



Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ

& ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ:

Οι Κατασκευαστικές ιδιαιτερότητες της ακουστικής και «λαϊκής» κιθάρας.

Ο ρόλος τους στη διαμόρφωση του ηχοχρώματος και η συσχέτισή
του με το ύφος του αστικού λαϊκού τραγουδιού.

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ

Α.Μ.: 120

Επόπτης Καθηγητής: Σκούλιος Μάρκος

Άρτα Μάιος 2010

Εισαγωγή	1
Η ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	1
ΛΟΓΙΚΗ ΔΙΑΠΛΑΤΥΝΣΗ ΤΩΝ ΟΡΩΝ – ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ	5
ΟΙ ΟΡΟΙ ΑΚΟΥΣΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗΣ ΚΙΘΑΡΑΣ. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	10
Κεφάλαιο πρώτο	18
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΑΚΟΥΣΤΙΚΗΣ ΚΙΘΑΡΑΣ	18
ΜΟΝΤΕΛΟ DREADNOUGHT ΚΑΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ· Η ΠΡΩΤΗ ΥΛΗ	18
ΕΣΩΤΕΡΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ· ΚΑΛΟΥΠΙ ΚΑΙ ΙΔΙΑΙΤΕΡΑ ΕΡΓΑΛΕΙΑ	28
ΚΑΜΑΡΙΑ ΗΧΕΙΟΥ ΚΑΙ ΑΝΤΗΧΕΙΟΥ.	32
Κεφάλαιο Δεύτερο	38
ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΛΑΪΚΗΣ ΚΙΘΑΡΑΣ	38
ΚΥΡΙΑΡΧΑ ΜΟΝΤΕΛΑ ΚΑΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΚΑΦΟΥΣ.	38
ΕΞΩΤΕΡΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ.	43
ΚΑΛΟΥΠΙ ΚΑΙ ΙΔΙΑΙΤΕΡΑ ΕΡΓΑΛΕΙΑ.	45
ΚΑΜΑΡΙΑ ΗΧΕΙΟΥ ΚΑΙ ΑΝΤΗΧΕΙΟΥ.	46
ΈΝΩΣΗ ΒΡΑΧΙΟΝΑ ΜΕ ΣΚΑΦΟΣ ΚΑΙ ΚΑΒΑΛΑΡΗΣ.	52
Κεφάλαιο Τρίτο	58
ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΤΩΝ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΤΙΚΩΝ ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΩΝ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΑΚΟΥΣΤΙΚΗΣ ΚΙΘΑΡΑΣ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	58
Ο ΟΓΚΟΣ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΤΑ ΕΞΩΤΕΡΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ.	58
Ο ΚΑΒΑΛΑΡΗΣ, ΤΟ ΗΧΕΙΟ ΚΑΙ ΟΙ ΧΟΡΔΕΣ.	61
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	66

Παράρτημα	68
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ	68
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΑΡΕΛΛΑ	68
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΧΡΗΣΤΟΥ ΣΠΟΥΡΔΑΛΑΚΗ	78
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΣΤΑΘΗ ΤΣΟΛΗ	90
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΥΣΤΑΚΙΔΗ	102
ΠΙΝΑΚΕΣ	108
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	<i>ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.</i>

Πρόλογος

Πηγαίνοντας σε ένα νυχτερινό μαγαζί, το πρώτο μέλημα του μουσικού θα ήταν να ακούσει τη μουσική, του χορευτή να βρει τραπέζι κοντά στην πίστα, του «γυναικά» να δει την τραγουδίστρια και του οργανοποιού να αναλύσει με το «κριτικό» μάτι του τα όργανα της ορχήστρας. Ο καθένας λοιπόν θα είχε να πει διαφορετικές εμπειρίες από την βραδιά του. Έτσι και εγώ είχα μια εμπειρία που γέννησε αμέτρητα ερωτήματα. Είδα έναν γνωστό κιθαρίστα του ρεμπέτικου στην περιοχή του Ψυρρή, σε γνωστό νυχτερινό μαγαζί να παίζει ρεμπέτικα τραγούδια με δεξιοτεχνικό τρόπο στην κιθάρα του. Τίποτα παράξενο μέχρι εδώ· αρκεί η κιθάρα να μην ήταν ακουστική. Ενώ λοιπόν ήμουν προετοιμασμένος να ακούσω μια ωραία παλιά ή καινούρια λαϊκή κιθάρα και να «κλέψω» κατασκευαστικές ιδέες είδα μια γυαλιστερή Fender να αποδίδει εξαιρετικά, με αρκετό όμως κόπο από τον κιθαρίστα. Πολλά ερωτήματα γεννήθηκαν αλλά δεν ήρθαν στην επιφάνεια μέχρι που ο δάσκαλός μου Στάθης Τσόλης μου πρότεινε ένα θέμα για πτυχιακή· την σύγκριση της ακουστικής με την λαϊκή κιθάρα. Δύσκολο το εγχείρημα μιας και οι διαδρομές των δύο οργάνων είναι αρκετά διαφορετικές και το μουσικό είδος που πρεσβεύουν καθόλου παράλληλο. Αλλά από την εμπειρία της βραδιάς είχε προκύψει το κοινό στοιχείο. Ήταν η ανταγωνιστική θέση των δύο οργάνων για μια μόνο θέση που αντιστοιχεί σε κιθάρα στο λαϊκό και ρεμπέτικο πάλκο.

Η ιδέα αυτή επεξεργάστηκε αρκετά και φάνηκε πως πιθανόν οι πολλές οργανολογικές διαφορές που έχουν τα δύο όργανα να μπορούν να στοιχειοθετήσουν μια υπόθεση για το ποια είναι καταλληλότερη. Στην συνέχεια αυτή η ιδέα απορρίφθηκε καθώς φάνηκε αρκετά δογματικό να προσπαθώ να αποδείξω κάτι που στην σημερινή πραγματικότητα δεν ισχύει· ότι η λαϊκή κιθάρα είναι καταλληλότερη. Έτσι μέσα από την σύγκριση των κυριότερων κατασκευαστικών ιδιοτεροτήτων των δύο οργάνων προέκυψαν κάποιες υφολογικές διαφορές που πιθανόν προσομοιάζουν άλλες περισσότερο και άλλες λιγότερο στο μουσικό ύφος των ρεμπέτικων τραγουδιών.

Στην κατασκευαστική ανάλυση που επιχειρήθηκε σημαντική στήριξη βρήκα στον πρώτο μου δάσκαλο, τον Γιώργο Καρελλά, όπου το οργανοποιείο του ήταν και είναι πάντα ανοιχτό για όποια ερώτηση – απαίτηση – πειραματισμό και αν σκαρφιζόμουν. Εκεί πραγματοποιήθηκε σημαντικό μέρος της ανάλυσης σε λαϊκές κιθάρες που θα φανούν στην παρούσα εργασία αλλά και συζητήσεις που συχνά άνοιγαν ή έκλειναν δρόμους. Και οι δύο σημαντικές εκβάσεις στην πορεία μιας έρευνας. Μια έρευνα την οποία όποτε χρειάστηκε στήριξε με χαρά και σημασία για την οριστική διαμόρφωση της έρευνας ο επόπτης καθηγητής, Μάρκος Σκούλιος.

Κλείνοντας όμως θα ήθελα να ευχαριστήσω ακόμα περισσότερο τους ανθρώπους που στάθηκαν πραγματικά δίπλα μου και στήριξαν τον δύσκολο δρόμο της έρευνας. Έναν δρόμο που παρά τις πολλές απογοητεύσεις έφτασε στο τέλος του με την βοήθεια των γονιών μου και της σημαντικής γυναίκας που έχω δίπλα μου.

Εισαγωγή

Η προβληματική της έρευνας

Στη μουσική πραγμάτωση και επιτέλεση υπάρχει μια ποικιλία παραγόντων που καθορίζουν το είδος της, το κοινό στο οποίο απευθύνονται και τους φορείς της, τους δημιουργούς δηλαδή και τους ερμηνευτές. Σε αυτόν τον κύκλο της «ζωής της μουσικής», που αρχίζει δηλαδή με τον συνθέτη, συνεχίζεται στον ερμηνευτή και καταλήγει στο ακροατήριο ακολουθείται και η ανάστροφη πορεία μιας και ο ακροατής λειτουργεί αναστοχαστικά στην όλη διαδικασία της σύνθεσης. Έτσι ο ερμηνευτής συχνά τροποποιεί τον τρόπο επιτέλεσης ανάλογα με τις ανάγκες του ακροατή αλλά και ο συνθέτης λαμβάνει σοβαρά υπόψη τα στοιχεία αυτά για μετέπειτα δημιουργίες. Στον κύκλο λοιπόν αυτόν υπάρχει ένας «επίδοξος κρίκος» του οποίου ο ρόλος δεν έχει πλήρως περιγραφεί στην μουσική δημιουργία και ονομάζεται οργανοποιός.

Η οργανοποιεία είναι μια σύνθετη τέχνη της οποίας το ποσοστό τέχνης – τεχνολογίας ποικίλει. Οι παράγοντες που το καθορίζουν έχουν να κάνουν κυρίως με κοινωνιολογικά δεδομένα της κάθε εποχής αλλά ακόμα και του τοπικού κοινωνικού συνόλου στο οποίο δραστηριοποιείται ο οργανοποιός. Εξαρτάται επίσης από τις προσωπικές καλλιτεχνικές ανησυχίες αλλά και βιοποριστικές ανάγκες του. Γενικά μπορούμε να θεωρήσουμε ως μια γενική εικόνα πως η τεχνολογία κατέχει το μεγαλύτερο ποσοστό ενώ μικρότερο είναι αυτό της τέχνης. Το υψηλό αυτό ποσοστό τεχνολογικής φύσης καθιστά την οργανοποιεία συχνά «συνοδοιπόρο» της μουσικής δημιουργίας, αφού θα λέγαμε πως στηρίζει τη μουσική με τα βασικά της εργαλεία, τα μουσικά όργανα. Η αμφίδρομη σχέση κατά την οποία οι τεχνολογικές καινοτομίες της

οργανοποιίας παρέχουν πλουσιότερα εργαλεία στα χέρια των μουσικών δημιουργών και εκτελεστών αλλά από την άλλη οι μουσικές ανάγκες των δευτέρων επιτάσσουν τις οργανολογικές εξελίξεις είναι ένα πολύ ενδιαφέρον θέμα το οποίο χρήζει ανάλυσης ώστε να βγουν ασφαλή συμπεράσματα. Πάντως μπορούμε να αποδεχτούμε πως οι σχέσεις αυτές στην συγκεκριμένη εξίσωση ισχύουν, χωρίς όμως να αναλύσουμε στην παρούσα μελέτη τους λόγους διαμόρφωσης της κυρίαρχης θέσης που κατέχει καθένας από τους δύο παράγοντες.

Στην διαδρομή αυτή της μουσικής πραγμάτωσης και στις σχέσεις που έχει με την εξελικτική πορεία των οργάνων κατέχει ξεχωριστή θέση η κιθάρα. Όργανο με πάρα πολλές διαφοροποιήσεις στην πάροδο των αιώνων αλλά και «χαμαιλέων» στην προσαρμογή σε κάθε σχεδόν μουσικό είδος. Στην παρούσα μελέτη θα εξετάσουμε την κιθάρα όπως αυτή εμφανίστηκε στο αστικό λαϊκό τραγούδι και συνεχίζει να υφίσταται. Αν και όπως προείπαμε είναι πολλοί οι τύποι κιθάρας στο συγκεκριμένο μουσικό είδος, ωστόσο συναντάμε στην μουσική επιτέλεση κυρίως δύο. Την ακουστική κιθάρα και την «λαϊκή», ανάλυση των οποίων θα πραγματοποιήσουμε στην επόμενη ενότητα. Η προβληματική που διατείνεται να αναδείξει η παρούσα μελέτη είναι σύγχρονη με βαθιές όμως ρίζες. Σύγχρονη μιας και το φαινόμενο είναι επίκαιρο, συμβαίνει σήμερα στην μουσική επιτέλεση λαϊκών τραγουδιών και συνοψίζεται στην επιλογή και στο δίλλημα κατά το οποίο καλούνται οι κιθαριστές να επιλέξουν μεταξύ ακουστικής ή «λαϊκής» κιθάρας. Έχει ρίζες βαθιές καθώς οι οργανολογικές εξελίξεις και στα δύο αυτά όργανα είναι διαρκείς και συχνά παράλληλες. Σκοπός μας είναι να αναδείξουμε τις κατασκευαστικές διαφορές που έχουν τα δύο όργανα και όλα τα τεχνολογικά εκείνα χαρακτηριστικά που τις διαφοροποιούν και τις κάνουν διακριτές. Δεν αποτελεί στόχο να δημιουργήσουμε ένα εγχειρίδιο κατασκευής, μιας και αυτό υπάρχει ήδη, ιδιαίτερα για τις ακουστικές και κλασικές κιθάρες. Δευτερευόντως θα σταθούμε στις ιδιαιτερότητες της μουσικής επιτέλεσης που δημιουργούνται λόγω των οργανολογικών – κατασκευαστικών διαφορών.

Τα μεθοδολογικά εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν για την παρούσα έρευνα ποικίλουν λόγω της πολύμορφης προέλευσης των στοιχείων.

Μπορούμε να πούμε πως τα δύο αυτά μοντέλα που επιχειρούμε να συγκρίνουμε προέρχονται από δύο διαφορετικές κοινωνικές αντιλήψεις. Από τη μια ο απόλυτος εκπρόσωπος του δυτικού κόσμου που κατά τους δύο τελευταίους αιώνες έχει ταυτιστεί με το καπιταλιστικό σύστημα, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως απόλυτα εγγράμματος πολιτισμός¹. Έτσι στο πρώτο κεφάλαιο όπου επιχειρούμε την ανάλυση των κατασκευαστικών στοιχείων που αφορούν την ακουστική κιθάρα όπως αυτή αναπτύχθηκε στην Αμερική, έχουμε χρησιμοποιήσει τις βιβλιογραφικές πηγές και κατασκευαστική ανάλυση μοντέλων στα οποία μπορούσαμε να έχουμε πρόσβαση. Επικουρικά έχουμε συλλέξει στοιχεία από το διαδίκτυο και από τις επίσημες ιστοσελίδες των μεγαλύτερων μουσικών κατασκευαστικών βιομηχανιών. Σε αυτή την προσπάθεια χρησιμοποιούμε ποσοτικά χαρακτηριστικά στην έρευνα που πραγματοποιήσαμε σε εκατό διαφορετικά μοντέλα ακουστικής κιθάρας που παράγονται σήμερα². Η στατιστική στάθηκε αρωγός μας για την εκπόνηση σημαντικών πορισμάτων που θα παρουσιάσουμε στο πρώτο αλλά και στο τρίτο κεφάλαιο.

Το δεύτερο κεφάλαιο περιλαμβάνει την παρουσίαση των τεχνολογικών ιδιαιτεροτήτων που συναντάμε στην κατασκευή της λαϊκής κιθάρας. Σε αυτή την περίπτωση τα ιστορικά και κοινωνικά στοιχεία ανάπτυξης του φαινομένου που αναφέρουμε στην συνέχεια του παρόντος κεφαλαίου φαίνονται να χρήζουν μάλλον ανάλυσης ως προφορικού πολιτισμού ή τουλάχιστον με στοιχεία προφορικού. Έτσι καταρχάς η κύρια μέθοδος συλλογής πληροφοριών ήταν η επιτόπια έρευνα σε δύο άξονες· από τη μια στους σύγχρονους οργανοποιούς που σχετίζονται με την κατασκευή λαϊκής κιθάρας καθώς και στους παλαιότερους μέσω της ανάλυσης οργάνων που βρήκαμε. Ο δεύτερος άξονας αφορά τους κιθαρίστες που παίζουν με λαϊκές κιθάρες και διαδραματίζουν έναν ιδιαίτερο ρόλο στη σύγχρονη μουσική πραγματικότητα. Αξίζει να σημειώσουμε πως στην προσπάθεια αυτή δεν σταθήκαμε στη συνέντευξη, καθώς αυτή δεν θα μπορούσε από μόνη της να μας δώσει τα

¹ Walter J. Ong, *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη Η εκτεχνολόγηση του λόγου [Orality and Literacy: The Technologizing of the Word]* Μετάφραση: Κώστας Χατζηκυριάκος, Επιμέλεια: Θεόδωρος Παραδέλλης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997

² Η έρευνα αφορά ακουστικές κιθάρες και χρησιμοποιούμε τα επίσημα στοιχεία που παραθέτει κάθε εταιρία. Στο 1^ο κεφάλαιο μπορούμε να βρούμε ανάλυση πολλών τέτοιων στοιχείων ενώ στο παράρτημα υπάρχουν αναλυτικά τα στοιχεία της έρευνας.

απαραίτητα στοιχεία που απαιτούν χρόνο για να τα εκμυστηρευτεί ένας οργανοποιός· φτάσαμε στην μαθητεία³ στο εργαστήριο του Γιώργου Καρελλά όπου και εφαρμόσαμε όλα όσα περιγράφουμε σε κατασκευαστικό επίπεδο. Επίσης χρησιμοποιήθηκαν όργανα παλαιών κατασκευαστών στα οποία έγινε ενδεδειγμένος έλεγχος στο προσωπικό εργαστήριο. Η λιγοστή βιβλιογραφία αποτέλεσε δεκανίκι για να σταθούν οι προσωπικές μας έρευνες ενώ σημαντική προσθήκη στην μελέτη αποτέλεσαν αδημοσίευτες ή υπό μορφή απλού κειμένου δημοσιευμένες έρευνες σε ιστοτόπους. Οι μελέτες αυτές προέρχονται είτε από εν ενεργεία οργανοποιούς, είτε από ερασιτέχνες ή ερευνητές. Πρόκειται λοιπόν για μια έρευνα που μεθοδολογικά σε αυτό το κεφάλαιο χρησιμοποιεί ποιοτικά χαρακτηριστικά ενώ σε μία προσωπική έρευνα αντλούνται και ποσοτικά για την διερεύνηση της θέσης στην σύγχρονη ορχήστρα της λαϊκής και της ακουστικής κιθάρας⁴.

Στο τρίτο κεφάλαιο επιχειρείται η σύνθεση των στοιχείων που βρίσκουμε στα δύο πρώτα κεφάλαια. Η βασική προβληματική της έρευνας αναλύεται καθώς παρουσιάζονται πλέον μόνο οι κατασκευαστικές διαφορές που οδηγούν στο διαφορετικό ηχόχρωμα των δύο οργάνων. Τέλος παρουσιάζουμε μια οπτική των τάσεων που δημιουργήθηκαν από την καθολική σχεδόν επικράτηση της ακουστικής κιθάρας αλλά προχωράμε στο να προτείνουμε την σημασία που έχει η λαϊκή κιθάρα οργανολογικά για την εκτέλεση των λαϊκών και ειδικότερα ρεμπέτικων τραγουδιών. Οι οργανολογικές παρεμβάσεις που προτείνονται είναι ενδεικτικές και αποτελούν εφαλτήριο περαιτέρω ερευνών καθώς θέτουν ιδεολογικά, ηθικά και ιστορικά ζητήματα.

³ Παρόμοια με τη μέθοδο της *συμμετοχικής παρατήρησης* που χρησιμοποιούνται στις κοινωνιολογικές έρευνες. Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε Γιώργος Πιπερόπουλος, *Κοινωνιολογία*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1997, σελ. 83 – 84.

⁴ Πρόκειται για έρευνα σε νυχτερινά μαγαζιά της Αθήνας, όπου έπαιζαν λαϊκές κομπανίες, με έμφαση στο ρεμπέτικο τραγούδι. Τα στοιχεία της έρευνας παρατίθενται στο παράρτημα.

Λογική διαπλάτυνση των όρων – ιστορική αναδρομή

Οι ιστορικές καταβολές της κιθάρας έχουν διερευνηθεί σε μεγάλο βαθμό και υπάρχουν αρκετές υποστηριζόμενες τάσεις. Μια από τις πρώτες η οποία βασίζεται σε γλωσσολογική ανάλυση του είδους υποστηρίζει πως η κιθάρα έχει αρχαιοελληνικές ρίζες προερχόμενη από την ελληνική *κιθάρα*. Το όργανο όμως αυτό δεν έχει οργανολογικές ομοιότητες με την σύγχρονη κιθάρα και είχε επτά χορδές, ενώ αντίθετα η *πανδουρίδα*⁵ είναι το όργανο που εμφανίζεται στο βυζάντιο, φαίνεται να έχει ρίζες στην Ελλάδα των πρώτων αιώνων π.Χ. και μοιάζει περισσότερο με την κιθάρα, χωρίς να μπορούμε βέβαια να το συνδέσουμε απόλυτα⁶. Άλλωστε ετυμολογικά η κιθάρα φαίνεται να είναι μάλλον απόρροια της Σανσκριτικής λέξης «tar» που σημαίνει χορδή⁷. Η εμφάνισή της σε πολλά όργανα της Ασίας συναντάται μέχρι και σήμερα χρησιμοποιώντας σύνθετες λέξεις με κύριο συνθετικό το «tar» και την προσθήκη του προθέματος κάποιου αριθμού. Έτσι συναντάμε και το *chartar* (από το Σανσκριτικό *chatur* και το πιο σύγχρονο Περσικό *char* που σημαίνει τέσσερα). Η λέξη αυτή πιθανόν να έχει μεγαλύτερη συγγενικότητα με την τετράχορδη μορφή κιθάρας που συναντάμε στην Ισπανία ως *quitarra*. Άλλες θεωρίες εμφανίζουν το όργανο με ακόμα παλαιότερες ρίζες και συγκεκριμένα το 1503 πΧ, οπότε και έζησε ο Har – Moose, αιγύπτιος τραγουδιστής ο οποίος βρέθηκε μετά από ανασκαφές θαμμένος μαζί με το όργανό του⁸. Το συγκεκριμένο όργανο είχε τρεις χορδές, αντηχείο, ηχείο και μακρύ βραχίονα. Ωστόσο οι οργανολογικές ρίζες της σύγχρονης κιθάρας δύσκολα μπορούν να συνδυαστούν με αυτό το όργανο.

⁵ Στέλιου Ψαρουδάκη, «Τα μουσικά όργανα των αρχαίων Ελλήνων», **Η Καθημερινή**, «Επτά Ημέρες», Αθήνα, 18/01/1998, σελ. 2-8

⁶ Alan Kozinn, Pete Welding, Dan Forte, Gene Santoro, *The Guitar: The history. The music. The players*, A quarto book, New York, 1984. Σελ. 14-17

⁷ «guitar», **The New Grove: Dictionare of music and musicians**, edited by Stanley Satie, 2nd edition, London, 2001, Volume 10, σελ. 551-560

⁸ Dr. Michael Kasha, "A New Look at The History of the Classic Guitar", *Guitar Review* 30, August 1968, σελ. 3-12

Δεν θα σταθούμε περισσότερο στην προέλευση της κιθάρας σε αρχαίες μορφές οργάνων μιας και αυτό αποτελεί θέμα ξεχωριστής έρευνας δεδομένου ότι τα στοιχεία είναι ακόμα πολύ συγκεχυμένα. Ωστόσο μπορούμε να διακρίνουμε πιο σύγχρονες οργανολογικές εξελίξεις του οργάνου. Ήδη από τον 16^ο αιώνα βρίσκουμε μουσική γραμμένη για κιθάρα⁹. Πρόκειται για το όργανο *chitarra* που το συναντάμε στην Ισπανία και είχε τέσσερα ζεύγη χορδών, αρκετά μικρό σώμα και μικρές καμπύλες στην μέση. Η μορφή αυτή της κιθάρας δεν κατάφερε να επικρατήσει του ευρύτατα διαδεδομένου αναγεννησιακού λαούτου. Κατάφερε όμως να έχει μια παράλληλη πορεία μέχρι την σταδιακή εδραίωσή της κατά τα τέλη του 18^{ου} αιώνα. Την σχέση αυτών των δύο οργάνων μπορούμε να την αναγνώσουμε και στην κατά Sachs – Hornbostel περιγραφή της κιθάρας ως “*composite chordophone of the lute type*”¹⁰. Κατά τους δύο αυτούς αιώνες μπορούμε να συναντήσουμε την οκτάχορδη κιθάρα σε χώρες όπως η Γαλλία (*guitarre, guiterne*), την Ιταλία (*chitarrino, chitarra da sette corde, chitarra Napolitana*) και φυσικά την Ισπανία (*guitarra de quarto ordines*)¹¹. Ακολουθώντας, στην Ιταλία συναντάμε την *guitarra battente*¹² με πέντε ζεύγη χορδών και μάλιστα με κούρδισμα A-D-G-B-E, ίδιο δηλαδή με την σημερινή κιθάρα (χωρίς την 6^η μπάσα χορδή). Το όργανο αυτό εξαπλώθηκε ραγδαία και είχε βραχίονα με 12 τάστα, σώμα μικρό και αρκετά στενό με απαλές καμπύλες στο 1/3 του. Στο όργανο αυτό προστέθηκε αργότερα, περίπου το 1760 και 6^ο ζεύγος ενώ μέχρι το 1790 είχε επικρατήσει των άλλων. Σταδιακά τα ζεύγη μετατράπηκαν σε μονές χορδές και από το 1785 συναντάμε κιθάρες εξάχορδες με κούρδισμα ίδιο με το σημερινό (E-A-D-G-B-*e*). Παράλληλα με τις οργανολογικές μετατροπές και εξελίξεις παρατηρούμε την μουσική εξέλιξη. Στις αρχές του 19^{ου} συναντάμε πολλούς συνθέτες και ερμηνευτές της κλασικής περιόδου όπως οι Fernando

⁹ “*Tres Libros de Musica en Cifras para Vihuela*”, Alonso Mudarra, 1546. Πρόκειται για το πρώτο μουσικό κείμενο στο οποίο συναντάμε την κιθάρα.

¹⁰ «guitar», **The New Grove: Dictionare of music and musicians**, edited by Stanley Satie, 2nd edition, London, 2001, Volume 10, σελ. 551-552, Μτφρ. «σύνθετο χορδόφωνο του τύπου λαούτου».

¹¹ The New Grove, ό.π. σελ 554

¹² The New Grove, ό.π. σελ 557

Sor, Mauro Guilliani, Matteo Carcassi, Fernando Carulli, Francisco Tarrega (έγραψε και μέθοδο διδασκαλίας κιθάρας) και Paganinni¹³.

Στον προλειασμένο αυτόν χώρο θα βρει πρόσφορο έδαφος ένας από τους σημαντικότερους φορείς οργανολογικών εξελίξεων στην σύγχρονη ιστορία της κιθάρας, ο Antonio de Torres (1817 – 1892). Ο Torres προέβη σε μια σειρά αλλαγών στο σύνολο της κιθάρας. Από το 1850¹⁴ και μέχρι τον θάνατό του¹⁵ εξέλιξε το σχήμα (μεγάλωσε το αρκετά μικρό σώμα και έφτασε στα επίπεδα της σημερινής κλασσικής κιθάρας), άλλαξε την διάταξη των νομέων (καμάρια) «υποστυλώνοντας» το καπάκι με την διάταξη “fan”¹⁶, την κλασσική δηλαδή ακτινική, σταθεροποίησε τα μηχανικά κλειδιά και καθιέρωσε το ηχείο (καπάκι) ελάτου. Η τελευταία αυτή διαπίστωσή του θεωρείται ίσως η σημαντικότερη μιας και ήταν από τους πρώτους που υποστήριξαν πως το μεγαλύτερο ποσοστό των ποιοτικών χαρακτηριστικών του ήχου εξαρτάται από το ηχείο του οργάνου. Μάλιστα κατασκεύασε μια κιθάρα με σώμα από σκληρό χαρτόνι (cardboard) και τοποθέτησε ένα πολύ καλό ηχείο. Το όργανο αυτό βρίσκεται ακόμα και σήμερα στο μουσείο μουσικών οργάνων του κονσερβατορίου της Βαρκελώνης (Instrument Museum of the Barcelona Conservatory) και σύμφωνα με τον Doming Prat επιβεβαιώνεται η θεωρία του Torres για την ποιότητα του ήχου¹⁷. Οι εξελίξεις αυτές έφεραν το όργανο σχεδόν στην σημερινή μορφή της κλασσικής κιθάρας¹⁸. Έτσι συνθέτες όπως οι Carl Maria Von Weber, Rossini, Verdi, Berlioz και Franz Schubert έγραψαν μουσική η οποία παιζόταν με τον νέο αυτό τύπο κιθάρας. Επίσης σημαντικότερη βοήθεια στην μουσική εξέλιξη προσέφερε ο Segovia στις αρχές του 20^{ου} αιώνα¹⁹.

¹³ Alan Kozinn, Pete Welding, Dan Forte, Gene Santoro, ο.π. σελ. 17-29

¹⁴ Ο Roy Courtnall υποστηρίζει πως την πρώτη κιθάρα την κατασκεύασε περίπου το 1840 ενώ εργαστήριο είχε από το 1854 στη Σεβίλλη, Roy Courtnall, *Making Master Guitars*, Robert Hale London – Stewart MacDonald Ohio, σελ. 29 – 30.

¹⁵ Η παραγωγική περίοδος του Torres ήταν από το 1856 έως το 1869 και από το 1883 ως το 1892 οπότε και φαίνεται να έφτιαχνε «μανιωδώς» κιθάρες. Nick Freeth and Charles Alexander, *The acoustic Guitar*, Courage Books, Philadelphia – USA, 1999, σελ 41

¹⁶ Την διάταξη αυτή ξεκίνησαν να την χρησιμοποιούν οι οργανοποιοί στην Seville και το Cadiz, όπου διδάχτηκε την τέχνη ο Torres. Η διάταξη βεβαίως αυτή δεν ήταν ίδια καθώς είχε λιγότερα καμάρια από τα επτά του Torres.

¹⁷ Alan Kozinn, Pete Welding, Dan Forte, Gene Santoro, ο.π. σελ 30

¹⁸ Alan Kozinn, Pete Welding, Dan Forte, Gene Santoro, ο.π. σελ 30-31 και *The New Grove*, ο.π. σελ 563-565

¹⁹ Alan Kozinn, Pete Welding, Dan Forte, Gene Santoro, ο.π. σελ 33-34

Οι εξελίξεις αυτές δεν άφησαν ασυγκίνητη την υπόλοιπη Ευρώπη. Πολλές χώρες δανείστηκαν τις οργανολογικές εξελίξεις και προσπάθησαν να τις εντάξουν στην μουσική τους κουλτούρα. Έτσι ξεπήδησαν νέα μοντέλα κιθάρας τα οποία είχαν μικρές ή και μεγάλες διαφορές (πχ. κιθάρα με δύο βραχίονες που συναντάμε στην Σμύρνη στα τέλη του 19^{ου} αιώνα²⁰) με αυτές που περιγράψαμε. Μπορούμε επομένως να αντιληφθούμε τις ιστορικές καταβολές της κιθάρα που χρησιμοποιήθηκε από τις ελληνικές εστουδιαντίνες και μαντολινάτες στην Σμύρνη²¹. Ήταν όργανα που είχαν πολλά κοινά στοιχεία με τις ισπανικές κιθάρες αλλά και κάποιες όπως περιγράψαμε παραπάνω οι οποίες είχαν διπλό βραχίονα για να χρησιμοποιούνται κυρίως ως συμπαθητικές²².

Όπως φαίνεται από τα παραπάνω η μουσική εξέλιξη της σύγχρονης μορφής που έχει η κιθάρα επιτελέστηκε στον ευρωπαϊκό χώρο, με σημαντικές χώρες την Ισπανία, την Ιταλία (στα πρώτα στάδια) την Γαλλία και την Γερμανία. Από την τελευταία, καταγόταν ο δεύτερος σπουδαιότερος κατασκευαστής που συνέδεσε το όνομά του με πολλές οργανολογικές αλλαγές στην κιθάρα. Πρόκειται για τον Christian Fredrich Martin. Οι εξελίξεις όμως του Martin δεν θα λάμβαναν χώρα στον ευρωπαϊκό χώρο αλλά στην απέναντι πλευρά του Ατλαντικού.

Έτσι, το μουσικό κέντρο της κιθάρας μεταφέρεται στην Αμερική με τους μετανάστες από την Ευρώπη. Στην αυγή του 20^{ου} αιώνα ο γιος του Martin θα

²⁰ Σε φωτογραφίες που παραθέτει ο Παναγιώτης Κουνάδης βλέπουμε τέτοιες κιθάρες που χρησιμοποιούσαν στην Σμυρναϊκή Εστουδιαντίνα «Τα Πολιτάκια», στην εστουδιαντίνα της πόλεως Μπάλια και σε μεμονωμένες εικόνες με μουσικούς του Σπύρου Περιστέρη. Οι χορδές αυτές είναι είτε πάνω σε δεύτερο βραχίονα, επομένως πιθανόν θα κρούονταν από τον παίχτη, είτε είναι ελεύθερες (περίπτωση Τρίτη με τον Σπύρο Περιστέρη) ξεκινώντας από το ίδιο καράουλο με τις άλλες χορδές, οπότε μάλλον κρούονταν εκ συμπαθείας. Για τις φωτογραφίες βλέπε Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο* (τομ. Β), Κατάρτι, Αθήνα, 2003, σελ. 267, 280, 281.

²¹ Ευαγγέλου Αθ. Γιώργος, «*Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξη της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστέρη και Μανώλη Χιώτη*», ΤΕΙ Ηπείρου Σχολή μουσικής τεχνολογίας Τμήμα Λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, Άρτα 2008 (πτυχιακή εργασία).

²² Στα όργανα με συμπαθητικές χορδές δεν υπάρχει άμεση νύξη των χορδών αλλά αυτές κρούονται «εκ συμπαθείας», δηλαδή από την ταλάντωση του οργάνου και των υπολοίπων χορδών ταλαντώνονται και αυτές. Όπως όμως αναφέραμε παραπάνω κάποιες κιθάρες παίζονταν και σε αυτές τις χορδές, λειτουργώντας ως τονική συνοδεία.

αναλάβει την επιχείρηση που είχε ιδρυθεί από το 1833²³ και θα δημιουργήσει ένα εντελώς διαφορετικό τύπο κιθάρας, την *flattop* ή *steel string*²⁴, της οποίας οι διαφορές δεν θα είναι μόνο οι χορδές αλλά σχεδόν όλα τα τμήματά της. Ο όγκος του οργάνου θα μεγαλώσει σημαντικά και ταυτόχρονα η έντασή του. Στο *bracing*²⁵ (οπλισμός ηχείου) θα εφαρμόσει για πρώτη φορά την διάταξη «X», η οποία με διάφορες παραλλαγές χρησιμοποιείται ακόμα και σήμερα. Την διάταξη βεβαίως αυτή την χρησιμοποιούσε ο οίκος από το 1850 περίπου, σε περιορισμένα όμως μοντέλα, ενώ από το 1900 αποτελούσε διαθέσιμη επιλογή σε κάποια²⁶.

Παράλληλα ένας άλλος κατασκευαστής, ο Orville Gibson θα αποτελέσει τον άλλο σημαντικότερο πόλο στις εξελίξεις που πραγματοποιούνταν στην Αμερική. Οι κιθάρες του θα έχουν μεγάλες διαφορές από οποιαδήποτε προηγούμενη αφού πλέον δεν αλλάζει μόνο το μέγεθος αλλά εν γένει το σχήμα της κιθάρας. Το σώμα του οργάνου θα μοιάζει περισσότερο με τσέλο, το καπάκι θα είναι κυρτό και ο καβαλάρης δεν θα είναι σταθερός, απλά πιέζεται με την τάση των χορδών²⁷. Παράλληλα με τον Gibson αναπτύχθηκε ως κύριος ανταγωνιστής του ένας Έλληνας, ο Επαμεινώνδας Σταθόπουλος, γιος του Αναστάσιου Σταθόπουλου που είχε ιδρύσει την εταιρεία μετά την μετανάστευσή του από τη Σμύρνη στην Νέα Υόρκη. Το 1924 ο Επαμεινώνδας

²³ Nick Freeth and Charles Alexander, *The acoustic Guitar*, Courage Books, Philadelphia – USA, 1999, σελ 48-49

²⁴ Με τον όρο αυτό περιγράφονται οι κιθάρες που έχουν συρμάτινες χορδές, ή πιο σωστά έχουν όλες τις χορδές συρμάτινες. Οι τρεις μπάσσες χορδές εξακολουθούν να είναι με περιέλιξη, όπως και στις κλασικές, προστίθεται όμως και η τέταρτη σε αυτή την κατηγορία. Οι δύο πρώτες – τρίμες χορδές είναι συρμάτινες, τα κράμα των οποίων ποικίλει ανάλογα με την εταιρία παραγωγής.

