

**Οι οδηγοί δακτυλοθεσίας στα
μπουζούκια των αρχών του 20ού αιώνα:
Μια θεωρία για την αποκωδικοποίησή τους**
Πέτρος Κ. Μουστάκας

Για το διαδικτυακό περιοδικό TaR (<http://www.tar.gr>) - Απρίλιος 2017

Οι οδηγοί δακτυλοθεσίας σε αρκετά μπουζούκια των αρχών του 20ού αιώνα¹, έως και τη δεκαετία του 1920, είναι τοποθετημένοι με τρόπο διαφορετικό από αυτόν που σήμερα είναι ο καθιερωμένος. Στο παρόν άρθρο παρουσιάζουμε μια ερμηνεία του φαινομένου αυτού, η οποία δεν στηρίζεται σε άμεσες γραπτές ή προφορικές μαρτυρίες αλλά μόνο σε προσωπικές παρατηρήσεις. Η θεωρία που αναπτύσσεται παρακάτω στηρίζεται στη σκέψη ότι εφόσον στην προ δισκογραφίας εποχή συνηθίζονταν στο μπουζούκι μια σειρά από διαφορετικά κουρδίσματα, είναι πιθανό οι διαφορετικές διατάξεις των οδηγών να σχετίζονται με αυτά. Πιο συγκεκριμένα, ορισμένες διατάξεις ενδεχομένως να θεωρούνταν κατάλληλες για κάποια κουρδίσματα και ακατάλληλες για κάποια άλλα, διευκολύνοντας ή δυσκολεύοντας αντιστοίχως τον μουσικό να επιτύχει την επιθυμητή δακτυλοθεσία.

Στο κείμενο που ακολουθεί, ωστόσο, η σύνδεση των διατάξεων με συγκεκριμένα κουρδίσματα επιχειρείται σε περιορισμένο μόνο βαθμό. Μια πιο διεξοδική προσέγγιση ίσως γίνει στο μέλλον από τον γράφοντα ή άλλους ερευνητές και μουσικούς που ασχολούνται με τη μελέτη των κουρδισμάτων, ώστε να επαληθευθεί ή ακόμη και να απορριφθεί η θεωρία που παραθέτουμε στη συνέχεια.

Τα κουρδίσματα του μπουζουκιού

Το μπουζούκι κατά τη δεκαετία του 1930 εισέρχεται σε ένα νέο στάδιο της εξέλιξής του, ως προς τα κατασκευαστικά του χαρακτηριστικά, την τεχνική παιξίματος και το ρεπερτόριό του. Ως προς το κούρδισμα, αυτό σταθεροποιείται - τουλάχιστον στη δισκογραφία- στο ρε-λα-ρε. Η δισκογραφία προλαβαίνει μόνο οριακά να καταγράψει κάποια από τα παλαιότερα κουρδίσματα, ή αλλιώς «ντουζένια». Σύμφωνα με τον Κουρούση *τα κουρδίσματα εντοπίζονται ελάχιστες φορές στη δισκογραφία των 78 στροφών, κυρίως κατά την πρώτη περίοδο των ηχογραφήσεων του μπουζουκιού, σε δύο τραγούδια του Μάρκου Βαμβακάρη, στις περισσότερες ηχογραφήσεις του Πειραιώτη Γιώργου Μπάτη και σε τραγούδια του Γιοβάν Τσαούς. Στα υπόλοιπα τραγούδια γίνεται η χρήση του ρε-λα-ρε, γνωστού και με την ονομασία «ιταλικό» [...] Τέλος, κουρδίσματα χρησιμοποιήθηκαν προπολεμικά και από τους νεώτερους Βασίλη Τσιτσάνη και Απόστολο Χατζηχρήστο, με κάποια από αυτά να είναι αποτέλεσμα προσωπικής έμπνευσης και όχι προφορικής παράδοσης. Επιπλέον, όταν από τα τέλη της δεκαετίας του 1940 αναζωπυρώνεται το ενδιαφέρον για το ρεμπέτικο τραγούδι² και ενεργοποιούνται σταδιακά διάφοροι ερευνητές, η πλειοψηφία των επιζώντων παλαιών μουσικών*

¹ Από την έρευνα δεν αποκλείονται και μερικά μπουζούκια κατασκευασμένα στα τέλη του 19ου αιώνα.

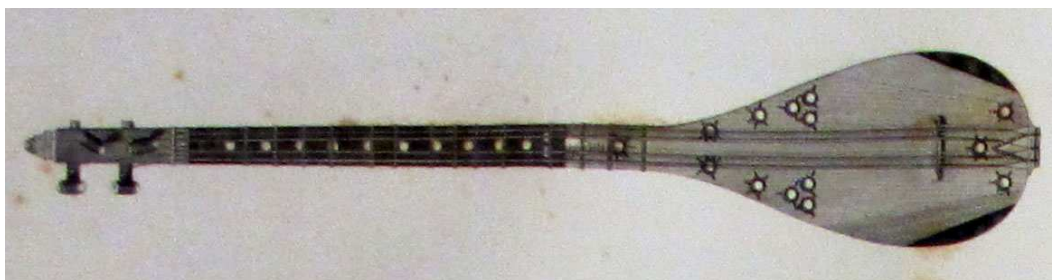
² Κομβικό σημείο της αναζωπύρωσης αυτής αποτελεί το άρθρο του Φοίβου Ανωγειανάκη «Το ρεμπέτικο τραγούδι», στην εφημερίδα «Ριζοσπάστης», στις 28 Ιανουαρίου 1947. Βλέπε: Holst, Gail (2001).

έχει ξεχάσει τα εναλλακτικά κουρδίσματα ή δεν αναφέρεται σε αυτά επειδή τα θεωρεί παρωχημένα. Ωστόσο, οι πληροφορίες που έδωσαν ορισμένοι από αυτούς οδήγησαν στην καταγραφή ενός ενδεικτικού υλικού³, που μπορεί στη συνέχεια να αποδειχθεί πολύτιμο.

