

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΤΟΥ ΜΑΝΤΟΛΙΝΟΥ
ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΜΕΘΟΔΟΥΣ ΕΚΜΑΘΗΣΗΣ



ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ: Μαριάνθη Κοίλια
ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: Μαρία Ζουμπούλη

ΑΡΤΑ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2017

TEI OF EPIRUS
Department of Traditional Music
Graduation work

The Culture of Mandolin
through the method books

STUDENT: Marianthi Koilia
SUPERVISOR: Maria Zoumbouli

ARTA, JUNE 2017

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 δικής μου ερευνητική ζεργασίας, 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.

Κοίλια Μαριάνθη

Υπογραφή

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα πτυχιακή πραγματεύεται τον τρόπο με τον οποίο η κουλτούρα του μαντολίνου εμφανίζεται μέσα από τέσσερις μεθόδους, που αντιστοιχούν σε τέσσερις συγγραφείς. Η τυπική συστηματοποίηση της γνώσης, που προτείνει ο καθένας τους, είναι χαρακτηριστική για τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται το όργανο και τη θέση του στην ελληνική μουσική.

Η προσέγγισή μας εστιάζει στο πώς παρουσιάζονται τα οργανολογικά χαρακτηριστικά, με θέματα κατασκευής και προέλευσης, αλλά και τον ρόλο του στην Ευρώπη και στην Ελλάδα. Στην συνέχεια στεκόμαστε στην θεωρία της μουσικής, στους τρόπους εκμάθησης ειδικών τεχνικών χαρακτηριστικών εκτέλεσης, όπως είναι το τρέμολο, στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται η δακτυλοθεσία και πώς σημαίνεται αυτή στη μουσική σημειογραφία. Επίσης στον τρόπο με τον οποίο ο κάθε συγγραφέας αντιμετωπίζει τον ρυθμό, την αρμονία, καθώς και τους λαϊκούς δρόμους σε συνάρτηση με το σύστημα των μακάμ. Στη σχέση αυτή στεκόμαστε ιδιαίτερα, αφού αποτελεί βασικό θέμα προς διερεύνηση μεταξύ των συγγραφέων. Παρουσιάζεται ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνεται ο καθένας ξεχωριστά την τροπικότητα και με τον οποίον την αντιμετωπίζει στο πλαίσιο μεταφοράς μιας προφορικής παράδοσης στην εγγραμματοποιημένη μορφή της, που συνιστά μία μέθοδος μουσικού οργάνου.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ

Μαντολίνο

Μέθοδοι εκμάθησης

Προφορική μάθηση οργάνου

Εγγράμματα μάθηση οργάνου

Παιδαγωγική

Κουλτούρα

ABSTRACT

The present assignment negotiates the way in which the culture of the mandolin is obvious through the four methods which correspond to the four authors. The typical regularization of knowledge, that each one of them suggests is characteristic in terms of the way in which they receive the instrument and its place in greek music.

Our approach focuses on how the instrumental characteristics are being presented as far as the construction and the origin are concerned, as well as on the pole of the mandolin both in Greece and Europe. In addition, we focus on the theory of music, on the ways of learning specific technical characteristics of performance, like the tremolo, on the way in which the fingering is being presented and how it is appeared in music notation. Moreover there is focus the way in which each author encounters the rhythm, the harmony as well as the folk roads combined with the makam system. We pretty focus on this relation because it is an important theme of investigation among the authors. The way in which each one perceives the modality and copes with it from the oral tradition to the imprinted form that a musical method constitutes, is being presented.

KEY WORDS

Mandolin

Learning books

Orality

Literacy

Pedagogy

Culture

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	iv
ABSTRACT	v
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Το οργανολογικό πλαίσιο	14
1.1. Το μαντολίνο στην Ευρώπη	14
1.2. Το μαντολίνο στα Επτάνησα και την Πάτρα	21
1.3. Το μαντολίνο στην Κρήτη	23
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Οι ελληνικές μέθοδοι μαντολίνου	26
2.1. Θεωρία	28
2.2. Τρόποι εκμάθησης του τρέμολου – Τοποθέτηση	33
2.3. Σημειογραφία – Μουσική ορολογία	37
2.4. Ρυθμολογία	41
2.5. Ασκήσεις	44
2.6. Κλίμακες – Δρόμοι	47
2.7. Συγχορδίες – Ρεπερτόριο	52
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η διδακτική της μουσικής και τα εγχειρίδια	55
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	60
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	64

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η ενασχόλησή μου με το θέμα της παρούσας πτυχιακής εργασίας ξεκίνησε στο πλαίσιο των σπουδών μου, στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου, έχοντας ως δάσκαλό μου στο μαντολίνο τον Πάρη Περυσινάκη. Μαθητεύοντας κοντά του, είχα την ευκαιρία να καταλάβω τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί το όργανο, την τεχνική του, αλλά και την αισθητική που μπορεί να προάγει, όχι μόνο στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού μουσικού πολιτισμού, ιδιαίτερος δε της ιταλικής επιρροής, αλλά και σε άλλα περιβάλλοντα. Ανακάλυψα λοιπόν την εκφραστική του δυναμική σε σύνολα ρεμπέτικης ή παραδοσιακής μουσικής, όπου χρειάζεται να επιστρατεύσει κανείς άλλες τεχνικές και υφολογικές επιλογές.

Έτσι, ενώ αρχικά πίστευα πως το συγκεκριμένο όργανο περιορίζεται να υπηρετεί ιταλικό ή ιταλικότροπο ρεπερτόριο, μαντολινάτες, και κρητικά, διαπίστωσα ότι η αισθητική του μπορεί να υπερβεί τα στεγανά αυτά και να λειτουργήσει με τρόπο λιγότερο προσανατολισμένο και πιο ελεύθερο. Συνειδητοποίησα ότι το παίξιμο του μαντολίνου δεν αφορά μόνο το κατάλληλο τρέμολο ως στολίδι σε διάφορα μουσικά σχήματα και μελωδίες, αλλά είναι μια υπόθεση πολύ πιο σύνθετη, με πλατιές πολιτισμικές αναφορές. Και προπαντός ότι δεν είναι απαραίτητο να περιορίζεται ο ρόλος του στο συνοδευτικό υπόστρωμα, στολίζοντας την μελωδία με το τρέμολο, αλλά μπορούσε να πρωταγωνιστεί στην απόδοση κάποιας μελωδίας, ή κάποιου μουσικού συνόλου.

Κατά το διάστημα που παρακολουθούσα τα μαθήματα του Πάρη Περυσινάκη, είχα την τύχη να δω να υλοποιείται η μέθοδος μαντολίνου την οποία εξέδωσε το 2014. Παρακολούθησα δηλαδή από κοντά την σημαντική απόσταση που χωρίζει την βιωματική μύηση στην κουλτούρα ενός οργάνου, από την συστηματική διαχείριση των προβλημάτων που προκύπτουν κατά τη διδασκαλία του. Καθώς αξιοποιούσα για την μαθητεία μου σχεδόν όλα τα σχετικά εγχειρίδια του εμπορίου, συνειδητοποίησα πόσο σημαντικό είναι να σκύψει κανείς με απαιτήσεις πάνω στο διδακτικό κομμάτι μιας μουσικής που στηρίζεται στην ζωντανή επιτέλεση, ιδιαίτερα όταν ο δάσκαλος δεν είναι παρών.

Για όλους τους παραπάνω λόγους θεωρώ ότι οφείλω στον δάσκαλό μου θερμές ευχαριστίες. Το μάθημά του είναι που ενέπνευσε την παρούσα πτυχιακή και η βοήθεια που προσέφερε για την υλοποίησή της ήταν γενναιόδωρη.

Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά:

Την επόπτρια καθηγήτριά μου κ. Μαρία Ζουμπούλη
για την πολύτιμη βοήθεια της, τις οδηγίες, και τις συμβουλές της,
που με βοήθησαν όχι μόνο να ολοκληρώσω την παρούσα πτυχιακή εργασία,
αλλά και να διευρύνω τους ορίζοντές μου στον χώρο σπουδών της μουσικής τέχνης.
Τους καθηγητές μου στο Τμήμα ΛΠΜ,
που συνέβαλαν στις γνώσεις μου και στις δεξιότητές μου, με υπομονή και επιμονή.
Το προσωπικό της Βιβλιοθήκης του ΤΕΙ Ηπείρου,
για την αμέριστη υποστήριξη που μου παρείχε
στην μελέτη και συγγραφή της παρούσας πτυχιακής εργασίας.
Τέλος, τους γονείς μου και τον αδερφό μου
για την αγάπη τους και την ηθική τους συμπαράσταση, που είναι πολύτιμη για μένα.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στο ξεκίνημα της παρούσας μελέτης, η πρόθεσή μου ήταν να εστιάσω στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται το όργανο στον ελληνικό αστικό, αλλά και στον ευρύτερο νησιωτικό χώρο. Σύντομα διαπίστωσα την απουσία μεθόδων μαντολίνου, όπου μπορεί να βρει κανείς τις ανάλογες ασκήσεις, και γενικότερα την σχετική βιβλιογραφία. Έτσι προσανατολίστηκα στο να εντοπίσω μεθόδους μαντολίνου, στις οποίες να παρουσιάζονται όλα τα απαραίτητα τεχνικά χαρακτηριστικά, τα οποία εξασφαλίζουν την σωστή διδασκαλία και κατανόηση του οργάνου. Κατέληξα σε τέσσερις τέτοιες μεθόδους γραμμένες από έμπειρους μουσικούς, οι οποίοι έχουν ερευνήσει και μελετήσει επαρκώς το όργανο και έχουν εκδώσει μεθόδους εκμάθησης μαντολίνου. Στη συνέχεια στόχος μου ήταν να προβώ σε συγκριτική επισκόπηση των μεθόδων ώστε να παρουσιάσω τις διαφορετικές προσεγγίσεις σε μία σειρά ζητημάτων.

Η πιο σύγχρονη μέθοδος είναι αυτή του Πάρη Περυσινάκη, η οποία εκδόθηκε το 2014. Ακολουθούν άλλες τρεις μέθοδοι εκμάθησης μαντολίνου και πιο συγκεκριμένα αυτές των Μιχαήλ Μαρακομιχελάκη που εκδόθηκε το 2004, Μιλτιάδη Κουτούγκου το 1960, και Μιχάλη Τζορμπατζάκη το 2005 αντίστοιχα.

Αυτό που με δυσκόλεψε περισσότερο στο θέμα είναι ότι δεν υπάρχουν επαρκείς βιβλιογραφικές αναφορές στο μαντολίνο, στην ιστορία του, και στην προέλευσή του στην Ελλάδα, κυρίως στα νησιά του Ιονίου και στην Κρήτη. Όπως φαίνεται και στο οργανολογικό πλαίσιο, σε επόμενο κεφάλαιο, οι βιβλιογραφικές αναφορές είναι ελάχιστες. Επίσης ο τρόπος με τον οποίο μερικοί από τους συγγραφείς διαχειρίζονται κάποια από τα κεφάλαια που επισκοπούνται, όπως η μεθοδολογία της διδασκαλίας, με δυσκόλεψε στο να καταλάβω τους εκπαιδευτικούς στόχους για την καλύτερη κατανόηση και χρηστικότητα της κάθε μεθόδου.

Ο Πάρης Περυσινάκης, πολυοργανίστας με δυναμική παρουσία στην σύγχρονη ελληνική μουσική σκηνή, άρχισε να μελετάει και να παίζει μαντολίνο από τα 6 του χρόνια, καθώς στην Κρήτη από την οποία κατάγεται, το μαντολίνο είναι το πιο δημοφιλές όργανο μετά την λύρα, με σημαντικό σολιστικό ρόλο στο τοπικό ρεπερτόριο.

Για τον ίδιο τον Περυσινάκη, το μαντολίνο είναι ένα από τα πιο αγαπημένα του όργανα, χάρη στο μικρό του μέγεθος, τον γλυκό του ήχο, αλλά και την μεγάλη του έκταση η οποία ξεπερνά τις τρεις οκτάβες.

Για την διδασκαλία του στο ΤΛΠΜ, συνήθιζε να προσαρμόζει μεθόδους και ασκήσεις βιολιού, κιθάρας και πιάνου, αν και για τον ίδιο η αναζήτηση αυτή κάποια στιγμή είχε ένα τέλος, αφού στο κάθε όργανο η πορεία του αλλάζει και δεν παραμένει η ίδια. Για το θεωρητικό κομμάτι του οργάνου χρησιμοποιούσε βιβλία ευρωπαϊκής προέλευσης, και κάθε φορά αναγκάζονταν να προσθέτει η να αφαιρεί μέρος της ύλης. Αυτό τον ώθησε να φτιάξει έναν «οδηγό σπουδής για μαντολίνο», ο οποίος θα βοηθούσε τους επίδοξους μαθητές να προχωρήσουν την σπουδή του, πιο εύκολα καθώς θα γνώριζαν τα απαραίτητα θεωρητικά και τις σχετικές τεχνικές δυσκολίες. Πίστευε επίσης πως ήταν απαραίτητο να υπάρχουν πληροφορίες για κλίμακες, δρόμους, τρόπους, συγχορδίες και ρυθμούς, και μέσα σε αυτά να προτείνει τραγούδια ελληνικού και διεθνούς ρεπερτορίου, καθώς και ασκήσεις δεξιότητας, τεχνικής της πέννας, που θα βοηθούσαν έναν αρχάριο να εξασκηθεί σωστά, ώστε να μπορέσει αργότερα και σταδιακά να αποκτήσει την σωστή μέθοδο μελέτης και εξάσκησης πάνω στο όργανο.

Ο Μιχαήλ Μαρακομιχελάκης εξέδωσε τη μέθοδό του το 2004. Προσεγγίζει το όργανο εντός όλων των μουσικών ιδιωμάτων, ελληνικών και ξένων. Στην πρώτη ενότητα εξετάζει το μαντολίνο σαν κλασικό ευρωπαϊκό όργανο, δίνει ασκήσεις τεχνικής, κλίμακες και κλασικά μουσικά θέματα. Στην συνέχεια παρουσιάζει την παραδοσιακή και λαϊκή μουσική σε ένα ιστορικό βάθος, αναλύει τα μικροδιαστήματα, τις έλξεις, το ισοτονικά συγκερασμένο και το ασυγκέραστο σύστημα. Και τέλος στην τρίτη ενότητα επιλέγει ρεπερτόριο από κλασικά θέματα και ρεμπέτικα τραγούδια.

Η μέθοδος του Μιχάλη Τζορμπατζάκη εκδόθηκε το 2005. Περιέχει τα βασικά θέματα της θεωρίας, καθώς και ασκήσεις τεχνικής και ρυθμολογίας.

Τέλος, έχουμε την μέθοδο του Μιλτιάδη Κουτούγκου, η οποία αποτελεί την πρώτη μέθοδο μαντολίνου που δημιουργήθηκε το 1960 και είναι γραμμένη σε καθαρεύουσα. Η μέθοδος δεν χωρίζεται σε κεφάλαια. Όλες οι πληροφορίες δίνονται σε ένα κεφάλαιο, περιέχοντας τις σημαντικότερες πληροφορίες γύρω από την εκμάθηση του οργάνου.

Μέσω της παρούσης εργασίας, επιχειρείται η ανάδειξη της προσπάθειας των τεσσάρων συγγραφέων για την συστηματοποίηση της διδασκαλίας του μαντολίνου, των τεχνικών, και του ρεπερτορίου του. Μέσω της εγγραμματοποιημένης θεώρησής της, όπως αποτυπώνεται σε μια μέθοδο μουσικού οργάνου, συγχρόνως αναλύεται ο τρόπος με τον οποίο τα στοιχεία της προφορικότητας, κυρίως το ρεπερτόριο και οι τρόποι εκτέλεσής του, διασώζονται μέσα στην γραπτή μέθοδο, δίνοντας μια εικόνα της κουλτούρας του οργάνου.

Κάθε μέθοδος αποτελεί ένα εγχειρίδιο υποβοήθησης της εκπαιδευτικής διαδικασίας και η χρήση του συνδέεται και με τις σχετικές παιδαγωγικές μεθόδους. Η μουσική παιδαγωγική θεωρείται μία επιστήμη που έχει ως αντικείμενο την θεωρία και την πράξη της μάθησης, και την διδασκαλία της μουσικής, και λαμβάνει υπόψη της όλους τους τομείς που σχετίζονται με την έρευνα, την διδασκαλία, και την ενσωμάτωση της μουσικής στην εκπαίδευση¹. Η συμμετοχή που δημιουργείται στην μουσική διδασκαλία θεωρείται ως θεμελιώδης συνιστώσα της ανθρώπινης κουλτούρας και συμπεριφοράς².

Σύμφωνα με τον Nye, οι βασικότεροι παράγοντες που τέθηκαν ως το ζητούμενο για την διδασκαλία της μουσικής, ήταν δύο: α) η εκμάθηση της μουσικής σημειογραφίας, δηλαδή η μουσική ανάγνωση, γραφή, και β) το τραγούδι (solfège). Μέσα από αυτήν την προσέγγιση της διδασκαλίας και μάθησης υπήρχε η άποψη ότι επιτυγχάνεται η κατανόηση της μουσικής και η απόκτηση μίας καλύτερης κοινωνικής και ηθικής συμπεριφοράς³.

Ένα ερώτημα που θα μπορούσε να τεθεί εδώ είναι σε τι χρησιμεύει η αποτύπωση και η σημειογραφία, στο πλαίσιο του μουσικού μας πολιτισμού; Η χρήση σημειογραφιών προάγει την μουσική καλλιέργεια συντηρώντας τον ήχο, δίνοντάς του ορατή μορφή. Επιτρέπει την μεταβίβαση της μουσικής από ένα πρόσωπο στο άλλο, π.χ. από τον συνθέτη στον εκτελεστή, με τρόπο τόσο λειτουργικό, που η σημειογραφία καταλήγει να είναι ενσωματωμένη στην ίδια την σύλληψη της μουσικής από συνθέτες και εκτελεστές⁴.

Οι πρώτες προσπάθειες για μουσική σημειογραφία εμφανίζονται περίπου τον έβδομο με πέμπτο αιώνα π.Χ., όταν οι Έλληνες πάνω από τα ποιητικά κείμενά τους τοποθετούσαν σύμβολα. Προέκυψε έτσι η λεγόμενη «εκφωνητική σημειογραφία» και μέσα από αυτήν αναπτύχθηκε η «νευματική σημειογραφία»⁵. Υπήρχε ένα σύστημα γραφής με ορισμένα σύμβολα, τα οποία ονομάστηκαν νεύματα, και πριν από αυτά,

¹ Σταύρου, Γ. (2009), σελ. 9.

² Yudkin, J. (2008), σελ. 4.

³ Nye, R. T. & Nye, V. T. (1985), σελ. 140.

⁴ Cook, N. (2007), σελ. 67.

⁵ Χαραλάμπους, Α. (1991), σελ. 17.

χρησιμοποιούσαν ανεστραμμένα γράμματα, τα οποία τοποθετούνταν κάτω από το κείμενο, και απλά βοηθούσαν το κείμενο, όχι τόσο στην διάρκεια των συλλαβών, αλλά ως προς το ύψος.

Όπως αναφέρεται και στο βιβλίο, *Εισαγωγή στην Μουσική*, η μουσική σημειογραφία εκείνης της εποχής, ήταν κάτι σαν *υποβοήθηση μνήμης*⁶, ένα υποστήριγμα στην αποστήθιση της μελωδίας, όταν ο μουσικός την χρειαζόταν. Αρχικά λοιπόν η σημειογραφία αποτελούσε την καταγραφή ενός πρωταρχικά ηχητικού γεγονότος. Με αυτόν τον τρόπο επέτρεπε το πέρασμα από την αίσθηση της ακοής στο αίσθημα της όρασης⁷. Ο γνώστης της μουσικής γραφής, μπορεί να αντιληφθεί πολύ καλύτερα την γοητεία της παρακολούθησης από την παρτιτούρα, είτε αυτήν έχει να κάνει με γνωστό έργο, είτε με άγνωστο. Στην πρώτη περίπτωση θα αντιληφθεί δομές και συσχετισμούς τους οποίους δεν είχε συλλάβει κανονικά. Στην δεύτερη περίπτωση θα προετοιμαστεί κατάλληλα, με βάση την παρτιτούρα, που θα τον βοηθήσει να προσανατολιστεί κρατώντας την προσοχή του σε εγρήγορση⁸. Σε ένα χώρο μουσικής επιτέλεσης η μουσική σημειογραφία θα δώσει τις γραπτές οδηγίες προς την επίτευξη της μουσικής πράξης, η οποία με την σειρά της έχει μια συνεχή πραγματική ύπαρξη, σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα που αποτελούν την διαδικασία της μνήμης⁹.

Η μουσική γραφή είναι ουσιαστικά η τεχνολογία που συμπληρώνει την προφορική διάδοση, ένα βήμα περαιτέρω στην γνώση της μουσικής, που την εμπλουτίζει και την συμπληρώνει. Σύμφωνα με τον Ong, ο εγγράμματος πολιτισμός πίστευε και πιστεύει ότι βελτιώνεται πνευματικά καταγράφοντας σειρές πραγμάτων που προορίζονται για προφορική ανάλυση¹⁰.

Η μουσικοπαιδαγωγική πράξη οφείλει να δώσει την ώθηση, ώστε τα παιδιά να μπορέσουν να δημιουργήσουν και να φτιάξουν τις δικές τους μουσικές, σε κάθε στάδιο και πλαίσιο μάθησης όπου βρίσκονται. Στο πλαίσιο αυτό, η μουσική σημειογραφία αποτελεί μια τεχνολογική επίτευξη, η οποία βοηθάει στην απομνημόνευση της μουσικής πράξης, στην εκτέλεση και την ερμηνεία του μουσικού κομματιού. Είναι ένα ιδιαίτερο βοήθημα το οποίο αναζωογονεί και αναπτύσσει την δημιουργία και της ίδιας υπάρχουσας μουσικής δεξιοτεχνίας, η οποία δεν έχει ακόμα αποκωδικοποιηθεί, αλλά βρίσκεται στο μυαλό του

⁶ Κουτσουπίδου Μ., Καραγιώργης Ε., Ιωάννου Μ. (1996), σελ. 16.

⁷ Βλαγκόπουλος, Π. (2007), σελ. 59.

⁸ Καραδήμου-Λιάτσου, Π. (2001), σελ. 12.

⁹ Κρίστοφερ Σ. (2010).

¹⁰ Ong, W. J. (2005), σελ. 176-177.

δεξιοτέχνη απροσδιόριστη και μπερδεμένη. Η κατάλληλη συστηματοποίηση διδακτικής του οργάνου συντελεί στην ολοκλήρωση της μουσικής γνώσης και επιτέλεσης.

