



Πανεπιστήμιο
Ιωαννίνων

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Αριθμ. Πρωτ.: 397
Ημερομηνία: 05 / 03 / 19

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ο ΟΥΤΙΣΤΑΣ ΝΙΚΟΣ ΣΑΡΑΓΟΥΔΑΣ

ΜΕΛΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ

Επιβλέπων: Σκούλιος Μάρκος

Άρτα 2019

Ο ΟΥΤΙΣΤΑΣ ΝΙΚΟΣ ΣΑΡΑΓΟΥΔΑΣ
THE OUD PLAYER NIKOS SARAGOUDAS

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Τόπος, Ημερομηνία: Άρτα ΧΧΧ 2 / 9 / 2019

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Όνομα Επίθετο: ΧΧΧ ΣΚΟΥΛΙΟΣ ΜΑΡΚΟΣ

Τίτλος, βαθμίδα: ΧΧΧ ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

Υπογραφή

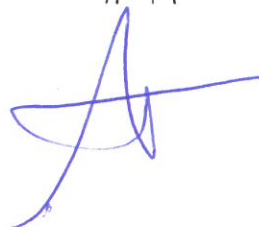


2. Μέλος επιτροπής

Όνομα Επίθετο: ΧΧΧ ΑΝΔΡΙΚΟΣ ΝΙΚΟΣ

Τίτλος, βαθμίδα: ΧΧΧ ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

Υπογραφή



3. Μέλος επιτροπής

Όνομα Επίθετο: ΧΧΧ ΚΑΛΑΙΤΣΙΔΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

Τίτλος, βαθμίδα: ΧΧΧ ΠΑΝ/ΚΟΣ ΥΠΟΤΡΟΦΟΣ

Υπογραφή



Ο/Η Πρόεδρος του Τμήματος

Όνομα Επίθετο: Μαρία Ζουμπούλη

Τίτλος, βαθμίδα: Αναπληρώτρια καθηγήτρια

Υπογραφή



© Μελίδης Βασίλης, 2019.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

ΔΗΛΩΣΗ ΜΗ ΛΟΓΟΚΛΟΠΗΣ

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

Μελίδης Βασίλης

Υπογραφή



ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η παρούσα εργασία δεν θα είχε πραγματοποιηθεί χωρίς την βοήθεια και τις συμβουλές, προσώπων με τους οποίους πέρα από τις ιδιότητες τους, η προσωπική επαφή έπαιξε μεγάλο ρόλο στο να γίνει μια στοχευμένη έρευνα με παραγωγική σκέψη και συμπεράσματα. Ευχαριστώ τον καθηγητή Μάρκο Σκούλιο καθώς η πρώτη σκέψη ήταν δικιά του και που χωρίς αυτόν η εκπόνηση της εργασίας θα ήταν δυσκολότερη καθώς οι γνώσεις του ειδικά στο κομμάτι των αναλύσεων των ταξιμιών, μου ήταν απαραίτητες. Τον Κυριάκο Ταπάκη που με έφερε σε επαφή με το ζεύγος Σαραγούδα και με μύησε στην τέχνη του ουτιού. Το ζεύγος Σαραγούδα όπου η σχέση μας έγινε πολύ γρήγορα φιλική και με διευκόλυνε στην έρευνα. Την Νικολέτα Λίνα συμφοιτήτριά μου που με τις γνώσεις της στο word και άλλα προγράμματα με βοήθησε στο φορμάρισμα και την ολοκλήρωση της εργασίας. Τέλος όλους τους καθηγητές του τμήματος για τις γνώσεις που μου προσέφεραν, την ποιότητά τους και κυρίως το περιβάλλον του τμήματος που με βελτίωσε ως μουσικό και ως άνθρωπο.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Αφορμή για την εργασία αυτή είναι αφενός η προτροπή του επόπτη και καθηγητή μου Μάρκου Σκούλιου, αφού από την μεριά του γνώριζε πως οι σπουδές μου στο ΤΕΙ αφορούσαν το ούτι και αφετέρου ήταν ευκαιρία και αφορμή για εμένα να ασχοληθώ ερευνητικά με ένα ρεπερτόριο και έναν άνθρωπο, που ήταν έξω από το γνωστικό μου πεδίο ως μουσικός. Το γεγονός ότι ο Σαραγούδας είναι ενεργός στην μουσική παράδοση του σήμερα και η παρούσα έρευνα δεν έπρεπε να περιοριστεί σε ανάγνωση βιογραφικών και ακρόαση παλαιών δίσκων, αλλά είχε μια αλληλεπίδραση με την περίπτωση μελέτης, έκανε το θέμα ιδιαίτερα ελκυστικό αφού ανταποκρινόταν και ταίριαζε με τις προσωπικές μου προτιμήσεις όσον αφορά την διεξαγωγή της έρευνας. Η προσωπική επαφή με τον κυρ Νίκο και το υλικό που ηχογραφήθηκε ή καταγράφηκε χρησίμευσαν περισσότερο στην εκμαίευση συμπερασμάτων, παρά ως συμπλήρωμα της βιογραφίας του η οποία έχει ήδη καλυφθεί από ερευνητές και είναι πληρέστατη.

Η αφετηρία ήταν η διδακτορική διατριβή του Θύμιου Ατζακά "Οι άνθρωποι του ξύλου" όπου παρατίθεται κεφάλαιο για τον Σαραγούδα, ως μια από τις πρωταγωνιστικές φιγούρες και κύριο ερευνητικό παράδειγμα¹, μέσα σε μια "χαρτογράφηση" των δικτύων που δημιούργησαν την παράδοση του ουτιού στην Ελλάδα και την εξέλιξη της παράδοσης αυτής. Από το κεφάλαιο αυτό αντλήθηκαν αρκετές πληροφορίες βιογραφικού ενδιαφέροντος, ρεπερτοριακών επιλογών και υιοθετήθηκαν εύστοχα συμπεράσματα που αφορούν την διαμόρφωση του καλλιτεχνικού του χαρακτήρα, που είναι το αντικείμενο έρευνας της παρούσας μελέτης. Το κεφάλαιο της διατριβής του Ατζακά που ασχολείται με τον Σαραγούδα, χωρίζεται σε τρεις φάσεις-ενότητες: Η πρώτη φάση καλύπτει την δεκαετία του 50' μέχρι την χούντα, όπου χαρακτηρίζεται από τις δύσκολες συνθήκες στον καλλιτεχνικό χώρο και την δισκογραφία. Τότε ο Σαραγούδας δραστηριοποιήθηκε ως τραγουδιστής του δημοτικού. Η δεύτερη φάση τον βρίσκει να προσπαθεί να αποστασιοποιηθεί από την ιδιότητα του τραγουδιστή και να εντάσσει το ούτι στις ορχήστρες που συνεργάζοταν. Τέλος σαν τρίτη φάση είναι και το απόγειο της καλλιτεχνικής του καριέρας, όπου γράφει δίσκους κάνει εμφανίσεις και πειραματίζεται με το ούτι, κάτι το οποίο ήταν η επίτευξη

¹Ατζακάς, Ε. (2012). *Οι άνθρωποι του ξύλου: Το ούτι από τις παρυφές του ανατολικού μουσικού πολιτισμού στη σύγχρονη αστική κουλτούρα του ελλαδικού χώρου*. (Διδακτορική διατριβή), σ. 10. Ανακτήθηκε από Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών.

του στόχου του και η ολοκλήρωση της καλλιτεχνικής του ταυτότητας. Το ενδιαφέρον μου στράφηκε προς τις επαγγελματικές επιλογές του Σαραγούδα οι οποίες τον καθόρισαν ως μουσικό. Στην συνέχεια η γνωριμία μου με το ζεύγος Σαραγούδα έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην απόφαση να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο πρόσωπο. Η βιογραφία, οι ρεπερτοριακές επιλογές του, οι χώροι και οι μουσικοί που τον επηρέασαν, περιέχουν πολλά στοιχεία που μας βοηθούν να κατανοήσουμε το πώς, κυρίως μέσα από τις συνειδητές επιλογές του αλλά και τις κοινωνικές μεταβολές, δόμησε την μουσική του ταυτότητα. Πέρα από μια πτυχιακή, η παρούσα εργασία θα μπορούσε να χρησιμεύσει ως ανάγνωσμα για κάποιον που θέλει να βρει συγκεντρωμένο υλικό για το συγκεκριμένο πρόσωπο, σχετικά με την ενασχόλησή του με το ούτι. Επίσης είναι μια προτροπή για αντίστοιχες υφολογικές μελέτες πάνω σε σημαντικά πρόσωπα-σταθμούς της παραδοσιακής μουσικής, πέρα από τις βιογραφίες.

Λέξεις-κλειδιά: Νίκος Σαραγούδας, ούτι, μικρασιατικό ρεπερτόριο

ABSTRACT

The reason for this essay is, on the one hand, the exhortation of my supervisor and professor Marcos Skoulios, since he knew that my studies at the university were about oud and on the other hand it was an opportunity and cause for me to engage in research with a repertoire and a man who was outside my cognitive field as a musician. The fact that Saragoudas is active in today's musical tradition and this research should not be confined to reading biographies and listening to old discs, but had an interaction with the study case, made the subject very attractive as it responded and matched with my personal preferences with regard to the conduct of the investigation. Personal contact with Mr. Nikos and the recorded on paper or sound recorded material served to draw conclusions rather than complement his biography, which has already been covered by researchers and is complete.

The starting point was the doctoral thesis of Thymios Atzakas, "The People of Wood", which presents a chapter on Saragoudas as one of the leading figures and a leading research example, in a "mapping" of the networks that created the tradition of the oud in Greece and the evolution of this tradition. From this chapter a lot of information of biographical interest, repertoire choices was drawn, and the conclusions regarding the shaping of his artistic character, which are the subject of research of this study, were adopted. The chapter of the work of Atzakas that deals with Saragoudas is divided into three phases: The first phase covers the 50's until the junta, characterized by the difficult conditions in the artistic field and the discography. Saragoudas then acted as a singer of the folk music. The second phase finds him trying to distance himself from being a singer and to incorporate the oud into the orchestras who collaborated. Finally, as a third phase, he is also the culmination of his artistic career, where he writes discs and performs experimenting with the oud, which was the achievement of his goal and the completion of his artistic identity. My interest turned to the professional choices of Saragoudas who set him as a musician. Then acquaintance with the couple Saragoudas played a decisive role in the decision to deal with this person. His biography, his repertoire choices, the spaces and the musicians that influenced him, contain many elements that help us to understand how his musical identity, through his conscious choices and social changes, has built his musical identity. In addition to an essay, the present work could serve as a reading for someone who wants to find concentrated material about that person about his occupation with the oud. It is also

an incitement to corresponding stylistic studies on important people-stations of traditional music, beyond biographies.

Keywords: Nikos Saragoudas, oud, Asia minor repertoire

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	1
Μεθοδολογία.....	6
Κεφάλαιο 1.....	8
1.1 Το ούτι στην Ελλάδα.....	8
1.2 Βιογραφικά στοιχεία	11
1.3 Προφορικότητα	15
1.4 Συνεργάτες	18
1.5 Η μουσική και οι μουσικοί στην Αθήνα δεκαετία 1970	20
1.6 World music	22
1.7 Το καφενείο των μουσικών	25
Κεφάλαιο 2	26
2.1 Ρεπερτόριο.....	26
2.2 Ταξινόμηση αυτοσχεδιασμών	35
Κεφάλαιο 3.....	38
3.1 Ταξίμια	38
3.2 Ταξίμια του Σαραγούδα	40
3.3 Καταγραφή ανάλυση αυτοσχεδιασμών	40
3.4 Χαρακτηριστικά τεχνικά υφολογικά στοιχεία	57
Συμπεράσματα.....	62
Βιβλιογραφία	67
Διαδικτυακές πηγές	71
Παραρτήματα	73

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σκοπός της εργασίας είναι να εξετάσει τα πλαίσια στα οποία κινήθηκε ο Σαραγούδας ως ουτίστας, τις μουσικές επιρροές του και το πώς ο ίδιος επηρέασε την παραδοσιακή μουσική σήμερα. Παράλληλα και ως αποτέλεσμα της έρευνας θα σκιαγραφηθεί το ύφος του μουσικού και τα μέσα έκφρασης που χρησιμοποιεί.

Με μια σύντομη αναδρομή στην ιστορία της δισκογραφίας των παραδοσιακών ιδιωμάτων και της ύστερης λαϊκής μουσικής² στην Ελλάδα, θα παραθέσουμε εν συντομία τις πρακτικές που ακολουθούνται από μουσικούς και τους διάφορους φορείς του εμπορίου της μουσικής. Έτσι θα γίνει αντιληπτό το πώς η ανάπτυξη του εμπορίου στον τομέα της μουσικής, επηρεάζει την ίδια την μουσική. Ο Σαραγούδας βίωσε πολλές από τις εξελίξεις στην δισκογραφία και μεταβολές των λαϊκό-παραδοσιακών ρεπερτορίων και αισθητικών απόψεων πάνω σε αυτά. Επίσης ως αρβανίτης των προαστίων της Αθήνας, ήταν παρών στην δημιουργία του αστικού τρόπου διασκέδασης των επαρχιωτών στην Αθήνα, κάτι που για τον ίδιο ήταν ένας νέος χώρος εργασίας. Έχοντας μια εικόνα αυτών των εξελίξεων και των μεταβολών, θα είναι πιο κατανοητό το πώς ο υπό μελέτη μουσικός, έκανε τις επιλογές του όσον αφορά το ρεπερτόριο και πώς προέκυψε η συγκεκριμένη αισθητική άποψη. Η διαμόρφωση της δισκογραφίας της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής του Ελλαδικού χώρου μέσα στον 20ο αιώνα σύμφωνα με την περιοδολόγηση του Παπαδάκη³ πέρασε τρεις διαφορετικές φάσεις:

Από το 1900 μέχρι το 1930, όταν ξεκίνησαν οι ηχογραφήσεις της ελληνικής μουσικής από μετανάστες σε Αμερική, Κωνσταντινούπολη και Σμύρνη, καταγράφηκαν τραγούδια και σκοποί όπου από την φύση τους ως δημοτικά της υπαίθρου είχαν επεξεργαστεί και διαδοθεί με διαφορετικές πρακτικές από αυτές που επέβαλλε η δισκογραφία⁴. Αφού υπήρχαν πριν της δισκογραφικής περιόδου, δεν μπορούν να χρονολογηθούν ως συνθέσεις αφού τα περισσότερα ήταν αγνώστου συνθέτη, από την ύπαιθρο και την αστική περιφέρεια και σμυρνεία⁵, ένα νέο

²Σκούλιος, Μ. (2006). Προφορικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου. Ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης. *Πολυφωνία*, 8. Αθήνα: Κουλτούρα.

³Παπαδάκης, Γ. *Τα δημοτικά των δίσκων*, σ. 1. Ανακτήθηκε 29 /09/2016 από <http://www.music-art.gr/content/view/39/34/lang,el/>.

⁴Παπαδάκης, Γ. ό.π., σ. 3

⁵Μικρασιάτικο ρεπερτόριο ή σμυρνεία: στην παρούσα εργασία θα χρησιμοποιηθούν με την ίδια ακριβώς έννοια-το ζεύγος χρησιμοποιεί και τους δύο όρους. Πρόκειται για το σύνολο ηχογραφήσεων απο Ρωμιούς στην Σμύρνη, Κωνσταντινούπολη και Αμερική.

είδος για τον τόπο και την εποχή⁶. Αυτά είχαν απήχηση κυρίως στους Έλληνες της διασποράς, αλλά και στους αστούς που με ρομαντισμό φαντάζονταν την ύπαιθρο. Ακόμα δεν είχε ξεκινήσει η διαδικασία αυτή της διαμόρφωσης, και της μαζικής παραγωγής γιατί δεν είχε προλάβει να δημιουργηθεί η ζήτηση και η κατανάλωση, οπότε ηχογραφήθηκε ότι υπήρχε στον "μπαξέ", από ένα καθιερωμένο ρεπερτόριο⁷, στα πλαίσια της λειτουργικότητας του στα πανηγύρια και τους γάμους.

Στην επόμενη φάση από το 1931 όπου άνοιξαν τα στούντιο της δισκογραφικής εταιρίας Κολούμπια, μέχρι το 1959 η αγορά και η ζήτηση είχαν δημιουργηθεί και επομένως άρχισε η διαμόρφωση και η διαχείριση του ρεπερτορίου. Μέχρι την στιγμή εκείνη η διάδοση κάποιου ρεπερτορίου ή ενός τραγουδιού ήταν στα χέρια των ορχηστρών που δραστηριοποιούνταν σε πανηγύρια και γάμους. Ανάλογα με το ποίο ήταν το κοινό τους, δηλαδή σε ποία επαρχία θα δουλεύανε προσάρμοζαν το ρεπερτόριο, ή ακόμα προωθούσαν και μόνοι τους τραγούδια αν πίστευαν ότι θα έχουν πέραση. Οι εξοικειωμένες ορχήστρες της προηγούμενης γενιάς (Παπασιδέρη, Τούντα κ.α) για τις ηχογραφήσεις ήταν λίγες, και το κόστος των ηχογραφήσεων μεγάλο οπότε και κλήθηκαν να καλύψουν μαζικά και σε λίγο χρόνο ένα μεγάλο μέρος των τοπικών ιδιωμάτων του ελλαδικού χώρου, αλλά και τραγούδια της Σμύρνης⁸. Όπως έχει ήδη διαπιστωθεί από λαογράφους και μουσικολόγους τα ιδιώματα αυτά ομογενοποιήθηκαν αναπόφευκτα δημιουργώντας ένα πιο ομοιόμορφο και δημοφιλές ρεπερτόριο⁹. Με την εμπορική εξάντληση του ρεπερτορίου αυτού αφού επρόκειτο για ένα μόνο μικρό μέρος των δημοδών ρεπερτορίων, οι δισκογραφικές και οι παραγωγοί έσπευσαν σε κατασκευή καινούριου υλικού¹⁰ και σε αυτό το σημείο της ιστορίας εμφανίζονται νέες πρακτικές στην μουσική δημιουργία και διάδοση. Η έννοια της εμπορικότητας ενός τραγουδιού συνιστά την κερδοφορία που μπορεί να φέρει ένα τραγούδι. Βάση αυτού του κέρδους, τυπώνονται δίσκοι και προωθούνται τραγούδια και άλλα αγνοούνται αφού δεν αποφέρουν κέρδος. Το ραδιόφωνο και σπανιότερα ο δίσκος, γίνονται σημείο αναφοράς σε επαρχιώτες μουσικούς και παρόλο που πραγματεύεται την δική

⁶Παπαδάκης, Γ. . ό.π., σ. 3

⁷Παπαδάκης, Γ. ό.π., σ. 4.

⁸Παπαδάκης, Γ. ό.π., σ. 3-4.

⁹Παπαδάκης, Γ. ό.π., σ. 4.

¹⁰Παπαδάκης, Γ. ό.π., σ. 5.

τους κουλτούρα, τους διαμορφώνει το γούστο και τους περιορίζει μουσικά σε αυτό που αναφέρθηκε παραπάνω ως "εμπορικότητα ενός τραγουδιού"¹¹.

Ως τρίτη φάση την δεκαετία του 60' έχουμε ριζική αλλαγή στις ορχήστρες και στην οργάνωση του υλικού που διαχειρίζονται οι δισκογραφικές εταιρίες. Από τα μέσα του 50' μέχρι το 65' θεμελιώδη στοιχεία της αλλαγής αυτής στην δισκογραφία ήταν α) χρήση μαγνητοταινίας β) εμφάνιση του 45άρη δίσκου γ) εμφάνιση των μακράς διάρκειας 33 στροφών δίσκων δ) στερεοφωνική ηχογράφηση¹². Αυτή την περίοδο, η ζήτηση για "ελληνική μουσική" ήταν στο απόγειο. Οι μουσικοί πλέον δεν ξενιτεύονται τόσο στην Αμερική όπως στο παρελθόν, αλλά καταξιώνονται στο αστικό περιβάλλον της Αθήνας. Το ρεπερτόριο της Σμύρνης έχει εξαφανιστεί, ενώ τώρα κυκλοφορούν λαϊκά, ελαφρά στα πρότυπα της δυτικής μουσικής και δημοτικά, τα οποία λόγω της απήχησης που είχαν, βρίσκονταν σε μια φάση ανασύνθεσης αλλά και σύνθεσης δίνοντας το αποτέλεσμα που σήμερα είναι γνωστό ως νεοδημοτικό. Ο όρος αυτός αρχικά δεν ήταν αποτέλεσμα μιας κατηγοριοποίησης από πλευράς ερευνητών, παρά ως η μη αυθεντική ετερότητα έναντι της γνησιότητας του δημοτικού, που χρησιμοποιήθηκε ως λαϊκός προσδιορισμός κυρίως μετά την μεταπολίτευση¹³. Μπορούμε να συνδέσουμε το νεοδημοτικό με τρεις βασικές αλλαγές έναντι του δημοτικού: α) αλλαγή τύπου ορχήστρας και ηλεκτρικός ήχος β) αλλαγή του στίχου, εγκαταλείποντας τις παραδοσιακές θεματικές και γ) εμφάνιση πρωτότυπων (αρμονικά,μελωδικά) επώνυμων συνθέσεων¹⁴. Στις παραπάνω φάσεις-περιόδους παρατηρούμε ότι συμβαίνουν αντίστοιχες μεταβολές στο δημοτικό και θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι ο όρος νεοδημοτικό σχετίζεται με το άμεσο παρόν και παρελθόν ως κάτι το μεταβλητό και δεν έχει καμία σταθερή αναφορά μέσα στον χρόνο. Στα τέλη του 70' κυκλοφόρησαν επανεκδόσεις παλαιότερων ηχογραφήσεων δημοτικών τραγουδιών και στάθηκαν αφορμή για νέους μουσικούς που θέλησαν να ασχοληθούν με το είδος αυτό σε πρακτικό και θεωρητικό επίπεδο¹⁵. Και σε αυτήν την φάση οι μουσικοί του λαϊκού και του δημοτικού, ακολουθώντας το ρεύμα της εποχής έδωσαν στο εκάστοτε είδος μουσικής μια "πινελιά", με τις

¹¹Παπαδάκης, Γ. ό.π., σ. 5.

¹²Παπαδάκης, Γ. ό.π., σ. 6.

¹³Κοκκώνης, Γ. (2008). «Το «ταυτόν» και το «αλλότριον» της (νεο)δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας», δημοσιευμένο στο *Ετερότητες και μουσική στα Βαλκάνια*. 4. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, σ. 2 - 3.

¹⁴Κοκκώνης, Γ. (2008). ό.π., σ. 5.

¹⁵Παπαδάκης, Γ. ό.π., σ.7.

διάφορες προσμίξεις με μουσικά στυλ πιο εμπορικά. Στο λαϊκό τραγούδι θα αναπτυχθεί ένα στυλ ινδοπρεπών τραγουδιών, το δημοτικό τραγούδι θα δανειστεί στοιχεία του λαϊκού¹⁶.

Τέλος η δεκαετία του 80' χαρακτηρίστηκε από την τάση της αναβίωσης. Η απενοχοποίηση του ρεμπέτικου, δημιούργησε πλέον έναν πιο ευδιάκριτο διαχωρισμό, μεταξύ του μικρασιατικού με το αστικό λαϊκό του Πειραιά. Το δημοτικό τραγούδι γίνεται σιγά σιγά αντικείμενο μελέτης των εκπαιδευμένων μουσικών¹⁷ και των κοινωνικών επιστημών όπως η μουσικολογία. Τα τρία είδη της λαϊκής μουσικής εγχώριας κουλτούρας: λαϊκό, ρεμπέτικο και δημοτικό, ουσιαστικά επανέρχονται μέσω της ευκολίας στην τύπωση δίσκων και μορφώνουν σε διαφορετικά πλαίσια πλέον τις νέες γενιές.

Γενικά στον χώρο της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής πάντοτε οι μουσικοί δέχονταν πολλές επιρροές και έδρασαν με προσαρμοστικότητα. Η προφορική αυτή παράδοση που συγκροτεί τα είδη λαϊκή-παραδοσιακή μουσική, βασίζεται στον αυτοσχεδιασμό και την ανασύνθεση και μεταβάλλεται διαρκώς είτε ως επανεκτέλεση είτε ως ανασύνθεση¹⁸. Ένας από τους λόγους για αυτό είναι ίσως λόγω της έλλειψης του στεγανού ακαδημαϊσμού, που διέπει άλλους χώρους όπως αυτόν της λόγιας δυτικής όπου η οποιαδήποτε αυθαιρεσία (προσμίξεις άλλων μουσικών στυλ, πειραματικά οργανολόγια κτλ) θα ήταν υπό συζήτηση ή κατακριτέα από τους κύκλους που πλαισιώνουν τον κάθε χώρο. Μέσα σε αυτό το κλίμα της δεκαετίας του 80' δημιουργήθηκε η μουσική ταυτότητα του κυρ Νίκου. Όπως αναφέρεται στην παραπομπή παρακάτω, η χρήση του "λαϊκού μουσικού" έχει να κάνει με το είδος της μαθητείας και όχι με το λαϊκό ρεπερτόριο. Κάποια άλλα χαρακτηριστικά αυτού του όρου που έχει θέσει ο Γιώργος Παπαδάκης στο "Λαϊκοί πραχτικοί οργανοπαίχτες" θα μας βολέψει να τα υιοθετήσουμε ατόφια: *"Οι λαϊκοί οργανοπαίχτες δεν υποβάλλουν τον εαυτό τους σε εξετάσεις "αυθεντικότητας" ή "καθαρότητας" με την έννοια που το κάνουν οι λόγιοι ερευνητές. Χρησιμοποιούν ότι τους αρέσει χωρίς διάκριση, ανάλογα με το πλήθος των ακουσμάτων, την τεχνική και τις ανάγκες τους"* και *"Ο λαϊκός οργανοπαίχτης μάθαινε και μαθαίνει την τέχνη μόνος του."*¹⁹ Η τελευταία αυτή πρόταση θα ερμηνευτεί με την προϋπόθεση ότι το "μόνος του" σημαίνει, χωρίς την συστηματική

¹⁶Κοκκώνης, Γ. (2007). *Έντυπες συνεργείες, άτυπες συναινέσεις: Έλληνες συνθέτες και δημοτικό τραγούδι*. Ανακοίνωση στο διεθνές Μουσικολογικό Συνέδριο: Όψεις της ελληνικότητας στη μουσική, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, σ. 1

¹⁷Παπαδάκης, Γ. ό.π., σ.8.

¹⁸Κασούρας, Β. Θ. (2013). *Σ'όλους τους τόπους πήγα*. Φίλιππος Νάκας, σ. 5.

¹⁹Παπαδάκης, Γ. (2003). *Λαϊκοί πραχτικοί οργανοπαίχτες*. Αθήνα: Επικαιρότητα. σ. 17.

διδασκαλία που προσφέρει συνήθως ένας δάσκαλος. Κατά την διεξαγωγή της έρευνας αυτής, διαπιστώθηκαν οι δύο παραπάνω διατυπώσεις κυρίως μέσω της άμεσης επαφής με τον κυρ Νίκο και την Γιασεμή. Θεωρώντας ότι ο Σαραγούδας εκπροσωπεί πληρέστατα τον όρο "λαϊκός μουσικός"²⁰ και δεδομένου το ότι ακολούθησε τις πρακτικές που ακολούθησαν οι αντίστοιχοι μουσικοί του παρελθόντος, τον κάνει μια αξιόλογη μελέτη περίπτωσης. Αυτό γιατί τόσο ο ίδιος όσο και οι προγενέστεροι του, πέρα του ότι υπέστησαν και οι ίδιοι τις μουσικές και κοινωνικοπολιτισμικές αλλαγές της εποχής, υπήρξαν παράγοντες των αλλαγών συμβάλλοντας και αυτοί στους μετασχηματισμούς και την διαμόρφωση της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής.