Οι ένθετοι οδηγοί δακτυλοθεσίας

Παράλληλα με τα παλαιότερα κουρδίσματα φαίνεται ότι καταργούνται και κάποιες προγενέστερες διατάξεις των οδηγών δακτυλοθεσίας. Η χρονική αυτή σύμπτωση ίσως να μην είναι τυχαία. Εκτός από τις δύο πηγές που προαναφέραμε, δηλαδή τις μουσικές ηχογραφήσεις και τις προσωπικές μαρτυρίες, θεωρούμε ότι τα ίδια τα όργανα των αρχών του 20ού αιώνα είναι «φορείς» των παλαιών κουρδισμάτων, καθώς κάποιες από τις διατάξεις των οδηγών έχουν σκοπό να βοηθούν τον μουσικό να χρησιμοποιεί ορισμένα κουρδίσματα πέραν του ρε-λα-ρε.

Στην πλειοψηφία των μουζουκιών του 19ου αιώνα παρατηρούμε ότι οι οδηγοί απουσιάζουν τελείως. Το γεγονός αυτό δεν πρέπει να μας εκπλήσσει καθώς το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται συχνά και σε ευρωπαϊκά έγχορδα όργανα της ίδιας ή παλαιότερης εποχής, όπως στα μαντολίνα και στις κιθάρες. Από την άλλη πλευρά, βλέπουμε ότι σε ορισμένα όργανα της οικογένειας του ταμπούρα στην Ανατολή χρησιμοποιούνται στις ταστιέρες μικροί ένθετοι δίσκοι όχι ως οδηγοί, αλλά ως διακοσμητικά στοιχεία. Στην εικονογράφηση των κειμένων του Guillaume-André Villoteau (1759-1839) συναντάμε τρία όργανα με το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό⁴ (εικ.1).



εικ. 1: Baglama tanbour, από την εικονογράφηση των κειμένων του Villoteau.

Από τα τέλη του 19ου αιώνα και κυρίως στις αρχές του 20ού, η τοποθέτηση οστράκινων ή σπανιότερα κοκάλινων⁵ οδηγών δακτυλοθεσίας στις ταστιέρες των ευρωπαϊκών οργάνων γίνεται συχνότερη, ενώ σε ορισμένα όργανα, όπως στο μαντολίνο, οι οδηγοί δεν απουσιάζουν σχεδόν ποτέ. Η συνήθεια αυτή υιοθετείται και από τους κατασκευαστές μουζουκιών.

³ Βλέπε: Pennanen, Risto Pekka (2009) & Κουρούσης, Σταύρος (2013)

⁴ *Description de l'Égypte, ou, Recueil de observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*, Paris, De Imprimerie impériale, 1809-1828.

⁵ Από τη δεκαετία του 1930 οι οδηγοί κατασκευάζονται συχνά και από συνθετικά υλικά.

Το θεμελιώδες μοτίβο και οι τρεις βασικές διατάξεις

Σε αυτό το σημείο του άρθρου θα αντιμετωπίσουμε τις διατάξεις των σημαδιών ως οπτικά μοτίβα χωρίς να τα συνδέσουμε με συγκεκριμένες νότες ή κουρδίσματα. Το βασικό μοτίβο πάνω στο οποίο στηρίζεται η λογική των διατάξεων είναι το παρακάτω:

Πίνακας 1											
<i>Το θεμελιώδες μοτίβο των διατάξεων</i>											
•		•			•		•		•		




Το μοτίβο αυτό μπορεί να εμφανίζεται ολόκληρο ή τμηματικά σε διαφορετικές θέσεις στις ταστιέρες των μπουζουκιών και να επεκτείνεται προς τα πάνω και προς τα κάτω επαναλαμβανόμενο. Η μετακίνηση του μοτίβου σε ψηλότερη ή χαμηλότερη θέση πάνω στην ταστιέρα μεταθέτει ουσιαστικά τη βάση της κλίμακας σε άλλο τάστο. Εφόσον η χρωματική κλίμακα αποτελείται από 12 φθόγγους, τότε το μοτίβο αυτό μπορεί δυνητικά να βρίσκεται σε 12 διαφορετικές θέσεις πάνω σε μια ταστιέρα, δημιουργώντας 12 διαφορετικές διατάξεις, οι οποίες παρατίθενται στον παρακάτω πίνακα στο πλαίσιο δύο οκτάβων (24 τάστα), ξεκινώντας από αυτήν που κατά κανόνα χρησιμοποιείται στο σύγχρονο μπουζούκι.

Πίνακας 2 - Οι δώδεκα διαφορετικές διατάξεις που προκύπτουν από τη μετάθεση του θεμελιώδους μοτίβου (σε 2 οκτάβες)

		Αριθμός διαστήματος																							
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Αύξων αριθμός διατάξεων	1			•		•		•			•		•			•		•		•			•		•
	2	•			•		•		•			•		•			•		•		•			•	
	3		•			•		•		•			•		•			•		•		•			•
	4	•		•			•		•		•			•		•			•		•		•		
	5		•		•			•		•		•			•		•			•		•		•	
	6			•		•			•		•		•			•		•			•		•		•
	7	•			•		•			•		•		•			•		•			•		•	
	8		•			•		•			•		•		•			•		•			•		•
	9	•		•			•		•			•		•		•			•		•			•	
	10		•		•			•		•			•		•		•			•		•			•
	11	•		•		•			•		•			•		•		•			•		•		
	12		•		•		•			•		•			•		•		•			•		•	

