

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΜΕΘΟΔΟΙ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙΟΥ:
ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΣΤΑ ΕΓΧΕΙΡΙΔΙΑ

Πτυχιακή εργασία του:
Σκαμνέλου Χαράλαμπου
ΑΜΦ 23

υπό την εποπτεία της
κ. Ζουμπούλη Μαρίας

Αρτα
Δεκέμβριος 2007

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Για την πραγματοποίηση της παρούσας εργασίας
θα ήθελα να ευχαριστήσω:

την επόπτρια καθηγήτρια κ. Ζουμπούλη Μαρία
για την πολύτιμη βοήθεια και συνεχή διαθεσιμότητά της,
τους κ. Γιώργο Κοκκώνη και Μάρκο Σκούλιο
για την εποπτεία και τις συμβουλές τους,
τους γονείς μου για την ηθική τους συμπαράσταση,
και τέλος την σύντροφό μου Αναστασία Χριστοφορίδου
για όλα όσα έκανε για να με στηρίξει.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | |
|--|-----|
| Εισαγωγή | 04 |
| Συγκριτική επισκόπηση των μεθόδων μπουζουκιού | |
| Α. Οργανολογία | 11 |
| Β. Θεωρία | 19 |
| Γ. Σημειογραφία και καταγραφή | 24 |
| Δ. Κλίμακες – δρόμοι | 32 |
| Ε. Ρεπερτόριο | 54 |
| Στ. Ασκήσεις | 61 |
| Ζ. Τεχνικές παιξίματος | 66 |
| Η. Συγχορδίες | 69 |
| Θ. Ρυθμοί | 75 |
| Συγκεντρωτικά σχόλια | 78 |
| Επίλογος | 92 |
| Βιβλιογραφία | 94 |
| | |
| <u>Παράρτημα</u> | |
| Το μπουζούκι ως εμβληματικό όργανο της λαϊκής μουσικής | 96 |
| Η κοινωνική κατάσταση της Ελλάδας μετά την επανάσταση | 96 |
| Οι πρώτες προσπάθειες και ο εγκλωβισμός στην μουσική επιρροή της Δύσης | 99 |
| Η μετανάστευση, η περιθωριοποίηση και η φυλακή | 102 |
| Οι σχολές και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου | 104 |
| Το "τέλος" του ρεμπέτικου και η άνθιση του λαϊκού τραγουδιού | 109 |

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η θέση του μπουζουκιού στην οργανωμένη μουσική εκπαίδευση, από τότε που αυτή υφίσταται, υπήρξε πάντα ιδιότυπη. Όπως όλα τα όργανα της λαϊκής μουσικής, για πολλά χρόνια ήταν εκτοπισμένο από κάθε επίσημο σύστημα. Αλλά και στην εποχή της έντονης τάσης για επιστροφή στις λαϊκές πηγές της μουσικής, το μπουζούκι παρέμεινε το πιο παραγνωρισμένο από τα συγγενή του όργανα. Δεν είναι τυχαίο ότι ακόμα δεν έχει βρει τη θέση του στα επίσημα προγράμματα σπουδών και ότι η διδασκαλία του αντιμετωπίζεται με αμφιθυμία, αν όχι με επιφύλαξη. Το παράδοξο είναι πως, παρ' όλα αυτά, παραμένει ίσως το πλέον δημοφιλές και οι νέοι εκκολαπτόμενοι μουσικοί που το επιλέγουν συνήθως προσηλώνονται σε αυτό με πάθος.

Δεν είναι περίεργο λοιπόν που οι μέθοδοι εκμάθησης μπουζουκιού έκαναν πολύ νωρίς την εμφάνισή τους στην αγορά. Η πιο παλιά μέθοδος που έχουμε στην διάθεσή μας είναι αυτή του Σταύρου Παλιά¹, η οποία δεν φέρει ημερομηνία έκδοσης, αλλά όπως σημειώνεται στον πρόλογο του συγγραφέα αποτελεί την «Πρώτη πρωτότυπο και μοναδική εν Ελλάδι μέθοδο μπουζουκιού». Η αναζήτησή μας στο διαδίκτυο έδειξε ότι έχει δει το φως της δημοσιότητας το 1969, και φυσικά έχει συνταχθεί σε γλώσσα καθαρεύουσα. Γύρω στο 1975, ο Δημήτρης Χατζημπαλόγλου εξέδωσε επίσης μια μέθοδο, η οποία επανεκτυπώθηκε το 1998². Στη δεύτερη έκδοση ο συγγραφέας διευκρινίζει ότι απλά πρόσθεσε κάποια μαθήματα για την διευκόλυνση και την βοήθεια του διδασκόμενου. Ωστόσο, με δεδομένο το ότι δεν μπορέσαμε να έχουμε πρόσβαση στην πρώτη εκδοχή της, παρά μόνο στη δεύτερη, δεν μπορούμε να εκλάβουμε την τελευταία ως αντικειμενικό δείγμα της πρώτης. Από τις ρητώς χρονολογημένες, η επόμενη πιο παλιά μέθοδος που χρησιμοποιήσαμε στο πλαίσιο αυτής της πτυχιακής εργασίας είναι του Α. Μαυρομουστάκη³ το 1984. Η έρευνά μας, δυστυχώς, δεν ήταν δυνατόν να είναι εξονυχιστική. Ωστε σίγουρα υπάρχουν ενδιάμεσες εκδόσεις, τις οποίες δεν καταφέραμε να εντοπίσουμε, αλλά και άλλες, που περιλαμβάνονται μεν στο σώμα υλικού μας, αλλά δεν γνωρίζουμε την ημερομηνία έκδοσής τους.

Αυτό το οποίο είναι βέβαιο, είναι πως από την δεκαετία του '60 καταγράφεται ενδιαφέρον για σύνταξη μεθόδων διδασκαλίας μπουζουκιού. Έκτοτε οι εκδόσεις τους

¹ Παλιάς Σταύρος, *Το χρυσό βιβλίο του μπουζουκιού*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα χχ

² Χατζημπαλόγλου Δημήτρης, *Μαθήματα μπουζουκιού*, Τεύχος Α', Χ'Μπαλόγλου, Θεσ/νίκη 1998.

³ Μαυρομουστάκης Α., *Πρακτική μέθοδος για μπαγλαμά και εξάχορδο μπουζούκι*. Νέα έκδοση ανανεωμένη "με ακκομπανιμέντα", Ντο-ρε-μι, Θεσσαλονίκη 1984

πολλαπλασιάστηκαν, προφανώς ανταποκρινόμενες σε μια ολοένα αυξανόμενη ζήτηση. Πολύ συχνά προέρχονται από την πένα μεγάλων δεξιοτεχνών του οργάνου. Άλλοτε είναι βαθιοί μελετητές του ρεπερτορίου του συγκεκριμένου οργάνου που σκύβουν σχολαστικά πάνω στην τεχνική του.

Στην παρούσα μελέτη, προσπαθήσαμε να επισκοπήσουμε ένα όσο γίνεται πιο ευρύ δείγμα τέτοιων μεθόδων. Η αναζήτησή μας συμπεριέλαβε τον εμπορικό κόσμο κατ' αρχήν, για τις εν κυκλοφορία εκδόσεις, αλλά και ένα μεγάλο δίκτυο προσωπικών μας γνωριμιών, για τον εντοπισμό των μεθόδων εκείνων που δεν μπορεί κανείς να βρει πλέον στην αγορά. Η συλλογή του υλικού δεν ήταν λοιπόν εύκολη, και δεν κατέστη δυνατόν να είναι συστηματική. Ωστόσο το τελικό της περιεχόμενο αριθμεί 23 τίτλους, αριθμό εντυπωσιακά μεγάλο, αν συγκριθεί με το μέσο όρο των μεθόδων που κυκλοφορούν για άλλα λαϊκά μουσικά όργανα. Πολύ περισσότερο δε, που δεν προσμετρώνται σε αυτόν τίτλοι προερχόμενοι από το χώρο της λεγόμενης «κλασικής» μουσικής, όπως συμβαίνει για όργανα όπως π.χ. το ακορντεόν.

Οι μέθοδοι που φέρουν χρονολογία έκδοσης είναι οι εξής:

- 1) Μαυρομουστάκης Α. (διασκευή), *Πρακτική μέθοδος για μπαγλαμά και εξάχορδο μουζούκι. Νέα έκδοση ανανεωμένη 'με ακκομπανιαμέντα'*, Ντο-ρε-μι, Θεσσαλονίκη 1984
- 2) Μπουκουβάλας Ι. Δημήτρης, *Μπουζούκι, η τεχνική του και η διδασκαλία της με ειδικό σύστημα σημειογραφίας*, Χιτζάζ, 1^{ος} τόμος, Αθήνα 1985
- 3) Μπουκουβάλας Ι. Δημήτρης, *Η τεχνική του και η διδασκαλία της. Με ειδικό σύστημα σημειογραφίας*, 2^{ος} τόμος, Αθήνα 1985
- 4) Κούτης Ι. Δημήτρης, *Μέθοδος για τρίχορδο μουζούκι και μπαγλαμά*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1985
- 5) Παγιάτης Χαράλαμπος, *Λαϊκοί δρόμοι*, Fagotto, Αθήνα 1992 (Α' έκδοση 1987)
- 6) Κουτσοθανάσης Βασίλης, *Λαϊκοί δρόμοι και αυτοσχεδιασμοί «ταζίμια»*, Αθήνα 1989
- 7) Μπουκουβάλας Ι. Δημήτρης, *Η τεχνική του και η διδασκαλία της. Με ειδικό σύστημα σημειογραφίας*, 3^{ος} τόμος, Αθήνα 1991
- 8) Παγιάτης Χαράλαμπος, *Πώς να παίζετε μουζούκι, Σύγχρονη μέθοδος με βάση το πρακτικό σύστημα της ταμπλατούρας*, Fagotto, Αθήνα 1993
- 9) Χατζημπαλόγλου Δημήτρης, *Μαθήματα μουζουκιού*, Τεύχος Α', Χ'Μπαλόγλου, Θεσ/νίκη 1998

- 10) Μπουκουβάλας Ι. Δημήτρης, *Μπουζούκι. Με ειδικό σύστημα σημειογραφίας, Α. συγχορδίες. Β. ακομπανιαμένα*, Αθήνα 1998
 - 11) Πολυκανδριώτης Θανάσης, *Είναι εύκολο να μάθεις μπουζούκι*, Σύγχρονη μέθοδος με ειδική σημειογραφία και λαϊκούς δρόμους, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα Ιούνιος του 1999
 - 12) Κώτσαρης Χ. Γεώργιος, *Το οκτάχορδο μπουζούκι από την θεωρία στην πράξη, Μέθοδος αυτοδιδασκαλίας, Ενότητα Β΄*, Πανδουρίς, Πειραιάς 2002
 - 13) Μ. Μητσόπουλος, *Πρακτική μέθοδος για οκτάχορδο μπουζούκι*, Ντο-ρε-μι, Θεσσαλονίκη 2002
 - 14) Κριωνάς Γιώργος, *Μέθοδος για τρίχορδο μπουζούκι, μπαγλαμά, τζουρά. Ταχύρυθμο σύστημα εκμάθησης*, ARCO, Αθήνα 2003
- Δίχως ρητή χρονολόγηση είναι οι ακόλουθες εκδόσεις:
- 15) Παλιάς Σταύρος, *Το χρυσό βιβλίο του μπουζουκιού*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα χχ
 - 16) Δαβίτος Τριαντάφυλλος, *Η σύγχρονη τεχνική στο μπουζούκι, Ειδικά μελετημένες ασκήσεις για τη βελτίωση της τεχνικής με έντεχνο και πρακτικό τρόπο, Για αρχάριους και προχωρημένους*, Arco, Αθήνα χχ
 - 17) Δημήτρης Γρηγοριάδης, *Για το μπουζούκι. Συγχορδίες, Λαϊκοί δρόμοι, ταξίμα, λαϊκοί ρυθμοί*, Ντο-ρε-μι, Θεσσαλονίκη χ.χ.
 - 18) Ρώσσης Ανδρέας & Ελμάς Φώτης, *Μπουζούκι. Μαθήματα μπουζουκιού*, Τεύχος Α΄, Α. Λιόλιος, Θεσ/νίκη χχ
 - 19) Ρώσση Ανδρέα & Φώτη Ελμά, *Μπουζούκι. Μαθήματα μπουζουκιού*, τεύχος Β΄, Α. Λιόλιος, Θεσ/νίκη χχ
 - 20) Ρώσση Ανδρέα & Φώτη Ελμά, *Διατονικές κλίμακες, παραδοσιακοί τρόποι, λαϊκοί δρόμοι, για μπουζούκι, τετράχορδο, τρίχορδο, τζουρά και μπαγλαμά. Σκάλες. Με δαχτυλοθεσία*, Α. Λιόλιος, Θεσσαλονίκη χ.χ.
 - 21) Βάλβη Γιάννη, *Λεξικό ακκομπανιαμένων για μπουζούκι*, Arco, Αθήνα χ.χ.
 - 22) Μιχαλάκης Μανώλης, *Λαϊκοί μουσικοί ορίζοντες. Κλασική και σύγχρονη μεθοδολογία. Θεωρία και πρακτική με νέους ορίζοντες. Τρίφωνες, τετράφωνες και σύνθετες συγχορδίες. Εναρμόνιση στις κλίμακες. Λαϊκοί δρόμοι. Συγγένεια δρόμων. Μόρια. Κλίμακες της μέσης ανατολής. Αρχαιοελληνικοί τρόποι όπως χρησιμοποιούνται σήμερα. Πεντατονικές κλίμακες. Ζοζέφ, Πειραιάς χ.χ.*
 - 23) Νικολόπουλος Χρήστος, *Δρόμοι της ελληνικής λαϊκής μουσικής*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα χ.χ.

Την αναζήτηση των μεθόδων μουζουκιού ακολούθησε μια όσο γίνεται πιο εμπειριστατωμένη έρευνα για να σκιαγραφήσουμε το προφίλ των συγγραφέων τους. Όπως είναι αναμενόμενο, η πρόσβαση σε αυτού του τύπου τις πληροφορίες, στηριγμένη κυρίως σε ενδείξεις και σε προφορικές μαρτυρίες, δεν ήταν πάντα εύκολη. Δεν είμαστε λοιπόν σε θέση να αποτιμήσουμε την προσωπική πορεία του καθενός τους, η οποία τους οδήγησε στην συγγραφή μιας μεθόδου. Για όσους διαθέτουμε στοιχεία, ωστόσο, είναι εμφανές ότι, λιγότερο ή περισσότερο ο καθένας, λαμβάνουν ενεργά μέρος στην μουσική διαπαιδαγώγηση. Το κοινό τους μπορεί να είναι επίδοξοι μουσικοί που έχουν επιλέξει το μουζούκι, αλλά και εραστές της λαϊκής μουσικής γενικότερα. Οι περισσότεροι έχουν πολυετή πείρα διδασκαλίας, με μεγάλο αριθμό μαθητών, που προέρχονται από τα σχετικά οργανωμένα τμήματα Ωδείων, και όχι μόνο. Ορισμένοι είναι σαφώς κάτοχοι υψηλού επιπέδου δεξιοτεχνίας, και συμμετέχουν δραστήρια στη δισκογραφία ως οργανοπαίχτες ή μουσικοσυνθέτες, στην εν γένει μουσική ζωή λαμβάνοντας μέρος σε εκδηλώσεις, συναυλίες ή απασχολούμενοι σε νυχτερινά κέντρα διασκεδάσεως. Οι περισσότεροι απολαμβάνουν φήμη, που προέρχεται από συνεργασίες με μεγάλα συγκροτήματα και γνωστούς τραγουδιστές. Όλοι τους πάντως φαίνονται πρόθυμοι να θέσουν την δεξιοτεχνία και την πείρα τους στα θεμέλια μιας παιδαγωγικής προσπάθειας, που παίρνει την πιο απτή της υπόσταση στην μέθοδο διδασκαλίας που συγγράφουν.

Σταχυολογώντας από τους συγγραφείς του δείγματός μας, αυτό είναι προφανές σε περισσότερα από ένα παραδείγματα:

Ο Σταύρος Παλιάς, καθηγητής του Εθνικού Ωδείου, μέχρι τη στιγμή της έκδοσης του βιβλίου, διαθέτει είκοσι και πλέον χρόνια μουσικής εμπειρίας, περισσότερες από δέκα μεθόδους για διάφορα μουσικά όργανα και πολύωρη, καθημερινή και εντατική μουσικοπαιδαγωγική διδασκαλία.

Ο Δημήτρης Μπουκουβάλας, αρχιμουσικός, τακτικό μέλος του Συνδέσμου Ελλήνων Μουσουργών και διευθυντής Ωδείου, όπως δηλώνει στο βιβλίο του, διαθέτει πολύχρονη πείρα ως δεξιότηχνης και δάσκαλος μουζουκιού. Προβάλλοντας τη συνολική του δουλειά, κάνει λόγο για 125 έργα, που περιλαμβάνουν έντυπα, παρτιτούρες, αλλά και κασέτες μαγνητοφώνου.

Οι φωτογραφίες που διανθίζουν τη μέθοδο του Δημήτρη Κούτη, φανερόνουν ανήσυχο εκπαιδευτικό πνεύμα. Δάσκαλος μουσικής σε σχολείο, όπου οργανώνει σχολικές εορτές και συναυλίες με παιδικά σύνολα και χορωδία, έχει παράλληλα και

ενεργή συμμετοχή στην μουσική δραστηριότητα της νυχτερινής διασκέδασης, με την επαγγελματική του ορχήστρα.

Οι επαγγελματίες εκπαιδευτικοί δεν είναι ωστόσο η πλειοψηφία των μουσικών παιδαγωγών στο χώρο του μπουζουκιού. Περισσότεροι είναι αυτοί που νοιάζονται για την καταγραφή και την παιδαγωγική αξιοποίηση της βιωμένης του εμπειρίας:

Στην έκδοση του 1998, στο πρώτο τεύχος, ο Δημήτρης Χατζημπαλόγλου στην εισαγωγή του φέρεται να διδάσκει ήδη εικοσιπέντε χρόνια περίπου, δηλαδή από τις αρχές της δεκαετίας του '70. Ο ίδιος άρχισε να μαθαίνει μπουζούκι στη δεκαετία '60, στην αρχή πρακτικά, με τα ακούσματα εκείνης της εποχής και στην συνέχεια εμβαθύνοντας και στη θεωρητική προσέγγιση. Και φυσικά έχει τη φιλοδοξία να δει από τους μαθητές του, που γαλουχήθηκαν μουσικά από τον ίδιο, να αναπαράγουν το έργο του και πιθανώς να το εξελίσσουν.

Ο Γεώργιος Κώτσαρης πρωτομαθαίνει μπουζούκι στην ηλικία του δημοτικού σχολείου. Αν και αυτοδίδακτος, στα 17 του έχει τη δική του ορχήστρα, με την οποία συμμετέχει σε διάφορες μουσικές εκδηλώσεις στην Αθήνα και στην επαρχία. Στη συνέχεια συνεργάζεται με γνωστούς τραγουδιστές σε κέντρα, συναυλίες και ηχογραφήσεις. Ταυτόχρονα φοιτά στη μουσική σχολή Ιλισίων και καταγράφει άριστες επιδόσεις. Τα τελευταία χρόνια είναι δάσκαλος μπουζουκιού (τετράχορδου, τρίχορδου), τζουρά, μπαγλαμά και λαούτου. Την έκδοσή του υποστηρίζει και η υπογραφή του Θανάση Πολυκανδριώτη, που έρχεται να πιστοποιήσει το κύρος της τέχνης του.

Ο Μανώλης Μιχαλάκης είναι από τους πιο γνωστούς δασκάλους στο χώρο της λαϊκής μουσικής. Σε ηλικία εννέα ετών πήρε τα πρώτα του μαθήματα στο μπουζούκι και στα 17 του σπούδασε στο μουσικό πανεπιστήμιο του Σίδνευ. Στην συνέχεια συνεργάστηκε με μεγάλους έλληνες συνθέτες και τραγουδιστές. Από το 1990 διδάσκει μεταξύ άλλων στα ωδεία: «Νίκος Σκαλκώτας» και «Φίλιππος Νάκας», στη σχολή λαϊκής μουσικής «Θανάσης Πολυκανδριώτης», στο πολιτιστικό κέντρο του Δήμου Πεύκης, στο πολιτιστικό κέντρο «Μελίνα Μερκούρη» του Δήμου Καλλιθέας. Για μεγάλο διάστημα δίδαξε επίσης στο τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου στην Άρτα.

Ο Θανάσης Πολυκανδριώτης είναι ένας από τους πλέον καταξιωμένους σήμερα δεξιοτέχνες του μπουζουκιού, με πολύ σπουδαία δημιουργική πορεία στο καλλιτεχνικό στερέωμα. Μεγαλωμένος μέσα σε μουσική οικογένεια, με πατέρα τον Θεόδωρο Πολυκανδριώτη, δέχτηκε πολλά και πλούσια ακούσματα από πολύ νωρίς. Συνεργάστηκε με πολύ μεγάλους καλλιτέχνες, και διακρίθηκε στην ελληνική μουσική

πραγματικότητα, όχι μόνο ως εκτελεστής, αλλά και ως συνθέτης, με έντονα προσωπικό ύφος. Η παρουσία του τόσο στη δισκογραφία όσο και στα ΜΜΕ είναι έντονη και διαρκής, αφού είναι ο δημιουργός πολλών γνωστών και μεγάλων τραγουδιών, που ερμήνευσαν κορυφαίοι εκτελεστές όπως Στράτος Διονυσίου, Στέλιος Καζαντζίδης και πολλοί άλλοι. Το 1993 συμμετέχει σε συναυλίες του Μεγάρου Αθηνών και το 1996 εμφανίζεται στο Ηρώδειο. Είναι ιδρυτής της σχολής λαϊκής μουσικής «Θανάσης Πολυκανδριώτης», με πολυάριθμους μαθητές, αλλά και δασκάλους που υπήρξαν μαθητές του, ενώ τα τελευταία χρόνια συνεργάστηκε και με ιδρύματα της τριτοβάθμιας εκπαίδευσης, όπως το Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής στην Άρτα και το Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης στη Φλώρινα. Οι μαθητές του, οι αποκαλούμενοι «Επόμενοι», συμμετείχαν μαζί του στην εκδήλωση έναρξης των Ολυμπιακών αγώνων που έλαβε χώρα στην Αθήνα το 2004.

Εξίσου σπουδαία καλλιτεχνική προσωπικότητα με προσωπική πορεία και στίγμα είναι ο Χρήστος Νικολόπουλος, ένας δεξιοτέχνης που συνεργάστηκε από πολύ νωρίς με τον Στέλιο Καζαντζίδη διατηρώντας μια πολύχρονη και στενή σχέση μαζί του. Έκτοτε αποκτά πρωταγωνιστικό ρόλο στα μουσικά δρώμενα, συνεργαζόμενος με την πλειονότητα των πιο προβεβλημένων λαϊκών μουσικών και τραγουδιστών, ως εκτελεστής, αλλά προπαντός ως συνθέτης, που καταξιώνεται πολύ γρήγορα, σε σημείο να «κλέβει» τα φώτα της δημοσιότητας ακόμα και από τους πλέον προβεβλημένους ερμηνευτές, φαινόμενο σπάνιο και παράδοξο για τα κατεστημένα του χώρου. Η δισκογραφία του είναι πραγματικά πληθωρική, και περιλαμβάνει πολλές από τις πιο μεγάλες λαϊκές επιτυχίες του είδους του.

Στις επόμενες σελίδες, θα προσπαθήσουμε να παρουσιάσουμε την συστηματική αποδελτίωση που έγινε στις μεθόδους μπουζουκιού που συλλέξαμε. Η εν λόγω αποδελτίωση, μαζί με την αντιβολή που συναρτάται σε αυτήν, δεν αποβλέπει σε μια προσπάθεια σύγκρισης προς εύρεση διαφορών και ομοιοτήτων, και ακόμα λιγότερο σε μια πρόθεση αξιολόγησης. Αποκλειστικός μας σκοπός είναι η παρατήρηση των βασικών εκείνων σημείων τους, που θα μπορούσε να προσφέρει μια γενικότερη εικόνα της αντιλήψεως και του πνεύματος με το οποίο αντιμετωπίζεται το μπουζούκι και το κεφάλαιο της λαϊκής μουσικής που αυτό εκπροσωπεί, σε μια σημαντική στιγμή: εκείνη που σηματοδοτεί το πέρασμα από μια μακρόχρονη προφορική μετάδοση της τεχνικής και του ύφους του σε μια απόπειρα συγκρότησης γραπτού τρόπου εκμάθησης. Και μόνο η διάσταση αυτή της διαχείρισης της προφορικότητας της συγκεκριμένης

τεχνογνωσίας, με όλα τα πολιτισμικά της συμφραζόμενα, θα δικαιολογούσε μια εκτενέστατη μελέτη και ανάλυση, η οποία όμως δεν είναι στις δικές μας προθέσεις. Πέραν των συγκεκριμένων συμπερασμάτων που προκύπτουν από την ξεχωριστή μελέτη του κάθε βιβλίου, ο στόχος της εργασίας μας είναι να επισκοπήσει συνθετικά τις προσεγγίσεις των συγγραφέων τους. Η επισκόπηση αυτή θα μπορούσε να στηριχθεί σε ένα πλήθος παραμέτρων. Ανάμεσά τους επιλέξαμε όχι μόνο αυτά που θα μπορούσαν να θεωρηθούν πρωτεύοντα - δηλαδή αυτά που αναφέρονται στο καθαυτό περιεχόμενο - αλλά και όσα θα μπορούσαν να θεωρηθούν δευτερεύοντα - σχετιζόμενα με τον τρόπο με τον οποίο εκφέρεται σε κάθε περίπτωση το περιεχόμενο. Δεν πρέπει άλλωστε να μας διαφεύγει ότι, πέρα από την αδιαμφισβήτητη παιδαγωγική τους αξία, οι μέθοδοι που γίνονται αντικείμενο της μελέτης μας αποτελούν εμπορικά προϊόντα, που οφείλουν να είναι ελκυστικά για το κοινό που θα τα επιλέξει.

Οι παράμετροι στις οποίες σταθήκαμε είναι οι ακόλουθες:

1. Οργανολογία: αφορά ζητήματα ιστορικής προέλευσης του μουζουκιού, αλλά και ζητήματα μορφολογίας του, που μπορούν να επεκτείνονται και σε θεώρηση επιμέρους θεμάτων, όπως η κατασκευή και η συντήρηση.

2. Θεωρία. Θα εξεταστεί σε πιο βαθμό χρησιμοποιείται η θεωρία της Δυτικής μουσικής, πόσο αναλυτικά και το επίπεδο στο οποίο φτάνει.

3. Κλίμακες – δρόμοι. Με ποιο τρόπο και κατά πόσο η κάθε μέθοδος προσεγγίζει τις Δυτικότερες κλίμακες (ματζόρε–μινόρε) και τους λαϊκούς δρόμους, πώς και αν συνδέονται μεταξύ τους και που επικεντρώνεται το ενδιαφέρον του συγγραφέα.

4. Συγχορδίες. Ποιες συγχορδίες αναφέρονται στην εκάστοτε μέθοδο, ποια βαρύτητα δίνεται, πως και αν συνδέονται με τους δρόμους καθώς και αν εναρμονίζεται το ρεπερτόριο.

5. Σύστημα σημειογραφίας και ζητήματα καταγραφής. Ποιο σύστημα σημειογραφίας χρησιμοποιεί η κάθε μέθοδος, πόσο «αυστηρά» καταγράφονται οι παρτιτούρες και χρησιμοποιούνται οι ορολογίες.

6. Τεχνικές παιχνιδιού. Αν δίνονται συμβουλές για τον τρόπο στάσης, κρατήματος οργάνου, αριστερού και δεξιού χεριού.

7. Ασκήσεις. Ποιες ασκήσεις προτείνονται (αριστερού ή δεξιού χεριού) και σε ποια λογική βασίζονται.

8. Ρεπερτόριο. Ποιο ρεπερτόριο χρησιμοποιείται, σε ποιο είδος ανήκει (ελληνικό, ξένο. Λαϊκό, έντεχνο κτλ.), τίνος σύνθεση είναι και ποιο το επίπεδο δυσκολίας.

ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΩΝ ΜΕΘΟΔΩΝ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙΟΥ

A. ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΑ

Η προέλευση, η εξέλιξη και η οργανολογική εν γένει θεώρηση του μπουζουκιού μέσα σε ιστορική προοπτική που καταλήγει μέχρι τις μέρες μας είναι φυσικό και αναμενόμενο να έχει θέση στις εισαγωγικές πραγματεύσεις των συγγραφέων των μεθόδων μπουζουκιού. Κάποιοι από αυτούς αισθάνονται την ανάγκη, σε ένα εισαγωγικό σημείωμα που έχει συνήθως θέση προλόγου, να δώσουν τη θέση τους για την ταυτότητα του οργάνου αυτού, ταυτότητα που περιλαμβάνει πληροφορίες που εκτείνονται από το ύφος του ρεπερτορίου του μέχρι κατασκευαστικές πληροφορίες.

Σύμφωνα με τον Αντρέα Ρώσση και το Φώτη Ελμά⁴, το μπουζούκι είναι ανατολίτικο όργανο αραβοπερσικής προέλευσης, που ανήκει στην οικογένεια του λαούτου με μακρύ βραχίονα. Οι απαρχές του ανάγονται στην αρχαιότητα: αρχικά ονομαζόταν τρίχορδον ή πανδούρα και σύμφωνα με τον Πυθαγόρα οι Ασύριοι της Ερυθράς Θάλασσας κατασκεύαζαν τέτοια όργανα από ξύλο δάφνης. Πρόδρομοί του εντοπίζονται σε βυζαντινές τοιχογραφίες ενώ αργότερα μνημονεύεται στα δημοτικά τραγούδια. Κουρδίζονταν *ρε-λα-ρε* ή *λα-ρε-λα*, με τη δεύτερη και τρίτη χορδή σε ρόλο συνοδευτικό και η κρούση γινόταν με φτερό και αργότερα με πένα. Σημειώνεται ιδιαίτερα η πιο πρόσφατη ιστορία του: το 1900 μεταναστεύει στην Αμερική, ενώ στην Ελλάδα υφίσταται διωγμό, κυρίως από τους ιδρυτές της λεγόμενης Εθνικής σχολής μουσικής, επειδή θεωρείται φτωχό. Αυτό συμβαίνει έως ότου ο Χατζιδάκις το συμπεριλαμβάνει στο έργο του, συμπαρασύροντας και άλλους σπουδαίους συνθέτες σε ανάλογη στάση.

Ο Δημήτρης Χατζημπαλόγλου⁵ τοποθετείται με τρόπο που δεν διαφέρει πολύ από τα παραπάνω. Κατ' αυτόν, το μπουζούκι προέρχεται από τα μέρη της Μικράς Ασίας. Στην αρχή είχε στενό σκάφος και βραχίονα, με κινούμενα τάστα, ξύλινα κλειδιά και δυο διπλές χορδές, *ρε*, *λα*. Για την πληροφορία αυτή, ο συγγραφέας επικαλείται την μαρτυρία ενός παλαιστίνιου μουσικού, τονίζει ωστόσο πως ήταν οι Έλληνες που

⁴ Ρώσσης Ανδρέας & Ελμάς Φώτης, *Μπουζούκι. Μαθήματα μπουζουκιού*, Τεύχος Α', Α. Λιόλιος, Θεσ/νίκη χ.χ.

⁵ Χατζημπαλόγλου Δημήτρης, *Μαθήματα μπουζουκιού*, Τεύχος Α', Χ'Μπαλόγλου, Θεσ/νίκη 1998

έβγαλαν το όργανο από την αφάνεια και το κατέστησαν γνωστό σε όλο τον κόσμο. Είναι εκείνοι που ευθύνονται για τη σταδιακή μετάλλαξη του, ώσπου παίρνει τη μορφή του εξάχορδου μπουζουκιού που γνωρίζουμε σήμερα. Μεγάλοι δεξιοτέχνες, όπως Μ. Χιώτης, Χ. Λεμονόπουλος κ.α.⁶ πρόσθεσαν το τελευταίο λιθαράκι στην εξέλιξη αυτή, προσθέτοντας την έβδομη και όγδοη χορδή. Η ανατολίτικη καταγωγή είναι καθοριστική για τον ήχο του μπουζουκιού: οι κλίμακες που παίζονται με αυτό μπορεί να είναι οι συγκερασμένες *μείζων* και *ελάσσων*, αλλά με την αλλοίωση των ημιτονίων είναι δυνατόν να προσεγγίζονται οι ανατολίτικοι δρόμοι, για τους οποίους ο συγγραφέας θεωρεί ότι προσιδιάζουν στους αρχαίους ελληνικούς τρόπους. Εν κατακλείδι, όλα τα παραπάνω καθιστούν το μπουζούκι όργανο αναντικατάστατο και απαραίτητο για την ύπαρξη της ελληνικής μουσικής.

Σε παράλληλο δρόμο κινείται και η αφήγηση της ιστορίας του μπουζουκιού από τον Δημήτρη Γρηγοριάδη⁷, ο οποίος ξεκινάει τη μέθοδό του με την κατηγορηματική θέση πως το μοναδικό όργανο που χαρακτηρίζει την ελληνική λαϊκή μουσική είναι το μπουζούκι. Διευκρινίζει πως τα όσα αφορούν την προέλευση του οργάνου είναι συγκεχυμένα, ωστόσο τις ρίζες του τις ανάγει και εκείνος στην αρχαιότητα, στην απροσδιόριστη εκείνη χρονική στιγμή που εισάγεται στην Ελλάδα ένα λαουτοειδές ασσυριακό όργανο, η πανδώρα, που ακολούθως μετονομάστηκε σε τρίχορδον. Αδιάλειπτα από τότε έως σήμερα εμφανίζεται στην ελληνική ιστορία αλλά και σε ολόκληρη γενικά την Ανατολική Μεσόγειο ως λαϊκό όργανο, με διάφορες ονομασίες και μορφές. Σε ό,τι αφορά την ονοματολογία, πιθανολογεί πως η ετυμολογία του προέρχεται από την κατασκευαστική του συνθήκη, που συνίσταται στην «συναρμολόγηση» σπασμένου ξύλου, όπου ως *σπασμένο ξύλο* θα πρέπει να εννοηθούν οι ντούγιες. Έτσι «βαφτισμένο» στην Τουρκία ονομάστηκε *buzuk saz*, αφού *buzuk* στα τούρκικα σημαίνει σπασμένο και *saz* σημαίνει ταμπουράς και κατ' επέκταση όργανο, με άλλα λόγια όργανο που το σκάφος του είναι «σπασμένο».

Ο Γρηγοριάδης διαφοροποιείται από την συνηθισμένη προσέγγιση του ζητήματος, προτείνοντας μια διαφορετική ματιά για την υπόσταση του οργάνου στην νεότερη ιστορία. Η θέση του είναι ότι από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, στο πλαίσιο μιας προσπάθειας εξοστρακισμού κάθε ανατολίτικης επιρροής ως συνέπεια της απόθησης

⁶ Ως επινοητής του τετράχορδου μπουζουκιού αναφέρεται ο Στέφανος Σφιλταντέλος, ο οποίος υπήρξε και δάσκαλος του Μανώλη Χιώτη.

⁷ Δημήτρης Γρηγοριάδης, *Για το μπουζούκι. Συγχορδίες, Λαϊκοί δρόμοι, ταξίμα, λαϊκοί ρυθμοί*, Ντο-ρε-μι, Θεσσαλονίκη χ.χ.

του οθωμανικού παρελθόντος, η Ελλάδα στρέφεται στον πολιτισμό της Δύσης και συνεπώς στη μουσική της. Επηρεάζεται από την μαντολινάτα και από την καντάδα, οπότε «το buzuk δέχτηκε κι αυτό κάποιες αλλαγές, που κυριολεκτικά όμως το μεταμόρφωσαν σε ένα νέο, καθαρά ελληνικό όργανο». Ο ταμπουράς, ο πρόγονος του μπουζουκιού, προσαρμόζεται στα νέα δεδομένα: τα κινητά τάστα σταθεροποιούνται με βάση το συγκεκριμένο σύστημα του πιάνου, του μαντολίνου και της κιθάρας. Αποκτάει μεταλλικά κλειδιά, σταθερό κούρδισμα (ρε / λα / ρε) και νέο ρόλο, τον οποίο υπαγορεύει η συγχορδιακή συνοδεία. Τις δεκαετίες του '20 και '30, οι πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες δίνουν γέννηση στο ρεμπέτικο απ' το οποίο θα προκύψει η λαϊκή μουσική. Ο Μ. Χιώτης προσθέτει στο μπουζούκι ένα τέταρτο ζευγάρι χορδών, δίνοντάς του νέα μορφή.

Έχοντας έτσι περιγράψει την πρόσφατη πορεία του μπουζουκιού, ο συγγραφέας αναφέρει πως ένα είδος μπουζουκιού υπάρχει και στην Αραβία, αλλά είναι δίχορδο, με πολύ λαμπερό χρώμα, και πολύ μικρή συγγένεια έχει με το ελληνικό, που είναι μάλλον ένα «ευρωπαϊκό» δημιούργημα. Με άλλα λόγια, θεωρεί πως το μπουζούκι βαθμηδόν εξευρωπαϊάζεται και αποκόπτεται από την ανατολίτικη του γενιά.

Απ' όλες τις μεθόδους που αποδελτιώθηκαν στο πλαίσιο αυτής της εργασίας, μόνο οι τρεις παραπάνω συγγραφείς μπόηκαν στην διαδικασία να κάνουν λόγο και να προσεγγίσουν, έστω και υποτυπωδώς, θέματα οργανολογίας του μπουζουκιού. Αυτό είναι βεβαίως λογικό, δεδομένου του ότι τα πονήματα αυτά σκοπό έχουν να διδάξουν το πώς μπορεί να μάθει κανείς να παίζει μπουζούκι και δεν φιλοδοξούν να αποτελέσουν κάποιου τύπου οργανολογικές «μονογραφίες». Ως εκ τούτου, είναι λογικό να μην παρατίθεται βιβλιογραφία, η οποία να πιστοποιεί την εγκυρότητα των εκάστοτε πληροφοριών, που στηρίζονται σε μια απροσδιόριστη τεκμηρίωση, ώστε να μην μπορούν να αξιολογηθούν καθαυτές.

Στις παραγράφους που προηγήθηκαν είναι ωστόσο προφανές πως υπάρχει ένας κοινός βασικός άξονας πάνω στον οποίο δομείται και ερμηνεύεται η ιστορία του οργάνου με όλα τα περαιτέρω στοιχεία και χαρακτηριστικά που συνθέτουν την ταυτότητά του. Η γενική θέση που διατυπώνεται είναι ότι το μπουζούκι έχει ανατολίτικη καταγωγή, και μάλιστα ανήκει στην οικογένεια του λαούτου. Ακόμα πιο πολύ συναινούν οι συγγραφείς στην αναγνώριση μιας δυναμικής πορείας του στον χώρο και στον χρόνο. Η πορεία αυτή του προσδίνει έναν εξελικτικό χαρακτήρα, στον

οποίο αποδίδονται και οι όποιες οργανολογικές ασάφειες και αμφιβολίες, δίχως όμως αυτός να σκιάζει την ιδιόσυστατη προσωπικότητά του, που το στιγματίζει έως σήμερα.

Ανατρέχοντας στην επιστημονική βιβλιογραφία, αντιλαμβανόμαστε ότι η αντικειμενικότητα των θεωρήσεων αυτών είναι σχετική, και έντονα σχηματική. Στο κλασικό βιβλίο του Φοίβου Ανωγειανάκη για τα ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα⁸, η αναφορά στο σημερινό μπουζούκι περιορίζεται σε μια πολύ μικρή παράγραφο, η οποία περιλαμβάνει κυρίως κατασκευαστικά στοιχεία. Όλες οι υπόλοιπες πληροφορίες είναι ενσωματωμένες μέσα στις γενικές και συγκεκριμένες εικόνες του παρελθόντος, που αφορούν τον συγγενή του, τον ταμπουρά, και την ευρύτερη οικογένεια των λαουτοειδών. Πέραν των λεπτομερειών που αφορούν την γενεαλογία, ονοματολογία, κατασκευή, τις εκτελεστικές δυνατότητες κτλ. του οργάνου, η παρουσία του ταμπουρά στον ελλαδικό χώρο περιγράφεται συνοπτικά από τον Φοίβο Ανωγειανάκη ως εξής: από τα αρχαιοελληνικά χρόνια έχει διαπιστωθεί η εμφάνιση ενός οργάνου τύπου ταμπουρά, με μακρύ χέρι και μικρό ηχείο, στον ελλαδικό χώρο. Βασικά ονομαζόταν πανδούρα ή τρίχορδον, αλλά και με τα σχετικά παράγωγα αυτών, που οδήγησαν σταδιακά στην σημερινή ονομασία όπως φανδούρα, θαμπούρα, θαμπούριν, ταμπούριν, ταμπούραν και ταμπουράς. Κύριοι μάρτυρες των όσων προελέχθησαν είναι για τα παλιότερα χρόνια αρχαιολογικά ευρήματα, όπως τοιχογραφίες, και για τα μεταγενέστερα φιλολογικές και εικονογραφικές πηγές σε μεγάλο αριθμό, καθώς και δημοτικά τραγούδια. Και εδώ ρητά συνδέονται οι απαρχές της οικογένειας αυτής των εγχόρδων με την Ανατολή. Πιο συγκεκριμένα το μπουζούκι φέρεται να εισέρχεται στον ιστορικό χώρο ουσιαστικά με τη διάδοσή του από τους μετανάστες της Μ. Ασίας, μετά την καταστροφή της Σμύρνης το 1922.

Στο έγκυρο λεξικό *The new grove dictionary of music and musicians*,⁹ το λήμμα «μπουζούκι» υπογράφεται από τον R. Conway Morris (with Sandra Joyce, Niall Keegan). Εκεί υποστηρίζεται πως το μπουζούκι του 19^{ου} αιώνα ήταν όμοιο με το τούρκικο bozouk. Έως και το 1940 φαίνονται έντονα οι επιρροές από το ύφος και τις μουσικές φόρμες της Ανατολής, αλλά από κει και ύστερα το βλέμμα στρέφεται προς τις συγκερασμένες δυτικότερες κλίμακες. Ο νέος τρόπος εκτέλεσης και τα νέα συνθετικά δεδομένα συμβάλλουν στο να εξελιχθεί το μπουζούκι σε τετράχορδο όργανο, τείνοντας έτσι σε ευρωπαϊκά πρότυπα, με περισσότερες δυνατότητες αρμονίας και δεξιοτεχνίας.

⁸ Φοίβος Ανωγειανάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Έκδοση Β', Εκδοτικός οίκος «ΜΕΛΙΣΣΑ», Αθήνα 1991

⁹ Conway R. Morris (with Sandra Joyce, Niall Keegan), «Bouzouk», in Stanley Sadie, *The new grove dictionary of music and musicians*, vol. 2, Borowski to Canobbio 2001, p. 129

Στην νέα του συνθήκη, σταδιακά το μπουζούκι γίνεται το κατεξοχήν ελληνικό αστικό όργανο, που παίζεται σε κάθε γωνιά ελληνόφωνου κόσμου. Βγαίνει από τους τεκέδες και τα κακόφημα καφεενία και αφομοιώνεται στο έργο λόγιων συνθετών, όπως ο Μάνος Χατζιδάκις και ο Μίκης Θεοδωράκης, μετεγκαθίσταται δε και σε νέα πολιτισμικά συμφραζόμενα, όταν π.χ. υιοθετείται στα τέλη του 1960 από παραδοσιακούς ιρλανδούς μουσικούς.

Οι συγγραφείς των μεθόδων είναι προφανές ότι συγγενεύουν με την ελληνοκεντρική προσέγγιση του Φοίβου Ανωγειανάκη, η οποία φαίνεται να εξυπηρετεί την ανάγκη να δοθεί στο μπουζούκι η συμβολική του αξία και σημασία η οποία προβάλλεται ως ουσιαστικό συστατικό της οργανολογικής του ταυτότητας. Η σχέση με την Ανατολή αντιθέτως φαίνεται να δημιουργεί περισσότερη ανάγκη για ερμηνείες και αιτιάσεις που δεν θα θέσουν σε αμφισβήτηση τον εξέχοντα ελληνικό χαρακτήρα του οργάνου.

Πέρα από τα ζητήματα προελεύσεως και εξέλιξης, το κεφάλαιο της οργανολογίας για κάποιους συγγραφείς περιλαμβάνει επίσης και ζητήματα φυσιολογίας του οργάνου, που πολλές φορές επεκτείνονται και στον καθαρά κατασκευαστικό τομέα.

Ο Δημ. Κούτης χρησιμοποιεί το σχέδιασμα ενός μπουζουκιού για να δείξει παραστατικά τα μέρη του, τα οποία κατονομάζει ως εξής:

- 1) *Αρμονικό επίπεδο*, με το οποίο χαρακτηρίζει το καπάκι,
- 2) *Τρύπα αρμονικού επιπέδου*
- 3) *Χελώνη*, δηλαδή το προστατευτικό κάλυμμα ή φιγούρα καπακιού γύρω από την τρύπα
- 4) *Ζυγός (καβαλάρης)*, το σημείο στο καπάκι όπου στηρίζονται οι χορδές,
- 5) *Λύρα χορδοστάτης*, το σημείο από την πλευρά του σκάφους όπου δένονται οι χορδές,
- 6) *Τύμπανο*, το σκάφος,
- 7) *Διαστήματα (τάστα)*, όπου τάστα είναι τα μεταλικά ελάσματα που χωρίζουν τα διαστήματα, δηλαδή τον χώρο ανάμεσα στα τάστα όπου πατούν τα δάχτυλα προκειμένου να παραχθούν οι νότες,
- 8) *Κεφαλή κλειδιά χορδίσματος*, με το οποίο σημειώνεται το σημείο από την πλευρά του μπράτσου όπου δένονται και κουρδίζονται οι χορδές.

Η περιγραφή αυτή κλείνει με την αναφορά στο πώς είναι κουρδισμένο το τρίχορδο μπουζούκι.

Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο παρουσιάζει το όργανο ο Σταύρος Παλιάς, απαριθμώντας τα ίδια οργανολογικά σημεία. Επιπροσθέτως αναφέρονται και οι χορδές του τρίχορδου (3 διπλές χορδές, *ρε – λα - ρε*) και τετράχορδου μπουζουκιού (4 διπλές χορδές, *ρε – λα – φα - ντο*), που είναι τοποθετημένες κατά μήκος του οργάνου.

Η μέθοδος του Χαράλαμπου Παγιάτη περιλαμβάνει επίσης μια απεικόνιση του μπουζουκιού στο εσώφυλλο, όπου σημειώνονται τα μέρη του μονολεκτικά: *χορδοστάτης, καβαλάρης, ηχείο, ταστιέρα, τάστα, ζυγός, κεφαλή με τα κλειδιά.*

Εξίσου αναπαραστατικά και σχηματικά αντιμετωπίζει την παρουσίαση των μερών του οργάνου ο Μ. Μητσόπουλος, πάντα με τη βοήθεια μιας αναπαράστασης μπουζουκιού, πάνω στην οποία παρουσιάζεται η δομή του ως εξής: 1) *κεφαλή χορδίσματος*, 2) *ταστιέρα (μάνικο)*, 3) *διάστημα (τάστο)*, 4) *αρμονικό επίπεδο*, 5) *οπή αρμονικού επιπέδου*, 6) *χορδοστάτης (λύρα)*, 7) *τύμπανο (χελώνα)*, 8) *καβαλάρης (ζυγός)*, 9) *προφυλακτήρας αρμονικού επιπέδου*. Ακολουθεί η περιγραφή της διάταξης των χορδών, δηλαδή το κούρδισμα του τετράχορδου μπουζουκιού.