²⁵ Κοινά διαδεδομένος όρος για την διάταξη των καμαριών – νομέων μιας κιθάρας. Διάφορες τεχνοτροπίες αποτέλεσαν και αποτελούν αντικείμενο πειραματισμού στους περισσότερους κατασκευαστές κιθάρας. Εκτός από την μηχανική αντοχή που προσφέρει και είναι απαραίτητη για το ηχείο, διαδραματίζει σημαντικότατο ρόλο στο ακουστικό αποτέλεσμα του οργάνου, μιας και ενισχύονται ή υποβαθμίζονται περιοχές ταλάντωσης του ηχείου οι οποίες ενισχύουν συγκεκριμένες αρμονικές. Το *bracing* αποτελεί συχνά διακριτό σημείο για μεγάλους κατασκευαστικούς οίκους.

²⁶ Nick Freeth and Charles Alexander, ο.π., σελ 54

²⁷ Πρόκειται για τις ονομαζόμενες *plectrum* ή *archtop* κιθάρες. Τα συγκεκριμένα μοντέλα συνέβαλαν σε μια τελείως διαφορετική θεώρηση της λειτουργίας του ηχείου καθώς βασική αρχή ήταν να δονείται ελεύθερα όσο το δυνατόν μεγαλύτερο τμήμα του ώστε να αποδίδει καλύτερα σε όγκο και ένταση. Η ευδιάκριτη καμπύλη στο ηχείο που προσθέτει μηχανική αντοχή αλλά και ένταση στον ήχο είναι από τα βασικά χαρακτηριστικά του οργάνου. Πρόκειται για σαφή επιρροή από τα μαντολίνα που κατασκεύαζε ο συγκεκριμένος οίκος. Η θεωρία βεβαίως αυτή έχει υποστηρικτές αλλά και πολέμιους με διαφορετικά επιχειρήματα για κάθε πλευρά, κοινωνοί των οποίων είναι αρκετοί σύγχρονοι οργανοποιοί που πειραματίζονται με τη μια ή την άλλη τεχνοτροπία.

θα δημιουργήσει νέο διακριτικό όνομα της επιχείρησης, την Eriphone. Η Eriphone θα αποτελέσει για πολλά χρόνια σημαντικό πόλο εξέλιξης των κιθάρων στην Αμερική και συχνά θα προπορεύεται της Gibson. Ο θάνατος όμως του Επαμεινώνδα το 1943 εν μέσω του Β΄ παγκοσμίου πολέμου και η διαχείριση από τους λιγότερο ικανούς συγγενείς του θα οδηγήσουν την εταιρία στον μαρασμό μέχρι την εξαγορά της από μια θυγατρική της Gibson και εν τέλει από την ίδια²⁸.

Από το χρονικό αυτό σημείο και μετά οι πειραματισμοί και οι τροποποιήσεις που μπορούμε να παρατηρήσουμε στις κιθάρες είναι αμέτρητες. Η βιομηχανική επανάσταση και η δυνατότητα μαζικής παραγωγής οργάνων αλλάζει κατά πολύ την δυνατότητα που μπορεί να έχει ένας οργανοποιός να αναλώνεται σε πειραματισμούς. Ακόμα και η στροφή επιστημονικών ερευνών προς τον τομέα της μουσικής ακουστικής και της μηχανικής των ξύλων θα δώσει «τροφή» στην υποσιτιζόμενη και συχνά με ενέσιμη μορφή εξέλιξη της οργανοποιίας. Οι εξελίξεις θα γίνονται ολοένα και πιο στοχευμένες και προσαρμοσμένες στο κάθε μουσικό είδος που ξεπηδά. Η ηλεκτρική ενίσχυση των οργάνων θα γίνει συνώνυμο του σύγχρονου τρόπου ζωής του ανθρώπου που αναζητά ολοένα και μεγαλύτερες εντάσεις στην πολυεταμένη καθημερινότητα. Οι ανάγκες για ακουστική απόδοση σε χώρους θα μεταβληθεί από την εποχή που ο Segovia θα δώσει παράσταση στο Ateneo στην Μαδρίτη το 1916, κάτι που θεωρήθηκε ακουστικός «θρίαμβος» της κιθάρας, ως την εποχή του Woodstock που η ακουστική των οργάνων θα πρέπει να καλύψει έκταση μερικών δεκάδων στρεμμάτων...

Οι όροι ακουστική και λαϊκή κιθάρα.

Ιστορική προέλευση και κοινωνικό πλαίσιο

²⁸ Nick Freeth and Charles Alexander, ό.π., σελ 65-79 και προσωπικό αρχείο του Παναγιώτη Καγιάφα, ερασιτέχνη οργανοποιού και μελετητή. Σημαντικό μέρος της δουλειάς του βρίσκεται στο <http://greekluthiers.wordpress.com>

Σήμερα η κιθάρα έχει πολύπλευρη χρήση σε διάφορα μουσικά σχήματα και ιδιώματα. Στην παρούσα μελέτη θα επικεντρωθούμε στην χρήση της στον αστικό λαϊκό τραγούδι όπως παρουσιάζεται σήμερα, κυρίως μέσω της αναβίωσης των πρώτων μορφών αστικού τραγουδιού που ήταν το ρεμπέτικο. Δεν θα σταθούμε στην ετυμολογική και μουσικολογική ανάλυση του όρου καθώς έχουν γραφτεί αρκετές μελέτες σχετικά με το θέμα²⁹. Ωστόσο η αναβίωσή του από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 μέχρι σήμερα χαρακτηρίζεται από την χρήση της κιθάρας. Ο τύπος όμως της κιθάρας που χρησιμοποιείται δεν είναι σταθερός. Μπορούμε παρόλα αυτά να διακρίνουμε δύο κυρίαρχες τάσεις, αυτή που χρησιμοποιεί την ακουστική κιθάρα και αυτή που παραμένει στην «λαϊκή». Και οι δύο αυτοί όροι είναι αρκετά συγκεχυμένοι και για την ευκολία της έρευνας καταλήξαμε σε σταθερές που αφορούν τα όργανα αυτά προκειμένου να μπορέσουμε να τα συγκρίνουμε στα επόμενα κεφάλαια. Αρχικά θα επιχειρήσουμε να αποδομήσουμε τον όρο «ακουστική κιθάρα». Παίρνοντας ως δείγμα τις περισσότερες και μεγαλύτερες μουσικές βιομηχανίες αλλά και μικρότερους, σημαντικούς όμως οίκους, φαίνεται όλοι να συμφωνούν για τον όρο ακουστική κιθάρα ως την *flattop* με συρμάτινες χορδές. Στις κιθάρες αυτές δεν υπάρχει ηλεκτρική ενίσχυση (όταν υπάρχει ονομάζονται ηλεκτροακουστικές), ενώ το συνηθέστερο σχήμα σώματος είναι το *dreadnought*³⁰.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω αυτή ήταν μια από τις σημαντικότερες διαφοροποιήσεις που έφερε η βιομηχανία Martin στις κιθάρες³¹. Το σχήμα *dreadnought*³² άρχισε να πωλείται σε κιθάρες από τον οίκο Oliver Ditson, αλλά τα όργανα αυτά κατασκευάζονταν από τον Martin. Μόνο όταν έκλεισε ο Ditson άρχισαν να παράγονται κιθάρες *dreadnought* με την επωνυμία του

²⁹ Ενδεικτικά για την ετυμολογία του όρου βλέπε Ηλίας Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Κέδρος, Αθήνα 1996, Holst Gail, *Ο δρόμος για το ρεμπέτικο*, Ντενιζ, 1985, Κωνσταντινίδου Μαρία, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, Μπαρμπουνάκης, χ. Ημ. Και Gauntlett Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2001 ενώ για το κοινωνιολογικό περιεχόμενο του Δαμιανάκος Στάθης, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον, Αθήνα 2001

³⁰ Ονομασία που δόθηκε σε κιθάρες που κατασκεύαζε ο Martin από το 1916 χωρίς όμως να φέρουν το όνομά του και στην συνέχεια από το 1931 ήταν επίσημο μοντέλο της εταιρίας.

³¹ Tony Bacon – Dave Hunter, *Acoustic Guitars The Illustrated Encyclopedia*, Outline Press, London, 2003, σελ. 162 – 221. Βρίσκουμε αναλυτικά στοιχεία για την ιστορία της επιχείρησης, την εξέλιξη στα μοντέλα καθώς και τους ανθρώπους που είχαν σημαντική συμβολή στην πορεία αυτή.

³² Το όνομα προέρχεται από Αγγλικό πολεμικό πλοίο του 1^{ου} παγκοσμίου πολέμου.

Martin. Άλλη μια σημαντικότερη διαφοροποίηση ήταν οι μεταλλικές χορδές. Όπως φαίνεται από τους καταλόγους της εποχής³³ περίπου το 1922 άρχισαν οι κιθάρες του να είναι αποκλειστικά με συρμάτινες χορδές, πιθανόν λόγω της μεγάλης δημοτικότητας που έχαιραν τα Hawaiian groups, σχήματα δηλαδή που έπαιζαν με κιθάρες μικρότερες και με αποκλειστικά μεταλλικές χορδές κατά την δεκαετία του 1920 στην Αμερική. Τέλος, από το 1930 και μετά οι κιθάρες του Martin θα έχουν την ένωση του βραχίονα με το σώμα στο 14^ο τάστο, σε αντιδιαστολή με τα προηγούμενα μοντέλα που είχαν στο 12^ο. Οι διαφοροποιήσεις αυτές θα φέρουν το όργανο σε μια μορφή που βρίσκουμε σχεδόν ίδια μέχρι και σήμερα και αποτελεί την ακουστική κιθάρα της οποίας τα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά θα αναλύσουμε στα επόμενα κεφάλαια.

Αν πάμε λίγο παλαιότερα και επιστρέψουμε στην γηραιά ήπειρο θα βρούμε μοντέλα κιθάρας με πολλές παραλλαγές. Όπως αναφέραμε παραπάνω διάφοροι λαοί προέβησαν σε μικρές ή μεγάλες τροποποιήσεις στην κιθάρα για να ταιριάζει περισσότερο στα μουσικά τους ιδιώματα. Έτσι από το 1690 μπορούμε να βρούμε κιθάρες με διπλό βραχίονα (double – neck) και συγκεκριμένα κατασκευασμένα από τον Alexandr Voboam. Ακολούθως βρίσκουμε από τον Stauffer το 1807 την *oppelgitarre* και φτάνουμε στον Jean – Francois το 1830 που κατασκευάζει την *harpo – lyre* με τριπλό βραχίονα! Ευρεία διάδοση των τύπων αυτών μπορούμε να συναντήσουμε στην Αμερική κατά του 1900 όταν και οι Gibson, Larson Brothers και Knutsen κατασκευάζουν κιθάρες με συμπαθητικές χορδές³⁴. Επίσης ο οίκος Martin φιλοξένησε ένα μοντέλο που είχε περιορισμένη ζήτηση και ονομαζόταν *folk steel strung* και πρόκειται για μια ακουστική κιθάρα μικρότερου μεγέθους από την κλασική, με μεταλλικές χορδές.

Παράλληλα λοιπόν με αυτές τις οργανολογικές εξελίξεις λαμβάνουν χώρα σημαντικότερες κοινωνικές που θα επηρεάσουν την μουσική πραγματικότητα. Η απαρχή του αστικού λαϊκού τραγουδιού στην Ελλάδα με την ταυτόχρονη πρώτη μορφή αστυφιλίας που εμφανίζεται στις αρχές του 20^{ου}

³³ Nick Freeth and Charles Alexander, ο.π., σελ 80-84

³⁴ *The New Grove*, ο.π. σελ 569

αιώνα δεν μπορεί παρά να μην συνδεθούν³⁵. Παρομοίως σε δημογραφικό επίπεδο παρατηρούμε ένα πολύ μεγάλο κύμα μεταναστευτικό προς την Αμερική από περίπου μισό εκατομμύριο Έλληνες. Η εν συνεχεία έναρξη των βαλκανικών πολέμων, του 1^{ου} Παγκόσμιου αλλά και της Μικρασιατικής εκστρατείας με τα γνωστά αποτελέσματα του ξεριζωμού ενάμιση εκατομμυρίου Ελλήνων από την μικρά Ασία και τις υπόλοιπες περιοχές θα συνθέσουν ένα πολύπαθο και εμφανώς εγχάρακτο ψηφιδωτό στα βιωματικά χαρακτηριστικά των Ελλήνων³⁶. Από την άλλη, η δυτικόφιλη σκέψη πολλών και ιδίως του επίσημου κράτους που διαμορφωνόταν πριν και μετά τον Βενιζέλο, έκαναν ακόμα πιο ανάγλυφο το ψηφιδωτό αυτό, τόσο ανάγλυφο που συχνά δύσκολα μπορούσε να αναγνωσθεί και να κατηγοριοποιηθεί.

Στις κοινωνικές λοιπόν αυτές ιδιαιτερότητες της ελληνικής κοινωνίας³⁷ μπορούμε να αντιπαραβάλουμε τις πολιτισμικές τάσεις της εποχής και πιο συγκεκριμένα τις μουσικές. Στην συσχέτιση αυτή μπορούμε να διακρίνουμε και εδώ το δυσανάγνωστο του τοπίου καθώς και τις νέες ιδέες που ξεπροβάλλουν, συνήθως συνθέτοντας ένα πολυπολιτισμικό μωσαϊκό από μια κοινωνία που διατράνωνε την πολιτισμική της μοναδικότητα! Διακρίνουμε δηλαδή μια μερίδα βαυαροθρεμένης τάξης η οποία αρέσκεται σε μουσικές παραδόσεις της δύσης, από την άλλη μια ζώσα ακόμα αγροτική και γενικά περιφερειακή κοινωνία που διατηρεί, πρεσβεύει και βιώνει την παραδοσιακή μουσική και τέλος μια νεοσύστατη αστική λαϊκή τάξη που αναζητά τρόπους έκφρασης μέσα από το περιθωριοποιημένο και «αντιδραστικό» λαϊκό αστικό τραγούδι. Σε όλα αυτά θα προστεθεί η μουσική πολυπολιτισμικότητα των ελλήνων μεταναστών από την μικρά Ασία με τα δεκάδες μουσικά ιδιώματα, αποτέλεσμα ζύμωσης και αλληλόδρασης αιώνων με γειτονικούς λαούς. Έτσι στα τέλη του 19^{ου} αιώνα (1871) θα ιδρυθεί το *Ωδείο Αθηνών*³⁸ ενώ από την

³⁵ Πολλές μελέτες στοιχειοθετούν την παρούσα θέση, όπως Δαμιανάκος Στάθης, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον (πρώτη έκδοση Ερμείας 1967), Αθήνα, 2001.

³⁶ Αναλυτικά για τα γεγονότα της περιόδου των αρχών του 20^{ου} αιώνα στην Ελλάδα βλέπε Γεώργιος Ρούσσοσ, *Νεότερη ιστορία του ελληνικού έθνους*, Ελληνική μορφωτική εστία, Αθήνα, 1975, ΣΤ', κεφ 5.

³⁷ Για περαιτέρω κοινωνιολογική ανάλυση της ελληνικής κοινωνίας και των δομών που διαμορφώθηκαν στα τέλη του 19^{ου} αιώνα βλέπε Μαρία Κωνσταντινίδου, *κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, Μπαρμπουνάκης, χ. Ημ, σελ. 50 – 56.

³⁸ Στοιχεία από την επίσημη ιστοσελίδα του ωδείου, http://www.odeionathinon.gr/index.php?option=com_content&task=view&id=106&Itemid=18

άλλη έχουμε μαρτυρίες για την εμφάνιση των καφέ-σανταν και καφέ-αμάν³⁹. Στις αρχές της δεκαετίας του 1920 θα δώσει συναυλία στο θέατρο Ηρώδου του Αττικού ο Γάλλος συνθέτης C. Saint – Saens⁴⁰ ενώ στον Πειραιά οι τεκέδες θα παίζουν ρεμπέτικο. Στα τέλη της ίδιας δεκαετίας βρίσκουμε την ίδρυση του Εθνικού Ωδείου αλλά και το πέρασμα στην δισκογραφία του ρεμπέτικου ενώ εμφανίζονται οι Σμυρναϊκές κομπανίες και τα «σαντουρόβιολα».

Σε αυτό το πολύπλευρο μουσικό σκηνικό δεν θα μπορούσαν τα μουσικά όργανα να μην παρουσιάσουν ποικιλομορφία. Άλλωστε υπάρχει η θεώρηση πως δεν υπάρχει μουσική αλλαγή αν δεν συνοδεύεται από οργανολογική εξέλιξη. Έτσι στις αρχές του 20^{ου} αιώνα φαίνεται πως η κιθάρα έχει θέση τόσο στα ωδεία αλλά και στους δρόμους. Δεν υπάρχει κάποια ένδειξη ότι διαχωρίζονταν οι κιθαριστές και η κιθάρα ως όργανο. Ο όρος που χρησιμοποιούσαν φαίνεται πως ήταν «κιθάρα» για όλους τους τύπους που εμφανίζονταν. Αλλά οι τύποι ήταν αρκετά διαφορετικοί στα χαρακτηριστικά τους. Έτσι μπορούμε να συναντήσουμε την κλασική κιθάρα όπως αυτή παραδόθηκε από τον Torres, μπορούμε όμως να βρούμε και ένα είδος κιθάρας που υπήρχε στην Ευρώπη αλλά όχι με αυτή ακριβώς την μορφή. Πρόκειται για μια κιθάρα αρκετά μικρότερη από την κλασική, με συρμάτινες χορδές και ένωση στο 12^ο τάστο. Αποτελείται μάλλον για μια παραλλαγή της εξάχορδης ρομαντικής κιθάρας αλλά με αρκετές ιδιαιτερότητες. Αρκετά ιδιαίτερος ήταν και ο τρόπος που παιζόταν, λειτουργώντας ως μπάσα μελωδική συνοδεία και ταυτόχρονη προσφέροντας την ρυθμική αγωγή στο τραγούδι. Χαρακτηριστικά λέει ο Χ. Σπουρδαλάκης⁴¹ για την εμφάνιση της λαϊκής κιθάρας : *Χρονολογικά δεν μπορώ να πω με βεβαιότητα. Υπήρχε παλιότερα η «ρομαντική» κιθάρα, με μικρό σκάφος και έξη χορδές. Στην συνέχεια η χρήση την κατέστησε «λαϊκή». Στην ορχήστρα της αστική λαϊκής*

³⁹ Γύρω στο 1880 υπάρχουν μαρτυρίες από εφημερίδες της εποχής για την ύπαρξη καφέ αμάν στην περιοχή του Πειραιά. Τις πληροφορίες αντλούμε από το Θόδωρο Χατζηπανταζή, *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί...*, Στιγμή, Αθήνα, 1986, σελ. 30. Επίσης σημαντικά κείμενα για το θέμα βλέπε στις εφημερίδες Εστία, *Αθηναϊκά επιστολαί*, 2 Σεπτεμβρίου 1879 και Ακρόπολις, *ο Πειραιεύς κατά την νύκτα*, 25 Αυγούστου 1891.

⁴⁰ Στοιχεία από την ιστοσελίδα του Εθνικού ωδείου στα πλαίσια του οποίου πραγματοποιήθηκε η αναφερθείσα εκδήλωση. http://www.ethniko-odeio.edu.gr/index.php?option=com_frontpage&Itemid=46

⁴¹ Βλ. παράρτημα, συνέντευξη Χ. Σπουρδαλάκη σελ. 78.

μουσικής δεν υπήρχαν κρουστά, τουμπελέκια, νταούλια και τέτοια. Επομένως το ρυθμό καλούνταν να τον κρατήσει η κιθάρα. Υπήρχε λοιπόν ανάγκη στην λαϊκή μουσική για ένα όργανο με ισχυρό και κοφτό μπάσο και αυτή την ανάγκη κάλυψε η κιθάρα. Επομένως είναι η χρήση που την καθιστά «λαϊκή».

Η άποψη αυτή ομολογουμένως δεν μπορεί να αντικρουστεί προς το παρόν με κάποια στοιχεία αφού ακόμα και στην δισκογραφία η «λαϊκή» κιθάρα πέρασε ως «κιθάρα». Για την παρούσα μελέτη θα αποδεχτούμε την συνισταμένη των απόψεων που προέκυψε από τις συνεντεύξεις οργανοποιών και κιθαριστών της λαϊκής κιθάρας. Σύμφωνα λοιπόν με αυτούς η λαϊκή κιθάρα έχει διαστάσεις παρόμοιες και πολύ κοντινές με αυτές της κλασικής (πολλοί οργανοποιοί χρησιμοποιούν τα ίδια καλούπια), έχει συρμάτινες χορδές και τέσσερα συνολικά παράλληλα καμάρια στο καπάκι⁴². Αρκετά τεχνικά χαρακτηριστικά θα αναφερθούν παρακάτω στην μελέτη αλλά στεκόμαστε εδώ στα καμάρια για να τονίσουμε μια ιστορική εξέλιξη του οργάνου. Η κιθάρα λοιπόν αυτή που περιγράφουν οι προαναφερθέντες δεν ήταν η μοναδική που απαντάται στο λαϊκό τραγούδι. Η πρώτη μορφή λαϊκής κιθάρας που συναντάμε και έχει χαρακτήρα λειτουργικό σε λαϊκές ορχήστρες είναι αρκετά μικρότερη και φαίνονται σαφώς οι επιρροές από τα ισπανικά κιθαρόνια και τις παραλλαγές των οργάνων που αναφέραμε παραπάνω και συντελέστηκαν κατά τον 18^ο και 19^ο αιώνα. Σε αυτές λοιπόν τις κιθάρες τα καμάρια είναι τρία, προφανώς γιατί λόγω του εμβαδού του καπακιού δεν χρειαζόταν στατικά κάποιο ακόμα καμάρι. Στην συνέχεια και όταν το όργανο θα αυξήσει τις διαστάσεις του, η κιθάρα θα κινδυνέψει να χάσει το μουσικολογικό ύφος που είχε στην χρήση. Χαρακτηριστικά ο Δ. Μυστακίδης⁴³ μιλώντας για τα χαρακτηριστικά του ήχου που θέλει να έχει ένα όργανο λέει : «... να μην έχει πολύ *sustain*. Βασικά αυτό που τα λέει όλα είναι να μην έχει πολλές άκρες», κάτι που είναι άμεσα συνυφασμένο με την ταλάντωση του καπακιού και η οποία ενισχύθηκε με την αύξηση του εμβαδού του ηχείου. Έτσι προστέθηκε τέταρτο καμάρι ώστε να μειώσει αυτή την ταλάντωση⁴⁴ και

⁴² Ανάλυση και θέσεις των καμαριών ακολουθούν στο δεύτερο κεφάλαιο.

⁴³ Βλ. παράρτημα, συνέντευξη Δ. Μυστακίδη σελ. 105.

⁴⁴ Αναλυτική παρουσίαση του φαινομένου αλλά και της *περιβάλλουσας (envelope)* και πως αυτή συνδέεται με το ηχείο και τα καμάρια θα γίνει στο δεύτερο κεφάλαιο.

να διατηρηθεί ο κοφτός και με ατάκα διακριτός ήχος των μπάσων αλλά και ταυτόχρονα η διαφοροποίηση των πρίμων.

Στην ακουστική αυτή ζώνη, στα πρίμα, βρίσκεται και η τελευταία ευρέως χρησιμοποιούμενη διαφοροποίηση που υπέστη η λαϊκή κιθάρα⁴⁵. Και σε αυτή όμως την εξέλιξη βρίσκουμε συνοδοιπόρο την μουσική αναζήτηση με την κατασκευαστική πλήρωση των αναγκών. Οι κιθαρίστες άρχισαν σταδιακά να χρησιμοποιούν περισσότερο σολιστικά την κιθάρα και να φεύγουν από την μονοφωνική σχεδόν συνοδεία με τις μπασογραμμές (χρήση τονικής, δεσπόζουσας και υποδεσπόζουσας). Χαρακτηριστικά στάδια αυτής της εξέλιξης παρουσιάζει ο Γιώργος Ευαγγέλου στην μελέτη του για την λαϊκή κιθάρα. Παραθέτουμε : *«Από το 1935 και μετά, παρατηρείται η ολοένα και μεγαλύτερη ανάπτυξη της δεξιοτεχνίας κυρίως από τους εξής κιθαρίστες-συνθέτες:*

*· τον **Κώστα Σκαρβέλη** (κυρίως σε αρμονικό και ρυθμικό επίπεδο). Εισάγονται συνεχώς νέα στοιχεία στην αρμονική υποστήριξη όπως οι αναλύσεις των συγχορδιών και οι συνεχείς μπασογραμμές (ταυτόφωνες με τη μελωδία και μη) οι οποίες εκτός από το να ενισχύουν την κύρια μελωδία, αναδεικνύουν το φαινόμενο της αντίστιξης. Τα στοιχεία αυτά επέδρασαν καταλυτικά στο ρεμπέτικο τραγούδι αφού πέρασαν και στη σχολή του Πειραιά (ας μην ξεχνάμε ότι ο ίδιος συνόδευσε σε πάρα πολλές ηχογραφήσεις το Μάρκο Βαμβακάρη, τον Ανέστη Δελιά και άλλους). Η κιθάρα σαν όργανο, από το έργο του Σκαρβέλη και έπειτα αποκτά ένα νέο αρμονικό ετεροφωνικό ρόλο στη λαϊκή ορχήστρα. Πέρα από τη ρυθμική συνοδεία εμπλουτίζεται όλη η σύνθεση με νέες ανεξάρτητες μελωδικές γραμμές στη χαμηλή περιοχή ενώ προσδίδεται ένας νέος αντιστικτικός χαρακτήρας στο αστικό λαϊκό τραγούδι⁴⁶».* Γίνεται επομένως αισθητή η ανάγκη της ενίσχυσης των πρίμων και της ανάδειξής τους από την κιθάρα. Έτσι φτάνουμε στην κατασκευαστική παρέμβαση κατά την οποία στρέφεται το καμάρι που βρίσκεται κοντά στον

⁴⁵ Δεκάδες ακόμα τροποποιήσεις αποτελούν αντικείμενο διάφορων οργανοποιιών ακόμα και σήμερα αλλά δεν αναπαράγονται σε ευρεία κλίμακα από πολλούς κατασκευαστές επομένως δεν αποτελούν στοιχείο αποδοχής ως διαφορετικό μοντέλο για την παρούσα έρευνα.

⁴⁶ Ευαγγέλου Αθ. Γιώργος, *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξη της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπαζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστέρη και Μανώλη Χιώτη*. ΤΕΙ Ηπείρου Σχολή μουσικής τεχνολογίας Τμήμα Λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, Άρτα 2008, σελ 106-109.

καβαλάρη προς τα πρίμα και ταυτόχρονα αποκλίνει από τα μπάσα. Αυτό κάνει τα πρίμα περισσότερο διακριτά και στακάτα ενώ δίνει λίγο περισσότερο όγκο και διάρκεια στα μπάσα.

Με την ανάλυση που πραγματοποιήθηκε παραπάνω καταλήγουμε σε δύο τύπους μοντέλων της κιθάρας, στην ακουστική dreadnought όπως αυτή διαμορφώθηκε από τον Martin και τους συνεχιστές του και την λαϊκή κιθάρα όπως αυτή συναντάται μετά την «αναβάθμιση» του υφολογικού της χαρακτήρα και έχει τα χαρακτηριστικά που διαμορφώθηκαν με το «δανεισμό» διαφόρων τύπων (κλασική, ρομαντικό κιθαρόνι, λαούτο). Η οργανολογική και κατασκευαστική σύγκριση που θα επιχειρηθεί στα δύο επόμενα κεφάλαια (στο πρώτο για την ακουστική και στο δεύτερο για την λαϊκή) έχει στόχο να αναδείξει τα χαρακτηριστικά που διαμορφώνονται στο ηχητικό αποτέλεσμα για τους δύο τύπους κιθάρας που χρησιμοποιούνται σήμερα κατά την εκτέλεση ρεμπέτικων κυρίως τραγουδιών⁴⁷. Αξίζει να αναφέρουμε εδώ την ιδιαίτερη σχέση που μπορεί να αναπτύχθηκε μεταξύ των δύο διαφορετικών αυτών τύπων κιθάρας μέσω των ελλήνων μουσικών που έδρασαν στην Αμερική. Είναι σίγουρο πως υπήρξε μια αλληλεπίδραση, τόσο αυτών που πήραν μαζί τους κιθάρες αλλά και αυτών που επέστρεψαν φέρνοντας κιθάρες από εκεί. Τέλος αυτοί οι μουσικοί δημιούργησαν ένα όχι αμελητέο αγοραστικό κοινό (οι ίδιοι αλλά και οι θαυμαστές της μουσικής τους) για τους αμερικάνικους μουσικούς οίκους. Πιθανόν η δημιουργία μοντέλων όπως το folk acoustic του Martin να δημιουργήθηκε για κάποιο τέτοιο κοινό, κάτι για το οποίο όμως δεν έχουμε σαφή στοιχεία.

⁴⁷ Προσωπικά στοιχεία από επιτόπιες καταγραφές δείχνουν πως σε 200 διαφορετικούς κιθαρίστες που έπαιζαν ρεμπέτικο ρεπερτόριο το έτος 2009 – 2010 σε διάφορες περιοχές της Αθήνας χρησιμοποιούσαν σε ποσοστό 83% κιθάρες dreadnought ακουστικές ή και ηλεκτροακουστικές, 8% λαϊκές κιθάρες και 9% άλλες (archtop, ηλεκτρικές, και κλασικές με συρμάτινες χορδές).

Κεφάλαιο πρώτο

ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΑΚΟΥΣΤΙΚΗΣ ΚΙΘΑΡΑΣ

Μοντέλο Dreadnought και διαστάσεις· η πρώτη ύλη

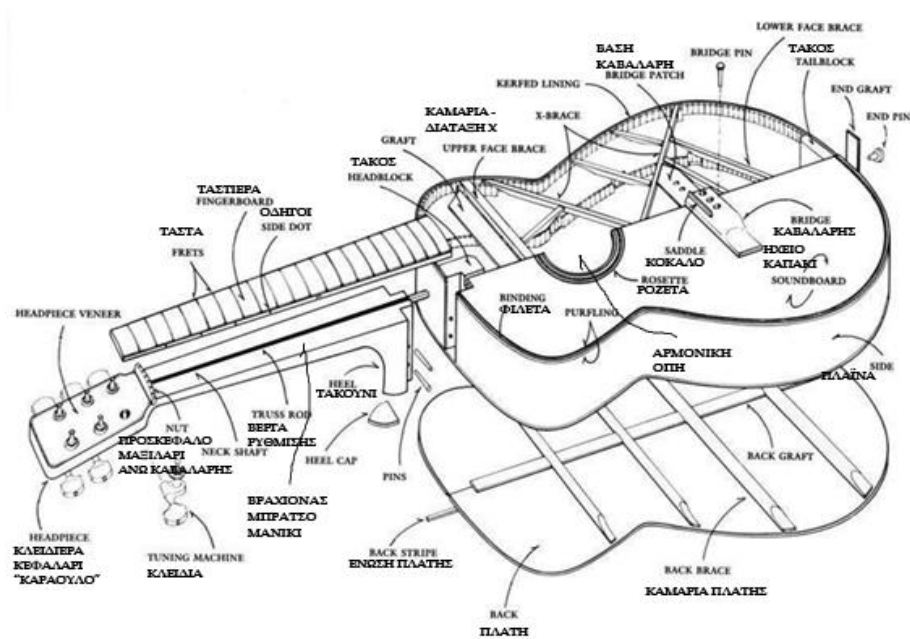
Το πρώτο από τα δύο μοντέλα κιθάρας που θεωρούμε ως κυρίαρχο στη σημερινή εποχή κατά την εκτέλεση ρεμπέτικων τραγουδιών είναι η ακουστική κιθάρα. Περιγράψαμε στην εισαγωγή το ιστορικό πλαίσιο γύρω από το οποίο αναπτύχθηκε η κιθάρα στην Αμερική και πώς φτάσαμε από το 1931 περίπου και μετά να έχουμε ένα συγκεκριμένο μοντέλο που παράγεται μαζικότερα από όλα τα άλλα και έχει το μεγαλύτερο αγοραστικό κοινό στο είδος του. Πρόκειται λοιπόν για το μοντέλο Dreadnought, όπως αυτό σταθεροποιήθηκε από τον Martin, έχει τον «οπλισμό X⁴⁸» στα καμάρια και κυκλοφορεί από όλες τις μεγάλες μουσικές βιομηχανίες και σχεδόν από όλους τους μικρότερους κατασκευαστικούς οίκους, με μικρές και όχι τόσο σημαντικές στο τελικό αποτέλεσμα διαφορές. Για να κατανοήσουμε κάποιες παραμέτρους του φαινομένου της κιθάρας στην Αμερική αναφέρουμε πως περίπου ένα εκατομμύριο καινούριες κιθάρες (όλων των τύπων) πωλούνται σε ετήσια βάση⁴⁹. Επομένως αναπόφευκτα οι τεχνικές που θα αναλύσουμε αντλούνται από την πρακτική των οργανοποιών αλλά και από τον σύγχρονο εκβιομηχανοποιημένο τρόπο κατασκευής ακουστικών κιθαρών.

Θα ξεκινήσουμε με την λεπτομερή περιγραφή του μοντέλου και στην συνέχεια θα διεισδύσουμε στα ιδιαίτερα εκείνα κατασκευαστικά στοιχεία που το χαρακτηρίζουν. Προκειμένου όμως να διατηρήσουμε μια συνοχή στην «γλώσσα» του κειμένου θα παρουσιάσουμε την ονοματολογία της ακουστικής

⁴⁸ Richard Johnston & Dick Boak, *Martin Guitars: A Technical Reference*, Hal Leonard Corporation, China, 2009, σελ. 20-22.

⁴⁹ Richard Mark French, *Engineering the Guitar - Theory and Practice*, Springer, New York – USA, 2009, σελ. 159

κιθάρας (σχήμα 1). Οι Dreadnought λοιπόν κιθάρες έχουν το πρώτο και σημαντικότερο εξωτερικό χαρακτηριστικό που είναι ο όγκος του σώματος –



Σχήμα 1. (Σχέδιο από το William R. Cumpiano & Jonathan D. Natelson, *Guitar Making TRADITIONAL AND TECHNOLOGY*, σελ. 10 το οποίο έχει υποστεί επεξεργασία και έχει προστεθεί η ονοματολογία στα Ελληνικά).

σκάφους, από όπου άλλωστε πήραν και το όνομά τους. Το μέγεθος ποικίλει αλλά θα το περιορίζαμε σύμφωνα με την έρευνα που πραγματοποιήσαμε στα εξής πλαίσια: Το πλάτος του σώματος, στο φαρδύτερο σημείο (στις καμπύλες της καμπάνας κάτω) κυμαίνεται μεταξύ 38,1 – 43 cm. Τα άκρα φαίνεται να αποτελούν εξαιρέσεις καθώς το μεγαλύτερο ποσοστό βρίσκεται κοντά στα 40 εκατοστά. Το μήκος του σκάφους έχει πολύ μικρότερο εύρος διακυμάνσεων και περιορίζεται μεταξύ 49,9 – 51 εκ. Αυτό είναι λογικό καθώς το μήκος του σκάφους είναι άμεσα συναρτώμενο με το μήκος χορδής, καθώς η ένωση του βραχίονα με το σώμα θα βρίσκεται πάντα στο 14^ο τάστο. Έτσι παρατηρούμε την κλίμακα του οργάνου να κυμαίνεται μεταξύ 63,1 – 64,8εκ, ενώ εξαίρεση θα λέγαμε ότι αποτελεί ένα μοντέλο Martin που περιορίζεται στα 58,6. Το βάθος είναι ακόμα μια τιμή με μεγάλες διακυμάνσεις καθώς βρίσκουμε από 11,7 μέχρι 14 εκατοστά (απόκλιση κοντά στο 18%). Γενικά όμως μια μέση τιμή που μπορούμε να θεωρήσουμε ως αντιπροσωπευτική της dreadnought κιθάρας είναι μήκος χορδής 64εκ. δίνοντας 20 με 21 τάστα, μήκος σκάφους 50,5εκ., πλάτος 41εκ. και βάθος περίπου στα 12 εκατοστά. Ας σημειώσουμε ότι το βάθος σε αυτές τις μετρήσεις αφορά το κάτω μέρος του σώματος, προς τον

καβαλάρη δηλαδή, αφού κοντά στον τάκο συγκλίνει στα 9,5 με 10 εκατοστά⁵⁰. Αναλυτικά οι αντιπροσωπευτικές τιμές για τις διαστάσεις της ακουστικής κιθάρας παρουσιάζονται στον πίνακα 2.1 και 2.2⁵¹ του παραρτήματος.

