

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

**ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ
ΤΩΝ ΜΕΘΟΔΩΝ ΕΚΜΑΘΗΣΗΣ ΤΟΥ ΣΤΕΡΙΑΝΟΥ ΛΑΟΥΤΟΥ**

Πτυχιακή εργασία του:
Γεώργιου Μαχαιριώτη
ΑΜΦ: 1509

υπό την εποπτεία της
κ. Μαρίας Ζουμπούλη

Άρτα
Οκτώβριος 2015

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	3
Εισαγωγή.....	4
Συγκριτική επισκόπηση των μεθόδων εκμάθησης του στεριανού λαούτου:	
I. Οργανολογία.....	10
II. Θεωρία.....	24
III. Τεχνικές παιξίματος.....	28
IV. Ασκήσεις.....	34
V. Συγχορδίες.....	37
VI. Δρόμοι-μακάμ.....	42
VII. Ρυθμολογία.....	58
VIII. Ρεπερτόριο.....	62
Επίλογος.....	65
Βιβλιογραφία.....	67

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Σύμφωνα με την Regula Qureshi, «Η μουσική είναι ένα σύστημα ηχητικής επικοινωνίας που έχει κοινωνικές χρήσεις και πολιτισμικό πλαίσιο¹». Με την συγκρότηση της συγκριτικής επισκόπησης των μεθόδων εκμάθησης του στεριανού λαούτου, αποκομίσθηκε μία συστηματική ανάλυση και κατανόηση της πλειοψηφίας της διδακτέας ύλης του συγκεκριμένου μουσικού οργάνου.

Ωστόσο η διαδρομή αυτή υπόκρυπτε διάφορες δυσκολίες, οι οποίες καταλογίζονται στην πολυπλοκότητα του θέματος. Μεταξύ άλλων αντιμετωπίσαμε την δι-μουσικότητα² των τριών συγγραφέων, γεγονός το οποίο έφερε στην επιφάνεια διαφορετικά πονήματα σε κάθε ενότητα. Έπειτα, υπήρξε η ενασχόληση και επεξήγηση με μουσικά φαινόμενα όπου αντικατοπτρίζουν διάφορα κοινωνικά και πολιτισμικά στοιχεία³. Η διδακτική ύλη του συγκεκριμένου οργάνου ανήκει σε ένα σύνολο πληροφοριών, οι οποίες συνήθιζαν να αναπαράγονται προφορικά και να διαιωνίζονται μέσω της μνήμης⁴. Το γεγονός αυτό απέκρυπτε ασάφειες στην προσπάθεια διατύπωσης των ορολογιών, καθώς και σε ζητήματα αυθεντικότητας. Τέλος σημειώθηκε μικρός αριθμός από μεθόδους εκμάθησης στο εμπόριο, γεγονός το οποίο μας περιόρισε στην εύρεση ολοκληρωμένων πληροφοριών.

Για την πραγματοποίηση της παρούσας εργασίας θα ήθελα να ευχαριστήσω την επόπτρια καθηγήτρια κ. Μαρία Ζουμπούλη, για την πολύτιμη καθοδήγηση και την συνεχή διαθεσιμότητά της.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω το προσωπικό της Βιβλιοθήκης του ΤΕΙ Ηπείρου, για την πολύτιμη βοήθεια που μου παρείχε.

¹ Qureshi, R. (2014). Ο μουσικός ήχος και η συμβολή του πλαισίου της επιτέλεσης: ένα επιτελεστικό μοντέλολογια μουσική ανάλυση. *Εισαγωγή στην εθνομουσικολογία* (σ. 215). Αθήνα: Ασίνη.

² Widdess, R. (2014). Ιστορική εθνομουσικολογία. *Εισαγωγή στην εθνομουσικολογία* (σ. 167). Αθήνα: Ασίνη.

³ Μαντζανάς, Π. (2005). *Η εθνική μας παράδοση (Ιστορικο-μουσικολογική μελέτη)*. Αθήνα: Τήνος.

⁴ Bohlman, P. (1988). *The study of folk music in the modern world*. United States of America: Indiana University Press, σελ. 15.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η μουσική ενός πολιτισμού είναι αναπόσπαστο κομμάτι του. Είναι ο ζωντανός οργανισμός που συμβάλλει στην πραγμάτωση ενός συνεχόμενου ταξιδιού σε παρθένα εδάφη. Σε προσωπικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο, διά μέσου της τέχνης παρέχεται πρόσβαση στην ευρεία επίγνωση και αντίληψη τόσο του εαυτού μας, όσο και των γύρω μας.

Είναι επομένως φυσικό η διδακτική της τέχνης να αποτελεί ένα ιδιαίτερο πεδίο μέσα στο σύνολο των παιδαγωγικών πρακτικών που χαρακτηρίζουν έναν πολιτισμό. Η γλώσσα της τέχνης μπορεί να επικοινωνεί οργανωμένα ή αυθόρμητα, συστηματικά ή άτυπα, σε κάθε περίπτωση όμως χαρακτηρίζει τον τρόπο με τον οποίο κάθε κοινωνία εκφράζει τις καλλιτεχνικές της αξίες, και μέσα από αυτές τις ευρύτερες πολιτισμικές της αξίες.

Η διδασκαλία της μουσικής, που θα μας απασχολήσει στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, έχει σηματοδοτεί από το ισχυρό πρότυπο που καθιέρωσε παγκοσμίως η δυτική παράδοση. Οι λαϊκές μουσικές βρέθηκαν ως εκ τούτου στο περιθώριο της διδακτικής, και η παιδαγωγική τους προσέγγιση υπήρξε ως επί το πλείστον αυτοσχέδια και αυθόρμητη. Αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές στην Ελλάδα, όπου οι ιδιαίτερες ιστορικές συνθήκες προσέθεσαν πολυπλοκότητα σε ένα ήδη σύνθετο ζήτημα.

Η διδασκαλία της μουσικής θεσμοθετείται στο νεοελληνικό κράτος εξ αρχής, περίπου από το 1830. Στην πορεία οι αρχικές μεθοδολογίες και ιδεολογικές προτεραιότητες άλλαξαν πολύ, περνώντας από διαφορετικά στάδια. Στην σημερινή εποχή, η μουσική διδάσκεται με ποικίλους τρόπους. Ορισμένοι από αυτούς βασίζονται σε παλαιότερα πρότυπα διδασκαλίας, ενώ άλλοι ακολουθούν τις νεότερες τάσεις. Συχνά διαιωνίζεται ακόμη μια αντιπαιδαγωγική και αντιεπιστημονική μεθοδολογία, παρ' όλο που αυξάνουν οι απαιτήσεις για παιδαγωγικά πληρέστερη οργάνωση και τεκμηρίωση⁵. Ωστόσο σήμερα, η εύκολη πρόσβαση σε οποιαδήποτε πληροφορία, συμβάλλει καταλυτικά στον τρόπο αντιμετώπισης της γνώσης⁶.

⁵ Σταύρου, Γ. (2009). *Η διδασκαλία της μουσικής στα δημοτικά σχολεία και νηπιαγωγεία της Ελλάδας (1830-2007): Τεκμήρια ιστορίας*. Αθήνα: Gutenberg, σελ.107.

⁶ Μπαντιμαρουδής, Φ. (2011). *Πολιτιστική επικοινωνία*. Αθήνα: Κριτική, σελ.128-129.

Στην παρούσα πτυχιακή εργασία, θα ασχοληθούμε με την μουσική διδακτική, όπως αυτή αρθρώνεται σε ένα πολύ δημοφιλές μέσον κυκλοφορίας της μουσικής γνώσης, τις μεθόδους εκμάθησης. Με την έκφραση «μέθοδοι εκμάθησης», χαρακτηρίζουμε βιβλία του εμπορίου, τα οποία καταγράφουν και εκθέτουν με τρόπο συστηματικό πληροφορίες που αφορούν διάφορες πτυχές της μουσικής, τόσο θεωρητικές όσο και πρακτικές. Είναι ένα αντικείμενο έρευνας στο οποίο βρίσκονται αποτυπωμένες πληροφορίες, που προέρχονται από μία κατά κόρον προφορική παράδοση. Σε αυτές βρίσκονται οι ιδιαιτερότητες της ελληνικής λαϊκής μουσικής (δημώδους και αστικής), οι οποίες πλέον προσεγγίζονται μεθοδολογικά.

Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας θα επικεντρωθούμε στην μελέτη ενός συγκεκριμένου γνωστικού αντικείμενου, που δεν έχει γίνει συχνά αντικείμενο των μεθόδων εκμάθησης: το στεριανό λαούτο. Η ιδιαιτερότητα της περίπτωσης αυτής, η οποία την διαφοροποιεί αισθητά από τις υπόλοιπες, έγκειται στον χαρακτήρα του εν λόγω μουσικού οργάνου, που εντάσσεται στην ελληνική παράδοση μέσα από μια εγγενή αντινομία:

Το στεριανό λαούτο είναι σαφώς ένα πολύ διαδεδομένο όργανο σε ό,τι αφορά την ιστορία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Ενώ όμως η κατασκευαστική του ιδιοσυγκρασία περιλαμβάνει τόσο ανατολικά όσο και δυτικά στοιχεία, ο χαρακτήρας των μουσικών ρεπερτορίων τα οποία υπηρετεί ακολουθούν στην πλειοψηφία τους τα ανατολικά αισθητικά πρότυπα. Η ανταπόκριση των μουσικών στις απαιτήσεις τους, διαμόρφωσε στο πέρασμα του χρόνου μια μεγάλη κλίμακα προσαρμογών, η οποία κατέστη λειτουργική μέσα σε συνθήκες προφορικής επικοινωνίας και μετάδοσης της σχετικής τεχνογνωσίας. Στα βασικά χαρακτηριστικά της προφορικότητας, συμπεριλαμβάνεται η καθολική ανταπόκρισή της σε διάφορους κοινωνικούς κανόνες. Με αυτό τον τρόπο, οι ευνοούμενοι χρίζονται από διάφορες άτυπες κοινωνικές εξουσίες και κώδικες⁷, παραμερίζοντας οποιαδήποτε κοινωνική ισότητα. Σε κάθε περίπτωση, η μουσική πράξη που υποτείνει την εξέλιξη του λαούτου δεν έχει δεχθεί κάποιο είδος μεθοδολογικής ανάλυσης⁸, με αποτέλεσμα την έλλειψη της καθολικής γνώσης και διδακτικής του.

⁷ Colleyn, J.-P. (2005). *Στοιχεία κοινωνικής και πολιτισμικής ανθρωπολογίας*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ.182.

⁸ Σκούλιος, Μ. (2007). Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειοανατολικής Μεσογείου. *Προφορικότητες* (σ. 54-55). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.

Η απόπειρα σύνταξης ενός εγχειριδίου για την διδακτική ενός μουσικού οργάνου επιστρατεύει υποχρεωτικά μια σειρά από εγγραμματισμούς. Με τον όρο αυτό χαρακτηρίζουμε την προσθήκη ορισμών και αναλυτικών επεξηγήσεων⁹. Σύμφωνα με τον Δημήτρη Σαρρή, «η παρουσίαση της μεθόδου στη μουσική είναι προφανής: μέθοδος καταγραφής (θεωρία) αλλά και μέθοδος κατασκευής (οργανολογία), μεθοδική ακρόαση (μουσικές γνώσεις) αλλά και μεθοδική εκτέλεση (τεχνική). Συνεπώς στον βαθμό που «επανα- ακροόμαστε» με την γονιμοποιό δράση των εγγράμματων καταβολών μας, επανέρχεται σημαντικά στο προσκήνιο η «μουσικότητα», που στο επίπεδο της εφαρμογής συνδέεται με εγγράμματες πρακτικές και κάποια έννοια μεθόδου»¹⁰. Επιπλέον, εκτός από τις παραπάνω γνώσεις, ο συγγραφέας ενεργοποιεί επίσης την προσθήκη της προσωπικής του άποψης. Το γεγονός αυτό επιτυγχάνεται με την χρήση ολοκληρωμένων ερωτημάτων τα οποία θα κληθεί να απαντήσει ο ίδιος¹¹. Οπλισμένος με τα παραπάνω εφόδια, ο συγγραφέας συνδυάζει πλέον προφορικότητα και εγγραμματοσύνη.

Όσον αφορά την συλλογή των γνώσεων που εκτίθενται σε μια μέθοδο, ο εγγραμματισμός υπαγορεύει σαφή και περιγεγραμμένη μεθοδολογία. Συνηθέστερος τρόπος έρευνας στις περιπτώσεις αυτές είναι η επιτόπια¹². Παρόλα αυτά θεωρείται σοφή η χρήση και άλλων ερευνών (π.χ. ερωτηματολόγιο), οι οποίες ολοκληρώνουν το αποτέλεσμα. Μεταξύ άλλων κατά την διεξαγωγή της έρευνας είναι πρέπον να αποφευχθούν ανακρίβειες όπως: λανθασμένες παρατηρήσεις, γενικευμένα συμπεράσματα, υποκειμενική παρατήρηση καθώς και εσφαλμένη συλλογική πορεία¹³. Οι γνώσεις που συλλέγονται με τον τρόπο αυτό, υπόκεινται ως προς την παρουσίασή τους στις απαιτήσεις της επιστήμης της Διδακτικής, και πιο συγκεκριμένα στα πεδία που αφορούν το περιεχόμενο της διδασκαλίας και την «διδακτική στρατηγική»¹⁴.

⁹ Ong, W. (1997). *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη*. Ηράκλειο : Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, σελ. 62.

¹⁰ Σαρρής, Δ. (2006). Ακροαματική κουλτούρα. Εγγράμματες πρακτικές και οι χώροι της καθημερινότητάς μας. *Μουσική ήχος τόπος* (σ. 41). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.

¹¹ Iggers, G. (2006). *Η ιστοριογραφία στον 20ο αιώνα*. Αθήνα: Νεφέλη, σελ.139.

¹² Colleyn, J.-P. (2005). *Στοιχεία κοινωνικής και πολιτισμικής ανθρωπολογίας*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ.52.

¹³ Babbie, E. (2011). *Εισαγωγή στην κοινωνική έρευνα*. Αθήνα: Κριτική, σελ. 37-39.

¹⁴ Παπαπαναγιώτου, Ξ. (2009). *Ζητήματα μουσικής παιδαγωγικής*. Θεσσαλονίκη: Ε.Ε.Μ.Ε., σελ.269.

Η επισκόπηση των μεθόδων εκμάθησης στεριανού λαούτου που κυκλοφορούν στο εμπόριο θα μας επιτρέψει να διαπιστώσουμε σε ποιο βαθμό οι αρχές που αναφέραμε πιο πάνω ακολουθούν τις προτεραιότητες της προφορικότητας ή της εγγραμματοσύνης, και πώς συναρθρώνουν μια συνολική εικόνα της μουσικής κουλτούρας που διαμορφώνει το συγκεκριμένο όργανο.

Οι μέθοδοι εκμάθησης που βρίσκονται σήμερα στην διάθεση αυτού που θέλει να εντρυνήσει στο λαούτο είναι έργο δεξιοτεχνών μουσικών, που καταγίνονται για πολλά χρόνια με την μουσική πράξη. Πρόκειται για τους Βασίλη Χατζόπουλο, Δημήτρη Γρηγοριάδη και Δημήτρη Μυστακίδη. Κατά χρονική σειρά έκδοσης, τα πονήματά τους εμφανίζονται ως εξής:

- Βασίλειος Χατζόπουλος (1991). *Ο παραδοσιακός Αζώτης λαουτιέρης (40 χρόνια λαούτο)*. Αθήνα: Φιλιπότη
- Δημήτριος Γρηγοριάδης (2002). *Το λαούτο*. Θεσσαλονίκη: Ντορεμι
- Δημήτριος Μυστακίδης (2004). *Το λαούτο*. Θεσσαλονίκη: Εν χορδαίς
- Δημήτριος Μυστακίδης (2013). *Λαούτο, Τροπικότητα και εναρμόνιση*. Θεσσαλονίκη: Πριγκηπέσσα

Στις μεθόδους αυτές, ο αναγνώστης συναντά σύντομα βιογραφικά στοιχεία των συγγραφέων, που σκιαγραφούν την μουσική τους κατάρτιση, αλλά και την διδακτική τους εμπειρία:

Ο Βασίλειος Χατζόπουλος γεννήθηκε στην Κωμιακή της Νάξου το 1930. Η πρώτη του επαγγελματική δραστηριοποίηση με την ιδιότητα του λαουτιέρη έγινε το 1950 με πρόσκληση του Μιχάλη Λιαγούρη. Αν και ο Χατζόπουλος προέρχεται από οικογένεια μουσικών, οι πρώτου βαθμού συγγενείς του δεν ασχολούνταν με την μουσική. Όντας αυτοδίδακτος, η μαθητεία του περιορίστηκε στην παρατήρηση και μίμηση του λαουτιέρη Δημήτρη Φυρογένη. Μερικά από τα ονόματα καλλιτεχνών με τα οποία συνεργάστηκε είναι ο Μιχάλης Κονιτόπουλος, ο Σταμάτης Μπαρδάνης, ο Μανώλης Μπαρμπεράκης, ο Γιώργος Κονιτόπουλος και ο Νίκος Χατζόπουλος. Σε μουσικές ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές της Αθήνας συνέπραξε με τους Τάσο Χαλκιά, Δημήτρη Βάγια, Χρόνη Αηδονίδη, Καριοφίλη Δοϊτσίδα, Γιώργο Κόρο, Αριστείδη Μόσχο, Τασία Βέρα και Δόμνα Σαμίου. Επιπλέον συμμετείχε σε μουσικά σχήματα με δραστηριότητα στη Νέα Υόρκη, την Ιταλία και το Ισραήλ. Στο ενεργητικό

του αναφέρονται οκτώ προσωπικοί δίσκοι, ενώ ως δάσκαλος εργάστηκε στη Σχολή Παραδοσιακής Μουσικής υπό την διεύθυνση του Αριστείδη Μόσχου.

Για τον Δημήτρη Γρηγοριάδη δεν αναφέρονται βιογραφικά στοιχεία σε καμία από τις μεθόδους που έχει συγγράψει. Ομοίως δεν βρέθηκε αναφορά ούτε στην βιβλιογραφία, ούτε και στο διαδίκτυο. Ωστόσο πρόκειται για μουσικό της νεότερης γενιάς, γνωστό στους κύκλους της Θεσσαλονίκης, όπου δραστηριοποιείται κυρίως ως ουτίστας.

Ο Δημήτρης Μυστακίδης, γεννημένος στη Θεσσαλονίκη το 1970, ξεκινάει την επαγγελματική του πορεία ως μουσικός το 1986. Στην μουσική εκπαίδευσή του συμπεριλαμβάνονται θεωρητικά από το Σύγχρονο Ωδείο Θεσσαλονίκης, καθώς και μαθήματα ηλεκτρικού μπάσου. Οι επαγγελματικές συνεργασίες του περιλαμβάνουν τον Νίκο Παπάζογλου και τον Θανάση Παπακωνσταντίνου, αλλά και τους Μίκη Θεοδωράκη, Βασίλη Σούκα, Διονύση Σαββόπουλο, Σωκράτη Μάλαμα, Νίκο και Γιασεμή Σαραγούδα κ.ά. Ως κιθαρίστας έχει στο ενεργητικό του πληθώρα συμμετοχών σε συναυλίες και τηλεοπτικές εμφανίσεις σε Ελλάδα και εξωτερικό, ενώ ξεπερνάει τις ογδόντα συμμετοχές σε διάφορες δισκογραφικές παραγωγές. Έχει διδάξει λαούτο στο Πρότυπο Ωδείο Τούμπας, στο Τμήμα Εκμάθησης Παραδοσιακών Οργάνων δήμου Μενεμένης, στην σχολή «Εν χορδαίς», καθώς και στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου, του οποίου είναι στέλεχος.

Για να προσεγγίσουμε τα πονήματα που οι παραπάνω μουσικοί δημοσίευσαν σχετικά με το λαούτο, χρησιμοποιούμε αρχικά την αποδελτίωση και την κατηγοριοποίηση των πληροφοριών που περιέχουν σε οκτώ ενότητες:

- I. Οργανολογία: Αναφορά ιστορικών στοιχείων, ανάλυση των χαρακτηριστικών και πληροφορίες οργανοποιίας του μουσικού οργάνου.
- II. Θεωρία: Παρουσίαση βασικών στοιχείων της δυτικής θεωρίας.
- III. Τεχνικές παιξίματος: Πληροφορίες τοποθέτησης του μουσικού οργάνου και τεχνικές για την αναπαραγωγή του ήχου.
- IV. Ασκήσεις: Παρουσίαση ασκήσεων με σκοπό την τεχνική κατάρτιση.
- V. Συγχορδίες: Θεωρητική και πρακτική ανάλυση των συγχορδιών.
- VI. Λαϊκοί δρόμοι-μακάμ: Αναφορά και ανάλυση των λαϊκών δρόμων-μακάμ που συναντάμε στο ρεπερτόριο.
- VII. Ρυθμολογία: Παρουσίαση των ρυθμών του αντίστοιχου ρεπερτορίου.

VIII. Ρεπερτόριο: Ενδεικτικό δείγμα καταγραφής του ρεπερτορίου κάθε περιοχής.

Η «κάθετη» ανάγνωση των ενοτήτων αυτών μπορεί να μας επιτρέψει συγκριτική εκτίμηση του τρόπου με τον οποίον ο κάθε συγγραφέας εννοεί την διδακτική προσέγγιση του λαούτου. Αλλά προπαντός, μπορεί να μας δώσει μια εικόνα του τρόπου με τον οποίο η λαϊκή μουσική στις μέρες μας διαμορφώνει την συνείδηση της τεχνογνωσίας της.

I. ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΑ

Οι μέθοδοι εκμάθησης οργάνων είθισται να έχουν στις εισαγωγικές σελίδες τους τα ιστορικά στοιχεία που αφορούν το εκάστοτε μουσικό όργανο, την προέλευση και την εξέλιξή του, καθώς και τα κατασκευαστικά του χαρακτηριστικά. Το μοντέλο αυτό ακολουθούν και οι τέσσερις μέθοδοι εκμάθησης του στεριανού λαούτου που αποδελτιώσαμε. Μόνο η πρώτη διαφοροποιείται, εκθέτοντας τα σχετικά ιστορικά στοιχεία προς το τέλος της έκδοσης.

Στην επιστημονική βιβλιογραφία που έχουμε στην διάθεσή μας, το λαούτο ως μουσικό όργανο έχει πληθώρα αναφορών, αφού συμμετέχει σε διάφορα μουσικά σχήματα, τόσο στη νησιωτική όσο και στην ηπειρωτική Ελλάδα¹⁵. Παρ' όλα αυτά δεν είναι εξίσου πληθωρικές οι αναλυτικές πληροφορίες, που αντλούνται από το έγκυρο λεξικό Grove (*The new Grove dictionary of music and musicians*)¹⁶ και τα βιβλία του Φοίβου Ανωγειανάκη¹⁷ και της Έφης Αβέρωφ¹⁸.

Στην πρώτη περίπτωση αναγράφονται οι ονομασίες που έχει αποκομίσει το συγκεκριμένο μουσικό όργανο, όπως επίσης στοιχεία που αφορούν μεταξύ άλλων την ιστορία του, τα κουρδίσματά του και τις τεχνικές του. Αναλυτικότερα σημειώνεται πως αποκαλείται «ud» στα αραβικά, «luth» στα γαλλικά, «laute» στα γερμανικά, «laud» στα ισπανικά και «lauto», «leuto» ή «liuto» στα ιταλικά. Στα ιστορικά στοιχεία του οργάνου διακρίνεται ο διαχωρισμός σε δύο κατηγορίες λαούτων. Αφενός υπάρχουν τα λαούτα με μακρύ μπράτσο, αφετέρου υπάρχουν τα λαούτα με κοντό μπράτσο. Σε κάθε περίπτωση ξεχωρίζουν πληθώρα διαφορετικών παραλλαγών, τα χαρακτηριστικά των οποίων είναι παρεμφερή. Η πρώτη εμφάνιση του λαούτου πραγματοποιήθηκε στην Αίγυπτο, επηρεασμένη από τον Χίξο. Στη συνέχεια το λαούτο στις πρώτες του εκδοχές εμφανίζεται στην Ιταλία, την Γερμανία, την Γαλλία και την Αγγλία. Οι υπόλοιπες

¹⁵ Χαπούλας, Α. (2010). Ελληνικά παραδοσιακά μουσικά όργανα. Παλαιές μορφές (18ος-19ος αιώνας), σύγχρονες εκφράσεις. Στο *Φολκλόρ και παράδοση* (σσ. 153-156). Αθήνα: Νήσος.

¹⁶ Sadie, S. (2001). *The new grove dictionary of music and musicians*. Oxford New York: Oxford University Press, σελ.329.

¹⁷ Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Μέλισσα.

¹⁸ Αβέρωφ, Έ. (1992). *Εισαγωγή στην οργανογνωσία*. Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, σελ.31-32.

πληροφορίες που παρατίθενται δεν αφορούν την συγκεκριμένη ενότητά μας, συνεπώς συνεχίζουμε με το επόμενο βιβλίο.

Στην περιγραφή του λαούτου ο Φοίβος Ανωγειανάκης ξεκινάει αναλύοντας το όνομα του μουσικού οργάνου. Συγκεκριμένα αναφέρει πως το λαούτο αποκαλείται επίσης ως «λαγούτο», «λαβούτο» ή «τυφλοσούρτης» (γιατί με τον ρυθμό βοηθούσε το μελωδικό όργανο στην σωστή ρυθμικά αναπαραγωγή) και η ονομασία του προέρχεται πιθανώς από το αραβικό «aloud» που μεταφράζεται ως «το ξύλο». Στη συνέχεια σημειώνει πως το λαούτο στην Ελλάδα φέρει μεγάλο αχλαδόσχημο (επιτεδόκυρτο) ηχείο και μακρύ μανίκι στο οποίο υπάρχουν μπερντέδες και κλειδιά. Το λαούτο ολοκληρώνουν τέσσερα ζευγάρια χορδές καθώς και η πένα με την οποία χτυπάει τις χορδές. Έπειτα από σχετική προβολή φωτογραφικού υλικού, στο παραπάνω βιβλίο βρίσκεται σχετικό παράρτημα με πληροφορίες για το λαούτο στον ελλαδικό χώρο. Σύμφωνα με αυτές το λαούτο στην σημερινή του κατάσταση εξελίχθηκε από την συνένωση τριών ομάδων, στην οικογένεια των λαουτοειδών μουσικών οργάνων, που απαρτίζονται από:

1. Μακριά λαούτα με μικρό ηχείο και μακρύ χέρι που χρονολογούνται περίπου την 3^η χιλιετία π.Χ. στην Μεσοποταμία.
2. Κοντά λαούτα με μικρό ηχείο και κοντό χέρι που είναι συνέχεια του ηχείου και χρονολογούνται περίπου τον 8^ο αιώνα π.Χ. στην ελαμιτική τέχνη.
3. Κοντά λαούτα με μεγάλο αχλαδόσχημο ηχείο και κοντό χέρι που χρονολογούνται και αυτά τον 8^ο αιώνα.

Το λαούτο που χρησιμοποιείται στην Ελλάδα αυτή την στιγμή έχει μεγάλο αχλαδόσχημο ηχείο και μακρύ χέρι, χαρακτηριστικά που πιθανώς διαμορφώνονται στον ελλαδικό χώρο περίπου τον 17^ο αιώνα. Επίσης αναγράφεται πως για να φτάσει το λαούτο στην σημερινή του μορφή ακολούθησαν πολλές εξελικτικές αλλαγές τόσο στο ηχείο όσο και στο μανίκι του οργάνου. Τέλος, υπάρχουν πληροφορίες που σημειώνουν την αναφορά του λαούτου στο Έπος του Διγενή με την ονομασία «λαβούτο».