Σύμφωνα με τον Δημήτρη Μπουκουβάλα το οχτάχορδο μπουζούκι αποτελείται από τα εξής κύρια και συμπληρωματικά μέρη:

Κύρια

- 1) *καπάκι (αρμονικό επίπεδο)*
- 2) *σκάφος (τύμπανο)*
- 3) *χορδοστάτης (λύρα)*
- 4) *μεγάλος καβαλάρης (ζυγός)*
- 5) *φιγούρα (χελώνη)*
- 6) *στόμιο (οπή αρμονικού επιπέδου)*
- 7) *χέρι (μανίκι)*
- 8) *μπράτσο (βραχίων)*
- 9) *ταστιέρα (πλάκα διαστημάτων)*
- 10) *διαστήματα*
- 11) *μικρός καβαλάρης (προσκέφαλο)*
- 12) *κεφαλή (καράολο), κλειδιά κουρδίσματος*

Συμπληρωματικά

- 1) *χορδές*
- 2) *πένα*

Στη συνέχεια κάνει μια πιο λεπτομερή αναφορά στα μέρη του οργάνου, καθώς και στην φιγούρα και στο στόμιο, που δεν περιλαμβάνονται παραπάνω, ούτε στα κύρια, ούτε στα συμπληρωματικά μέρη.

Εκτενέστερη είναι η αναφορά στα χαρακτηριστικά του οργάνου που γίνεται στη μέθοδο του Θανάση Πολυκανδριώτη. Και εδώ χρησιμοποιείται ένα εικονογράφημα του μπουζουκιού για να περιγραφούν ονομαστικά τα βασικά του μέρη, ο χορδοστάτης, το καπάκι, ο καβαλάρης, το ηχείο (σκάφος), η ρόδα, οι χορδές, τα τάστα, η ταστιέρα (μάνικο), ο ζυγός και η κεφαλή με κλειδιά (καράολο)¹⁰. Ακολουθεί μια πιο διεξοδική ανάλυση της ανατομίας του οργάνου με στοιχεία που αφορούν: 1) τις χορδές, 2) τη χορδιέρα, 3) τα κλειδιά, 4) το καράολο, 5) τα τάστα, 6) το μάνικο-χέρι, 7) τον καβαλάρη, 8) το καπάκι, 9) το σκάφος, 10) την πένα. Αναλυτικά αναφέρεται επίσης ο συγγραφέας στις χορδές του οργάνου. Είναι φανερό ότι ο Θανάσης Πολυκανδιώτης επιδιώκει να είναι συστηματικός και διεξοδικός στην παρουσίασή του, την οποία μάλιστα πλαισιώνει και με μια μικρή παράγραφο συμβουλών για την περιποίηση και συντήρηση του οργάνου: το να χρησιμοποιεί κανείς ένα πανάκι για τον καθαρισμό των χορδών και μια βούρτσα για τον καθαρισμό των κλειδιών, όπως επίσης και να φροντίζει ο εκτελεστής κατά τη χρήση το σκάφος να ακουμπάει σ' ένα βαμβακερό ύφασμα, προκειμένου να προφυλάσσεται από την υγρασία.

Στα παραπάνω είναι προφανές ότι η οργανολογία αποτελεί δευτερεύουσα προτεραιότητα για τους συγγραφείς των μεθόδων μπουζουκιού. Άλλωστε πολύ λίγοι από τους συγγραφείς καταγίνονται μαζί της, με εμφανή στόχο ένα συμπλήρωμα ενημέρωσης σε μια διαχείριση της παιδαγωγίας όπου τον κύριο λόγο φαίνεται να έχει το τεχνικό κομμάτι, οι δρόμοι και το ρεπερτόριο. Οι υπόλοιπες παράμετροι πάντως δεν φαίνεται να επηρεάζονται από τις οργανολογικού τύπου αναφορές.

Εκεί όπου χρησιμοποιείται ωστόσο, η οργανολογία είναι προφανές ότι αναζητά να «λογοιοποιήσει» την παρουσίαση της μεθόδου. Αυτό είναι εμφανές από την σχηματοποίηση και συστηματοποίηση των δεδομένων. Η πρώτη, απουσία εκτενούς λόγου για το ζήτημα, βρίσκει την έκφρασή της στο εικονογραφημένο υποστήριγμα που

¹⁰ Αποσαφηνίζουμε, για περισσότερη ακρίβεια, από την πλευρά μας ότι ο καβαλάρης είναι το σημείο στο οποίο στηρίζονται οι χορδές από την πλευρά του σκάφους, ενώ ο ζυγός είναι το σημείο που πατάνε οι χορδές από την πλευρά των κλειδιών. Ρόδα είναι η τρύπα του καπακιού από την οποία βγαίνει ο ήχος του οργάνου και κλειδιά είναι αυτά που σφίγγουν και κουρδίζουν τις χορδές στο πάνω μέρος του μπουζουκιού.

οπτικοποιεί τα δεδομένα. Η δεύτερη αφορά την οργάνωση αλλά προπαντός ονοματολογία των δεδομένων αυτών, που ακολουθεί εμφανώς την κλασική ορολογία της οργανολογίας και αποφεύγει τις λαϊκές εκφράσεις, που ασφαλώς έχουν υπόψη τους οι συγγραφείς, ως έμπειροι εκτελεστές που είναι.

B. ΘΕΩΡΙΑ

Μια σημαντικότερη παράμετρος, που απασχολεί τους συγγραφείς των μεθόδων μπουζουκιού, είναι αυτή που αφορά στη μουσική θεωρία. Άλλοι βέβαια της αφιερώνουν λιγότερες και άλλοι περισσότερες από τις σελίδες του πονήματός τους, είναι χαρακτηριστικό όμως ότι δεν λείπει σχεδόν από καμιά από τις μεθόδους που εξετάζουμε. Στο πέρασμα από μια τεχνογνωσία προφορικά μεταδιδόμενη σε μια προσπάθεια συστηματοποίησης της διδακτικής του οργάνου, είναι προφανές πως όλοι οι συγγραφείς ανατρέχουν στην βοήθεια του δυτικού συστήματος σημειογραφίας και των κανόνων του, προκειμένου να θέσουν την «εγγράμματη» υποδομή που είναι απαραίτητη για το εγχείρημά τους. Βέβαια, στο κεφάλαιο της θεωρίας εντάσσονται διαφορετικές ενότητες γνώσης, που μπορεί π.χ. να συμπεριλαμβάνουν το ζήτημα των ρυθμών. Για λόγους διευκόλυνσης της συγκριτικής προσέγγισης, στην δική μας αντιβολή θα περιοριστούμε μόνο στην σημειογραφία της κλασικής θεωρίας της μουσικής.

Έτσι, στο πρώτο τεύχος της μεθόδου των Αντρέα Ρώσση και Φώτη Ελμά, η θεωρία περιλαμβάνει τους φθόγγους, το πεντάγραμμο, το κλειδί του σολ, τις βοηθητικές γραμμές, τις αξίες των φθογγόσημων, τις παύσεις, τη διαστολή, το μέτρο και τον ρυθμό - χρόνο (απλό – σύνθετο - μικτό, δίσημο - τρίσημο κτλ.). Εν συντομία δίνεται ο αντιχρονισμός (χωρίς εξηγήσεις, αλλά μ' ένα σχηματικό παράδειγμα πάνω σε δυο μέτρα 4/4 ενός πενταγράμμου), το glissando, το segno (σε υποσημειώσεις), τα παρεστιγμένα και η σύζευξη διάρκειας (για τα δύο τελευταία δεν δίνονται εξηγήσεις). Στο δεύτερο τεύχος της μεθόδου, τα παραπάνω στοιχεία εμπλουτίζονται και επαυξάνονται. Στην αρχή, γίνεται μια σύντομη διευκρίνιση για το πώς παίζεται και πώς ακούγεται μια μελωδία σε περίπτωση που υπάρχουν βοηθητικές γραμμές και ο συμβολισμός *δνα*. Ουσιαστικά, η θεωρία στο δεύτερο τεύχος αρχίζει με την απεικόνιση των φυσικών φθόγγων της ταστιέρας σε όλη την έκτασή της, συνεχίζει με το τι είναι τόνος και ημιτόνιο, σημεία αλλοίωσης, τί είναι η τονικότητα, εναρμόνιες, διατονικές και χρωματικές νότες και τι οι κλίμακες, δίνοντας κάποια μικρά παραδείγματα για ορισμένα από αυτά. Στη συνέχεια γίνεται μια γρήγορη αναφορά στον οπλισμό, πράγμα που θα αναλυθεί παρακάτω. Ακολουθούν η θεωρία των παρεστιγμένων, η σύζευξη διάρκειας, τα δίηχα - τρίηχα- πεντάηχα κτλ., ο τονισμός, το μέτρημα ρυθμού, ποικίλματα (για παράδειγμα παραθέτει μερικά ποικίλματα όπως αποτσιατούρα, ατελή

τρύλλο, τρίγοργο και τρέμολο, χωρίς όμως εξηγήσεις για το πώς λειτουργούν), τι είναι βαθμίδες και ποιες είναι. Το κεφάλαιο της θεωρίας τελειώνει με συντομογραφίες και άλλα σύμβολα, χρησιμοποιώντας την ιταλική ορολογία.

Στη μέθοδο του Δημήτρη Κούτη, η θεωρία της μουσικής περιλαμβάνει το πεντάγραμμο, τις γραμμές και τα διαστήματα, τους φθόγγους μέσα, πάνω και κάτω του πενταγράμμου. Στη συνέχεια γίνεται αναφορά στο κλειδί του σολ, στις αξίες των φθογγόσημων, στις παύσεις, στις διαστολές, στο μέτρο, στα ρυθμικά μέτρα, στο ελλιπές μέτρο, στα παρεστιγμένα, στα τρίχηχα, στον τόνο - ημιτόνιο, στα σημεία αλλοίωσης, στους εναρμόνιους φθόγγους, στα διαστήματα, στη σύζευξη διάρκειας και προσωδίας, στο στακάτο, στη κορώνα, και στα σημεία επανάληψης. Τέλος γίνεται αναφορά στο τρέμολο και το γλίστρημα των δακτύλων και το πώς συμβολίζονται.

Στη θεωρία της μεθόδου του, που συγκεντρώνεται στο πρώτο τεύχος, ο Δημήτρης Χατζημπαλόγλου αναφέρει τους φθόγγους, το πεντάγραμμο, τις βοηθητικές γραμμές, το κλειδί του σολ, ρυθμό, διαστολή, μέτρο, αξίες φθόγγων και παύσεις. Ακολουθούν εν συντομία τα διαστήματα, η σύζευξη διάρκειας, τα σημεία επανάληψης, τα παρεστιγμένα, τα σημεία αλλοίωσης, τα τρίχηχα, η επέρειση, ο τρίλλος και τα εξάχηχα.

Η θεωρία, όπως παρατίθεται από τον Χαράλαμπο Παγιάτη, περιλαμβάνει τις αξίες των φθογγόσημων, τις νότες πάνω στο πεντάγραμμο (ντο - σολ μιάνιση οκτάβα), το μέτρο, τις παύσεις, τα σημεία αλλοίωσης, τα παρεστιγμένα φθογγόσημα και παύσεις, τι ονομάζονται βαθμίδες, τι είναι συγκοπή και τι σύζευξη διάρκειας, τα τρίχηχα, τα σημεία αλλοίωσης και περιληπτικά το τι είναι ο οπλισμός. Τέλος ακολουθούν οι μουσικοί καλλωπισμοί (τρέμολο, γλίστρημα, διπλοί φθόγγοι), τα μετρικά σχήματα (απλά, σύνθετα μέτρα) έχοντας και μικρή αναφορά σε δυο ρυθμούς 7/8 και σε δυο 9/8.

Τα στοιχεία της θεωρίας που επιλέγει να παραθέσει ο Σταύρος Παλιάς είναι: το πεντάγραμμο (γραμμές διαστήματα), οι φθόγγοι (κάτω, μέσα και πάνω από το πεντάγραμμο), οι βοηθητικές γραμμές, το κλειδί του σολ, το μέτρο, η διαστολή, τα ρυθμικά κλάσματα, οι αξίες φθογγόσημων, οι παύσεις, η στιγμή διάρκειας - παρεστιγμένο και η σύζευξη διάρκειας. Συνεχίζει με τη σύζευξη προσωδίας και τα σημεία αλλοίωσης. Θεωρητικά για τον οπλισμό δεν γίνεται αναφορά, ωστόσο παρουσιάζονται μερικές κλίμακες με διέσεις-υφέσεις (βλ. κλίμακες).

Η μέθοδος του Θανάση Πολυκανδριώτη είναι εξίσου επιλεκτική ως προς τα στοιχεία της θεωρίας που θεωρούνται ως προαπαιτούμενα για τη διδασκαλία της μουσικής: το κλειδί του σολ, το πεντάγραμμο, οι φθόγγοι (μέσα και πάνω του πενταγράμμου 2,5 οκτάβες), το σύμβολο της *δνα* πάνω του πενταγράμμου μόνο, τα

σημεία αλλοίωσης, οι αξίες των φθογγόσημων, το μέτρο, η διαστολή και ο ρυθμός (μετρικός οπλισμός). Αναφέρονται συνοπτικά το παρεστιγμένο-στιγμή διαρκείας, η σύζευξη διαρκείας οι παύσεις (μισού, τετάρτου, ογδού), το επαναληπτικό σύμβολο (|: :|), το τρίγχο ογδών και το τι είναι εναρμόνιες κλίμακες.

Ο Γιώργος Κριωνάς δίνει τις πληροφορίες που αφορούν την θεωρία με τρόπο αποσπασματικό, αφού τις εντάσσει κάθε φορά σε μια διακεκριμένη ενότητα. Σε σύνοψη, αναφέρεται έτσι σε μια πλειάδα στοιχείων, τους φθόγγους και τις αξίες τους (μέχρι δεκάτων έκτων), και τις παύσεις αντίστοιχα, τη ρυθμική αγωγή 2/4, 3/4, 4/4 και 9/4, το μισό και τέταρτο παρεστιγμένο, την παύση μισού και τετάρτου παρεστιγμένου¹¹, την σύζευξη διαρκείας, το επαναληπτικό σύμβολο (||: :||) και το glissando, τα σημεία αλλοίωσης (δίεση, ύφεση, αναίρεση) και το ελλιπές μέτρο. Το τρίγχο ογδών, το τι είναι ο οπλισμός¹² και τα σύμβολα επανάληψης (segno = σύμβολο και D.S. [dal segno]= επανάληψη από το σύμβολο segno).

Από μια «μέθοδο αυτοδιδασκαλίας», όπως τιτλοφορεί το δικό του πόνημα ο Γιώργος Κώτσαρης, δεν θα μπορούσε να απουσιάζει ένα θεωρητικό υπόμνημα, το οποίο παρατίθεται στην Β' ενότητα του βιβλίου του. Εκεί θεωρητικά αναφέρει το τι είναι οκτάβα και τι συμβολίζει το *δνα* πάνω ή κάτω του πενταγράμμου, τι λέμε μουσική έκταση (σύνολο των φθόγγων μιας φωνής ή ενός οργάνου), ποια είναι η φυσική κλίμακα (*ντο ματζόρε - λα μινόρε*) και οι φυσικοί τόνοι και ημιτόνια που την αποτελούν. Ακολουθεί το τι είναι οπλισμός (διέσεις - υφέσεις) *ματζόρε - μινόρε* κλιμάκων, τι εναρμόνιες, τι ομώνυμες, χρωματικές και σχετικές κλίμακες, η παράθεση αυτή της θεωρίας δε τελειώνει με τα διαστήματα.

Η μέθοδος του Α. Μαυρομουστάκη, παρ' όλο που χαρακτηρίζεται στον τίτλο της «πρακτική», δεν στερείται ενός αξιολογής έκτασης θεωρητικού μέρους, που στην προκείμενη περίπτωση περιλαμβάνει το πεντάγραμμο, τους φθόγγους, την ονομασία και τις αξίες των φθογγόσημων, το πώς γράφονται οι φθόγγοι μέσα στο πεντάγραμμο, πάνω και κάτω στις βοηθητικές γραμμές. Ακολουθούν οι παύσεις, το κλειδί του σολ και το κλειδί του φα, εξηγείται τι είναι μέτρο και τι διαστολή, η ρυθμική αγωγή των 4/4, 2/4, 3/4, 7/8, 9/8, 3/8, 5/8 και το πώς διαβάζονται οι φθόγγοι στο πεντάγραμμο (από *ρε* κάτω του πενταγράμμου μέχρι και *ρε* πάνω από αυτό, σε 3 οκτάβες). Τέλος δίνονται τα

¹¹ Στην πρώτη μάλιστα υπάρχει λάθος αβλεψίας, αφού σύμφωνα με το βιβλίο αντιστοιχεί σε διακοπή 4 χρόνων, ενώ είναι προφανές ότι αυτή αφορά 3 χρόνους.

¹² Να σημειωθεί ότι εδώ δεν γίνεται καμιά αναλυτική αναφορά, ούτε καν στη σειρά που μπαίνουν οι διέσεις ή οι υφέσεις.

τρίηχα (ογδόων), η σύνδεση διαρκείας, τα σημεία αλλοίωσης και το παρεστιγμένο τέταρτο.

Ο Μ. Μητσόπουλος, που επίσης χρησιμοποιεί στον τίτλο του το επίθετο «πρακτική» είναι επίσης εκτενής σε ζητήματα θεωρίας: τι είναι ο φθόγγος, τι και ποια είναι τα φθογγόσημα, το πεντάγραμμο (γραμμές-διαστήματα), το κλειδί του σολ, τις βοηθητικές γραμμές (πάνω και κάτω του πενταγράμμου), τις αξίες φθογγόσημων, τις παύσεις και μέτρα (σημειώνεται πως τα πιο γνωστά είναι τα: $4/4$, $3/4$, $2/4$, $3/8$, $5/8$, $6/8$, $7/8$, $9/8$, $12/8$). Έρχονται στη συνέχεια τα σημεία αλλοίωσης (δίεση, ύφεση, διπλή δίεση, διπλή ύφεση και αναίρεση), ο τόνος - ημιτόνιο, το πώς γράφεται το τρέμολο, η στιγμιά διαρκείας - παρεστιγμένο και η σύνδεση διαρκείας. Τέλος παρουσιάζονται η σύζευξη προσωδίας, η επέρειση, ο ατελής τρύλος και ο συνεχής τρύλος.

Ο Δημήτρης Μπουκουβάλας επιστρατεύει στον τίτλο της μεθόδου του αναφορά σε «ειδικό σύστημα σημειογραφίας». Αυτό δεν τον εμποδίζει ωστόσο να περιλάβει στον πρώτο τόμο του τα φθογγόσημα, το πεντάγραμμο, τους γνώμονες ή κλειδιά (σολ, ντο, φα), ονοματολογία φθόγγων στο πεντάγραμμο, βοηθητικές γραμμές, αξίες φθογγόσημων (και με τον πίνακα) και παύσεων, παρεστιγμένα φθογγόσημα και παύσεις, δις παρεστιγμένα φθογγόσημα και παύσεις, τρίηχα, εξάηχα, επτάηχα, εννιάηχα κτλ., σύζευξη διαρκείας, σύζευξη προσωδίας, συγκοπή, αντιχρονισμό, μέτρα (απλά και σύνθετα), τρόπο εκτέλεσης των μέτρων (2 κινήσεις, 3 κινήσεις κτλ.) και τέλος διάφορα σύμβολα (διπλή διαστολή, συντομίες, επαναληπτικά σημεία, παραπομπές, διεθνή ορολογία και σημεία χρωματισμού). Αναφορά γίνεται επίσης στην κορώνα, στα σημεία αλλοίωσης, στους εναρμόνιους φθόγγους, στο τρέμολο και στους καλλωπισμούς: γκρουπέττο, μορτέντο, επέρειση και τρίλλος, λεγκάτο και στακάτο.

Πολύ πιο λιτός είναι στην προσέγγισή του ο Μανώλης Μιχαλάκης, ο οποίος περιορίζεται να περιγράψει στην θεωρία του μόνο τον οπλισμό των *ματζόρε - μινόρε* κλιμάκων, με το σχήμα του κύκλου των πέμπτων και τα διαστήματα. Ο συγγραφέας παροτρύνει αυτούς που θέλουν να ασχοληθούν εκτενέστερα με τη θεωρία της μουσικής να απευθυνθούν σε δόκιμα βιβλία αρμονίας και κλασικής θεωρίας της μουσικής.

Όπως είπαμε και παραπάνω, είναι προφανές ότι το πνεύμα μέσα στο οποίο επιχειρείται η επισκόπηση της θεωρίας στις μεθόδους του μουζουκιού είναι η αναγνώρισή της ως βασικό εφόδιο ενός μουσικού, στο μέτρο που αποτελεί εργαλείο για την προσέγγιση της μουσικής πράξης. Η πρακτική διάσταση της γνώσης αυτής είναι για όλους τους συγγραφείς πρωτεύουσα και επομένως οι μέθοδοι εκμάθησης δεν δίνουν

παρά σχετική προτεραιότητα στα ζητήματα θεωρίας της μουσικής, δίχως να επιχειρούν να τα καλύψουν διεξοδικά. Τα κενά, οι ασάφειες και οι ελλείψεις είναι παρόντα σχεδόν σε όλες τις μεθόδους που επισκοπήθηκαν, παρ' όλη την εμφανή πρόθεση των συγγραφέων να αφιερώσουν χώρο και δυναμική στο κομμάτι αυτό της μουσικής γνώσης. Και μόνο η στάση τους αυτή καταδείχνει την πεποίθησή τους ότι η μουσική θεωρία αποτελεί την μόνη οδό για να "κωδικοποιήσει" ο αναγνώστης-χρήστης όλο το υλικό τεχνογνωσίας που κατατίθεται και που από καταβολής χαρακτηρίστηκε από την βιωματικότητα - προφορικότητα και τη μη συστηματοποιημένη πρακτική μέθοδο εκμάθησης. Η κωδικοποίηση εδώ εννοείται όχι ως αυτόνομος στόχος, αλλά ως υποστηρικτική για την συνειδητοποιημένη προσέγγιση των τεχνικών που αφορούν τη μουσική πράξη, τεχνικές που στην ανάλυσή τους εξυπηρετούνται σε μεγάλο βαθμό από το διεθνές γραπτό σύστημα επικοινωνίας της μουσικής. Η ταμπλατούρα, ή οποιοδήποτε άλλο σύστημα επινοημένο από τον συγγραφέα, δεν μπορεί από μόνο του να αποδώσει όλες τις πληροφορίες που χρειάζονται για την εκτέλεση μιας μελωδίας, παρά μόνο να αποτελέσει ένα βοήθημα πολύ χρήσιμο κυρίως για την τεχνική, κατεύθυνση και τοποθέτηση πάνω στο μουσικό όργανο. Γι' αυτό και δεν είναι ασυνήθιστη η παραπομπή σε άλλα δόκιμα βιβλία της μουσικής θεωρίας και αρμονίας για περαιτέρω πληροφορίες και στοιχεία που κάνουν τη θεωρία πιο κατανοητή.

Γ. ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ

Με δεδομένη τη σχετική θέση της θεωρίας στην κωδικοποίηση της διδασκαλίας του μπουζουκιού, όπως τη διαπιστώσαμε ήδη, είναι σημαντικό να δούμε στη συνέχεια πώς ο κάθε συγγραφέας προσπαθεί να διευκολύνει την πρόσληψη του πονήματός του, έτσι ώστε να μεταφέρει το διδασκόμενο υλικό από την θεωρία στην πράξη. Δηλαδή να εξετάσουμε τη σημειογραφία που ακολουθεί ο συγγραφέας, ιδιαίτερα δε τα σημεία που είναι επινόηση του ίδιου και εκείνα που δανείζεται από την διεθνή πρακτική.

Στο πρώτο τους τεύχος, οι Ρώσσης και Ελμάς διευκρινίζουν πως η άρση και η θέση συμβολίζεται με ($\uparrow\downarrow$ ή Π, V), τα δάχτυλα και οι χορδές με τους αριθμούς 1, 2, 3, 4 και με 0 η ανοιχτή χορδή. Μάλιστα, πάνω από τις ασκήσεις υπάρχει σχεδιασμένη ταστιέρα, στην οποία σημειώνονται οι φθόγγοι και τα τάστα. Τα τελευταία, είτε πάνω στα σχήματα είτε ακαθόριστα στο πεντάγραμμο συμβολίζονται ή με αριθμούς ή με λατινικούς χαρακτήρες (X, XI, XII, κτλ.). Τέλος σε υποσημείωση εξηγείται πως το *glissando* σημαίνει ολίσθηση και *Ρεπρίζα* ή *Σένιο* σημαίνει επανάληψη.

Η ίδια περιορισμένη σημειογραφία αξιοποιείται και στο δεύτερο τεύχος τους, όσον αφορά τη δακτυλοθεσία και τις χορδές, ωστόσο αυτή τη φορά είναι πολύ πιο εκτενής η χρήση των συμβόλων της δυτικής σημειογραφίας, όπως παρατηρήθηκε και πιο πάνω, στην ενότητα της Θεωρίας. Μάλιστα δίνεται αξιοσημείωτα μεγάλο βάρος στην ευρωπαϊκή ορολογία και τα σύμβολα, που χρησιμοποιούνται συστηματικά στις ασκήσεις και στα τραγούδια. Σημειωτέο είναι, τέλος, ότι δεν καταγράφονται οι στίχοι.

Στο επόμενο βιβλίο τους, *Διατονικές κλίμακες, παραδοσιακοί τρόποι, λαϊκοί δρόμοι, για μπουζούκι, τετράχορδο, τρίχορδο, τζουρά και μπαλαμά. Σκάλες. Με δακτυλοθεσία*, οι δύο παραπάνω συγγραφείς σημειώνουν μόνο τη δακτυλοθεσία, τις χορδές και τις χρωματικές νότες (με ένα σύμβολο κάτω από τους φθόγγους). Οι συγχορδίες σημειώνονται με λατινικούς χαρακτήρες (*G, B min* κτλ.).

Στη μέθοδο του Δημήτρη Κούτη υπάρχει μόνο ο γνωστός αριθμητικός συμβολισμός για τα δάκτυλα (1, 2, 3, 4), που χρησιμοποιείται αποσπασματικά, στο κεφάλαιο των κλιμάκων. Με αριθμούς συμβολίζονται επίσης οι χορδές και τα διαστήματα. Τέλος, στο κεφάλαιο των συγχορδιών χρησιμοποιείται η ταστιέρα του μπουζουκιού, πάνω στην οποία σημειώνονται οι νότες που σχηματίζουν τις συγχορδίες

που ορίζει ο συγγραφέας¹³. Οι συγχορδίες στην αρχή δίνονται με λατινικούς χαρακτήρες (G, B, A κτλ.) και στην συνέχεια, στο ρεπερτόριο, με αγγλικούς (*do, mi, sol* κτλ.) και ελληνικούς (ντο, σολ κτλ.). Και εδώ δεν υπάρχουν στίχοι.

Και ο Δημήτρης Χατζηπαλόγλου διασαφηνίζει στην αρχή του βιβλίου του πώς συμβολίζονται τα δάκτυλα και οι χορδές με το γνωστό σύστημα των αριθμών 1, 2, 3, 4 και το 0 για την ανοιχτή χορδή. Εκείνος επιλέγει αντίθετα, να μη σημειώνει διαρκώς τα τάστα, αλλά περιορίζεται στην αναφορά του πρώτου τάστου από το οποίο ξεκινά μια άσκηση. Χρησιμοποιώντας επιλεκτικά την ευρωπαϊκή ορολογία, επεξηγεί εν συντομία μια σειρά όρων που σχετίζονται με τις τεχνικές της δακτυλοθεσίας και την ποιότητα και δυναμική του ήχου, όπως *piano, forte, cresc, accel*, σύρσιμο δακτύλου, κορώνα, και άλλων που ενσωματώνονται στις παρτιτούρες.

Ο Χαράλαμπος Παγιάτης, στη μέθοδό του αξιοποιεί εκτενώς την κλασική σημειογραφία, την οποία όμως συνοδεύει πάντα με ταμπλατούρα και συχνά και με διαγράμματα ταστιέρας στα οποία είναι αποτυπωμένα οι νότες και η δακτυλοθεσία που χρησιμοποιηθούν. Με τον τρόπο αυτό χαράσσει μια τρόπον τινά «μέση οδό», ανάμεσα στην συτική σημειογραφία και την ανάγκη «εικονοποιίας» που ανταποκρίνεται πιο άμεσα στην εμπειρία του κοινού του. Μάλιστα επιδιώκει να είναι συστηματικός στην επιλογή του αυτή, εξηγώντας κατατοπιστικά τη σημειογραφία που ακολουθεί το βιβλίο, δηλαδή ταμπλατούρα, συμβολισμός δακτύλων, τάστων και ανοιχτών χορδών, του μετρονόμου, του πάνω-κάτω της πέννας και της θέσης-άρσης του ποδιού. Ορισμένες φορές, οι νότες αναφέρονται με τον διεθνή τους συμβολισμό όπως ντο = C, λα = A κτλ. Σα αποσπάσματα τραγουδιών αναγράφονται οι στίχοι, αλλά όχι οι συγχορδίες.

Αντίθετα, ο ίδιος συγγραφέας στο βιβλίο του για τους λαϊκούς δρόμους αποφεύγει την εκτενή χρήση της σημειογραφίας, που μαρτυρά μια πιο «αναλυτική» προσέγγιση. Είναι προφανές πως απευθύνεται πλέον σε έμπειρους μουσικούς, τους οποίους δεν επιχειρεί να «διδάξει» μέσα από τη συστηματοποίηση της ορολογίας και των συμβόλων, αλλά μέσα από την συστηματοποίηση γνώσεων λίγο-πολύ κεκτημένων, ακόμα και όταν δεν είναι ενσύνειδες. Περιορίζεται λοιπόν στο να διευκρινίσει από την αρχή πως οι συγχορδίες συμβολίζονται με τον κλασικό διεθνή τρόπο που προαναφέρθηκε (π.χ. *Dm, D*), ενώ απουσιάζουν παντελώς ταμπλατούρα, δακτυλοθεσία,

¹³ Εκτενέστερη επισκόπηση της διαχείρισης των συγχορδιών γίνεται πιο κάτω, σελ. 69

χορδές, τάστα κτλ. Τέλος, όσον αφορά τις παρτιτούρες, χρησιμοποιούνται μέχρι και εξηκοστά τέταρτα, αποτσιατούρες κτλ., πράγμα που επιβεβαιώνει την εστίασή του σε ήδη καταρτισμένους μουσικούς.

Το χρυσό βιβλίο του μπουζουκιού του Σταύρου Παλιά αξιοποιεί φυσικά τα αριθμητικά σύμβολα που αφορούν τα τάστα και τη δακτυλοθεσία, όχι όμως συστηματικά. Το ίδιο συμβαίνει και με την περιστασιακή διευκρίνιση στην αρχή του πενταγράμμου των χορδών, με τη χρήση και διαγράμματος ταστιέρας για επιπλέον βοήθεια. Στις ασκήσεις και στα τραγούδια χρησιμοποιούνται σπάνια (σήμανση μόνο δακτύλων και όχι τάστων). Στα τραγούδια συμβαίνει να δίνεται και ευρωπαϊκή ορολογία: οι συγχορδίες αναγράφονται απλά ως *ρε-*, *ντο+* κτλ. και οι στίχοι είναι απόντες, εκτός του τελευταίου τραγουδιού. Στο κεφάλαιο των κλιμάκων σημειώνονται τα διαστήματα, οι χορδές και η δακτυλοθεσία.

Ο Χρήστος Νικολόπουλος επιλέγει επίσης μια προσέγγιση όσο γίνεται λιγότερο εξαρτημένη από τα γραπτά σύμβολα. Χρησιμοποιεί ταμπλατούρα για την μελωδική ανάλυση των δρόμων, όμως στο ρεπερτόριο δεν υπάρχει ταμπλατούρα, ούτε στίχοι, παρά μόνο η κλασική σημειογραφία των συγχορδιών (π.χ. *Cm*, *G* κτλ.). Η δακτυλοθεσία δεν σημειογραφείται.

Ο Θανάσης Πολυκανδριώτης, από τον τίτλο της μεθόδου του (*Είναι εύκολο να μάθεις μπουζούκι, Σύγχρονη μέθοδος με ειδική σημειογραφία και λαϊκούς δρόμους*) ευαγγελίζεται μια εύχρηστη σημειογραφία, προσαρμοσμένη στα μέτρα του εγχειρήματός του. Στην αρχή διευκρινίζει τον τρόπο με τον οποίο συμβολίζονται οι χορδές (με αριθμούς), η λατινική ονομασία των φθόγγων (*A*, *B*, *C* κτλ.) και η άρση - θέση της πένας. Αυτό που είναι πρωτότυπο, είναι ο συστηματικός τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιεί πάντα κάτω από το πεντάγραμμο, έναν πίνακα στον οποίο σημειώνονται, κάτω από κάθε φθόγγο, η χορδή, το τάστο, η νότα και το δάκτυλο. Το παραστατικό αυτό συμπλήρωμα απουσιάζει ωστόσο από τις κλίμακες και τα τραγούδια. Μάλιστα τα τραγούδια είναι, σε αντίθεση με τις λίγες ασκήσεις, αρκετά πολύπλοκα σε ό,τι αφορά το βαθμό δυσκολίας, αφού εμπλέκουν μέχρι και αξίες εξηκοστών τετάρτων, αποτσιατούρες, οπλισμό και συγχορδίες, σύμβολα και ορολογία που δεν περιορίζονται στα συνήθη βασικά: *canto*, *refrain*, *tutti* κτλ., αλλά επεκτείνονται και σε άλλα, που δεν

έχουν καθόλου αναφερθεί στο μέρος της θεωρίας (π.χ. D.C., Segno, coda κτλ.). Και εδώ η επιλογή είναι να μην δίνονται οι σίχοι.

Ο Τριαντάφυλλος Δαβίτος (*Η σύγχρονη τεχνική στο μπουζούκι, Ειδικά μελετημένες ασκήσεις για τη βελτίωση της τεχνικής με έντεχνο και πρακτικό τρόπο, Για αρχάριους και προχωρημένους*) είναι προφανές ότι επιχειρεί μια πιο συνδυαστική προσέγγιση, αφού απευθύνεται σε ένα εξαιρετικά ευρύ κοινό, αρχάριων όσο και έμπειρων οργανοπαιχτών και επιθυμεί να συγκεράνει τον «έντεχνο» και τον «πρακτικό» τρόπο. Αρχικά λοιπόν παρουσιάζει το σύστημα με το οποίο δίνονται οι ασκήσεις: δεν χρησιμοποιεί πεντάγραμμα, παρά συμβολίζει τα δάκτυλα, τις χορδές, την άρση και θέση της πέννας. Τα τάστα δεν περιλαμβάνονται στο παραπάνω σύστημα, διότι προτείνεται οι ασκήσεις, στις οποίες δεν χρειάζεται μετακίνηση του χεριού, να παιχτούν σε όλα τα τάστα. Αντί να επεκταθεί σε ό,τι αφορά τους συμβολισμούς, προτιμά να χρησιμοποιεί υποσημειώσεις όπου απαιτούνται διευκρινίσεις. Αυτό το σύστημα όμως δεν είναι και το μοναδικό της μεθόδου του. Στο τέλος του βιβλίου χρησιμοποιείται επιπλέον πεντάγραμμα, πάνω στο οποίο σημειώνονται χορδές, δακτυλοθεσία, άρση και θέση πέννας, για όποιον θέλει να μελετήσει τις ασκήσεις με νότες. Και εδώ δεν σημειώνονται τα τάστα. Στο κεφάλαιο των κλιμάκων και των συγχορδιών, εκτός από το πεντάγραμμα που προαναφέρθηκε, χρησιμοποιείται και σχεδιάγραμμα της ταστιέρας, στο οποίο σημειώνονται τα δάκτυλα, οι χορδές και τα τάστα. Τέλος πρέπει να σημειωθεί ότι επιστρατεύονται κατά περίπτωση και σύμβολα της επινόησης του συγγραφέα. Αυτά, όπως και ο τρόπος που σημειώνονται οι *ματζόρε, μινόρε* και *μεθ' εβδόμης* συγχορδίες, επεξηγούνται σε υποσημειώσεις.

Ο Γιώργος Κριωνάς υπερασπίζεται το «ταχύρυθμο» της μεθόδου του αξιοποιώντας την ταμπλατούρα. Το βιβλίο του αρχίζει με την παρουσίασή της, και το πώς συμβολίζεται η πένα, τα τάστα και η δακτυλοθεσία πάνω σ' αυτήν. Η ταμπλατούρα χρησιμοποιείται συνέχεια στη θεωρία, στις ασκήσεις, στο ρεπερτόριο και στους δρόμους. Δεν χρησιμοποιείται σχεδόν καθόλου η διεθνής ορολογία και στα τραγούδια οι μικρότερες αξίες που χρησιμοποιούνται είναι των δεκάτων έκτων, πράγμα που καθιστά σχετικά εύκολη τη μουσική ανάγνωση. Η παρουσίαση των συγχορδιών γίνεται πάνω σε διαγράμματα τρίχορδης ταστιέρας. Η παρουσία τους δεν είναι συστηματική· όπου δίνονται, δηλαδή στα τραγούδια και σε ορισμένες μελωδικές ασκήσεις, επιστρατεύεται η κλασική ευρωπαϊκή γραφή.

Ο Γεώργιος Κώτσαρης, θέλοντας να υποστηρίξει το πέρασμα «από τη θεωρία στην πράξη», όπως είναι ο τίτλος της μεθόδου του, επιλέγει επίσης την παραστατικότητα: στο πρώτο μέρος του βιβλίου αναλύει την ταμπλατούρα (χορδές, διαστήματα), καθώς και το πώς συμβολίζονται στο πεντάγραμμο η πένα (θέση, άρση) και η δακτυλοθεσία. Τέλος παρουσιάζεται η απεικόνιση της ταστιέρας, πάνω στην οποία συμβολίζονται τα δάκτυλα, οι χορδές, τα τάστα, οι μετακινήσεις δακτύλων, η περιοχή εκτέλεσης και τα σιντέφια (στολίδια ταστιέρας). Κατά τα λοιπά, απλώς χρησιμοποιείται μερικές φορές και η λατινική αλφάβητος, με την οποία συμβολίζονται κλίμακες και συγχορδίες (π.χ. *D*, *Am* κτλ.), ενώ η διεθνής ορολογία συναντάται σπάνια. Στο ρεπερτόριο, σημειώνονται οι στίχοι, αλλά όχι οι συγχορδίες.

Ο Μανώλης Μιχαλάκης επιθυμεί να εντάξει τη λαϊκή μουσική σε «νέους ορίζοντες». Είναι γι' αυτό συστηματικά επεξηγηματικός στην αρχή του βιβλίου του, ερμηνεύοντας τη σημειογραφία που ακολουθεί το βιβλίο: ταμπλατούρα, ταστιέρα, δακτυλοθεσία, κίνηση πέννας, +, -, ελ., δνα, το σύμβολο του *cd* και διάφορους άλλους όρους που χρησιμοποιούνται εναλλακτικά. Ακολουθώς, χρησιμοποιεί σχεδόν συστηματικά και πεντάγραμμο και ταμπλατούρα, ενώ σημειώνει τις συγχορδίες στα ελληνικά. Οργανώνει λοιπόν έτσι το υλικό του μεθοδικά, αλλά αποφεύγει παντελώς την χρήση της «κλασικής» ορολογίας, που ίσως να φαινόταν ανοίκεια στον προφορικά μνημένο μουσικό.

Ακριβώς την ίδια στάση κρατά και ο Α. Μαυρομουστάκης: οργανώνει επιλεκτικά το ειδικό σύστημα σημειογραφίας που χρησιμοποιεί και το διευκρινίζει σαφώς για τον αναγνώστη του στο μέρος της μεθόδου του που αφορά τις ασκήσεις. Η λογική του είναι η ακόλουθη: Αρχικά δίνεται η άρση και η θέση της πέννας. Στη συνέχεια, οι αριθμοί με τους οποίους συμβολίζονται τα τάστα, η δακτυλοθεσία και οι χορδές. Σε κάθε άσκηση διευκρινίζεται τι συμβολίζουν οι αριθμοί κάθε φορά, χωρίς να υπάρχει μια συγκεκριμένη θέση (πάνω ή κάτω των φθόγγων) για την αρίθμηση του κάθε συμβολισμού. Χαρακτηριστικό είναι ότι σε ορισμένες ασκήσεις η δακτυλοθεσία δίνεται αποσπασματικά και στην υπόλοιπη άσκηση εννοείται - ίσως θεωρείται δεδομένη από την δακτυλοθεσία της προηγούμενης άσκησης. Τέλος, στο κεφάλαιο των συγχορδιών (οι οποίες δίνονται μόνο σε ταστιέρα) παρέχονται εισαγωγικές διευκρινίσεις για το πώς συμβολίζονται τα τάστα, η δακτυλοθεσία, το μπαρέ και οι ανοιχτές χορδές. Όπως και

στη μέθοδο του Μ. Μιχαλάκη, και εδώ δεν χρησιμοποιείται καθόλου η διεθνής ορολογία.

Ο Μ. Μητσόπουλος είναι λιγότερο συστηματικός: στην ενότητα που αφιερώνει στη θεωρία λ.χ., διευκρινίζει πως το σύμβολο ($\downarrow\uparrow$) δείχνει τη θέση και την άρση του ποδιού (ως υποστήριξη στο μέτρημα), αλλά η ίδια κίνηση ορισμένες φορές σημειώνεται και με τα γράμματα Θ = θέση και A = άρση. Για τους λοιπούς συμβολισμούς, η κωδικοποίησή του είναι επίσης «πρακτική» και στοιχειώδης, χρησιμοποιώντας γράμματα για τη θέση και άρση της πέννας ($\Pi - V$), τις χορδές (A = η πρώτη χορδή, B = η δεύτερη, Γ = η τρίτη, Δ = η τέταρτη), ενώ αριθμοί επιστρατεύονται για να δειχτούν τα τάστα (πάνω από τους φθόγγους) και η δαχτυλοθεσία (κάτω από αυτούς). Μερικές φορές χρησιμοποιείται και ταμπλατούρα-ταστιέρα για βοήθεια στην πρακτική εφαρμογή των συγχορδιών. Το *ματζόρε* συμβολίζεται (+), το *μινόρε* (-) και οι συγχορδίες εβδόμης (7). Δεν χρησιμοποιείται καμιά επιπλέον ορολογία.

Αυτή η οικονομία των συμβόλων αντανακλά με τρόπο χαρακτηριστικό την «πρακτική» πλευρά της διδακτικής μεθοδολογίας των συγγραφέων των πονημάτων που εξετάζουμε. Αυτή είναι και η επιλογή του Δημήτρη Γρηγοριάδη, που χρησιμοποιεί για τις συγχορδίες διαγράμματα ταστιέρας χωρίς πεντάγραμμο, ενώ τις αναγράφει επιπλέον και με τους γνωστούς λατινικούς χαρακτήρες. Στα τραγούδια και τους αυτοσχεδιασμούς ωστόσο δεν σημειώνονται συγχορδίες και στίχοι. Από τους λοιπούς συμβολισμούς, αποφεύγοντας τη διεθνή ορολογία, κρατά μόνο τους απαραίτητους, δηλαδή αυτούς που αφορούν τα τάστα, τα δάκτυλα, το μπαρέ και τις ανοιχτές χορδές.

Ο Δημήτρης Μπουκουβάλας αποτελεί ιδιαίτερη περίπτωση, αφού αναπτύσσει την πρόταση της μεθόδου του σε τέσσερις τόμους, πράγμα που του δίνει τη δυνατότητα να είναι λιγότερο συνοπτικός. Έτσι, στον πρώτο τόμο του παρουσιάζει τη διεθνή ορολογία της ρυθμικής αγωγής, τα σημεία χρωματισμού και τα σύμβολα θέσης-άρσης της πέννας. Σημειώνει επίσης πώς συμβολίζονται οι χορδές, τα δάκτυλα και τα τάστα (διαστήματα). Αλλά και στη συνέχεια της μεθόδου του, κάθε φορά που εισάγει νέα σύμβολα είναι συστηματικά επεξηγηματικός (π.χ. στη σελ. 47 τι σημαίνει το AK [ακίνητο], KIN [κινητό]). Στις ασκήσεις και τα τραγούδια χρησιμοποιείται μέχρι και αξία 16^{ov} , σε λίγες δε περιπτώσεις και 32^{ov} .

Η λογική της αξιοποίησης των δεδομένων της γραπτής «κλασικής» μουσικής παράδοσης συνεχίζεται και στον δεύτερο τόμο, όχι όμως χωρίς περιορισμούς. Στον τόμο αυτό, διευκρινίζεται επιπλέον ότι η *μεθ' εβδομης* συμβολίζεται με τον αριθμό 7 όπως *ρε7*. Κυρίως όμως προστίθεται η σημειογραφία των δαχτυλισμών, που αναφέρονται κατ' επέκταση και στις τεχνικές παιξίματος:

α) *συνδέσεις*, που χωρίζονται σε *απλές* (ανιούσες- κατιούσες), *μικτές* (ψευδομορτέντο - ψευδοτρίλλος) και *καλλωπιστικές* (ανιούσες),

β) *ολισθήματα* (γκλισάντι), χωρισμένα σε *απλά* (ανιόντα - κατιόντα - παλινδρομικά) και σε *επιταχυμένα* (ανιόντα - κατιόντα). Τα τελευταία με τη σειρά τους, χωρίζονται σε *τέλεια*, *ημιτελή* και *ατελή*,

γ) *τρεμολογκλισάντι* (ανιόντα - κατιόντα), και

δ) *αρμονικές*, των οποίων η λειτουργία αναλύεται αρχικά θεωρητικά και στη συνέχεια πρακτικά, μέσω των ασκήσεων.

Τέλος, στον τρίτο τόμο παραμένει η λογική της αξιοποίησης της διεθνούς ορολογίας και των συμβόλων της δυτικής μουσικής. Συνήθως χρησιμοποιούνται συγχορδίες, αλλά όχι στίχοι στα τραγούδια.

Αντίθετα, στην επιπλέον μέθοδό του, που τιτλοφορεί *Μπουζούκι. Με ειδικό σύστημα σημειογραφίας, Α. συγχορδίες. Β. ακομπανιαμένα*, ο Δημήτρης Μπουκουβάλας είναι πολύ πιο συνοπτικός στη σημειογραφία που χρησιμοποιεί, περιοριζόμενος στο πώς αριθμούνται οι χορδές, τα δάχτυλα και τα τάστα.

Το βιβλίο του Γιάννη Βάλβη επικεντρώνεται ειδικά στα ακκομπανιαμένα, φιλοδοξώντας μάλιστα να τα οργανώσει σε λογική «λεξικού». Εδώ, οι συγχορδίες δίνονται πάνω σε διαγράμματα ταστιέρας, όπου συμβολίζονται τα δάχτυλα, τα τάστα, οι χορδές και οι θέσεις. Δίνονται και με τους λατινικούς χαρακτήρες (π.χ. *C, B, G* κτλ.), χωρίς να υπάρχουν όμως ιδιαίτερες διευκρινίσεις για τη σημειογραφία αυτή.

Τέλος το βιβλίο του Βασίλη Κουτσοθανάση *Λαϊκοί δρόμοι και αυτοσχεδιασμοί «ταξίμια»*, ακολουθεί επιλεκτικά την «κλασική» σημειογραφία. Στα τραγούδια παρατίθενται μόνο στίχοι, χωρίς συγχορδίες.

