



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΑΞΗ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Το μαντολίνο στην Κρήτη: βιωματικές αφηγήσεις από δυο λαϊκούς οργανοπαίκτες

Αντώνιος Αυγερινός
Α.Μ.: 7569072100215

Επιβλέπουσα: Ευαγγελία Χαλδαιάκη, Δρ. Ιστορικής Μουσικολογίας-Διδάσκουσα στο
ΠΜΣ «Εθνομουσικολογία και Μουσική Πράξη», ΕΚΠΑ

ΑΘΗΝΑ

ΙΟΥΝΙΟΣ 2024

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Το μαντολίνο στην Κρήτη: βιωματικές αφηγήσεις από δυο λαϊκούς οργανοπαίκτες

Αντώνιος Αυγερινός
A.M.: 7569072100215

**Τριμελής Συμβουλευτική
Επιτροπή:**

Ευαγγελία Χαλδαιάκη, Δρ. Ιστορικής Μουσικολογίας ΕΚΠΑ
Λάμπρος Λιάβας, Καθηγητής Εθνομουσικολογίας ΕΚΠΑ
Αλέξανδρος Καψοκαβάδης, ΕΕΠ, Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Σημείωμα του συγγραφέα

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί διπλωματική εργασία η οποία συντάχθηκε και κατατέθηκε ως μέρος των απαιτήσεων του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Εθνομουσικολογία και Μουσική Πράξη» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Ιούνιο του 2024.

Ο συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά τον συγγραφέα και όχι την επιβλέπουσα.

Αθήνα, Ιούνιος 2024

Πίνακας περιεχομένων

ΤΟ ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΗ: ΒΙΩΜΑΤΙΚΕΣ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ ΑΠΟ ΔΥΟ ΛΑΪΚΟΥΣ ΟΡΓΑΝΟΠΑΙΚΤΕΣ	2
ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	5
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ	6
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	7
SUMMARY	8
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	9
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	10
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΕΡΩΤΗΜΑ	12
1.1 ΤΟ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	12
1.2 ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ ΚΑΙ ΤΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ ΠΟΥ ΕΠΙΧΕΙΡΕΙΤΑΙ ΝΑ ΑΠΑΝΤΗΘΟΥΝ	13
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΤΟ ΝΗΣΙ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ ΚΑΙ Η ΚΡΗΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ	16
2.1 ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΝΗΣΙ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ.....	16
2.2 Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ	17
2.2.1 Τα είδη των κρητικών παραδοσιακών τραγουδιών.....	19
2.2.2 Τα μουσικά όργανα της κρητικής μουσικής παράδοσης	23
2.2.3 Οι παραδοσιακοί χοροί της Κρήτης	25
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΤΟ ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ ΑΝΑ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ	28
3.1 ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΜΑΝΤΟΛΙΝΟΥ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ.....	28
3.1.1 Ιστορικά στοιχεία.....	28
3.1.2 Κούρδισμα, τεχνική παιξίματος και οργανολογικά στοιχεία	29
3.1.3 Το μαντολίνο ως όργανο ορχήστρας.....	32
3.2 ΤΟ ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΗ	33
3.2.1 Το μαντολίνο στην Ελλάδα.....	33
3.2.2 Το μαντολίνο στην Κρήτη.....	34
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. ΒΙΩΜΑΤΙΚΕΣ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ ΑΠΟ ΔΥΟ ΛΑΪΚΟΥΣ ΟΡΓΑΝΟΠΑΙΚΤΕΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ	36
4.1 ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΜΙΛΤΙΑΔΗ ΣΚΟΥΛΑ.....	36
4.1.1 Βιογραφικά στοιχεία και η πρώτη επαφή με τη μουσική.....	36
4.1.2 Η πρώτη του δισκογραφική δουλειά με το μαντολίνο	37
4.1.3 Η απήχηση της ηχογράφησης και οι επιτυχίες που ακολούθησαν	40
4.1.4 Προβληματισμοί σε σύγκριση με το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον των μουσικών σκηρών της κρητικής μουσικής παράδοσης	42

4.1.5 Η εκμάθηση και η διδασκαλία του μαντολίνου.....	43
4.2 ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΜΙΧΑΛΗ ΣΤΑΥΡΑΚΑΚΗ	46
4.2.1 Βιογραφικά στοιχεία και τα πρώτα βιώματα	46
4.2.2 Τα πρώτα μουσικά βιώματα	47
4.2.3 Τα πρώτα του μουσικά βήματα και η απήχησή τους.....	49
4.2.4 Προβληματισμοί σε σύγκριση με το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον της κρητικής μουσικής παράδοσης.....	50
4.2.5 Απόψεις περί του βιωματικού χαρακτήρα της μουσικής	51
4.2.6 Η διδακτική τους μέθοδος.....	53
4.2.7 Η θέση του μαντολίνου στην κρητική μουσική παράδοση.....	57
4.3 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ.....	58
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. ΜΟΥΣΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΟ ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ	60
Ο ΧΑΪΝΗΣ.....	60
ΕΝΕΣΕΙΣ ΔΕΝ ΜΕ ΠΙΑΝΟΥΝΕ.....	62
ΠΕΤΕ ΜΟΥ ΄ΣΕΙΣ ΟΙ ΧΩΡΙΑΝΟΙ.....	63
ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ ΠΑΡΑΝΟΜΗ.....	65
ΕΠΙΛΟΓΟΣ-ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	69
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	73
Π1. ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ ΤΩΝ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ	73
<i>Προφίλ μουσικού – βιογραφικά στοιχεία.....</i>	<i>73</i>
<i>Βασικός κορμός ερωτήσεων</i>	<i>73</i>
Π2. ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΜΙΛΤΙΑΔΗ ΣΚΟΥΛΑ: ΑΠΟΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΗΣΗ	74
Π3. ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΜΙΧΑΛΗ ΣΤΑΥΡΑΚΑΚΗ: ΑΠΟΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΗΣΗ	85
ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	119
ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	123
ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ	124

Πίνακας εικόνων

Εικόνες 1. Μουσικές καταγραφές του τρέμολο και του στακάτο.....	31
Εικόνα 2. Μουσική καταγραφή του τραγουδιού «Ο Χαΐνης»	61
Εικόνα 3 .Μουσική καταγραφή του τραγουδιού «Ενέσεις δεν με πιάνουνε»	62
Εικόνα 4. Μουσική καταγραφή του τραγουδιού «Πείτε μου ‘σεις οι χωριανοί».	64
Εικόνα 5. Μουσική καταγραφή του τραγουδιού «Αγάπη μου παράνομη».....	67

Συντομογραφίες

κ.ά.:	και άλλα/και άλλοι
κ.λπ.:	και λοιπά
κ.ο.κ.:	και ούτω καθεξής
πχ.:	παραδείγματος χάριν
σ.:	σελίδα
σσ.:	σελίδες
[...]:	παραλείπεται κείμενο

Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία μελετά το μαντολίνο ως μουσικό όργανο της κρητικής μουσικής παράδοσης. Για τον σκοπό αυτό παρέχονται πληροφορίες για το μαντολίνο γενικότερα, ιστορικά και οργανολογικά στοιχεία, την ένταξή του στον Ελλαδικό χώρο και ειδικότερα στην περιοχή της Κρήτης. Καθώς τα βιβλιογραφικά στοιχεία για το μαντολίνο στην Κρήτη είναι ελάχιστα, η παρούσα εργασία βασίστηκε σε πληροφορίες που συλλέχθηκαν μέσω βιωματικών συνεντεύξεων από δυο Κρητικούς οργανοπαίκτες του μαντολίνου, τον Μιλτιάδη Σκουλά και τον Μιχάλη Σταυρακάκη. Αξιοποιήθηκε δηλαδή η βιογραφική μέθοδος έρευνας, συγκεκριμένα αυτή των αφηγήσεων ζωής, μέσω ημιδομημένων συνεντεύξεων. Τα στοιχεία που προσφέρουν οι συνεντεύξεις με τους δυο εν λόγω εμβληματικούς λαϊκούς οργανοπαίκτες του κρητικού μαντολίνου παρέχουν πολύτιμες πληροφορίες για την κρητική μουσική παράδοση στο παρελθόν, παρόν και μέλλον της και την ένταξη του μαντολίνου σε αυτή. Έτσι, η παρούσα εργασία προσθέτει υλικό στο εθνομουσικολογικό περιβάλλον, ενώ ευελπιστώ να είναι η έναρξη περαιτέρω μελετών για το κρητικό μαντολίνο.

Λέξεις-κλειδιά: Κρήτη, κρητική δημοτική μουσική, μαντολίνο, βιωματικές αφηγήσεις, λαϊκοί οργανοπαίκτες.

Summary

This master thesis studies the mandolin as a musical instrument of the Cretan musical tradition. For this purpose, information is provided on the mandolin in general, its historical and instrumental data, its integration in Greece and especially in the region of Crete. As the bibliographical data on the mandolin in Crete are scarce, this paper is based on information collected through experiential interviews with two Cretan mandolin instrumentalists, Miltiadis Skoulas and Michalis Stavrakakis. In other words, the biographical research method was used, specifically that of life narratives, through semi-structured interviews. The data provided by the interviews with these two iconic folk instrumentalists of the Cretan mandolin provide valuable information about the Cretan musical tradition in its past, present and future and the integration of the mandolin into it. Thus, this paper adds material to the ethnomusicological milieu, and the writer hopes that it will be the beginning of further studies on the Cretan mandolin.

Keywords: Crete, Cretan folk music, mandolin, life interviews, folk instrument players.

Πρόλογος

Γεννήθηκα και μεγάλωσα στην πόλη της Θεσσαλονίκης. Τα ακούσματα μου στην παιδική ηλικία ήταν από παραδοσιακές μουσικές της περιοχής της Μακεδονίας, ενώ στη εφηβεία εμπλουτίστηκαν και με πιο λαϊκά ακούσματα. Ξεκίνησα να ασχολούμαι με το μπουζούκι στην ηλικία των 14 χρονών και στη συνέχεια σπούδασα στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, με κατεύθυνση την ερμηνεία και εκτέλεση του τρίχορδου μπουζουκιού. Ωστόσο, κατά τη διάρκεια των σπουδών μου, η επαφή μου με μουσικούς άλλων οργάνων και διαφορετικών παραδόσεων αποτέλεσε αφορμή για να εξερευνήσω άλλες μουσικές και να έρθω σε επαφή και με άλλα όργανα, κυρίως έγχορδα. Το ενδιαφέρον μου για άλλες μουσικές παραδόσεις ήταν και το κίνητρό μου ώστε να επιλέξω το μαντολίνο στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Εθνομουσικολογία και Μουσική Πράξη» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Θεώρησα δηλαδή ότι η επαφή με το μαντολίνο θα είχε μεγάλο ενδιαφέρον, καθώς και η τριβή μου με ένα είδος που, μέχρι πρότινος, δεν μου ήταν καθόλου γνώριμο. Έτσι, όλα αυτά τα νέα μουσικά στοιχεία θα αποτελούσαν ένα ακόμη εφόδιο στη μουσική μου παιδεία. Επομένως, η απόφαση να ασχοληθώ στη μεταπτυχιακή διπλωματική μου εργασία με το μαντολίνο στην Κρήτη ήρθε πολύ φυσικά, καθώς συνειδητοποίησα ότι οι πληροφορίες που έχουμε για το όργανο αυτό στη συγκεκριμένη περιοχή ήταν ελάχιστες. Στο πλαίσιο αυτό, θεώρησα ότι θα ήταν χρήσιμες και δυο βιοματικές αφηγήσεις, δυο διαφορετικών αντιπροσώπων του μαντολίνου, που θα προσέφεραν μια πιο σφαιρική εικόνα του οργάνου στην κρητική μουσική παράδοση.

Στο σημείο αυτό, θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερος τον καθηγητή μου στο μαντολίνο, Πάρη Περισυνάκη, για τη συνεχή υποστήριξή του και σε θέματα που αφορούσαν το όργανο αλλά και σε ζητήματα της εργασίας αυτής. Στην συνέχεια, θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στους καθηγητές του Μεταπτυχιακού Προγράμματος, Λάμπρο Λιάβα, Δημήτρη Πυργιώτη, Αλέξανδρο Καψοκαβάδη, Αλέξανδρο Αρκαδόπουλο. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την επιβλέπουσά μου Ευαγγελία Χαλδαιάκη, Δρ. Ιστορικής Μουσικολογίας και διδάσκουσα στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών, η οποία, με ιδιαίτερη προθυμία, με κατήυθνε στη συγγραφή της παρούσας μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία είναι μέρος των μεταπτυχιακών σπουδών του γράφοντα στο Πρόγραμμα «Εθνομουσικολογία και Μουσική Πράξη» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου φοίτησα με ειδίκευση στο μαντολίνο. Η έρευνα που πραγματοποίησα στα πλαίσια της παρούσας εργασίας έρχεται ως επέκταση της μελέτης μου στο μαντολίνο και αφορά συγκεκριμένα την εισαγωγή και χρήση του εν λόγω λαϊκού μουσικού οργάνου στη μουσική παράδοση της Κρήτης ειδικότερα. Για τον σκοπό αυτό αξιοποιήθηκε η ποιοτική μεθοδολογική έρευνα και συγκεκριμένα αφηγήσεις ζωής που αντλήθηκαν μέσω ημιδομημένων συνεντεύξεων. Συνεντευξιζόμενοι μου ήταν ο Μιλτιάδης Σκουλάς και ο Μιχάλης Σταυρακάκης, δυο από τους πιο εμβληματικούς λαϊκούς οργανοπαίκτες του μαντολίνου στην Κρήτη. Ειδικότεροι στόχοι της παρούσας μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας είναι να προσφέρει γενικότερες πληροφορίες για την ιστορική εξέλιξη του μαντολίνου, αρχικά για την προέλευσή του και την οργανολογική μορφοποίησή του κατά την πάροδο του χρόνου, και στη συνέχεια για τη διάδοσή του στον ελλαδικό χώρο και στην Κρήτη, να αναφέρει επιτελεστικές τεχνικές του οργάνου και τον ρόλο του σε ορχηστρικό πλαίσιο, αλλά κυρίως να διερευνήσει το κοινωνικό και το μουσικό πλαίσιο μέσα στα οποία επιτελείται το μαντολίνο στην Κρήτη, προσεγγίζοντάς το ακροθιγώς από την αρχή της εμφάνισής του μέχρι σήμερα.

Ειδικότερα, στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας συγκεντρώνονται στοιχεία για το μεθοδολογικό πλαίσιο που αξιοποιήθηκε, δηλαδή η ποιοτική μεθοδολογική έρευνα και συγκεκριμένα οι αφηγήσεις ζωής, καθώς και για τις συνεντεύξεις, δηλαδή τον ημιδομημένο τύπο συνέντευξης που χρησιμοποιήθηκε για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας, ενώ τέλος εξηγούνται αναλυτικότερα τα ερωτήματα που επιχειρείται να απαντηθούν στην πορεία της εργασίας.

Στο δεύτερο κεφάλαιο δίνονται ιστορικά στοιχεία για το νησί της Κρήτης και τη μουσική του παράδοση, ενώ γίνεται λόγος και για την αντίστοιχη χορευτική.

Στο τρίτο κεφάλαιο παρέχονται πληροφορίες για το μαντολίνο γενικότερα και ειδικότερα στοιχεία για την επιτέλεση του συγκεκριμένου οργάνου στην Ελλάδα και στην Κρήτη. Συγκεκριμένα, δίνονται αρκετά οργανολογικά στοιχεία για το μαντολίνο,

δηλαδή την κατασκευή του, τα κουρδίσματα αλλά και επιτελεστικές παρατηρήσεις. Ο λόγος που σημειώνονται οι εν λόγω πληροφορίες στην παρούσα εργασία είναι γιατί θεώρησα αρκετά χρήσιμο να ενημερωθούν οι αναγνώστες αυτής για το ιστορικό του οργάνου με το οποίο ασχολείται.

Το τέταρτο κεφάλαιο αφορά τον σχολιασμό του υλικού που συλλέχθηκε μέσω των δυο βιοματικών συνεντεύξεων και τα συμπεράσματα που προκύπτουν από αυτές. Στο πέμπτο κεφάλαιο δίνονται κάποια ενδεικτικά μουσικά παραδείγματα από το ρεπερτόριο του μαντολίνου στην κρητική μουσική παράδοση.

Ακολουθεί ο επίλογος της εργασίας όπου συγκεντρώνονται τα συμπεράσματα που προκύπτουν από τη διεξαγωγή της παρούσας έρευνας. Στο τέλος της εργασίας έχει τοποθετηθεί παράρτημα και η βιβλιογραφία.

Στο σημείο αυτό ας αναφερθεί ότι στην πορεία της παρούσας εργασίας τα παραθέματα που έχουν αντληθεί από βιβλιογραφικές και διαδικτυακές πηγές τοποθετούνται εντός ελληνικών εισαγωγικών («...») και σε ευθεία γραφή, ενώ τα παραθέματα που έχουν απομονωθεί από τις απομαγνητοφωνήσεις των συνεντεύξεων και παρεμβάλλονται στο κυρίως σώμα της εργασίας, προκειμένου να σχολιαστούν αναλόγως, τοποθετούνται εντός ελληνικών εισαγωγικών και σε *πλάγια* γραφή, για να διαχωριστούν έτσι από τα προηγούμενα παραθέματα. Η πλάγια γραφή χρησιμοποιείται επίσης στις περιπτώσεις παράθεσης στίχων δημοτικών τραγουδιών. Οι συντομογραφίες που αξιοποιούνται στην εργασία επεξηγούνται σε σχετικό πίνακα στην αρχή αυτής.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Μεθοδολογία της έρευνας και το ερευνητικό ερώτημα

1.1 Το μεθοδολογικό πλαίσιο

Η συγκεκριμένη έρευνα εντάσσεται στην κατηγορία της ποιοτικής μεθοδολογίας της έρευνας. Μερικά από τα βασικά χαρακτηριστικά της κατηγορίας αυτής είναι η έκφραση σε φυσική κυρίως γλώσσα, πάνω σε μικρά και συνήθως στοχευμένα δείγματα συνεντευξιζόμενων, εστιάζοντας σε συγκεκριμένα άτομα, γεγονότα και περιεχόμενο, που από μόνο του μας οδηγεί σε έναν ιδεογραφικό τρόπο ανάλυσης δεδομένων (Gerring, 1997, σ. 18). Σύμφωνα με τη J. Moriarty (2011), η ποιοτική έρευνα στοχεύει στη βαθύτερη κατανόηση της κοινωνικής ζωής των συμμετεχόντων, μαθαίνοντας για τις εμπειρίες τους, τις ιστορίες και γενικότερα την προσωπική τους οπτική επί των εξεταζόμενων ζητημάτων. Επίσης, η ίδια αναφέρεται στη μεγάλη διάδραση και στενή επαφή μεταξύ του ερευνητή και του συμμετέχοντα, με σκοπό να εξερευνηθούν τα ερωτήματα. Η ανάλυση είναι ανοιχτή σε ανερχόμενα θέματα και ιδέες που μπορούν να οδηγήσουν σε μια λεπτομερή περιγραφή και κατηγοριοποίησή τους με στόχο να εξάγουμε μοτίβα, τυπολογίες και εξηγήσεις, ενώ τα συμπεράσματα συνήθως εστιάζουν στην ερμηνεία κοινωνικών νοημάτων, μελετώντας ταυτόχρονα τον «κοινωνικό κόσμο» των συμμετεχόντων (Moriarty, 2011, σσ. 2-3).

Η έρευνα για την παρούσα μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία πραγματοποιήθηκε μέσω της βιογραφικής μεθόδου, που είναι μια ειδικότερη μέθοδος της ποιοτικής έρευνας, και με βασικά πρωταρχικά εργαλεία τη συνέντευξη αλλά και τις βιβλιογραφικές πηγές. Η βιογραφική μέθοδος αποσκοπεί στο να μελετηθούν τα εκάστοτε κοινωνικά φαινόμενα μέσα από βιογραφικά κείμενα (Κακάμπουρα, 2008, σ. 17). Η βιογραφική μέθοδος αναγνωρίστηκε ως ερευνητική μέθοδος της Κοινωνιολογίας τον 20^ο αιώνα, έπειτα από έρευνα που πραγματοποίησαν οι William Thomas και Florian Znaniecki με τίτλο “The Polish Peasant in Europe and America” (=Ο Πολωνός χωρικός στην Ευρώπη και την Αμερική)», σχετική με τη μετανάστευση Πολωνών αγροτών σε μια πόλη της Αμερικής, το Σικάγο (Τσιώλης, 2010, σ. 349). Η έρευνα αυτή φανέρωσε τη σημασία της μελέτης του υποκειμένου μέσα στην κοινωνία (Κακάμπουρα, 2008, σ. 18), όχι για να εξετάσει τα ατομικά χαρακτηριστικά καθαυτά,

αλλά το γενικότερο πλαίσιο που τα περιβάλλει (Kohli, 1981, σ. 63). Στον τομέα της Λαογραφίας η προσέγγιση αυτή των λαϊκών αφηγήσεων αγαπήθηκε ιδιαίτερα, και μάλιστα σε διεθνές επίπεδο, με τους λαογράφους να ξεκινούν κατά τον 19^ο και 20^ο αι. να συγκεντρώνουν και να μελετούν διάφορες εκδοχές λαϊκών αφηγήσεων (Κακάμπουρα, 2008, σ. 85). Βέβαια, η βιογραφική μέθοδος άργησε να αξιοποιηθεί στην Ελλάδα. Συγκεκριμένα, η χρήση της για τη μελέτη των κοινωνικών φαινομένων στην Ελλάδα ξεκίνησε κατά τη δεκαετία του 1990 (Κακάμπουρα, 2008, σ. 69).

Ειδικότερα, μπορούμε να διακρίνουμε τη βιογραφία σε τρεις κατηγορίες. Στην πρώτη κατηγορία εντάσσεται η «αφήγηση ζωής», κατά την οποία ο βιογραφούμενος αφηγείται μόνο ο ίδιος τη ζωή του στον ερευνητή. Η δεύτερη κατηγορία αφορά την «ιστορία ζωής». Σε αυτή την περίπτωση ο ερευνητής αντλεί στοιχεία όχι μόνο από την αφήγηση του βιογραφούμενου, αλλά και από αφηγήσεις άλλων προσώπων ή και άλλες πηγές (Denzin, 1970, σ. 200). Η τρίτη κατηγορία είναι μια «εθνογραφία ή βιογραφία ομάδας», σύμφωνα με την οποία ερευνάται μια ομάδα ανθρώπων και η μεταξύ τους αλληλεπίδραση μέσα από τις διηγήσεις τους (Θανοπούλου & Πετρονάτη, 1987, σσ. 25-26). Στην παρούσα εργασία αξιοποιείται η μέθοδος της πρώτης κατηγορίας, όπως αναφέρεται αναλυτικότερα στο επόμενο υποκεφάλαιο, μαζί με την επεξήγηση των ειδικότερων στοιχείων του τύπου συνέντευξης που χρησιμοποιήθηκε.

1.2 Συνεντεύξεις και τα ερωτήματα που επιχειρείται να απαντηθούν

Στο πλαίσιο της συγκεκριμένης εργασίας πραγματοποιήθηκαν δυο βιογραφικές συνεντεύξεις. Όπως αναφέρει ο P. Woods σχετικά με τη συνέντευξη, αυτή είναι «ο μόνος τρόπος για να προσεγγιστούν οι αντιλήψεις των ανθρώπων, αλλά συγχρόνως και ένας τρόπος να προκαλέσεις τις καταστάσεις να συμβούν και να κινηθεί η ροή των στοιχείων» (Woods, 1991, σ. 62). Γενικώς, υπάρχουν τρεις τύποι συνεντεύξεων: η «πλήρως δομημένη», η «ημιδομημένη συνέντευξη εις βάθος» και η «μη δομημένη». Η «πλήρως δομημένη» αφορά συνέντευξη βασισμένη σε αυστηρά τυποποιημένο ερωτηματολόγιο. Η «ημιδομημένη συνέντευξη» χρησιμοποιεί ένα προκαθορισμένο ερωτηματολόγιο ως «οδηγό», με τις ερωτήσεις να προσαρμόζονται συχνά στις ανάγκες της συνέντευξης. Στις «μη δομημένες συνεντεύξεις», ζητείται από τους συνεντευξιζόμενους να μιλήσουν ελεύθερα σχετικά με κάποια θέματα που θέτει ο ερευνητής, χωρίς να απαντήσουν σε συγκεκριμένες ερωτήσεις. Χαρακτηριστικό

στοιχείο αποτελεί η πιθανή ανάδειξη νέων θεμάτων μέσα από την αλληλεπίδραση συνεντευκτή και συνεντευξιαζόμενων (Ισαρη & Πουρκός, 2015, σ. 97). Ο E. Mishler κάνει λόγο για ένα «διάλογο» που λαμβάνει χώρα κατά τη συνέντευξη, κατά τη διάρκεια του οποίου «ο συνεντευκτής και ο ερωτώμενος πλαισιώνουν νοηματικά και οικοδομούν από κοινού το νόημα των ερωτήσεων και των απαντήσεων» (Mishler, 1996, σ. 64). Τέλος, ο P. Thompson (2002) ισχυρίζεται ότι βασικό χαρακτηριστικό ενός καλού ερευνητή είναι η ικανότητά του να συνδυάζει κατά τη συνέντευξη το φιλικό και ανεπίσημο στοιχείο με το επίσημο και κατευθυνόμενο (Thompson, 2002, σ. 273). Αυτό ανταποκρίνεται στον τύπο των «ημιδομημένων συνεντεύξεων».

Σύμφωνα με τα παραπάνω, οι συνεντεύξεις που διεξήχθησαν για τη συγκεκριμένη έρευνα ανήκουν στην κατηγορία των «ημιδομημένων συνεντεύξεων εις βάθος». Βασίστηκαν δηλαδή σε ένα ερωτηματολόγιο-οδηγό, προκειμένου να απαντηθούν συγκεκριμένα ερωτήματα και χωρίς δηλαδή να ακολουθείται πιστά το ερωτηματολόγιο που δημιουργήθηκε για τις συνεντεύξεις, αλλά προσφέροντας μια ελευθερία στον λόγο του συνεντευξιαζόμενου και δημιουργώντας παράλληλα ένα πλαίσιο αλληλεπίδρασης συνεντευκτή και ερωτώμενου. Το εν λόγω ερωτηματολόγιο βασίστηκε σε αυτό που βρίσκουμε στο βιβλίο «Μουσικές της Θράκης» και συγκεκριμένα στο κεφάλαιο «Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίχτη: εθνογραφική επιτόπια έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία» (Κάβουρας, 1999, σσ. 419-433). Ειδικότερα, βασικός στόχος της παρούσας έρευνα ήταν οι συνεντεύξεις να πραγματοποιηθούν σε ένα κλίμα εμπιστοσύνης και οικειότητας, ώστε οι ερωτώμενοι να αισθανθούν άνετα και να μοιραστούν με ευχάριστο τρόπο βιωματικά δεδομένα για τη χρήση του μαντολίνου στην κρητική μουσική παράδοση. Και οι δυο συνεντεύξεις αποτελούν «αφηγήσεις ζωής», όπως ήδη αναφέρθηκε παραπάνω, καθώς οι ερωτώμενοι αφηγούνται οι ίδιοι τη ζωή τους και δεν αντλήθηκαν σχετικές πληροφορίες από άλλες πηγές.

Συγκεκριμένα, οι συνεντεύξεις αφορούν δυο πρόσωπα, τον Μιλτιάδη Σκουλά και τον Μιχάλη Σταυρακάκη, που σχεδόν ταυτόχρονα, από το 1980 και μετά, συνέβαλαν σημαντικά στην πορεία και την ανάδειξη του μαντολίνου στην κρητική μουσική παράδοση. Η συνέντευξη με τον Μιλτιάδη Σκουλά διεξήχθη δια ζώσης, κατόπιν επίσκεψής μου στο σπίτι του στην Κρήτη τον Δεκέμβριο του 2023. Ο ίδιος συμμετείχε με ενθουσιασμό και καλή διάθεση στη διαδικασία αυτή της συνέντευξης, γεγονός που φάνηκε και από την ιδιαίτερα ζεστή φιλοξενία του. Η συνέντευξη με τον

Μιχάλη Σταυρακάκη πραγματοποιήθηκε διαδικτυακά τον Μάρτιο του 2024. Ο Μιχάλης Σταυρακάκης ήταν επίσης ιδιαίτερα πρόθυμος και βοηθητικός και η συζήτηση αναπτύχθηκε μέσα σε ένα φιλικό και πρόσχαρο κλίμα. Οι δυο αυτές συνεντεύξεις αποτέλεσαν τον πυρήνα της εργασίας αυτής, καθώς αποτέλεσαν πηγή σημαντικών πληροφοριών για το μαντολίνο στην Κρήτη, μιας και οι σχετικές βιβλιογραφικές πηγές είναι ελάχιστες.

Στόχος της συγκεκριμένης έρευνας είναι, μέσα από την εξέταση των δυο αυτών οργανοπαιχτών του μαντολίνου και των βιβλιογραφικών πηγών να συλλεχθούν πληροφορίες σχετικά με:

1. Την ιστορική εξέλιξη του οργάνου: σε ό,τι αφορά την προέλευσή του, την μορφοποίησή του στην πάροδο του χρόνου αλλά και τη διάδοσή του στον ελλαδικό χώρο γενικότερα και στην Κρήτη ειδικότερα.
2. Τις διάφορες τεχνικές και τον ρόλο του στην ορχήστρα, όπως αυτά διαμορφώθηκαν αρχικά στη γενέτειρά του Ευρώπη και αργότερα στην Ελλάδα.
3. Το κοινωνικό πλαίσιο που το περιβάλλει, αναφέροντας του χώρους και τις συνθήκες επιτέλεσης, το κοινό, τη διάδοση και τη διδασκαλία του.
4. Τον ρόλο και τη μορφή του στην Κρήτη του σήμερα.
5. Το ρεπερτόριό του στην Κρήτη και την Ελλάδα γενικότερα και οι ευρωπαϊκές του επιρροές.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Το νησί της Κρήτης και η κρητική μουσική παράδοση

2.1 Ιστορικά στοιχεία για το νησί της Κρήτης

Η Κρήτη αποτελεί ένα από τα μεγαλύτερα νησιά της Μεσογείου. Το βόρειο τμήμα της βρέχεται από το Αιγαίο πέλαγος, το νότιο από την Αφρική Θάλασσα, το ανατολικό από το Καρπάθιο και το δυτικό από το Ιόνιο πέλαγος. Η ονομασία της πιθανόν να προέρχεται από τους Κουρήτες, οι οποίοι υποστηρίζεται ότι πρώτοι κατοίκησαν το νησί. Σύμφωνα με μια δεύτερη θεωρία, το όνομα του νησιού προέρχεται από τη νύμφη Κρήτην, κόρη του Εσπέρου, ή από τον Κρίτα, γιό του Δία και βασιλιά της περιοχής (Βερνάρδος, 1846, σσ. 3-4). Η Κρήτη είναι ένα νησί με πλούσιο ιστορικό υπόβαρο, για το οποίο έχουμε ευρήματα εννέα χιλιάδων χρόνων πίσω, δηλαδή από τη Νεολιθική περίοδο (5.700-2.600 π.Χ.) (Συλλογικό, 2014, σ. 34). Ο πληθυσμός της Κρήτης αποτελείται κυρίως από ελληνόφωνους ορθόδοξους χριστιανούς, ενώ στο Ηράκλειο και στα Χανιά παρατηρείται ελάχιστος αριθμός Εβραίων και Αρμένιων (Δετοράκης, 1986, σ. 467).

Όσον αφορά την οικονομία της Κρήτης, αυτή στηρίχθηκε κυρίως στη γεωργία και την κτηνοτροφία (Δετοράκης, 1986, σ. 465). Το ιδιαίτερα γόνιμο έδαφός της, με τα πολλά μικρά ρυάκια, ευνόησε την καλλιέργεια διαφόρων ειδών (Βερνάρδος, 1846, σ. 4). Η καλλιέργεια της ελιάς και η αμπελουργία έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη της οικονομίας, ενώ σημαντική υπήρξε και η παραγωγή σταφίδας, κρασιού, επιτραπέζιου σταφυλιού, δημητριακών, εσπεριδοειδών, αμυγδάλων, χαρουπιών, κάστανων, καπνού και μεταξίου. Η κτηνοτροφία της στηρίχτηκε στην εκτροφή αιγοπροβάτων, αλόγων, βοειδών, γαϊδουριών, χοίρων και πτηνών. Επίσης, σημαντική υπήρξε η παραγωγή και εξαγωγή τυροκομικών προϊόντων, μέχρι και τις μέρες μας (Κουρμουλάκη & Μαθιουδάκη, 2020, σ. 32).

Ήδη από τα παραπάνω εξάγεται ότι η Κρήτη αποτελεί ένα νησί με ποικίλα πολιτισμικά στοιχεία. Σταθμός στην πολιτισμική της ιστορία αποτέλεσε ο Μινωικός πολιτισμός, βασικό χαρακτηριστικό του οποίου ήταν η εργασία και η παραγωγή αγαθών μέσα από τα ανάκτορα (Μαστραπάς, 2007, σ. 22), ενώ ευρήματά του υπάρχουν στο Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου. Όσον αφορά το πνευματικό

επίπεδο, σημαντικά πολιτισμικά στοιχεία της Κρήτης είναι η έκδοση του Ερωτόκριτου, του Φουρτουνάτου και της Ερωφίλης, ενώ οι Ιωάννης Κονδυλάκης και Νίκος Καζαντζάκης άφησαν το δικό τους στίγμα στον τομέα της Λογοτεχνίας.

2.2 Η μουσική της Κρήτης

Ο πλούσιος πολιτισμός που ανέπτυξε σε βάθος χρόνων η Κρήτη έλαμψε, όπως ήταν φυσικό, και μέσα από τη μουσική της παράδοση. Μια μουσική που έχει τις ρίζες της στην αρχαιότητα και όπως αναφέρει ο Κ. Δαφέρμος:

«Με την κρητική μαγεία εξυμώθηκαν κι εδημιουργήθηκαν σιγά-σιγά όλα τα ποικιλώνυμα μουσικά μοτίβα, οι διάφοροι μουσικοί τρόποι (λύδιος, μυξολύδιος, φρύγιος, δώριος, κ.λπ.) που ελάμπρυναν την Κλασική και Βυζαντινή υμνολογία κι έσπρωξαν τους συνεχιστές του Βυζαντινού καλλιτεχνικού μεγαλείου, τους Ευρωπαίους, σε υπέροχες καλλιτεχνικές εμπνεύσεις, αθάνατες στην αιωνιότητα» (Συλλογικό, 1964, σ. 235).

Η τέχνη της μουσικής στην Κρήτη, αναπτύχθηκε ήδη από τον Μινωϊκό πολιτισμό και ήταν στενά συνδεδεμένη με λατρευτικές και κοινωνικές εκδηλώσεις (Ξανθουδίδης, 1994, σ. 43).

Σύμφωνα με τον Γ. Χατζηδάκι, η κρητική μουσική παράδοση παρέμεινε ανεπηρέαστη από τους εκάστοτε κατακτητές του νησιού (Μουλακάκη, 2007, σ.40). Αντίθετη φαίνεται να είναι ωστόσο η άποψη του Ν. Παναγιωτάκη, ο οποίος διακρίνει στοιχεία της μουσικής των Βενετών ενσωματωμένα στη μουσική της Κρήτης (Μουλακάκη, 2007, σ. 40). Μάλιστα, κατά τη διάρκεια της Ενετοκρατίας, άνθισαν ιδιαίτερα τόσο η κοσμική μουσική, όσο και η εκκλησιαστική (Παναγιωτάκης, 1991, σσ. 70-91), η οποία ξεκίνησε να αναπτύσσεται μετά την Άλωση, με την έλευση βυζαντινών προσφύγων (μεταξύ αυτών και ψάλτες) και «διαμόρφωσε ένα ιδιαίτερο ύφος βυζαντινής μουσικής, που με το χαρακτηριστικό όνομα «κρητική μουσική» πέρασε στη Ζάκυνθο μέσω των Κρητών προσφύγων μετά την άλωση του Χάνδακα (1669) και διατηρήθηκε ως τους τελευταίους χρόνους» (Δετοράκης, 1986, σ. 249). Σχετικά με τη μουσική της Κρήτης κατά την περίοδο της Ενετοκρατίας, ο καθηγητής Ι. Καστρινάκης αναφέρει:

«Η μουσική παράδοση της Κρήτης ως ιδιαίτερο και πολύτιμο πολιτισμικό κληροδότημα που παραδόθηκε από τους παλαιότερους εξελίχθηκε κατά τα χρόνια της Βενετοκρατίας σε μια αλληλοσυγκρουόμενη και ενίοτε αλληλένδετη ροπή, σε τέσσερα μουσικά ρεύματα:

1. την ψαλτική τέχνη της ορθόδοξης ανατολικής εκκλησίας,
2. τη δυτικοτρόπη εκκλησιαστική μουσική των καθολικών,
3. τα κοσμικά αστικά μεσαιωνικά τραγούδια και τέλος
4. τα παραδοσιακά άσματα των Κρητών» (Καστρινάκης, 2020, σσ. 295-296)

Τέλος, επί Οθωμανοκρατίας, δημιουργήθηκαν τα «Ταμπαχανιώτικα» (Καλυβά, 2019, σ. 39), δηλαδή αστικά λαϊκά τραγούδια με επιρροές από τη Μικρά Ασία, που αποτέλεσαν σημαντικό είδος της κρητικής μουσικής.

Η κρητική μουσική παράδοση αδιαμφισβήτητα φέρει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, τα οποία έχουν διαμορφώσει την ‘ηχηρή’ και μοναδική ταυτότητά της. Σύμφωνα με τον Π. Καβακόπουλο η μοναδικότητα αυτή οφείλεται:

«[...] στο άκουσμα που δίνει και στο χαρακτηριστικό τοπικό χρώμα {της μελωδίας στην Κρήτη} και οφείλεται στην αγωγή του ρυθμού, την τεχνική φωνής και μουσικού οργάνου, στο γλωσσικό ιδίωμα και στα όμοια τοπικά μελικά στοιχεία, που χαρακτηρίζουν την προέλευση μιας μελωδίας από τις ημιτελικές και τελικές καταλήξεις» (Καβακόπουλος, 2018, σ. 254).

Επίσης, χαρακτηριστικό και αναπόσπαστο γνώρισμα, όσον αφορά τον ρυθμό, είναι οι άρσεις (Παπαδάκης, 1989, σ. 49). Οι θέσεις και οι άρσεις είναι τα δυνατά και αδύναμα αντίστοιχα, μέρη του ρυθμού της μουσικής. Η μουσική της Κρήτης τονίζει πολύ τα αδύναμα αυτά σημεία, τις άρσεις του ρυθμού δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο ένα ιδιαίτερο μουσικό άκουσμα.

Η θεματολογία της κρητικής μουσικής παράδοσης είναι βγαλμένη μέσα από τη ζωή των Κρητικών, συνυφασμένη με την καθημερινότητά τους, τη χαρά, τον πόνο, τον έρωτα, τη θρησκεία, ήδη από τα χρόνια του Μινωικού πολιτισμού μέχρι και σήμερα (Καλυβά, 2019, σσ. 38-40). Η λαϊκή ποίηση εξάλλου είναι το εκφραστικότερο μέσο για την εξωτερική έκφραση αυτών των συναισθημάτων του ανθρώπου (Σπυριδάκης, Μέγας, & Πετρόπουλος, 1962, σ. ε’). Τα τραγούδια της Κρήτης, είναι συνδεδεμένα με το συναίσθημα του λαού και δεν αποτελούν κάποιο προϊόν λογικής. Τα συγκεκριμένα

εξάλλου είναι βασικά γνωρίσματα των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών γενικότερα (Κυριακίδης, 1990, σ. 1). Τα δημοτικά τραγούδια της Κρήτης έχουν σχέση με τα τραγούδια της Ανατολής, με τραγούδια αγάπης και συναισθημάτων. Όπως λέει ο Α. Μιχελουδάκης «ο Κρητικός πρώτα αγαπά και ύστερα σκέφτεται». Η κρητική μουσική παράδοση καλείται να υπηρετήσει τον λόγο και όχι το αντίστροφο, ενώ ο ρυθμός της μπορεί να είναι μικτός, ακολουθώντας την έκφραση του τραγουδιστή και τον λόγο, κάτι που συναντάμε και στο εκκλησιαστικό μέλος (Βλαστός, 1999, σ. 22).

2.2.1 Τα είδη των κρητικών παραδοσιακών τραγουδιών

Στο σημείο αυτό ας αναφερθεί ότι χρησιμοποιείται ο όρος «κρητικά παραδοσιακά τραγούδια» προκειμένου να περιγραφούν τα τραγούδια αυτά που αφορούν τον κρητικό λαό και είναι μέρος της κρητικής μουσικής παράδοσης. Τα χαρακτηριστικά των κρητικών παραδοσιακών τραγουδιών αναφέρθηκαν ακροθιγώς στο προηγούμενο κεφάλαιο. Περαιτέρω αναφορά στα παραδοσιακά τραγούδια και στην παραδοσιακή μουσική δεν θα γίνει επί του παρόντος, καθώς θα επέκτεινε κατά πολύ το μέγεθος της παρούσας εργασίας. Στο σημείο αυτό πάντως ας αναφερθεί ότι στην παρούσα εργασία αξιοποιείται ο ευρύτερα διαδεδομένος όρος «παραδοσιακή μουσική», όπως και οι «παραδοσιακά τραγούδια» και «παραδοσιακοί χοροί», ενώ δεν προτιμήθηκαν οι όροι «δημοτική μουσική», «δημοτικά τραγούδια», «δημοτικοί χοροί» που συναντώνται κυρίως στη σχετική επιστημονική βιβλιογραφία της Λαογραφίας και της Εθνομουσικολογίας¹. Επέλεξα τον συγκεκριμένο όρο ακριβώς επειδή χρησιμοποιείται πιο πολύ στην καθομιλουμένη και είναι περισσότερο κατανοητός, σε σχέση με τον όρο «δημοτική μουσική» που σε σύγχρονο επίπεδο της καθομιλουμένης αναφέρεται σε συγκεκριμένο είδος τραγουδιών. Έτσι προκύπτει δε και από τα λεγόμενα των συνεντευξιαζόμενων που θα παρουσιαστούν στην πορεία της εργασίας. Εξάλλου, ο όρος «παραδοσιακή μουσική» χρησιμοποιείται και στην πρόσφατη δημοσίευση της απόφασης του Υπουργείου Πολιτισμού σχετικά με τη διδασκαλία της συγκεκριμένης μουσικής στα Ωδεία και στις Σχολές Παραδοσιακής Μουσικής (Φύλλο Εφημερίδας της Κυβερνήσεως (Φ.Ε.Κ.), 2022α), αλλά και στην περιγραφή του Προγράμματος

¹ Δίνεται ωστόσο κάποια ενδεικτική βιβλιογραφία για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, βλ. (Καψωμένος, 1996), (Λιάβας, 2009), (Πολίτης, 2010), (Χαλδαιάκη, 2018), για τον ορισμό της «παραδοσιακής μουσικής», βλ. (Kallimoroulou, 2009) και για τις λαϊκές μουσικές παραδόσεις, βλ. (Κοκκώνης, 2017).

Μεταπτυχιακών Σπουδών όπου φοιτώ (Φύλλο Εφημερίδας της Κυβερνήσεως (Φ.Ε.Κ.), 2022β).

Τα παραδοσιακά τραγούδια της Κρήτης θα μπορούσαν να κατηγοριοποιηθούν σύμφωνα με την επιμέρους τοπική ή παγκρήτια διάδοσή τους. Σε μια πρώτη κατηγορία τοποθετούνται τα **ριζίτικα τραγούδια** (Καμηλάκη, 2009, σ. 13), τα οποία χωρίζονται ως προς τον τρόπο που τραγουδιούνται σε αυτά της «τάβλας» και της «στράτας» (Κοντού, 2009, σ. 16). Τα ριζίτικα «της τάβλας» τραγουδιούνται στο τραπέζι, όταν γιορτάζεται κάποιο γεγονός, ενώ τα ριζίτικα «της στράτας» τραγουδιούνται στον δρόμο, εν κινήσει, υπό τη συνοδεία οργάνων (Μάμαλης, 2003, σ. 221). Πρόκειται για «αφηγηματικά κρητικά δημοτικά τραγούδια», τα οποία ερμήνευαν κυρίως ομάδες ανδρών (Κοντού, 2009, σ. 10). Τα τραγούδια αυτά ονομάστηκαν έτσι από τον τόπο καταγωγής τους, δηλαδή τα χωριά στις «ρίζες των Λευκών Ορέων». Σε πολλά απ' αυτά διακρίνουμε ακριτικό περιεχόμενο (Μάμαλης, 2003, σ. 221), ενώ, όπως και στα παραδοσιακά τραγούδια γενικότερα, συναντάμε και ιστορικά στοιχεία (Κοντού, 2009, σ. 11). Τραγούδια με καθαρά ιστορικό περιεχόμενο υπάρχουν βέβαια και ως ξεχωριστή κατηγορία στην κρητική μουσική παράδοση, όπως και ηρωικά και πολεμικά (Κριάρης, 1920, σσ. 7-185). Ένα παράδειγμα ριζίτικου τραγουδιού της στράτας αποτελεί το «Ξένον εκαβαλήκεψε» (Γρυλλάκης, 2001) και της τάβλας το «Να' χα περιβόλι δροσερό» (Δασκαλάκης, 2023).

Οι **ρίμες** από την άλλη, είναι τραγούδια που έχουν παγκρήτια διάδοση. Όπως αναφέρει η Σ. Μουλακάκη (2007) «πρόκειται για πολύστιχα αφηγηματικά ποιήματα τα οποία ανάλογα με το θέμα τους οι συγγραφείς τα χωρίζουν σε ακόμα περισσότερες κατηγορίες», ενώ η μουσική τους είναι «απλή και συλλαβική» (Μουλακάκη, 2007, σ. 45). Ο Πολίτης αναφέρεται στις ρίμες, ή αλλιώς «ριμάδες», κάνοντας λόγο για «έμμετρες αφηγήσεις περιστατικών» (Πολίτης, 2017, σ. 79), οι οποίες είναι «προφορικά συνθεμένες, προφορικά αναμεταδιδόμενες, τραγουδισμένες» (Πολίτης, 2017, σ. 80). Τις ξεχωρίζει δε από τα παραδοσιακά τραγούδια, λέγοντας ότι «όσο τα τραγούδια είναι σύντομα, λιτά, δραματικά, τόσο οι ρίμες είναι πολύλογες, λεπτομερειακές, πεζολογικές» (Πολίτης, 2017, σ. 80). Θεωρεί πως η μορφή τους έχει να κάνει με τον ρόλο τους, ο οποίος είναι η διάδοση σημαντικών περιστατικών. Φαίνεται να αναπτύχθηκαν κυρίως στα αστικά κέντρα, καθώς εκεί υπήρχε πληθώρα περιστατικών, ενώ στα χωριά η μετάδοση των γεγονότων γινόταν αυτόματα. Επίσης, η διάδοση γεγονότων με τις ρίμες γινόταν κυρίως από επαγγελματίες τραγουδιστές, οι

οποίοι πιθανόν να βρίσκονταν κυρίως στις πόλεις (Πολίτης, 2017, σ. 81). Ένα παράδειγμα ρίμας βρίσκουμε στο «Τραγούδι του Δασκαλογιάννη» (Αεράκης - Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι & Σείστρον, 2014).

Ένα άλλο είδος κρητικών παραδοσιακών τραγουδιών αποτελούν και οι **μαντινάδες**, οι οποίες συναντώνται στην Κρήτη από τον 14^ο αι. (Καλυβά, 2019, σ. 41). Η ονομασία τους οφείλεται στη “madinata”, βενετσιάνικη λέξη που σημαίνει «πρωινή καντάδα» (Πομόνη, 2021, σ. 45). Πρόκειται για ομοιοκατάληκτα δίστιχα σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, δημιουργός των οποίων μπορεί να είναι ο οποιοσδήποτε έχει την ικανότητα να τα συνθέσει, ενώ αποτελεί το πιο συνηθισμένο τρόπο έκφρασης των Κρητικών. Συνήθως τραγουδιέται με τη συνοδεία ενός οργάνου (Καλυβά, 2019, σ. 41). Οι μαντινάδες τραγουδιούνται πάνω σε διάφορες μελωδικές γραμμές, τους κρητικούς «σκοπούς». Ένα αρκετά σύνηθες φαινόμενο, που ανάγεται σε αρκετά παλαιά χρόνια μέχρι και τις μέρες μας, είναι να γίνονται διαγωνισμοί στα κρητικά γλέντια και να συντίθενται επιτόπου μαντινάδες (Λιουδάκη, 1983, σ. ε'). Ας δοθεί ως παράδειγμα η εξής μαντινάδα:

Άγγελος φως μου γίνεσαι με τον τζιλβέ, που κάνεις

με τα σγουρά σου τα μαλλιά θα μ'αποκουζουλάνεις

(Λιουδάκη, 1988, σ. 8).

Μια άλλη κατηγορία κρητικών παραδοσιακών τραγουδιών είναι και οι **κοντυλιές**, οι οποίες προέρχονται από την ανατολική Κρήτη. Ουσιαστικά πρόκειται για μουσικές φράσεις που συνδέονται και δημιουργούν οργανικές μελωδίες, τραγούδια και χορούς. Μπορούν να χαρακτηριστούν από την περιοχή που παίζονται, όπως ιεραπετρίτικες κοντυλιές, από το περιεχόμενο (πχ. «της νύχτας»), από τον συνθέτη (πχ. «κοντυλιές του Αλή»), ενώ κάποιες ονομάζονται «παραδοσιακές» ή «παλαιές», καθώς δεν γνωρίζουμε από ποιόν και πότε συντέθηκαν. Με τον όρο «κοντυλιά» συχνά αναφέρονται και στη μελωδία που προέρχεται από ένα όργανο (βιολί, λύρα), στη δοξαριά ή την πενιά (Πομόνη, 2021, σσ. 45-46). Κάποια παραδείγματα κοντυλιών είναι οι «Σητειακές κοντυλιές» του Στρατή Καλογερίδη (Mousikopaido, 2010) και οι «Αλφειανές κοντυλιές» του Κώστα Μουντάκη (Μουντάκης, 1988).

Σημαντικό κεφάλαιο των κρητικών παραδοσιακών τραγουδιών είναι τα προαναφερθέντα **ταμπαχανιώτικα τραγούδια**. Πρόκειται για αστικά λαϊκά

τραγούδια, επηρεασμένα από τη μουσική των προσφύγων της Μικράς Ασίας και τους ήχους της Ανατολής (Μουλακάκη, 2007, σ. 45). Αναπτύχθηκαν κατά την περίοδο 1890-1900 από τους Τουρκοκρητικούς κατοίκους και αφορούσαν μελωδίες βαριές και μη χορευτικές, ενώ θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως ένα είδος «κρητικού ρεμπέτικου τραγουδιού» (Καλυβά, 2019, σ. 42). Αρχικά, βασικό μουσικό όργανο των ταμπαχανιώτικων ήταν το μπουλγαρί, ενώ αργότερα προστέθηκαν στην επιτέλεσή τους και άλλα μουσικά όργανα, όπως το ούτι, το λαούτο και η λύρα (Πομόνη, 2021, σ. 48). Κυριότερος εκπρόσωπος των ταμπαχανιώτικων τραγουδιών είναι ο Στέλιος Φουσταλιέρης ή Φουσταλιεράκης, ενώ κατέλιπε σημαντική σχετική δισκογραφία. Γνωστά παραδείγματα τέτοιων τραγουδιών είναι το «Όσο βαρούν τα σίδερα», του Φουσταλιέρη (Μπερνιδάκης ή Μπαξεβάνης, 1938), όπως και το «Φιλεντέμ» που είναι άγνωστου συνθέτη (Ξυλούρης, 1973).