Η Έφη Αβέρωφ αφιερώνει για το λαούτο μία υποενότητα, στο κεφάλαιο που αναφέρεται σε δημοφιλή έγχορδα της δύσης. Αναλυτικότερα σημειώνει πως η αναπαραγωγή του συγκεκριμένου μουσικού οργάνου, πραγματοποιείται με το τσίμπημα των χορδών. Αντίθετα με την κοινός αποδεκτή δυτική σημειογραφία, το λαούτο χρησιμοποιούσε την ταμπλατούρα ως μέσο καταγραφής. Παρεμφερή όργανα με το λαούτο αναφέρονται στην Μεσοποταμία και την Αίγυπτο από την δεύτερη χιλιετία

π.Χ., ενώ κατά την εξέλιξη του μουσικού οργάνου προστέθηκαν μπάσες χορδές. Ολοκληρώνοντας, αναφέρεται πως ο βασικός αντικαταστάτης του λαούτου είναι η κιθάρα.

Στην μέθοδο εκμάθησης του Χατζόπουλου, οι πληροφορίες και τα ιστορικά στοιχεία που αφορούν το στεριανό λαούτο βρίσκονται στην ενότητα «Η ιστορία του λαούτου». Στην συγκεκριμένη ενότητα ο συγγραφέας αναφέρεται στην ιστορία του παραπάνω μουσικού οργάνου μέσα από το πρίσμα του εγκυκλοπαιδικού λεξικού «Πάπυρος». Αρχίζοντας από την ονομασία του λαούτου, αναγράφεται πως προήλθε από το αραβικό «αλιούντ» ενώ θα το ακούσουμε και ως λαγούτο ή λαβούτο. Το σώμα του οργάνου έχει το σχήμα μισού αχλαδιού κομμένο κατά μήκος και οι χορδές είναι νυσσόμενες. Στην υπόλοιπη αναφορά του στα ιστορικά στοιχεία του λαούτου, ο συγγραφέας θα επικεντρωθεί στην ιστορία του κλασικού λαούτου. Πιο αναλυτικά, αναγράφεται πως το κλασικό λαούτο καθιερώνεται προς το τέλος του 15^{ου} αιώνα αλλά στην πραγματικότητα η καλύτερη περίοδός του είναι τον 16^ο και 17^ο αιώνα οπότε γίνεται γνωστό σε όλη την Ευρώπη. Οι χορδές από εκείνη την εποχή τοποθετούνταν σε ζεύγη και είχαν την ονομασία «χοέρους», εκτός της οξύτερης η οποία ονομαζόταν καντίνι. Έπειτα από την εμφάνιση του θεροβοειδούς λαούτου θα υπάρξει η εξέλιξή του στο σημερινό λαούτο με τις απλές χορδές. Συνεχίζοντας ο συγγραφέας αναφέρει πως στην Βενετία θα δημοσιευτούν το 1546 γύρω στα σαράντα βιβλία λαούτου, μονοπάτι που θα ακολουθήσουν στο τέλος του 16^{ου} και αρχές του 17^{ου} αιώνα χώρες όπως η Γερμανία, η Γαλλία και η Αγγλία. Η ενότητα αυτή τελειώνει με την αναφορά σπουδαίων λαουτιέρηδων της παραπάνω εποχής όπως ο Γερμανός Βάις και ο Άγγλος Τζων Ντόουλαντ.

Στη μέθοδο εκμάθησης του Γρηγοριάδη έπειτα από το εισαγωγικό σημείωμα του συγγραφέα ακολουθεί μια ενότητα με τίτλο «Το λαούτο», όπου ο συγγραφέας ανατρέχει στην ιστορία του οργάνου αναφέροντας αρχικά τα χαρακτηριστικά από τα οποία αποτελείται, με έμφαση στο πώς διαφοροποιείται από άλλα όργανα της ίδιας οικογένειας. Χαρακτηρίζει «ελληνικό» το λαούτο που έχει συνεχή παρουσία στα μουσικά δρώμενα του ελλαδικού χώρου, άσχετα από την προέλευσή του. Αναφέρει ότι ανήκει στην οικογένεια των νυκτών έγχορδων μουσικών οργάνων, ότι το ηχείο του είναι μεγάλο με αχλαδόσχημο σχεδιασμό ενώ το καπάκι του ηχείου είναι ελαφρά

κυρτό. Συνεχίζοντας, περιγράφει το μανίκι στο οποίο είναι τοποθετημένοι σταθεροί πλέον περντέδες (ή αλλιώς δεσμοί), ενώ στο τέλος του βρίσκονται μεταλλικά κλειδιά στα οποία τοποθετούνται τέσσερα ζεύγη μεταλλικών χορδών. Για την αναπαραγωγή ήχου χρησιμοποιείται πλήκτρο, η γνωστή πένα.

Στις πληροφορίες που αναφέρει ο συγγραφέας για το στεριανό λαούτο ακολουθεί αναφορά στην μεγάλη οικογένεια των λαουτοειδών η οποία περιλαμβάνει νυκτά έγχορδα μουσικά όργανα τα οποία αποτελούνται από ηχείο, μανίκι και χορδές τεντωμένες κατά μήκος αυτών. Γενικότερα η λέξη λαούτο σύμφωνα πάντα με τον συγγραφέα είναι αραβική και προέρχεται από το «aloud» (που μεταφράζεται ως «το ξύλο»), ενώ παρεμφερή μουσικά όργανα της οικογένειας του λαούτου είναι το ούτι, το πολίτικο λαούτο και το αναγεννησιακό λαούτο. Λεπτομέρειες για την πρώτη εμφάνιση του λαούτου υπάρχουν περίπου κατά τον 7^ο αιώνα στην ανατολική Μεσόγειο όπου διάφορες τοιχογραφίες και χειρόγραφα εμφανίζουν ένα μουσικό όργανο ίδιο με ούτι αλλά με περντέδες στο μανίκι. Φυσικά στην πορεία του στους αιώνες το λαούτο μέσα από τις επιρροές που δέχτηκε άλλαξε τόσο κατασκευαστικά όσο και στον τρόπο παιξίματος.

Στη μέθοδο εκμάθησης του Μυστακίδη, έπειτα από το «Σημείωμα του εκδότη» υπάρχει η σχετική ενότητα με τα ιστορικά στοιχεία. Όπως και στην μέθοδο του Γρηγοριάδη, αναφέρεται πως το όνομα του λαούτου προήρθε από το αραβικό «aloud» (που μεταφράζεται ως «το ξύλο»). Στην προκειμένη περίπτωση όμως αναγράφεται μια επιπλέον πληροφορία που υποστηρίζει άλλη μία εκδοχή πιθανής προέλευσης της λέξης λαούτο: σύμφωνα με το ισπανικό λεξικό «L'esoro de la lengua Castellana» του Sebastian Covarrubias Oroasco, αυτή σχετίζεται με την λέξη αλιευτικό, «halieut», με αφαίρεση του «ha». Η ερμηνεία αυτή στηρίζεται στην παρομοίωση του σχήματος του ηχείου του μουσικού οργάνου με το σχήμα αλιευτικής βάρκας. Ο συγγραφέας σημειώνει ωστόσο πως η ετυμολογία αυτή, που κυκλοφορεί στο διαδίκτυο, δεν στάθηκε δυνατόν να ελεγχτεί.

Η συνέχεια επικεντρώνεται στην προέλευση του οργάνου, σημειώνοντας πως πρόγονος του λαούτου θεωρείται το ούτι, το οποίο υπάρχει σε απεικονίσεις του 15^{ου} αιώνα παραλλαγμένο σύμφωνα με τις τοπικές ανάγκες (στην προκειμένη περίπτωση με πέντε ζευγάρια χορδές). Βέβαια δεν έχουν σωθεί λαούτα από εκείνη την εποχή παρά μόνο ένα χειρόγραφο του Henry Arnault, ο οποίος ήταν μεταξύ άλλων και

κατασκευαστής μουσικών οργάνων, που χρονολογείται στα 1450 στο οποίο υπάρχουν κατασκευαστικές πληροφορίες. Για περίπου πεντακόσια χρόνια χρήσης το λαούτο ήταν αναπόσπαστο κομμάτι των μουσικών συνόλων και της υψηλής κοινωνίας. Παρ' όλα αυτά η αύξηση των ατόμων στις ορχήστρες και η κυριαρχία του ηλεκτρισμού στην ενίσχυση των μουσικών οργάνων οδήγησε πιθανώς στην εξαφάνιση του λαούτου. Τέλος σύμφωνα με τις πηγές του συγγραφέα το λαούτο εμφανίστηκε για πρώτη φορά στον ελλαδικό χώρο τον 9^ο-12^ο αιώνα, ενώ ήταν και ένα από τα μουσικά όργανα που έπαιζε ο Διγενής Ακρίτας, ο πιο γνωστός ήρωας των ακριτικών τραγουδιών. Ακριβώς οι ίδιες πληροφορίες παρουσιάζονται και στην δεύτερη έκδοση του Μυστακίδη. Οι μοναδικές αλλαγές που παρατηρήθηκαν αφορούν τον τρόπο παρουσίασης των πληροφοριών.

Οι βασικές ιστορικές γνώσεις που αφορούν το στεριανό λαούτο, πλαισιώνονται και από την περιγραφή του υλικού αντικειμένου: ο τρόπος κουρδίσματός του, ο τρόπος κατασκευής αλλά και η ποιότητα των υλικών που χρησιμοποιήθηκαν.

Από το Grove¹⁹ αντλούμε πληροφορίες για τις πρώιμες κατασκευές, που αφορούν λαούτα από τους πολιτισμούς της Δύσης. Αντίθετα, ο Ανωγειανάκης επικεντρώνεται στο ελληνικό στεριανό λαούτο, για το οποίο υπάρχουν οι υποενότητες «Κατασκευή», «Πώς παίζεται» και «Πώς κουρντίζεται»²⁰. Ξεκινώντας με την πρώτη υποενότητα αναγράφεται πως το λαούτο κατασκευαζόταν, μέχρι τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα, σε τρία μεγέθη με το μεσαίο να επικρατεί έως σήμερα. Τυχόν αλλαγές και διαφοροποιήσεις πραγματοποιούνται ανάλογα με τις προτιμήσεις του οργανοπαίκτη. Ο οργανοποιός πλέον ακολουθεί συγκεκριμένη σειρά για την κατασκευή του στεριανού λαούτου, η οποία θέλει να ολοκληρώνεται πρώτα η σκάφη έπειτα το χέρι και τέλος το καπάκι. Τα ξύλα που χρησιμοποιούνται για την κατασκευή της σκάφης είναι μεταξύ άλλων ο έβενος, ο παλίσανδρος, το μαόνι και η καρυδιά (συνεπώς σκληρά ξύλα). Αντίθετα για το χέρι επιλέγονται μαλακά ξύλα όπως το φλαμούρι, ενώ για το καπάκι προτιμάται λευκή ξυλεία, όπως το πεύκο. Για την κατασκευή της σκάφης χρησιμοποιείται ένα ξύλινο καλούπι, πάνω στο οποίο θα βιδωθεί ο ντάκος και θα κωλυθούν οι ντούγιες με ψαρόκολλα. Στο κέντρο τοποθετείται η ντουγαμάνα

¹⁹ Sadie, S. (2001). *The new grove dictionary of music and musicians*. Oxford New York: Oxford University Press, σελ.331-334.

²⁰ Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Μέλισσα, σελ.210-234.

ολοκληρώνοντας το σύνολο των είκοσι επτά έως τριάντα τριών ντουγών παλαιότερα ή των είκοσι τριών πλέον. Η διαδικασία τελειώνει με την προσθήκη της κολλάντζας και του πανόχαρτου. Όσον αφορά το χέρι του μουσικού οργάνου, χρησιμοποιείται ένα μονοκόμματο μέρος από φλαμούρι. Κύριο μέλημα του οργανοποιού είναι να πετύχει μία στιβαρή κόλληση μεταξύ του χεριού και του σκάφους ώστε να αποφευχθούν μετέπειτα σημάδια σκεβρώματος του μουσικού οργάνου. Στην περίπτωση του καπακιού εφάπτονται δύο κομμάτια λευκού ξύλου, στα οποία προστίθενται επτά καμάρια. Τέλος το στεριανό λαούτο ολοκληρώνεται με την προσθήκη της ροδάντζας, του καβαλάρη και των μπερντέδων. Αναλυτικότερα χρησιμοποιούνται έντεκα μπερντέδες και ο μάστορης ανάμεσα στον τέταρτο και τον πέμπτο μπερντέ. Για το λουστράρισμα του μουσικού οργάνου πραγματοποιείται σχετική προεργασία με λάδι και στη συνέχεια επικάλυψη με λεπτά στρώματα γομαλάκας, εκτός πλέον από το καπάκι στο οποίο εφαρμόζεται λευκό λούστρο. Επιπλέον για τον προσδιορισμό των νοτών στο καπάκι εφαρμόζονται καλαμάκια μήκους έξι έως επτά εκατοστών, ενώ στην ένωση της σκάφης με το καπάκι προσκολλάται ένα πετσάκι δεκαπέντε έως δεκαεπτά εκατοστών για την προστασία της κόλλησης. Ολοκληρώνοντας ο Ανωγειανάκης σημειώνει πως η πένα του στεριανού λαούτου κατασκευάζεται από φτερό όρνιου και συντηρείται σε λάδι. Πιο συγκεκριμένα χωρίζεται το φτερό σε δύο πένες, διαχωρίζοντας το άσπρο μέρος (μαλακή πένα) από το μαύρο μέρος (σκληρή πένα). Στην επόμενη υποενότητα συναντάμε πληροφορίες που αφορούν τον τρόπο τοποθέτησης του μουσικού οργάνου. Αναλυτικότερα, ο οργανοπαίκτης έχει την ευχέρεια να χρησιμοποιήσει δύο τρόπους κρατήματος. Αφενός στην περίπτωση που είναι καθιστός ακουμπάει το σκάφος στο στήθος και το πόδι του, αφετέρου στην περίπτωση που στέκεται όρθιος κρεμάει το λαούτο είτε στον ώμο (με μορφή χιαστής) είτε στο πέτο με ένα κορδόνι. Στην τελευταία υποενότητα αναγράφονται λεπτομέρειες για το κούρδισμα του μουσικού οργάνου. Εκτενέστερα, σημειώνεται πως το στεριανό λαούτο κουρδίζεται σε πέμπτες (ντο, σολ, ρε, λα). Ωστόσο παλαιότερα συναντάμε κουρδίσματα έως και δύο τόνους χαμηλότερα, τα οποία ήταν αποτέλεσμα του συνολικού κουρδίσματος του μουσικού σχήματος. Τέλος αναφέρεται πως αρχικά οι χορδές κατασκευάζονταν από έντερο, ενώ επικράτησε σταδιακά η χρήση των μεταλλικών χορδών.

Οι συγγραφείς των μεθόδων λαούτου που εξετάζουμε, ως ενεργοί μουσικοί, έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα ζητήματα οργανοποιίας. Ο καθένας όμως προβάλλει σε διαφορετικό βαθμό τις σχετικές πληροφορίες.

Αρχίζοντας από την μέθοδο εκμάθησης του Χατζόπουλου θα συμβουλευτούμε τις σχετικές ενότητες «Οι χορδές» και «Πώς κουρδίζουμε το λαούτο».

Η πρώτη ενότητα ξεκινάει με την ανάλυση των χορδών σημειώνοντας το όνομα της κάθε χορδής, τα υλικά από τα οποία αποτελείται αλλά και τους αντίστοιχους τύπους χορδών που πρέπει να χρησιμοποιήσει ο οργανοπαίχτης ανάλογα με την κατασκευή του μουσικού οργάνου. Αναλυτικότερα, τα ονόματα των χορδών είναι λα, ρε, σολ, ντο. Αναφέρεται πως οι χορδές του λαούτου κατασκευάζονται κυρίως από τέλι (ατσάλινες) ενώ οι τρεις από το σύνολο (ρε, σολ και ντο) αποτελούνται από μια περιέλιξη και γι' αυτό τον λόγο τις ονομάζουμε χρυσές. Ο μουσικός κατά την απόκτηση των χορδών καλείται να διαλέξει το καταλληλότερο νούμερο ανάλογα με τα χαρακτηριστικά του λαούτου που κατέχει. Σύμφωνα με τον συγγραφέα τα νούμερα που υπάρχουν στο εμπόριο είναι από το ένα μέχρι το πέντε, οπότε όσο πιο μεγάλο και γερό είναι το λαούτο τόσο πιο χοντρές χορδές πρέπει να χρησιμοποιήσει ο οργανοπαίχτης. Ως παράδειγμα αναγράφονται τα νούμερα από τις χορδές που χρησιμοποιεί ο ίδιος στο δικό του λαούτο τα οποία είναι στη λα δύο τέλια νούμερο δύο, στη ρε ένα τέλι νούμερο ένα και μια χρυσή νούμερο τρία, στη σολ ένα τέλι νούμερο τρία και μια χρυσή νούμερο τέσσερα και τέλος στη ντο ένα τέλι νούμερο δύο και μια χρυσή νούμερο τέσσερα. Στη συνέχεια ο συγγραφέας ασχολείται με την κατασκευή του οργάνου και αναφέρει σχετικά πως το μανίκι έχει κινητούς μπερντέδες πλέον από πετονιά (νάιλον) ενώ παλιότερα από μπρισίμι²¹. Όπως αναγράφεται, οι μπερντέδες χρησιμοποιούνται τόσο για τον χωρισμό των φωνών όσο και για την αναγνώριση της κάθε αρμονίας (κομπανιαμέντο) ή κλίμακας (μουσικό κομμάτι).

Ο συγγραφέας ολοκληρώνει τις οργανολογικές σημειώσεις του εξηγώντας τα βήματα με τα οποία ο οργανοπαίκτης θα μπορέσει να πετύχει ένα ακέραιο κούρδισμα. Το σωστό κούρδισμα του μουσικού οργάνου είναι γι' αυτόν κάτι πολύ σημαντικό καθώς όπως αναφέρει και ο ίδιος «Η μισή τέχνη είναι το σωστό κούρδισμα του λαούτου». Αρχικά είναι απαραίτητο να δοθεί, από έναν τονοδότη (διαπασών) ή από κάποιο πληκτροφόρο όργανο (πίانو, αρμόνιο κ.α.), ο τόνος λα. Στη συνέχεια πατώντας

²¹ Από την τουρκική λέξη «ıbrışım» που σημαίνει μεταξωτό νήμα.

το ρε στη λα χορδή κουρδίζουμε τη ρε και αντίστοιχα πατώντας το ντο στη σολ χορδή κουρδίζουμε τη ντο. Διαφορετικά, σύμφωνα με τον συγγραφέα, ο οργανοπαίκτης έχει την δυνατότητα να κουρδίσει το λαούτο κρατώντας το λα στη σολ χορδή να ελέγξει την ανοιχτή λα ενώ κρατώντας το σολ στη λα χορδή να κουρδίσει την ανοιχτή σολ.

Συνεχίζοντας στην μέθοδο του Γρηγοριάδη, βρίσκεται η ενότητα «Κατασκευή» την οποία έχει επιμεληθεί ο κατασκευαστής μουσικών οργάνων Αλέξιος Ρότσκος. Ο οργανοποιός ξεκινάει τις σημειώσεις του χωρίζοντας το λαούτο σε ηχείο αναπαραγωγής του ήχου (σκάφος), ηχητικό επίπεδο (καπάκι) και βραχίονα (μανίκι ή μπράτσο).

Αρχίζοντας την κατασκευή του οργάνου κύριο λόγο έχει η επιλογή και η κοπή των ξύλων, καθώς θα πρέπει να ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις του οργανοποιού για το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα. Βασικός παράγοντας για την ωρίμανση του ξύλου είναι η φυσική ξήρανση σε ιδανικές συνθήκες θερμοκρασίας και υγρασίας, διαδικασίες που διαρκούν από τρία έως πέντε χρόνια. Σε πρώτο στάδιο κατασκευάζεται η σκάφη, με την βοήθεια ενός καλουπιού, στην οποία θα χρησιμοποιηθούν ξύλα με σκληρή υφή αλλά και ανάλογη ευλυγισία στοιχεία που βοηθούν στην ομαλή επεξεργασία της «δούγιας» ή «ντούγιας». Στο σκάφος του οργάνου θα χρησιμοποιηθεί μονός αριθμός ντουγών (συνήθως εικοσιμία έως τριάντα τρεις) οι οποίες θα προέρχονται είτε από ελληνική (σφένδαμος, καρυδιά κ.α.) είτε από ξένη (παλλίσανδρος, μαόνι κ.α.) ξυλεία και ενώνονται μεταξύ τους με ψαρόκολλα. Στο κέντρο του καλουπιού τοποθετείται η κεντρική ντούγα (ντουγαμάνα) και ο τάκος, ενώ στο πίσω μέρος του σκάφους χρησιμοποιείται η «κολλάντζα» η οποία προστατεύει το όργανο από την πίεση των χορδών και τυχόν σκέβρωμα. Εφόσον στεγνώσουν οι κόλλες και καθαριστεί το εσωτερικό του σκάφους ακολουθεί το ξεκαλούπιασμα και το «κορδέλιασμα» κατά το οποίο κολλιούνται κατά μήκος κάθε ντούγας λεπτές λωρίδες από βρεγμένο πανί βιβλιοδεσίας.

Έπειτα από την ολοκλήρωση του ηχείου σειρά έχει η ένωση του ηχείου με τον βραχίονα (μανίκι). Σύμφωνα με τον οργανοποιό πιο παλιά χρησιμοποιούσαν μονοκόμματο φλαμούρι για την κατασκευή του βραχίονα ενώ τώρα χρησιμοποιούνται διάφορες «κόντρες» από έβενο ή παντούκ που κάνουν τον βραχίονα πιο ανθεκτικό σε περίπτωση σκεβρώματος. Στο τέλος του βραχίονα τοποθετείται ο караβόλας, ο οποίος είναι φτιαγμένος από φλαμούρι, πάνω στον οποίο υπάρχουν οι σχετικές τρύπες για να πλαισιωθούν αργότερα τα κλειδιά που κατασκευάζονται από μέταλλο ενώ παλαιότερα

από ξύλο. Για την ολοκλήρωσή του χρησιμοποιείται κόλλα στα δύο μόρσα και η ένωσή τους. Ιδιαίτερη προσοχή θα πρέπει να δοθεί στο δέσιμο του σκάφους με τον βραχίονα καθώς συμβάλλει στην μεγαλύτερη αντοχή του οργάνου απέναντι στο σκέβρωμα.

Στη συνέχεια κατασκευάζεται το ηχητικό επίπεδο (καπάκι) για το οποίο χρησιμοποιείται συνήθως ένα λεπτό φύλλο ξύλου ερυθρελάτης που σχίζεται σε δύο συμμετρικά λεπτότερα φύλλα. Τα δύο αυτά φύλλα ξύλου θα κολληθούν μεταξύ τους και μόλις είναι έτοιμα θα δημιουργηθεί μία οπή στο κέντρο, όπου θα τοποθετηθεί η ροδάντζα, η οποία θα βοηθάει στην αναπαραγωγή του ήχου. Από την εξωτερική πλευρά του καπακιού τοποθετείται ένα κομμάτι καπλαμά ή πλαστικού για την προστασία του από την πένα ενώ ανάλογα με το μήκος χορδής προσαρμόζεται πίσω από τον τερσέ και ο καβαλάρης, ο οποίος κατασκευάζεται από σκαλιστό φλαμούρι βαμμένο με ανιλίνη. Ολοκληρώνοντας το εξωτερικό του καπακιού προχωράμε στο εσωτερικό το οποίο είναι υπεύθυνο για την αντοχή του από την πίεση των χορδών. Γι' αυτό τον λόγο τοποθετούνται κυρτωμένα καμάρια που είναι συνήθως επτά και κατασκευάζονται από το ίδιο ξύλο με το καπάκι. Όταν ο οργανοποιός προσαρμόσει το εσωτερικό σχήμα του καπακιού για την καλύτερη δυνατή απόδοση του ήχου τοποθετείται με κόλλα πάνω στο σκάφος.

Στο προτελευταίο κομμάτι της διαδικασίας κατασκευής του στεριανού λαούτου, σύμφωνα πάντα με τον Αλέξιο Ρότσκο, βρίσκεται η κατασκευή και διαμόρφωση της ταστιέρας. Η ταστιέρα δημιουργείται από ξύλο εβένου· στο οποίο δίνεται ανάλογη καμπύλη με το παίξιμο του οργανοπαίκτη και συμβάλλει στο δέσιμο του καράβου με το μπράτσο. Αφού τοποθετηθούν διάφορα καλλωπίσματα-διακριτικά φωνών από όστρακα πάνω σε αυτήν (στο τρίτο, πέμπτο, έβδομο και ένατο τάστο), δένονται έντεκα μπερντέδες οι οποίοι κατασκευάζονται από πετονιά. Πλέον το όργανο έχει υλοποιηθεί και έτσι ακολουθεί το φινίρισμά του (το οποίο γίνεται με γυαλόχαρτο) και το λουστράρισμά του (κατά το οποίο χρησιμοποιείται γομαλάκα).

Τελειώνοντας απομένει το «αρμάτωμα» του οργάνου, διαδικασία κατά την οποία τοποθετείται ο μικρός κοκάλινος καβαλάρης, τα μεταλλικά κλειδιά και φυσικά οι οκτώ χορδές του οργάνου. Ο οργανοποιός ολοκληρώνει τις σημειώσεις του αναφέροντας πως ο πιο ξακουστός κατασκευαστής λαούτων ήταν ο Μανώλης Κοπελλιάδης, ενώ παραθέτει και ένα σχέδιο στο οποίο υπάρχει ένα στεριανό λαούτο και τα μέρη από τα οποία αποτελείται με τις σχετικές ονομασίες τους.