Σύμφωνα με τη διάταξη που συνηθίζεται σήμερα, η οποία φαίνεται να επικράτησε γύρω στα 1930, οι οδηγοί τοποθετούνται στα διαστήματα (Α) 3, 5, 7, 10, 12, 15, 17, 19, 22, 24 (πίνακας 2:1). Στα μπουζούκια όμως των αρχών του 20ού αιώνα εντοπίσαμε δύο ακόμη βασικές διατάξεις, στις οποίες εμφανίζονται οδηγοί στα διαστήματα (Β) 2, 5, 7, 9, 12, 14, 17, 19, 21, 24 (πίνακας 2:3) και (Γ) 2, 5, 7, 10, 12, 14, 17, 19, 22, 24 (πίνακας 2:8). Οι 2-3 τελευταίοι οδηγοί στις περιπτώσεις Β και Γ κατά κανόνα απουσιάζουν, ίσως επειδή στη συγκεκριμένη περιοχή της ταστιέρας είναι εύκολο να υπολογιστεί η θέση των φθόγγων με βάση την άκρη του καπακιού. Στον **πίνακα 3** παραθέτουμε σχηματικά τις τρεις βασικές διατάξεις που εντοπίσαμε στα μπουζούκια των αρχών του 20ού αιώνα⁶.

Πίνακας 3			
<i>Οι τρεις βασικές διατάξεις των οδηγών στα μπουζούκια των αρχών του 20ού αι.</i>			
α/α	Διάταξη Α	Διάταξη Β	Διάταξη Γ
1			
2		•	•
3	•		
4			
5	•	•	•
6			
7	•	•	•
8			
9		•	
10	•		•
11			
12	•	•	•
13			
14		•	•
15	•		
16			
17	•	•	•
18			
19	•	•	•
20			
21		•	
22	•		•
23			
24	•	•	•

Α. Ανώνυμο μπουζούκι ~1930. Πηγή: Φωτογραφικό αρχείο Πέτρου Μουστάκα.
Β. Μπουζούκι Αναστάσιου Σταθόπουλου 1910. Πηγή: <https://oldbouzoukia.wordpress.com> (11/12/2016).
Γ. Μπουζούκι House of Stathopoulos 1922. Πηγή: <https://oldbouzoukia.wordpress.com> (11/12/2016).

⁶ **Επεξηγήσεις για τους πίνακες:** α) Στην πρώτη στήλη εμφανίζεται για βοηθητικούς λόγους ο αύξων αριθμός των διαστημάτων. β) Δίπλα από κάθε διάταξη παραθέτουμε τη φωτογραφία ενός ή περισσότερων μπουζουκιών στα οποία εντοπίστηκε. Η σκιασμένη περιοχή του πίνακα αφορά στην περιοχή της ταστιέρας που βρίσκεται πάνω στο καπάκι. γ) Στις περισσότερες περιπτώσεις των αρχών του 20ού αιώνα η τοποθέτηση των οδηγών σταματάει στην περιοχή όπου η ταστιέρα περνάει πάνω από το καπάκι. Ωστόσο, για την αρτιότερη απεικόνιση των τριών βασικών διατάξεων στον πίνακα 3, έχουμε επεκτείνει τους οδηγούς έως και το 24ο τάστο.

Είναι πιθανό οι τρεις αυτές βασικές διατάξεις να συνδέονταν με τρία διαφορετικά κουρδίσματα ή τρεις ομάδες κουρδισμάτων ή ακόμη και με τη χρήση διαφορετικών τονικών βάσεων σε ίδια κουρδίσματα⁷. Επομένως, ένα μπουζούκι το οποίο έφερε μια από αυτές τις τρεις διατάξεις διευκόλυνε τον μουσικό σε μια συγκεκριμένη μόνο γκάμα κουρδισμάτων.

Τι γινόταν όμως στις περιπτώσεις στις οποίες ο οργανοπαίκτης ήθελε στο ίδιο όργανο να χρησιμοποιήσει παραπάνω από μία διάταξη, ώστε να μπορεί να αξιοποιήσει περισσότερες τονικές βάσεις και κουρδίσματα;

Η συγχώνευση των διατάξεων

Στα μπουζούκια των αρχών του 20ού αιώνα συναντάμε περιπτώσεις που παρεκκλίνουν από το θεμελιώδες μοτίβο. Σε αυτό το φαινόμενο θα μπορούσε να δοθεί μια απλή εξήγηση, δηλαδή ότι ο οργανοποιός επέλεξε να τονίσει με οδηγούς και άλλες βαθμίδες της κλίμακας πέραν από τις συνηθισμένες. Ωστόσο, από την εποχή που επικράτησε η διάταξη Α μέχρι και σήμερα, δηλαδή για ένα διάστημα περίπου 80 ετών, φαίνεται ότι οι οδηγοί στα μπουζούκια, λιγότεροι ή περισσότεροι, τοποθετούνται αυστηρά και μόνο στις θέσεις που υπαγορεύει η συγκεκριμένη διάταξη.

Την απάντηση στο ποιες ήταν οι ανάγκες που υπαγόρευαν στους οργανοποιούς να χρησιμοποιούν επιπλέον οδηγούς από αυτούς του θεμελιώδους μοτίβου δίνει η θεωρία της **συγχώνευσης των διατάξεων**, την οποία αναπτύσσουμε στη συνέχεια. Με βάση αυτήν, δύο ή περισσότερες διατάξεις μπορούν να ενσωματωθούν στην ίδια ταστιέρα. Σε ορισμένες περιπτώσεις η χρήση διαφορετικών οστράκινων σχημάτων (π.χ. κύκλων, σταυρών, οβάλ, ρόμβων) δεν έχει μόνο διακοσμητικό χαρακτήρα, αλλά σηματοδοτεί χαρακτηριστικά σημεία της μιας ή της άλλης διάταξης. Τον ίδιο σκοπό μπορεί να εξυπηρετεί και η τοποθέτηση δύο οδηγών στο ίδιο διάστημα. Άλλες πάλι φορές όλοι οι οδηγοί είναι ομοίμορφοι.