Επίσης, στην παράδοση της Κρήτης συναντάμε και **μοιρολόγια**, τραγούδια που μιλούν για τον θάνατο, είτε κάποιου προσώπου, είτε αναφέρονται στον Χάρο. Υπάρχουν τα κοινά μοιρολόγια, τα οποία απαντώνται και σε διάφορες συλλογές και υπάρχουν και τα αυθόρμητα μοιρολόγια, τα οποία δύσκολα συναντά κανείς σε συλλογές, καθώς η καταγραφή τους ήταν και παραμένει σπάνια λόγω του ότι δεν επιτρέπεται εύκολα η είσοδος σε αγνώστους στον χώρο όπου μοιρολογούν τον νεκρό τα συγγενικά του πρόσωπα. Ο στίχος τους είναι ομοιοκατάληκτος ή ανομοιοκατάληκτος δεκαπεντασύλλαβος, ενώ υπάρχουν και μοιρολόγια με ενδεκασύλλαβο ή δωδεκασύλλαβο (Πομόνη, 2021, σ. 47). Ένα τέτοιο παράδειγμα μοιρολογιού είναι ο «Μανώλης» από τον Γιώργο Δραμουντάνη (αλλιώς Λουδοβίκος των Ανωγειών) (Mathioudakis Nikolaos, 2019).

Τέλος, υπάρχουν και τα **λευκορείτικα** τραγούδια, τα οποία «προέρχονται από χωριά στους πρόποδες των Λευκών Ορέων. Πολλά από αυτά λέγονται και “σφακιανά” επειδή αναφέρονται στα Σφακιά ή σε Σφακιανούς» (Πομόνη, 2021, σ. 46).

Δυο από τις σημαντικότερες μουσικές συλλογές που μπορεί κανείς να βρει πλούσιο ηχητικό υλικό με σκοπούς και τραγούδια της Κρήτης αποτελούν οι «Οι πρωτομάστορες της κρητικής μουσικής παράδοσης (1920-1955)» (1990) και η συλλογή «Οι κορυφαίοι της κρητικής μουσικής (1955-95)» (2002). Και οι δυο αυτές συλλογές είναι πολύ γνωστές κασετίνες με 10 CD η κάθε μια, που περιέχουν και βιβλίο στα ελληνικά όπως και σε αγγλική μετάφραση.

2.2.2 Τα μουσικά όργανα της κρητικής μουσικής παράδοσης

Βασικά όργανα της κρητικής μουσικής παράδοσης αποτελούν η κρητική λύρα, το βιολί, λαούτο, το μαντολίνο, αλλά και η φλογέρα, το θιαμπόλι, η ασκομαντούρα, η μαντούρα, το νταουλάκι ή τουμπί και το τουμπάκι (Τσιχουρίδης, 2020, σ. 97), (Καμηλάκη, 2009, σ. 14), (Καβακόπουλος, 2018, σ. 70). Τα όργανα αυτά δημιουργούν τις λεγόμενες ζυγιές, όπως για παράδειγμα λύρα και λαούτο, βιολί και κιθάρα κ.ά. Οι ζυγιές αυτές διαφέρουν ανά περιοχή της Κρήτης γεγονός που, εν μέρει, ίσως να οφείλεται και στην ανομοιομορφία του εδάφους της. Όσον αφορά τις ζυγιές γενικότερα, όπως με πληροφόρησε ο Μιχάλης Σταυρακάκης, στην κεντρική Κρήτη θα συναντήσουμε τη λύρα μαζί με μαντολίνο, ενώ στην ανατολική Κρήτη επικράτησε το βιολί και η λύρα μαζί με την κιθάρα. Το λαούτο, όπως αναφέρει ο Δημήτρης Αποστολάκης, ένας επίσης σημαντικός εκπρόσωπος της κρητικής μουσικής παράδοσης, σε μια συνέντευξή του (Apostolakis, 2017), το συναντάμε περισσότερο στη δυτική Κρήτη μαζί με το βιολί ενώ συνήθης ήταν και η ζυγιά ασκομαντούρα με νταουλάκι. Βέβαια, τα πιο αρχέγονα όργανα, όπως το θιαμπόλι, η ασκομαντούρα, το νταουλάκι κ.λπ., αλλά ακόμη και η βροντόλυρα και η βιολόλυρα, τείνουν να εξαφανιστούν στις μέρες μας, καθώς και οι αντίστοιχες ζυγιές που δημιουργούσαν.

Ωστόσο, στο βιβλίο «Μουσική Καταγραφή στην Κρήτη 1953- 1954», του Samuel Baud-Bovy, ο συγγραφέας αναφέρει ότι εκτός από τις συνηθισμένες ζυγιές, οι κάτοικοι του νησιού παίζανε «με ό,τι όργανο βρισκόταν στα χέρια τους», δημιουργώντας έτσι πολλές φορές διαφορετικές ζυγιές και άλλα υποσύνολα. Θα μπορούσε κανείς να βρει ακόμα και το κλαρίνο ως σολιστικό όργανο, το μπουζούκι ή και τη μαντόλα ως συνοδευτικό (όπως τεκμηριώνεται σε σχετικό φωτογραφικό υλικό), ενώ στην ανατολική Κρήτη σε κάποιες ηχογραφήσεις συναντάμε και το ακορντεόν (Καμηλάκη, 2009, σσ. 14-15). Τέλος, στην περίπτωση των ταμπαχανιώτικων τραγουδιών συναντάμε όργανα όπως το μπουλγαρί.

Η αχλαδόσχημη λύρα αποτελεί όργανο αναφοράς της κρητικής μουσικής. Πρόκειται για ένα σολιστικό όργανο που παίζεται με δοξάρι. Η σημερινή της μορφή είναι αποτέλεσμα διαφόρων αλλαγών στα αντίστοιχα παλαιότερα ωοειδή έγχορδα όργανα με δοξάρι (λυράκι, παλιά λύρα, βροντόλυρα). Μεταξύ των αλλαγών αυτών, καθοριστική ήταν η τροποποίηση που έκανε ο Αντώνης Μαρράκης ή Μαραντώνης, ο

οποίος πρόσθεσε ταστιέρα, τη λεγόμενη «γλώσσα», και αντικατέστησε τα ξύλινα με μεταλλικά «στριφτάρια» (κλειδιά). Επίσης, το 1940-1945, ο Μανώλης Σταγάκης, οριστικοποίησε το σχήμα της σε αχλαδόσχημο (Καβακόπουλος, 2018, σ. 55). Ας σημειωθεί ότι αρχικά το δοξάρι της λύρας είχε κατά μήκος της ράχης του από επτά έως δέκα κουδουνάκια, τα οποία έμοιαζαν με τα μοναστηριακά ιερακοκούδουνα και ονομάστηκαν «γερακοκούδουνα». Αυτά συνέβαλλαν ρυθμικά στο παίξιμο της λύρας (Καβακόπουλος, 2018, σσ. 57-58), ενώ αργότερα αντικαταστάθηκαν από τα συνοδευτικά όργανα λαούτο και μαντολίνο (Καβακόπουλος, 2018, σ. 63). Το μέγεθος της λύρας είναι «μεσαίου τύπου», κάτι ανάμεσα δηλαδή στο μικρότερο λυράκι και τη μεγαλύτερη βροντόλυρα (Ανωγειανάκης, 1991, σ. 260). Η λύρα σήμερα κουρδίζεται σε πέμπτες καθαρές, ενώ παλιότερα κουρδιζόταν «αλά τούρκα», δηλαδή κατά μια πέμπτη και μια τέταρτη καθαρή, κάτι που πλέον συναντάμε σπανίως (Ανωγειανάκης, 1991, σ. 259). Τέλος, συναντάμε επίσης τη βιολόλυρα, η οποία μοιάζει εμφανισιακά με το βιολί, έχει τέσσερις χορδές και μεγαλύτερη έκταση τονικά από τη λύρα, παίζεται όρθια και κουρδίζεται και αυτή σε πέμπτες.

Το βιολί, είναι ένα όργανο που, όπως και η λύρα, έχει κατεξοχήν σολιστικό ρόλο στη μουσική παράδοση της Κρήτης. Σήμερα κατασκευάζεται σύμφωνα με τον δυτικό τρόπο, έχει τέσσερις χορδές, κουρδίζεται σε πέμπτες και παίζεται στηρίζοντάς το στον ώμο. Παλιότερα, το λαϊκό βιολί μπορεί να είχε και συμπαθητικές χορδές, ενώ είχε «αλά τούρκα» κούρδισμα, ή κούρδισμα σε «χαμηλό ντουζένι» (Σολ-Ρε-Λα-Ρε) και κάποιοι το έπαιζαν στηρίζοντάς το «στον αριστερό μηρό, όπως η λύρα» (Ανωγειανάκης, 1991, σ. 275).

Ως σολιστικά όργανα είχαν χρησιμοποιηθεί παλιότερα και ποιμενικά πνευστά όπως φλογέρα, θιαμπόλι, σφυροχάμπιολο, ασκομαντούρα και μαντούρα. Η φλογέρα συναντάται σε διάφορα μεγέθη και κατασκευάζεται από διάφορα υλικά (καλάμι, ξύλο, κόκκαλο, κ.ά.), ενώ είναι ένα πνευστό «τύπου φλάουτου» (Ανωγειανάκης, 1991, σ. 147). Τα αρχέγονα πνευστά θιαμπόλι και σφυροχάμπιολο ήταν φτιαγμένα από καλάμι και έμοιαζαν με τη φλογέρα, ενώ η ασκομαντούρα ήταν ένα είδος γκάιντας (Καβακόπουλος, 2018, σ. 64) με προέλευση τον άσκαυλο (Καβακόπουλος, 2018, σ. 68). Τέλος, η μαντούρα, είναι ένα πνευστό «όργανο τύπου κλαρινέτου, με μονό επικρουστικό γλωσσίδι» (Ανωγειανάκης, 1991, σ. 151). Τα όργανα αυτά έπαιζαν οι βοσκοί, οι οποίοι και τα κατασκεύαζαν (Ανωγειανάκης, 1991, σ. 64).

Ως συνοδευτικά όργανα στην κρητική μουσική παράδοση χρησιμοποιούνται το λαούτο και το μαντολίνο, το οποίο έχει διπλό ρόλο, συνοδευτικό και σολιστικό. Το λαούτο είναι ένα νυκτό έγχορδο όργανο. Είχε τρία διαφορετικά μεγέθη, εκ των οποίων επικράτησε το μεσαίο, το οποίο πάλι όμως μπορεί να διαφέρει ελάχιστα, αναλόγως τον κατασκευαστή ή τις προτιμήσεις του εκτελεστή (Ανωγειανάκης, 1991, σ. 210). Η πένα που χρησιμοποιούν στο παίξιμό του μπορεί να είναι από φτερό όρνιου ή από πλαστικό. Έχει τέσσερα ζεύγη χορδών, τα οποία κουρδίζονται κατά πέμπτες (Ντο-Σολ-Ρε-Λα), με το πρώτο ζεύγος να κουρδίζεται «ουνίσονο και τα άλλα σε διάστημα οκτάβας». Στην αρχή οι χορδές του ήταν εντέρινες ενώ σήμερα είναι μεταλλικές. Τέλος, «ο λαουτιέρης (λαγουτιέρης, λαγουθιέρης, λαουτάρης, λαβουτάρης, λαγουτάρης, λαγουτατζής) λέγεται και «μπασαδόρος» ή «πασαδόρος» γιατί κρατάει τα μπάσα» (Ανωγειανάκης, 1991, σσ. 233-234). Σχετικά με το μαντολίνο αναφέρεται αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

Στη ρυθμική συνοδεία των παραδοσιακών τραγουδιών της Κρήτης συνέβαλαν και το νταουλάκι (ή τουμπί) και το τουμπάκι. Το νταουλάκι ήταν μικρό τύμπανο, που παιζόταν με μπακέτες (νταουλόξυλα ή τουμπόξυλα), εκ των οποίων η μια πιο παχιά έπαιζε τις ρυθμικές θέσεις και η άλλη πιο λεπτή, τύπου βέργα, έπαιζε τις άρσεις. Το συναντούσαμε κυρίως στην περιοχή του Λασιθίου, ενώ αργότερα επεκτάθηκε και σε άλλες περιοχές. Το τουμπάκι ήταν κρουστό όργανο, φτιαγμένο από πηλό και έμοιαζε με στάμνα, ενώ παιζόταν με τα χέρια (Καβακόπουλος, 2018, σ. 70).

2.2.3 Οι παραδοσιακοί χοροί της Κρήτης

Πλούσια είναι και η χορευτική παράδοση της Κρήτης, με χορούς επιβλητικούς αλλά και ζωντανούς. Όπως αναφέρει η Καμηλάκη:

«Από τους πιο γνωστούς και διαδεδομένους χορούς είναι οι: χανιώτικος συρτός, ο καστρινός πηδηχτός ή μαλεβιζιώτης, η σούστα και το πεντοζάλι, ενώ υπάρχουν και κάποιοι άλλοι ακόμη με καθαρά τοπικό χαρακτήρα και πολύ περιορισμένη διάδοση» (Καμηλάκη, 2009, σ. 14).

Ο Καβακόπουλος παραθέτει ως παραδείγματα χορών με τοπική διάδοση τον αγκαλιαστό και το ζερβόδεξο, ενώ αναφέρει και το γεγονός ότι η μουσικοχορευτική παράδοση της Κρήτης επηρέασε τα νησιά και τα παράλια του Αιγαίου. Ωστόσο

δέχθηκε και εκείνη επιρροές και προσάρμοσε στο δικό της ιδίωμα το χασαποσέρβικο χορό (με την επιστροφή των στρατιωτών της από τους Βαλκανικούς πολέμους) και τον λαζώτη, με επιρροή από τον Πόντο (Καβακόπουλος, 2018, σ. 122).

Ο «συρτός Κρήτης» ή «χανιώτικος» ή «πρώτος συρτός», διαμορφώθηκε στα Χανιά, από όπου και προκύπτει η ονομασία του, και στη συνέχεια πέρασε στο Ρέθυμνο και στις γύρω περιοχές. Μετά το 1970 επεκτάθηκε και στις υπόλοιπες περιοχές της Κρήτης (Καβακόπουλος, 2018, σ. 75). Στο Ρέθυμνο ωστόσο συναντάμε μια πιο αργή ρυθμικά απόδοσή του από τους λυράρηδες της περιοχής, η οποία χαρακτηρίζεται από «περισσότερο πάθος και ευαισθησία», επιτρέποντας στους χορευτές να «ζωγραφίζουν» και «να εξωτερικεύουν τα συναισθήματά τους με πιο εντυπωσιακό τρόπο» (Καβακόπουλος, 2018, σ. 81). Χορεύεται κυκλικά από άνδρες και γυναίκες και αποτελείται από δώδεκα βήματα και είναι σε ρυθμό 2/4 (Μαλκογιώργος, Α. κ.ά, 1997, σ. 412). Επίσης, ο Καβακόπουλος αναφέρει κάποια ρυθμικά στοιχεία που παρατηρεί, κάνοντας λόγο για «ασύμβατους τονισμούς» και φαινόμενα «αντιχρονισμού», με κάποια μέτρα να «αρχίζουν με παύση ογδούου και το ισχυρό σημείο της μουσικής να ακολουθεί μετά από αυτήν». Ακόμη, παρατηρεί και «το φαινόμενο της συγκοπής (τονίζεται η δεύτερη ασθενής νότα διπλής αξίας αντί της πρώτης ισχυρής)» (Καβακόπουλος, 2018, σ. 90). Διακρίνει δε και ως χαρακτηριστικά γνωρίσματα τα «επί μέρους επαναλαμβανόμενα στιχουργικά συλλαβικά μοτίβα των μαντινάδων», ενώ τα επιφωνήματα «*αμάν-αμάν*» και «*άιντες*» ισχυρίζεται ότι δεν αφορούν τόσο στον «καλλωπισμό του κειμένου», αλλά στο «σωστό μετρικό σχεδιασμό των 15σύλλαβων μαντινάδων (μέσα από τους αντιχρονισμούς και τις συγκοπές)». Τέλος, με βάση τον χανιώτικο συρτό πολλοί μουσικοί της Κρήτης συνέθεσαν κι άλλους συρτούς, όπως ο «ξεροστεριανός» και ο «αρμενοχωριανός», γι' αυτό και λέγεται και «πρώτος» (Καβακόπουλος, 2018, σσ. 93-94). Μια κλασική εκτέλεση του χανιώτικου συρτού είναι αυτή του Θανάση Σκορδαλού (Σκορδαλός, χ.χ.).

Το «πεντοζάλι» είναι ένας χορός με χαρακτήρα πολεμικό και αντιπροσωπεύει τη λεβεντιά των Κρητικών, καθώς και τον πόθο τους για απελευθέρωση από την τουρκική ζυγιά. Χορεύεται κυρίως από άνδρες, καθώς εμπεριέχει δύσκολες φιγούρες (Δημουλά, 2023, σ. 61). Σύμφωνα με μια άποψη η προέλευσή του είναι από τους Κουρήτες των Μινωικών χρόνων, ενώ μια άλλη άποψη υποστηρίζει ότι είναι «δημιούργημα των χρόνων της επανάστασης του Δασκαλογιάννη». Στη δυτική Κρήτη το συναντάμε με δυο μέρη, ένα αργό και ένα γρήγορο, το «σιγανό πεντοζάλι» και το

«πηδηχτό πεντοζάλι» αντίστοιχα. Στην ανατολική Κρήτη, λέγοντας ότι «θα χορέψουμε κοντυλιές», χορεύουν μόνο το σιγανό πεντοζάλι, χωρίς δηλαδή το γρήγορο μέρος. Ο ρυθμός του είναι σε 2/4, ενώ το αργό μέρος έχει δυο παραλλαγές ο «σιγανός» ή «σιγανός πεντοζάλης» και «στα οχτώ βήματα» (Καβακόπουλος, 2018, σσ. 129-130). Ένα παράδειγμα από πεντοζάλι αποτελεί το «πεντοζάλι του Κιόρου» από την εκτέλεση του Κωνσταντίνου Παπαδάκη ή αλλιώς «Ναύτη» (Παπαδάκης Κ. , 2007).

Ο «μαλεβιζιώτης» ή αλλιώς «καστρινός» συναντάται κυρίως στο Ηράκλειο (ή σύμφωνα με την παλιότερη ονομασία του «Κάστρο»), και τη Μαλεβίζα, απ' όπου και πήρε και το όνομά του. Αποτελείται από δεκαέξι βήματα, είναι σε ρυθμό 2/4, ενώ «χορεύεται στις μύτες των ποδιών με γρήγορα και πηδηχτά βήματα, με λαβή των χεριών από τις παλάμες και λυγισμένους τους αγκώνες» (Μαλκογιώργος, Α., κ.ά, 1997, σ. 420). Ένα παράδειγμα μαλεβιζιώτη αποτελεί το «μαλεβιζιώτικος (καστρινός) πηδηχτός χορός» του Νίκου Ξυλούρη (Ξυλούρης, χ.χ.).

Τέλος, η «σούστα», είναι σε ρυθμό 2/4 και απαντάται σε όλη την Κρήτη. Έχει δυο χορευτικά στάδια. Αρχικά χορεύεται σε κύκλο και στη συνέχεια αντικρουστά σε ζευγάρια, όπου τα χέρια των γυναικών είναι τοποθετημένα στη μέση τους, ενώ οι άντρες τα έχουν ελεύθερα (Μαλκογιώργος, Α., κ.ά, 1997, σ.4 23). Λέγεται πως «είναι χορός της αγάπης καθώς δημιουργείται ένας χορευτικός ερωτικός διάλογος ανάμεσα στα ζευγάρια» (Δημουλά, 2023, σ. 61). Σύμφωνα με τον Καβακόπουλο ονομάζεται (Καβακόπουλος, 2018, σ. 151). Μια γνωστή σούστα του Κώστα Μουντάκη είναι η «Όμορφα πάει η κοπελιά» (Μουντάκης, 2002).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Το μαντολίνο ανά τον κόσμο και στην Ελλάδα

3.1 Ιστορικά περί του μαντολίνου στην Ευρώπη

3.1.1 Ιστορικά στοιχεία

Το μαντολίνο είναι ένα νυκτό έγχορδο μουσικό όργανο, με καταγωγή από την Ιταλία. Ανήκει στην ίδια οικογένεια με το μαντομπάσο, το μαντοτσέλο, και τη μαντόλα. Οι Ιταλοί ονόμασαν αυτό το όργανο mandolin, που σημαίνει «αμυγδαλάκι» (Περυσινάκης, 2015, σ. 20). Τέτοιου είδους μικρά αχλαδόσημα όργανα συναντάμε στην Ευρώπη ήδη από τα μέσα του 15^{ου} αιώνα, με διαφορετικές ονομασίες στην Ισπανία, τη Γαλλία, την Αγγλία και τη Γερμανία, μέχρι να καταλήξουν τον 16^ο αιώνα σε άλλες εκδοχές, όπως αυτή της mandola στην Ιταλία και της mandore στη Γαλλία. Ο όρος ωστόσο mandore που χρησιμοποιήθηκε στη Γαλλία, εξαλείφθηκε στα μέσα του 17ου αιώνα και επικράτησε η ιταλική εκδοχή (Tyler & Sparks, 1996, σελ. 166).

Όσον αφορά την ονομασία του οργάνου, σύμφωνα με κάποιους συγγραφείς, ο όρος μαντολίνο χρησιμοποιήθηκε στην Ιταλία από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα και περιέγραφε ένα όργανο παρεμφερές με αυτό της μαντόλας, αλλά μικρότερου μεγέθους. Ωστόσο, ο Θανάσης Τσιπινάκης, στο βιβλίο του «Ορχήστρες Νυκτών Εγχόρδων», μας εξηγεί ότι οι ιστορικοί για πολύ καιρό θεωρούσαν λανθασμένα ότι το μαντολίνο είναι ο απόγονος της παλαιότερης μαντόλας. Σε αυτό το ζήτημα έριξε φως η έρευνα του Konrad Wolki, ο οποίος μας επιβεβαιώνει ότι ο απόγονος της μαντόλας είναι το μιλανέζικου τύπου μαντολίνο. Το ναπολιτάνικο μαντολίνο, από την άλλη, ανήκει στην κατηγορία λαουτοειδών, που βρέθηκε εκείνη την εποχή στην Ιταλία και δε σχετίζεται με τη μαντόλα, παρά μόνο ονομαστικά. Ωστόσο στην Ιταλία, μέχρι και σήμερα, ο όρος μαντολίνο αναφέρεται και στην καινούργια εκδοχή του τρίχορδου μιλανέζικου μαντολίνου του 17^{ου} - 18^{ου} αιώνα, το οποίο είχε εντέρινες χορδές, αλλά και στο τετράχορδο ναπολιτάνικου τύπου μαντολίνο, που δημιουργήθηκε στα μισά του 18^{ου} αιώνα και είχε μεταλλικές χορδές.

Η εμφάνιση του μαντολίνου έγινε τον 16^ο αιώνα, ενώ αποτέλεσε ένα από τα μικρότερα σε μέγεθος όργανα της οικογένειας αυτής των λαουτοειδών, με κοινά κατασκευαστικά χαρακτηριστικά (Tyler & Sparks, 1996, σ. 167). Στην πορεία,

αναπτύχθηκε και η οικογένεια του ναπολιτάνικου μαντολίνου, με μεγαλύτερα διαστάσεων όργανα, όπως η (ναπολιτάνικη) μαντόλα κ.ά. Επίσης, με την πάροδο του χρόνου κατασκευάστηκαν διάφοροι τύποι μαντολίνου, που ανήκουν στην οικογένεια των λαουτοειδών και που έπαιρναν συνήθως το όνομά τους από την πόλη όπου κατασκευάζονταν (ναπολιτάνικο, φιορεντίνικο, σικελιανό), ενώ είχαν διαφόρων ειδών αριθμό χορδών και διαφορετικά κουρδίσματα.

3.1.2 Κούρδισμα, τεχνική παιξίματος και οργανολογικά στοιχεία

Σε ό,τι αφορά το κούρδισμα του οργάνου, τα κουρδίσματα που επικράτησαν από τον 17^ο αιώνα και μετά, ήταν για το ναπολιτάνικο μαντολίνο (τετράχορδο) Μι-Λα-Ρε-Σολ, με διπλές χορδές, ενώ κάποιες φορές προστίθεται και η Σι και η Σολ για πέμπτη και έκτη χορδή αντίστοιχα, ενώ για το μιλανέζικο μαντολίνο ισχύει μέχρι και σήμερα το εξάχορδο κούρδισμα. Από την άλλη, το κούρδισμα του γαλλικού οργάνου mandore, ήταν σε Ντο-Σολ-Ντο-Σολ, όπου κάποιες φορές έχουμε Μι ή και Φα χορδή στη θέση της τελευταίας Σολ. Στα γαλλικού τύπου όργανα, συνηθίζονταν και οι μονές χορδές, με άλλα κουρδίσματα και μοντέλα και με χαμηλότερες τονικότητες (Tyler & Sparks, 1996, σ. 167).

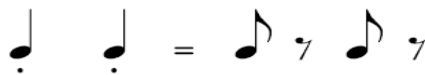
Μέχρι και σήμερα, πιο συνήθη είναι το ναπολιτάνικο και το μιλανέζικο μαντολίνο, ή αλλιώς «λομβαρδιανό». Τα όργανα αυτά έχουν αχλαδόσχημο σχήμα, ίσια ταστιέρα, τάστα, κλειδιά και ροζέτα στην τρύπα του σκάφους. Αργότερα, κατασκευαστήκαν και όργανα με την τεχνοτροπία του βιολιού, ενώ στην Αμερική κατασκευάστηκε και το πρώτο πλακέ μαντολίνο, το οποίο είχε μεγάλη απήχηση το 1939 στη μουσική της bluegrass της Αμερικής, όπου το εισήγαγε ο Bill Monroe. Η απήχηση οφειλόταν στη χαρακτηριστική του ατάκα (πόσο γρήγορα και έντονα φτάνει μια νότα στο μέγιστο σημείο έντασης από ένα μουσικό όργανο) και στις υψηλές αρμονικές συχνότητές του, στοιχεία που ταίριαζαν στο είδος αυτό. Κατασκευάστηκαν από την εταιρία Gibson.

Όσον αφορά την τεχνική του μαντολίνου, την περίοδο που είχε εντέρινες χορδές παιζόταν με τα δάχτυλα, ενώ όταν εμφανίστηκε τον 18^ο αιώνα το μαντολίνο με μεταλλικές χορδές χρησιμοποιήθηκε κάποιο είδος πένας. Το μαντολίνο που παιζόταν με τα δάχτυλα, είχε πολύ σημαντικό ρόλο στη μπαρόκ μουσική, πραγματοποιώντας μια συνεχή συνοδεία. Επίσης χρησιμοποιήθηκε ευρέως στην εκκλησιαστική μουσική, σε

όπερες και ορατόρια. Ωστόσο, το ναπολιτάνικο μαντολίνο δεν ακολούθησε αυτή τη μουσική πορεία, αλλά απέκτησε δικό του ρεπερτόριο, στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, μέσα στο οποίο συγκαταλέγονται 4 συνθέσεις του Μπετόβεν, ένα κονσέρτο από Hummel και συνθέσεις των Barbella, Prota, de Majo, Piccini και Sacchini (Tyler & Sparks, 1996, σσ. 167-170).

Μετά το 1815 και οι δυο τύποι του μαντολίνου άρχισαν να εξαφανίζονται σιγά σιγά και επιβίωσαν μόνο σαν όργανα κυρίως του δρόμου. Το 1835 ανακατασκευάστηκε στη Νάπολη το μαντολίνο από τον Pascale Vinaccia, με βαθύτερο σκάφος, μεγαλύτερο και πιο δυνατό ηχείο, με ανυψωμένη ταστιέρα που προεκτάθηκε μέχρι και το 17^ο τάστο, με μηχανικά κλειδιά, ατσάλινες χορδές και πένα από ταρταρούγα. Το όργανο απέκτησε με αυτόν τον τρόπο ένα πιο δυνατό και λαμπερό ηχόχρωμα από τα προηγούμενα. Αυτό το νέο ναπολιτάνικο μαντολίνο θα κυριαρχήσει από το 1860 και θα γίνει γνωστό σε όλο τον κόσμο. Περαιτέρω μετατροπές του οργάνου θα γίνουν από τους Raffaele Calace στην Νάπολη και Luigi Embergher στη Ρώμη (Tyler & Sparks, 1996, σσ. 170-173).

Μεταξύ των ετών 1870 με 1940 η τεχνική του μαντολίνου που κυριάρχησε στην Ιταλία στις συνθέσεις αυτής της εποχής ήταν το παίξιμο με τρέμολο (γρήγορα πάνω-κάτω χτυπήματα της πέννας που είχαν στόχο ένα συνεχόμενο ήχο στις νότες). Ήταν μάλιστα τόσο διαδεδομένη, που στις παρτιτούρες της εποχής εκείνης όλες οι μεγάλες αξίες (όπως τέταρτα, μισά και ολόκληρα), παίζονταν με τρέμολο, χωρίς αυτό να σημειώνεται στην παρτιτούρα, ενώ στακάτο παιζόταν μόνο όταν υπήρχε η σχετική σημειογραφία (βουλίτσα στακάτο). Βλ. τις εικόνες 1 παρακάτω όπου απεικονίζονται οι τρόποι μουσικών καταγραφών του τρέμολο.



Εικόνες 1. Μουσικές καταγραφές του τρέμολο και του στακάτο

Τέτοια παραδείγματα συναντάμε σε έργα των Carlo Munier, Raffaele Calase, Silvio Rarieri και άλλων σύγχρονων της εποχής αυτής. Ο συγκεκριμένος τρόπος παιξίματος με τον συνεχόμενο ήχο, έδινε τη δυνατότητα στους παίκτες που τον χρησιμοποιούσαν, να δοκιμάσουν να παίξουν κι έργα βιολιού, καθώς και δικές τους συνθέσεις.

Αυτός βέβαια ο χειρισμός του οργάνου δεν κυριάρχησε στην Αυστρία και στη Γερμανία, όπου χειρίζονταν το μαντολίνο όπως το λαούτο, παίζοντας δηλαδή μονές νότες με ατάκα. Αυτό το στυλ παιξίματος το συναντάμε σε συμφωνίες του Mahler, στο “Serenade and Variations for Orchestra” του Schoenberg, καθώς και στο “Five Orchestral Pieces” του Weber. Σε αυτά τα έργα, το τρέμολο χρησιμοποιείται μόνο όπου σημειώνεται, ενώ τις τελευταίες δεκαετίες οι συνθέτες δίνουν πλέον σαφείς οδηγίες για τα τρέμολα στις παρτιτούρες. Λίγο πριν το 1900, Ιταλοί αλλά και Αμερικάνοι βιρτουόζοι του μαντολίνου ανέπτυξαν ένα πιο προχωρημένο είδος παιξίματος, το “duo

style”, σύμφωνα με το οποίο μια αργή μελωδική γραμμή θα παιζόταν με τρέμολο, ταυτόχρονα με μια γρήγορη που θα παιζόταν κανονικά, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα στο μαντολίνο να μπορεί να παίζει χωρίς συνοδεία άλλου οργάνου. Το “trio” και το “quarter style” απαιτούσε το τρέμολο σε τρεις ή τέσσερις αντίστοιχα χορδές του οργάνου. Επιπλέον, μια άλλη τεχνική που εμπλούτισε ακόμη περισσότερο την αρμονία του οργάνου, ήταν το δημοφιλές κούρδισμα “scordatura” (Σολ-Σιβ / Ρε-Φα / Λα-Λα/ Μι-Μι τα 4 ζεύγη χορδών). Με αυτό το κούρδισμα δημιουργούσαν εξάφωνες συγχορδίες σε ένα τετράχορδο μαντολίνο που είχε διπλές χορδές. Λόγω της υψηλής τάσης των χορδών του μαντολίνου, είναι πολύ δύσκολο να αποδοθούν τα στολίδια και τα ποικίλματα μόνο με το αριστερό χέρι, όπως τα αποδίδουμε στην κιθάρα τραβώντας τη χορδή ή πατώντας στην νότα της ταστίερας χωρίς πένα (pull off, hammer on, γκλισάντο). Έτσι, αποδίδονται συνήθως με την πένα, ώστε να υπάρχει ευκρίνεια και καθαρότητα στο παίξιμο (Tyler & Sparks, 1996, σσ. 173-175). Περαιτέρω χρήσιμες πληροφορίες για τα επιτελεστικά στολίδια και τη μουσική τους καταγραφή, ειδικότερα βέβαια για την ελληνική μουσική παράδοση, υπάρχουν στην διδακτορική εργασία του Γιάννη Ζαρία (Ζαρίας, 2013).

3.1.3 Το μαντολίνο ως όργανο ορχήστρας

Το μαντολίνο, όπως και τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας αυτής, χρησιμοποιήθηκαν σε ορχήστρες εγχόρδων, γνωστές ως “zupforchesters” ή αλλιώς “estoudiades”, οι οποίες ήταν ευρέως διαδεδομένες, κυρίως στην Γερμανία και στην Ιαπωνία και περιλάμβαναν πρώτο και δεύτερο μαντολίνο, μαντόλα [κουρδισμένη μια οκτάβα κάτω, ή με το κούρδισμα της βιόλας (τενόρο μαντολίνο)], μαντολοτσέλο (κουρδισμένο σαν τσέλο) και κιθάρες. Τέτοιες ορχήστρες συναντάμε στο συνηθισμένο “classical quartet”, που αποτελείται από δυο μαντολίνα, μαντόλα και μαντολοτσέλο, καθώς και στο “romantic quartet” με δυο μαντολίνα, μια μαντόλα (κουρδισμένη μια οκτάβα κάτω) και μια κιθάρα. Το τελευταίο, το συναντάμε με παραλλαγές στο “Three quarters by Munier”. Ακόμη, σε έργα του βιρτουόζου Calase συναντάμε το “liuto modern”, ένα ναπολιτάνικου τύπου μαντολίνο, στο μέγεθος του μαντοτσέλου, αλλά με μια επιπλέον (πέμπτη) χορδή κουρδισμένη σε Μι. Τέλος, το μαντολίνο χρησιμοποιήθηκε σε έργα του Boulez (“Pli selon pli”, “Eclat”), Stravinsky (“Le Rossignol”, “Agon”) και σε κάποιες συνθέσεις του Hanze. Ο μικρός και διαπεραστικός ήχος που παράγει, του δίνει τη δυνατότητα να ακουστεί καθαρά σε μια ορχήστρα με συμφωνικό περιεχόμενο,

ειδικά όταν κάθεται σε πλεονεκτική θέση, στην πλατφόρμα της ορχήστρας (Tyler & Sparks, 1996, σσ. 175-176).

Το ναπολιτάνικο μαντολίνο γενικότερα το συναντάμε αρκετά συχνά στις λεγόμενες «εστουδιαντίνες» και «μαντολινάτες». Οι εστουδιαντίνες είναι ορχήστρες συνήθως νυκτών εγχόρδων με μέλη της οικογένειας του μαντολίνου (μαντολίνο, μαντόλα, μαντοτσέλο, μαντομπάσσο), όπως και άλλα έγχορδα και συνήθως χορωδία. Βέβαια οι σχηματισμοί μια εστουδιαντίνας ποικίλουν, όπως και ο αριθμός των ατόμων. Οι μαντολινάτες από την άλλη είναι ορχήστρες που αποτελούνται κύριως από όργανα της οικογένειας του μαντολίνου μαζί με κιθάρα και μαντομπάσσο ή πολλές φορές κοντραμπάσσο. Και σε αυτήν την περίπτωση ο αριθμός μπορεί να είναι διαφορετικός, όπως μπορεί να προστεθούν και κάποια επιπλέον όργανα. Στην Σμύρνη το 1989 η δημιουργία της διάσημης εστουδιαντίνας «Τα Πολιτάκια» από τον Βασίλειο Σιδέρη και τον Αριστείδη Περιστέρη θα επηρεάσει το ρεμπέτικο τραγούδι καθώς η ορχήστρα αυτή μετά την καταστροφή της Σμύρνης θα ανασυνταχθεί στην Αθήνα το 1929, με τον Σπύρο Περιστέρη πλέον (ο γιός του Αριστείδη) και θα επηρεάσει μαζί με όλους τους μουσικούς της το ρεμπέτικο τραγούδι (Κόνναρης, 2014, σσ. 12-14).

3.2 Το μαντολίνο στην Ελλάδα και στην Κρήτη

3.2.1 Το μαντολίνο στην Ελλάδα

Για το μαντολίνο στην Ελλάδα υπάρχουν σχετικά λίγες αναφορές, ενώ ακόμη λιγότερες βρίσκουμε για το όργανο αυτό στην Κρήτη. Οι αναφορές που συναντάμε, είναι συνήθως γενικού περιεχομένου, λίγες και διάσπαρτες. Μια από τις πρώτες γραπτές μαρτυρίες βρίσκουμε στο βιβλίο του Φοίβου Ανωγειανάκη, όπου υπάρχει μια μικρή μνεία για το μαντολίνο και την κιθάρα, μάλιστα αναφερόμενα και τα δυο στην ίδια παράγραφο:

«Αυτά τα δυο λαουτοειδή, το μαντολίνο και η κιθάρα, δεν ανήκουν βέβαια στο ελληνικό instrumentarium. Αν τα αναφέρουμε είναι γιατί χρησιμοποιήθηκαν και εξακολουθούν να χρησιμοποιούνται περιστασιακά και στον χώρο του δημοτικού τραγουδιού, το πρώτο ως μελωδικό το δεύτερο ως καθαρά συνοδευτικό όργανο» (Ανωγειανάκης, 1991, σ. 255).

Το μαντολίνο έφτασε στην Ελλάδα τον 17^ο αιώνα, την ίδια περίοδο που διαμορφωνόταν και στην Ευρώπη (Νικολακάκης, 2007, σ. 30). Ωστόσο, δεν

γνωρίζουμε το πώς πέρασε στον ελλαδικό χώρο με τη σημερινή του μορφή. Το συναντάμε τον 20^ο αιώνα σε μαντολινάτες (αστικές λαϊκές ορχήστρες με μαντολίνο και άλλα συνοδευτικά όργανα, όπως κιθάρα, κοντραμπάσο, κρουστά, κ.ά.). Όπως ήταν φυσικό, διαδόθηκε ευρέως και με μεγάλη επιτυχία και στα νησιά του Ιονίου, που συνορεύουν με την περιοχή της Ιταλίας (Περυσινάκης, 2015, σ. 21), γεγονός που δικαιολογεί και τις ευρωπαϊκές του επιρροές. Εκεί μάλιστα κυριάρχησε ως όργανο και διαδραματίζει πρωταγωνιστικό ρόλο στις κοινωνικές εκδηλώσεις. Επίσης, στα νησιά του Ιονίου, οι μαντολινάτες, μαζί με τις φιλαρμονικές και τις χορωδίες, αποτέλεσαν τον πυρήνα των μουσικών συνόλων. Ας αναφερθεί φυσικά ότι το μαντολίνο, αποτελεί ένα από τα πιο διαδεδομένα όργανα στα Μουσικά Σχολεία της περιοχής, αφού είναι δε και στα υποχρεωτικά διδασκόμενα όργανα.

Το μαντολίνο το συναντάμε επίσης στις μαντολινάτες τις Μικράς Ασίας καθώς και στις εστουδιαντίνες της Κωνσταντινούπολης. Σταδιακά δε, το μαντολίνο διαδόθηκε ακόμα περισσότερο, περνώντας και στο ρεμπέτικο τραγούδι, μέσα από τις ηχογραφήσεις του Σπύρου Περιστέρη. Τη δεκαετία του '60 χρησιμοποιήθηκε στο «ελαφρύ τραγούδι», όπως πχ. στις αθηναϊκές καντάδες, ενώ πέρασε και σε πιο σύγχρονες λαϊκές συνθέσεις, στο έντεχνο τραγούδι και στον κινηματογράφο. Τέλος, είχε πρωταγωνιστικό ρόλο σε ηχογραφήσεις και σε συναυλίες, ενώ, λόγω μεγέθους και της σχετικά μεγάλης μελωδικής έκτασης που έχει, πέρασε και στην εκπαίδευση (Περυσινάκης, 2015, σ. 21).

3.2.2 Το μαντολίνο στην Κρήτη

Οι αναφορές που βρίσκουμε για το μαντολίνο στην Κρήτη είναι εξίσου λίγες. Το κρητικό μαντολίνο (πλακέ) είναι μια κατασκευαστικά μίξις ενός ιταλικού και ενός αμερικάνικου τύπου (Περυσινάκης, 2015, σ. 21). Το μαντολίνο, αν και όργανο με τάστα, μπορεί και αποδίδει αρκετά καλά τις μελωδίες από την Κρήτη, ενώ έχει συμβάλλει καθοριστικά στην ψυχαγωγία και τη διαπαιδαγώγηση του λαού (Νικολακάκης, 2007, σ. 30).

Στο βιβλίο «Τραγούδι, μουσική και χορός στην Κρήτη» (Καβακόπουλος, 2018), στην ίδια ενότητα με το λαούτο, γίνεται αναφορά στο μαντολίνο. Σύμφωνα με τα εκεί γραφόμενα, το μαντολίνο πρέπει να έφτασε στην Κρήτη κατά την περίοδο της Ενετοκρατίας. Ο ρόλος του μουσικά ήταν κυρίως σολιστικός, αλλά και συνοδευτικός

και προπολεμικά αποτέλεσε όργανο της παρέας και των πλούσιων οικογενειών. Το λαούτο, πιθανόν λόγω της μεγαλύτερης έντασής του και του καλύτερου συνοδευτικού ρόλου που έχει, επικράτησε του μαντολίνου στα τέλη του 19^{ου} αιώνα με αρχές 20^{ου} αιώνα, χωρίς αυτό να σημαίνει την εξαφάνιση του δεύτερου. Αρκετοί τότε μετέβησαν από το μαντολίνο στο λαούτο, το οποίο ανέπτυξαν σολιστικά και δεξιοτεχνικά, όπως στην περίπτωση του Σταύρου Ψυλλάκη ή Ψύλλου (1897-1941), από την επισκοπή του Ρέθυμνου. Και τα δυο όργανα αντικατέστησαν τον ρόλο που είχαν τα γερακοκούδουνα και το τουμπάκι, ως συνοδευτικά όργανα της παλιάς λύρας και του βιολιού (Καβακόπουλος, 2018, σ. 63).

Ωστόσο, η χρήση του μαντολίνου στη δισκογραφία της κρητικής μουσικής από το 1980 και έπειτα, από τον Μιλτιάδη Σκουλά και από τον Μιχάλη Σταυρακάκη, βοήθησαν στην εκ νέου διάδοση και ανάδειξη του οργάνου στην Κρήτη.

Όπως θα αναφέρει και στη συνέντευξή του ο Μιχάλης Σταυρακάκης, το μαντολίνο το συναντάμε κυρίως στην κεντρική και ανατολική Κρήτη, ξεκινώντας από το Ηράκλειο μέχρι και τη Σητεία, ενώ ελάχιστη είναι η χρήση του στη δυτική Κρήτη. Ο ρόλος του είναι συνοδευτικός σαν αυτόν του βιολιού και της λύρας, αλλά το συναντάμε συχνά και ως σολιστικό και μελωδικό όργανο. Τέλος, μετά το 1980, παρατηρείται μια έντονη παρουσία του οργάνου και στα Ανώγεια, λόγω του Μιλτιάδη Σκουλά και του Μιχάλη Σταυρακάκη, που κατάγονται από εκεί. Σε αυτό πιθανόν να συνέβαλε και η γεωγραφική θέση των Ανωγείων, τα οποία βρίσκονται κοντά στο Ηράκλειο.

Το μαντολίνο, εξαιτίας της έντονης παρουσίας του στο νησί, κατέχει πλέον τη δική του θέση στη μουσική εκπαίδευση της Κρήτης. Διδάσκεται σε πολλά Ωδεία της περιοχής, καθώς επίσης και στα Μουσικά Σχολεία. Η γενικότερη αυτή διάδοση του οργάνου, συντέλεσε και στην ολοένα και περισσότερη ενασχόληση με την κατασκευή του. Μεταξύ των πιο γνωστών οργανοποιών είναι και οι: Γιάννης Σκουλάς, Νίκος Αग्रιμάκης, Νίκος Ρομπογιαννάκης κ.ά. Παρακάτω στην πορεία της εργασίας γίνεται μεγαλύτερη αναφορά στα ζητήματα αυτά, αντλώντας σημαντικά στοιχεία και συμπεράσματα μέσα και από τις συνεντεύξεις που πραγματοποιήθηκαν με τους δυο συγκεκριμένους εκπρόσωπους του μαντολίνου στην Κρήτη, τον Μιλτιάδη Σκουλά και τον Μιχάλη Σταυρακάκη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. Βιωματικές αφηγήσεις απο δυο λαϊκούς οργανοπαίκτες της Κρήτης

Τα γραφόμενα του παρόντος κεφαλαίου αποτελούν στοιχεία που συγκεντρώθηκαν κατά τις συνεντεύξεις που πραγματοποιήθηκαν με δυο λαϊκούς οργανοπαίκτες του μαντολίνου από την Κρήτη, αμφότεροι ορόσημα της κρητικής μουσικής παράδοσης. Πρόκειται για τον Μιλτιάδη Σκουλά και τον Μιχάλη Σταυρακάκη, όπως έχουν ήδη αναφερθεί παραπάνω. Στην πορεία του παρόντος κεφαλαίου, όποτε χρησιμοποιούνται αποσπάσματα από τις εν λόγω συνεντεύξεις, αυτά τίθενται εντός εισαγωγικών και σε πλάγια γραφή.

4.1 Συνέντευξη με τον Μιλτιάδη Σκουλά

4.1.1 Βιογραφικά στοιχεία και η πρώτη επαφή με τη μουσική

Ο Μιλτιάδης Σκουλάς γεννήθηκε το 1954 και μεγάλωσε στο Αρκάδι Μονοφατσίου. Η καταγωγή του ωστόσο είναι από τα Ανώγεια. Ο πατέρας του ήταν κτηνοτρόφος και συνήθιζε να πηγαίνει τα ζώα τους το καλοκαίρι στα Ανώγεια, καθότι πιο ορεινό μέρος, ενώ τον χειμώνα τα επέστρεφε στο Μονοφάτσι, που ήταν πιο πεδινό. Ωστόσο, η οικογένεια του αναγκάστηκε μετά την κατοχή να μετακομίσει μόνιμα στο Αρκάδι. Όπως μου είπε ο ίδιος:

«μετά την κατοχή με τον πόλεμο και το γκρέμισμα των Ανωγείων μείνανε στο Αρκάδι, δεν είχε ψωμί να κάτσουνε στα Ανώγεια».

Τα πρώτα ακούσματά του στη μουσική τα είχε από τον θείο του και τον πατέρα του. Ο θείος του έπαιζε λύρα «στις παρέες» και ο πατέρας του τραγουδούσε:

«Ο πατέρας μου ήταν μερακλής! Δεν ξέρω αν ξέρεις τι θα πει μερακλής... Δηλαδή ήταν... Τραγουδούσε!».

Ωστόσο, τα ακούσματά του στο μαντολίνο τα απέκτησε από κάποια ξαδέρφια του που έπαιζαν και εκείνα «στις παρέες». Έτσι, έπεισε τον πατέρα του να του αγοράσει ένα μαντολίνο και ξεκίνησε να μαθαίνει μόνος του στην ηλικία των 15 χρόνων. Εκείνη την εποχή δεν υπήρχε δάσκαλος για το όργανο, και έτσι προσπαθούσε να μεταφέρει τα

ακούσματα που είχε από παλιούς μουσικούς πάνω στο όργανο, οι οποίοι μουσικοί έπαιζαν «στις παρέες». Για αυτόν ήταν πολύ σημαντικό που έμαθε μόνος του και μέσα από «τις παρέες», έτσι όπως έκαναν ο Νίκος Ξυλούρης, ο Βασίλης Σκουλάς και πολλοί άλλοι που ξεχώρισαν μουσικά. Μάλιστα, την ημέρα της συνέντευξης, ο γιός του ο Μανώλης, που τύχαινε να βρίσκεται μαζί του, είπε πως ακόμα και ο ίδιος έμαθε μόνος του να παίζει και πως σε δάσκαλο πήγε μόνο για να μάθει τις νότες. Επίσης, ανέφερε και εκείνος ότι το μαντολίνο ήταν το «όργανο της παρέας» που δεν ακουγόταν έξω και το χρησιμοποιούσαν για κάποιες μαντινάδες και σκοπούς στα σπίτια.

4.1.2 Η πρώτη του δισκογραφική δουλειά με το μαντολίνο

Η συμβολή του Μιλτιάδη στη δισκογραφία της κρητικής μουσικής το 1984, κάνοντας την πρώτη δισκογραφική δουλειά με το μαντολίνο, υπήρξε ιδιαίτερα σημαντική. Ο δίσκος αυτός ονομαζόταν «Μιλτιάδης Σκουλάς & Μύρων Σκουλάς - Κρητική Καντάδα Νο1» (1983) [στη συνέχεια ακολούθησε και ο Νο2 (1985)] και αποτέλεσε την έναρξη μιας διαφορετικής περιόδου για το μαντολίνο. Μετά την δισκογραφία, το όργανο άρχισε να έχει μεγάλη απήχηση και ζήτηση. Ξεκίνησε να ακούγεται και «έξω» πλέον, δηλαδή σε γλέντια, συναυλίες και γενικά σε όλες τις μουσικές εκδηλώσεις. Όπως δηλώνει ο ίδιος:

«Το μαντολίνο το έβγαλα εγώ. Το έπαιζαν λίγοι και σε παρέες και μετά έκαμα την πρώτη δισκογραφία το 1984, να το πω έτσι, εσήστηκε όλη η Κρήτη! Συζητούσαμε προχθές με την εταιρεία, με τον Φραγκάκη και μου λέει αυτό το πράγμα δεν έχει ξαναγίνει!»

Σ' αυτό το σημείο, αξίζει να τονίσουμε πως είναι αρκετά σημαντική η συμβολή του ιδιοκτήτη και παραγωγού Κώστα Φραγκάκη στην ανάδειξη τόσο του οργάνου, όσο και του Μιλτιάδη, μέσα από αυτή την πρωτοποριακή θα λέγαμε πρόταση να κυκλοφορήσει μια δισκογραφική δουλειά για την κρητική μουσική, με βασικό όργανο το μαντολίνο. Ο Φραγκάκης είδε κάτι ξεχωριστό σε αυτό που έκανε ο Μιλτιάδης και ο ξάδερφός του Μύρωνας και θεώρησε πολύ ενδιαφέρον το να καταγραφεί, ενώ μέχρι και σήμερα είναι ιδιοκτήτης της εταιρείας Cretaphon, η οποία έχει αναδείξει αρκετές δισκογραφικές δουλειές της κρητικής μουσικής παράδοσης.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει το πώς έγινε η πρώτη αυτή δισκογραφική δουλειά, καθώς όπως δήλωσε ο Μιλτιάδης, ήταν τυχαίο γεγονός και δεν ήταν δική του

πρωτοβουλία η πρώτη επαφή με την δισκογραφική ώστε να ηχογραφηθούν για πρώτη φορά οι παραδοσιακοί αυτοί σκοποί με το μαντολίνο.