Οι διαστάσεις που περιγράψαμε αφορούν το σώμα – σκάφος του οργάνου και συμβάλουν στην ακουστική του. Δεν διαμορφώνουν σε μεγάλο βαθμό το ηχόχρωμα του οργάνου καθώς αφενός μεν πρόκειται για μικρές διαφορές, αφετέρου δε οι διαφοροποιήσεις στον όγκο του αντηχείου συμβάλουν περισσότερο σε χαρακτηριστικά όπως είναι η ένταση, κατά κύριο λόγο και η διάρκεια⁵². Οι διαστάσεις του βραχίονα ποικίλουν επίσης αλλά χωρίς να έχουν καμία ανάμειξη στα χαρακτηριστικά του ήχου⁵³, έχουν όμως τη μεγαλύτερη βαρύτητα για την ευχρηστία του οργάνου. Έτσι ως πιο σταθερές διαστάσεις βρίσκουμε τα 44mm πλάτος ταστιέρας στο προσκέφαλο ενώ 55mm στο 14^ο τάστο (ένωση με σώμα). Το πάχος του βραχίονα στα αντίστοιχα σημεία είναι 21mm και 24mm ενώ υπάρχουν μοντέλα με μικρότερες αλλά και μεγαλύτερες τιμές για να εξυπηρετούν τις ανάγκες του εκάστοτε αγοραστή. Τέλος, στα εξωτερικά χαρακτηριστικά θα προσθέσουμε και την κλειδιέρα, της οποίας το σχήμα και οι διαστάσεις ποικίλουν καθώς συχνά αποτελούν σήμα κατατεθέν κάποιων εταιριών. Γενικά τηρούν ως μήκος περίπου τα 17,5 – 18 εκατοστά ενώ στο πλάτος 6 – 7 εκ. με συγκλίνουσα ή αποκλίνουσα δομή⁵⁴.

Τα αίτια της διαφορετικότητας αυτής που παρατηρήσαμε στα παραπάνω μεγέθη δεν πρέπει να αναζητηθεί μόνο στα τεχνολογικά δεδομένα αλλά και στο marketing που εφαρμόζει κάθε εταιρία. Ειδικά στις κιθάρες αυτές

⁵⁰ Τα στοιχεία που παραθέτονται προκύπτουν από την συγκριτική έρευνα των 100 μοντέλων ακουστικής κιθάρας (Παράρτημα Πίνακας 1)

⁵¹ Richard Mark French, 2009, ό.π. σελ. 248. Ο πίνακας του παραρτήματος αποτελεί μετάφραση του συγκεκριμένου πίνακα.

⁵² Υπενθυμίζουμε την έρευνα του Torres για την συμβολή του ηχείου και του αντηχείου στον ήχο. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη μέθοδο που χρησιμοποιούσε βλ. Courtinall Roy, *Making Master Guitars*, Robert Hale, London, Stewart – Macdonald, Ohio, 1993, σελ. 30- 32.

⁵³ Σε θεωρητικό επίπεδο ο βραχίονας λειτουργεί επικουρικά στην μετάδοση των κυμάτων της παλλόμενης χορδής μέσω του προσκέφαλου. Ακόμα όμως και σε αυτό το θεωρητικό επίπεδο το μήκος του μανικιού θα είχε πολύ μικρότερη σημασία από ότι το υλικό του. Έτσι σε πρακτικό επίπεδο θεωρούμε ανεπαίσθητη την όποια διαφορά.

⁵⁴ Χρησιμοποιούνται δύο τύποι για την κατασκευή της κλειδιέρας. Στον πρώτο που αναφέρουμε ως αποκλίνουσα, τα κλειδιά που βρίσκονται πιο κοντά στο προσκέφαλο απέχουν λιγότερο μεταξύ τους σε σχέση με τα τελευταία. Στον δεύτερο τύπο τα κλειδιά παρουσιάζουν μια συγκλίνουσα πορεία όσο κατευθυνόμαστε προς την άκρη της κλειδιέρας.

ο ανταγωνισμός είναι αδυσώπητος, με χιλιάδες όργανα να παράγονται σε κάθε κόστος. Έτσι πολλές από τις διαφορές στο σχήμα ή το μέγεθος οφείλονται στην ανάγκη της εκάστοτε βιοτεχνίας ή βιομηχανίας να παρουσιάσει κάτι το διαφορετικό. Δεν θα αναλύσουμε όμως περαιτέρω αυτή την οπτική καθώς δεν έχουμε συμπεριλάβει στην στατιστική μας μοντέλα που απόκλιναν πολύ από αυτά του 1930. Στην ίδια λογική συχνά εισέρχεται και μια ακόμα επιλογή που όμως διαδραματίζει πολύ μεγαλύτερο ρόλο στο ακουστικό αποτέλεσμα, είναι η επιλογή της πρώτης ύλης.

Η οργανοποιία χρησιμοποιεί σε πολύ μεγάλο ποσοστό την ξυλεία ως πρώτη ύλη. Μάλιστα υπάρχουν οργανοποιοί που αρνούνται να χρησιμοποιήσουν οποιοδήποτε άλλο υλικό πέραν του ξύλου και των παραγώγων του. Έτσι βρίσκουμε όργανα που έχουν ξύλινες διακοσμήσεις με την τεχνική του μαρκετερύ, ξύλινο χορδοστάτη, ακόμα και κλειδιά (στριφτάρια). Η ακουστική όμως κιθάρα είναι όργανο παραγωγής και αρκετά από τα τμήματά της έχουν άλλα υλικά, τα οποία αντέχουν περισσότερο στον χρόνο, κατασκευάζονται βιομηχανικά επομένως μειώνεται το κόστος, ο χρόνος και η δυνατότητα παραγωγής. Ενδεικτικά αναφέρουμε πως σπανιότατα θα βρούμε ξύλινα φιλέτα περιμετρικά του ηχείου, ροζέτα, οδηγούς στην ταστιέρα και άλλα. Τα υλικά που χρησιμοποιούνται είναι συνθετικά (όπως το σελόντ) τα οποία είναι πιο ανθεκτικά (για παράδειγμα τα ξύλινα φιλέτα είναι ευαίσθητα σε χτυπήματα) και πιο οικονομικά. Κατά περιπτώσεις συναντούσαμε σε ακριβές κατασκευές οργανικά υλικά, όπως κέλυφος χελώνας (ταρταρούγα), φύλλα οστράκων (σεντέφι) και κόκκαλο μοσχαριού (για προσκέφαλο). Σήμερα αυτά τα υλικά χρησιμοποιούνται όλο και πιο σπάνια, αφενός λόγω της οικολογικής συνείδησης (ή υπερευαισθησίας κάποιες φορές) και αφετέρου λόγω του κόστους. Έτσι βρίσκουμε συνθετικά όλα τα παραπάνω υλικά, σε απομίμηση χρώματος και σχεδίων, αλλά δίχως να προσφέρουν τις ίδιες ακουστικές ή αισθητικές απολαύσεις. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε πως η ταχύτητα διάδοσης του ήχου μέσα στη μάζα του κόκκαλου είναι 1,6 φορές μεγαλύτερη από τα συνθετικά υλικά τα οποία χρησιμοποιούνται.

Επανερχόμενοι στο κυρίαρχο υλικό, μπορούμε χρησιμοποιώντας την έρευνά μας να κατηγοριοποιήσουμε κάποια σημεία της κιθάρας στα οποία συναντάμε σε μεγάλο βαθμό κοινά ξύλα. Αλλά ας δούμε πρώτα συνολικά την σχέση οργανοποιίας και ξύλου.

Το θέμα της ξυλείας που χρησιμοποιείται για την κατασκευή μουσικών οργάνων ποικίλει και είναι συνυφασμένο με πολλούς παράγοντες. Στα βιομηχανοποιημένα όργανα και γενικότερα στα όργανα μαζικής παραγωγής τα κριτήρια επιλογής ξύλων είναι κυρίως η μείωση του κόστους παραγωγής, η οποία επιτυγχάνεται τόσο με την επιλογή ξυλείας χαμηλού κόστους αλλά και ταυτόχρονα εύκολης στην επεξεργασία. Παλαιότερα, το κόστος των ξύλων που προέρχονταν από τροπικά δάση αυξανόταν λόγω των μεταφορικών αλλά και των δυσκολιών για την συλλογή τους. Σήμερα όμως υπάρχει σημαντικότερη μείωση τόσο λόγω των ευκολότερων μεταφορών όσο και της δημιουργίας φυτωρίων με παρεμφερή δέντρα⁵⁵. Τα φυτώρια αυτά δημιουργήθηκαν για να καλύψουν την ολοένα και αυξανόμενη ζήτηση για ξύλα τα οποία προφανώς κάποια στιγμή θα εξαλείφονταν λόγω εντοπιότητας (π.χ. ο πολύ διαδεδομένος παλίσανδρος Βραζιλίας – Brazilian Rosewood του οποίου η εξαγωγή απαγορεύτηκε στο παρελθόν λόγω της υπεράντλησης) αλλά και της οικολογικής συνείδησης που υποδεικνύει την όσο λιγότερο δυνατόν επιβάρυνση της φύσης. Επιπροσθέτως, σημαντικό κριτήριο για την επιλογή των ξύλων αποτελούν οι ακουστικές αλλά και μηχανικές ιδιότητες που έχει κάθε ξύλο, όπως αυτές αποδεικνύονται από έρευνες αλλά και από την εμπειρία αιώνων που έχει η οργανοποιεία ως τέχνη. Τέλος, μικρή επιρροή στην επιλογή κατέχει και το αισθητικό αποτέλεσμα που προσφέρει κάθε υλικό μετά την επεξεργασία του. Έτσι, για παράδειγμα, το Κοσιπό (Kosipo) αν και δίνει ευχάριστο αισθητικό αποτέλεσμα και είναι αρκετά σκληρό και βαρύ (600-800 χλγρ./κ.μ)⁵⁶ έχει μικρή μηχανική αντοχή και παρουσιάζει αρκετές ίνες αντίθετης φοράς. Αυτό το καθιστά ακατάλληλο για μέρη που χρειάζεται υψηλή

⁵⁵ Οι μεγαλύτερες ποσότητες εβένου που χρησιμοποιούνται σήμερα προέρχονται από «τεχνητά» δάση, στα οποία έχουν δημιουργήσει ιδανικές κλιματολογικές συνθήκες. Παρόλα αυτά οι ευρύτερες περιβαλλοντολογικές συνθήκες δεν μπορούν να προσομοιωθούν πλήρως κάτι που πιθανώς ευθύνεται για την αλλαγή στην πυκνότητα αλλά και στο χρώμα του εβένου που συναντάμε σήμερα συγκριτικά με ανάλογα ξύλα πριν 50 χρόνια.

⁵⁶ Κώστας Σιμόπουλος, *Για να καταλάβεις ΤΟ ΞΥΛΟ*, «ΞΥΛΟ-ΕΠΙΠΛΟ», Αθήνα, 1985, σελ. 208.

μηχανική αντοχή, όπως ο βραχίονας, αλλά και δύσχρηστο λόγω της ανομοιομορφίας των ινών. Αντίθετα έχουν επικρατήσει ξύλα με σχετικά μικρό κόστος ως πρώτη ύλη (γένος μαονιού – φλαμούρι) τα οποία χρησιμοποιούνται για τα μέρη των οργάνων που δεν επηρεάζουν ιδιαίτερα το ηχητικό αποτέλεσμα και έχουν υψηλές μηχανικές αντοχές. Ακόμα τα ξύλα αυτά είναι αρκετά εύκολα στην επεξεργασία τους αφού παρουσιάζουν σε μεγάλο βαθμό ομοιογένεια στην ακτινική τους δομή⁵⁷.

Συνδυάζοντας τους παραπάνω παράγοντες αλλά και έρευνες σχετικά με τις φυσικές ιδιότητες της ξυλείας αποξηραμένων δέντρων έχουν επικρατήσει συγκεκριμένα ξύλα για την κατασκευή της ακουστικής κιθάρας, με μικρές διαφοροποιήσεις. Συγκεκριμένα και σύμφωνα με τα στοιχεία που προκύπτουν από την έρευνά μας (Πίνακας 1 παραρτήματος), ευρύτατα χρησιμοποιούνται οι διάφοροι τύποι μαονιού (mahogany) για τον βραχίονα (μπράτσο), την κλειδιέρα και για το αντηχείο (πλάτη και πλαϊνά). Η χρήση αυτή είναι ευρύτατη και συναντάται σε όργανα κάθε ποιότητας και κόστους. Οι διαφοροποιήσεις έγκεινται στον συγκεκριμένο τύπο μαονιού που έχει χρησιμοποιηθεί και είναι χαρακτηριστικό ότι στα οικονομικά μοντέλα σπάνια αναφέρεται ο τύπος. Ενδεικτικά να αναφέρουμε ότι στην οικογένεια του μαονιού ανήκουν τέσσερα είδη δέντρων, τα *Swietenia macrophylla*, *Swietenia humilis* και *Swietenia mahogany* από την Νότια και κεντρική Αμερική καθώς και το *African* ή *Khaya mahogany* το οποίο προέρχεται από την Αφρική. Τα τρία πρώτα τα συναντάμε και ως «αυθεντικό» μαόνι μιας και το αφρικάνικο είναι ελαφρώς πιο ανοιχτόχρωμο. Παρόλα αυτά σε κιθάρες μπορούμε να συναντήσουμε πολύ περισσότερα είδη ξύλου που προσομοιάζουν στα χαρακτηριστικά αυτών των δέντρων. Ωστόσο τα ποιοτικά χαρακτηριστικά τους είναι αρκετά διαφορετικά και το κόστος τους κατά πολύ μικρότερο. Έτσι χαρακτηριστικότερη ποικιλία είναι το *Lauan* που φύεται στα δάση των Φιλιππίνων και έχει επικρατήσει στην αμερικανική αγορά ως *Philippine mahogany*. Στην πραγματικότητα όμως το συγκεκριμένο ξύλο είναι διαφορετικού γένους (*Shorea*) και έχει τα χαρακτηριστικά του *Meranti* που όπως θα δούμε παρακάτω χρησιμοποιείται από κάποιες εταιρίες. Το *Lauan*

⁵⁷ Η ομοιογενής ακτινική δομή επιτρέπει στα εργαλεία την σταθερότερη κίνηση τόσο κατά την κοπή όσο και το «πλάνισμα». Επιπλέον οι επιφάνειες που δημιουργούνται μετά την επεξεργασία είναι πιο λείες συνεπώς απαιτείται μικρότερος χρόνος για την τελειοποίησή τους.

είναι ξύλο με πολύ καλή ελαστικότητα αλλά παρουσιάζει προβλήματα σκασίματος σε καμπύλες επιφάνειες⁵⁸. Παρόμοια μπορούμε να βρούμε δεκάδες δέντρα τα οποία λόγω της τεράστιας ζήτησης χρησιμοποιούνται αντί μαονιού και συνήθως προσδιορίζονται από τον τόπο προέλευσής τους (πχ μαλαισιανό μαόνι).

Η βιομηχανία όμως δεν σταμάτησε εκεί και βρήκε τρόπους να μειώσει ακόμα περισσότερο το κόστος. Έτσι δημιουργήθηκε μια τεχνική στην οποία χρησιμοποιούνται επάλληλα φύλλα καπλαμά κολλημένα με σταυρωμένα νερά (κόντρα - πλακέ) και ως τελευταίο επίπεδο χρησιμοποιείται ένα φύλλο καπλαμά από το ξύλο το οποίο θέλουν να φαίνεται ή ακόμα και χημικά κατεργασμένος καπλαμάς που προσομοιάζει εκπληκτικά στην όψη του ξύλου⁵⁹. Φυσικά τα μηχανικά αλλά και ακουστικά στοιχεία αυτής της κατασκευής υπολείπονται μακράν των ατόφιων –μασίφ ξύλων. Το κόστος όμως της παραγωγής είναι κατά πολύ χαμηλότερο του ξύλου, στην περίπτωση που τα κόντρα πλακέ παράγονται σε μεγάλη κλίμακα. Χαρακτηριστικά μας λέει ο Χ. Σπουρδαλάκης *«Αφού φτάνει ο άλλος να κατασκευάσει κόντρα πλακέ με στρώση χημικού παλίσανδρου, σημαίνει ότι κοιτάει κάθε σεντ. Για μένα για παράδειγμα, να κάτσω να φτιάξω κάτι τέτοιο θα μου κοστίζει παραπάνω, αλλά εγώ θα το κάνω για ένα όργανο⁶⁰»*.

Σε αυτό το σημείο θα παραθέσουμε ακόμα ένα στοιχείο που προέκυψε από την στατιστική έρευνα που πραγματοποιήσαμε και περιγράφει γλαφυρά τη χρήση του υλικού αυτού. Όλα τα όργανα τα οποία αναλύσαμε και το κόστος τους είναι μέχρι τα 500\$ έχουν πλάτη και πλαϊνά από κόντρα πλακέ. Τα στοιχεία αυτά δεν γίνονται εύκολα διακριτά μιας και στις περισσότερες περιπτώσεις οι εταιρίες δεν το αναφέρουν. Αλλά δεν υπάρχει η ένδειξη *solid* η οποία χρησιμοποιείται για να περιγράψει το «ατόφιο» ξύλο. Για παράδειγμα οι seagull στα μοντέλα που κοστολογούνται από 450 – 600\$, ενώ αναφέρουν ως ξύλα wild cherry (αγριοκερασιά) για τα συγκεκριμένα μέρη, δεν αποτελούνται από μασίφ ξύλο, κάτι που προέκυψε κατόπιν επιτόπιας έρευνας στα συγκεκριμένα όργανα. Η χρήση όμως αυτή δεν ισχύει για όλα τα μέρη της

⁵⁸ Κώστας Σιμόπουλος, ο.π. σελ. 217 – 218.

⁵⁹ Συναντάμε διάφορες τεχνοτροπίες και ονομασίες για την δημιουργία τεχνητών ξύλων. Βρίσκουμε λοιπόν τις ενδείξεις Laminated, Ply και high pressured.

⁶⁰ Βλέπε παράρτημα, συνέντευξη Χρ. Σπουρδαλάκη, σελ. 90.

κιθάρας. Οι εταιρίες αναγνωρίζοντας την σημαντικότητα του ηχείου στα όργανα χρησιμοποιούν σχεδόν σε καθολικό βαθμό μασίφ έλατο, κέδρο ή άλλα ξύλα για την κατασκευή του. Όριο, θα μπορούσαμε να πούμε, σε αυτόν το διαχωρισμό αποτελούν τα όργανα αξίας 200\$ περίπου, χωρίς αυτό να είναι απόλυτο⁶¹. Παρόλα αυτά την ένδειξη *solid* μπορεί να μην την βρούμε ούτε στα όργανα που όντως είναι από ατόφιο ξύλο, καθώς λέγοντας ότι είναι από Rosewood για παράδειγμα, εννοούν το μασίφ ξύλο. Αυτοί οι διαχωρισμοί δημιουργούν ένα πάρα πολύ θολό τοπίο στο οποίο ο μέσος αγοραστής δεν μπορεί να αντιληφθεί την ποιότητα των υλικών.

Ωστόσο, ξεπερνώντας το ζήτημα του *solid* ξύλου στα όργανα, παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε τις κατηγορίες ξύλων⁶² που χρησιμοποιούνται σε κάθε μέρος της κιθάρας. Έτσι, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ξύλα του γένους μαονιού χρησιμοποιούνται ευρύτατα για το σώμα, κυρίως την πλάτη και τα πλαϊνά. Το ποσοστό μάλιστα φτάνει το 45%⁶³ και καλύπτει όλο το φάσμα του κόστους, ξεκινώντας από κιθάρες αξίας 145\$ μέχρι 3750\$. Δεύτερο σε ποσοστά έρχεται το Rosewood με ποσοστό 26% αλλά παρουσιάζεται σε όργανα κυρίως ακριβότερα, συνήθως σε όργανα που υπερβαίνουν τα 600\$. Μάλιστα σε όργανα άνω των 1000\$ ξεπερνάει το 40% ενώ πάνω από τις 2000\$ αγγίζει το 55%. Το γεγονός αυτό μπορεί να αιτιολογηθεί από την «παραδοσιακή» χρήση του παλίσανδρου στις κιθάρες (η χρήση του Βραζιλιάνικου θεωρούνταν απαραίτητη για την κατασκευή της κιθάρας) και από το κόστος του συγκεκριμένου ξύλου που είναι υψηλό και δημιουργεί δυσκολίες στην επεξεργασία του. Τέλος, ένα σημαντικό ποσοστό (14%) κατέχουν τα Maple (σφενδάμι), Sapele και Koa τα οποία χρησιμοποιούνται από διάφορες εταιρίες, ενώ το σφενδάμι αποτελεί γενικότερα ξύλο που προτιμάται στην οργανοποιία. Το υπόλοιπο ποσοστό αφορά ξύλα που χρησιμοποιούν μεμονωμένα κάποιες εταιρίες ή κάποια

⁶¹ Εξαίρεση σε αυτό αποτελούν κάποια μοντέλα Fender, τα οποία χρησιμοποιούν laminated Mahogany και η αξία τους είναι περίπου στα 300\$.

⁶² Κατόπιν της διευκρίνησης της οποίας έγινε σχετικά με τα *solid* ξύλα, για την οικονομία της έρευνας θα χρησιμοποιούμε στο εξής τον όρο «ξύλα» για όλες τις κατηγορίες που συναντάμε στις κιθάρες, ακόμα και τα κόντρα πλακέ.

⁶³ Σύμφωνα με την στατιστική έρευνα. Στο δείγμα συμπεριλαμβάνεται και το NATO, που θεωρείται παραλλαγή του μαονιού με το όνομα Eastern Mahogany.

μοντέλα και θα τα κατατάσσαμε στη οπτική του marketing που αναπτύξαμε παραπάνω ή της αισθητικής που θέλει να προωθήσει κάθε όργανο⁶⁴.

Προχωρώντας στην παρουσίαση των ξύλων θα σταθούμε σε αυτά που χρησιμοποιούνται στον βραχίονα όπου εδώ τα ποσοστά του μαονιού υπερέρχουν συντριπτικά και φτάνουν το 80%, ενώ αν προστεθούν και του σφενδάμου φτάνουμε στο καθολικό σχεδόν 90%. Τα ποσοστά αυτά φανερώνουν την μανιώδη επιμονή των οργανοποιών για το συγκεκριμένο ξύλο η οποία όμως δεν είναι αποδεδειγμένο ότι έχει επιστημονική εξήγηση. Αντίθετα υπάρχουν έρευνες που οδηγούν σε αντίθετα συμπεράσματα και υπερασπίζονται την χρήση μαλακότερων ξύλων που έχουν μικρότερη απορροφητικότητα του ήχου⁶⁵. Φυσικά οι έρευνες αυτές περιορίζονται στις ακουστικές ιδιότητες που προσφέρουν τα ξύλα και δεν υπολογίζουν τις μηχανικές ιδιότητες τις οποίες προσφέρει το μαόνι. Πάντως είναι αποδεκτό πως στην ποικιλία ξύλων που μπορεί κάποιος να βρει υπάρχουν πολλά που εμφανίζουν παρεμφερής ή και καλύτερες ιδιότητες για την χρήση σε αυτά τα μέρη της κιθάρας. Ωστόσο μην λησμονούμε πως η οργανοποιία είναι μια παραδοσιακά προερχόμενη τέχνη και κάποια δεδομένα αλλάζουν δύσκολα και μετά από μακροχρόνιες διαδικασίες και έρευνες, ή ακόμα δεν αλλάζουν προκειμένου να διατηρηθούν οι παραδοσιακές δομές⁶⁶.

Συνεχίζοντας με τα μέρη της κιθάρας βρίσκουμε την κλειδιέρα όπου και εκεί χρησιμοποιούνται συνήθως τα ίδια ξύλα με το βραχίονα, ενώ σε μερικές περιπτώσεις αυτά τα δύο μέρη δεν είναι ξεχωριστά και προέρχονται από ένα ενιαίο κομμάτι ξύλου. Εξίσου μικρές διακυμάνσεις βρίσκουμε στην ταστιέρα του οργάνου. Εδώ οι διαφοροποιήσεις είναι εντυπωσιακά ξεκάθαρες καθώς βρίσκουμε το 70% να είναι από διάφορες ποικιλίες Rosewood, ενώ το υπόλοιπο 30% χρησιμοποιεί έβενο. Μάλιστα αξιοσημείωτο είναι ότι όλες οι

⁶⁴ Πρόκειται για ξύλα όπως το Ovangkol, Wild Cherry, Trembesi, Sycamore και Tamo Ash τα οποία έχουν πολύμορφα και έντονα νερά (ακανόνιστους ετήσιους αυξητικούς δακτυλίους) και παρουσιάζουν ένα ικανοποιητικό αισθητικό αποτέλεσμα. Ωστόσο οι ακουστικές ιδιότητες αυτών των ξύλων δεν είναι υψηλές και αυτό δικαιολογεί την εύρεση τέτοιων σε μοντέλα μεσαίου κόστους.

⁶⁵ Πρόκειται για μελέτη φοιτητή από το πανεπιστήμιο του Physics of Music, Illinois. *The Acoustical Properties of Wood*, Andrew Brill, Drew Beeson, POM 199-Fall 2007, Professor Steven Errede

⁶⁶ Υπενθυμίζουμε την ολοένα αυξανόμενη παραγωγή οργάνων σε παλιού τύπου πρότυπα, τις ονομαζόμενες *Vintage*, που υποστηρίζεται από πολλές εταιρίες.

κιθάρες που χρησιμοποιούν έβανο στην ταστιέρα ανήκουν στην κλίμακα άνω των 1000\$. Το γεγονός αυτό δείχνει αρχικά μια στροφή από την «παλαιά» οργανοποιία που χρησιμοποιούσε κατά κόρον τον έβανο και αναδεικνύει και το πρόβλημα της έλλειψης του συγκεκριμένου ξύλου. Παρεμφερείς σε πιστότητα είναι και οι επιλογές των κατασκευαστών στα ξύλα του ηχείου. Οι διάφοροι τύποι ερυθρελάτης καλύπτουν το 79% των επιλογών, όλης της οικονομικής γκάμας. Μεγάλο ποσοστό κατέχει και ο κέδρος, ο οποίος σημειώνουμε ότι είναι το βασικό ξύλο που χρησιμοποιείται για τις κλασσικές κιθάρες. Τέλος, η κάθε σχεδόν εταιρία έχει ένα μοντέλο που διαφέρει και χρησιμοποιεί για ηχείο ότι και στα πλαϊνά, συνήθως μαόνι ή ΚΟΑ.

Η «πιστότητα» αυτή των επιλογών που παρατηρήσαμε σε δύο μέρη της ακουστικής κιθάρας, στην ταστιέρα και στο ηχείο οδηγεί σε διάφορα συμπεράσματα. Καταρχάς το ηχείο είναι κοινά αποδεκτό ότι διαδραματίζει το σημαντικότερο λόγο στο τελικό ηχητικό αποτέλεσμα. Η ερυθρελάτη είναι ξύλο το οποίο τόσο η επιστήμη όσο και η παράδοση της οργανοποιίας την υποστηρίζει. Τα μηχανικά στοιχεία αυτού του ξύλου το καθιστούν ως το καταλληλότερο για αυτή τη χρήση μιας και συνδυάζει δύο πολύ σημαντικά στοιχεία· την αντοχή με τις πολύ καλές ηχητικές ιδιότητες. Αν και το ξύλο είναι ανισότροπο υλικό⁶⁷ μπορούμε να μετρήσουμε κάποια φυσικά μεγέθη που είναι πολύ χρήσιμα στην οργανοποιία. Έτσι βλέπουμε ότι η ερυθρελάτη έχει καταρχήν πολύ καλή σχέση μεταξύ αξονικού εφελκυσμού (η τάση παράλληλα με τις ίνες του ξύλου)⁶⁸ και πυκνότητας, κάτι που συνεπάγεται ότι με μικρό βάρος ξυλείας επιτυγχάνουμε μεγάλη μηχανική αντοχή στην κατά μήκος τάση που ασκούν οι χορδές στο ηχείο. Εξίσου καλή σχέση παρουσιάζει στην ελαστικότητα (τάση κάθετα στα νερά) με την πυκνότητα, κάτι που μας επιτρέπει πάλι με μικρό βάρος ξύλου να έχουμε καλή αντίσταση στην τάση που ασκεί ο καβαλάρης. Αλλά το σημαντικότερο σε αυτά τα στοιχεία είναι ότι η μικρή πυκνότητα του ξύλου επιτρέπει την ευκολότερη διάδοση του ήχου, μιας και όσο αυξάνεται η πυκνότητα τόσο μειώνεται η ικανότητα του ήχου να το

⁶⁷ Γιώργος Καρελλάς, Σημειώσεις μαθήματος «κατασκευή και συντήρηση λαϊκών οργάνων», ΤΕΙ Ηπείρου, σχολή μουσικής τεχνολογίας, τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, Εαρινό 2002, σελ 4-5 και Δρ. Γεώργιος Μαντάνης, Διδακτικές σημειώσεις Δομή & ιδιότητες ξύλου μέρος II. Ιδιότητες, ΤΕΙ Λάρισας, Καρδίτσα 2003, σελ. 7, 45

⁶⁸ Γεώργιος Μαντάνης, ό.π. σελ. 10-11, 46, 50-54.

διαπερνά⁶⁹. Επομένως η χρήση της ερυθρελάτης που προτείνεται τόσο από την επιστήμη όσο και από την παράδοση της οργανοποιίας συνεχίζεται μέχρι σήμερα.

Το άλλο σημείο που παρουσιάζεται «πιστή» η πλειοψηφία των οργανοποιών είναι η ταστιέρα. Εκεί η χρήση σκληρών ξύλων όπως ήταν του εβένου και πλέον του παλίσανδρου αιτιολογούνται από την πυκνότητά τους και τις μηχανικές αντοχές που έχουν. Η μεγάλη τους πυκνότητα και οι πολύ μικροί πόροι⁷⁰ δεν επιτρέπει την προσβολή υγρασίας από τα χέρια του κιθαρίστα. Επίσης έχουν μικρή συσταλτικότητα κάτι που βοηθάει το πιο ευαίσθητο από τάσεις σημείο της κιθάρας, το βραχίονα, να μη μεταβάλλεται με τις μεταβολές της υγρασίας.

Κλείνοντας με τα ξύλα που χρησιμοποιεί η ακουστική κιθάρα αναφέρουμε πως υπάρχουν δεκάδες ακόμα τα οποία θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν, σύμφωνα με τα τεχνικά τους χαρακτηριστικά. Οι πειραματισμοί σε αυτόν τον τομέα είναι διαρκείς αλλά φαίνεται πως οι εξελίξεις είναι αρκετά «συντηρητικές» ακόμα και για ένα όργανο, όπως η ακουστική κιθάρα, που η γέννησή της συμπίπτει με τον αιώνα των μεγαλύτερων ανατροπών και εξελίξεων στον πλανήτη.

Εσωτερικά χαρακτηριστικά· καλούπι και ιδιαίτερα εργαλεία

Ολοκληρώνοντας την περιγραφή των εξωτερικών χαρακτηριστικών αλλά και της ονοματολογίας όπως αυτή φαίνεται και στο σχέδιο 1 (σελ. 20), θα προχωρήσουμε στα εσωτερικά κατασκευαστικά στοιχεία αναλύοντας και κάποιες κατασκευαστικές τεχνικές. Στη δομή θα ακολουθήσουμε τα στάδια κατά τα οποία κατασκευάζεται η κιθάρα χωρίς όμως να τα περιγράψουμε λεπτομερώς. Ας σημειώσουμε βεβαίως ότι η σειρά που γίνονται οι ενέργειες κατά την κατασκευή της κιθάρας δεν είναι κοινή για όλους τους οργανοποιούς και εξαρτάται από παράγοντες όπως ο τεχνολογικός εξοπλισμός του κάθε

⁶⁹ Andrew Brill, Drew Beeson, ό.π. σελ. 6-7. Στον αναλυτή φάσματος που χρησιμοποιεί φαίνεται πως η ένταση των συχνοτήτων που διαπερνούν τη μάζα του ξύλου μειώνεται όσο αυξάνεται η πυκνότητα του ξύλου.

⁷⁰ Κώστας Σιμόπουλος, ο.π. σελ. 203-204, 232.

εργαστηρίου, οι αυτοματοποιημένες διαδικασίες, η ύπαρξη βοηθών και πολλά άλλα. Γενικά όμως μπορούμε να πούμε πως η κιθάρα έχει ένα χαρακτήρα «χτισίματος», καθώς πολλές από τις ενέργειες γίνονται πάνω σε ένα καλούπι, κάτι που δεν συμβαίνει σε άλλα όργανα που το καλούπι χρησιμοποιείται αποκλειστικά για την κατασκευή του σκάφους⁷¹. Το καλούπι επομένως της κιθάρας εκτός από τα εξωτερικά χαρακτηριστικά που δίνει στο σώμα, δηλαδή το σχήμα και τις διαστάσεις του, πρέπει να είναι εργονομικό ώστε να εξυπηρετεί πολλές και διαφορετικές κατασκευαστικές ιδιαιτερότητες. Έτσι συνήθως πρόκειται για ένα «τελάρο» στο σχήμα του σώματος – σκάφους, πάχους από 3 έως 5 εκατοστά φτιαγμένο από κόντρα πλακέ ή μασίφ σκληρό ξύλο (οξιά ή παρεμφερή). Το ύψος του είναι 5-6 εκ. μικρότερο από το βάθος του σώματος στην περίπτωση που ο οργανοποιός τοποθετεί τα εσωτερικά φιλέτα στήριξης επάνω στο καλούπι (εικ. 1, 2, 3, 4) ενώ υπάρχουν και περιπτώσεις κατά τις οποίες ο οργανοποιός χρησιμοποιεί καλούπι ίδιου ύψους με το βάθος του οργάνου (εικ. 5). Αυτό γίνεται στις περιπτώσεις που θέλει να μορφοποιεί το τελικό σχήμα του σκάφους έχοντας σαν οδηγό το καλούπι και η τεχνοτροπία αυτή προβλέπει το καλούπι να έχει και την προβλεπόμενη κλίση ώστε να δημιουργηθεί βαθύτερο κατά 2 – 2,5 εκ. περίπου στην άκρη προς τον καβαλάρη.



Εικόνα 1⁷²

Εικόνα 2

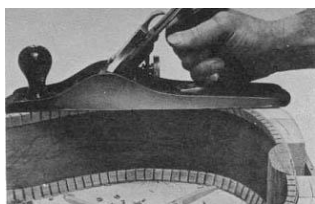
Εικόνα 3

Εικόνα 4⁷³

⁷¹ Στο μπουζούκι για παράδειγμα αμέσως μετά την αφαίρεση του σκάφους από το καλούπι συνήθως ξεκινάει η διαδικασία κατασκευής του επόμενου καθώς ο τρόπος σύνδεσης του βραχίονα αλλά και των υπόλοιπων τμημάτων του οργάνου γίνονται χωρίς την χρήση του καλουπιού.