Συμπερασματικά, όπως ειπώθηκε και πιο πάνω, η χρήση της σημειογραφίας από τους συγγραφείς των μεθόδων μπουζουκιού δίνει σε μεγάλο βαθμό το μέτρο της αιώρησης ανάμεσα στο προφορικό - πρακτικό και το γραπτό - θεωρητικό κόσμο που

καθρεφτίζονται στις σελίδες του. Δίνει επίσης ανάγλυφα τα προβλήματα που ενέχει η συστηματοποίηση μιας εμπειρικής τεχνογνωσίας. Η αναγωγή στο δυτικό σύστημα σημειογραφίας μοιάζει αναπόφευκτη, ωστόσο όλοι οι συγγραφείς κάνουν μόνο επιλεκτική της χρήση, με τρόπο που είναι λίγο-πολύ κοινός σε όλες τις προσεγγίσεις. Αξιοσημείωτη είναι η αξιοποίηση ενός ισχυρά εικονοποιητικού μέσου, της ταμπλατούρας. Η ταμπλατούρα είναι το σύστημα εκείνο πάνω στο οποίο αποτυπώνονται οι χορδές και τα τάστα, συγκροτώντας έναν "οδηγό" για τον οργανοπαίχτη ως προς τις κατευθύνσεις που πρέπει να πάρει κατά την εκτέλεση ενός θέματος, σύμφωνα πάντα με την πορεία που κάθε φορά ορίζει ο συγγραφέας. Η χρήση της αποσκοπεί στο να αποφευχθεί η λάθος τεχνική και η αδεξιότητα του αρχάριου και να προσεγγισθεί το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα, ο ορθότερος τρόπος εφαρμογής. Ταυτόχρονα διευκολύνει τον αναγνώστη, αποδεσμευόντάς τον από τα ζητήματα μουσικής θεωρίας, τα οποία πιθανόν να μην του είναι προσβάσιμα, αλλά παρέχοντάς του ουσιαστικά μια μέθοδο για την ανάγνωση και την τοποθέτηση στις θέσεις. Πέντε συγγραφείς, οι Χ. Παγιάτης, Χρ. Νικολόπουλος, Γ. Κριωνάς, Γ. Κώτσαρης και Μ. Μιχαλάκης αξιοποιούν λιγότερο ή περισσότερο την ταμπλατούρα, ως "πρακτικό" τρόπο εκμάθησης.

Βέβαια από μόνη της η ταμπλατούρα δεν μπορεί να καλύψει το κενό της έλλειψης γνώσεων της θεωρίας. Υπάρχουν όμως και εξίσου σημαντικά άλλα στοιχεία που χρησιμοποιούνται για να ολοκληρώσουν τον πρακτικό τρόπο εκμάθησης, όπως κυρίως ο συμβολισμός της δακτυλοθεσίας και της θέσης - άρσης της πέννας, καθώς επίσης και χαρακτηριστικά διαγράμματα, που πολύ συχνά συναντούμε.

Η δακτυλοθεσία, τα τάστα, οι χορδές και η πένα είναι στοιχεία που σχεδόν σε όλες τις μεθόδους δίνονται και συμβολίζονται κυρίως πάνω ή κάτω του πενταγράμμου. Μερικοί συγγραφείς, όπως ο Θ. Πολυκανδριώτης, αναπτύσσουν ένα δικό τους σύστημα, που περιέχει όλα τα παραπάνω στοιχεία αλλά που εν τέλει δεν ξεφεύγει καθόλου από την γενική πολιτική.

Δ. ΚΛΙΜΑΚΕΣ - ΔΡΟΜΟΙ

Μια από τις πιο σημαντικές παραμέτρους της προσέγγισής μας, αν όχι η σημαντικότερη, είναι αυτή των κλιμάκων-δρόμων, που θα εξετάσουμε παρακάτω. Οι συνδυασμοί των διαστημάτων των διαδοχικών εκείνων φθόγγων που συνθέτουν μια κλίμακα της δυτικής μουσικής, ένα μακάμ της Ανατολής, έναν βυζαντινό ήχο, έναν αρχαιοελληνικό τρόπο ή μια αντίστοιχη δομή οποιουδήποτε μουσικού συστήματος, αποτελούν το βασικό υλικό κάθε μελωδίας και η γνώση τους είναι απαραίτητη στον εκάστοτε μουσικό, που καλείται να παράγει ήχους με οργανωμένο τρόπο.

Είναι απαραίτητο λοιπόν να εξετάσουμε, στις μεθόδους εκμάθησης μπουζουκιού που περιλαμβάνονται στο πλαίσιο της πτυχιακής αυτής εργασίας, τις κλίμακες - δρόμους που παρουσιάζονται, αναλύονται και χρησιμοποιούνται από τους συγγραφείς. Οι ομοιότητες, οι παραλλαγές και οι διαφορές που εντοπίζονται στο υλικό αυτό, ως προς την ονοματολογία και την αλληλουχία των φθόγγων που συνθέτουν μια κλίμακα, μπορούν να μας επιτρέψουν να δούμε γενικά και να κατηγοριοποιήσουμε συμπερασματικά τις απόψεις που αποκρυσταλλώνονται με τον τρόπο αυτό στην προσπάθεια οργάνωσης μιας παιδαγωγικής διαδικασίας για την προσέγγιση της λαϊκής μουσικής γενικά και του μπουζουκιού ειδικότερα. Πλέον τούτων, είναι αυτονόητο πως στο σημείο αυτό αναμένεται να γίνει ιδιαίτερα εμφανής η συνθήκη της προφορικότητας, με ταύτιση ονομάτων με κοινά ονόματα και συγκάλυψη ομοιοτήτων κάτω από διαφορετικές ονοματοθεσίες. Άλλωστε η ιδιαίτερη θέση της Ελλάδας στο σταυροδρόμι των μουσικών πολιτισμών της Ανατολικής Μεσογείου προικίζει τη λαϊκή μουσική με μια ποικιλία επιρροών τέτοια, που κάθε συστηματοποίηση των μουσικών της παραδόσεων μοιάζει να είναι ανέφικτη.

Δεν είναι περίεργο λοιπόν που το κομμάτι που αφορά τους λαϊκούς δρόμους αντιμετωπίζεται συχνά από τους συγγραφείς αποσπασματικά. Αλλά και σε πιο μεθοδικές προσεγγίσεις, η διαχείριση του όγκου των πληροφοριών που ενέχει το ζήτημα αυτό δεν είναι εύκολη.

Οι Α. Ρώσσης και Φ. Ελμάς στο πρώτο τεύχος της μεθόδου τους παρουσιάζουν απλά τη *ματζόρε* και *φυσική μινόρε* κλίμακα σε δύο οκτάβες, από τονικότητες μόνο *ντο* και *ρε*. Σε λαϊκούς δρόμους δεν γίνεται καμία αναφορά. Στο δεύτερο τεύχος τους γίνεται μια συνοπτική παρουσίαση των τετραχόρδων των *αρχαιοελληνικών τρόπων*

(Δώριος, Λύδιος, Φρύγιος) και των πλαγίων τους¹⁴, για να επισημανθούν οι επιρροές τους στις κλίμακες της δυτικής μουσικής. Έπειτα παρουσιάζονται οι *μείζονες* κλίμακες με διέσεις και υφέσεις, οι *φανταστικές* (με διπλές διέσεις, υφέσεις), οι *μινόρε* (*φυσικές, αρμονικές, μελωδικές και τσιγγάνικη*) με διέσεις και υφέσεις και οι *χρωματικές*. Τέλος αναλύεται η μελωδική γραμμή (ανιούσα και κατιούσα μορφή) οκτώ λαϊκών δρόμων *μινόρε* [*νιαβέντ ή αρμονικό μινόρε, νιαβέντ με σολ#, νιαγάρ ή φυσική ελάσσων ή καθαρό μινόρε, ουσάκ, σαμπάχ, γκιουρντί, δημοτικός, μελωδικός*] και 5 *ματζόρε* (*ράστ, χιτζάζ, χιτζαστάρ, χουζάμ, πειραιώτικο*) από τονικότητα *ρε*. Στο τέλος του βιβλίου οι δρόμοι που προαναφέρθηκαν παρουσιάζονται (σε κατιούσα μορφή) αναλυτικά από όλες τις φυσικές τονικότητες, εκτός του *πειραιώτικου*.

Οι ίδιοι συγγραφείς, στην έκδοση που αφιερώνουν αποκλειστικά στις κλίμακες (*Διατονικές κλίμακες, παραδοσιακοί τρόποι, λαϊκοί δρόμοι, για μπουζούκι, τετράχορδο, τρίχορδο, τζουρά και μπαλαμά. Σκάλες. Με δαχτυλοθεσία*) είναι πολύ πιο αναλυτικοί φυσικά. Η πρώτη τους προσέγγιση αφορά το τετράχορδο μπουζούκι. Αρχικά δίνονται οι *ματζόρε* σε αντιστοιχία με σχετικές τους *μινόρε* κλίμακες (*αρμονικές και μελωδικές*), σε δύο οκτάβες, ανιούσα και κατιούσα μορφή. Η σειρά με την οποία παρουσιάζονται, είναι με βάση τον οπλισμό (κλίμακες: *ντο, σολ, ρε, λα, μι, σι, φα#, ντο# και φα, σιb, μιb, λαb, ρεb, σολb, ντοb*), αρχικά με διέσεις και κατόπιν με υφέσεις. Όσον αφορά τις διέσεις, η παρουσίαση φτάνει μέχρι και την προτελευταία κλίμακα (δηλ. την *φα# ματζόρε*), χωρίς να αναφέρεται η τελευταία (δηλ. η *ντο#*). Ακριβώς σε αυτό το σημείο παρουσιάζονται οι κλίμακες με οπλισμό υφέσεις, με την διαφορά ότι η παρουσίαση αρχίζει ανάποδα, με την εναρμόνια της *ντο# ματζόρε* κλίμακας, την *ρε ύφεση*, παραλείποντας τις δύο τελευταίες κλίμακες (την *ντοb* και *σολb*). Διαδοχικά τελειώνει με την *φα ματζόρε*.

Στη συνέχεια γίνεται παρουσίαση όλων των *μινόρε* δρόμων από όλες τις φυσικές τονικότητες (*ντο-σι*), σε δύο οκτάβες, ανιούσα και κατιούσα μορφή. *Νιαβέντ* (*αρμονικό μινόρε*), *νιαβέντ με σολ#*¹⁵, *νιαγάρ* (*καθαρό μινόρε-φυσική ελάσσων*), *ουσάκ, σαμπάχ, γκιουρντί* και *δημοτικός*. Ακολουθούν οι *ματζόρε* δρόμοι που είναι: *ράστ, χιτζάζ, χιτζαστάρ - χιτζασκιάρ, χουζάμ, πειραιώτικος* και πάλι *γκιουρντί*. Ο τελευταίος προαναφέρθηκε στους *μινόρε* δρόμους και πρόκειται για *μινόρε* κλίμακα, αφού το

¹⁴ α) *Δώριος* τρόπος= τ-τ-η (σε κατιούσα μορφή), *Υποδώριος* τρόπος (πλάγιος)= τ-τ-η (σε κατιούσα μορφή), β) *Λύδιος* τρόπος = τ-η-τ (σε κατιούσα μορφή), *Υπολύδιος* τρόπος (πλάγιος)= τ-η-τ (σε κατιούσα μορφή), γ) *Φρύγιος* τρόπος= η-τ-τ (σε κατιούσα μορφή), *Υποφρύγιος* τρόπος (πλάγιος)= η-τ-τ (σε κατιούσα μορφή).

¹⁵ Πρόκειται προφανώς για λάθος διατύπωση του συγγραφέα: ο ίδιος δρόμος ονομάζεται από τον Μ. Μιχαλάκη *νεβεσέρ*.

διάστημα της βάσης του με την 3^η βαθμίδα είναι διάστημα 3^{ης} μικρό, άρα κακώς συγκαταλέγεται εδώ στους ματζόρε.

Στη συνέχεια ό,τι παρουσιάστηκε παραπάνω για το τετράχορδο μπουζούκι παρουσιάζεται και για το τρίχορδο, για τον τζουρά και για τον μπαγλαμά, μόνο που για τον τελευταίο οι κλίμακες με υφέσεις δίνονται από την αρχή, από την κλίμακα *φα*, καθώς επίσης περιλαμβάνονται και οι δυο τελευταίες κλίμακες, η *σολb* και η *ντοb*.

Οι δυτικές κλίμακες του τετράχορδου και τρίχορδου μπουζουκιού, δεν δίνονται όλες, δίχως να προσδιορίζεται γιατί. Επίσης οι κλίμακες με υφέσεις δίνονται ανάποδα από τη *ρεb* στη *φα*. Στο μπαγλαμά όμως δίνονται όλες οι κλίμακες εκτός της *ντο#* και οι υφέσεις από τη *φα ματζόρε* έως τη *ντοb*.

Σε ένα δρόμο δίνεται απλά η ονομασία «*νιαβέντ με σολ#*», χωρίς να προσδιορίζεται γιατί ονομάζεται έτσι, αφού στις περισσότερες τονικότητες δεν υπάρχει *σολ#* (υπάρχει μόνο στη *ρε*, που πιθανόν από αυτή πήρε την ονομασία και στη *λα*). Το δρόμο *γκιουρντί* τον παρουσιάζει δύο φορές με διαφορετική διάταξη και τη δεύτερη τον περιλαμβάνει στους *ματζόρε* δρόμους, ενώ είναι *μινόρε*.

Στη μέθοδο του Δημήτρη Κούτη αρχικά παρουσιάζονται οι κλίμακες *ματζόρε* και *μινόρε* (*φυσική, αρμονικές, μελωδικές*) με οπλισμό (διέσεις, υφέσεις), σε ανοδική και καθοδική πορεία, οι δεύτερες μόνο από διάφορες θέσεις πάνω στο μπουζούκι, ενώ οι πρώτες και με την κλασική θεωρητική μορφή. Σε χωριστό κεφάλαιο, ο συγγραφέας αξιολογεί μια άσκηση σε ρυθμική αγωγή 2/4, με φθογγόσημα ογδών, από τονικότητα *λα* και *ντο* και έκταση μιας οκτάβας (π.χ. *ντο- ρε- μι- φα, ρε- μι- φα- σολ* κτλ.) για να παρουσιάσει λαϊκούς δρόμους. Τους δρόμους αυτούς, τους αποκαλεί «βυζαντινές κλίμακες» και είναι οι ακόλουθοι: *σαμπάχ, νιαβέντ, καρτζιγάρ, ουσάκ, γιουρντίν, ράστ, χουζάμ, σεγκάχ, χιτζάζ*. Οι *μινόρε* δρόμοι δίνονται από τονικότητα *λα*, ενώ οι *ματζόρε* από τονικότητα *ντο*, χωρίς να διευκρινίζεται γιατί. Πάνω από τα δύο πεντάγραμμα της κάθε άσκησης αναγράφονται οι αλλοιώσεις της εκάστοτε κλίμακας με τέτοιο τρόπο, ώστε δίνει την λανθασμένη εντύπωση πως είναι η τονικότητα της κλίμακας (π.χ. *φα# γιουρντίν*, ενώ είναι από *λα*). Ο συγγραφέας δεν δίνει διαδοχικά τη μελωδική τους γραμμή. Οι *ματζόρε* και *μινόρε* κλίμακες που δίνονται από διάφορες θέσεις με διέσεις περιλαμβάνονται όλες, ενώ από αυτές με υφέσεις οι τέσσερις πρώτες (οι άλλες παραλείπονται, αφού έχουν αναφερθεί οι σχετικές τους, πράγμα που επισημαίνεται).

Οι λαϊκοί δρόμοι φαίνεται να είναι γενικά εκτός λογικής του βιβλίου. Δεν παρουσιάζονται ολοκληρωμένοι με ανιούσα και κατιούσα μορφή, αλλά μόνο μέσω της

άσκησης. Ο οπλισμός δεν σημειώνεται στην αρχή ή στα μέσα του πενταγράμμου, αλλά τα σημεία αλλοίωσης βρίσκονται στον τίτλο. Οι συγχορδίες που βρίσκονται στο τελείωμα των ασκήσεων των λαϊκών δρόμων, δεν διευκρινίζεται αν χρησιμοποιούνται στο πλαίσιο των ασκήσεων ή ως κλεισίματα των δρόμων.

Ο Δημήτρης Χατζημπαλόγλου στα *Μαθήματα μπουζουκιού* δεν κάνει καμιά αναφορά σε κλίμακες, παρά μόνο στην *πεντάφθογγη* και στη *χρωματική κλίμακα*. Προτείνει μόνο ασκήσεις (2/4, φθογγόσημα ογδών, ενός πενταγράμμου η κάθε μία) στη *φυσική ματζόρε*, *φυσική μινόρε* και στο *Δώριο* τρόπο. Γενικά, και εδώ δεν φαίνεται να υπάρχει λογική συστηματική: η *πεντάφθογγη κλίμακα* δίνεται ανακατεμένη (*φα-ντο-σολ-ρε-λα*) και, αν και ο συγγραφέας επιχειρεί να διευκρινίσει γιατί, ωστόσο η σωστή διάταξη είναι *ντο-ρε-φα-σολ-λα*. Στην *χρωματική κλίμακα* χρησιμοποιούνται και υφέσεις και διέσεις με τρόπο μάλλον τυχαίο, χωρίς ομοιογένεια στην κατάταξη. Τέλος ο *Δώριος* δίνεται ως *επτατονική φυσική κλίμακα* από *μι*.

Ο Χαράλαμπος Παγιάτης στο *Πώς να παίζετε μπουζούκι, Σύγχρονη μέθοδος με βάση το πρακτικό σύστημα της ταμπλατούρας*, επιχειρεί να εντάξει την παρουσίαση των δρόμων σε μια παιδαγωγική λογική. Έτσι, αντί για ξεχωριστό κεφάλαιο, οι δρόμοι εισάγονται προοδευτικά, ανάλογα με την δυσκολία της προσέγγισης και τις παραπληρωματικές γνώσεις που θεωρεί ότι απαιτούνται κάθε φορά. Έτσι η κλιμάκωση της παρουσίασης έχει ως εξής: στο 4^ο μάθημα, εισάγει τη μελωδική γραμμή του λαϊκού δρόμου *μι ουσάκ*, στο 8^ο παρουσιάζεται ο *ντο ματζόρε* δρόμος, στο 11^ο μέρος ο δρόμος *λα διατονικός μινόρε* (*φυσική ελάσσων*) ή αλλιώς, κατά το συγγραφέα, *νησιώτικο μινόρε*. Στο 13^ο παρουσιάζεται ο δρόμος *ρε αρμονικός μινόρε* και στο 14^ο η απλή *χρωματική κλίμακα*. Όσον αφορά την τελευταία, σε ανιούσα κίνηση, ξεκινά από το *ντο#*, δεν παίζει τη *φα*, ούτε το υψηλότερο *ρε*, υπάρχει όμως το επόμενο *φα* καταλήγοντας στην *φα#* (περίπου μιάμιση οκτάβα). Σε κατιούσα κίνηση υπάρχουν οι ίδιες νότες, με την διαφορά ότι χρησιμοποιούνται υφέσεις αντί για διέσεις όπως στο ανέβασμα της κλίμακας. Με άλλα λόγια, είναι φανερό ότι η περιγραφή των δρόμων γίνεται μάλλον με λογική διατύπωσης άσκησης, παρά με αξιώσεις ουσιαστικής θεωρητικής προσέγγισης. Στο 17^ο μάθημα περιγράφεται η κλίμακα *ρε ματζόρε*, στο 18^ο ο δρόμος *ρε χιτζάζ*, στο 19^ο αναφέρεται πάλι ο δρόμος *μι ουσάκ* από δύο διαφορετικές θέσεις στις χορδές *λα*, *ρε* και τέλος στο 22^ο παρουσιάζεται ο δρόμος *φα ματζόρε* στη χορδή *ρε*.

Σε όλες τις κλίμακες δίνονται οι βασικές συγχορδίες. Πάντα χρησιμοποιείται πεντάγραμμο, ταμπλατούρα και η απεικόνιση της ταστιέρας. Οι κλίμακες δίνονται σε ανιούσα και κατιούσα μορφή (εκτός του *αρμονικού μινόρε*, που δίνεται μόνο σε ανιούσα). Στους υπόλοιπους λαϊκούς δρόμους δεν γίνεται καμιά αναφορά, χωρίς να δηλώνεται ο λόγος που υπαγόρευσε τις συγκεκριμένες επιλογές κλιμάκων. Δεν αναφέρονται οι *ματζόρε* και *μινόρε* κλίμακες με τον οπλισμό, διέσεις-υφέσεις.

Στο ιδιαίτερα δημοφιλές και γνωστότατο βιβλίο του, που αφορά τους λαϊκούς δρόμους¹⁶, ο ίδιος συγγραφέας κάνει μια πιο διεξοδική ανάλυση της μελωδικής και αρμονικής δομής των κλιμάκων, σε ανιούσα και κατιούσα μορφή. Η μελωδική αφορά την ανάλυση των δρόμων σε πεντάχορδα και τετράχορδα, ενώ η αρμονική την ανάλυση των συγχορδιών της κάθε βαθμίδας, καθώς επίσης και πώς όλα αυτά εκφέρονται στην πρακτική εφαρμογή τους. Σημειώνεται πως υπάρχουν διαφωνίες για την ονοματολογία των τετραχόρδων και πενταχόρδων, με τη σύνθεση των οποίων, σε διάφορους συνδυασμούς, δημιουργούνται επτάφθογγες κλίμακες. Οι δρόμοι είναι οι εξής: *χιτζάζ*, *χιτζάζκιάρ*, *πειραιώτικος*, *ραστ*, *χουζάμ*, *σεγκιάχ*, *νησιώτικο μινόρε*, *ουσάκ*, *σαμπάχ*, *καρτζιγάρ*, *κιουρδί*, *ποιμενικό μινόρε*, *νιαβέντ* και οι δυτικοευρωπαϊκές κλίμακες: *ματζόρε*, *αρμονικό μινόρε* και *μινόρε μελωδικό*. Στο τέλος του βιβλίου αναφέρονται (όχι όμως αναλυτικά, όπως οι προηγούμενοι) και οι δρόμοι που ο συγγραφέας ισχυρίζεται ότι χρησιμοποιούνται πιο πολύ για αυτοσχεδιασμούς: *χουσεϊνί*, *νεβεσέρι*, *ταμπαχανιώτικος*, *δρόμος τσιγγάνικος* και η *κλίμακα των Ανδαλουσίων της Ισπανίας*. Στοιχεία επίσης δίνονται και για τις συγγένειες των δρόμων.

Ο συγγραφέας, δίχως να γίνεται διεξοδικός, είναι ο πρώτος που θίγει το ακανθώδες ζήτημα της ονοματοθεσίας, αναφέροντας τις πιο διαδεδομένες στον οικείο του χώρο όψεις του: ο *σεγκιάχ* μέχρι την έκτη βαθμίδα του ονομάζεται *μαγιέ*, μερικοί ονομάζουν τον *ουσάκ* *κιουρδί*, τον *καρτζιγάρ*, λαθεμένα σύμφωνα με τον συγγραφέα, *καρτζιγιάρ*, τον *κιουρδί* ως *νησιώτικο μινόρε* και τον *ποιμενικό μινόρε* ως *σουζινάκ* ή *ρουμάνικο μινόρε* ή *νιγρίζ*.

Δεν λείπει επίσης η αναφορά σε ζητήματα προέλευσης, έστω κι αν δεν τεκμηριώνεται: για τον Χαράλαμπο Παγιάτη ο *ματζόρε* ταυτίζεται με τον αρχαιοελληνικό *λύδιο* τρόπο, ο *ράστ* σε κατιούσα κίνηση με τον *υποφρύγιο* που ξεκινούσε από *σολ*, ενώ αν στην κατιούσα του *ράστ* περνάει από την βάση για

¹⁶ Παγιάτης Χαράλαμπος, *Λαϊκοί δρόμοι*, Fagotto, Αθήνα 1992 (Α΄ έκδοση 1987)

παράδειγμα από *ρε*, σε *ντο# - σι# - ντο#* και καταλήγει *ρε*, ονομάζεται *ράστ ατζέμ* ή *ράστ αχούρ* και τέλος για παράδειγμα από *ρε*, η κίνηση *ρε – μιb – μι - φα# - σολ*, ονομάζεται κίνηση *νεβά* και περιέχεται στο δρόμο *μαγιέ*.

Το βιβλίο αυτό με τους λαϊκούς δρόμους δεν αποτελεί βέβαια μέθοδο εκμάθησης με την στενή έννοια, συμπεριλαμβάνεται ωστόσο στην ανάλυσή μας διότι λειτουργεί συμπληρωματικά ως προς την μέθοδο διδασκαλίας του μπουζουκιού, που έχει εκδώσει ο ίδιος ο συγγραφέας. Η έκταση του περιεχομένου του, όπως και η οργάνωση της δομής του είναι αξιοσημείωτα, πολύ περισσότερο δε που δεν καταγράφεται αντίστοιχη προηγούμενη προσπάθεια στην βιβλιογραφία. Η ανάλυση των δρόμων και των συγχορδιών είναι πολύ εκτενής, και προφανώς απευθύνεται σε έμπειρους μουσικούς. Επίσης σημαντικό είναι να πούμε ότι η έρευνα του συγγραφέα υποστηρίζεται από ένα ευρύ (αν και όχι πλήρες) απάνθισμα βιβλιογραφικών αναφορών, το οποίο παρατίθεται στο τέλος του βιβλίου.

Στο βιβλίο του Σταύρου Παλιά, το ζήτημα των κλιμάκων εισάγεται στο 3^ο μέρος, όπου παρουσιάζεται η *χρωματική* κλίμακα σε δύο οκτάβες σε ανιούσα και κατιούσα μορφή (ανεβαίνει με διέσεις, κατεβαίνει με υφέσεις) και οι *ματζόρε* κλίμακες με τον οπλισμό τους (διέσεις – υφέσεις). Παράλληλα στο τελευταίο αυτό κεφάλαιο δίνονται και οι *ντο, ρε, λα, μι, σι, φα, σιb* αρμονικές *μινόρε* κλίμακες με διέσεις και υφέσεις, χωρίς οργανωμένη σειρά. Οι *μείζονες* κλίμακες δίνονται όλες με προτεραιότητα τη βάση οπλισμού. Αντίθετα οι *αρμονικές ελάσσονες* κλίμακες παρουσιάζονται αποσπασματικά, χωρίς εμφανή λογική έκθεση, αναμειγνύοντας τις κλίμακες με διέσεις και αυτές με υφέσεις δίχως περαιτέρω διευκρινίσεις. Από τις *ελάσσονες* κλίμακες παρατίθενται μόνο οι *αρμονικές*.

Το βιβλίο του Χρήστου Νικολόπουλου *Δρόμοι της ελληνικής λαϊκής μουσικής* είναι από την τιτλοθεσία του πιο συστηματικά προσανατολισμένο στο ζήτημα των δρόμων. Η παρουσίαση οργανώνεται σε δύο μέρη. Το πρώτο περιέχει 14 λαϊκούς δρόμους (*χιτζάζ, χιτζαζκιάρ, πειραιώτικο, ματζόρε, ράστ, χουζάμ, σεγκιάχ, μινόρε, μινόρε αρμονικό, νιαβέντ, ρουμάνικο, ουσάκ, σαμπάχ, κιουρντί*) από τονικότητα *ρε*. Για κάθε δρόμο παρουσιάζεται η μελωδική του γραμμή σε πεντάγραμμα και ταμπλατούρα (για μπουζούκι), που συνοδεύεται από 2 ή 3 αποσπάσματα τραγουδιών βασισμένα πάνω στο δρόμο ως παράδειγμα. Ο σχολιασμός δεν είναι συστηματικός για τα προβλήματα ονοματολογίας. Μόνο για το *κιουρντί*, ο συγγραφέας αναφέρει ότι η ονομασία

καρτσιγ(ι)άρ ίσως είναι ορθότερη και ότι το πραγματικό *κιουρντί* είναι η *δωρική* κλίμακα· ωστόσο, σύμφωνα πάντα με τον ίδιο, δεν είναι αυτή η κρατούσα άποψη.

Το δεύτερο μέρος περιέχει τραγούδια σε παρτιτούρα με διάφορους συνδυασμούς συγγενικών δρόμων, που παρουσιάστηκαν στο πρώτο μέρος: *χιτζάζ και ματζόρε, χιτζάζκιάρ και πειραιώτικου, ματζόρε και ράστ, χουζάμ και ράστ, ματζόρε, ράστ και χουζάμ, ράστ και σεγκιάχ, μινόρε και ουσάκ, ουσάκ και κιουρντί, ρουμάνικου και χιτζάζ, νιαβέντ, χιτζάζ και μινόρε αρμονικό, μινόρε και σαμπάχ*. Προτείνεται τέλος ταξίμι με συνδυασμό πολλών δρόμων (*πειραιώτικο, σαμπάχ, ρουμάνικο, ουσάκ, κιουρντί, χιτζάζ, χουζάμ-ράστ και πάλι χιτζάζ*). Το ταξίμι δεν δίνεται γραμμένο σε παρτιτούρα, αλλά περιλαμβάνεται στο *cd*, που συνοδεύει το βιβλίο και που περιέχει επιπλέον σειρά αυτοσχεδιασμών πάνω στους λαϊκούς δρόμους και στους συνδυασμούς τους. Επίσης το *cd* περιλαμβάνει και τις κλίμακες και αυτοσχεδιασμούς και τα μουσικά παραδείγματα.

Είναι προφανές ότι, ενώ το συγκεκριμένο βιβλίο δεν αποτελεί μέθοδο διδασκαλίας του μπουζουκιού με τη στενή έννοια. Επιλέξαμε να το συμπεριλάβουμε στο σώμα των μεθόδων που αναλύουμε, διότι είναι γραμμένο από ένα συνθέτη, οργανοπαίχτη και δάσκαλο του μπουζουκιού, που σημάδεψε τη νέα ελληνική μουσική σκηνή σε όλη την πορεία της καριέρας του και που συστηματοποιεί με την έκδοση αυτή την εμπειρία του με προφανή παιδαγωγικό στόχο. Ο στόχος αυτός, αν και επικεντρώνεται στους λαϊκούς δρόμους για όλα τα μουσικά όργανα, δεν ξεφεύγει από τις επιταγές της πρακτικής αξιοποίησης της γνώσης τους στο μπουζούκι. Γι' αυτό και δεν αναπτύσσει αναλυτικά και συστηματικά το θέμα, παρά προσανατολίζει την διαπραγματεύσή του στην πιο τυπική έκφραση της διαχείρισης του κεφαλαίου αυτού από τον λαϊκό μουσικό, που είναι φυσικά το ταξίμι. Και φυσικά, η ταμπλατούρα που χρησιμοποιείται είναι για μπουζούκι (σημειώνεται η δακτυλοθεσία των χορδών *λα, ρε*), ενώ το μπουζούκι είναι επίσης το κύριο όργανο του *cd*, και μάλιστα εκτελεσμένο από τον ίδιο τον συγγραφέα, ως κατάθεση αυθεντικής και αδιαμφισβήτητης τεχνογνωσίας και όχι απλά ως παραδειγματική εκδοχή μιας άσκησης.

Στη δική του μέθοδο, ο Θανάσης Πολυκανδριώτης παρουσιάζει τις *ματζόρε* κλίμακες (*ντο, φα, σολ, σιβ, ρε, μιβ, λα*) μόνο σε ανιούσα κίνηση (2-3 οκτάβες), με την διαδοχική τους μελωδική γραμμή. Αυτό γίνεται πάνω σε διάφορους συνδυασμούς αξιών (των φθογοσήμεων) και ρυθμικές αγωγές, σαν μορφή άσκησης. Ως άσκηση επίσης προτείνει να παιχθούν σε κατιούσα κίνηση οι κλίμακες τις οποίες παρουσιάζει, μαζί με τις υπόλοιπες στις άλλες τονικότητες, που δεν αναφέρονται καθόλου. Το ίδιο

ισχύει και για τις σχετικές *ματζόρε*. Ακολουθούν οι *μινόρε* κλίμακες (*φυσικές*) (*λα, ρε, μι, σι, μι, ντο, φα#*) ενώ στις *αρμονικές* και *μελωδικές* κλίμακες γίνεται μια σύντομη αναφορά, χωρίς ανάπτυξή τους. Όσον αφορά την *μελωδική* κλίμακα, κατά τον συγγραφέα, στην κάθοδο είναι όπως η *φυσική μινόρε*. Διαφέρει από την *φυσική μινόρε* στην άνοδο μόνο στο διάστημα της 6^{ης} -7^{ης} και 7^{ης} -8^{ης} νότας, που είναι τόνος ημιτόνιο· αυτό προφανώς είναι άτοπο, αφού δεν συμπληρώνεται ο αριθμός των διαστημάτων που συγκροτούν μια κλίμακα.

Στη συνέχεια, δύο πίνακες παρουσιάζουν τον οπλισμό (δίεση, ύφεση) των *ματζόρε* - *μινόρε* κλιμάκων και τις συγχορδίες (τονικής, υποδεσπόζουσας και δεσπόζουσας). Επίσης αναφέρεται και η ελαττωμένη C (*dim*) κλίμακα και προτείνεται να παιχτούν όλες οι υπόλοιπες κατά το υπόδειγμά της.

Τέλος, παρουσιάζονται οι λαϊκοί δρόμοι, δίχως να διαχωρίζονται με κάποιον τρόπο σε *μινόρε* και *ματζόρε* κλίμακες: *χιτζάζ, χουζάμ - ράστ, ουσάκ, αρμονικό μινόρε - φυσικό - νιαβέντ, χιτζασκιάρ, πειραιώτικο, γκιουρντί, σαμπάχ*, σε όλες τις φυσικές τονικότητες (σε 2 οκτάβες). Δεν παρουσιάζονται με την απλή διαδοχική τους γραμμή, αλλά όπως και οι *ματζόρε, μινόρε* κλίμακες που προαναφέρθηκαν, μόνο που στο τέλος της κάθε μιας τώρα, υπάρχουν και οι συγχορδίες κλεισίματος (στην κλίμακα ντο ουσάκ οι συγχορδίες αντί για ντο (1^η) – σιβ (7^η) – ντο (1^η), καταλήγει στην τέταρτη βαθμίδα δηλαδή ντο (1^η) – σιβ (7^η) – σολ (4η), πιθανόν από λάθος. Το *αρμονικό μινόρε, η φυσική μινόρε και το νιαβέντ*, φαίνεται στο επίπεδο αυτό πως ταυτίζονται, κατά τον συγγραφέα. Ωστόσο, όπως προαναφέρθηκε, ο ίδιος επισημαίνει διαφορές τουλάχιστον στις δύο πρώτες. Επίσης στο τέλος του βιβλίου, παρουσιάζει τις τρίτες και έκτες νότες (δεύτερη φωνή) ορισμένων κλιμάκων, όπου εκεί, ταυτίζει το δρόμο *ράστ* με τη *ματζόρε* κλίμακα, το *νιαβέντ* με τον *ουσάκ* και τη *φυσική μινόρε*, χωρίς να γίνεται ξεκάθαρο ποια είναι η σωστή διάταξη των κλιμάκων ή η σωστή κατ' αυτόν ονοματολογία. Ως παραδείγματα για όλους αυτούς τους δρόμους παρατίθενται συνθέσεις του ίδιου του συγγραφέα και του πατέρα του, του γνωστού λαϊκού δεξιότηχη Θεόδωρου Πολυκανδριώτη.

Προς εξάσκηση, προτείνεται να παιχτούν αυτοσχεδιασμοί σε συγχορδιακούς κύκλους, τους οποίους υποδεικνύει ο συγγραφέας. Τέλος, σε έκταση μιας οκτάβας δίνονται οι τρίτες (*ρε ράστ, μι νιαβέντ, σολ ουσάκ, φα χιτζάζ*) και οι έκτες (*λα ράστ, λα νιαβέντ*) και προτείνεται να γίνει το ίδιο σε όλους τους δρόμους και τονικότητες.

Σε χωριστή ενότητα, η μέθοδος εστιάζει στο ζήτημα του οπλισμού, χωρίς όμως να αποσαφηνίζεται τι είναι οπλισμός· και εδώ οι κλίμακες είναι ανακατεμένες, δίχως λογική σειρά. Στη *μιβ ματζόρε* κλίμακα δεν υπάρχει ρυθμική αγωγή.

Σε γενικές γραμμές, ο πλούτος της πληροφορίας που ο Θ. Πολυκανδριώτης συγκεντρώνει στην μέθοδό του είναι αδιαμφισβήτητος, η οργάνωσή της όμως απέχει πολύ από το να είναι συστηματική και να διευκρινίζει τα συνήθη ζητήματα που ανακύπτουν κάθε φορά που καταγίνεται κανείς με τους λαϊκούς δρόμους. Και εδώ είναι προφανές ότι ο πρακτικός προσανατολισμός του πονήματος έχει το προβάδισμα έναντι της θεωρητικής προσέγγισης.

Ο Τριαντάφυλλος Δαβίτος παρουσιάζει σε διάφορες θέσεις (μελωδική γραμμή σε μια οκτάβα και με χρήση ταμπλατούρας, αργότερα και σε δύο οκτάβες) τους δρόμους *ματζόρε*, *μινόρε αρμονική*, *μινόρε διατονική*, *ουσάκ*, *χιτζάζ* και *σαμπάχ*. Αυτοί αποκαλούνται «κύριες κλίμακες», με κριτήριο το βαθμό συχνότητας με τον οποίο τις συναντάμε. Ακολουθώς δε και τους *νιαβέντ*, *ράστ*, *πειραιώτικο* και *χουζάμ*, που χαρακτηρίζονται «δευτερεύουσες κλίμακες».

Στο πεντάγραμμο ο δρόμος *ράστ*, στην ανοδική κίνηση, είναι η *φυσική ματζόρε* που γνωρίζουμε, μόνο που έχει μια νότα παραπάνω, τη *φα#*. Στην κατιούσα κίνηση η έβδομη βαθμίδα ελαττώνεται και έχει μόνο *φα* φυσικό. Ενώ έχει και άνοδο και κάθοδο, στην άνοδο έχει και τις δυο νότες γραμμένες, δηλαδή και τη *φα* και τη *φα#*. Στην ταμπλατούρα που έχει όμως διευκρινίζει ότι στην άνοδο, για παράδειγμα από τονικότητα *ντο*, ο εκτελεστής πρέπει να πατήσει μόνο τη *φα#* με *σι* φυσικό ενώ στην επιστροφή, *σιb* με *φα* φυσικό, πράγμα που μπερδεύει τον αναγνώστη.

Οι ασκήσεις και οι κλίμακες του βιβλίου δίνονται και ηχητικά, στην κασέτα που συνοδεύει την έκδοση.

Στο δικό του βιβλίο, ο Γιώργος Κριωνάς περιορίζεται στο να παρουσιάσει, με τη χρήση πενταγράμμου και ταμπλατούρας, τη μελωδική γραμμή (ανιούσα και κατιούσα) των δρόμων: *χιτζάζ*, *χιτζαζκιάρ*, *πειραιώτικος*, *ράστ*, *ματζόρε*, *χουζάμ*, *σενκιάχ*, *διατονικό μινόρε*, *αρμονικό μινόρε*, *μελωδικό μινόρε*, *νησιώτικο μινόρε*, *ουσάκ*, *σαμπάχ*, *καρτζιγάρ*, *κιουρδί*, *ποιμενικό μινόρε* και *νιαβέντ*.

Ο Γιώργος Κώτσαρης, αντιθέτως, επιλέγει μια πιο πολύπλοκη παρουσίαση. Ξεκινά με τη μελωδική γραμμή της *ντο ματζόρε* κλίμακας, η οποία αναλύεται σε τόνους-ημιτόνια, ενώ στις άλλες τονικότητες δίνεται μόνο ο σπλισμός. Ακολουθούν οι *ντο*, *σολ*, *ρε*, *λα*, *φα ματζόρε* κλίμακες σε διάφορους συνδυασμούς και θέσεις ως παραδείγματα, με τη χρήση πενταγράμμου και απεικονιζόμενης ταστιέρας, ενώ η *μιb*

δίνεται μόνο σε σπουδή (άσκηση). Προκειμένου για τις *λα μινόρε φυσική* και *αρμονική* κλίμακες, αναλύεται η μελωδική τους γραμμή σε τόνους-ημιτόνια, ενώ στις άλλες τονικότητες δίνεται μόνο ο οπλισμός. Ακολουθούν οι *λα, μι, σι, σολ, ντο, φα, μιβ αρμονικές μινόρε* κλίμακες, σε διάφορες θέσεις και συνδυασμούς, με χρήση πενταγράμμου και ταστιέρας, ενώ η *ρε- αρμονική* δίνεται μόνο σε σπουδή. Επίσης με τον ίδιο τρόπο παρουσιάζεται και η *λα μελωδική* κλίμακα, που επίσης αναλύεται σε τόνους-ημιτόνια. Ακολουθούν οι *λα, ρε, σολ, ντο, φα, μιβ* κλίμακες σε διάφορες θέσεις και συνδυασμούς, ενώ η *μι* παρουσιάζεται μόνο σε σπουδή. Τέλος γίνεται αναφορά στην *χρωματική* κλίμακα, της οποίας αναλύεται η μελωδική γραμμή, και στις σχετικές κλίμακες, με παράδειγμα τη *σι μινόρε* και *ρε ματζόρε*. Πρέπει να επισημάνουμε πως όλες οι κλίμακες είναι σε ανιούσα και κατιούσα μορφή.

Στο βιβλίο μερικές φορές δίνεται η εντύπωση πως οι μόνες κλίμακες που υπάρχουν είναι οι ευρωπαϊκές *ματζόρε* και *μινόρε*. Οι κλίμακες στους διαφορετικούς τους συνδυασμούς δίνονται μπερδεμένα (π.χ. από *σολ ματζόρε* μεταβαίνει στο *ρε ματζόρε, λα ματζόρε*, επιστρέφει πάλι στο *σολ ματζόρε* κτλ.), με αποτέλεσμα η παρουσίαση να μην έχει συνοχή και η μελέτη να γίνεται κουραστική. Οι κλίμακες *μιβ ματζόρε, ρε μινόρε αρμονική* και *μι μινόρε μελωδική* δίνονται μόνο μέσω των σπουδών. Δεν παρουσιάζονται καθόλου οι *μι ματζόρε, σι ματζόρε*, και η *σι μινόρε μελωδική*. Από κλίμακες με αλλοιώσεις δίνεται μόνο η *μιβ* χωρίς να γίνεται κατανοητό με ποια λογική διαλέχτηκε μόνο αυτή ή ποια θέση έχει στους φυσικούς φθόγγους, όπως δεν είναι κατανοητή η απουσία της *μι ματζόρε, σι ματζόρε* και *σι μινόρε μελωδικής* κλίμακας.

Ο Μανώλης Μιχαλάκης, προσεγγίζει το ζήτημα των δρόμων σε ένα αυτόνομο κεφάλαιο, που θα αναλύσουμε παρακάτω. Πριν από την συστηματική του αυτή προσέγγιση ωστόσο, παρουσιάζει τη μελωδική γραμμή της κλίμακας *ντο ματζόρε* (σε πεντάγραμμο και απεικονιζόμενη ταστιέρα 4χορδου μπουζουκιού, ανιούσα και κατιούσα κίνηση), στην οποία κατονομάζονται οι βαθμίδες (τονική, επιτονική κτλ.), ενώ επίσης σημειώνονται και τα διαστήματα μεταξύ των φθόγγων. Στη συνέχεια παρουσιάζει όλες τις *ματζόρε* κλίμακες με τον οπλισμό τους (διέσεις, υφέσεις, σε ανιούσα και κατιούσα μορφή), δύο οκτάβων, σε πεντάγραμμο και ταμπλατούρα. Ακολουθούν οι *φυσική μινόρε, αρμονική* και *μελωδική* (ανιούσα, κατιούσα μορφή, σε πεντάγραμμο και απεικονιζόμενη ταστιέρα, η τελευταία μόνο σε πεντάγραμμο) από τονικότητα *ντο*, και οι δύο πρώτες παρουσιάζονται αργότερα αναλυτικά με τον οπλισμό τους, όπως συνέβη και με τις *ματζόρε* κλίμακες.

Οι λαϊκοί δρόμοι είναι: *ράστ - καργκάχ, χιτζάζ, χιτζασκιάρ, πειραιώτικος* (μόνο σε υποσημείωση), *χουζάμ ή σεγκιάχ, χουζάμ ή ταμπαχανιώτικο, νιαβέντ (φυσική μινόρε), μπουσελίκ (αρμονικό μινόρε), νιγρίζ, νεβεσέρ ή naw'athar ή νιαβέντ- καμπίρ, ουσάκ - κιουρδί, σαμπάχ, γιουρντίν - καρτσιγάρ*. Σε κάθε δρόμο παρουσιάζεται η μελωδική του γραμμή, σε δυο οκτάβες, από την ανοιχτή ντο, σε πεντάγραμμο και απεικονιζόμενη ταστιέρα 4χορδου μπουζουκιού (αργότερα και σε τρίχορδου, από ρε ανοιχτή, σε δύο οκτάβες), οι τρίτες της κάθε βαθμίδα και οι συγχορδίες. Επίσης προτείνεται εναρμονισμένη η κάθε βαθμίδα με τρεις διαφορετικούς τρόπους (σαν βάση, τρίτη και πέμπτη της συγχορδίας). Τέλος καταγράφονται κάποια σχόλια που αφορούν το δρόμο, την ονομασία ή την πρακτική εκτέλεση.

Στη συνέχεια σε παρτιτούρα, ταμπλατούρα, είναι γραμμένοι κάποιοι αυτοσχεδιασμοί - ταξίμια (*ράστ, χουζάμ και ράστ, χιτζάζ, χιτζασκιάρ και πειραιώτικος, δρόμοι μινόρε, ουσάκ, σαμπάχ, γιουρντίν*). Όσον αφορά τους *μινόρε*, γίνεται μια παρουσίαση από τονικότητα ντο των δρόμων αυτών, στους οποίους οι τρεις πρώτες βαθμίδες είναι ίδιες. Επίσης γίνεται μια παρουσίαση, αργότερα, των δρόμων που συγγενεύουν μεταξύ τους (πάντα από ντο).

Μετά από θεωρητική ανάλυση των νέων διαστημάτων και των σημείων αλλοίωσης αναφέρονται οι δρόμοι με μόρια¹⁷ και έπονται κάποια ταξίμια στους δρόμους *σαμπάχ, χιτζάζ, ράστ*, με μόρια.

Ακολούθως παρουσιάζεται η μελωδική γραμμή των αρχαιοελληνικών τρόπων, σε πεντάγραμμο, και αναλύεται το πώς προκύπτουν από την *ματζόρε κλίμακα*, την *αρμονική μινόρε* και τη *μελωδική*, αλλά και από λαϊκές κλίμακες (αναφέρεται για παράδειγμα ο *χιτζάζ*). Στους τρόπους των τριών πρώτων κλιμάκων υπάρχουν αυτοσχεδιασμοί - ταξίμια, στο *χιτζάζ* όχι.

Ο συγγραφέας επιλέγει να συμπεριλάβει στην παρουσίασή του και την κλασική *πεντατονική κλίμακα* (με τους φυσικούς φθόγγους της *ματζόρε κλίμακας*) αλλά και δύο *χιτζάζ πεντατονικές* σκάλες, δύο *κιουρδί* και δύο *σαμπάχ*, όλες σε πεντάγραμμο. Επίσης παρουσιάζονται οι δεσπόζουσες σκάλες: *χιτζάζ, σαμπάχ, altered (αλλοιωμένη), auxiliary, whole tone*. Σε κάτι παραπάνω από τρεις οκτάβες δίνεται και η *χρωματική κλίμακα*, ως αποτέλεσμα της ένωσης των τριών *ελαττωμένων* συγχορδιών.

¹⁷ Δε θα μπούμε στη διαδικασία να αναφέρουμε και να παραθέσουμε τους δρόμους (μακάμ) της τουρκικής και αραβικής μουσικής με μόρια, που υπάρχουν στην συγκεκριμένη μέθοδο, διότι μας ενδιαφέρει η μορφή των δρόμων που εκτελούνται με το μπουζούκι και όχι οι υπόλοιποι, που άλλωστε δεν απασχολούν τους άλλους συγγραφείς του δείγματός μας, με αποτέλεσμα να μην προσφέρονται ως παράμετρος σύγκρισης.