Όπως αναφέρει στη συνέντευξη, ένα βράδυ, γυρνώντας με τον ξάδερφό του Μύρωνα τα ξημερώματα πιωμένοι από ένα χωριό όπου κάνανε «παρέα», μπήκαν στο σπίτι και άρχισαν να τραγουδούν και να παίζουν. Ο αδερφός του Μιλτιάδη, που κοιμόταν στον καναπέ, ξύπνησε για λίγο, πήρε ένα μαγνητοφώνακι, από αυτά που παίρνουν κασέτες, και ξεκίνησε να γράφει, χωρίς οι άλλοι να το γνωρίζουν. Αυτή η κασέτα άρχισε να κυκλοφορεί «στις παρέες» και έφτασε στη δισκογραφική εταιρεία από τύχη, όταν έπεσε στα χέρια ενός αστυνομικού, ο οποίος την πήγε εκεί και ρώτησε αν μπορούν να του τη γράψουν. Καθώς ο ιδιοκτήτης της εταιρείας άκουγε στην κασέτα, μια κοπέλα που τύχαινε να βρισκόταν εκεί γνώριζε τον Μιλτιάδη και τον Μύρωνα και του είπε τα ονόματά τους. Ο ιδιοκτήτης τότε ενδιαφέρθηκε να μάθει πού μπορεί να τους βρει. Έτσι, βρήκε το τηλέφωνο του χωριού, το οποίο σημειωτέο εκείνη την εποχή ήταν κοινό για όλο το χωριό. Όπως χαρακτηριστικά λέει ο Μιλτιάδης:

«[...] τότε το τηλέφωνο ήτανε στο χωριό σε ένα σπίτι, πώς να σου πω τώρα, σε ενός εξαδέρφου μου το σπίτι, για όλο το χωριό και είχε το μεγάφωνο και φώναζε “ο τάδε στο τηλέφωνο”».

Ένα μεσημέρι λοιπόν που κοιμόταν τον φώναξαν στο τηλέφωνο και αυτός απόρησε. Τον είχε καλέσει ο παραγωγός για να του πει ότι άκουσε την κασέτα του και πως θέλει να κατέβει στο Ηράκλειο για να τον γνωρίσει. Ο Μιλτιάδης δεν μπορούσε να φανταστεί για ποιον ακριβώς λόγο τον ήθελε, παρόλα αυτά, ένα απόγευμα μετά τη δουλειά, κατέβηκε στο Ηράκλειο. Αφού γνωρίστηκαν, ο Φραγκάκης του εξέφρασε την επιθυμία του να του κάνει ένα δίσκο. Ο Μιλτιάδης δεν περίμενε να του πει κάτι τέτοιο και του εξήγησε ότι θα ήταν πολύ δύσκολο για τον ίδιο, καθώς δεν είχε παίξει ποτέ μαζί με λαούτο. Παρ’ όλα αυτά δέχτηκε, μιας και ο Φραγκάκης του είπε ότι θα αναλάβει εκείνος να του βρει λαουτιέρη και να κάνουνε πρόβες.

Συμπληρωματικά, ο Φραγκάκης, είπε στον Μιλτιάδη και στον Μύρωνα ότι πρέπει να κατέβουν Αθήνα να ηχογραφήσουν και ότι θα τους κλείσει ένα στούντιο για αρκετές ώρες για τον σκοπό αυτό. Ο Μύρωνα είχε ενθουσιαστεί με την ιδέα, ενώ ο Μιλτιάδης είχε αμφιβολίες. Μάλιστα στην αρχή είπε όχι! Όπως λέει:

«...Και του λέω “όχι, πού να πάω”, λέω, “τώρα εκεί”...».

Μετά από κάποιες μέρες τον ξανακαλεί η εταιρεία και τότε, λόγω και της παρότρυνσης του Μύρωνα, δέχτηκε να πάει να ηχογραφήσουν. Ο Μιλτιάδης συνέχιζε ωστόσο να έχει την ίδια αμφιβολία για το αν θα καταφέρει να παίξει με τον λαουτιέρη μουσικό που θα του έφερναν, καθώς είχε συνηθίσει να παίζει μόνος τουμαντολίνο, χωρίς κάποια συνοδεία. Όπως μου είπε:

«[...] ξέρεις, Αντώνη, για να γράψεις πρέπει να είσαι μέσα στον ρυθμό, να έχεις χρόνο. Δεν μπορείς να παίζεις άλλα το λαούτο και άλλα εσύ! Εγώ έπαιζα στις παρέες σκέτομαντολίνο».

Ας σημειωθεί επίσης ότι εκείνη την περίοδο έπρεπε να ηχογραφήσουν όλοι μαζί ταυτόχρονα, μιας και δεν υπήρχε η δυνατότητα να ηχογραφήσει ο καθένας διαφορετική ημέρα, όπως γίνεται στις μέρες μας. Όπως λέει και ο ίδιος:

«Έβρεις, τότε, Αντώνη, η δισκογραφία ήτανε τελείως διαφορετική. Δεν είναι όπως τώρα που γράφεις μουσική κι έπειτα πας και τραγουδάς μετά από πέντε μέρες. Τότε, παίζοντας, τραγουδούσαν και δυο φωνές. Δεν έβαζες τον έναν στο κλουβί».

Ο Φραγκάκης φώναξε τον Αλέξη Κοκαλάκη να παίξει λαούτο που ήταν ήδη επαγγελματίας μουσικός. Αυτός στην αρχή δεν είχε ενθουσιαστεί με την ιδέα αλλά σιγά σιγά κατά τη διάρκεια της πρόβας άλλαξε γνώμη. Ξεκινήσαν από το πρωί λοιπόν στις 10 να κάνουν πρόβα, μέχρι τις δώδεκα το βράδυ, ώστε ο Αλέξης με το λαούτο να συνηθίσει να ακολουθεί τον Μιλτιάδη και όχι το ανάποδο. Όπως λέει ο Μιλτιάδης:

«Έτσι γινόταν, διότι αυτός έπαιζε λαούτο, αλλά έπαιζε χορευτικά σε γρήγορο ρυθμό, ενώ εγώ έπαιζα σε απλό ρυθμό».

Παρ' όλα αυτά δεν κατάφεραν μετά από τόσες ώρες να ηχογραφήσουν κάτι.

Το ίδιο βράδυ, μετά τις πρόβες και εφόσον δεν κατάφεραν να ηχογραφήσουν, αποφάσισαν να βγουν έξω σε ένα κρητικό μαγαζί, όπου έπαιζε τότε ο Μανώλης Αλεξάκης. Κάθισαν όλο το βράδυ εκεί, μέχρι τις έξι το πρωί. Έφυγαν από το μαγαζί μεθυσμένοι και αποφάσισαν να πάνε ξανά στο στούντιο να γράψουν εκείνη την ώρα! Όπως λέει ο ίδιος:

«Κουτουλούσαμε τις τοίχους/ Καταλαβαίνεις... Και λέμε “τόρα πάμε!” Ήταν έξι το πρωί και πάμε στο στούντιο από το κέντρο απευθείας. Έντεκα είχαμε τελειώσει! Έντεκα είχαμε τελειώσει, όλα! Τελείως! Η κρητική καντάδα η πρώτη μόλις είχε γραφτεί!».

Πιθανόν, το γεγονός ότι δεν ήταν εξοικειωμένοι με αυτή τη διαδικασία της ηχογράφησης να τους δημιουργούσε μια ασυνείδητη αμηχανία, με αποτέλεσμα να περιοριστεί η ικανότητά τους να εκτελέσουν τα κομμάτια. Στη συνέχεια όμως, αφού διασκέδασαν και ήπιαν, μπόρεσαν να λειτουργήσουν πιο ελεύθερα, σε ένα κλίμα «παρέας», όπως είχαν μάθει άλλωστε τόσα χρόνια. Έτσι μάλλον βοηθήθηκαν στο να αποβάλουν την πρωτόγνωρη και ξένη αίσθηση που τους δημιουργούσε το περιβάλλον του στούντιο.

Όταν τελείωσαν την ηχογράφηση έβαλαν να την ακούσουν και δεν μπορούσαν να πιστέψουν ότι έπαιζαν αυτοί! Είχαν ενθουσιαστεί και οι ίδιοι με το αποτέλεσμα αλλά και οι άνθρωποι της εταιρείας. Όπως λέει ο ίδιος ο Μιλτιάδης:

«Τα βάζει ο Πανσανίας, ο ηχολήπτης, μετά και τα ακούμε και λέμε εμείς τα κάναμε αυτά;».

Δεν μπορούσαν με τίποτα να πιστέψουν πόσο καλό είχε βγει το αποτέλεσμα και σίγουρα ήταν κάτι που κανείς τους δεν το είχε φανταστεί. Ο Μιλτιάδης είπε ότι ακόμα και ο αδερφός της γυναίκας του Μύρωνα, που ήταν κι αυτός ιδιοκτήτης δισκογραφικής, του «Μουσικού Εργαστηρίου Σύστρου», δεν είχε σκεφτεί ότι θα μπορούσε να έχει ένα τέτοιο αποτέλεσμα μια τέτοια ηχογράφηση και γι' αυτό δεν τους κάλεσε ποτέ ο ίδιος. Όπως λέει:

«Του Μύρου η γυναίκα και του “Σύστρο Μουσικό Εργαστήρι” ήταν αδέρφια, που μπορούσε να μας πει “ελάτε να μου γράψετε”, Ανωγειανός κιόλας, απλά αυτός δεν το σπουδεολόγησε!».

4.1.3 Η απήχηση της ηχογράφησης και οι επιτυχίες που ακολούθησαν

Μετά απο αυτή την ηχογράφηση άρχισε μια νέα εποχή για το μαντολίνο. Το όργανο αυτό «της παρέας» άρχισε να ακούγεται σε μια ολοκληρωμένη δισκογραφική δουλειά, με μεγάλη επιτυχία και με ρόλο πλέον σολιστικό. Η δημοτικότητα της πρώτης καντάδας ήταν πολύ μεγάλη εκείνη την περίοδο. Όπως μου είπε ο ίδιος ο Μιλτιάδης:

«Έχει κυκλοφορήσει, τι να σου πω τώρα, χαμός εγίνηκε πες. Μου ‘λεγε ο Πάρις, δεν θα ξεχάσω, ο γεροντής κουβάλαγε κούτες τις κασέτες στον Άγιο Νικόλαο!».

Ο Μιλτιάδης έγινε, χωρίς να το επιδιώξει και πριν καν το καταλάβει, πολύ γνωστός στον κόσμο της Κρήτης:

«Εγινήκαμε φίρμες [γέλια]... Πριν δεν μας ήξερε κανένας [γέλια]! Θυμάμαι ότι πηγαίναμε στο χωριό και ήταν ο συγχωρεμένος ο πατέρας μου αρρωστάρης και πήγαινε ένας μανάβης, ξέρεις τι είναι μανάβης... Οι γυρολόγοι! Όλοι οι γυρολόγοι είχαν την κασέτα και έπαιζε και μαθαίνει ένας μανάβης ότι ο πατέρας μου ήταν ο Ανδρέας και πηγαίνει και αγκαλιάζει τον πατέρα μου! “Τι είναι αυτός;”, έλεγε [γέλια]... Εγώ θέλω να σου πω πώς ξεκίνησε η δουλειά. Και δόξα τω Θεώ όλα πήγαν καλά!».

Από εκείνη την περίοδο και μετά, ο Μιλτιάδης ξεκίνησε να δουλεύει και επαγγελματικά πλέον σε κέντρα, σε βαφτίσεις, γάμους, πανηγύρια και σε οποιαδήποτε άλλη εκδήλωση του ζητούσαν. Παρέμεινε όμως σεμνός και ταπεινός, ενώ μετά από δυο περίπου χρόνια, αποφασίζουν να ηχογραφήσουν και τη δεύτερη κρητική καντάδα, η οποία γνώρισε εξίσου μεγάλη επιτυχία.

Μετά τις δυο κρητικές καντάδες, ο Μιλτιάδης άρχισε να συνειδητοποιεί ότι έπρεπε να γράψει και δικά του τραγούδια με το μαντολίνο, μιας και οι κρητικές καντάδες ήταν κρητικά παραδοσιακά τραγούδια. Όπως μου είπε:

«Κοίταζε να δεις, τώρα, μετά από αυτά τα δυο τα CD να συνεχίσεις το ίδιο μοτίβο; Έπρεπε να δείξεις τις ικανότητές σου. Κατάλαβες; Πρέπει να ακολουθήσεις και να βγάλεις μουσική δική σου διότι αυτά τα κομμάτια είναι παλιά κομμάτια, παραδοσιακά. Ήταν κομμάτια που παιζόντουσαν στις παρέες. Άλλοι τα γνώριζαν, άλλοι όχι. Έπρεπε να ξεκινήσεις να δημιουργείς, δεν γινόταν αλλιώς. Δεν μπορείς να ανακατεύεις το ίδιο. Και ξεκίνησα μετά από ‘κει και έκανα όλες τις δισκογραφίες δικές μου. Κάθε τρία, τέσσερα χρόνια έκανα δισκογραφίες. Έτσι είναι το βιογραφικό!».

Έτσι λοιπόν, άρχισε να γράφει μουσική σε δικά του τραγούδια, τα οποία γνώρισαν και εκείνα μεγάλη αποδοχή από τον κόσμο. Στο τέλος της παρούσας συνέντευξης, ανέφερε πως θα κυκλοφορήσει τώρα και μια καινούρια δισκογραφική δουλειά, την οποία την έχει ήδη ολοκληρώσει εδώ και δυο-τρία χρόνια.

Ο Μιλτιάδης ξεκίνησε να εργάζεται σε κέντρα διασκέδασης, όπου συνήθως, όπως μου είπε ο γιός του ο Μανώλης, μετά το πρόγραμμα της λύρας θα ανέβαινε να παίξει τα δικά του τραγούδια, αλλά και διάφορους άλλους σκοπούς. Ο Μιλτιάδης αναφέρει:

«Όταν έπαιζα μαντολίνο γινόταν χαμός! Ο κόσμος ζητούσε τις επιτυχίες τις εποχής!»

4.1.4 Προβληματισμοί σε σύγκριση με το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον των μουσικών σκηνών της κρητικής μουσικής παράδοσης

Σε αυτό το σημείο της συνέντευξης, ο Μιλτιάδης εξέφρασε τον προβληματισμό του σχετικά με τους χώρους και τον τρόπο διασκέδασης, αλλά και τον κόσμο, που έχουν αλλάξει με την πάροδο του χρόνου. Όπως χαρακτηριστικά λέει ο ίδιος:

«Τότε τα μαγαζιά ήταν μικρά, των πεντακοσίων ατόμων ενώ τώρα είναι των δυο χιλιάδων! Κοίταξε να δεις, και ο κόσμος αλλιώς γλεντούσε τότε και αλλιώς τώρα. Τότε πηγαίναμε στα μαγαζιά και το μαγαζί ήταν γεμάτο οικογενειακές παρέες. Σήμερα δεν βλέπω οικογενειακή παρέα να πάει στο μαγαζί, αλλά 15άρηδες, 18άρηδες, 25άρηδες... Και ή φασαρία θα βάλουνε ή είναι έτοιμοι για φασαρία».

Το ίδιο μου επιβεβαίωσε και ο γιός του Μανώλης, λέγοντας ότι τα πράγματα είναι πιο επίφοβα πλέον για φασαρίες και ότι σε αυτό ίσως να συμβάλλει και η αλλαγή του ωραρίου, με το σχήμα να ξεκινάει πλέον πολύ πιο αργά. Παρ' όλα αυτά, η σημερινή απήχηση του μαντολίνου στον κόσμο και στους νέους είναι μεγαλύτερη, όπως λέει ο Μιλτιάδης, και ο Μανώλης συμφωνεί λέγοντας:

«Υπάρχει ακόμα μερίδα νέων που αναζητά πράγματα για την παράδοση και το μαντολίνο».

Επιπρόσθετα σε αυτά, αναφέρεται η διαφορά με το παρελθόν σε ό,τι αφορά στο θέμα του μουσικού εξοπλισμού. Παλιότερα έφερναν οι μουσικοί τον ηχητικό εξοπλισμό στη δουλειά, ενώ τώρα υπάρχουν ηχολήπτες και εταιρείες που αναλαμβάνουν το στήσιμο των μουσικών εκδηλώσεων. Βλέπουμε λοιπόν ότι στο παρελθόν, η ηχητική κάλυψη μια εκδήλωσης ήταν ευθύνη των ίδιων των μουσικών, άρα και το ηχητικό αποτέλεσμα. Όπως μου είπε:

«Παλαιότερα παίρναμε τα δικά μας μηχανήματα. Ηχεία, κονσόλες, τα έχω ακόμα! Αλλά τώρα έχουν γίνει πιο εξευγενισμένα. Φέρνουν άλλοι άνθρωποι τον ήχο».

Ωστόσο, κάποια πράγματα από τη μουσική πορεία του Μιλτιάδη παραμένουν ίδια μέχρι σήμερα. Ένα από τα σημαντικότερα είναι και το επαγγελματικό του όργανο, που το έχει από το 1991. Ο γιός του μου είπε ότι ακόμα και όταν έσπασε μια φορά, ο

κατασκευαστής του επισκεύασε το συγκεκριμένο όργανο, ώστε να έχει το ίδιο, καθώς θεωρούσε ότι είναι ένα όργανο που του ταιριάζει. Επίσης, ο Μιλτιάδης χρησιμοποιεί πάντα στις ζωντανές παραστάσεις όπου παίζει μαγνήτη στο μαντολίνο. Ο μαγνήτης είναι ένας τύπου αισθητήρας που τοποθετείται στην τρύπα του οργάνου και μετατρέπει τις δονήσεις που δημιουργούνται από τις χορδές σε ηλεκτρικό σήμα. Ένα ακόμη στοιχείο που παραμένει αρκετά σταθερό είναι και οι συνεργασίες του με τους λαουτιέρηδες. Όπως μου είπε:

«Είχα κάποια στιγμή λαούτο για είκοσι χρόνια! Τώρα έχω περίπου δέκα! Πέντε με έξι λαούτα να είναι».

Τέλος, οι δουλειές του Μιλτιάδη γίνονται χωρίς κάποια διαμεσολάβηση από εταιρεία, αλλά βασισμένες πάντα σε προσωπικό επίπεδο. Όπως πρόσθεσε ο γιός του:

«Εδώ λειτουργεί πολύ το συγγενολόι».

4.1.5 Η εκμάθηση και η διδασκαλία του μαντολίνου

Ο Μιλτιάδης ήταν αυτός που ανέδειξε το όργανο και οι περισσότεροι νέοι που ξεκίνησαν το μαντολίνο έμαθαν να παίζουν μέσα από τα τραγούδια που ηχογράφησε, έχοντας πάρει έτσι πολλά στοιχεία από τον τρόπο παιξίματός του. Ωστόσο, ο ίδιος δεν έχει ασχοληθεί με τη διδασκαλία του οργάνου. Όπως μου εξήγησε:

«Κοίταξε να δεις... Όταν κάθεται και παίζεις σε ένα πανηγύρι και σε γάμο και μετά κάθεται να κάνει μάθημα πας για... Πρέπει να είσαι ήρεμος. Και έχουμε και πολλούς που μάθαν μόνοι τους, αλλά παίζουν εμένα [γέλια]».

Ο Μιλτιάδης μου είπε ακόμη πως ο τρόπος διδασκαλίας έχει αλλάξει με την πάροδο του χρόνου, ενώ έχουν ανοίξει και αρκετά Ωδεία, στα οποία γίνεται η χρήση της παρτιτούρας ως μέσο εκμάθησης του οργάνου, κάτι με το οποίο ο ίδιος δεν συμφωνεί. Όπως μου είπε:

«Κοίταξε να δεις... Τώρα πάνε στα Ωδεία. Υπάρχουν δυο του Ηρακλείου και πολλά ιδιωτικά και συνάδελφοι κάνουνε μαθήματα. Έχουνε βάλει και παρτιτούρες. Αλλά μένει εκεί. Για να μάθεις, Αντώνη, όργανο σήμερα πρέπει να αφήσεις τις παρτιτούρες και όλα τα υπόλοιπα και να δουλεύει το μυαλό!».

Ο Μιλτιάδης δεν γνωρίζει και ούτε έχει ασχοληθεί από επιλογή με την παρτιτούρα, καθώς θεωρεί ότι λείπουν αρκετά στοιχεία της μουσικής που παίζει ο ίδιος και τα οποία δεν μπορούν να ερμηνευτούν μέσω της παρτιτούρας. Υποστηρίζει ότι τη μουσική δεν μπορούμε να την περιορίσουμε και μου έφερε σαν παράδειγμα την προσωπική του εμπειρία για τη συνεργασία του Μαρκόπουλου με τον Ξυλούρη. Όπως μου διηγήθηκε:

«Ξέρεις ότι ο Ξυλούρης, όταν ήτανε ο Μαρκόπουλος με τον Βασίλη τον Σκουλά, είχε πάει μια φορά και έκανανε συνεργασία. Τότε ο Βασίλης ήταν εδώ στον Αη Γιάννη στο Ηράκλειο και κάνανε στο σπίτι στο ισόγειο πρόβες, και πήγα και έψησα δυο αρνιά. Τότε άκουσα τον Μαρκόπουλο μέσα και έλεγε εκεί που τρώγανε ότι δεν μπορείς να βάλεις σε καλούπι τον Ξυλούρη! Έγραφε μουσική από 'δω μέχρι εδώ, δηλαδή έπρεπε να πάει η φωνή από 'δω μέχρι εδώ, ενώ ο Ξυλούρης είχε δυνατότητα παραπάνω! Κατάλαβες; Να τον βάλεις σε καλούπι; Λέει, «θα τραγουδεί», στην ορχήστρα, «θα κρατάτε σιγόντο, και μόλις σταματήσει η φωνή θα μπειτε κανονικά». Έτσι είναι και η μουσική. Τη μουσική δεν μπορείς να την περιορίσεις. Εσύ έχεις δυνατότητες να τραβήξεις κορώνες, εγώ δεν έχω, Δεν μπορώ να σε περιορίσω εσένα γιατί όλη η μουσική είναι στις κορώνες που θα βγάλεις».

Ο Μιλτιάδης θα συμβούλευε τους νέους που ξεκινούν να μάθουν σήμερα να μην πάνε στο Ωδείο αλλά να μάθουν μόνοι τους. Είναι πολύ σημαντικό να έχουν ακούσει αρκετή μουσική, να την επεξεργαστούν και στη συνέχεια να τη μεταφέρουν στο όργανο, ο καθένας με τον δικό του τρόπο και το δικό του «χρώμα». Όπως μου είπε ο ίδιος στο πλαίσιο των συμβουλών του για του νέους:

«Πρώτον να μην πάει σε Ωδείο. Να έχει ακούσματα, να ακούει. Να, να βάλει τη μουσική εδώ [δείχνει το κεφάλι του], να την επεξεργάζεται και να τη φέρνει στο όργανο σαν τον άνθρωπο. Από 'δω στο μεταφέρει εκεί [δείχνει τα χέρια του]. Όταν παίζεις το όργανο, το δουλεύεις με το μυαλό. Πρέπει να κάτσει ο νέος να μάθει μόνος του! Να έχει κάτι δικό του να παρουσιάσει! Ένα χρώμα δικό του. Η μίμηση είναι το χειρότερο πράγμα. Κοίταξε να δεις, σήμερα υπάρχουν εκατό καλλιτέχνες ας πούμε και έχουν βγει ενενήντα πέντε από τα Ωδεία, για να μην πω και οι εκατό. Δεν έχουν να προσφέρουν. Αυτοί είναι μόνο για το σόου, παιχταράδες! Να παίζουνε για γάμους, βαφτίσεις. Αλλά για να αφήσουν κάτι άλλο διαχρονικό, δεν είναι!»

Αυτός είναι και ένας λόγος που ο Μιλτιάδης δε βλέπει πλέον εξέλιξη στη μουσική της Κρήτης, μιας και δεν υπάρχει παραγωγή νέας μουσικής σήμερα. Διότι, όπως λέει, οι

νέοι καλλιτέχνες ‘ζωγραφίζουν’, αλλά δεν υπάρχει δημιουργία μουσικής και ούτε και στις ζωντανές παραστάσεις θα δούμε κάτι καινούργιο.

Ο γιός του Μανώλης σχολίασε σχετικά με τους νέους μουσικούς ότι αυτοί που ξεχωρίζουν είναι σχεδόν αυτοδίδακτοι και έχουν προσθέσει τα δικά τους στοιχεία, τον δικό τους χρωματισμό:

«Πρέπει να έχεις τη δική σου αντίληψη, το δικό σου αυτί, και πρέπει να προσθέσεις τα δικά σου στοιχεία στον σκοπό και τη μουσική, γιατί έναν σκοπό αλλιώς θα τον παίζω εγώ, αλλιώς εσύ, και αυτό μένει στον κόσμο».

Ο Μιλτιάδης τότε σχολίασε ότι:

«Ο κάθε παίχτης έχει το δικό του χρωματισμό!».

Ο Μανώλης συμπληρώνει και για τη χρήση της παρτιτούρας ότι:

«Αυτός που είναι με τα πατήματα στην παρτιτούρα και στο τυπικό, παραμένει στο τυπικό και στάσιμος».

Επίσης, ο Μιλτιάδης μου τόνισε πως για να ξεχωρίσει κάποιος μουσικός παίζει μεγάλο ρόλο και το πού και πώς έχει μεγαλώσει. Υποστηρίζει ότι οι δημιουργικοί καλλιτέχνες συνήθως είναι μεγαλωμένοι μέσα στο χωριό, τη φύση και τη βιοπάλη, από όπου αντλούν στοιχεία για τη μουσική τους, τα οποία δεν έχουν όσοι είναι μεγαλωμένοι μέσα στην πόλη. Όπως μου είπε:

«Στην παρούσα φάση, αυτοί που έχουν ξεχωρίσει στην κρητική παράδοση τώρα, είναι αυτοί που είναι σχεδόν αυτοδίδακτοι και ασχοληθήκανε με μεράκι και έχουν βάλει το δικό τους στοιχείο μέσα στο όργανο. Αυτός που είναι με τα πατήματα στην παρτιτούρα και το τυπικό, παραμένει στο τυπικό και στάσιμος. Δημιουργικός είναι ένας καλλιτέχνης που έχει μεγαλώσει μέσα στη φύση, μέσα στη βιοπάλη, σε διαφορετικούς ήχους και όχι στην πόλη. Δηλαδή ένας καλλιτέχνης είναι συνήθως πιο καταξιωμένος όταν έχει μεγαλώσει μέσα στα χωράφια, στα πρόβατα, σε τέτοιες καταστάσεις, παρά ο άλλος που είναι μεγαλωμένος μέσα στο Ηράκλειο, την κόρνα. Γιατί ο άλλος αντλεί στοιχεία της φύσης και τα περνάει μέσα του. Από ‘κει τα εξωτερικεύει μέσα από τη μουσική του».

4.2 Συνέντευξη με τον Μιχάλη Σταυρακάκη

4.2.1 Βιογραφικά στοιχεία και τα πρώτα βιώματα

Ο Μιχάλης Σταυρακάκης γεννήθηκε στα Αρμανώγεια, όπου μένει και σήμερα. Τα Αρμανώγεια είναι ορεινό χωριό του Δήμου Αρχανών-Αστερουσίων και βρίσκονται σε απόσταση περίπου 28 χλμ. νότια από το Ηρακλείου και 16 χλμ. νότια από τις Επάνω Αρχάνες (έδρα του Δήμου) σε υψόμετρο 372 μέτρων. Τα Αρμανώγεια αποτελούν μια αποικία Ανωγειανών. Όπως μου εξήγησε, ο παππούς του αναγκάστηκε να φύγει από τα Ανώγεια κατά την περίοδο της κατοχής και να πάει στα Αρμανώγεια. Εκεί γεννήθηκε ο πατέρας του, παντρεύτηκε και στη συνέχεια γεννήθηκε εκεί και ο Μιχάλης. Ωστόσο, λίγο αργότερα, η οικογένεια του Μιχάλη μετακόμισε και εγκαταστάθηκε ξανά, μόνιμα πλέον, στα Ανώγεια. Βέβαια εξακολουθεί να έχει αρκετούς συγγενείς και ξαδέρφια στα Αρμανώγεια.

Μεγάλωσε μέσα σε ένα περιβάλλον μουσικό, μιας και συχνά γινόταν «παρέες» και τραγουδούσαν, ενώ ο πατέρας του έπαιζε και λίγο λύρα. Στην ερώτηση για το εάν κατάγεται από μουσική οικογένεια, ο ίδιος απάντησε ότι:

«Ισχύει και δεν ισχύει, μιας και εδώ στην Κρήτη σχεδόν σε όλες τις οικογένειες έπαιζαν κάποιο μουσικό όργανο, όπως λύρα ή μαντολίνο και τραγουδούσαν “στις παρέες”. Οπότε λίγο πολύ οι περισσότερες οικογένειες σε κάποιους τόπους είναι μουσικές».

Ο Μιχάλης δήλωσε ότι αισθάνεται Ανωγειανός, μιας και η ζωή του, το βίωμα του, όπως και το μουσικό του βίωμα αναπτύχθηκαν στα Ανώγεια. Όπως λέει και ο ίδιος:

«Ζω και αναπνέω στα Ανώγεια και τα πρώτα μου ακούσματα και ερεθίσματα είναι στα Ανώγεια».

Σε αυτό το σημείο, ο Μιχάλης στάθηκε λίγο και μίλησε για το βίωμα και το ιδίωμα, δυο σημαντικά στοιχεία, που όμως θεωρεί ότι στις μέρες μας αρχίζουν και χάνονται:

«Στις μέρες μας δυστυχώς το βίωμα και το ιδίωμα έχουν ξεφτίσει, έχουν γίνει πιο flat, πιο ευθεία δηλαδή. Δεν υπάρχει αυτό το πράγμα στις μέρες μας και αν υπάρχει είναι λίγο».

Πιστεύει ότι όσο περισσότερο ανοίγονται οι κοινωνίες, χάνονται τα ήθη και τα έθιμα. Έτσι, επηρεάστηκε ο τρόπος ζωής των ανθρώπων και, όπως δήλωσε:

«το γίνεσθαι στο νησί απάνω έχει ισοπεδωθεί».

Εξηγεί ότι οι επαρχίες της Κρήτης παλιότερα είχανε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, τα οποία χάθηκαν μετά την ένωση των επαρχιών σε Δήμους. Ως παράδειγμα αναφέρει το δικό του Δήμο Αρχανών Αστερωσίων, ο οποίος ξεκινάει από τις Αρχάνες, έξω από το Ηράκλειο και καταλήγει στο Λιβυκό πέλαγος, περιοχές, που όπως μου είπε, δεν έχουν καμία σχέση μεταξύ τους, παρότι ανήκουν στον ίδιο δήμο. Χαρακτηριστικά αναφέρει:

«Όλοι μιλούμε ελληνικά, όμως, έθιμα, πώς αναπνέεις, πώς ζεις, πώς καλλιεργείς και τι καλλιεργείς, καμία σχέση.. Κι όμως είμαστε σε έναν Δήμο. Αυτή τη στιγμή στην Κρήτη ό,τι τρώει ο Χανιώτης τρώει και ο Λασιθιώτης, ό,τι πίνει ο ένας πίνει και ο άλλος, όπως διασκεδάζει ο ένας έτσι διασκεδάζει και ο άλλος, ό,τι ακούει ο ένας ακούει και ο άλλος!».

Αυτό μου εξήγησε ότι δεν συνέβαινε παλιότερα, καθώς κάθε περιοχή είχε ιδιαίτερα γνωρίσματα. Έτσι, οι άνθρωποι βγάζανε συμπεράσματα ο ένας για τον άλλον, ανάλογα με την περιοχή καταγωγής του καθενός. Σήμερα, η έλλειψη ιδιαιτερότητα της κάθε περιοχής αφήνει αντίκτυπο και στα μουσικά ιδιώματα. Όπως μου είπε:

«Λίγο θα ξεχωρίσεις ας πούμε μια παρέα που θα γίνει στα Ανώγεια από μια παρέα που θα γίνει στο Ηράκλειο».

Έτσι λοιπόν σιγά σιγά η μουσική και τα ακούσματα τείνουν να γίνουν ίδια σε κάθε περιοχή της Κρήτης και ο ίδιος δυστυχώς έχει πλέον στη διάθεσή του να «παντρέψει» λιγότερα πράγματα. Όπως αναφέρει:

«Εγώ που είμαι ενεργός μουσικός και δραστηριοποιούμαι, πάω στα Χανιά και δεν βρίσκω κάποιο διαφορετικό άκουσμα, ενώ παλιά πήγαινα στα Χανιά, άκουγα στον δρόμο έναν παίχτη κι έπαιζε διαφορετικά από μένα, από την περιοχή μου. Αυτό ήταν μπόλι... Μπόλιασμα!».

4.2.2 Τα πρώτα μουσικά βιώματα

Ο Μιχάλης, μεγαλώνοντας σε ένα περιβάλλον με τραγούδι, πέρασε στο όργανό του αρκετά στοιχεία από αυτό και το θεωρεί πολύ σημαντικό, μιας και είναι το πιο τέλειο και εκφραστικό όργανο, που 'κουβαλάει' τα πάντα. Αυτός ήταν και ο λόγος όπως λέει, που τον ήθελαν στις «παρέες», γιατί «ντούμπλαρε» τις φωνές:

«Στη φωνή εστίαζα και ας πούμε και όλους τους μεγάλους τους έχω περάσει από τις φωνές τους. Δηλαδή βάζω και ακούω τον Μουντάκη, τον Ξυλούρη τον Ψαρονίκο και δεν ακούω το όργανο, αλλά προσπαθώ να αποδώσω τη φωνή γιατί είναι σου λέω η κορυφή».

Ιδίως οι νυκτοί, όπως λέει, είναι πολύ δύσκολο να την αποδώσουν. Ίσως ο πνευστός ή ο τοξωτός μόνο να τα καταφέρουν.

Το πρώτο του όργανο το κατασκεύασε μόνος του με τη βοήθεια του πατέρα του, παίρνοντας ξύλα από έναν μαραγκό, ενώ για τάστα χρησιμοποίησε χάλκινα καλώδια ρεύματος, που τα *«κάρφωσε με το μάτι»*. Ο Μιχάλης από το '70 παίζει μαντολίνο, συγκεκριμένα το κλασικό κουρουπωτό (ιταλικό), όχι το πλακέ. Ο λόγος που επέλεξε το συγκεκριμένο όργανο είναι ότι αυτό το όργανο γνώρισε και με αυτό ξεκίνησε, προσπαθώντας να περάσει σε αυτό τις μελωδίες που άκουγε. Όπως μου είπε ο ίδιος:

«Μεγαλώνοντας στα Ανώγεια ό,τι ακούει το αυτί σου θα βγάλεις στο όργανο. Δεν σε καθορίζει το όργανο!».

Στη συνέχεια, έκανε μια αναφορά στα μέρη που δεσπόζει το μαντολίνο, δηλαδή στο Ηράκλειο και την περιοχή που εκτείνεται από την επαρχία Ιεράπετρας μέχρι και τη Σητεία. Στα μέρη αυτά το μαντολίνο παίζει κοντυλιές με βιολί, ή μόνο του με μια κιθάρα. Αυτές οι περιοχές, όπως μου εξήγησε, είναι δυτικότερες και οι μελωδίες τους πέρασαν από τα πνευστά, όπως θιαμπόλια, που ευδοκίμουςαν στις πιο ορεινές περιοχές, στις ασκομαντούρες και αργότερα στις μικρές λύρες. Οι λύρες αυτές έπαιζαν τότε μελωδίες σε διάστημα μιας τέταρτης, πάνω σε μια χορδή. Από τότε και ύστερα άρχισε να αναπτύσσεται η λύρα. Το κλασικό μαντολίνο επικράτησε στην ανατολική Κρήτη, που είναι δυτικότερη και δεν χρειάστηκε να το αλλάξουν, μιας και όταν παίζει με κιθάρα και βιολί ταιριάζουν τα ηχοχρώματα. Ο ίδιος πιστεύει ότι τα πλακέ όργανα κατασκευάστηκαν αργότερα για να ταιριάζουν κυρίως με τα ηχοχρώματα του λαούτου και της λύρας. Επίσης θεωρεί ότι τα όργανα αυτά κατασκευάστηκαν και λίγο τυχαία, καθώς είχαν μεγάλες κλίμακες, οι χορδές είχαν πολύ μεγάλη τάση και ήταν σκληρά και δυνατά όργανα. Αυτό τον ήχο ο Μιχάλης δεν τον ήθελε από μικρός, μιας και δεν είχε κάποιο πρότυπο μαντολινάρη που να τον ωθήσει στο πλακέ όργανο και σε ένα τέτοιο ηχοχρώμα. Αυτός όμως ήταν ταυτόχρονα και ο λόγος που τον έκανε να ξεχωρίσει.

Στις αρχές του 1970, όταν ο Μιχάλης πρωτοξεκίνησε να ασχολείται με το μαντολίνο, τα ακούσματά του προέρχονταν μόνο από φωνές και λύρες καθώς και από

το δίδυμο μπουζουκιών Κώστας Παπαδόπουλος και Λάκης Καρνέζης, που έπαιζαν στην ορχήστρα του Μίκη Θεοδωράκη. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα όταν ξεκίνησε να παίζει μαντολίνο να έχει αμέσως τον δικό του ήχο και ταυτότητα, στοιχεία πολύ σημαντικά και ζητούμενα για έναν μουσικό. Όπως λέει ο ίδιος:

«Αυτό για μένα ήταν θείο δώρο! Πιάνει ένας όργανο, οτιδήποτε όργανο παίζει και δεν ξέρουνε ποιος είναι. Πεθαίνει και δεν αποκτά ταυτότητα!».

Από την άλλη αυτό βέβαια ήταν και ένα εμπόδιο, καθώς δεν είχε και πολλά πράγματα να παίζει, παρά μόνο ό,τι θυμόταν από μελωδίες που συγκρατούσε:

«Αυτά που ακούς, αυτά μολογάς κιόλας, κακά τα ψέματα!».

Εδώ συμπληρώνει χαριτολογώντας ότι το δικό του YouTube ήταν η μητέρα του, που σφύριζε συνήθως μοιρολόγια.

4.2.3 Τα πρώτα του μουσικά βήματα και η απήχησή τους

Ο Μιχάλης αντιμετώπισε το μαντολίνο σαν ένα διαφορετικό όργανο και θεώρησε εξ αρχής ότι πρέπει να παίζει διαφορετικά από ένα λαούτο, ένα μπουζούκι και μια λύρα. Η μουσική του πορεία ξεκίνησε τον Ιούλιο του 1980, οπότε πρωτοεμφανίστηκε με μαντολίνο σε σκηνή, δίπλα στον Ψαρογιάννη, ισάξια με το λαούτο και την λύρα. Ο Ψαρογιάννης είναι αυτός που τον ώθησε στην ορχήστρα, αλλά τα κομμάτια και τις μελωδίες τα γνώριζε ήδη από πριν βιωματικά. Η αρχή αυτής του της πορείας θα επηρεάσει τις επόμενες γενιές, ενώ, όπως λέει ο ίδιος, η τεχνοτροπία του, ο ήχος και η μουσική του πρόταση θα αποτελέσουν σταθμό για την πορεία του μαντολίνου:

«Όταν λέμε κρητικό μαντολίνο εννοούμε Μιχάλη!».

Την ίδια περίοδο, εμφανίζεται και ένας ξάδερφός του, ο Μύρωνας Σκουλάς που έχει ήδη αναφερθεί παραπάνω, μαζί με τον Μιλτιάδη Σκουλά, που έπαιζε πλακέ μαντολίνο. Εκείνοι, σύμφωνα με τον Μιχάλη, αποτύπωσαν δισκογραφικά κάποιες μαντινάδες, κάτι που έκανε ήδη ένα μαντολίνο στην παρέα και τίποτα καινούριο. Η πορεία του Μιχάλη θα συνεχιστεί μέσω του «Λαβύρινθου», που φτιάξανε με τον Ross Daly, όπου στον ομώνυμο δίσκο το '83 «έγινε το μεγάλο μπαμ», όπως λέει ο ίδιος, γιατί έπαιξε ένα μαλεβιζιώτη μαζί με τον Ross. Ο κόσμος δεν γνώριζε τι όργανο ήταν αυτό και όπως λέει ο ίδιος:

«Ρωτούσαν... Τι είναι αυτό; Μαλεβιζιώτη; Ποιος το παίζει; Το κανονάκι;».

Στη συνέχεια συνεργάστηκε με τα «Ξαδέρφια», τους «Χαϊνήδες», ενώ ακολούθησαν και προσωπικές δουλειές. Έτσι, το μαντολίνο, όπως λέει ο ίδιος, παίρνει άλλη διάσταση πλέον στην Κρήτη και όχι μόνο.

4.2.4 Προβληματισμοί σε σύγκριση με το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον της κρητικής μουσικής παράδοσης

Την τελευταία δεκαετία, ο Μιχάλης έχει σταματήσει συνειδητά πλέον τα παιξίματα σε μαγαζιά. Τα μαγαζιά που δούλευε ήτανε κάποτε μικρότερα (200-300 ατόμων) και όχι τεράστια όπως είναι σήμερα, ενώ ξεκινούσαν πολύ νωρίτερα, στις 9 περίπου και όχι στις 12 όπως τώρα. Ο κόσμος διασκέδαζε με έναν πιο όμορφο τρόπο, πίνοντας κρασί και με πιο υποφερτές ηχητικές εντάσεις. Όπως μας λέει:

«Δεν κάναν βλακείες, δεν πίναν ουίσκι, χημεία. Πίναν το κρασάκι τους οι άνθρωποι. Και ρακί πίναν, και το ουίσκι, αλλά με ρέγουλα. Χορεύαν κυρίως και τον οίνο που πίναν τον καίγανε, κατάλαβες, και δεν τους χτυπούσε στον εγκέφαλο, ας πούμε, να κάνουνε βλακείες. Θα έβλεπες τριακόσια άτομα, εντάσεις υποφερτές, να χορεύουν, να τραγουδάνε, φασαρία να μη γίνεται. Εγώ για αυτό σου λέω... Τέρμα τώρα».

Σε ό,τι αφορά τις δουλειές, υπάρχει διαφορά και στη συχνότητα με την οποία γινόταν παλιά, σε σχέση με σήμερα. Όπως μας είπε, παλαιότερα δουλεύανε κάθε μέρα με ελάχιστες μέρες ρεπό, ενώ τα τελευταία χρόνια συνηθίζεται να δουλεύουν σε αυτά τα μαγαζιά μια Παρασκευή και ένα Σάββατο:

«Με το που βγήκα στη σκηνή, κάθε μέρα στο μαγαζί. Το διανοείσαι αυτό το πράγμα; Κάναμε μια παύση δεκαπέντε μέρες των Οκτώβρη του '80. Δεν θα ξεχάσω... Δεκαπέντε μέρες και πήγαμε σε ένα άλλο μαγαζί μέχρι τέλη Μάη. Κάθε μέρα χωρίς ρεπό».

Το ίδιο συνέβαινε και τα επόμενα χρόνια, μέχρι το '90, που έφυγε για έναν χρόνο στο εξωτερικό.

Ο Μιχάλης λοιπόν, για τους λόγους που αναφέρθηκαν παραπάνω, τα τελευταία χρόνια απέχει από τέτοιου είδους γλέντια και «παρέες». Όπως λέει:

«Προς Θεού, δεν είπα σε κανένα να μην παίζει και να μην κάνει σε γάμους και τα λοιπά, αλλά να λείπει από μένα».

Ο ίδιος αναφέρει ότι κάποιες φορές αποφασίζει να παίξει για κάποιους γνωστούς του, που ζητούν και θέλουν να τον ακούσουν και τότε, όπως λέει, «είναι σαν το γεγονός». Το δημοσιεύουν και το κάνουν συνειδητά πλέον και εκείνοι που θα παίξουν, αλλά και αυτοί που θα έρθουν να ακούσουν, ώστε να το ευχαριστηθούν όλοι μαζί. Καθώς ο ίδιος θεωρεί ότι έχουν αλλάξει τα μαγαζιά, τα «υπόστεγα» όπως τα ονομάζει, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο γίνονται τα γλέντια και οι «παρέες», δεν υπάρχει λόγος για εκείνον να κάνει μια τέτοια βραδιά, η οποία δεν έχει να του προσφέρει τίποτα. Όπως λέει:

«Αυτό που αποκαλούμε παράδοση και τέτοιος τρόπος ζωής και δεν ξέρω τι, το έχω πάρει... Δεν έχει να μου προσφέρει τίποτα. Είναι ένας εκφυλισμός και τίποτα άλλο. Νομίζουμε ότι μας θυμίζει τη μάνα μας δυστυχώς».

Ενώ στη συνέχεια προσθέτει:

«Πως είναι δυνατόν να πιστεύουμε τώρα ότι είμαστε παραδοσιακοί παίχτες; Πού τη βλέπεις την παράδοση; Τι είναι η παράδοση; Είναι η παράδοση σε ένα ράφι, ας πούμε κουτάκι, το παίρνεις, το κατεβάζεις και το ανοίγεις; Είναι τεράστιο λάθος να λέμε ότι τα πάντα γύρω μου αλλάζουν και η μουσική παραμένει ατόφια».

4.2.5 Απόψεις περί του βιωματικού χαρακτήρα της μουσικής

Ο Μιχάλης πιστεύει ότι η μουσική δεν είναι στάσιμη, αλλά ένας αντίκτυπος της ίδιας της ζωής μας, μέσα από την οποία μπορούμε να βγάλουμε πολλών ειδών συμπεράσματα, καθώς μέσα από τη μουσική μπορούν να απαντηθούν ερωτήματα που αφορούν στην περίοδο που δημιουργήθηκε η μουσική, στους παίκτες που την αντιπροσωπεύουν, καθώς και το ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο της εποχής. Ως παράδειγμα του συλλογισμού αυτού, με ρώτησε αν υπάρχει περίπτωση το μαντολίνο να είναι παλιότερο από τη λύρα. Τότε του απάντησα ότι πιθανόν η κατασκευή του μαντολίνου να είναι πιο σύνθετη από της λύρας, οπότε μάλλον όχι. «Ακριβώς!», απάντησε.

«Διότι το μαντολίνο έχει καλούπι, έχει ντούγκες, έχει κλειδιά σιδερένια, έχει χορδοδέτη, έχει τάστα, έχει δέκατα του χιλιοστού, έχει πράγματα που είναι στο νόημα της οικονομίας, όπου πριν από 200 χρόνια η οικονομία ήταν στα σπάργανα».

Σχετικά με την οικονομία αναφέρει:

«Με ένα ξύλο κάνεις 10 μαντολίνα ενώ αντίστοιχα με ένα ξύλο κάνεις μια λύρα. Προϋποθέτει και ανεπτυγμένη αίσθηση της οικονομίας, εργαλεία και περισσότερη γνώση και υπολογισμούς».

Τα ίδια συμπεράσματα, όπως είπε, μπορούμε να βγάλουμε και για μια σύνθεση ορχήστρας:

«Βλέπεις από μονάχος πάει στη ζυγιά, από τη ζυγιά στο τρίο, στο κουαρτέτο κ.ο.κ. και βγάζεις συμπεράσματα από την ίδια μουσική. Δεν είναι ανάγκη να πας πουθενά! Η παράδοση παρακολουθώντας τη δισκογραφία, είτε ανασκαλεύοντας τη μνήμη σου, πας πίσω βλέπεις τα γεωλογικά στρώματα. Δηλαδή αν πας σε ένα βουνό και έχει κάνει μια κατολίσθηση βλέπεις τις στοιβάδες και αναλόγως πώς έχει καθίσει το ένα πάνω από το άλλο, αν κλείσεις τα μάτια και πας πίσω, το βλέπεις! Βλέπεις τη διαστρωμάτωση, βλέπεις τι έχεις περάσει εσύ ο ίδιος μέσα σε μισό αιώνα και παραπάνω και βλέπεις παράλληλα με τη μουσική και όλα τα άλλα. Τη ζωή σου βλέπεις!».

Σαν παράδειγμα της δικής του ζωής μου ανέφερε ότι, όταν πήγε στα Ανώγεια, είχανε 110 volts ρεύμα, ίσα-ίσα για ένα φως στο σπίτι. Δεν είχαν ούτε ψυγείο, ούτε κουζίνα. Μετά το '67 που κάνανε τον ατμοηλεκτρικό στο Ηράκλειο και πήγε το ρεύμα 220 volt, είχανε ψυγείο, κουζίνα και μαγνητόφωνο. Όπως λέει ο ίδιος:

«Μέχρι τότε, ρε Αντώνη, εγώ πού να ακούσω να κάτσω να μελετήσω; Τι να μελετήσω; Να ακούσω τι; Ξέρεις ποια ήταν η μελέτη μου; Να μου σφυρίζει η μάνα μου, ύφαινε και τραγούδαγε, συνήθως ήταν μοιρολόγια. Ή ό,τι θυμόμουν από τον γάμο που είχαμε την Κυριακή, που έπαιζε ο τάδε, ή ο Ψαρνίκος, ή ο Καλομοίρης. Όταν έπαιζαν και άκουγα αυτούς τους σκοπούς με το αυτί μου, προσπαθούσα να τους βγάλω στο μαντολίνο και ανάλογα άμα σε βοηθούσε και η μνήμη σου τα έβγαζες καλά και στο όργανο. Φαντάσου να κάνουμε ας πούμε με παρέα και να 'χεις πέντε-δέκα ανθρώπους, ο καθένας να τραγουδάει με τον τρόπο του. Όπως έλεγε τις μαντινάδες και κοντυλιές και δε στο έλεγε κάποιος, έπρεπε να το αισθανθείς αυτό το πράγμα, έπρεπε να παρακολουθήσεις όλα αυτά τα γυρίσματα και ένα-ένα να προσπαθήσεις να τα περάσεις στα χέρια σου, ώστε την άλλη φορά μόλις πήγαινε να μιλήσει ο τάδε να θυμάσαι τη μελωδία, τον τρόπο του και να παίζεις ανάλογα! Αυτό είναι το σχολείο, Αντώνη, όσον αναφορά την παράδοση! Έτσι; Αυτό είναι το σχολείο και τίποτα άλλο!».

Ο Μιχάλης ουσιαστικά μας εξηγεί παραπάνω ότι ο ίδιος μάθαινε μουσική μέσα από ένα βιωματικό τρόπο εκμάθησης. Ωστόσο, αυτός ο βιωματικός τρόπος εκμάθησης παραδοσιακών οργάνων άλλαξε από την στιγμή που μαθαίνουμε πλέον μια βιωματική

μουσική στο σχολείο και στα Ωδεία και έγινε πλέον δυτικότροπος. Ο ίδιος αναφέρει πως η Δύση με την Ανατολή διαφέρει στον τρόπο μετάδοσης της μουσικής γνώσης και πως η Δύση θέλει δάσκαλο! Ο τρόπος αυτός είναι δηλαδή πιο πολύ «σπουδή», παρά βίωμα. Θεωρεί όμως, ότι και σαν «σπουδή», δεν εφαρμόζεται πολύ καλά στα μουσικά σχολεία.