⁷² Η εικόνα 1 βρίσκεται στο άρθρο «Building a steel string guitar – An overview of the fine points», William “Grit” Laskin, Fine Wood Working, November/December 1987, σελ. 51.

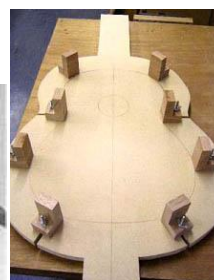
⁷³ Οι εικόνες 2, 3, 4 βρίσκονται στο διαδικτυακό άρθρο του http://www.diynetwork.com/diy/cda/article_print/0,1983



Εικόνα 5



Εικόνα 6⁷⁴



Εικόνα 7⁷⁵

Συνήθως, ανεξάρτητα από τον τύπο του, το καλούπι αποτελείται από δύο τμήματα ώστε να μπορεί να ανοιχθεί και να βγει το σκάφος χωρίς ατυχήματα αλλά και κάποιες φορές να γυριστούν, δηλαδή να στρεβλωθούν τεχνητά τα πλαϊνά(εικ. 2, 6). Και αυτό όμως δεν αποτελεί απόλυτο κανόνα. Τέλος μια ακόμα παραλλαγή έχει εκτεταμένη βάση (εικ.7) παρόμοια με το περίγραμμα της κιθάρας (περιλαμβάνει δηλαδή και βάση για τον βραχίονα). Εναλλακτικά συναντάμε καλούπια από λαμαρίνα 3 χιλιοστών στην οποία πάνω συνήθως γυρίζονται τα πλαϊνά.

Ο τρόπος που γυρίζονται τα πλαϊνά δεν είναι συγκεκριμένος και συναντάμε κυρίως δύο τεχνοτροπίες: την στρέψη πάνω στο καλούπι όπως αναφέραμε παραπάνω και την πλαστικοποίηση⁷⁶ σε εξωτερικά μηχανήματα (εικόνα 8) και κατόπιν την τοποθέτηση στο καλούπι⁷⁷. Στις μεγάλες δε βιομηχανίες χρησιμοποιούνται υψηλής τεχνολογίας – ρομποτικής μηχανήματα για τις εργασίες αυτές. Μάλιστα στα όργανα που είναι από κόντρα πλακέ, τα πλαϊνά λυγίζονται κατά την κατασκευή του κόντρα πλακέ (laminated) σε πολύ φαρδύτερα τεμάχια (συνήθως ένα ή και δύο μέτρα) και κατόπιν κόβονται στο επιθυμητό μέγεθος. Έτσι επιταχύνεται σημαντικά ο ρυθμός παραγωγής και μειώνεται κατά πολύ το κόστος των οργάνων αυτών.



Εικόνα 8
(Ε. Παπαδόπουλος,
Φωτογραφία από το
εργαστήριο του Γ.
Καρελλά)

⁷⁴ Η εικόνες 5, 6 βρίσκονται στο «Handmade guitar in a true “folk” shape», Ajay Hand, σελ. 1231.

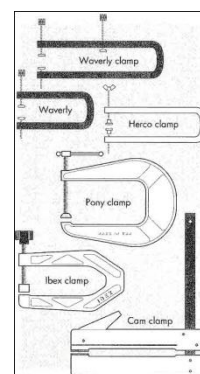
⁷⁵ Η εικόνα 7 βρίσκεται στο Andrew Allan, *The Art of Guitar Making by Andrew Allan*, The Gilvary Press, 2008, σελ.29.

⁷⁶ «Πλαστικότητα είναι η ιδιότητα που έχει το ξύλο, όταν φορτίζεται πέραν από το όριο ελαστικότητας, να υφίσταται μόνιμη παραμόρφωση χωρίς να σπάει. Η πλαστικότητα υπολογίζεται από τη σχέση μήκους (M) προς βέλος (B) που σχηματίζεται τη στιγμή της θραύσης, Κώστας Σιμόπουλος, ο.π. σελ. 53.

⁷⁷ Για σχέδια κατασκευής τέτοιου μηχανισμού βλέπε Jim Williams, *A Guitar Maker's Manual*, Guitarcraft, Australia, 1986, Σελ. 102-104.

Φυσικά τεχνολογίες αιχμής χρησιμοποιούνται και στα υπόλοιπα στάδια, όπως το λουστράρισμα και το γυάλισμα, το τρύπημα των κλειδιών, το κόψιμο των καπακιών και του βραχίονα (παντογράφος) κ.α. Δεν θα αναφερθούμε σε αυτές τις τεχνικές μιας και παρεκκλίνουν της οργανοποιητικής τέχνης και συγκλίνουν στην βιομηχανική παραγωγή παρόμοια με οποιοδήποτε άλλο προϊόν.

Εκτός όμως από τα μηχανήματα που έχουν δημιουργηθεί για να εξυπηρετούν την αυξημένη ζήτηση υπάρχουν και εξειδικευμένα εργαλεία τα οποία βρίσκουν εφαρμογή σχεδόν αποκλειστικά στην κατασκευή της κιθάρας. Έτσι βρίσκουμε ξύλινους σφιγκτήρες με αρκετά μακρύ βραχίονα⁷⁸ οι οποίοι χρησιμοποιούνται κυρίως στην κόλληση του καβαλάρη αλλά και άλλων σημείων που η πρόσβαση είναι δύσκολη λόγω του όγκου που έχει το σώμα. Ακόμα συχνή χρήση βρίσκουν οι spool clamp, όπου πρόκειται για είδος σφιγκτήρα με τσόχινα ή από πολύ μαλακό ξύλο τακάκια, τα οποία βρίσκονται εκατέρωθεν μιας ντίζας⁷⁹. Επίσης διάφοροι τύποι σφιγκτήρων (σχήμα 2) χρησιμοποιούνται στην κατασκευή της κιθάρας οι οποίοι δεν είναι ευρέως διαδεδομένοι στα υπόλοιπα όργανα⁸⁰. Ένα πολύ σημαντικό εργαλείο είναι το go - stick board , το οποίο εξυπηρετεί στην συγκόλληση των καμαριών καθώς προσφέρει ομοιογένεια στην πίεση που ασκούμε κατά την κόλληση αλλά και αρκετά σημεία πίεσης ώστε να επιτυγχάνουμε με ακρίβεια την καμπυλότητα που θέλουμε⁸¹. Φυσικά δεν πρόκειται για τον μοναδικό τρόπο που χρησιμοποιείται καθώς συχνά συναντάμε την κλασσική τεχνοτροπία με τους επάλληλους σφιγκτήρες.



Σχήμα 2 (R. Daniel Erlewine, 1994, σελ.196)

⁷⁸ Irving Sloane, *Classical Guitar Construction*, The Bold Strummer, New York, 1989, σελ. 31-32. Βρίσκουμε αναλυτική παρουσίαση του σφιγκτήρα καθώς και του τρόπου λειτουργίας του.

⁷⁹ Courtnall Roy, *Making Master Guitars*, Robert Hale, London, Stewart – Macdonald, Ohio, 1993, σελ.148.

⁸⁰ R. Daniel Erlewine, *Guitar Player Repair Guide – How to set up, maintain and repair electrics and acoustics*, Backbeat Books, San Francisco, 1994, σελ. 196.

⁸¹ Jim Williams, 1986, ο.π. σελ 97. Υπάρχουν σχέδια για την κατασκευή του *επιπέδου ράβδων*, ενώ στην σελίδα 12 βρίσκουμε τον τρόπο λειτουργίας του. Επίσης βλέπουμε στοιχεία στο Courtnall Roy, 1993, ο.π., σελ.148.

Καμάρια ηχείου και αντηχείου.

Κατά πολλούς η έννοια της ακουστικής κιθάρας είναι συνυφασμένη με το σχήμα *dreadnought* που αναλύθηκε παραπάνω. Παρόμοια όμως θέση κατέχει και η χαρακτηριστική διάταξη «X» στα καμάρια του καπακιού, η οποία θεωρείται αντιπροσωπευτική της συγκεκριμένης κιθάρας εδώ και περίπου έναν αιώνα⁸². Η διάταξη αυτή παρουσιάζει πολλές παραλλαγές ανάλογα με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που θέλει να δώσει ο οργανοποιός στον ήχο του οργάνου. Η πλέον διαδεδομένη μορφή της διάταξης, όπως φαίνεται στην εικόνα 9, έχει αρκετές ομοιότητες με αυτή που επικράτησε μετά τα πρώτα χρόνια της χρήσης της καινοτομίας του «X». Ωστόσο στο σχήμα 3 βλέπουμε διάφορες παραλλαγές που χρησιμοποιήθηκαν κατά καιρούς από τον Martin αλλά και από άλλες εταιρίες. Επίσης νέες τεχνολογίες προστέθηκαν στον συγκεκριμένο τομέα και χαρακτηριστική είναι η χρήση του *Nomex Honeycomb*⁸³, ένα υλικό πολύ υψηλής μηχανικής αντοχής και μικρού βάρους το οποίο τοποθετείται ανάμεσα σε δύο πολύ λεπτά καπάκια. Η κυψέλη αυτή προσφέρει την μηχανική αντοχή που θα πρόσφεραν τα καμάρια και επιπλέον επιτρέπει την ελεύθερη ταλάντωση σχεδόν ολόκληρου του ηχείου. Το ηχητικό αποτέλεσμα είναι πολύ εντυπωσιακό αλλά όχι καθολικά αναγνωρισμένο καθώς αλλάζει αρκετά το ηχόχρωμα του οργάνου και το ηχείο παύει να αποτελεί ένα ρυθμιστικό παράγοντα για τον ιδιαίτερο ήχο που θέλει να προσδώσει ο εκάστοτε οργανοποιός. Ωστόσο η χρήση του συγκεκριμένου υλικού είναι ακόμα περιορισμένη κυρίως λόγω του κόστους



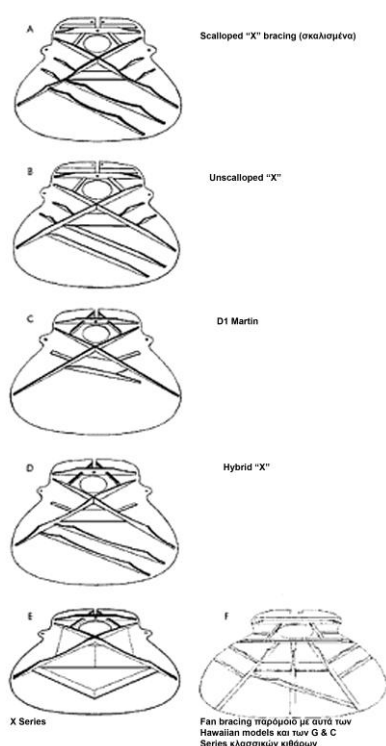
Εικόνα 9 (Συνήθης διάταξη «X»). Φωτογραφία από Richard Mark French, 2009, σελ. 247).

⁸² Ιστορικά στοιχεία για την γέννηση της συγκεκριμένης διάταξης αναλύθηκαν στην εισαγωγή. Επίσης για περαιτέρω ανάλυση βλ. Richard Johnston & Dick Boak, 2009, ό.π. σελ. 21-22.

⁸³ Richard Johnston & Dick Boak, 2009, ό.π. σελ. 66-67.

ΤΟΥ.

Η μηχανική λοιπόν στήριξη που απαιτεί ένα όργανο με τόσο μεγάλη τάση⁸⁴ όπως, η ακουστική κιθάρα, δημιούργησε την διάταξη «X». Αν παρατηρήσουμε την εικόνα 9, βλέπουμε καταρχάς ότι η θέση του κεντρικού X καμαριού δημιουργεί μια στήριξη και στους τέσσερις άξονες του οργάνου. Αυτή είναι μια πολύ σημαντική παράμετρος που δημιουργούσε πρόβλημα σε άλλες διατάξεις, όπως η ladder, στην οποία τα παράλληλα καμάρια δεν προσφέρουν την απαιτούμενη στήριξη στον οριζόντιο άξονα, πάντα σύμφωνα με το εμβαδό του ηχείου αναλογικά με την τάση που ασκούν οι συρμάτινες χορδές. Σε μια δεύτερη ανάγνωση παρατηρούμε ότι τα καμάρια του βασικού X υποστυλώνουν δύο βασικότατα και ευαίσθητα σημεία του ηχείου· την



Σχήμα 3. Διάφοροι τύποι διάταξης καμαριών που χρησιμοποιήθηκαν σε Martin μοντέλα. (Επεξεργασμένο σκίτσο από Richard Johnston & Dick Boak, 2009, σελ. 22).

αρμονική οπή και τον καβαλάρη. Βλέπουμε λοιπόν ότι περιβάλλουν το τμήμα της οπής που βρίσκεται προς το κέντρο ενώ από την άλλη αποτελούν τα βασικά «πατήματα» των άκρων του καβαλάρη. Βέβαια, σύμφωνα με τον Roger H. Siminof⁸⁵, η ένωση των δύο καμαριών του «X» θα έπρεπε ιδανικά να βρίσκεται κάτω από τον καβαλάρη για να μεταφέρεται ομοιογενώς η δόνηση που προσδίδει στο ηχείο ο καβαλάρης. Ωστόσο η θέση αυτή δεν είναι εφικτή λόγω του μήκους χορδής, εντούτοις όμως μεταφέρει αρκετή από την ενέργεια στον νευραλγικό χώρο των άκρων του

καπακιού. Οι περιοχές αυτές παρουσιάζουν δυσκολία στην διέγερση λόγω της επαφής με τα πλαϊνά και ένας

⁸⁴ Η δύναμη που ασκούν οι χορδές στο καπάκι υπολογίζεται σε 70 με 80κιλά, σύμφωνα με το Jonathan Kinkead, *Build Your Own Acoustic Guitar : Complete Instructions And Full – Size Plans*, Hal Leonard, New York, 2004, σελ. 13.

⁸⁵ Roger H. Siminof, *The luthier's Handbook A guide to building great tone in acoustic stringed instruments*, Hal Leonard, 2002, σελ. 45.

ακόμα τρόπος που χρησιμοποιείται για την τόνωση της ταλάντωσής τους είναι η σημειακή λέπτυνση⁸⁶.

Προχωρώντας στην ανάλυση της διάταξης «X» παρατηρούμε δευτερεύοντα καμάρια, στα οποία μάλιστα γίνονται και οι περισσότερες αλλαγές. Αρχικά βλέπουμε ένα κυρίως στατικό καμάρι το οποίο βρίσκεται πίσω από την αρμονική οπή και κάτω από το τέλος της ταστιέρας. Το καμάρι αυτό μαζί με άλλα δύο μικρότερα στηρίζουν περιμετρικά την οπή και αντιστέκονται στην μεγάλη πίεση που δέχεται λόγω της έλλειψης ομοιογενούς μάζας ξύλου. Επίσης, το καμάρι που προαναφέραμε και βρίσκεται κάτω από την ταστιέρα εξισορροπεί τις δυνάμεις που ασκούνται από τις χορδές προς το ηχείο. Στατικά, θεωρούνται τέσσερα ακόμα μικρά καμάρια που ξεκινούν από το κάτω μέρος του «X» και έχουν κατεύθυνση προς τις μεσαίες καμπύλες της κιθάρας. Επίσης αποτρέπουν πιθανά ανοίγματα κατά μήκος των νερών του ηχείου μιας και είναι τοποθετημένα σχεδόν κάθετα σε αυτά. Ωστόσο οι ακουστικές ιδιότητές τους δεν μπορούν να παραληφθούν καθώς βοηθούν στην μεταφορά της ταλάντωσης και σε αυτή την περιοχή. Τέλος, τα δύο καμάρια στο κάτω μέρος του ηχείου, είναι σχεδόν παράλληλα και με κλίση συχνά 45° από τον οριζόντιο άξονα. Η κλίση αυτή τοποθετεί τα καμάρια κοντύτερα στις πρώτες χορδές ενώ αντίθετα αποκλίνουν από την περιοχή των μπάσων, αφήνοντας μεγαλύτερο εμβαδόν καπακιού να πάλλεται σε εκείνη την περιοχή. Τα καμάρια αυτά ονομάζονται και τονικά καμάρια (tone bars)⁸⁷ γιατί ανάλογα με την κλίση τους, την απόκλισή τους, το πάχος τους αλλά και το μήκος τους διαμορφώνουν σε μεγάλο βαθμό το ηχόχρωμα της κιθάρας.

Κλείνοντας με την βασική διάταξη που χρησιμοποιείται στην ακουστική κιθάρα θα επικεντρωθούμε σε μια ακόμα τεχνική που συμβάλει κατά πολύ στο ηχητικό αποτέλεσμα. Πρόκειται για την διαμόρφωση του σχήματος, της μάζας δηλαδή, των καμαριών και το σημειακό πάχος που κατασκευάζονται. Η διαδικασία αυτή ονομάζεται «κούρεμα»(scalloping) και σκοπό έχει να τονίσει

⁸⁶ Richard Johnston & Dick Boak, 2009, ό.π. σελ. 199. Η σημειακή λέπτυνση του καπακιού αποτελεί τμήμα του tap tuning· είναι μια μέθοδος που χρησιμοποιείται για το «κούρδισμα» του καπακιού. Εν ολίγοις αφού μαρκαριστούν οι λιγότερο διεγερόμενες περιοχές του καπακιού λεπτύνονται ώστε να βοηθηθεί η ταλάντωση του συγκεκριμένου σημείου. Στο tap tuning περιλαμβάνονται και άλλες διαδικασίες όπως το «κούρδισμα» των καμαριών σε συγκεκριμένες συχνότητες, ανάλογα με τον όγκο τους.

⁸⁷ Roger H. Siminof, 2002, ό.π. σελ. 44-45.

συγκεκριμένες περιοχές. Δημιουργείται λοιπόν ένα ανάγλυφο καμάρι, στα λεπτότερα σημεία του οποίου ευνοούνται οι μπάσες συχνότητες, ενώ στις ακμές που δημιουργούνται τονίζονται οι πρίμες. Ακόμα μια διαφοροποίηση που επιτυγχάνεται σύμφωνα με τον Roger H. Siminof⁸⁸ είναι η ταχύτητα που αλλάζει ο τόνος. Αν δηλαδή «κουρευτούν» τα άκρα η αλλαγή γίνεται γρηγορότερα λόγω της μεγαλύτερης ταλάντωσης ενώ αν «κουρευτεί» στο κέντρο επιταχύνεται η αλλαγή αυτή. Η διαδικασία του scalloping θεωρείται πολύ σημαντική στους σύγχρονους οργανοποιούς και αποτελεί πολύ σημαντικό εργαλείο για την τελική διαμόρφωση του ήχου⁸⁹.

Αναφορικά με τα καμάρια που χρησιμοποιούνται στην πλάτη δεν θα προβούμε σε εκτενή αναφορά καθώς δεν διαφοροποιούνται από τις τεχνικές που χρησιμοποιούνται στα υπόλοιπα όργανα. Παρατηρούμε (εικόνα 11) ότι τα καμάρια είναι σταθερά τέσσερα κάθετα στον διαμήκη άξονα του οργάνου, με το δεύτερο να είναι στην μηχανικά ευαίσθητη μέση καμπυλότητα. Επίσης υπάρχει ένα καμάρι αρκετά χαμηλωμένο κατά μήκος τους σκάφους και



Εικόνα 11. Καμάρια πλάτης. Φωτογραφία από http://www.diynetwork.com/diy/cda/article_print/0,1983



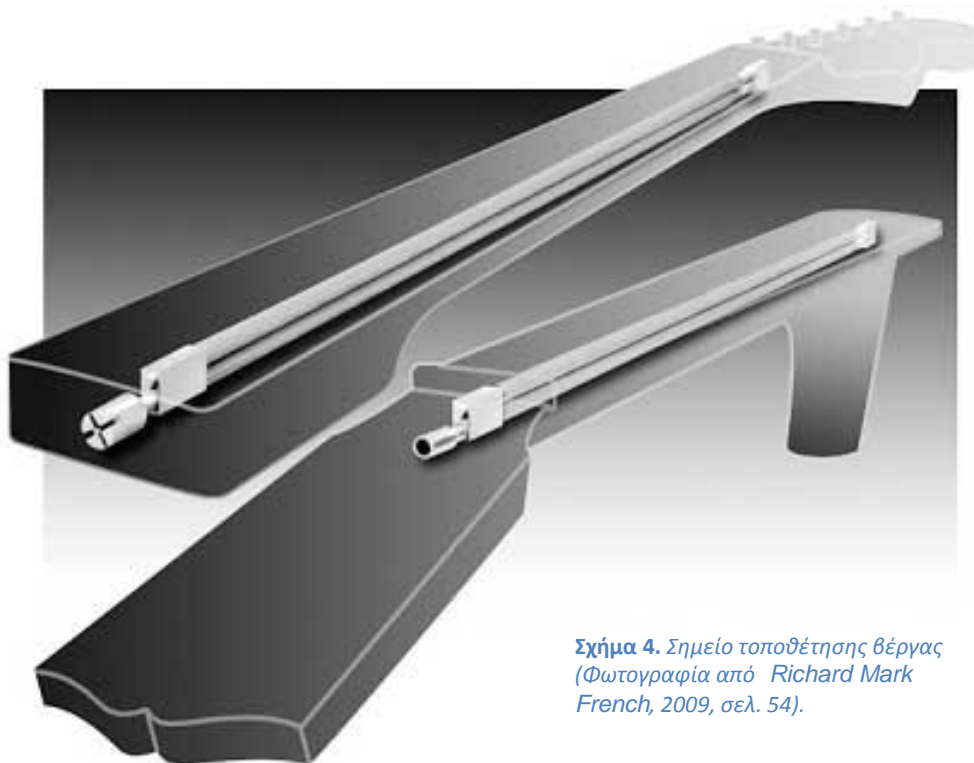
Εικόνα 10. Πλαϊνά καμάρια στήριξης. (Ε. Παπαδόπουλος, Φωτογραφία από το εργαστήριο του Γ. Καρελλά)

ακριβώς πάνω στην ένωση των δύο ενωμένων φύλων που αποτελούν την πλάτη. Τέλος συναντάμε κάποια καμάρια στήριξης των πλαϊνών (εικόνα 10) για να αποφεύγονται σκεβρώματα αυτών σε επικίνδυνες περιοχές όπως είναι τα μεγάλα καμπύλα τμήματα.

⁸⁸ Roger H. Siminof, 2002, ό.π. σελ. 45

⁸⁹ Αναλυτικά σχέδια των καμαριών καθώς και ενδεικτικά «κουρέματα» βρίσκουμε στον Jim Williams, 1986, ό.π. σελ. 12-13.

Τα καμάρια που μόλις περιγράψαμε δεν αποτελούν καινοτομία στον χώρο της οργανοποιίας. Ωστόσο, καινοτομία αποτελεί η προσθήκη σιδερένιας



Σχήμα 4. Σημείο τοποθέτησης βέργας
(Φωτογραφία από Richard Mark French, 2009, σελ. 54).

βέργας κατά μήκος του βραχίονα και μάλιστα τα τελευταία χρόνια ρυθμιζόμενης και προς τις δύο κατευθύνσεις (πίσω – μπρος). Πρώτες οι Gibson είχαν χρησιμοποιήσει σιδερένια βέργα σε αντικατάσταση των σκληρότερων ξύλων (παλίσανδρο – μπαντούκ – βέγκε) που τοποθετούσαν στο κέντρο του βραχίονα. Αρχικά ήταν μια απλή στρατζαριστή βέργα με αντίθετη κλίση από την τάση που ασκούσαν οι χορδές στον βραχίονα⁹⁰. Αλλά σε αυτήν την περίπτωση τυχόν σκέβρωμα του βραχίονα σήμαινε άμεσα και αδυναμία επισκευής του. Έτσι κατασκευάστηκε η ρυθμιζόμενη βέργα (adjustable truss rod⁹¹) και στην συνέχεια η διπλής δράσης βέργα (double acting truss rod⁹²) που προαναφέραμε. Η τοποθέτησή τους γίνεται δημιουργώντας μια ράγα στον βραχίονα, κάτω από την ταστιέρα (σχήμα 4) και αφήνοντας την βίδα που υπάρχει στην άκρη της βέργας εκτεθειμένη είτε στην πρόσοψη του τάκου⁹³ είτε στην απόληξη του βραχίονα προς την κλειδιάρα.

⁹⁰ Roger H. Siminof, 2002, ό.π. σελ. 49-51.

⁹¹ Jim Williams, 1986, ό.π. σελ. 50

⁹² Richard Mark French, 2009, ό.π. σελ. 54.

⁹³ Andrew Allan, *The Art of Guitar Making by Andrew Allan*, The Gilvary Press, 2008, σελ. 282-283.

Στις βασικές αυτές τεχνολογικές ιδιαιτερότητες που παρουσιάζει η κατασκευή της ακουστικής κιθάρας θα μπορούσαμε να προσθέσουμε αρκετές ακόμα δευτερεύουσες, οι οποίες όμως δεν διαφέρουν κατά πολύ από την κατασκευή άλλων εγχόρδων μουσικών οργάνων. Θα περιοριστούμε λοιπόν σε αυτές, οι οποίες μάλιστα παρουσιάζουν όπως είδαμε διπλό ενδιαφέρον· προσφέρουν στην μηχανική του οργάνου και των αυξημένων απαιτήσεων του αλλά ταυτόχρονα ανοίγουν σημαντικούς δρόμους στην «δάμηση» του ηχητικού αποτελέσματος.

Κεφάλαιο Δεύτερο

ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΛΑΪΚΗΣ ΚΙΘΑΡΑΣ

Κυρίαρχα μοντέλα και διαστάσεις σκάφους.

Το δεύτερο μοντέλο κιθάρας που συναντάμε κατά την εκτέλεση λαϊκών αστικών τραγουδιών, κυρίως ρεμπέτικων, είναι η «λαϊκή» κιθάρα. Στην εισαγωγή διευκρινίσαμε τον όρο και τον περιορίσαμε στην κιθάρα που είχε περίπου τα εξωτερικά γνωρίσματα της κλασσικής κιθάρας, αλλά ήταν οπλισμένη με συρμάτινες χορδές. Οι μαρτυρίες της εποχής αλλά και των σύγχρονων οργανοποιών και μουσικών συγκλίνουν πως ο όρος δεν είχε χρήση την περίοδο κατά την οποία η κιθάρα συμμετείχε στο αστικό λαϊκό τραγούδι, αλλά μάλλον πρόκειται για κατασκευάσμα ερευνητών⁹⁴. Την άποψη αυτή ενστερνίζονται και οι οργανοποιοί που μας έδωσαν συνέντευξη και μάλιστα προσδιορίζουν την απαρχή του όρου στην «αναβίωση» του ρεμπέτικου κατά την δεκαετία του 1980. Πράγματι, όπως φαίνεται και από εφημερίδες της εποχής, τότε περίπου αρχίζει να διαχωρίζεται η κιθάρα ανάλογα με το χώρο και το είδος της μουσικής που εκτελεί⁹⁵. Ωστόσο, η λαϊκή κιθάρα είχε πολλές διαφορές από την κλασσική, που ήταν εξίσου διαδεδομένη και μάλιστα την πρώτη την συναντάμε σε αρκετές εκδοχές.

⁹⁴ Στην δισκογραφία του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα την χρήση της λαϊκής κιθάρας την βρίσκουμε αποτυπωμένη ως «κιθάρα», ενώ έτσι εμφανίζεται και στις εφημερίδες ΕΜΠΡΟΣ(1896-1969), **Φύλλο:** 18/2/1908, **σελ.:** 1, ΣΚΡΙΠ(1893-1963), **Φύλλο:** 28/3/1904, **σελ.:** 4, ΣΚΡΙΠ(1893-1963), **Φύλλο:** 5/10/1903, **σελ.:** 3). Το ίδιο υποστηρίζουν και οι τρεις οργανοποιοί από τους οποίους πήραμε συνέντευξη, ορμώμενοι και από παραστάσεις που όλοι είχαν από παλαιότερους οργανοποιούς (Απαρτιάν, Ζοζέφ, Μουντάκη, Παναγήδες κ.α.).

⁹⁵ Χαρακτηριστικά, ήδη από το 1972 (ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ(1911-1981), **Φύλλο:** 1/11/1972, **σελ.:**4) βρίσκουμε μια διαφοροποίηση της κιθάρας σύμφωνα με τον χώρο που παίζεται και το ρεπερτόριο. Χαρακτηρίζεται μάλιστα ως «εύκολη» η κιθάρα που χρησιμοποιείται σαν συνοδεία και δύσκολη η εκμάθηση της «κιθάρα κονσέρτου». Ένα ακόμα πολύ σημαντικό στοιχείο μας δίνει λέγοντας «η κιθάρα είναι σήμερα ένα λαϊκό όργανο, ως το ακορντεόν». Στο ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗ επίσης το 1979 (ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ(1917-1983), **Φύλλο:** 2/9/1979, **σελ.:** 8), συναντάμε ένα αφιέρωμα στο κιθαρίστα Δημήτρη Φάμπα, όπου έχουμε τον όρο λαϊκή κιθάρα να χρησιμοποιείται από τον αρθρογράφο.

Αν προσπαθήσουμε να κατηγοριοποιήσουμε τα μοντέλα των λαϊκών κιθάρων που συναντάμε βρισκόμαστε μπροστά σε πολλά μεθοδολογικά προβλήματα, καθώς πέραν των αντικειμενικών στοιχείων (διαστάσεις, τεχνολογικές ιδιαιτερότητες) υπάρχει μια άρρηκτη σχέση με την μουσική εξέλιξη, ενώ τα στοιχεία που μπορούμε να βρούμε είναι αρκετά ομιχλώδη. Καταρχάς, μιας και μιλάμε για ένα λαϊκό όργανο που η κατασκευή του φαίνεται να αποτελεί τοπικό φαινόμενο (παρά τις ομοιότητες με άλλα μοντέλα), αντιλαμβανόμαστε ότι ο οργανοποιός διαμόρφωνε σε πολύ μεγάλο βαθμό τα στοιχεία του οργάνου. Το ποσοστό δηλαδή των στοιχείων από τα ευρωπαϊκά κιθάρων ή ρομαντικές κιθάρες σε σχέση με αυτά των κλασικών που συναντάμε σε μια λαϊκή κιθάρα ποικίλουν ανάλογα με τις καταβολές του οργανοποιού, τις παραστάσεις του αλλά και τον ιδιαίτερο ήχο που ήθελε να δώσει στα όργανά του. Όπως είπαμε και στην εισαγωγή, υπάρχει μια λογική συνέχεια στην διαμόρφωση της λαϊκής κιθάρας. Η αρχικές επιρροές από την ρομαντική κιθάρα της Ευρώπης είναι εμφανής σε όργανα των αρχών του αιώνα (Μούρτζινος – Αυγέρης), όπως βλέπουμε στις εικόνες 12 – 13. Στην συνέχεια, λόγω των μουσικολογικών εξελίξεων που αναφέραμε παραπάνω, αλλά και λόγω των πρωτοβουλιών των ελλήνων οργανοποιών, μεγάλωσε το σώμα της κιθάρας και έφτασε στα επίπεδα της κλασικής. Οι διαφορές αυτές πιθανόν να προκλήθηκαν και από γνωστούς οργανοποιούς της εποχής (π.χ. Απαρτιάν) οι οποίοι έφτιαχναν και κλασικές κιθάρες και μπορούσαν εύκολα με το ίδιο καλούπι να δημιουργήσουν και τα δύο όργανα.



Εικόνα 13. Κιθάρα κατασκευής Αυγέρη (Φωτογραφία από το ηλεκτρονικό περιοδικό Κλίκα)



Εικόνα 12. Κιθάρα κατασκευής Μούρτζινου (Φωτογραφία από το ηλεκτρονικό περιοδικό Κλίκα)

Δεχόμενοι τις εξελίξεις αυτές μπορούμε να αποδεχτούμε την κατηγοριοποίηση που προτείνει ο Σπουρδαλάκης⁹⁶ και λέει συγκεκριμένα : «Οι λαϊκές κιθάρες χωρίζονται σε δύο περιόδους, μια περίοδος που έχει τις μικρές κιθάρες, τα κιθαρόνια, που είναι κυρίως οι παλιές κιθάρες της πρώτης περιόδου... Για την διευκόλυνση της κουβέντας αν το μικρό το κιθαρόνι το πούμε ρεμπετοκίθαρο ενώ την λαϊκή στο μέγεθος της κλασσικής, την εξέλιξη δηλαδή, μπορούμε να πούμε ότι η κιθάρα η λαϊκή είναι πιο δυνατή από την άλλη επειδή έχει μεγαλύτερο ηχείο αλλά το εντυπωσιακό είναι ότι άρχισε να αυτονομείται σαν οργανοποιία, σαν οργανισμός, σαν κατασκευή, σαν όργανο, άρχισε να εμφανίζει αυτόνομα στοιχεία που δεν υπήρχαν στις προηγούμενες κιθάρες». Η κατηγοριοποίηση αυτή όμως δεν μπορεί να στοιχειοθετηθεί επαρκώς, πέρα των φωτογραφικών ντοκουμέντων που παραθέτουμε. Όντως λοιπόν, βλέπουμε σε γκραβούρα (27 X 42 εκ)⁹⁷ του Δανού ζωγράφου και περιηγητή Μαρτίνου Ρέερμπυ (Martinus Rorbye) τον έλληνα οργανοποιό Λεωνίδα Γάιλα, τον πρώτο απεικονιζόμενο οργανοποιό που έχουμε εντοπίσει μέχρι σήμερα, να κατασκευάζει μια κιθάρα, το 1835⁹⁸. Η κιθάρα αυτή έχει εμφανώς μικρές διαστάσεις, και αν υποθέσουμε ότι ο Γάιλας είχε ύψος ενός μέσου άντρα τότε οι διαστάσεις του σκάφους θα πρέπει να ήταν περίπου 40εκ το μήκος και 30εκ το μέγιστο πλάτος (συγκρίνοντας με το μήκος του βραχίονα του Γάιλα). Πολύ μεγάλη εντύπωση δημιουργεί ο αφύσικα μεγάλος βραχίονας, που μπορεί να οφείλεται σε αυθαιρεσία του ζωγράφου⁹⁹, αλλά αν ισχύει πιθανόν μεταφέρει την ένωση του βραχίονα πέραν του 12^{ου} τάστου. Τέλος, η συγκεκριμένη κιθάρα φαίνεται να έχει μόλις τέσσερις χορδές, σύμφωνα με τα στριφτάρια που διακρίνονται (αν και ήδη από το 1820 υπάρχουν μηχανικά

⁹⁶ Βλ. Συνέντευξη Χ. Σπουρδαλάκη σελ. 79 - 80.

⁹⁷ Αλεξάνδρα Γουλιάκη – Βουτυρά, *Μουσική Χορός και Εικόνα Η απεικόνιση της ελληνικής μουσικής και του χορού από τους ευρωπαίους περιηγητές του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα*, Σύλλογος προς διάδοσιν ωφέλιμων βιβλίων, Αθήνα, 1995, εικ. 29

⁹⁸ Όπως αναφέρει ο Παναγιώτης Καγιάφας στο άρθρο *Όταν ο Μαρτίνος Ρέερμπυ συνάντησε τον Λεωνίδα Γάιλα*, Κλίκα, 21/5/2007, σύμφωνα με το ημερολόγιό του η επίσκεψη έγινε στις 17/11/1835 και μάλιστα παραθέτει και την λεζάντα της γκραβούρας η οποία λείπει και αποδεικνύει ότι ο ίδιος ο ζωγράφος είχε χαρακτηρίσει τον Γάιλα ως κατασκευαστή μπουζουκιών (σελ. 2).

⁹⁹ Οι σοβαρές επιφυλάξεις στηρίζονται και από την άποψη του Νίκου Φρονιμόπουλου πως από τα εργαλεία που φαίνονται στην εικόνα είναι δύσκολο ο συγκεκριμένος οργανοποιός να μπορούσε να κατασκευάσει κιθάρες. Βλ. Νίκος Φρονιμόπουλος, *Λεωνίδας Γάιλας: Ο κατασκευαστής του ταμπουρά του Μακρυγιάννη και το εργαστήριό του στην Αθήνα του 1835*, Κλίκα, Νοέμβριος 2006.

μεταλλικά κλειδιά¹⁰⁰), κάτι που δεν συμβαδίζει με τις οργανολογικές εξελίξεις που συνέβαιναν στην Ευρώπη και περιγράψαμε στην εισαγωγή (ήδη από το 1785 συναντάμε εξάχορδες).