Τέλος σχηματικά συνοψίζονται σε μια σελίδα όλοι οι λαϊκοί δρόμοι σε πεντάγραμμο, μιας οκτάβας, με κλασική και σύγχρονη ορολογία. Πρέπει να επισημάνουμε ότι όλες οι κλίμακες, πλην των κλιμάκων της δυτικής μουσικής, δίνονται μόνο σε ανιούσα πορεία.

Ο Α. Μαυρομουστάκης δεν κάνει καμιά θεωρητική αναφορά στις κλίμακες της δυτικής μουσικής, αλλά προτείνει προσέγγισή τους μέσω ασκήσεων (*ντο, ρε, μι, φα, σολ, λα ματζόρε* και πάλι *ρε ματζόρε* με 2 τρόπους). Επίσης στις σελίδες 32-33 δίνονται έξι κλίμακες (*ματζόρε*), που χαρακτηρίζονται «διάφορες κλίμακες» χωρίς περαιτέρω σχόλια. Ομοίως, πάνω από ένα τραγούδι σε ρυθμό καρσιλαμά (σελ. 34), δίνεται μια κλίμακα που δεν προσδιορίζεται ποια είναι, με χαμηλότερο φθόγγο τον *ντο*, ξεκινώντας απ το *ρε*, ενώ υψηλότερος είναι ο *σιβ*, προφανώς επειδή αυτή την έκταση έχει το τραγούδι.

Ως «βυζαντινές κλίμακες» παρουσιάζονται οι δρόμοι *νιαβέντ, γιουρντίν, καρτζιγάρ, ουσάκ, σαμπάχ, σενγκάχ, πειραιώτικος, χιτζάζ, χιτζασκάρ, χουζάμ, ράστ, νησιώτικη*, από τονικότητα *ρε* σε μια οκτάβα, ανοδική και καθοδική πορεία. Στο τέλος κάθε δρόμου παρουσιάζονται δυο συγχορδίες, των οποίων ο ρόλος δεν διευκρινίζεται· πιθανόν είναι οι συγχορδίες κλεισίματος του κάθε δρόμου. Δεν παρουσιάζεται καθόλου η *σι ματζόρε* κλίμακα και καμιά από τις *μινόρε*. Ο οπλισμός των δρόμων ως επί το πλείστον είναι λάθος και πολλές φορές οι αλλοιώσεις εμφανίζονται διπλά, και στον οπλισμό και δίπλα από τους φθόγγους.

Στην *Πρακτική μέθοδο για οχτάχορδο μπουζούκι* του Μ. Μητσόπουλου οι κλίμακες που δίνονται είναι οι εξής: *ντο ματζόρε, ρε ματζόρε, λα ματζόρε, ρε μινόρε, λα μινόρε, φα ματζόρε, σολ ματζόρε, μι μινόρε, σι μινόρε, μι ματζόρε*, η βυζαντινή κλίμακα *μι* (δεν προσδιορίζει ποια είναι), *μι ματζόρε, σολ μινόρε, ντο μινόρε* και βυζαντινή κλίμακα *φα*, αρχικά σε ανιούσα και κατιούσα μορφή (δύο οκτάβες), σε διάφορες θέσεις και στη συνέχεια με μορφή ασκήσεων. Καμιά θεωρητική αναφορά σ' αυτές και στους οπλισμούς τους δεν συνοδεύει τον μακρύ αυτό κατάλογο.

Για δυτικές κλίμακες, για τον οπλισμό τους και για τους λαϊκούς δρόμους δεν γίνεται καμιά απολύτως αναφορά. Η αποκαλούμενη «βυζαντινή κλίμακα» δε, που δεν προσδιορίζεται ποια είναι, είναι αποκομμένη από τη λογική του βιβλίου και χρησιμεύει απλώς ως επίκληση μιας υποτιθέμενης ιστορικής καταβολής παρά ως θεωρητικό εργαλείο.

Ο Δημήτρης Γρηγοριάδης, μετά τις συγχορδίες τις οποίες θα παρουσιάσουμε πιο κάτω, δίνει ένα συνοπτικό πίνακα των λαϊκών δρόμων, των οποίων η μελωδική γραμμή αναλύεται σε πεντάγραμμο, από τονικότητα *ρε* και έκταση μιας οκτάβας, σε ανιούσα και κατιούσα μορφή. Ο πίνακας περιλαμβάνει τους εξής δρόμους: *ράστ* ή *μείζων*, *σουζινάκ*, *σεγκάχ*, *χουζάμ*, *αρμονικό μινόρε*, *μελωδικό μινόρε*, *νιαβέντ*, *νικρίζ*, *ουσάκ-κιουρντί*, *καρτζιγάρ*, *σαμπάχ*, *χουσεϊνί*, *νεβά*, *χιτζάζ*, *χιτζασκάρ*, *πειραιώτικος*. Ακολουθεί, για κάθε δρόμο ξεχωριστά, ένας στοιχειώδης σχολιασμός, καθώς και παρουσίαση της μελωδικής του γραμμής (τονικότητα *ρε*, σε μια οκτάβα, ανιούσα και κατιούσα μορφή), οι πιο βασικές συγχορδίες, ενίοτε δε και όλων των βαθμίδων. Την παρουσίαση συμπληρώνει ένας αυτοσχεδιασμός και ένα απόσπασμα τραγουδιού (σε πεντάγραμμο), ως παραδείγματα του εκάστοτε δρόμου. Περί του αναπτύγματος αυτού πρέπει να επισημάνουμε πως στο *αρμονικό μινόρε* και στο *νιαβέντ* δίνονται μόνο οι συγχορδίες της 1^{ης}, 4^{ης}, 5^{ης} και 7^{ης} βαθμίδας, στο *μελωδικό μινόρε* δεν υπάρχει αυτοσχεδιασμός, στο *νικρίζ* μόνο η συγχορδία της 1^{ης} βαθμίδας, στο *σαμπάχ* της 1^{ης}, 3^{ης} και 7^{ης}, στο *χουσεϊνί* ούτε συγχορδίες ούτε αυτοσχεδιασμός, στο *χιτζάζ*, *χιτζασκάρ* και *πειραιώτικο* της 1^{ης}, 2^{ης}, 4^{ης} και 7^{ης}. Επίσης πως στο κεφάλαιο των δρόμων χρησιμοποιείται μόνο πεντάγραμμο.

Ο Δ. Μπουκουβάλας στον πρώτο τόμο της τρίτομης μεθόδου του, αρχικά κάνει αναφορά στις *ματζόρε* και *μινόρε* κλίμακες. Παρουσιάζονται σε ανιούσα και κατιούσα κίνηση, σε μια οκτάβα και αργότερα σε δύο, σε διάφορες θέσεις και δακτυλοθεσίες οι *ματζόρε* κλίμακες με διέσεις αρχίζοντας με τη *φυσική κλίμακα* και σταδιακά οι υπόλοιπες (οι τρεις τελευταίες *σι*, *φα* και *ντο#*, μόνο μια φορά, σελ. 87). Στη σελ. 92 παρουσιάζονται οι κλίμακες *ματζόρε* με υφέσεις, σε μια οκτάβα, ανιούσα και κατιούσα κίνηση. Ακολουθούν οι *μινόρε* κλίμακες με διέσεις και υφέσεις, σε μια οκτάβα και με παραλλαγές, και τέλος οι *χρωματικές* κλίμακες.

Το 8^ο μέρος του πρώτου κεφαλαίου του δεύτερου τόμου του ίδιου έργου είναι αφιερωμένο στους λαϊκούς δρόμους που ο συγγραφέας θεωρεί τους πιο σημαντικούς, εκτός του *ράστ* και του *μινόρε* (*αρμονικού*), που αναπτύχθηκαν σε προηγούμενα κεφάλαια: *χιτζάζ*, *πειραιώτικος*, *χιτζαζιάρ*, *χουζάμ*, *νιαβέντ*, *σαμπάχ*, *ουσάκ*. Παρουσιάζονται αρχικά σε όλους τους φυσικούς φθόγγους (από διάφορες θέσεις) και στη συνέχεια από τονικότητα *ντο* σε δύο οκτάβες. Στη συνέχεια, παρατίθενται και άλλοι δρόμοι όπως ο *σενγκάχ*, *καρτζιγάρ*, *γιουρντίν*, *ποιμενικός* και *τσιγγάνικος μινόρε*

από όλους τους φυσικούς φθόγγους. Τέλος πάνω σε διάφορους δρόμους και τονικότητες είναι γραμμένοι κάποιοι αυτοσχεδιασμοί. Η παρουσίαση αυτή, διαχωρίζει τους δρόμους σε κυριότερους και δευτερεύοντες χωρίς καμιά περαιτέρω αποσαφήνιση, ούτε της λογικής της ιεράρχησής τους, ούτε των κριτηρίων βάσει των οποίων ο κάθε δρόμος εντάσσεται στην κατηγορία των *μινόρε* ή *ματζόρε*.

Η παρουσίαση αυτή από τον Δημήτρη Μπουκουβάλα ολοκληρώνεται στον τρίτο τόμο του, και μάλιστα στο Α' κεφάλαιο του δέκατου μέρους, όπου δίνονται κάποιοι λαϊκοί δρόμοι από τονικότητα *ντο*, σε μια οκτάβα, μέσα σε πινακάκι μαζί με τις συγχορδίες ανά βαθμίδα και τα κλεισίματα. Πρόκειται για τους *χιτζάζ*, *πειραιώτικο*, *χιτζαζγιάρ*, *χουζάμ*, *ράστ*, *σενγκάχ*, *μινόρε* (αρμονικό, αλλά δεν αναφέρεται), *νιαβέντ*, *σαμπάχ* και *ουσάκ*. Αυτούσιοι μεταφέρονται οι δρόμοι αυτοί και στο μεταγενέστερο βιβλίο¹⁸ του ίδιου συγγραφέα, που εστιάζει κυρίως στα ακομπανιαμένα.

Βιβλίο εξ ολοκλήρου αφιερωμένο στους λαϊκούς δρόμους είναι και αυτό του Βασίλη Κουτσοθανάση, με τίτλο: *Λαϊκοί δρόμοι και αυτοσχεδιασμοί, «ταξίμια»*. Η πρώτη κλίμακα που παρουσιάζεται είναι το *αρμονικό μινόρε* από τονικότητα *ρε* με κλειδί *σολ* και *φα*, σε ανιούσα και κατιούσα μορφή μιας οκτάβας, με ρυθμική αγωγή 4/4. Ακολουθεί το *διατονικό μινόρε* (*νησιώτικο*), από τονικότητα *ρε* στην ανιούσα μόνο μορφή μιας οκτάβας. Στο κλειδί του *σολ* χρησιμοποιεί αξίες 2/4 σε μέτρο με ρυθμική αγωγή 4/4, ενώ στο κλειδί του *φα* αξίες 4/4 σε μορφή άσκησης. Έπεται ο *πειραιώτικος*, από τονικότητα *ρε* στην ανιούσα και κατιούσα μορφή μιας οκτάβας με ρυθμική αγωγή 4/4 επίσης. Ο *ουσάκ* παρουσιάζεται από τονικότητα και πάλι *ρε* με ρυθμική αγωγή 9/4 σε ανιούσα και κατιούσα μορφή· η κάθοδος της κλίμακας ξεκινάει από το προηγούμενο μέτρο, με αποτέλεσμα το δεύτερο και τελευταίο μέτρο να μην συμπληρώνεται από την εφτάφθογγη κλίμακα και να ολοκληρώνεται με παύσεις. Η παρουσίαση συνεχίζεται με τον *νιαβέντ* σε 4/4 στην ανιούσα και κατιούσα μορφή μιας οκτάβας, καθώς και με τους *χιτζάζ* και *σαμπάχ* σε 9/4, όμοια με τον *ουσάκ*. Ακολουθεί ο *χουζάμ* (*ταμπαχανιώτικος*), *ράστ*¹⁹, *σουζινάκ* *πειραιώτικο μινόρε* (*ποιμενικός*), *χιτζασκιάρ*, *σενγκάχ* και *κιουρντί* σε 4/4, όμοια με τους παραπάνω.

Ο αναγνώστης θα παρατηρήσει ότι όλες οι κλίμακες είναι γραμμένες σε 4/4 με αξίες τετάρτων, εκτός από το *διατονικό μινόρε*, που στο κλειδί του *σολ* έχει αξία μισών,

¹⁸ Μπουκουβάλας Ι. Δημήτρη., *Μπουζούκι. Με ειδικό σύστημα σημειογραφίας, Α. συγχορδίες. Β. ακομπανιαμένα*, Αθήνα 1998.

¹⁹ Πρώτη φορά συναντούμε κλίμακα με αυτή τη διάταξη: (άνοδο) *τ-η-η-η-η-τ-τ-η*, (κάθοδο) *τ-η-τ-τ-η-η-[η]-τρ*. Το τελευταίο ημιτόνιο μέσα στην παρένθεση είναι πάλι σε άνοδο.

ενώ οι *ουσάκ*, *χιτζάζ* και *σαμπάχ* είναι σε $9/4$ δύο μέτρων. Ο συγγραφέας δεν τοποθετείται για τις επιλογές του αυτές. Στον *ράστ*, αντί για επτά φθόγγους (επτάφθογγη κλίμακα) έχει εννιά. Συχνά είναι τα λάθη στα σημεία αλλοίωσης, για παράδειγμα στον *σαμπάχ* που έχει *φα*, *φα#*, *λα*, *σιb*, χωρίς να υπάρχει *σολ* νότα.

Η τελευταία σελίδα αφιερώνεται από τον συγγραφέα σε «διευκρινίσεις» που αφορούν την ονομασία των δρόμων και τις μεταξύ τους συγγένειες, και καταλήγει σε ονομαστική αναφορά κάποιων βυζαντινών ήχων, καθώς και σε μερικές ανατολίτικες ονομασίες δρόμων. Εδώ επιχειρείται και ένας στοιχειώδης σχολιασμός, του οποίου τα βασικά σημεία είναι τα εξής:

- ο *χιτζάζ* αποκαλείται "ο πιο αυθεντικός δρόμος", επειδή έχει ακουστεί στα περισσότερα λαϊκά τραγούδια
- ο *ράστ* στην άνοδο θεωρείται από το συγγραφέα περισσότερο *ματζόρε* ενώ στην κάθοδο *μινόρε*
- σ' έναν αυτοσχεδιασμό ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να προσθέσει άλλες νότες εκτός από αυτές που ορίζει ο δρόμος. Καμιά αναφορά δεν γίνεται σε συγγένειες δρόμων και χρωματικά περάσματα
- η Ελλάδα έχει είδη μουσικής και ρυθμούς ($9/8$, $7/8$, $6/8$, $5/8$, $2/4$ κλπ.) που δεν υπάρχουν σε άλλες χώρες, όπως και την μεγαλύτερη ποικιλία σε χορούς.

Είναι προφανής ο απλοποιητικός χαρακτήρας της προσέγγισης αυτής, που θυμίζει περισσότερο στερεότυπα από αυτά που συνηθίζονται άκριτα στο χώρο της πρακτικής, παρά συστηματική θεώρηση του ζητήματος. Μάλιστα, δέον είναι να επισημανθεί επίσης ότι στο εισαγωγικό του σημείωμα, σε αντίθεση με το καταληκτικό του αυτό σχόλιο, ο συγγραφέας φαίνεται κατηγορηματικός και αποκλειστικός στον τρόπο που παρουσιάζει τα ονόματα των λαϊκών δρόμων, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους αυτοί εκτελούνται. Το ενδεχόμενο να έχουν και άλλες ονομασίες ή να εκτελούνται διαφορετικά δεν τον απασχολεί πριν από την τελευταία σελίδα του βιβλίου, όπου επιπόλαια κάνει λόγο για συγγένειες κάποιων δρόμων και εναλλακτικές ονομασίες, χωρίς ωστόσο να υπεισέρχεται σε λεπτομέρειες.

Μετά την επισκόπηση αυτή των κλιμάκων - δρόμων, όπως παρουσιάζονται από τους συγγραφείς όλου του σώματος των μεθόδων που μελετάμε, θα προσπαθήσουμε τώρα να εξετάσουμε όλο αυτό το υλικό συγκεντρωτικά, με βάση την ονοματολογία και την διάταξη της αλληλουχίας των διαστημάτων που ορίζουν τις κλίμακες. Αρχικά θα

ξεκινήσουμε με τις κλίμακες της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής²⁰ και πρώτα με την *ματζόρε*. Θα δούμε ύστερα διαδοχικά τους *ματζόρε* και *μινόρε* λαϊκούς δρόμους, ενώ θα επιχειρήσουμε και μια επισκόπηση των κλιμάκων που οι συγγραφείς για διάφορους λόγους δεν εντάσσουν σε καμιά από τις παραπάνω κατηγορίες.

1. Αναφερόμενοι στην *ματζόρε* κλίμακα, όλοι οι συγγραφείς (Φ. Ελμάς- Α. Ρώσσης, Δ. Κούτης, Χ. Παγιάτης, Στ. Παλιάς, Χ. Νικολόπουλος, Θ. Πολυκανδριώτης, Τρ. Δαβίτος, Γ. Κριωνάς, Γ. Κώτσαρης, Μ. Μιχαλάκης, Μ. Μιτσόπουλος, και Δ. Γρηγοριάδης) την ταυτίζουν με την κλασική *μείζονα* της δυτικής ευρωπαϊκής μουσικής, η διάταξη της οποίας είναι: *τ-τ-η-τ-τ-τ-η*.

2. Η ομοφωνία αυτή όμως δεν υφίσταται σε ό,τι αφορά την *αρμονική μινόρε* (*τ-η-τ-τ-η-τρ-η*), η οποία αναφέρεται απ' όλους τους συγγραφείς, εκτός των Δ. Χατζημπαλόγλου και Α. Μαυρομουστάκη. Ο Μ. Μιτσόπουλος και ο Δ. Μπουκουβάλας την ονομάζουν *μινόρε*. Οι Α. Ρώσσης και Φ. Ελμάς, όταν την εντάσσουν στις κλίμακες της Δύσης την αποκαλούν *αρμονική μινόρε*, εκτός αυτού του πλαισίου δε *νιαβέντ* (*αρμονικό μινόρε*). Ο Θ. Πολυκανδριώτης, όταν παρουσιάζει στο βιβλίο του την *αρμονική μινόρε*, στον τίτλο γράφει: «αρμονικό μινόρε - φυσικό νιαβέντ», δίνοντας την εντύπωση στον αναγνώστη πως πρόκειται για την ίδια κλίμακα²¹, παρόλο που πιο πριν παρουσιάζεται η *φυσική μινόρε*, η σχετική της *ματζόρε* κλίμακας. Ο Μ. Μιχαλάκης την αναφέρει και ως *αρμονική μινόρε*, στις δυτικοευρωπαϊκές κλίμακες και ως *μπουσελίκ* (*αρμονική μινόρε*), στους λαϊκούς δρόμους.

3. Η *μελωδική μινόρε* κλίμακα (άνοδος *τ-η-τ-τ-τ-η*, κάθοδος *τ-τ-η-τ-τ-η-τ*) αναφέρεται απ' όλους τους συγγραφείς, εκτός των Δ. Χατζημπαλόγλου, Σ. Παλιά, Χ. Νικολόπουλου, Δ. Τριαντάφυλλου, Α. Μαυρομουστάκη, Μ. Μιτσόπουλου, Δ. Μπουκουβάλα και Β. Κουτσοθανάση. Ο Θ. Πολυκανδριώτης περιγράφει την *μελωδική μινόρε* κλίμακα επισημαίνοντας τις διαφορές της από την *φυσική μινόρε*: η διατύπωσή του ωστόσο είναι λάθος, πράγμα που κάνει ακόμα πιο αξιοπαρατήρητο το γεγονός ότι δεν παρουσιάζεται καθαυτή η μελωδική της γραμμή.

²⁰ Στις κλίμακες της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής ανήκουν οι *ματζόρε* (*μείζων*), *μινόρε* (*φυσική*), *αρμονική μινόρε* και *μελωδική μινόρε*. Ωστόσο τη *φυσική μινόρε* θα την περιλάβουμε στην κατηγορία των *μινόρε* δρόμων, διότι ορισμένοι συγγραφείς την εντάσσουν στους λαϊκούς δρόμους είτε ως *φυσική μινόρε* (*ελάσσων*), είτε με άλλες ονομασίες που θα δούμε παρακάτω.

²¹ Ο *νιαβέντ* ωστόσο, πάνω στον οποίο στηρίζεται μια από τις παρατιθέμενες ασκήσεις, δίνεται από τον ίδιο συγγραφέα με τη διάταξη της *φυσικής μινόρε* κλίμακας (*τ-η-τ-τ-η-τ-τ*).

Σε ότι αφορά τους *ματζόρε* λαϊκούς δρόμους, αυτοί κατηγοριοποιούνται κάτω από αυτή την ονοματοθεσία διότι *ματζόρε* είναι η συγχορδία της βάσης τους, τα διαστήματα της οποίας είναι πρώτη, τρίτη μεγάλη και πέμπτη καθαρή.

4. Ορισμένοι συγγραφείς, όπως οι Α. Ρώσσης- Φ. Ελμάς, Θ. Πολυκανδριώτης²², Μ. Μιχαλάκης²³, Δ. Γρηγοριάδης και Δ. Μπουκουβάλας, αναφέρουν την *ματζόρε* κλίμακα που προαναφέρθηκε και ως «δρόμο *ράστ*». Ορισμένοι άλλοι παρουσιάζουν τον παραπάνω δρόμο με διαφορετική διάταξη ο καθένας. Οι Δ. Κούτης και Α. Μαυρομουστάκης αναφέρουν ως δρόμο *ράστ* την κλίμακα: *τ-τ-η-τ-τρ-η-η*. Για τους Χ. Παγιάτη και Γ. Κριωνά η διάταξη είναι: *τ-τ-η-τ-τ-η* (άνοδος) και *τ-η-τ-η-τ-τ* (κάθοδος)²⁴. Ο Χ. Νικολόπουλος προτείνει: *τ-τ-(τ)-η-τ-τ-η* (άνοδος) και *τ-η-τ-(η)-τ-τ-τ* (κάθοδος)²⁵, σχεδόν σε συμφωνία με τον Δ. Τριαντάφυλλο: *τ-τ-τ-η-τ-τ-η* (άνοδος) και *τ-η-τ-τ-η-τ-τ* (κάθοδος). Τέλος, για τον Β. Κουτσοθανάση *ραστ* είναι η κλίμακα: *τ-η-η-η-η-τ-τ-η* (άνοδος) και *τ-η-τ-τ-η-η-[η]-τρ* (κάθοδος)²⁶.

5. Όσοι συγγραφείς αναφέρουν τον δρόμο *χιτζάζ* (*η-τρ-η-τ-η-τ-τ*), τον παρουσιάζουν με την ίδια μελωδική γραμμή και ονοματολογία. Ο Β. Κουτσοθανάσης, εκτός από *χιτζάζ*, τον δρόμο αυτό τον ονομάζει και *χετζάζ*, ίσως όμως να πρόκειται για τυπογραφικό λάθος.

6. Πολύ μικρότερη είναι η ομοφωνία περί του δρόμου που ορισμένοι συγγραφείς, όπως οι Θ. Πολυκανδριώτης, Μ. Μιχαλάκης και Β. Κουτσοθανάσης ονομάζουν *χιτζασκιάρ* (*η-τρ-η-τ-η-τρ-η*), και που η μόνη διαφορά του με τον *χιτζάζ* είναι ότι ο πρώτος έχει τριημιτόνιο αντί για τόνο μεταξύ της έκτης και έβδομης βαθμίδας. Οι Α. Ρώσσης και Φ. Ελμάς ονομάζουν τον δρόμο αυτό *χιτζαστάρ* – *χιτζασκιάρ*, ο Χ. Παγιάτης και ο Χ. Νικολόπουλος τον ονομάζουν *χιτζαζκιάρ*, ο Γ. Κριωνάς τον αποκαλεί *χιτζαζγιάρ*, ο Α. Μαυρομουστάκης και ο Δ. Γρηγοριάδης *χιτζασκάρ*, ενώ ο Δ. Μπουκουβάλας τον ονομάζει *πειραιώτικο*.

7. Ο δρόμος με την διαστηματική διάταξη *τρ-η-η-τ-τ-τ-η* ονομάζεται από τους περισσότερους συγγραφείς *χουζάμ*. Ο Χ. Νικολόπουλος, εκτός από την παραπάνω

²² Ο δρόμος *ράστ* δεν εντάσσεται μέσα στις κλίμακες, ούτε παρουσιάζεται η μελωδική του γραμμή, ωστόσο αναφέρεται σε άσκηση και έχει ακριβώς την ίδια διάταξη με αυτή της *ματζόρε* κλίμακας.

²³ Τον συγκεκριμένο δρόμο τον ονομάζει *ράστ* - *καργκάχ*, αλλά επισημαίνει πως ο αυθεντικός δρόμος *ράστ* στην ανατολική μουσική έχει μόριο στην τρίτη βαθμίδα.

²⁴ Η μόνη διαφορά είναι ότι η έβδομη βαθμίδα στην κάθοδο ελαττώνεται.

²⁵ Αν στις παρενθέσεις μπει ημιτόνιο και τόνοι αντίστοιχα, που είναι μια δεύτερη εκδοχή για τον συγγραφέα, τότε η κλίμακα είναι όμοια με την κλίμακα που αναφέραμε πιο πάνω, που στην κάθοδο ελαττώνεται η έβδομη βαθμίδα.

²⁶ Όπου το ημιτόνιο της παρένθεσης στην κάθοδο είναι, παραδόξως, πάλι σε ανοδική πορεία. Δεν δίνονται διευκρινίσεις γι' αυτό, ούτε και για τα τόσα χρωματικά σημεία που υπάρχουν στην κλίμακα.

εκδοχή, παρουσιάζει και μια δεύτερη, σύμφωνα με την οποία στην κάθοδο της κλίμακας η τέταρτη βαθμίδα αυξάνεται κατά μια δίεση [η-τ-τ(η)-τ-η-τρ]. Ο Μ. Μιχαλάκης ονομάζει αυτή την κλίμακα *χουζάμ-σεγκιάχ*, μόνο που στην επιστροφή, σύμφωνα μ' αυτόν, ελαττώνεται η έβδομη βαθμίδα. Ο Δ. Γρηγοριάδης την ονομάζει *σεγκάχ*. Ο Δ. Μπουκουβάλας, ενώ στον τρίτο τόμο του παρουσιάζει τη συγκεκριμένη κλίμακα ως *χουζάμ*, στον δεύτερο τόμο έχει τρεις εκδοχές: α) τη βασική που προαναφέρθηκε (*τρ-η-η-τ-τ-η*), β) την *τρ-η-η-τ-τ-η-τ* (ελάττωση της έβδομης βαθμίδας) και γ) την πιο βασική, την ένωση των δύο, δηλαδή στην άνοδο η (α) κλίμακα και στην κάθοδο η (β), όμοια με την εκδοχή του Μ. Μιχαλάκη. Τέλος ο Β. Κουτσοθανάσης ονομάζει την συγκεκριμένη κλίμακα *χουζάμ ταμπαχανιώτικο*.

8. Ενδιαφέρουσα είναι επίσης η προσέγγιση ενός δρόμου συγγενικού του (κατά την επικρατούσα άποψη) *χουζάμ* που είδαμε παραπάνω. Σε γενικές γραμμές, η μόνη διαφορά που έχουν, είναι ότι μεταξύ της πέμπτης και έκτης βαθμίδας υπάρχει ημιτόνιο και μεταξύ της έκτης και έβδομης τριημιτόνιο, αντί για τόνο και τόνο αντίστοιχα που είδαμε στον *χουζάμ*. Έτσι λοιπόν η διάταξη του καινούριου δρόμου είναι: *τρ-η-η-τα-η-τρ-η*. Την κλίμακα αυτής της μελωδικής γραμμής, ο Δ. Κούτης την ονομάζει *σεγκάχ*, οι Χ. Παγιάτης και Χ. Νικολόπουλος *σεγκιάχ*. Ο τελευταίος έχει και μια δεύτερη εκδοχή-παραλλαγή αυτού του δρόμου, με αύξηση της τέταρτης βαθμίδας (*τρ-η-[τ]-η-η-τρ-η*). Ο Θ. Πολυκανδριώτης τον ονομάζει *χουζάμ-ράστ*, ενώ ο Γ. Κριωνάς *σεγκιάχ*. Ο Μ. Μιχαλάκης, που τον αποκαλεί *χουζάμ-ταμπαχανιώτικο*, επισημαίνει επιπλέον ότι ο δρόμος αυτός είναι γνωστός και ως *πειραιώτικος*, λόγω των τραγουδιών για τον Πειραιά που γράφτηκαν πάνω σ' αυτόν. Οι Α. Μαυρομουστάκης, Δ. Μπουκουβάλας και Β. Κουτσοθανάσης τον αποκαλούν *σεγκάχ*, ο τελευταίος μάλιστα και *σανγκάχ*, αλλά ίσως να πρόκειται και πάλι για τυπογραφικό λάθος. Τέλος, ο Δ. Γρηγοριάδης τον ονομάζει *χουζάμ*.

9. Τελειώνοντας με την κατηγορία των *ματζόρε* δρόμων, πρέπει να πούμε ότι η συντριπτική πλειοψηφία των συγγραφέων αναφέρει τον δρόμο *η-τρ-τ-η-η-τρ-η* ως *πειραιώτικο*. Ο Μ. Μιχαλάκης τον αναφέρει μόνο σε υποσημείωση. Οι Γ. Κριωνάς και Α. Μαυρομουστάκης σαν *πειραιώτικο* αναφέρουν τον δρόμο: *τ-τ-τ-η-η-τρ-η*, ενώ ο Δ. Μπουκουβάλας αναφέρει αυτόν τον δρόμο ως *χιτζαζιγιάρ*.

10. Από τις *μινόρε* κλίμακες, η πρώτη που παρουσιάζεται είναι η «φυσική» *μινόρε* κλίμακα, η σχετική της *ματζόρε* (*μείζονος*) κλίμακας της δυτικής μουσικής, η διάταξη της οποίας είναι: *τ-η-τ-τ-η-τ-τ*. Οι Α. Ρώσσης και Φ. Ελμάς την αναφέρουν ως *νιαγάρ*

(καθαρό μινόρε - φυσική ελάσσων), οι Χ. Παγιάτης, Γ. Κριωνάς²⁷ και Β. Κουτσοθανάσης ως διατονικό μινόρε - νησιώτικο μινόρε και ο Χ. Νικολόπουλος απλώς ως μινόρε. Ο Θ. Πολυκανδριώτης, εκτός από φυσική μινόρε, σε μια άσκηση αναφέρει τη συγκεκριμένη κλίμακα μια ως *νιαβέντ* και μια ως *ουσάκ*. το πιο πιθανό είναι να πρόκειται για αθέλητο λάθος. Ο Τρ. Δαβίτος την αποκαλεί *διατονική μινόρε*, ενώ ο Μ. Μιχαλάκης *μινόρε*, εντάσσοντάς τη στις δυτικές κλίμακες, αλλά και *νιαβέντ* ως λαϊκό δρόμο. Ο Α. Μαυρομουστάκης την ονομάζει *νησιώτικη* και ο Δ. Μπουκουβάλας *νιαβέντ*. Τέλος οι Δ. Κούτης, Θ. Πολυκανδριώτης και Γ. Κώτσαρης την εντάσσουν στις δυτικές κλίμακες ως *φυσική μινόρε*.

11. Ο *ουσάκ* είναι ένας από τους λίγους δρόμους που έχει την ομοφωνία όλων των συγγραφέων και ως προς την ονοματολογία και ως προς την διάταξη της κλίμακας: *η-τ-τ-τ-η-τ-τ*. Μόνο ο Θ. Πολυκανδριώτης όπως προαναφέρθηκε, σε μια άσκηση, ονομάζει *ουσάκ* και το *φυσικό μινόρε*, μάλλον από αβλεψία. Ο Χ. Παγιάτης επισημαίνει ότι είναι γνωστός και ως *κιουρδί*, και ο Μ. Μιχαλάκης το αποκαλεί *ουσάκ - κιουρδί*, αλλά σημειώνει πως το κανονικό *ουσάκ* της Ανατολής έχει μόριο στη δεύτερη βαθμίδα και το διάστημα μεταξύ της πρώτης και δεύτερης βαθμίδας είναι μεγαλύτερο του ημιτονίου που έχει το *κιουρδί*. Τέλος ο Δ. Γρηγοριάδης το αποκαλεί *ουσάκ - κιουρντί* επισημαίνοντας μεν πως ο *ουσάκ* είναι πολύ κοντά με τον *κιουρδί* αλλά δίχως να περιγράφει τον τελευταίο.

12. Σε ο,τι αφορά την κλίμακα με διάταξη διαστημάτων *τ-η-τρ-η-η-τρ-η*, οι Χ. Παγιάτης, Χ. Νικολόπουλος, Τρ. Δαβίτος, Γ. Κριωνάς, Δ. Γρηγοριάδης και Β. Κουτσοθανάσης συμφωνούν στην ονομασία *νιαβέντ*, ο τελευταίος μάλιστα προσθέτοντας ότι λέγεται και *τσιγγάνικο μινόρε*. *Τσιγγάνικο* τον ονομάζει και ο Δ. Μπουκουβάλας. Οι Α. Ρώσσης και Φ. Ελμάς την αποκαλούν *νιαβέντ με σολ#*, προφανώς από την αύξηση της τέταρτης βαθμίδας του *νιαβέντ* από τονικότητα *ρε-βέβαια*, σε άλλες τονικότητες δεν υπάρχει καν *σολ#*, ωστόσο διευκρινίσεις δεν δίνονται γι' αυτό. Ο Μ. Μιχαλάκης καταγράφει διάφορες ονομασίες με τις οποίες είναι γνωστός αυτός ο δρόμος: στα αραβικά ως *νεβεσέρ*, στα τούρκικα ως *ναβαθάρ* ή *νιαβέντ καμπίρ*, στην Ουγγαρία ως *τσιγγάνικο μινόρε*, ενώ στην Ελλάδα προσθέτει και την εκδοχή του ως *πειραιώτικο μινόρε*.

13. Όλοι οι συγγραφείς συμφωνούν για την ονοματολογία και τη μελωδική γραμμή του δρόμου, ο οποίος είναι γνωστός ως *σαμπάχ*: *τ-η-η-τρ-η-τ-τ*. Ορισμένοι, όπως

²⁷ Την παρουσιάζει δυο φορές με διαφορετική ονομασία.

ο Χ. Νικολόπουλος και ο Δ. Γρηγοριάδης, σημειώνουν πως ο δρόμος αυτός επίσης μπορεί να έχει ελαττωμένη την όγδοη βαθμίδα.

14. Αντίθετα, υπάρχει πολυφωνία στους συγγραφείς που εξετάζουμε σε ό,τι αφορά το δρόμο του οποίου η μελωδική γραμμή είναι, κατά βάση, *τ-η-τ-η-τρ-η-τ*. Η πολυφωνία αφορά ορισμένες παραλλαγές ως προς τη διάταξη αυτή, αλλά και μικρές αλλαγές στην ονοματολογία. Οι Γ. Κριωνάς, Α. Μαυρομουστάκης, Δ. Γρηγοριάδης, Δ. Κούτης και Χ. Παγιάτης αποκαλούν αυτή κλίμακα *καρτζιγάρ*. Ο τελευταίος μάλιστα επισημαίνει ότι είναι γνωστή και σαν *καρτζιγιάρ*, αλλά θεωρεί πιο σωστή την πρώτη ονομασία. Ο Δ. Μπουκουβάλας αντίθετα προτιμά το *καρτζιγιάρ*. Ο Θ. Πολυκανδριώτης την ονομάζει *γκιουρντί*, ο Μ. Μιχαλάκης *γιουρντίν - καρτσιγάρ*. Οι Α. Ρώσσης και Φ. Ελμάς την παρουσιάζουν δύο φορές επίσης με την ονομασία *γκιουρντί*. Αυτό που δεν εξηγείται, είναι γιατί τη μια τον κατατάσσουν στους *μινόρε* δρόμους και την άλλη στους *ματζόρε*. Την πρώτη φορά ο δρόμος είναι: *η-τ-τ-η-τρ-η-τ*, δηλαδή όπως τον αναφέραμε παραπάνω με τη διαφορά ότι μεταξύ της πρώτης και δεύτερης βαθμίδας υπάρχει διάστημα ενός ημιτονίου αντί για τόνου και τη δεύτερη φορά η διάταξη της κλίμακας είναι: (άνοδος) *η-τ-τ-η-τρ-η-τ* και (κάθοδος) *τ-η-τρ-η-τ-η-η*. Ο Χ. Νικολόπουλος τον ονομάζει *κιουρντί* με άνοδο *τ-η-τ-η-τρ-η-τ* και κάθοδο *τ-η-τρ-η-τ-(τ)-η*, αλλά σημειώνει πως συναντάται και ως *καρτσιγάρ* και ως *καρτσιγιάρ*, ονομασίες όμως που δεν επικρατούν. Τέλος ο Β. Κουτσοθανάσης αναφέρει και τον δρόμο *κιουρντί* με άνοδο *τ-η-τ-η-τρ-η-τ* και κάθοδο *τ-τ-η-τ-τ-η-τ* (*φυσική μινόρε*), και την ονομασία *καρτζιγάρ*, αλλά δίχως περιγραφή.

15. Ακόμα πιο μεγάλη είναι η πολυφωνία σε ό,τι αφορά το δρόμο που έχει μελωδική διάταξη *τ-η-τρ-η-τ-η-τ*, δηλαδή σαν τον *χιτζάζ*, μόνο που ξεκινά από την έβδομη βαθμίδα του. Τον συγκεκριμένο δρόμο οι Α. Ρώσσης και Φ. Ελμάς τον ονομάζουν *δημοτικό*. Οι Γ. Κριωνάς και ο Δ. Μπουκουβάλας *ποιμενικό μινόρε*, το ίδιο και ο Χ. Παγιάτης, ο οποίος ωστόσο σημειώνει πως ονομάζεται και *ρουμάνικο μινόρε*, *σουζινάκ* και *νιγρίζ*. Ο Χ. Νικολόπουλος τον αποκαλεί *ρουμάνικο*, ο Μ. Μιχαλάκης *νιγρίζ*, οι Α. Μαυρομουστάκης και Δ. Κούτης *νιαβέντ*, ο Δ. Γρηγοριάδης *νικρίζ* και ο Β. Κουτσοθανάσης *σουζινάκ*, *ρουμάνικο*, *πειραιώτικο μινόρε* και *ποιμενικό*. Ο τελευταίος αναφέρει επίσης την ονομασία *νιγρίζ*, δίχως όμως να περιγράφει το δρόμο.

Ξεχωριστή ενότητα στην προσέγγισή μας αποτελούν ορισμένοι δευτερεύοντες δρόμοι - κλίμακες, οι οποίοι είτε χρησιμοποιούνται σπάνια, είτε αναφέρονται

μεμονωμένα στις μεθόδους που εξετάζουμε, είτε δεν εντάσσονται σε καμιά από τις κατηγορίες που προαναφέρθηκαν.

Οι Δ. Κούτης, Α. Μαυρομουστάκης και Δ. Μπουκουβάλας αναφέρουν ως *γιουρντίν* την κλίμακα *τ-η-τ-τ-η-τ*. Την ίδια κλίμακα οι Γ. Κριωνάς και Χ. Παγιάτης την αποκαλούν *κιουρδί*. ο τελευταίος επισημαίνει ότι κάποιιοι την αποκαλούν *νησιώτικο μινόρε* από τα νησιώτικα τραγούδια που έχουν γραφεί πάνω στο δρόμο αυτόν.

Ο Χ. Παγιάτης είναι ο μόνος από τους συγγραφείς της συλλογής μας που αναφέρει μια πλειάδα επιπλέον δρόμων, τον *χουσεϊνί*: (άνοδος) *τ-τ-η-τ-τ-η-τ* και (κάθοδος) *τ-τ-η-τ-τ-η-τ* (*φυσική μινόρε*), το *νεβεσέρι*: *η-τ-η-τρ-η-τ-η*, με ελαττωμένη την όγδοη βαθμίδα, τον *ταμπαχανιώτικο*: *τ-τ-η-τ-η-τρ-η*, τον *τσιγγάνικο* δρόμο: (άνοδο) *η-τρ-η-η-τρ-η-τ* και (κάθοδο) *τ-τ-η-τ-η-τ-τ*, την κλίμακα *Ανδαλουσίων της Ισπανίας*: (άνοδος) *η-τρ-η-τ-η-τρ-η* (ο κατά μία άποψη *χιτζασκιάρ*) και (κάθοδος) *τ-τ-η-τ-τ-η* (κατά την επικρατούσα άποψη *ουσάκ*) και τον δρόμο *μαγιέ*: *τρ-η-η-τ-η*. Επίσης αναφέρει πως η *ματζόρε* κλίμακα είναι ίδια με τον αρχαίο *λύδιο* τρόπο, ο δρόμος *ράστ* στην κατιούσα κίνησή του με ελαττωμένη την έβδομη βαθμίδα υπήρχε στην αρχαιότητα ως *υποφρύγιος* τρόπος από *σολ* σαν βάση και τέλος τις κινήσεις *ράστ ατζέμ* ή *ράστ αχούρ* και *νεβά*, που δεν είναι χρήσιμο να αναλυθούν εδώ.

Ο Δ. Γρηγοριάδης σημειώνει πως τον *ουσάκ* - *κιουρντί* οι αρχαίοι έλληνες τον ονόμαζαν *δώριο* αρμονία. Αναφέρει τον *σουζινάκ*: *τ-τ-η-τ-η-τρ-η*, για τον οποίο δηλώνει πως πολλοί τον παρομοιάζουν με τον *νικρίζ*, τον *χουσεϊνί*: (άνοδο) *τ-η-τ-τ-τ-η-τ* και (κάθοδο) *τ-τ-η-τ-τ-η* (*ουσάκ*) και τέλος τον *νεβά*: (άνοδο) *η-τ-τ-τ-τ-η-τ* και (κάθοδο) *τ-τ-η-τ-τ-η* (*ουσάκ*).

Ο Δ. Χατζημπαλόγλου παρουσιάζει την *πεντάφθογγη* κλίμακα: *φα-ντο-σολ-ρε-λα*²⁸, την *χρωματική* (από *λα-λα*) και τον *δώριο* τρόπο: *τ-τ-η-τ-τ-η* (κάθοδο-άνοδο).

Ο Χ. Παγιάτης παρουσιάζει τη *χρωματική* κλίμακα, η οποία στην άνοδο ξεκινά από τη *ντο#*, δεν παίζει τη *φα*, ούτε την επάνω *ρε*, αλλά παίζει την επάνω *φα* καταλήγοντας στην *φα#*. Στην κάθοδο, ξεκινά με την *σολb*, δεν παίζει την *ρε*, ούτε τη *φα*, αλλά παίζει το *ρε* χαμηλά καταλήγοντας στην *ρεb*. Η πιο πιθανή εξήγηση για την παράλειψη των φθόγγων αυτών είναι η εξυπηρέτηση της δαχτυλοθεσίας πάνω στον μάνικα (ταστιέρα) του μπουζουκιού. Τη *χρωματική* κλίμακα αναφέρουν επίσης οι Σ. Παλιάς και Γ. Κώτσαρης.

Ο Θ. Πολυκανδριώτης παρουσιάζει την *ελαττωμένη* κλίμακα: *η-τ-η-τ-η-τ-η-τ*.

²⁸ Δίνεται με αυτή την διάταξη. Διαδοχικά και με βάση το *ντο* η κλίμακα είναι *ντο-ρε-φα-σολ-λα*.

Ο Μ. Μιχαλάκης αναφέρει τους αρχαιοελληνικούς τρόπους που βγαίνουν από τις βαθμίδες της *μείζονος - ματζόρε* κλίμακας: 1) *ιωνικός*, 2) *δωρικός*, 3) *φρυγικός*, 4) *λυδικός*, 5) *μιξολυδικός*, 6) *αιολικός*, 7) *λοκρικός*. Επίσης αναφέρει την *πεντατονική* κλίμακα: *ντο-ρε-μι-σολ-λα*. Τέλος εξηγεί πώς βγαίνουν και άλλες κλίμακες από τις βαθμίδες διαφόρων δρόμων, όπως επίσης και άλλες *πεντατονικές*.

Ο Χ. Νικολόπουλος επισημαίνει πως το *μινόρε* είναι ο *αιολικός* τρόπος, το *ουσάκ* ο *φρυγικός* τρόπος και πως ο δρόμος *κιουρντί*: (άνοδο) *τ-η-τ-η-τρ-η-τ* και (κάθοδο) *τ-η-τρ-η-τ-(τ)-η*, που αναφέρει, μπορεί να ονομάζεται και *καρτσιγιάρ* και το *κιουρντί* να είναι ο *δωρικός* τρόπος: *τ-η-τ-τ-η-τ*, αλλά δεν επικρατεί.

Στο βιβλίο του, κοντά στην προσπάθεια συστηματικής παρουσίασης που καταβάλει, ο Δ. Μπουκουβάλας δεν παραλείπει να επισημάνει πως τις κλίμακες - δρόμους στις οποίες αναφέρεται μπορεί να τις συναντήσει κανείς με διαφορές και παραλλαγές στις ονομασίες και στην μελωδική τους γραμμή. Η παρατήρηση αυτή είναι ενδεικτική της πολυπλοκότητας που είναι το βασικό χαρακτηριστικό της ονοματολογίας, αλλά και της διαστηματικής διάταξης των λαϊκών δρόμων, ως απόρροια μακροχρόνιων πρακτικών, που δεν γνώρισαν ποτέ καταγραφή και ομογενοποίηση. Αυτό εξηγεί και την εικόνα που δίνουν οι μέθοδοι του μπουζουκιού, με τις ασυμφωνίες, τις ασυνέχειες και την αποσπασματικότητα του υλικού που περιγράψαμε.

Ε. ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ

Μια άλλη παράμετρος, που μας απασχόλησε στη διάρκεια της μελέτης μας, είναι τα τραγούδια και οι μελωδίες που έχουν περιλάβει στα βιβλία τους οι συγγραφείς. Αυτά αποτελούν σημαντικό εργαλείο, για να εννοήσουμε το πνεύμα του συγγραφέα στην προσπάθεια που κάνει να μεταδώσει στους αναγνώστες του, όχι μόνο την τεχνική, αλλά και το ύφος του μπουζουκιού.

Οι Α. Ρώσσης και Φ. Ελμάς, στο πρώτο τεύχος τους δεν παραθέτουν παρά μόνο δυο τραγούδια, και μάλιστα δυσδιάκριτα μέσα στο σύνολο των λοιπών ασκήσεων. Άλλωστε και αυτά προτείνονται ουσιαστικά ως άσκηση· χαρακτηριστικό είναι ότι σημειώνονται ως «παραδοσιακά» και δεν φέρουν καν τίτλο. Το ένα είναι ο *Γιατρός*, και το δεύτερο τα *Τρίγωνα κάλαντα*. Είναι γραμμένα με ρυθμική αγωγή 4/4 και η μικρότερη αξία είναι του ογδούου.

Στο δεύτερο τεύχος τους, οι ίδιοι συγγραφείς παραθέτουν μια πολύ μεγαλύτερη συλλογή από τραγούδια παιδικά και παραδοσιακά - λαϊκά, σε διασκευές των συγγραφέων: *Πέρα στους πέρα κάμπους*, *Κάτω στο γιαλό*, *Hana nagila*, ένας μπάλλος, *Ο μέρμηγκας*, το χασαποσέρβικο του Καραγκιόζη, ένα χασαποσέρβικο ποτ πουρί, *Παποράκι του Μπουρνόβα*, *Στο 'πα και στο ξαναλέω*, ένα ακόμη χασαποσέρβικο, *Σ' αγαπώ γιατί 'σαι ωραία*, *Μια βοσκοπούλα αγάπησα*, το Ταυταλιανό χασάπικο, *Θαλασσάκι μου*, *Ένα Σαββάτο βράδυ* (τραγούδι ανατολικής Θράκης, σε ήχο α'), *Μέσα στο Τσανάκαλε* (ρυθμός 4/8, ήχος α'), *Προσφυγοπούλα* (ήχος α), *Άιντε Μανταλιώ και Μανταλένα*, *Τικ τακ*, *Της αμόνης τα παιδιά* (με τον χαρακτηρισμό «παραδοσιακό»), *Η πιο καλή γκαρσόνα* (με το χαρακτηρισμό «σφυρναϊκό»), *Ήσουν ξυπόλυτη*, *Έλα απόψε στον Θωμά και Έχε γεια Παναγιά*. Των τραγουδιών αυτών δίνεται μόνο η μελωδική γραμμή, χωρίς στίχους και συγχορδίες. Είναι εμφανές ότι καμιά αισθητική λογική δεν υπαγορεύει την επιλογή των ετερόκλητων αυτών κομματιών, που δεν μπορούν βέβαια να θεωρηθούν αντιπροσωπευτικά του φυσικού ρεπερτορίου του μπουζουκιού.

Στη μέθοδο του Δ. Κούτη, το έκτο και τελευταίο μέρος περιλαμβάνει επίσης ένα σύνολο απολύτως ετερόκλητων τραγουδιών, κυρίως χριστουγεννιάτικα και έντεχνα, με συγχορδίες, αλλά χωρίς στίχους: *Χιόνια στο καμπαναριό*, κάλαντα Χριστουγέννων, *Γερακίνα*, *Ετίναξε την ανθισμένη αμυγδαλιά*, *Μπάρμπα Γιάννη (Ο κανατάς)*, *Αιγιώτισσα*, *Άπονη ζωή* (Σταύρου Ξαρχάκου), *Ο δρόμος*, *Θα σε ξανάβρω στους μπαξέδες* (Ηλ.

Ανδριόπουλου), *Τα δάκρυά μου είναι καυτά* (Σταύρου Ξαρχάκου), *Τζαμάικα* (Μ. Λοΐζου), χορό χασαποσέρβικο και *Ζούσα μοναχός* (Β. Τσιτσάνη).

Ο Δ. Χατζημπαλόγλου έχει μια διαφορετική προσέγγιση. Χρησιμοποιεί αποσπάσματα παραδοσιακών και δημοτικών τραγουδιών, όπως *Μακεδονία*, *Σαράντα παλικάρια*, *Αιγιώτισσα*, ένα ποντιακό και *Πέρδικα*. Όλα τα υπόλοιπα τραγούδια, διαφόρων ρυθμών, χασάπικο, γρήγορο χασάπικο, καρσιλαμά, τσάμικο, 5/8, 6/8, τσιφτετέλι, ζεϊμπέκικο, βαλς κτλ., είναι συνθέσεις του συγγραφέα. Ανάμεσα σ' αυτά συναριθμούνται το *Έλατο* και κάποιες μουσικές ιδέες από τις φούγκες του Johann Sebastian Bach. Το ρεπερτόριο αυτό έχει συγκροτηθεί για να εξυπηρετήσει την επεξεργασία, κατανόηση και εφαρμογή της θεωρίας. Είναι ωστόσο εντυπωσιακό το πόσο απομακρύνεται από την καθαυτή κουλτούρα του οργάνου.

Αντίθετα, στη μέθοδο για μπουζούκι του Χ. Παγιάτη επιλέγονται αποκλειστικά συνθέσεις λαϊκών δημιουργών, όπως των Μ. Χιώτη, Α. Καλδάρα, Μ. Βαμβακάρη, Ι. Παπαϊωάννου, Β. Τσιτσάνη κ.ά.: *Μπουφετζής*, *Καιζή*, *Τι τα θες*, *Πάμε Φάληρο*, *Μαύρα μάτια*, *μαύρα φρύδια*, *Έλα να πάμε τσάρκα*, *Θα σε περιμένω απόψε*, *Βάρκα γιαλό*, *Πολλές φορές*, *Όσο αξίζεις εσύ*, *Πάρε το δάκρυ μου*, *Φραγκοσυριανή*, *Η γκαρσόνα*, *Πολίτικο χασάπικο*, *Καροτσέρη τράβα*, *Φουρό*, *Παλαμάκια*, *Τα ματόκλαδά σου λάμπουν*, *Δεν ξέρω πόσο σ' αγαπώ*, *Άνοιξε άνοιξε*, *Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι*, *Χατζηκυριάκειο*, *Η άμαξα μες στη βροχή*, *Σβήσε τη φλόγα*, *Σ' ένα βράχο φαγωμένο*. Στο τέλος δίνεται και ένα απόσπασμα του *Rondo alla turka* του Mozart. Τα παραπάνω τελούν χρέη πρακτικής εφαρμογής της θεωρίας και των δρόμων του εκάστοτε μαθήματος, κατ' αντιστοιχία με τις ασκήσεις. Τα περισσότερα τραγούδια περιλαμβάνουν και στίχους.

Ακόμα πιο συστηματικός είναι στις επιλογές του ο ίδιος συγγραφέας στο βιβλίο του για τους λαϊκούς δρόμους. Επιλέγονται παραδείγματα σε διάφορους ρυθμούς, για τους οποίους όμως δεν γίνεται καμιά θεωρητική αναφορά. Δίνονται όμως οδηγοί αυτοσχεδιασμών, που χρησιμεύουν ως παραδείγματα για την κατανόηση των δρόμων και της λειτουργίας τους. Τα αποσπάσματα των (ως επί το πλείστον ενυπόγραφων) λαϊκών τραγουδιών που παραθέτει συνοδεύονται από στίχους και συγχορδίες: *Πέντε χρόνια δικασμένος* του Γ. Παπάζογλου, *Ο πασατέμπος* του Μ. Χιώτη, *Η άτακτη* του Μ. Βαμβακάρη, *Το χρήμα δε το λογαριάζω* του Μ. Χιώτη, *Μεμέτης* και *Συννεφιασμένη Κυριακή* του Βασίλη Τσιτσάνη, *Ζέππος* του Γ. Παπαϊωάννου, *Σούστα* του Μ. Χιώτη, *Με λένε Περικλή* του Α. Καλδάρα, *Αλεξαντριανή* του Μ. Βαμβακάρη, *Στα Τρίκαλα στα δυο*

στενά του Β. Τσιτσάνη, *Γιατί γλυκιά μου κλαις* του Α. Καλδάρη, *Ίσως αύριο* του Β. Τσιτσάνη, *Αϊβαλιώτικο*, *Ρίζε τσιγγάνα τα χαρτιά* του Μ. Βαμβακάρη, *Αρμενάκι*, *Θερμαστής* του Γ. Μπάτη, *Η ραχούλα*, *Χάθηκες* του Γ. Ζαμπέτα, *Είναι αργά* του Μ. Χιώτη, *Λίγα ψίχουλα* του Στ. Τζουανάκου.

Ο Στ. Παλιάς επιλέγει να καλύψει στο βιβλίο του ένα πολύ ευρύτερο περιεχόμενο, το οποίο περιλαμβάνει τραγούδια παιδικά, τραγούδια ευρωπαϊκά, αλλά και λαϊκά και συνθέσεις του ίδιου του συγγραφέα, γραμμένα τα περισσότερα με συγχορδίες για κιθάρα (στο πεντάγραμμο και συμβολικά π.χ. *do, sol*, κτλ.), δίχως όμως στίχους και δαχτυλοθεσία. Τα τραγούδια ευρωπαϊκού ύφους δίνονται με συγχορδίες (συμβολικά, όχι σε πεντάγραμμο), και είναι βασισμένα στα εκάστοτε δεδομένα της θεωρίας. Στο τέλος του τελευταίου μέρους δίνονται έντεχνα τραγούδια με συγχορδίες, δημιουργίες του ίδιου του συγγραφέα, αλλά και άλλων γνωστών συνθετών: *Το ποντικάκι*, *Η Βαρκούλα*, *Το πουλάκι*, *Η κούκλα*, *Το αρκουδάκι*, *Τα κάλαντα Χριστουγέννων*, *Μες στη ζωή*, *Στην ακρογιαλιά*, *Περιστεράκι*, *Kazaska*, *Νοσταλγία*, *Τυρόλο*, *Τα παιδιά Τραγουδούν*, *Η πεταλούδα*, *Σ' αγαπώ*, *Φεύγει το τρένο*, *Η καρδερίνα*, *Μέσα στο γιαλό*, *Κούκος*, *Το καλό παιδάκι*, *Τα μάτια*, *Το εύθυμο διαβολάκι*, *Ο αργαλειός*, *Χαρούμενο πρωινό*, *Η καλή καρδιά*, *Η καρδιά του αλήτη*, *Ανατολίτικο ταγκό*, *Το βαλς των ονείρων*, *Θέλω γυναίκες πολλές*, *Η τσελιγγοπούλα*, *Μάρω Μάρω*, *Τούμπα*, *Στο βουνό*, *Σπανιόλα*, *Περίπατος*, *Μαρία*, και ορισμένες ακόμα μελωδίες βαλς και ταγκό. Προς στο τέλος του βιβλίου υπάρχουν συνθέσεις του ίδιου του συγγραφέα: *Όταν πίνεις το κρασάκι*, *Αησμονιά*, *Θυμήσου*, *Φύγε και Αύριο*. Ακολουθούν τα γνωστά *Μη μου χτυπάς τα μεσάνυχτα την πόρτα*, *Βρέχει ο θεός*, *Σ' έβλεπα στα μάτια*, *Ήλιε μου καρaboκύρη* του Δ. Μούτση, *Όνειρο απατηλό* του Α. Καλδάρη, *Φιλί φιλί* του Δ. Λυμπερόπουλου, *Και περπατώ* του Γ. Κανελλίδη, *Με πήρε η νύχτα* του Μ. Πλέσσα, *Το φεγγαράκι* του Μ. Χατζιδάκι, *Μικρή Πλακιώτισσα* του Α. Σπάθη, *Tango romanzo* και *Fox trot*. Πρέπει να επισημάνουμε ότι δεν δίνονται στίχοι, αλλά μόνο συγχορδίες.

Ο Χρήστος Νικολόπουλος προσφέρει βέβαια παρτιτούρες αποσπάσματα λαϊκού ρεπερτορίου, όπου δίνονται οι συγχορδίες μα παραλείπονται οι στίχοι, αλλά των περισσότερων μουσικών παραδειγμάτων συνθέτης είναι ο ίδιος. Μάλιστα ο χρήστης της μεθόδου του μπορεί να ακούσει όλα αυτά τα τραγούδια, εκτελεσμένα από τον ίδιο στο *cd* που συνοδεύει την έκδοση. Είναι προφανές ότι ο Νικολόπουλος δίνει εδώ το προσωπικό του στίγμα ως δεξιότηχνης: αυτό που αποτυπώνει η μέθοδός του δεν είναι

μια γενική και «αντικειμενική» εικόνα του κόσμου του μπουζουκιού, αλλά η προσωπική του πείρα, όπως αποκρυσταλλώνεται στο δικό του ύφος σύνθεσης και εκτέλεσης. Τα τραγούδια είναι τα εξής: *Ο τραγουδιστής, Καινούρια ζωή, Οι αισθηματίες, Ποια είσαι συ, Αμάν, Της καληνύχτας τα φιλιά, Με το στόμα γεμάτο φιλιά, Αγάπησέ με, Την Παρασκευή το βράδυ, Αστρα-φώτα, Και γεια σου Ελλάδα, Νύχτα καλή, Με σκότωσε γιατί την αγαπούσα, Οι νταλίκες, Το λίγο, Κάτσε καλά, Δεν υπάρχουν άγγελοι, Ζήλεια μου, Υπάρχω, Οι κυβερνήσεις πέφτουνε, Η καρδιά μου ας όψεται, Με τσάκιες με γέρασες, Το χαμόγελο της Σημέλας, Τι θέλεις από μένανε, Γράμμα στο πέλαγο, Ο άνεμος της Πρέσπας, Αγριολούλουδο, Θαλασσινό ειδύλλιο, Μάνα γλυκιά και, τέλος, ορισμένα ορχηστρικά κομμάτια.*

Ακριβώς με την ίδια λογική συγκροτείται το ρεπερτόριο που προτείνει ο Θανάσης Πολυκανδριώτης. Στο κεφάλαιο των λαϊκών δρόμων εντάσσει ως παράδειγμα τραγούδια (με τις συγχορδίες, αλλά όχι τους στίχους τους) που χαρακτηρίζονται από την εκάστοτε παρουσιαζόμενη κλίμακα, και που είναι συνθέσεις του ίδιου και του πατέρα του: *Τα μάζεψα τα πράγματα, Τα πήρες όλα, Ζηλεύω ζηλεύω, Ζηλεύω τα πουλιά, Τα βάσανά μου, Άνθρωπε μην σκοτίζεσαι, Και όλο κλαίω.*

Ο Γιώργος Κριωνάς δεν αφιερώνει πού χώρο στο ζήτημα του ρεπερτορίου και περιορίζεται να παραθέσει έξι μόνο τραγούδια. Το ένα είναι η *Παξιμαδοκλέφτρα*, δοσμένο με στίχους και συγχορδίες, και τα υπόλοιπα πέντε είναι παραδοσιακά (σόλο) με συγχορδίες, διασκευές του συγγραφέα.

Το ίδιο λιτή είναι και η μέθοδος του Γ. Κώτσαρη, που περιλαμβάνει στις τελευταίες σελίδες τρία παραδοσιακά τραγούδια και ένα οργανικό, δίχως συγχορδίες, αλλά με τους στίχους και με βοήθεια ταμπλατούρας. Τα τραγούδια είναι: *Άντε Μανταλιώ και Μανταλένα, Τζιβαέρι, Σ' αγαπώ γιατί είσ' ωραία* και το *Πολίτικο χασάπικο*.

Είναι αξιοσημείωτο ότι, ενώ ο Κριωνάς συντάσσει μέθοδο για τετράχορδο και ο Κώτσαρης για τρίχορδο μπουζούκι, αυτό είναι κάτι που καθόλου δεν αποτυπώνεται στο ρεπερτόριο που προτείνουν.

Ο Μανώλης Μιχαλάκης δίνει όπως είδαμε ιδιαίτερη σημασία σε κλίμακες και συγχορδίες, και περιορίζει την παράθεση παραδειγμάτων από το ρεπερτόριο μόνο σε

δου ορχηστρικά τραγούδια, γραμμένα χωρίς συγχορδίες: το ένα είναι του Γ. Κατσαρού, ο *Επιπόλαιος*, ενώ το δεύτερο είναι το σόλο του Μπέμπη (Γιάννη Στεργίου).

Ο Α. Μαυρομουστάκης εμπλέκει το ρεπερτόριο στη λογική των ασκήσεων, δίνοντας αρχικά έναν καρσιλαμά και ένα ζειμπέκικο, που δεν προσδιορίζεται αν είναι ασκήσεις ή τραγούδια, και στη συνέχεια τη *Γερακίνα* και τη *Μαρία* σε ρυθμό καλαματιανό, έναν καρσιλαμάς (τούρκικο) και ένα τσιφτετέλι, χωρίς συγχορδίες και στίχους.

Το ίδιο ακριβώς παρατηρούμε και στο βιβλίο του Μ. Μητσόπουλου, όπου υπάρχουν κάποιες μελωδίες σε διάφορες ρυθμικές αγωγές (π.χ. συρτάκι, νησιώτικο μπάλλος, δημοτικά και λαϊκά μοτίβα, χορός Χαλκιδικής κτλ.), που έχουν περισσότερο χαρακτήρα εφαρμοσμένης άσκησης. Ως τραγούδια σημειώνονται τα: *Η Βαγγελιώ*, *Ήθελα να 'ρθω*, *Τρία παιδιά Βολιώτικα*, *Ο αετός* και *Η Καραγκούνα*, όλα χωρίς συγχορδίες και στίχους.

Και οι δυο πιο πάνω συγγραφείς φαίνεται να πριμοδοτούν το δημοτικό ρεπερτόριο σε σχέση με το λαϊκό, που είναι ωστόσο το φυσικό πλαίσιο του μπουζουκιού. Ίσως να αποφεύγουν με τον τρόπο αυτό να «χρωματίσουν» αισθητικά την προσέγγισή τους, παραμένοντας σε πεδία που δεν επιδέχονται αμφισβήτηση και όπου μπορούν να συναντηθούν τάσεις ευρύτερης αποδοχής.

Ο Δ. Γρηγοριάδης επιλέγει για την μέθοδό του επώνυμα αποσπάσματα τραγουδιών του λαϊκού-ρεμπέτικου ρεπερτορίου: *Συννεφιασμένη Κυριακή* (Β. Τσιτσάνη), *Μπήκε ο χειμώνας* (Π. Τούντα), *Η καλοκαιριά* (Μ. Βαμβακάρης), *Όλοι οι ρεμπέτες* (Μ. Βαμβακάρη), *Πάπλωμα* (Γ. Μητσάκη), *Τι σε μέλλει εσένα* (Β. Τσιτσάνη), *Εγώ θέλω πριγκηπέσα* (Β. Τούντα), *Για κοίτα κόσμε* (Β. Τσιτσάνη), *Γι' αυτά τα μαύρα μάτια σου* (Β. Τσιτσάνη), *Σάλα σάλα*, *Βάλε με στην αγκαλιά σου*, *Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι* (Απ. Καλδάρη), *Χρόνια μες στην Τρούμπα* (Μ. Βαμβακάρη) και ο *Μποχώρης*.

Στα τρία τεύχη της μεθόδου του, ο Δ. Μπουκουβάλας έχει καταναείμει θεματικά το ρεπερτόριο. Στο πέμπτο μέρος του πρώτου τεύχους, έχει επιλέξει κατά κύριο λόγο τραγούδια δημοτικά, υπάρχουν όμως και άλλα διάσπαρτα όπως βαλς, μαρς και άλλες μελωδίες δίχως τίτλο. Δεν είναι ξεκάθαρο αν είναι τραγούδια ή επινοημένες ασκήσεις, και πάντως δεν γίνεται καμιά περαιτέρω αναφορά στο πλαίσιο προέλευσής τους, π.χ. στους ελληνικούς ρυθμούς και χορούς. Τα τραγούδια, που συνοδεύονται από

συγχορδίες, είναι τα εξής: *Κάτω στο γιαλό, Πεντοζάλης, Κερκυραϊκός, Τσακώνικος, Πέρα στους πέρα κάμπους, Ροδίτικος, Στην κεντημένη σου ποδιά, Γύρω-γύρω απλώθηκε, Γερακίνα, Καστοριάς, Ψηλά στην Κωστηλάτα, Παρασκευούλα, Καραγκούνα, Μισεύω, Ο Μενούσης, Χανιώτικος, Ο Ρόβας, Ένα καράβι από τη Χιο, Το νερό στο ρέμα, Λεμονάκι μρωδάτο, Τρία παιδιά Βολιώτικα, Στο 'πα και στο ξαναλέω, Πεντοζάλης-κοντυλιές, Θαλασσάκι, Ένα νερό κυρα Βαγγελιώ, Μάνα σγουρός βασιλικός, Μπάλλος (Μάτια σαν και τα δικά σου), Σούστα Κύπρου, Τα μαύρα μάτια, Το Γιασεμίν, Το τραγούδι του γάμου, Πιάστε κοπέλες, Τυλυρκώτισσα, Τα Ριάλια. Τέλος παραστίθενται επίσης κάλαντα Χριστουγέννων και Πρωτοχρονιάς: *Καλήν εσπέραν άρχοντες, Χιόνια στο καμπαναριό, Το Έλατο, Άγια νύχτα, Τρίγωνα κάλαντα, Ο μικρός τυμπανιστής, Αρχιμηνιά και αρχιχρονιά και Πάει ο παλιός ο χρόνος.* Όλο αυτό το ανθολόγιο παραπέμπει μάλλον σε σχολικού τύπου συλλογή παρά σε ειδικό ρεπερτόριο για μπουζούκι.*

Στον δεύτερο τεύχος της μεθόδου του, ο Δ. Μπουκουβάλας επιλέγει να ανθολογήσει λαϊκά τραγούδια, όπως τα αποκαλεί. Ανάμεσά τους, εκτός από παραδοσιακά σμυρναίικα κτλ. περιλαμβάνονται όμως και ρώσικα λαϊκά, λ.χ. *Καζάσκα*, διάφορα ταγκό, βαλς, αλλά και κάποιες μελωδίες του ίδιου του συγγραφέα. Τα τραγούδια που φέρουν τίτλο είναι τα ακόλουθα: *Ο καροτσέρης, Δημητρούλα μου γεια σου, Μεσ στις πόλης το χαμάμ, Η Ρόζα, Ο φερετζές, Τι σε μέλει εσένανε, Από ξένο τόπο, Μεμέτης, Αϊβαλιώτικο, Πολίτικο χασάπικο, Σκέρτσσο πεταχτό, Σμυρνιά, Η γκαρσόνα, Καημό καημό θα σε ζητώ, Το Μανταλιώ, Καναρίνι μου γλυκό, Το προσφυγάκι, Ο μπερμπάντης, Έμαθα πως είσαι μάγκας, Παίξε μπουζούκι μου, Το ταγκό της νύχτας, Ανεμώνες, Νοσταλγία, Ισπανικό ταγκό, Αναμνήσεις, Εξομολογήσεις, Κοιτάζοντας τ' άστρα, Το βαλς της ανοίξεως, Αναζητήσεις, Βραδινός περίπατος, Γαλάζιος ουρανός, Λαϊκή μπαλάντα, Φθινοπωρινή μπαλάντα, Καπρίτσιο, Λαϊκή φαντασία Νο 1, Νο 2, Νο 3.*

Στον τρίτο τόμο του, ο ίδιος συγγραφέας αφιερώνει το Β' κεφάλαιο του δέκατου μέρους στην παρουσίαση τραγουδιών λαϊκών, δημοτικών, μπαλάντων και ελαφρών: *Το ζειμπέκικο του φεγγαριού με ταξίμι ρε χιτζάζ, Καημό-καημό θα σε ζητήσω, Τσιφτετέλι, Η μπαλάντα της Ελίνας με ταξίμι φα μινόρε, Τσιφτετέλι του μικρού τσιγγάνου με ταξίμι σολ ουσάκ, Το φτωχολόι, Φθινοπωρινή μπαλάντα, Νύχτες Μόσχας, Να 'χα το χελιδόνη, Φτιάξε βρε Σταύρο ένα καφέ, Μια νύχτα στην Ακρόπολη, Η τράτα μας η κουρελού, Μεσ στου Αιγαίου τα νησιά, Τα μικρά πουλιά, Πάψε να με τυραννάς, Βγήκε πάλι το φεγγάρι, Αναμνήσεις, Ισπανική ραψωδία, Λαϊκό καπρίτσιο, Λαϊκή σουίτα, Λαϊκή φαντασία Νο 1, Νο 2, Νο 3, Βαλς της Ανοίξεως, Ταγκό της νύχτας, Νοσταλγία τα κύματα του Δουνάβεως, Μελαγχολία, Ουγγρικός χορός, Μια μικρή νυχτερινή μουσική.* Τα περισσότερα

τραγούδια είναι του ίδιου του συγγραφέα, με στίχους και συγχορδίες, αλλά υπάρχουν και συνθέσεις έντεχνες, ακόμα και γνωστών συνθετών της λόγιας δυτικής μουσικής (π.χ. Mozart). Στη σελ. 48 παρατίθεται μάλιστα ένα κομμάτι που φέρει τον τίτλο *Παραλλαγές σ' ένα λαϊκό θέμα*. Δεν είναι σαφές αν είναι άσκηση ή τραγούδι, όμως υπάρχει ένα πνεύμα άσκησης γενικά στην όλη ανθολόγηση, που συχνά μάλιστα συνοδεύει τα προτεινόμενα κομμάτια με ταξίμια.

Τέλος, ο Β. Κουτσοθανάσης, στο βιβλίο του για τους *Λαϊκούς δρόμους και αυτοσχεδιασμούς*, φροντίζει να πλαισιώνει κάθε κλίμακα που παρουσιάζει με αποσπάσματα ρεμπέτικων και λαϊκών τραγουδιών ή και ταξίμια. Τα τραγούδια συνοδεύονται πάντα από συγχορδίες και στίχους πάνω στο πεντάγραμμο. Είναι τα εξής: *Όλοι οι ρεμπέτες, Ήτανε μια αυλίτσα, Το φανταράκι, Στους απάνω μαχαλάδες, Πέντε χρόνια δικασμένος, Ήσουνα ζυπόλητη, Μανταλιώ και Μανταλένα*, αλλά και ορισμένα άλλα, τα οποία δεν φέρουν τίτλο.

ΣΤ. ΑΣΚΗΣΕΙΣ

Μια βασική συνιστώσα της συγκρότησης των μεθόδων μπουζουκιού είναι η οργάνωση των ασκήσεων που προτείνει ο συγγραφέας. Το κομμάτι αυτό αντανακλά τον παιδαγωγικό τρόπο που επιλέγει ο συγγραφέας, αλλά και την εν γένει πρόσληψη που εισηγείται της κουλτούρας του οργάνου. Είναι επόμενο λοιπόν να υπογραμμίζονται στις ασκήσεις τα σημεία στα οποία η μέθοδος δίνει μεγαλύτερη βαρύτητα και, έμμεσα, μια αισθητική προτεραιότητα, όχι πάντα φανερή, αλλά οπωσδήποτε παρούσα.

Στο πρώτο τεύχος των Α. Ρώσση και Φ. Ελμά, αρχικά προτείνονται ασκήσεις πάνω στις ανοιχτές χορδές, που επαναλαμβάνονται χρησιμοποιώντας προοδευτικά αξίες ολόκληρου, μισού και τετάρτου. Ακολουθούν ασκήσεις πάνω στις νότες της ταστιέρας, καθώς και άλλες, που αποσκοπούν στην κατανόηση διαφόρων συμβόλων της θεωρίας και τη σχετική πρακτική εξάσκηση. Επίσης, προβλέπονται και ασκήσεις για ντουέτο μπουζουκιών.

Στο δεύτερο τεύχος, οι ίδιοι συγγραφείς παραθέτουν μια σειρά από «σπουδές», όπως ονομάζουν τις ασκήσεις, για αριστερό και δεξί χέρι, είτε για ένα μπουζούκι, είτε για ντουέτο μπουζουκιών, και πάντα με στόχο την πρακτική εξάσκηση και εμπέδωση της θεωρίας. Οι περισσότερες είναι συνθέσεις του Φώτη Ελμά.

Στο τρίτο μέρος της μεθόδου του Δ. Κούτη προτείνονται ασκήσεις βασισμένες στην θεωρία, ενώ στο τέταρτο η ίδια άσκηση εφαρμόζεται σε κάθε έναν από τους λαϊκούς δρόμους που παρουσιάζει ο συγγραφέας.

Ο Δ. Χατζημπαλόγλου χρησιμοποιεί ασκήσεις για την εκμάθηση και πρακτική εφαρμογή των φθόγγων, των αξιών και άλλων στοιχείων της θεωρίας. Μάλιστα μικρές ασκήσεις βασισμένες στις κλίμακες *ντο ματζόρε*, *λα μινόρε* και στο *δώριο* τρόπο υποκαθιστούν ουσιαστικά οποιαδήποτε άλλη αναφορά σε κλίμακες.

Ο Χαράλαμπος Παγιάτης, αξιοποιώντας πεντάγραμμο και ταμπλατούρα, οργανώνει συστηματικά ένα εκτενές σύνολο ασκήσεων, που υποστηρίζει όσα συγκροτούν κάθε φορά τη θεωρητική του εισήγηση. Έτσι, το 1^ο και 2^ο μάθημα πλαισιώνονται από απλές ασκήσεις στις ανοιχτές χορδές και τους φυσικούς φθόγγους στην «2^η» θέση της ταστιέρας. Στο 3^ο, 5^ο, 7^ο, 8^ο, 11^ο, 14^ο, 15^ο, 18^ο, 19^ο και 20^ο μάθημα,

ανάλογα με τη θεωρία και τους δρόμους που δίνονται εκάστοτε, προτείνονται παράλληλα και οι αντίστοιχες ασκήσεις, προορισμένες να υποστηρίξουν την κατανόηση μέσω της εξάσκησης.

Το ίδιο οργανωτικός, σε ό,τι αφορά το πλέγμα των ασκήσεων που προτείνει, επιχειρεί να είναι ο Σ. Παλιάς. Στο 1^ο μέρος του βιβλίου, δίνει ασκήσεις με αξίες φθογγόσημων ολοκλήρων, μισών και τετάρτων, που απαντούν στην αντίστοιχη θεωρητική τους παρουσίαση, αλλά και επιπλέον ασκήσεις εμπέδωσης των εισαγωγικών στοιχείων θεωρίας που αναφέρονται. Με την διεύρυνση των θεωρητικών μαθημάτων, στο 2^ο και 3^ο μέρος, προσαρμόζονται ανάλογα και οι ασκήσεις, βασισμένες στα νέα αυτά στοιχεία. Το σχήμα αυτό συνεχίζεται και στο 4^ο κεφάλαιο, με εξαίρεση την εμφάνιση ασκήσεων με τρίηχα, για τα οποία δεν έχει προηγηθεί καμία απολύτως θεωρητική αναφορά. Αντίστοιχα, και οι ασκήσεις με τριακοστά δεύτερα, εξηκοστά τέταρτα και παρεστιγμένα δεν βρίσκουν σχετική θεωρητική διευκρίνιση, εκτός από ορισμένες απλές επεξηγηματικές παρατηρήσεις πριν ή κατά την διάρκεια της εκάστοτε άσκησης. Τέλος σ' αυτό το κεφάλαιο υπάρχουν και ασκήσεις που δίνονται για τις κλίμακες ντο, ρε, μι, φα, λα, σι και σιβ για τις μείζονες και τις αντίστοιχες τονικότητες για τις ελάσσονες, χωρίς να αιτιολογείται η επιλογή τους. Οι ασκήσεις είναι γραμμένες κυρίως σε κλίμακες χωρίς οπλισμό.

Ο Θ. Πολυκανδριώτης, υποστηρίζοντας το *Είναι εύκολο να μάθεις μουζούκι* του τίτλου του, ξεκινά από τις πιο στοιχειώδεις ασκήσεις που μπορεί να αφορούν έναν αρχάριο: αρχικά προτείνει ασκήσεις του δεξιού και αριστερού χεριού, πρώτα χωρίς να ακουμπάει η πένα στις χορδές, με κρούση τους στη συνέχεια. Ακολουθούν απλές ασκήσεις σε όλη την έκταση της ταστιέρας διαδοχικά (χρωματική κλίμακα) σε κάθε χορδή ξεχωριστά στη ρε, λα, φα και ντο. Προτείνεται να παιχτούν οι κλίμακες σε ανιούσα και κατιούσα κίνηση ως άσκηση. Υπάρχει μια τεσσάρων μέτρων άσκηση τεχνικής, η οποία είναι γραμμένη σε ρυθμό 6/8 (σελ. 34), μια δύο μέτρων άσκηση διπλοπενιάς γραμμένη σε 4/4 (σελ. 35), και μια επίσης δυο μέτρων άσκηση "σπαζοκεφαλιάς" (χρωματική), όπως αποκαλείται, σε ρυθμό 7/8. Και στις τρεις, ο συγγραφέας προτείνει στους μαθητευόμενους να εξασκηθούν σε όλη την έκταση και σε όλες τις χορδές. Τέλος, το κεφάλαιο των συγχορδιών περιλαμβάνει ασκήσεις αρπάζ, αρκετές με τρίηχα, σε διάφορες συγχορδίες και θέσεις. Σε γενικές γραμμές οι ασκήσεις είναι λίγες και χαμηλού βαθμού δυσκολίας.

Το βιβλίο του Τριαντάφυλλου Δαβίτου, εκ του τίτλου του κατ' εξοχήν εισηγείται *Ειδικά μελετημένες ασκήσεις για τη βελτίωση της τεχνικής με έντεχνο και πρακτικό τρόπο*. Οι ασκήσεις που δίνονται είναι απλές, χωρίς μετακίνηση του χεριού, και χωρίζονται σε δύο σκέλη (α', β')· προτείνεται όμως να παιχτούν σε όλη την ταστιέρα, μερικές μάλιστα με δύο τρόπους. Αξιοποιούνται έτσι πολλαπλά, δίνοντας έμφαση στην πρακτική εξάσκηση. Προς το τέλος του βιβλίου μετά τις κλίμακες, υπάρχουν κάποιες ασκήσεις, που ο συγγραφέας ονομάζει «παραλλαγές» και «φρασαρίσματα». Είναι βασισμένες στις κλίμακες *ματζόρε, μινόρε αρμονική* στις "β'", "γ'" θέσεις και *χιτζάζ* στις "γ'", "α'" θέσεις, αλλά προτείνεται να μελετηθούν και σε άλλες κλίμακες, και επιλέγονται για εξάσκηση στο σωστό τονισμό και δακτυλοθεσία.

Στο βιβλίο του Γ. Κριωνά προάγεται το σύστημα της αυτοδιδασκαλίας με έναν ακόμη τρόπο: εκτός από τις συνηθισμένες ασκήσεις στα μαθήματα της θεωρίας για την κατανόησή της και την πρακτική εφαρμογή της, υπάρχουν και οι «σπουδές», όπου αναγράφονται και συγχορδίες, οι οποίες εμπεριέχονται στο συνοδευτικό *cd* και προορίζονται για να παίζονται με την υποστήριξή του. Προτείνονται επίσης ασκήσεις για το αριστερό και το δεξί χέρι: άσκηση με διφωνίες, με τρέμολο, με δεμένα (σύζευξη διάρκειας), με τρίτες και πέμπτες. Κάθε άσκηση, όπου αναγράφονται και οι συγχορδίες, παίζεται με διάφορους τρόπους. Σημειωτέον ότι είναι γραμμένες σε ρυθμική αγωγή 4/4 και οι πιο μικρές αξίες που χρησιμοποιούνται είναι δεκάτων έκτων: αυτή η σύνταξη τις καθιστά μέσου επιπέδου δυσκολίας.

Ο Γ. Κώτσαρης χρησιμοποιεί διάφορες ασκήσεις δεξιοτεχνίας, σε πεντάγραμμο και ταμπλατούρα. Είναι χαμηλού επιπέδου δυσκολίας, διότι είναι γραμμένες σε ρυθμική αγωγή 2/4, τεσσάρων μέτρων, μόνο με δέκατα έκτα. Παρ' όλη την πρόθεσή του να συνδέσει τη θεωρία με την πράξη (ο τίτλος της μεθόδου του άλλωστε είναι *Το οκτάχορδο μπουζούκι από την θεωρία στην πράξη*), οι ασκήσεις αυτές δεν προσαρτώνται κάθε φορά σε κάποια συγκεκριμένη θεωρητική ενότητα, παρά είναι αυτόνομες και εμφανίζονται διάσπαρτες μέσα στο βιβλίο του. Μόνο οι «σπουδές» βασίζονται πάνω σε μερικές κλίμακες (*ρε ματζόρε, μιβ ματζόρε, ρε- αρμονική, μι- μελωδική*). Αυτά αφορούν το Α' κεφάλαιο. Στο Β' κεφάλαιο υπάρχουν ασκήσεις παρόμοιες με αυτές που προαναφέρθηκαν, αλλά και ασκήσεις βασισμένες στα διαστήματα, με ρυθμική αγωγή 2/4, γραμμένες σε πεντάγραμμο με τέταρτα και όγδοα και υποβοηθούμενες από

σχεδιάσμα ταστιέρας. Στο κεφάλαιο Γ' και Δ' συνεχίζεται η ίδια λογική, με τη διαφορά ότι εδώ έχουμε ρυθμική αγωγή 4/4 σε δύο ή και περισσότερα μέτρα.

Ο Μ. Μιχαλάκης, όπως έχουμε ήδη παρατηρήσει, είναι ίσως ο πιο συγκροτημένος θεωρητικά από τους συγγραφείς των μεθόδων που εξετάζουμε. Είναι επομένως αναμενόμενο, η άσκηση να μην έχει ιδιαίτερα μεγάλη προτεραιότητα στην προσέγγισή του. Η μέθοδός του περιλαμβάνει τρεις ασκήσεις βασισμένες στην *ντο ματζόρε* κλίμακα και δύο στη *ρε μινόρε* (φυσική), μια άσκηση με αρπισμούς στις συγχορδίες *ντο ματζόρε*, *μινόρε*, *έκτης*, *εβδόμης* και μία με αρπισμούς στη *ντο ματζόρε* κλίμακα με 13^{ες}. Τέλος δίνεται και μια άσκηση βασισμένη στους αρχαιοελληνικούς τρόπους.

Στη μέθοδο του Α. Μαυρομουστάκη, η πρώτη άσκηση είναι για την εξάσκηση και την εκμάθηση της ονομασίας των φθόγγων. Στη συνέχεια ακολουθούν ασκήσεις βασισμένες στη θεωρία και στις κλίμακες της δυτικής μουσικής. Υπάρχουν επίσης δυο ασκήσεις με διφωνίες.

Στη μέθοδο του Μ. Μητσόπουλου, οι πρώτες ασκήσεις αφορούν το κεφάλαιο της θεωρίας, για την εξοικείωση με την ονοματολογία και τις αξίες των φθογγόσημων. Στη συνέχεια προτείνονται ασκήσεις πάνω στις ανοιχτές χορδές, στα τάστα της κάθε χορδής χωριστά αλλά και πιο σύνθετες, με μικρότερη αξία των 16^{ων} (πιο συχνά συναντούμε αξίες 8^{ων}). Επίσης υπάρχουν ασκήσεις βασισμένες στα θεωρητικά στοιχεία που δίνονται, καθώς και στις κλίμακες και στους διάφορους ρυθμούς, χωρίς όμως να διευκρινίζεται αν είναι μελωδίες τραγουδιών ή επί τούτου συντεταγμένες ασκήσεις. Άλλη ενότητα ασκήσεων είναι αυτή που επικεντρώνεται σε διφωνίες πάνω σε διάφορες κλίμακες και ρυθμικές αγωγές. Στην τελευταία σελίδα, το κεφάλαιο των συγχορδιών κλείνει δίνεται με μια άσκηση που ζητά από τον μαθητευόμενο να βρει τις διάφορες συγχορδίες που προτείνονται.

Ο Δ. Μπουκουβάλας, που ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για ζητήματα τεχνικής, δίνει στο 3^ο κεφάλαιο του 3^{ου} μέρους της μεθόδου του βασικές ασκήσεις για την πένα και τα δάκτυλα, αρχικά με αξία ολοκλήρου (και παύσεις) και στη συνέχεια και άλλων αξιών, σε διάφορους ρυθμούς. Ακολουθούν ασκήσεις βασιζόμενες στη θεωρία. Εκτός αυτής της πιο «συστηματικής» αντιμετώπισης, οι ασκήσεις μπορούν να διαχέονται στα διάφορα κεφάλαια, π.χ. ανάμεσα στις κλίμακες. Στο 1^ο κεφάλαιο του 4^{ου} μέρους

υπάρχουν ασκήσεις με διαστήματα 3^{ης}, βασιζόμενες στις *ματζόρε* κλίμακες με διέσεις και αργότερα με υφέσεις, αλλά και στις *μινόρε* κλίμακες, με μόνη προηγηθείσα σχετική επεξήγηση μια σύντομη αναφορά πάνω από τις ασκήσεις. Στο Δ' κεφάλαιο του 4^{ου} μέρους προτείνονται για εξάσκηση αρπισμοί και πρίμο-σεκόντο σε *ματζόρε* και *μινόρε* κλίμακες, καθώς και ασκήσεις με διαστήματα 5^{ης}, 6^{ης}, 7^{ης}, 8^{ης}, και πάλι χωρίς καμιά προηγούμενη θεωρητική αναφορά.

Ο δεύτερος τόμος της ίδιας μεθόδου διανθίζεται αρχικά με ασκήσεις για την κατανόηση των δαχτυλισμών και στην συνέχεια με δέκατα έκτα και ρυθμό 4/4 πάνω στους δρόμους *ρε χιτζάζ, φα ράστ, ντο νιαβέντ*.

Στον τρίτο τόμο, τέλος, εντοπίζουμε ασκήσεις για την πένα και τα δάκτυλα, τρόποι και μορφές κλεισίματος διαφόρων μουσικών κομματιών, ασκήσεις περασμάτων και ασκήσεις καλλωπισμών, ασκήσεις με αρπίσματα πάνω στις *ματζόρε* και *μινόρε* κλίμακες των φυσικών φθόγγων, με τη σειρά. Ασκήσεις μορτέντο, ασκήσεις σε διαστήματα τρίτης και πέμπτης. Μελωδικές ασκήσεις με ταξίμια σε διάφορους δρόμους και διάφορες μελωδικές ασκήσεις γενικά.

Z. ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΠΑΙΞΙΜΑΤΟΣ

Για την εκμάθηση ενός μουσικού οργάνου, η κατάκτηση της τεχνικής είναι μια από τις πρώτες στοχοθεσίες και αποτελεί αναμφίβολα προϋπόθεση για περαιτέρω πρόοδο. Στις μεθόδους μπουζουκιού που εξετάζουμε, οι συγγραφείς εισηγούνται με επιμέλεια εκείνη που θεωρούν την ορθότερη τεχνική και επιστρατεύουν γι' αυτό κάθε μέσο που μπορεί να αναπληρώσει την παρουσία του δασκάλου.

Έτσι, οι Α. Ρώσσης και Φ. Ελμάς καταφεύγουν στην χρήση εικόνων, που περιγράφουν αναπαραστατικά το κράτημα του οργάνου, τη στάση και τη θέση του αριστερού και του δεξιού χεριού, συνοδεύοντας έτσι με εποπτικό τρόπο τις σχετικές ρητές οδηγίες.

Στο βιβλίο του Δ. Κούτη, δεν γίνεται αναφορά στον τρόπο κρατήματος και τη στάση παιξίματος του μπουζουκιού, του αριστερού χεριού και της πέννας. Μόνο στο τρίτο μέρος γίνεται λόγος εν συντομία για το τρέμολο και το γλίστρημα των δακτύλων. Στην πραγματικότητα, δίνονται κάποιες συμβουλές για την σωστή εκτέλεση του τρέμολου, τα όσα αφορούν το γλίστρημα όμως θα μπορούσαν να περιληφθούν μόνο στη θεωρία.

Ο Δ. Χατζημπαλόγλου εισηγείται κάποιες αρκετά λεπτομερείς συμβουλές για το κράτημα του μπουζουκιού, για τον τρόπο κουρδίσματος (4χόρδου), για το δεξί και αριστερό χέρι και για το τρέμολο, χωρίς τη χρήση εικόνων.

Ο Χ. Παγιάτης, αντίθετα, δεν προβλέπει στη μεθοδό του συμβουλές για τον τρόπο κρατήματος του μπουζουκιού, της πέννας και του αριστερού χεριού, παρά μόνο για τη βελτίωση του ηλεκτρικού ήχου και για το κούρδισμα.

Στο πρώτο μέρος του βιβλίου του, ο Σ. Παλιάς δίνει ορισμένες συμβουλές για τα δάχτυλα του αριστερού χεριού, για την πένα, για τη στάση και το κράτημα του μπουζουκιού, για τον τρόπο εκμάθησης του τρέμολου και τον τρόπο κουρδίσματος.

Τις τυπικές αυτές συμβουλές, με τη χρήση εικόνων ως βοήθημα, δίνει και ο Θ. Πολυκανδριώτης στην αρχή του βιβλίου του, για τον σωστό τρόπο κρατήματος του

μπουζουκιού, της πέννας, του δεξιού και αριστερού χεριού και το πώς κουρδίζεται το όργανο.

Στη μέθοδο του Δ. Τριαντάφυλλου, εκτός από τις συμβουλές που εστιάζουν στη σωστή μελέτη των ασκήσεων, γίνεται επίσης και μια ανάλυση στους τρεις τρόπους της πέννας (θέση, άρση, τρίηχο), με τους οποίους προτείνεται να παιχτούν οι κλίμακες.

Στο πρώτο μέρος του δικού του βιβλίου, ο Γ. Κώτσαρης δίνει οδηγίες, με την υποστήριξη χρήση φωτογραφιών, για το κράτημα της πέννας, του μπουζουκιού, για τη θέση του αριστερού και του δεξιού χεριού. Στο Γ' κεφάλαιο επανέρχεται μάλιστα με συμβουλές για τη σωστή θέση του αριστερού χεριού και την σωστή εκτέλεση των συγχορδιών.

Οι Α. Μαυρομουστάκης και Μ. Μητσόπουλος στις μεθόδους τους δίνουν αποκλειστικά και μόνο συμβουλές για τον τρόπο κουρδίσματος.

Ο Δ. Μπουκουβάλας, τέλος, είναι ασφαλώς ο πιο διεξοδικός από όλους τους συγγραφείς που είδαμε σε ζητήματα που αφορούν τεχνικές συμβουλές. Στο Β' κεφάλαιο του πρώτου τόμου του αντιμετωπίζει το ζήτημα της τοποθέτησης των χορδών, το κούρδισμα και τη χρήση της πέννας. Στο Γ' κεφάλαιο του 1^{ου} μέρους διευκρινίζει ποια πρέπει να είναι η τοποθέτηση του μπουζουκιού όταν ο εκτελεστής είναι καθιστός ή όρθιος, εστιάζοντας επίσης στο κράτημα της πέννας, στο σημείο επαφής της πέννας με τις χορδές και στη θέση του δεξιού και αριστερού χεριού. Στη συνέχεια αναφέρεται διεξοδικά επίσης στο τρέμολο, το σκάψιμο της πέννας στις χορδές, τις ριχτές πενιές, τα φτερουγίσματα (δίγοργα-εξάγοργα) και τους βασικούς κανόνες χειρισμού της πέννας.

Στο δεύτερο τόμο του, στο Α' και Β' κεφάλαιο, ο ίδιος συγγραφέας αναφέρεται στους δακτυλισμούς, κατονομάζοντας και επεξηγώντας τους ακόλουθους:

- α) "Συνδέσεις", που χωρίζονται σε απλές (ανιούσες - κατιούσες), μικτές (ψευδομορτέντο - ψευδοτρίλλος) και καλλωπιστικές (ανιούσες)
- β) "Ολισθήματα" (γκλισάντο), που διακρίνονται σε απλά (ανιόντα - κατιόντα - παλινδρομικά) και σε επιταχυμένα (ανιόντα - κατιόντα). Τα τελευταία με τη σειρά τους, χωρίζονται σε τέλεια, ημιτελή και ατελή
- γ) "Τρεμολογκλισάντο" (ανιόν- κατιόν), και

δ) "Αρμονικές".

Αρχικά θεωρητικά αναλύει το πώς λειτουργούν και στη συνέχεια αξιοποιεί τη γνώση αυτή πρακτικά μέσω των ασκήσεων.

Στο Γ' κεφάλαιο του ίδιου τόμου περιλαμβάνονται ειδικές εκτελέσεις φθογγοσήμων:

α) το πιτσικάτο και

β) οι νότες *ντο* και *φα* πέμπτης οξύτητας.

Στο πρώτο κεφάλαιο του 7^{ου} μέρους γίνεται τέλος μια συνοπτική αναφορά για το πώς εκτελούνται οι τετράφωνες συγχορδίες από το αριστερό και το δεξί χέρι.

