ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ
Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών
ΤΜΗΜΑ ΛΑΙΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η ΜΕΤΑΒΑΣΗ ΑΠΟ ΤΟ ΤΡΙΧΟΡΔΟ ΣΤΟ ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΟ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ. ΙΣΤΟΡΙΚΟΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ ΚΑΙ ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ.

Πέτρος Κουμπιός

Υπό την εποπτεία του
κυρίου Μάρκου Σκούλιου, Καθηγητή Εφαρμογών του Τμήματος
Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου

Άρτα, Ιούνιος 2017

THE TRANSITION FROM THE THREE-CHORD TO THE FOUR-CHORD BOUZOUKI. SOCIAL-HISTORICAL FACTS AND PERFORMING PRACTICES.

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Άρτα, 26/06/2017

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής Μάρκος Σκούλιος, Καθηγητής Εφαρμογών του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου
2.
3.

Ο Προϊστάμενος του Τμήματος

Γιώργος Κοκκώνης, Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου

Υπογραφή

© Κουμπιός Πέτρος, 2017
Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος, All rights reserved

Δήλωση μη λογοκλοπής

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

Κουμπιός Πέτρος

Υπογραφή

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Αρχικά αναλύονται οι αλλαγές που προκάλεσε η καθιέρωση του τετράχορδου μπουζουκιού στην κατασκευή, στα κουρδίσματα, στους ρυθμούς, το ρεπερτόριο, στη σύνθεση της ορχήστρας, στις τεχνικές παιξίματος και, γενικότερα, στην εκτελεστική πρακτική του οργάνου με βάση την υπάρχουσα πενιχρή βιβλιογραφία πάνω στο θέμα (κεφάλαιο 1^{ο}).

Ακολούθως, παρουσιάζονται τα ευρήματα της επιτόπιας έρευνας ανά ερώτηση, μια και το ερωτηματολόγιο προς όλους τους πέντε σολίστ του μπουζουκιού ήταν στο μεγαλύτερο μέρος του κοινό (κεφάλαιο 2^{ο}). Κάθε ένας δεξιοτέχνης έπαιξε με τρίχορδο ή τετράχορδο όργανο τουλάχιστον ένα τραγούδι και έναν αυτοσχεδιασμό πάνω σε έναν δρόμο. Απαραίτητη κρίθηκε μεθοδολογικά η ενδελεχής ανάλυση αυτών των εκτελέσεων και η συνεκτίμησή τους με βάση την προϋπάρχουσα συνέντευξη (κεφάλαιο 3^{ο}).

Η εργασία καταλήγει με μια σύνοψη, όπου κατατίθενται τα συμπεράσματα σύμφωνα με όλα όσα παρατέθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια (κεφάλαιο 4^{ο}). Και πιο συγκεκριμένα το βασικότερο συμπέρασμα είναι ότι κάθε ένα όργανο είναι διαφορετικό μέσα στην ιστορία του ρεμπέτικου-λαϊκού τραγουδιού. Το τρίχορδο ευνοεί το οριζόντιο παίξιμο, καταλληλότερο στην εκτέλεση των εκδοχών εκείνων του ρεμπέτικου από τις αρχές μέχρι και τα μέσα του 20^{ου} αι., ενώ το τετράχορδο μπουζούκι ευνοεί το κάθετο παίξιμο, με αρπίσματα και αναλύσεις συγχορδιών 7^{ης}, 9^{ης} κ.ο.κ. της ευρωπαϊκής τονικής αρμονίας, καταλληλότερο για εκτέλεση του μετέπειτα λαϊκού, μετα-ρεμπέτικου ρεπερτορίου. Τα συμπεράσματα από την επιτόπια έρευνα επιβεβαίωσαν την υπάρχουσα βιβλιογραφία.

Λέξεις-κλειδιά: τρίχορδο-τετράχορδο μπουζούκι, επιτελεστικές πρακτικές

ABSTRACT

Firstly, this work discusses the changes caused by the introduction of the four-string bouzouki in the construction, the tunes, the rhythms, the repertoire, the composition of the orchestra, the playing techniques and, more generally, the performing practice of the instrument based on the existing poor literature on the subject (chapter 1).

Next, the findings of the field research are presented for each question, since the questionnaire to all five bouzouki soloists was for the most part common (chapter 2). Each soloist has played with a three-string or four-string instrument at least one song and one improvisation on a scale. It was necessary to methodically analyze these performances thoroughly and take them into account on the basis of the pre-existing interview (chapter 3).

The work concludes with a summary, where the conclusions are presented in line with what has been said in the previous chapters (chapter 4). More specifically, the most main conclusion is that each instrument is different in the history of rebetiko-folk song. The three-string bouzouki favors the horizontal playing, more appropriate to the performance of the rebetiko versions from the beginning until the middle of the 20th century, while the four-string bouzouki favors the vertical play, with arpeggios of 7th and 9th chords and so on of European tonal harmony, which are more suitable for the performance of the later popular, post-rebetiko repertoire. The findings from this field research confirmed the existing literature.

Key-words: three-string- four-string bouzouki, performing practices

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη στα ελληνικά vi

Περίληψη στα αγγλικά vii

Κατάλογος πινάκων και μουσικών παραδειγμάτων xi

Συντομογραφίες xiii

Πρόλογος xiv

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο: Διαφορές μεταξύ τρίχορδου και τετράχορδου μπουζουκιού 1

1.1. Διαφορές αναφορικά με την κατασκευή του μπουζουκιού 1
1.2. Διαφορές αναφορικά με την οργάνωση της ορχήστρας 6
1.3. Διαφορές αναφορικά με την εκτελεστική πρακτική του μπουζουκιού ... 9

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο: Παρουσίαση των απαντήσεων των πληροφορητών-εκτελεστών ανά ερώτηση 12

2.1. Η επιλογή της επιτόπιας έρευνας 12
2.2. Το ερωτηματολόγιο 13
2.3. Οι απαντήσεις στην πρώτη ομάδα ερωτήσεων 14
2.4. Οι απαντήσεις στη δεύτερη ομάδα ερωτήσεων 15
2.5. Οι απαντήσεις στην τρίτη ομάδα ερωτήσεων 18
2.6. Οι απαντήσεις στην τέταρτη ομάδα ερωτήσεων 20

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^{ο}: Ανάλυση των εκτελέσεων των πέντε

συνεντευξιαζομένων 25

3.1. Ανάλυση των εκτελέσεων του Στέλιου Βαμβακάρη 26

3.2. Ανάλυση των εκτελέσεων του Κώστα Ζαριδάκη 26

3.3. Ανάλυση των εκτελέσεων του Θανάση Πολυκανδριώτη 29

3.4. Ανάλυση των εκτελέσεων του Θανάση Βασιλά 29

3.5. Ανάλυση των εκτελέσεων του Παναγιώτη Στεργίου 30

3.6. Ομοιότητες και διαφορές ορισμένων νεωτέρων εκτελέσεων μεταξύ τους και σε σύγκριση με τις πρωτότυπες εκτελέσεις 31

3.6.1. Σχολιασμένες καταγραφές εκτελέσεων του Στέλιου Βαμβακάρη 32

3.6.2. Σχολιασμένες καταγραφές εκτελέσεων του Κώστα Ζαριδάκη 33

3.6.3. Ομοιότητες και διαφορές μεταξύ των εκτελέσεων του Θανάση Βασιλά και του Κώστα Ζαριδάκη 37

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4ο: Συνόψιση και συμπεράσματα 44

4.1. Συνόψιση και συμπεράσματα 44

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 46

ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ 47

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ 47

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Α. Βιογραφικά σημειώματα των συνεντευξιαζομένων 48

Α1. Βιογραφικό σημείωμα του Στέλιου Βαμβακάρη 48

Α2. Βιογραφικό σημείωμα του Κώστα Ζαριδάκη 49

Α3. Βιογραφικό σημείωμα του Θανάση Πολυκανδριώτη 49

Α4. Βιογραφικό σημείωμα του Θανάση Βασιλά 53

Α5. Βιογραφικό σημείωμα του Παναγιώτη Στεργίου 54

Β. Οι πέντε απομαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις 55

Β1. Συνέντευξη με τον Στέλιο Βαμβακάρη 55

Β2. Συνέντευξη με τον Κώστα Ζαριδάκη 60

Β3. Συνέντευξη με τον Θανάση Πολυκανδριώτη 65

Β4. Συνέντευξη με τον Θανάση Βασιλά 70

Β5. Συνέντευξη με τον Παναγιώτη Στεργίου 75

Γ. Οι παρτιτούρες που αναλύθηκαν 80

Γ1. «Οι Πρωθυπουργοί» (1936), Μάρκου Βαμβακάρη 80

Γ2. «Στο Φάληρο που πλένεσαι» (1937), Μάρκου Βαμβακάρη 82

Γ3. «Εσύ σαι η αιτία» (1949), Μανώλη Χιώτη 84

Γ4. «Αν ήξερες ποιος είμ' εγώ» (1956;), μουσική: Μανώλη Χιώτη, στίχοι: Χρήστου Κολοκοτρώνη 87

Δ. Οι πέντε συνεντεύξεις σε βίντεο 89

Κατάλογος πινάκων και μουσικών παραδειγμάτων

- **Πίνακας 1.1.** Οι δομικές αλλαγές που συντελέστηκαν στο μπουζούκι από το 1900 ως το 1960 περίπου (Pennanen, 2007: 74), σελ. 2.
- **Πίνακας 1.2.** Μαγνήτες που χρησιμοποιούνται στο μπουζούκι: α) μικρός μαγνήτης κιθάρας προσαρμοσμένος στο τρίχορδο μπουζούκι, β) μαγνήτης κιθάρας IDEAL σε τετράχορδο μπουζούκι, γ) μαγνήτης για μπουζούκι του Savvas σε τετράχορδο μπουζούκι (Pennanen, 2007: 70), σελ. 4.
- **Πίνακας 1.3.** Οι ορχήστρες του μπουζουκιού από το 1933 ως το 1961 και η ηχητική τους οργάνωση, Pennanen (2007: 80), σελ. 8.
- **Παράδειγμα 3.1.:** Απόσπασμα από την εισαγωγή του τραγουδιού «Οι Πρωθυπουργοί» του Μάρκου Βαμβακάρη, σε εκτέλεση Στέλιου Βαμβακάρη, σελ. 32.
- **Παράδειγμα 3.2.:** Απόσπασμα από την εισαγωγή του τραγουδιού «Οι Πρωθυπουργοί» του Μάρκου Βαμβακάρη, σε εκτέλεση Στέλιου Βαμβακάρη, σελ. 33.
- **Παράδειγμα 3.3.:** Απόσπασμα από την εισαγωγή του τραγουδιού «Στο Φάληρο που πλένεσαι» του Μάρκου Βαμβακάρη, σε εκτέλεση Κώστα Ζαριδάκη, σελ. 33.
- **Παράδειγμα 3.4.:** Απόσπασμα από το τραγούδι «Στο Φάληρο που πλένεσαι» του Μάρκου Βαμβακάρη πάνω στους στίχους «Στο Φάληρο που πλένεσαι, περιστεράκι γένεσαι, περιστεράκι γένεσαι», σε εκτέλεση Κώστα Ζαριδάκη, σελ. 35.
- **Παράδειγμα 3.5.:** Απόσπασμα από την εισαγωγή του τραγουδιού «Αν ήξερες ποιος είμαι εγώ» του Μανώλη Χιώτη, σε εκτέλεση Κώστα Ζαριδάκη, σελ. 36.
- **Παράδειγμα 3.6.:** Απόσπασμα από το τραγούδι «Εσύ ΄σαι η αιτία» του Μανώλη Χιώτη πάνω στους στίχους «πρόσεξε γιατί μπορεί να σε σκοτώσω», σε εκτέλεση Θανάση Βασιλά, σελ. 37.
- **Παράδειγμα 3.7.:** Απόσπασμα από το τραγούδι «Εσύ ΄σαι η αιτία» του Μανώλη Χιώτη πάνω στους στίχους «πρόσεξε γιατί μπορεί να σε σκοτώσω», σε εκτέλεση Κώστα Ζαριδάκη, σελ. 38.
- **Παράδειγμα 3.8.:** Απόσπασμα από το τραγούδι «Εσύ ΄σαι η αιτία» του Μανώλη Χιώτη πάνω στους στίχους «πρόσεξε γιατί μπορεί να σε σκοτώσω», όπως καταγράφεται στην παρτιτούρα του εμπορίου (μ. 27-28, από τη 2η σελίδα), σελ. 38.

- **Παράδειγμα 3.9.:** Απόσπασμα από το τραγούδι «Εσύ ΄σαι η αιτία» του Μανώλη Χιώτη πάνω στους στίχους «σύ ΄σαι η αιτία που υποφέρω», σε εκτέλεση Θανάση Βασιλά, σελ. 39.
- **Παράδειγμα 3.10.:** Απόσπασμα από το τραγούδι «Εσύ ΄σαι η αιτία» του Μανώλη Χιώτη πάνω στους στίχους «γιατί με κάνεις να πονώ να υποφέρω τόσο», σε εκτέλεση Θανάση Βασιλά, σελ. 40.
- **Παράδειγμα 3.11.:** Απόσπασμα από το τραγούδι «Εσύ ΄σαι η αιτία» του Μανώλη Χιώτη πάνω στους στίχους «σύ ΄σαι η αιτία που υποφέρω», σε εκτέλεση Κώστα Ζαριδάκη, σελ. 40.
- **Παράδειγμα 3.12.:** Απόσπασμα από το τραγούδι «Εσύ ΄σαι η αιτία» του Μανώλη Χιώτη πάνω στους στίχους «γιατί με κάνεις να πονώ να υποφέρω τόσο», σε εκτέλεση Κώστα Ζαριδάκη, σελ. 41.
- **Παράδειγμα 3.13.:** Απόσπασμα από το τραγούδι «Αν ήξερες ποιος είμαι εγώ» του Μανώλη Χιώτη πάνω στους στίχους «αν ήξερες ποιος είμαι εγώ», σε εκτέλεση Θανάση Βασιλά, σελ. 42.
- **Παράδειγμα 3.14.:** Απόσπασμα από το τραγούδι «Αν ήξερες ποιος είμαι εγώ» του Μανώλη Χιώτη πάνω στους στίχους «αν ήξερες ποιος είμαι γώ κι αν μάθεις τη ζωή μου», σε εκτέλεση Θανάση Βασιλά, σελ. 43.

Συντομογραφίες

αι. αιώνας

βλ. βλέπε

ΕΑΠ Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

κ.ά. και άλλοι/άλλες/άλλα

κ.λ.π. και λοιπά

κ.ο.κ. και ούτω καθεξής

Νο νούμερο

ό.π. όπου και προηγουμένως

παρ. παράδειγμα

σελ. σελίδα/σελίδες

τευχ. τεύχος

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το ρεμπέτικο αποτελεί ένα μουσικό και ταυτοχρόνως κοινωνικό φαινόμενο, το οποίο βαθμιαία, ξεκινώντας από τα τέλη του 19ου αιώνα διαμορφώθηκε σε ένα μεταβατικό σκηνικό ριζικών αλλαγών που χαρακτηρίστηκε από την άνοδο της αστικής τάξης στην Ελλάδα, την επικράτηση της εκβιομηχάνισης και τη συνώθηση πληθυσμών στις μεγάλες πόλεις. Σε καφενεία και ταβέρνες πόλεων-λιμανιών του Αιγαίου συναντιώνται άνθρωποι από ετερόκλητα περιβάλλοντα που στα τραγούδια τους καταγράφουν τη σύγχυση, αλλά και την άρνησή τους για έναν κόσμο που δεν συνάδει με τα παραδοσιακά, αγροτικά πρότυπα και αρχές οργάνωσης. Ο κόσμος της «μαγκιάς» και του «κουτσαβακισμού» προβάλλει έναν δικό του κώδικα αξιών, ενώ το σύγχρονο Κράτος οργανώνει τους μηχανισμούς του και οριοθετεί με σαφήνεια τη νομιμότητα και την παρανομία (Κεφάλας, 2010: 15).

Ιδιαίτερα μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή (1922) μεγαλύτεροι πληθυσμοί συνωστίζονται στα αστικά κέντρα και με δεδομένο τον χαμηλό, για τις νέες απαιτήσεις, βαθμό επαγγελματικής εξειδίκευσης, ωθούνται στην αεργία και στην ανομία. Κατά αυτόν τον τρόπο το ρεμπέτικο τραγούδι και το βασικότερο σολιστικό του όργανο, το μπουζούκι, κατά τις τελευταίες περιόδους αναπτυξής του ταυτίστηκε με τον «υπόκοσμο» και την «παρανομία», μια εικόνα που συνειδητά διογκωμένη αποσιωπά, ανάμεσα στα άλλα, το γεγονός ότι το άκουγαν, το τραγουδούσαν και το χόρευαν πολλοί «φιλήσυχοι» και «νομοταγείς» οικογενειάρχες εργάτες (ό.π).

Αργότερα, με το τέλος του (Β' Παγκοσμίου) πολέμου δημιουργήθηκε η ελπίδα για ένα καλύτερο και ειρηνικό μέλλον σε ολόκληρον τον κόσμο, αλλά για την Ελλάδα αποτέλεσε την αρχή μιας νέας περιπέτειας. Ενώ τον Οκτώβρη του 1944 ο ελληνικός λαός πανηγύριζε για την απελευθέρωση της χώρας και υποδεχόταν σύσσωμος τους Άγγλους ως συμμάχους, αυτοί με επικεφαλής τον πρωθυπουργό του Ηνωμένου Βασιλείου Γουίνστον Τσώρτσιλ (1874-1965) επεξεργάζονταν, με τη σύμφωνη γνώμη και των άλλων συμμάχων, την υποταγή της χώρας στις απαιτήσεις τους. Η σύντομη προσπάθεια του ελληνικού λαού

να κερδίσει την ανεξαρτησία του θα καταλήξει σε έναν αιματηρό εμφύλιο πόλεμο που διήρκεσε τέσσερα χρόνια, αλλά κράτησε διχασμένο τον ελληνικό λαό επί δεκαετίες. Η αντιπαράθεση των δύο μεγάλων πολιτικοοικονομικών σχηματισμών που ξεκινά με την έναρξη του Ψυχρού πολέμου, το 1948, η διαίρεση της Γερμανίας, οι νέοι αποικιακοί πόλεμοι των Γάλλων στην Ινδοκίνα, η εκκαθάριση του «εσωτερικού μετώπου» στις ΗΠΑ με τον Μακαρθισμό είναι τα στοιχεία της νέας παγκόσμιας τάξης πραγμάτων, μέσα στα οποία εξελίσσεται ο ελληνικός εμφύλιος, μοναδικός στην Ευρώπη, αλλά και σε ολόκληρο τον κόσμο (Κουνάδης, 2010: 18). Μέσα στο ασφυκτικό πλαίσιο του Εμφυλίου, οι δημιουργοί του ρεμπέτικου αναζήτησαν κώδικες επικοινωνίας με στίχους διπλής σημασίας για να περάσουν από τις συμπληγάδες της λογοκρισίας και να εκφράσουν τα προβλήματα που έθετε η αδελφοκτόνος ανθρωποσφαγή (Κουνάδης, 2010: 20).

Από την άλλη μεριά, η ποσοτική αύξηση της οικονομίας ιδιαίτερα από τη δεκαετία του 1950 και μετά, χωρίς όμως ελληνικές βάσεις και προοπτικές, συνοδεύεται από ραγδαία αστικοποίηση νέων πληθυσμών, βεβιασμένη υιοθέτηση ενός διαφορετικού τρόπου ζωής, μέσα στον οποίο η τέχνη οφείλει να ανταποκρίνεται σε όλο και ταχύτερους ρυθμούς παραγωγής και κατανάλωσης. Οι δε κοινωνικές ανακατατάξεις που επιφέρουν στην Ελλάδα η Κατοχή, ο Εμφύλιος και η κατοπινή «Ανοικοδόμηση» δίνουν την ευκαιρία για ποιοτική, αλλά και δημιουργική «επανατοποθέτηση» των τραγουδιστικών πραγμάτων και των «αρχών» τους. Οι ιδεολογικές «αντιπαλότητες» λυγίζουν κάτω από το βάρος της ποσοτικής αναδιάταξης των ενδιαφερόντων του «μεγάλου κοινού» (Τσάμπρας, 2003).

Η δεκαετία του 1960 εγκαινιάζεται –αναφορικά με την πορεία του λαϊκού τραγουδιού- με το θρίαμβο των νεωτερισμών του Χιώτη και ολοκληρώνεται αφενός με τις πρώτες απόπειρες «ηλεκτρικών» προσθηκών στη λαϊκή ορχήστρα (το περίφημο ηλεκτρικό αρμόνιο «φαρφίσα») και αφετέρου με την «εκτροπή» του στο λεγόμενο «ελαφρολαϊκό». Πρόκειται για τη δεκαετία του ελληνικού τραγουδιού που έχει παρακολουθήσει στην πάσα λεπτομέρειά της ο ελληνικός κινηματογράφος. Πράγματι, αυτά τα χρόνια αποτέλεσε το πιο δημοφιλές μέσο ψυχαγωγίας των λαϊκών πληθυσμών και κατάφερε να φτάσει στο απόγειο και της απήχησής του και της ελληνικής παραγωγής του. Μέσα σε αυτήν την κατακόρυφη άνοδο της κινηματογραφικής παραγωγής το τραγούδι διεκδικεί βασικό ρόλο και πρωταγωνιστές του αναδεικνύονται ο Χιώτης, ο Ζαμπέτας, ο

Καλδάρας και ο Πλέσσας. Ωστόσο, η ηγετική θέση του Χατζιδάκι και του Θεοδωράκη στο χώρο των τραγουδιστικών πραγμάτων διατηρείται και σε ό,τι αφορά τη μουσική για τον κινηματογράφο.

Σημαντικότατο ρόλο στη διαμόρφωση των τραγουδιστικών –και λοιπών- αναζητήσεων παίζει και η επτάχρονη δικτατορία, η οποία χαρακτηρίζεται από μια ραγδαία άνοδο και τάση για ομογενοποίηση ενός μικρο- και μεσο-αστικού χώρου, όπου το μόνο μετρήσιμο μέγεθος είναι η οικονομική επιφάνεια, όπου δεσπόζει η «λογική» της «ευκαιρίας» και όπου οι «αυτοδημιούργητοι» συναντούν τους «νεόπλουτους». Η νέα αυτή αστική μάζα είναι απότοκη των συνθηκών που παρήγαγε το ταραγμένο παρελθόν του Παγκόσμιου και του Εμφύλιου πολέμου και της συνακόλουθης «πολιτικής ανωμαλίας». Η καταγωγή της είναι μεικτή και τα γούστα της εν πολλοίς ακατέργαστα, καθώς οι «κατώτερες» τάξεις των προηγούμενων δεκαετιών, μέσα στη μεταπολεμική οικονομική άνοδο της χώρας, αγγίζουν τα μεσαία στρώματα και σαφώς θέλουν να προσεγγίσουν και τον «πολιτισμό» τους, τουλάχιστον όπως τον αντιλαμβάνονται. Οι πληθυσμιακές μετατοπίσεις μειώνονται σιγά-σιγά, το χωριό «ξεχνιέται» -τις περισσότερες φορές με εξαιρετικά συμπλεγματικό τρόπο- και στο αστικό σπίτι μπαίνουν με όλο και πιο γρήγορους ρυθμούς οι ηλεκτρικές συσκευές και ο,τιδήποτε άλλο υπαγορεύει ο καταναλωτισμός. Η οικονομική δύναμη του μαζικού «μεσαίου χώρου» είναι αυτή που του επιτρέπει να κατευθύνει και να ρυθμίζει τις συνθήκες παραγωγής και κατανάλωσης πολιτισμικού προϊόντος και να βλέπει με αδιαφορία ή και καχυποψία τον «ελιτισμό» των διανοουμένων (ό.π.).

Συνοψίζοντας, στην μετεμφυλιακή Ελλάδα του δόγματος Τρούμαν και της αντιπαροχής, το ρεμπέτικο τραγούδι μετεξελίσσεται σε άλλα είδη, όπου το μπουζούκι διαδραματίζει ένα νέο ρόλο, διότι το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο έχει αλλάξει. Σύμφωνα με τις περισσότερες περιοδολογήσεις του ρεμπέτικου και με κρίσιμα ορόσημα τη μετατροπή του τρίχορδου σε τετράχορδο μπουζούκι και την καθιέρωση των πρώτων ελληνικών δισκογραφικών εταιρειών στη χώρα, θεωρείται ότι το 1953-55 ολοκληρώνεται και η τελευταία περίοδός του. Στην εικοσαετία που ακολουθεί λαμβάνουν χώρα σημαντικές μεταβολές στις τεχνικές εκτέλεσης του μπουζουκιού λόγω ακριβώς της προσθήκης της τέταρτης χορδής και στην παρούσα εργασία θα αποπειραθούμε να τις ανιχνεύσουμε.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^{ο}: Διαφορές μεταξύ τρίχορδου και τετράχορδου μπουζουκιού

Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζονται οι διαφορές μεταξύ τρίχορδου και τετράχορδου μπουζουκιού, με βάση την υπάρχουσα βιβλιογραφία. Οι άξονες παρουσίασης είναι τρεις: α) η κατασκευή, β) η οργάνωση της ορχήστρας και γ) η εκτελεστική πρακτική. Οι πληροφορίες αυτές θα συγκριθούν και συνεκτιμηθούν στο 4^{ο} κεφάλαιο με τα ευρήματα της επιτόπιας έρευνας.

1.1. Διαφορές αναφορικά με την κατασκευή του μπουζουκιού

Το σύγχρονο ελληνικό μπουζούκι ανήκει στην ευρύτερη ομάδα των λαουτοειδών οργάνων με μακρύ βραχίονα που απαντώνται στα Βαλκάνια, την Μέση Ανατολή και την Κεντρική Ασία. Αποτελείται από ένα ημιαχλαδόσχημο σκάφος από ξύλο, μεταλλικά τάστα στερεωμένα στον βραχίονα, τρεις ή τέσσερις μεταλλικές χορδές που παίζονται με πένα και μηχανικά κλειδιά.

Σύμφωνα με τον Φιλανδό καθηγητή R. P. Pennanen, από τα τέλη της δεκαετίας του 1930 και μετά, το λεγόμενο *κλασικό τρίχορδο μπουζούκι* αποτελεί ένα από τα βασικά όργανα της ελληνικής ρεμπέτικης μουσικής (2007:74), μολονότι στο μεσοδιάστημα από το 1935 έως το 1945 απαντώνται ανάμεικτα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά που συνδέονται με την μεταβολή από το *μαντολομπούζουκο* στο *κλασικό μπουζούκι*. Στα τέλη της δεκαετίας του 1930 η πιο εξελιγμένη μορφή του τρίχορδου μπουζουκιού είναι το μπουζούκι που αργότερα ονομάστηκε *κλασικό* (βλ. Πίνακα 1.1.). Στο νέο τύπο μπουζουκιού, οι σημαντικές καινοτομίες σχετίζονται με το σκάφος και το καπάκι του.

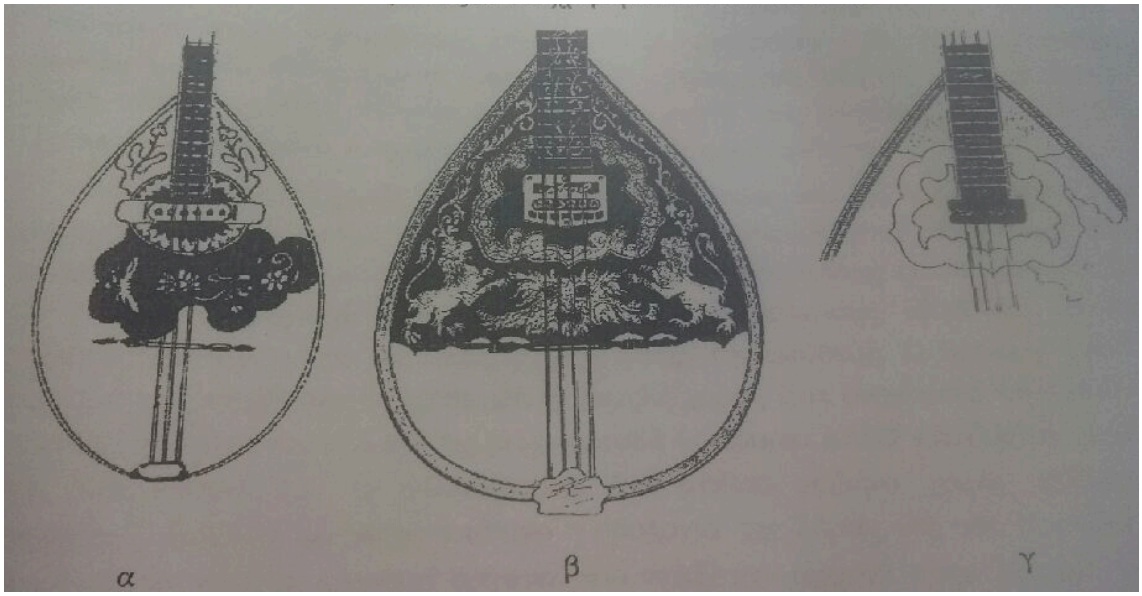
Πίνακας 1.1. Οι δομικές αλλαγές που συντελέστηκαν στο μπουζούκι από το 1900 ως το 1960 περίπου, (Pennanen, 2007: 74).

	Το τρίχορδο μπουζούκι					Το τετράχορδο μπουζούκι από το 1956
	αγροτικό sax	αστικό περ. 1900 μπουζούκι	καβόντο	περ. 1910 έως τέλη δεκαετίας 1930 μαντολομπούζουκο	από τέλη δεκαετίας 1930 "κλασσικό" τρίχορδο	
Μήκος χορδής	[662 χιλιοστά]	[;]	[;]	700 χιλιοστά	680 χιλιοστά	670 χιλιοστά
Κλειδιά	Ξύλινα κλειδιά	Ξύλινα κλειδιά	Ξύλινα κλειδιά	Μηχανικά κλειδιά	Μηχανικά κλειδιά	Πλαϊνά μηχανικά κλειδιά
Κεφαλή	Μονοκόμματη	Μονοκόμματη	Μονοκόμματη	Συμπαγής καρύβολας	Συμπαγής καρύβολας	Καρύβολας με εντομές
Βραχίονας	Συμπαγής	Συμπαγής	Συμπαγής	Συμπαγής / "συγκολλητός"	"Συγκολλητός"	"Συγκολλητός"
Δαχτυλοθέσιο	—	Ξεχωριστό ανυψωμένο	Ξεχωριστό ανυψωμένο	Ξεχωριστό ανυψωμένο	Ξεχωριστό ανυψωμένο	Ξεχωριστό ανυψωμένο
Δεσμοί	Κινητοί εντέρινοι	Κινητοί εντέρινοι / σταθεροί μεταλλικοί	Κινητοί εντέρινοι / σταθεροί μεταλλικοί	Σταθεροί μεταλλικοί	Σταθεροί μεταλλικοί	Σταθεροί μεταλλικοί
Σχήμα καπακιού	Επίπεδο / κυρτό	Επίπεδο / κυρτό	Επίπεδο	Κεκλιμένο, "σπαστό"	Κυρτό	Κυρτό
Καμάρια	—	[;]	[;]	Τρία καμάρια μαντόλας	Τρία καμάρια μπουζουκιού	Τρία καμάρια μπουζουκιού
Κατασκευή σκάφους	Σκαφτό / με ντούγιες	Σκαφτό / με ντούγιες	Με ντούγιες	Με ντούγιες	Με ντούγιες	Με ντούγιες
Μετωπικό σχήμα σκάφους	Μακρύ ωοειδές	Ωοειδές	Τριγωνικό	Ωοειδές	Ωοειδές	Καμπύλο ωοειδές
Ντούγιες	— / [;]	10	[;]	17 με 32	Τουλάχιστον 29	Έως 62
Διακόσμηση	—	—	Λιτή	Λιτή	Μέτρια	Έντονη, ειδικά από τη δεκαετία του 1960
Προστατευτικές φεγγύρες (πεναριά)	—	Συμμετρική μεταξύ τρίπας και καβαλάρη	Συμμετρική μεταξύ τρύπας και καβαλάρη	Συμμετρική μεταξύ τρύπας και καβαλάρη	Συμμετρική μεταξύ τρύπας και καβαλάρη, δυο επιπλέον δίπλα στην τασιέρα	1950: ασύμμετρη μεταξύ τρύπας και καβαλάρη, δύο επιπλέον δίπλα στην τασιέρα 1960: σε όλο το κατώκι πάνω από τον καβαλάρη
Τρύπα καπακιού	Μικρή στρογγυλή	Μικρή στρογγυλή	Μικρή στρογγυλή	Μικρή στρογγυλή στρογγυλή / ωοειδής	Μεσαίου μεγέθους ανοιχτή ωοειδής	1950: μεγάλου μεγέθους ανοιχτή ωοειδής 1960: μεγάλου μεγέθους ορθογώνια (με μαγνήτη)

Κατά τον Pennanen *«το ηχείο ήταν κάπως στρογγυλότερο και μακρύτερο μετωπικά σε σχέση με τα μαντολομπούζουκα. Το καπάκι πλέον δεν ήταν σπαστό, αλλά ελαφρώς κυρτωμένο προς τα έξω, ώστε να αντιστέκεται στην τάση των χορδών και να αυξάνεται η ένταση»* (2007: 65). Τα νέα χαρακτηριστικά προσέδωσαν μεγαλύτερη ένταση και πλουσιότερο ήχο στο κλασικό μπουζούκι, στοιχεία που δεν επέτρεπε η κατασκευή τύπου μαντόλας. Το όργανο ήταν πια, από άποψη απόδοσης έντασης, κατάλληλο να χρησιμοποιηθεί επαγγελματικά σε ταβέρνες που μπορούσαν να χωρέσουν μεγαλύτερες ορχήστρες και ακροατήρια.

Η ωοειδής τρύπα του ηχείου του τρίχορδου μπουζουκιού από τις αρχές της δεκαετίας του 1950 μεγεθύνθηκε τόσο, ώστε να επιτρέπει την προσθήκη ενός μαγνήτη (βλ. Πίνακα 1.2.). Στα μέσα της δεκαετίας του 1950, δημιουργείται μία δεύτερη παραλλαγή του μπουζουκιού με την προσθήκη ενός τέταρτου ζευγαριού χορδών. Τα δύο πιο μπάσα ζευγάρια χορδών κουρδίζονται στην οκτάβα, ενώ τα δύο πιο πρίμα στην ταυτοφωνία. Το νέο κούρδισμα έχει πρότυπό του την κιθάρα κατά τέταρτες και μία τρίτη (ΝΤΟ-ΦΑ-ΛΑ-ΡΕ). Σύμφωνα με τον Pennanen, εμπνευστής αυτής της εξέλιξης είναι ο Μανώλης Χιώτης, μολονότι δεν έχει εξακριβωθεί η ακριβής χρονολογία εισαγωγής της, ούτε ο οργανοποιός που κατασκεύασε το πρωτότυπο στη βάση των οδηγιών του Χιώτη (2007: 67).

Πίνακας 1.2. Μαγνήτες που χρησιμοποιούνται στο μπουζούκι: α) μικρός μαγνήτης κιθάρας προσαρμοσμένος στο τρίχορδο μπουζούκι, β) μαγνήτης κιθάρας IDEAL σε τετράχορδο μπουζούκι, γ) μαγνήτης για μπουζούκι του Savvas σε τετράχορδο μπουζούκι, (Pennanen, 2007: 70).



Η προσθήκη της επιπλέον χορδής στο μπουζούκι και η αλλαγή του κουρδίσματός του οφείλονται σε μεγαλο βαθμό ως επιλογές στην ταυτόχρονη ενασχόληση του Χιώτη με την κιθάρα, αλλά και με το ούτι. Το όργανο μπορεί πια να παίζει εύκολα πιο γρήγορους ρυθμούς, Ευρωπαϊκούς ή Αμερικάνικους «κάτι που γίνεται αποδεκτό σε ευρύτερη κλίμακα, καθώς συνδυάζεται με το νέο όνειρο «κοινωνικής ανόδου»/«κοσμικοποίησης» των χρόνων του 1950» (Τσάμπρας, 2003). Ο προσωπικός τρόπος εμφάνισης και θεάματος που δημιουργεί ο Χιώτης με την τότε συζυγό του Μαίρη Λίντα (1935) δίνει μία «αίγλη» στο μέχρι τότε «περιθωριακό» μπουζούκι, το οποίο περνά στα «σαλόνια», ακόμα και τα ανάκτορα. Το νέο όργανο αποτελεί υβρίδιο μεταξύ μπουζουκιού και κιθάρας, δυο όργανα που ο Χιώτης έπαιζε αριστοτεχνικά.