²⁰Η χρήση του όρου στην παρούσα εργασία "Λαϊκός οργανοπαίκτης" αφορά τον οργανοπαίκτη που η μαθητεία του στην μουσική στηρίζεται στην προφορική παράδοση. Ως προέκταση αυτού, οι λαϊκοί οργανοπαίκτες είναι οι κεντρικοί άξονες των μουσικών προφορικών παραδόσεων ενός τόπου.

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Η μελέτη θα χωριστεί σε τρία επίπεδα. Στο πρώτο, αφού γίνει μια ανασκόπηση της ιστορίας και της χρήσης του ουτιού στην Ελλάδα, παρατίθενται βιογραφικά στοιχεία για τον Σαραγούδα, από διαφορετικές πηγές και παραθέσεις από συζητήσεις που έχω κάνει μαζί του οι οποίες έγιναν περισσότερο σαν μη δομημένες συνεντεύξεις. Οι συζητήσεις αυτές έγιναν μέσα άνω συστηματικές συναντήσεις που ξεκίνησαν τον Φεβρουάριο του 2016 και συνέχισαν μέχρι τον ίδιο μήνα του 2017. Επιλέχθηκε ο τρόπος της μη δομημένης συνέντευξης, καθώς έχουν γίνει αρκετές δομημένες στο πρόσωπό του και ήταν προτιμότερο για τις ανάγκες της εργασίας μια κοντινότερη επαφή και εξοικείωση. Όταν προέκυπτε αναφορά ονομάτων ή χρονολογιών γινόταν ηχογράφηση και καταγραφή σε σημειωματάριο. Κάποιες από τις συναντήσεις ηχογραφήθηκαν ολόκληρες. Σε υποκεφάλαια περιλαμβάνονται πληροφορίες για συνεργασίες του με άλλους μουσικούς και μια προσέγγιση του περιεχομένου του όρου *προφορικότητα*. Σκοπός του κεφαλαίου αυτού είναι να αναδειχτεί η συνθήκη της μαθητείας του Σαραγούδα και του κάθε λαϊκού μουσικού. Ακολουθεί συνοπτικά μία εικόνα της πολιτισμικής διάστασης της λαϊκής μουσικής τις δεκαετίες 70' και 80' για να αναδειχθεί το επαγγελματικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινήθηκε κατά το ξεκίνημά του σαν οργανοπαίκτης ο υπό μελέτη μουσικός. Περιλαμβάνεται κεφάλαιο που διερευνά την σχέση του με την world music. Ο λόγος για την παράθεση αυτού, είναι το γεγονός του ότι εκτός των πειραματισμών του Σαραγούδα, το μικρασιατικό παρουσιάζεται επίσης σε πλαίσια που παραπέμπουν σε πρακτικές και αισθητικές απόψεις της world music.

Στο δεύτερο, παρατίθεται η βασική του δισκογραφία ως ουτίστας και εξετάζονται οι επιλογές των ρεπερτορίων είτε που δισκογραφήθηκαν είτε σε ζωντανές εμφανίσεις. Σε αυτό το μέρος υπάρχει κατηγοριοποίηση των μουσικών στυλ που αντιστοιχούν σε αυτά τα ρεπερτόρια προς ανάδειξη της ποικιλίας υφολογικών στοιχείων. Οι κατηγορίες που προτείνονται δεν βασίζονται σε κάποια έρευνα, δημοσίευση ή οποιαδήποτε μελέτη επιστημονική ή μη επιστημονική. Χρησιμοποιούνται ως εργαλεία ανάλυσης στα πλαίσια της εργασίας. Αναφέρονται αρκετοί συνεργάτες που είτε συνέβαλλαν στην δημιουργία-παραγωγή του κάθε δίσκου που σχολιάζεται ή ως καταξιωμένους μουσικούς που συμμετέχουν.

Στο τρίτο μέρος υπάρχει μουσικολογική ανάλυση από κάποιους αυτοσχεδιασμούς του. Τα ταξίμια που καταγράφηκαν είναι σε μακάμ που χρησιμοποιεί συχνότερα ο Σαραγούδας. Η

επιλογή των συγκεκριμένων έγινε μέσα από προσπάθεια να βρεθούν δείγματα από τα διαφορετικά στυλ που κινείται ο καλλιτέχνης. Οι καταγραφές πραγματοποιήθηκαν στο πρόγραμμα mus2 και η ακρόαση τους, στο πρόγραμμα transcribe στο 50% της ταχύτητάς τους. Για τις καταγραφές χρησιμοποιήθηκε το σύγχρονο σύστημα των Τούρκικων μακάμ παρά τα μειονεκτήματά του²¹, ώστε να αποδοθεί όσο το δυνατόν ο χαρακτήρας των αυτοσχεδιασμών, οι οποίοι κινούνται σε αυτά τα πλαίσια (seyir, χρώες, συναρμογή 4χόρδων και 5χόρδων, μικροδιαστήματα)^{22,23}. Το σύστημα αυτό χρησιμοποιεί το δυτικό πεντάγραμμο, με κάποια επιπλέον σημεία φθορισμού για την απόδοση των διαστημάτων. Το κάθε μακάμ γράφεται από την θεωρητική του βάση ανεξάρτητα από το τονικό ύψος της εκάστοτε ηχογράφησης. Θεωρώντας το καταλληλότερο από αυτό της δυτικής μουσικής και της Βυζαντινής μιας και αποτελεί ολοκληρωμένο σύστημα καταγραφής μελωδίας και ρυθμού αφενός και αφετέρου είναι το σύστημα που εξηγεί πληρέστερα το συγκεκριμένο ιδίωμα²⁴. Σκοπός είναι μέσα από μια τροπική ανάλυση των αυτοσχεδιασμών να σημειωθεί το πώς χειρίζεται ο Σαραγούδας αυτήν την φόρμα υπό το πρίσμα του μακάμ, και να υπογραμμιστούν τα εκφραστικά του μέσα. Για τον λόγο του ότι η ανάλυση εστιάζει στην τροπικότητα, το φρασεολόγιο και τα στολίδια, δεν αποδίδεται με την ρυθμική αγωγή παρά μόνο όταν χρειάζεται να τονιστεί κάτι όσον αφορά τα παραπάνω.

Μέσα από τα τρία αυτά μέρη τελικά θα αναδειχθεί το ύφος του καλλιτέχνη, και το πώς/κατά πόσο ένας μουσικός ως μονάδα ή κάποια τάξη μουσικών μπορεί(-ούν) να διαμορφώσουν το μουσικό τοπίο ενός τόπου. Το σύνολο του δισκογραφικού υλικού, προήλθε από το you tube, από την ιστοσελίδα discogs και από το αρχείο του Νίκου και της Γιασεμή Σαραγούδα. Περαιτέρω πληροφορίες για τα τραγούδια δόθηκαν από τους ίδιους.

²¹Σκούλιος Μ. (2014). Τα ανατολικά Μακάμ και ο «ορθός» τρόπος Ραστ, *Πολυφωνία*, 25. Αθήνα: Κουλτούρα. σ.122.

²²Ανδρέου, Α. (2014). *Υπολογική ανάλυση στην φόρμα taksim. Η περίπτωση του Γιώργου Μπατζανού*. (Πτυχιακή εργασία). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, σ. 6.

²³Αϊντεμίρ, Μ. (2010). *Το τούρκικο μακάμ*. Αθήνα: Fagotto, σ.13-14

²⁴Ο όρος "ιδίωμα" θα χρησιμοποιείται για να αποδώσει τα λεπτά χαρακτηριστικά όπως φρασεολόγιο, στολίδια, τεχνικές, τόπο. Ο όρος "μουσικό στυλ" αναφέρεται σε πιο γενικά χαρακτηριστικά όπως ρεπερτόριο, οργανολόγιο και δισκογραφικές κατηγοριοποιήσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

1.1 Το ούτι στην Ελλάδα

Το μεγάλο ταξίδι που διάνυσε το ούτι από την Περσία στις αραβικές χώρες, δια μέσου της Ευρώπης και τέλος στην Μικρά Ασία και τον Οθωμανικό πολιτισμό, μας κάνει φανερό το ότι αυτό το όργανο που γνωρίζουμε σήμερα, έχει υποστεί πολλές μεταβολές όσον αφορά την υλική του υποδομή, την τεχνική του οργάνου και τα ρεπερτόρια που πλαισιώνει²⁵. Τον 16ο αιώνα χρησιμοποιήθηκε ως όργανο της Οθωμανικής παλατιανής ορχήστρας, σε συνδυασμό με την άρπα *ceeng*, κάποιο τοξωτό έγχορδο και συνοδεία ταραμπούκα ή νταϊρέ. Αργότερα εκτοπίστηκε από την αυλή και επιβίωσε στις αστικές λαϊκές παραδόσεις. Στις αρχές του 20ου αιώνα το ούτι εμφανίζεται σε μικρές ορχήστρες (ούτι, λαούτο, λύρα) παίρνοντας την θέση του πολιτικού λαούτου που χρησιμοποιήθηκε πολύ από τις Οθωμανικές ορχήστρες²⁶. Σήμερα είναι φανερή η πολυχρηστικότητα του οργάνου αυτού μέσα σε διαφορετικές μουσικές κουλτούρες. Οι κυριότερες σχολές που δημιουργήθηκαν γύρω από το ούτι²⁷ είναι η Οθωμανική, η Λεβαντίτικη και η Αιγυπτιακή, η Ιρακινή και η σχολή του Μαχρέμπ (Αλγερία, Τυνησία, Μαρόκο) με μεγάλες διαφορές στην χρήση, το ρεπερτόριο και την δομή του οργάνου. Σήμερα το συναντάμε σε διαφορετικούς τύπους ορχήστρας όπως: α) Η πολιτική "κομπανία" που απαρτίζεται από πολιτική λύρα ή βιολί, κανονάκι ή σαντούρι, ντέφι ή τουμπελέκι και κλαρίνο σπανιότερα, β) στην "λόγια ορχήστρα" νέι, ταμπούρ, πολιτική λύρα ή βιολί, κανονάκι και μπεντίρ^{28,29}, γ) η "Αράβικη ορχήστρα" με νέι, κανονάκι, ρεμπάπ ή βιολί, αράβικο ντέφι και τουμπελέκι και δ) στην "Πέρσικη ορχήστρα" με τάρ, νέι, σαντούρ, ζάρμπ και νταϊρές³⁰.

Στην Ελλάδα τα κύρια κέντρα μετανάστευσης κατά τις ανταλλαγές πληθυσμών όπως η Λέσβος, Χίος, Σάμος, Θεσσαλονίκη, Γιάννενα και Θράκη, έπαιξαν τον σημαντικότερο ρόλο ως προς την διαμόρφωση της "παράδοσης του ουτιού" στον Ελλαδικό χώρο. Στην Θεσσαλονίκη

²⁵Καλαϊτζίδης, Κ. (1996). *Το ούτι: μέθοδος εκμάθησης*. Τόμος Α'. ΕΝ ΧΟΡΔΑΙΣ, σ. 10-11.

²⁶Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 21-22.

²⁷<http://www.klika.gr/index.php/arthrografia/arthra/123-outi-parelthon-paron-mellon.html>. Ανακτήθηκε (2018, 25 Ιουνίου).

²⁸Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 37.

²⁹Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 39.

³⁰<http://www.klika.gr/index.php/arthrografia/arthra/123-outi-parelthon-paron-mellon.html>. Ανακτήθηκε (2018, 25 Ιουνίου).

μάλιστα δημιουργήθηκε μια συνεχής παράδοση στο Μικρασιατικό ρεπερτόριο και σε γειτονικά της υπαίθρου, ακόμα και την δεκαετία 60' που στην Αθήνα δύσκολα βρισκόταν κάποιος ουτίστας³¹. Η μεταναστευτική ποικιλομορφία σε σχέση με τους τόπους προέλευσης, είναι σημείο-κλειδί, που μας φανερώνει το πώς αυτή η πολυχρηστικότητα βρίσκει τόπους στα διάφορα ιδιώματα της ανατολικής μεσογείου. Από την εμφάνιση του ουτιού στην Ελλάδα, μέχρι τις μέρες μας ανακαλύπτουμε μια μεγάλη γκάμα στην χρήση του. Τα κυρίαρχα ιδιώματα είναι το Θρακιώτικο, όπου η χρήση του είναι κυρίως συνοδευτική στην φωνή, με κάθετη αρμονία περισσότερο όπου εκτελείται με την συγκεκριμένη τεχνική πέννας "σκούπα" και αυτό που εξυπηρετεί το προσφυγικό ρεπερτόριο, όπου συνδυάζει την εμπλουτισμένη με στολίσματα μελωδία και την αρμονική-ρυθμική συνοδεία³².

Η δισκογραφία της Ελληνικής μουσικής από την ανταλλαγή πληθυσμών του '22, μέχρι το 1940 ανέδειξε κάποιους οργανοπαίκτες κυρίως ελληνικής καταγωγής, που πρωταγωνιστούν στην πρωτοσύστατη στην χώρα τότε προσφυγική λαϊκή μουσική, που αργότερα τους αποδόθηκε ο όρος "μικρασιάτικα". Το γεγονός αυτό δεν αποτελεί απόδειξη ότι και άλλοι αφανείς οργανοπαίκτες αλλοεθνείς και ομοεθνείς, δεν έπαιζαν ρόλο στην διαμόρφωση στο μουσικό τοπίο της εποχής. Μουσικοί όπως ο Μάρκος Τσολάκογλου, που ως ουτίστας δεν πέρασε στην δισκογραφία, αλλά ως χώρο δράσης είχαν τα πάλκα και τις ταβέρνες συμμετείχαν και αυτοί σε άλλο βαθμό στις ζυμώσεις που συνέβαιναν εκείνη την εποχή αλλά και στις εξελίξεις των ερχόμενων χρόνων³³. Άλλωστε ο Τσολάκογλου όπως θα φανερωθεί παρακάτω ήταν σημαντική επιρροή για τον Σαραγούδα.

Στην περίπτωση των ουτιτζήδων συγκεκριμένα, οι περισσότεροι είχαν ως αφετηρία της καλλιτεχνικής τους καριέρας την Κωνσταντινούπολη. Οι πρωταγωνιστές αυτού του "ρεύματος" ενδεικτικά ήταν: Αγάπιος Τομπούλης, Μάρκο Μελκόν, Νίκος Στεφανίδης, Γρηγόρης Ασίκης, Αχιλλέας Πούλος³⁴. Ο Τομπούλης, ένας δραστήριος μουσικός με μεγάλη συμμετοχή σε δισκογραφία, συνθετικό έργο και καριέρα στο πάλκο, από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 μέχρι και το '50 ήταν από τους σημαντικότερους και γνωστότερους εκπροσώπους του προσφυγικού

³¹ Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ.145. Ανακτήθηκε από Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/29900>.

³² Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 64-65.

³³ Τσιαμούλης, Χ. & Ερευνίδης, Π. (1998). *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης: (17 - 20ος αι.)*. Αθήνα: Δόμος, σ. 38.

³⁴ Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 122.

ρεπερτορίου³⁵. Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1879, με αρμένικη καταγωγή και ήρθε στην Αθήνα το 1918³⁶. Ήταν μουσικός με γνώση στην γραφή³⁷ και άφησε αρκετές δικές του συνθέσεις. Άλλοι ουτίστες της εποχής ήταν ο Ανδρέας Σουριτζίδης και ο Γιάννης Σούλης³⁸. Ο Σούλης ήταν μουσικός των πανηγυριών και γάμων, κάποια στιγμή μετά τον θάνατο του Τομπούλη έπαιξε με την Ρόζα Εσκεναζυ, αλλά όπως λέει ο Σαραγούδας δεν ήταν "δυνατός" παίκτης ούτε γνώστης της θεωρίας του οργάνου³⁹. Ο Σούλης γεννήθηκε στην Σμύρνη στην Μαγνησία (Μαγνησαλής) το 1917 και ήρθε στην Ελλάδα σε ηλικία τεσσάρων χρονών. Όπως πολλοί πρόσφυγες λόγω φτώχειας, μυήθηκε από μικρός στην μουσική από τον θείο του, χωρίς συγκεκριμένο προσανατολισμό σε κάποιο όργανο, αλλά σε ότι θα μπορούσε να του εξασφαλίσει μεροκάματα. Έτσι έπαιξε κανονάκι, μαντολίνο, σαντούρι και ούτι. Στο ούτι όπως αφηγείται στον Παπαδάκη⁴⁰ δεν του έδειξε κάποιος πώς να παίζει. Ο Αντρέας Σουριτζίδης, γεννήθηκε στην Κόρινθο το 1913. Ξεκίνησε σε μικρή ηλικία να μαθαίνει μαντολίνο και αργότερα ούτι, αυτοδίδακτος και αυτός. Έζησε και δραστηριοποιήθηκε επαγγελματικά στα Μέγαρα όπου είχαν παράδοση στα Τούρκικα τραγούδια στα πανηγύρια τους⁴¹. Λόγω του ιδιαίτερου γούστου των Μεγαριτών σε αυτήν την μουσική, έφερναν στα Μέγαρα και μουσικούς από την Αθήνα. Τραγουδίστριες όπως η Ρόζα και η Μαρίκα η πολίτισσα είχαν συνεργαστεί με τον Σουριτζίδη σε πανηγύρια της περιοχής. Οι παραπάνω δεν φαίνεται να άσκησαν κάποια επιρροή στον Σαραγούδα αλλά αναφέρονται σκόπιμα για να γίνει αισθητό το μουσικό κλίμα της εποχής.

Το αστικό ρεπερτόριο και το ύφος του ουτιού στην Ελλάδα που ήδη είχε αρχίσει να γεννιέται στα τέλη του προηγούμενου αιώνα, κοντά στα τέλη της δεκαετίας του 20' είχε συγκροτηθεί και είχε μια πιο ξεκάθαρη μορφή. Μέσα από το σύνολο των παραπάνω, μαζί με συνθέτες και άλλους οργανοπαίκτες πήρε την μορφή του μικρασιατικού στυλ που γνωρίζουμε σήμερα μέσα από τις ηχογραφήσεις.

³⁵ Λιόντου - Μωχάμεντ, Μ. (2011). *Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών*. (Πτυχιακή εργασία), σ. 1. Ανακτήθηκε από apothetirio.teiep.gr. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής. http://apothetirio.teiep.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/525/lpm_000161.pdf?sequence=1.

³⁶ Λιόντου - Μωχάμεντ, Μ. (2011).). ό.π.,σ.13

³⁷ Λιόντου - Μωχάμεντ, Μ. (2011).). ό.π.,σ.13

³⁸ Παπαδάκης, Γ. (2003). *Λαϊκοί πραχτικοί οργανοπαίκτες*. Αθήνα: Επικαιρότητα,σ.174.

³⁹ Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 172-173.

⁴⁰ Παπαδάκης, Γ. (2003). ό.π., σ.175.

⁴¹ Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ.163.

1.2 Βιογραφικά στοιχεία

Γεννήθηκε το 1933 στα Σπάτα, αρβανίτης στην καταγωγή. Η οικογένειά του διατηρούσε χασάπικο στην περιοχή. Αν και από νωρίς δούλεψε στο χασάπικο, ο ίδιος προτίμησε να ασχοληθεί με την μουσική, ξεφεύγοντας από την οικογενειακή παράδοση. Ήταν ο πρώτος της οικογένειας που ασχολήθηκε επαγγελματικά με την μουσική, ωστόσο αρκετοί συγγενείς του τραγουδούσαν καλά και ένας θείος του έπαιζε ερασιτεχνικά βιολί⁴². Ο ίδιος θεωρεί πως το γεγονός ότι οι συγγενείς και οι γονείς του μουσικοτροπούσαν⁴³ έπαιξε ρόλο στην δική του ροπή. Δούλεψε ως τραγουδιστής και κιθαρίστας του νεοδημοτικού⁴⁴ και αργότερα ως ουτίστας, ενεργός μέχρι σήμερα. Στα πρώτα του βήματα στην μουσική, τον βοήθησε ο μικρασιατικής καταγωγής βιολιστής και πολυοργανίστας, Σαρίκας. Αυτός του έδειξε τα βασικά στην κιθάρα, το "τεμπάρισμα" δηλαδή και υπήρξε κάτι σαν μέντορας για το ξεκίνημα της επαγγελματικής του δραστηριότητας. Ο Σαρίκας όπου ήταν γείτονας του πατρικού του στα Σπάτα ίσως ήταν το πρώτο "μπόλιασμα" του Σαραγούδα στην Μικρασιατική σχολή καθώς του έμαθε κάποια πράγματα για την τροπικότητα των δρόμων πάνω στην κιθάρα⁴⁵ και τον έστειλε στα πρώτα του μεροκάματα ως τραγουδιστής. Ήταν επίσης αυτός που τον πήγε στο καφενείο των μουσικών όπου τον οδήγησε στην γνωριμία και συνεργασία με τον Παπασιδέρη.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 50' ο κυρ Νίκος εργάστηκε ως επαγγελματίας τραγουδιστής. Πρωτοεμφανίστηκε με τον Παπασιδέρη σε γάμο και έπειτα μαζί με τον τελευταίο και άλλους εμφανίζονταν σε γάμους και πανηγύρια στα περίχωρα της Αθήνας⁴⁶, κυρίως στα Μέγαρα όπου είχαν προτίμηση στον "αλά τούρκα" ήχο και στην Εύβοια όπου ήταν κυρίως αρβανίτικα πανηγύρια. Στην Θεσσαλονίκη πρωτοπήγε ως τραγουδιστής και όπως αφηγείται στον Ατζακά⁴⁷ έκανε εύστοχες παρατηρήσεις σχετικά με το προσφυγικό ρεπερτόριο και το μεταβατικό στάδιο που βρισκότανε την δεκαετία του 50'. Όπως και στην Αθήνα έτσι και στην Θεσσαλονίκη οι πρόσφυγες μουσικοί στην προσπάθεια να ευρύνουν το επαγγελματικό πεδίο δράσης τους ενέταξαν στο ρεπερτόριό τους δημοτικά της Ελληνικής περιφέρειας. Αν και σε

⁴²Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ.152-153.

⁴³Τσίρης, Γ & Παπασταύρου Δ. (2011). *Μουσικοτροπώντας: Η μουσική πράξη ως υγεία και θεραπεία μέσα από μία διεπιστημονική προοπτική*. http://approaches.gr/wp-content/uploads/2015/09/Approaches_322011_Tsirir-Papastavrou_Article.pdf,σ.92

⁴⁴Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 154.

⁴⁵Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 154-155.

⁴⁶Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 155.

⁴⁷Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ.164.

δημοτικό ρεπερτόριο και σε χώρο επιτέλεσης τα πανηγύρια, συνεργάστηκε με μουσικούς όπως ο Ρούκουνας και ο Αραπάκης, οι οποίοι εκτός του παραπάνω ήταν επαγγελματίες και στο μικρασιατικό ρεπερτόριο.

Προπύλαιο της εισόδου του κυρ Νίκου στην δισκογραφία ως τραγουδιστής αλλά και ως ουτίστας αργότερα υπήρξε η ραδιοφωνία. Πρώτη φορά σε εκπομπή της ΕΡΤ τραγούδησε το "πουλιά μου διαβατάρικα" του Παπασιδέρη λίγο πριν το 1966⁴⁸. Από το 1967 μέχρι τα μέσα του '70 δισκογράφησε σε δίσκους 45 στροφών ως τραγουδιστής αρκετά λαϊκά και δημοτικά που έγιναν εμπορικές επιτυχίες, ανάμεσά τους πολλές συνθέσεις και διασκευές του Βασίλη Σούκα. Ο πρώτος του δίσκος βγήκε επί χούντας το "Ζείνα" και το "τσάμικο χιτζάζ"⁴⁹. Από αυτές τις ηχογραφήσεις ο Σαραγούδας άρχισε να αναγνωρίζεται, αφού συνυπογράφει κάποια τραγούδια ως συν-δημιουργός και οι δουλειές στο πάλκο των πανηγυριών αυξάνονται. Η ορχήστρα που τον συνόδευε, είχε πάρει σταθερή μορφή, αποτελούταν από κλαρίνο, βιολί, λαούτο ή κιθάρα με την ηλεκτρική κιθάρα να μπαίνει στην θέση των παραπάνω ως ένα αρκετά ευέλικτο όργανο⁵⁰. Στα τέλη της δεκαετίας του '60 αγόρασε το πρώτο του ούτι από τον Γιάννη Σούλη⁵¹. Τον τελευταίο τον γνώρισε στο καφενείο των μουσικών που θα αναφερθώ παρακάτω.

Το ούτι που αγόρασε ήταν πεντάχορδο Τούρκου κατασκευαστή, σε κούρδισμα λα-σι-μι-λα-ρε. Η ενασχόλησή του με το ούτι δεν ξεκίνησε αμέσως, αλλά όπως λέει "το πήρα τότε αλλά 3-4 χρόνια το είχα αραγμένο"⁵². Η έλλειψη ερεθισμάτων στην αρχή τον πείσωσε και αργότερα μετατράπηκε σε ουσιαστική ενασχόληση. Ο Σαραγούδας άρχισε να μελετά το όργανο μόνος του. Η πρώτη πενταετία ενασχόλησης με το ούτι ήταν στην ουσία μια εξοικείωση, που δεν προχώρησε μέσα από κάποιο συγκεκριμένο ρεπερτόριο. Τότε έκανε και την αρχή από μια μακροχρόνια σειρά ταξιδιών στην Τουρκία⁵³. Τα ταξίδια αυτά ήταν ουσιαστικά η αναζήτηση της ταυτότητας του ουτιού και της δικιάς του. Στην Ελλάδα πήρε γνώση γύρω από την θεωρία των μακάμ από τον Νίκο Στεφανίδη (κανονάκι) και από τον ψάλτη Στανίτσα, πάνω σε κουβέντες⁵⁴ που έκαναν. Δεν σταμάτησε ποτέ να μελετά τα μακάμ-σε προφορικό επίπεδο πάντα-, ψάχνοντας

⁴⁸Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ.166

⁴⁹Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ.166

⁵⁰Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ.171.

⁵¹Σαραγούδας, Ν. (2016, 16 Οκτωβρίου). Προσωπική συνέντευξη.

⁵²Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ.175.

⁵³Σαραγούδας, Ν. (2016, 16 Οκτωβρίου). ό.π.

⁵⁴Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 198.

και εντοπίζοντας τις διάφορες εκφάνσεις τους στην Ελλάδα, πιστεύοντας ότι "σαν τους Τούρκους ακόμα δεν τα ξέρουμε"⁵⁵.

Αποφασισμένος να εισάγει το ούτι στο πάλκο ο Σαραγούδας σιγά σιγά το έβαλε στην θέση της κιθάρας αντίθετα με τις απαιτήσεις του επαγγέλματος. Το 1974 δισκογράφησε για πρώτη φορά με το ούτι⁵⁶. Η επιθυμία του να αναδείξει το ούτι ως σολιστικό όργανο με δικό του ρεπερτόριο, δεν θα μπορούσε να εκπληρωθεί αν αυτό έμενε μέσα στα πλαίσια των πανηγυριών οπότε τον ώθησε στην δισκογραφία και τις μουσικές σκηνές της Αθήνας. Οργανώνει πλέον τις ηχογραφήσεις ο ίδιος καθώς υπογράφει όλες τις συνθέσεις-στίχους από τρεις δίσκους⁵⁷ ενορχηστρώνει και επιλέγει τους μουσικούς που θα συμμετέχουν. Οι δίσκοι, που κυκλοφόρησαν στις αρχές της δεκαετίας του '80, ήταν η σηματοδότηση για το άνοιγμα μιας νέας αγοράς στην μουσική, αυτήν της αναβίωσης του παραδοσιακού ήχου⁵⁸. Ο Σαραγούδας έπαιξε πρωταγωνιστικό ρόλο σε αυτήν την εξέλιξη, μαζί με την Γιασεμή που τότε πρωτοτραγούδησε αυτό το ρεπερτόριο⁵⁹, παρόλο που είχε μικρασιατική καταγωγή. Τότε ήταν που το ευρύ κοινό στην Ελλάδα γνώρισε το ούτι και το μικρασιατικό ρεπερτόριο⁶⁰. Από το '80 και έπειτα συμμετείχε σε πολλές τηλεοπτικές εκπομπές, σε συνεργασίες με Τούρκους και Έλληνες μουσικούς, όπως τον Γιώργο Κόρο και τον Αριστείδη Μόσχο⁶¹, και με τους Ηλία Σούκα και Mustaffa Kandirali⁶².