Σειρά έχει η μέθοδος του Μυστακίδη, στην οποία παραθέτει τις σημειώσεις του οργανοποιού Γιάννη Αλεξανδρή. Ο κατασκευαστής μουσικών οργάνων αφιερώνει λίγο χώρο στις σημειώσεις του, τον οποίο χρησιμοποιεί ως πρόλογο, για να εξηγήσει πως η παράδοση είναι κάτι που έχει ροή και αυτό ήταν και ο οδηγός του για την κατασκευή του σημερινού ελαφρύτερου με ευρύτερο ήχο στεριανού λαούτου. Έπειτα από τον πρόλογο υπάρχει σχετικό σχέδιο με την πρόσοψη και το πίσω μέρος του μουσικού οργάνου καθώς και αναφορά των ονομασιών από τα μέρη που το απαρτίζουν. Συνεχίζοντας, ο οργανοποιός χωρίζει τα μέρη από τα οποία αποτελείται το λαούτο σε ενότητες όπου εξηγείται (με την βοήθεια επιπλέον σχεδίων) η κατασκευή και η χρήση τους. Οι συγκεκριμένες ενότητες φέρουν τους τίτλους: το καλούπι, ο τάκος, η επιλογή της ξυλείας, το ηχείο ή σκάφος, το χέρι, το καπάκι, τα καμάρια, ο καβαλάρης, η ταστιέρα, τα καλαμάκια, η πεναριά, το πετσάκι, οι μπερντέδες, το βερνίκωμα, ο μικρός καβαλάρης, τα κλειδιά και τέλος το αρμάτωμα. Αναλυτικότερα, ακολουθώντας την σειρά που χρησιμοποιεί ο οργανοποιός, πρώτα γίνεται η κατασκευή του καλουπιού με την χρήση πεύκου ή κάποιου άλλου ελαφριού ξύλου. Το καλούπι που θα κατασκευαστεί είναι εξαιρετικά σημαντικό καθώς χαρακτηρίζει και διαφοροποιεί το μουσικό όργανο του κάθε οργανοποιού, ενώ αν είναι πετυχημένο θα χρησιμοποιείται στις δημιουργίες του για μεγάλο χρονικό διάστημα, γι' αυτό το λόγο η κατασκευή του απαιτεί γνώση και πείρα. Στο πίσω μέρος του καλουπιού βιδώνεται από κάτω ο τάκος, ο οποίος είναι κατασκευή από φλαμουριά (ελαφρύ και σταθερό ξύλο), πάνω στον οποίο θα κολληθούν στη συνέχεια δεκαεννιά ντούγιες. Για την επιλογή των ξύλων υπάρχουν τρεις κατευθυντήριες γραμμές οι οποίες αφορούν τις ιδιότητες του ξύλου όσον αφορά τον ήχο, την ποιότητά του και την εμφάνισή του. Κυριότερο είναι το πρώτο καθώς ο ήχος του οργάνου είναι το κύριο μέλημα τόσο του οργανοποιού όσο και του μουσικού, γεγονός στο οποίο συμβάλει κυρίως η εγχώρια²² αλλά και η εισαγόμενη ξυλεία. Ο οργανοποιός υποστηρίζει επίσης πως για να γίνει ένα λαούτο σωστά χρειάζονται από πέντε έως επτά διαφορετικά είδη ξύλων. Για την κατασκευή του σκάφους χρησιμοποιούνται κυρίως σκληρά και ελαστικά ξύλα όπως μεταξύ άλλων η καρυδιά, η κερασιά, η μουριά, το σφεντάμι και το μαόνι (ανάλογα με το ηχητικό αποτέλεσμα που επιδιώκουμε κάθε φορά). Έπειτα από την επιλογή της ξυλείας του σκάφους ακολουθεί η κατασκευή της κάθε ντούγας. Το μήκος και το φάρδος της κάθε ντούγας πρέπει να

²² Ο οργανοποιός αναφέρει πως σε περιοχές της Ελλάδας όπου δεν ήταν προσβάσιμη η εισαγόμενη ξυλεία, η αναγκαστική χρήση της εγχώριας διαμόρφωσε τον τοπικό ήχο και αισθητική.

είναι εξήντα τρία και δυόμισι εκατοστά αντίστοιχα, ενώ το πάχος περίπου δυόμισι χιλιοστά. Οι ντούγιες λυγίζονται σε έναν θερμαινόμενο μεταλλικό κύλινδρο ώστε να διαμορφώσουν την καμπυλότητα που χρειάζεται, κατάσταση την οποία ελέγχουμε τοποθετώντας την ντούγα πάνω στο καλούπι. Εφόσον καταλήξουν με το επιθυμητό σχήμα τοποθετείται η «ντούγα μάνα» και στη συνέχεια οι υπόλοιπες με την βοήθεια της ψαρόκολλας. Τελειώνοντας το σκάφος μένουν οι τρεις κολάντζες και ο τάκος, ενώ όταν τοποθετηθούν και στεγνώσουν οι κόλλες αφαιρείται το καλούπι ακολουθώντας τις εργασίες του ξυσίματος και του κορδελιάσματος.

Το χέρι, σύμφωνα πάντα με τον Γιάννη Αλεξανδρή, αποτελείται από δύο ή τρία είδη ξύλων (μαόνι, σφενδάμι, φλαμούρι, κ.α.) και η ενίσχυση του χεριού από ένα σκληρής πυκνότητας (μπαντούκ, έβενο, παλίσανδρο, κ.α.). Στη συνέχεια ο καράολας θα ενωθεί με το χέρι και το χέρι με το μόρσο στο σκάφος. Πάνω από το χέρι βρίσκεται η ταστιέρα κατασκευασμένη από σκληρό ξύλο (έβενο, τριανταφυλλιά, κ.α.) με πάχος ίδιο με αυτό του καπακιού, πράξη που κάνει το ένα συνέχεια του άλλου. Εφόσον σημειωθούν οι θέσεις των μπερντέδων τοποθετείται φυτευτά ένα σημάδι στο πέμπτο τάστο από το οποίο θα πραγματοποιείται και το κούρδισμα του οργάνου. Τέλος στρογγυλεύουμε το χέρι, ενώ υπάρχει και η επιλογή επένδυσής του, και έπειτα κολλάμε σε αυτό την ταστιέρα. Πάνω στην ταστιέρα μετά το βερνίκωμα του χεριού θα δεθούν οι έντεκα μπερντέδες από πετονιά ψαρέματος πλέον 0.6 ή 0.7 χιλιοστών. Στην αρχή της θα κολληθεί ο μικρός καβαλάρης ο οποίος δεν είναι τίποτα άλλο από φυσικό κόκαλο μεγάλου ζώου το οποίο βράζεται μέχρι να ασπρίσει. Τελειώνοντας το χέρι θα προστεθούν τα κλειδιά με ψιλές ξυλόβιδες.

Σειρά έχει το καπάκι του σκάφους το οποίο κατά τον οργανοποιό είναι το «σημαντικότερο μέρος του οργάνου». Για το καπάκι χρησιμοποιείται κυρίως ξύλο ελάτης και σπανιότερα από κέδρο, πρώτη ύλη που βρίσκεται κόβοντας δύο διαδοχικά κομμάτια από τον ανάλογο κορμό. Στην τελική του φάση το καπάκι πρέπει να είναι δυόμισι χιλιοστά και στη συνέχεια διακοσμείται το κέντρο του (ροδάντζα). Το ίδιο ξύλο από το καπάκι χρησιμοποιείται επίσης για την κατασκευή των καμαριών (επτά στο σύνολο), τα οποία βοηθούν στην διατήρηση του ήχου και της αντοχής του λαούτου. Από την έξω πλευρά του καπακιού κολλιέται ο καβαλάρης στον οποίο χρησιμοποιείται σκληρό ξύλο και δημιουργούνται ανάλογες τρύπες για τις χορδές. Έπειτα από αυτή την εργασία το καπάκι είναι πλέον έτοιμο να ενωθεί με το σκάφος. Στο μέρος που ενώνεται με την ταστιέρα κολλιούνται οκτώ καλαμάκια από αποξηραμένο φυσικό καλάμι με την

γυαλιστερή τους όψη προς τα πάνω, τα οποία χρησιμοποιούνται σαν συνέχεια των μπερντέδων. Ανάμεσα στον καβαλάρη και την τρύπα θα χρησιμοποιηθεί ένα κομμάτι (πεναριά) από φύλλο καπλαμά ή πλαστικού κολλημένο με βενζινόκολλα για την προστασία του καπακιού από την πένα. Τέλος εφόσον λουστραριστεί το όργανο τοποθετείται με βενζινόκολλα ένα κομμάτι δέρμα το οποίο έχει μήκος και φάρδος δώδεκα και τρία εκατοστά περίπου αντίστοιχα για την προστασία του ξύλου από τον ιδρώτα του χεριού που ακουμπάει πάνω.

Τελευταία διαδικασία πριν το αρμάτωμα του οργάνου είναι το βερνίκωμα. Η συγκεκριμένη εργασία βοηθάει τόσο στην διατήρηση της ποιότητας του ήχου του οργάνου όσο και στην διατήρηση των ξύλων καθώς τα προστατεύει από την συνεχή χρήση και τις διάφορες καιρικές συνθήκες. Ανάμεσα σε διάφορους τρόπους βερνικώματος θα αναφερθούν οι δύο επικρατέστεροι. Από τη μια πλευρά έχουμε το βερνίκωμα με υλικά όπως η γομαλάκα (φυσικά υλικά) και από την άλλη το βερνίκωμα με υλικά όπως το σύγχρονα βερνίκια ψεκασμού (χημικά υλικά). Δύο τελείως διαφορετικές τεχνικές κατά τις οποίες χρειάζεται συγκεκριμένη διαδικασία και κατάρτιση τεχνικού επιπέδου. Μόλις ολοκληρωθούν οι εργασίες του βερνικώματος ακολουθεί μια μικρή διαδικασία που περιλαμβάνει το δέσιμο των χορδών και την τελική παρουσίαση του ολοκληρωμένου πλέον μουσικού οργάνου.

Καθώς ολοκληρώθηκαν οι σημειώσεις που αφορούν την κατασκευή του οργάνου, ο Μυστακίδης παραθέτει ακόμα ένα λήμμα που αναφέρει χρήσιμες πληροφορίες για την ηχοληψία του οργάνου και είναι υπογεγραμμένο από το Νίκο Παπάζογλου. Η ηχοληψία του στεριανού λαούτου δεν ανήκει στην παρούσα ενότητα, οπότε σημειώνουμε επιλεκτικά τις ανάλογες πληροφορίες. Σε αυτές αναφέρονται μεταξύ άλλων η σημασία του καπακιού και του καβαλάρη για την αναπαραγωγή του ήχου του λαούτου, καθώς και η σωστή τοποθέτηση των μικροφώνων για την ηχοληψία του. Στην δεύτερη μέθοδο του Μυστακίδη, ο συγγραφέας προσθέτει στις προαναφερθείσες πληροφορίες έναν πίνακα όπου αναφέρονται οι σχετικές μετρήσεις για την τοποθέτηση των μπερντέδων στα πιο συνηθισμένα μήκη χορδών.

Η δομή με την οποία παρουσιάζουν οι συγγραφείς τις μεθόδους τους όχι μόνο διαφέρει αλλά είναι φανερό και φυσικό επόμενο να εξελίσσεται ταυτόχρονα στο πέρασμα των χρόνων. Ο Χατζόπουλος φαίνεται να επικεντρώνεται περισσότερο σε

πληροφορίες που αφορούν την αυτοβιογραφία του και την μουσική την οποία υπηρετούσε πριν φτάσει στην παρουσίαση του λαούτου σαν μουσικό όργανο. Αντίθετα ο Γρηγοριάδης και ο Μυστακίδης ξεκινούν τις μεθόδους τους με τέτοιο τρόπο ώστε να διατυπωθεί ή καλύτερα να προσδιοριστεί επακριβώς το αντικείμενο με το οποίο θα ασχοληθούν στη συνέχεια. Μία λεπτομέρεια που αξίζει να σημειωθεί είναι στον τρόπο παρουσίασης των πληροφοριών σε σημεία που έχουν τον λόγο οι ίδιοι οι συγγραφείς. Πιο συγκεκριμένα, διαπιστώνεται πως ο Χατζόπουλος μεταφέρει τον προφορικό του λόγο στο χαρτί ως προς την μορφή της γραφής του, πράξη που μαρτυράει κατά κάποιο τρόπο ότι ήταν αυτοδίδακτος αλλά και μέρος μιας προφορικής μετάδοσης πληροφοριών. Όσο αφορά την ποιότητα των πληροφοριών, δεν μπορούν να επικυρωθούν ορισμένες αναφορές του Χατζόπουλου από την παραπομπή του στο λεξικό «Πάπυρος». Στη συνέχεια οι Γρηγοριάδης και Μυστακίδης καλύπτουν αρκετά μεγαλύτερο εύρος πληροφοριών οι οποίες τους παραδίδονται όχι μόνο από το βιβλίο του Φοίβου Ανωγειανάκη αλλά και από τις σημειώσεις των αντίστοιχων οργανοποιών. Σύμφωνα με τις συνδυαστικές πληροφορίες που συναντήσαμε στην επιστημονική βιβλιογραφία επικυρώνουμε τις αναφορές των δύο τελευταίων συγγραφέων. Σε κάθε περίπτωση οι πληροφορίες που παρουσιάζονται σε όλες τις μεθόδους είναι χρήσιμες σε διαφορετικό βαθμό η κάθε μία. Αναλυτικότερα, η χρησιμότητα των συγκεκριμένων πληροφοριών θα μπορούσε να παρουσιαστεί παράλληλα με τον χρόνο έκδοσης της κάθε μεθόδου, εφόσον είναι φανερό πως όσο πιο καινούρια είναι η μέθοδος παρουσιάζονται σε αυτήν όλο και χρησιμότερες πληροφορίες.

Κλείνοντας την πρώτη ενότητα της αποδελτίωσης των τεσσάρων μεθόδων εκμάθησης του στεριανού λαούτου, αρχίζουν να εμφανίζονται τα πρώτα συμπεράσματα για την προσπάθεια του κάθε ενός από τους παραπάνω μουσικούς-συγγραφείς να καταγράψει μια προφορική παράδοση πολλών χρόνων στο επίπεδο που ο καθένας την κατέχει. Από την πρώτη κιόλας ενότητα είναι φανερό η διαφορά που προσεγγίζει και αντιμετωπίζει ο κάθε συγγραφέας ξεχωριστά τις πληροφορίες και τις πηγές που του παρέχονται, σε σχέση πάντα με την χρονολογία έκδοσης. Βλέπουμε πως υπάρχουν τρεις ενεργοί μουσικοί-συγγραφείς στους οποίους ο πρώτος κατέχει χαμηλότερο μορφωτικό επίπεδο για διάφορους λόγους, όπως μεταξύ άλλων η δυσκολία πρόσβασης (λόγω μόνιμης κατοίκησης σε νησί) σε κέντρα και αντικείμενα πληροφορίας. Στις υπόλοιπες δύο περιπτώσεις υπάρχουν δύο ενεργοί μουσικοί οι οποίοι συγγράφουν τις μεθόδους

τους δώδεκα χρόνια μετά από την έκδοση της πρώτης μεθόδου. Κυριότερα σε μία χρονική περίοδο όπου διακατέχεται από την συστηματοποίηση της γνώσης. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να χρησιμοποιούν συγκεκριμένη μεθοδολογία για την εύρεση, οργάνωση αλλά και παρουσίαση των πληροφοριών, που στην προκειμένη περίπτωση αφορούν τα ιστορικά στοιχεία του στεριανού λαούτου. Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνεται η καλύτερη δυνατή λειτουργικότητα της ενότητας στο γενικό σύνολο της μεθόδου, γεγονός που είναι και το ζητούμενο σε μία μέθοδο εκμάθησης.

II. ΘΕΩΡΙΑ

Το στεριανό λαούτο ανήκει στην κατηγορία των μουσικών οργάνων τα οποία μοιράζονται μια ιδιαίτερη σχέση αλληλεξάρτησης με στοιχεία που αφορούν την προφορικότητα. Είναι φανερό πως η εκμάθησή του για πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα (σε πολλές περιπτώσεις ακόμα και σήμερα) ακολουθεί παλαιότερα πρότυπα όπου βρίσκουν τον δάσκαλο να εκπαιδεύει τον μαθητή με μοναδικό μέσο τον προφορικό λόγο και τις πληροφορίες που ο ίδιος έλαβε από τον δικό του δάσκαλο.

Με την πάροδο του χρόνου οι ανάγκες της μουσικής πράξης αλλά και των ίδιων των μουσικών άλλαξαν δραστικά, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί μία μεγάλη ανάγκη για συστηματοποιημένη καταγραφή της γνώσης. Όπως αναφέρει και ο Kurt Lewin: «Δεν υπάρχει τίποτε πιο πρακτικό από μια καλή θεωρία»²³. Το βασικό μέσο για την επίτευξη αυτού του στόχου είναι η χρήση μιας κοινής μουσικής διαλέκτου. Γι' αυτό τον λόγο χρησιμοποιήθηκε η ήδη υπάρχουσα και ευρέως γνωστή διάλεκτος της δυτικής μουσικής. Πλέον ο μαθητής έχει την δυνατότητα να παρατηρήσει διατυπωμένο σε ένα χαρτί οτιδήποτε του μεταδώσει ο δάσκαλός του. Για να το πραγματοποιήσει αυτό το μόνο που θα χρειαστεί να κατέχει είναι στοιχειώδεις γνώσεις της θεωρίας της μουσικής.

Στις μεθόδους εκμάθησης του Χατζόπουλου και του Γρηγοριάδη δεν διευκρινίζεται κάποια ενότητα με πληροφορίες που αφορούν την στοιχειώδη θεωρία της μουσικής.

Αντίθετα στις μεθόδους του Μυστακίδη βρίσκονται οι σχετικές ενότητες «Στοιχεία θεωρίας» και «Βασικά στοιχεία αρμονίας». Αρχίζοντας από την πρώτη μέθοδο και ενότητα αναγράφονται πληροφορίες για το πεντάγραμμο, τις αξίες, το τρίηχο και τις παύσεις. Πιο συγκεκριμένα ο συγγραφέας εξηγεί με ποιο τρόπο πήρε το πεντάγραμμο το όνομά του (πέντε γραμμές) ενώ στη συνέχεια αναφέρει τις νότες στις γραμμές (μι, σολ, σι, ρε, φα), στα κενά (φα, λα, ντο, μι) και πάνω ή κάτω από το πεντάγραμμο. Στις αξίες σημειώνονται οι υποδιαιρέσεις του ολόκληρου, έως και το δέκατο έκτο, τις οποίες ακολουθούν σχετικά γραπτά αλλά και ηχητικά παραδείγματα. Μεταξύ άλλων αναγράφεται πως το μισό αποτελείται από δύο θέσεις και δύο άρσεις, το τέταρτο από μία θέση και μία άρση, το όγδοο από μία θέση και μία άρση εναλλάξ και

²³ Robson, C. (2010). *Η έρευνα του πραγματικού κόσμου*. Αθήνα: Gutenberg, σελ.72.

το δέκατο έκτο από δύο θέσεις και δύο άρσεις. Οι παρούσες πληροφορίες αφορούν τον τρόπο παιξίματος των αντίστοιχων χρονικών υποδιαιρέσεων κατά την διάρκεια ενός μέτρου.

Επίσης εμπεριέχεται και μικρή αναφορά τόσο στις παρεστιγμένες νότες (παρεστιγμένες νότες σε μέτρο έξι τετάρτων, τριών τετάρτων, τριών ογδών και τριών δέκατων έκτων) όσο και στη σύζευξη διαρκείας. Συνεχίζοντας ο συγγραφέας αναφέρεται στο τρίηχο, το οποίο ορίζει ως το σύνολο από τρεις νότες με τον αριθμό τρία από πάνω του και διάρκεια δύο νότες του ίδιου χρόνου και μία του αμέσως μεγαλύτερου. Οι σημειώσεις που αφορούν τα στοιχεία θεωρίας τελειώνουν με την επεξήγηση των παύσεων. Αναλυτικότερα αναγράφεται πως οι παύσεις είναι σύμβολα που αντιστοιχούν χρονικά σε νότες και μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε διάφορα σημεία αποδίδοντας τον χρόνο της σιγής.

Στην δεύτερη ενότητα («Βασικά στοιχεία αρμονίας») ο συγγραφέας ασχολείται με τις βαθμίδες, τις συγχορδίες, τα διαστήματα, τα σημεία αλλοιώσεως, τον οπλισμό, τα μουσικά συστήματα και τα μέτρα. Αρχικά στις βαθμίδες προσδιορίζεται ο τόνος και το ημιτόνιο τόσο στο συγκερασμένο (τρόπος που μετράμε την απόσταση μεταξύ των νοτών), όσο και στο ασυγκέραστο σύστημα (ο μείζων τόνος χωρίζεται σε δώδεκα τμήματα, ο ελάσσων τόνος σε δέκα τμήματα, ο ελάχιστος σε οκτώ και το ημιτόνιο σε έξι). Στην αναφορά των συγχορδιών αναγράφεται πως η δημιουργία μιας συγχορδίας μπορεί να ξεκινήσει από οποιαδήποτε βαθμίδα μιας κλίμακας, ενώ ολοκληρώνεται με την παράλληλη χρήση της τρίτης και της πέμπτης βαθμίδας. Μία συγχορδία ονοματίζεται ανάλογα με την απόσταση που επικρατεί ανάμεσα στην πρώτη και την τρίτη βαθμίδα καθώς η απόσταση δύο τόνων σηματοδοτεί μία ματζόρε, ενώ η απόσταση ενός τόνου και ενός ημιτονίου μία μινόρε συγχορδία. Αντίστοιχα αν η απόσταση της πρώτης βαθμίδας από την πέμπτη είναι τρεις τόνοι η συγχορδία είναι ελαττωμένη, ενώ αν είναι τέσσερις τόνοι είναι αυξημένη. Από αυτό το σημείο και μετά ο συγγραφέας χρησιμοποιεί την διεθνή ορολογία των συγχορδιών η οποία αποτελείται από τα λατινικά γράμματα «c, d, e, f, g, a, b» και «m» όπου μινόρε, «aug» όπου αυξημένη, «dim» όπου ελαττωμένη. Όσον αφορά τα διαστήματα ο συγγραφέας τα παρουσιάζει με τη βοήθεια ενός συνοπτικού πίνακα στον οποίο αναγράφονται τα διαστήματα πρώτης μέχρι ογδός όπως και τα είδη τους, μεγάλα-μικρά-καθαρά-αυξημένα-ελαττωμένα. Συνεχίζοντας πλαισιώνονται τα σημεία αλλοιώσεως (δίεση, ύφεση, αναίρεση, διπλή δίεση και διπλή ύφεση), τα μέτρα με τα κλειδιά και τα μέτρα

όπου χωρίζονται σε απλά, σύνθετα και μικτά. Σύμφωνα με τον Μυστακίδη στο πρώτο μέτρο βρίσκονται πάντα το κλειδί, ο οπλισμός και το κλάσμα ενώ απλά ονομάζονται τα μέτρα με αριθμητή το δύο ή το τρία, σύνθετα τα μέτρα με αριθμούς πολλαπλάσιους του δύο ή του τρία και μικτά τα μέτρα με άθροισμα δύο ή περισσότερων απλών μέτρων. Η συγκεκριμένη ενότητα ολοκληρώνεται με την παρουσίαση των νοτών της κάθε χορδής τόσο σε μορφή πενταγράμμου όσο και σε μορφή ταμπλατούρας.

Για την δεύτερη μέθοδο του Μυστακίδη δεν έχουμε να προσθέσουμε κάτι καθώς ο συγγραφέας παρουσιάζει ακριβώς τις ίδιες πληροφορίες· με μόνη διαφορά την παράλειψη της ενότητας «Βασικά στοιχεία θεωρίας» και του πίνακα με τα σημεία αλλοιώσεων του συγκερασμένου συστήματος.

Όπως σημειώθηκε και παραπάνω, ο Χατζόπουλος και ο Γρηγοριάδης δεν χρησιμοποίησαν πληροφορίες της θεωρίας της μουσικής στις μεθόδους τους. Παρόλα αυτά οι συγγραφείς χρησιμοποιούν διάφορους όρους από το λεξιλόγιό της όπως τόνος, ημιτόνιο, δίεση και ύφεση. Οι αναφορές τους όμως παραμένουν ασχολίαστες χωρίς ιδιαίτερη ανάλυση για τον αναγνώστη-μαθητή. Όσον αφορά τον τρόπο γραφής των μουσικών πληροφοριών ο Χατζόπουλος αρκείται στην χρήση της ταμπλατούρας και των λατινικών χαρακτήρων. Αναλυτικότερα, επιλέγει να παρουσιάσει τον τρόπο πιασίματος των συγχορδιών σε μορφή ταμπλατούρας²⁴ ενώ στην παρουσίαση των λαϊκών δρόμων χρησιμοποιεί λατινικούς χαρακτήρες για να αναφερθεί σε κάθε νότα. Εν μέρει, στις συγχορδίες τουλάχιστον, όλοι οι συγγραφείς ακολουθούν το ίδιο μοντέλο παρουσίασης στο οποίο περιέχεται η βοήθεια της ταμπλατούρας. Δεν μπορούμε να ισχυριστούμε το ίδιο και για τους λαϊκούς δρόμους-μακάμ, στα οποία οι Γρηγοριάδης και Μυστακίδης χρησιμοποιούν το πεντάγραμμο αλλά και την ταμπλατούρα. Πιο συγκεκριμένα, ο Γρηγοριάδης διατυπώνει τα σχόλιά του αυστηρά σε πεντάγραμμο δίχως να διστάσει μάλιστα να χρησιμοποιήσει και σύμβολα από τη νοοτροπία των μακάμ. Ο Μυστακίδης θα ολοκληρώσει ακόμα περισσότερο το παρουσιαστικό κομμάτι των μεθόδων του προσθέτοντας κάτω από το πεντάγραμμο την ανάλογη ταμπλατούρα, πράξη που βοηθάει άμεσα στην καλύτερη λειτουργικότητα της ενότητας.

²⁴ Τους όρους ματζόρε και μινόρε τους συμβολίζει «+» και «-» αντίστοιχα.

Συγκρίνοντας πλέον εμπειριστατωμένα τις πληροφορίες που κατέχουμε, για την ενότητα της θεωρίας, φαίνεται πως είναι αρκετά ακριβής και πλήρης²⁵. Ωστόσο, θα διαφωνήσουμε με τον τίτλο «Βασικά στοιχεία αρμονίας» που παραθέτει ο συγγραφέας εφόσον τα γεγραμμένα της εν λόγω ενότητας δεν κατατάσσονται στα στοιχεία της αρμονίας και των ανώτερων θεωρητικών, αλλά σε γνώσεις χαμηλότερου επιπέδου. Το γεγονός αυτό όμως δεν αναιρεί την χρησιμότητα της παραπάνω ενότητας για τον αναγνώστη-μαθητή, στον οποίο παρέχεται η δυνατότητα να μορφωθεί μουσικά σε μία πολύπλευρη αντίληψη με την οποία θα γίνει πιο ολοκληρωμένος μουσικός. Ως προς την επιλογή των υπολοίπων συγγραφέων να μην αναφερθούν σε τέτοιου είδους πληροφορίες δεν θα μας βρουν σύμφωνους. Με έναν γρήγορο συλλογισμό μπορούμε να καταλάβουμε πως δεν είναι τόσο λειτουργικό να αναφέρεις πληθώρα πληροφοριών από την στιγμή που παρουσιάζονται σε μία «γλώσσα» η οποία δεν είναι κατανοητή. Φυσικά ο συλλογισμός αυτός απευθύνεται στην ομάδα αναγνωστών στην οποία ανήκουν άτομα που έχουν μηδαμινή μουσική παιδεία και χρησιμοποιούν τις μεθόδους εκμάθησης για να αρχίσουν να ανακαλύπτουν τον κόσμο της μουσικής.

²⁵ Το σχόλιό μας αφορά μόνο τις μεθόδους του Μυστακίδη, καθώς είναι ο μόνος που ασχολήθηκε εκτενέστερα με το θέμα.

III. ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΠΑΙΞΙΜΑΤΟΣ

Οι ενότητες με τις οποίες ασχοληθήκαμε μέχρι αυτό το σημείο αφορούν στην πλειοψηφία τους το θεωρητικό κομμάτι των μεθόδων εκμάθησης. Πλέον ο αναγνώστης-μαθητής κατέχει μία σταθερή και πολύπλευρη βάση στις γνώσεις που του επιτρέπει να συνεχίσει στο πρακτικό μέρος. Στην παρακάτω ενότητα θα ασχοληθούμε με τον τρόπο που πρέπει να προσεγγίσει ο αναγνώστης-μαθητής το πρακτικό μέρος μαθητείας του. Η τεχνική που αναπτύσσει και εξελίσσει ένας μουσικός τον συνοδεύει σε όλη την μουσική του πορεία. Μέσω αυτής μπορεί να κατακτήσει ταχύτητα, δεξιοτεχνία, ακρίβεια αλλά και να αποφύγει διάφορους τραυματισμούς.