Με την τέταρτη χορδή ΝΤΟ δημιουργείται η ανάγκη για διεύρυνση του πλάτους του βραχίονα και της ταστιέρας και για μια πιο γερή κατασκευή, τέτοια ώστε το καπάκι να είναι παχύτερο σε σχέση με τα πρότερα τρίχορδα όργανα. Το μήκος δε του τετράχορδου

μπουζουκιού μικραίνει στα 670 χιλιοστά. Επίσης, το μικρότερο μήκος του βραχίονα και των χορδών μειώνει την τάση των χορδών και διευκολύνει το παίξιμο. Και μολονότι τα πρώτα τετράχορδα όργανα είχαν κάπως μεγαλύτερο ηχείο από τα τρίχορδα της ίδιας εποχής, ως τα τέλη της δεκαετίας του 1950 το ηχείο μεγενθυνόταν όλο και περισσότερο, τάση που αυξήθηκε μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1960. Αυτή η τάση μεγέθυνσης προσέδωσε στο νέο τύπο μπουζουκιού μεγαλύτερη ένταση, αντήχηση και πλουσιότερο ηχόχρωμα (Pennanen, 2007: 69).

Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 χρησιμοποιούνται οι πλατείς γερμανικοί μαγνήτες *IDEAL,* που λόγω μεγάλου μεγέθους οδήγησαν τους οργανοποιούς να αναπτύξουν ένα μεγαλύτερο σχέδιο τρύπας στο καπάκι του οργάνου, σχέδιο που διατηρήθηκε μέχρι και το μπουζούκι των ημερών μας. Στην εικοσαετία προς εξέταση (1950-1970) μετασχηματίζεται η διακόσμηση του μπουζουκιού, διαδικασία που σχετίζεται με αλλαγές στην ελληνική κοινωνία και τη λαϊκή της μουσική, καθώς και το ρόλο του δεξιοτέχνη του μπουζουκιού.

Ξεκινώντας την δεκαετία του 1950 και μέχρι την δεκαετία του 1960 η λαϊκή μουσική απευθύνεται στη νυχτερινή διασκέδαση μιας διογκούμενης μεσαίας τάξης, αλλά και σε νεόπλουτους, αποκτώντας τον χαρακτήρα μιας ιδιαίτερα επικερδούς επιχείρησης. Ήταν φυσικό τα όργανα των διάσημων δεξιοτεχνών του οργάνου να είναι όχι μόνον ακριβά, αλλά και περίτεχνα διακοσμημένα, ως σύμβολα κοινωνικού γοήτρου. Μάλιστα είναι τέτοια η εξέλιξη του τετράχορδου μπουζουκιού από τεχνική άποψη, που την δεκαετία του 1960 έχει αποκτήσει ένα υψηλό κύρος στην ελληνική λαϊκή μουσική και θεωρείται, επίσης, *«εφάμιλλο των δυτικών κλασικών οργάνων και της δυτικής δεξιοτεχνίας»* (Pennanen, 2007: 73). Αυτό αποδεικνύεται από την έκδοση πλήθους μουσικών μεθόδων εκμάθησης του οργάνου, κάτι το οποίο δεν θα είχε γίνει αν δεν είχε ήδη αποκρυσταλλωθεί μια τυποποιημένη εκτελεστική πρακτική του.

1.2. Διαφορές αναφορικά με την οργάνωση της ορχήστρας

Στα παλαιότερα παραδείγματά του (1900-1930), η ενορχήστρωση του ρεμπέτικου δεν ήταν αυστηρά καθορισμένη, αλλά συναντάμε συχνά κομμάτια του με βιολί ή κλαρίνο και κιθάρα ή/και σαντούρι. Η μεταγενέστερη εξέλιξη της ρεμπέτικης κομπανίας είναι σε χοντρές γραμμές η ακόλουθη: Γύρω στα 1930 ο συνδυασμός βιολί-κλαρίνο-σαντούρι-κιθάρα υποχωρεί και δίνει τη θέση του στο συνδυασμό μπουζούκι-μπαγλαμάς-κιθάρα, που υποστηρίζεται ότι έχει πειραιώτικη προέλευση (Δραγούμης, 2003).

Μέχρι την δεκαετία του 1930 το μπουζούκι παιζόταν χαμηλόφωνα είτε μόνο του, είτε συνοδεύοντας το τραγούδι. Το επιτελεστικό πλαίσιο της αστικής υποκουλτούρας όμως, έδωσε στο μπουζούκι έναν διαφορετικό ρόλο, μιας και έπρεπε να παίζεται και να ακούγεται πιο δυνάτα σε μεγαλύτερους χώρους όπως μπουζουκοταβέρνες, άλλοτε μόνο του και άλλοτε με τη συνοδεία κιθάρας και μπαγλαμά.

Σύμφωνα με τον Pennanen *«τα ακροατήρια, οι ορχήστρες και οι χώροι εκτέλεσης ήταν μεγαλύτερα απ' ότι προηγουμένως και απαιτούσαν μεγαλύτερη ένταση από το μπουζούκι»* (2007:78). Όταν μάλιστα αργότερα, την δεκαετία του 1950, συμμετείχαν στην ορχήστρα όργανα όπως το ακορντεόν, το πιάνο και το κοντραμπάσο, χρειάστηκε συχνά να χρησιμοποιηθούν πολλά μπουζούκια, προκειμένου να εξισορροπηθεί η διαφορά μεταξύ της έντασης του μπουζουκιού και των νέων οργάνων.

Επιπλέον, δημιουργήθηκε η ανάγκη για ηλεκτρική ενίσχυση της νέας ορχήστρας. Οι περισσότεροι ερευνητές συμφωνούν ότι ο Χιώτης ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε ηλεκτρική κιθάρα και ενισχυτή, τον οποίο ενισχυτή χρησιμοποίησε και για το μπουζούκι (Γιάννης Μπαρούνης στο Σχορέλης 1981: 179-180, Σπύρος Καλφόπουλος, Γιάννης Σταματίου και Γιάννης Δέδες στο Pennanen 2007: 78). Ακριβώς η χρήση των μαγνητών στο μπουζούκι ήταν που επέτρεψε στα τέλη της δεκαετίας του 1950 στο μπουζούκι του Χιώτη να παίξει με ορχήστρα χάλκινων πνευστών και εγχόρδων, χωρίς να το καλύπτουν. Η τάση για διόγκωση της ρεμπέτικης ορχήστρας συνεχίζει, και στις αρχές της δεκαετίας

του 1960 τα επιφανέστερα λαϊκορεμπέτικα συγκροτήματα αποτελούνται από δύο τουλάχιστον μπουζούκια (συνήθως ηλεκτρικά), δύο μπαγλαμάδες, δύο κιθάρες, ένα κοντραμπάσο είτε ηλεκτρικό μπάσο, διάφορα κρουστά όργανα, ένα πιάνο κι ένα ηλεκτρικό αρμόνιο.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1970 πώς αλλιώς θα μπορούσε να παίξει το μπουζούκι σε συναυλίες που λάμβαναν χώρα μέσα σε γήπεδα, χωρίς τη χρήση ηχοσυστημάτων και μόνιτορς; Στον ακόλουθο πίνακα (βλ. Πίνακα 1.3.) του Pennanen (2007: 80) φαίνονται αναλυτικά οι ορχήστρες του μπουζουκιού από το 1933 ως το 1961 και η ηχητική τους οργάνωση.

Πίνακας 1.3. Οι ορχήστρες του μπουζουκιού από το 1933 ως το 1961 και η ηχητική τους οργάνωση, Pennanen (2007: 80).

Έτος	Πηγή	Αριθμός μουσικών	Μουσικά όργανα	Ηχητική οργάνωση	Είδος / πλαίσιο
1933	Μάρκος Βαμβακάρης: «Όταν πίνω τουμπεκάκι» (HMV AO 2065)	2	φωνή / μπαγλαμάς, ποτήρι και κομπολόι	Ακουστική	Ηχογραφημένη μουσική του τεκέ
1934	Ρίτα Αμπατζή και Μάρκος Βαμβακάρης: «Σαν είσαι άντρας και νταής» (HMV AO 2194)	4	φωνή, φωνή / μπουζούκι, ακορντεόν, κιθάρα	Ακουστική	Ηχογραφημένη μουσική της "μπουζουκοταβέρνας"
1936	Η Πειραιώτικη Τετράς (Πετρόπουλος 1979: 642)	4	φωνή / μπαγλαμάς, φωνή / μπουζούκι, φωνή / μπουζούκι, φωνή / μπουζούκι / κιθάρα	Ακουστική	Ζωντανή μουσική του τεκέ
1950	Η ορχήστρα του Σταύρου Τζουανάκου (Πετρόπουλος 1979: 565)	5	φωνή, μπουζούκι, ακορντεόν, μπαγλαμάς, κιθάρα	1 μικ. φων.	Κοσμική ταβέρνα
1955	Η ορχήστρα του Βασίλη Τσιτσάνη (στην ταινία *Πιάσαμε την καλή*)	8	φωνή, φωνή / μπουζούκι, 3 μπουζούκια, βιολί, ακορντεόν, κιθάρα	1 μικ. φων.	Κοσμική ταβέρνα
1960	Η ορχήστρα του νυχτερινού κέντρου *Πέραμα* (Πετρόπουλος 1979: 609)	12	4 φωνές, 2 μπουζούκια, 3 φωνές / κιθάρες, πιάνο, ακορντεόν, ντραμς	2 μικ. φων., έγχορδα με μαγνήτες	Υπαίθριο νυχτερινό κέντρο
1961	Η ορχήστρα των Τσανάκα-Μίγγου (Πετρόπουλος 1979: 620)	5	2 μπουζούκια, ακορντεόν, ακουστική κιθάρα, ημι-ακουστική κιθάρα	2 μικ. φων., έγχορδα με μαγνήτες	Νυχτερινό κέντρο
1961	Η ορχήστρα του Μανώλη Χιώτη (στην ταινία *Φτωχαδάκια και λεφτάδες*)	8	φωνή, φωνή / μπουζούκι, κλαρίνο, τρομπέτα, πιάνο, κοντραμπάσο, κρουστά latin, ντραμς	[playback χωρίς μικ.]	Νυχτερινό κέντρο

Αναφορικά δε, με τη θέση παιξίματος του μπουζουκιού, ξεκινώντας από το καθιστό παίξιμο στο πάτωμα, κατάλοιπο της παλιάς Οθωμανικής πρακτικής, συνεχίστηκε με την καρέκλα ή το ξύλινο κασόνι και κατέληξε με μια διάταξη των μουσικών στη σειρά, σε καρέκλες πάνω σε πατάρι. Η χωροταξία αυτή της ορχήστρας των μπουζουκιών αναδιατάσσεται στις αρχές της δεκαετίας του 1950, οπότε ο τραγουδιστής αρχίζει να τραγουδάει όρθιος στο πατάρι και ειδικά ο τραγουδιστής που ήταν και σολίστας του μπουζουκιού.

Το μπουζούκι την περίοδο αυτή στηριζόταν με ένα κορδόνι προσαρμοσμένο στη δέστρα και γύρω από τα κλειδιά ή εναλλακτικά, πιέζοντας το σώμα του μπουζουκιού προς την κοιλιά του παίκτη με το δεξί μπράτσο, κατέληξε στα τέλη της δεκαετίας του 1950 να στηρίζεται με ένα ειδικό λουρί γύρω από το λαιμό. Στα μέσα της δεκαετίας του 1960, οι μουσικοι στέκονταν σε χαλαρό σχηματισμό μπροστά από τον ντράμερ, που έπαιζε καθιστός και πίσω από τον όρθιο σολίστα, διάταξη που αντιγράφηκε από ποπ-ροκ ορχήστρες τύπου *Beatles*, σε συναυλίες μπουζουκιού σε στάδια.

Συνοψίζοντας, η χωροταξική εξέλιξη της ορχήστρας του μπουζουκιού από το 1930 έως το 1970 καθορίζεται από το ολοένα αυξανόμενο μέγεθος των χώρων εκτέλεσης, καθώς και το αμεσότερο επιτελεστικό ύφος που ταιριάζει στις απαιτήσεις των νέων ακροατηρίων για εκμοντερνισμένα θεάματα και φέρνει τον τραγουδιστή και τον σολίστα του μπουζουκιού σε κοντινότερη επαφή με τους ακροατές.

1.3. Διαφορές αναφορικά με την εκτελεστική πρακτική του μπουζουκιού

Οι μεγάλες αλλαγές στην εκτελεστική πρακτική του μπουζουκιού συντελέστηκαν σε δύο μεταβατικές περιόδους στην ελληνική λαϊκη μουσική. Η πρώτη έλαβε χώρα στα μέσα της δεκαετίας του 1930, ενώ η δεύτερη το 1955-56. Το λεγόμενο «στυλ του τεκέ» που χαρακτηρίζονταν από πολλαπλά κουρδίσματα (ντουζένια) άλλαξε για δύο λόγους: α) *«το*

καθεστώς λογοκρισίας που επέβαλε στις μουσικές ηχογραφήσεις η δικτατορία του Ιωάννη Μ. Μεταξά (1871-1941) από τις αρχές του 1937 και, κυρίως, β) η αλλαγή των προτιμήσεων του αγοραστικού κοινού δίσκων» (Pennanen, 2009: 100).

Επειδή η ρεμπέτικη παράδοση στηρίζεται στην απομνημόνευση είναι δύσκολο να βρεθεί ένα ενιαίο σύστημα κουρδισμάτων. Το πιο σύνηθες, χαρακτηριστικό κούρδισμα του μπουζουκιού είναι το ΡΕ-ΛΑ-ΡΕ (Holst, 1975: 66-67, Pennanen, 2009: 103), το οποίο χρησιμοποιήθηκε σε αρκετές από τις πρώτες ηχογραφήσεις του ως σολιστικό, μελωδικό όργανο. Ο Pennanen διατείνεται πως *«το αρμονικό διάστημα των ανοιχτών ζευγών χορδών στο κούρδισμα ΡΕ-ΛΑ-ΡΕ επιτρέπει το ισοκράτημα σε όλους σχεδόν τους δρόμους, ελάσσονες και μείζονες, με βάση το ΡΕ»* (2009: 117). Και ενώ φαίνεται το ντουζένι ΡΕ-ΛΑ-ΡΕ να καθιερώνεται στους μουσικούς στα μέσα της δεκαετίας του 1930, οι προσδοκίες του κοινού για ένα πιο εκλεπτυσμένο παίξιμο οδήγησαν στη χρήση μιας αλληλουχίας συγχορδιών, που δεν επέτρεπαν το ισοκράτημα. Στη μουσική πράξη εμφανίζονται σημαντικές παραλλαγές στους ορισμούς που παρέχουν στους ερευνητές οι διάφοροι σύγχρονοι πληροφορητές.

Η μεγαλύτερη διαφορά στην τεχνική παιξίματος μεταξύ τρίχορδου και τετράχορδου μπουζουκιού θα μπορούσε να περιγραφεί από το γεγονός ότι το πρώτο παίζεται οριζόντια, ενώ το δεύτερο κάθετα. Υπάρχουν απόψεις μεταξύ των οργανοπαικτών που θεωρούν ότι οι δυο προαναφερθείσες τεχνικές συνδυάζονται και στο τρίχορδο και στο τετράχορδο, με διαφορετικούς τρόπους. Ωστόσο, το σόλο σε παράλληλες τρίτες και έκτες ευνοείται σε οριζόντιο παίξιμο, ενώ το κάθετο παίξιμο ταριάζει στη λαϊκή μουσική μετά το 1956, που έχει ισχυρές επιρροές από τις λαϊκές μουσικές της Δυτικής Ευρώπης, της Βόρειας Αμερικής και, ιδιαίτερα της Λατινικής Αμερικής.

Οι περισσότεροι ερευνητές, αλλά και πληροφορητές συμφωνούν πως το χαρακτηριστικό δεξιοτεχνικό παίξιμο του Χιώτη άσκησε καθοριστική επιρροή στην τεχνική παιξίματος του τετράχορδου μπουζουκιού. Σύμφωνα με τον Σχορέλη, ο Χιώτης υπήρξε ο πρώτος παίχτης μπουζουκιού που αξιοποίησε και τα πέντε δάχτυλα του αριστερού χεριού (1981: 177). Αντίθετα, ο Pennanen θεωρεί πως είναι μάλλον

υπερεκτιμημένος ο ρόλος του τετράχορδου μπουζουκιού στη διαμόρφωση της τεχνικής του οργάνου, διότι *«πολλά χαρακτηριστικά της δαχτυλοχρησίας υπήρχαν ήδη στο παίξιμό τους στο τρίχορδο μπουζούκι»* (2009: 123). Εξάλλου, *«οι τέσσερις διπλές χορδές και το κούρδισμα κάνουν εφικτή την μίμηση διαλόγου δύο οργάνων... ο Χιώτης προτιμά επίσης, μελωδικά βήματα επηρεασμένα από τις κάθετες δυνατότητες του τετράχορδου μπουζουκιού και αξιοποιεί την αντίθεση που γεννά η διαφορά στη χροιά ματαξύ των μεικτών και των απλών ζευγών των χορδών. Μερικές φορές, οι κινήσεις αυτές δημιουργούν μία πυκνή και σχετικά πολύπλοκη υφή και μία ατμόσφαιρα που υποδηλώνει πολυφωνία»* (2009: 125).

Είναι δεδομένο πως το τετράχορδο έναντι του τρίχορδου μπουζουκιού διευκολύνει στην ανάλυση και στην παραγωγή τρίφωνων συγχορδιών. Αυτός είναι και ο λόγος που όσοι προσπάθησαν να αναβιώσουν το ρεμπέτικο στα μέσα της δεκαετίας 1970 επέλεξαν το τρίχορδο μπουζούκι και το παραδοσιακό σύστημα δαχτυλοθεσίας, προκειμένου να προσδώσουν αυθεντικό ήχο στη μουσική.

Επίσης, μια άλλη δυνατότητα που προσφέρει το τετράχορδο έναντι του τρίχορδου μπουζουκιού είναι η παράλληλη κίνηση με διαστήματα έκτης μεταξύ της πρώτης και της τρίτης χορδής, κάτι που είναι αρκετά δύσκολο στην περίπτωση του τρίχορδου μπουζουκιού. Είναι φανερό από τα παραπάνω ότι υπάρχουν κρίσιμες διαφορές στην δαχτυλοχρησία των δυο διαφορετικών τύπων μπουζουκιού που σχετίχονται με τον αριθμό των χορδών και το κούρδισμα και τελικώς εμφανίζονται στα αντίστιχα ρεπερτόρια. Οι σολίστες του τετράχορδου μπουζουκιού αναπτύσσουν τη δεξιοτεχνία του οργάνου συνδυάζοντας την οριζόντια με την κάθετη λογική δαχτυλοχρησίας, η οποία προσεγγίζει εκείνη της κιθάρας. Βάσει αυτής της λογικής της δαχτυλοχρησίας έγινε δυνατή η εκτέλεση μοτίβων πάνω σε αναλύσεις συγχορδιών, κάτι το οποίο είναι αναμενόμενο για μία μουσική εξευρωπαϊσμένη, με συγκερασμένα διαστήματα, όπως η υπό εξέταση λαϊκή μουσική.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο: Παρουσίαση των απαντήσεων των πληροφορητών-εκτελεστών ανά ερώτηση

Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζονται αναλυτικά οι απαντήσεις των πέντε πληροφορητών-εκτελεστών πάνω σε ένα (προ)σχεδιασμένο ερωτηματολόγιο. Στο τέλος κάθε παρουσίασης, γίνεται μια συνόψιση των απαντήσεων. Οι πληροφορίες αυτές μαζί με εκείνες που προκύπτουν από τις εκτελέσεις των δεξιοτεχνών θα συγκριθούν και συνεκτιμηθούν με τα δεδομένα της βιβλιογραφίας στο 4^{ο} κεφάλαιο.

2.1. Η επιλογή της επιτόπιας έρευνας

Προκρίθηκε η επιλογή της επιτόπιας έρευνας, διότι σε συνδυασμό με την ανάλυση μουσικών εκτελέσεων θα μπορούσε να αποδώσει άφθονες πρωτογενείς πληροφορίες και υλικό. Οι συνεντευξιαζόμενοι δεξιοτέχνες του μπουζουκιού επιλέχθηκαν με κριτήρια είτε να έχουν ζήσει στη συγκεκριμένη εποχή (εικοσαετία 1950-1970), είτε, στην περίπτωση που τότε δεν είχαν γεννηθεί, να γνώρισαν αργότερα πρωταγωνιστές της, οι οποίοι με τη σειρά τους τούς μετέφεραν αξιόπιστα γνώσεις και πληροφορίες. Τελικώς οι σολίστ από τους οποίους πάρθηκε συνέντευξη ήταν: 1) ο Στέλιος Βαμβακάρης παίχτης του τρίχορδου μπουζουκιού, 2) ο Κώστας Ζαριδάκης παίχτης του τρίχορδου, 3) ο Θανάσης Πολυκανδριώτης παίχτης του τετράχορδου, 4) ο Θανάσης Βασιλάς παίχτης του τετράχορδου και 5) ο Παναγιώτης Στεργίου, επίσης παίχτης του τετράχορδου μπουζουκιού.

Βασική ικανότητα που έπρεπε να αναπτύξει ο ερευνητής στη διαδικασία των επαφών και των συνεντεύξεων ήταν να κερδίσει την εμπιστοσύνη των μουσικών. Εφαρμόζοντας τους ηθικούς και νομικούς κανόνες που διέπουν την επιτόπια έρευνα, ο συνεντευξιαστής: 1. Παρουσίασε με ειλικρίνεια και εντιμότητα τον εαυτό του, 2. Παράθεσε με σαφήνεια και λεπτομέρεια του λόγους για τους οποίους κάνει την καταγραφή, 3. Ξεκαθάρισε ότι ο ίδιος είναι υπεύθυνος για ό,τι διενεργεί κατά την επιτόπια έρευνα και ότι οι πληροφορητές-εκτελεστές έχουν τη δυνατότητα με τη σειρά τους να ελέγξουν το αποτέλεσμα και 4. Καλλιέργησε το πνεύμα του αλληλοσεβασμού.

Πολλές δυσκολίες που εμφανίστηκαν ξεπεράστηκαν προκειμένου να αντληθούν οι απαραίτητες πληροφορίες και συμπεράσματα. Μεταξύ αυτών των δυσκολιών, ήταν: α) τα τεχνικά προβλήματα των κινητών συσκευών, της ορθής τοποθέτησής τους, της έλλειψης μπαταρίας κατά τη διάρκεια μιας πολύωρης ηχογράφησης, β) η ποιότητα του πρωτογενούς ήχου και η κακή ηχητική του περιβάλλοντος ανοικτού χώρου περιόρισε σε μερικές περιπτώσεις την ποιότητα της ηχογράφησης, γ) η ανάγκη ταυτόχρονης παρακολούθησης των τεχνικών θεμάτων κατά την ηχογράφηση και του υπό εξέλιξη γεγονότος που καταγράφονταν.

2.2. Το ερωτηματολόγιο

Το ερωτηματολόγιο ξεκινούσε με μια ομάδα «αναγνωριστικών» ερωτήσεων που κύριο ρόλο είχαν να κάνουν τον συνεντευξιαζόμενο να αισθανθεί πιο άνετα και οικεία στο χώρο. Οι ερωτήσεις αυτές ήταν: «Θα θέλατε να μας πείτε πού γεννηθήκατε;», «Θα θέλατε να μας πείτε κάποια στοιχεία για την οικογένεια και τα ερεθίσματα που είχατε να ασχοληθείτε με την μουσική;» και «Η πρώτη σας εικόνα από την παιδική σας ηλικία είναι να παίζετε, να ακούτε μουσική;».

Ουσιαστικά, η **πρώτη** «κανονική» ερώτηση –που μπορεί να έγινε με διαφορετικούς τρόπους, ανάλογα με την περίσταση- ήταν: «Ξεκινήσατε να παίζετε με τρίχορδο ή τετράχορδο μπουζούκι;». Η **δεύτερη** ομάδα ερωτήσεων ήταν: «Στο πλευρό ποιων ανθρώπων-δεξιοτεχνών μάθατε να παίζετε μπουζούκι και τι χαρακτηριστικό ως μαθητής έχετε να θυμάστε από τους ανθρώπους αυτούς για τον τρόπο παιξίματος του οργάνου;» και «Οι δάσκαλοί σας έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην τεχνική και στο ύφος με το οποίο εσείς σήμερα ως επαγγελματίας μουσικός παίζετε το όργανο;». Η **τρίτη** ομάδα ερωτήσεων ήταν: «Κατά τη διάρκεια της πορείας σας υπήρχαν αλλαγές στον τρόπο παιξίματός σας και, αν ναι, από πού αντλήσατε επιρροή;» και «Η πρώτη σας συνεργασία με δεξιοτέχνη του μπουζουκιού με ποιον ήταν; Και ποια η εμπειρία σας;». Η **τέταρτη** ομάδα ερωτήσεων ήταν: «Τι αντίκτυπο είχε για εσάς η μετάβαση από το τρίχορδο στο

τετράχορδο όργανο και τι διαφορές παρατηρείτε ανάμεσα στα δύο όργανα;» και «Σε θέματα τεχνικής ή αισθητικής διαφορές παρατηρείτε;».

Με λίγα λόγια, η πρώτη ομάδα ερώτησεων αφορά την επιλογή τρίχοδου ή τετράχορδου, η δεύτερη ομάδα ερωτήσεων έχει να κάνει με τους δασκάλους των δεξιοτεχνών και την επιρροή που άσκησαν πάνω τους, η τρίτη ομάδα σχετίζεται με πιθανές αλλαγές στον τρόπο παιξίματος μέσα στην καριέρα του σολίστ και η τέταρτη ομάδα με τις διαφορές στην τεχνική και την αισθητική των δύο οργάνων. Όπου κρίθηκε απαραίτητο υποβλήθηκαν συμπληρωματικές ερωτήσεις, αλλά ο κύριος κορμός των ερωτήσεων ήταν όπως παρουσιάστηκε παραπάνω, μολονότι σε μερικές περιπτώσεις με διαφορετική σειρά. Ακολουθεί η παρουσίαση των απαντήσεων των πληροφορητών με βάση την ομάδα ερωτήσεων και ανεξάρτητα εάν δόθηκαν με διαφορετική σειρά σε κάθε συνέντευξη.

2.3. Οι απαντήσεις στην πρώτη ομάδα ερώτησεων

Η πρώτη ερώτηση αφορά την επιλογή τρίχοδου ή τετράχορδου οργάνου. Ο Στέλιος Βαμβακάρης πάντοτε έπαιζε το τρίχορδο μπουζούκι, ενώ ο Κώστας Ζαριδάκης ξεκίνησε με τετράχορδο και κατέληξε έπειτα από τρία-τέσσερα χρόνια στο τρίχορδο. Ο Θανάσης Πολυκανδριώτης ξεκίνησε με σπουδές κλασικής κιθάρας και έπειτα από ένα τυχαίο γεγονός κατέληξε στο τετράχορδο μπουζούκι, το οποίο μόνιμα χρησιμοποιεί έκτοτε επαγγελματικά. Ο Θανάσης Βασιλάς ξεκίνησε κι έμεινε στο τετράχορδο όργανο, ενώ ο Παναγιώτης Στεργίου ξεκίνησε με την κλασική κιθάρα, συνέχισε με τρίχορδο και κατέληξε στο τετράχορδο.

Αξίζει να σημειωθεί ότι όλοι οι πέντε πληροφορητές-εκτελεστές του μπουζουκιού α) έπαιζαν και κιθάρα. Είτε ξεκίνησαν από αυτήν και μεταπήδησαν στο τελικό όργανο επιλογής, είτε τη χρησιμοποιούσαν ως μπουζούκι. Ειδικότερα οι παίκτες του τετράχορδου υπογραμμίζουν τη σχέση κουρδίσματος με την κιθάρα, διαφοράς ενός τόνου, και β) σημειώνουν με μια «επιμονή» την προσήλωσή τους στο όργανο, τρίχορδο ή τετράχορδο, με εκφράσεις όπως: «... εγώ δεν έχω ποτέ ασχοληθεί με τετράχορδα και άλλα είδη...»

(Βαμβακάρης), «Ήταν και της μόδας τότε, λόγω Χιώτη και τα λοιπά, αλλά σύντομα το άφησα (εννοεί το τετράχορδο) και πήγα στο τρίχορδο...» (Ζαριδάκης), «με τετράχορδο, πάντα τετράχορδο» (Βασιλάς).

2.4. Οι απαντήσεις στη δεύτερη ομάδα ερώτησεων

Η δεύτερη ομάδα ερωτήσεων έχει να κάνει με τους δασκάλους των δεξιοτεχνών και την επιρροή που άσκησαν πάνω τους. Αρχικώς, ο Στέλιος Βαμβακάρης αναφέρεται σε σημαντικούς οργανοπαίκτες της εποχής του, τους οποίους είχε την τύχη να γνωρίσει ως συγγενείς ή/και γείτονες: εκτός του πατέρα του Μάρκου Βαμβακάρη, ο θείος του Αργύρης Βαμβακάρης, ο ξάδερφός του Γιάννης Παλαιολόγου, οι γείτονές του Γιάννης Αγγέλου, Κώστας Παπαδόπουλος και Λάκης Καρνέζης. Ο δε Ζαμπέτας αναφέρεται από τον Στέλιο Βαμβακάρη πως, πρώτος, τον πήρε μαζί του σε ένα γύρισμα ντοκιμαντέρ. Επιπλέον, ο πληροφορητής μνημονεύει με ιδιαίτερη εκτίμηση τους Τατασόπουλο, Τσιμπίδη, Χιώτη, Λεμονόπουλο, Καραμπεσίνη και Μακριδάκη, τους οποίους γνώρισε στις εταιρείες *Columbia* και *Odeon* και λειτούργησαν ως δάσκαλοί του. Υπογραμμίζει χαρακτηριστικά ότι μολονότι θαύμαζε όλους τους προαναφερθέντες δεν τους μιμούνταν, με εξαίρεση τον πατέρα του: «...η πενιά η δική τους στο κεφάλι μου, εάν αυτοί έπαιζαν ψυχικά, εγώ είχα όλο το σύστημα οργανωμένο και όλα τα πυρά να τους δέχομαι και να μετατρέπω αυτά που άκουγα, να τα κάνω δικά μου και ποτέ δεν μιμήθηκα κανέναν από αυτούς. Ποτέ. Στο μόνο που μιμούμουν και ήθελα να κάνω κάτι ήταν ο πατέρας μου, που αγαπούσα. Τον οποίο τον μιμήθηκα... μπορούσα να τον μιμηθώ κατά 90% που είναι πολύ δύσκολο...»

Ο Κώστας Ζαριδάκης ξεχωρίζει τον Χιώτη «για την δεξιοτεχνία και για αυτόν τον ηλεκτρικό ήχο, που ήταν κάτι πρωτόγνωρο για τα χρόνια τότε» και τον Ζαμπέτα «για αυτό που έβγαζε με την πενιά του|, ο οποίος «είτε έπαιζε ηλεκτρικό, είτε έπαιζε με φυσικό όργανο, ξεχώριζε». Έπειτα ο πληροφορητής μνημονεύει τους Τσιμπίδη, Μπέμπη, Χιώτη, Τατασόπουλο, καθώς και «τα νέα παιδιά που μπήκανε» Κώστα Παπαδόπουλο, Λάκη Καρνέζη και Θανάση Πολυκανδριώτη. Δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο «ξεχωριστό παίξιμο και (τη) ξεχωριστή λύση στον αυτοσχεδιασμό» του Κώστα Παπαδόπουλου, τον οποίο θεωρεί «από τους πολύ σπουδαίους συνεχιστές του οργάνου». Ο Ζαριδάκης αποφεύγει να

αναφερθεί στους δασκάλους του, διότι θεωρεί ότι «δεν έπαιξαν τόσο μεγάλη σημασία». Εξαιρεί, όμως, τον Γιάννη Λεουτσάκο, έναν τυφλό δάσκαλο με σπουδές στα θεωρητικά της μουσικής και τη Νομική, που τον «έβαλε περισσότερο στο ηχόχρωμα και στο ύφος του οργάνου», «είχε εξαιρετική μεταδοτικότητα, άκουγε πάρα πολύ καλά και είχε ... καταπληκτικό ήχο» Και συνεχίζει, λέγοντας «μπορεί να μην ήταν δεξιοτέχνης μέγας, αλλά είχε καταπληκτικό ήχο, δηλαδή είχε αυτό το «Ζαμπετέικο» που λέμε», «...με έβαλε στο κόλπο του μπουζουκιού», «...στο να καταλάβω τι είναι το όργανο που κρατάω». Ακόμη μια κρίσιμη επιρροή στο παίξιμο του Ζαριδάκη αποτέλεσαν οι προτροπές και συμβουλές του Μάνου Χατζιδάκι, με την ευκαιρία μιας ακρόασης. Ο μεγάλος συνθέτης «ήθελε το μπουζούκι, μπουζούκι όπως παιζόταν στους τεκέδες, στις φτωχογειτονιές, ...λαϊκό όργανο της εποχής του».

Ο Θανάσης Πολυκανδριώτης κάνει μια αναφορά στα προβλήματα της μουσικής εκπαίδευσης, όσον αφορά τη διδασκαλία της τεχνικής του μπουζουκιού. Θεωρεί ότι από τη δεκαετία του 1980 αρχίζουν αυτά τα προβλήματα να αντιμετωπίζονται και μάλιστα, μέσα από τη σχολή του που δίδασκε και τα βιβλία που έγραψε, είχε μια προσωπική συνεισφορά. Χαρακτηριστικά σημειώνει: «προσπάθησα να περάσω αυτό το άναρχο παίξιμο, που διακατέχει όλους τους μπουζουξήδες ακόμα και σήμερα, να το βάλω σε μια τάξη, να μπορέσουν τα παιδιά να παίξουν σωστά ως μουσικοί, να αποφύγουν κακοτοπιές, να βγάλουν καλό ήχο, να κοιτάξουν τις χορδές τους, να κοιτάξουν το κούρδισμά τους και πάνω από όλα την στάση που πρέπει να παίξει κάποιος. Είναι πολλά τα κενά, πάρα πολλά». Μνημονεύει τον πατέρα του, που υπήρξε «ο πρώτος βιωματικός του δάσκαλος» και τον Στέλιο Ζαφειρίου που τον «έβαλε στην δισκογραφία, γιατί η δισκογραφία ... ήταν το μεγαλύτερο σχολείο». Παρακάτω προσθέτει «στην δισκογραφία αν δεν είχες καλό ήχο και δεν ήσουν καλός και μελετηρός, έφευγες εκείνη την στιγμή. Δηλαδή, ο μέτριος εκεί ήταν για πέταμα. Έπρεπε να ήσουν από μέτριος και πάνω για να μπορέσεις να επιζήσεις».

Ο Θανάσης Βασιλάς έπειτα από παρότρυνση του Χρήστου του Νικολόπουλου ξεκίνησε μαθήματα με τον Θέμη Παπαβασιλείου, αλλά τη μεγάλη του εμπειρία στην τεχνική και το ύφος παιξίματος αποκόμισε αργότερα από τις πρώτες του επαγγελματικές απόπειρες σε ηλικία 19-20 ετών με τους δεξιοτέχνες Γιάννη Παλαιολόγου και Γιώργο Δράμαλη και την τραγουδίστρια Μαίρη Λίντα. Ο Βασιλάς αποδίδει μεγάλη σημασία στην

ανάδειξη του προσωπικού ύφους: «αυτό σιγά-σιγά κι εγώ προσπάθησα να το φέρω στα μέτρα μου. Γιατί και ο καθένας από κει και πέρα έχει και το συγκεκριμένο τρόπο, και τη δική του προσωπικότητα. Είναι σημαντικό και αυτό, δεν είναι καλό να μιμούμαστε. Μόνο όταν μελετάμε. Όταν μελετάς πρέπει να μιμηθείς αυτόν που το διδάσκει, για να πεις ότι θα το κατανοήσεις. Από κει και πέρα, μετά, το ξεχνάς, ας πούμε και βγάζεις αυτό που πηγάζει από μέσα σου».

