

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΚΤΕΛΕΣΗ/ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ, ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ:
ΣΑΝΤΟΥΡΙ

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΣΤΑΘΑΚΗΣ

**ΝΙΚΟΣ ΚΑΛΑΪΤΖΗΣ – ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΥΣΑΜΛΗΣ :ΤΕΧΝΙΚΗ ΚΑΙ ΥΦΟΛΟΓΙΚΗ
ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ**

Επιβλέπων : Χάρης Σαρρής

Αθήνα, Ιούλιος 2020

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	3
1 ^ο κεφάλαιο Το σαντούρι και οι Έλληνες: μέσα 19 ^{ου} -μέσα 20 ^{ου} αιώνα.....	5
2 ^ο κεφάλαιο Η μουσική της Λέσβου: μέσα 19 ^{ου} -αρχές 20 ^{ου} αιώνα.....	10
2.1Το σαντούρι στη Λέσβο.....	15
3 ^ο κεφάλαιο Γιάννης Σουσαμλής (Κακούργος)-Νίκος Καλαϊτζής (Μπινταγιάλας).....	18
4 ^ο κεφάλαιο Καταγραφή και ανάλυση ηχογραφημένων κομματιών των δύο δεξιοτεχνών.....	22
Συμπεράσματα.....	53
Βιβλιογραφία.....	56

Εισαγωγή

Ο Νίκος Καλαϊτζής (Μπινταγιάλας) και ο Γιάννης Σουσαμλής (Κακούργος), δύο ιδιαίτεροι δεξιότεχνες του σαντουριού, αποτελούν ξεχωριστά αλλά εξίσου σημαντικά κεφάλαια μουσικών. Έχοντας κοινό τόπο καταγωγής το νησί της Λέσβου και γεννημένοι στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, μία περίοδο που το σαντούρι παίζει ενεργό ρόλο στις μουσικές κουλτούρες τόσο από μουσικούς της ελληνικής επικράτειας, της Μικράς Ασίας, αλλά και τους Έλληνες της Αμερικής, κατάφεραν να συμβάλλουν στην περαιτέρω εξέλιξη του οργάνου, διαμορφώνοντας ο καθένας τους το προσωπικό του ιδιαίτερο και ευδιάκριτο ερμηνευτικό ύφος.

Κύριο ζητούμενο της παρούσας εργασίας αποτελεί η “αποκρυπτογράφηση” της ιδιαιτερότητας του τρόπου παιξίματος των δύο αυτών δεξιότεχνών. Με τον όρο “αποκρυπτογράφηση” εννοείται η διασαφήνιση του “προσωπικό ύφος”. Στόχος είναι να γίνουν γνωστές οι τεχνικές που χρησιμοποιούσαν στις εκτελέσεις τους, ο τρόπος που επεξεργάζονταν την μελωδική γραμμή των κομματιών, καθώς και η αντίληψη-παρεμβολή στο ρυθμικό στοιχείο των κομματιών. Το μέσο που θα οδηγήσει στην εξαγωγή των συμπερασμάτων γύρω από αυτά τα ζητούμενα, είναι οι καταγραφές κάποιων εκτελέσεων τους. Οι καταγραφές αυτές απαρτίζονται από ηχογραφήσεις κοινών κομματιών των δύο δεξιότεχνών, ο οποίες θα αναλυθούν λεπτομερώς, αναζητώντας τα κοινά ή/και διαφορετικά τεχνικά στοιχεία των δύο δεξιότεχνών, καθώς και την γενικότερη φιλοσοφία τους γύρω από τον τρόπο εκτέλεσης των κομματιών.

Θεωρώντας ότι η διαμόρφωση της δεξιοτεχνικής φυσιολογίας των Μπινταγιάλα και Κακούργου είναι επίσης αποτέλεσμα παραγόντων όπως το μουσικό ύφος της Λέσβου των αρχών του 20^{ου} αιώνα, της ευρύτερης χρήσης του οργάνου από οργανοπαίκτες της εποχής, αλλά και της προσωπικής επαγγελματικής πορείας τους, θα παρουσιαστούν τρεις μικρές ενότητες. Η πρώτη ενότητα αναφέρεται στην δράση του σαντουριού στα χρονικά πλαίσια που αναφέρονται στον τίτλο, στον ελλαδικό χώρο, την Μικρά Ασία και την Αμερική, όπου δραστηριοποιήθηκαν μουσικά οι Έλληνες μετανάστες. Θα γίνουν αναφορές στα μουσικά σχήματα, στους μουσικούς χώρους με έντονη την παρουσία του οργάνου, καθώς και σε δεξιότεχνες του οργάνου που δραστηριοποιήθηκαν στις συγκεκριμένες περιοχές. Στόχος της ενότητας είναι να αναδειχθεί ένα ευρύτερο μουσικό πλαίσιο δράσης του οργάνου, μέσω της δημιουργίας μίας εικόνας για την μουσική μιας εποχής σχεδόν ταυτόχρονης με εκείνης των Μπινταγιάλα και Κακούργου. Η δεύτερη ενότητα ασχολείται με το μουσικό τοπίο της Λέσβου, περιγράφοντας το μουσικό ύφος της συγκεκριμένης περιόδου, τα αίτια διαμόρφωσης του, εντάσσοντας σε αυτό τον ρόλο του σαντουριού στον τόπο και την περίοδο που αξιοποιήθηκε ίσως στον μεγαλύτερο βαθμό, συγκριτικά με άλλες περιόδους. Τέλος στην τρίτη ενότητα παρουσιάζονται βιογραφικά στοιχεία των δύο δεξιότεχνών, σχετιζόμενα με την μουσική τους πορεία και δράση, προσθέτοντας έναν ακόμη παράγοντα που επηρέασε την διαμόρφωση του “μουσικού πορτραίτου” τους.

Κατόπιν τούτων ο κύριος στόχος της εργασίας είναι η ανάδειξη των τεχνικών στοιχείων που διακρίνουν τους δύο εκτελεστές, τα κοινά και τα διαφοροποιητικά στοιχεία, αλλά και η φιλοσοφία βάση της οποίας διαμόρφωσαν το παίξιμο τους, με τις υπόλοιπες ενότητες να δρουν συμπληρωματικά ως προς τον κύριο στόχο της εργασίας. Τα ερωτήματα που

γεννούνται αφορούν τα τεχνικά σημεία στα οποία ταυτίζονται ή διαφοροποιούνται ο Μπινταγιάλας και ο Κακούργος, το πώς και εάν η επαγγελματική τους δραστηριοποίηση τους επηρέασε στην διαμόρφωση του προσωπικού τους ύφους και σε ποιόν βαθμό δύο μουσικοί γεννημένοι στον ίδιο τόπο μπορούν υφολογικά να διαφέρουν. Αυτά τα ερωτήματα επιχειρεί η παρούσα εργασία να αναζητήσει.

Το σαντούρι και οι Έλληνες, μέσα 19^{ου}-μέσα 20^{ου} αιώνα

Το σαντούρι είναι ένα όργανο που ανήκει στην κατηγορία των πολύχορδων, έγχορδων-χορδόφωνων μουσικών οργάνων, ενώ τα κύρια χαρακτηριστικά του όπως είναι το σχήμα, ο αριθμός, το μήκος ή το υλικό των χορδών, καθώς και η χρήση του οργάνου, ποικίλουν από περίοδο σε περίοδο και από πολιτισμό σε πολιτισμό. Οι ποικίλες μορφές του οργάνου, καθώς και η αδυναμία της επιστήμης της οργανολογίας για μια γενικότερη απόδοση βέβαιης χρονικής και τοπικής προέλευσης των οργάνων (Καρακάσης, 1970, σ. 1), έχουν ως αποτέλεσμα η έως τώρα έρευνα να μην έχει διασαφηνίσει την καταγωγή του σαντουριού.

Το ζήτημα αυτό έχει απασχολήσει την Ελένη Τοπαλίδου, η οποία μελετώντας τις σχετικές αναφορές του Paul Gifford και του Curt Sachs, υποστηρίζει πως η προέλευση του οργάνου πρέπει να αναζητηθεί στην περιοχή της Μέσης Ανατολής αλλά και στην Ισπανία, με την συσχέτιση του σαντουριού με το ψαλτήριο, όπως απεικονίζεται από τον 12^ο αιώνα στον ναό Santiago de Compostella στην σημερινή Ισπανία.¹ Αντίθετα ο Κοφτερός στην προσπάθεια του να ερμηνεύσει και να εξηγήσει την καταγωγή του οργάνου, παρουσίασε μια διαφορετική οπτική του ζητήματος. Ανατρέχοντας στην μουσική της αρχαίας Ελλάδας, υποστήριξε ότι ο πρώτος πρόγονος του σαντουριού απαντάται στο λεγόμενο “μονόχορδο του Πυθαγόρα” (6^{ος} αιώνας π.Χ.). Το μονόχορδο ήταν το αποτέλεσμα των αναζητήσεων του Πυθαγόρα, γύρω από τις μαθηματικές σχέσεις των μουσικών διαστημάτων και της συσχέτισης του τονικού μουσικού ύψους με το μήκος της χορδής. Το εν λόγω όργανο, αποτελούταν από μία χορδή στηριζόμενη σε κομμάτια ξύλου, τα οποία μετακινούνταν ανάλογα με το διάστημα που έπρεπε να σχηματιστεί. Αν για παράδειγμα το ξύλο (που είχε τον ρόλο του “καβαλάρη” ή “γέφυρας”) τοποθετούνταν στην μέση της χορδής, σχηματιζόταν το διάστημα οκτάβας (Κοφτερός, 1991, σσ. 45-47). Προέκταση του μονόχορδου ήταν τα όργανα που κατά την αρχαιότητα και τους πρώτους μεταχριστιανικούς αιώνες παίζονταν με τα δάχτυλα ή με την κρούση των χορδών, υπό τον γενικό όρο “ψαλτήριο”, αποτελώντας ουσιαστικά τους προγόνους για δύο διαφορετικές οικογένειες οργάνων: το σαντούρι και το κανονάκι. (Κοφτερός, 2019, σσ. 23-26).

Το σαντούρι με τη σημερινή του μορφή όπως είναι γνωστή από τον 19^ο αιώνα και η σχέση των Ελλήνων μουσικών με αυτό, εντοπίζεται στην ελληνική επικράτεια και στη Μ.Ασία, στα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Αυτή τουλάχιστον είναι η χρονική περίοδος για την οποία κάνουν λόγο οι πηγές. Πρόκειται για μια περίοδο κατά την οποία τα μουσικά καφενεία, υπό την ονομασία καφέ-αμάν βρίσκονταν σε μεγάλη ακμή, τόσο στην Κωνσταντινούπολη, όσο και στη Σμύρνη. Τα μουσικά σχήματα απαρτίζονταν από μουσικούς πολλών εθνικοτήτων (Αρμένιοι, Έλληνες, Τούρκοι, κ.α.). Μάλιστα η πρώτη ονομασία των μουσικών αυτών κέντρων ήταν “καφέ-σαντούρ”, κάτι που αποτελεί απόδειξη του βασικού ρόλου του σαντουριού στα μουσικά σχήματα αυτών των χώρων. Όπως αναφέρει και ο Γιώργος Κοκκώνης: “Στο ρεπερτόριο των καφέ επικρατεί το ζεύγος βιολί-σαντούρι, ενίοτε και με συνοδεία κιθάρας, ενώ η πολιτική λύρα, το ούτι και το κανονάκι εκπροσωπούνται

¹ Οι πληροφορίες της συγκεκριμένης παραγράφου αντλήθηκαν από την πτυχιακή εργασία της Ελένης Τοπαλίδου με τίτλο “Το ελληνικό σαντούρι και η βαλκανική του προέλευση”, σελ.10, ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα, 2008.

λιγότερο. Εξ ου και ο όρος σαντουρόβιολα αλλά και καφε-σαντούρ, που μάλιστα προηγείται χρονικά του όρου καφέ-αμάν” (Κοκκώνης, 2017, pp. 108-109).

Ένα ακόμη καθιερωμένο συγκρότημα της εποχής υπό τον όρο “παιχνίδια”, αποτελούνταν από το σαντούρι (με συνδυασμό σολιστικού και συνοδευτικού ρόλου), βιολί ή μαντολίνο, βιολοντσέλο ή κιθάρα και τραγουδιστές (Λιάτσος, 1982, σσ. 36-37).

Επιπλέον πληροφορίες για τα μουσικά σχήματα της Σμύρνης, είναι δυνατόν να αντληθούν μέσα από τις αφηγήσεις της Αγγέλας Παπάζογλου: “Στις κομπανίες τις σμυρναϊκές και στα “παιχνίδια” ,λέγαμε τον καμό μας με μινόρε, με βιολοντσέλλα, πιάνο, άρπες ,σαντούρια, μαντολίνα ,κιθάρες και βιολιά” (Παπάζογλου, 1986, σ. 9).

Το σαντούρι είχε ενεργή συμμετοχή και στις “Εστουδιαντίνες”. Οι ορχήστρες αυτές, στην κύρια μορφή τους αποτελούνταν από τρεις έως οχτώ οργανοπαίκτες και τρεις τραγουδιστές, με κύριο όργανο το μαντολίνο. Εκτός των μουσικών παραστάσεων σε κέντρα της Μ.Ασίας, πολλά από αυτά τα συγκροτήματα δραστηριοποιήθηκαν και στο εξωτερικό, με τα “Πολιτάκια”, την πιο φημισμένη ορχήστρα, να περιοδεύει σε Γαλλία και Βρετανία. Με βάση το ρεπερτόριο τους, οι Εστουδιαντίνες, χωρίζονταν σε ορχήστρες τριών ειδών:

1)Την “Ευρωπαϊκή” (μαντολίνο,κιθάρα)

2)Την “Λαϊκή” (σαντούρι, βιολί)

3)Την “Α λα τούρκα” (πολίτικη λύρα, ούτι, κανονάκι) (Βολιότης-Καπετανάκης, 2007, σσ. 284-285).

Ενδεικτικά ονόματα σαντουριέρηδων της Σμύρνης: Ερμόλαος Κόνσολας, Μελισσινός Ευάγγελος, Μποντόζης Σωτήρης, Μπρασάμης Κώστας, Σαββόπουλος Δημήτρης. (Αρχιγένης, 1993, σ. 70).

Όσον αφορά την παρουσία και διάδοση του οργάνου στον ελλαδικό χώρο, σύμφωνα με τον Λάμπρο Λιάβα: “Η ευρεία διάδοση του σαντουριού στον ελλαδικό χώρο οφείλεται στους Έλληνες της Μικράς Ασίας μετά την καταστροφή του ’22.” (Λιάβας, 2000, σ. 76). Ανάλογες αναφορές για το ζήτημα αυτό έχουν παρατεθεί και από δύο δεξιότεχνες του οργάνου: Τον Νίκο Καρατάσο: “Οι καλοί σαντουριέρηδες, μαζί και οι καλοί κατασκευαστές σαντουριών ήρθαν από την Μ.Ασία, μετά την καταστροφή του 1922 και την ανταλλαγή πληθυσμών, το 1923” (Ντελόπουλος, 2015, σ. 123), και τον Αριστείδη Μόσχο: “Εδώ μας έρχεται το 1921 βασικά το σαντούρι, μετά την καταστροφή της Σμύρνης” (Παπαδάκης, 1983, σ. 215).

Παρά το γεγονός της ευρείας διάδοσης του από το 1922 και έπειτα, η ύπαρξη του στον ελλαδικό χώρο χρονολογείται στις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Η πρώτη αναφορά για την ύπαρξη του στην Αθήνα τοποθετείται στο 1802 από τον Edward Daniel Clarke. Επιπλέον μαρτυρίες αναφέρουν την δράση του σαντουριού την ίδια περίοδο, στην ηπειρωτική και νησιωτική Ελλάδα (Ανωγειανάκης, 1991, σ. 295).

Επιπλέον, η δημιουργία των καφέ-αμάν στην Αθήνα και τον Πειραιά, είναι μία ακόμη απόδειξη δράσης του οργάνου την συγκεκριμένη εποχή. Η δημιουργία του πρώτου καφέ-

σαντούρ χρονολογείται στο 1873, στην Αθήνα. Η ονομασία των χώρων αυτών σε “καφέ-αμάν”, θα τους αποδοθεί από το 1886. Η ακμή τους θα διαρκέσει έως και το τέλος του αιώνα, με τον κορεσμό τους να συνδυάζεται με την επικράτηση του θεάτρου σκιών και της επιθεώρησης (Ταμπούρης, 2008, p. 8).

Στα καφέ-αμάν, παρουσιάζονταν οι λεγόμενοι “ανατολικοί μουσικοί θίασοι”, με μουσικούς πολλών εθνικοτήτων (Αρμένιοι, Έλληνες, Τούρκοι, Ρουμάνοι, Άραβες). Λόγω αυτού του γεγονότος, εξηγείται και η μεγάλη ποικιλία των μουσικών προγραμμάτων, στα οποία περιλαμβάνονταν τραγούδια δημοτικά (Γιαννιώτικα, Κλέφτικα), τούρκικα, αραβικά, αιγυπτιακά, αλλά και τραγούδια της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης.

Κύρια όργανα των ορχηστρών ήταν το σαντούρι (δεξιότεχνες που αναδείχθηκαν οι Γ. Χιώτης και Κυριάκος Τσορβάς), το βιολί (Γιοβανίκας), το κλαρίνο, το λαούτο (Δ. Βογιατζής) και το κανονάκι. (Χατζηπανταζής, 1986, σσ. 64-68).

Η εκτεταμένη μετανάστευση των Ελλήνων στην Αμερική στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, συνέβαλλε στην διάδοση του σαντουριού, πέραν του ελλαδικού χώρου και της Μικράς Ασίας, καθώς οι μετανάστες μετέφεραν πολιτισμικά στοιχεία, όπως για παράδειγμα τα μουσικά δεδομένα της χώρας καταγωγής στο νέο προορισμό τους. Λόγω του μεγάλου αριθμού των μεταναστών, η μουσική δραστηριότητα γνώρισε ιδιαίτερη άνθηση, χωριζόμενη σε δύο άξονες.

Ο πρώτος άξονας αναφέρεται στους χώρους δραστηριοποίησης των μουσικών. Τα μουσικά συγκροτήματα πραγματοποιούσαν περιοδείες ανά πολιτείες. Τα σχήματα αυτά ήταν πολυμελή, με μουσικά προγράμματα παραδοσιακών και σμυρναϊκών τραγουδιών. Επιπλέον κατ’ αντιστοιχία των καφέ-αμάν της Αθήνας, της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης, στις αρχές του προηγούμενου αιώνα ξεκίνησαν τη λειτουργία τους παρόμοια καταστήματα και στην Αμερική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτών των χώρων, ήταν το καφέ-αμάν της τραγουδίστριας Μαρίκας Παπαγκίκα, συζύγου του τσεμπαλίστα Κώστα Παπαγκίκα. Ιδρύθηκε το 1925 στη Νέα Υόρκη, με την επωνυμία “Marica’s” (Βολιότης-Καπετανάκης, 2007, p. 235).

Ο δεύτερος άξονας αφορά τον τομέα των ηχογραφήσεων. Η παραγωγή δίσκων για τα δεδομένα της εποχής ήταν τεράστια, λόγω της μεγάλης ζήτησης από τον ελληνικό πληθυσμό. Από τις διαφημίσεις των εφημερίδων της εποχής, πληροφορούμαστε για τα είδη των τραγουδιών που ηχογραφήθηκαν. Μεταξύ αυτών ήταν, τα δημοτικά, αραβικά, αμανέδες, επιθεωρησιακά, οπερέτες, ψαλμοί (Βολιότης-Καπετανάκης, 2007, σ. 232).

Οι δεξιότεχνες του σαντουριού είχαν ενεργό και καθοριστικό ρόλο στα ανωτέρω μουσικά δεδομένα. Οι πιο σημαντικοί εξ αυτών ήταν οι Γιώργος Χατζέλλης και Σπύρος Στάμος.

Ο Σπύρος Στάμος υπήρξε σολίστ (σαντούρι και κύμβαλο) σε συμφωνικές ορχήστρες, με πολυάριθμες ραδιοφωνικές παρουσίες καθώς και ηχογραφήσεις δίσκων της εταιρείας Columbia.

Ο Γιώργος Χατζέλλης (1894-1973), κατέφθασε το 1915 στην Αμερική. Δεξιότεχνος στο σαντούρι αλλά και στο κύμβαλο, συνεργάστηκε με Ρουμάνους, Βούλγαρους, Ούγγρους και

Έλληνες μουσικούς. Συνεργάστηκε με τις δισκογραφικές εταιρείες Columbia και Victor (Κοφτερός, 2019, σσ. 133-135,141).

Αναφορικά με την δράση του σαντουριού στα τέλη του 19^{ου} με αρχές 20^{ου} αιώνα, στην Ελλάδα αλλά και στην Αμερική, θα ήταν χρήσιμη μια σύντομη καταγραφή των συνεργασιών του με άλλα όργανα, μέσω των ηχογραφήσεων της εποχής. Οι δισκογραφικές αναφορές που ακολουθούν δεν αποτελούν μια προσπάθεια για διερεύνηση της δισκογραφίας των αρχών του 20^{ου} αιώνα, αλλά μία ένδειξη του ενεργού ρόλου του σαντουριού στα μουσικά τεκταινόμενα της εποχής, τόσο στην Αμερική, όσο και στην Αθήνα.