Αν θεωρήσουμε λοιπόν την συγκεκριμένη κιθάρα ως μια από τις πρώτες που συναντάμε στον ελλαδικό χώρο, ανεξάρτητα με το αν ήταν κατασκευασμένη ή εισηγμένη από τον Γάιλα, μπορούμε να την συνδέσουμε με αυτές που είναι κατασκευασμένες στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και σώζονται μέχρι σήμερα (Αυγέρης – Μούρτζινος). Το μικρό τους μέγεθος είναι χαρακτηριστικό (βλ. εικ. 12 – 13 παραπάνω) καθώς και η έντονη καμπύλη στη μέση του σώματος. Σύμφωνα με το αντίγραφο λαϊκής κιθάρας του Μούρτζινου που έχει κατασκευάσει ο Γιώργος Καρελλάς¹⁰¹ παραθέτουμε τις συγκεκριμένες διαστάσεις του οργάνου. Το συνολικό μήκος του σώματος φτάνει στα 49εκ. ενώ το μέγιστο πλάτος τα 35,3 εκ. (στο κάτω καμπύλο τμήμα του). Στη μέση του ηχείου το φάρδος είναι 21,5εκ ενώ στο άνω καμπύλο τμήμα περιορίζεται στα 26,5εκ. Παρατηρούμε λοιπόν ότι το σχήμα ακολουθεί αυτό των ρομαντικών κιθάρων με έντονη την καμπύλη στη μέση. Η αρμονική οπή έχει διάμετρο 8,5εκ και βρίσκεται από τη μέση καμπύλη και προς το άνω τμήμα του σώματος. Αν λοιπόν συνδυάσουμε τις πληροφορίες θα λέγαμε ότι αυτές είναι οι διαστάσεις του σώματος για τις λαϊκές κιθάρες της πρώτης περιόδου, όπως χαρακτηριστικά λέει ο Σπουρδαλάκης, του ρεμπετοκίθαραου ή κιθαρονιού.

Η δεύτερη μεγάλη κατηγορία λαϊκών κιθάρων φαίνεται να έχει ίδιες σε πολλές περιπτώσεις διαστάσεις με αυτές της κλασσικής και ίσως λίγο μικρότερες. Επομένως, συνήθεις διαστάσεις για το σκάφος της λαϊκής κιθάρας είναι τα 48 – 49εκ μήκος (υπενθυμίζουμε ότι η κιθάρες του Torres¹⁰² είχαν 48,3εκ¹⁰³), πλάτος μεταξύ 36 και 37εκ. στο κάτω καμπύλο τμήμα, 27,2 – 28εκ.

¹⁰⁰ John Huber, *The Development of the Modern Guitar*, International Pan American Copyright, USA, 1994, σελ. 8.

¹⁰¹ Το όργανο του Μούρτζινου ήταν κατασκευής 1888 όπως μας διαβεβαίωσε ο κ. Καρελλάς και οι διαστάσεις που παραθέτονται προέκυψαν από την αποτύπωση που πραγματοποιήσαμε στα συγκεκριμένα καλούπια και κιθάρες – αντίγραφα που διαθέτει στο εργαστήριό του.

¹⁰² Αναφερόμαστε στις μεγάλες κιθάρες που κατασκεύαζε και ήταν και οι πιο επιτυχημένες και με τις οποίες μάλιστα πειραματίστηκε σε αρκετά μεγαλύτερο βαθμό.

¹⁰³ Roy Courtinall, *Making Master Guitars*, Robert Hale, London, Stewart MacDonald, Ohio, 1993, σελ. 35, 37.

στο άνω, ενώ 23,5 – 24εκ. στη μέση. Ένα σημείο στο οποίο η λαϊκή διαφοροποιείται εμφανώς από την κλασσική είναι το βάθος του οργάνου καθώς και η γεωμετρία του. Συγκριτικά λοιπόν είναι στενότερη ως προς το βάθος ενώ συχνά παρουσιάζει έντονες καμπύλες στην πλάτη και προς τους τέσσερις άξονες (εικ. 14, 15, 16).



Εικόνα 14. Κιθαρόνι αγνώστου



Εικόνα 15. Απαρτιάν 1959



Εικόνα 16. Απαρτιάν 1954¹⁰⁴

Από τα παραπάνω στοιχεία γίνεται εμφανές ότι οι διαστάσεις στα σκάφη των λαϊκών κιθάρων που χρησιμοποιούσαν στο αστικό λαϊκό τραγούδι έχουν πολύ μεγάλες αποκλίσεις. Αν επικεντρωνόμασταν αποκλειστικά στα στοιχεία αυτά, δηλαδή στις διαστάσεις, πιθανόν να μιλάγαμε για διαφορετικά όργανα. Αν μάλιστα προσθέσουμε και κιθάρες που εισάγονταν από γειτονικές χώρες (Ιταλία, Ρουμανία, Γαλλία, Ισπανία) βλέπουμε ότι το τοπίο γίνεται ακόμη πιο πολυσύνθετο. Οι κατασκευαστικές όμως αυτές διαφορές μπορούν να αιτιολογήσουν ταυτόχρονα και τον όρο «λαϊκή» κιθάρα καθώς είναι ίδιον της λαϊκής δημιουργίας και δει μιας τόσο πολυπολιτισμικής κοινωνίας, ο πλουραλισμός και η αναζήτηση καινοτόμων ιδεών. Σε αυτό λοιπόν το πλαίσιο κατατάσσουμε τις παραπάνω κιθάρες ως ένα όργανο, την λαϊκή κιθάρα και φυσικά έχοντας ως σταθερό παράγοντα την χρήση της.

¹⁰⁴ Το κιθαρόνι της εικόνας 14 είναι αγνώστου κατασκευαστή και το καταγράψαμε στο οργανοποιείο του Γ. Καρελλά. Αυτό της εικόνας 15 προέρχεται από το <http://www.rembetiko.gr/forums> ενώ το τελευταίο είναι από προσωπική καταγραφή στο Κιόνι Ιθάκης.

Εξωτερικά χαρακτηριστικά.

Προχωρώντας με τις εξωτερικές διαστάσεις του οργάνου στεκόμαστε στο μήκος χορδής. Και εκεί υπάρχουν διακυμάνσεις από 62-65εκ. αλλά κυρίως περιορίζονται προς τις υψηλότερες τιμές, αυτές δηλαδή των 64-65. Όπως χαρακτηριστικά λέει ο Σπουρδαλάκης « Έχω δει κιθαρόνια με μήκος 62, 60, πολύ μικρό. Η λαϊκή όμως 65. Δεν φτάνουν όμως ποτέ 66¹⁰⁵». Επίσης στο μοντέλο του Καρελλά (αντίγραφο Μούρτζινου) παρατηρούμε και εκεί μήκος 65εκ. Γενικά πάντως στις παλαιότερες κιθάρες μόνο συναντάμε μήκος μικρότερο των 64εκ. Οριοθετώντας λοιπόν το μήκος χορδής κατά περιόδους παρατηρούμε πως ο βραχίονας συχνά παρουσιάζει ομοιότητες σε όλες τις εποχές. Είναι λεπτότερος από της κλασσικής αλλά όχι πολύ, με διαστάσεις δηλαδή από 4 – 4,2 εκ. φάρδος στο προσκέφαλο και προοδευτικά να φτάνει τα 5,4 – 5,6εκ στο 12^ο τάστο (ένωση με σκάφος). Το πάχος στα αντίστοιχα σημεία είναι περίπου από 2,3 – 2,4 εκ. και 2,6 – 2,7εκ. στην απόληξη προς τον τάκο.

Η κλειδιέρα, όπως αναφέραμε και στο πρώτο κεφάλαιο αναλύοντας το αντίστοιχο τμήμα της ακουστικής κιθάρας, παρουσιάζει διάφορες παραλλαγές. Εδώ, μιας και πρόκειται για χειροποίητα όργανα και μάλιστα λαϊκά αντιλαμβανόμαστε ότι ιδιαίτερα στα ακριβά, ο οργανοποιός αυτοσχεδίαζε και μπορούσε να πράξει πιο δημιουργικά. Έτσι βρίσκουμε συχνά περίτεχνα *καράολα*¹⁰⁶ τα οποία αποτελούν σε πολλές περιπτώσεις σημείο κατατεθέν για τα όργανά τους. Στην τεχνική όμως της λειτουργίας των κλειδιών συναντάμε δύο ή και τρεις τεχνοτροπίες· στα παλαιότερα όργανα (κυρίως πριν το 1900) βρίσκουμε στα *στριφτάρια* που ήταν διαδεδομένα σε πολλά έγχορδα όργανα. Αργότερα βρίσκουμε κλειδιά περαστά, δηλαδή με το έμβολο των κλειδιών να διαπερνά στο πάχος την κλειδιέρα ενώ σε μεγαλύτερη έκταση χρησιμοποιείται η τεχνοτροπία κατά την οποία το έμβολο διαπερνά κάθετα στο φάρδος την κλειδιέρα¹⁰⁷. Οι διαστάσεις τώρα σε αυτή την τελευταία και πιο στυλιζαρισμένη

¹⁰⁵ Βλ. συνέντευξη Χρ. Σπουρδαλάκη σελ.89.

¹⁰⁶ Όρος που χρησιμοποιείται από τους οργανοποιούς για την κλειδιέρα.

¹⁰⁷ Όπως μας λέει ο Χ. Σπουρδαλάκης προτιμάει τον συγκεκριμένο τρόπο καθώς αυτός προσφέρει δύο σημεία τριβής και στήριξης των κλειδιών για πιο αξιόπιστο κούρδισμα. Βέβαια σε αντιδιαστολή αυτών ο Στ. Τσόλης παραβάει μοντέλα της Martin τα οποία χρησιμοποιούν τον άλλο τρόπο που αναφέραμε και παρουσιάζουν πολύ σταθερή συμπεριφορά στο κούρδισμα.

τεχνοτροπία κυμαίνονται από 5,5 έως 6εκ. φάρδος κοντά στο προσκέφαλο ενώ 7 έως 7,5εκ. στην άκρη του οργάνου. Τέλος το μήκος του είναι περίπου στα 17εκ. χωρίς να υπολογίζουμε περίτεχνα στολίσματα και ξυλόγλυπτα που πιθανόν βρίσκουμε.

Περιγράψαμε λοιπόν κάποιες μέσες τιμές διαστάσεων διάφορων λαϊκών κιθάρων, από μοντέλα που περιεργαστήκαμε στην διάρκεια της επιτόπιας έρευνας στα οργανοποιεία που επισκεφτήκαμε αλλά και από στοιχεία που παραθέτουν οργανοποιοί σύμφωνα με τις εμπειρίες τους. Η στατιστική έρευνα, όπως αυτή που πραγματοποιήσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο για την ακουστική κιθάρα, δεν θα μπορούσε να δώσει σαφή συμπεράσματα καθώς ποσοτικά τα όργανα της πρώτης περιόδου είναι πολύ λιγότερα, αφού είτε έχουν φθαρεί από τον χρόνο είτε δεν υπήρχαν τόσο παραγωγικές διαδικασίες όπως αργότερα για να δημιουργηθούν αρκετά όργανα.

Αυτή η ανισομέρεια πληροφοριών που προσλαμβάνουμε θα ληφθεί υπόψη και στην ενότητα που ακολουθεί και περιλαμβάνει την πρώτη ύλη αλλά και γενικότερα τα υλικά που χρησιμοποιούνται για την κατασκευή της λαϊκής κιθάρας. Δεν θα μπορούμε λοιπόν στην διαδικασία να υποβάλουμε σε στατιστική έρευνα τα είδη ξύλων που χρησιμοποιούνται περισσότερο, αλλά θα παραθέσουμε αυτά που χρησιμοποιούσαν κατά το παρελθόν και αυτά που προτιμούν ακόμα και σήμερα.

Έχοντας πάντα ως γνώμονα την λαϊκότερη κατασκευή της κιθάρας και τον έλληνα οργανοποιό θα περιμέναμε η ξυλεία που χρησιμοποιείται να ποικίλει. Έτσι και συμβαίνει. Θα λέγαμε ότι οι παλαιότεροι κατασκευαστές προτιμούσαν στα ακριβά όργανά τους τον παλίσανδρο, κάτι που όπως είδαμε γινόταν κατά κόρον στην κλασική κιθάρα. Ωστόσο συναντάμε διάφορων τύπων ξύλα και δεν λείπουν και τα τοπικά, όπως μουριά, καρυδιά, φτελιά κ.α. Το σκάφος λοιπόν, πέραν του παλίσανδρου, τις ιδιότητες του οποίου αναλύσαμε στο πρώτο κεφάλαιο, χρησιμοποιούσαν το σφενδάμι. Το συγκεκριμένο ξύλο παρουσιάζει εντυπωσιακές ιδιότητες για την οργανοποιία. Ο Σιμόπουλος γράφει: *«Έχουν ξύλο με λίγα νεύρα και λεπτόβενο, άρα είναι μεγάλης αξίας. Το βάρος του κυμαίνεται από 550 – 750 χλγμ/κ.μ. ... Η*

ελαστικότητά του είναι μέτρια. Με άτμιση είναι κατάλληλο για κάμψη¹⁰⁸». Οι μηχανικές αυτές ιδιότητες σε συνδυασμό με το πολύ όμορφο αισθητικό αποτέλεσμα τοποθετούν το κελεμπέκι (σφενδάμι) ανάμεσα στα καλύτερα ξύλα για την οργανοποιία, κάτι που εκτιμούν και αρκετοί σύγχρονοι κατασκευαστές. Επίσης, στην κατασκευή των πλαϊνών και της πλάτης συναντάμε καρυδιά αλλά και μαόνι, ανάλυση του οποίου είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Η ποικιλομορφία αυτή στα ξύλα δεν εμφανίζεται στο καπάκι. Φαίνεται πως οι περισσότεροι οργανοποιοί αλλά και παλιά όργανα που βρίσκουμε συμφωνούν στο έλατο, χωρίς να λείπουν και οι πειραματισμοί με κέδρο. Ωστόσο διάχυτη είναι η αίσθηση πως το έλατο υπερέχει σε προσαρμοστικότητα στα δεδομένα του παίχτη¹⁰⁹ αλλά και σε ακουστικές ιδιότητες¹¹⁰.

Καλούπι και ιδιαίτερα εργασία.

Όπως και στην ακουστική κιθάρα, έτσι και στην λαϊκή, η κατασκευή γίνεται με βάση το καλούπι. Τα καλούπια που χρησιμοποιούνται δεν είναι κάποιου συγκεκριμένου τύπου, αλλά χρησιμοποιούνται όλοι που αναφέραμε στο πρώτο κεφάλαιο. Ωστόσο, υπάρχουν και διαφορετικές τεχνικές όπως αυτή που χρησιμοποιεί ο Τσόλης, με ειδικά καλούπια για την διαμόρφωση του καπακιού¹¹¹. Στην λαϊκή όμως κιθάρα, αντίθετα με αυτά που περιγράψαμε στο πρώτο κεφάλαιο, επειδή η παραγωγή δεν είναι μεγάλη, «χτίζονται» σε μεγαλύτερο βαθμό πάνω στο καλούπι. Η στρέψη των πλαϊνών γίνεται συνήθως χειροποίητα σε θερμαινόμενο σωλήνα και κατόπιν τοποθετούνται πάνω στο καλούπι για να οριστικοποιηθεί η φόρμα τους. Τα ξύλα προηγουμένως εμβαπτίζονται σε μια μακρόστενη συνήθως λαμαρίνα για να κορεστούν από υγρασία και να επιτευχθεί ευκολότερα η πλαστικοποίησή τους. Φυσικά δεν λείπουν και πιο σύγχρονες τεχνικές, όπως αυτή που

¹⁰⁸ Κώστας Σιμόπουλος, *Για να καταλάβεις ΤΟ ΞΥΛΟ*, «ΞΥΛΟ-ΕΠΙΠΛΟ», Αθήνα, 1985, σελ. 190.

¹⁰⁹ Βλ. συνέντευξη Δ. Μυστακίδη, Παράρτημα, σελ. 107 – 108.

¹¹⁰ Βλ. συνέντευξη Χρ. Σπουρδαλάκη σελ.87.

¹¹¹ Βλ. συνέντευξη Στ. Τσόλη, σελ. 99. Στο ειδικό αυτό καλούπι που είναι από μασίφ ξύλο σκαμμένο ακριβώς στο σχήμα που θέλει να δώσει στο καπάκι, εφαρμόζεται το καπάκι και πιέζεται κατά την κόλληση των καμαριών.

χρησιμοποιεί ο Καρελλάς¹¹², με το μηχάνημα λυγίσματος (βλ. εικ. 8 σελ. 30 παραπάνω) το οποίο διαθέτει λάμπες για τη θέρμανση και άτμιση¹¹³ του ξύλου.

Περαιτέρω χρήση μηχανημάτων δεν συναντάμε σε μεγάλο βαθμό καθώς αυτή επιβάλλεται σε περισσότερο βιομηχανοποιημένα όργανα. Η παραγωγή της λαϊκής κιθάρας γίνεται σε περιορισμένη κλίμακα και το κόστος τέτοιων μηχανημάτων θα καθιστούσε σχεδόν ανέφικτη την απόσβεσή τους. Ωστόσο, τα ιδιαίτερα εργαλεία χειρός που περιγράψαμε στο πρώτο κεφάλαιο (όπως οι σφιγκτήρες), βρίσκουν χρήση και στην λαϊκή κιθάρα. Θα παρατηρούσαμε όμως ότι για την κόλληση των καμαριών δεν χρησιμοποιούνται τα go stick μιας και η διάταξη είναι διαφορετική κάτι που επιτρέπει την ευκολότερη επίτευξη ίσης πίεσης κατά την εφαρμογή.

Καμάρια ηχείου και αντηχείου.

Μιλώντας για το κόλλημα των καμαριών θα προχωρήσουμε στην διάταξη που συναντάμε στις λαϊκές κιθάρες, στον *οπλισμό* δηλαδή του καπακιού. Η βασική θέση που προτιμάται είναι αυτή των παράλληλων καμαριών ή *ladder*¹¹⁴ όπως έχει επικρατήσει να λέγεται στο εξωτερικό. Οι καταβολές της διάταξης αυτής μοιάζει να είναι πολυποίκιλη. Όπως περιγράψαμε στην εισαγωγή ήδη στην Ευρώπη βρίσκουμε κιθάρες με συρμάτινες χορδές που έχουν παράλληλα καμάρια. Ακόμα και μετά τη διάταξη του Torres συνεχίζουν να κατασκευάζονται τέτοιες κιθάρες με μικρότερο όμως σκάφος. Οι οργανοποιοί από την άλλη υποστηρίζουν πως η σύνδεση είναι μάλλον μεγαλύτερη με το λαούτο, αφού ακόμα και οι ευρωπαϊκές κιθάρες

¹¹² Το μηχάνημα αυτό χρησιμοποιείται ευρέως στην κατασκευή της ακουστικής κιθάρας. Αποτελείται από μια λαμαρινένια επιφάνεια στην οποία έχει δοθεί το τελικό σχήμα του πλαινίου που θέλουμε να πετύχουμε. Από πάνω έρχεται και εφαρμόζει ένα δεύτερο κομμάτι λαμαρίνας, είτε απλούστερα, όπως φαίνεται στην εικόνα, συγκρατούνται από τις δύο άκρες τα πλαινά και μέσω ενός κοχλίου πιέζονται στο κέντρο για να δώσουν το χαρακτηριστικό σχήμα.

¹¹³ Σε αυτή την διαδικασία το ξύλο τοποθετείται εξολοκλήρου μέσα σε νερό μέχρι να κορεστεί από υγρασία. Στην συνέχεια με κάποιο θερμαντικό σώμα (λάμπα, προθερμασμένο σίδηρο κ.α) αφαιρείται η περιττή υγρασία, έχουμε δηλαδή άτμιση του ξύλου. Η διαδικασία αυτή δημιουργεί μόνιμη επιθυμητή παραμόρφωση.

¹¹⁴ Η παράλληλη θέση των καμαριών δημιουργεί κάτι σαν «σκαλοπάτια» και για αυτό αποδόθηκε ο συγκεκριμένος όρος. Επίσης τα καμάρια αυτά είναι συνήθως αρκετά ψηλότερα από αυτά που χρησιμοποιούνται σε άλλες διατάξεις, κάτι που ενισχύει αυτή την εικόνα.

πιθανόν να έχουν επηρεαστεί από αυτό. Η αλληλεπίδραση αυτών των οργάνων είναι δεδομένη, καθώς συχνά οι ίδιοι οργανοποιοί κατασκεύαζαν όλα αυτά τα είδη. Υπάρχουν μάλιστα και κάποια «υβρίδια» της σχέσης αυτής όπως είναι το «λαουτοκίθαρο»(εικ. 17, 18). Πρόκειται για ένα όργανο με τις εξωτερικές διαστάσεις και σχήμα της κιθάρας αλλά διέφερε στις χορδές του¹¹⁵. Είχε τέσσερα ζεύγη κουρδισμένα σε πέμπτες, όπως ακριβώς το λαούτο. Κάποιοι υποστηρίζουν πως το όργανο αυτό πιθανόν να προήλθε από το πέρασμα που θέλησαν να κάνουν κάποιοι λαουτιέρηδες της εποχής στην κιθάρα. Όταν δηλαδή το λαούτο άρχισε να παραγκωνίζεται ήθελαν ένα όργανο με τη μορφή που ήταν αποδεκτή για τους άλλους, αλλά και με διάταξη των χορδών τέτοια ώστε να μπορούν εύκολα να παίζουν. Η υπόθεση όμως αυτή δεν μπορεί να στοιχειοθετηθεί επαρκώς καθώς υπήρχαν πολύ αξιόλογοι λαουτιέρηδες που πιθανόν αν ήθελαν να μεταπηδήσουν σε άλλο όργανο θα μπορούσαν να το κάνουν χωρίς ιδιαίτερη δυσκολία. Τα αίτια γέννησης ενός τέτοιου πειραματικού οργάνου είναι αρκετά πιο πολύπλοκα και χρήζουν περαιτέρω έρευνας.



Εικόνα 17.

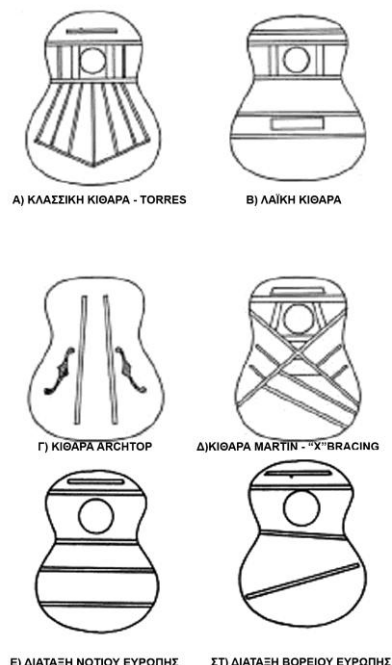
Εικόνα 18

Λαουτοκίθαρο Γρηγ. Απαρτιάν (εικόνες από το forum <http://www.rembetiko.gt/forums>)

¹¹⁵ Σπουρδαλάκης Χρήστος, δημοσίευτο κείμενο από εισήγηση στο 1^ο συνέδριο οργανοποιίας : «Αφιέρωμα στους Αναστάσιο και Επαμεινώνδα Σταθόπουλο», Σπάρτη, 13/6/2009.

Η βασική λοιπόν διάταξη, είτε έχει επιρροές από το λαούτο, είτε από την ευρωπαϊκή κιθάρα, είτε από το μπουζούκι¹¹⁶, χαρακτηρίζεται από τα παράλληλα καμάρια. Τα στοιχεία δείχνουν πως αρχικά, μιλώντας δηλαδή για τις λαϊκές κιθάρες των αρχών του 20^{ου} αιώνα, υπήρχαν τρία καμάρια· ένα στο άνω τμήμα του καπακιού, κάτω από την ταστιέρα και δύο εκατέρωθεν του καβαλάρη, με το μεσαίο να πλησιάζει προς την αρμονική οπή. Η διάταξη αυτή

ΔΙΑΤΑΞΗ ΚΑΜΑΡΙΩΝ ΣΕ ΔΙΑΦΟΡΟΥΣ ΤΥΠΟΥΣ ΚΙΘΑΡΑΣ



Σχήμα 5. Η Διάταξη των καμαριών σε διάφορους τύπους κιθάρας (Επεξεργασμένες εικόνες και κείμενο από Brosnac, 1978, σελ. 38).

φαίνεται να ήταν ικανοποιητική στατικά για όργανα με μικρό εμβαδό καπακιού. Στην κατηγοριοποίηση που προτείνει ο Σπουρδαλάκης¹¹⁷ (ρεμπετοκίθαρα αρχές του αιώνα – λαϊκές κιθάρες στα μέσα και μετά), φαίνεται να υπάρχει μια λογική συνέχεια, ενώ και τα όργανα που διασώζονται οδηγούν σε αυτή την κατεύθυνση. Η λογική λοιπόν αυτή συνέχεια, συνδέει την αύξηση των διαστάσεων της κιθάρας και συνεπώς του εμβαδού του καπακιού με την ταυτόχρονη προσθήκη του τέταρτου καμαριού¹¹⁸. Η οργανολογική αυτή εξέλιξη είναι πολύ σημαντική καθώς αφενός αποδεικνύει ότι οι οργανοποιοί της εποχής κάθε άλλο παρά τυχαία έπρατταν, ενώ συνομολογεί και μια ζώσα σχέση με τις οργανολογικές εξελίξεις παγκοσμίως. Στο σχήμα 5, διακρίνουμε μεταξύ των διατάξεων που χρησιμοποιούνται στις ακουστικές κιθάρες και μια η οποία είναι με τέσσερα παράλληλα καμάρια και χαρακτηριστικά λέει ο Teeter πως αυτή η διάταξη χρησιμοποιούταν στα πιο φθηνά μοντέλα¹¹⁹.

¹¹⁶ Ο Τσόλης αναφέρει τη πιθανή αυτή σχέση, ιδιαίτερα στις κιθάρες με τρία παράλληλα καμάρια. Βλ. συνέντευξη Στ. Τσόλη, παράρτημα, σελ. 96.

¹¹⁷ Βλ. Συνέντευξη Χ. Σπουρδαλάκη σελ. 79.

¹¹⁸ Σπουρδαλάκης Χρήστος, αδημοσίευτο κείμενο ό.π.

¹¹⁹ Don E. Teeter, *The Acoustic Guitar Adjustment, Care, maintenance, and Repair*, University of Oklahoma press, USA, 1975, σελ. 4, 7.

Μια ακόμα πληροφορία που μας έρχεται από την Αμερική και συγκεκριμένα από τον Brosnac¹²⁰ κατατάσσει τη συγκεκριμένη διάταξη στη Νότια Ευρώπη (σχήμα 5 – Ε). Αυτό αποτελεί πολύ σημαντικό στοιχείο μιας και αναγνωρίζεται σε παγκόσμια κλίμακα ένα είδος «σχολής» που ανήκει η Ελλάδα και χρησιμοποιεί αυτές τις θέσεις στα καμάρια. Μάλιστα προχωράει ο συγγραφέας χαρακτηρίζοντας τη διάταξη και υποστηρίζει πως η έλλειψη καμαριών κατά μήκος του καπακιού δημιουργεί προβλήματα υποχώρησης του ηχείου μπροστά από τον καβαλάρη και ανάτασής του πίσω από αυτόν. Επίσης θεωρεί πως με το απλό παράλληλο «καμάρωμα» δεν επιτυγχάνεται ισορροπία στις συχνότητες. Αυτές βέβαια οι θέσεις αναιρούνται από την πράξη, μιας και με τις κατάλληλες διαδικασίες που θα αναφέρουμε παρακάτω, σώζονται όργανα τέτοιου τύπου πολύ περισσότερων ετών από αυτών που χρησιμοποιούν το «X bracing».

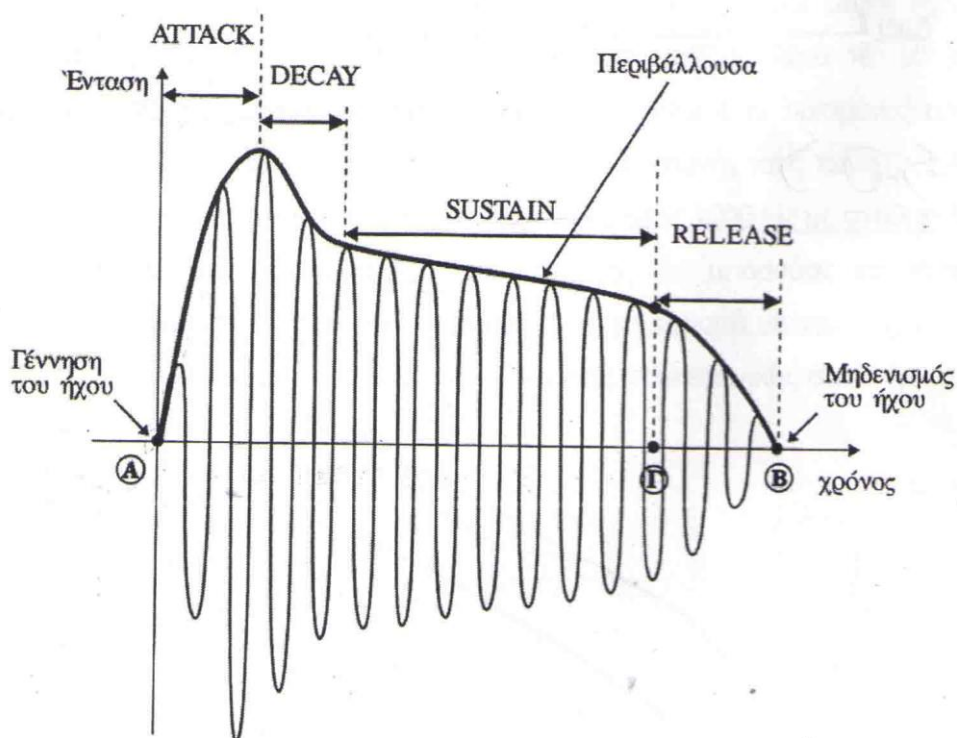
Η παράλληλη διάταξη φαινομενικά είναι ευκολότερη, ή καλύτερα θα λέγαμε ότι, αν γίνει πρόχειρα είναι ευκολότερη από την «X». Αυτό ίσως αιτιολογεί γιατί στην Αμερική χρησιμοποιούσαν αυτή την διάταξη στα φθηνά όργανα. Οι οργανοποιοί όμως της λαϊκής κιθάρας κάθε άλλο παρά απλή και πρόχειρη αντιμετωπίζουν την κατασκευή των καμαριών. Ένα πρώτο δείγμα είναι η στρέψη του καμαριού που βρίσκεται μετά τον καβαλάρη (προς την άκρη του σκάφους) με κατεύθυνση προς τα πρίμα. Η διαφοροποίηση αυτή σχετίζεται με τη μουσική εξέλιξη καθώς ο ρόλος της κιθάρας άρχισε σταδιακά να γίνεται περισσότερο συγχορδιακός¹²¹. Η στρέψη αυτή έχει ως αποτέλεσμα να έρχεται το καμάρι πλησιέστερα στον καβαλάρη, αφήνοντας μικρότερο τμήμα ελεύθερου καπακιού να δονείται και ως απόρροια αυτού έχουμε την παραγωγή υψηλότερων συχνοτήτων. Με την ταυτόχρονη απομάκρυνση του καμαριού από το σημείο του καπακιού που βρίσκονται οι μπάσες χορδές έχουμε την αντίστροφη διαδικασία και την τόνωση των μπάσων. Γίνονται επομένως περισσότερο διακριτές οι περιοχές αυτές.

Η διάταξη αυτή σε συνεργασία με το μεγάλο πάχος καπακιού οδηγούν στο επιθυμητό ηχητικό αποτέλεσμα που περιέγραψε και ο Δημήτρης

¹²⁰ Donald Brosnac, *An Introduction to SCIENTIFIC GUITAR DESIGN*, The Bold Strummer, Connecticut, 1978, σελ. 37.

¹²¹ Συνέντευξη Χρ. Σπουρδαλάκη, παράρτημα, σελ. 80.

Μυστακίδης (βλ. εισαγωγή). Παρατηρώντας το σχήμα 6 στο οποίο αναπαριστάται η γραφική παράσταση της περιβάλλουσας και αναλύοντας μεμονωμένα την κάθε μια από τις φάσεις του φαινομένου και την ταυτόχρονη χρήση τους πάνω στο καπάκι, αντλούμε σημαντικά στοιχεία.



Η περιβάλλουσα (ENVELOPE) στην γενική της μορφή.

Σχήμα 6. (Διδακτικές σημειώσεις μαθήματος Ακουστική, εισηγητής Θανάσης Ανωγάτης, Τμήμα Λαϊκής Και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα, 2001, σελ. 22)

Έτσι, στην πρώτη φάση, στο *Attack*, η χρήση χοντρών καμαριών και μάλιστα κοντά στον καβαλάρη έχει ως αποτέλεσμα την ενίσχυσή του. Σε αυτό τον τομέα βέβαια βοηθάει και η χρήση πυκνού ξύλου για την πλάτη ώστε να έχει μικρή απορροφητικότητα¹²² και να επιστρέφει γρήγορα και χωρίς απώλειες τα κύματα που έρχονται από την κρούση των χορδών. Προχωρώντας στην επόμενη φάση βλέπουμε το *Decay*, το οποίο αναπόφευκτα έχει μικρή διάρκεια λόγω του τρόπου παραγωγής του ήχου στην κιθάρα, μιας και η ηχητική πηγή (η κρούση της χορδής) είναι στιγμιαία. Στην επόμενη όμως φάση, στο *Sustain*, κύριος παράγοντας διαμόρφωσης είναι η ταλαντώσεις που δημιουργούνται

¹²² Αναφερόμαστε στην ιδιότητα της αντανάκλασης των κυμάτων χωρίς μεγάλη απορρόφηση και όχι στην απορροφητικότητα με την έννοια της μετάδοσης του ήχου.

στο ηχείο. Το παχύ επομένως καπάκι δυσχεραίνει τη διαρκή του δόνηση από τα αναδράζοντα προσπίπτοντα κύματα. Επίσης η διάταξη των καμαριών και ιδιαίτερα του αποκλίνοντος επιτρέπουν την λίγο μεγαλύτερη διάρκεια στο sustain για τα μπάσα. Τέλος η τελευταία φάση (*release*) δεν είναι ιδιαίτερα διακριτή στην κιθάρα μιας και το sustain φτάνει σε πολύ χαμηλά επίπεδα έντασης¹²³.

Όπως γίνεται αντιληπτό από τα παραπάνω το ηχείο και η διάταξη των καμαριών συμβάλλουν σε μεγάλο βαθμό στο ηχόχρωμα της κιθάρας. Για την επίδραση των επιμέρους τμημάτων των οργάνων και των ιδιοσυχνοτήτων τους στο ηχόχρωμα γράφει χαρακτηριστικά ο Ν. Φρονιμόπουλος : *«Πρωτεύοντα ρόλο στον καθορισμό του τελικού ηχοχρώματος έχουν αφενός οι ιδιοσυχνότητες του καπακιού, αφετέρου ο συνδυασμός της ποσότητας του αέρα που περικλείεται στο σκάφος του οργάνου με το μέγεθος και το σχήμα της τρύπας του καπακιού που καθορίζουν την συχνότητα Helmholtz. Δευτερεύοντα ρόλο, χωρίς να παραγνωρίζουμε τη συμμετοχή τους στο τελικό ηχητικό αποτέλεσμα, έχουν οι ιδιοσυχνότητες του σκάφους και του μπράτσου του οργάνου¹²⁴»*. Τα τελευταία λοιπόν χρόνια όλο και περισσότεροι οργανοποιοί ακολουθούν μεθόδους της φυσικής ακουστική για τον τελικό καθορισμό του ηχοχρώματος της λαϊκής κιθάρας. Και ακριβώς επειδή μιλάμε για ένα «λαϊκό» όργανο η σχέση μεταξύ μουσικού και οργανοποιού συνεχίζει να είναι αμφίδρομη. Έτσι, πολλοί χρησιμοποιούν διάφορες παραλλαγές στις θέσεις των καμαριών. Βλέπουμε λοιπόν στις κιθάρες του Καρελλά τα τρία καμάρια (μετά από την αρμονική οπή) να ισαπέχουν¹²⁵, ο Σπουρδαλάκης χρησιμοποιεί συχνά ακόμα ένα καμάρι στατικό κάτω από την ταστιέρα¹²⁶ και ο

¹²³ Διδακτικές σημειώσεις μαθήματος *Ακουστική*, εισηγητής Θανάσης Ανωγιάτης, Τμήμα Λαϊκής Και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα, 2001, σελ. 22 – 23.