Ο Παναγιώτης Στεργίου επηρεάστηκε πολύ από τον Ζαμπέτα, ο οποίος τον συμβούλεψε όταν τον άκουσε σε ένα μαγαζί που έπαιζε στο Ναύπλιο. Αναφέρεται, επίσης, στους δασκάλους του Θέμη Παπαβασιλείου και Βασίλη Ηλιάδη στην σχολή του πρώτου. Συγκεκριμένα, για τον Θέμη Παπαβασιλείου μιλάει με εκτίμηση και θαυμασμό για «την απαίτηση και την υπομονή να καταλάβουμε μόνοι μας κάποια πράγματα». Για τον Ηλιάδη σημειώνει ότι τον βοήθησε επαγγελματικά και τον σύστησε στα στούντιο ηχογραφήσεων, όπου συνεργάστηκε με τον Χρήστο Νικολόπουλο, το 1985. Επίσης, μνημονεύει την Μαρίζα Κωχ ως συνεργάτιδα στην πρώτη του δουλειά στον Πειραιά.

Κωδικοποιώντας τα συμπεράσματα από τις απαντήσεις στη δεύτερη ερώτηση θα μπορούσαμε να υπογραμμίσουμε ότι την παλαιά γενιά δεξιοτεχνών του Πειραιά Μάρκο και Αργύρη Βαμβακάρη, Γιάννη Παλαιολόγου και Γιάννη Αγγέλου, διαδέχτηκαν οι σολίστ του οργάνου που συνδέονταν, κυρίως, με τις εταιρείες *Columbia* και *Odeon* Ζαμπέτας, Τσιμπίδης, Χιώτης, Τατασόπουλος, Λεμονόπουλος, Καραμπεσίνης και Μακριδάκης. Η επόμενη γενιά δεξιοτεχνών αποτελούνταν από τους Κώστα Παπαδόπουλο, Λάκη Καρνέζη, Κώστα Ζαριδάκη, Στέλιο Βαμβακάρη και Θανάση Πολυκανδριώτη και η ακόμη νεώτερη γενιά από τους Θανάση Βασιλά και Παναγιώτη Στεργίου. Πάντως, όλοι μνημονεύουν με σεβασμό την ιδιαίτερη συνεισφορά των Ζαμπέτα και Χιώτη. Επομένως, οι πληροφορητές-εκτελεστές της έρευνας έχουν άμεση σχέση και γνωριμία με το υπό εξέταση αντικείμενο. Επιπλέον, οι Στέλιος Βαμβακάρης, Κώστας Ζαριδάκης και Θανάσης Βασιλάς επισημαίνουν πόσο σημαντικό είναι οι οργανοπαίκτες να πάψουν κάποια στιγμή στη διάρκεια της μαθητείας τους να μιμούνται και να αρχίσουν σιγά-σιγά να χτίζουν το προσωπικό τους ύφος. Ξεχωριστή αναφορά στα ζητήματα της μουσικής αγωγής αναφορικά με το μπουζούκι κάνει ο Θανάσης Πολυκανδριώτης.

2.5. Οι απαντήσεις στην τρίτη ομάδα ερώτησεων

Η τρίτη ομάδα ερωτήσεων σχετίζεται με πιθανές αλλαγές στον τρόπο παιξίματος μέσα στην καριέρα του σολίστ και αποτελεί μια συνέχεια στην πληροφόρηση για τις μουσικές επιρροές και τους πρώτους δασκάλους των δεξιοτεχνών. Ο Στέλιος Βαμβακάρης παρουσιάζει μια επιχειρηματολογία υπέρ του τρίχορδου μπουζουκιού, ενός όργανου αυτόνομου με δικό του ρεπερτόριο, που απαιτεί αφοσίωση για να γνωρίσει κανείς τα μυστικά του στην τεχνική παιξίματος: «το τρίχορδο μπουζούκι δεν μπορείς να το προδώσεις, το τρίχορδο μπουζούκι έχει κορμό. Ούτε μπορείς να το ξεφτιλίσεις, να το κάνεις ή ούτι ή λαούτο ή κιθάρα. Είναι ένα όργανο αυτόφωτο, το οποίο πρέπει να το γνωρίσεις καλά. Οι τρεις χορδές αυτές είναι και μαεστρία μεγάλη, γιατί όλα τα τραγούδια που παίχτηκαν ήταν με τρίχορδο, ...είναι και πολύ δύσκολο στο θέμα του παιξίματος, στην πένα και έχει και πολλά μυστικά. Δεν είναι το ΡΕ-ΛΑ-ΡΕ που παίζεις μόνο, έχει και άλλα πράγματα». Μάλιστα, ανακάλυψε «πολλά πράγματα, ακούγοντας βέβαια από τον Μάρκο, από τον Κηρομύτη και από τον Μιχάλη τον Γενίτσαρη (τα) καραντουζένια». Ο Στέλιος Βαμβακάρης μνημονεύει ως πρώτο του δάσκαλο στο τρίχορδο μπουζούκι τον θείο του Αργύρη Βαμβακάρη.

Ο Κώστας Ζαριδάκης θεωρεί πως είχε αλλαγές στη δεξιοτεχνία του, αλλά όχι τόσο στο ύφος του. Αναφέρει σαν πρώτη του επαγγελματική συνεργασία τον Στέλιο Μακριδάκη (συνεργάτης, επίσης, του Χιώτη), που ήταν «απίστευτος σολίστας παίχτης εκείνη την εποχή».

Ο Θανάσης Πολυκανδριώτης μαρτυρά σαν κρίσιμη εμπειρία που διαμόρφωσε τον προσωπικό του ήχο τη συμμετοχή στην ηχογράφηση του δίσκου του Μάνου Χατζιδάκι «Ο σκληρός Απρίλης του ‘45» (1972). Επόμενη συνεργασία είναι με τον Άκη Πάνου, για την οποία δηλώνει πολύ υπερήφανος: «τα παιξίματα με τον Άκη Πάνου, ... ήταν μια καταξίωση, διότι είχε μαζί του Παπαδόπουλο, Καρνέζη, τον Ζαμπέτα· και όταν σε παίρνει ο Άκης ο Πάνου σημαίνει ότι κάτι γίνεται εδώ πέρα». Όμως, αργότερα ο δεξιοτέχνης οραματίζεται έναν εμπλουτισμό του ρεπερτορίου του μπουζουκιού σε διαφορετικούς δρόμους: «σκεφτόμουν πώς το μπουζούκι θα φύγει από το ζεϊμπέκικο, το χασάπικο, το τσιφτετέλι, την μικρή ορχήστρα και θα πάει σε μεγάλα κόλπα, σε μεγάλες ορχήστρες. Εκεί

είδα ότι όλο αυτό το πράγμα που πήρα από τον πατέρα μου, πέρασε από τα φίλτρα του Μπέμπη, του Ζαμπέτα, του Χιώτη, του Στεργίου, του Τσιμπίδη. Μέσα από εκεί έβγαινε ένας Πολυκανδριώτης διαφορετικός και ήθελα να το τηρήσω αυτό το φίνο παίξιμο, το λίγο παίξιμο, όχι τις πολλές νότες να σε τρελαίνουνε, αν και πολλές νότες ορισμένες φορές είναι πάρα πολύ καλές, γιατί πρέπει να δώσεις την πινελιά αυτή».

Ο Θανάσης Βασιλάς αναφέρει τις πρώτες συνεργασίες του με τραγουδιστές και συνθέτες του «Νέου Κύματος» και του «Έντεχνου» και ιδιαίτερα τη συνεργασία του με τη Μαίρη Λίντα. Πολύ σημαντική ήταν η γνωριμία του με τον σολίστ Γιάννη Παλαιολόγου μαζί με τον οποίο εργάστηκαν σε μαγαζί, σε ισότιμη βάση. Θεωρεί τον εαυτό του τυχερό που σα νέος μαθήτευσε κοντά σε λαμπρούς δασκάλους της κλασικής κιθάρας, όπως ο Βαγγέλης Μπουντούνης και η Έλενα Παπανδρέου.

Ο Παναγιώτης Στεργίου επηρεάστηκε από δεξιοτέχνες του μπουζουκιού, όπως οι Ζαμπέτας, Νικολόπουλος, Χιώτης, Παλαιολόγος, (Βασίλης) Ηλιάδης, (Βαγγέλης) Τρίγκας και Καραντίνης. Πρώτη του συνεργασία ήταν με τον Χρήστο Νικολόπουλο.

Συγκεντρώνοντας τις απαντήσεις των πληροφορητών στην τρίτη ομάδα ερωτήσεων ξεχωρίζει η επιχειρηματολογία του Στέλιου Βαμβακάρη υπέρ του τρίχορδου μπουζουκιού, ενός όργανου με δικό του ρεπερτόριο και τεχνική παιξίματος, πάνω στο οποίο - επηρεασμένος από τα καραντουζένια των Μάρκου Βαμβακάρη, Στέλιου Κηρομύτη και Μιχάλη Γενίτσαρη- ανακάλυψε τα δικά του. Οι Θανάσης Βασιλάς και Παναγιώτης Στεργίου συμπληρώνουν με πληροφορίες πάνω στο επαγγελματικό ξεκίνημα και τις μουσικές τους επιρροές, ενώ ο Κώστας Ζαριδάκης θεωρεί πως άλλαξε η τεχνική του, αλλά όχι το ύφος του. Ο Θανάσης Πολυκανδριώτης υποστηρίζει πως κρίσιμη υπήρξε η συνεργασία του με τον συνθέτη Μάνο Χατζιδάκι. Κάποια στιγμή στην μουσική του πορεία σκέφτηκε πως ήταν αναγκαία μια στροφή στους χορούς και στα μουσικά σύνολα με τα οποία συνυπήρχε το μπουζούκι και προσπάθησε να συνεισφέρει σε μια διεύρυνση και ανανέωση.

2.6. Οι απαντήσεις στην τέταρτη ομάδα ερώτησεων

Η τέταρτη ομάδα ερωτήσεων αφορά στις διαφορές στην τεχνική και στην αισθητική των δύο οργάνων, του τρίχορδου και του τετράχορδου μπουζουκιού. Ο Στέλιος Βαμβακάρης πιστεύει ότι το τετράχορδο μπουζούκι «μοιάζει με μαντολίνο, με μπάντζο, με κάποια όργανα, τα οποία χρησιμοποιούν κάποια άλλα κουρδίσματα. Είναι πλούσιο όργανο το τετράχορδο, αλλά εμένα δεν με πήρε». Αναγνωρίζει ότι το όργανο αναδείχθηκε στα χέρια των Ζαμπέτα, Χιώτη και Λεμονόπουλου, που «ήταν και κιθαρίστες αυτοί και η ανάγκη τους πήγε στην περισσότερη χορδή. Δηλαδή το ζητήσανε, το σκεφτήκανε. Ο ήχος είναι πιο γεμάτος, τα ακόρντα, αλλάζουνε οι θέσεις, αλλά το τρίχορδο μπουζούκι είναι αυτόφωτο, δεν πειράζεται». Παλαιότερα, ο πληροφορητής μαρτυρά ότι «έπαιζαν όλοι τρίχορδο» και παρακάτω συμπληρώνει: πάνω του «γράφτηκε όλη η «Εκκλησία της Μουσικής», του Τσιτσάνη, του Μάρκου, του Παπαϊωάννου, του Καπλάνη, του Μητσάκη, του Χιώτη. Όλοι αυτοί έπαιζαν αυτό το όργανο». Ωστόσο, ο χειρισμός και οι δακτυλισμοί διαφέρουν από το ένα όργανο στο άλλο: «αυτά που κάνεις στο τρίχορδο ακούγονται σωστά, δηλαδή ... τα καταλαβαίνεις, τα ακούς στον ήχο, ενώ στο τετράχορδο μόλις πας στις άλλες χορδές, τις πάνω, σε πάει αλλού μουσικά». Θεωρεί το τρίχορδο «όργανο μόρτικο» και, σύμφωνα με τους «μάστορες που υπήρχαν», «το τρίχορδο είναι ο βασιλιάς των οργάνων» και «το γνήσιο μπουζούκι».

Ο Κώστας Ζαριδάκης θεωρεί πως «διαφέρει σαν φιλοσοφία το παίξιμο του τρίχορδου με του τετράχορδου». Πιστεύει ότι το τετράχορδο είναι επινόηση του δάσκαλου του Χιώτη, του Σπιτάμπελου και ότι «ο Χιώτης το εφάρμοσε και στο πατάρι και μαζί με αυτό το έκανε και ηλεκτρικό». Για τον Ζαριδάκη ο ήχος του ηλεκτρικού είναι «μεγάλο λάθος-, ...τα όργανα τα φυσικά πρέπει να ακούγονται όπως είναι». Η ερμηνεία που δίνει είναι ότι ο Μανώλης Χιώτης «το επέβαλε, κατά κάποιον τρόπο, επειδή ήταν μέγας δεξιοτέχνης και ήθελε να ξεφύγει ...από το ύφος αυτό, γιατί ο Χιώτης μέχρι το ‘50 τα τραγούδια που έπαιζε τα έπαιζε ... εξίσου (δεξιοτεχνικά), δηλαδή να τον ακούς και να λες «Παναγία μου»!.. ήθελε να αλλάξει ύφος, να βάλει περισσότερο άλλη εναρμόνιση, ξέφυγε λιγάκι από το λαϊκό, από τους λαϊκούς δρόμους, από ένα σημείο και μετά, πήγε σε λάτιν και ρυθμικά και αρμονικά.». Παρακάτω συμπληρώνει ότι «ενώ μας εντυπωσίαζε στην αρχή, όσο περνάν τα χρόνια και φιλτράρονται όλα αυτά τα πράγματα, βλέπεις ότι το μεγαλείο του ήταν όταν

έπαιζε με φυσικό το όργανο και έβγαζε αυτόν το τόσο όμορφο ήχο, όπως και του Ζαμπέτα». Ο πληροφορητής υιοθετεί την ιδέα ότι το τρίχορδο είναι «πιο κοντά και στην Βυζαντινή μουσική -γιατί υπάρχουν ισοκράτες» και ότι το τετράχορδο δεν «πρόσθεσε επί της ουσίας κάτι, απλά πλησίασε πιο κοντά στην Δυτική μουσική, δηλαδή είναι και η αρμονική του δομή ΡΕ-ΛΑ-ΦΑ-ΝΤΟ, έναν τόνο χαμηλότερο από την κιθάρα ΜΙ-ΣΙ-ΣΟΛ-ΡΕ». Συνεχίζει λέγοντας ότι «η κιθάρα βόλευε, γιατί ...ο Χιώτης, ο Λεμονόπουλος, ο Μπέμπης έπαιζαν τρομερή κιθάρα. Αλλά δε νομίζω ότι πρόσθεσε ουσία στην όλη εξέλιξη του οργάνου. Άλλαξε τα δρώμενα τα μουσικά, δηλαδή το έκανε πιο Δυτικότροπο κατ' εμέ, και πολλοί εκμεταλεύτηκαν, επειδή είχε δυο χορδές μπουργκάνες να το κάνουν και γύφτικο, να το κάνουν κάτι μεταξύ σάζι, ούτι, μπέρδεψε το πράγμα πάρα πολύ. Άλλοι το πήγαν στο τελείως Δυτικό και το πήγαν να το κάνουν ούτι με τον τρόπο παιξίματος». Κάθε όργανο, τρίχορδο ή τετράχορδο έχει τη δική του τεχνική και αισθητική. Το τετράχορδο «ανεβαίνει και κατεβαίνει σαν την κιθάρα τις κλίμακες και στον αυτοσχεδιασμό, ...έχεις τεράφωνη συγχορδία». Από την άλλη «στο τρίχορδο δεν έχεις, αλλά εντάξει είναι ένα όργανο για να σολάρει, δεν είναι για να παίξει ακόρντα, ...αλλά κατά κόρον, έτσι έχει εδραιωθεί από τον Μάρκο τον μέγιστο».

Ο Θανάσης Πολυκανδριώτης διακρίνει μια και «μόνη διαφορά που έχουν ... οι χορδές τους, μια χορδή παραπάνω και για να έχουμε μια χορδή παραπάνω καταλαβαίνεις ότι έχουμε και άλλο κούρδισμα, άλλη τεχνική πένας, η γρηγοράδα ίσως ένα 50% επάνω και η δαχτυλοθεσία». Ο πληροφορητής πιστεύει πως «από το '60 και μετά και λίγο πιο πριν, όπου ο Χιώτης έφερε, μας το έκανε γνωστό δηλαδή, γιατί υπήρχε στην Αμερική, εκεί είδαμε μια άλλη τεχνική, μας έφερε ένα άλλο όργανο». Όμως, θεωρεί ότι δεν πρόδωσαν το τρίχορδο όσοι πήγαν στο τετράχορδο, αλλά «αυτοί που κακοποίησαν το τρίχορδο. Γιατί μείναν στις δύο νότες που έπαιζε ο Παπαϊωάννου. Η εξέλιξη λέει ότι πρέπει να προχωρήσουμε από τους δασκάλους μας, πρέπει να ερευνήσουμε. Δεν μπορούμε να μείνουμε εκεί». Επίσης, υποστηρίζει ότι «και τα δύο όργανα είναι άξια και καλά, αρκεί να έχεις καλό μάστορα. Όταν ο μάστορας είναι καλός θα είναι και το μπουζούκι καλό».

Ο Θανάσης Βασιλάς αναφέρει ότι τα «δύο όργανα (είναι) δύο διαφορετικά όργανα. Το καθένα έχει τη χάρη του, την ομορφιά του». Δεν εγκρίνει τον ισχυρισμό «ότι το τετράχορδο είναι πιο εύκολο από το τρίχορδο» και επιχειρηματολογεί λέγοντας ότι «το

τετράχορδο είναι ένα όργανο πιο σκληρό, με μεγαλύτερη τάση χορδών. Το τρίχορδο είναι πιο μαλακό. Πιο εύκολο να βγάλεις ήχο στο τρίχορδο. Πιο δύσκολο να βγάλεις ήχο στο τετράχορδο. Πιο εύκολο να κατασκευάσεις ένα καλό τρίχορδο, άλλο ένα καλό τετράχορδο». Έπειτα, θεωρεί ότι η επιλογή οργάνου έχει να κάνει με το ρεπερτόριο που θέλεις να αποδώσεις: «εξαρτάται τι ύφος θέλεις να παίξεις. Σαφώς, αν θέλεις να παίξεις ρεμπέτικο, θα το αποδώσει καλύτερα το τρίχορδο. Δεν υπάρχει περίπτωση είναι δεδομένο. Αν όμως θέλεις να παίξεις Ζαμπέτα, θα το αποδώσεις καλύτερα με το τετράχορδο. Πώς να το κάνουμε. Ή Χιώτη και εννοώ από μία περίοδο και μετά, αυτό που κάποιοι έχουν πρόβλημα. Τι να κάνουμε, υπάρχει και αυτό το ρεπερτόριο. Μας αρέσει, δε μας αρέσει». Το «Σβήσε τη φλόγα» και το «Περασμένες μου αγάπες», πιστεύει πως «θέλουν τετράχορδο».

Σε επομενο στάδιο εξαρτάται από τη δεξιοτεχνία του οργανοπαίχτη: «ο παίκτης κάνει το όργανο. Είναι δύο πολύ ωραία όργανα και τα δύο, με τον ήχο τους. Μπορεί ένα όργανο, δηλαδή, να είναι κακό, ή να υστερεί σε κάτι; Άμα ξέρεις να παίξεις, και ξέρεις τι σου γίνεται, μια χαρά». Επίσης, για τον Βασιλά παίζει ρόλο σε ποιο όργανο γράφτηκε αρχικώς ένα κομμάτι: «όταν ένα κομμάτι έχει γραφτεί πάνω σε τρίχορδο, όταν ο Χιώτης για παράδειγμα έγραψε κάποια εισαγωγή, κρατώντας στα χέρια του τρίχορδο, έγραψε κάποια πράγματα πάνω στο τρίχορδο. Αυτά, δε βολεύει να παιχτούν στο τετράχορδο. Είναι πιο δύσκολο, δε γίνεται. Γιατί; Γιατί τα έγραψε για εκεί. Κατάλαβες λοιπόν; Αν θες να παίξεις ένα τέτοιο κομμάτι, είναι πιο εύκολο στο τρίχορδο. Όταν τώρα θες να παίξεις ένα κομμάτι που αυτός που το ‘γραψε είχε στα χέρια του τετράχορδο, σκεφτόταν, δηλαδή, τις θέσεις του τετράχορδου, θα το παίξει πιο εύκολα και πιο καλά στο τετράχορδο. Εξαρτάται τι θέλεις να παίξεις. Υπάρχουν φράσεις που βγαίνουν πολύ πιο εύκολα στο τρίχορδο, άλλες αναλύσεις στο τετράχορδο. Διαφορετική τεχνική σαφώς, διαφορετικές θέσεις βασικά. Η τεχνική είναι μια. Αλλά σίγουρα έχει κάποιες άλλες απαιτήσεις. Στο τετράχορδο χρειάζεται να χρησιμοποιήσεις πιο πολύ και τα τέσσερα δάχτυλα, στο τρίχορδο όχι τόσο. Η πένα, πάλι, είναι μία. Δε νομίζω ότι χρειάζεται να αλλάξεις κάτι»

Ο Παναγιώτης Στεργίου, επίσης υιοθετεί την ιδέα ότι προτιμότερο είναι να επιλέγεται το όργανο πάνω στο οποίο αρχικώς γράφτηκε ένα κομμάτι: «υπάρχουν τραγούδια που παίζονται καλύτερα με το τρίχορδο, επειδή είναι οι θέσεις κατάλληλες. Το κάθε ένα

όργανο έχει την ευκολία του και την δυσκολία του. Εγώ δεν πιστεύω ότι μειονεκτεί το ένα όργανο από το άλλο. Το κάθε ένα έχει την χάρη του και έχει ένα διαφορετικό κούρδισμα το τρίχορδο από το τετράχορδο. Το τετράχορδο είναι σαν κιθάρα, με ένα τόνο κάτω και το τρίχορδο είναι ΡΕ-ΛΑ-ΡΕ». Παρακάτω, συμπληρώνει: «όταν έχει ΡΕ-ΛΑ-ΡΕ διάστημα πέμπτης, που είναι κουρδισμένα τα λαούτα και τα βιολιά, έχεις μεγαλύτερη ευκολία να κάνεις μεγάλες αποστάσεις, διότι έχεις πέμπτη και όχι τέταρτη, έχει κατευθείαν πιο μεγάλη απόσταση στην μουσική κλίμακα, πιο ευκολία, γιατί τα έχεις πιο κοντά. Ενώ στο τετράχορδο είναι πιο εύκολο, και με τις μεγάλες αποστάσεις, αλλά εξαρτάται και από τα κομμάτια που έχουμε να παίξουμε, δηλαδή είναι πιο εύκολο να κάνεις την κατάληξη στο τραγούδι «Θεσσαλονίκη μεγάλη φτωχομάνα» με τρίχορδο, παρά με τετράχορδο, διότι είναι έτοιμη θέση, ενώ στο τετράχορδο θα αναγκαστείς να πας μια θέση πίσω στην τρίτη χορδή, που σημαίνει επειδή είναι γρήγορες οι νότες, θα έχεις και μία απώλεια εκεί». Ο Στεργίου ξεχωρίζει την ιδιότητα της «εξελικτικότητας» στον δεξιοτέχνη, ο οποίος διαπρέπει «όταν έχει κλασική παιδεία, ...πολύ αγάπη, πολλά ακούσματα από μικρός, να παίρνει από τον καθένα τα θετικά του να τα κάνει δικά του και να τα βγάζει με δικό του τρόπο». Στα ορχηστρικά έργα του πληροφορητή-εκτελεστή πιστεύει ότι αποδεικνύεται κι επιδεικνύεται μια μοναδικότητα, όπου παρουσιάζει «επίτηδες όλη τη γκάμα και του τούρκικου στιλ, και του κλασικού», ... «έχει πιο πολύ κλασική παιδεία και παράδοση, (όχι) ανατολίτικα».

Συνοψίζοντας τις απαντήσεις στην τελευταία ομάδα ερωτήσεων γίνεται προφανές ότι όλοι συμφωνούν πως τα δύο όργανα, το τρίχορδο και το τετράχορδο μπουζούκι έχουν το καθένα τη δική τους τεχνική και αισθητική παιξίματος, το δικό τους ρεπερτόριο. Το τρίχορδο όργανο, καταλληλότερο στην εκτέλεση των παλαιότερων ρεμπέτικων τραγουδιών είναι «πιο κοντά ...στην Βυζαντινή μουσική -γιατί υπάρχουν ισοκράτες» (Ζαριδάκης). Όλοι συμφωνούν πως οι πρώτοι εκτελεστές του τετράχορδου ήταν οι ίδιοι κιθαρίστες και «η ανάγκη τους πήγε στην περισσότερη χορδή» (Στ. Βαμβακάρης). Οι Βαμβακάρης και Ζαριδάκης εμφανίζονται δύσπιστοι απέναντι στο πόσο ουσιαστική ήταν η πρόοδος που πρόσφερε η έλευση του τετράχορδου, πόσο μάλλον του ηλεκτρικού, ενώ οι υπόλοιποι, με προεξάρχοντα τον Πολυκανδριώτη θεωρούν πως «η εξέλιξη λέει ότι πρέπει να προχωρήσουμε από τους δασκάλους μας, πρέπει να ερευνήσουμε. Δεν μπορούμε να μείνουμε εκεί». Όλοι συμφωνούν πως το τετράχορδο «ανεβαίνει και κατεβαίνει σαν την κιθάρα τις κλίμακες και στον αυτοσχεδιασμό, ...έχεις τεράφωνη συγχορδία» (Ζαριδάκης).

Επιπλέον, όλοι θεωρούν ότι το παίξιμο εξαρτάται από την προσωπική δεξιοτεχνική ικανότητα και μαστοριά του οργανοπαίχτη και δεν έχει να κάνει με την επιλογή του οργάνου: «ο παίκτης κάνει το όργανο» (Βασιλάς). Είναι πολύ ενδιαφέρουσες οι μαρτυρίες για την προέλευση του τετράχορδου, του Ζαριδάκη ότι το τετράχορδο είναι επινόηση του δάσκαλου του Χιώτη, Σπιτάμπελου και του Πολυκανδριώτη ότι «ο Χιώτης έφερε, μας το έκανε γνωστό δηλαδή, γιατί υπήρχε στην Αμερική». Οι δύο πληροφορητές δηλαδή δεν υιοθετούν την πληροφορία ότι ο πρώτος που επινόησε το τετράχορδο ήταν ο Χιώτης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο: Ανάλυση των εκτελέσεων των πέντε συνεντευξιαζομένων

Σε αυτό το κεφάλαιο θα γίνουν αναλύσεις πάνω στις εκτελέσεις των πέντε συνεντευξιαζομένων. Από κάθε έναν ζητήθηκε η εκτέλεση 1-3 τραγουδιών και ενός αυτοσχεδιασμού. Ο αυτοσχεδιασμός θα μπορούσε να πάρει τη μορφή ενός ταξιμού σε έναν ή περισσότερους δρόμους, μιας φαντασίας, μιας σπουδής ή ακόμη και μίμησης στο στιλ παιξίματος ενός παλαιότερου μεγάλου δεξιοτέχνη του μπουζουκιού. Οι εκτελέσεις έγιναν είτε προς το τέλος της συνέντευξης αφού απαντήθηκε το κύριο σώμα των (προ)σχεδιασμένων ερωτημάτων, είτε εμβόλιμα, ως ηχητικά παραδείγματα που επιβεβαίωναν κάτι που ειπώθηκε στη διάρκειά της.

Ο Στέλιος Βαμβακάρης έπαιξε το τραγούδι «Οι Πρωθυπουργοί», καθώς και ένα ταξίμι πάνω σε ποικίλους δρόμους, όπως χιντζάζ, αρμονικό μινόρε και πεντάχορδο μινόρε πάνω από την οκτάβα. Ο Κώστας Ζαριδάκης έπαιξε τρία τραγούδια: «Στο Φάληρο που πλένεσαι», «Εσύ ΄σαι η αιτία» και «Αν ήξερες ποιος είμ' εγώ». Επίσης, αυτοσχεδίασε πάνω σε έναν αρμονικό μινόρε δρόμο. Ο Θανάσης Πολυκανδριώτης προτίμησε αντί τραγουδιού να παρουσιάσει μια αυτοσχεδιαστική φαντασία, με συγχορδιακό (αρμονικό), κυρίως, περιεχόμενο. Ο Θανάσης Βασιλάς έπαιξε τα τραγούδια «Εσύ ΄σαι η αιτία» και «Αν ήξερες ποιος είμ' εγώ», καθώς και ένα ταξίμι σε δρόμο σαμπάχ και μια αυτοσχεδιαστική φαντασία, με συγχορδιακό (αρμονικό), κυρίως, ενδιαφέρον. Ο Παναγιώτης Στεργίου εκτέλεσε το «Εσύ ΄σαι η αιτία» και ένα σόλο δικό του. Επιπλέον, έπαιξε παραδείγματα πάνω σε διάφορα στιλ παιξίματος, όπως του Ζαμπέτα, του Τσιτσάνη και του Παλαιολόγου.

Στο τέλος κάθε ανάλυσης γίνεται μια σύγκριση με απαντήσεις άλλων σολίστ, όταν κρίνεται απαραίτητο. Οι πληροφορίες αυτές μαζί με εκείνες που προκύπτουν από τις συνεντεύξεις θα συγκριθούν και συνεκτιμηθούν με τα δεδομένα της βιβλιογραφίας στο 4^{ο} κεφάλαιο. Επιπλέον, στο υποκεφάλαιο 3.6. παρατέθηκαν ομοιότητες και διαφορές των

εκτελέσεων ορισμένων πληροφορητών, μεταξύ τους, αλλά και σε σύγκριση με τις πρωτότυπες εκτελέσεις.

3.1. Ανάλυση των εκτελέσεων του Στέλιου Βαμβακάρη

Στην εκτέλεση του τραγουδιού «Οι Πρωθυπουργοί» (1936) του Μάρκου Βαμβακάρη, ο γιος του συνθέτη Στέλιος ακολουθεί το παίξιμο της λεγόμενης «παλιάς σχολής», που συνολικά χαρακτηρίζεται από απλότητα και λιτότητα. Χρησιμοποιεί ως βασική χορδή για την ανάπτυξη της μελωδικής γραμμής την 3^{η} χορδή (το ψηλό ΡΕ), με τις δύο άλλες να λειτουργούν ως συνοδεία. Συνεπώς, σε ορισμένα σημεία χτυπάει όλες τις τρεις χορδές, προκειμένου να υπογραμμίσει τα τονισμένα μέρη του μέτρου και να συμπληρώσει την αρμονική βάση. Αποφεύγει τα πολλά μελωδικά στολίδια, λόγω του ύφους του κομματιού («στακάτο παίξιμο»).

Παρατηρώντας προσεκτικά το ταξίμι του πάνω σε δρόμους όπως, χιντζάζ, αρμονικό μινόρε και πεντάχορδο μινόρε πάνω από την οκτάβα, που ακολουθεί, επιβεβαιώνεται ξανά στην τεχνική του Στέλιου Βαμβακάρη η επιρροή του πατέρα του και του Ανέστη Δελιά, δηλαδή, ο τρόπος παιξίματος του τρίχορδου μπουζουκιού του Μεσοπολέμου. Το μόνο που διαφέρει είναι η σποραδική χρήση κάποιων ελαττωμένων συγχορδιών, συνήθεια που προδίδει κατοπινές πρακτικές στην εκτελεστική πρακτική του οργάνου.

3.2. Ανάλυση των εκτελέσεων του Κώστα Ζαριδάκη

Ο Κώστας Ζαριδάκης έπαιξε τρία τραγούδια: «Στο Φάληρο που πλένεσαι» (1937) του Μάρκου Βαμβακάρη, «Εσύ ΄σαι η αιτία» (1949) του Μανώλη Χιώτη και «Αν ήξερες ποιος είμ' εγώ» (1956;) σε μουσική του Μανώλη Χιώτη και στίχους του Χρήστου

Κολοκοτρώνη. Επίσης, αυτοσχεδίασε πάνω σε έναν αρμονικό μινόρε δρόμο.

Το τραγούδι «Στο Φάληρο που πλένεσαι» είναι γραμμένο σε δρόμο ραστ-σενγκιά. Συγκρίνοντας την εκτέλεση του Κώστα Ζαριδάκη με την πρωτότυπη του Μάρκου Βαμβακάρη παρατηρούνται ομοιότητες και διαφορές. Πιο συγκεκριμένα, **οι ομοιότητες** είναι ως εξής: α) η εκτέλεση με τρίχορδο μπουζούκι, β) η κύρια μελωδική γραμμή παίζεται στην 3η χορδή (το ψηλό ΡΕ) και γ) σε διάφορα τονισμένα μέρη της μελωδίας ο σολίστ παίζει και με τις τρεις χορδές, κάνοντας τις δύο χαμηλότερες χορδές να λειτουργήσουν σαν παρασυμπαθητικές, προκειμένου να δοθεί επιπλέον έμφαση. Ως προαπαιτούμενο για το τραγούδι θεωρείται η επιλογή της τονικότητας ΡΕ, για να ηχήσουν οι νότες ΛΑ και ΡΕ (οι χαμηλότερες ανοικτές χορδές). Εάν αλλάξει η τονικότητα του τραγουδιού, τότε αλλάζει και το κούρδισμα του οργάνου για να (δια)τηρηθεί η ίδια τεχνική παιξίματος, κάτι που το επιτρέπει η κατασκευή του ίδιου του οργάνου.

Οι διαφορές έχουν ως εξής: α) ο νεαρότερος οργανοπαίκτης εμπλουτίζει με περισσότερα μελωδικά στολίδια την μελωδική γραμμή του τραγουδιού, σε σύγκριση με την αυθεντική απλή και λιτή εκτέλεση του Μάρκου Βαμβακάρη, β) στο 22:12-22:14 της ηχογράφησης της εκτέλεσης του Κώστα Ζαριδάκη παρατηρείται χρήση μιας τεχνικής του τετράχορδου μπουζουκιού, πιθανότατα κιθαριστικής προέλευσης, κατά την οποία η μελωδία διασπάται σε μικρότερες αξίες, για να εναλλάσσεται με την ίδια ανοικτή χορδή, που λειτουργεί ως ισοκράτης και γ) στο κλείσιμο κάθε φράσης ο Κώστας Ζαριδάκης χρησιμοποιεί τη ρυθμική/αρμονική συνοδεία και των τριών χορδών, ρόλο που στην πρωτότυπη ηχογράφηση ο Μάρκος Βαμβακάρης εγκαταλείπει στον μπαγλαμά και την κιθάρα.

Στη σύγκριση που έγινε με τις λιγοστές εκτελέσεις του τραγουδιού σε τετράχορδο μπουζούκι διαπιστώθηκε ότι η μελωδία του κομματιού εκτελείται σε μια χορδή και μόνον -την ίδια χορδή με το τρίχορδο-, το ψηλό ΡΕ. Οι υπόλοιπες χορδές, λόγω κουρδίσματος, δεν μπορούν να λειτουργήσουν ως ισοκράτες, όπως γίνεται στο τρίχορδο όργανο. Εάν υποθετικά παίζονταν μια συγχορδιακή συνήχηση στο συγκεκριμένο κομμάτι, γραμμένο σε μείζονα τρόπο, τότε αυτή θα ακούγονταν είτε ΛΑ-ΡΕ-ΦΑ# (εφόσον δεν παίζονταν

καθόλου η χαμηλότερη χορδή ΝΤΟ), είτε ΦΑ#-ΛΑ-ΡΕ-ΦΑ# (εφόσον παίζονταν στη χαμηλότερη χορδή το ΦΑ# με το 4^{ο} δάκτυλο, το μικρό). Σε καμία περίπτωση η συγχορδία δε θα ήταν σε ευθεία κατάσταση: θα ήταν σε β΄αναστροφή και α΄αναστροφή –με διπλασιασμένη, μάλιστα, την 3^{η} νότα μείζονας συγχορδίας-, αντίστοιχα, γεγονός που θα αλλοίωνε την πρωτότυπη εκτέλεση.

Μια ακόμη σύγκριση που έγινε ήταν εκείνη της εκτέλεσης του «Εσύ ΄σαι η αιτία» από τον Κώστα Ζαριδάκη και τον Μανώλη Χιώτη. Και οι δύο εκτελέσεις ξεκινούν από την ίδια θέση, την 3^{η} χορδή (ΡΕ χαμηλό) και έχουν κοινό τρόπο παιξίματος, αναφορικά με τη διακτυλοχρησία και τη δακτυλοθεσία, μολονότι διαφέρουν στην αισθητική της ερμηνείας, που έχει να κάνει με το προσωπικό ύφος του κάθε σολίστ.