4.2.6 Η διδακτική τους μέθοδος

Ο ίδιος έχει μια πολυετή διδακτική εμπειρία, καθώς εργάστηκε από το 1995 μέχρι το 2013 ως δάσκαλος σε Μουσικά Σχολεία στην Κρήτη, αρχικά στο Ρέθυμνο αλλά και στο Ηράκλειο (από το 2004), όπου βοήθησε μάλιστα στην ίδρυση του σχολείου. Επίσης, εργάστηκε και σε διάφορα Ωδεία, όπως το Παγκρήτιο Δημοτικό Ωδείο, το Ωδείο Χρωμάτων κ.ά. Μέσα σε αυτό το διάστημα έβγαλε τα δικά του προσωπικά συμπεράσματα για την διδασκαλία του οργάνου, ενώ μας λέει πως *«όσα ξέρει ο νοικοκύρης δεν τα ξέρει ο κόσμος όλος»* και παραθέτει πολλά ενδιαφέροντα παραδείγματα, μέσω των οποίων προσπαθούσε να δώσει στους μαθητές του να καταλάβουν πώς λειτουργεί η μάθηση της μουσικής και ενός οργάνου, τα οποία θεωρεί δυο εντελώς διαφορετικά αντικείμενα.

Όπως έλεγε στους μαθητές του:

«τη μουσική την κουβαλάς ενώ το όργανο είναι περισσότερο μάθια!».

Η μουσική είναι δηλαδή ένα είδος μητρικής γλώσσας, ένα βίωμα που υπάρχει ήδη από το σπίτι, σε διαφορετικό βαθμό βέβαια στον καθένα. Ως παράδειγμα αναφέρει το ότι δεν πήγαμε σε κάποιο σχολείο για να μάθουμε πώς να τρώμε, να κρατάμε το πιρούνι και το κουτάλι, να δέσουμε τα κορδόνια μας, να παίζουμε, να σκουπίσουμε κ.λπ. Το όργανο από την άλλη, το μαθαίνουμε με τα «μάθια», όπως λέει και είναι το μέσο για να παίξει κάποιος τη μουσική που ήδη 'κουβαλάει'. Σε αυτό το σημείο, παρομοίωσε την εκμάθηση ενός οργάνου με αυτήν μιας τέχνης, όπου οι γονείς πήγαιναν τα παιδιά τους σε κάποιον 'μάστορα' να μάθουν την «τέχνη» (υδραυλικοί, τσαγκάρηδες κ.λπ.) και τα παιδιά προσπαθούσαν να μιμηθούν ό,τι βλέπουν. Έτσι λοιπόν και στην περίπτωση της μουσικής, τα παιδιά κάνουν ό,τι και ο «μάστορας». Βέβαια, αυτή την εποχή που η διδασκαλία γίνεται σε μια τάξη, ο δάσκαλος θα δείξει την «τέχνη» του κι *«αν ο μαθητής έχει τα αυτιά και τα μάτια του ανοιχτά»*, τότε θα καταφέρει να παίξει.

Ο Μιχάλης πιστεύει ότι:

«[...] αυτό που θαυμάζομαι σε έναν παίχτη είναι η τελειότητα που χειρίζεται κάποιος ένα όργανο, πώς τοποθετεί τα δάχτυλα, πώς σχηματοποιεί την κάθε νότα, πώς παίζει με τον χρόνο κ.λπ. Γι' αυτό γίνονται και όλες οι ασκήσεις στη μουσική!».

Παρ' όλα αυτά, αυτό απαιτεί πολύ εξάσκηση και χρόνο και συνήθως οι μαθητές δεν το γνωρίζουν αυτό από την αρχή. Στην προσπάθειά του να το εξηγήσει στους μαθητές του, τους ρωτούσε:

«Θυμάστε πόσες σελίδες είχατε καταλύσει όταν ήσασταν πρώτη δημοτικού για να γράψετε το μικρό γράμμα όμικρον; Μόνο το γράμμα όμικρον! Φανταστείτε και για όλα τα υπόλοιπα, πόσες ώρες και σελίδες έχετε γράψει για να μπορείτε να γράψετε τώρα μια πρόταση. Το ίδιο ισχύει και στη μουσική».

Αυτά τα έλεγε και σε εκείνους που ήθελαν να μάθουν ένα τραγούδι από τα πρώτα μαθήματα. Προσπαθούσε να τους εξηγήσει ότι στη μουσική ένα τραγούδι είναι όπως ένα λογοτεχνικό κείμενο, που είναι ολοκληρωμένο και τέλειο. Δεν γίνεται να θέλει να μάθει κάποιος να γράφει από την αρχή ένα τέτοιο κείμενο, χωρίς να ξέρει τα βασικά γράμματα και λέξεις. Άρα δεν μπορεί να έχει και κάποιος την απαίτηση να μάθει τόσο γρήγορα ένα μουσικό όργανο και να παίζει καλά ένα τραγούδι.

Όσον αφορά τη χρήση παρτιτούρας στην εκμάθηση των μουσικών οργάνων, θεωρεί ότι μπορεί να αποτελέσει ένα χρήσιμο εργαλείο, καθώς τα παιδιά σήμερα είναι εξοικειωμένα με την ανάγνωσή της. Υποστηρίζει ότι η παρτιτούρα μπορεί να διευκολύνει τη διαδικασία εκμάθησης τραγουδιών, η οποία γενικότερα απαιτεί έναν συγχρονισμό πολλών δεξιοτήτων που ελαχιστοποιεί τις σκέψεις. Ιδιαίτερα χρήσιμη μάλιστα μπορεί να αποδειχθεί για μαθητές που δεν μπορούν να το βγάλουν εύκολα ένα τραγούδι ακουστικά, 'με το αυτί'. Επίσης, συμβαίνει συχνά πολλοί μαθητές να έχουν την αυτοπεποίθηση ότι μπορούν να βγάλουν εύκολα έναν σκοπό με το αυτί και οδηγούνται έτσι σε μια «*πρόχειρη ανάγνωση*», ειδικά στα παραδοσιακά όργανα, με αποτέλεσμα, αν δεν υπάρχει παρτιτούρα, να «*ξεστρίψουν*» όπως ο ίδιος λέει.

Βέβαια, ο Μιχάλης μου τόνισε ότι ο ίδιος δεν έμενε μόνο στη χρήση μιας παρτιτούρας, αλλά τον ενδιέφερε πιο πολύ το πνεύμα στα τραγούδια ή τους χορούς που μάθαινε στα παιδιά. Έτσι, τους έλεγε ότι όταν παίζουν ένα χορό πρέπει τα «*πόδια του να θέλουν να χορέψουν*» και πως όταν θα παίζουν ένα τραγούδι, ένας που θα το έχει

ακούσει μια φορά, να μπορεί να καταλάβει ποιο είναι και ας μην παιχτούν όλες οι νότες και οι αξίες όπως γράφονται στην παρτιτούρα. Ωστόσο, αρκετοί μαθητές, ενώ δεν είχαν ακούσματα από τα τραγούδια που ζητούσαν να μάθουν, ήταν και αρνητικοί με τη χρήση παρτιτούρας. Επίσης, άλλοι μαθητές τον πλησίαζαν για να μάθουν «τραγουδάκια», ή ένα συρτό και εκείνος τους έλεγε:

«Δεν θες δάσκαλο για αυτό το πράγμα (να μάθεις ένα συρτό), απλά είναι τα πράγματα, ας το ξεκαθαρίσουμε από την αρχή ότι το όργανο είναι ένα κεφάλαιο και η μουσική είναι ένα άλλο κεφάλαιο. Εσύ λοιπόν τα έχεις μπλέξει αυτά και νομίζεις ότι, αν πας σε κάποιον ας πούμε, θα σου μάθει πράγματα που δεν γνωρίζεις καθόλου! Δηλαδή πράγματα που δεν έχεις συναντήσει στη ζωή σου! Ας πούμε θυμάσαι για παράδειγμα τον πατέρα μου; Τον γνωρίζεις; Το εγνώριζες ότι έχει πεθάνει; Όχι θα σου πει... Ας πούμε μπορείς να μου τον ζωγραφίσεις; Απλά πράγματα... Μπορείς; Μπορείς να ζωγραφίσεις το σπίτι μας στο χωριό ας πούμε; Να το περιγράψεις έστω; Μα δεν έχω πάει... Ε ωραία, πώς θες να παίζεις το πρώτο συρτό αφού δεν ξέρεις τι είναι αυτό το πράγμα! Δεν ξέρεις τι είναι! Δηλαδή ούτε πώς το χτυπούμε, ούτε πώς το χορεύουμε, ούτε δεν το έχεις δει, ούτε τίποτα! Πώς θες να το παίζεις; Μπορείς να μου απαγγείλεις ένα ποίημα του Ρίτσου, που είναι πιο κοντά σου ας πούμε ξέρω 'γω; Μπορείς να πεις έστω ένα; Το "Καπνισμένο Τσουκάλι" ας πούμε, μπορείς να μου το απαγγείλεις; Ε δεν το θυμάμαι... Είναι το ίδιο πράγμα! Άρα λοιπόν μη με ρωτάς για τον συρτό! Τον συρτό αυτό ας πούμε θα τον φέρεις εσύ εδώ πέρα και θα το κάνουμε με το μαντολίνο. Και αν τα χέρια σου σε βοηθούνε δεν υπάρχει περίπτωση να μην παίζεις!».

Στη συνέχεια, αναφέρεται στον τρόπο διδασκαλίας των τραγουδιών στα σχολεία, εξηγώντας πώς ο ίδιος θεωρεί ότι θα έπρεπε να γίνεται. Συγκεκριμένα, λέει ότι ένας δάσκαλος πρέπει να διδάσκει τα τραγούδια και τους χορούς αναφέροντας και τις κατηγορίες αυτών (συρτός χορός, πηδηχτός, κοντυλιές κ.λπ.), καθώς και τα χαρακτηριστικά τους, ώστε ο μαθητής να μη μαθαίνει απλά τραγούδια, αλλά να μπορεί να αντιληφθεί την κατηγοριοποίησή τους και τα κοινά γνωρίσματα. Όπως λέει ο ίδιος:

«Είναι σημαντικό ο μαντολινάρης ή ο λυράρης να έχει κουτάκια συρταράκια με τραγούδια πλέον».

Επίσης, μετά από χρόνια κατάλαβε ότι θα μπορούσαμε να συσχετίσουμε την παραδοσιακή μουσική με τη μπαρόκ, μιας και αυτή βασίζεται σε βασικές μελωδίες και παραλλαγές.

Όσον αφορά την τεχνική του οργάνου αναφέρει:

«Κάθε παιδί άσχετα με τις ασκήσεις κι όλα αυτά που θα του πει ο δάσκαλος από τα πρώτα μαθήματα, έχει τον δικό του τρόπο και το καθένα παιδί θα προσπαθήσει, θα προσπαθήσει και στο τέλος θα κάτσει στο καθένα όπως κάθεται».

Στο μόνο που μπορεί ο δάσκαλος να επιμείνει είναι στο να είναι χαλαρός με το όργανο και να κάθεται άνετα. Όπως λέει ο ίδιος:

«Δεν πρέπει το όργανο να σε ενοχλεί! Αν σε ενοχλεί κάτι δεν πάει καλά. Είναι σαν να φοράει κάποιος ένα ζευγάρι παπούτσια, ή κάποιο ρούχο που δεν του κάνει. Θα το σκέφτεσαι συνέχεια! Πρέπει το όργανο να μην σου τρώει ενέργεια όταν είναι πάνω σου, γιατί έχουμε αλλά πράγματα να σκεφτούμε».

Ακόμη, ο Μιχάλης δίνει άλλη μια συμβουλή, λέγοντας πως ένας από τους στόχους του δασκάλου πρέπει να είναι το να τον θυμούνται τα παιδιά σαν δάσκαλο:

«Είναι το κλίμα που δημιουργούμε στα παιδιά μέσα στην τάξη, ώστε τα παιδιά να σε θυμούνται».

Ο Μιχάλης από το 2013 κι έπειτα απέχει από τα μουσικά δρώμενα, λόγω κακών συμβάσεων, ενώ τα τελευταία χρόνια προσπαθεί να έχει μόνο μαθητές που έχουν μια πιο "ξεκάθαρη" σχέση μαζί του και ενδιαφέρονται πραγματικά για το όργανο. Όπως λέει κι ο ίδιος:

«Μεγαλώνοντας δεν υπάρχουν ώρες για χάσιμο και θα ήθελα να τις ρουφήξω τις τελευταίες μου ώρες, μέχρι το τελευταίο δευτερόλεπτο. Αν ενδιαφέρονται πραγματικά για το αίμα μου! Αλλιώς τους λέω καλύτερα να πιούμε ένα καφέ! Αν και έχω φίλους...».

Στο άμεσο μέλλον, επιθυμεί να ηχογραφήσει έναν δίσκο, καθώς έχει αρκετές ιδέες. Πιστεύει μάλιστα ότι:

«Μια ιδέα δεν ανήκει σε σένα, ανήκει σε άλλους και πρέπει να τη βγάζεις από πάνω σου και να την μοιράζεσαι».

Αυτή είναι η αποστολή της σύλληψης της ιδέας, σύμφωνα με τον ίδιο. Θα επιθυμούσε επίσης να ασχοληθεί και με την οργανοποιία, καθώς έχει σχετικές γνώσεις, ενώ περισσότερο ανάγκη απ' όλα έχει να βγει να παίξει έξω 'ζωντανή μουσική', καθώς του αρέσει πολύ αυτό το «πάρε-δώσε» με τους μουσικούς-συνεργάτες και με τον κόσμο.

4.2.7 Η θέση του μαντολίνου στην κρητική μουσική παράδοση

Σύμφωνα με τον Μιχάλη, το μαντολίνο έχει δευτερεύοντα ρόλο στη μουσική παράδοση της Κρήτης. Το συναντάμε κυρίως στο Ηράκλειο και γενικότερα στην Ανατολική Κρήτη, ως ένα όργανο «της παρέας», το οποίο όπως μου είπε:

«Μαιϊμουδιζει (μιμείται) το μαντολίνο, και να, ακολουθάει έτσι, σαν τον κακομοίρη τον φτωχό συγγενή, πίσω από λύρα και λαούτο, δειλά δειλά»,

καθώς και ότι:

«[...] το συναντάς ας πούμε ξέρω 'γω στη σκηνή απάνω, απλά είναι το κερασάκι στην τούρτα. Δεν σου αναπτύσσει ρόλο δηλαδή. Δεν έχει ρόλο».

Θεωρεί μάλιστα ότι δεν έχει κάποια ιδιαίτερη εξέλιξη μέσα στα χρόνια, αναφέροντας χαρακτηριστικά:

«Ένα μαλεβιζιώτη έπαιζα το 80τόσο και αυτό προσπαθούν να ζαναπαίζουνε τώρα. Ας πούμε, ξέρω 'γώ, προσπαθούνε και όποιος καταφέρει να παίζει έναν μαλεβιζιώτη στο μαντολίνο είναι Θεό.. Πω πω τι κάνεις, ας πούμε, μπράβο παιδί μου. Αλλά αυτό έγινε πριν μισό αιώνα!».

Σε ό,τι αφορά στη θέση του οργάνου στην ορχήστρα, ο ίδιος αναγνωρίζει ότι δεν μπορεί να αναλάβει τον ρόλο που έχει η λύρα ή το βιολί, τοποθετείται όμως επικριτικά σε ό,τι αφορά το γενικότερο πλαίσιο της συνύπαρξης των μουσικών οργάνων σε μια ορχήστρα. Συγκεκριμένα, αναφέρει ότι οι ορχήστρες δεν έχουν να προσφέρουν κάποιο καλύτερο αποτέλεσμα από τις ζυγίες, το αντίθετο μάλλον, καθώς δεν υπάρχει σωστή διαχείριση του ρόλου που έχει το κάθε όργανο στην ορχήστρα, ούτε η ανάλογη διάθεση των οργανοπαιχτών να λειτουργήσουν ως «μέρη του συνόλου» και όχι ως μονάδες. Όπως μου δήλωσε:

«[...] Λοιπόν δεν έχει καμία εξέλιξη προκύψει αυτό που κάνει η λύρα και το λαούτο. Προσπαθούν να κάνουν οκτώ άτομα ό,τι τα έξι, πέντε. Το κατάλαβες; Το ίδιο πράγμα κάνουμε περισσότερα άτομα και γίνεται μπάχαλο και δεν είναι το ίδιο και τ Σου ζαναλέω, είναι ένα μπάχαλο, χειρότερα κιόλας. Βεβαίως χειρότερα είναι, αφού δεν υπάρχει μυαλό».

Έτσι λοιπόν, χάνεται το πνεύμα συνεργασίας και αλληλοσεβασμού των οργανοπαιχτών, γεγονός που οδηγεί σε ένα αισθητικά κακό αποτέλεσμα. Τέλος, ένας πολύ σημαντικός ανασταλτικός παράγοντας στην εξέλιξη του οργάνου είναι το

«μαϊμούδισμα», όπως το λέει. Με τον όρο «μαϊμούδισμα» δηλαδή, αναφέρεται στην τάση των μουσικών να παραμένουν μόνο στη μίμηση, και όχι στο να δημιουργήσουν κάτι καινούργιο και κάτι διαφορετικό από αυτό που έχει ακουστεί μέχρι σήμερα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη στασιμότητα του οργάνου, αλλά και της μουσικής γενικότερα.

4.3 Συμπεράσματα συνεντεύξεων

Μέσω των συνεντεύξεων με τους δυο αυτούς σημαντικούς αντιπροσώπους του κρητικού μαντολίνου, του Μιλτιάδη Σκουλά και του Μιχάλη Σταυρακάκη, καταλήγω σε κάποια συμπεράσματα σχετικά με τις μεταξύ τους ομοιότητες και διαφορές.

Όσον αφορά τις ομοιότητες, αρχικά παρατηρώ ότι και οι δυο έχουν καταγωγή από τα Ανώγεια της Κρήτης, καθώς και ότι έχουν περίπου την ίδια ηλικία. Ακόμη, διακρίνεται ομοιότητα σε ό,τι αφορά στον τρόπο που έμαθαν να παίζουν μαντολίνο. Και οι δυο προσπάθησαν να μεταφέρουν τα ακούσματα που είχαν από το οικογενειακό τους περιβάλλον και από τις «παρέες» στο μαντολίνο. Στην προσπάθειά τους αυτή δεν είχαν κάποια βοήθεια από δάσκαλο, ούτε από τεχνολογικά μέσα, ήταν δηλαδή αυτοδίδακτοι. Το γεγονός αυτό ίσως αποτέλεσε και τον πιο καθοριστικό παράγοντα στο να αναπτύξουν τη δική τους μουσική ταυτότητα.

Ένα ακόμη κοινό χαρακτηριστικό τους είναι ότι ήταν οι πρώτοι που εμφανίστηκαν με το μαντολίνο στη δισκογραφία, στις αρχές του 1980. Το γεγονός αυτό βοήθησε στην περαιτέρω διάδοση του οργάνου στην Κρήτη. Βασική ομοιότητα αποτελεί και το ότι και οι δυο αυτοί οργανοπαίχτες ανέδειξαν τον σολιστικό χαρακτήρα του οργάνου, δίνοντάς του σε κάποιες περιπτώσεις και κυρίαρχο ρόλο.

Τέλος, διακρίνω τους κοινούς τους προβληματισμούς σχετικά με το σημερινό χαρακτήρα των γλεντιών και τις συνθήκες στους χώρους εργασίας. Και οι δυο αναφέρουν ως αρνητικό το γεγονός ότι έχει αλλάξει το μέγεθος των μαγαζιών, το ωράριο, αλλά και ο τρόπος διασκέδασης. Συγκεκριμένα, το ότι μέγεθος και η χωρητικότητα των μαγαζιών έχει αυξηθεί αρκετά, το ωράριο ξεκινάει πολύ αργά, ενώ το κοινό αποτελείται από πιο νεαρές ηλικίες, και όχι από οικογενειακές παρέες όπως παλιότερα. Όλα αυτά, σε συνδυασμό και με την μεγάλη κατανάλωση αλκοόλ, οδηγούν κατά τη γνώμη τους σε φασαρίες, αλλά και σε μια διαφορετική μορφή γλεντιού σήμερα.

Σχετικά με τις μεταξύ τους διαφορές, παρατηρώ αρχικά ότι παίζουν διαφορετικό τύπο μαντολίνου. Ο Μιλτιάδης Σκουλάς παίζει το «πλακέ» μαντολίνο, ενώ ο Μιχάλης Σταυρακάκης το «κουρουπωτό». Η διαφορά αυτή μεταξύ των ηχοχρωμάτων των δυο διαφορετικών αυτών οργάνων, ίσως να έπαιξε και κάποιο ρόλο στην επιλογή ρεπερτορίου στην συνέχεια της πορείας του καθενός.

Επίσης, σε ό,τι αφορά στη δισκογραφία, ο Μιλτιάδης Σκουλάς ηχογράφησε αρχικά τραγούδια και σκοπούς «της παρέας» και στη συνέχεια και κάποιες δικές του συνθέσεις. Από την άλλη, ο Μιχάλης Σταυρακάκης συμμετείχε κυρίως ως οργανοπαίχτης σε διάφορες ηχογραφήσεις με ποικίλο ρεπερτόριο δίνοντας όμως το δικό του ιδιαίτερο χαρακτήρα στην απόδοση των κομματιών.

Μια ακόμη διαφορά διακρίνεται στις θεωρητικές τους γνώσεις. Ο Μιλτιάδης Σκουλάς δεν γνωρίζει καθόλου θεωρία της μουσικής (από επιλογή του, όπως μου είπε), ενώ ο Μιχάλης Σταυρακάκης έχει θεωρητικές γνώσεις και υπήρξε και δάσκαλος για μεγάλο χρονικό διάστημα σε Ωδεία και Μουσικά Σχολεία.

Όσον αφορά τους «μουσικούς χώρους» όπου δραστηριοποιήθηκαν, ο Μιλτιάδης Σκουλάς έπαιζε και εξακολουθεί να παίζει σε γλέντια με μικρότερη συχνότητα βέβαια, ενώ ο Μιχάλης Σταυρακάκης σταμάτησε να παίζει σε γλέντια εδώ και αρκετό καιρό και έχει επιλέξει συνειδητά τα τελευταία χρόνια να εμφανίζεται σε πιο μικρούς πλέον χώρους, δηλαδή σε μουσικές σκηνές καθώς και σε διάφορα εναλλακτικά σύνολα τύπου μικρής ορχήστρας.

Τέλος, διακρίνω διαφορά σχετικά με την επιλογή ηχητικής υποστήριξης του οργάνου, καθώς ο Μιλτιάδης Σκουλάς χρησιμοποιεί μαγνήτη, ενώ ο Μιχάλης Σταυρακάκης μικρόφωνο ή και κάψα, ανάλογα με το μέγεθος του χώρου όπου θα παίζει.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. Μουσικά παραδείγματα από το μαντολίνο στην κρητική μουσική παράδοση

Σε αυτό το κεφάλαιο παραθέτω απο δύο ενδεικτικά παραδείγματα τραγουδιών στα οποία συμμετέχουν οι οργανοπαίκτες. Η επιλογή των συγκεκριμένων κομματιών δεν αποσκοπεί σε κάποια ιδιαίτερη μουσικολογική ανάλυση ή σύγκριση μεταξύ τους, αλλά αποτελεί ένα πρόσθετο βοηθητικό υλικό και μια πρώτη επαφή με τη δισκογραφία του μαντολίνου στην μουσική της Κρήτης, και με το ρεπερτόριο το οποίο οι δύο οργανοπαίκτες έχουν στιγματίσει με τον μοναδικό τους μουσικό χαρακτήρα. Γι' αυτόν το λόγο, θα γίνει μια τυπική μουσικολογική ανάλυση πριν απο κάθε παρτιτούρα χωρίς να δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στο στυλιστικό χαρακτήρα το μαντολίνου, που μπορεί να περιέχουν τα κομμάτια.

Ο Χαΐνης

Πρόκειται για ένα τραγούδι από τον δίσκο με τίτλο «Χαΐνηδες» (1991), σε στίχους και μουσική του Δημήτρη Αποστολάκη. Είναι σε ρυθμό 4/4 και σε κλίμακα Ρε ελάσσονα φυσική. Αποτελείται από δυο βασικά θέματα, τα οποία αποδίδονται τόσο οργανικά όσο και τραγουδιστικά. Πρόκειται για ένα από τα πιο γνωστά κομμάτια του μουσικού συγκροτήματος «Χαΐνηδες», στο οποίο συμμετείχε με το μαντολίνο ο Μιχάλης Σταυρακάκης.

Ο Χαΐνης

Allegro ♩=120

Μουσική, Στίχοι : Αποστολάκης Δημήτρης

The musical score is written in a single system with seven staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are repeat signs and first/second endings indicated by '1.' and '2.' above the notes. The piece concludes with a 'D.C.' (Da Capo) instruction and a final double bar line.

Εικόνα 2. Μουσική καταγραφή του τραγουδιού «Ο Χαΐνης»

*Ωσάν το έρημο δεντρί,
που 'ναι στ' αόρι απάνω,
μ' αρέσει να 'μαι αμοναχός,
με τσι πολλούς δεν κάνω.*

Κι άμας ο κόσμος σκοτεινιά,

γεμίζει, να γυρίζω,

Χαϊνης και τση χαραυγής,

τσ' ελπίδες να σκορπίζω.

Ενέσεις δεν με πιάνουνε

Το τραγούδι αυτό είναι από τον δίσκο «Κρητική Καντάδα Νο2» (1985), στον οποίο παίζει μαντολίνο ο Μιλτιάδης Σκουλάς και τραγουδάει ο Μύρωνας Σκουλάς. Πρόκειται για μια παραδοσιακή μελωδία, στην οποία πρόσθεσε στίχους ο Μύρωνας Σκουλάς. Το κομμάτι είναι συρτός χορός σε ρυθμό 4/4 και σε κλίμακα Ρε κιουρντί. Ωστόσο, στο πρώτο θέμα η μελωδία του παρουσιάζει κιουρντί από την 5^η, ενώ στο δεύτερο θέμα καταλήγει στην τονική. Έχει δυο θέματα τα οποία παρουσιάζονται με οργανική και τραγουδιστική μορφή.

ΕΝΕΣΕΙΣ ΔΕΝ ΜΕ ΠΙΑΝΟΥΝΕ

Allegro ♩ = 125

The image shows a musical score for the song 'Ενέσεις δεν με πιάνουνε'. It consists of four staves of music in 4/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 125 beats per minute. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, and sixteenth notes. There are repeat signs and first/second endings. A 'D.C.' (Da Capo) instruction is present at the end of the piece. The score is numbered 4, 7, and 11.

Εικόνα 3 .Μουσική καταγραφή του τραγουδιού «Ενέσεις δεν με πιάνουνε»

*Ενέσεις δε με πιάνουνε και ύπνος δε με παίρνει,
γι' αυτό το περιθώριο λίγο 'ναι που μου μένει.*

*Ενέσεις δε με πιάνουνε και ύπνος δε με βρίνει,
ήθελα και να κατεχα ανε κοιμάται εκείνη.*

Πέτε μου 'σεις οι χωριανοί

Το τραγούδι αυτό είναι από τον δίσκο «Κρητική Καντάδα» (1983), όπου παίζει μαντολίνο ο Μιλτιάδης Σκουλάς και τραγουδάει μαζί με τον Μύρωνα Σκουλά. Το κομμάτι είναι συρτός χορός, σε ρυθμό 4/4 και αποτελείται από δυο θέματα. Είναι σε κλίμακα Ρε ελάσσονα (με την 6^η βαθμίδα να ανεβοκατεβαίνει), ενώ στο δεύτερο μέρος παρατηρούμε μια κίνηση σεγκιάχ στο Μι (Ρε# ως έλξη στο Μι).

ΠΕΤΕ ΜΟΥ ΣΕΙΣ ΟΙ ΧΩΡΙΑΝΟΙ

Σκουλάς Μιλτιάδης

Allegro ♩ = 110

The image shows a musical score for the song 'Πέτε μου 'σεις οι χωριανοί'. The score is written in a single system with eight staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 110 beats per minute. The score consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and repeat signs. The staves are numbered 1, 4, 7, 10, 14, 17, 20, and 23. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

©

Εικόνα 4. Μουσική καταγραφή του τραγουδιού «Πέτε μου 'σεις οι χωριανοί»

*Πέτε μου 'σεις, οι χωριανοί, πώς την παρηγορουνε,
γιατί εμέ μου κάνουνε ενέσεις και κοιμόμαι.*

Πέτε μου 'σεις, οι χωριανοί, ίντα βουλή να δώσω,

αφου μ' απαγορεύσανε κοντά τζη να σιμώσω.

Πέρα απο κάθε λογική είναι ο σεβντάς που σου 'χα,

και 'σύ, κερά μου, τον πετάς σαν τα παλιά σου ρούχα.

Αγάπη μου παράνομη

Το τραγούδι είναι από τον δίσκο του Δημήτρη Πασπαράκη «Τραγούδια και Χοροί της Κρήτης» (1980) όπου παίζει μαντολίνο ο Μιχάλης Σταυρακάκης. Το κομμάτι είναι κοντυλιά, σε ρυθμό 2/4 και αποτελείται από επτά θέματα. Το πρώτο θέμα (Α) είναι σε κλίμακα Μι χιτζάζ. Το δεύτερο θέμα (Β) είναι σε μι σεγκιάχ, όπως και το τρίτο (Β), το οποίο αποτελεί παραλλαγή του δεύτερου. Το τέταρτο (Γ) θέμα είναι σε Ρε χιτζάζ και ακολουθούν το πέμπτο (Γ) και το έκτο (Γ) θέμα ως παραλλαγές του. Τέλος, στο έβδομο (Δ) θέμα η μελωδία κινείται σε Σολ ματζόρε. Τα θέματα παρουσιάζονται με την εξής σειρά: Α-Β-Β-Β-Γ-Γ-Γ-Δ.

ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ ΠΑΡΑΝΟΜΗ

(Κοντυλιές)

Δημήτρης Πασπαράκης

Allegretto ♩ = 100

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The score includes various musical notations such as slurs, repeat signs, and first/second endings. Specific markings include 'X6' above a measure at measure 24 and '3' above a triplet at measure 25. Measure numbers 6, 12, 18, 24, 30, 36, and 41 are indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh staff.

Εικόνα 5. Μουσική καταγραφή του τραγουδιού «Αγάπη μου παράνομη»

*Πληγή π' ανοίγει στα κρυφά με δυσκολία γιαίνει,
κι ο πόνος που δε λέγεται αγιάτρευτος πομένει.*

*Σε μιαν αγάπη εμπέρδεσα κι έχασα τη χαρά μου,
κι ο κόσμος που 'ν' ανήξερος γελά στη συμφορά μου.*

*Μακριά μου ζεις, μα η σκέψη σου ήσυχο δε μ' αφήνει,
κι όλο με τρώει ο στεναγμός κι η ψυχική οδύνη.*

*Να 'ξερα τι σ' απασχολεί κι είσαι θλιμμένη τόσο
να μπό μεσίτης στη ζωή χαρές για να σου δώσω.*

*Μετρώ τση μέρες μια και μια και καρτερώ να φτάξει,
τα' αντάμωσής μας η στιγμή που τη ζωή θ' αλλάξει.*

*Έλα για τη φίλια που εδέσαμε δίνω και τη ζωή μου,
φτάνει να ξέρω πως και 'σύ εθά 'σαι πιστή μαζί μου.*

*Αγάπη μου παράνομη κρυφά σε καμαρώνω,
χαίρομαι σα χαμογελάς πονώ σαν έχεις πόνο.*

*Πως είναι ο δρόμος κακοδιάβατος το γνωρίζω
τση αγάπης τση παράνομης μα εγώ τον εβαδίζω.*

Επίλογος-Συμπεράσματα

Σύμφωνα με όλα τα στοιχεία που συνέλεξα, τόσο από τις βιβλιογραφικές πηγές, όσο και από τις βιοματικές αφηγήσεις, καταλήγω σε κάποια συμπεράσματα σχετικά με την ιστορική εξέλιξη του μαντολίνου, τις διάφορες τεχνικές και τον ρόλο του στην ορχήστρα, το κοινωνικό πλαίσιο που το περιβάλλει, καθώς και τον ρόλο, την μορφή και το ρεπερτόριο του στον ελλαδικό χώρο, και ειδικότερα στην περιοχή της Κρήτης.

Αναλυτικότερα, όπως έχει ήδη αναφερθεί παραπάνω στην παρούσα εργασία, το μαντολίνο είναι ένα νυκτό αχλαδόσχημο όργανο, μικρού μεγέθους, το οποίο πρωτοεμφανίστηκε στην περιοχή της Ιταλίας κατά τον 16^ο αιώνα. Η αρχική του μορφή ήταν με εντέρινες χορδές και παιζόταν με τα δάχτυλα (το σημερινό μιλανέζικο) ενώ στα μισά περίπου του 18^{ου} αιώνα εμφανίστηκε και το ναπολιτάνικο με συρμάτινες χορδές, που παιζόταν με πένα. Τα δυο αυτά όργανα, όπως διαπιστώσαμε, δεν έχουν καμία σχέση, παρά μόνο ονομαστική. Το ναπολιτάνικο θα αποκτήσει τη σημερινή του μορφή το 1835 έπειτα από τις μετατροπές του Pascale Vinaccia, ενώ στα μισά περίπου του 20^{ου} αιώνα κατασκευάστηκε και το πρώτο πλακέ μαντολίνο από την εταιρεία Gibson, στα πρότυπα της τεχνοτροπίας του βιολιού. Στη Κρήτη θα κατασκευαστεί ένας νέος τύπος οργάνου, που ήταν μια μίξη ενός Ιταλικού και Αμερικανικού τύπου μαντολίνου.

Όσον αφορά την τεχνική του οργάνου, το παλαιότερου τύπου (μιλανέζικο) μαντολίνο, παιζόταν με τα δάχτυλα καθώς είχε εντέρινες χορδές. Αυτό το όργανο χρησιμοποιήθηκε συχνά στη μπαρόκ, στην εκκλησιαστική, σε όπερες αλλά και σε ορατόρια, ενώ το ναπολιτάνικο μαντολίνο από την άλλη παιζόταν με πένα και απέκτησε το δικό του ρεπερτόριο. Η τεχνική που διαθέθηκε αρκετά ήταν αυτή του τρέμολο, που εφαρμόστηκε σε συνθέσεις της εποχής, ενώ στη Γερμανία και στην Αυστρία παιζόταν περισσότερο με μονές νότες με ατάκα. Στις τεχνικές του μαντολίνου συγκαταλέγεται και το στυλ παιχνιδιού που ανέπτυξαν οι Ιταλοί και οι Αμερικάνοι βιρτουόζοι, το “duo style”, “trio style” και “quarter style” που απαιτούσαν το τρέμολο να παίζεται σε δυο, τρεις ή τέσσερις χορδές του οργάνου. Τέλος, μια άλλη τεχνική που χρησιμοποιήθηκε και αφορά περισσότερο το κούρδισμα του οργάνου είναι το κούρδισμα “scordatura” που δημιουργούσε εξάφωνες συγχορδίες. Τα κούρδισμα του

μιλανέζικου μαντολίνου ποικίλουν, ενώ αρκετές φορές προστέθηκε και πέμπτη και έκτη χορδή. Το ναπολιτάνικου τύπου μαντολίνο ωστόσο, κράτησε σαν βασικό κούρδισμα το Μι-Λα-Ρε-Σολ.

Το μαντολίνο πέρασε, όπως ήταν φυσικό, και στην Ελλάδα τον 17^ο αιώνα, χωρίς να γνωρίζουμε βέβαια με ποια ακριβώς μορφή και με ποιο τρόπο. Το συναντάμε κυρίως στα νησιά του Ιονίου διαδόθηκε πιθανότατα λόγω της γεωγραφικής συγγένειας με την Ιταλία, στη Μικρά Ασία και στην Κωνσταντινούπολη, στις μαντολινάτες και εστουδιαντίνες αμφοτέρων των περιοχών, στις Αθηναϊκές καντάδες, στην Κρήτη, όπου πιθανολογείται ότι πέρασε την περίοδο της Ενετοκρατίας αλλά και στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο, ιδιαίτερα μετά το 1960.

Το μαντολίνο στην Κρήτη αποτέλεσε ένα κατεξοχήν όργανο της «παρέας». Το μαντολίνο είχε για αρκετά χρόνια, σύμφωνα με τις αναφορές που έχουμε, έναν διττό συνοδευτικό και σολιστικό, μικρό όμως, ρόλο, αναλόγως με την περιοχή και τις ζυγίες όπου συμμετείχε. Σήμερα το συναντάμε από την περιοχή του Ηρακλείου και προς τα ανατολικά κυρίως. Το βλέπουμε και στις δυο μορφές του, δηλαδή και σαν πλακέ (κρητικό μαντολίνο), όπως αυτό δημιουργήθηκε στην Κρήτη, μάλλον για να ταιριάζει με το λαούτο και τη λύρα, αλλά και στην κλασική ναπολιτάνικη εκδοχή του, που παιζόταν μαζί με κιθάρα και βιολί. στις ανατολικές κυρίως περιοχές της Κρήτης. Μπορούμε, βέβαια, να πούμε ότι τα τελευταία χρόνια στην Κρήτη συναντάμε πιο συχνά το πλακέ όργανο, παρά το ναπολιτάνικο. Όσον αφορά την τεχνική του, σίγουρα έχει κρατήσει λίγα τεχνικά στοιχεία από την περιοχή της Ιταλίας, ωστόσο προσαρμόσε το παίξιμό του περισσότερο στη βάση του ρεπερτορίου που υιοθέτησε στην Κρήτη, στο οποίο υπάρχουν εντάσσονται στοιχεία και μελωδίες από την κρητική λύρα. Έτσι, τεχνικά, θα λέγαμε ότι συνήθως μοιάζει περισσότερο με το παίξιμο ενός λαούτου.

Το μαντολίνο πέρασε μετά από το 1980 σε νέα διάσταση στην Κρήτη, με ένα ρόλο περισσότερο σολιστικό, καθώς τότε έγιναν οι πρώτες σημαντικές δισκογραφικές καταγραφές από τον Μιλτιάδη Σκουλά και τον Μιχάλη Σταυρακάκη, δυο από τους σημαντικότερους αντιπρόσωπους του μαντολίνου στην Κρήτη. Έτσι, το μαντολίνο μετά το 1980 απέκτησε κάποιο συγκεκριμένο ρεπερτόριο, ενώ παράλληλα διαδόθηκε αρκετά. Το μαντολίνο, πάλι μετά το 1980, εκτός από τις παρέες, άρχισε να ακούγεται και σε γλέντια, στα μαγαζιά της εποχής, στις κοινωνικές εκδηλώσεις αλλά και σε συναυλίες. Αναλάμβανε ρόλο σε κάποιο σημείο του προγράμματος, ενώ ολόκληρα

γλέντια έχουν βασιστεί στο μαντολίνο ως μοναδικό σολιστικό όργανο, όπως στην περίπτωση του Μιλτιάδη Σκουλά. Οι επιλεκτικοί χώροι ωστόσο έχουν αλλάξει, έχουν μεγαλώσει, όπως και οι ηλικίες του κοινού, που πλέον είναι μικρότερες. Το γλέντι γενικότερα στην Κρήτη έχει πάρει μια άλλη μορφή τα τελευταία χρόνια και ο τρόπος διασκέδασης, κυρίως των νέων, οδηγεί πολλές φορές σε αρνητικές καταστάσεις, λόγω της αυξημένης κατανάλωσης αλκοόλ.

Όπως ήταν φυσικό επακόλουθο, λόγω των ηχογραφήσεων και της εμφάνισης του μαντολίνου στα γλέντια, δόθηκε ώθηση στους νέους να ανακαλύψουν ξανά και να ασχοληθούν με το όργανο αυτό. Πλέον υπάρχουν και αρκετοί δάσκαλοι, καθώς το όργανο έχει εισαχθεί στην εκπαίδευση, όπως σε Μουσικά Σχολεία και σε αρκετά Ωδεία. Οι νέοι οργανοπαίχτες, έχοντας περισσότερα μουσικά εφόδια, υψηλότερη τεχνική κατάρτιση και δεξιοτεχνία, περισσότερες θεωρητικές γνώσεις καθώς και πολύ πιο εύκολη πρόσβαση στις πληροφορίες που τους παρέχει η σημερινή τεχνολογία σε σχέση με την προηγούμενη γενιά των πρωτοπόρων του μαντολίνου, θα περίμενε κανείς να εξελίξουν και το μαντολίνο αλλά και γενικότερα τη μουσική στην Κρήτη. Αυτό δυστυχώς δεν συμβαίνει στην πραγματικότητα, καθώς παρατηρείται μια έντονη τάση προς τη δεξιοτεχνία κυρίως, και όχι τόσο στη μουσική δημιουργία, ενώ παράλληλα οι νέοι δυσκολεύονται να αποκτήσουν αυτό που αποκαλούμε «μουσική ταυτότητα». Έτσι, παρατηρεί κανείς μια γενικότερη ‘μουσική στασιμότητα’. Για το γεγονός αυτό ίσως και να ευθύνεται ο τρόπος εκμάθησης του οργάνου σήμερα, αλλά και το διαφορετικό βίωμα των νέων σε σχέση με την παλιότερη γενιά. Βέβαια, πάντοτε υπάρχουν και οι εξαιρέσεις, και το πλαίσιο που θέτουμε εδώ είναι αρκετά γενικό, και με σημείο αναφοράς πάντοτε την περίοδο του 1980, οπότε άνθισε το μαντολίνο.

Τέλος, το μαντολίνο δεν αντικατέστησε τον κυρίαρχο ρόλο της λύρας που επικρατεί στην Κρήτη, αλλά κράτησε έναν δευτερεύοντα ρόλο, είτε σολιστικό, είτε συνοδευτικό, στις κοινωνικές εκδηλώσεις της Κρήτης και με ελάχιστες εξαιρέσεις σε άλλες επιτελεστικές συνθήκες. Από την άλλη όμως, είναι σημαντικό να μπορούμε να αναγνωρίσουμε ότι κατάφερε να βγει μετά το 1980 στην επιφάνεια, πολλές φορές ισάξια μάλιστα με άλλα όργανα. Κατάφερε να αποδεχτεί την αγάπη του κόσμου, να διαδοθεί ο ήχος του περισσότερο στον κόσμο της Κρήτης και να περάσει, μέχρι έναν βαθμό, στο κρητικό γλέντι, όπου εμφανίζεται και εκτός «της παρέας». Θα ήταν αρκετά χρήσιμο να γίνει μια περαιτέρω έρευνα για τον ρόλο του οργάνου στην μουσική της Κρήτης, όπως και μια καταγραφή και κατηγοριοποίηση του ρεπερτορίου του μαντολίνου

και στην Κρήτη, καθώς και στις υπόλοιπες περιοχές της Ελλάδας όπου το συναντάμε, μίας και οι πληροφορίες που υπάρχουν είναι ελάχιστες και διάσπαρτες. Ακόμη, θα μπορούσε να γίνει και μια εκτενέστερη μελέτη σε οργανοπαίχτες του οργάνου, παλιούς και νεότερους, ώστε να ερευνηθούν τυχόν διαφοροποιήσεις σε ό,τι αφορά την εξέλιξή του. Ωστόσο, μεγάλο ενδιαφέρον θα είχε να γίνουν συντηντεύξεις, όχι μόνο απο την πλευρά των οργανοπαικτών αλλά και από την πλευρά των ντόπιων κατοίκων, ώστε να εξετάσουμε και την δική τους οπτική για το μαντολίνο στην μουσική παράδοση της Κρήτης. Τέλος, διαβάζοντας τις αφηγήσεις που μας έδωσαν οι δύο οργανοπαίχτες, είναι και μια αφορμή να εξεταστούν καλύτερα και τα μουσικά εκπαιδευτικά ζητήματα. Θα μπορούσε να εξεταστεί για παράδειγμα η σημερινή μέθοδος διδασκαλίας ενός παραδοσιακού οργάνου σε σχέση με το παρελθόν, όπως αυτή μεταβάλλεται μέσα στο χρόνο, απο το πλαίσιο μίας «μητρικής» γλώσσας, σε ένα περιβάλλον σχολικό ή ακαδημαϊκό.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Π1. Το ερωτηματολόγιο των συνεντεύξεων²

Προφίλ μουσικού – βιογραφικά στοιχεία

1. Πληροφορίες για τη ζωή του (ημερομηνία γέννησης και τόπος καταγωγής).
2. Κατάγεται από μουσική οικογένεια; Πώς αποφάσισε να ασχοληθεί με τη μουσική;
3. Λίγα λόγια για τη μουσική του τόπου του (τα πρώτα ακούσματα και επιρροές, ερεθίσματα, υπήρχαν άλλοι μουσικοί, τραγουδιστές σε αυτό τον τόπο; Ποιους παίκτες θαυμάζατε και ποιους τώρα και γιατί; Πηγαίνατε σε γλέντια ο ίδιος; Τι σχέση υπάρχει σήμερα με τον τόπο καταγωγής σας, έχετε ζήσει και αλλού ή μόνο στην Κρήτη;
4. Γιατί το μαντολίνο; Πώς κατέληξε σε αυτή την επιλογή; Υπήρχε δάσκαλος; (‘Εκλεβε’ από τον δάσκαλο; Ποια η μουσική του παιδεία; Ενασχόληση με άλλα όργανα; Θεωρητικές γνώσεις; Πώς μάθαινε μουσική; Τι μάθαινε από τον δάσκαλο και τι μόνος του; Πώς γινόταν η εκμάθηση εκείνη την εποχή;

Βασικός κορμός ερωτήσεων

5. Για ποιο λόγο το συγκεκριμένο μαντολίνο και αν έπαιζε πάντα τον ίδιο τύπο οργάνου. Τεχνικές οργάνου;
6. Πότε και πώς ξεκινήσατε επαγγελματικά να παίζετε;
7. Ποιο ήταν το ρεπερτόριο που παίζατε; Έχει αλλάξει καθόλου και γιατί;
8. Σε τι χώρους δραστηριοποιηθήκατε στην πορεία σας; Είναι ίδιοι με τώρα; Ποιο είναι το κοινό σας; Ποια η σχέση σας με το κοινό; Σε τι περιοχές παίζετε; Υπάρχουν μέρη που δεν πηγαίνετε;
9. Ποια ήταν τα συνοδευτικά όργανα; Ποια είναι τώρα;
10. Με τι ήχο παίζατε (μουσικό εξοπλισμό). Έχει αλλάξει η επιλογή αυτή με την πάροδο των χρόνων και αν ναι για ποιο λόγο;
11. Ποιες είναι οι συνθήκες της εργασίας σας (ωράριο, χορός, γλέντια, κ.λπ.);
12. Συμβάσεις, πληρωμές... Πώς κλείνετε μια δουλειά;
13. Τι προετοιμασία υπάρχει πριν από μια δουλειά-παράσταση; Γίνονται πρόβες; Με ποιο τρόπο γίνεται η οργάνωση;

² Όπως αναφέρθηκε στην αρχή της εργασίας, το παρόν είναι ένα ενδεικτικό ερωτηματολόγιο, ημιδομημένου τύπου, καθώς οι συνεντεύξεις ήταν στον τύπο των αφηγήσεων ζωής και επέτρεπαν στους συνεντευξιαζόμενους να διηγηθούν με ένα πιο ελεύθερο τρόπο τα όσα έχουν να πουν, κατευθύνοντάς τους προς τα ερωτήματα που ο γράφων ήθελε να απαντηθούν.

14. Ποιες ήταν οι πιο σημαντικές σας μουσικές συνεργασίες; Υπάρχει κάποια μουσική συνεργασία που θα θέλατε πολύ να κάνετε σήμερα;
15. Δισκογραφία (πότε, πώς, τι τραγούδια...).
16. Έχετε ασχοληθεί με κάποιον άλλο τομέα της μουσικής επαγγελματικά (διδασκαλία, σύνθεση, ενορχήστρωση, στιχουργία, μουσική παραγωγή κ.λπ.);
17. Αν είστε δάσκαλος μουσικής, δείχνετε στους νέους μαθητές με τον ίδιο τρόπο που δείχνανε τα παλαιότερα χρόνια;
18. Τι θα συμβουλευάτε έναν νέο που ξεκινάει τώρα; Τι σχέση έχετε με τους νέους μουσικούς;
19. Γνωρίζετε για σχετική βιβλιογραφία κρητικής μουσικής ιστορίας και από ποιες πηγές μπορεί κάποιος να συγκεντρώσει τέτοιες πληροφορίες;
20. Ποιος είναι ο ρόλος του οργάνου για εσάς στην κρητική μουσική παράδοση; Έχει αλλάξει και αυτός με την πάροδο των χρόνων;
21. Τι ανταπόκριση έχει αυτό που κάνετε στο κοινό σας;
22. Για ποιο λόγο διαλέξατε την Κρήτη για να εργάζεστε ως επαγγελματίας μουσικός και όχι κάποιο άλλο γεωγραφικό χώρο;
23. Έχετε κάποια βλέψη ή στόχο σε αυτό που κάνετε μουσικά;
24. Ποιο ήταν το όνειρό σας και αν εκπληρώθηκε. Έχει αλλάξει αυτό μήπως;
25. Πώς φαντάζεστε την πορεία του οργάνου αυτού τα επόμενα χρόνια; Τι ευελπιστείτε να συμβεί;
26. Υπάρχει εξέλιξη της κρητικής μουσικής παράδοσης και του οργάνου;
27. Πώς βλέπετε τη γενικότερη κατάσταση της παραδοσιακής μουσικής σήμερα (σημερινοί δάσκαλοι, το πανηγύρι σήμερα, επανεκτελέσεις);

Π2. Συνέντευξη με τον Μιλτιάδη Σκουλά: Απομαγνητοφώνηση

Από πού κατάγεστε και πότε γεννηθήκατε;

Η καταγωγή μου είναι από τα Ανώγεια. Είμαι κάτοικος Ηρακλείου και έχω γεννηθεί το 1954.

Πότε μετακομίσατε εδώ;

Κοίταξε να δεις. Ο πατέρας μου γεννήθηκε στα Ανώγεια, μετά έμεινε στα Αρκάδι. Ήταν την εποχή εκείνη που... Ήτανε κτηνοτρόφος. Και είχε τα πρόβατα και πήγαινε το καλοκαίρι στα Ανώγεια, επειδή είναι ορεινό μέρος, και τον χειμώνα εδώ στο Μονοφάτσι στον νομό Ηρακλείου, στα πεδινά, να το πούμε έτσι. Τον χειμώνα δεν έκανε τα κρύα, τα χιόνι. Το

καλοκαίρι στα Ανώγεια, τον χειμώνα στο Αρκάδι. Μετά με την κατοχή, με τον πόλεμο και το γρέμισμα των Ανωγείων εμείνανε στο Αρκάδι. Δεν είχε ψωμί να κάτσουνε στα Ανώγεια. Και μείνανε στο Αρκάδι. Και εκεί εμεγάλωσα και μετακόμισα μετά και ήρθα στο Ηράκλειο, το 1980.

Ήτανε κάποιος από την οικογένεια σας μουσικός;

Ήταν ο πατέρας μου μερακλής, δεν ξέρω αν ξέρεις τι θα πει μερακλής. Δηλαδή ήτανε... Τραγουδούσε [εκείνη τη στιγμή μπήκε και ο γιός του ο Μανώλης στο σπίτι]. Καλώς τον... Ο Μανώλης, ο γιός μου. Ο αδερφός του πατέρα μου λοιπόν έπαιζε τη λύρα. Λύρα στην παρέα, και ο ένας αδερφός και ο άλλος.

Τα πρώτα ακούσματα από μαντολίνο πώς προέκυψαν;

Τα πρώτα ακούσματα για το μαντολίνο εγώ τα είχα από κάτι ξαδέρφια μου, οι οποίοι παίζαν μαντολίνο. Και μου άρεσε έτσι, σε ηλικία 12-13 χρονών ξεκίνησα, και πήγα 15. Στα 15 θα πούμε ότι ξεκίνησα να παίζω ουσιαστικά.