Βασικές τεχνικές παιξίματος για το στεριανό λαούτο συναντάμε στην υποενότητα «Τεχνικές και μουσικές δυνατότητες» του βιβλίου του Φοίβου Ανωγειανάκη²⁶. Αρχικά αναγράφεται πως ο οργανοπαίκτης προσαρμόζει το ύφος (πιάνο ή φόρτε) ανάλογα με το ύφος του χορού και του τραγουδιού. Για την επίτευξη των παραπάνω δυναμικών κατέχει σημαντικό ρόλο το πιάσιμο της πένας (χαλαρό ή σφιχτό), καθώς και η ένταση του χτυπήματός της (απαλά ή σκληρά). Μία ακόμα τεχνική φέρει την ονομασία βιμπράτο και επιτυγχάνεται με το την γρήγορη επιτόπια κίνηση του δακτύλου που πατάει τη νότα προς τα πάνω και προς τα κάτω. Όσον αφορά τις τεχνικές παιξίματος που αφορούν τον συνοδευτικό χαρακτήρα του στεριανού λαούτου, ο συγγραφέας σημειώνει πως ο οργανοπαίκτης επικεντρώνεται στα ρυθμικά σχήματα ανάλογα με τον χορευτή και τους υπόλοιπους μουσικούς. Παρόλα αυτά, όπου είναι εφικτό, προσθέτει αντίστοιχες μελωδικές γραμμές με αυτές της μελωδίας.

Αρχίζοντας από την μέθοδο του Χατζόπουλου συναντάμε πρώτα την ενότητα «Πως κρατάμε το λαούτο». Στη συγκεκριμένη ενότητα ο συγγραφέας επικεντρώνεται στον τρόπο με τον οποίο πρέπει να κρατάει ο μουσικός το λαούτο. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει πως το δεξιό πόδι πρέπει να εφάπτεται με το σκάφος, το μπράτσο να βρίσκεται λίγο πιο ψηλά από τη (νοητή παράλληλα με το έδαφος) ευθεία γραμμή και το σώμα του οργανοπαίκτη να είναι όρθιο χωρίς να παραμελεί την ισορροπία του. Έπειτα αναγράφεται πως το χέρι στο οποίο υπάρχει η πένα, κατά την διάρκεια της μουσικής πράξης, θα πρέπει να κινείται μόνο στο μέρος του καρπού καθώς οποιαδήποτε κίνησή

²⁶ Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Μέλισσα.

του από τον ώμο ή τον αγκώνα θεωρείται λανθασμένη. Τέλος ο συγγραφέας σχολιάζει πως, κατά την διάρκεια της μουσικής πράξης, ο οργανοπαίκτης δεν πρέπει ποτέ να κοιτάει τα χέρια του γιατί η μουσική είναι κάτι που πρέπει να το «βλέπει» με τα αυτιά και όχι με τα μάτια. Σε επόμενη ενότητα της συγκεκριμένης μεθόδου βρίσκεται ο τίτλος «Πως μπορείς να διασκεδάσεις το χορευτή». Ο συγγραφέας στο σημείο αυτό σημειώνει διάφορες παρατηρήσεις που αφορούν άμεσα τη νοοτροπία ενός λαουτιέρη και έμμεσα την ανάπτυξη της «πνευματικής» του τεχνικής. Αναλυτικότερα αναγράφεται πως ο λαουτιέρης είναι υπεύθυνος για την ευχαρίστηση του χορευτή καθώς τον βοηθάει με τον ρυθμό, ενώ πρέπει να χρησιμοποιεί διαφορετικό τρόπο αναπαραγωγής των τραγουδιών ανάλογα με την κατάσταση που βρίσκεται (παρέα, πανηγύρι, δισκογραφία). Τέλος επιμένει στην σημαντικότητα και την ανάγκη του αυτοσχεδιασμού καθώς όπως υποστηρίζει κατατάσσεται στις πράξεις που όχι μόνο ξεχωρίζουν ένα μουσικό, αλλά βοηθάνε και στην καλύτερη δυνατή περαίωση του «ζωντανού» παιξίματος.

Ο Γρηγοριάδης στα ζητήματα των διαφόρων τεχνικών κατατάσσει τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να τοποθετηθεί το όργανο, τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να κρατηθεί η πένα όπως επίσης και διάφορες τεχνικές στο κομμάτι της συνοδείας. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει πως είναι σημαντικό να υπάρχει σωστή στάση κατά την διάρκεια αναπαραγωγής καθώς αποτρέπεται τυχόν κούραση και προβλήματα υγείας. Κρατώντας το λαούτο θα πρέπει το ηχείο να τοποθετείται κάθετα στον δεξί μηρό, η πλάτη να είναι παράλληλα με αυτήν της καρέκλας ενώ το καπάκι να γέρνει ελάχιστα ώστε να είναι ορατές οι χορδές. Το αριστερό χέρι στηρίζει το μανίκι του οργάνου με τον δείκτη ο οποίος δεν καταβάλλει μεγάλη πίεση με αποτέλεσμα την ευκινησία του χεριού κατά μήκος του οργάνου. Από την άλλη πλευρά το σημείο του δεξιού χεριού που βρίσκεται ανάμεσα στον καρπό και τον αγκώνα, ακουμπάει στο καπάκι και τοποθετεί την πένα πάνω από τον τερσέ. Όσον αφορά το πιάσιμο της πένας, αναφέρεται πως πρέπει να είναι μαλακό και ο καρπός να κινείται ελεύθερα και ομαλά αλλιώς θα υπάρξει κόπωση αλλά και σκληρός ήχος. Ο τρόπος κατασκευής της πένας διαφέρει από τα προηγούμενα χρόνια καθώς συνηθιζόταν να χρησιμοποιείται φτερό όρνιου ή αετού σε αντίθεση με παροντικές κατασκευές που χρησιμοποιείται μακρόστενη πλαστική ύλη δέκα έως δεκαπέντε εκατοστών. Τέλος ο συγγραφέας επισυνάπτει δύο σκίτσα με τον τρόπο κρατήματος της πένας και εξηγεί πως ο συνηθισμένος τρόπος κρατήματός της είναι με τον δείκτη και τον αντίχειρα ενώ παράλληλα η ουρά της βγαίνει είτε ανάμεσα

από τον δείκτη και τον μέσο είτε από τον μικρό και τον παράμεσο. Όπως αναφέρει και ο ίδιος το κράτημα και το παίξιμο της πέννας είναι το βασικότερο πράγμα καθώς από αυτήν προκύπτει ο ήχος, η χροιά και η χρονική ευχέρεια του οργανοπαίκτη. Σε σχετική αναφορά του ο συγγραφέας αναφέρει και τον τρόπο χρήσης της πέννας παρουσιάζοντας την κίνησή της προς τα κάτω ή προς τα πάνω.

Στην ενότητα «Περάσματα μπάσου και γέφυρες» αναγράφονται πληροφορίες που αφορούν το συνοδευτικό μέρος της τεχνικής του οργάνου. Αρχικά σημειώνεται η εξέλιξη της νοοτροπίας, του συνοδευτικού τρόπου, από ισοκρατηματική σε δυτικά πρότυπα (με τρίφωνες συγχορδίες). Το επόμενο μέλημα του μαθητή είναι να χρησιμοποιήσει διάφορες φράσεις ανάμεσα από την αναπαραγωγή των συγχορδίων οι οποίες θα έχουν είτε διαβατικό είτε συμπληρωματικό χαρακτήρα. Ο συγγραφέας συνεχίζει συμπληρώνοντας και άλλους τρόπους συνοδείας όπως το παίξιμο ενός μοτίβου που καταλήγει στη ζητούμενη συγχορδία, το αρμονικό χρωμάτισμα με την ανάλυση της συγχορδίας και τέλος το τρέμολο, όπου προτείνεται σε «καθιστικά» τραγούδια τα οποία δεν έχουν ρυθμική αγωγή. Το τρέμολο συμβολίζεται με τρεις γραμμές πάνω στο «μαγκουράκι» της νότας και χρησιμοποιείται στο λαούτο για να προσομοιώσει κάποια συνέχεια στον ήχο παρόμοια με του βιολιού ή του κλαρίνου. Ολοκληρώνοντας τις σημειώσεις του, ο συγγραφέας παρουσιάζει δύο ακόμα τεχνικές οι οποίες υποστηρίζει πως προέρχονται πιθανώς από τις εκτελέσεις της κιθάρας. Αυτές αποτελούνται από την ρυθμική ανάλυση της συγχορδίας (άρπισμα) και τις διαδοχικές ελαττωμένες συγχορδίες που χρησιμοποιούνται με βάση τις βαθμίδες της ντιμινουίτας.

Στις μεθόδους του Μυστακίδη συμβουλευόμαστε τις σχετικές ενότητες που φέρουν τους τίτλους «Το κράτημα του λαούτου» και «Ο ρόλος του λαούτου». Οι πληροφορίες που αποκομίζουμε αφορούν την τοποθέτηση του οργάνου και τον χαρακτήρα του αντίστοιχα. Πιο εμπεριστατωμένα, ο συγγραφέας αναφέρει πως το ηχείο τοποθετείται πάνω στον δεξιό μηρό και προσαρμόζεται όπως και το καπάκι κάθετα προς αυτόν. Στο μπράτσο δίνεται μία ελαφριά κλίση προς τα πάνω, σε σχέση με τον οριζόντιο άξονα, ενώ το δεξί χέρι αγκαλιάζει το ηχείο με τον καρπό να παραμένει λίγο πιο πίσω από την ροδάντζα. Με αυτό τον τρόπο το λαούτο έχει στερεωθεί απόλυτα ισορροπημένα στο σώμα του οργανοπαίκτη παρέχοντας απόλυτη ελευθερία στο αριστερό χέρι του μουσικού για την ακριβή και εύκολη αναπαραγωγή κάθε νότας. Συνεχίζοντας αναγράφονται πληροφορίες που αφορούν τον τρόπο κρατήματος της

πένας. Αναλυτικότερα, ο συγγραφέας τάσσεται υπέρ της κατοχής μιας κοινής πένας²⁷ την οποία ο μαθητής κρατάει με τον αντίχειρα και τον δείκτη και χρησιμοποιεί περίπου στο μέσο του ηχείου, σχεδόν κάθετα προς τις χορδές και το καπάκι. Τοποθετώντας το αριστερό χέρι επάνω στο μπράτσο επιδιώκεται η επαφή του αντίχειρα και του δείκτη (τρίτη φάλαγγα) σε αυτό. Το σημείο του καρπού πρέπει να ευθυγραμμίζεται με τον βραχίονα ενώ για την αναπαραγωγή μίας νότας η πρώτη φάλαγγα του δείκτη εφάπτεται σχεδόν κάθετα με την ταστιέρα.

Όσον αφορά την άποψη του Μυστακίδη για τον ρόλο του λαούτου στην μουσική πράξη, επικεντρώνεται γύρω από την μετάβαση του σολιστικού του χαρακτήρα σε συνοδευτικό. Σύμφωνα με τον συγγραφέα το φαινόμενο αυτό παρατηρήθηκε τόσο στις ηπειρωτικές περιοχές όσο και στα νησιά της Ελλάδας, αντίθετα με την Κρήτη όπου επιμένει ακόμα και σήμερα να προβάλλει τον σολιστικό του χαρακτήρα. Συνεχίζοντας αναγράφεται πως ενώ ακόμα χρησιμοποιούνται κινητοί μπερντέδες για την κατασκευή του μπράτσου²⁸, επειδή έχει επικρατήσει ο συνοδευτικός χαρακτήρας του, ουσιαστικά μένουν σταθεροί γεγονός που το καθιστά στο σύνολο των συγκερασμένων μουσικών οργάνων. Να σημειωθεί μάλιστα πως στην καινούρια μέθοδο ο Μυστακίδης συμπληρώνει μόνο την παρατήρηση που περικλείει την εναλλαγή του τρόπου συνοδείας του λαούτου από τον ισοκράτη σε τρίφωνες συγχορδίες δυτικού αρμονικού συστήματος. Τέλος, ο συγγραφέας παρουσιάζει την τεχνική η οποία χρησιμοποιείται για την σωστή λειτουργία της πένας κατά την αναπαραγωγή των νοτών. Πιο συγκεκριμένα προσδιορίζει τις περιπτώσεις κατά τις οποίες πρέπει η πένα να ωθείται προς τα κάτω και τις αντίστοιχες περιπτώσεις όπου πρέπει να ωθείται η πένα προς τα πάνω.

Έπειτα από την ανασκόπηση των μεθόδων εκμάθησης, ως προς τις αναφορές τους για την διευκρίνιση των διαφόρων τεχνικών παιξίματος του στεριανού λαούτου, παρατηρείται η χρήση παρόμοιας δομικής επεξεργασίας. Οι συγγραφείς φαίνεται να απασχολούνται από τα ίδια ζητήματα τα οποία αφορούν κυρίως την τοποθέτηση του μουσικού οργάνου και τον ρόλο του κατά την μουσική πράξη. Οι πληροφορίες που

²⁷ Ο συγγραφέας διευκρινίζει πως δεν συμφωνεί με την χρήση της μακριάς πένας· εκτός από ιδιαίτερες περιπτώσεις συνοδείας σε ρυθμούς της κρητικής μουσικής, οπότε διευκολύνει τον μουσικό.

²⁸ Υπάρχουν και περιπτώσεις κατά τις οποίες οι μπερντέδες αντικαθίστανται ολοκληρωτικά από μεταλλικά τάστα.

παρουσιάζονται είναι ακριβής στο μεγαλύτερο μέρος τους και όπως είναι φανερό βρίσκουν σύμφωνους όλους τους συγγραφείς. Για παράδειγμα, στις περιπτώσεις όπου οι συγγραφείς απασχολούνται με το ίδιο ζήτημα όπως η τοποθέτηση του μουσικού οργάνου.

Μία αισθητή παρατυπία εμφανίζεται στην σημειογραφία που επιλέγει ο Γρηγοριάδης για να ορίσει τις κινήσεις της πέννας καθώς σύμφωνα με τον πλέον διαδεδομένο τρόπο καταγραφής χρησιμοποιούνται τα εξής σύμβολα: κάτω πένα «Π», πάνω πένα «V» και μπάσο «x». Αξιοσημείωτη είναι η έλλειψη σημαντικών τεχνικών που αφορούν το σολιστικό κομμάτι του στεριανού λαούτου. Πιο συγκεκριμένα παρατηρήθηκε πως σε καμία από τις τέσσερις μεθόδους δεν αναφέρθηκαν τεχνικές όπως το «γλισάντο», το «χάμερ ον» και το «πούλ οφ». Παρόλα αυτά έχοντας ο λαουτιέρης στην κατοχή του αυτές τις τρεις τεχνικές είναι σε θέση να ερμηνεύσει το μεγαλύτερο μέρος του ρεπερτορίου του στεριανού λαούτου. Εξίσου σημαντική τεχνική θα συναντήσουμε στον Γρηγοριάδη ο οποίος αναφέρεται στο «τρέμολο»²⁹, αλλά και στον Μυστακίδη όπου παρουσιάζεται ο τρόπος λειτουργίας της πέννας.

Έχοντας επίγνωση των αναγκών του αναγνώστη-μαθητή, ειδικά στα αρχικά στάδια, αναγνωρίζουμε πως οι πληροφορίες που θα συναντήσει στις παραπάνω μεθόδους είναι αρκετά χρήσιμες για την πρώτη του επαφή με το στεριανό λαούτο. Σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα (όπως στον τρόπο διασκέδασης των χορευτών) οι γνώσεις που θα λάβει ο αναγνώστης-μαθητής αφορούν ζητήματα που ανακαλύπτει ένας μουσικός σε μεταγενέστερα στάδια της πορείας του. Οπότε πλέον υπάρχει η δυνατότητα να αποκτήσει ο κάτοχος της μεθόδου εκμάθησης μια ευρύτερη, αν όχι διαφορετική, οπτική γωνία στον τρόπο προσέγγισης της μαθητείας του.

Στην παραπάνω ενότητα φαίνεται πως οι συγγραφείς εστιάζουν τόσο σε παρόμοια όσο και σε διαφορετικά θέματα ο καθένας. Αρχικά υπάρχουν οι αναφορές για την τοποθέτηση του μουσικού οργάνου και στην συνέχεια ο κάθε συγγραφέας παρουσιάζει διαφορετικά θέματα, γεγονός το οποίο αναδεικνύει την διαφορετική αλλά και προσωπική ιδεολογία του καθενός. Το σχόλιό μας φυσικά αναφέρεται για να τονιστεί πως ο κάθε συγγραφέας δίνει σημασία και προτεραιότητα σε διαφορετικά πράγματα ανάλογα με την κρίση του και την προσωπική του εμπειρία. Με αυτό τον τρόπο φαίνεται πως οι εν λόγω μέθοδοι εκμάθησης είναι λειτουργικές στο θέμα των

²⁹ Ο συγγραφέας το παρουσιάζει αρχικά ως μορφή συνοδείας αλλά εξηγεί συνάμα πως το τρέμολο χρησιμοποιείται επίσης για να δώσει διάρκεια και συνεχές ήχο.

τεχνικών παιξίματος για διαφορετικό λόγο η κάθε μία. Αναλυτικότερα, θα ξεκινήσουμε από τη μέθοδο του Χατζόπουλου στην οποία υπάρχουν πληροφορίες που μπορούν να χρησιμοποιηθούν είτε στο αρχικό στάδιο εκμάθησης (τρόπος τοποθέτησης του μουσικού οργάνου) είτε σε αρκετά μεταγενέστερα στάδια (τρόπος διασκέδασης του χορευτή). Συμπερασματικά λοιπόν υπάρχει έλλειψη πληροφοριών οι οποίες θα λειτουργούσαν ως γέφυρα των δύο αυτών ενοτήτων, γεγονός που ίσως προκαλέσει προβλήματα λειτουργικότητας. Έπειτα στην μέθοδο εκμάθησης του Γρηγοριάδη αναγνωρίζεται πως παρουσίασε κάποια στοιχειώδη βάση πληροφοριών που να αφορούν ολοκληρωτικά και συγκεκριμένα το τεχνικό κομμάτι παιξίματος του συγκεκριμένου μουσικού οργάνου. Με την αναφορά του συγγραφέα στα περάσματα του μπάσου και στις γέφυρες συμπληρώνεται η ενότητά του με πιο μεθοδευμένο και ουσιώδη τρόπο. Τέλος στην περίπτωση του Μυστακίδη θα συναντήσει κανείς πληροφορίες αρκετά χρήσιμες, οι οποίες όμως προσδιορίζουν κυρίως θεωρητικά τα παικτικά όρια του στεριανού λαούτου. Δεν σημειώνεται κάποια αναφορά που να πλαισιώνει και να αναλύει ορισμένες τεχνικές παιξίματος, πιθανώς επειδή η γνώση τους θεωρείται αυτονόητη από τον συγγραφέα³⁰.

³⁰ Χαψούλας, Α. (2010). *Εθνομουσικολογία, Ιστοριογραφικές και εθνογραφικές διαστάσεις*. Αθήνα: Νήσος, σελ.50-51.

IV. ΑΣΚΗΣΕΙΣ

Στην παρακάτω ενότητα θα ασχοληθούμε με έναν ακόμα σημαντικό τομέα των μεθόδων εκμάθησης παραμένοντας στο πρακτικό μέρος της εκμάθησης του στεριανού λαούτου. Αναλυτικότερα, θα ασχοληθούμε με τις ασκήσεις που έχουν τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσουν οι συγγραφείς ώστε να βοηθήσουν τον αναγνώστη-μαθητή αφενός να κατανοήσει στην πράξη ότι έχει προαναφερθεί, αφετέρου να δημιουργήσει μέσω της επανάληψης μία ολοκληρωμένη τεχνική κατάρτιση.

Οι ασκήσεις στον χώρο της μουσικής διαπαιδαγώγησης, αλλά κυρίως ερμηνείας, κατέχουν σημαντικότερο ρόλο. Αρχικά, αναγνωρίζεται σε αυτές η ιδιότητά τους να χρησιμοποιούνται σε οποιοδήποτε επίπεδο τεχνικής κατάρτισης και εμπειρίας βρίσκεται ο μουσικός. Αυτό ισχύει διότι οι ασκήσεις χρησιμοποιούνται όχι μόνο για την εκμάθηση ενός καινούριου στοιχείου, αλλά και για την διατήρηση ενός ήδη κεκτημένου. Ένα άλλο στοιχείο των ασκήσεων έχει να κάνει με την ποσότητα αυτών, καθώς συνεπάγονται στα στοιχεία της μουσικής που έχουν την δυνατότητα να αλλάζουν και να προσαρμόζονται κάθε φορά ανάλογα με τις ανάγκες του μαθητή-μουσικού. Με αυτό τον τρόπο κατορθώνεται αφενός η διατήρηση του ενδιαφέροντος σε έναν νέο μαθητή, αφετέρου η καθολική κάλυψη τυχόν νέων στοιχείων σε έναν μουσικό πιο προχωρημένου επιπέδου.

Στον συγκεκριμένο τομέα δεν τοποθετήθηκε με κάποια συλλογή πληροφοριών ούτε ο Χατζόπουλος ούτε ο Γρηγοριάδης στις αντίστοιχες μεθόδους εκμάθησής τους.

Στην μέθοδο εκμάθησης του Μυστακίδη παρουσιάζονται ένα σύνολο ασκήσεων κατανεμημένες σε τέσσερις ομάδες. Αρχικά αναγράφονται οι ασκήσεις πένας με ανοιχτές χορδές τις οποίες εισάγουν σχετικές πληροφορίες για κατατοπιστικούς κυρίως λόγους. Πιο συγκεκριμένα ο συγγραφέας σημειώνει πως η πένα μετά την ώθησή της πρέπει να σταματάει στην επόμενη χορδή, ενώ το χέρι στο οποίο βρίσκεται να κινείται με μικρές κινήσεις παράλληλα με το καπάκι του σκάφους. Επίσης αναφέρονται ενδεικτικά και οι συμβολισμοί με τους οποίους καθορίζονται οι ανάλογες κινήσεις της πένας (κάτω ή πάνω). Ο συγγραφέας τονίζει πως στη συνέχεια θα αφαιρεθούν παροδικά οι σχετικές ενδείξεις με σκοπό να αναπτύξει ο αναγνώστης-μαθητής την ικανότητα σωστής χρήσης της πένας. Έπειτα από την επεξήγηση των λεπτομερειών ακολουθούν

οκτώ ασκήσεις που ξεκινούν με την χρήση του ολόκληρου και καταλήγουν σε πιο δύσκολα χρονικά μοτίβα με αξίες δεκάτων έκτων. Στη συνέχεια ακολουθεί ένα σύνολο με δεκαοκτώ μελωδικές ασκήσεις. Οι πρώτες οκτώ επικεντρώνονται στο πρώτο πεντάχορδο χρησιμοποιώντας την δεύτερη θέση και χρονικές αξίες από ολόκληρα έως τέταρτα. Ο συγγραφέας εξηγεί με σχετική παραπομπή πως ονοματίζουμε την θέση από το αντίστοιχο τάστο που τοποθετείται ο δείκτης του χεριού. Οι δύο επόμενες ασκήσεις διαδραματίζονται στην έκταση της οκτάβας, ενώ η ενδέκατη απαρτίζεται μόνο από αξίες ογδόων. Για τις επόμενες τέσσερις ασκήσεις ο συγγραφέας χρησιμοποιεί παραδείγματα με αξίες ογδόων και τετάρτων, ενώ στις τρεις τελευταίες ασκήσεις ολοκληρώνει με παραδείγματα με όλες τις χρονικές αξίες και τις αντίστοιχες παύσεις τους. Το επόμενο σύνολο ασκήσεων καταγράφεται από τον συγγραφέα κατά την επεξήγηση των λαϊκών δρόμων-μακάμ. Αναλυτικότερα έπειτα από κάθε σχολιασμό ενός λαϊκού δρόμου-μακάμ, αναγράφονται σχετικές ασκήσεις με βασικό άξονα τον αντίστοιχο λαϊκό δρόμο³¹. Οι παραπάνω ασκήσεις συνοδεύονται επίσης από έναν ρυθμό και αναδεικνύουν μεταξύ άλλων τις φυσικές βάσεις του αντίστοιχου λαϊκού δρόμου και τις βασικές τονικότητές του. Το τελευταίο σύνολο ασκήσεων που αναγράφεται βρίσκεται στην ενότητα «Ρυθμικές ασκήσεις». Το περιεχόμενό της αποτελείται από είκοσι πέντε ασκήσεις αυστηρώς ρυθμικού χαρακτήρα (χρησιμοποιείται μόνο μία νότα για το τονικό ύψος) σε μοτίβα των δύο, τριών και τεσσάρων τετάρτων.

Από την παραπάνω ανάλυση προκύπτει πως ο συγγραφέας εκμεταλλεύτηκε επαρκώς τον εκπαιδευτικό και επεξηγηματικό χαρακτήρα των ασκήσεων, προσαρμόζοντας την δομή τους αντίστοιχα. Οι ασκήσεις που παρουσιάζει καλύπτουν αρκετές πλευρές καθώς ασχολούνται με βασικά στοιχεία, τα οποία πρέπει να κατέχει ένας μουσικός, όπως η μελωδική και η ρυθμική ευχέρεια. Κρίνοντας σε σχέση με τα στοιχεία που αναλύει η κάθε άσκηση, τα χαρακτηρίζουμε ως ακριβή και πλήρη εφόσον είναι στοχευμένα και καλύπτουν μεγάλο εύρος πληροφοριών. Η χρησιμότητά τους στο γενικό σύνολο αποδίδεται σε μεγάλο βαθμό στην ιδεολογία που ακολουθεί ο συγγραφέας, ο οποίος όπως προαναφέραμε σε προηγούμενες ενότητες αναγνωρίζεται ως ενεργός μουσικός. Ανατρέχοντας στον συλλογισμό από την εισαγωγή της ενότητάς

³¹ Στην περίπτωση των μακάμ ο Μυστακίδης περιορίζεται μόνο στην αναφορά τους, καθώς η φύση του μουσικού οργάνου δεν ενδείκνυται για περαιτέρω πρακτική ανάλυση.

μας, υπενθυμίζουμε πως μία ενότητα με ασκήσεις είναι σοφό να καθίσταται αναπόσπαστο κομμάτι σε κάθε μέθοδο εκμάθησης. Συγκρίνοντας τις μεθόδους διαφαίνεται η ανάγκη και η χρησιμότητά της.

V. ΣΥΓΧΟΡΑΙΕΣ

Αντίθετα με τα παλαιότερα χρόνια το στεριανό λαούτο διακρίνεται πλέον στον ελλαδικό χώρο για την συνοδευτική του ιδιότητα. Είτε χρησιμοποιείται στην περιοχή της Ηπείρου είτε στα νησιά του Αιγαίου η λειτουργία του περιορίζεται κατά κύριο λόγο στις συγχορδίες. Με την βοήθεια της ενότητας της θεωρίας και την ανάλυση του σχετικού ρεπερτορίου, συμπεραίνουμε πως στο στεριανό λαούτο χρησιμοποιούνται μόνο οι ματζόρε, οι μινόρε, οι ντιμινούτες και οι συγχορδίες πέμπτης.