Οι περιπτώσεις των δύο μπουζουκιών που παρουσιάζουμε στη συνέχεια είναι πολύ σημαντικές για να κατανοήσουμε με ποιόν τρόπο γίνεται η συγχώνευση των διατάξεων (**πίνακας 4**). Το πρώτο από αυτά είναι του Αναστασίου Σταθόπουλου (Νέα Υόρκη, 1913) και το δεύτερο του Γεωργίου Ευαγγελίδη (Αθήνα, 1904). Στις ταστιέρες τους εντοπίσαμε οδηγούς σε όλα τα διαστήματα που αντιστοιχούν στις διατάξεις Β και Γ. Το πιο εντυπωσιακό όμως στοιχείο είναι ότι η επιλογή των διαφορετικών σχημάτων δεν φαίνεται να είναι τυχαία. Στο μπουζούκι του Σταθόπουλου οι διπλοί κύκλοι στις θέσεις 5 και 9 σηματοδοτούν τον τρίτο και πέμπτο οδηγό του θεμελιώδους μοτίβου με βάση τη διάταξη Β, ενώ οι ρόμβοι στις θέσεις 10 και 14 σηματοδοτούν του ίδιους οδηγούς με βάση τη διάταξη Γ. Ο Ευαγγελίδης αντιθέτως προτίμησε να τονίσει πάνω στην

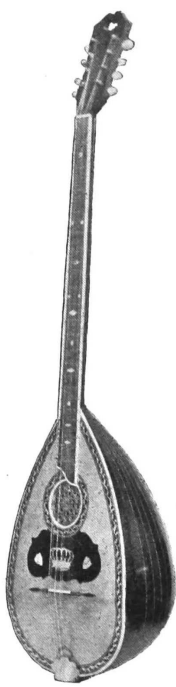

⁷ Την παρούσα θεωρία περί μετάθεσης του θεμελιώδους μοτίβου πάνω στην ταστιέρα σε συνάρτηση με το κουρδισμα ενισχύει σημαντικά και η περίπτωση ενός μπαγλαμά (~1900) της συλλογής του Φοίβου Ανωγειανάκη. Σε αυτόν οι οδηγοί είναι τοποθετημένοι στα διαστήματα 1, 3, 5, 8, 10 (**πίνακας 2:11**). Πηγή φωτογραφίας: Ανωγειανάκης, Φοίβος (1991) *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Αθήνα: Μέλισσα, β' έκδοση.



ταστιέρα τον πρώτο και δεύτερο οδηγό του θεμελιώδους μοτίβου με βάση τις διατάξεις Β και Γ χρησιμοποιώντας και αυτός διαφορετικά σύμβολα. Με τον τρόπο αυτόν οι δύο οργανοποιοί επιτυγχάνουν να αποτυπώσουν και να καταστήσουν κατά το δυνατόν ευδιάκριτες τις διατάξεις Β και Γ πάνω στην ίδια ταστιέρα.

Για την ευκολότερη μελέτη των παραδειγμάτων τοποθετούμε στα αριστερά του πίνακα τον αύξοντα αριθμό των διαστημάτων, καθώς και τις τρεις βασικές διατάξεις (Α, Β και Γ). Με κόκκινο χρώμα σημειώνονται όσοι από τους οδηγούς των τριών αυτών διατάξεων υπάρχουν στην ταστιέρα του προς μελέτη μπουζουκιού⁸.

Πίνακας 4
Η συγχώνευση των τρόπων Β και Γ

	Α	Β	Γ	Δ		Ε	
1							
2		●	●	●		●	
3	●						
4							
5	●	●	●	● ●		◆	
6							
7	●	●	●	●		◆ ◆	
8							
9		●		● ●		●	
10	●		●	◆		●	
11							
12	●	●	●	●		◆	
13							
14		●	●	◆		◆ ◆	
15	●						
16							
17	●	●	●	●		◆	
18							
19	●	●	●	◆		●	
20							
21		●		◆		—	

Δ. Μπουζούκι από τον τιμοκατάλογο του εργοστασίου του Αναστασίου Σταθόπουλου (Νέα Υόρκη, 1913)
Ε. Μπουζούκι Γεωργίου Ευαγγελίδη (1904). Πηγή: <https://oldbouzoukia.wordpress.com> (11/12/2016).

Εδώ επισημαίνουμε ότι το τελευταίο διάστημα προτού η ταστιέρα περάσει στα όρια του καπακιού φαίνεται να τονίζεται από πολλούς οργανοποιούς ανεξαρτήτως της λογικής που ακολουθεί η υπόλοιπη ταστιέρα⁹. Το ίδιο ισχύει σε κάποιες περιπτώσεις και για τα επόμενα διαστήματα, δηλαδή αυτά που βρίσκονται πάνω στο καπάκι.

Στη συνέχεια παραθέτουμε ένα ανώνυμο μπουζούκι που φωτογραφήσαμε στο εργαστήριο του Μιχάλη Μουντάκη (πίνακας 5) και στην ταστιέρα του οποίου

⁸ Τα σχήματα που χρησιμοποιούνται στους πίνακες, πέραν των κύκλων, είναι μια κατά προσέγγιση αποτύπωση των οδηγών που είναι τοποθετημένοι στα μπουζούκια με βάση τις διαθέσιμες γραμματοσειρές.
⁹ Ούτως ή άλλως η τοποθέτηση οδηγού στο συγκεκριμένο διάστημα παρατηρείται και στις τρεις βασικές διατάξεις.

είναι τοποθετημένοι οι οδηγοί και των τριών βασικών διατάξεων. Και εδώ η χρήση διαφορετικού σχήματος στο δεύτερο διάστημα δεν μοιάζει τυχαία και πιθανώς έχει σκοπό να διευκολύνει οπτικά τη χρήση της διάταξης Α, έναντι των διατάξεων Β και Γ.