Σαντούρι	Βιολί	Ούτι		“Η χήρα”	1927	Victor V-68808	Νέα Υόρκη
Σαντούρι	Βιολί			“Η ζωντοχήρα”	1919	Victor V-72489	Νέα Υόρκη
Σαντούρι	Βιολί	Κλαρίνο		“Γιάνναρος”	1929	Columbia USA 5627-F	Νέα Υόρκη
Σαντούρι	Βιολί	Τσέλο		“Σμυρνέικο μινόρε”	1919	Columbia USA E-7151	Νέα Υόρκη
Σαντούρι	Κλαρίνο	Λαούτο	Καστανιέτες	“Αλατσατιανή”	1928	Victor V-58003	Νέα Υόρκη
Σαντούρι	Κλαρίνο			“Γιαρούμπι-Γιαρούμπι”	1925	Columbia USA 56029-F	Νέα Υόρκη

(Κουνάδης, 2010, σσ. 33,53)², (Κουνάδης, 2010, σσ. 43,80)³, (Κουνάδης, 2010, σσ. 40,42)⁴

² Από τον 3^ο τόμο της σειράς, για τα τραγούδια “Χήρα”(σελ.33) και “Ζωντοχήρα”(σελ.53).

³ Από τον 2^ο τόμο της σειράς, για τα τραγούδια “Γιάνναρος”(σελ.43) και “Σμυρνέικο μινόρε”(σελ.80).

⁴ Από τον 1^ο τόμο της σειράς, για τα τραγούδια “Αλατσατιανή”(σελ.40) και “Γιαρούμπι-Γιαρούμπι”(σελ.42).

Σαντούρι	Βιολί	Κιθάρα		“Έγινα αλανιάρης”	1936	His Master’s Voice AO 2283	Αθήνα
Σαντούρι	Βιολί	Λαούτο		“Μανάκι μου”	1925	Odeon GA 1037	Αθήνα
Σαντούρι	Κλαρίνο	Κιθάρα	Καστανιέτες	“Οι μπαγλαμάδες”	1928	Odeon GA 1248	Αθήνα
Σαντούρι	Βιολί	Κιθάρα	Ούτι	“Τσακωτό τον έπιασε”	1936	Columbia DG 6145	Αθήνα
Σαντούρι	Βιολί	Αρμόνικα	Κιθάρα	“Το χασαπάκι”	1931	Parlophone B-21562	Αθήνα
Σαντούρι	Βιολί	Κιθάρα	Καστανιέτες	“Τζιτζιφιώτισσα”	1932	Parlophone B 21586	Αθήνα

(Κουνάδης, 2010, σ. 39)⁵, (Κουνάδης, 2010, σ. 42)⁶, (Κουνάδης, 2010, σσ. 31,37)⁷, (Κουνάδης, 2010, σ. 51)⁸, (Κουνάδης, 2010, σ. 47)⁹.

⁵ Από τον 11° τόμο της σειράς, για το τραγούδι “Έγινα αλανιάρης”(σελ.39).

⁶ Από τον 6° τόμο της σειράς, για το τραγούδι “Το χασαπάκι”(σελ.42).

⁷ Από τον 1° τόμο της σειράς, για τα τραγούδια “Μανάκι μου”(σελ.31) και “Οι μπαγλαμάδες”(σελ.37).

⁸ Από τον 12° τόμο της σειράς, για το τραγούδι “Τσακωτό τον έπιασε”(σελ.51).

⁹ Από τον 5° τόμο της σειράς, για το τραγούδι “Τζιτζιφιώτισσα”(σελ.47).

Η μουσική της Λέσβου, μέσα 19^{ου}-αρχές 20^{ου} αιώνα

Από τα μέσα του 19^{ου} έως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, το νησί της Λέσβου χαρακτηρίζεται όσο αφορά τον μουσικό τομέα, από μια ιδιαίτερα δημιουργική περίοδο. Στα χρόνια αυτά συνυπήρχαν και συμπλέχτηκαν πολλά διαφορετικά μουσικά είδη, τόσο οργανικά, όσο και φωνητικά, τα οποία απαρτίζονταν από αυτό που αναφέρει ο Samuel Baud-Bovy ως “στοιχεία νησιώτικης μουσικής”: η μουσική δηλαδή που χαρακτηρίζεται από τα ημιτόνια και την αυξημένη δεύτερη, την ομοιοκαταληξία και την ρίμα, καθώς και την απουσία τριημίστιχης στροφής (Baud-Bovy, 2007, σσ. 27-33). Επιπροσθέτως πρέπει να αναφερθεί η ποικιλία των ρυθμικών σχημάτων των κομματιών, με την παρουσία τόσο σύνθετων ρυθμών (ζεϊμπέκικα, απτάλικα, καρσιλαμάδες) των 9/4,9/8,7/4,5/4,3/4, αλλά και απλών (συρτός) 4/4 και 8/8 (Βέτσος, 2000, σσ. 387-467).

Στα μουσικά τεκταινόμενα του νησιού στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, συνυπήρχαν τόσο η “δυτική”, όσο και η λεγόμενη “λαϊκή” μουσική. Οι επιρροές από την δυτική κουλτούρα καταδεικνύονται κυρίως από τις διαδεδομένες συναυλίες από ευρωπαϊκούς θιάσους, οπερέτες καθώς και η συστηματική εκμάθηση ευρωπαϊκών χορών και οργάνων. Από την άλλη πλευρά η “λαϊκή” μουσική, εκφραζόταν μέσω των εννεάσημων χορών (καρσιλαμάδες κ.α.), το σαντούρι, το βιολί και τα χάλκινα πνευστά. Αυτό ακριβώς είναι που έκανε τη μουσική του νησιού ιδιαίτερη και ξεχωριστή, η ανάμειξη δηλαδή των δύο μουσικών κόσμων. Αξιοσημείωτο παράδειγμα αποτελεί το γεγονός πως μουσικά μέρη από οπερέτες, προσχώρησαν στο τοπικό ρεπερτόριο, λειτουργώντας σαν παραδοσιακά κομμάτια (Διονυσόπουλος, 1996, σσ. 22-26). Αυτή η συνοπτική περιγραφή των δύο μουσικών κόσμων, είναι σε μεγάλο βαθμό το αποτέλεσμα της στενής σχέσης του νησιού με την περιοχή της Σμύρνης και των μικρασιατικών παραλίων, που την περίοδο εκείνη αποτελούσαν πολιτισμικό επίκεντρο.

Η Λέσβος στην πραγματικότητα, υπήρξε για το μουσικό πεδίο και όχι μόνο, η μικρογραφία της Σμύρνης. Οι ομοιότητες τους είναι κάτι παραπάνω από έκδηλες, με τον γεωγραφικό παράγοντα να έχει καθοριστικό ρόλο, στην αφομοίωση των πολιτισμικών μικρασιατικών και σμυρναϊκών στοιχείων. Κάτοικοι του νησιού μετέβαιναν στα μικρασιατικά παράλια αναζητώντας μία καινούρια κατοικία ως μετανάστες ή λόγω της κοντινής απόστασης των δύο περιοχών μετακινούνταν καθημερινά εκεί για την εργασία τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το Αϊβαλί, όπου απασχολούνταν στα ελαιοτριβεία ή στα κεραμοποιία μεγάλος αριθμός των κατοίκων της Λέσβου. (Χτούρης&Βαρκαράκη, 2000, σ. 70). Αυτή η σχέση αλληλεπίδρασης μεταξύ των δύο περιοχών ήταν ιδιαίτερα έντονη, που ήταν επόμενο να υπάρξει μεταφορά πολιτισμικών αναφορών από την μία πλευρά στην άλλη, σε μία εποχή όπου η Σμύρνη γνώρισε ίσως την μεγαλύτερη πολιτισμική της άνθηση, χωρίς να παραλείπεται το γεγονός ότι πολλοί κάτοικοι της Σμύρνης αναγκάστηκαν το 1922 να καταφύγουν στη Λέσβο ως πρόσφυγες, μεταφέροντας μαζί τους το πολιτισμικό τους “φορτίο”. Οι επιρροές αυτές δεν αφορούσαν όμως μόνο τον μουσικό τομέα, αλλά επεκτείνονταν και σε άλλους τομείς, όπως αυτών της τέχνης του θεάτρου, του κινηματογράφου, αλλά και της ενδυμασίας. Προς την δημιουργία

μιας σαφέστερης εικόνας για την σύνδεση των εν λόγω περιοχών, χρήσιμη θα ήταν μία σκιαγράφιση της πολιτιστικής εικόνας της γειτονικής πλευράς της Λέσβου.

Η Σμύρνη των τελών του 19^{ου} αιώνα έχει χαρακτηριστεί πολλάκις ως το “χωνευτήρι πολιτισμών”. Πράγματι η φράση αυτή αποτυπώνει πλήρως την εικόνα εκείνης της εποχής. Είναι γεγονός ότι στο μέρος αυτό συνυπήρχαν και δραστηριοποιούνταν μουσικά, τόσο συγκροτήματα της λεγόμενης “δυτικής” μουσικής, με συγκροτήματα να καταφθάνουν από διάφορες περιοχές της Ευρώπης, όσο αντίστοιχα και της “ανατολικής”. Αξιοθαύμαστη είναι η μίξη των διαφορετικών μουσικών ειδών στα μουσικά σχήματα, τα οποία συνήθως ήταν πολυεθνικά, αφού αποτελούνταν από Έλληνες, Αρμένιους, Τούρκους κ.α. Η τραγουδίστρια Αγγέλα Παπάζογλου αναφέρει χαρακτηριστικά: “Στη Σμύρνη παίζαμε από ρεμπέτικα μέχρι όλα τα ευρωπαϊκά. Δημοτικά, κλέφτικα, κρητικά, καλαματιανά, φυσούνια, θρακιώτικα, γιαννιώτικα, κοντσέρτα με καβαλιέρες και βαλς, με χορούς του Μπραμς και σερενάτες. Όλα τα παίζαμε και από όπερες κάτι μέρη. Ξέραμε αναγκαστικά κι ένα τραγούδι από κάθε μελέτι (φυλή) (Παπάζογλου, 1986, σσ. 58-59).

Όσο αφορά τα είδη των μουσικών σχημάτων, δύο είναι αυτά που ξεχώρισαν: Οι “Εστουδιαντίνες” και τα “παιχνίδια”. Όπως προαναφέρθηκε πιο αναλυτικά στην προηγούμενη ενότητα, οι εστουδιαντίνες ανάλογα το είδος του ρεπερτορίου τους χωρίζονταν σε “ευρωπαϊκές”, “λαϊκές” και “Α λα τούρκα”, με το σαντούρι να χρησιμοποιείται μαζί με το βιολί στις “λαϊκές”. Στα “παιχνίδια” το σαντούρι με διπλό ρόλο σολιστικού και συνοδευτικού ρόλου συνυπήρχε με το βιολί, το μαντολίνο και την κιθάρα.

Κατά την ίδια περίοδο στη Σμύρνη επίσης αναπτύχθηκε το δυτικό πολιτισμικό στοιχείο στην μουσική και το θέατρο. Το 1841 λειτούργησε η πρώτη μεγάλη θεατρική αίθουσα υπό την ονομασία “Ευτέρπη”, στην οποία φιλοξενούνταν μελοδραματικές παραστάσεις, αλλά και οπερέτες από ευρωπαϊκούς θιάσους. Μέσα από αυτό το περιβάλλον πολλοί μουσικοσυνθέτες με καταγωγή από την Σμύρνη, όπως ο Γιάννης Κωνσταντινίδης και ο Μανώλης Καλομοίρης, διακρίθηκαν στην σύνθεση και την ερμηνεία έργων όπερας, κονσέρτων, συμφωνιών κ.α. Στην καλλιέργεια αυτής της μουσικής και όχι μόνο, συνέβαλλε η ίδρυση συλλόγων οι οποίοι δραστηριοποιούνταν εκτός των άλλων και στον μουσικό τομέα, με οργανωμένο σύστημα εκμάθησης οργάνων, μουσικής θεωρίας, σχηματισμούς μουσικών συνόλων και χορωδιών (Πετρόχειλος, 2011).

Οι μουσικές σκηνές-μουσικά καφενεία όπου λάμβαναν μέρος οι μουσικές παραστάσεις, ήταν χωρισμένες σε δύο είδη υπό τον χαρακτηρισμό “καφέ-αμάν” και “καφέ-σαντάν”. Ο διαχωρισμός ο οποίος ίσχυε και για άλλες περιοχές εκτός της Σμύρνης, όπως η Αθήνα και η Κωνσταντινούπολη, έχει την ρίζα του στο μουσικό ρεπερτόριο αυτών των χώρων. Στα καφέ-αμάν το ρεπερτόριο υπό τον γενικό όρο, αναφορικά με το ύφος της μουσικής, αλα-τούρκα, χαρακτηριζόταν από ανατολίτικα ακούσματα, αραβικά, τούρκικα, δημοτικά, με μορφές τραγουδιού όπως ο αμανές ή ρυθμού όπως το τσιφτετέλι. Από την άλλη πλευρά στα καφέ-σαντάν επικρατούσε το στυλ αλαφράγκα, αποτελούμενο από το ιταλικό ή γαλλικό ύφος τραγουδιού, με ρυθμούς όπως το τανγκό ή το φοξ. (Κοκκώνης, 2017, σσ. 98-99). Εντούτοις ο χωρισμός σε αλατούρκα και αλαφράγκα ήταν μάλλον τυπικός. Στην μουσική των καφέ-αμάν αν και επικρατούσε το ανατολικό σύστημα μακάμ στα τραγούδια, όργανα με πρωτεύοντα ρόλο όπως το σαντούρι ή η κιθάρα που δεν μπορούσαν να ακολουθήσουν

πλήρως το εν λόγω σύστημα, εισήγαγαν μια πιο δυτικότροπη αισθητική, αφού όπως σημειώνει ο Κοκκώνης: “Η εγχώρια αυτή εκδοχή του αλατούρκα πολύ γρήγορα ενσωματώνει αλαφράγκα ήθη, αφού το σαντούρι αδυνατεί, διαστηματικά τουλάχιστον, να εφαρμόσει το σύστημα μακάμ.”, “η κιθάρα εισάγει αλαφράγκα στοιχεία μέσα στην αλατούρκα αισθητική” (Κοκκώνης, 2017, σ. 109). Επιπλέον το ρεπερτόριο των μουσικών σχημάτων ήταν αποτέλεσμα μιας μίξης όλων των μουσικών ειδών και ρυθμών, επηρεασμένο έως έναν βαθμό από τις διαφορετικές πολιτισμικές αναφορές των θαμώνων αυτών των κέντρων, όπως καταδεικνύει η παραπάνω αφήγηση της Αγγέλας Παπάζογλου. Η Λέσβος ως μικρογραφία της Σμύρνης κατάφερε να εντάξει τα άνωθεν πολιτισμικά στοιχεία στην δική της τοπική παράδοση. Όσο αφορά την μουσική τόσο το ρεπερτόριο, όσο και οι μουσικές πρακτικές της Σμύρνης συνδιαλέχθηκαν με την τοπική παράδοση, με τρόπο αρμονικό, παράγοντας έναν νέο μουσικό πολιτισμό.

Σε αντιστοιχία με την Σμύρνη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα η πόλη της Μυτιλήνης διέθετε αίθουσες βωβού κινηματογράφου, θεατρικές παραστάσεις, καθώς και μουσικούς θιάσους ή οπερέτες, θεάματα που θεωρητικά προορίζονταν για την ακμάζουσα τότε αστική τάξη, σε αντιδιαστολή με τα λαϊκά στρώματα που διασκέδαζαν με όργανα (σαντούρι, βιολί) και χορούς (ζεϊμπέκικο, καρσιλαμάς) που υπήρχαν και στη Σμύρνη. Ωστόσο αυτός ο διαχωρισμός στην πραγματικότητα ήταν μάλλον τυπικός, καθώς και η αστική τάξη διασκέδαζε με τα μουσικά ακούσματα που ήταν χαρακτηρισμένα ως “ανατολικά” και τα λαϊκά στρώματα επηρεάστηκαν από τα θεάματα που παρακολουθούσε η αστική τάξη. Μάλιστα μουσικοί της ονομαζόμενης “παραδοσιακής” ή “ανατολικής” μουσικής συμμετείχαν σε λυρικούς θιάσους, ενώ ταυτόχρονα πολλά ακούσματα από οπερέτες διασκευάστηκαν και μεταμορφώθηκαν για παράδειγμα σε πατινάδες ή άλλες μορφές παραδοσιακής μουσικής (Διονυσόπουλος, 1996, σσ. 24-26). Το τελευταίο παράδειγμα των λαϊκών μουσικών και της αλληλεπίδρασης τους με την δυτική μουσική, ενισχύει την συσχέτιση της μουσικής πραγματικότητας της Λέσβου με αυτήν της Σμύρνης, ενθυμούμενοι τις διηγήσεις της Αγγέλας Παπάζογλου σχετικά με το ρεπερτόριο των λαϊκών μουσικών της Σμύρνης. Αυτή η “άνευ όρων” ανταλλαγή “ανατολικών” και “δυτικών” μουσικών στοιχείων, ανεξαρτήτου κοινωνικών τάξεων συνέβαλε στη διαμόρφωση του ιδιαίτερου αναγνωρίσιμου και ξεχωριστού ύφους του νησιού.

Μέσα στο ακμάζον πολιτισμικό κλίμα, οι κάτοικοι της Λέσβου έδωσαν ιδιαίτερη σημασία στην εκμάθηση της μουσικής, έχοντας στραμμένο το βλέμμα τους στο πρότυπο της Σμύρνης. Η πλειοψηφία των μουσικών της παραδοσιακής μουσικής του νησιού είχαν λάβει μαθήματα δίπλα σε δασκάλους, με ένα ποσοστό αυτών να μεταβαίνουν στη Σμύρνη για πιο τακτική μάθηση, αποσκοπώντας σε μία επαγγελματική αποκατάσταση μέσω της μουσικής. Δεν είναι τυχαίο ότι τα μουσικά συγκροτήματα του νησιού σε μεγάλο βαθμό απαρτιζόνταν από τα μέλη μιας οικογένειας, δείγμα ότι ήταν ένα επάγγελμα που κληροδοτούνταν από γενιά σε γενιά. Αντίστοιχα στις ανώτερες κοινωνικές τάξεις αναπτύχθηκε το σύστημα εκμάθησης της ευρωπαϊκής μουσικής και των ευρωπαϊκών οργάνων, μέσω κατ’ οίκων μαθημάτων (Διονυσόπουλος, 1996, σσ. 24,44).

Όσο αφορά το μουσικό ρεπερτόριο σε σύντομο χρονικό διάστημα τραγούδια και οι οργανικοί σκοποί της Σμύρνης, συμπλέχτηκαν με τα παραδοσιακά ακούσματα του νησιού, με αποτέλεσμα να αφομοιωθούν και να θεωρούνται πλέον παραδοσιακά λεσβιακά. Η

παρατήρηση αυτή αφορά κυρίως τα οργανικά κομμάτια, με ορισμένα από αυτά να αλλάζουν ονομασία, όπως ο καρσιλαμάς “Αϊσέ” που μετονομάστηκε σε “καρεκλάτος”, λόγω του χορού σε καθίσματα ή το τούρκικο εμβατήριο “Κιούρτικο”, που μετονομάστηκε σε “Ξύλα” (Παπαγεωργίου, 2000, σ. 152). Η αθρόα εισαγωγή κομματιών που σχετιζονταν είτε με την ευρωπαϊκή, είτε με την ανατολική μουσική παράδοση, σε συνδυασμό με τα τραγούδια και τους σκοπούς του νησιού, δημιούργησαν τέσσερα μουσικά είδη: Τα “ευρωπαϊκά”, τα “μικρασιάτικα”, οι “καντάδες” και “τα τραγούδια των πολεμικών αγώνων”.

Τα “ευρωπαϊκά”, ευδοκίμησαν στο νησί κυρίως μέχρι την τέταρτη δεκαετία του προηγούμενου αιώνα. Τα συγκροτήματα αυτού του είδους θύμιζαν ορχήστρες ευρωπαϊκής μουσικής, αφού διευθύνονταν από μαέστρο. Στις ορχήστρες αυτές κύρια όργανα ήταν το πιάνο, το βιολί, η κιθάρα και το μαντολίνο. Εκτός από τα κέντρα διασκέδασης οι ορχήστρες αυτές έπαιζαν και σε ιδιωτικές γιορτές σε σπίτια. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι τα “ευρωπαϊκά” δεν είχαν απήχηση μόνο στην ανώτερη κοινωνική τάξη, αλλά και στην αστική και στην εργατική. Σε αντιπαράθεση, στο νησί της Λήμνου τα αντίστοιχα “ευρωπαϊκά”, είχαν μεγαλύτερη απήχηση στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα απ’ότι στη Λέσβο, χωρίς τα συγκεκριμένα κομμάτια να αποτελέσουν μια ξεχωριστή και ευδιάκριτη κατηγορία μουσικού είδους (Διονυσόπουλος&Παπαγεωργίου, 2009, σ. 242).