Σε συνθήκες προφορικότητας, στις προ-νεωτερικές κοινωνίες, η εκμάθηση της μουσικής γινόταν μόνο με το λεγόμενο «κλέψιμο» των νέων μουσικών από τους παλιούς, στα γλέντια και στα πανηγύρια, και όχι σε συστηματικά μαθήματα. Στην σημερινή συνθήκη, η θεσμοποίηση της εκπαίδευσης, αλλά και η εξέλιξη της τεχνολογίας, δίνουν νέα ώθηση στην μουσική παιδεία, δίνοντας εύκολη και μεθοδολογικά προσβάσιμη δυνατότητα μύησης και κατανόησης των μουσικών της. Η γραφή παίζει ένα πολύ σημαντικό ρόλο στην διαδικασία αυτή, και με την σειρά της έχει σημαντικές επιπτώσεις και στον τρόπο επιτέλεσης. Με άλλα λόγια, δεν πρόκειται μόνο για μια περιγεγραμμένη πληροφορία, αλλά για μια ολόκληρη κουλτούρα, η οποία εκφράζει αξίες που υπερβαίνουν την καθαυτή μουσική πράξη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1:

Το οργανολογικό πλαίσιο

1.1. Το μαντολίνο στην Ευρώπη

Η ιστορία του μαντολίνου στην Ελλάδα και η παρουσία του στον χώρο της μουσικής δυστυχώς έχει ελάχιστες βιβλιογραφικές αναφορές. Το πρώτο μαντολίνο ονομάζεται mandora ή mandola και συγχρόνως κατασκευάζεται στην βόρεια Ιταλία, το όργανο mandola, σε μικρότερο μέγεθος και με λιγότερες χορδές, το οποίο ονομάστηκε μαντολίνο δηλαδή μικρή mandola. Έτσι λοιπόν έχουμε τον πρώτο γνήσιο απόγονο της mandola, που το ονομάζουμε «μιλανέζικο» μαντολίνο και το δεύτερο που το ονομάζουμε «φλωρεντινό» μαντολίνο. Λίγο αργότερα στην Νάπολη κατασκευάζεται ένα παρόμοιο όργανο με το φλωρεντινό μαντολίνο που σύμφωνα με το Θανάση Τσιπινάκη¹¹, είναι αυτό που καθιερώθηκε στην Ευρώπη και στην Αμερική αργότερα. Με βάση το ναπολιτάνικο μαντολίνο δημιουργείται μια οικογένεια οργάνων που περιλαμβάνει μαντολίνα με μεγαλύτερη διάσταση και βαθύτερο τόνο.

Σύμφωνα με το έγκυρο μουσικό λεξικό Grove, η μαντόρα αναφέρεται σε ιταλικές πηγές που ξεκινούν την δεκαετία του 1580, ενώ το μαντολίνο εμφανίζεται το 1634. Και τα δύο ονόματα, αν κρίνουμε από τις πηγές, χρησιμοποιήθηκαν για το ίδιο όργανο μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνα.



FIGURE DE LA MANDORE.

Εικ. 1 Mandora lutina του 16ου αι.

Η κλασική μορφή του μαντολίνου τον 17ο και 18ο αιώνα, μοιάζει όπως ένα μικρό λαούτο, το οποίο στο πίσω μέρος είναι στρογγυλεμένο, με ένα επίπεδο ηχείο, που έχει μία διακοσμητική ροζέτα μαζί με μία γέφυρα σε στυλ λαούτου(κολλημένη πάνω στο ηχείο)

¹¹ Τσιπινάκης Θ. (1990).

στην οποία στερεώνονται οι χορδές. Περιέχει 4, 5 ή 6 σειρές διπλών χορδών, των οποίων το παίξιμο γίνεται είτε με τα δάχτυλα, είτε με πένα.



Εικ. 2 Αναπαράσταση μιλανέζικου μαντολίνου: Giovanni Tiepolo, Κόρη με μαντολίνο, 1755/60.

Στα μέσα του 19ου αιώνα, το όργανο επανασχεδιάστηκε, πιθανόν από την οικογένεια Monzino του Μιλάνου. Η αλλαγή αυτή χαρακτηρίζεται από τις μονές χορδές, οι οποίες αντικατέστησαν τις διπλές σειρές, με σκοπό η ένταση να αυξηθεί. Το ξανασχεδιασμένο αυτό όργανο έγινε γνωστό ως «μιλανέζικο» μαντολίνο.

Ανάμεσα στην ιταλική mandola και το γαλλικό mandore υπήρχαν λίγες υλικές διαφορές. Και τα δύο ανήκαν στην οικογένεια του λαούτου, με την διαφορά πως ήταν υψίφωνα λαούτα, τα οποία είχαν 6 ή και περισσότερες

σειρές, και το ίδιο σχέδιο διαστήματος όπως άλλα λαούτα του 16ου αιώνα.

Η διαφορά μεταξύ mandore και mandola ήταν ο τύπος κουρδίσματος. Το mandore διατήρησε την ξεχωριστή του μορφή από 5ες και 4ες μέχρι το θάνατό του, στο κλείσιμο του 17ου αιώνα. Από τον 17ο αιώνα και μετά, η μαντόλα/μαντολίνο κουρδιζόταν σε 4ες. Μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνα, το μαντολίνο παιζόταν με τα δάχτυλα του δεξιού χεριού. Αποδείξεις για την τεχνική δαχτύλων κατακλύζουν τις μουσικές πηγές, μερικά χειρόγραφα ακόμα περιγράφουν ειδικά δαχτυλίδια δεξιού χεριού. Με την εξέλιξη που φέρνει μεταλλικές χορδές, το όργανο πλέον παίζεται με πένα. Αυτό συνέβη τον 18ο αιώνα, ίσως σε μία προσπάθεια ανταγωνισμού στους δυνατότερους ήχους που δημιουργούσε το νέο όργανο. Κατά τον 19ο μέχρι και 20ό αιώνα το στυλ αυτό συνέχισε να συνιστάται σε έντυπα εγχειρίδια.

Σε κέντρα όπως η Ρώμη και η Bologna, υπάρχουν αρκετά ανώνυμα χειρόγραφα τα οποία περιέχουν παρόμοιο μουσικό υλικό με τις λίγες τυπωμένες πηγές του 17ου αιώνα. Πρόκειται για ταπεινό ρεπερτόριο, όπου όμως προβλέπεται χρήση μαντολίνου/μαντόλας σε μεγάλα και μικρά σύνολα, από τα μέσα του 16ου αιώνα, αλλά και σε μουσική δωματίου, καντάτα, ορατόριο, και όπερα, από τα τέλη του 17ου. Υπάρχουν σόλο σονάτες (συνήθως με μπάσο), καθώς και μία πλούσια συλλογή από τρίο και κονσέρτα, με ένα η δύο μαντολίνα, με διάφορους συνδυασμούς έγχορδων μουσικών οργάνων. Κονσέρτα για σόλο μαντολίνο και έγχορδα έχουν γράψει οι Signorelli, Hoffmann, Arrigoni, Hasse και φυσικά ο Vivaldi, ο οποίος επίσης συνέθεσε κονσέρτα για δύο μαντολίνα.

Σχεδόν καμία μουσική δεν γράφτηκε για μαντολίνο από τον 18ο αιώνα μέχρι το 1820, παρόλο που το όργανο συνέχισε να είναι δημοφιλές, ειδικά στην Βόρεια Ιταλία. Στα μέσα του αιώνα, ξανασχεδιάστηκε από την εταιρία Monzino, που το ονόμασε *mandolino lombardo*, ή *mandolino milanese*. Το τάσι σηκώθηκε, και επεκτάθηκε γύρω από το ηχείο του οργάνου, και η δακτυλοθεσία ήταν κάπως σαν την σύγχρονη κιθάρα. Μία πλάκα τριζίματος τοποθετήθηκε μέσα στο ηχείο, εφόσον η τεχνική πέννας είχε τότε καθιερωθεί. Το κούρδισμα παρέμεινε το ίδιο με του μαντολίνου/μαντόλας του 17ου αιώνα.

Από τον δεύτερο μισό του 19ου αιώνα φαίνεται ότι το ρεπερτόριο του μαντολίνου *milanese*, έμοιαζε με εκείνο των σύγχρονων κιθαριστών. Έπαιζαν απαλή μουσική σαλονιού, και διασκευές από γνωστές άριες όπερας. Κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1880, εξαιτίας εν μέρει των περιοδευόντων μουσικών, όπως ο διακεκριμένος Giovanni Lailati (1813-90) έγινε πολύ δημοφιλές στην μεσαία και ανώτερη κοινωνική τάξη. Αυτό όμως αφορά κυρίως το ναπολιτάνικο μαντολίνο, και σε μικρότερο βαθμό το μιλανέζικο.

Στην Φλωρεντία, βλέπουμε πως ένα σύνολο μαντολίνου σχηματίστηκε το 1881 υπό την καθοδήγηση της βασίλισσας Μαργαρίτας. Μαζί τους, ένας από τους καλύτερους βιρτουόζους του μιλανέζικου μαντολίνου, ο Luigi Biunchi, ο οποίος δημοσίευσε ένα σχετικό εγχειρίδιο, ενώ άλλα δημοσιεύτηκαν από τους Giuseppe Biunzoti, Ferdinando Francia, U. Giachi, Enrico Maiucelli, G.B. Marzuttini, G.B. Pirani, O. Rosati, και Agostino Pisani, οι περισσότεροι από τους οποίους ήταν επίσης εξαιρετικοί μουσικοί. Το εξάχορδο μιλανέζικο μαντολίνο παρέμεινε σε χρήση μέχρι τα τέλη του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου, και έπειτα έπεσε στην αφάνεια λόγω της εξάπλωσης του ναπολιτάνικου, εκτός ίσως από την Βόρεια Ιταλία. Στα τέλη του 20ου αιώνα ακόμα παιζόταν από λίγους μουσικούς κονσέρτων, όπως ο Ιταλός Ugo Orlandi και ο Άγγλος Hugo d'Alton.

Μια επιστροφή στο μπαρόκ μαντολίνο σημειώνεται στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, υπήρξε μια αναζωογόνηση ενδιαφέροντος. Το όργανο συμμετέχει σε κονσέρτα και

ηχογραφημένες παραστάσεις, στα χέρια μουσικών όπως ο Robin Jeffrey, η Linda Sayce και ο James Tyler, που παίζουν τραβώντας τις χορδές με τα δάχτυλα, με χαρακτηριστικό ήχο¹².



Εικ. 3 Αναπαράσταση ναπολιτάνικου μαντολίνου: Jean-Baptiste Camille Corot, Το ατελιέ του ζωγράφου, 1865

Το ναπολιτάνικο μαντολίνο όπως το ξέρουμε σήμερα, πέρασε από πολλές δοκιμασίες. Μέσα σε αυτές είναι και η προσθήκη ατσάλινων χορδών το 1835, από τον Pasquale Vinaccia, που ανήκει στην γνωστή οικογένεια κατασκευαστών ναπολιτάνικων μαντολίνων, και έχει ως χαρακτηριστικό το κούρδισμα του (μι, λα, ρε, σολ) καθώς φαίνεται ότι είναι αυτό που χρησιμοποιείται περισσότερο στην Ελλάδα. Το σχήμα του είναι αχλαδοειδές, και συναντάμε και μαντολίνα με επίπεδη πλάτη που διακρίνονται για

την βαρύτερη τονικότητά τους.

Αν και έργα για μαντολίνο χρονολογούνται από τον 17ο αιώνα, την μεγαλύτερη άνθησή του την γνώρισε στις αρχές του 19ου αιώνα, λόγω των δημοφιλών μαντολινάτων, οι οποίες αποτελούνται από μαντολίνα και μαντόλες κιθάρες. Κατασκευαστικά, παύει η παραγωγή μαντόλων και ελαχιστοποιείται η παραγωγή μαντολίνου¹³.

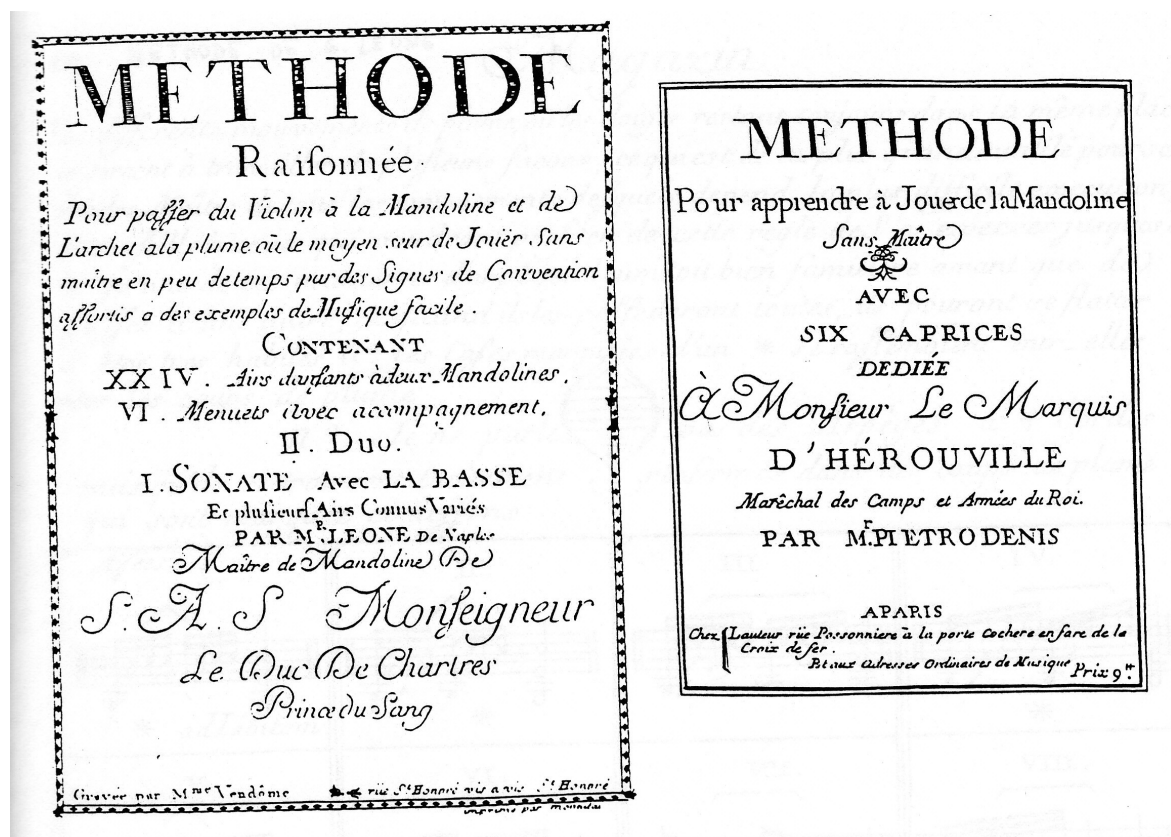
Η πρώτη μουσική που γράφτηκε για το μαντολίνο ήταν το 1770, με σημειογραφία του σε μορφή ταμπλατούρας, και κούρδισμα μι, λα, ρε, σολ, ή φα, λα, ρε, σολ. Το 1771 μπαίνει για πρώτη φορά στην όπερα. Ένας Άγγλος συνθέτης της όπερας χρησιμοποίησε το μαντολίνο για πρώτη φορά σε μορφή με νότες τετάρτου, χωρισμένες σε νότες τριακοστών δευτέρων, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο το τρέμολο. Γενικά δεν θα μπορούσαμε να

¹² Turrel J. σελ. 739-745.

¹³ Ανωγειανάκης Φ. (1991), σελ. 256.

πούμε για το μαντολίνο πως είχε την ίδια ανάπτυξη με τα άλλα όργανα της εποχής, καθώς χρησιμοποιούνταν από ένα μικρό κύκλο ερασιτεχνών και ειδικών, και θεωρούνταν ασυνήθιστο στην μουσική σκηνή.

Κατά τον 18ο αιώνα, η Βιέννη υπήρξε το κέντρο ανάπτυξης του μαντολίνου και στα αρχεία της πόλης διατηρούνται πρωτότυπα έργα. Στην Ιταλία αντίθετα την ίδια χρονική περίοδο, δεν υπάρχει κανένα στοιχείο κλασικής μουσικής. Μέχρι το 1805 μέθοδοι εκμάθησης μαντολίνου εκδόθηκαν στα γαλλικά, αγγλικά, γερμανικά, και καμία στα ιταλικά. Η πρώτη μέθοδος εκδόθηκε το 1760 περίπου στην Λιόν και το 1770 περίπου στο Παρίσι.



Εικ. 4 Οι πρώτες μέθοδοι μαντολίνου στο Παρίσι

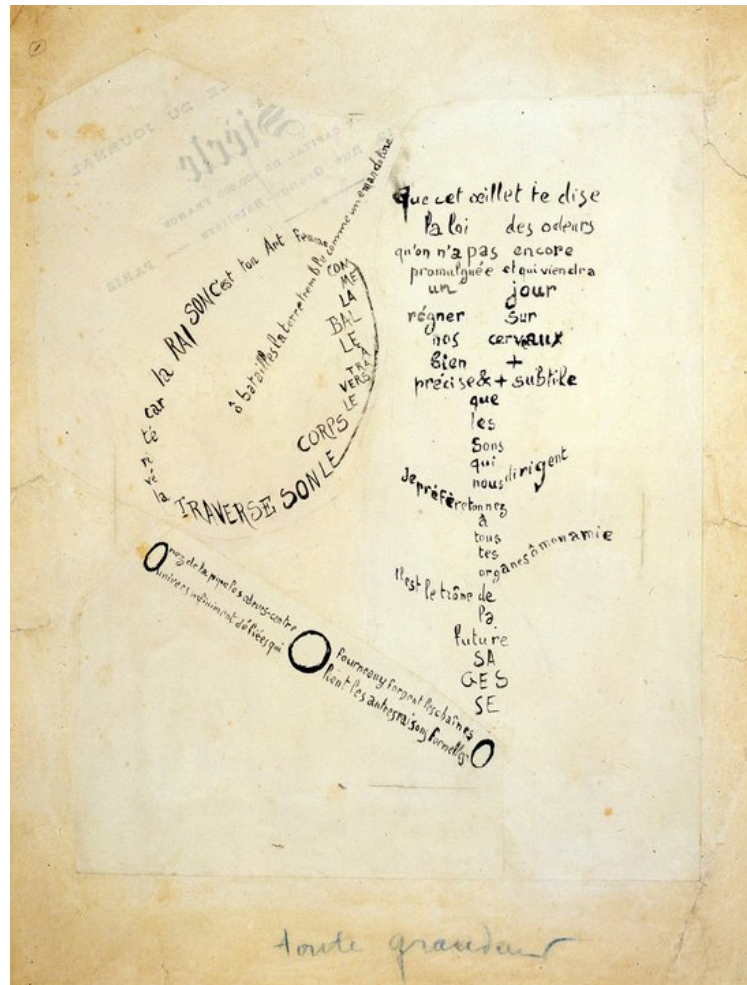


Εικ. 5 Berthe Morisot, Μαντολίνο, 1889

Το μαντολίνο υποβαθμίστηκε και παρήκμασε τον 19ο αιώνα. Στο τέλος αυτής της περιόδου άρχισε να εμφανίζεται ξανά, με διάφορες αλλαγές στον τρόπο του παιξίματός του. Το τρέμολο για παράδειγμα, αντικαθίσταται από το μεμονωμένο χτύπημα των χορδών, εκεί όπου θεωρούνταν στολίδι κατωτέρας ποιότητας. Στην δεκαετία του 1890, η αλλαγή αυτή κατέκτησε την Ιταλία, πριν επεκταθεί σε όλη την Ευρώπη. Ο παλιός τρόπος παιξίματος του μαντολίνου χάθηκε τελείως, και άρχισε να επανέρχεται το 1920, όταν δημοσιεύονται οι πρώτες νεότερες μέθοδοι μαντολίνου. Χαρακτηριστικό της νέας αυτής συνθήκης είναι η δημιουργία κουαρτέτων μαντολίνου στην Γερμανία, όπου «εμφυτεύτηκαν» από Ιταλούς μαντολινίστες οι οποίοι ταξίδευαν στην Γερμανία για συναυλίες, ενώ μερικοί από αυτούς έμεναν εκεί ως καθηγητές του οργάνου¹⁴.

¹⁴ Τσιπινάκης Θ. (1990).

Στο ευρωπαϊκό συλλογικό ασυνείδητο, το όργανο φαίνεται πως έγινε συνώνυμο της μουσικής και της ποίησης. Συχνά οι ζωγράφοι το απεικονίζουν στα χέρια μιας Μούσας και οι ποιητές το ταυτίζουν με την τέχνη και τον λυρισμό. Χαρακτηριστικό είναι το καλλιγράφημα του Guillaume Apollinaire, που ζωγραφίζει με τους στίχους του ένα μαντολίνο.



Εικ. 6 Guillaume Apollinaire, La Mandoline, l'oeillet et le bambou, 1913-1916

1.2. Το μαντολίνο στα Επτάνησα και την Πάτρα

Η παρουσία του μαντολίνου στην Ελλάδα, και η παρουσία του στο χώρο της μουσικής, δυστυχώς, έχει ελάχιστες βιβλιογραφικές αναφορές. Αυτό που μπορέσαμε να διακρίνουμε και να εντοπίσουμε στην Δυτική Ελλάδα, και στα νησιά του Ιονίου (Κεφαλλονιά, Ζάκυνθο, Κέρκυρα) είναι πως το μαντολίνο, συναντιέται κυρίως από ορχήστρες νυκτών εγχόρδων γνωστές ως μαντολινάτες. Μπορούμε να πούμε, ότι οι συγκεκριμένες ορχήστρες, σε συνδυασμό με τις χορωδίες, και τις φιλαρμονικές των δήμων, αποτέλεσαν τα πρώτα μουσικά σύνολα, και έπαιξαν και τον ρόλο των πρώτων μουσικών σχολείων. Ο ρόλος τους λοιπόν στην κοινωνία, και το άκουσμα τους από όλες τις κοινωνικές τάξεις, καθορίζει το μαντολίνο ως το λαϊκό όργανο της Δυτικής Ελλάδας¹⁵.

Ο Θανάσης Τσιπινάκης χρησιμοποιεί τον όρο «ορχήστρα νυκτών εγχόρδων», αντί του όρου μαντολινάτα, που είχε καθιερωθεί ευρέως στην χώρα μας, διότι η ορχήστρα αποτελούνταν από τα όργανα της οικογένειας νυκτών εγχόρδων (ο όρος αυτός χρησιμοποιήθηκε και σε χώρες τις Ευρώπης όπως στην Γερμανία, στην Ιταλία, και Γαλλία, ενώ σε όλες τις χώρες χρησιμοποιείται ο όρος «ορχήστρα του μαντολίνου»).

Χορωδίες και μαντολινάτες, εντοπίζουμε σε πολλά νησιά του Ιονίου. Συγκεκριμένα στην Κεφαλλονιά, στο Ληξούρι, συστάθηκε η ομώνυμη χορωδία του Τζώρτζη Δελλαπόρτα, στην οποία διδάσκονταν τραγούδια τα οποία συνέθετε ο ίδιος. Δημιουργήθηκαν συναυλίες στο Ληξούρι, το Αργοστόλι, και το Μεσολόγγι. Στο Αργοστόλι επίσης δημιουργήθηκε ο σύλλογος με ονομασία *Σύλλογος Φιλομούσων ο Απόλλων* μετά από διάφορες ενέργειες των Γεράσιμου Βλάχου και Νικολάου Ληγμούρη, όπου διδάσκονταν σολφέζ, μαντολίνο, κιθάρα, καθώς και χορωδιακή εκτέλεση, στον οποίο οι παραστάσεις του είναι αρκετές και αξιόλογες. Τέλος, εντοπίζουμε την χορωδία που δημιουργήθηκε από τον Διονύσιο Λαυράγκα, η οποία αποτελούνταν από 35 άτομα, και δημιούργησε εμφανίσεις στην Αθήνα με ρεπερτόριο που περιλάμβανε τραγούδια της Κεφαλλονιάς.

Στην Ζάκυνθο η πρώτη οργανωμένη μαντολινάτα ιδρύθηκε το 1901, από νέους της τοπικής καλής κοινωνίας, που διευθύνονταν από τον Ζακυνθινό μουσικοδιδάσκαλο και συνθέτη Στέφανο Καραμαλίκη. Δόθηκαν αρκετές επιτυχείς συναυλίες διότι πολλοί νέοι ενδιαφέρθηκαν να ενταχθούν σε αυτό. Η πρώτη δημόσια εμφάνιση έγινε το βράδυ του πανηγυριού των Αγίων Πάντων το οποίο παρακολουθήθηκε από μεγάλο κοινό, λίγο

¹⁵ Τσιπινάκης Θ. (1990). Εισαγωγή.