Τι τραγούδια παίζετε; Υπάρχουν κάποιοι συγκεκριμένοι σκοποί από τον τόπο καταγωγής σας;

Όχι κάτι συγκεκριμένο. Εμείς παίζουμε το στυλ το ανωγειανό. Ότι μουσική υπάρχει στα Ανώγεια υπάρχει και εδώ, δεν αλλάζει. Ουσιαστικά, έχουνε φύγει οι Ανωγειανοί και έχουνε πάει σε διάφορα σημεία για βιοποριστικούς λόγους. Λόγω κατοχής υπήρχε φτώχεια στα Ανώγεια και δεν ήταν εύπορη η γη που ήταν πάνω στο βουνό στα Ανώγεια ώστε να μπορέσουν να επιβιώσουν, να έχουνε τα πρόβατά τους, τις ελιές τους [συμπληρώνει ο Μανώλης ο γιός του]. Υπήρχε πολλή φτώχεια, οι Γερμανοί ισοπεδώσαν τα Ανώγεια. Το χωριό το Αρκάδι που κατάγεται ο πατέρας μου. Ουσιαστικά όμως είναι όλοι Ανωγειανοί. Όλοι αυτοί λέγονται Ανωγειανοί της διασποράς, δεν υπάρχει διαχωρισμός, φύγαν από το χωριό και σταθήκανε σε άλλα σημεία για πιο βιοποριστικούς λόγους [συμπληρώνει ο Μανώλης ο γιός του]. Να σου δώσω να καταλάβεις, το χωριό είναι είκοσι οικογένειες και είναι το 90% Σκουλάδες και συν έχουμε δυο-τρεις γαμπρούς που μένουν εκεί πέρα. Η οικογένεια δηλαδή είναι στα Ανώγεια.

Πώς ξεκινήσετε να μαθαίνετε μουσική στα παιδικά σας χρόνια;

Τότε στα 12 παρακολουθούσα τα ξαδέρφια μου, και μου πήρε ο πατέρας μου ένα μαντολίνο ο συγχωρεμένος. Τον είχα πιέσει βέβαια και εγώ, και ξεκίνησα και έμαθα μόνος! Μόνος μου!

Δεν πήγατε ποτέ σε κάποιον δάσκαλο;

Όχι, δεν υπήρχε κανείς εκείνη την εποχή και έμαθα μόνος μου. Είχα τα ακούσματα από τους παλιούς στις παρέες, και αυτά τα μετέφερα στο μαντολίνο. Είχα βρεθεί πολλές φορές σε παρέες που παίζανε. Αν πιάσεις, ο Νίκος ο Ξυλούρης μόνος του έμαθε, ο Αντώνης ο Ξυλούρης μόνος του έμαθε, ο Βασίλης ο Σκουλάς μόνος του έμαθε. Δεν έχονε παρακολουθήσει κάποιον. Το μαντολίνο τότε ήταν καθαρά όργανο της παρέας και δεν ακούγονταν έξω. Ήταν να μαζευτούμε στο σπίτι του τάδε να πούμε δέκα μαντινάδες και δυο σκοπούς, αυτό ήταν [συμπληρώνει ο γιός του ο Μανώλης]. Αντώνη, το μαντολίνο το έβγαλα εγώ..Τότε μαντολίνο παίζανε λίγοι και σε παρέες. Ε, μετά έκαμα την πρώτη δισκογραφία το 1984 να στο πω, τότε έτσι εσήστηκε όλη η Κρήτη. Να στο πω, έτσι ζητούσαμε και προχθές με την εταιρεία, με τον Φραγκάκη, και μου λέει «αυτό το πράγμα δεν έχει ξαναγίνει». Μετά από 'κει μπήκαν τα μαντολίνα στις ορχήστρες συνοδευτικά στη λύρα. Αν και να σου πω, το μαντολίνο πριν το λαούτο ήταν συνοδευτικό στη λύρα. Τη δουλειά που κάνει τώρα το λαούτο το έκανε το μαντολίνο πριν. Τότε που δεν υπήρχαν ακόμα ούτε γλέντια.

Τι σας έκανε να ασχοληθείτε με το μαντολίνο;

Κοίταξε να δεις, αυτό το όργανο μου άρεσε. Η λύρα δεν μου άρεσε. Εγώ είχα κάνει, όταν ήμουνα 18, 20 χρονών, έκανα παρέες κάθε μέρα. Κάθε βράδυ είχαμε παρέες. Το ένα βράδυ θα πήγαινα σε ένα χωριό μια παρέα φίλοι, το άλλο πήγαινα στο άλλο και έτσι πήγαινα. Και η δισκογραφία δεν έγινε γιατί ήθελα να κάνω εγώ δισκογραφία. Αυτό ήτανε... Τυχαία.

Πώς δηλαδή οδηγηθήκατε στο να ηχογραφήσετε για πρώτη φορά μαντολίνο;

Ένα βράδυ, είμαστε σε ένα χωριό και κάνουμε παρέα. Τα ξημερώματα φύγαμε από το χωριό με ένα ξάδερφό μου, ο οποίος είναι συγχωρεμένος τώρα, και πάμε στο σπίτι μας στο χωριό από το άλλο χωριό, και είμαστε πωμένοι. Μπαίνοντας στο σπίτι μας... Τότε υπήρχαν κάτι μαγνητοφονάκια που παίρνανε κασέτες και γράφανε. Ο αδερφός μου κοιμάται σε ένα κρεβάτι σαν καναπέ. Εμείς εμπήκαμε το πρωί ξημερώματα πωμένοι, τραγουδούσαμε, και σηκώνεται και κάνει έτσι το μαγνητόφωνο και μας έγραφε. Χωρίς να ξέρουμε εμείς τίποτα. Από 'κει ξεκίνησε! Το παίρνει ένας, το ακούει. Γράψανε κασέτες, μετά κυκλοφόρησε παρεΐστικα. Και

έπεσε στην εταιρεία τώρα μια κασέτα, από έναν αστυνομικό. Του λέει.. «Μπορείς να μου γράψεις αυτή την κασέτα;» Και την παίρνει η εταιρεία να τη γράψει, αλλά αυτός την άκουσε. Την έβαλε εκεί στο κατάστημά του να την ακούσει, και λέει «ποιοι είναι αυτοί»; Και λέει «δεν ξέρω». Τυχαίνει όμως κι ήταν μια κοπέλα εκεί από τα Ανώγεια μες στο μαγαζί, και του λέει «είναι ο τάδε και ο τάδε». Άγνωστοι. Πού να μας ξέρει. Και λέει αυτός «πώς μπορώ να τους βρω;» Λέει «ψάξε να βρεις το τηλέφωνο». Τότε το τηλέφωνο ήτανε στο χωριό σε ένα σπίτι, πώς να σου πω τώρα, σε ενός εξαδέρφου μου το σπίτι, για όλο το χωριό. Και είχε το μεγάφωνο και φώναζε, «ο τάδε στο τηλέφωνο». Ένα μεσημέρι κοιμόμουνα και με φωνάζουν στο τηλέφωνο «έλα που σε θέλουνε». Πάω κι εγώ στο τηλέφωνο και μου λέει «είσαι ο τάδε;» Λέω «ναι». Μου λέει «είμαι ο τάδε και θέλω να κατέβεις στο Ηράκλειο να σε συναντήσω». «Τι να με θέλει» λέω εγώ τώρα «ποιος είναι αυτός τελοσπάντων». Τελικά εκατέβηκα. Φεύγω από το χωριό για να πάω βράδυ, γιατί είχαμε και δουλειές, και πάω εκεί που μου ‘δωσε τη διεύθυνση. Μπαίνω μέσα, του λέω, «είμαι ο τάδε». «Κάτσε» ,μου λέει. Του λέω, «τι θέλεις;» Μου λέει, «θέλω να μου κάνετε έναν δίσκο». «Δίσκο εγώ; Εγώ ούτε με λαγούτο έχω παίζει ποτέ». Ο άλλος δεν ήξερε καθόλου λαούτο. Δηλαδή όλο το βάρος ήταν πάνω μου. Του λέω «εγώ δεν έχω παίζει με λαούτο». Και μου λέει, «άσ’ τα σε μένα αυτά».

Αυτός ο άνθρωπος ποιος ήτανε;

Ήταν η εταιρεία, αυτός που έχει την εταιρεία που είναι ακόμα και τώρα, η Cretaphone, ο ιδιοκτήτης της και μουσικός παραγωγός, ο Φραγκάκης Κώστας.

Αρα θα λέγαμε, κύριε Μιλτιάδη, ότι ο Φραγκάκης Κώστας ήτανε ένα κομβικό πρόσωπο στην εξέλιξη του μαντολίνου;

Βέβαια. Αυτός ήτανε! Τότε γράφανε στην Αθήνα και μου λέει, «θα κλείσω στούντιο να ‘ρθείτε να γράψετε». Και του λέω «όχι, πού να πάω», λέω, «εγώ τώρα εκεί». Τότε ήτανε ο ξάδερφός μου ο συγχωρεμένος που έχουμε γράψει το πρώτο και δεύτερο CD, τότε κασέτα, ο Μύρος ο Σκουλάς και βρίσκει τον Μύρωνα. Έρχεται ο Μύρος και μου λέει «θα γίνουμε πλούσιοι και θα γίνουμε...» «Φύγε μωρέ», του λέω, «δεν πάω εγώ». Τελοσπάντω Με ξαναπαίρνει τηλέφωνο η εταιρεία μετά από κάμποσες μέρες και ξαναπάω. Και μου λέει «θα ‘ρθεις να μου κάνεις να γράψουμε μια κασέτα, έναν δίσκο». Και τότε ήταν δίσκοι μεγάλοι. «Δεν ξέρω», του λέω, «Δεν έχω παίζει με λαούτο». «Θα τα φτιάξω», μου λέει. Λέω, «εντάξει να πάμε. Ξέρεις, Αντώνη, για να γράψεις πρέπει να ‘σαι μέσα στον ρυθμό, να έχεις τον χρόνο. Δεν μπορείς να παίζει αλλά το λαούτο και εσύ άλλα. Δεν είχα παίζει εγώ τότε με λαούτο. Εγώ έπαιζα στις παρέες σκέτο

μαντολίνο. Αποτέλεσμα; Φεύγουμε, πάμε Αθήνα, θυμάμαι έχει κλείσει studio, το «Ωμέγα». Ήτανε στην Γκύζη. Και είχε κλείσει εκατόν είκοσι ώρες... Ότι ώρα θέλαμε να πάμε να γράψουμε. Ότι ώρα!. Είτε τέσσερις το απόγευμα, είτε τέσσερις το πρωί. Ξέρεις, τότε, Αντώνη, η δισκογραφία ήτανε τελείως διαφορετική. Δεν είναι όπως τώρα που γράφεις μουσική και μετά πας και τραγουδάς μετά από πέντε μέρες. Τότε, παίζοντας, τραγουδούσες και δυο φωνές, όπως είμαστε, έτσι; Δεν έβαζες τον ένα στο κλουβί για να φτιάξει. Όχι, έτσι ήταν... Και θυμάμαι από το πρωί, δέκα, μέχρι βράδυ, δώδεκα, δυο η ώρα. Τίποτα... Παρεμπιπτόντως, το προηγούμενο βράδυ που ήρθαμε στην Αθήνα, μας φέρνει τον Κοκαλάκη τον Αλέκο, έναν λαουτιέρη. Καλή του ώρα. Αυτός δεν ήθελε. Επαγγελματίας ήταν τότε, λέει «σιγά μην κάτσω να ασχοληθώ». Βέβαια να φανταστείς μου τα έλεγε η εταιρεία πριν πέντε-έξι μέρες που έγραφα και μας τα 'λεγε. Και όταν εκάναμε το βράδυ τις πρόβες, αυτός άλλαξε γνώμη. Αλλά όλο το βράδυ πρόβες. Να σου πω πού καταλήξαμε; Έπαιζα εγώ μαντολίνο και ακολουθούσε αυτός εμένα.

Έτσι γινόταν, διότι αυτός έπαιζε λαούτο, αλλά έπαιζε χορευτικά, σε γρήγορο ρυθμό. Εγώ δεν έπαιζα σε γρήγορο, σε απλό. Λοιπόν, παίζουμε από τις δέκα το πρωί μέχρι το βράδυ, μια η ώρα. Τίποτα να γράψουμε. Και παίζει τότε σε ένα κρητικό κέντρο ο Μανώλης Αλεξάκης, παιδί τότε. Και πάμε στο κέντρο και γινόμαστε... Κουτουλούσαμε τις τοίχους... Καταλαβαίνει Και λέμε «τώρα πάμε!» Μετά το κέντρο, ήταν έξι το πρωί, και πάμε στο στούντιο από το κέντρο απευθείας. Έντεκα είχαμε τελειώσει! Έντεκα είχαμε τελειώσει! Τελείως! Όλα! Την κρητική καντάδα την πρώτη... Τα βάζει ο Παισανίας μετά, ο ηχολήπτης, και τα ακούμε, και λέμε «εμείς τα κάναμε αυτά;» Δεν το πιστεύαμε, Αντώνη... Δεν το πιστεύαμε!σ Και ξέρεις, τότε, Αντώνη, γράφανε με μπομπίνα. Η εταιρεία είχε τρελαθεί. Τότε, υπόψη, του Μύρου η γυναίκα και του «Σύστρο Μουσικό Εργαστήρι» ήτανε η γυναίκα αυτουνού με του Μύρου που τραγουδούσαμε μαζί αδέρφια. Που μπορούσε να μας πει «ελάτε να μου γράψετε» και Ανωγειανός κιόλας, απλά αυτός δεν το σπουδεολόγησε. Εκυκλοφόρησε, Αντώνη, τι να σου πω τώρα. Πω ,χαμός εγίνηκε. Μου έλεγε ο Πάρις, δεν θα ξεχάσω, ο Γεροντής, κουβάλαγε κούτες τις κασέτες! Κούτες στον Άγιο Νικόλαο, από 'κει ξεκινήσαμε τώρα. Μετά από δυο χρόνια, μετά θέλαμε να κάνουμε άλλη μια.

Μετά από εκείνη την περίοδο του δίσκου ξεκινήσατε να δουλεύετε επαγγελματικά;

Ναι, βέβαια, αφού εγενίκαμε φίρμες [γέλια]... Πιο πριν δεν μας ήξερε κανένας [γέλια]! Τότε ο άλλος, ήταν ο ξάδερφός μου, αυτός που παίζαμε μαζί, αλλά πέθανε μικρός. Κοίταξε να δεις τώρα, μετά από αυτά τα δυο τα CD, «Κρητική Καντάδα Νο1» και «Νο2», δεν μπορούσες να συνεχίσεις το ίδιο μοτίβο. Έπρεπε να δείξεις τις ικανότητές σου. Κατάλαβες; Έπρεπε να ακολουθήσεις και να βγάλεις μουσική δική σου, διότι αυτά τα κομμάτια είναι παλιά κομμάτια παραδοσιακά. Ήταν κομμάτια που παιζόντουσαν στις παρέες, άλλοι τα γνώριζαν άλλοι όχι,

αλλά έπρεπε να ξεκινήσεις να δημιουργείς. Δεν γινόταν αλλιώς. Δεν μπορείς να ανακατεύεις το ίδιο. Και ξεκίνησα μετά από 'κει και έκανα όλες τις δισκογραφίες που έχω κάνει, είναι δικές μου.. Κάθε τρία-τέσσερα χρόνια έκανα δισκογραφίες. Έτσι είναι το βιογραφικό. Θυμάμαι ότι πηγαίναμε στο χωριό και ήταν ο συγχωρεμένος ο πατέρας μου αρρωστάρης, και πήγαινε ένας μανάβης... Ξέρεις τι είναι ο μανάβης; Οι γυρολόγοι... Όλοι οι γυρολόγοι είχαν την κασέτα και έπαιζε. Και μαθαίνει ο μανάβης ότι ο πατέρας μου ήταν ο Ανδρέας και πήγαινε και αγκάλιαζε τον πατέρα μου. «Τι είναι αυτός;», έλεγε [γέλια]. Εγώ θέλω να σου πω πώς ξεκίνησε η δουλειά. Και δόξα τω Θεώ πήγε πολύ καλά.

Σε τι χώρους παίζατε μετά κύριε Μιλτιάδη; Έχουν αλλάξει καθόλου;

Η δουλειά ξεκίνησε στα κέντρα. Γάμους, εκδηλώσεις βαφτίσεις, τα πάντα, πανηγύρια. Τότε τα μαγαζιά ήταν μικρά. Των πεντακοσίων ατόμων, τώρα είναι των δυο χιλιάδων.

Πηγαίνετε τώρα σε μαγαζί να παίξετε;

Τώρα όχι, σε μαγαζί δεν πάω. Κοίταξε να δεις κιόλας, ο κόσμος αλλιώς γλεντούσε τότε και αλλιώς σήμερα. Τότε πηγαίναμε στα μαγαζιά. Το μαγαζί εννιά η ώρα ήταν γεμάτο, και οικογενειακές παρέες. Ο Πάρις ερχότανε με τον πατέρα του και τη μάνα του και τον αδερφό του. Οικογενειακές παρέες όλες. Σήμερα... Δεν βλέπω οικογενειακή παρέα να πάει στο μαγαζί. 15άρηδες, 18άρηδες, 25άρηδες... Και ή φασαρία θα βάλουνε ή είναι έτοιμοι για φασαρία. Είναι οι πιτσιρικάδες και το ποτό... [Συμπληρώνει ο γιός του] Ξεκινάνε αντιπαραθέσεις από παρέα σε παρέα. Παλιότερα ήτανε μόνο πιο σκληρά επειδή γινότανε κριτική. Ήτανε πέντε-έξι μαγαζιά στο Ηράκλειο και γινόταν συναγωνισμός. «Ποιος παίζει εκεί;» «Ο τάδε...» «Ποιος παίζει εκεί;» «Ο τάδε...» Και έκανες την επιλογή σου. Έπαιρνες τη γυναίκα, τα παιδιά σου, και πήγαινες και καθόσουν, και δεν γινότανε τόσες φασαρίες. Τώρα είναι πιο επίφοβο. Τότε καθόντουσαν οι παρέες και πίναν τα κρασιά τους. Κι αν χρειαζόταν, πίναν και ουίσκι στο τέλος. Δεν έχει καμία σχέση με το τώρα αυτό. Έχει αλλάξει και το ωράριο πλέον, θα βγει το σχήμα έντεκα, δώδεκα... Ανάλογα με τον κόσμο που θα έχει από κάτω. Εμείς εννιά παίζαμε μέχρι όσο πάει.

Για τι ρεπερτόριο σας καλούσαν;

Πιο πολύ με καλούσαν για το δικό μου. Σε μια εκδήλωση παιζόντουσαν τα παραδοσιακά τραγούδια με λύρα και κάποιο διάστημα σταματούσε ο λυράρης και έπαιζε τα κομμάτια τα

δικά του, το ζητούσε ο κόσμος. [Συμπληρώνει σε αυτό το σημείο ο γιός του ο Μανώλης]. Όταν έπαιζα μαντολίνο γινόταν χαμός. Ο κόσμος ζητούσε και τις επιτυχίες της εποχής.

Κύριε Μιλτιάδη υπήρξατε ποτέ δάσκαλος;

Όχι. Ποτέ, ποτέ, ενώ μου δόθηκε η ευκαιρία δεν ήθελα. Κοίταξε να δεις... Όταν κάθεται και παίζει ένα πανηγύρι, και σε γάμο, και να κάθεται μετά να κάνεις μαθήματα πας για... Πρέπει να 'σαι ήρεμος. Αν και έχω μαθητές πολλούς που μάθαν μόνοι τους, αλλά παίζουν εμένα [γέλια].

Έχει αλλάξει με την πάροδο του χρόνου η διδασκαλία του οργάνου στην Κρήτη;

Κοίταξε να δεις, τώρα πάνε στα Ωδεία. Υπάρχει το Ωδείο Ηρακλείου, υπάρχουν και πολλά ιδιωτικά και συναδέλφοι κάνουνε μαθήματα, έχουνε βάλει και παρτιτούρες. Αλλά μένει εκεί. Για να μάθεις, Αντώνη, όργανο σήμερα, πρέπει να αφήσεις τις παρτιτούρες και όλα τα υπόλοιπα και να δουλεύει το μυαλό να μάθεις μουσική.

Θεωρείται ότι λείπουν πράγματα από την παρτιτούρα;

Και βέβαια λείπουν. Ξέρεις ότι ο Ξυλούρης, είχα πάει μια φορά όταν ήτανε ο Μαρκόπουλος με τον Βασίλη τον Σκουλά, είχα πάει μια φορά, εκάνανε συνεργασία. Τότε έμεινε ο Βασίλης εδώ στον Αη Γιάννη στο Ηράκλειο. Και κάνανε στο σπίτι στο ισόγειο πρόβες. Και πήγα και έψησα δυο αρνιά, με φώναξε. Και τότε άκουσα τον Μαρκόπουλο μέσα, και έλεγε εκεί που τρώγανε ότι δεν μπορούσε να βάλει σε καλούπι τον Ξυλούρη. Έγραφε μουσική από 'δω μέχρι εδώ. Δηλαδή... Έπρεπε να πάει η φωνή από 'δω μέχρι εδώ. Και ο Ξυλούρης είχε δυνατότητα παραπάνω, κατάλαβες; Δεν μπορούσες να τον βάλεις σε καλούπι. Λέει, «θα τραγουδεί», στην ορχήστρα, «θα κρατάτε σιγόντο, και μόλις σταματήσει η φωνή θα μπειτε κανονικά». Δηλαδή αντί να μπεις από 'δω, έμπαινες από 'δω. Έτσι είναι και η μουσική. Τη μουσική δεν μπορείς να την περιορίσεις. Εσύ έχεις δυνατότητες να τραβήξεις κορώνες. Να κάμεις ό,τι θέλεις. Εγώ δεν έχω. Δεν μπορώ να σε περιορίσω εσένα, γιατί όλη η μουσική είναι στις κορώνες που θα βγάλεις.

Ήταν δηλαδή με επιλογή σας να μην ασχοληθείτε με το θεωρητικό υπόβαθρο της μουσικής;

Ναι, δεν ασχολήθηκα καθόλου. Στην Κρήτη ο καταξιωμένος καλλιτέχνης, σύμφωνα με τα δικά μου δεδομένα, [συμπληρώνει ο Μανώλης] είναι αυτός που θα καταφέρνει να ξεχωρίσει με το ηχόχρωμά του. Δηλαδή να ακούσεις μια λύρα και να πεις ότι αυτός είναι ο Αντώνης, αυτός είναι ο Ξυλούρης, αυτός είναι ο Σκουλάς. Αυτός είναι ο καταξιωμένος, γιατί βάζει το δικό του στοιχείο με τη χροιά της λύρας του, και εκεί είναι που μπαίνεις στη διαδικασία που πρέπει να έχεις τη δική σου αντίληψη, το δικό σου αυτί. Πρέπει να προσθέσεις τα δικά σου στοιχεία στον σκοπό και στη μουσική, γιατί έναν σκοπό αλλιώς θα τον παίξω εγώ, αλλιώς θα τον παίξεις εσύ, και αυτό μένει στον κόσμο [Συνεχίζει ο Μιλτιάδης]. Ο κάθε παίκτης έχει το δικό του χρώμα! Κατάλαβες;

Είναι δύσκολο κάποιος να ξεχωρίσει τώρα;

Αυτό εξαρτάται από τον εκάστοτε καλλιτέχνη. Αν πεις το ζήτη... Τελείωσε. Πρέπει να δουλεύεις τη μουσική, να 'σαι διαχρονικός. Αν δεν είσαι διαχρονικός, είσαι τελειωμένος. Τέλος. Έτσι είναι η μουσική. Κοίταξε να δεις, ο Ξυλούρης είναι τώρα σαράντα χρόνια που πέθανε, μπορεί και παραπάνω. Και όμως, κάθε μέρα ακούγεται. Κάθε μέρα. Κάνεις το ράδιο έτσι και ακούς Ξυλούρη και θα ακούγεται χρόνια. Ο άλλος που βγάζει έναν δίσκο σήμερα. Μάλλον ένα τραγούδι σήμερα μάλλον... Δεν βγάζουν. Δεν κάθονται. Άμα κάτσεις να ασχοληθείς με τη μουσική και είσαι μουσικός, θα βγάλεις κομμάτια. [Εδώ συμπληρώνει ο Μανώλης ότι, απλά, είναι και τα χρήματα στη μέση, τώρα ζητάνε λεφτά, δεν αναλαμβάνουνε]

Ναι, αλλά κοίταξε να δεις [συνεχίζει ο Μιλτιάδης], όταν η εταιρεία ακούσει τη δουλειά που θα του πας, ξέρει αν θα σου ζητήσει λεφτά ή αν δεν θα σου ζητήσει... Ξέρει δηλαδή ότι θα πουλήσει ακόμα και τώρα. Προχθές μας το έλεγε η εταιρεία. Αλλιώς, τα έξοδα ποιος θα τα πληρώσει; [Συμπληρώνει Μανώλης] Τις ώρες του στούντιο, τη μακέτα, τη φωτογράφιση, το διαφημιστικό. [Συνεχίζει ο Μιλτιάδης] Εγώ τι ώρα θέλω να γράψω, ό,τι ώρα τον πάρω τηλέφωνο θα μου πει «έλα», θα πάω τώρα να γράψω. Αλλά δεν του γράφω ένα τραγούδι. Εγώ τραγουδία γράφω. [Συμπληρώνει ο Μανώλης ότι και αυτό έχει αλλάξει στην εποχή μας, ειδικά στην κρητική μουσική. Προσπαθώντας να διατηρηθείς στην επιφάνεια και στην επικαιρότητα και στον κόσμο παράγεις ένα τραγούδι το οποίο θεωρητικά θα είναι επιτυχία. Ωστε για ένα χρονικό διάστημα, έξι μήνες, οκτώ, ή χρόνο, ακούγεται. Και μόλις αρχίζει να ξεφουσκώνει αυτό το τραγούδι, δημιουργείς το επόμενο. Και συνεχίζει αυτό το πράγμα. Γιατί διαφορετικά πρέπει να παράξεις μια δισκογραφική δουλειά, δέκα ή δώδεκα κομμάτια, όσα είναι αυτά. Που θέλει χρόνο. Και για να ξαναδημιουργήσεις θέλει πάλι χρόνο.

[Συνεχίζει ο Μιλτιάδης] Αυτό συμβαίνει και στην Αθήνα, και στους λαϊκούς, βέβαια. Αυτοί τους τα βγάζουν άλλοι. Αλλά στην παράδοση δεν μπορείς να λες ότι «βγάζω ενα

τραγούδι και το δημοσιεύω». [Συμπληρώνει ο Μανώλης] Καλύτερα μια συλλογική δουλειά, γιατί μένει στον χρόνο. Αυτό κυκλοφόρησε τότε, το πλασίωσαν αυτά τα τραγούδια. Ολοκληρωμένο, ξέρεις τι να αναζητήσεις. Βέβαια, έχουν αλλάξει και τα μέσα. Ό,τι θες το πληκτρολογείς και το βρίσκεις σε διαφορετικές εκδόσεις, γράφτηκε τότε. Και σε ζωντανό, σε μια παρέα, σε χίλια δυο. Γι' αυτό τα μέσα της τεχνολογίας έχουν εξελίξει όλες αυτές τις καταστάσεις της μουσικής και της παράδοσης που υπάρχει. Πάντως εγώ [μιλάει ακόμη ο Μανώλης] που παρακολουθώ πιο έντονα τη νέα γενιά, διακρίνω ότι μόνο όσοι έχουν τα στοιχεία του παλαιού καλλιτέχνη, και ακολουθούνε τη δισκογραφική δουλειά ολοκληρωμένη και όχι ενός κομματιού, πως μόνο αυτοί ξεχωρίζουν. Ενώ [συμπληρώνει ο Μιλτιάδης] πως αν δεν δουλέψει, να κάνει διαχρονική δουλειά, τότε πάει.

Στη δουλειά σας τι μουσικό εξοπλισμό χρησιμοποιείται για το όργανο, ήταν πάντα ο ίδιος;

Παλιότερα παίρναμε τα δικά μας μηχανήματα, κονσόλες, ηχεία, τα έχω ακόμα. Αλλά τώρα έχουν γίνει πιο εξευγενισμένα, φέρνουνε άλλοι άνθρωποι που έχουν ήχο. Όσον αφορά το όργανο, τώρα εγώ παίζω πάντα με μαγνήτη.

Το όργανο που έχετε κύριε Μιλτιάδη από πότε είναι;

Το επαγγελματικό όργανο που έχω είναι από το '91. Με αυτό παίζω. [Συμπληρώνει ο γιος του] Ακόμα και όταν έσπασε μια φορά το έφτιαξε ο κατασκευαστής, για να έχει το ίδιο.

Πώς κλείνονται οι δουλειές σας; Σας παίρνουν εσάς τηλέφωνο τον ίδιο;

Ναι έτσι ακριβώς.

Δεν υπάρχει κάποιος διαμεσολαβητής ή κάποια εταιρεία, κάποιος manager;

Όχι, όχι, όχι, τώρα σκέφτομαι να βάλω κάνα μάνατζερ [γέλια]. [Συμπληρώνει ο Μανώλης] Εδώ λειτουργεί πολύ το προσωπικό και το συγγενολόι.

Για τη δουλειά σας όταν παίζετε γίνονται πρόβες;

Όχι, δεν κάνω. Ούτε κάναμε. Μόνο όταν ήταν καινούργιος ο λαουτιέρης κάναμε. Βέβαια τα λαούτα που έχω εγώ είναι λίγα. Είχα κάποια στιγμή λαούτο είκοσι χρόνια. Τώρα έχω περίπου δέκα χρόνια. Πέντε-έξι λαούτο να είναι.

Ξεχωρίζεται κάποια μουσική σε συνεργασία;

Όχι, όλες το ίδιο.. Δεν ξεχωρίζω κάποια στιγμή, γιατί αυτό που ήθελα εγώ, Αντώνη, το περνούσα. Εγώ περνούσα στο γλέντι, ό,τι ήθελα έπαιζα. Έπαιζε πάντα όλα, ή ο λυράρης αξιόλογος. Αλλά εκεί που ήθελα να περάσω εγώ κάτι, το περνούσα μοναχός μου.

Στα γλέντια τώρα, κύριε Μιλτιάδη, πώς είναι ο κόσμος; Έχετε την ίδια απήχηση που είχατε; Οι νέοι πώς είναι; Πώς εκλαμβάνουν αυτό που κάνετε;

Τώρα έχει πιο πολύ! Να, προχθές έπαιζα σε μια βάφτιση, γινότανε χαμός με το μαντολίνο. [Συμπληρώνει ο Μανώλης] Υπάρχει ακόμα μερίδα νέων που αναζητά πράγματα για την παράδοση και το μαντολίνο.

Τι θα συμβουλευάτε έναν νέο που ξεκινάει η μαντολίνο;

Πρώτον να μην πάει σε Ωδείο! Να έχει ακούσματα. Να ακούει. Να βάλει τη μουσική εδώ [δείχνει το κεφάλι του] και να την επεξεργάζεται και να τη φέρνει στο όργανο. Το όργανο είναι σαν τον άνθρωπο. Ό,τι του δώσεις από 'δώ [δείχνει πάλι το κεφάλι του] το μεταφέρει και εκεί [δείχνει τα χέρια του]. Όταν παίζεις το όργανο, το δουλεύεις με το μυαλό. Πρέπει να κάτσει ο νέος να μάθει μόνος του! Να έχει κάτι δικό του. Να παρουσιάσει ένα χρώμα δικό του! Η μίμηση είναι το χειρότερο πράγμα.

Κοίταξε να δεις, σήμερα υπάρχουν εκατό καλλιτέχνες, ας πούμε, και έχουν βγει ενενήντα πέντε από τα Ωδεία, για να μην πω και οι εκατό. Δεν έχουν να προσφέρουν αυτοί. Είναι μόνο για το σόου. Να παίζουνε, παιχταράδες. Να παίζουνε για γάμους, βαφτίσεις. Αλλά για να αφήσουν κάτι άλλο διαχρονικό δεν είναι. [Συμπληρώνει ο Μανώλης] Στην παρούσα φάση, αυτοί που έχουν ξεχωρίσει στην κρητική παράδοση τώρα, είναι αυτοί που είναι σχεδόν αυτοδίδακτοι και ασχοληθήκαν με μεράκι και έχουν βάλει το δικό τους στοιχείο μες στο όργανο. Αυτός που είναι με τα πατήματα, την παρτιτούρα και το τυπικό, παραμένει στο τυπικό και στάσιμος. Δημιουργικός είναι ένας καλλιτέχνης που έχει μεγαλώσει μέσα στη φύση, μέσα στη βιοπάλη, με διαφορετικούς ήχους, και όχι στην πόλη. Δηλαδή ένας καλλιτέχνης είναι

συνήθως πιο καταξιωμένος όταν έχει μεγαλώσει μέσα στα χωράφια, στα πρόβατα σε τέτοιες καταστάσεις. Παρά ο άλλος που είναι μεγαλωμένος μέσα στο Ηράκλειο, την κόρνα. Γιατί ο άλλος αντλεί στοιχεία της φύσης και το περνάει μέσα του. Από 'κει τα εξωτερικεύει μέσα από τη μουσική του.

Γνωρίζετε που μπορεί κάποιος να βρει πληροφορίες για την κρητική μουσική;

Δεν γνωρίζω. [Συμπληρώνει ο Μανώλης] Μόνο αν υπάρχει στη Βικελαία κεντρική βιβλιοθήκη, στο Ηράκλειο. Αλλιώς δεν ξέρουμε κάτι άλλο. Αλλιώς δεν γνωρίζουμε πολλά πράγματα .

Πιστεύετε υπάρχει εξέλιξη του οργάνου και της μουσικής στην Κρήτη;

Εξέλιξη δεν βλέπω. Κοίταξε να δεις, παιχτικώς οι καλλιτέχνες ζωγραφίζουν οι καινούργιοι, αλλά δεν υπάρχει παραγωγή μουσικής σήμερα, και εξαιτίας με τα μηχανήματα έχεις άλλο παίξιμο. Το τόσο θα κάνουν τα μηχανήματα τόσο. Αλλά δεν υπάρχουν παραγωγές, ενώ είναι τόσο πλούσια μουσική. Και στο λάιβ παίζουν τον Αντώνη, τον Μιλτιάδη, τον τάδε, τα παίζουν όλα. Δεν υπάρχει κάτι καινούργιο. Εγώ θα κάτσω, τώρα, ας πούμε, θα τελειώσουμε μια δισκογραφία. Τα την περάσω στον κόσμο. Δεν γράφω εγώ τυχαία κάθε πέντε-έξι χρόνια. Τη δουλειά που είναι να βγάλω τώρα την έχω τελειώσει εδώ και δυο-τρία χρόνια. Όταν βγάζεις μια καινούργια δουλειά η άλλη πάει πίσω.

Το μαντολίνο τι ρόλο έχει μέσα στο γλέντι; Υπάρχει διαφορά στον ρόλο του μετά από την περίοδο που δισκογραφήσατε;

Πριν δεν ακουγότανε. Τώρα έχει καθιερωθεί πλέον [Συμπληρώνει ο Μανώλης] Το μαντολίνο θα συνοδεύει όλο το βράδυ τη λύρα, αλλά κυρίως θα παιχτεί γενικά στην αρχή. Θα παίζεις ακουστικά κομμάτια σε έναν γάμο πχ. Μέχρι να αρχίσει ο γάμος και μετά. Ύστερα θα παίζει στο τέλος της βραδιάς. Και στο ενδιάμεσο το ζητούνε. Ο κόσμος το ζητάει. [Συμπληρώνει ο Μανώλης] Κυρίαρχο όργανο εδώ στην Κρήτη είναι η λύρα.

Δεν έχετε πάει σε δουλειά μόνο με το μαντολίνο δηλαδή;

Όχι, ποτέ! Μόνο συναυλίες. Όχι σε γλέντι και γάμους κ.λπ. [Συμπληρώνει ο Μανώλης] Στη συναυλία δεν θα χορέψεις, ενώ στο γάμο χρειάζεται η λύρα για να χορέψεις.

Π3. Συνέντευξη με τον Μιχάλη Σταυρακάκη: Απομαγνητοφώνηση

Πότε γεννηθήκατε και από πού κατάγεστε;

Εγώ, Αντώνη, γεννήθηκα εδώ που είμαι τώρα, σε αυτό το χωριουδάκι, τα Αρμανώγεια. Είναι μια αποικία Ανωγειανών, αλλά έφυγα πολύ μικρός και γύρισα. Στην ουσία γυρίσαμε στα Ανώγεια, δηλαδή στη γενέτειρα του πατέρα μου, ας πούμε, ξέρω 'γώ, του παππού μου και τα λοιπά. Εδώ είχαν έρθει οι γονείς μου, ας πούμε ξέρω 'γώ, οι γονείς μου... Ο παππούς μου ήρθε την κατοχή, στον πόλεμο δηλαδή, και ήταν εδώ ήδη οι δυο μεγάλοι αδερφοί του πατέρα μου, οι δυο οι γιοί του οι πρώτοι, οπότε ο πατέρας του ήταν ο τελευταίος. Τον πήρε λοιπόν και ήρθε για να βγάλουμε την κατοχή. Όχι τίποτα άλλο, ας πούμε ξέρω 'γώ. Και μείναμε κάποια χρόνια.

Μετά που παντρεύτηκε ο πατέρας γεννήθηκα εγώ, γυρίσαμε στα Ανώγεια. Οπότε δηλαδή στην ουσία το βίωμά μου, ας πούμε έτσι, όχι το μουσικό, όλο το βίωμά μου, η ζωή μου δηλαδή, αρχίζει και αναπτύσσεται, ας πούμε ξέρω 'γώ στα Ανώγεια. Και αισθάνομαι Ανωγειανός, αλλά εντάξει. Φυσικά έχουμε και στα Αρμανώγεια, ας πούμε, ξέρεις, ξαδέρφια, μπαρμπάδες, τα λοιπά. Ο Βασίλης, ας πούμε, ήταν εδώ στα Αρμανώγεια. Ο πατέρας του ήταν εδώ παντρεμένος. Τον ξέρεις τον Βασίλη; Δεν τον ξέρεις τον ξάδερφό μου που τραγουδάει; Ο Βασίλης ήταν ο τραγουδιστής μας σε όλα, δηλαδή από τον «Λαβύρινθο» μέχρι έτσι προσωπικούς δίσκους. Τελοσπάντων. Ο Μήτσος, ας πούμε, που γράφει τον στίχο, γεννήθηκε εδώ και μεγάλωσε εδώ. Ήταν δηλαδή το σπίτι τους εδώ. Εγώ, ας πούμε, γύρισα... Τελοσπάντων. Οπότε δηλαδή ζω και αναπνέω, ας πούμε ξέρω 'γώ, τα πρώτα μου ακούσματα και ερεθίσματα είναι στα Ανώγεια.

Έχω όμως και μια αναφορά εδώ πέρα που είμαι. Αυτό στο λέω, Αντώνη, γιατί στις μέρες μας, δυστυχώς, το βίωμα, ας πούμε το, και το ιδίωμα έχουν ξεφτίσει. Έχουν γίνει, ας πούμε ξέρω 'γώ, πιο φλατ τα πράγματα, πιο ευθεία δηλαδή. Δεν υπάρχει πλέον αυτό το πράγμα και αν υπάρχει είναι λίγο. Δηλαδή λίγο θα ξεχωρίσεις, ας πούμε ξέρω 'γώ, μια παρέα που θα γίνει στα Ανώγεια από μια παρέα που θα γίνει στο Ηράκλειο, κατάλαβες;

Γιατί συμβαίνει αυτό πιστεύετε;

Γιατί; Αυτό συμβαίνει σε όλα τα πράγματα, Αντώνη. Και συμβαίνει σε όλη την ημφίλιο, ας πούμε. Όσο πιο ανοιχτές, όσο περισσότερο ανοίγονται οι κοινωνίες, τόσο περισσότερο επικαλύπτονται τα ήθη και τα έθιμα, έτσι; Και τα ιδιώματα. Και τα γλωσσικά και τα μουσικά

και όλα. Δυστυχώς ή ευτυχώς, για μένα δυστυχώς. Γιατί; Γιατί το λέω. Ξέρεις, αν έχεις ας πούμε δέκα ιδιώματα, αυτά, και τα παντρέψεις, θα βγάλεις. Όσο περισσότερα, τελοσπάντων βάζεις ένα σύνολο μέσα, περισσότερα υποσύνολα θα βγάλεις, έτσι; Αν μια στιγμή, ας πούμε, από τη μια άκρη της Κρήτης μέχρι την άλλη παίζουν ανωγειανές κοντυλιές, τι γίνεται μετά; Κατάλαβες; Εκεί θα παίζεις ανωγειανές κοντυλιές, δηλαδή ‘παπά’ με λίγα λόγια, ας πούμε. Αυτό το μωσαϊκό που υπήρχε στην Κρήτη, δηλαδή παρόλο που είναι ένα νησί, η Κρήτη, ας πούμε, είχε χαρακτηριστικά όσον αναφορά... Άσε τη μορφολογία του εδάφους, που παραμένει, ας πούμε, έτσι ως είχε. Αλλά όσον αναφορά το γίνεσθαι στο νησί απάνω, τείνει να γίνει... Ισοπεδωθήκαν τα πάντα, ας πούμε ξέρω ‘γώ. Ό,τι τρώει δηλαδή ο Χανιώτης, τρώει κι ο Λασιθιώτης, ό,τι πίνει ο ένας, πίνει και ο άλλος, όπως διασκεδάζει ο ένας, διασκεδάζει και ο άλλος, ό,τι ακούει ο ένας, ακούει και ο άλλος, έτσι;

Δεν ήταν όμως αυτά τα πράγματα. Δεν ήταν έτσι, δηλαδή, είχε γνωρίσματα, ας πούμε ξέρω ‘γώ. Σου λέγανε, «από πού είσαι;», παραδείγματος χάρη, «απ’ τα Ανώγεια». Ξέρανε, βγάζανε συμπεράσματα οι άνθρωποι. Ξέρανε, δηλαδή, να μην εμβαθύνουμε, να πούμε και ποιανού είσαι. Δηλαδή, όσο πάμε προς τα πίσω, όλα αυτά τα πράγματα έχουν λόγω ύπαρξης να τα αναφέρομε. Δηλαδή, πριν μισό αιώνα, ας πούμε ξέρω ‘γώ, εγώ δεν διέφερα και πολύ από τον παππού μου, που γεννήθηκε το 1870. Δηλαδή, στην ουσία όπως μεγάλωσε αυτός, φυσικά άλλες κακουχίες είχε κι άλλα, άλλους Τούρκους ακόμη εδώ πέρα, και επέρασε τα τα λοιπά... Αλλά όσον αφορά τον τρόπο ζωής, δεν διαφέραμε και πολύ. Καταρχάς, επικοινωνούσαμε, έτσι; Αυτό σημαίνει ότι είμαστε πολύ κοντά. Με τον πατέρα μου δε, ακόμη πιο κοντά. Τώρα όμως, Αντώνη, δεν συμβαίνει αυτό το πράγμα. Δηλαδή, εγώ ας πούμε, από τη θυγατέρα μου έχουμε απόσταση. Παρόλο που είμαστε μαζί, παρόλο που τα βρίσκομε, παρόλο που κάνουμε παρέα, που είμαστε φίλοι, δεν έχουμε ας πούμε αυτό το πατέρας-παιδί, κάτσε κάτω, σήκω πάνω, πήγαινε έλα, έτσι; Είναι δηλαδή πιο ανοιχτά τα πράγματα. Έχουμε τεράστιες διαφορές με το παιδί μου, κατάλαβες; Τελοσπάντων, όσο πάει ο καιρός, δυστυχώς ή ευτυχώς, θέ’με δεν θέ’με δηλαδή, έτσι γίνεται αυτό το πράγμα.

Το θεωρείται κακή εξέλιξη αυτό που γίνεται;

Από κάποια άποψη το θεωρώ, ας το πούμε, αρνητικό. Γιατί έχω να κάνω με λιγότερα πράγματα. Έχω να παντρέψω λιγότερα πράγματα δηλαδή. Εγώ, ας πούμε, που ζω ακόμη και δραστηριοποιούμαι και είμαι ενεργός μουσικός, δεν έχω... Πάω στα Χανιά, ας πούμε ξέρω ‘γώ, και δεν βρίσκω κανένα διαφορετικό άκουσμα. Ενώ παλιά πήγαινα στα Χανιά και άκουγα, ας πούμε, έναν παίχτη στον δρόμο, κατάλαβες, και έπαιζε διαφορετικά από μένα, από την περιοχή μου. Αυτό ήτανε μπόλι, ήτανε μπόλιασμα, το κατάλαβες; Τώρα δεν υπάρχει αυτό.

Ας πούμε, τα παιδιά δηλαδή που έρχονται στα σεμινάρια εδώ το καλοκαίρι, ας πούμε στον «Λαβύρινθο» στο Γουδέτσι και στα Ανώγεια που γίνεται τώρα πλέον, έτσι δηλαδή έρχονται στην Κρήτη. «Τι παίζεις;» «Κρητικά». Όχι, ρε φίλε μου, δεν είναι έτσι τα πράγματα! Έτσι κρητικά, γενικώς και αορίστως, ας πούμε. Τώρα τείνει να γίνει αυτό το πράγμα, δηλαδή παίζεις κρητικά, ναι όλοι το ίδιο κάναμε, όλοι το ίδιο παίζαμε, ας πούμε παλιότερα όχι.

«Από πού είσαι;» «Από Χανιά;» Άλλα πράγματα. Ριζίτικα, συρτά, στοπ. Κανένα πεντοζάλι, ένα πεντοζάλι, έτσι; Ερχόμαστε προς το Ρέθυμνο. Συρτα, πεντοζαλάκια, μαλεβιζιώτη λίγο, και λίγο κοντυλιές. Ερχόμαστε προς το Ηράκλειο. Κοντυλιες πολύ. Συρτό. Εδώ ήταν ένα χωνευτήρι, ας πούμε ξέρω 'γώ. Γιατί ήταν στη μέση και ερχόταν από ανατολή και από δύση. Όσο πηγαίναν προς ανατολή, τα συρτά εξαφανιζότανε, έτσι; Τελείως εξαφανιζόταν. Ριζιτικά εξαφανιζότανε. Τα πάντα. Και είχαμε μόνο κοντυλιές. Άλλα η κάθε επαρχία.

Εφταξες στις επαρχίες; Τις θυμάσαι; Τα διαμερίσματα του κάθε νομού παλιότερα, ήταν ανάλογα το μέγεθος του νομού σε έκταση και σε πληθυσμό, χωριζόταν σε επαρχίες. Τώρα είναι Δήμοι στη θέση των επαρχιών. Δηλαδή των μεγάλων δήμων πλέον, τους καλλικρατικούς ας πούμε, ή δεν ξέρω τι, τους καποδιστριακούς, ήτανε παλιότερα οι επαρχίες. Αλλά, πρόσεξε να δεις τώρα μια διαφορά με το σήμερα. Η επαρχία είχε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, που δεν έχει σήμερα ο Δήμος. Δηλαδή, εγώ αυτή τη στιγμή είμαι εδώ, σε έναν Δήμο, Αρχανών Αστερωσίων. Και ξεκινάει από τις Αρχάνες, να δεις λίγο έξω από το Ηράκλειο, και καταλήγει στο Λυβικό πέλαγος. Να οι τρεις ενότητες, που δεν έχουν καμία σχέση η μια με την άλλη, όμως είμαστε στον ίδιο Δήμο. Όταν λέω δεν έχει καμία σχέση, όλοι μιλούμε ελληνικά, αλλά ήθη και έθιμα, πώς αναπνέεις, πώς ζεις, πώς καλλιεργείς και δεν ξέρω τι και τι καλλιεργείς, καμία σχέση! Όμως είμαστε σε έναν Δήμο. Παλαιότερα αυτό το πράγμα, Αντώνη, ήταν τρεις επαρχίες. Και κάθε επαρχία είχε τα χαρακτηριστικά της, ας πούμε έτσι.

Έτσι λοιπόν θέλω να αναφερθώ, ας πούμε, για τις κοντυλιές στο μαντολίνο, τώρα να το βαλούμε σιγά-σιγά στην κουβέντα. Το μαντολίνο, λοιπόν, απαντάται στο Ηράκλειο και ανατολικά, έτσι μέχρι τη Σητεία. Δηλαδή, από το Ηράκλειο, επαρχία Πεδιάδος, επαρχία Βιάννου, επαρχία Ιεράπετρας Σητείας. Στην ουσία εκεί είναι το μαντολίνο. Εκεί δεσπόζει, εκεί δημιουργεί ας πούμε ξέρω 'γώ. Παίζει όμως κοντυλιές, συνοδεύει το βιολί, ή παίζει μόνο του με μια κιθάρα ας πούμε. Αλλά το χαρακτηριστικό του είναι αυτό. Ότι ανατολικά η Κρήτη, ας πούμε, ήταν δυτικότερη.

Αυτό ξέρεις τι σημαίνει. Ξέρεις. Και πρέπει να το έχεις κάνει, ας πούμε ξέρω 'γώ, σαν τρόπο το λέω τώρα, ανατολή-δύση. Δυτικός πολιτισμός στη φιλοσοφία, συγκεκριμένο και μη συγκεκριμένο. Πώς να το πούμε αλλιώς... Η δυτική Κρήτη μέχρι τη μέση, ας πούμε ξέρω 'γώ, είναι μακάμ, κατάλαβες. Είναι δηλαδή τροπικά, ας πούμε, ανήκει στο αραβοπερσικό σύστημα,

ας το πω τώρα έτσι. Η ανατολή είναι δυτικότερη. Ματζορο-μίνορα, ας πούμε, κάργα. Πέρα από τις πιο ορεινές περιοχές που ευδοκίμησαν τα πνευστά, δηλαδή τα θιαμπόλια και μετά οι ασκομαντούρες, έτσι, τα καλάμια δηλαδή. Και μετά μπήκανε δυο δυο και κάνανε τις ασκομαντούρες. Και μετά από την ασκομαντούρα αυτές οι μελωδίες πέρασαν στις λύρες. Λυράκια μικρά, παίζανε σε μια χορδή, ας πούμε, και δεν χρειάζονταν και παραπάνω. Διότι οι μελωδίες που φτιαχτήκανε στα καλάμια ήταν μιας τέταρτης. Δεν είχε. Η έκτασή τους ήταν μια τέταρτη, ας πούμε. Οπότε αυτό το πράγμα πέρασε στην ασκομαντούρα αυτούσιο. Απλά αντικατέστησε τους πνευμόνους, ας πούμε, το ασκί, έτσι, ήτανε πιο βροντόφωνο όργανο. Προστέθηκε το νταούλι, το νταουλάκι, ας πούμε της ανατολικής Κρήτης, και από 'κει και ύστερα τα ίδια πράγματα αρχίζει να αναπτύσσει η λύρα. Και πάντα μιλάμε τώρα για την περιοχή το μισό Ηράκλειο, με τον νομό Λασιθίου, έτσι, για αυτή την περιοχή σου μιλάω και σε αυτή θα αναφερθούμε.