Στα ταξίδια που έκανε στην Τουρκία όπως μου αφηγήθηκε ο ίδιος, δεν υπήρξε κάποια μαθητεία ούτε μεμονωμένα μαθήματα από δάσκαλο. Αντιθέτως η συναναστροφή του με τους Τούρκους μουσικούς (Kadri Sencalar, Mustaffa Kandirali, Saffet Gundeger κ.α) ήταν σε φιλικά επίπεδα-βόλτες, συναθροίσεις και ηχογραφήσεις που επεδίωκε από την μεριά του όταν είχε κάποιον καλό ουτίστα απέναντί του. Το ηχογραφημένο αυτό υλικό ήταν ίσως η κυριότερη μορφή διδασκαλίας που έλαβε. Η πρώτη επίσκεψη στην Κωνσταντινούπολη ήταν το 1969 όπου στόχος του ήταν να γνωρίσει τον Kadri Sencalar και να ηχογραφήσει την συνάντηση.

⁵⁵ Σαραγούδας, Ν. (2016, 16 Οκτωβρίου). ό.π.

⁵⁶ Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 183.

⁵⁷ Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ.183-184.

⁵⁸ Kallimopoulou, E. (2009). *Paradosiaka: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. Farnham: Ashgate, σ. 2.

⁵⁹ Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 205.

⁶⁰

⁶¹ Κόρος - Μόσχος - Σαραγούδας. (2016, 12 Νοεμβρίου). *Βυζαντινοί ύμνοι. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/wijT5DX3flQ>*.

⁶² Mustafa Kandirali - Βασίλης Σούκας - Νίκος Σαραγούδας. (2016, 12 Νοεμβρίου). Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/nZma5iZVTSg>.

Χαρακτηριστική στιγμή, όταν σε κάποιο από τα ταξίδια του στην Πόλη γνώρισε τον μεγάλο ουτίστα δεξιοτέχνη Μπατζανό μέσω του Στανίτσα και όταν τον άκουσε να παίζει ήθελε "να πετάξει το ούτι"⁶³. Ταπεινός σε όλα ο Σαραγούδας θεωρεί ότι σημαντικότερο από την θεωρητική γνώση της μουσικής είναι η εκτέλεση. "Καλός παίκτης γεννιέσαι" μου είπε "δεν γίνεσαι", θεωρώντας ότι οι ασκήσεις στο όργανο και η γνώση της θεωρίας έρχονται σε δεύτερη μοίρα⁶⁴.

Οι πρώτοι δίσκοι που άκουσε σχετικά με το ούτι ήταν του Kadri Sencalar και του Hrant⁶⁵ όπου σύμφωνα με τον ίδιο⁶⁶ στον δίσκο του Sencalar και συγκεκριμένα σε μια μελωδία σε μακάμ sabah, όπου δεν προσδιορίζει αν πρόκειται για ταξίμι ή σύνθεση, γνώρισε και κεντρίστηκε από τον ήχο του ουτιού. Στις προτιμήσεις του, από Τούρκους-Ρωμιούς ουτίστες ψηλότερα έχει τον Marko Colakoglu, όπως μου αποκάλυψε, καθώς τα ταξίμια του είναι τα αγαπημένα του. Επίσης στα ακούσματα του υπήρχαν δίσκοι Um kalthum και άλλα Αιγυπτιακά, όμως τον ίδιο τον συγκινεί περισσότερο η Τούρκικη σχολή του ουτιού⁶⁷. Με την λόγια οθωμανική παρότι τον μάγεψε δεν ασχολήθηκε πολύ, γιατί δεν διδάχτηκε γραφή της μουσικής. Εκτός ουτιού άκουγε ψάλτες (όντας τραγουδιστής και ο ίδιος), και φυσικά την εγχώρια δημοτική, Παπασιδέρη, Αραπάκη, Ατραϊδη, Μίμη, Μοσχονά σε γάμους και πανηγύρια⁶⁸. Το γούστο του στα Μικρασιάτικα που φαίνεται να καλλιεργείται όταν πρωτασχολείται με το ούτι, στην πραγματικότητα είχε αρχίσει να γεννιέται πολύ πιο πριν. Με το πέρασμα από τα πανηγύρια των περιχώρων στη μουσική σκηνή της Αθήνας, ήρθε σε επαφή με την Μικρασιατική κουλτούρα των προσφύγων⁶⁹. Με κάποιους από αυτούς ανέπτυξε σχέσεις όπου κάποιες από αυτές (Αραπάκης κ.α.) έπαιξαν θεμέλιο ρόλο στην μύησή του στο Μικρασιατικό τραγούδι.

Χωρίς την ανάλυση των βιογραφικών στοιχείων και την επίτευξη μίας άμεσης σχέσης με την ενθουσιώδη προσωπικότητα του κυρ Νίκου, φαίνεται να απέκτησε αυτήν την ταυτότητα εντελώς συμπτωματικά. Γνώρισε το ούτι σε μια εποχή όπου στην Ελλάδα δεν υπήρχε διάδοση του οργάνου αυτού σε κανένα μουσικό "στυλ" ούτε δάσκαλος και άρα ούτε γνώση γύρω από την θεωρία και την πράξη. Η γνώση των λαϊκών δρόμων και των μακάμ ήταν βιωματική για όσους

⁶³Σαραγούδας, Ν. (2016, 16 Οκτωβρίου). ό.π.

⁶⁴Σαραγούδας, Ν. (2016, 16 Οκτωβρίου). ό.π.

⁶⁵Σαραγούδας, Ν. (2016, 16 Οκτωβρίου). ό.π.

⁶⁶Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ.176.

⁶⁷Σαραγούδας, Ν. (2016, 16 Οκτωβρίου). ό.π.

⁶⁸Σαραγούδας, Ν. (2016, 16 Οκτωβρίου). ό.π.

⁶⁹Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 161 - 162.

τη είχαν⁷⁰. Το γνώρισε τυχαία καθώς το παρελθόν του και τα ακούσματα του δεν είχαν άμεση σχέση με το ούτι και ούτε γνώρισε κάποιον "σημαντικό γνώστη" στις πρώτες του επαφές με το όργανο αυτό. Η γνωριμία του με τον Τομπούλη στο καφενείο των μουσικών, δεν έστρεψε την προσοχή του στο ούτι, αφού όπως ο ίδιος μου λέει "δεν ήξερα τι έπαιζαν αυτοί τότε"⁷¹.

Η γυναίκα του Γιασεμή στα πρώτα της βήματα τραγουδούσε λαϊκά όπως Καζαντζίδη, Γιώτα Λύδια κ.α. Τα μικρασιάτικα τα πρωτοτραγούδησε δίπλα στον άντρα της⁷². Σαν μουσικός η Γιασεμή στάθηκε επάξια στο πλευρό του κυρ Νίκου, με την συμμετοχή της όχι μόνο στην δόμηση του ρεπερτορίου, αλλά και σε εκτελεστικό επίπεδο, βοηθώντας σε μελωδικά και τεχνικά θέματα. Η μνήμη και η αντίληψη (το μουσικό αυτί) της στην μουσική είναι τόσο καλή ώστε να θυμάται σχεδόν όλες τις εισαγωγές από τα κομμάτια του ρεπερτορίου τους. Τόσο η Γιασεμή όσο και ο κυρ Νίκος, πάντα έψαχναν νέα ακούσματα και νέες τεχνικές, όπου ακόμα και σήμερα η δίψα τους για το νέο παραμένει άσβεστη. Η Γιασεμή τα τελευταία χρόνια μελετά και μαθαίνει τα μακάμ. Ο ίδιος ο κυρ Νίκος μου εξομολογείται πως πλέον ότι λόγω πόνου στο χέρι δεν μπορεί να παίζει κάθε μέρα όπως θα ήθελε. Παρ' όλα αυτά στην θέση που κάθετα συνήθως βρίσκονται δύο από τα ούτια του κουρδισμένα, τα οποία κάθε τόσο τα πιάνει και παίζει όσο μπορεί. Έχει λατρεία με τα ούτια καθώς έχουνε περάσει πολλά από τα χέρια του και ακόμα δοκιμάζει από διάφορους οργανοποιούς, με προτίμηση στα Τούρκικα.

1.3 Προφορικότητα

Η προφορική παράδοση της λαϊκής-παραδοσιακής μουσικής διαφέρει από τόπο σε τόπο ακόμα και αν εξετάσουμε το ίδιο στυλ μουσικής, αφού όταν μιλάμε για προφορικότητα μεγάλο μέρος έχει ο λόγος και κατ' επέκταση η γλώσσα. Σε κάθε διαφορετική κουλτούρα, γλώσσα και γεωγραφική τοποθεσία αναπτύσσονται προφορικές παραδόσεις οι οποίες έχουν τους δικούς τους κώδικες και νόμους⁷³. Η προφορική μουσική θεωρείται μπορεί φαινομενικά να διέπεται από μια άναρχη τάση όμως γνωρίζοντας σε βάθος μια τέτοια παράδοση γίνεται φανερό ότι λειτουργεί μέσα σε πολύ καλά δομημένα πλαίσια. Στην Οθωμανική μουσική παράδοση, όπως και στις

⁷⁰Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 195 - 196.

⁷¹Σαραγούδας, Ν. (2016, 16 Οκτωβρίου). ό.π.

⁷²Σαραγούδας, Ν. (2016, 16 Οκτωβρίου). ό.π.

⁷³Σκούλιος, Μ. (2007). Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειοανατολικής μεσογείου. *Προφορικότητες*, 3. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, σ. 2.

περισσότερες παραδόσεις τις μέσης Ανατολής, μεγάλη σημασία στην διδασκαλία έχει το mesk (εξάσκηση). Αυτό μεταφράζεται ως η προφορική μετάδοση, διατήρηση και απόδοση του ρεπερτορίου⁷⁴ σε αντιδιαστολή με το περιεχόμενο της κλασσικής Οθωμανικής μουσικής, έτσι όπως αναφέρεται από τον Πούλο⁷⁵ που είναι δηλαδή "αποκομμένο από τις ιστορικές του ιδιότητες, όπως η προφορική διάδοση, η απομνημόνευση..".

Θα δανειστούμε συλλογισμό-συμπεράσματα από την πτυχιακή του Ευαγγέλου Απ. Γεώργιου καθώς συγκεντρώνει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά για την έννοια του αυτοδίδακτου μουσικού⁷⁶, τα οποία συμπίπτουν απόλυτα με την περίπτωση του Σαραγούδα. Εστιάζοντας στα σημεία που μας ενδιαφέρουν άμεσα, δηλαδή στην μάθηση του αυτοδίδακτου μουσικού, θα διακρίνουμε τα ίδια στοιχεία που υπήρξαν βασικά κατά την μαθητεία του υπό μελέτη μουσικού. Από τα βασικά αυτά στοιχεία είναι η μη ύπαρξη κάποιας "προσχεδιασμένης κωδικοποίησης"⁷⁷ και η "κωδικοποίηση της πληροφορίας"⁷⁸ κατά την ενασχόληση-μαθητεία στο όργανο. Το γεγονός ότι ο μουσικός καλείται να ανακαλύψει μόνος του τον τρόπο που θα προσλάβει, μεταφράσει και χρησιμοποιήσει τις πληροφορίες που αντλεί με περισσότερο κόπο από κάποιον που παρακολουθεί συστηματική διδασκαλία, τον καθιστά άτομο με "ανεπτυγμένη αντιληπτική ικανότητα"⁷⁹.

Ο κοινωνικός ανθρωπολόγος Πάνος Πανόπουλος⁸⁰, διακρίνει ότι ιδιαίτερα στις προφορικές μουσικές παραδόσεις, κατά την διεργασία της μελέτης ενός μουσικού κειμένου έχει μεγάλη σημασία να αντιληφθεί ο εμπλεκόμενος, ότι τα λεγόμενα στολίσματα της μελωδίας ή τα εκφραστικά μέσα όπως τα αναφέρουμε στην παρούσα εργασία, δεν είναι ξεχωριστά από την μελωδία, αλλά οι ουσιαστικές λεπτομέρειές της. Έτσι με την ανεπτυγμένη αντίληψη που αναφέρεται παραπάνω, δεν εννοείται κάποια εκ γενετής ικανότητα, αλλά αυτή που απέκτησε κατά την εξάσκησή του δίχως συστηματική διδασκαλία. Συνήθως η μαθητεία της μουσικής έχει

⁷⁴Poulos, P.C. (2011). Rethinking orality in Turkish classical music: A genealogy of contemporary musical assemblages. *Middle East Journal of Culture and Communication*, 4, σ. 167.

⁷⁵Poulos, P.C. (2011). ό.π., σ.166.

⁷⁶Ευαγγέλου, Α.Γ. (2007). *Λαϊκοί μουσικοί και σχέσεις μαθητείας: Το παράδειγμα της Ηπείρου*. (Πτυχιακή εργασία). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, σ.77. Ανακτήθηκε από http://apothetirio.teiep.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/370/lpm_000023.pdf?sequence=1.

⁷⁷Ευαγγέλου, Α.Γ. (2007). ό.π., σ.77.

⁷⁸Ευαγγέλου, Α.Γ. (2007). ό.π., σ.77.

⁷⁹Ευαγγέλου, Α.Γ. (2007). ό.π., σ.77.

⁸⁰Πανόπουλος, Π. (2007). *Σώμα, μουσική και προφορικότητα: Ανθρωπολογικές σημειώσεις για το σώμα των μουσικών και των μουσικών οργάνων*. Τετράδιο 3. Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, σ.82.

ως κανόνα την απλή ανάγνωση και επεξεργασία της μελωδίας και έπειτα την πρόσθεση των εκφραστικών στοιχείων. Η παρατήρηση του Πανόπουλου όπου αφορά την παραδοσιακή μουσική, έχει να κάνει με την διεργασία που αναφέραμε πιο πάνω και εστιάζει στο πώς και πόσο καλύτερα μπορεί να αναδείξει ο μουσικός, το ύφος του μουσικού κειμένου που επεξεργάζεται. Καταλήγοντας βγαίνει το συμπέρασμα πως όταν η διαδικασία είναι η ανάποδη από αυτήν της κλασσικής σπουδής της μουσικής, δηλαδή να επεξεργάζεται ο μουσικός εξ αρχής την μελωδία μαζί με τα "στολίσματα" της έχει ως αποτέλεσμα την εκφραστικότερη προσέγγισή της και την ανάπτυξη της αντίληψης.

Η προφορική γνώση που απέκτησε ο Σαραγούδας ήταν συνονθύλευμα της Ελληνικής και της Τούρκικης λαϊκής παράδοσης, της Βυζαντινής και της δημοτικής μουσικής του Ελλαδικού χώρου. Η πολύ καλή αντίληψη του κυρ Νίκου και της Γιασεμή πάνω στην μουσική και η ικανότητά τους να αφομοιώνουν από διάφορα μουσικά ιδιώματα και να τα μεταφέρουν με το προσωπικό τους ύφος διατηρώντας την πολυχρωμία⁸¹ του ρεπερτορίου τους αξιοποιώντας τις μουσικές τους γνώσεις (που καταλήξανε πολύ καλά δομημένες) στην μουσική τους, έχει ως αποτέλεσμα την ποικιλία των εκφραστικών μέσων που χρησιμοποιούν. Το πλησιέστερο σε αυτοσχεδιαστική φόρμα που γνώριζε ο Σαραγούδας πριν την ενασχόλησή του με το ούτι, ήταν οι αμανέδες τους οποίους τους είχε ως άκουσμα περιστασιακά τα πρώτα του χρόνια ως τραγουδιστής και κατά την δική του παραδοχή⁸² χρειάστηκε είκοσι περίπου χρόνια για να αρχίσει να κάνει και ο ίδιος.

Για τους αμανέδες ο ίδιος λέει πως άκουγε φράσεις που του αρέσανε και τις υιοθετούσε. Είχε κοντά του και κάποιους ψάλτες όπου τον κατεύθυναν στους Βυζαντινούς ήχους⁸³. "Τους αμανέδες τους είχαμε στο τσεπάκι" μου έλεγε δείχνοντας έτσι για ακόμα μια φορά την πεποίθησή του, ότι κυρίως στον αυτοσχεδιασμό περισσότερο ρόλο παίζει η εξοικείωση με το άκουσμα και η αντίληψη πάνω σε αυτό, παρά η δομημένη γνώση. Αντιμετωπίζει διαφορετικά όμως την Βυζαντινή και το σύστημα των μακάμ, έχοντας διακρίνει ταυτόχρονα και τις ομοιότητές τους⁸⁴. Μεγαλώνοντας μια εποχή όπου αντιπρόσωποι μιας παλαιότερης κουλτούρας και παράδοσης ήταν ζωντανοί και κατά κάποιον τρόπο κρατούσαν ζωντανές πτυχές

⁸¹Σκούλιος, Μ. (2006). Προφορικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου. Ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης. *Πολυφωνία*, 8. Αθήνα: Κουλτούρα, σ.76.

⁸²Σαραγούδας, Ν. (2016, 16 Οκτωβρίου). ό.π.

⁸³Σαραγούδας, Ν. (2016, 16 Οκτωβρίου). ό.π.

⁸⁴Σκούλιος, Μ. (2006). ό.π., σ.76.

της παράδοσης αυτής, ήταν εξοικειωμένος με το άκουσμα των αμανέδων. Για τα ταξίμια, άκουγε από δίσκους, από προσωπικές επαφές με μουσικούς, από συζητήσεις μάθαινε τις ονομασίες των μακάμ και τον χαρακτήρα τους⁸⁵. Στην πορεία ήρθε σε επαφή με πολλούς σημαντικούς Τούρκους μουσικούς και σίγουρα επηρεάστηκε. Από εκεί και πέρα η τριβή του με το όργανο μεθοδεύτηκε μέσω της προφορικότητας και ήταν σίγουρα πιο δύσκολη δουλειά από ότι είναι σήμερα που υπάρχουν δάσκαλοι, βιβλία, σχολές και γενικά προσβάσιμο υλικό προς μελέτη. Συχνά ο κυρ Νίκος αναφέρει την αξία του "να κλέβεις" στην μουσική, εννοώντας την ικανότητα ενός μουσικού στο να παρατηρεί, υιοθετεί και τέλος να αφομοιώνει ως ακροατής τα στοιχεία που τον ενδιαφέρουν να ενσωματώσει στο παίξιμό του⁸⁶. Έχει μια ξεκάθαρη εικόνα στο μυαλό του για τι είναι Βυζαντινή μουσική, τι μακάμ και τι λαϊκοί δρόμοι, έχοντας εντοπίσει σχεδόν την κάθε παρερμηνεία στην προσπάθεια της μεταφοράς και οικειοποίησης των "ξένων" ιδιωμάτων στα Ελληνικά δεδομένα⁸⁷. Συχνά μου αναφέρει ότι στην Ελλάδα είναι θολό το τοπίο όσον αφορά τις ονομασίες των μακάμ που ενίοτε παίρνουν βυζαντινές ονομασίες.

1.4 Συνεργάτες

Στην ταυτότητα ενός μουσικού συντελούν πολλοί παράγοντες και ένας από αυτούς είναι οι συνεργασίες, τα πρόσωπα δηλαδή που επιλέγει ή τον επιλέγουν για να δουλέψουν μαζί. Ιδιαίτερα στην περίπτωση της παραδοσιακής μουσικής και την εποχή που ξεκίνησε ο Σαραγούδας με το ούτι, οι "σχολές" και οι δάσκαλοι σε πολλά από τα όργανα που πλαισιώνουν την μουσική αυτή ήταν λίγες ή δεν υπήρχαν. Οπότε και τα μουσικά ιδιώματα ήταν περισσότερο προσωπικά λόγω της ύπαρξης πολλών αυτοδίδακτων μουσικών. Η προσπάθεια της προσαρμογής του κάθε προσωπικού ιδιώματος με ένα άλλο από μεριάς μουσικών σε εκτελεστικό επίπεδο, έχει ως αποτέλεσμα τις ζυμώσεις μεταξύ τους, όπου οι ίδιοι λειτουργούν ως συγκοινωνούντα δοχεία. Συνοψίζοντας, στην διαμόρφωση ενός μουσικού χαρακτήρα παίζει βασικό ρόλο το πώς ο μουσικός θα μορφώσει και θα μορφωθεί μέσα από τις συνεργασίες του με άλλους.

⁸⁵Σαραγούδας, Ν. (2016, 16 Οκτωβρίου). ό.π.

⁸⁶Σαραγούδας, Ν. (2016, 16 Οκτωβρίου). ό.π.

⁸⁷Στις συζητήσεις που πραγματοποιήθηκαν, όποτε γινόταν αναφορά στην Βυζαντινή, ο Σαραγούδας τόνιζε ότι "άλλο το ένα άλλο το άλλο", εννοώντας την Βυζαντινή ως πρόσθετο εκφραστικό μέσο στην αισθητική του παρά ως μέσο κατανόησης του μακάμ.

Ενδιαφέρον έχει το πώς το ζεύγος Σαραγούδα επιλέγει τους συνεργάτες του. Οι συμπράξεις με ξένους μουσικούς όπως Τούρκους και Ινδούς και οι καλλιτεχνικοί κύκλοι που έχουν δημιουργήσει σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη, δείχνουν την όρεξη τους για πειραματισμούς, για το νέο και για την εξέλιξη, τόσο σε εκτελεστικό όσο και σε ρεπερτοριακό επίπεδο. Συνεργάζονται με νέους δεξιότεχνες από διάφορους χώρους και έτσι σε κάθε νέα συνεργασία δημιουργούν κάτι διαφορετικό σαν άκουσμα. Έχει συνεργαστεί με τον Τούρκο λαϊκό κλαρινίστα Mustafa Kandirali, όπου παίζανε ζωντανά στην μουσική σκηνή "Ραβάναστρον"⁸⁸. Στον δίσκο "Εδώ Κωνσταντινούπολη" συνεργάστηκε με τρεις Τούρκους, τον Saffet Gundeger(κλαρίνο), Yilmaz Tektel(κανονάκι) και Tevfik Oksar Mahir (σάζι). Κεφάλαιο στην μουσική του σταδιοδρομία ήταν ο Γιώργος Κόρος και ο Αριστείδης Μόσχος. Με τον Γιώργο Κόρο είχε στενή συνεργασία από το ξεκίνημα του ως μουσικός. Στις προσωπικές συνεντεύξεις που είχα μαζί του, συχνά αναφερόταν στον Κόρο με μεγάλη εκτίμηση. Στις αρχές της δεκαετίας τος 1980 συμμετείχε σε αρκετούς δίσκους με τον Κόρο στο βιολί ανάμεσά τους "Εύβοια τσιφτετέλι" Αφοί Φαληρέα 1982 και "Γιώργος Κόρος: το μαγικό βιολί" Αφοί Φαληρέα 1982⁸⁹. Οι δύο τελευταίοι ήταν ήδη δικτυωμένοι στην σκηνή της παραδοσιακής μουσικής όταν συνεργάστηκαν με τον Σαραγούδα, ενώ ο Μόσχος είχε και μεγάλη γνώση του μικρασιατικού και δημοτικού ρεπερτορίου. Η συνεργασία του με τον τελευταίο ξεκίνησε το 1982 με αφορμή τον εορτασμό των 60 χρόνων προσφυγιάς, σε εκπομπές και συναυλίες με θέμα το προσφυγικό τραγούδι⁹⁰. Όσον αφορά τις ζωντανές εμφανίσεις, σε επίπεδο ρεπερτορίου ο πυρήνας του προγράμματος είναι οι Σαραγουδαίοι επί το πλείστον οπότε οι εκάστοτε μουσικοί προσαρμόζονται.

Από τους συνεργάτες στην Αθήνα, από το 2000 και έπειτα συχνότεροι είναι: Σωκράτης Σινόπουλος (πολίτικη λύρα), Πάνος Δημητρακόπουλος (κανονάκι), Χάρης Λαμπράκης (νεϋ), Μάνος Κουτσαγγελίδης (κανονάκι) Στάθης Κουκουλάρης (βιολί) Πάνος Αρκαδόπουλος (κλαρίνο) και το διάστημα από το 2010 και μετά, έχουν συνεργαστεί με αρκετούς νέους μουσικούς όπως ο Κυριάκος Ταπάκης (ούτι) και ο Μάριος Παπαδέας (σαντούρι). Στην Θεσσαλονίκη "σταθεροί" συνεργάτες είναι: Γιώργος Ψάλτης (βιολί), Κυριάκος Γκουβέντας (βιολί), Απόστολος Τσαρδάκας (κανονάκι) και Λευτέρης Παύλου (κρουστά)⁹¹. Στην δισκογραφία έχει συνεργαστεί με πολλούς μουσικούς, ανάμεσά τους οι: Ιωάννα Άντριους

⁸⁸Σαραγούδας, Ν. (2016, 16 Οκτωβρίου). ό.π.

⁸⁹Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 207.

⁹⁰Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 207.

⁹¹Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 208.

(ντραμπούκα), Χρήστος Τσολακίδης (ζίλια και ντραμπούκα), Γρηγόρης Φαληρέας (φλογέρα και cumbus), Μάκης Βασιλειάδης (κλαρίνο), Κώστας Πίτσιος (κλαρίνο), Ανδρέας Παππάς (κρουστά), Σπύρος Γλένης (κρουστά), Γιώργος Τζαβλάς (κανονάκι), Χακάν (σάζι), Χαράλαμπος Θεοδωρόπουλος (φλογέρα), Θανάσης Χάρος (βιολί), Κώστας Κατράκος (λαούτο), Γιώργος Τρανταλίδης (ντραμς), Πίτσα Παπαδοπούλου (φωνή) και τους Ινδούς Rakesh Chaurasia (bansuri), Devashish Dey (φωνή) και Subhankar Banerjee (τάμπλα). Σήμερα στις σπάνιες εμφανίσεις του ζεύγους εκτός των σταθερών συνεργατών, συνεχίζουν και δημιουργούν σχέσεις με νέους μουσικούς από διάφορους χώρους, με προτίμηση σε αυτούς που κατέχουν το ρεπερτόριό τους. Συνοψίζοντας ο Σαραγούδας είναι από τις σπάνιες περιπτώσεις, όπου έχει συνεργαστεί με τους περισσότερους παραδοσιακούς μουσικούς της "προηγούμενης γενιάς" (Πετρολούκας Χαλκιάς, Ηλίας Σούκας, Κόρος, Μόσχος κ.α.) και με επίσης αρκετούς από τους νεότερους μουσικούς της σκηνής αυτής στην Ελλάδα.

1.5 Η μουσική και οι μουσικοί στην Αθήνα δεκαετία 1970

Στην Ελλάδα την δεκαετία του '60 το ασταθές κοινωνικό, οικονομικό και πολιτικό προσκήνιο δημιουργεί ένα επίσης ταραγμένο τοπίο στον χώρο της μουσικής. Εστιάζοντας στην εσωτερική μετανάστευση, βασικό στοιχείο της "ταραχής" αυτής είναι η αύξηση του αστικού πληθυσμού λόγω της οικονομικής αδυναμίας της υπαίθρου. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργηθούν πιο άμεσα και ζωντανά μουσικά δίκτυα που θα έπαιζαν μεγάλο ρόλο στην διαμόρφωση της διασκέδασης στην πόλη αλλά και την ύπαιθρο⁹². Έτσι αν θέλουμε να κατανοήσουμε τις καταβολές του ήχου του δημοτικού και του λαϊκού τραγουδιού του '70 κλειδί για αυτήν την προσέγγιση είναι το γεγονός της αλληλοδιείσδυσης στους δύο χώρους, που συμβαίνει από την προηγούμενη δεκαετία. Μουσικοί που ο κύριος χώρος δραστηριότητάς τους ήταν η ύπαιθρος, αναζήτησαν την καταξίωση και περισσότερο τακτική εργασία στην Αθήνα η οποία είχε αρχίσει να δείχνει σαν ένα ελκυστικό εργασιακό περιβάλλον. Μέσω των "μουσικών" καφενείων και άλλων άτυπων φορέων οι ζυμώσεις δεν άργησαν να συμβούν μεταξύ των μουσικών και σε αυτό ακριβώς το σημείο ξεκινάει η παραδοσιακή-δημοτική μουσική να παίρνει δάνεια από την αστική και το αντίστροφο.