¹²⁴ Νίκος Φρονιμόπουλος & Γιώργος Παντελιάς, *Τρόποι δόνησης και διαγράμματα Chladni*, Κλίκα, Τρίτη, 05 Φεβρουάριος 2008

¹²⁵ Στο μοντέλο που χρησιμοποιεί η απόσταση των καμαριών είναι στα 8,5 εκ. απόσταση μεταξύ τους καθώς και του τελευταίου από την άκρη του οργάνου.

¹²⁶ Στο ίδιο καμάρι αναφέρθηκε και ο Τσόλης, ονομάζοντάς το «ψευτοκάμαρο» γιατί δεν καταλαμβάνει όλο το πλάτος του καπακιού, αλλά τελειώνει 3 – 4 εκ. πριν τα πλάινά.

Τσόλης εισαγάγει μοντέλα διάταξης από Ευρωπαίους κατασκευαστές¹²⁷, όπως ο Selmer και ο Bouchet¹²⁸.

Η διαφορετικότητα αυτή συχνά συναντάται και στα καμάρια της πλάτης, σε μικρότερη όμως κλίμακα. Συνήθως στα παλαιότερα κιθαρόνια συναντάμε τρία παράλληλα καμάρια (εικ. 19¹²⁹), με το μεσαίο να βρίσκεται στην μέση του σκάφους και λίγο προς τα κάτω (καβαλάρη). Στην συνέχεια, στα μεγαλύτερου μήκους όργανα συνηθίζονται τέσσερα, με το δεύτερο να βρίσκεται ακριβώς στην μέση καμπύλη. Ο Τσόλης μας λέει ότι έχει συναντήσει με τρία, τέσσερα ακόμα και πέντε, ενώ εκείνος στις λαϊκές κιθάρες χρησιμοποιεί τρία αλλά έχει και κάποια μοντέλα με «X» στην πλάτη¹³⁰.



Εικόνα 19. (Ε. Παπαδόπουλος, Πλάτη λαϊκής κιθάρας κατασκευής Γ. Καρελλά)

Τέλος, κλείνοντας με το υποκεφάλαιο των καμαριών, παρατηρούμε πως και στις λαϊκές κιθάρες πολλοί κατασκευαστές χρησιμοποιούν το «κούρεμα» (Scalloping), για να αποδώσουν τα χαρακτηριστικά που περιγράψαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Επίσης, συναντάμε και στην λαϊκή κιθάρα εσωτερικά καμάρια στα πλαϊνά, όχι όμως σε ευρεία κλίμακα, και για τους λόγους που επίσης περιγράψαμε στο πρώτο κεφάλαιο.

Ένωση βραχίονα με σκάφος και καβαλάρης.

Ολοκληρώνοντας τις ιδιαίτερες κατασκευαστικές απαιτήσεις που εμφανίζει η λαϊκή κιθάρα θα σταθούμε στην ένωση του βραχίονα με το σώμα. Καταρχάς μια σημαντική ιδιαιτερότητα είναι πως η ένωση αυτή βρίσκεται στο

¹²⁷ Βλέπε παράρτημα, συνέντευξη Στάθη Τσόλη σελ. 95 – 96, 100 – 101.

¹²⁸ Σχέδιο του συγκεκριμένου καπακιού βρίσκουμε σε ένα από τα πρώτα βιβλία κατασκευής κιθάρας, στο A. P. Sharpe, *Make Your own Spanish Guitar*, Clifford Essex Music Co, London, 1957, σελ. 19.

¹²⁹ Πρόκειται για πλάτη κιθάρας του Γ. Καρελλά.

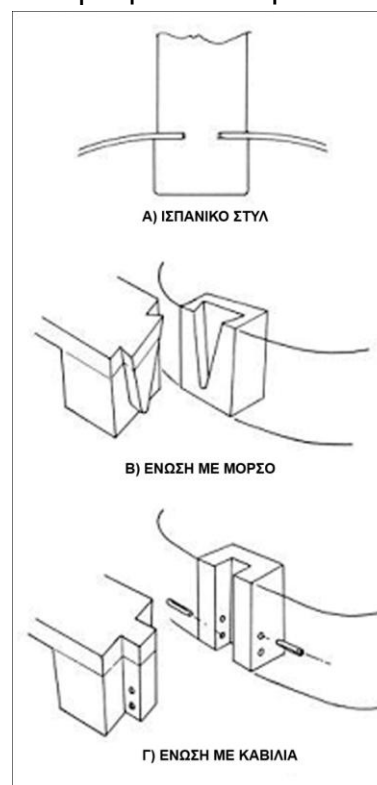
¹³⁰ Βλέπε συνέντευξη Στ. Τσόλη, Παράρτημα, σελ. 102.

12^ο τάστο, όπως συμβαίνει στην κλασσική. Η θέση αυτή πιθανόν αιτιολογείται από τον συνδυασμό της μηχανικής υποστήριξης που έχει το καπάκι με την μεγάλη τάση που ασκούν οι συρμάτινες χορδές. Αν δηλαδή η ένωση μεταφερόταν στο 14^ο τάστο (όπως συμβαίνει στην ακουστική) θα έπρεπε:

- Να μεγαλώσει η κλίμακα για να μην αλλάξει η διάταξη του ηχείου ή
- Να μεταφερθεί ο καβαλάρης προς την αρμονική σπή ή
- Να μικρύνει ακόμα περισσότερο το σκάφος.

Και στις τρεις αυτές περιπτώσεις η καταπόνηση στο καπάκι θα ήταν πολλαπλάσια, καθώς το μεγαλύτερο μήκος χορδής θα επέφερε μεγαλύτερη τάση, αν ο καβαλάρης μεταφερόταν περισσότερο προς το κέντρο θα δυσκολευόταν η στήριξη μιας και θα ήταν πιο κοντά στην τρύπα – άρα σε περιοχή του καπακιού που δεν είναι συμπαγής και τέλος αν μικραίνει το ολικό μέγεθος του σώματος θα υπήρχε δυσαναλογία στις αντίρροπες δυνάμεις που ασκεί αυτό. Μόνη λύση λοιπόν φαντάζει η αλλαγή της διάταξης των καμαριών.

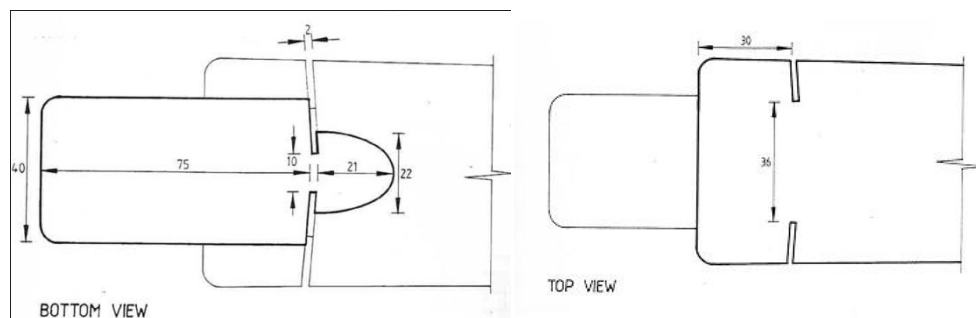
Η διάταξη όμως δεν έχει αλλάξει (πέρα από κάποιες εξαιρέσεις, όπως η λαϊκή κιθάρα που παρουσίασε ο Τσόλης στην έκθεση που πραγματοποίησε το 2010¹³¹). Έτσι στην ένωση συναντάμε στοιχεία και από τις δύο τεχνικές, αυτή δηλαδή της κλασσικής και αυτή της ακουστικής. Σύμφωνα λοιπόν με τους σύγχρονους οργανοποιούς που ρωτήσαμε αλλά και τα παλιά όργανα που συναντήσαμε, οι τεχνοτροπίες για την ένωση ποικίλουν αλλά γενικά δύο είναι αυτές που υπερισχύουν· η *Ισπανική* και η ένωση με *μόρσο* (σχήμα 7).



Σχήμα 7. Τρεις τρόποι ένωσης βραχίονα με σκάφος κιθάρας (επεξεργασμένες εικόνες από William Cumpiano, 1994, σελ. 13)

¹³¹ «Μαθητεία, γνώση και κατασκευή μουσικών οργάνων», Τμήμα Εκπαίδευσης και Αγωγής Προσχολικής Αγωγής, Αθήνα, 7 – 9/5/2010

Η ισπανική ένωση¹³² όπως έχει επικρατήσει να λέγεται ή *heel block*, είναι ουσιαστικά η μόνη τεχνοτροπία που ο τάκος και το μανίκι είναι από μονοκόμματο ξύλο στο μήκος του, ενώ στο ύψος του, στην περιοχή δηλαδή του τάκου, αποτελείται από επάλληλα κολλημένα κομμάτια ξύλου (συνήθως τρία μέχρι έξι¹³³). Κατά την μέθοδο αυτή χαράσσονται οι δύο πλαϊνές πλευρές του βραχίονα (σχήμα 8) τόσο ώστε να χωράνε τα πλαϊνά του σκάφους (συνήθως 2 – 3 χιλιοστά). Η χάραξη δεν είναι κάθετη αλλά συγκλίνουσα προς τη βάση του τάκου (προς την πλάτη) και πιο συγκεκριμένα ξεκινάει από τα 36 mm (κάτω από την ταστιέρα) και φτάνει στο κατώτερο σημείο τα 10mm. Η διαδικασία δεν διαφέρει καθόλου από αυτή που χρησιμοποιείται στην κλασσική κιθάρα, επομένως δεν θα εμβαθύνουμε περαιτέρω.



Σχήμα 8. Δύο όψεις Ισπανικής ένωσης. Η τελική μορφή του βραχίονα πριν τοποθετηθούν τα πλαϊνά.(Roy Courtinall, 1993, σελ. 41).

Προχωρώντας στην επόμενη τεχνοτροπία που υπερισχύει στις λαϊκές κιθάρες παρατηρούμε την ένωση με μόρσο. Στην ένωση αυτή ο τάκος αποτελεί ξεχωριστό ξύλο από τον βραχίονα και συχνά διαφορετικής ποιότητας. Βρίσκουμε δηλαδή συχνά τάκους από φλαμούρι, λεύκα, πλάτανο και άλλα ξύλα. Στην εικόνα 20 μπορούμε να διακρίνουμε τα στάδια κατασκευής της ένωσης αυτής, κάτι που δεν διαφέρει από την τεχνική που χρησιμοποιούν στις ακουστικές κιθάρες. Η διαφορά που μπορούμε να προσδιορίσουμε βρίσκεται στην τελευταία εικόνα όπου είναι από κατασκευή του Γ. Καρελλά. Σε αυτή την ένωση παρατηρούμε ότι το αρνητικό μόρσο (στον τάκο δηλαδή) είναι διαμπερές και όχι τυφλό. Έχει δηλαδή το τραπέζιο σχήμα

¹³² Ο συγκεκριμένος όρος χρησιμοποιείται και από τους έλληνες οργανοποιούς. Για την περιγραφή της τεχνοτροπίας θα χρησιμοποιήσουμε τον τρόπο που χρησιμοποιούσε ο Torres ο οποίος με μικρές παραλλαγές στις αποστάσεις χρησιμοποιείται και σε κάποιες λαϊκές κιθάρες.

¹³³ Courtinall Roy, *Making Master Guitars*, Robert Hale, London, Stewart – Macdonald, Ohio, 1993, σελ.31

αλλά δεν καταλήγει σε μύτη, διαπερνά τον τάκο μέχρι την άκρη. Το σημείο βέβαια αυτό δεν θα φαίνεται στο τέλος μιας και καλύπτεται από την πλάτη αλλά πιθανόν η τεχνική αυτή είναι μια μίξη με την τεχνική που χρησιμοποιείται στο αντίστοιχο σημείο του μπουζουκιού. Εκεί βέβαια η φορά του μόρσου είναι παράλληλη με τον διαμήκη άξονα του βραχίονα σε αντίθεση με της κιθάρας που είναι με γωνία 90° . Στο μπουζούκι λοιπόν οι δύο άκρες του τραπέζιου έχουν μικρότερη απόκλιση από αυτή της κιθάρας και πιθανόν η τεχνική που είδαμε στον Καρελλά να είναι επιρροή αυτής. Άλλωστε δεν πρέπει να ξεχνάμε πως δεν υπάρχει έλληνας επαγγελματίας οργανοποιός που να κατασκευάζει αποκλειστικά λαϊκές κιθάρες¹³⁴.



Εικόνα 20. Ένωση του βραχίονα με το σκάφος. Η μέθοδος με μόρσο. Στην τελευταία εικόνα φαίνεται η ένωση σε λαϊκή κιθάρα. (πέντε πρώτες εικόνες από το διαδικτυακό άρθρο του http://www.diynetwork.com/diy/cda/article_print/0,1983 ενώ η τελευταία από το οργανοποιείο Γ. Καρελλά)

Τέλος, συναντάμε σε περιορισμένο βαθμό κάποιες ακόμα τεχνοτροπίες που δεν θα σταθούμε ιδιαίτερα στην περιγραφή τους. Στο σχήμα 7 (περίπτωση Γ) βλέπουμε την ένωση με πείρους που συναντάται πολύ σπάνια. Αποτελεί εύκολη παραλλαγή θα λέγαμε της τεχνοτροπίας του μόρσου, μιας και το σχήμα του είναι ορθογώνιο, κάτι που καθιστά την δημιουργία θετικού και αρνητικού πολύ ευκολότερη. Για να ενισχυθεί όμως αυτή η ένωση χρησιμοποιούνται δύο πείροι οι οποίοι διαπερνούν την ένωση βραχίονα – τάκου κάθετα. Τέλος, σπανίζουν περιπτώσεις που η ένωση γίνεται ακόμα πιο απλά, με την χρήση άλλων μέσων που δεν προϋποθέτουν εφαρμογές, όπως η ένωση με βίδες. Η τεχνοτροπία αυτή συναντάται μόνο σε

¹³⁴ Οι αδερφοί Κουκουρίγκοι από τις Σέρρες δραστηριοποιούνται αποκλειστικά στις κιθάρες αλλά κυρίως στις κλασικές και τις ακουστικές.

πολύς φθηνές λαϊκές κιθάρες και δεν αποτελεί ουσιαστικά τεχνοτροπία της κατασκευής της.

Μια ακόμα συνδυαστική τεχνική που συναντάμε στις λαϊκές κιθάρες είναι ο καβαλάρης. Μπορούμε να παρατηρήσουμε όλες σχεδόν τις τεχνοτροπίες από οργανοποιό σε οργανοποιό, αλλά και από εποχή σε εποχή. Αρχικά λοιπόν, στις πρώτες κιθάρες φαίνεται να έχουμε σταθερό καβαλάρη με το χαρακτηριστικό γυριστό στις άκρες (βλ. σελ. 40, εικ. 13 – κιθάρα Αυγέρη). Η επιρροή και σύνδεση με το λαούτο είναι παραπάνω από εμφανής ενώ την ίδια τεχνοτροπία παρατηρούμε και σε ευρωπαϊκά κιθαρόνια που συναντάμε στην Ελλάδα (εικ. 21).



Εικόνα 21. (Ε. Παπαδόπουλος από το οργανοποιείο του Γ. Καρελλά)



Εικόνα 22. (<http://www.rembetiko.gr/forum>)



Εικόνα 23. (<http://www.noiz.gr>)

Στην συνέχεια, και κυρίως μετά την αύξηση του όγκου της κιθάρας παρατηρούμε σταθερό καβαλάρη, ίδιο με αυτό της κλασσικής. Αυτό είναι ιδιαίτερα φανερό στις κιθάρες Απαρτιάν (εικ. 22) οι οποίοι, όπως αναφέραμε στην αρχή του παρόντος κεφαλαίου, κατασκεύαζαν και κλασσικές κιθάρες, όπως άλλωστε και ο Παναγής. Τέλος, σπανιότερα αλλά αρκετά ώστε να μην θεωρηθεί εξαίρεση συναντάμε λαϊκές κιθάρες¹³⁵ με κινητό καβαλάρη (εικ. 23). Στην τεχνοτροπία αυτή οι χορδές δένονται συνήθως σε χορδοστάτη ο οποίος βρίσκεται στερεωμένος στην άκρη της κιθάρας, στον μικρό τάκο και ο καβαλάρης στέκεται στην θέση του από την πίεση των χορδών. Την μέθοδο

¹³⁵ Αντίρρηση σε αυτό τον χαρακτηρισμό προβάλλει ο Σπουρδαλάκης, λέγοντας ότι *αυτές δεν είναι για λαϊκές κιθάρες*. Αξιοσημείωτο είναι πως σε συχνές ερωτήσεις μας προς τους οργανοποιούς αν παρά τις επιμέρους διαφορές «θα χαρακτήριζαν ως λαϊκή» την κιθάρα συμφωνούσαν πάντα. Ήταν η πρώτη φορά που υπήρξε αυθόρμητη άρνηση ένταξης κάποιας κιθάρας στις λαϊκές λόγω συγκεκριμένης κατασκευαστικής διαφοράς.

αυτή την συναντάμε και σε άλλα όργανα (βιολί) και είναι χαρακτηριστικό πως υπάρχει και σε ένα τύπο ακουστικής κιθάρας (archtop) που αποτέλεσε τον κύριο ανταγωνιστή της dreadnought κιθάρας στην Αμερική¹³⁶.

Προσπαθώντας στην διάρκεια του συγκεκριμένου κεφαλαίου να σταθούμε μόνο στα ιδιαίτερα τεχνολογικά χαρακτηριστικά της λαϊκής κιθάρας είδαμε έντονο τον παράγοντα του οργανοποιού να τις διαμορφώνει. Πολλές ακόμα ιδιαιτερότητες δεν συμπεριελήφθησαν καθώς αποτελούν μάλλον ατομικές επεμβάσεις και κρίναμε ότι δεν διαμορφώνουν νέα δεδομένα απλά είναι τεχνικές που χρησιμοποιεί ο «πολυμήχανος» Έλληνας οργανοποιός. Σε αντιδιαστολή αυτών αναφέραμε την διάταξη στα καμάρια του Τσόλη μιας και θεωρούμε ότι συμβάλει ή έστω προτείνει ουσιαστικές καινοτομίες προς την καλύτερη ακουστική του οργάνου.

¹³⁶ Για περαιτέρω πληροφορίες σχετικά με την κατασκευή της archtop κιθάρας αλλά και συγκεκριμένα του καβαλάρη βλέπε Robert Benedetto, *Making an Archtop Guitar*, Conterstream, USA, 1994, σελ. 179 – 182 (για τον καβαλάρη).

Κεφάλαιο Τρίτο

ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΤΩΝ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΤΙΚΩΝ ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΩΝ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΑΚΟΥΣΤΙΚΗΣ ΚΙΘΑΡΑΣ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο όγκος του σώματος και τα εξωτερικά χαρακτηριστικά.

Η περιγραφή των τεχνολογικών ιδιαιτεροτήτων που επιχειρήσαμε στα δύο προηγούμενα κεφάλαια διαχωρίζει σαφώς τα δύο όργανα, την ακουστική και την λαϊκή κιθάρα, από οποιοδήποτε άλλο αλλά και μεταξύ τους. Ξεκινώντας λοιπόν μια προσπάθεια σύνθεσης των προηγούμενων στοιχείων στεκόμαστε στο μέγεθος των δύο οργάνων. Η ακουστική dreadnought έχει σε όλες τις περιπτώσεις¹³⁷ μεγαλύτερο σκάφος από την λαϊκή. Η διαφορά αυτή συνεπάγεται μεγαλύτερο όγκο αέρα μέσα στο σκάφος για την ακουστική άρα και μεγαλύτερη ένταση. Πιθανόν να ήταν δυσκολότερη η σύγκριση αυτή σε όργανα με διαφορετική γεωμετρία στο σκάφος, αλλά μιας και μιλάμε για όργανα με παρεμφερή χαρακτηριστικά στο σχήμα, ιδιαίτερα στην επίπεδη πλάτη που είναι η πρώτη προσπίπτουσα επιφάνεια του ηχητικού κύματος, μπορούμε ευκολότερα να διεξάγουμε συμπεράσματα. Άλλο ένα στοιχείο στον ήχο που διαφοροποιείται λόγω της μεγάλης διαφοράς στον όγκο είναι το βάθος. Η ταχύτητα απόκρισης του ηχητικού σήματος ελαττώνεται καθώς πρέπει να διανύσει μεγαλύτερη απόσταση μέχρι να φτάσει στην πλάτη, να δημιουργηθούν οι ανακλάσεις και να εξαχθεί μέσω της αρμονικής οπής· έτσι δίνεται η αίσθηση του βάθους¹³⁸.

Εκτός από τα ποιοτικά χαρακτηριστικά στον ήχο υπάρχουν και κάποια παραπροϊόντα από την διαφορά αυτή στο μέγεθος του σκάφους. Καταρχάς ο χώρος εκτέλεσης των ρεμπέτικων τραγουδιών ήταν και είναι ακόμα και σήμερα σχετικά μικρός. Συνεπώς μεγάλου όγκου όργανα δυσχεραίνουν την θέση του μουσικού. Επίσης η χρήση της dreadnought προοριζόταν να

¹³⁷ Αναφερόμαστε στους διάφορους τύπους λαϊκής κιθάρας που περιγράψαμε στο δεύτερο κεφάλαιο.

¹³⁸ Για την έννοια του βάθους βλέπε Διδακτικές σημειώσεις ΑΚΟΥΣΤΙΚΗΣ, ό. π. σελ. 37 – 38.

αποτελεί κυρίαρχο όργανο ή ακόμα και μοναδικό (εμφάνιση τραγουδιστή επί σκηνής με τη συνοδεία μόνο μιας κιθάρας), ενώ αντίθετα, η κιθάρα στο αστικό λαϊκό τραγούδι βρίσκεται πάντα στην δεύτερη γραμμή, στην διάταξη των μουσικών στον χώρο¹³⁹. Ο όγκος επομένως του οργάνου θα πρέπει να ανταποκρίνεται και σε αυτές τις αισθητικές ανάγκες. Τέλος, θα λέγαμε πως από κοινωνιολογικής απόψεως το μοντέλο της ακουστικής κιθάρας συμπίπτει με τον αμερικάνικο τρόπο αντιμετώπισης των πραγμάτων με κύριο συστατικό την μεγαλομανία.

Εξετάζοντας τώρα την διαδικασία κατασκευής βλέπουμε ότι και τα δύο όργανα στηρίζονται στο καλούπι¹⁴⁰, σε άλλες περιπτώσεις φτάνοντας να το χρησιμοποιούν σχεδόν μέχρι την ολοκλήρωση του οργάνου και σε άλλες εγκαταλείποντας το νωρίτερα. Αυτή η διαφορά έγκειται στην διαδικασία και ποσότητα παραγωγής που έχει κάθε όργανο. Γενικότερα όμως, αν συγκρίνουμε την εργασία των οργανοποιών και στις δύο κιθάρες¹⁴¹ βλέπουμε ότι οι εργασίες πάνω στο καλούπι φτάνουν μέχρι το στάδιο της ολοκλήρωσης του σώματος, ενώ υπάρχουν και περιπτώσεις όπου προχωρούν μέχρι και την προσαρμογή του βραχίονα. Στην δεύτερη βέβαια αυτή περίπτωση η πορεία των εργασιών αλλάζει, καθώς το ηχείο και η πλάτη τοποθετούνται μετά την σύνδεση του βραχίονα, τεχνική η οποία χρησιμοποιείται στην κλασσική κιθάρα και συναντάται αρκετά και στους έλληνες οργανοποιούς. Τέλος, στις ιδιαιτερότητες του καλουπιού, παρατηρούμε ότι και στα δύο όργανα οι οργανοποιοί διαφοροποιούνται ως προς τις τεχνικές που χρησιμοποιούν. Θα λέγαμε λοιπόν ότι το καλούπι και οι ιδιαίτερες τεχνικές ευχρηστίας και εργονομίας που συναντάμε από οργανοποιό σε οργανοποιό φανερώνουν ότι

¹³⁹ Χαρακτηριστική είναι ο φωτογραφία από το κέντρο του Καλαματιανού στις Τζιτζιφιές, όπου βρίσκονται περίπου δέκα μπουζουξήδες παρατεταγμένοι στις τρεις πρώτες σειρές, ενώ πίσω στην άκρη βρίσκονται δύο κιθαρίστες (και μάλιστα από τους σπουδαιότερους της εποχής – Περιστέρης και Καρίπης)

¹⁴⁰ Αναφέρουμε και την μέθοδο κατά την οποία η κιθάρα κατασκευάζεται «στον αέρα», όπως χαρακτηριστικά λένε οι οργανοποιοί. Η μέθοδος αυτή συνήθως έχει μόνο μια βάση στο σχήμα της κιθάρας με το περίγραμμά της να είναι 10-15 εκατοστά μεγαλύτερο σε κάθε διάσταση. Αναλυτική παρουσίαση τρόπου κατασκευής ενός τέτοιου καλουπιού (solera) καθώς και τα στάδια κατασκευής κιθάρας πάνω σε αυτό βρίσκουμε στο Andrew Allan, *The Art of Guitar Making*, Gilvary Press, 2008.

¹⁴¹ Για την ακουστική κιθάρα παίρνουμε ως παράδειγμα τον αμερικάνο οργανοποιό Lynn Dudenbostel, άρθρο για την αναλυτική παρουσίαση της κατασκευής του βρίσκουμε στο http://www.diy.net.com/diy/hb_musical_instruments/article/0,2033,DIY_13881_2778041,00.html

πρόκειται πιθανόν για το λιγότερο στυλιζαρισμένο «εργαλείο» του οργανοποιού¹⁴².

Μια ακόμα σημαντική διαφορά στα εξωτερικά χαρακτηριστικά είναι το μήκος του βραχίονα και συγκεκριμένα το ελεύθερο τμήμα που μένει μετά την ένωση με το σκάφος. Στην ακουστική κιθάρα συναντάμε όπως είδαμε μετά του 1930 την ένωση στο 14^ο τάστο σε αντιδιαστολή με την λαϊκή που μένει στο 12^ο. Όπως είδαμε στο δεύτερο κεφάλαιο υπάρχουν αντικειμενικά προβλήματα που θα έπρεπε να αντιμετωπίσει ο κατασκευαστής για να μεταφέρει την ένωση. Αλλά αυτό δεν έγινε καθώς είναι διαφορετικός ο ρόλος, η λειτουργία των δύο οργάνων. Η ακουστική κιθάρα και η μουσική την οποία υπηρετεί βασίζεται πολύ σε αναλύσεις μελωδικών σχημάτων, με συγχορδιακούς κύκλους που συχνά ολοκληρώνονται στο 12^ο τάστο ή και ακόμα παραπάνω. Η χρήση λοιπόν επιβάλλει την ύπαρξη τουλάχιστον 14 ελεύθερων τάστων. Και λέμε τουλάχιστον γιατί όπως έδειξε η εξέλιξη του οργάνου αργότερα δημιουργήθηκε μια ιδιαίτερη τεχνοτροπία για να κερδηθούν τρία με τέσσερα επιπλέον τάστα, κόβοντας ουσιαστικά το σκάφος στο κάτω μέρος από τον τάκο¹⁴³. Η τεχνοτροπία αυτή αν και είναι γνωστή στους έλληνες οργανοποιούς δεν έχει περάσει¹⁴⁴ στην λαϊκή κιθάρα καθώς δεν εξυπηρετεί τις ανάγκες ενός λαϊκού παίχτη. Η σύγκριση αυτή έχει περισσότερο σχέση με τη μουσικολογική προσέγγιση του φαινομένου και δεν θα επεκταθούμε καθώς παρεκκλίνει της κατασκευαστικής σύγκρισης που επιχειρούμε.

Τέλος, αναφορικά με τον βραχίονα, αξιοσημείωτες είναι οι μηχανικές ενισχύσεις που χρησιμοποιούν οι δύο αυτές διαφορετικές κιθάρες. Αν τις συγκρίνουμε με την κλασική κιθάρα θα δούμε ότι και οι δύο έχουν στενότερο μανίκι, η ακουστική περισσότερο και η λαϊκή λιγότερο. Η διαφορά αυτή σχετίζεται καταρχάς με τον ιδιαίτερο τρόπο παιχνιδιού που έχει η λαϊκή

¹⁴² Είναι χαρακτηριστικό πως οι τρεις οργανοποιοί που ρωτήσαμε για την κατασκευή της κιθάρας καθώς και τα τουλάχιστον 12 βιβλία κατασκευής ή επισκευής κιθάρας που περιλαμβάνουμε στην έρευνα χρησιμοποιούν όλοι διαφορετικά καλούπια, με κοινά βέβαια χαρακτηριστικά.

¹⁴³ Πρόκειται για το σύστημα cutaway το οποίο έχει ευρεία χρήση στις ακουστικές κιθάρες.

¹⁴⁴ Υπάρχουν εξαιρέσεις σε μοντέλα που κατά καιρούς έχουν κάποιοι οργανοποιοί, όπως ο Δεκαβάλας από την Θεσσαλονίκη.

κιθάρα και τη χρήση που είχε στα ρεμπέτικα τραγούδια¹⁴⁵. Ο πολύ στενός βραχίονας της ακουστικής υποδηλώνει και ευνοεί την κατά κόρον συγχορδιακή συνοδεία η οποία δεν είναι το ζητούμενο στο ρεμπέτικο. Ένα ακόμα στοιχείο κοινό των δύο κιθάρων σε σχέση με την κλασσική είναι η τάση των χορδών η οποία είναι πολλαπλάσια, μιας και έχουν ίδιο μήκος χορδής αλλά διαφορετικό υλικό (μεταλλικές χορδές). Η ανάγκη για περεταίρω στήριξη στον βραχίονα καλύφθηκε με διαφορετικούς τρόπους· στην ακουστική κιθάρα χρησιμοποιήθηκε η μεταλλική βέργα ενώ στην λαϊκή σταυρώθηκαν τα νερά του μανικιού και τοποθετήθηκαν εσωτερικά κόντρες από σκληρότερα ξύλα (έβενο, παντούκ, παλίσανδρο, βέγκε, κ.α.)¹⁴⁶. Η διαφορά αυτή έχει το πλεονέκτημα για την ακουστική ότι μπορεί να ρυθμιστεί εύκολα κάποια πιθανή μετατόπιση του βραχίονα αλλά μόνο κατά της στρέβλωσης· η στρέψη, κάτι που συχνά συμβαίνει λόγω της ανισομέρειας στην άσκηση δυνάμεων μεταξύ μπάσων και πρίμων χορδών, δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί ρυθμίζοντας την βέργα. Από την άλλη βασικό μειονέκτημα είναι η αύξηση του βάρους του οργάνου. Με αυτά λοιπόν τα δεδομένα και υπαρχούσης της σχέσης μεταξύ οργανοποιού και μουσικού, κάτι που εκλείπει από την βιομηχανοποιημένη ακουστική κιθάρα, η λαϊκή κιθάρα δεν έχει λόγο χρήσης βέργας.

Ο καβαλάρης, το ηχείο και οι χορδές.

Προχωρώντας στα εξωτερικά διαφορετικά χαρακτηριστικά των δύο κιθάρων παρατηρούμε την σημαντική διαφορά που παρουσιάζουν στον καβαλάρη. Η ακουστική χρησιμοποιεί αποκλειστικά, ακόμα και από τους οργανοποιούς, ένα συγκεκριμένο τύπο καβαλάρη, λογική που ακολουθείται και στην κλασσική. Αντίθετα είδαμε στο δεύτερο κεφάλαιο τον πλουραλισμό που παρουσιάζουν οι λαϊκές κιθάρες. Αυτό το γεγονός αρχικά ισχυροποιεί την

¹⁴⁵ Αναλυτική παρουσίαση για τον τρόπο παιχνιδιού της λαϊκής κιθάρας και την εξέλιξή της μέσα στο ρεμπέτικο βλέπε την πτυχιακή εργασία του Γιώργος Ευαγγέλου, ό.π.

¹⁴⁶ Στην τεχνική αυτή χρησιμοποιούνται δύο μεγαλύτερα κομμάτια ξύλου εξωτερικά και εσωτερικά κολλιούνται από ένα έως τρία (ή ακόμα και περισσότερα) στενότερα κομμάτια σκληρότερου ξύλου, ως κόντρα. Τα δύο πλατύτερα κομμάτια προέρχονται ουσιαστικά από το ίδιο τμήμα ξύλου, το οποίο διαιρείται κατά μήκος και περιστρέφεται το ένα από τα δύο 180° κατά τον οριζόντιο αλλά και κάθετο άξονα. Η περιστροφή αυτή έχει ως αποτέλεσμα τα νερά των δύο κομματιών ξύλου να έρθουν σε ακριβώς αντίθετη θέση με αποτέλεσμα να εξισορροπούνται οι «ατέλειες» του ξύλου και να αποφεύγονται στρέψεις και στρεβλώσεις που προέρχονται από την ανομοιογενή διάταξη των ινών του.

άποψη πως τα λαϊκά όργανα, απόρροια τοπικών ιδιαιτεροτήτων, έχουν κατασκευαστικές διαφορές και μάλιστα τέτοιες ώστε να εξυπηρετούν τις εκάστοτε μουσικές συνήθειες. Μια άλλη παράμετρος είναι πως η ακουστική κιθάρα έχει αναπτυχθεί πλήρως στην βιβλιογραφία και οι νέοι οργανοποιοί στηριζόμενοι σε αυτήν δημιουργούν πανομοιότυπα μοντέλα. Κάτι τέτοιο δεν ισχύει ούτε ίσχυε στην λαϊκή. Πηγή γνώσεων του οργανοποιού είναι η μαθητεία σε κάποιον παλαιότερο, επομένως ο ενστερνισμός των τεχνικών του (περίπτωση καμπύλου καβαλάρη – λαούτου), οι επιρροές που έχει από γειτονικά και εισαγόμενα όργανα (δεύτερη περίπτωση καβαλάρη κλασσικής) και τέλος οι αναζητήσεις και πειραματισμοί που δοκιμάζει (Τρίτη περίπτωση – κινητού καβαλάρη). Η επιμονή βέβαια των ακουστικών κιθαρών στον συγκεκριμένο καβαλάρη είναι άμεσα συνυφασμένη με τη διάταξη του «X bracing». Όπως είδαμε ο καβαλάρης πατάει στις άκρες του πάνω στα καμάρια του κεντρικού «X». Από την άλλη ο καβαλάρης της λαϊκής βρίσκεται πάνω σε ελεύθερα δονούμενο τμήμα του καπακιού, επομένως οι πειραματισμοί είναι πιο πρόσφοροι. Αν αναλύαμε λοιπόν την θέση που δένονται οι χορδές στον καβαλάρη της ακουστικής θα βλέπαμε ότι η γωνία που δημιουργείται μεταξύ του σημείου που στερεώνονται οι χορδές και του κόκκαλου του καβαλάρη είναι κατά πολύ μικρότερη σε σχέση με την αντίστοιχη του σταθερού καβαλάρη που χρησιμοποιούνται στις λαϊκές (και στις δύο πρώτες περιπτώσεις). Αυτό έχει ως αποτέλεσμα το καπάκι της ακουστικής κιθάρας να δέχεται πολύ μεγαλύτερες πιέσεις στον κάθετο άξονα, τόσο προς τα κάτω (πριν τον καβαλάρη) όσο και προς τα πάνω (μετά τον καβαλάρη (σχήμα 9). Αυτό βέβαια στην ακουστική ισοσταθμίζεται από την παρουσία του «X» αλλά στην λαϊκή θα δημιουργούσε πρόβλημα.