Γιατί το μαντολίνο, ξαναλέω, εδώ παρουσιάζεται και εδώ κάνει καριέρα, ας πούμε ξέρω 'γώ. Εδώ ευδοκιμεί. Το ότι υπάρχει στα Ανώγεια, άντε στα σύνορα του νομού Ρεθύμνου, εντάξει, κοντά είναι, υπάρχει. Αλλά δεν έχει πάρει την έκταση που έχει πάρει από την ανατολική Κρήτη. Έτσι, που είναι ανά πάσα στιγμή δηλαδή μαντολίνο, ας πούμε ξέρω 'γώ. Και μάλιστα το μαντολίνο το κλασικό μαντολίνο. Όχι το πλακέ, αυτό που κατασκευάστηκε και μετά δεν ξέρω ποιος το προκατασκεύασε και γιατί το κατασκεύασανε.

Πιστεύω δηλαδή, κάνω μία παρένθεση όσον αφορά το όργανο αυτό καθαυτό, το πλακέ δημιουργήθηκε για να ταιριάσουν τα ηχοχρώματα πιο πολύ, ας πούμε ξέρω 'γώ με τα άλλα όργανα. Δηλαδή με το λαούτο, ξέρω 'γώ και περίπου τη λύρα. Επειδή το άλλο, το κλασικό ας πούμε... Γιατί όλα αυτά ήρθανε από Ιταλία. Ήταν τα περισσότερα δηλαδή κατάνια, ας πούμε ξέρω 'γώ. Τα μαντολίνα που ήρθαν εδώ, με σκάφος κουρούπι δηλαδή, έτσι, ήταν καθαρά κλασικό όργανο. Δηλαδή ένρινο, ας πούμε ξέρω 'γώ. Ναι, αλλά έπαιζε όμως. Στην ανατολική Κρήτη δεν χρειάζεται να το αποβάλλουν και να ζητήσουν καταφύγιο σε ένα πλακέ. Γιατί; Γιατί έπαιζε με κιθάρα και με βιολί. Οπότε το ηχόχρωμα δηλαδή ήταν ακριβώς έτσι. Ταίριαζε δηλαδή το πράγμα. Στην άλλη Κρήτη, εδώ στο κέντρο, ας μην, ξέρω 'γώ, που επικράτησε λίγο το μαντολίνο στην παρέα, εκεί χρειαστήκανε ένα άλλο όργανο, ας πούμε ξέρω 'γώ. Με ένα διαφορετικό ηχόχρωμα και γι' αυτό και κατασκευάστηκε, πιστεύω εγώ, το πλακέ. Αυτό όμως δεν λέει απολύτως τίποτα. Εγώ εμφανίζομαι, ας πούμε ξέρω 'γώ, το '70 ακριβώς. Με ένα μαντολίνο στα χέρια, που δεν είναι καθόλου, ούτε δεν είναι πλακέ. Είναι ένα κλασικό όργανο. Δηλαδή, μεγαλώνοντας στα Ανώγεια, ας πούμε ξέρω 'γώ, ό,τι ακούει το αυτί σου θα βγάλεις στο όργανο. Δεν σε καθορίζει το όργανο, ας πούμε έτσι, τελospάντων.

Υπάρχει κάποιος λόγος που παίζετε με το κλασικό όργανο (ναπολιτάνικο) και όχι με το πλακέ (κρητικό) μαντολίνο;

Εγώ έπαιξα από την αρχή το κλασικό μαντολίνο, ας πούμε το σκάφος δηλαδή, και εξακολουθώ. Όχι ότι δεν παίζω στο άλλο, έτσι... Αλλά εξακολουθώ. Δηλαδή λίγο-πολύ, ας πούμε ξέρω 'γώ, πιστεύω ότι τα όργανα αυτά τα πλακέ που δημιουργήθηκαν εδώ πέρα, Αντώνη, ήταν τυχαία όργανα, κατάλαβες; Δηλαδή και δεν συμφωνούσαν μεγάλες κλίμακες. Σου λέω για ποιο λόγο τα κάναν αυτά τα πράγματα. Οπότε οι χορδές ήτανε, ας πούμε, τίγκα τέζα, ξέρω 'γώ. Ή έψαχνες να βάλεις χορδές και δεν τις έβρισκες. Ήτανε πολύ σκληρά όργανα και φασαριόζικα.

Αυτό το πράγμα εγώ δεν το ήθελα από πολύ μικρός. Δηλαδή, δεν είχα πρότυπο μαντολίνου. Εγώ, ας πούμε, σαν Μιχάλης. Δεν με ώθησε δηλαδή κάτι. Το κίνητρό μου, ας πούμε ξέρω 'γώ, για το μαντολίνο, δεν ήταν ότι άκουσα ένα μαντολινάρη, ας πούμε ξέρω 'γώ, και μου πήρε τα μυαλά, όπως ακούν τα παιδιά τη λύρα ή το λαούτο, κατάλαβες, και πάνε. Στη λύρα, ας πούμε, έχουν πρότυπα. Δηλαδή, όλοι που πιάνουνε μια λύρα, που έπιαναν και που πιάνουν, έχουν κάποιο πρότυπο. Δηλαδή είτε τον Λαγό θα έχουν, είτε τον Μουντάκη, είτε τομ Σκορδαλό, τον Ψαρονίκο και δεν ξέρω τι. Εγώ, ας πούμε, όταν έπιασα μαντολίνο δεν είχα κανένα. Δεν έπαιζε κάποιος δηλαδή, πώς να στο πω τώρα, βιρτουόζικα, ώστε να μείνω με ανοιχτό το στόμα και να πω ότι έτσι θα παίζω και εγώ. Αυτό ήταν και κακό, δηλαδή και αρνητικό, και θετικό. Γιατί, το θετικό είναι, ότι έτσι έπιασα ένα μαντολίνο, ας πούμε ξέρω 'γώ, και αμέσως ο ήχος αυτός ήταν δικός μου, που είναι ζητούμενο. Δηλαδή, ο άλλος πεθαίνει, ας πούμε, και δεν έχει γνώρισμα. Δηλαδή, πιάνει ένας ένα όργανο, οτιδήποτε όργανο, παίζει, και δεν ξέρουνε ποιος είναι. Δηλαδή, πεθαίνει και δεν αποκτά ποτέ του, ας πούμε, ταυτότητα, που λέει ο λόγος. Εγώ είμαι το πρώτο, ας πούμε, όργανο που έπιασα, ήταν δικό μου. Δηλαδή ήταν ο ήχος, δική μου κατασκευή, πώς να στο πω. Σε εισαγωγικά το βάζω αυτό, έτσι; Οπότε αυτό για μένα ήταν θείο δώρο.

Από την άλλη όμως, δεν είχα τι να παίζω. Οπότε στην ουσία έπαιξα, και προσπάθησα να παίζω αυτό που άκουγα από τη λύρα και από τις φωνές. Και φυσικά γεννήθηκα, ήμουνα σε μια περίοδο δικτατορίας που ακούγαν κρυφά Deutsche Welle, ας πούμε, και BBC, και βάζανε στα διαλείμματα Θεοδωράκη. Αυτό δηλαδή έχω στη μνήμη μου, ας πούμε ξέρω 'γώ. Οπότε με σημάδεψε το μπουζούκι, τα δυο μπουζούκια, ο Παπαδόπουλος και ο Καρνέζης. Ο ήχος δηλαδή του Θεοδωράκη, με σημάδεψε. Και ακόμη, έτσι; Και ακόμη τον κουβαλάω. Οπότε, δηλαδή, στο μαντολίνο μου, στο παίξιμό μου να στο πω τώρα έτσι, συνυπήρχαν. Δηλαδή, αυτά που είχαν μπει στο αυτιά μου, αυτά προσπάθησαν να βγουν και στο όργανο... Μπορείς να βγάλεις τίποτα άλλο, ας πούμε, πράγμα που δεν έχεις ακούσει; Όχι! Αυτά που τρως, αυτά που ακούς, αυτά μου μολογάς κιόλας, κακά τα ψέματα. ας πούμε, έτσι; Οπότε δηλαδή με το που έπιασα εγώ μαντολίνο και άρχισα σιγά-σιγά να παίζω πλέον, δηλαδή όχι να παίζω πράγματα έξω από

την Κρήτη. Όχι έξω από το βίωμα, ας πούμε, και από τη μουσική του τόπου μου, έτσι; Αυτά που έπαιζα, να μην είναι, ξέρω 'γώ, να μην έχουν το χρώμα και τον χαρακτήρα αυτουνού του διπλανού, ας πούμε, που ψιλοέπαιζε μαντολίνο, κατάλαβες; Αντιμετώπισα το μαντολίνο σαν να... Είπα, είναι ένα ξεχωριστό όργανο, το λένε μαντολίνο, και μάλλον πρέπει να παίζει διαφορετικά. Δεν είναι ούτε λύρα, ούτε λαούτο, ούτε μπουζούκι, αλλά είναι ένα μαντολίνο. Άρα πρέπει να παίζει έτσι! Για αυτό λοιπόν ο Μιχάλης εμφανίζεται.

Τώρα, στην ουσία, αυτό που συμβαίνει εδώ και χρόνια στην Κρήτη, τα τελευταία χρόνια τελοσπάντων, είναι όχι παραδοσιακό κρητικό. Δεν είναι κρητικό μαντολίνο. Είναι Μιχάλης! Δηλαδή, όλοι οι νέοι που παίζουν σήμερα μαντολίνο, και όταν λέω αυτοί που παίζουν, αυτοί που έχουν βγει στο προσκήνιο, σε σκηνή και αναλαμβάνουν, ας πούμε, χρέη να παίζουν μαντολίνο. Όλοι αυτοί έχουν αφετηρία εμένα, κατάλαβες; Γιατί είχα μια συζήτηση με τον Πάρι, ας πούμε. Παράλληλα με μένα, ξέρω 'γώ, όταν βγήκα εγώ στη σκηνή, ας πούμε, το '80, με τον Ψαρογιάννη, έτσι, δειλά δειλά, φοβόμουνα και ντρεπόμουνα ας πούμε, έτσι; Ο Ψαρογιάννης με έσπρωξε. Ναι, έπαιζα όμως, έτσι; Έπαιζα, δηλαδή. Έπαιζα καλά. Τι να σου πω τώρα. Βγήκα και κατευθείαν ανέλαβα έναν ρόλο, ας πούμε. Δηλαδή στάθηκα ισάξια μαζί με το λαούτο, τη λύρα, και είχαμε τότε εκεί κιθάρα, ας πούμε ξέρω 'γώ στο σχήμα. Ισάξια δηλαδή. Τέρμα! Άσε που ήξερα το κομμάτια του Ψαρονίκου. Λέω όλα αυτά που έχει πει ο Ψαρονίκος από Μαρκόπουλο, Ξαρχάκο, Λεοντή, Χάλαρη και δεν ξέρω τι. Τα 'παιζα, ας πούμε ξέρω 'γώ, σαν μελωδίες. Γιατί ήταν αυτά που αυτά που με... Πώς να στο πω τώρα.. Αυτό το βίωμα είχα σαν έφηβος, ας πούμε ξέρω 'γώ.

Ή όταν άρχισα να πολιτικοποιούμαι... Στην εφηβεία μου ήταν μεταπολίτευση. Και αρχίσαμε, ξέρω 'γώ, γιορτές νεολαιών και τα λοιπά, και τις διαδηλώσεις, και δεν ξέρω τι. Όλα αυτά λοιπόν τα πράγματα, ταίριαζαν με τον χαρακτήρα, την ιδιοσυγκρασία μου και το όργανο που κρατούσα, ας πούμε. Οπότε, θέλω να σου πω, ότι με τον Ψαρογιάννη, ας πούμε ξέρω 'γώ, μια στιγμή, τσουπ είμαι ο σολίστας της ορχήστρας, έτσι; Αυτό λοιπόν και μετά από χρόνια, μετά από πέντε-έξι χρόνια, δημιουργήσαμε τον «Λαβύρινθο», ας πούμε, με τον Ross και τους υπόλοιπους, τον Βασίλη και δεν ξέρω τι. Στον «Λαβύρινθο» μέσα έγινε το μπαμ, το μεγάλο. Γιατί παίζαμε ένα μαλεβιζιώτη μαζί με τον Ross, στον δίσκο «Λαβύρινθος», πλέον το '83. Και αυτό ήταν τώρα, «ξέρεις τι είναι αυτό;» «Μαλεβιζιώτη;» «Ποιος το παίζει;» «Το κανονάκι», ας πούμε... Κανονάκι νομίζαν ότι ήταν, έτσι; Λέει, «όχι, ο Μιχάλης παίζει μαντολίνο». Ααα και έγινε τώρα, ξέρεις... Το τόσο μπορεί να γίνει τόσο, ας πούμε. Μετά προκύπτουν τα ξαδέρφια, μετά προκύπτουν οι Χαϊνήδες, και έτσι λοιπόν παίρνει το μαντολίνο άλλη διάσταση, στην Κρήτη πλέον και όχι μόνο.

Σ' αυτό σταματάω. Δηλαδή το τι είναι το μαντολίνο στην Κρήτη και το τι έγινε από το '80 και ύστερα. Μέχρι το '80 στη σκηνή πάνω δεν υπάρχει μαντολίνο, δηλαδή, σε ένα πάλκο

απάνω μαζί με ορχήστρα μαντολίνο δεν υπάρχει. Ο πρώτος λοιπόν που τόλμησε να το κάνει αυτό το πράγμα, ήμουν εγώ. Δισκογραφία δεν υπάρχει. Ο πρώτος που τόλμησε να κάνει δισκογραφία, δηλαδή να βάλει το μαντολίνο πάλι να παίζει σε δίσκους και δεν ξέρω τι, μαζί με τα άλλα όργανα, είμαι εγώ.

Παράλληλα με μένα, την εποχή εκείνη, εμφανίζεται ο Μύρος ο Σκουλάς, που ήτανε ένα παιδί συγγεννάκι μου, από τα Ανώγεια, δυο χρόνια πιο μεγάλος, τρία, δεν θυμάμαι πόσα. Είναι συγχωρεμένος, πέθανε νωρίς. Ο οποίος έγραφε στίχο, έβγαλε μαντινάδες. Και κάνουν μαζί με ένα ξαδερφάκι του, έναν Σκουλά Μιλτιάδη, ένα ντουέτο, μόνο δισκογραφικά. Δηλαδή πήγαν και γράψαν μια κασέτα, ας πούμε ξέρω 'γω, και τραγουδεί ο Μύρων μαντινάδες και ο Μιλτιάδης τραγουδάει και παίζει ο Μιλτιάδης μαντολίνο, το μαντολίνο το πλακέ. Αλλά, αυτό που έλεγα και του Πάρι, ας πούμε, και του 'λεγα, «μην το ξαναπείς αυτό το πράγμα, γιατί είναι λάθος». Ο Μιλτιάδης δεν έκανε τίποτε διαφορετικό απ' ό,τι έκανε το μαντολίνο πριν από τον Μιλτιάδη. Δηλαδή το μαντολίνο ήταν ένα όργανο παρέας και τίποτε άλλο, έτσι; Μετά που θα εξαντλιότανε, όλα δηλαδή, το στο γλέντι, ας πούμε ξέρω 'γω, να παίζουν να αυτό, να χορέψουν, και τα λοιπά στο τέλος. «Φέρε το μαντολινάκι», ας πούμε ξέρω 'γώ, «ποιος θα παίζει μια κοντυλιά να κάνω μία καντάδα», ας πούμε, μια παρέα. Μέχρι εκεί ήταν. Έφτανε, ας πούμε ξέρω 'γώ, το μαντολίνο. Ο Μιλτιάδης λοιπόν τι έκανε. Αποτύπωσαν σε μια κασέτα αυτό το πράγμα, και φυσικά ακόμη το ανωγειανό, ξέρεις. Ότι καπελώνει τα πάντα, έτσι; Να μην μπορούμε τώρα σε αναλύσεις τέτοιες. Ο καθένας ονειρεύεται να ξυπνήσει το πρωί Ανωγειανός, αν όχι τώρα, τα περάσμενα χρόνια τουλάχιστο. Αλήθεια το λέω τώρα. Εγώ δεν το ονειρεύομαι αυτό το πράγμα. Εγώ πήρα από τα Ανώγεια αυτά που ήθελα να πάρω. Και αυτά που δεν ήθελα δεν τα πήρα, έτσι, συνειδητά όμως. Τελοσπάντων.

Οπότε, αυτό που λέμε τώρα γύρω από το μαντολίνο, το λένε όλοι, έτσι. Δηλαδή το κουτσολένε, ας πούμε ξέρω 'γώ. Μόνο ένας το είπε καθαρά, ούτε ντράπηκε ούτε φοβήθηκε. Μόνο ο Μιχάλης ο Κονταξάκης. Και στη διπλωματική του, στη μεταπτυχιακή του, στην πτυχιακή του, το αναφέρει. Γιατί κ αυτός έκανε μαντολίνο στην Άρτα και ζωντανά, ας πούμε ξέρω 'γώ. Ας πούμε παιδί, παιδάκι, είδα τον Μιχάλη τέρμα. Ενώ κατάγεται από την επαρχία Πεδιάδος, που το μαντολίνο ήταν πανταχού παρών στην επαρχία Πεδιάδος, που, ξέρω 'γώ, που το ιδίωμα αυτό το κουβαλάει ο Μιχάλης.

Όμως, αυτό που συμβαίνει με το μαντολίνο σήμερα, να βγεις να παίζεις, να κάνουν, να δείξεις, αυτό ξεκινάει το '80. Συγκεκριμένα, ξεκινάει από τον Ιούλιο του '80 δειλά δειλά. «Τι είναι αυτό;» Καταρχάς δεν το γνώριζαν οι περισσότεροι, ας πούμε. Όταν έπαιζα δηλαδή με τον Ψαρογιάννη το '80 δεν το γνωρίζανε το μαντολίνο, στην τιμή μου τώρα, έτσι. Οι περισσότεροι το μαντολίνο δεν το γνώριζαν! «Ρε Μιχάλη, τι είναι αυτό που παίζεις;»

Εσείς δηλαδή βγήκατε πρώτος να παίξετε το όργανο;

Αυτό σου λέω, ότι έχω πρωτιές! Αλλά, πρόσεξε.. Είναι όμως συγχρόνως και μια πρόταση. Καινούργια πρόταση! Δηλαδή, το μαντολίνο, να μεν εμφανίζεται πρώτη φορά στη σκηνή απάνω ο Μιχάλης κ.λπ., αλλά... Ο ήχος και η τεχνοτροπία του μαντολίνου του Μιχάλη εμφανίζεται πρώτη φορά και έχει γίνει μίμηση και παράδειγμα μέχρι για τις επόμενες δυο γενιές, έτσι; Αυτό δηλαδή που συμβαίνει στην Κρήτη σήμερα, όταν αναφερόμαστε στο μαντολίνο, στην ουσία, Αντώνη μου, αναφερόμαστε στο παίξιμο του Μιχάλη, κατάλαβες; Αυτό το πρότυπο είχαν οι επόμενες γενιές από μένα, έτσι, από τη δισκογραφία δηλαδή του «Λαβύρινθου», τη δική μου και σαν Χαΐνης.

Θυμάστε ποια χρονιά ήταν που βγήκατε να παίξετε πρώτα με το μαντολίνο;

Στη σκηνή το 1980 τον Ιούλιο. Μέχρι τότε δεν είχε βγει κανένας στη σκηνή, όχι να κάτσει ισάξια με άλλα όργανο, ούτε καν να τολμήσει, ας πούμε, να βγει. Όχι ότι το γέννησα εγώ.

Το μαντολίνο, σου ξαναλέω, υπήρχε σαν όργανο από τις αρχές του αιώνα. Στο Ηράκλειο υπήρχε και μια μαντολινάτα, αλλά δυστυχώς δεν βρίσκομε τίποτα, δεν... Έχουμε φάει τον κόσμο, δεν μπορούμε να βρούμε τίποτα/ Του Χουρμούζιου, ας πούμε, η περιβόητη μαντολινάτα, από τις αρχές του αιώνα. Γι' αυτό σου λέω η ανατολική Κρήτη είχε τα μαντολίνα, ας πούμε ξέρω 'γώ παίζανε, και ακόμη παίζουν έτσι. Αλλά σου λέω με ποια μορφή, ας πούμε, και πως ήταν το μαντολίνο. Στην ουσία, δηλαδή η πρόταση...

Που όχι δεν το έκανα συνειδητά αυτό, ρε Αντώνη... Δηλαδή, δεν είπα ότι εγώ τώρα θα παίξω έτσι γιατί κατέβηκε ας πούμε στην κούτρα. Όχι. Αυτό μου βγήκε, δηλαδή, αβίαστα, όμως. Αυτό που είχα μέσα μου, αυτό βγήκε και έξω, ας πούμε. Δηλαδή είναι καθαρά, πώς να στο πω τώρα, τα λόγια με τα έργα, ας πούμε ξέρω 'γώ. Αυτό που λέει ο λαός, στη φυλακή γεννήθηκε, της φυλακής θυμάται, κατάλαβες; Στην κυριολεξία συμβαίνει σε μένα, ας πούμε.. Ή, κουκιά έφαε, κουκιά 'μολόγα. Είναι αυτό ακριβώς. Δηλαδή, ό,τι ρούφηξα, βγήκε, ας πούμε στα χέρια. Εντάξει, και εξακολουθώ φυσικά. Δηλαδή, εντάξει... Αλί και τρισαλί αν δεν ήταν, ας πούμε, γνωστό το παίξιμό μου, και δεν ήτανε γνωστός ο ήχος μου, έτσι; Δηλαδή δεν υπάρχει περίπτωση, ας πούμε, να μπερδευτώ με κάποιον.

Και σου λέω, Αντώνη, το εξής. Δεν έχει γίνει και τίποτα σπουδαία πράγματα, να μη σου πω να βγάλω το «σπουδαία», από το '80 και ύστερα όσον αφορά το μαντολίνο στην Κρήτη, κατάλαβες; Λέμε μαντολίνο, μαντολίνο, μαντολίνο, αλλά τι έχει γίνει; Δηλαδή, πέρα από το να παίζει, ή ας πούμε να μαϊμουδίζει το μαντολίνο και να ακολουθεί έτσι σαν τον κακομοίρη τον φτωχό συγγενή πίσω από λύρα και λαούτο δειλά δειλά, τι έχει γίνει; Δηλαδή, αν εξαιρέσεις

ας πούμε εμένα, που στοπ. Είμαστε και εμείς εδώ, ας πούμε ξέρω 'γώ... Δεν το λέω έτσι. Αλλά με το παίξιμο, με την παρουσία, δεν μπορεί να το κάνει αλλιώς ο άλλος, ας πούμε ξέρω 'γώ, έτσι; Δηλαδή ένα μαλεβιζιώτη έπαιξα το '80τόσο, και αυτό προσπαθούν να ξαναπαίξουνε τώρα, ας πούμε ξέρω 'γώ. Προσπαθούνε, και όποιος καταφέρει να παίξει έναν μαλεβιζιώτη στο μαντολίνο είναι θεός. «Πω πω, τι κάνεις», ας πούμε, «μπράβο παιδί μου». Αλλά αυτό έγινε πριν μισό αιώνα! Έτσι; Δηλαδή και τι έχει γίνει, ας πούμε σε αυτό το μισό, όσον αναφορά το μαντολίνο στην Κρήτη; Τον Πάρι να ρωτήσεις, θα σου πει, κατάλαβες; Δηλαδή, δυο τρεις εμβόλιμες ας πούμε, δυο-τρεις ενέσεις έκαμα εγώ και τίποτα άλλο. Και δεν το 'κανα επίτηδες, ας πούμε.

Αλλά γιατί είναι η ζωή μου είναι αυτή, η πορεία μου, ας πούμε ξέρω 'γώ έτσι. Σου λέω ,οι σταθμοί που υπηρέτησα ήταν με τον Ψαρογιάννη, με τον «Λαβύρινθο» και σαν Χαΐνης. Και φυσικά και μόνος μου. Ό,τι υποστήριξα μόνος μου, ας πούμε, αλλά... Είμαστε στο 2024 και εγώ, Αντώνη, κάνω μάθημα σαν μαθητής με τον Γουμενάκη τον Γιώργη, κατάλαβες; Αυτή είναι η διαφορά μας από τους υπόλοιπους, όλους τους υπόλοιπους! Αυτό που σου λέω σημείωσέ το. Όλους τους υπόλοιπους! Και γνωστούς και μη γνωστούς, και φτασμένους και μη φτασμένους, έτσι; Δεν υπάρχει μέρα και να μη σκεφτώ κάτι, ας πούμε ξέρω 'γώ, έτσι; Είναι πίστη αυτό το πράγμα, είναι συνείδηση, είναι πολιτισμός, δεν τελειώνει η γνώση και δεν τελειώνει η πορεία και η ζωή του ανθρώπου, μέχρι να αναπνέεις, μέχρι να περπατάς, μέχρι να κουνάς τα χέρια σου, οφείλεις να... Όχι να αφήνεις τον εαυτό σου... Οφείλεις να κυνηγάς τη γνώση.

Αυτό λέω στα παιδιά, τίποτα άλλο! Δεν θα σου μάθω μουσική εγώ, ας πούμε. Αυτό έλεγα κι όταν πήγαινα, κοντά είκοσι χρόνια στα Μουσικά στο Σχολειά, ας πούμε. Δεν θα σου μάθω μουσική εγώ, τη μουσική την κουβαλάς! Εδώ στο σχολείο θα 'ρθεις, έρχεσαι με μουσική. Έρχεσαι από το σπίτι σου και κουβαλάς μουσική, δεν θα τη μάθεις εδώ. Εδώ θα ασχοληθούμε με το όργανο, με το εργαλείο δηλαδή, έτσι. Που θα σου επιτρέψει να βγάλεις αυτό που ήδη ακούς. Δυστυχώς όμως όχι. «Θα σου φέρω το παιδί τον γιο μου να του μάθεις.» «Εγώ θα του μάθω; Εκτός αν ανοίξει τα μάτια του και τα αυτιά του να δει τι κάνω. Το όργανο είναι μάθια δεν είναι αυτιά! Έτσι, το όργανο είναι μάθια.

Δηλαδή, πώς βλέπεις ας πούμε ξέρω 'γώ, έναν που κρατάει ένα σκαρπέλο και χτυπά, και σκαλίζει ένα ξύλο, αυτόν τον ακούς; Τον βλέπεις τι κάνει. Το ίδιο κάνεις και με το όργανο! Πρέπει να δεις, τι κάνει αυτός ο μάστορας ας πούμε που κρατάει αυτό το όργανο, τι κάνει με την πένα, τι κάνει με τα δάχτυλα, τι διάολο είναι αυτό το πράγμα, ας πούμε, έτσι; Φυσικά. Θα σου το πει, εφόσον εφύγαμε από τον βιωματικό τρόπο, ας πούμε ξέρω 'γώ. Από τη μητρική γλώσσα φύγαμε και μπήκαμε σε ένα δωμάτιο μέσα. Και κάνω τώρα τον δάσκαλο, ας πούμε,

εντάξει. Δεν θα παίζω εκεί πέρα και θα κοιτάζω, ας πούμε, έξω, και εσύ θα προσπαθείς να μάθεις αυτό που κάνω. Φυσικά θα στο πω. Αλλά κυρίως πρέπει εσύ να το κάνεις!

Να ξέρεις παλιά, ας πούμε ξέρω 'γώ που ειδικά τα αρσενικά, τα αγόρια ρε παιδί μου, ήταν να μάθουν καμιά τέχνη ώστε να ζήσουν ας πούμε. Οπότε ο πατέρας τώρα, αν είχε δυο-τρεις γιους, έναν έπρεπε να τον επάει στην τέχνη, ας πούμε, έναν έπρεπε να τον πάει στα γράμματα, αν είχε όρεξη, και έναν έπρεπε να κρατήσει στο σπίτι. Γιατί είχανε και πρόβατα ή αγροτικά. Μόνος του ο γέρος; Δεν γίνεται. Οπότε αυτός που πήγαινε, που εκδήλωνε το ενδιαφέρον, ας πούμε, για μια τέχνη, δηλαδή υδραυλικός, τσαγκάρης ξέρω 'γώ τα λοιπά. Τον έπαιρνε ο πατέρας του, τον πήγαινε σε κάποιο μάστορα. Δεν τον πήγαινε στο σχολείο, σε μάστορα τον πήγαινε! Ο μάστορας, τώρα, Αντώνη, τι έκανε; Σ' αφήνω να το απαντήσεις εσύ αυτό το πράγμα. Ο μάστορας άφηνε τη δουλειά του να μάθει του παιδιού πώς να τσαγκαρεύει; Όχι. Μάλλον το παιδί προσπαθούσε να κάνει ό,τι έβλεπε. Ούτε κατά διάνοια! Ο μάστορας λοιπόν, ο τσαγκάρης, ας πούμε, έτσι, είχε παραγγελίες. Δεν άφηνε ποτέ την τέχνη του, τη δουλειά του και να πει του αυτού του παιδιού που ήρθε, ή το λέγανε τον παραγιό, ας πούμε, στον τσαγκάρη τον λέγανε κάλφα, κάλφας. Έτσι ήταν, ας πούμε, ο μαθητής. Δεν την άφηνε ποτέ τη δουλειά του, έκανε τη δουλειά του και ο κάλφας, λοιπόν, αν είχε όρεξη και μάθια και κοίταζε πώς το έκανε αυτός να το κάνει και αυτός μετά.

Όπως, Αντώνη μου, πιάνεις. Δηλαδή, σκουπίζεις στο σπίτι σου; Ας πούμε, ποιος το σκουπίζει το σπίτι, εσύ; Πήγες σε κανένα σχολείο να το μάθεις αυτό το πράγμα; Είδες λοιπόν, αυτό λοιπόν όταν αναφέρομαι στην μητρική γλώσσα. Είναι όλα αυτά τα πράγματα έτσι, στο βίωμα δηλαδή. Όχι. Δεν σου είπε «έλα παιδί μου να σου μάθω πώς να σκουπίζεις», «έλα παιδί μου να σου μάθω να δένεις». Εντάξει, τα κορδόνια για δυο-τρεις φορές μας τα δέσανε, ας πούμε έτσι, ή να τρως, σιγά σιγά. Έπιασες το κουτάλι πρώτα, έτσι στα χέρια πρώτα, μετά το κουτάλι το πιρούνι, πολύ αργότερα, ας πούμε, έτσι δεν είναι; Λοιπόν, έβλεπες τους άλλους, τους πιο μεγάλους και έκανες εσύ το ίδιο, ο πιο μικρός, και ούτω καθεξής. Έτσι διαιωνίζεται αυτό το πράγμα. Δεν υπάρχουν ιδιαίτερα φροντιστήρια.

Άλλο είναι το *savoir vivre*, δηλαδή άλλο είναι ο τρόπος που πρέπει να εμφανίσεις, ας πούμε ξέρω 'γώ, σε κάθε τραπέζι, που έχουμε αναγάγει δηλαδή πλέον την κουζίνα, ας πούμε, σε τέχνη έτσι, και το σερβίρισμά μας σε τέχνη, και φαγοπότι σε τέχνη. Δηλαδή, στα υψηλά τζάκια, ας πούμε ξέρω 'γώ, αποκλείεται, δεν πρέπει να πιάσεις με το χέρι κάτι. Πσρέπει να κρατάς το πιρούνι και το μαχαίρι, ας πούμε, έτσι. Να καθαρίσεις το πορτοκάλι έτσι, και το μήλο με το πιρούνι και το μαχαίρι, ας πούμε. Αυτό, ναι, έτερον εκάτερον εντάξει. Έτσι; Εκεί διδάσκεται. Δηλαδή πας στις σχολές αυτές τις τουριστικών επαγγελματιών, και δεν ξέρω τι, και σου μαθαίνουνε να καθαρίζεις το πορτοκάλι, ας πούμε, με το πιρούνι και το μαχαίρι, άλλο αυτο.

Το μαντολίνο όμως, όταν αναφερόμαστε στο μαντολίνο σαν όργανο, ας πούμε ξέρω 'γώ, ιδιωματικό, σε μια μουσική ιδιωματική, έτσι νομίζω, όπως μάθαμε να μιλάμε και μετά πήγαμε στο σχολείο. Και αρχίσαμε άλφα, βήτα και ούτω καθεξής. Πάνω σε μια γραμμή, ας πούμε ξέρω 'γώ, να είναι όλα ισιά. Ενώ μιλούσαμε. Είχες κανένα πρόβλημα, ας πούμε, να ζητήσεις από τον πατέρα σου, τη μάνα σου, να φας, να πιείς, να κατουρήσεις, να παίζεις; Όχι, δεν είχε κανένας μας. Δεν είχε, έτσι; Όμως δεν ξέραμε να γράφουμε ούτε το άλφα, ούτε το όμικρον...

Πόσες φορές αυτά τα λέω στα παιδιά, ας πούμε. Βέβαια στην αρχή με κοιτάζουν σαν βόδια. Αλλά εντάξει, οφείλω να το πω αυτό εδώ, αλήθεια το λέω, ρε Αντώνη. Ας πούμε, έλεγα στα παιδιά όταν ήμασταν στο σχολείο, παιδιά 12 χρόνων, έτσι; Θα σε στείλω τώρα νοερά έξι χρόνια πίσω. Δηλαδή στη μισή σου ζωή, ας πούμε, πίσω, και θα πας... Νηπιαγωγείο πήγες, ε; Πήγα και νηπιαγωγείο. Ωραία, πάμε στο νηπιαγωγείο, αλλά κυρίως στην πρώτη τάξη. Θυμάσαι πόσες σελίδες είχες καταλύσει, για να γράψεις όμικρον μεγάλο και μικρό; Για πήγαινε πίσω έξι χρόνια και σκέψου το αυτό το πράγμα. Δεν μιλάμε για «ζ» και «ξ», έτσι; Το «ο» μεγάλο, «ο» μικρό. Πόσες σελίδες είχες καταλύσει για να μάθεις να γράψεις αυτό το πράγμα; Και έρχεσαι εδώ σε μια μέρα και θέλεις να παίζεις τον πρώτο συρτό, να τον επάς του πατέρα σου; Έτσι είναι, Αντώνη. Δηλαδή έρχεσαι σε μία μέρα, σε μια εβδομάδα, και έχεις την απαίτηση να γράφεις λογοτεχνικό κείμενο και να απαγγέλεις ποίημα ας πούμε, γιατί τι είναι μια μελωδία; Τι είναι ένα τραγούδι; Είναι ένα ολοκληρωμένο λογοτεχνικό κείμενο, και μάλιστα από πολύ διαβασμένο λόγιο. Δεν μπάζει από πουθενά, ας πούμε έτσι, ούτε από σημεία στίξης μπάζει, ούτε από σύνταξη, ούτε από γραμματική, ούτε από τίποτα, ούτε από λεξιλόγιο. Ας πούμε αυτό είναι ένα τραγούδι μελωδικό, δηλαδή η μελωδία του. Πώς λοιπόν έχεις την απαίτηση εσύ, μέσα σε μια εβδομάδα να μάθεις να χειρίζεσαι αυτό το πράγμα, έτσι το εργαλείο και μέσα από αυτό να παίζεις ένα τραγούδι; Τι νομίζεις ότι είναι το τραγούδι; Και τι νομίζεις ότι είναι αυτό το πράγμα;

Δεν τα αποθάρρυνα, εσένα μιλάω έτσι. Ή, ας πούμε, ναι, λίγο πολύ τα έλεγα, ας πούμε. Διότι πρέπει να τα πεις, δηλαδή αλλιώς δεν το παίρνουν. Είναι, ρε Αντώνη, γι' αυτό έχουμε τα χάλια μας εδώ πέρα. Είμαστε, ας πούμε ξέρω 'γώ, μαϊμουδίζομε συνέχεια. Να, ενταξει μωρέ, τι κάνει εκεί πέρα, το κάνω και εγώ λίγο ας πούμε. Σήμερα λίγο, αύριο λίγο, πέρα δόθε ξέρω 'γώ αυτό, και πάει έτσι η ζωή μας, έτσι, και μαϊμούδισμα έτσι. Το μαϊμούδισμα ξέρεις τι είναι; Μίμηση! Εκεί μένομαι, στη μίμηση. Προσπαθούμε να μιμηθούμε κάτι.

Και του λες, ρε φίλε, παίζεις δέκα χρόνια, ας πούμε ξέρω 'γώ, μαντολίνο, παίζεις τον πρώτο συρτό και δεν μπορείς να τον παίζεις. Τον πρώτο συρτό... Και μου λες «μάθε μου τον πρώτο συρτό» και σου λέω «να τος ο πρώτος συρτός» [δείχνει μια παρτιτούρα του] και αμέσως αντιδράς. Αντιδράς! Και πας δέκα μέτρα πίσω, ας πούμε ξέρω 'γώ. Και σου λέω, ότι αν είναι

να τον μάθεις τον πρώτο συρτό με το αυτί σου, έτσι, θα τον είχες μάθει. Κάτι δεν πάει καλά λοιπόν, κάτι δεν πιάνει το αυτί σου, κάτι δεν πιάνει ή το χέρι σου, και δεν ξέρω τι. Οπότε αυτό ακούς! Αυτό ακούς αντράκι μου. Έτσι;. Εγώ δεν μπορώ να σου βάλω στα αυτιά σου άλλο. Αυτό λοιπόν που θα σε βοηθήσει, γιατί κάνεις πιάνο υποχρεωτικό, θεωρία μουσικής ευρωπαϊκής, κάνεις ταμπουρά, βυζαντινή μουσική και ούτω καθεξής, και κάνεις υποχρεωτικά όργανο δυο φορές τη εβδομάδα, ξέρεις λοιπόν και διαβάζεις. Αυτός είναι ο πρώτος συρτός και σε μια μέρα, σε μια ώρα, παίζεις τον πρώτο συρτό. Εννοώ το σκαρίφημά του, ας πούμε ξέρω 'γώ, έτσι. Από 'κει ύστερα κάνεις ένα τεράστιο βήμα μπροστά, αυτό δηλαδή που σου λείπει και δεν μπορείς να το ακούσεις είναι εδώ. Με τρομερή ευκολία, ας πούμε ξέρω 'γώ. Να 'το! Και δεν είσαι και υποχρεωμένος σε μένα.

Γιατί είναι κι αυτό το ενδεχόμενο, ας πούμε ξέρω 'γώ. Μάλλον ποιο ενδεχόμενο τώρα, αυτό είναι κατεστημένο. Να μάθουμε τραγουδάκια, ας πούμε. Όχι τον τρόπο. Δηλαδή να μάθουμε, ας πούμε έναν συρτό σήμερα και έναν άλλο συρτό αύριο, και με την άλλη εβδομάδα ένα άλλο συρτό και μια κοντυλιά, και ούτω καθεξής. Αντί λοιπόν αυτός ο δάσκαλος, αφού έχει αυτοχρηστεί δάσκαλος έτσι, να πει, ας πούμε, στα παιδιά ότι, «ξέρετε κάτι, στην Κρήτη», ας πούμε, «αφού θες να μάθεις κάτι από την Κρήτη, στην Κρήτη έχουμε...» Τραγούδια είναι μόνο τα ριζίτικα, τίποτε άλλο, δεν υπάρχει. Τραγούδι με τον τίτλο, ας πούμε, τραγούδι, είναι μόνο τα ριζίτικα. Έχουμε σκοπούς και χορούς. Από κι και ύστερα, έτσι; Έχουμε συρτούς χορούς και πηδηχτούς χορούς. Λοιπόν, θα πάρουμε μια κατηγορία, ας πούμε ξέρω 'γώ, τα συρτά, συρτούς χορούς. Όπως παίζεται ο πρώτος, παίζεται και ο τελευταίος. Είναι δηλαδή σαν να λέμε θηλαστικά, έτσι; Ποια είναι τα χαρακτηριστικά των θηλαστικών, ας πούμε, εντάξει; Δεν πιάνουμε ένα ένα ξεχωριστά. Δηλαδή στο μάθημα πιάνουμε ένα ένα ξεχωριστά ας πούμε. Δηλαδή πιάνουμε το ένα ποντικάκι, ας πούμε ξέρω 'γώ, που είναι μες στο σπίτι, και πιάνουμε και τον αρουραίο; Όχι. Ποντικούς τους λέμε, ας πούμε, εντάξει; Και καθαρίσαμε, δηλαδή. Είναι τα συρτά. Πώς λοιπόν θα ξεχωρίσω ότι αυτό είναι συρτό και τι ανάπτυξη κάνει το συρτό;; Αντί να πούμε αυτό το πράγμα, μαθαίνομε τον πρώτο συρτό σήμερα, και αύριο θα παίζουμε ας πούμε το «Μόνο εκείνος που αγαπά», και μεθαύριο θα παίζουμε «Δώσε μου το δικαίωμα», ας πούμε, έτσι;

Και έτσι λοιπόν το παιδί, ο μαθητής, ο επίδοξος αυριανός, ξέρω 'γώ, να το πω μαντολίναρης, δεν ξέρω τι είναι, λυράρης, έτσι, έχει κουτάκια, συρταράκια με τραγούδια πλέον! Αντώνη, αυτό είναι πολύ σημαντικό που σου λέω. Δηλαδή, ένα τραγούδι, δεν είναι τραγούδι, αντράκι μου, χορός είναι! Συρτός χορός είναι, έτσι θα το λες. Δηλαδή θα το παίζεις και θα χορέψει ο άλλος, έτσι. Αν δεν το παίζει καλά δεν χορεύει! Τελεία και παύλα, ας πούμε ξέρω 'γώ έτσι; Αυτή είναι η συνομοταξία λοιπόν των συρτών. Μετά είναι οι πηδηχτοί χοροί. Είναι ο μαλεβιζιώτης, ο πεντοζάλης και η σούστα, είναι πηδηχτος χορός, έτσι. Είναι ο εσκιανός πηδηχτός, είναι ο τσιθιακός πηδηχτός, είναι και ορισμένοι που έχουν χαθεί, ας πούμε, τελείως,

δεν χορεύονται πλέον. Αυτοί, λοιπόν, αναπτύσσονται με τον ίδιο τρόπο. Και οι κοντυλιές πλέον, από την ανατολική Κρήτη μέχρι τη μέση της Κρήτης που παίζουν κοντυλιές, είναι το ίδιο πράγμα. Είναι κοντυλιές, έχουνε βγει όλες από το κοντύλα του καλαμιού, έτσι. Είναι μικρές μικρές φράσεις, επαναλαμβανόμενες. Να μη σου πω τα χαρακτηριστικά τώρα, αυτές είναι κοντυλιές. Δεν θα παίζουμε μια κοντυλιά σήμερα και αύριο θα μου δώσεις άλλο ένα εικοσάρικο να σου παίξω άλλη μια κοντυλιά, και μεθαύριο θα μου δώσεις άλλο ένα εικοσάρικο να παίξω μια άλλη, έτσι; Λοιπόν εντάξει να τα ξεκαθαρίσουμε, δηλαδή τι είναι τι, για να προχωρήσουμε να δούμε τι θα κάνουμε.

Για αυτό σου λέω γιατί το πράγμα μπάζει από γύρω γύρω, δηλαδή δεν ξέρω... Δεν είμαι απογοητευμένος, δεν το λέω έτσι με απογοήτευση, αλλά ώρες ώρες αγανακτώ, ας πούμε ξέρω 'γώ. Δηλαδή με την κακομοριά που μας δέρνει όλους, ε. Με αυτή την, πώς να το πω τώρα, την ημιμάθεια, ας πούμε ξέρω 'γώ. Όλοι 'μαστε δασκάλοι, όλοι κάνουμε μαθήματα. Και αυτό το παιδάκι, ας πούμε, του κόσμου, τα σέρνουνε στο σπίτι μέσα από το να μάθουμε δεν ξέρω τι. Εντάξει, ότι έχουμε υποκαταστήσει, ας πούμε ξέρω 'γώ, το ζωντανό... Δηλαδή εγώ δεν χρειάζεται να πάω να σε δάσκαλο. Γιατί δεν χρειάστηκε δάσκαλο; Τώρα κάνω με τον δάσκαλο. Ποια είναι η διαφορά; Η δύση θέλει δάσκαλο, δηλαδή αυτό που αποκαλούμε κλασική μουσική, ευρωπαϊκή μουσική.

Γιατί δεν είναι μόνο η κλασική περίοδος, έτσι. Εμάθαμε τώρα, ό,τι και να ακούσουμε είναι κλασικό, κλασική μουσική. Όχι, είναι λάθος. Και του Χατζηδάκι το τραγούδι και του Θεοδωράκη κλασικά είναι, ας πούμε, έτσι; Τα συρτά μας κλασικά είναι πλέον. Και οι μπάλοι, ας πούμε ξέρω 'γώ, μια σειρά μπάλοι είναι κλασικά πράγματα, ας πούμε ξέρω 'γώ. Τέλος πάντων, η νοοτροπία, ας πούμε ξέρω 'γώ, και ο τρόπος, ο τρόπος μετάδοσης κάποιας γνώσης, διαφέρει από την ανατολή στη δύση και από το βίωμα, ξέρω 'γώ. Με το να το βάλεις το παιδί σε ένα δωμάτιο μέσα, να το διδάξεις δηλαδή, έτσι, η δύση λοιπόν τι κάνει; Έχει δασκάλους. Δηλαδή πρέπει να περάσεις από στάδια. Εσύ, ας πούμε, αυτό κάνεις. Δηλαδή το σύστημα το εκπαιδευτικό μας είναι δυτικότροπο, κατάλαβες; Δεν είναι βιωματικό, έτσι; Οπότε το κάνουμε όμως αυτό, Αντώνη; Το κάνουμε; Δηλαδή, ναι, ο Γιώργης ας πούμε, πήγε τέσσερα χρόνια και έκανε μαντολίνο με τον Ορλάντη στην Ιταλία, πήγε έκανε τέσσερα χρόνια. Δηλαδή, αυτό έκανε τέσσερα χρόνια. Δηλαδή από το πρωί μέχρι το βράδυ έκανε μαντολίνο, ρεπερτόριο μαντολίνου τα διάφορα, τα διάφορα πώς το λέμε τώρα. Διάφορους περιόδους, από Βιβάλντι δηλαδή που εμφανίζει το μαντολίνο, μέχρι το σύγχρονο, έτσι, και αρχές του αιώνα, και ούτω καθεξής. Αυτό έκανε. Είναι άλλη νεοτροπία, αλλιώς χρησιμοποιείς, ας πούμε ξέρω 'γώ και το όργανο, και την πένα σου, και τα δάχτυλα για να αποδώσεις κάτι, έτσι;

Εδώ πέρα μπάτε σκύλοι αλέστε, δεν το κάνουμε ούτε αυτό σωστά. Δηλαδή έχουμε μπει στο Ωδείο, λέω τώρα, έτσι. Έχουμε μπει στο Σχολείο, έχουμε τον δάσκαλο απέναντιν αλλά

και από 'κει και ύστερα τι γίνεται; Σπουδή, σπουδή δεν κάνουμε. Στα πανεπιστήμια κάτι γίνεται, κάτι γίνεται, κάτι γίνεται θέλω να πιστεύω, ας πούμε κάτι γίνεται. Δηλαδή στο ΤΕΙ Άρτας δεν έχουνε καθηγητές λένε. Άσε που είναι δηλαδή μόνο για γέλια αυτό το πράγμα. Να λες ΤΕΙ Παραδοσιακής Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής. Δηλαδή τι είναι η παράδοση, ας πούμε, και τι η λαϊκότητα; Πού είναι, πού τη βλέπεις τη λαϊκότητα, και πού τη βλέπεις την παράδοση; Το βίωμα πού είναι; Δηλαδή, ένα παιδί, τη στιγμή που δεν περνάει σε καμία σχολή, μπορεί να πάει, ας πούμε, 18 χρονών... Τώρα δίνεις κάποιες εξετάσεις, πριν από μερικά χρόνια στο ΤΕΙ Άρτας πήγαινες αποτυγχάνοντας από οτιδήποτε άλλο, ε... Δήλωνες στο ΤΕΙ για να μη μείνεις χωρίς Σχολή. Και μετά, λέει, πώς θα τη βγάλουμε τη Σχολή; Και λέω, έλεγα, ας πούμε ξέρω 'γώ, σε παιδιά που ερχότανε-φεύγανε από τα Μουσικά μαθητές και πηγαίνανε και ερχότανε πίσω καθηγητάδες, δασκάλοι, έτσι, και λέγαμε. Ένα παιδί ξεκινάει, ας πούμε, γεννιέται σε ένα περιβάλλον, γεννιέται σε ένα περιβάλλον έτσι, και ακούει από τον πατέρα τους στο σπίτι, τις παρέες ξέρω 'γώ, βγαίνει έξω, γάμους, βαφτίσεις. Στο χωροστάσι εγώ, ας πούμε, θυμάμαι τα κοπελάτα μου, έτσι. Εγώ, θέλοντας και μη, ήρθα σε επαφή με αυτά τα πράγματα. Δηλαδή και να 'θελα δεν μπορούσα να τα αποφύγω, αυτό που λέμε βίωμα, έτσι. Λοιπόν, πιάνει όργανα στα χέρια του, δέκα, έντεκα, δεν ξέρω πόσο χρονών, και προσπαθεί, και προσπαθεί, και προσπαθεί, και δεν καταφέρνει τίποτα στην ουσία. Και ένα παιδί 18 χρονών που δεν έχει έρθει σε επαφή με αυτό που αποκαλούμε παράδοση και λαϊκότητα, μόνο αν πήγε σε κανένα υπόστεγο, αυτά τα μεγαθήρια, σε κανένα γάμο, ας πούμε ξέρω 'γώ, η αρραβώνα, και δεν είδε και τίποτα, και έρθει σε επαφή πρώτη φορά σε όργανο στο ΤΕΙ Άρτας και περιμένεις αυτός θα γίνει δάσκαλος; Θα τρελαθούμε; Είδες όμως που στήνονται αυτά τα πράγματα; Γιατί στήθηκε, Αντώνη, το ΤΕΙ Άρτας; Διότι θέλαν, να, μερικοί μερικοί, έδρες, μερικοί θέλανε έδρες. Ξέρεις τι εννοώ έδρα. Πανεπιστημιακού. Θέλαν να, μερικοί και, στήσαν το ΤΕΙ Άρτας. Έτσι, τους ξέρω έναν προς ένα. Και μετά αρχίσανε, «πού θα βρούμε τώρα καθηγητές να 'ρθούν να διδάξουνε», ας πούμε, «λύρες και μαντολίνα και μπουζούκια» και δεν ξέρω τι, «και λαούτα», δεν ξέρω τι. Πού θα βρούνε. Ωραία πράγματα ρε. Δηλαδή, πιάνεις ένα υπόστεγο, έτσι, και λες και μετά σκέφτεσαι τι επιχείρηση θα κάνεις. Έτσι είναι.