Αναλύοντας το ταξίμι του πληροφορητή-εκτελεστή Κώστα Ζαριδάκη διαπιστώθηκαν γνωρίσματα, όπως το λυρικό παίξιμο, το τρέμολο, οι σύντομες διφωνίες πάνω στις δύο ΡΕ, με ισοκράτημα στο ψηλό ΡΕ και απόδοση της μελωδίας στο χαμηλό ΡΕ (μπουργκάνα), τεχνική που απαντάται και στο τρίχορδο της μετά-Βαμβακάρη εποχής και, ασφαλώς, στο τετράχορδο. Επίσης, παρατηρήθηκε η χρήση του αντίχειρα στη χορδή του χαμηλού ΡΕ, τεχνική που παραπέμπει σε (παίξιμο σε) σάζι ή ταμπούρ, αλλά δε συνηθίζεται στο τετράχορδο μπουζούκι. Πάνω στον αυτοσχεδιασμό, εκτός της χρήσης της 2^{ης} και της 3^{ης} χορδής για την υπογράμμιση της αρμονίας της μελωδίας, η οποία παρουσιάζεται από την 1^{η} χορδή (ΡΕ ψηλό), διαπιστώθηκε η τεχνική του *tremolo*, που προσδίδει όγκο στον ήχο, ακόμη μια νεωτεριστική τεχνική, ξένη στους οργανοπαίκτες της εποχής της «Θρυλικής τετράδος του Πειραιά».

Επιπλέον, ο σολίστ αποδίδει με εξαιρετική δεξιοτεχνία τον αυτοσχεδιασμό του, χρησιμοποιώντας πολλές κινήσεις στο δρόμο που αναπτύσσει τη μελωδία, με χρωματικό παίξιμο ανοδικής και καθοδικής κατεύθυνσης και παίζοντας, ενίοτε, με όλες τις τρεις χορδές αρπίσματα· όλες τεχνικές που χρησιμοποιούνται και στο τετράχορδο μπουζούκι, με διαφορετικές θέσεις αναφορικά με την ανάλυση των συγχορδιών, που οφείλονται στην προσθήκη της 4^{ης} χορδής και το (διαφορετικό) κούρδισμα.

3.3. Ανάλυση των εκτελέσεων του Θανάση Πολυκανδριώτη

Ο Θανάσης Πολυκανδριώτης παρουσίασε μια αυτοσχεδιαστική φαντασία-σπουδή. Το τετράχορδο μπουζούκι στα χέρια του αποκτά γνωρίσματα που θα ήταν αδύνατο να αποκτήσει το τρίχορδο όργανο. Μελετώντας τη σπουδή είναι φανερό ότι αναλύει τρίφωνες συγχορδίες, αυξημένες και ελαττωμένες και τετράφωνες συγχορδίες ($7^{ης}$, $9^{ης}$ και χαρακτηριστικές αλλοιωμένες) του τονικού μουσικού συστήματος, σε μορφή ταχύτατων αρπισμάτων. Το όργανο φαντάζει καθολικά ξένο προς την ρεμπέτικη «ρητορική» και «κουλτούρα», καθώς το πλούσιο συγχορδιακό υλικό και οι έντονοι δυναμικοί και εκφραστικοί χρωματισμοί παραπέμπουν σε χορδόφωνο σολιστικό όργανο της δυτικής λόγιας μουσικής, όπως είναι η κλασική κιθάρα, από την οποία άλλωστε ξεκίνησε ο δεξιοτέχνης τις μουσικές του σπουδές.

Το βιρτουόζικο παίξιμο του Πολυκανδριώτη αποκρυσταλλώνει μια απόλυτα εξευρωπαϊσμένη, εκδυτικισμένη πορεία στην τεχνική και την αισθητική του τετράχορδου μπουζουκιού, πορεία που εγκαινίασαν πριν επτά δεκαετίες οι Χιώτης, Ζαμπέτας κ.ά. Πόσο μάλλον η σύγκριση με την αντίστοιχη εξέλιξη του τρίχορδου μπουζουκιού στα χέρια των Μανώλη Πάππου, Βαγγέλη Τρίγκα, Κώστα Ζαριδάκη κ.ά. θα ήταν αδύνατη, λόγω του βασικού γνωρίσματος στην εξέλιξη του τετράχορδου μπουζουκιού, που είναι το λεγόμενο κάθετο (συγχορδιακό) παίξιμο.

3.4. Ανάλυση των εκτελέσεων του Θανάση Βασιλά

Ο Θανάσης Βασιλάς έπαιξε τα τραγούδια «Εσύ ΄σαι η αιτία» (1949) του Μανώλη Χιώτη και «Αν ήξερες ποιος είμ' εγώ» (1956;) σε μουσική του Μανώλη Χιώτη και στίχους του Χρήστου Κολοκοτρώνη, καθώς και ένα ταξίμι σε δρόμο σαμπάχ και μια αυτοσχεδιαστική

φαντασία. Όπως καταμαρτυρά ο ίδιος ο δεξιοτέχνης, τα δύο παραπάνω τραγούδια πρωτοπαίχτηκαν σε τρίχορδο μπουζούκι. Ωστόσο, παρατηρούνται πολλές ομοιότητες στον τρόπο παιξίματος στο τρίχορδο (στην εκτέλεση του Κώστα Ζαριδάκη) και στο τετράχορδο όργανο (στην εκτέλεση του Θανάση Βασιλά). Η 2η και 3η χορδή του τρίχορδου είναι κοινές με την 3η και 4η χορδή του τετράχορδου (ΛΑ και ΡΕ, αντίστοιχα), συνεπώς η εκτέλεση της βασικής μελωδίας γίνεται με τον ίδιο τρόπο. Και οι δύο πραναφερθέντες οργανοπαίχτες προσπαθούν να ακολουθήσουν την πρωτότυπη εκτέλεση του ίδιου του Χιώτη, αρχικώς σε τρίχορδο και αργότερα σε τετράχορδο μπουζούκι. Η διαφορά που γίνεται αισθητή είναι ότι ο Βασιλάς προσθέτει με το παίξιμό του στην αισθητική και το ύφος της εκτέλεσης τις διφωνίες με *tremolo* και χρησιμοποιεί το τρίτο δάκτυλο (παράμεσο) για να παίξει περισσότερο ενωμένες τις νότες της μελωδίας (τεχνική *legato*), ενώ ο Ζαριδάκης παίζει πιο λιτά και απλά, δίχως τις παραπάνω «διακοσμητικές» τεχνικές.

Η αυτοσχεδιαστική φαντασία του Θανάση Βασιλά είναι απόλυτα συμβατή με τις δυνατότητες του τετράχορδου μπουζουκιού. Ως τρόπος παιξίματος προσομοιάζει με εκείνον του Θανάση Πολυκανδριώτη, διότι βασίζεται σε γρήγορα συγχορδιακά αρπίσματα της ευρωπαϊκής τονικής αρμονίας.

3.5. Ανάλυση των εκτελέσεων του Παναγιώτη Στεργίου

Ο Παναγιώτης Στεργίου εκτέλεσε το «Εσύ ΄σαι η αιτία», παραδείγματα πάνω σε διάφορα στιλ παιξίματος, όπως του Ζαμπέτα, του Τσιτσάνη και του Παλαιολόγου και ένα σόλο δικό του. Από την εισαγωγή κιόλας του τραγουδιού είναι ενδιαφέρον ότι ακολουθεί πιστά την αυθεντική εκτέλεση του κομματιού όσον αφορά το οριζόντιο παίξιμο, μολονότι παίζει με τετράχορδο όργανο. Η διαφορά παρατηρείται μόνο στην αρχική νότα, που έχει να κάνει με τη θέση, η οποία παίζεται στην χορδή ΦΑ, ενώ στο τρίχορδο στη χορδή ΡΕ. Χρησιμοποιεί τη λεγόμενη *διπλοπενιά*, που χαρακτηρίζει την μετά την «κλασική (σύμφωνα με τον Δαμιανάκο) εποχή» του ρεμπέτικου. Συνεπώς, αποδεικνύεται ότι το

συγκεκριμένο τραγούδι μπορεί να παιχτεί και στο τρίχορδο και στο τετράχορδο, με μόνη διαφορά σε κάποια σημεία τη θέση, που εξαρτάται από το κούρδισμα του οργάνου, αλλά και το ύφος με το οποίο θέλει ο οργανοπαίκτης να αποδώσει το τραγούδι.

Στην συνέχεια, ο Στεργίου μιμείται τον τρόπο με τον οποίο έπαιζε ο Ζαμπέτας, ο Τσιτσάνης και ο Παλαιολόγος, μουσικοί που σφράγισαν με το παίξιμό τους το ρεπερτόριο και τον τρόπο εκτέλεσης των οργάνων (τρίχορδο και τετράχορδο) δημιουργώντας ο καθένας τη δική του σχολή. Σύμφωνα με τον πληροφορητή-εκτελεστή το παίξιμο του Τσιτσάνη, το οποίο στη συνέχεια υιοθέτησε και ο Χιώτης, χαρακτηρίζεται από ελευθερία.

Εν κατακλείδει, ο σολίστ παρουσίασε δεξιοτεχνικά μέρη από δικά του κομμάτια, γνώρισμα των οποίων ήταν η χρήση μεικτών τεχνικών κιθάρας, τρίχορδου και τετράχορδου μπουζουκιού, καθώς και η ανάδειξη επιρροών από διαφορετικά είδη μουσικής, όπως κλασική, τζαζ και λαϊκή. Χρησιμοποιεί το λεγόμενο κάθετο παίξιμο, με ταχύτατα συγχορδιακά αρπίσματα, ακόμη και όταν αποφασίζει να επιλέξει το τρίχορδο όργανο, λόγω καταλληλότερων θέσεων. Συνεπώς, ο Παναγιώτης Στεργίου στις δικές του συνθέσεις αναμειγνύει τρία διαφορετικά όργανα και τις αντίστοιχες τεχνικές τους με αμφίπλευρες επιρροές επιδιώκοντας ένα δημιουργικό γεφύρωμα ηχοχρωμάτων και ειδών μουσικής.

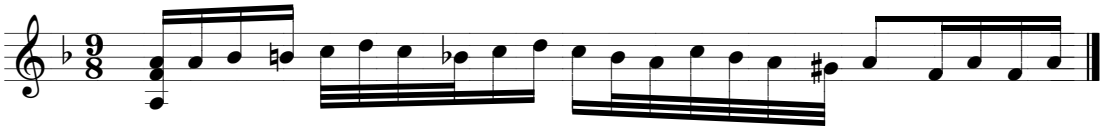
3.6. Ομοιότητες και διαφορές ορισμένων νεωτέρων εκτελέσεων μεταξύ τους και σε σύγκριση με τις πρωτότυπες εκτελέσεις

Προχωρώντας σε ακόμη πιο ενδελεχείς παρατηρήσεις παρακάτω παρουσιάζονται οι ομοιότητες και οι διαφορές των εκτελέσεων ορισμένων πληροφορητών, μεταξύ τους, αλλά και σε σύγκριση με τις πρωτότυπες εκτελέσεις. Οι καταγραφές των νεωτέρων εκτελέσεων σε παρτιτούρα, η αντιπαραβολή με τις καταγραφές των αυθεντικών εκτελέσεων, καθώς και τα σχόλια επί αυτών ανήκουν στον ερευνητή.

3.6.1. Σχολιασμένες καταγραφές εκτελέσεων του Στέλιου Βαμβακάρη

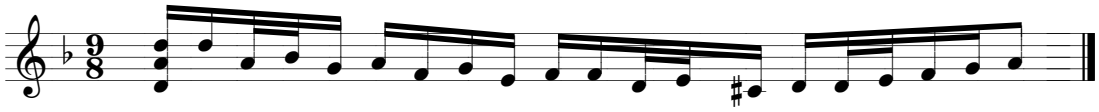
Ακολουθούν δύο παραδείγματα από το κομμάτι «Οι Πρωθυπουργοί» του Μάρκου Βαμβακάρη, σε εκτέλεση του γιου του Στέλιου Βαμβακάρη, στα οποία είναι καταφανής η προσήλωση του τελευταίου στον παραδοσιακό τρόπο παιξίματος του τρίχορδου μπουζουκιού. Επιπλέον, τα μέρη αυτά καταδεικνύεται πως δεν θα μπορούσαν να παιχτούν με τον ίδιο τρόπο σε ένα τετράχορδο μπουζούκι, όχι τόσο από τεχνική άποψη, αλλά από υφολογική και αισθητική.

Παράδειγμα 3.1.: Απόσπασμα από την εισαγωγή του τραγουδιού «Οι Πρωθυπουργοί» του Μάρκου Βαμβακάρη, σε εκτέλεση Στέλιου Βαμβακάρη



Συγκρίνοντας τα μ. 1 και 2 της δεύτερης επανάληψης της εισαγωγής από την 1η σελίδα της παρτιτούρας του εμπορίου (βλέπε παράρτημα Γ1) σε καταγραφή του έτερου γιου του συνθέτη, Δομένικου Βαμβακάρη (1949-) παρατηρούμε την σαφή πρόθεση του Στέλιου Βαμβακάρη να ακολουθήσει πιστά την αυθεντική εκτέλεση. Η τονικότητα εκτέλεσης είναι κοινή με εκείνη της πρωτότυπης, δηλαδή ΡΕ ελάσσονα. Όπως φαίνεται στον πολυχρηστικό δίσκο ακτίνας (ψηφιακό βίντεο) που συνοδεύει την παρούσα εργασία, χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος που ο δεξιοτέχνης παίζει την αρχική χαμηλή νότα ΛΑ με τον αντίχειρα, τεχνική που προσομοιάζει περισσότερο στο σάζι-ταμπουρά. Γενικότερα, ο Στέλιος Βαμβακάρης αποδίδει ολόκληρη την οργανική εισαγωγή με έναν απλοϊκό, «στακάτο» τρόπο. Στο παράδειγμα που ακολουθεί η μουσική της εισαγωγής είναι ίδια με το σημείο όπου μπαίνουν οι στίχοι του τραγουδιού.

Παράδειγμα 3.2.: Απόσπασμα από την εισαγωγή του τραγουδιού «Οι Πρωθυπουργοί» του Μάρκου Βαμβακάρη, σε εκτέλεση Στέλιου Βαμβακάρη

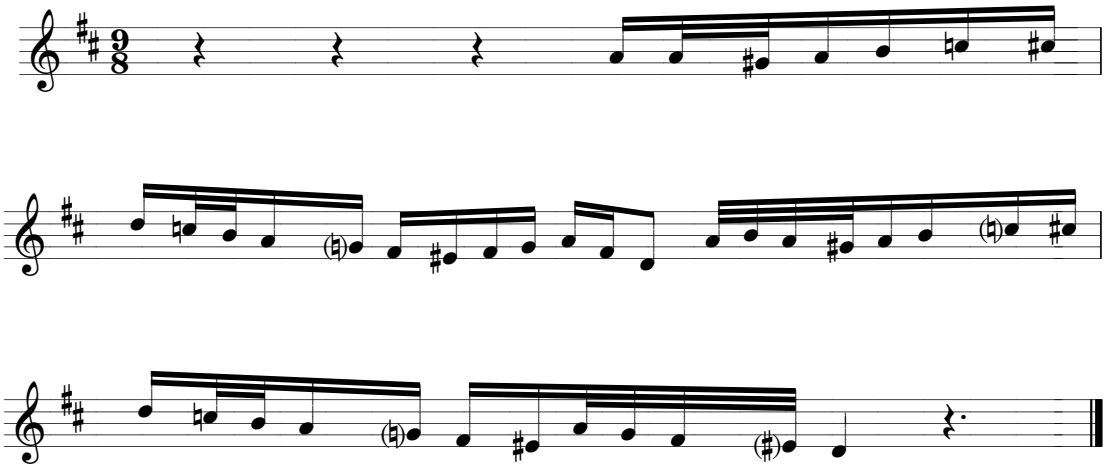


Είναι φανερή από το κύριο μέρος του πρώτου παλμού του μέτρου του παραπάνω παραδείγματος μια βασική παραδοσιακή τεχνική χρήσης του τρίχορδου μπουζουκιού, όταν η τονικότητα του τραγουδιού είναι κοινή με το σύνηθες κούρδισμα του οργάνου. Οι ανοικτές χορδές του τρίχορδου ΡΕ-ΛΑ-ΡΕ ευνοούν τις τονικότητες ΡΕ ελάσσονα και ΡΕ μείζονα, συνεπώς, το συγχορδιακό ποίκιλμα που σχηματίζουν λειτουργεί στην εκτέλεση άλλοτε ως αρμονική συνοδεία και άλλοτε ως ισοκράτης.

3.6.2. Σχολιασμένες καταγραφές εκτελέσεων του Κώστα Ζαριδάκη

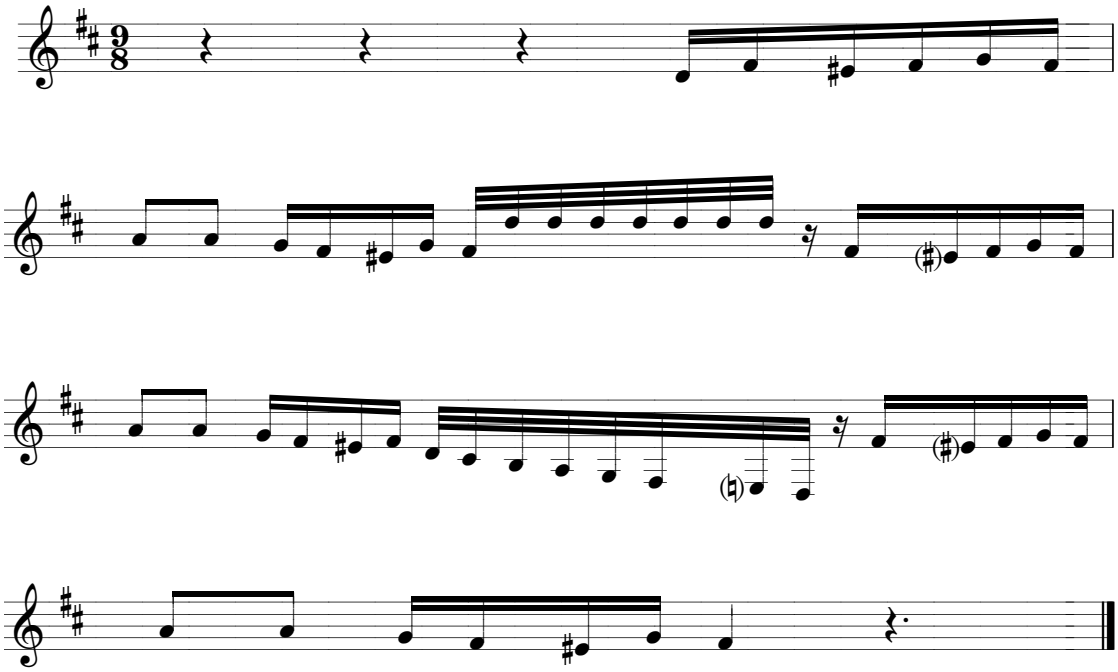
Ακολουθούν δύο παραδείγματα από το κομμάτι «Στο Φάληρο που πλένεσαι» του Μάρκου Βαμβακάρη και ένα παράδειγμα από το τραγούδι «Αν ήξερες ποιος είμαι εγώ» του Μανώλη Χιώτη, σε εκτέλεση του Κώστα Ζαριδάκη, στα οποία φαίνεται ότι η πίστη και η αφοσίωση στον παραδοσιακό τρόπο παιξίματος του τρίχορδου οργάνου κάθε άλλο παρά αποκλείουν τη δυνατότητα επίδειξης των προσωπικών δεξιοτεχνικών ικανοτήτων του οργανοπαίχτη. Οι ικανότητες αυτές, όπως εξηγεί και ο ίδιος στη συνέντευξή του (βλέπε DVD), διαμορφώθηκαν μέσα από τις τεχνικές και αισθητικές επιδράσεις και επιρροές που δέχθηκε στη μουσική του πορεία.

Παράδειγμα 3.3.: Απόσπασμα από την εισαγωγή του τραγουδιού «Στο Φάληρο που πλένεσαι» του Μάρκου Βαμβακάρη, σε εκτέλεση Κώστα Ζαριδάκη



Συγκρίνοντας τα μ. 1-3 από την 1η σελίδα της παρτιτούρας του εμπορίου (βλέπε παράρτημα Γ2) του τραγουδιού «Στο Φάληρο που πλένεσαι» σε καταγραφή του Δομένικου Βαμβακάρη με τον τρόπο εκτέλεσης των αντίστοιχων μέτρων του Κώστα Ζαριδάκη παρατηρείται μια αξιοπρόσεκτη ομοιότητα, με εξαίρεση τον 4ο παλμό του 2ου μέτρου. Ο δεξιοτέχνης παίζει τέσσερα τριακοστά δεύτερα (ΛΑ-ΣΙ-ΛΑ-ΣΟΛ#) προσθέτοντας συνεπώς ένα ποίκιλμα μόνο σε σχέση με την αυθεντική εκτέλεση και βάζοντας, κατά αυτόν τον τρόπο, την προσωπική του σφραγίδα στο πλαίσιο της τεχνικής του τρίχορδου μπουζουκιού. Ακολουθεί ένα ακόμη ενδεικτικό απόσπασμα από το κομμάτι «Στο Φάληρο που πλένεσαι» πάνω στους στίχους «Στο Φάληρο που πλένεσαι, περιστεράκι γένεσαι, περιστεράκι γένεσαι», όπου η εστίαση σε δύο ορισμένα σημεία της καταγεγραμμένης παρτιτούρας αποκαλύπτει εκ νέου τις ιδιαίτερες προσωπικές τεχνικές και αισθητικές επιλογές του οργανοπαίχτη.

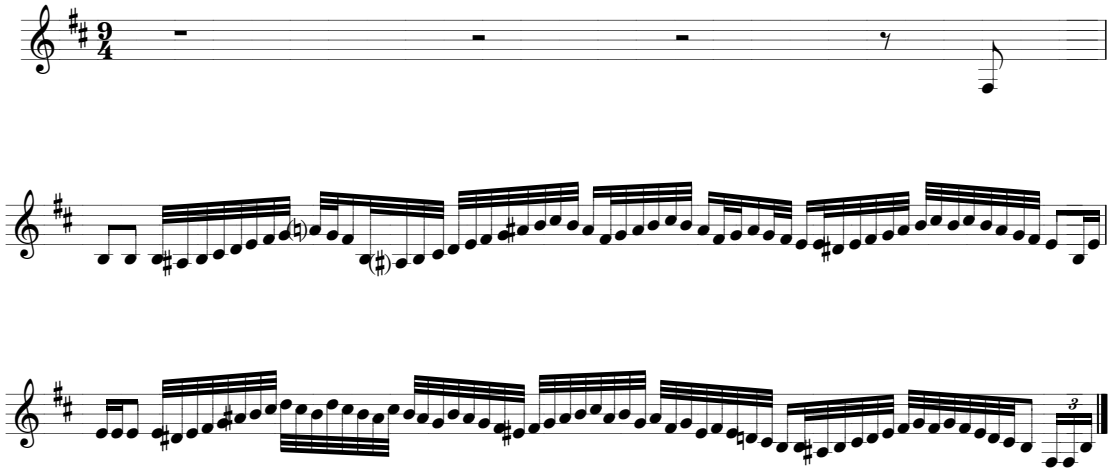
Παράδειγμα 3.4.: Απόσπασμα από το τραγούδι «Στο Φάληρο που πλένεσαι» του Μάρκου Βαμβακάρη πάνω στους στίχους «Στο Φάληρο που πλένεσαι, περιστεράκι γένεσαι, περιστεράκι γένεσαι», σε εκτέλεση Κώστα Ζαριδάκη



Συγκρίνοντας τα μ. 5-8 από την 1η σελίδα της παρτιτούρας του εμπορίου (βλέπε παράρτημα Γ2) του τραγουδιού «Στο Φάληρο που πλένεσαι» με τον τρόπο εκτέλεσης των αντίστοιχων μέτρων του Κώστα Ζαριδάκη απαντώνται δύο μόνο διαφορές σε μια, κατά τα άλλα, πανομοιότυπη εκτέλεση. Η πρώτη διαφορά βρίσκεται στον 3ο παλμό του 2ου μέτρου όπου μετά το ΦΑ# επαναλαμβάνεται το ψηλό ΡΕ επί επτά τριακοστά δεύτερα υπογραμμίζοντας την τονικότητα του κομματιού. Πρόκειται για μια συνηθισμένη τεχνική του ρεμπέτικου τραγουδιού που υποστηρίχτηκε κυρίως στο τρίχορδο μπουζούκι. Η δεύτερη διαφορά σε σύγκριση με την αυθεντική εκτέλεση βρίσκεται στον 3ο παλμό του 3ου μέτρου όπου ο δεξιοτέχνης καταφέρνει, κυριολεκτικά, να «χωρέσει» οκτώ τριακοστά δεύτερα μέσα σε έναν και μόνο παλμό παίζοντας την καθοδική ΡΕ Ραστ. Επιδεικνύοντας τις εξαιρετικές του τεχνικές ικανότητες ο Ζαριδάκης πετυχαίνει να αναδείξει τον λαϊκό δρόμο (κλίμακα) και να διανθίσει έντεχνα τη συνοδεία του τραγουδιού. Ακολουθεί ένα

απόσπασμα από την εισαγωγή του τραγουδιού «Αν ήξερες ποιος είμαι εγώ» του Μανώλη Χιώτη, σε εκτέλεση του Κώστα Ζαριδάκη.

Παράδειγμα 3.5.: Απόσπασμα από την εισαγωγή του τραγουδιού «Αν ήξερες ποιος είμαι εγώ» του Μανώλη Χιώτη, σε εκτέλεση Κώστα Ζαριδάκη



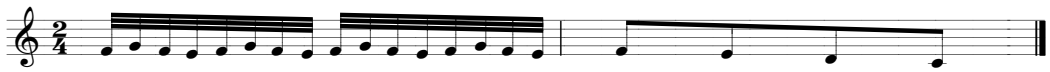
Συγκρίνοντας τα μ. 1-3 από την 1η σελίδα της παρτιτούρας του εμπορίου (βλέπε παράρτημα Γ4) του τραγουδιού «Αν ήξερες ποιος είμαι εγώ» με τη λεπτομερή καταγραφή των αντίστοιχων μέτρων σε εκτέλεση του Κώστα Ζαριδάκη επισημαίνεται εύκολα ότι δεν υπάρχουν σοβαρές διαφορές. Πράγματι, όπως καταμαρτυρεί ο οργανοπαίχτης στη συνέντευξη που παραχώρησε (βλέπε DVD), παίζει την εισαγωγή αυτή ως παράδειγμα ανάδειξης των δεξιοτεχνικών δυνατοτήτων του τρίχορδου μπουζουκιού. Επιβεβαιώνει ότι ο Μανώλης Χιώτης είναι ο μόνος που έπαιζε σε τόση ταχύτητα και με τόση καθαρότητα τη μελωδία. Και μολονότι το τραγούδι «Αν ήξερες ποιος είμαι εγώ» παίχτηκε αρχικά σε τρίχορδο και αργότερα σε τετράχορδο όργανο δεν απαντώνται διαφορές ούτε στη δακτυλοθεσία, ούτε στη συνολική τεχνική ερμηνείας, διότι παίζεται σχεδόν στην ίδια θέση και στα δύο μπουζούκια. Καθοριστικό είναι και το γεγονός ότι οι δύο ψηλότερες (ανοικτές) χορδές είναι και στα δύο όργανα ΡΕ και ΛΑ, αντίστοιχα.

3.6.3. Ομοιότητες και διαφορές μεταξύ των εκτελέσεων του Θανάση Βασιλά και του Κώστα Ζαριδάκη

Παρακάτω εξετάζονται οι ομοιότητες και οι διαφορές των εκτελέσεων του Θανάση Βασιλά και του Κώστα Ζαριδάκη στα τραγούδια «Εσύ ΄σαι η αιτία» και «Αν ήξερες ποιος είμαι εγώ» του Μανώλη Χιώτη.

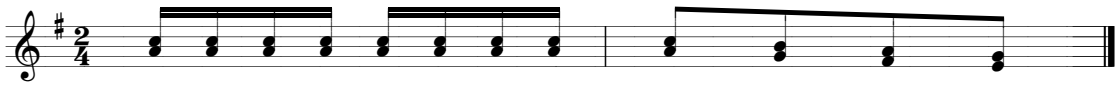
Συγκρίνοντας τα μ. 27-28 από τη 2η σελίδα της παρτιτούρας του εμπορίου (βλέπε παράρτημα Γ3) του τραγουδιού «Εσύ ΄σαι η αιτία» με τον τρόπο εκτέλεσης των αντίστοιχων μέτρων του Θανάση Βασιλά και του Κώστα Ζαριδάκη, πάνω στους στίχους «πρόσεξε γιατί μπορεί να σε σκοτώσω» παρατηρούνται ορισμένες διαφορές. Ο Θανάσης Βασιλάς, όπως επισημαίνει στη συνέντευξη που παραχώρησε (βλέπε DVD), έπαιξε το συγκεκριμένο τραγούδι, λόγω της συνεργασίας του με τη Μαίρη Λίντα, από την τονικότητα που η ίδια το ερμήνευσε το 1949, δηλαδή τη ΛΑ ελάσσονα. Ο χαρακτηριστικός δεξιοτεχνικός τρόπος εκτέλεσης του Βασιλά φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα (από την καταγραφή του ερευνητή):

Παράδειγμα 3.6.: Απόσπασμα από το τραγούδι «Εσύ ΄σαι η αιτία» του Μανώλη Χιώτη πάνω στους στίχους «πρόσεξε γιατί μπορεί να σε σκοτώσω», σε εκτέλεση Θανάση Βασιλά



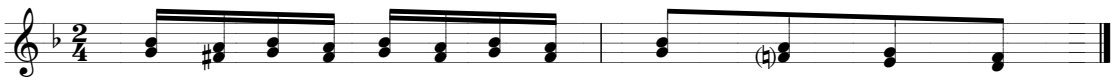
Ο δεξιοτέχνης εκτελεί σε τετράχορδο μπουζούκι μια συνεχόμενη τρίλια (trille) τριακοστών δευτέρων, τεχνική που θυμίζει ηλεκτρική κιθάρα. Από την άλλη, ο Κώστας Ζαριδάκης μολονότι πάνω σε τρίχορδο όργανο διαφοροποιεί ελάχιστα το παίξιμό του, όπως φαίνεται στο ακόλουθο παράδειγμα (από την καταγραφή του ερευνητή):

Παράδειγμα 3.7.: Απόσπασμα από το τραγούδι «Εσύ ΄σαι η αιτία» του Μανώλη Χιώτη πάνω στους στίχους «πρόσεξε γιατί μπορεί να σε σκοτώσω», σε εκτέλεση Κώστα Ζαριδάκη



Στο σημείο αυτό ο Ζαριδάκης παίζει με διπλοπενιά, δηλαδή παίζει ταυτοχρόνως την 1η και 2η φωνή (διφωνία) στην τονικότητα της ΜΙ ελάσσονας. Γενικότερα ωστόσο, ο δεξιοτέχνης εναλλάσσει στο παίξιμό του τη μονόφωνη με τη δίφωνη μελωδία, κάτι που χαρακτηρίζει και το παίξιμο του Θανάση Βασιλά. Θα έπρεπε να τονιστεί και μια επιπλέον ομοιότητα στο παίξιμο των Ζαριδάκη και Βασιλά: και τα δύο θα μπορούσαν να θεωρηθούν «οριζόντια» παιξίματα, παρότι με διαφορετικό τρόπο και πάνω σε διαφορετικά όργανα.

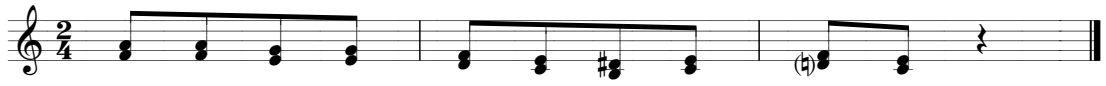
Παράδειγμα 3.8.: Απόσπασμα από το τραγούδι «Εσύ ΄σαι η αιτία» του Μανώλη Χιώτη πάνω στους στίχους «πρόσεξε γιατί μπορεί να σε σκοτώσω», όπως καταγράφεται στην παρτιτούρα του εμπορίου (μ. 27-28, από τη 2η σελίδα)



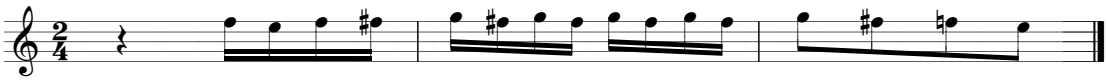
Η παρτιτούρα του εμπορίου έχει την ομοιότητα της τρίλιας με την εκτέλεση του Θανάση Βασιλά (βλέπε παρ. 3.6.) και την ομοιότητα των αξιών (τριακοστά δεύτερα στο μ. 27 και όγδοα στο μ. 28) και της διφωνίας με την εκτέλεση του Κώστα Ζαριδάκη (βλέπε παρ. 3.7.). Από την άλλη μεριά, η παρτιτούρα του εμπορίου έχει την διαφορά των αξιών (τριακοστών δευτέρων στο μ. 27) και της μονόφωνης μελωδίας με την εκτέλεση του Θανάση Βασιλά (βλέπε παρ. 3.6.) και της τρίλιας (στο μ. 27) με την εκτέλεση του Κώστα Ζαριδάκη (βλέπε παρ. 3.7.).

Τα δύο παρακάτω παραδείγματα-καταγραφές του ερευνητή από διαφορετικά σημεία του τραγουδιού «Εσύ ΄σαι η αιτία» επιβεβαιώνουν την ποικιλία στους τρόπους μελωδικής απόδοσης στο παίξιμο του Θανάση Βασιλά. Στο παράδειγμα 3.9. πάνω στους στίχους «σύ ΄σαι η αιτία που υποφέρω» απαντάται η διπλοπενιά, ενώ στο παράδειγμα 10 πάνω στους στίχους «γιατί με κάνεις να πονώ να υποφέρω τόσο» απαντάται η μονοφωνική εκτέλεση. Οι επιλογές αυτές του οργανοπαίχτη έχουν να κάνουν με τον προσωπικό του τρόπο παιξίματος και όχι με τον τύπο οργάνου που χρησιμοποιεί.

Παράδειγμα 3.9.: Απόσπασμα από το τραγούδι «Εσύ ΄σαι η αιτία» του Μανώλη Χιώτη πάνω στους στίχους «σύ ΄σαι η αιτία που υποφέρω», σε εκτέλεση Θανάση Βασιλά

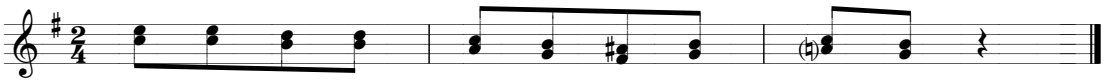


Παράδειγμα 3.10.: Απόσπασμα από το τραγούδι «Εσύ ΄σαι η αιτία» του Μανώλη Χιώτη πάνω στους στίχους «γιατί με κάνεις να πονώ να υποφέρω τόσο», σε εκτέλεση Θανάση Βασιλά

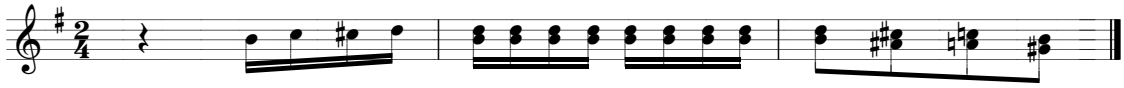


Ενδιαφέρον έχει να επισημανθούν οι ομοιότητες και οι διαφορές των παραπάνω σημείων του τραγουδιού στην εκτέλεση του Βασιλά (παρ. 3.9. και 3.10.) με τα αντίστοιχα σημεία στην εκτέλεση του Ζαριδάκη (παρ. 3.11. και 3.12.), πάντοτε από τις καταγραφές του ερευνητή.