αργότερα όμως διαλύθηκε. Την ίδια περίπου χρονολογία συστάθηκε η *Μεγάλη Παρέα* με την επιστροφή που έκανε ο Ζακυνθινός βαρύτονος Σπυρίδων Γαΐτας από την Αθήνα. Από αυτόν τον ερμηνευτή συγκεντρώθηκαν διάφοροι φιλόμουσοι, τραγουδιστές, και εκτελεστές μαντολίνου και κιθάρας. Την διεύθυνση της μαντολινάτας ανέλαβε ο Γεώργιος Κωστής, ο οποίος είχε διδάχτεί μαντολίνο, κιθάρα, και θεωρητικά, από τον Ιταλό μουσικό της φιλαρμονικής Ζακύνθου Francesco Nicolini, καθώς και τον Ιωάννη Πήλικά. Στο ρεπερτόριο της συμπεριλάμβανε καντάδες που είχε γράψει ο ίδιος, όπως επίσης και διάφορα τραγούδια που είχε μελοποιήσει. Το 1909 επίσης συγκροτήθηκε και η *Μαντολινάτα Ζακύνθου* από τον Ιωάννη Πήλικά.

Το 1908, μαντολινάτα εντοπίζουμε και στην Λευκάδα, με 25 εκτελεστές, λεγόμενη ως *Όμιλος Φιλομούσων Λευκάδος*. Οι συναυλίες γίνονταν τις Πέμπτες του καλοκαιριού, ενώ στις 14 Μαΐου του 1909 έλαβε μέρος στην Ενετική γιορτή με ρεπερτόριο διάφορων ιταλικών και ελληνικών κομματιών.

Στην Κέρκυρα διακρίνουμε την *Κερκυραϊκή Χορωδία* η οποία δημιουργήθηκε το 1908 μετά από πρωτοβουλία του Σπυρίδωνα Μεταλληνού, ο οποίος είχε και την διεύθυνση της. Οι πρώτες δημόσιες εμφανίσεις έγιναν το 1909, σε κλειστούς χώρους, με 30 εκτελεστές. Οι μουσικοί που συμμετείχαν στην χορωδία συγκρότησαν επίσης και μαντολινάτα.

Στις 23 Απριλίου του 1909 δημιουργήθηκε ο *Μουσικός Σύλλογος Κερκυραϊκή Μαντολινάτα* από ενέργειες του Αναστάσιου Ρομποτή, ο οποίος ανέλαβε και την διεύθυνση της και παρέχονταν δωρεάν. Οι δημόσιες εμφανίσεις άρχισαν όταν συμπληρώθηκε ο αριθμός 40 ερασιτεχνών μουσικών, πραγματοποιώντας διάφορες συναυλίες στα θέατρα, στις πλατείες, και τα ανάκτορα, συμβάλλοντας έτσι στην μουσική ζωή της Κέρκυρας¹⁶.

Η καντάδα στα Επτάνησα σύμφωνα με τον Θ. Συναδινό δεν είναι ιταλική, αλλά οι ρίζες της δημιουργήθηκαν από την Ελλάδα. Και αυτό διότι ο λαϊκός πολιτισμός της Επτανήσου είναι αρχαιότερος, και παρόλη την ιταλική επίδραση δεν έπαψε ποτέ να είναι ελληνικός. Τα περισσότερα τραγούδια των Ιονίων νήσων έκαναν τον κύκλο τους στα επτανησιακά σαλόνια και κατέληγαν σε λαϊκή καντάδα¹⁷.

¹⁶ Γραμμένου Μ. (2008), σελ. 71-75.

¹⁷ Συναδινός Θ. (1922), σελ. 134-135.

1.3. Το μαντολίνο στην Κρήτη

Το μαντολίνο ως σημαντικός βοηθός της λύρας, αποτελεί τον πιστό φίλο του κρητικού οργανοπαίχτη. Έτσι στην Κρήτη συναντάμε παρέες που μόνο με ένα μαντολίνο, τραγουδάνε μαντινάδες και άλλα παραδοσιακά τραγούδια.

Η θέση και η παρουσία του οργάνου στην Κρήτη, φαίνεται ότι έχει τις ρίζες της στην εποχή της Ενετοκρατίας¹⁸. Παρουσιάστηκε σε συνδυασμό με την κιθάρα, κυρίως στις περιοχές της Μέσης και Ανατολικής Κρήτης¹⁹. Η παρουσία του μαντολίνου στο Ηράκλειο της Κρήτης, φαίνεται ότι έγινε στις αρχές του εικοστού αιώνα, ενώ η ίδρυση της πρώτης μαντολινάτας γίνεται στην πόλη του Ηρακλείου το 1908²⁰.

Η δισκογραφική εμφάνιση του μαντολίνου στην Κρήτη, έγινε έντονη κατά την δεκαετία του '80, πράγμα το οποίο κατέστησε το όργανο ευρύτερα γνωστό. Από το 1930 μέχρι το 1980 υπάρχουν ελάχιστες εγγραφές με μαντολίνο, που είναι δύσκολο να τις προσεγγίσει κανείς διότι είναι στην πλειονότητά τους ιδιωτικές. Το μουσικό ιδίωμα της Κρήτης ηχογραφείται με λύρα και βιολί, και ο μοναδικός βιολάτορας που ενέταξε το μαντολίνο στην δισκογραφία την δεκαετία του '80 είναι ο Γιώργος Αβυσσινός.

Το μαντολίνο ως όργανο της παρέας στην Κρήτη, δεν υπήρχε στην βλέψη κανενός να ηχογραφηθεί και να συμμετάσχει στην δισκογραφία, την δεκαετία όμως του '70 ο Μιλτιάδης Σκουλάς, μαζί με τον Μύρο Σκουλά, μέσα από μία καντάδα που αποφάσισαν να κάνουν σε ένα γειτονικό χωριό κοντά στο δικό τους, γυρίζοντας πίσω αποφάσισαν να ηχογραφήσουν με ένα μαγνητόφωνο που ξεχάστηκε ανοιχτό και κατέγραψε όλο το γλέντι που έκαναν. Όταν το άκουσαν τους άρεσε πολύ το αποτέλεσμα της εγγραφής, και έτσι αυτό άρχισε να διαδίδεται σε γνωστούς και φίλους, ώσπου έφτασε στα χέρια του Κώστα Φραγκάκη. Αυτός αποφάσισε να τους προσεγγίσει, καθώς πίστευε πως μια δισκογραφική πρόταση με αυτούς τους δύο για πρωταγωνιστές θα είχε απήχηση και μια καλή επαγγελματική προοπτική.

Το 1983 κυκλοφόρησε η δισκογραφική δουλειά «Σκοποί της παρέας»²¹. Ο τίτλος είναι χαρακτηριστικός, διότι ως όργανο της παρέας εντάχθηκε στην δισκογραφική μουσική της Κρήτης, αλλά έχει γίνει ευρέως γνωστό μέχρι και σήμερα: ως «συνομιλητής της λύρας, στην ανταλλαγή που κάνουν μεταξύ τους οι μουσικοί. Ειδικά πριν την δεκαετία

¹⁸ Αεράκης Σ. (1920-1955), σελ. 17.

¹⁹ Αμαργιανάκης Γ. (1988), σελ. 325.

²⁰ Μεταξάς Ν. (1998).

²¹ Κονταξάκης Μ. (2010).

του '80, είχε ένα συγκεκριμένο τρόπο παιξίματος, που αντιπροσώπευε μικρές κοινότητες, με τις ιδιαίτερες συνήθειες και τα έθιμά τους. Δεν είναι λοιπόν παράξενο που στα περισσότερα κρητικά σπίτια υπήρχαν μαντολίνα, και αντίστοιχα πολλοί οργανοπαίχτες.

Ένας άλλος λόγος που το μαντολίνο ήταν όργανο της παρέας, είναι το θέμα της έντασης του ήχου, που φαίνεται να λειτουργεί αποτελεσματικά σε ολιγάριθμα σχήματα, και ειδικά σε εσωτερικούς χώρους. Εξαιτίας της κατασκευής του, το όργανο δεν μπορούσε να συμμετάσχει σε μεγάλα γλέντια, όπως σε γάμους και βαφτίσεις, γιατί δεν παρήγαγε μεγάλη ένταση, ώστε να υποστηρίξει τέτοιες εκδηλώσεις. Μετά την δεκαετία του '70 που υπήρχε τεχνολογική υποστήριξη, δεν μπορούσε να συναγωνιστεί άλλα όργανα, αφού δεν εφαρμόστηκε σε αυτό η ηλεκτρική ενίσχυση. Κατασκευαστικοί λοιπόν λόγοι, το καθιερώνουν ως όργανο της παρέας, και για την χαμηλή ένταση που έχει, αλλά και για την εύκολη μεταφορά του σε καντάδες.

Μετά την δεκαετία του '80, όταν το μαντολίνο εντάχθηκε στην δισκογραφία και άρχισε να βγαίνει και στο πάλκο, διαμορφώθηκαν και καινούργια αισθητικά πρότυπα, τα οποία προέκυψαν μέσα από τις ανάγκες της ηχοληψίας και της ηχογράφησης. Από τότε άρχισε να διαμορφώνεται και ένας νέος τρόπος παιξίματος του μαντολίνου, πιο προσαρμοσμένος στην γλεντική συμπεριφορά.

Σε ό,τι αφορά τα μεγάλα οργανικά σχήματα, αυτά δεν είναι πολύ συνηθισμένα. Μαντολινάτες στην Κρήτη δεν συναντάμε πολλές. Διακρίνουμε όμως κάποιες, οι οποίες έγιναν με μεμονωμένες πρωτοβουλίες, όπως αυτή του Αγίου Δημητρίου στο Ηράκλειο, όπου συμμετείχαν διάφοροι μουσικοί με διαφορετικά ακούσματα, μουσική μόρφωση και κλασική παιδεία, αλλά και αυτοί που ήταν εξοικειωμένοι με το κρητικό ρεπερτόριο. Η ίδρυση της πρώτης μαντολινάτας γίνεται το 1908. Για την στήριξη της μαντολινάτας ο Νικόλαος Μεταξάς, θεωρεί σημαντικό πρόσωπο τον Γεώργιο Χατζηδάκη, λόγω των μουσικών γνώσεων που είχε. Δεν υπάρχουν όμως πληροφορίες για την πορεία και την εξέλιξη αυτής της ορχήστρας, μόνο πως η πρώτη και δημόσια εμφάνιση που έκανε ήταν το 1909 στο θέατρο «Απόλλων» στην πόλη του Ηρακλείου.

Στην συνέχεια βλέπουμε την εμφάνιση της μαντολινάτας του Γεωργίου Χουρμούζιου από την δεκαετία του '30 μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του '50. Η μαντολινάτα αυτή συνδέθηκε με μια σχολική χορωδία και το ρεπερτόριό της είχε να κάνει με συνθέσεις και διασκευές του Γεωργίου Χουρμούζιου. Ήταν προσαρμογές για μαντολίνο και χορωδία, με χρήση ποίησης του Διονύσιου Σολωμού οι οποίες εκτελούνταν κατά τη διάρκεια σχολικών γιορτών και μόνο ελάχιστες φορές τον χρόνο στο χώρο του

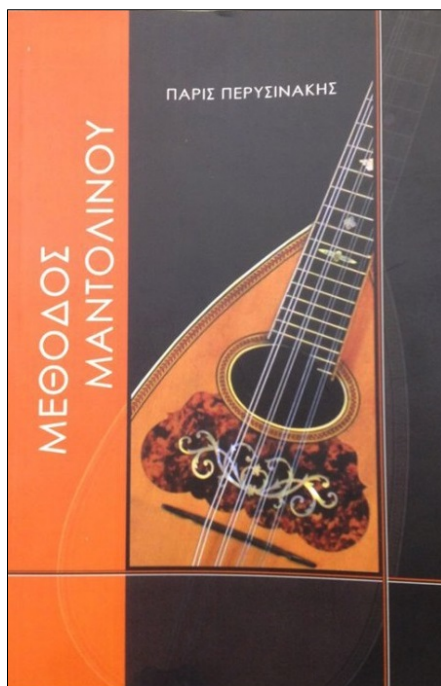
θεάτρου. Η μαντολινάτα στην Κρήτη περιείχε μαντολίνα, κιθάρες, και μαντόλες, με ρεπερτόριο που περιλάμβανε έργα Ελλήνων συνθετών όπως Θεοδωράκη, Χατζηδάκη, Κουγιουμτζή, Λεοντή²².

²² Κονταξάκης Μ. (2010).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2:

Οι ελληνικές μέθοδοι μαντολίνου

Οι Έλληνες συγγραφείς προσεγγίζουν την διδακτική του μαντολίνου με τρόπο αρκετά συστηματικό. Ακολουθούν εμφανώς τα διεθνή πρότυπα και τις παγιωμένες

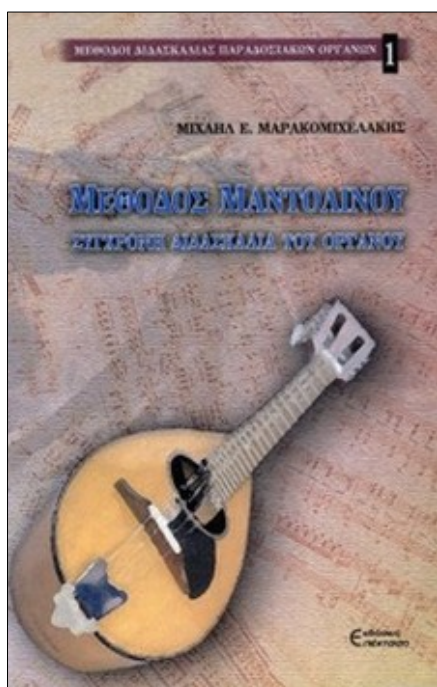


ενότητες, που περιμένει ο μαθητευόμενος να βρει σε ένα βασικό εγχειρίδιο του οργάνου. Προσπαθούν όμως να δώσουν και περαιτέρω στοιχεία, προσαρμοσμένα στο ειδικό κοινό στο οποίο απευθύνονται.

Στις ελληνικές μεθόδους μαντολίνου, τα κεφάλαια βάσει των οποίων διαρθρώνεται κατά κανόνα το περιεχόμενο είναι τα ακόλουθα:

- Η αρχή γίνεται με την επισκόπηση της θεωρίας της μουσικής, όπως διατυπώνεται στη δυτική παράδοση. Το ζήτημα αυτό θα μας απασχολήσει στα πλαίσια της ανάλυσης που παρουσιάζεται από τους συγγραφείς, αλλά και στο βαθμό επιπέδου που φτάνει.
- Το δεύτερο ζήτημα είναι η τοποθέτηση του οργάνου, και ο τρόπος εκμάθησης του τρέμολου. Σε αυτό που θα δώσουμε βάση είναι οι συμβουλές για τον κατάλληλο τρόπο στάσης οργάνου, κρατήματος δεξιού χεριού, αλλά και η σημασία που δίνεται για την επίτευξη του σωστού τρέμολου στο μαντολίνο.
- Τρίτο ζήτημα είναι οι σημειογραφία και οι μουσικοί όροι. Λέγοντας «μουσικοί όροι» εννοούμε τους όρους που περιλαμβάνονται στην παρτιτούρα, και που περιγράφουν ζητήματα έντασης, δυναμικής, κ.λπ.
- Ακολουθεί η ρυθμολογία, δηλαδή η ρυθμική αγωγή, οι ρυθμικές αξίες, αλλά και οι λαϊκοί ρυθμοί που προτείνονται από τον συγγραφέα.





- Στην συνέχεια οι συγγραφείς προτείνουν ασκήσεις για την σωστή μάθηση και επίτευξη της τεχνικής (αριστερού, δεξιού χεριού), ανάλογα με το σχετικό επίπεδο δυσκολίας.

- Ιδιαίτερη σημασία δίνεται στο ζήτημα των λαϊκών δρόμων, αλλά και στον τρόπο προσέγγισής τους, καθώς και ο ανάλογος τρόπος προσέγγισης των κλιμάκων (ματζόρε-μινόρε). Αυτό είναι ένα πεδίο δύσκολο, που δεν διαπραγματεύονται όλες οι μέθοδοι.

- Τέλος, χαρακτηριστική για την μουσική κουλτούρα που αντιπροσωπεύει το μαντολίνο είναι η επισκόπηση της αρμονίας στο ρεπερτόριο. Αυτή περιλαμβάνει τις συγχορδίες που παρουσιάζονται στην κάθε μέθοδο, αλλά και το ρεπερτόριο που επιλέγει ο κάθε συγγραφέας να εντάξει στην μέθοδό του (ρεμπέτικο, λαϊκό, έντεχνο, κ.λπ.).

Στις επόμενες σελίδες θα προσπαθήσουμε να παρουσιάσουμε αναλυτικότερα τα περιεχόμενα αυτά, όπως προκύπτουν από την συγκεντρωτική ανάγνωση όλων των μεθόδων μαντολίνου που μελετήσαμε.

2.1. Θεωρία

Μια σημαντική παράμετρος στις μεθόδους μαντολίνου είναι αυτή της θεωρίας που αποτελεί την σημαντικότερη ανάλυση και προετοιμασία για να μπορέσει ο μαθητευόμενος να καταλάβει τα πρώτα στάδια που έχει η μουσική. Η θεωρία είναι το πρώτο πράγμα που μαθαίνει κανείς στην μουσική και αργότερα ακολουθούν όλα τα υπόλοιπα. Είναι πολύ σημαντικό να εξηγηθεί καλά η έννοια της θεωρίας για να μπορέσει να μπει σωστά στο κλίμα και στην έννοια της μουσικής. Και στις τέσσερις μεθόδους μαντολίνου δεν λείπει το κεφάλαιο της θεωρίας άλλοι αφιερώνουν λιγότερες και άλλοι περισσότερες σελίδες για την εξήγηση της, όμως από καμία μέθοδο δεν λείπει αυτό το σημαντικότερο κεφάλαιο της θεωρίας που χρειάζεται να ξέρει ένας αρχάριος. Είναι προφανές όπως θα δούμε και παρακάτω πως από όλους σχεδόν τους συγγραφείς χρησιμοποιείται η βοήθεια του ευρωπαϊκού συστήματος σημειογραφίας το οποίο θεωρείται και ως το πιο σημαντικό για να μπορέσει κανείς να καταλάβει αρχικά τα βασικά στοιχεία που περιλαμβάνει η θεωρία για την εκμάθηση του οργάνου.

Σε αυτό το κεφάλαιο της θεωρίας αναλύεται από τον κάθε ένα ξεχωριστά η έννοια και η ανάλυση της θεωρίας. Και από τους τρεις συγγραφείς έχουμε σχεδόν την ίδια προσέγγιση σχετικά με την παρουσίαση της θεωρίας της μουσικής. Στην μέθοδο του Περυσινάκη έχουμε αρχικά την παρουσίαση του πενταγράμμου και τις απαραίτητες επεξηγήσεις: εξηγεί πως το πεντάγραμμο είναι πέντε παράλληλες ίσες γραμμές που ισαπέχουν μεταξύ τους, τις διαστολές, την διπλή διαστολή και την διαστολή επανάληψης, καθώς και τα μουσικά σύμβολα που χρησιμοποιούμε πάνω στο πεντάγραμμο.

Στην συνέχεια εξηγεί τον τόνο και το ημιτόνιο, την δίεση και την ύφεση που χαμηλώνει την νότα κατά ένα ημιτόνιο, και δίεση που ψηλώνει την νότα κατά ένα ημιτόνιο, δηλαδή τι είναι τόνος τι διαφορά που έχει ο τόνος από το ημιτόνιο, και πως το ημιτόνιο είναι το μικρότερο διάστημα που συναντάμε στην ευρωπαϊκή μουσική, αμέσως μετά είναι ο τόνος ο οποίος αποτελείται από δύο διαδοχικά ημιτόνια, καθώς με τα σημεία αλλοιώσεων ψηλώνει ένας φθόγγος κατά ένα η περισσότερα ημιτόνια, τα σημεία αλλοιώσεων γράφονται μόλις πριν τον φθόγγο, ή στην αρχή του πενταγράμμου στον οπλισμό αμέσως μετά το κλειδί του σολ.

Σε αυτό το σημείο βλέπουμε πως έχουμε μια προσέγγιση στην προσπάθεια του Περυσινάκη να εξηγήσει την διαφορά που έχει ο τόνος και το ημιτόνιο, πολύ χαρακτηριστική και πως επιδιώκει να εξηγήσει με απλούς και δόκιμους όρους σε έναν

αρχάριο μαθητευόμενο την διαφορά που θα συναντήσει ο ίδιος ανάμεσα στο ημιτόνιο και στο τόνο. Έχουμε την ένδειξη DC (Dacapo) που σημαίνει από την αρχή. Αμέσως μετά έχουμε την εξήγηση του Sengo και Coda, δηλαδή πως σημειώνονται πάντα σε ζευγάρια μέσα στο κείμενο, και πως το Sengo οδηγεί σε ένα σημείο του κειμένου που έχει προηγηθεί η Coda σε ένα σημείο που ακολουθεί παραλείποντας μέρος του κειμένου.

Το κεφάλαιο της θεωρίας του Περυσινάκη τελειώνει με την έννοια των βοηθητικών γραμμών και πως η φθόγγοι γράφονται πάνω σε αυτές τις γραμμές ή στα διαστήματα του πενταγράμμου. Εξηγεί πως το πεντάγραμμο με τις βοηθητικές γραμμές μπορεί να χωρέσει περισσότερες από τις κανονικές νότες που γράφουμε σε ένα πεντάγραμμο. Στην συνέχεια έχουμε το κλειδί του σολ το οποίο μας λέει πως γράφεται στην δεύτερη γραμμή του πενταγράμμου και της δίνει το όνομα του.

Στην δεύτερη μέθοδο του Μιχαήλ Μαρακομιχελάκη το κεφάλαιο της θεωρίας αρχίζει με την εισαγωγή στην ιστορία του μαντολίνου σε ποια περιοχή πρωτοεμφανίστηκε πως και πότε. Η εισαγωγή του διακρίνουμε πως είναι σαν του Περυσινάκη, δηλαδή κάνει τις ίδιες αναφορές τι ονομάζουμε πεντάγραμμο, τι ονομάζουμε φθογγόσημα, τι είναι οι βοηθητικές γραμμές τι ονομάζουμε κλειδί του σολ. Η μόνη διαφορά είναι ότι εξηγεί και τι ονομάζουμε κλειδί του φα, και τι διαφορές έχει από το κλειδί του σολ, τι ονομάζουμε διαστολές, και τι ονομάζουμε σημεία αλλοιώσεων. Άλλη μια διαφορά που βλέπουμε σε αυτό το κεφάλαιο της θεωρίας με αυτήν του Περυσινάκη είναι πως αυτός κάνει μια εισαγωγή στην ιστορία και αναφέρει και για την Ευρώπη πως εμφανίστηκε το μαντολίνο και πως το μαντολίνο αρχικά είχε εντέρινες χορδές και νύσσονταν με τα δάχτυλα, μετά όμως από την δεκαετία του 1730 διάφορες μεταβολές του έδωσαν την τελική του μορφή. Έτσι οι εντέρινες χορδές αντικαταστάθηκαν με 4 ζεύγη χαλύβδινων χορδών, που κουρδίζονται με μεταλλικές κεφαλές-κλειδιά.

Ακολουθεί η μέθοδος του Μιλτιάδη Κουτούγκου, ο οποίος κάνει μια μικρή εισαγωγή στο βιβλίο σχετικά με το πως η μουσική είναι η ανθρώπινη έκφραση συναισθημάτων διά των ήχων. Επισημαίνει πως τον ήχο τον ονομάζουμε φθόγγο και πως οι φθόγγοι συγκροτούν το αλφάβητο της μουσικής, το οποίο αποτελείται από επτά γράμματα, δηλαδή τις νότες ντο, ρε, μι, φα, σολ, λα, σι. Εξηγεί τέλος πως οι φθόγγοι γράφονται σε ειδικό τετράδιο, και τι είναι το πεντάγραμμο.

Αμέσως μετά περνάει στα φθογγόσημα και εξηγεί την έννοια τους και πως το καθένα καταλαμβάνει μια ορισμένη θέση. Οι γνώμονες, εξηγεί, είναι εκείνα τα στοιχεία που γράφονται στην αρχή εκάστου πενταγράμμου και ανάλογα με το σχήμα και την θέση αυτών δίνουν την ονομασία από διάφορα φθογγόσημα που είναι τοποθετημένα στο

πεντάγραμμο. Αναφέρει πως υπάρχουν πολλά κλειδιά στην μουσική αλλά αυτός που μας ενδιαφέρει για την εκμάθηση του μαντολίνου είναι μόνο το κλειδί του σολ. Για την ονομασία των φθογγόσημων επί των βοηθητικών γραμμών έχει φτιάξει ένα μουσικό σχήμα, που δείχνει ακριβώς πού τοποθετούνται τα φθογγόσημα.

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η συγκεκριμένη μέθοδος αναφέρεται στα κύρια στοιχεία της θεωρίας της μουσικής και δεν επεκτείνεται σε κάτι περισσότερο. Αρκείται σε μια εποπτική προσέγγιση, επιστρατεύοντας σχήματα τα οποία εξηγούν αναλυτικά πώς είναι το πεντάγραμμο και πώς γράφεται εκεί ο μουσικός λόγος, χρησιμοποιώντας τους φθόγγους. Μοιάζει να απευθύνεται σε εντελώς αρχάριους μαθητές, για τους οποίους επιστρατεύει μια παιδαγωγική γλώσσα στοιχειώδη, ώστε να εννοήσουν τι είναι το πεντάγραμμο και πώς σε αυτό τοποθετούμε τα φθογγόσημα. Πέρα όμως από την κωδικοποίηση αυτή, δεν επεκτείνεται σε άλλα κεφάλαια της θεωρίας της μουσικής.

Η μέθοδος του Μιχάλη Τζορμπατζάκη αρχίζει με την εισαγωγή στην θεωρία της μουσικής αξιοποιώντας της γνώσεις και τις εμπειρίες που είχε ως αυτοδίδακτος μουσικός στην μελέτη και στην πολυετή ενασχόληση του με την ελληνική παραδοσιακή και λαϊκή μουσική. Μας αναφέρει πως η παρουσία του στην μουσική εκπαίδευση άρχισε να γίνεται πριν από 12 χρόνια. Στην προσπάθειά του να αποκτήσει κοινή γλώσσα με τους άλλους εκπαιδευτικούς μουσικούς, μας αναφέρει πως ο ίδιος μελέτησε πολύ προσεκτικά τις δύο επίσημα αναγνωρισμένες μεθόδους διδασκαλίας που χρησιμοποιούνται στην Ελλάδα, της ευρωπαϊκής και της βυζαντινής μουσικής, και ύστερα επιχείρησε να κάνει και την δικιά του μουσική προσέγγιση στο βιβλίο εκμάθησης.

Εστιάζει στο γεγονός, πως αυτό που παρατήρησε είναι πως τα πράγματα για τον εκπαιδευτικό, είναι απλά όταν καλείται να διδάξει με κάποια από τις δύο μεθόδους που αναφέραμε παραπάνω, και αυτό εξαιτίας της συγκεκριμένης μουσικής ορολογίας του υλικού και του τρόπου σκέψης που χρησιμοποιείται. Ο εκπαιδευτικός που καλείται να διδάξει παραδοσιακά-λαϊκά όργανα αντιμετωπίζει το μεγαλύτερο πρόβλημα, διότι στα μουσικά θέματα άλλοτε συνυπάρχουν οι κανόνες των δύο μεθόδων και άλλοτε διατηρούν τα επιμέρους χαρακτηριστικά τους. Αναζητώντας την χρυσή τομή και προσπαθώντας παράλληλα να επιτύχει συμβατότητα με τους κανόνες των δύο μεθόδων, δανείστηκε και από τους δύο όσα στοιχεία θεώρησε πως δεν θα δημιουργούσαν πρόβλημα στον σπουδαστή.

Αυτό που μας αναφέρει στο κεφάλαιο της θεωρίας είναι το μονόχορδο, το οποίο χρησιμοποιείται για την μελέτη των διαστημάτων ήχων, το οποίο μας λέει πως είναι μία χορδή που την τεντώνουμε (κουρδίζουμε) πάνω σε δύο στηρίγματα, ή «καβαλάρηδες».

Μας κάνει μία εισαγωγή στο πώς ο ήχος δημιουργείται και τον ρόλο που παίζει ο καβαλάρης στο όργανο. Τις νότες τις εξηγεί τελείως διαφορετικά, από τις τρεις μεθόδους. Δίνει ως παραδείγματα για την εκμάθηση των νοτών τον καβαλάρη και το τάστο, και την απόσταση που χωρίζει την νότα ντο και ρε, λέγεται τόνος, την εξήγηση της δίεσης και της ύφεσης τις αναφέρει με το παράδειγμα πως αν ακουμπήσουμε την χορδή στο τάστο που βρίσκεται ανάμεσα στο ήχο ντο και ρε ο ήχος αυτός δεν διαθέτει δική του ονομασία αλλά δανείζεται άλλοτε από τον προηγούμενο και άλλοτε από τον επόμενο ήχο. Όταν δανείζεται από τον προηγούμενο είναι η δίεση, και όταν δανείζεται από τον επόμενο είναι η ύφεση, και η απόσταση δύο διαφορετικών ήχων που έχουν ανάμεσα τρία ημιτόνια ονομάζεται τριημιτόνιο.

Η μέθοδος που χρησιμοποιεί ο Μιχάλης Τζορμπατζάκης φαίνεται πως είναι αρκετά επιλεκτική στην εισαγωγή της θεωρίας, διότι αναφέρεται μόνο στις ονομασίες των νοτών και στα διαστήματα, καθώς δεν κάνει καμία αναφορά στα βασικά στοιχεία της θεωρίας που πρέπει να γνωρίζει ο μαθητευόμενος, όπως διακρίνουμε στις παραπάνω μεθόδους στις βοηθητικές γραμμές, και στο κλειδί του σολ, τα απαραίτητα και τα πιο σημαντικά πράγματα που πρέπει να εμπεριέχει μία μέθοδος εκμάθησης.

Όπως είδαμε με τις μεθόδους το κεφάλαιο της θεωρίας επιχειρείται από τους περισσότερους μια προσέγγιση στο να μάθει κάποιος τα πιο βασικά πράγματα στην εισαγωγή του στην μουσική, και πως είναι ένα βασικό εφόδιο ώστε να αρχίσει να καταλαβαίνει τα πρώτα στάδια μουσικής για να μπορέσει να προχωρήσει παρακάτω. Και οι τέσσερις μέθοδοι αναφέρουν περίπου τις ίδιες μεθόδους θεωρίας με εξαίρεση την τελευταία η οποία κάνει μία πολύ μικρή προσέγγιση στην θεωρία και αναφέρει λίγα πράγματα ξεχνώντας βασικά σε σχέση με τις άλλες τρεις.

Τα κενά και οι ελλείψεις που υπάρχουν είναι παρόντα θα έλεγα στην τελευταία μέθοδο που αναλύσαμε καθώς δεν δίνει καμία έμφαση σε βασικά πράγματα που πρέπει να ξέρει και να μάθει ο αναγνώστης, για να μπορέσει να καταλάβει και να μάθει σωστά το κεφάλαιο που περιλαμβάνει η θεωρία. Μας δείχνει μία πολύ μικρή εισαγωγή στην επαφή του με το όργανο, και λίγο με τις νότες και τα ημιτόνια, τριημιτόνια που επίσης, αυτά δεν εξηγούνται με τρόπο που ο αρχάριος θα καταλάβει το κεφάλαιο της θεωρίας. Σε αντίθεση με τις άλλες τρεις οι οποίες εξηγούν αρκετά καλά τα βασικά στοιχεία θεωρίας που ένας αρχάριος θα τα καταλάβει με την εισαγωγή τα πιο βασικά, καθώς μέσα από αυτά δίνονται και παραδείγματα με εικόνες, ώστε με την οπτική επαφή να υπάρξει καλύτερη κατανόηση στην εξήγηση των νοτών, του πενταγράμμου στο οποίο τοποθετούμε τις νότες, και τις βοηθητικές γραμμές, την έννοια που έχουν.

Έτσι όπως είδαμε στις μεθόδους μαντολίνου, επιχειρείται η προσπάθεια προσέγγισης της θεωρίας της μουσικής ως ένα βασικό εφόδιο για την εκμάθηση του οργάνου, καθώς η γνώση αυτή φαίνεται να είναι πρωτεύουσα από όλους του συγγραφείς. Επομένως βλέπουμε την προσπάθεια, να μπορέσει ο αναγνώστης που θα έχει αυτό το βιβλίο, να κωδικοποιήσει όλο το υλικό τεχνογνωσίας που δημιουργήθηκε, και γράφτηκε ουσιαστικά από την βιωματικότητα, την εμπειρία του καλλιτέχνη, χωρίς κάποια μέθοδο εκμάθησης οργάνου, καθώς το πεντάγραμμο και όλα τα άλλα που χρησιμοποιούνται από τους συγγραφείς, δεν μπορεί να αποδώσει όλα αυτά που είναι αναγκαία για την ολοκληρωμένη μάθηση της μουσικής.

2.2. Τρόποι εκμάθησης του τρέμολου – Τοποθέτηση

Για την εκμάθηση του μαντολίνου μια σημαντική παράμετρος και τεχνική που είναι η σωστή μάθηση του τρέμολου. Το τρέμολο στο μαντολίνο αποτελεί σημαντικό στοιχείο στην μελωδία, καθώς και στα χαρακτηριστικά του οργάνου, διότι το συγκεκριμένο όργανο χρησιμοποιεί πάρα πολύ την τεχνική αυτή σε όλες του σχεδόν τις μελωδίες.

Για να δημιουργηθεί λοιπόν σωστά το τρέμολο στο όργανο θα πρέπει να υπάρχει και η σωστή τοποθέτηση του οργάνου, η οποία είναι πολύ σημαντικό να την γνωρίζει ο αρχάριος, γιατί θα πρέπει από την πρώτη στιγμή που θα αποκτήσει επαφή με το όργανο, να έχει και την σωστή στάση ώστε να μπορέσει να αντεπεξέλθει. Για την σωστή τοποθέτηση του οργάνου αφιερώνουν ειδικό κεφάλαιο μόνο οι Περυσινάκης, Μαρακομιχελάκης, και Κουτούγκος.

Ο Περυσινάκης ξεκινάει την εισαγωγή του κεφαλαίου, κάνοντας αναφορά όχι τόσο πολύ για το πως τοποθετούμε σωστά το όργανο, αλλά για την γνωριμία με το όργανο. Δηλαδή μας αναφέρει τις πένες, και τις χορδές ,που χρησιμοποιούνται, καθώς και τα μέρη του μαντολίνου, την έκταση του, τις φυσικές νότες στην ταστιέρα, την τοποθέτηση του στην πρώτη θέση και τις νότες στις χορδές (δακτυλοθεσία). Μας εξηγεί πως οι χορδές που χρησιμοποιούνται στο μαντολίνο είναι δύο τύπων, το σκέτο ατσάλι, (στις χορδές μι, λα), με πυρήνα από ατσάλι και περιέλιξη λευκού, κόκκινου, η κίτρινου χαλκού στις χορδές ρε και σολ. Οι μικρές διάμετροι εξηγεί πως δίνουν πιο μαλακή αίσθηση στην ταστιέρα και πιο γλυκό ήχο, σε αντίθεση με τις μεγάλες που δίνουν πιο σκληρή αίσθηση και παράγουν πιο δυνατό και οξύ ήχο.

Για τις χορδές του οργάνου μας αναφέρει πως θα ήταν καλό να αντικαθίστανται, ανάλογα βέβαια και με το παίξιμο, τουλάχιστον τρεις με τέσσερις φορές τον χρόνο. Στην συνέχεια μας αναφέρει από τι είναι φτιαγμένες οι πένες του μαντολίνου, πλαστικό η κάποιο άλλο συνθετικό ή φυσικό (ξύλο, μέταλλο) οι οποίες μπορεί να είναι από πολύ μαλακές, μαλακές, μέτριες, ή σκληρές. Στην μαλακή πένα, το όργανο παίζει πιο εύκολα, πιο μαλακά, και σε χαμηλότερη ένταση, καθώς ταυτόχρονα δίνει στο ήχο περισσότερο άκουσμα από το χτύπημα της πάνω στην χορδή, ενώ οι σκληρές πένες είναι πιο δύσκαμπτες και δεν ακούγονται.

Αργότερα περνάει στα μέρη του μαντολίνου, το σκάφος του είναι πλακέ, ή τρύπα, η οποία αφήνει τον απαραίτητο ήχο να περνάει μέσα από το ηχείο, καθώς ταυτόχρονα

φιλτράρει την ποσότητα και την ποιότητα του εξερχόμενου ήχου, μετά περνάει στην φιλέτα, την ταστιέρα, το μπράτσο, το τάστο, τα κλειδιά, και την έκταση του οργάνου, η οποία ξεκινάει από G3 και φτάνει ως A6.

Ο ίδιος αναφέρει την τοποθέτηση του μαντολίνου πως ακριβώς πρέπει να τοποθετηθούν τα χέρια, το δεξί και το αριστερό, αλλά και την διαφορά που γίνεται στην κλασική μουσική, στην οποία η τοποθέτηση του οργάνου δεν είναι ίδια, αλλά το όργανο τοποθετείται διαφορετικά, σε σχέση με τα άλλα παιζίματα πιο όρθια.

Στην συνέχεια περνάει στην τοποθέτηση των δαχτύλων, και στο πως θα πρέπει να γίνει το χτύπημα της πένας, καθώς όλα αυτά αναφέρονται και εξηγούνται με εικόνες οι οποίες δείχνουν ακριβώς όλα τα παραπάνω. Στον τρόπο εκμάθησης του τρέμολου δεν έχουμε κάποια αναφορά στο βιβλίο εκμάθησης του Περυσινάκη παρά μόνο για την τοποθέτηση και για να μέρη. Σε αυτό το ζήτημα το βιβλίο εκμάθησης του δεν αναφέρει το τρέμολο, το οποίο είναι φλέγων, διότι το συγκεκριμένο όργανο χρησιμοποιεί αρκετά αυτήν την τεχνική, το παίξιμο του μαντολίνου βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στο σωστό τρέμολο που δημιουργείται από τον παίχτη.

Ο Μιχαήλ Μαρακομιχελάκης στην μέθοδο του χρησιμοποιεί το κεφάλαιο της τοποθέτησης του μαντολίνου, και τα μέρη του. Και από αυτόν τον συγγραφέα δεν έχουμε κάποια αναφορά στον τρόπο εκμάθησης του τρέμολου. Προσεγγίζει το κεφάλαιο αυτό όπως σχεδόν και ο Περυσινάκης, δηλαδή στην σωστή τοποθέτηση, τα μέρη την έκταση και το κούρδισμα, από σχήματα στο βιβλίο που δείχνουν ακριβώς που βρίσκονται πάνω στο όργανο. Κάνει αναφορά επίσης και αυτός στον ήχο του μαντολίνου, πως διακατέχεται από έναν λαμπερό ήχο, και στο θέμα του τρέμολου κάνει μία μικρή αναφορά. Εστιάζει πως γίνεται με την γρήγορη κίνηση της πένας, πάνω σε κάθε ζεύγος χορδών. Στο κούρδισμα του ήχου αναφέρει πως γίνεται με πολλούς και διάφορους τρόπους, εκ των οποίων είναι οι τρόποι που μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε στις νότες, καθώς με τον καιρό μας αναφέρει πως μπορούν να βρεθούν και άλλοι τρόποι κουρδίσματος, με τις ηλεκτρονικές συσκευές (κουρδιστήρια) που μπορούν να βοηθήσουν.

Για την τοποθέτηση του οργάνου χρησιμοποιεί διάφορες εικόνες που δείχνουν ακριβώς πως γίνεται. Περνάει στα μέρη του οργάνου που εστιάζει και αυτός ποια ακριβώς είναι, και την σημασία που έχει το κάθε ένα. Δηλαδή τον καβαλάρη, την χελώνα που είναι ένα στολίδι του αρμονικού επιπέδου, την λύρα, την λαβή η το χέρι, τις χορδές που είναι 8 τοποθετημένες κατά μήκος αυτού σε 4 ζεύγη και με μία σχετική απόσταση μεταξύ τους,

που το κάθε ζεύγος αυτών αποτελείται από 2 εντελώς όμοιες χορδές κουρδισμένες στον ίδιο ήχο. Οι διπλές αυτές χορδές που υπάρχουν είναι για την επίτευξη του τρέμολου.

Στην συνέχεια κάνει αναφορά για την τοποθέτηση του δεξιού και του αριστερού χεριού, το σωστό κράτημα της πένας για να μπορέσει να βγει γλυκά και σωστά ο ήχος, την τοποθέτηση των δαχτύλων, και τα δάχτυλα του αριστερού χεριού πως πρέπει να διατηρούν μεταξύ τους μικρή απόσταση. Επίσης στο βιβλίο εκμάθησης του συγγραφέα γίνεται αναφορά και στην τοποθέτηση όρθιου ή καθιστού του παίχτη, δηλαδή ότι μπορεί να παίζει κάποιος και όρθιος και καθιστός, ανάλογα με τον τρόπο που διαλέγει να παίζει κάποιος, έχει και την αντίστοιχη στάση π.χ. Αν κάποιος διαλέξει να παίζει όρθιος, πρέπει να έχει διαφορετική τοποθέτηση από όταν θα παίζει καθιστός. Τα χέρια και η στάση του σώματος πρέπει να είναι διαφορετική. Όλα αυτά γίνονται με την βοήθεια εικόνων που δείχνουν ακριβώς την εξήγηση στην σωστή τοποθέτηση.

Για την εκμάθηση του τρέμολου από τον συγγραφέα έχουμε μόνο μία μικρή αναφορά που κάνει στο ότι η γρήγορη κίνηση στην πένα, επιτυγχάνει το τρέμολο και συμβολίζεται στην παρτιτούρα με δύο ή και τρεις γραμμές πάνω στην νότα.

Στην μέθοδο εκμάθησης του Μιλτιάδη Κουτούγκου, έχουμε μια προσέγγιση για την κατασκευή του οργάνου, ίδια περίπου σαν τις άλλες μεθόδους, δηλαδή από τι αποτελείται το όργανο, το αρμονικό επίπεδο, και το τύμπανο, είναι από τα δύο βασικά μέρη, και η καλή κατασκευή βοηθάει στο να υπάρχει σωστή ποιότητα ήχου, και έντασης. Αναφέρει το στόμιο του αρμονικού επιπέδου, καθώς από αυτό επεκτείνεται η διάρκεια του ήχου. Το κεφάλαιο συνεχίζεται με την αναφορά του στον καβαλάρη, την χελώνα, την λαβή, από πόσες χορδές αποτελείται το μαντολίνο, την πένα ή πλήκτρο ή φτερό όπως μας αναφέρει η θέση του δεξιού χεριού, ποιος είναι ο σωστός τρόπος για να την χρησιμοποιήσεις, όπως και την κίνηση του αριστερού χεριού καθώς και την σωστή στάση του σώματος για να επιτευχθεί η μελωδία με τον σωστό τρόπο(αυτό αναφέρεται με εικόνες της στάσης του σώματος και της τοποθέτησης). Στην συνέχεια προχωράει στο κούρδισμα του οργάνου σε όλες τις χορδές όπως στις προηγούμενες μεθόδους αλλά και με όγδοες.

Για την εκμάθηση του τρέμολου υπερασπίζεται σχεδόν ένα ολόκληρο κεφάλαιο σε σχέση με τις προηγούμενες μεθόδους, καθώς εξηγεί πως για την επίτευξη του σωστού τρέμολου πρέπει να προετοιμαστεί μία βραδεία κρούση του πλήκτρου προς τα πάνω και προς τα κάτω, επί των διάφορων χορδών, η οποία δημιουργεί την κίνηση αυτή για το τρέμολο. Μας αναφέρει πως για να δημιουργηθεί αυτό με σωστό τρόπο, θα πρέπει να

υπάρχει ιδιαίτερη προσοχή στον καρπό του δεξιού χεριού, η οποία πρέπει να είναι ταχύτατη και με μικρή ακτίνα τόσο προς τα δεξιά όσο και προς τα αριστερά.

Η χρήση που γίνεται στις ανοιχτές χορδές λα και ρε μας παρέχει μεγαλύτερες δυνατότητες επίτευξης του τρέμολου, διότι βρίσκονται στο μέσο της χελώνας του αρμονικού επιπέδου, καθώς ο καρπός με αυτόν τον τρόπο δεν αναγκάζεται να κάνει καμία κλίση από την αρχική ευθεία τοποθέτηση επί του οργάνου όπως μας αναφέρει.

Στην μέθοδο υπάρχουν και διάφορες ασκήσεις οι οποίες βοηθούν στο να εξασκηθεί κάποιος για την εκμάθηση πάνω σχεδόν σε όλες τις χορδές. Είναι μία προσέγγιση αρκετά ικανοποιητική και η μοναδική σε σύγκριση με τις προηγούμενες, η οποία κάνει τέτοια αναφορά για την εκμάθηση του τρέμολου, καθώς δείχνει τα αρχικά στάδια που μπορεί ο αρχάριος να μάθει και να εξασκηθεί αρχικά στο τρέμολο, γιατί όπως αναφερθήκαμε και παραπάνω το σωστό τρέμολο και ο ωραίος ήχος που θα δημιουργηθεί αποτελούν τα βασικότερα στοιχεία του οργάνου και της επιτέλεσης της μελωδίας.

Στην μέθοδο του Μιχάλη Τζορμπατζάκη δεν έχουμε καμία αναφορά ούτε στον τρόπο εκμάθησης του τρέμολου, ούτε επίσης στην τοποθέτηση του οργάνου. Ο συγγραφέας μάλλον δεν δίνει ιδιαίτερη σημασία σε αυτό το κεφάλαιο του οργάνου ώστε να κάνει ιδιαίτερη αναφορά στο βιβλίο του.

2.3. Σημειογραφία – Μουσική ορολογία

Έχοντας επισκοπήσει τη θεωρία της μουσικής για την διδασκαλία του μαντολίνου, ένα σημαντικό κομμάτι είναι να δούμε πως ο κάθε συγγραφέας από τις μεθόδους αναλύει και δίνει βάση στην σημειογραφία και στους μουσικούς όρους που αναλύονται στην μουσική, για να υπάρξει εξοικείωση στον μαθητευόμενο πάνω σε αυτούς τους όρους, και στην σημειογραφία που θα συναντήσει αργότερα. Δηλαδή να εξετάσουμε τους μουσικούς όρους που δίνει ο κάθε ένας ξεχωριστά στην μέθοδο του.

Στην μέθοδο εκμάθησης του Πάρη Περυσινάκη η σημειογραφία και οι μουσικοί όροι δίνονται αρκετά αναλυτικά από τον ίδιο, καθώς κάνει την εισαγωγή του στο βιβλίο με την δυναμική έντασης της μουσικής, εξηγώντας τους μουσικούς όρους που δίνονται για την δυναμική στο κάθε ένα ξεχωριστά. Δηλαδή έχει το σύμβολο, την ονομασία, και την ερμηνεία του κάθε ένα συμβόλου ξεχωριστά. Αναφέρει όλους τους μουσικούς όρους για την δυναμική της έντασης *pianississimo*, *piannississimo*, *piannissimo*, *piano*, *mezzopiano*, *mezzoforte*, *forte*, *fortissimo*, *fortississimo*, *fortississimo*, *sforzando*, *accent*, *marcato*, *crescendo*, *diminuendo*, καθώς και την διάρκεια εκτέλεσης, *staccato*, *legato*, *glissando*, *trill*, *mordent*, *arpeggiato*, αλλά και την συμβολή του τρέμολο.

Στην συνέχεια περνάει στους χρήσιμους μουσικούς όρους που χρησιμοποιούνται πιο πολύ, και τις αναλύει ξεχωριστά δίνοντας στον κάθε ένα την σημασία του. Έτσι έχουμε τους όρους της βαθμιαίας επιτάχυνσης, το *alla turca* που είναι το κούρδισμα που χρησιμοποιείται στα βιολιά και μαντολίνα *G/D/A/D* το σύμβολο σύγχρονης μουσικής χωρίς συμβατές κλίμακες που χρησιμοποιεί και τις 12 νότες τις οκτάβας, *canto* το μέρος του τραγουδιού που χρησιμοποιείται του *refrain*, και συνήθως ο στίχος του αλλάζει κάθε φορά, το *dictée*, το *groove* που είναι ο συγχρονισμός και συντονισμός οργάνων και φωνών και ο παλμός που χρησιμοποιεί. Το *intro* εισαγωγή οργανικό μέρος που προηγείται του τραγουδιού, το *levare* το ξεκίνημα μιας μουσικής από ένα μόνο όργανο ή την φωνή, το *mordant* η γρήγορη εναλλαγή μιας νότας με την επόμενη ή την προηγούμενη της, το *mute* ελαφρό άγγιγμα στις χορδές με τέτοιο τρόπο που να μην ακούγεται η νότα αλλά μόνο το χτύπημα της πέννας, το *pizzicato*, η τεχνική της πέννας κατά την οποία ο καρπός αγγίζει τις χορδές διπλά στον καβαλάρη προκειμένου να βγουν υπόκωφες οι νότες στα νυκτά όργανα σε αντίθεση με τα τοξωτά που σημαίνει το χτύπημα της χορδής με τα δάχτυλα (και όχι με το δοξάρι). Το *primavista*, η εκ πρώτης όψης ανάγνωση μουσικού κειμένου, το *ritenuto*, η

βαθμιαία επιβράδυνση του ρυθμού, το rubato, η διαφοροποίηση της αυστηρής ρυθμικής αξιών μιας μελωδίας προκειμένου με αυτόν τον τρόπο να επιτευχθεί εκφραστικά διαφορετική υφολογική προσέγγιση, το solfeggio, η φωνητική μουσική ανάγνωση, το tempo, η ταχύτητα εκτέλεσης ενός τραγουδιού, το transport, η μεταφορά ενός μουσικού θέματος σε άλλο τόνο (λέγεται και μετατονισμός), το tuner, το ψηφιακό κουρδιστήρι οργάνων, η ταυτοφωνία unison, που είναι η εκτέλεση μιας φράσης ή μιας μελωδίας στην ίδια ή σε διαφορετικές οκτάβες από πολλά όργανα ή φωνές.

Συνεχίζει περνώντας στην σημειογραφία και την έννοια της αρμονικής αλυσίδας η οποία είναι μια σειρά από συγχορδίες που επαναλαμβάνεται στην ίδια ή σε διαφορετική θέση. Στους αρμονικούς οι οποίοι είναι ήχοι που παράγονται με την ταλάντωση μιας χορδής και καθορίζουν και το ηχόχρωμα του ήχου, το διαπασών που είναι η μεταλλική μικρή μπάρα σε σχήμα που παράγει την νότα A4 (λα), η κάψα η μικρή επιφάνεια που κολλιέται στο καπάκι του οργάνου και μετατρέπει μέσω πηνίου τους παλμούς του ξύλου σε ηλεκτρικό σήμα, η κλίμακα του οργάνου που είναι η απόσταση των χορδών από τον καβαλάρη ως τον ζυγό (πάνω καβαλάρη), το κούρδισμα το ταίριασμα που πρέπει να έχουν μεταξύ τους οι νότες, ο κρύσταλλος η κεραμική επιφάνεια που τοποθετείται μέσα στον καβαλάρη και μετατρέπει με πιεζοηλεκτρική ενέργεια την πίεση των χορδών σε ηλεκτρικό σήμα.

Ο μαγνήτης που είναι το ηλεκτροδυναμικό σύστημα μετατροπής της μηχανικής ενέργειας, παλμός χορδών σε ηλεκτρική μέσω μαγνητικού πεδίου το οποίο τοποθετείται κάτω από τις χορδές πάνω ή κοντά στην τρύπα. Η μελωδική αλυσίδα, που είναι η μελωδία ή ένα μέρος αυτής που επαναλαμβάνεται σε διαφορετική θέση. Η μονοφωνία το είδος μουσικής της οποίας η μελωδία ακούγεται από ένα μόνο όργανο ή φωνή, το μπαρέ, η τεχνική η οποία ένα δάχτυλο μπορεί να παίζει σε περισσότερες από δύο χορδές, ο προενισχυτής, η πολυφωνία που είναι οι διαφορετικές μελωδικές γραμμές στην μουσική, ο ρούλος, οι πολύ γρήγορες αξίες ίδιας νότας σε κρουστά συνήθως όργανα. Το σκέβρωμα η παραμόρφωση του μπράτσου στο όργανο, η συγχορδία η συνήχιση δύο οι και περισσότερων φωνών, το σόλο το οποίο είναι ο αυτοσχεδιασμός που καλείται να παίζει ο καλλιτέχνης πάνω στο όργανο μόνος του χωρίς την συνοδεία κάποιου άλλου οργάνου, το ταξίμι που είναι και αυτό δομημένος αυτοσχεδιασμός στην αρχή η και στην μέση του τραγουδιού, και το ταστάρισμα που είναι η επαφή των χορδών με τα τάστα και ο μη επιθυμητός θόρυβος που παράγεται.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, βλέπουμε την προσπάθεια του Πάρη Περυσινάκη να προσεγγίσει την σημασία της σημειογραφίας κυρίως της κλασικής μουσικής κάνοντας

μικρή αναφορά στην σημειογραφία της λαϊκής μουσικής δίνοντας μόνο ως παράδειγμα και ως εξήγηση το ταξίμι. Παρατηρούμε όμως πως η σημειογραφία του συγγραφέα είναι αρκετά κατανοητή και χρήσιμη στον τομέα της σημειογραφίας, του κεφαλαίου καθώς μας αναφέρει όλες σχεδόν τις σημειογραφίες αναλυτικότερα.

Ο Μιχαήλ Μαρακομιχελάκης στην μέθοδό του δεν περιλαμβάνει κεφάλαιο για τη σημειογραφία και δεν κάνει κάποια αναφορά στην ανάλυση και στην εξήγηση των μουσικών όρων.

Στην μέθοδο του Μιχάλη Τζορμπατζάκη επίσης δεν παρατηρούμε κάποια ανάλυση της σημειογραφίας της μουσικής. Δικαιολογώντας ο ίδιος πως ο λόγος που στην παρούσα μέθοδο του δεν χρησιμοποίησε συμβολική σημειογραφία, είναι γιατί πιστεύει πως στο ξεκίνημα που θα έχει ο κάθε σπουδαστής, αρχικά πρέπει να αφιερώσει χρόνο στην απομνημόνευση όλων των συμβόλων, και των κανόνων, που χρησιμοποιούνται για την ανάγνωση των μουσικών κειμένων. Για να εκτελεστεί όμως ένα μουσικό έργο, θα πρέπει να αποκτήσει την απαιτούμενη ευχέρεια στην ανάγνωση.

Με αυτόν τον τρόπο μας εξηγεί, πως ο κάθε σπουδαστής καλείται να μετατρέψει ένα αρκετά πολύπλοκο κώδικα γραφής, σε μελωδία. Έτσι λοιπόν πιστεύει πως ο αρχάριος σπουδαστής, θα τα παρατήσει καθώς υπάρχουν πολλοί που με τις τόσες πληροφορίες που βλέπουν από το πρώτο κιόλας στάδιο, τα παρατάνε εύκολα, καθώς μετά περνάνε και στην πράξη και βλέπουν πως έχουν δυσκολία στην εκτέλεση και στην κωδικοποίηση όλων αυτών των συμβόλων, και διαπιστώνουν πως αφού δεν τα καταφέρνουν δεν έχουν το ανάλογο ταλέντο.

Αυτό όμως, εξηγεί, πως αναιρεί την πραγματικότητα, από την στιγμή που έχει παρατηρήσει ο ίδιος, πολλά παραδείγματα μαθητευόμενων, να τα καταφέρνουν αρκετά ικανοποιητικά, χωρίς απαραίτητα να διαθέτουν έστω και το στοιχειώδες μουσικό υπόβαθρο. Αυτός λοιπόν είναι ο στόχος της συγκεκριμένης μεθόδου. Να διευκολύνει των σπουδαστή στα πρώτα του στάδια, μεταφέροντας του άμεσα την ουσία της μουσικής εκτέλεσης, και αφαιρεί όσα στοιχεία πιστεύει πως θα δυσκολέψουν τον σπουδαστή.

Ο συγκεκριμένος συγγραφέας δημιουργεί μία μέθοδο εκμάθησης οργάνου, σύμφωνα με τα απαραίτητα στοιχεία που πρέπει να υπάρχουν, αλλά όχι όλα. Διότι δεν πρέπει να τα παρατήσει ο σπουδαστής με την πολλή πληροφορία που υπάρχει. Ο σπουδαστής, πρέπει να προσθέσουμε, πως μπορεί να τα κωδικοποιήσει στο μυαλό του όλα και θεωρητικά και πρακτικά, σε ανάλογο χρόνο χωρίς αυτό να λείπει από το κύριο βιβλίο

εκμάθησης που επέλεξε, διότι στην συνέχεια θα το αντιμετωπίσει και θα το δει μόνος του στην επαφή παρτιτούρας που θα έχει, και εκεί θα δυσκολευτεί πολύ περισσότερο να αναγνωρίζει την σημειογραφία, διότι δεν θα καταλαβαίνει πως να τα ερμηνεύσει και να τα εκτελέσει ο ίδιος.

Για τον μαθητευόμενο, θα πρέπει να υπάρχουν όλες οι απαραίτητες πληροφορίες της μουσικής, από το πρώτο κιόλας στάδιο, για να μπορέσει αργότερα που θα προχωρήσει να καταλάβει ακριβώς τους μουσικούς όρους, αλλά και την σημασία τους στην μουσική εκτέλεση.

Στην μέθοδο του Μιλτιάδη Κουτούγκου δεν υπάρχει επίσης κάποια αναλυτική προσέγγιση στη σημειογραφία.

Από τις τέσσερις μεθόδους που αναλύσαμε μόνο η προσέγγιση του Πάρη Περυσινάκη υπάρχει σε αυτό το ζήτημα, η οποία είναι η μοναδική που κάνει μία αξιόπιστη αναφορά στο ζήτημα της σημειογραφίας της μουσικής, και εξηγεί όλα τα σύμβολα, και την σημασία τους, που θα πρέπει να γνωρίζουμε πριν προχωρήσουμε στην ανάγνωση της παρτιτούρας, και των όρων της μουσικής.

Το κεφάλαιο της σημειογραφίας είναι αρκετά σημαντικό, καθώς μας δίνεται μια πολύτιμη βοήθεια να μάθουμε και να καταλάβουμε τις έννοιες ξεχωριστά των συμβόλων της μουσικής. Αν αυτά τα σύμβολα και οι έννοιες δεν αναλυθούν, δεν θα μπορέσει ο μαθητευόμενος να προχωρήσει και να αντεπεξέλθει σωστά σε μια παρτιτούρα, που θα του δοθεί αργότερα, καθώς δεν θα γνωρίζει την σημασία και την έννοιά τους. Στις προηγούμενες μεθόδους λοιπόν αυτό το κομμάτι δεν υπάρχει, κατ' εξαίρεση της μίας που θα μπορούσαμε να πούμε, πως σύμφωνα με τις άλλες δεν υπερασπίζεται το κομμάτι αυτό.

2.4. Ρυθμολογία

Μια από τις σημαντικότερες προϋποθέσεις για την εκμάθηση του ρυθμού στην μουσική, σε πρώτο στάδιο είναι η κατανόηση του ρυθμού. Ο ρυθμός, έχει την δυνατότητα να αποστηθίζεται από τον άνθρωπο πιο εύκολα από ότι η μελωδία, διότι η έκταση του είναι συγκεκριμένη, και επαναλαμβανόμενη, σε τακτά χρονικά διαστήματα, σε αντίθεση με την μελωδία που περιέχει κλίμακες, αρμονία, τόνους, και μπορεί να εκφραστεί σε εκτενέστερες μουσικές φράσεις. Βέβαια, είναι το στοιχείο που κρατάει όλο το φάσμα της μελωδίας, που συνοδεύει, και παράλληλα προσθέτει χρώμα, δυναμικές, και την αξιώνει καλύτερα.

Ο ρυθμός, μπορεί να μην είναι τετράγωνος και αλύγιστος, ανάλογα πως τον χρησιμοποιείς μπορεί να δώσει ποικίλματα. Αυτό συμβαίνει κυρίως στις προφορικές λόγιες μουσικές παραδόσεις, γιατί σε αυτές η μουσική δεν περιλαμβάνει μόνο μία κλίμακα, αλλά η μελωδία συνοδεύεται από διάφορα ποικίλματα, έλξεις διαστημάτων, με σκοπό και ο ρυθμός να την ακολουθεί ασυγκέραστος, και επαναλαμβανόμενος, για να την στηρίξει και να την αναδείξει κατάλληλα.

Την έννοια του ρυθμού, την εντοπίζουμε σε κάθε μουσική παράδοση του ελλαδικού χώρου, και όχι μόνο. Την εντοπίζουμε επίσης, στον τρόπο που δίνει χρώμα στην μελωδία, όπως γίνεται αντίστοιχα και στα διαστήματα στην μελωδία. Είναι λοιπόν απαραίτητο να δοθεί η κατάλληλη εκμάθηση του ρυθμού, για να μπορέσει η μελωδία να συγκροτηθεί σωστά, στον σωστό χρόνο του τραγουδιού, για να επιτευχθεί κατάλληλα.

Στόχος του κεφαλαίου είναι να αποτυπώσουμε με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τα γενικά ρυθμολογικά χαρακτηριστικά, για μια ολοκληρωμένη εικόνα του ρυθμού που δίνουν οι συγγραφείς στα βιβλία τους.

Ο Μιλτιάδης Κουτούγκος, αποτυπώνει το κεφάλαιο και την έννοια του ρυθμού, με την εισαγωγή αρχικά στην ανάλυση των αξιών. Των παύσεων, ολοκλήρου, μισού, τετάρτου, καθώς και την σύζευξη διάρκειας, προσωδίας, ενώ παρουσιάζει και την περίπτωση του ελλιπούς μέτρου. Χρησιμοποιεί ασκήσεις για την ανάλυση και την κατανόηση των τυχαίων σημείων αλλοιώσεων, παύσεων, τρήχων και γενικά του ρυθμού σε μία παρτιτούρα για να αναδείξει και να εξηγήσει με αυτόν τον τρόπο την χρήση του κάθε ένα ξεχωριστά. Εστιάζει σε απλά, σύνθετα και μεικτά μέτρα των $2/4$, $3/4$, $4/4$, $5/8$, $6/8$, $7/8$, $9/8$, με το παράδειγμα του χτυπήματος των ποδιών, χρησιμοποιώντας

παραδείγματα με διάφορα τραγούδια που το κάθε ένα εξηγεί ξεχωριστά τον κάθε ρυθμό. Αναφέρει, πως οι διάφοροι όροι ρυθμικής αγωγής, όπως π.χ. τα δύο όγδοα αποτελούνται από έναν χρόνο, τέταρτα παρεστιγμένα τα οποία αποτελούνται από έναν και μισό χρόνο, ανάλογα μπορούν να επιβραδύνουν, ή και επιταχύνουν, την πορεία ενός μουσικού κομματιού, και έχει την ανάλυση όλων αυτών των όρων ξεχωριστά. Η ανάλυση που δίνει στην ρυθμολογία, είναι σχεδόν όλοι οι συνήθεις ρυθμοί που υπάρχουν. Βλέπουμε, πως επιλέγει να κάνει αναφορά στους ρυθμούς που χρησιμοποιούνται πιο πολύ, και είναι πολυπληθέστεροι, δίνοντας μόνο τα βασικά χαρακτηριστικά, που θα χρησιμοποιηθούν από τον ασκούμενο. Εν συντομία, εξηγεί τους ρυθμούς με απλά παραδείγματα στην βασική έννοια του.

Στην μέθοδο του Περυσινάκη, η ανάλυση του ρυθμού δεν βρίσκεται σε κάποιο ξεχωριστό κεφάλαιο του βιβλίου, αλλά σε συνδυασμό στο κεφάλαιο της θεωρίας, με παραδείγματα και σε αυτό της βασικής ρυθμικής ανάλυσης, εξηγώντας το ολόκληρο, το μισό, το τέταρτο, το όγδοο, το δέκατο έκτο, τις παύσεις, τη σύζευξη διάρκειας, τους παρεστιγμένους φθόγγους, τα τρίηχα, τα πεντάηχα, τα επτάηχα, καθώς και πίνακες-σημειογραφία αντίστοιχα για την αποτύπωση αυτών.

Η προσέγγιση του, έχει εστιάσει στις ρυθμικές μουσικές αναλύσεις, όπως και ο Κουτούγκος, με την διαφορά πως ο Περυσινάκης δεν περιέχει ασκήσεις πάνω στον ρυθμό και η αναφορά του είναι στους πιο βασικούς ρυθμούς.

Ο Μιχάλης Τζορμπατζάκης, προσθέτει το κεφάλαιο της ρυθμολογίας στην σημειογραφία του πενταγράμμου. Δηλαδή και αυτός στο κεφάλαιο της θεωρίας, εξηγώντας το ολόκληρο, το μισό, το τέταρτο, το όγδοο, το δέκατο έκτο, το τριακοστό δεύτερο, εξηκοστό τέταρτο, τις παύσεις, με την σημειογραφία που χρησιμοποιούνται στο πεντάγραμμο, καθώς και πόσο χρόνο δίνουν η κάθε μία από τις αξίες.

Στην συνέχεια αναλύει τους ρυθμούς $2/4$, $3/4$, $4/4$, $5/8$, $7/8$, $9/8$, μέσα από σημειογραφία πάνω στο πεντάγραμμο, και με σύμβολα που δείχνουν πως αυτά τοποθετούνται. Για την ανάλυση του κάθε ρυθμού, χρησιμοποιεί διάφορα τραγούδια, σε περαιτέρω κεφάλαιο, που μέσα σε αυτά περιλαμβάνονται όλοι οι ρυθμοί που αναλύει, καθώς και τις αξίες που χρησιμοποιούνται στις νότες του ρυθμού του τραγουδιού. Η μέθοδος του, περιορίζεται και αυτή στην ανάλυση των ρυθμών αυτών και μόνο, καθώς και στην εξήγηση των ρυθμικών αξιών και την σημασία τους.

Ο Μιχαήλ Μαρακομιχελάκης αναφέρει και αυτός τον ρυθμό στο κεφάλαιο της θεωρίας, και όχι σε ξεχωριστό κεφάλαιο, εξηγώντας την σημασία των αξιών του μέτρου, του ελλιπούς μέτρου, την στιγμή διάρκειας, την σύζευξη προσωδίας, και τις παύσεις. Δεν

αναφέρεται σε περαιτέρω εξήγηση του ρυθμού, μόνο αναφέρεται σε ένα ξεχωριστό κεφάλαιο με ολόκληρο ρεπερτόριο που υπάρχουν στα τραγούδια αυτά οι περισσότεροι ρυθμοί, χωρίς όμως την εξήγηση και την ανάλυση τους.

Από την συγκριτική επισκόπηση των μεθόδων στην ανάλυση του ρυθμού, βλέπουμε πως αξιοποιούν τους πιο βασικούς ρυθμούς που χρησιμοποιούνται στα περισσότερα παραδοσιακά όργανα, και στα βασικά χαρακτηριστικά αυτών. Η ανάλυση και η εξήγηση περιορίζεται σε αυτό το μέρος, και όχι σε όλες τις μεθόδους καθώς στην τελευταία αντικρίζουμε πως δεν υπάρχει η εξήγηση του ρυθμού μόνο ως ένα ξεχωριστό κεφάλαιο σε τραγούδια που κάνει αναφορά σε κάποιους από αυτούς τους ρυθμούς.

Η αναφορά περιορίζεται, και δεν επεκτείνεται σε περισσότερους ρυθμούς όπως βλέπουμε σε άλλα βιβλία εκμάθησης, που η ανάλυση του ρυθμού περιλαμβάνει και άλλους ρυθμούς πιο περίπλοκους. Βέβαια στην εκμάθηση ενός μουσικού οργάνου όπως είναι το μαντολίνο, πολλούς ρυθμούς από αυτούς που δεν αναφέρονται δεν χρησιμοποιούνται, γιατί δεν συναντάμε τέτοιο ρεπερτόριο, καθώς είναι σύνηθες όργανο για μελωδική ανάπτυξη και όχι τόσο συνοδευτική. Θα ήταν καλό όμως, να αναφέρονται και περισσότεροι ρυθμοί, για να υπάρχει και η γνώση αυτών που χρησιμοποιούνται στην παραδοσιακή μουσική γενικότερα. Για την αρχική όμως εκμάθηση του ρυθμού και το αρχικό στάδιο, οι ρυθμοί που δίνονται στα εγχειρίδια, θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι ικανοποιητικοί.

2.5. Ασκήσεις

Οι ασκήσεις στον χώρο της μουσικής διαπαιδαγώγησης, αλλά και ερμηνείας, κατέχουν ένα σημαντικό ρόλο, όχι μόνο για την εκμάθηση ενός καινούργιου στοιχείου, αλλά και για την βοήθεια που παρέχει στον ασκούμενο, για την καλύτερη μουσική επιτέλεση. Είναι απαραίτητες για την συντήρηση των οργανολογικών δεξιοτήτων, ανεξάρτητα από το επίπεδο μουσικής κατάρτισης και εμπειρίας που κατέχει κάποιος.

Για την εκμάθηση του μαντολίνου, και όχι μόνο, αποτελούν ένα βασικό κομμάτι σωστής διδασκαλίας αλλά και τεχνικής, διότι προετοιμάζουν τον ασκούμενο, αλλά και τον καλλιτέχνη, στην κατάλληλη επίτευξη και επιτέλεση του κομματιού, αλλά και της δεξιοτεχνίας του στο όργανο. Είναι σημαντικό οι σωστές ασκήσεις που δίνονται πάνω σε κλίμακες, ρυθμούς, μελωδίες, τρέμολου(κυρίως στο μαντολίνο), να εξασκούν και να προθερμαίνουν κατάλληλα τα δάχτυλα, την σωστή τοποθέτηση των δαχτύλων, αλλά και για την κατάλληλη κωδικοποίηση αυτών πάνω στις κλίμακες-δρόμους-μελωδίες.

Αφήνοντας την προετοιμασία των ασκήσεων, πηγαίνοντας κατευθείαν στην επίτευξη της μελωδίας, το αποτέλεσμα δεν θα ήταν και τόσο κατάλληλο, διότι μπορεί να δημιουργηθεί σοβαρό πρόβλημα στον καρπό μας, και στα δάχτυλα με αποτέλεσμα να μην μπορούμε να εκτελέσουμε μελωδία για μεγάλο χρονικό διάστημα. Η σωστή προθέρμανση με τις κατάλληλες ασκήσεις, μας βοηθάει σε μεγάλο βαθμό και στην σωστή εκτέλεση του κομματιού, και στην δεξιοτεχνία, αλλά και στην αισθητική.

Σε αυτό το κεφάλαιο ο κάθε συγγραφέας παρουσιάζει ξεχωριστά με διαφορετικά παραδείγματα τις ασκήσεις, αλλά και στον τρόπο που αυτές δίνονται.

Ο Πάρης Περυσινάκης, έχει δημιουργήσει δύο ξεχωριστά κεφάλαια για τις ασκήσεις, που τις ονομάζει και τις παρουσιάζει και ως ασκήσεις πέννας- δαχτύλων, αλλά και ως διαστήματα-γυμνάσματα-αρμονικές ασκήσεις, σε δεύτερο κεφάλαιο. Στο πρώτο κεφάλαιο περιλαμβάνονται 50 ασκήσεις χωρισμένων σε δύο ενότητες, από την ένα μέχρι την 20 οι ασκήσεις περιλαμβάνουν τις ανοιχτές χορδές, με σχετικά απλές αξίες, για τον σωστό χειρισμό και έλεγχο της πέννας. Στην συνέχεια έχει για το πρώτο δάχτυλο, δεύτερο, τρίτο, και τέταρτο ξεχωριστά.

Στο δεύτερο κεφάλαιο των ασκήσεων, περιλαμβάνει τις ασκήσεις για διαστήματα 3ης, 4ης, 5ης, 6ης, 7ης, 8κτάβας, στην συνέχεια διάφορες ασκήσεις για γυμνάσματα σε ανοιχτές χορδές. Ακολουθούν οι ασκήσεις που περιλαμβάνουν χρωματικές κινήσεις, 30

ασκήσεις που αφορούν όλα τα δάχτυλα, σε τέσσερα διαδοχικά τάστα που ονομάζονται χρωματικές με βήματα ημιτονίων. Χωρίζει τις διάφορες ασκήσεις που δίνει σε ασκήσεις δεξιότητας Α, δεξιότητας Β, δεξιότητας Γ ξεχωριστές στο κάθε ένα, όπως δίνει και όλους τους συνδυασμούς των 4 δαχτύλων, και τις αρμονικές ασκήσεις. Αμέσως μετά περνάει στις ασκήσεις συγχορδιών, στην ματζόρε, μινόρε, σταθερή νότα σε μείζονα κλίμακα, σταθερή νότα σε ελάσσονα κλίμακα, ματζόρε με μικρή έβδομη, ασκήσεις αρπρισμών, και κλίνει το κεφάλαιο των ασκήσεων με την αναφορά του σε άλλες ασκήσεις με έβδομη.

Στην μέθοδο του Μιχαήλ Μαρακομιχελάκη, η ενότητα των ασκήσεων περιλαμβάνεται μαζί με τις κλίμακες, τα θέματα, και την τεχνική του μαντολίνου. Οι ασκήσεις που δίνονται από τον συγγραφέα, είναι σε ανοιχτές χορδές, άσκηση τύπου κλίμακας, άσκηση πέννας, ασκήσεις με τυχαία σημεία αλλοιώσεων, επαναληπτικές ασκήσεις, και ασκήσεις για την εισαγωγή στο τρέμολο.

Ο Μιλτιάδης Κουτούγκος περιλαμβάνει τις ασκήσεις σε ένα κεφάλαιο, που βρίσκονται όλα, θεωρία, κλίμακες, ρυθμός, και δίνει προκαταρκτικές ασκήσεις επί των χορδών ρε, λα, άσκηση σε ανοιχτές χορδές, άσκηση στην χορδή ρε, λα, και ανάμειξη των δύο, άσκηση για την αξία τετάρτου, άσκηση για την χορδή σολ, μι, και ανάμειξη, άσκηση επί των χορδών λα και μι.

Στην συνέχεια περνάει στις ασκήσεις με βάση τα διαστήματα, για τον ελλιπές μέτρο, στα μέτρα 2/4, 3/4, και 4/4, ασκήσεις διαστημάτων 5ης, 6ης, 7ης, 8ης, και όλων των διαστημάτων. Αργότερα στο κεφάλαιο του, περνάει στις κλίμακες όπου σε κάθε μία αναφέρει και μία άσκηση παράλληλα, όπως και στους αρπρισμούς. Σε ότι αναφέρεται, όπως θεωρία, ρυθμός, κλίμακες, τα έχει συνοψίσει μαζί με κάθε μία άσκηση ξεχωριστά στο κάθε ένα.

Στην μέθοδο του Μιχάλη Τζορμπατζάκη, δεν υπάρχει κεφάλαιο ασκήσεων, δεν δίνονται ασκήσεις, σε εξαίρεση μόνο στο βιβλίο του υπάρχει στο τέλος ένα «τετράδιο μουσικής», όπου δίνεται μουσική σημειογραφία ως εξέταση του ασκούμενου, για να δημιουργήσει και να γράψει σε ρυθμό που δίνεται, τον τίτλο του τραγουδιού, και την κλίμακα. Έχει δημιουργήσει πολλά πεντάγραμμα, προφανώς για να μπορέσει ο ασκούμενος, σύμφωνα με αυτά που κατάλαβε από το βιβλίο, να δημιουργήσει το δικό του τραγούδι, σε όποια κλίμακα θέλει.

Οι ασκήσεις που δίνονται από τα βιβλία εκμάθησης, δεν μοιάζουν μεταξύ τους, με εξαίρεση μόνο του Περυσινάκη, και του Κουτούγκου, που υπάρχει σχεδόν η ίδια αναφορά. Η διαφορά γίνεται στον Περυσινάκη, ο οποίος δίνει περισσότερες ασκήσεις και πληροφορίες σε σχέση με τις άλλες. Ο Μιχαήλ Μαρακομιχελάκης δίνει και αυτός περιορισμένη σημειογραφία ασκήσεων, με διαφορά πως είναι ο μόνος που έχει δημιουργήσει άσκηση για την επίτευξη του τρέμολου.

2.6. Κλίμακες – Δρόμοι

Ένα σημαντικό κεφάλαιο που θα μας απασχολήσει στις μεθόδους εκμάθησης, είναι αυτό των κλιμάκων-δρόμων, το οποίο εμπεριέχεται από διαφορετικές προσεγγίσεις, ειδικά των λαϊκών δρόμων-ανατολικών μακάμ στην ανάλυση του κάθε συγγραφέα ξεχωριστά.

Ο παράγοντας που διακρίνει δυτική μουσική και ανατολική μουσική στο πρακτικό κομμάτι μας βοηθάει να καταλάβουμε πως οι οντότητες αυτές έχουν πολλές διαφορές, πρακτικές και θεωρητικές, που τις κάνουν να διαφέρουν, και να δίνουν μια διαφορετική προσέγγιση παράδοσης, ερμηνείας, αλλά και τεχνικής. Η διαφορά αυτή εντοπίζεται κυρίως στα φυσικά διαστήματα, και στα τεχνικά διαστήματα.

Τα φυσικά διαστήματα χαρακτηρίζονται κυρίως από την πολυδιαστηματικότητα που δημιουργούνται στα ασυγκέραστα όργανα. Η μελωδία περιέχεται από πολλές έλξεις διαστημάτων, γκλισάντων, καθώς και πολλούς χρωματισμούς, τους οποίους στα συγκεκριμένα όργανα, η κατασκευή τους δεν βοηθάει στην δημιουργία και ερμηνεία όλων αυτών, είναι πιο τυποποιημένα με την χρήση κλιμάκων- υπομονάδων που περιορίζεται σε έναν συμβιβασμό.

Πρόκειται για τρόπους, οι οποίοι, δεν έχουν συγκεκριμένη μελωδική και καθοδική ανάπτυξη της μελωδίας, αλλά η πορεία μπορεί να αλλάξει, σύμφωνα με την ρευστότητα που υπάρχει, την βάση και τις δεσπόζουσες βαθμίδες. Χρησιμοποιεί φθόγγους ως τονικά κέντρα, κάποιοι άλλοι να μένουν σταθεροί, και άλλοι να έλκονται. Είναι αυτό που διακατέχει το αρχαιοελληνικό μουσικό σύστημα, το οποίο κληροδοτείται και διατηρείται μέχρι σήμερα από Άραβες και Τούρκους²³. Αυτή είναι μάλιστα και η διαφορά που χαρακτηρίζει τους λαϊκούς δρόμους, από τα ανατολικά μακάμ, και οι προσεγγίσεις που έχουν επιχειρήσει να κάνουν οι συγγραφείς, όχι μόνο εδώ, αλλά γενικότερα είναι διαφορετική, καθώς το ζήτημα χαρακτηρίζεται πολύ από την ρευστότητα που υπάρχει, και ο κάθε ένας, το προσεγγίζει και το αναλύει διαφορετικά.

Αυτό που μας ενδιαφέρει σε αυτό το κεφάλαιο, δεν είναι να αναλύσουμε πως ο κάθε συγγραφέας το προσεγγίζει καλύτερα, αλλά σύμφωνα με τους κανόνες που ξέρουμε, πρέπει να εξετάσουμε κατά πόσο ο καθένας, δίνει τα πιο σημαντικά στοιχεία που πρέπει να γνωρίζουμε, για την προσέγγιση, και την κατανόηση των λαϊκών δρόμων, πάνω στο όργανο. Λέγοντας λαϊκούς δρόμους, εννοούμε τις κλίμακες, σύμφωνα με το μαντολίνο, καθώς η χρήση των μακάμ δεν εμπεριέχονται σε αυτό το όργανο λόγω της κατασκευής του

²³ Μαυροειδής Μ. (1999).

(συγκερασμένο). Παρότι δεν χρησιμοποιούνται, οι συγγραφείς στα βιβλία δίνουν βάση και στην χρήση των μακάμ, καθώς αυτή τους η προσέγγιση βοηθάει καλύτερα στην κατανόηση και μάθηση των λαϊκών δρόμων.

Θα ξεκινήσουμε με την εισαγωγή των λαϊκών δρόμων, που περιέχονται στα βιβλία εκμάθησης, και στην συνέχεια θα εξετάσουμε τις κλίμακες που αναφέρονται στα βιβλία.

Η προσέγγιση του Πάρη Περυσινάκη, σε αυτό το κεφάλαιο, ξεκινάει με την εισαγωγή του στην Αρχαία Ελλάδα, κάνοντας μια θεωρητική επεξήγηση στην μουσική, φτάνοντας μέχρι τον μεσαίωνα, όπου το σύστημα αυτό θα επικρατήσει στις μουσικές της Ευρώπης, με παραλλαγές κατά μέρη(βυζαντινή μουσική, γρηγοριανό μέλος). Η επεξήγηση του, καταλήγει στο συμπέρασμα που αναλύσαμε προηγουμένως, στην διαφορά του συγκερασμένου και ασυγκέραστου συστήματος, και στην αιτία που αυτό δημιουργήθηκε. Στην ανατολική μουσική λέγονται μακάμ, στην βυζαντινή ήχος. Στην μέση όλων αυτών των πολιτισμών, μας εξηγεί, πως η λαϊκή μουσική κράτησε τις πεντατονικές κλίμακες, και τρόπους από την αρχαία ελληνική μουσική, ήχους από το βυζαντινό σύστημα, και δανείστηκε και τα μακάμ. Αυτά ονομάστηκαν λαϊκοί δρόμοι, και στους περισσότερους χρησιμοποίησε τις αραβικές ονομασίες τους.

Το ρεπερτόριο της λαϊκής μουσικής, επίσης, μας αναφέρει πως είναι εντελώς διαφορετικό από της ανατολικής, πράγμα που δεν βοηθάει στην ανάπτυξη του κάθε τρόπου, καθώς πολλοί δρόμοι έχουν μεταφραστεί λανθασμένα στην λαϊκή μουσική, ή δεν χαρακτηριστικά δείγματα του αρχικού τους ήχου η μακάμ. Το γεγονός αυτό, καταλήγει να μην έχει υπάρξει κανένα τελικό αποτέλεσμα μέχρι σήμερα, από μουσικούς και μουσικολόγους, για να μιλάμε για ένα ενιαίο και συγκερασμένο ελληνικό μουσικό σύστημα.

Δικαιολογεί το γεγονός, πως στην παραδοσιακή-λαϊκή μουσική με τα μη συγκερασμένα όργανα, το μεγάλο αυτό κεφάλαιο των μακάμ δεν θα μπορούσε να αναλυθεί σε ένα μόνο βιβλίο. Ο χρόνος, και η μελέτη, που χρειάζεται καθιστά αδύνατη την κωδικοποίηση όλων αυτών, τις παραλλαγές και τις διαφοροποιήσεις που υπάρχουν. Έτσι σε αυτό το κεφάλαιο αυτό που επιχειρεί, είναι να περιγράψει τους δρόμους, με αποκλειστικό γνώμονα το ρεπερτόριο που μπορεί να παίξει το μαντολίνο και μόνο, και όχι την γενικότερη προσέγγιση των ανατολικών μακάμ και τις διαφοροποιήσεις που μπορεί να υπάρχουν.

Φεύγοντας από το θεωρητικό μέρος επεξήγησης του, περνάμε στο πρακτικό όπου αρχίζει με την εισαγωγή του στα τετράχορδα και πεντάχορδα, και στην ανάλυση

παρτιτούρας στον δρόμο *Ραστ*, την βάση του, την κύρια δεσπόζουσα, και την κίνηση ανοδικά και καθοδικά. Ακολουθεί ο δρόμος *Σεγκιάχ, Χουζάμ*, που ανήκουνε στην ίδια οικογένεια. Αμέσως μετά, στον δρόμο *Ουσάκ*, καθώς και στα αντίστοιχα μακάμ *Χουσεϊνί, Κιουρντί, Καρσιγάρ, Σαμπά*, με όλες του τις αναλύσεις. Αργότερα έχει την ανάλυση των δρόμων *Νικρίζ*, με τα αντίστοιχα, *Νιαβέντι, Νεβεσέρ*. Τέλος, περνάει στον δρόμο *Χιτζάζ*, με αναφορά και στο μακάμ *Χιτζάζ*, ο οποίος, όπως μας αναφέρει, είναι από τους πιο συνηθισμένους στην μουσική των λαών της ανατολής. Η συμπεριφορά τους ποικίλει, για τον λόγο αυτό χωρίζεται σε υποκατηγορίες στην ανατολή: *Ζιργκιουλελί Χιτζάζ, Χιτζασκάρ, Εβίτς, Ουζάλ, Χουμαγιούμ*, με την διαφορά τους στην κίνηση, στην δεσπόζουσα, αλλά και στις κινήσεις που κάνει το κάθε ένα ξεχωριστά.

Όλα αυτά περιλαμβάνονται, από όλες τις αναλύσεις τους στο κάθε ένα, τις μελωδικές πορείες που χρησιμοποιούνε, τις βάσεις, και τις καταλήξεις. Στην συνέχεια περνάει στις πεντατονικές κλίμακες, major, blues, και minor πεντατονική. Το κεφάλαιο κλείνει με τους αρχαίους ελληνικούς τρόπους (*Λύδιος, Φρύγιος, Δώριος, Υπολύδιος, Ιώνιος, Υποφρύγιος, Αιόλιος, Υποδώριος, και Μυζολύδιος*).

Ο Μιχαήλ Μαρακομιχελάκης αρχίζει το κεφάλαιο με την εισαγωγή του στο τι είναι δρόμος, μακάμ, ήχος, και τρόπος. Αναφέρει τον τρόπο στην αρχαία Ελλάδα, τον τρόπο στο Βυζάντιο, και στην συνέχεια τον τρόπο στην Τουρκία και Αραβία (μακάμ), καθώς και στην σύγχρονη Ελλάδα (λαϊκοί δρόμοι). Αρχίζει με την ανάλυση του δρόμου *Ουσάκ*, καθώς και τα αντίστοιχα μακάμ, *Χουσεϊνί, Καρσιγάρ, Μπουσελίκ, Σαμπάχ, Κιουρντί*. Στην συνέχεια περνάει στον δρόμο *Ραστ, Σεγκιάχ, Χουζάμ, Νιαβέντ, Νικρίζ*. Τέλος, κλίνει το κεφάλαιο με την ανάλυση του δρόμου *Χιτζάζ* και *Χιτζασκάρ*.

Για την εξήγηση όλων αυτών, παίρνει τον κάθε δρόμο ξεχωριστά αναλύοντας τον πως είναι στην ανιούσα και κατιούσα μελωδική του πορεία, και μαζί με αυτό προσθέτει και αυτοσχεδιασμό πάνω στον δρόμο, τις κύριες συγχορδίες του τις δευτερεύουσες και το ρυθμικό τους σχήμα. Οι δρόμοι αναλύονται και εξηγούνται ξεχωριστά ο καθένας, με την διαφορά πως έχει προσθέσει στην μέθοδο του, διάφορα κομμάτια, πάνω στον κάθε δρόμο ξεχωριστά.

Στις δύο επόμενες μεθόδους δεν έχουμε αναφορά στο κεφάλαιο των λαϊκών δρόμων και μακάμ.

Βλέπουμε πως η μεγαλύτερη προσπάθεια ανάλυσης στο μεγάλο αυτό ζήτημα των λαϊκών δρόμων και μακάμ γίνεται από τον Πάρη Περυσινάκη, καθώς ο συγγραφέας κάνει μία ολόκληρη εισαγωγή στην ιστορία και στην εξήγηση όλων αυτών στο πώς προκύπτουν, αλλά και στην μεγάλη αναφορά που κάνει σε σχέση με τον Μαρακομιχελάκη στα

αντίστοιχα μακάμ που υπάρχουν. Θα μπορούσαμε να πούμε όχι απλώς μία αναφορά αλλά και εξήγηση ολόκληρη στα μακάμ που προκύπτουν σε αντίθεση με τον Μαρακομιχελάκη που κάνει απλή αναφορά χωρίς να προσθέτει τις διαφορές που προκύπτουν. Η εξήγηση του Περυσινάκη είναι πιο ολοκληρωμένη με περισσότερα στοιχεία και περισσότερες επεξηγήσεις πάνω σε αυτό το κεφάλαιο, και περιέχει τα περισσότερα βασικά αλλά και απαραίτητα στοιχεία που πρέπει να γνωρίζει ο μαθητευόμενος στην εισαγωγή του. Και στην δεύτερη μέθοδο υπάρχουν τα βασικά στοιχεία πάνω στους λαϊκούς δρόμους, αλλά σε σχέση με την πρώτη είναι πιο περιορισμένα και με λιγότερη αναφορά στα αντίστοιχα μακάμ και στην αντίστοιχη ανάλυση των δρόμων.

Το δεύτερο ζήτημα που θα μας απασχολήσει σε αυτό το κεφάλαιο είναι οι κλίμακες. Ως κλίμακες ονομάζουμε το περιβάλλον της μουσικής. Η σωστή γνώση των κλιμάκων μας βοηθάει στην καλύτερη κατανόηση αλλά και ανάλυση του μουσικού περιβάλλοντος.

Το κεφάλαιο στην μέθοδο του Περυσινάκη αρχίζει με την αναφορά του στις θεμελιώδεις κλίμακες, μείζονα-ελάσσονα, στις οποίες βασίζεται η κλασική μουσική και βάση όλων των κλιμάκων είναι η φυσική κλίμακα ντο. Με πρότυπο αυτήν σχηματίζονται όλες οι μείζονες κλίμακες.

Αργότερα εξηγεί πως σχηματίζεται η ελάσσων κλίμακα, πως βρίσκουμε τις σχετικές τους κλίμακες αντίστοιχα, πως προκύπτει η αρμονική, και η μελωδική. Η εξήγηση του γίνεται αναλυτικά αναφέροντας ακριβώς πως δημιουργούνται η κάθε μία κλίμακα αντίστοιχα. Αμέσως μετά αναφέρει τους αρπισμούς, ότι είναι η διαδοχή των βαθμίδων, και τους αρπισμούς που προκύπτουν στην κάθε κλίμακα ξεχωριστά. Μας εξηγεί πως οι αρπισμοί ξεκινούν πάντα από την χαμηλότερη νότα της συγχορδίας που συναντάμε στην πρώτη θέση, και έχουν 15 νότες, οι οποίες προκειμένου να σημειωθεί με ακρίβεια η θέση μιας νότας στο μαντολίνο χρησιμοποιούνται δύο είδη απεικόνισης της ταστιέρας, η ταμπλατούρα και το fletboard. Η ταμπλατούρα απεικονίζει την ταστιέρα του μαντολίνου σε οριζόντια θέση, καθώς αποτελείται και από τέσσερις παράλληλες ευθείες οι οποίες δείχνουν τις χορδές του οργάνου. Πάνω σε αυτές τις χορδές-γραμμές, σημειώνεται ο αριθμός του τάστου, που θα χρησιμοποιηθεί. Η ταμπλατούρα κινείται παράλληλα με το πεντάγραμμο της μελωδίας. Σε αντίθεση με το fletboard, που αποτελεί την στατική κάθετη απεικόνιση της ταστιέρας. Συνήθως χρησιμοποιείται σε περιπτώσεις συγχορδιών. Τέλος περνάει στην ανάλυση όλων των κλιμάκων, των σχετικών τους, και των ελάσσων.

Ο Μιχαήλ Μαρακομιχελάκης αρχίζει το κεφάλαιο με την εξήγηση αρχικά στην ταστιέρα του μαντολίνου, και στην συνέχεια περνάει στις κλίμακες αναφέροντας πως υπάρχουν πολλών ειδών κλίμακες, και αυτό προκύπτει από το διάστημα που σχηματίζεται μεταξύ των βαθμίδων. Κατά αυτόν τον τρόπο μας εξηγεί πως έχουμε τις χρωματικές, τις διατονικές, τις ελάσσονες, τις μελωδικές. Στην συνέχεια προχωράει στην ανάλυση όλων αυτών των κλιμάκων, στον συμβολισμό των συγχορδιών, στα σύμβολα ταμπλατούρας, και ασκήσεις με συγχορδίες και αρπέζ και τέλος έχει διάφορες ασκήσεις στην κάθε κλίμακα ξεχωριστά.

Η προσέγγιση του Μιλτιάδη Κουτούγκου, στις κλίμακες, αρχίζει με την κλίμακα του ντο. Στην συνέχεια εξηγεί ποιες από τις βαθμίδες έχουν πρωταρχική θέση οι οποίες ονομάζονται κύριες σε αντίθεση με τις υπόλοιπες που ονομάζονται δευτερεύουσες, με την εξήγηση της σημειογραφίας των συμβόλων που έχουν οι συγχορδίες π.χ. I=Τονική, IV=Υποδεσπόζουσα, V=Δεσπόζουσα.

Ο Μιχάλης Τζορμπατζάκης αρχίζει με την εισαγωγή της οκτάβας, η κλίμακα ονομάζεται έτσι, και πως δημιουργούνται με τόνους και ημιτόνια. Στην συνέχεια εξηγεί πως η μουσική δεν περιορίζεται μόνο στην οκτάβα αλλά σε ένα μουσικό όργανο μπορεί να έχουμε μέχρι και πέντε οκτάβες.