Σχήμα 9. Η κόκκινη γραμμή αντιπροσωπεύει την χορδή.

Από τα παραπάνω γίνεται κατανοητό ότι πολλές από τις κατασκευαστικές διαφορές των δύο κιθάρων συνδυάζονται με την διάταξη των καμαριών. Εκεί λοιπόν βρίσκουμε τη σημαντικότερη διαφορά στα δύο όργανα

κάτι που επηρεάζει και σε σημαντικό βαθμό το ηχόχρωμα. Από τη μια λοιπόν το στιβαρό με ομοιογένεια στην ταλάντωση σχήμα «X» και από την άλλη το ευπαθές και με δυσκολία στον περιορισμό κάποιων συχνοτήτων παράλληλο σχήμα. Φαινομενικά λοιπόν η διάταξη της ακουστικής κιθάρας προβάλλει ως τεχνολογικά ορθότερη. Γιατί όμως κανείς να μην το χρησιμοποιεί στην λαϊκή; Η απάντηση δεν μπορεί να είναι εύκολη και απαιτεί συνδυασμό πολλών παραγόντων. Καταρχάς ένα μικρό ποσοστό οργανοποιών που ανέπτυξαν και καθιέρωσαν την λαϊκή κιθάρα πιθανόν να μην γνώριζε την συγκεκριμένη διάταξη που αναπτύχθηκε όπως είδαμε μετά το 1930 ευρέως στην Αμερική. Επιπλέον, το συγκεκριμένο όργανο μπορεί να θεωρηθεί ότι εμπεριείχε κάποια παράδοση, σύμφωνα με τους μηχανισμούς δημιουργίας και μεταφοράς που περιγράψαμε μέσα στους αιώνες. Επομένως οι παρεμβολές σε παραδοσιακές τεχνικές συντελούνται με μεγαλύτερη φειδώ, πιθανόν δηλαδή η διάταξη αυτή να συνεχίστηκε χάριν παράδοσης. Αυτό μάλιστα ενισχύεται από τον τρόπο μετάδοσης της τέχνης που περιγράψαμε παραπάνω (μαθητεία) και είναι χαρακτηριστικό της προφορικότητας.

Τα κοινωνιολογικά όμως αυτά δεδομένα διατήρησης μιας τεχνοτροπίας δεν θα μπορούσαν από μόνα τους να είναι τόσο ισχυρά ώστε να διατηρηθούν σε ένα όργανο για τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα. Σίγουρα συντρέχουν και λόγοι χρηστικοί. Οι λόγοι λοιπόν αυτοί είναι το ιδιαίτερο ηχόχρωμα της λαϊκής κιθάρας. Όπως είδαμε από το ρόλο που είχε στο αστικό λαϊκό τραγούδι οι μπασογραμμές έπρεπε να είναι διακριτές αλλά ταυτόχρονα διακριτικές. Τι καταλληλότερο λοιπόν από μια διάταξη που προσφέρει περιορισμό του sustain και ατάκα στην νότα. Ο όγκος της ακουστικής κιθάρας βοηθάει μια διαφορετική μουσική κουλτούρα που οι συγχορδίες είναι βασική θεωρητική αρχή στην συνοδεία¹⁴⁷. Ως απόρροια λοιπόν της ευρύτατης χρήσης που τυγχάνει η ακουστική κιθάρα σήμερα, παρατηρούμε την υφολογική διαφοροποίηση στην εκτέλεση αστικών λαϊκών τραγουδιών. Οι κατασκευαστικές διαφορές που αναλύσαμε και οι συνεπαγόμενες ηχοχρωματικές, δημιούργησαν μια διαφορετική αισθητική στον τρόπο

¹⁴⁷ Αναφερόμαστε στη διαφορετική ιδεολογική προσέγγιση στην εναρμόνιση μεταξύ των συστημάτων της Ανατολής και της Δύσης.

εκτέλεσης των τραγουδιών. Η εξολοκλήρου συγχορδιακή συνοδεία¹⁴⁸ που συχνά παρατηρείται, η οποία άλλωστε ευνοείται από την ακουστική κιθάρα, αλλάζει το ηχητικό αποτέλεσμα και δίνει ένα «μαζικότερο» ύφος. Φυσικά υπάρχει και η θέση πως γενικότερα ο σύγχρονος τρόπος διασκέδασης απαιτεί να έχει η κιθάρα συγχορδιακή χρήση και επομένως αρμόζει περισσότερο η παρουσία της ακουστικής¹⁴⁹.

Κλείνοντας με τις ουσιαστικές διαφορές στην κατασκευή των δύο τύπων κιθάρας που αναλύουμε αξίζει να σταθούμε σε ένα υλικό μείζονος σημασίας για την παραγωγή του ήχου, την χορδή. Όπως είδαμε και τα δύο όργανα χρησιμοποιούν συρμάτινες χορδές, κάτι που τις διαφοροποιεί από άλλες. Η τάση λοιπόν των χορδών αυτών όπως είδαμε είναι αρκετά μεγαλύτερη από τις νάιλον ή εντέρινες που χρησιμοποιούσαν ακόμα παλαιότερα. Οι μηχανικές ιδιότητες όμως που έχει η λαϊκή κιθάρα δεν προσφέρουν την ίδια δυνατότητα άσκησης αντίρροπων δυνάμεων με την ακουστική. Στη σημερινή εποχή μπορούμε να βρούμε πληθώρα χορδών ακουστικής κιθάρας σε ποιότητα, υλικό, διάμετρο και πυκνότητα. Και οι διαφορές που δίνουν στο ηχητικό αποτέλεσμα είναι πολύ σημαντικές, όπως και η ευχρηστία που προσφέρουν για κάθε παίχτη. Υπάρχει όμως ακόμα ένας παράγοντας που πρέπει να λαμβάνεται υπόψη στην κατασκευή της λαϊκής κιθάρας· η τάση που ασκείται στο ευαίσθητο βραχίονα και ηχείο. Όπως μας εκμυστηρεύτηκε ο Σπουρδαλάκης *«Οι χορδές της λαϊκής είναι εντελώς διαφορετικό κράμα μετάλλου από τις σύγχρονες τις ακουστικές. Η ακουστική κιθάρα φοράει χορδές μπρουτζόχρωμες (φωσφορούχου μπρούτζου που λένε και διάφορες τέτοιες), το μέταλλο αυτό έχει μεγαλύτερη ένταση έχει τα χαρακτηριστικά που ζητάει η αμερικάνικη μουσική, ωστόσο είναι εντελώς ακατάλληλη για μια λαϊκή κιθάρα. Μάλλον οι χορδές αυτές δεν υπήρχαν στην αρχή του αιώνα και φορούσαν κάποιες αργυρόχρωμου σπειρώματος. Αυτές είναι λιγότερο λαμπερές χορδές και είναι αυτές που πρέπει να μπαίνουν στις*

¹⁴⁸ Ο Σπουρδαλάκης αναλύοντας το αισθητικό αποτέλεσμα της χρήσης ακουστικής κιθάρας αναλύει τον τρόπο παιξίματός, «σκούπα» όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και την αδυναμία διαχωρισμού του οργάνου κατά την χρήση σε δύο τρίχορδα. Βλέπε συνέντευξη Χρ. Σπουρδαλάκη, Παράρτημα, σελ. 86.

¹⁴⁹ Ο Τσόλης μας αναφέρει πως ο σύγχρονος τρόπος διασκέδασης με τα «*συνεχόμενα τσιφτετέλια μέχρι το πρωί*» καθιστούν περισσότερο ξεκούραστο το συγχορδιακό παίξιμο. Βλέπε συνέντευξη Στ. Τσόλη, Παράρτημα σελ.93

λαϊκές. Πολλά κιθαρόνια που έζησαν για πολλά χρόνια και θα ζούσαν μέχρι σήμερα, επειδή από άγνοια κάποιοι θεώρησαν ότι είναι ακουστική κιθάρα, έπαιρναν από το εμπόριο χορδές ακουστικής και χάλαγε το όργανο. Γιατί η τάση αυτών των χορδών είναι αρκετά μεγαλύτερη, σχεδόν 1,6 -1,8 μεγαλύτερη¹⁵⁰».

¹⁵⁰ Συνέντευξη Χρ. Σπουρδαλάκη, Παράρτημα, σελ. 84.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ένα διαρκές ερώτημα που τίθεται στην σημερινή μουσική επιτέλεση και που θέσαμε στις συνεντεύξεις είναι αν η λαϊκή κιθάρα έχει σύγχρονο ρόλο ύπαρξης. Κάποιοι στάθηκαν στις αδυναμίες ηλεκτρικής ενίσχυσης που επιτάσσει ο σύγχρονος τρόπος διασκέδασης (μεγάλες εντάσεις σε μεγαλύτερους χώρους). Εκεί οι οργανοποιοί βρίσκονται μπροστά σε δίλλημα και φαίνεται να μην υπάρχει καθολική αποδοχή ή αποστροφή¹⁵¹. Από την άλλη είναι κοινά αποδεκτό ότι για πολλά χρόνια η κατασκευή της λαϊκής κιθάρας είχε ατονήσει σημαντικά, είτε λόγω της ύπαρξης αρκετών παλαιών οργάνων είτε λόγω της επικράτησης της ακουστικής. Σίγουρα το δίλλημα που υπάρχει και στάθηκε απαρχή έμπνευσης της παρούσας έρευνας, η χρήση δηλαδή ακουστικής ή λαϊκής κιθάρας στο αστικό λαϊκό τραγούδι, δεν μπορεί να απαντηθεί μόνο με τα κατασκευαστικά στοιχεία που αναλύσαμε. Υπεισέρχονται οικονομικά ζητήματα, αναμιγνύεται η διαμόρφωση της μουσικής κουλτούρας¹⁵², θέματα παράδοσης, ευχρηστίας, σύγχρονης αντιμετώπισης του τρόπου διασκέδασης και πολλοί άλλοι παράγοντες. Χαρακτηριστικά μπορούμε να αναφέρουμε πως μέσω της έρευνας διαφαίνεται πως γενικότερα η θεώρηση της έννοιας του μουσικού στην σύγχρονη εποχή επηρεάζει και το λαϊκό αστικό τραγούδι. Τα ποικίλα δηλαδή ερεθίσματα που δέχεται καθημερινά ένας μουσικός και η πρόσβαση σε δεκάδες μουσικά ιδιώματα τον ωθούν στην αναζήτηση μιας κιθάρας που θα ανταποκρίνεται σε πολλά είδη. Επίσης ο βιοπορισμός είναι πολύ σημαντική παράλληλη σταθερά κατά την οποία ο μουσικός θα πρέπει να έχει τα εργαλεία (όργανο και ρεπερτόριο) για να ανταποκριθεί σε διάφορες απαιτήσεις. Τα ζητήματα αυτά εγείρουν προβληματισμούς και προσφέρουν γόνιμο έδαφος για την αναζήτηση της κοινωνικής θέσης του μουσικού και της επιρροής που εντέλει συντελείται στο μουσικό αποτέλεσμα.

¹⁵¹ Στην ερώτηση για το αν θα προέβαιναν σε ηλεκτροενίσχυση στην λαϊκή κιθάρα υπάρχουν διάφορες θέσεις. Ο Σπουρδαλάκης είναι κατά της ενίσχυσης γιατί θεωρεί ότι το αποτέλεσμα δεν είναι καλό και θέτει και ζητήματα αισθητικής. Ο Καρελλάς μας λέει ότι το έχει δοκιμάσει αλλά δεν είχε τα επιθυμητά αποτελέσματα ενώ ο Τσόλης το αποδέχεται απενοχοποιώντας το και συγκρίνοντάς το με την ούτως ή άλλως ενίσχυση που δέχεται μέσω μικροφώνου.

¹⁵² Χαρακτηριστικά ο Σπουρδαλάκης μας λέει : «Όταν ετοιμαζόμαστε να ακούσουμε ένα λαϊκό τραγούδι μας έχουν ετοιμάσει να ακούμε το συγκεκριμένο όργανο ως ωραίο...».

Επανερχόμενοι λοιπόν στο δίλλημα της «καταλληλότερης» κιθάρας επισημαίνουμε πως σκοπός μας δεν ήταν να πείσουμε υπέρ της μιας ή της άλλης άποψης, απλά να παραθέσουμε τα τεχνολογικά εκείνα χαρακτηριστικά που έχει το καθένα από τα δύο αυτά όργανα και να αναδείξουμε τις κατασκευαστικές ιδιαιτερότητες που διαμορφώθηκαν στους αιώνες ώστε να ανταποκρίνεται η λαϊκή κιθάρα στο ύφος του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Και είναι λογικό η κιθάρα αυτή να είναι περισσότερο προσαρμοσμένη στο μουσικό αυτό είδος αφού συνέπλευσαν στα χρόνια της δημιουργίας του είδους. Από την άλλη δίχως να θέλουμε να αφορίσουμε την ακουστική κιθάρα θεωρούμε πως μπορούν να γίνουν κατασκευαστικές επεμβάσεις με τις οποίες θα ανταποκρίνονται στον υφολογικό χαρακτήρα των τραγουδιών αυτών. Ωστόσο οι εμπειρίες των τελευταίων ετών δείχνουν ότι η λαϊκή κιθάρα επαναφέρεται στο προσκήνιο. Ίσως λοιπόν λείπει η αλληλόδραση μεταξύ κιθαριστών και οργανοποιών, αυτή που αιώνες συνέβαλε στις οργανολογικές εξελίξεις, ώστε να καλυφθούν τεχνολογικά οι όποιες αδυναμίες αναδεικνύονται στην σύγχρονη εποχή. Ελπίζουμε πως η παρούσα έρευνα ανέδειξε μερικές από αυτές τις παραμέτρους και θα αποτελέσει χρήσιμο εργαλείο στα χέρια οργανοποιών, μουσικών και ερευνητών ώστε να αναλύσουν σε μεγαλύτερο βάθος πτυχές που χρήζουν διεπιστημονική προσέγγιση.

Παράρτημα

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Συνέντευξη Γιώργου Καρελλά

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ: 29/1/2010

ΩΡΑ: 12:00

ΔΙΑΡΚΕΙΑ: 60΄

ΤΥΠΟΣ: ΗΜΙΔΟΜΗΜΕΝΗ

ΤΟΠΟΣ: ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ «ΙΑΠΕΤΟΣ»

Σύντομο βιογραφικό Γεώργιου Καρελλά:

Ο Γιώργος Καρελλάς γεννήθηκε στην Λακωνία, εργάστηκε ως τεχνίτης οργανοποιός σε συγγενικό του πρόσωπο από το 1977, ενώ το 1992 θα δημιουργήσει το δικό του εργαστήριο στου Ψυρρή, όπου παραμένει ακόμα και σήμερα. Από το 2001 διδάσκει στην τριτοβάθμια εκπαίδευση, αρχικά στο ΤΕΙ Ηπείρου, στην σχολή Λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής ενώ από το 2002 μέχρι και σήμερα στο ΤΕΙ Ιονίων νήσων, στο Ληξούρι, στην Σχολή τεχνολογία ήχου και . Υπήρξε ο πρώτος πρόεδρος του συλλόγου ελλήνων οργανοποιών Τέρπανδρος. Έχει συμμετάσχει σε διάφορες εκθέσεις με σημαντικότερη την συμμετοχή του οργανωτικά αλλά και με έκθεμα σε έκθεση που οργάνωσε η ελληνική μαθηματική εταιρεία, στα πλαίσια του ιδρύματος Μείζονος ελλητισμού, η οποία λειτουργεί ακόμα και σήμερα με θέμα τα μαθηματικά και συγκεκριμένα τον Πυθαγόρα.

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

Γνωρίζετε κάτι για την καταγωγή της κιθάρας;

Δεν έχεις λόγο να φτάσεις στους αρχαίους λαούς, στους Ασύριους και τους αρχαίους Έλληνες . Δεν έμοιαζε με την κιθάρα

Για την λαϊκή με ενδιαφέρει το σχήμα όπως δημιουργήθηκε στις αρχές του αιώνα που ουσιαστικά έχει περάσει στην δισκογραφία

Η κιθάρα δεν έχει αλλάξει σχεδόν καθόλου από τις αρχές του 20ου αιώνα. Είναι μια κιθάρα με διαφορετικές εκδοχές. Έχει μόνο αλλαγές στο σχήμα, μικρότερη μεγαλύτερη και στις χορδές κάποιες φορές με συμπαθητικές, κρούονταν δηλαδή εκ συμπαθείας από 6χορδη γίνονταν 9χορδη. Αυτή εγκαταλείφτηκε, έλλειψη ευχρηστία, αντοχής στο όργανο. Εγκαταλείφτηκαν και δεν πέρασαν στην δισκογραφία. Κυκλοφορούσαν από το 1910 – 1940 αλλά όχι ευρέως. Αυτή την κιθάρα όπως την βλέπουμε και σήμερα, την λαϊκή ρεμπτεοκιθάρα, αυτή εννοούσαν στον ελλαδικό χώρο ως κιθάρα, δεδομένου ότι στον ελλαδικό χώρο, κυρίως στο εθνικό ωδείο ελάχιστοι σπούδαζαν κλασσική δηλαδή την ισπανική κιθάρα. Είναι θέμα ποιότητας ζωής, κοινωνικό, πολιτικό, στην εκπαίδευση και ότι εννοούμε. Συναντάμε τις αρσακιάδες που έχρηζαν μαντολίνου, κιθάρας ή ακορντεόν. «Γιαγιάδες» δηλαδή που συναντάμε σήμερα και όταν βρίσκονταν στο σχολείο ήταν υποχρεωτική η εκμάθηση οργάνου.

Γνωρίζεται αν τότε στις αρχές του αιώνα την ονόμαζαν λαϊκή κιθάρα.

Όχι, ήταν την έλεγαν κιθάρα είτε κλασσική είτε ακουστική. Τι παίζει αυτός; κιθάρα. και έβρισκε χρήση σχεδόν παντού. Η δε κλασσική είναι ελάχιστα τα δείγματα που βρίσκουμε ρεσιτάλ για κλασσική κιθάρα. Ευρέως διαδεδομένη ήταν η κιθάρα με συρμάτινες χορδές και πλαισίωνε σχεδόν όλες τις λαϊκές ορχήστρες. Συνέχισε να υπάρχει αλλά τα τελευταία 30 χρόνια χαρακτηρίστηκε ως κιθάρα με την αναβίωση του ρεμπτέικου (δεν είναι ακριβώς αναβίωση, πώς να το πούμε... αντιγραφή, μίμηση δεν είναι αναβίωση) και έτσι μπήκε όπως παλιά να πλαισιώνει τις ρεμπτέικες κομπανίες

Πιστεύετε ότι ο όρος λαϊκή χρησιμοποιήθηκε αργότερα για να εκφράσει το διαφορετικό όργανο ή για να σχετιστεί με την μουσική που έπαιζε, δηλαδή έβλεπαν ένα όργανο που οπτικά μπορούσαν να το πουν «λαϊκή κιθάρα» ή όποιες κιθάρες έπαιζαν σε λαϊκά κομμάτια ονομάστηκαν λαϊκές. Ποιος ήταν δηλαδή ο παράγοντας που οδήγησε σε αυτή την ονομασία.

Με την αναβίωση εκείνη την εποχή του ρεμπέτικου, δηλαδή με την μεταπολίτευση, φάνηκαν ότι ξεχωρίζουν τα είδη της μουσικής. Ο Θεοδωράκης δηλαδή επικός, συναυλιακά, με ένα είδος που άρχισε να φθίνει και μετά ξεπηδούν οι ρεμπέτικες κομπανίες. Εκεί λοιπόν αρχίζει η νεολαία και μελετά και ακριβολογεί (είναι το κομμάτι λαϊκό, τι όργανα παίζουν, το 3χορδο τι εκφράζει, τι εκφράζει αυτή η κιθάρα, πως χρησιμοποιείται) και άρχισαν λοιπόν οι μελετητές και ιστοριοδίφες, όχι ιστορικοί, να ορίζουν τα πράγματα με το όνομά τους. Παλαιότερα αν άκουγες κανένα ρεμπετοτράγουδο ξώφαλτσα, ήταν κάτι που δεν άξιζε διαφήμιση. Με την αναβίωση βγήκαν εικόνες στην επιφάνεια, οι συλλέκτες άρχισαν να βάζουν τα πράγματα κάτω και να συζητούν

Θεωρείται δηλαδή ότι ο όρος λαϊκό ξεκίνησε από τους ερευνητές ή από τους μουσικούς;

Σχεδόν μαζί. Αλλά ο ερευνητής που φέρνει μια άποψη είτε το ακροατήριο μη θέλοντας να ερευνήσει υιοθετεί αυτό που θα πει ότι είναι σωστό.

Περίπου η ακουστική, η αμερικάνικη κιθάρα εμφανίστηκε στην Ελλάδα μετά το 50 ευρέως. Γνωρίζετε αν οι οργανοποιοί άρχισαν να φτιάχνουν τέτοιες κιθάρες η συνέχισαν μόνο με τις «λαϊκές»;

Οι οργανοποιοί απ ότι είμαι σε θέση να γνωρίζω 30 χρόνια τώρα, δεν ασχολήθηκαν με την κιθάρα την εισαγόμενη, είτε απ την Αμερική είτε απ την Ευρώπη, με την πιο εξελιγμένη κιθάρα να την πούμε, δεν ασχολήθηκαν κατασκευαστικά. Είχε κάποιες δυσκολίες, σε ότι αφορά ότι μάκρυνε ο βραχίονας βγήκε πιο έξω η κλίμακα στο 14ο τάστο και έπαιρνε βέργα, ήθελαν στενότερο το μπράτσο, φοβόντουσαν τα σκεβρώματα, δεν ρίσκαραν δηλαδή, αλλά το σημαντικότερο, ερχόντουσαν πολύ φθηνές τέτοιες κιθάρες και δεν τον

συνέφερε να φτιάξει. Ωστόσο υπάρχει ένας τεράστιος αριθμός «κλασικής ακουστικής», να την πούμε και έτσι την κιθάρα που μιλάμε τώρα, που δεν υπήρχε και μεγάλη ανάγκη. Είχε πελατειακό κοινό ο οργανοποιός να φτιάξει από τις λαϊκές κιθάρες. Και γέμισε η Ελλάδα κιθάρες λόγω του χαμηλού κόστους, αλλά δεν τον συνέφερε να φτιάξει τέτοιες.

Πιστεύεται ότι δανείστηκε κάποια στοιχεία από τις ακουστικές κιθάρες και τα ενσωμάτωσε στην κατασκευή της λαϊκής;

Όχι, δεν δανείστηκε σχεδόν τίποτα. Γνώριζε αλλά δεν δανείστηκε τίποτα μέχρι πριν λίγα χρόνια οπότε και κάποιο νέοι οργανοποιοί θέλησαν να μιμηθούν τον δυτικό τρόπο ανάπτυξης της τέχνης υιοθέτησαν πράγματα. Ερεύνησαν και εμβάθυναν. Παρήγαγαν ωστόσο για μεγάλο χρονικό διάστημα λαϊκές κιθάρες.

Εσείς ποια χαρακτηρίζετε λαϊκή κιθάρα. Ποια είναι δηλαδή τα εξωτερικά χαρακτηριστικά αλλά και ποια τα χαρακτηριστικά του ήχου που θα κατέτασσαν μια κιθάρα ως λαϊκή.

Πρώτα από τα εξωτερικά της χαρακτηριστικά η κιθάρα έχει τα μήκη και τα πλάτη περίπου, και την κλίμακα μιας κλασικής κιθάρας και διαφέρει λίγο στο σχήμα. Ωστόσο έχει η κλασική πιο «πιεσμένα» τα πλαϊνά της. Υπάρχει και το «8¹⁵³» τα κιθαρόνια δηλαδή ή μπασοκίθαρα.

Το οποίο έχει πιο μεγάλο το κάτω τμήμα;

Είναι λίγο βαθύ αλλά είναι μικρότερο. Και έχει το σχήμα 8. Αυτά τα μπασοκίθαρα χρησιμοποιούσαν και σε καντάδες. Ήταν δηλαδή ελαφρύτερα.

Η κλίμακα που χρησιμοποιούσαν;

Η κλίμακα είναι 65, όπως και της κλασικής κιθάρας όπως και η ένωση του μπράτσου με το σκάφος είναι στην οκτάβα. Εξωτερικά. Επίσης είχε και ένα διακοσμητικό προστατευτικό σχεδόν πάντοτε λόγω πέννας.

¹⁵³ Αναφέρεται στο σχήμα του σώματος που μοιάζει με 8, δηλαδή τα δύο καμπυλόγραμμα σχήματα που δημιουργούνται εκατέρωθεν της αρμονικής οπής είναι σχεδόν ίδια, σε αντίθεση με τα περισσότερα σχήματα που το κάτω (αυτό που βρίσκεται ο καβαλάρης) είναι μεγαλύτερο και συχνά σε αναλογία 2/3.

Ο καβαλάρης είναι σταθερός η κινητός; Έχω δει κάποια όργανα που έχουν κινητό καβαλάρη, τις θεωρείτε λαϊκές κιθάρες;

Ναι, συναντάμε και κάποιες με κινητό καβαλάρη. Και την θεωρούμε λαϊκή. Και ότι κιθάρα έχει τις ίδιες θέσεις με την κλασσική θεωρείται λαϊκή. Δηλαδή αν έχει την ένωση στο 12ο τάστο και συρμάτινες χορδές, ό,τι σχήμα και να έχει θεωρείται λαϊκή ακουστική.

Ανεξάρτητα από το μέγεθος;

Ναι. Όσων αφορά τώρα το ηχόχρωμά της, μιλώντας για το μπασοκίθαρο, ο εσωτερικός οπλισμός της έδινε την δυνατότητα να βγάζει αρκετά μπάσα και γλυκά καντίνια.

Έχω διαβάσει κάποιες συνεντεύξεις και από την συνέντευξη που μου έδωσε ο Μυστακίδης όπου φαίνεται πως πολλοί οργανοπαίχτες δεν θέλουν να έχει μπάσα η λαϊκή. Θέλουν πιο στεγνό το όργανο.

Ναι, δυνατό και στεγνό

Θεωρείται ότι από εκεί και πέρα είναι το τι θέλει ο οργανοπαίκτης;

Ναι, είναι υποκειμενικό. Αλλά την ήθελαν την κιθάρα για να κρατάει την μπασογραμμή ελλείψει κοντραμπασίστα.

Αναφέρομαι περισσότερο σε παίχτες όπως ο Κωστής, ο Κατσαρός που χρησιμοποιούσαν περισσότερο δεξιοτεχνικά την κιθάρα.

Ναι, αυτοί έκαναν και σολαρίσματα. Για παράδειγμα τον Χιώτη δεν τον ενδιέφεραν το μπάσα. Ο Χιώτης ήταν «παίχτης» πάνω στην κιθάρα, φοβερός, σολαρίσματα, αλλά και Γούναρης και άλλοι.

Θεωρείται ότι υπάρχει κάποιος οργανοποιός που έφερε - εισήγαγε την λαϊκή κιθάρα, πχ. ο Παναγής που ήταν από τους πρώτους, ή θεωρείται ότι ήταν μια φυσική εξέλιξη;

Τέτοιες κιθάρες ιδίως τα μικρά μεγέθη μπορούμε να πάμε πίσω και στο 2ο μισό του 19ου αιώνα. Έχουμε : Γομπάκης – μικρά κιθαρόνια, ο μαθητής του ο Μούρτζινος τέλη του 19ου και αρχές του 20ου. Έχουμε τις μικρές κιθάρες – το

βαρακι. Οι οποίες δεν συναντώνται μόνο εδώ. Ο Μούρτζινος είναι γνωστό ότι πήγαινε σε εκθέσεις στην Γαλλία, είχε τέτοιες μικρές κιθάρες και με τις συμπαθητικές χορδές, γιατί είχαν απήχηση στην Ευρώπη. Παράδειγμα εγγόνια Γερμανού στρατιώτη στην εκστρατεία στην Ρωσία έχουν την κιθάρα του που έπαιζε στον πόλεμο. Μια λαϊκή κιθάρα δικιά μας, μικρή ακουστική κιθάρα.

Μοιάζουν με τα ισπανικά τα κιθαρόνια;

Όχι, μια κιθάρα που μπορούμε να βρούμε στην Ισπανία, την Ιταλία και οπουδήποτε

Από τις κιθάρες που έχετε δει, που έχετε επισκευάσει, ποιανού οργανοποιού από τους παλιούς θεωρείται καλύτερες τις λαϊκές κιθάρες, από άποψη αντοχής στον χρόνο αλλά και από ακουστική;

Επειδή έχουν περάσει πολλά τα χρόνια σε ένα τέτοιο όργανο γερασμένο, ο μουσικός κυρίως που δελεάζεται από το όργανο θεωρεί ότι είναι καλό το όργανο ακόμα και κακός να είναι ο ήχος του σε ένα επισκευασμένο όργανο 80 ετών αν είναι Γομπάκης, Αυγέρη, Μούρτζινο, ποιους άλλους, γιατί οι Παναγήδες ήταν πολύ αργότερα και έκαναν κυρίως κλασσικές. Συναισθηματικά κάθε μουσικός λειτουργεί υποκειμενικά. Θεωρεί αυθεντία ένα τέτοιο όργανο και πιστεύει ότι έχει πολύ καλό ήχο. Αυτό δεν συμβαίνει όμως... Καλύτερος πιστεύω ήταν ο Μούρτζινος με τα κιθαρόνια του.

Από αυτούς που μου είπατε μπορούμε να βρούμε ελάχιστα όργανα. Από αυτές που μπορούμε να βρούμε, Παναγήδες, Απαρτιαν και άλλοι, πιστεύεται ότι για τα δεδομένα της εποχής τους ξεχώριζε κάποιος;

Οι αδερφοί Παναγή; Ναι αυτοί ξεχώριζαν για τις κιθάρες τους. Είχαν πιο εμβαθυνμένη τεχνολογία για τις κιθάρες. Ας ήταν ο Λαζαρής, ας ήταν ο Απαρτιάν, αυτοί ήταν που είχαν μελετήσει την κλασσική κιθάρα. Αυτοί λοιπόν χρησιμοποιούσαν τις ίδιες φόρμες, τα ίδια καλούπια αλλά η ηχητική τους ήταν εκπληκτική.

Άλλαζαν τον οπλισμό

Ναι δεν χρησιμοποιούσαν την ακτινική αλλά με παράλληλη

Χρησιμοποιούσαν 4

Όσα έχω επισκευάσει ήταν πολύ καλές κατασκευές. Είχαν 3 πάνω και ένα κάτω. Τέσσερα. Επίσης χρησιμοποιούσαν κάποια φύλλα για να ενισχύσουν το καπάκι αλλά δεν παραβίαζαν τις αρχές της ακουστικής.

Εσείς κατασκευάζοντας μια λαϊκή κιθάρα, ακολουθείται κάποιο πρότυπο; Ή έχετε κάποιο δικό σας μοντέλο κατόπιν έρευνας.

Βαδίζω πάνω σε δύο μοντέλα, το ένα είναι του Μούρτζινου και το άλλο των αδερφών Παναγήδων. Ωστόσο έχω και δικές μου τεχνικές. Κάνω ένα συνδυασμό. Τους οποίους θαύμαζα για την εποχή τους την επάρκεια που είχαν.

Από ξύλα, θεωρείται ότι παλαιότερα επέλεγαν ή δεν είχαν αυτή την πολυτέλεια και χρησιμοποιούσαν ότι είχαν εύκολη πρόσβαση.

Χρησιμοποιούσαν ότι μπορούσαν να βρουν λόγω των δυσκολιών στις εισαγωγές και εξαγωγές, παρόλα αυτά είχαν τις άκρες τους να βρίσκουν και τροπικά ξύλα, τριανταφυλλιά. Rosewood, maple, και καλό έλατο έβρισκαν ευρωπαϊκό. Είχαν τις πηγές τους.

Εσείς κρατάτε τα ξύλα σύμφωνα με αυτά τα πρότυπα

Όχι, με τα χρόνια η οργανοποιία έδειξε ποια ξύλα είναι κατάλληλα και ποια όχι και μπορούμε πλέον ότι ξύλο χρησιμοποιούν σε όλο τον κόσμο να το χρησιμοποιούμε και εμείς.

Δεν μένετε δηλαδή στο να χρησιμοποιείτε αποκλειστικά ότι ξύλα χρησιμοποιούσαν οι πρώτοι κατασκευαστές κιθαρών;

Όχι, κρατάμε κάποια, αλλά έχουμε την πολυτέλεια να δοκιμάζουμε ότι υπάρχει παγκοσμίως

Η ταστιέρα είναι ευθεία ή έχει καμπύλη

Να μια καινοτομία που γίνεται, χρησιμοποιούμε με ελαφρά καμπύλη, όχι όπως την αμερικάνικη και ελαφρώς στενότερη απ ότι παλιά, λίγο πιο στενή δηλαδή από την κλασσική.

Μπορείτε να προσδιορίσετε πότε άρχισαν αυτές οι αλλαγές.

Είναι η ανάγκη η σολιστική, η ανάγκη των χρηστών δηλαδή.

Κάτι τώρα που αφορά τους ενδιαφερομένους – αγοραστές. Είναι «εραστές» του ρεμπέτικου και το θέλουν σαν «αυθεντικό – μουσειακό» είδος, είναι παίχτες που παίζουν ρεμπέτικο και θεωρούν καταλληλότερη αυτή την κιθάρα; Τι είναι αυτό δηλαδή που θα έκανε κάποιον να αγοράσει μια «λαϊκή κιθάρα»;

Είναι όλοι αυτοί που ασχολούνται με το ρεμπέτικο, είναι από ηλικίες 17 χρονών και πάνω και κυρίως όσοι έχουν ψάξει, έχουν μελετήσει.

Ένας επαγγελματίας κιθαρίστας που παίζει λαϊκό ρεπερτόριο, θα επέλεγε λαϊκή κιθάρα;

Θα του άρεσε να χρησιμοποιεί την λαϊκή ακουστική όμως πολλές από τις ανάγκες που έχει δεν μπορεί να τις καλύψει η λαϊκή. Δηλαδή η ακουστική έχει έτοιμη προενίσχυση και καθαρά επαγγελματικά βοηθάει περισσότερο από την λαϊκή που θα έπρεπε να γίνουν κάποιες παρεμβάσεις για να μπορεί να την χρησιμοποιεί ένας επαγγελματίας .

Αυτές τις παρεμβάσεις, αν σας τις ζητούσε κάποιος θα τις κάνατε;

Πολλές φορές τις έχουμε κάνει αλλά δεν έχει ουσιαστικά αποτελέσματα.

Διαφωνείτε εσείς ως φιλοσοφία να γίνουν τέτοιες αλλαγές, να μπει δηλαδή μαγνήτης;

Ναι, έχουμε αλλοίωση του αποτελέσματος του ηχητικού.

Αυτός που θα ζητήσει μια λαϊκή έχει γνώση του οργάνου και του ιδιαίτερου τρόπου που παίζεται;

Κανένας δεν έχει υπάρξει που να έχει ζητήσει λαϊκή κιθάρα και να μην γνωρίζει. Όλοι είναι γνώστες από πριν.

Υπάρχει κάποιος που έχει ζητήσει κάποια τροποποίηση πέραν της ενίσχυσης;

Κάποιοι έχουν ζητήσεις τις 3 συμπαθητικές αλλά λόγω δυσκολίας στην αντοχή του οργάνου το αποφεύγουμε. Ακόμα, κάποιοι παλαιότεροι έχουν κατά καιρούς ζητήσει να κάνουμε τροποποιήσεις πάνω σε ακουστική ώστε να παίζεται σαν «χαβάγια», κιθάρα δηλαδή που παιζόταν στα γόνατα και παιζόταν στα αστικά κέντρα κυρίως εδώ στην περιοχή της Αθήνας.

Ζητάνε κάποια τροποποίηση σε σχέση με τις σύγχρονες ακουστικές;

Ναι ζητάνε να έχει τις κατάλληλες προενισχύσεις αλλά να έχει τα αυθεντικά εκείνα χαρακτηριστικά της λαϊκής.