Παράδειγμα 3.11.: Απόσπασμα από το τραγούδι «Εσύ ΄σαι η αιτία» του Μανώλη Χιώτη πάνω στους στίχους «σύ ΄σαι η αιτία που υποφέρω», σε εκτέλεση Κώστα Ζαριδάκη



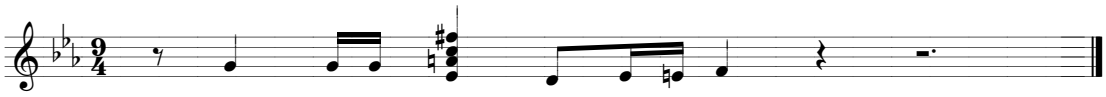
Παράδειγμα 3.12.: Απόσπασμα από το τραγούδι «Εσύ ΄σαι η αιτία» του Μανώλη Χιώτη πάνω στους στίχους «γιατί με κάνεις να πονώ να υποφέρω τόσο», σε εκτέλεση Κώστα Ζαριδάκη



Τα παραδείγματα 3.9. και 3.11. είναι πανομοιότυπα με τη διαφορά ότι το ένα είναι γραμμένο σε τονικότητα ΛΑ ελάσσονα, ενώ το άλλο σε τονικότητα ΜΙ ελάσσονα. Συνεπώς, οι εκτελέσεις των Βασιλά και Ζαριδάκη πάνω στους στίχους «σύ ΄σαι η αιτία που υποφέρω» είναι ολόιδιες. Η κύρια διαφορά των παραδειγμάτων 3.10. και 3.12. είναι ότι τα δύο τελευταία μέτρα παίζονται στην πρώτη περίπτωση μονοφωνικά, ενώ στη δεύτερη σα διφωνίες. Άρα, οι εκτελέσεις των Βασιλά και Ζαριδάκη πάνω στους στίχους «γιατί με κάνεις να πονώ να υποφέρω τόσο» διαφέρουν στη μορφή μελωδικής απόδοσης. Εξάλλου, μέσα στην ιστορία του ελληνικού ρεμπέτικου και λαϊκού τραγουδιού η διφωνία υιοθετήθηκε ως τεχνική παιξίματος, κυρίως στα χρόνια του Τσιτσάνη, του Χιώτη κ.ο.κ., ενώ στις μέρες μας χρησιμοποιείται εξίσου από οργανοπαίχτες που επιλέγουν τρίχορδο και από αυτούς που επιλέγουν τετράχορδο.

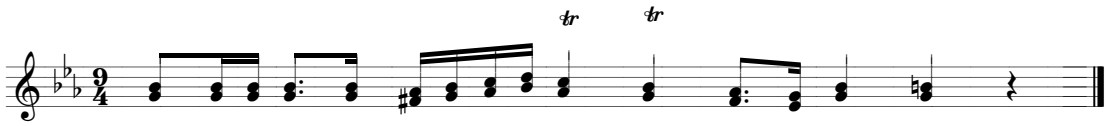
Ακολουθεί η παράθεση των ομοιοτήτων και των διαφορών στις εκτελέσεις του του τραγουδιού «Αν ήξερες ποιος είμαι εγώ» από τους Θανάση Βασιλά και Κώστα Ζαριδάκη. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι η εκτέλεση της εισαγωγής του κομματιού δεν έχει διαφορές πέρα από την επιλογή της τονικότητας (βλέπε στο παρ. 3.5. την εκτέλεση Ζαριδάκη). Ο Θανάσης Βασιλάς διαλέγει την ΝΤΟ ελάσσονα, ενώ ο Κώστας Ζαριδάκης τη ΣΙ ελάσσονα.

Παράδειγμα 3.13.: Απόσπασμα από το τραγούδι «Αν ήξερες ποιος είμαι εγώ» του Μανώλη Χιώτη πάνω στους στίχους «αν ήξερες ποιος είμαι εγώ», σε εκτέλεση Θανάση Βασιλά



Αξιοπρόσεκτο σημείο αποτελεί η συγχορδία που παίζει ο Θανάσης Βασιλάς στον 3^{ο} παλμό του μέτρου στο παραπάνω παράδειγμα, που προέρχεται από την αρχή του κουπλέ. Πρόκειται για μια συγχορδία εβδόμης ελαττωμένης πάνω στην IV βαθμίδα της ΝΤΟ ελάσσονας οξυμένη κατά ένα ημιτόνιο. Η χαρακτηριστική αυτή αλλοιωμένη συγχορδία αποτελείται από τους φθόγγους ΦΑ#-ΛΑ αναίρεση-ΝΤΟ-ΜΙb, με το ΜΙb ως χαμηλότερη φωνή και θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως ντιμινουΐτα της δεσπόζουσας της κλίμακας, γραμμένη σε γ΄αναστροφή (VII^{2}/ V). Ο δεξιοτέχνης εδώ χρησιμοποιεί μια τετράφωνη συγχορδία που απαντάται κυρίως στη Δυτική λόγια μουσική παράδοση σε όργανα όπως η κλασική κιθάρα, ενώ στο χώρο της ελληνικής λαϊκής μουσικής παράδοσης ακούγεται μάλλον μετά τη δεκαετία του 1950 από το τετράχορδο μπουζούκι, το οποίο, λόγω της επιπλέον χορδής, μπορεί να την αποδώσει. Στο παρακάτω παράδειγμα από το ρεφραίν του τραγουδιού παρουσιάζεται μια τεχνική που επίσης εδραιώνεται μετά τη δεκαετία του 1950.

Παράδειγμα 3.14.: Απόσπασμα από το τραγούδι «Αν ήξερες ποιος είμαι εγώ» του Μανώλη Χιώτη πάνω στους στίχους «αν ήξερες ποιος είμαι γώ κι αν μάθεις τη ζωή μου», σε εκτέλεση Θανάση Βασιλά



Στο παράδειγμα αυτό γίνεται προφανής μια διαφορετική δεξιοτεχνική προσέγγιση του Θανάση Βασιλά, που κάνει χρήση των διφωνιών (τρίτων παραλλήλων) ταυτόχρονα με τρέμολο (τρέμολο ειδικά στον 4^{ο} και στον 5^{ο} παλμό του μέτρου). Πρόκειται για μια τεχνική παιξίματος αρκετά μεταγενέστερης της δεκαετίας του 1930, προϊόν της κατασκευαστικής και δεξιοτεχνικής εξέλιξης του οργάνου.

Πάντως, με παρόμοιο τρόπο θα μπορούσε να αποδοθεί το συγκεκριμένο σημείο και από ένα τρίχορδο και από ένα τετράχορδο μπουζούκι, λόγω του κοινού κουρδίσματος των δύο ψηλότερων χορδών (ΡΕ και ΛΑ, αντιστοίχως). Η διαφορά στον τρόπο παιξίματος έγκειται στον εναρκτήριο φθόγγο της εισαγωγής που λόγω διαφορετικού κουρδίσματος των δύο οργάνων διαφοροποιεί με τη σειρά του και τη θέση. Όπως έχουμε παραπάνω επισημάνει, ο Θανάσης Βασιλάς επέλεξε την ΝΤΟ ελάσσονα, ενώ ο Κώστας Ζαριδάκης τη ΣΙ ελάσσονα. Συνεπώς, όταν το τραγούδι παιχτεί σε ΝΤΟ ελάσσονα ο εναρκτήριος φθόγγος είναι το ΣΟΛ που στο τρίχορδο μπουζούκι βρίσκεται στο 5^{ο} τάστο της 3^{ης} χορδής, ενώ στο τετράχορδο βρίσκεται στο 2^{ο} τάστο της 3^{ης} χορδής. Εάν, όμως, το τραγούδι παιχτεί σε ΣΙ ελάσσονα ο εναρκτήριος φθόγγος είναι το ΦΑ# που στο τρίχορδο μπουζούκι βρίσκεται στο 4^{ο} τάστο της 3^{ης} χορδής, ενώ στο τετράχορδο βρίσκεται στο 1^{ο} τάστο της 3^{ης} χορδής.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4ο: Σύνοψη και συμπεράσματα

4.1. Σύνοψη και συμπεράσματα

Μολονότι για ολόκληρον τον κόσμο το τέλος του Β' Παγκοσμίου πολέμου ταυτίστηκε με την προσδοκία για ένα πιο εποικοδομητικό και ειρηνικό μέλλον, στην Ελλάδα αποτέλεσε την αρχή μιας βασανιστικής περιπέτειας. Ένας αιματηρός εμφύλιος τετραετούς διάρκειας κράτησε τον ελληνικό λαό διχασμένο για πολλά χρόνια αργότερα, ενώ η ποσοτική αύξηση της οικονομίας συνοδεύτηκε από την καταιγιστική αστικοποίηση των ελληνικών πληθυσμών και την αναγκαστική αποδοχή ενός διαφορετικού τρόπου ζωής. Μέσα στο πλαίσιο αυτό εξελίσσεται το λαϊκό τραγούδι ώσπου τη δεκαετία του 1960, με πρωταγωνιστή το Μανώλη Χιώτη λαμβάνουν χώρα οι πρώτες απόπειρες «ηλεκτρικών» προσθηκών στη λαϊκή ορχήστρα.

Στην υπό εξέταση εικοσαετία κομβικό ρόλο στη διαμόρφωση των τραγουδιστικών -και γενικότερων- αναζητήσεων παίζει η επτάχρονη δικτατορία. Στη διάρκεια αυτής ένα μέρος του μεσαίου αστικού χώρου ανεβαίνει κοινωνικά και ομογενοποιείται στη βάση αξιών, όπως η οικονομική επιφάνεια, ο καταναλωτισμός και το κυνήγι της ευκαιρίας. Οι πληθυσμιακές μετατοπίσεις μειώνονται σταδιακά και στο αστικό σπίτι μπαίνουν όλο και γρηγορότερα οι ηλεκτρικές συσκευές και ο,τιδήποτε άλλο υπαγορεύει η τρέχουσα ρεκλάμα. Συνεπώς, ο «μεσαίος χώρος» είναι αυτός που η οικονομική του δύναμη του επιτρέπει να κατευθύνει και να ρυθμίζει τις συνθήκες παραγωγής και κατανάλωσης πολιτισμικού προϊόντος. Στην μετεμφυλιακή Ελλάδα του δόγματος Τρούμαν και της αντιπαροχής, το ρεμπέτικο τραγούδι μετεξελίσσεται σε άλλα είδη, όπου το μπουζούκι διαδραματίζει ένα νέο ρόλο, διότι το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο έχει αλλάξει.

Με φόντο τις προαναφερθείσες εξελίξεις, λαμβάνει χώρα, αλλά εκφράζει και αντανακλά –με τη σειρά της- η μετατροπή του τρίχορδου σε τετράχορδο μπουζούκι. Πιο συγκεκριμένα, το νέο όργανο χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη ένταση και πλουσιότερο

ήχο στοιχεία που, από άποψη απόδοσης έντασης, επιτρέπουν την επαγγελματική χρήση του σε χώρους, που μπορούσαν να χωρέσουν όλο και μεγαλύτερες ορχήστρες και ακροατήρια. Η μεγεθυμένη τρύπα του ηχείου του επιτρέπει την προσθήκη ενός μαγνήτη για περαιτέρω ηλεκτρική ενίσχυση, προκειμένου το μπουζούκι να είναι σε θέση να παίζει σε συναυλίες που γίνονταν ακόμη και μέσα σε γήπεδα. Η προσθήκη ενός τέταρτου ζευγαριού χορδών διευκολύνει την παράλληλη κίνηση με διαστήματα έκτης, μεταξύ της πρώτης και της τρίτης χορδής και διαμορφώνει μια νέα δαχτυλοχρησία που κάνει δυνατή την εκτέλεση μοτίβων πάνω σε αναλύσεις συγχορδιών, κάτι το οποίο είναι αναμενόμενο για μία μουσική εξευρωπαϊσμένη, με συγκερασμένα διαστήματα. Τέλος, εμπλουτίζεται η διακόσμηση του νέου μπουζουκιού, διότι αποτελεί σύμβολο κοινωνικού γοήτρου και εκφράζει τον τρόπο της νυχτερινής διασκέδασης μιας διογκούμενης μεσαίας τάξης.

Και οι πέντε πληροφορητές της επιτόπιας έρευνας συμφωνούν πως τα δύο όργανα, το τρίχορδο και το τετράχορδο έχουν το καθένα τη δική του τεχνική και αισθητική παιξίματος, το δικό του ρεπερτόριο. Το τρίχορδο όργανο είναι καταλληλότερο για την εκτέλεση των παλαιότερων ρεμπέτικων τραγουδιών. Όλοι συμφωνούν πως οι πρώτοι εκτελεστές του τετράχορδου ήταν οι ίδιοι κιθαρίστες και «η ανάγκη τους πήγε στην περισσότερη χορδή» (Στ. Βαμβακάρης). Οι Βαμβακάρης και Ζαριδάκης εμφανίζονται δύσπιστοι απέναντι στο πόσο ουσιαστική ήταν η πρόοδος που πρόσφερε η έλευση του τετράχορδου, πόσο μάλλον του ηλεκτρικού, ενώ οι υπόλοιποι, με προεξάρχοντα τον Πολυκανδριώτη θεωρούν πως «η εξέλιξη λέει ότι πρέπει να προχωρήσουμε (πέρα) από τους δασκάλους μας, πρέπει να ερευνήσουμε. Δεν μπορούμε να μείνουμε εκεί». Το τετράχορδο μπουζούκι ευνοεί το κάθετο παίξιμο, με αρπίσματα και συγχορδιακές αναλύσεις συγχορδιών $7^{ης}$, $9^{ης}$ κ.ο.κ. της ευρωπαϊκής τονικής αρμονίας, καταλληλότερο για εκτέλεση του μετέπειτα λαϊκού, μετα-ρεμπέτικου ρεπερτορίου. Επιπλέον, όλοι θεωρούν ότι το παίξιμο εξαρτάται από την προσωπική δεξιοτεχνική ικανότητα και μαστοριά του οργανοπαίχτη. Είναι πολύ ενδιαφέρουσες οι μαρτυρίες για την προέλευση του τετράχορδου, του Ζαριδάκη ότι το τετράχορδο είναι επινόηση του δάσκαλου του Χιώτη, Σπιτάμπελου και του Πολυκανδριώτη ότι «ο Χιώτης έφερε, μας το έκανε γνωστό δηλαδή, γιατί υπήρχε στην Αμερική». Οι δύο πληροφορητές δηλαδή δεν υιοθετούν την πληροφόρηση του Pennanen ότι ο πρώτος που επινόησε το τετράχορδο ήταν ο Χιώτης. Τα βασικότερα συμπεράσματα της επιτόπιας έρευνας είναι προφανές ότι επιβεβαίωσαν την υπάρχουσα βιβλιογραφία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βλαβιανού, Α. (1996, Οκτώβριος, 13). Ένας αιώνας που γράφτηκε με νότες. Αθήνα: *Βήμα*.

Γεωργιάδης, Ν. (1999). *Ρεμπέτικο και πολιτική*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

Δαμιανάκος, Σ. (2001). Η λαϊκή μουσική παράδοση σήμερα: βιομηχανική παραγωγή ή βιοτεχνική δημιουργία; *Ουτοπία,*43, 73-79.

Δαμιανάκος, Σ. (1987*). Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*. Αθήνα: Πλέθρον.

Δαμιανάκος, Σ. (1976). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Ερμείας.

Δαμιανάκος, Σ. (1960). Οι συνθέτες και το λαϊκό τραγούδι. *Το Αύριο*, 9, 30-31.

Δραγούμης, Μ. Φ. (2003). «Το ρεμπέτικο τραγούδι: μουσικολογικά στοιχεία» στο Τέχνες ΙΙ: *Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού.* Τ. Γ΄. Πάτρα: ΕΑΠ.

Gauntlett, Σ. (2001). *Ρεμπέτικο τραγούδι.* Αθήνα: Εικοστού Πρώτου.

Κεφάλας, Μ. (2010). *Το ρεμπέτικο στο σχολείο*. Αθήνα: Φ. Νάκας.

Κουνάδης, Π. (2010). Αστικό τραγούδι των ελλήνων 1850-1960. Αθήνα: *Τα Νέα*.

Κουνάδης, Π. (1984). Η... ρεμπετολογία του Μάνου Χατζιδάκι. *Κανονάκι,*1.

Κοταρίδης, Ν. (1996). *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον.

Κωνσταντινίδου, Μ. (1987). *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*. Θεσσαλονίκη: Μπαρμπουνάκης.

Λέκκας, Δ. (επιμ.) (2003α). «Καντάδα και λαϊκόρεμπέτικο» στο Τέχνες ΙΙ: *Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού.* Τ. Γ΄. Πάτρα: ΕΑΠ.

Λέκκας, Δ. (επιμ.) (2003β). «Προς το μετα-ρεμπέτικο λαϊκό τραγούδι» στο Τέχνες ΙΙ: *Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού.* Τ. Γ΄. Πάτρα: ΕΑΠ.

Λιάβας, Λ. (2009). *Το ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.

Λιάβας, Λ. (1996, Μάιος 7). Από το ρεμπέτικο στο λαϊκό και το...λαϊκίστικο! *Ελευθεροτυπία.*

Λιάβας, Λ. (1996). Η «κάθαρση» του ρεμπέτικου: από τον τεκέ στην ταβέρνα και από το κουτούκι στο «κέντρο». *Δίφωνο,*10, 78-83.

Λιάβας, Λ. (επιμ.) (1994). *....και με φως και με θάνατον ακαταπαύστως*. Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Νοταράς, Γ. (2008). *Από τις 78 στροφές στο CD*. Αθήνα: Καστανιώτη.

Pennanen, R. P. (2009). Οργανολογική εξέλιξη και εκτελεστική πρακτική του μπουζουκιού (μέρος Β΄). *Πολυφωνία,*15.

Pennanen, R. P. (2007). Οργανολογική εξέλιξη και εκτελεστική πρακτική του μπουζουκιού (μέρος Α΄). *Πολυφωνία,*14.

Πετρόπουλος, Η. (1979). *Ρεμπέτικα τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος.

Σχορέλης, Τ. (1978). *Ρεμπέτικη ανθολογία, τόμος Δ'*. Αθήνα: Πλέθρον.

Τσάμπρας, Γ. Π. (2003). «Ιστορία του νεοελληνικού τραγουδιού» στο Τέχνες ΙΙ: *Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού*. Τ. Γ΄. Πάτρα: ΕΑΠ.

Τυροβολά, Β. Κ. & Δραγούμης, Μ. Φ. (2003). «Το ρεμπέτικο τραγούδι και το κοινωνικό πλασιό του» στο Τέχνες ΙΙ: *Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού*. Τ. Γ΄. Πάτρα: ΕΑΠ.

Χολστ, Γ. (1975). *Δρόμος για το ρεμπέτικο*. Αθήνα: Denise Harvey & CO.

Χριστιανόπουλος, Ν. (1994). *Ο Βασίλης Τσιτσάνης και τα πρώτα τραγούδια του*. Θεσσαλονίκη: Διαγώνιος.

ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ

«Αν ήξερες ποιος είμ' εγώ» (1956;), μουσική: Μανώλη Χιώτη, στίχοι: Χρήστου Κολοκοτρώνη. Ανακτήθηκε στις 31 Οκτωβρίου 2016 από https://partitourabouz.blogspot.gr/2015/05/blog-post_26.html

«Εσύ 'σαι η αιτία» (1949), Μανώλη Χιώτη. Ανακτήθηκε στις 31 Οκτωβρίου 2016 από https://partitourabouz.blogspot.gr/2016/08/blog-post_23.html

«Οι Πρωθυπουργοί» (1936), στο Βαμβακάρης Δ. (επιμ.) (1998). *Μάρκος Βαμβακάρης. Τα τραγούδια μου*, τεύχος 3. Αθήνα: Παπαγρηγορίου-Νάκας.

«Στο Φάληρο που πλένεσαι» (1937), Μάρκου Βαμβακάρη. Ανακτήθηκε στις 31 Οκτωβρίου 2016 από https://partitourabouz.blogspot.gr/2015/11/blog-post_37.html

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ

«Αν ήξερες ποιος είμ' εγώ» (1956;), μουσική: Μανώλη Χιώτη, στίχοι: Χρήστου Κολοκοτρώνη. Ανακτήθηκε στις 31 Οκτωβρίου 2016 από https://www.youtube.com/watch?v=ci0_yGSkvW0

«Εσύ 'σαι η αιτία» (1949), Μανώλη Χιώτη. Ανακτήθηκε στις 31 Οκτωβρίου 2016 από https://www.youtube.com/watch?v=DcsFIXz37Wg

«Οι Πρωθυπουργοί» (1936), Μάρκου Βαμβακάρη. Ανακτήθηκε στις 31 Οκτωβρίου 2016 από https://www.youtube.com/watch?v=BfELftBpfRE

«Στο Φάληρο που πλένεσαι» (1937), Μάρκου Βαμβακάρη. Ανακτήθηκε στις 31 Οκτωβρίου 2016 από https://www.youtube.com/watch?v=HicYfxfgP-c

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Α. Σύντομα βιογραφικά σημειώματα των συνεντευξιαζομένων

Α1. Βιογραφικό σημείωμα Στέλιου Βαμβακάρη

Ο Στέλιος Βαμβακάρης γεννήθηκε στις 02.03.1947 στον Πειραιά και είναι λαϊκός μουσικός, συνθέτης και δεξιοτέχνης του μπουζουκιού, δευτερότοκος γιος του Μάρκου Βαμβακάρη. Υπήρξε επαγγελματίας μουσικός από την ηλικία των δώδεκα ετών στο πλευρό του πατέρα του Μάρκου, και συνεργάστηκε με σημαντικούς μουσικούς του ρεμπέτικου, όπως ο Παπαϊωάννου, ο Τσιτσάνης, ο Παγιουμτζής και ο Περπινιάδης, καθώς και με εκπροσώπους της λαϊκής και έντεχνης μουσικής σκηνής, όπως ο Γιώργος Ζαμπέτας, η Καίτη Γκρέυ, η Βίκυ Μοσχολιού, ο Λευτέρης Παπαδόπουλος, η Σωτηρία Μπέλλου, ο Παύλος Σιδηρόπουλος, ο Νίκος Ξυλούρης και ο Γιώργος Νταλάρας.

Εκτός από τη δουλειά του στο λαϊκό τραγούδι, ο Στέλιος Βαμβακάρης είναι από τους πρωτοπόρους μουσικούς που ασχολήθηκαν με τις κοινές ρίζες των Αμερικάνικων blues και του μπουζουκιού. Χρησιμοποιώντας διαφορετικά κουρδίσματα του τρίχορδου μπουζουκιού, τα λεγόμενα ντουζένια (καραντουζένι, ντουζένι της ψυχής, ντουζένι του ΣΟΛ, κ.ά.) έγραψε και συνεχίζει να γράφει τραγούδια με αυστηρά προσωπικό στυλ που μοιάζουν με ένα ιδιαίτερο κράμα πειραιώτικου ρεμπέτικου και blues. Στις 24 Σεπτέμβρίου του 1988 ηχογράφησε με τον Louisiana Red το δίσκο «Το μπλουζ συναντά το Ρεμπέτικο» (εταιρεία: «Έβδομη Διάσταση»), που περιέχει 8 blues κομμάτια με μπουζούκι και μπαγλαμά. Το 1994 έγραψε μουσική για τον δίσκο «Ρομαντικοί Παραβάτες - Η Φαντασία στην Εξουσία», ο οποίος ξεχώρισε για τον ιδιαίτερο ήχο του.

Η καλλιτεχνική αξία του ιδιαίτερου ύφους της μουσικής του έχει αναγνωριστεί και από τη διεθνή blues κοινότητα. Σε φεστιβάλ στη πόλη Φάλον (Σουηδία) έπαιξε μαζί με τον Τζον Λι Χούκερ και το 2003, στο φεστιβάλ World Got The Blues στο Λονδίνο με τον Taj Mahal και την Cesaria Evora. Το 2010 έπαιξε στο Palais des Beaux Arts στο Βέλγιο

μπροστά σε δύο χιλιάδες άτομα στο φεστιβάλ Balkan Trafik. Έχει ταξιδέψει σε πολλές χώρες του κόσμου όπου παρουσιάζει τα τραγούδια του, αλλά και τραγούδια του πατέρα του Μάρκου. Έχει συνθέσει μουσική για τον κινηματογράφο, όπως για την ταινία του Γιώργου Πανουσόπουλου «Μια μέρα τη νύχτα», αλλά και για θεατρικά έργα. Πολλά αξιόλογα τραγούδια του, σε στίχους δικούς του, του πατέρα του αλλά και σημαντικών ποιητών και στιχουργών όπως ο Τάσος Λειβαδίτης, ο Λευτέρης Παπαδόπουλος και ο Λευτέρης Χαψιάδης δεν έχουν κυκλοφορήσει στη δισκογραφία.

Α2. Βιογραφικό σημείωμα Κώστα Ζαριδάκη

Ο Κώστας Ζαριδάκης είναι σολίστ του τρίχορδου μπουζουκιού. Κατάγεται κυρίως από τη Μικρά Ασία. Ξεκίνησε έφηβος το 1971, για λίγο διάστημα με το τετράχορδο του δασκάλου του, ενός τυφλού μουσικού που έπαιζε πολλά όργανα και ήταν ένας χαρισματικός άνθρωπος, αλλά μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα γύρισε στο τρίχορδο. Έπαιζε από πολύ μικρός σε διάφορα μαγαζιά της Αθήνας.

Μετά το 1981 συνεργάστηκε με τον Μάνο Χατζιδάκι, τον Μίκη Θεοδωράκη, τον Αντώνη Καλογιάννη, τη Μαρία Φαραντούρη και άλλους. Ειδικά με την ορχήστρα του Μίκη Θεοδωράκη έδωσαν συναυλίες σε πολλές χώρες της Ευρώπης και του Κόσμου. Γενικότερα, έχει συνεργαστεί με τον Οδυσσέα Μοσχονά, τη Σωτηρία Μπέλλου, τον Μπάμπη Τσέρτο, τη Νάντια Καραγιάννη, την Ειρήνη Τουμπάκη, το Νίκο Καραγιάννη, τον Παύλο Μπαϊλάκη και άλλους καλλιτέχνες.

Α3. Βιογραφικό σημείωμα Θανάση Πολυκανδριώτη

Ο Θανάσης Πολυκανδριώτης γεννήθηκε το 1948 στην Αθήνα. Γιος του λαϊκού δάσκαλου Θεόδωρου Πολυκανδριώτη, δεν άργησε να ασχοληθεί με τη μουσική αφού σε ηλικία 8 χρονών πήρε τα πρώτα του μαθήματα κιθάρας. Συμμετείχε ως κιθαρίστας από το 1961 σε

νεανικά συγκροτήματα της εποχής (JUNIOR, TRIO ESPERANTO) και τρία χρόνια αργότερα άρχισε και η επαγγελματική του καριέρα.

Παρότι παθιασμένος με την κλασική κιθάρα, το καλοκαίρι του 1964 έγινε η αποκάλυψη της μουσικής αξίας του στο μπουζούκι. Αναγνωρίσθηκε ως ένας από τους καλύτερους εκτελεστές «μπουζουκίστες» και τα χρόνια που ακολούθησαν συμμετείχε στο 90% της ελληνικής δισκογραφίας, με σπουδαίες συνεργασίες και πρώτες εκτελέσεις όπως «Μικρά Ασία» και «Βυζαντινό Εσπερινό» του Καλδάρα, «Σταυρό του Νότου» του Μικρούτσικου, «Ρεζέρβα» και «Τραπεζάκια έξω» του Σαββόπουλου με το περίφημο «Μακρύ ζεϊμπέκικο του Νίκου», το «Ζεϊμπέκικο της Ευδοκίας» του Λοΐζου, «Μικρές πολιτείες» του Κουγιουμτζή, το «Δρόμο» του Πλέσσα, «Σκληρός Απρίλης του `45» και «Αθανασία» του Χατζιδάκι, «Ανατολή» και «Μπαλάντες» του Μίκη Θεοδωράκη, «Κέντρο διερχομένων» του Μαμαγκάκη, «Παρών» το ορχηστρικό του Α. Πάνου και πολλά άλλα.

Το 1971 εμφανίσθηκε με τη Νάνα Μούσχουρη και τη Μαρινέλλα σε σόου του BBC. Ακολούθησε το κάλεσμα του Μάνου Χατζιδάκι, που ως σολίστας συνεργάστηκε μαζί του. Το συνθετικό του έργο ξεκίνησε το 1965 και συνεχίζεται μέχρι σήμερα με περισσότερα από 1.000 τραγούδια. Παράλληλα συνεργάσθηκε με όλους τους μεγάλους τραγουδιστές μας Καζαντζίδη, Διονυσίου, Πάριο, Μαρινέλλα, Βοσκόπουλο, Πουλόπουλο κ.ά. Έχει δώσει συναυλίες στα μεγαλύτερα θέατρα της Ευρώπης, της Αμερικής και της Αυστραλίας όπως Albert Hall (Λονδίνο), Opera House (Σύδνεϋ), Kennedy Center, Carnegie Hall (Αμερική), Shanghai Concert Hall (Σαγκάη) και έχει λάβει μέρος σε μεγάλα διεθνή φεστιβάλ.

Οι μουσικές αναζητήσεις του συνθέτη δεν περιορίστηκαν μόνο στα λαϊκά μονοπάτια. Μετά από πολυετή συνεργασία με Ούγγρους μουσικούς, τον Οκτώβριο του 1993 εμφανίστηκε στο ΜΕΓΑΡΟ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΘΗΝΩΝ - ΑΙΘΟΥΣΑ ΦΙΛΩΝ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ με την HUNGARIAN GYPSY ORCHESTRA, ερμηνεύοντας δικές του συνθέσεις και σηματοδοτώντας έτσι ένα νέο ξεκίνημα στην καριέρα του. Τον Οκτώβριο

του 1995 ηχογράφησε στη Βουδαπέστη 11 από τους 21 χορούς του BRAHMS με την FAILONI ORCHESTRA of the HUNGARIAN STATE OPERA. Το 1996 το όνειρο της σύνθεσης ενός κονσέρτου για μπουζούκι και ορχήστρα έγινε πραγματικότητα στο Θέατρο ΗΡΩΔΟΥ ΤΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ σε μια συναυλία με την ΚΡΑΤΙΚΗ ΣΥΜΦΩΝΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΤΗΣ ΟΠΕΡΑΣ ΤΗΣ ΒΟΥΔΑΠΕΣΤΗΣ. Η παρουσίαση του Κονσέρτου για μπουζούκι No1 δικαίωσε τόσο το συνθέτη όσο και το κοινό, αφού απέδειξε την αρμονική συνύπαρξη δύο διαφορετικών ειδών μουσικής, της Κλασικής με τη Λαϊκή.

Το καλοκαίρι του 1999 κυκλοφορεί το πρώτο του βιβλίο, μια σύγχρονη μέθοδος για το μπουζούκι με τίτλο «Είναι εύκολο να μάθεις μπουζούκι» από τις μουσικές εκδόσεις ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΝΑΚΑΣ. Τα έτη 2001-2002, 2002-2003 δίδαξε τα μαθήματα «Μουσική Δεξιότητα και Μουσικά Σύνολα» στα ΤΕΙ Ηπείρου στην Άρτα, στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής της Σχολής Μουσικής Τεχνολογίας. Για τα ακαδημαϊκά έτη 2005 έως 2008 ήταν Ειδικός Επιστήμονας στη βαθμίδα του Λέκτορα στο Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας στη Φλώρινα στο τμήμα νηπιαγωγών. Το Μάρτιο του 2003, έδωσε συναυλία με τη συμφωνική ορχήστρα της Ραδιοτηλεόρασης των Τιράνων, στην Όπερα των Τιράνων, στο πλαίσιο της εθνικής μας εορτής. Ακούστηκαν συνθέσεις δικές του και αποσπάσματα από το έργο «Σαν άλλοτε αλλά σήμερα» με συνθέσεις των Σουγιούλ, Αττίκ, Μωράκη, Γούναρη, Χιώτη, με διευθυντή ορχήστρας τον Ανδρέα Πυλαρινό και ενορχηστρωτή τον Κλέμεντ Μάρκου, έργο που είχε ηχογραφηθεί με την ίδια ορχήστρα το 2001 και κυκλοφορεί σε CD.

Το 2003 ιδρύει τον Καλλιτεχνικό Μουσικό Σύλλογο ΟΙ ΕΠΟΜΕΝΟΙ και το μουσικό σύνολο 40 μπουζουκιών. Ο σύλλογος είναι η συνέχεια της προσπάθειας που είχε ξεκινήσει το 1992 με την ίδρυση του λαϊκού σχολείου. Στις 13/8/2004 το μουσικό σύνολο 47 μπουζουκιών έλαβε μέρος στην τελετή έναρξης των XXVIII Ολυμπιακών Αγώνων «Αθήνα 2004». Για την περίοδο 2005 - 2006 ήταν ο μόνιμος μπουζουκίστας των Μουσικών Συνόλων της ΕΡΤ. Το 2006 γράφει για πρώτη φορά μουσική για την τηλεοπτική σειρά του ΑΛΡΗΑ «Σαν Όνειρο». Το Νοέμβριο του 2006 ο συνθέτης με το μουσικό σύνολο των 40 μπουζουκιών ΟΙ ΕΠΟΜΕΝΟΙ, έδωσε συναυλία στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών – Αίθουσα Φίλων της Μουσικής – με τη συμμετοχή της Γλυκερίας και

της παιδικής χορωδίας του Δημήτρη Τυπάλδου για τους σκοπούς του Γενικού Ογκολογικού Νοσοκομείου «Άγιοι Ανάργυροι». Με αφορμή την παράσταση αυτή κυκλοφόρησε το πρώτο CD του Μουσικού Συνόλου «ΟΙ ΕΠΟΜΕΝΟΙ». Στις 28 Μαρτίου 2008 πραγματοποίησε μαζί με τους «ΕΠΟΜΕΝΟΥΣ» μια ακόμα σπουδαία εμφάνιση στο Shanghai Concert Hall, υπό την αιγίδα του ΕΟΤ και με αφορμή τα εγκαίνια του Ελληνικού περιπτέρου στη Σαγκάη.

Στις 8 Ιουνίου 2008, βραβεύτηκε με το Ετήσιο Διεθνές Βραβείο Εθνικής Μουσικής «Maestro International», το οποίο απονέμεται κάθε χρόνο σε σολίστες από τα Βαλκάνια. Η τελετή βράβευσης πραγματοποιήθηκε στο Εθνικό Θέατρο Βελιγραδίου υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού της Δημοκρατίας της Σερβίας και του Δημοτικού Συμβουλίου του Βελιγραδίου. Τον Μάιο του 2009, μετά το πρώτο του βιβλίο, την μέθοδο εκμάθησης μπουζουκιού με τίτλο «Είναι εύκολο να μάθεις μπουζούκι» από τις Εκδόσεις Φίλιππος Νάκας, ο Θανάσης Πολυκανδριώτης παρουσιάζει τώρα τη «Λαϊκή Αρμονία». Πρόκειται για το πρώτο βιβλίο το οποίο προσπαθεί να καλύψει ένα μεγάλο κενό που υπάρχει στην ελληνική μουσική βιβλιογραφία όσον αφορά στις μεθόδους για την εναρμόνιση των λαϊκών δρόμων. Απευθύνεται σε μία ευρύτατη γκάμα μουσικών, ελλήνων και ξένων, - αφού το βιβλίο είναι δίγλωσσο – που θέλουν να γνωρίσουν την λαϊκή και παραδοσιακή μας μουσική. Το βιβλίο περιέχει και ένα CD, στο οποίο είναι καταγεγραμμένες σε ήχο από τον ίδιο το συνθέτη, οι ασκήσεις του. Από τις μουσικές εκδόσεις Φ. ΝΑΚΑΣ κυκλοφορούν επίσης τα βιβλία του «Είναι εύκολο να μάθεις μπουζούκι», «Κονσέρτο για Μπουζούκι Νο 1», «Θανάσης Πολυκανδριώτης για μπουζούκι με ταμπλατούρα» και «Θανάσης Πολυκανδριώτης για πιάνο, αρμόνιο, κιθάρα».

Το Σεπτέμβριο του 2009 συνέπραξε στο Ηρώδειο με την Dulce Pontes και τον Paco Pena σε μια συναυλία συνάντηση πολιτισμών με τρεις διαφορετικές κουλτούρες της Μεσογείου. Το Πορτογαλέζικο fados, το Ισπανικό flamenco και το ελληνικό ρεμπέτικο. Από το 2011 ο Θανάσης Πολυκανδριώτης με το Μουσικό Σύνολο μπουζουκιών ΟΙ ΕΠΟΜΕΝΟΙ, έχουν ξεκινήσει συνεργασία με το Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης όπου πραγματοποιούν τις πρόβες τους και ανοιχτά σεμινάρια για το κοινό. Τον Οκτώβριο του 2012, με πρωτοβουλία του Θανάση Πολυκανδριώτη διοργανώθηκε, για πρώτη φορά στην

Ελλάδα, στο Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης και με πολύ μεγάλη συμμετοχή Διημερίδα με θέμα το κατεξοχήν σολιστικό όργανο του ελληνικού μουσικού τοπίου, το μπουζούκι, και τη συμβολή του στο Λαϊκό Τραγούδι. Το Δεκέμβριο του 2012, ο Πολυκανδριώτης με τους μουσικούς του καλεσμένοι της Κυπριακής Πρεσβείας της Κούβας, έδωσαν μια παράσταση στο Εθνικό Θέατρο της Αβάνας με ήχους Ελλάδας και Κύπρου. Η συναυλία πραγματοποιήθηκε στη μεγάλη αίθουσα του Εθνικού Θεάτρου της Κούβας, χωρητικότητας 2.000 ατόμων η οποία παραχωρήθηκε για πρώτη φορά στην Κυπριακή Πρεσβεία από τον Υπουργό Πολιτισμού της Κούβας. Έκπληξη αποτέλεσε η μουσική σύμπραξη και οι αυτοσχεδιασμοί με τον Pancho Amat τον πιο διάσημο Κουβανό κιθαρίστα.

Τον Ιανουάριο του 2014 πραγματοποιήθηκε η δεύτερη Ημερίδα με κύριο αίτημα την κατοχύρωση κρατικού πτυχίου εξειδίκευσης του οργάνου. Στην Ημερίδα, ιδιαίτερη υπήρξε η ομιλία του Αρχιμουσικού και Προέδρου του Ωδείου Αθηνών Νίκου Τσούχλου ο οποίος ανακοίνωσε τη διδασκαλία, για πρώτη φορά, του μπουζουκιού στο Ωδείο Αθηνών, από τον Θανάση Πολυκανδριώτη, ενθουσιάζοντας το κοινό. Τον Ιούνιο του 2014 ο Πολυκανδριώτης με τη συνοδεία της «Richard Cock's Johannesburg Festival Orchestra» και τη συμμετοχή μαθητών της Σχολής ΣΑΧΕΤΙ, παρουσίασε το συμφωνικό κονσέρτο για μπουζούκι στο «Linder Auditorium» στο Γιοχάνσεμπουργκ, υπό την αιγίδα της Πρεσβείας της Ελλάδας στην Πρετόρια. Ο Θανάσης Πολυκανδριώτης είναι ο εμπνευστής και ο συντονιστής ομάδας επιστημόνων για την αναγνώριση του ελληνικού μπουζουκιού ως άυλη πολιτιστική κληρονομιά στην UNESCO.

Α4. Βιογραφικό σημείωμα Θανάση Βασιλά

Ο Θανάσης Βασιλάς γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη στις 2 Αυγούστου 1973 και μεγάλωσε στα Γιάννενα. Σε ηλικία 8 ετών ξεκίνησε μαθήματα κλασικής κιθάρας με τους Έλενα Παπανδρέου και τον Βαγγέλη Μπουντούνη και 1 χρόνο αργότερα ξεκίνησε να παίζει μπουζούκι. Σε ηλικία 14 ετών έρχεται στην Αθήνα και κάνει μαθήματα μπουζουκιού με τον Θέμη Παπαβασιλείου και μαθήματα Αρμονίας και Αντίστιξης με τον Βασίλη Δέλλιο

στο Απολλώνιο Ωδείο, απ' το οποίο πήρε και τα αντίστοιχα πτυχία. Σε ηλικία 16 ετών ξεκινάει και δουλεύει παίζοντας μπουζούκι σε νυχτερινά μαγαζιά, συναυλίες και λίγο αργότερα σε ηχογραφήσεις δίσκων.

Έχει συνεργαστεί σαν σολίστας αλλά και σαν συνθέτης με πολλούς έλληνες τραγουδιστές και συνθέτες όπως Μαίρη Λίντα, Γλυκερία, Δήμητρα Γαλάνη, Γιάννης Πάριος, Γιώργος Νταλάρας, Δημήτρης Μπάσης, Φωτεινή Δάρρα, Κώστας Μακεδόνας, Χρήστος Λεοντής, Γιάννης Σπανός, Δημήτρης Παπαδημητρίου κ.ά. Το 2000 δημιούργησε με άλλους 3 δεξιοτέχνες του μπουζουκιού το κουαρτέτο μπουζουκιού «Ραστ» με το οποίο για πέντε χρόνια έκαναν εμφανίσεις σε μουσικές σκηνές και θέατρα της Ελλάδας και του εξωτερικού, καθώς και 2 CD ορχηστρικής μουσικής για μπουζούκι. Τα τελευταία 7 χρόνια είναι μόνιμος συνεργάτης και υπεύθυνος της Λαϊκής Ορχήστρας «Μίκης Θεοδωράκης».

Α5. Βιογραφικό σημείωμα Παναγιώτη Στεργίου

Ο Παναγιώτης Στεργίου γεννήθηκε στην Πρέβεζα, αλλά μεγάλωσε στη Γερμανία (1963-1977). Από το 1977 ζει στην Αθήνα και είναι καταξιωμένος συνθέτης και μουσικός (μπουζούκι). Ήταν μαθητής του Θ. Παπαβασιλείου. Άρχισε να παίζει επαγγελματικά σε ηλικία 14 ετών και από τότε έχει συνεργαστεί με όλους τους μεγάλους σολίστες του μπουζουκιού, τραγουδιστές και συνθέτες.

Έκανε το ντεμπούτο του στην δισκογραφία το 1985 δίπλα στον Χρήστο Νικολόπουλο στο δίσκο του Πασχάλη Τερζή με τίτλο «Εθνική Θεσσαλονίκης». Μπήκε στη δισκογραφία το 1990 με το τραγούδι της Πίτσας Παπαδοπούλου «Δυο φορές το ίδιο λάθος». Έγινε γνωστός από το αριστοτεχνικό παίξιμό του, το ξεχωριστό ύφος του και τις μελωδίες που «άφησαν εποχή». Ο Παναγιώτης Στεργίου είναι, πρωτίστως, ένας δεξιοτέχνης του μπουζουκιού, αλλά και συνθέτης λαϊκών τραγουδιών, που τα 'χουν πει πολύ γνωστά ονόματα, όπως η Πίτσα Παπαδοπούλου, ο Πασχάλης Τερζής, ο Θέμης Αδαμαντίδης, ο Γιώργος Αλκαίος, η Χριστίνα Μαραγκόζη κ.ά.

Β. Οι πέντε απομαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις

Β1. Συνέντευξη με τον Στέλιο Βαμβακάρη

1) **Θα θέλατε να μας πείτε που γεννηθήκατε;**

Γεννήθηκα στην παλιά Κοκκινιά στα Άσπρα Χώματα, στον Πειραιά το 1947, 2 Μαρτίου.

1) **θα θέλατε να μας πείτε κάποια στοιχεία για την οικογένεια και τα ερεθίσματα που είχατε για να ασχοληθείτε με την μουσική;**

Μπορώ να σου πω ήμουν πολύ τυχερός, γιατί δεν θα μπορούσα να κάνω κάποια άλλη δουλειά πέρα από αυτή που κάνω με τη μουσική και μόλις άνοιξα τα μάτια μου βρέθηκα εκεί που ήθελε η ψυχή μου. Η ψυχή μου ήταν η μουσική. Γεννήθηκα από έναν πατέρα, ο οποίος ήταν δάσκαλος πατριάρχης. Ήταν ένας άνθρωπος ο οποίος είχε, όχι τα καταλληλα προσόντα, *την κατάλληλη ευφυΐα, το ταλέντο.* Μεγάλωσα σε έναν άνθρωπο, ο οποίος μου έδειξε, μου έμαθε πάρα πολλά πράγματα εκτός για τα μουσικά· και για τη ζωή μου ήταν ένα θείο δώρο, μπορώ να σου πω, η περιγραφή της οικογένειάς μου. Έχω άλλα δύο αδέρφια, οι οποίοι και αυτοί ασχολούνται με τη μουσική. Ο ένας μου ο αδερφός ο μικρότερος έχει 7-8 διπλώματα, από τεσσάρων χρονών έπαιζε πιάνο, έπαιζα και εγώ μαζί του, δηλαδή γεννηθήκαμε μέσα σε αυτό το θέμα που λέγεται μουσική.

2) **Η πρώτη σας εικόνα από την παιδική σας ηλικία είναι να παίζετε, να ακούτε μουσική;**

Η πρώτη μου εικόνα ήταν ότι εγώ κατ' αρχήν γεννήθηκα όχι σε νοσοκομείο, αλλά με τις μαμές σε μια σκάφη ξύλινη που έπλενε η μητέρα μου. Και ακριβώς στο δωμάτιό μου μέσα σε αυτό το χώρο έβλεπα μπουζούκια και άκουγα μπουζούκια και μπαγλαμάδες, τα όργανα αυτά τα τρίχορδα που έπαιζε ο πατέρας μου και έφτιαχνε τα τραγούδια και καθόμουν, δηλαδή η πρώτη μου εμπειρία ήταν που τον έβλεπα που έπαιζε ο πατέρας μου, ήταν συγκλονιστικό πράγμα. Και καμιά φορά θυμάμαι όταν κοιμόμασταν, τον ακούγαμε που έπαιζε έτσι πολύ σιγά-σιγά και μας νανούριζε και αυτό το πράγμα ήταν το μεγαλύτερο

δώρο, ξέρεις μπαίνεις κατευθείαν στο πρόγραμμα και δεν μπορείς να ξεφύγεις, γιατί η μουσική τα λέει όλα, δηλαδή αγκαλιάζει πολλά πράγματα και μόλις μπαίνεις στο χώρο αυτόν πάντοτε είσαι νέος και καινούργιος, δεν παλιώνεις ποτέ, δηλαδή έχει προτερήματα, τα οποία λειτουργούν μέσα σου και ζεις καλά και είσαι πολύ ευτυχισμένος που κάνεις αυτό το πράγμα και ασχολείσαι με τη μουσική· είναι και χόμπυ, είναι και τέχνη, είναι και επιβίωση.

3) **Εσείς να φανταστώ μόνο τρίχορδο μπουζούκι παίζετε, έτσι δεν είναι;**

Ναι, εγώ ποτέ δεν έχω ασχοληθεί με τετράχορδα και με άλλα είδη, μόνο με τρίχορδο μπουζούκι και την κιθάρα, την οποία έκανα μπουζούκι και έπαιζα καμιά φορά.

4) **Στο πλευρό ποιων ανθρώπων, να φανταστώ από τον πατέρα σας, μάθατε να παίζεται μπουζούκι και τι χαρακτηριστικό έχετε να θυμάστε ως μαθητής για τον τρόπο παιξίματος του οργάνου;**

Στη γειτονιά μου μεγαλώσαμε δίπλα με μεγάλους παίχτες. Εκτός από τον πατέρα μου ήταν ο θείος μου ο Αργύρης ο Βαμβακάρης, ήταν ο Γιάννης ο Παλαιολόγου ο ξάδερφός μου, ήταν παρακάτω ο Γιάννης ο Αγγέλου, πιο πάνω ήταν ο Παπαδόπουλος, ο Καρνέζης από την παλιά Κοκκινιά, όλη η γειτονιά που σου λέω· ευδοκιμούσε πολύ το όργανο, το μπουζούκι το τρίχορδο παίζαν όλοι, τρίχορδο τότε και αυτοί που έπαιζαν ήταν φτασμένοι και μεγάλοι, ξέρανε πολύ καλά. Ο Ζαμπέτας όταν τον πρωτογνώρισα ήμουν 10-11 χρονών. Πήγα σε ένα μαγαζί και έπαιζα και με άκουγε και την άλλη μέρα με πήρε και έπαιξα σε ένα ντοκιμαντέρ και με πήρε για να με βαφτίσει, ο Ζαμπέτας ήταν αγαπημένος.

5) **Άρα πήρατε πράγματα από αυτούς τους ανθρώπους;**

Από όλους αυτούς που έπαιξαν πριν, γιατί ήταν ο Τατασόπουλος, ο Τσιμπίδης, ο Χιώτης, ο Λεμονόπουλος, ο Καραμπεσίνης, ο Μακριδάκης, ήταν όλοι αυτοί η *Columbia*, η *Odeon*, ήταν μεγάλοι παίχτες και είχες να μάθεις, να ακούσεις. Τώρα τέτοιοι δεν ξαναγίνονται. Όχι ότι και άλλοι δεν ήταν καλοί, αλλά εκείνοι ήταν το θησαυροφυλάκιο, από αυτούς έμαθα.

6) **Αυτοί οι άνθρωποι έπαιξαν για σας καθοριστικό ρόλο στην τεχνική, το ύφος**

που παίζετε το όργανο;

Εγώ τους άκουγα όλους αυτούς, αλλά δεν μιμήθηκα κανέναν και δεν μπόρεσα να βάλω ποτέ τον εαυτό μου σύμφωνα με αυτούς που θαύμαζα. Έλεγα εγώ θα μάθω, ή θα γίνω καλύτερος ή χειρότερος. Δηλαδή, δεν είχα τέτοιο πρόβλημα ανταγωνισμού. Η πενιά η δική τους στο κεφάλι μου, εάν αυτοί έπαιζαν ψυχικά, εγώ είχα όλο το σύστημα οργανωμένο και όλα τα πυρά να τους δέχομαι και να μετατρέπω αυτά που άκουγα, να τα κάνω δικά μου και ποτέ δεν μιμήθηκα κανέναν από αυτούς. Ποτέ. Στο μόνο που μιμούμουν και ήθελα να κάνω κάτι ήταν ο πατέρας μου, που αγαπούσα. Τον οποίο τον μιμήθηκα... μπορούσα να τον μιμηθώ κατά 90% που είναι πολύ δύσκολο. Είναι ψυχή, χέρια και καρδιά, αλλά πήγαινα μέχρι εκεί που μπορώ, γιατί μου άρεσε πάρα πολύ το χάιδεμα της πένας του Μάρκου και του Ανέστη του Δελιά, παλιοί μπουζουξήδες, ήταν χαρισματικοί. Από εκεί παίρνεις τα φώτα και οι άλλοι που προχωρήσανε γίνανε δεξιοτέχνες, ήταν και το ρεπερτόριο που άλλαζε και έκαναν περισσότερα πράγματα.

7) **Κατά τη διάρκεια της πορείας σας υπήρχαν αλλαγές στον τρόπο παιξίματος του οργάνου;**

Βέβαια, αυτό το πράγμα γίνεται με τις ηλικίες, το τρίχορδο μπουζούκι δεν μπορείς να το προδώσεις, το τρίχορδο μπουζούκι έχει κορμό. Ούτε μπορείς να το ξεφτιλίσεις, να το κάνεις ή ούτι ή λαούτο ή κιθάρα. Είναι ένα όργανο αυτόφωτο, το οποίο πρέπει να το γνωρίσεις καλά. Οι τρεις χορδές αυτές είναι και μαεστρία μεγάλη, γιατί όλα τα τραγούδια που παίχτηκαν ήταν με τρίχορδο. Μετά από κάποια χρόνια αλλάξανε και ήταν το όργανο, το οποίο γινόταν προσωπικό σου θέμα. Δε μπορούσες να ξεφύγεις, ούτε να το προδώσεις. Το τρίχορδο είναι τρίχορδο και είναι και πολύ δύσκολο στο θέμα του παιξίματος, στην πένα και έχει και πολλά μυστικά. Δεν είναι το ΡΕ-ΛΑ-ΡΕ που παίζεις μόνο, έχει και άλλα πράγματα. Μπορώ να πω ότι ανακάλυψα πολλά πράγματα, ακούγοντας βέβαια από τον Μάρκο, από τον Κηρομύτη και από τον Μιχάλη τον Γενίτσαρη. Αυτοί επαίζαν καραντουζένια. Εγώ βρήκα ένα και τώρα έχω βρεί 40 ματζορομίνορα και δρόμους, κουρδίζω το μπουζούκι στο ΝΤΟ, στο ΣΙ, στο ΛΑ.

8) **Εσάς ποια ήταν η πρώτη σας συνεργασία με δεξιοτέχνη του μπουζουκιού και ποια η εμπειρία που είχατε;**

Η πρώτη μου εμπειρία ήταν ο θείος μου ο Αργύρης ο Βαμβακάρης. Κλαίγοντας πήγα και του είπα «σε παρακαλώ, δείξε μου». Έτσι πρέπει να γίνει, από κάπου πρέπει να ξεκινήσεις. Όταν έχεις έναν καλό μάστορα πρέπει να βρεθείς μαζί του να σου πει πράγματα, γιατί κάτι ξέρει, τα οποία δεν μπορείς να ανακαλύψεις. Θα σε βοηθήσει πολύ και αν αγαπάς αυτό που κάνεις προχωράς, ανακαλύπτεις. Η μουσική δεν σταματάει και πόσο μάλλον το όργανο, το οποίο είναι προσωπικό θέμα, είναι ψυχή και έχεις πολλά να πεις. Επικοινωνείς τέλεια και σου κάνει το κέφι από την στιγμή που έχεις κουραστεί, έχεις μελετήσει. Δεν γίνεται τίποτα να πάρεις ένα μπουζούκι και να πεις «θα παίξω». Θέλει πολύ δουλειά και ανά διαστήματα βλέπεις την εξέλιξη που έχεις. Και αυτό το πράγμα σε ζωγραφίζει με χαρακτήρα, τι σου πάει, βλέπεις τον εαυτό σου την ώρα που γράφεις τραγούδια, το οποίο δεν περιγράφεται... έχεις μεγάλο πλούτο. Ηθικό δηλαδή, πνευματικό και ο πλούτος είναι ότι σε κρατάει πάντα νέο.

9) Για σας τι αντίκτυπο είχε η μετάβαση από το τρίχορδο στο τετράχορδο μπουζούκι και τι διαφορές παρατηρείτε;

Εγώ δεν λέω γιατί ο ένας παίζει τρίχορδο και ο άλλος τετράχορδο. Κάποτε πήγαν να το κάνουν αυτό το πράγμα, αλλά κοίταξε να δεις, το τετράχορδο μπουζούκι έχει και άλλα στοιχεία. Μοιάζει με μαντολίνο, με μπάντζο, με κάποια όργανα, τα οποία χρησιμοποιούν κάποια άλλα κουρδίσματα. Είναι πλούσιο όργανο το τετράχορδο, αλλά εμένα δεν με πήρε. Όχι ότι δεν το αγαπάω αυτό το όργανο. Έχει παίξει στα χέρια μεγάλων ανθρώπων, δηλαδή το ξέρανε και το παίξανε. Ο Ζαμπέτας το έπαιξε, ο Χιώτης, ο Λεμονόπουλος. Ήταν και κιθαρίστες αυτοί και η ανάγκη τους πήγε στην περισσότερη χορδή. Δηλαδή το ζητήσανε, το σκεφτήκανε. Ο ήχος είναι πιο γεμάτος, τα ακόρντα, αλλάζουνε οι θέσεις, αλλά το τρίχορδο μπουζούκι είναι αυτόφωτο, δεν πειράζεται.

10) Εσείς, να φανταστώ, παρατηρείτε πολλές αλλαγές στην τεχνική, στο παίξιμο;

Είναι πάρα πολλές και μπορώ να σου πω ότι και ο χειρισμός, οι δακτυλισμοί. Αυτά που κάνεις στο τρίχορδο ακούγονται σωστά, δηλαδή ακούγονται σωστά εννοώ ότι τα καταλαβαίνεις, τα ακούς στον ήχο, ενώ στο τετράχορδο μόλις πας στις άλλες χορδές, τις πάνω, σε πάει αλλού μουσικά και είναι και πιο πλούσιο όσον αφορά τα ακόρντα, είναι προσωπικό θέμα, είναι ψυχικό θέμα, δεν αλλάζει. Παίζει ρόλο και τι μαθαίνεις, τότε έπαιζαν όλοι τρίχορδο.

11) **Να φανταστώ υπήρχαν άνθρωποι που έπαιζαν και το τρίχορδο και το τετράχορδο ή από το ένα πήγαν στο άλλο;**

Γίνεται, απλώς εγώ δεν έχω πιάσει ποτέ τετράχορδο. Όχι ότι δεν μου άρεσε ή το κατακρίνω, αλλά εγώ θυμάμαι τον *Ζοζέφ* που έφτιαχνε μπουζούκια και στην συνέχεια πολλά τετράχορδα, όπου έλεγε «το τρίχορδο είναι το γνήσιο μπουζούκι». Γιατί, στο τρίχορδο που λέμε, γράφτηκε όλη η «Εκκλησία της Μουσικής», του Τσιτσάνη, του Μάρκου, του Παπαϊωάννου, του Καπλάνη, του Μητσάκη, του Χιώτη. Όλοι αυτοί έπαιζαν αυτό το όργανο.

12) **Γεννήθηκε και στον Πειραιά επιπλέον...**

Γεννήθηκε και στον Πειραιά, είναι πραγματικότης. Και στον Πειραιά, τότε που υπήρχαν αυτοί οι ανθρώποι πάρα πολλοί γρατζουνάγανε μπουζούκι, δηλαδή ήταν το όργανο του κεφιού τους. Και από ότι ξέρω το βαστάγανε άντρες, πολύ άντρες. Ήταν όργανο μόρτικο.

13) **Όπου και μέσα από αυτό εκφράζανε τον πόνο, τα βάσανα, τα προβλήματά τους.**

Είναι πολλά πράγματα που σου λέω, δένεσαι με αυτό το όργανο και μετά είναι και θεού χάρισμα να έχεις ένα καλό όργανο να παίζεις, δεν το αλλάζεις με τίποτα. Και οι μάστορες που υπήρχαν λέγανε ότι «το τρίχορδο είναι ο βασιλιάς των οργάνων».

Β2. Συνέντευξη με τον Κώστα Ζαριδάκη

1) **Που γεννηθήκατε;**

Γεννήθηκα στη Νέα Ιωνία, Αθήνα, από προσφυγική οικογένεια. Οι παππούδες μου ήταν από Σμύρνη του πατέρα μου και της μητέρας μου από Ατάκα, κοντά στου Καζαντζίδη.

2) **Θα θέλατε να μας πείτε κάποια στοιχεία για την οικογένεια και τα ερεθίσματα που είχατε για να ασχοληθείτε με την μουσική;**

Μεγάλωσα σε προσφυγογειτονιά και εκεί οι πρόσφυγες τραγουδούσανε ό,τι και να γινότανε. Και τον καημό τους και την χαρά τους και την λύπη τους και αυτά όλα και τα έβλεπα και τα άκουγα. Δηλαδή ο πατέρας μου με την μητέρα μου χόρευαν όλους τους χορούς και ζεϊμπέκικα και χασάπικα και βαλσάκια κ.ά, ήταν άνθρωποι μεγαλωμένοι διαφορετικά από ότι εμείς τώρα. Όλα αυτά τα εισέπραττε ο σκληρός δίσκος σαν παιδί και κάποια στιγμή βρεθήκαμε, χωρίς να το καταλάβουμε, μέσα στον χώρο της μουσικής. Σε ηλικία, 15 πρέπει να ήμουν που πρωτοέπιασα μια κιθάρα. Τότε ο πατέρας μου έπαιζε ερασιτεχνικά, ήταν ψαράς σαν επάγγελμα, είχε πάρει ένα μπουζουκάκι τρίχορδο, αλλά εμένα δεν μου έκανε καμία εντύπωση και ξεκίνησα με κιθάρα σε ροκ μπάντες. Κάποια στιγμή μου χρειάστηκε να παίξω κάποια λαϊκά για να βγάλω κάνα μεροκάματο, τουριστικά τότε, «Τα παιδιά του Πειραιά», Ξαρχάκο, ο Μίκης απαγορευότανε. Έπιασα μπουζούκι στα χέρια μου και έκτοτε με μάγεψε πραγματικά και δεν μπορώ να εξηγήσω πώς έγινε αυτή η αλλαγή. Χωρίς να απαρνιέμαι την σχέση μου με την κιθάρα και τα ροκ βιώματα που έζησα και σαν έφηβος, αλλά μετά ανακάλυψα πάρα πολλά σπουδαία πράγματα για την μουσική.

3) **Με τρίχορδο ξεκινήσατε κατευθείαν;**

Όχι, το πρώτο μου μπουζούκι, επειδή έπαιζα και κιθάρα και δεν ήξερα κιόλας, να φανταστείς ο πατέρας μου έπαιζε τρίχορδο και παρήγγειλα με οχτακόσιες δραχμές ένα τετράχορδο. Ήταν και της μόδας τότε, λόγω Χιώτη και τα λοιπά, αλλά σύντομα το άφησα και πήγα στο τρίχορδο, δηλαδή δεν θυμάμαι να έπαιξα πάνω από τρία-τέσσερα χρόνια.

4) **Στο πλευρό ποιων ανθρώπων-δεξιοτεχνών μάθατε να παίζετε μπουζούκι και τι χαρακτηριστικό ως μαθητής έχετε να θυμάστε από τους ανθρώπους αυτούς για τον τρόπο παιξίματος του οργάνου;**

Κοίτα, όποτε άκουγα τον Ζαμπέτα τον ξεχώριζα. Δύο ξεχωρίζανε: ο Ζαμπέτας και ο Χιώτης. Ο Χιώτης για την δεξιοτεχνία και για αυτόν τον ηλεκτρικό ήχο, που ήταν κάτι πρωτόγνωρο για τα χρόνια τότε, ο Ζαμπέτας για αυτό που έβγαζε με την πενιά του. Είτε έπαιζε ηλεκτρικό, είτε έπαιζε με φυσικό όργανο, ξεχώριζε ο Ζαμπέτας. Μετά άκουσα από κοντά τον Κώστα Παπαδόπουλο, τον οποίο τον θεωρώ από τους πολύ σπουδαίους συνεχιστές του οργάνου. Δηλαδή μετά από τον Τσιμπίδη, τον Μπέμπη, τον Χιώτη, τον Τατασόπουλο, τα νέα παιδιά που μπήκανε ήταν ο Κώστας (Παπαδόπουλος), ο Λάκης (Καρνέζης), ο Θανάσης (Πολυκανδριώτης), απλά ο Κώστας νομίζω είχε ξεχωριστό παίξιμο και ξεχωριστή λύση στον αυτοσχεδιασμό του, δηλαδή η ψυχή του τον οδηγούσε σε πράγματα, τα οποία ήταν πιο κοντά και στα δικά μου ερεθίσματα.

5) **Οι δάσκαλοί σας έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην τεχνική και στο ύφος με το οποίο εσείς σήμερα ως επαγγελματίας μουσικός παίζετε το όργανο;**

Ξέρεις κάτι, στην πραγματικότητα οι δάσκαλοι στο όργανο δεν έπαιξαν τόσο μεγάλη σημασία. Δηλαδή, εγώ έκανα με διάφορους, δεν θέλω να τους ονοματίσω. Εκείνος που με έβαλε περισσότερο στο ηχόχρωμα και στο ύφος του οργάνου ήταν ένας δάσκαλος τυφλός· τα δάχτυλά του δεξιού χεριού του λείπανε από χειροβομβίδα. Είχε μείνει ένα κοκαλάκι στον αντίχειρα και έπαιρνε τις μεγάλες πένες και έπαιζε. Δεν έβλεπε, αλλά είχε, τότε που κάναμε μάθημα, πάρει πτυχίο (Ειδικού) Αρμονίας με τυφλό σύστημα και τότε ήταν φοιτητής στη Νομική. Πήρε το πτυχίο Νομικής πάλι με τυφλό σύστημα. Αργότερα τον συνάντησα στην τηλεόραση που τον είδα σαν εκπρόσωπο της Ομοσπονδίας Τυφλών Ελλάδος στο Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο, ως νομικό σύμβουλο. Γιάννης Λεουτσάκος, ο οποίος είχε εξαιρετική μεταδοτικότητα, άκουγε πάρα πολύ καλά και είχε και καταπληκτικό ήχο. Μπορεί να μην ήταν δεξιοτέχνης μέγας, αλλά είχε καταπληκτικό ήχο, δηλαδή είχε αυτό το «Ζαμπετέικο» που λέμε. Μπορεί να μην ήταν ο δεξιοτέχνης, αλλά με έβαλε στο κόλπο του μπουζουκιού. Δηλαδή, στο να καταλάβω τι είναι το όργανο που κρατάω. Το ’81 όταν γνώρισα τον Μάνο, πέρασα *audition*. Ένας φίλος πιανίστας με πήγε. Συνταντάω καμιά δεκαριά παιδιά της γενιάς μου και δεν κατάλαβα, νόμιζα ότι θα κάναμε και όλοι μαζί, όπως έκανε και ο Ζαμπέτας με 10 μπουζούκια και όταν ανέβηκα να παίξω, λόγω Χατζιδάκι, έκανα «μαντολινίστικο» παίξιμο. Και μου λέει: «Κωστάκη μου, τον έχεις

ακούσει τον Ζαμπέτα;» και εκείνη την εποχή, παρεμπιπτόντως, δούλευα στη γιορτή του κρασιού με τον Ζαμπέτα και η *audition* ήταν Σεπτέμβρη. Μόλις είχαμε τελειώσει και λέω «ε, πως δεν έχω ακούσει;» και μου λέει μεσουρανούσε ο Χιώτης και εγώ έπαιρνα Ζαμπέτα, όχι ότι αμφισβήτησε ποτέ την δεξιοτεχνία· ο Χιώτης ήταν νούμερο ένα και θα είναι για πάντα, δεν ξεπερνιέται. Όλοι οι άλλοι που τώρα, δεν είναι η τεχνική το να παίξεις γρήγορα. Και τότε παίζαν άλλοι γρήγορα και πιο γρήγορα και από τον Χιώτη. Ε, και; τρέχανε και γυρίζανε γύρω-γύρω. Και τότε εγώ κατάλαβα ότι ήθελε το μπουζούκι, μπουζούκι όπως παιζόταν στους τεκέδες, στις φτωχογειτονιές. Έτσι το ήθελε, λαϊκό όργανο της εποχής του. Φυσικά το όργανο σαν όργανο μπορεί να παίξει τα πάντα και το απέδειξε. Ο Μάνος ήταν τέλειος γνώστης οργανογνωσίας και ήθελε να αποδώσει το κάθε όργανο, τη νότα που θα παίζει να την εκπροσωπεί. Αυτά είναι σπουδαία διδάγματα, γιατί η μουσική δεν είναι μόνο *το όργανο,* είναι να μάθεις να ακούς γενικότερα, να σέβεσαι όταν παίζει ο άλλος, έτσι βγαίνει. Είναι γλώσσα επικοινωνίας η μουσική.

6) **Κατά τη διάρκεια της πορείας σας υπήρχαν αλλαγές στον τρόπο παιξίματος του οργάνου και αν ναι, από πού αντλήσατε επιρροή για την ανάγκη αυτή;**

Όσο βελτιώνεις την δεξιοτεχνία σου, αν εννοείς τέτοιου είδους αλλαγές, υπήρξαν. Αλλιώς έπαιζα στα 15, αλλιώς στα 20, αλλιώς στα 30. Πάντα ανακαλύπτεις, η μουσική δεν τελειώνει. Όσον αφορά το ύφος, νομίζω δεν υπήρχαν, δηλαδή ο καθένας ό,τι έχει μέσα του το βγάζει μέσα από το όργανο, δε νομίζω ότι αλλαγές είχα σημαντικές. Πάντα κοίταζα μέσα από το όργανο να βγάλω αυτό που είχα μέσα μου, χωρίς να το ξέρω μικρότερος μετά σιγά-σιγά φτάνεις στα συμπεράσματα αυτά, είτε έπαιζα έναν αυτοσχεδιασμό, είτε έπαιζα ένα τραγούδι που το παίζουν όλοι. Ας πάρουμε την «Φραγκοσυριανή». Όλοι το ίδιο θα παίξουμε, αλλά από καθένα θα ακουστεί διαφορετικά.

7) **Ποια ήταν η πρώτη σας συνεργασία με δεξιοτέχνη του μπουζουκιού και ποια η εμπειρία σας;**

Ο Στέλιος ο Μακριδάκης, απίστευτος σολίστας παίχτης εκείνη την εποχή. Τότε τα μαγαζιά σηκώναν δυο, τρία και τέσσερα μπουζούκια ακόμα. Και ήμουν εγώ με τον Θεοδωρή. Ήμασταν τα πιτσιρίκια που πλαισιώναμε τον Στέλιο και ήταν τότε Πόλυ Πάνου, Αγγελόπουλος. Αυτή ήταν η πρώτη μου επαφή με δεξιοτέχνη και σπουδαίους παίκτες και σαν συνθέτης είχε γράψει. Ο Μακριδάκης έπαιζε με τον Χιώτη.

8) **Τι αντίκτυπο είχε για εσάς η μετάβαση από το τρίχορδο στο τετράχορδο όργανο και τι διαφορές παρατηρείτε ανάμεσα στα δύο όργανα;**

Είναι άλλη φιλοσοφία. Διαφέρει σαν φιλοσοφία το παίξιμο του τρίχορδου με του τετράχορδου, γιατί ο Σπιτάμπελος, αυτός που έκανε στην ουσία το τετράχορδο, ήταν δάσκαλος του Χιώτη. Απλά ο Χιώτης το εφάρμοσε και στο πατάρι και μαζί με αυτό το έκανε και ηλεκτρικό, που για μένα ο ήχος του ηλεκτρικού -το θεωρώ μεγάλο λάθος-, πιστεύω ότι τα όργανα τα φυσικά πρέπει να ακούγονται όπως είναι. Δεν είναι τυχαίο ότι η κλασική μουσική, έχουνε βγει και ηλεκτρικά βιολιά, γιατί δεν παίρνουν όλοι στις κλασικές, στις συμφωνικές ορχήστρες ηλεκτρικά βιολιά, να μην έχουν και προβλήματα, δεν συγκρίνεται ο φυσικός ήχος, αυτό ήταν στα μείον του Μανώλη του Χιώτη. Το επέβαλε, κατά κάποιον τρόπο, επειδή ήταν μέγας δεξιοτέχνης και ήθελε να ξεφύγει, όχι γιατί το τρίχορδο τον δέσμευε. Ήθελε να ξεφύγει από το ύφος αυτό, γιατί ο Χιώτης μέχρι το ‘50 τα τραγούδια που έπαιζε τα έπαιζε με τρίχορδο και τα έπαιζε εξίσου, δηλαδή να τον ακούς και να λες «Παναγία μου»! Απλά ήθελε να αλλάξει ύφος, να βάλει περισσότερο άλλη εναρμόνιση, ξέφυγε λιγάκι από το λαϊκό, από τους λαϊκούς δρόμους, από ένα σημείο και μετά, πήγε σε λάτιν και ρυθμικά και αρμονικά. Είναι μέσα στις ανησυχίες του Μανώλη αυτό το πράγμα. Ενώ μας εντυπωσίαζε στην αρχή, όσο περνάν τα χρόνια και φιλτράρονται όλα αυτά τα πράγματα, βλέπεις ότι το μεγαλείο του ήταν όταν έπαιζε με φυσικό το όργανο και έβγαζε αυτόν το τόσο όμορφο ήχο, όπως και του Ζαμπέτα. Εγώ θεωρώ ότι πιο κοντά και στην Βυζαντινή μουσική -γιατί υπάρχουν ισοκράτες- είναι το εξάχορδο μπουζούκι. Επειδή και εγώ είμαι πιο πολύ του *original*, προτιμώ το μπουζούκι όπως ήταν εξαρχής και όχι όπως έγινε μετά, χωρίς να απαρνιέμαι ότι έχουν παιχτεί σπουδαία πράγματα δεξιοτεχνικά, αλλά δεν νομίζω ότι πρόσθεσε επί της ουσίας κάτι, απλά πλησίασε πιο κοντά στην Δυτική μουσική, δηλαδή είναι και η αρμονική του δομή ΡΕ-ΛΑ-ΦΑ-ΝΤΟ, έναν τόνο χαμηλότερο από την κιθάρα ΜΙ-ΣΙ-ΣΟΛ-ΡΕ η κιθάρα βόλευε, γιατί έπαιζαν και σπουδαία κιθάρα. Ο Χιώτης, ο Λεμονόπουλος, ο Μπέμπης έπαιζαν τρομερή κιθάρα. Αλλά δε νομίζω ότι πρόσθεσε ουσία στην όλη εξέλιξη του οργάνου. Άλλαξε τα δρώμενα τα μουσικά, δηλαδή το έκανε πιο Δυτικότροπο κατ’ εμέ, και πολλοί εκμεταλεύτηκαν, επειδή είχε δυο χορδές μπουργκάνες να το κάνουν και γύφτικο, να το κάνουν κάτι μεταξύ σάζι, ούτι, μπέρδεψε το πράγμα πάρα πολύ. Άλλοι το πήγαν στο τελείως Δυτικό και το πήγαν να το κάνουν ούτι με τον τρόπο παιξίματος.

9) Σε θέματα τεχνικής ή αισθητικής διαφορές παρατηρείτε;

Το κάθε ένα έχει την τεχνική του. Όλα χρειάζονται είτε είναι μονόχορδο, είτε δεκάχορδο θέλει τεχνική, βέβαια. Για να παίξεις τετράχορδο έχει άλλη τεχνική, εκτός από τις δύο πρώτες χορδές, ανεβαίνει και κατεβαίνει σαν την κιθάρα τις κλίμακες και στον αυτοσχεδιασμό. Απλά έχεις τεράφωνη συγχορδία, όπου στο τρίχορδο δεν έχεις, αλλά εντάξει είναι ένα όργανο για να σολάρει, δεν είναι για να παίξει ακόρντα. Έτσι θεωρώ το τρίχορδο. Υπάρχουν άλλα όργανα που έχουν πολυφωνία, κακά τα ψέματα, όπως η κιθάρα. Αυτό το όργανο είναι για να σολάρει, δεν είναι για να κρατάει ακόρντα. Αν είναι πολλά όργανα, μπορούν να κάνουν τα πάντα. Αλλά κατά κόρον, έτσι έχει εδραιωθεί από τον Μάρκο τον μέγιστο.

10) Θα θέλατε να μας παίξετε κάποιο παράδειγμα από τον Μάρκο που το αναφέρατε;

[Παίζονται τα κομμάτια: «Στο Φάληρο που πλένεσαι», «Εσύ ‘σαι η αιτία που υποφέρω», «Ταξίμι» και «Αν ήξερες ποιος είμ’ εγώ».]

Ο Χιώτης ήταν μεγάλος και σαν έμπνευση, φυσικά μετά κάπου παρασύρθηκε από αυτό, αλλά μπροστά στο έργο που έκανε, του τα συγχωρείς όλα. Είναι λογικό ένας άνθρωπος που έχει τόσα πολλά να δώσει, να παρασυρθεί. Όσο έπαιζε τρίχορδο έγραψε αριστουργήματα, δηλαδή αν κάτσεις να τον ψάξεις είχαν φυσικό ήχο τα όργανα, όχι τον ηλεκτρικό. Ο Χιώτης ό,τι και να έκανε, θα το έκανε καλά, δεν υπήρχε περίπτωση, ήταν από τους καλύτερους. Δεν είναι η ταχύτητά του που τον οδήγησε σε άλλα πράγματα, ήταν και η καθαρότητα της νότας, δηλαδή η κάθε του νότα ήταν νότα ξεχωριστή. Σίγουρα αν παίζεις σαράντα νότες σε 5 δευτερόλεπτα, θα σου φύγει και κάτι, δεν είμαστε ρομπότ. Απλά ο Χιώτης ήταν πιο κοντά στο 100%. Τρέχανε και άλλοι σαν τον Χιώτη, αλλά κανείς δεν είχε αυτήν την ποιότητα ήχου στη δεδομένη ταχύτητα. Μπουζούκαρος δεν ήταν και ο Μπέμπης, ο Στεργίου, ο Τσιμπίδης; Αλλά ο Χιώτης ήταν συνδυασμός, ήταν φαινόμενο!

Β3. Συνέντευξη με τον Θανάση Πολυκανδριώτη

1) **Θα θέλατε να μας πείτε κάποια στοιχεία για την οικογένεια, για τα ερεθίσματα που είχατε για να ασχοληθείτε με την μουσική;**

Ήταν καθοριστικό το κλίμα της οικογένειας, διότι ο πατέρας μου ο Θεόδωρος Πολυκανδριώτης με τους φίλους του, τους μεγάλους φίλους του και τις μεγάλες φίρμες του λαϊκού τραγουδιού, μπαινοβγαίναν σπίτι μου, οπότε ερχόμουν σε επαφή μαζί τους. Τους είχα απομυθοποιήσει κατά κάποιον τρόπο, άκουγα τα ταξίμια τους, άκουγα τα τραγούδια τους, μάθαινα και μέσα μου αυτό λειτούργησε ως σκοπός ότι αργότερα θέλω να γίνω μουσικός. Όμως μέχρι τα 15 το πάλεψα και δεν ασχολήθηκα με την μουσική καθόλου, εκτός από μια κιθάρα που έπαιζα, έτσι για τους φίλους και την παρέα. Είχα άλλες βλέψεις για σπουδές, για πολιτικός μηχανικός, όμως όλο αυτό που αναφέραμε ήταν μια γλυκιά καταδίκη από τα 15,5 που έμπλεξα με την μουσική, όπου πήρα το μπουζούκι στα χέρια. Ξέχασα τα πάντα και έτσι είναι σα να γεννήθηκα 15,5.

2) **Ποιά ήταν η πρώτη σας εικόνα από την παιδική σας ηλικία να παίζετε, να ακούτε μουσική;**

Μου φαινόταν περίεργο όλοι αυτοί οι άνθρωποι που έμπαιναν μες στο σπίτι μου ο Μανώλης Αγγελόπουλος, η Γιώτα Λύδια, ο Γαβαλάς, ο Καζαντζίδης, ο Μπιθικώτσης, πώς τα λέγανε τόσο άνετα μεταξύ τους, πώς παίζανε και τραγουδούσαν χωρίς κόπο και χωρίς βάσανο. Όλα αυτά είναι δείγματα ότι με σπρώξανε οι ίδιοι προς τα εκεί.

3) **Ξεκινήσατε κατευθείαν με τετράχορδο μπουζούκι;**

Ξεκίνησα κατευθείαν με τεράχορδο μπουζούκι λόγω της κιθάρας που έπαιζα από τα 7 μέχρι τα 15. Πήρα το τετράχορδο, βγήκα στην δουλειά από ένα τυχαίο γεγονός. Μου είπε ο πατέρας μου να πάω να δουλέψω στον Πύργο Ηλείας με τον Γιάννη Κατσιμίχα, σε ένα μαγαζί επαρχιακό για 16 μέρες και αυτό ήταν, πέρασα κάποια τραγούδια και από τότε...

4) **Είπατε ότι ξεκινήσατε με κιθάρα και έπειτα με τετράχορδο μπουζούκι. Παρατηρήσατε κάποιες ομοιότητες και διαφορές στην τεχνική του οργάνου;**

Σίγουρα, το τετράχορδο από την κιθάρα είμαστε έναν τόνο κάτω, που σημαίνει ότι οι τέσσερις χορδές του μπουζουκιού έχουν να κάνουν με τη δεξιοτεχνία της κιθάρας στις τέσσερις χορδές πάντα, που εγώ σα νεαρός τότε και χωρίς σπουδές μουσικές έπαιζα στις τέσσερις χορδές. Μου είπε ο πατέρας μου «έγω σε βλέπω πώς πάνε τα δάχτυλα στην κιθάρα, οπότε δεν θα είναι δύσκολο να μάθεις κάποια τραγούδια στο μπουζούκι». Ναι, υπάρχουν ομοιότητες και μάλιστα οι κιθαρίστες τότε οι λαϊκοί έπαιζαν στις τέσσερις χορδές και τον αντίχειρα στο μπάσο, δηλαδή στη ΜΙ. Στην ουσία αυτά τα πιασίματα είχανε, με αποτέλεσμα να μην παίζουν την ΡΕ χορδή.

5) **Στο πλευρό ποιων ανθρώπων-δεξιοτεχνών μάθατε να παίζετε μπουζούκι και τι χαρακτηριστικό ως μαθητής έχετε να θυμάστε από τους ανθρώπους αυτούς για τον τρόπο παιξίματος του οργάνου;**

Δεξιοτέχνες τότε, ο καθένας είχε τον δικό του τρόπο, ορισμένοι μοιάζανε του Χιώτη, αλλά ο καθένας είχε τον δικό του τρόπο. Άλλος έπαιζε με δύο δάκτυλα, άλλος με τρία, άλλος με το πρώτο, το δεύτερο και το τέταρτο δάκτυλο· η πένα ήταν διαφορετική, γιατί δεν είχαν κάποια σχολή, κάποιο πρότυπο, ο καθένας έπαιζε για τον εαυτό του. Από το ‘60 και μετά θα έλεγα ότι άρχισαν τα πράγματα και μπήκαν σε μία αγωγή μουσική με την έννοια του ότι, βρέθηκαν κάποιοι άνθρωποι που σκοπό της ζωής τους είχαν να μεταλαμπαδεύσουν τις γνώσεις τους. Εκεί γύρω στην δεκαετία του ‘80, θα έλεγα άρχισαν τα πράγματα να γίνονται πιο σοβαρά. Από ό,τι θυμάμαι και εγώ από το 1993 που άνοιξα τη σχολή μου, ίσως να αλλάξανε πάρα πολλά στην εκπαίδευση του μπουζουκιού, γιατί και με τα βιβλία που έγραψα προσπάθησα να περάσω αυτό το άναρχο παίξιμο, που διακατέχει όλους τους μπουζουξήδες ακόμα και σήμερα, να το βάλω σε μια τάξη, να μπορέσουν τα παιδιά να παίξουν σωστά ως μουσικοί, να αποφύγουν κακοτοπιές, να βγάλουν καλό ήχο, να κοιτάξουν τις χορδές τους, να κοιτάξουν το κούρδισμά τους και πάνω από όλα την στάση που πρέπει να παίξει κάποιος. Είναι πολλά τα κενά, πάρα πολλά. Πιστεύω ότι συνέβαλα σε αυτό και, ίσως, αργότερα να δούμε και καλύτερα πράγματα.

6) **Οι δάσκαλοί σας έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην τεχνική, στο ύφος με το οποίο εσείς σήμερα, ως επαγγελματίας μουσικός, παίζετε το όργανο;**

Οι δάσκαλοί μου για να εξηγούμεθα, δεν ήταν δάσκαλοι με την έννοια να με έβαλαν κάτω να μου δείξουνε. Ήταν δάσκαλοι με τους οποίους δούλευα μαζί. Ο πατέρας μου ήταν ο

πρώτος βιωματικός μου δάσκαλος. Και από εκεί και πέρα ο Στέλιος Ζαφειρίου ήταν ο δάσκαλος που με πήρε από το χέρι και με έβαλε στην δισκογραφία, γιατί η δισκογραφία για εμάς ήταν το μεγαλύτερο σχολείο. Στην δισκογραφία αν δεν είχες καλό ήχο και δεν ήσουν καλός και μελετηρός, έφευγες εκείνη την στιγμή. Δηλαδή, ο μέτριος εκεί ήταν για πέταμα. Έπρεπε να ήσουν από μέτριος και πάνω για να μπορέσεις να επιζήσεις. Ο Στέλιος ο Ζαφειρίου, με τα παιξίματά του και με τον τρόπο που μου έδειχνε τις δεύτερες φωνές, μου προσέφερε πάρα πολλά. Μετά αν πάρουμε ως δάσκαλους αυτούς που εγώ θεωρώ δάσκαλους και όχι να σε μάθει ο άλλος, δάσκαλος δεν είναι αυτός που σε μαθαίνει μπουζούκι, δάσκαλος είναι αυτός που άφησε πράγματα καινούργια και εσύ τα παίρνεις, τα φέρνεις στα μέτρα σου και μέσα από εκεί βγάζεις τον δικό σου ήχο, τον δικό σου παίχτη, αυτή είναι η μεγαλύτερη διδασκαλία. Η συμβουλή που δίνω στα νέα παιδιά είναι «προσπαθήστε να κλέψετε όποιον σας αρέσει, που σας κάνει κλικ, όχι μόνο τον Πολυκανδριώτη», διότι με την τηλεόραση, το διαδίκτυο έχουμε πολλά πράγματα να δούμε και ακούσουμε.

7) **Κατά τη διάρκεια της πορείας σας υπήρχαν αλλαγές στον τρόπο παιξίματός σας και, αν ναι, από πού αντλήσατε επιρροή;**

Είδα τον εαυτό μου να διαμορφώνεται. Το πρώτο άκουσμα που πραγματικά είδα κάτι γίνεται εδώ, ήταν «Ο σκληρός Απρίλης του ‘45» το 1972 του Μάνου Χατζιδάκι. Εκεί πραγματικά άκουσα τον Θανάση ότι κάτι κάνει εδώ, κάτι γίνεται σαν Θανάσης Πολυκανδριώτης, όχι οι άλλοι. Δηλαδή είδα τον εαυτό μου, είδα τον ήχο μου, ο Χατζιδάκις με τον «Καθρέφτη» που έγραψε, αυτό το ωραίο ταξίμι που κάνω, είδα και τον καθρέφτη τον δικό μου. Άκουγα τα επόμενα χρόνια να βγαίνει ένας καλός ήχος, τώρα τα επόμενα θα τα πει ο κόσμος.

8) **Η πρώτη σας συνεργασία με δεξιοτέχνη του μπουζουκιού με ποιον ήταν; Και ποια η εμπειρία σας;**

Ήταν «Ο σκληρός Απρίλης του ‘45» και μετά τα παιξίματα με τον Άκη Πάνου, όπου ήταν μια καταξίωση, διότι είχε μαζί του Παπαδόπουλο, Καρνέζη, τον Ζαμπέτα· και όταν σε παίρνει ο Άκης ο Πάνου σημαίνει ότι κάτι γίνεται εδώ πέρα. Στη συνέχεια, μέσα από τα τραγούδια μου ανακάλυψα έναν άλλο Πολυκανδριώτη, όπου έπρεπε να παίξω για μένα και εκεί πήγα σε κάποια άλλα μονοπάτια. Αργότερα, με την πολύ μουσική που άκουγα,

άκουγα πάρα πολύ μουσική από όλα τα είδη και σκεφτόμουν πώς το μπουζούκι θα φύγει από το ζεϊμπέκικο, το χασάπικο, το τσιφτετέλι, την μικρή ορχήστρα και θα πάει σε μεγάλα κόλπα, σε μεγάλες ορχήστρες. Εκεί είδα ότι όλο αυτό το πράγμα που πήρα από τον πατέρα μου, πέρασε από τα φίλτρα του Μπέμπη, του Ζαμπέτα, του Χιώτη, του Στεργίου, του Τσιμπίδη. Μέσα από εκεί έβγαινε ένας Πολυκανδριώτης διαφορετικός και ήθελα να το τηρήσω αυτό το φίνο παίξιμο, το λίγο παίξιμο, όχι τις πολλές νότες να σε τρελαίνουνε, αν και πολλές νότες ορισμένες φορές είναι πάρα πολύ καλές, γιατί πρέπει να δώσεις την πινελιά αυτή. Όταν έκανα του χορούς του Μπραμς ήθελα να μην βάλω πολλά πράγματα μέσα, όμως με έσπρωχνε το μικρόβιο μέσα της ταχύτητας και σε ορισμένες φράσεις ξεδιπλώθηκα. Όμως είπα «μέχρι εκεί», φοβήθηκα μην μουτζουρώσω αυτή τη μαγεία των λαϊκών χορών του Μπραμς, ανοίχτηκα και έβαλα περισσότερα πράγματα από όσο έπρεπε, ίσως.

9) Για εσάς τι αντίκτυπο είχε η μετάβαση από το τρίχορδο στο τετράχορδο μπουζούκι και τι διαφορές παρατηρείτε ανάμεσα σε αυτά τα όργανα;

Για εμένα η διαφορά του τρίχορδου και του τετράχορδου είναι μόνο οι τρείς χορδές και οι τέσσερις χορδές, τίποτα άλλο. Όταν παίζω τρίχορδο είμαι ο ίδιος παίχτης, δεν αλλάζω. Δεν βλέπω διαφορές. Η μόνη διαφορά που έχουν είναι οι χορδές τους, μια χορδή παραπάνω και για να έχουμε μια χορδή παραπάνω καταλαβαίνεις ότι έχουμε και άλλο κούρδισμα, άλλη τεχνική πένας, η γρηγοράδα ίσως ένα 50% επάνω και η δαχτυλοθεσία. Αν ξεκινήσεις με τετράχορδο, κάποια στιγμή θα το δοκιμάσεις για να ακούσεις τον ήχο του τρίχορδου «πώς σκάει μέσα σου», να μελετήσεις αυτούς: Τσιτσάνη, Παπαϊωάννου, όλους αυτούς τους μεγάλους παίχτες. Από το ‘60 και μετά και λίγο πιο πριν, όπου ο Χιώτης έφερε, μας το έκανε γνωστό δηλαδή, γιατί υπήρχε στην Αμερική, εκεί είδαμε μια άλλη τεχνική, μας έφερε ένα άλλο όργανο. Όμως αυτοί που πρόδωσαν το τρίχορδο δεν πήγαν στο τετράχορδο, είναι αυτοί που κακοποίησαν το τρίχορδο. Γιατί μείναν στις δύο νότες που έπαιζε ο Παπαϊωάννου. Η εξέλιξη λέει ότι πρέπει να προχωρήσουμε από τους δασκάλους μας, πρέπει να ερευνήσουμε. Δεν μπορούμε να μείνουμε εκεί. Δηλαδή εγώ που παίζω την «Φλόγα» του Χιώτη στο τρίχορδο και ο άλλος δεν θέλει να την παίξει, επειδή είναι κολλημένος ότι είναι τρίχορδο. Τι σημαίνει τρίχορδο; Ο Παπαδόπουλος και ο Καρνέζης το φάγανε το τρίχορδο, και όχι μόνο, ο Πάππος, ο Τρίγκας, γιατί, δηλαδή, αυτοί πήγανε δέκα βήματα παραπάνω.

10) Στην αισθητική πιστεύετε ότι υπάρχουν διαφορές;

Όχι. Και τα δύο όργανα είναι άξια και καλά, αρκεί να έχεις καλό μάστορα. Όταν ο μάστορας είναι καλός θα είναι και το μπουζούκι καλό.

Β4. Συνέντευξη με τον Θανάση Βασιλά

1) **Είμαστε εδώ με τον κύριο Θανάση Βασιλά, ευχαριστούμε πολύ κιόλας που μας δεχτήκατε. Κάποιες ερωτήσεις να σας κάνουμε όσον αφορά τις διαφορές μεταξύ τρίχορδου και τετράχορδου, και κάποιες ερωτήσεις γενικά και για εσάς τον ίδιο. Αρχικά να μας πείτε πού γεννηθήκατε.**

Γεννήθηκα στη Θεσσαλονίκη και μεγάλωσα στα Γιάννενα, μέχρι 15 ετών.

2) **Θα θέλατε να μας πείτε κάποια στοιχεία για την οικογένεια και τα ερεθίσματα που είχατε για να ασχοληθείτε με τη μουσική;**

Ένα πολύ βασικό ήταν ότι ο πατέρας μου, δεν ήταν βέβαια επαγγελματίας, αλλά σαν ερασιτέχνης λάτρευε τη μουσική, πολύ μεγάλη αγάπη. Έπαιζε κιθάρα. Ασχολούνταν πάρα πολύ, ερασιτεχνικά πάντα, με τη μουσική. Υπήρχαν σπίτι πολλοί, καλοί δίσκοι. Καλό ρεπερτόριο εκείνης της εποχής, έντεχνο, λαϊκά, καλό. Και πιστεύω ότι αυτό, ίσως, να έπαιξε ένα ρόλο να οδηγηθώ κι εγώ προς τη μουσική. Ξεκίνησα βέβαια λίγο πιάνο στην αρχή, μετά με έστειλε ο πατέρας μου κιθάρα, γιατί στα Γιάννενα δεν υπήρχε δάσκαλος μπουζουκιού. Επέμενα για μπουζούκι από πολύ νωρίς εγώ, και τελικά αναγκάστηκε και μου πήρε ένα μπουζούκι όταν ήμουν εννέα χρονών, τότε, και έτσι ξεκίνησα μπουζούκι.

3) **Ποια είναι η πρώτη σας εικόνα απ' την παιδική σας ηλικία, να παίζετε, να ακούτε μουσική;**

Η πρώτη εικόνα που έχω στο μυαλό μου, είναι στην αρχή με την κλασική κιθάρα του πατέρα μου, να έχω πάρει και μία πένα μεγάλη τρίγωνη και να προσπαθώ να βγάλω διάφορες εισαγωγές που άκουγα και μου αρέσανε, από λαϊκά κομμάτια. Και αμέσως η επόμενη, όταν πήρα το πρώτο μπουζούκι, να βάζω δίσκους και να προσπαθώ να παίξω μαζί διάφορα. Με το αυτί πάντα, να προσπαθώ να τα βγάλω, αυτά που μου προκαλούσαν «κάτι». Αυτό θυμάμαι για αρχή.

4) **Με τι όργανο ξεκινήσατε; Με τετράχορδο;**

Με τετράχορδο, πάντα τετράχορδο.

5) **Στο πλευρό ποιων ανθρώπων, δεξιοτεχνών μάθατε να παίζετε μπουζούκι, και τι χαρακτηριστικό ως μαθητής έχετε να θυμάστε από τους ανθρώπους αυτούς; Και για τον τρόπο παιξίματος του οργάνου;**

Εννοείς σε ποιον δάσκαλο πήγα, ή αν δούλεψα με κάποιους; Πήγα σε κάνα δυο δασκάλους, έναν στα Γιάννενα, και σε άλλον έναν για πολύ λίγο. Αλλά κατέληξα, μετά από καθοδήγηση του Χρήστου του Νικολόπουλου, που πήγα και του μίλησα σαν παιδάκι μια φορά με πήγε η μητέρα μου, και πήγα στο γνωστό Θέμη Παπαβασιλείου. Ξεκίνησα λοιπόν με το Θέμη, αυτός ήταν ο βασικός μου δάσκαλος. Από εκεί και πέρα μετά, επειδή βγήκα και μικρός στη δουλειά, είχα την τύχη γύρω στα 20 να γνωρίσω τον Γιάννη Παλαιολόγου, με τον οποίον δουλέψαμε μαζί δύο σεζόν, μία εδώ στην Αθήνα και μία στη Θεσσαλονίκη. Μεγάλη εμπειρία ήταν αυτό για μένα. Κάτσαμε, παίξαμε μαζί, τον θαύμαζα, πήρα και από εκεί πράγματα. Και μετά το Γιώργο το Δράμαλη που δούλεψα, πολύ μεγάλος παίκτης και αυτός, λίγο πιο νέος απ' τον Παλαιολόγου. Και από αυτόν μπορώ να πω ότι έχω να θυμάμαι ότι πήρα πράγματα. Με αυτούς έπαιξα, συνεργάστηκα και πήρα (πράγματα). Μπορεί να μην ήταν δάσκαλοί μου να μου κάνουν μάθημα, αλλά αν θέλεις να μάθεις, δίπλα σε τέτοιους ανθρώπους μαθαίνεις.

6) **Είναι και ο παραδοσιακός κιόλας τρόπος…**

Είναι ο καλύτερος τρόπος, αρκεί να θέλεις και να ψάχνεσαι να μάθεις.

7) **Επιπλέον, να φανταστώ, αυτοί οι δάσκαλοι παίξανε καθοριστικό ρόλο στην τεχνική σας και στο ύφος με το οποίο εσείς σήμερα σαν επαγγελματίας μουσικός παίζετε.**

Εννοείται, πολύ μεγάλο, αλλά και μετά στην πορεία. Και ο Θέμης στην αρχή, αλλά και μετά άλλαξα πολύ τον ήχο μου, δηλαδή με τον Παλαιολόγου, που κάτσαμε έτσι απέναντι. Ενώ έπαιζα, είχα κάποια σχετική ευχέρεια. Ήδη δούλευα με τη Μαίρη Λίντα, 19 στα 20. Βρέθηκα με τον Παλαιολόγου, και όταν έκατσε ο ένας απέναντι στον άλλον κατάλαβα πολλά πράγματα που δεν είχα, που μου λείπανε. Και προσπάθησα να τα προσεγγίσω. Μόνο και μόνο ακούγοντάς τον, ηχητικά και μόνο έφτανε. Δηλαδή έπαιζες 5 νότες εσύ, 5 νότες αυτός και ήταν *άλλες* 5 νότες. Αυτό σιγά-σιγά κι εγώ προσπάθησα να το φέρω στα μέτρα μου. Γιατί και ο καθένας από κει και πέρα έχει και το συγκεκριμένο τρόπο, και τη δική του προσωπικότητα. Είναι σημαντικό και αυτό, δεν είναι καλό να μιμούμαστε. Μόνο όταν μελετάμε. Όταν μελετάς πρέπει να μιμηθείς αυτόν που το διδάσκει, για να πεις ότι θα το κατανοήσεις. Από κει και πέρα, μετά, το ξεχνάς, ας πούμε και βγάζεις αυτό που πηγάζει από μέσα σου.

8) **Η πρώτη σας συνεργασία με κάποιο «όνομα» ήταν δηλαδή ο Γιάννης ο Παλαιολόγου;**

Με μπουζουξή εννοείς, τραγουδιστή;

9) **Με μπουζουξή, τραγουδιστή, εμπειρίες που μπορεί να έχετε;**

Εμπειρίες πολλές. Η πρώτη μου συνεργασία μόλις ήρθα στην Αθήνα ήταν με τραγουδιστές απ' το νέο κύμα και (το) έντεχνο: Τον Μιχάλη Βιολάρη, την Πόπη Αστεριάδη, τη Ρένα Κουμιώτη, τον Γιάννη Σπανό, έτσι ξεκίνησα. Μετά με τον Λάκη Χαλκιά, πολύ καλός τραγουδιστής, έλεγε παραδοσιακά, και μετά με τη Μαίρη Λίντα. Αυτό ήταν η μεγαλύτερη στιγμή της πορείας μου, γιατί ήταν μία θέση, η οποία για έναν άνθρωπο που παίζει μπουζούκι είναι η πιο σημαντική, η πιο δύσκολη, η πιο απαιτητική. Δούλεψα με τη Μαίρη πέντε χρόνια, και βασικά ακόμα η Μαίρη, όποτε εμφανίζεται, θα με πάρει τηλέφωνο να πάω εγώ, ας πούμε, γιατί έχουμε αναπτύξει μια σχέση ιδιαίτερη, έχουμε πολύ εμπιστοσύνη και θέλει πάντα να παίζω εγώ. Από κει και πέρα μετά κύλησαν τα πράγματα, μετά γνώρισα τον Παλαιολόγου. Συνεργαστήκαμε, αλλά όταν λέω συνεργαστήκαμε, εννοώ επί ίσοις όροις. Δηλαδή ήμασταν σε ένα μαγαζί, εκείνος έπαιζε με την Καίτη Γκρέυ, εγώ έπαιζα με τη Μαίρη Λίντα. Είχα κι εγώ, παιδάκι μεν, αλλά είχα τη θέση μου εκεί μέσα, δεν ήμουν «δεύτερος». Μετά υπήρχαν πολλές συνεργασίες. Με πολλούς τραγουδιστές, νομίζω με όλους, από πολλούς χώρους. Με μουσικούς, πέρα από το μπουζούκι, με καλούς παίκτες. Θυμάμαι το Λευτέρη το Ζέρβα που ήμουν παιδάκι, μεγάλη εμπειρία. Ο Γιάννης ο Σπάθας κιθάρα, είχα την τύχη με αυτόν πάλι να συνεργαστώ πιτσιρικάς. Εμπειρίες φοβερές αυτές, σε κάνουν καλύτερο.

10) **Σας είχε επηρεάσει η κιθάρα;**

Ναι. Με κιθάρα ξεκίνησα, κλασική. Έκανα στα Γιάννενα μάθημα με ένα πολύ σημαντικό δάσκαλο τον Βαγγέλη τον Μπουντούνη, που ερχόταν τότε μια δυο φορές κάθε δεύτερο μήνα στα Γιάννενα και έβλεπε τους πιο καλούς μαθητές. Η Έλενα η Παπανδρέου, καταπληκτικό ταλέντο. Ο Μπουντούνης ήταν και μαθητής του Σεγκόβια. Δεν ξέρω αν τους έχεις υπόψη σου, τον Βαγγέλη τον Μπουντούνη. Μαθήτρια του ήταν και η Έλενα Παπανδρέου κι αυτή φοβερή κιθαρίστρια, μου έκανε μάθημα στα Γιάννενα. Είναι μεγάλη υπόθεση από νωρίς να συναναστρέφεσαι με καλούς μουσικούς. Όχι μόνο με καλούς μπουζουξήδες, αλλά με καλούς μουσικούς. Νομίζω ότι είναι πολύ μεγάλη υπόθεση αυτό το πράγμα. Σου φτιάχνει την αισθητική, σου φτιάχνει τον τρόπο που σκέφτεσαι. Μαθαίνεις να παίζεις σωστά, να μην παίζεις βλακείες. Πολλά και δόξα τω θεώ που είχα αυτήν την τύχη. Έτσι έγιναν τα πράγματα. Αυτά.

11) Και μια τελευταία ερώτηση. Για σας η μετάβαση απ' το τρίχορδο στο τετράχορδο, τι γνώμη έχετε γι' αυτό, τι διαφορές έχετε παρατηρήσει;

Κοίταξε να δεις. Είναι δύο όργανα, δύο διαφορετικά όργανα. Το καθένα έχει τη χάρη του, την ομορφιά του. Από κει και πέρα, για μένα, δε μπορώ να πω ότι το ένα έχει κάποια πλεονεκτήματα, και το άλλο κάποια μειονεκτήματα. Αυτό που ισχυρίζονται κάποιοι, ότι το τετράχορδο είναι πιο εύκολο από το τρίχορδο, είναι η μεγαλύτερη βλακεία που υπάρχει. Δεν υπάρχει αυτό. Τι σημαίνει ότι το τρίχορδο είναι πιο δύσκολο απ' το τετράχορδο; Αντιθέτως, έρχομαι να πω ότι το τετράχορδο είναι ένα όργανο πιο σκληρό, με μεγαλύτερη τάση χορδών. Το τρίχορδο είναι πιο μαλακό. Πιο εύκολο να βγάλεις ήχο στο τρίχορδο. Πιο δύσκολο να βγάλεις ήχο στο τετράχορδο. Πιο εύκολο να κατασκευάσεις ένα καλό τρίχορδο, άλλο ένα καλό τετράχορδο. Άρα αυτός ο μύθος ότι και καλά το παίζω στο τρίχορδο, δεν το παίζω στο τετράχορδο, δεν ισχύει, για μένα. Από κει και πέρα, εξαρτάται τι ύφος θέλεις να παίξεις. Σαφώς, αν θέλεις να παίξεις ρεμπέτικο, θα το αποδώσει καλύτερα το τρίχορδο. Δεν υπάρχει περίπτωση είναι δεδομένο. Αν όμως θέλεις να παίξεις Ζαμπέτα, θα το αποδώσεις καλύτερα με το τετράχορδο. Πώς να το κάνουμε. Ή Χιώτη και εννοώ από μία περίοδο και μετά, αυτό που κάποιοι έχουν πρόβλημα. Τι να κάνουμε, υπάρχει και αυτό το ρεπερτόριο. Μας αρέσει, δε μας αρέσει. Υπάρχει ας πούμε και το «Σβήσε τη φλόγα» και το «Περασμένες μου αγάπες», τι να κάνουμε. Αυτά θέλουν τετράχορδο. Και πιστεύω ότι πιο πολύ ακόμα σημαντικό είναι ποιος παίζει το όργανο, τα υπόλοιπα είναι κουραφέξαλα. Ο παίκτης κάνει το όργανο. Είναι δύο πολύ ωραία όργανα και τα δύο, με τον ήχο τους. Μπορεί ένα όργανο, δηλαδή, να είναι κακό, ή να υστερεί σε κάτι; Άμα ξέρεις να παίξεις, και ξέρεις τι σου γίνεται, μια χαρά. Αλλά, από κει και πέρα, αν είσαι φαν του ρεμπέτικου, καλύτερα να πιάσεις τρίχορδο και σου ταιριάζει καλύτερα. Αυτό, δεν βρίσκω κάτι άλλο.

12) Όπως σαφώς υπάρχουν διαφορές και στην τεχνική…

Τεχνικά ναι. Να σου πω, όταν ένα κομμάτι έχει γραφτεί πάνω σε τρίχορδο, όταν ο Χιώτης για παράδειγμα έγραψε κάποια εισαγωγή, κρατώντας στα χέρια του τρίχορδο, έγραψε κάποια πράγματα πάνω στο τρίχορδο. Αυτά, δε βολεύει να παιχτούν στο τετράχορδο. Είναι πιο δύσκολο, δε γίνεται. Γιατί; Γιατί τα έγραψε για εκεί. Κατάλαβες λοιπόν; Αν θες να παίξεις ένα τέτοιο κομμάτι, είναι πιο εύκολο στο τρίχορδο. Όταν τώρα θες να παίξεις ένα κομμάτι που αυτός που το 'γραψε είχε στα χέρια του τετράχορδο, σκεφτόταν, δηλαδή, τις θέσεις του τετράχορδου, θα το παίξει πιο εύκολα και πιο καλά στο τετράχορδο. Εξαρτάται τι θέλεις να παίξεις. Υπάρχουν φράσεις που βγαίνουν πολύ πιο εύκολα στο τρίχορδο, άλλες αναλύσεις στο

τετράχορδο. Διαφορετική τεχνική σαφώς, διαφορετικές θέσεις βασικά. Η τεχνική είναι μια. Αλλά σίγουρα έχει κάποιες άλλες απαιτήσεις. Στο τετράχορδο χρειάζεται να χρησιμοποιήσεις πιο πολύ και τα τέσσερα δάχτυλα, στο τρίχορδο όχι τόσο. Η πένα, πάλι, είναι μία. Δε νομίζω ότι χρειάζεται να αλλάξεις κάτι. Έχουν διαφοροποιήσεις στις θέσεις, αλλά γενικά νομίζω ότι ένας καλός παίκτης, αν πάρει ένα απ' τα δύο και μελετήσει πάνω εκεί και ψάξει το όργανο και λοιπά, μια χαρά θα το αποδώσει. Δεν πρέπει να κατηγορούμε κανένα όργανο και να μην είμαστε «κολλημένοι». Δεν υπάρχει κανένας λόγος. Όταν οι άνθρωποι αυτοί, οι οποίοι κρατήσανε το τρίχορδο στα χέρια τους και πήγαν παρακάτω, και δεν είχαν τέτοιου είδους «κολλήματα», δεν κάνει σήμερα εμείς να έχουμε κανένα «κόλλημα». Έτσι πιστεύω εγώ. Σεβόμαστε πάντα και την παράδοση και τον ήχο και το ήθος, αλλά να μη είμαστε «κολλημένοι». Αυτά.

Β5. Συνέντευξη με τον Παναγιώτη Στεργίου

1) **Θα θέλατε να μας πείτε πού γεννηθήκατε;**

Γεννήθηκα στην Πρέβεζα το 1962.

2) **Θα θέλατε να μας πείτε κάποια στοιχεία για την οικογένεια και τα ερεθίσματα που είχατε για να ασχοληθείτε με την μουσική;**

Ήμουν μετανάστης στην Γερμανία με τους γονείς μου, ο πατέρας μου άκουγε λαϊκή μουσική Καζαντζίδη, Μπιθικώτση, Τσιτσάνη, Μητσάκη, όλα τα λαϊκά. Οι επιρροές μου, επειδή ζούσα και στη Γερμανία, ήταν η ξένη μουσική. Άκουγα πολύ ξένη μουσική, κλασική μουσική, ποπ, ροκ, τζαζ μουσική, φολκλορικά γερμανικά, λόγω που ζούσαμε εκεί με τις τηλεοράσεις και ταυτόχρονα και τα λαϊκά μέσα στο σπίτι.

3) **Ποιά ήταν η πρώτη σας εικόνα να παίζετε, να ακούτε μουσική;**

Κατ' αρχήν μου άρεσε η μουσική πριν πιάσω το όργανο. Μετά επηρεάστηκα, είχε έρθει ο Ζαμπέτας στην Γερμανία το '75 και με πήγε ο πατέρας μου εκεί. Εγώ είχα ξεκινήσει να παίζω λίγο κιθάρα κλασική πιο πριν και έτσι επηρεάστηκα από τον Ζαμπέτα και άρχισα να παίζω μπουζούκι, χωρις να αφήσω την κιθάρα. Μελέταγα και τα δύο όργανα μαζί και το καλοκαίρι του '76 ήρθα στην Ελλάδα και πήγα στον Θέμη Παπαβασιλείου. Είχα μεγάλη βοήθεια από την κιθάρα και τα ακούσματα, τα ακούσματα παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο. Παιζουν σημαντικό ρόλο γιατί, πέρα από τη μελέτη που θα έχεις κάνει και θα έχεις φτάσει σε ένα επίπεδο, να έχεις μεγάλη φαντασία και μεγάλη γκάμα στη μουσική για να εκτελέσεις.