Δυστυχώς όμως σ' αυτόν τον τόπο ζούμε. Τι πρέπει να κάνουμε, Αντώνη; Να τα αφήσουμε όλα να φύγουμε; Όχι! Ούτε το ένα έκαμα, ούτε το άλλο. Εγώ έφυγα από την Ελλάδα πήγα έξω, γύρισα, ξαναπήγα, ξαναγύρισα. Αλλά αντί να βγάλω έφερα, κατάλαβες; Δηλαδή πλούτισα τον Μιχάλη, ας πούμε ξέρω 'γώ, την αισθητική μου, ας πούμε ξέρω 'γώ, τη γνώση μου και τα λοιπά. Γύρω από ό,τι, όχι μόνο από τη μουσική. Γιατί δεν παίρνεις μόνο μουσική. Είναι λάθος να λέμε, ας πούμε ξέρω 'γώ, είναι τεράστιο λάθος να λέμε ότι όλα, τα πάντα αλλάζουν γύρω μου και η μουσική παραμένει απόφια. Μα τόσο ηλίθιοι είμαστε, ας πούμε. Να πιστεύομαι, δηλαδή, ότι τώρα είμαστε παραδοσιακοί παίκτες; Πού τη βλέπεις την παράδοση;

Τι είναι παράδοση; Είναι η παράδοση σε ένα ράφι, ας πούμε, ένα κουτάκι. Το παίρνεις, το κατεβάζεις και το ανοίγεις;

Η παράδοση, καταρχάς, να ξέρεις, ότι παρακολουθώντας τη δισκογραφία, είτε ανασκαλεύοντας τη μνήμη σου, αν πας πίσω. ας πούμε ξέρω 'γώ, βλέπεις αυτά τα... Πώς βλέπεις τα στρώματα, τα γεωλογικά στρώματα.... Δηλαδή, πας σε ένα βουνό, ας πούμε ξέρω 'γώ, και έχει κάνει μια κατολίσθηση. Και βλέπεις, ας πούμε ξέρω 'γώ, τις στιβάδες εκεί πέρα, ανάλογα πώς έχει περάσει. Τα γεωλογικά, ρε παιδί μου αυτά. Πώς έχει επικαθίσει το ένα πάνω στο άλλο και δεν ξέρω τι. Αν κλείσεις τα μάτια και πας πίσω, αυτό το πράγμα το βλέπεις, το βλέπεις, τη διαστρωμάτωση. Δηλαδή, τι έχεις περάσει εσύ ο ίδιος μέσα σε μισό αιώνα και παραπάνω, ας πούμε, πώς ήταν τα πράγματα, τι έκανες πριν, τι έκανες μετά, ας πούμε έτσι. Και βλέπεις παράλληλα με τη μουσική όλα τα άλλα, τη ζωή σου βλέπεις, έτσι;

Δηλαδή, εγώ πήγα στα Ανώγεια, ας πούμε και είχαμε 110 volt ρεύμα. Το ρεύμα στα Ανώγεια, είχαμε δικό μας υποσταθμό. Δεν είχε έρθει στην Κρήτη. Ρεύμα τότε είχαν μόνο οι πόλεις οι μεγάλες, και κάτι δηλαδή στις Αρχάνες είχε, ας πούμε ξέρω 'γώ, που ήτανε κωμόπολεις και τα Ανώγεια, ας πούμε, αλλά με υποσταθμούς, diesel, δηλαδή 110 volt. Ένα φως στο σπίτι μας κατάλαβες, μόνο για το φως. Δεν είχαμε ούτε ψυγείο, ούτε κουζίνα, ούτε τίποτα, τίποτα, τίποτα... Και μια στιγμή, το '67, κάνουνε τον ατμοηλεκτρικό σταθμό στο Ηράκλειο και αρχίσανε λοιπόν και κάνανε γραμμές, πήγε το ρεύμα παντού 220. Μόλις πήγε το ρεύμα 220, να και τα ψυγεία, να και κουζίνες, να και το μαγνητόφωνο! Μέχρι τότε, ρε Αντώνη, εγώ πού να ακούσω; Να κάτσω να μελετήσω τι; Να μελετήσω... Πώς να μελετήσω, ας πούμε, να ακούσω τι; Ξέρεις ποια ήταν η μελέτη μου; Να μου σφυρίζει η μάνα μου που έφαινε και τραγουδάγε, που συνήθως λέγανε και μοιρολόγια, δεν τραγουδούσανε, κατάλαβες; Αυτό ήταν το YouTube το δικό μου ας πούμε. Και ό,τι θυμόμουνα από το γάμο που είχαμε την Κυριακή και έπαιζε ο τάδε, ο Ψαρονίκος, ξέρω 'γώ, ή ο Καλομοίρης. Άκουγα αυτούς τους σκοπούς στο αυτί μου και προσπαθούσα, ας πούμε, να τους βγάλω στο μαντολίνο, κατάλαβες;

Στην ουσία στο όργανο, ας πούμε ξέρω 'γώ, ανάλογα τη μνήμη, ανάλογα πώς σε βοηθούσε η μνήμη σου και πώς θα συγκρατούσες, ήσουν και καλός. Τα έβγαζες και καλά στο όργανο, έτσι; Αν έχεις δηλαδή ασθενική μνήμη και, ξέρω 'γώ, δεν τα πιάνεις έτσι, φυσικά και στο όργανο θα δυσκολευόσουν δηλαδή. Παράλληλα, το έπαιζες αυτό το πράγμα που έκανες εσύ που δούλευες, το τραγουδούσε ο άλλος και ξαναγύρισε πίσω, ας πούμε ξέρω 'γώ, έτσι δηλαδή. Φαντάσου να κάνουμε, ας πούμε, παρέα και να 'χεις πέντε-δέκα ανθρώπους να τραγουδάνε, ο κάθε ένας με τον τρόπο του. Ο καθένας είχε τον τρόπο του που έλεγε, τις μαντινάδες, ας πούμε, τις κοντυλιές. Λοιπόν, και ήσουν υποχρεωμένος, δε στο έλεγε κάποιος, αλλά εσύ, εσύ έπρεπε να το αισθανθείς αυτό το πράγμα. Έπρεπε να παρακολουθήσεις όλα αυτά τα γυρίσματα και ένα προσπαθήσεις να τα περάσεις στα χέρια σου. Ωστε την άλλη φορά, μόλις

πήγαινε να μιλήσει ο τάδε, να θυμάσαι τη μελωδία του, δηλαδή τον τρόπο του, και να το παίζεις ανάλογα. Αυτό είναι το σχολείο, Αντώνη, όσον αναφορά την παράδοση, έτσι; Αυτό είναι το σχολείο! Τίποτα άλλο δεν είναι.

Γιατί στα λέω αυτά τα πράγματα.. Μετά από χρόνια και καιρούς, ας πούμε ξέρω 'γώ, που άρχισα πλέον να μελετώ και εγώ διαφορετικά και να κάνω, να τα παραλληλίζω με άλλες μουσικές, ας πούμε ξέρω 'γώ, έτσι τα λοιπά, κατάλαβα ότι ο τρόπος μας είναι μπαρόκ. Δεν διαφέρει καθόλου! Αυτό που σου έδειξα είναι μπαρόκ! Είναι ο ίδιος δηλαδή, και σαν τεχνική στο όργανο, αλλά και σαν ανάπτυξη μουσική. Δηλαδή, το μπαρόκ τι είναι; Μια φράση, μια μελωδία, ας πούμε ξέρω 'γώ, βασική. Και μετά από 'κει κι ύστερα αρχίζουν παραλλαγές στην ουσία, κατάλαβες; Δηλαδή, όσο πιο έξυπνος και πιο μάγκας, ας πούμε, και πιο εύστροφος ήταν ο συνθέτης, και είχε πιο πολλά μέσα του, τόσες περισσότερες παραλλαγές και πιο ωραίες έκανε. Αυτό είναι το μπαρόκ. Στην ουσία το ίδιο κάνουμε κι εμείς εδώ, δηλαδή οι παραδοσιακές μας μουσικές αυτό είναι. Παίζουμε, ας πούμε, ένα συρτό, και στην ουσία μέχρι να το τελειώσουμε το 'χουμε κάνει δέκα παραλλαγές. Αυτό όμως, Αντώνη, δεν μπορείς να το διδάξεις αλλιώς! Εννοώ να το διδάξεις σε τόπους πλέον, Ωδεία, ή Μουσικά Σχολεία. Μόνο αν κάνεις αναφορά στο μπαρόκ! Δηλαδή, δεν έχεις άλλο παράδειγμα και επειδή τα περισσότερα παιδιά κάνουν, ας πούμε ξέρω 'γώ, ιστορία μουσικής, και ιστορία τέχνης, ξέρω 'γώ, στα Πανεπιστήμια και στα Μουσικά και στα σχολεία, έτσι, μπορείς δηλαδή να αναφέρεις αυτό το παράδειγμα, ας πούμε ξέρω 'γώ, και να γίνεις πιο κατανοητός, από ότι να παίζεις εκεί πέρα, και να παίζεις, να παίζεις και να προσπαθείς να πεις. Αυτό όμως, χρειάστηκε να περάσουν χρόνια να το καταλάβω. Διότι δεν έχει καμία σχέση, ας πούμε, αυτό που λέγεται Ευρώπη και δεν ξέρω τι. Έτσι, για αυτό σου λέω.

Επανέρχομαι σε αυτό που σου είπα ότι δεν τα βάζεις κάτω. Κάθε μέρα είναι και κάτι διαφορετικό, ας πούμε ξέρω 'γώ, και πρέπει να μην αφήνεις τίποτα να πέσει κάτω, τίποτα! Αυτά όλα γυρίζουν σε σένα, όλα! Δηλαδή είναι πλούτος δικός σου, αυτό που μαζεύεις, αυτό που παρατηρείς. Γιατί η μουσική ,και ειδικά ο οργανοπαίκτης, θέλει παρατήρηση, πρέπει να είναι τα μάτια σου τόσα! Κατάλαβες;

Υπάρχουν πράγματα που αποκομίσατε από τη διδασκαλία σας στα Μουσικά Σχολεία;

Το σχολείο είναι καλή εμπειρία γιατί, Αντώνη, τα παιδιά σου δίνουν πράγματα. Δηλαδή, πώς να στο πω τώρα, σε εκπλήσσουν ευχάριστα. Αλλά πρέπει, πώς να στο πω, να το περιμένεις αυτό το πράγμα, δηλαδή να 'σαι γνιασμένος που λένε. Ας πούμε, πας ρε παιδί μου να το κάνεις με την όρεξη σου; Πας; Εάν έχεις τις κεραίες σου τεντωμένες ανοιχτές, ας πούμε ξέρω 'γώ, τα παιδιά σε εκπλήσσουν. Δηλαδή, εγώ, ας πούμε, το 'βρισκα τρομερά ενδιαφέρον αυτό

το πράγμα. Ενώ κάποια άλλοι συνάδελφοι, ας πούμε, λέγαν «Παναγία μου, και πώς θα πάω τώρα» και το αυτό και δεν ξέρω. Πάντα κάτι βρίσκεις! Κάθε φορά, κάθε φορά κάτι βρίσκεις ρε παιδί μου. Αρκεί να το υποκινήσεις λίγο, ας πούμε ξέρω 'γώ. Να μην το αφήσεις, δηλαδή ε να πάω να περάσει η ώρα, κατάλαβες;

Και δεν είναι μόνο, ξέρεις, να κάτσουμε στο όργανο να βγάλουμε μία φράση. Είναι το κλίμα που δημιουργούμε, ας πούμε ξέρω 'γώ, πριν από αυτό το πράγμα. Και στην πορεία αυτού του πράγματος, δηλαδή να κάμεις ας πούμε τον μαθητή, αυτό στο λέω τώρα έτσι σαν συμβουλή, είναι ζητούμενο αυτό, Αντώνη, που θα σου πω... Ας πούμε, και όχι μόνο τον μαθητή, αλλά κατ' επέκταση και τον ακροατή σου, κατάλαβες; Να σε θυμάται, να σε θυμάται δηλαδή... Δεν θα ξεχάσω, ας πούμε ξέρω 'γώ, που μερικά παιδιά, ας πούμε, που το 'χαν ρε παιδί μου, ξέρεις τι πρωτόπιαναν από μένα; Τι έκαμα, την κίνηση που έκανα εγώ όταν έπαιζα μαντολίνο! Αυτό πιάνανε! Δηλαδή ο κύριος κουνάει το κεφάλι του, κατάλαβες; Δεν σου αναφέρονε μελωδία ή πώς έπαιζες, σου αναφέρονε ας πούμε αυτό το πράγμα, δηλαδή τη γλώσσα του σώματος συνδυάζανε, δηλαδή. Πότε αυτόματα δεν το ξεχνάει και μαζί με το κεφάλι του έρχεται και όλη η παράσταση στο αυτί, ή στα μάτια, κατάλαβες;

Το ίδιο και ο ακροάτης. Άμα πας να παίζεις σε μισα σκηνή πάνω, αυτοί που είναι από κάτω πρέπει όταν φύγουνε, εκτός από το «ωραία περάσαμε απόψε, ναι ωραία» και αύριο το ίδιο θα περάσει και αύριο βρε παιδί μου. Θα πεις μια μπουκάλι ούισκι και θα λες «τι ωραία που περάσαμε πάλι απόψε». Ας πούμε, έτσι, αυτό δεν φτάνει, κατάλαβες; Ποια είναι η διαφορά απόψε μέχρι αύριο; Τι είναι αυτό το διαφορετικό, ας πούμε; Κάτι έκανε εκεί ο Μιχάλης, ας πούμε, αυτό αξίζει πιο πολύ από όλη την παράσταση, κάτι έκανε. Και ο ένας το παρατηρεί και οι δέκα δεν το παρατήρησαν καθόλου. Οπότε επαναφέρει όλους στην τάξη. Δηλαδή τους αναφέρει ένα γεγονός που πέρασε απαρατήρητο, και το 'πιασε ένας έτσι και αμέσως ήρθε στη μνήμη και των υπόλοιπων όλη η παράσταση. Αυτό είναι το σχολείο.

Πόσα χρόνια διδάξατε στα Μουσικά Σχολεία;

Από το '95 μέχρι το '13. Πρωτοπήγα στο Μουσικό Ρεθύμνου, γιατί εκεί πρωτολειτούργησε τότε, στο Ρέθυμνο και στο Ηράκλειο το 2004. Το ιδρύσαμε, ας πούμε ξέρω 'γώ, και από την πρώτη χρονιά δηλαδή το στήσαμε εμείς. Δηλαδή ήμασταν καμιά δεκαριά άτομα, ας πούμε ξέρω 'γώ, κάτσαμε, ρε παιδί μου, και φτιάξαμε το Μουσικό στο Ηράκλειο. Στο Ηράκλειο λειτούργησε στην πρώην αμερικάνικη βάση. Πήρα την εκδίκησή μου και εγώ, αυτό τώρα θυμάμαι από την περίοδο εκείνη που η αμερικάνικη βάση ήτανε η μεγαλύτερη βάση της Μεσογείου αμερικάνικη. Ήταν τα μάτια της Αμερικής στη Μεσόγειο, που έβλεπε όλη την Ευρώπη και την ανατολική, μέχρι τη Ρωσία, δηλαδή τα ραντάρ. Ήταν μία βάση όχι με όπλα,

πώς να στο πω, ήταν τηλεπικοινωνιών. Ήταν δηλαδή μια κατασκοπευτική βάση, ας πούμε, στο Ηράκλειο, με πολύ μεγάλη δύναμη στο καλύτερο μέρος, βόρεια του Ηρακλείου, ας πούμε, στο καλύτερο, άμα σου πω τώρα, φιλέτο. Έτσι, με δυο τεράστια ραντάρ από πάνω, ας πούμε ξέρω γώ, κοιτάζανε βόρεια, ε. Και παρακολουθούσε, από δω από το Ηράκλειο, παρακολουθούσαν μέχρι τα βάθη της Σιβηρίας, κατάλαβες. Και φυσικά εμείς είμαστε λίγο εντάξει, έξω οι Αμερικάνοι, ας πούμε, έξω η βάση του θανάτου. Και μετά, με τη μεταπολίτευση, πήγαμε να την κάψομαι κι όλα. Τη βάση την κάψαμε. Μας εκάψανε; Εμείς θα κάψουμε τους Αμερικάνους, ας πούμε. Έτσι. Και μια στιγμή φύγανε οι Αμερικάνοι, διότι με τις δορυφόρους δεν χρειάζεται πλέον αυτά τα πράγματα. Έναν δορυφόρο αμολήσανε και αντικαταστήσανε τη βάση, ας πούμε ξέρω γώ. Τα μαζέψανε λοιπόν, αφήσανε όλη την κτιριακή υποδομή. Τρομερά κτίρια του '56, τρομερές κατασκευές. Και ακόμη, δηλαδή έτσι, με φυσικά μια έκταση που είχε τα πάντα. Από εκκλησία, δηλαδή αυτή των Ευαγγελιστών, ας πούμε ξέρω γώ, που έχει τα ξύλινα καθίσματα, που γονατίζεις έτσι και παρακολουθείς, που την κάναμε εμείς, ας πούμε ξέρω γώ, συναυλιακό χώρο. Και κάναμε τις παραστάσεις μας με το Μουσικό. Μέχρι bowling είχε μέσα, μέχρι τι δεν θυμούμαι. Τελοσπάντων. Και είχαμε πιάσει, τότε πιάσαμε ένα κτίριο εμείς, ένα κτίριο που κοιμότανε οι φαντάροι, δηλαδή, και το κάναμε Μουσικό! Προσπαθούσαμε, φαντάσου, στον τοίχο με καρφιά να κρεμάσουμε στον πίνακα, και δεν κάρφωνε από το τσιμέντο και από το αυτό. Δεν κάρφωνε! Το διανοείς αυτό το πράγμα; Τελοσπάντων, και τους έλεγα ότι πώς γυρίζουν τα πράγματα ξέρω γώ. Στη βάση του θανάτου να λειτουργήσει, ρε παιδί μου, το Μουσικό Σχολείο. Ναι, έτσι. Και μετά από τρία χρόνια λειτουργήσε και Καλλιτεχνικό.

Κάνετε και ιδιαίτερα μαθήματα;

Ναι. Αλλά να σου πω, ρε Αντώνη, έτσι, εντάξει. Ότι έχω κάνει σε Ωδεία, στο Δημοτικό Ωδείο, στο Παγκρήτιο, στο Χρωμάτων και τα λοιπά και ιδιαίτερα όταν καθόμουνα στο Ηράκλειο. Εδώ ήρθα ακριβώς, ακριβώς πριν τον κορωνοϊό, ήρθα στο χωριό. Πεθαίνουν οι γονείς, πέθανε και η μάνα μου και άδειασε το σπίτι εδώ πέρα. Για να μην καταστραφεί μετακόμισα τελοσπάντων. Και τώρα έχω ιδιαίτερα αλλά, όχι ότι τα βαριέμαι, και πάλι. Αλλά, ξέρεις, δεν έχω πλέον αυτή την υπομονή που είχα, ας πούμε ξέρω γώ. Ενώ μ' αρέσουν πάρα πολύ, εξακολουθούν μ' αρέσουν τα παιδιά και τη βρίσκω. Τα παιδιά με εκπλήσσουν ευχάριστα, ας πούμε ξέρω γώ. Εντάξει, δεν μπορώ πλέον να το κάνω αυτό το πράγμα.

Μπορώ όμως να, δηλαδή, μερικοί που με έχουν προσεγγίσει, ας πούμε, και μου είπαν ότι θέλουμε μαθήματα και τα λοιπά. Θέλω ξεκάθαρη σχέση. Δηλαδή, τι θέλεις από μένα, ας πούμε; Μεγάλοι, τώρα έτσι, μεγάλοι δηλαδή όταν λέω μεγάλοι από Λύκειο, ας πούμε ξέρω γώ, και πάνω έτσι. Τι θέλεις να πούμε, δηλαδή; Με πήρες τηλέφωνο ή μου ζήτησες να κάνουμε

μάθημα, γιατί; Θέλω να απαντηθεί αυτό το πράγμα, δηλαδή γιατί, τι είδες; Δηλαδή έχω κάτι, ας πούμε, που δεν το έχεις εσύ και θες να το πάρεις; Και ξέρεις, οι περισσότεροι, «όχι κύριε, ας πούμε, δεν θέλω να...» Ναι, βρε βλάκα! Αυτό συμβαίνει, αυτό πρέπει να συμβαίνει. Ότι διακρίνω ότι έχει αυτός κάτι και πρέπει να το πάρω, αυτό είναι! Μην ντρέπεστε να το πείτε, ας πούμε ξέρω 'γώ. Και τι κάνεις; Γιατί προσεγγίζεις τον άλλον; Ο λαός λέει «με το γκαλιά σου κάθιζε και νηστικό σηκώνω!» Δηλαδή, ο Γιώργης ο Γουμενάκης, ας πούμε, αυτός που σου έλεγα πριν, δεν μου 'πε ο άνθρωπος «Μιγάλη μου, τι να πάρεις». Όχι, εγώ, Γιώργη, έχεις μια τέχνη στα χέρια σου και μια μουσική, ας πούμε, που δεν την έχω προσεγγίσει και τη θέλω. Τη θέλω στα ίσα λοιπόν. Δηλαδή, εντάξει εγώ είμαι πιο ξεκάθαρος. Ξέρω τι θέλω, ας πούμε. Οπότε διακρίνω ότι το 'χεις. Εντάξει, κάτσε κάτω, ας πούμε. Δεν το βάζω έτσι το ζήτημα. Κάτσε κάτω να σε δείρω, να στο πάρω έτσι. Αλλά αυτό θέλω. Αυτό εννοώ όταν λέω θέλω μια σχέση τίμια, ας πούμε, και ειλικρινή. Δηλαδή τι καταλαβαίνεις; Ας πούμε ότι έχω χρόνο για χάσιμο, δηλαδή; Καταλαβαίνεις ότι η ώρα μου, ας πούμε, δεν περνάει εύκολα η ώρα μου και θέλω να την καλύψω; Όχι! Κατευθείαν το λέω έτσι, οι ώρες μου είναι πολύτιμες. Ειδικά από τώρα και ύστερα που ξέρεις, πηγαίνουν οι ώρες μου και οι μέρες μου είναι λίγες τώρα. Και θέλω, πώς να το πω, να τις ρουφήξω μέχρι το τελευταίο δευτερόλεπτο. Αν νομίζεις ότι μπορούμε να συνεργαστούμε με αυτή την έννοια, ότι έχω κάτι που μπορείς να το πάρεις, ευχαρίστως, το αίμα μου! Έτσι; Αλλά, αν έρθεις για να περάσεις την ώρα σου, όχι! Καλύτερα να πιούμε ένα καφέ, να τα πούμε, ας πούμε ξέρω 'γώ, έξω, μέσα. Έχω και άλλους φίλους να πάω να περάσω στην ώρα μου.

Με αυτήν την έννοια αποφεύγω τους πιτσιρικάδες. Γαϊτί συνήθως τους φέρνει ο μπαμπάς, ας πούμε, και θέλει ο μπαμπάς να βγάλει τα αποθνημένα. Δηλαδή αυτό που δεν με έκαμε αυτός νέος, Νομίζεις, ας πούμε, νομίζει, ότι μπορεί να το κάνει το παιδί το, ας πούμε. Και κακώς δεν το έκαμε αυτός και να το κάνει το παιδί. Εντάξει, μερικές φορές ισχύει, ρε παιδί μου, πετυχαίνει, πώς το λένε. Αλλά η πείρα μου έχει δείξει άλλα δηλαδή.

Τώρα είστε στο Μουσικό;

Όχι, όχι, σταμάτησα από το '13. Γιατί, μωρέ Αντώνη, από ωρομίσθιοι ήταν οι συνθήκες ήταν άλλες, έτσι. Εμείς δηλαδή δίναμε, ας πούμε να στο πω, δώσαμε ό,τι είχαμε και δεν είχαμε, ας πούμε, για τα Μουσικά και τα παιδιά. Δηλαδή, άμα δεις, ήταν στην κορυφή, ας πούμε, της καλύτερης μου ηλικίας, έτσι. Της πιο δημιουργικής μου φάσης της ζωής μου, ας πούμε, ήταν αυτό. Αυτή η ηλικία, έτσι, 30 δηλαδή μέχρι 45, ας πούμε λοιπόν, που έφαγα στα Μουσικά. Και σαν καριέρα, δηλαδή παικτικά, ας πούμε. Σου λέω, ήμασταν τότε με το σχήμα, με δυοθρία σχήματα έκανα τότε. ας πούμε ξέρω 'γώ. Έπαιζα, και γενικώς έπαιζα πολύ, ρε παιδί μου. Όχι μόνο μαντολίνο, έπαιζα και λαούτο κ.λπ. Κι όμως, υποστήριξα και τα Μουσικά, και στο

Ρέθυμνο, έτσι, και στο Ηράκλειο, κυρίως το Ηράκλειο. Ωρομίσθιοι, αναπληρωτές, αναπληρωτές, ωρομίσθιοι ξανά τούμπαλιν. Και έτσι, τι να σου πω τώρα ας πούμε, μια στιγμή εκεί έφυγα. Εκεί είπα, χαίρεται... Στην ολυμπιάδα. Βγαίνει αυτός ο ένας, νομίζω ήταν υπουργός παιδείας, ο Ευθυμίου νομίζω, δεν θυμάμαι πριν. Και μετά με ανέλαβε η Γιαννάκου, η συγχωρεμένη. Και είμαστε να ,αναπληρωτές, είμαστε δηλαδή με ώρες, ας πούμε είκοσι ώρες ο καθένας. Και αναπληρωτές δεν είχε τότε μειωμένου ωραρίου. Ή ήσουν αναπληρωτής με πλήρες ωράριο, ή ήσουνα ωρομίσθιος λοιπόν. Εμείς ήμασταν οι περισσότεροι αναπληρωτές. Δηλαδή είχαμε ωράριο τον προηγούμενο χρόνο, αλλά αναπληρωτές. Και λέει ότι βγάζει μια υπουργική απόφαση εκεί πέρα, και λέει ότι μπορεί στα Μουσικά μόνο, έτσι, όχι στα άλλα σχολεία της παιδείας, στα Μουσικά. Ότι μπορούνε με είκοσι μια ώρες να είναι ωρομίσθιοι. Και αυτό ξέρεις τι σημαίνει. Το μισό ακριβώς, το μισό, τα μισά χρήματα, έτσι. Ούτε μέρες, είκοσι πέντε μέρες, μας έχεις ένσημα, έτσι, εντάξει λοιπόν, ούτε τον μισθό, μισό μισθό! Επειδή είχα πάει εκείνη τη χρονιά, ας πούμε ξέρω 'γώ, και μετά δεν ξαναπήγα δηλαδή. Εντάξει, αυτό ήταν μία αιτία απ' όλες.

Έχει αλλάξει ο τρόπος διδασκαλίας με την πάροδο του χρόνου;

Ναι! Σίγουρα, Αντώνη. Η εμπειρία, ας πούμε, και η πείρα, πώς να το πω. Γίνεσαι, αναλόγως αν το θέλεις, ρε παιδί μου, πραγματικά, και παρατηρείς τα πράγματα, και βγάζεις δηλαδή τα συμπεράσματά σου. Δεν περιμένεις δηλαδή από το παιδαγωγικό ινστιτούτο να σου δώσει κατευθυντήρια γραμμή και τι κάνει το σχολείο και δεν ξέρω τι. Για τα Μουσικά μιλάμε πάντα, έτσι. Και μάλιστα, όχι γενικώς για τα μουσικά, για το όργανο. Όσα ξέρει ο νοικοκύρης δεν τα ξέρει ο κόσμος όλος, έτσι; Αλί και τρισαλί δηλαδή. Ο καθένας μας που παίζει έχει μια τέχνη στα χέρια του και περιμένει από τον άλλον να του πει πώς θα τη δώσει, έτσι; Υπάρχουν κάποιες γενικές κατευθυντήριες, κάτι κατευθύνσεις δηλαδή όσον αφορά τα παιδαγωγική, ας πούμε έτσι, την αντιμετώπιση του παιδιού. Αλλά, στο θέμα μας, στο θέμα μας δεν μπορεί να σου πει κανένας τίποτα! Πρέπει να βγάλεις εσύ τα συμπεράσματα, πώς θα το μεταδώσεις αυτό το πράγμα, πώς θα κρατήσεις το ενδιαφέρον που σου 'λεγα και πριν. Πώς θα κρατήσεις το ενδιαφέρον, ας πούμε, του ακροατή. Γιατί δεν παύει να 'ναι ένας ακροατής ο μαθητής, έτσι, θεατής. Πώς θα του κρατήσεις το ενδιαφέρον ώστε να έχει την έγνοια του δηλαδή; Γιατί με το που τελειώνει, παίζει το κουδούνι, ας πούμε, κι ανοίγει την πόρτα, δεν υπάρχει τίποτα πίσω του, ας πούμε έτσι. Το παιδί έτσι συμπεριφέρεται.

Γιατί δεν γεννήθηκα εγώ 65 χρονών, κατάλαβες; Παιδί γεννήθηκα και εγώ και ξέρω πολύ καλά. Και τι έκανα στο σχολείο, ας πούμε. Οπότε, θυμάμαι δηλαδή τους καθηγητές μου και του δασκάλου μου που μου κρατούσαν το ενδιαφέρον, που κερδίζαν το ενδιαφέρον. Αυτούς θυμάμαι, έτσι. Δεν θυμάμαι τα επιμέρους, ας πούμε, μαθήματα, ξέρω 'γώ, γενικώς,

θεωρίες, βιολογία και χημεία και δεν ξέρω 'γώ τι. Ό,τι θυμάμαι, χημεία τον Γκάλατα που ήταν Κύπριος, έτσι, ΕΟΚαβίτης, αυτό θυμάμαι. Ήρθε από την Κύπρο στα Ανώγεια και μας έκανε χημεία. Δεν θα το ξεχάσω, ας πούμε ξέρω 'γώ. Ήταν ένα φασιστόμουτρο, ξέρεις, του Γρίβα, ας πούμε ξέρω 'γώ. Ένωση με την Ελλάδα. Κι ήρθε εκεί κι μας έκανε προπαγάνδα, Αυτό θυμάμαι. Δεν θυμάμαι τη χημεία. Και θυμάμαι από την άλλη, ας πούμε, τον Τζανή τον Μηνά. Εντάξει, με τους καθηγητές μου τα πήγαινα πολύ καλά, ας πούμε ξέρω 'γώ. Θυμάμαι τον Τζανή που ξέρεις. Επαναστατημένα νιάτα, τώρα μεταπολίτευση, καταλαβαίνεις τι γινότανε. Και πριν μες τη χούντα, ας πούμε, δύο χρόνια μετά το Πολυτεχνείο ειδικά, τετάρτη τάξη, να τους φάμε εκεί πέρα ζωντανούς, ας πούμε ξέρω 'γώ. Και μας εδασκάλευε. Δηλαδή, να πας σε σπίτι του καθηγητή, ας πούμε Παναγία μου. Όπου καθηγητής ήταν απρόσωπος, δεν μπορούσες να τον προσεγγίσεις. Ο Μηνάς όμως ήταν έτσι, ο Τζανής. Ας πούμε ακόμα τον θυμάμαι, έτσι. Κάτσετε κάτω, μην κάνετε βλακείες, θα σας παρουνε μέσα, κατάλαβες. Δεν είστε εσείς πιο επαναστάτες από 'μάς, από έτσι. Και δηλαδή δεν μας το 'λεγε για να σβήσει το κίνημα, ας πούμε. Όχι, πραγματικά ήθελε να μας προστατεύσει να κάνουμε περισσότερο πράγματα, αλλά στο πιο συνωμοτικό, έτσι;

Αυτά θυμάμαι, και φυσικά όχι μόνο αυτό. Θυμάμαι και το μάθημα που έκανε ιστορία, ας πούμε. Μας έκανε ο Μήνας, φιλόλογος ήταν, ξέρω 'γώ. Αλλά μας έκανε ιστορία, έτσι. Και αναλύαμε πράγματα. Δηλαδή από αυτόν άκουσα, ας πούμε, πρώτη φορά έμαθα τον Κορδάτο, ας πούμε, και τα συγγράμματά του. Ας πούμε ξέρω 'γώ, η σημασία της επανάστασης του '21. Δεν το ξεχνάω από τότε, ας πούμε, και το έχω διαβάσει δυο-τρεις φορές αυτό το βιβλίο, ας πούμε. Εκεί αναφέρει ο Κορδάτος για το παπαδαριό και τον πατριάρχη, που αφόρησε τους επαναστάτες και δεν ξέρω τι, και δωρίσανε στις εκκλησίες και στα μοναστήρια την περιουσία και γι' αυτό έχουν τεράστιες περιουσίες στα μοναστήρια. Γιατί δεν τις πειράζαν οι μωαμεθανοί, οι Τούρκοι δηλαδή, ποιοι μωαμεθανοί, οι Τούρκοι λοιπόν αυτά. Άλλα δηλαδή μας δίδασκαν στο σχολείο, και άλλα συνέβαιναν, ας πούμε ξέρω 'γώ. Έτσι, αυτά, αυτά θυμάται κανένας.

Στα μαθήματα που κάνετε χρησιμοποιείτε και παρτιτούρα;

Στο σχολείο ναι! Στο σχολείο οπωσδήποτε. Γιατί σου λέω, Αντώνη, το ξέρεις κι εσύ, δεν είναι ανάγκη να το πω αφού κάνεις μάθημα. Τα παιδιά τα ξέρουν όλα και φυσικά όλα προσπαθούν να ξεστρίψουν έτσι. Να ξεστρέψουμε με ποια έννοια. Ότι έχουν τόση αυτοπεποίθηση, ας πούμε ξέρω 'γώ, που όλα τα πιάνουν με το αυτί, ειδικά μια αντιμετώπιση γύρω από τα λαϊκά παραδοσιακά όργανα. Είναι μία λανθασμένη αντίληψη και νομίζω είναι μια πρόχειρη ανάγνωση αυτού που αποκαλούμε «λαϊκός πολιτισμός». Δεν ισχύει πλέον αυτό το πράγμα, δεν υπάρχει. Άρα, εγώ πολλές φορές δηλαδή, τους λέω ρε παιδί μου, παρόλο που είναι τώρα είκοσι χρόνια έτσι και τα αναλύω κάπως αλλιώς τα πράγματα πολλές φορές. Δηλαδή, δεν κώλωνα με

τίποτα με την παρτιτούρα. Στο 'πα πριν. Ας πούμε, σου λέω, αν ήταν να το είχες μάθει, θα το είχες μάθει. Πιάσ' την παρτιτούρα και μη μιλήσεις. Και φυσικά αύριο που θα 'ρθεις ή την μετά από τρεις μέρες που έχουμε ή την άλλη ώρα, έτσι, εγώ θέλω να αναγνωρίσω αυτό που παίζεις.

Και τι σημαίνει αυτό το πράγμα, Αντώνη; Τι σημαίνει, δηλαδή, όταν παίζεις ένα συρτό, λέω τώρα, όταν παίζεις ένα λαϊκό τραγούδι. Εντάξει, ας πούμε ξέρω 'γώ, το «Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι», έτσι. Δεν με ενδιαφέρει το γράμμα, με ενδιαφέρει το πνεύμα. Θα 'ρθεις, ένας, ας πούμε, που το 'χει ακούσει μια φορά το τραγούδι, πρέπει να το αναγνωρίσει ότι εσύ παίζεις το τάδε τραγούδι, ας πούμε. Και ας μην το παίζεις ακριβώς, ας κάνεις μια παραχώρηση Ας πούμε ξέρω 'γώ, όσον αφορά τα όγδοα, ή τις αξίες τελοσπάντων, έτσι. Οφείλεις όμως να μείνεις εκεί.

Επέμενα πάρα πολύ στο πνεύμα, πάρα πολύ. Δηλαδή, θέλω να 'ρθεις, ας πούμε, με το συρτό και εγώ στην καρέκλα όπου κάθομαι, τα πόδια μου να κάνουν έτσι. Να θέλω να χορέψω. Αυτό είναι το συρτό, αυτό έτσι; Αυτό όμως, [η παρτιτούρα] θα σε βοηθήσει να το προσεγγίσεις αυτό. Γιατί το μυαλό μπορεί να κάνει δυο-τρία πραγματάκια συγχρόνως; Ένα πράγμα κάνει, ένα. Δηλαδή, όταν κρατάς ένα όργανο, εμείς είμαστε πολυδιάστατοι. Δηλαδή σκεφτόμαστε μια μελωδία, σκεφτόμαστε, τη βλέπουμε, και δουλεύουν τα δυο χέρια. Δηλαδή το ένα πρέπει να βγάλει ήχο και το άλλο πρέπει να διαμορφώσει αυτόν τον ήχο, έτσι; Όλα αυτά τα πράγματα συγχρόνως το μυαλό δεν μπορεί να τα κάνει, Αντώνη. Όταν είσαι σε φάση, ας πούμε, εκμάθησης, μικρός, δεν μπορεί να τα επεξεργαστεί όλα αυτά τα πράγματα και να τα κάνεις συγχρόνως. Μπορεί να συμβεί να βρεις ένα παιδί στα εκατό, ας πούμε, να το κάνει αυτό το πράγμα. Οπότε, με το που να έχεις την παρτιτούρα, λέω τώρα, έτσι έχεις τώρα άκουσμα. Έχεις την παρτιτούρα, τώρα το μυαλό σου μοιράζεται πλέον. Ελαχιστοποιεί τους υπολογισμούς. Ο υπολογιστής αυτός, δηλαδή έτσι, ο επεξεργαστής, κάνει λιγότερα πράγματα και σου δίνει την ευχέρεια να εστιάσεις στο όργανο. Γιατί εδώ ήρθες για να μάθεις όργανο, έτσι δεν είναι; Έτσι. Και τη μουσική την κουβαλάς. Θα παίζεις, ή ό,τι γουστάρεις, αυτό στην ουσία είναι το μαθημα. Εσύ, κάμε ό,τι γουστάρεις. Με το αυτό εδώ πέρα θα δούμε πώς θα το κάνουμε αυτό το εργαλείο να δουλέψει. Ναι, έτσι.

Πότε ασχοληθήκατε με θεωρία της μουσικής και την παρτιτούρα;

Μετά που μεγάλωσα εγώ. Και αυτό είναι πιο δύσκολο, ακόμη έτσι, αυτό είναι πιο δύσκολο, Αντώνη. Δηλαδή, τη στιγμή που πιάνεις, ας πούμε στο φτερό που λέμε, στον αέρα, τα πάντα, ή παίζεις έτσι, είναι πολύ δύσκολο να αρχίσει να το τεκμηριώνεις, ας πούμε, αυτό που ήδη ξέρεις. Κατάλαβες; Εντάξει.

Πρώτα δηλαδή ήσασταν επαγγελματίας μουσικός και μετά μάθατε με την παρτιτούρα;

Φυσικά αμέ.

Περίπου θυμάστε ποια χρονιά;

Στο σχολείο, ας πούμε. Στο σχολείο το '95 περίπου. Στο σχολείο, δηλαδή ναι, ξεκίνησε δηλαδή από τότε θυμάμαι, ας πούμε. Είχα κάνει και δυο-τρεις προσπάθειες το '80, '81. Είχα ξεκινήσει, ας πούμε. Βρήκα μία καθηγήτρια σε ένα Ωδείο. Της λέω, θα κάνουμε αυτό ρε παιδί μου. Δεν θέλω, να, γενικώς και αορίστως, ας πούμε. Αυτό θέλω. Αυτό το συγκεκριμένο, έτσι. αλλά δεν ευδοκίμησε αυτό το πράγμα. Διότι, δεν ξέρω τώρα, δεν είχε τον τρόπο, δεν κατάλαβε, δεν... Έκανα μερικά μαθήματα, ας πούμε ξέρω 'γώ. Οπότε όχι μόνος μου πλέον. Από 'κει μετά εγκατέλειψα την προσπάθεια.

Δηλαδή και πώς να αφιερώσεις χρόνο τότε. Τότε, αντράκι μου, το ξέρεις ότι δεν είχαμε ρεπό; Δηλαδή, με το που βγήκα στη σκηνή, με το που βγήκα στη σκηνή κάθε μέρα. Κάθε μέρα στο μαγαζί, το διανοείσαι αυτό το πράγμα; Κάναμε μια παύση δεκαπέντε μέρες τον Οκτώβριο του '80. Δεν θα το ξεχάσω, δεκαπέντε μέρες. Και πήγαμε σε ένα άλλο μαγαζί όλο τον χειμώνα μέχρι τον Μάη, τέλη Μάη. Κάθε μέρα, κάθε μέρα χωρίς ρεπό. Ένα μήνα στάση, θερινό μαγαζί, ένα κάθε μέρα. Κάθε μέρα αυτό γινότανε μέχρι το, μέχρι το... Μια παύση έκανα το '89 που πήγα Γερμανία για ένα μήνα. Και τελικά έκαμα εννιά μήνες παίζοντας, ας πούμε.

Τι μαγαζί ακριβώς ήταν αυτό που παίζατε;

Ήταν μαγαζιά με κρητικά. Κρητικό γλέντι, ας πούμε, γινότανε, ακριβώς. Παρέες όμως, παρέες έτσι και όπως είναι τώρα, εντάξει, δεν υπάρχουν αυτά τα μαγαζιά τώρα. Δηλαδή, τώρα αν πας σε τέτοιο μαγαζί, θα βρεις χορούς. Θα βρεις, ας πούμε, τραπέζια. Δηλαδή τραπέζι, να γίνει το τραπέζι τότε, ήταν παρέες. Φυσικά δεν ήταν τεράστια, ήταν ας πούμε διακόσια, maximum τριακόσια άτομα, κατάλαβες, που δεν είναι και λίγα.

Έχει αλλάξει δηλαδή και αυτό;

Ε βέβαια. Ακριβώς αυτό έχει αλλάξει. Τα υπόστεγα που λέω εγώ. Βέβαια, είναι πρόβατο τώρα. Το βάζεις μέσα, το αρμέγεις, ας πούμε. Έχει αλλάξει. Μια Παρασκευή, ένα Σάββατο, είμαστε

τρελοί; Δηλαδή κάθε μέρα, Αντώνη, κάθε μέρα. Και ξέρεις, όχι να περιμένεις να πάει δώδεκα η ώρα να ξεκινήσεις. Τον χειμώνα εννιά η ώρα παίζαμε!

Μέχρι τι ώρα παίζατε;

Δυο, τρεις, εξαρτάται. Αν είχανε αυτό μέχρι το πρωί τα θερινά. Με τα ξαδέρφια μου, ας πούμε, παίζουν στην «Ερωφίλη» από το '86 μέχρι, μέχρι το '90. Έκαμα μετά τον χρόνο αυτόν που έλειπα, μετά ξανά 'ρθα. Το '90, '91, '92, μέχρι που 'έμπλεξα', Σε εισαγωγικά το βάζω αυτό, με Χαϊνήδες, έτσι, με τα ξαδέρφια μου και θερινό. Δηλαδή, μια ωραία αυλή, ας πούμε ξέρω 'γώ, μια ωραία τεράστια αυλή, ας πούμε, διακοσίων, τριακοσίων ατόμων. Ακόμα μέχρι και πεντακόσια άτομα μπήκανε σε αυτή την αυλή σε γάμο, έτσι. Τελειώναμε το πρωί. Ό,τι ώρα θέλαμε τελειώναμε.

Πώς ήταν το γλέντι τότε; Υπήρχε χορός;

Βέβαια. Αυτό σου λέω, ότι δεν κάναν βλακειές, δεν πίναν εκεί ουίσκι και χημεία. Πίναν το κρασάκι τους οι άνθρωποι, το ρακάκι, εντάξει; Πίναν και το ουίσκι, με ρέγουλα ξέρω 'γώ. Αλλά χορεύαν όμως, και αυτό το ποτό που πίναν, το οίνο, τον καίγανε, κατάλαβες; Και δεν τους χτυπούσε στον εγκέφαλο, ας πούμε, να κάνουνε βλακειές. Θα βλέπεις δηλαδή τριακόσια άτομα, να παίζεις, οι εντάσεις υποφερτές, έτσι. Και να χορεύουνε, να τραγουδάνε. Αλλά φασαρία να μη γίνεται. Αυτά έζησα λοιπόν. Για αυτό λέω ότι τέρμα αυτά τώρα! Την προηγούμενη Πέμπτη ήμουνα σε ένα κανάλι εδώ στην Κρήτη, αυτό τους έλεγα, εγώ προσωπικά δεν το παίρνω πίσω. Ό,τι είναι να πάρω από αυτό που αποκαλούμε παράδοση και τρόπο τέτοιο ζωής και δεν ξέρω τι, το έχω πάρει. Δεν έχει να μου προσφέρει απολύτως τίποτα. Είναι ένας εκφυλισμός και τίποτα άλλο, έτσι; Νομίζουμε ότι είναι ό,τι μου θυμίζει τη μάνα μου, δυστυχώς.

Από όσο έχω παρακολουθήσει, δεν εμφανίζεστε σε τέτοιους είδους μαγαζιά τα τελευταία χρόνια. Πότε σταματήσατε;

Ναι, δεν ξανάπαιξα. Όχι, Αντώνη. Και συνειδητά είπα ότι απέχω από αυτό το πράγμα. Από το μαζικό, ας πούμε ξέρω 'γώ,. Απώχω τώρα και δέκα χρόνια συνειδητά, στοπ.

Είναι οι συνθήκες δηλαδή της εργασίας που σας έκαναν να απομακρυνθείτε από αυτά τα γλέντια;

Δεν είναι η συνθήκη εργασίας, είναι γιατί γίνεται αυτό το πράγμα. Δεν υπάρχει λόγος να γίνεται. Δεν βρίσκω λόγο το κατάλαβες; Όλοι μου λένε, «έλα μωρέ, μια βραδιά είναι, θα περάσει». Ούτε λεφτά, ούτε τίποτα, ούτε καβάτζα έχω, και είναι λεφτά. Όταν λέω λεφτά, είναι ζωντανά λεφτά, έτσι; Δηλαδή, για να βγάλω μιας βραδιάς τα χρήματα ενός γάμου, θα πάω να παίξουμε. Αν με καλέσουν, ας πούμε, πρέπει να παίξω δέκα βραδιές σε μουσική σκηνή για να τα βγάλω. Όμως δεν πάω, κατάλαβες; «Έλα μωρέ, μια βραδιά είναι»... Όχι! Γιατί να περάσει αυτή η βραδιά έτσι; Έχει κοπέλια που να πάνε να παίξουν, ας πούμε.

Σε τι είδους χώρους και μαγαζιά θα παίζετε πλέον;

Πιο πολύ δηλαδή μικρά, ας πούμε ξέρω 'γώ, μικρά... Δηλαδή, προχθές το Σάββατο, παίζαμε κάπου στο Ηράκλειο. Και θέλουν οι άνθρωποι, δηλαδή πώς να στο πω τώρα. Είναι άνθρωποι που με συναντάνε κάθε μέρα, «μα γιατί δεν παίζεις ρε Μιχάλη; Και που παίζεις;», και τα λοιπά... Και γι' αυτό «και εντάξει ρε παιδιά, θα παίξω»! Οπότε δηλαδή, λίγο-πολύ ας πούμε ξέρω 'γώ, είναι σαν το γεγονός τώρα. Δηλαδή άμα παίζουμε κάπου και το δημοσιεύσουμε είναι σαν το γεγονός. Δηλαδή έρχονται όσους βάζει ας πούμε ξέρω 'γώ ο χώρος και το ευχαριστιόμαστε όλοι. Δηλαδή, πώς να στο πω τώρα, συνειδητά πλέον το κάνουμε όλοι μας. Και εμείς και αυτοί που θα 'ρθουν. Προς Θεού, δεν είπα εγώ σε κανένα να μην παίζει και να μην κάνει, ας πούμε ξέρω 'γώ, γάμους κ.λπ. Να τους κάνει, αλλά να λείπει από μένα.

Σε κάποιον που θα ξεκινούσε αυτήν την εποχή να μαθαίνει όργανο, ποια θα ήταν μια σημαντική συμβουλή που θα του δίνατε;

Συμβουλή τώρα... Κοίτα, να τα λέμε τα πράγματα όπως έχουν. Δεν έχω ξεκαθαρίσει ακόμη, και δεν έχω καταλάβει ακόμη. Έρχεται, ας πούμε, κάποιος και μου λέει. «Ηθελε να μάθει το παιδί μου», ας πούμε, ή «εγώ θέλω να μάθω μαντολίνο». Δεν ξέρω ακριβώς τι θέλει να μάθει, κατάλαβες; «Μαντολίνο θες να μάθεις; Ωραία! Να σμίξουμε», ξέρω 'γώ, έτσι κ.λπ. Λέμε όλα τα τυπικά έτσι και σμίγομαι λοιπόν να ξεκινήσουμε. Και του λες, ότι αυτό που σου είπα στην αρχή αρχή. Το μαντολίνο λοιπόν που θέλεις να μάθεις, είναι αυτό, έτσι; Λοιπόν, του παίζεις απλά, του παίζεις σύνθετα, του παίζεις το ένα, του παίζεις το άλλο, παίζεις διαφορετικά ύφη, ξέρω 'γώ, και τα λοιπά. «Τι θέλεις να κάνεις με αυτό;» «Θέλω να μάθω ένα συρτό». «Α μάλιστα. Ε τότε σε λάθος δάσκαλο ήρθες», το κατάλαβες; Για να μάθει μια κοντυλιά. Δεν θες δάσκαλο για αυτό το πράγμα, απλά είναι τα πράγματα!

Ας το ξεκαθαρίσουμε από την αρχή, ότι το όργανο είναι ένα κεφάλαιο και η μουσική είναι ένα άλλο κεφάλαιο. Εσύ λοιπόν, τα έχεις μπλέξει αυτά και νομίζεις ότι αν πας σε κάποιον,

ας πούμε, θα σου μάθει πράγματα που δεν γνωρίζεις καθόλου. Δηλαδή που δεν έχεις συναντήσεις στη ζωή σου. Ας πούμε, θυμάσαι δηλαδή και λες... Ας πούμε παραδείγματα. «Τον πατέρα μου τον γνωρίζεις; Τον εγνώρισες ότι έχει πεθάνει;» «Όχι», θα σου πει. Ας πούμε, «μπορείς να μου τον ζωγραφίσεις; Αλλά πράγματα, μπορείς; Μπορείς να ζωγραφίσεις το σπίτι μας στο χωριό ας πούμε; Να το περιγράψεις έστω;» «Μα δεν έχω πάει». Ε, ωραία, πώς θες να παίζεις το πρώτο [συρτό], αφού δεν ξέρεις τι είναι αυτό το πράγμα;! Δεν ξέρεις τι είναι! Δηλαδή, ούτε πώς το χτυπούμε, ούτε πώς το χορεύουμε, ούτε το έχεις δει, ούτε τίποτα! Πώς θες να το παίζεις; Μπορείς να μου απαγγείλεις ένα ποίημα του Ρίτσου, που είναι πιο κοντά σου, ας πούμε ξέρω 'γώ, μπορείς να, πες μου ένα. Το «Καπνισμένο τσουκάλι», ας πούμε, μπορείς να μου το απαγγείλεις; «Ε, δεν το θυμαμαι». Είναι το ίδιο πράγμα! Αρα, λοιπόν, μη με ρωτάς για το συρτό! Το συρτό αυτό ας πούμε θα το φέρεις εσύ εδώ πέρα, και θα το κάνουμε με το μαντολίνο, έτσι; Αν τα χέρια σου σε βοηθούνε, δεν υπάρχει περίπτωση να μην παίζεις. Γράφεις καλά γράμματα ας πούμε, μια ερώτηση σε μεγάλο έτσι, πώς γράφεις δηλαδή ξέρω 'γώ. Άμα πιάσεις το πιρούνι, ρε παιδί μου, είναι ένα καλό παράδειγμα. Άμα πιάσεις το αριστερό το πιρούνι και το μαχαίρι στη δεξιά μπορείς να κόψεις την μπριζόλα να τη φας; Έτσι, μπορείς; Και γελάς, μη γελάς μπορείς να το κάνεις; Εεεε, τι ε; Εύκολα ή δύσκολα; Εάν μπορείς να το κάνεις εύκολα, θα παίζεις σε μια εβδομάδα μαντολίνο, εάν δεν μπορείς να το κάνεις εύκολα θα χρειαστείς τρεις μήνες, έναν χρόνο, διότι τα χέρια σου δεν συγχρονίζονται.