Η. ΣΥΓΧΟΡΔΙΕΣ

Το ζήτημα των συγχορδιών σε ορισμένες μεθόδους καταλαμβάνει αρκετά μεγάλο μέρος και αναλύεται διεξοδικά, παρόλο που το μπουζούκι θεωρείται κατεξοχήν ένα όργανο μελωδικό - σολιστικό. Ωστόσο, πολλοί είναι οι συγγραφείς που εστιάζουν στην δυνατότητά του να συνοδεύει αρμονικά, εκτελώντας τις συγχορδίες. Αυτό βέβαια είναι εφικτό για το τετράχορδο με πιο ολοκληρωμένο τρόπο απ' ό,τι για το τρίχορδο, δεν αντικατοπτρίζεται όμως σαφώς στις επιλογές των συγγραφέων, που γενικά αφιερώνουν αξιοπρόσεκτο χώρο στο κεφάλαιο αυτό, μερικοί μάλιστα με τρόπο αυτόνομο από τα υπόλοιπα μέρη.

Οι Α. Ρώσσης και ο Φ. Ελμάς, στο τέλος του δεύτερου τεύχους της μεθόδου τους, κάνουν μια εκτενή θεωρητική αναφορά στις *ματζόρε, μινόρε, ελαττωμένες και αυξημένες* συγχορδίες. Εξηγείται τι είναι συγχορδίες, πως αυτές αναλύονται, ποιες είναι οι κύριες και δευτερεύουσες των *ματζόρε* και *μινόρε* κλιμάκων, αλλά και πώς γράφονται και συμβολίζονται.

Με τον ίδιο συστηματικό τρόπο, στο βιβλίο που αφιερώνουν αποκλειστικά στις κλίμακες, αφού επισκοπήσουν αναλυτικά τους λαϊκούς δρόμους, τους παρουσιάζουν εκ νέου όλους από τονικότητα *ρε*, σε μια οκτάβα, μαζί με τις βασικές τους συγχορδίες, συνοδευόμενες από διάφορα σχόλια.

Η μέθοδος του Δ. Κούτη περιέχει στο πέμπτο μέρος όλα τα ακομπανιαμένα - συγχορδίες (*μινόρε - ματζόρε*) για τρίχορδο μπουζούκι και μπαγλαμά, σε διάφορες θέσεις, χωρίς επιπλέον επεξηγήσεις ή αναφορές. Αντί αυτών, αξιοποιείται ο πρακτικός τρόπος της απεικόνισής τους πάνω σε ταστιέρα μπουζουκιού.

Ο Δ. Χατζημπαλόγλου κάνει απλώς μια σύντομη θεωρητική αναφορά στις *μινόρε, ματζόρε* και στα διαστήματά τους, καθώς και στην *μεθ' εβδομης*, χωρίς περαιτέρω ανάλυση.

Ο Χ. Παγιάτης, στη μεθόδό του, κάνει την πρώτη αναφορά στις συγχορδίες στο 4^ο μέρος του βιβλίου, με την τεχνική μπαρέ της *μι μινόρε* συγχορδίας. Θεωρητικά δεν γίνεται καμιά άλλη αναφορά. Πάνω σε πεντάγραμμο, ταμπλατούρα και απεικονιζόμενη

ταστιέρα, δίνονται αναλυτικά οι βασικές συγχορδίες των δρόμων που υπάρχουν στο βιβλίο. Σε ασκήσεις και τραγούδια δεν χρησιμοποιούνται συγχορδίες.

Στο βιβλίο του για τους λαϊκούς δρόμους ο ίδιος συγγραφέας παρουσιάζει όλες τις συγχορδίες των δρόμων ανά βαθμίδα και τις διαχωρίζει σε βασικές και δευτερεύουσες. Ο ίδιος διαχωρισμός ισχύει και για τους αρμονικούς κύκλους. Τέλος, συγχορδίες χρησιμοποιούνται και στα αποσπάσματα τραγουδιών και στους οδηγούς αυτοσχεδιασμών.

Καμία θεωρητική αναφορά στις συγχορδίες δεν συναντάμε στα βιβλία του Σ. Παλιά και του Χ. Νικολόπουλου, παρόλο που αυτές χρησιμοποιούνται σε παρατιθέμενα τραγούδια.

Στη μέθοδο του Θ. Πολυκανδριώτη, αντίθετα, αφιερώνεται σημαντικό μέρος στο κεφάλαιο αυτό. Αρχικά δίνονται οι *ματζόρε* και *μινόρε* συγχορδίες σε όλους τους φυσικούς φθόγγους, σε τρεις θέσεις. Ακολουθεί η εν συντομία περιγραφή των *μεθ' εβδόμης* συγχορδιών και συγκεκριμένα οι δεσπόζουσες της 5^{ης} βαθμίδα. Τέλος, παρουσιάζονται οι *ελαττωμένες* συγχορδίες και χρησιμοποιείται μια ως παράδειγμα. Συγχορδίες, χρησιμοποιούνται φυσικά και στο ρεπερτόριο.

Ο Τ. Δαβίτος είναι πιο επιλεκτικός: παρουσιάζει μόνο τις *ματζόρε*, *μινόρε* και *μεθ' εβδόμης* συγχορδίες από τονικότητα *ρε*, σε πεντάγραμμο και ταμπλατούρα σε διάφορες θέσεις, αλλά χωρίς άλλη ανάλυση. Επίσης παρουσιάζονται και τα κλεισίματα των κλιμάκων στις τέσσερις θέσεις και από τονικότητες *λα*, *ρε*, *ντο*. Τέλος προτείνει οι συγχορδίες να μεταφέρονται σε όλες τις τονικότητες.

Κλείνοντας το βιβλίο του, ο Γ. Κριωνάς παρουσιάζει εποπτικά τις *ματζόρε* και *μινόρε* συγχορδίες όλων των φθόγγων, μόνο πάνω στην απεικονιζόμενη ταστιέρα. Χρησιμοποιούνται στις σπουδές, τις ασκήσεις και τα τραγούδια.

Στη μέθοδο του Γ. Κώτσαρη, το Γ' κεφάλαιο αφιερώνεται στις συγχορδίες. Γίνεται λεπτομερής αναφορά στο τι είναι συγχορδία και πώς σχηματίζεται (1^η - 3^η - 5^η, βάση - μέση - κορυφή, ευθεία κατάσταση - α' - β' αναστροφή). Αρχικά παρουσιάζονται οι *ματζόρε* και *μινόρε* συγχορδίες, συγκεκριμένα οι *σολ*, *ρε*, *ντο*, *φα*, *μι*, *σι*, *ντο#* και *λα* *ματζόρε*, σε 4 διαφορετικούς συνδυασμούς δακτύλων ως παράδειγμα. Ακολουθούν οι

συγχορδίες ανοιχτών χορδών: *ντο, σολ, ρε, φα και σιb ματζόρε*. Έπονται οι *ντο, ρε και φα ματζόρε*, σε όλες τις θέσεις. Για τις *μινόρε* κλίμακες δίνονται 3 διαφορετικοί συνδυασμοί δακτύλων. Αρχικά παρουσιάζονται οι *λα, μι και ρε μινόρε* και ακολούθως οι συγχορδίες στις ανοιχτές χορδές: *ντο, ρε, σολ και σι μινόρε* και οι συγχορδίες *λα και ρε μινόρε* σε όλες τις θέσεις. Ο συγγραφέας παραθέτει στη συνέχεια τις συγχορδίες της δεσπόζουσας μεθ' *εβδόμης ματζόρε (σέτιμο)* σε διάφορους συνδυασμούς, και μετά τις *λα7, ρε7, σολ7, σι7* συγχορδίες, εκ των οποίων οι *σολ7* και *λα7* σε όλες τις θέσεις. Η παρουσίασή του ολοκληρώνεται με τις συγχορδίες στις ανοιχτές χορδές: *ρε7, λα7, μι7, ντο7, φα7, σιb7*. Τέλος, αναφέρονται και οι *dim ρε, φα, λαb* και *σι*, οι οποίες διαφέρουν μόνο στη διάταξη των φθόγγων. Η μόνη *dim* στις ανοιχτές χορδές είναι η *ντο*. Το κεφάλαιο της θεωρίας κλείνει με τις πτώσεις - κλεισίματα ($1^n - 5^n - 1^n$), με παράδειγμα την *ντο ματζόρε* και *ντο*- κλίμακα.

Ο Μ. Μιχαλάκης αναλύει σε πεντάγραμμο τα διαστήματα των τρίφωνων συγχορδιών *ντο ματζόρε, μινόρε, ελαττωμένης, αυξημένης* και των τετράφωνων *ντο εβδόμης ματζόρε, εβδόμης μεγάλη, έκτης, μινόρε εβδόμης, μινόρε μεγάλη εβδόμης και ντο μινόρε έκτης*. Επίσης παρουσιάζει κατά τον ίδιο τρόπο και τις σύνθετες συγχορδίες, οι οποίες αποτελούνται από πέντε φθόγγους και πάνω. Δίνονται από *ενάτης* μέχρι και οι *δεκάτης τρίτης* από *ντο* τονικότητα. Τέλος, σε απεικονιζόμενη ταστιέρα παρουσιάζονται μερικές από τις τρίφωνες και τετράφωνες συγχορδίες που προαναφέρθηκαν, αλλά και άλλες, όπως *dim* και *sus 4*, μέχρι *ενάτης* και από τονικότητα *ντο*. Η κάθε βαθμίδα των δρόμων εναρμονίζεται (αρχικά από τη βάση και στη συνέχεια με τρεις διαφορετικούς τρόπους) και οι συγχορδίες (από τη βάση) σημειώνονται σε πεντάγραμμο και ταστιέρα. Δίπλα στους λαϊκούς δρόμους για το τρίχορδο μπουζούκι, δίνονται σε απεικονιζόμενη ταστιέρα, οι συγχορδίες *ρε ματζόρε, ρε μινόρε, λα7, μι ελαττωμένης, φα#(#5) - ρε(#5) - λα#(#5)*. Προς το τέλος του βιβλίου γίνεται αναφορά στις *ελαττωμένες* συγχορδίες (*dim*), τις τρίφωνες, και τις τετράφωνες *ελαττωμένης, ματζόρε* και *μινόρε* που παράγονται μέσα από την *ελαττωμένη* κλίμακα.

Ο Α. Μαυρομουστάκης στο τέλος του βιβλίου του παρουσιάζει τις *ματζόρε* και *μινόρε* συγχορδίες από όλες τις τονικότητες πάνω σε ταμπλατούρα - απεικονιζόμενη ταστιέρα. Στις κλίμακες της δυτικής μουσικής και στα κλεισίματα των δρόμων υπάρχουν και δυο συγχορδίες με τις οποίες μπορεί να κλείσει ένα κομμάτι, αναλόγως στον δρόμο που βρίσκεται, ενώ ορισμένες συγχορδίες πέρα από *ματζόρε* και *μινόρε*

(π.χ. *la7, si7, mi7, sol m7, mi5 μινόρε* και *la 7/5 ματζόρε*) αναφέρονται χωρίς να διευκρινίζεται κάτι γι' αυτές. Στις «διάφορες κλίμακες»²⁹, που είναι κλίμακες ματζόρε, έχει συγχορδίες κλεισίματος της ίδιας τονικότητας, της βάσης του δρόμου, καταλήγοντας σε μινόρε (π.χ. *do ματζόρε, do μινόρε*)..

Ο Μ. Μητσόπουλος αρχικά παρουσιάζει την 1^η (*ματζόρε* ή *μινόρε*) και την 5^η (7^η₅) της εκάστοτε κλίμακας (π.χ. *C, G7* ή *A μινόρε, E7* κτλ.), σε πεντάγραμμο και σε ταμπλατούρα - ταστιέρα, σε διαφορετική κάθε φορά θέση. Στο τέλος του βιβλίου παρουσιάζονται οι *ελαττωμένες* (*ντιμινούτες*) και οι *έκτες* με μπαρέ, σε πεντάγραμμο και ταμπλατούρα - ταστιέρα. Στη συνέχεια πάλι όλες οι *ελαττωμένες* και οι *μείζονες* *έκτες* από όλες τις θέσεις αναλυτικά πάνω σε πεντάγραμμο. Τέλος όλες οι φυσικές συγχορδίες *ματζόρε* και *μινόρε* με τις πέμπτες τους (π.χ. *C, G7, C μινόρε*), σε πεντάγραμμο από διάφορες θέσεις. Συγχορδίες δεν χρησιμοποιούνται ωστόσο ούτε σε ασκήσεις ούτε σε τραγούδια.

Ο Δ. Γρηγοριάδης εξηγεί εκ προοιμίου ότι δεν προτίθεται να πραγματοποιήσει θεωρητική ανάλυση και αντί αυτής, χρησιμοποιεί το εικονοποιητικό εργαλείο της ταμπλατούρας - ταστιέρας. Δίνει ωστόσο μεγάλη σημασία στο κεφάλαιο των συγχορδιών, παρουσιάζοντας έναν σημαντικό αριθμό: *ματζόρε, μινόρε, έκτης, μινόρε έκτης, εβδόμης, μινόρε εβδόμης, εβδόμης αυξημένη, ενάτης, μινόρε ενάτης, έκτης/ενάτης, μινόρε έκτης/ενάτης, εβδόμης αυξημένης/ενάτης, εβδόμης/ενάτης, αυξημένης πέμπτης (Aug), ελαττωμένης (dim), εβδόμης/ενάτης ελαττωμένης, εβδόμης/ενάτης αυξημένης και τετάρτης (Sus)*, από τρεις διαφορετικές θέσεις, σε όλους τους τόνους (και με διέσεις, υφέσεις), καθέναν ξεχωριστά. Όταν παρουσιάζει δε τους λαϊκούς δρόμους, δίνει ανά βαθμίδα όλες τις συγχορδίες ή τουλάχιστον τις πιο βασικές.

Στους τρεις τόμους της μεθόδου του Δ. Μπουκουβάλα, η προσέγγιση των συγχορδιών είναι πολλαπλή. Στον πρώτο τόμο, στο τέλος του βιβλίου διευκρινίζεται η σημειογραφία που χρησιμοποιείται σε τρίφωνες και τετράφωνες συγχορδίες. Είναι αξιοπαρατήρητο ωστόσο ότι αυτή δεν χρησιμοποιείται και οι συγχορδίες δίνονται μόνο με τη μορφή *ντο ματζόρε, φα μινόρε* κτλ.

²⁹ Βλ. την ενότητα τη σχετική με τους δρόμους, σελ. 32.

Στον δεύτερο τόμο, το Α' κεφάλαιο το 7^ο μέρους περιέχει *ελαττωμένες* συγχορδίες (*ντιμινουίτες*), τις *μείζονες* τετράφωνες συγχορδίες με διέσεις - υφέσεις και τις *ελάσσονες* τετράφωνες συγχορδίες με διέσεις - υφέσεις σε όλο το μήκος της ταστιέρας, καθώς επίσης και τις συγχορδίες της δεσπόζουσας *μεθ' εβδόμης* με διέσεις - υφέσεις, πάντοτε με σειρά προτεραιότητας βάσει του οπλισμού. Στο Β' κεφάλαιο παρουσιάζονται τα *μείζονα* ακομπανιαμένα με διέσεις - υφέσεις (συγχορδιακοί κύκλοι, π.χ. *ντο ματζόρε, σολ7, ντο ματζόρε, φα ματζόρε, σολ7, ντο ματζόρε*) βάσει οπλισμού και τα *ελάσσονα* ακομπανιαμένα διέσεις - υφέσεις. Στο Γ' κεφάλαιο ο συγγραφέας αναφέρεται στις πτώσεις (κλεισίματα), δηλαδή τις συγχορδίες με τις οποίες τελειώνει ένα μουσικό κομμάτι. Παρουσιάζει την πτώση της συγχορδίας δεσπόζουσας *μεθ' εβδόμης* με τη συγχορδία της τονικής, που παρατίθενται πάνω στην *ματζόρε* και *μινόρε* κλίμακα, από όλες τις τονικότητες, βάσει οπλισμού, και σε διάφορες θέσεις πάνω στην ταστιέρα. Πτώσεις υπάρχουν και στο τελείωμα των λαϊκών δρόμων και μουσικών κομματιών, ανάλογα βέβαια με τις εκάστοτε συγχορδίες που χρησιμοποιούνται. Τέλος, με συγχορδίες δίνονται οι ρυθμοί (ακομπανιαμένα), ενώ στα περισσότερα μουσικά κομμάτια υπάρχουν συγχορδίες σημειωμένες κάτω από τη μελωδία (π.χ. *do ματζόρε*).

Στον τρίτο τόμο δεν υπάρχει καμιά άλλη θεωρητική αναφορά. Οι συγχορδίες δίνονται όμως συστηματικά μαζί με τους δρόμους, και σημειώνονται επίσης και στα τραγούδια και στο κλείσιμο των ασκήσεων.

Είναι προφανές από τα παραπάνω ότι ο Δ. Μπουκουβάλας δίνει εξαιρετική σημασία στο κεφάλαιο των συγχορδιών, γι' αυτό άλλωστε αφιερώνει εξ ολοκλήρου μια έκδοση στο αντικείμενο: *Μπουζούκι. Με ειδικό σύστημα σημειογραφίας, Α. συγχορδίες. Β. ακομπανιαμένα*, Αθήνα 1998. Σε αυτό, ο συγγραφέας αρχίζει με την παρουσίαση των *ελαττωμένων* (*dim*), από διάφορες θέσεις και συνδυασμούς δαχτυλοθεσίας. Ακολουθούν με τον ίδιο τρόπο οι *ματζόρε* τετράφωνες συγχορδίες με διέσεις και αργότερα με υφέσεις, με σειρά προτεραιότητας από τη φυσική *ντο* προς την *ντο #* και *ντοb*. Στη συνέχεια οι *μινόρε* συγχορδίες με διέσεις και υφέσεις και οι συγχορδίες της δεσπόζουσας *μεθ' εβδόμης*. Τέλος, δίνονται *ματζόρε* ακομπανιαμένα με διέσεις και υφέσεις, με συγχορδιακό κύκλο 1^η - 5^η - 1^η - 4^η - 5^η - 1^η.

Αποκλειστικά επικεντρωμένο στο ζήτημα των συγχορδιών είναι και το *Λεξικό ακομπανιαμένων για μπουζούκι* του Γ. Βάλβη. Με τη χρήση σχηματοποιημένης ταστιέρας παρουσιάζονται οι συγχορδίες *ματζόρε - μινόρε, ματζόρε - μινόρε 6^η, ματζόρε*

- μινόρε 7^{ης}, *dim*, ντο αυξημένη 5^η, ματζόρε 7^η αυξημένη - ελαττωμένη 5^η, μεγάλη 7^η, μινόρε 7^η ελαττωμένη 5^η, ματζόρε προστιθέμενη 4^η και ματζόρε 7^η προστιθέμενη 4^η από όλες τις τονικότητες και από διάφορες θέσεις.

Στο βιβλίο του για τους λαϊκούς δρόμους, ο Β. Κουτσοθανάσης αφιερώνει επίσης σημαντικό μέρος στο κεφάλαιο των συγχορδιών. Κάτω από κάθε κλίμακα που παρουσιάζεται, δίνονται όλες οι συγχορδίες όλων των βαθμίδων σε μία οκτάβα, πρώτα η βάση και μετά η συγχορδία και στα δύο κλειδιά. Στον *πειραιώτικο*, στον *σαμπάχ* και στον *ράστ* δρόμο, οι συγχορδίες γράφονται μόνο στο κλειδί του *σολ*, ενώ στον *ουσάκ* και στον *χιτζάζ* δεν δίνονται καθόλου. Στις κλίμακες των οποίων η άνοδος και η κάθοδος είναι διαφορετική, αυτό λαμβάνεται υπόψιν και στην αναγραφή των παρουσιαζόμενων συγχορδιών. Θεωρητικά, για τις συγχορδίες ή για τον τρόπο εφαρμογής τους στο μπουζούκι δεν γίνεται καμία αναφορά, παρά μόνο προς το τέλος του βιβλίου, οπότε παρουσιάζονται κάποιες πάνω σε εικονιζόμενα πλήκτρα πιάνου, κατ' αντιστοιχία με το πώς γράφονται στο πεντάγραμμα και στα δύο κλειδιά. Δίνονται οι *ματζόρε*, οι *μινόρε* και οι *εβδόμης* με την εξής σειρά: ντο, σολ (*G*), ρε (*D*), λα (*A*), μι (*E*), σι (*B*), φα (*F*), σιb, μιb, λαb και φα#. Τα τραγούδια συνοδεύονται με συγχορδίες.

Θ. ΡΥΘΜΟΙ

Ο ρυθμός είναι η τελευταία παράμετρος που θα μας απασχολήσει στην επισκόπηση των μεθόδων μουζουκίου που επιχειρούμε. Όταν λέμε ρυθμό, εννοούμε στην περίπτωση αυτή το μουσικό μέτρο, π.χ. 3/4, 4/4, 9/8 κτλ., από το οποίο χαρακτηρίζεται ένα τραγούδι. Εναλλακτικά αναφερόμαστε επίσης και στον χορό, εννοώντας την ρυθμική ανάλυση του εκάστοτε μέτρου (π.χ. καλαματιανός 1: $3/8 + 2/8 + 2/8$), που σε συνδυασμό με τον βασικό βηματισμό αποτελούν έναν τρόπο κινητικής έκφρασης, τον χορό. Το αντικείμενο αυτό ξεπερνά βέβαια κατά πολύ τους στόχους της εργασίας μας, που θα περιοριστεί στην ονοματολογία και τα μουσικά μέτρα, όπως αυτά εμφανίζονται στις μεθόδους. Οφείλουμε ωστόσο να πούμε ότι συχνά οι συγγραφείς που κάνουν αναφορά στους ρυθμούς, επιχειρούν και περαιτέρω αναλύσεις, στις οποίες όμως εμείς δεν θα σταθούμε επί του παρόντος, εφόσον δεν σχετίζονται άμεσα με αυτή καθαυτή την εκπαίδευση ενός μαθητευόμενου οργανοπαίχτη μουζουκίου. Θα μας απασχολήσει απλώς ο ρυθμός ως αναπόσπαστο κομμάτι του μουσικού περιβάλλοντος που χαρακτηρίζει την ιστορία του μουζουκίου, στο μέτρο που διαμορφώνει ύφη και προσδιορίζει αισθητικές ταυτότητες.

Στην μέθοδο των Α. Ρώσση και Φ. Ελμά γίνεται αναφορά στους ελληνικούς ρυθμούς: ζεϊμπέκικο 9/4, παλιό αργό ζεϊμπέκικο 9/4, γρήγορο ζεϊμπέκικο 9/8, ανάποδο ζεϊμπέκικο 9/4, χασάπικο 2/4, καρσιλαμά 9/8, τσάμικο 3/4, τσιφτετέλι 4/4, κερκυραϊκό 4/4, караγκούνα 2/4, καμηλιέριο 9/8 και απτάλικο 9/4.

Ο Χ. Παγιάτης στο 16^ο μάθημα του βιβλίου του, κάνει αναφορά στο καλαματιανό 7/8, στο λάζικο 7/8, στο ζεϊμπέκικο καμηλιέριο 9/8 και στο παλιό ζεϊμπέκικο 9/8.

Ο Θ. Πολυκανδριώτης αναλύει την ρυθμική γραμμή των ρυθμών: ζεϊμπέκικο 9/8, 9/4, παλιό ζεϊμπέκικο 9/8, απτάλικο 9/8, καμηλιέριο 9/8, καρσιλαμά 9/8, χασάπικο 2/4, τσιφτετέλι 4/4 και συρτό 2/4.

Ο Γ. Κριωνάς, προς το τέλος του βιβλίου του, παρουσιάζει τους ρυθμούς: 2/4 χασάπικο, 2/4 χασαποσέρβικο, 2/4 τσιφτετέλι, 2/4 συρτό, 2/4 μπαγιά, 3/4 τσάμικο, ρυθμό 5/8, 7/8 καλαματιανό, ρυθμό 8/8, 9/8 ζεϊμπέκικο, 9/8 απτάλικο, 9/8 καμηλιέριο,

9/8 καρσιλαμά, ρυθμό 10/8, όλοι με τις παραλλαγές τους. Επιπλέον αναφέρεται ο τίτλος ενός χαρακτηριστικού τραγουδιού ως παράδειγμα για κάθε ρυθμό.

Ο Γ. Κώτσαρης επιλέγει τους εξής ρυθμούς: 2/4 χασάπικο (2 παραλλαγές) - χασαποσέρβικο - συρτάκι (με αύξηση της ταχύτητας από το χασάπικο προέρχεται το χασαποσέρβικο), 9/8 ζεϊμπέκικο κλασικό, 9/8 ζεϊμπέκικο παλιό, 9/8 απτάλικο, 9/8 καμηλιέρικο (2 παραλλαγές), 9/8 καρσιλαμάς, 2/4 τσιφτετέλι, 2/4 μπαγιό, 4/4 οριεντάλ (2 παραλλαγές) και 4/4 μπολερό (2 παραλλαγές). Γίνεται επίσης αναφορά στους ρυθμούς που χρησιμοποιούνται, κατά τον συγγραφέα, στα ελαφρά τραγούδια - καντάδες (sic): ρυθμός 4/4 (τέταρτο, 2 όγδοα, τέταρτο, τέταρτο, π.χ. *Σ' αγαπώ γιατί είσ' ωραία*), ρυθμός 5/8 (3 όγδοα μπροστά και 2 όγδοα πίσω) χωρίς να αναφέρεται η παραλλαγή του, ρυθμός 8/8 (2 παραλλαγές), βαλς 3/4 (2 παραλλαγές), 2/4 ρούμπα, 2/4 συρτό - μπάλλος (3 παραλλαγές), 7/8 λάζικος, 7/8 καλαματιανός (3 παραλλαγές), 3/4 τσάμικος (2 παραλλαγές). Σε κάθε περίπτωση αναφέρεται και ο τίτλος ενός τραγουδιού που χαρακτηρίζεται από τον εκάστοτε ρυθμό ως παράδειγμα.

Ο Α. Μαυρομουστάκης αποφεύγει θεωρητική πραγμάτευση και παρουσιάζει απλώς τους: καρσιλαμά 9/8, ζεϊμπέκικο 9/4, καλαματιανό 7/8, τσιφτετέλι 2/4 και ρυθμό 5/8. Τα σχετικά παραδείγματά του, δεν γίνεται σαφές αν είναι τραγούδια ή ασκήσεις.

Ο Μ. Μητσόπουλος παρουσιάζει τους πιο συνήθεις κατά την άποψή του ρυθμούς ως εξής: 3/8, 9/8 (το αναλύει σε 3/4 + 3/8), συρτάκι 2/4 (χασάπικο γρήγορο), καλαματιανό 7/8 (3/8 + 2/4), καρσιλαμάς 9/8, βαλς 3/4, 5/8, χασάπικο 2/4, ζεϊμπέκικο 9/4, ποντιακός 7/8, νησιώτικος μπάλλος 2/4, χορός Χαλκιδικής 7/8, Μακεδονικός χορός 9/8, Πολίτικος χορός 2/4, χορός Θράκης 6/8, τσάμικο 3/4, ζεϊμπέκικο 9/8, κρητική μαντινάδα 2/4, δημοτικό 2/4, τσιφτετέλι 2/4. Για ορισμένους από αυτούς προτάσσονται κάποιες διευκρινήσεις πριν από τα τραγούδια ή τις ασκήσεις που βασίζονται πάνω τους, χωρίς περαιτέρω θεωρητικές αναλύσεις. Μόνο στο τέλος του βιβλίου αναλύονται σε δύο μέτρα (εκ των οποίων το ένα είναι παραλλαγή) οι ρυθμοί: τσάμικος 3/4, μπάλλος - νησιώτικος 2/4, συρτάκι 2/4, τσιφτετέλι 2/4, ζεϊμπέκικο 9/8, βαλς 3/4, καρσιλαμάς 9/8, καλαματιανός 7/8, ποντιακός 7/8 και ο ρυθμός 5/8.

Ο Δ. Γρηγοριάδης προσπαθεί να συστηματοποιήσει στο τέλος του βιβλίου του το κεφάλαιο των ρυθμών, συγκροτώντας έναν πίνακα με τους ελληνικούς ρυθμούς (και με

παραλλαγές σε ορισμένους), που συνοδεύεται και αναφορά σε έναν τίτλο τραγουδιού ως παράδειγμα του εκάστοτε ρυθμού. Οι ρυθμοί είναι οι εξής: χασάπικο 2/4, χασαποσέρβικο 2/4, τσιφτετέλι 2/4, ζειμπέκικος 9/8 (κλασικό, καμηλιέριο [2 τρόπους], απτάλικο), τσάμικος 3/4, συρτός 2/4, ρυθμός 8/8 (2 τρόποι), ρυθμός 10/8, μπαγιό 2/4, καρσιλαμάς 9/8 (2 τρόποι), ρυθμός 5/8 (2 τρόποι) και καλαματιανός 7/8 (3 τρόποι).

Ο Δ. Μπουκουβάλας θεωρεί πως οι σημαντικότεροι ελληνικοί χορευτικοί ρυθμοί είναι οι εξής: βαλς (3/4), ταγκό (2/4), καντάδα – συρτό – μπάλλος (2/4), ελαφρών τραγουδιών (2/4) – (5/8) – (8/8), καλαματιανό (7/8), τσάμικο (3/4), χασάπικο – χασαποσέρβικο – συρτάκι (2/4), ζειμπέκικο (9/8) – (9/4), ζειμπέκικο απτάλικο (9/8) – (9/4), καμηλιέριο (9/8), τσιφτετέλι (2/4), καρσιλαμάς (9/8).

Ο Β. Κουτσοθανάσης, στην εισαγωγή του πριν το μέρος της θεωρίας, αναφέρει ονομαστικά διάφορους ελληνικούς ρυθμούς με κάποια σχόλια, που εστιάζουν στην άποψη πως η Ελλάδα διαθέτει είδη μουσικής και ρυθμούς που δεν υπάρχουν σε άλλες χώρες, όπως για παράδειγμα 9/8, 7/8, 6/8, 5/8, 2/4, κτλ., καθώς και τη μεγαλύτερη ποικιλία σε χορούς. Για να υποστηρίξει τα παραπάνω, ο συγγραφέας ισχυρίζεται ότι τα 9/8 έχουν ιδιαιτερότητα στο μοίρασμα και στην ταχύτητα· ο ζειμπέκικος χορός είναι κάπως αργός σε σύγκριση με τον απτάλικο, που είναι πιο γρήγορος. Επίσης σε 9/8 είναι και οι χοροί καμηλιέριος, καρσιλαμάς (αντικρυστός). Αναφέρονται επίσης οι χασάπικος, χασαποσέρβικος, τσιφτετέλι, μπάλλος, σούστα, συρτάκι, πεντοζάλης, τσάμικος, καλαματιανός, συρτός, καγκέλι. Ιδιαίτερη μνεία γίνεται στα τραγούδια της Ηπείρου όπως μπεράτι, στα τρία, αλλά και του Πόντου, ομάλ, κότσαρι, τικ, σέρα κτλ. Δεν αναφέρονται τα μουσικά μέτρα των παραπάνω ρυθμών και χορών. Από συντακτικό λάθος, ο συγγραφέας αφήνει να εννοηθεί πως όλοι τους είναι 9/8, πράγμα που δεν ισχύει φυσικά.

ΣΥΓΚΕΝΤΡΩΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ

Θα προσπαθήσουμε, στις επόμενες σελίδες, να αποτιμήσουμε το καθένα από τα βιβλία που μελετήσαμε, ώστε να μπορέσουμε να εκτιμήσουμε την γενική συγκρότηση του κάθε τόμου πέρα από το σύνολο των παραμέτρων που μας απασχόλησαν.

1) Ρώσσης Ανδρέας & Ελμάς Φώτης, Μπουζούκι. Μαθήματα μπουζουκιού, Τεύχος Α', Β', Α. Λιόλιος, Θεσ/νίκη χχ

Στο πρώτο τεύχος:

- Δεν υπάρχουν περιεχόμενα.
- Θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν πιο απλά σύμβολα από τους λατινικούς χαρακτήρες για τη σημείωση των τάστων, οι οποίοι μάλιστα δεν επεξηγούνται από την αρχή.
- Σε ζητήματα οργανολογίας δεν γίνεται καμία αναφορά,
- Καμιά αναφορά δε γίνεται επίσης στις συγχορδίες, παρόλο που ο συγγραφέας τις χρησιμοποιεί στο τελείωμα μερικών ασκήσεων (ως κλείσιμο, με νότες στο πεντάγραμμο).
- Στην παρουσίαση της μελωδικής γραμμής των κλιμάκων στο τέλος του βιβλίου χρησιμοποιεί οπλισμό, χωρίς να έχει γίνει καμία αναφορά προηγουμένως ούτε καν στα σημεία αλλοίωσης.
- Δεν παρουσιάζονται οι νότες της ταστιέρας ολοκληρωμένα, αλλά τις δίνει πριν από κάθε ομάδα ασκήσεων στις οποίες θα χρησιμοποιηθούν, φτάνοντας σταδιακά έως και το δέκατο πέμπτο τάστο.
- Έχει ασκήσεις αντιχρονισμού, παρεστιγμένων και σύζευξης χωρίς να προϋπάρχει καμία θεωρητική αναφορά.
- Τέλος στα 3 τραγούδια δεν έχει τίτλο παρά μόνο τη μελωδική τους γραμμή.

Το δεύτερο τεύχος:

- Είναι δίχως περιεχόμενα και θεματική οργάνωση.
- Η απεικόνιση της ταστιέρας που χρησιμοποιεί στην αρχή της θεωρίας είναι μικρή και άσχημα τυπωμένη (κακοφτιαγμένη), με αποτέλεσμα οι νότες της να είναι δυσδιάκριτες.
- Για παράδειγμα παραθέτει μερικά ποικίλματα, όπως αποτσιατούρα, ατελή τρύλλο, τρίγοργο και τρέμολο χωρίς εξηγήσεις για το πώς λειτουργούν.

- Για κάθε στοιχείο καινούριο που παρουσιάζεται στις ασκήσεις, δίνεται μια συνοπτική επεξήγηση στην αρχή της κάθε άσκησης, με αποτέλεσμα η θεωρία να είναι σκόρπια και δεν δίνεται παραπάνω βάρος σε κάποια θέματα όπως είναι τα διαστήματα.
- Στη σπουδή 1 και 2 (ασκήσεις) δεν αναφέρει τίποτα για τους φθόγγους που παίζονται ταυτόχρονα (κάθετη γραφή), αλλά κάνει αναφορά αργότερα στο τραγούδι *Τικ τακ*.
- Τους δρόμους αναλυτικά τους έχει σε κατιούσα μορφή και στο δεύτερο δρόμο (*νιαβέντ με σολ #*) δεν δίνει ονομασία.
- Σε μερικά τραγούδια, π.χ. *Της αμύνης τα παιδιά*, τα σημεία αλλοίωσης τα βάζει στον οπλισμό και όχι μέσα στη μελωδία.
- Αναφέρεται στις συγχορδίες μόνο στο τέλος του βιβλίου ενώ τις χρησιμοποιεί πιο μπροστά σε μερικές ασκήσεις.
- Τέλος δυο σελίδες με ασκήσεις "λεγκάτο" υπάρχουν δυο φορές, σε διαφορετικές σελίδες (σελ. 44 και 88), πιθανόν από λάθος, με διαφορετικό βαθμό ταξινόμησης.

2) Ρώσση Ανδρέα & Φώτη Ελμά, *Διατονικές κλίμακες, παραδοσιακοί τρόποι, λαϊκοί δρόμοι, για μπουζούκι, τετράχορδο, τρίχορδο, τζουρά και μπαγλαμά. Σκάλες. Με δαχτυλοθεσία*, Α. Λιόλιος, Θεσσαλονίκη χ.χ.

- Το τεύχος αυτό αφορά μόνο τις δυτικές κλίμακες και τους λαϊκούς δρόμους, ενώ όλα τα υπόλοιπα (θεωρία, συγχορδίες, νότες του μπουζουκιού-τάστα κτλ.) θεωρούνται δεδομένα.
- Χρησιμοποιείται μόνο και πάντα πεντάγραμμο, με αριθμούς που συμβολίζουν τις χορδές και τη δαχτυλοθεσία.
- Οι δυτικές κλίμακες του τετράχορδου και τρίχορδου μπουζουκιού, δεν δίνονται όλες (βλ. δρόμους) και δεν προσδιορίζεται γιατί.
- Οι κλίμακες με υφέσεις δίνονται ανάποδα από τη *ρεb* στη *φα*. Στο μπαγλαμά όμως δίνονται όλες οι κλίμακες εκτός της *ντο#* και οι υφέσεις από τη *φα ματζόρε* έως τη *ντοb*.
- Σε ένα δρόμο δίνεται απλά η ονομασία *νιαβέντ με σολ#* χωρίς να προσδιορίζεται γιατί ονομάζεται έτσι, αφού στις περισσότερες τονικότητες δεν υπάρχει *σολ#* (μόνο στη *ρε*, που πιθανόν από αυτή πήρε την ονομασία, και στη *λα*).

- Το δρόμο *γκιουρντί* τον παρουσιάζει δύο φορές με διαφορετική διάταξη και τη δεύτερη τον περιλαμβάνει στους *ματζόρε* δρόμους ενώ είναι *μινόρε*.

3) Κούτης Ι. Δημήτρης, Μέθοδος για τρίχορδο μπουζούκι και μπαγλαμά, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1985

- Είναι γραμμένη και στην ελληνική και στην αγγλική γλώσσα παράλληλα, χωρίς περιεχόμενα αλλά με αρκετά οργανωμένη δομή.
- Τον οπλισμό των κλιμάκων, θεωρητικά, τον παρουσιάζει αναλυτικά και με σειρά και μόνο την μελωδική γραμμή των ματζόρε. Ωστόσο από τις *ματζόρε* και *μινόρε* αρμονικές κλίμακες που δίνονται, από διάφορες θέσεις πάνω στην ταστιέρα του μπουζουκιού, με διέσεις περιλαμβάνονται όλες, ενώ με υφέσεις οι τέσσερις πρώτες. Η *φυσική μινόρε*, μόνο τονικότητα *λα* σε διάφορες θέσεις.
- Οι λαϊκοί δρόμοι δεν παρουσιάζονται ολοκληρωμένοι με ανιούσα και κατιούσα μορφή, αλλά μόνο μέσω της άσκησης.
- Ο οπλισμός δεν μπαίνει μπροστά, στην αρχή του πενταγράμμου, αλλά τα σημεία αλλοίωσης βρίσκονται στο τίτλο.
- Οι συγχορδίες που βρίσκονται στο τελείωμα των ασκήσεων των λαϊκών δρόμων δεν εξηγούνται πριν την πρώτη τους χρήση. Δεν γίνεται θεωρητική αναφορά σε αυτές.
- Οι συγχορδίες δεν διευκρινίζεται αν χρησιμοποιούνται στο πλαίσιο των ασκήσεων ή ως κλεισίματα των δρόμων.

4) Χατζημπαλόγλου Δημήτρης, Μαθήματα μπουζουκιού, Τεύχος Α', Χ΄Μπαλόγλου, Θεσ/νίκη 1998

- Δεν υπάρχουν περιεχόμενα.
- Παρόλο που είναι πρώτο τεύχος, δεν δίνεται μεγάλο βάρος στη θεωρία της μουσικής.
- Όσα στοιχεία παρουσιάζονται, κυρίως από τις παύσεις και κάτω, είναι σκόρπια και ελλιπή (εξάηχο, μεικτός 5/8 και 9/8, οπλισμός), με υποτυπώδη επεξήγηση πάνω από κάθε άσκηση στην οποία τα χρησιμοποιεί. Ωστόσο, κάπου στη μέση του βιβλίου προτρέπει τον αναγνώστη να συμβουλευτεί ένα βιβλίο θεωρίας της μουσικής για περισσότερες λεπτομέρειες, κυρίως για το κεφάλαιο των διαστημάτων.
- Θέματα οργανολογίας δεν πραγματεύονται.

- Στο κεφάλαιο των ασκήσεων, ο συγγραφέας, μπαίνει χωρίς να παρουσιάσει τις νότες του μπουζουκιού και εν συνεχεία δεν εξηγεί τι είναι το ελλιπές μέτρο, το οποίο θεωρεί δεδομένο.
- Όσες κλίμακες περιλαμβάνονται στο βιβλίο, θεωρούνται δεδομένη γνώση, αφού δε γίνεται καμιά απολύτως αναφορά σ' αυτές.
- Δεν γίνεται αναφορά στους ρυθμούς.

5) Παγιάτης Χαράλαμπος, Πώς να παίζετε μπουζούκι, Σύγχρονη μέθοδος με βάση το πρακτικό σύστημα της ταμπλατούρας, Fagotto, Αθήνα 1993

- Διαθέτει περιεχόμενα και οργανωμένη δομή.
- Την απεικόνιση όλης της ταστιέρας με τους φθόγγους και το πώς κουρδίζουμε τα έχει στο τέλος του βιβλίου και όχι στη αρχή.
- Στο 2^ο, 6^ο και 8^ο μέρος-μάθημα παρουσιάζει τους φυσικούς διαδοχικούς φθόγγους πάνω σε πεντάγραμμο, ταμπλατούρα και ταστιέρα (από 2^η, 5^η, 7^η θέση) χωρίς να διευκρινίζει πού αποσκοπεί, δηλαδή αν χρησιμοποιούνται για την κατανόηση της ματζόρε κλίμακας, για την εκμάθηση των φθόγγων της ταστιέρας ή για άσκηση.
- Αναφέρει στα σημεία αλλοίωσης ότι "ανεβάζουν - κατεβάζουν" τον τόνο, χωρίς να αναφέρεται πουθενά τι είναι τόνος, ημιτόνια, διαστήματα.
- Στους υπόλοιπους λαϊκούς δρόμους δεν κάνει καμιά αναφορά, χωρίς επίσης να μας δηλώνει το λόγο που επιλέχθηκαν μόνο οι παραπάνω κλίμακες.
- Δεν αναφέρονται οι ματζόρε και μινόρε κλίμακες με τον οπλισμό, διέσεις-υφέσεις.

6) Παγιάτης Χαράλαμπος, Λαϊκοί δρόμοι, Fagotto, Αθήνα 1992 (Α' έκδοση 1987)

- Η οργάνωση της δομής του σε υψηλό επίπεδο και υπάρχουν περιεχόμενα.
- Υπάρχει και η βιβλιογραφία στην οποία στηρίχθηκε ο συγγραφέας.
- Η ανάλυση των δρόμων και των συγχορδιών είναι πολύ εκτενής.
- Το βιβλίο αυτό απευθύνεται σε έμπειρους μουσικούς και το περιεχόμενο είναι εξειδικευμένο.

7) Παλιάς Σταύρος, Το χρυσό βιβλίο του μπουζουκιού, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα χ.χ.

- Η μέθοδος είναι γραμμένη στην ελληνική και αγγλική γλώσσα.
- Δεν έχει περιεχόμενα, και η δομή της δεν είναι αρκετά οργανωμένη.

- Το σύστημα σημειογραφίας που χρησιμοποιεί, αφενός δίνεται μπερδεμένα και αφετέρου δεν εξυπηρετεί έναν άπειρο μαθητή.
- Μερικά στοιχεία της θεωρίας δεν είναι ευκολονόητα με τον τρόπο που δίνονται και άλλα δεν αναφέρονται καθόλου, αλλά υπάρχουν ασκήσεις στις οποίες χρησιμοποιούνται έντονα.
- Στις συγχορδίες, ενώ χρησιμοποιούνται, δεν γίνεται καμιά απολύτως αναφορά, πράγμα που συμβαίνει και με διάφορα άλλα σύμβολα π.χ. τα σημεία επανάληψης.
- Οι μείζονες κλίμακες δίνονται όλες βάσει οπλισμού, ενώ οι αρμονικές ελάσσονες κλίμακες όχι, και όσες παρουσιάζονται δίνονται χωρίς σειρά προτεραιότητας.
- Από τις ελάσσονες κλίμακες υπάρχουν μόνο οι αρμονικές.

8) Νικολόπουλος Χρήστος, Δρόμοι της ελληνικής λαϊκής μουσικής, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα χ.χ.

- Το συγκεκριμένο βιβλίο δεν αποτελεί μέθοδο διδασκαλίας του μπουζουκιού, αλλά αφορά τους λαϊκούς δρόμους.
- Η ταμπλατούρα όμως είναι για μπουζούκι και σημειώνεται η δακτυλοθεσία των χορδών λα, ρε, όπως και το μπουζούκι είναι το κύριο όργανο του *cd*, εκτελεσμένο από τον ίδιο το συγγραφέα.
- Το βιβλίο είναι γραμμένο στην ελληνική και στην αγγλική γλώσσα.
- Απευθύνεται σε έμπειρους μουσικούς, σε ανθρώπους δηλαδή που κατέχουν σε κάποιο βαθμό τα βασικά για την εκτέλεση του οργάνου, διότι δεν παρουσιάζει μια μέθοδο εκμάθησης του μπουζουκιού, δεν αναφέρεται η θεωρία της μουσικής, ούτε οι συγχορδίες.
- Οι δρόμοι είναι γραμμένοι από την τονικότητα ρε, ενώ τα τραγούδια από διάφορες, χωρίς να αναφέρεται η δακτυλοθεσία.
- Το κύριο θέμα του βιβλίου είναι οι δρόμοι αλλά δεν παρουσιάζονται οι συγχορδίες αυτών, ούτε καν οι βασικές.
- Τα τραγούδια που χρησιμοποιούνται δεν είναι ολόκληρα γραμμένα αλλά αποσπάσματα αυτών και χρησιμοποιούνται ως παράδειγμα για την κατανόηση των δρόμων.

9) Πολυκανδριώτης Θανάσης, Είναι εύκολο να μάθεις μπουζούκι, Σύγχρονη μέθοδος με ειδική σημειογραφία και λαϊκούς δρόμους, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1999

- Έχει περιεχόμενα και οργανωμένη δομή.
- Όσον αφορά τη θεωρία, κάποια στοιχεία της, δίνονται απομονωμένα από αυτή, που βρίσκεται στην αρχή του βιβλίου, εν συντομία και με τρόπο που δύσκολα μπορούν να γίνουν αντιληπτά από έναν αρχάριο. Δεν τα παρουσιάζει παρά μόνο στις ασκήσεις.
- Στο σύμβολο της οκτάβας (8va) σημειώνει ότι το σύμβολο αυτό υποδηλώνει πως παίζουμε την ομώνυμη ψηλότερη νότα, χωρίς να εξηγεί ότι μπορεί να συμβαίνει και το αντίθετο.
- Μέσα στα τραγούδια υπάρχουν σύμβολα και ορολογία που δεν έχουν αναφερθεί στη θεωρία, π.χ. σημεία επανάληψης, vocal κτλ.
- Το σύστημα σημειογραφίας που χρησιμοποιεί είναι πολύ κουραστικό στο να διαβαστεί διότι μπερδεύεται το μάτι.
- Οι χορδές σημειώνονται δυο φορές, και στους φθόγγους του πενταγράμμου και στο πίνακα του συστήματος.
- Ενώ απευθύνεται σε αρχάριους, οι πρώτες ασκήσεις που έχει είναι ασκήσεις αρπές με αρκετά μεγάλα ανοίγματα δακτύλων και μάλιστα προτείνεται οι ασκήσεις αυτές να γίνουν σε όλη την έκταση της ταστιέρας. Γενικά δεν διασαφηνίζεται αν απευθύνεται σε έμπειρους οργανοπαίχτες ή σε άπειρους.
- Τις *ματζόρε* και *μινόρε* κλίμακες τις αναλύει σε τόνους και ημιτόνια χωρίς να έχει εξηγήσει τι είναι τόνος και τι ημιτόνιο.
- Αναφέρεται στον οπλισμό χωρίς να αποσαφηνίζεται τι είναι οπλισμός και οι κλίμακες είναι ανακατεμένες δίχως λογική σειρά.
- Όλες οι κλίμακες δεν δίνονται με την απλή διαδοχική τους γραμμή αλλά με διάφορους συνδυασμούς αξιών φθογγοσήμων, διαδοχικά βέβαια, σε διάφορες ρυθμικές αγωγές, σε 2-3 οκτάβες και σε ανιούσα κίνηση μόνο.
- Προτείνει με τις ήδη υπάρχουσες κλίμακες που έχουν παρουσιαστεί, να παιχτούν και οι άλλες κλίμακες σε ανιούσα και κατιούσα κίνηση χωρίς να γίνεται εύκολα αντιληπτό ποιες άλλες εννοεί.
- Στη *miB ματζόρε* κλίμακα δεν υπάρχει ρυθμική αγωγή.
- Για τις *αρμονικές – μελωδικές μινόρε* κάνει μια απλή αναφορά χωρίς να παρουσιάσει ούτε μια κλίμακα (στους λαϊκούς δρόμους παρουσιάζεται το *αρμονικό μινόρε*).