⁹²Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 138-139.

Η λαϊκή μουσική σκηνή της Ελλάδας του '70 βρισκόταν την φάση αφενός των ινδοπρεπών λαϊκών, μέσω της οικειοποίησης στοιχείων ενορχήστρωσης και μελωδικότητας από αραβικά και ινδικά ρεπερτόρια και αφετέρου την εκδυτικοποίηση ενός πιο ελαφρού ρεπερτορίου⁹³. Τα τραγούδια της Σμύρνης ήταν μεν ξεχασμένα, λόγω της αδυναμίας διάδοσης ενός τόσο παλαιού υλικού όπως οι πρώτοι δίσκοι, που κατά τις περιόδους της κατοχής και αργότερα της χούντας είχαν χαθεί, αλλά διατηρούσαν μια αίγλη, τόσο γιατί είχαν ένα στοιχείο εξωτισμού, αλλά και επειδή για πολύ κόσμο λειτουργούσαν ως μια νοσταλγική ανάμνηση. Σημαντικό ρόλο είχαν και οι επανατυπώσεις δίσκων και οι διασκευές που άρχισαν στα τέλη της δεκαετίας, όπου βρήκαν τον δρόμο για περισσότερες ακροάσεις⁹⁴. Τα δημοτικά της υπαίθρου, βρίσκονταν κι αυτά σε μεταβατική περίοδο ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 60', με δάνεια από την λαϊκή μουσική, έχοντας αλλάξει τύπο ορχήστρας (ηλεκτρικό ήχο, ντραμς, πλήκτρα κ.α.) με νέες συνθέσεις και ανασυνθέσεις να παίρνουν μέρος, και την διαμόρφωσή τους από την δισκογραφία παίρνοντας την μορφή των νεοδημοτικών με το περιεχόμενο του όρου όπως αναφέρθηκε παραπάνω⁹⁵.

Η δημοτική μουσική της δεκαετίας αυτής ονομάστηκαν αργότερα ως "ήχος της ομόνοιας" παραπέμποντας στον τόπο παραγωγής και πώλησης τους ενώ ταυτόχρονα τους προσδίδει την έννοια του "φτηνού" και της προχειρότητας⁹⁶. Ο Σαραγούδας όπως και την προηγούμενη δεκαετία βρισκόταν στον χώρο του νεοδημοτικού. Τα πανηγύρια πλέον είχαν αποκτήσει πιο κοσμικό χαρακτήρα και από την ύπαιθρο και τα περίχωρα της Αθήνας είχαν βρει χώρο και μέσα στην πόλη. Στα πάλκα της Αθήνας πλέον εμφανίζεται ένα "υβριδικό" μουσικό στυλ που περιλαμβάνει μικτού τύπου ορχήστρες και ρεπερτόρια από το λαϊκό και το δημοτικό⁹⁷. Τον "υβριδικό" αυτόν χαρακτήρα τον συναντάμε με διάφορες μορφές στην παραδοσιακή μουσική και το "νέο" θα μπορούσαμε να το ταιριάζουμε με το δημοτικό, κάθε φορά που αυτό άλλαζε ή αποκτούσε δάνεια από άλλα είδη σε συνάρτηση με το ποία χρονική του φάση εξετάζουμε και σε ποία βρισκόμαστε όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγή. Από την δισκογραφία ακόμα γίνεται φανερό ότι το δημοτικό τραγούδι ήταν και είναι μια ανοικτή φόρμα, όπου όσο

⁹³Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 147.

⁹⁴Παπαδάκης, Γ. ό.π., σ. 7

⁹⁵Κοκκώνης, Γ. (2008). ό.π., σ. 2-3.

⁹⁶Κοκκώνης, Γ. (2008). ό.π., σ. 6-7.

⁹⁷Κοκκώνης, Γ. (2008). ό.π., σ. 7.

γνωρίζουμε από τις απτές αποδείξεις, τους δίσκους δηλαδή έχει ήδη μετασηματοδοτεί πολλάκις μέχρι την εποχή που εξετάζουμε⁹⁸.

1.6 World music

Μετά την γέννηση της εθνομουσικολογίας η μελέτη της μουσικής ποικιλότητας σε κατά τόπους ιδιώματα και σε ευρύτερες παγκόσμιες κουλτούρες δίνει στις δυτικές κυρίως κοινωνίες μια γεύση του πώς είναι η μουσική έξω από τα αστικά και τα κρατικά τους σύνορα⁹⁹. Ο Steven Feld αναφέρει, ότι ο όρος πρωτοεντάχθηκε από ακαδημαϊκούς, το 1960 χάριν της εθνομουσικολογικής έρευνας πάνω στην ποικιλότητα που παρουσιάζει σε παγκόσμιο επίπεδο. Ωστόσο σε κοινή χρήση και ως δισκογραφική κατηγορία προέκυψε στα μέσα του 80' για να περιγράψει τα νέα ετερογενή μουσικά στυλ, τύπου lambada¹⁰⁰. Όπως υποστηρίζει ο Veit Erlmann στο άρθρο του *"Reflections on world music in the 1990s"* για την world music, δεν πρόκειται για φαινόμενο ιστορικό, ούτε τοπικό ούτε υπερτοπικό, αλλά περισσότερο για ένα τυπικό εμπορικό προϊόν. Στις Η.Π.Α το 1988 στο περιοδικό *Newsweek* η ήδη γνωστή κατηγορία *worldbeat* περιγράφεται ως ο *"ταχύτερα αναπτυσσόμενος τομέας της pop music."*¹⁰¹

Στο παραπάνω άρθρο *"Reflections on world music in the 1990s"*, ο συγγραφέας δίνει την δική του εκδοχή για την world music που βρίσκεται κόντρα σε άλλες απόψεις που επικρατούν για το συγκεκριμένο θέμα. Η εικόνα που παρουσιάζει αυτό το νέο είδος, είναι μια καινούρια παγκόσμια αισθητική, ένας τρόπος να αποθανατίζεται το ιστορικό παρόν και μια ανακατασκευή του χώρου και της πολιτισμικής ταυτότητας που χαρακτηρίζει τις κοινωνίες¹⁰². Το μότο που προκύπτει, είναι η διαφορετικότητα και ταυτόχρονα η ομοιότητα των πολιτισμών, η ισότητα και το κοινό αίσθημα της οικουμενικότητας. Η θέση του συγγραφέα απέναντι στις επικρατούσες απόψεις, στηρίζεται στο ότι θεωρεί σε παράφραση των παραπάνω, την ομογενοποίηση και την διαφορετικότητα όχι ως χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης μουσικής,

⁹⁸Κοκκώνης, Γ. (2008). ό.π., σ. 7.

⁹⁹Feld, S. (2003). *A Sweet Lullaby for World Music*. σ. 147. Ανακτήθηκε (2018, 25 Ιουνίου) <https://static1.squarespace.com/static/545aad98e4b0f1f9150ad5c3/t/5465b37ae4b0468f51cd831e/1415951226470/2000+Sweet+Lullaby+for+World+Music+copy.pdf>

¹⁰⁰Erlmann, V. (1996). *The aesthetics of the global imagination: Reflections on world music in the 1990s*, Public culture, σ.467. Ανακτήθηκε: (2018, 25 Ιουνίου), <https://www.amherst.edu/system/files/media/0338/Erlmann%2520-%2520The%2520Aesthetics%2520of%2520the%2520Global%2520Imagination-%2520Reflections%2520on%2520World%2520Music%2520in%2520the%25201990s.pdf>

¹⁰¹Erlmann, V. (1996). ό.π., σ. 467.

¹⁰²Erlmann, V. (1996). ό.π., σ. 468.

αλλά ως δομικά στοιχεία της μουσικής αισθητικής στην μοντέρνα καπιταλιστική κοινωνία¹⁰³. Η παράφραση στην *ομοιότητα σε ομογενοποίηση* έγινε, καθώς υπάρχει πεποίθηση από την μεριά του συγγραφέα αλλά και την δικιά μου πως η world music δεν αφορά ένα ιδίωμα ή προέκυψε από κάποιο μουσικό στυλ, αλλά γεννήθηκε με τρόπο σχεδόν υβριδικό, από την ομογενοποίηση πολλών επιφανειακών στοιχείων από διάφορα και διαφορετικά στυλ και ιδιώματα.

Ωστόσο θα πρέπει να υπάρξει η παραδοχή ότι οι κυρίαρχες απόψεις στο πώς θα πρέπει να ερμηνεύουμε την έννοια της world music και ποία η ουσία της βρίσκονται σε δύο διαφορετικά στρατόπεδα αντιλήψεων αυτά των globalists (υπέρ της παγκοσμιοποίησης) και των anti globalists (κατά). Από την μεριά του εθνομουσικολόγου Philip V. Bohlman στο "*World music: A very short introduction*" ενώ συμφωνεί με τον Erlmann στο ότι η world music είναι αποτέλεσμα του μοντερνισμού διαφοροποιεί την άποψη του διότι το αντιλαμβάνεται περισσότερο από αποτέλεσμα, ως δομικό στοιχείο, που προκαλεί αλλαγές και ζυμώσεις. Η ουσιαστική διαφορά όμως των δύο απόψεων έγκειται στο πώς αντιλαμβάνονται αρχικά την ερμηνεία της ίδιας της λέξης. Ο Erlmann φαίνεται να εξετάζει το "world" περισσότερο ως προς την ομογενοποίηση, παγκόσμια μουσική δηλαδή ενώ ο Bohlman, τη φράση world music την ερμηνεύει ως μουσικές του κόσμου στοχεύοντας στην διαφορετικότητα.

Χωρίς την αναίρεση των παραπάνω, αλλά με την αντικατάσταση του όρου world music με τους όρους ethnic και fusion από αυτό το σημείο, θα αποφύγουμε την σύγχυση που δημιουργείται αφού τα περιεχόμενα που αποδόθηκαν στις προηγούμενες παραγράφους, αχρηστεύουν την κυριολεκτική έννοια του world music ως μουσικές παραδόσεις του κόσμου. Αντίθετα χρησιμοποιώντας τους όρους ethnic και fusion¹⁰⁴ και ακόμα καλύτερα τον όρο ethnic fusion παραπέμπουμε καλύτερα στην δισκογραφική κατηγορία με το συγκεκριμένο περιεχόμενο-ποιότητα που αναφέραμε πιο πάνω, καλύπτοντας και τις δύο επικρατούσες απόψεις.

Στην Ελλάδα τα πρώτα δείγματα αυτού του ρεύματος της ethnic fusion άρχισε να γίνεται ορατό στο καταναλωτικό κοινό στις αρχές του 80'. Οι εκφάνσεις του και εδώ ποικίλες: Θα μπορούσαμε να δούμε το δημοτικό-ροκ ύφος του Σαββόπουλου, τις κλασικές ορχήστρες που παίζουν παραδοσιακές μελωδίες των Χατζιδάκι-Θεοδωράκη και οι ιδιόμορφες συνθέσεις

¹⁰³Erlmann, V. (1996). ο.π., σ.469.

¹⁰⁴Σκούλιος, Μ. (2010). *Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα*. Τετράδιο 5. Άρτα: Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου. σ. 114.

του Ross Daly από την μία μεριά, στην μέση οι Δυνάμεις του αιγαίου και οι Σαραγουδαίοι και στην άλλη άκρη εγχειρήματα όπως τα "Ελληνες και Ινδοί" και η ποπ σκηνή που επηρεάστηκε από την εισβολή της λάτιν αισθητικής, με τραγούδια τύπου "Αν είναι να κολαστώ" της Σοφίας Βόσσου ή το "Λάμπω" της Άννας Βίση αργότερα.

Αυτή η σχηματική παράσταση των εκφάνσεων της ethnic fusion στην Ελλάδα γίνεται ώστε να σχολιαστούν προς την διαφορετικότητά τους ως προς τις πηγές έμπνευσης, την επεξεργασία και το αποτέλεσμα. Οι καλλιτέχνες που αναφέρονται επιλέχθηκαν ανάμεσα σε άλλους αφενός γιατί είναι γνωστοί στο ευρύ κοινό και λειτουργούν ως παραδείγματα και αφετέρου οι περισσότεροι έχουν βρεθεί ως αντικείμενο μελέτης σε επιστημονική έρευνα.

Αρχίζοντας με τις δημιουργίες των πρώτων, είναι φανερό πως αν και έχουν εντελώς διαφορετικό ύφος μεταξύ τους, το κοινό στοιχείο είναι ότι πρόκειται για λόγιες επεξεργασίες καλά αφομοιωμένων ιδιωμάτων. Ο Θεοδωράκης ενσωματώνει το μπουζούκι σε κλασικές ορχήστρες όπου ήταν και το γνωστικό του πεδίο με τρόπο αποτελεσματικό. Ο Χατζιδάκις σε τέτοιες ορχήστρες πάλι ενσωματώνει δημοτικοφανή στοιχεία, jazz δάνεια αλλά και στοιχεία από το ευρύτερο φάσμα της λόγιας δυτικής μουσικής. Στην περίπτωση του Σαββόπουλου, έχουμε την συνύπαρξη της rock μουσικής με διάφορα στοιχεία Ελληνικής μουσικής όπως του δημοτικού και του ελαφρού τραγουδιού. Ο Ross Daly εντοπίζει τις ομοιότητες των μουσικών της ανατολής με μουσικές της μεσογείου και τις αναδημιουργεί με μεγάλη δεξιοτεχνία.

Στην μέση βρίσκονται οι Δυνάμεις του Αιγαίου και οι Σαραγουδαίοι, διότι και στην περίπτωσή τους, υπάρχει ο συνδυασμός καλά αφομοιωμένων ιδιωμάτων με την διαφορά ότι η ενορχηστρώσεις και το ύφος εμπίπτουν σε αυτό του λαϊκού τραγουδιού, με μικρότερα οργανολόγια και λιγότερη κάθετη αρμονία, οπότε θα μπορούσαμε να πούμε πως η λόγια επεξεργασία εδώ δεν υπάρχει με την ίδια έννοια. Στην άλλη άκρη βρίσκονται οι καλλιτέχνες και οι δημιουργίες που δεν αντικατοπτρίζουν το ιδιαίτερο γούστο του καλλιτέχνη, αλλά την καταναλωτική τάση της εποχής. Αυτό γίνεται κατανοητό αν ρίξουμε μια σύντομη ματιά στις ετικέτες των δίσκων των τυχαία αναφερόμενων καλλιτεχνών παραπάνω. Το χαρακτηριστικό της ποπ μουσικής άλλωστε είναι ότι μεταβάλλεται ανάλογα με την μόδα, ώστε να ικανοποιήσει το ευρύ κοινό. Παράδειγμα της εποχής μας είναι το τραγούδι που μπήκε ο Αγάθωνας στην eurovision "alcohol is free".

1.7 Το καφενείο των μουσικών

Μεγάλο ρόλο στην διαμόρφωση του χώρου της δημοτικής μουσικής, είχε παίξει τότε το καφενείο των μουσικών "Μικρά Ασία" στην οδό Αθηνάς. Ατυπα λειτουργούσε θα μπορούσαμε να πούμε ως παράρτημα σωματείου μουσικών, αφού οι συγκεντρωμένοι μουσικοί θα μπορούσαν να έρχονται σε συνεννόηση και να ρυθμίζουν θέματα όπως μεροκάματα, ωράρια και ρεπερτόρια¹⁰⁵. Επίσης το σωματείο και το στέκι των μουσικών προϋπήρχε του καφενείου επίσης στο κέντρο και κλείνοντας μεταφέρθηκε εκεί. Αποτέλεσε σημαντικό μουσικό δίκτυο μεταξύ των μουσικών της επαρχίας και των αντίστοιχων της Αθήνας και μέσον πρόσβασης των πρώτων στο περιβάλλον των δεύτερων. Εκεί οι μουσικοί έκλειναν δουλειές, αφού ήταν γνωστό στέκι και τους έβρισκαν οι ενδιαφερόμενοι εύκολα. Κατά τις πρωινές ώρες ήταν σε αναμονή, προς εύρεση εργασίας μέχρι το μεσημέρι. Οι εργοδότες ήταν "γαμπροί, μαγαζάτορες, από δήμους.." ¹⁰⁶ Όμως το σημαντικότερο ήταν ότι έρχονταν σε επαφή μεταξύ τους υπήρχε ανταλλαγή πληροφοριών, πρόβες, μουσικές εξελίξεις ακροάσεις νέων δίσκων και γνωριμίες μεταξύ μουσικών και εργοδοτών. Παρόμοια καφενεία υπήρχαν και στην υπόλοιπη Ελλάδα και την ύπαιθρο όπως Γιάννενα, Πρέβεζα, Άρτα.

Ο Σαραγούδας στην προσπάθεια να δικτυωθεί επαγγελματικά στην Αθήνα, έγινε θαμώνας του καφενείου. Ήταν το μέρος που γνώρισε τον ήχο του ουτιού, αρκετούς από τους συνεργάτες του και την γυναίκα του Γιασεμή. Δεν θα είναι ανυπόστατο να συμπεράνουμε ότι εκεί γεννήθηκε η επιθυμία του να ασχοληθεί με τα Μικρασιάτικα. Πριν αγοράσει το ούτι του από τον Σούλη είχε έρθει σε επαφή με μουσικούς όπως ο Αγάπιος Τομπούλης, ο Ατραϊδης ο Σωφρονίου κ.α.. Παρόλο που ο ίδιος λέει πως δεν είχε δώσει σημασία στο ούτι μέχρι τότε, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το γεγονός ότι μέσα στο καφενείο έγιναν πρώτες του ακροάσεις στον ήχο του ουτιού πριν γνωρίσει τον Σούλη¹⁰⁷.

¹⁰⁵Ευαγγέλου, Απ. Γεώργιος. (2007). *Λαϊκοί μουσικοί και σχέσεις μαθητείας: το παράδειγμα της Ηπείρου*. (Πτυχιακή εργασία). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, σ. 57.

¹⁰⁶Σαραγούδας, Ν. (2016, 16 Οκτωβρίου). ό.π.

¹⁰⁷Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 158.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

2.1 Ρεπερτόριο

Έχοντας δουλέψει αρκετά ως τραγουδιστής σε πανηγύρια, γλέντια, γάμους, γνώριζε ότι έπρεπε να έχει πλούσιο ρεπερτόριο. Το ρεπερτόριό του στο ούτι το οποίο το έφτιαξε μαζί με την γυναίκα του την Γιασεμή, έχει μεγάλη ποικιλία αφού αρχικά δεν είχε την ανάγκη ανάδειξης κάποιου συγκεκριμένου "είδους", αλλά την ανάδειξη του οργάνου αυτού. Από δημοτικά, σμυρναϊκά, ξένα τραγούδια, βυζαντινούς ύμνους, ο Σαραγούδας πειραματίστηκε πάνω στην μουσική. Μέσα στο ρεπερτόριο αυτό είχε την ευκαιρία να αναδείξει στιχουργικό, ενορχηστρωτικό και συνθετικό ταλέντο και το ζεύγος Σαραγούδα. Μέχρι να μπει στην δισκογραφία με το ούτι δεν είχε ασχοληθεί με την σύνθεση τραγουδιών, ούτε με τα νεοαρβανίτικα¹⁰⁸ όπως οι αρβανίτες συνάδελφοί του, Νίκος Πανουργιάς, Αλέκος Δήμος και Κώστας Πισίνας. Γενικά είχε μια ελευθερία κινήσεων τόσο στις επιλογές ρεπερτορίου όσο και στην εκτέλεση του ρεπερτορίου αυτού. Αυτό φαίνεται και στα ταξίμια του, όπου αναλύθηκαν βάση της "μακαμικής" τους εξέλιξης και των εκφραστικών τεχνικών στοιχείων που χρησιμοποιεί.

Μπορούμε να χωρίσουμε την μουσική του δραστηριότητα στην δισκογραφία ως ουτίστας σε τρεις εποχές ή φάσεις. Στην πρώτη "μαθητική" του περίοδο και ενώ ήταν τραγουδιστής του νεοδημοτικού ακόμα, το ούτι πήρε την θέση και τον ρόλο της κιθάρας στο πάλκο, σε αυτό το ρεπερτόριο. Ο Σαραγούδας τότε ήθελε να δημιουργήσει μια νέα ταυτότητα, αυτή του ουτίστα και αυτό, το έκανε μεθοδικά. Αποστασιοποιήθηκε δηλαδή από την ιδιότητα του τραγουδιστή, όχι απότομα αλλά σταδιακά¹⁰⁹. Πρώτη του εμφάνιση ως ουτίστας σε δίσκο ήταν στον δίσκο "συρτοτσιφτετέλια 2" όπου τραγουδούσε ο ίδιος σε ένα μόνο κομμάτι, "Τα κέφια του Σαραγούδα". Σε συζήτηση μου αποκάλυψαν ότι το πρώτο Μικρασιατικό τραγούδι που άκουσαν¹¹⁰ ήταν "Σάν τα μάρμαρα της Πόλης" που το τραγουδούσαν κάποιοι ψάλτες σε καφενείο στα Σπάτα. Από το 81' που ξεκίνησαν ουσιαστικά να ασχολούνται με το ρεπερτόριο αυτό, θυμούνται το "Γεωργίτσα" και "Σαν τα μάρμαρα της Πόλης".

¹⁰⁸ Καμπόλης Δημήτρης, (2010) Τα αρβανίτικα τραγούδια της κεντρικής και νότιας Ελλάδας, (Πτυχιακή εργασία). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, σ.10

¹⁰⁹ Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 182 - 183.

Η επόμενη φάση είναι αυτή που τον βρίσκει να έχει κατακτήσει το μικρασιατικό ρεπερτόριο, πλέον δημιουργώντας ο ίδιος τα προγράμματα των ζωντανών εμφανίσεων και μέσα στα στούντιο να ηχογραφεί αυτά που πλέον τον ικανοποιούσαν. Από το 1983 μέχρι το 95' όπως θα δούμε παρακάτω κυκλοφόρησαν οι δίσκοι που τον συνέδεσαν περισσότερο με τα Σμυρναϊκά. Έπειτα από το 95' μέχρι σήμερα, και ενώ είχε ήδη δημιουργήσει την μουσική του ταυτότητα, βιρτουόζος πλέον και στα ταξίμια, είναι η φάση των πειραματισμών τόσο στην δισκογραφία όσο και στις εμφανίσεις σε κέντρα.

Παρακάτω θα παραθέσω δισκογραφία, πρόγραμμα από ζωντανή εμφάνιση σε κέντρο και μεμονωμένες εμφανίσεις-συνεργασίες προς ανάδειξη της ποικιλομορφίας του συνολικού ρεπερτορίου. Ο προβληματισμός που προκύπτει αφορά την ταξινόμηση του υλικού σε μουσικά είδη. Ενώ το ύφος του κάθε δίσκου είναι αρκετά συγκεκριμένο δεν μπορούμε να πούμε το ίδιο για τα μουσικά στυλ που προέρχονται τα περιεχόμενα τραγούδια. Το ομοιόμορφο αποτέλεσμα που προκύπτει μέσα από την ποικιλομορφία των τραγουδιών, ερμηνεύεται κατά γενική προσέγγιση με τον όρο αλά τούρκα ως προς το μουσικό στυλ. Το αλά τούρκα όμως δεν αποτελεί δισκογραφική κατηγορία, αλλά προέκυψε ως όρος για να ερμηνεύσει αρχικά την μία πλευρά από το δίπολο αλά τούρκα-αλά φράνκα και τελικά μια διαδεδομένη αισθητική σε σχέση με την εκτέλεση ενός ρεπερτορίου¹¹⁰.

Η Αυγή. Μακάμ με ούτι (με την Γιασεμή)	1983 αφοί Φαληρέα
Εδώ Κωνσταντινούπολη	1987 αφοί Φαληρέα
Ήχοι του χειμώνα (συμμετοχή σε συλλογή)	1988 Lyra
Ομάδα κόραξ: η διάπλασις των παιδών (φιλική συμμετοχή)	1993 Καθρέπτης
ΊΩΝΕΣ (με Γιασεμή και Αθανάσιο Χάρο)	1993 αφοί Φαληρέα
48 αδέσποτα ρεμπέτικα και παραδοσιακά τραγούδια (συμμετοχή σε συλλογή)	1993 Next Records
Αυτοσχεδιασμός με ούτι (Τρανταλίδης, Πίτσα Παπαδοπούλου)	1995 αφοί Φαληρέα
Τραγούδια της Σμύρνης και της Πόλης (με Γιασεμή)	1998 Αθηναϊκή δισκογραφική

¹¹⁰Κοκκώνης, Γ. (2010). Alla turka - Alla franca και καφέ αμάν. εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο *Το Οθωμανικό παρελθόν στο Βαλκανικό παρόν: Μουσική και Διαμεσολάβηση*. Φινλανδικό Ινστιτούτο Αθηνών. Τμήμα Τουρκικών Σπουδών και Σύγχρονων Ασιατικών Σπουδών. Φιλοσοφική Σχολή. Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών, σ. 3.

Τα Μικρασιάτικα (με Γιασεμή)	2000 Αθηναϊκή δισκογραφική
Oud: Nikos Saragoudas-Greek and Turk Master solists (ψηφιακή ανατύπωση των LP "αυγή. μακάμ με ούτι" και "εδώ Κωνσταντινούπολη")	2002 αφοί Φαληρέα
Έλληνες και Ινδοί - τα Μικρασιάτικα (με Γιασεμή, Σωκράτη Σινόπουλο και Ινδούς μουσικούς)	2002 Saraswati
Από την Σμύρνη στην Κωνσταντινούπολη (με Γιασεμή)	2002 Eros music
Έλληνες και Ινδοί - τα Θρακιώτικα (με Χρόνη Αηδονίδη, Πετρολούκα Χαλκιά, Σωκράτη Σινόπουλο και Ινδούς	2003 Saraswati
Σμυρναϊκά ακούσματα (με Γιασεμή)	2006 Όγδοη νότα
The rough guide to Bellydance Cafe (συμμετοχή με Γιασεμή)	2007 World music network

Πίνακας 1: Η βασική του δισκογραφία ως ουτίστας¹¹¹

Με μία πρόχειρη ματιά στην δισκογραφία, γίνεται φανερό πως το μεγαλύτερο μέρος του ρεπερτορίου αποτελείται από το σμυρναϊκό ρεπερτόριο, και ένα μικρότερο μέρος περιλαμβάνει πειραματισμούς σε άλλα μουσικά στυλ. Από το '95 και μετά παρατηρούμε ότι αρχίζουν συστηματικά αυτοί οι πειραματισμοί. Αυτό συνέβη όταν ο ίδιος ένοιωσε έτοιμος ή μουσικά "ώριμος" όπως λέει ο ίδιος¹¹². Παρατηρούμε επίσης ότι στους δίσκους έχει αρκετές συνεργασίες με μουσικούς που δεν συνεργάζεται στο πάλκο.

Βάση των τίτλων των δίσκων και των περιεχομένων θα γίνει μια προσπάθεια κατανομής του υλικού, ώστε να μπορέσουμε πιο μεθοδικά και με ασφάλεια να αξιολογήσουμε αργότερα την εξέλιξη της αισθητικής του καλλιτέχνη. Τις δύο βασικές κατηγορίες που θα ασχοληθούμε με βάση το ύφος, θα τις ορίσουμε ως Μικρασιάτικα και Πειραματισμοί. Σκοπός της κατηγοριοποίησης αυτής δεν είναι να προτείνει κάποια ταξινόμηση υλικού ούτε η δημιουργία νέων κατηγοριών. Λόγω της ποικιλομορφίας του ρεπερτορίου είναι μια ευκολία το

¹¹¹ Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 208.

¹¹² Σαραγούδας, Ν. (2016, 2 Δεκεμβρίου). ό.π.

να εστιάσουμε στις πηγές που αντλεί τις επιλογές του ο Σαραγούδας, φωτίζοντας έτσι περισσότερο το μουσικό του υπόβαθρο.