Πίνακας 5				
Η συγχώνευση των τριών τρόπων				
	A	B	Γ	ΣΤ
1				
2		•	•	—
3	•			•
4				
5	•	•	•	•
6				
7	•	•	•	•
8				
9		•		•
10	•		•	•
11				
12	•	•	•	•
13				
14		•	•	•
15	•			•
16				
17	•	•	•	—

ΣΤ. Ανώνυμο μπουζούκι των αρχών του 20ού αιώνα. Πηγή: Φωτογραφικό αρχείο Πέτρου Μουστάκα.

Γεγονός είναι ότι με βάση τη θεωρία της συγχώνευσης δεν είναι εύκολο να εξηγηθούν όλες οι διατάξεις που απαντώνται στα μπουζούκια των αρχών του 20ού αιώνα, επειδή σε ορισμένες από αυτές μπορεί να δοθεί παραπάνω από μία ερμηνεία. Για αυτόν τον λόγο, παραθέτουμε εδώ μόνο τα παραδείγματα εκείνα που είναι απαραίτητα για την κατανόηση του βασικού σκεπτικού.


Η αφαιρετική μέθοδος

Η δυνατότητα χρήσης των διαφορετικών διατάξεων πάνω στο ίδιο όργανο φαίνεται ότι σε αρκετές περιπτώσεις επιτυχανόταν όχι με τη μέθοδο της συγχώνευσης, αλλά αντιθέτως με την αφαίρεση εκείνων των οδηγών που δεν ήταν κοινοί μεταξύ των διατάξεων. Τη μέθοδο αυτή εντοπίσαμε σε μπουζούκι του Δημητρίου Μούρτζινου, καθώς και σε ένα ακόμη αθηναϊκό μπουζούκι, με τρεις μόνο οδηγούς στα διαστήματα 5, 7, 12 (πίνακας 6). Η επιλογή αυτή έγινε ενδεχομένως για να συμφωνούν οι συγκεκριμένοι οδηγοί με δύο ή ακόμη και με τις τρεις βασικές διατάξεις Α, Β και Γ, ώστε να δίνεται η δυνατότητα στον μουσικό να χρησιμοποιεί οποιοδήποτε κούρδισμα επιθυμεί.

Πίνακας 6

Τοποθέτηση μόνο των οδηγών που ανήκουν και στις τρεις βασικές διατάξεις A, B & Γ

	A	B	Γ	Z
1				
2		•	•	
3	•			
4				
5	•	•	•	•
6				
7	•	•	•	•
8				
9		•		
10	•		•	
11				
12	•	•	•	•
13				
14		•	•	
15	•			
16				
17	•	•	•	



Z1. Μπουζούκι κατασκευής Δημητρίου Μούρτζινου (τέλη 19ου αιώνα). Μετά από αυτοψία διαπιστώθηκε ότι μόνον οι τρεις από τους εικονιζόμενους στη φωτογραφία οδηγούς είναι ένθετοι. Οι υπόλοιποι έχουν δημιουργηθεί με τη χρήση λευκού χρώματος και δεν ανήκουν προφανώς στην αρχική κατασκευή. Πηγή: <http://trixorda.blogspot.gr/2010/08/19.html> (11/12/2016).

Z2. Μπουζούκι κατασκευασμένο στην Αθήνα (~1900). Στο άνω τμήμα της ταστιέρας υπάρχουν μικροδιαστήματα. Τα στοιχεία του οργανοποιού δεν είναι ευδιάκριτα. Πηγή: Φωτογραφικό αρχείο Γιάννη Παπαδόπουλου (οργανοποιείο «Χορδόφωνο»).

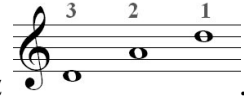
Το παραπάνω σκεπτικό ενισχύει και ένα μπουζούκι κατασκευής Εμμανουήλ Κοπελιάδη (~1920), στο οποίο υπάρχουν τρεις οστράκινοι ένθετοι στρογγυλοί οδηγοί, στα διαστήματα 5, 7 και 12, αυτοί δηλαδή που ταιριάζουν και στις τρεις διατάξεις. Από τον ίδιο ή άλλο μάστορα έχουν τοποθετηθεί στη συνέχεια, ίσως κατ' απαίτηση του οργανοπαίκτη, με διαφορετικό υλικό και σχήμα (κοκάλινα παραλληλόγραμμα), όσοι οδηγοί απαιτούνται για να ολοκληρωθεί η διάταξη A (**εικ.2**).



εικ. 2: Μπουζούκι κατασκευής Εμμανουήλ Κοπελιάδη (~1920).
Πηγή: Φωτογραφικό αρχείο Πέτρου Μουστάκα.

Μια πρώτη προσπάθεια σύνδεσης κουρδισμάτων - διατάξεων.

Ο Φοίβος Ανωγειανάκης κατέγραψε τον Μάιο του 1964 στο Ηράκλειο Κρήτης μια πολύτιμη μαρτυρία του κατασκευαστή μουσικών οργάνων Μανώλη Βλαχάκη ή Μαλλιώτη (γεν. 1894, Ηράκλειο Κρήτης) σχετικά με τα κουρδίσματα του μπουζουκιού¹⁰: *Κούρντισμα διαφορετικό κάθε φορά για να έχει την τονική στην*



τριπλή χορδή και να συνοδεύει τη μελωδία. Κανονικό κούρδισμα.
Αν μια μελωδία ο παίκτης την αρχίζει από μι π.χ. τότε την τριπλή χορδή (3) αντί ρε την κουρντίζει μι έτσι έχει ανοικτή χορδή μι για να συνοδεύει τη μελωδία του κ.ο.κ.

Η παρατήρηση του Βλαχάκη ότι η τρίτη χορδή είναι αυτή που κουρδίζεται σε διαφορετικούς τόνους φαίνεται να ισχύει στις περισσότερες περιπτώσεις, καθώς οι άλλες δύο χορδές, με βάση τα καταγεγραμμένα κουρδίσματα του μπουζουκιού, παραμένουν συνήθως στους φθόγγους ρε-σολ (ρε-σολ-**ντο**, ρε-σολ-**ρε**, ρε-σολ-**σολ**, ρε-σολ-**λα**, ρε-σολ-**σιb**, ρε-σολ-**σι**) ή ρε-λα (ρε-λα-**ντο**, ρε-λα-**ρε**, ρε-λα-**μι**, ρε-λα-**φα**, ρε-λα-**σολ**, ρε-λα-**σολb**, ρε-λα-**λα**)¹¹. Θέλοντας να δώσει ένα παράδειγμα, ο Βλαχάκης περιγράφει τη μετατροπή του κουρδίσματος ρε-λα-ρε σε ρε-λα-μι, με σκοπό τη χρήση του μι ως τονική βάση.

Όπως αναφέραμε και νωρίτερα, η διάταξη Α έχει συνδεθεί από τη δεκαετία του 1930 με το κούρδισμα ρε-λα-ρε. Ως βάση της μουσικής κλίμακας χρησιμοποιείται στην πλειοψηφία των περιπτώσεων το ρε.

Η διάταξη Β προκύπτει αν μετατοπίσουμε όλους τους οδηγούς της διάταξης Α δύο διαστήματα προς την πλευρά του καπακιού, δηλαδή έναν τόνο ψηλότερα. Η συγκεκριμένη διάταξη φαίνεται να είναι ιδιαίτερος βοηθητική εάν χρησιμοποιηθεί ως βάση της κλίμακας το μι, καθώς στην περίπτωση αυτή οι οδηγοί δακτυλοθεσίας σηματοδοτούν τις ίδιες βαθμίδες της κλίμακας κατ' αναλογία με τη διάταξη Α όταν το μπουζούκι κουρδίζεται ρε-λα-ρε και χρησιμοποιείται ως βάση το ρε. Ως εκ τούτου θεωρούμε δόκιμη τη σύνδεση του κουρδίσματος ρε-λα-μι με τη διάταξη Β.

Η διάταξη Γ προκύπτει αν μετατοπίσουμε όλους τους οδηγούς της διάταξης Α επτά διαστήματα προς το καπάκι, δηλαδή ένα διάστημα πέμπτης καθαρό. Με βάση την ίδια λογική που χρησιμοποιήσαμε και παραπάνω, μπορούμε να συνδέσουμε τη διάταξη Γ με το κούρδισμα ρε-λα-λα, με βάση της κλίμακας το λα.

Στις τρεις παραπάνω περιπτώσεις θεωρήσαμε ότι η βάση της κλίμακας βρίσκεται στην πρώτη χορδή, στον δεύτερο οδηγό του θεμελιώδους μοτίβου. Ωστόσο, πιστεύουμε ότι εκτός από τον δεύτερο χρησιμοποιούνταν ως βάσεις - αναλόγως με το κούρδισμα- και άλλοι οδηγοί.

Στηριζόμενοι στο σκεπτικό του Μανώλη Βλαχάκη σχετικά με τα κουρδίσματα του μπουζουκιού, επιχειρήσαμε μια πρώτη προσπάθεια σύνδεσης διατάξεων-κουρδισμάτων (**διάταξη Α: ρε-λα-ρε, διάταξη Β: ρε-λα-μι, διάταξη Γ: ρε-λα-λα**). Ωστόσο, το συγκεκριμένο θέμα παραμένει ανοικτό και προς περαιτέρω διερεύνηση.

¹⁰ Πηγή: Αρχείο Ανωγειανάκη, Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων Φοίβου Ανωγειανάκη (2009). Η συγκεκριμένη μαρτυρία σχετίζεται και με την έρευνα του γράφοντος για τη χρήση τριπλής χορδής στα μπουζούκια. [βλέπε: Μουστάκας, Πέτρος (2013), «Το αρμάτωμα του μπουζουκιού στις αρχές του 20ού αιώνα: Οι διατάξεις χορδών 2-2-3 και 2-2-4», *Ηλεκτρονικό περιοδικό tar.gr*, Νοέμβριος].

¹¹ Κουρούσης, Σταύρος (2013) & Pennanen, Risto Pekka (2009).

Η πρακτική του νησιώτικου λαούτου ως εργαλείο στη μελέτη των κουρδισμάτων του μπουζουκιού.

Ο Φοίβος Ανωγειανάκης, στο βιβλίο του *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*¹², αναφέρει τα παρακάτω σχετικά με τους οδηγούς δακτυλοθεσίας του λαούτου: *Σε συνέχεια (οι οργανοποιοί) κολλάνε πάνω στην πλάκα τα λεγόμενα «διακριτικά των φωνών» (λεπτά πλακίδια, συνήθως στρογγυλά, παλιότερα από φίλντισι ή σεντέφι και σήμερα από πλαστική ύλη): το πρώτο ανάμεσα στο δεύτερο και τρίτο μπερντέ, το δεύτερο ανάμεσα στον έκτο και έβδομο, και το τρίτο ανάμεσα στον ένατο και δέκατο μπερντέ. Κολλάνε επίσης ανάμεσα στον τέταρτο και πέμπτο μπερντέ ένα άλλο διακριτικό, το μάστορη, που βοηθάει το κούρντισμα. Πατώντας ο λαουτιέρης την πρώτη χορδή, το λα, στη θέση που είναι ο μάστορης, έχει το φθόγγο ρε, το φθόγγο δηλαδή που πρέπει να έχει η δεύτερη χορδή του λαούτου, μια οκτάβα όμως χαμηλότερα. Με τον ίδιο τρόπο, πατώντας τη χορδή του ρε στη θέση του μάστορη, έχει το φθόγγο σολ, το φθόγγο δηλαδή που πρέπει να έχει η τρίτη χορδή κ.ο.κ Ο τρόπος αυτός του κουρντίσματος είναι για τους αρχάριους -«πάτα μάστορη» λέει ο δάσκαλος στο μαθητευόμενο λαουτιέρη- γιατί ο έμπειρος λαουτιέρης κουρντίζει το όργανό του με το αυτί.*



εικ. 3: Λαούτο Εμμανουήλ Βενιού. Πηγή: Φωτογραφικό αρχείο Πέτρου Μουστάκα.

εικ. 4: Ταμπουράς αγνώστου κατασκευαστή. Πηγή: Ανωγειανάκης, Φοίβος (1991).

εικ. 5: Μπουζούκι κατασκευής Κωνστ. Γκέλη. Πηγή: <https://fronik.wordpress.com> (11/12/2016).

Σημειώνουμε εδώ ότι ο μάστορης είναι συνήθως μεγαλύτερου μεγέθους από τα άλλα διακριτικά σχήματα. Πέραν της περίπτωσης που περιγράφει ο Ανωγειανάκης, υπάρχουν αρκετά παλαιά λαούτα με λιγότερους οδηγούς, ενώ σε ορισμένα υπάρχει μόνον ο μάστορης. Ως παράδειγμα παραθέτουμε τη φωτογραφία ενός λαούτου κατασκευής Εμμανουήλ Βενιού¹³ (εικ.3). Κατά τη γνώμη μας, η χρησιμότητα του μάστορη στο λαούτο δεν περιορίζεται στη διαδικασία του κουρδίσματος, αλλά σχετίζεται και με τις τονικές βάσεις των μουσικών κομματιών σύμφωνα με τη σχετική περιγραφή που ακολουθεί.

¹² Ανωγειανάκης, Φοίβος (1991)

¹³ Το λαούτο είναι φωτογραφημένο στο εργαστήριο του Ιωάννη Μουρατίδη, στον Πειραιά, το 2008.

Τον *μάστορη*, με την έννοια του υπερμεγέθους ή μοναδικού οδηγού δακτυλοθεσίας, εντοπίσαμε ωστόσο και σε έναν ταμπουρά της συλλογής του Φοίβου Ανωγειανάκη (εικ.4), αλλά και σε ένα μπουζούκι κατασκευής Κωνσταντίνου Γκέλης (εικ.5). Ο Γκέλης έχει τοποθετήσει τον *μάστορη* στο 7^ο διάστημα και όχι στο 5^ο, γεγονός που σχετίζεται ενδεχομένως με την καθιέρωση του κουρδίσματος ρε-λα-ρε, με βάση το οποίο το λα στην πρώτη χορδή βρίσκεται στο 7^ο τάστο.

Σύμφωνα με τον παλαιότερο τρόπο παιξίματος του νησιώτικου λαούτου (κούρδισμα λα-ρε-σολ-ντο), που απαντάται ακόμη και σήμερα σε αρκετά νησιά του Αιγαίου και ο οποίος στηρίζεται στη χρήση ισοκρατημάτων, το ραστ θεμελιώνεται έναν τόνο χαμηλότερα από το ουσάκ¹⁴. Η πρακτική αυτή θα πρέπει να ήταν συνήθης και στο μπουζούκι σε κουρδίσματα όπως το ρε-σολ-ντο.

Με βάση τις πληροφορίες που μας έδωσε ο λαουτιέρης Νικόλας Αγγελόπουλος σε προσωπική επικοινωνία (Φεβρουάριος 2017), κατά τον προαναφερόμενο τρόπο παιξίματος του οργάνου, όταν τα μουσικά κομμάτια χρησιμοποιούν το τετράχορδο ουσάκ (ρε-μι♣-φα-σολ) θεμελιώνονται στην 1^η χορδή στον 5^ο δεσμό (ρε), δηλαδή στον *μάστορη*, ενώ όταν χρησιμοποιούν το πεντάχορδο ραστ (ντο-ρε-μι♣-φα-σολ) θεμελιώνονται στην 1^η χορδή στον 3^ο δεσμό (ντο)¹⁵. Επειδή οι τονικότητες ρε και ντο στην άνω οκτάβα είναι ψηλές για τις αντρικές φωνές, συχνά οι χορδές του λαούτου κουρδίζονται χαμηλότερα έως και ενάμιση τόνο, διατηρώντας όμως πάντα τις μεταξύ τους διαστηματικές σχέσεις. Ο λαουτιέρης παίζει τη μελωδία στην κάτω χορδή κινούμενος κυρίως μεταξύ των φθόγγων ντο (3^{ος} δεσμός) και λα (12^{ος} δεσμός). Ωστόσο, επειδή η πένα χτυπάει συνεχώς όλες τις χορδές, επαναλαμβάνοντας το ρυθμικό σχήμα του κομματιού, η μελωδία παίζεται με τρόπο αφαιρετικό ώστε να δίνεται η δυνατότητα στον οργανοπαίκτη να χειρίζεται στην ταστιέρα και τις υπόλοιπες χορδές, πατώντας ή «σβήνοντας» κάποιες από αυτές. Το «σβήσιμο» επιτυγχάνεται με απαλό άγγιγμα της χορδής, ώστε να ελαχιστοποιείται η δόνησή της και να δίνει έναν ακαθόριστο τόνο. Οι δύο βασικότερες «συγχορδίες» είναι η ρε (ρε-ρε-σολ-χ)¹⁶ και η ντο (ντο-χ-σολ-ντο).

Η ευρεία χρήση της παραπάνω πρακτικής στο παρελθόν είχε ως αποτέλεσμα την «ενσωμάτωσή» της στην κατασκευή του οργάνου. Πιο συγκεκριμένα, σε αρκετά παλιά λαούτα το λεπτότερο σημείο του μπράτσου βρίσκεται στο μέσο περίπου της έκτασής του, δηλαδή στην περιοχή που βρίσκονται και οι τονικές βάσεις (οι φθόγγοι ντο και ρε στην πρώτη χορδή).

Τα ισοκρατήματα δημιουργούν συχνά συνηγήσεις που παρεκκλίνουν από τους κανόνες της ευρωπαϊκής μουσικής. Για παράδειγμα, η «συγχορδία» της τονικής του δρόμου ουσάκ, στον τρόπο παιξίματος του λαούτου που αναλύσαμε παραπάνω, αποτελείται από τους φθόγγους ρε και σολ¹⁷. Με βάση την ευρωπαϊκή θεωρία η συγχορδία της τονικής θα έπρεπε να αποτελείται από τους φθόγγους ρε-φα-λα ή, σε περίπτωση που παραλείψουμε τη μεσαία νότα της συγχορδίας, από τους φθόγγους ρε και λα. Για αυτόν το λόγο άλλωστε το κούρδισμα του

¹⁴ Το ίδιο συμβαίνει και σε άλλα όργανα, όπως στη λύρα και στο θιαμπόλι.

¹⁵ Το σύμβολο «♣» δείχνει ότι ο φθόγγος είναι χαμηλότερος του συγκεκριμένου.

¹⁶ Το σύμβολο «x» αντιπροσωπεύει το «σβήσιμο» της χορδής.

¹⁷ Ανάλογο φαινόμενο απαντάται και στη λύρα (κούρδισμα λα-ρε-σολ), σε ορισμένα νησιά όπως η Κάρπαθος και η Κάσος. Το δοξάρι παίζει πάντα δύο χορδές συγχρόνως: πρώτη-δεύτερη ή δεύτερη- τρίτη. Η τονική του ουσάκ είναι το λα, το οποίο βρίσκεται στην πρώτη ανοικτή χορδή. Μαζί με το λα συνηχεί ο φθόγγος ρε στη μεσαία ανοικτή χορδή.

μουζουκιού ρε-λα-ρε ονομάστηκε από ορισμένους μουσικούς «ευρωπαϊκό» ή «ιταλικό».

Κατά τη γνώμη μας, η λογική που χρησιμοποιείται στο παίξιμο του νησιώτικου λαούτου μπορεί να βοηθήσει σημαντικά στην κατανόηση ορισμένων κουρδισμάτων του μουζουκιού, όπως του ρε-σολ-ντο.

Συμπεράσματα

Οι οδηγοί δακτυλοθεσίας στις ταστιέρες των μουζουκιών στις αρχές του 20ού αιώνα τοποθετούνται -με βάση τα έως τώρα στοιχεία- σε τρεις βασικές διατάξεις οι οποίες προκύπτουν από τη μετακίνηση του θεμελιώδους μοτίβου σε διαφορετικές θέσεις της ταστιέρας. Οι τρεις αυτές διατάξεις διευκολύνουν τη χρήση διαφορετικών κουρδισμάτων και τονικών βάσεων. Στις περιπτώσεις που είναι επιθυμητή η χρήση περισσότερων της μιας διάταξης στην ίδια ταστιέρα, εφαρμόζεται η μέθοδος της συγχώνευσης ή η αφαιρετική μέθοδος. Σε κάθε περίπτωση οι θέσεις των οδηγών στην ταστιέρα θα πρέπει να ήταν αντικείμενο διαπραγμάτευσης μεταξύ του οργανοποιού και του οργανοπαίκτη κατά την παραγγελία ενός οργάνου, αναλόγως με τις ανάγκες του τελευταίου. Από τη δεκαετία του 1930 και έπειτα επικρατεί η διάταξη Α σε συνδυασμό με το κούρδισμα ρε-λα-ρε, ενώ οι υπόλοιπες διατάξεις χάνονται συγχρόνως με τα εναλλακτικά κουρδίσματα και τις τριπλές και τετραπλές χορδές¹⁸.

Οι πρακτικές που χρησιμοποιούνται σε άλλα μουσικά όργανα (π.χ. στο νησιώτικο λαούτο και στη λύρα) μπορούν να φανούν χρήσιμες για την καλύτερη κατανόηση των κουρδισμάτων του μουζουκιού και να διευκολύνουν τον μουσικό σε θέματα όπως η επιλογή των τονικών βάσεων και η χρήση των ισοκρατημάτων.

Βιβλιογραφία

Ανωγειανάκης, Φοίβος (1991) *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Αθήνα: Μέλισσα, β' έκδοση.

Κουρούσης, Σταύρος (2013) *Από τον ταμπουρά στο μουζούκι*, Αθήνα: Orpheumphonograph.

Holst, Gail (2001) *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, πρώτη έκδοση 1977, Λίμνη Ευβοίας: εκδόσεις Ντενίζ Χάρβεϊ.

Pennanen, Risto Pekka (2009) «Οργανολογική εξέλιξη και εκτελεστική πρακτική του ελληνικού μουζουκιού», *Περιοδικό Πολυφωνία*, τόμοι 14 & 15, Αθήνα.

¹⁸ Κάποια από τα στοιχεία αυτά (εναλλακτικές διατάξεις οδηγών δακτυλοθεσίας, κουρδίσματα, τριπλές και τετραπλές χορδές) ενδέχεται να επιβίωσαν, κυρίως εκτός δισκογραφίας, για αρκετές δεκαετίες, με φθίνουσα όμως πορεία, έως ότου τα εγκαταλείψουν ή παραιτηθούν από την ενεργό δράση οι γενιές των ερασιτεχνών ή επαγγελματιών μουσικών που τα χρησιμοποιούσαν συστηματικά. Όσον αφορά σε κάποια από τα κουρδίσματα, ενδέχεται να χρησιμοποιούνται ακόμη και σήμερα σε μεμονωμένες περιπτώσεις. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι το 1988 ο Στέλιος Βαμβακάρης έπαιξε ένα μακρύ ταξίμι σε κούρδισμα ρε-σολ-σολ στο Falun Folk Music Festival [βλέπε: Pennanen, Risto Pekka (2009)].