- Τους λαϊκούς δρόμους *νιαβέντ* (*φυσικό μινόρε*) και *αρμονικό μινόρε* τον θεωρεί ένα δρόμο (*αρμονικό μινόρε*).
- Λόγος για τις συγχορδίες των λαϊκών δρόμων δεν γίνεται, παρά μόνο για τα κλεισίματα αυτών, παρόλο που χρησιμοποιούνται στα τραγούδια.

10) Δαβίτος Τριαντάφυλλος, *Η σύγχρονη τεχνική στο μπουζούκι, Ειδικά μελετημένες ασκήσεις για τη βελτίωση της τεχνικής με έντεχνο και πρακτικό τρόπο, Για αρχάριους και προχωρημένους, Arco, Αθήνα χ.χ.*

- Υπάρχουν περιεχόμενα και τα θέματά του είναι οργανωμένα.
- Υπάρχει κασέτα στην οποία είναι γραμμένα οι ασκήσεις και οι κλίμακες του βιβλίου.
- Τον συγγραφέα δεν τον ενδιαφέρει η θεωρητική κατάρτιση του διδασκόμενου διότι δεν εμπεριέχεται η θεωρία και περισσότερο χρησιμοποιείται ο πρακτικός τρόπος εκμάθησης παρά το πεντάγραμμο και οι νότες.
- Θεωρητικά στοιχεία που δίνονται (φθογγόσημα, αξίες, σημεία αλλοίωσης και τρίηχα) στις ασκήσεις ή στις κλίμακες θεωρούνται δεδομένη γνώση.
- Για τις συγχορδίες, που παρουσιάζει, δεν αναφέρει αρχικά ποιες είναι, αλλά αργότερα σε υποσημείωση διευκρινίζει ότι είναι συγχορδίες γραμμένες στην κλίμακα *ρε*, χωρίς να υπάρχει μια ανάλυση γύρω από τη δομή τους και τη λογική σε σχέση με τους λαϊκούς δρόμους.

11) Κριωνάς Γιώργος, *Μέθοδος για τρίχορδο μπουζούκι, μπαλαμά, τζουρά. Ταχύρυθμο σύστημα εκμάθησης, ARCO, Αθήνα 2003*

- Παραθέτει τα περιεχόμενα στην αρχή του βιβλίου του και η δομή είναι πολύ οργανωμένη.
- Υπάρχει *cd* στο οποίο είναι γραμμένες οι σπουδές και τα τραγούδια, με μπουζούκι και συνοδεία κιθάρας στερεοφωνικά (*balance*, αριστερά το μπουζούκι και δεξιά η κιθάρα) για να μπορεί ο μαθητής να κάνει ντουέτο με την κιθάρα.
- Η παρουσίαση της ύλης (θεωρίας) είναι ταξινομημένη σε 10 δισέλιδα μαθήματα. Μέσα στο γκρι πλαίσιο, στην αρχή κάθε μαθήματος, παρουσιάζονται όλα τα νέα στοιχεία που θα διδαχθεί ο μαθητής στο συγκεκριμένο μάθημα.
- Οι σπουδές είναι ασκήσεις βασισμένες στην θεωρία του εκάστοτε μαθήματος, έχουν συγχορδίες και υπάρχουν στο *cd*.

- Η θεωρία είναι συνοπτικά γραμμένη αλλά κατανοητή. Δίνονται τα βασικά που προϋποθέτουν μια σχετική γνώση.
- Στις κλίμακες *ματζόρε* και *μινόρε* με τους οπλισμούς τους δεν γίνεται καμιά αναφορά.
- Το κεφάλαιο των συγχορδιών υπάρχει στο τέλος του βιβλίου, ενώ χρησιμοποιούνται από την πρώτη σπουδή και δεν γίνεται καμιά αναφορά στις συγχορδίες *εβδόμης* και *dim*, παρόλο που υπάρχουν σε ασκήσεις και τραγούδια.
- Στη σπουδή 4, σελ. 16 του βιβλίου, ο συγγραφέας αναφέρει πως η παύση μισού παρεστιγμένου αντιστοιχεί σε 4 χρόνους, ενώ είναι σε 3.
- Δεν υπάρχει ένας πίνακας με όλες τις νότες της ταστιέρας, ούτε του πενταγράμμου, αλλά δίνονται αποσπασματικά στη θεωρία.
- Στην αρχή του βιβλίου δίνονται κάποιες διευκρινήσεις για το βιβλίο και το *cd*.

12) Κώσαρης Χ. Γεώργιος, *Το οκτάχορδο μπουζούκι από την θεωρία στην πράξη, Μέθοδος αυτοδιδασκαλίας, Ενότητα Β', Πανδουρίς, Πειραιάς 2002*

- Έχει περιεχόμενα και η δομή διαθέτει αρκετή οργάνωση.
- Πριν τα περιεχόμενα έχει μια ετικέτα με διορθώσεις, για κάποια λάθη του βιβλίου, και στο τέλος έχει ευρετήριο.
- Το βιβλίο αυτό αποτελεί την 2^η ενότητα από τις 5 που έχουν εκδοθεί. Ενώ η 1^η ενότητα είναι μια γνωριμία του αρχάριου μαθητή με το μπουζούκι, περιέχοντας βασικά στοιχεία θεωρίας και πράξης, η 2^η ενότητα μπορεί να λειτουργεί και αυτόνομα όπως επισημαίνει και ο συγγραφέας.
- Όλα τα θέματα μαζί με ασκήσεις και τραγούδια περιέχονται μέσα σε ένα *cd*.
- Εκεί που αναφέρεται στην οκτάβα *sopra - bassa* (8va πάνω ή κάτω του πενταγράμμου), δεν προσδιορίζει ποια είναι η μεν ποια είναι η δε.
- Στο βιβλίο μερικές φορές δίνεται η εντύπωση πως οι μόνες κλίμακες που υπάρχουν είναι οι ευρωπαϊκές *ματζόρε* και *μινόρε*.
- Η συντριπτική πλειοψηφία των ασκήσεων είναι λάθος γραμμένες στο πεντάγραμμο (π.χ. έχει *λα - λα#* αντί για *λα - σιb*, με αποτέλεσμα να παραλείπονται φθόγγοι).
- Οι κλίμακες, με διάφορους συνδυασμούς δίνονται μπερδεμένα (π.χ. από *σολ+* πάει *ρε+*, *λα+*, επιστρέφει πάλι στο *σολ+* κτλ.), με αποτέλεσμα να μην έχει συνοχή και να γίνεται κουραστικό στη μελέτη.

- Οι κλίμακες *μιb ματζόρε, ρε-* αρμονική και *μι-* μελωδική δίνονται μόνο μέσω των σπουδών.
- Δεν παρουσιάζονται καθόλου οι *μι+*, *σι+*, και η *σι-* μελωδική.
- Από κλίμακες με αλλοιώσεις δίνεται μόνο η *μιb* χωρίς να γίνεται κατανοητό με ποια λογική διαλέχτηκε μόνο αυτή ή τι θέση έχει στους φυσικούς φθόγγους, όπως κατανοητό δεν είναι η μπερδεμένη σειρά στην οποία υπάρχουν οι κλίμακες καθώς επίσης και έλλειψη της *μι+*, *σι+* και *σι-* μελωδικής κλίμακας.
- Παρόμοια κατάσταση επικρατεί και στις συγχορδίες. Δίνονται μπερδεμένα όλες οι φυσικές τονικότητες των *ματζόρε* συγχορδιών, από συγχορδίες με αλλοιώσεις δίνεται μόνο η *ντο#+*, αλλά σε όλες τις θέσεις μόνο οι *ντο+*, *ρε+* και *φα+*.
- Από τις *μινόρε* δίνονται όλες εκτός *φα-*, ενώ σε όλες τις θέσεις μόνο οι *λα-*, *μι-* και *ρε-*.
- Οι συγχορδίες που παρουσιάζονται δεν αναφέρονται από πάνω, με αποτέλεσμα να είναι κουραστικό στη μελέτη.
- Στο χασάπικο πολίτικο, σελ 179, είναι λάθος ο οπλισμός, έχει *σιb* υπονοώντας ότι είναι *ρε μινόρε* (φυσική), ενώ είναι *νικρίζ* χωρίς να σημειώνεται αλλοίωση στον οπλισμό.

13) Μιχαλάκης Μανώλης, *Λαϊκοί μουσικοί ορίζοντες. Κλασική και σύγχρονη μεθοδολογία. Θεωρία και πρακτική με νέους ορίζοντες. Τρίφωνες, τετράφωνες και σύνθετες συγχορδίες. Εναρμόνιση στις κλίμακες. Λαϊκοί δρόμοι. Συγγένεια δρόμων. Μόρια. Κλίμακες της Μέσης Ανατολής. Αρχαιοελληνικοί τρόποι όπως χρησιμοποιούνται σήμερα. Πεντατονικές κλίμακες. Ζοζέφ, Πειραιάς χ.χ.*

- Διαθέτει περιεχόμενα και μεγάλη οργάνωση στη δομή της πραγμάτευσής του.
- Απευθύνεται κυρίως σε άτομα που γνωρίζουν λίγο ή πολύ το αντικείμενο και όχι σε αρχάριους.
- Όσον αφορά τη θεωρία, ο συγγραφέας παραπέμπει σε άλλα πιο ειδικευμένα βιβλία.
- Βασικό θέμα είναι οι δρόμοι (αναφέρονται και οι διάφορες ονομασίες που έχουν πέσει στην αντίληψη του συγγραφέα), δεν εμμένει όμως μόνο σε αυτούς αλλά γίνεται και αναφορά σε πεντατονικές κλίμακες και στους αρχαιοελληνικούς τρόπους.
- Στο *cd* που περιέχεται στο βιβλίο, εμπεριέχονται οι αυτοσχεδιασμοί - ταξίμια στους διάφορους δρόμους.

- Γίνεται αναφορά και στα μόρια (δηλ. σε διαστήματα μικρότερα ή μεγαλύτερα του ημιτόνιου και του τόνου) και σε δρόμους με μόρια.
- Χρησιμοποιείται πάντα πεντάγραμμο και ταμπλατούρα (στους δρόμους και σχηματική ταστιέρα επιπλέον).

14) Μαυρομουστάκης Α. (διασκευή), Πρακτική μέθοδος για μπαλαμά και εξάχορδο μπουζούκι. Νέα έκδοση ανανεωμένη με ‘‘ακκομπανιαμένα’’, Ντο-ρε-μι, Θεσσαλονίκη 1984

- Δεν χρησιμοποιεί περιεχόμενα.
- Απευθύνεται σε αρχάριους, αλλά, ενώ κάποια θεωρητικά στοιχεία δίνονται αναλυτικά, κάποια άλλα, που δίνονται στις ασκήσεις, είναι υποτυπώδη.
- Χρησιμοποιούνται σημεία επανάληψης, για τα οποία δεν έχει γίνει καμιά θεωρητική αναφορά.
- Οι δυτικές κλίμακες και οι οπλισμοί δίνονται χωρίς περαιτέρω διευκρινήσεις, σχόλια και θεωρητικές αναφορές.
- Δεν παρουσιάζεται καθόλου η *σι ματζόρε* κλίμακα και καμιά από τις *μινόρε*.
- Στις σελ. 32, 33, 34, υπάρχουν κλίμακες χωρίς ονομασία και χωρίς επεξηγήσεις.
- Οι συγχορδίες χρησιμοποιούνται πριν αναφερθεί ο συγγραφέας θεωρητικά σ’ αυτές, ενώ υπάρχουν μερικές που δεν αναφέρονται καθόλου.
- Οι ρυθμοί δίνονται μόνο μέσω των τραγουδιών.
- Δεν προσδιορίζεται αν τα παρατιθέμενα κομμάτια είναι τραγούδια ή ασκήσεις, ενώ δεν έχουν όνομα, εκτός από δύο, τη *Γερακίνα* και τη *Μαρία*.

15) Μ. Μητσόπουλος, Πρακτική μέθοδος για οχτάχορδο μπουζούκι, Ντο-ρε-μι, Θεσσαλονίκη 2002

- Δεν χρησιμοποιεί περιεχόμενα και τα θέματα δεν είναι οργανωμένα.
- Το βιβλίο είναι γραμμένο στην ελληνική και αγγλική γλώσσα.
- Τα πρώτα θεωρητικά είναι αναλυτικά γραμμένα και χρησιμοποιούνται παραδείγματα και ασκήσεις.
- Το τρίγχο όπως και τα σημεία επανάληψης, υπάρχουν σε ασκήσεις και τραγούδια, χωρίς να αναφέρονται ποτέ στη θεωρία.
- Για δυτικές κλίμακες, για τον οπλισμό τους και για τους λαϊκούς δρόμους δεν γίνεται καμιά απολύτως αναφορά.

- Υπάρχει μια βυζαντινή κλίμακα, που είναι αποκομμένη από τα άλλα θέματα του βιβλίου και δεν προσδιορίζεται ποια είναι.
- Γίνεται αναφορά σε ρυθμούς χωρίς να αναλύεται το μέτρο τους. Στο τέλος μόνο του βιβλίου αναλύονται 10 ρυθμοί.
- Οι μελωδίες, που παρατίθενται, δεν προσδιορίζεται αν είναι ασκήσεις ή τραγούδια.
- Τραγούδια, κλίμακες, συγχορδίες και ρυθμοί δεν αποτελούν ξεχωριστά κεφάλαια.
- Όσον αφορά τις συγχορδίες, οι οποίες στο τέλος του βιβλίου δίνονται πιο ομαδοποιημένες, δεν παρουσιάζονται ξεχωριστά, δηλ. όλες *ματζόρε*, όλες οι *μινόρε* κτλ. αλλά πάντα σε σχέση πρώτης - πέμπτης.

16) Δημήτρης Γρηγοριάδης, Για το μπουζούκι. Συγχορδίες, Λαϊκοί δρόμοι, ταξίμα, λαϊκοί ρυθμοί, Ντο-ρε-μι, Θεσσαλονίκη χ.χ.

- Βιβλίο με πολύ οργανωμένα θέματα. Η δομή εξυπηρετεί το διάβασμα χωρίς να δημιουργεί μπερδεμα μεταξύ των θεμάτων.
- Απευθύνεται τόσο σε αρχάριους, όσο και σε άτομα πιο εξοικειωμένα με τη μουσική και το μπουζούκι.
- Στις συγχορδίες τη *ντο#* την αναφέρει και ως *ρεb*, την *ρε#* και ως *μιθ* αλλά τη *φα#*, *λα9* και τη *σιb* χωρίς τους αντίστοιχους εναρμόνιους φθόγγους τους.
- Σε μερικούς δρόμους δίνει τις συγχορδίες όλων των βαθμίδων ενώ σε μερικούς άλλους τις βασικές ή και καθόλου.

17) Μπουκουβάλας Ι. Δημήτρης, Μπουζούκι, η τεχνική του και η διδασκαλία της με ειδικό σύστημα σημειογραφίας, Χιτζάζ, 1^{ος} και 2^{ος} τόμος, Αθήνα 1985, 3^{ος} τόμος, Αθήνα 1991

- Διαθέτει περιεχόμενα και οργάνωση θεμάτων. Μόνο στον τρίτο τόμο δεν υπάρχουν περιεχόμενα.
- Η μέθοδος είναι γραμμένη και στην ελληνική και στην αγγλική γλώσσα. Στον τρίτο τόμο, ενώ το εσώφυλλο είναι γραμμένο στα αγγλικά, οι σημειώσεις στο βιβλίο είναι γραμμένες μόνο στην ελληνική γλώσσα.
- Δίνεται βάρος στη θεωρία αλλά δεν γίνεται θεωρητική αναφορά στα διαστήματα, στον οπλισμό των κλιμάκων και στις συγχορδίες. Στον τρίτο τόμο, το θεωρητικό πλαίσιο θεωρείται δεδομένη γνώση από τους προηγούμενους τόμους.
- Δεν γίνεται καμιά αναφορά σε λαϊκούς δρόμους και ρυθμούς.

- Παρόλο που το μπουζούκι είναι όργανο λαϊκό χρησιμοποιείται δημοτικό ρεπερτόριο.
- Οι δρόμοι χωρίζονται σε κυριότερους και δευτερεύοντες χωρίς καμιά περαιτέρω αποσαφήνιση, όπως δεν εξηγείται και γιατί ένας δρόμος ανήκει στην κατηγορία των *μινόρε* ή *ματζόρε* κλιμάκων παρόλο που διαχωρίζονται.
- Συγχορδίες πάνω στους δρόμους ανά βαθμίδες δεν υπάρχουν, παρά μόνο οι πτώσεις και αόριστα οι συγχορδίες από όλες τις τονικότητες.
- Όσον αφορά τους ρυθμούς, ο 3^{ος} κατά σειρά, ο μπάλλος - συρτός αποκαλείται και "καντάδα" και ο 4^{ος}, 5^{ος} και 6^{ος} "ρυθμοί ελαφρών τραγουδιών".
- Τα τραγούδια είναι κυρίως συνθέσεις του συγγραφέα αλλά υπάρχουν και συνθέσεις έντεχνες, της δυτικής μουσικής γνωστών συνθετών (π.χ. Mozart).
- Μερικές ασκήσεις συνοδεύονται με ταξίμια.
- Στη σελ. 48 υπάρχει ένα κομμάτι που φέρει τίτλο "παραλλαγές σ' ένα λαϊκό θέμα", χωρίς να προσδιορίζεται τι περιέχει, αν είναι άσκηση ή τραγούδι.

18) Μπουκουβάλας Ι. Δημήτρης., Μπουζούκι. Με ειδικό σύστημα σημειογραφίας, Α. συγχορδίες. Β. ακομπανιαμέντα, Αθήνα 1998

- Οι επεξηγήσεις της σημειογραφίας είναι μόνο στα ελληνικά γραμμένες, αλλά οι διάφορες σημειώσεις μέσα στο βιβλίο είναι και στην αγγλική γλώσσα.

19) Βάλβη Γιάννη, Λεξικό ακομπανιαμένων για μπουζούκι, Arco, Αθήνα χ.χ.

- Οι συγχορδίες παρουσιάζονται μόνο πάνω σε απεικονιζόμενη ταστιέρα τετράχορδου μπουζουκιού χωρίς λόγια, σχόλια και διευκρινίσεις. Οι αλλοιώσεις π.χ. *reb* αναφέρονται μόνο με υφέσεις και όχι οι εναρμόνιοι π.χ. *ντο#* ή *reb*

20) Κουτσοθανάση Βασίλη, Λαϊκοί δρόμοι και αυτοσχεδιασμοί «ταξίμια», Αθήνα 1989

- Το συγκεκριμένο βιβλίο έχει ως θέμα τους λαϊκούς δρόμους και αυτοσχεδιασμούς, βάζοντας τη θεωρία, το ρεπερτόριο κλπ. σε δεύτερο επίπεδο.
- Στο εισαγωγικό σημείωμα υποστηρίζεται πως οι λαϊκοί δρόμοι έχουν την ονομασία που αναφέρει το βιβλίο, χωρίς να συζητάται το ενδεχόμενο να έχουν και άλλες ονομασίες ή να εκτελούνται διαφορετικά. Όμως στην τελευταία σελίδα του βιβλίου τοποθετείται για συγγένειες κάποιων δρόμων και εναλλακτικές ονομασίες χωρίς ιδιαίτερες και αναλυτικές πληροφορίες.

- Σ' αυτό το τελευταίο κομμάτι ο *χιτζάζ* αποκαλείται ο πιο αυθεντικός δρόμος, επειδή έχει ακουστεί στα περισσότερα λαϊκά τραγούδια και τον *ράστ* στην άνοδο περισσότερο *ματζόρε* ενώ στην κάθοδο *μινόρε*.
- Ισχυρίζεται πως σ' ένα αυτοσχεδιασμό ένας καλλιτέχνης δεν μπορεί να προσθέσει άλλες νότες εκτός από αυτές που ορίζει ο δρόμος, μη αναφέροντας συγγένειες δρόμων και χρωματικά περάσματα.
- Με βάση τα λεγόμενα του συγγραφέα, η Ελλάδα έχει είδη μουσικής και ρυθμούς π.χ. 9/8, 7/8, 6/8, 5/8, 2/4 κλπ. που δεν υπάρχουν σε άλλες χώρες, όπως και την μεγαλύτερη ποικιλία σε χορούς.
- Η θεωρία είναι υποτυπώδης και τα βασικά εκείνα στοιχεία που περιέχονται στο βιβλίο δεν αναλύονται, έτσι ώστε ο αναγνώστης να κατανοήσει το αρχικό αυτό στάδιο. Επομένως χρειάζεται να γνωρίζει ήδη περισσότερα πράγματα για να αξιοποιήσει τη μέθοδο, όπως για παράδειγμα τον οπλισμό, παύσεις, σύζευξη διαρκείας, παρεστιγμένο κτλ.
- Δεν διευκρινίζει ότι οι νότες με το ίδιο άκουσμα και διαφορετική ονομασία λέγονται εναρμόνιες.
- Οι αξίες που χρησιμοποιούνται δεν είναι μικρότερες του ογδού.
- Τα μέτρα είναι μόνο 4/4 και 9/4.
- Όλες οι κλίμακες παρουσιάζονται σαν μικρές ασκήσεις έξι μέτρων (τα δύο τελευταία με παύσεις) και είναι γραμμένες σε 4/4 με αξίες τετάρτων, εκτός από το *διατονικό μινόρε* που στο κλειδί του *σολ* έχει αξία μισών, ενώ ο *ουσάκ*, *χιτζάζ* και *σαμπάχ* είναι σε 9/4 δύο μέτρων.
- Στο δρόμο *ράστ* αντί για επτά φθόγγους (επτάφθογγη κλίμακα) έχει εννιά, και τα σημεία αλλοίωσης που χρησιμοποιεί είναι λάθος όπως και σε πολλούς δρόμους, για παράδειγμα και στο δρόμο *σαμπάχ* που έχει *φα*, *φα#*, *λα*, *σιb* χωρίς να υπάρχει *σολ* νότα.
- Όσο αφορά τις συγχορδίες δεν γίνεται καμιά θεωρητική αναφορά σε ό,τι έχει να κάνει με την πρακτική εφαρμογή τους πάνω στο μπουζούκι, παρά μόνο στο τέλος του βιβλίου. Ωστόσο συγχορδίες χρησιμοποιούνται και σε τραγούδια και στους δρόμους.
- Οι δρόμοι δίνονται σε κλειδί *σολ* και *φα*, εκτός του *πειραιώτικου*, του *σαμπάχ* και του *ράστ*, που δίνονται μόνο στο κλειδί του *σολ*, ενώ στον *ουσάκ* και *χιτζάζ* δεν δίνονται καθόλου.

- Οι συγχορδίες που παρατίθενται στο τέλος προβάλλονται με βάση τον οπλισμό (διέσεις, υφέσεις), μόνο που όταν φτάνει στον οπλισμό της *σι* κλίμακας διακόπτει, για να παρουσιάσει μέχρι και τον οπλισμό της *λαb* και τελειώνει με τη *φα#*, χωρίς να υπάρχει οπλισμός των κλιμάκων *ντο#*, *ρεb*, *σολb* και *ντοθ*, ενώ τη λογική παράθεση αυτών των συγχορδιών δεν την αποσαφηνίζει.
- Στο ρεπερτόριο υπάρχουν στίχοι στους οποίους η κάθε συλλαβή δεν είναι σε ακριβή αντιστοίχιση με τις νότες της μελωδίας, με αποτέλεσμα να είναι μπερδεμένο για την ανάγνωση.
- Ο ρυθμός είναι 2/4, 4/4 και 9/4, με οπλισμό από καθόλου μέχρι και δύο διέσεις *φα*, *ντο*.
- Μετά από την αναφορά στις συγχορδίες έχει δύο τραγούδια τα οποία είναι ξέχωρα από τα υπόλοιπα, χωρίς να προσδιορίζεται το γιατί.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Με την ολοκλήρωση της επισκόπησης των μεθόδων που επιχειρήσαμε μέσα στα πλαίσια της πραγμάτευσης της παρούσας εργασίας, οι ίδιοι διδαχτήκαμε πάρα πολλά για τον τομέα εκείνο της μουσικής παιδαγωγικής που σχετίζεται με τη διδακτική των οργάνων. Ο τρόπος με τον οποίο εισάγεται η διδασκαλία του μπουζουκιού είδαμε πως είναι στενά εξαρτημένος από την προσωπικότητα του καθενός από τους συγγραφείς που ανέλαβαν το εγχείρημα της σύνταξης μιας μεθόδου. Από αυτή την άποψη, το σώμα των μεθόδων που εξετάσαμε δίνει ανάγλυφα μια φωτογραφία του χώρου, στην οποία αποτυπώνεται η εμπειρία και η πρακτική των οργανοπαιχτών με τρόπο πιο εμφανή από ότι θα περίμενε κανείς. Δεν ισχυριζόμαστε βέβαια ότι η εικόνα που δίνουμε είναι εξαντλητική του θέματος, ελπίζουμε ωστόσο να μπορέσαμε να συντελέσουμε στην διαμόρφωση άποψης για την διδασκαλία του μπουζουκιού μέσω του γραπτού λόγου, όπως αυτή επιχειρείται στις μεθόδους με τις οποίες καταπιαστήκαμε. Ελπίζουμε επίσης η προσέγγισή μας να κατέστησε φανερό τον τρόπο με τον οποίο συντελείται εκεί η αποτύπωση μιας πολύτιμης, αλλά και εξαιρετικά ευμεγέθους και πολυποίκιλης προφορικότητας, που χαρακτηρίζει την υπόσταση και το είδος αυτού του λαϊκού μουσικού οργάνου.

Σε πιο βαθμό θα μπορούσε να φανεί τελικά χρήσιμη μια τέτοια μέθοδος διδασκαλίας και σε ποιο στάδιο – επίπεδο της μάθησης θα ήταν αποτελεσματική; Αυτό είναι ένα εύλογο ερώτημα, στο οποίο όμως εμείς δεν επιδιώξαμε να πάρουμε θέση. Ίσως θα μπορούσε να αποτελέσει απλά έναν οδηγό, βοήθημα ή εγχειρίδιο στα χέρια ενός δασκάλου που διδάσκει την τέχνη αυτού του οργάνου. Ωστόσο οι μέθοδοι, γενικώς, δεν αποκλείουν την επιλογή της αυτοδιδασκαλίας, που προσφέρει εξατομικευμένα βήματα στη γνώση και στους ρυθμούς εκμάθησης. Σε κάθε περίπτωση, οι μέθοδοι τις οποίες εξετάσαμε είναι γεμάτες από πληροφορίες που δεν αφορούν αποκλειστικά το μπουζούκι: πέρα από κάποιες παρτιτούρες στις οποίες αναγράφεται η δαχτυλοθεσία, τα υπόλοιπα θα μπορούσαν κατά κανόνα να αποτελούν μέρος μιας άλλης μεθόδου, που αφορά ένα οποιοδήποτε διαφορετικό μουσικό όργανο.

Είναι δεδομένο, ότι μια αυστηρή κριτική θα μπορούσε να απαριθμήσει πολλά κενά και ελλείψεις στο περιεχόμενο των μεθόδων που εξετάστηκαν. Η οργανολογία, όπου παρατίθεται, είναι αποσπασματική και αναξιόπιστη, στο μέτρο που δεν βασίζεται σε κάποια τεκμηρίωση· η θεωρία αντιμετωπίζεται με αμηχανία, και στις πιο πολλές περιπτώσεις είναι υποτυπώδης· ακόμα πιο χαοτική είναι η προσέγγιση των κλιμάκων,

με την τεράστια ανακολουθία των πληροφοριών σε ό,τι αφορά όχι μόνο τη διαστηματική αλληλουχία, αλλά και την ίδια την ονοματολογία· η προσέγγιση των συγχορδιών δεν ξεπερνάει το τυπικό πλαίσιο· οι συμβουλές σχετικά με τις τεχνικές παιξίματος παραμένουν αυστηρά τυποποιημένες μέσα σε ένα σύνολο στοιχειωδών χειρονομιών· οι ασκήσεις είναι συμβατικές, συνήθως χωρίς φαντασία και το ρεπερτόριο αχανές, χωρίς υφολογική κατηγοριοποίηση. Εξαιρέση αποτελούν οι περιπτώσεις όπου το ρεπερτόριο αντλείται αποκλειστικά από το συνθετικό έργο του ίδιου συγγραφέα. Εκεί η μέθοδος παίρνει μια διάσταση που ξεπερνάει την απλή οργάνωση της μετάδοσης γνώσης και ανάγεται σε καταγραφή ιδεών, αποτύπωση μιας προσωπικής σφραγίδας, ενός ύφους που χαρακτηρίζει τον άνθρωπο που βρίσκεται πίσω από την μέθοδο, προσδίδοντας στο τελικό πόνημα ένα κύρος που αντλείται από το εξαιρετικό μέγεθος ενός αναγνωρισμένου καλλιτεχνικού έργου.

Όπως προείπαμε, η αξιολόγηση των μεθόδων δεν ήταν η δική μας στόχευση. Το ενδιαφέρον της μελέτης μας έγκειται στο ότι αναγνωρίσαμε σ' αυτές ένα ιδιαίτερο κομμάτι λαϊκού πολιτισμού, που επιβιώνει και καρποφορεί σε ένα νέο πλαίσιο, αυτό του γραπτού λόγου, παραμένοντας ωστόσο εξαρτημένο από την προφορική διάσταση της ανείπωτα πλούσιας μουσικής αυτής τέχνης.

Τελειώνοντας, η ευχή μας δεν είναι να κλείσουμε αυτό το κεφάλαιο, αλλά η προσπάθειά μας να αποτελέσει αφετηρία ενδιαφέροντος για να φωτιστούν περισσότερες πλευρές του ζητήματος, που θα καταστήσουν στο μέλλον δυνατή την εγκυρότερη και πιο ολοκληρωμένη προσέγγιση της διδασκαλίας του μπουζουκιού.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- 1) Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Έκδοση Β΄, Μέλισσα, Αθήνα 1991
- 2) Βασιλικός Βασίλης, *Υπάρχω. Ο Στέλιος Καζαντζίδης μιλάει στο Βασίλη Βασιλικό*, Νέα σύνορα-Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 2000
- 3) Βέλλου – Κάιλ - Αγγελική, *Αυτοβιογραφία Μάρκου Βαμβακάρη*, Παπαζήση, Αθήνα 1978
- 4) Βολιότης - Καπετανάκης Ηλίας, *Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι*, Νέα σύνορα, Αθήνα 1989
- 5) Βούλγαρης Ευγένιος – Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου σμυρναϊκά και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*, Fagotto ΤΕΙ Ηπείρου. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Αθήνα 2006
- 6) Γεωργιάδης Νέαρχος, *Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη: η προϊστορία του λαϊκού ρεμπέτικου τραγουδιού*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1997
- 7) Γεωργιάδης Νέαρχος, *Το φαινόμενο Τσιτσάνης*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα 2005
- 8) Δαμιανάκος Στάθης, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον, Αθήνα 2001
- 9) Δαμιανάκος Στάθης, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Πλέθρον, Αθήνα 2003
- 10) Κοταρίδης Νίκος, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Πλέθρον, Αθήνα 1999
- 11) Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, Α΄, Κατάρτι, Αθήνα 2003
- 12) Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, Β΄, Κατάρτι, Αθήνα 2003
- 13) Κωνσταντινίδου Μαρία, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, Σέλας, Αθήνα 1994
- 14) Μανιάτης Δ. Διονύσης, *Οι φωνογραφητζίδες - πρακτικών μουσικών εγκώμιον*, Πιτσιλός, Αθήνα 2001
- 15) Μαυροειδής Δ. Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο, Ο βυζαντινός ήχος, Το αραβικό μακάμ, Το τούρκικο μακάμ*, Fagotto, Αθήνα 1999
- 16) Μυλωνάς Κώστας, *Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού 1*, Κέδρος, Αθήνα 1984
- 17) Πετρόπουλο Ηλίας, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Κέδρος, Αθήνα 1996

- 18) Χατζηδουλής Κώστας, *Παπαϊωάννου Γιάννης, Ντόμπρα και σταράτα*, Κάκτος, Αθήνα α' 1982- γ'1996
- 19) Χόλστ Γκαίηλ, *Δρόμος για το ρεμπέτικο: και άρθρα για το ρεμπέτικο τραγούδι απο τον ελληνικό τύπο (1947-76)*, Ντενίζ Χάρβεϋ, 2001
- 20) Χριστιανόπουλος Ντίνος, *Ιστορική και αισθητική διαμόρφωση του ρεμπέτικου τραγουδιού*, Α', Διαγώνιος, 1961
- 21) Conway R. Morris (with Sandra Joyce, Niall Keegan), «Bouzouk», in Stanley Sadie, *The new grove dictionary of music and musicians*, , vol. 2, Borowski to Canobbio 2001, p 129
- 22) Gauntlett Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2001

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΤΟ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ ΩΣ ΕΜΒΛΗΜΑΤΙΚΟ ΟΡΓΑΝΟ ΤΗΣ ΛΑΪΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Είναι πολύ δύσκολο να δοθεί ένας ορισμός για το τι είναι λαϊκή μουσική, διότι ο ορισμός αυτός ασφαλώς θα ήταν ελλιπής. Όμως γενικά θα μπορούσε κανείς να πει ότι λαϊκή μουσική είναι μια πολιτισμική έκφραση μέσα από την οποία εκφράζεται ο λαός και η οποία δημιουργείται και πηγάζει από αυτόν³⁰ και γι' αυτόν. Αρχικά τουλάχιστον, τέλη 19^{ου} και αρχές του 20^{ου} αι., αφορά τα χαμηλά στρώματα της «κοινωνικής πολυκατοικίας»³¹, περιφρονήθηκε και περιθωριοποιήθηκε κατά καιρούς από τον επίσημο πολιτισμό και την ιθύνουσα τάξη, έως ότου αποτελέσει, στα χρόνια του Μ. Χιώτη, του Γ. Ζαμπέτα, του Στ. Καζαντζίδη, του Β. Περπινιάδη και άλλων μεγάλων συνθετών και τραγουδιστών, κύριο τρόπο έκφρασης και ψυχαγωγίας, ανθρώπων που ανήκαν σε όλα τα κοινωνικά στρώματα³². Βέβαια η λαϊκή μουσική, για τα 150 χρόνια περίπου στα οποία θα αναφερθούμε, πέρασε πολλά μεταβατικά στάδια με αποτέλεσμα να υποστεί πολλές επιρροές και ζυμώσεις μέχρι να καταλήξει στη σημερινή της μορφή. Έτσι για να καθορίσουμε και να κατανοήσουμε την ευρεία έννοιά της, θα πρέπει να κάνουμε μια σύντομη ιστορική αναδρομή από τη σύσταση του νέου ελληνικού κράτους, στις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Θα δοθεί βάρος στην εποχή του ρεμπέτικου, στην οποία θα γίνει μια εκτενή αναφορά στα χρόνια εκείνα και τα μετέπειτα μέχρι την εποχή μας.

Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ

Στα μέσα του 19^{ου} αι. τα σπουδαιότερα αστικά κέντρα, λόγω των λιμανιών τους, τα οποία εξασφάλιζαν μεγάλη εμπορική δραστηριότητα, ήταν η Κωνσταντινούπολη, η Σμύρνη, η Ερμούπολη, ο Πειραιάς και η Θεσσαλονίκη. Συνεπώς αυτά αποτέλεσαν τα πιο σημαντικά σημεία συνεύρεσης, ανταλλαγής και αλληλεπίδρασης, εκτός των άλλων

³⁰ Αφορά τις ομαδικές ανώνυμες δημιουργίες της προρεμπέτικης περιόδου, μέχρι περίπου και τη δεύτερη περίοδο του ρεμπέτικου, όπου σταδιακά μετατρέπεται σε ατομική, επώνυμη, εμπορική δημιουργία. Η πορεία αυτή οδηγεί και στη γέννηση του λεγόμενου «έντεχνου» τραγουδιού που κορυφώνεται στο τρίτο τέταρτο του αιώνα. Στην εξελικτική αυτή διαδρομή θα γίνει αναφορά παρακάτω.

³¹ Ο όρος αυτός χρησιμοποιείται από τον Ηλία Βολιότη-Καπετανάκη στο βιβλίο του *Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι*, Νέα σύνορα- Α.Α. Λιβάνη, σελ. 48.

³² «Το λαϊκό τραγούδι, ιδιαίτερα, τη δεκαετία του '50- '60 έκανε την έντονη εμφάνισή του σε κάθε γιορτή, που γινόταν σε σπίτια πολιτικών υπευθύνων και προσωπικοτήτων, μεγαλοεπιχειρηματιών, γνωστών καλλιτεχνών και επιστημόνων αλλά και στις γιορτές της βασιλικής οικογενείας μετά από θερμή πρόσκλησή τους μάλιστα». Μανιάτης Δ. Διονύσης, *Οι φωνογραφητζίδες- πρακτικών μουσικών εγκώμιον*, Πιτσιλός, Αθήνα 2001 σελ. 217

και πολλών πολιτισμικών στοιχείων. Στο σταυροδρόμι Ανατολής και Δύσης, η ελληνόφωνη κουλτούρα δέχτηκε ποικίλες μουσικές επιρροές, που σε συνδυασμό με τα παραπάνω, της προσέδωσαν πλούσια μουσική παράδοση και δραστηριότητα.

Στο βιβλίο του Στάθη Δαμιανάκου³³ χρησιμοποιείται η έννοια του πολιτισμικού δυϊσμού, με τη σημασία που της δίνει ο Marcel Mauss, σύμφωνα με την οποία υπάρχει ένας κοινωνικός διπολισμός δύο παραδόσεων. Από τη μια η τάξη των κυρίαρχων (λόγιος πολιτισμός) και από την άλλη η τάξη των κυριαρχούμενων (λαϊκός πολιτισμός). Στον Καραγκιόζη προβάλλεται έντονα το χάσμα ανάμεσα στους δύο ταξικούς πόλους. «Στον Καραγκιόζη, από την πρώτη στιγμή που αντικρίζει κανείς το μπερντέ, αντιλαμβάνεται τη σαφή παρουσία ενός κοινωνικού διπόλου, μιας απόλυτης διχοτομίας που συγκροτείται στη σύγχρονη ελληνική πόλη. Από τα αριστερά η παράγκα, η κατοικία του πιο εξαθλιωμένου πολίτη, και από τα δεξιά το υπερπολυτελές σεράι, η κατοικία ενός πλούσιου Οθωμανού ή το διοικητικό κέντρο της πόλης»³⁴.

Έτσι μετά την ίδρυση του νεοσύστατου ελληνικού κράτους, η κυρίαρχη ιδεολογία και ο επίσημος πολιτισμός βασίζονται στα πρότυπα και την οικονομικοπολιτική εξάρτηση από τη Δύση. Αποστρέφονται κάθε λαϊκό στοιχείο θεωρώντας το εμπόδιο στο δρόμο της εκδυτικοποίησης και του εκσυγχρονισμού, αφού θύμιζε σκλαβιά, ήταν σημάδι ενός υπανάπτυκτου κόσμου, μιας πολιτικής αδυναμίας και κάνουν προσπάθειες εξοστρακισμού του ως μια ανατολίτικη κακή επιρροή³⁵. Ο Κώστας Βεργόπουλος αναφέρει: «...το νεοελληνικό κράτος δεν έκανε τίποτε άλλο παρά να εκτοπίζει συστηματικά ένα προς ένα όλα τα στοιχεία της ελληνικής παράδοσης υπέρ μιας αναπτυσσόμενης Δυτικοποίησης, δηλαδή καπιταλιστικοποίησης. ...η ιστορία του νεοελληνικού κράτους δεν είναι άλλη από την ιστορία της περιθωριοποίησης της ελληνικής λαϊκής παράδοσης, προς όφελος ενός φορμαλιστικού εξευρωπαϊσμού (κολοβωμένου κι αυτού) υπό το ένδυμα της αρχαιολατρίας. Ότι ανήκε στη Βυζαντινή περίοδο και στη Τουρκοκρατία, δηλαδή ότι ακριβώς διατηρούσε μια ζωντανία, αποκηρύχθηκε ως "ασιατικό"»³⁶. Στην Ελλάδα πάντα υπάρχει μια ταξική μειοψηφία

³³ Δαμιανάκος Στάθης, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα 2003

³⁴ Γιάννης Κουρής: *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι στο θέατρο σκιών*, στο βιβλίο του Νίκου Κοταρίδη, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Πλέθρον, Αθήνα 1999, σελ. 220.

³⁵ Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο Καραγκιόζης, ο οποίος εμφανίζεται στον ελλαδικό χώρο γύρω στο 1880. Ο Ηλίας Βολιότης- Καπετανάκης στο βιβλίο του *Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι* αναφέρει: «Ο επίσημος πολιτισμός προσπαθεί να εξασφαλίσει στον Καραγκιόζη "πιστοποιητικό" αρχαιοπρέπειας. Μάταια ο Κ. Μπίρης τον ...ανάγει στα Ελευσίνια μυστήρια (!) και αναζητεί το βυζαντινό γενεαλογικό του δέντρο. Τελικά ο Καραγκιόζης εξοστρακίζεται, επίσημα, σαν Οθωμανική διαστροφή» (σ. 72).

³⁶ *Μερικές θέσεις πάνω στο ρεμπέτικο τραγούδι* του Κώστα Βεργόπουλου, διδάκτορα του Πανεπιστημίου των Παρισίων (Βένσεν), Αυγή, 25 Δεκεμβρίου, 1974

που λειτουργεί ως όργανο επιτήρησης της επιβολής του ξένου δυνάστη. Τα μεσαία και ανώτερα κοινωνικά στρώματα είχαν κάθε λόγο να ακολουθήσουν την παραπάνω ιδεολογία, εξασφαλίζοντας την οικονομική τους και την κοινωνική τους ευημερία³⁷. Το μόνο στοιχείο άξιο υπερηφάνειας και προβολής ήταν οι αρχαίοι πρόγονοι για τους οποίους γίνεται μια συνεχής προσπάθεια σύνδεσής τους με το σήμερα, αποδεικνύοντας ότι πρόκειται για τους γνήσιους απόγονούς τους. Ο Στάθης Δαμιανάκος³⁸ σημειώνει: «Η προσοχή στρέφεται σχεδόν αποκλειστικά προς τις αρχαϊκές πολιτισμικές "επιβιώσεις", που αποδεικνύουν την "αδιάσπαστη ελληνική συνέχεια", ο "χωρικός" λαός αντιμετωπίζεται όχι όπως είναι, αλλά όπως θα έπρεπε να είναι, ώστε η εικόνα του να συμβιβάζεται με εκείνη των "προγόνων". Η ίδια η γλώσσα του, αυτός ο εκπληκτικός πλούτος των τοπικών διαλέκτων, αγνοείται επιδεικτικά για να αντικατασταθεί από ένα τεχνητό ιδιοσκεύασμα, την καθαρεύουσα, που θεωρείται ότι αναπαραγάγει κατά τον καλύτερο δυνατό τρόπο το αρχαίο πρότυπο. Αποκηρύσσουν ακόμα και το όνομά του, Ρωμιός ή Γραικός, που χρησιμοποιούσε ο ίδιος για να αυτοπροσδιορίζεται, ώστε να επιβληθεί στη θέση του το αρχαιοπρεπέστερο Έλληνα». Ο Revault D' Allons (1973: 173) αποδίδει σ' ένα τμήμα της ελληνικής διανόησης το «σύμπλεγμα του λογιοτατισμού», σύμφωνα με το οποίο κάθε τι που λειτουργεί ως "πίδακας" απ' όπου αναβρύζουν λαϊκά στοιχεία και ξεφεύγει των δυτικών προδιαγραφών, ή αφομοιώνεται, "εκπολιτίζεται" και αποκόβεται από το λαϊκό πολιτισμό, ή δεν είναι ευπρόσδεκτο και παραγκωνίζεται ως μέρος μιας "υποκουλτούρας", ως προϊόν βάρβαρο και "ανθελληνικό".

Σε αντίθεση, τα κατώτερα ταξικά στρώματα δεν είναι σε θέση να οικειοποιηθούν και να δεχτούν την δυτική σκέψη και τρόπο ζωής γιατί τα βλέπουν ως απειλή, ως μια κατάσταση εξάρθρωσης των κοινωνικών δομών τους και αποσύνδεσης από την ταυτότητά τους, αφού καλούνται να αφομοιώσουν οτιδήποτε εισάγει το ευρωπαϊκό "όνειρο" και να απαρνηθούν κάθε στοιχείο που τους "στιγματίζει". «Η κοινωνική τους θέση χαρακτηρίζει τη συμπεριφορά τους μπροστά στην καινούρια ιδεολογία. Το ξέρουν ότι υπάρχει αλλά δεν δέχονται τις αρχές και τις αξίες της»³⁹. Πιστεύουν πως γι' αυτούς δεν θ' αλλάξει κάτι, πάντα θα υπάρχουν για να υπηρετούν τις ανώτερες δυτικοποιημένες κοινωνίες, καταδικασμένοι να ανέχονται την περιφρόνησή τους, χωρίς επιλογές και δικαίωμα να μπορούν να γευτούν τις αξίες και τα αγαθά αυτών. «Η μοίρα

³⁷ βλ. Βολιότης- Καπετανάκης Ηλίας, *Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι* σελ.49 και Βέλλου- Κάλ- Αγγελική, *Αυτοβιογραφία Μάρκου Βαμβακάρη, Παπαζήση, Αθήνα 1978* σελ. 14

³⁸ Δαμιανάκος Στάθης, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός, Πλέθρον, Αθήνα 2003*

³⁹ Κωνσταντινίδου Μαρία, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου, Σέλας, Αθήνα 1994*

τους, και το ξέρουν, είναι συνδεδεμένη με το κάρβουνο που φκιαρίζουν, τα εμπορεύματα που χαμαλεύουν, με τα ζώα που σφάζουν για να καταναλωθούν από το δράκο της δυτικοποιημένης αστικής οικονομίας. ... Ξέρουν ότι πρέπει να μάθουν να ζουν υπηρετώντας το δράκο και να πεθαίνουν τροφοδοτώντας τον, δεν γίνεται αλλιώς, και αντικρίζουν τον δυτικοαστικό πολιτισμό μοιρολατρικά χωρίς να τον πιστεύουν σαν αξία»⁴⁰. Αυτά που προαναφέρθηκαν, σε συνδυασμό με το αίσθημα προδοσίας της επανάστασης του 1821 και των ανεκπλήρωτων λαϊκών στόχων δικαιολογούν την επίμονη τάση αντίδρασης και αντίστασης κατά των κέντρων εξουσίας και κοινωνικών κατεστημένων. Έτσι η εργατική τάξη μένοντας προσκολλημένη στις δικές της αξίες, συνεχίζει τη δική της λαϊκή παράδοση, στρέφοντας το πρόσωπό της στις εκφραστικές τέχνες (οι τέχνες δηλαδή που χρησιμοποιούν τον άνθρωπο σαν το βασικό τους μέσο και υλικό και δεν συνδέονται άμεσα με την οικονομία). Αυτές είναι ο μόνος τομέας που μπορεί να προφυλαχθεί και να καρποφορήσει κατ' αντιδιαστολή με την βιο-τεχνική δραστηριότητα που παραμερίζεται ή υποκύπτει από την επιβολή της άφιξης της συνεχώς αναπτυσσόμενης καπιταλιστικής βιομηχανίας.

