



**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**  
ΠΜΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΕΝΟΡΓΑΝΗΣ ΚΑΙ  
ΦΩΝΗΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΜΙΑ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΩΝ ΚΑΙ  
ΣΥΝΘΕΣΕΩΝ ΣΕ ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΚΑΛΑΪΤΖΗ  
ΥΦΟΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΠΑΙΞΙΜΑΤΟΣ ΣΤΟ ΒΙΟΛΙ, ΤΟ ΣΑΝΤΟΥΡΙ ΚΑΙ ΤΟ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΚΑΪΤΑΤΖΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ**

**Επιβλέπων: Λάμπρος Λιάβας**  
**Συνεπιβλέπων: Χάρης Σαρρής**  
**Δρ. Εθνομουσικολογίας ΕΚΠΑ**

**Διδάσκων στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του ΤΜΣ: Εκτέλεση/Ερμηνεία  
της Παραδοσιακής Μουσικής**

**Αθήνα, Ιανουάριος, 2021**

# **A comparative study of improvisations and compositions performed by Nikos Kalaitzis**

**Style and techniques of playing the violin, santouri and bouzouki**

**Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή**

Αθήνα,

**ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ**

1. Μέλος επιτροπής

2. Μέλος επιτροπής

3. Μέλος

Ο/ Διευθυντής του ΠΜΣ

Υπογραφή

## **Δήλωση μη λογοκλοπής**

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία είναι αποτέλεσμα δίκης μου ερευνητικής προσπάθειας, αντιπροσωπεύει τις προσωπικές μου απόψεις χωρίς να αποτελεί προϊόν λογοκλοπής. Όλες οι δημοσιευμένες και μη πηγές που έχω χρησιμοποιήσει παρατίθενται στη βιβλιογραφία.

Υπογραφή

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το θέμα με το οποίο επέλεξα να ασχοληθώ, πραγματεύεται έναν μουσικό της Λεσβιακής και όχι μόνο παράδοσης, με το όνομα Νίκος Καλαϊτζής «Μπινταγιάλας». Το έργο του έλαβε χώρα όχι μόνο στην ελλαδική μουσική σκηνή αλλά και σε ολόκληρο τον κόσμο.

Ο Νίκος Καλαϊτζής ήταν μια περίπτωση αυτοδίδακτου μουσικού, πολύ-οργανίστα. Η διαφορά με τους άλλους μουσικούς του νησιού, η οποία με οδήγησε να ασχοληθώ με την περίπτωση του ήταν το συνονθύλευμα μουσικών ηχοχρωμάτων που πηγάζουν από τα μουσικά του ακούσματα. Έχοντας εργαστεί σαν μουσικός εκτός νησιού εξέλιξε την τεχνική του στα μουσικά όργανα και την «πάντρεψε» με το λεσβιακό μουσικό ιδίωμα. Έτσι η εικόνα από ένα ολοκληρωμένο μουσικό θα μας βοηθήσει στη διεξαγωγή περισσότερων συμπερασμάτων.

Η βιογραφία του Ν. Καλαϊτζή έχει εκδοθεί σε πολλά άρθρα όπως και στη βιβλιογραφία που θα δούμε παρακάτω. Αυτός είναι και ο λόγος ο οποίος η έρευνα δεν θα επικεντρωθεί σε αυτήν άλλα θα εστιάσει στην ιδιότητα του μουσικού να χειρίζεται με δεξιοτεχνία τρία μουσικά όργανα. Το βασικό στοιχείο ήταν η άνεσή του στο να αλλάζει μια γκάμα οργάνων και ρεπερτορίων αποδίδοντας ιδιαίτερη μαεστρία και ύφος σε κάθε ένα από αυτά. Σαν πρώτο όργανο είχε το σαντούρι και ακολουθούσαν το βιολί, το μπουζούκι άλλα πολλά όργανα αλλά και η φωνή.

Μετά το τέλος της έρευνας, φιλοδοξείτε να αποσαφηνιστεί το πώς ο μουσικός μεταφέρει και «μπολιάζει» την τεχνική του από το ένα όργανο στο άλλο, χρησιμοποιώντας έναν κοινό «κώδικα». Παράλληλα, επιδιώκεται να προσδιοριστεί η πολιτισμική αλληλεπίδραση του ίδιου του μουσικού με το κοινωνικό του πλαίσιο.

**Λέξεις κλειδιά:** Μπινταγιάλας, Νίκος Καλαϊτζής, Σαντούρι, Βιολί, Μπουζούκι, Λέσβος, ταξίμι

## **ABSTRACT**

The subject I chose to deal with is a Lesbian musician, named Nikos Kalaitzis, "Mpintagialas". His work took place not only in the Greek music scene but also throughout the world.

Nikos Kalaitzis was a case of self-learning, multi-instrumentalist musician. The difference with the other musicians on of the island, which led me to deal with him was the patchwork of musical sound colors that stem from his musical sounds. Having worked as a musician off the island, he evolved his technique to musical instruments and ‘married’ it with the lesbian musical idiom. So the image of a completed musician will help us to draw more conclusions.

The biography of N. Kalaitzis has been published in many articles as in the bibliography we will see below. This is this research will not focus on it. However, it will focus on the musician’s ability to handle three musical instruments skillfully. The key element was his comfort in changing a range of instruments and repertoires, paying special attention to each of them. As the first instrument he played the santouri, followed by the violin, bouzouki and many other instruments, as well as his voice.

After the end of the study, it is supposed to be clarified how the musician carries and "marries" his technique from one instrument to another, using a common "code". At the same time, it is identified the cultural interaction of the musician himself with his social context.

**Keywords:** Mpintagialas, Nikos Kalaitzis, Santouri, Violin, Bouzouki, Lesvos, Taksim

## Πίνακας Περιεχομένων

Περίληψη.....	5
Abstract.....	6
Εισαγωγή.....	8
Ερευνητικό ερώτημα.....	9
Βιβλιογραφική επισκόπηση και μεθοδολογία της έρευνας.....	10
Επιλογή του ρεπερτορίου.....	15
Σύστημα καταγραφής.....	18
Κεφάλαιο 1 <sup>ο</sup> .....	20
1.1. Κοινωνικό και ιστορικό προφίλ της Λέσβου.....	20
1.2.Βιογραφία του Νίκου Καλαϊτζή.....	22
1.3.Το προσωνύμιο – Μπινταγιάλας.....	24
1.4 Εκμάθηση και πρώτα βήματα στη μουσική.....	24
1.5. Επαγγελματική καριέρα και ορχήστρες.....	25
Κεφάλαιο 2 <sup>ο</sup> .....	27
2.1. <b>Η εμπειρία του Ν. Καλαϊτζή με το βιολί</b> .....	27
Αυτοσχεδιασμός βιολιού- ανάλυση καταγραφής.....	30
Καταγραφή.....	36
2.2. <b>Η επαφή του Ν. Καλαϊτζή με το μπουζούκι</b> .....	40
Αυτοσχεδιασμός μπουζουκιού- ανάλυση καταγραφής.....	41
Καταγραφή.....	46
2.3. <b>Το Σαντούρι στα χέρια του Ν. Καλαϊτζή</b> .....	49
Αυτοσχεδιασμός σαντουριού- ανάλυση καταγραφής.....	53
Καταγραφή.....	58
Κεφάλαιο 3 <sup>ο</sup> .....	61
3.1. « <b>Τα ξύλα</b> ».....	61
3.2. « <b>Τα ξύλα</b> » στο σαντούρι- ανάλυση καταγραφής.....	62
Καταγραφή.....	67
3.3. « <b>Τα ξύλα</b> » στο βιολί- ανάλυση καταγραφής.....	70
Καταγραφή.....	74
3.4. Πίνακες ποικιλιμάτων- Μελισμάτων.....	76
3.5. Διαφορές μεταξύ των οργάνων.....	76
3.6. Κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ των οργάνων.....	79
3.7. Σύγκριση με άλλους μουσικούς της Λέσβου.....	81
Συμπεράσματα.....	83
Παράρτημα με παρτιτούρες αυτοσχεδιασμών.....	86
Βιβλιογραφία.....	96
Παράρτημα.....	100

## Εισαγωγή

Αφορμή της ενασχόλησης μου με την εν λόγω εργασία στάθηκε το ενδιαφέρον μου για τη Λεσβιακή μουσική παράδοση και τους μουσικούς της. Η αρχή της έρευνας ξεκίνησε έπειτα από επιτόπιες έρευνες και συνεντεύξεις με μουσικούς του νησιού. Η εκμάθηση μέσα από τον στενό οικογενειακό κύκλο ενός νέου μουσικού και στη συνέχεια η εξέλιξη σε πολύ-οργανίστα ήταν ένα συχνό φαινόμενο για τον εκάστοτε μουσικό της εποχής από το 1925 και μετά. Δεν ήταν πάντα επιλογή του νέου μουσικού το τι όργανο θα επιλέξει. Η επιλογή γινόταν σύμφωνα με την έλλειψη του μουσικού οργάνου της οικογενειακής μουσικής μπάντας. Η συνεχής εκμάθηση νέων οργάνων στα πλαίσια των αναγκών έφτιαχναν ένα μουσικό που θα τον χαρακτηρίσουμε ως πολύ-οργανίστα.

Η εξέλιξη σε πολύ-οργανίστα πήγαζε από μια σειρά αναγκών και έλλειψης από κάποιο μουσικό όργανο της ορχήστρας. Η απώλεια από πιθανότητα ασθένειας ή προσωπικού λόγου κάποιου βασικού μουσικού της μπάντας θα έπρεπε να αντικατασταθεί. Με αυτό τον τρόπο το μουσικό συγκρότημα θα ήταν ευέλικτο στην αλλαγή οργάνων μεταξύ μουσικών. Επίσης, εξυπηρετούσε και στην ηχο-χρωματική αλλαγή καθώς το κάθε ρεπερτόριο είχε το οργανολόγιο του. Ένας μουσικός ο οποίος θα έπαιζε βιολί όταν η ορχήστρα παίζει δυτικότροπο ρεπερτόριο όπως τα βαλς, θα μπορούσε να παίζει τρομπέτα σε ένα ρεπερτόριο με Λεσβιακούς οργανικούς σκοπούς. Έτσι η μπάντα θα είχε έναν γρήγορα εναλλασσόμενο και ευέλικτο χαρακτήρα.

Όπως θα δούμε και στις παρακάτω αναφορές στο πρόσωπο του Νίκου Καλαϊτζή, η ιδιότητα του πολύ-οργανίστα αποδόθηκε στον ίδιο μέσα από την ανάγκη να αποδώσει διαφορετικά είδη μουσικής. Ξεκινώντας από το βιολί, προχώρησε στο σαντούρι, τη σάλπιγγα, την κορνέτα και το μπουζούκι. Η ενασχόληση με το καθένα προέρχεται από κάποια πρακτική ή βιοποριστική ανάγκη. Το βιολί μπορούσε να προσφέρει τον μελωδικό ρόλο, το σαντούρι εκτός από τον μελωδικό και τον αρμονικό, τα πνευστά την ένταση σε μεγάλους χώρους και πατινάδες και το μπουζούκι την απόδοση του σύγχρονου λαϊκού ρεπερτορίου.



## Ερευνητικό ερώτημα

Το βασικό ερώτημα με το οποίο ασχολείται η εργασία είναι η τεχνική και υφολογική ομοιότητα αλλά και η διαφορά μεταξύ των τριών οργάνων. Η αρχική μου υπόθεση ήταν ότι υπάρχει «κοινός τόπος» μεταξύ του δοξαριού, της πέννας και των μπαγκετών. Φυσικά θα γίνει και σύγκριση με άλλους μουσικούς του συγκεκριμένου ρεπερτορίου για να καταλάβουμε την επιρροή που δέχθηκε ο Καλαϊτζής από αυτούς.

Για αυτόν τον λόγο θα υπάρξουν καταγραφές και αναλύσεις κομματιών και αυτοσχεδιασμών από κάθε όργανο καθώς και κομματιών που έχουν αποδώσει και άλλοι μουσικοί. Η ανάλυση αυτή θα περιλαμβάνει παραμέτρους όπως το τεχνικό, ρυθμικό, τροπικό αλλά και υφολογικό κομμάτι. Με την τεχνική της κατάτμησης θα έχουμε το περιθώριο λεπτομερούς σύγκρισης συγκεκριμένων μουσικών τμημάτων.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας υπάρχει το πλαίσιο της έρευνας. Είναι σημαντικό να διασαφηνιστούν κάποια στοιχεία για τον ίδιο τον μουσικό και για το κοινωνικό του πλαίσιο. Αυτό θα μας βοηθήσει να καταλάβουμε το μουσικό, το κοινωνικό προφίλ της εποχής αλλά και το πώς λειτουργούσε ο ίδιος ο μουσικός μέσα σε αυτό.

Το δεύτερο κομμάτι εστιάζει στην ανάλυση συνθέσεων και αυτοσχεδιασμού με καταγραφές και αναλύσεις. Στο τελευταίο κεφάλαιο αφού υπάρξει μια σύνθεση όλων των στοιχείων, καταλήγουμε στα συμπεράσματα της έρευνας. Ένα από αυτά είναι το κατά πόσο το παίξιμο σε κάθε όργανο εμπειρείχε στοιχεία από κάποιο άλλο. Θα εντοπίσουμε δηλαδή τα κοινά αλλά και τα διαφορετικά σημεία της τεχνικής του μουσικού μεταξύ των τριών αυτών οργάνων.

Επίσης, θα εντοπίσουμε το κατά πόσο είχε επηρεαστεί από τους άλλους μουσικούς της Λέσβου και από άλλες μουσικές παραδόσεις. Το κομμάτι αυτό της έρευνας είναι ένας βασικός πυλώνας προκειμένου να καταλήξουμε σε συμπεράσματα που έχουν να κάνουν με την τεχνική του μουσικού.

Ένα ακόμα ενδιαφέρον ερώτημα είναι το πώς ο ίδιος μουσικός χειρίζεται με δεξιοτεχνία διαφορετικά μεταξύ τους όργανα.

Απαντώντας σε όλα αυτά τα ερωτήματα θα φτάσουμε σε ένα γενικό συμπέρασμα σχετικά με τον Ν. Καλαϊτζή. Η έρευνα αυτή έρχεται να απαντήσει στα παρακάτω ερωτήματα:

- Πώς ένας μουσικός σαν τον Νίκο Καλαϊτζή έμαθε πολλά μουσικά όργανα συλλέγοντας πληροφορίες από τον κοινωνικό του περίγυρο;
- Πώς από τη γνώση του ενός οργάνου «μπόλιασε» την τεχνική και την αντίληψη σε άλλα μουσικά όργανα;
- Ποια είναι τα κοινά σημεία και ποιες οι διαφορές από όργανο σε όργανο σχετικά με το τεχνικό και υφολογικό πλαίσιο;
- Ποιες είναι οι επιρροές του σε κάθε όργανο ξεχωριστά;
- Κατά πόσο επηρεάζεται το πέρασμα από τον μη συγκερασμό από το βιολί στα δύο άλλα συγκερασμένα όργανα και το αντίθετο;

## Βιβλιογραφική επισκόπηση και μεθοδολογία της έρευνας

Η εργασία αυτή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν μια μελέτη περίπτωσης,<sup>1</sup> διότι βασίζεται στην περίπτωση ενός μουσικού. Η μελέτη περίπτωσης περιλαμβάνει πολλαπλές μεθόδους για τη συλλογή των δεδομένων, τα οποία κατά κύριο λόγο είναι ποιοτικά χωρίς αυτό να σημαίνει την παντελή απουσία ποσοτικών δεδομένων. Έχουμε λοιπόν να κάνουμε με μία εδραιωμένη ερευνητική στρατηγική, η οποία επίκεντρο έχει μια συγκεκριμένη περίπτωση ενός μεμονωμένου ατόμου, μίας ομάδας, ενός περιβάλλοντος, ενός οργανισμού κ.λπ.. Αν και το βασικό της χαρακτηριστικό είναι η επικέντρωση σε μια συγκεκριμένη περίπτωση, θα πρέπει να αναδείξει και τη σημασία του πλαισίου ή του περιβάλλοντος της περιπτώσεως αυτής (Colin, 2007, σ. 211-212). Η μελέτη αυτή εστιάζει κυρίως σε ένα μουσικολογικό επίπεδο αναλύοντας επιφανειακά το κοινωνικό αλλά και ανθρωπολογικό πλαίσιο.

Η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε έχει ως βάση τους τρεις τουλάχιστον βασικούς πυλώνες. Ο πρώτος είναι ο μουσικολογικός για το μουσικό κομμάτι της έρευνας. Στα πλαίσια δηλαδή αυτής της βιβλιογραφίας παρατίθενται βιβλία που αναλύουν τον ρυθμό, την εναρμόνιση και γενικότερα τον θεωρητικό μουσικό παράγοντα. Στο ρυθμικό μέρος της εργασίας οι πληροφορίες αντλήθηκαν από το βιβλίο του Λευτέρη Παύλου (Παύλου, 2012) με τίτλο «Το τουμπελέκι και οι Ρυθμοί». Το βιβλίο αυτό αναλύει τα ρυθμικά μοτίβα της ελληνικής μουσικής παράδοσης. Στην ανάλυση που ακολουθεί, οι πληροφορίες που έχουν να κάνουν με ρυθμό αντλούνται από αυτό το βιβλίο. Επίσης, το βιβλίο αυτό χαρακτηρίζει την έννοια του ρυθμικού μοτίβου και του μέτρου. Ακόμη, στο κομμάτι της ρυθμολογίας σημαντικό ρόλο διαδραμάτισε η έρευνα της Παπανδρικού (Παπανδρικού, 2020) στην οποία η ειδικός αναλύει τα ρυθμικά μοτίβα και τα ρυθμο-μελωδικά σχήματα που χρησιμοποιούσε ο Ν. Καλαϊτζής στο σαντούρι. Την αξιολόγηση αυτήν επιτυγχάνει χάρη στην ανάλυση και στις καταγραφές συνθέσεων που αναπαράγει ο μουσικός. Όσον αφορά στο υφολογικό μέρος, καθοριστικοί στάθηκαν οι σχολιασμοί και τα συμπεράσματα του Βερβέρη και Φευγαλά (Βέρβερης, Φευγαλάς, 2021) τα οποία αναφέρονται στο ύφος των σαντουριέρηδων της Λέσβου. Η έρευνα τους αυτή συγκρίνει περιπτώσεις μεγάλων σαντουριέρηδων της περιοχής, καταλήγει σε κοινά σημεία και στο πώς συνήθιζαν να παίζουν οι μουσικοί αυτοί. Καθώς στην έρευνα μας

υπάρχουν συγκρίσεις με άλλους μουσικούς η εργασία αυτή τεκμηριώνει τα συμπεράσματα στα οποία καταλήγουμε.

Τα συγγράμματα του Ανδρικού (Ανδρικός, 2018), του Μαυροειδή (Μαυροειδής, 1999), του Σινόπουλου (Σινόπουλος, 2010), της Παπανδρικού (Παπανδρικού, 2020), των Βούλγαρη και Βανταράκη (Βούλγαρης, Βανταράκης, 2006) και του Aydemir (Aydemir, 2012) ήταν αυτά που χρησιμοποιήθηκαν όχι μόνο στην απόδοση όρων που αφορούν στο τροπικό σύστημα των μακάμ αλλά και στη μουσικολογική ανάλυση των συνθέσεων. Το βιβλίο του Ανδρικού (Ανδρικός, 2018) ήταν ο βασικός άξονας για την κατανόηση της ανάλυσης των συγκερασμένων συνθέσεων με το σύστημα των μακάμ. Στο βιβλίο αυτό, ο συγγραφέας εξηγεί πώς γίνεται η καταγραφή και ανάλυση με το σύστημα των μακάμ ως προς μια συγκερασμένη σύνθεση. Ίσως κατά τη γνώμη μου είναι η περισσότερο ολοκληρωμένη διατύπωση προβληματικών και γενικά πληροφοριών για αυτή τη μετάβαση. Το βιβλίο του Aydemir (Aydemir, 2012) μιλάει για το τουρκικό μακάμ και αναλύει ένα μεγάλο μέρος των κλιμάκων αποτελώντας έτσι ένα επίσης βασικό βιβλίο για την ανάλυση καταγραφών από το οποίο άντλησα πληροφορίες για την ανάλυση των καταγραφών και για τη συμπεριφορά των μακάμ. Η έκδοση του βιβλίου του Μαυροειδή (Μαυροειδής, 1999) η οποία έχει να κάνει περισσότερο με τη βυζαντινή μουσική σε σχέση με τα μακάμ βοήθησε στην απόδοση όρων. Το ίδιο ισχύει και για το σύγγραμμα του Σινόπουλου (Σινόπουλος, 2010), το οποίο επεξεργάζεται τη χρήση του μακάμ στην καταγραφή, όπως και την ερμηνεία και για τη διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Για την ορολογία της λέξης «ταξίμι» αντλήθηκε υλικό από το άρθρο του Ατζακά (2017), το οποίο έχει στην θεματολογία του τον όρο αυτό. Το βιβλίο των Βούλγαρη και Βανταράκη (Βούλγαρης, Βανταράκης, 2006) είναι πολύ κοντά στο βιβλίο του Ανδρικού (Ανδρικός, 2018), το οποίο αναφέρεται στους λαϊκούς δρόμους και στη σχέση του με τα μακάμ, με πολλές καταγραφές και παραδείγματα. Από αυτό δανείστηκα την άποψη του σχετικά με τον όρο ταξίμι αλλά και τη φιλοσοφία του πώς ένα συγκερασμένο όργανο μπορεί να προσεγγίσει ακουστικά ένα μη συγκερασμένο.

Ένα μεγάλο μέρος της έρευνας βασίστηκε στο πώς εμπλούτιζε ο μουσικός τη μελωδία με ποικίλματα και μελίσματα. Σε αυτό το κομμάτι έπαιξε σημαντικό ρόλο η διδακτορική διατριβή του Ζαρία (2013), η οποία αναλύει τη διαποίκιση στην ελληνική παραδοσιακή βιολιστική τέχνη. Μελετάει ένα μεγάλο μέρος των Ελλήνων από τους βιολάτορες και αναλύει στοιχεία του παιξίματός τους. Μέσα στην έρευνα

αυτή ο ερευνητής αναλύει αυτές τις ορολογίες και τις εφαρμογές τους επάνω στο όργανο. Το βιβλίο αυτό έπαιξε σημαντικό ρόλο στο κομμάτι των αναλύσεων που ακολουθεί. Ήταν η βασική πηγή άντλησης πληροφοριών για να αναλύσουμε το υφολογικό κομμάτι των αυτοσχεδιασμών. Επίσης, βοήθησε πολύ στη διεξαγωγή συμπερασμάτων στο υφολογικό κομμάτι που αφορά στο παίξιμο του βιολιού.

Πολλά ήταν επίσης και τα βιβλία τα οποία βοήθησαν στο κομμάτι της οργανολογίας και οργανογνωσίας. Ένα βιβλίο το οποίο μιλάει για τα παραδοσιακά όργανα του ελλαδικού κόσμου είναι του Ανωγειανάκη (Ανωγειανής, 1991). Το βιβλίο αυτό αναλύει την ιστορία οργάνων όπως το βιολί, το σαντούρι και το μπουζούκι τα οποία θα μας απασχολήσουν παρακάτω. Άλλα βιβλία και άρθρα από τα οποία αντλήθηκαν ιστορικές, κατασκευαστικές αλλά και τεχνικές πληροφορίες για τα όργανα είναι της Παπανδρικού (Παπανδρικού, 2020), των Peyman και Joshua (Peyman, Joshua, 2005), του Ulrich (Ulrich, 1994), της Αθανασίου (Αθανασίου, 2011), του Ατζακά (Ατζακάς, 2012), του Κουμπιού (Κουμπιός, 2017), του Κοφτερού (Κοφτερός, 1991) και της Τοπαλίδου (Τοπαλίδου, 2008).

Αρχικά, θα ξεκινήσω με τη βιβλιογραφία από την οποία αξιοποίησα ιστορικές, κατασκευαστικές αλλά και μεθολογικές πληροφορίες για το σαντούρι. Το πρώτο βιβλίο είναι της Papandrikou (Papandrikou, 2013), το οποίο ερευνά το ελληνικό σαντούρι. Το ερώτημα που έρχεται να απαντήσει είναι το αν το ελληνικό σαντούρι προέρχεται από την Ευρώπη ή την Ανατολή. Αυτή η έρευνα προσφέρει κατά κύριο λόγο ιστορικές πληροφορίες. Στη συνέχεια ιστορικές είναι και οι πληροφορίες από το βιβλίο των Peyman και Joshua (Peyman, Joshua, 2005), το οποίο ερευνά το Περσικό σαντούρι. Το ίδιο ισχύει και για την έρευνα της Τοπαλίδου (Τοπαλίδου, 2008), η οποία έχει σαν θέμα το ελληνικό σαντούρι και τη σχέση του με τα Βαλκάνια. Επίσης, πολύ σημαντικές έρευνες είναι αυτές του Κοφτερού (1991). Πράγματι, ο Δ. Κοφτερός (1997-2011) μέσα από αυτά τα άρθρα δίνει μια πλήρη εικόνα του σαντουριού στη Λέσβο. Επιπλέον, μέσα από τα ίδια αντλούνται ιστορικές πληροφορίες ακόμα και για μουσικούς του νησιού με τους οποίους μπορούμε να συγκρίνουμε τον Ν. Καλαϊτζή. Επίσης, ιστορικές πληροφορίες για την εμφάνιση του σαντουριού πήραμε και από διηγήσεις ερευνητών. Πληροφορίες τέτοιες συλλέγουμε από τους Bisani (Bisani, 1793), Clarke (Clarke, 1816), Pouqueville (Pouqueville, 1805) καθώς και από τον μηχανικό Launay, οι οποίοι σημείωσαν και σχολίασαν την εμφάνιση του σαντουριού στη Λέσβο.

Για την ιστορία του βιολιού καθώς και για τεχνικά ζητήματα οι πληροφορίες αντλούνται από το βιβλίο της Αθανασίου (Αθανασίου, 2011). Ο τίτλος του βιβλίου είναι «Το παραδοσιακό βιολί στην εκπαιδευτική διαδικασία των μουσικών σχολείων της Ελλάδας» και είναι η βασική πηγή στην μελέτη, για το κούρδισμα στο λαϊκό βιολί.