Αμέσως μετά χρησιμοποιεί ένα μουσικό σχήμα τον οποίο εξηγεί τα 12 ημιτόνια τα οποία πρέπει να έχουν μικρότερες αποστάσεις μεταξύ τους, από αυτά τις προηγούμενης, και αυτό μπορούμε να το διαπιστώσουμε και με τα τάστα ενός έγχορδου μουσικού οργάνου. Ακολουθούν οι όλες οι κλίμακες μαζί με διάφορα μουσικά σχήματα τα οποία επεξηγεί και αναλύει πως δημιουργούνται. Η αναφορά του γίνεται στην μείζονα, και την ελάσσονα, και πώς μέσα από αυτές δημιουργούνται οι κλίμακες με υφέσεις και διέσεις. Τέλος με την θεωρητική εισαγωγή του στην Αρχαία Ελλάδα, αναφέρει πως χρησιμοποιούσαν διάφορες κλίμακες, για να καταλήξει στην εξήγηση των τρόπων της μουσικής.

2.7. Συγχορδίες – Ρεπερτόριο

Οι συγχορδίες στα βιβλία εκμάθησης καταλαμβάνουν συνήθως πολύ μεγάλο μέρος και αναλύονται επαρκώς, όμως στις μεθόδους εκμάθησης μαντολίνου το κεφάλαιο των συγχορδιών δεν μας απασχολεί τόσο διεξοδικά, γιατί το όργανο είναι σε μεγαλύτερο βαθμό σολιστικό και όχι συνοδευτικό. Επίσης η δυνατότητα πολλών συγχορδιών δεν μπορούν τα εκτελεστούν σε αυτό το όργανο διότι η κατασκευή του είναι τέτοια για να παίζει περισσότερο μελωδικά και όχι τόσο αρμονικά. Βέβαια οι συγχορδίες χρησιμοποιούνται, σε απλούστερη μορφή όμως και πιο περιορισμένα σε σχέση με άλλα όργανα. Για αυτόν τον λόγο, σε αυτό το κεφάλαιο θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε, με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, την προσέγγιση των μεθόδων εκμάθησης που κάνουν στο κεφάλαιο των συγχορδιών και πως το παρουσιάζει ο κάθε ένας συγγραφέας ξεχωριστά.

Ο Περυσινάκης αρχίζει με την εισαγωγή του ότι περισσότερες από δύο νότες που εκτελούνται ταυτόχρονα αποτελούν μία συγχορδία, οι οποίες χωρίζονται σε μονόφωνες που περιέχουν δυο, τρεις, η και τέσσερις φορές την ίδια νότα σε διαφορετικές οκτάβες. Στην περίπτωση αυτή η συγχορδία μας εξηγεί ότι εκτελεί τον ρόλο του ισοκράτη κρατάει τον "ίσον" δηλαδή την νότα που χρειάζεται προκειμένου η μελωδία να κινηθεί γύρω από αυτήν. Στην συνέχεια μας εξηγεί το ρόλο που έχουν οι δίφωνες συγχορδίες, με δύο διαφορετικές νότες, συνήθως τονική και πέμπτη (I-V), ή τονική και τέταρτη (I-IV). Τρίφωνες μας εξηγεί πως είναι οι συγχορδίες:

- α) Ματζόρε (major) αυτές που χρησιμοποιούν διάστημα τρίτης μεγάλης και πέμπτης καθαρής από την τονική,
- β) Μινόρε (minor) αυτές που χρησιμοποιούν διάστημα τρίτης μικρής και πέμπτης καθαρής,
- γ) Ελαττωμένες (diminished ή ντιμινουϊτα) αυτές που αποτελούνται από δύο τρίτες μικρές)
- δ) Αυξημένες (augmented) αυτές που αποτελούνται από δύο τρίτες μεγάλες.

Στην συνέχεια αναφέρει τις τετράφωνες συγχορδίες στις οποίες προστίθεται μία ακόμα νότα σε διάστημα τρίτης από την πέμπτη, ή της έβδομης από την τονική. Μπορεί όμως να προστίθεται και κάποια άλλη η οποία δεν απέχει διάστημα τρίτης από καμία όπως η έκτη. Τέλος μας αναφέρει πως στην ελληνική μουσική χρησιμοποιούνται κυρίως οι τρίφωνες συγχορδίες (major, minor, diminished) και σπάνια αυξημένες, οι συγχορδίες με έβδομη είναι τετράφωνες πιο συχνά. Στην παραδοσιακή μουσική και στα ρεμπέτικα

συναντάμε και μονόφωνες ή δίφωνες συγχορδίες (πεντατονικές, εξάφωνες, κ.ά., συγχορδίες που χρησιμοποιεί κυρίως η jazz και η σύγχρονη μουσική). Τις πεντατονικές κλίμακες τις συναντάμε κυρίως στα Βαλκάνια, όπως συναντάμε τραγούδια και μουσικές που οι ρίζες τους χάνονται στο παρελθόν. Μία από αυτές τις παραδόσεις είναι και η ηπειρώτικη. Οι τετράφωνες χρησιμοποιούνται αρκετά, καθώς και οι δίφωνες συγχορδίες.

Ο Μιχάλης Τζορμπατζάκης ξεκινάει την εισαγωγή του, εξηγώντας πως για να μπορέσει κάποιος να ασχοληθεί με κάποιο συνοδευτικό όργανο θα πρέπει να έχει εξοικειωθεί πρώτα πολύ καλά με την μελωδία και τον ρυθμό. Οι συγχορδίες μας αναφέρει πως δημιουργούνται όταν δύο οι παραπάνω νότες ακούγονται την ίδια χρονική στιγμή, στις οποίες ισχύουν κάποιοι κανόνες ώστε οι νότες που απαρτίζουν την συγχορδία να ταιριάζουν ηχητικά και μεταξύ τους αλλά και με την μελωδία. Σημείο αναφοράς αποτελεί η κλίμακα που χρησιμοποιεί το κάθε τραγούδι.

Ακολουθεί η εξήγηση που δίνει σύμφωνα με την έννοια της σημασίας της θεμέλιο νότας, της τρίτης, και της πέμπτης, και πως αν κάποια από τις αποστάσεις τις κλίμακας είναι διαφορετική αυτό που θα αλλάξει στην συγχορδία θα είναι η τρίτη. Η συγχορδία μας αναφέρει πως παίρνει την ονομασία της από την θεμέλιο νότα, και τον χαρακτηρισμό της από την τρίτη. Η ανάλυση και η αναφορά που κάνει στις συγχορδίες περιλαμβάνονται από την ματζόρε, μινόρε, ελαττωμένη, και αυξημένη, μαζί με τα σύμβολα που τις χαρακτηρίζει την κάθε μία εξηγώντας πως αυτές προκύπτουν, όπως στην μέθοδο του Περυσινάκη με πιο περιορισμένους όρους και επεξηγήσεις.

Τέλος διευκρινίζει πως κάθε είδος μουσικής, αποτελεί ξεχωριστή αρμονική δομή, και όποιος ενδιαφέρεται να εμβαθύνει πρέπει να το κάνει κατά περίπτωση. Ένα από το στοιχείο που διαφοροποιεί την αρμονική δομή του ρεμπέτικου τραγουδιού, είναι ότι χρησιμοποιεί και άλλες κλίμακες που ονομάζονται «λαϊκοί δρόμοι» σε αντίθεση με την βυζαντινή μουσική και την μουσική των λαών της Ανατολής που δεν υπάρχει η χρήση της τρίτης βαθμίδας μικρής και μεγάλης.

Οι επόμενες δύο μέθοδοι εκμάθησης δεν περιλαμβάνουν στα βιβλία τους το κεφάλαιο των συγχορδιών.

Οι μέθοδοι εκμάθησης του μαντολίνου ολοκληρώνονται με το ρεπερτόριο, στο οποίο ο αναγνώστης-ασκούμενος έχει εμπεδώσει αρκετά το θεωρητικό μέρος και το πρακτικό. Έχει δημιουργήσει ένα σύνολο πληροφοριών, στο οποίο μπορεί να συνεχίσει την εκμάθηση και την ερμηνεία του αντίστοιχου ρεπερτορίου που δίνεται, και είναι έτοιμος να το ερμηνεύσει κατάλληλα.

Ο λόγος που αυτό το κεφάλαιο παρουσιάζεται τελευταίο (και στις μεθόδους) είναι διότι ο αναγνώστης θα πρέπει να έχει ολοκληρώσει την εκμάθηση του, για να μπορέσει να ερμηνεύσει κατάλληλα το μουσικό ρεπερτόριο. Πολλές φορές όμως αντικρίζουμε πως ένα σύνολο ενδιαφερόμενων, επιλέγει μόνο ένα συγκεκριμένο ρεπερτόριο της αρεσκείας τους αφήνοντας τα κομμάτια που δίνονται. Το ρεπερτόριο που εμπεριέχεται σε μία μέθοδο εκμάθησης, έχει να κάνει σε μεγάλο βαθμό και με τις εμπειρίες που έχει ο συγγραφέας το αντικείμενο που έχει επιλέξει να ασχοληθεί. Με την ιδιότητα της επιτόπιας έρευνας η κατάσταση αυτή μπορεί να παρομοιαστεί συγκριτικά, στην οποία ο ερευνητής θα πρέπει να αποδώσει τα διαφορετικά στοιχεία²⁴.

Σε αυτό το κεφάλαιο αυτό που θα μας απασχολήσει λοιπόν είναι το ρεπερτόριο που χρησιμοποιείται στα βιβλία εκμάθησης. Ως ρεπερτόριο εννοούμε τα τραγούδια και τις μελωδίες που οι συγγραφείς επέλεξαν για την εκμάθηση του ασκούμενου. Αυτά αποτελούν ένα πολύ σημαντικό κομμάτι και εργαλείο για να δούμε με τι ρεπερτόριο επιλέγει ο κάθε συγγραφέας να μεταδώσει στους αναγνώστες του την τεχνική, την αισθητική, αλλά και το ύφος του μαντολίνου²⁵.

Η μόνη μέθοδος εκμάθησης μαντολίνου, που χρησιμοποιεί το κεφάλαιο του ρεπερτορίου είναι του Μιχαήλ Μαρακομιχελάκη, στην ενότητα τρίτη, που περιλαμβάνει κλασικά θέματα, παραδοσιακά τραγούδια, και λαϊκά. Όλα αυτά τα τραγούδια περιλαμβάνονται με την εισαγωγή της παρτιτούρας, στα οποία περιέχονται και τα δάχτυλα τα οποία χρησιμοποιούνται. Υπάρχουν πάρα πολλά τραγούδια από όλα σχεδόν τα είδη της ελληνικής μουσικής, εκ των οποίων μερικά από αυτά είναι: *Πότε θα κάμει ξαστεριά, Τούτο τον μήνα, Πεντοζάλης, Ο χορός των μαντολίνων, Ο αντρειωμένος, Διγενής ακρίτας, Ερωτόκριτος* (μαζί με το απόσπασμα του Ερωτόκριτου), *Νανούρισμα, Η εξοχή, Η ξανθούλα, Η Σαμιώτισσα*, και πολλά άλλα τραγούδια που περιλαμβάνονται από κλασικά, ρεμπέτικα, παραδοσιακά, και ξένα κομμάτια.

Οι άλλες τρεις μέθοδοι μαντολίνου δεν περιλαμβάνουν το κεφάλαιο του ρεπερτορίου, ούτε βλέπουμε κάποια αναφορά σε διάφορα τραγούδια που δίνουν.

²⁴ Nettl B. (2002), σελ. 112.

²⁵ Σκαμνέλος Χ. (2007), σελ. 54.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3:

Η διδακτική της μουσικής και τα εγχειρίδια

Στις προ-νεωτερικές κοινωνίες, οι λαϊκοί οργανοπαίχτες προσδιόριζαν την γνώση, και την δεξιοτεχνική κατάρτιση αυτής του πρακτικού μουσικού, μέσα από τις διάφορες διαδικασίες και μηχανισμούς που συμμετείχαν. Αυτές οι γνώσεις μεταδίδονταν από μουσικό σε μουσικό, από γενιά σε γενιά, από τόπο σε τόπο, από το χτες μέχρι σήμερα. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την μετάδοση της μουσικής παράδοσης και του λαϊκού πολιτισμού γενικότερα μέσα από μια προφορική συνθήκη, η οποία επηρέαζε τόσο την διατήρηση, όσο και την εξέλιξή του.

Στις μετανεωτερικές κοινωνίες, πολλά έχουν αλλάξει όσον αφορά την κωδικοποίηση και την μετάδοση της μουσικής γνώσης. Τόσο η θεσμοποίηση της μουσικής εκπαίδευσης, όσο και οι μεγάλες αλλαγές που έφερε η τεχνολογία της ηχογράφησης, έχουν ριζικά μεταβάλει τους όρους της προφορικής αυτής μετάδοσης. Ωστόσο αυτή δεν έχει εξαφανιστεί από την μουσική κουλτούρα, και εξακολουθεί να δίνει τον τόνο ακόμα και σήμερα, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά την οργανοχρησία. Έτσι πολλοί μουσικοί στην Ελλάδα μεταφέρουν την μάθηση της λαϊκής μουσικής, με τρόπο προφορικό. Η προφορική μετάδοση και παράδοση, συνδέονται με την προφορική διάδοση, κατά την οποία διάφορα λαϊκά ρεμπέτικα κομμάτια γίνονται ευρέως γνωστά στο κοινό. Οι αναφορές και οι αναλύσεις που υπάρχουνε, σύμφωνα με την προφορική μετάδοση της μουσικής της μάθησης, αλλά και των μουσικών γνώσεων είναι ελάχιστες. Από ένα συγκεκριμένο είδος μαθητείας, ο λαϊκός πρακτικός μουσικός, αποκτά τις μουσικές γνώσεις οι οποίες είναι απαραίτητες για την εκπλήρωση, την τεχνική, και την αισθητική, του συγκεκριμένου μουσικού είδους. Κατά αυτόν τον τρόπο, ο μαθητής, ενδιαφερόμενος, αναζητάει τον κατάλληλο δάσκαλο ο οποίος θα του δείξει με τρόπο προφορικό, τα μυστικά της τέχνης, και θα τον οδηγήσει στην τελειοποίηση του παιξίματός του.

Η βιωματική αυτή μάθηση, η οποία θεμελιώνεται στην διαπροσωπική σχέση δασκάλου και μαθητή, έχει επιπτώσεις όχι μόνο στην μετάδοση της γνώσης, αλλά σε όλη την αντίληψη της κουλτούρας που συνοδεύει την μουσική πρακτική. Αυτό είναι κάτι που φαίνεται άλλωστε άμεσα στην μελλοντική καλλιτεχνική πορεία του διδασκόμενου, αλλά και στον επαγγελματικό του προσανατολισμό. Η διαδικασία της μάθησης, αρχικά, αποτελείται κυρίως μέσα από την παρατήρηση και την μίμηση του μαθητή προς τον δάσκαλο, καθώς και της ηχητικής πληροφορίας που αυτός μεταδίδει. Έτσι δημιουργείται η

μίμηση, η παρατήρηση, η ηχητική πληροφορία, και η μετάδοση της τέχνης. Οι άνθρωποι στους πρωταρχικά προφορικούς πολιτισμούς, διακρίνουμε πως χωρίς κάποια ιδιαίτερη μουσικολογική μελέτη, φαίνεται πως διαθέτουν και επιδεικνύουν σημαντικές ικανότητες, και γνώσεις, συμμετέχοντας και κυνηγώντας στην πορεία της εξέλιξης τους έμπειρους μουσικούς, μαθητεύοντας ακούγοντας, και επαναλαμβάνοντας όσα άκουσαν, ανακαλύπτοντας έτσι τρόπους οι οποίοι τους βοήθησαν να συνδυάσουν και να συμμετέχουν σε ένα είδος συλλογικής αναδρομής στο παρελθόν²⁶.

Ο δάσκαλος, χωρίς την γνώση και την κατάκτηση της μουσικής θεωρίας, και σημειογραφίας, μπορεί να διδάξει, καθώς όλες οι πληροφορίες και οι τεχνικές για κάθε κομμάτι περνάει στον μαθητή μέσο από την διαδικασία της μίμησης²⁷. Όσοι παίζουν χωρίς την χρήση παρτιτούρας- σημειογραφίας, έχει αποδειχθεί πως έχουν ανεπτυγμένη μουσική μνήμη, από αυτούς που χρησιμοποιούν παρτιτούρα, και αυτό συμβαίνει διότι στις προφορικές παραδόσεις, συναντάμε συχνές επαναλήψεις, οι οποίες λειτουργούν ως απομνημόνευση του κομματιού²⁸.

Οι υποστηρικτές της προφορικής παράδοσης, θεωρούν πως η προφορική ομιλία και η διάδοση γενικά, του κάθε πολιτισμού, σε όλες τις μορφές τέχνης που υπάρχουν, ανάμεσα τους και της μουσικής, δημιουργείται και μεταδίδεται προφορικά, χαρακτηρίζεται από την φυσική της διάσταση, και όχι από την τεχνητή, όπως είναι η γραφή. Θέλοντας με αυτόν τον τρόπο να τονίσουν, ότι η αποξένωση από το φυσικό περιβάλλον, έχει αρνητικές επιπτώσεις.

Η Γκέφου-Μαδιανού εξάλλου προσθέτει πως η συμμετοχική παρατήρηση αποτελεί μια στρατηγική, κατά την οποία ο ανθρωπολόγος, μπορεί να αποκτήσει πρόσβαση σε δύσκολα προσεγγίσιμες πτυχές της ζωής, και εμπειρίας, οι οποίες διαφορετικά θα παρέμεναν απρόσιτες και άγνωστες²⁹. Η γραφή, παρόλο που δεν χαρακτηρίζεται από την αμεσότητα της, όπως η προφορικότητα, με τον τρόπο της όμως, βοηθάει στο να εξυψώνει την συνείδηση του ανθρώπου. Είναι αναγκαία στην πραγμάτωση των πληρέστερων, εσωτερικών, δυνατοτήτων του ανθρώπου³⁰.

Πρέπει να τονίσουμε βέβαια, πως οι περισσότεροι από αυτούς που διδάσκουν, κυρίως τα παραδοσιακά όργανα, είναι αυτοδίδακτοι, οι οποίοι δεν χρησιμοποιούσαν παρτιτούρα οι εγχειρίδια. Σύμφωνα με τον Walter J. Ong, *όλοι οι πολιτισμοί έχουν περάσει*

²⁶ Ong W J. (2005), σελ. 6.

²⁷ Μπαζιάνας Ν., σελ. 68.

²⁸ Bohlman P. V. (1998), σελ. 30.

²⁹ Γκέφου-Μαδιανού Δ. (1999), σελ. 39.

³⁰ Ong W J. (2005), σελ. 115.

από την περίοδο της πρωταρχικής προφορικότητας στην «χειρογραφική περίοδο» και από εκεί στην «τυπογραφική περίοδο» για να καταλήξουν σήμερα στην περίοδο της «δευτερογενούς προφορικότητας»³¹...

Οι εγγράμματοι, βέβαια, μπορούμε να πούμε πως έχουν την δυνατότητα να αναζητήσουν και να ανατρέξουν κάτι από τον παρελθόν, βάσεις των δεδομένων που υπάρχουν, οι προφορικοί ανασύρουν δεδομένα, με βάση την μνήμη τους, με ότι αυτό συνεπάγεται³².

Περνώντας από την προφορικότητα στην εγγραμματοσύνη, δημιουργήθηκαν μέθοδοι εκμάθησης της μουσικής, οι οποίες βοηθάνε ουσιαστικά στην αποκωδικοποίηση αυτού του υλικού με τρόπο γραπτό, στην σωστή απομνημόνευση της μουσικής, αλλά και στην κατάρτιση της ένα στάδιο παραπάνω. Με αυτόν τον τρόπο έχουμε να κάνουμε λοιπόν με την έμμεση μάθηση και τυποποίηση του οργάνου, η οποία έχει και τα αρνητικά της καθώς χάνεται η άμεση επαφή δασκάλου και μαθητή χωρίς την χρήση γεγονότων «εν τόπω και χρόνω»³³.

Χάνεται πλέον η έννοια της παραδοσιακής μάθησης του οργάνου, έχοντας τον δάσκαλο καλλιτέχνη «ζωντανό» μπροστά στα μάτια του μαθητή ακροατή. Όλα τα παραπάνω συσκευάζονται και τυποποιούνται, στα βιβλία, σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Βέβαια, η τυποποίηση και η αποκωδικοποίηση που γίνεται, βοηθάει στην εν λόγω σίγουρη διδασκαλία μάθησης, η οποία με το πέρασμα του χρόνου παραμένει, και δεν αλλοιώνεται από διάφορα γεγονότα που μπορούν να συμβούν.

Σύμφωνα με το Walter J. Ong θεωρείται μια μεγαλειώδες τεχνολογική εφεύρεση που μεταφέρει την ομιλία, και τον ήχο, από τον προφορικό ακουστικό κόσμο, στον κόσμο της όρασης, δίνοντας μορφή, δύναμη στην οπτική δραστηριότητα και κατ' επέκταση στον τρόπο σκέψης είναι *όργανο ακρίβειας, συστηματικότητας, και δύναμης... χωρίς την γραφή, η ανθρώπινη συνείδηση, δεν μπορεί να πραγματοποιήσει στο έπακρο τις δυνατότητές της. Με αυτήν την έννοια η προφορικότητα, έχει ανάγκη και είναι προορισμένη να παράγει την γραφή*³⁴.

Όπως επίσης με διάφορα βιβλία εκμάθησης, αρχικά, την μέθοδο του Yorke Trotter, ο οποίος ήταν πρωτοπόρος στην μουσική αγωγή, και κατάφερε να αποκτήσει μια μουσική ακαδημαϊκή μόρφωση, υποστήριζε πως μέσα από την βιωματική του εμπειρία,

³¹ Ong J.W. (2005).

³² Prouty K. E. (2006), σελ. 332.

³³ Κώστιος Απ. (2010), σελ. 77-78.

³⁴ Ong W. J. (2005), σελ. 15.

χαρακτήριζε την εκπαίδευση περιοριστική, διότι δεν έδινε την δυνατότητα δημιουργίας, καθώς αναδεικνύονταν μόνο οι άριστοι εκτελεστές³⁵.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, οι μέθοδοι εκμάθησης, δημιουργήθηκαν, με σκοπό να βοηθήσουν, και να αναπαράγουν την μουσική καλλιέργεια, να βοηθήσουν την κατάκτηση της γνώσης καλύτερα, σε πλαίσια τα οποία είναι διαβαθμισμένα κατάλληλα για την κατάρτιση της μουσικής γνώσης.

Μία σημαντική καινοτομία στην μέθοδο του John Curwen (Αγγλία, 1816-1880), είναι ότι για πρώτη φορά χρησιμοποιεί το αρχικό γράμμα, από τις συλλαβές των ονομάτων των φθόγγων, για να τις συμβολίζει και τις συνδυάζει με συγκεκριμένες κινήσεις των χεριών την κάθε μία, ώστε οι μαθητές να έχουν έναν οπτικό συμβολισμό τους. Στόχος του ήταν να περάσει από τον συμβολισμό του τονικού σολ-φα, στην ανάγνωση του πενταγράμμου. Ο ίδιος επινόησε ένα σημειογραφικό σύστημα, το οποίο οι νότες γράφονταν με το αρχικό γράμμα τους, και ο ρυθμός υποδεικνύονταν από τα σύμβολα (κάθετες γραμμές, μεγάλες και μικρές, τελείες κ.λπ.)

Το σύστημα αυτό το χώρισε σε τρεις φάσεις, στην ανάγνωση μόνο των συμβόλων, στην ανάγνωση συνδυαστικά του πενταγράμμου και συμβόλων, και τέλος στην ανάγνωση του πενταγράμμου. Αυτές οι φάσεις, είχαν ως αποτέλεσμα, την γενικότερη θέση του που αφορά την εκπαίδευση, συμπεριλαμβανομένης και της μουσικής αγωγής, δηλαδή της θέσης του, ότι στην διδασκαλία, θα πρέπει να υπάρχουν στάδια, τα οποία περιέχουν επίπεδα μάθησης, διαδοχικά και διαρρυθμισμένα³⁶.