Κάτω υπό αυτές τις συνθήκες διαμορφώνεται η λαϊκή συνείδηση, στις δημιουργίες της οποίας αντικατοπτρίζονται οι φιλελεύθερες αξίες σε επίπεδο οικονομικό, πολιτικό, κοινωνικό, πολιτιστικό και γενικά οτιδήποτε συμβαίνει και αντιβαίνει στην ομαλή εξελικτική πορεία της λαϊκής παράδοσης.

ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΕΣ ΚΑΙ Ο ΕΓΚΛΩΒΙΣΜΟΣ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΡΡΟΗ ΤΗΣ ΔΥΣΗΣ

Ο επίσημος πολιτισμός και η άρχουσα τάξη πάντα βασίζεται ιδεολογικά στη μίμηση του ξένου, στη Μεγάλη ιδέα και στην απάρνηση κάθε λαϊκού στοιχείου. Όλα αυτά που υπερισχύουν για πολλές δεκαετίες, τουλάχιστον αρχικά, έχουν σαν αντίκτυπο η Ελλάδα να πλημμυρίσει από κακέκτυπες φτηνομιμήσεις δυτικής προέλευσης και να κατακλυστεί από βουαρικές και ιταλικές μπάντες που παιανίζανε στρατιωτικά εμβατήρια υποτιμώντας και αλλοτριώνοντας την πλούσια παράδοσή μας, απέχοντας πολύ από τις λαϊκές ανάγκες.

⁴⁰ «Η ιστορία του απελευθερωτικού αγώνα του 1821 και των πρώτων χρόνων του Ελληνικού κράτους δείχνει ότι και η αγροτιά καταναλώθηκε από την επανάσταση χωρίς να καταφέρει να επιβάλλει τις ζωτικές ανάγκες και απαιτήσεις της στο νέο κράτος. Αν θεωρήσουμε την κατοπινή εργατιά των πόλεων σαν ιστορική εξέλιξη της αγροτιάς του απελευθερωτικού αγώνα γίνεται φανερό ότι η νοοτροπία που σκιαγραφείται εδώ δεν είναι κάτι ξαφνικό. Είναι το αποτέλεσμα μιας πικρής πείρας με ιστορική υπόσταση. Ο απελευθερωτικός αγώνας ήταν εθνικός ενώ το νέο κράτος κατέληξε να είναι βασικά αστικό». Αγγελική- Βέλλου- Καϊλ, *Αυτοβιογραφία Μάρκος Βαμβακάρης*, Παπαζήση, Αθήνα 1978

Στα πρώτα μεταπελευθερωτικά χρόνια και για αρκετά αργότερα, η ανυπαρξία οποιασδήποτε ελληνικής μουσικής⁴¹, ο καταγιγισμός βουαρικών και ιταλικών ασμάτων που ενθουσίασαν το λαό με τη πρωτόγνωρη πολυφωνία τους, η ατελής, αν όχι μηδαμινή οργάνωση της μουσικής παιδείας, η οποία στηρίζονταν σε ξένους μουσικούς ή σε Έλληνες που γαλουχήθηκαν μουσικά στην Ευρώπη και η δίψα για εξευρωπαϊσμό, είχε ως αποτέλεσμα κάθε λαϊκή ελληνική έκφραση να είναι αγκιστρωμένη από τις ευρωπαϊκές μελωδίες. Καθυστερείται αρκετά η αποδέσμευσή της από αυτές, αφού δεν υπήρχε μια βάση πάνω στην οποία να στηριχτεί και να λειτουργήσει ως εφελκυστικό για ένα νέο ανεξάρτητο καλλιτεχνικό ύφος.

Τα λίγα μεταγλωττισμένα θούρια που δημιουργήθηκαν είχαν ως μόνο θέμα, το οποίο φυσικά ήταν πρωτεύον εκείνη τη περίοδο, το ζήτημα της ελευθερίας και τους αγώνες του στρατού. «Το 1828 - γράφει ο Θ. Συναδινός στο βιβλίο του το "Ελληνικό τραγούδι"- ολόκληρος σχεδόν η Ελλάς αντηχούσε από τους τόνους ξένου εμβατηρίου, παρηλλαγμένου όμως κατά τι. Η ελευθερία είναι έννοια διεθνής, εφ' όσον δε ο Ρουζέ ντε Λιλ έψαλεν αυτήν με το αριστούργημά του, την "Μασσαλιώτιδα", ουδείς λόγος συνέτρεχε, τότε τουλάχιστον, όπως ο Έλλην ζητήση ν' ανεύρη νέαν μελωδίαν για να ψάλη την ελληνικήν ελευθερίαν. Και ιδού μίαν ημέραν ολόκληρος η Ελλάς αντηχούσα από τους τόνους της "Μασσαλιώτιδας", αισθητώς όμως παρηλλαγμένης»⁴²:

*Έλληνες στρατιώται
της σωτηρίας ήλθεν ο καιρός
Ν' αναστηθή το έθνος
όπερ ηυλόγησεν ο Θεός.*

...

Το ιταλικό μελόδραμα που κάνει την εμφάνισή του τον Αύγουστο του 1837⁴³, ξετρελαίνει το κοινό του, που δεν περιορίζεται μόνο στην ελίτ, για πολλές δεκαετίες μονοπωλεί και παίζει καθοριστικό ρόλο στην όλη μουσική πορεία του τόπου. Κάθε ελληνική προσπάθεια πνίγεται στο συνονθύλευμα των ιταλικών μελωδιών ανήμπορη να επιβιώσει μπροστά στη δυναμική της ευρωπαϊκής μουσικής που έχει αποκτήσει στη "καρδιά" της Ελλάδας. Ο Κώστας Μυλωνάς αναφέρει στο βιβλίο του το "Ιστορία του

⁴¹ Δεν γίνεται αναφορά στο δημοτικό τραγούδι το οποίο ακόμα δεν ήταν σε θέση να προσφέρει στοιχεία για μια νέα καλλιτεχνική μουσική κίνηση.

⁴² Κείμενο είναι παρμένο από το βιβλίο του Κώστα Μυλωνά το "Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού 1" σελ. 20.

⁴³ Οι πηγές από τις οποίες αντλείται η πληροφορία για την ακριβή ημερομηνία αναφέρονται στο βιβλίο του Μυλωνά Κώστα, *Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού 1*, Κέδρος, Αθήνα 1984 σελ. 21. Επίσης ίδια ημερομηνία αναφέρεται στο βιβλίο του Ηλία Βολιότη-Καπετανάκη "Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι" σελ. 64.

ελληνικού τραγουδιού": «Υπάρχει ένα μικρό χρονικό διάστημα όπου παρουσιάζεται μια προσπάθεια από έλληνες τροβαδούρους να ψελλίσουν τραγούδια που δυνάμει κλείνουν μέσα τους κάποια πρωτογενή ελληνικά μουσικά στοιχεία... πολύ σύντομα το αναιμικό και άρρωστο ελληνικό τραγούδι θα πεθάνει πάνω στη γέννησή του και άλλη μια φορά θα κυριαρχήσει στη μουσική ατμόσφαιρα του τόπου το νέφος της ιταλικής μελωδίας». Την περίοδο στην οποία αναφερόμαστε, το τραγούδι αποκτά ένα πιο ερωτικό, ρομαντικό περιεχόμενο, που απομακρύνεται συνεχώς από τη σχετική ηρωική-θηρσκευτική μνεία των περασμένων χρόνων.

Η πρώτη ουσιαστικά ελληνική προσπάθεια γίνεται με την Επτανησιακή μουσική που δεν είναι τίποτε άλλο όμως από μια μίξη ντόπιων στοιχείων με δυτικές επιδράσεις κυρίως από την ιταλική όπερα, χωρίς επίσης να σημαίνει ότι δεν είναι ένα σημαντικό πρώτο βήμα για μια νέα μουσική πορεία που οδηγεί και αυτή σιγά σιγά στην μεγάλη έκρηξη του λαϊκού τραγουδιού.

Στο περιεχόμενο του επτανησιακού τραγουδιού αποτυπώνεται τόσο ο ευρωπαϊκός ρομαντισμός όσο και η αγάπη για την πατρίδα. Στην προσπάθεια αυτή να κρατηθεί η ισορροπία στην συμβίωση των δύο πολιτισμικών στοιχείων, το επτανησιακό τραγούδι περνάει από τους λόγιους συνθέτες σε λαϊκές ανώνυμες δημιουργίες, φιλτράρεται, εκλαϊκεύεται, αποκτά ένα πιο αληθή χαρακτήρα και φτάνει στο απόγειο της μέχρι τώρα ελληνικής λαϊκής δημιουργίας, με την επτανησιακή καντάδα.

Η Επτανησιακή σχολή θα επηρεάσει το Αθηναϊκό τραγούδι που έπεται και γεννιέται, συμβατικά⁴⁴, το 1880, το οποίο είναι αποτέλεσμα μιας ανάγκης για πιο ελληνικές δημιουργίες χωρίς όμως να καταφέρει να ξεφύγει από τις δυτικές επιρροές, παρόλο που θα μεταλαμπαδέψει στο λαϊκό αστικό τραγούδι πολλά στοιχεία της. Είναι το είδος της μουσικής εκείνο που πλέον έρχεται να εκτοπίσει απ' το προσκήνιο, να υποκαταστήσει το ιταλικό μελόδραμα και να εκφράσει την αστική τάξη, η οποία είναι προσκολλημένη στην ευρωπαϊκή κουλτούρα, γυρνώντας την πλάτη της στα ανατολίτικα άσματα και τους αμανέδες. Το σημαντικό είναι ότι ενώ το αθηναϊκό τραγούδι διαγράφει μια αξιόλογη πορεία αποδέσμευσης από τη δυτική μουσική πολιορκία, έρχεται η Αθηναϊκή επιθεώρηση, όπου ο μουσικός της πλούτος στηρίζεται στην αυστηρή ευρωπαϊκή αντιγραφή, να δημιουργήσει μια δίνη απορροφώντας το

⁴⁴ Οι ημερομηνίες οι οποίες δηλώνουν και οριοθετούν τη γέννηση, την ακμή και την παρακμή ενός φαινομένου ή μιας περιόδου, δεν σημαίνει ότι είναι ακριβής, αλλά χρησιμοποιούνται συμβατικά από τους ιστορικούς και τους επιστήμονες για την καλύτερη κατανόηση και μελέτη τους. Δε σημαίνει ότι δεν προϋπάρχουν των ημερομηνιών ή πεθαίνουν ξαφνικά μαζί τους.

ενδιαφέρον του κοινού, πάνω που άρχισε δειλά δειλά να στρέφει την προτίμησή του προς την ελληνική λαϊκή μουσική.

Πρέπει να επισημάνουμε ότι η παραπάνω αναφορά στην πορεία του λεγόμενου «έντεχνου-λαϊκού» τραγουδιού έγινε για να έχουμε μια πιο γενική εικόνα για την κοινωνικοπολιτική κατάσταση που επικρατούσε μέχρι τη γέννηση του ρεμπέτικου, του πιο "γνήσιου", με κάθε επιφύλαξη του όρου, είδους λαϊκής δημιουργίας. Δεν θα ασχοληθούμε περαιτέρω με την πορεία αυτού του τραγουδιού, όπως και με του δημοτικού, παρά μόνο στα σημεία τομής τους με το ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι, όποτε και αν κριθεί αναγκαίο στην εξελικτική τους ιστορική διαδρομή.

Η ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΥΣΗ, Η ΠΕΡΙΘΩΡΙΟΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ Η ΦΥΛΑΚΗ

Μέχρι και το 19^ο αιώνα το δημοτικό τραγούδι⁴⁵, όσον αφορά την ελληνική λαϊκή μουσική, αποτελεί την κύρια έκφραση της «παραδοσιακής κοινότητας» η οποία αναπτύσσεται πάνω στη βάση αγροτο-κτηνοτροφικής οικονομίας. Τα νέα πολιτικοκοινωνικά δεδομένα, έχουν σαν αποτέλεσμα, κυρίως από τα μέσα αυτού του αιώνα, εξωτερική αλλά και εσωτερική μετανάστευση προς τα μεγάλα αστικά κέντρα⁴⁶, για την εξασφάλιση καλύτερων συνθηκών διαβίωσης. Οι έποικοι μαζί τους φέρνουν στη πόλη συν τοις άλλοις και το δημοτικό τραγούδι το οποίο πια δεν είναι σε θέση να εκφράσει τη νέα κοινωνική πραγματικότητα. Λόγο της νέας "δυσβάσταχτης" κατάστασης, κυρίως στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, είναι έντονο το φαινόμενο της ληστοκρατίας⁴⁷. Το φαινόμενο αυτό μεταφέρεται στα μεγάλα αστικά κέντρα όπου οι πρωταγωνιστές του περιθωριοποιούνται και μετασηματίζονται, χωρίς να εκφράζουν κοινές πεποιθήσεις. Αυτό που τους διακρίνει ωστόσο είναι μια κοινή αίσθηση περί δικαίου και μια έντονη αντιεξουσιαστική στάση. Από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα οι

⁴⁵ Σύμφωνα με τον Ηλία Πετρόπουλο δημοτικό τραγούδι είναι το επί φεουδαρχίας συνθεμένο δημώδες άσμα της υπαίθρου. Για την Ελλάδα, είναι όλα τα τραγούδια του ελληνικού λαού, όσα δημιούργησε ως το 1821, που σταδιακά υποκαθίστανται από το νέο αστικό λαϊκό τραγούδι.

⁴⁶ Κυρίως προς τη Σμύρνη, την Κωνσταντινούπολη, τη Σύρο, την Θεσσαλονίκη, τον Πειραιά, την Καβάλα, την Καλαμάτα, την Πάτρα. Επίσης σε ελληνικές παροικίες όπως η Αλεξάνδρεια, Κάιρο, Τεργέστη, Γαλάτσι Ρουμανίας, Οδησός κτλ. Τέλος στις Η.Π.Α (Νέα Υόρκη-Μανχάταν, Σικάγο), Αυστραλία, Γερμανία κτλ.

⁴⁷ «Από τα χρόνια της ελληνικής επανάστασης του '21, η πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα ήταν, το λιγότερο, ασταθής. Τα γεμάτα απογοήτευση απομνημονεύματα του στρατηγού Μακρυγιάννη, που από ήρωας της επανάστασης πέθανε μέσα στην αθλιότητα αφού φυλακίστηκε και βασανίστηκε, δίνουν μια εικόνα της διαφθοράς, της καταπίεσης και της βίας που χαρακτήριζε την ελληνική πολιτική ζωή μέχρι και πρόσφατα. ... Από τον καιρό του Όθωνα, πρώτου βασιλιά της σύγχρονης Ελλάδας (1832-62), οι ελληνικές φυλακές ήταν γεμάτες πολιτικούς και ποινικούς κρατούμενους». Γκαίλ Χόλστ, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, Ντενίξ Χάρβεϋ, 2001 σελ. 24.

κοινωνικές αυτές ομάδες αποδυναμώνονται σταδιακά από τα κατασταλτικά μέτρα του επίσημου κράτους, με αποκορύφωμα την περίοδο κατά την οποία διοικητής της αστυνομίας ήταν ο περιβόητος «σκληρός» Μπαϊρακτάρης. «Η ανυπαρξία κατοχύρωσης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, στην περίοδο της οθωμανικής κατοχής, αλλά και στα χρόνια της οθωμανικής και μεταοθωμανικής περιόδου στον ελλαδικό χώρο, έστειλε στις φυλακές, πέρα από τους ποινικούς, και χιλιάδες ανθρώπους που κριτήριο καταδίκης τους ήταν η αντίδραση ή μη στην κοινωνική αδικία»⁴⁸.

Η μόνη συναισθηματική διέξοδος και παρηγοριά βρίσκεται ως επί το πλείστον στο τραγούδι, που εκφράζει το πόνο, τη δυστυχία και τη φτώχεια, και στα ναρκωτικά, κυρίως το χασίσι. Σύμφωνα με πολλές προφορικές αλλά και γραπτές μαρτυρίες στη σχετική με το ρεμπέτικο βιβλιογραφία, ο μπαγλαμάς⁴⁹, ένα μικρό οργανάκι που κρύβεται εύκολα κάτω από το σακάκι, φτιαγμένο πρόχειρα είτε από σκαφτό ξύλο, είτε από νεροκολοκύθα, φαίνεται να λειτούργησε ως το βασικό όργανο της φυλακής. Οι χορδές του ήταν συρμάτινες συνήθως από καλώδια και για τάστα χρησιμοποιούνταν κομμάτια από έντερο⁵⁰. Λόγω των μικρών διαστάσεων, της εύκολης και γρήγορης κατασκευής του, εξυπηρετούσε τους φυλακισμένους που το χρησιμοποιούσαν ως συνοδεία στο αυτοσχέδιο τραγούδι τους. Η Μαρία Κωνσταντινίδου σημειώνει ότι εκείνη τη περίοδο ο μπαγλαμάς και το μουζούκι είχαν τρεις μονές χορδές και λίγο αργότερα απέκτησαν τις διπλές χορδές⁵¹. Ο μπαγλαμάς είναι φτιαγμένος στο πρότυπο του μουζουκιού το οποίο προϋπήρχε από πολύ παλιότερα⁵², με άλλα συγγενικά προς αυτό όργανα, σε διάφορα μεγέθη και κουρδίσματα, με ποικίλες ονομασίες όπως σάζι, μουζούκι, μπαγλαμάς, γιογκάρι, μπουλγκαρί, κίτελι, καβόντο, τζιβούρι, καραντουζένι⁵³ κτλ. Σύμφωνα πάντα με τον Ανωγιανάκη ανήκουν στην οικογένεια του λαγούτου και στην αρχαία Ελλάδα ονομάζονταν πανδούρα ή τρίχορδον, ίσως και πανδουρίδα.

⁴⁸ Παναγιώτης Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, Κατάρτι, Αθήνα 2003 τόμος Β' σελ 319

⁴⁹ Ο πρόγονος του μπαγλαμά που εμείς σήμερα γνωρίζουμε, χωρίς να λαβαίνουμε υπόψη συγγενικά μικρά όργανα που προϋπήρχαν όπως η αρχαιοελληνική πανδούρα.

⁵⁰ Χόλστ Γκαϊήλ, *Δρόμος για το ρεμπέτικο: και άρθρα για το ρεμπέτικο τραγούδι από τον ελληνικό τύπο (1947-'76)*, Ντενίζ Χάρβεϋ, 2001, σελ. 24-25

⁵¹ Μαρία Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, Σέλας, Αθήνα 1994 σελ. 55

⁵² Ίσως με κάποιες διαφορές από τη σημερινή του μορφή. Σε μια συνέντευξή της όμως, που έλαβε χώρα στον επενδυτή στις 4 Απριλίου το 1993, η Ελένη Μαχαιρά αναφέρει ότι το μουζούκι είναι τεχνητό όργανο και δεν γνωρίζουμε πως μπορεί να φτιάχτηκε. Εικάζει πως κάποιος οργανοτεχνίτης έδωσε ένα μπράτσο μακρύ σαν του ταμπουρά σε μαντολινοειδούς τύπου σκάφος ενός οργάνου σχετικού με το σάζι.

⁵³ Για περισσότερες οργανολογικές και κατασκευαστικές πληροφορίες βλ. Φοίβο Ανωγιανάκη, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Μέλισσα, Αθήνα 1991

Στα ρεμπέτικα ο μπαγλαμάς έχει βασική θέση στην ορχήστρα. Όσο η λαϊκή μουσική όμως εξελίσσεται, η παρουσία του μπαγλαμά στο πάλλκο υποχωρεί, ή αποκτά εντελώς διακοσμητικό ρόλο, εκτοπισμένο από το κυρίαρχο μπουζούκι.

Το ρεμπέτικο⁵⁴ τραγούδι λοιπόν, φαίνεται να απηχεί τον κόσμο των περιθωριοποιημένων κοινωνικών ομάδων, πρώην ληστές, ανυπότακτους, άεργους, ανθρώπους που μπεινοβγαίνουν στη φυλακή και αυτούς οι οποίοι συχνάζουν στους τεκέδες. Πρόσφατες μελέτες ωστόσο αναδεικνύουν ένα μεγαλύτερο φάσμα κοινωνικών ομάδων όχι αναγκαστικά περιθωριοποιημένων. Παρ' όλα αυτά, η ταύτιση του ρεμπέτικου και κυρίως της στιχουργικής του θεματολογίας με ουσίες όπως το χασίς, την κοκαΐνη κτλ., αλλά και με άλλες παρανομίες, είχε ως αποτέλεσμα να στιγματιστεί το μουσικό αυτό είδος για πολλές δεκαετίες ως το τραγούδι του περιθωρίου, του υποκόσμου, ως το χασικλίδικο τραγούδι.

Σύμφωνα και με την άποψη του Φοίβου Ανωγειανάκη το ρεμπέτικο, αποτελεί ένα χαρμάνι, ένα φαινόμενο συγχώνευσης στοιχείων του παλαιότερου λαϊκού τραγουδιού (του δημοτικού), της βυζαντινής μελωδίας και της ανατολίτικης μουσικής⁵⁵.

ΣΧΟΛΕΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΟΛΟΓΗΣΗ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

Η μέχρι τώρα έρευνα καταδεικνύει δύο μεγάλα ρεύματα του ρεμπέτικου. Από τη μια τη σχολή της ηπειρωτικής Ελλάδας⁵⁶, με σπουδαιότερα κέντρα τον Πειραιά, την Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη, και από την άλλη τη σχολή της Μικράς Ασίας με κέντρα κυρίως την Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη. Τα βασικά όργανα της πρώτης είναι το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς, ενώ στη δεύτερη η βάση ήταν τα «σαντουρόβιολα», δηλαδή βιολί και σαντούρι με τη συμμετοχή επιπροσθέτως οργάνων όπως είναι το ούτι, το κανονάκι, η πολιτική λύρα κ.α. Για το λόγο αυτό θα ασχοληθούμε με την περίπτωση της 1^{ης} σχολής και όσον αφορά τη μικρασιάτικη, μόνο στα σημεία τομής της με την «Ηπειρωτική» σχολή.

⁵⁴ Η ονομασία ρεμπέτης-ρεμπέτικα πιθανόν ανάγεται στα χρόνια της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, όπου «ρεμπέτ» εκείνη την περίοδο ονομάζονταν οι πλανόδιοι μουσικοί που αυτοσχεδιάζανε και εκτελούσανε τα τραγούδια τους στους δρόμους και στα μαγαζιά και οι οποίοι αλητεύανε χωρίς να λογαριάζουν τις αρχές, δηλαδή οι ανυπόταχτοι, οι περιθωριοποιημένοι, οι εκτός νόμου.

⁵⁵ Οι καταβολές, οι επιρροές, οι ομοιότητες και οι διαφορές του ρεμπέτικου τραγουδιού με τα άλλα είδη της μουσικής αποτελεί μια μεγάλη ειδική έρευνα που δεν είναι εφικτό να γίνει, στο πλαίσιο της συγκεκριμένης εργασίας. Θα γίνουν κάποιες επισημάνσεις που χαρακτηρίζουν το ρεμπέτικο είδος, όπου και όποτε εξυπηρετεί τη βασική δομή του θέματος.

⁵⁶ Ηπειρωτική χαρακτηρίζεται η Ελλαδίτικη σχολή από τον Παναγιώτη Κουνάδη.

Για να οριοθετηθούν και να μελετηθούν τα βασικά εξελικτικά χαρακτηριστικά του ρεμπέτικου, οι Δαμιανάκος και Κουνάδης, πρότειναν μια πιο αναλυτική περιοδολόγηση από την εποχή εμφάνισής του μέχρι και την πτώση του. Πιο συγκεκριμένα πρότειναν τρεις περιόδους⁵⁷. Η πρώτη χρονολογείται περίπου από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα μέχρι και το 1922, χρονιά της Μικρασιατικής καταστροφής και της έλευσης των ελληνικών πληθυσμών της Ανατολής, στα αστικά κέντρα του κορμού της κυρίως Ελλάδας. Ο Παναγιώτης Κουνάδης χαρακτηρίζει την περίοδο μέχρι και το 1893, ως περίοδο δημιουργίας των βάσεων. Δηλαδή μέσα από τις κοινωνικοπολιτικές ζυμώσεις δημιουργούνται τα πρώτα τραγούδια από τα οποία θα αναδυθούν τα ρεμπέτικα. Ήταν σε μεγάλο βαθμό συνυφασμένα με το δημοτικό τραγούδι, τόσο μορφολογικά και λειτουργικά όσο και μουσικολογικά.

Οι πρώτες σημαντικές διαφορές εμφανίζονται στο στίχο, όπου τα δίστιχα του ιαμβικού ή τροχαϊκού δεκαπεντασύλλαβου σπάνε στη μέση και σχηματίζονται τετράστιχα, πάντα ομοιοκατάληκτα με τη συχνή χρήση επιφωνημάτων, όπως «Αχ» ή «Αμάν». Κοινωνιολογικά, αποτυπώνονται μέσα σ' αυτά, οι νέες συνθήκες ζωής της πόλης, σε αντίθεση με τα δεδομένα της υπαίθρου, που μνημονεύονται στο δημοτικό τραγούδι. Ο Ντίνος Χριστιανόπουλος επισημαίνει πως τα δημοτικά τραγούδια έχουν την άπλα του ελληνικού ουρανού, τον καθαρό αέρα των υψηλών βουνών, τη λεβεντιά των παλιών ανθρώπων. Τα ρεμπέτικα έχουν τον κλειστό, συννεφιασμένο ουρανό των πόλεων, την αποπνικτική ατμόσφαιρα των υπογείων και των εργοστασίων, τη μιζέρια και την σκεβρωμένη ψυχή του σημερινού ανθρώπου⁵⁸. Επίσης η σύνθεση της ορχήστρας αλλάζει και σταδιακά τα όργανα της δημοτικής μουσικής (κλαρίνο, βιολί, ούτι, σαντούρι, κανόνι κτλ.) παραγκωνίζονται από το μπουζούκι και τον μπαγλαμά. Οι δημοτικοί χοροί που χρησιμοποιούνταν ήταν κυρίως σλαβικής καταγωγής (π.χ. αλέγκρο, καζάσκα, χόρες) ή από τη Θράκη, Μικρά Ασία, ανατολικά νησιά Αιγαίου (π.χ. καρσιλαμάδες, συρτός, μπάλλος)⁵⁹, οι οποίοι ρυθμοί εμπλουτίζονται έως ότου χάσουν τη συλλογικότητά τους και επικρατήσουν κυρίως ο βαρύς ζεϊμπέκικος και το χασάπικο που ήρθαν από την Ανατολή.

Οι κλίμακες που χρησιμοποιούνταν στις παραδοσιακές μελωδίες και συνεπώς στα πρώτα ρεμπέτικα δεν είχαν την έννοια και τη λειτουργικότητα των συγκεκριμένων

⁵⁷ Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, Α', Κατάρτι, Αθήνα 2003 και Δαμιανάκος Στάθης, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον, Αθήνα 2001

⁵⁸ Χριστιανόπουλος Ντίνος, *Ιστορική και αισθητική διαμόρφωση του ρεμπέτικου τραγουδιού*, Α', Διαγώνιος, 1961

⁵⁹ Βλ. Μαρία Κωνσταντινίδου, *κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, Σέλας, Αθήνα 1994 σελ. 38

κλιμάκων της δυτικής μουσικής Ματζόρε και Μινόρε. Πρόκειται για τρόπους, οι οποίοι συνθέτονται από επιμέρους δομικά σχήματα που περιπλέκονται, όπως τρίχορδα, τετράχορδα και πεντάχορδα, με συγκεκριμένες τονικές βάσεις, έλξεις και κινήσεις⁶⁰. Πέρα από τους γνωστούς μας σήμερα ίσα συγκερασμένους τόνους και ημιτόνια, χρησιμοποιούνταν και διαστήματα μικρότερα ή μεγαλύτερα αυτών, όπως φυσικά και στην βυζαντινή μουσική, γι' αυτό και τα έγχορδα (της οικογενείας του μπουζουκιού), είχαν κινητά τάστα (μπερντέδες) ή διάφορα κουρδίσματα που τα προσάρμοζαν στους τρόπους όπου θα αυτοσχεδίαζαν. Το σύστημα αυτό ανάγεται θεωρητικά, στο αρχαιοελληνικό μουσικό σύστημα, το οποίο κληροδοτείται και διατηρείται μέχρι σήμερα από τους Άραβες και τους Τούρκους. Αρχικά αυτού του είδους οι τροπικοί τύποι ονομάζονταν μακάμ, αλλά στη συνέχεια οι λαϊκοί μουσικοί τους ονόμασαν δρόμους, αφού σιγά σιγά οι μπερντέδες σταθεροποιήθηκαν και υιοθετήθηκε εντέλει ο ίσος συγκερασμός.

Το νέο ύφος εκφράζει συναισθήματα μελαγχολίας, απογοήτευσης και απαισιοδοξίας. Τίποτα δεν θα μπορούσε να εκφράσει καλύτερα αυτά τα συναισθήματα, από τα αυτοσχεδιαστικά μέρη του μπουζουκιού ή του μαπαλαμά (ταξίμια) και της φωνής (αμανέδες)⁶¹. Το ταξίμι είναι ένα οργανικό σόλο που αποτελεί την εισαγωγή, και όχι μόνο, ενός κομματιού. Κύριος σκοπός είναι να εξωτερικεύσει τα συναισθήματα του οργανοπαίκτη, να μερακλώσει τον ίδιο αλλά και όσους τον ακούν, χωρίς να κρύβονται, στα αρχικά στάδια τουλάχιστον, προθέσεις επίδειξης. Το συναίσθημα λοιπόν είναι αυτό που κατευθύνει τον καλλιτέχνη, που ορίζει το χρόνο που χρειάζεται για να ικανοποιήσει την ψυχική του διάθεση μέσα από τους μουσικούς "ορίζοντες" που ο ίδιος επιλέγει. Επίσης με το ταξίμι και τον εκάστοτε δρόμο που χρησιμοποιεί, προϊδεάζει το κοινό για το μελωδικό και ρυθμικό ύφος του τραγουδιού που ακολουθεί.

Ο αμανές επίσης, φόρμα κατεξοχήν φωνητική, προσαρμόστηκε στο ρεμπέτικο μέσω της παράδοσης του καφέ αμάν ως φωνητική σόλο εισαγωγή, πέρα από τη συνηθισμένη χρήση που είχε ως αυτοτελής μουσική μορφή. Το περιεχόμενο των στίχων πάντα περιφέρεται γύρω από τις έννοιες όπως ο πόνος, η δυστυχία, ο πόθος και

⁶⁰ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Μάριο Δ. Μαυροειδή, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο, Ο βυζαντινός ήχος, Το αραβικό μακάμ, Το τούρκικο μακάμ, Fagotto, Αθήνα 1999*

⁶¹ Ένα παράδειγμα ακόμα της ψυχολογικής κατάπτωσης είναι το ζεϊμπέκικο. Μοναχικός χορός, βαρύς, με αργές κινήσεις, το βλέμμα του χορευτή-μάγκα κατά γης, με μισόκλειστα μάτια, κατ' αντιδιαστολή με τους λεβέντικους, γρήγορους, όλο τσαλίμια και με βλέμμα προς τ' επάνω, χορούς των δημοτικών παραδοσιακών τραγουδιών.

οποιοδήποτε πάθος, όπου με τη χρήση των επιφωνημάτων «Αχ», «Αμάν» και με την εκστασιασμένη ερμηνεία και τον σπαραγμό, ζητείται η εξιλέωση⁶².

Η δεύτερη περίοδος, η κλασική του ρεμπέτικου, χρονολογείται συμβατικά από το 1922 έως το 1937-40. Η μικρασιατική καταστροφή φέρνει μετανάστες από τις ελληνικές περιοχές της Ανατολής προς τα μεγάλα αστικά κέντρα της ηπειρωτικής Ελλάδος. Συσπειρώνονται κυρίως στα περίχωρα του Πειραιά, της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης, όπου οργανώνουν κάτω από άθλιες συνθήκες τους δικούς τους μαχαλάδες, παρόλη την προσπάθεια διαμοίρασής τους σε όλη την ελλαδική επικράτεια από την κυβέρνηση. Οι πρόσφυγες το μόνο που καταφέρνουν να διασώσουν στο ακέραιο είναι ο πολιτισμός-μουσική τους, οι συνήθειες και ο τρόπος ζωής, τα οποία διαφέρουν κατά πολύ από τη γηγενή πολιτισμική «ιδιοσυγκρασία». Τους χαρακτήριζε η εργατικότητα αλλά και ο τρόπος που διασκεδάζουν, που γλεντάνε⁶³.

Έτσι τα δύο προαναφερθέντα είδη μουσικής θα συνυπάρξουν με μία διαδραστική σχέση. Ο Παναγιώτης Κουνάδης χωρίζει αυτή την περίοδο σε δύο ακόμα υποπεριόδους. Η πρώτη είναι από το 1922 μέχρι το 1934, κατά την οποία η μικρασιατική σχολή επικρατεί της ελλαδικής. Στελεχώνεται από πολύ άξιους, σπουδαγμένους μουσικούς και τραγουδιστές, που κατέχουν σημαντικές θέσεις στο χώρο, όπως σε δισκογραφικές εταιρίες (π.χ. Τούντας, Περιστέρης κτλ.) και ήδη από αυτούς άρχισαν να παράγονται στην Ελλάδα οι πρώτοι δίσκοι⁶⁴.

Η δεύτερη υποπερίοδος είναι από το 1934-40 όπου κάνει την εμφάνισή του η πρώτη πειραιώτικη λαϊκή ορχήστρα, η «ξακουστή Τετράς», του Μάρκου Βαμβακάρη, του Γιώργου Μπάτη, του Ανέστη Δελιά και του Στράτου Παγιουμτζή. Ο Μάρκος ηχογράφησε τον πρώτο δίσκο με μπουζούκι στην Ελλάδα γύρω στο 1933 και η επιτυχία ήταν πολύ μεγάλη. Αυτή τη δεκαετία στο προσκήνιο έρχεται το ρεμπέτικο τραγούδι της

⁶² Πρέπει να επισημάνουμε πως το ταξίμι και κυρίως ο αμανές είναι ανατολίτικα στοιχεία, σημαντικά χαρακτηριστικά της Σμυρναϊκής σχολής, που συναντώνται και ανά τους αιώνες στην αραβική και τούρκικη μουσική. Ασκούν την επιρροή τους στην Ηπειρωτική σχολή και κάνουν την εμφάνισή τους έντονη προς το τέλος της πρώτης περιόδου και σε όλη τη δεύτερη. Είναι τα στοιχεία εκείνα για τα οποία κατηγορήθηκε αυστηρά το ρεμπέτικο από τους πολέμιους του, ως ανατολίτικη διαφθορά.

⁶³ Ο Μάρκος Βαμβακάρης αναφέρει: «Αυτοί οι άνθρωποι ήταν μαθημένοι να δουλεύουν και να γλεντάνε. Όλοι οι πρόσφυγες μηδενός εξαιρουμένου. Μπορεί να δούλευε όλη τη βδομάδα σα σκύλος αλλά το Σαββατοκύριακο πήγαινε να γλεντήσει. Να βγει, να πάει, να δείξει, να κάνει. Όχι μοναχός του, να πάρει και τα κορίτσια του και την γυναίκα του και την οικογένειά του και να πάει να κάτσει σ' ένα κέντρο. Όπως μέχρι τώρα από τους πρόσφυγες, και κοντά στους πρόσφυγες μάθαν και οι δικοί μας τώρα». Αγγελική Βέλλου Κάιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης αυτοβιογραφία*, Παπαζήση, Αθήνα 1978 σελ. 96

⁶⁴ «Πριν βάλει το μπουζούκι στο δίσκο ο Μάρκος, έβγαναν δίσκοι με σμυρναϊκά τραγούδια, αμανέδες, και τέτοια, από τους Μικρασιάτες, που είχαν έρθει το 1922. Ωραία τραγούδια αυτά, μεγάλοι συνθέτες, και πολύ μεγάλες φωνές. Κι οι συνθέτες αυτοί, είπαμε μεγάλοι μουσικοί, πολύ διαβασμένοι άνθρωποι στη μουσική». Χατζηδουλής Κώστας, *Γιάννης Παπαϊωάννου. Ντόμπρα και σταράτα*, Κάκτος, Αθήνα α' 1982- γ' 1996

ηπειρωτικής σχολής έναντι του σμυρναϊκού της προηγούμενης. Πολλοί Σμυρνιοί ενσωματώνονται σε μπουζουζήδικες κομπανίες και οικειοποιούνται το νέο ύφος για να μη βρεθούν στο περιθώριο, χωρίς αυτό βέβαια να σημαίνει πως δεν επηρεάσανε και αυτοί ανεξίτηλα με το μουσικό τους ιδίωμα.

Σύμφωνα και με τον Δαμιανάκο⁶⁵ τα ρεμπέτικα αυτά τραγούδια, είναι τραγούδια του έρωτα και της αγάπης, της θλίψης και της διαμαρτυρίας. Πιο εμφανές από ποτέ είναι το περιεχόμενο της φτώχειας, της παρανομίας, των ναρκωτικών. Η δισκογραφία, σαν διαδικασία αλλά και με τον ελάχιστο χρόνο που διαθέτει για να αποτυπωθεί ένα τραγούδι στις πλάκες βινυλίου, οδηγεί στην υποχώρηση του αυτοσχεδιασμού και του αυθορμητισμού, στη διάδοση των τραγουδιών πλέον όχι μόνο μέσω του προφορικού λόγου αλλά και των δίσκων, καθώς επίσης και στην επώνυμη δημιουργία. Οι ορχήστρες σταδιακά εμπλουτίζονται και εκδυτικοποιούνται όπως και τα τραγούδια, με δρόμους πιο κοντά στις συγκερασμένες κλίμακες της δύσης, περιορίζεται η ρυθμική ποικιλία ενώ αυξάνονται τα χασάπικα και τα ζεϊμπέκικα.

Με τη λογοκρισία επί δικτατορίας του Μεταξά το 1937, πέραν των άλλων απαγορεύσεων και διώξεων καταλύεται η όποια ελευθερία «λόγου» υπήρχε στις συνθετικές δημιουργίες. Φιλτράρεται τόσο η στιχουργική θεματολογία όσο και η μελωδική, η οποία «εξωραϊίζεται» με την απομάκρυνση κάθε ανατολίτικου στοιχείου.

Η καταλυτικές αυτές παρεμβάσεις καθώς και τα δύσκολα χρόνια της κατοχής, έχουν σαν αντίκτυπο να αποσυρθούν πολλοί σημαντικοί ρεμπέτες και να δημιουργηθεί ένα πρόσφορο έδαφος για καινούριους καλλιτέχνες, που είναι πρόθυμοι να προσαρμοστούν στις νέες επιβεβλημένες συνθήκες και να διαδραματίσουν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του μετέπειτα λαϊκού τραγουδιού. Η μικρασιατική σχολή, και λόγω θανάτου πολλών σημαντικών εκπροσώπων της διαλύεται εντελώς. Όλα αυτά βέβαια σηματοδοτούν την λήξη της δεύτερης και την έναρξη της τρίτης και τελευταίας περιόδου του ρεμπέτικου, που χρονολογείται από 1937-40 έως και τα μέσα της δεκαετίας του '50, όπου και παρακμάζει.

Στο μεταίχμιο των δύο τελευταίων περιόδων ο κυριότερος εκπρόσωπος της κλασικής περιόδου, ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο οποίος αδυνατεί να προσδώσει στις δημιουργίες του ένα νέο χαρακτήρα που απαιτεί ο νέος τρόπος έκφρασης, δίνει ουσιαστικά την σκυτάλη σε έναν άλλο κορυφαίο εκπρόσωπο αυτού του είδους του

⁶⁵ Δαμιανάκος Στάθης, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον, Αθήνα 2001σελ. 274

τραγουδιού, τον Βασίλη Τσιτσάνη⁶⁶, έναν ευέλικτο μουσουργό στα πλαίσια των απόλυτων ιδεολογικών ορίων του⁶⁷. Ο Νέαρχος Γεωργιάδης επισημαίνει πως αν Βαμβακάρης αποτελεί τη βάση του λαϊκού τραγουδιού με μπουζούκια, ο Τσιτσάνης αποτελεί την κορυφή, το επιστέγασμα⁶⁸.

ΤΟ "ΤΕΛΟΣ" ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΚΑΙ Η ΑΝΘΙΣΗ ΤΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Στην, κατά Δαμιανάκο, τελευταία αυτή «εργατική» περίοδο, ο θεματικός κόσμος του τραγουδιού μετατοπίζεται προς την εργατική ζωή, την ξενιτιά, το κρασί, την ταβέρνα, τη μάνα, τον έρωτα, τη θλίψη, το «όνειρο». Από το '40 και μετά, θα έλεγε κανείς, ότι είναι το μεταβατικό εκείνο στάδιο του περάσματος του ρεμπέτικου τραγουδιού στο λαϊκό, με την έννοια που το αντιλαμβανόμαστε εμείς σήμερα. Οι ορχήστρες εμπλουτίζονται και κάνουν την εμφάνισή τους νέα όργανα, όπως ακορντεόν, πιάνο, ντράμς, κιθάρες, κόντρα μπάσο κτλ. Τα συγκερασμένα διαστήματα των δυτικών κλιμάκων πλέον, επιτρέπουν τη συνοδεία με περισσότερες και πιο πλούσιες συγχορδίες κατ' αντιδιαστολή με τα «μελωδικά Μακάμ» της Ανατολής. Χρησιμοποιείται primo segondo και ο Τσιτσάνης καθιερώνει το ρεφρέν, που είναι χαρακτηριστικά της ευρωπαϊκής μουσικής που αποτέλεσε για ακόμη μια φορά το πρότυπο, και η παρουσία της στην νυχτερινή διασκέδαση ήταν πολύ έντονη και για αρκετά χρόνια αργότερα⁶⁹. Ένας επίσης σπουδαίος δεξιοτέχνης και συνθέτης που διαγράφει σημαντική πορεία την περίοδο αυτή, είναι ο Μανώλης Χιώτης. Προσθέτει στο μπουζούκι ένα επιπλέον ζευγάρι χορδών, κάνοντάς το πιο δεξιοτεχνικό και φέρνει από την Αμερική ρυθμούς όπως μάμπο, ρούμπα, τσα-τσά κτλ. που ήταν άγνωστοι στο ρεμπέτικο ύφος. Ο ήχος του μπουζουκιού, καθώς και άλλων οργάνων, ηλεκτρίζεται για να αποκτήσει ένταση που να καλύπτει τους χώρους των μεγάλων πολυτελών κέντρων. Οι μεγάλες πωλήσεις δίσκων βιομηχανοποιούν, εμπορευματοποιούν και τυποποιούν το μουσικό προϊόν των

⁶⁶ Όχι ότι δεν υπήρξαν και πολύ άλλοι εξίσου εξαιρετικοί μουσικοί όπως Γιάννης Παπαϊωάννου, ο Γιώργος Μητσάκης, ο Σταύρος Τζουανάκος, ο Γιάννης Τατασόπουλος κτλ.

⁶⁷ Ο Βασίλης Τσιτσάνης σε μια γραπτή συνέντευξή του λέει: «Το λαϊκό τραγούδι της εποχής εκείνης ήταν το τραγούδι του Μάρκου, εποχή Μάρκου με τα πάρα πολλά χασικλίδικα και της φυλακής. ... Φυσικόν ήτο το νεογέννητο λαϊκό τραγούδι να παλαίψει μέσα σ' αυτήν την βαρεία ατμόσφαιρα. Και αντέδρασε με την ποιότητά του. Έγραψα θέματα και μουσικές τέτοιες που ήταν σωστή επανάσταση, την οποίαν ενστερνήθηκε και αγάπησε όλη η Ελλάδα». Στάθης Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, Αθήνα 2001 σελ. 177

⁶⁸ Γεωργιάδης Νέαρχος, *Το φαινόμενο Τσιτσάνης*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα 2005 σελ. 7.

⁶⁹ Ο Στέλιος Καζαντζίδης αναφέρει: «Τότε, στο διάλειμμα κάθε λαϊκού συγκροτήματος συνηθίζονταν να παίζονται ευρωπαϊκά χορευτικά. Κατέβαιναν οι οργανοπαίχτες από το πάλκο κι ανέβαιναν τα όργανα τα ευρωπαϊκά. ... Στο μαγαζί ο κόσμος χόρευε ευρωπαϊκά» Βασίλης Βασιλικός, *Υπάρχω. Ο Στέλιος Καζαντζίδης μιλάει στο Βασίλη Βασιλικό*, Νέα σύνορα-Α. Α. Λιβάνη σελ. 35-36

αποκλειστικά επώνυμων ατομικών δημιουργιών, με αυτοσκοπό την παραγωγή και κατανάλωση ποσότητας.

Μια εύκολη και γρήγορη λύση (γύρω στο '55-'65) για την ικανοποίηση του συρμού της καταναλωτικής μανίας, ήταν η εισαγωγή, "εμπορεύματος" από κινηματογραφικές παραγωγές ανατολικών χωρών, σαν ένα άλλο "ταγκό" που προκάλεσε τον ενθουσιασμό των Γάλλων λίγα χρόνια νωρίτερα. Εισήχθη κυρίως από Ινδία, Τουρκία και Αίγυπτο και είχε μεγάλη απήχηση στον κόσμο, είτε μέσω του άγνωστου λάγνου εξωτισμού που περιέκλειε στο εσωτερικό του, είτε ως αντίδραση των όσων θέλησε να στερήσει ο επίσημα επιβεβλημένος εκδυτικισμός. Κύριοι εκφραστές τέτοιου είδους ασμάτων είναι ο Στέλιος Καζαντζίδης, που αφήνει πίσω του τις "βαλίτσες" του Γ. Παπαϊωάννου και τα άλλα ρεμπέτικα και από το '57 καταπιάνεται με τη "Μαντουμπάλα", τη "Ζιγκουάλα" κτλ., ο Μανώλης Αγγελόπουλος, η Καίτη Γκρέυ, η Γιώτα Λύδια, ο Απόστολος Καλδάρας, ο Μπάμπης Μπακάλης και πολλοί άλλοι. Ο Τσιτσάνης, πολέμιος όλων αυτών των «κακέκτυπων» μιμήσεων, κατηγορεί τους δύο τελευταίους ως βασικούς υπαίτιους της όλης αυτής μουσικής «λαίλαπας». Ωστόσο το κύμα, και από πιο νωρίς, τον παρασύρει ως προς το να εισάγει στο έργο του τσιφτετέλια, καρσιλαμάδες, μπολερό κτλ. με τσιγγάνες, μάγισσες, «αραπίνες λάγνες ερωτιάρες», παλάτια, χανουμάκια και γενικά όλες εκείνες τις παραστατικές εικόνες από το πλούσιο-μποέμικο χρώμα της ανατολίτικης ζωής.

Άξιο λόγου είναι επίσης να αναφέρουμε πως την ίδια περίοδο, δεκαετία του '50, γράφονται και πολλά από τα λεγόμενα αρχοντορεμπέτικα, τα οποία αναπολούν τη συμπεριφορά του μάγκα και γίνεται μνεία της ρεμπέτικης ζωής σε μια προσπάθεια αναβίωσης των ρεμπέτικων τραγουδιών, που αποτέλεσε μια σπουδαία εμπορική κίνηση. Οι συνθήκες κάτω από τις οποίες γεννιέται αυτού του είδους το τραγούδι, είναι εντελώς διαφορετικές από τις συνθήκες γένεσης του τραγουδιού της εποχής που μνημονεύεται μέσα σ' αυτά. Βέβαια είναι μπολιασμένο με κάθε είδους νεωτερικότητα στοιχεία της εποχής, με πρωταγωνιστή την επιδεξιότητα και την δεξιοτεχνία.