Πληροφορίες για το τετράχορδο μπουζούκι και τα τεχνικά του χαρακτηριστικά αντλούνται από την έρευνα του Κουμπιού (Κουμπιός, 2017), η οποία αναλύει τη μετάβαση από το τρίχορδο στο τετράχορδο μπουζούκι.

Ο δεύτερος πυλώνας ήταν κατά βάση ο κοινωνιολογικός και ανθρωπολογικός. Με αυτές τις κατηγορίες έγινε η χαρτογράφηση για το προφίλ της περίπτωσης αλλά και του κοινωνικού του περιγυρού. Το βιβλίο του Χτούρη (Χτουρής κ.α., 2000) περιγράφει την κοινωνική, πολιτισμική και ανθρωπολογική πλευρά του νησιού κατά τον 19<sup>ο</sup> με 20<sup>ο</sup> αιώνα, μέσα από τη ματιά του ερευνητή και μιας ομάδας επιστημόνων. Είναι ένα από τα βασικά βιβλία της έρευνας καθώς η συλλογή πληροφοριών είναι πολύπλευρη. Αντλούμε δηλαδή ιστορικές πληροφορίες, οικονομικές, μουσικολογικές, βιογραφικές καθώς και φωτογραφικό υλικό. Επίσης, από την έκδοση των Διονυσόπουλου και Γιωργούδη (Διονυσόπουλος, Γιωργούδης, 2004), η οποία αναφέρεται στα τραγούδια και τους σκοπούς της Λέσβου παρατέθηκαν παραπομπές και πληροφορίες σχετικές με τη μουσική του νησιού. Οι πληροφορίες αυτές αφορούν στο οργανολόγιο, στα κομμάτια που παίζονταν στο νησί καθώς και στο πρόσωπο μουσικών. Ακόμα, πληροφορίες για τους μουσικούς του νησιού παίρνουμε από την έρευνα των Κοφτερού και Φευγαλά (Κοφτερός & Φευγαλάς, 2020), η οποία μιλάει για τους μουσικούς της Λέσβου από το 1945 ως το 1951.

Η τελευταία κατηγορία αφορούσε σε βιογραφικά στοιχεία του ίδιου άλλα και άλλων μουσικών. Με αυτή τη βιβλιογραφία συλλέχτηκαν πληροφορίες για την προσωπική τους ζωή, οι οποίες έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στα τελικά συμπεράσματα. Επίσης, στην εργασία υπάρχουν και αναφορές συνεντεύξεων της επιτόπιας έρευνας που πραγματοποίησα με μουσικούς της Λέσβου και συγκεκριμένα από τα αδέρφια Ευστράτιο και Μιχάλη Κυριακόγλου. Το βασικό βιβλίο το οποίο ήταν η πηγή άντλησης πληροφοριών είναι του Μοσχόβης (Μοσχόβης, 2010). Σε αυτό το σύγγραμμα ο ίδιος ο μουσικός μιλάει σε πρώτο πρόσωπο για τη ζωή του. Με αυτό τον τρόπο έχουμε μια επικυρωμένη πηγή πληροφοριών. Για τη σημασία της βιβλιογραφίας και τον τρόπο συγγραφής της στραφήκαμε στο βιβλίο του Κάβουρα (Κάβουρας, 1999) το οποίο πραγματεύεται τις μεθόδους σύνταξης της βιβλιογραφίας

του λαϊκού οργανοπαίχτη. Ακόμα, από την έρευνα του πραγματικού κόσμου από τον Colin (Colin, 2007) παίρνουμε την ορολογία για τη μελέτη περίπτωσης στην οποία βασίζεται και η έρευνα μας.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας θα μιλήσω για τον τρόπο με τον οποίο συγκέντρωσα το υλικό μου και για τη δομή της πτυχιακής αυτής εργασίας. Επίσης, θα αναφέρω τα κριτήρια με τα οποία έγινε η επιλογή αυτών των ηχογραφήσεων. Με αυτόν τον τρόπο θα μπορεί ο αναγνώστης να σχηματίσει μια σφαιρική άποψη για το τι θα ακολουθήσει. Φυσικά, είναι σημαντικό να υπάρχει και μια παράγραφος για το σύστημα και τα λογισμικά που έγιναν οι μουσικές καταγραφές.

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα αναφερθώ στο πλαίσιο της έρευνας. Μετά από την εισαγωγή, θα ακολουθήσει μια γενική αποτίμηση του μουσικού περιβάλλοντος στις περιοχές όπου έζησε ο μουσικός. Αυτό θα περιλαμβάνει τη μουσική, το ύφος και το οργανολόγιο του κάθε τόπου.

Στο τρίτο κεφάλαιο θα επικεντρωθούμε στον Ν. Καλαϊτζή ως πρόσωπο. Λαμβάνοντας υπόψη τη συνέντευξη του ίδιου του μουσικού στο βιβλίο του Χαράλαμπου Μοσχόβη (Μοσχόβης, 2010) «Έρωτας με τις χορδές του οργάνου», θα υπάρξει μια περιληπτική βιογραφία. Μάλιστα, θα περιλαμβάνει στοιχεία που αφορούν στην εκμάθηση, στην επαγγελματική καριέρα, στο ρεπερτόριο και γενικά σε ό,τι έχει να κάνει με την πορεία του στη μουσική. Φυσικά, δεν μπορούμε να παραλείψουμε και την αναφορά σε κάθε ένα από τα όργανα που παίζει και τον τρόπο με τον οποίο τα διδάχτηκε.

Το τέταρτο μέρος θα είναι το μουσικολογικό κομμάτι της έρευνας. Εδώ θα τοποθετηθούν οι μουσικές καταγραφές, τις οποίες θα αναλύσουμε σε δεύτερο στάδιο. Επίσης, σε αυτό το μέρος της εργασίας θα γίνουν οι συγκρίσεις μεταξύ των μουσικών κομματιών.

Στο τελικό κεφάλαιο, έπειτα από τη συγγραφή του epilόγου θα διεξαχθούν τα συμπεράσματα της έρευνας. Στις επόμενες σελίδες θα κλείσουμε με τη βιβλιογραφία, το φωτογραφικό υλικό καθώς και με τους πίνακες στοιχείων.

## Επιλογή του ρεπερτορίου

Το ρεπερτόριο που χρησιμοποιήθηκε στην έρευνα προέκυψε από την προσωπική δημοσιευμένη δισκογραφία του μουσικού. Πιο συγκεκριμένα, τα κομμάτια τα οποία επιλέχθηκαν προς ανάλυση είναι ο οργανικός σκοπός «Τα ξύλα» και τρεις αυτοσχεδιασμοί σε μακάμ Χιτζάζ. Το οργανολόγιο των αυτοσχεδιασμών είναι το βιολί, το μπουζούκι και το σαντούρι.

«Τα ξύλα» είναι ένα από τα δημοφιλέστερα και αγαπημένα μουσικά κομμάτια στη Λεσβιακή παράδοση. Επίσης, σώζονται ηχογραφήσεις από τους σημαντικότερους βιολάτορες αλλά και σαντουριέρηδες του νησιού. Ακόμα, είναι μια σύνθεση της οποίας οι παραλλαγές της έχουν εκτελεστεί από σημαντικούς μουσικούς εντός και εκτός ελλαδικού χώρου. Ένα άλλο θετικό στην επιλογή της σύνθεσης αυτής, είναι το ότι οι καταγραφές και οι εκτελέσεις που υπάρχουν πηγάζουν μέσα από ένα ευρέως χρονικό φάσμα. Με αυτόν τον τρόπο είναι εύκολο να υπάρξει σύγκριση με άλλους μουσικούς του ίδιου γεωγραφικού αλλά και πολιτισμικού χώρου. Μάλιστα, «Στην προσπάθεια να προσδιοριστεί το προσωπικό ύφος, χρειάζεται να υπολογίζονται εκτελέσεις των ίδιων κομματιών, αν είναι δυνατόν εντός ενός ευρέως χρονικού φάσματος.» (Βερβέρης & Φευγαλάς, 2021, σ. 6). Άρα θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι και ένας τρόπος να δούμε την επιρροή του μουσικού όχι μόνο μέσα από την εποχή του αλλά και σε βάθος χρόνου.

Λόγω της ανάγκης κοινού κομματιού και με το μπουζούκι επιλέχθηκαν οι τρεις αυτοσχεδιασμοί «ταξίμια»<sup>2</sup> από τον δίσκο που περιελάμβανε το βιβλίο «Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο» (Χτούρης, κ.α. 2000), το οποίο εκδόθηκε από το Πανεπιστήμιο Αιγαίου στα πλαίσια της λειτουργίας του Εργαστηρίου Κοινωνικής και Πολιτισμικής Επικοινωνίας και Τεκμηρίωσης και με τη βοήθεια της Γενικής Γραμματείας Έρευνας και Τεχνολογίας καθώς και του Υπουργείου Αιγαίου.

Στον δίσκο αυτόν ο Ν. Καλαϊτζής ξεκινάει με αυτοσχεδιασμό στο βιολί, συνεχίζει με μπουζούκι και τελειώνει με σαντούρι. Ο κάθε αυτοσχεδιασμός είναι μια συνέχεια του προηγούμενου σαν ένα ενιαίο κομμάτι. Το μόνο που αλλάζει είναι το όργανο. Δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε κάποιο μέρος αλλά ούτε και αλλάξουμε τη σειρά μεταξύ τους διότι θα υπάρξει σύγχυση στη ροή. Το πιο πιθανό σενάριο της συνέχειας αυτής είναι ο Ν. Καλαϊτζής, αφού ολοκλήρωνε τα δύο περίπου λεπτά

---

<sup>2</sup> Περισσότερα για τον όρο του αυτοσχεδιασμού (τουρκικά: taksim, αραβικά: taqsim) βλ. (Ατζακάς, 2017, σ.2 )

αυτοσχεδιασμού με κάποιο όργανο, να συνέχιζε από εκεί που σταμάτησε με το ίδιο. Φαίνεται δηλαδή η ηχογράφηση να έχει μια ροή χωρίς να υπάρχουν μεγάλες παύσεις, παρά μόνο για την αλλαγή του οργάνου. Αυτό μπορεί να μας δημιουργήσει πολλά ερωτήματα, τόσο ως προς τη σκέψη αυτού που επιμελήθηκε τον δίσκο, όσο και ως προς τον ίδιο τον μουσικό. Είχαν ως σκοπό την ανάδειξη του μουσικού ως πολύ-οργανίστα ή ήθελαν απλά να αναδείξουν τον αυτοσχεδιασμό μέσα από ένα οργανολόγιο που άκμασε στη Λέσβο; Η απάντηση μπορεί να δοθεί από τη σειρά που έχουν τοποθετηθεί τα κομμάτια. Αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στις περισσότερες παραγωγές όπου γίνεται αντιληπτός ένας αυτοσχεδιασμός πριν από κάθε κομμάτι, εδώ βλέπουμε τους τρεις αυτοσχεδιασμούς σε συνεχή ροή. Αυτό σημαίνει ότι ο ένας συμπληρώνει τον άλλον ώστε να δημιουργηθεί μια δομή. Επίσης, η συνεχής εναλλαγή οργάνων σε έναν και αυτό σχεδιασμό θα μπορούσε να μαρτυρά την τάση ανάδειξης ενός μουσικού πολύ-οργανίστα. Τον τρόπο με τον οποίο συνδέονται αυτά τα κομμάτια θα τον δούμε και μέσα από την ανάλυση τους.

Βέβαια, δεν είναι μόνο οργανολογικοί οι λόγοι της επιλογής. Στον αυτοσχεδιασμό ο μουσικός είναι ελεύθερος να ξετυλίξει τις τεχνικές του ικανότητες σε μια μη έμμετρη σύνθεση. Μέσα από αυτήν τη σύνθεση ο μουσικός εκτός του ότι ξετυλίγει τη μουσική του ιδιότητα, φανερώνει και την επιρροή του από το τοπικό ιδίωμα. Το κατά πόσο δηλαδή τον έχει επηρεάσει στο παίξιμο του η μουσική προφορικότητα της περιοχής. Η Σοφία Αθανασίου (Αθανασίου, 2011) αναφέρει στην έρευνα της:

Ο τρόπος με τον οποίο όμως δομεί ο Μπινταγιάλας τα ταξίμια του, ξεφεύγει από την εν λόγω τάση. Προσωπικά θεωρώ πως η τεχνική με την οποία δομεί τον αυτοσχεδιασμό του ο Μπινταγιάλας, οξύνει τη φαντασία και τη δημιουργικότητά του, καλλιεργεί τη δυνατότητα της σύνθεσης και τον θέτει σε μια διαδικασία συνεχούς εξάσκησης στην παραγωγή μουσικών φράσεων. (Αθανασίου, 2011, σ. 48).

Είναι αυτονόητο ότι για να κάνει κάτι τέτοιο ο μουσικός θα πρέπει να έχει αναπτύξει το τεχνικό αλλά και το επίπεδο της αντίληψης του. Ο Ν. Καλαϊτζής καταλαβαίνουμε πως ήταν ένας μουσικός με ιδιαίτερα αναπτυγμένα αυτά τα πεδία.

Στο παρακάτω απόσπασμα ο Θ. Ατζακάς χαρακτηρίζει το ταξίμι ως «ένα παγκόσμιο εργαλείο» το οποίο γεφυρώνει έννοιες κατά βάση αντίθετες μεταξύ τους. Είναι σημαντική η παρατήρηση του η οποία παρουσιάζει την παρουσία του οικεία



από τα παλιότερα χρόνια έως και σήμερα, κάτι που δείχνει την ανάγκη του εκάστοτε μουσικού να αυτοσχεδιάζει και να δημιουργεί. Ο Ατζακάς εύστοχα σχολιάζει

Το taksim, ως εργαλείο παραλλαγής, επεξεργασίας και μεταμόρφωσης του τροπικού πλαισίου, αποκτάει μία οικουμενική διάσταση, το ίδιο οικεία στο χθες όσο και στο σήμερα: αποτελεί τη γέφυρα μεταξύ ροής και στάσης, προσωπικής καινοτομίας και υπακοής στη συλλογική μνήμη, γραμμικής και κυκλικής πορείας, αυτοσχεδιασμού και σύνθεσης. (Ατζακάς, 2017, σ. 15)

Το ταξίμι λοιπόν είναι αυτοσχεδιαστική μουσική φόρμα, η οποία αποτελεί ένα σημαντικό στοιχείο στις μουσικές παραδόσεις της Ανατολικής μεσογείου. Μπορούμε να τη συναντήσουμε τόσο σε λόγιες όσο και σε λαϊκές συνθέσεις. Θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι ένας φορτισμένος συναισθηματικά μουσικός λόγος. Σε κάθε περίπτωση οι συντεταγμένες του αν και ρευστές έχουν έναν σαφή ρόλο όπου μέσα στα πλαίσια του είναι δυνατή η απελευθέρωση του εκφραστικού συνειρμού της στιγμής (Βούλγαρης, Βανταράκης, 2006, σ. 58).

Βασίζόμενος στο παραπάνω απόσπασμα θα κρατήσω τους όρους της προσωπικής καινοτομίας και της συλλογικής μνήμης. Κατά τη γνώμη μου είναι οι δύο βασικοί πυλώνες στους οποίους βασίζεται ο αυτοσχεδιασμός. Η προσωπική καινοτομία πηγάζει μέσα από τη μελέτη του μουσικού. Είναι δηλαδή μια σειρά ασκήσεων και μουσικών φράσεων οι οποίες γίνονται κτήμα του μουσικού και αναπαράγονται μέσα στο ταξίμι. Από την άλλη, μουσικά ακούσματα από την παιδική κιόλας ηλικία του κάθε μουσικού συμβάλλουν στη δημιουργία του αυτοσχεδιασμού. Επομένως, κάνοντας μια μίξη φράσεων που γνωρίζει ήδη ο μουσικός από τα ακούσματά του και φράσεις που έχει συναντήσει και μελετήσει κατά την εξάσκηση του οργάνου οδηγείται σε μια νέα σύνθεση. Μπορούμε λοιπόν να διατυπώσουμε ότι ο αυτοσχεδιασμός είναι μια σύνθεση που δημιουργείται την ώρα της επιτέλεσης. Ωστόσο, ήταν δύσκολο να κατανοήσουμε την επιρροή του από το τοπικό ιδίωμα μόνο από ένα αυτοσχεδιασμό, καθώς συνυπάρχουν πολλοί παράγοντες στη δημιουργία και επιτέλεση του αυτοσχεδιασμού.

Με τον συνδυασμό αναλύσεων των αυτοσχεδιασμών αλλά και των συνθέσεων θα καταλήξουμε στα συμπεράσματα της έρευνας.

## Σύστημα καταγραφής

Η καταγραφή μουσικών θεμάτων έγινε με τη χρήση της ευρωπαϊκής σημειογραφίας. Η σύνθεση «Τα ξύλα» έχει γίνει με την ίδια τονικότητα που ακούγεται στην ηχογράφιση. Από την άλλη πλευρά στους αυτοσχεδιασμούς υπήρξε μεταφορά της μελωδίας από το τονικό ύψος (Μι) σε τονικό ύψος (Λα). Ο λόγος της μεταφοράς εξυπηρετεί την τροπική ανάλυση της μελωδίας. Η ανάλυση έγινε βάση του τροπικού συστήματος των μακάμ<sup>3</sup> το οποίο δεν καταγράφει τη μελωδία από το απόλυτο τονικό ύψος, αλλά σαν βάση η πρώτη νότα της κλίμακας χιτζάζ είναι ο φθόγγος Λα. Στην ανατολική τροπικότητα δεν ισχύει η έννοια του απόλυτου τονικού ύψους. Οποιοδήποτε μελωδία μπορεί να αποδοθεί από ένα αντίστοιχο τυχαίο τονικό ύψος με τη διατήρηση των αρχικών χαρακτηριστικών. Επίσης, το σύστημα των μακάμ μας επιτρέπει να χωρίσουμε την κλίμακα σε τετράχορδα και πεντάχορδα, γεγονός που κάνει την ανάλυση του αυτοσχεδιασμού ευκολότερη και αναλυτικότερη<sup>4</sup>. Σύμφωνα με τον Ν. Ανδρίκο:

Εκείνο στο οποίο θα συνεισέφερε η χρήση πλέον ευέλικτων διαστημικών προτύπων, όπως των τετραχορδικών και πενταχορδικών υπομονάδων, είναι η δυνατότητα μιας πλέον μικροσκοπικής προσέγγισης - ερμηνείας των εκάστοτε φαινομένων. Έτσι, η κατανόηση του μελωδικού σχήματος επικεντρώνεται σε χώρους όχι εκτεταμένους όπως το οκταβικό μέγεθος, αλλά εντός περιορισμένων πλαισίων με αποστάσεις των τριών ή τεσσάρων διαστημάτων. (Ανδρίκος, 2018 σ.33,34)

Επίσης, στην ανάλυση ονομάσαμε τους φθόγγους πέραν των ονομασιών της δυτικής μουσικής και με τις ονομασίες του τροπικού συστήματος των μακάμ.

Ο Μ. Aydemir αναφέρει ότι «ο κάθε φθόγγος στη θεωρία των μακάμ έχει το δικό του όνομα<sup>5</sup>. Παρότι στο σολφέζ χρησιμοποιούμε τους φθόγγους της ευρωπαϊκής μουσικής (πχ. ρε, μι κ.λπ.), δεν ισχύει το ίδιο κατά την ανάλυση των συνθέσεων». (Aydemir, 2012, σ.17)

---

<sup>3</sup> Για την χρήση του μακάμ στην καταγραφή, ερμηνεία και διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής έχει μιλήσει ο (Σινόπουλος, 2010, σ. 107- 113)

<sup>4</sup> Σύμφωνα με τον Μαυροειδή τα μακάμ δεν είναι έννοιες δομές αλλά υπομονάδες οι οποίες υπόκεινται σε περιορισμούς που απαιτεί κάθε φορά η μελωδική πορεία της σύνθεσης και του αυτοσχεδιασμού. (Μαυροειδής, 1999, σ. 59-60)

<sup>5</sup> Αναλυτικό πίνακα με το όνομα του κάθε φθόγγου, ο οποίος θα μας βοηθήσει και στην κατανόηση της ανάλυσης αργότερα, θα βρούμε στο βιβλίο του Μ. Aydemir. (Aydemir, 2012, σ. 19)

Οι παρτιτούρες του αυτοσχεδιασμού που χρησιμοποιήθηκαν προς τροπική ανάλυση και αφορούν την ανάλυση της κίνησης που κάνει η μελωδική πορεία *seyir*,<sup>6</sup> είναι καταγεγραμμένες χωρίς να υπάρχει ο ρυθμικός παράγοντας. Με αυτό τον τρόπο επικεντρωνόμαστε μόνο στην ηχητική πορεία της μελωδίας. Αντίθετα, οι παρτιτούρες οι οποίες έχουν ρυθμική υπόδειξη χρησιμοποιήθηκαν για την ανάλυση των ποικιλιμάτων, μελισμάτων αλλά και του ρυθμικού μοτίβου. Εδώ θα πρέπει να διευκρινιστεί πως η ρυθμική καταγραφή των αυτοσχεδιασμών είναι μια προσέγγιση της πρωτότυπης ηχογράφησης, καθώς η φόρμα του αυτοσχεδιασμού είναι άμετρη. Η επιλογή του ρυθμού<sup>7</sup> στον οποίο έγινε η καταγραφή είναι τα 4/4 και αυτό έγινε κυρίως για λόγους διαχωρισμού της μελωδίας σε μικρότερα μέτρα προς ανάλυση.

Τέλος τα προγράμματα τα οποία χρησιμοποιήθηκαν για την καταγραφή είναι το «Finale 2012» για την καταγραφή του αυτοσχεδιασμού και το «Musescore 3» για την καταγραφή της σύνθεσης «Τα ξύλα».

---

<sup>6</sup> Με την Τουρκική λέξη *seyir* χαρακτηρίζουμε την ανοδική και καθοδική μελωδική πορεία που ακολουθεί μια σύνθεση ή ένας αυτοσχεδιασμός. Για τον όρο (*seyir*) ο Θ. Ατζακάς αναφέρει: «Το *seyir* διαφέρει από άλλες συλλήψεις περί μελωδικής ανάπτυξης, καθώς δεν ορίζει απλώς μία ιεραρχία τονικών κέντρων μέσα σε μία τροπική δομή: σκιαγραφεί και την ίδια τη φύση της μελωδικής κίνησης σε ένα χαραγμένο «μονοπάτι» όπου δεν διαγράφεται μόνο η ανοδική ή καθοδική κατεύθυνση της, αλλά και η επιστροφή της σε καθορισμένους φθόγγους. Με αυτόν τον τρόπο προετοιμάζεται, σε ψυχοακουστική διάσταση, η επιμήκυνση ή η συρρίκνωση της τονικής βαρύτητας και η απομάκρυνση ή η εκτροπή της μελωδίας από τη βασική της τροπική οργάνωση». (Ατζακάς, 2017, σ. 3)

<sup>7</sup> Με τον όρο ρυθμός χαρακτηρίζουμε την έννοια του μέτρου και του ρυθμικού μοτίβου. Όρος αυτός συνιστά κυρίως γλώσσα των λαϊκών μουσικών. (Παύλου, 2006, σ.6)

# Κεφάλαιο 1ο

## 1.1 Κοινωνικό και Ιστορικό προφίλ της Λέσβου

Η Λέσβος είναι ένα νησί το οποίο κατείχε μια κομβική θέση στον χάρτη της Μεσογείου. Η θέση της αυτή έπαιξε σημαντικό ρόλο στην πολιτισμική πορεία του νησιού και κυρίως στη μουσική εξέλιξη. Οι εξωτερικές και εσωτερικές επικοινωνιακές σχέσεις, καθώς και ο τρόπος βίωσης του κόσμου είναι αυτά που παρήγαγαν τις πολιτισμικές δομές του νησιού. Η προσάρτηση της Λέσβου στο Ελληνικό κράτος συνέβη κατά τη διάρκεια των Βαλκανικών πολέμων στις 8 Νοεμβρίου το 1912. Στο ζήτημα αυτό αναφέρεται ο Κόντης Ι., καθώς και σε πληροφορίες που αφορούν την περίοδο της τουρκοκρατίας στη Λέσβο. (Κόντης, 2011, σ. 175- 177)

Λίγο αργότερα το 1922 με την ανταλλαγή των πληθυσμών μεγάλα προσφυγικά ρεύματα κατέφθασαν στο νησί. Το νησί μέχρι και την περίοδο αυτή ήταν στενά συνδεδεμένο με τα παράλια της Μικράς Ασίας και τα αστικά κέντρα της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης.

Βασικός πυλώνας αλλά και ο μεγαλύτερος πλουτοπαραγωγικός παράγοντας στην οικονομία υπήρξε η ελιά. Φυσικά, η ισχυρή βιομηχανία αλλά και το εμπόριο έπαιξαν χαρακτηριστικό ρόλο στην λεσβιακή οικονομία. (Χτούρης, κ.α., 2000, σ.77) Με τη Γερμανική κατοχή και την κατάσχεση λαδιού και προϊόντων η οικονομία του νησιού ασθενεί. Πολλοί κάτοικοι μεταναστεύουν σε άλλες χώρες, κυρίως της μέσης Ανατολής για να αποφύγουν την οικονομική εξαθλίωση. Μεγάλη παρακμή της αγροτικής οικονομίας και του εμπορίου υπήρξε μετά τον Β παγκόσμιο πόλεμο, στον εμφύλιο. Βασική αιτία στάθηκε η κρατική οικονομική πολιτική. (Χτούρης, κ.α, 2000, σ. 89-91)

Εκτός από τη μουσική πολλές ήταν οι τέχνες που άκμασαν στο νησί. Μια από αυτές είναι και το θέατρο το οποίο έλαβε χώρα στα αναγνωστήρια του νησιού, όπως της Αγιάσου, του Μανταμάδου και του Πλωμαρίου. Στο θέατρο είναι εμφανής η επιρροή από τη Σμύρνη καθώς συναντάμε στο νησί ακόμα και οπερέτες της εποχής. (Χτούρης, κ.α., 2000, σ.87)

Τα βασικά όργανα που συναντάμε στη Λεσβιακή μουσική είναι το βιολί και το σαντούρι. Βέβαια, η Λέσβος γνώρισε μια τεράστια γκάμα οργάνων και σε αυτό

έπαιξε σημαντικό ρόλο η γεωγραφική θέση της που την έκανε σημαντικό πέρασμα του εμπορίου. Ένα άλλο βασικό χαρακτηριστικό είναι ο ήχος των «φυσερών», μεγάλων δηλαδή μπαντών με πνευστά επηρεασμένων από τις στρατιωτικές μπάντες της Σμύρνης, οι οποίες έπαιζαν τη μουσική του νησιού (Διονυσόπουλος, Γιωργούδης, 2004, σ. 42- 46). Η ανάγκη για έναν πιο δυνατό ήχο σε μια εποχή όπου δεν υπήρχαν μικροφωνικές εγκαταστάσεις και ο ανταγωνισμός των μουσικών συγκροτημάτων που έπαιζαν στον ίδιο χώρο ήταν μεγάλος έφερε στο προσκήνιο τα πνευστά. Η ορχήστρα αυτή είχε συνήθως βιολί, σαντούρι, κλαρίνο, τρομπόνι κορνέτα, τσέλο, ευφώνιο και νταούλι.

Η μουσική και το τραγούδι έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην καθημερινή ζωή των κατοίκων της Λέσβου. Η μουσική συνόδευε όλες τις εκφάνσεις της καθημερινότητας των κατοίκων. Οποιαδήποτε στιγμή ήταν κατάλληλη για να στηθεί ένα γλέντι. Το γλέντι στη Λέσβο, σύμφωνα με τον Χτούρη (Χτουρής κ.α., 2000), χωρίζεται σε δύο βασικές κατηγορίες. Η πρώτη είναι το διαλογικό γλέντι και η δεύτερη το μονολογικό γλέντι. Ειδικότερα, στο διαλογικό γλέντι η φωνή και κάποια αυτοσχέδια κρουστά είναι τα βασικά όργανα. Οι επιτελεστές τραγουδούν όλοι μαζί τραγούδια του καημού και του έρωτα. Θα μπορούσε να πει κανείς πως οι ομοιοκαταληξίες, η συλλαβική δομή και η θεματολογία μοιάζουν με τις μαντινάδες και τα κοτσάκια. Ο καλλιφωνος ή έμπειρος τραγουδιστής της παρέας αναλαμβάνει να οδηγήσει την παρέα λέγοντας πρώτος τον στίχο που θα ακολουθήσει. Ένας σημαντικός αντιπρόσωπος του διαλογικού γλεντιού είναι ο Σόλων Λέκκας ο οποίος αντιπροσώπευε το ιδίωμα του αμανέ. Το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα ή πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, το διαλογικό τραγούδι ήταν ο πυρήνας της λαϊκής ψυχαγωγίας στη Λέσβο. Ένα διαλογικό γλέντι θα μπορούσε να στηθεί ανά πάσα στιγμή την ώρα της εργασίας αλλά και σε λειτουργίες όπως ο γάμος, η κηδεία και άλλες θρησκευτικές γιορτές.

Από την άλλη το μονολογικό γλέντι το συναντάμε σε ένα λαϊκό γλέντι σε καφενείο ή πανηγύρι είτε σε μια μουσική και χορευτική εκδήλωση. Βασικό χαρακτηριστικό αυτής της επιτέλεσης είναι ότι η ανθρώπινη φωνή αντικαταστάθηκε με ένα ή περισσότερα όργανα μελωδίας. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι το νέο είδος αυτό του γλεντιού ήταν μία ανάγκη συνευρέσης περισσότερων ατόμων στον ίδιο χώρο. Ένα ακόμη χαρακτηριστικό είναι τα μεγάλα λαϊκά μουσικά σύνολα της προπολεμικής Λέσβου. Μια μορφή της μονολογικής μουσικής πρακτικής είναι η παραστασιακή επιτέλεση. Η πολιτιστική δραστηριότητα των συλλόγων είχε μουσικές,

χορευτικές, θεατρικές και εκδήλωση καθαρά ψυχολογικό χαρακτήρα. Η μεταπολεμική περίοδος αποτέλεσε σημαντικό ορόσημο για την ιστορία του γλεντιού και ειδικότερα για την μονολογική μουσική. Κρίνεται απαραίτητο να αναφέρει κανείς ότι η δεύτερη φάση του γλεντιού αυτού το βρίσκει μέσα μεγάλες επιχειρήσεις ψυχαγωγίας. Κεντρικό ρόλο στην ορχήστρα έχει η τραγουδίστρια η οποία συνήθως προερχόταν από τα μεγάλα αστικά κέντρα. Το μουσικό ρεπερτόριο αυτής της φάσης συνδύασε τα υπερτοπικά μουσικά στοιχεία με τα τοπικά και περιελάμβανε ετερογενείς κατηγορίες κομματιών με κριτήρια τη δημοτικότητα και την εμπορικότητα τους. (Χτούρης, κ.α., 2000, σ. 178-219)

Μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ο Ν. Καλαϊτζής ήταν ένας βασικός αντιπρόσωπος του μονολογικού γλεντιού. Ο ίδιος επιτελούσε πολλές φορές σαν μονάδα αλλά και σε συνεργασία με άλλους μουσικούς στα γλέντια του νησιού. Από μικρή ηλικία ξεκίνησε την ενεργό του δράση σαν μουσικός με ντουέτο και στη συνέχεια με μεγάλες ορχήστρες. Έπαιξε σε πολλά και μεγάλα κέντρα του νησιού και φυσικά σε γλέντια, πανηγύρια και πολιτιστικές εκδηλώσεις. Θα μπορούσαμε να πούμε λοιπόν ότι ο Νίκος Καλαϊτζής είναι κατεξοχήν ένας μουσικός που έδρασε στο μονολογικό γλέντι της Λέσβου.

## **1.2 Βιογραφία του Νίκου Καλαϊτζή (1925-2012)**

Ο Νίκος Καλαϊτζής ή «Μπινταγιάλας» γεννήθηκε στην 1 Σεπτεμβρίου του 1925 στο νησί της Λέσβου και πέθανε στις 21 Ιανουαρίου το 2012 στην Αθήνα. Στο νοτιοδυτικό τμήμα του νησιού βρίσκεται το χωρίο Μεσότοπος στο οποίο έζησε τα πρώτα του χρόνια έως το 1932. Αργότερα, μετακόμισε με την οικογένειά του στον Πολυχνίτο της Λέσβου. Η μητέρα του Ειρήνη Καμπουροπούλου και ο πατέρας του Ιωάννης Καλαϊτζής είχαν ακόμη επτά παιδιά. Ο μεγάλος αδερφός ήταν ο Δημήτρης, έπειτα ο Γιώργος και ο μικρότερος ο Ηλίας, καθώς και οι αδερφές Αντωνία, Μάγδα,

Ανθούλα και η Ελένη<sup>8</sup>. Εκτός από τα χρήματα που έβγαζε από νεαρή ηλικία ως μουσικός, κατά την διάρκεια της κατοχής άλλαξε πολλά επαγγέλματα. Μαζί με τον πατέρα του εργάστηκε ως οικοδόμος, ψαράς και μανάβης. Επίσης, δίδαξε μουσική και ασχολήθηκε με την αγοροπωλησία μουσικών οργάνων. Μια σειρά γεγονότων τον έκανε στα δεκαέξι του χρόνια προστάτη της οικογένειάς του. Ο μεγάλος του αδερφός πέθανε κατά τον πόλεμο στην Αλβανία το 1941 και ο αμέσως επόμενος είχε φύγει στην Μέση Ανατολή<sup>9</sup>. Οι γονείς του πέθαναν σε διάστημα τριών ημερών το 1943<sup>10</sup>. Ένα χρόνο μετά μετακόμισε στα Παράκοιλα της Λέσβου<sup>11</sup> όπου παντρεύτηκε τη Φρόσω, την πρώτη του γυναίκα. Μαζί έκαναν τρία παιδιά, τον Δημήτρη, τον Γιάννη και την Ειρήνη. Λίγα χρόνια μετά το 1947 τον κάλεσαν για φαντάρο στην Κρήτη και αργότερα στη Μακρόνησο. Κατά τη στρατιωτική του θητεία πολέμησε στον Εμφύλιο πόλεμο στο Μεσολόγγι. Με την επιστροφή του στη Λέσβο, χώρισε με τη γυναίκα του και το 1953 μετακόμισε στη Χαλκίδα, όπου ζούσαν τα αδέρφια του. Έξι χρόνια μετά γνωρίζει την δεύτερη γυναίκα του, τη Γεωργία. Ο γάμος τους έγινε το 1972 στην Χαλκίδα. Μαζί έζησαν από το 1975 στο σπίτι που έφτιαξε ο ίδιος στα Λιόσια της Αθήνας. Το χρονικό διάστημα 1988 έως 1993 επέστρεψε και εγκαταστάθηκε στην Λέσβο. Έζησε μέχρι το τέλος της ζωής του στο σπίτι του στην Αθήνα.

Τα παραπάνω βιογραφικά στοιχεία τα αντλούμε από το βιβλίο με τίτλο «Έρωτας με τις χορδές του οργάνου», το οποίο έχει γραφτεί για τη ζωή του μουσικού από τον Χαράλαμπο Μοσχόβη (Μοσχόβης, 2010). Ο συγγραφέας φαρμακοποιός στο επάγγελμα με καταγωγή από τον Μεσότοπο της Λέσβου και με ιδιαίτερη αγάπη στην Λεσβιακή λαϊκή μουσική δημιούργησε ένα βιβλίο με ολόκληρη τη ζωή του μουσικού. Στο τεύχος αυτό ο Ν. Καλαϊτζής περιγράφει τη ζωή του σε πρώτο πρόσωπο. Τα παραπάνω στοιχεία λοιπόν προκύπτουν μέσα από μια περιληπτική άντληση στοιχείων από το οικείο βιβλίο. Στην έρευνα δεν θα χρησιμοποιηθεί άλλη βιβλιογραφική πηγή για τη βιογραφία του καθώς η τόσο περιγραφική αυτή συνέντευξη καλύπτει το σύνολο των απαραίτητων πληροφοριών. Οι επάλληλες συναντήσεις του βιογράφου

---

<sup>8</sup> Ο ίδιος αναφέρει στο βιβλίο του (Μοσχόβης, 2010, σ. 26) ότι οι αδερφές του μετακόμισαν και παντρεύτηκαν στη Θεσσαλονίκη. Η μικρότερη αδερφή του Ελένη σκοτώθηκε από χειροβομβίδα στον αντάρτικο πόλεμο της Θεσσαλονίκης.

<sup>9</sup> Πολλοί Λέσβιοι κατά τη διάρκεια της Γερμανικής κατοχής διέφυγαν στη Μέση Ανατολή για ιδεολογικούς λόγους ή για να αποφύγουν την εξαθλίωση.

<sup>10</sup> Ο πατέρας του πέθανε από πνιγμό με τη βάρκα και αργότερα η μητέρα του από ασθένεια.

<sup>11</sup> Ο ίδιος αναφέρει πως μετακόμισε διότι απειλήθηκε από το κουμμουνιστικό κόμμα στα πλαίσια κάποιας διαφωνίας (Μοσχόβης, 2010, σ. 56).

με τον μουσικό δημιούργησαν μια ολοκληρωμένη εικόνα της βιογραφίας<sup>12</sup> του τελευταίου. Η συνέντευξη αυτή είναι πολύπλευρη και εξαντλεί όλα τα θέματα για τη ζωή του μουσικού.

### 1.3 Το Προσωνύμιο - Μπινταγιάλας

Το επίθετο Καλαϊτζής προήλθε από το επάγγελμα του παππού του, που ήταν γανωτής.<sup>13</sup> Στη συνέχεια ήρθε το καλλιτεχνικό όνομα «Μπινταγιάλας»,<sup>14</sup> μέσω της ορχήστρας που είχε με το πατέρα του και τα αδέρφια του. Ο ίδιος αναφέρει: «Ο Δημήτρης πρώτος λάνσαρε και το τραγούδι «Μπινταγιάλα» και έμεινα ψευδώνυμο στην οικογένεια. [...]. Το ψευδώνυμο αυτό εγώ το διατήρησα τα επόμενα χρόνια, όταν ερχόμουν στο νησί, όταν αλληλογραφούσα, όταν έπαιζα στο ραδιόφωνο κ.λ.π. και έμεινε τελικά σε μένα.» (Μοσχόβης, 2010, σ. 25-26). Ακολούθησε και το όνομα Νίκος Μυτιληναίος, που του δόθηκε στην αρχή της καριέρας του στη Χαλκίδα.<sup>15</sup>

### 1.4 Εκμάθηση και πρώτα βήματα στη μουσική

Τα πρώτα μουσικά ακούσματα στο βιολί και στο σαντούρι τα απέκτησε στα πλαίσια του βιωματικού του χώρου, από τα μεγαλύτερα αδέρφια του και τον πατέρα του.<sup>16</sup> Ο ίδιος αναφέρει ότι ο πατέρας του ήταν «ημιεπαγγελματίας» μουσικός. Κατά διαμονή του το 1922 στη Σμύρνη εργαζόμενος ως οικοδόμος, έμαθε να παίζει ούτι και λαούτο.

Ο Ν. Καλαϊτζής ξεκίνησε από μικρή ηλικία τα πρώτα μουσικά του βήματα στο βιολί. Μάλιστα, για χάρη της προσπάθειας αυτής στα επτά του χρόνια έφτιαξε ένα αυτοσχέδιο βιολί με υλικά που βρήκε στο σπίτι. Ο ίδιος αναφέρει στην προσωπική του συνέντευξη στον Χ. Μοσχόβη (Μοσχόβης, 2010) ότι στη δεύτερα

---

<sup>12</sup> Σύμφωνα με τον Π. Κάβουρα: «Η βιογραφία είναι μια σύνθετη κατασκευή. Αποτελεί προϊόν μιας διαδικασίας επάλληλων συναντήσεων, εμπειρικού και αναστοχαστικού χαρακτήρα, ανάμεσα στον βιογράφο-ερευνητή και στον βιογραφούμενο. Πρόκειται για ένα προϊόν το οποίο παράγεται σύμφωνα με ορισμένες προδιαγραφές που θέτει και διαχειρίζεται ο βιογράφος-συγγραφέας, τα όρια των οποίων διαπραγματεύεται συνεχώς ο ίδιος μέσα από τις μορφοποιητικές συνάντησης του με τον εμπειρικό ή αναστοχαστικό Άλλο». (Κάβουρας, 1999, σ.2-3)

<sup>13</sup> Ήταν οι τεχνίτες που «γάνωναν» τα διάφορα μπακιρένια ή χάλκινα είδη οικιακής χρήσης, κυρίως εκείνα που χρησιμοποιούσαν στη μαγειρική. Βλ. (Χτούρης & Ηλιάδης, 2000, σ. 377)

<sup>14</sup> Το παρατσούκλι αυτό προέρχεται από το τραγούδι του Π. Τούντα « Απόψε θα 'ρθω, άμαν, άμαν, μπίντα γιάλα, απόψε θα 'ρθω μια και δυό...» (1<sup>η</sup> δισκογράφιση «Μπίντα γιάλα», δίσκος Columbia DG279, 1931, με την Ρόζα Έσκενάζυ). Βλ. (Διονυσόπουλος, Γιωργούδης, 2004, σ. 122)

<sup>15</sup> Αναλυτικότερα βλ. (Μοσχόβης, 2010, σ. 75)

<sup>16</sup> Περισσότερα για τα πολιτισμικά δίκτυα που επηρεάζουν στην εκμάθηση του μουσικού βλ. (Χτούρης Νικολακάκης, 2010, σ.17-18).



τάξη του δημοτικού απέκτησε το πρώτο του τρία τέταρτα βιολί. Ο ίδιος αναφέρει πως «Το κανονικό βιολί δεν μπορούσα να το παίζω, ήταν μεγάλο. Όταν είδα λοιπόν το μικρό το ερωτεύτηκα, γιατί κάπως έφτανε το χέρι μου, όχι κανονικά αλλά τα κατάφερνα.» (Μοσχόβης, 2010, σ.30)

Ξεκίνησε να μαθαίνει ακούγοντας μαθήματα που παρέδιδε ο αδερφός του σε άλλους μαθητές. Αργότερα γνώρισε τον Τάσο Κόλουρη, μαθητή του αδερφού του, ο οποίος τον βοήθησε να εξελιχτεί μουσικά. Μαζί έμαθαν να παίζουν και σαντούρι, το όργανο το οποίο ο ίδιος πίστευε του ταίριαζε καλύτερα. Έτσι αγόρασε και το δεύτερο του όργανο αφού ο αδερφός του δεν τον άφηνε να μελετάει στο δικό του. Στην έκτη δημοτικού μπήκε στον κόσμο των πνευστών οργάνων με τα οποία ασχολήθηκε λίγα χρόνια. Αρχικά, ξεκίνησε με σάλπιγγά στην ομάδα προσκόπων. Γοητευμένος από την ένταση αγόρασε μια κορνέτα και στη συνέχεια ένα τρομπόνι στο οποίο εξασκούταν μόνος του απέναντι από έναν καθρέφτη. Με την εγκατάσταση του στην Αθήνα, ξεκίνησε να μελετάει πολλές ώρες καθημερινά μπουζούκι. Λόγω της επαγγελματικής ενασχόλησης με το μπουζούκι σταμάτησε να παίζει σαντούρι. Ο ίδιος αναφέρει: «Όλο αυτόν τον καιρό που έπαιζα μπουζούκι, μελετούσα σαντούρι με την φαντασία μου. Ξάπλωνα στο κρεβάτι και με το νου μου μελετούσα με ποιο χέρι θα παίζω κάθε κομμάτι και που θα χτυπήσω.» (Τσάμπρας 1999, σ.126). Το σαντούρι επέστρεψε στην ζωή του μετά από εικοσιπέντε χρόνια για τις ανάγκες ηχογραφήσεων.

## 1.5 Επαγγελματική καριέρα και ορχήστρες

Ένα από τα συγκροτήματα στο οποίο ήταν μέλος για πολλά χρόνια της ζωής του είχε συνοδοιπόρο του στη μουσική τον Τάσο Κουλούρη και τον Χρήστο Παπανικολάου στην κιθάρα. Φυσικά, η πρώτη ορχήστρα που δούλεψε ήταν των αδερφών και του πατέρα του με το όνομα ορχήστρα «Μπινταγιάλα». Πήρε τη θέση του σαντουριέρηδων από τον αδερφό του και έπαιζε σε μια λέσχη στον Πολυχνίτο. Τα πρώτα χρήματα ήρθαν με τη ζυγιά με τον «Μπάρμπα-Γιώργη» όπως τον αναφέρει ο ίδιος, παίζοντας με ένα νταβούλι και ένα βιολί<sup>17</sup> σε γλέντια. Την περίοδο που παρέμεινε στη Λέσβο συνεργάστηκε με πολλούς μουσικούς. Μετά την μετακόμιση του στα Παράκοιλα της Λέσβου μπήκε στο συγκρότημα του αδερφού του πατέρα

---

<sup>17</sup> Ο μουσικός Γιάννης Σουσαμλής ή «Κακούργος» αναφέρει για τον Μπινταγιάλα: «Πάντως είναι αξιέπαινος ο Νίκος, παίζει ωραίο βιολί και κάνει και ωραία ταξιμάκια αλά τούρκα. Κάνει Πράγματα σχεδόν όπως κάνει κι ο Κόρος.» (Χτούρης, 2010)

του. Εκεί ο θείος του Μανώλης Καλαϊτζής έπαιζε σαντούρι και τρομπόνι, κλαρίνο ο Τάσος Φαφάκος και ο πρόσφυγας Βαγγέλης Μοριανός βιολί<sup>18</sup> Με τη διάλυση του συγκροτήματος έφτιαξε ζυγιά με τον Παύλο Αδαμόπουλο που έπαιζε ούτι. Μετά τον θάνατο του συνεργάτη του έφτιαξε την «ελαφριά ορχήστρα», με τον Φαφάκο στο κλαρίνο και με drums αλλά και κιθάρα τον Κώστα Μαγγανέλλη. Κατά την εγκατάσταση του στην Χαλκίδα εργαζόταν ως μουσικός μαζί με τα δυο αδέρφια του και ένα κλαρίνο με το όνομα Λάιος. Η νέα μόδα του μπουζουκιού τον ταξιδεύει για συναυλίες σε Αμερική, Αυστραλία, Γερμανία και Καναδά. Εκεί έπαιξε και γνώρισε πολλούς σημαντικούς μουσικούς εκείνης της εποχής. Κατά την επαγγελματική του καριέρα στην Αθήνα συνεργάστηκε με πολλούς μουσικούς όπως ο Βασίλης Σαλέας, οι Σουκαίοι, ο Γιώργος Κόρος και ο Λάζαρος Κουλαξίδης. Επίσης, και με πολλές φωνές όπως ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο Στράτος Διονυσίου, ο Στράτος Παγιουμτζής, ο Δημήτρης Ζάχος, ο Κώστας Χατζής, οι Κονιτοπουλαίοι, ο Στάθης Κάβουρας και άλλοι. Οι μουσικοί και οι τραγουδιστές που είχε εργαστεί και ηχογραφήσει είναι πάρα πολλοί. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του έδωσε συναυλίες σε όλη την Ελλάδα. Ακόμη συμμετείχε και σε συναυλίες στο Βέλγιο, την Ολλανδία και την Ν. Αφρική.

---

<sup>18</sup> Βλ. φωτογραφία (Χτούρης, κ.α., 2000 σ.362)

## Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup>

### 2.1. Η εμπειρία του Ν. Καλαϊτζή με το βιολί

Το βιολί στην Ελλάδα χρονολογείται κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. Οι βασικές μαρτυρίες είναι αναφορές ταξιδευτών, φιλολογικές πηγές και οι στίχοι από τα δημοτικά τραγούδια. Χρησιμοποιήθηκε στην δημοτική μουσική της Ελλάδας (Ανωγειανάκης, 1991, σ. 276). Πολλές φορές το συναντάμε όχι σε ζυγιά μαζί με λαούτο και σαντούρι, αλλά και μέσα σε μεγάλες ορχήστρες. Αντικατέστησε σε πολλές περιοχές όργανα όπως την τσαμπούνα, μιμούμενη τον ήχο της. Σε κάθε περιοχή της Ελλάδος το βιολί είχε διαφορετικό ρόλο στην ορχήστρα. Άλλοτε σολιστικό και αν πάρουμε ως παράδειγμα την Ήπειρο, είχε και αρμονικό-ρυθμικό ρόλο. Στα νησιά του Αιγαίου υπήρξε μεγάλη διάδοση του οργάνου.

Η μόνη διαφορά που υπάρχει κατασκευαστικά σε σχέση με το δυτικό βιολί<sup>19</sup> είναι το χαμήλωμα του καβαλάρη και η ψυχή<sup>20</sup>. Με το χαμήλωμα του καβαλάρη οι χορδές πλησιάζουν το μπράτσο του οργάνου και το πάτημα της χορδής γίνεται πιο μαλακό. Με αυτόν τον τρόπο ο λαϊκός βιολιτζής μπορεί να αποδώσει με μεγαλύτερη ευκολία τα μεγάλα glissando και τα «στολίδια» της λαϊκής μουσικής. Ακόμη πολλοί μουσικοί μετακινούν τη ψυχή που προαναφέραμε. Έτσι το όργανο αποκτά έναν εξωστρεφή χαρακτήρα καθώς το αποτέλεσμα προσεγγίζει τις μεσαίες συχνότητες. Επίσης, σε περιοχές της Ελλάδας συναντάμε και διαφορά στο κούρδισμα των ανοιχτών χορδών. Το κούρδισμα του βιολιού σε κάποιες περιπτώσεις άλλαξε και από (σολ-ρε-λα-μι) που είναι το ευρωπαϊκό έγινε (σολ-ρε-λα-ρε). Στο νέο κούρδισμα αυτό δόθηκε ο χαρακτηρισμός «αλά τούρκα» και βοήθησε ιδιαίτερα στη απόδοση συνθέσεων με τη χρήση ισοκρατήματος στην ρε χορδή (Αθανασίου, 2011, σ.10). Φυσικά και με αυτό το κούρδισμα το βιολί μπορεί να μιμηθεί τους άσκαυλους λόγω του συνεχόμενου ισοκράτη.

Στην Λέσβο κατά τους τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα το βιολί μαζί με το σαντούρι είχαν τον πρωταγωνιστικό ρόλο στην ορχήστρα. Σε κάθε ορχήστρα υπήρχε το βιολί ακόμα και σε ρόλο ξεκούρασης της ορχήστρας των πνευστών. Έπαιξε σημαντικό ρόλο στο

<sup>19</sup> Για την Ιστορία του βιολιού και την εμφάνισή του στη Β. Ιταλία, βλ. (Ulrich, 1994, σ.41)

<sup>20</sup> Μικρό ξύλο που μπαίνει μεταξύ του πάνω μέρους με το κάτω μέρος του ηχείου και κοντά στον καβαλάρη. Η χρήση του είναι να μεταφέρει τη δόνηση στα δυο ηχεία και να ενισχύει τον ήχο.

«Ευρωπαϊκό» ρεπερτόριο, το οποίο πρωταγωνιστούσε στο ρεπερτόριο του νησιού. Ο αριθμός των εγγεγραμμένων μουσικών που παίζουν βιολί, μέσα από την καταγραφή στο βιβλίο πρακτικών του Σωματείου των μουσικών της Λέσβου από το 1945 ως το 1951 μαρτυρά τη διάδοση του οργάνου. Φαίνεται πως 35 μουσικοί ήταν εκείνοι που έπαιζαν βιολί στα γλέντια και παραστάσεις του νησιού της Λέσβου<sup>21</sup>. Ήταν οι περισσότεροι από τους μουσικούς καθώς κάλυπταν το 24% των μουσικών της Λέσβου. Επομένως, βλέπουμε πως ήταν το περισσότερο διαδεδομένο όργανο του νησιού.

Όπως προαναφέρθηκε, ο Ν. Καλαϊτζής στην προσπάθειά του να αποκτήσει το πρώτο του μουσικό όργανο στην πρώτη τάξη του δημοτικού έφτιαξε μόνος του ένα αυτοσχέδιο βιολί. Ο ίδιος αναφέρει:

Έπαιρνα τα σανίδια από τα καπάκια της ρέγκας. Έξυνα το ξύλο με κάνα τζάμι, το έβαφα με κόκκινο βερνίκι παπουτσιών. Έβαζα τέσσερα προκάκια πάνω, τέσσερα κάτω. Σύρμα έβγαζα από τη σκούπα και το τύλιγα στα προκάκια. Μετά έβαζα το ξυλάκι καβαλάρη τάχα. Τερζάριζαν λοιπόν τα σύρματα. Μια βέργα λυγαριάς για δοξάρι και τρίχες από την ουρά της φοράδας. Τις έδενα από τις δυο άκριες της λυγαριάς, τερζάριζαν οι τρίχες, λύγιζε η λυγαριά. Ρετσίνι έπαιρνα από τα πεύκα. Έβαζα λοιπόν τις τρίχες και γρατζούνισα, γιατί το χέρι μου δεν έφτανε να πιάσω το βιολί. (Μοσχόβης, 2010, σ. 19).

Το πρώτο του 3/4 βιολί το αγόρασε στη δευτέρα δημοτικού από το χωριό Λισβόρι. Έμαθε να παίζει βιολί ακούγοντας τον αδερφό του να διδάσκει. Στην έκτη τάξη του δημοτικού έβγαλε τα πρώτα του χρήματα παίζοντας βιολί σε γλέντια.

Το ρεπερτόριο που έπαιζε στο βιολί ο Νίκος Καλαϊτζής ήταν κυρίως τραγούδια από την παράδοση της Λέσβου. Κατά την μετακόμιση του στη Χαλκίδα ασχολήθηκε και μελέτησε τη δημοτική μουσική της Στερεάς Ελλάδας. Ο ίδιος αναφέρει:

Σαν βιολί δεν είχα όμως το ρεπερτόριο και το ύφος της Εύβοιας ή ακόμα και της Στερεάς Ελλάδας – Βοιωτίας. Όταν είδα να τραβάνε αμανέ, που εμείς το έχουμε επιτραπέζιο, και το χορεύανε με τα μαντήλια παραξελεύτηκα. Καλός,

---

<sup>21</sup> Για τους πίνακες με τα ονόματα των μουσικών αναλυτικά βλ. (Κοφτερός, Φευγαλάς, 2020, σ.293-297)

λέγανε, είναι το παιδί, αλλά είναι νησιώτης. Το έβαλα πείσμα λοιπόν και μελέταγα επτά-οκτώ ώρες την ημέρα. (Μοσχόβης, 2010, σ. 75).

Στο σημείο αυτό γίνεται φανερό το πόσο δύσκολο είναι -ακόμα και για έναν καλό μουσικό σαν το Ν. Καλαϊτζή - να αποδώσει με το σωστό ύφος και το χρώμα μουσικές ενός άλλου μουσικού ιδιώματος. Επίσης, πόσο διαφορετικό είναι το παίξιμο η τεχνική και γενικά το ηχόχρωμα σε σχέση με δύο βιολάτορες που προέρχονται από διαφορετικές παραδόσεις της Ελλάδας. Με αυτόν τον τρόπο καταλαβαίνουμε το πόσο σημαντικό ρόλο στο υφολογικό κομμάτι του κάθε μουσικού παίζουν τα βιωματικά ακούσματα του τοπικού ιδιώματος. Το τοπικό ιδίωμα είναι κάτι το οποίο ο μουσικός μεγαλώνοντας με αυτό μπορεί να το αποδώσει με λιγότερη μελέτη από το υπερτοπικό. Η ανάγκη του υπερτοπικού ιδιώματος προέκυψε από το εμπλουτισμό του τοπικού ρεπερτορίου με κομμάτια από άλλες περιοχές της Ελλάδος. Αυτό ήταν ένα αποτέλεσμα της αστικοποίησης αλλά και της ανάγκης μουσικών αν εργαστούν σε άλλα τοπικά διαμερίσματα.

Ο χαρακτηρισμός του Ν. Καλαϊτζή ως νησιώτη προκύπτει από το νησιώτικο χρώμα στο παίξιμο του, το οποίο δίνει μέσω των ποικιλιμάτων που χρησιμοποιεί. Επομένως, το παρατσούκλι «νησιώτης» προέκυψε καθαρά από το ύφος απόδοσης της Στεριανής μουσικής με νησιώτικο χαρακτήρα. Φυσικά, η ανάγκη του μουσικού να εργαστεί και να μάθει αυτή τη μουσική παράδοση τον έβαλε στην διαδικασία πολύωρης μελέτης της μουσικής αυτής. Με αυτό τον τρόπο μπορεί κάποιος μουσικός να προσεγγίσει σε μεγάλο βαθμό το τοπικό ιδίωμα και να το αποδώσει με το ανάλογο ύφος.

Με λίγα λόγια το παίξιμο του Ν. Καλαϊτζή στο βιολί δεν μπορεί να εξηγηθεί ή να ερμηνευθεί με έναν και μόνο χαρακτηρισμό. Εξελίσσοντας το υφολογικό του αλλά και το τεχνικό του κομμάτι θα μπορούσαμε να πούμε ότι περνάει σε ένα υπερτοπικό επίπεδο. Έχοντας σαν βάση τα ακούσματα της βιωματικής του μουσικής από την Λέσβο, εμπλουτίζει το υφολογικό του χαρακτήρα με λαϊκές μουσικές της Στερεάς Ελλάδας και με στοιχεία που ακούει από πρόσφυγες μουσικούς. Όλο αυτό τον κάνει να ξεχωρίζει από τους άλλους βιολάτορες της Λέσβου και να αποδίδει συνθέσεις της περιοχής με τον δικό του χαρακτήρα.

## Αυτοσχεδιασμός βιολιού

### Ανάλυση καταγραφής

Το ταξίμι εισάγεται από το δεσπόζοντα φθόγγο νεβά (ρε) με τετράχορδο Χιτζάζ. Ακολουθώντας με ανοδική-καθοδική πορεία ημιτελής κατάληξη στην τρίτη βαθμίδα νιμ χιτζάζ (ντο#) και τονική ντουγκιάχ (λα) καταλήγει με μισή κατάληξη στη τονική βαθμίδα με Χιτζάζ Χουμαγιούν από νεβά (φα) (0:22'). Μέχρι και το (0:27') η μελωδική πορεία κινείται με ημιτελείς στάσεις στη δεύτερη και τρίτη βαθμίδα, οι οποίες καταλήγουν στην τονική. Στο (0:28') από τον φθόγγο μουχαγιέρ (λα) πέφτει με καθοδική πορεία Χουμαγιούν με κατάληξη στην τονική βαθμίδα (0:48') με ημιτελής στάση στη Τρίτη βαθμίδα (ντο#). Στη συνέχεια υπάρχει ανάπτυξη στη χαμηλή περιοχή κάτω από την βάση παραγωγής. Εκεί η μελωδία κινείται με μακάμ Ουζάλ, από την έβδομη βαθμίδα (λα) προς την τονική με τελική στάση στην τονική (1:00'). Η στάση αυτή προέρχεται από μια χαρακτηριστική φράση του μακάμ Χιτζάζ, η οποία αρχικά αναπαράγεται με βάση το μουχαγιέρ (λα) και στη συνέχεια ακριβώς η ίδια στην τονική ντουγκιάχ (λα). Πρόκειται δηλαδή για μια ίδια φράση που παίζεται διαδοχικά σε δύο οκτάβες. Στα πλαίσια του μακάμ Ουζάλ η μελωδία ακολουθεί Ουσάκ με μισές καταλήξεις στην Πέμπτη βαθμίδα χουσεϊνί (μι) και αυτό το συναντάμε στο (1:08') και (1:21'). Στο (1:24') πριν από την μισή κατάληξη στο μουχαγιέρ (λα) επαναλαμβάνει την ίδια φράση χιτζάζ σε τρεις οκτάβες. Ξεκινάει από το ντουγκιαχ (λα) στη χαμηλή περιοχή, μετά στο ντουγκιάχ (λα) στη μεσαία περιοχή και τέλος στο μουχαγιέρ (λα) στην ψηλή περιοχή. Η τέταρτη βαθμίδα ξαναεπιστρέφει ως δεσπόζων φθόγγος στο (1:33') με μισή κατάληξη σε αυτή. Η μελωδική πορεία είναι όμοια με την αρχική, όπου κινούμενη σε μακάμ χιτζάζ κάνει ημιτελείς στάσεις στην τρίτη και δεύτερη βαθμίδα (1:52') και στην πρώτη στο (1:57'). Χαρακτηριστική είναι η πτώση από το μουχαγιέρ (λα) για κατάληξη στην τονική με μακάμ χιτζάζ (2:13'). Στο (2:14') επιστρέφει και πάλι στη ψηλή οκτάβα και κινείται με μακάμ χιτζάζ γύρω από το χουσεϊνί (μι) με καταλήξεις στην τονική. Χαρακτηριστική είναι η στάση στο χουσεϊνί (μι) στο (2:28'). Εν συνεχεία στο (2:44') έως (2:52), έχουμε μια επανάληψη σε μεγάλο μέρος της μελωδικής φράσης από το (0:37') έως (0:45'). Τέλος κάνει τελική κατάληξη με μακάμ χιτζάζ στην τονική ντουγκιάχ (λα).

## Διαποίκιση και μελίσματα

Ένα βασικό χαρακτηριστικό του παιξίματος σε αυτήν την ηχογράφηση, είναι η συχνή απόδοση ποικιλμάτων όπως η αποτζιατούρα<sup>22</sup>. Τα μεγάλα glissando<sup>23</sup> και οι τρίλιες σε διάστημα τρίτης μικρής είναι χαρακτηριστικό του «ala-turka» παιξίματος. Όπως θα δούμε άλλωστε και στην ανάλυση των ποικιλμάτων, είναι μεγάλη η επιρροή του από πρόσφυγες και ντόπιους μουσικούς.

Το πρώτο λοιπόν ποίκιλμα που θα συναντήσουμε στο μεγαλύτερο μέρος του αυτοσχεδιασμού είναι η αποτζιατούρα. Στην παρακάτω γραμμή θα δούμε ότι από τα πρώτα κιάλας μέτρα γεμίζει τις φράσεις, κυρίως στην ανάγκη ενός ακούσματος που παραπέμπει σε νυκτό μουσικό όργανο.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρο:6)*

Μια ακόμα σημαντική χρήση της αποτζιατούρας είναι κατά την κάθοδο ή άνοδο μιας μελωδικής φράσης όπου οι νότες παίζονται με βηματικό χαρακτήρα. Σύμφωνα με τη μελέτη του Αντ. Βερβέρη και του Στ. Φευγαλά (2021):

Επιπλέον, οι σαντουριέρηδες που μελετήθηκαν στην παρούσα έρευνα έδειξαν μεγάλη φαντασία στο στόλισμα μελωδικών φράσεων βηματικού χαρακτήρα. Για παράδειγμα, σε ανοδικές φράσεις ο Νίκος Καλαϊτζής πολύ συχνά προσέθετε έναν παραπάνω φθόγγο που θα μπορούσαμε να πούμε ότι είχε τη λειτουργία αποτζιατούρας του ψηλότερου φθόγγου της μελωδίας (Παρ.13). Παρ' όλα αυτά, η σχετική επιμονή που παρατηρήθηκε στο να δίνεται ίση διάρκεια στο φθόγγο αυτό, οδήγησε τους ερευνητές στο να μην τον αποδώσουν στις καταγραφές με το μικρό φθογγόσημο της αποτζιατούρας προσδίδοντας του έτσι οντότητα «κανονικής νότας». (Βερβέρης, Φευγαλάς, 2021, 2021 σ.9-10)

Στο παράδειγμα η μελωδία ξεκινάει από το άνω (λα) και καταλήγει στη χαμηλή περιοχή. Η κάθε νότα επαναλαμβάνεται δύο φορές και ανάμεσα στις ίδιες νότες παρεμβαίνει μια αποτζιατούρα σε απόσταση τόνου η ημιτονίου.

<sup>22</sup> Τον όρο της λέξης «αποτζιατούρα» έχει αναλύσει στη διδακτορική του διατριβή ο Ζαρίας, (Ζαρίας, 2013, σ.161-162).

<sup>23</sup> Η λέξη «glissando» έχει τη σημασία της ολίσθησης. Είναι δηλαδή η γρήγορη ακολουθία φθόγγων προς τα πάνω ή προς τα κάτω με ολίσθηση του δαχτύλου.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρο:66)*

Εκτός από τη μονή αποτζιατούρα συναντάμε και τη διπλή όπως θα δούμε στο παρακάτω παράδειγμα πριν από τον φθόγγο (ρε). Έχουμε μια διπλή αποτζιατούρα στην οποία η μια νότα βρίσκεται στο ίδιο τονικό ύψος και η άλλη σε μεγαλύτερο από εκείνο της κύριας νότας την οποία ποικίλλουν. Αυτού του είδους τη διαποίκιση την κατηγοριοποιούμε με την ονομασία «Μορντάν»<sup>24</sup>.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρο:28)*

Εν συνεχεία ένα τρίτο ποίκιλμα του χρησιμοποιεί πολλές φορές στην ηχογράφηση ο Ν. Καλαϊτζής είναι το glissando. Φυσικά είναι ένα «στολίδι» που χρησιμοποιείται πολύ από όργανα με διάρκεια στον ήχο. Ειδικά στα πλαίσια της δημοτικής και όχι μόνο μουσικής το glissando<sup>25</sup> είναι συχνό φαινόμενο στο παίξιμο του βιολιού. Με αυτό τον τρόπο ο μουσικός προσπαθεί να προσεγγίσει και να μιμηθεί την ανθρώπινη φωνή. Στο παράδειγμα που ακολουθεί ο μουσικός κάνει δύο μικρά glissando ενός τόνου με καθοδική κίνηση και στη συνέχεια ένα μεγαλύτερο από την τονικής στη ψηλή οκτάβα με ανοδική κίνηση. Το παράδειγμα επιλέχτηκε και για έναν ακόμα λόγο. Τα πρώτα δύο glissando κάνουν την πτώση από την αποτζιατούρα, δηλαδή δεν ξεκινάνε από έναν κύριο φθόγγο αλλά καταλήγουν σε αυτόν.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρο:13)*

<sup>24</sup> Για την ανάλυση του όρου βλ. (Ζαριάς, 2013 σ. 89)

<sup>25</sup> Η εκφορά όλων των ενδιάμεσων φθόγγων από τη χαμηλότερη προς την ψηλότερη ή αντίστροφα.



Επίσης το συνεχές glissando από τον ένα φθόγγο στον επόμενο της φράσης είναι ένα συχνό φαινόμενο. Όπως θα δούμε στο παρακάτω παράδειγμα μέσα σε μια μικρή φράση η μεταφορά από τον ένα φθόγγο στον άλλο γίνεται με συνεχόμενη έλξη μεταξύ τους.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρο:42)*

Τα παρακάτω δύο μέτρα θα μας απασχολήσουν για δύο λόγους. Ο βασικός είναι οι διπλές αποτζιατούρες γνωστό και ως φαινόμενο «Μορντάν». Το δεύτερο είναι η επανάληψη της ίδιας φράσης από τη ψηλή σε χαμηλότερη. Δηλαδή μεταφορά της μελωδίας κατά μια οκτάβα.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρα:30-31)*

Η τρίλια σε συνδυασμό κύριας νότας με αποτζιατούρα είναι επίσης ένα από τα ποικίλματα που ακούγεται μέσα σε πολλές φράσεις του αυτοσχεδιασμού. Στο παρακάτω πεντάγραμμο θα δούμε συνεχόμενη τρίλια στον φθόγγο (Σι) ο οποίος είναι και η 5<sup>η</sup> βαθμίδα του μακάμ. Η τρίλια θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι ένα πολλαπλό «μορντάν» (Ζαρίας, 2013, σ. 91). Παρακάτω θα δούμε μια χαρακτηριστική φράση μέσα στον αυτοσχεδιασμό.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρα:70-71)*

Ένα ακόμα φαινόμενο που θα συναντήσουμε σπανίως στο παίξιμο ενός βιολιτζή είναι οι διπλές νότες. Το να παίζει δηλαδή ταυτοχρόνως δύο νότες σε

διαφορετικές χορδές, σαν μια δίφωνη συγχορδία. Στο παρακάτω παράδειγμα θα δούμε ότι ο Ν. Καλαϊτζής παίζει μια διφωνία κατά την κατάληξη της φράσης.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρο:32)*

Κλείνοντας με τη διαποικιλματική ανάλυση του βιολιού σε αυτό το ταξίμι, θα δούμε στο παρακάτω παράδειγμα τη συνεχή απόδοση της τονικής βαθμίδας κατά την εκτέλεση μιας φράσης. Εδώ η βαθμίδα (λα) στην μπάσα περιοχή του οργάνου ακούγεται πολλές φορές μέσα στη φράση θέλοντας να δημιουργήσει μια αίσθηση ισοκράτη.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρα:52-53-54)*

## Συμπεράσματα

Ο πρώτος σε σειρά αυτοσχεδιασμός που παίζει με βιολί, αναπτύσσεται με βάση το μακάμ Χιτζάζ. Κατά την εξέλιξη του μας δίνει το άρωμα από το μακάμ Ουζάλ και Χιτζάζ Χουμαγιούν. Αυτό συμβαίνει λόγω της συχνής εναλλαγής του δεσπόζοντα φθόγγου από την τέταρτη στη πέμπτη βαθμίδα. Βέβαια, αυτό έχει ως αποτέλεσμα την εναλλαγή σε πεντάχορδο Ράστ και Μπουσελίκ από νεβά (ρε) και τετράχορδο Ουζάλ από χουσεϊνί (μι).

Το άκουσμα μας παραπέμπει στο «διπλόχορδο»<sup>26</sup> βιολί το οποίο συναντάμε κυρίως στον νησιώτικο αλλά και στον «ala-turka» αυτοσχεδιασμό. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το «διπλόχορδον» του Δημήτρη Σέμση.<sup>27</sup> Επίσης, διπλόχορδους αυτοσχεδιασμούς σε βιολί, συναντάμε σε δίσκους μουσικών όπως του Στάθη

<sup>26</sup> «[...] η δεύτερη υψηλότερη χορδή του οργάνου κουρδίζεται διάστημα καθαρό 5ου βαθμού χαμηλότερα από ό,τι στο ευρέως καθιερωμένο ευρωπαϊκό, δηλαδή ως Μ1 (330Hz) αντί Λα (440Hz), έτσι ώστε να σχηματίζει διάστημα οκτάβας με την αμέσως υψηλότερη χορδή.» (Ζαρίας, 2013, σ. 110)

<sup>27</sup> Διπλόχορδον - Δημήτρης Σέμσης, Αθήνα 1940, από τον δίσκο: «HisMaster'sVoice ΑΟ2649».

Κουκουλάρη και του Γιώργου Κόρου. Στο νησί της Λέσβου η πρώτη ηχογράφιση από γλέντι με αυτοσχεδιασμό σε διπλόχορδο είναι από τον Μιχάλη Βερβέρη ή «Τουρκογιάννη».

Ο αυτοσχεδιασμός επεκτείνεται σε τρεις οκτάβες ξεκινώντας από τη μεσαία τονική περιοχή του οργάνου, στη συνέχεια ακολουθούν φράσεις στη μπάσα περιοχή και τέλος ολοκληρώνει στην ψηλή περιοχή. Αν θα μπορούσαμε να τον διαχωρίσουμε σε τρία μέρη και θεματικές, θα ήταν οι τρεις αυτές αλλαγές των περιοχών.

Στο πλαίσιο των διαστημάτων οι έλξεις στους φθόγγους δίνουν μια πτωτική μελωδική ρευστότητα.

# Αυτοσχεδιασμός στο βιολί

The image shows a musical score for violin improvisation in C major, 4/4 time. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a single melodic line. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Time markers are placed above the notes to indicate specific points in the piece: 0,22', 0,27', 0,32', 0,36', 0,42', 0,48', and 1:00'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piece concludes with a double bar line and a fermata.

2

32 1:08'

36

40 1,17' 1,21' 3

44 1,24' 1,28'

48 1,33' 1,37'

52 1,40'

56 1,46'

59 1,52' 1,54' 1,57'

Detailed description: This musical score consists of eight staves of music in treble clef. The first staff (measures 32-35) features a melodic line with a fermata over the final note, marked with a dynamic of 1:08'. The second staff (measures 36-39) continues the melodic line. The third staff (measures 40-43) includes a triplet of eighth notes marked with a dynamic of 1,21' and a fermata. The fourth staff (measures 44-47) shows a melodic line with a dynamic of 1,28'. The fifth staff (measures 48-51) features a melodic line with a dynamic of 1,37'. The sixth staff (measures 52-55) continues the melodic line with a dynamic of 1,40'. The seventh staff (measures 56-58) shows a melodic line with a dynamic of 1,46'. The eighth staff (measures 59) concludes the piece with a melodic line and a dynamic of 1,57'.

63 2,02'

67 2,05'

70 2,9'

72 2,13'

76 2,20'

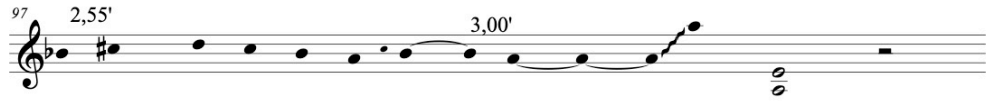
80 2,28'

85 2,34'

89 2,44'

The image shows a musical score for a single melodic line, likely for a violin or flute, spanning measures 63 to 89. The music is written on a single staff in treble clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score consists of seven staves of music, each starting with a measure number and a tempo or performance instruction. The instructions are: 2,02' (at measure 63), 2,05' (at measure 67), 2,9' (at measure 70), 2,13' (at measure 72), 2,20' (at measure 76), 2,28' (at measure 80), 2,34' (at measure 85), and 2,44' (at measure 89). The music features a variety of note values, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some slurs and accents. There are also some rests and dynamic markings like *mf* and *f*.

4



## 2.2. Η επαφή του Ν. Καλαϊτζή με το μπουζούκι

Πολλές είναι οι διαφορετικές απόψεις για την καταγωγή και το προγονικό όργανο του μπουζουκιού. Πολλές πηγές το θέλουν να προέρχεται από την αρχαία Ελλάδα και άλλες από την περσική μουσική παράδοση. Αυτό που μπορούμε να πούμε με σιγουριά είναι ότι το τετράχορδο σύγχρονο μπουζούκι που χρησιμοποιεί ο Ν. Καλαϊτζής είναι μια εξέλιξη του τρίχορδου μπουζουκιού που συναντάμε στη ρεμπέτικη μουσική. Μια σειρά από νέα χαρακτηριστικά έδωσαν στο νέο όργανο επιπλέον δυνατότητες ως προς την τεχνική αλλά και περισσότερη ένταση. Οι διαφορές επηρέασαν όλο το όργανο και σημεία όπως το καπάκι, το σκάφος, το μανίκι αλλά και την εισαγωγή μιας επιπλέον χορδής.<sup>28</sup>

Η πρώτη επαφή του Ν. Καλαϊτζή με το μπουζούκι ήταν όταν αγόρασε από τον μεγάλο γιό του ένα μπουζούκι. Ο ίδιος αναφέρει: «Κλειδωνόμουνα μέσα οκτώ ώρες μελέτη, πως θα ανέβω την κλίμακα, πως θα κατέβω, χρωματικές κ.ο.κ και γίνομαι «μπουζούκα». Πήγα σε ένα σκυλάδικο πρώτα, είχα και το βιολί, όταν είχε χορό με δημοτικά, και καθάριζα έτσι το πρόγραμμα. Εποχή γύρω στο 1965, πριν την χούντα.» (Μοσχόβης, 2010, σ.78-79)

Με το μπουζούκι εργάστηκε σε πολλά μαγαζιά της Αθήνας αλλά και του εξωτερικού. Έκανε πολλές περιοδίες στο εξωτερικό με το βιολί σαν πρώτο όργανο και το μπουζούκι σαν δεύτερο. Με την επαναφορά στο σαντούρι σταμάτησε την ενασχόληση με το με το μπουζούκι.

Το μπουζούκι κέρδισε «πολύ έδαφος» στην Ελλάδα, σκεπάζοντας τα μέχρι τότε σολιστικά όργανα όπως το βιολί και το σαντούρι. Η εποχή αυτή ξεκίνησε όταν ο Μανώλης Χιώτης το εξέλιξε και το εισχώρησε σε όλα τις κοινωνικά στρώματα. Η μόδα αυτή του μπουζουκιού δεν υποσκίασε μόνο τα λαϊκά παραδοσιακά όργανα αλλά και μουσική που έπαιζαν. Για τον λόγο αυτό πολλοί μουσικοί όπως και ο Ν. Καλαϊτζής μπήκαν στη διαδικασία εκμάθησης του μπουζουκιού αλλά και κυρίως για βιοποριστικούς λόγους.

Ο Ν. Καλαϊτζής ήταν πολύ εύκολο πλέον να δουλέψει με δύο σολιστικά όργανα τα οποία κατείχαν τον πρώτο ρόλο στην ορχήστρα και μπορούσαν να καλύψουν τα δύο κυρίαρχα ρεπερτόρια της εποχής. Με το μπουζούκι έπαιζε το λαϊκό ρεπερτόριο και με το βιολί το δημοτικό. Μια τέτοια μάλιστα που θα μπορούσε να

---

<sup>28</sup> Περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις κατασκευαστικές μετατροπές του τετράχορδου μπουζουκιού βλ. (Κουμπιός, 2017 σ.1-5)



καλύπτει ένα τόσο μεγάλο φάσμα θα γινόταν περιζήτητη και κυρίως στο στους ομογενείς εκτός Ελλάδος.

Το σαντούρι είναι ένα όργανο το οποίο επηρεάστηκε από την παρακμή της δημοτικής μουσικής. Ο Ν. Καλαϊτζής επηρεασμένος από το ρεύμα της εποχής και στην προσπάθεια επαγγελματικής δικτύωσης εκτός νησιού σταμάτησε για αρκετά χρόνια την ενασχόληση του με το σαντούρι. Η πολύωρη μελέτη για τη γρήγορη εκμάθηση ενός νέου οργάνου δεν του έδινε την ευκαιρία να ασχοληθεί και με αυτό. Θα μπορούσαμε λοιπόν να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι ο Ν. Καλαϊτζής έπαιξε αυτά τα τρία όργανα για την απόδοση τριών διαφορετικών ρεπερτορίων. Το σαντούρι και το βιολί κυρίως για το Λεσβιακό ρεπερτόριο, το βιολί επίσης για το Στεριανό και το νησιώτικο και το μπουζούκι για το λαϊκό της εποχής. Μπορούμε από αυτό το συμπέρασμα να κατανοήσουμε το μεγάλο φάσμα ρεπερτορίου του οποίου ήταν γνώστης αυτός ο μουσικός.

## **Αυτοσχεδιασμός μπουζουκιού**

### **Ανάλυση καταγραφής**

Ο αυτοσχεδιασμός εισάγεται στον δεσπόζοντα φθόγγο νεβά (ρε). Κινείται ανοδικά αλλά και καθοδικά με βάση τον δεσπόζοντα φθόγγο με μαμάμ Χιτζάζ, λόγω της ανάπτυξης τετραχόρδου Ράστ με διατονική συμπεριφορά από την τέταρτη βαθμίδα. Στο (0:17') κάνει μισή κατάληξη στον φθόγγο νεβά (ρε). Συνεχίζει από τη βαθμίδα ραστ (σολ) με ανάλυση ελαττωμένης συγχορδίας (dim) έως και τον φθόγγο σουνμπουλέ (σιb). Αμέσως μετά υπάρχει μία πτώση με Χιτζάζ από τον φθόγγο ατζέμ (φα) προς την δεύτερη βαθμίδα ντικ κιουρντί (σιb) όπου κάνει ημιτελής κατάληξη στο (0:21'). Στο (0:32') η μελωδία καταλήγει στην πρώτη βαθμίδα. Στη συνέχεια από το (0:33') μέχρι και το (0:45'), όπου υπάρχει μισή κατάληξη στην τονική, η μελωδία αναπτύσσεται με μακάμ χιτζάζ από τον φθόγγο ιράκ (φα#) έως και τον φθόγγο σουνμπουλέ (σιb). Η φράση που ακολουθεί από το (0:47') έχει σαν βάση τη πέμπτη βαθμίδα χουσεϊνί (μι). Εξελίσσεται με Ουζάλ ή διατονική συμπεριφορά, με ανοδικές και καθοδικές φράσεις γύρω από αυτή την πέμπτη βαθμίδα. Στο (1:06') κάνει μισή κατάληξη στη βαθμίδα χουσεϊνί (μι) με πεντάχορδο χιτζάζ από την τονική. Από το (1:07') ξεκινάει να αναπτύσσεται μακάμ Ουσάκ από τη πέμπτη βαθμίδα χουσεϊνί (μι), το οποίο κινείται με φράσεις ανοδικές και καθοδικές έως και τη ψηλή οκτάβα τιζ

χουσεϊνί (μι). Τη θέση της πέμπτης βαθμίδας παίρνει η τέταρτη νεβά (ρε) στο (1:19'). Από αυτό το σημείο εμφανίζεται η κίνηση Σεγκίαχ στον φθόγγο εβίτς (φα#). Στο (1:33') συναντάμε μια ημιτελής κατάληξη στη βαθμίδα εβίτς (φα#). Τέλος, ο αυτοσχεδιασμός κάνει τελική κατάληξη με μακάμ Ραστ στον φθόγγο νεβά (ρε). Ο ψηλός προσαγωγέας είναι αυτός που δίνει το άρωμα του μακάμ Ραστ.

### Διαποίκιση και μελίσματα

Στον αυτοσχεδιασμό του αυτό ο Ν. Καλαϊτζής χρησιμοποιεί μια μεγάλη γκάμα ποικιλιμάτων τα οποία δύσκολα συναντούσε κανείς σε ένα μπουζουξή της εποχής αυτής. Όπως θα δούμε και παρακάτω το προσωπικό του ύφος στο παίξιμο του οργάνου αυτού παραπέμπει τεχνικά αλλά και ηχητικά σε μουσικά όργανα όπως το σάζι.

Το πρώτο φυσικά ποίκιλμα που θα συναντήσουμε είναι η αποτζιατούρα. Στο παρακάτω παράδειγμα βλέπουμε πόσο συχνή είναι η χρήση της σε μια μικρή φράση, αλλά και σε ολόκληρο τον αυτοσχεδιασμό. Όλος ο αυτοσχεδιασμός έχει στο μεγαλύτερο του μέρος το ποίκιλμα αυτό.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρο:5)*

Σε μερικά σημεία όπως το παρακάτω η χρήση της αποτζιατούρας γίνεται χωρίς τη χρήση πέννας. Ο μουσικός εκμεταλλεύεται τον απόηχο της χορδής και μόνο με την κρούση αλλά και το τράβηγμα των δαχτύλων επάνω στην ταστιέρα, βγάζει μικρές φράσεις. Αυτή η τεχνική θα μπορούσαμε να πούμε ότι μας παραπέμπει στη μέθοδο του tapping. Στο τέλος της παρακάτω φράσης όπου επαναλαμβάνεται ο ίδιος φθόγγος, ο μουσικός χτυπάει με πένα μόνο τον φθόγγο πριν από τις αποτζιατούρες.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρο:9)*

Το ίδιο συμβαίνει και στα μέτρα 65 και 66 όπου ο μουσικός εκμεταλλεύεται την ανοιχτή χορδή και κάνει αποτζιατούρα μια με τράβηγμα σε αυτή.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρο:65-66)*

Οι φράσεις με σταυρωτές νότες βηματικού χαρακτήρα δεν υπάρχουν τόσο σε αυτό τον αυτοσχεδιασμό. Θα μπορούσαμε όμως να τις ταυτίσουμε με τις συνεχόμενες επεκτάσεις της μελωδίας όπως το παρακάτω παράδειγμα.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρο:25)*

Και το παρακάτω παράδειγμα έχει να κάνει με την τεχνική που δεν χρησιμοποιεί πένα. Στο τέλος του μέτρου υπάρχουν δύο ομάδες με ένα όγδοο αρχικά και δυο δέκατα έκτα το καθένα. Στο πρώτο όγδοο ο μουσικός χτυπάει την πένα, στο επόμενο δέκατο έκτο κρούει τη χορδή με σκάσιμο δαχτύλου χωρίς πένα και στο δεύτερο δέκατο έκτο τραβάει τη χορδή με τον δείκτη του αριστερού χεριού και πάλι χωρίς πένα.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρο:27)*

Επίσης, ένα ακόμα παράδειγμα θα μας δείξει την επιρροή του μουσικού από μουσικούς νυκτών οργάνων της Ανατολικής μουσικής παράδοσης. Η τρίλια με αποτζιατούρα όπως θα δούμε παρακάτω, αλλά και η τρίλια σε διάστημα τρίτης είναι ένα τέτοιο χαρακτηριστικό.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρο:65)*

Συχνό είναι και το φαινόμενο του glissando όπως θα δούμε στη φράση που ακολουθεί. Ο μουσικός σε μια καθοδική πορεία της μελωδίας χρησιμοποιεί γλίστρημα ανάμεσα σε κάθε νότα. Μέσα σε αυτόν τον αυτοσχεδιασμό ο Ν. Καλαϊτζής θέλοντας να δώσει έμφαση στη διάρκεια κάνει πολλές φορές μεταφορά από νότα σε νότα με τη μέθοδο αυτή.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρο:19)*

Στο παραπάνω παράδειγμα μπορούμε να δούμε επίσης και την κατάληξη η οποία είναι μια τρίφωνη συγχορδία. Το ίδιο συναντάμε και στην κατάληξη του αυτοσχεδιασμού άλλα με μια τετράφωνη συγχορδία.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρο:34)*

Ένα ακόμα συχνό φαινόμενο είναι η επανάληψη της ίδιας νότας. Με αυτό το τρόπο ο μουσικός προσπαθεί να δώσει μια διάρκεια σε σημεία όπου η νότα καταλήγει σε δεσπόζοντα φθόγγο ή στην τονική.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρο:1)*

Η ανάλυση συγχορδιών είναι συχνό φαινόμενο στον αυτοσχεδιασμό αυτό. Πολλές φράσεις έχουν σαν σκελετό την ανάλυση κάποιας συγχορδίας. Στην παρακάτω φράση θα δούμε πως χρησιμοποιεί μια μπασογραμμή σαν φράση. θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι και μια μέθοδος ισοκρατήματος. Ο εμβόλιμος δηλαδή φθόγγος ανάμεσα σε άλλους φθόγγους δημιουργεί την αίσθηση μιας δεύτερης φωνής.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρο:38)*

## **Συμπεράσματα**

Η δομή του αυτοσχεδιασμού στο μπουζούκι βασίζεται κατά κύριο λόγο στο μακάμ Χιτζάζ. Λόγω της εξέλιξης με μακάμ Ουσάκ από την πέμπτη βαθμίδα δίνεται το «άρωμα» από μακάμ Ουζάλ. Η ανάπτυξη της μελωδίας φτάνει μέχρι τον φθόγγο ιράκ (φα#) στον οποίο κάνει κίνηση Σεγκιάχ. Τέλος, καταλήγει στην τέταρτη βαθμίδα νεβά (ρε) με πεντάχορδο Ράστ.

Το μπουζούκι το οποίο χρησιμοποιείται στην ηχογράφηση είναι τύπου τετράχορδο. Φυσικά, όπως θα δούμε και στην παρακάτω ανάλυση ο χειρισμός τεχνικά παραπέμπει σε τρίχορδο και προσεγγίζει και το παίξιμο του σαζιού. Είναι ένας αυτοσχεδιασμός δηλαδή που θα μπορούσαμε να ακούσουμε από έναν Τούρκο μουσικό στο σάζι.

Οι πολλές αποτζιατούρες από ανοιχτή χορδή και τα glissando δεν μας παραπέμπουν σε παίξιμο της σχολής του μπουζουκιού που έχουμε συνηθίσει. Φυσικά μεγάλοι δεξιότεχνες του μπουζουκιού, όπως ο Γιάννης Παλαιολόγου υιοθέτησαν αυτό το στυλ παιχνιδιού στους αυτοσχεδιασμούς τους.

Αν θα μπορούσαμε να χωρίσουμε τον αυτοσχεδιασμό σε τρία μέρη θα ήταν βάση της εναλλαγής που υπάρχει από μακάμ σε μακάμ.

## Αυτοσχεδιασμός στο μπουζούκι

The image displays a musical score for improvisation on the bouzouki. It consists of eight staves of music, all in G major (one sharp) and common time (C). The score is written in a single melodic line. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is a continuous sequence of eighth notes. The second staff starts at measure 5 and includes a time signature of 0,9'. The third staff starts at measure 9 and includes a time signature of 0,17'. The fourth staff starts at measure 13 and includes a time signature of 0,21'. The fifth staff starts at measure 17 and includes a time signature of 0,24'. The sixth staff starts at measure 21 and includes a time signature of 0,32'. The seventh staff starts at measure 25 and includes a time signature of 0,36'. The eighth staff starts at measure 29. The music concludes with a final cadence in the eighth staff.

2

33 0,46' 0,47'

Musical staff 33-37: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with a fermata over the final note. Time signatures 0,46' and 0,47' are indicated above the staff.

38 0,55'

Musical staff 38-41: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with a fermata over the final note. Time signature 0,55' is indicated above the staff.

42 1,0'

Musical staff 42-44: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with a fermata over the final note. Time signature 1,0' is indicated above the staff.

45 1,6'

Musical staff 45-48: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with a fermata over the final note. Time signature 1,6' is indicated above the staff.

49 1,7'

Musical staff 49-52: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with a fermata over the final note. Time signature 1,7' is indicated above the staff.

53 1,12'

Musical staff 53-56: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with a fermata over the final note. Time signature 1,12' is indicated above the staff.

57 1,19'

Musical staff 57-60: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with a fermata over the final note. Time signature 1,19' is indicated above the staff.

61 1,25'

Musical staff 61-64: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with a fermata over the final note. Time signature 1,25' is indicated above the staff.

Musical score for five staves in G major (one sharp). The score consists of five staves of music, each starting with a measure number:

- Staff 1: Measure 65. Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a first ending bracket labeled "1,30'" and a second ending bracket labeled "1,33'".
- Staff 2: Measure 68. Continues the melodic line with a first ending bracket labeled "1,36'".
- Staff 3: Measure 71. Continues the melodic line with a first ending bracket labeled "1,41'".
- Staff 4: Measure 75. Continues the melodic line with a first ending bracket labeled "1,47'".
- Staff 5: Measure 79. Ends with a final chord consisting of G4, B4, and D5.



### 2.3. Το Σαντούρι στα χέρια του Ν. Καλαϊτζή

Το σαντούρι<sup>29</sup> η «dulcimer»<sup>30</sup> είναι ένα όργανο που το συναντάμε στον χώρο της Ευρώπης, της Ασίας, της Βόρειας Αφρικής και της Βόρειας Αμερικής. Η πρώτη απεικόνιση του οργάνου έρχεται από την περιοχή της Μεσογείου, χαραγμένο επάνω σε εξώφυλλο ενός βιβλίου που χρονολογείται το 1139.<sup>31</sup> Πέρασαν αρκετά χρόνια από τότε για να συναντήσουμε δύο νέες ονομασίες και παραλλαγές του οργάνου.<sup>32</sup> Κατά τον 16<sup>ο</sup> αιώνα το dulcimer εμφανίζεται στην Ουγγαρία ως cimbalom<sup>33</sup> και στη Ρουμανία με το όνομα tambal.<sup>34</sup> Η ονομασία santur<sup>35</sup> χρησιμοποιείται από τον Ισλαμικό κόσμο στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Φαίνεται πως κατά τον 15<sup>ο</sup> το οθωμανικό santur ήταν η αρχή δημιουργίας του οργάνου.

Η αρχική μαρτυρία ύπαρξης του σαντουριού στην Ελλάδα από το 1793 έρχεται από τον Ιταλό Allesandro Bisani<sup>36</sup> κατά την επίσκεψη του στον Turk aga στην Αθήνα. Σύμφωνα με την περιγραφή του οργάνου φαίνεται να μιλάει για ένα τύπου cymbal. Η συναυλία που παρακολούθησε χρονολογείται το 1788. Ο ίδιος αναφέρει: «The aga for our amusement entertained us with a concert, consisting of a cymbal, a flute, a mandora, and a paltry violin with three strings, accompanied by a voice still more disagreeable than all these instruments put together» (Papandrikou, 2013, σ. 659-660).

Θα ήταν δύσκολο αυτήν την εποχή και στο γλέντι Οθωμανού aga να συναντήσουμε ένα τέτοιο κλασικό οργανολόγιο όπως το αναφέρει ο αφηγητής. Η μαρτυρία αυτή γίνεται από κάποιον παρατηρητή που προφανώς έρχεται πρώτη φορά σε επαφή με όργανα όπως το λαούτο ή ούτι, το κλαρίνο ή φλογέρα, το σαντούρι και τη λύρα την οποία ονομάζει τρίχορδο βιολί. Φυσικά έρχεται και πρώτη φορά σε

---

<sup>29</sup> Πληροφορίες σχετικά με την κατασκευή, κούρδισμα και τεχνικά χαρακτηριστικά του ελληνικού σαντουριού βλ. (Κοφτερός, 1999 σ. 112-129)

<sup>30</sup> Προέρχεται από το Λατινικό dulce και από το ελληνικό melos και έχει τη σημασία γλυκός ήχος.

<sup>31</sup> Η απεικόνιση ήταν σκαλισμένη από ελεφαντόδοντο και προοριζόταν στη γυναίκα του κόμη της Ιερουσαλήμ.

<sup>32</sup> Κάποια χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι στη Μογγολία (yoochin), στην Κορέα (yang koun), στην Κίνα (yang-ch' in), στην Ελβετία και Γερμανία (hackbrett). (Κοφτερός, 1991, σ. 43)

<sup>33</sup> Το Τσίμπαλο με πεντάλ εμφανίζεται για πρώτη φορά στην Ουγγαρία το 1875 από τους Ούγγρους N.I.Schunda .

<sup>35</sup> Το santur είναι μια μορφή του σαντουριού την οποία συναντάμε κυρίως στην μουσική παράδοση της Περσίας. Για τα τεχνικά χαρακτηριστικά του οργάνου βλ. (Peyman, Joshua, 2005, σ. 525, 526, 527)

<sup>36</sup> Ιταλός ευγενής ο οποίος ταξίδεψε στην Ανατολή από τις 29 Απριλίου του 1788 έως τις 7 Οκτωβρίου του 1789.

επαφή με αυτό το μουσικό ιδίωμα στο οποίο η φωνή αλλά και το παίξιμο των οργάνων του ακούγεται πολύ δυσάρεστο.

Αργότερα ο Γάλλος Francois Rouqueville<sup>37</sup> (Rouqueville, 1805) καταγράφει μια νέα μαρτυρία κατά την περίοδο 1799-1800. Στο βιβλίο του γράφει πως άκουσε ένα santur σε μια γιορτή του Οθωμανού πασά στην Τριπολιτσά.<sup>38</sup> Σύμφωνα με την περιγραφή έχουμε να κάνουμε με ένα Ευρωπαϊκό ή Ασιατικό και όχι Ελληνικό σαντούρι.<sup>39</sup> Μια τρίτη αναφορά κάνει ο εξερευνητής Edward Daniel Clarke<sup>40</sup> κατά την επίσκεψη του στην Αθήνα. Στις σημειώσεις από τα ταξίδια του αναφέρει πως «πολύ λίγοι Έλληνες ξέρουν κάπως να παίζουν Σαντούρι». (Clarke, 1816, σ. 4).<sup>41</sup>

Στην πτυχιακή της έρευνα η Τοπαλίδου Ελένη (2008) βασίζει την παρουσία του σημερινού σαντουριού στον Ελλαδικό χώρο στις εμπορικές αλλά και μεταναστευτικές μετακινήσεις από τη Ρουμανία στην Ελλάδα. Η ίδια αναφέρει:

Στο ελληνικό έδαφος, μέσω των εμπορικών και πολιτιστικών σχέσεων που αναπτύχθηκαν μεταξύ Ρουμανίας και Ελλάδας τον 18ο και 19ο αιώνα και τα οποία στοιχία εξετάζουμε παρακάτω, το σαντούρι είναι δυνατό να ήρθε μέσω των Ελλήνων και Ρουμάνων μεταναστών τον 19ο αιώνα. Αυτό εξάλλου παρατηρείται και από την παρουσία του στην Ήπειρο ή το Ξηρόμερο πολύ πριν την έλευση των Μικρασιατών προσφύγων. (Τοπαλίδου, 2008, σ.83)

Το σαντούρι με αφετηρία τη Ρουμανία διαδόθηκε σε πολλές χώρες με αναπτυγμένο πολιτισμό. Δε διαδόθηκε απλά σαν όργανο αλλά το εξέλιξε στο πλαίσιο της τεχνικής παιξίματος και φυσικά στο κατασκευαστικό του κομμάτι. Είναι λογική λοιπόν η διάδοση του σαντουριού να έγινε μέσω των μεταναστευτικών και εμπορικών στρωμάτων αν αναλογιστούμε πως αυτά ήταν ο βασικός τρόπος διάδοσης πολιτισμικών στοιχείων.

Η νέα ζυγιά με βιολί και σαντούρι εξαπλώνεται στα νησιά του Αιγαίου με τις πρώτες αναφορές στη Νίσυρο το 1870 από τον μουσικό Γιάννη Γιαννάκη. Κατά τη μετανάστευση των Ελλήνων στην Αμερική, πήραν μαζί τους και το ελληνικό

---

<sup>37</sup> Γάλλος εξερευνητής με πολλές ακόμα ιδιότητες όπως του ανθρωπολόγου, αρχαιολόγου, ιστορικού τέχνης, διπλωμάτη, ιστορικού, γιατρού και συγγραφέα.

<sup>38</sup> Βλ. περισσότερα (Papandriku, 2013, σ. 660)

<sup>39</sup> Την πληροφορία αυτή την αντλήσαμε από την έρευνα της Μ. Παπανδρικού. Οι παρακάτω σελίδες αναφέρονται στην γιορτή του Οθωμανού πασά στην Τριπολιτσά. (Papandriku, 2013, σ.660, 661, 662, 663)

<sup>40</sup> Ο Άγγλος εξερευνητής ήταν κληρικός, φυσιοδίφης και ορυκτολόγος.

<sup>41</sup> Όπως αναφέρεται στον (Ανωγειανάκης, 1991, σ. 295)

σαντούρι. Η άνθιση της δημοτικής μουσικής βάζει το όργανο αυτό σε πολλά κέντρα των Αμερικανικών πόλεων.

Το σαντούρι αρχικά στον Ελλαδικό χώρο είχε μελωδικό και σολιστικό ρόλο μέσα σε μια ορχήστρα. Αργότερα, στα πλαίσια της επιρροής από τη Δυτική μουσική το όργανο αυτό εξελίσσεται και σε αρμονικό όργανο. Με αυτόν τον τρόπο μπορεί να παίζει σε μια ζυγιά όπως το «σαντουροβιόλι» χωρίς να υπάρχει έλλειψη μελωδίας και ρυθμού. Φυσικά σε αυτό βοηθάει και το μεγάλο συχνοτικό φάσμα του οργάνου με τη μεγάλη έκταση.

Στη Λέσβο η πρώτη αναφορά στο σαντούρι γίνεται στο βιβλίο του Γάλλου μηχανικού (Launay, 1897). Περιγράφοντας ένα Κυριακάτικο γλέντι στην Αγία Παρασκευή<sup>42</sup>:

«τρεις μουσικοί φτάνουν στη σειρά παίζοντας. Ο πρώτος ένα μαντολίνο που λέγεται λαγούτο, ο δεύτερος ένα όργανο με τεντωμένες χορδές που το χτυπούν με δυο σφυράκια, το σαντούρι, και ο τρίτος ένα βιολί. » (Κοφτερός, 2014)

Το σαντούρι ήταν το βασικό όργανο στις ορχήστρες του νησιού και ο ήχος του ταυτίστηκε με το τοπικό ιδίωμα: «Το σαντούρι έχει συνδεθεί με το νησί περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο μέρος της Ελλάδας. Στην ορχήστρα έχει ρόλο μελωδικό, αρμονικό και ρυθμικό, αποτελώντας βασικό όργανο στα μυτιληνιά οργανικά σχήματα. » (Διονυσόπουλος, Γιωργούδης, 2004)

Μέσα από την καταγραφή στο βιβλίο πρακτικών του Σωματείου των μουσικών της Λέσβου το 1945 ως το 1951, φαίνεται πως είκοσι (20) ήταν οι μουσικοί που έπαιζαν σαντούρι.<sup>43</sup> Φυσικά ήταν πολλοί παραπάνω οι οποίοι δεν δήλωναν επαγγελματίες μουσικοί ή που έζησαν άλλη χρονολογική περίοδο. Ξεχωριστή θέση κατέχουν οι δεξιοτέχνες του σαντουριού Γιώργος Χατζέλλης<sup>44</sup> ο μαθητής του Γιάννης Σουσαμλής<sup>45</sup> και ο Νίκος Καλαϊτζής. Αυτοί οι τρεις μουσικοί εξέλιξαν το σαντούρι στη Λέσβο με νέες τεχνικές και δεξιότητες. Ο Γ. Χατζέλλης ήταν μουσικός που έζησε στην Αμερική και ασχολήθηκε με πολλές μουσικές παραδόσεις όπως των Βαλκανίων. Για τον λόγο αυτό κατά την επιστροφή του στη Λέσβο, έφερε μαζί του ένα σαντούρι<sup>46</sup> τύπου cimbalom κατασκευής του Αναστάσιου Σταθόπουλου.<sup>47</sup>

<sup>42</sup> Πεδινή κωμόπολη κεντρικά της Λέσβου.

<sup>43</sup> Βλ. (Κοφτερός, Φευγαλάς, 2020)

<sup>44</sup> Βλ. (Κοφτερός, Γιώργος Χατζέλλης, 2012)

<sup>45</sup> Βλ. (Χτούρης, Νικολακάκης, 2000, σ. 279 έως 289)

<sup>46</sup> Βλ. (Κοφτερός, Χατζέλλης, 2012, σ. 231)

Πολλοί ήταν οι οργανοποιοί σε Ελλάδα και Σμύρνη που έφτιαζαν και εξέλιξαν το όργανο. Ακόμα και σήμερα γίνονται τεχνικές μετατροπές στην κατασκευή του οργάνου, όπως η χρήση πεντάλ για τη διακοπή του απόηχου στο Ελληνικό σαντούρι.

Η πρώτη επαφή του Ν. Καλαϊτζή με το σαντούρι ήταν στο στενό του οικογενειακό περιβάλλον.<sup>48</sup> Καθημερινά άκουγε τον αδερφό του να μελετάει σαντούρι στο σπίτι ή να παίζει σε γλέντια. Ο ίδιος αναφέρει πως ο αδερφός του δεν τον άφηνε να παίζει με το όργανό του αλλά εκείνος το επιχειρούσε κρυφά. Στην ανάγκη του να μελετήσει περισσότερο αγόρασε ένα σαντούρι του οποίου η χρήση του μέχρι τότε ήταν η κάλυψη ενός πιθαριού σε αποθήκη. Ο Μπινταγιάλας του έβαλε χορδές, το κούρδισε και έτσι απέκτησε το πρώτο του σαντούρι. Ο ίδιος αναφέρει για το όργανο: «Το σαντούρι είναι πολύ μπελαλίδικο όργανο στο κούρδισμα. Πρέπει να κόβει το αυτί σου. Το βιολί έχει 4 χορδές, το σαντούρι 113 χορδές. Το δικό μου έχει 109 γιατί έχω αφαιρέσει 4. » (Μοσχόβης, 2010, σ. 94)

Ο Μπινταγιάλας σύμφωνα με τον ίδιο έφτιαξε μια δική του άσκηση την οποία ονόμασε «έλεγχος σαντουριού». Με τη συγκεκριμένη άσκηση μπορούσε να ελέγξει αν σε κάποια χορδή υπήρχε τονικό πρόβλημα. Για να το πετύχει αυτό έκανε αρμονική ανάλυση σε ελάσσονες και μείζονες κλίμακες από όλες τις τονικότητες. Μια άλλη άσκηση που έκανε ο ίδιος ήταν να γυρνάει το σαντούρι ανάποδα και να παίζει μελετάει κομμάτια και ασκήσεις. Επίσης, άλλη άσκηση ελέγχου όπως τις ονόμαζε ήταν να παίζει με το σαντούρι να είναι σκεπασμένο με ένα πανί. Φυσικά ήταν αδύνατον να δει τις χορδές οπότε το παίξιμο γινόταν πολύ δύσκολο. Δεν σταμάτησε ποτέ να πειραματίζεται και είναι χαρακτηριστικό το ότι άλλαζε συνέχεια και δοκίμαζε νέες μπαγκέτες.

---

<sup>47</sup> Το σαντούρι του Χατζέλλη είναι μεγάλο όργανο με πόδια και πεντάλ. Έχει σχεδόν τέσσερις οκτάβες. Το ηχείο του είναι ρηχό. Οι διαστάσεις του έχουν υπολογιστεί με ακρίβεια διότι η μπρουτζόβεργα στο αριστερό μπαλκόνι που πάνω τις παίρνουν οι χορδές και ρυθμίζει τα διαστήματα, είναι συνεχόμενη και όχι μικρά – μικρά κομμάτια ξύλου η μπρούτζου (μαξιλαράκια) όπως έχουν τα σημερινά σαντούρια. Είναι σαντούρι διότι ο μεσαίος καβαλάρης αποτελείται από δώδεκα καβαλαράκια και στην τρίμη περιοχή (μικρή πλευρά του οργάνου) υπάρχουν πέντε καβαλαράκια δεξιά του μεσαίου και τρία στην αριστερή πλευρά. Σύμφωνα με τις ενδείξεις είναι κατασκευασμένο σε ένα σπουδαίο εργαστήριο των Ελλήνων της Αμερικής. (Κοφτερός, 2011)

<sup>48</sup> Η παραγωγή και η αναπαραγωγή της μουσικής ολοκληρώνεται στη «δημοτική» μουσική μέσα στα δίκτυα του βιοματικού χώρου. Τα δίκτυα αυτά αφορούν είτε τον άμεσο κοινωνικό περίγυρο του καλλιτέχνη, είτε το διευρυμένο χώρο των συγχωριανών του η των κοινωνιών των διπλανών χωριών η των ευρύτερων αγροτικών και αστικών περιοχών, στις οποίες κινείται για βιοποριστικούς ή κοινωνικούς λόγους. Μέσα από τα δίκτυα αυτά ο τοπικός πολιτισμός ξεπερνάει τα όρια μιας μεμονωμένης κοινότητας και εξαπλώνεται μέσω των καλλιτεχνών, ως λαϊκή επικοινωνιακή τέχνη. (Χτούρης, κ.α., 2000, σ. 18)

Κατά την ενασχόληση του με το μπουζούκι ο Μπινταγιάλας σταμάτησε να παίζει σαντούρι για 25 χρόνια. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του ξανά επέστρεψε στο σαντούρι όταν το παρότρυναν να παίζει σε μια ηχογράφιση με μουσική από τη Λέσβο. Με την βοήθεια του μουσικού Τάσου Διακογιώργη, που γνώρισε εκείνη την περίοδο, τελείωσε ένα μισοτελειωμένο σαντούρι που έφτιαχνε ο αδερφός του Στέλιος. Έτσι ξανά απέχτησε ένα νέο όργανο για τις ηχογραφήσεις. Δεν σταμάτησε ποτέ να μελετάει σαντούρι και ας μην είχε στην κατοχή του όργανο. Όταν έπεφτε για ύπνο μπορούσε να μελετήσει κλείνοντας τα μάτια και σκεπτόμενος το όργανο. Ο ίδιος αναφέρει:

Ως το 1976 που ήρθε και με βρήκε ένας καθηγητής Μυτιληνιός και μου ζήτησε να παίξω με το σαντούρι και να γράψουμε τα παραδοσιακά του νησιού. Δεν είχα πια ούτε όργανο, εκείνη μου έφεραν. Μόλις έπιασα να το κουρδίζω και είδα δίπλα μου τον Τάσο τον Κουλούρη με το βιολί και θυμήθηκα τα μικρά μας χρόνια, με πήραν τα δάκρυα. Όλο αυτόν τον καιρό που έπαιζα μπουζούκι, μελετούσα σαντούρι με τη φαντασία μου. Ξάπλωνα στο κρεβάτι και με τον νου μελετούσε με ποιο χέρι θα παίξω κάθε κομμάτι και που θα χτυπήσω. (Τσάμπρας, 1999, σ. 126)

## **Αυτοσχεδιασμός Σαντουριού**

### **Ανάλυση καταγραφής**

Ο αυτοσχεδιασμός εισάγεται με τετράχορδο Χιτζάζ από τον προσαγωγέα φθόγγο ραστ (σολ), προς τον δεσπόζον φθόγγο νεβά (ρε). Στο (0:06') η δεύτερη ψηλώνει τονικά με αποτέλεσμα να δοθεί «άρωμα» από μακάμ Νισαμπούρ. Στη συνέχεια από την τέταρτη βαθμίδα η μελωδία κάνει πτώση προς τον φθόγγο γεγκιάχ (ρε) με μακάμ Ραστ. Πριν την κατάληξη στο γεγκιάχ ακούγεται κίνηση Σεγκιάχ στον φθόγγο Ιράκ (φα#). Στο (0:13') η μελωδία κάνει μισή στάση στο φθόγγο νεβά (ρε), με προσαγωγέα νιμ χιτζάζ (ντο#). Σε αυτό το σημείο θα μπορούσαμε να πούμε ότι ως τόνος αναφοράς γίνεται ο φθόγγος ιράκ (φα#). Αμέσως μετά στο (0:16') η φράση αφού εισαχθεί από νεβά (ρε) και ακουμπήσει το ατζέμ (φα), στο (0:28') με καθοδική πορεία Ραστ, κάνει ημιτελή κατάληξη με Σεγκιάχ στο ιράκ (φα#). Στα επόμενα δευτερόλεπτα ακολουθεί πάλι Ράστ από νεβά (ρε) προς γεγκιάχ, και στο (0:28')

στάση με Σεγκιάχ στο ιράκ (φα#). Στο (0:30') αφού από την βαθμίδα ιράκ (φα#) πάει στην βαθμίδα εβίτς (φα#) αναπτύσσει μακάμ Ράστ και κάνει μισή κατάληξη με κίνηση Σεγκιάχ στον φθόγγο Ιράκ (φα#) στο (0:37'). Στην νέα φράση στο (0:39'), ξεκινάει με κίνηση Σεγκιάχ στον φθόγγο εβίτς (φα#) και με βάση αυτόν το φθόγγο ακολουθούν φράσεις του μακάμ Ράστ με βάση το γεγκιάχ (ρε). Θα λέγαμε σε αυτήν την περίπτωση ότι μας δίνει «άρωμα» από το μακάμ Εβίτς. Η μελωδία κάνει μισή κατάληξη στον φθόγγο εβίτς (φα#) αφού επαναλάβει την ίδια φράση Σεγκιάχ στο εβίτς (φα#), στο ιράκ (φα#) και ακόμα μια οκτάβα χαμηλότερα στο (φα#). Στο (1:06') το ταξίμι κινούμενο με πτώση, κάνει ημιτελής κατάληξη στον οξυμένο προσαγωγέα νιμ χιτζάζ (ντο#), αφού κάνει κίνηση Σεγκιάχ γύρω από αυτόν. Ακολουθεί άρωμα Μπουσελίκ από ντουγκιάχ (λα) στο (1:13'). Ο αυτοσχεδιασμός συνεχίζει με βάση τον φθόγγο ιράκ (φα#), στον οποίο κάνει ημιτελής κατάληξη στο (1:19'). Κινούμενο με μακάμ Ράστ από γεγκιάχ (ρε), καταλήγει με μισή κατάληξη στο ιράκ (φα#) στο (1:30'). Στο (1:32') η μελωδία ανοίγει και στέκεται στον φθόγγο νιμ χιτζάζ (ντο#). Επάνω σε αυτήν τη βαθμίδα κάνει κίνηση σεγκιάχ. Θα έλεγε κανείς πως είναι μια μετατροπία της κίνησης Σεγκιάχ από τον φθόγγο εβίτς (φα#), στον φθόγγο νιμ χιτζάζ (ντο#). Το ίδιο φαινόμενο το συναντήσαμε και στο (0:13') αλλά και στο (1:06'). Στο (1:42') ακούγεται και πεντάχορδο Μπουσελίκ από τον φθόγγο ντουγκιάχ (λα). Η φράση θα καταλήξει με ημιτελή στάση στη βαθμίδα ιράκ (φα#). Ακολουθεί και πάλι φθορισμός σε χρωματικό τετράχορδο από τη βαθμίδα ντουγκιάχ (λα) στο (1:49'). Το μακάμ Χιτζάζ επεκτείνεται μέχρι και τον φθόγγο μουχαγίερ (λα) στο (1:58'), με διατονική συμπεριφορά από το νεβά (ρε). Η επέκταση στο (2:02') μέχρι τον φθόγγο ιράκ (φα#) δίνει ένα άρωμα από μακάμ Χουζάμ, από την βαθμίδα ιράκ. Τέλος, αφού το ταξίμι εξελίσσεται σε μακάμ Χιτζάζ από ντουγκιάχ (λα) και στο (2:05') κάνει ημιτελής κατάληξη στην τονική, κλείνει με τελική κατάληξη με Χιτζάζ στον φθόγγο ντουγκιάχ (λα).

### **Διαποίκιση και μελίσματα**

Ο Ν. Καλαϊτζής λόγω της ιδιαίτερης δεξιοτεχνίας του στο σαντούρι στολίζει την μελωδία με έναν πλούτο από ποικίλα. Φυσικά το σαντούρι είναι ένα όργανο που ενδείκνυται και βοηθάει σε κάτι τέτοιο λόγω των πολλών χορδών που δίνουν μια μεγάλη κλίμακα. Επίσης, χρησιμοποιώντας δυο μπαγκέτες για την κρούση των

χορδών, δίνεται στον εκτελεστή η δυνατότητα με τη μια μπαγκέτα να παίζει τη μελωδία και με την άλλη να στολίζει τη μελωδία με ποικίλματα.

Θα ξεκινήσουμε και πάλι από τις αποτζιατούρες που είναι ένα συχνό φαινόμενο. Με το «στολίδι» αυτό δίνεται μια προσέγγιση στον ήχο που μας δίνει η πένα. Στο παράδειγμα βλέπουμε μια πιο αραιή εκδοχή από αποτζιατούρες, σε σχέση με τους αυτοσχεδιασμούς στα άλλα όργανα.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρα: 11-12-13)*

Οι τρίλιες επίσης είναι ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό στο παίξιμο το Ν. Καλαϊτζή. Στον αυτοσχεδιασμό αυτό, ο μουσικός χρησιμοποιεί συνεχόμενα γρήγορες τρίλιες γεμίζοντας έτσι με περισσότερη διάρκεια τη φράση. Στο παρακάτω μέτρο οι τρίλιες γίνονται στα δέκατα έκτα.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρο: 10)*

Η χρήση συγχορδιών και όχι απλά ανάλυσης συγχορδίας, δεν συμβαίνει συχνά σε αυτόν τον αυτοσχεδιασμό εκτός από τη παρακάτω περίπτωση που έχουμε μια δίφωνη συγχορδία.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρο: 15)*

Στη συνέχεια θα συναντήσουμε και πάλι το φαινόμενο της συνεχόμενης νότας, όπου ανάμεσα της παίζεται μια μπασογραμμή. Στο παράδειγμα βλέπουμε πως

μετά από κάθε δύο φθόγγους (φα) ακολουθεί μια νότα στη χαμηλή περιοχή. Το φαινόμενο αυτό θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι ένας ισοκράτης στη μεσαία περιοχή με συνδυασμό μιας μπασογραμμής στη χαμηλή περιοχή του οργάνου.



*Níkos Kalaiτζής (μέτρο: 20)*

Ως τελευταίο φαινόμενο στον αυτοσχεδιασμό του σαντουριού θα συναντήσουμε τις σταυρωτές νότες. Είναι ένας πολύ συχνός «στολισμός» στο παίξιμο από τους μουσικούς που παίζουν σαντούρι στη Λέσβο.



*Níkos Kalaiτζής (μέτρα: 72-73-74)*

## Συμπεράσματα

Στον αυτοσχεδιασμό αυτό, το σαντούρι εισάγεται όπως και στα άλλα όργανα με το μακάμ Χιτζάζ. Η γρήγορη εναλλαγή μακάμ μέσα σε γρήγορες και πυκνές φράσεις είναι το χαρακτηριστικό της μελωδικής πορείας. Η κίνηση Σεγκιάχ και οι στάσεις στους φθόγγους Ιράκ (φα#), νιμ χιτζάζ (ντο#) και εβίτς (φα#) είναι συχνό φαινόμενο. Η μελωδία επεκτείνεται μέχρι και τον φθόγγο γεγκιάχ με μακάμ Ράστ. Αρχικά, πολύ γρήγορα δίνεται ένα άρωμα Νισαμπούρ. Το φρασεολόγιο που θα ακολουθήσει μας παραπέμπει σε μακάμ Εβίτς. Τέλος, επαναφέρει τη μελωδία σε μακάμ χιτζάζ αφού δώσει ένα «άρωμα» Χουζάμ από το Ιράκ (φα#).

Ο Ν. Καλαϊτζής αρχικά παίζει στη μεσαία περιοχή του οργάνου και στη συνέχεια επεκτείνεται στη ψηλή περιοχή. Χρησιμοποιώντας αρμονικούς χρωματισμούς αναδεικνύει και την μπάσα περιοχή του οργάνου. Το παίξιμο του χρωματίζεται με πυκνές και γρήγορες φράσεις. Όπως θα δούμε και παρακάτω είναι ένα χαρακτηριστικό του ύφος από την τεχνική του τσίμπαλου. Επίσης, είναι πολύ χαρακτηριστικές οι αρμονικές αναλύσεις και η επαναλαμβανόμενη κρούση της τονικής βαθμίδας, μετά από κάθε νότα της μελωδίας. Και σε αυτόν τον αυτοσχεδιασμό συναντάμε πλούσιο ποικιλιακό περιβάλλον. Πολλές τρίλιες και τσαλκάτσες χρωματίζουν την μελωδία.



Ο διαχωρισμός σε μικρότερα μέρη σε αυτήν την περίπτωση θα ήταν καλό να γίνει βάση την εναλλαγή των μακάμ. Όπως θα δούμε και μέσα από την λεπτομερή ανάλυση η επιρροή στον τρόπο παιξίματος δεν είναι επηρεασμένος μόνο από το τοπικό ιδίωμα και μουσικούς αλλά και από άλλα μουσικά ιδιώματα.

## Αυτοσχεδιαμός στο Σαντούρι

0,06'

4

7 0,13' 0,16'

11

14 0,28' 0,30'

17 0,37'

20 0,39'

23

The musical score is written on eight staves of five-line music paper. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. Performance markings in minutes (e.g., 0,06', 0,13', 0,16', 0,28', 0,30', 0,37', 0,39') are placed above the staves to indicate the duration of specific phrases. The key signature is one sharp (F#). The score ends with a final chord on the eighth staff.

2

Musical score for a single melodic line in treble clef, spanning measures 25 to 47. The key signature has one sharp (F#). The score includes measure numbers 25, 27, 30, 34, 37, 41, 44, and 47. Performance markings include '1,06'', '1,13'', '1,19'', and '1,30'.

50 1,32'

54 1,42'

58 1,49'

61

64 1,58' 2,02'

68 2,05'

72

76

The image shows a musical score for a single melodic line, likely for a violin or flute, spanning measures 50 to 76. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into eight systems, each starting with a measure number. Measure 50 is marked with a time signature of 1,32'. Measures 54, 58, 64, 68, and 72 are marked with time signatures: 1,42', 1,49', 1,58', 2,02', and 2,05' respectively. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and naturals). The piece concludes with a double bar line at the end of measure 76.

## Κεφάλαιο 3ο

### 3.1. «Τα ξύλα»

Η πρώτη καταγραφή του σκοπού σε βυζαντινό σύστημα σημειογραφίας, έρχεται από τον Κωνσταντίνο Ψάχο στη συλλογή *Asias Lyra* το 1908<sup>49</sup>. Ηχογραφήθηκε από τον Οθωμανό μουσικό και συνθέτη Cemil Bey με την ονομασία «*Çeçen Kızı*». Ο σκοπός ταξίδεψε από τα παράλια της Μικράς Ασίας μέχρι την Αγιάσο της Λέσβου αλλά και μέχρι την Πρέβεζα όπως συναντάμε μια παραλλαγή του κομματιού με το όνομα «Πλεύρα».

«Τα ξύλα» είναι ένα κομμάτι που το συναντάμε στην περιοχή της Λέσβου. Χορεύεται σε ρυθμό Συρτό και είναι συνηθισμένο από το άκουσμα των φουστανών πνευστών του νησιού αλλά και από τη ζυγιά σαντουροβιόλι. Σύμφωνα με την προφορική παράδοση το 1878 κατά τη δημιουργία του ελαιοτριβείου στην Αγιάσο, οι εργάτες τραγουδούσαν τη σύνθεση κατά τη μεταφορά των ξύλων.

Στην προσπάθεια συντονισμού κατά τη μεταφορά των κορμών τραγουδούσαν αυτόν το σκοπό και έτσι του δόθηκε ονομασία «τα ξύλα». «Σύμφωνα με τις μαρτυρίες του Χαριλάου και του Σταύρου Ροδανού, προπολεμικά στην Αγιάσο αυτόν τον σκοπό τον έλεγαν και «Κιούρτικο», δηλαδή «Κουρδικό». (Κιούρντ: Κούρδος στα τούρκικα). Παιζόταν στο δρόμο ως εμβατήριο, λίγο πιο αργά από το μάρς, και σπανίως ως καθιστικό. Είχε «αέρα» ηρωικό και μεγαλοπρεπή και δεν χορευόταν. Στις αρχές του αιώνα, παιζόταν μία φορά το χρόνο, όταν εόρταζε η τουρκική αστυνομία, και οι τούρκοι έβγαιναν και κερνούσαν. (Διονυσόπουλος, Γιωργούδης, 2004, σ. 94)

Αν και δεν υπάρχουν αναφορές για τη σύνδεση του μάρς αυτού με τον οθωμανικό στρατό, σύμφωνα με τις παραπάνω μαρτυρίες φαίνεται η επιρροή της τοπικής μουσικής από αυτόν. Αυτό το διαπιστώνουμε εκτός από το κοινό οργανολόγιο και από τα κοινά εμβατήρια.

---

<sup>49</sup> Περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την σύνθεση «*Çeçen Kızı*» βλ. (Andrikos, 2019)

### 3.2. «Τα ξύλα» στο Σαντούρι

#### Ανάλυση καταγραφής

Σημαντικές εκτελέσεις στο σαντούρι είναι του Γιάννη Σουσαμλή, Παντελή Παντελέλη αλλά και του Μεγακλή Βερβέρη. Η ηχογράφιση που επιλέχτηκε για να γίνει η ανάλυση, προέρχεται από την κασέτα «Τα Μυτιληνιά μας Νο2». Η ορχήστρα του Ν. Καλαϊτζή «Λεσβιακό Παραδοσιακό συγκρότημα» αποτελείται από τον ίδιο στο σαντούρι, τον Τάσο Κουλούρη στο βιολί και τον Χρήστο Παπανικολάου στην κιθάρα. Στην καταγραφή της ηχογράφησης υπάρχει μόνο η μελωδία που παίζει το σαντούρι καθώς η μελωδική πορεία στο παίξιμο του βιολιού έχει διαφορές.

#### Ρυθμός

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το ρυθμικό κομμάτι του παιξίματος του Ν. Καλαϊτζή. Σε ηχογραφήσεις άλλων σαντουριέρηδων του νησιού, ο ρυθμός είναι βασισμένος στο ρυθμικό μοτίβο του μπάλου. Στην ηχογράφιση αυτή παίρνοντας σαν αναφορά την κιθάρα συναντάμε το ρυθμικό μοτίβο του συρτού.



Παρά τη ρυθμική συνοδεία της κιθάρας, η αίσθηση του ρυθμού στο παίξιμο του σαντουριού είναι ρυθμός μπάλος. Στο παρακάτω μέτρο θα δούμε ένα παράδειγμα όπου ο Ν. Καλαϊτζής στις καταλήξεις κάποιων φράσεων παίζει μπάλο.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρο: 15)*

Σε ρυθμό μπάλο επίσης συναντάμε και την εκτέλεση του Γιάννη Σουσαμλή «Κακούργου»<sup>50</sup>, του Παντελή Παντελέλη αλλά και του Μεγακλή Βερβέρη «Τουρκογιάννη». Στον παρακάτω πίνακα 1. παρατηρούμε μεγάλη διαφορά στην ταχύτητα που αποδίδει ο κάθε μουσικός το κομμάτι.

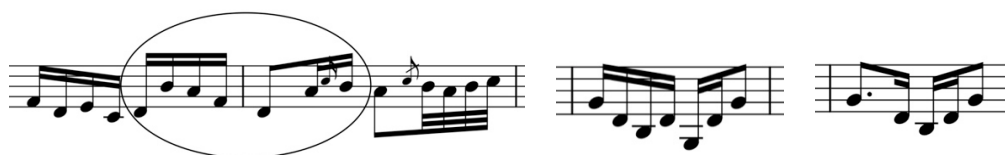
### Πίνακας 1

*Ταχύτητα (Tempo) των αναφερόμενων σαντουριέρηδων στη σύνθεση «Τα ζύλα».*

Μ. Βερβέρης	Tempo 74
Ν. Καλαϊτζής	Tempo 75
Π. Παντελέλης	Tempo 83
Γ. Σουσαμλής	Tempo 85

### Εναρμόνιση

Ο Ν. Καλαϊτζής έχει μόνο μελωδικό ρόλο και αφήνει το κομμάτι της εναρμόνισης στην κιθάρα. Χρωματίζει φυσικά τη μελωδία του με αρμονικές αναλύσεις όπως θα δούμε και παρακάτω. Σε μερικά σημεία συναντάμε αρμονικές αναλύσεις συγχορδιών στη βαθμίδα όπου κάνει στάση. Στα αποσπάσματα που ακολουθούν θα δούμε μερικά παραδείγματα από τις αναλύσεις του Ν. Καλαϊτζή.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρο: 19-20, 29, 72)*

<sup>50</sup> Εκτέλεση από το προσωπικό αρχείο του μουσικού.

[https://www.youtube.com/watch?v=f1\\_wVM416pU](https://www.youtube.com/watch?v=f1_wVM416pU)

## Διαποίκιση της μελωδίας

Ακούγοντας το πώς εμπλουτίζει ο μουσικός την ηχογράφιση θα μπορούσαμε να πούμε ότι η λεπτομερής ανάλυσή της είναι από μόνης της ένα μεγάλο θέμα προς περαιτέρω διασάφηση. Για τον λόγο αυτό επιλέχθηκαν κάποια διαποικιλματικά μοτίβα τα οποία θεωρήθηκαν περισσότερο σημαντικά για τη σύγκριση με την ηχογράφιση του βιολιού. Το «στολίδι» αποτζιατούρα θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι το περισσότερο συχνά επαναλαμβανόμενο ποίκιλμα. Σύμφωνα με το άρθρο του Αντ. Βερβέρη και Στ. Φευγαλά: «Ένα στολίδι στο οποίο οι σαντουριέρηδες της Λέσβου δείχνουν ιδιαίτερη προτίμηση και που εμφανίζεται σε διάφορες παραλλαγές είναι η αποτζιατούρα. [...] Επειδή, ο κύριος φθόγγος ηχεί στο ισχυρό μέρος του παλμού, η αποτζιατούρα ουσιαστικά «παίρνει» χρόνο από την προηγούμενη νότα.» (Βερβέρης, Φευγαλάς, 2021, σ.8)

Στο παρακάτω παράδειγμα θα δούμε πως πριν τον κύριο φθόγγο ηχεί μια χαμηλότερη σε δυναμική νότα, η οποία συνήθως βρίσκεται σε απόσταση τόνου και ημιτονίου. Φυσικά υπάρχουν και φράσεις όπου η αποτζιατούρα προηγείται του κυρίου φθόγγου.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρο: 13)*

Συχνό είναι το φαινόμενο των σταυρωτών νοτών σε φράσεις όπου η μελωδία ακολουθεί με τη σειρά τις νότες της κλίμακας με ανοδικό ή καθοδικό χαρακτήρα. Βλέποντας τη ροή της ηχογράφησης ο μουσικός στην ανάγκη του να γεμίσει τη μελωδία με νότες χρησιμοποιεί συχνά το σταύρωμα νοτών στη μελωδία. Θα δούμε στο παρακάτω παράδειγμα πως μετά από κάθε φθόγγο επαναλαμβάνει και τον προηγούμενο.





*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρα:23-24)*

Η σημειογραφία που έχει χρησιμοποιηθεί είναι αυτή της αποτζιατούρας λόγω της χαμηλότερης δυναμικής που έχει ο δευτερεύων φθόγγος. Θα μπορούσαμε δηλαδή να το συμβολίσουμε γράφοντας όλους τους φθόγγους σε ίσες χρονικές αξίες όπως το παρακάτω πρώτο μέτρο.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρα:21-22)*

Ένα «στολίδι» που συναντάμε συχνά στο κομμάτι είναι η τρίλια. Με αυτόν τον τρόπο ο μουσικός προσπαθεί να δώσει διάρκεια σε μια νότα όπου κάνει στάση η μελωδία. Είδαμε και παραπάνω πως για τον λόγο της διάρκειας σε μια βαθμίδα γινόταν και η αρμονική ανάλυση.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρο:49)*

Χαρακτηριστικό «στολίδι» στο παίξιμο του Ν. Καλαϊτζή είναι και η προσθήκη ενός επιπλέον φθόγγου εμπλουτίζοντας έτσι τη φράση. Την τεχνική αυτή της παραλλαγής θα μπορούσαμε να την εντάξουμε στην κατηγορία μελίσματα. Οι νέες νότες που προκύπτουν για τον εμπλουτισμό της φράσης, είναι αποτέλεσμα ρυθμικο-μελωδικής ανάπτυξης ενός ή παραπάνω κυρίων φθόγγων. Στο παράδειγμα που ακολουθεί θα δούμε πώς είναι αρχικά η φράση και πώς παραλλάσσει την ίδια μελωδία στο επόμενο μέτρο.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρα: 83-84)*

Το παρακάτω ρυθμικό σχήμα, χαρακτηριστικό της Λεσβιακής μουσικής παράδοσης, χρησιμοποιείται σε πολλές φράσεις της ηχογράφησης. Θα μπορούσε να πει κανείς πως αυτό το σχήμα εδραιώθηκε στο υφολογικό πλαίσιο της μουσικής του νησιού από τον ήχο των χάλκινων πνευστών «φουσερών». Όπως θα δούμε και παρακάτω η παρεστιγμένη αξία στην αρχή του μέτρου δίνει μια αίσθηση καθυστέρησης στην πρώτη νότα της φράσης.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρα: 76-77)*

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρακάτω διαποίκιση καθώς την συναντάμε μια φορά μέσα στην ηχογράφηση. Ο μουσικός ξεκινάει με παρεστιγμένη νότα (κλέβοντας) χρονική αξία από την επόμενη όπως είδαμε και παραπάνω. Η περίπτωση αυτή επαναλαμβάνεται ανά ένα φθόγγο όπως βλέπουμε και στο παράδειγμα που ακολουθεί. Αυτό κάνει την μελωδία να έχει έναν στακάτο ρυθμικό χαρακτήρα.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρα: 85-86)*

# Τα ξύλα

Σαντούρι

♩ = 80

Αυτοσχεδιασμός Σαντούρι

1

9

14

19

23

28

33

37

42

47

2



103



Musical staff 103: Treble clef, key signature of one flat (B-flat). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes.

107



Musical staff 107: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes.

111



Musical staff 111: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes.

116



Musical staff 116: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes.

121



Musical staff 121: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes.

125



Musical staff 125: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes.

130



Musical staff 130: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The word "rallentando" is written above the staff towards the end of the line.

### 3.3. «Τα ξύλα» στο βιολί

#### Ανάλυση καταγραφής

Η ηχογράφηση με την οποία θα ασχοληθούμε προέρχεται από τον δίσκο «Καλαϊτζής, 1990». Άλλα όργανα που συνοδεύουν το βιολί στη συγκεκριμένη ηχογράφηση είναι το σαντούρι και το τουμπερλέκι. Γνωστές ηχογραφήσεις επίσης με βιολί από το νησί είναι του Χαρίλαου Ρόδανου, του Γιάννη Βερβέρη «Τουρκογιάννη» και του Τάσου Κουλούρη.

#### **Ρυθμός**

Λαμβάνοντας υπόψη το κρουστό όργανο, το ρυθμικό μοτίβο είναι το συρτό όπως και στην ηχογράφηση του βιολιού. Σε ρυθμό συρτό συναντάμε και τις ηχογραφήσεις του Χ. Ρόδανου και του Τάσου Κουλούρη. Αντιθέτως, ο Γ. Βερβέρης παίζει το κομμάτι σε ρυθμό μπάλο.

#### **Πίνακας 2**

*Ταχύτητα (Tempo) από τους αναφερόμενους βιολάτορες στη σύνθεση «Τα ξύλα».*

Γ. Βερβέρης	Tempo 74
Ν. Καλαϊτζής	Tempo 80
Χ. Ρόδανος	Tempo 86

Σύμφωνα με τον παραπάνω πίνακα 2, ο Ν. Καλαϊτζής παίζει με σχετικά γρήγορο tempo. Από την άλλη ο Γ. Βερβέρης παίζει έναν πολύ αργό μπάλο και ο Χ. Ρόδανος έναν αρκετά γρήγορο συρτό.

#### **Εναρμόνιση**

Στην ηχογράφηση αυτή δε θα μπορούσαμε να πούμε κάτι για τον ρόλο του βιολιού στο κομμάτι της εναρμόνισης. Τον ρόλο αυτό έχουν αναλάβει τα άλλα όργανα της ορχήστρας και το βιολί παίζει μονοφωνικά την μελωδία.

## Διαποίκιση της μελωδίας

Έχει ενδιαφέρον στη συγκεκριμένη ηχογράφηση ο διαποικιλματικός πλούτος που έχει στην τεχνική του ο μουσικός. Λαμβάνοντας υπόψη πως έχουμε να κάνουμε με μια σύνθεση που δύσκολα ξεφεύγει κανείς από την διαποίκιση του τοπικού ύφους, ο Ν. Καλαϊτζής την εμπλουτίζει με νέα ποικίματα που δεν συναντάμε από άλλους βιολάτορες της περιοχής.

Το ποίκιλμα της αποτζιατούρας χαρακτηριστικό στολίδι στο παίξιμο του Ν. Καλαϊτζή υπάρχει σε πολλά σημεία της μελωδίας. Παρακάτω βλέπουμε ένα παράδειγμα δύο μέτρων όπου η αποτζιατούρα ηχεί σε διάστημα τόνου μετά από τον κύριο φθόγγο.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρα: 3-4)*

Επίσης ένα ποίκιλμα το οποίο δε συναντήσαμε στο σαντούρι είναι το φαινόμενο της διπλής αποτζιατούρας. Όπως και στη μονή έτσι και στη διπλή δίνεται η αίσθηση από τον ήχο ενός νυκτού οργάνου. Είναι δηλαδή ένας τρόπος με το οποίο η διάρκεια του δοξαριού αποκτάει την ατάκα της πένας.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρο: 41)*

Στο παράδειγμα που ακολουθεί συναντάμε την τρίλια. Ο μουσικός αυτή τη φορά θέλει και πάλι να δώσει ένα στακάτο παίξιμο, όπως θα έκανε ένα νυκτό όργανο. Στα δύο μέτρα που ακολουθούν η τρίλια βρίσκεται στον φθόγγο (Λα) και εν συνεχεία στον φθόγγο (Φα).



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρα:19-20)*

Στα μέτρα 33 και 34 συναντάμε μια φράση με καθοδική πορεία της κλίμακας. Εδώ όπως και στο σαντούρι ο Ν. Καλαϊτζής παίζει τη φράση με σταυρωτούς φθόγγους. Έχει ενδιαφέρον να προσέξουμε ότι επιπλέον χρησιμοποιεί και αποτζιατούρες ανάμεσα σε φθόγγους.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρα:32-33-34)*

Περνώντας στο μέρος των μελισμάτων δεν θα μπορούσαμε να παραλείψουμε φυσικά τον εμπλουτισμό της μελωδίας με επιπλέον νότες, κάτι που το συναντάμε πολλές φορές στην ηχογράφιση. Όπως θα δούμε στα δύο παρακάτω παραδείγματα ο Ν. Καλαϊτζής δίνει το δικό του ύφος και χρώμα σε πολλές φράσεις της μελωδίας. Όπως είδαμε και σε παραπάνω φράσεις, οι κύριοι φθόγγοι μικραίνουν ρυθμικά και νέοι φθόγγοι μπαίνουν ανάμεσα τους.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρα:17)*

Ο τρόπος με τον οποίο ο μουσικός στολίζει την τελευταία φράση της σύνθεσης ξεφεύγει από το ύφος του τοπικού ιδιώματος. Η εκδοχή αυτής της απόδοσης ανήκει στο προσωπικό ύφος του Ν. Καλαϊτζή καθώς δεν την συναντάμε από άλλον μουσικό της Λέσβου. Η παραλλαγή της μελωδίας γίνεται με μονές και διπλές αποτζιατούρες.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρα:83-84)*



Τέλος συναντάμε και πάλι το ποίκιλμα με την παρεστιγμένη αξία στην αρχή της φράσης που είδαμε και στο σαντούρι. Δεν θα ήταν φυσικό να μη συμπεριληφθεί αυτό το μέλισμα και έτσι να δοθεί το χρώμα από το Λεσβιακό μουσικό ύφος.



*Νίκος Καλαϊτζής (μέτρο:55)*

# Τα Ξύλα

## Βιολί

$\text{♩} = 80$

7

11

17

22

27

32 Σαντούρι

37 Βιολί

42

48

2



### 3.4. Πίνακες ποικιλμάτων – Μελισμάτων

#### Αυτοσχεδιασμός

	Αποτζια- τούρα	Διπλή Αποτζιατούρα «Μορτάντ»	Τρίλια	Glissando	Επαναλαμβα- νόμενος φθόγγος «Ισοκράτης»	Φράση βηματικού χαρακτήρα	Συνη- χήσεις
<b>Βιολί</b>	√	√	√	√	√	√	√
<b>Μπουζούκι</b>	√	-	√	√	√	√	√
<b>Σαντούρι</b>	√	√	√	-	√	√	√

#### Σύνθεση «Τα ξύλα»

	Αποτζιατούρα	Διπλή Αποτζιατούρα «Μορτάντ»	Τρίλια	Εμπλουτισμός της μελωδίας	Παρεστιγμένη πρώτη νότα	Φράση βηματικού χαρακτήρα
<b>Σαντούρι</b>	√	-	√	√	√	√
<b>Βιολί</b>	√	√	√	√	√	√

### 3.5. Διαφορές μεταξύ των οργάνων

Αρχικά θα πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι η ανάλυσή μας έχει να κάνει με τρία όργανα με έναν διαφορετικό τεχνικό αλλά και ηχοχρωματικό χαρακτήρα. Θα ήταν λοιπόν αρκετά δύσκολο να συγκριθεί ένα όργανο το οποίο παίζεται με δοξάρι, ένα με πένα και ένα με μπαγκέτες. Ο λόγος δυσκολίας αφορά το τεχνικό κομμάτι καθώς το κάθε όργανο έχει την δική του τεχνική. Θα ήταν ευκολότερο φυσικά αν η σύγκριση γινόταν ανάμεσα σε όργανα που παίζονταν μόνο με πένα όπως για παράδειγμα ένα μπουζούκι, μια κιθάρα και ένα ούτι.

Η σύγκριση θα ξεκινήσει από το τροπικό κομμάτι της έρευνας απ' όπου προκύπτουν και τα λιγότερα συμπεράσματα. Αρχικά, μπορούμε να αντιληφθούμε ότι η μεγαλύτερη διαφορά ανάμεσα σε αυτά τα όργανα είναι ο διαχωρισμός σε συγκερασμένα η μη συγκερασμένα. Το μπουζούκι και το σαντούρι είναι δύο συγκερασμένα όργανα σε αντίθεση με το βιολί. Η βασική διαφορά που υπάρχει μεταξύ αυτών των δύο κατηγοριών είναι η απόδοση μικροδιαστημάτων τα οποία ονομάζονται κόμματα. Ακούγοντας την ηχογράφιση του βιολιού θα προσέξουμε πως πολλές φορές οι φθόγγοι είναι λίγο χαμηλότεροι και ψηλότεροι από την απόλυτα κουρδισμένη νότα. Από αυτό το χαρακτηριστικό μπορούμε να καταλάβουμε και την επιρροή του μουσικού από μουσικά ιδιώματα, όπως το «ala turca» παίξιμο. Και στο μπουζούκι με glissando αλλά και στο σαντούρι με χρωματικές φράσεις προσπαθεί να προσεγγίσει έναν τύπο μη συγκερασμένου ακούσματος. Αντίστοιχα και στο βιολί παίζει συχνά με αναλύσεις συγχορδιών κάτι το οποίο παραπέμπει σε δυτικότροπο άκουσμα.

Τα τεχνικά χαρακτηριστικά στα οποία περιλαμβάνονται κυρίως η διαποίκιση και τα μελίσματα θα είναι ο βασικός πυλώνας των συμπερασμάτων. Σε αυτή την περίπτωση θα πρέπει να στρέψουμε τη προσοχή μας στην τεχνική ευχέρεια του κάθε οργάνου ξεχωριστά. Θα δούμε λοιπόν πως κάθε όργανο δεν μπορεί να αποδώσει τουλάχιστον μια από τις περιπτώσεις «στολιδιών» που συναντήσαμε. Αυτό είναι απολύτως φυσιολογικό καθώς προκύπτουν δυσκολίες από τα τεχνικά χαρακτηριστικά του κάθε οργάνου.

Αρχικά θα πάρουμε σαν βασικό και χαρακτηριστικό παράδειγμα το glissando και θα παρατηρήσουμε ότι το συναντάμε μόνο στο βιολί και το μπουζούκι. Αυτό είναι φυσιολογικό καθώς το σαντούρι δεν μπορεί να αποδώσει το ποίκιλμα αυτό λόγω της τεχνικής δυσκολίας. Για να αποδώσει ο μουσικός ένα glissando θα πρέπει να μεταβεί από τη μια νότα στην άλλη με διαρκή ήχο, ο οποίος επιτυγχάνεται με το σύρσιμο του δαχτύλου. Από την άλλη το χτύπημα της κάθε χορδής στο σαντούρι αποδίδει μια και μόνο νότα. Για αυτό το λόγο κάτι τέτοιο δεν θα μπορούσε λοιπόν να είναι εφικτό σε ένα τέτοιο όργανο κρουστού τύπου.

Αν δούμε τους αυτοσχεδιασμούς σαν ολοκληρωμένες συνθέσεις θα παρατηρήσουμε τη διαφορά στο ηχόχρωμα από όργανο σε όργανο. Το κάθε όργανο δίνει μεγαλύτερη έμφαση σε ένα με δύο στολίδια από όλα αυτά, τα οποία επαναλαμβάνονται σε κάθε φράση. Στην περίπτωση αυτή δεν έχουμε να κάνουμε με τεχνικά ζητήματα αλλά υφολογικά.

Ξεκινώντας από το παίξιμο του μουσικού στο βιολί, θα προσέξουμε πως έχει ένα ιδιαίτερα ρευστό χαρακτήρα με έμφαση στη διάρκεια. Ο αυτοσχεδιασμός είναι αργός με μεγάλης διάρκειας νότες και πολλά glissando και vibrato. Η βασική διαφορά με τα άλλα όργανα είναι τα μεγάλης έκτασης glissando.

Ο αυτοσχεδιασμός στο μπουζούκι έχει ένα σχετικά γρηγορότερο tempo σε σχέση με το βιολί. Το βασικό στοιχείο που δίνει έμφαση είναι οι συνεχόμενες αποτζιατούρες και ειδικά σε μεγαλύτερα διαστήματα όπως το διάστημα τρίτης. Το παίξιμο είναι γρήγορο, στακάτο και χωρίς μεγάλες παύσεις. Η στάση της μελωδίας γίνεται με συνεχόμενη επανάληψη κάποιου φθόγγου όπου κάνει στάση.

Το σαντούρι έχει το γρηγορότερο tempo σε σχέση με τα άλλα όργανα. Ο αυτοσχεδιασμός έχει πολύ πυκνό φρασεολόγιο με συνεχόμενες τρίλιες ανάμεσα στις νότες. Χαρακτηριστικό είναι οι γρήγορες εναλλαγές και επεκτάσεις στα τονικά ύψη. Το παίξιμο αυτό δημιουργεί και τις φράσεις βηματικού χαρακτήρα που είναι ένα επίσης σημαντικό χαρακτηριστικό.

Μια ακόμα διαφορά σύμφωνα με τα παραπάνω στοιχεία είναι η μουσική παράδοση στην οποία παραπέμπει ο κάθε αυτοσχεδιασμός. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το ταξίμι του σαντουριού έχει διαφορετικό ηχόχρωμα και χαρακτήρα από τα άλλα δύο. Αν οι δύο αυτοί αυτοσχεδιασμοί προσεγγίζουν ένα «ala turca» ύφος, ανατολίτικου δηλαδή χαρακτήρα, οι γρήγορες και πυκνές νότες του σαντουριού μας παραπέμπουν σε ένα «balkan» χρώμα και στο άκουσμα του τσέμπαλου.

Ακόμα αν θέσουμε αυτούς τους αυτοσχεδιασμούς στο πλαίσιο ενός γλεντιού, θα ήταν φυσικό να ακολουθήσει κάποιο κομμάτι. Ο κάθε αυτοσχεδιασμός μας κάνει να φανταζόμαστε τι περίπου θα ακολουθήσει. Ο διπλόχορδος αυτοσχεδιασμός στο βιολί μας προετοιμάζει ότι θα ακολουθήσει «ala turka» τσιφτετέλι. Αντιθέτως, μετά από τον αυτοσχεδιασμό του σαντουριού θα περιμέναμε ένα μυτιληνιό σκοπό ή ακόμα και μια ρουμάνικη longa<sup>51</sup>. Ο αυτοσχεδιασμός του μπουζουκιού μας κάνει να φανταζόμαστε πως θα εισαχθεί ένα λαϊκό ζεμπέκικο της σύγχρονης εποχής της δεκαετίας του '90.

Θα μπορούσαμε να πούμε λοιπόν πως οι διαφορές ανάμεσα στους τρεις αυτοσχεδιασμούς είναι αρκετές. Φυσικά δεν είναι τόσο εμφανείς ώστε να διαφοροποιούν τους αυτοσχεδιασμούς μεταξύ τους.

---

<sup>51</sup> Γρήγορος οργανικός σκοπός σε ρυθμό 2/4.

Επίσης μια από τις βασικότερες διαφορές ανάμεσα στα τρία όργανα είναι οι φυσικές δυνατότητες του κάθε οργάνου. Ξεκινώντας με το βιολί θα δούμε ότι έχουμε ένα όργανο που μπορεί να αποδώσει μόνο τη μελωδία. Δε θα μπορούσε δηλαδή, σε ένα γλέντι να παίζει μόνο του χωρίς τη συνοδεία αρμονικού ή ρυθμικού οργάνου. Αυτός είναι και ο λόγος που στα γλέντια το συναντάμε με την συνοδεία σαντουριού, λαούτου ή κιθάρας. Το μπουζούκι επίσης είναι ένα όργανο το οποίο ενώ μπορεί να συνοδεύσει σαν αρμονικό όργανο αυτό δεν είναι εφικτό όταν παίζει την βασική μελωδία. Άρα και το μπουζούκι χρειάζεται συνοδεία από κάποιο αρμονικό όργανο. Το σαντούρι είναι ένα ευνοημένο όργανο το οποίο μπορεί ταυτόχρονα να συνοδεύσει τη βασική μελωδία με αρμονικές αναλύσεις. Επίσης, λόγω της κρούσης με της μπαγκέτες ενσωματώνει και τη ρυθμική απόδοση. Άρα έχουμε να κάνουμε με ένα αυτοτελές όργανο το οποίο θα μπορούσε να σταθεί αυτόνομο σε ένα γλέντι και να συνοδεύσει την φωνή.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι οι διαφορές ανάμεσα στα τρία όργανα είναι πολλές. Έχουμε τρία όργανα από διαφορετικές οργανολογικές οικογένειες και με διαφορετική τεχνική. Ακόμα, θα πρέπει να λάβουμε υπόψιν πως το κάθε όργανο από τα παραπάνω προέρχεται από διαφορετικές μουσικές παραδόσεις. Το κάθε όργανο επίσης έπαιξε διαφορετικό ρόλο στην ελληνική λαϊκή μουσική. Είναι εντυπωσιακό λοιπόν το πώς ο Ν. Καλαϊτζής έχει καταφέρει να προσπερνάει αυτές τις διαφορές αυτές και να φέρνει πολύ κοντά αυτά τα τρία όργανα.

### **3.6. Κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ των οργάνων**

Για την κατανόηση των κοινών χαρακτηριστικών στην τεχνική που χρησιμοποιεί ο μουσικός σε αυτά τα τρία όργανα θα πρέπει επίσης να στραφούμε προς το κομμάτι της διαποίκισης. Παρατηρώντας τους δύο παραπάνω πίνακες θα καταλήξουμε στο συμπέρασμα πως σε κάθε όργανο, η διαποίκιση και τα μελίσματα, που χρησιμοποιεί ο Ν. Καλαϊτζής έχουν μια κοινή λογική. Χρησιμοποιεί δηλαδή σχεδόν τον ίδιο τρόπο για να στολίσει τη μελωδική του γραμμή με όποιο όργανο και αν το κάνει. Σε άλλα όργανα περισσότερο και σε άλλα λιγότερο υπάρχουν τα ίδια ποικίματα. Επίσης, βλέποντας την απόδοση στη σύνθεση «Τα ξύλα», η εκτέλεση του κομματιού έχει το ίδιο ύφος και χρώμα και στα δύο όργανα.

Ένα ακόμα κοινό χαρακτηριστικό είναι η χρήση μεγάλης έκτασης σε όλα τα όργανα. Ο μουσικός εκμεταλλεύεται την έκταση του κάθε οργάνου και δεν παραμένει

σε μια μόνο συχνοτική περιοχή. Συνήθως με την ανάλυση κάποιας συγχορδίας επεκτείνεται σε δύο τουλάχιστον οκτάβες σε κάθε όργανο. Αν και είναι ένα κύριο χαρακτηριστικό του σαντουριού βλέπουμε να το εφαρμόζει και στα υπόλοιπα όργανα, ικανότητα που δείχνει την τεχνική ευελιξία του μουσικού επάνω στα τρία όργανα και την άνεση να εναρμονίζει την βασική μελωδία.

Μια διαπίστωση κοινού σημείου είναι πως δεν υπάρχει το tremolo σε κανέναν από τους τρεις αυτοσχεδιασμούς. Φαίνεται πως σε πολλές περιπτώσεις γίνεται αντικατάσταση αυτού με τη τρίλια. Ο Α. Βερβέρης και ο Σ. Φευγαλάς (Βερβέρης, Φευγαλάς, 2021) αναφέρουν: «Μελετώντας τα στολίδια στα οποία δείχνουν προτίμηση οι Λέσβιοι σαντουριέρηδες, αξίζει να σημειωθεί η πολύ σπάνια χρήση της τεχνικής του tremolo. Αντ' αυτού, για τη δημιουργία «αισθήματος διάρκειας» για φθόγγους μεγάλης χρονικής αξίας, ο εκτελεστής αναλύει ρυθμικά τον φθόγγο αυτό σε φθόγγους μικρότερης διάρκειας». (Βερβέρης & Φευγαλάς, 2021 σ.9)

Η τοποθέτηση αυτή μπορεί να μας οδηγήσει σε πολλά συμπεράσματα. Αναλύοντας μια αξία σε μικρότερης διάρκειας φθόγγους δημιουργείται μια καλύτερη αίσθηση του ρυθμού. Έτσι το όργανο εκτός από μελωδικό γίνεται και ρυθμικό. Στην περίπτωση του σαντουριού φυσικά γίνεται και αρμονικό. Έτσι με ένα όργανο έχουμε μελωδία, αρμονία αλλά και ρυθμό. Αυτός ήταν ο σημαντικότερος λόγος που ένας μουσικός διαιρούσε την μελωδία του σε μικρότερες αξίες.

Ακόμα θα δούμε πώς με τον τρόπο του ο μουσικός προσπαθεί να μιμηθεί στοιχεία από το ένα όργανο στο άλλο. Με το glissando προσπαθεί να πετύχει την διάρκεια που έχει το βιολί. Σε πολλά σημεία του αυτοσχεδιασμού που κάνει στο μπουζούκι ο μουσικός χρησιμοποιεί για τη μεταβίβαση από τον έναν φθόγγο στον άλλον glissando. Μ' αυτό τον τρόπο καταφέρνει να δημιουργεί διάρκεια σε ένα στακάτο όργανο όπως είναι το μπουζούκι. Στο σαντούρι αν και δεν είναι εφικτό θα λέγαμε ότι προσπαθεί να πετύχει κάτι τέτοιο με γρήγορες και χρωματικές φράσεις. Από την άλλη με τις αποτζιατούρες επιχειρεί να αποδώσει την κοφτή και στακάτη νότα της πένας. Και στα τρία όργανα χρησιμοποιεί την αποτζιατούρα η οποία όπως είπαμε είναι το βασικό κοινό σημείο των οργάνων αυτών.

Θα μπορούσαμε να πούμε πως ένα ακόμα κοινό σημείο ανάμεσα στα τρία αυτά όργανα και κυρίως στο βιολί με το μπουζούκι, είναι η αίσθηση της έλξης. Πολλές φορές ο μουσικός με την τεχνική του δίνει την αίσθηση της έλξης που θα υπήρχε σε ένα μη συγκερασμένο όργανο όπως το βιολί. Επίσης, μπορούμε να πούμε



ότι αυτό συμβαίνει και με το φαινόμενο της διατονικής συμπεριφοράς. Ο Ε. Βούλγαρης αναφέρει: «Πολλές φορές, όργανα συγκερασμένα, με χρήση μόνο τόνων και ημιτονίων, αποδίδουν την πρωτότυπη φράση αφήνοντας την εντύπωση έλλξεων ή διαστημάτων μικρότερων του τόνου και του ημιτονίου. Η μίμηση του ακούσματος των ηχογραφήσεων μπορεί να οδηγήσει σε κατάλληλη απόδοση, που ξεπερνά τους περιορισμούς του συγκερασμού.» (Βούλγαρης, Βανταράκης, 2006, σ.59)

Αν και τα κοινά σημεία είναι λιγότερα σε σχέση με τις διαφορές, θα μπορούσε να προσπεράσει κανείς ακούγοντας τον Ν. Καλαϊτζή να παίζει στην σειρά αυτά τα όργανα. Η ευελιξία στην αλλαγή από όργανο σε όργανο και το μπόλιασμα της τεχνικής του στο κάθε ένα ξεχωριστά θα έλεγε κανείς πως τα φέρνει πολύ κοντά. Ο Ν. Καλαϊτζής παίρνει στοιχεία από το δοξάρι και τα εφαρμόζει στην πένα και στις μπαγκέτες και αντιστρόφως.

### **3.7. Σύγκριση με άλλους μουσικούς της Λέσβου**

Ο Ν. Καλαϊτζής δεν θα μπορούσε να συγκριθεί εύκολα με μουσικούς του νησιού, καθώς θα μπορούσαμε να πούμε πως είχε ένα δικό του προσωπικό στυλ το οποίο ξεχώριζε στον ήχο του. Η ανησυχία του για τη μουσική τον έκανε καινοτόμο τόσο υφολογικά όσο και σε τεχνικά θέματα των οργάνων.

Ο Ν. Καλαϊτζής θα μπορούσε να αποτελέσει μια ξεχωριστή κατηγορία σε σχέση με το παίξιμο του και το άκουσμα του βιολιού της Λέσβου. Περνώντας σε ένα υπερτοπικό επίπεδο δημιουργεί ένα νέο άκουσμα στο Λεσβιακό ρεπερτόριο. Η διαφορά με τους άλλους μουσικούς του νησιού μπορούσε να γίνει εύκολα αντιληπτή. Θα μπορούσαμε να πούμε πως το προσωπικό του ύφος προέκυψε από ένα συνονθύλευμα ακουσμάτων στα οποία εμπλέκεται το Λεσβιακό, το «ala turka» αλλά και το στεριανό δημοτικό ιδίωμα. Ο ήχος του δηλαδή προσεγγίζει τον ήχο του Δ. Σέμπση αλλά και του Γ. Κόρου οι οποίοι προέρχονται από διαφορετικές μουσικές παραδόσεις και διαφορετική εποχή. Σχετικά μου τους βιολάτορες της Λέσβου ο μόνος που θα μπορούσαμε να πούμε ότι ήταν υφολογικά κοντά στο παίξιμο του Ν. Καλαϊτζή είναι ο Μιχάλης Βερβέρης «Τουρκογιάννης». Αυτό γίνεται φανερό και σε ηχογράφιση του συγκροτήματος Βερβέρη όπου ο Μ. Βερβέρης κάνει διπλόχορδο ταξίμι κάτι το οποίο δεν συνηθιζόταν στη Λέσβο. Σε σύγκριση με έναν ακόμα σημαντικό βιολάτορα του νησιού, τον Χαρίλαο Ρόδανο συναντάμε δύο

διαφορετικούς κόσμους. Ο Χ. Ρόδανος απέδιδε το Λεσβιακό ρεπερτόριο με έναν δυτικότροπο χαρακτήρα. Άρα θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Ν. Καλαϊτζής εξέλιξε το Λεσβιακό υφολογικό πρότυπο και το απέδωσε με ένα προσωπικό χαρακτήρα διατηρώντας τα βασικά στοιχεία του Λεσβιακού ύφους.

Θα ήταν δύσκολη μια σύγκριση με μουσικούς της Λέσβου στο μπουζούκι διότι ο Ν. Καλαϊτζής ασχολήθηκε με το όργανο αυτό κατά την μετακόμισή του στη Χαλκίδα. Βέβαια είναι εμφανές ότι το παίξιμο του δεν προσεγγίζει το υφολογικό πλαίσιο του μπουζουκιού της εποχής αυτής. Δεν παραπέμπει ούτε σε ένα ρεμπέτικο αλλά ούτε και σε λαϊκό της εποχής. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το παίξιμο του είναι επηρεασμένο από μουσικές παραδόσεις της Ανατολής. Προσεγγίζει τεχνικές οργάνων τις οποίες συναντάμε στο μουσικό ιδίωμα της Ανατολής σε όργανα όπως το ούτι, ο ταμπουράς, το πολιτικό λαούτο. Δεν ήταν δύσκολο φυσικά για κάθε μουσικό που ζούσε στη Λέσβο να ακούσει, να μιμηθεί αλλά και να διδαχτεί τέτοια ιδιώματα λόγω της επικοινωνίας με τα απέναντι παράλια. Εκτός του ότι πολλοί μουσικοί πήγαιναν στη Σμύρνη για να διδαχτούν αυτή τη μουσική και εκτός της διάδοσης από τα μεταναστευτικά ρεύματα, υπήρχε και το ραδιόφωνο. Με την εμφάνιση του ραδιοφώνου στη Λέσβο οι ντόπιοι μουσικοί είχαν την δυνατότητα να ακούσουν νέες μουσικές. Το ραδιόφωνο μπορούσε να παίζει καθαρά τούρκικους σταθμούς καθώς το επέτρεπε η απόσταση του νησιού από τα παράλια της Τουρκίας. Επίσης, ένα ακόμα από τα μπουζούκια που θα μπορούσαμε να τον συγκρίνουμε στο αυτοσχεδιαστικό κομμάτι είναι ο Νίκος Παλαιολόγου, ο οποίος χρησιμοποιούσε μια τεχνική που παρέπεμπε σε σάζι.

Η σύγκριση με άλλους μουσικούς του νησιού αναφορικά με το σαντούρι θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα αυτούσιο θέμα έρευνας. Για τον λόγο αυτό και η σύγκριση θα γίνει σε σχέση με άλλους δύο σαντουριέρηδες, ο οποίοι επηρέασαν και εξέλιξαν την παράδοση της Λέσβου.

Αρχικά, μιλώντας για τον ήχο του σαντουριού θα προσέξουμε ένα παίξιμο με μικρό απόηχο αλλά και λαμπερό ηχητικά χαρακτήρα. Ο απόηχος που αφήνει το κάθε χτύπημα της χορδής είναι ένα χαρακτηριστικό του οργάνου. Ο Ν. Καλαϊτζής σε αντίθεση με τους άλλους μουσικούς έκοβε τον απόηχο με την χρήση τσόχας ανάμεσα στις χορδές.

Σε σύγκριση με τον μουσικό Γιώργο Χατζέλη ή «Βέφα» θα μπορούσαμε να βρούμε πολλά κοινά στοιχεία ανάμεσα στους δύο μουσικούς. Και οι δύο είχαν επαφή με νέο ρεπερτόριο και διατριβή σε αυτά με ταξίδια στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Με αυτόν τον τρόπο εξέλιξαν την τεχνική του σαντουριού που υπήρχε μέχρι τότε στη Λέσβο. Αν οι διαφορές τεχνικά είναι μεγάλες στους δύο μουσικούς θα μπορούσαμε να πούμε πως ο Γ. Χατζέλης είναι ένα από τα σαντούρια που επηρέασαν τον Ν. Καλαϊτζή. Ο Ιωάννης Σουσαμλής «Κακούργος» είναι ένας ακόμα μουσικός που αντιπροσώπευε τη μουσική του νησιού. Μαθητής του Γ. Χατζέλη αλλά με ένα δικό του προσωπικό ύφος. Η διαφορά με το παίξιμο του Ν. Καλαϊτζής είναι εμφανής. Ο Ι. Σουσαμλής επηρεασμένος από την τεχνική του τσιμπάλου υπηρετεί ένα γρήγορο και δεξιοτεχνικό παίξιμο. Σε αυτόν τον μουσικό συναντάμε και πολύ συχνά το ποίκιλμα του tremolo, κάτι που δεν συνήθιζαν όπως αναφέρθηκε και παραπάνω οι σαντουριέρηδες του νησιού. Το παίξιμο του είναι γρήγορο με πολλές νότες, αναλύσεις και με συνεχόμενη αρμονική αλλά και ρυθμική συνοδεία. Αυτά τα φαινόμενα δεν τα συναντάμε τόσο στο παίξιμο του Ν. Καλαϊτζή αλλά θα πρέπει να στραφούμε και στα πολλά κοινά σημεία ανάμεσα στους μουσικούς. Ακούγοντας και τους τρεις μουσικούς θα μπορούσαμε να πούμε παρά τις μεγάλες διαφορές μεταξύ του λόγω της τριβής με τη Λεσβιακή μουσική τα κοινά σημεία είναι το ίδιο πολλά.

## **Συμπεράσματα**

Χρησιμοποιώντας την τεχνική της κατάτμησης με ανάλυση και σύγκριση μικροδομικού επιπέδου, παρατηρούνται συμπεράσματα τεχνικού αλλά και μουσικολογικού ενδιαφέροντος σε κάθε όργανο ξεχωριστά. Αυτό θα μας οδηγήσει στα παρακάτω συμπεράσματα τα οποία διαφωτίζουν στο πώς ο μουσικός Ν. Καλαϊτζής «μπόλιαζε» την τεχνική του από το ένα όργανο στο άλλο.

Ο Ν. Καλαϊτζής μεγαλώνοντας μέσα σε ένα μουσικό οικογενειακό περιβάλλον ανέπτυξε σε μικρή ηλικία την ακουστική του ικανότητα. Μπορούσε δηλαδή να κατανοήσει το ρυθμικό μοτίβο αλλά και τη μελωδική πορεία των συνθέσεων. Αυτή την ικανότητα τη χρησιμοποίησε στη συνέχεια για την εκμάθηση των μουσικών οργάνων. Χωρίς δηλαδή τη σκέψη κάποιας τεχνικής και μόνο με τον ακουστικό παράγοντα έμαθε να παίζει βιολί. Φυσικά τα τεχνικά στοιχεία όπως το κράτημα του δοξαριού, η στάση του σώματος και ο χειρισμός του οργάνου προερχότανε από τον οπτικό παράγοντα. Μιμούμενος δηλαδή τους μουσικούς της οικογενείας του οποίους έβλεπε να παίζουν καθημερινά. Το θεωρητικό κομμάτι της μουσικής όπως λέει και ο ίδιος το έμαθε ακούγοντας να τον αδερφό του να κάνει

μάθημα σε άλλους. Επομένως, στο ερώτημα για το πώς μπορούσε να μάθει με τόσο μεγάλη ευκολία τα επόμενα όργανα απαντάει η παραπάνω διαπίστωση. Αφού δηλαδή κατανοούσε το τεχνικό μέρος του κάθε οργάνου στη συνέχεια μελετούσε το ρεπερτόριο που ήθελε να παίξει σε αυτό. Φυσικά, ήταν ένας μουσικός ο οποίος δεν σταμάτησε μέχρι και σε μεγάλη ηλικία να μελετάει και να εξελίσσεται. Αυτός ήταν και ο λόγος που όταν ξεκινούσε ένα νέο όργανο όπως το μπουζούκι μπορούσε με πολύωρη μελέτη να αποκτήσει άνεση σε αυτό.

Το σημαντικότερο κομμάτι της έρευνας στο οποίο θα πρέπει να δώσουμε περισσότερη σημασία είναι το μέρος των ποικιλιμάτων και μελισμάτων. Ο «στολισμός» της μελωδίας του Ν. Καλαϊτζή είναι το κλειδί για να κατανοήσουμε πράγματα για την δεξιοτεχνία του και τις επιρροές του.

Παρατηρώντας όλους τους αυτοσχεδιασμούς συνολικά θα διεξάγουμε το συμπέρασμα πως τα «στολίδια» που βάζει στη μελωδία έχουν μια κοινή λογική σε όλα τα όργανα. Ο μόνος λόγος για τον οποίο δε χρησιμοποιεί κάποιο από αυτά δικαιολογείται στον περιορισμό από τεχνικής πλευράς του ίδιου του οργάνου. Είδαμε και σε παραπάνω ανάλυση πως θα ήταν ακατόρθωτο ένα σαντούρι να κάνει glissando με διάρκεια στον ήχο. Έχοντας λοιπόν έναν κοινό κώδικα μπόλιαζε την τεχνική του από όργανο σε όργανο. Αυτά τα στοιχεία τα χρησιμοποιεί εκτός από τα ταξίμια του και σε συνθέσεις όπως είδαμε και στα ξύλα.

Βάζοντας τους αυτοσχεδιασμούς στη σειρά που είναι και στο δίσκο, θα διαπιστώσει κανείς πως ο κάθε αυτοσχεδιασμός δεν είναι αυτοτελής. Ακούγοντας τα όλα στη σειρά έχουμε μια ολοκληρωμένη μελωδική πορεία από έναν αυτοσχεδιασμό με τρία διαφορετικά όργανα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το κάθε όργανο αλλάζει τον χαρακτήρα του αυτοσχεδιασμού και δίνει έναν νέο ήχο. Ο συνολικός ήχος όμως των οργάνων παραπέμπει σε αυτοσχεδιασμούς της Ανατολικής λαϊκής παράδοσης παρόλο τον συγκερασμό του μπουζουκιού και του σαντουριού.

Ένα ακόμα ενδιαφέρον συμπέρασμα είναι το πέρασμα από ένα μη συγκερασμένο όργανο όπως το βιολί σε δύο συγκερασμένα όργανα και το αντίθετο. Ξεκινώντας από το βιολί θα προσέξουμε ότι υπάρχουν μέσα στο παίξιμο του χαρακτηριστικά από ένα συγκερασμένο όργανο. Αυτό το καταλαβαίνουμε κυρίως από τις αναλύσεις συγχορδιών και από τις διφωνίες που προκύπτουν. Αυτή είναι μια τεχνική που σπανίως τη συναντάμε στο παίξιμο παραδοσιακού βιολιστή. Επίσης, ένα ακόμα χαρακτηριστικό είναι οι μπάσο-γραμμές που υπάρχουν ανάμεσα στην κύρια μελωδία. Το ίδιο θα συναντήσουμε και στα συγκερασμένα όργανα όπου ο μουσικός

με glissando στο μπουζούκι και με αποτζιατούρες και στα δύο προσπαθεί να πετύχει το άκουσμα ενός μη συγκερασμένου οργάνου.

Οι επιρροές του μουσικού είναι φανερό ότι πηγάζουν από πολλά διαφορετικά ρεπερτόρια. Ο Ν. Καλαϊτζής παρά τη μεγάλη του επιρροή από τους ντόπιους μουσικούς φαίνεται να χρησιμοποιεί πολλά στοιχεία από τη μουσική που έφεραν μαζί τους οι πρόσφυγες. Δεν ήταν πολλοί οι μουσικοί της Λέσβου που πέραν του δυτικότροπου ύφους χρησιμοποίησαν και το «ala-turca» στην απόδοση της Λεσβιακής μουσικής παράδοσης. Φυσικά, φεύγοντας από το νησί και με τριβή σε νέες λαϊκές μουσικές ο Ν. Καλαϊτζής εξέλιξε και διαφοροποίησε το παίξιμο του, σε σχέση με τους μουσικούς της Λέσβου. Με αυτό τον τρόπο έφτιαξε ένα δικό προσωπικό ύφος που θα μπορούσε να πει κανείς ότι ξεχώριζε ο ηχοχρωματικός του χαρακτήρας.

Ελπίζω αυτή η έρευνα να είναι πηγή έμπνευσης για ερευνητές που θέλουν να ασχοληθούν με τη περίπτωση του μουσικού Ν. Καλαϊτζή «Μπινταγιάλα».

## Αυτοσχεδιασμός στο βιολί

A violin improvisation score in C major, 4/4 time, consisting of 30 measures. The score is written on a single staff in treble clef. It begins with a common time signature 'C'. The key signature has one sharp (F#). The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 6, 10, 14, 18, 21, 25, and 29 are indicated at the start of their respective lines. Time markers in minutes and seconds are placed above the staff at measures 6 (0,22'), 10 (0,27'), 14 (0,32'), 18 (0,36'), 21 (0,48'), and 29 (0,57'). The piece concludes at the 1:00' mark.

2

Musical score for a single melodic line, measures 32 to 59. The score is written on a single staff in treble clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The score consists of eight lines of music, each starting with a measure number and a rehearsal mark:

- Line 1: Measure 32, rehearsal mark 1:08'. The line ends with a double bar line.
- Line 2: Measure 36. The line ends with a double bar line.
- Line 3: Measure 40. Rehearsal marks 1,17' and 1,21' are placed above the staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.
- Line 4: Measure 44. Rehearsal marks 1,24' and 1,28' are placed above the staff.
- Line 5: Measure 48. Rehearsal marks 1,33' and 1,37' are placed above the staff.
- Line 6: Measure 52. Rehearsal mark 1,40' is placed above the staff.
- Line 7: Measure 56. Rehearsal mark 1,46' is placed above the staff.
- Line 8: Measure 59. Rehearsal marks 1,52', 1,54', and 1,57' are placed above the staff.

63 2,02'

67 2,05'

70 2,9'

72 2,13'

76 2,20'

80 2,28'

85 2,34'

89 2,44'

The image shows a musical score for a single melodic line, likely for a violin or flute. The score is written in treble clef and consists of eight staves of music, numbered 63 through 89. The music is in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb), and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings. The measures are grouped into measures of 2, 3, 4, 5, 6, 8, and 9 measures each, as indicated by the numbers above the staves. The overall style is that of a classical or romantic-era piece.



4

Musical staff with notes and a time signature of 2,52'.

Musical staff with notes, time signatures of 2,55' and 3,00', and a double bar line.

## Αυτοσχεδιασμός στο μπουζούκι

5 0,9'

9 0,17'

13 0,21'

17 0,24'

21 0,32'

25 0,36'

29

2

33 0,46' 0,47'

Musical staff 33: Treble clef, key signature of one flat. Measures 33-37 contain eighth and sixteenth notes. Measure 38 is a whole rest. Measures 39-41 contain eighth and sixteenth notes. Measure 42 is a whole note.

38 0,55'

Musical staff 38: Treble clef, key signature of one flat. Measures 38-41 contain eighth and sixteenth notes. Measure 42 is a whole note.

42 1,0'

Musical staff 42: Treble clef, key signature of one flat. Measures 42-45 contain eighth and sixteenth notes. Measure 46 is a whole note.

45 1,6'

Musical staff 45: Treble clef, key signature of one flat. Measures 45-48 contain eighth and sixteenth notes. Measure 49 is a whole note.

49 1,7'

Musical staff 49: Treble clef, key signature of one flat. Measures 49-52 contain eighth and sixteenth notes. Measure 53 is a whole note.

53 1,12'

Musical staff 53: Treble clef, key signature of one flat. Measures 53-56 contain eighth and sixteenth notes. Measure 57 is a whole note.

57 1,19'

Musical staff 57: Treble clef, key signature of one flat. Measures 57-60 contain eighth and sixteenth notes. Measure 61 is a whole note.

61 1,25'

Musical staff 61: Treble clef, key signature of one flat. Measures 61-64 contain eighth and sixteenth notes. Measure 65 is a whole note.

Musical score for five staves, measures 65-79. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. Measure numbers 65, 68, 71, 75, and 79 are indicated at the beginning of their respective staves. Fingerings are indicated by numbers 1, 3, 4, and 6. Some measures contain slurs and accents. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth staff.

65 1,30' 1,33'

68 1,36'

71 1,41'

75 1,47'

79

## Αυτοσχεδιαμός στο Σαντούρι

0,06'

4

7 0,13' 0,16'

11

14 0,28' 0,30'

17 0,37'

20 0,39'

23

The musical score is written in 4/4 time and consists of eight staves of music. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Time signatures are indicated above certain measures: 0,06' at the end of the first staff, 0,13' and 0,16' above the 7th and 8th measures of the third staff, 0,28' and 0,30' above the 14th and 15th measures of the fifth staff, 0,37' above the 17th measure of the sixth staff, and 0,39' above the 20th measure of the seventh staff. The piece concludes with a final measure on the eighth staff.

2

25

27

30

34 1,06'

37 1,13'

41 1,19'

44

47 1,30

Detailed description: This musical score consists of eight staves of music, each beginning with a measure number. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#). The rhythm is primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Measure 25 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Measures 27, 30, 34, 37, 41, 44, and 47 are also marked with their respective numbers. Above measures 34, 37, 41, and 47, there are performance markings: '1,06'', '1,13'', '1,19'', and '1,30' respectively. The music concludes with a double bar line and a fermata in measure 47.

50 1,32'

54 1,42'

58 1,49'

61

64 1,58' 2,02'

68 2,05'

72

76

The image shows a musical score for a single melodic line, likely for a violin or flute, spanning measures 50 to 80. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into eight systems, each starting with a measure number. Measure 50 is marked with a tempo of 1,32'. Measure 54 is marked with 1,42'. Measure 58 is marked with 1,49'. Measure 64 has two tempo markings: 1,58' and 2,02'. Measure 68 is marked with 2,05'. The music consists of a continuous melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The final measure, 80, ends with a double bar line.

## Βιβλιογραφία

Αθανασίου, Σ. (2011). *Ο σαντουριέρης Νίκος Καλαϊτζής (Μπινταγιάλας). Συγκριτική προσέγγιση εκτελεστικών τεχνικών στο σαντούρι*. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας-Τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης. Ανάκτηση από [https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/14445/3/AthanasiouSophia\\_Pe2011](https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/14445/3/AthanasiouSophia_Pe2011)

Ανδρικός, Ν. (2018). *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι*. Αθήνα: Εκδόσεις Τόπος.

Andrikos, N. (2019). The transcription of Çeçen Kızı in Byzantine notation by Konstantinos Psahos in 1908. *Popular Music of the Greek World*.

Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Μέλισσα

Ατζακάς, Θ. (2012). *Οι άνθρωποι του ξύλου*. Θεσσαλονίκη: τμήμα πολιτισμικής τεχνολογίας και επικοινωνίας, σχολή κοινωνικών επιστημών παν. Αιγαίου.

Ατζακάς, Θ. (2017). Taksim: το "DNA" του Makam. *Ιστορικές αναδρομές, σχολιασμοί και αναστοχασμοί επάνω στην αυτοσχεδιαστική πράξη του makam μουσικού - δημιουργού*.

Aydemir, M. (2012). *Το Τούρκικο μακάμ*. Αθήνα: Faggoto.

Bisani, A. (1793). *A picturesque tour through part of Europe, Asia and Africa, containing many new remarks on the present state of Society, remains of ancient*



*edifices etc. with plates, after designs by James Stuart, written by an Italian gentleman, London.* J. Davis for R. Faulder, New Bond Street

Clarke, E. D. (1816). *Travels in Various Countries of Europa, Asia and Africa, IV.* London.

Colin, R. (2007). *Η έρευνα του πραγματικού κόσμου.* Αθήνα: Gutenberg.

Διονυσόπουλος, Ν., & Γιωργούδης, Π (2004) *Λέσβος Αιολίς: Τραγούδια και χοροί της Λέσβου.* Αθήνα: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Επιτροπή Ερευνών Πανεπιστημίου Αιγαίου

Ζαριάς, Γ. (2013). *Η διαποικίση στην Ελληνική παραδοσιακή βιολιστική τέχνη.* Θεσσαλονίκη: Τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης πανεπιστήμιο Μακεδονίας.

Κόντης, Ι. Δ. (2011). *Λεσβιακό πολύπτυχο.* Μυτιλήνη: Αιολίδα.

Κάβουρας, Π. (1999). *Βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίχτη: Εθνογραφική επιτόπια έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία. Στο Μουσικές της Θράκης: Μια επιστημονική προσέγγιση.* Αθήνα-Έβρος: Σύλλογος «οι Φίλοι της Μουσικής», ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη». Ανάκτηση από: [http://scholar.uoa.gr/sites/default/files/pkavouras/files/kavouras\\_gr\\_1999a.pdf](http://scholar.uoa.gr/sites/default/files/pkavouras/files/kavouras_gr_1999a.pdf)

Κοφτερός, Δ. (1991). *Δοκίμιο για το Ελληνικό σαντούρι* (Β εκδ.). Αθήνα: Δωδώνη.

Κοφτερός, Δ. (1997- 2011). *Μυτιληνιό σαντούρι- Σκοποί και χοροί από την Λέσβο*.  
(Αιολίδα, Επιμ.) Αθήνα- Μυτιλήνη: ΔΟΛΤ.

Κοφτερός, Δ. (2014, Ιουνίου 11). *ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΣΑΝΤΟΥΡΙ- ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ*.  
Ανάκτηση από Δημήτρης Β. Κοφτερός: Δημήτρης Β. Κοφτερός: σαντούρι  
(kofterosd.blogspot.com)

Launay, D. (1897). *Κοντά στους Έλληνες της Τουρκίας*. Παρίσι .

Μαυροειδής, Μ. (1999). *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο: Ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακαμ, το τούρκικο μακαμ*. Αθήνα: Faggoto.

Μοσχόβης, Χ. (2010). *Έρωτας με τις χορδές των οργάνων*. Αθήνα: Περί τεχνών

Papandrikou, M. (2013). *The santouri in Greece between 1799-1800. Is it an Ottoman or a European dulcimer?* Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki.

Παπανδρικού, Μ. (2020). *Rhythm-Melodic Patterns of Modi Performed on the Santouri by Nikos Kalaitzis*. Series Musicologica Balcanica.  
doi:<https://doi.org/10.26262/smb.v1i1.7751>

Παύλου, Λ. (2012). *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί*. Αθήνα: Faggoto books.

Peyman, H., & Joshua D. , R. (2005). The Persian music and the santur instrument.  
London: Center for digital music Queen Mary, University of London, Mile  
end Road.

Pouqueville, F. (1805). *Voyage en Morée, à Constantinople, en Albanie et dans  
plusieurs autres parties de l' Empire Othoman, pendant les années 1798,  
1799, 1800 et 1801 Paris,.*

Σινόπουλος, Σ. (2010). Η χρήση του μακάμ στην καταγραφή, ερμηνεία και  
διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. *Εκδόσεις τμήματος λαϊκής και  
παραδοσιακής μουσικής ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ*, 107- 113

Τσάμπρας, Γ. (1999). Οι φωνές των οργάνων. Νίκος Καλαϊτζής ή Μπινταγιάλας  
Μουσικός παντός καιρού. *Δίφωνο 51*, σσ. 122-126.

Ulrich, M. (1994). *Ατλας της μουσικής, Τόμος I.* (Ι.Ε.Μ.Α., Μεταφρ.) Αθήνα:  
Φίλιππος Νάκας, Μουσικός Οίκος.

Χτούρης, Σ., Ηλιάδης, Γ., Νικολακάκης, Γ., Παπαγεωργίου, Δ., Βαρκαράκη, Χ.,  
Κάβουρας, Π., . . . Πολιτάκη, Α. (2000). *Μουσικά Σταυροδρόμια στο Αιγαίο:  
Λέσβος 19ο-20ο αιώνα.* Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Έξαντας.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



Εικόνα 1: Ο Ν. Καλαϊτζής σε ηλικία 11 χρονών με το βιολί και δίπλα ο αδερφός του Ηλίας.  
Πηγή: (Μοσχόβης, 2010 σ.30)



Εικόνα 2: Πανηγύρι του Ταύρου στην Αγία Παρασκευή 1954. Νίκος Καλαϊτζής στο τρομπόνι, Βαγγέλης Μοριανός στο βιολί, Γιαννάκος Βαρελτζής στο σαντούρι και Δημήτρης Καλαϊτζής στο τρομπόνι.

Πηγή: (Προσωπικό αρχείο Χ. Μοσχόβη)



Εικόνα 3: Ο Νίκος Καλαϊτζής με το μουζούκι στο κέντρο «Πανόραμα» στο Σίδνεϋ της Αυστραλίας το 1973.

Πηγή: (Μοσχόβης, 2010 σ.83)



Εικόνα 4: Εκδήλωση στη Πετρούπολη το 1998, με το Ν. Καλαϊτζή στο σαντούρι, Κ. Γκουβέντα στο βιολί και τους αδερφούς Φιλιππίδη στο κλαρίνο και λαούτο.  
Πηγή: (Μοσχόβης, 2010 σ.90)



Εικόνα 5: Ο Νίκος Καλαϊτζής με τον Χ. Μοσχόβη στο σπίτι του στα Άνω Λιόσια, 2004.

Πηγή: (Μοσχόβης , 2010 σ.12)