Στα Μικρασιάτικα περιέχονται συνθέσεις οι οποίες είτε έχουν καταγωγή από την εν λόγω περιοχή, είτε ανήκουν σε συνθέτες που δημιούργησαν το προσφυγικό ρεπερτόριο στην Ελλάδα μετά τη Μικρασιατική καταστροφή. Επίσης περιλαμβάνονται νέες συνθέσεις σε αυτό το ύφος ή απλά προσθήκη καινούριων στίχων σε μελωδίες με Μικρασιατικές ρίζες. Στους Πειραματισμούς περιέχεται οτιδήποτε ξένο με το Μικρασιατικό ρεπερτόριο ή διασκευές του σε διαφορετικό ύφος. Ο όρος Πειραματισμοί επιλέχθηκε διότι οι επιλογές που ανήκουν σε αυτήν την κατηγορία δεν έχουν ένα σαφές σημείο αναφοράς σε σχέση με τόπο καταγωγής-ιδίωμα ούτε με κάποιο συγκεκριμένο μουσικό στυλ, ταιριάζουν όμως στον γενικό ορισμό του ethnic-fusion. Λόγω του ότι σχεδόν όλη η απόδοση του ρεπερτορίου συμπεριλαμβανομένων και των Μικρασιατικών εμπίπτει στην παραπάνω δισκογραφική κατηγορία θα ακολουθήσει κεφάλαιο όπου θα επιχειρήσω την σύνδεση του ρεπερτορίου του με την world music. Δεν περιέχονται οι συμμετοχές, επίσης τα παρακάτω αφορούν μόνο την βασική δισκογραφία του Σαραγούδα, καθώς έχει συμμετάσχει σε αρκετά ζωντανά και μη προγράμματα σε τηλεοπτικές εκπομπές και ραδιόφωνο.

α. Μικρασιάτικα

Η Αύγη. Μακάμ με ούτι (με την Γιασεμή)	1983 αφοί Φαληρέα
Εδώ Κωνσταντινούπολη	1987 αφοί Φαληρέα
Τραγούδια της Σμύρνης και της Πόλης (με Γιασεμή)	1998 Αθηναϊκή δισκογραφική
Τα Μικρασιάτικα (με Γιασεμή)	2000 Αθηναϊκή δισκογραφική
Από την Σμύρνη στην Κωνσταντινούπολη (με Γιασεμή)	2002 Eros music
Σμυρναϊκά ακούσματα (με Γιασεμή)	2006 Όγδοη νότα

Πίνακας 2¹¹³

Αξίζει να σταθούμε σε κάποιους δίσκους-σταθμούς στην μουσική πορεία του κυρ Νίκου και εξετάζοντας τα περιεχόμενα να βγάλουμε κάποια συμπεράσματα που αφορούν την αισθητική που τον χαρακτηρίζει.

¹¹³Σαραγούδας, Ν. (2016, 2 Δεκεμβρίου). ό.π.

α.1 Στον δίσκο " Η Αυγή. Μακάμ με ούτι" κάνουν ουσιαστικά το ντεμπούτο τους, ως ζεύγος στην δισκογραφία. Στον δίσκο συμμετέχουν οι: Ιωάννα Αντριους (ντραμπούκα), Χρήστος Τσολακίδης (ζίλια και ντραμπούκα), Γρηγόρης Φαληρέας (φλογέρα και cumbus). Η αισθητική του δίσκου βρίσκεται στο αλά τούρκα μοτίβο και οι ονομασίες των τραγουδιών γίνονται με ταξινόμηση σε μακάμ, πχ "ουσάκ τσιφτετέλι, ράστ συρτό κτλ". Στον δίσκο εμφανίζονται δυο νέες συνθέσεις: "Ανάμεσα σε δυο φωτιές" και "Δίνω τα ρέστα μου". Τα υπόλοιπα είναι διασκευές και επανεκτελέσεις μικρασιατικού ρεπερτορίου. Η ύπαρξη φλογέρας στον δίσκο, θα μπορούσε να παραπέμψει σε πειραματική πρόθεση, όμως η χρήση της που γίνεται κυρίως σε λίγες μελωδικές φράσεις, σε ταυτοφωνία με το ούτι δεν προσδίδει κάποια νέα αισθητική, ούτε μιμείται κάποια ήδη υπάρχουσα. Έτσι μια υπόθεση που μπορούμε να κάνουμε είναι ότι η φλογέρα ήταν αφορμή για την συμμετοχή του παραγωγού Φαληρέα ως μουσικού στον δίσκο¹¹⁴.

α.2 Το "Εδώ Κωνσταντινούπολη" είναι σαφώς ορόσημο στην δισκογραφική του πορεία, καθώς έχει δυο βασικά χαρακτηριστικά τα οποία έπαιξαν ρόλο στην καταξίωσή του και την μουσική του εξέλιξη. Το πρώτο είναι η συνεργασία του με τους Τούρκους μουσικούς: Saffet Gundeger, Terfik Mahir Oksar, Yilmaz Tektel και Benjamin Bay Cetin όπου ήταν η πρώτη του (με Τούρκους) στην δισκογραφία. Το δεύτερο είναι ότι ουσιαστικά με αυτόν τον δίσκο αποτυπώνεται η ποικιλομορφία του ρεπερτορίου που διακρίνεται και στην συνέχεια της μουσικής του σταδιοδρομίας. Η σύνθεση της ορχήστρας είναι το γνωστό λαϊκό "αλά τούρκα" με κλαρίνο, βιολί, κανονάκι, ούτι και κρουστά.

Ο δίσκος περιλαμβάνει μια εισαγωγή η οποία χαρακτηρίζεται ως "Α1.Βυζαντινό (Ράστ Ήχος τέταρτος)" που είναι ένας συλλογικός αυτοσχεδιασμός με σειρά: κανονάκι, κλαρίνο, βιολί, ούτι, σε μακάμ Ράστ-σουζινάκ, σε πρότυπα Τούρκικων fasıl¹¹⁵ όπου η εισαγωγή γίνεται με παρόμοιο τρόπο σε συγκεκριμένο μακάμ¹¹⁶. Ακολουθούν νέες συνθέσεις σε

¹¹⁴Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ.193.

¹¹⁵Σκούλιος, Μ.(2017, Ιόνιο Πανεπιστήμιο) *Θεωρία και πράξη στον μελωδικό πολυτροπισμό της Ανατολής: μια συγκριτική ανάλυση των τροπικών συστημάτων των Οθωμανοτουρκικών μακάμ και των Ινδουσανικών Raga* σ.75-76

¹¹⁶Ο Cantemir λέει για την δομή του fasıl: Πρώτα γίνονται οργανικά taksim. Μετά το ταξίμι παίζουν ένα, δυο pesrevs. Ακολουθεί φωνητικό ταξίμι. Έπειτα τραγουδάει ένα beste, ένα kar, ένα naks και ένα semai. Γίνεται οργανικό semai και στον τόνο του τελευταίου ένα τελευταίο φωνητικό taksim. Feldman, W. (1990 - 1991). Cultural Authority and Authenticity in the Turkish repertoire. *Asian music*, 22 (1), σ.75.

"αλά τούρκα" στυλ(συρτοτσιφτετέλια), όπως "Πάρε με στην αγκαλιά σου", "Μαστίχα", το λαϊκό ζεϊμπέκικο "Μπίρ Αλλάχ" και τα μικρασιάτικα "Απτάλικο" και "Αλεξανδρινή Φελλάχα"¹¹⁷.

α.3 Το 1998 με την Γιασεμή ηχογραφούν το ρεπερτόριο που τους καταξίωσε στο πάλκο, στον δίσκο " Τραγούδια της Σμύρνης και της Πόλης" που περιέχονται μόνο μικρασιάτικα τραγούδια, χωρίς προσμίξεις άλλων ειδών. Τα περισσότερα είναι επανεκτελέσεις από γνωστά τραγούδια του είδους που είχαν ήδη δισκογραφηθεί αρκετές φορές (θα σπάσω κούπες, σ'αγαπώ γιατί είσαι ωραία, σάλα σάλα κ.α) και κάποια λιγότερο γνωστά για την εποχή (χανουμάκια, τα γλυκά σου χείλη κ.α.). Εδώ καθώς και στις επόμενες δισκογραφικές δουλειές "Τα Μικρασιάτικα", (το "Νικολάκη μου" που περιλαμβάνεται είναι σε στίχο της Γιασεμή και είναι η μόνη ανασύνθεση που βρίσκουμε στον δίσκο), "Από την Σμύρνη στην Κωνσταντινούπολη" και " Σμυρναϊκά ακούσματα", φαίνεται να έχει δημιουργηθεί μια "ταυτότητα" και αισθητική που χαρακτήρισε το ζεύγος και τους ταυτοποίησε με τα Μικρασιάτικα. Η σύνθεση ορχήστρας είναι πλέον σταθερή σε αυτού του στυλ δίσκους που ηχογραφούν. Περιλαμβάνει κλαρίνο, βιολί, κανονάκι, ούτι και κρουστά. Παίζουν οι: Στάθης Κουκουλάρης (βιολί), Μάκης Βασιλειάδης (κλαρίνο), Παναγιώτης Δημητρακόπουλος (κανονάκι), Κώστας Πίτσιος (κλαρίνο), Ανδρέας Παππάς (κρουστά).

α.4 Πρόκειται πλέον για το καθιερωμένο υλικό, με ακόμα περισσότερα Τούρκικα στοιχεία. Περιέχονται αρκετές επανεκτελέσεις από τον προηγούμενο δίσκο συν το Αν θέλεις (νεολούρ). Πρόκειται για σύνθεση του Αρμένη Artaki Candan με τίτλο "Bu Gece Camlarda"¹¹⁸. Στην Ελλάδα κυκλοφόρησε ως σύνθεση του Σέμση με στίχους στα ελληνικά του Αγάπιου Τομπούλη. Εδώ η Γιασεμή προσθέτει και τους Τούρκικους στίχους¹¹⁹.

α.5 Είναι ο τρίτος δίσκος της σειράς με την υπογραφή του ζεύγους σε ενορχήστρωση του Κώστα Πίτσιου, με ήδη καθιερωμένα από του ίδιους μικρασιάτικα σουξέ. Τα "χαρικλάκι", "σαν τα μάρμαρα της πόλης", "σ'αγαπώ γιατί είσαι ωραία" είναι πλέον χαρακτηριστικά και αναπόσπαστα μέρη κάθε ηχογράφησης ή ζωντανής εμφάνισης σε μαγαζί ή

¹¹⁷ Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ.194.

¹¹⁸ Ηχητικό παράδειγμα. Ανακτήθηκε (2018, 15 Μαΐου) <https://www.youtube.com/watch?v=w1ZQ6XjkXgM>

¹¹⁹ Λίστα περιεχομένων. Ανακτήθηκε (2018, 15 Ιουνίου) http://www.studio52.gr/info_gr.asp?infoID=00000pvt#TrackList

εκπομπή του ζευγαριού. Πλέον σε κάθε δίσκο περιλαμβάνουν έστω ένα τραγούδι που είτε έχει Τούρκικο στίχο ή ονομασία. Σε αυτόν τον δίσκο είναι το μικρασιατικό *olmaz*¹²⁰.

α.6 Σε παρόμοιο μοτίβο κινείται και αυτός ο δίσκος, με κάποιες προσθήκες όπως: "Πασαλιμανιώτισα", "Πάντοτε και παντοτινά", "Μ'αρέσει στην ακρογιαλιά" κ.α. συν το "Ζηλεύω τα πουλιά" που είχε κυκλοφορήσει παλαιότερα στον δίσκο "ΙΩΝΕΣ" όπου αναφέρεται παρακάτω.

β. Πειραματισμοί

ΙΩΝΕΣ (με Γιασεμή και Αθανάσιο Χάρο)	1993 αφοί Φαληρέα
Αυτοσχεδιασμός με ούτι (Τρανταλίδης, Πίτσα Παπαδοπούλου)	1995 αφοί Φαληρέα
Έλληνες και Ινδοί-τα Μικρασιάτικα (με Γιασεμή, Σωκράτη Σινόπουλο και Ινδούς μουσικούς)	2002 Saraswati
Έλληνες και Ινδοί- τα Θρακιώτικα 7 (με Χρόνη Αηδονίδη, Πετρολούκα Χαλκιά, Σωκράτη Σινόπουλο και Ινδούς μουσικούς)	2003 Saraswati

Πίνακας 3¹²¹

β.1 Στον δίσκο "ΙΩΝΕΣ" μπορούμε να διακρίνουμε ένα μικτό αισθητικό αποτέλεσμα μεταξύ του "αλά τούρκα" και του νησιώτικου του Αιγαίου όχι τόσο σαν ιδίωμα όσο σαν "χρώμα" λόγω της ζυγιάς λαούτο-βιολί¹²². Η ύπαρξη δύο εμβόλιμων τραγουδιών, το λαϊκό "Μανώλια" σε στίχο Καζαντζίδη μουσική Βίρβου και η σύνθεση του Ara Dinkjian "Ζηλεύω τα πουλιά (home coming)" σε στίχο της Γιασεμή, όπου ως μελωδία πρωτοκυκλοφόρησε σαν "Μένω εκτός" με την Ελευθερία Αρβανιτάκη, ενισχύει την άποψη της κατηγοριοποίησης του δίσκου στα "πειραματικά". Τόσο σε αυτά τα δύο όσο και τα υπόλοιπα τραγούδια του δίσκου-κάποια από τα οποία είναι καθαρά σε Μικρασιατικό στυλ (Χαρικλάκι, Πειραιώτισσα τσαχπίνα, Συρτό Πολίτικο) έχει αποδοθεί αυτή η σχετικά νέα αισθητική. Η ορχήστρα αποτελείται από: Νίκος Σαραγούδας (ούτι, φωνή), Θανάσης Χάρος (βιολί), Γιασεμή Σαραγούδα (φωνή), Κώστας Κατράκος (λαούτο), Κώστας Πίτσιος (λαούτο, κιθάρα), Σπύρος Γλένης (κρουστά), Γιώργος Τζαβλάς (κανονάκι), Χακάν (σάζι), Χαράλαμπος Θεοδωρόπουλος (φλογέρα). Το οργανολόγιο

¹²⁰ Λίστα περιεχομένων. Ανακτήθηκε (2018, 15 Ιουνίου) http://www.studio52.gr/info_gr.asp?infoID=00000my8

¹²¹ Σαραγούδας, Ν. (2016, 2 Δεκεμβρίου). ό.π.

¹²² Λιάβας, Λ. (2007). *Μουσική από τα Δωδεκάνησα*. Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, σ. 47.

είναι επίσης μικτό και περιλαμβάνει μικρότερες υπό-ορχήστρες όπως μία εκδοχή καφέ αμάν (ούτι, βιολί, κανονάκι, κρουστά) και την τυπική πλέον αιγαιοπελαγίτικη (λαούτο, βιολί).

β.2 Ο Γιώργος Τρανταλίδης ντράμερ με βασικό υπόβαθρο την jazz συνθέτει τα περισσότερα τραγούδια στον δίσκο "Αυτοσχεδιασμός με ούτι" όπου εκτός των συνθέσεών του βρίσκουμε την διασκευή από το γνωστό ποπ "besame mucho"(αγάπα με τρυφερά) που ήταν ιδέα της Γιασεμή, και το ελαφρύ "Το γελεκάκι που φορείς" διασκευή Σπύρος Ολλανδέζος και στίχοι Γιάννης Θεοδωρίδης. Πρόκειται για μια καθαρά "πειραματική" δουλειά με πολλά διαφορετικά στοιχεία. Το πάντρεμα του Μικρασιατικού στυλ, κάποιων jazz στοιχείων και της popular music δίνει ένα αισθητικό αποτέλεσμα διαφορετικό από τους υπόλοιπους δίσκους της κατηγορίας καθώς βασικός παράγοντας είναι ο Τρανταλίδης. Τα κομμάτια που περιλαμβάνονται είναι ορχηστρικά εκτός του "Το γελεκάκι που φορείς" που τραγουδάει η Πίτσα Παπαδοπούλου. Όλα τα κομμάτια έχουν προεισαγωγή ταξίμι από τον Σαραγούδα και μάλιστα παρατεταμένα σε χρόνο σε σχέση με προηγούμενους δίσκους. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος εκτέλεσης κάποιων αυτοσχεδιασμών όπου διαφοροποιείται από τους προηγούμενους προσπαθώντας να προσεγγίσει πιο "δυτικότερα" το περιεχόμενο (χρήση χρωματικής κλίμακας, μελωδικό μινόρε).

β.3 Στο " Έλληνες και Ινδοί-τα Μικρασιάτικα" γίνεται μια σύμπραξη των Ν. Σαραγούδα και της Γιασεμή, με τον Σωκράτη Σινόπουλο (λύρα πολιτική) και τους Ινδούς Rakesh Chaurasia (bansuri), Devashish Dey (φωνή) και Subhankar Banerjee (τάμπλα). Πρόκειται για έναν αυτοσχεδιαστικό κατά κύριο λόγο δίσκο, πάνω σε Μικρασιάτικα τραγούδια.

β.4 Ένας ακόμα δίσκος με μεγάλα μέρη αυτοσχεδιασμού. Εδώ τα Θρακιώτικα αντιμετωπίζονται ως μια "εύκολη" μουσική που με την χρήση της πεντατονίας αποδίδονται με τον γνωστό ethnic-fusion τρόπο ο οποίος περιλαμβάνει παρόμοια κατά συγκεκριμένους τρόπους ιδιώματα από πολλά γεωγραφικά μέρη.

Ο Σαραγούδας υπογράφει το μεγαλύτερο μέρος των κυκλοφοριών κυρίως των περιεχομένων του πρώτου πίνακα ως συνθέτης και ενορχηστρωτής. Το γούστο του προς το "αραμπέσκ"¹²³ ύφος της ορχήστρας με τα ομαδοποιημένα βιολιά και κρουστά και τον ισάξιο ρόλο των οργάνων αποτυπώνεται έντονα στους δίσκους με το Μικρασιατικό χρώμα.

¹²³ Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ.184.

Παρατίθεται μέρος του προγράμματος από ζωντανή εμφάνιση του ζεύγους στην μουσική σκηνή "1002 νύχτες" στις 16-10-2016. Η παράθεση αφορά τα τραγούδια που συμμετείχαν είτε ήταν οι βασικοί άξονες οι Σαραγούδα. Οι συνεργάτες ήταν: Μάριος Παπαδέας (σαντούρι), Κυριάκος Ταπάκης (ούτι), Χρήστος Ψαρομήλιγκος (βιολί).

Στην δεξιά στήλη του πίνακα αναγράφονται τα τραγούδια με την ονομασία που τους δόθηκε από την δισκογραφία του Σαραγούδα. Στην δεξιά στήλη αναγράφεται το μουσικό στυλ στο οποίο ανήκουν, ρυθμό και αν υπάρχει το όνομα του συνθέτη-στιχουργού.

Από ξένο τόπο	Μικρασιατικό, συρτό
Της τριανταφυλλιάς τα φύλλα	Μικρασιατικό, απτάλικο
Olmaz	Μικρασιατικό, απτάλικο
Μπαρμπαγιαννακάκης	Μικρασιατικό - Παναγιώτης Τούντας, συρτό
Τι σε μέλλει εσένανε	Μικρασιατικό, συρτό
Νικολάκη μου	Μικρασιατικό - Γιασεμή Σαραγούδα, τσιφτετέλι
Πειραιώτισσα τσαχπίνα	Μικρασιατικό - Δημήτρης Ατραϊδης, συρτό
Μπίρ Αλλάχ	Αστικό λαϊκό - Γιάννης Σταμούλης, ζεϊμπέκικο
Στο'πα και στο ξαναλέω	Μικρασιατικό, χαμπανέρα
Σάν τα μάρμαρα της πόλης	Μικρασιατικό, ζεϊμπέκικο
Χαρικλάκι	Μικρασιατικό - Παναγιώτης Τούντας, τσιφτετέλι
Θα σπάσω κούπες	Μικρασιατικό, τσιφτετέλι
Ζηλεύω τα πουλιά	Λαϊκό,έντεχνο - Γιασεμή Σαραγούδα Ara Dinkijian, 2/4, μπαγιό
Οφ αμάν	Μικρασιατικό, απτάλικο
Μουσουλού	Μικρασιατικό, τσιφτετέλι
Ντάρι ντάρι	Νησιώτικο, συρτό
Ποιος μωρό μου ποιος	Νησιώτικο, συρτό
Γιούργια	Παραδοσιακό Θεσσαλίας, συρτό

Γλυκιά αρβανιτοπούλα μου	Λαϊκό - Βασίλης Σαλέας, ρούμπα
Έλα να σε κάνω μάκια	Παραδοσιακό Αρβανίτικο, τσιφτετέλι
Αλεξανδρινή φελλάχα	Μικρασιατικό - Δημήτρης Σέμσης, τσιφτετέλι
Καναρίνι μου γλυκό	Μικρασιατικό, συρτό
Άχ Μουσταφά	Λαϊκό - Κώστας Βίρβος, Θόδωρος Δερβενιώτης, τσιφτετέλι
Τα παιδιά της γειτονιάς σου	Μικρασιατικό, αργιλαμάς
Σάλα σάλα	Μικρασιατικό, τσιφτετέλι
Σ'αγαπώ γιατί είσαι ωραία	Μικρασιατικό, χαμπανέρα

Το πολυδύναμο ύφος του ρεπερτορίου που επιλέγουν στις ζωντανές εμφανίσεις δημιουργεί την ατμόσφαιρα γλεντιού. Υπάρχουν στιγμές μυσταγωγίας που επιβάλλεται με αμανέδες ή ταξίμια και στιγμές καθαρά χορευτικού χαρακτήρα. Ο Σαραγούδας με μεγάλη άνεση στην σκηνή, επιτυγχάνει μια άμεση επικοινωνία με το κοινό του έχοντας μεταδοτικότητα τόσο στην μουσική εκτέλεση όσο όταν αστείεύεται ή αφηγείται κάτι. Τα ταξίμια, γίνονται κατά κύριο λόγο ως προεισαγωγές στα μικρασιάτικα του ρεπερτορίου, και κάποιοι ένρυθμοι αυτοσχεδιασμοί κυρίως σε τσιφτετέλια και συρτά, όπου κυριαρχούν ως ρυθμοί. Ο ίδιος τραγούδησε τα "Πειραιώτισσα τσαχπίνα" και το "μπίρ Αλλάχ" με αμανέ για προεισαγωγή. Λόγω της κούρασης της ηλικίας, συχνά ξεκουράζεται και τον "αναπληρώνει" ο Κυριάκος Ταπάκης. Τα τελευταία χρόνια είναι τακτική του να έχει δεύτερο ουτίστα μαζί του για αυτόν τον λόγο.

2.2 Ταξινόμηση αυτοσχεδιασμών

Θα υπάρξει μια ακόμα ταξινόμηση υλικού προς διευκόλυνση της έρευνας του επόμενου κεφαλαίου "Ταξίμια". Η ύπαρξη αυτού του υποκεφαλαίου στο κεφάλαιο αυτό που αφορά το ρεπερτόριο γίνεται, διότι α) πρόκειται για μία ακόμα ταξινόμηση και β) ο όγκος του τρίτου κεφαλαίου είναι μεγάλος και προτιμήθηκε να περιλαμβάνει μόνο τις καταγραφές και τις αναλύσεις συν τα δύο πρώτα υπό-κεφάλαια. Η ταξινόμηση θα γίνει στα τραγούδια με ταξίμι

(προεισαγωγή), της δισκογραφίας που παρατέθηκε πιο πάνω και θα αφορά τα χρησιμοποιούμενα μακάμ. Οι κατηγορίες αφορούν τα παρακάτω βασικά μακάμ και κάποια συγγενικά που προκύπτουν: χιτζάζ, σαμπάχ, σεγκιάχ, μπουσελίκ, ουσάκ, ράστ, κιουρντί. Τελικά θα δούμε ποία μακάμ χρησιμοποιεί συχνότερα και αυτό θα βοηθήσει στην επιλογή αυτοσχεδιασμών στο παρακάτω κεφάλαιο. Επίσης θα φανεί το κομμάτι που αφομοίωσε περισσότερο από την Τούρκικη παράδοση. Η κατάταξη των ταξιμιών σε μακάμ πραγματοποιήθηκε με την βοήθεια του εγχειριδίου του Murat Aydemir "Το τούρκικο μακάμ" και διασταυρώθηκε με τις απόψεις του Σαραγούδα και τις διορθώσεις του Μάρκου Σκούλιου.

XITZAZ

1. Ο όρκος
2. Χιτζάζ τσιφτετέλι
3. Αυτοσχεδιασμός

ZIRGKIOYΛE XITZAZ

1. Μπερδεμένο μ'έχεις

ΣΑΜΠΑΧ

1. Αράβικες νύχτες

ΣΕΓΚΙΑΧ

1. Το γελεκάκι που φορείς

ΜΠΟΥΣΕΛΙΚ

1. Πτήση σε βάθος

ΑΡΜΟΝΙΚΟ MINOPE

1. Αγάπα με τρυφερά

ΟΥΣΑΚ

1. Τα χανουμάκια

2. Μπαρμπαγιαννακάκης, ουσάκ, καρτσιγιάρ και χιτζάζ
3. Ανάμεσα σε δυο φωτιές
4. Γεωργίτσα

ΧΟΥΣΕΙΝΙ

1. Πάρε με στην αγκαλιά σου
2. Ζηλεύω τα πουλιά

ΜΟΥΧΑΓΙΕΡ

1. Σαν τα μάρμαρα της πόλης
2. Σμυρνιωτοπούλα

ΚΑΡΤΣΠΙΑΡ

1. Αν θέλεις (ΝΕΟΛΟΥΡ)

ΡΑΣΤ

1. Εραστές
2. Βυζαντινό (Ράστ ήχος τέταρτος)
3. Αλατσατιανή
4. Σήκω κορίτσι μου

ΚΙΟΥΡΝΤΙΛΙ ΧΙΤΖΑΖΚΙΑΡ

1. Μανώλια

ΕΒΙΤΣ

1. Βυζαντινός αμανές σε δρόμο εβίτς

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

3.1 Ταξίμια

Ο αυτοσχεδιασμός μπορεί να υπάρχει στις περισσότερες μουσικές κουλτούρες, αλλά υπάρχουν θεμελιώδεις διαφορές μεταξύ τους. Ανάλογα με την μουσική κατάρτιση των μουσικών, με το αν ο αυτοσχεδιασμός λειτουργεί αυτόνομα ή ως προεισαγωγή και με το διαχειρίσιμο υλικό που έχουν ως αφετηρία οι μουσικοί, το περιεχόμενο και η διάδραση με τον ακροατή αλλάζει τελείως¹²⁴.

Εδώ η μελέτη επικεντρώνεται σε έναν μουσικό του οποίου οι καταβολές και η ενασχόλησή του διακατέχονται από τον δανεισμό στοιχείων από το Τούρκικο σύστημα των μακάμ. Καθώς υπάρχει πληθώρα εγχειριδίων και γενικότερα μεγάλη βιβλιογραφία^{125,126} για το μακάμ, θα εστιάσω σε κάποια μόνο σημεία στα πλαίσια του αυτοσχεδιασμού. Ενώ πρόκειται για ένα ολοκληρωμένο θεωρητικό σύστημα, μεγάλο του μέρος στηρίζεται στην πρακτική και την προφορική διδασκαλία. Στο κομμάτι του αυτοσχεδιασμού ο μουσικός πρέπει να γνωρίζει καλά το ηχητικό τοπίο που δημιουργεί το κάθε μακάμ. Αυτό στην Τούρκικη παράδοση παρομοιάζεται με άρωμα ή χρώμα γιατί απαιτεί την δοκιμή, την ζωντανή επαφή για να το προσεγγίσει κάποιος¹²⁷. Το ηχητικό αυτό τοπίο είναι η συνάρτηση του seyir και του φρασεολόγιου που χρησιμοποιούνται. Κάθε μακάμ περιέχει τυποποιημένες φράσεις που συγκροτούν το άκουσμά του. Ο εκτελεστής είτε δανείζεται από αυτές τις φράσεις είτε συνθέτει τις δικές του σε συμφωνία πάντα με την τροπικότητα του κάθε μακάμ¹²⁸ και προσθέτοντας το ύφος του, δηλαδή τον τρόπο που χειρίζεται το όργανο και την αντίληψή του πάνω στην μουσική εκτέλεση, έχει ως αποτέλεσμα την διαφοροποίηση του κάθε αυτοσχεδιασμού σε ίδιο μακάμ από μουσικό σε μουσικό¹²⁹. Η διαφοροποίηση της χρήσης ενός μακάμ εντοπίζεται και στην πληθώρα μικροδιαστημάτων στα οποία είναι σχεδόν ανέφικτο να υπάρξει κάποια τυποποίηση λόγω της

¹²⁴Nettl, B. (2000). *Improvisation. New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, σ. 94.