Ανατρέχοντας στην ενότητα της θεωρίας βλέπουμε πως οι συγχορδίες δημιουργούνται από την χρήση της πρώτης, της τρίτης και της πέμπτης βαθμίδας. Η διαφοροποίηση της ματζόρε συγχορδίας από την (αντίστοιχης τονικής) μινόρε πραγματοποιείται ανάλογα με το διάστημα που υπάρχει από την πρώτη έως την τρίτη βαθμίδα³². Με την αναφορά των διαστημάτων ορίζονται «...λόγοι συχνοτήτων, με την μορφή ρητών λόγων (λόγων ακέραιων αριθμών). Ως τέτοιοι, ταυτίζονται τόσο με την θέση στην οποία πρωτοεμφανίζονται στην αρμονική στήλη, όσο και με τον λόγο μηκών της δυνητικής χορδής που τα παράγει»³³. Από την άλλη πλευρά οι ντιμινούτες σχηματίζονται τοποθετώντας τρεις συνεχόμενες μικρές τρίτες. Στην περίπτωση των συγχορδιών που επιλέγονται κυρίως για την συνοδεία μουσικών οργάνων, τα οποία χρησιμοποιούν νότες από το ασυγκέραστο μουσικό σύστημα, θα χρησιμοποιηθούν μόνο η πρώτη και η πέμπτη βαθμίδα τους. Από την άλλη πλευρά, τα παλαιότερα χρόνια χρησιμοποιούσαν στο στεριανό λαούτο μοναχά τον ισοκράτη για το μέρος της συνοδείας. Το συγκεκριμένο αποτέλεσμα προέκυπτε από την συνοδεία μελωδιών οι οποίες βασίζονταν στον τροπικό χαρακτήρα του μονοφωνικού δημοτικού μέλους³⁴. Έπειτα από την ανάλυσή μας αντιλαμβανόμαστε ότι οι συγχορδίες ενός, κατά κύριου λόγου πλέον, συνοδευτικού μουσικού οργάνου δεν γίνεται να λείπουν από την σχετική μέθοδο εκμάθησής του. Τα συμπεράσματά μας επαληθεύονται με μια πρώτη γρήγορη επισκόπηση των μεθόδων εκμάθησης, καθώς όλοι οι συγγραφείς χρησιμοποιούν σχετικές ενότητες με τις οποίες αναφέρονται στις συγχορδίες.

³² Όταν το διάστημα αποτελείται από δύο τόνους η συγχορδία χαρακτηρίζεται ως ματζόρε, αντίθετα όταν αποτελείται από έναν τόνο και ένα ημιτόνιο η συγχορδία χαρακτηρίζεται ως μινόρε.

³³ Σκούλιος, Μ. (2007). Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειοανατολικής Μεσογείου. *Προφορικότητες* (σ. 43). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.

³⁴ Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Μέλισσα, σελ.235-236.

Αρχικά ο Χατζόπουλος χρησιμοποιεί σχέδια τα οποία προσομοιώνουν την ταστιέρα του στεριανού λαούτου και τοποθετεί με την μορφή της ταμπλατούρας πάνω σε αυτά τις σχετικές συγχορδίες ξεκινώντας με την σολ και καταλήγοντας στην φα. Πιο συγκεκριμένα η μέθοδός του περιλαμβάνει ματζόρε και μινόρε συγχορδίες, οι οποίες τοποθετούνται στο μεγαλύτερο μέρος τους σε δύο πιθανές θέσεις³⁵. Η επόμενη αναφορά του συγγραφέα στις συγχορδίες υπάρχει στην ενότητα που παρουσιάζει τους λαϊκούς δρόμους οπότε θα αναφερθούμε σε αυτές σε μετέπειτα ενότητα.

Συνεχίζοντας στον Γρηγοριάδη θα συμβουλευτούμε την σχετική του ενότητα «Οι συγχορδίες». Στην συγκεκριμένη ενότητα ο συγγραφέας αναφέρεται στην κυριαρχία του συγχορδιακού τρόπου παιξίματος σε αντίθεση με τον σολιστικό τρόπο και συνεχίζει παρουσιάζοντας το θεωρητικό κομμάτι της ενότητας. Σε αυτό δίνεται ο ορισμός της συγχορδίας σύμφωνα με τον οποίο «Η συγχορδία είναι ένα σύνολο από φθόγγους (νότες) που συνηχούν (δηλ. ακούγονται ταυτόχρονα) και διέπεται από συγκεκριμένους αρμονικούς κανόνες»³⁶, ενώ σκοπό έχει την ομαλή ανάπτυξη της πολυφωνίας.

Με την βοήθεια του πενταγράμμου παρουσιάζονται η ντο μείζονα, η ρε ελάσσονα, η σι ελαττωμένη και η ντο αυξημένη στις οποίες ξεχωρίζει ο συγγραφέας τα αντίστοιχα διαστήματα τρίτης και πέμπτης που εμφανίζονται. Με ανάλογα παραδείγματα αναγράφονται και οι ντο μεθ' εβδόμης, ενάτης καθώς και η «αχαρακτήριστη». Παρόλα αυτά ο Γρηγοριάδης σχολιάζει πως οι συγχορδίες που χρησιμοποιούνται στην συνοδεία της ελληνικής μουσικής περιορίζονται στις ματζόρε, τις μινόρε και τις «αχαρακτήριστες». Αυτό προκύπτει, σύμφωνα με τον συγγραφέα, από τον ασυγκέραστο χαρακτήρα των σολιστικών οργάνων της μουσικής μας. Αναλυτικότερα αναγράφεται πως το στεριανό λαούτο ακολουθεί ένα συγκεκριμένο κούρδισμα το οποίο του επιτρέπει να συνοδεύει τις βασικές νότες της μελωδίας, ενώ η προσκόλληση των ματζόρε και μινόρε συγχορδιών καταλογίζεται στα δάνεια του δυτικού πολιτισμού. Η ενδεικτική συνοδεία του συγγραφέα περιορίζεται στην χρήση του ρυθμικού ή ελεύθερου ισοκράτη, των «αχαρακτήριστων» συγχορδιών σε περιπτώσεις μαλακών διαστημάτων και στην χρήση ματζόρε και μινόρε συγχορδιών μόνο όταν αυτές κρίνονται απαραίτητες.

³⁵ Εξαιρούνται οι ματζόρε-μινόρε συγχορδίες σι και ντο, οι οποίες παρουσιάζονται μόνο σε κλειστή θέση.

³⁶ Γρηγοριάδης, Δ. (2002). *Το λαούτο*. Αθήνα: Ντορεμι, σελ.24.

Στην επόμενη ενότητά του ο Γρηγοριάδης παρουσιάζει με την βοήθεια της ταμπλατούρας τις ενδεικτικές συγχορδίες που προανέφερε. Πιο συγκεκριμένα αρχίζοντας από τη ντο, παραθέτει τον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο τοποθέτησης των δακτύλων καθώς και τη ντο «αχαρακτήριστη», εβδόμης, ελαττωμένη, ντιμινουίτα και μινόρε εβδόμης την οποία ονομάζει ηπειρωτική. Με τον ίδιο τρόπο αναγράφονται και οι υπόλοιπες συγχορδίες (ντο#, ρε, ρε#, μι, φα, φα#, σολ, σολ#, λα, λα#, σι), οι οποίες εμφανίζονται όχι μόνο σε ανοικτή αλλά και σε κλειστή θέση. Τέλος σημειώνεται από τον συγγραφέα ένα σχόλιο, το οποίο αφορά τις ματζόρε και τις μινόρε συγχορδίες που έχουν ως τονική οποιαδήποτε νότα στη χορδή ντο και εξηγεί πως με την τοποθέτηση του τέταρτου δακτύλου στην χορδή λα προστίθεται ακόμα μία τονική.

Στην περίπτωση του Μυστακίδη ανατρέχουμε στις ενότητες: «Οι συγχορδίες στο λαούτο», «Εναλλακτικές θέσεις» και «Συνοπτικός πίνακας». Στην πρώτη ενότητα ο συγγραφέας χωρίζει την θέση των συγχορδιών σε δύο κατηγορίες. Την ανοικτή θέση και την κλειστή θέση, την οποία ονομάζει και μπαρέ. Αρχικά κατατάσσει στην ανοικτή θέση τις συγχορδίες που χρησιμοποιούν ανοικτές χορδές για την αναπαραγωγή τους³⁷ και έπειτα χωρίζει τις συγχορδίες κλειστής θέσεις σε δύο υποκατηγορίες με τις ονομασίες πάνω και κάτω μπαρέ. Με αυτό τον τρόπο η κλειστή θέση με πάνω μπαρέ αναφέρεται στις συγχορδίες που η τονική τους βρίσκεται στη ντο χορδή και η κλειστή θέση με κάτω μπαρέ αναφέρεται στις συγχορδίες που η τονική τους βρίσκεται στη σολ χορδή. Στην κλειστή θέση, τόσο του πάνω όσο και του κάτω μπαρέ, διακρίνονται μεταξύ άλλων ένας ενδεικτικός τρόπος τοποθέτησης των δακτύλων στην περίπτωση της ματζόρε συγχορδίας και ένας στην περίπτωση της μινόρε αντίστοιχα³⁸. Κατά τον ίδιο τρόπο (με την χρήση της ταμπλατούρας) ο συγγραφέας παρουσιάζει τις συγχορδίες πέμπτης καθώς και τις ντιμινουίτες, προσθέτοντας επιπλέον στην επόμενη ενότητά του εναλλακτικές θέσεις των συγκεκριμένων συγχορδιών. Στην τελευταία του ενότητα ο Μυστακίδης χρησιμοποιεί πίνακες με ταμπλατούρες στις οποίες ξεκινώντας από τη νότα ντο παραθέτει τις θέσεις ματζόρε, μινόρε, πέμπτης και ντιμινουίτας.

³⁷ Οι συγχορδίες αυτές αποτελούνται από την ντο ματζόρε, ντο μινόρε, ρε πέμπτης, σολ ματζόρε, σολ μινόρε, σολ πέμπτης και λα πέμπτης.

³⁸ Κατά τον καθορισμό των θέσεων ο συγγραφέας χρησιμοποιεί σχετικά σχήματα τα οποία εξηγεί σε σχετική υποσημείωση, π.χ.: ● =αριθμός δακτύλου.

Στην δεύτερη μέθοδο εκμάθησης του Μυστακίδη προστίθενται στο σύνολο των συγχορδιών σε ανοικτή θέση οι συγχορδίες: ντο πέμπτης, φα ματζόρε, σολ πέμπτης (στο δέκατο τάστο), λα μινόρε και λα ματζόρε. Επιπλέον απουσιάζει η ενότητα «Εναλλακτικές θέσεις» καθώς και η σχετική επεξήγηση των συμβόλων που χρησιμοποιούνται στην ταμπλατούρα.

Οι πληροφορίες που αποκομίσαμε για το συγκεκριμένο θέμα από τις παραπάνω μεθόδους εκμάθησης δεν μοιράζονται παρόμοια δομική επεξεργασία κατά την παρουσίασή τους. Στις τρεις τελευταίες μεθόδους εκμάθησης διακρίνουμε την φανερή διαφορά σε σχέση με την πρώτη τόσο στην παρουσίαση όσο και στην επεξήγηση της θεματικής. Από τη μια πλευρά ο Χατζόπουλος παρουσιάζει με λιτό τρόπο τις συγχορδίες χρησιμοποιώντας μόνο την ταμπλατούρα χωρίς να ασχοληθεί εκτενέστερα με την επιχειρηματολογία του, αντίθετα ο Γρηγοριάδης και ο Μυστακίδης διαφοροποιούνται καθώς συμβουλεύονται συνεχώς παραπομπές από την θεωρία. Οι πληροφορίες που αποκομίσαμε από τις μεθόδους συμφωνούν στο μεγαλύτερο μέρος τους με τα αποτελέσματα της αναζήτησής μας στο θέμα. Ειδικότερα, στην περίπτωση του Γρηγοριάδη, πρέπει να αναφέρουμε πως δεν συμφωνούμε με τον συμβολισμό ΝτοΛΧ, εφόσον ο πλέον διαδεδομένος τρόπος γραφής³⁹ αποτελείται από την τονική της και τον αριθμό πέντε. Επιπλέον ο συγγραφέας δηλώνει επί μέρους εναντίον του νεωτεριστικού δυτικότροπου πλέον χαρακτήρα της εναρμόνισης. Η συγκεκριμένη άποψή του δεν είναι σύμφωνη με τις υπόλοιπες μεθόδους, καθώς κατά την μουσική πράξη ωφελεί να χρησιμοποιείται οποιαδήποτε γνώση κατέχουμε, αρκεί φυσικά να αρμόζει στην κάθε περίπτωση. Παρόλα αυτά τονίζουμε πως οφείλουμε να σεβόμαστε τα παλαιότερα σύμβολα, τα οποία όπως και στην κοινωνία μας προέρχονται από σχετικά βιώματα ενός μεγάλου αριθμού γενεών⁴⁰. Στη συνέχεια πρέπει να σημειωθούν διάφορα στοιχεία τα οποία αν και χρίζουν μεγάλης σημασίας λείπουν από τις συγκεκριμένες μεθόδους. Αναλυτικότερα, ο Χατζόπουλος έπρεπε να επισυνάψει ορισμένα στοιχειώδη γνωρίσματα της θεωρίας της μουσικής ώστε με γνώμονα αυτά να κατανοήσει ο αναγνώστης-μαθητής για πιο λόγο οι συγχορδίες βρίσκονται σε αυτές τις συγκεκριμένες θέσεις στην ταστιέρα. Συνεχίζοντας στον Γρηγοριάδη, είναι αισθητή η έλλειψη κάποιας υποσημείωσης η οποία να εξηγεί τα σύμβολα που χρησιμοποιεί ο

³⁹ Σύμφωνα με την δυτική σημειογραφία.

⁴⁰ Stuart, H.-D. H.-A. (2010). *Η νεωτερικότητα σήμερα*. Αθήνα : Σαββάλας, σελ.406

συγγραφέας για την παρουσίαση των συγχωριών. Τέλος ο Μυστακίδης στην δεύτερη μέθοδο εκμάθησης που εξέδωσε, παρέλειψε σημαντικές πληροφορίες (όπως οι εναλλακτικές θέσεις των συγχωριών) τις οποίες εντοπίσαμε μόνο στην πρώτη μέθοδό του.

Έχοντας αναλύσει διεξοδικά τις πληροφορίες που μας παρουσιάστηκαν γίνεται αισθητός ο διαφορετικός τρόπος σκέψης του κάθε συγγραφέα όσον αφορά το συγκεκριμένο θέμα. Συγκρίνοντας το πνευματικό υπόβαθρο του κάθε συγγραφέα διαπιστώνουμε πως στην περίπτωση του Χατζόπουλου υπάρχουν αρκετές ελλείψεις σε θέματα θεωρητικής υποστήριξης και μεθοδολογικής προσέγγισης. Ένα αξιοσημείωτο παράδειγμα, το οποίο μπορεί κάλλιστα να παραβλέψει κάποιος, αναγνωρίζεται στο γεγονός ότι ξεκινάει την παρουσίαση των συγχωριών από την συγχωρία σολ. Φυσικά, από θεωρητικής άποψης αυτή η κίνηση δεν μπορεί να χαρακτηριστεί λανθασμένη και πιθανώς πραγματοποιήθηκε επειδή η σολ μινόρε (σε ανοικτή θέση) είναι η πιο εύκολη συγχωρία σε θέματα που αφορούν την δακτυλοθεσία. Επιπλέον είναι η πρώτη συγχωρία την οποία συναντάει κανείς στο ξεκίνημα της ταστιέρας, γεγονός που πιθανώς εξηγεί τον λόγο για τον οποίο ο συγγραφέας παρουσίασε πρώτα τις μινόρε συγχωρίες και έπειτα τις ματζόρε. Αντίθετα, στην μέθοδο εκμάθησης του Γρηγοριάδη ο τρόπος παρουσίασης και ανάλυσης των συνημμένων πληροφοριών αντικατοπτρίζει έναν διαφορετικό τρόπο προσέγγισης του επικείμενου θέματος, ο οποίος αναδεικνύει ταυτόχρονα και την λειτουργικότητα της μεθόδου εκμάθησης. Παρομοίως ο Μυστακίδης θα χρησιμοποιήσει ένα κράμα από θεωρητικές γνώσεις αλλά και πρακτικές παρατηρήσεις, ώστε να καλύψει κάθε πιθανή απορία ή και ασάφεια που ίσως προκύψει στον αναγνώστη-μαθητή.

VI. ΛΑΪΚΟΙ ΔΡΟΜΟΙ-MAKAM

Η επίγνωση των λαϊκών δρόμων-μακάμ μπορεί να χαρακτηριστεί ένα από τα σημαντικότερα κεφάλαια για την εκμάθηση και την κατανόηση του στεριανού λαούτου και του ρεπερτορίου που αυτό υπηρετεί. Εξερευνώντας τους παραπάνω όρους με μία πιο σφαιρική αντίληψη, παρουσιάζονται αποτελέσματα τα οποία ενστερνίζονται τόσο τα δυτικά όσο και τα ανατολικά πρότυπα.

Έπειτα από πιο εμπειριστατωμένη αναζήτηση ξεχωρίζουν όροι όπως δυτική μουσική, ανατολική μουσική, βυζαντινή μουσική καθώς και αρχαιοελληνική μουσική. Σε κάθε μία από τις παραπάνω περιπτώσεις συνδυάζονται δύο παράγοντες οι δρόμοι των οποίων είναι αλληλένδετοι και καταλήγουν σε ένα κοινό σημείο. Αφενός υπάρχει ο παράγοντας που αφορά το πρακτικό κομμάτι ενός είδους μουσικής, αφετέρου συμβαδίζει με αυτόν ο παράγοντας που επικεντρώνεται στην θεωρητική επεξήγηση και δικαιολόγηση των πράξεων του προηγούμενου. Ανάλογα με το σημείο που βρίσκεται ο κάθε μουσικός ακολουθώντας τους δύο αυτούς συγκεκριμένους δρόμους, έχει την δυνατότητα να καταλάβει και να εμπεδώσει πληροφορίες οι οποίες θα τον οδηγήσουν στην μουσική αρτιότητα.

Σε αυτή την ενότητα θα ασχοληθούμε με το θεωρητικό μέρος και την επεξήγηση του σημαντικότερου του κομματιού. Πιο συγκεκριμένα, θα επικεντρωθούμε στον διαστηματικό κόσμο που δομείται ένα μουσικό κομμάτι. Στην περίπτωση της ελληνικής λαϊκής μουσικής (αστικής και δημόδους), θα εντρυφήσουμε στους όρους «μακάμ» και «λαϊκοί δρόμοι». Με τους παραπάνω όρους χαρακτηρίζουμε ομάδες με σύνολα διαστημάτων, τα οποία φέρουν συγκεκριμένη ονομασία και αναδεικνύουν ένα ξεχωριστό άκουσμα το καθένα. Συμβουλευόμενοι την ενότητα με την οργανολογία του στεριανού λαούτου κατανοούμε πως το ρεπερτόριο το οποίο υπηρετεί προέρχεται και μεταλαμπαδεύεται από γενιά σε γενιά με προφορικό τρόπο. Η δημιουργία λοιπόν των λαϊκών δρόμων ερμηνεύεται ως η προσπάθεια των μουσικών, των συγκεκριμένων ρεπερτορίων, να αποκωδικοποιήσουν τα συγκεκριμένα μουσικά ακούσματα δημιουργώντας ένα κοινό (θεωρητικό αλλά και πρακτικό) υπόβαθρο. Το γεγονός αυτό εξυπηρετεί την εκπαίδευση μέσω της στοχευμένης γνώσης, όπως επίσης και την εδραίωση μία κοινής γλώσσας ή λεξιλογίου τα οποία αντιπροσωπεύουν τα συγκεκριμένα μουσικά ιδιώματα.

Όπως προαναφέραμε όμως τα στοιχεία που θα συλλεχθούν για το παραπάνω εγχείρημα έχουν ως γνώμονα την προφορικότητα, γεγονός το οποίο δυσκολεύει αρκετά την ανάληψη επικυρωμένων πληροφοριών. Τον λόγο για τον οποίο χρησιμοποιήθηκε στον τίτλο της παρούσας ενότητας ο όρος μακάμ, θα τον συναντήσουμε επίσης στην ενότητα της οργανολογίας. Πιο συγκεκριμένα αναφέραμε πως στο στεριανό λαούτο χρησιμοποιούνται μπερντέδες ώστε να γίνεται εύκολα η προσαρμογή τους, γεγονός από το οποίο θα προκύψει η καλύτερη δυνατή ερμηνεία των ασυγκέραστων διαστημάτων. Βέβαια όπως διαπιστώσαμε το γεγονός αυτό εκλείπει στη σημερινή εποχή, παρόλα αυτά δεν παύει να καταλογίζεται στις δυνατότητες του συγκεκριμένου μουσικού οργάνου. Γι' αυτό τον λόγο μπορεί να καταλογιστεί ως αναπόσπαστο κομμάτι σε μία ολοκληρωμένη μέθοδο εκμάθησης στεριανού λαούτου.

Ο Χατζόπουλος κατανέμει και παρουσιάζει τις πληροφορίες του για τους λαϊκούς δρόμους σε σχετικούς πίνακες, ενώ δεν υπάρχει καμία αναφορά που να ασχολείται με τα μακάμ. Αναλυτικότερα, στον πρώτο του πίνακα αναγράφονται σχετικές στήλες οι οποίες φέρουν τις ονομασίες δρόμοι, τόνος⁴¹, ρυθμός, αρμονίες, επιστροφή και κλίμακα⁴². Στην πρώτη θέση βρίσκεται ο λαϊκός δρόμος ουσάκ ο οποίος παρουσιάζεται σε ρυθμό συρτό και οι αρμονίες του έχουν την ακολουθία λα-,ρε-,μι-, φα⁴³, λα-, σιβ, ντο και ρε-. Η επιστροφή των αρμονιών πραγματοποιείται με την χρήση των φα, μι-, ρε-, λα-, σολ-, λα-, ρε-, ντο, σιβ, λα-, σολ- και λα ενώ η κλίμακα σχηματίζεται με τις νότες λα, σολ, φα, μι, ρε, ντο, σι, λα. Ακολουθεί το μινόρε στο οποίο ο συγγραφέας προσθέτει την ονομασία νιαβέντ. Αυτή τη φορά σε ρυθμό μπάλου παρουσιάζονται οι αρμονίες λα-, ρε-, μι, φα και η επιστροφή τους φα, μι, ρε-, λα-, μι, λα-, για την κλίμακα θα χρησιμοποιείται λα, σολ#, φα, μι, ρε, ντο, σι, λα. Τρίτος στη σειρά αναγράφεται ο λαϊκός δρόμος σαμπάχ, ο οποίος παρουσιάζεται σε ρυθμό καλαματιανού και με την συνοδεία των αρμονιών λα-, ντο, ντο#, μι. Η επιστροφή αυτών είναι μι, ντο#, ντο, λα-, σολ, λα και για την κλίμακα χρειαζόμαστε λα, σολ, φα, μι, ρε, ντο, σι και λα. Συνεχίζοντας βρίσκεται το ράστ, το οποίο αναγράφεται σε ρυθμό τσάμικο και σχηματίζεται χρησιμοποιώντας την λα, σολ#, φα#, μι, ρε, ντο#, σι, λα.

⁴¹ Όλοι οι λαϊκοί δρόμοι παρουσιάζονται από τόνο λα, ενώ ο συγγραφέας τονίζει πως οι προαναφερθέντες δρόμοι είναι μόνο μερικοί εκ του συνόλου.

⁴² Όλες οι κλίμακες σημειώνονται μόνο στην κατιούσα τους μορφή.

⁴³ Όταν δεν αναγράφεται κάποιο σύμβολο, η συγχορδία αναγνωρίζεται ως ματζόρε.

Στον παρόντα λαϊκό δρόμο, όπως επίσης και στους λαϊκούς δρόμους ουζάμ και τζουβαέρι, ο Χατζόπουλος τοποθετεί όμοιο συγχορδιακό κύκλο και στην επιστροφή. Στην συγκεκριμένη περίπτωση λοιπόν (ράστ) έχουμε λα, ρε, μι, φα#-, ντο#-, σι-, λα, μι και λα. Επόμενος στην σειρά παρουσίασης του συγγραφέα βρίσκεται ο λαϊκός δρόμος ουζάμ. Οι νότες από τις οποίες αποτελείται είναι λα, σολ#, φα#, μι, ρε, ντο#, σι, λα ενώ συνοδεύεται σε ρυθμό χασάπικο. Στις αρμονίες του σχολιάζει ο συγγραφέας πως χρησιμοποιούνται οι ίδιες με το ράστ με την διαφορά ότι επικεντρωνόμαστε στο ντο#. Προτελευταίος αναγράφεται ο λαϊκός δρόμος τζουβαέρι, σε ρυθμό ζεϊμπέκικο και με αρμονίες τις συγχορδίες λα, ρε-, μι, φα#-, ντο#, σι-, λα, μι, λα. Η κλίμακα του συγκεκριμένου λαϊκού δρόμου σχηματίζεται χρησιμοποιώντας σε σειρά τις νότες λα, σολ#, φα#, μι, ρε, ντο#, σι και λα. Στην τελευταία θέση του πίνακα βρίσκεται ο λαϊκός δρόμος χιτζάζ, ο οποίος σχηματίζεται με λα, σολ#, φα, μι, ρε, ντο#, σι^b και λα. Οι αρμονίες συνοδεύουν σε ρυθμό χασαποσέρβικου και αποτελούνται από λα, ρε-, μι, φα ενώ στην επιστροφή από φα, μι, ρε-, λα, σολ- και λα.

Στο τελευταίο κομμάτι το οποίο αποσκοπεί στην ανάλυση των λαϊκών δρόμων ή απλώς «δρόμοι⁴⁴» όπως συνηθίζει να τους αποκαλεί ο συγγραφέας συναντάμε το ουσάκ, το νιαβέντ, το ράστ και το χετζάζ σε μορφή κατιούσας κλίμακας. Στη συγκεκριμένη περίπτωση όμως ο Χατζόπουλος σημειώνει τις νότες από τις οποίες αποτελείται ο κάθε λαϊκός δρόμος, αναφέροντας ενδεικτικά την δημιουργία του από έξι διαφορετικές τονικότητες. Αναλυτικότερα σημειώνεται το ουσάκ με το νιαβέντ από σολ, λα, σι, ντο, ρε, μι και το ράστ όπως επίσης και το χιτζάζ από λα, ντο, ρε, μι, φα, σολ.

Στην περίπτωση του Γρηγοριάδη συμβουλευόμαστε και συλλέγουμε πληροφορίες από την σχετική ενότητα «Οι ήχοι, τα μακάμ και το λαούτο». Ο συγγραφέας αρχικά αναφέρεται στις διάφορες «κλίμακες» που συναντάμε ανά τον κόσμο και έπειτα επικεντρώνεται στις δύο με τις οποίες πρόκειται να ασχοληθεί στη συνέχεια. Πιο συγκεκριμένα τονίζει την σημασία των βυζαντινών ήχων και των αραβοπέρσικων μακάμ προς την «παραδοσιακή⁴⁵» μας, όπως την ονομάζει ο ίδιος, μουσική. Στη συνέχεια παρουσιάζει τον διαχωρισμό της παράταξης ενός ήχου-μακάμ ο

⁴⁴ Χατζόπουλος, Β. (1991). *Ο παραδοσιακός Αζώτης λαουτιέρης (40 χρόνια λαούτο)*. Αθήνα: Φιλιππότη, σελ.58.