Τα “μικρασιάτικα”, με αφετηρία τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, κατά τις πρώτες τους δεκαετίες είχαν ως κυρίαρχα όργανα το βιολί και το σαντούρι, ενώ σημαντικά ήταν το κλαρίνο και το νταούλι. Από την δεκαετία του ’20, ξεκίνησε η χρησιμοποίηση των χάλκινων πνευστών, της κορνέτας, της τρομπέτας, αλλά και της γκραν- κάσα , η οποία αντικατέστησε το νταούλι. Όσο για το ρεπερτόριο των “μικρασιάτικων”, αυτό χαρακτηριζόταν από ποικιλία ρυθμών όπως βαλς, ταγκό, χασαποσέρβικα, καλαματιανά, μπάλλοι, καρσιλαμάδες, ζεϊμπέκικα.

Οι “καντάδες”, πρόκειται για είδος μουσικής, το οποίο μεταφέρθηκε στη Λέσβο, στις αρχές του προηγούμενου αιώνα, μέσω της Σμύρνης και της Αθήνας. Αυτό το είδος τραγουδιού παισιωνόταν από τις κιθάρες και τα μαντολίνα, ενώ πολλές φορές στις συναθροίσεις των καφενείων δεν αποκλειόταν και η a capella εκτέλεση τους. Σε αντίθεση με τα δύο προηγούμενα είδη, οι καντάδες λειτούργησαν σε ερασιτεχνικό πλαίσιο. Τα τραγούδια αυτά, κατά την πάροδο των χρόνων παισιώθηκαν από τραγούδια του τοπικού και του μικρασιάτικου ρεπερτορίου. Τα “τραγούδια των πολεμικών αγώνων”, ήταν συνθέσεις που δημιουργήθηκαν στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, με έντονα πολεμικά γεγονότα (απελευθέρωση Λέσβου, μικρασιατική καταστροφή, γερμανική κατοχή, εμφύλιος πόλεμος). Η θεματολογία τους ήταν σχετική των γεγονότων της εποχής, καθώς χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα τραγούδια “ο Βενιζέλος”, “η Σμύρνη και το Κορδελιό” (μικρασιατική εκστρατεία) (Παπαγεωργίου, 2000, σσ. 136-167).

Το σαντούρι μαζί με το βιολί, ήταν τα κυρίαρχα όργανα του μικρασιάτικου είδους. Στην πραγματικότητα, όπως προαναφέρθηκε, αυτό το είδος εμπεριείχε όλες τις προσμίξεις των μουσικών ειδών. Οι ορχήστρες που αναπαρήγαγαν αυτή τη μουσική ήταν πολυμελείς, με ποικιλία οργάνων. Στις περισσότερες όμως, το σαντούρι ήταν αναντικατάστατο όργανο. Η συγκρότησή τους ήταν κυρίως οικογενειακή υπόθεση, καθώς τα περισσότερα μέλη των συγκροτημάτων, είχαν συγγενικούς δεσμούς. Δεν θα ήταν υπερβολή να αναφέρουμε ότι τα

συγκροτήματα ήταν τόσο πολλά, που το κάθε χωριό του νησιού διέθετε την δική του ορχήστρα. Συνηθισμένο ήταν το φαινόμενο το συγκρότημα να παίρνει την ονομασία του από το επίθετο των μουσικών.

Ενδεικτικά συγκροτήματα των αρχών του 20^{ου} αιώνα ήταν οι “Βαρελτζήδες” (σαντούρι(Γιάννης και Γιάννης Βαρελτζής), τρομπόνι, κλαρίνο), οι “Γεωργαλάδες” (σαντούρι (Κώστας Γεωργαλάς), ακορντεόν, βιολί, τύμπανα), οι “Αννες” (σαντούρι, κιθάρα, ευφώνιο, τρομπόνι (Ευστράτιος Ρόδανος), βιολί, μαντολίνο, κλαρίνο), οι “Βερβέρηδες” (σαντούρι(Παναγιώτης και Μεγαγκλής Βερβέρης), βιολοντσέλο, κοντραμπάσο, κιθάρα, ντράμς, βιολί) (Παπαγεωργίου&Ηλιάδης&Βαρκαράκη, 2000, σσ. 338,340,342,352).

Επιπλέον, ως προς το καθαρά φωνητικό στοιχείο του νησιού, το τραγούδι χωρίς την συνοδεία οργάνων, συνδέθηκε με τις χαρές, τις λύπες και τους εορτασμούς, μέσα στον κύκλο του χρόνου.

Η κύρια μορφή τραγουδιών είχε την μορφή διστίχων. Η θεματολογία τους ποικίλει, αφού διακρίνονται στα “τραγούδια της αγάπης”, στα “παινέματα” (όμοια θεματολογία με τα “τραγούδια της αγάπης”), στα “τραγούδια της ξενιτιάς” και τα “τραγούδια του γάμου”, στα “νανουρίσματα” και στα “ταχαρίσματα” (με κοινές θεματολογίες) και στα “μοιρολόγια”. (Δαράκη, 1972, σσ. 11-66).

Στην φωνητική παράδοση του νησιού, μπορεί να ενταχθεί και η προσπάθεια για ενσωμάτωση χορωδιακών συνόλων (πολυφωνικών, κυρίως τετράφωνων), στον εκκλησιαστικό τομέα, κατά τις τελετουργίες. Οι δημιουργοί αυτών των χορωδιακών συνόλων, ήταν φορείς του σμυρναϊκού ύφους, ακολουθώντας την μορφή του πολυφωνικού λατρευτικού μέλους που ευδοκίμησε στη Σμύρνη. Το εγχείρημα αυτό υποστηρίχθηκε και από την αστική τάξη της Μυτιλήνης, κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, οι εκπρόσωποι της οποίας ήταν επηρεασμένοι από το δυτικό ύφος και αισθητική. (Ανδρίκος, 2013, σ. 312).

Το σαντούρι στη Λέσβο

Το σαντούρι αποτελούσε ένα από τα βασικά όργανα της μουσικής παράδοσης της Λέσβου και αξιοποιήθηκε από τους δεξιότεχνες του σε βαθμό που το όνομα του να ταυτίζεται με το συγκεκριμένο μέρος. Η πρώτη βιβλιογραφική αναφορά για το σαντούρι στη Λέσβο χρονολογείται στο 1897, στο σύγγραμμα του De Launay ("Κοντά στους Έλληνες της Τουρκίας"), όπου περιγράφει μία ορχήστρα σε ένα γλέντι που αποτελείται από σαντούρι, μαντολίνο και βιολί (Κοφτερός, 2019, σ. 67). Το σαντούρι από την αρχή έως τα μέσα του 20^{ου} αιώνα συμμετείχε σε όλες τις μορφές της κοινωνικής ζωής του νησιού, έχοντας ενεργό ρόλο στα περισσότερα επαγγελματικά συγκροτήματα, ενώ αναδείχθηκαν και αρκετοί σπουδαίοι δεξιότεχνες του οργάνου. Η περίοδος ακμής του φτάνει έως το 1950, αφού τα επόμενα χρόνια η χρησιμοποίηση του στα μουσικά συγκροτήματα γίνεται πιο σπάνια, λόγω της καθολικής επικράτησης του μπουζουκιού, που παραμέρισε επίσης όργανα εφάμιλλα του σαντουριού ως προς την χρήση τους και τον ρόλο τους στο νησί, όπως το κλαρίνο και το βιολί. Όπως αναφέρει ο Δημήτρης Παπαγεωργίου: "Το βασικό όργανο ενός συγκροτήματος ήταν πλέον το μπουζούκι, που αναλάμβανε να επιτελέσει και τα "ταξίμια", υποκαθιστώντας σε αυτόν τον ρόλο το βιολί ή το σαντούρι", "Το σαντούρι φαίνεται ότι υποκαταστάθηκε σχεδόν πλήρως από το αρμόνιο", "Είναι χαρακτηριστικό ότι, ο "σαντουριέρης" Κώστας Ζαφειρίου από την Αγιάσο, παίζει πλέον στα πανηγύρια σχεδόν αποκλειστικά ως "μπουζουκτής". (Παπαγεωργίου, 2000, σ. 160).

Οι δυνατότητες του σαντουριού αναδείχθηκαν με τον καλύτερο και πιο συστηματικό τρόπο μέσα από το είδος των "μικρασιατικών". Ιδίως τις δύο πρώτες δεκαετίες του περασμένου αιώνα το σαντούρι τόσο με σολιστικό, όσο και με συνοδευτικό χαρακτήρα, ταίριαζε απόλυτα με το βιολί που είχε σταθερά τον πρώτο ρόλο. Γύρω στο 1920 στο σχήμα βιολί-σαντούρι-κλαρίνο-νταούλι, προστίθενται η κορνέτα, το τρομπόνι, το ευφώνιο, ενώ λίγο αργότερα το νταούλι αντικαθίσταται από την γκράν-κάσα, το ταμπύρο και το πιατίνι. Το σαντούρι δεν περιορίζεται μόνο στο παραδοσιακό ή το ρεπερτόριο των σμυρναϊκών κομματιών, αλλά συμμετέχει και στο ευρωπαϊκό ρεπερτόριο, καθώς οι δεξιότεχνες του "μικρασιατικού" είδους εντάσσουν νέους ρυθμούς στα προγράμματα όπως βαλς, σάμπες, τανγκό. Η αξιοποίηση του οργάνου δεν σταμάτησε στα γλέντια και στα τοπικά πανηγύρια, αλλά μεταπήδησε και σε άλλους χώρους, όπως το θέατρο. Είχε ενεργό ρόλο σε παραστάσεις οπερέτας, χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα την συμμετοχή του σαντουριέρη Γιάννη Σουσαμλή ("Κακούργος") στην οπερέτα του Ν.Χατζηαποστόλου με τίτλο "Πως περνούν οι παντρεμένοι" (Παπαγεωργίου, 2000, σσ. 143-149). Η αξιοποίηση ενός "λαϊκού οργάνου" όπως το σαντούρι στις συγκεκριμένες παραστάσεις, αποτελεί την επιβεβαίωση του ισχυρισμού περί μείξης του δυτικού στοιχείου που σχετιζόταν με την αστική τάξη, με το ανατολικό, που εκφραζόταν από τα λαϊκά στρώματα. Η προαναφερόμενη μείξη είχε ως αποτέλεσμα μουσικοί που δραστηριοποιούνταν σε πανηγύρια ή γλέντια, ταυτόχρονα να μπορούν να δράσουν και στον χώρο της δυτικής μουσικής, επισημαίνοντας μάλιστα ότι διέθεταν σε μεγάλο βαθμό και την θεωρητική μουσική κατάρτιση, μαθητεύοντας αρκετοί εξ αυτών και σε μουσικούς της Σμύρνης.

Παρατηρώντας τα συγκροτήματα της εποχής, αντιλαμβάνεται κανείς την αξία του σαντουριού για την μουσική της Λέσβου. Με μια σύντομη μελέτη μπορεί εύκολα να καταγραφεί η ποικιλία των μουσικών σχημάτων ως προς την σύσταση των οργάνων τους,

καθώς φαίνεται πως σε ορισμένα από αυτά κυριαρχούν τα έγχορδα, ενώ σε άλλα τα πνευστά όργανα. Ενώ τα όργανα ανά μουσικό σχήμα αλλάζουν, αυτό που παραμένει σταθερό είναι το σαντούρι, αφού συμμετέχει στην πλειοψηφία των συγκροτημάτων.

Στο σχήμα των “Παντελίδων” στο οποίο κύριο ρόλο είχαν τα πνευστά, το σαντούρι συνυπήρχε με το κλαρίνο, την τρομπέτα, την κορνέτα και το βιολί. Από την άλλη πλευρά στο συγκρότημα των “Σουσαμλίδων” αποτελούνταν από σαντούρι, μαντολίνο, κιθάρα, τρομπόνι, ακορντεόν. Επίσης το σαντούρι ήταν σε σύμπραξη με το ούτι, το λαούτο, το βιολί και το κλαρίνο στο συγκρότημα των “Μουμτζήδων” (Βαρκαράκη&Ηλιάδης&Παπαγεωργίου, 2000, σσ. 139,143,149). Τα παραπάνω παραδείγματα φανερώνουν και την διαφορετική λειτουργία του σαντουριού στα μουσικά σχήματα. Όπου τα πνευστά όργανα κυριαρχούσαν, το σαντούρι αναλάμβανε να διαχειριστεί την αρμονική συνοδεία των κομματιών, αποτελώντας το στήριγμα των υπόλοιπων οργάνων, ενώ σε σχήματα με έγχορδα όπως το λαούτο ή η κιθάρα, υπήρχε μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων, αφού ήταν δυνατό να αναδειχθεί η δεξιότητα του οργάνου.

Η πολύ σημαντική παρουσία του σαντουριού στα μουσικά δρώμενα της Λέσβου, είχε ως επακόλουθο την ανάδειξη αρκετών δεξιότεχνων του οργάνου, με την κάθε περιοχή να διαθέτει τον δικό της σαντουριέρη. Από το Πλωμάρι καταγόταν ο Παναγιώτης Βερβέρης, που προερχόταν από μια μουσική οικογένεια, αφού ο παππούς του έπαιζε βιολί και ο πατέρας του σαντούρι. Είχε παρακολουθήσει μαθήματα μουσικής θεωρίας και τσέλου στη Μυτιλήνη. Εκτός από σαντούρι έπαιζε κιθάρα, τσέλο και ντραμς, συμμετέχοντας στο συγκρότημα της οικογένειας με τον πατέρα του και τους αδερφούς του. Το συγκρότημα των “Βερβέρηδων”, δραστηριοποιούνταν κυρίως στην περιοχή του Πλωμαρίου, στα καφεενεία, τα μουσικά κέντρα ή στις χοροεπερίδες της Λέσχης με “ευρωπαϊκό” ρεπερτόριο (http://www1.aegean.gr/culturelab/Biografika/Berberis_Pan.htm, 1996).

Ο Κώστας Ζαφειρίου γεννήθηκε στην Αγιάσο το 1949. Το πρώτο όργανο με το οποίο καταπιάστηκε ήταν το σαντούρι, ενώ αργότερα ασχολήθηκε με την κιθάρα, το μπουζούκι και το αρμόνιο. Επαγγελματικά δραστηριοποιήθηκε με τα συγκροτήματα των Ροδανών και των Σουσαμλίδων. Έχει λάβει μέρος σε αρκετές ηχογραφήσεις όπως σε αυτήν των Πανεπιστημιακών εκδόσεων Κρήτης, Λέσβος Αιολίς το 1997 (Κοφτερός, 2019, σσ. 117-118).

Ο Παντελής Παντελέλης καταγόταν από το Νεοχώρι. Ήταν δεξιότεχνος στο σαντούρι και στο βιολί. Συνεργαζόταν με τον πατέρα του που ήταν βιολιστής, σε πανηγύρια, γάμους και άλλες εκδηλώσεις, όχι μόνο στο Νεοχώρι αλλά και σε άλλες περιοχές. Από την δεκαετία του '60 αναγκάστηκε να αφήσει το σαντούρι λόγω της δυσκολίας για εύρεση εργασίας, που είχε επιφέρει η κυριαρχία του μπουζουκιού και του αρμόνιου στις ορχήστρες (Κοφτερός, 2019, σ. 128). Ο Παντελέλης όπως και οι περισσότεροι σαντουριέρηδες ασχολήθηκαν επαγγελματικά και με άλλα όργανα, δείγμα της προσαρμογής των μουσικών στις ανάγκες των συγκροτημάτων οι οποίες διαφοροποιούνταν αναλόγως το είδος μουσικής και του ρεπερτορίου που έπρεπε να εκτελέσουν, ανάλογα με τον χώρο ή τις κοινωνικές εκδηλώσεις στις οποίες δραστηριοποιούνταν. Η επισταμένη σπουδή πολλών οργάνων, ήταν ένας παράγοντας που ασφαλώς επηρέασε και τον τρόπο παιξίματος και αντίληψης του σαντουριού, με τις τεχνικές των οργάνων να συμπλέκονται μεταξύ τους.

Η αναζήτηση γύρω από το θέμα της δημιουργίας της πρώτης “σχολής” σαντουριού, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ο σαντουριέρης που θα υποστηρίξαμε ότι πρώτος δημιούργησε μια “σχολή” γύρω από το ύφος και την τεχνική του σαντουριού είναι ο Γιώργος Χατζέλλης (1894-1973). Υπήρξε από τους πιο παλιούς σαντουριέρηδες, με καταγωγή από την Αγιάσο. Από πολύ μικρή ηλικία παρακολουθούσε μαθήματα σαντουριού, μαθαίνοντας επίσης την θεωρία της μουσικής, ασχολούμενος επιπλέον με το ρεπερτόριο των μικρασιατικών κομμάτων. Το 1915 μετανάστευσε στην Αμερική, τόπος που αποδείχθηκε καθοριστικός για την πορεία του στο όργανο. Εκεί ασχολήθηκε με το τσέμπαλο, μελετώντας ρεπερτόριο της κλασικής μουσικής, εβρισκόμενος δίπλα σε Ρουμάνους, Ούγγρους και Βούλγαρους μουσικούς. Το 1927 συνεργάστηκε και πραγματοποίησε ηχογραφήσεις παραδοσιακών κομματιών στην εταιρεία Victor, ενώ το 1928 στη Columbia και στη Victor. Επιστρέφοντας το 1930 στην Ελλάδα, συνεργάστηκε με τα συγκροτήματα των Ροδανών, των Σουσαμλήδων και των Βερβέρηδων, τροποποιώντας το ρεπερτόριο των μουσικών σχημάτων, με τα κομμάτια στα οποία ειδικεύτηκε στην Αμερική (Κοφτερός, 2019, σσ. 133-137). Ο εμπλουτισμός των συγκροτημάτων με άγνωστα στη Λέσβο κομμάτια που έφερε κατά την επιστροφή του ο Χατζέλλης, καθώς και η τεχνική του που ήταν ένα μείγμα των τεχνικών στοιχείων που χρησιμοποιούσε στο σαντούρι και το τσέμπαλο, μέσω των επαφών του με βαλκάνιους δεξιότεχνες του τσίμπαλου και επηρέασε τους δεξιότεχνες του νησιού, αποτελούν την ουσιαστική συμβολή και παρέμβαση του Χατζέλλη στο ρεπερτόριο και την πορεία και εξέλιξη του οργάνου στη Λέσβο.

Το χαρακτηριστικό στοιχείο στην τεχνική του Χατζέλλη ήταν η ταχύτητα, η οποία για να επιτευχθεί απαιτείται οι μπακέτες την ώρα του παιξίματος να κρατούνται χαμηλά, κοντά στην επιφάνεια των χορδών. Ο Χατζέλλης υποστήριζε ότι η μελωδία του κομματιού πρέπει να εμπλουτίζεται όσο το δυνατόν περισσότερο, χρησιμοποιώντας και τις τρεις περιοχές του οργάνου (πρίμα-μεσαία-μπάσα) (Νικολακάκης, 2000, σ. 283). Η πιο χαρακτηριστική τεχνική του Χατζέλλη ήταν η χρησιμοποίηση με το ένα χέρι του πολύ γρήγορου και συνεχόμενου χτυπήματος μίας νότας (“ρούλο”), ενώ ταυτόχρονα το άλλο χέρι αναπτύσσει μια μελωδία¹⁰. Υπήρξε δάσκαλος του δεξιότεχνη Γιάννη Σουσαμλή, τον οποίο επηρέασε περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο σαντουριέρη. Ο Σουσαμλής προσπάθησε να χρησιμοποιήσει όσο το δυνατόν περισσότερο τα τεχνικά στοιχεία του Χατζέλλη, αποτελώντας ουσιαστικά τον συνεχιστή του, ενώ ο Νίκος Καλαϊτζής κρατώντας την φιλοσοφία του Χατζέλλη ως προς τον εμπλουτισμό της μελωδίας σε μια πιο λιτή μορφή, ίσως όμως πιο ευφάνταστη, από αυτή του Σουσαμλή, παρουσίασε ένα όργανο ηχητικά και τεχνικά πιο κοντά στο τσέμπαλο.

Ο Χατζέλλης υπήρξε το ξεκίνημα της σχολής του οργάνου στην Ελλάδα, παρουσιάζοντας μια πρώτη ολοκληρωμένη φιλοσοφία και αντίληψη γύρω από τις τεχνικές δυνατότητες του οργάνου, καθώς και τις δυνατότητες ως προς την ευρεία γκάμα ρεπερτορίου στο οποίο μπορεί να ανταποκριθεί.

11 Μουλά Χ. Ελένη, Πτυχιακή εργασία “Το μυτιληνιό σαντούρι μέσα από την δισκογραφία”, ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2011, Προφορική μαρτυρία Παναγιώτη Βέργου, καθηγητή σαντουριού του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου στις 20-11-2010.

Γιάννης Σουσαμλής (Κακούργος)-Νίκος Καλαϊτζής (Μπινταγιάλας)

Ο Γιάννης Σουσαμλής (ή Κακούργος), γεννήθηκε στην Αγιάσο το 1928. Ήταν γνωστός με την επωνυμία “Κακούργος”, παρά με το “Σουσαμλής”, που ήταν και το πραγματικό του επίθετο. Το όνομα “Κακούργος” ήταν το παρατσούκλι του πατέρα του, που από μικρή ηλικία πέρασε και σε αυτόν.

Η οικογένεια του, με καταγωγή από την Σμύρνη και το Κορδελιό, εγκαταστάθηκε στην Αγιάσο το 1922, όπου ο πατέρας του παντρεύτηκε την Αγιασιώτισσα μητέρα του. (Νικολακάκης, 2000, σσ. 279-280).