¹²⁵Αϊντεμίρ, Μ. (2010). *Το τούρκικο μακάμ*. Αθήνα: Fagotto,

¹²⁶Σκούλιος, Μ.(2017) ο.π

¹²⁷Αϊντεμίρ, Μ. (2010). *Το τούρκικο μακάμ*. Αθήνα: Fagotto, σ. 12.

¹²⁸Signell, K. (1974). *Aesthetics of improvisation in Turkish art music. Asian music*, 5 (2), σ. 45.

¹²⁹Touma, H. H. (1971). *The makam phenomenon: An improvisation technique in the music of the middle east. Ethnomusicology*, 15(1), σ. 39 - 40.

κινητικότητας των φθόγγων που υπόκεινται σε έλξεις και γλιστρήματα^{130,131} Επομένως μια σειρά από παράγοντες όπως η φυσιολογία, η διάθεση και η μουσική μόρφωση του οργανοπαίκτη, η κατασκευή και η κατάσταση του οργάνου, παίζουν τον ρόλο τους δίνοντας σε κάθε περίπτωση διαφορετικό αποτέλεσμα¹³².

Κάτι σημαντικό που πρέπει να λάβουμε υπόψιν είναι το γεγονός ότι μεγάλο ρόλο στην ανάπτυξη ενός αυτοσχεδιασμού παίζει ο χώρος επιτέλεσης. Οι αυτοσχεδιασμοί που θα εξεταστούν στην παρούσα εργασία είναι στο πλαίσιο του μακάμ, που σημαίνει ότι πρέπει να εξεταστεί το *seyir*¹³³ δηλαδή η εξέλιξη του αυτοσχεδιασμού στον χρόνο. Σε έναν δίσκο που αναγράφονται τα ονόματα των μακάμ που γίνονται οι αυτοσχεδιασμοί, ο μουσικός έχει τον χρόνο να εξελίξει την μελωδική πορεία του κάθε μακάμ με ακρίβεια. Σε ένα νυχτερινό κέντρο ή σε γλέντι, που υπήρξε και ο βασικός χώρος εργασίας του Σαραγούδα, το πρόγραμμα είναι συνήθως δομημένο γύρω από τον χορό και το κέφι. Εκεί λοιπόν ο αυτοσχεδιασμός είναι συνήθως συντομότερος. Η εξέλιξη του κάθε μακάμ όμως έχει μια ακρίβεια όπου ακόμα και αν ο μουσικός εκτελεί κάποιο μακάμ και αυτό ομοιάζει σε επίπεδα κλίμακας (διαστημάτων) με κάποιο άλλο τότε το *seyir* παίζει τον διαχωριστικό ρόλο μεταξύ αυτών των μακάμ. Έτσι όταν ο χρόνος είναι περιορισμένος κάποια μακάμ δεν μπορούν να αποδοθούν με ακρίβεια¹³⁴.

Μια ακόμα παράμετρος στην "μεταφορά" του μακαμικού συστήματος στην Ελλάδα, είναι η δημιουργία του υβριδικού συστήματος των λαϊκών δρόμων¹³⁵. Ουσιαστικά είναι μια συγκερασμένη εκδοχή κάποιων μακάμ, δομημένη ως κλίμακα διαστημάτων, απογυμνωμένη από την τροπικότητα, ώστε να εξυπηρετεί τα συγκερασμένα όργανα (μπουζούκι, κιθάρα, αργότερα πλήκτρα). Η δημιουργία αυτού του συστήματος και η παράδοση που επήλθε, συγκροτούν μια γνώση η οποία ήταν κάτι που ο Έλληνας μουσικός θα έβρισκε εύκολα μπροστά του, σε αντίθεση με την βαθύτερη γνώση του μακάμ. Χαρακτηριστικό της χρήσης του μακάμ στον Ελλαδικό χώρο¹³⁶, είναι ότι ο αριθμός των μακάμ που χρησιμοποιούνται είναι περιορισμένος λόγω των

¹³⁰Σκούλιος, Μ. (2006).ο.π. σ. 77.

¹³¹Αϊντεμίρ, Μ. (2010). *Το τουρκικό μακάμ*. Αθήνα: Fagotto, σ.23,σ.24,σ.25

¹³²Σκούλιος, Μ. (2007).σ.48

¹³³ Σκούλιος, Μ.(2017) ο.π, σ.99-100

¹³⁴Signell, K. (1974). ό.π., σ. 45 - 46.

¹³⁵Σκούλιος, Μ. *Τα ανατολικά μακάμ και ο "ορθός" τρόπος Ράστ*, Πολυφωνία, σ.105

¹³⁶Σκούλιος, Μ. (2010). *Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα*. Τετράδιο . Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, σ.124.

παραπάνω στοιχείων που αναφέρθηκαν και έτσι έχουμε μια γκάμα που αποτελείται από τα "θεμέλια" μακάμ (buselik, ussak, kurdi, hicaz, sabah, rast, segah-huzzam).

3.2 Ταξίμια του Σαραγούδα

Οι αυτοσχεδιασμοί του Σαραγούδα στο ούτι έχουν έναν αρκετά ιδιότυπο χαρακτήρα: Αφενός έχουν μια ελευθερία κινήσεων τόσο τροπικά όσο και μορφολογικά και αφετέρου δείχνουν έναν μουσικό ο οποίος έχει αφομοιώσει καλά ένα μουσικό ιδίωμα και θεωρητικό σύστημα, αυτό των μακάμ, στην λαϊκή του εκδοχή. Η "ελευθερία κινήσεων" που αναφέρθηκε έχει να κάνει με την υιοθέτηση ενός φρασεολόγιου, συχνά ξένο με το αλά τούρκα ιδίωμα που χρησιμοποιεί κυρίως ο Σαραγούδας και με τον αυθορμητισμό που τον διακατέχει ειδικά στις ζωντανές εμφανίσεις. Τα ταξίμια του λειτουργούν ως προεισαγωγές τραγουδιών ή ένρυθμοι αυτοσχεδιασμοί περισσότερο παρά ως "αυτοσχεδιαστικές συνθέσεις" προς ανάδειξη κάποιων μακάμ-ήχων, πράγμα που ήταν συνηθισμένο στον ελλαδικό χώρο σε όλα τα ιδιώματα(προεισαγωγές). Τις καταβολές του παιξίματος του τις βρίσκουμε σε λαϊκούς Τούρκους μουσικούς, όπως Kadri Sencalar, udi Hrant, Marko Colakoglu, udi Hudai από ουτίστες και από άλλους οργανοπαίκτες όπως Mustaffa Kandirali (κλαρίνο), Safet Gundeger (βιολί,κλαρίνο). Όμως ως αυτοδίδακτος και αφού βρισκόταν στην Ελλάδα,οι επιρροές του ήταν ποικίλες.

Ακολουθεί μια σειρά καταγραφών από αυτοσχεδιασμούς-ταξίμια από την δισκογραφία του Νίκου Σαραγούδα, σε πέντε βασικά μακάμ: buselik, hicaz, ussak-huseyni-muhayer, sabah και rast. Είναι αυτά που έχουν κατά κόρον χρησιμοποιηθεί στους δίσκους του. Επιλέχθηκαν ταξίμια με γνώμονα την συμφωνία τους ή την ασυμφωνία με την φρασεολογία του μακάμ έτσι ώστε να δούμε όσα περισσότερα από τα εκφραστικά στοιχεία που χρησιμοποιούνται, και που μας αποδίδουν τελικά το ύφος του εκτελεστή.

3.3 Καταγραφή - ανάλυση αυτοσχεδιασμών

Στις καταγραφές που ακολουθούν οι οποίες είναι καταγεγραμμένες όπως αναφέρθηκε στο κεφάλαιο "Μεθοδολογία" στο υβριδικό σύστημα γραφής του μακάμ το οποίο είναι το επικρατέστερο σήμερα σε τέτοιου είδους καταγραφές. Οι αξίες των φθόγγων είναι ενδεικτικές και δεν ανταποκρίνονται σε πραγματικό χρόνο. Οι νότες είναι γραμμένες σε αξίες τετάρτων,

χωρίς να τηρούν απαραίτητα την συγκεκριμένη αξία. Ενδεικτικές είναι οι αξίες των ολοκλήρων που εισάγονται σε καταλήξεις και οι αποτσιατούρες (μικρές νότες) για γρήγορα παιγμένες φράσεις.

Παρακάτω αποσαφηνίζω τον ρόλο του κάθε συμβόλου που χρησιμοποιείται στις καταγραφές.

Σύμβολα καταγραφής

Εκτεταμένης διάρκειας τρέμολο σε μια νότα. Στο ούτι η τεχνική αυτή πραγματοποιείται με την γρήγορη εναλλαγή της πένας (θέση-άρση) πάνω στην(-ις) χορδή(-ές).



Μικρής διάρκειας τρέμολο σε μια νότα.



Γρήγορη εκτέλεση των φθόγγων. Η σύζευξη δηλώνει τον ίσο καταμερισμό του χρόνου στην κάθε νότα και οι νότες που περιλαμβάνονται στην σύζευξη, αποτελούν μικρές (υπό)φράσεις, με την έννοια της αυτοτέλειας του μελωδικού νοήματος που αποδίδουν.



Legato. Η τεχνική αυτή πραγματοποιείται με χτύπημα της πένας σε μια νότα και το άκουσμα της επόμενης χωρίς το χτύπημα της πένας, αλλά με κρούση ενός δακτύλου του χεριού που πατάει στην ταστιέρα.



Glissanto. Το δάκτυλο που πατάει την πρώτη νότα γλιστράει στην επόμενη.



Το *vibrato* που χρησιμοποιεί ο Σαραγούδας είναι μια ιδιόμορφη περίπτωση όπου συνδυάζεται με μικρό *glissanto*, οξύνοντας και βαρύνοντας ελάχιστα το τονικό ύψος της βασικής νότας, διαδοχικά. Για αυτήν την τεχνική θα προτείνουμε τον παρακάτω συμβολισμό.



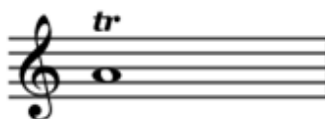
Ημιτελείς καταλήξεις.



Τελικές καταλήξεις.



Εκτεταμένη επανάληψη της ίδιας νότας.



Προς αποφυγή της χρήσης πολλών βοηθητικών γραμμών σε πολύ υψηλές εκτάσεις, οι νότες που έχουν το σύμβολο "oct" από κάτω τους παίζονται μια οκτάβα ψηλότερα. Στο παράδειγμα γίνεται *glissanto* από ρε, στο σολ μια οκτάβα υψηλότερα από την θέση που γράφεται.

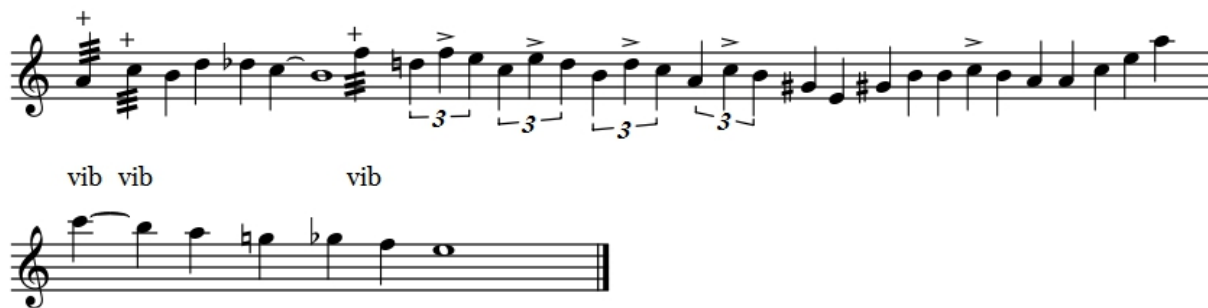


1. ΑΓΑΠΑ ΜΕ ΤΡΥΦΕΡΑ από το δίσκο "Ο χαιρετισμός"

Μακάμ: Αρμονικό μινόρε

Βάση: Λα

Μελωδική πορεία: Ανοδική-καθοδική



1η φράση: Η είσοδος γίνεται στην βάση του μακάμ (λα) με ημιτελείς καταλήξεις, στην 3η βαθμίδα και στη συνέχεια στην 2η.

2η φράση: Ξεκινάει μια καθοδική πορεία από την 6η βαθμίδα (φα) όπου με τρίηχα κατεβαίνει την κλίμακα, κάνοντας χρήση του προσαγωγέα (σολ#) και καταλήγοντας με ημιτελή κατάληξη στην βάση.

3η φράση: Αρχίζει από την βάση (λα) μια ανοδική πορεία φτάνοντας στο υψηλό φα (3η βαθμίδα) και κατεβαίνει με μια χρωματική κίνηση κάνοντας κατάληξη στον δεσπόζων φθόγγο (μι).

Υφολογικά: Οι δυο πρώτες φράσεις ξεκινούν με τρέμολο συνδυασμένο με vibrato, κάτι που όπως θα φανεί από το σύνολο των αναλύσεων, είναι τεχνική που χρησιμοποιεί συχνά ο Σαραγούδας προκειμένου να τονίσει την αρχή ή την κατάληξη κάποιας φράσης. Η χρήση της χρωματικής κλίμακας πριν την κατάληξη φαίνεται να είναι μια δυτικότροπη προσέγγιση του υλικού, το οποίο είναι ξεκάθαρα σε μοτίβο δυτικής ποπ.

Πρόκειται για έναν σύντομο αυτοσχεδιασμό, τηρώντας όμως τα βασικά στοιχεία (καταλήξεις, δεσπόζουσες) δίνοντας την αίσθηση της δυτικής ελάσσονος κλίμακας.

2. ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΕ ΔΥΟ ΦΩΤΙΕΣ

Μακάμ: Ουσάκ

Βάση: Λα

Μελωδική πορεία: Ανοδική-καθοδική



1η φράση: Η είσοδος γίνεται στην βάση (Λα) και στην συνέχεια ακολουθεί φράση με καθοδική πορεία από την τέταρτη βαθμίδα (Ρε) για να κάνει κατάληξη στην βάση.

2η φράση: Στην ίδια έκταση τοποθετείται και η δεύτερη φράση η οποία κινείται γύρω από την βάση, μέσα στα όρια του τετράχορδου ουσάκ. Εδώ συναντάμε και ένα είδος τυποποίησης φράσης που παίζεται σε δυο διαφορετικά τονικά ύψη και είναι οι γρήγορα παιγμένες φράσεις όπου παρουσιάζονται πάνω από σύζευξη.

3η φράση: Κινείται γύρω από τον δεσπόζων φθόγγο (Ρε) επιμένοντας στο τετράχορδο ουσάκ, έπειτα χρησιμοποιεί το μπουσελίκ από γιεγκιάχ (κάτω ρε) αντί του ράστ όπου συνηθίζεται, το οποίο εκτείνεται από την κάτω Ρε μέχρι την ψιλή Φα που βρίσκεται μέσα στο ουσάκ για να καταλήξει τελικά πάλι στην βάση (Λα).

4η φράση: Στην χαμηλή περιοχή κάτω από την βάση δίνει το τετράχορδο ussak και καταλήγει στην χαμηλή βάση του μακάμ (Λα).

Υφολογικά: Κατά βούληση του Σαραγούδα, η δεύτερη νότα (σι ύφεση) παίζεται αρκετά χαμηλά (σχεδόν ημιτόνιο), κοντά στο kurdi. Όμως διαπιστώνουμε ότι αυτή η δεύτερη νότα υπόκειται σε έλξεις (ανοδικές-καθοδικές) και καθότι στο σύνολό του δεν ακολουθεί το seyir του κιουρντί, το κατατάσσουμε στο ουσάκ. Χρήση του έντονου vibrato που τακτικά χρησιμοποιεί.

3. ΓΕΩΡΓΙΤΣΑ

Μακάμ: Ουσάκ

Βάση: Λα

Μελωδική πορεία: Ανοδική-καθοδική



1η φράση: Άνοιγμα με χρήση του προσαγωγέα (σολ) στο τετράχορδο ουσάκ και κατάληξη στην βάση. Πρόκειται για μια χαρακτηριστική κίνηση αυτού του μακάμ.

2η φράση: Είσοδος στην βάση (λα) και μεταφορά στον δεσπόζων φθόγγο (ρε) όπου χρησιμοποιεί το πεντάχορδο μπουσελίκ χωρίς να φτάνει στο άνω άκρο του. Κατάληξη στην βάση (λα).

3η φράση: Είσοδος στην βάση (λα) και μεταφορά με γρήγορη φράση στην ψηλή βάση (λα) κάνοντας χρήση του πεντάχορδου ράστ, στην ίδια θέση που στην προηγούμενη φράση υπήρχε μπουσελίκ. Με καθοδική πορεία και αναίρεση στο φα δημιουργώντας έτσι το μπουσελίκ κάνει κατάληξη στον προσαγωγή (σολ).

4η φράση: Καθοδική φράση από την έκτη (φα) του μακάμ για να κάνει τελική κατάληξη στην βάση.

Υφολογικά: Παρόλο που το τραγούδι είναι γνωστό και ως κιουρντί ο Σαραγούδας του δίνει ένα περισσότερο ασυγκέραστο χαρακτήρα χρησιμοποιώντας το ουσάκ, κάνοντας χαρακτηριστικές κινήσεις, όπως το πεντάχορδο ράστ στην ανοδική κίνηση, όπου στην κάθοδο προς την βάση γίνεται μπουσελίκ.

4. ΑΡΑΒΙΚΕΣ ΝΥΧΤΕΣ

Μακάμ: Σαμπάχ

Βάση: Λα

Μελωδική πορεία: Ανοδική-καθοδική



1η φράση: Η είσοδος γίνεται στην βάση του μακάμ (λα) και έπειτα κινείται γύρω από τον δεσπόζων φθόγγο τσαργιάχ (ντο) τονίζοντας τον και κάνοντας μισή κατάληξη σε αυτόν.

2η φράση: Είσοδος στον δεσπόζων (ντο). Καθοδική κίνηση προς την βάση (λα) και με χρήση του προσαγωγέα και της χαμηλής βάσης (κάτω λα) τονίζεται η βάση ντουγκιάχ (λα) με κατάληξη σε αυτήν.

3η φράση: Είσοδος γύρω από την βάση. Εδώ το ταξίμι εκτείνεται μέχρι την 6η νότα του ατζέμ (φα) και κινείται γύρω από τον δεσπόζων φθόγγο (ντο). Στη συνέχεια με καθοδική κίνηση σταδιακά καταλήγει στην κάτω βάση (λα) του μακάμ.

Υφολογικά: Αρκετά τυπικός αυτοσχεδιασμός σε σαμπάχ. Χρησιμοποιεί δυο βάσεις, δηλαδή ενώ το μεγαλύτερο μέρος του ταξιμιού εξελίσσεται στο βασικό τετράχορδο (μέσα στο πεντάγραμμο) καταλήγει στο ίδιο τετράχορδο μια οκτάβα κάτω ως παικτικό εφέ. Χρησιμοποιεί κάποιες γρήγορες φράσεις (ντο-σι-λα-σι-ντο.) για να τονίσει τον δεσπόζων φθόγγο και όχι για να μεταφερθεί σε κάποια άλλη νότα.

5. ΕΡΑΣΤΕΣ

Μακάμ: Ράστ

Βάση: Σολ

Μελωδική πορεία: Ανοδική

The musical score consists of ten staves of music in G major. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, and performance markings like trills (tr), vibrato (vib), and accents (+). The first staff features two trills. The second staff has a vibrato marking. The third staff also has a vibrato marking. The fourth staff has an accent marking. The fifth staff has a vibrato marking. The sixth staff has an accent marking. The seventh staff has a vibrato marking. The eighth staff has an accent marking. The ninth staff has a vibrato marking. The tenth staff has an accent marking.

The musical score consists of nine staves of music in G major. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, notes, rests, trills (tr), glissandos (gliss), and an octave marking (oct). The first staff is a continuous eighth-note scale. The second staff features a triplet of eighth notes followed by a series of eighth notes. The third staff includes an accent (>) over a note. The fourth staff contains a trill (tr) and a glissando (gliss) marking. The fifth staff has an octave marking (oct) and a series of eighth notes. The sixth staff continues the eighth-note scale. The seventh staff includes a trill (tr) and a sharp sign (#). The eighth staff features an accent (>) over a note. The ninth staff concludes with a double bar line.

1η φράση: Η είσοδος της γίνεται στην βάση του ράστ (σολ) και έπειτα κινείται γύρω από την βάση του ουσάκ (λα), στα όρια του πεντάχορδου ράστ. Κατάληξη στην βάση.

2η φράση: Άνοιγμα στον δεσπόζων φθόγγο νεβά (ρε), φράσεις στο τετράχορδο ουσάκ με συχνά περάσματα από την βάση του (λα). Τα όρια εδώ εκτείνονται από την κάτω μι του τετράχορδου ράστ από γιεγκιάχ (ρε) μέχρι την έβδομη νότα (φα) της κλίμακας του ράστ (σολ). Κατάληξη στην βάση (σολ).

3η φράση: Είναι στην ουσία μια προετοιμασία για την επόμενη φράση, όπου δείχνει την βάση (σολ) ακόμα μια φορά, με κατάληξη σε αυτήν.

4η φράση: Μεταφορά στο νεβά (ρε). Το φα παίζεται στην θέση του και όχι φα#, σχηματίζοντας το τετράχορδο μπουσελίκ από νεβά (ρε). Συχνή αναφορά στο νεβά και κινήσεις γύρω από αυτό, λιγότερο στο ντουγκιάχ (λα) και στο ράστ (σολ) και μισή κατάληξη στο νεβά.

5η φράση: Καθοδική κίνηση με πεντάχορδο ράστ στην βάση του (σολ).

6η φράση: Πεντάχορδο μπουσελίκ από νεβά (ρε) και μισή κατάληξη στο νεβά.

7η φράση: Σε αυτήν την φράση, χαμηλώνοντας την 6η (μι) και παίζοντας το φα# σχηματίζεται ένα χιτζάζ από νεβά (ρε). Επειδή αυτό δεν συμβαίνει συχνά στο φρασσεολόγιο του ράστ θα μπορούσαμε να βγάλουμε δυο συμπεράσματα: α) καρτσιγιάρ από θέση (λα) ή β) ρεχαβί από θέση (σολ). Θα επιλεχτεί το ρεχαβί, καθώς η κατάληξη της φράσης γίνεται στην βάση του (σολ).

8η φράση: Καθοδική κίνηση με αναίρεση σε μι και φα, με δομή ράστ, συχνή αναφορά στο νεβά και κατάληξη στην βάση (σολ).

9η φράση: Εναλλαγές μεταξύ της υψηλής βάσης (σολ) που παίζεται με ένα σχετικά σταθερό μοτίβο και τις υπόλοιπες νότες του ράστ. Κατάληξη στην βάση (σολ).

10η φράση: Μεταφορά στην υψηλή περιοχή του μακάμ με βάση το σολ στην οκτάβα, σε περιβάλλον ράστ. Κατάληξη στην γκερντανιέ (άνω σολ).

11η φράση: Με αναφορά στο γκερντανιέ η έκταση αυξάνεται, καθώς η μελωδία επιμένει στο τιζ νεβά (άνω ρε), τηρώντας το πεντάχορδο ράστ. Χρήση της πολύ υψηλής θέσης του οργάνου καθώς από το τιζ νεβά με γκλिसάντο βρίσκεται στο σολ μια οκτάβα πάνω από την θέση του γκερντανιέ. Κατάληξη σε νεβά (ρε) με ράστ.

12η φράση: Μπουσελίκ τετράχορδο από νεβά, χαμήλωμα της 6ης νότας (μι) δίνοντας αίσθηση του μακάμ ρεχαβί, αναιρώντας το σύντομα διατηρώντας το ράστ και με καθοδική κίνηση καταλήγει στην βάση.

Υφολογικά: Χρησιμοποιούνται αρκετά από τα εκφραστικά μέσα του Σαραγούδα, όπως το εκτεταμένο vibrato, glissando, tremolo, και αποτσιατούρες με την μορφή trill. Επίσης κάποιες γρήγορες φράσεις, επιμονή σε βάση και δεσπόζων φθόγγο, ανάδειξη και άλλων βαθμίδων όπως του ντουγκιάχ (λα), χρήση του μακάμ ρεχαβί και αξιοποίηση της υψηλής έκτασης του οργάνου. Αρκετές καταλήξεις, κυρίως στην βάση ράστ (σολ) και στην δεσπόζουσα νεβά (ρε). Πρόκειται για έναν χρονικά ανεπτυγμένο σε σχέση με άλλους αυτοσχεδιασμό, ο οποίος στο σύνολό του δεν ξεφεύγει από την ατμόσφαιρα του ράστ, αφού και στην μετατροπία του θα επιλέξει το ρεχαβί αντί του καρσιγάρ για να διατηρήσει την βάση και να καταλήξει σε αυτήν¹³⁷.

6. ΧΙΤΖΑΖ ΤΣΙΦΤΕΤΕΛΙ

Μακάμ: Χιτζάζ

Βάση: Λα

Μελωδική πορεία: Ανοδική-καθοδική

¹³⁷Ο ίδιος μου είπε "δεν είναι ταξίμι αυτό". Σε σχετική συζήτηση μου είπε πως θεωρεί το ράστ πολύ εκφραστικό μακάμ και ότι στις συνεργασίες του με Τρανταλίδη-Φαληρέα το μοτίβο ήταν αρκετά δυτικότροπο και προσπάθησε να το προσεγγίσει με αντίστοιχο τρόπο.



1η φράση: Η πρώτη φράση δείχνει το βασικό τετράχορδο και πέρα από τα όριά του, αφού ξεκινάει από τον προσαγωγέα και αγγίζει την 6η νότα (μι) σε μια ανοδική-καθοδική κίνηση που καταλήγει στην βάση (λα)

2η φράση: Τονίζει την βάση (λα) χτυπώντας την διαδοχικά με χαμηλότερες νότες του μακάμ, κάνει άνοιγμα στην δεσπόζουσα νεβά (ρε) διατηρώντας το παραπάνω μοτίβο και κάνει κατάληξη στην βάση.

3η φράση: Ανοδική κίνηση και χρήση του πεντάχορδου ράστ από νεβά, χωρίς πολλές αναφορές και καταλήξεις σε αυτό (νεβά). Η ίδια φράση αφού έχει δείξει το ράστ, κατεβαίνει σταδιακά για την τελική κατάληξη στην βάση.