4) **Περνούσατε και στοιχεία από την κιθάρα στο μπουζούκι;**

Βέβαια, υπάρχουν και στα ορχηστρικά μου.

5) **Στο πλευρό ποιων ανθρώπων, δεξιοτεχνών μάθατε να παίζετε μπουζούκι και τι χαρακτηριστικό έχετε να θυμάστε από τους ανθρώπους αυτούς για τον τρόπο**

παιξίματός τους;

Μου άρεσε πάρα πολύ ο Ζαμπέτας. Ήταν από τους πρώτους που ήρθε σε ένα μαγαζί που έπαιζα στο Ναύπλιο και μου είπε κάποια πράγματα. Ήταν λαϊκός άνθρωπος, τα έλεγε σταράτα. Και τα τήρησα. Ξέρω εγώ; κατά προσέγγιση... Μετά έκατσα με τον Βασίλη τον Ηλιάδη από την σχολή του Θέμη Παπαβασιλείου, ο οποίος ήταν πιο ψαγμένος τότε και ήταν μες στα πράγματα και με είχε βοηθήσει να βρώ δουλειά. Η πρώτη μου δουλειά ήταν με την Μαρίζα Κωχ στον Πειραιά για ένα βράδυ και από εκεί πήρα το «βάφτισμα του πυρός». Και αργότερα ο Ηλιάδης με πήρε και στα στούντιο. Το '85 ήμουν με το Νικολόπουλο στις «Νταλίκες» και μάλιστα πήρα και τη θέση του στη δισκογραφία.

6) **Οι δάσκαλοί σας έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην τεχνική και στο ύφος με το οποίο εσείς παίζετε σήμερα;**

Κοίταξε, ο δάσκαλος ο Θέμης ήταν ένας δάσκαλος καταπληκτικός, ο οποίος δεν το καταλαβαίναμε ως πιτσιρικάδες. Είχε την απαίτηση και την υπομονή να καταλάβουμε μόνοι μας κάποια πράγματα. Το να μας δείξει κάποιος μία εισαγωγή, μας την έδειξε, εντάξει, το ουσιαστικό είναι να καταλάβεις μόνος σου αυτό που ακούς, είχε αυτόν τον τρόπο. Ένα παράδειγμα: του είχα ζητήσει να περάσουμε τον «Πασατέμπο» του Χιώτη και μου είπε «το ξέρω, αλλά θέλω να το καταλάβεις μόνος σου». Εγώ δεν μπορούσα και ύστερα από τρεις μήνες άκουσα σε ένα ταξί το τραγούδι και κατάλαβα με την μελέτη πώς μπορώ να το παίξω.

7) **Κατά τη διάρκεια της πορείας σας υπήρχαν αλλαγές στο παίξιμό σας και, αν ναι, από πού αντλήσατε επιρροές;**

Έχω επηρεαστεί από πολλούς ανθρώπους: από τον Ζαμπέτα, τον Νικολόπουλο, τον Χιώτη, τον Παλαιολόγου, από πολλούς, μου αρέσουν όλα τα στιλ. Από όλα αυτά τα στιλ προσπάθησα να τα κάνω δικά μου, λίγο από όλα και να τα βγάλω στην επιφάνεια με έναν δικό μου τρόπο. Αυτό είναι και το μεγαλείο, η εξέλιξη.

8) **Ποια είναι η πρώτη σας συνεργασία με δεξιοτέχνη του μπουζουκιού και ποια η εμπειρία σας;**

Η πρώτη μου συνεργασία με δεξιοτέχνη του μπουζουκιού ήταν ο Χρήστος ο Νικολόπουλος. Με τον Ηλιάδη δεν είχαμε παίξει μαζί. Μετά έπαιξα και με άλλους μουσικούς αλλά οι επηρεασμοί μου ήταν από τον Βασίλη τον Ηλιάδη. Επίσης, είχα γνωρίσει όταν ήμουν στον Ναύπλιο έναν άλλο πολύ καλό μπουζουξή, τον Βαγγέλη Τρίγκα, ο οποίος έπαιζε τετράχορδο και τρίχορδο μπουζούκι. Ξεκούρδιζε το τετράχορδο και το έκανε τρίχορδο. Μετά γνώρισα τον Καραντίνη από τον Θέμη, εγώ δούλευα με τον Σπανό και τον πήρα μαζί μου.

9) Για εσάς τι αντίκτυπο είχε η μετάβαση από το τρίχορδο στο τετράχορδο μπουζούκι και τι διαφορές παρατηρείτε ανάμεσα σε αυτά τα όργανα;

Κοίταξε, υπάρχουν τραγούδια που παίζονται καλύτερα με το τρίχορδο, επειδή είναι οι θέσεις κατάλληλες. Το κάθε ένα όργανο έχει την ευκολία του και την δυσκολία του. Εγώ δεν πιστεύω ότι μειονεκτεί το ένα όργανο από το άλλο. Το κάθε ένα έχει την χάρη του και έχει ένα διαφορετικό κούρδισμα το τρίχορδο από το τετράχορδο. Το τετράχορδο είναι σαν κιθάρα, με ένα τόνο κάτω και το τρίχορδο είναι ΡΕ-ΛΑ-ΡΕ. Υπάρχουν και άλλα κουρδίσματα στο τρίχορδο, όπως και στο τετράχορδο, απλά δεν τα χρησιμοποιούμε εμείς. Δεν υπάρχει διαφορά, δηλαδή, ότι απορρίπτω το τρίχορδο ή το τετράχορδο. Και μάλιστα ο δίσκος τώρα που κάνω με τα καινούρια ορχηστρικά, μόνο δύο τραγούδια έχω παιγμένα με τετράχορδο, όλα τα άλλα είναι με τρίχορδο, τα οποία είνα *γραμμένα* για τρίχορδο, που είναι πιο δύσκολα για το τετράχορδο. Το οποίο έχει να κάνει με τις θέσεις. Ήταν και όνειρο ζωής, να κάνω με το τρίχορδο δουλειά. Γιατί από τρίχορδο ξεκίνησα, όχι με τετράχορδο.

10) Διαφορές όσον αφορά στην τεχνική και στην αισθητική των δύο οργάνων παρατηρείτε;

Διαφορές τεχνικής υπάρχουν μεταξύ των οργάνων, άλλες ευκολίες έχει το τρίχορδο και άλλες το τετράχορδο. Δηλαδή οι θέσεις, όταν έχει ΡΕ-ΛΑ-ΡΕ διάστημα πέμπτης, που είναι κουρδισμένα τα λαούτα και τα βιολιά, έχεις μεγαλύτερη ευκολία να κάνεις μεγάλες αποστάσεις, διότι έχεις πέμπτη και όχι τέταρτη, έχει κατευθείαν πιο μεγάλη απόσταση στην μουσική κλίμακα, πιο ευκολία, γιατί τα έχεις πιο κοντά. Ενώ στο τετράχορδο είναι πιο εύκολο, και με τις μεγάλες αποστάσεις, αλλά εξαρτάται και από τα κομμάτια που έχουμε να παίξουμε, δηλαδή είναι πιο εύκολο να κάνεις την κατάληξη στο τραγούδι

«Θεσσαλονίκη μεγάλη φτωχομάνα» με τρίχορδο, παρά με τετράχορδο, διότι είναι έτοιμη θέση, ενώ στο τετράχορδο θα αναγκαστείς να πας μια θέση πίσω στην τρίτη χορδή, που σημαίνει επειδή είναι γρήγορες οι νότες, θα έχεις και μία απώλεια εκεί. Πρέπει να είσαι πολύ σωστός και προετοιμασμένος, δεν πάει μόνο του που λένε, όπως στο τρίχορδο. Υπάρχουν ευκολίες και δυσκολίες σε κάθε όργανο, το κάθε όργανο έχει και τη χάρη του.

11) Θεωρώ ότι μια σημαντική ερώτηση είναι «πως διαπρέπει ένας που ασχολείται με αυτά τα όργανα»;

Όπου για να διαπρέψει ένας πρέπει να αγαπήσει αυτό που κάνει. Να γίνεις εξελικτικός, να πάρεις αυτά που έχεις ακούσει να τα κάνεις δικά σου και να τα βγάλεις στην επιφάνεια. Δηλαδή ο Χιώτης και ο κάθε Χιώτης ξεκίνησαν και αυτοί από το μηδέν. Υπήρχαν ακούσματα για να διαπρέψουν, υπάρχουν πάρα πολύ καλοί καλλιτέχνες και πολύ καλά χέρια, δεν υπάρχει εξέλιξη, δηλαδή να αφήσουν Ιστορία. Ο Ζαμπέτας έπιανε το μπουζούκι και άφησε Ιστορία, λες αυτός είναι ο Ζαμπέτας, ο Χιώτης με το ηλεκτρικό άφησε στίγμα, ο Τσιτσάνης με τον τρόπο που έπαιζε, ο Βαμβακάρης, ο Μητσάκης, ζήσαν μεγάλες προσωπικότητες όπου αυτοί οι άνθρωποι είχαν και κλασική παιδεία και από εκεί ξεκινάει η ιστορία, όταν έχεις κλασική παιδεία, αυτομάτως μεγαλουργείς. Το να υπάρχουν καλοί παίκτες και γρήγοροι παίκτες, εντάξει, εμένα δεν μου λέει κάτι, δεν θα τον κρίνω αν είναι γρήγορος ή αργός, αλλά για αυτό που είναι, για αυτό που δίνει το καινούργιο. Δηλαδή, δεν θα ήθελα να πάω και να παίζω Παλαιολόγου στιλ ή Ζαμπέτα στιλ, δηλαδή, θέλω να παίξω το δικό μου στιλ, να δημιουργείς μια καινούργια σχολή. Για να γίνει αυτό χρειάζεται πολύ αγάπη, πολλά ακούσματα από μικρός, να παίρνεις από τον καθένα τα θετικά του να τα κάνεις δικά σου και να τα βγάζεις με δικό σου τρόπο.

12) Εσείς θεωρείτε ότι μπορεί να γίνει πάντρεμα των λαϊκών δρόμων με άλλη μουσική άλλου πολιτισμού;

Βεβαίως, όχι όμως να έχουμε μια λαϊκή μελωδία και από πίσω του να έχουμε τζαζ, αυτά δεν μου αρέσουν. Να υπάρχει σύνθεση που να έχει επηρεασμούς από διάφορα, ναι. Εγώ είμαι υπέρ της λαϊκής παράδοσης της κάθε χώρας.

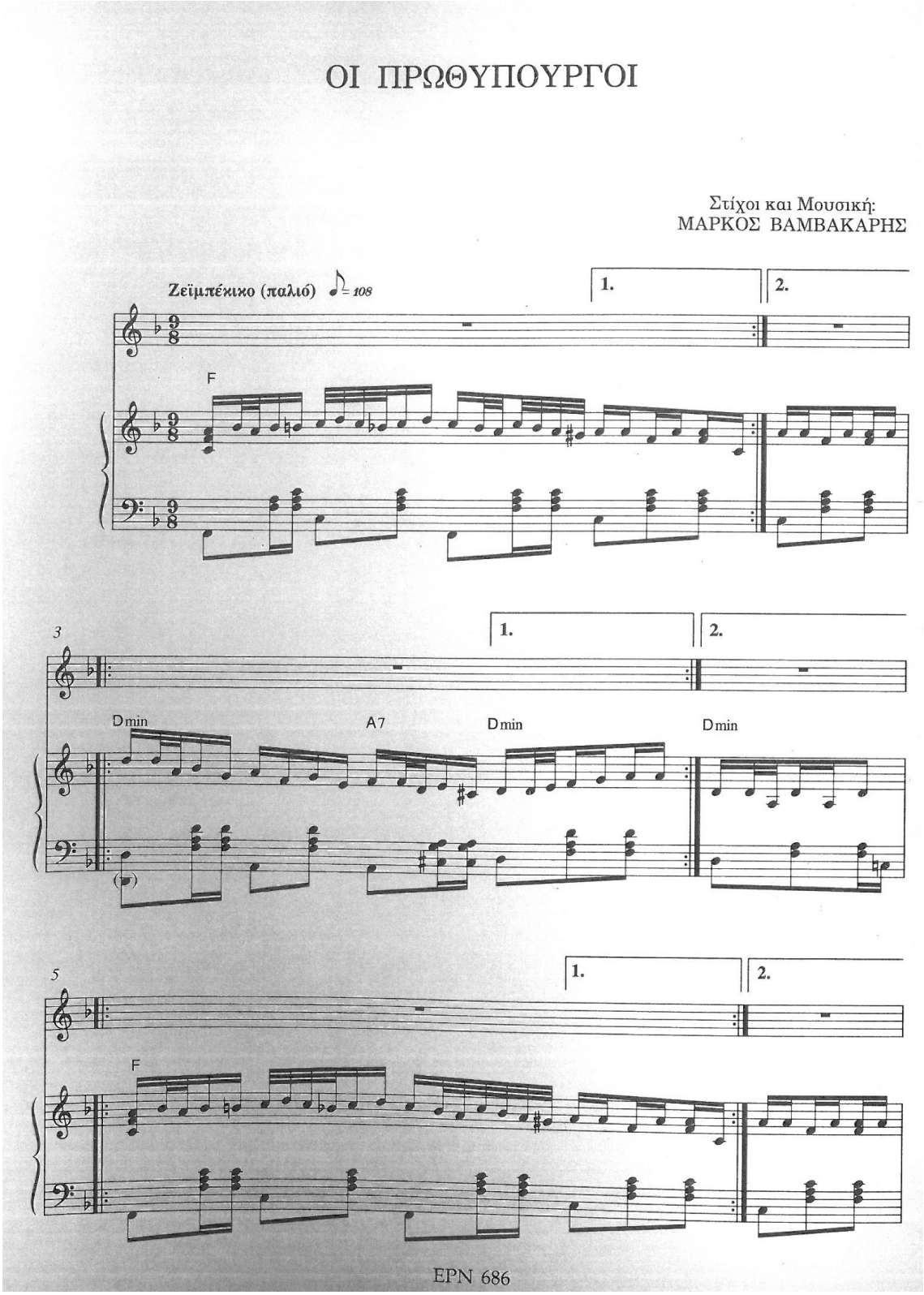
13) Εσείς τι πιστεύετε ότι θα μπορούσε επιπλέον να δοθεί και στο τρίχορδο και

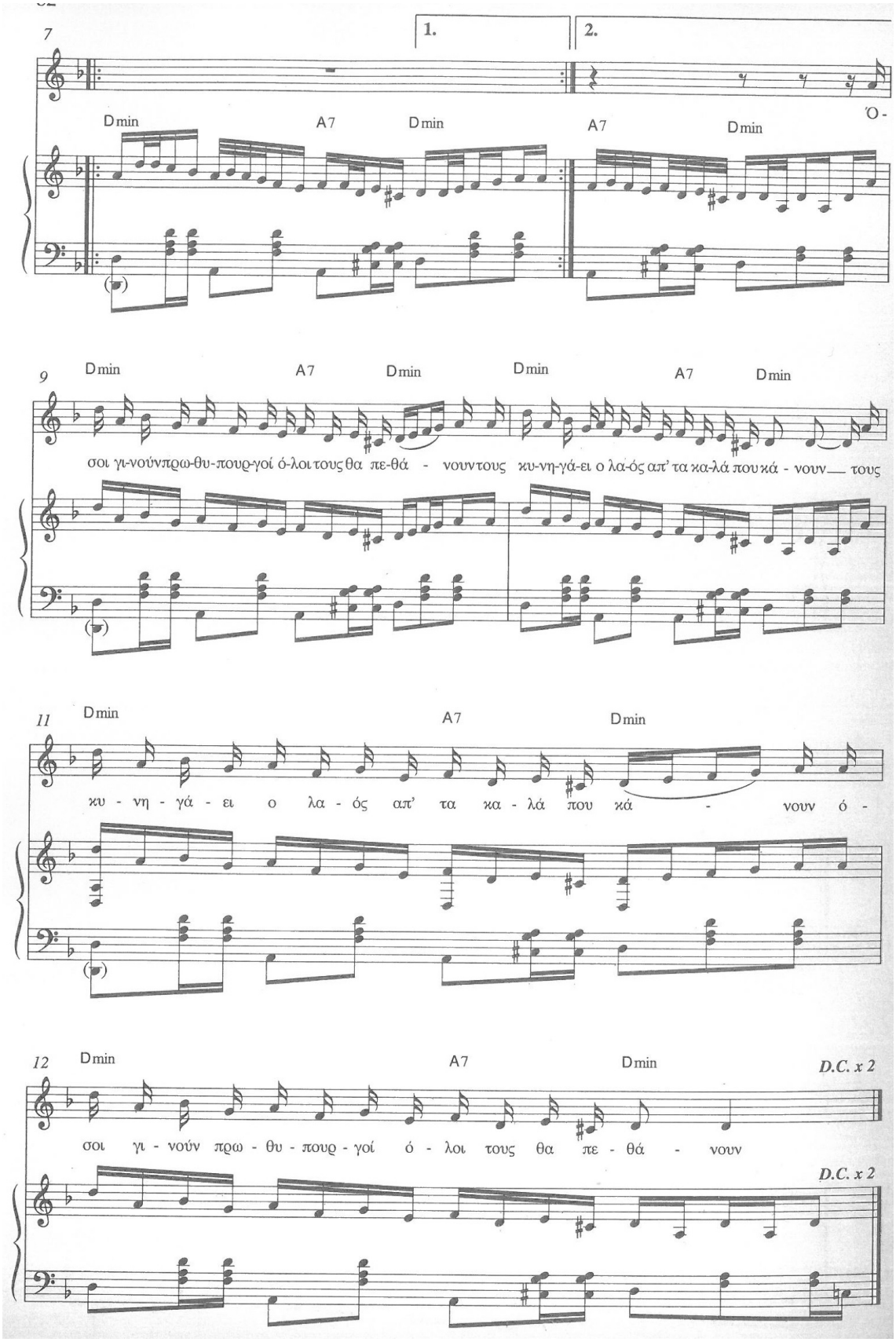
στο τετράχορδο μπουζούκι;

Νομίζω το έχω αποδείξει και με τα ορχηστρικά μου. Ο δίσκος που έκανα ήταν μοναδικός, είχα επίτηδες όλη τη γκάμα και του τούρκικου στιλ, και του κλασικού, και ο δίσκος που κάνω τώρα έχει πιο πολύ κλασική παιδεία και παράδοση, δεν χρησιμοποίησα ανατολίτικα. Όλα τα στιλ μπορείς να παίξεις, αρκεί αγάπη για αυτό που κάνεις, να το δίνεις καλά, να το «σερβίρεις» καλά.

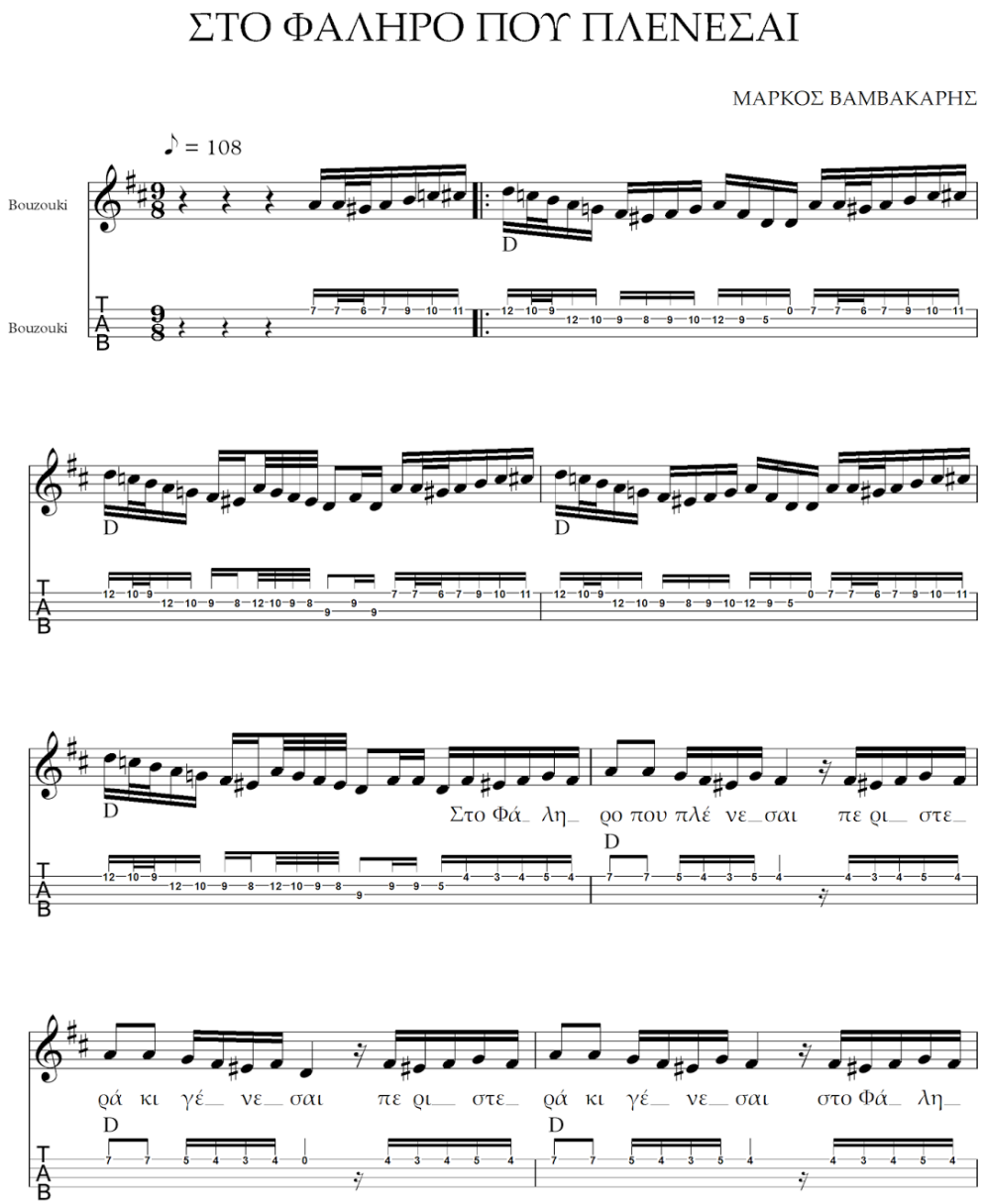
Γ. Οι παρτιτούρες που αναλύθηκαν

Παρτιτούρα Γ1. «Οι Πρωθυπουργοί» (1936), Μάρκου Βαμβακάρη.

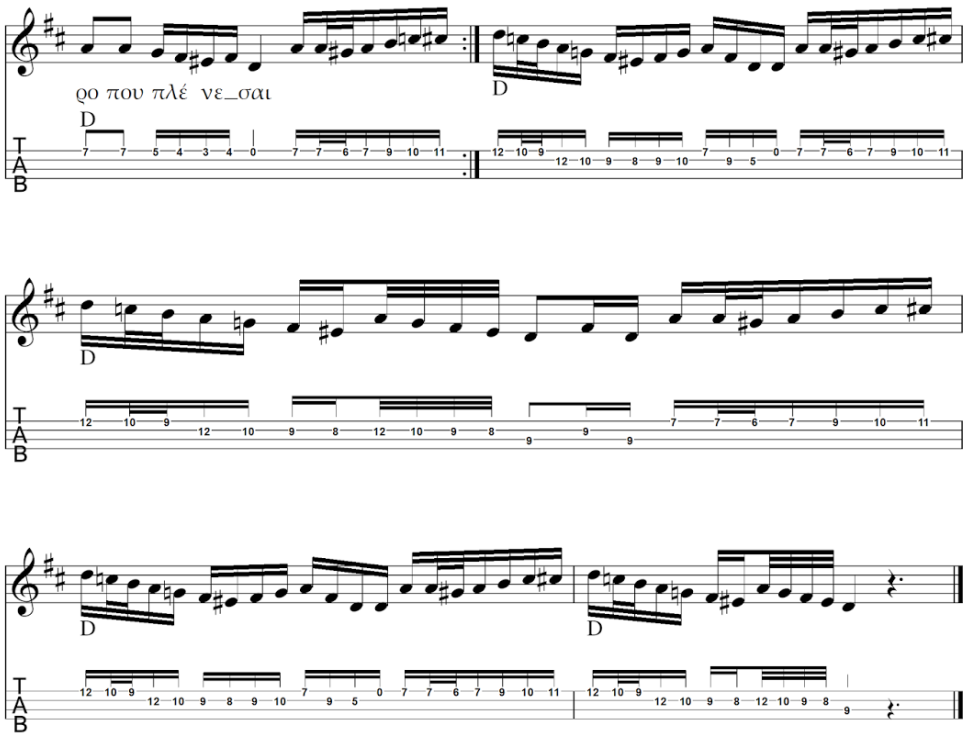



7
1.
2.
Dmin
A7
Dmin
A7
Dmin
Ό-
9
Dmin
A7
Dmin
Dmin
A7
Dmin
σοι γι-νούνπρω-θυ-πουρ-γοί ό-λοι τους θα πε-θά - νουν τους κυ-νη-γά-ει ο λα-ός απ' τα κα-λά που κά - νουν τους
11
Dmin
A7
Dmin
κυ - νη - γά - ει ο λα - ός απ' τα κα - λά που κά - νουν ό -
12
Dmin
A7
Dmin
D.C. x 2
σοι γι - νούν πρω - θυ - πουρ - γοί ό - λοι τους θα πε - θά - νουν
D.C. x 2

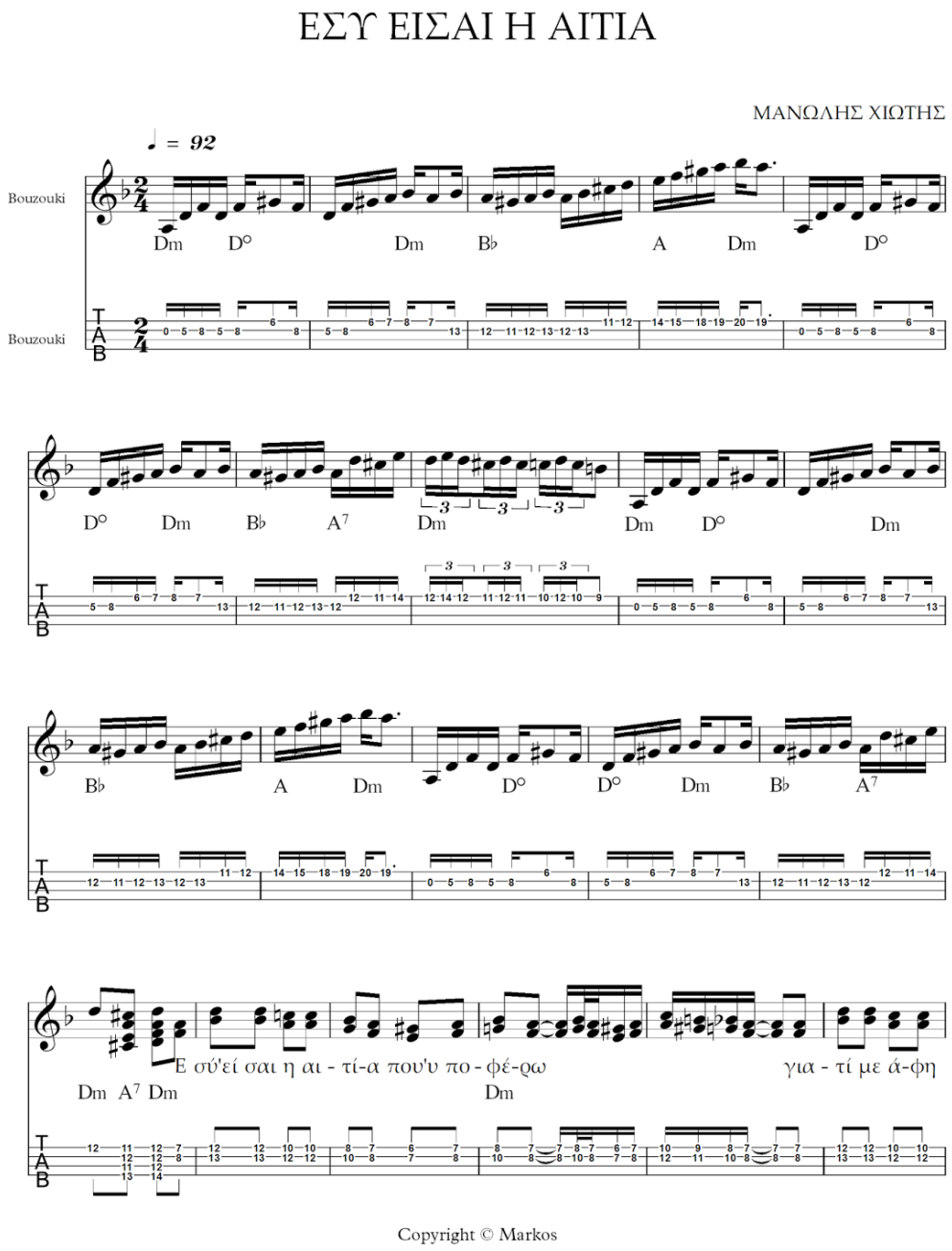
Παρτιτούρα Γ2. «Στο Φάληρο που πλένεσαι» (1937), Μάρκου Βαμβακάρη.



2



Παρτιτούρα Γ3. «Εσύ σαι η αιτία» (1949), Μανώλη Χιώτη.



2

σες το δυ-στυ-χή για-τί με κά-νεις να πο-νώ να υ-πο-φέ ρω τό-σο

D7 Gm D7 Gm F Gm

πρό-σε-ξε για-τί μπο-ρεί να σε σκο-τώ-σω δεν α-ντέ-χω να σε βλέ-πωμ'άλ-λους να γυρ

Dm A7

νάς για-τί με κά-νεις να πο-νώ να υ-πο-φέ-ρω τό-σο

Dm F D7 Gm

1.2.

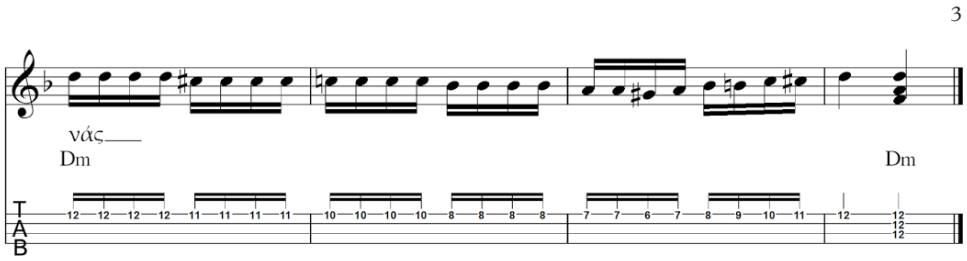
πρό-σε-ξε για-τί μπο-ρεί να σε σκο-τώ-σω πά-ψε πλέ-ον να με τυ-ραν-νάς

Gm Dm Gm Dm A7 Dm

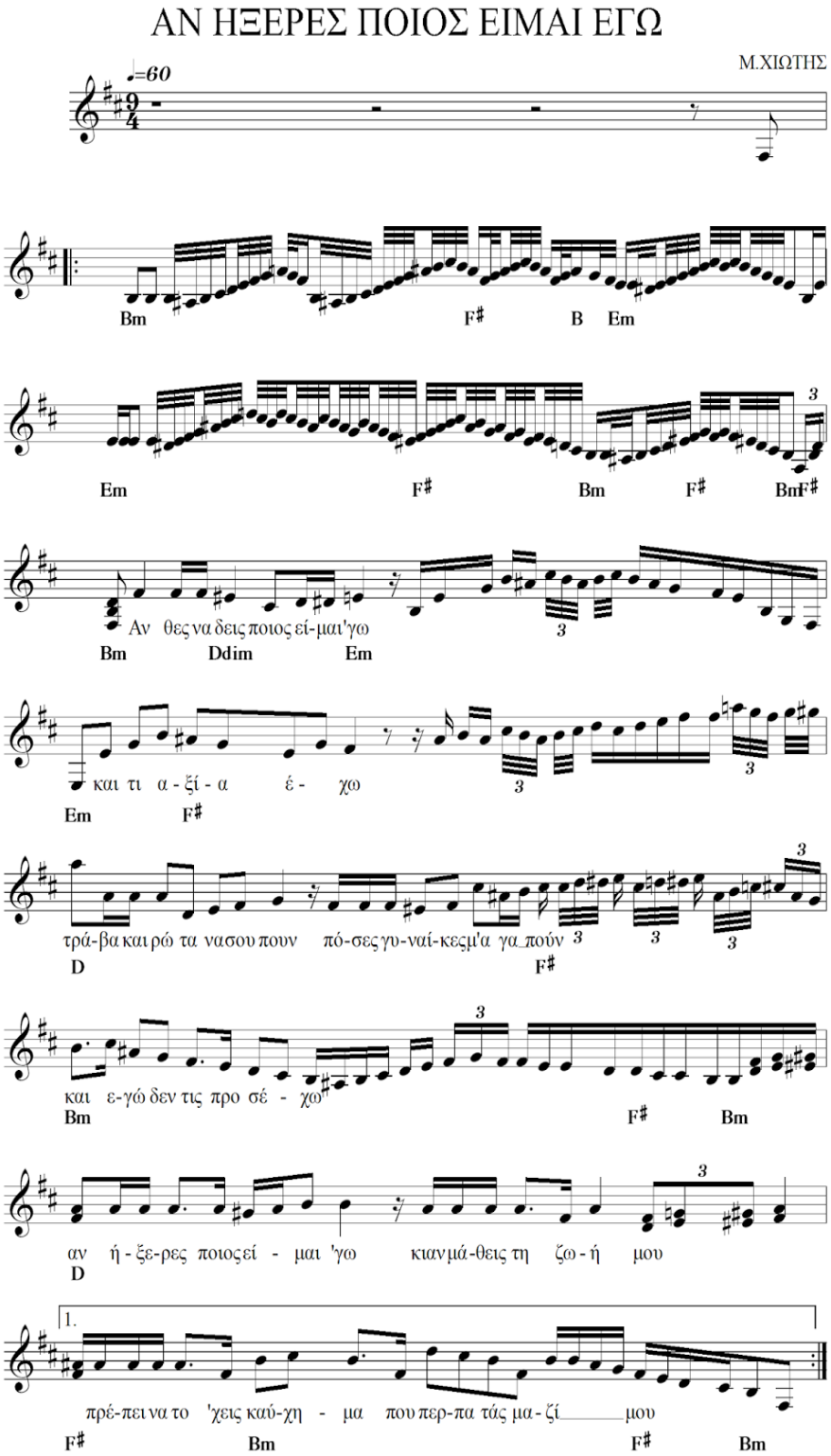
3.

πά-ψε πλέ-ον να με τυ-ραν-

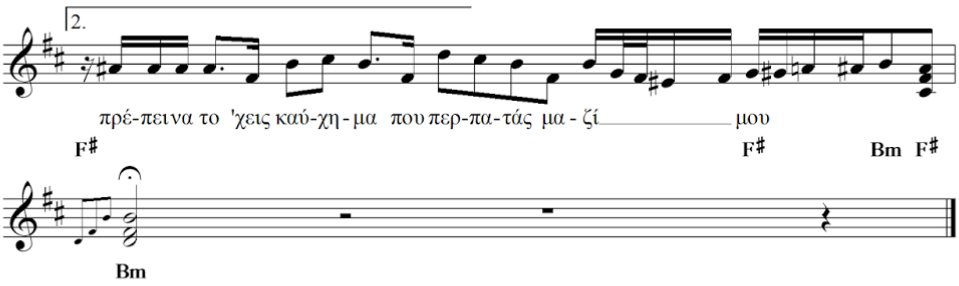
A7 Dm A7 A7


3
νάς
Dm
Dm
T
A
B

Παρτιτούρα Γ4. «Αν ήξερες ποιος είμ' εγώ» (1956;), μουσική: Μανώλη Χιώτη, στίχοι: Χρήστου Κολοκοτρώνη.



2



Δ. Οι πέντε συνεντεύξεις σε βίντεο

Οι πέντε συνεντεύξεις έχουν καταγραφεί σε έναν πολυχρηστικό δίσκο ακτίνας (DVD), ο οποίος συνοδεύει την παρούσα εργασία ως οπτικοακουστικό υλικό μαρτυρίας, επικύρωσης και διασταύρωσης.