Θα μπορούσαμε να πούμε λοιπόν πως για την αρχική μελέτη στο όργανο οι μέθοδοι εκμάθησης λειτουργούν ως ένα αρχικό έναυσμα, για την κωδικοποίηση των βασικότερων εννοιών της μουσικής, η οποία με την σειρά της δίνει ένα οδηγό μελέτης, αλλά δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ολοκληρωμένη, είναι ελλιπής λόγω της απουσίας της ζωντανής επαφής και της βιωματικότητας.

Είναι δημιουργική σε ένα μόνο στάδιο της σωστής μάθησης του οργάνου. Για να την χαρακτηρίσουμε ολοκληρωμένη μάθηση, θα πρέπει να υπάρξει και το στάδιο προφορικότητας το οποίο παίζει σημαντικό ρόλο στην μάθηση του οργάνου.

Σε αντίθεση με την ίδια υπάρχουσα γνώση, που μπορεί να υπάρχει, η μουσική σημειογραφία και γνώση, έρχεται να την συμπληρώσει με την σειρά της. Όλα αυτά που γνωρίζει ένας έμπειρος πρακτικός μουσικός, και μόνο, έρχεται να τα συμπληρώσει η μεθοδολογική εξέλιξη της γραφής, και έτσι ολοκληρώνεται η διαδικασία της μουσικής του

³⁵ Simpson K. (1976), σελ. 43-49.

³⁶ Shaw W. (1976), σελ. 13.

κατάρτισης. Οι γνώσεις του πολλαπλασιάζονται, με τις πολλές πληροφορίες που υπάρχουνε, και πλέον, όλα αυτά που γνωρίζει τεχνικά, τα αποκωδικοποιεί, στο μυαλό του, θεωρητικά. Με περισσότερες πλέον γνώσεις, και περισσότερα ξεκαθαρίσματα, τα οποία του τα προσφέρει η γραφή, και οι πληροφορίες που έχει να δώσει.

Εν κατακλείδι, ο λόγος για τον οποίο αναφέραμε όλα τα παραπάνω, είναι για να δείξουμε πως αυτά τα δύο είδη, προφορικότητας και εγγραμματοσύνης, συνδέονται άρρηκτα. Θα μπορούσαμε να πούμε πως το ένα συμπληρώνει το άλλο. Τίποτα από τα δύο δεν θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι καλύτερο, ή χειρότερο. Υπάρχει η βιωματική μάθηση, η οποία, δεν μπορεί να λείπει από τον μαθητή, η άμεση επαφή που πρέπει να αποκτήσει και να έχει με τον δάσκαλο. Η παρατήρηση, η μύηση, η επαφή, στην οποία δεν μπορεί μία γλώσσα όπως η μουσική, να ολοκληρωθεί αν δεν την εξασκήσεις πρακτικά και ακουστικά, αλλά και το κομμάτι της θεωρίας, το οποίο με την σειρά του παρέχει όλη την μουσική πληροφορία, που πρέπει ο μαθητής να αποκωδικοποιήσει για να τα κάνει και πράξη. Και τα δύο είναι βασικές έννοιες, οι οποίες είναι πολύ σημαντικό να τις κατέχει ο μαθητής, να μην λείπουν για την ολοκλήρωση της γνώσης του. Η απουσία της μίας από τις δύο έχει αρνητικές επιπτώσεις.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στα βιβλία εκμάθησης μαντολίνου που μελετήσαμε, έχει γίνει μία αξιολογή προσπάθεια αποτύπωσης γνώσης για την τεχνική, την αισθητική επιτέλεση του οργάνου, οι οποίες βέβαια δεν είναι συγκρίσιμες μεταξύ τους. Με την ολοκλήρωση της επισκόπησης των μεθόδων που πραγματοποιήσαμε, αρχικά καταλάβαμε και διδαχτήκαμε αρκετά πράγματα για τον τομέα σχετικά της μουσικής παιδαγωγικής που σχετίζεται με την διδακτική του οργάνου.

Από την προσωπικότητα που έχει ο κάθε ένας από τους συγγραφείς που αναλύσαμε, καταλάβαμε πως και η μέθοδος, έχει να κάνει σε μεγάλο βαθμό από αυτήν, στον τρόπο γραφής, στο τρόπο παρουσίασης του βιβλίου, και στον τρόπο με τον οποίο αυτοί βλέπουν τα πράγματα στο όργανο. Με αυτόν τον τρόπο, μας δίνει την εικόνα, που αποτυπώνεται στον κάθε ένα η εμπειρία, και η πρακτική τους που έχουν δημιουργήσει. Βέβαια, εμείς μέσω του γραπτού λόγου, όπου και παρουσιάζεται, θα προσπαθήσουμε να αξιοποιήσουμε την δουλειά που έχει γίνει ξεχωριστά, σε κάθε κεφάλαιο, για να συντελέσουμε την διαμόρφωση της άποψης για την διδασκαλία του μαντολίνου.

Η προσέγγιση η οποία επιχειρήθηκε, ελπίζουμε να έγινε φανερή και κατανοητή στον τρόπο με τον οποίο χαρακτηρίζεται και παρουσιάζεται η λαϊκή διάσταση του οργάνου. Αυτό το οποίο προσπαθήσαμε να κάνουμε ήταν να κάνουμε συγκριτική επισκόπηση των μεθόδων, που μπορούν να αποτελέσουν ένα βοήθημα, εγχειρίδιο, οδηγό, ο οποίος βοηθάει για την διδασκαλία του οργάνου, και όχι τόσο σε πιο στάδιο, βαθμό φαίνεται χρήσιμη μια τέτοια μέθοδος διδασκαλίας.

Βέβαια γίνεται φανερό πως υπάρχουν πολλά κενά και ελλείψεις στο περιεχόμενο που εξετάστηκαν στις μεθόδους. Η παρουσίαση της θεωρίας αρχικά, που παρατίθεται σε ορισμένα από τα βιβλία, είναι περιορισμένη, και αποσπασματική σε σχέση με τις άλλες που παρουσιάζονται με περισσότερες πληροφορίες και με περισσότερη αξιοπιστία.

Επίσης σε πολλές από αυτές λείπουν βασικά κεφάλαια της μάθησης του οργάνου, όπως είναι η μουσική σημειογραφία και ορολογία, που δεν αναφέρεται, η ανάλυση και η παρουσίαση των λαϊκών δρόμων που δίνεται αποσπασματικά σε κάποια τραγούδια, στην τοποθέτηση του οργάνου, όπως και επίσης στην αρχική εισαγωγή επίτευξης του τρέμολου. Η προσέγγιση των συγχορδιών που γίνεται, με εξαίρεση την μέθοδο του Περυσινάκη, ο οποίος αναλύει σε μεγάλο βαθμό, δεν ξεπερνάει το τυπικό πλαίσιο παρουσίασης. Οι ασκήσεις θα λέγαμε πως αρχικά είναι ικανοποιητικές, για το πρώτο στάδιο, αλλά και αυτές

δίνονται αποσπασματικά. Εξαίρεση της πρώτης όπου οι ασκήσεις περιλαμβάνουν 2 κεφάλαια στα οποία το πρώτο δίνεται για κάθε δεξιότητα ξεχωριστές (ασκήσεις δεξιότητας I, II, III, IV, κ.λπ.) Και στο δεύτερο πολλές ασκήσεις διαφορετικές η κάθε μία.

Η ανάλυση του ρυθμού παρουσιάζεται στα βασικά χαρακτηριστικά των ρυθμικών αξιών, συμβόλων, και μπερδεμένα όχι ανά κεφάλαιο, με εξαίρεση της τελευταίας μεθόδου όπου δεν υπάρχει η ανάλυση του μέτρου και του ρυθμού, μόνο ως ένα ξεχωριστό κεφάλαιο, πάνω στο ρεπερτόριο των τραγουδιών που δίνει. Αναφέρονται στην ανάλυση των πιο διαδεδομένων ρυθμών, και όχι σε περαιτέρω ανάλυση, μπορούμε να δούμε πως δίνονται σε άλλες μεθόδους. Βέβαια αυτό θα λέγαμε πως δεν αποτελεί βασικό κομμάτι των μεθόδων, καθώς ένα όργανο όπως χαρακτηρίζεται το μαντολίνο, δεν θα χρησιμοποιήσει εξειδικευμένους ρυθμούς, σε σχέση με την περιορισμένη παρουσίαση των κλιμάκων και λαϊκών δρόμων που δίνονται.

Επίσης το ρεπερτόριο δεν παρουσιάζεται σε καμία μέθοδο, μόνο σε μία, στο οποίο παρουσιάζονται τραγούδια τα οποία αποτελούνται από διάφορα τραγούδια που συμπεριλαμβάνονται από κρητικά, ρεμπέτικα, λαϊκά, και κλασικά θέματα, με την παρουσίαση της συγκεκριμένης δακτυλοθεσίας και παρτιτούρας.

Εκεί που θα αναφερθούμε και θα εστιάσουμε περισσότερο, είναι στο ζήτημα των λαϊκών δρόμων και μακάμ, καθώς το ζήτημα αυτό συχνά γίνεται αμφιλεγόμενο, και προκαλεί πολλές συζητήσεις, και διαφορετικές απόψεις.

Οι παράγοντες και οι αιτίες που το προκαλούν αυτό, είναι κυρίως η κοινή διαστηματική σύνθεση που υπάρχει, αλλά με διαφορετική μορφολογία, η θεμελίωση που γίνεται πολλών δρόμων, στην ίδια βαθμίδα, καθώς και η ίδια ονομασία φθόγγου πεντάχορδου δρόμου³⁷. Μία προσέγγιση σε αυτό το ζήτημα, είναι και αυτή του Μυστακίδη, ο οποίος αναφέρει, πως στην μουσική της Ανατολής οι κλίμακες αντιμετωπίζονται ως συνδυασμός επιμέρους υπομονάδων, η διαχείριση των οποίων είναι και θεωρητική αλλά και πρακτική καθώς βοηθάει στην εξέλιξη μελωδιών, και αυτοσχεδιασμών³⁸. Στο θέμα των υπομονάδων αναφέρεται και η άποψη του Παγιάτη, ο οποίος υποστηρίζει πως η μελωδική ανάπτυξη του δρόμου είναι η ένωση πεντάχορδων και τετράχορδων³⁹. Το πρόβλημα που δημιουργείται ανάμεσα στους λαϊκούς δρόμους, και τα τούρκικα μακάμ, ξεκινάει ότι αρχικά οι λαϊκοί δρόμοι βασίζονται στο σύστημα των τούρκικων μακάμ. Οι ρεμπέτες προσπάθησαν να εντάξουν και αναπαράγουν το ίδιο

³⁷ Βούλγαρης Ε., Βανταράκης Β. (2006), σελ. 26.

³⁸ Μυστακίδης Δ. (2004), σελ. 75.

³⁹ Παγιάτης Χ. (1992), σελ. 8.

μουσικό, και ηχητικό στυλ, και να ταιριάζουν όσο το δυνατόν στοιχεία του αυθεντικού στυλ των μακάμ αλλά με κυρίαρχο όργανο το μπουζούκι. Οι μουσικοί της πειραιώτικης σχολής, πίστευαν πως έπαιζαν τα μακάμ, όμως στην πραγματικότητα δημιουργούσαν μία άλλη εκδοχή αυτών. Αυτό συνέβαινε κυρίως, διότι, οι ρεμπέτες δεν ήταν και τόσο καλλιεργημένοι μουσικά και αναπτύχθηκαν τα θεωρητικά προβλήματα που υπάρχουν μέχρι και σήμερα. Δηλαδή, η εσφαλμένη σύνθεση ανάμεσα στους λαϊκούς δρόμους, και τα μακάμ. Η διαφορά είναι ότι η τούρκικη μουσική χρησιμοποιεί άταστα όργανα (ασυγκέραστα), σε αντίθεση με τα ελληνικά λαϊκά όργανα(συγκερασμένα).

Έχουμε να κάνουμε λοιπόν με δύο διαφορετικές μουσικές, με διαφορετικές θεωρητικές καταγωγές. Στην μία υπάρχει η χρήση ηχομορίων, έλξεις διαστημάτων, μικροτόνων, σύνθεση, αυτοσχεδιασμός, όπως είναι η τούρκικη (μακάμ), και στην άλλη γίνεται η χρήση μόνο τόνων και ημιτονίων, δρόμων, κλιμάκων, διαστήματα όπως ακριβώς ακούγονται(λαϊκή μουσική). Βέβαια η εφαρμογή των μακάμ μπορεί να εφαρμοστεί σε φωνητικά μέρη της ελληνικής μουσικής, λόγω των μικροτόνων, και των ηχομορίων, αλλά αυτό χάνεται στα οργανικά μέρη, όπως π.χ. στο μπουζούκι(του κυριότερου σολιστικού οργάνου του είδους). Έτσι θα μπορούσαμε να πούμε ότι η εφαρμογή της μουσικής των μακάμ, θα μπορούσε να εφαρμοστεί στην ελληνική λαϊκή μουσική μέχρι την καθιέρωση του μπουζουκιού, ως το βασικό όργανο του ρεμπέτικου στυλ.

Αυτό το πρόβλημα όμως, βλέπουμε πως επικρατεί μέχρι και σήμερα, διότι οι Έλληνες αφού διατήρησαν τα ονόματα των μακάμ, τα ονόματα των λαϊκών δρόμων χρησιμοποιήθηκαν λάθος, επειδή δεν ανταποκρίνονταν στα αυθεντικά μακάμ(για παράδειγμα ο δρόμος ουσάκ, δεν είναι ο ίδιος με το μακάμ ουσάκ), και αυτό συμβαίνει και σε άλλους δρόμους, με την ίδια ονοματολογία, αλλά με διαφορετική δομή. Έτσι αντικρίζουμε το πρόβλημα επικοινωνίας που δημιουργείται, στο πάλκο, από διάφορους μουσικούς, που είναι γνώστες θεωρητικά, μαζί με άλλους κυρίως ανεκπαιδευτους, που αναγκάζονται να χρησιμοποιήσουν τα λάθος ονόματα, παρόλο που γνωρίζουν πως δεν ανταποκρίνονται στα αυθεντικά μακάμ⁴⁰. Σε όλο αυτό το φάσμα που υπάρχει, μία ιδιαίτερη ανάλυση των μακάμ και όλης της έρευνας που έχει διεξαχθεί πάνω στα τροπικά συστήματα (βυζαντινό και μακάμ) είναι το βιβλίο του Aydemir, στο οποίο, εξετάζει όχι μόνο τα μακάμ, αλλά και με την βυζαντινή θεωρία, επισημαίνοντας την σχέση που υπάρχει ανάμεσα στα δύο αυτά συστήματα⁴¹.

⁴⁰ Ορδουλίδης Ν. (2014), σελ. 108-111.

⁴¹ Aydemir M. (2010).

Περνώντας στην μελέτη που δημιούργησαν οι μέθοδοι εκμάθησης, που βρίσκεται και η έρευνα, αντικρίζουμε, πως σε αυτό το ζήτημα, λίγοι επέλεξαν να δώσουν βάση. Η μόνη προσέγγιση που γίνεται είναι στο βιβλίο των Περυσινάκη και Μαρακομιχελάκη.

Ο Περυσινάκης βλέπουμε πως κάνει μία ιδιαίτερη προσέγγιση σε αυτό το ζήτημα, στο οποίο και η χρήση μόνο λαϊκών δρόμων θα ήταν ικανοποιητική. Ο ίδιος, εμβαθύνει ιδιαίτερα πάνω σε αυτό το ζήτημα, και η μελέτη του επεκτείνεται στην χρήση των μακάμ. Όμως, η προσέγγιση είναι τέτοια, που θα μπορούσαμε να πούμε πως δεν μπερδεύει τον αναγνώστη. Αυτό γίνεται διότι, η ανάλυση των μακάμ, επεκτείνεται γύρω από τους αντίστοιχους δρόμους που εξηγεί. Π.χ. όταν αναφέρει το *Χιτζάζ*, θα προσθέσει τα αντίστοιχα μακάμ (*Ζιργκιουλελί, Χιτζασκιάρ, Ουζάλ, Χουμαγιούμ*) και στους περαιτέρω δρόμους, με τις διαφορές που προκύπτουν.

Στο ίδιο ζήτημα, έρχεται να συμπληρώσει και η μέθοδος του Μαρακομιχελάκη, ο οποίος, αναλύει όλους τους δρόμους με τα αντίστοιχα μακάμ, αλλά και το πως προκύπτουν, με την σειρά του, έρχεται να συμπληρώσει όλα τα βασικά στοιχεία, τα οποία είναι αναγκαία για την αποκωδικοποίηση ως ένα βαθμό σε αυτό το ζήτημα.

Μολονότι οι ρίζες του μαντολίνου προέρχονται από δυτικά πρότυπα, βλέπουμε ότι με σιγουριά μπορεί να ενταχθεί στις αστικές λαϊκές μουσικές. Αυτό το διαπιστώνουμε και στα βιβλία εκμάθησης, τα οποία εμβαθύνουν και εντάσσουν μέσα σε αυτό βασικές πτυχές, θεωρητικές, οργανικές, μορφολογικές, της λαϊκής μουσικής, και όχι μόνο.

Τελειώνοντας, ελπίζουμε, πως η προσπάθεια που επιχειρήσαμε θα αποτελέσει μία αφετηρία, ώστε στο μέλλον να δημιουργηθούν και να αναπτυχθούν περισσότερες πλευρές του θέματος, που δεν αφορά μόνο το μαντολίνο, αλλά την γενικότερη λαϊκή μουσική κουλτούρα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Αεράκης Σ. (1920-1955). *Οι πρωτομάστορες: αυθεντικές εκτελέσεις*. Ηράκλειο: Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι
2. Αμαργιανάκης Γ. (1988). «Κρητική βυζαντινή και παραδοσιακή μουσική», στο Ν. Παναγιωτάκης, *Κρήτη: Ιστορία και Πολιτισμός. Τόμοι Α'-Β'.* Ηράκλειο: Βικελαία Βιβλιοθήκη
3. Ανωγειάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Μέλισσα
4. Βλαγκόπουλος Π. (2007). «Από την νευματική σημειογραφία στην Notitia artis musicae ή Η εγγραμματοσύνη ως συνθήκη δυνατότητας της ευρωπαϊκής λόγιας μουσικής». Στο: *Προφορικότητες. Σειρά τετράδια. Νο 3.* Άρτα: Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου
5. Βούλγαρης, Ε. - Βανταράκης Β. (2006). *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου. Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα, 1922-1940.* Αθήνα: Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής / Fagotto
6. Γκέφου-Μαδιανού Δ. (1999). *Πολιτισμός και εθνογραφία*, Αθήνα: Ελληνικά γράμματα, β' έκδοση
7. Γραμμένου, Μ. (2008). *Πνευματική κίνηση και μουσική ζωή στα Επτάνησα από την αρχή της ενετικής κυριαρχίας μέχρι τον 20ό αι. Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου.* Άρτα
8. Ευαγγέλου Γ. (2007). *Λαϊκοί μουσικοί και σχέσεις μαθητείας: Το παράδειγμα της Ηπείρου. Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου.* Άρτα
9. Καραδήμου-Λιάτσου, Π. (2001). *Από την Ακρόαση στην Ακοή.* Αθήνα: Orpheus
10. Κονταξάκης Μ. (2010). *Το μαντολίνο στην Κρήτη μια πρώτη προσέγγιση. Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.* Άρτα
11. Κουτσουπίδου Μ., Καραγιώργης Ε., Ιωάννου Μ. (1996). *Μουσική Ι.* Λευκωσία: χ.ε.
12. Κώστιος Απ. (2010). *Μέθοδος μουσικολογικής έρευνας.* Αθήνα: Παπααρηγορίου-Νάκας
13. Μαυροειδής Μ. (1999). *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο, Ο βυζαντινός ήχος, το αράβικο μακάμ, το τούρκικο μακάμ,* Αθήνα: Fagotto

14. Μεταξάς Ν. (1998). «Οι ιδρυταί του Απόλλωνος», στο *Ιδιόφωνο*, Τεύχος 3, Μουσικός σύλλογος Απόλλων
15. Μοτσενίγος, Σ. (1958). *Νεοελληνική Μουσική: συμβολή εις την ιστορίαν της*, Αθήνα: χ.ε.
16. Μπαζιάνας, Ν. (χ.χ.). *Για την λαϊκή μουσική μας παράδοση, μικρά μελετήματα*, Αθήνα: Τυπωθήτω
17. Μυστακίδης, Δ. (2004). *Το λαούτο μέθοδος εκμάθησης*. Θεσσαλονίκη: Εν χορδαίς
18. Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη(1936-1983). Ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στην ελληνική λαϊκή μουσική*. Αθήνα: Ιανός
19. Παγιάτης, Χ. (1992). *Λαϊκοί δρόμοι*, Αθήνα: Fagotto
20. Σέργη, Λ. (1994). *Θέματα μουσικής και μουσικής παιδαγωγικής*. Αθήνα: Gutenberg
21. Σκαμνέλος, Χ. (2007). *Μέθοδοι μπουζουκιού από την εμπειρία στα εγχειρίδια. Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου*. Άρτα
22. Σμολ, Κ. (2010). *Μουσικοτροπώντας. Τα νοήματα της μουσικής πράξης και της ακρόασης*. Μετάφραση: Δήμητρα Παπασταύρου - Στέργιος Λούστας. Αθήνα: Ιανός
23. Σταύρου, Γ. (2009). *Η διδασκαλία της μουσικής στα δημοτικά σχολεία και νηπιαγωγεία της Ελλάδας (1830-2007): Τεκμήρια ιστορίας*. Αθήνα: Gutenberg
24. Συναδινός, Θ. (1922). *Το ελληνικό τραγούδι. Πέντε διαλέξεις-συναυλίες: το δημοτικό τραγούδι, το παιδαγωγικό τραγούδι, το λαϊκό τραγούδι, το επανησιακό τραγούδι, το έντεχνο τραγούδι*. Εν Αθήναις: Εκδοτικά Καταστήματα «Ακροπόλεως»
25. Τσιπινάκης, Θ. (1990). *Μαντολίνο ορχήστρες νυκτών εγχόρδων*, Πάτρα: Πνευματικό Καλλιτεχνικό Κέντρο Δήμου Πατρέων
26. Χαραλάμπους, Α. (1991). *Η Θεωρία της μουσικής*, Αθήνα: Gutenberg
27. Turrell J. "Mandolin". Stalney Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Online edition
28. Aydemir, M. (2010). *Turkish Music Makam Guide*, Istanbul: European Capital of Culture
29. Bohlman, Ph. V. (1998). *The Study of Folk Music in the Modern World*. Indianapolis: Indiana University Press
30. Cook, N. (2007). *Μουσική, όλα όσα πρέπει να γνωρίζετε*. Ελληνικά γράμματα, Αθήνα.

31. Nettl, B. (2002). *Encounters in Ethnomusicology: A memoir*, United States of America: Harmony Park Press
32. Nye, R. T. & Nye, V. T. *Music in the elementary school*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice- Hall Inc
33. Ong, W. J. (2005). *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη*. μτφρ. Κ. Χατζηκυριάκου, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης
34. Prouty, K. E. (2006). "Orality, Literacy, and mediating musical experience: Rethinking oral tradition in the learning of jazz improvisation". *Popular music and society*. Vol. 29, No3
35. Simpson, K. (1976). *Some Great Music Educators, A Collection of Essays*, London: Novello
36. Yudkin, J. (2008), *Understanding Music*, Upper Saddle River, Pearson/Prentice Hall, New Jersey