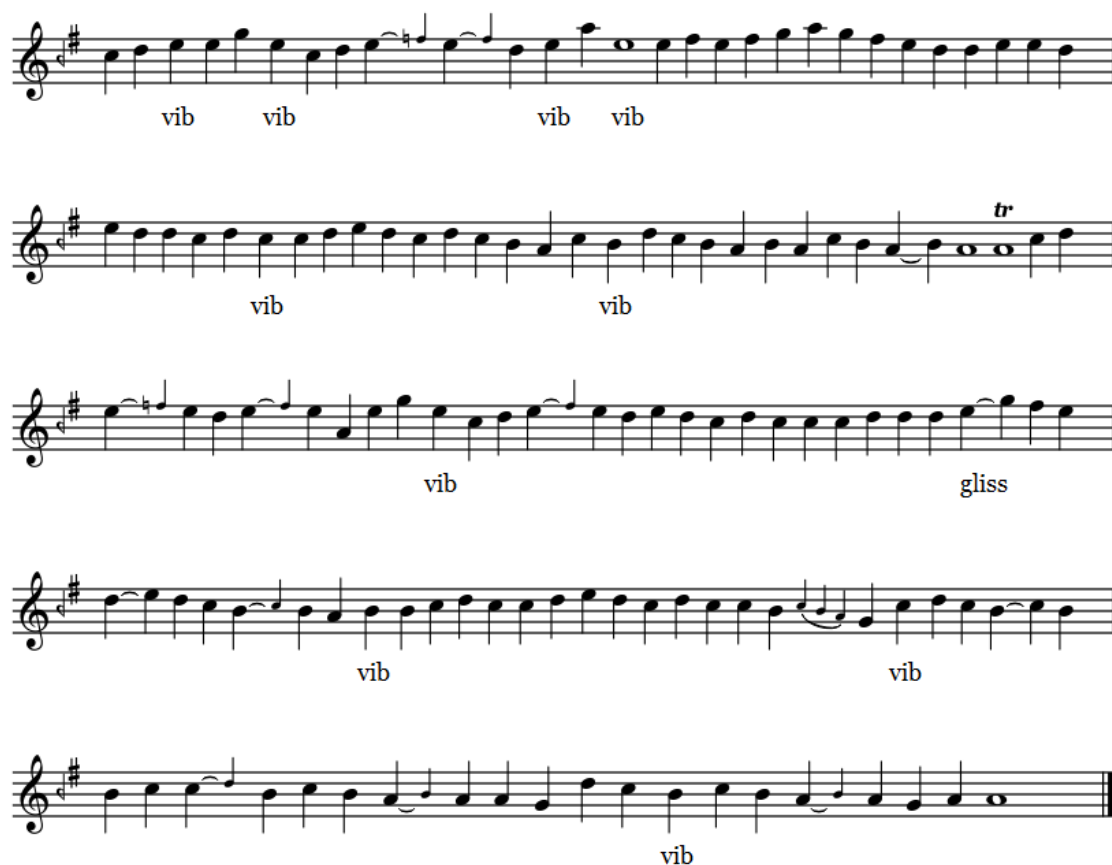
Υφολογικά: Συνοπτικά χρησιμοποιεί τις τυπικές κινήσεις χιτζάζ, χωρίς μετατροπές και πολλές καταλήξεις σε άλλες βαθμίδες πλην την βάσης. Το τυποποιημένο μοτίβο όπου χτυπάει την βάση ή την δεσπόζουσα διαδοχικά με άλλες μπάσες νότες είναι αναγνωρίσιμο και ομοιάζει με την τεχνική tremolo στην κλασσική κιθάρα (με τα δάκτυλα).

7. ΖΗΛΕΥΩ ΤΑ ΠΟΥΛΙΑ

Μακάμ: Χουσεϊνί

Βάση: Λα

Μελωδική πορεία: Ανοδική-καθοδική



1η φράση: Τυπική φράση εισαγωγής για το συγκεκριμένο μακάμ, με άνοιγμα στην δεσπόζουσα χουσεϊνί (μι) και σύντομη κατάληξη σε αυτήν.

2η φράση: Κινήσεις στο υψηλό τετράχορδο γύρω από την δεσπόζουσα με συχνές αναφορές σε αυτήν και καθοδική κίνηση με κατάληξη στην βάση.

3η φράση: Περισσότερο ανεπτυγμένη φράση από τις προηγούμενες στην οποία πάλι η συχνότερη αναφορά γίνεται στην δεσπόζουσα με κινήσεις γύρω από αυτήν. Στην συνέχεια καθοδική κίνηση με τελική κατάληξη στην βάση ντουγκιάχ (λα) με ουσάκ και χρήση προσαγωγέα.

Υφολογικά: Εδώ δεν ξεφεύγει καθόλου από το μοτίβο του χουσεϊνί, καθώς δείχνει να είναι ένας αρκετά προσεγμένος αυτοσχεδιασμός, με ξεκάθαρο παίξιμο και προθέσεις όσον αφορά τις μελωδικές κινήσεις. Περιλαμβάνει αρκετά εκφραστικά μέσα, όπως glissando, vibrato, legato.

8. ΠΤΗΣΗ ΣΕ ΒΑΘΟΣ

Μακάμ: Μπουσελίκ

Βάση: Λα

Μελωδική πορεία: Ανιούσα-κατιούσα

The musical score is written in treble clef and consists of five staves. The first staff contains a melodic line with two 'vib' markings. The second staff begins with a 'tr' (trill) marking and includes a 'vib' marking. The third staff features a continuous melodic line with two 'vib' markings. The fourth staff includes two triplet markings (indicated by '3' and brackets) and a 'vib' marking. The fifth staff starts with a '+' (accents) marking, followed by a 'tr' marking and two 'vib' markings.



2

1η φράση: Είσοδος στην βάση Ντουγκιάχ (λα), άνοιγμα στα άκρα του πεντάχορδου, και πέρα από αυτά (μέχρι σολ), με αναφορές στην δεσπόζουσα νότα χουσεϊνί (μι). Κατάληξη στην βάση (λα).

2η φράση: Χρήση του προσαγωγέα (σολ#) ώστε να τονιστεί η βάση (λα). Άνοιγμα στη δεσπόζουσα, η μελωδία κινείται γύρω από αυτήν για να κάνει κατάληξη (μι).

3η φράση: Καθοδική κίνηση που ξεκινάει από την αντιφωνία (υψηλό λα) και σταδιακά κατεβαίνει με κάποιες γρήγορες φράσεις και συχνές στάσεις στην δεσπόζουσα (μι) όπου και κάνει κατάληξη.

4η φράση: Κινείται στην υψηλή περιοχή του μπουσελίκ (τετράχορδο) και με ρυθμικές μικρές φράσεις κινείται γύρω από την δεσπόζουσα και καταλήγει πάλι σε αυτήν.

5η φράση: Καθοδική φράση από το χουσεϊνί (μι) όπου καταλήγει στο χαμηλό μι χαμηλότερα της βάσης.

6η φράση: Γρήγορο άνοιγμα στο τετράχορδο πάλι, καθοδική κίνηση με λίγες αναφορές στην δεσπόζουσα και κατάληξη στην βάση.

7η φράση: Με ανοδική κίνηση ξεκινώντας από την χαμηλή μι παίζει όλες τις νότες εντός των ορίων του οκτάχορδου του μακάμ, φτάνει στην αντιφωνία (υψηλό λα) και κατεβαίνει για να καταλήξει στην δεσπόζουσα (μι).

8η φράση: Ξεκινώντας από την βάση κάνει άνοιγμα στην δεσπόζουσα και με καθοδική μελωδική κίνηση που έχει στοιχεία που ομοιάζουν της μίμησης (3-4 νότες όπου επαναλαμβάνονται από διαφορετικά τονικά ύψη) φτάνει στην πολύ χαμηλή περιοχή του μακάμ (φτάνει το σι κάτω από την βάση λα) και κάνει κατάληξη στην βάση.

9η και 10η φράσεις: Πρόκειται για σύντομες φράσεις που κινούνται γύρω από την δεσπόζουσα και κάνουν καταλήξεις σε αυτή.

11η φράση: Ξεκινάει από την υψηλή περιοχή (τετράχορδο κιουρντί) και κινείται καθοδικά. Την στιγμή που παίζει ντο# αντί του φυσικού ντο το χρησιμοποιεί ως προσαγωγή του ρε όπου προκύπτει νέο μπουσελίκ, κυρίως ως χρώμα αφού αμέσως το αναιρεί και σταδιακά καταλήγει στην βάση.

Υφολογικά: Ανεπτυγμένος χρονικά και αυτός ο αυτοσχεδιασμός (βλέπε "Εραστές") χωρίς πολύ ανάπτυξη του μπουσελίκ και της πληθώρας βαθμίδων που θα μπορούσαν να αναδειχτούν, με κύρια σημεία αναφοράς την βάση και την δεσπόζουσα. Αρκετά από τα υφολογικά του Σαραγούδα, καθαρό παίξιμο, γρήγορη εκτέλεση φράσεων. Μόνη διαφοροποίηση στο τέλος του αυτοσχεδιασμού, η ντο# που θα μπορούσε να υπονοήσει και να οδηγήσει σε άλλες διαφοροποιήσεις, όμως μένει σαν απλός χρωματισμός πριν το κλείσιμο.

3.4 Χαρακτηριστικά τεχνικά υφολογικά στοιχεία

α) Το seyir του κάθε μακάμ ακολουθείται, συνοπτικά όμως χωρίς πολλές μετατροπές και ανάδειξη πληθώρας βαθμίδων, τηρώντας όμως την ανοδική/καθοδική πορεία των μακάμ, με χρήση των δεσπόζων φθόγγων πτώσεις σε αυτούς και στην τονική. Η εξέλιξη συνήθως γίνεται γρήγορα σε χρόνο σύμφωνα με τις απαιτήσεις των τραγουδιών που ακολουθούν.

β) Χρήση τυποποιημένων φράσεων που ποικίλουν σε κάθε μακάμ. Αυτές χρησιμοποιούνται κυρίως για την μεταφορά σε δεσπόζουσα ή στην οκτάβα (αντιφωνία) ή γύρω από την τονική. Η υιοθέτηση ξένου φρασολόγιου είναι συνειδητή επιλογή του Σαραγούδα και

προέρχεται από πολλές και διαφορετικές πηγές καθώς τα ακούσματα του δεν περιορίζονται σε ένα μόνο ρεπερτόριο, αλλά περιλαμβάνουν μουσικούς Άραβες, Αρμένιους, Τούρκους, Έλληνες κ.α.¹³⁸ και θα συνυπολογίσουμε το λαϊκοδημοτικό του υπόβαθρο.

γ) Εκτέλεση γρήγορων σε ταχύτητα φράσεων όταν κινείται από τις χαμηλές περιοχές του οργάνου στις υψηλές. Δεν χρησιμοποιεί την ταχύτητα επιδεικτικά με μεγάλη συνέχεια στις συνθέσεις ή στα ταξίμια, αλλά ως μικρής συνήθως διάρκειας φράσεις που χρησιμοποιούνται μεταβατικά από μια βαθμίδα σε κάποια άλλη, ή για να μεταδώσει κάποιο σημαίνόμενο όπως ένταση, συναισθηματική φόρτιση κ.α.

δ) Εκτεταμένη χρήση vibrato. Το vibrato που χρησιμοποιεί ο Σαραγούδας είναι ένα αποτέλεσμα μικρής έκτασης επαναλαμβανόμενου glissando (αυξομείωση τονικού ύψους) ανάμεσα σε δύο νότες (τόνο η ημιτόνιο) σε αργό tempo το οποίο συνήθως εκτελείται ταυτόχρονα με tremolo από την πένα. Εμφανής επιρροές της τεχνικής αυτής είναι ο Kadri Sencalar¹³⁹ και ο Hudai Aksu¹⁴⁰. Χρησιμοποιείται πολύ συχνά ως ένα από τα πιο αναγνωρίσιμα παικτικά "εφέ" του.

ε) Χρήση glissando. Μεταφορά από ένα τονικό ύψος σε άλλο ψηλότερο ή χαμηλότερο, με ένα χτύπημα της πέννας και γλίστρημα του δάκτυλου στην ταστιέρα στο επιθυμητό ύψος.

ζ) Χρήση tremolo. Γρήγορη εναλλαγή πέννας από άρση σε θέση. Μπορεί να είναι σύντομο, να έχει διάρκεια ή να συνδυαστεί με vibrato ή glissando.

Ο Σαραγούδας καταξιώθηκε ως δεξιοτέχνης μέσα από τους αυτοσχεδιασμούς του, από τους πρώτους δίσκους που ηχογράφησε και συνέχισε να αποκτάει την φήμη αυτή του "ταξιμιτζή" και στις επόμενες δεκαετίες, παρόλο που πλέον στεκόταν απέναντι σε αξιόλογους δεξιοτέχνες ουτίστες όπως οι Χρίστος Τσιαμούλης¹⁴¹, Κυριάκος Καλαϊτζίδης¹⁴², Μάρκος Σκούλιος¹⁴³, Αντώνης Απέργης¹⁴⁴ κ.α. οι οποίοι αντιπροσωπεύουν το πέρασμα σε διαφορετικά

¹³⁸ Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 333.

¹³⁹ Sencalar, K. (2017, 12 Μαΐου). *Ud taksimleri*. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/kivbikUTM2Q>. (στο 2:57 ,στο 5:38, και 6:15 λεπτό διακρίνεται η τεχνική αυτή).

¹⁴⁰ Hudai, A. (2017, 12 Μαΐου). *Sende Git Sende Unut Kimler Unutmadiki*. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/rsgjEQoZ2c>. (στο 0:28 και 0:42)

¹⁴¹ Τσιαμούλης, Χ. & Ερευνίδης, Π. (1998). ό.π., σ.

¹⁴² Καλαϊτζίδης, Κ. (2017, 15 Μαΐου). Από το βυζαντινό ψαλτήρι στην Μασσαλία. *Το Βήμα*. <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=360548>.

¹⁴³ Σκούλιος, Μ. (2017, 15 Μαΐου). Ανακτήθηκε από <http://tlpm.teiep.gr/el/tlpm/personnel/ep/282-skoulios.html>.

¹⁴⁴ Απέργης, Α. (2017, 15 Μαΐου). Ανακτήθηκε από <http://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.partners&id=46>.

στυλ και αισθητική στο ούτι, λιγότερο εξωστρεφές, περισσότερο δεξιοτεχνικό με περισσότερη εμβάθυνση στην χρήση της τροπικότητας των μακάμ.

Για να τονίσουμε τις υφολογικές διαφορές μουσικών όπως οι παραπάνω με το στυλ του Σαραγούδα και των λαϊκών μουσικών που προαναφέρθηκαν θα σταθούμε σε ένα πρόσωπο που έπαιξε μεγάλο ρόλο στην διατήρηση και διάδοση της τέχνης του ουτιού στην σύγχρονη Τουρκία, τον Cinucen Tanrikorur¹⁴⁵. Πρόκειται για έναν εγγράμματο μουσικολόγο-συνθέτη-ουτίστα γύρω από τον οποίο έχει σχηματιστεί η μοντέρνα λόγια σχολή του ουτιού. Η λεπτομερής σύγκριση μεταξύ των δυο στυλ (του Σαραγούδα και των Τούρκων λαϊκών με τον Tanrikorur και των παραπάνω Ελλήνων ουτιστών) δεν θα ήταν άτοπη, αλλά θα μας απομάκρυνε από τον σκοπό της έρευνας καθώς θα έπρεπε να την εκτείνουμε κατά πολύ και υπηρετούν διαφορετικό ρεπερτόριο, άρα θα αρκεστούμε σε λίγα σχόλια πάνω στο ύφος του σε ένα τυχαίο μουσικό παράδειγμα¹⁴⁶.

Ακούγοντας το παράδειγμα θα εστιάσουμε στα σημεία που είναι φανερά και χωρίς μουσική καταγραφή και ανάλυση. Σε πρώτη ακρόαση ακούμε έναν αυτοσχεδιασμό ανεπτυγμένο χρονικά (4:07), πράγμα όμως που συμβαίνει και με τους λαϊκούς Τούρκους (Kadri Sencalar, Udi Hrant κ.α) άρα δεν το εντάσσουμε στα κατ'ανάγκη χαρακτηριστικά της λόγιας μουσικής των Τούρκων. Ο ίδιος ο Tanrikorur λέει πως η Τούρκικη λαϊκή μουσική με την λόγια δεν είναι ένα τελείως ξεχωριστό είδος αλλά η μια έχει στοιχεία της άλλης¹⁴⁷. Εμφανή υφολογικά στοιχεία του παραδείγματος είναι: Καθαρό παίξιμο, λίγες γρήγορες σε ταχύτητα φράσεις, περισσότερο απλωμένη χρονικά ανάπτυξη, λιγότερα παικτικά "εφέ"(έντονο στοιχείο της λαϊκής μουσικής) και ξεκάθαρες συχνότητες (τονικά ύψ η) με επιμονή στην λεπτομέρεια.

Θα προστεθεί σε αυτό το σημείο ένας αυτοσχεδιασμός¹⁴⁸ του Σαραγούδα που επιλέχθηκε βάση της μεγάλης του διάρκειας (6:20) για την σχετική σύγκριση και επισημάνση των κυριότερων διαφορών και ομοιοτήτων. Από τα παραπάνω στοιχεία του παραδείγματος του Tanrikorur ως ευδιάκριτες διαφορές μπορούμε να ξεχωρίσουμε το καθαρότερο παίξιμο, τον ακριβή τρόπο που γίνεται η ανάπτυξη¹⁴⁹ (αν και πρόκειται για διαφορετικό μακάμ η ανάδειξη πληθώρας βαθμίδων είναι υπέρ του λόγιου) και η λεπτομερής απόδοση των διαστημάτων και

¹⁴⁵Tanrikorur, C. (2017, 15 Μαΐου). Ανακτήθηκε από <http://www.oud.eclipse.co.uk/tanrikorur.html>.

¹⁴⁶Tanrikorur, C. (2017, 15 Μαΐου). *Ud taksimi*. <https://youtu.be/Z55DHsNpPeA>.

¹⁴⁷Tanrikorur, C. (2017, 15 Μαΐου). *The Ottoman music*. <http://www.bulentsavas.com/english/alhtml/theottoman.htm>.

¹⁴⁸Ηχητικό παράδειγμα. Ανακτήθηκε (2017, 30 Μαΐου) από: <https://www.youtube.com/watch?v=A5mjRaj58Co>

¹⁴⁹Σκούλιος, Μ. (2006), σ.79.

των στολισμάτων της μελωδίας. Χαρακτηριστικό είναι το πόσο καθυστερεί το ταξίμι του Tanrikorur να κάνει κατάληξη στην βάση (0:41)¹⁵⁰ ενώ του Σαραγούδα πολύ πιο σύντομα (0:16)¹⁵¹. Επίσης οι στάσεις και η ανάδειξη των ισχυρών βαθμίδων γίνεται με λεπτομέρεια ώστε να συμφωνούν απόλυτα με το makam¹⁵², στο ταξίμι του Tanrikorur ενώ ο Σαραγούδας τονίζει πιο αυθόρμητα και απλόχερα ειδικά σε τονική και δεσπίζουσα. Παρατηρώντας περισσότερο, ακόμα και χωρίς την βοήθεια της λεπτομερούς μουσικολογικής ανάλυσης, θα γίνουν φανερά και άλλα στοιχεία που αφορούν την αισθητική όπως η χρήση δυναμικών που εντείνουν την αίσθηση της εσωστρέφειας που χαρακτηρίζουν τον αυτοσχεδιασμό του Tanrikorur. Μια ακόμα παρατήρηση είναι η εξάρτηση στις ισχυρές βαθμίδες από την μεριά του Σαραγούδα σε αντίθεση με την ελευθερία που κινείται ο Tanrikorur. Το ισοκράτημα που υπάρχει καθ'όλη την διάρκεια του αυτοσχεδιασμού του Σαραγούδα από άλλο όργανο, επίσης λειτουργεί ως περιορισμός στο να αναδείξει περισσότερες βαθμίδες και στην εκτεταμένη χρήση μετατροπιών. Σε μια όχι επιστημονική, αλλά περισσότερο καθομιλουμένη διάλεκτο θα μπορούσαμε να τα τοποθετήσουμε ως μαθηματικό από την μία ή μερακλίδικο από την άλλη παίξιμο. Για τα κοινά στοιχεία θα πρέπει να εστιάσουμε μακριά από την αισθητική, στην ουσία. Όπως λέει ο Tanrikorur¹⁵³ αναφερόμενος στην Οθωμανική μουσική, το λόγιο και το λαϊκό μοιράζονται τους ίδιους όρους περιεχομένου όπως το μακάμ, οι ρυθμοί, οι φόρμες και συνεχώς αλληλεπιδρούν. Λόγιοι συνθέτες δημιουργούν λαϊκά έργα και λαϊκοί ποιητές δημιουργούν ανθολόγια που χρησιμοποιούνται από λόγιους¹⁵⁴ ένα παράδειγμα που το συναντάμε και σε άλλες δυτικότερες κουλτούρες.

Εδώ μπορούμε να αναπτύξουμε συλλογισμό στο δίπολο της λογιότητας-προφορικότητας σε σχέση με τους προαναφερθείς μουσικούς και τον Σαραγούδα. Εκτός των υφολογικών διαφορών κατά την μουσική εκτέλεση, όπου αυτό προϋποθέτει καταγραφές και αναλύσεις αυτοσχεδιασμών των προαναφερθέντων μουσικών υπάρχουν και άλλα σημεία που μπορούμε να τονίσουμε στα πλαίσια του δίπολου που αναφέρθηκε.

Η λογιότητα-εγγραματοσύνη όπως προκύπτει σαν όρος μέσα από το "Προφορικότητα και Εγγραματοσύνη" του W.Ong είναι ο παράγοντας που διευκολύνει την αποθήκευση,

¹⁵⁰Tanrikorur, C. (2017, 15 Μαΐου), ο.π.

¹⁵¹Ηχητικό παράδειγμα. Ανακτήθηκε (2017, 30 Μαΐου), ο.π.

¹⁵²Signell, K. (1974), σ.46-47.

¹⁵³Tanrikorur, C. (2017, 15 Μαΐου). Ανακτήθηκε από <http://www.oud.eclipse.co.uk/tanrikorur.html>.

¹⁵⁴Tanrikorur, C. (2017, 15 Μαΐου). Ανακτήθηκε από <http://www.oud.eclipse.co.uk/tanrikorur.html>.

επεξεργασία και διάδοση της ήδη υπάρχουσας γνώσης. Αν βασιστούμε σε αυτήν την εξήγηση μόνο, η κύρια διαφορά μεταξύ των νεότερων ουτιστών και του Σαραγούδα, έγκειται στην γραφή και ανάγνωση. Τους παραπάνω τους εντάσσουμε στο λόγιο μέρος του δίπολου, καθώς έχουν δεχθεί συστηματική μαθητεία βασισμένη στην γραφή και την ανάγνωση, συν του ότι όλοι έχουν βιβλιογραφική συμβολή σε μουσικά θέματα. Συνεπώς μπορούμε να συμπεράνουμε ότι οι υφολογικές τους διαφορές που αναφέραμε, έχουν αφετηρία τις διαφορετικές πηγές που αντλούν το ρεπερτόριο, τις τεχνικές τα στολίδια, καθώς και ότι οι νεότεροι έχουν σημείο αναφοράς και την παρτιτούρα¹⁵⁵ ενώ ο Σαραγούδας μόνο την ακρόαση.

Πέρα από την κατάκτηση μιας α' δεξιότητας, ο κυρ Νίκος έχει καταφέρει να χρησιμοποιεί τους αυτοσχεδιασμούς του μέσα στα πλαίσια μιας παγκόσμιας γλώσσας, όπου ανάλογα με την περίπτωση, προσαρμόζει το φρασολόγιο του έτσι ώστε να υπάρχει μια διάδραση με το εκάστοτε υλικό, τους υπόλοιπους μουσικούς και το κοινό όταν αυτό υπάρχει. Στους ουτίστες που τον επηρέασαν βρήκε αυτό που του "μιλούσε" που τον συγκινούσε περισσότερο, και αυτό ήταν η αμεσότητα η απλότητα και το "πειρακτικό"¹⁵⁶ όπως το αναφέρει που είναι η αίσθηση που μεταφέρεται στον ακροατή. Δεν προσπαθεί μέσω του αυτοσχεδιασμού να δείξει τόσο την δεξιότητα ούτε να αναδείξει κάποιο μακάμ. Αντίθετα χρησιμοποιεί τις λεπτομέρειες των μακάμ με ρευστότητα ανάλογα με την περίπτωση ώστε να κεντρίσει το ενδιαφέρον του ακροατή. Μέσα από τις τυποποιημένες φράσεις που αναπόφευκτα χρησιμοποιεί στα ταξίμια παράγεται ένα αποτέλεσμα, καθόλου τυποποιημένο και επαναλαμβανόμενο, αφού το φρασολόγιο αυτό είναι αρκετά πλούσιο και βρίσκει καταβολές από πολλά και διαφορετικά μουσικά στυλ.

¹⁵⁵ Σκούλιος, Μ.(2017) ο.π, σ.99-100.

¹⁵⁶ Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 203.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Με την ανταλλαγή πληθυσμού το 1922 το ευρύ κοινό στην Ελλάδα, γνώρισε ένα καινούριο μουσικό ιδίωμα. Αυτό το ιδίωμα είχε αναπτυχθεί στην Σμύρνη κυρίως από Ρωμιούς, με βασικές επιρροές από τρία διαφορετικά μουσικά μορφώματα: Την Οθωμανική μουσική που είχε ως κέντρο την Κωνσταντινούπολη, την Βυζαντινή ψαλτική, και την δυτικοευρωπαϊκή μουσική^{157,158}. Στην Ελλάδα πρωτοακούστηκε σε χώρους καφέ αμάν όπου μεγάλο μέρος του είχε πλέον ελληνικό στίχο. Το ρεπερτόριο που γνωρίζουμε σήμερα σαν σμυρναίικα, άρχισε να οργανώνεται από τις πρώτες ηχογραφήσεις. Στην προσπάθεια κατασκευής και ισχυροποίησης της εθνικής ταυτότητας, μια μερίδα των διαχειριστών της λαϊκής κουλτούρας, όπως δημοσιογράφοι, αργότερα λαογράφοι και ραδιοφωνικοί παραγωγοί, απώθησαν οτιδήποτε ήταν φανερά ανατολίτικο και λειτουργούσε ως ανάμνηση της εποχής της ανταλλαγής πληθυσμών και για κάποιους ανάμνηση μιας πατρίδας¹⁵⁹. Η εθνική αυτή ταυτότητα έπρεπε να φέρει ευρωπαϊκά στοιχεία και να αποκοπεί από τις ανατολίτικες καταβολές της. Έτσι το Οθωμανικό στοιχείο αγνοήθηκε¹⁶⁰ από το είδος αυτό, αφήνοντας έτσι ψευδείς εντυπώσεις τα επόμενα χρόνια για την πραγματική προέλευση της μουσικής αυτής. Αργότερα αρκετά αυθαίρετα, μαζί με το αστικό λαϊκό υβρίδιο του Πειραιά ονομάστηκε ρεμπέτικο. Σε περιοδολογήσεις και προσπάθειες που έγιναν από λαογράφους κυρίως να διακριθεί ως αυτόνομο είδος απέτυχε (να διακριθεί), αφού φάνηκε να είναι απλά ένα πρώιμο είδος του μεταγενέστερου ρεμπέτικου¹⁶¹.

Ο Σαραγούδας, με λαϊκό-δημοτικό υπόβαθρο και καμία γνώση επιστημονικού περιεχομένου για τις περιοδολογήσεις και τις συγκρίσεις των μουσικών ειδών, διακρίνει το μικρασιατικό ρεπερτόριο ως κάτι τελείως διαφορετικό από το ρεμπέτικο, δείχνοντας έτσι την οξυμένη αντίληψή του πάνω στην μουσική. Το ρεπερτόριο αυτό ήταν ίσως το μόνο μέσο που υπήρχε όταν πρωτασχολήθηκε με το ούτι, για να εκφραστεί. Παρόλο που την πρώτη πενταετία που μάθαινε ούτι είχε ως επιρροές και πρότυπα Τούρκους μουσικούς με λαϊκό Τούρκικο ρεπερτόριο, αντιλήφθηκε ότι στην Ελλάδα κάτι τέτοιο δεν θα είχε αντίκρουσμα, ούτε και υπήρχε

¹⁵⁷Pennanen, R. P. (2004). The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece. *Ethnomusicology*, 48 (1), σ. 3-4.

¹⁵⁸Zerouali, B. (2002). Σμυρναίικο τραγούδι. *Εγκυκλοπαίδεια μείζονος ελληνισμού*, σ. 4 - 5. Ανακτήθηκε (2017, 29 Μαΐου) από <http://asiaminor.ehw.gr/forms/filePage.aspx?lemmaId=6161>.

¹⁵⁹Κοκκώνης, Γ. (2010). ό.π., σ.13-14.

¹⁶⁰Κοκκώνης, Γ. (2007). ό.π., σ. 1 - 2.

¹⁶¹Κοκκώνης, Γ.(2005). Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου. Μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας, εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο: *Αγροτική κοινωνία και Λαϊκός Πολιτισμός*, Αθήνα, σ. 7.

κάποια αγορά ή χώρος να υποδεχτεί το είδος αυτό, όμως τα μικρασιάτικα ήταν για αυτόν πρόσφορο έδαφος. Όταν υπάρχει η ανάγκη και η ευκαιρία να δημιουργηθεί ένα εμπορικό προϊόν (είτε είναι δίσκος ή συναυλίες, ραδιόφωνο κτλ) οι πρακτικές που ακολουθούνται είναι παρόμοιες: Το προϊόν αποκτάει περιτύλιγμα, στην περίπτωση της λαϊκής μουσικής, αποκτάει κατηγορία και ταυτότητα, ώστε να γίνει ελκυστικό και να δημιουργήσει ζήτηση και έπειτα βγαίνει σε μαζική παραγωγή για να καλύψει την κατανάλωση. Η μαζική παραγωγή εδώ υπόκειται στην ομογενοποίηση πολλών ιδιωμάτων όπως προαναφέρθηκα, και αυτό στην ιστορία της μουσικής φαίνεται να επαναλαμβάνεται. Όπως στην εποχή του καφέ αμάν στην Ελλάδα οι ορχήστρες είχαν ρεπερτόρια μεγάλου εύρους (από ελληνικά τραγούδια της υπαίθρου, αρμένικα τραγούδια μέχρι σμυρναϊκά και οθωμανικής λαϊκής μουσικής κ.α)¹⁶², στην εποχή των ηχογραφήσεων με τις ορχήστρες Αραπάκη, Παπασιδέρη κ.α όπου γραμμοφώνησαν ένα μεγάλο μέρος της μουσικής της υπαίθρου, τέλος στο σήμερα, όπου τα ακούσματα και οι μουσικοί είναι υπερτοπικά. Τελικά το Μικρασιατικό ρεπερτόριο γνώρισε αποδοχή από την σύγχρονη ελληνική κοινωνία (από την δεκαετία του 80') μέχρι και σήμερα, όπου η ενασχόληση με το ρεπερτόριο αυτό έχει κορυφωθεί. Ο υπό μελέτη μουσικός βρέθηκε στο κέντρο της αλλαγής, από την μόδα του νεοδημοτικού στην "στροφή" προς την παράδοση, όντας ο ίδιος και στους δύο χώρους.

Ο Σαραγούδας έπαιξε καταλυτικό ρόλο, κάνοντας ελκυστικό ένα ξεχασμένο ρεπερτόριο που όμως δεν στάθηκε από μόνο του αλλά με την επαναπροσαρμογή του σε μουσικά είδη και ρεπερτόρια της εποχής μας. Σε αυτό το ρεπερτόριο (μικρασιατικό-σμυρναϊκό), οι καταβολές και τα χαρακτηριστικά του που προέρχονται από ένα ευρύ φάσμα ιδιωμάτων, από την Μέση ανατολή τα Βαλκάνια και την Δυτική Ευρώπη¹⁶³, ο κυρ Νίκος απέδωσε και τόνισε το αλά τούρκα χρώμα που σκόπιμα ή από αμέλεια δεν είχε αποδοθεί στο παρελθόν ως στοιχείο της μουσικής αυτής από συγγραφείς και λαογράφους¹⁶⁴. Το ύφος που του προσδίδουν η Γιασεμή και ο κυρ Νίκος δεν έχει την Ευρωπαϊκή λυρικήτητα που ένα μέρος του ανήκε στο παρελθόν αλλά περισσότερο στοιχεία ψαλτικής όπου υπάρχουν οι χρωματισμοί, τα μελίσματα και τα τσακίσματα των φωνών και στοιχεία λαϊκού ανατολίτικου τραγουδιού¹⁶⁵, που συγκλίνουν προς την ψαλτική.

¹⁶² Χατζηπανταζής, Θ. (1986). *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί*, Στιγμή: Αθήνα, σ.67.

¹⁶³ Zerouali, B. (2002).ό.π.

¹⁶⁴ Pennanen, R. P. (2004). ό.π.

¹⁶⁵ Zerouali, B. (2002). ό.π., σ. 4 - 5.

Ο κυρ Νίκος μουσικοτροπώντας ελεύθερα και μακριά από τους αυστηρούς πυλώνες της παράδοσης των λαογράφων και των συλλόγων, στην πραγματικότητα επαναπροσδιόρισε τον ρόλο του ουτιού δίνοντάς του σημαντική θέση στην ορχήστρα και προσαρμόζοντάς το σε ένα ρεπερτόριο που στο παρελθόν δεν είχε την ίδια εξέχουσα θέση. Μέσω του ρεπερτορίου δημιούργησε μια σχέση του οργάνου με διάφορα ιδιώματα της ανατολικής μεσογείου και του ελλαδικού χώρου. Άνοιξε δηλαδή έναν δρόμο όπου γέννησε ζήτηση για το ούτι στην Ελλάδα, επιτυγχάνοντας κάτι που οι Ρωμιοί προκάτοχοί του (Τομπούλης, Μελκόν) δεν κατάφεραν ή δεν στόχευαν: να συνδεθεί το ούτι όχι μόνο με ένα εισαγόμενο ρεπερτόριο αλλά με αυτό που αποκαλούμε "παραδοσιακή μουσική"(όρος προβληματικός, ο Ross Daly δεν τον δέχεται και αν λάβουμε υπόψιν τα κατά τόπους ιδιώματα καταλαβαίνουμε πως έχει δίκιο)¹⁶⁶, ώστε να δοθεί αφορμή να ασχοληθούν με το όργανο αυτό οι επόμενες γενιές¹⁶⁷. Την εποχή των ηχογραφήσεων του Αγάπιου Τομπούλη η ζήτηση του ήχου του ουτιού στην Ελλάδα βρισκόταν κυρίως στην τάξη των προσφύγων όπου είχαν σημείο αναφοράς την Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη. Από την δεκαετία του 70' και έπειτα θα το ακούσουμε πέρα από το σμυρναϊκό ρεπερτόριο και το αστικό λαϊκό, το ethnic, και τα διάφορα τοπικά ιδιώματα του ελλαδικού χώρου (και όχι μόνο).

Το αλά τούρκα στυλ παιχνιδιού του Σαραγούδα αλλά και της φωνής της Γιασεμής είναι ένα από τα πολλά εκφραστικά τους στοιχεία που επέλεξαν συνειδητά, για την ερμηνεία του μικρασιατικού ρεπερτορίου. Η αισθητική αυτή εκφράζεται με καθολικό τρόπο όχι μόνο ως άκουσμα αλλά και ως εικόνα και τρόπο επιτέλεσης. Από τους πρώτους δίσκους ακόμα όπως *Η αυγή. Μακάμ με ούτι* εμφανίζεται στις φωτογραφίες αγκαλιά με το ούτι με υπόβαθρο την εγγύς Ανατολή. Το ιδίωμα αυτό δεν θεωρήθηκε ως πολιτιστική κληρονομιά, όπως τα δημοτικά του κλαρίνου ή τα πολυφωνικά της υπαίθρου ούτε όπως το ρεμπέτικο, μέχρι σήμερα όπου το αλά τούρκα χρώμα έχει συνδεθεί αρκετά με το μικρασιατικό ρεπερτόριο. Ίσως το ότι το ζεύγος δεν αισθανόταν το "βάρος" της διαχείρισης μιας εγχώριας πολιτιστικής κληρονομιάς, ως άμεσοι συνεχιστές μιας προηγούμενης γενιάς μουσικών να είχε ως αποτέλεσμα, να μπορούν να κάνουν τις ποικίλες ρεπερτοριακές και εκτελεστικές παρεμβάσεις τους με γνώμονα το μεράκι που είχαν για το κάθε μουσικό στυλ που εισήγαγαν.

Όπως αναφέρθηκε στο βιογραφικό σημείωμα, η πρακτική του "κλεψίματος", είναι ένα σημαντικό στοιχείο στην διαμόρφωση της καλλιτεχνικής του ταυτότητας, πράγμα το οποίο

¹⁶⁶ Kallimopoulou, E. (2009). ό.π.

¹⁶⁷ Ατζακάς, Ε. (2012). ό.π., σ. 330.

συμβαίνει γενικότερα στον χώρο της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής. Το ίδιο περιεχόμενο στον όρο "κλέψιμο" προσδίδουν και άλλοι πρακτικοί μουσικοί¹⁶⁸ που ουσιαστικά ήταν η μόνη μορφή ατομικής μάθησης. Η ικανότητα του Σαραγούδα να αφομοιώνει και να επαναπροσαρμόζει τα στοιχεία που αποτελούν ένα μουσικό ιδίωμα στα δικά του μέτρα διαφέρει από την έννοια της αντιγραφής χωρίς επεξεργασία, που επίσης συναντάται πολύ συχνά στον χώρο αυτόν. Τα αποτελέσματα της πρακτικής αυτής τα συναντάμε όχι μόνο στο ύφος του ως οργανοπαίκτη, αλλά και στην συνολική αισθητική του ρεπερτορίου. Πολλά τραγούδια έχουν επαναπροσαρμοστεί, διασκευαστεί σε μελωδία ή ακόμα και έχουν δανειστεί στίχο ή τίτλο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το "Ζηλεύω τα πουλιά" όπου ο τίτλος είναι δανεικός από το λαϊκό άσμα του Θανάση Πολυκανδριώτη, σε στίχο πλέον της Γιασεμή και μουσική του Ara dinkijian. Οι πρακτικές αυτές ήταν αποδεκτές ειδικά πριν την ευρεία διάδοση της δισκογραφίας. *"Όταν όμως πάρει ο πρακτικός ένα δημοτικό τραγούδι και το προσαρμόσει στο όργανο, τότε ο σκοπός αυτός θεωρείται δική του δημιουργία. Όσο δε γράφεται αυτός ο καινούριος σκοπός, μπορεί ο καθένας να του τον κλέψει. Αν όμως προλάβει να τον πρωτογραμμοφωνήσει αυτός ο ίδιος, μένει γνωστός σα δική του δημιουργία. Τους πρακτικούς τους συμφέρει να φωνογραφούν δικές τους δημιουργίες, γιατί εκτός από την αμοιβή που θα πάρουν για την φωνοληψία, έχουν και ποσοστά."*¹⁶⁹

Σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του Σαραγούδα ως μουσικός έπαιξαν κάποια πρόσωπα που ασχολήθηκαν και ασχολούνται με την επαγγελματική του πορεία. Τα πρώτα χρόνια ως ουτίστας, τον προσέγγισε ο Γρηγόρης Φαληρέας, που μαζί με τον αδερφό του Τάσο, είχαν την δισκογραφική εταιρία αφοί Φαληρέα. Την περίοδο εκείνη οι αφοί Φαληρέα δισκογράφησαν συλλογές με σμυρναϊκό ρεπερτόριο, από μουσικούς που θεωρήθηκαν "στυλοβάτες" της παράδοσης. Στην εταιρία αυτή έγραψε τέσσερις δίσκους, αντιπροσωπευτικούς για το ύφος του κυρ Νίκου, αφού περιλαμβάνουν μέρος από το μικρασιατικό αλλά και το πειραματικό ρεπερτόριο του.

Συνοψίζοντας υφολογικά, μιλάμε για έναν λαϊκό μουσικό με τις έννοιες που δόθηκαν στο πρώτο κεφάλαιο όπου δημιούργησε μια νέα αισθητική για τα δεδομένα της εποχής αναβιώνοντας ένα παλαιό μουσικό στυλ και προσαρμόζοντάς το σε μοντέρνα δεδομένα. Όπως

¹⁶⁸ Σταθόπουλος, Α. (2012). *Μάκης Βασιλειάδης: Θεωρητική προσέγγιση οργανικών σκοπών και ταξιμιών*. (Πτυχιική εργασία). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής.

¹⁶⁹ Λιάβας, Λ. (1999). *Μουσικές της Θράκης*. Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής: Αθήνα, σ. 34-35.

αναφέρθηκε πολλά στοιχεία αυτής της μουσικής ταιριάζουν με το ethnic ή world music χωρίς όμως αυτό να καθιστά τον Σαραγούδα ως έναν μουσικό της ethnic σκηνής. Το υπόβαθρο ενός τέτοιου μουσικού επί το πλείστον περιλαμβάνει συγκεκριμένους χώρους και τρόπους τέλεσης και μέσα προβολής όπως διαγωνισμούς τύπου eurovision, πληθωρικό lifestyle, και περισσότερη παγκόσμια προβολή, από έναν τοπικό η και υπερτοπικό λαϊκό μουσικό. Το γεγονός όπως επίσης αναφέρθηκε, του ότι αφομοίωσε ένα καινούριο σε αυτόν ιδίωμα σε ηλικία που συνήθως οι καλλιτέχνες βρίσκονται σε φάση ολοκλήρωσης της μουσικής τους ταυτότητάς τον καθιστά σπάνια και ιδιάζουσα περίπτωση μελέτης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Feldman, W. (1990 - 1991). Cultural Authority and Authenticity in the Turkish repertoire. *Asian music*, 22 (1).
2. Kallimopoulou, E. (2009). *Paradosiaka: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. Farnham: Ashgate.
3. Nettl, B. (2000). Improvisation. *New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.
4. Pennanen, R. P. (2004). The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece. *Ethnomusicology*, 48 (1).
5. Poulos, P. C. (2011). Rethinking orality in Turkish classical music: A genealogy of contemporary musical assemblages. *Middle East Journal of Culture and Communication*, 4.
6. Signell, K. (1974). Esthetics of improvisation in Turkish art music. *Asian music*, 5 (2).
7. Touma, H. H. (1971). The makam phenomenon: An improvisation technique in the music of the middle east. *Ethnomusicology*, 15(1).
8. Ατζακάς, Ε. (2012). *Οι άνθρωποι του ξύλου: Το ούτι από τις παρυφές του ανατολικού μουσικού πολιτισμού στη σύγχρονη αστική κουλτούρα του ελληνικού χώρου*. (Διδακτορική διατριβή). Ανακτήθηκε από Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών.
<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/29900>.
9. Αϊντεμίρ, Μ. (2010). *Το τούρκικο μακάμ*. Αθήνα: Fagotto.
10. Ανδρέου, Α. (2014). *Υφολογική ανάλυση στην φόρμα taksim. Η περίπτωση του Γιώργου Μπατζανού*. (Πτυχιακή εργασία). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
11. Ευαγγέλου, Α. Γ. (2007). *Λαϊκοί μουσικοί και σχέσεις μαθητείας: Το παράδειγμα της Ηπείρου*. (Πτυχιακή εργασία). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου. σ. 77. Ανακτήθηκε από
http://apothetirio.teiep.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/370/lpm_000023.pdf?sequence=1.

12. Καλαϊτζίδης, Κ. (1996). *Το ούτι: μέθοδος εκμάθησης*. Τόμος Α'. ΕΝ ΧΟΡΔΑΙΣ.
13. Καμπόλης Δημήτρης, (2010). Τα αρβανίτικα τραγούδια της κεντρικής και νότιας Ελλάδας. (Πτυχιακή εργασία). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, σ.10
14. Κασούρας, Β. Θ. (2013). *Σ' όλους τους τόπους πήγα*. Φίλιππος Νάκας.
15. Κοκκώνης, Γ. (2005). Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου. Μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας, εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο: *Αγροτική κοινωνία και Λαϊκός Πολιτισμός*, Αθήνα.
16. Κοκκώνης, Γ. (2007). *Έντυπες συνεργείες, άτυπες συναινέσεις: Έλληνες συνθέτες και δημοτικό τραγούδι*. Ανακοίνωση στο διεθνές Μουσικολογικό Συνέδριο: Όψεις της ελληνικότητας στη μουσική, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.
17. Κοκκώνης, Γ. (2008). «Το «ταυτόν» και το «αλλότριον» της (νεο)δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας», δημοσιευμένο στο *Ετερότητες και μουσική στα Βαλκάνια*. 4. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
18. Κοκκώνης, Γ. (2010). Alla turka - Alla franca και καφέ αμάν. εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο *Το Οθωμανικό παρελθόν στο Βαλκανικό παρόν: Μουσική και Διαμεσολάβηση*. Φινλανδικό Ινστιτούτο Αθηνών. Τμήμα Τουρκικών Σπουδών και Σύγχρονων Ασιατικών Σπουδών. Φιλοσοφική Σχολή. Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών.
19. Λιάβας, Λ. (2007). *Μουσική από τα Δωδεκάνησα*. Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων.
20. Λιάβας, Λ. (1999). *Μουσικές της Θράκης*. Αθήνα: Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής.
21. Λιόντου - Μωχάμεντ, Μ. (2011). *Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών*. (Πτυχιακή εργασία). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου. Ανακτήθηκε από http://apothetirio.teiep.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/525/lpm_000161.pdf?sequence=1.

22. Πανόπουλος, Π.(2007). *Σώμα, μουσική και προφορικότητα: Ανθρωπολογικές σημειώσεις για το σώμα των μουσικών και των μουσικών οργάνων*. Τετράδιο 3. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
23. Παπαδάκης, Γ. (2003). *Λαϊκοί πραχτικοί οργανοπαίκτες*. Αθήνα: Επικαιρότητα.
24. Σκούλιος, Μ. (2010). *Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα*. Τετράδιο 5. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
25. Σκούλιος, Μ. (2017). *Θεωρία και πράξη στον μελωδικό πολυτροπισμό της Ανατολής: μια συγκριτική ανάλυση των τροπικών συστημάτων των Οθωμανοτουρκικών Μακάμ και των Ινδουστανικών Raga*. (Διδακτορική διατριβή). Ανακτήθηκε από Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών.
26. Σκούλιος, Μ. (2014). Τα ανατολικά Μακάμ και ο «ορθός» τρόπος Ραστ, *Πολυφωνία*, 25. Αθήνα: Κουλτούρα.
27. Σκούλιος, Μ. (2006). Προφορικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου. Ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης, *Πολυφωνία*, 8. Αθήνα: Κουλτούρα.
28. Σκούλιος, Μ. (2007). Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειοανατολικής μεσογείου. *Προφορικότητες* 3. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
29. Σταθόπουλος, Α. (2012). *Μάκης Βασιλειάδης: Θεωρητική προσέγγιση οργανικών σκοπών και ταξιμιών*. (Πτυχιακή εργασία). Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
30. Τσιαμούλης, Χ. & Ερευνίδης, Π. (1998). *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης: (17 - 20ος αι.)*. Αθήνα: Δόμος.
31. Τσίρης, Γ & Παπασταύρου, Δ. (2011). *Μουσικοτροπώντας: Η μουσική πράξη ως υγεία και θεραπεία μέσα από μία διεπιστημονική προοπτική*.
http://approaches.gr/wpcontent/uploads/2015/09/Approaches_322011_Tsirispapastavrou_Article.pdf,σ.92

32. Χατζηπανταζής, Θ. (1986). *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί: Η ακμή του καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α', συμβολή στην μελέτη της ιστορίας του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Στιγμή.

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

1. Erlmann, V. (1996). *The aesthitics of the global imagination:Reflections on world music in the 1990s*, Public culture, σ. 467. Ανακτήθηκε: (2018, 25 Ιουνίου).
<https://www.amherst.edu/system/files/media/0338/Erlmann%2520-%2520The%2520Aesthetics%2520of%2520the%2520Global%2520Imagination-%2520Reflections%2520on%2520World%2520Music%2520in%2520the%25201990s.pdf>
2. Feld, S. (2003). *A Sweet Lullaby for World Wusic*. σ. 147. Ανακτήθηκε (2018, 25 Ιουνίου).
<https://static1.squarespace.com/static/545aad98e4b0f1f9150ad5c3/t/5465b37ae4b0468f51cd831e/1415951226470/2000+Sweet+Lullaby+for+World+Music+copy.pdf>
3. Hudai, A. (2017, 12 Μαΐου). *Sende Git Sende Unut Kimler Unutmadiki*. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/rsgjjEQoZ2c>.
4. Mustafa Kandirali - Βασίλης Σούκας - Νίκος Σαραγούδας. (2016, 12 Νοεμβρίου). Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/nZma5iZVTSg>.
5. Sencalar, K. (2017, 12 Μαΐου). *Ud taksimleri*. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/kivbikUTM2Q>.
6. Tanrikorur, C. (2017, 15 Μαΐου). Ανακτήθηκε από <http://www.oud.eclipse.co.uk/tanrikorur.html>.
7. Tanrikorur, C. (2017, 15 Μαΐου). *Ud taksimi*. <https://youtu.be/Z55DHsNpPeA>.
8. Tanrikorur, C. (2017, 15 Μαΐου). *The Ottoman music*. <http://www.bulentsavas.com/english/alhtml/theottoman.htm>.
9. Walter, J. O. (2017, 23 Μαΐου). *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη*. Ανακτήθηκε από http://www.komvos.edu.gr/glwssa/odigos/thema_e1/7pop-up.htm.
10. Zerouali, B. (2002). Σμυρναϊκό τραγούδι. *Εγκυκλοπαίδεια μείζονος ελληνισμού*. Ανακτήθηκε (2017, 29 Μαΐου) από <http://asiaminor.ehw.gr/forms/filePage.aspx?lemmaId=6161>.

11. Απέργης, Α. (2017, 15 Μαΐου). Ανακτήθηκε από <http://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.partners&id=46>.
12. Καλαϊτζίδης, Κ. (2017, 15 Μαΐου). Από το βυζαντινό ψαλτήρι στην Μασσαλία. *Το Βήμα*. Ανακτήθηκε από <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=360548>.
13. Κόρος - Μόσχος - Σαραγούδας. (2016, 12 Νοεμβρίου). *Βυζαντινοί ύμνοι*. Ανακτήθηκε από <https://youtu.be/wijT5DX3flQ>.
14. Παπαδάκης, Γ. 2016, 29 Σεπτεμβρίου) *Τα δημοτικά των δίσκων*, σ. 3. Ανακτήθηκε από: <http://www.music-art.gr/content/view/39/34/lang,el/>.
15. Σαραγούδας, Ν. (2016, 2 Δεκεμβρίου). Ανακτήθηκε από: <https://www.discogs.com/artist/2449698-%CE%9D%CE%AF%CE%BA%CE%BF%CF%82-%CE%A3%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%B3%CE%BF%CF%8D%CE%B4%CE%B1%CF%82>.
16. Σκούλιος, Μ. (2017, 15 Μαΐου). Ανακτήθηκε από <http://tlpm.teiep.gr/el/tlpm/personnel/ep/282-skoulios.html>.
17. <http://www.klika.gr/index.php/arthrografia/arthra/123-outi-parelthon-paron-mellon.html>. Ανακτήθηκε (2018, 25 Ιουνίου).
18. Ηχητικό παράδειγμα. Ανακτήθηκε (2018, 15 Μαΐου). <https://www.youtube.com/watch?v=wIzQ6XjkXgM>
19. Ηχητικό παράδειγμα. Ανακτήθηκε (2017, 30 Μαΐου). <https://www.youtube.com/watch?v=A5mjRaj58Co>
20. Λίστα περιεχομένων. Ανακτήθηκε (2018, 15 Ιουνίου). http://www.studio52.gr/info_gr.asp?infoID=00000pvt#TrackList.
21. Λίστα περιεχομένων. Ανακτήθηκε (2018, 15 Ιουνίου). http://www.studio52.gr/info_gr.asp?infoID=00000my8

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Σαραγούδας Νίκος συνέντευξη

Παρατίθεται απόσπασμα συνέντευξης με τον Νίκο Σαραγούδα, με την παρουσία της γυναίκας του Γιασεμή, με σκοπό να χρησιμέψει ως "πηγή" για κάποια από τα συμπεράσματα που εκμαιεύονται. Η συνέντευξη αυτή πραγματοποιήθηκε στις 16/10/2016 στο σπίτι του στα Σπάτα.

Αρχίζοντας την κουβέντα αναφερθήκαμε στα Τούρκικα λαϊκά τραγούδια, όπου αρέσουν πολύ στο ζεύγος. Ανατριχιάζουν μου λένε και οι δύο. Η Γιασεμή μίλησε λίγο για την Κωνσταντινουπολίτικη καταγωγή της και ως προέκταση, ότι στο σπίτι της η Τούρκικη γλώσσα χρησιμοποιούνταν, αλλά η ίδια δεν έμαθε. Μετά είπαμε δυο λόγια για το καφενείο των μουσικών στην Αθηνάς όπου και γνωρίστηκαν.

- B:** Πώς σε μια εποχή όπου ουτίστες στην Ελλάδα δεν υπήρχαν, επομένως ούτε επιρροές εσύ έμαθες να παίζεις και μάλιστα σε πρότυπα Τούρκικα;
- Σ:** Το ούτι το άκουσα από τον μπάρμπα Γιάννη¹⁷⁰ εκεί και μ'άρεσε ο ήχος του, μπήκε μέσα μου. Το πλήρωσα και το πήρα. Αλλά τι να παίζω; Εγώ λίγη κιθαρίτσα έπαιζα, τα τέμπα κρατάγαμε.. Τα μακάμια δεν τα ήξερα τότε.
- B:** Τους αμανέδες; Πριν μάθεις μακάμια δεν έκανες;
- Γ:** Τους έχει μέσα του.
- Σ:** Αμανέδες άκουγα από Τούρκους. Αν άκουγα καμιά καλή φράση την έκλεβα.
- Γ:** Από όταν τον γνώρισα άκουγε Αιγυπτιακά, Um Kalthum και άλλα τέτοια.
- Σ:** Είχα εδώ τον Παπασιδέρη, τον Μίμη τον Ατραΐδη τον Μοσχονά στους γάμους τραγουδούσαν, στις αυλές τότε μες'το κρύο, χειμώνα πήγαιναν, όταν τελείωνε ο γάμος πήγαιναν τα όργανα στο καφενείο και έκαναν αμανέδες.. Εγώ πού να ξεκολλήσω από κεί..
- B:** Επομένως το ούτι και τα μακάμ ήρθανε μαζί..
- Σ:** Μαζί. Να σου πω και κάτι.. Καλά τα μακάμια αλλά οργανοπαίκτης γεννιέσαι σε κάνει η μάνα σου. Σημασία έχει να το αγαπάς και να παίζεις καλά. Καλό είναι να ξέρεις τα βασικά, αλλά ο καλός ο παίκτης το έχει μέσα του.

¹⁷⁰ Παπαδάκης, Γ. (2003). *Λαϊκοί πραχτικοί οργανοπαίκτες*. Αθήνα: Επικαιρότητα.

- B:** Οι πρώτοι δίσκοι με ούτι που άκουσες;
- Σ:** Βρήκα του Hrant ένα ταξίμι στα παλιατζίδικα. Και ένα που είχα πιο μπροστά του Kadri Sencalar. Του Kadri πήγα σπίτι του. Μεγάλο όνομα. Ήταν του ράδιου (δούλευε στο ραδιόφωνο) και είχε (εδώ) ένα μεγάλο παράσημο. Και στου Hrant το σπίτι πήγαμε.
- B:** Τον Μπατζανό τον είχες ακούσει τότε;
- Σ:** Στην αρχή δεν τον είχα ακούσει. Όταν τον άκουσα "πέταξα το ούτι".
- B:** Είχε διαφορετικό στυλ από τους άλλους που άκουγες τότε.
- Σ:** Έπαιζε πιο συγκεκριμένα. Εμένα στα ταξίμια μου άρεσε ο Hrant, όμως πιο πολύ από όλους μου άρεσε ο Colakoglu. Μετά όμως βγήκανε και οι κατσίβελοι (τσιγγάνοι) και έπαιζαν με δεξιοτεχνία. Όπως εδώ ο Παλαιολόγου που μετά βγήκανε πολλοί.
- B:** Ευχαριστώ ήθελα να καταλάβω πώς άρχισες να κάνεις τα ταξίμια με τον τρόπο που τα κάνεις..
- Σ:** Στον δρόμο όλα έρχονται. Κανα δύο μου τα είχε μάθει ο Στανίτσας, ένας ψάλτης μεγάλος. Είχα μανία με τα Τούρκικα παιξίματα. Και η Βυζαντινή όμως είναι "σφραγίδα"..