Στην ηλικία των έξι ετών απέκτησε το πρώτο του σαντούρι. Ο πατέρας του εκτός από δεξιότεχνης του κλαρίνου, υπήρξε και μαραγκός. Έτσι, του κατασκεύασε ένα σαντούρι μικρών διαστάσεων, φροντίζοντας ο γιός του να πάρει τα πρώτα μαθήματα στο όργανο. (Κοφτερός, 2019, σ. 131). Ο Κακούργος όσον αφορά την εκμάθηση του οργάνου στα παιδικά του χρόνια επηρεάστηκε από τον Ψύρρα, αλλά κυρίως από τον Χατζέλλη. Οι δύο αυτοί σαντουριέρηδες συμμετείχαν στο μουσικό συγκρότημα του πατέρα του σε διαφορετικές χρονικές περιόδους.

Το συγκρότημα του πατέρα του αποτελούνταν από βιολί, κλαρίνο, σαντούρι, κορνέτα, τρομπόνι και ευφώνιο. Ο Γιάννης Σουσαμλής από μικρή ηλικία ήταν κοντά στο συγκρότημα, όμως ενεργό ρόλο απέκτησε από τα δεκατρία του χρόνια, όταν έχασε τον πατέρα του. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι σε αρκετές μουσικές δουλειές, ο Γιάννης Σουσαμλής εμφανιζόταν ντουέτο με τον πατέρα του, ο οποίος τον συνόδευε με το κλαρίνο του.

Ο Κακούργος δεν καταπιάστηκε μόνο με το ρεπερτόριο του συγκροτήματος για τα μαγαζιά ή τις κοινωνικές εκδηλώσεις στις οποίες εμφανιζόταν το συγκρότημα. Ασχολήθηκε με τις καντάδες και τις οπερέτες. Στα πλαίσια των δραστηριοτήτων του “Αναγνωστηρίου” της Αγιάσου συμμετείχε με το σαντούρι του στα έργα: “Πώς περνούν οι παντρεμένοι”, “Η γυναίκα του δρόμου”, “Ερωτευμένοι μυλωνάδες” κ.α. Επίσης είχε ηχογραφήσει ένα κομμάτι, το οποίο χρησιμοποιήθηκε στην ταινία “Η δασκάλα με τα χρυσά μάτια”. Εκτός από το σαντούρι επαγγελματικά δεν ασχολήθηκε με άλλο όργανο. Σε ερασιτεχνικό επίπεδο καταπιάστηκε με την κιθάρα και την ντραμς. Δεν δραστηριοποιήθηκε επαγγελματικά εκτός Λέσβου. Ο κύριος όγκος της δουλειάς του, ήταν μέσω των ηχογραφημένων κομματιών σε κασέτες που πουλούσε ο ίδιος μέσω του μαγαζιού του στην Αγιάσο (Νικολακάκης, 2000, σσ. 280-286).

Μελετώντας την μουσική του πορεία, ο Γιάννης Σουσαμλής υπήρξε ένας συνειδητά τοπικός μουσικός. Όπως αναφέρει και ο ίδιος είχε απορρίψει προτάσεις για εμφανίσεις στο εξωτερικό, προτιμώντας να παίζει εντός της Λέσβου. Μάλιστα ενώ στα πρώτα επαγγελματικά του χρόνια δραστηριοποιούνταν σε πολλά μέρη του νησιού, στη συνέχεια επέλεξε να παίζει μόνο στην περιοχή της Αγιάσου, δείγμα της συνειδητής επιλογής ως προς την επαγγελματική του δράση. Επιπλέον παρά τις συμμετοχές του στα έργα οπερέτας και τις καντάδες, η συμμετοχή στο συγκρότημα που ήταν δημιούργημα του πατέρα του πιθανώς να είχε και την πιο καθοριστική συμβολή στην διαμόρφωση του ιδίου για την λειτουργία και τον ρόλο του σαντουριού. Όπως είχε δηλώσει ο ίδιος (Νικολακάκης, 2000, σ. 283): “Το κλαρίνο, η κορνέτα, το τρομπόνι, είναι ξερά όργανα και το σαντούρι το είχαν για

να τα γεμίζει. Το σαντούρι ήταν το πιάνο της ορχήστρας, γέμιζε και πλούτιζε την μουσική”. Το βασικό του ρεπερτόριο αποτελούνταν από τα παραδοσιακά κομμάτια της Λέσβου, καθώς και τα μικρασιάτικα, με τον ίδιο να λειτουργεί ως παραδοσιακός μουσικός της εποχής, μέσω της συμμετοχής του στα πανηγύρια, τις πατινάδες και τις μουσικές των καφενείων. Υπήρξε από τους σημαντικότερους δεξιότεχνες του οργάνου, χωρίς να ασχοληθεί επαγγελματικά με άλλο όργανο, σε αντίθεση με πολλούς μουσικούς της εποχής, όπως παραδείγματος χάριν ο Νίκος Καλαϊτζής, οι οποίοι ασχολήθηκαν επαγγελματικά με δύο ή τρία όργανα. Όλοι οι προαναφερθέντες παράγοντες, άλλος σε μικρότερο, άλλος σε μεγαλύτερο βαθμό, διαμόρφωσαν το πλαίσιο μέσα στο οποίο ο Κακούργος ανέπτυξε και δημιούργησε εν τέλει το προσωπικό του εκτελεστικό ύφος, αλλά και την προσωπική του αντίληψη για την ανάδειξη του σαντουριού.

Το προσωπικό εκτελεστικό ύφος του Κακούργου, διακρινόταν από το στοιχείο της δεξιτεχνίας. Στόχος του ήταν η όσο το δυνατόν πιο σύνθετη επεξεργασία της κάθε μουσικής φράσης σε κάθε κομμάτι, μέσω της χρησιμοποίησης πολλών διαφορετικών τεχνικών στοιχείων. Επίσης είχε προσδώσει έναν οξύ και πρίμο τόνο στον ήχο του οργάνου. Για να συμβεί αυτό, αφαίρεσε το βαμβάκι από τις μπαγκέτες, με αποτέλεσμα το υλικό από το οποίο ήταν κατασκευασμένες αυτές (ξύλο), να κρούει τις χορδές, κάνοντας πιο οξύ τον ήχο. Στον πρίμο ήχο του οργάνου, καθοριστικό ρόλο διετέλεσε επίσης, η αφαίρεση των κόντρα μπάσων χορδών του οργάνου. Η μορφή των μπακετών σε συνδυασμό με την μη χρησιμοποίηση κάτω από τις χορδές κάποιου υλικού, όπως για παράδειγμα η τσόχα, που να περιορίζει την αντήχηση του οργάνου, δημιουργούσε έναν ήχο που χαρακτηριζόταν από την πλήρη διάδοση των αντηχήσεων και των αρμονικών των χορδών. Όσο αφορά την μελωδική ανάπτυξη των κομματιών, ο Κακούργος προσπαθούσε η μελωδία να βρίσκεται πάντα σε συνεχή κίνηση, αποφεύγοντας να αφήνει κενά διαστήματα, δηλαδή χρονικά σημεία στα οποία η μελωδία να χαρακτηρίζεται από την χρησιμοποίηση λίγων νोटών με μεγαλύτερες χρονικές αξίες. Από τις υπάρχουσες ηχογραφήσεις δημιουργείται η εικόνα ενός δεξιτέχνη που προσπαθεί να χρησιμοποιεί στο ίδιο κομμάτι αρκετές τεχνικές, όπως είναι το “ρούλο” (συνεχές χτύπημα μίας νότας σε εξαιρετικά γρήγορη ταχύτητα), τα ποικίλματα, και οι διφωνίες, ενώ ταυτόχρονα χρησιμοποιεί στο βαθμό του εφικτού και τις τρεις περιοχές, μπάσα-μεσαία-πρίμα, του οργάνου.

Ο Νίκος Καλαϊτζής (Μπινταγιάλας) γεννήθηκε στο Μεσότοπο Λέσβου το 1925. Έμεινε περισσότερο γνωστός με το προσωνύμιο “Μπινταγιάλας” (έτσι αποκαλείτο κάθε μέλος της οικογένειάς του), παρά με το επίθετο του. Το όνομα αυτό προήλθε από το τραγούδι του συνθέτη Παναγιώτη Τούντα, “Μπίντα-γιάλλα” (1931) (Διονυσόπουλος, 1996, σ. 122).

Η οικογένεια του ήταν αμιγώς μουσική, καθώς ο αδερφός του Δημήτρης, παρέδιδε μαθήματα μουσικής, σε ένα χώρο που λειτουργούσε σαν ωδείο, ενώ ο πιο μεγάλος αδερφός του έπαιζε σαντούρι. Η πρώτη του επαφή με τη μουσική, πραγματοποιήθηκε στην ηλικία των επτά χρόνων. Τότε αγόρασε το πρώτο του όργανο, που ήταν το βιολί. Σύντομα όμως καταπιάστηκε με το σαντούρι, όργανο στο οποίο θεωρούσε ότι έχει μεγαλύτερη έφεση. Μέχρι την ηλικία των δεκατριών, είχε καταφέρει να ασχοληθεί και με άλλα όργανα, όπως η κορνέτα και το τρομπόνι. Το συγκρότημα που αποτελούνταν από τα μέλη της οικογένειάς του (Νίκος Καλαϊτζής-κορνέτα, Δημήτρης Καλαϊτζής-βιολί, Γιώργος Καλαϊτζής-

σαντούρι, ο πατέρας τους Γιάννης-τύμπανα και Νίκος Χριστιανός-κλαρίνο), δραστηριοποιήθηκε στη Λέσβο κατά τα έτη 1937-1939 (Μοσχόβης, 2010, σσ. 30-33,40).

Ο Νίκος Καλαϊτζής το 1953 έφυγε από τη Μυτιλήνη, για να εγκατασταθεί στη Χαλκίδα. Από εκείνη την περίοδο και για τα επόμενα εικοσιπέντε χρόνια δεν ξανά ασχολήθηκε με το σαντούρι. Στη Χαλκίδα εργάστηκε ως βιολιστής, μαθαίνοντας το στερεοελλαδίτικο καθώς και το τοπικό ρεπερτόριο. Μεταξύ των ετών 1960-61, δραστηριοποιήθηκε στα μουσικά κέντρα της Αθήνας. Εκείνη τη δεκαετία ασχολήθηκε με το μπουζούκι, με το οποίο δραστηριοποιήθηκε επαγγελματικά. Κατά τη δεκαετία του '70, εργάστηκε ως μπουζουξής σε κέντρα του εξωτερικού, στο Σικάγο (1971), στο Σίδνεϋ (1973), στο Μόναχο (1973) και στον Καναδά (1973).

Με το σαντούρι ασχολήθηκε ξανά το 1976, όταν του προτάθηκε από το σύλλογο Μανταμάδου να συμμετέχει σε ηχογραφήσεις παραδοσιακών τραγουδιών ως σαντουριέρης. Τα επόμενα χρόνια ασχολήθηκε με το σαντούρι και το βιολί, αφήνοντας το μπουζούκι. (Μοσχόβης, 2010, σσ. 74-75,81-88,95).

Στις δισκογραφικές του δουλειές ηχογράφησε παίζοντας σαντούρι, βιολί, μπουζούκι, αλλά και ως τραγουδιστής. Η πρώτη του ηχογράφιση πραγματοποιήθηκε το 1960, σε τέσσερα δισκάκια της εταιρείας RCA, στα οποία ο Μπινταγιάλας έπαιξε σαντούρι στα τραγούδια "Αφίφη", "Αμαλίτσα", "Μουσουλμάνα", "Χαλκίδα", "Πότε θα έρθει Κυριακή", "Μαναβάκι", "Πες μου θεέ", "Ριζήμα". Η τελευταία του ηχογράφιση το 2006, αφορούσε παραδοσιακά τραγούδια της Λέσβου, με τον τίτλο "Λέσβος-Μικρά Ασία... δύο τρία μόλις κύματα δίπλα μας τ' Αϊβαλί". Άλλες δισκογραφικές παραγωγές: "Λέσβος Αιολίς, τραγούδια και χοροί της Λέσβου" (1997), "Τα Μυτιληνιά 1,2,3" (1979-1980), "Μουσικές στο Αιγαίο" (1987) κ.α. (Μοσχόβης, 2010, σσ. 118-123).

Ο Νίκος Καλαϊτζής αποτελεί μια ξεχωριστή περίπτωση μουσικού, τόσο λόγω της επαγγελματικής του ενασχόλησης με πολλά όργανα, όσο και της υπερτοπικής του δράσης. Η δραστηριοποίηση στη Λέσβο, την Χαλκίδα, την Αθήνα και αρκετές χώρες στο εξωτερικό, καταδεικνύουν έναν μουσικό ο οποίος παίζοντας σαντούρι ή πνευστά ή βιολί ή μπουζούκι, λειτούργησε σε διαφορετικά μέρη, σε διαφορετικές ορχήστρες, με διαφορετικά όργανα. Λόγω των προαναφερθέντων ανέπτυξε ένα πολύ ευρύ ρεπερτόριο, το οποίο αποτυπώνεται εν μέρει από τις δισκογραφικές του δουλειές. Καταπιάστηκε με την παραδοσιακή μουσική της Λέσβου, με τα μικρασιάτικα, τα δημοτικά, καθώς και την ευρωπαϊκή μουσική, ηχογραφώντας μάλιστα τον "5° ουγγρικό χορό" του Brahms (Μοσχόβης, 2010, σ. 123). Ο Καλαϊτζής κατάφερε να δημιουργήσει τόσο στο βιολί, όσο και στο σαντούρι, ένα ιδιαίτερο προσωπικό ύφος, ενώ χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του βιολιστή Κυριάκου Γκουβέντα: "Είναι εκπληκτικό που παίζει πολύ καλά και στο σαντούρι, το λεγόμενο "μπενταγιαλίστικο", που λέει και αυτός, το οποίο είναι και στο βιολί "μπενταγιαλίστικο", δηλαδή και στο βιολί αν τον ακούσεις δεν σου θυμίζει κάποιον άλλον βιολιστή" (Μοσχόβης, 2010, σ. 116). Λόγω της επισταμένης μελέτης των οργάνων και της λειτουργίας των αρμονικών σχέσεων των κλιμάκων, κατάφερε να δημιουργήσει την λεγόμενη "άσκηση ελέγχου του σαντουριού", συνδέοντας μέσω των κύριων συγχορδιών των μειζόνων και ελασσόνων κλιμάκων, τις μείζονες και ελάσσονες κλίμακες μεταξύ τους, σε ένα συνεχές αρπάζ που λειτουργεί σαν κύκλος ξεκινώντας από μία αρχική κλίμακα, στην οποία μέσα από

την σύνδεση των κύριων συγχορδιών όλων των κλιμάκων καταλήγει ξανά (Μοσχόβης, 2010, σ. 94).

Το προσωπικό ύφος του Νίκου Καλαϊτζή στο σαντούρι, χαρακτηριζόταν από την απαλότητα και καθαρότητα του ήχου, χωρίς μεγάλη αντήχηση του οργάνου. Σύμφωνα με τον Κοφτερό (Κοφτερός, 2019, σσ. 118-119) “το παίξιμο του ήταν επηρεασμένο από την τεχνική τόσο του Χατζέλλη, που τον θαύμαζε, όσο και των Ρουμάνων και Ούγγρων βιρτουόζων του κυμβάλου.” Για να το επιτύχει αυτό, μεταξύ των καβαλάρηδων και των χορδών, τοποθέτησε δέρμα, μην αφήνοντας τον ήχο από την κρούση των χορδών, να έχει μεγάλη διάρκεια. Συμπληρωματικά στα προαναφερθέντα, να αναφερθεί το γέμισμα της μπαγκέτας με αρκετό βαμβάκι, ώστε με το χτύπημα των χορδών να θυμίζει τσέμπαλο ή ακόμη και πιάνο. (Κοφτερός, 2019, σσ. 118-119). Η περιορισμένη αντήχηση του οργάνου οφείλεται εν πολλοίς και στο στακάτο χτύπημα των νοτών, αφού ο Μπινταγιάλας συχνά αφού χτυπούσε την χορδή, εν συνεχεία περιόριζε τον ήχο της, ακουμπώντας την μπακέτα πάνω στη χορδή, δημιουργώντας ένα άκουσμα που παρέπεμπε στο παίξιμο των χορδών του βιολιού με τα δάχτυλα. Επίσης απέφευγε στο παίξιμο του να σχηματίζει διφωνίες που ενδεχομένως να δημιουργούσαν στα κομμάτια ένα δυτικότροπο αρμονικό πλαίσιο, καθώς επίσης και την συχνή αξιοποίηση της τεχνικής του ρούλου. Ως προς την χρησιμοποίηση των χεριών στην εκτέλεση των νοτών, ο Μπινταγιάλας έκανε ένα συνδυασμό δύο τεχνικών. Έτσι σε ορισμένες περιπτώσεις για κάθε αλλαγή νότας άλλαζε και το χέρι που την χτυπούσε, χρησιμοποιώντας εναλλάξ δεξί και αριστερό χέρι ή με ένα χέρι εκτελούσε δύο ή τρεις συνεχόμενες νότες, φανερά επηρεασμένος από την τεχνική του τσέμπαλου. Το στοιχείο που θα μπορούσαμε να πούμε ότι τον χαρακτήριζε περισσότερο, ήταν η ικανότητα του να παραλλάσει μία φράση που επαναλαμβανόταν με ευφάνταστο τρόπο, καθώς επίσης και η δημιουργία φράσεων την στιγμή της εκτέλεσης ενός αυτοσχεδιασμού, οι οποίες μπορούσαν να αποτελούν μέρη από γνωστά οργανικά κομμάτια.

Καταγραφή και ανάλυση ηχογραφημένων κομματιών των δύο δεξιότεχνών.

Τα “Ξύλα” είναι ένας οργανικός σκοπός, ιδιαίτερα διαδεδομένος στη Λέσβο. Παραλλαγές αυτές της μελωδίας απαντώνται στις μελωδίες με τις ονομασίες “Πλεύρα” (Πρέβεζα) και “Cecen kizi” (Καύκασος). Κατά την προφορική παράδοση το συγκεκριμένο κομμάτι πριν αποκτήσει αυτή την ονομασία, ήταν γνωστό σαν “τούρκικη πατινάδα”. Στην Αγιάσο ονομαζόταν και “κιούρτικο” από την λέξη “κιούρντ”, δηλαδή Κούρδος στην τουρκική διάλεκτο. Προπολεμικά ο ρυθμός του παρέπεμπε σε εμβατήριο, χωρίς να χορεύεται με την σημερινή μορφή του συρτού (Διονυσόπουλος, 1996, σσ. 93-94).

Τα ξύλα, Γιάννης Σουσαμλής (Κακούργος)

The musical score is written for a single melodic line in 4/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The notation is organized into ten systems, each containing a single staff. Measure numbers 6, 10, 15, 21, 26, 31, 36, 41, and 46 are placed at the beginning of their respective staves. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups, and includes several rests. The piece concludes with a final double bar line at the end of the tenth system.



Το κύριο τεχνικό στοιχείο που διακρίνεται στην άνωθεν εκτέλεση του Κακούργου, είναι το ποίκιλμα μίας νότας. Πρόκειται πιθανώς για το επικρατέστερο τεχνικό φαινόμενο όσο αφορά το συγκεκριμένο όργανο.

Εξετάζοντας αναλυτικά το κάθε μέτρο, μπορούν να διακριθούν τα εξής ποικίλματα:



Στο 1^ο μέτρο στον 3^ο χρόνο η νότα ντο έχει θέση πρόηχου κατιόντος ποικίλματος. Το ντο είναι δευτερεύων φθόγγος, που καταλήγει στο σι στην αρχή του 4^{ου} χρόνου, που αποτελεί κύρια νότα της μελωδίας.

Η ίδια παρατήρηση (η νότα ντο ως πρόηχο κατιόν ποίκιλμα) μπορεί να γίνει για τον 1^ο και 3^ο χρόνο του 5^{ου} μέτρου, για τον 1^ο χρόνο του 8^{ου} μέτρου, για τον 1^ο χρόνο του 21^{ου} μέτρου και τον 1^ο χρόνο του 43^{ου} μέτρου.



Στα μέτρα 9 και 10 στη κατιούσα πορεία της μελωδίας από την νότα ρε της ψιλής οκτάβας προς την νότα ρε της μεσαίας οκτάβας, για κάθε κύρια νότα της μελωδίας προηγείται μία δευτερεύουσα ως ποίκιλμα. Με τον όρο “κύρια νότα της μελωδίας”, εννοείται ο φθόγγος γύρω από τον οποίο νότα ή νότες συνήθως μικρής χρονικής αξίας σχηματίζουν ποικίλματα (Ζαρίας, 2013, σ. 89). Τον όρο “δευτερεύουσα νότα” τον απέδωσα

στις νότες που έχουν καλλωπιστικό ρόλο στη μελωδία και δεν αποτελούν τον κορμό νοτών που παρουσιάζει η μελωδία στην πιο απλή μορφή της.

Επομένως στο 9^ο μέτρο στον 2^ο χρόνο το ρε στο τέλος του χρόνου είναι κατιόν ποίκιλμα στο ντο του επόμενου χρόνου. Στο τέλος του 3^{ου} χρόνου το ντο είναι κατιόν πρόηχο ποίκιλμα στο σι του επόμενου χρόνου. Το σι στο τέλος του 4^{ου} χρόνου είναι κατιόν πρόηχο ποίκιλμα στο λα του επόμενου μέτρου.

Στο 10^ο μέτρο οι νότες λα (τέλος 1^{ου} χρόνου) και σι (τέλος 2^{ου} χρόνου), αποτελούν κατιόντα πρόηχα ποικίλματα, ενώ η νότα ρε του 3^{ου} χρόνου είναι ανιόν πρόηχο ποίκιλμα που καταλήγει στο μι του επόμενου χρόνου, όπως και το ντο του 4^{ου} χρόνου που καταλήγει σε ρε, στην αρχή του 11^{ου} μέτρου.

Ότι αναφέρθηκε για το 10^ο μέτρο, ισχύει και για το 37^ο μέτρο, αφού η μελωδία είναι ταυτόσημη.



Στο μέτρο 24 το ρε στο τέλος του 2^{ου} χρόνου είναι κατιόν πρόηχο ποίκιλμα στο ντο που ακολουθεί.



Στο 25^ο μέτρο το λα στο τέλος του 1^{ου} χρόνου έχει θέση πρόηχου κατιόντος ποικίλματος, όπως και το σολ στο τέλος του 2^{ου} χρόνου.



Στο 34^ο μέτρο η νότα ντο αποτελεί ανιόν πρόηχο ποίκιλμα που καταλήγει στην νότα ρε.



Στο 42^ο μέτρο η νότα ρε στο τέλος του 3^{ου} χρόνου είναι πρόηχο κατιόν ποίκιλμα προς το ντο που ακολουθεί.

Ένα ακόμη είδος ποικίλματος που παρατηρείται στην εκτέλεση του Κακούργου είναι το “μορντάν”. Στο “μορντάν”, της κύριας νότας στην μελωδία προηγούνται δύο ποικιλματικές νότες, από τις οποίες η πρώτη είναι στο ίδιο τονικό ύψος με την κύρια νότα και η δεύτερη σε μικρότερο ή μεγαλύτερο τονικό ύψος (Ζαρίας, 2013, σ. 89).



Οι νότες σολ-λα στον 4^ο χρόνο του 13^{ου} μέτρου αποτελούν ποίκιλμα μορντάν προς την κύρια νότα σολ στην αρχή του 14^{ου} μέτρου.



Στο 18^ο μέτρο στον 3^ο χρόνο οι νότες λα-σι αποτελούν ποίκιλμα μορντάν στην κύρια νότα λα.



Στο μέτρο 48 στον 1^ο χρόνο οι νότες ρε-μι αποτελούν ποίκιλμα μορντάν προς την κύρια νότα ρε.



Στο μέτρο 51 οι νότες φα-σολ του 3^{ου} χρόνου έχουν θέση ποικίλματος μορντάν στην κύρια νότα φα.

Μία άλλη μορφή τεχνικής που χρησιμοποιεί ο Γιάννης Σουσαμλής, είναι το γκρουπέτο.



Το γκρουπέτο παρατηρείται στο 42^ο μέτρο. Στον 1^ο χρόνο η πρώτη (φα) και η τελευταία νότα (μι) των δέκατων έκτων είναι ποικίλματα στις κύριες νότες μι και ρε (δεύτερη και τρίτη νότα των δέκατων έκτων).

Χαρακτηριστική τεχνική στο σαντούρι είναι ο “έλεγχος του οργάνου”¹¹. Σε αυτή το ένα χέρι παίζει σταθερά μία νότα, ενώ το άλλο παίζει διαφορετικές νότες. Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται είτε μέσω των συγχορδιών (διαδοχική σειρά συγχορδιών), άρα ταυτόχρονο

¹¹ Ο εν λόγω χαρακτηρισμός της τεχνικής αποτελεί προσωπική επινόηση. Χρησιμοποίησα την λέξη “έλεγχος” επειδή κατά την εκτέλεση της συγκεκριμένης τεχνικής μπορούν να αξιοποιηθούν ταυτόχρονα όλες οι περιοχές του οργάνου, δίνοντας την αίσθηση ελέγχου του σαντουριού σε όλο το μήκος και το πλάτος του. Η ονομασία της τεχνικής αυτής δεν συγχέεται με την άσκηση του Μπιγιαντάλα με ονομασία “έλεγχος σαντουριού”.

παίξιμο των δύο χεριών, είτε μέσω της ανάπτυξης μελωδίας ή ανάλυσης συγχορδίας από το ένα χέρι, ενώ το άλλο παίζει την ίδια νότα.

Πιο αναλυτικά, ο “έλεγχος του οργάνου” μέσω συγχορδιών παρατηρείται στο 2^ο μέτρο.



Το αριστερό χέρι παίζει σταθερά την νότα λα, ενώ το δεξί παίζει διαδοχικά τις νότες ρε, φα, λα, φα στα μπάσα, αναλύοντας την συγχορδία ρε μινόρε σε διαφορετικές θέσεις.

Οι υπόλοιπες περιπτώσεις αυτής της τεχνικής, είναι της μορφής “έλεγχος του οργάνου”, μέσω ανάλυσης συγχορδίας.



Το παραπάνω παράδειγμα αφορά τα μέτρα 13,28,40. Το αριστερό χέρι παίζει σταθερά τη νότα σι, εκτός από την αρχή του μέτρου που παίζει τη νότα σολ. Το δεξί χέρι παίζει διαδοχικά τις νότες ρε-σολ-ρε-σολ, σαν ανάλυση της συγχορδίας σολ μινόρε.

51



Στο μέτρο 51 στους πρώτους δύο χρόνους, το αριστερό χέρι παίζει το σολ της μεσαίας περιοχής, ενώ το δεξί τα μπάσα σολ και ρε, ξανά σαν ανάλυση του σολ μινόρε, όπως στο ανωτέρω παράδειγμα.



Στο 7^ο μέτρο, παρατηρείται μια ακόμη μορφή ανάλυσης του σολ μινόρε. Το αριστερό χέρι εκτελεί το μεσαίο σολ, ενώ το δεξί εκτελεί τα μπάσα σολ-ρε-σολ-ρε.



Τελευταία παραλλαγή ανάλυσης του σολ μινόρε, αποτελεί το μέτρο 22. Το αριστερό χέρι παίζει σταθερά σολ σε όγδοα. Το δεξί παίζει σολ μπάσο στην αρχή του 1^{ου} και 3^{ου} χρόνου, καθώς και το ρε μπάσο στον 4^ο.



Στο 11^ο μέτρο το δεξί χέρι αναλύει την συγχορδία του ρε μινόρε, εκτελώντας τις νότες στα μπάσα ρε-φα-λα, ενώ το αριστερό χέρι παίζει το μεσαίο ρε. Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται και στα μέτρα 26 και 38, με μοναδική διαφορά τον 4^ο χρόνο στον οποίο το λα έχει αξία τετάρτου.



Το 35^ο μέτρο αποτελεί την τελευταία παραλλαγή της ανάλυσης του ρε μινόρε. Η χρησιμοποίηση των μπάσων εμπεριέχει τις ίδιες νότες με τα προηγούμενα παραδείγματα, με την διαφορά να έγκειται στην χρονική τους τοποθέτηση στο μέτρο.

Από τον εμπλουτισμό του κομματιού δεν λείπει και η τεχνική των διφωνιών. Οι διφωνίες σχηματίζονται από τρεις κύριες νότες της μελωδίας, το φα, το σολ και το λα, προσθέτοντας μία νότα που σχηματίζει διάστημα τρίτης με την κύρια νότα. Διφωνίες παρατηρούνται στα μέτρα 4,13,18,20,21,28,32,40,53.



Το μέτρο 32 είναι το μοναδικό στο οποίο χρησιμοποιούνται οι διφωνίες και στις τρεις κύριες νότες.



Στο 53^ο μέτρο στον 3^ο χρόνο το λα ως κύρια νότα, σχηματίζει διφωνία με το φα που βρίσκεται χαμηλότερα τονικά από αυτήν, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα μέτρα όπου η κύρια νότα βρίσκεται κάτω από την "δευτερεύουσα".

Ο Κακούργος επίσης χρησιμοποιεί την τεχνική της "παραλλαγής". Το τεχνικό αυτό φαινόμενο παρατηρείται όταν σε έναν αριθμό κύριων νοτών προστίθενται νέες νότες που τροποποιούν μελωδικά και ρυθμικά την αρχική μορφή της μελωδίας.

Πρώτο παράδειγμα παραλλαγής παρατηρείται στα μέτρα 1-2 και 16-17.



Η μελωδική γραμμή των δύο πενταγράμμων θεωρητικά είναι η ίδια. Εντούτοις στο κάτω πεντάγραμμο παρουσιάζονται αλλαγές. Οι νότες του 3^{ου} και 4^{ου} χρόνου στο 1^ο μέτρο, αντικαταστάθηκαν με ένα χρωματικό κατέβασμα από το ντο έως το λα, στο 16^ο μέτρο. Επίσης στο 17^ο μέτρο χρησιμοποιούνται μικρότερες αξίες (όγδοα και δέκατα έκτα), σε σχέση με το 2^ο μέτρο.

Η παραλλαγή των μέτρων 3-4 και 18-19 δεν αφορά το χρονικό, αλλά το μελωδικό στοιχείο.



Η διαφορά στα μέτρα 3 (πάνω πεντάγραμμο) και 18 (κάτω πεντάγραμμο) βρίσκεται στον 4^ο χρόνο με την χρησιμοποίηση διαφορετικών νοτών στην συγχορδία. Το μέτρο 4 είναι πιο σύνθετο από το μέτρο 19, λόγω των διφωνιών.



Η μελωδική μονοφωνική γραμμή του πάνω πενταγράμμου (5^ο μέτρο), αντικαθίσταται με διφωνίες ογδών (20^ο μέτρο).





Το 22^ο μέτρο (κάτω πεντάγραμμο) αποτελεί μία πιο σύνθετη μορφή του 7^{ου} μέτρου (πάνω πεντάγραμμο). Η κύρια νότα σολ παρουσιάζεται τις διπλάσιες φορές, ενώ ο όλοι οι χρόνοι, πλην του 2^{ου}, ξεκινούν με συγχορδία. Επιπλέον ο εκτελεστής επέλεξε τα μέτρα 8 και 23, να έχουν μία μόνο διαφοροποίηση ως προς τις νότες των δέκατων έκτων.

Συμπερασματικά, είναι φανερή η προσπάθεια του εμπλουτισμού της μελωδίας στον όσο το δυνατόν μεγαλύτερο βαθμό. Με μεγάλη συχνότητα χρησιμοποιούνται ποικίλματα μίας νότας ή το ποίκιλμα μορντάν. Επίσης παρατηρείται το γκρουπέτο, τα χρωματικά κατεβάσματα νοτών (μέτρα 16 και 24), αλλά και οι διφωνίες. Οι φράσεις που επαναλαμβάνονται, παραλλάσσονται τόσο μελωδικά, όσο και ρυθμικά. Όσο αφορά τις περιοχές του σαντουριού (πρίμα, μεσαία, μπάσα), ο Κακούργος αξιοποιεί ελάχιστα την πρίμα περιοχή του οργάνου, επικεντρώνοντας στα μεσαία για την απόδοση των κύριων νοτών και στα μπάσα είτε για εμπλουτισμό, είτε για την τονισμό των ισχυρών χρόνων του μέτρου.

Ως προς την απόδοση του ρυθμικού στοιχείου, είναι σαφής η προσπάθεια για τον τονισμό των ισχυρών χρόνων του μέτρου. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω των συγχορδιών και την συνήχηση μπάσας με μεσαία νότα (π.χ. μέτρο 16). Επίσης το κομμάτι αφήνει μία αίσθηση ενός συνεχιζόμενου, μη στατικού ρυθμού, καθώς ο εκτελεστής φροντίζει ώστε τα μέτρα που είναι μελωδικά πολύ λιτά, να τα εμπλουτίσει με επιπλέον νότες ή χρησιμοποιώντας αρκετά τα μπάσα (π.χ. μέτρα 17 και 26). Τέλος, χρησιμοποιούνται σχήματα όγδων παρεστιγμένων με δέκατα έκτα, για να δημιουργήσουν μία αλλαγή στην ρυθμική αίσθηση (π.χ. μέτρο 25).

Τα ξύλα, Νίκος Καλαϊτζής (Μπινταγιάλας)

8

7

12

18

24

30

35

40

Το πρώτο τεχνικό στοιχείο στο κομμάτι είναι τα πρόηχα κατιόντα ποικίλματα μίας νότας, των μέτρων 9 και 10.



Πιο αναλυτικά, στο 9^ο μέτρο στον 2^ο χρόνο το δέκατο έκτο ρε είναι πρόηχο ποίκιλμα στο ντο που ακολουθεί, το δέκατο έκτο ντο του 3^{ου} χρόνου ποίκιλμα στο σι του επόμενου χρόνου και το δέκατο έκτο σι ποίκιλμα στο λα του επόμενου μέτρου. Στο 10^ο μέτρο το δέκατο έκτο λα του 1^{ου} χρόνου είναι ποίκιλμα στο σολ του 2^{ου} χρόνου και το δέκατο έκτο σολ ποίκιλμα στο φα που ακολουθεί.

Επίσης στον 3^ο χρόνο του 10^{ου} μέτρου, χρησιμοποιείται μια διπλή συζευκτική αποτζιατούρα. Στη σειρά των δέκατων έκτων οι κύριες νότες είναι η φα (1^η νότα) και το σολ (4^η νότα). Επομένως οι μεσαίες νότες μι-φα αποτελούν διπλή συζευκτική αποτζιατούρα του σολ.

Ο Μπινταγιάλας δεν παρέλειψε να χρησιμοποιήσει και το στοιχείο της διφωνίας. Στο 20^ο μέτρο οι νότες φα σχηματίζουν τη διφωνία φα-λα, με την κύρια νότα (φα) να τοποθετείται σε διάστημα τρίτης χαμηλότερα από την δευτερεύουσα (λα). Επιπλέον στο 43^ο μέτρο ο εκτελεστής πραγματοποιεί ένα χρωματικό κατέβασμα από το μπάσο φα προς το μπάσο ρε.

Τόσο στην εκτέλεση του Κακούργου όσο και σε αυτήν, παρατηρείται η τεχνική της παραλλαγής. Πιο συγκεκριμένα υπάρχουν τρεις περιπτώσεις: μ.12-13 και 24-25, μ.14-15 και 26-27, μ.18-19 και 30-31.



Στο 24^ο μέτρο η μελωδία στον 3^ο και 4^ο χρόνο τροποποιείται σε σχέση με το 12^ο μέτρο, ενώ στα μέτρα 13 και 25 δεν αλλάζουν οι νότες, αλλά οι οκτάβες (μεσαία-χαμηλή).





Τα μέτρα 14 και 26 διαφοροποιούνται με την χρησιμοποίηση του μπάσου σολ σε συγχορδία στο 26^ο μέτρο, ενώ στα μέτρα 15 και 27 η παραλλαγή έγκειται στην δεύτερη νότα της μελωδίας (το ντο αλλάζει σε ρε), αλλά και στο ρυθμικό στοιχείο (όγδοο παρεστιγμένο με δέκατο έκτο, που αντικαθιστάται με δύο όγδοα).



Τέλος, στο τρίτο παράδειγμα παραλλαγής ο Μπινταγιάλας τροποποιεί το 31^ο μέτρο έναντι του 19^{ου}, τόσο ως προς το μελωδικό, όσο και ως το ρυθμικό στοιχείο. Μελωδικά το μέτρο γίνεται πιο σύνθετο, αφού η μελωδία αποκτά μεγαλύτερη κινητικότητα. Ρυθμικά τα τέταρτα του 19^{ου} αντικαθιστώνται με όγδοα, όγδοο παρεστιγμένο και δέκατο έκτο στο 31^ο μέτρο.

Συμπερασματικά για τον μελωδικό τομέα του κομματιού, ο εκτελεστής προσπαθεί να εμπλουτίσει τις μουσικές φράσεις με συγκεκριμένες παρεμβάσεις, χωρίς να υπερφορτώνει την μελωδία με μεγάλο όγκο νोटών, μέσω της συνεχούς χρησιμοποίησης διάφορων τεχνικών, όπως ο Κακούργος.

Το “γέμισμα” της μελωδίας περιλαμβάνει είτε μικρές φράσεις που λειτουργούν ως “γέφυρα” προς την κύρια νότα (π.χ. 23^ο μέτρο, βηματικό κατέβασμα από το σι ύφεση μέχρι την κύρια νότα ντο του επόμενου μέτρου), είτε αλλαγή οκτάβας στις επαναλαμβανόμενες φράσεις (π.χ. μέτρα 13 και 25, ίδιες νότες σε διαφορετική οκτάβα), ή με μικρές παραλλαγές στις νότες (π.χ. μέτρα 19 και 31).

Όσο αφορά τις περιοχές του οργάνου, η μελωδία κινείται κυρίως στην μεσαία περιοχή. Τα μπάσα έχουν ενεργό ρόλο, αφού επιλέγονται είτε για τον σχηματισμό συγχορδιών, είτε για “γέμισμα” της μελωδίας. Μάλιστα ένα συγκεκριμένο μέτρο (25) αποτελείται εξ ολοκλήρου από μπάσες νότες.

Ως προς τον ρυθμικό τομέα, σε μία πρώτη ανάγνωση η ύπαρξη των παρεστιγμένων αλλάζει την μονοτονία των ογδών ως κυρίαρχη ρυθμική αξία, τροποποιώντας την “στρογγυλότητα” του ρυθμού. Η αλλαγή του μοτίβου συντελείται μέσω του αντιχρονισμού (μέτρα 2-3-4 και 35), όπου στον δυνατό 3^ο χρόνο οι νότες είτε απουσιάζουν (σαν παύση), είτε εμφανίζονται καθυστερημένα. Ο Μπινταγιάλας τονίζει κυρίως τον 1^ο χρόνο των

μέτρων, προσθέτοντας μία μπάσα νότα σε μορφή συγχορδίας (μέτρα 12 και 18). Ο εκτελεστής επιλέγει να πυκνώσει τον ρυθμό με την χρησιμοποίηση μικρότερων αξιών από την επικρατούσα ρυθμική αξία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα μέτρα 9 και 10, όπου τα δέκατα έκτα επισκιάζουν τα όγδοα.

Συμπερασματικά οι δύο εκτελέσεις παρουσιάζουν ομοιότητες και διαφορές. Ως προς τα όμοια τεχνικά στοιχεία παρατηρείται η χρήση ποικιλιμάτων, διφωνιών, χρωματικών κατεβασμάτων, καθώς και παραλλαγές μουσικών φράσεων. Εντούτοις και στα κοινά στοιχεία παρουσιάζονται διαφοροποιήσεις. Ενώ χρησιμοποιούνται ποικίλα μιας νότας, ο Κακούργος αξιοποιεί και το ανιόν ποίκιλμα, όχι μόνο το κατιόν, ενώ επιπλέον επιλέγει και άλλα δύο είδη ποικιλιμάτων, όπως είναι το μορντάν και το γκρουπέτο. Επίσης ο Μπινταγιάλας στην εκτέλεση του δημιουργεί την διφωνία τοποθετώντας την δεύτερη φωνή ένα διάστημα 3^{ης} πάνω από την κύρια νότα, ενώ ο Κακούργος εκτός από αυτόν τον σχηματισμό, σε μία περίπτωση τοποθέτησε την δεύτερη φωνή σε διάστημα 3^{ης} χαμηλότερα από την κύρια νότα. Όσον αφορά το χρωματικό κατέβασμα ο Κακούργος το χρησιμοποιεί στην μεσαία περιοχή του οργάνου, ενώ ο Μπινταγιάλας στην μπάσα. Στις παραλλαγές ο Μπινταγιάλας τροποποιεί τις επαναλαμβανόμενες φράσεις, είτε με την αλλαγή δύο-τριών νοτών και την πυκνωση του ρυθμού χρησιμοποιώντας μικρότερες αξίες, είτε παίζοντας την ίδια φράση σε άλλη οκτάβα και συγκεκριμένα στην χαμηλότερη. Από την άλλη πλευρά ο Κακούργος τροποποιεί τις φράσεις αντικαθιστώντας τα ποικίλα με το χρωματικό κατέβασμα. Επίσης αξιοποιεί την τεχνική ελέγχου του οργάνου, ενώ για την αλλαγή του ρυθμικού ύφους μία φράση με όγδοα και δέκατα έκτα, αντικαθιστάται με διφωνίες ογδών, με τον ρυθμό να απλοποιείται, ενώ ταυτόχρονα η μελωδία μέσω των διφωνιών γεμίζει.

Ως προς το ρυθμικό στοιχείο ο Μπινταγιάλας τονίζει συχνά τον 1^ο χρόνο, που είναι και ο πιο ισχυρός στο ρυθμό των 4/4, χρησιμοποιώντας συγχορδίες με τις δύο φωνές να σχηματίζουν διάστημα οκτάβας, ενώ προσπαθεί να αλλάξει την ρυθμική μονοτονία, μέσω των παρεστιγμένων στους 1^{ους} χρόνους των μέτρων, καθώς και με τους αντιχρονισμούς των μέτρων 2-4 στους 3^{ους} χρόνους των μέτρων. Ο Κακούργος σε μία διαφορετική εκδοχή δεν χρησιμοποιεί με την ίδια συχνότητα συγχορδίες στους ισχυρούς χρόνους των μέτρων, αλλά ούτε και αντιχρονισμούς, δίνοντας βαρύτητα περισσότερο στον μελωδικό καλλωπισμό του κομματιού.

Μέσω της σύγκρισης των δύο εκτελέσεων προκύπτουν δύο διαφορετικές εκδοχές του κομματιού. Στην πρώτη εκδοχή (Κακούργος) αναδεικνύεται ο μελωδικός καλλωπισμός, μέσω της πολυπλοκότητας της μελωδίας. Χρησιμοποιούνται όσο το δυνατόν περισσότερα τεχνικά στοιχεία, με έμφαση στην παρουσίαση των τεχνικών δυνατοτήτων του οργάνου. Η πυκνή μελωδική γραμμή στερεί από το κομμάτι την ανάδειξη του ρυθμικού στοιχείου, μέσω των μη τονισμών των ισχυρών χρόνων για παράδειγμα. Στην δεύτερη εκδοχή (Μπινταγιάλας) η μελωδική γραμμή είναι πιο απλή, με τις παρεμβάσεις στις επαναλαμβανόμενες φράσεις να είναι στοχευμένα λίγες και την μελωδία να χαρακτηρίζεται από την καθαρότητα των νοτών. Το κομμάτι χαρακτηρίζεται από μία ισορροπία μεταξύ μελωδίας και ρυθμού, στον οποίο δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα. Ο εκτελεστής μέσω της συνεχής χρήσης των παρεστιγμένων, των τονισμένων πρώτων χρόνων των μέτρων και των

αντιχρονισμών, θα μπορούσαμε να πούμε ότι δημιουργεί μία αίσθηση “αναπήδησης” του ρυθμού, τονίζοντας την χορευτική ιδιότητα του κομματιού.

Ο μαζεμένος ή μαζωμένος είναι ένα οργανικό κομμάτι σε χασαποσέρβικο ρυθμό. Στο νησί της Λέσβου μαζωμένο ονόμαζαν τον χασαποσέρβικο ρυθμό και χορευόταν όμοια σε όλες τις περιοχές του νησιού. Οι οργανοπαίχτες στα γλέντια τον εκτελούσαν όταν επρόκειτο να κάνουν διάλειμμα μετέπειτα ή σαν ειδοποίηση για να αλλάξει η ομάδα που χορεύει. Το χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου χορού ήταν η σταδιακή επιτάχυνση του ρυθμού, ενώ είναι γνωστός ως ανεγκασ'κός ή πηδηχτός (Μάργαρη, 1996, σ. 72).

Μαζεμένος

Γιάννης Σουσαμλής (Κακούργος)

8

15

23

31

38

45

52

59

Αρχίζοντας την εντόπιση των τεχνικών στοιχείων του κομματιού, στα μέτρα 17,21 και 29, παρατηρούμε ένα κατίον πρόηχο ποίκιλμα. Η νότα σι έχει θέση πρόηχου κατιόντος ποικίλματος, στο όγδοο λα που ακολουθεί.



Το τεχνικό στοιχείο που συναντάμε με την μεγαλύτερη συχνότητα, είναι οι διφωνίες, που χρησιμοποιούνται είτε για προσθήκη δεύτερης φωνής στην νότα της μελωδίας, είτε για σχηματισμό συγχορδίας.



Η συγκεκριμένη διφωνία εντοπίζεται στα μέτρα 7,15,23,31,39,63 και με μικρές διαφοροποιήσεις στα μέτρα 47 και 55. Το σι-ρε και φα-σι του 1^{ου} χρόνου ουσιαστικά σχηματίζουν συγχορδία σολ ματζόρε, με τη βάση της συγχορδίας (σολ) να παραλείπεται. Στα παραπάνω μέτρα χρησιμοποιείται στην κατάληξη της μελωδίας, σε μία –με δυτικούς όρους- πτώση από την 5^η βαθμίδα (σολ ματζόρε) στην τονική 1^η (ντο μινόρε).



Στα μέτρα 25 και 26 οι κύριες νότες της μελωδίας βρίσκονται σε διάστημα 3^{ης} χαμηλότερα από δευτερεύουσες νότες.



Στα μέτρα 21 και 29 η διφωνία σχηματίζεται από την κύρια νότα μι και την σολ σε διάστημα 3^{ης}.



Στα μέτρα 40 και 48 η δευτερεύουσα νότα είναι ξανά τοποθετημένη σε διάστημα 3^{ης} ψηλότερα από την νότα ντο της μελωδίας.

45



Στο 45^ο μέτρο η διφωνία μι-σολ εις διπλούν, αποτελείται από την κύρια νότα μι και την δευτερεύουσα σολ σε διάστημα 3^{ης} ψηλότερα. Στο μέτρο 41 παρουσιάζεται η ίδια διαφωνία, αλλά μία φορά στον 1^ο χρόνο του μέτρου.

Ο Κακούργος επιπλέον επιλέγει να χρησιμοποιήσει το στοιχείο του αντιχρονισμού, με τον ίδιο τρόπο και τις ίδιες ακριβώς νότες, στην αρχή του 2^{ου} χρόνου στα μέτρα 7,16,23,31,39,47,63.

31



Επίσης εκτός από ποικίλματα, διφωνίες και αντιχρονισμούς, μελωδικές φράσεις που επαναλαμβάνονται, εμφανίζουν το στοιχείο της παραλλαγής, σε εκτεταμένο μάλιστα βαθμό. Διακρίνονται τρία σημεία παραλλαγής μεταξύ των μέτρων 3-6 και 11-14, 17-20 και 25-28, 32-36 και 40-44.



Τα μέτρα 11-14 (κάτω πεντάγραμμο) διαφοροποιούνται σε σχέση με τα μέτρα 3-6 (πάνω πεντάγραμμο) τόσο ως προς το ρυθμό, όσο και ως προς τις νότες. Στο 11^ο μέτρο προστέθηκε η νότα λα ως δέκατο έκτο μαζί με το ρε, το οποίο στο 3^ο μέτρο ήταν όγδοο. Στο 12^ο μέτρο ο 2^{ος} χρόνος αποτελείται από το σολ τέταρτο, ενώ στο 4^ο μέτρο χρησιμοποιήθηκαν δύο σολ όγδοα. Η διαφορά του 6^{ου} με το 14^ο μέτρο έγκειται στο ντο του 2^{ου} χρόνου, που γίνεται σι.



Στα μέτρα 25 και 26 χρησιμοποιούνται συνεχείς διφωνίες, με την κύριες νότες της μελωδίας να βρίσκονται κάτω από τις δευτερεύουσες. Οι διφωνίες εμπλουτίζουν το μελωδικό στοιχείο, έναντι των μέτρων 17 και 18 όπου οι νότες είναι μονές σε εναλλαγή οκτάβων.



Η παραλλαγή των μέτρων 32-33 (πάνω πεντάγραμμο) και 40-41 (κάτω πεντάγραμμο) αφορά τόσο τη μελωδία αλλά και τον ρυθμό. Στη δυάδα μέτρων 40-41 τα δέκατα έκτα βρίσκονται στο 2^ο μέτρο, ενώ στη δυάδα 32-33 στο 1^ο. Επίσης οι διφωνίες και η συγχορδία οκτάβας των μέτρων 40-41, καθιστούν πιο περίπλοκη την μελωδική γραμμή.

Ο Κακούργος λόγω της γρήγορης ρυθμικής αγωγής του κομματιού και της σύνθετης επεξεργασίας του στο μελωδικό στοιχείο, δεν ήταν δυνατό να παρέμβει ουσιαστικά στο ρυθμό. Το στοιχείο με το οποίο κατορθώνει να τροποποιήσει ελαφρώς το ρυθμικό στοιχείο είναι οι αντιχρονισμοί που χρησιμοποιεί σε επτά μέτρα του κομματιού. Με τον αντιχρονισμό δημιουργείται η αίσθηση του προσωρινού σταματήματος μιας μελωδίας με συνεχή ροή. Παρά την προαναφερθείσα γρήγορη ρυθμική αγωγή ο Κακούργος προσπαθεί εμφανώς να εμπλουτίσει την μελωδία μέσω των διφωνιών που χρησιμοποιεί, καθώς και με την εκτεταμένη αξιοποίηση της μπάσας περιοχής του οργάνου, με την πρίμα περιοχή να μην χρησιμοποιείται. Πιο αναλυτικά η μπάσα νότα ντο συνεχίζει με την μεσαία ντο, προς τονισμό της τονικότητας του κομματιού. Επίσης οι μπάσες νότες σε συγκεκριμένα μέτρα (π.χ. μέτρο 37) παίρνουν τον ρόλο της μελωδίας από τις νότες της μεσαίας περιοχής του οργάνου. Επιπλέον φανερά είναι η δημιουργία ενός αρμονικού περιβάλλοντος μέσω των επαναλαμβανόμενων συγχορδιών σολ ματζόρε, που καταλήγουν στην τονική νότα ντο, σε μία αίσθηση μελωδικής πτώσης από την 5^η βαθμίδα (σολ ματζόρε) στην πρώτη (ντο μινόρε).

Μαζεμένος

Νίκος Καλαϊτζής (Μπινταγιάλας)



Το κύριο τεχνικό στοιχείο που χρησιμοποιεί ο Μπινταγιάλας είναι το αρπέζ. Η συγκεκριμένη τεχνική παρατηρείται κυρίως σε εκτελέσεις που το σαντούρι έχει συνοδευτικό ρόλο, καλύπτει δηλαδή την αρμονική υποστήριξη του κομματιού, αναλύοντας συγχορδίες που ανήκουν στον αρμονικό κύκλο του κομματιού. Στην προκείμενη περίπτωση όμως ο εκτελεστής επέλεξε να χρησιμοποιήσει το αρπέζ, μολονότι το σαντούρι στην συγκεκριμένη εκτέλεση έχει σολιστικό χαρακτήρα. Ο Μπινταγιάλας αξιοποιεί την τονική συγχορδία ρε μινόρε, αναλύοντας την στο τελείωμα κάθε μίας από τις τρεις φράσεις του κομματιού. Επομένως το αρπέζ της ρε μινόρε παρατηρείται στα μέτρα 8,16 και 24.



Παραλλαγή του εν λόγω αρπέζ αποτελούν τα κατεβάσματα λα-φα-ρε της ίδιας συγχορδίας, στην 1^η (μέτρο 4) και 2^η (μέτρο 12) φράση του κομματιού.



Οι διφωνίες σχηματίζονται στο 2^ο μέρος του κομματιού (μέτρα 9-16), σε δίμετρο (μέτρα 9-10) το οποίο επαναλαμβάνεται (μέτρα 13-14). Οι κύριες νότες της μελωδίας, συνηχούν με νότες τοποθετημένες σε διάστημα 3^{ης} χαμηλότερα από αυτές.



Όσον αφορά το φαινόμενο των παραλλαγών, μία τέτοια περίπτωση μπορεί να διακριθεί στην συγκεκριμένη εκτέλεση. Η μελωδική φράση των μέτρων 21-22 αλλάζει ως προς την τελευταία νότα της, η οποία μετατρέπεται από ρε-όπως ήταν στην ίδια φράση των μέτρων 17-18-, σε ντο.

Ο Μπινταγιάλας χρησιμοποιώντας τα αρπέζ στις καταλήξεις των φράσεων, πυκνώνει την αίσθηση του ρυθμού, καθώς σε μία πιο απλή εκδοχή τα μέτρα αυτά (8-16-24), θα αποτελούσαν από τις νότες ρε-λα (όγδοα) στον 1^ο χρόνο του μέτρου και ρε (τέταρτο) στον 2^ο χρόνο. Έτσι καταφέρνει να ελαττώσει την μείωση του ρυθμού. Επιπλέον στον τονισμό των ισχυρών χρόνων των μέτρων συμβάλλουν οι διφωνίες στο δεύτερο μέρος του κομματιού, αλλά και η χρήση της συγχορδίας φα μπάσο-λα μεσαίο, των μέτρων 17 και 21. Οι διφωνίες και τα αρπέζ είναι οι τεχνικές που επέλεξε ο Μπινταγιάλας για τον εμπλουτισμό της μελωδίας. Με τις ταυτόχρονες συνηχήσεις των νοτών στις διφωνίες ο ήχος γίνεται πιο πλούσιος, δίνοντας αίσθηση ταυτόχρονης ανάπτυξης δύο μελωδικών γραμμών, ενώ με τα αρπέζ παρατείνεται η κίνηση της μελωδίας, με τα τελειώματα των φράσεων μέσω της ανάλυσης της τονικής συγχορδίας μάλλον να είναι αναπάντεχα.

Συγκρίνοντας τις δύο εκτελέσεις του συγκεκριμένου κομματιού μπορεί να εξαχθεί το συμπέρασμα ότι οι δύο εκτελεστές επηρεάστηκαν από την πολύ γρήγορη ρυθμική αγωγή του κομματιού. Οι παρεμβάσεις τόσο του Μπινταγιάλα, όσο πολύ περισσότερο του

Κακούργου, που προσπαθεί να εμπλουτίσει όσο το δυνατόν περισσότερο κάθε κομμάτι, είναι συγκεκριμένες τόσο ως προς το μελωδικό, αλλά και το ρυθμικό στοιχείο. Τα κοινά τεχνικά στοιχεία που εφαρμόζουν είναι οι διφωνίες και η παραλλαγή, με τις διφωνίες να χρησιμοποιούνται και από τους δύο στο 2^ο μέρος του κομματιού και την βασική νότα τοποθετημένη σε διάστημα 3^{ης} χαμηλότερα από την δευτερεύουσα. Ως προς την παραλλαγή ο Κακούργος τροποποιεί τις επαναλαμβανόμενες φράσεις με μεγαλύτερες παρεμβάσεις στην μελωδία σχετικά με τον Μπινταγιάλα, χρησιμοποιώντας διφωνίες ή μεταβάλλοντας ελαφρώς τις ρυθμικές αξίες των νοτών, ενώ επιπλέον χρησιμοποιεί ποικίλματα, με τον Μπινταγιάλα σε αντίθεση να επιλέγει τα αρπέζ. Στο ρυθμικό μέρος του κομματιού ο Κακούργος με την εκτεταμένη χρήση των δέκατων έκτων, προσπαθεί να πυκνώσει το ρυθμικό σκέλος της μελωδίας, ενώ με τους αντιχρονισμούς να τροποποιήσει λίγο τους ισχυρούς 1^{ους} και 2^{ους} χρόνους, δημιουργώντας μία ανισορροπία μεταξύ 1^{ου} και 2^{ου} χρόνου. Ο Μπινταγιάλας μη θέλοντας να παρέμβει στην ρυθμική αγωγή, απλά προσπαθεί να τονίσει τα ισχυρά μέρη των μέτρων, μέσω των διφωνιών και των συγχορδιών που χρησιμοποιεί. Το παίξιμο του Κακούργου χαρακτηρίζεται από την πυκνότητα της μελωδικής γραμμής, η οποία προκύπτει όχι μόνο από τις εκτεταμένες παραλλαγές των ίδιων φράσεων, αλλά και από την ανάθεση του μελωδικού ρόλου σε ορισμένες περιπτώσεις στις μπάσες νότες (μέτρα 22, 36-37). Επιπλέον δημιουργεί ένα αρμονικό περιβάλλον, μέσω του σχηματισμού της συγχορδίας σολ ματζόρε, που καταλήγει στην ντο μινόρε. Από την άλλη πλευρά ο Μπινταγιάλας παρουσιάζει μία πιο απλή μελωδική γραμμή, δημιουργώντας έναν πιο στακάτο και καθαρό ήχο. Οι παρεμβάσεις του τόσο οι ρυθμικές, όσο και οι μελωδικές, είναι μετρημένες και συγκεκριμένες. Σε αντίθεση με τον Κακούργο αποφεύγει των σχηματισμό πλήρων συγχορδιών, με εξαίρεση το φα ματζόρε στο 17^ο μέτρο, προτιμώντας στις συγχορδίες του οι νότες να σχηματίζουν διάστημα οκτάβας. Με τις λίγες τεχνικές του παρεμβάσεις, προκρίνει την ανάδειξη του ρυθμικού στοιχείου στο κομμάτι, αφού οι τονισμοί του είναι πιο ξεκάθαροι, συγκριτικά με την εκτέλεση του Κακούργου. Επιπλέον τα αρπέζ προσδίδουν στην μελωδία μία πιο ανάλαφρη κίνηση, με τον Κακούργο να προτιμά την πυκνωση της μέσω των μικρών ρυθμικών αξιών που χρησιμοποιεί.

Το τραγούδι με τον τίτλο “Ρίξε τσιγγάνα τα χαρτιά” (1938) πρόκειται για σύνθεση των Μ.Βαμβακάρη και Γ.Φωτίδα. Ρυθμικά ανήκει στην κατηγορία των ζεϊμπέκικων και πιο συγκεκριμένα στον απτάλικο ρυθμό των 9/4 (Μυστακίδης, 2013, σ. 20). Στις ηχογραφήσεις του συγκεκριμένου τραγουδιού από τους Κακούργο και Μπινταγιάλα, το φωνητικό μέρος απουσιάζει, με τους δύο δεξιότεχνες να το παίζουν στην οργανική του μορφή.

Ρίξε τσιγγάνα τα χαρτιά

Γιάννης Σουσαμλής (Κακούργος)

3

4

5

6

7

8

9

10

12



Ο Γιάννης Σουσαμλής επέλεξε να εντάξει στην εκτέλεση του διαφορετικά είδη ποικιλιμάτων (πρόηχο ανιόν, πρόηχο κατιόν, ποίκιλμα τριών νοτών, μορντάν). Ξεκινώντας από τα κατιόντα ποικίλματα, η νότα σολ με χρονική αξία δέκατου έκτου στον 5^ο χρόνο του 2^{ου} μέτρου, έχει θέση πρόηχου κατιόντος ποικίλματος προς την νότα φα που ακολουθεί. Το ίδιο ακριβώς ποίκιλμα επαναλαμβάνεται στους 5^{ους} χρόνους του 4^{ου} και 5^{ου} μέτρου. Επίσης το δέκατο έκτο σι στον 4^ο χρόνο του 3^{ου}, 4^{ου} και 5^{ου} μέτρου είναι πρόηχο κατιόν ποίκιλμα στην νότα λα ύφεση που ακολουθεί. Τελευταία παραδείγματα τέτοιων ποικιλιμάτων παρατηρούνται στο 7^ο μέτρο, αφού το δέκατο έκτο ρε του 1^{ου} χρόνου αποτελεί ποίκιλμα της νότας σι ύφεση και το δέκατο έκτο σι ύφεση του 2^{ου} χρόνου ποίκιλμα στο σολ δίεση. Εκτός από τα κατιόντα παρατηρούνται και ανιόντα ποικίλματα. Πιο συγκεκριμένα στο 5^ο μέτρο το δέκατο έκτο ρε του 6^{ου} χρόνου, είναι πρόηχο ανιόν ποίκιλμα στο μι, ενώ το δέκατο έκτο ντο του 7^{ου} χρόνου, πρόηχο ανιόν στο ρε. Επιπλέον στο 9^ο μέτρο στον 1^ο και 2^ο χρόνο, χρησιμοποιούνται ποικίλματα τριών νοτών. Αυτού του είδους τα ποικίλματα σπανίζουν στο σαντούρι, ίσως και λόγω της δυσκολίας στην εκτέλεση τους, με τα ποικίλματα μίας νότας να αποτελούν την πλειοψηφία.

Τελευταίο είδος ποικίλματος είναι το μορντάν, μία τεχνική που εντοπίστηκε επίσης στην εκτέλεση του Κακούργου στα “ξύλα”. Στο μελωδικό σχήμα νοτών φα-σολ δίεση-φα, οι πρώτες δύο νότες αποτελούν ποίκιλμα στην τρίτη νότα φα, όπως παρατηρείται στα μέτρα 6-9. Οι νότες ρε-ντο(δέκατα έκτα) των μέτρων 6 και 8, σχηματίζουν το ίδιο είδος ποικίλματος, καταλήγοντας στην νότα ρε (όγδοο) που ακολουθεί. Οι νότες ρε-μι (δέκατα έκτα) στον 9^ο χρόνο του 6^{ου} και 7^{ου} μέτρου, αποτελούν ποίκιλμα στην νότα μι του επόμενου μέτρου.

Όπως το μορντάν, έτσι και η τεχνική ελέγχου του οργάνου χρησιμοποιείται τόσο σε αυτό το κομμάτι, όσο και στα “ξύλα”. Συγκεκριμένα στο 10^ο μέτρο ο Κακούργος χρησιμοποιεί την συγχορδία σολ μινόρε για να εμπλουτίσει την μελωδική γραμμή του κομματιού. Επαναλαμβάνει τη νότα σι ύφεση της μεσαίας περιοχής του οργάνου με το αριστερό χέρι, ενώ με το δεξί εκτελεί το μπάσο σολ, σε μία μορφή ανάλυσης της συγχορδίας σολ μινόρε.



Ως προς τις διφωνίες, χρησιμοποιούνται από τον Κακούργο ελάχιστα, μόλις σε δύο μέτρα, εν αντιθέσει με τις προηγούμενες καταγεγραμμένες εκτελέσεις του. Στον 2^ο, 3^ο και 5^ο χρόνο του 10^{ου} μέτρου, καθώς και στον 3^ο, 4^ο και 5^ο χρόνο του 12^{ου} μέτρου, εμφανίζεται η διφωνία σολ-σι ύφεση, με το σι ύφεση να αποτελεί την κύρια νότα της μελωδίας. Το σολ

έχει έναν διπλό ρόλο, αφού προστίθεται στο σι ύφεση τόσο σαν δεύτερη φωνή σε διάστημα 3^{ης} χαμηλότερα, όσο και σαν νότα που σχηματίζει την συγχορδία σολ μινόρε. Επιπλέον στο 4^ο μέτρο εντοπίζεται μία περίπτωση αρπέζ, όπου σχηματίζεται με την διαδοχή των μπάσων ρε-φα-λα η συγχορδία ρε μινόρε.

Ως προς τις μελωδικές παραλλαγές, διακρίνονται δύο περιπτώσεις: 1) μέτρα 2-3 και 4-5, 2) μέτρα 6-7 και 8-9. Μεταξύ των μέτρων 2-3 και 4-5, ο Κακούργος πραγματοποιεί αλλαγές, τόσο στο μελωδικό όσο και στο ρυθμικό κομμάτι. Η διαφορά στο 4^ο σε σχέση με το 2^ο μέτρο αφορά το ποίκιλμα σι-λα ύφεση στον 4^ο χρόνο, αλλά και την κατάληξη του μέτρου με το αρπέζ ρε-φα-λα, έναντι των δέκατων έκτων λα και των διαφορετικών μπάσων στην κατάληξη του 2^{ου} μέτρου. Ενώ αντίστοιχα, η διαφορά μεταξύ 3^{ου} και 5^{ου} μέτρου βρίσκεται στην κατάληξη τους, αφού στο 5^ο μέτρο χρησιμοποιούνται περισσότερες νότες μέσω των δέκατων έκτων, αλλά όχι η συγχορδία του 3^{ου} μέτρου. Ρυθμικά οι μεταβολές αφορούν την διάρθρωση των χρόνων. Με τον όρο διάρθρωση εννοείται, η χρήση των ρυθμικών αξιών σε κάθε χρόνο του μέτρου. Για παράδειγμα οι δύο τελευταίοι χρόνοι του 5^{ου} μέτρου αποτελούνται από τρία όγδοα και δύο δέκατα έκτα, ενώ οι αντίστοιχοι χρόνοι του 3^{ου} μέτρου από τέταρτο παρεστιγμένο και όγδοο.

Στην δεύτερη μορφή παραλλαγής τα μέτρα 6 και 8 παρουσιάζουν μία μόνο διαφοροποίηση: ο 9^{ος} χρόνος του 6^{ου} μέτρου αποτελείται από τις νότες ρε (όγδοο) και ρε-μι (δέκατα έκτα), ενώ στον αντίστοιχο χρόνο του 8^{ου} μέτρου οι νότες είναι ρε-μι (όγδοα). Επίσης το 9^ο μέτρο διαφοροποιείται από το 7^ο, με την χρήση ποικιλιμάτων τριών νοτών στους δύο πρώτους χρόνους, καθώς και με την χρήση συγχορδιών στους δύο τελευταίους χρόνους. Οι διαφοροποιήσεις των δύο φράσεων δεν περιορίζονται στην αλλαγή νοτών. Αν και τα μέτρα 8-9 είναι επανάληψη των 6-7, αρμονικά διαφέρουν. Ο Κακούργος στο 7^ο μέτρο παίζοντας την συγχορδία λα-μι και τα μπάσα ντο δίεση-μι, σχηματίζει την λα ματζόρε, ενώ στο 9^ο μέτρο παίζει τις συγχορδίες ρε-λα και φα-ρε, σχηματίζοντας την συγχορδία ρε μινόρε. Πιθανώς στην πρώτη φράση η συγχορδία λα ματζόρε να επιλέχθηκε για να δημιουργηθεί μία προσμονή για άκουσμα της ρε μινόρε (τονικής), που θα γίνει με την κατάληξη της φράσης στο 9^ο μέτρο, αφού στην ηχογραφημένη εκδοχή του Βαμβακάρη δεν υπάρχει η παραπάνω αρμονική εκδοχή.

Ο Κακούργος προσπαθεί να προσδώσει το στοιχείο της αρμονίας στην μελωδία, μέσω των συγχορδιών και των αρπέζ. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το 9^ο μέτρο, όπου στον 8^ο χρόνο οι νότες ρε-λα αποτελούν την βάση και την κορυφή της συγχορδίας της ρε, ενώ εν συνεχεία στον 9^ο χρόνο οι νότες φα-ρε καθιστούν σαφή την ρε μινόρε. Εξετάζοντας επίσης το 4^ο μέτρο παρατηρούμε ότι οι μπάσες νότες ρε-φα-λα αποτελούν την ανάλυση της συγχορδίας της τονικής νότας. Το συμπέρασμα που προκύπτει είναι ότι ο εκτελεστής αν και δεν έχει ευχέρεια για παράλληλη ανάπτυξη μελωδίας και αρμονίας, λόγω της δυνατότητας ταυτόχρονου χτυπήματος μόνο δύο νοτών, καταφέρνει να προσδώσει διπλό ρόλο (μελωδικό και αρμονικό) στο παίξιμο του, αφού καθιστά σαφές στον ακροατή την κίνηση της μελωδίας γύρω από την τονική συγχορδία (4^ο και 9^ο μέτρο), αλλά και αυτήν της 4^{ης} νότας της κλίμακας (σολ μινόρε, 10^ο μέτρο).

Η ρυθμική διάρθρωση του κομματιού χαρακτηρίζεται από την προσπάθεια του εκτελεστή να διαφοροποιήσει την ρυθμική αγωγή των επαναλαμβανόμενων φράσεων. Για

να γίνει πιο κατανοητή η προηγούμενη φράση ας εξετάσουμε την μουσική φράση του 2^{ου} μέτρου, η οποία επαναλαμβάνεται στο 4^ο μέτρο. Όλοι οι χρόνοι του 2^{ου} μέτρου αποτελούνται αποκλειστικά από όγδοα, με εξαίρεση τον 5^ο και 8^ο χρόνο που έχουν όγδοο και δύο δέκατα έκτα. Αντιθέτως στο 4^ο μέτρο ο συνδυασμός όγδοου με δέκατα έκτα παρατηρείται στον 4^ο και 5^ο χρόνο του μέτρου. Ο Κακούργος αλλάζοντας την χρονική εμφάνιση των δέκατων έκτων τροποποιεί ελαφρώς την αίσθηση της πιστής επανάληψης της ρυθμικής αγωγής. Η εκτέλεση αποτελεί ένα εγχείρημα παρουσίασης μια διαφορετικής εκδοχής του τραγουδιού του Βαμβακάρη, καθώς τα διάφορων ειδών ποικίλματα, τα αρπές και οι συγχορδίες, εμπλουτίζουν σε πολύ μεγάλο βαθμό την μελωδία, σε σημείο που να μπορεί να λεχθεί ότι η εκτέλεση του Κακούργου και η εκτέλεση του Βαμβακάρη αντικατοπτρίζουν δύο πολύ διαφορετικές αντιλήψεις, γύρω από το ζήτημα της ανάπτυξης της μελωδίας του κομματιού. Στην εκτέλεση του Βαμβακάρη τονίζεται η σημασία της λιτότητας του μελωδικού στοιχείου, το οποίο μέσα από την μορφή του αναδεικνύει το ρυθμικό στοιχείο. Μάλιστα θα μπορούσαμε να παρομοιάσουμε την συγκεκριμένη εκτέλεση με μία εικόνα ενός χορευτή που “πατάει” πάνω σε κάθε νότα του μπουζουκιού. Από την άλλη πλευρά η εκτέλεση του Κακούργου με μία πιο περίπλοκη μελωδική γραμμή προσδίδει στο κομμάτι ένα ύφος πιο δεξιοτεχνικό, αναδεικνύοντας τις τεχνικές του οργάνου, καθώς και την ικανότητα του για ταυτόχρονη υποστήριξη από αυτό τόσο του μελωδικού, όσο και αρμονικού μέρους του κομματιού.

Ρίξε τσιγγάνα τα χαρτιά

Νίκος Καλαϊτζής (Μπινταγιάλας)

3

4

5

6

8

9

11

13

14



Ο Μπινταγιάλας σε μία ακόμη εκτέλεση του αξιοποιεί την τεχνική του ποικίλματος. Τα ποικίλματα είναι της κατηγορίας των κατιόντων, πλην μίας περίπτωσης, ενώ παρατηρείται η χρήση κοινών ποικιλμάτων σε διαφορετικά μέτρα. Πιο συγκεκριμένα στο 6^ο μέτρο η νότα σολ δίεση του 4^{ου} χρόνου είναι κατιόν ποίκιλμα στη νότα φα, με το συγκεκριμένο ποίκιλμα να επαναλαμβάνεται ως έχει στο 8^ο μέτρο. Επίσης η νότα μι του 1^{ου} χρόνου του 7^{ου} μέτρου έχει θέση κατιόντος ποικίλματος στο ρε που ακολουθεί. Στα μέτρα 9 και 11 στον 8^ο χρόνο η νότα σι είναι κατιόν ποίκιλμα στο λα που ακολουθεί, ενώ το ίδιο ποίκιλμα ακούγεται και στον 6^ο χρόνο του 12^{ου} μέτρου. Η μοναδική περίπτωση ανιόντος ποικίλματος βρίσκεται στον 6^ο χρόνο του 8^{ου} μέτρου, με το ρε να είναι πρόηχο ανιόν ποίκιλμα στο σολ δίεση.

Στις τεχνικές του κομματιού περιλαμβάνεται και το αρπέζ, όπου διακρίνονται τρεις περιπτώσεις. Στο 6^ο μέτρο οι νότες των δύο τελευταίων χρόνων (ρε-λα-φα-λα) αποτελούν την ανάλυση της συγχορδίας ρε μινόρε. Επίσης η ανάλυση της ίδιας συγχορδίας παρατηρείται και στο τελείωμα του 7^{ου} μέτρου, σε ελαφρώς διαφορετική μορφή (ρε-φα-λα) από αυτήν του 6^{ου}. Τέλος από τον 2^ο έως τον 4^ο χρόνο του 9^{ου} μέτρου ο εκτελεστής πραγματοποιεί μία πιο εκτεταμένη μορφή αρπέζ, αυτήν την φορά στην συγχορδία σολ μινόρε (σι ύφεση-σολ-ρε-σολ-σι ύφεση).

Όπως στις δύο προηγούμενες καταγραφές των εκτελέσεων του Μπινταγιάλα δεν γίνεται ευρεία χρήση των διφωνιών, έτσι και σε αυτήν ο εκτελεστής επέλεξε να χρησιμοποιήσει τις διφωνίες σε ένα μόνο μέτρο. Έτσι στον 2^ο και 3^ο χρόνο του 11^{ου} μέτρου η συγχορδία σολ-σι ύφεση, με το σι ύφεση να αποτελεί την κύρια νότα και το σολ την δευτερεύουσα σε διάστημα 3^{ης} χαμηλότερα, λειτουργεί και σαν διφωνία στην μελωδική γραμμή του κομματιού, αλλά και σαν συγχορδία της 4^{ης} βαθμίδας (σολ μινόρε).

Τελευταίο τεχνικό στοιχείο είναι οι παραλλαγές όμοιων μελωδικών φράσεων. Δύο περιπτώσεις διακρίνονται στην συγκεκριμένη εκτέλεση. Στην πρώτη περίπτωση τα μέτρα 7 και 8 αποτελούν δύο διαφορετικές όψεις της ίδια μουσικής φράσης. Ο Μπινταγιάλας

τροποποιεί το 8^ο μέτρο με τα ποικίλματα του 4^{ου} και 6^{ου} χρόνου, καθώς και την κατάληξη του μέτρου με τα δέκατα έκτα λα-φα-μι και το όγδοο ρε, έναντι του ποικίλματος στον 1^ο χρόνο και του αρπέζ ρε-φα-λα στην κατάληξη του 7^{ου} μέτρου. Στο δεύτερο παράδειγμα αυτής της τεχνικής στα μέτρα 9 και 11, η παραλλαγή εντοπίζεται στον 2^ο και 3^ο χρόνο των μέτρων. Η ανάλυση της συγχορδίας του 9^{ου} μέτρου (σι ύφεση-σολ-ρε-σολ-σι ύφεση), αντικαθίσταται στο 11^ο με διπλή συγχορδία τετάρτων σολ-σι ύφεση.

Ως προς την αντιμετώπιση της μελωδικής γραμμής ο Μπινταγιάλας επέλεξε οι νότες να κινηθούν αποκλειστικά στην μεσαία περιοχή του οργάνου. Είναι χαρακτηριστικό ότι η μοναδική μπάσα νότα που χρησιμοποιεί είναι το λα, στα τελειώματα των περισσότερων μέτρων. Είναι εμφανής η προσπάθεια για μια μη πυκνή μελωδική γραμμή, αν αναλογιστούμε την εμφάνιση συγχορδίας σε ένα μόνο μέτρο και τα μετρημένα γεμίσματα του είτε με λίγες νότες (π.χ. μέτρο 8), είτε με ανάλυση συγχορδιών (αρπέζ). Στο ίδιο πλαίσιο σκέψης κινούνται και οι παραλλαγές, όπου ο εκτελεστής από την μία φράση στην άλλη είτε αλλάζει τεχνικές (μέτρα 9 και 11 από αρπέζ σε συγχορδίες), είτε αλλάζει την χρονική εμφάνιση των ποικιλιμάτων (π.χ. μέτρα 7-8).

Ως προς την “επέμβαση” στο ρυθμικό στοιχείο από τον εκτελεστή, παρατηρούμε την δημιουργία στοιχείων αντιχρονισμού στα μέτρα 1 έως 4. Πιο συγκεκριμένα τοποθετεί την νότα λα στο 2^ο μισό του 9^{ου} χρόνου, επομένως στο 1^ο μισό ηχεί η νότα του προηγούμενου χρόνου. Το γεγονός αυτό δίνει μία μικρή αίσθηση αλλαγής του ρυθμού, αλλά και “προετοιμασίας” και μεγαλύτερου τονισμού του επόμενου 1^{ου} χρόνου του επόμενου μέτρου. Επίσης στα μέτρα 6,7,8,10 ο Μπινταγιάλας στους 3 τελευταίους χρόνους είτε με αρπέζ, είτε με γεμίσματα πυκνώνει την ρυθμό, αν αναλογιστούμε ότι στην εκτέλεση του Βαμβακάρη στα συγκεκριμένα σημεία υπάρχει παύση της μελωδίας.

Συγκρίνοντας τις δύο εκτελέσεις πρέπει να επισημανθεί η ομοιότητα της ηχογράφησης του Μπινταγιάλα με την ηχογράφηση του Βαμβακάρη, τόσο ως προς την μελωδία, όσο και ως προς το ύφος. Στο μελωδικό στοιχείο αρκεί να παρατηρήσουμε τα μέτρα 1-5 της εκτέλεσης του Μπινταγιάλα (που αποτελούν την εισαγωγή του τραγουδιού) με την ηχογράφηση του Βαμβακάρη. Οι διαφορές είναι ελάχιστες στις νότες, ενώ όσες εντοπίζονται αφορούν κάποια ποικίλματα του μπουζουκιού τα οποία δεν αντιγράφει το σαντούρι. Ως προς το ύφος η εκτέλεση του Βαμβακάρη χαρακτηρίζεται από την λιτότητα, τις “μετρημένες” νότες και τον έντονο τονισμό των δυνατών χρόνων των μέτρων. Ο Μπινταγιάλας πραγματοποίησε την δική του ηχογράφηση στηριζόμενος σε αυτά τα στοιχεία, τα οποία ανέμειξε με τεχνικές που χαρακτηρίζουν το σαντούρι, όπως είναι το αρπέζ. Από την άλλη πλευρά ο Κακούργος παρουσίασε μια εκτέλεση που διακρίνεται από μια περίπλοκη μελωδική γραμμή, με αρκετές εναλλαγές τεχνικών στοιχείων που χρησιμοποιούνται σε μεγαλύτερο βαθμό από την εκτέλεση του Μπινταγιάλα, ενώ στο καθαρά μελωδικό κομμάτι πολλές φράσεις είναι παραλλαγμένες σε σχέση με την ηχογράφηση του Βαμβακάρη.

Επικεντρώνοντας στις εκτελέσεις των δύο σαντουριέρηδων παρατηρείται για μία ακόμη φορά η διαφορετική αντίληψη των δύο εκτελεστών ως προς τον βαθμό χρήσης των τεχνικών στοιχείων. Ενώ οι διφωνίες, τα αρπέζ, τα ποικίλματα και οι μελωδικές παραλλαγές αποτελούν κοινά στοιχεία των δύο εκτελέσεων, ο καθένας τους τα αξιοποιεί διαφορετικά.

Στην ηχογράφιση του Μπινταγιάλα εντοπίζονται επτά περιπτώσεις ποικιλμάτων, ενώ σε αυτή του Κακούργου είκοσι, οι οποίες περιλαμβάνουν ανιόντα και κατιόντα ποικίλματα, είτε απλής μορφής, είτε μορντάν, είτε τριών νοτών. Στα αρπέζ ο Μπινταγιάλας πραγματοποιεί ανάλυση είτε της ρε μινόρε, είτε της σολ μινόρε, με τις αναλύσεις να είναι πιο μακροσκελείς από τις αντίστοιχες του Κακούργου. Η γενική εικόνα των καταγραφών του συγκεκριμένου κομματιού καταδεικνύει την προσπάθεια του Κακούργου για την ανάδειξη των δεξιοτεχνικών δυνατοτήτων του οργάνου, μέσω της δημιουργίας μίας σύνθετης μελωδικής γραμμής, σε αντιδιαστολή με την άλλη εκτέλεση της οποίας φιλοσοφία είναι η συνδιαλλαγή της μελωδίας και του ύφους του Βαμβακάρη, με τα τεχνικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν το σαντούρι. Η μελωδική κίνηση των νοτών στην εκτέλεση του Μπινταγιάλα εντοπίζεται στην μεσαία περιοχή του οργάνου, χωρίς να χρησιμοποιείται σχεδόν καθόλου η μπάσα περιοχή. Αυτή η κίνηση στην μεσαία περιοχή, καθώς και η λιτή μελωδική γραμμή, μας παραπέμπουν στην συσχέτιση της εκτέλεσης του με αυτήν του Βαμβακάρη.

Ως προς την ρυθμική αντιμετώπιση του κομματιού οι διαφορές είναι εμφανείς. Ο Κακούργος με την χρήση των δέκατων έκτων είτε ως επανάληψη της ίδιας νότας (μέτρο 10, 3^{ος} και 4^{ος} χρόνος), είτε ως παραλλαγή φράσης που στην απλή μορφή της θα κυριαρχούσαν τα όγδοα (μέτρο 13, 6^{ος} και 7^{ος} χρόνος), καταφέρνει την πύκνωση του ρυθμικού στοιχείου. Επομένως η σύνθετη μελωδική γραμμή που δημιουργεί, επηρεάζει και την αντίληψη του για την διάρθρωση του ρυθμού. Από την άλλη πλευρά ο Μπινταγιάλας επεμβαίνει στην ρυθμική διάρθρωση του κομματιού με άλλο τρόπο. Αφού επέλεξε η μελωδία του να είναι σχετικά πιστή με την ηχογράφιση του Βαμβακάρη, χρησιμοποίησε τα παρεστιγμένα (μέτρα 7 και 8), για να αλλάξει το επαναλαμβανόμενο τέμπο, καθώς και την νότα λα στα τελειώματα αρκετών μέτρων (π.χ. 1-4), ώστε να προσδώσει έναν μεγαλύτερο τονισμό στην πρώτη νότα του επόμενου μέτρου.

Συμπεράσματα

Έπειτα από τις αναλύσεις των καταγραφών και την παρατήρηση των κύριων στοιχείων που διακρίνουν τον Νίκο Καλαϊτζή και τον Γιάννη Σουσαμλή, το γενικότερο συμπέρασμα που μπορεί να παραχθεί είναι ότι οι δύο μουσικοί εκπροσωπούν διαφορετικές θεωρήσεις ως προς την αξιοποίηση του σαντουριού, οι οποίες πηγάζουν από τις τεχνικές που χρησιμοποιούν στις εκτελέσεις τους, αλλά και την γενικότερη αντίληψη τους προς το μουσικό στοιχείο. Ο πυρήνας της διαφοροποίησης τους έγκειται στον τρόπο που παρεμβαίνουν στις μελωδικές γραμμές των κομματιών, όπως συνεπάγεται από την καταγραφή κομματιών διαφορετικών ρυθμών. Η τεχνική του Κακούργου διακρίνεται από την σύνθετη επεξεργασία της μελωδικής γραμμής των κομματιών, την οποία επεξεργάζεται στον μέγιστο βαθμό. Αν και πολλά τεχνικά στοιχεία του συναντώνται και στον Μπινταγιάλα, ο Κακούργος τα εμφανίζει στις εκτελέσεις του με μεγαλύτερη συχνότητα. Οι ηχογραφήσεις του επικεντρώνονται στην δεξιοτεχνική αποτύπωση της μελωδίας, εξ ου και η τόσο συχνή εναλλαγή τεχνικών στις εκτελέσεις του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι “τα ξύλα” όπου παρουσιάζει διαφορετικά είδη ποικιλμάτων όπως ανιόντα, κατιόντα ή ποίκιλμα μορντάν, καθώς και γκρουπέτο. Μάλιστα δεν είναι τυχαία η προτίμηση του στην τεχνική ελέγχου του οργάνου, που αποτελεί δείγμα δεξιοτεχνικού παιξίματος. Ο Κακούργος στο παίξιμο του προσπαθεί να εντάξει και την μπάσα περιοχή του οργάνου, την οποία πολλοί σαντουριέρηδες παραμελούσαν ή παραμελούν, αξιοποιώντας την όχι μόνο για να υποστηρίξει την μελωδία αρμονικά, μέσω σχηματισμού συγχορδιών, αλλά μεταφέροντας ορισμένες φορές την μελωδία σε αυτήν την περιοχή του οργάνου (π.χ. μαζεμένος, μέτρα 37-38). Επιπλέον ο συγκεκριμένος δεξιότηχνης σε κάθε του εκτέλεση δημιουργεί ένα αρμονικό περιβάλλον μέσω των συγχορδιών ή διφωνιών που σχηματίζει είτε με οκτάβες, είτε με τρίτες, ενώ εμπλουτίζει την αρμονία του και με συγχορδίες με έβδομη νότα, όπως παρατηρείται στην εκτέλεση του μαζεμένου (15^ο μέτρο). Η αντίληψη του Κακούργου, ενός μουσικού που έδρασε καλλιτεχνικά σε τοπικό μόνο επίπεδο, για την αρμονική υπόσταση των κομματιών, αναδεικνύει την μουσική παιδεία των οργανοπαιχτών του νησιού της Λέσβου, άμεσα συνδεδεμένη με αυτήν της Σμύρνης.

Από την άλλη πλευρά ο Νίκος Καλαϊτζής χαρακτηρίζεται από το “μετρημένο” του παίξιμο. Σε αντιδιαστολή με τον Κακούργο αξιοποιεί τα τεχνικά στοιχεία σε πιο περιορισμένο βαθμό, βασιζόμενος στην δημιουργία μιας πιο λυτής μελωδικής γραμμής στην οποία εφαρμόζει στοχευμένες παρεμβάσεις. Έτσι παρατηρούμε τεχνικά στοιχεία όπως τα ποικίλματα και οι παραλλαγές να χρησιμοποιούνται σπανιότερα. Οι εκτελέσεις του διακρίνονται για τις παραλλαγές μουσικών φράσεων, στηριζόμενες στην μελωδική και ρυθμική διαφοροποίηση. Ο Μπινταγιάλας αξιοποιεί την τεχνική του αρπέζ με μεγάλη συχνότητα κυρίως στις καταλήξεις των φράσεων, με σκοπό είτε το γέμισμα της μελωδίας, είτε την δημιουργία αρμονικής αίσθησης. Αυτό το τεχνικό στοιχείο σε συνδυασμό με το “στακάτο” τρόπο παιξίματος, διαμορφώνουν το μουσικό του ύφος, το οποίο σχετίζεται με την γενικότερη μουσική του δράση, ως δεξιότηχνης του βιολιού και του μπουζουκιού. Για αυτόν τον λόγο η επιμονή του στο αρπέζ σχετίζεται με το βιολί, όργανο στο οποίο

εφαρμόζεται αρκετά η τεχνική αυτή, όπως και το “στακάτο” παίξιμο, που συνδέεται με το ύφος του μπουζουκιού. Άλλωστε η επιρροή του από το μπουζούκι, αναδείχθηκε και στο τραγούδι “ρίξε τσιγγάνα τα χαρτιά”, παρατηρώντας την ομοιότητα κοινών στοιχείων της ερμηνείας του σαντουριού, με την πρώτη εκτέλεση και το μπουζούκι του Βαμβακάρη. Όπως στον Κακούργο έτσι και στον Μπινταγιάλα η δημιουργία αρμονικού τοπίου στα κομμάτια αποτελεί κοινό στόχο, ο οποίος επιτυγχάνεται μέσω των συγχορδιών ή των διφωνιών, με τον Μπινταγιάλα να χρησιμοποιεί την μπάσα περιοχή μόνο για τον αρμονική υποστήριξη των κομματιών. Λόγω της λελογισμένης επεξεργασίας της μελωδίας ο Μπινταγιάλας φροντίζει να αξιοποιήσει και τον ρυθμικό παράγοντα των τραγουδιών. Εκτός των συγχορδιών σε ισχυρά μέρη του μέτρου για μεγαλύτερο τονισμό του ρυθμικού στοιχείου (π.χ. τα ξύλα, μέτρα 2 και 12), αξιοποιεί τον αντιχρονισμό (π.χ τα ξύλα, μέτρα 2-4), καταφέροντας έτσι να τροποποιήσει ελαφρώς την σταθερή επανάληψη του ρυθμικού μοτίβου.

Οι όποιες τεχνικές ομοιότητες ή διαφορές των δύο δεξιολογών σχετίζονται άμεσα με το περιβάλλον στο οποίο έδρασαν μουσικά. Ο Γιάννης Σουσαμλής αποτελεί μια ιδιαίτερη μορφή μουσικού, λόγω της αποκλειστικά τοπικής δράσης του. Όχι μόνο δεν δούλεψε ποτέ ως μουσικός εκτός της Λέσβου, αλλά δεν μετέβη ούτε στα μικρασιατικά παράλια, όπως συνήθιζαν αρκετοί νεαροί μουσικοί της εποχής να κάνουν, για να μαθητεύσουν δίπλα σε δασκάλους του οργάνου τους. Γίνεται κατανοητό λοιπόν ότι οι μουσικές και αισθητικές του προσλαμβάνουσες είχαν ως σημείο αναφοράς τα τοπικά μουσικά τεκταινόμενα. Στην πραγματικότητα υπήρξε ένας παραδοσιακός μουσικός έχοντας μία “ρομαντική” προσέγγιση του μουσικού στοιχείου, λόγω της ταύτισης του με τον τόπο καταγωγής του. Ο Νίκος Καλαϊτζής ακολούθησε μια εντελώς διαφορετική διαδρομή, λογιζόμενος ως ένας πολύπλευρος μουσικός. Την περίοδο της επαγγελματικής του δράσης στη Λέσβο εργάστηκε ως σαντουριέρης, βιολιστής ή παίζοντας πνευστά όργανα. Τα χρόνια μακριά από τον τόπο του ασχολήθηκε και με άλλα είδη μουσικής σε διάφορες περιοχές της χώρας, αλλά και στο εξωτερικό ως μπουζουζής. Είναι κατανοητό πως η μουσική του πορεία ως σολίστ διαφορετικών οργάνων σε διαφορετικά είδη μουσικής, δεν τον άφησε ανεπηρέαστο ως προς την διαμόρφωση του προσωπικού του ύφους στο σαντούρι, με το οποίο ασχολήθηκε ξανά ύστερα από αρκετά χρόνια απραξίας. Το πλαίσιο των αντιθέσεων μεταξύ των δύο δεξιολογών όπως σκιαγραφήθηκε παραπάνω, μπορεί να συνυπάρξει με ένα άλλο πλαίσιο που περιλαμβάνει τα κοινά στοιχεία των δύο μουσικών, το οποίο έχει ως αφετηρία την ακόλουθη φράση του Θανάση Παπακωνσταντίνου σχετικά με την παράδοση, από το ντοκιμαντέρ με τίτλο “Στα κέρατα του ταυρου”: *«...ναι μεν δεν τη θεωρώ (την παράδοση) ότι είναι κάτι που δεν πρέπει να πειραχτεί, ίσα ίσα νομίζω ότι κάποιος πρέπει να ασελгей στην παράδοση, αλλά και στα πάντα, να είναι αιρετικός, αν θέλει να κάνει κάτι πραγματικό και ουσιαστικό...»* «Δεν υπάρχει εγωκεντρισμός (στην παράδοση), είναι κατά κάποιο τρόπο η προσευχή όλου του ανθρώπινου είδους» (Παπακώστας, 2007). Ο λόγος επιλογής της συγκεκριμένης φράσης είναι η πίστη ότι σε αυτά τα λόγια αντικατοπτρίζονται οι δύο μουσικοί. Ξεκινώντας με τον όρο “παράδοση”, θεωρώ ότι τόσο ο Κακούργος, όσο και ο Μπινταγιάλας υπήρξαν φορείς της, όχι μόνο υπό την έννοια του μουσικού τους ρεπερτορίου στο οποίο τα παραδοσιακά κομμάτια είχαν κύρια θέση, αλλά κυρίως της δράσης τους ως παραδοσιακοί μουσικοί που δραστηριοποιήθηκαν στα πανηγύρια και τους υπόλοιπους χώρους τέλεσης μουσικής, η επίδραση-επικοινωνία με τα λαϊκά κοινωνικά

στρώματα, αλλά και η συμμετοχή τους σε συγκροτήματα των οποίων τα μέλη συνδέονταν με συγγενικούς δεσμούς. Επίσης υπήρξαν αιρετικοί, με αποτέλεσμα την παραγωγή ουσιαστικού έργου, με την «αιρετικότητα» τους να συνδέεται με το περιβάλλον στο οποίο μεγάλωσαν. Όπως αναλύθηκε στα προηγούμενα κεφάλαια η Λέσβος ως μικρογραφία της Σμύρνης αποτέλεσε ένα από τα ωραιότερα μουσικά κεφάλαια του ελλαδικού χώρου. Από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα ξεκίνησε να σχηματίζεται το μουσικό της ύφος, αποτελούμενο από τα παραδοσιακά κομμάτια του νησιού, στα οποία εντάχθηκαν τα μικρασιατικά αλλά και κάποια “ευρωπαϊκά”, διαμορφώνοντας εκ νέου την παραδοσιακή μουσική του νησιού. Αυτή η επαναστατική αντίληψη μείξης των διαφορετικών μουσικών ειδών, απαλλαγμένη από την διατήρηση της “καθαρότητας” του ντόπιου μουσικού στοιχείου, και αφομοιωμένη από τους μουσικούς και την κοινωνία του νησιού, ακολούθησαν τόσο ο Κακούργος, όσο και ο Μπινταγιάλας, εξ ου και ο χαρακτηρισμός ως “αιρετικοί”.

Οι δύο δεξιοτέχνες εκπροσωπούν έναν μουσικό κόσμο ο οποίος φαντάζει μακρινός προς τον σημερινό. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελούν τα φυσικά αποτελέσματα της πολιτισμικής ακμής της Λέσβου του περασμένου αιώνα. Αν και δεν παραγνωρίζουμε την επαγγελματική φύση της μουσικής τους δράσης, εντούτοις ο επαγγελματικός παράγοντας δεν είναι η σημαντικότερη αιτία που χαρακτηρίζει την πορεία τους. Τόσο ο Κακούργος, όσο και ο Μπινταγιάλας (τουλάχιστον την περίοδο που έζησε στη Λέσβο), αντιπροσωπεύουν το είδος του μουσικού ο οποίος από την γέννηση του έχει μυηθεί στο μουσικό άκουσμα, που αποτελεί καθημερινότητα του τόπου, βιώνοντας τα μουσικά δρώμενα σε όλες τις περιστάσεις τους και αποτελώντας μέρος αυτών από πολύ μικρή ηλικία. Η σχέση που χαρακτηρίζει τους μουσικούς με την κοινωνία είναι αποτέλεσμα του κοινού βιώματος. Έδρασαν στον κοινωνικό ιστό του νησιού ως οι εκφραστές των συναισθημάτων, των ιδεών, των επιθυμιών, των πόθων. Μέσω της μουσικής τους κατάφεραν να οδηγήσουν αυτόν που συμμετείχε ως ακροατής ή χορευτής στην αποστασιοποίηση του από την καθημερινή ζωή και την μετάβαση του σε έναν ιδεατό κόσμο, με την πλήρη απελευθέρωση των κρυμμένων ή καταπιεσμένων συναισθημάτων και απαλλάσσοντας τον από κάθε κοινωνική νόρμα καθώς ο ρόλος του καλλιτέχνη, ακόμα και σήμερα είναι να βοηθήσει το άτομο να δει τον κόσμο στον οποίο ζει με μια διαφορετική οπτική που ο ίδιος δίνει. Με άλλα λόγια αποτέλεσαν μέρος της παράδοσης που *«είναι η προσευχή όλου του ανθρώπινου είδους»*, ή/και κατά μία δεύτερη εκδοχή ο Κακούργος και ο Μπινταγιάλας ήταν εκπρόσωποι μιας μορφής τέχνης που όπως αναφέρει ο Καστοριάδης (Καστοριάδης, 1993, σ. 69): *«Είναι παρουσίαση του χάους ή της αβύσσου ή του απυθμένου στο οποίο δίνει μορφή. Και μέσω αυτής της παρουσίασης, η τέχνη είναι ένα είδος παραθύρου προς το χάος, και μέσα από αυτό το παράθυρο καταλύει για μας τους άλλους την ήσυχη και ανόητη βεβαιότητα της καθημερινής μας ζωής..»*

Ίσως αυτό να είναι το στοιχείο που λείπει από την σημερινή σχέση μουσικών-δημιουργών και μουσικής, με τους μεν δημιουργούς να ακολουθούν τον πιο “ασφαλή” δρόμο δημιουργίας, αυτόν που θα έχει την μεγαλύτερη δυνατή απήχηση και τους μουσικούς να μην θέλουν ή να μην τολμούν να παρεκκλίνουν από την αναπαραγωγή αυτούσιας μιας μουσικής που τους έχει “παραδοθεί” από τις προηγούμενες γενιές, η έλλειψη προσέγγισης της σαν ένα είδος, με την μέγιστη αγνότητα, απαλλαγμένοι από τα στεγανά της κατηγοριοποίησης και κινητήρια δύναμη την επιθυμία για δημιουργία νέων μορφών.

Βιβλιογραφία

- (1996 , Ιανουάριος). Ανάκτηση από
http://www1.aegean.gr/culturelab/Biografika/Berberis_Pan.htm.
- Baud-Bovy, S. (2007). *Δοκίμιο για το ελληνικό τραγούδι*. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.
- Ανδρίκος, Ν. (2013). Λεσβιακό ημερολόγιο 2013, Γράμματα Τέχνες Πολιτισμός. Στο Π. Σκορδάς (Επιμ.). Μυτιλήνη: Αιολίδα.
- Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Μέλισσα.
- Αρχιγένης, Δ. (1993, Νοέμβρης-Δεκέμβρης). Τα σινάφια της Μουσικής. *ντέφι* (18).
- Βαρκαράκη&Ηλιάδης&Παπαγεωργίου, Χ. (2000). Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο, Λέσβος (19ος-20ος αιώνες). Στο Σ. Χτούρης (Επιμ.). Αθήνα: Εξάντας.
- Βέτσος, Β. (2000). Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο, Λέσβος (19ος-20ος αιώνες). Στο Σ. Χτούρης (Επιμ.). Αθήνα: Εξάντας.
- Βολιότης-Καπετανάκης, Η. (2007). *Μούσα πολύτροπος*. Αθήνα: Μετρονόμος.
- Δαράκη, Π. Λ. (1972). *Τραγούδια της Αγίας Παρασκευής Λέσβου*. Αθήνα: Συλλογή.
- Διονυσόπουλος&Παπαγεωργίου. (2009). Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο, Λήμνος, 19ος-21ος αιώνες. Στο Παπαγεωργίου&Χτούρης (Επιμ.). Αθήνα: Ίων.
- Διονυσόπουλος, Ν. (1996). *Λέσβος Αιολίς, τραγούδια και χοροί της Λέσβου*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Ζαρίας, Γ. (2013). *Η διαποίκιση στην ελληνική παραδοσιακή βιολιστική τέχνη*. Αθήνα, Εκδόσεις Ορφέως.
- Καρακάσης, Σ. (1970). *Ελληνικά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Δίφρος.
- Καστοριάδης, Κ. (1993). *ανθρωπολογία πολιτική φιλοσοφία, πέντε διαλέξεις στη θόρεια Ελλάδα*. Αθήνα: ύψιλον/βιβλία.
- Κοκκώνης, Γ. (2017). *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις, Λόγιες αναγνώσεις, Λαϊκές πραγματώσεις*. Αθήνα: fagotto books.
- Κουνάδης, Π. (2010). *Τα ρεμπέτικα, ένα ταξίδι στο λαϊκό αστικό τραγούδι των Ελλήνων, 1850-1960* (Τόμ. 11). Αθήνα: Τα Νέα.
- Κουνάδης, Π. (2010). *Τα ρεμπέτικα, ένα ταξίδι στο λαϊκό αστικό τραγούδι των Ελλήνων, 1850-1960* (Τόμ. 1). Αθήνα: Τα Νέα.

- Κουνάδης, Π. (2010). *Τα ρεμπέτικα, ένα ταξίδι στο λαϊκό αστικό τραγούδι των Ελλήνων, 1850-1960* (Τόμ. 12). Αθήνα: Τα Νέα.
- Κουνάδης, Π. (2010). *Τα ρεμπέτικα, ένα ταξίδι στο λαϊκό αστικό τραγούδι των Ελλήνων, 1850-1960* (Τόμ. 3). Αθήνα: Τα Νέα.
- Κουνάδης, Π. (2010). *Τα ρεμπέτικα, ένα ταξίδι στο λαϊκό αστικό τραγούδι των Ελλήνων, 1850-1960* (Τόμ. 2). Αθήνα: Τα Νέα.
- Κουνάδης, Π. (2010). *Τα ρεμπέτικα, ένα ταξίδι στο λαϊκό αστικό τραγούδι των Ελλήνων, 1850-1960* (Τόμ. 1). Αθήνα: Τα Νέα.
- Κουνάδης, Π. (2010). *Τα ρεμπέτικα, ένα ταξίδι στο λαϊκό αστικό τραγούδι των Ελλήνων, 1850-1960* (Τόμ. 11). Αθήνα: Τα Νέα.
- Κουνάδης, Π. (2010). *Τα ρεμπέτικα, ένα ταξίδι στο λαϊκό αστικό τραγούδι των Ελλήνων, 1850-1960* (Τόμ. 6). Αθήνα: Τα Νέα.
- Κουνάδης, Π. (2010). *Τα ρεμπέτικα, ένα ταξίδι στο λαϊκό αστικό τραγούδι των Ελλήνων, 1850-1960* (Τόμ. 5). Αθήνα: Τα Νέα.
- Κοφτερός, Δ. Β. (1991). *Δοκίμιο για το ελληνικό σαντούρι*. Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη.
- Κοφτερός, Δ. Β. (2019). *Δοκίμιο για το ελληνικό σαντούρι*. Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας.
- Λιάβας, Λ. (2000). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, Διεύθυνση Λαϊκού πολιτισμού, Μουσείο ελληνικών λαϊκών μουσικών οργάνων Φοίβου Ανωγειανάκη.
- Λιάτσος, Δ. (1982). *Οι πρόσφυγες της Μικρασίας και το ρεμπέτικο τραγούδι*. Πειραιάς: Θωμάς Ράμμος.
- Μάργαρη, Ζ. (1996). Λέσβος Αιολίς, Τραγούδια και χοροί της Λέσβου. Στο Ν. Διονυσόπουλος (Επιμ.). Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Μοσχόβης, Χ. (2010). *Νίκος Καλαϊτζής Μπινταγιάλας, Έρωτας με τις χορδές των οργάνων*. Αθήνα: Περί Τεχνών.
- Μυστακίδης, Δ. (2013). *Λαϊκή Κιθάρα*. Πριγκιπέσσα.
- Νικολακάκης, Γ. (2000). Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο, Λέσβος 19ος-20ος αιώνας. Στο Σ. Χτούρης (Επιμ.). Αθήνα: Εξάντας.
- Ντελόπουλος, Π. Φ. (2015). *Νίκος Καρατάσος και η ελληνική λαϊκή και δημοτική παράδοση*. Αθήνα: Ελληνικό κέντρο λαογραφικών μελετών.
- Παπαγεωργίου&Ηλιάδης&Βαρκαράκη. (2000). Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο, Λέσβος, 19ος-20ος αιώνας. Στο Σ. Χτούρης (Επιμ.). Αθήνα: Εξάντας.

- Παπαγεωργίου, Δ. (2000). Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο. Στο Σ. Χτούρης (Επιμ.). Αθήνα: Εξάντας.
- Παπαδάκης, Γ. (1983). *Λαϊκοί πραχτικοί οργανοπαίχτες*. Αθήνα: επικαιρότητα.
- Παπάζογλου, Γ. (1986). *Τα χαϊρία μας εδώ*. Αθήνα: Επτάλοφος ΑΒΕΕ.
- Παπακώστας, Θ. (Παραγωγός), Παπακώστας, Θ. (Συγγραφέας), & Παπακώστας, Θ. (Σκηνοθέτης). (2007). *Στα κέρατα του ταύρου* [Ταινία].
- Πετρόχειλος, Β. (2011). Μουσική και Μουσικοί από τη Σμύρνη.
- Ταμπούρης, Π. (2008). *Το Σμυρναίικο Τραγούδι 1923-1940*. Αθήνα: fmrecords.
- Χατζηπανταζής, Θ. (1986). *Της ασιάτιδος μούσης ερασται*. Αθήνα: Στιγμή.
- Χουζούρη, Κ. (2012). Σμύρνη-Ιωνία-Προσφυγιά: Μουσικές μνήμες. Στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.
- Χριστίνα Βαρκαράκη, Σ. Χ. (2000). Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο, Λέσβος (19ος-20ος αιώνας). Στο Σ. Χτούρης (Επιμ.). Αθήνα: Εξάντας.
- Χτούρης & Βαρκαράκη. (2000). Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο. Στο Σ. Χτούρης (Επιμ.). Αθήνα: Εξάντας.