⁴⁵ Γρηγοριάδης, Δ. (2002). *Το λαούτο*. Αθήνα: Ντορεμι, σελ. 55.

οποίος πραγματοποιείται με την βοήθεια των τετραχόρδων. Τις παραπάνω σημειώσεις συνοδεύει ένα πινακάκι στο οποίο εμπεριέχονται οι συμβολισμοί των διέσεων και των υφέσεων που χρησιμοποιούνται στα μακάμ, όπως επίσης και τα αντίστοιχα κόμματα που τις προσδιορίζουν. Τέλος, ο συγγραφέας παραθέτει ένα μελωδικό παράδειγμα του ασυγκέραστου συστήματος στο οποίο παρουσιάζει την προσωπική του άποψη στον τρόπο που πρέπει αυτό να εναρμονιστεί.

Ο πρώτος ήχος-μακάμ που αναφέρει ο Γρηγοριάδης φέρει την ονομασία πρώτος και ουσάκ αντίστοιχα. Η παρουσίασή του αρχίζει με μία σχετική προσέγγιση προς τον τρόπο με τον οποίο συγκροτείται, καθώς αναγράφονται και οι κινήσεις που πραγματοποιούνται σε αυτόν. Αναλυτικότερα σημειώνεται πως ο πρώτος ήχος δημιουργείται με την ένωση δύο διατονικών τετραχόρδων, στα οποία βρίσκεται στο μέσο ένας διαζευκτικός τόνος. Αντίστοιχα το μακάμ ουσάκ αποτελείται από ένα τετράχορδο ουσάκ και ένα πεντάχορδο μπουσελίκ συνημμένα μεταξύ τους. Όσο αναφορά την κίνησή τους, ο συγγραφέας αναφέρει πως σημειώνεται στο κάτω τετράχορδο και τονίζει τον προσαγωγέα. Ως βάση του ήχου χρησιμοποιείται ο πα με στάση στον δι, ενώ στο μακάμ αντιστοιχίζεται με βάση την πρώτη βαθμίδα και στάση στην τέταρτη. Στη συνέχεια αναγράφονται σε πεντάγραμμο σχετική παρουσίαση του παραπάνω ήχου-μακάμ, οι νότες που πρέπει να χρησιμοποιηθούν στο λαούτο για να πραγματοποιηθεί το αντίστοιχο άκουσμα και τέλος οι βασικές συγχορδίες που χρησιμοποιούνται. Πιο συγκεκριμένα σημειώνεται μία οκτάβα ξεκινώντας από την λα με την προσθήκη μίας ύφεσης ενός ή δύο κομμάτων στο σι. Αντίστοιχα στο λαούτο χρησιμοποιεί την ρε μινόρε η οποία στην κατιούσα της μορφή έχει σι ύφεση και μι ύφεση.

Δεύτερος σε σειρά αναγράφεται ο πλάγιος του πρώτου ή αλλιώς μακάμ χουσεϊνί. Οι διαφορές που έχει με τον πρώτο ήχο εστιάζονται κυρίως στην κίνησή του η οποία πραγματοποιείται στο δεύτερο τετράχορδο, γεγονός το οποίο χρίζει τον κε (πέμπτη βαθμίδα) ως χαρακτηριστικό φθόγγο. Για την δημιουργία του χρησιμοποιείται ένα πεντάχορδο και ένα τετράχορδο ουσάκ διατονικά συνημμένα μεταξύ τους. Έπειτα αναγράφονται η ανάπτυξή του, ο τρόπος παιξίματος στο λαούτο και οι σχετικές συγχορδίες στο πεντάγραμμο. Αναλυτικότερα υπάρχει μία οκτάβα η οποία ξεκινάει από την λα και χρησιμοποιεί σι ύφεση ενός ή δύο κομμάτων και φα τεσσάρων κομμάτων, ενώ στις βασικές του συγχορδίες βρίσκονται οι ρε-, φα, σολ-, λα-, σιb, ντο ή ντο-.

Στη συνέχεια σημειώνεται ο πλάγιος του τετάρτου τον οποίο αντιστοιχεί ο συγγραφέας με το μακάμ ράστ. Ως βάση του ήχου χρησιμοποιείται ο νη (πρώτη βαθμίδα) με στάση στον δι (πέμπτη βαθμίδα). Για την δημιουργία του ήχου χρησιμοποιούνται ένα πεντάχορδο και ένα τετράχορδο ράστ τα οποία είναι συνημμένα μεταξύ τους. Ο Γρηγοριάδης ονομάζει τον βου και τον ζω (τρίτη και έβδομη βαθμίδα αντίστοιχα) κινούμενους φθόγγους με την αιτιολογία ότι έλκονται. Συνεχίζοντας αναγράφεται μία οκτάβα από σολ στην οποία υπάρχει σι ύφεση ενός ή δύο κομμάτων και φα δίεση τεσσάρων κομμάτων. Στο λαούτο χρησιμοποιείται αντίστοιχα μία ρε ματζόρε κλίμακα της οποίας την κατιούσα μορφή προστίθενται μία αναίρεση στο ντο. Οι συγχορδίες οι οποίες χρησιμοποιούνται για την συνοδεία είναι οι ρε, μι-, σολ, λα, ντο# ελαττωμένη.

Ο επόμενος ήχος-μακάμ με τον οποίο θα ασχοληθεί ο Γρηγοριάδης φέρει την ονομασία πλάγιος του δευτέρου ή αλλιώς μακάμ χιτζάζ. Με βάση τον πα δημιουργούνται διατονικά ένα τετράχορδο χιτζάζ και ένα τετράχορδο ουσάκ, ενώ αναφέρονται και περιπτώσεις κατά τις οποίες παραμένει σταθερό το πρώτο τετράχορδο και προσκολλώνται σε αυτό είτε ένα χρωματικό τετράχορδο χιτζάζ είτε ένα εναρμόνιο τετράχορδο κιουρντί. Οι αντίστοιχες περιπτώσεις αναγράφονται σε πεντάγραμμο και στη συνέχεια εξηγώντας την θέση στο στεριανό λαούτο υπάρχουν δύο οκτάβες που ξεκινάνε από το ρε με μιb, φα#, σιb και μιb, φα#, σιb και ντο# αντίστοιχα. Αναφερόμενος στις συγχορδίες συνοδείας, ο συγγραφέας σημειώνει τις ρε, σολ- και ντο-.

Ακολουθεί ο ήχος δευτερόπρωτος ή στην ονομασία των μακάμ καρσιγιάρ. Για τον σχηματισμό του χρησιμοποιείται ένα διατονικό τετράχορδο ουσάκ (πρώτος ήχος) και ένα χρωματικό πεντάχορδο χιτζάζ (πλάγιος δευτέρου), γεγονός από το οποίο προκύπτει και η ονομασία του. Στην παράταξη του μακάμ από λα υπάρχουν μία ύφεση ενός ή δύο κομμάτων στο σι, μία ύφεση τεσσάρων κομμάτων στο μι και μία δίεση τεσσάρων κομμάτων στο φα. Ωστόσο στο λαούτο σχηματίζεται με οκτάβα στο ρε στην οποία προσθέτει ο συγγραφέας στην ανιούσα της μορφή μία ύφεση στο λα και στην κατιούσα της μορφή μία ύφεση στο μι. Οι συγχορδίες που προτείνονται περικλείουν την ρε-, φα-, σολ και ντο ή ντο-.

Στη συνέχεια αναγράφεται ο πλάγιος πρώτος εναρμόνιος ήχος ή μακάμ μπουσελίκ αντίστοιχα. Εναρμόνιος ονομάζεται διότι δημιουργούνται σε αυτόν διαστήματα τόνου και ημιτονίου όμοια με αυτά της φυσικής και αρμονικής μινόρε. Ως

βάση χρησιμοποιεί το πα, ενώ πραγματοποιεί στάση στον κε (πέμπτη βαθμίδα). Στην παράταξή του αναφέρονται οι δύο παραπάνω εκδοχές στις οποίες παρουσιάζεται σε ανιούσα μορφή αφενός μία οκτάβα με βάση το λα, αφετέρου μία οκτάβα με βάση το λα και δίεση στο σολ. Στην χρήση του λαούτου έχουμε μία ρε μινόρε κλίμακα στην οποία προσθέτουμε σι ύφεση στην ανιούσα της μορφή και ντο δίεση στην κατιούσα της μορφή. Στις συγχορδίες του παραπάνω ήχου μακάμ σημειώνονται οι ρε-, σολ-, λα και ντο#. Επιπλέον ο συγγραφέας σχολιάζει πως στην τέταρτη βαθμίδα εμφανίζεται κάποιες φορές το φαινόμενο της χρώας σπάθης, την οποία θα πρέπει να εναρμονίσουμε με σολ# dim ή ελαττωμένη.

Ο επόμενος ήχος-μακάμ που αναγράφεται φέρει την ονομασία πλάγιος τέταρτος χρωματικός τετράφωνος ή αλλιώς μακάμ νικρίζ. Ο Γρηγοριάδης σημειώνει πως συναντάμε τον παραπάνω ήχο-μακάμ περισσότερο στο ρεπερτόριο των δημοτικών μας τραγουδιών, ενώ η προέλευσή του έχει τις ρίζες της στην Ρουμανία. Η βάση του τοποθετείται στον νη και η στάση πραγματοποιείται στον δι (πέμπτη βαθμίδα). Το γένος του χαρακτηρίζεται ως χρωματικό και για την δημιουργία του χρησιμοποιούμε μία οκτάβα από λα με ύφεση τεσσάρων κομμάτων στο σι και δίεση τεσσάρων κομμάτων στο ντο. Για να αναπαράγουμε το άκουσμα του συγκεκριμένου ήχου-μακάμ στο στεριανό λαούτο θα χρειαστούμε μία οκτάβα με βάση το ρε, στην οποία θα προσθέσουμε μία δίεση στο σολ. Ως κύριες συγχορδίες αναγνωρίζονται αυτές που σχηματίζονται στην πρώτη, την δεύτερη, την τέταρτη και την πέμπτη βαθμίδα ή αναλυτικότερα η ρε-, η μι, η σολ# ή σολ# dim και λα ή λα-.

Συνεχίζοντας σημειώνεται ο πλάγιος του πρώτου παθητικός ήχος, ο οποίος αντιστοιχεί στο μακάμ σαμπά. Την θέση του δεσπόζοντα φθόγγου κατέχει πλέον ο γα (τρίτη βαθμίδα), ο οποίος με την κίνησή του προτρέπει στην ύφεση της τέταρτης βαθμίδας. Στην γραπτή αναφορά του στο πεντάγραμμο παρουσιάζεται μία οκτάβα με βάση το λα στην οποία προστίθενται μία ύφεση ενός ή δύο κομμάτων στο σι, μία ύφεση τεσσάρων κομμάτων στο ρε και μία όμοια ύφεση στο λα της όγδοης βαθμίδας. Κατά την χρήση του παραπάνω ήχου-μακάμ στο λαούτο ο συγγραφέας παραθέτει μία οκτάβα από ρε στην οποία αναγράφονται, στην ανιούσα μορφή, μία ύφεση στο σολ και στην κατιούσα μορφή μία ύφεση στο σι και μία ύφεση στο ρε της όγδοης βαθμίδας. Βασικές συγχορδίες για εναρμόνιση βρίσκουμε στην πρώτη, την τρίτη, την τέταρτη και την πέμπτη βαθμίδα, στις οποίες σχηματίζονται οι ρε-, φα, φα# και ντο. Ο συγγραφέας σημειώνει πως όταν χρησιμοποιούνται ασυγκέραστα μουσικά όργανα για την

αναπαραγωγή της μελωδίας, πρέπει να επιλεγθεί αχαρακτήριστη συγχορδία για την τέταρτη βαθμίδα (σολ αχαρακτήριστη). Αντίθετα, στην περίπτωση των συγκερασμένων μουσικών οργάνων επιλέγεται σολ όπου υπάρχει σι φυσικό στην μελωδία και σολ- όπου υπάρχει σι^b.

Στην προτελευταία θέση ο συγγραφέας παρουσιάζει δύο παρόμοιους ήχους-μακάμ οι οποίοι ονομάζονται δεύτερος και τέταρτος λέγετος, όπως επίσης χουζάμ και σεγκιά αντίστοιχα. Στην πρώτη περίπτωση αναγνωρίζεται το χρωματικό γένος με βάση τον βου, το οποίο πραγματοποιεί στάσεις στον δι (τρίτη βαθμίδα) και στον ζω (πέμπτη βαθμίδα). Από την πλευρά των μακάμ σχηματίζεται ένα εξάχορδο από σι με ανάποδη ύφεση στην τονική, ύφεση τεσσάρων κομμάτων στο μι και δίεση τεσσάρων κομμάτων στο φα. Από την πλευρά του συγκερασμένου συστήματος σχηματίζεται ένα εξάχορδο το οποίο ξεκινάει από φα δίεση και συνεχίζει με την προσθήκη μίας ύφεσης στο σι και μίας δίεσης στο ντο. Στην δεύτερη περίπτωση παραθέτονται οι ίδιες βάσεις και στάσεις, με την διαφορά ότι πλέον κινούμαστε σε διατονικό γένος. Όσον αφορά την εναρμόνιση την οποία πρέπει να ακολουθήσει ο αναγνώστης-μαθητής, ο Γρηγοριάδης την χαρακτηρίζει πανομοιότυπη με αυτή του ράστ. Πιο συγκεκριμένα τονίζει την προτίμησή του στην χρήση ασυγκέραστων συγχορδιών, ενώ σχολιάζει πως για την εναρμόνιση τραγουδιών που ακολουθούν τους παραπάνω ήχους ξεκινάμε με ένα διάστημα τρίτης προς τα κάτω⁴⁶.

Ολοκληρώνοντας το κομμάτι που έχει αφιερώσει ο συγγραφέας για την παρουσίαση των λαϊκών δρόμων-μακάμ, αναφέρεται στην κλίμακα την οποία αποκαλεί πεντατονία την Ηπείρου. Η πεντατονική κλίμακα χαρακτηρίζεται από τον συγγραφέα ως η αρχαιότερη δομική μονάδα της μουσικής λόγω του τρόπου δημιουργίας της. Πιο συγκεκριμένα για την δημιουργία της χρησιμοποιούνται έξι φθόγγοι με διαστήματα ενός τόνου μεταξύ τους. Παρόλα αυτά σημειώνεται ακόμα μία περίπτωση κατά την οποία αναγράφεται ένα εξάχορδο με βάση το φα και τα σχετικά διαστήματα τόνου, εκτός από το διάστημα λα με σι στο οποίο σχηματίζεται ημιτόνιο με σι^b. Στην περίπτωση της εναρμόνισης χρησιμοποιείται κυρίως η τονική σε μορφή αχαρακτήριστης, μινόρε και μινόρε εβδόμης αλλά και η τρίτη με την πέμπτη βαθμίδα στις οποίες σχηματίζονται οι συγχορδίες σι και φα αντίστοιχα.

⁴⁶ Π.χ.: Μία μελωδία τραγουδιού σε χουζάμ η οποία ξεκινάει από χαμηλή φα#, θα εναρμονιστεί με ρε πέμπτης.

Στην περίπτωση του Μυστακίδη θα συμβουλευτούμε τις σχετικές ενότητες «Τρίχορδα-τετράχορδα-πεντάχορδα» και «Λαϊκοί δρόμοι-μακάμ». Στην πρώτη ενότητα ο συγγραφέας αναφέρεται στα τρίχορδα σεγκιά, ατζέμ και μουσταάρ τα οποία σημειώνει με τον ασυγκέραστο τρόπο σε πεντάγραμμο. Συνεχίζοντας αναγράφει με τον ίδιο τρόπο τα τετράχορδα ράστ, μπουσελίκ, ουσάκ, κιουρντί χιτζάζ, σαμπά, τσαργκιά, όπως και τα πεντάχορδα ράστ, χουσεϊνί, μπουσελίκ, κιουρντί, χιτζάζ, τσαργκιά, νικρίζ ή νεβεσέρ και σαμπά. Επιπλέον παρουσιάζονται οι αντίστοιχες μορφές των συγκεκριμένων τετραχόρδων και πενταχόρδων στο συγκεκριμένο σύστημα, ενώ στη συνέχεια σημειώνονται οι διαφορές τους και κατατάσσονται σε συνοπτικό πίνακα.

Στην παρακάτω παράγραφο θα παρουσιάσουμε λεπτομερώς τα τρίχορδα, τα τετράχορδα και τα πεντάχορδα τα οποία αναφέρει ο συγγραφέας. Με αυτό τον τρόπο οποιαδήποτε μελλοντική αναφορά τους στην παρουσίαση της επόμενης ενότητας της μεθόδου θα παραπέμπει στην ακόλουθη ανάλυσή τους. Αρχικά έχουμε τα τρίχορδα τα οποία αναγράφονται με βάση τον ασυγκέραστο τρόπο, καθώς δεν υπάρχει κάποια αντίστοιχη συγκεκριμένη μορφή. Το σεγκιά σχηματίζεται με τις νότες μι, φα, σολ και με την προσθήκη μίας ανάποδης ύφεσης στο μι. Με τις ίδιες νότες και μία επιπρόσθετη μαλακή δίεση στο φα σχηματίζεται το μουσταάρ, ενώ με τις νότες σι, ντο, ρε και με μία σκληρή ύφεση στο σι ολοκληρώνεται το τρίχορδο ατζέμ. Στη συνέχεια ο Μυστακίδης παρουσιάζει τα τετράχορδα σε ασυγκέραστη μορφή. Ξεκινώντας από το ράστ παρουσιάζονται οι νότες ντο, ρε, μι, φα με ανάποδη ύφεση στο μι, ενώ στο μπουσελίκ έχουμε την ίδια ακολουθία νοτών με μία σκληρή ύφεση στο μι. Στο τετράχορδο ουσάκ χρησιμοποιείται ως βάση το ρε και προστίθεται μία ανάποδη ύφεση στο μι, ενώ αντίστοιχα στο κιουρντί αντικαθιστούμε την ανάποδη ύφεση στο μι με μία σκληρή ύφεση. Συνεχίζοντας στην ίδια βάση αναγράφονται το χιτζάζ και το σαμπά. Αφενός υπάρχει μία μαλακή ύφεση στο μι και μία μαλακή δίεση στο φα, αφετέρου μία ανάποδη ύφεση στο μι και μία σκληρή ύφεση στο σολ. Τέλος αναφέρεται το τετράχορδο τσαργκιά στο οποίο χρησιμοποιείται ως βάση το ντο και δεν του καταλογίζεται κανένα σημείο αλλοίωσης. Στην συγκεκριμένη μορφή παρουσιάζονται επτά τετράχορδα από τα οποία το ένα έχει ως βάση το ντο (ράστ) και τα υπόλοιπα έξι το ρε. Στο ράστ όπως και στο κιουρντί ή μινόρε δεν σημειώνεται κάποιο σημείο αλλοίωσης, αντίθετα με το ουσάκ στο οποίο χρησιμοποιείται ύφεση στο μι. Στο σαμπά παρατηρείται ύφεση στο σολ, ενώ στο νιαβέντ δίεση στο σολ. Έπειτα στο χιτζάζ αναγράφεται ύφεση στο μι και δίεση στο φα, σε αντίθεση με το χουζάμ το οποίο έχει δίεση τόσο στο μι όσο και στο

φα. Προτελευταία αναγράφονται τα πεντάχορδα σε ασυγκέραστη μορφή με πρώτο το ράστ στο οποίο, ξεκινώντας με πρώτη βαθμίδα το ντο, προσθέτουμε μία ανάποδη ύφεση στο μι. Παραμένοντας στα πεντάχορδα τα οποία έχουν ως τονική το ντο, συναντάμε το μπουσελίκ το οποίο χαρακτηρίζεται από μία σκληρή ύφεση στο μι. Επιπλέον στο νικρίζ ή νεβεσέρ χρησιμοποιείται μία μαλακή ύφεση στο φα και μία μαλακή δίεση στο φα, ενώ στο τσαργκιά δεν αναφέρεται κάποιο σημείο αλλοίωσης. Στα πεντάχορδα με βάση το ρε κατατάσσεται αρχικά το χουσεϊνί στο οποίο παρατηρείται μία ανάποδη ύφεση στο μι, όπως επίσης και το κιουρντί στο οποίο αντιστοιχίζεται μία σκληρή ύφεση στο μι. Συνεχίζοντας αναγράφεται το χιτζάζ με μία μαλακή ύφεση στο μι και μία μαλακή δίεση στο φα, ενώ στο σαμπά υπάρχει η προσθήκη μίας ανάποδης ύφεσης στο μι και μίας σκληρής ύφεσης στο σολ. Τέλος θα ολοκληρώσουμε την παράγραφό μας με την αναφορά των πενταχόρδων τα οποία αναγράφονται σε συγκερασμένη μορφή. Στα παραπάνω πεντάχορδα ο Μυστακίδης χρησιμοποιεί για τονική μόνο τη νότα ρε, οπότε στο ράστ σημειώνεται μία δίεση στο φα. Στο νικρίζ παρατηρείται μία δίεση στο σολ, ενώ στο μινόρε δεν προστίθεται κάποιο σημείο αλλοίωσης. Στο ουσάκ και στο σαμπά αναγράφεται μία ύφεση στο μι και στο σολ αντίστοιχα. Από την άλλη πλευρά στο χουζάμ σημειώνονται διέσεις στο μι και το φα, ενώ στο ουσάκ υπάρχουν επιπρόσθετες μία ύφεση στο μι και μία δίεση στο φα.

Στην δεύτερη ενότητά του σε σχέση με τους λαϊκούς δρόμους-μακάμ, ο Μυστακίδης παρουσιάζει του λαϊκούς δρόμους και τα αντίστοιχα μακάμ. Επιπλέον στην ανάλυσή του αναγράφονται οι αντίστοιχες συγχορδίες που προκύπτουν από τον κάθε λαϊκό δρόμο. Ως πρώτο λαϊκό δρόμο-μακάμ συναντάμε την ματζόρε κλίμακα, η οποία ορίζεται με τονική το ντο και δομή ένα τετράχορδο ράστ στην τονική με ακόμα ένα διαζευγμένο τετράχορδο ράστ στην πέμπτη βαθμίδα. Οι συγχορδίες⁴⁷ που δημιουργούνται αποτελούνται από την ντο, την ρε-, την μι-, την φα, τη σολ, την λα- και την σι dim, με κύριες τις ντο, φα και σολ.

Συνεχίζοντας συναντάμε την φυσική μινόρε κλίμακα, η οποία όπως σημειώνει ο συγγραφέας δημιουργείται κατεβαίνοντας ένα διάστημα τρίτης μικρής από την ματζόρε κλίμακα. Με τονική την λα νότα, η δομή της φυσικής μινόρε αποτελείται από ένα τετράχορδο μινόρε και ένα πεντάχορδο μινόρε. Μολονότι σημειώνονται ως συγχορδίες

⁴⁷ Στις μεθόδους εκμάθησης του Μυστακίδη αναγράφονται όλες οι συγχορδίες που προκύπτουν σε κάθε λαϊκό δρόμο, οπότε θα τις αναφέρουμε πάντα ακολουθώντας την σειρά των βαθμίδων.

η λα-, η σι dim, η ντο, η ρε-, η μι-, η φα και η σολ, οι κύριες συγχορδίες της κλίμακας περιορίζονται στην λα-, ντο, ρε- και σολ.

Παραμένοντας στην ίδια βάση ο συγγραφέας παρουσιάζει την αρμονική μινόρε, στην οποία χρησιμοποιείται ένα τετράχορδο μινόρε και ένα διαζευγμένο τετράχορδο χιτζάζ στην πέμπτη βαθμίδα. Πλέον προκύπτουν οι συγχορδίες λα-, σι dim, ντο aug, ρε-, μι, φα και σολ# dim.

Σειρά έχει ο λαϊκός δρόμος-μακάμ ράστ, ο οποίος στην ανιούσα του μορφή παρομοιάζεται με την ματζόρε κλίμακα, σε αντίθεση με την κατιούσα του μορφή κατά την οποία χαμηλώνει την έβδομη βαθμίδα. Το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα την ένωση δύο τετραχόρδων ράστ στην ανοδική του πορεία και την ένωση ενός τετραχόρδου μινόρε με ένα τετράχορδο ράστ στην καθοδική του πορεία. Ο Μυστακίδης το παρουσιάζει με τονική στο ντο ενώ στις συγχορδίες του σημειώνονται οι ντο, ρε-, μι-, φα, σολ, λα- και σι dim, με βασικές την πρώτη, την δεύτερη, την τέταρτη και την πέμπτη. Στην ασυγκέραστη μορφή του δρόμου συναντάμε ένα πεντάχορδο και ένα τετράχορδο μακάμ ράστ στην φυσική τους βάση (σολ). Ως καταληκτική βαθμίδα σημειώνεται η βάση του μακάμ.

Στη συνέχεια ο συγγραφέας παρουσιάζει το ουσάκ, στο οποίο χρησιμοποιώντας ως βάση το ρε χρησιμοποιούνται ένα τετράχορδο ουσάκ και ένα πεντάχορδο μινόρε ή ένα τετράχορδο ουσάκ στην πέμπτη βαθμίδα. Οι συγχορδίες που προκύπτουν είναι η ρε-, η μιb, η φα, η σολ-, η λα dim, η σιb και η ντο-, με βασικές την πρώτη, την τέταρτη και την έβδομη. Επιπλέον σημειώνεται πως η λα dim χρησιμοποιείται επίσης και ως λα- γεγονός που προκύπτει επειδή είναι η τονική συγχορδία του τετραχόρδου ουσάκ που ξεκινάει στην πέμπτη βαθμίδα. Στην μη συγκερασμένη μορφή του λαϊκού δρόμου, αλλάζοντας την τονική σε λα, σημειώνονται ένα τετράχορδο ουσάκ και ένα πεντάχορδο μπουσελίκ. Το μακάμ διατηρεί ανιούσα κίνηση, ενώ με την μετακίνηση της βάσης στο σολ σχηματίζεται το ράστ. Αντίθετα με βάση τη νότα λα σχηματίζεται τρίχορδο σεγκιά στο σι και ράστ στη νότα ρε.

Όσον αφορά το χιτζάζ χρειαζόμαστε ένα τετράχορδο χιτζάζ, με βάση το λα, και ένα συνημμένο πεντάχορδο μπουσελίκ. Ως βασικές συγχορδίες ορίζονται οι ρε, μιb, σολ- και ντο-, ενώ δευτερεύουσες είναι οι φα# dim, λα dim και σιb aug. Για τον σχηματισμό του αντίστοιχου μακάμ ξεκινάμε με βάση το λα και παραθέτουμε ένα τετράχορδο χιτζάζ και ένα πεντάχορδο ράστ. Το συγκεκριμένο μακάμ χρίζει τόσο ανιούσας όσο και κατιούσας μορφής, σημειώνοντας πως στην δεύτερη περίπτωση το

πεντάχορδο όπου σχηματίζεται στη τέταρτη βαθμίδα μπορεί να μετατραπεί σε μπουσελίκ. Στην εναρμόνιση της μελωδίας οποιουδήποτε ασυγκέραστου οργάνου, θα χρησιμοποιήσουμε τις βασικές συγχορδίες σε αχαρακτήριστη μορφή.

Πανομοιότυπα με το χιτζάζ σχηματίζεται και ο λαϊκός δρόμος-μακάμ χιτζαζκάρ. Στην συγκεκριμένη περίπτωση χρησιμοποιείται ένα τετράχορδο χιτζάζ το οποίο ακολουθείται είτε από ένα ακόμα τετράχορδο χιτζάζ στην Πέμπτη βαθμίδα, είτε από ένα πεντάχορδο νικρίζ στην τέταρτη βαθμίδα. Οι αντίστοιχες συγχορδίες που προκύπτουν από τον παραπάνω λαϊκό δρόμο είναι οι ρε, μι♭, φα#-, σολ-, λα, σι♭aug και μι♭ εβδόμης με βασικές τις συγχορδίες της πρώτης, της δεύτερης, της τέταρτης και της πέμπτης βαθμίδας. Για να σχηματιστεί η ασυγκέραστη μορφή του λαϊκού δρόμου χρησιμοποιούμε ένα πεντάχορδο και μετά ένα τετράχορδο χιτζάζ. Η βάση του μακάμ ορίζεται στη νότα σολ και ακολουθεί τόσο ανιούσα όσο και κατιούσα μορφή. Σύμφωνα με τον συγγραφέα στην βάση του μακάμ πιθανόν να εμφανιστεί αφενός ένα πεντάχορδο ράστ αφετέρου, στην αντιφώνησή του, ένα πεντάχορδο μπουσελίκ όπως και ένα τετράχορδο κιουρντί στην δεύτερη βαθμίδα. Όπως και στην περίπτωση του χιτζάζ, κατά την εναρμόνιση υπάρχει περίπτωση να χρησιμοποιηθούν οι κύριες συγχορδίες στην αχαρακτήριστη μορφή τους.

Συνεχίζοντας ο Μυστακίδης αναγράφει τον λαϊκό δρόμο-μακάμ χουζάμ, ο οποίος στην ανιούσα μορφή του αποτελείται από ένα τετράχορδο χουζάμ και ένα διαzeugμένο τετράχορδο ράστ. Από την άλλη πλευρά, στην κατιούσα του μορφή υπάρχει περίπτωση να χαμηλωθεί η έβδομη βαθμίδα, γεγονός το οποίο μας παραπέμπει σε τετράχορδο μινόρε. Ως κύριες συγχορδίες αναφέρονται οι ρε, σολ και λα, ενώ οι δευτερεύουσες αποτελούνται από τις σολ εβδόμης, φα#-, σι- και ντο#. Στην περίπτωση των μακάμ ο συγγραφέας τονίζει πως ως βάση επικρατεί το μαλακό σι, ενώ το μακάμ αποτελείται και από ανιούσα και από κατιούσα μορφή. Παρόλα αυτά από τα διαστήματα που χρησιμοποιούνται διαφαίνεται πως ο λαϊκός δρόμος χουζάμ χρησιμοποιεί τις διαστηματικές σχέσεις του μακάμ σεγκιά όπως και ο λαϊκός δρόμος σεγκιά του μακάμ χουζάμ αντίστοιχα. Οπότε στην ασυγκέραστη μορφή του λαϊκού δρόμου χρησιμοποιείται ένα τρίχορδο σεγκιά και ένα πεντάχορδο χιτζάζ.

Όπως είναι φυσικό στον επόμενο λαϊκό δρόμο-μακάμ αναγράφεται ο σεγκιά, ο οποίος ακολουθεί όμοια δομή τόσο στην ανιούσα όσο και στην κατιούσα μορφή. Η δομή του αποτελείται από ένα τετράχορδο χουζάμ και είτε ένα τετράχορδο χιτζάζ στην πέμπτη βαθμίδα, είτε ένα πεντάχορδο νικρίζ στην τέταρτη βαθμίδα. Από τους

παραπάνω φθόγγους προκύπτουν οι συγχορδίες ρε, σολ- εβδόμης, φα#-, σολ-, λαaug, σιbaug και ντο#, με βασικές τις συγχορδίες της πρώτης, της τέταρτης και της πέμπτης βαθμίδας. Σύμφωνα με τις παρατηρήσεις του συγγραφέα στο προηγούμενο μακάμ, το μακάμ σεγκιά αποτελείται από ένα τρίχορδο σεγκιά και ένα πεντάχορδο ράστ.

Τέταρτος από το τέλος βρίσκεται ο λαϊκός δρόμος-μακάμ νικρίζ, στον οποίο συνδυάζουμε με βάση το ντο ένα πεντάχορδο νικρίζ και ένα τετράχορδο μινόρε. Με αυτό τον τρόπο προκύπτουν οι συγχορδίες ντο-, ρε, μιb, φα# dim, σολ-, λα dim και σι-, με βασικές τις ντο-, φα# dim και σολ(-). Στην περίπτωση της σολ αναγράφεται πως στον μεγαλύτερο αριθμό της χρησιμοποιείται ως ματζόρε καθώς κάτω από την βάση του νικρίζ παρατηρείται συνήθως είτε τετράχορδο ράστ, είτε τετράχορδο χιτζάζ. Στο αντίστοιχο μακάμ χρησιμοποιείται, με βάση το σολ, ένα πεντάχορδο νικρίζ και ένα τετράχορδο ράστ με κατάληξη στην βάση του. Επίσης το μακάμ νικρίζ έχει την δυνατότητα τόσο ανιούσας όσο και κατιούσας κίνησης. Όσον αφορά τις μετατροπές του σημειώνεται η τροποποίηση του τετραχόρδου ράστ σε τετράχορδο μπουσελίκ κατά την ανιούσα και την κατιούσα μορφή. Ωστόσο σε περίπτωση αντιφώνησης του μακάμ υπάρχει η περίπτωση χρήσης ενός πενταχόρδου μπουσελίκ ή ράστ στην βάση.

Στην περίπτωση του λαϊκού δρόμου-μακάμ νιαβέντ, σημειώνεται πως σχηματίζεται με την χρήση ενός πενταχόρδου νικρίζ και ενός τετραχόρδου χιτζάζ. Σε αυτή την δομή εμφανίζεται επιπλέον ένα τετράχορδο νιαβέντ στην βάση, καθώς και ένα τετράχορδο χουζάμ στην τρίτη βαθμίδα. Οι συγχορδίες που προκύπτουν είναι οι ρε-, μιb, φαaug, σολ# dim, λα, σιb και ντο#- με βασικές την πρώτη, την τέταρτη και την πέμπτη. Επίσης σημειώνεται από τον συγγραφέα πως ο λαϊκός δρόμος διατηρεί ίδια δομή τόσο στην ανιούσα όσο και στην κατιούσα του μορφή. Όσον αφορά το αντίστοιχο μακάμ αναγράφεται πως αποτελείται από ένα τετράχορδο μπουσελίκ στην βάση (ρε) και ένα τετράχορδο χιτζάζ στην πέμπτη βαθμίδα. Στην εναρμόνιση, σε αντίθεση με τον λαϊκό δρόμο, η λα θα χρησιμοποιηθεί στην αχαρακτήριστη μορφή της ενώ η σολ# dim δεν θα χρησιμοποιηθεί λόγω των διαστημάτων τα οποία δημιουργούνται.

Στη συνέχεια αναφέρεται ο λαϊκός δρόμος-μακάμ καρσιγιάρ η κιουρντί, ο οποίος στην ανιούσα του μορφή αποτελείται από ένα τετράχορδο μινόρε και ένα πεντάχορδο χιτζάζ. Ωστόσο στην συγκεκριμένη περίπτωση σχηματίζεται επίσης ένα πεντάχορδο νικρίζ στην τρίτη βαθμίδα. Η μοναδική ιδιομορφία του λαϊκού δρόμου βρίσκεται στην περίπτωση της κατιούσας μορφής, όπου καταλήγει στην βάση του χρωματικά (δηλαδή με ένα επιπρόσθετο μιb). Με τονική το ρε προκύπτουν οι

συγχορδίες ρε dim⁴⁸, μι-, φα-, σολ, λαb aug, σιδim, ντο(-) με βασικές τις ρε-, φα-, σολ και ντο-. Στο μακάμ καρσιγιάρ⁴⁹, με βάση το ρε, χρησιμοποιείται ένα τετράχορδο ουσάκ και ένα πεντάχορδο χιτζάζ, τα οποία εναρμονίζονται με αχαρακτήριστες τις συγχορδίες.

Τέλος ο συγγραφέας παρουσιάζει τον λαϊκό δρόμο-μακάμ σαμπά. Αρχικά ως λαϊκός δρόμος σχηματίζεται με την χρήση ενός τετραχόρδου σαμπά και ενός τετραχόρδου ουσάκ στην πέμπτη βαθμίδα. Επιπλέον στην συγκεκριμένη δομή σχηματίζεται ένα τετράχορδο χιτζάζ στην τρίτη βαθμίδα, ενώ υπογραμμίζεται πως όταν η μελωδία δεν υπερβαίνει την όγδοη βαθμίδα προστίθεται στη ίδια μία ύφεση. Στην συγκεκριμένη περίπτωση εμφανίζονται οι συγχορδίες ρε-, σολβεβδόμης, φα, σολb aug, λα-, σιδ, ντο με κύριες τις συγχορδίες που βρίσκονται στην πρώτη, την τρίτη και την έβδομη βαθμίδα. Στην ασυγκέραστη μορφή του λαϊκού δρόμου συναντάμε, με βάση το λα, ανάποδη ύφεση στο σι και μαλακή ύφεση στο ρε. Τέλος η κίνηση του μακάμ εμφανίζεται τόσο σε ανιούσα όσο και σε κατιούσα μορφή.

Οι διαφορές που προέκυψαν, όσον αφορά την δεύτερη μέθοδο εκμάθησης του Μυστακίδη, εμφανίζονται αρχικά στην χρήση ταμπλατούρας για την παρουσίαση των τετραχόρδων και των πενταχόρδων. Επιπλέον συναντήσαμε επεξηγήσεις για τον τρόπο ανάλυσης των λαϊκών δρόμων, καθώς και αναλυτικότερες σημειώσεις στην επεξήγηση του κάθε λαϊκού δρόμου-μακάμ. Συγκεκριμένα τονίζεται πως κατά γενικό κανόνα, στην συγκεκριμένη μέθοδο εκμάθησης, γίνεται προσπάθεια να εξηγηθούν μέσω της θεωρίας τα πρακτικά μέρη που συναντάμε στο ρεπερτόριο του στεριανού λαούτου. Συνεπώς στον καθορισμό των βασικών συγχορδιών αναφέρεται ο συγγραφέας στις συγχορδίες που χρησιμοποιούνται στους αντίστοιχους λαϊκούς δρόμους σε ολοκληρωτικό ποσοστό του αντίστοιχου ρεπερτορίου. Παρόλα αυτά προσθέτει ο ίδιος πως οι βαθμίδες στις οποίες προκύπτουν οι βασικές συγχορδίες, αντιστοιχίζονται με τις βάσεις των τετραχόρδων και των πενταχόρδων που συναντάμε. Από την άλλη πλευρά παρατηρήθηκε παράληψη του συνοπτικού πίνακα με τα αντίστοιχα τετράχορδα και πεντάχορδα των λαϊκών δρόμων. Επίσης δεν αναδεικνύονται με την βοήθεια του

⁴⁸ Ο Μυστακίδης τονίζει πως η ρε θα χρησιμοποιηθεί ως μινόρε καθώς είναι τονική συγχορδία του τετράχορδου μινόρε.

⁴⁹ Στην περίπτωση των μακάμ δεν χρησιμοποιείται η ονομασία κιουρντί καθώς αποτελείται από διαφορετική δομή.

πενταγράμμου ούτε οι βασικές ούτε οι δευτερεύουσες συγχορδίες, ενώ στην αναφορά του συγγραφέα στον λαϊκό δρόμο-μακάμ καρσιγιάρ δεν επιμένει στην ονομασία κιουρντί.

Οι πληροφορίες που συλλέξαμε από τους συγγραφείς ακολουθούν διαφορετική δομή στην παρουσίασή τους. Αναλυτικότερα στην περίπτωση του Χατζόπουλου συναντάμε μόνο σχετικούς πίνακες από τους οποίους δεν αναλύεται όλο το εύρος τους, παρά μόνο ένα κομμάτι αυτών. Ο συγγραφέας αναφέρει τις πληροφορίες του, χρησιμοποιώντας ολοκληρωτικά τον ισομερή συγκερασμό⁵⁰ του οργάνου. Με τον συγκεκριμένο όρο αναφερόμαστε στην δημιουργία μουσικών διαστημάτων τα οποία παρεκκλίνουν ελάχιστα (μη αντιληπτά από το ανθρώπινο αυτί) από την φυσική τους τιμή. Συνεχίζοντας στον Γρηγοριάδη αντικρίζουμε μία πιο δομημένη προσπάθεια η οποία ξεκινάει με την αναφορά ορισμένων θεωρητικών πληροφοριών και καταλήγει στην παρουσίαση των ήχων-μακάμ. Ο Μυστακίδης ασπάζεται περισσότερο την δεύτερη περίπτωση καθώς αφιερώνει και ο ίδιος ένα κομμάτι, το οποίο χρησιμοποιεί ως πρόλογο, πριν την αναφορά του στους λαϊκούς δρόμους-μακάμ. Από την άλλη πλευρά σημειώνονται αρκετές ανακρίβειες, κυρίως στην μέθοδο εκμάθησης του Χατζόπουλου. Πιο συγκεκριμένα ο δρόμος στον οποίο αναφέρεται ο συγγραφέας ως μινόρε ή νιαβέντ, αντιστοιχεί ουσιαστικά η κλίμακα που ονοματίζουμε αρμονικό μινόρε (σύμφωνα πάντα με τις νότες που παρουσιάζει ο ίδιος ο συγγραφέας). Συγκρίνοντάς το με τις άλλες μεθόδους φαίνεται πως υπάρχει συχνή παρομοίωση των παραπάνω ονομασιών, γεγονός που οφείλεται στην κίνηση της τέταρτης βαθμίδας. Επιπλέον οι νότες που παρουσιάζει στη ανάπτυξη των δρόμων ουζάμ και τζουβαέρι, χρησιμοποιούνται για την δημιουργία της κλίμακας ματζόρε. Τέλος στην παρουσίαση του χιτζάζ αναγράφονται οι νότες που σχηματίζουν την δομή του λαϊκού δρόμου χιτζαζκάρ, καθώς προστίθεται δίσση στην έβδομη βαθμίδα. Επίσης οι ονομασίες δρόμοι και αρμονίες παραπέμπουν στις ονομασίες λαϊκοί δρόμοι και εναρμόνιση αντίστοιχα.

Στην περίπτωση του Γρηγοριάδη αναγράφεται στις κύριες συγχορδίες του ουσάκ και η έκτε ενώ η δομή που ακολουθείται στον ήχο πλάγιο του πρώτου-μακάμ χουσεϊνί, όσον αφορά την συγκερασμένη του μορφή, είναι πανομοιότυπη με αυτή του πρώτου ήχου-ουσάκ. Συγκριτικά με τις υπόλοιπες μεθόδους διασαφηνίσαμε πως ο τρόπος με τον οποίο προκύπτουν οι συγχορδίες προέρχεται από τις ανάλογες βάσεις

⁵⁰ Πολίτης, Δ. (2007). *Γλώσσες και διεπαφές στη μουσική πληροφορική*. Αθήνα: Κλειδάριθμος, σελ.56-57.

των τετραχόρδων και των πενταχόρδων. Στις κύριες συγχορδίες του πλάγιου τετάρτου-ράστ σημειώνεται και η συγχορδία της έβδομης βαθμίδας. Όσον αφορά τον πλάγιο του δεύτερου-μακάμ χιτζάζ, η δεύτερη δομή που παρουσιάζει ο συγγραφέας αναφέρεται ουσιαστικά στον λαϊκό δρόμο χιτζαζκάρ. Επίσης στην αναφορά των συγχορδιών δεν σημειώνεται η δεύτερη ως κύρια συγχορδία, όπως επίσης δεν αναγράφονται οι συγχορδίες του χιτζαζκάρ στις οποίες δεν περιλαμβάνεται η συγχορδία της έβδομης βαθμίδας αλλά η συγχορδία της πέμπτης βαθμίδας. Στην περίπτωση του πλάγιου πρώτου εναρμόνιου-μακάμ μπουσελίκ σημειώνεται ως κύρια συγχορδία και αυτή της έβδομης βαθμίδας. Η συγκερασμένη ανάλυση του παραπάνω λαϊκού δρόμου παραπέμπει στην κλίμακα αρμονική μινόρε, στην οποία η παραπάνω συγχορδία δεν χρησιμοποιείται ως κύρια. Όσον αφορά τον πλάγιο τετάρτου χρωματικό τετράφωνο-νικρίζ δεν υποστηρίζεται η προσθήκη της συγχορδίας από την δεύτερη βαθμίδα. Στη συνέχεια ο συγγραφέας αναφέρεται στον δεύτερο ήχο-μακάμ χουζάμ του οποίου η συγκερασμένη μορφή δεν παραπέμπει στον αντίστοιχο λαϊκό δρόμο, όπως επίσης και στην περίπτωση του τέταρτου λέγετος-μακάμ σεγκιά.

Ο Μυστακίδης στις μεθόδους εκμάθησής του χρησιμοποιεί στην όγδοη βαθμίδα, του μακάμ σαμπά, ύφεση ενός ή δύο κομμάτων. Γεγονός το οποίο δεν είναι σύμφωνο με τον Γρηγοριάδη. Στην ενότητα αυτή διαπιστώνεται έλλειψη πληροφοριών αρχικά στον Χατζόπουλο, ο οποίος δεν δημιουργεί ένα σχετικό θεωρητικό υπόβαθρο το οποίο θα τον βοηθήσει να επικυρώσει τα γεγραμμένα του. Έπειτα, στην μέθοδο του Γρηγοριάδη, ενώ σημειώνεται ένα είδος συγκερασμένης μορφής των ήχων-μακάμ δεν υπάρχει αναφορά στους λαϊκούς δρόμους πάνω στους οποίους ειδικεύεται το μεγαλύτερο μέρος της μαθητείας του στεριανού λαούτου.

Όπως και στις προηγούμενες ενότητες, έτσι και στη συγκεκριμένη οι συγγραφείς χρησιμοποιούν τις γνώσεις τους οι οποίες συνοδεύονται, στις δύο τελευταίες μεθόδους, από την ανάλογη μορφή μεθοδολογίας που κατέχει ο καθένας.

Αναλυτικότερα ο Χατζόπουλος αναφέρει τις γνώσεις που κατέχει, όντας ο πιο εμπειρικός οργανοπαίκτης από τους τρεις. Στη συνέχεια ο Γρηγοριάδης περιλαμβάνει στην αναφορά του σχετικό παράρτημα με θεωρητικές πληροφορίες και τέλος ο Μυστακίδης εμφανίζει το σχετικό παράρτημα εμπλουτισμένο με νέα στοιχεία τα οποία επικεντρώνονται στους πλέον γνωστούς λαϊκούς δρόμους. Στην πρώτη μέθοδο εκμάθησης οι πληροφορίες είναι αφενός ελλιπείς, αφετέρου λανθασμένες. Στη συνέχεια ο Γρηγοριάδης παρουσιάζει πιο σημαντικές αναφορές, οι οποίες όμως δεν συμβαδίζουν

ολοκληρωτικά με τον χαρακτήρα και την φύση του στεριανού λαούτου. Ο Μυστακίδης, με την προσθήκη της τελευταίας του μεθόδου εκμάθησης, γνωστοποιεί ένα σύνολο πληροφοριών που επικεντρώνεται και οριοθετεί τις ικανότητες του παραπάνω μουσικού οργάνου τεκμηριώνοντας σε κάθε περίπτωση τις σημειώσεις του. Ο συγγραφέας φαίνεται να καταβάλει προσπάθεια, ώστε να επιτύχει μία ευρύτερη μεθοδολογική αναφορά του συστήματος των λαϊκών δρόμων. Συγκεκριμένα αποσκοπεί στον προσδιορισμό θεωρητικών πληροφοριών, οι οποίες εμπλουτίζουν την μορφολογική επεξήγηση του λαϊκού μουσικού πολιτισμού⁵¹. Ολοκληρώνοντας γνωστοποιείται η συνεχή παρουσία του συγκρητισμού⁵², κατά τον οποίο συνυπάρχουν διαφορετικές αντιλήψεις δια μέσω της σύνθεσης. Στην επιλογή των πληροφοριών ουσιαστικό ρόλο κατέχει και το μουσικό όργανο πάνω στο οποίο μαθήτευσε ο κάθε συγγραφέας. Συνεπώς, όντας ουτίστας, ο Γρηγοριάδης προτίμησε να χρησιμοποιήσει και να οργανώσει τις γνώσεις του αντίστοιχα.

⁵¹ Ανδρικός, Ν. (2010). Το υβριδικό σύστημα των λαϊκών δρόμων και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του. *Μουσική (και) θεωρία* (σ. 102). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.

⁵² Hendry, J. (2011). *Οι κόσμοι που μοιραζόμαστε*. Αθήνα: Κριτική, σελ.274.

VII. ΡΥΘΜΟΛΟΓΙΑ

Ανακαλώντας πληροφορίες για τον χαρακτήρα του στεριανού λαούτου στην ενότητα της οργανολογίας, επισημαίνουμε την διπλή χρήση του κατά την μουσική πράξη. Από τη μία πλευρά επικεντρώνεται στην αναπαραγωγή μελωδιών (σολιστικό παίξιμο), ενώ από την άλλη πλευρά επικεντρώνεται στην αναπαραγωγή του ρυθμού (συνοδευτικό παίξιμο). Στις προηγούμενες ενότητες επεξεργαστήκαμε και αφομοιώσαμε ένα σύνολο πληροφοριών, το οποίο αναφέρεται κατά κύριο λόγο στο σολιστικό παίξιμο του στεριανού λαούτου. Αντίθετα, στοιχεία που αφορούν την δημιουργία των συγχορδιών και την εναρμόνιση που χρησιμοποιούμε σε κάθε λαϊκό δρόμο αντιστοιχίζονται με το συνοδευτικό παίξιμό του. Όπως μαρτυράει ο τίτλος της συγκεκριμένης ενότητας, παρακάτω θα ασχοληθούμε με τον ρυθμό και πιο συγκεκριμένα με τις πληροφορίες που παρουσιάζονται ως προς την ρυθμολογική προσέγγιση κάθε ελληνικού μουσικού ιδιώματος.

Η βασικότερη προϋπόθεση για την κατανόηση του ρυθμού στη μουσική, είναι η κατανόηση του χρόνου. Αναλυτικότερα τον ρυθμό τον συναντάμε ακόμα και στην αναπαραγωγή μελωδιών, καθώς ανάλογα με τον χρόνο χρήσης των νοτών σχηματίζονται αντίστοιχα ρυθμικά μοτίβα. Τα συγκεκριμένα ρυθμικά μοτίβα, τα οποία αναπαράγονται κατά την συνοδεία της μελωδίας με την βοήθεια των συγχορδιών, πλέον χαρακτηρίζονται από σχετικές ονομασίες. Σε κάθε περιοχή του ελλαδικού χώρου συναντάμε ένα σύνολο τοπικών, καθιερωμένων πλέον, ρυθμών τους οποίους χρησιμοποιούμε κατά την αναπαραγωγή του ρεπερτορίου του στεριανού λαούτου.

Ο Χατζόπουλος αναφέρεται σε ορισμένους ρυθμούς, τους οποίους κατονομάζει και χρησιμοποιεί για την καλύτερη εκμάθηση των λαϊκών δρόμων. Πιο συγκεκριμένα αναγράφονται οι ρυθμοί συρτό, μπάλος, καλαματιανό, τσάμικο, χασάπικο, ζειμπέκικο και χασαποσέρβικο. Παρόλα αυτά ο συγγραφέας θα αρκεστεί μονάχα στην ονομαστική αναφορά τους, δίχως να παρουσιάσει λεπτομέρειες για τον τρόπο αναπαραγωγής του ρυθμού ή τον τρόπο γραφής του.

Αντίστοιχα στον Γρηγοριάδη θα συμβουλευτούμε τις σχετικές ενότητές του με τίτλο «Ο ρυθμός και η ανάλυση απ' το λαούτο» και «Ρυθμοί». Στην πρώτη ενότητα παρουσιάζονται πληροφορίες που αφορούν την θεωρητική υποστήριξη της δεύτερης

ενότητας. Αναλυτικότερα γνωστοποιείται ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται στο πεντάγραμμο οι ρυθμοί, καθώς και τα αντίστοιχα σύμβολα με τα οποία χαρακτηρίζεται η κίνηση της πένας. Εξηγώντας, έχουμε «B» για την αναπαραγωγή του μπάσου της συγχορδίας (συνήθως πρώτη και πέμπτη βαθμίδα), «V» για την κίνηση της πένας προς τα πάνω και «^» για την κίνηση της πένας προς τα κάτω.

Στην δεύτερη ενότητα αναγράφονται οι ρυθμοί, στους οποίους προστίθενται σχετικές λεπτομέρειες. Πιο συγκεκριμένα παρουσιάζονται σε κάθε περίπτωση ο ρυθμός, η ταχύτητα η οποία πρέπει να αναπαραχθεί, η συγγραφή του ρυθμού με νότες και αξίες, οι κινήσεις της πένας και τέλος ένα τραγούδι στο οποίο χρησιμοποιείται ο αντίστοιχος ρυθμός. Οι ρυθμοί που αναφέρονται ακούν στις ονομασίες χασάπικος, σέρβικος, ζωναράδικος, μπαϊντούσκα, συγκαθιστός, καρσιλαμάς, μαντηλάτος, συρτός, συρτός επτάσημος, μπεράτι Ηπείρου, γκάιντα, στα τρία, πωγωνίσιος, ζαγορίσιος, τσάμικος, μπάλος και σούστα. Η προσέγγιση των ρυθμών όμως δεν σταματάει σε αυτό το σημείο, καθώς ο συγγραφέας παρουσιάζει δύο ακόμα υποενότητες. Στην πρώτη σημειώνονται οι πηδηχτοί χοροί, όπως ο χανιώτικος συρτός, ο πεντοζάλης και μαλεβιζιώτικος. Στην δεύτερη υποενότητα ο Γρηγοριάδης ασχολείται με τους μικρασιάτικους ρυθμούς ζεϊμπέκικο και τσιφτετέλι, οι οποίοι όπως αναγράφεται δεν χρησιμοποιούνται συχνά στο ρεπερτόριο του στεριανού λαούτου.

Στην περίπτωση του Μυστακίδη συμβουλευόμαστε την ενότητα που φέρει τον τίτλο «Οι ρυθμοί». Όπως την προηγούμενη μέθοδο εκμάθησης έτσι και στην παρούσα, ο συγγραφέας αρχίζει με ένα εισαγωγικό σημείωμα όπου αναφέρονται διάφορα θεωρητικά βοηθήματα. Αρχικά ο συγγραφέας τονίζει πως η αναπαραγωγή των ρυθμών είναι μία διεργασία αλληλεπίδρασης του μουσικού και του χορευτή, γεγονός το οποίο εκφράζει την δυσκολία της ακριβής καταγραφής των ρυθμών. Στη συνέχεια παρουσιάζονται τα σύμβολα τα οποία θα συναντήσει ο αναγνώστης-μαθητής κατά την αναφορά των ρυθμών. Συνεπώς για τα μπάσα της συγχορδίας χρησιμοποιείται η νότα, στην οποία αντικαθιστούμε τον κύκλο με ένα «x». Επίσης το χτύπημα της πένας προς τα κάτω σημειώνεται με «π», ενώ στην αντίθετη περίπτωση χρησιμοποιείται το σύμβολο «v». Ολοκληρώνοντας, ο Μυστακίδης τονίζει πως στην περίπτωση κατά την οποία ακολουθούν έναν ρυθμό παραπάνω μέτρα, αυτά αναφέρονται στον κύριο ρυθμό και σε τυχόν παραλλαγές του ίδιου.

Για την παρουσίαση των ρυθμών δημιουργούνται από τον συγγραφέα πέντε σύνολα, στα οποία περικλείονται οι αντίστοιχοι ρυθμοί. Αρχικά αναγράφεται το σύνολο όπου αφορά την περιοχή της Θράκης. Σε αυτό βρίσκονται οι ρυθμοί ζωναράδικος, μπαϊντούσκα, συρτός-χασάπικος, συρτός ανατολικής Θράκης, μαντηλάτος, συγκαθιστός, ξίσυρτος και καρσιλαμάς Θράκης. Στη συνέχεια παρουσιάζονται οι ρυθμοί της Μακεδονίας, οι οποίοι φέρουν τις ονομασίες συρτός, μουσταμπέικο, γκάιντα, ράικος, καρσιλαμάς Μακεδονίας, δίσημα, Μακεδονική μπαϊντούσκα, πουστσένο, Μανιώ, προσκυνητός και πουσνίτσα. Στο σύνολο των ρυθμών που συναντάμε στην Ήπειρο κατατάσσονται οι παγωνίσιος, στα τρία, ζαγορίσιος, μπεράτι Ηπείρου, κλάματα, καρσιλαμάς Ηπείρου, τσάμικος, τσάμικος Ηπείρου, χειμαριώτικο, γυρίσματα σε δύο και τέσσερα τέταρτα και γιαννιώτικος συρτός. Έπειτα σημειώνονται ρυθμοί από τις περιοχές της Θεσσαλίας, της στερεάς Ελλάδας και της Πελοποννήσου. Στο συγκεκριμένο σύνολο αναγράφονται ο τσάμικος, ο συρτός καλαματιανός, ο συρτός, το καγκέλι, το αρβανίτικο καγκέλι, το μπεράτι Θεσσαλίας, το στα τρία, τρίσημοι με γύρισμα σε τέσσερα τέταρτα και ο τσακώνικος. Τέλος στα νησιά και την Κρήτη περικλείονται οι ρυθμοί συρτός, μπάλος, σούστα, συρτός Κρήτης, κοντυλιές και ζειμπέκικο.

Οι διαφορές που βρέθηκαν στην δεύτερη μέθοδο εκμάθησης του Μυστακίδη είναι λιγοστές. Αναλυτικότερα ο συγγραφέας παρουσιάζει με διαφορετικό τρόπο τον ρυθμό με την ονομασία κλάματα (Ηπειρος). Στην συγκεκριμένη περίπτωση χρησιμοποιεί ένα μέτρο τεσσάρων τετάρτων στο οποίο προσαρμόζει ένα όγδοο, ένα τέταρτο, ένα όγδοο και δύο ακόμα τέταρτα. Αντίθετα στην πρώτη περίπτωση χρησιμοποιεί δύο μέτρα όπου αρχικά τοποθετούνται ένα τέταρτο παρεστιγμένο, ένα όγδοο συζευγμένο με ένα τέταρτο, ένα τέταρτο και έπειτα ένα τέταρτο δύο όγδοα συζευγμένα με ακόμα δύο όγδοα και τέλος ένα τέταρτο. Επιπλέον στην δεύτερη μέθοδο εκμάθησης προστίθεται, στο σύνολο ρυθμών Μακεδονίας, ένας συρτός μέτρου δύο δευτέρων.

Έχοντας σχηματίσει πλέον μία πιο εμπειριστατωμένη άποψη των παραπάνω μεθόδων εκμάθησης, στο θέμα της ρυθμολογίας, διακρίνουμε δύο διαφορετικά δομικά πρότυπα, αφενός του Χατζόπουλου, αφετέρου του Γρηγοριάδη και του Μυστακίδη. Από τη μία πλευρά διακρίνεται η επιφανειακή, ονομαστική αναφορά των πιο γνωστών

ρυθμών ενώ από την άλλη πλευρά σημειώνεται ένα επεξηγηματικό παράρτημα το οποίο προηγείται της πράξης βασισμένο σε μία πληθώρα ρυθμών. Στις δυο τελευταίες, είναι ευδιάκριτη η χρήση όμοιας μεθοδολογικής προσέγγισης. Παρόλα αυτά ο Γρηγοριάδης παραθέτει λανθασμένα το σύμβολο του μπάσου όπως και το σύμβολο της κάτω κίνησης της πέννας. Επιπλέον χρησιμοποιείται, σε ορισμένους ρυθμούς, από τον συγγραφέα μία ιδιαίτερη τοποθέτηση της πέννας η οποία στην πράξη δεν διευκολύνει τον αναγνώστη-μαθητή. Για παράδειγμα στον ρυθμό χασάπικο προτείνει μετά το μπάσο να υπάρχει κίνηση της πέννας προς τα πάνω, γεγονός το οποίο φέρει ένα ελλιπές ηχητικό αποτέλεσμα. Παρόμοια ανακρίβεια συναντάμε και στην δεύτερη μέθοδο εκμάθησης του Μυστακίδη, στην οποία όπως διαπιστώνεται προέκυψε πιθανώς τυπογραφικό λάθος. Στις ασκήσεις πέννας σημειώνονται τα ίδια σύμβολα με την πρώτη μέθοδο εκμάθησής του, τα οποία χρησιμοποιούνται πλέον ευρέως. Παρόλα αυτά στην επεξήγηση των ρυθμών ο συγγραφέας τονίζει τα ίδια σύμβολα με την αντίστροφη όμως ερμηνεία το καθένα. Επίσης κατά την παρουσίαση των ρυθμών πολλές φορές δεν συμφωνούν οι δύο συγγραφείς, γεγονός το οποίο προκύπτει από τις ποικίλες παραλλαγές που χαρακτηρίζουν τους ρυθμούς των ελληνικών ιδιωμάτων. Συμπερασματικά οι πληροφορίες που συναντάμε στην συγκεκριμένη ενότητα των παραπάνω μεθόδων εκμάθησης γίνονται όλο και πιο χρήσιμες, αντίστοιχα με την σειρά παρουσιάσής τους.

VII. РЕΠΕΡΤΟΡΙΟ

Η ενότητα του ρεπερτορίου ολοκληρώνει τις μεθόδους εκμάθησης του στεριανού λαούτου. Πλέον ο αναγνώστης-μαθητής έχει οικειοποιηθεί τόσο με το θεωρητικό μέρος του μουσικού αυτού οργάνου όσο και με το πρακτικό. Συνεπώς κατέχει ένα σύνολο πληροφοριών το οποίο δημιουργεί στέρεες υποδομές, ώστε να συνεχίσει στο κομμάτι της εκμάθησης και της ερμηνείας του αντίστοιχου ρεπερτορίου.

Επιστρέφοντας στους αρχικούς συλλογισμούς του ανθρώπου για την μουσική εκμάθηση, διαφαίνεται κυρίως η ανάγκη του για την αναπαραγωγή τραγουδιών. Ο λόγος για τον οποίο παρουσιάζεται στο τέλος η συγκεκριμένη ενότητα, αντικατοπτρίζει την ανάγκη και την επικρότηση της ολοκληρωμένης εκμάθησης. Παρόλα αυτά με μία πιο σφαιρική και αντικειμενική ανάλυση του θέματος, συμπεραίνουμε πως ένα μέρος των ενδιαφερομένων εστιάζουν μόνο στην εκμάθηση ορισμένων μουσικών κομματιών της αρεσκείας τους. Σε οποιαδήποτε περίπτωση, το ρεπερτόριο που εμπεριέχεται σε μία μέθοδο εκμάθησης έχει την ικανότητα να αντικατοπτρίζει την εμπειρία του συγγραφέα ως προς το αντίστοιχο αντικείμενο. Η συγκεκριμένη κατάσταση μπορεί να παρομοιαστεί συγκριτικά και με την ιδιότητα της επιτόπιας έρευνας, κατά την οποία ο ερευνητής θα πρέπει να αποδώσει τα διαφορετικά στοιχεία⁵³. Μία από τις πτυχές του ηχητικού ακούσματος, συμπεριλαμβάνει τον συνδυασμό των μελωδιών με εικόνες. Η κατάλληλη επιλογή του ρεπερτοριακού υλικού δύναται εξαιρετικής βοήθειας για τον αναγνώστη-μαθητή, οπότε χρίζει και ανάλογης προσοχής.

Ο Χατζόπουλος δεν συμπεριλαμβάνει στον τρόπο εκμάθησής του κάποια στοιχειώδη παρουσίαση μουσικών κομματιών. Οι μοναδικές σχετικές πληροφορίες συγκροτούνται σε ένα λεύκωμα, στο οποίο αναγράφονται αυτοσχέδια δίστιχα του συγγραφέα και αφορούν διάφορες θεματολογίες.

Αντίθετα ο Γρηγοριάδης εστιάζει την χρήση του σχετικού ρεπερτορίου, με σκοπό την πρακτική επεξήγηση των αντίστοιχων ήχων-μακάμ. Πιο συγκεκριμένα έπειτα από την παρουσίαση του κάθε ήχου-μακάμ, αναγράφεται κάποιο αντίστοιχο

⁵³ Nettl, B. (2002). *Encounters in Ethnomusicology: A memoir*. United States of America: Harmony Park Press, σελ. 112.

μουσικό κομμάτι. Σε αυτό εμπεριέχονται η παρτιτούρα με την αντίστοιχη εναρμόνιση, καθώς και οι στίχοι του σχετικού μουσικού κομματιού. Στο ρεπερτόριο που έχει επιλέξει ο συγγραφέας συμπεριλαμβάνονται οι τίτλοι από τα μουσικά κομμάτια: «Όσο βαρούν τα σίδερα», «Τσανακαλιώτισσα», «Το έντεκα», «Σ' αυτό τ' αλώνι», «Ηθελα να'ρθω», «Αυτός που σέρνει το χορό», «Πάνω σε ψηλή ραχούλα», «Μια γαλάζια περιστέρα», «Ιντιρνιλούδα» και «Κοντούλα λεμονιά».

Στην περίπτωση του Μυστακίδη θα μας απασχολήσουν τα αντίστοιχα μουσικά κομμάτια των προαναφερθέντων λαϊκών δρόμων, καθώς και η ενότητα που φέρει την ονομασία «Τραγούδια». Από την μία πλευρά συναντάμε μουσικά κομμάτια, τα οποία στοχεύουν στην έμπρακτη αναπαράσταση του αντίστοιχου λαϊκού δρόμου. Από την άλλη πλευρά αναγράφονται μία επιλογή από μουσικά κομμάτια, τα οποία αντικατοπτρίζουν την πληθώρα των διαφορετικών μουσικών ιδιωμάτων του ελληνικού χώρου. Ο συγγραφέας παρουσιάζει τα μουσικά κομμάτια με την μορφή παρτιτούρας, η οποία ακολουθείται από την σχετική εναρμόνιση. Επιπλέον, στην πρώτη περίπτωση, η μελωδία σημειώνεται εκτός από την παρτιτούρα και με την μορφή ταμπλατούρας. Τα μουσικά κομμάτια τα οποία εμπεριέχονται στο πρώτο μέρος φέρουν τους τίτλους: «Τι 'θελα και σ' αγαπούσα», «Στεριανή πατινάδα», «Σ' αγαπώ γιατί είσαι ωραία», «Άνοιξαν τα δέντρα ούλα», «Ο γκεμετζής», «Κρητικό συρτό», «Έσπασες τα πιάτα», «Τσακιτζής», «Αντικριστός Ιονίου», «Χειμαριώτικο», «Τρεχαντηράκι», «Πέργαμος» και «Σάλα σάλα». Στην δεύτερη ενότητα παρουσιάζονται τα μουσικά κομμάτια: «Κλάματα», «Άντε μαντζουράνα μου», «Αμάν Μαριώ», «Κρουσταλοβραχιονάτη μου», «Άσπρο περιστέρι», «Μακεδονική Μπαϊντούσκα», «Μαρ' Κρινίτσα», «Μουσταμπέικο», «Πουστσένο ή λυτός ή λεβέντικος», «Ράικος», «Μανιώ», «Πουσνίτσα», «Γιάννης θα γίνει μπογιατζής», «Καρσιλαμάς Θράκης», «Μαντηλάτος», «Μπαϊντούσκα», «Πουλάκι κλαίει μονάχο», «Τ' αρχοντόπουλο» και «Της γιαρετζοπούλας». Στην δεύτερη μέθοδο εκμάθησης προστίθενται, στην δεύτερη ενότητα, οι καταγραφές από τα τραγούδια «Μάραινα» και «Χορός των κουταλιών».

Στην περίπτωση του Χατζόπουλου δεν θα εστιάσουμε στον σχολιασμό της παρουσίας του, καθώς οι πληροφορίες που αποκομίσαμε δεν αφορούν την θεματική της συγκεκριμένης ενότητας. Όσο αφορά τον Γρηγοριάδη σημειώνεται ρεπερτόριο το οποίο λειτουργεί παραδειγματικά, ως προς την προαναφερθείσα θεωρία. Ο συγγραφέας

το παρουσιάζει σε εύστοχο σημείο (μετά από κάθε ήχο-μακάμ), ενώ οι παρτιτούρες ολοκληρώνονται με την εναρμόνιση του μουσικού κομματιού. Με τον ίδιο τρόπο σημειώνονται και οι πληροφορίες του Μυστακίδη. Αναλυτικότερα, ο συγγραφέας παρουσιάζει τα μουσικά κομμάτια με την παρτιτούρα και την εναρμόνισή τους προσθέτοντας την μελωδία σε μορφή ταμπλατούρας. Στην περίπτωση του δεύτερου συνόλου μουσικών κομματιών δεν παρατίθεται η σχετική ταμπλατούρα, καθώς μέλημα και επιδίωξη του συγγραφέα είναι η ολοκληρωτική γνώση και διαχείριση της παρτιτούρας. Επιπλέον στην πρώτη μέθοδο, πραγματοποιείται η προσθήκη ενός δίσκου με ηχητικό υλικό των αντίστοιχων μουσικών καταγραφών. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την επίτευξη μιας πιο ολοκληρωμένης εκπαίδευσης μέσω των αισθητηριακών ερεθισμάτων⁵⁴. Τόσο οι πληροφορίες, όσο και η ανάλυσή τους, στις δύο παραπάνω μεθόδους εκμάθησης, χαρακτηρίζονται για την ακρίβεια και την πληρότητά τους. Επιπλέον στον τρόπο γραφής των συγκεκριμένων μουσικών κομματιών έχει χρησιμοποιηθεί η βασική μελωδία, γεγονός το οποίο παραχωρεί στον αναγνώστη-μαθητή την ελευθερία να ερμηνεύσει αντίστοιχα με τον δικό του τρόπο. Από την άλλη πλευρά θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως με μία πιο χαρακτηριστική καταγραφή, θα αποτυπωνόντουσαν πιθανώς αντίστοιχα πολιτιστικά στοιχεία⁵⁵.

Παρατηρώντας την μεθοδολογία την οποία προτίμησαν να χρησιμοποιήσουν οι δύο συγγραφείς, διαπιστώνεται η διαφοροποίηση σε σχέση με τον Χατζόπουλο. Αναλυτικότερα η χρήση της παρτιτούρας, γνωστή και ως *leadsheet*⁵⁶, εμφανίζει ένα σημαντικό εύρος πληροφοριών. Το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα την καλύτερη δυνατή συμβολή των συγκεκριμένων μεθόδων εκμάθησης, προς την κατανόηση τόσο των λαϊκών δρόμων όσο και του τρόπου εναρμόνισής τους. Ολοκληρώνοντας πρέπει να σημειωθεί ότι και οι δύο μέθοδοι εκμάθησης, στην παρούσα ενότητα, συμβάλλουν κατά το μέγιστο στην απόδοση του στεριανού λαούτου της σημερινής εποχής.

⁵⁴ Παπαπαναγιώτου, Ξ. (2009). *Ζητήματα μουσικής παιδαγωγικής*. Θεσσαλονίκη: ΕΕΜΕ, σελ.132.

⁵⁵ Χαψούλας, Α. (2010). *Εθνομουσικολογία, Ιστοριογραφικές και εθνογραφικές διαστάσεις*. Αθήνα: Νήσος, σελ.44.

⁵⁶ Πολίτης, Δ. (2007). *Γλώσσες και διεπαφές στη μουσική πληροφορική*. Αθήνα: Κλειδάριθμος, σελ.15.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Με την ολοκλήρωση της συγκριτικής επισκόπησης των μεθόδων εκμάθησης, κλείνει ένας κύκλος πληροφοριών με επίκεντρο την διδακτική του στεριανού λαούτου. Αυτό το ταξίδι των μουσικών πληροφοριών δεν προοριζόταν να φτάσει σε κάποια Ιθάκη, αντίθετα λειτουργεί ως φάρος για την επίτευξη του προορισμού. Με τον ίδιο τρόπο επιδίωξε, μέσω των μεθόδων εκμάθησης και ο κάθε ένας συγγραφέας ξεχωριστά να αναλύσει ή τουλάχιστον να δώσει τροφή για ανάλυση τόσο των καινούριων όσο και των παλαιότερων πληροφοριών. Ο καθένας, παραθέτοντας τον χαρακτήρα του, προσέφερε ένα δημιούργημα το οποίο τον αντικατοπτρίζει ως ένα σημείο.

Έχοντας πλέον μία πιο εμπεριστατωμένη άποψη για τους συγγραφείς, μετατρέψαμε τις παραπάνω μεθόδους εκμάθησης ταυτόχρονα σε προϊόντα αναζήτησης και εμπειρίας⁵⁷. Συγκεκριμένα διαφαίνεται ο τρόπος που αντιμετωπίζουν το ίδιο μουσικό όργανο τρεις μουσικοί από διαφορετικά μουσικά υπόβαθρα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα μία πολύπλευρη πληροφόρηση και εκπαίδευση του αναγνώστη-μαθητή. Δανειζόμενοι τον γραπτό λόγο του Τζων Μπλάκινγκ: «Η μουσική είναι ήχος οργανωμένος μ' ανθρώπινο τρόπο, κατά συνέπεια πρέπει να υπάρχει μία σχέση ανάμεσα στις μορφές ανθρώπινης οργάνωσης και στις μορφές ηχητικής οργάνωσης»⁵⁸. Συνεπώς ο σκοπός μας στην παραπάνω πτυχιακή εργασία, δεν ήταν να αναδείξουμε τον καλύτερο συγγραφέα. Αντιθέτως προσπαθήσαμε να υποδομήσουμε ορισμένες βάσεις, από τις οποίες ελπίζουμε να συνεχίσει ο επόμενος σκυταλοδρόμος.

Είναι σημαντικό να ξεκαθαρίσουμε πως οι μέθοδοι εκμάθησης, αντικατοπτρίζουν μοναχά ένα μέρος της μουσικής διδακτικής και εκπαίδευσης. Σε καμία περίπτωση δεν στοχεύουμε στην αντικατάσταση των εκπαιδευτικών και των μουσικοπαιδαγωγών. Η αλληλεπίδραση που υπάρχει μεταξύ δασκάλου και μαθητή, είναι μία διεργασία η οποία δεν δύναται να αντικατασταθεί από τον γραπτό λόγο. Προφανώς η συγγραφή μίας ολοκληρωμένης μεθόδου εκμάθησης αντικατοπτρίζει το είδωλο ενός ολοκληρωμένου εκπαιδευτικού του πολιτισμού⁵⁹. Στη συγκεκριμένη

⁵⁷ Κουρή, Μ. (2007). Η μουσική βιομηχανία και οι νέες τεχνολογίες πληροφορικής και επικοινωνιών. *Πολιτισμός: Θεσμοί διαχειρίσεις* (σ. 59). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.

⁵⁸ Blacking, J. (1981). *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*. Αθήνα: Νεφέλη, σελ.36.

⁵⁹ Ανδρεάδης, Γ. (2008). Η διδασκαλία του πολιτισμού. *Πολιτιστική διαχείριση* (σ. 14). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής.

περίπτωση του στεριανού λαούτου, οι συγγραφείς καλούνται να ξεπεράσουν ένα πλήθος εμποδίων μουσικολογικού και ανθρωπολογικού χαρακτήρα.

Ξεκινώντας την συλλογή πληροφοριών από την εποχή όπου η διδασκαλία πραγματοποιούνταν ολοκληρωτικά μέσω της μίμησης, διανύουμε (από την δεκαετία του '90) μία περίοδο επαναπροσδιορισμού. Πλέον οι προκαθορισμένοι μέθοδοι για την διδακτική του στεριανού λαούτου ανασυντάσσονται υπό το πρίσμα του ορθολογισμού. Από την δημιουργία των πρώτων μουσικών σχολείων στην Ελλάδα την περίοδο 1988-1989, πραγματοποιείται η εισαγωγή της ελληνικής λαϊκής (αστικής και δημώδους) μουσικής στην εκπαίδευση⁶⁰. Με στόχο την εκτενέστερη γνώση, κατανόηση και προώθηση της συγκεκριμένης μουσικής, δημιουργούνται νέοι ορίζοντες. Έως αυτό το σημείο αναλάμβαναν την διδασκαλία εμπειροτέχνες μουσικοί. Έπειτα η παροχή, μεταξύ άλλων, βιοποριστικών πόρων μόνο από την διδασκαλία δημιούργησε ένα πρόσφορο έδαφος για την συστηματοποίηση της υπάρχουσας γνώσης. Με την μεθοδολογική προσέγγιση των στοιχείων, έχουν διαλευκανθεί στην πλειονότητά τους οι σκοτεινές πτυχές των πληροφοριών αυτών. Πλέον διέπουν την συγκεκριμένη μουσική ενιαίο λεξιλόγιο και κανόνες. Ας ελπίσουμε μέσω αυτών ότι οι πολιτισμικοί και πολιτιστικοί ορίζοντές μας θα επαναπροσδιοριστούν, συνεχίζοντας και αναβαθμίζοντας τα κεκτημένα των προηγούμενων γενεών⁶¹.

⁶⁰ Kallimopoulou, E. (2009). *Paradosiaka: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. England: Ashgate, σελ. 135.

⁶¹ Babbie, E. (2011). *Εισαγωγή στην κοινωνική έρευνα*. Αθήνα: Κριτική, σελ.36.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Αβέρωφ, Έ. (1992). *Εισαγωγή στην οργανογνωσία*. Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας.
2. Ανδρεάδης, Γ. (2008). Η διδασκαλία του πολιτισμού. *Πολιτιστική διαχείριση* (σ.14). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής.
3. Ανδρίκος, Ν. (2010). Το υβριδικό σύστημα των λαϊκών δρόμων και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του. *Μουσική (και) θεωρία* (σ. 102). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
4. Αϊντεμίρ, Μ. (2012). *Το τουρκικό μακάμ*. Αθήνα: Fagotto books.
5. Βούβαρης, Π. (2009). Ψυχολογία της μορφής και αντίληψη μελωδίας. *Ζητήματα μουσικής παιδαγωγικής* (σ. 132). Θεσσαλονίκη: Ε.Ε.Μ.Ε.
6. Διονυσίου, Ζ. (2009). *Ζητήματα μουσικής παιδαγωγικής*. Θεσσαλονίκη: Ε.Ε.Μ.Ε.
7. Κοκκώνης, Γ. (2008). *Μουσική από την Ήπειρο*. Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων.
8. Κουρή, Μ. (2007). Η μουσική βιομηχανία και οι νέες τεχνολογίες πληροφορικής και επικοινωνιών. *Πολιτισμός: Θεσμοί διαχειρίσεις* (σ.59). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
9. Λέκκας, Δ. (2010). Η ανάπτυξη, εξέλιξη και πυρηνική παραλλακτικότητα του ελληνικού τροπισμού: προϊστορικοί και αρχαίοι χρόνοι. *Μουσική (και) θεωρία* (σ.45). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
10. Μαντζανάς, Π. (2005). *Η εθνική μας παράδοση (Ιστορικο-μουσικολογική μελέτη)*. Αθήνα: Τήνος.
11. Μπαντιμαρούδης, Φ. (2011). *Πολιτιστική επικοινωνία*. Αθήνα: Κριτική.
12. Παπαπαναγιώτου, Ξ. (2009). *Ζητήματα μουσικής παιδαγωγικής*. Θεσσαλονίκη: Ε.Ε.Μ.Ε.
13. Σαρρής, Δ. (2006). Ακροαματική κουλτούρα. Εγγράμματα πρακτικές και οι χώροι της καθημερινότητάς μας. *Μουσική ήχος τόπος* (σ.39, 41). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
14. Σκούλιος, Μ. (2007). Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειοανατολικής Μεσογείου. *Προφορικότητες* (σ.43, 54). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.

15. Σταύρου, Γ. (2009). *Η διδασκαλία της μουσικής στα δημοτικά σχολεία και νηπιαγωγεία της Ελλάδας (1830-2007): Τεκμήρια ιστορίας*. Αθήνα: Gutenberg.
16. Χαψούλας, Α. (2010). *Εθνομουσικολογία, Ιστοριογραφικές και εθνογραφικές διαστάσεις*. Αθήνα: Νήσος.
17. Χαψούλας, Α. (2010). *Φολκλόρ και παράδοση*. Αθήνα: Νήσος.
18. Babbie, E. (2011). *Εισαγωγή στην κοινωνική έρευνα*. Αθήνα: Κριτική.
19. Blacking, J. (1981). *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*. Αθήνα: Νεφέλη.
20. Blacking, J. (1995). *Music, culture and experience*. Chicago: The University of Chicago.
21. Bohlman, P. (1988). *The study of folk music in the modern world*. United States of America: Indiana University Press.
22. Colleyn, J.-P. (2005). *Στοιχεία κοινωνικής και πολιτισμικής ανθρωπολογίας*. Αθήνα: Πλέθρον.
23. Hall-David, H.-A. M. (2010). *Η νεωτερικότητα σήμερα*. Αθήνα : Σαββάλας.
24. Hardwood, I. Poulton, D. Van Edwards, D. (2001). Structure of the Western lute. *The new grove dictionary of music and musicians* (σ. 331-334). Oxford New York: Oxford University Press.
25. Hendry, J. (2011). *Οι κόσμοι που μοιραζόμαστε*. Αθήνα: Κριτική.
26. Kallimopoulou, E. (2009). *Paradosiaka: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. England: Ashgate.
27. Nettl, B. (2002). *Encounters in Ethnomusicology: A memoir*. United States of America: Harmony Park Press.
28. Ong, W. (1997). *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
29. Qureshi, R. (2014). Ο μουσικός ήχος και η συμβολή του πλαισίου της επιτέλεσης: ένα επιτελεστικό μοντέλο για μουσική ανάλυση. *Εισαγωγή στην εθνομουσικολογία* (σ. 215). Αθήνα: Ασίνη.
30. Robson, C. (2010). *Η έρευνα του πραγματικού κόσμου*. Αθήνα: Gutenberg.
31. Wachsmann K. (2001). The generic term. *The new grove dictionary of music and musicians* (σ. 329). Oxford New York: Oxford University Press.
32. Widdess, R. (2014). Ιστορική εθνομουσικολογία. *Εισαγωγή στην εθνομουσικολογία* (σ. 167). Αθήνα: Ασίνη.