Αυτά τα πράγματα δεν τα βγάζεις από βιβλίο, θα τα βγάζεις από πείρα, Αντώνη, έτσι; Και πρέπει να εφεύρεις τρόπους ώστε να τον προκαλέσεις τον άλλον, ας πούμε, να του πεις ρε την αλήθεια, τι βλέπεις, τι κάνεις, έτσι; Δεν καταλαβαίνουν ότι αυτό που θαυμάζουμε ακούγοντας μία παράσταση, ακούγοντας έναν παίκτη, αυτό που θαυμάζομαι είναι η τελειότητα που έχει αυτός ο άνθρωπος να χειρίζεται τα δυο του χέρια στο όργανο, αυτό θαυμάζουμε! Δηλαδή, πώς παίζει με τον χρόνο, ας πούμε, με το μέτρο και με τον ρυθμό, με το τέμπο, δηλαδή εντάξει. Και πώς σχηματοποιεί την κάθε νότα αν είναι τόξο, αν είναι πένα, ας πούμε. Δηλαδή τι ώρα πατάει και τι ώρα παίζει. Χτυπάει τη χορδή, ας πούμε, αυτό θαυμάζομε. Δεν ξέρουμε όμως τι είναι αυτό που θαυμάζομε. Και τους το λες έτσι. Φυσικά δεν οφείλει κανένας να το ξέρει αυτό το πράγμα. Εσύ που 'σαι παίχτης, που προσπαθείς να φτάσεις αυτό το τέλειο σημείο δηλαδή, αυτόν τον συγχρονισμό, ας πούμε. Όλοι μας αυτό προσπαθούμε να κάνουμε, να συγχρονίσουμε τα δυο μας χέρια, να συγχρονίσουμε την πενιά μας με το δάχτυλο, ας πούμε, έτσι, αυτό κάνουμε. Γι' αυτό κάνουμε όλες τις ασκήσεις και για αυτό τρώμε όλες τις ώρες μελέτης, έτσι; Δεν το οφείλει να το ξέρει ο άλλος λοιπόν, πρέπει να του το πεις, να τον επροβληματίσεις. Δηλαδή να έρθει σε κατάσταση ας πούμε ξέρω 'γώ ή μπρος ή πίσω. Άλλες συμβουλές είναι στον βρόντο.

Να σου πω κάτι, Αντώνη, το παιδί, το 'χω δηλαδή με τα μάτια μου, το 'χω ζήσει. Δεν πα' να του λες, δεν πα' να του κάνεις, δεν αυτό... Ο κάθε ένας έχει τον τρόπο του, έτσι. Δηλαδή

τα πρώτα μαθήματα, ας πούμε, πώς κρατάμε, το όργανο, πώς βάζουμε τα χέρια, πώς πιάνουμε το όργανο, πώς βάζω με τα χέρια ας πούμε ξέρω 'γώ, την πένα και τα λοιπά. Ε, ο κάθε ένας έχει τον τρόπο του. Δηλαδή, θα προσπαθήσει, θα προσπαθήσει, θα προσπαθήσει. Και αν κάποια στιγμή θα κάτσει, σε κάθε ένα όπως κάθεται, κατάλαβες; Το μόνο που μπορείς, ας πούμε, να κάνεις εκεί πέρα είναι, δηλαδή σ' αυτό που επιμένω, ας πούμε ξέρω 'γώ, και ξεκαθαρίζω, ότι δεν πρέπει να σε ενοχλεί ρε παιδί μου. Βρες τον τρόπο σου έτσι, κάτσε άνετα στην καρέκλα, ας πούμε ξέρω 'γώ. Πιάσε το όργανο. Αλλά δεν πρέπει να σε ενοχλεί αυτό το πράγμα, έτσι; Γιατί, φαντάσου. Του λέω, φορείς ένα ζευγάρι παπούτσια, ας πούμε ξέρω 'γώ, και να σε σφύγγουνε ή να κάνεις πώς προσπαθείς να τρέξεις, να περπατήσεις, αυτό, δεν ξέρω τι. Δεν θα το σκέφτεσαι συνέχεια; Το μυαλό σου θα φύγει από 'κει. Ή το σακάκι, ας πούμε, το πουκάμισο. Το βάζεις, δεν το σκέφτεσαι από εκεί και ύστερα. Το φοράς, έτσι; Το ίδιο είναι και το όργανο! Αν σε ενοχλεί πάει να πει ότι κάτι δεν πάει καλά, ας πούμε ξέρω 'γώ. Κάτι δεν πάει καλά, οπότε πρέπει να βρεις. Να ξεκαθαρίσεις από αυτό, να φύγει από πάνω σου. Μη το σκέφτεσαι, να μη σου τρώει δηλαδή ενέργεια αυτό. Γιατί έχουμε άλλη δουλειά να κάνουμε. Αυτό το μυαλό πρέπει να σκεφτεί άλλα πράγματα. Όλα αυτά, Αντώνη, τα 'χω πει, τα έχω ξαναπει.

Έχετε ασχοληθεί καθόλου με τη σύνθεση ή με στιχουργία;

Με στίχο δεν έχω ασχοληθεί, αλλά μπορώ. Έχω μια αισθητική για τον στίχο, ας πούμε, και μια γνώση. Δεν έχω γράψει κάτι, ας πούμε. Αλλά προς το παρόν με καλύβουν τα γραμμένα. Όσον αφορά τη σύνθεση, έχω γράψει κάποια πράγματα σα Χαϊνήδες, ας πούμε ξέρω. Έχω καταθέσει μερικά τραγούδια, ας πούμε, ναι.

Έχετε κάποιο στόχο για τα επόμενα χρόνια ή κάποιο όνειρο που θα θέλατε να πραγματοποιηθεί σχετικά με το μαντολίνο και τη μουσική;

Όνειρα, ας πούμε, όχι. Δηλαδή, πώς να το πω, το όνειρο τι είναι; Είναι κάτι έξω από σένα, έτσι; Θες να κάνεις κάτι ας πούμε, ονειρεύεσαι να κάνεις κάτι, και στην ουσία είναι έξω από σένα. Δηλαδή, όχι δεν κάνω τέτοια πράγματα, ας πούμε, ποτέ δεν έκανα. Με τις δυνατότητες που έχει ο καθένας, ας πούμε πορεύεται. Δηλαδή, τι έχω αυτή τη στιγμή στα χέρια μου και έχω στο μυαλό μου. Τι έχω στα χέρια μου, τι μπορώ να κάνω, δηλαδή, και θέλω, ας πούμε έτσι. Γιατί άμα βγάλεις το «θέλω», άσ' τα στο διάολο. Θέλω να κάνω αυτή τη στιγμή αυτό. Δηλαδή όντως μπορεί, ας πούμε, και μετά τον Μάη να μπω σε στούντιο, έτσι. Θέλω να κάνω δηλαδή έναν δίσκο. Γιατί πάνε τώρα πολλά χρόνια που έχω να κάνω και εγώ. Το έχω ανάγκη, ας πούμε.

Έτσι και οι φίλοι μου, και οι άνθρωποι που βλέπω κάθε μέρα. Και που αυτό ξέρω, το οφείλω δηλαδή αυτό το πράγμα, έτσι. Τελοσπάντων.

Για μαθήματα, σου λέω, δεν έχω καμία καμία διάθεση, ας πούμε, να ασχοληθώ με μαθήματα. Και θέλω να παίζω επίσης πάρα πολύ. Θέλω να πω, αυτό δηλαδή είναι το πρώτο. Θέλω να παίζω, κατάλαβες; Να παίζω δηλαδή ζωντανά, live, ας πούμε ξέρω 'γώ. Αυτό που βγαίνει σαν αφρός, ας πούμε ξέρω 'γώ, και μετά όλα τα άλλα, έτσι; Είναι η ανάγκη που έχουνε όλοι οι μουσικοί σίγουρα. Πάντα ήθελα αυτό το πράγμα. Ήθελα δηλαδή με μοιράζομαι πράγματα, ας πούμε ξέρω 'γώ, που έχω. Μ' αρέσει αυτό το πάρε δώσε, ας πούμε ξέρω 'γώ, με το με τον κόσμο ξέρω 'γώ, ή με τους μουσικούς, τους φίλους μου, τους συνεργάτες, ή με τους απέναντι, ας πούμε ξέρω 'γώ που ακούνε. Έτσι τα λοιπά, ναι.

Και σου λέω, και θέλω να γράψω και όχι γιατί πρέπει να γράφω. Άμα ήταν το πρέπει, θα έπρεπε κάθε χρόνο να κάνω δίσκο. Απλά είναι μαζεμένα πράγματα που πρέπει να τα βγάλεις από πάνω σου. Δηλαδή κάτι που σου έρχεται, ας πούμε ξέρω 'γώ. Πρέπει να το... Στην ουσία ανήκει σε άλλους, δεν ανήκει σε σένα, κάτι σε μας τους μουσικούς. Άμα έρθει μια ιδέα, αυτή πρέπει να τη διώχνεις από πάνω σου. Να το ακούει ο ένας. Να το μοιράζεσαι, να το δίνεις. Αυτή είναι η αποστολή του, πιστεύω εγώ, της κάθε σύλληψης, της κάθε ιδέας, της κάθε έμπνευσης. Όπως έχεις την ανάγκη να παίζεις ζωντανό, να σε ακούσει άλλος, ας πούμε ξέρω 'γώ, έτσι είναι και η δισκογραφία. Ούτε για την υστεροφημία σου, ούτε με τη ματαιοδοξία, ας πούμε ξέρω 'γώ, κοίτα τι έκανα.

Ένα κομμάτι, ας πούμε, που θα ήθελα, μια δραστηριότητα που θα ήθελα να αναπτύξω, ας πούμε ξέρω 'γώ, είναι η οργανοποιία. Μετά από το παίξιμο είναι σε δεύτερο δηλαδή τακ, είναι από κάτω, το δεύτερο στρώμα είναι, ας πούμε. Αυτό το πράγμα με απασχολεί. Γιατί έχω γνώσεις, έχω πολλές και πιάνουν τα χέρια μου. Έχω πολλές γνώσεις, ειδικά για το μαντολίνο δηλαδή. Πριν ένα, με ενάμιση μήνα... Θέλουν, ρε παιδί μου, διάφοροι οργανοποιοί κάθε τόσο να μου κάνουνε όργανα. Και ξέρεις τα λοιπά, ε... Μη σε πολιορκήσει ένας εδώ πέρα... Και λέω, «εντάξει, αυτό θες να μου κάνεις, δε στο χαλάω το χατίρι. Να κάνουμε ένα πλακέ όργανο. Αλλά έλα από το σπίτι να σου δώσω ξύλα, που έχω εγώ δικά μου ξύλα, να σου πω τι και πώς. Γιατί το όργανο που θα μου φτιάξεις δεν θέλω να το κρεμάσω στον τοίχο, θέλω να το παίζω, έτσι; Για να το παίζω λοιπόν, πρέπει να είναι στις προδιαγραφές μου. Άρα έλα να το κάνουμε έτσι». Και έφτιαξε ένα πάρα πολύ ωραίο όργανο. Δηλαδή αυτός το συναρμολόγησε, με τις υποδείξεις μου τελοσπάντων. Εγώ το πήρα, το λούστραρα, τα βερνίκια εγώ τα 'καμα. Δηλαδή δεκαπέντε μέρες μου φάγανε τα βερνίκια. Να, το αρμάτωσα, κλειδιά, πράγματα, ξέρω 'γώ, καβαλάρηδες... Και έπαιξα και βγήκα. Πήγα, να φανταστείς, πρώτη φορά στη ζωή μου... Βγαίνω από το σπίτι μου με όργανο, με καινούργιο όργανο, ας πούμε, ή τελοσπάντων άλλο όργανο, ένα όργανο. Όποτε πάω να παίζω δηλαδή κάπου επίσημα και τα λοιπά παίρνω μόνο

ένα όργανο. Μόνο ένα μαντολίνο παίρνω από το '86 που το 'κανα. Ε, πρώτη φορά στη ζωή μου πήρα αυτό το καινούργιο ολομόναχος. Και πήγα με καινούργια σύνθεση και πήγα στην τηλεόραση. Όλα τα ρίσκα τα πήρα για μισή ώρα. Όλα τα ρίσκα! Και το 'πα και τώρα λέω όλα είναι καινούργια. Οπότε άμα θέ'τε θησαυρίστε, ας πούμε ξέρω 'γώ, μπορείτε να το εκμεταλλευτείτε αυτό το πράγμα, παγκόσμια πρώτη.

Εσείς όμως ακόμη και τώρα παίζετε συνήθως με το κλασσικό όργανο, σωστά;

Ναι, πάντα, Και σου λέω γιατί αυτό γνώρισα σαν μαντολίνο, ας πούμε. Αυτό το χρώμα μου αρέσει. Όχι ότι δηλαδή αυτό το καινούργιο που έκανα, το πλακέ μου, δεν έχει καμία σχέση με το πλακέ. Είναι, ο ήχος του είναι, σαν κλασσικό, ας πούμε. Γι' αυτό ήθελα με υποδείξεις, ας πούμε, να το κάνει αυτός. Και τώρα θέλει άλλος να μου κάνει όργανα. Και του πήγα πάλι ξύλα. Άλλος οργανοποιός. Και θέλει να κάνει ένα καλούπι. Τον έχω βάλει να φτιάξει ένα καλούπι σ' ένα άλλο μου όργανο, άσε...

Κατάγεστε από μουσική οικογένεια;

Εδώ στην Κρήτη όταν λες, και ειδικά σε ορισμένους τόπους, όταν λες μουσική οικογένεια, αυτό ισχύει και δεν ισχύει. Δηλαδή, όλες είναι μουσικές οικογένειες. Οι πάντες παίζανε, οι πάντες. Δεν υπήρχε άνθρωπος, ας πούμε, να μην ψιλοπαίζει ένα όργανο, είτε λύρα είτε μαντολίνο, είτε και δεν ξέρω τι. Τέτοια πράγματα, ας πούμε.

Ασχολιόταν ο πατέρας σας;

Ναι, ο πατέρας μας έπαιζε κι αυτός λύρα. Όχι δεν ήτανε κανένας επαγγελματίας. Δηλαδή να, με την έννοια που δίνουμε σήμερα στον επαγγελματία, έτσι.

Στο σπίτι άρα υπήρχε άκουσμα δηλαδή;

Ναι, φυσικά. Σου το 'πα αυτό το πράγμα. Ότι εγώ, θέλοντας και μη, ήμουν σε ένα περιβάλλον μουσικό, κατάλαβες; Και να ήθελα να μην είμαι δεν μπορούσα. Αφού ανά πάσα στιγμή είτε παρέα γινότανε, ξέρω 'γώ, ή τραγουδούσαμε. Το τραγούδι είναι πολύ σημαντικό πράγμα, Αντώνη, να ξέρεις. Γιατί κουβαλάει τα πάντα. Το τραγούδι είναι το τέλειο όργανο που κουβαλάει τα πάντα ακριβώς! Εγώ είμαι πολύ τυχερός και ευτυχής που ήμουν και είμαι σε

ένα περιβάλλον τέτοιο, με έντονο τραγούδι τραγούδι και καλό τραγούδι. Πολλά πράγματα πέρασα στο όργανο από το τραγούδι. Και να ξέρεις, αν καταφέρεις και περάσεις, ας πούμε, στο όργανο αυτό που ακούς από τη φωνή, δεν υπάρχει περίπτωση. Μόνο πνευστός ή ο τιξωτός ίσως θα τα καταφέρουνε έτσι. Εμείς οι νυκτοί με τίποτα. Είναι πολύ δύσκολο. Αν καταφέρεις και περάσεις αυτό το πράγμα, έστω όπως μπορείς, στο όργανο, αυτό που ακούς από τη φωνή δηλαδή. Να σου πω γιατί με θέλανε πάντα εμένα στις παρέες; Διότι ακριβώς τη φωνή ντουμπλαρα, κατάλαβες; Τη φωνή! Εκεί εστίαζα, ας πούμε. Και όλους αυτούς τους μεγάλους που έχω περάσει, ας πούμε ξέρω 'γώ, έχει τα λοιπά, από τις φωνές τους έχω περάσει. Βάζω, ας πούμε, ακούω Μουντακη, ακούω Ψαρωνικο ή Ξυλούρη. Δεν ακούω το όργανο έτσι; Ακούω τη φωνή. Τη φωνή προσπαθώ να τη ντουμπλώρω εγώ, και να την αποδώσω μετά. Γιατί είναι σου λέω, είναι η κορυφή!. Έχει την έκφραση, έχει τα πάντα! Μ' αυτή την έννοια, ας πούμε ξέρω 'γώ, φυσικά μέσα στη μουσική γεννήθηκα!

Το πρώτο μαντολίνο πώς έφτασε στα χέρια σας;

Το πρώτο, Αντώνη μου, δεν έφτασε, το 'φτιαξα εγώ! Το φτιάξαμε ξύλα από ένα μαραγκούδικο έντεκα χρονών.

Το είχατε δει κάπου;

Ναι. Είδα ένα μαντολίνο στα Ανώγεια. Μαθητής, ήμουνα ακόμη δημοτικό. Είδα ήταν μαντολίνο εκεί πέρα. Πλακέ ήτανε βέβαια αυτό. Και λέω, σιγά το πράγμα, θα το φτιάξω κι εγώ! Αλλά δεν θυμόμουνα πώς ήτανε. Και πήγα και βρήκα κάτι ξύλα από ένα μαραγκούδικο, με βοήθησε κι ο πατέρας μου γιατί και αυτός είχε το σκουληκάκι, ας πούμε ξέρω 'γώ, και μετά, πώς θα του βάλω τάστα τώρα; Με το μάτι! Κατάλαβες; Με το μάτι έβαλα. Δηλαδή, κάρφωσα εκεί πέρα κάτι καλώδια από χαλκό, του ρεύματος, ρε παιδί μου, και τι να δεις.

σΤώρα πρόσεξε, πρόσεξε. Πήγα να σου πω στην αρχή της συζήτησης για τον σχολιασμό της επικαιρότητας. Η παραδοσιακή μου ισχύ, στην ουσία αυτό, αυτό έκανε μια ζωή. Δηλαδή, αν πάρεις, και σου 'πα για τα στρώματα, ας πούμε, στα στρώματά της... Δηλαδή σου 'καμα μια αναφορά ότι αν σκάψεις... Ας πούμε, σε καμιά στιγμή σε μια κατολίσθηση ενός βουνού, βλέπεις τα στρώματα που έχουν κάτσει το ένα χώμα πάνω και ούτω καθεξής. Τις σχισμές, πράγματα... Το ίδιο πράγμα συμβαίνει και με τη μουσική. Θα δεις ότι σχολιάζει, και μπορείς να βγάλεις συμπεράσματα σε ποια περίοδο ανήκει αυτό, τι κάνανε οι άνθρωποι εκείνοι και τι κάναν αυτοί που 'παιζαν το τάδε όργανο. Δηλαδή, όσο ήταν οι μπαντούρες και τα

πνευστά, αυτό ήτανε σίγουρα. Δεν υπήρχε εργαλείο να το φτιάξει. Γιατί για να σκάψεις μια λύρα χρειάζεσαι εργαλεία. Δηλαδή, βγάζεις συμπεράσματα χιλίων λογίων να γράφεις.

Μέχρι ιστορικά στοιχεία είναι αυτά. Δηλαδή, δεν υπάρχει περίπτωση το μαντολίνο να είναι παλιότερο από τη λύρα. Γιατί δεν υπάρχει, Αντώνη; Λόγω ότι είναι πιο σύνθετη κατασκευή. Ακριβώς! Διότι το μαντολίνο έχει καλούπι, έχει ντούγιες, έχει δέκατα του χλιοστού, ας πούμε. Μετά έχει τάστα, έχει κλειδιά σιδερένια, έχει χορδοθέτη, το κατάλαβες; Όλα αυτά είναι στο νόημα της οικονομίας, που η οικονομία δηλαδή πριν ήταν στα σπάργανα. Όταν πούμε, πριν διακόσια χρόνια αν έλεγες για οικονομικά μοντέλα... Το κατάλαβες; Δηλαδή, τι είναι οικονομία στο μαντολίνο με ένα ξύλο; Κάνεις δέκα μαντολίνα, ενώ με ένα ξύλο κάνεις μια λύρα, έτσι; Όπως και το σάζι ας πούμε, το αραμπάπ. Ένας κορμός για να κάνεις ένα όργανο, ενώ με αυτό τον κόρμο θα κάνεις τριάντα μαντολίνα. Όχι μόνο μαντολίνα. Αυτό όμως προϋποθέτει ανεπτυγμένη αίσθηση της οικονομίας, έτσι; Από τη μια οικολογική συνείδηση, δεύτερον εργαλεία, τρίτο πολλή γνώση για υπολογισμούς. Με αυτήν την έννοια λοιπόν βλέπεις διαβάθμιση, έτσι; Τι παίζει η τάδε περίοδος, με τι όργανα. Και μετά πας στο άλλο, στο άλλο, στο άλλο, στο άλλο και από τη σύνθεση της, ας την πούμε ορχήστρας, υποτυπώδης, δεν έχει σημασία, βλέπεις από μοναχός πάει στη ζυγιά. Και από τη ζυγιά πάει στο τρίο, κουαρτέτο, ας πούμε, και ούτω καθεξής. Βγάζεις λοιπόν συμπεράσματα από την ίδια τη μουσική! Δεν είναι ανάγκη να πας πουθενά.

Ποιος είναι ο ρόλος του οργάνου για σας στην κρητική μουσική και έχει αλλάξει καθόλου ο ρόλος του κατά διάρκεια των χρόνων;

Πιστεύω ότι το μαντολίνο παραμένει, ας πούμε, σε κατάσταση... Ναι, αλήθεια το λέω τώρα. Καταρχάς, στη μισή Κρήτη δεν υπάρχει καθόλου. Θα δεις στα Χανιά, ας πούμε ξέρω 'γώ, εξακολουθεί να μην υπάρχει και στο μισό Ρέθυμνο δεν υπάρχει. Ε, σε μερικά χωριά υπάρχει, ας πούμε ξέρω 'γώ, που εντάζει της πλάκας. Δηλαδή, να παίζω μερικούς σκοπούς, ας πούμε, έτσι για να πιούνε ούισκι. Πλέον τίποτα άλλο. Δηλαδή, στην υπόλοιπη Κρήτη τώρα, που αν εξαιρέσεις δηλαδή το Ηράκλειο... Ό,τι γίνεται, γίνεται στο Ηράκλειο και λίγο πάρα έξω, έτσι δηλαδή. Εκεί που είχα έδρα εγώ, κατάλαβες, και αυτούς που μύησα, ας πούμε ξέρω 'γώ, και συνεχίσανε. Αυτό είναι το μαντολίνο στην Κρήτη. Φυσικά στην ανατολική κρήτη εξακολουθεί να κάνει το ίδιο πράγμα. Δηλαδή να παίζεις πάλι στην παρέα, να είναι δηλαδή, ξέρεις, ταπεινά, ξέρω 'γώ, πίσω από το βιολί, πίσω από τη λύρα. Και εκεί που το συναντάς, ας πούμε ξέρω 'γώ, στη σκηνή απάνω. Απλά είναι το κερασάκι στην τούρτα σου, δεν αναπτύσσει ρόλο, δηλαδή δεν έχει ρόλο.

Βλέπετε κάποια εξέλιξη στο μαντολίνο στην Κρήτη;

Όχι. Πέρα από το ότι υπάρχουν τρία, τέσσερα, πέντε... Δέκα σου λέω εγώ, που δεν είναι δέκα, πέντε έξι άτομα που παίζουνε ας πούμε μαντολίνο, που παίζουν δηλαδή και μόνοι τους με δηλαδή μαντολίνο κιθάρα ας πούμε ξέρω γω, όπως το κάνω εγώ που κάνουνε και δύο τρεις τέσσερις άλλοι, έτσι;. τίποτα άλλο .τίποτα. ρεπερτορίο δεν είχε αναπτύξει δηλαδή.. Έτσι μένει το όργανο ας πούμε ξέρω γω, γράφοντας ρεπερτορίο στο κάθε όργανο

Αρα υπάρχει στασιμότητα γενική;

Κοίτα, εδώ πέρα όσο περιορίζεται το πράγμα στην Κρήτη, που στην Κρήτη είναι ο βασιλιάς η λύρα και το βιολί, έτσι, και καλώς είναι, δηλαδή κακά τα ψέματα. Ας πούμε, ξέρω 'γω, στο γλέντι δεν μπορεί να αναλάβει τον ρόλο που αναλαμβάνει η λύρα το μαντολίνο, κατάλαβες; Μπορεί να συνοδεύσει, μπορεί να παίξει. Άσε που η σχέση της ορχήστρας, πώς να στο πω. Η έννοια της ορχήστρας δεν υπάρχει στην Κρήτη. Δηλαδή, άλλο τέσσερα άτομα πάνω, έξι, κι άλλο ορχήστρα. Εντάξει, αυτό δεν είναι ορχήστρα. Είναι έξι άτομα πάνω, υποχρεώσεις, πράγματα, ξέρω 'γώ, όχι και τα λοιπά. Και ο καθένας προσπαθεί να την κάνει! Αυτό γίνεται! Δεν κάνω πλάκα. Δεν είναι λαϊκή ορχήστρα, που ξέρεις, έχει το μπάσο ας πούμε, την ντραμς, το μπουζούκι, ή δύο μπουζούκια, έχει ηλεκτρική κιθάρα, μπορεί να έχει βιολί, μπορεί να έχει πνευστά, να παίξει ο καθένας τον ρόλο του, έτσι; Εσδώ πέρα δεν υπάρχουν ρόλοι. Υπάρχει ο καθένας απάνω στον άλλον και βαράτε βιολιτζήδες! Εντάξει, σε αυτή τη φάση, η ζυγιά δηλαδή λοιπόν, δεν έχει καμία εξέλιξη. Αυτό που κάνει η λύρα και το λαούτο προσπαθούν να κάνουν πέντε, έξι άτομα, οχτώ. Το κατάλαβες; Ναι, ναι, το ίδιο πράγμα κάνουμε περισσότερα άτομα, και γίνεται μπάχαλο και δεν είναι το ίδιο. Και σου ξαναλέω είναι ένα μπάχαλο, χειρότερα κιόλας. Βεβαίως χειρότερα είναι, αφού δεν υπάρχει μυαλό, δεν μπαίνει δηλαδή το μυαλό. Δεν μπαίνει να πει, ρε 'σείς, ορίστε, είμαστε έξι, τι θα κάνουμε; Υπάρχει περίπτωση να παίζουνε; Δηλαδή, εσύ παίζεις μπουζούκι, ε; Να, τώρα μπουζούκι δεν παίζεις; Παίζεις καμία ορχήστρα, ωραία έχεις, ας πούμε, στην πάντα έχει βιολί; Ας πούμε ότι έχει. Ωραία, παίζεις. Τσακώνεσαι με το βιολί; Εσύ, το μπουζούκι, με το βιολί τσακώνεται; Όχι. Ο καθένας συνήθως στα μέρη του προσπαθήσεις να μην παίζεις πάνω στον άλλον.

Έτσι! Γιατί συμβαίνει αυτό το πράγμα; Γιατί είστε δύο κοκόρια. Και το ένα είναι σόλο και το άλλο. Έτσι είναι, ρε Αντώνη. Να τα βρούμε τα πράγματα. Εάν λοιπόν δεν το σκεφτείς αυτό το πράγμα, δεν έχεις το απαιτούμενο μυαλό να το σκεφτείς, έτσι, θα βγάλετε τα μάτια σας! Δηλαδή, εντάξει. Από Θεσσαλονίκη είσαι, έχεις πάει καθόλου στην ύπαιθρο; Ξέρεις στο κοτέτσι μέσα, το κοτέτσι έτσι, ξέρεις τι είναι το κοτέτσι; Ναι. Έχει ορνίθες και έναν πετεινό. Έναν πετινό έχει! Κατάλαβες; Αν βάλεις δεύτερο πετεινό τι θα γίνει; Όχι απλά θα τσακωθούνε.

Ο ένας death, το κατάλαβες; Ο ένας θα πεθάνει. Όχι απλά θα τσακωθούνε και δεν θα μιλιώνται κατάλαβες; Έτσι είναι. Ο ένας θα πεθάνει.

Αυτό λοιπόν είναι παράδειγμα προς μίμηση. Δεν υπάρχει περίπτωση, γιατί ο λυράρης τώρα... Γιατί ο λυράρης τραγουδούσε; Και δεν τραγουδούσε ο λαουτιέρης, σπάνια τραγουδούσε. Ο λαουτιέρης; Διότι, Αντώνη μου, σταματούσε τη λύρα! Κατάλαβες; Έπαιξε λύρα, που είναι σόλο όργανο και μόλις εμφανιστεί το τραγούδι, αυτό το σόλο όργανο, πρέπει να το κάνει τουμπεκί. Γιατί εμφανίζεται ένα άλλο σόλο όργανο πιο πάνω, που είναι το τραγούδι, λοιπόν. Και σταματούσε τη λύρα. Επειδή το ίδιο άτομο, ας πούμε ξέρω 'γώ, σταματούσε. Ναι. Έτσι είναι αυτά τα πράγματα. Πρέπει ή να συνεργαστείς, ή να βρεις μέρος να μοιραστείτε, δηλαδή, ή δεν υπάρχει. Εδώ πέρα στην Κρήτη όμως και δυο, και τρία κοκόρια..., Δεν πεθαινουν. Αλλά τσι πουτάνας, το ακούμε. Έτσι είναι, Αντώνη, έτσι απλά το πράγματα. Δηλαδή, άμα παρατηρήσουν, για αυτό σου λέω παρατήρηση, χρειάζεται παρατήρηση... Όλα είναι στη φύση, έτσι;

Τι μουσικό εξοπλισμό χρησιμοποιείτε στο όργανο; Για παράδειγμα, παίζετε με μικρόφωνο, κάψα ή μαγνήτη;

Ο μαγνήτης απαγορεύεται. Απαγορεύεται, ας πούμε, γιατί δεν μπορεί. Δεν το αποδίδει ρε παιδί μου, βγαίνει πάρα πολύ σκληρό, ας πούμε, παραμόρφωση, μεσαίο. Εγώ παίζω ή με μικρόφωνο, ξέρεις αυτά τις ψείρες, ας πούμε. Αλλά έχω ένα dpa που κάνει έξι κατοστάρικα, το μικρόφωνάκι, ας πούμε, έτσι. Έχω μια μικρή προενίσχυση. Και αυτό τώρα θα γίνει, ας πούμε, ένα μικτό σύστημα. Δηλαδή το μικρόφωνο με μια κάψα, ας πούμε ξέρω 'γώ, στο καπάκι, θα γίνει ξέρω 'γώ τις περισσότερες φορές συναυλία; Συναυλία με μικρόφωνο.

Και σε γλέντι δηλαδή πάλι θα πάτε έτσι;

Σε γλέντι θα πάω, ας πούμε, με την κάψα. Γιατί χρειάζεσαι, δηλαδή, πάλι προσεγγμένος ήχος. Δηλαδή ο ήχος είναι τελείως ακουστικός πάλι, αλλά έχεις, αποφεύγεις, ας πούμε ξέρω 'γώ, τα, πώς να στο πω... Τα σφυρίγματα και όλα αυτά τα feedback, ξέρεις. Ας πούμε, όσο περισσότερο μικρόφωνο, να, τόσο πιο χάβρα γίνεται. Και επειδή αυτό είναι πυκνωτικό κιόλα, omni μάλιστα, αυτό που το μικρόφωνάκι που έχω, του βάζω μια κάψα. Έχω τέσσερις-πέντε κάποιες, ας πούμε ξέρεις. Πάλι να σου φτιάξω μια να σου δώσω μια άλλη και το καθεξής. Εντάξει όλες είναι περίπου το ίδιο, όλες.

Έχετε παίξει όμως μαντολίνο με μαγνήτη;

Όχι! Στο μαντολίνο ποτέ! Ποτέ. Μαγνήτη εννοείς... Ξέρεις, του μπουζουκιού ηλεκτρομαγνητισμό; Ναι, ναι, ποτέ. Ποτέ. Στο λαούτο μόνο είχα μαγνήτη. Σπάνια μαντολίνο θα δεις μαγνήτη. Εντάξει, όλα τα πλακέ παίζονται με μαγνήτη. Δηλαδή πιο μπροστά αγοράζουν τον μαγνήτη τους, παρά που φτιάχνουν το όργανο, ας πούμε, ναι. Πιο μπροστά φτιάχνει την αφίσα, πάρα που να αρχίσει να παίζει, ας πούμε.

Υπάρχει βιβλιογραφία για τη μουσική της Κρήτης; Η γενικότερα από πού μπορεί να συλλέξει κάποιος πληροφορίες;

Ο Πάρις έχει μόνο. Έχει... Ο Πάρις έχει κάνει μερικά βιβλία, ας πούμε, αλλά με ρεπερτόριο. Έχω δει κάποια, ναι, κάνα δυο μπορεί να έχω κιόλας, ναι. Δεν έχει όμως, ας πούμε ξέρω 'γώ, για ιστορικά στοιχεία. Και αυτό δεν, δυστυχώς για τη μουσική και δυστυχώς δεν υπάρχουν τέτοια πράγματα. Θα μπορούσε να... Θα μπορούσε να γίνουμε, ρε παιδί μου. Δηλαδή, εντάξει, ζούνε ας πούμε μερικοί άνθρωποι ακόμη. Αλλά εντάξει, να τεκμηριώσεις όμως μια γνώση, ας πούμε δηλαδή, να μην μεταφέρεις απλά την άποψη κάποιου, κατάλαβες; Καλό είναι αυτό να αναφερθεί. Δηλαδή, μερικοί που ζουν ακόμη μεγάλοι, ας πούμε πάνω από 80-90 χρόνων, δυστυχώς φύγανε όλοι οι μεγάλοι. Φύγανε οι παίκτες δηλαδή. Και δεν φιλοτιμήθηκε αυτό που φώναζα δηλαδή εγώ στα Μουσικά. Ότι τι περιμένετε, ας πούμε; Τι περιμένετε δηλαδή; Πότε θα φέρετε στο Μουσικό Σχολείο, ας πούμε ο Σκορδαλός, να κάμει, να παίξει μια ώρα, να τον εδούν τα παιδιά; Πώς δηλαδή τη λύρα, πώς παίζει, να τους πει δυο κουβέντες. Που, τι περιμένετε, άμα πεθάνει; Ή να φέρει τον άλλον, αυτόν τον άλλο τον β, τον γ, τον δ, έτσι; Το ίδιο πράγμα μπορεί να γίνει. Μερικοί ακόμη ζουν, ας πούμε ξέρω 'γώ. Εγώ έχω καλή μνήμη, δηλαδή ό,τι έχω περάσει, ας πούμε, το θυμάμαι. Δηλαδή μπορώ να το διηγηθώ, ας πούμε ξέρω 'γώ. Και να το... Όλοι μου λένε, «γιατί δεν τα γράφεις τώρα;» Εγώ θα το γράψω και αυτό; Ε ναι, ρε Αντώνη. Δηλαδή, θέλει δουλειά πώς να στο πω. Θέλει κάποιος λόγιος να ασχοληθεί, ας πούμε ξέρω 'γώ, να βρει αυτό. Εγώ μπορώ να του πω, υποδείξω ας πούμε, όχι μόνο για το μαντολίνο, γενικώς για τη μουσική στην Κρήτη. Όχι κρητική μουσική. Μουσική στην Κρήτη! Άλλο είναι το ένα, άλλο είναι το άλλο. Και να σου πω κάτι δηλαδή, δεν φτάνει να πει ο καθένας την άποψή του. Πρέπει να τεκμηριώθουν κάποια πράγματα. Δηλαδή, γιατί ο καθένας περνάει το δικό του, έτσι; Κατάλαβες, την περιοχή του. Και εδώ ήταν όλα. Και εδώ ήταν οι μερακλήδες. Και εδώ ήταν οι καπετάνιοι. Όχι δεν είναι έτσι! Γιατί, και πώς δηλαδή κάπως αποστασιοποιημένα, ας πούμε, αυτό το πράγμα έτσι και να το καταγράψει. Κοίτα τι συμβαίνει εδώ...

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Μέλισσα.
- Βερνάρδος, Μ. (1846). *Ιστορία της Κρήτης μεταφρασθείσα εκ του γαλλικού, ιβ' τόμου της Γενικής Ιστορίας*. Αθήνα: Τυπογραφείο Κ. Ράλλη.
- Βλαστός, Π. (1999). Από τον Ερωτόκριτο στον Άη Γιώργη. Χορωδία και Ορχήστρα Παραδοσιακής Μουσικής Δήμου Ρεθύμνης, «Παύλος Βλαστός». Ρέθυμνο: Πολιτιστικός Παραδοσιακός Σύλλογος Σελίνου.
- Δετοράκης, Θ. (1986). *Ιστορία της Κρήτης*. Αθήνα.
- Δημουλά, Γ.-Ν. (2023). *Η ελληνική παραδοσιακή μουσική ανά τόπο και η εξέλιξή της στο σήμερα [Ανέκδοτη πτυχιακή εργασία]*. Ρέθυμνο: Τμήμα Μεσογειακής Τεχνολογίας και Ακουστικής, Ελληνικό Μεσογειακό Πανεπιστήμιο. Ανάκτηση Μάρτιος 14, 2024, από <https://apothesis.lib.hmu.gr/handle/20.500.12688/10657>
- Ζαρίας, Ι. (2013). *Η διαποίκιση στην ελληνική παραδοσιακή βιολιστική τέχνη [Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή]*. Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.
- Θανοπούλου, Μ., & Πετρονώτη, Μ. (1987). Βιογραφική προσέγγιση: μια άλλη πρόταση για την κοινωνιολογική θεώρηση της ανθρώπινης εμπειρίας. *The Greek Review of Social Research*, 64, 20–42.
- Ίσαρη, Φ., & Πουρκός, Μ. (2015). *Ποιοτική μεθοδολογία έρευνας [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]*. Εφαρμογές στην Ψυχολογία και στην Εκπαίδευση. Αθήνα: Κάλλιπος. Ανοικτές Πανεπιστημιακές Εκδόσεις.
- Καβακόπουλος, Π. (2018). *Τραγούδι, μουσική και χορός στην Κρήτη*. Αθήνα: Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής.
- Κάβουρας, Π. (1999). Η Βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίχτη: Εθνογραφική επιτόπια έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία. Στο *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος* (σσ. 341-350). Αθήνα: «Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής» - Ερευνητικό Πρόγραμμα Θράκη.

Κακάμπουρα, Ρ. (2008). Αφηγήσεις Ζωής. Η βιογραφική προσέγγιση στη σύγχρονη λαογραφική έρευνα. Αθήνα: Ατραπός.

Καλυβά, Μ. (2019). Κρητική παραδοσιακή μουσική και δυνατότητες συμβολής της στην πολιτιστική, οικονομική και τουριστική ανάπτυξη της Κρήτης. Πολιτιστική διαδρομή για την Περιφέρεια Κρήτης με θέμα την κρητική παραδοσιακή μουσική [Ανέκδοτη πτυχιακή εργασία]. Αθήνα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Ανάκτηση Μάρτιος 23, 2024, από <https://apothesis.eap.gr/archive/item/157478>

Καμηλάκη, Α. (2009). Οργανική μουσική παράδοση της επαρχίας Κισσάμου: μια εισαγωγική προσέγγιση [Ανέκδοτη πτυχιακή εργασία]. Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας. Ανάκτηση Απρίλιος 5, 2024, από <https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/13629>

Καστρινάκης, Ι. (2020). Η διδασκαλία και τα μουσικά εγχειρίδια της ψαλτικής τέχνης στα Χανιά στα τέλη του 19ου αιώνα έως την περίοδο της Κρητικής πολιτείας. Σε 100 χρόνια ιστορικό αρχείο Κρήτης, 14(3), σσ. 295-312.

Καψωμένος, Ε. Γ. (1996). Δημοτικό τραγούδι - Μία διαφορετική προσέγγιση (2η Έκδοση εκδ.). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Κοκκώνης, Γ. (2017). Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις - λαϊκές πραγματώσεις. Αθήνα: Fagotto Books.

Κόνναρης, Μ. (2014). Η συμβολή του Σπύρου Περιστέρη στο ρεμπέτικο: καταγραφή και ανάλυση του ορχηστρικού του ρεπερτόριου [Ανέκδοτη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία]. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών .

Κοντού, Π. (2009). Τα ριζίτικα τραγούδια της Κρήτης. (Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας, Πανεπιστήμιο Αιγαίου) Ανάκτηση Απρίλιος 27, 2024, από <https://hellenicus.lib.aegean.gr/handle/11610/5509>

Κουρμουλάκη, Μ., & Μαθιουδάκη, Κ. (2020). Η συμβολή του κλάδου των τυροκομικών προϊόντων στην οικονομική ανάπτυξη. Περίπτωση εφαρμογής στην Κρήτη [Ανέκδοτη πτυχιακή εργασία]. Ηράκλειο: Ελληνικό Μεσογειακό Πανεπιστήμιο. Ανάκτηση Μάρτιος 5, 2024, από <https://apothesis.lib.hmu.gr/handle/20.500.12688/9618>

- Κριάρης, Α. (1920). Πλήρης συλλογή κρητικών δημοδών ασμάτων. Αθήνα: Τύποις Α. Φραντζεσκάκη και Α. Κάιτατζη.
- Κυριακίδης, Σ. Π. (1990). Το δημοτικό τραγούδι. Αθήνα: Ερμής.
- Λιάβας, Λ. (2009). Το ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.
- Λιουδάκη, Μ. (1983). Κρητικές μαντινάδες. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Ν. Αλικιώτης & Υιοί.
- Μαλκογιώργος Α.κ.α. (1997) Ελληνικοί Χοροί: Ιστορία, κοινωνιολογία, μεθοδική διδασκαλία, κινητικό περιεχομένο
- Μάμαλης, Ν. Α. (2003). Το πρόγραμμα υποστήριξης μουσικών δεδομένων «Ροδινός». *Argadne*, 9, 219-227.
- Μαστραπάς, Α. (2007). Ιστορία του αρχαίου κόσμου. Πάτρα: Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων.
- Mishler, E. G. (1996). Συνέντευξη έρευνας. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Μουλακάκη, Σ. (2007). Το ύφος στην κρητική μουσική: Οι Μάνος Πυροβολάκης, Ζαχάρης Σπυριδάκης και Μιχάλης Τζουγανάκης μιλούν γι' αυτό [ανέκδοτη πτυχιακή εργασία]. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου. Ανάκτηση Μάρτιος 27, 2024, από <https://olympias.lib.uoi.gr/jsrui/handle/teiep/375>
- Νικολακάκης, Δ. (2007). Χανιώτικη μουσική παράδοση: Οργανα και καλλιτέχνες. Χανία: Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Χανίων.
- Ξανθουδίδης, Σ. (1994). Επίτιμος Ιστορία της Κρήτης. Αθήνα: Ελεύθερη Σκέψις.
- Ξανθουδίδης, Σ. (1994). Επίτιμος Ιστορία της Κρήτης. Αθήνα: Ελεύθερη Σκέψις.
- Παναγιωτάκης, Ν. (1991). Κρήτη: Ιστορία και Πολιτισμός. Η Παιδεία και η Μουσική στην Κρήτη κατά την Βενετοκρατία. Κρήτη: Σύνδεσμος Τοπικών Ενώσεων Δήμων και Κοινοτήτων Κρήτης .
- Παπαδάκης, Κ. (2007). Πεντοζάλι του Κιόρου. Στο Μουσικές παρακαταθήκες Νο2 [CD]. Cretaphon.

Παπαδάκης, Κ. Β. (1989). «Κρητική» λύρα, ένας μύθος. Η αλήθεια για τη γνήσια κρητική παράδοση. Χανιά.

Περυσινάκης, Π. (2015). Μέθοδος μαντολίνου. Αθήνα: Voukino.

Πολίτης, Α. (2010). Το δημοτικό τραγούδι. Κρήτη: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Πολίτης, Α. (2017). Οι «ρίμες»: έμμετρες αφηγήσεις περιστατικών. Στο Α. Πολίτης, Το δημοτικό τραγούδι (σσ. 185-199). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Πομόνη, Φ.-Μ. (2021). Τα παραδοσιακά τραγούδια ως μέσο περιβαλλοντικής ευαισθητοποίησης: μελέτη περίπτωσης: τα ριζίτικα παραδοσιακά τραγούδια της Κρήτης [Ανέκδοτη πτυχιακή εργασία]. Αθήνα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Ανάκτηση Μάρτιος 3, 2024, από <https://hellanicus.lib.aegean.gr/handle/11610/22380>

Σκορδαλός, Θ. (χ.χ.). Πρώτος συρτός - Μαλεβιζιώτης χορός. Στο Κρητική μουσική παράδοση. Θανάσης Σκορδαλός. Ζωντανές ηχογραφήσεις 1976-1977 [CD]. Αεράκης - Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι.

Σκουλάς, Μ., & Σκουλάς, Μ. (1983). Στο Μιλτιάδης Σκουλάς & Μύρων Σκουλάς - Κρητική Καντάδα [Βινύλιο & LP]. Cretaphon.

Σκουλάς, Μ., & Σκουλάς, Μ. (1985). Στο Κρητική Καντάδα Νο2 [Βινύλιο & LP]. Cretaphon.

Σπυριδάκης, Γ. Κ., Μέγας, Γ. Α., & Πετρόπουλος, Δ. Α. (Επιμ.). (1962). Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια (εκλογή) (Τόμ. Α'). Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.

Συλλογικό. (1964). Αφιέρωμα: Η κρητική μουσική. Επιθεώρισις «Ηώ»(76-85).

Συλλογικό. (2014). 100 Χρόνια Ένωση, Κρητη-Ελλάδα 1913-2013. Χανιά: «Χανιώτικα νέα» & Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών και Μελετών «Ελευθέριος Κ. Βενιζέλος».

Thompson, P. (2002). Φωνές από το παρελθόν. Προφορική Ιστορία. (Κ. Μπάδα, Ρ. Β. Μπούσχοτεν, Επιμ., Ρ. Β. Μπούσχοτεν, & Ν. Ποταμιάνος, Μεταφρ.) Αθήνα: Πλέθρον.

Τσιγουρίδης, Γ. -Α. (2020). Μουσικά όργανα, μουσικές παραδόσεις και η γεωγραφική τους κατανομή στον ελλαδικό χώρο.

Τσιώλης, Γ. (2010). Η επικαιρότητα της βιογραφικής προσέγγισης στην ποιοτική κοινωνική έρευνα. Στο Μ. Πουρκός, & Μ. Δαφέρμος (Επιμ.), Ποιοτική Έρευνα στις Κοινωνικές Επιστήμες: Επιστημολογικά, Μεθοδολογικά και Ηθικά Ζητήματα (σσ. 347-370). Αθήνα: Τόπος.

Φύλλο Εφημερίδας της Κυβερνήσεως (Φ.Ε.Κ.). (2022α, Ιανουάριος 17). Προϋποθέσεις λειτουργίας Σχολών Παραδοσιακής Μουσικής. Ελληνική Δημοκρατία, 2(77), 1175-1186.

Φύλλο Εφημερίδας της Κυβερνήσεως (Φ.Ε.Κ.). (2022β, Απρίλιος 12). Έγκριση Κανονισμού Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (ΕΚΠΑ) «Εθνομουσικολογία και Μουσική Πράξη» | “Ethnomusicology and Musical Practice”. Ελληνική Δημοκρατία, 2(1770), 17861-17872.

Χαλδαϊάκη, Ε. Α. (2018). Ο Κ.Α. Ψάχος και η συμβολή του στην καταγραφή και μελέτη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Αθήνα: Εκδόσεις Ωδείου Αθηνών- Edition Orpheus.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Apostolakis, D. (2017, January 21). Creative Greece | Chainis Dimitris Apostolakis: “In Crete, the continuity of musical expression has not been interrupted”. Greek news agenda, <https://www.greeknewsagenda.gr/in-crete-the-continuity-of-musical-expression-was-never-interrupted/> (ανακτήθηκε στις 10 Μαΐου 2024). (I. Livaditi, Δημοσιογράφος)

Denzin, N. (1970). The Research Act: A Theoretical Introduction to Sociological Methods. Chicago, London: Aldine.

Gerring, J. (1997). *Case Study Research: Principles and Practices*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kallimopoulou, E. (2009). *Paradosiaká: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. Ashgate.

Kohli, M. (1981). *Biography: Account, text, method*. Στο D. Bertaux (Επιμ.), *Biography and society. The life history approach in the social sciences* (σσ. 61-76). London: Sage.

Moriarty, J. (2011). *Qualitative Methods Overview. Methods review 1*. London: NIHR School for Social Care Research.

Tyler, J., & Sparks, P. (1996). *The Mandolin: Its Structure and Performance (Sixteenth to Twentieth Centuries)*. *Performance Practice Review*, 9(2).

Woods, P. (1991). *Inside Schools. Ethnography in Education Research*. London: Routledge.

Δισκογραφία και ιστότοποι

Αεράκης - Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι & Σείστρον. (2014, Σεπτέμβριος 24). ANΤΩΝΗΣ ΜΑΡΤΣΑΚΗΣ - ΔΑΣΚΑΛΟΓΙΑΝΝΗΣ | Official video cilp 2014]. Ανάκτηση Μάιος 14, 2024, από YouTube: <https://youtu.be/4IN4TIVAI3Q?si=WN5Xxy0r4v8VCusP>

Γρυλλάκης, Γ. (2001). Ξένον εκαβαλήκεψε. Στο Κρητικοί Αντίλαλοι / Ριζίτικα Τραγούδια [CD & https://youtu.be/c2GK7jpaVrs?si=A_1xUNiq6zKF6Vdv (ανακτήθηκε στις 5 Μαΐου 2024)]. Nitro Music.

Δασκαλάκης, Μ. (2023, Απρίλιος 15). «Να 'χα περβόλι δροσερό» Ριζίτικο της τάβλας. Ανάκτηση Μάιος 5, 2024, από YouTube: <https://youtu.be/YtwHhXLYigI?si=QzfSFMTz4V2iesgZ>

Μουντάκης, Κ. (1988). *Αλφειανές κοντυλιές. Στο Στον Ψηλορείτη Θ' Ανεβώ* [Βινύλιο & LP]. Minos Matsas & Son Co. Ltd. & Fabelsound.

Μουντάκης, Κ. (2002). Όμορφα πάει η κοπελιά. Στο Κώστας Μουντάκης. Σπάνιες ζωντανές ηχογραφήσεις [CD]. Music Box International S.A.

Μπερνιδάκης ή Μπαξεβάνης, Γ. (1938). Όσο βαρούν τα σίδερα. Στο Όσο Βαρούν Τα Σίδερα / Τα Βάσανά Μου Χαίρομαι [Δίσκος 75 στροφών]. Odeon.

Mathioudakis Nikolaos. (2019, Απρίλιος 23). Ο Μανώλης !!!! Από τα μοιρολόγια της Ελένης Κουτεντάκη !!! Ανάκτηση Μάιος 5, 2024, από YouTube: <https://youtu.be/EkxTStTcVdQ?si=t1YAzFPaM8kFszDe>

Mousikoraido. (2010, Νοέμβριος 10). Σητειακές κοντυλιές-Στρατής Καλογερίδης. Ανάκτηση Μάιος 5, 2024, από YouTube: <https://youtu.be/PD58AXTKnbE?si=iF0cm1BqQTsJFeMv>

Ξυλούρης, Ν. (1973). Φιλεντέμ. Στο Φιλεντέμ [Βινύλιο]. Columbia.

Ξυλούρης, Ν. (χ.χ.). Μαλεβιζιώτης καστρινός πηδηχτός χορός. Στο Ψαρνίκος. Ο Νίκος Ξυλούρης σε τραγούδια της Κρήτης [CD].

(1990). Στο «Οι πρωτομάστορες της κρητικής μουσικής παράδοσης 1920-55» [CD]. Αεράκης - Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι.

(2002). Στο «Οι κορυφαίοι της κρητικής μουσικής (1955-95)» [CD]. Αεράκης - Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι.