



**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

**ΤΟ ΚΑΝΟΝΑΚΙ: ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΟΥ ΚΑΙ ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΑ  
ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΤΟΥ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ**

Ένας σύντομος οδηγός για νέους εκπαιδευόμενους

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ / ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ**

της φοιτήτριας

**Μαρία Καραματσούκη**

**ΑΕΜ: 2018**

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΜΑΡΙΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2025**



«Η μουσική είναι ένας ηθικός κανόνας. Δίνει ψυχή στο σύμπαν, φτερά στη σκέψη, απογειώνει τη φαντασία, χαρίζει χαρά στη λύπη και ζωή στα πάντα» - Πλάτων

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	4
ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ.....	6
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	7

### ΜΕΡΟΣ Α΄

#### ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΚΑΙ ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΚΑΝΟΝΑΚΙ

1. ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΚΑΝΟΝΑΚΙΟΥ.....	8
1.1.ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΟΥ.....	8
1.2.ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΗΧΟΥ.....	10
1.3.ΤΟ ΚΟΥΡΔΙΣΜΑ.....	11
1.4.ΧΡΗΣΤΙΚΕΣ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΕΣ – ΤΡΟΠΟΙ ΠΑΙΞΙΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΟΥ.....	12
2. ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΚΑΝΟΝΑΚΙ.....	13
2.1.ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ.....	14
2.2.ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ – ΒΥΖΑΝΤΙΟ.....	16
2.3.ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ.....	18
2.4.ΝΕΟΤΕΡΑ ΧΡΟΝΙΑ ΚΑΙ ΕΩΣ ΤΟΝ 21 <sup>Ο</sup> ΑΙΩΝΑ.....	19
2.5.ΤΟ ΚΑΝΟΝΑΚΙ ΣΗΜΕΡΑ.....	20
2.6.ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΑ ΣΥΜΦΡΑΖΟΜΕΝΑ ΕΚΤΕΛΕΣΗΣ ΣΤΟ ΚΑΝΟΝΑΚΙ ΑΝΑ ΤΟΥΣ ΑΙΩΝΕΣ.....	21
3. ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΚΑ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ.....	23
3.1.ΚΟΥΡΔΙΣΜΑ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΟΥ.....	23
3.2.ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΓΙΑ ΤΟ ΚΑΝΟΝΑΚΙ.....	23
3.3.ΚΛΙΜΑΚΕΣ ΣΤΟ ΚΑΝΟΝΑΚΙ.....	25
3.4.ΒΑΣΙΚΑ ΜΑΚΑΜ.....	27
3.4.1.ΡΑΣΤ.....	29
3.4.2.ΟΥΣΑΚ.....	29
3.4.3.ΜΠΟΥΣΕΛΙΚ.....	30
3.4.4.ΚΙΟΥΡΝΤΙ.....	30
3.4.5.ΧΟΥΖΑΜ.....	31
3.4.6.ΧΟΥΣΕΪΝΙ.....	31
3.4.7.ΣΑΜΠΑ.....	32
3.4.8.ΝΙΚΡΙΖ.....	32
3.4.9.ΧΙΤΖΑΖ.....	33
3.4.10.ΖΙΡΓΚΙΟΥΛΕΛΙ ΧΙΤΖΑΖ.....	33

4. ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΥΤΕΣ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΑΝΑΤΟΛΙΚΟ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΓΙΑ ΤΟ ΚΑΝΟΝΑΚΙ	
4.1. ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΤΗΣ ΛΟΓΙΑΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ.....	34
4.1.1. ΖΑΧΑΡΙΑΣ ΧΑΝΕΝΤΕΣ.....	34
4.1.2. ΑΓΓΕΛΗΣ.....	35
4.1.3. ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΚΑΝΤΕΜΙΡ.....	36
4.1.4. ΠΕΤΡΟΣ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΣ.....	36
4.2. ΓΝΩΣΤΟΙ ΕΡΜΗΝΕΥΤΕΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ.....	38
4.2.1. ΔΟΜΝΑ ΣΑΜΙΟΥ.....	38
4.2.2. ΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΓΙΑΣΕΜΗ ΣΑΡΑΓΟΥΔΑ.....	39
4.2.3. ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ.....	40
4.3. ΠΑΛΙΟΙ ΟΡΓΑΝΟΠΑΙΚΤΕΣ.....	41
4.3.1. ΝΙΚΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ.....	41
4.3.2. ΛΑΜΠΡΟΣ ΣΑΒΒΑΪΔΗΣ.....	42
4.3.3. ΒΑΣΙΛΗΣ ΣΑΧΙΝΙΔΗΣ.....	43

**ΜΕΡΟΣ Β΄**  
**ΟΨΕΙΣ ΔΙΔΑΚΤΙΚΗΣ ΤΟΥ ΚΑΝΟΝΑΚΙΟΥ**

5. ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΟΥ.....	45
5.1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΑΝΑ ΗΛΙΚΙΕΣ.....	46
5.2. ΣΤΑΣΗ ΣΩΜΑΤΟΣ – ΒΑΡΟΣ.....	46
5.3. ΕΚΜΑΘΗΣΗ – ΑΣΚΗΣΕΙΣ.....	49

**ΜΕΡΟΣ Γ΄**

**ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ**  
**ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΩΝ ΕΡΓΩΝ**

6. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΕΣ ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ	
6.1. ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ.....	57
6.2. ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ.....	63
7. ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ.....	74
8. ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	75
9. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	76
10. ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΦΑΚΕΛΟΥ ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ.....	79

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Σαν παιδί, όλα τα χρόνια της μαθητείας μου κοντά σε έξι έμπειρους δασκάλους, τους οποίους ευχαριστώ θερμά για όλες αυτές τις γνώσεις που μου δώσανε, αντιμετώπιζα ένα πρόβλημα το οποίο είχε να κάνει με το ίδιο το όργανο. Το κανονάκι είναι ένα όργανο με μεγάλη ιστορία, πολλές δυνατότητες, ξεκίνησε και συνεχίζει να φτιάχεται με χειροποίητο τρόπο, έχει τις ιδιαιτερότητές του και διαφέρει από όργανο σε όργανο και πέρα από τα φυσιολογικά στοιχεία, έχει πολλή ιστορία. Το ρεπερτόριο του θα έλεγα, είναι τόσο ευρύ που θα μπορούσε να το παρομοιάσει κανείς σαν δέντρο που χωρίζεται σε διάφορα μικρά κλαδιά τα οποία κάθε φορά, καταλήγουν σε διαφορετικούς κόσμους το καθένα. Το κύριο πρόβλημα μου σαν παιδί ήταν ότι δεν μπορούσα να συγκρατήσω όλες αυτές τις πληροφορίες που μου δίνανε κατά καιρούς και αν έμπαίνα στη διαδικασία να διαβάσω για αυτό το όργανο, ήταν τόση πολλή η ύλη και τόσο μεγάλη η ιστορία του, που χανόμουν. Επίσης για ένα παιδί που ξεκινάει αυτό το όργανο χωρίς ακούσματα Ανατολής ή Μεσογείου και γενικά μεγαλώνοντας μέσα στη σύγχρονη εποχή που οι επιρροές γύρω του είναι εξευρωπαϊσμένες, είναι δύσκολο να προσεγγίσει και να γνωρίσει ουσιαστικά και σε βάθος αυτό το όργανο.

Σε κάθε μάθημα διδασκαλίας ενός οργάνου, μπορεί να προκύψουν απορίες και ο δάσκαλος θα δώσει τις απαντήσεις, όμως δεν είναι εύκολο να συγκρατηθούν τόσες πολλές πληροφορίες και σίγουρα αυτό που θα κάνει τον μαθητή να τις θυμάται είναι η επανάληψη. Στα περισσότερα μαθήματα ωστόσο, με το χρόνο που δίνεται είτε στο σχολείο είτε στο ωδείο είτε σε ένα ιδιαίτερο μάθημα, δεν είναι εύκολο να δοθεί ο απαραίτητος χρόνος για να γίνουν κατανοητές αυτές οι πληροφορίες. Επομένως, αν ο μαθητής έχει αυτό το βοήθημα στο πλάι του, μόνο και μόνο που θα το ξεφυλλίζει μερικές φορές, με την επανάληψη θα κατακτήσει ουσιαστικές γνώσεις. Πληροφορίες όπως για την ιστορία του οργάνου, την προέλευση, το ρεπερτόριο, τα είδη μουσικής που μπορεί να προσεγγίσει και να παίξει περαιτέρω, τις δυνατότητές του, το κούρδισμα, διάφορες τεχνικές και άλλα πολλά.

Κλείνοντας, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές του τμήματος για τις γνώσεις που μου έδωσαν όλο αυτά τα χρόνια και ιδιαίτερα την κ. Μαρία Αλεξάνδρου, επιβλέπουσα καθηγήτρια της εργασίας, για την καθοδήγηση και τις ώρες προβών στα πλαίσια των μουσικών συνόλων, που με ώθησαν στο να γίνω καλύτερη μουσικός. Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω τον σύζυγό μου Χρήστο, για την βιντεοσκόπηση του οπτικοακουστικού υλικού και την όλη στήριξή του. Εύχομαι αυτή η εργασία να αποτελέσει οδηγός για όσους θέλουν να προσεγγίσουν το κανονάκι και να την αγαπήσουν όσο την αγάπησα εγώ κατά τη δημιουργία της. Καλή ανάγνωση λοιπόν...

στους μαθητές μου

## **ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ**

Β.Μ.: Βυζαντινή Μουσική

πρβλ.: παράβαλε

Ι. Μ.: Ιερά Μονή

κ.ά.: και άλλα

κώδ.: κώδικα

μ. Χ.: μετά Χριστού

ΜτΧΕ: Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία

ό.π.: όπου παραπάνω

π.Χ.: προ Χριστού

σ.: σελίδα

χφο: χειρόγραφο

Hz: συχνότητα Hertz

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η αναζήτηση και η επιλογή του υλικού είναι δύσκολη. Πρωτίστως γιατί οι πηγές είναι πολλές και πρέπει να γίνει διαλογή ως προς τα στοιχεία που μας αφορούν κι έπειτα γιατί ακόμα και αυτά που ανήκουν στο θέμα μας, δεν μπορούν να ενταχθούν όλα σε μια τέτοιου είδους εργασία. Αρχικά γιατί ο σκοπός της είναι να συνοψίσουμε ό,τι αφορά το κανονάκι, ώστε να εξυπηρετεί τη μελέτη ενός μαθητή και μετέπειτα να λειτουργήσει ως ένα πρώτο βήμα σε όσους θέλουν να εμπλουτίσουν τις γνώσεις τους γύρω απ' το όργανο, ή ακόμα να εμβαθύνουν το θέμα με τη συγγραφή.

Στόχος λοιπόν της παρούσας εργασίας, δεν είναι να μάθει το παιδί ή ο μαθητής να παίζει κανονάκι, αλλά να έχει μαζί του σε όλη την εκπαιδευτική διαδικασία, ένα χρήσιμο εργαλείο και ένα βοήθημα, για τις φορές που υπάρχουν ερωτηματικά ή κάτι που θα ήθελε να το ξαναδεί για να το θυμηθεί.

Η εργασία χωρίζεται σε τρία μέρη και συνοδεύεται από οπτικοακουστικό, διδακτικό υλικό, όπου μπορεί ο εκπαιδευόμενος στο κανονάκι να δει την τεχνική του οργάνου, το κούρδισμα που πρέπει να έχει, αλλά και να ακούσει ό,τι υπάρχει στην παρούσα εργασία σε μορφή παρτιτούρας, για μέγιστη κατανόηση του περιεχομένου. Στην αρχή θα αναφερθούν τα ιστορικά και οργανολογικά στοιχεία του οργάνου, έπειτα οι όψεις διδακτικής του κανονακίου και τέλος, οι ερμηνευτικές και μουσικολογικές προσεγγίσεις των επιλεγμένων μουσικών έργων και γενικά της εκμάθησης του οργάνου.

## ΜΕΡΟΣ Α΄

### ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΚΑΙ ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΚΑΝΟΝΑΚΙ

#### 1. ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΚΑΝΟΝΑΚΙΟΥ

##### 1.1.ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΟΥ<sup>1</sup>

Όπως το συναντάμε σήμερα, το κανονάκι<sup>2</sup> (εικόνα 1) αποτελείται από το κύριο σώμα, το καπάκι, τον καβαλάρη, τα κλειδιά, τα μανταλάκια, ένα δερμάτινο μέρος και σε μερικά όργανα κι ένα πλαϊνό, συρόμενο καπάκι. Έχει 78 χορδές και εκ πρώτης όψεως σχήμα που μοιάζει με τρίγωνο. Στην πραγματικότητα το σχήμα του πρόκειται για τραπεζοειδές (τετράπλευρο), με δύο παράλληλες ευθείες (η άνω αρκετά μικρότερη), μία κάθετη στην κάτω (που σχηματίζουν ορθή γωνία) και μία διαγώνια στα αριστερά. Πάνω σ' αυτήν την διαγώνιο, βρίσκονται τα κλειδιά στα οποία τυλίγεται η μία άκρη της χορδής και χρησιμοποιούνται για το κούρδισμα του οργάνου, όπως θα δούμε αναλυτικότερα παρακάτω. Η κάθε χορδή διανύει την απόσταση των δύο μη παράλληλων πλευρών και καταλήγει να περνά πάνω από τον καβαλάρη και να δένει κάτω από την εσοχή που βρίσκεται για την κάθε μία χορδή ξεχωριστά στο



**Εικόνα 1:** Κανονάκι νεότερης κατασκευής, Εταιρεία Πανδώρα, Αθήνα. Από προσωπικό αρχείο.

πλάι του οργάνου ή από κάτω του. Όταν βρίσκεται από κάτω, συνήθως υπάρχει μία μικρή εσοχή κατά μήκος της κάθετης πλευράς, έτσι ώστε να προστατεύεται η κατάληξη της χορδής και για τον ίδιο λόγο, όταν βρίσκονται στο πλάι του οργάνου, καλύπτονται από ένα συρόμενο καπάκι. Ο καβαλάρης ακουμπά πάνω στο δέρμα, το οποίο περιλαμβάνει περίπου 15 εκατοστά της κάθετης πλευράς, πάνω στο καπάκι και σχηματίζει, μαζί με τα ξύλινα μέρη του οργάνου, τέσσερα τετράγωνα. Στην πραγματικότητα η λωρίδα της δερμάτινης επιφάνειας είναι ενιαία.

Το όργανο είναι ξύλινο, από σφεντάμι ή άλλα ξύλα και οι χορδές είναι πλέον συνθετικές, από υλικά όπως PVF (polyvinyl fluoride) ή/-και nylon (dupont). Στο καπάκι, εκτός απ' το δεξιό μέρος, είναι ανοιχτές μία ή περισσότερες τρύπες,

<sup>1</sup> Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

- 1) Φοίβος Ανωγειανάκης, *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, Β΄ έκδοση (Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα, 1991), σ. 293 – 294.
- 2) Νίκος Μαλιάρης, *Βυζαντινά Μουσικά Όργανα*, Β΄ έκδοση (Αθήνα: Εκδόσεις Παπαρηγορίου – Νάκας, 2013), σ. 85 και σ. 151 – 154.
- 3) Παντελής Ι. Αναστασόπουλος, *Κανονάκι: Τα πρώτα βήματα*, Α΄ έκδοση (Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Μελωδικό Καράβι, 2006).
- 4) Δημήτρης Θέμελης, *Το κανονάκι: Προέλευση, Ιστορία*, Β΄ έκδοση (Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1996).

<sup>2</sup> Ανωγειανάκης, *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, σ. 293-294.

διακοσμημένες με πολύπλοκα σχέδια, χάρη στις οποίες παράγεται ο ήχος. Τα μανταλάκια, που είναι μικρά μεταλλικά ελάσματα, βρίσκονται στην αριστερή διαγώνιο και πάνω στο καπάκι, ή ενωμένα με μέταλλο απευθείας πάνω στο όργανο, ή πάνω σε μια μεταλλική πλακέτα η οποία φέρει πάνω της τα μανταλάκια και ενώνεται στο καπάκι με μικρές βίδες. Τα μανταλάκια χρησιμοποιούνται από τον οργανοπαίκτη για την αυξομείωση του τόνου, ανεβάζοντας ή κατεβάζοντας τα αντίστοιχα και για αυτό τον λόγο ονομάζονται και κινητοί καβαλάρηδες. Τα μικρά αυτά ελάσματα, προστέθηκαν για πρώτη φορά στο όργανο, από τον δεξιότηχνη στο κανονάκι, Χατζή Αρίφ Μπέη<sup>3</sup>, στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αι. Πιο αριστερά απ' τα μανταλάκια, βρίσκονται τα κλειδιά, στην εξωτερική πλευρά του οργάνου. Στα (ξύλινα) κλειδιά τοποθετείται ένα κινητό μεταλλικό κλειδί και με αυτόν τον τρόπο κουρδίζονται οι χορδές, στη διατονική κλίματα και με το λα στα 440Hz<sup>4</sup> (εικόνα 2).



**Εικόνα 2:** Τα μανταλάκια, τα κλειδιά του οργάνου και το κλειδί κουρδίσματος, από το όργανο της Εικόνας 1.

Η μελωδική έκταση του οργάνου καλύπτει συνήθως τρειςήμισι οκτάβες, δηλαδή 3 οκτάβες και 3 νότες, από Λα έως Μι. Υπάρχουν όμως και κανονάκια με μικρότερη έκταση σήμερα (όπως και χωρίς μανταλάκια, όπως θα δούμε παρακάτω), πόσο μάλλον αν πρόκειται για όργανο των  $\frac{3}{4}$ . Τέλος, το κανονάκι παίζεται με πένες (νύχια),



**Εικόνα 3:** Πένες και δαχτυλίδια.



**Εικόνα 4:** Σμίκρυνση των πενών σε σχέση με το δάχτυλο.



φτιαγμένα από πλαστικό, ή από όστρακο χελώνας (ταρταρούγα), ή κοκάλινες στις μέρες μας και δαχτυλίδια (δαχτυλήθρες), οι οποίες είναι φτιαγμένες από χαλκό ή ασήμι. Ο μουσικός τοποθετεί στους δύο δείκτες των δαχτύλων του τις πένες (εικόνα 3), που έχουν γύρω στα 4-5 εκατοστά, ανάλογα το μήκος των δαχτύλων<sup>5</sup> και από πάνω φοράει τα δαχτυλίδια που



**Εικόνα 5:** Λειτουργία αντίχειρα σαν στοπ, πάνω στο κανονάκι της Εικόνας 1.

<sup>3</sup> Αναστασόπουλος, *Κανονάκι: Τα πρώτα βήματα*, σ. 9.

<sup>4</sup> Σπυρίδων Ι. Λουτρίδης, *Ακουστική: Αρχές & Εφαρμογές* (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Τζιόλα, 2015), σ. 475-476.

<sup>5</sup> Ανάλογα το μήκος των δαχτύλων, οι πένες κόβονται και λιμάρονται προσεκτικά με γυαλόχαρτο από τον δάσκαλο, ώστε να μπορεί η κίνηση των δαχτύλων να είναι άνετη στον μαθητή.

συγκρατούν τις πένες στην επιθυμητή θέση (εικόνες 4). Κατά αυτόν τον τρόπο ‘τσιμπάει’ τις χορδές, χρησιμοποιώντας μόνο τους δείκτες των χεριών, καθώς οι αντίχειρες λειτουργούν σαν στοπ (εικόνα 5). Εναλλακτικά και για συνοδευτικό ρόλο, ο μουσικός μπορεί να χρησιμοποιήσει και όλα τα υπόλοιπα δάχτυλα, για να επιτύχει διαφορετικές τεχνικές στον τρόπο παιξίματος και χροιά ή δυναμικές στον ήχο. Το υλικό που φτιάχνονται οι πένες είναι πλαστικό, καύκαλο χελώνας (ταρταρούγα), ή κέρατο και οι πένες είναι μεταλλικές.

## 1.2. ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΗΧΟΥ<sup>6</sup>

Πριν μιλήσουμε για την παραγωγή του ήχου, θα χρειαστεί να παραθέσουμε λίγα πράγματα για τον ίδιο τον ήχο<sup>7</sup>. Η βασική λειτουργία κάθε οργάνου, είναι η μετατροπή ενέργειας από αδρή μορφή σε μορφή εντροπίας, δηλαδή ένα κατανοητό παράδειγμα είναι ο ήχος του φυσήματος του οργανοπαίκτη στο φλάουτο και ο ήχος που βγαίνει και ακούγεται από αυτό. Πώς όμως πραγματοποιείται αυτή η αλλαγή; Σε κάθε μουσικό όργανο πρέπει να πραγματοποιηθεί μια διαταραχή. Στην δική μας περίπτωση όπως και σε όλα τα νυκτά έγχορδα, δημιουργείται ταλάντωση στην χορδή, όπου ταλάντωση είναι μια κίνηση που εκτελείται μεταξύ δύο ακραίων θέσεων περιοδικά (με τον ίδιο τρόπο και σε ίσα χρονικά διαστήματα) και αυτή η ταλάντωση ονομάζεται αρμονική. Με τη βοήθεια του αέρα, που λειτουργεί ως μέσο διάδοσης του ήχου, δημιουργούνται κύματα στα οποία έχουμε μετατόπιση ενέργειας, καθώς τα μόρια κινούνται κάθετα στη διεύθυνση διάδοσης του κύματος. Αυτό και σε συνδυασμό με την δύναμη ελαστικότητας, όπου κάθε μέσο επανέρχεται στην φυσική του κατάσταση, καταφέρνουμε να ακούμε τον ήχο όταν αυτός φτάσει στο αφτί μας. Φυσικά, σε όλα τα όργανα το σύστημα παραγωγής του ήχου στηρίζεται στην ενίσχυση του ήχου μέσω των ηχείων. Αυτό το φαινόμενο ονομάζεται συντονισμός.

Κάτι ακόμα που χρειάζεται να γνωρίζουμε είναι για την περίοδο ενός περιοδικού φαινομένου, που ονομάζεται ο χρόνος που απαιτείται για να ολοκληρωθεί μια πλήρης μεταβολή του φαινομένου αυτού και ο αριθμός των περιόδων ανά δευτερόλεπτο ορίζεται ως η συχνότητα του φαινομένου. Αυτό για να έχουμε υπόψη πως σε ένα μήκος χορδής μικρότερο από άλλο ο αριθμός των περιόδων αυξάνεται, άρα αυξάνεται αναλογικά και η συχνότητα που ακούγεται, άρα και το τονικό ύψος. Επιπλέον, η ηχητική πίεση είναι ένα μέγεθος ανάλογο με την ένταση, πυκνότητα του μέσου διάδοσης και την ταχύτητα του ήχου στον αέρα. Έτσι, γνωρίζουμε πως όσο περισσότερο πιέσουμε μια χορδή ή λιγότερο, θα μεταβάλουμε και την ένταση που θα ακουστεί στον ήχο μας. Τέλος, η χροιά ή ηχόχρωμα ενός ήχου ή οργάνου, είναι ένα απ’ τα χαρακτηριστικά του ήχου και υποδηλώνει την εσωτερική μορφολογία των

---

<sup>6</sup> Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

1) Σπυρίδων Ι. Λουτρίδης, *Ακουστική: Αρχές & Εφαρμογές* (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Τζιόλα, 2015), σ. 21 – 28.

2) <sup>6</sup> John M. Eargle, *Μουσική Ακουστική Τεχνολογία*, 2<sup>η</sup> έκδοση (Αθήνα: Εκδόσεις Ίων, 1999).

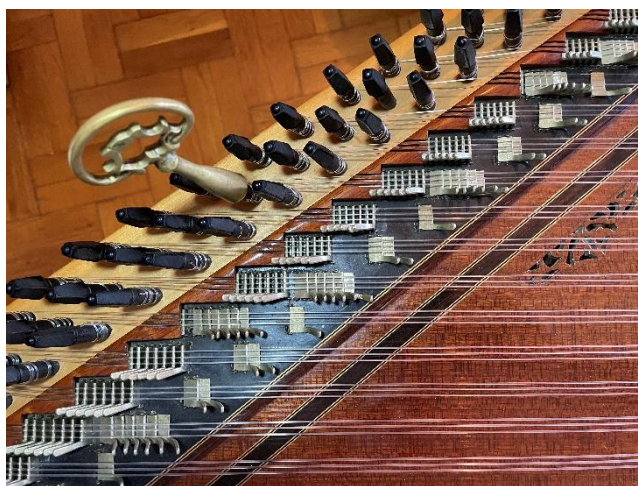
<sup>7</sup> Eargle, *Μουσική Ακουστική Τεχνολογία*, σ. 20.

ταλαντώσεων σε κάθε όργανο, λόγω υλικών κατασκευής του και άλλων χαρακτηριστικών.

### 1.3. ΤΟ ΚΟΥΡΑΙΣΜΑ<sup>8</sup>

Γενικά το κανονάκι κουρδίζεται διατονικά<sup>9</sup>, σύμφωνα με το ευρωπαϊκό δυτικό τρόπο. Ξεκινώντας από την χαμηλότερη νότα (συνήθως) Λα, κουρδίζουμε διατονικά και κατά σειρά έως το άνω Μι (ή Ρε, ή Ντο). Παλαιότερα, όταν ακόμα δεν υπήρχαν συστήματα κουρδίσματος και το όργανο βρισκόταν στην πρώτη εκδοχή του, ο οργανοπαίκτης ξεκινούσε το κούρδισμα από τη νότα Ρε και συνέχιζε ανά πέμπτες με τ' αφτί, μέχρι να κουρδίσει όλες τις νότες της οκτάβας και χτυπώντας έπειτα την κάθε μία ξεχωριστά, κούρδιζε πάλι με τ' αφτί και τις αντίστοιχες νότες πάνω και κάτω σε οκτάβες.

Καθώς τα μανταλάκια είναι αυτά που αλλάζουν τον ήχο και αυξομειώνουν την συχνότητα, το μόνο που πρέπει να προσεχθεί πριν το κούρδισμα, είναι να βρίσκονται τα μανταλάκια στην σωστή θέση. Για την κάθε νότα είναι σχεδόν προκαθορισμένη η θέση που τοποθετούνται τα μανταλάκια. Στις νότες Ντο και Σολ ο αριθμός των μανταλιών, σχεδόν πάντοτε ζυγός και συνήθως 12, τα μανταλάκια χωρίζονται στην μέση. Σ' αυτές τις νότες τα μανταλάκια είναι συνεχόμενα, ενώ σε όλες τις υπόλοιπες, υπάρχει ένα κενό



**Εικόνα 6:** Τα μανταλάκια στην διατονική τους θέση, πάνω στο όργανο της Εικόνας 1.

ανάμεσα στα πολλά και στα λίγα μανταλάκια κάθε νότας. Σε αυτές τις περιπτώσεις, τα πολλά μανταλάκια είναι πάνω, ενώ τα λίγα κατεβασμένα και αποτελεί εξαίρεση η νότα Φα. Στην νότα Φα, όλα τα μανταλάκια είναι κατεβασμένα (εικόνα 6). Από την Τρίτη Ντο νότα που συναντάμε και ανεβαίνοντας προς τα επάνω, οι αποστάσεις του οργάνου στενεύουν και άρα μειώνονται και τα μανταλάκια στην ψηλή περιοχή του οργάνου. Σε μερικά κανονάκια, το ίδιο μπορεί να ισχύει και προς τις τελευταίες νότες τους χαμηλά. Αφού λοιπόν τοποθετηθούν σωστά κι εκλεχθεί η θέση τους, ο μουσικός μπορεί να αρχίσει το κούρδισμα. Στην πραγματικότητα όμως, καλό θα ήταν να μην κουρδίζουμε από κάτω προς τα πάνω συνεχόμενα, αλλά ανά οκτάβες. Αυτό γιατί ο καβαλάρης και το δέρμα είναι οι ευαίσθητες περιοχές του οργάνου και κατά μία άποψη, θα έπρεπε στην προσπάθεια κουρδίσματος του οργάνου και άρα στην πίεση που ασκείται σ' αυτές

<sup>8</sup> Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

1) Αναστασόπουλος, *Κανονάκι: Τα πρώτα βήματα*.

2) Θέμελης, *Το Κανονάκι: Προέλευση, Ιστορία*.

<sup>9</sup> Λουτρίδης, *Ακουστική*, σ. 475.

τις περιοχές, να προσπαθούμε να διατηρήσουμε μία ισορροπία. Επομένως, αφού ξεκινήσουμε από μία νότα, πχ την χαμηλότερη Λα, να συνεχίσουμε σε όλες τις Λα έως πάνω και έπειτα ανάποδα, από την επόμενη στη σειρά νότα Σι, να κουρδίσουμε διαδοχικά όλες τις Σι έως κάτω και αυτή η διαδικασία να συνεχιστεί έως ότου έχει κουρδιστεί όλο το κανονάκι. Έτσι θα κατανέμεται το βάρος, άρα και η πίεση στον καβαλάρη, πιο ομαλά.

#### 1.4. ΧΡΗΣΤΙΚΕΣ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΕΣ – ΤΡΟΠΟΙ ΠΑΙΞΙΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΟΥ<sup>10</sup>

Το κανονάκι τοποθετείται στα πόδια του μουσικού, ενώ εκείνος βρίσκεται καθισμένος σε καρέκλα, σχηματίζοντας έτσι δύο ορθές γωνίες μεταξύ των ποδιών και του κορμού, όπως θα δούμε αναλυτικότερα στο κεφάλαιο 5.2. Πρόκειται για μία εύκολη θέση, που προσδίδει ευκολία στην κίνηση των χεριών και των δακτύλων, από την στιγμή που δεν χρειάζεται κόπος για να συγκρατείται το όργανο. Στην προσπάθεια αυτή, συνίσταται η χρήση υποποδίου για καλύτερη στήριξη σε παιδιά, αλλά και σε ενήλικες. Το όργανο αυτό είναι κυρίως ένα μελωδικό όργανο και σολιστικό, αλλά λόγω της έκτασης και του αριθμού των χορδών του, μπορεί να συνοδεύσει και άλλα όργανα, χρησιμεύοντας ως ένα πολυφωνικό όργανο, παίζοντας συγχορδίες. Ανάλογα το είδος της μουσικής που εκτελεί, μπορεί να παίξει απαλά και πολύ μελωδικά στη μεσαία και κάτω οκτάβα, ενώ στην ψηλή περιοχή ο ήχος γίνεται οξύς και έντονος, για πιο δυναμικά παιχνίματα. Ο μουσικός μπορεί να επιλέξει εάν θα παίξει μόνο τη μελωδία ενός κομματιού, αν θα συνοδεύσει τον εαυτό του, χωρίζοντας μελωδία και συνοδεία σε δεξί και αριστερό χέρι ή σε συνδυασμό μεθόδων, ή εάν θα λειτουργήσει μόνο συνοδευτικά σε κάποια εκτέλεση.

Το κανονάκι σαν όγκος και βάρος, γίνεται εύκολο στην χρήση και εκμάθησή του από την ηλικία των 7-8 χρονών περίπου, κάτι που όπως είναι φυσικό εξαρτάται και από το ίδιο το παιδί. Σε αυτές τις ηλικίες φυσικά, ο γονέας θα πρέπει να αναλαμβάνει τη μεταφορά του οργάνου, ενώ η τοποθέτηση στα πόδια του παιδιού γίνεται με τη βοήθεια του δασκάλου. Για μικρότερες ηλικίες φυσικά, υπάρχει και το όργανο των ¾. Γενικά το κανονάκι είναι ένα εύκολο στην εκμάθηση όργανο ως προς τον τρόπο παιχνίματος, αλλά καθώς κινείται και διατονικά στην κλίμακα, απ' τα πρώτα κιόλας μαθήματα μπορεί ένα παιδί να παίξει μελωδίες ή μουσικά κομμάτια. Το κανονάκι σαν όργανο έχει χαμηλές εντάσεις και αυτό το καθιστά ιδανικό για παιχνίδι σε εσωτερικούς χώρους, χωρίς να ξεπερνά τα επιτρεπόμενα για το αφτί dB και για εξωτερικούς χώρους, με την βοήθεια του μικροφώνου (οποιαδήποτε ενίσχυση του ήχου), μπορεί να παίξει σε μικρά ή μεγάλα μουσικά σχήματα.

---

<sup>10</sup> Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

- 1) Αναστασόπουλος, *Κανονάκι: Τα πρώτα βήματα*.
- 2) Θέμελης, *Το Κανονάκι: Προέλευση, Ιστορία*.

## 2. ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΚΑΝΟΝΑΚΙ<sup>11</sup>

Σύμφωνα με την ταξινόμηση Hornbostel/Sachs<sup>12</sup>, τα μουσικά όργανα, με βάση το είδος του υλικού που τίθεται σε παλμική κίνηση, διακρίνονται σε: ιδιόφωνα, μεμβρανόφωνα, χορδόφωνα και αερόφωνα. Στα χορδόφωνα, όπου ανήκει και το κανονάκι, η παραγωγή της αρχικής ταλάντωσης επιτυγχάνεται με τη διέγερση και την παλμική κίνηση μίας ή περισσότερων χορδών. Τα χορδόφωνα είναι γνωστά από την παλαιολιθική εποχή σ' όλους τους μουσικούς πολιτισμούς και εμφανίζονται με τεράστια ποικιλία τύπων και οικογενειών. Οι δύο μεγάλες κατηγορίες των εγχόρδων ή χορδόφωνων είναι τα νυκτά έγχορδα και τα έγχορδα με τόξο (δοξάρι). Στην προκείμενη περίπτωση η παραγωγή του ήχου γίνεται με νύξη. Επίσης, στα νυκτά έγχορδα ανήκουν και τα όργανα στα οποία η ταλάντωση των χορδών προκαλείται διά νύξεως (τσιμπήματος) με τα δάκτυλα του εκτελεστή και αυτά στα οποία η ταλάντωση προκαλείται με πλήκτρο (πένα) ή και με μηχανικά μέσα. Είναι η αρχαιότερη κατηγορία εγχόρδων οργάνων και περιλαμβάνει πολλές υποκατηγορίες και τύπους οργάνων, που είναι γνωστά είτε από την αρχαιότητα, είτε από μεταγενέστερες εποχές. Έπειτα τα χορδόφωνα ταξινομούνται περαιτέρω με άλλα δύο κριτήρια. Αρχικά με την κατασκευή τους και ύστερα με το εάν είναι απλά ή σύνθετα. Αυτό έχει να κάνει με το εάν έχουμε έναν φορέα των χορδών και (πιθανότατα) ένα ηχείο, ή ένα ηχείο στο οποίο βρίσκονται προσαρμοσμένοι ένας ή δύο βραχίονες. Το κανονάκι ανήκει στα απλά χορδόφωνα και είναι ένα ασυγκέραστο όργανο. Τώρα προκύπτει το ερώτημα για το τι είναι ο συγκερασμός.

Ο ισοτονικός συγκερασμός γενικά έχει μεγάλη ιστορία. Βασικά γνωρίσματά του μπορούν να αναγνωρισθούν στην αντίληψη του Αριστόξενου του Ταραντίνου περί διαιρέσεως του τόνου σε δύο ίσα ημιτόνια. Ο σχετικός προβληματισμός έγινε πάλι επίκαιρος κατά τον 15ο, 16ο και 17ο αιώνα με την τεχνική ανάπτυξη των πληκτροφόρων οργάνων. Η λύση του προβλήματος, που επιβλήθηκε οριστικά κατά την διάρκεια του 18ου αιώνα είναι ο ισοτονικός συγκερασμός δώδεκα βαθμίδων. Δηλαδή, η διαίρεση της οκτάβας σε δώδεκα ίσα μέρη (ημιτόνια), των οποίων όλα τα άλλα διαστήματα είναι ακέραια πολλαπλάσια. Η καθαρή πέμπτη, που προκύπτει μ' αυτό τον τρόπο είναι λίγο μικρότερη από την πυθαγόρεια. Συγκεκριμένα σε cents, η καθαρή πέμπτη του ισοτονικού συγκερασμού είναι 700C, ενώ η πυθαγόρεια είναι 702C. Η λύση του ισοτονικού συγκερασμού απετέλεσε διέξοδο στις ανάγκες μιας μουσικής, όπου διαρκώς επεκτείνονταν οι χρησιμοποιούμενες τονικότητες καθώς και οι μετατροπίες. Στα ελληνικά έχει καθιερωθεί η χρήση του όρου συγκερασμός ως συνωνύμου του ισοτονικού συγκερασμού (δώδεκα βαθμίδων)<sup>13</sup>. Έτσι με την έκφραση «συγκερασμένο σύστημα» εννοείται γενικά το σύστημα ισοτονικού συγκερασμού δώδεκα βαθμίδων.

<sup>11</sup> Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

1) Δημήτρης Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής: Σύντομη Γενική Επισκόπηση*, Τόμος Α (Μέχρι τον 16<sup>ο</sup> αιώνα), (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1994), 89 – 94.

<sup>12</sup> Ρουμπή, «Ελληνικά Μουσικά Όργανα», σ. 227 – 228.

<sup>13</sup> Για περισσότερες πληροφορίες πρβλ. Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής: Σύντομη Γενική Επισκόπηση*, σ. 89-94.

Αυτή η χρήση είναι λανθασμένη όχι μόνο γιατί υποκαθιστά το γενικό φαινόμενο του συγκερασμού από το ειδικό του ισοτονικού συγκερασμού δώδεκα βαθμίδων, αλλά επιπλέον γιατί λόγω ακριβώς αυτής της υποκατάστασης δυσκολεύεται η κατανόηση της πραγματικής σημασίας του συγκερασμού. Έτσι διαφεύγει στην ελληνική βιβλιογραφία συνήθως, ότι ο συγκερασμός αν και χρησιμοποιεί κάποιον αριθμητικό υπολογισμό διαστημάτων, ωστόσο δεν ταυτίζεται με αριθμητικό υπολογισμό διαστημάτων. Στις περιπτώσεις των έγχορδων οργάνων με δοξάρι ή των νυκτών με κινητούς καβαλάρηδες, όπως ακριβώς το κανονάκι έχει τα μανταλάκια, χρησιμοποιούμε αυτόν τον όρο για να δηλώσουμε μόνο πως είναι στην δυνατότητα του οργάνου να παίζει νότες και διαστήματα μικρότερα του ημιτονίου και έχει την ευχέρεια της ανθρώπινης φωνής.

## 2.1. ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ<sup>14</sup>

Οι μελετητές των μουσικών οργάνων και πηγών αυτών κατά την αρχαιότητα, εντόπισαν από τον 8<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ. και μετά, πληροφορίες για την όψη τους, τις χρήσεις και τις ονομασίες αυτών, από επιγραφές, τοιχογραφίες, κείμενα σε πάπυρους και γλυπτά. Όμως, οι περισσότερες ουσιαστικές πληροφορίες ήρθαν κατά το διάστημα του 2<sup>ου</sup> – 10<sup>ου</sup> αιώνα μ.Χ., όπου έγινε προσπάθεια ταύτισης των πηγών με τα διάφορα όργανα, ή καλύτερα λείψανα οργάνων, που βρέθηκαν σε ανασκαφές και φυσικά αυτό ήταν ένα εγχείρημα δύσκολο, καθώς ήδη είχε δημιουργηθεί ένα τεράστιο χρονικό κενό. Έτσι, στην ταύτιση αυτή των οργάνων μπορεί να υπάρχουν κενά και πολλές πληροφορίες για τις οποίες δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι, όμως το καλύτερο που μπορούμε να κάνουμε είναι να προσεγγίζουμε αυτές τις πληροφορίες με το σκεπτικό της πρώτης επαφής και γνωριμίας με την ιστορία του κάθε οργάνου. Αρχίζοντας από την αρχαιότητα λοιπόν, ο Κανών ήταν «όργανο για τον μαθηματικό υπολογισμό των μουσικών διαστημάτων, αλλά δεν χρησιμοποιήθηκε εξ όσων γνωρίζουμε για την παραγωγή μουσικής. Σύμφωνα με την περιγραφή του Πτολεμαίου μπορούσε να έχει 8 ή 15 χορδές, σε κάθε μία από τις οποίες αντιστοιχούσε μια γέφυρα ή μια διαγώνια γέφυρα κοινή για όλες τις χορδές όπως στον ελικώνα (σύμφωνα με το διάγραμμα που περιλαμβάνεται στα *Αρμονικά* του Κλαύδιου Πτολεμαίου είχε τετράγωνο εξωτερικό περίγραμμα, 4 χορδές και μια διαγώνια γέφυρα)»<sup>15</sup>.

Σύμφωνα με τον Ανωγειανάκη, οι αρχές του ψαλτηρίου (όπως θα δούμε παρακάτω να αναφέρεται το κανονάκι), ανιχνεύονται στον ασιατικό χώρο πολλούς αιώνες πριν από τους αρχαιοελληνικούς κλασικούς χρόνους. Στην αρχαία Ελλάδα εμφανίζονται πολλές μαρτυρίες για μουσικά όργανα κατά πάσα πιθανότητα του τύπου ψαλτηρίου με τις ονομασίες τρίγωνον ψαλτήριον, επιγόνειον, μάγαδις, σιμίκιον κτλ.

<sup>14</sup> Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

- 1) Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής: Σύνομη Γενική Επισκόπηση*, 75 – 77.
- 2) Ανωγειανάκης, *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, σ. 293 – 294.
- 3) Ρουμπή, «Ελληνικά Μουσικά Όργανα», 173 – 183.
- 4) Μαλιάρας, *Βυζαντινά Μουσικά Όργανα*, σ. 69.

<sup>15</sup> Ρουμπή, «Ελληνικά Μουσικά Όργανα», σ. 178.

Για τα όργανα όμως αυτά δεν υπάρχουν εικονογραφικές μαρτυρίες για αυτό μόνο υποθέσεις έχουν γίνει έως σήμερα για τη σχέση του αρχαιοελληνικού ψαλτηρίου με το κανονάκι. Από την άλλη πλευρά, στους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους, έχουμε δύο μεγάλες πηγές, τα χειρόγραφα και τις τοιχογραφίες των εκκλησιών, οι οποίες είναι πλούσιες σε πληροφορίες για το ψαλτήριο σε σχήμα τριγώνου ή τραπεζίου, τον τρόπο με τον οποίο κρατιέται, παίζεται κτλ., όσο και αν σε πολλές από αυτές τις μικρογραφίες ή τοιχογραφίες δεν είναι πάντα εύκολο να καταλάβει κανείς ξεκάθαρα εάν το εικονιζόμενο όργανο είναι ένα κανονάκι ή μια άρπα. «Το ψαλτήριο, ανάμεσα σε άλλα μουσικά όργανα αναφέρεται σε σκανδιναβικό χρονικό του 12<sup>ου</sup> αιώνα, σε γιορτή στον Ιππόδρομο της Κωνσταντινούπολης. Το ψαλτήριο επίσης εννοεί και ο Philippe du Fresne-Canaye όταν γράφει στο *Ταξίδι* του ότι είδε να παίζεται μια «ελληνική άρπα» στο γάμο πλούσιου εμπόρου στο Πέραν της Κωνσταντινούπολης, το 1573.»<sup>16</sup> Σύμφωνα πάλι με τον Ανωγειανάκη, το κανονάκι (qanun, qanoun kanon) κυρίως κατά τον μεσαίωνα, ήταν γνωστό με το όνομα ψαλτήριο. Η αντικατάσταση του ονόματος από qanun (κανονάκι) σε ψαλτήριο, έγινε με την εξάπλωση του Ισλαμισμού και την επαφή των Αράβων και των Τούρκων με τους λαούς της Ευρώπης.

Λίγο αργότερα συναντάται στην Παλαιά Διαθήκη, στην μετάφραση των Εβδομήκοντα (ή Ο)<sup>17</sup> (Γένεσις 4, 21), ο όρος ψαλτήριον ως το εβραϊκό kinnor, ενώ από το 17<sup>ο</sup> αιώνα συναντάμε τις ονομασίες *τίτερα*, *κανόνιον* και *σαντούρι*. Πρόκειται για όργανα που αποτελούνται από ένα ξύλινο ηχείο διάφορα σχήματα κατά μήκος της επιφάνειας του οποίου εκτείνονται οι χορδές. Ο όρος *ψαλτήριον*, προερχόμενος από το ψάλλειν, δηλαδή αγγίζει κάποιος με τα δάκτυλα τις χορδές, χρησιμοποιείται στη βυζαντινή γραμματεία τόσο ως οργανολογικός τύπος όσο και ως ονομασία οργάνου, το οποίο παίζεται με τα δάκτυλα, χωρίς τη χρήση *πλήκτρου*. Σύμφωνα με τον Πολυδεύκη, το *ψαλτήριον* ως όργανο κατατάσσεται στα κρουόμενα έγχορδα, ο Ανώνυμος Αλχημιστής το αναφέρει στα κιθαρικά και ο Ψελλός το κατατάσσει στα εντατά όργανα, θεωρώντας το συνώνυμο των λέξεων *κινύρα*, *λύρα* και *κιθάρα*. Επιπλέον, ο Ευσέβιος Καισαρείας μας πληροφορεί ότι το *ψαλτήριον* είναι η *νάβλα* των Εβραίων. Αλλού διευκρινίζει ότι «*ψαλτήριο* λέγεται το μουσικό όργανο που έχει σχήμα διαφορετικό από την *κιθάρα* και η ωδή που παίζεται σ' αυτό ονομάζεται ψαλμός».<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Ανωγειανάκης, *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, σ. 294.

<sup>17</sup> Με το όνομα Μετάφραση των Εβδομήκοντα ή Μετάφραση των Ο' ονομάζεται η πρώτη σωζόμενη ελληνική μετάφραση της Παλαιάς Διαθήκης (3ος π.Χ. αι.), διότι κατά τον θρύλο, τα βιβλία που την αποτελούν μεταφράστηκαν είτε εν μέρει, είτε στο σύνολο, από 72 (ΟΒ') ελληνιστές ιουδαίους ερμηνευτές (το Ο' αποτελεί στρογγυλοποίηση του αριθμού ΟΒ'), [https://el.wikipedia.org/wiki/Μετάφραση\\_των\\_Εβδομήκοντα](https://el.wikipedia.org/wiki/Μετάφραση_των_Εβδομήκοντα) (24/01/2025).

<sup>18</sup> Βουτσά, «Ελληνικά Μουσικά Όργανα», σ. 210.

## 2.2. ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ – BYZANTIO<sup>19</sup>

Στα βυζαντινά και μεταβυζαντινά χρόνια, η ονομασία κιθάρα είναι ως ονομασία οργάνου ή γενικότερης κατηγορίας εγχόρδων, χρησιμοποιείται στην Αγία Γραφή και σε πολλές βυζαντινές πηγές που εντάσσονται κυρίως στην πατερική, χρονογραφική, λεξικογραφική και σχολιαστική γραμματολογία. Συγγενικά με την κιθάρα εμφανίζεται και η λύρα, η οποία έχει σημαντική θέση στις μουσικές πηγές. Το όργανο που εμφανίζεται συχνά δίπλα στην κιθάρα και τη λύρα είναι το ψαλτήριον, δηλαδή το κανονάκι, για το οποίο μπορούμε να συλλέξουμε πληροφορίες από διάφορα βιβλία της Παλαιάς Διαθήκης στη μετάφραση των Ό και από εξηγητικά κείμενα του 4<sup>ου</sup> αιώνα που βασίζονται σ' αυτά, από βυζαντινούς λεξικογράφους και από πηγές που ανήκουν σε άλλους τομείς μελέτης της πρωτοβυζαντινής και μεσοβυζαντινής περιόδου. Σε δύο μεταβυζαντινές πηγές, η ονομασία του οργάνου εμφανίζεται σε γένος θηλυκό, ως ψαλτήρα.

Το ψαλτήριο, εμφανίζεται και με τα ονόματα ψάλτιγξ (κιθάρα, γένους θηλυκού), η ψαλτήρα, το ψάλτρον, ή ναύλα (ψαλτήριον). Στα μεταβυζαντινά χρόνια τσίτερα, κανόνιον και σαντούρι. Αναφέρεται ήδη από τα ελληνιστικά χρόνια και συγκεκριμένα στη μετάφραση των Ό, όπου σχεδόν «ακολουθεί» τον Δαβίδ, που φέρεται να είναι και ο κατασκευαστής του, σε κάθε του κίνηση. Το 12ο/13ο αιώνα, βρίσκουμε εικονογραφίες που απεικονίζουν όργανα τύπου ψαλτηρίου στα χέρια του Δαβίδ. Αν και γενικά οι συγγραφείς συμφωνούν ότι αποτελείται από 10 χορδές, στον Ανώνυμο Αλχημιστή ο αριθμός τους ποικίλει από 3, 4, 5 ή 10, 30, 40 ή και περισσότερες, δηλώνοντας πιθανόν τύπο οργάνων. Από τον Ευσέβιο και τον Ψευδο-Ζωναρά<sup>20</sup> πληροφορούμαστε ότι κατασκευάζεται από «ορθό και απαρέγκλιτον» ξύλο. Έχει 10 χορδές που δένονται σε πασσαλίσκους-κολάβους που βρίσκονται στον πήχυ του οργάνου και έχουν τη δυνατότητα να σφίγγουν και να χαλαρώνουν τη χορδή κατά τον ρυθμόν της αρμονίας. Οι αρχή των χορδών είναι πάνω, καθίεντο άνωθεν. Χαρακτηριστική είναι η χρήση του στους Αίνους, όπου συνηχεί με κιθάρα, σάλπιγγα, κύμβαλα, τύμπανο και φωνή. Απαντάται και σε μουσικά χειρόγραφα ως ονομασία κρατήματος. Από τα κείμενά συμπεραίνουμε ότι ο όρος χρησιμοποιείται ως ονομασία οργάνου, αλλά και ως τύπος οργάνου με ποικιλία αριθμού χορδών. Οι εκτελεστές ψαλτήρ και ψάλτρια, ψαλτής: κιθαριστής και το ρήμα ψάλλειν.

<sup>19</sup> Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

1) Αλεξάνδρου, «Ελληνικά Μουσικά Όργανα», σ. 116 – 127.

2) Βουτσά, «Ελληνικά Μουσικά Όργανα», σ. 199 – 217.

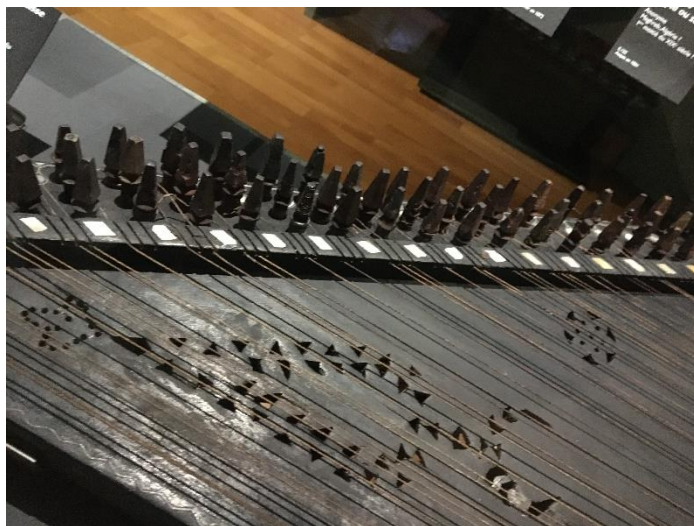
<sup>20</sup> Βυζαντινός χρονογράφος. Πρβλ. ό.π.

Στο παρακάτω κανονάκι, παρατηρούμε την παρουσία κλειδιών, αλλά όχι μανταλιών. Ο καβαλάρης και το δέρμα, παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες με τα σημερινά.



**Εικόνα 7:** Zither ή qanun, τέλη 18ου αι. - αρχές 19ου αι.

**Πηγή:** Musée de la Musique, Παρίσι, 13/05/2023.



### 2.3. METABYZANTINA XRONIA<sup>21</sup>

Γενικά, παρατηρούμε πως το κανονάκι ή κανόνιον αν και εμφανίζεται από την αρχαιότητα σε βυζαντινά μουσικά συγγράμματα ως μονόχορδο όργανο υπολογισμού των διαστημάτων, εμφανίζεται ως πολύχορδο και πολυφωνικό όργανο όπου κάθε χορδή αντιστοιχεί και σε νότα κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα στο Μέγα Θεωρητικό του Χρυσάνθου, αλλά ήδη σε Συριακά λεξικά από τον 10<sup>ο</sup> αι., σε αραβικές πηγές και στη μουσουλμανική κοινότητα της Ισπανίας από τον 11<sup>ο</sup> αιώνα και σε περσικές απ' τον 14<sup>ο</sup> αι. αντίστοιχα ως qanun<sup>22</sup>. Επομένως η σαφής προέλευση του κανονιού στην Ελλάδα, μας αφήνει πολλά κενά, ενώ είναι αξιοθαύμαστο το ότι ενώ το όργανο αυτό κουβαλάει πάνω του μία ιστορία που αποτέλεσε βάση για την ελληνική θεωρία της μουσικής, η οποία με τη σειρά της επηρέασε τη μουσική Δύσης κι Ανατολής, επέστρεψε στην χώρα μας ως ένα αντιδάνειο. Με το σκεπτικό πως οι Άραβες εφάρμοσαν τον κανόνα σε ένα όργανο τύπου ψαλτήριου και το ονόμασαν qanun.

Το κανονάκι σαν όργανο, έχει συνδεθεί στενά τη σήμερα ημέρα, με την Βυζαντινή Μουσική και για να εξετάσουμε το γιατί έχει προκύψει αυτό, θα πρέπει πρώτα να ορίσουμε το τι είναι Βυζαντινή Μουσική. Β.Μ. είναι η μουσική της βυζαντινής αυτοκρατορίας (330-1453) και κατ' επέκταση της μεταβυζαντινής και νεοελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής. Πρόκειται για φωνητική και μονοφωνική μουσική (βέβαια η τεχνική του ίσου μας δείχνει πως θα υπήρχε και τότε κάτι ανάλογο αλλά δεν εκλαμβάνεται ως δεύτερη φωνή) που χρησιμοποιεί ως σημειογραφία τα εκφωνητικά σημάδια. Ωστόσο υπάρχουν και άλλες κατηγορίες βυζαντινής μουσικής, εκτός της εκκλησιαστικής, οι οποίες είναι η κοσμική - εξωτερική ή θύραθεν μουσική, όπως θα δούμε παρακάτω και η κρατική μουσική του Βυζαντίου η οποία συνόδευε τον αυτοκράτορα σε τελετές του ιπποδρομίου και στις αυλές του παλατιού. Στις δύο τελευταίες κατηγορίες, η χρησιμοποίηση των μουσικών οργάνων ήταν απαραίτητη, ιδίως του οργάνου “ύδραυλις”. Στην εξωτερική όμως, χρησιμοποιούνταν και άλλα όργανα τα οποία μπορούσαν να αποδώσουν τους ήχους της εκκλησιαστικής μουσικής και τα μακάμια αντίστοιχα και στο κλίμα ιδεών και επιρροών, αναπτύχθηκαν δημιουργίες από μουσικούς και ψάλτες του αναλογίου. Η Β.Μ. αποτέλεσε βάση για την ανάπτυξη αυτών των δημιουργιών για πολλούς απ' τους οργανοπαίκτες και τραγουδιστές εκείνης της εποχής κι έπειτα.

---

<sup>21</sup> Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

- 1) Θέμελης, *Το Κανονάκι: Προέλευση, Ιστορία*.
- 2) Μαρία Αλεξάνδρου, *Εισαγωγή στη Βυζαντινή Μουσική*, Α' έκδοση (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2016), σ. 103 – 105.

<sup>22</sup> Θέμελης, *Το Κανονάκι: Προέλευση, Ιστορία*, σ. 52-53.

## 2.4. ΝΕΟΤΕΡΑ ΧΡΟΝΙΑ ΚΑΙ ΕΩΣ ΤΟΝ 21<sup>Ο</sup> ΑΙΩΝΑ<sup>23</sup>

Απ' το 1821 κι έπειτα, παρατηρείται μία άνοδος στην χρήση κι εμφάνιση του οργάνου, καθώς εμφανίζονται τα Καφέ Αμάν. Τα Καφέ Αμάν, πρωτοακούστηκαν ως καφέ-σαντούρ στην Αθήνα, λόγω της κύριας εμφάνισης του σαντουριού. Αναπτύχθηκαν περίπου από το 1870 έως και το 1930. Η σύστασή τους ήταν κλαρίνο, βιολί, λαούτο, ντέφι και σαντούρι ή κανονάκι. Το όνομά τους προήλθε απ' το επιφώνημα αμάν, από το ίδιο αργότερα οι λεγόμενοι αμανέδες (ο αμανές) φωνητικοί αυτοσχεδιασμοί και τέλος το καφέ αμάν. Γενικά ήταν κακόφημα μέρη, αλλά μέσα σε αυτά τα 60 χρόνια περίπου, αναπτύχθηκε ξανά η φήμη του οργάνου και φυσικά η υφή των ενορχηστρώσεων και των οργανικών συνόλων άλλαξε. Σε αντίθεση με το Καφέ Σαντάν που αφορούσε τη μουσική σαλονιού, ξένους καλλιτέχνες και ξένο ρεπερτόριο, το Καφέ Αμάν είχε πάλκο (εξέδρα), κυριαρχούσε το ανατολίτικο στοιχείο με λίγα ευρωπαϊκά στοιχεία, τα εμβατήρια, οι μουσικοί ήταν Έλληνες και Τούρκοι και συνήθως αποτελούταν από 2 γυναίκες για τραγούδι και χορό. Βέβαια όπως αναφέρθηκε προηγουμένως και τα δύο αυτά καφέ είχαν κοινό στοιχείο πως ήτανε κακόφημα μέρη. Όμως, είχαν τις κατάλληλες συνθήκες επαγγελματικής εξέλιξης για έναν μουσικό, καθώς είχαν συνεχή μουσική απασχόληση και οικονομικούς πόρους, από τον μαγαζάτορα και τα φιλοδωρήματα ή τα 'του πιάτου', αυτά που άφηναν οι πελάτες μπροστά στους μουσικούς, για να χορέψουν, παραγγελιές κλπ.

Παράλληλα, κατά τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αρχίζει η εμφάνιση του ρεμπέτικου. Στην αρχή με χώρους δημιουργίας τις φυλακές και ανώνυμους δημιουργούς κι έπειτα, απ' το 1922 έως το 1940, το σμυρναϊκό ή πειραιώτικο ρεμπέτικο. Ορόσημο ήταν η Μικρασιατική καταστροφή. Παρατηρήθηκε μεταφορά της κουλτούρας της Σμύρνης σε ηπειρωτική και στερεά Ελλάδα, με αρχικό χώρο δημιουργίας τις φυλακές, τον τεκέ και την ταβέρνα. Σιγά σιγά άρχισε να γίνεται ταυτοπροσωπία συνθέτη - στιχουργού και οι τραγουδιστές και μουσικοί να είναι επώνυμοι και αναγνωρίσιμοι. Απ' το 1922 έως το 1934 κυριαρχεί η «Σμυρνιαώτικη Σχολή» (Παπάζογλου, Τούντας, Γιοβάν Τσαούς), ώσπου να εισέλθει το μουζούκι και ο μπαγλαμάς, για να κυριαρχεί στον χώρο η «Πειραιώτικη Σχολή» (Βαμβακάρης, Μπάτης, Παγιουμτζής, Δελιάς).

Ύστερα, κατά το 1937, επιβλήθηκε η λογοκρισία του Μεταξά, όπου κάθε τριημιτόνιο απαγορεύτηκε ως ανατολικό κατάλοιπο. Έτσι, και μέχρι το 1945 με την κατοχή, σημαντική για την μουσική είναι η προφορική διάδοση των τραγουδιών. Απ' το '45 έως και το '60 κυριαρχεί το λαϊκό τραγούδι (Καίτη Γκρέυ, Πόλυ Πάνου, Μπιθικότσης, Γιώτα Λύδια, Καζαντζίδης), που απ' την δεκαετία του '60 περίπου κι έπειτα, συνεχίζει να αναπτύσσεται καθώς αρχίζει ο συγκερασμός στη μουσική σκηνή, με την προσθήκη του πιάνου, κοντραμπάσου και ακορντεόν στα ακούσματα του λαού,

<sup>23</sup> Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

- 1) Γεώργιος Κίτσιος, *Ελληνική Αστική Λαϊκή Μουσική: Πανεπιστημιακές σημειώσεις* (Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης: Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2021).
- 2) Αργυρώ Κεραμιδά, *Από την πανδουρίδα στο μουζούκι: Τα χορδόφωνα μουσικά όργανα στον Ελλαδικό χώρο* (Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Παιδεία / Μαλλάρης – Παιδεία, 2021), σ. 64 – 65, σ. 85 και σ. 91.

οπότε τα ‘παραδοσιακά’ έρχονται σε δεύτερη θέση, σε σχέση με το λαϊκό τραγούδι. Ούτως ή άλλως κάθε τι ρεμπέτικο και παραδοσιακό θύμιζε τις κακές σχέσεις με την Οθωμανική Αυτοκρατορία του πολέμου, για αυτό και υπήρξε μια στροφή προς ό,τι ευρωπαϊκό.

## 2.5. ΤΟ ΚΑΝΟΝΑΚΙ ΣΗΜΕΡΑ<sup>24</sup>

*«Ο ρεμπέτης τραγουδά τον πόνο του κόσμου, ο λαϊκός τραγουδάει τον πόνο τον δικό του.»* (Ορισμός Β. Παπάζογλου, πρβλ. σ.34)

Απ’ την δεκαετία του ’90 έως σήμερα, έχει παρατηρηθεί αύξηση στη ζήτηση των παραδοσιακών οργάνων και της αντίστοιχης μουσικής. Σημαντικό ρόλο στη διάδοση τους έχουν τα κατά τόπους μουσικά πανεπιστήμια, οι μουσικές σχολές και τα ωδεία, τα μουσικά σχολεία, πολιτιστικές εκδηλώσεις και τα διάφορα μουσικά σωματεία κι οργανισμοί ή σύλλογοι, που έχουν οργανωμένο πρόγραμμα για την ενίσχυση της τέχνης και σημαντικό ρόλο στην διάδοσή της. Έπειτα, όσο κι αν αυτή η μουσική έχει βαθιές ρίζες και ιστορία, αντιμετωπίζεται από πολύ κόσμο, ιδιαίτερα στις μεγάλες πόλεις, σαν κάτι διαφορετικό και καινούργιο ή ιδιαίτερο στοιχείο. Οπότε μιας και ό,τι διαφορετικό προσελκύει το κοινό, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που θα δούμε τέτοιου είδους όργανα να εκτελούν ρεπερτόριο που δεν έχει την αναμενόμενη σχέση με το όργανο, πχ τζαζ, ροκ κλπ., χωρίς βέβαια να παίρνει κάποιο αρνητικό ή τελείως θετικό πρόσχημο αυτή η κατάσταση, αλλά σίγουρα συμβάλει κι αυτό στην διάδοση τέτοιων οργάνων, πόσο μάλλον σε άτομα που σε διαφορετικές συνθήκες δεν θα είχαν ακούσει ή δει ποτέ τους.

Σήμερα το κανονάκι, μιας και έχει τη δυνατότητα, ασχέτως τις ικανότητες του κάθε οργανοπαίκτη, να παίζει με ακρίβεια όλα τα μικροδιαστήματα που συναντάμε στην παραδοσιακή μας μουσική και την μουσική της ευρύτερης ανατολής, καθώς επίσης και τα συγκερασμένα διαστήματα, μπορεί να αποδώσει κομμάτια ευρέως ρεπερτορίου. Στα μουσικά σύνολα που συμμετέχει, μπορεί να έχει διάφορους ρόλους, όπως:

- Στην παραδοσιακή ορχήστρα, καθοδηγεί τα υπόλοιπα άταστα όργανα με τα συγκεκριμένα διαστήματα που μπορεί να προσφέρει, όπως επίσης να παίζει τα ταξίμια<sup>25</sup> στην εισαγωγή και στα ενδιάμεσα των κομματιών και να συνοδεύει αρμονικά πνευστά ή τοξωτά έγχορδα.

<sup>24</sup> Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

- 1) Κεραμιδά, *Από την πανδουρίδα στο μουζούκι: Τα χορδόφωνα μουσικά όργανα στον Ελλαδικό χώρο*, σ. 117.
- 2) Αναστασόπουλος, *Κανονάκι: Τα πρώτα βήματα*.

<sup>25</sup> Ταξίμι στην ανατολική μουσική, την παραδοσιακή και το ρεμπέτικο ρεπερτόριο, είναι ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός βασισμένος σε μακάμ ή δρόμους (του ρεμπέτικου), από έναν μόνο μουσικό.

- Να παίζει τις βασικές μελωδίες των κομματιών ενώ τις στολίζει με ποικίλματα όπως τρίλιες, τρέμολα, αποτζιατούρες, διπλοπενιές, αρπέζ κ.ά.
- Να παίζει τις μελωδίες της εισαγωγής ενός τραγουδιού, αλλά και τις απαντήσεις του.
- Να παίζει μουσικές γέφυρες μεταξύ κομματιών ή ακόμα και μεταξύ οργανικών φράσεων ή μερών του ίδιου μέλους.
- Έχει τη δυνατότητα επίσης, να συνοδεύσει κάποιο άλλο όργανο, χρησιμοποιώντας συγχορδίες, αρπέζ, ή και έρρυθμο ισοκράτημα.
- Τέλος, μπορεί να συνδυάζει μερικά έως και όλα από τα παραπάνω, σε μία ερμηνεία.

## 2.6. ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΑ ΣΥΜΦΡΑΖΟΜΕΝΑ ΕΚΤΕΛΕΣΗΣ ΣΤΟ ΚΑΝΟΝΑΚΙ ΑΝΑ ΤΟΥΣ ΑΙΩΝΕΣ<sup>26</sup>

Στην αρχαιότητα και μέχρι το 330 μ.Χ., όπως είδαμε παραπάνω, δεν υπάρχουν σαφείς πηγές για τους χώρους στους οποίους παιζόταν το όργανο, παρά μόνο υποθέσεις για το πώς μπορεί να έμοιαζε από αγγεία και τοιχογραφίες που το τοποθετούν σε εκδηλώσεις του δήμου και εορτές.

Κατά την περίοδο του Βυζαντίου, το κανονάκι εμφανίζεται στις αυλές πλουσίων, σε γιορτές, στον υπόδρομο και σε κοινωνικές εκδηλώσεις, αλλά και στον απλό λαό ως μέσον πολιτισμού, γνώσης, προσωπικής έκφρασης και εκμάθησης, σε σπίτια και σε μουσικές σχολές, όπως θα δούμε παρακάτω.

Κατά την Οθωμανική περίοδο (1453-1821), πηγές δείχνουν πως πρωταρχικό ρόλο στη μουσική είχε το λαούτο, οι διάφοροι τύποι ζουρνάδων και κρουστών και φαίνεται να μην είχε ενεργό ρόλο στη ζωή των ανθρώπων το κανονάκι. Πολλά τραγούδια μιλούν για τον τουρκικό στρατό και για το σπίτι - περιουσία που άφηναν πίσω, καθώς κατά το 1821 πηγαίνανε κληρωτοί στην οθωμανικό στρατό από όλες τις εθνικότητες και θρησκείες. Οι στρατιωτικές μπάντες έπρεπε να παίζουν δημόσια και ήταν κατά κύριο λόγο γενιτσαρικές. Ίσως λόγω της προΐστορίας και της θέσης του συγκεκριμένου οργάνου στο Βυζάντιο, με την άλωση της Κωνσταντινούπολης το 1453, να αντιμετωπιζόνταν πιο συντηρητικά, καθώς θύμιζε μία εποχή που στην παρούσα περίοδο η κατάσταση που επικρατεί για τους Έλληνες, είναι πολύ διαφορετική.

Με τις αναταραχές και την καταστροφή της Σμύρνης το 1922 περνάει και στον Ελλαδικό χώρο με τους πρόσφυγες. Σήμερα το όργανο το συναντάμε σε διάφορους λαούς όπως τους Πέρσες, τους Αρμένιους, τους Τούρκους, τους Έλληνες, τους

<sup>26</sup> Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

- 1) Κυριάκος Καλαϊτζίδης, *Το Ούτι: μέθοδος εκμάθησης*, τόμος Α', Γ' έκδοση (Θεσσαλονίκη: Εν Χορδαίς, 2004).
- 2) Ιωάννης Στυλιανίδης, *Το Ούτι στην παράδοση της Λόγιας Μουσικής της Πόλης* (Διπλωματική εργασία, 2020).

Εβραίους αλλά και σε όλο τον Αραβικό και τον μουσουλμανικό κόσμο. Οι συνδυασμοί στους οποίους συνυπάρχει το κανονάκι με άλλα όργανα στην Ανατολή είναι :

Στην «Κομπανία»: πολίτικη λύρα ή βιολί, κανονάκι ή σαντούρι, ντέφι ή τουμπελέκι, κλαρίνο και ούτι (τα δύο τελευταία πιο σπάνια).

Στην «Ορχήστρα Κλασικής Οθωμανικής Μουσικής»: νεί, ταμπούρ, πολίτικη λύρα, κανονάκι, ούτι ή λάφτα και μπεντίρ.

Στην «Αραβική Ορχήστρα»: νεί, κανονάκι, ρεμπάμπ ή βιολί, αραβικό ντέφι, τουμπελέκι και ούτι.

### 3. ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΚΑ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

#### 3.1. ΚΟΥΡΔΙΣΜΑ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΟΥ

Εν έτει 2024, η περισσότερη πληροφορία εντοπίζεται σε ευρωπαϊκού τύπου παρτιτούρα. Επίσης είναι πιο εύκολο και προσιτό για περισσότερο κόσμο η ευρωπαϊκή παρτιτούρα, όπως κι ένας συγκεκριμένος τρόπος κούρδισματος και όχι με το αντί ή με 5<sup>65</sup> για παράδειγμα. Επομένως, και για τον αιώνα στον οποίο είναι απαραίτητη η προσοχή στην λεπτομέρεια, άρα και η ανάγκη ενός συνόλου ή μίας μουσικής σύμπραξης να μην ξεφεύγει τονικά, το κούρδισμα έχει καθιερωθεί στο Λα 440 Hz. Έτσι και με την βοήθεια των ηλεκτρονικών μέσων (κούρδιστήρια), είναι πιο εύκολο για τον μουσικό να εξασκεί την αντιληπτική του ικανότητα ελέγχοντας τον εαυτό του, αλλά με την διόρθωση που του δίνει το κούρδιστήρι. Όπως επίσης και για έναν νέο μαθητή, η δυνατότητα να ακούει κάθε φορά τις ίδιες νότες στο ίδιο τονικό ύψος, μπορεί να του καλλιεργήσει υποσυνείδητα ακόμα, ένα σχετικά απόλυτο αφτί<sup>27</sup>, σημαντικό προσόν για έναν μουσικό. Επομένως και με την βάση αυτή, κούρδίζουμε το κανονάκι διατονικά, αφού βάλουμε τα μανταλάκια στις σωστές, προκαθορισμένες θέσεις για ένα διατονικό κούρδισμα.

#### 3.2. ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΓΙΑ ΤΟ ΚΑΝΟΝΑΚΙ<sup>28</sup>

Τώρα όσον αφορά το ρεπερτόριο, απ' την στιγμή που μιλάμε για ένα όργανο μουσικής, άρα που μπορεί να παράξει ήχο, αυτό πρέπει να σημαίνει αυτόματα πως μπορεί να παίξει οποιαδήποτε μουσική θελήσει ο μουσικός και φυσικά υπάρχουν και πολλές νέες δημιουργίες που βασίζονται στις δυνατότητες του οργάνου και τις αξιοποιούν με τον καλύτερο τρόπο. Όμως αν σκεφτούμε ιστορικά το κανονάκι, τα κύρια είδη ρεπερτορίου του οργάνου, είναι τα παραδοσιακά τραγούδια, μουσικά κομμάτια από την περίοδο του Βυζαντίου κι έπειτα και η κλασική ανατολική μουσική. Αναλυτικά αυτά τα δύο είδη:

Με τον όρο παραδοσιακά, εννοούμε την εξωτερική ή θύραθεν μουσική (διαχωρισμός από την εκκλησιαστική μουσική) απ' την περίοδο του Βυζαντίου και

<sup>27</sup> Απόλυτο αφτί στον άνθρωπο ονομάζεται η απόλυτη συχνοτική μνήμη.

<sup>28</sup> Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

- 1) Αλεξάνδρου, *Εισαγωγή στην Βυζαντινή Μουσική*, σ. 266 – 273.
- 2) Καλαϊτζίδης, *Το Ούτι: μέθοδος εκμάθησης*.
- 3) Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους νεότερους χρόνους*, Α' έκδοση (Αθήνα: Εκδόσεις Κουλτούρα, 2006), σ. 266 – 269.
- 4) Μάριος Δ. Μαυροειδής, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο* (Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto, 1999), σ. 24 – 52.
- 5) Ιωάννης Καϊμάκης, *Ελληνική Δημοτική Μουσική*, Πανεπιστημιακές σημειώσεις (Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης: Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2018).
- 6) Τσιαμούλης – Ερευνίδης, *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης*.

μετά, δηλαδή τα κοσμικά τραγούδια που αντλούν πηγή έμπνευσης από τον λαό, τον τρόπο ζωής του και τα βιώματά του και τα δημοτικά τραγούδια, αρχές 19<sup>ου</sup> αιώνα κι έπειτα, που ξεχωρίζουν απ' τη γλώσσα, τον στίχο, την ποιητική ενότητα με ολοκληρωμένο νόημα, το μετρικό ή μη μετρικό σχήμα (η μετρική του στίχου βγαίνει από τον τονισμό των λέξεων), τον αριθμό των συλλαβών (χαρακτηριστικό του στίχου), τον τονισμό και τον ίδιο τον στίχο. Αυτά χωρίζονται σε νανουρίσματα, ταχταρίσματα, παιδικά, χελιδονίσματα, αποκριάτικα – σκωπτικά, του γάμου, της ξενιτιάς, μοιρολόγια, ακριτικά, ιστορικά και παραλογές.

Η δεύτερη κατηγορία, είναι η λόγια μουσική της Πόλης, ή κλασική ανατολική μουσική ή λόγια μουσική της Πόλης, ή κλασική οθωμανική/τούρκικη μουσική. Αρχικά να πούμε πως στο παλάτι του Σουλτάνου, στους δερβίςικούς τεκκέδες ή μεβλεβή - χανέδες και στις ταβέρνες (μεϊχανέ) της Πόλης του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αναπτύχθηκε η τέχνη αυτής της μουσικής, του λόγου και του χορού, από πολίτες με διαφορετικές εθνικότητες που ζούσαν στην Οθωμανική Αυτοκρατορία και αυτό το ιδιαίτερο είδος της μουσικής που είχε ως αποτέλεσμα, δημιούργησε την κοσμική και τη λόγια μουσική της ανατολής, με κοινές επιρροές. Είτε πρόκειται για την κλασική μουσική είτε για το κοσμικό τραγούδι (άσμα). Μέσα στα πλαίσια αυτής της παράδοσης, πολλοί Έλληνες, Τούρκοι, Αρμένιοι, Εβραίοι και οι Πέρσες μουσικοί, ανέδειξαν την Κωνσταντινούπολη κέντρο μουσικής των λαών της ανατολικής Μεσογείου. Χάριν σ' αυτούς τους μουσικούς και συνθέτες σώθηκε ένα μεγάλο μέρος της λόγιας παράδοσης του Βυζαντίου, αλλά και της κοσμικής μουσικής έξι και επιπλέον αιώνων. Όσον αφορά τη λόγια, σίγουρα επηρεάστηκε από πολλούς παράγοντες και μερικοί είναι τα παραδοσιακά τραγούδια και οι χοροί της Μικράς Ασίας, της ηπειρωτικής Ελλάδας και των Βαλκανίων, αλλά και η εκκλησιαστική μουσική του Βυζαντίου που είχε άπειρο πλούτο σε ήχους και φωνητικές τέχνες και ερμηνεία από επηρέασε βαθιά την κοσμική μουσική.

Επίσης και τα μουσουλμανικά τάγματα (Μεβλεβί και Μπεκτασί) που καλλιέργησαν τη μουσική, την ποίηση και το χορό και είχαν δεχθεί την επίδραση του χριστιανικού μοναχισμού. Φυσικά, απ' το 1814 και μετά, με την μεταρρύθμιση των τριών διδασκάλων (Χρύσανθου Μαδυτηνού, Χουρμουζίου χαρτοφύλακα και Πέτρου Λαμπαδαρίου), η βυζαντινή μουσική και σημειογραφία απλοποιήθηκε. Ο θεωρητικός κανονισμός των φθόγγων, γενών, ονομασιών και διαστημάτων έγινε συγκεκριμένος και μεταγράφηκαν πολλά παλαιότερα ψαλτικά βιβλία, αλλά και ψαλτοτράγουδα (τραγούδια με θρησκευτική θεματολογία), μισμαγιές (συλλογές εξωτερικών τραγουδιών, συχνά με ονόματα μουσών όπως Ευτέρπη, Μελομένη κλπ). Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, πέρα απ' την διάδοση της βυζαντινής παράδοσης και της παρτιτούρας της ως μέσο της ακροαματικής μνήμης, να διαδίδεται η παραδοσιακή μουσική στον λαό που γνώριζε μόνο την βυζαντινή σημειογραφία. Όσον αφορά το κανονάκι, ο Πέτρος ο Βυζάντιος έχει καταγράψει στη βυζαντινή σημειογραφία άσματα της εξωτερικής μουσικής, ο δάσκαλός του ο Πέτρος Πελοποννήσιος ή Χιρσίζ Πέτρος, έγραφε και Πολίτικα, τα λεγόμενα 15σύλλαβα τραγούδια, ο Δανιήλ Πρωτοψάλτης έγραφε τα τραγούδια του μαθητή του Ζαχαρία Χανεντέ καθώς δίδασκε ο ένας τον άλλον, αλλά και πολλοί ακόμη διδάσκαλοι της εποχής, όπως θα δούμε παρακάτω.

### 3.3. ΚΛΙΜΑΚΕΣ ΣΤΟ ΚΑΝΟΝΑΚΙ<sup>29</sup>

Για την λόγια μουσική της Πόλης, το σύστημα των τρόπων του μεσαίωνα που ακόμα χρησιμοποιείται στην εκκλησιαστική μουσική, ονομάζεται “οκτώηχο” (οκτάηχος) και πρόκειται για το σύστημα των 8 ήχων. Όμως, ο Κωνσταντίνος Φλώρος απέδειξε μετά από έρευνες, πως το σύστημα ήταν 12ηχο, δηλαδή αποτελούνταν από 12 ήχους: 4 αυθεντικούς – κύριους (autenti), 4 πλάγιους (plagi) και 4 μέσους (moesi, γερμανικά: mediale) προερχόμενοι από τους πλάγιους, αλλά και με δικά τους χαρακτηριστικά. Την ίδια άποψη υποστήριζε και ο Aurelianus τον 9<sup>ο</sup> αιώνα, αλλά δεν μπόρεσε να το αποδείξει. Για την εξωτερική μουσική της Πόλης – κοσμική μουσική, έχουμε παρτιτούρες οι οποίες βασίζονται σε αυτό ακριβώς το σύστημα, αλλά και στα μακάμ. Παρτιτούρες εκ πρώτης όψεως ευρωπαϊκού τύπου, που χρησιμοποιούν διαφορετικές αλλοιώσεις και διαστήματα, όπως θα δούμε παρακάτω. Όσον αφορά τα σημάδια – τοννεύματα, θα δούμε περισσότερες λεπτομέρειες παρακάτω.

Πολλές φορές, τίθεται το ερώτημα για το τι ακριβώς είναι τα νεύματα ή αλλιώς τοννεύματα. Στο βιβλίο του ο Φλώρος, συγκρίνει αρχικά την παλαιά ανάγκη του ανθρώπου να επικοινωνεί και να καθορίζει τα αντικείμενα μέσα από λέξεις/σύμβολα που μπορεί να σήμαιναν μέχρι κι ένα σύνολο λέξεων ή μια πρόταση, με τα νεύματα της βυζαντινής σημειογραφίας που προσεγγίζουν την άρθρωση της γλώσσας αλλά και της μουσικής, στον πρωτογενή και πιο φυσικό για τον άνθρωπο τρόπο. Η άρθρωση κι ο τονισμός των λέξεων είναι ιδιαίτερα προσεγμένος κι εναρμονισμένος με το νόημα του κειμένου, καθώς σκοπός της νευματικής σημειογραφίας είναι να εξυπηρετήσει την «ένωση» του ανθρώπου με το Θεό. Τα τοννεύματα, είναι φθογγόσημα της μονοφωνικής μουσικής του χριστιανικού μεσαίωνα και της Λειτουργικής Μουσικής της Ανατολής γύρω στον 8ο αιώνα κι έπειτα. Είναι διαδεδομένη σε περιοχές της Μέσης Ανατολής (Παλαιστίνη, Λίβανο, Συρία), και σε περιοχές του Καυκάσου (Αρμενία, Γεωργία). Πρόκειται για βυζαντινά, σλαβικά, αρμενικά και γεωργιανά νεύματα που έχουν πολλές ομοιότητες μεταξύ τους, σε σχέση με τα δυτικά και κεντροευρωπαϊκά λατινικά νεύματα. Πιο σπουδαία όμως απ' όλα είναι τα βυζαντινά, τα οποία βέβαια δεν είχαν μελετηθεί τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, σε σχέση πάλι με τα λατινικά. Βλέπουμε πως πολλά λατινικά νεύματα διαθέτουν ελληνικά ονόματα και απεικονίζουν τα ίδια σχήματα με τα παλαιοβυζαντινά σημεία, καθώς επίσης πολλά λατινικά και παλαιοβυζαντινά νεύματα έχουν την ίδια ή μία ανάλογη σημασία. Το 1964 και έπειτα από ονοματολογικές, παλαιογραφικές και σημασιολογικές μελέτες, ο Κωνσταντίνος Φλώρος κατέληξε σε μία συγκριτική μελέτη των γρηγοριανών και των βυζαντινών μελωδιών αποδεικνύοντας πως φράσεις, πτώσεις, ονόματα και μορφές και των δύο, μοιάζουν πάρα πολύ μεταξύ τους. Επιπλέον, εκείνη την περίοδο (κατά τον 6<sup>ο</sup>, 7<sup>ο</sup>, και 8<sup>ο</sup> αιώνα)

<sup>29</sup> Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

- 1) Κωνσταντίνος Φλώρος, *Η ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του μεσαίωνα: Εισαγωγή στην νευματική επιστήμη* (Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Ζήτη, 1998).
- 2) Οπτικοακουστικό αρχείο Βουλής TV: Μουσικές Μορφές: Κωνσταντίνος Φλώρος, <https://www.youtube.com/watch?v=7TaHGdmOAtQ> (16/01/2025).
- 3) Μαυροειδής, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο*, σ. 24 – 52.

οι σχέσεις μεταξύ της παπικής Ρώμης και της Κωνσταντινούπολης ήταν στενότερες. Παραδείγματα αυτών των ομοιοτήτων και κοινών χαρακτηριστικών είναι:

- 1) Η Ρωμαιοκαθολική Λειτουργία της Μεγάλης Παρασκευής όπου μέχρι και σήμερα ακούγεται εναλλάξ το ελληνικό και το λατινικό άσμα (Άγιος αθάνατος ελέησον ημάς- Sanctus immortalis miserere nobis).
- 2) Η μελωδία του ύμνου “Ave Maria Gratia Plena” συσχετίζεται με τον Έλληνα Πάπα Σέργιο και αρχικά αποδιδόταν πλήρως στα ελληνικά, ως «Χαίρε Κεχαριτωμένη».
- 3) Οι έρευνες ιστορικών όπως ο Alcuin, ο Aurelian κ.ά., στις οποίες πολλοί όροι κατονομάζονται «Μεσοελληνικοί» (δηλ. Βυζαντινοί), όπως οι ονομασίες των γρηγοριανών τρόπων: protus, deuterus, tritus, tetrardus, authenticus, plagius κ.ά. Τέλος,
- 4) Το 1904 ο Oskar Fleischer υποστήριξε πως: «οι δυτικοί εκκλησιαστικοί τόνοι είναι μόνο το είδωλο του καθρέφτη των ελληνικών ήχων».

Όσον αφορά στην απεικόνιση των φθόγγων, την περίοδο εκείνη οι τραγουδιστές ήξεραν τους ύμνους σχεδόν απέξω και τους απέδιδαν υπό τη διεύθυνση του χειρονόμου - χοράρχη. Αυτός, καθόταν στη μέση της χορωδίας και στο αριστερό του χέρι κρατούσε μία ποιμενική ράβδο, ενώ με το δεξί του χέρι υψωμένο διεύθυνε τη χορωδία με παραστατικές κινήσεις που μαρτυρούσαν την κίνηση της μελωδίας κι αυτός έψελνε ταυτόχρονα. Είναι δυνατό, το σημάδι της πεταστής και του ολίγον, να είχαν διαστηματικά την ίδια σημασία αλλά όχι την ίδια χειρονομία, για αυτόν τον λόγο ήταν χρήσιμος ο χειρονόμος - χοράρχης. Έτσι, ο Φλώρος καταλήγει στο ότι η νευματική επιστήμη είναι μια παραστατική τέχνη, γιατί κάθε γραφικό σημάδι έχει πολύπλευρη παραστατική ερμηνεία και μουσική σημασία. Σύμφωνα με τον George Schunemann πρόκειται για μια πιο ορατή απεικόνιση των φθόγγων, την οποία οικειοποιήθηκε η Ρωμαϊκή εκκλησία κι έπειτα τη μεταμόρφωσε. Κι όχι μόνο σε πρακτικό επίπεδο αλλά και σε θεωρητικό, καθώς μαζί με την έννοια του χειρονόμου - χοράρχη οικειοποιήθηκε και πολλά σημάδια.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε πως ο τρόπος εκτέλεσης αυτών των παρτιτουρών δεν είναι συγκεκριμένος και ευκολονόητος, αλλά παρόλα αυτά είναι μια πολύ σημαντική πηγή για το ρεπερτόριο του οργάνου, αλλά και για εξάσκηση και μελέτη αυτής της μουσικής. Και σαν σημειογραφία, είναι εύκολη για τον μαθητευόμενο που μαθαίνει το κανονάκι μέσω αυτής, καθώς τα σημάδια ανάβασης και κατάβασης, ακόμα και ποιότητας, μπορούν να γίνουν πιο εύκολα κατανοητά, σε σχέση με την ευρωπαϊκή παρτιτούρα όπου κάθε νότα – σύμβολο είναι και κάτι διαφορετικό και βασίζεται στην οπτική μνήμη μόνο.

### 3.4. ΒΑΣΙΚΑ ΜΑΚΑΜ<sup>30</sup>

Μιλώντας για την ευρωπαϊκού τύπου παρτιτούρα πιο πάνω, εννοούμε το σύστημα απεικόνισης των νοτών πάνω στο πεντάγραμμο, στο κλειδί του Σολ. Μέχρι εδώ συμφωνεί ο δεύτερος τύπος παρτιτούρας που συναντάμε στην Λόγια, αλλά και στην κοσμική μουσική της Πόλης, απ' την δεκαετία του 1930 και μετά. Από εκεί κι έπειτα, σύμφωνα με το θεωρητικό πρότυπο στο οποίο παραπέμπει ο Μουράτ Αϊντεμίρ, η μεγάλη διαφορά για τους μουσικούς με δυτική μουσική παιδεία είναι η «μετατιθέμενη σημειογραφία», η αντίθεση δηλαδή ανάμεσα στο φθόγγο που διαβάζουν και στο φθόγγο που ακούνε.<sup>31</sup> Ενώ στην ευρωπαϊκή μουσική το Λα έχει συχνότητα 440Hz, στην τουρκική μουσική το Ρε της τέταρτης γραμμής έχει συχνότητα 220Hz. Άρα, ο μουσικός της δυτικής εκπαίδευσης ακούει μία 4<sup>η</sup> χαμηλότερα αυτό που βλέπει γραμμένο στο πεντάγραμμο. Τα όργανα στην τουρκική μουσική κουρδίζονται συνήθως στο ραστ (σολ), δηλαδή σε απόλυτο τονικό ύψος ρε. Αυτό το κούρδισμα ονομάζεται μπολαχένκ (bolahenk). Αυτή η μεταφορά είναι μια συνηθισμένη πρακτική στην τουρκική μουσική, με το σκεπτικό πως οι παρτιτούρες είναι γραμμένες με αυτό το σύστημα, αλλά οι μουσικοί μπορούν να τις μεταφέρουν σε όποιο τόνο επιθυμούν και τους βολεύει, κάτι που γίνεται αυτόματα και μέσω της εμπειρίας τους.

Ακόμα, μπορεί ο μουσικός να ερμηνεύσει την παρτιτούρα με το σκεπτικό της ευρωπαϊκής μουσικής, δηλαδή να παίζει τη νότα που βλέπει γραμμένη στο πεντάγραμμο και έτσι έχει κάνει αυτομάτως μια μεταφορά. Ενώ τα μακάμ χρησιμοποιούνταν και από τους Ρωμιούς στην Πόλη, το σύστημα αυτό συνέχισε να διατηρείται στην τουρκική μουσική μέχρι σήμερα κι όχι τόσο στην ελληνική παράδοση, αν και η παραδοσιακή μας μουσική χρησιμοποιεί δάνεια και αντιδάνεια με τους γύρω λαούς. Επομένως, η περισσότερη πληροφορία για τα μακάμ βασίζεται στην τουρκική προφορική παράδοση και στην διδασκαλία απ' τον δάσκαλο στον μαθητή κι ενώ έχουν γραφτεί αρκετά βιβλία για τα μακάμ, δεν είναι εύκολη η κατανόησή τους, καθώς πρόκειται όχι μόνο για ένα σύστημα διαστημάτων μικρότερων του ημιτονίου, αλλά και για μουσικές και παρτιτούρες όπου αυτό που γράφεται στο χαρτί, ερμηνεύεται διαφορετικά στην πράξη και δεν υπάρχει μόνο μία σωστή ερμηνεία.

Αυτομάτως λοιπόν, η παρτιτούρα μετατρέπεται απλά σε ένα βοηθητικό μέσο για την μνήμη και για την ερμηνεία της χρειάζεται μαθητεία δίπλα σε δάσκαλο για να συνηθίσει ο μουσικός το άκουσμα κάθε μακάμ, τις έλξεις, το κούρδισμα κάθε τετράχορδου ή πεντάχορδου, τις αλλαγές που μπορεί να υπάρχουν σε ένα κομμάτι, τα γεμίσματα ή ποικίλματα που διαφέρουν από όργανο σε όργανο και στην φωνή και τη δομή αυτών των κομματιών. Απ' τα βιβλία που έχουν γραφτεί, δεν υπάρχει κάποιος οδηγός που να έχει συγκεντρωμένες όλες τις πληροφορίες που χρειάζεται ένας μουσικός ή μαθητευόμενος να προμηθευτεί για να κατανοήσει και να μπορέσει να ερμηνεύσει τέτοιου είδους κομμάτια. Υπάρχει υλικό που είναι καθαρά θεωρητικό και

<sup>30</sup> Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

1) Μουράτ Αϊντεμίρ, *Το Τούρκικο Μακάμ* (Αθήνα: Μουσικές Εκδόσεις Fagotto, 2012).

2) Μαυροειδής, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο*, σ. 193 και σ. 230 – 250.

<sup>31</sup> Αϊντεμίρ, *Το Τούρκικο Μακάμ*, σ. 16.

υλικό όπου μπορεί κανείς να βρει παρτιτούρες. Την πιο σημαντική κίνηση για την διάδοση αυτής της μουσικής και σπουδαίο έργο για την μελέτη της, έκανε κατά τη γνώμη μου ο προαναφερθέν Μουράτ Αϊντεμίρ, στο βιβλίο του *το τουρκικό μακάμ*<sup>32</sup>. Δεξιότηχης στο τανμπούρ, τη λάφτα και περιζήτητος δάσκαλος, γνώριζε από πρώτο χέρι τις δυσκολίες που αναφέρθηκαν προηγουμένως και με κίνητρο την διευκόλυνση στη μάθηση των μακάμ και την κατανόηση τόσο σε θεωρητικό επίπεδο, όσο και σε ερμηνευτικό, έγραψε αυτό το βιβλίο οδηγό, όπου η θεωρία λειτουργεί ως προϋπόθεση, αλλά και ως επιβεβαίωση της πράξης. Υπάρχουν πληθώρα μακάμ, όμως διαλέγει 60 από τα πιο χαρακτηριστικά, που χρησιμοποιούνται και περισσότερο στο ρεπερτόριο της κλασικής μουσικής, αλλά και μερικά πιο σπάνια. Φυσικά, είναι ακόμα πιο σπουδαίο το γεγονός πως από το 2012 το βιβλίο αυτό μεταφράστηκε από την Σοφία Κομποτιάτη στα ελληνικά και μπορούμε πλέον να λάβουμε εύκολα όλη τη γνώση και την πληροφορία που μας παραδίδει ο συγγραφέας.

Σύμφωνα με το βιβλίο αυτό, θα εξετάσουμε μερικά από τα πιο διαδεδομένα και πολυσύχναστα μακάμ, με μόνη διαφορά την «μετατιθέμενη σημειογραφία». Στην τουρκική μουσική και για το κούρδισμα των οργάνων, χρησιμοποιείται η νότα Λα (της κάτω οκτάβας), με συχνότητα 220 Hz. Αυτό γράφεται στο πεντάγραμμο ως φθόγγος Ρε (νεβά). Από αυτό προκύπτει πως οι μουσικοί με ευρωπαϊκή εκπαίδευση συγκριτικά, θα ακούν μία τέταρτη χαμηλότερα από αυτό που είναι γραμμένο σε μια παρτιτούρα τουρκικής μουσικής και αυτού του είδους η μεταφορά, ονομάζεται Μπολαχένκ.

Για διευκόλυνση του μουσικού που ξεκινάει το ταξίδι της εκμάθησης των μακάμ στην Ελλάδα, στην παρούσα εργασία, οι παρακάτω νότες και παρτιτούρες τίθενται με βάση αυτό που θα ακουγόταν, εάν μπορούσαμε να ακούσουμε τις νότες του βιβλίου αυτού, δηλαδή εάν το μακάμ Ραστ έχει βάση και τον φθόγγο ραστ, στην παρούσα εργασία θα το δούμε με βάση τη νότα Ντο. Επομένως, θα ήθελα να διευκρινίσω εδώ πως, άλλο είναι το όνομα του κάθε φθόγγου και άλλο το όνομα του μακάμ που θα εξετάζουμε. Στην τουρκική μουσική εκπαίδευση αυτά τα δύο συμπίπτουν και αυτός είναι και ο λόγος που προκύπτουν τα συγκεκριμένα ονόματα των μακάμ. Όμως για να αποφύγουμε την σύγχυση ως προς το τι παίζεται και τι ακούγεται, στην προκείμενη περίπτωση, αυτό που θα βλέπουμε θα είναι και αυτό που πρέπει να παίζουμε. Ας δούμε λοιπόν παρακάτω τα μακάμ που θα εξετάσουμε, τα οποία είναι τα: Ραστ, Ουσάκ, Μπουσελίκ, Κιουρντί, Χουζάμ, Χουσεϊνί, Σαμπά, Νικρίζ, Χιτζάζ και Ζιργκιουλελί, κατά σειρά.

---

<sup>32</sup> Πρβλ. ό.π., σ. 11.

### 3.4.1. Ραστ<sup>33</sup> ➤M1

Βάση: Ντο (Ραστ)

Δεσπόζων Φθόγγος: Σολ, όπου γίνεται μισή κατάληξη με Ραστ

Μελωδική Πορεία: Ανιούσα

Κλίμακα (-ες):



Ονόματα Φθόγγων: γιεγκιάχ, χουσεϊνί ασιράν, ιράκ, ραστ, ντουγκιάχ, σεγκιάχ, τσάργκιαχ, νεβά, χουσεϊνί, εβίτζ, γκερντανιέ.

### 3.4.2. Ουσάκ<sup>34</sup> ➤M2

Βάση: Ρε (Ντουγκιάχ)

Δεσπόζων Φθόγγος: Σολ, όπου γίνεται μισή κατάληξη με Μπουσελίκ

Μελωδική Πορεία: Ανιούσα

Κλίμακα (-ες):



Ονόματα Φθόγγων: γιεγκιάχ, χουσεϊνί ασιράν, ιράκ, ραστ, ντουγκιάχ, κιουρντί, τσαργκιάχ, νεβά, χουσεϊνί, ατζέμ, γκερντανιέ, μουχαγιέρ.

<sup>33</sup> Πρβλ. Αϊντεμίρ, *Μακάμ*, σ. 31.

<sup>34</sup> Πρβλ. Αϊντεμίρ, *Μακάμ*, σ. 106.

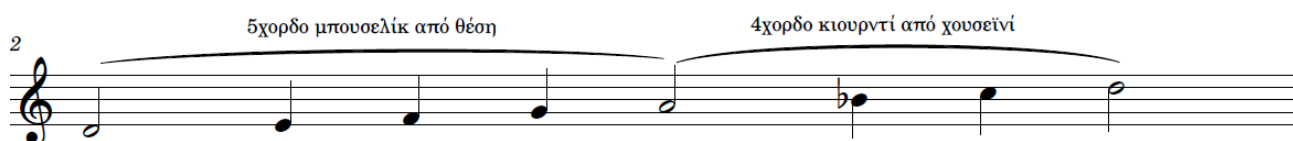
### 3.4.3. Μπουσελίκ<sup>35</sup> ➤M3

Βάση: Ρε (Ντουγκιάχ)

Δεσπόζων Φθόγγος: Λα, όπου γίνεται μισή κατάληξη με Κιουρντί ή Χιτζάζ

Μελωδική Πορεία: Ανιούσα ή ανιούσα – κατιούσα

Κλίμακα (-ες):



Ονόματα Φθόγγων: ντουγκιάχ, μπουσελίκ, τσαργκιάχ, νεβά, χουσεϊνί, (1) ατζέμ, γκερντανιέ, μουχαγιέρ, ή (2) ντικ ατζέμ, νιμ σεχνάζ, μουχαγιέρ.

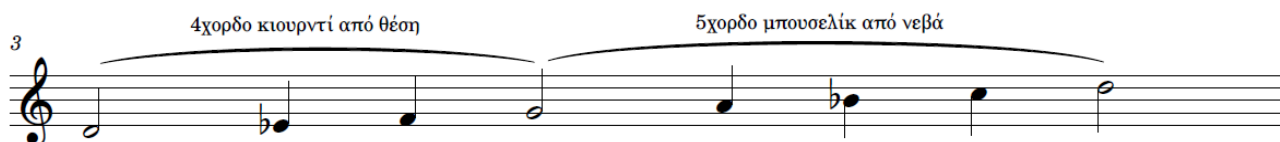
### 3.4.4. Κιουρντί<sup>36</sup> ➤M4

Βάση: Ρε (Ντουγκιάχ)

Δεσπόζων Φθόγγος: Σολ, όπου γίνεται μισή κατάληξη με Μπουσελίκ

Μελωδική Πορεία: Ανιούσα – κατιούσα

Κλίμακα (-ες):



Ονόματα Φθόγγων: ντουγκιάχ, κιουρντί, τσαργκιάχ, νεβά, χουσεϊνί, ατζέμ, γκερντανιέ, μουχαγιέρ.

<sup>35</sup> Πρβλ. ό.π. σ. 82.

<sup>36</sup> Πρβλ. Αϊντεμίρ, *Μακάμ*, σ. 136.

### 3.4.5. Χουζάμ<sup>37</sup> >M5

Βάση: Μι (Σεγκιάχ)

Δεσπόζων Φθόγγος: Σολ, όπου γίνεται μισή κατάληξη με Χουζάμ από τη βάση του, Μι (ή Χιτζάζ)

Μελωδική Πορεία: Ανιούσα – κατιούσα

Κλίμακα (-ες):

4

5χορδο χουζάμ από θέση

κλίμακα μακάμ χιτζάζ χουμαγιούν από νεβά

4χορδο χιτζάζ από νεβά

5χορδο μπουσελίκ από γκερντανιέ

Ονόματα Φθόγγων: σεγκιάχ, τσαργκιάχ, νεβά, χισάρ, εβίτς, γκερντανιέ, μουχαγιέρ, σουνμπουλέ, τίζ τσαργκιάχ, τίζ νεβά.

### 3.4.6. Χουσεϊνί<sup>38</sup> >M6

Βάση: Ρε (Ντουγκιάχ)

Δεσπόζων Φθόγγος: Λα, όπου γίνεται μισή κατάληξη με Ουσάκ

Μελωδική Πορεία: Ανιούσα – κατιούσα

Κλίμακα (-ες):

5

5χορδο χουσεϊνί από θέση

4χορδο ουσάκ από χουσεϊνί

Ονόματα Φθόγγων: ντουγκιάχ, σεγκιάχ, τσαργκιάχ, νεβά, χουσεϊνί, εβίτς, γκερντανιέ, μουχαγιέρ.

<sup>37</sup> Πρβλ. ό.π. σ. 67.

<sup>38</sup> Πρβλ. Αϊντεμίρ, *Μακάμ*, σ. 124.

### 3.4.7. Σαμπά<sup>39</sup> (ή σαμπάχ) ➤M7

Βάση: Ρε (Ντουγκιάχ)

Δεσπόζων Φθόγγος: Φα, όπου γίνεται μισή κατάληξη με Χιτζάζ

Μελωδική Πορεία: Ανιούσα

Κλίμακα (-ες):

6

5χορδο χιτζάζ από τσαρκιάχ

4χορδο χιτζάζ από γκερντανιέ

κλίμακα μακάμ ζιγκιουλελί χιτζάζ από τσαρκιάχ

7

4χορδο σαμπά από θέση

Ονόματα Φθόγγων: ντουγκιάχ, σεγκιάχ, τσαρκιάχ, χιτζάζ, ντικ χισάρ ή χουσεϊνί, ατζέμ, γκερντανιέ, σεχνάζ, τίζ σεγκιάχ, τίζ τσαρκιάχ.

### 3.4.8. Νικρίζ<sup>40</sup> ➤M8

Βάση: Ντο (Ραστ)

Δεσπόζων Φθόγγος: Σολ, όπου γίνεται μισή κατάληξη με Ραστ (ή και Μπουσελίκ)

Μελωδική Πορεία: Ανιούσα ή ανιούσα – κατιούσα

Κλίμακα (-ες):

9

4χορδο ραστ από γιεγκιάχ

5χορδο νικρίζ από θέση

4χορδο ραστ από νεβά

επέκταση

Ονόματα Φθόγγων: ραστ, ντουγκιάχ, ντικ κιουρντί, νιμ χιτζάζ, νεβά, χουσεϊνί, ατζέμ ή εβίτς, γκερντανιέ.

<sup>39</sup> Πρβλ. ό.π. σ. 192.

<sup>40</sup> Πρβλ. Αϊντεμίρ, *Μακάμ*, σ. 54.

### 3.4.9. Χιτζάζ<sup>41</sup> >M9

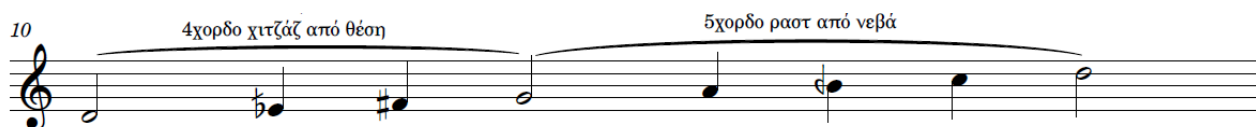
Με τον όρο Χιτζάζ μπορούμε να αναφερθούμε σε μια οικογένεια μακάμ, η οποία αποτελείται από 4 μακάμ. Το χιτζάζ, το χιτζάζ χουμαγιούν, το ουζάλ και το ζιργκιουλελί χιτζάζ. Τα επόμενα δύο μακάμ που ακολουθούν, είναι τα πιο διαδεδομένα, το (απλό) χιτζάζ και το ζιργκιουλελί χιτζάζ.

Βάση: Ρε (Ντουγκιάχ)

Δεσπόζων Φθόγγος: Σολ, όπου γίνεται μισή κατάληξη με Ραστ

Μελωδική Πορεία: Ανιούσα – κατιούσα

Κλίμακα (-ες):



Ονόματα Φθόγγων: ντουγκιάχ, ντικ κιουρντί, νιμ χιτζάζ, νεβά, χουσεϊνί, εβίτζ, γκερντανιέ, μουχαγιέρ.

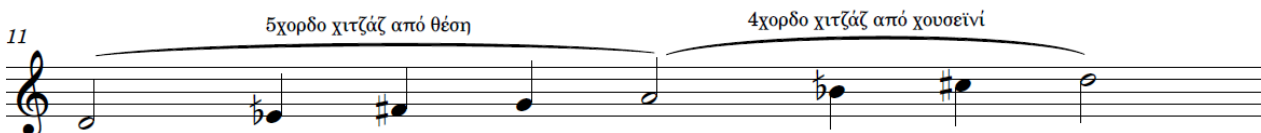
### 3.4.10. Ζιργκιουλελί χιτζάζ<sup>42</sup> >M10

Βάση: Ρε (Ντουγκιάχ)

Δεσπόζων Φθόγγος: Λα, όπου γίνεται μισή κατάληξη με Χιτζάζ

Μελωδική Πορεία: Ανιούσα – κατιούσα

Κλίμακα (-ες):



Ονόματα Φθόγγων: ντουγκιάχ, ντικ κιουρντί, νιμ χιτζάζ, νεβά, χουσεϊνί, ντικ ατζέμ, νιμ σεχνάζ, μουχαγιέρ.

<sup>41</sup> Πρβλ. Αϊντεμίρ, *Μακάμ*, σ. 156.

<sup>42</sup> Πρβλ. ό.π.

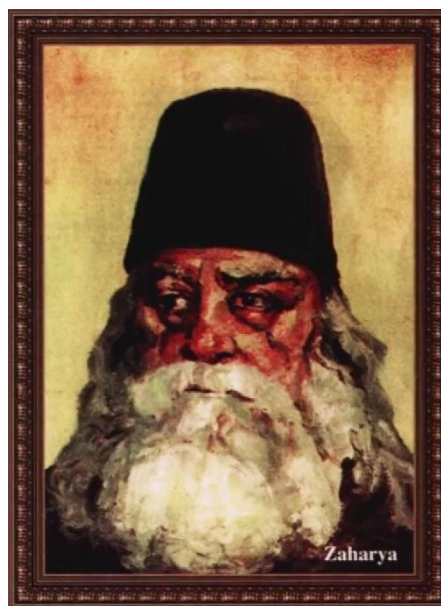
#### 4. ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΥΤΕΣ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΑΝΑΤΟΛΙΚΟ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΓΙΑ ΤΟ ΚΑΝΟΝΑΚΙ

Αφού μιλήσαμε για το ρεπερτόριο, πρέπει να αναφερθούμε και σε μερικούς, απ' το μεγάλο πλήθος, πολύ σπουδαίους μουσικούς, οι οποίοι αποτέλεσαν τις βάσεις για την διάδοση του οργάνου, αλλά και τη διεύρυνση του ρεπερτορίου του. Λόγω των πολέμων, των μεταναστεύσεων, αλλά και των μετακινήσεων του πληθυσμού, το κανονάκι σήμερα συναντάται σε όλο σχεδόν τον κόσμο. Έτσι, και για το ρεπερτόριο όπου εμάς ενδιαφέρει, θα πρέπει να αναφερθούμε στην Μ. Ασία, την Μακεδονία, τον Πόντο, τη Θράκη, την Καππαδοκία, τα νησιά και τα μεγάλα αστικά κέντρα όπως την Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη, τη Θεσσαλονίκη κ.α.

##### 4.1. ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΤΗΣ ΛΟΓΙΑΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

###### 4.1.1. Ζαχαρίας Χανεντές<sup>43</sup>

Ο Ζαχαρίας Χανεντές έζησε τον 18ο αι. (1680 – 1750) στην Κωνσταντινούπολη, σε ιδιαίτερα ευνοϊκές και ελπιδοφόρες συνθήκες. Την περίοδο αυτή, το εμπόριο ανθίζει και η χριστιανική κοινότητα των Ρωμίων της Πόλης γίνεται ισχυρότερη οικονομικά. Πρόκειται για γόνο εύπορης οικογένειας, ελληνικής καταγωγής, που ασχολούταν με το εμπόριο γούνας. Ακολουθώντας το επάγγελμα της οικογένειάς του, έγινε κι αυτός γουναράς έχοντάς το ως κύριο επάγγελμα. Όσον αφορά την κατοικία του στην Πόλη, ζούσε σε ένα απ' τα προάστια του Βοσπόρου, ανάμεσα στο Μπεμπέκιου και τα Θεραπειά.



Εικόνα 8: Ο Ζαχαρίας Χανεντές.

Η μουσική του πορεία αναπτύσσεται γύρω στο 1700, καθώς ήταν τραγουδιστής στο παλάτι για αρκετά χρόνια, κατά τους σουλτάνους: Αχμέτ Γ και Μαχμούτ Α (εξάλλου, χανεντές<sup>44</sup> σημαίνει τραγουδιστής του παλατιού). Έπαιζε το όργανο ταμπούρ (πανδουρίδα) και συνέθετε δικά του έργα τα οποία έπαιζε στο παλάτι. Ήταν κυρίως γνωστός για τις συνθέσεις φωνητικής και οργανικής μουσικής που έγραφε, καθώς επίσης για την ικανότητά του να καταγράφει με την βυζαντινή σημειογραφία, κομμάτια που άκουγε με την πρώτη φορά. Σύμφωνα με τον Selah Efendi (ημερολόγιο):

Πηγή: Εν Χορδαίς,  
<https://youtu.be/MUA8uR2qcWE?si=6NGFGxxpL53Y7okS> (16/01/2025).

<sup>43</sup> Τσιαμούλης – Ερευνίδης, *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης*, σ. 23 – 26.

<sup>44</sup> Η λέξη Χανεντές είναι περσική και επονομάζει τον έντεχνο τραγουδιστή. Πρβλ. Αλεξάνδρου, *Εισαγωγή στην Βυζαντινή Μουσική*, σ. 112.

«Ο σουλτάνος (Μαχμούτ ο Α΄) στις 25 Ιανουαρίου 1738, μέρα Σάββατο, μ' όλη του την μεγαλοπρέπεια τίμησε με την παρουσία του το σαράι του Τοπ - Καπί. Έξω από το παλάτι ο Χανεντές Ζαχαρίας μαζί με άλλους μουσικούς και χανεντέδες διασκέδασαν και τίμησαν τον σουλτάνο με διάφορα σεμάι και άλλες συνθέσεις γραμμένες από τον Ζαχαρία». Αυτό το απόσπασμα, μας δίνει μια εικόνα για τον τρόπο και τον τόπο εκτέλεσης της μουσικής του Ζαχαρία, ο οποίος στα τουρκικά είχε το όνομα «Mîr Cemil» που σημαίνει «Θεσπέσιος Κύριος» (πρόκειται για παρατσούκλι, φαινόμενο σύνηθες για την εποχή). Μάλιστα πρόκειται για έναν από τους σημαντικότερους συνθέτες της φωνητικής μουσικής, στην οποία συνέβαλε στην διαμόρφωση του μουσικού είδους των μπεστεδών<sup>45</sup>. Φίλος και δάσκαλός του στην εκκλησιαστική μουσική υπήρξε ο Δανιήλ Πρωτοψάλτης. Ο Ζαχαρίας τραγουδούσε στον Δανιήλ κι εκείνος κατέγραφε τα έργα του με χρήση της Παλαιοβυζαντινής. Ο ένας δίδασκε τον άλλον, εξωτερική και εκκλησιαστική μουσική αντίστοιχα. Αλλά πέραν της κοσμικής μουσικής, ο Ζαχαρίας συνέθεσε εκκλησιαστικά μαθήματα, μελοποίησε καλλοφωνικούς ειρμούς (όπως αυτός που βρίσκεται στον κώδικα 277 της Μονής Ξηροποτάμου, Φρικτόν το βήμα σου) και άλλα εκκλησιαστικά κείμενα όπως δοξαστικά και μια δοξολογία. Από τις 100 (τουλάχιστον) συνθέσεις του, διασώθηκαν μόνο 21 με χαρακτηριστικότερες τις: Hümâyün Ağır Çenber Beste, Rast Ağır Çenber Beste, Hüseyin Ağır Semai. Επίσης, το 1830 – 1846 βρέθηκαν 2 έργα: Πανδώρα και Ευτέρπη (ονόματα μουσών της μουσικής απ' την αρχαιοελληνική ιστορία), όπου λέγεται πως ανήκουν στον ίδιο αλλά ακόμα αυτό δεν έχει επιβεβαιωθεί, καθώς στην Ευτέρπη περιλαμβάνονται έργα πολύ μεταγενέστερα του Ζαχαρία.

#### 4.1.2. Αγγελής<sup>46</sup>

Ο Αγγελής, όντας μουσικός στο Παλάτι κατά το δεύτερο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα, έπαιζε ταμπούρ<sup>47</sup>. Πρόκειται μάλιστα για τον πρώτο αυλικό μουσικό που αναφέρεται στις πηγές ως «tanburî» Angeli και ήταν επίσης και ο πιο ακριβοπληρωμένος μουσικός του Παλατιού, καθώς έπαιρνε μισθό 40 ακτσέδες<sup>48</sup> κάθε μέρα. Δεν ήταν μόνο εκτελεστής, αλλά και δάσκαλος μουσικής μέσα στο παλάτι. Ο Αγγελής είχε τον τίτλο Koca Angeli (Αγγελής ο Μέγας), κάτι που αργότερα θα αποκτήσει και ο Πέτρος Λαμπαδάριος. Σε αυτή την περίοδο ξεκινάει ένα διαφορετικό και πιο ιδιαίτερο ύφος στην μουσική, καθώς οι συνθέσεις είναι πιο μελωδικές και πιο περίτεχνες, ακόμα και πιο αναλυτικές.

<sup>45</sup> Αλεξάνδρου, *Εισαγωγή στην Βυζαντινή Μουσική*, σ. 112.

<sup>46</sup> Τσιαμούλης – Ερευνίδης, *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης*, σ. 18 – 19.

<sup>47</sup> Με τον όρο ταμπούρ, αναφερόμαστε στην οικογένεια των οργάνων με μακρύ χέρι που επικρατούσαν στον μουσουλμανικό και βυζαντινό κόσμο, ενώ στη λόγια μουσική στα τέλη του 17<sup>ου</sup> αι. επικράτησε ένας εξελιγμένος τύπος ταμπούρ, σαν αυτόν που γνωρίζουμε σήμερα. Είναι πολύ πιθανό μάλιστα στην υπερίσχυση αυτή να έπαιξε σημαντικό ρόλο ο Αγγελής.

<sup>48</sup> Ο ακτσές (τουρκ. akçe) ήταν νομισματική μονάδα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και βασικό μέσο συναλλαγών από τα μέσα του 14<sup>ου</sup> μέχρι τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αι.

#### 4.1.3. Δημήτριος Καντεμίρ<sup>49</sup>

Ο Δημήτριος Καντεμίρ (ή Καντεμίρης) (1673 – 1727), ήταν μαθητής του Αγγελή και γιος του Κωνσταντίνου, βοεβόδα της Μολδοβλαχίας. Συνεπώς ήταν ένας πρίγκιπας. Η οικογένεια του είχε μουσικά ενδιαφέροντα, καθώς ένας ηγεμόνας πρόγονός του ήταν συνθέτης και ο πατέρας του πιθανότατα ήταν και εκείνος μουσικός, με αποτέλεσμα να ασχοληθεί ο ίδιος με το νέι και το τανμπούρ. Ο Δημήτριος υπήρξε συγγραφέας πολλών συγγραμμάτων, ιστορικών και μουσικών, με κυριότερο το *Historia Incrementorum atque Decrementorum aulae Othomanicae* (Ιστορία της ανόδου και της πτώσης της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας) και το *Kitabu İlmü'l Musiki Ala Vechi'l-Hurufat* αντίστοιχα. Το τελευταίο αυτό σύγγραμμα χωρίζεται σε 2 μέρη, στο πρώτο από τα οποία (θεωρητικό κομμάτι), εξηγεί την αντίληψή του για την θεωρία της μουσικής και τον τρόπο εκτέλεσης της εποχής του, ενώ στο δεύτερο μέρος έχει καταγράψει 350 κομμάτια με τη δική του σημειογραφία. Εκτός αυτών ήταν και συνθέτης, καθώς λέγεται ότι συνέθεσε πάνω από 150 κομμάτια, εκ των οποίων σήμερα έχουν διασωθεί περίπου μόνο τα 50, όλα τους οργανικά, σεμάι και πεσρέφια.



Εικόνα 9: Ο Δημήτριος Καντεμίρης.

Πηγή:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Dimitrie\\_Cantemir](https://en.wikipedia.org/wiki/Dimitrie_Cantemir) (15/01/2025).

#### 4.1.4. Πέτρος Πελοποννήσιος<sup>50</sup>

Σύγχρονος του Δανιήλ ήταν και ο Πέτρος Πελοποννήσιος (με καταγωγή από την Πελοπόννησο<sup>51</sup>, κατά την οποία προκύπτει και το παρατσούκλι Πελοποννήσιος) (1730 – 1777), ή Λαμπαδάριος, καθώς επιτέλεσε και λαμπαδάριος της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας κατά τον 18<sup>ο</sup> αι. Γεννήθηκε πιθανότατα στο χωριό Γοράνοι Λακωνίας, μεγάλωσε στην Μονή Αγίας Λαύρας και ακολουθώντας έναν περιοδεύων έμπορο, έφτασε στη Σμύρνη όπου και ξεκίνησε η ραγδαία μουσική του καριέρα με αρχική μαθητεία πλάι στον Ιωάννη Τραπεζούντιο, τότε πρωτοψάλτη της ΜτΧΕ. Πρόκειται για έναν από τους πιο γνωστούς μουσικούς της εποχής του,



Εικόνα 10: Ο Πέτρος Πελοποννήσιος.

Πηγή:

<https://www.captainbook.gr/person/petros-o-peloponnisios> (15/01/2025).

<sup>49</sup> Τσιαμούλης – Ερευνίδης, Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης, σ. 20 – 21.

<sup>50</sup> Τσιαμούλης – Ερευνίδης, Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης, σ. 23 – 25 και

<https://www.e-kere.gr/βιογραφικά/ΠΕΤΡΟΣ-ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΣ> (02/02/2025).

<sup>51</sup> [https://www.myriobiblos.gr/texts/greek/papadopoulos\\_music\\_per7\\_1.html](https://www.myriobiblos.gr/texts/greek/papadopoulos_music_per7_1.html) (04/11/2024).

καθώς δίδασκε στην πατριαρχική μουσική σχολή και τον εκτιμούσαν οι δερβίσηδες, ο σουλτάνος, αλλά και όλοι οι μουσικοί της Κωνσταντινούπολης. Λέγεται πως οι Οθωμανοί τον ανέφεραν ως χιρσίζ (κλέφτης) και χότζας (διδάσκαλος). Το έργο του Πέτρου διαχωρίζεται σε δύο βασικές θεματικές ενότητες: την εκκλησιαστική και την κοσμική μουσική. Στην εκκλησιαστική μουσική, η συμβολή του είναι καθοριστική, καθώς απλοποίησε την παρασημαντική και ερμήνευσε παλαιότερες θέσεις, διαμορφώνοντας μια αναλυτική σημειογραφία που έχει επηρεάσει την εξέλιξη της εκκλησιαστικής παράδοσης. Παρά τις μεγάλες συνθέσεις του, οι περισσότερες παραμένουν ανέκδοτες, με το πιο γνωστό έργο του να είναι το ειρμολόγιο. Επιπλέον, υπήρξε σημαντικός συνθέτης δημοτικής μουσικής, με τραγούδια που γνώρισαν μεγάλη αναγνωσιμότητα στην Κωνσταντινούπολη και άλλες περιοχές μέχρι τον 19<sup>ο</sup> αι.

## 4.2. ΓΝΩΣΤΟΙ ΕΡΜΗΝΕΥΤΕΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ

### 4.2.1. Δόμνα Σαμίου<sup>52</sup>

Η Δόμνα Σαμίου γεννήθηκε το 1928 στην Καισαριανή της Αθήνας και απεβίωσε το 2012 σε ηλικία 84 ετών. Οι γονείς της ήταν μικρασιάτες πρόσφυγες από το Μπαϊντίρι, χωριό της περιοχής της Σμύρνης. Η μητέρα της ήρθε στην Ελλάδα το 1922 και ο πατέρας της, αιχμάλωτος στρατιώτης, λίγο αργότερα. Έζησε τα παιδικά της χρόνια σε συνθήκες προσφυγιάς και στο περιβάλλον αυτό είχε τα πρώτα της μουσικά ακούσματα από τα οποία γεννήθηκε η αγάπη της για την παραδοσιακή μουσική. Από την ηλικία των 13 χρόνων, μαθήτευσε κοντά στον Σίμωνα Καρά μαθαίνοντας τη βυζαντινή μουσική και αποτελώντας μέλος της χορωδίας του στο «Σύλλογο προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής». Η ίδια κάποτε είχε πει: «κοντά στον Καρά δεν έμαθα μόνον βυζαντινή μουσική και νότες. Ο Καράς με μύησε στο τι είναι δημοτικό τραγούδι, τα είδη του δημοτικού τραγουδιού. Ο δάσκαλός μου έκανε έρευνα χωρίς μαγνητόφωνο {...} επέστρεφε από το κάθε ταξίδι, έφερνε τα τραγούδια γραμμένα με το χέρι με βυζαντινή παρασημαντική...» Συνεργάστηκε με το εθνικό ίδρυμα ραδιοφωνίας, συγκέντρωσε μουσικό υλικό από δικές τις επιτόπιες καταγραφές και το 1976-77 γυρίστηκαν 20 επεισόδια για την εκπομπή της ΕΡΤ: «μουσικό οδοιπορικό με τη Δόμνα Σαμίου». Το 1981 ιδρύθηκε ο *Καλλιτεχνικός σύλλογος δημοτικής μουσικής Δόμνα Σαμίου*, με σκοπό τη διάσωση και προβολή του έργου αυτής της σπουδαίας γυναίκας, αλλά και της παραδοσιακής μουσικής γενικότερα. Πάρα πολλές είναι επίσης οι πρωτοβουλίες της και η προσφορά της στη βελτίωση της μουσικής εκπαίδευσης των παιδιών στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση.

Τιμήθηκε με πολλές διακρίσεις, εξέχουσα δε η απονομή του 'Χρυσού Σταύρου του Τάγματος του Φοίνικα' από τον Πρόεδρο της Δημοκρατίας Κωνσταντίνο Στεφανόπουλο το 2000. Έχοντας άρρηκτα συνδεδεμένη τη βυζαντινή μουσική με την ελληνική παράδοση, η Σαμίου καταφέρνει και αποδίδει αναλλοίωτο τον πλούτο αυτής της μουσικής, φροντίζοντας οι γνώσεις, η αγάπη και η λατρεία της για το δημοτικό μας τραγούδι, να ταξιδέψει εντός και εκτός Ελλάδος. Κλείνοντας, παραθέτω απόσπασμα από συνέντευξή της στο «Μονόγραμμα» για τη σημασία της διάδοσης της παραδοσιακής μουσικής και του έργου της: «Αν οι νέοι γνωρίσουν το δημοτικό τραγούδι στη μορφή που έφτασε από την παράδοση, θα καταλάβουνε



**Εικόνα 11:** Η Δόμνα Σαμίου στην απονομή του Χρυσού Σταυρού του Τάγματος του Φοίνικα από τον Πρόεδρο της Δημοκρατίας Κ. Στεφανόπουλο, 17/01/2001.

Πηγή: Αρχείο Δημοτικής Μουσικής, Δόμνα Σαμίου, <https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.quick-bio> (15/01/2025).

<sup>52</sup> Αρχείο Δημοτικής Μουσικής, Δόμνα Σαμίου, <https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.quick-bio> (15/01/2025).

τον πολιτισμό, την πνευματική αξία και την ηθική υπόσταση των ανθρώπων που το δημιούργησαν».

#### 4.2.2. Νίκος και Γιασεμή Σαραγούδα<sup>53</sup>

Ο Νίκος Σαραγούδας γεννήθηκε σε μια οικογένεια με πατροπαράδοτα επαγγέλματα που συνδέονταν με την αμπελοκαλλιέργεια και την παραγωγή κρασιού. Από μικρός, βοήθησε τον πατέρα του στο επαγγελματικό του περιβάλλον, όπως έκαναν όλα τα παιδιά της ηλικίας το, αλλά οι ώρες της καθημερινής εργασίας στην οικογενειακή επιχείρηση, ωστόσο, δεν κατάφεραν να «κλέψουν» τον Νίκο από την αγάπη του για τη μουσική. Από νεαρή ηλικία, ο ίδιος έδειξε ιδιαίτερο



Εικόνα 12: Ο Νίκος και η Γιασεμή Σαραγούδα.

Πηγή: Φωτογραφία social media του ζευγαριού, <https://web.facebook.com/photo/?fbid=2156688017841190&set=a.103436193166393> (16/01/2025).

ταλέντο στη μουσική και στα τραγούδια, τα οποία απολάμβανε να ακούει σε διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις, όπως γάμους, βαπτίσεις και στο δημοφιλές πανηγύρι του Αγίου Πέτρου στα Σπάτα, όπου εμφανίζονταν γνωστοί τραγουδιστές του δημοτικού και σμυρναϊκού τραγουδιού. Η μουσική και τα σουξέ της εποχής κυριαρχούσαν στις μνήμες του, ενώ το πρώτο του «άκουσμα» από τις νέες τεχνολογίες, όπως τα γραμμόφωνα και τα πικάπ που εμφανίστηκαν μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, ενίσχυσαν την επιθυμία του να ασχοληθεί επαγγελματικά με τη μουσική. Επομένως, αν και ξεκίνησε τη ζωή του ως κρεοπώλης, ακολουθώντας το επαγγελματικό μονοπάτι του πατέρα του, η αγάπη του για το τραγούδι και η φυσική του κλίση προς τη μουσική τον οδήγησαν να πάρει τη μεγάλη απόφαση: άφησε την οικογενειακή επιχείρηση και αποφάσισε να αφοσιωθεί στην τέχνη του τραγουδιού. Ο Νίκος Σαραγούδας παράτησε το επαγγελματικό μονοπάτι του κρεοπώλη και άφησε τα μικρότερα αδέρφια και τα παιδιά του να συνεχίσουν την οικογενειακή επιχείρηση, προκειμένου να ακολουθήσει το όνειρό του και να γίνει τραγουδιστής. Αργότερα, αναγνωρίστηκε για την ερμηνεία του στα τραγούδια του δημοτικού και σμυρναϊκού ρεπερτορίου, όπως εξίσου και η σύζυγός του Γιασεμή και η καριέρα των δύο πήρε τον δρόμο της επιτυχίας, ενώ οι ιστορίες και τα τραγούδια τους συνεχίζουν να αποτελούν μέρος της μουσικής μας παράδοσης.

<sup>53</sup> Ιστοσελίδα Music Paper, <https://www.musicpaper.gr/paradounai-lavein/item/2190-2013-02-27-14-41-40> (16/01/2025).

#### 4.2.3. Βαγγέλης Παπάζογλου<sup>54</sup>

Ο Βαγγέλης Παπάζογλου (πραγματικό επίθετο Καλλίνικος) (1896 ή 1897 – 1943) είναι μια σημαντική προσωπικότητα στον χώρο της ελληνικής μουσικής, με χαρακτηριστικά ιδιαίτερη παρουσία στη δημοτική μουσική παράδοση και τη σμυρναϊκή μουσική. Πρόκειται για έναν επαγγελματία τραγουδιστή και συνθέτη. Γεννήθηκε και μεγάλωσε σε μια μουσική οικογένεια στην Σμύρνη, επηρεασμένος από την πλούσια μουσική παράδοση του τόπου του. Πέρασε τα παιδικά του χρόνια μεταξύ Σμύρνης και Ντουρμπαλί, ακολουθώντας την οικογένειά του και μετά την τρίτη δημοτικού, οπότε σταμάτησε και το σχολείο, βοηθούσε στη δουλειά σαν κοτσαδόρος στα τραίνα. Για να μην υπηρετήσει στον Τουρκικό στρατό πήρε τα χαρτιά του ξαδέλφου του Θεόφιλου Γεροντιδάκη, που είχε πεθάνει νέος. Η αγάπη του για τη μουσική εκδηλώθηκε από νεαρή ηλικία, όπου ξεκίνησε αυτοδίδακτα να παίζει μαντολίνο και αργότερα έμαθε κιθάρα, βιολί και μπάντζο. Συμμετείχε στην περίφημη Εστουδιαντίνα «Τα Πολιτάκια» ως δεύτερο μαντολίνο, κοντά στον Σπύρο Περιστέρη και τον Παναγιώτη Τούντα. Εκεί γνωρίστηκε με τους άλλους μεγάλους Σμυρνιούς μουσικούς, όπως τον Περιστέρη, τον Τούντα, τους Ογδοντάκηδες, τον Σέμση ή Σαλονικιό κ.ά. Αν και αυτοδίδακτος, κατόρθωσε με τη βοήθεια του μαέστρου Σπύρου Περιστέρη να μάθει τη μουσική σημειογραφία. Έτσι πάρα πολλές παρτιτούρες των τραγουδιών του διασώθηκαν μέχρι σήμερα. Σιγά σιγά, άρχισε να ασχολείται με το τραγούδι και τη μουσική, παρακολουθώντας και συμμετέχοντας σε τοπικές εκδηλώσεις και πανηγύρια, ενώ μεγαλώνοντας, ο Παπάζογλου ακολούθησε το επαγγελματικό μονοπάτι του τραγουδιστή και ταυτίστηκε με το δημοτικό τραγούδι και τη σμυρναϊκή μουσική. Στη Μικρασιατική Εκστρατεία του 1919 κατατάχθηκε ως εθελοντής στον Ελληνικό Στρατό και μετά την καταστροφή της Σμύρνης το 1923, κατέφυγε στην Ελλάδα ως πρόσφυγας. Γρήγορα έγινε μουσικός, παίζοντας σε διάφορα κέντρα και καφενεία, ενώ άρχισε να γράφει τα πρώτα του τραγούδια. Μέχρι το 1937 είχε έντονη παρουσία στη μουσική σκηνή, όμως ήρθε σε ρήξη με τη Μεταξική λογοκρισία και αποσύρθηκε από τη δισκογραφία, συνεχίζοντας ωστόσο να εμφανίζεται σε ζωντανές εκδηλώσεις και να συνθέτει τραγούδια. Στην Κατοχή, αρνήθηκε να παίζει μουσική για τους Γερμανούς και τους μαυραγορίτες, όπως τους αποκαλούσε και στράφηκε στην εμπορία παλαιών αντικειμένων, πενθώντας την υποδούλωση της χώρας του.



Εικόνα 13: Ο Βαγγέλης Παπάζογλου.

Πηγή: <https://www.haniotika-nea.gr/baggelis-papazogloy-enas-spydaios-mikrasiatis-moysikos/> (15/01/2025).

Η μουσική του Παπάζογλου χαρακτηρίζεται από την πρωτοτυπία και τη συναισθηματική ένταση των μελωδιών του, ενώ έγραψε τραγούδια με κοινωνική και

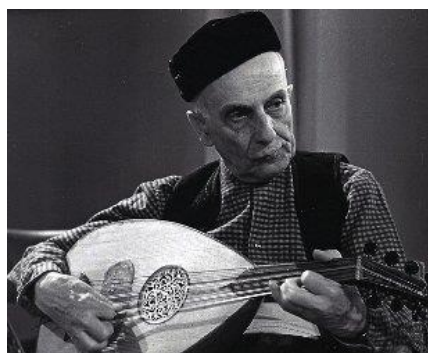
<sup>54</sup>Εφημερίδα Χανιώτικα Νέα, <https://www.haniotika-nea.gr/baggelis-papazogloy-enas-spydaios-mikrasiatis-moysikos/> (12/11/2024).

σατιρική θεματολογία, σχολιάζοντας τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής του. Στην καριέρα του πέρασαν 24 τραγούδια του στη δισκογραφία, με ερμηνευτές όπως ο Στελλάκης Περπινιάδης και η Ρίτα Αμπατζή. Η φωνή του, γεμάτη συναισθηματική ένταση και πλούσιο χρώμα, τον καθιέρωσε ως έναν από τους πιο αγαπητούς καλλιτέχνες της γενιάς του, καθώς η ερμηνεία του αποπνέει την παράδοση της ελληνικής μουσικής, με σεβασμό στους ήχους και τις ιστορίες που αφηγούνται τα τραγούδια του λαού. Παρ' όλα αυτά, δεν ηχογράφησε τραγούδια με την ίδια του τη φωνή, εκτός από μία περίπτωση με το τραγούδι «Τεχνίτης και κατεργάρης». Ο Παπάζογλου ανήκει στην προϊστορία του ελληνικού λαϊκού τραγουδιού και θεωρείται από τους σημαντικότερους προδρόμους του, καθώς οι συνθέσεις του επηρέασαν σημαντικά τη μουσική παράδοση της χώρας. Πέθανε το 1943 από φυματίωση, ενώ η οδός στην Κοκκινιά όπου έζησε (σήμερα Νίκαια), φέρει το όνομά του (πρώην Κίμωνος), τιμώντας τη συμβολή του στην ελληνική μουσική. Αν και είναι πιο γνωστός για τη συμμετοχή του στον τομέα της λαϊκής και δημοτικής μουσικής, η πορεία του Παπάζογλου συνδέθηκε και με σημαντικές συνεργασίες με καταξιωμένους συνθέτες και στιχουργούς, καθώς και με την εμφάνιση του σε πολλές συναυλίες και μουσικές εκδηλώσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Ο Παπάζογλου έχει διαγράψει μια εντυπωσιακή καριέρα, συνδυάζοντας την παράδοση με τις σύγχρονες μουσικές τάσεις, χωρίς ποτέ να χάσει τη σύνδεσή του με τις ρίζες του. Τα τραγούδια του παραμένουν αγαπημένα και διαχρονικά, και η μουσική του συνεχίζει να εντυπωσιάζει και να εμπνέει νέες γενιές ακροατών.

### 4.3. ΠΑΛΙΟΙ ΟΡΓΑΝΟΠΑΙΚΤΕΣ

#### 4.3.1. Νίκος Στεφανίδης<sup>55</sup>

Ο Νίκος Στεφανίδης (1890 – 1983) κατάγεται από τη Μικρά Ασία και μεγάλωσε σε ένα περιβάλλον γεμάτο μουσική. Οι γονείς του, πρόσφυγες από την Κωνσταντινούπολη, εγκαταστάθηκαν στο Ακσεχίρ, όπου ο πατέρας του διατηρούσε ξενοδοχείο. Από μικρή ηλικία, ο Νίκος εκδήλωσε ενδιαφέρον για τα μουσικά όργανα, το ούτι, την πολιτική λύρα και ιδιαίτερα το κανονάκι, που το έμαθε αυθόρμητα από ηθοποιούς που επισκέπτονταν το ξενοδοχείο τους κα στα 8-10 του χρόνια, ξεκίνησε να παίζει και να συμμετέχει σε οικογενειακά γλέντια. Κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου και της καταστροφής της Σμύρνης, ο Νίκος βρέθηκε σε πολλές δύσκολες



**Εικόνα 14:** Ο Νίκος Στεφανίδης με ούτι.

Πηγή: Αρχείο Δημοτικής Μουσικής, Δόμνα Σαμίου, <https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.partners&id=623> (14/01/2025).

<sup>55</sup>Ιστοσελίδα Μανώλη Καρπάθιου: Kanonaki.gr, <https://kanonaki.gr/el/kanonaki/nikos-stefanidis.html> (04/11/2024).

καταστάσεις, όπως η επιστράτευση και η αναγκαστική μεταφορά του σε ασφαλή μέρη. Στο Ικόνιο, συνέχισε να παίζει μουσική και να διδάσκει, ενώ παράλληλα συμμετείχε σε πολλούς κοινωνικούς και μουσικούς κύκλους, μέχρι την ανταλλαγή των πληθυσμών, όπου εγκαταστάθηκε στην Ελλάδα, συνεχίζοντας εκεί τη μουσική του καριέρα. Στην κατοχή, το 1941, γνώρισε τον Σίμωνα Καρα με τον οποίο ξεκίνησε την πολυετή του συνεργασία σε ραδιοφωνικές εκπομπές και εμφανίσεις με τη χορωδία του. Η ζωή του ήταν γεμάτη περιπέτειες, μουσικές συνεργασίες και γλέντια, με σημαντικές αναμνήσεις από τη Μικρά Ασία και την εκτίμηση που είχε κερδίσει από τους προύχοντες και τους αξιωματικούς της εποχής. Ο Στεφανίδης φαίνεται να ήταν μια χαρακτηριστική μορφή εκείνης της εποχής, με την ικανότητα να συνδυάζει τις ανατολίτικες ρίζες με την ελληνική μουσική παράδοση. Είναι επίσης ενδεικτικό ότι, παρά τις περιορισμένες δυνατότητες και τις δυσκολίες της εποχής, η μουσική του είχε τη δύναμη να ενώνει και να εμπνέει τους άλλους, κάτι που παραμένει σημαντικό μέχρι σήμερα.

#### 4.3.2. Λάμπρος Σαββαΐδης<sup>56</sup>

Ο Λάμπρος Σαββαΐδης (1886 - ;<sup>57</sup>) ήταν ένας από τους σημαντικότερους δεξιότεχνες του κανονιού στο πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, με την επιρροή του να εκτείνεται σε πολλές από τις πιο σημαντικές ηχογραφήσεις και μουσικές συνεργασίες της εποχής του. Η καλλιτεχνική του πορεία συνδέεται στενά με τις μουσικές παραδόσεις της Κωνσταντινούπολης και της Μικράς Ασίας, περιοχών από τις οποίες, όπως βλέπουμε, προήλθαν οι σημαντικότεροι μουσικοί που διαμόρφωσαν το μουσικό τοπίο της Ελλάδας. Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη, συνεργάστηκε με μερικούς από τους πιο γνωστούς μουσικούς και τραγουδιστές της εποχής, όπως τον τραγουδιστή Αντώνη Παπασιδέρη, την Ρόζα Εσκενάζυ, τον Μάρκο Βαμβακάρη, τον Βασίλη Ρούκουνα, την Ευγενία Αμπατζή, τον Σωκράτη Τομπούλη, τον Ασίκη, και τον Νίκο Σέμση. Όλοι αυτοί οι καλλιτέχνες είχαν σημαντική επιρροή στην ανάπτυξη του ελληνικού ρεμπέτικου και λαϊκού τραγουδιού, και οι συνεργασίες του Σαββαΐδη με αυτούς προσέφεραν τεράστια μουσική κληρονομιά, καθώς και ο ίδιος υπήρξε ένας από τους κορυφαίους εκπροσώπους του οργάνου στην Ελλάδα. Ο Λάμπρος Σαββαΐδης συμμετείχε σε πολλές ηχογραφήσεις, σε μία περίοδο κατά την οποία το ελληνικό τραγούδι υπήρξε σε μια μεταβατική περίοδο, από την παραδοσιακή μουσική στη διάδοση του



**Εικόνα 15:** Ο Λάμπρος Σαββαΐδης στα αριστερά, μαζί με την Ρόζα Εσκενάζυ, τον Λάμπρο Λεονταρίδη (λύρα) και τον Αγάπιο Τομπούλη (ούτι).

Πηγή: Αρχείο Δημοτικής Μουσικής, Δόμνα Σαμίου, <https://kanonaki.gr/el/kanonaki/lampros-savaidis.html> (14/01/2025).

<sup>56</sup> Πρβλ. ό.π., <https://kanonaki.gr/el/kanonaki/lampros-savaidis.html> (12/11/2024).

<sup>57</sup> Δεν είναι εξακριβωμένη η ημερομηνία θανάτου του.

ρεμπέτικου και του λαϊκού τραγουδιού. Ο ίδιος παραμένει μια σημαντική μορφή στην ιστορία της ελληνικής μουσικής. Η δεξιοτεχνία του στο κανονάκι και οι συνεργασίες του με τους μεγάλους της εποχής του συνέβαλαν καθοριστικά στη διαμόρφωση του ελληνικού λαϊκού μουσικού τοπίου, ειδικά στην περίοδο των πρώτων ηχογραφήσεων. Οι μουσικές του συνθέσεις, η συμμετοχή του σε ηχογραφήσεις και η συνεισφορά του στη μουσική παράδοση συνεχίζουν να αναγνωρίζονται και να εκτιμώνται μέχρι σήμερα. Η ενασχόληση του με τις μουσικές παραδόσεις της Ανατολής και η ικανότητά του να συνδυάσει την παραδοσιακή μουσική με τις εξελίξεις της εποχής του αποδεικνύουν το ταλέντο και τη σημασία του στο μουσικό στερέωμα της εποχής του.

#### 4.3.3. Βασίλης Σαξινίδης<sup>58</sup>

Ο Βασίλης Σαξινίδης (1905 – 1976) υπήρξε μια από τις σημαντικότερες μουσικές προσωπικότητες του ελληνικού μουσικού στερεώματος, ιδιαίτερα αναγνωρισμένος για την τέχνη του στο κανονάκι και τη συμβολή του στην παραδοσιακή μουσική. Γεννημένος στην Καππαδοκία, και συγκεκριμένα στην πόλη Καισάρεια, ο Σαξινίδης αποτελεί έναν από τους τελευταίους εκπροσώπους μιας γενιάς μουσικών που έφεραν μαζί τους την ανατολική μουσική κληρονομιά και την ενσωμάτωσαν στον ελληνικό μουσικό χώρο. Η πορεία του ήταν γεμάτη μουσικές συνεργασίες, ηχογραφήσεις και εκπομπές που άφησαν ανεξίτηλο αποτύπωμα στην ελληνική μουσική. Ενώ ήταν αυτοδίδακτος στο κανονάκι και δεν είχε τυπική μουσική εκπαίδευση, αφιέρωνε πολλές ώρες καθημερινά μελετώντας και βελτιώνοντας τις ικανότητές του στο όργανο. Το κανονάκι αποτέλεσε το



Εικόνα 16: Ο Βασίλης Σαξινίδης.

Πηγή:

<https://kanonaki.gr/el/kanonaki/vasileios-saxinidis.html> (14/01/2025).

κύριο μέσο έκφρασής του και, παρόλο που η εκπαίδευσή του ήταν αυτοδίδακτική, η δεξιοτεχνία του τον καθιέρωσε ως έναν από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες της εποχής του. Παράλληλα με τη μουσική του δραστηριότητα, ο Σαξινίδης εργαζόταν ως υδραυλικός, επιδεικνύοντας την εργατικότητα και την ταπεινότητα που χαρακτήριζαν τον τρόπο ζωής του. Το 1922, μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, η οικογένεια του Σαξινίδη αναγκάστηκε να εγκαταλείψει την Καππαδοκία και να έρθει στην Ελλάδα. Εγκαταστάθηκαν στην περιοχή των Αμπελοκήπων στην Αθήνα, όπου ο Βασίλης συνέχισε την επαγγελματική του ζωή και την καλλιτεχνική του πορεία. Συνεργάστηκε με μερικούς από τους πιο σημαντικούς καλλιτέχνες του ρεμπέτικου και της λαϊκής μουσικής σκηνής, ανάμεσα στους οποίους ήταν οι μεγάλοι του ρεμπέτικου όπως ο Μανιάσλης, ο Αγάπιος Τομπούλης, η Ρόζα Εσκενάζυ, και αρκετοί Τούρκοι δεξιοτέχνες της εποχής του. Μέσα από αυτές τις συνεργασίες, ο Σαξινίδης συνέβαλε στην ένωση

<sup>58</sup>Ιστοσελίδα Μανώλη Καρπάθιου: Kanonaki.gr, <https://kanonaki.gr/el/kanonaki/vasileios-saxinidis.html> (12/11/2024).

των μουσικών παραδόσεων Ελλάδας και Τουρκίας, αναμειγνύοντας την ελληνική και ανατολίτικη μουσική γλώσσα με μοναδικό τρόπο.

Είχε ενεργό συμμετοχή στη δισκογραφία της εποχής του μεσοπολέμου και αργότερα, κυρίως τη δεκαετία του 1930 και του 1940, όταν το ρεμπέτικο και τα λαϊκά τραγούδια γνώρισαν μεγάλη ακμή. Η μουσική του, κυρίως μέσω των ηχογραφήσεων, διαδόθηκε ευρέως και διατηρήθηκε στην ιστορία της ελληνικής μουσικής παράδοσης. Αρχές της δεκαετίας του 1970, ο Βασίλης Σαχινίδης συμμετείχε σε τηλεοπτικές εκπομπές της ΕΡΤ, όπως οι «Παραδοσιακοί χοροί και τραγούδια», που προβάλλονταν κάθε Κυριακή πρωί. Οι εκπομπές αυτές είχαν σκοπό να αναδείξουν την παραδοσιακή μουσική και τις ρίζες του ελληνικού πολιτισμού, και η συμμετοχή του Σαχινίδη αποτέλεσε σημείο αναφοράς για τη δημοτικότητα του κανονιού και των παραδοσιακών ελληνικών οργάνων. Ο Βασίλης Σαχινίδης απεβίωσε το 1976 σε ηλικία 70 ετών, αφήνοντας πίσω του μια σπουδαία μουσική κληρονομιά που συνεχίζει να εκτιμάται μέχρι σήμερα. Η πορεία του, αν και συνδεδεμένη με τη μετανάστευση και τις δυσκολίες της εποχής του, αποδεικνύει την αγάπη του για τη μουσική και τη συνέχιση της παραδοσιακής τέχνης μέσω της αυτοδίδακτης διδασκαλίας και του πάθους για τη μουσική του.

## ΜΕΡΟΣ Β΄

### ΟΥΣΕΙΣ ΔΙΔΑΚΤΙΚΗΣ ΤΟΥ ΚΑΝΟΝΑΚΙΟΥ

#### 5. ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΟΥ<sup>59</sup>

Σε αυτή την ενότητα, θα εξετάσουμε τον τρόπο κατά τον οποίο ξεκινά ένας μαθητής να προσεγγίζει το κανονάκι, σύμφωνα με την ηλικία του, τις προϋπάρχουσες μουσικές του γνώσεις, καθώς και πρακτικά θέματα όπως την τοποθέτηση του οργάνου σε σχέση με το σώμα, αλλά και τεχνικές ασκήσεων. Στην ηλικία των 3 – 6 ετών, τα παιδιά μπορούν να ξεκινήσουν με δραστηριότητες που εισάγουν τη μουσική, όπως τα μουσικά παιχνίδια, οι χοροί και οι απλές μελωδίες. Μικρά οργανάκια τύπου Orff<sup>60</sup>, προσφέρουν τη δυνατότητα να αναπτύξουν βασικές μουσικές έννοιες όπως τον ρυθμό, την τονικότητα και γενικά την αντίληψη του ήχου και της χροιάς. Αργότερα, όργανα όπως το ξυλόφωνο, το μεταλλόφωνο, ή και το πιάνο, βοηθούν στην ανάπτυξη των ακουστικών ικανοτήτων και της συντονισμένης κίνησης. Από εκεί και πέρα, τα μουσικά όργανα απαιτούν περισσότερη τεχνική. Τα παιδιά της ηλικίας των 6 – 9, έχουν μεγαλύτερη ικανότητα συγκέντρωσης και φυσική ανάπτυξη για να ελέγχουν τα χέρια τους. Κατά μία άποψη, ένα παιδί πρέπει να ξεκινά τα μουσικά του βήματα μ' αυτόν τον τρόπο και καθώς μεγαλώνει να περνά σε πιο περίπλοκα όργανα, καθώς είναι πιο απαιτητικά και χρειάζονται περισσότερη τεχνική, πχ σαξόφωνο, τρομπόνι και κόρνο, σε σχέση με το πιάνο, την κιθάρα ή το βιολί. Ωστόσο κατά την ταπεινή μου άποψη, αυτό δεν ταιριάζει σε κάθε περίπτωση μαθητή. Το κάθε όργανο, εννοείται πως έχει και τις δικές του απαιτήσεις και αντικειμενικές δυσκολίες. Για παράδειγμα, θα είναι λιγάκι δύσκολο, έως και αδύνατο να μάθει να παίζει κοντραμπάσο, ένα παιδί σε ηλικία 5 – 6 χρονών, καθώς υπάρχει έντονα η σωματική διαφορά. Όμως, όταν το όργανο το επιτρέπει, μπορεί ακόμα κι ένα μικρό παιδί να ξεκινήσει από ένα φαινομενικά δύσκολο όργανο. Το κάθε όργανο έχει τις δυσκολίες του, όπως προαναφέραμε, όμως αν το παιδί θέλει να μάθει και υπάρχει θέληση και από τον ίδιο τον δάσκαλο, η διδασκαλία μπορεί να ξεκινήσει. Είναι σημαντικό επίσης να θυμόμαστε, πως η πρόοδος εξαρτάται όχι μόνο από την ηλικία, αλλά και από το ενδιαφέρον και τη διαθεσιμότητα του παιδιού να ακολουθήσει το μάθημα. Επομένως, η υποστήριξη, η ενθάρρυνση και η επιλογή του κατάλληλου δασκάλου και του οργάνου είναι πολύ σημαντικά στοιχεία στην επιτυχία της μουσικής εκπαίδευσης.

<sup>59</sup> Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

1) Μαίη Κοκκίνου, *Διδακτική της Μουσικής* (Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto, 2015), σ. 83 – 87, σ. 99 – 111, σ. 183 – 194, σ. 207 – 212 και σ. 483 – 494.

<sup>60</sup> Τα μουσικά όργανα Orff (γνωστά και ως "Orff instruments") είναι μια σειρά από παιδικά μουσικά όργανα που αναπτύχθηκαν για να υποστηρίξουν τη μουσική εκπαίδευση, κυρίως για παιδιά. Η ονομασία τους προέρχεται από τον Γερμανό συνθέτη και παιδαγωγό Carl Orff, ο οποίος θεωρείται ο ιδρυτής της μουσικής μεθόδου Orff-Schulwerk, μιας μεθόδου που ενσωματώνει την κίνηση, τον χορό, το τραγούδι και τα μουσικά όργανα στη μουσική διδασκαλία. Τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνται στο πλαίσιο της μεθόδου Orff είναι συνήθως απλά, ανθεκτικά και ευχάριστα για τα παιδιά.

## 5.1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΑΝΑ ΗΛΙΚΙΕΣ

Όπως είδαμε παραπάνω, όταν πρόκειται για την παιδική ηλικία, η κάθε περίπτωση είναι διαφορετική. Αναλόγως το παιδί, από την ηλικία των 5 – 6 χρονών, θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι η ελάχιστη συνηθέστερη ηλικία για να ξεκινήσει κανονάκι. Η διδασκαλία του οργάνου βασίζεται πιο πολύ στην πράξη κι ενώ τις περισσότερες φορές η θεωρία είναι αυτή που ακολουθεί την πράξη, σ' αυτή την περίπτωση ίσως η θεωρία να αργεί να έρθει, καθώς χρειάζεται περισσότερος χρόνος για να οικειοποιηθεί το παιδί το όργανο και να συνηθίσει αυτό που έχει στο οπτικό του πεδίο. Το κανονάκι έχει πολλές χορδές ίδιου υλικού και σε αντίθεση με το πιάνο όπου υπάρχουν οπτικές εναλλαγές στα άσπρα και μαύρα πλήκτρα, στο όργανο αυτό δεν υπάρχουν ευδιάκριτες αλλαγές από νότα σε νότα, εάν δεν κοιτάξουμε τα μανταλάκια, αλλά αυτό προϋποθέτει παρατηρητικότητα απ' την πλευρά του παιδιού, κάτι το οποίο ακόμα πλάθεται στην συγκεκριμένη ηλικία. Όμως το όργανο από μόνο του, έχει ένα πολύ σημαντικό προσόν κι αυτό είναι το γεγονός πως όλες οι διατονικές του νότες εκτείνονται κατά μήκος του οργάνου προς τα πάνω και προς τα κάτω, οπότε υπάρχουν στο οπτικό πεδίο του μαθητή και δεν χρειάζεται να τοποθετήσει με κάποιον τρόπο τα χέρια ή και το στόμα του, ώστε να ακούσει τις νότες που χρειάζεται. Επομένως, αυτή η ιδιότητα του οργάνου, το καθιστά εύκολο για έναν αρχάριο μαθητή.

Η εκμάθηση στις πιο μικρές ηλικίες γίνεται με την μορφή παιχνιδιού, μίμησης και τραγουδιού, ώστε αρχικά το παιδί να αγαπήσει αυτό που θα ξεκινήσει να μαθαίνει, ώστε να επιτευχθεί και το κατάλληλο κλίμα έμπνευσης και δημιουργίας. Όσο ανεβαίνουμε στις ηλικίες, είναι πιο εύκολη η προσέγγιση του οργάνου, καθώς υπάρχει περισσότερη ωριμότητα και κατανόηση ίσως της μουσικής με την διευρυμένη έννοια και αναλόγως του τι θέλει ο κάθε μαθητής να πετύχει με την εκμάθηση αυτού του οργάνου, αναπτύσσεται και η διδασκαλία. Σε κάθε περίπτωση μαθητή, οι απαιτήσεις μπορεί να διαφέρουν, επομένως θα διαφέρει και η προσέγγιση του ίδιου του μαθητή από τον δάσκαλο, αλλά και του ίδιου του οργάνου.

## 5.2. ΣΤΑΣΗ ΣΩΜΑΤΟΣ – ΒΑΡΟΣ<sup>61</sup>

Το κανονάκι σαν όργανο, έχει γενικά πολύ βολική τοποθέτηση σε σχέση με άλλα όργανα. Για παράδειγμα, το βιολί και το φλάουτο απαιτεί συγκεκριμένη 'γωνία' του κεφαλιού ώστε να επιτευχθεί το σωστό κράτημα ή ο ήχος. Μεγάλα όργανα όπως το κοντραμπάσο, ή ακόμα και το τσέλο, ίσως χρειάζεται κάποια κλίση στο σώμα, ώστε να συμπίπτει το δοξάρι στις επιθυμητές νότες κάθε φορά. Το κανονάκι, μοιάζει με το πιάνο, ως προς την στάση του σώματος, ή και της τοποθέτησης ακόμα. Το επιθυμητό αποτέλεσμα που θέλουμε να έχουμε, είναι να σχηματίζουμε με το σώμα μας δύο ορθές

---

<sup>61</sup> Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

- 1) Αναστασόπουλος, *Κανονάκι: Τα πρώτα βήματα*.
- 2) Θέμελης, *Το Κανονάκι: Προέλευση, Ιστορία*.

γωνίες καθισμένοι σε καρέκλα, καθώς το όργανό μας, τοποθετείται πάνω στους μηρούς. Την πρώτη με την όρθια πλάτη μας, σε σχέση με τους μηρούς (εικόνα 17) και την δεύτερη με τους μηρούς, σε σχέση με το υπόλοιπο μέρος των ποδιών (κνήμη) (εικόνα 18). Παλαιότερα και ιδιαίτερα στις αραβικές χώρες, μπορεί ο οργανοπαίκτης να καθόταν οκλαδόν στο πάτωμα. Κάτι το οποίο φαντάζει άνετο, αλλά χωρίς την σωστή στήριξη της πλάτης, η κατανομή του βάρους του οργάνου μπορεί να επιβαρύνει το σώμα. Και πάλι βέβαια, αυτή η τοποθέτηση ταιριάζει σε μικρούς χώρους, όπου δεν θα συγκεντρώνονται πολλά άτομα για παρακολούθηση μιας πχ συναυλίας, καθώς η ορατότητα στον μουσικό και στο όργανο θα είναι περιορισμένη και η οπτική εικόνα γενικά, δεν συμπίπτει με το επίσημο πλαίσιο μίας συναυλίας για ορχήστρα.

Σε αντίθεση, αυτά τα προβλήματα δεν εμποδίζουν έναν μουσικό που μελετάει στον δικό του προσωπικό χώρο, με

προτεραιότητα βέβαια την υγιή στάση του σώματός του και έναν μικρό ίσως πιθανό κίνδυνο να συνηθίσει την συγκεκριμένη στάση και η καθιστή θέση να του είναι πλέον δυσάρεστη. Η σωστή στάση του σώματος είναι απαραίτητη προϋπόθεση ώστε να παίζουμε ξεκούραστα, χαλαρά, με καλό και δυνατό ήχο για πολλές ώρες<sup>62</sup>. Ίσως σε πολύ μικρές ηλικίες, αυτή η πρακτική τοποθέτησης του οργάνου καθισμένοι στο πάτωμα, να βοηθάει το παιδί να διαχειριστεί τον όγκο και το βάρος του οργάνου, καθώς αυτό θα είναι δυσανάλογο του αναστήματός του, ακόμα κι αν πρόκειται για όργανο



Εικόνα 17: Στάση σώματος μπροστά, με το κανονάκι της Εικόνας 1.



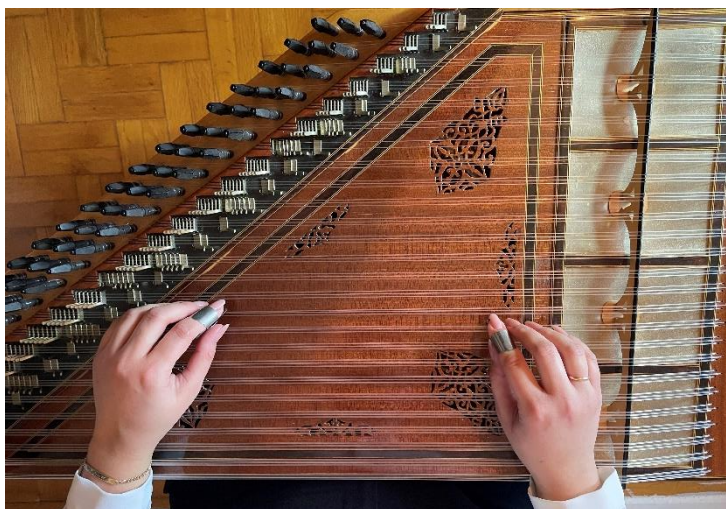
Εικόνα 18: Στάση σώματος στο πλάι, με το κανονάκι της Εικόνας 1.

<sup>62</sup>Αναστασόπουλος, *Κανονάκι: Τα πρώτα βήματα*, σ. 13 – 15.

3/4, το οποίο φυσικά είναι προτιμότερο. Σ' αυτές τις μικρές ηλικίες, με τη βοήθεια του δασκάλου, ο οποίος μπορεί να βρίσκεται δίπλα στον μαθητή και να βοηθά στην στήριξη του οργάνου, μπορούν να γίνουν τα πρώτα βήματα στην εκμάθησή του, με γνώμονα βέβαια την σωστή στάση του σώματος, καθώς εξαιτίας μίας κακής στάσης, μπορεί να δημιουργηθεί μακροχρόνια κάποιο πρόβλημα στην σπονδυλική στήλη. Επίσης, όταν ο μαθητής είναι καθισμένος σε καρέκλα, μπορεί να μην προκύπτει το επιθυμητό αποτέλεσμα με την δεύτερη ορθή γωνία, που αναφέραμε παραπάνω, καθώς το πέλμα δεν φτάνει για να πατήσει όλο κάτω. Αναλόγως το ύψος του καθενός βέβαια, αλλά συνήθως για να επιτευχθεί αυτό που θέλουμε και να είναι άνετα και τα πόδια μας, χρειαζόμαστε υποπόδιο. Αυτό γιατί αν δεν πατάει κάτω το πέλμα, τότε ή θα γλιστράει το όργανο προς τα κάτω, ή θα τεντώνουμε τα πέλματα στις μύτες των ποδιών, πράγμα άβολο για τον οποιοδήποτε.

Το υποπόδιο έχει σκάλες ρύθμισης του ύψους κι έτσι μπορεί ο κάθε μαθητής, μικρός ή μεγάλος, να προσαρμόσει στις δικές του ανάγκες.

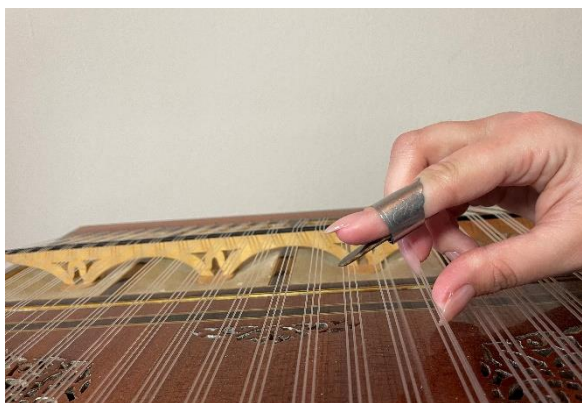
Τα χέρια μας τοποθετούνται σε μία πολύ φυσική στάση, καθώς οι βραχίονες απλά ακουμπάνε πάνω στο όργανο, χωρίς όμως να στηρίζονται σ' αυτό, ώστε να κινούνται



**Εικόνα 19:** Τοποθέτηση των χεριών πάνω στο κανονάκι, στο κανονάκι της Εικόνας 1.

λίγα χιλιοστά πάνω από τις χορδές του (εικόνα 19). Όπως όλο το σώμα, έτσι και τα χέρια πρέπει να είναι χαλαρά, καθώς συγκεντρώνουμε όλη την δύναμη στο τελευταίο οστό του δείκτη, ο οποίος πέφτει κάθετα στην επιθυμητή νότα και χτυπάει ταυτόχρονα και τις τρεις χορδές της (εικόνα 20). Τα υπόλοιπα δάχτυλα των χεριών πρέπει να είναι χαλαρά, αναλόγως πώς βολεύει τον κάθε μουσικό, αλλά προπαντός χαλαρά, ώστε να μπορεί αργότερα το αριστερό χέρι να κινηθεί με ταχύτητα προς τα μανταλάκια, εάν χρειαστεί. Σε ένα κομμάτι, πέρα από το αρχικό κούρδισμα του ήχου πριν ξεκινήσουμε να παίζουμε, μπορεί να χρειαστεί να

παίζουμε μία παροδική αλλοίωση. Επομένως, και αν χρειαστεί να ανεβάσουμε τα μανταλάκια, θα χρειαστεί να τοποθετήσουμε τον αντίχειρα μπροστά από αυτά, ενώ τον μέσο από πίσω τους, προς τα κλειδιά, λειτουργώντας έτσι ο μέσος σαν φρένο για να μην προκαλέσουμε κάποιον έντονο θόρυβο την ώρα της μουσικής μας ερμηνείας. Το ίδιο ισχύει και



**Εικόνα 20:** Κίνηση του δαχτύλου, πάνω στο κανονάκι της Εικόνας 1.

ανάποδα, όταν χρειαστεί να κατεβάσουμε τα μανταλάκια, όπου αντιστοίχως πράττουν ο αντίχειρας κι ο μέσος, αλλά με τον αντίχειρα αυτήν την φορά σαν το φρένο των μανταλιών (εικόνα 21).

Η κίνηση πάνω στο όργανο γίνεται για το κάθε χέρι διαφορετικά. Το δεξί χέρι ακολουθεί μία κάθετη κίνηση στο όργανο, παράλληλη με τον καβαλάρη, ενώ το αριστερό χέρι κινείται διαγώνια στο όργανο, αλλά και αυτό παράλληλα με την άλλη πλευρά του οργάνου, δηλαδή τα μανταλάκια και τα κλειδιά. Οδηγός σ' αυτό μπορεί να είναι πολλές φορές και το ίδιο το όργανο, καθώς τα περισσότερα κανονάκια διαθέτουν ένα περίγραμμα σαν σχέδιο, στο πάνω μέρος του καπακιού, το οποίο μπορεί να λειτουργήσει σαν κατευθυντήρια γραμμή για το δεξί και το αριστερό χέρι αναλόγως (εικόνα 22). Ειδαλλώς, μπορούμε να υπολογίζουμε την σωστή θέση του δεξιού χεριού 10-12 εκατοστά πιο αριστερά από τον καβαλάρη του οργάνου, ενώ για το αριστερό χέρι, την παράλληλη κίνηση στα μανταλάκια.

### 5.3. ΕΚΜΑΘΗΣΗ – ΑΣΚΗΣΕΙΣ<sup>63</sup>

Το πιο σημαντικό στα πρώιμα στάδια της εκμάθησης του οργάνου, αλλά και μετέπειτα, είναι να προσέξουμε την θέση των χεριών μας πάνω σ' αυτό. Αφού τοποθετηθούν σωστά οι πένες και τα δαχτυλίδια<sup>64</sup> (εικόνα 23), μαθαίνουμε την κίνηση κατά την οποία ο δείκτης κάθε χεριού χτυπάει κάθετα την χορδή, προσέχοντας να μην σφίγγεται ο καρπός και το υπόλοιπο χέρι, αλλά η δύναμη της κίνησης να προέρχεται από τον ίδιο τον δείκτη και ωθείται προς τα πάνω ή προς τα κάτω με την βοήθεια του πήχη. Προσοχή όμως, για να μην γίνει κάποια παρανόηση. Η κίνηση των δύο χεριών μπορεί να μην είναι ίδια, όμως



**Εικόνα 21:** Αλλαγή στα μανταλάκια, πάνω στο κανονάκι της Εικόνας 1.



**Εικόνα 22:** Κατευθυντήριο σχέδιο τοποθέτησης των χεριών, με βάση το κανονάκι της Εικόνας 1.



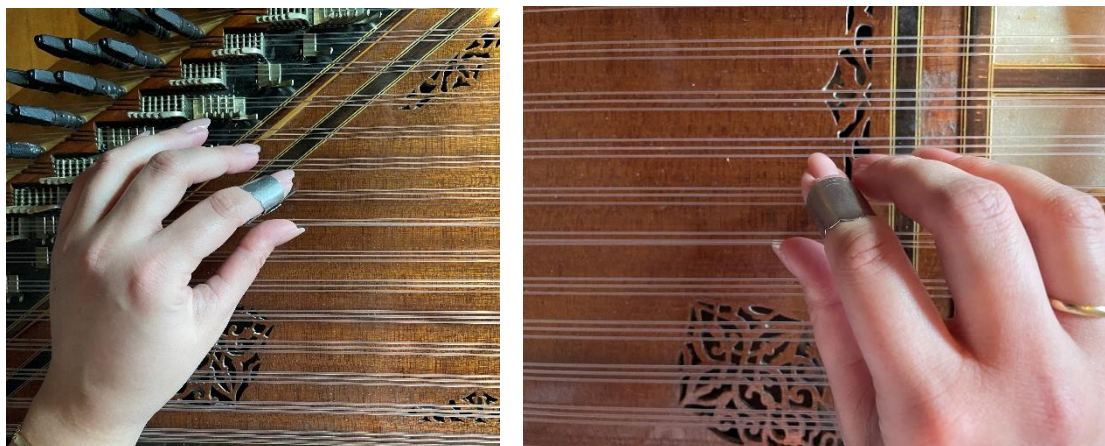
**Εικόνα 23:** Τοποθέτηση πένες και δαχτυλιδιού.

<sup>63</sup> Η παρούσα ενότητα βασίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

- 1) Αναστασόπουλος, *Κανονάκι: Τα πρώτα βήματα*.
- 2) Μανώλης Καρπάθιος, Χρήστος Χαλκιάς, *Ασκήσεις τεχνικής για το κανονάκι*, Τεύχος Α (Αθήνα: Εκδόσεις Ζαρανίκα, 2006).

<sup>64</sup> Τα οποία δαχτυλίδια έχουν μικρύνει με βάση το μέγεθος των δακτύλων του εκάστοτε μαθητή, κατά τον τρόπο που αναφέρθηκε στην υποσημείωση νούμερο 5.

ο κάθε δείκτης και συνεπώς οι πένες μας, χτυπούν πάντα κάθετα την χορδή (εικόνες 24). Υπάρχουν φυσικά τεχνικές, όπου αυτή η κατάσταση θα αλλάξει, όμως για την αρχική εκμάθηση του οργάνου, αλλά και για σταθερή τεχνική για τον μουσικό, αυτή



**Εικόνες 24:** Τοποθέτηση αριστερού και δεξιού χεριού αντίστοιχα, πάνω στο κανονάκι της Εικόνας 1.

είναι και η πιο σωστή. Με τον τρόπο αυτό αποφεύγονται ζημιές στα χέρια μας, κάτι που ταλαιπωρεί χρόνια αρκετούς μουσικούς. Προβλήματα όπως τραβήγματα, πιασίματα, αλλά και τενοντίτιδα κ.ά. μπορούν φυσικά να αποφευχθούν. Είναι πολύ σημαντικό εξίσου, ο κάθε μαθητής και οργανοπαίκτης γενικά, να διατηρεί την τεχνική που χρειάζεται για το εκάστοτε μουσικό όργανό του, χωρίς να την ξεχνάει με τον καιρό. Αυτό θα τον βοηθήσει αρχικά στην ποιότητα ζωής του (αποφυγή προβλημάτων υγείας) και μετέπειτα στην σταθερή εξέλιξή του στη μουσική, καθώς δεν θα χρειάζεται να σκέφτεται συνειδητά την στάση των χεριών, αλλά και όλου του σώματός του, παρά μόνο την μουσική του ερμηνεία. Οι περισσότερες ασκήσεις ακολουθούν τέσσερα στάδια, τα οποία έχουν ως εξής:

- Στην αρχή, κάθε άσκηση πρέπει να παίζεται αργά και προσεκτικά, δίνοντας πολλή έμφαση στην χαλαρή στάση των χεριών, όσο και του σώματος και την παραγωγή ενός καθαρού ήχου, τόσο για το δεξί χέρι, όσο και για το αριστερό. Πρώτα ερμηνεύοντας την άσκηση με το δεξί χέρι, έπειτα με το αριστερό και στο τέλος εναλλάξ. Πάντα σε δύο ή τρεις οκτάβες.
- Με το που οι ασκήσεις γίνουν βίωμα στον οργανοπαίκτη και η κίνηση γίνεται αβίαστα, μπορεί να προστεθεί και μετρονόμος, ο οποίος θα βοηθήσει τον μουσικό να αποκτήσει πιο σταθερό ρυθμό και καθώς βελτιώνεται η εκτελεστική του ικανότητα, θα αυξάνεται και η ταχύτητα κατά την οποία εκτελεί τις ασκήσεις. Φυσικά πάντα, με τη βοήθεια του μετρονόμου.
- Η κάθε άσκηση θα πρέπει να επαναλαμβάνεται αυτούσια πολλές φορές, από 2 έως και 10 ανάλογα με την ηλικία του μαθητή, να γίνεται ένα διάλειμμα όπου θα χαλαρώνουν τα χέρια και έπειτα να συνεχίζονται οι ασκήσεις.
- Προς όφελος της εκτελεστικής ικανότητας του κάθε οργανοπαίκτη, μερικές ασκήσεις θα πρέπει να γίνονται κάθε μέρα, έτσι ώστε να εξασκούνται αλλά και σιγά σιγά να βελτιώνονται οι τεχνικές του μουσικού.

Παράλληλα με τις ασκήσεις, μπορούμε φυσικά να παίζουμε και κομμάτια. Κάτι το οποίο όχι μόνο είναι επιθυμητό, αλλά και υποχρεωτικό ως προς τον μαθητευόμενο, καθώς βλέπει τα αποτελέσματα της μελέτης του στην πράξη και διατηρεί έτσι τον ενθουσιασμό και το ενδιαφέρον του στην μελέτη του οργάνου. Σε αυτή την περίπτωση, θα πρέπει τα χέρια να τοποθετούνται όπως ακριβώς και στις ασκήσεις. Για παράδειγμα, αν το κομμάτι ξεκινάει από θέση, τότε αρχίζουμε τοποθετώντας το δεξί χέρι<sup>65</sup>, ενώ αν ξεκινάει από άρση, το αριστερό. Όταν χρειάζεται να μετακινήσουμε κάποια μανταλάκια, τότε τη μελωδία την παίρνει ολόκληρη το δεξί χέρι, καθώς το αριστερό είναι απασχολημένο με αυτά. Ιδιαίτερη προσοχή πρέπει να δοθεί σε κομμάτια τα οποία έχουν σύνθετο ρυθμό, καθώς τότε θα πρέπει ο μουσικός να έχει εμπεδώσει και απομνημονεύσει την δακτυλοθεσία που χρειάζονται αυτού του είδους οι ρυθμοί. Τέλος, όταν ένα κομμάτι το οποίο μελετάμε έχει κάποια δύσκολη φράση, την απομονώνουμε και την μελετάμε ξεχωριστά κατ' επανάληψη ως άσκηση. Μόλις αυτή έχει εμπεδωθεί σωστά και εκτελείται στον ρυθμό της με ευχέρεια, τότε την εντάσσουμε ξανά στο κομμάτι και το ερμηνεύουμε ολόκληρο. Οι ασκήσεις παρακάτω είναι γραμμένες στο πεντάγραμμο, ενώ δεν χρησιμοποιούνται οι ορθογραφικοί μουσικοί κανόνες.

#### Σημειώσεις ασκήσεων:

Στην άσκηση 1, η ανάβαση και η κατάβαση μπορούν να πραγματοποιηθούν στην αρχή με το κάθε χέρι να εκτελεί την άσκηση ξεχωριστά κι έπειτα μαζί εναλλάξ. Ο κάθε χτύπος στις χορδές γίνεται κάθετα, ως θέση, ακόμα και στο εναλλάξ παίξιμο. Αυτή η άσκηση είναι από τις πρώτες που μαθαίνει ο οργανοπαίκτης του κανονακίου και ίσως η πιο σημαντική για μια σωστή τοποθέτηση των χεριών πάνω στο όργανο. Τόσο στην άσκηση 1, όσο και στην 2, τα βελάκια πάνω από τις νότες στην αρχή, υποδεικνύουν στον μουσικό εάν πρέπει να ερμηνεύσει το κάθε χτύπημα της άσκησης με θέση ή άρση σε όλη την διάρκειά της.

Στην άσκηση 2, μελετάμε την τεχνική κατά την οποία ο μουσικός πραγματοποιεί δύο χτυπήματα στην ίδια νότα, αλλά με μία κίνηση του δείκτη. Αυτό γίνεται χρησιμοποιώντας την θέση και άρση, όχι με την έννοια των δυναμικών (ισχυρό – ασθενές μέτρο), όπως είδαμε παραπάνω, στην τοποθέτηση των χεριών στα μουσικά κομμάτια, αλλά με το αντίθετο χτύπημα τις πένες στην χορδή. Ενώ δηλαδή η κάθετη κίνηση που μαθαίνουμε στην αρχή, έχει ως αποτέλεσμα η πένα να βρίσκεται κάτω απ' την χορδή, δηλαδή πιο κοντά στο καπάκι του οργάνου, η επόμενη κίνηση είναι πάλι κάθετα στην ίδια διεύθυνση, αλλά με την αντίθετη φορά. Στην αρχή μπορούμε να πραγματοποιήσουμε την άσκηση αυτήν ξεχωριστά με το κάθε χέρι κι έπειτα πάλι εναλλάξ, τόσο στην ανάβαση όσο και στην κατάβαση. Στις

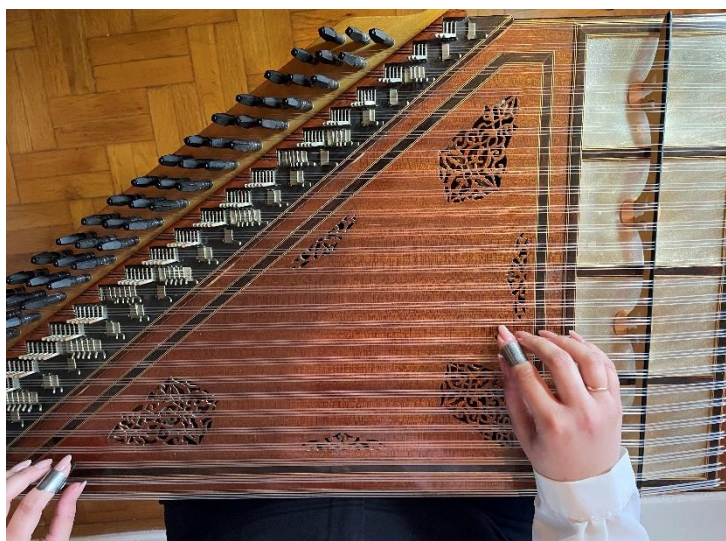
---

<sup>65</sup> Το δεξί χέρι λέγοντας, αναφερόμαστε σε έναν δεξιόχειρα καθώς αυτό είναι το δυνατό του χέρι. Αν μιλάμε για αριστερόχειρα μουσικό, τότε η θέση πραγματοποιείται με αριστερό, ενώ η άρση με δεξί. Και γενικά όλα τα παραπάνω πραγματοποιούνται αντίστοιχα, εκτός από τα μανταλάκια, όπου πάντοτε οι αλλαγές σ' αυτά γίνονται με χρήση του αριστερού χεριού.

υπόλοιπες ασκήσεις, όπου υπάρχει εναλλάξ τοποθέτηση ή τα χέρια παίζουν μαζί, η κίνηση εκτελείται ως θέση – θέση.

Από την άσκηση 3 και μετέπειτα, έχουν δοθεί κάποιες κωδικές ονομασίες στις ασκήσεις, ώστε να διευκολύνουν την συνεννόηση μεταξύ δασκάλου και μαθητή ή και μεταξύ μαθητών, όταν αναφέρονται σ' αυτές. Στην άσκηση 3, πραγματοποιείται μία κίνηση πολύ συνηθισμένη στα μουσικά κείμενα που μελετά ένας οργανοπαίκτης του κανονακίου ή γενικότερα των παραδοσιακών οργάνων, για αυτό και έχει γραφτεί ως άσκηση. Το ίδιο συμβαίνει με την άσκηση 4, η οποία έχει νόημα στην κατάβαση, καθώς μετατρέπει μία καθοδική απλή πορεία ενός κομματιού, σε κάτι λίγο πιο δημιουργικό και γεμάτο σε ήχο.

Από την άσκηση 5 και μετά, ξεκινούν οι οκτάβες. Όταν πραγματοποιούνται οκτάβες στις ασκήσεις ή στα κομμάτια ως στόλισμα, το δεξί χέρι βρίσκεται στην ψηλή θέση τοποθετημένο, ενώ το αριστερό πιο χαμηλά. Ίσως αυτή η πρακτική να έχει



**Εικόνα 25:** Τοποθέτηση χεριών στις ασκήσεις με οκτάβες, πάνω στο κανονάκι της Εικόνας 1.

καθιερωθεί διότι έτσι υπάρχει καλύτερη οπτική πρόσβαση στα μανταλάκια που μπορεί ο μουσικός να χρειαστεί στην πορεία της μουσικής εξέλιξης του κομματιού (εικόνα 25). Στην άσκηση 6, απεικονίζεται ένα σύμπλεγμα νοτών, όπου δυσκολεύει ίσως λίγο την ανάβαση και κατάβαση σε οκτάβες, αλλά είναι ωραία άσκηση για να συνηθίσουν τα χέρια την απόσταση που υπάρχει μεταξύ των οκτάβων, έτσι ώστε αν χρειαστεί σε κάποιο σημείο του κομματιού που ερμηνεύει ο μουσικός, να ακουστεί η οκτάβα, να γίνει η μεταφορά του αριστερού χεριού γρήγορα κι αβίαστα. Οι κυκλωμένες νότες, είναι τα σημεία όπου θα πρέπει να ακουστεί το ισχυρό, άρα να γίνει κάποιος μικρός τονισμός, όπου θα διαφοροποιεί το άκουσμα της συγκεκριμένης νότας του συμπλέγματος, σε σχέση με τις υπόλοιπες. Για περισσότερη εξάσκηση, ως προς τον ρυθμό, τις δυναμικές, την αντίληψη και την ακοή, η ίδια αυτή άσκηση παρατίθεται με παραλλαγές, στις ασκήσεις 7 και 8, όπου διαφοροποιούνται τα ισχυρά χτυπήματα. Στις παρακάτω φωτογραφίες, απεικονίζονται οι θέσεις των χεριών και των δαχτύλων σε ασκήσεις τύπου αρπές.



**Εικόνες 26:** Θέσεις χεριών/δαχτύλων για ασκήσεις αρπές, πάνω στο κανονάκι της Εικόνας 1.

Φυσικά, κάθε άσκηση μπορεί να διαφοροποιηθεί αναλόγως την ανάγκη που μπορεί να προκύψει ανά μαθητή ή ανά διδασκαλία και αυτό που έχει προτεραιότητα είναι η μελέτη κατ' εξακολούθηση από την πλευρά του εκπαιδευόμενου, των σημείων που εντοπίζει κάποια δυσκολία. Για παράδειγμα, κάποιος μπορεί να δυσκολεύεται στο να αποδώσει σωστά τον ήχο, κάποιος άλλος στην θέση των χεριών κι άλλος στην ταχύτητα κ.ά. Οι ασκήσεις πρέπει να τροποποιούνται με σκοπό την αβίαστη εξάσκηση του μουσικού. Κάτι που πρέπει να σημειωθεί, είναι πως αυτές οι ασκήσεις αποτελούν ένα δείγμα μελέτης κι εξάσκησης και δεν σημαίνει πως μόνο με αυτές ο μουσικός καλύπτεται. Στην παρούσα εργασία αναφέρονται κάποιες βασικές για την εκκίνηση της μελέτης ενός αρχάριου ή και προχωρημένου μαθητή και για μετέπειτα, υπάρχει πλήθος ασκήσεων γραμμένο σε πεντάγραμμο, ή ακόμα και με χρήση της βυζαντινής σημειογραφίας.

Ειδικά σύμβολα και βραχυγραφίες, ενδεικτικά του τρόπου παιξίματος στις επόμενες ασκήσεις:

- α = αριστερό χέρι
- δ = δεξί χέρι
- ∨ και ∧ = θέση και άρση πέννας αντίστοιχα.
- κυκλωμένες νότες: οι νότες των ασκήσεων 6, 7 και 8, όπου τονίζεται διαφορετική θέση κάθε φορά.
- >M(11.Άσκ. 1): παραπομπή στον φάκελο με τα μουσικά παραδείγματα.
- Αλυσίδα<sup>66</sup> = η επανάληψη μίας μελωδίας σε μεταφορά.

<sup>66</sup> Για περισσότερες πληροφορίες, πρβλ. Walter Piston, *Αρμονία*, 5<sup>η</sup> έκδοση (Αθήνα: Εκδόσεις Νικολαΐδης, 2001), σ. 298.

# Ασκήσεις για τα χέρια

Άσκηση 1: Ανάβαση >M11.Ασκ.1

Musical notation for Exercise 1, Ascending scale. The staff shows a sequence of notes starting from middle C (C4) and ascending stepwise to G4. Each note has a 'V' above it, indicating a breath mark.

Κατάβαση

Musical notation for Exercise 1, Descending scale. The staff shows a sequence of notes starting from G4 and descending stepwise to middle C (C4). Each note has a 'V' above it, indicating a breath mark.

Άσκηση 2: Ανάβαση >M12.Ασκ.2

Musical notation for Exercise 2, Ascending scale. The staff shows a sequence of notes starting from middle C (C4) and ascending stepwise to G4. The first four notes (C4, D4, E4, F4) are grouped with a slur and have 'V' and 'Λ' above them. The text 'συνεχίζουμε αντιστοίχως...' is written above the staff. Below the staff, the text 'δ - α (για εναλλάξ)' is written.

Κατάβαση

Musical notation for Exercise 2, Descending scale. The staff shows a sequence of notes starting from G4 and descending stepwise to middle C (C4). The first four notes (G4, F4, E4, D4) are grouped with a slur and have 'V' and 'Λ' above them. The text 'συνεχίζουμε αντιστοίχως...' is written above the staff.

Άσκηση 3: "τρίτες" - Ανάβαση >M13.Ασκ.3

Musical notation for Exercise 3, Ascending scale. The staff shows a sequence of notes starting from middle C (C4) and ascending stepwise to G4. The notes are grouped in pairs with slurs. Below the staff, the text 'δ α δ α' is written.

"τρίτες" - Κατάβαση

Musical notation for Exercise 3, Descending scale. The staff shows a sequence of notes starting from G4 and descending stepwise to middle C (C4). The notes are grouped in pairs with slurs. Below the staff, the text 'δ α δ α' is written.

Άσκηση 4: "ποικίλματος" ➤M14.Άσκ.4

21

δ α δ α

Άσκηση 5: οκτάβες - "απλή" ➤M15.Άσκ.5

25

ανάβαση

κατάβαση

α α α α

Άσκηση 6: οκτάβες - "τρίτες" ➤M16.Άσκ.6

31

36

Παραλλαγές της άσκησης 6:

Άσκηση 7: ➤M17.Άσκ.7

42

47



## ΜΕΡΟΣ Γ΄

### ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΩΝ ΕΡΓΩΝ

Στην ενότητα αυτή, θα εξετάσουμε μουσικά κομμάτια ως προς την δομή και το περιεχόμενό τους. Θα δούμε δηλαδή στην πράξη ποια μακάμ τα απαρτίζουν, τους διάφορους ρυθμούς που μπορεί να συναντήσουμε και πώς αυτά ακούγονται όταν ερμηνευτούν στο κανονάκι<sup>67</sup>. Τα κομμάτια αυτά, αποτελούν ένα πολύ μικρό δείγμα της παράδοσης και του ρεπερτορίου που ακολουθούν το κανονάκι, χωρίς να έχουν αποκλειστικά σύνδεση με τους συνθέτες ή ερμηνευτές που προαναφέρθηκαν. Η συλλογή αυτή επίσης, πρόκειται σε δικές μου προσωπικές επιλογές, καθώς πιστεύω πως ταιριάζουν στο κανονάκι ως ένα πολύ μελωδικό όργανο.

#### 6. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΕΣ ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ

##### 6.1. ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ

Τα κομμάτια που θα ακολουθήσουν είναι τα εξής:

- Χουσεϊνί Σεμάι<sup>68</sup> του Αντώνη Κυριαζή<sup>69</sup> ➤M19
- Σαμπά Σεμάι του Ζαχαρία (χανεντέ)<sup>70</sup> ➤M20
- Μες στου Αιγαίου: παραδοσιακό απ' τα νησιά ➤M21
- Silent Cue<sup>71</sup>: νεότερη σύνθεση του Ara Dinkjian<sup>72</sup> ➤M22

Οι παρτιτούρες των Χουσεϊνί και Σαμπά Σεμάι, έχουν ληφθεί από: Τσιαμούλης, Ερευνίδης, *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης*, σ. 209 και σ. 90 αντίστοιχα, ενώ οι παρτιτούρες των «Μες στου Αιγαίου» και «Silent Cue» είναι γραμμένες ακουστικά, με χρήση του προγράμματος *Musescore*.

---

<sup>67</sup> Στο οπτικοακουστικό υλικό που συνοδεύει την παρούσα εργασία.

<sup>68</sup> Σεμάι ή Σεμαϊ. Πρόκειται για θέμα τονισμού, κατά τη μεταφορά της λέξης από την τουρκική γλώσσα.

<sup>69</sup> Περισσότερες πληροφορίες για την βιογραφία του, πρβλ. Τσιαμούλης – Ερευνίδης, *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης*, σ. 32 – 33.

<sup>70</sup> Πρβλ. σ. 32 της παρούσας εργασίας.

<sup>71</sup> Η μετάφραση του Silent Cue στα ελληνικά, σημαίνει σιωπηλό σύνθημα.

<sup>72</sup> Ο Ara Dinkjian είναι Αρμένιος μουσικός με καριέρα στην σύνθεση και το ούτι. Έχει συμπράξει αρκετές φορές με Έλληνες μουσικούς επί σκηνής, όπως επίσης έχει συνθέσει τραγούδια γνωστών ερμηνευτών στη χώρα μας. Για περισσότερες πληροφορίες για την βιογραφία του, πρβλ. <https://www.aradinkjian.com/biography> (17/01/2025).

# Χουσεινι Σεμαϊ

Ακσακ Σεμαϊ  
Α' Οϊκος

Αντώνης Κυριαζής

Μουσική σύνθεση για το Χουσεινι Σεμαϊ, Α' Οϊκος, Β' Οϊκος, Γ' Οϊκος, Δ' Οϊκος.

Παρτιτούρα από: Τσιαμούλης – Ερευνίδης, *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης*, σ. 209.

# Σαμπά Σεμαΐ

Ζαχαρίας

Α' Οἶκος

Υπακοή

Β' Οἶκος

Γ' Οἶκος

Δ' Οἶκος

Παρτιτούρα από: Τσιαμούλης – Ερευνίδης, *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης*, σ. 90.

# Μες στου Αιγαίου

Παραδοσιακό

Εισαγωγή



6



Κουπλέ

9



14

Απάντηση - γέφυρα



18

Ρεφρέν



24



Παρτιτούρα γραμμένη ακουστικά από την προφορική μας παράδοση.



2

42



48



53



Παρτιτούρα γραμμένη ακουστικά, με βάση την παρακάτω εκτέλεση:

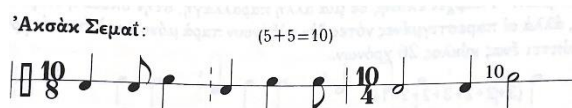
<https://www.youtube.com/watch?v=z6ZAoy-m43U> (25/01/2025).

## 6.2. ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ

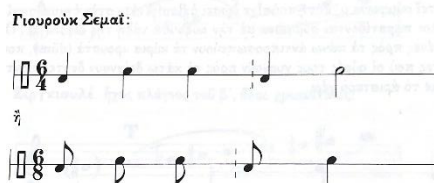
Ακολουθούν οι αναλύσεις των μουσικών κομματιών πάνω σε κάθε παρτιτούρα αντιστοίχως, με βάση τα μακάμ, τη δομή και το είδος στο οποίο εντάσσονται.

### Παρατηρήσεις για το Χουσεϊνί Σεμαί του Αντώνη Κυριαζή

- 1) Ο ρυθμός (ουρούλ), είναι 10/8 με ανάλυση 3 – 2 – 2 – 3 και στον 4<sup>ο</sup> Οίκο, όπως είθισται στα κομμάτια της μορφής Σεμαί ή Σαζ Σεμαί, ο ρυθμός αλλάζει σε 6/8 με ανάλυση 3 – 3<sup>73</sup>.



**Εικόνα 27:** Ακσάκ Σεμαί. Πηγή: Τσιαμούλης – Ερευνίδης, *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης*, σ. 305.



**Εικόνα 28:** Γιουρούκ Σεμαί. Πηγή: Τσιαμούλης – Ερευνίδης, *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης*, σ. 304.

- 2) Επίσης, όπως σε κάθε Σεμαί, τα μέρη του κομματιού είναι 5, τα οποία χωρίζονται σε:

- 4 Οίκοι και
- 1 Υπακοή, η οποία λειτουργεί σαν το γνώριμο ρεφρέν, δηλαδή μία μελωδία εύκολη για την μνήμη, που επαναλαμβάνεται μετά από κάθε Οίκο και είναι συνήθως το πιο μελωδικό σημείο του κομματιού.
- Εκτυλίσσεται σε μακάμ **Χουσεϊνί** και περνάει από τα εξής άλλα μακάμ:
  - Ραστ<sup>74</sup>
  - Μπουσελίκ
  - Ουσάκ
  - Χιτζάζ

Τα χρώματα έχουν δημιουργηθεί για μία πιο εύκολη απεικόνιση της εναλλαγής των μακάμ στο κομμάτι και αμέσως μετά, η ίδια παρτιτούρα παρατίθεται περισσότερο αναλυτικά, για τους πιο απαιτητικούς. Τα σύμβολα που χρησιμοποιούνται σ' αυτού του είδους την παρτιτούρα είναι τα εξής:

» = το ίδιο με το προηγούμενο και

4χ/5χ = τετράχορδο ή πεντάχορδο αντίστοιχα.

<sup>73</sup> Περισσότερες πληροφορίες για τον ρυθμό, πρβλ. Τσιαμούλης – Ερευνίδης, *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης*, σ. 304 – 305.

<sup>74</sup> Για το Σεγκιά, πρβλ. Αϊντεμίρ, *Μακάμ*, σ. 31 και σ. 57.

# Χουσεινι Σεμαϊ

Ακσακ Σεμαϊ

Αντώνης Κυριαζής

Α' Οϊκος

Υπακοή

Β' Οϊκος

Γ' Οϊκος

Δ' Οϊκος

The musical score is presented on ten staves. The first section, 'Α' Οϊκος', spans the first two staves. The second section, 'Υπακοή', spans the third and fourth staves. The third section, 'Β' Οϊκος', spans the fifth and sixth staves. The fourth section, 'Γ' Οϊκος', spans the seventh and eighth staves. The fifth section, 'Δ' Οϊκος', spans the ninth and tenth staves. The score includes various musical notations such as treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 10/8 time signature. It features numerous slurs, ties, and triplet markings (indicated by the number '3'). The sections are color-coded: light green for the first section, light pink for the second, light blue for the third, light purple for the fourth, and light orange for the fifth. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

# Χουσεϊνι Σεμαϊ

Άκσακ Σεμαϊ  
Α' Οἶκος

Αντώνης Κυριαζής

Λα Χουσεϊνι (5x)

Ρε Ρααζ (4x) | γύριμα προς τη βάση του

§ Υπακοή

Λα Χουσεϊνι (5x) |

Ρε Μωουσεδικ (5x) |

κατάληξη στο Λα Χουσεϊνι (5x)

2 >> Β' Οἶκος

Λα Ουακ (4x) | Ρε Μωουσεδικ (5x) |

Με Ουακ (4x) |

§ Γ' Οἶκος Ρε Ρααζ (5x) με κίνηση βραχιά |

κίνηση γύρω από το Ρααζ | Ρε Ρααζ (5x) με κίνηση βραχιά |

Με Χιτζαζ (4x) |

§ Δ' Οἶκος Λα Χουσεϊνι (5x)<sub>3</sub> |

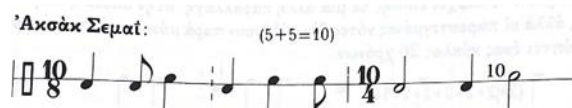
Ρε Ρααζ (4x) | 3 κίνηση γύρω από το Λα Χουσεϊνι

κατάληξη στο Λα Χουσεϊνι (5x) |

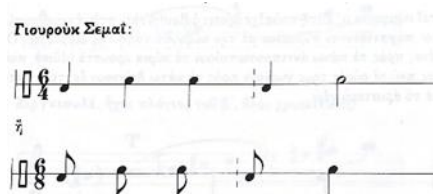
2 >> §

## Παρατηρήσεις για το Σαμπά Σεμαί<sup>75</sup> του Ζαχαρία Χανεντέ

- 1) Όπως και στο παραπάνω Σεμαί, ο ρυθμός (ουσούλ), είναι 10/8 με ανάλυση 3 – 2 – 2 – 3 και στον 4<sup>ο</sup> Οίκο, ο ρυθμός αλλάζει σε 6/8 με ανάλυση 3 – 3<sup>76</sup>.



**Εικόνα 29:** Ακσάκ Σεμαί. Πηγή: Τσιαμούλης – Ερευνίδης, *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης*, σ. 305.



**Εικόνα 30:** Γιουρούκ Σεμαί. Πηγή: Τσιαμούλης – Ερευνίδης, *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης*, σ. 304.

- 2) Επίσης, τα μέρη του κομματιού είναι 5, τα οποία χωρίζονται σε:
- 4 Οίκοι και
  - 1 Υπακοή
  - Εκτυλίσσεται σε μακάμ **Σαμπά** και περνάει από τα εξής άλλα μακάμ:

- Κιουρντί
- Χιτζάζ
- Ραστ
- Ουσάκ
- Μπαγιατί<sup>77</sup>

Επίσης εδώ, τα χρώματα έχουν δημιουργηθεί για μία πιο εύκολη απεικόνιση της εναλλαγής των μακάμ στο κομμάτι και αμέσως μετά, η ίδια παρτιτούρα παρατίθεται περισσότερο αναλυτικά, πάλι με τα ίδια σύμβολα:

» = το ίδιο με το προηγούμενο,

4χ/5χ = τετράχορδο ή πεντάχορδο αντίστοιχα και

όπου \* = δικές μου διορθώσεις πάνω στην παρτιτούρα.

<sup>75</sup> Πρβλ. σ. 62 της παρούσας εργασίας.

<sup>76</sup> Περισσότερες πληροφορίες για τον ρυθμό, πρβλ. Τσιαμούλης – Ερευνίδης, *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης*, σ. 304 – 305.

<sup>77</sup> Πρβλ. Αϊντεμίρ, *Μακάμ*, σ. 109.

# Σαμπά Σεμαΐ

Ζαχαρίας

Α' Οἶκος



§ Ὑπακοή



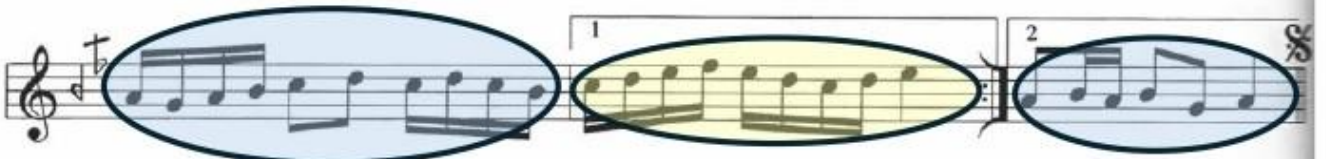
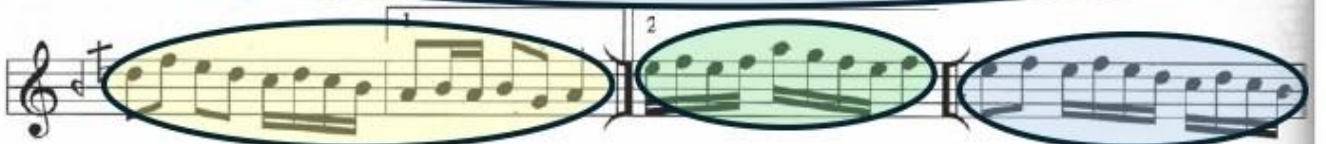
Β' Οἶκος



Γ' Οἶκος



Δ' Οἶκος



# Σαμπά Σεμαΐ

Ζαχαρίας

Α' Οἶκος

La Σαβωά (4x) | >>

με στάση στο παρχιάχ (3η) | >> | τονισμός της 3ης (παρχιάχ)

κίνηση χιτζάζ αὐτό Ντο

ΥΠΑΚΟΉ Με Κλαρνά (4x) |

La Σαβωά (4x) | Β' Οἶκος Σολ Ραεζ (5x) | Ρε Ραεζ (5x) |

κίνηση Ουαάχ αὐτό Λα

κατάληξη για εἰς επόμενη  
6ω Ραεζ

2 τονισμός και στάση  
6ων 3η

Γ' Οἶκος

La Σαβωά (4x) | Με Μωχαράι (4x) | La Σαβωά (4x)

1 | 2

La Σαβωά (4x) |

Δ' Οἶκος

La Σαβωά (4x) | >> (παύση) | La Σαβωά (4x),

με κίνηση χιτζάζ αὐτό  
Ντο χιτζάζ

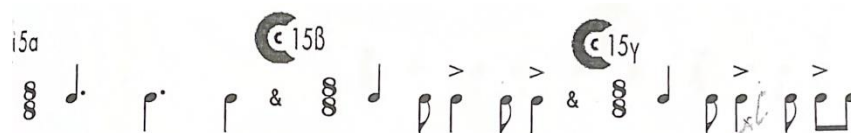
1 | 2 Με Κλαρνά (4x) |

La Σαβωά (4x) | Ντο χιτζάζ (4x) | La Σαβωά (4x) |

1 | 2 με στάση 6ων 3η

## Παρατηρήσεις για το Μες στου Αιγαίου

- 1) Ο ρυθμός του κομματιού είναι 8/8, με ανάλυση 3 – 3 – 2, ωστόσο έχει αποτυπωθεί σαν 4/4, ώστε να είναι οπτικά πιο εύκολο για έναν αρχάριο μαθητή, όπου στην αρχή έρχεται αντιμέτωπος με την τοποθέτηση των χεριών, την κίνηση των δαχτύλων, την εύρεση των σωστών νοτών πάνω στο κανονάκι και άλλα. Επομένως, η αλλαγή αυτή στην παρτιτούρα, από πλευράς μου, προσβλέπει στην πιο άμεση εκμάθηση της παρτιτούρας, με το σκεπτικό να αναλυθεί αργότερα ο ρυθμός. Εδώ υπάρχει κάποιος μικρός κίνδυνος, όπως το να γίνει βίωμα το κομμάτι γραμμένο έτσι όπως είναι και να χάσει τη δομή και το ύφος του. Όμως, αν σκεφτούμε πως το συρτό<sup>78</sup>, όπως ονομάζεται ο εξής ρυθμός, έχει μία συνεχή κίνηση κατά τη γνώμη μου, δεν πρέπει ο μουσικός να «κολλήσει» με την παρτιτούρα, αλλά η ίδια η παρτιτούρα να είναι απαραίτητη μόνο στην αρχική εκμάθηση και αργότερα στην υπενθύμιση οποιουδήποτε κομματιού, ώστε να είναι ελεύθερος ο μουσικός να αυτοσχεδιάσει, να αφουγκραστεί και να βιώσει το κομμάτι που θα ερμηνεύσει όπως πρέπει. Ο ρυθμός:



**Εικόνα 31:** Συρτός, πηγή: Λευτέρης Παύλου, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί*, σ. 37.

- 2) Το τραγούδι αυτό είναι παραδοσιακό, κάτι το οποίο σημαίνει πως δεν υπάρχει επώνυμος συνθέτης ή στιχουργός και έχει καταγωγή από την νησιωτική Ελλάδα, αλλά μπορούμε να το συναντήσουμε σε όλη την χώρα και με παραλλαγές. Η θεματολογία του είναι για την ζωή, τη θάλασσα και την ξενιτιά.
- 3) Είναι γραμμένο σε ελάσσονα κλίμακα και εδώ η επιλογή έγινε σε Ρε, λόγω της συνοδευτικής φωνής στο οπτικοακουστικό υλικό.
- 4) Όπως τα περισσότερα τραγούδια, αποτελείται από μερικά κουπλέ (κύριες μελωδίες με νόημα), εδώ 5 και μετά από κάθε κουπλέ ακολουθεί το ρεφρέν. Στην συγκεκριμένη περίπτωση του κομματιού, το ρεφρέν αλλάζει κάθε φορά σε στίχο, ενώ η μελωδία παραμένει η ίδια και ανάμεσα σε κουπλέ και ρεφρέν, ανάλογα την ερμηνεία, μπορεί να παρεμβάλλεται μία «απάντηση» ή γέφυρα, όπως λέμε ένα συνοδευτικό κομμάτι στη μελωδία, για να πάρει μία ανάσα η φωνή. Η γέφυρα αυτή, έχει σημειωθεί με παρένθεση στην παρακάτω παρτιτούρα, όπως επίσης και το επιφώνημα «αχ» και με αγκύλες η επανάληψη των στίχων.

<sup>78</sup> Για περισσότερες πληροφορίες, πρβλ. Λευτέρης Παύλου, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί*, Α΄ έκδοση (Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto, 2006), σ. 37.

# Μες στου Αιγαίου

Εισαγωγή



Κουπλέ



Περισσότεροι στίχοι από πηγή: <https://www.rebet.gr/songs/mes-stou-aigaiou-ta-nhsia> (23/01/2025).

Και μέσα στο (φτε), πρόβαλε να δεις  
 και μέσα στο φτε[στο φτε]ρούγισμα,  
 (αχ) και μέσα στο φτερούγισμα  
 τριαντάφυλλα σκορπίζουν.  
 Αιγαίο μου (γα), βοήθα Παναγιά  
 Αιγαίο μου γα[γα]λήνεψε,  
 (αχ), αιγαίο μου γαλήνεψε  
 τα γαλανά νερά σου.

Να 'ρθούνε τα (ξε), πρόβαλε να δεις  
 να 'ρθούνε τα ξε[τα ξε]νάκια σου,  
 (αχ), να ρθούνε τα ξενάκια σου  
 στα ποθητά νησιά σου.  
 Ροδόσταμο (να), πρόβαλε να δεις  
 ροδόσταμο να γι[να γί]νουνε,  
 (αχ), ροδόσταμο να γίνουνε  
 Αιγαίο τα νερά σου.

## Παρατηρήσεις για το Silent Cue

- 1) Το μουσικό κομμάτι αυτό είναι μία σύγχρονη δημιουργία, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, του δεξιοτέχνη στο ούτι Ara Dinkjian. Θεωρώ πως ταιριάζει και στο κανονάκι, μιας και είναι απολύτως μελωδικό, με τις χρωματικές εναλλαγές του, τις μουσικές αλυσίδες στα μέρη του και το γεγονός πως μπορεί να αποτελέσει έναν όμορφο καμβά, για να εξερευνήσει ο κάθε μουσικός πάνω στο όργανό του, τις δυνατότητές του, μιας και πρόκειται για απαιτητικό κομμάτι εάν προσπαθήσει κανείς να το αποδώσει στο ύφος του δημιουργού του.
- 2) Είναι γραμμένο σε Ρε ελάσσονα<sup>79</sup> και αποτελείται από 4 μέρη, κάθε ένα με διαφορετική μελωδία. Στο πρώτο, έως και το τρίτο μέρος, υπάρχει μία διαφορετική κάθε φορά αλυσίδα<sup>80</sup>, η οποία επαναλαμβάνεται με μεταφορά. Και αυτό το ύφος επικρατεί σε όλο το κομμάτι, με την διαφορά πως στο δεύτερο μέρος η αλυσίδα λειτουργεί σαν φράση, η οποία επαναλαμβάνεται ξανά, κάτι που συμβαίνει και στο τέταρτο μέρος.
- 3) Στην αρχή εκτυλίσσεται πολύ απαλά και πιο ήρεμα θα λέγαμε, ενώ η μελωδία δεν ξεπερνάει την οκτάβα. Στο δεύτερο μέρος η μελωδία γίνεται πιο πυκνή, με τη χρήση των ογδών, ενώ στο τρίτο μέρος, αν και οι αξίες είναι πιο μεγάλες σε διάρκεια, η μελωδία αρχίζει να γίνεται ανοδική, που δίνει το συναίσθημα πως έρχεται η κορύφωση του κομματιού. Στο τέλος, στο τελευταίο μέρος δηλαδή, έρχεται η κορύφωση, όπου η μελωδία ανεβαίνει και τονικά πιο ψηλά.

---

<sup>79</sup> Πρβλ. σ. 61 της παρούσας εργασίας.

<sup>80</sup> Πρβλ. σ. 52 της παρούσας εργασίας.

# Silent Cue

1. A' μέρος αλυσίδα

5

9

13. B' μέρος αλυσίδα

18 επανάληψη της αλυσίδας/φράσης

23

29. Γ' μέρος αλυσίδα

33

37. 1. 2.

2

42 Δ' μέρος

48 επανάληψη της φράσης

53

## 7. ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

Αρχικά, και όπως αναφέρθηκε παραπάνω στην εισαγωγή της ενότητας 6, η επιλογή των κομματιών έγινε με σκοπό την ανάδειξη του πλούσιου ρεπερτορίου που μπορεί να έχει ένα όργανο σαν το κανονάκι και με στόχο να παρακινήσει νέους εκπαιδευόμενους στο όργανο αυτό. Να προσεγγίσουν και να εμβαθύνουν, ο καθένας με τα δικά του προσωπικά κριτήρια και ακούσματα στον κόσμο της μουσικής που ξεδιπλώνεται μπροστά του. Οι ηχογραφήσεις – βίντεο που συνοδεύουν την εργασία, είναι σκόπιμο να λειτουργήσουν ως ένα δείγμα του κουρδίσματος (μανταλάκια), των θέσεων των χεριών και των δαχτύλων και από κει και έπειτα, ο κάθε μουσικός και οργανοπαίχτης του κανονακίου να εξελίξει τις τεχνικές και αντιληπτικές του ικανότητες και να εμπλουτίσει τις γνώσεις που θα του δώσει αυτή η εργασία. Όσον αφορά στα κομμάτια, πρέπει οι ηχογραφήσεις να λειτουργήσουν ως ένα πρώτο άκουσμα, καθώς αυτές δεν έχουν ληφθεί σε στούντιο ηχογράφησης και άρα δεν έχουν καμία επεξεργασία στον ήχο. Μπορεί να παρατηρηθούν κάποια λάθη στην τεχνική, στο άκουσμα, ή ακόμα και στην παρτιτούρα.

Ο σκοπός των ηχογραφήσεων, δεν ήταν να αποτυπωθούν αλάνθαστα τα κομμάτια, εξάλλου κάτι τέτοιο ίσως είναι ακατόρθωτο σε μουσικές που έχουν πολλά περιθώρια εμπλουτισμού και κάθε μουσικός μπορεί να εντοπίσει και από νέα, όσο μελετάει οποιοδήποτε κομμάτι αντίστοιχου ρεπερτορίου. Στην πράξη μιας μουσικής ερμηνείας επί σκηνής, μιας και ένας μουσικός θα ανέβει πολλές φορές τα σκαλιά κάποιας σκηνής σε παρουσίαση, εκδήλωση κ.ά., οι πραγματικές συνθήκες είναι αυτές. Δηλαδή, φυσικά και μπορεί να προκύψουν λάθη, όμως η διαχείριση αυτών, είναι μέσα στα πλαίσια διδασκαλίας και όλης της εκπαιδευτικής διαδικασίας. Πρέπει ο μουσικός και κάθε εκπαιδευόμενος στη μουσική, να μπορεί να διαχειρίζεται τέτοια λάθη, ανεξαιρέτως ηλικίας. Η έκθεση στον κόσμο δεν είναι εύκολη για έναν αρχάριο μαθητή, όσο καλά και αν είναι προετοιμασμένος μουσικά. Για αυτό και η έκθεση η ίδια, μπορεί από μόνη της και σε συνδυασμό με την επανάληψη, να γίνει ο χώρος εξάσκησης του μουσικού στο αντικείμενο αυτό.

Επιπλέον, κάτι τελευταίο που αξίζει να ειπωθεί, είναι πως ο κάθε άνθρωπος, όταν αγαπάει αυτό που κάνει, προσπαθεί να το κάνει όλο και πιο καλά, ώστε να προσφέρει στον ίδιο και στους γύρω του το καλύτερο που μπορεί να επιτύχει. Έτσι και στην μουσική, χρειάζεται κανείς να δουλεύει ενσυνείδητα αυτό που πράττει, διότι μόνο τότε θα έχει το κουράγιο να αντιμετωπίσει κάποιες δυσκολίες που μπορεί να προκύψουν κατά τη διάρκεια της μουσικής του πορείας. Ιδιαίτερα στην αρχή, μπορεί να φανεί δύσκολη η τεχνική, ή η θεωρία, ή ακόμα και η πράξη. Ο δάσκαλος είναι αυτός που πρέπει να βοηθήσει τον μαθητή να ξεπεράσει κάθε εμπόδιο, όμως και από την πλευρά του μαθητευόμενου, θα πρέπει εκείνος να έχει την θέληση και την όρεξη να προσπαθήσει.

## 8. ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η παρούσα εργασία ασχολείται με την διδακτική του κανονακίου, σε ό,τι αφορά την ιστορία, την προσέγγιση και την ερμηνεία του ρεπερτορίου του οργάνου, καθώς και την εξάσκηση πάνω σ' αυτό. Για αυτό τον λόγο χωρίστηκε σε τρεις μεγάλες ενότητες όπου:

Στο Α' μέρος μελετήθηκαν τα ιστορικά και οργανολογικά στοιχεία του οργάνου, όπως η κατασκευή, το κούρδισμα και οι τρόποι παιξίματος στο κανονάκι. Στη συνέχεια αναφέρθηκαν τα ιστορικά στοιχεία του οργάνου από την αρχαιότητα έως σήμερα, πληροφορίες σχετικά με τις κλίμακες και τα πιο συνηθέστερα μακάμ και στο τέλος, μερικοί από τους συνθέτες και ερμηνευτές της Ανατολικής Μουσικής και του παραδοσιακού ρεπερτορίου.

Στο Β' μέρος, έγινε λόγος για την διδακτική του οργάνου ανά τις ηλικίες, την στάση σώματος – βάρος που πρέπει να έχει ο μαθητευόμενος κατά την διδασκαλία και τον τρόπο εκμάθησης με ασκήσεις για τα χέρια, καθώς και ανάλυση αυτών.

Στο Γ' μέρος, αναλύθηκαν δύο παραδείγματα της Λόγιας Μουσικής της Πόλης (Χουσεϊνί και Σαμπά Σεμάι), ένα του παραδοσιακού ρεπερτορίου (Μες στου Αιγαίου) και ένα του σύγχρονου ρεπερτορίου (Silent Cue), παραθέτοντας ή και γράφοντας τις αντίστοιχες παρτιτούρες, χωρίς και με σχολιασμό αυτών. Στο τέλος, ακολούθησαν ορισμένες ερμηνευτικές προσεγγίσεις για τη λειτουργικότητα που έχει το συνοδευτικό οπτικοακουστικό υλικό της εργασίας, αλλά και η εργασία αυτή γενικότερα.

Στον πρόλογο αναφέρθηκε πως το ρεπερτόριο του οργάνου, είναι τόσο ευρύ που θα μπορούσε να το παρομοιάσει κανείς σαν ένα δέντρο που χωρίζεται σε διάφορα μικρά κλαδιά τα οποία κάθε φορά, καταλήγουν σε διαφορετικούς κόσμους το καθένα. Τώρα που η εργασία αυτή φτάνει στην ολοκλήρωσή της, συνειδητοποιούμε πως όχι μόνο για το ρεπερτόριο ισχύει το παραπάνω, αλλά γενικά για το κανονάκι. Η ιστορία του, η πορεία του όλα τα χρόνια από την αρχαιότητα έως και σήμερα, οι χώροι στους οποίους συμμετείχε και με τη φαντασία και δημιουργικότητα νέων συνθετών, συνεχίζει να συμμετέχει, οι δυνατότητές του, ο ήχος του, όλα αυτά αποτελούν τον πλούσιο κόσμο του κανονακίου, που αξίζει κανείς να εξερευνήσει και να δημιουργήσει μέσα σε αυτόν. Κλείνοντας, ελπίζω η παρούσα εργασία να αποτελέσει έναυσμα για περισσότερη γνώση και ανακάλυψη, ή περαιτέρω συγγραφή, αναφορικά με αυτόν τον ατελείωτο μουσικό κόσμο που εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια αυτού, που μελετά το κανονάκι.

## 9. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- 1) Αλεξάνδρου, Μαρία. *Εισαγωγή στη Βυζαντινή Μουσική*. Α΄ έκδοση. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2016.
- 2) Αναστασόπουλος, Ι. Παντελής. *Κανονάκι: Τα πρώτα βήματα*. Α΄ έκδοση. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Μελωδικό Καραβί, 2006.
- 3) Ανωγειανάκης, Φοίβος. *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*. Β΄ έκδοση. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα, 1991.
- 4) Αϊντεμίρ, Μουράτ. *Το Τούρκικο Μακάμ*. Αθήνα: Μουσικές Εκδόσεις Fagotto, 2012.
- 5) Γιάννου, Δημήτρης. *Ιστορία της Μουσικής: Σύνοψη Γενική Επισκόπηση*. Τόμος Α΄. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1994.
- 6) Θέμελης, Δημήτρης. *Το κανονάκι: Προέλευση, Ιστορία*. Β΄ έκδοση. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1996.
- 7) Καϊμάκης, Ιωάννης. *Ελληνική Δημοτική Μουσική: Πανεπιστημιακές σημειώσεις*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2018.
- 8) Καλαϊτζίδης, Κυριάκος. *Το Ούτι: μέθοδος εκμάθησης*. Τόμος Α΄, Γ΄ έκδοση. Θεσσαλονίκη: Εν Χορδαίς, 2004.
- 9) Καρπάθιος, Μανώλης. Χαλκιάς, Χρήστος. *Ασκήσεις τεχνικής για το κανονάκι*. Τεύχος Α΄. Αθήνα: Εκδόσεις Ζαρανίκα, 2006.
- 10) Κεραμιδά, Αργυρώ. *Από την πανδουρίδα στο μπουζούκι: Τα χορδόφωνα μουσικά όργανα στον Ελλαδικό χώρο*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Παιδεία / Μαλλιάρης – Παιδεία, 2021.

- 11) Κίτσιος, Γεώργιος. *Ελληνική Αστική Λαϊκή Μουσική: Πανεπιστημιακές σημειώσεις*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2021.
- 12) Κοκκίνου, Μαίη. *Διδακτική της Μουσικής*. Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto, 2015.
- 13) Λουτρίδης, Ι. Σπυρίδων. *Ακουστική: Αρχές & Εφαρμογές*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Τζιόλα, 2015.
- 14) Μαλιάρας, Νίκος. *Βυζαντινά Μουσικά Όργανα*. Α' έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαρηγορίου – Νάκας, 2013.
- 15) Μαυροειδής, Δ. Μάριος. *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο*. Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto, 1999.
- 16) Ρωμανού, Καίτη. *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους νεότερους χρόνους*. Α' έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Κουλτούρα, 2006.
- 17) Στυλιανίδης, Ιωάννης. *Το Ούτι στην παράδοση της Λόγιας Μουσικής της Πόλης*. Θεσσαλονίκη: Διπλωματική εργασία Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2020.
- 18) Φλώρος, Κωνσταντίνος. *Η ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του μεσαίωνα: Εισαγωγή στην νευματική επιστήμη*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτη, 1998.
- 19) Eargle, M. John. *Μουσική Ακουστική Τεχνολογία*. 2η έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Ίων, 1999.
- 20) Piston, Walter. *Αρμονία*. 5η έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Νικολαΐδης, 2001.

## ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

- 1) Αρχείο Δημοτικής Μουσικής, Δόμνα Σαμίου:  
<https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.quick-bio> (15/01/2025).
- 2) Για τον Ara Dinkjian: <https://www.aradinkjian.com/biography> (17/01/2025).
- 3) Για τον Λάμπρο Σαββαΐδη:  
<https://kanonaki.gr/el/kanonaki/lampros-savaidis.html> (12/11/2024).
- 4) Για τον Πέτρο Πελοποννήσιο:  
[https://www.myriobiblos.gr/texts/greek/papadopoulos\\_music\\_per7\\_1.html](https://www.myriobiblos.gr/texts/greek/papadopoulos_music_per7_1.html)  
(04/11/2024) και <https://www.e-kere.gr/βιογραφικά/ΠΕΤΡΟΣ-ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΣ>  
(02/02/2025).
- 5) Εφημερίδα Χανιώτικα Νέα:  
<https://www.haniotika-nea.gr/baggelis-papazogloy-enas-spoydaios-mikrasiatis-moysikos/> (12/11/2024).
- 6) Ιστοσελίδα Music Paper:  
<https://www.musicpaper.gr/paradounai-lavein/item/2190-2013-02-27-14-41-40> (16/01/2025).
- 7) Ιστοσελίδα Μανώλη Καρπάθιου:  
Kanonaki.gr, <https://kanonaki.gr/el/kanonaki/nikos-stefanidis.html>  
(04/11/2024).
- 8) Μετάφραση των Εβδομήκοντα ή Μετάφραση των Ο΄:  
[https://el.wikipedia.org/wiki/Μετάφραση\\_των\\_Εβδομήκοντα](https://el.wikipedia.org/wiki/Μετάφραση_των_Εβδομήκοντα) (24/01/2025).
- 9) Οπτικοακουστικό αρχείο Βουλής TV: Μουσικές Μορφές: Κωνσταντίνος Φλώρος: <https://www.youtube.com/watch?v=7TaHGdmOAtQ> (16/01/2025).
- 10) <https://www.e-kere.gr/βιογραφικά/ΠΕΤΡΟΣ-ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΣ> (02/02/2025).

## 10. ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΦΑΚΕΛΟΥ ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ

- M1. Ραστ
- M2. Ουσάκ
- M3. Μπουσελίκ
- M4. Κιουρντί
- M5. Χουζάμ
- M6. Χουσεϊνί
- M7. Σαμπά
- M8. Νικρίζ
- M9. Χιτζάζ
- M10. Ζιργκιουλελί χιτζάζ
- M11. Άσκηση 1
- M12. Άσκηση 2
- M13. Άσκηση 3
- M14. Άσκηση 4
- M15. Άσκηση 5
- M16. Άσκηση 6
- M17. Άσκηση 7
- M18. Άσκηση 8
- M19. Χουσεϊνί Σεμάι - Αντώνη Κυριαζή
- M20. Σαμπά Σεμάι - Ζαχαρία Χανεντέ
- M21. Μεσ του Αιγαίου - παραδοσιακό
- M22. Silent Cue - Ara Dinkjian

Στα μουσικά κομμάτια – κανονάκι, κρουστά και φωνή:

Μαρία Καραματσούκη.