Ωραία, ας πάμε στην διττή ιδιότητα που έχετε ως εκπαιδευτικός. Διδάσκετε το μάθημα της οργανοποιίας και της τεχνολογίας του ήχου στο εκπαιδευτικό ίδρυμα των Ιωνίων νήσων αλλά και εδώ (εν. στο εργαστήριο). Κατά καιρούς έρχονται φοιτητές για την πρακτική αλλά και την πτυχιακή τους, αλλά ακόμα και νέοι που δεν έχουν περάσει από την εκπαιδευτική διαδικασία. Οι εκπαιδευόμενοι αυτοί ζητούν να μάθουν την κατασκευή της λαϊκής κιθάρας;

Οι φοιτητές του τμήματος τεχνολογίας ήχου στο Ληξούρι, λόγω της κατεύθυνσης που έχει το τμήμα δεν αρέσκονται στις παλιές τεχνολογίες αλλά ζητούν νέες τεχνολογίες. Το «αυθεντικό», το «παραδοσιακό» δεν ικανοποιεί τους φοιτητές αλλά ζητούν κάτι πιο σύγχρονο, πιο ψηφιακό, πιο έντονο. Μιλάμε για ροκ, για ηλεκτρονική μουσική και άλλα. Για τους φοιτητές λοιπόν είναι απλά ένα ερευνητικό επίπεδο γνώσης.

Μιλάμε δηλαδή για «μουσειακό» ενδιαφέρον; Για ένα παλιό είδος που αξίζει να αναλύσουμε;

Ναι αλλά τεχνολογικά. Όχι παραδοσιακά ή λαογραφικά. Εξετάζουν τα όργανα και αυτά της οικογένειας της κιθάρας μέσα από την τεχνολογική επέκταση.

Κάποιοι από αυτούς έρχονται στο εργαστήριο για την πρακτική τους. Πρόκειται για ένα εργαστήριο με έντονο το κλίμα του «παραδοσιακού» αλλά με αρκετές σύγχρονες τεχνολογίες που εφαρμόζονται. Ο παραδοσιακός αυτός χαρακτήρας ωθεί κάποιους προς αυτή την κατεύθυνση; Ή κατόπιν δικής σας παράινεσης;

Καταρχήν με τους φοιτητές αναπτύσσεται μια ζώσα σχέση, σχέση που προκύπτει από την επαφή μέσα στον χρόνο. Το εργαστήριο όντως χρησιμοποιεί παραδοσιακές δομές που μπορεί κάποιος να συναντήσει σε ολόκληρη την Ευρώπη. Τα εργαλεία χειρός χρησιμοποιούνται εδώ και αιώνες παγκόσμια. Εδώ ωστόσο εφαρμόζουμε και σύγχρονες τεχνολογίες, τεχνολογίες αιχμής που προσφέρουν ακρίβεια εφαρμογών και παραγωγικότητα. Ωστόσο τα περισσότερα πράγματα γίνονται χειρονακτικά και εκεί βρίσκεται όλη η γοητεία, η μαστοριά, η τεχνική και κατ'επέκταση η τεχνολογία. Δεν αλλάζει παρόλα αυτά η διάθεση των εκπαιδευομένων για τα όργανα αυτά.

Θεωρείται ότι η λαϊκή κιθάρα έχει λόγω ύπαρξης σε σύγχρονο λαϊκό σχήμα; Είπαμε πριν ότι η έλλειψη ενίσχυσης δυσχεραίνει το έργο ενός σύγχρονου επαγγελματία, μου είπατε ότι οι νέες γενιές φοιτητών υποψήφιων οργανοποιών δεν ενδιαφέρονται για τέτοια όργανα. Τι πιστεύεται για τον σύγχρονο ρόλο της λαϊκής κιθάρας;

Ναι, έχει λόγο ύπαρξης. Σε σχέση με την ακουστική κιθάρα. Ένας ευρωπαίος, ένας Ολλανδός, θεωρεί τον εαυτό του πολίτη της Ευρώπης. Μελετάει τους πολιτισμούς και βλέπει πως στην Ελλάδα για παράδειγμα υπάρχει ένας όργανο που το υιοθετούν πολλοί, ακόμα και νέοι. Γοητεύεται λοιπόν από το αποτέλεσμα και την διαφορετικότητα του οργάνου. Εν ολίγοις, πολλοί που δεν έχουν ελληνική κουλτούρα αρέσκονται σε τέτοιου είδους ήχους που τους προσφέρουν κάτι το πρωτόγνωρο. Δεν μπορούμε να σταθούμε λοιπόν μόνο στους Έλληνες, είναι ένα φαινόμενο πανευρωπαϊκό. Δεν είναι κάτι που το τιμούμε ως παλιό και ξεπερασμένο, είναι νεωτεριστικό για κάποιους άλλους λαούς.

Ακολουθεί παρουσίαση στο εργαστήριο με διάφορα εκθέματα αλλά και παρακολούθηση αναλυτικά κατασκευής λαϊκής κιθάρας

Συνέντευξη Χρήστου Σπουρδαλάκη

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ: 10/3/2010

ΩΡΑ: 12:00

ΔΙΑΡΚΕΙΑ: 90΄

ΤΥΠΟΣ: ΗΜΙΔΟΜΗΜΕΝΗ

ΤΟΠΟΣ: ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ

Σύντομο βιογραφικό Χρήστου Σπουρδαλάκη¹⁵⁴:

Ο Χρήστος Σπουρδαλάκης γεννήθηκε το 1961 στον Πειραιά και ξεκίνησε την ενασχόληση του με την οργανοποιία μόλις τελείωσε το σχολείο. Παράλληλα άρχισε να εργάζεται σαν μουσικός, δραστηριότητα που ολοκλήρωσε 13 χρόνια αργότερα για να αφοσιωθεί εντελώς αποκλειστικά, επαγγελματικά στην δραστηριότητα της κατασκευής. Έχουν δημοσιευθεί αρκετά τεχνικά του άρθρα.

Αρχικά μιλώντας για την λαϊκή κιθάρα θα ήθελα να ξεκαθαρίσουμε τον όρο. Γνωρίζεις πότε ξεκίνησε να χρησιμοποιείται ο όρος;

Χρονολογικά δεν μπορώ να πω με βεβαιότητα. Υπήρχε παλιότερα η «ρομαντική» κιθάρα, με μικρό σκάφος και έξη χορδές. Στην συνέχεια η χρήση την κατέστησε «λαϊκή». Στην ορχήστρα της αστικής λαϊκής μουσικής δεν υπήρχαν κρουστά, τουμπιλέκια, νταούλια και τέτοια. Επομένως το ρυθμό καλούσαν να τον κρατήσει η κιθάρα. Υπήρχε λοιπόν ανάγκη στην λαϊκή μουσική για ένα όργανο με ισχυρό και κοφτό μπάσο και αυτή την ανάγκη κάλυψε η κιθάρα. Επομένως είναι η χρήση που την καθιστά «λαϊκή».

¹⁵⁴ Το βιογραφικό του σημείωμα όπως φαίνεται στην ιστοσελίδα του καταστήματός του <http://www.music-instruments.gr>

Ποιες πιστεύεις ότι ήταν οι ενέργειες σε κατασκευαστικό επίπεδο που έκαναν οι οργανοποιοί της εποχής για να βοηθήσουν την συγκεκριμένη ανάγκη;

Λοιπόν, η ανάγκη ήταν σύνθετη. Πρέπει να προσδιορίσουμε πως μια κιθάρα γίνεται περισσότερο ρυθμική. Ο ένας παράγοντας είναι με τον χρήστη, με τον χειρισμό του δηλαδή και ο άλλος παράγοντας είναι ο εγγενής ήχος του οργάνου. Για να γίνει ένα όργανο ρυθμικό θα πρέπει καταρχάς να έχει μικρό sustain, δηλαδή μια εκτόνωση του ηχητικού ωφελίμου της ταλάντωσης του καπακιού, όσο γίνεται πιο στιγμιαία. Όπως γίνεται και σε ένα κρουστό .

Να είναι περιορισμένες και οι αρμονικές επομένως

Να έχουν μια μικρή διάρκεια. Με αυτό το σκεπτικό κατέφυγαν σε χοντρά καπάκια, αυτό σημαίνει ότι το ξύλο αποσβένει ταχύτερα την ταλάντωση εφόσον είναι χοντρό, πέραν του ότι ένα παράπλευρο ευχάριστο αποτέλεσμα είναι και η διάρκεια του οργάνου στον χρόνο, γι αυτό και μεγάλος αριθμός παλιών κιθάρων σώζεται. Αυτό είναι ένα «παραπροϊόν» ας πούμε. Ένας άλλος τρόπος είναι ότι το καμάρι εσωτερικά... (διακοπή λόγω περαστικού)

Οι λαϊκές κιθάρες χωρίζονται σε δύο περιόδους, μια περίοδος που έχει τις μικρές κιθάρες, τα κιθαρόνια, που είναι κυρίως οι παλιές κιθάρες της πρώτης περιόδου . Λοιπόν, για τα καμάρια δεν θα λογαριάζουμε αυτό που βρίσκεται κάτω από την ταστιέρα, στο κομμάτι της ταστιέρας που μπαίνει πάνω από το ηχείο. Αυτό το θεωρώ τελείως στατικό (διακοπή λόγω τηλεφωνήματος)... Στα πρώτα πρώτα κιθαρόνια βλέπει κανείς δύο καμάρια, ένα μπροστά και ένα πίσω από τον καβαλάρη, με πολύ χοντρό ξύλο. Έχω τύχει αρκετά τέτοια κιθαρόνια. Μετά φαίνεται χωρίς να μπορώ να το τεκμηριώσω, ότι προστέθηκε ένα τρίτο καμάρι, δηλαδή ένα που είναι αμέσως μετά την τρύπα προς τον καβαλάρη, ένα άλλο κοντά στον καβαλάρη και ένα που είναι πίσω από τον καβαλάρη. Ενώ στο προηγούμενο κιθαρόνι που σου περιέγραψα είναι ένα μπροστά και ένα πίσω.

Το σώμα σε αυτά είναι μεγαλύτερο;

Όχι, πρώτα μπήκε το τρίτο καμάρι και μετά μεγάλωσε το σώμα, πήρε διαστάσεις κλασσικής. Εκεί υπήρχε κίνδυνος να χαθεί αυτή η στιγμιαία εκτόνωση του sustain, γιατί μεγαλώνοντας ο όγκος του ηχείου έχουμε μεγαλύτερο αποτέλεσμα διάρκειας.

Ήταν θέμα έντασης αυτή η αλλαγή;

Ναι, θέμα έντασης! Έτσι πιστεύω, έχω επισκευάσει πάρα –πάρα πολλά τέτοια όργανα.

Το ότι τα καμάρια είχαν διαφορετική διάταξη...

Αυτό θέλω να πω. Ενώ η ρομαντική κιθάρα είχε παράλληλα καμάρια ενώ με τον καιρό βλέπει κανείς ιδιαίτερα στις κιθάρες που μπήκανε τα τρία καμάρια ότι η εξέλιξη. Για την διευκόλυνση της κουβέντας αν το μικρό το κιθαρόνι το πούμε ρεμπτετοκίθαρο ενώ την λαϊκή στο μέγεθος της κλασσικής, την εξέλιξη δηλαδή, μπορούμε να πούμε ότι η κιθάρα η λαϊκή είναι πιο δυνατή από την άλλη επειδή έχει μεγαλύτερο ηχείο αλλά το εντυπωσιακό είναι ότι άρχισε να αυτονομείται σαν οργανοποιία, σαν οργανισμός, σαν κατασκευή, σαν όργανο, άρχισε να εμφανίζει αυτόνομα στοιχεία που δεν υπήρχαν στις προηγούμενες κιθάρες. Για την λαϊκή μιλάμε τώρα. Βλέπουμε ότι το καμάρι που βρίσκεται μπροστά από τον καβαλάρη αρχίζει να έχει μια κλίση, να συγκλίνει προς τα πρίμα και να αποκλίνει προς τα μπάσα. Αυτό σημαίνει ότι η κιθάρα ακολουθεί και την εξέλιξη τη μουσική. Σημαίνει ότι ο οργανοποιός επιδιώκει με αυτόν τον τρόπο να δώσει μεγαλύτερη λαμπρότητα στα πρίμα που σημαίνει ότι άρχισε η μουσική να είναι λιγότερο μονόφωνη και να είναι περισσότερο ακορντική, με ακόρντα, με συγχορδίες.

Παράλληλα δεν γίνεται για να δώσει και περισσότερο όγκο στα μπάσα;

Ναι, παράλληλα συμβαίνει αυτό που είπες και συ, και αυτό που είπα εγώ. Αυτό δεν ήταν παλαιότερα επιδίωξη μιας και παλαιότερα η μουσική ήταν μονοφωνική με προσθήκη ισοκράτη, άντε και πέμπτη. Αργότερα όταν αρχίζει να μπαίνει και η τρίφωνη συγχορδία σπανιότερα η τετράχορδη, βλέπεις ότι στρέφεται και το καμάρι. Είναι μια ακόμα απόδειξη ότι η εξέλιξη της μουσικής, κάποιιοι μάλιστα το υποστηρίζουν και δογματικά αυτό, περισσότερο ειδικό

από εμένα, ότι δηλαδή δεν υπάρχει μουσική εξέλιξη αν δεν υπάρχει όργανο να εξυπηρετεί αυτή την αλλαγή. Εδώ είναι πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα της συνεργασίας της οργανοποιίας με το μουσικό. Από τη στιγμή δηλαδή που μπαίνει το ακόρντο, ο Δέδες δηλαδή που έπαιζε με τον Τσιτσάνη, έπαιζαν με κιθάρες που είχαν στραβό το καμάρι, ενώ οι παλαιότεροι που έπαιζαν Τούντα για παράδειγμα έπαιζαν με παράλληλα καμάρια. Βέβαια τα πρίμα δεν χρειάζονταν ενίσχυση στα κιθαρόνια γιατί λόγω του μικρού σκάφους ενισχύονταν τα πρίμα. Το καπάκι όμως λέππυνε στην λαϊκή κιθάρα, δεν ήταν εκείνο το χοντρό καπάκι των αρχικών κιθαρονιών. Είναι απορίας άξιον γιατί εφόσον το εμβασόν του καπακιού μεγάλωσε αφού μεγάλωσε το καλούπι της κιθάρας λέππυνε το καπάκι. Δηλαδή ο οργανοποιός κινδύνεψε να πάθει αλλοίωση το καπάκι.

Μια ερώτηση σχετική με την εξέλιξη. Υπήρχαν 2 καμάρια, μετά έγιναν τρία, μεγάλωσε το σκάφος και μετά έγειρε το καμάρι;

Ναι

Υπάρχει μια θεώρηση πως κάποια πράγματα από τους παλιούς οργανοποιούς γίνονταν τυχαία. Παράδειγμα, τα εργαλεία που είχαν δεν τους έδιναν την δυνατότητα να λεππύνουν αρκετά το καπάκι άρα αρχικά είχαμε χοντρά καπάκια. Πιστεύεις ότι ισχύει μια τέτοια υπόθεση;

Όχι, όχι! Υπάρχει κι συγκεκριμένος λόγος που υπήρχε χοντρό καπάκι και τα θεωρώ σημαντικά, θα τα κρίνεις εσύ. Έχουμε ένα χοντρό καπάκι και σχολιάζουμε αυτό. Οι οργανοποιοί της εποχής, αλλά και όλοι οι χειροτέχνες της εποχής, αυτοί που έφτιαχναν παλτά, οι ράφτες, και άλλοι, ήταν αλλιώτικη κοινωνία από αυτή που έχουμε σήμερα. Κατασκεύαζαν έτσι τα πράγματα για να μείνουν για πάντα. Δεν είχαν αυτή την αντιμετώπιση την ποπ που έχουμε εμείς, δεν είχαν σε αυτόν τον βαθμό τα μηχανήματα που δίνουν την εντύπωση ότι όλα τον κύκλο τους, όπως είναι τα αυτοκίνητα, η τηλεόραση, όλα. Αυτός ο κύκλος δεν υπήρχε λοιπόν τότε. Υπήρχε η άποψη ότι κάνεις κάτι για να μείνει για πάντα. Αυτή για μένα είναι η «κανονική οργανοποιία». Ας πάρουμε για παράδειγμα ένα βιολί ή μια κιθάρα από πιο παλιά, που κατασκευάζονταν τον 18^ο αιώνα φτιάχνονταν με την προοπτική να συναντήσει τον 20^ο, τον 21^ο

αιώνα. Υπήρχε αυτή η αντίληψη στις κατασκευές τους. Το χοντρό καπάκι λοιπόν εξασφάλιζε μακροβιότητα στα όργανα, πέραν του ηχητικού αποτελέσματος. Τα εργαλεία να φτιάξουν πιο λεπτά καπάκια υπήρχε, υπήρχαν οι ξύστρες.

Άλλωστε υπάρχουν όργανα της εποχής και με λεπτά καπάκια που εξυπηρετούσαν άλλου είδους μουσική

Βεβαίως. Το έχω ακούσει και εγώ ότι ήταν χοντρά τα καπάκια επειδή δεν είχαν την τεχνοτροπία. Όχι, ήταν ντροπή να δώσουν ένα όργανο και να χαλάσει. Και αυτά δεν τα βγάζω από το μυαλό μου, δεν είμαι κανένας ρομαντικός που του αρέσουν τα παλιά και πιστεύει ότι όλα τα παλιά γινόντουσαν καλά. Ωστόσο αυτό το θέμα, επειδή πρόλαβα πολλούς από τους παλιούς οργανοποιούς λόγω του πολύ πρώιμου ενδιαφέροντος για την οργανοποιία απ τα 15 - 16 μου. Ας πούμε εγώ μεγάλωσα στο εργαστήριο του Απαρτιάν, ήμουν κάθε μέρα εκεί, κληρονόμησα και τα «μονδέλα» του όπως έλεγε. Ωστόσο έβλεπα πόσο ντροπή αισθανόταν αν ένα όργανό του δεν ήταν απολύτως χρηστικό, μιλάμε τρομερό! Ένοιωθε μεγάλη ντροπή.

Και έχω την εντύπωση ότι επειδή ήταν περισσότερο προφορικές εκείνες οι κοινωνίες το τι θα κατασκεύαζες σε σημάδευε πολύ περισσότερο απ ότι σήμερα, που μπορεί κάποιος να έχει ένα μαγαζί στο ιντερνέτ και να πουλάει σε κάποιον που δεν πρόκειται ποτέ να τον δει. Με μια διαφήμιση μπορείς να αλλάξεις τις τάσεις.

Ναι, ναι , ναι. Ήταν πολύ ουσιαστικότερη η συναλλαγή. Τώρα επί του πρακτέου. Για τα χοντρά καπάκια, φαίνεται η μη προχειρότητα της κατασκευής. Αυτό με τα λεπτά καπάκια είναι μια πληγή στην οργανοποιία που υποβόσκει ακόμα και σήμερα. Δηλαδή, τα μπουζούκια, μπάσιναν πάρα πολύ από την εποχή εκείνη. Και οι εντάσεις τους δυνάμωσαν σε βάρος της γλυκύτητας. Και ο λόγος είναι ότι ο άνθρωπος επιδίωξε να έχει δυνατότερο όργανο θυσιάζοντας στον βωμό της δύναμης την μακροβιότητα των οργάνων. Ένας πρώτος που άλλαξε όλα αυτά ήταν ο Ζοζέφ, που κατέργησε την τσάκιση στα καπάκια, που είναι ένα είδος άυλου καμαριού, και αργότερα φτάσαμε στο σημείο ένα βουλιαγμένο καπάκι να είναι εκ κατασκευής

βουλιαγμένο επειδή ο κατασκευαστής ήθελε. Αυτό δεν είναι το αντικείμενό σου αλλά αντιλαμβάνεσαι τις αλλαγές. Τι έκαναν. Βουλιάζοντας το καπάκι ο καβαλάρης δεν είχε πολύ πίεση στο καπάκι εφόσον η χορδιέρα ήταν σε πιο ψηλό σημείο από το επίπεδο (εννοεί ηχείο) με αποτέλεσμα να μπορείς να βάλεις πολύ λεπτότερο καπάκι – άρα και εντυπωσιακότερο, άρα εγώ είμαι καλύτερος οργανοποιός από τον διπλανό μου.

Παρόμοια με την τεχνική που χρησιμοποιούν οι κιθάρες με χορδοστάτη σαν του βιολιού, που ελαττώνουν την πίεση στο καπάκι.

Ναι, αυτό αφαιρεί σώμα από το όργανο, αφαιρεί ποιότητα από τον ήχο, δεν ακούς το ξύλο ακούς άλλα πράγματα. Βέβαια αυτή η απομάκρυνση από την «πραγματική» οργανοποιία έκανε το μουσικό όργανο να περισσότερο βιομηχανικό προϊόν, έτσι πιο ποπ κατάσταση, με αποτέλεσμα να θέσει την οργανοποιία ουραγό στις μουσικές εξελίξεις. Ενώ δηλαδή παλαιότερα ήταν συνεργασία άμεση τώρα πλέον οργανοποιία λειτουργεί περισσότερο με την ηλεκτρονική της εκδοχή, ενώ ο παραδοσιακός τρόπος, αυτός δηλαδή που κάθεται να σχεδιάσει τον ήχο για κάποιον έχει φύγει προ πολλού σε χρησιμότητα.

Θεωρείς δηλαδή ότι οι ίδιοι οι οργανοποιοί υποβάθμισαν τον ρόλο σας;

Οι ίδιοι οι οργανοποιοί το έκαναν γιατί μας έπιασε από την δεκαετία του 60 ένας πολύ κακός ανταγωνισμός, ο οποίος υπήρχε και πιο παλιά, και να συναγωνιζόμαστε με αποτέλεσμα να πριονίζουμε το κλαδί της ίδιας της τέχνης. Δηλαδή να κάθεται τώρα ο άλλος να λεπταίνει το καπάκι για να αποδείξει ότι έχει δυνατότερο όργανο από του διπλανού, αυτά τα έζησα εγώ επί εποχής Ζοζέφ και Απαρτιάν όπου ο Απαρτιάν έβριζε τον Ζοζέφ που «δεν ντρέπεται, πάει και τρώει τα καπάκια, τι θα γίνει αυτό το όργανο σε 20 χρόνια;». Τον ένοιαζε τι θα γίνει του άλλου το όργανο, ένοιωθε ντροπή ως οργανοποιός. Άλλη αντίληψη... Αυτό δεν μπορείς να το ακούσεις σήμερα!!! Τι θα γίνει σε 20 χρόνια, κανείς δεν νοιάζεται.

Ας επιστρέψουμε στους παλιούς λοιπόν. Ποιοι πιστεύεις ότι έφτιαχναν τις καλύτερες κιθάρες;

Εμένα σαν οργανοποιούς μου άρεσε ο Μούρτζινος. Ήταν ένας οργανοποιός ο οποίος, δεν ξέρω τι χρήματα ζητούσε, αλλά έχω δει ότι σε περιοχές που ήταν αδύνατο να φανεί εξωτερικά η δουλειά που έκανε πολύ καλή δουλειά. Δηλαδή δεν έκανε προχειρότητες. Ανοίγεις ένα όργανο δηλαδή δικό του, γιατί ήταν με ψαρόκολλα και η δουλειά του είναι εξαιρετικά περιποιημένη σε γωνίες, σε περιοχές όπου ήταν ιδιαίτερος ο κόπος να φτιαχτούν και δεν επηρέαζαν καθόλου τον ήχο. Αυτό το εκτιμώ εγώ σε ένα οργανοποιό. Τώρα οι Παναγήδες έχουν κάτι πολύ ωραίες κιθάρες και ο Γρηγόρης ο Απαρτιάν, ο οποίος υπήρξε μαθητής του Μούρτζινου και ο Άρης έκανε πολύ ωραίες κιθάρες για την εποχή του. Τώρα αυτό ο Κοντώρης, κάπως έτσι, με την δίμπραση που είδες στο συνέδριο, καλό ήταν. Τώρα να σου πω κάτι άλλο. Η κατασκευή της αμερικάνικης της ακουστικής και της λαϊκής είναι εντελώς διαφορετική γιατί καλείται να καλύψει διαφορετικές ανάγκες. Τις διαφορές θα τις βρεις, αλλά κάτι που δεν γίνεται εύκολα αντιληπτό είναι οι χορδές. Οι χορδές της λαϊκής είναι εντελώς διαφορετικό κράμα μετάλλου από τις σύγχρονες τις ακουστικές. Η ακουστική κιθάρα φοράει χορδές μπρουτζόχρωμες (φωσφορούχου μπρούτζου που λένε και διάφορες), το μέταλλο αυτό έχει μεγαλύτερη ένταση έχει τα χαρακτηριστικά που ζητάει η αμερικάνικη μουσική, ωστόσο είναι εντελώς ακατάλληλη για μια λαϊκή κιθάρα. Μάλλον οι χορδές αυτές δεν υπήρχαν στην αρχή του αιώνα και φορούσαν κάποιες αργυρόχρωμου σπειρώματος. Αυτές είναι λιγότερο λαμπερές χορδές και είναι αυτές που πρέπει να μπαίνουν στις λαϊκές. Πολλά κιθαρόνια που έζησαν για πολλά χρόνια και θα ζούσαν μέχρι σήμερα, επειδή από άγνοια κάποιιοι θεώρησαν ότι είναι ακουστική κιθάρα, έπαιρναν από το εμπόριο χορδές ακουστικής και χάλαγε το όργανο. Γιατί η τάση αυτών των χορδών είναι αρκετά μεγαλύτερη, σχεδόν 1,6 -1,8 μεγαλύτερη, δηλαδή σχεδόν διπλάσια. Με αποτέλεσμα αν πάρεις χορδές παράδειγμα elixir, που είναι πολύ καλές χορδές και τις φορέσεις σε λαϊκή, καταστράφηκε.

Τα διαμετρήματα που χρησιμοποιείς;

Εντεκάρες. Είναι λίγο βαρβαρισμός το είδος αυτό της μουσικής να παίζονται με κιθάρες που δεν είναι λαϊκές. Δεν ταιριάζει το ηχόχρωμα

Οι μουσικοί πιστεύουν ότι είναι θέμα το ότι με την ακουστική μπορείς να έχεις μεγαλύτερες δυνατότητες για έναν σύγχρονο χώρο.

Είναι μια ευκολία. Είναι πιο εύκολο να πάρεις μια Onvation, αλλά είναι μια προχειρότητα. Επίσης να πάρεις μια λαϊκή και να βάλεις ενίσχυση πάλι δεν θα βγει καλό αποτέλεσμα. Εγώ είμαι κατά της ενίσχυσης στα όργανα και του μπουζουκιού ακόμα. Πιστεύω ότι όταν βρουν αυτά τα πράγματα την διάστασή τους, γιατί είναι ακόμα θερμά, θα είναι η περίοδος της οργανοπαιξίας με τις ενισχύσεις ένα μνημείο κιτς. Συνέστησα κάποτε σε έναν νεαρό φίλο τον επιτάφιο του Θεοδωράκη, του λέω καλά ρε, γιατί παίζεις με ρεύμα; Ακόμα και σε στούντιο έπαιζαν με ρεύμα.

Είναι και ο σύγχρονος τρόπος ζωής και η ανάγκες των μεγάλων χώρων που απαιτούν την ενίσχυση.

Αυτό μπορεί να ξεπεραστεί με την σύγχρονη τεχνολογία με ένα πυκνωτικό μικρόφωνο. Αλλά αυτή είναι ακριβή λύση. Εγώ κάποτε στο εξωτερικό που έπαιζα όταν παίζαμε σε θέατρα μεγάλα ερχόντουσαν κοντά τα μικρόφωνα και εμείς ακούγαμε λες και παίζαμε στο σπίτι μας και το ίδιο ακουγόταν και κάτω.

Υπάρχει μια διαφορά όμως, με αυτόν τον τρόπο δεν μπορεί ο εκάστοτε μπουζουξής να ακουστεί περισσότερο από τους άλλους όπως θέλει...

Αυτό ακριβώς, εκεί πάμε σε έναν εγωισμό και μια αμετροέπεια, σε μια κακογουστιά και πιστεύω ότι αυτό κάποια στιγμή θα αναδειχθεί .

Μου είπες ότι πήγαινες στον Απαρτιάν, πιστεύεις ότι οι κιθάρες του είχαν επιρροές από άλλους.

Κοίτα να δεις, οι κιθάρες έχουν τρομερές ομοιότητες, όλοι τα ίδια έκαναν. Δεν είναι όπως στα μπουζούκια που ο καθένας κάνει κάτι διαφορετικό. Αν πάρεις μια κιθάρα Παναγή ή Απαρτιάν είναι σχεδόν ίδιες.

Και αυτό γιατί συμβαίνει;

Είναι πιο συλιζαρισμένα όργανα επειδή έχει πιο κλασική ρίζα. Κάτι που αξίζει να σημειώσεις είναι ότι το λαούτο και η κιθάρα έχουν μια απόλυτη ομοιότητα στην διάταξη των καμαριών. Τα παράλληλα καμάρια. Είναι δηλαδή

η λογική του λαούτου. Φαντάζομαι ότι αυτοί που έφτιαχναν λαούτα όταν κλήθηκαν να φτιάξουν κιθάρες εφάρμοσαν την ίδια τεχνική. Δεν ξέρουμε τι οδήγησε σε αυτήν την κιθάρα, ότι υπήρχε μια προγενέστερη έτοιμη κιθάρα, η ρομαντική, με παράλληλα καμάρια, αλλά αυτή ήταν τον 17^ο αιώνα, ή το λαούτο. Πάντως η διαδικασία να βάλουν συρμάτινες χορδές, τα καμάρια, ο καβαλάρης με αυτόν τον τρόπο είναι καθαρά δικιά μας πατέντα. Είναι πιο λαουτίστικο. Και το λαούτο έχει παρόμοιο ρόλο και ρυθμικό και αρμονικό. Επομένως επειδή έχουν παρόμοια χρήση στις ζυγίες και στις κομπανίες πιθανόν να αιτιολογεί τα ίδια καπάκια.

Σήμερα μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι 9/10 κιθαρίστες σε λαϊκά σχήματα παίζουν με ακουστική. Ποιο πιστεύεις ότι είναι το σημαντικότερο πρόβλημα που προκύπτει; Υφολογικό, ιδεολογικό, ακουστικό;

Αισθητικό. Ιδεολογικό όχι για μένα, δεν πάσχω ακόμα από μανιοαντιλήψεις... Αισθητικό ναι. Αυτό που λένε ωραίο ή άσχημο είναι προγραμματισμένο να το θεωρούμε ωραίο από πολύ μικρές ηλικίες. Όταν ετοιμαζόμαστε να ακούσουμε ένα λαϊκό τραγούδι μας έχουν ετοιμάσει να ακούμε το συγκεκριμένο όργανο ως ωραίο. Το να παίρνει ο κιθαρίστας μια αμερικάνικη κιθάρα και να προσπαθεί να μονώσει τις χορδές και να σταματήσει το sustain στο παίξιμο τεχνητά, προσπαθώντας να πάρει μια μπάσα κιθάρα, γιατί αυτές οι κιθάρες έχουν κατασκευαστεί στην Κορέα με τελείως διαφορετική θεώρηση, να παίζονται όλες οι χορδές, σκούπα όπως λέμε. Ο κιθαριστής δεν χωρίζει τις χορδές σε δύο τρίχορδα όργανα παίζει συνήθως όλες μαζί. Το αποτέλεσμα δεν πείθει. Πολλές κομπανίες παίζουν πολύ ωραία με μεράκι, αλλά η χρήση αυτής της κιθάρας υποσκάπτει αυτήν την προσπάθεια. Αλλά επειδή μας κατηγορούν ότι εμείς τα λέμε αυτά για να πουλάμε κιθάρες θα σου πω κάτι άλλο. Αν θέλει κανείς, παίρνει μια κλασική κιθάρα και βάζει χορδές silver plat, αυτές που χρησιμοποιούσαν παλιά και είναι λίγο δυσεύρετες. Έχει ένα πολύ πιο κοντινό αποτέλεσμα από μια ακουστική.

Η κλασική θα άντεχε αυτές τις χορδές;

Ναι, είναι χαμηλής τάσης. Η κιθάρα πάντως η λαϊκή είναι ένα υπό εξαφάνιση όργανο, δεν την παράγουν και δεν την ζητάνε. Αυτή η μαζικότητα στην παραγωγή κιθάρας που είναι ένα παγκόσμια χρησιμοποιούμενο όργανο, κάνει το κόστος της ασύγκριτο με αυτήν που φτιάχνει ένας οργανοποιός στην Ελλάδα. Για να φτιάξει κάποιος μια λαϊκή κοστίζουν τα υλικά, αν βάλει πχ παλίσανδρο και καλά κλειδιά και λοιπά, όσο μια κιθάρα ακουστική Yamaha που θα την πληρώσει και σε 30 άτοκες δόσεις.

Εκτός αυτού υπάρχουν και κιθάρες ακουστικές με 60 € που μπορεί να πάρουν σε ένα παιδί για να ξεκινήσει και θα μνηθεί σε αυτές τις κιθάρες.

Μπράβο... Και διαμορφώνεται όλη η αισθητική.

Να πούμε λίγα στοιχεία για τα κατασκευαστικά που χρησιμοποιείς.

Στις κιθάρες; Στις κιθάρες δεν φτιάχνονται ποτέ καρυδιά, παλίσανδρο χρησιμοποιώ εγώ, μαόνι και κελεμπέκι. Έλατο καπάκι.

Κάποιες εμφανίζονται με κέδρο, χρησιμοποιείς εσύ;

Σπάνια, ο κέδρος δεν κάνει για συρμάτινες χορδές. Δίνει ένα ευχάριστο και κολακευτικό αποτέλεσμα για το κατασκευαστή στην αρχή αλλά με την πάροδο του χρόνου δεν δίνει αυτά τα στοιχεία που μπορεί να δώσει το έλατο.

Πιστεύεις και συ λοιπόν σε αυτή την άποψη ότι ο κέδρος δίνει άμεσα αποτελέσματα ενώ το έλατο διαμορφώνεται σταδιακά;

Βέβαια, το έλατο διαμορφώνεται σε πέντε περίπου χρόνια και μετά συνεχίζει με πιο αργούς ρυθμούς ενώ ο κέδρος διαμορφώνεται σε ένα με ενάμιση χρόνο και μετά μένει σχεδόν σταθερός με πολύ μικρή και αργή βελτίωση, ενώ από κάποιο σημείο και μετά αρχίζει η αντίστροφη πορεία, ιδιαίτερα όταν ζορίζεται με συρμάτινες χορδές. Στην κλασική κιθάρα είναι περισσότερο δόκιμη η κατασκευή καπακιού από κέδρο γιατί οι τάσεις είναι μικρότερες λόγω των χορδών. Ωστόσο οι κιθάρες αν και ήταν σε ευρεία παραγωγή με καπάκι κέδρου από τον 19^ο αιώνα και μετά δεν συναντάται.

Με τα καμάρια χρησιμοποιείς τα τρία παράλληλα;

Ναι, αυτό χρησιμοποιώ και κατά καιρούς πειραματίζομαι με διάφορους άλλους τύπους.

Τις οποίες τις χαρακτηρίζεις και αυτές ως «λαϊκές»;

Ναι, βέβαια. Προσπαθώ γενικότερα όσο μπορώ και όσο τα οικονομικά δεδομένα μου επιτρέπουν να κάνω αυτό που πιστεύω, αυτό που θεωρώ ότι έχω κληρονομήσει. Να κάνω δηλαδή τα όργανα όσο πιο γερά μπορώ έτσι ώστε να αντέξουν στον χρόνο. Παραδείγματος χάριν, μιλώντας για κιθάρες, αυτή (μου δείχνει μια κιθάρα από το μαγαζί) είναι 22 ετών. Είναι μια πολύ άνετη δική μου κατασκευή στην οποία έβαλε ο ιδιοκτήτης μπρονζε χορδές και την διέλυσε. Ωστόσο επειδή αυτή δεν φτιάχνεται επειδή έχει πάρει από τον ντάκο θα του δώσω μια άλλη από τις παλιές που έχω για ανταλλακτική.

Ο καβαλάρης στις λαϊκές είναι πάντα σταθερός; Γιατί έχω δει κατά καιρούς όργανα με κινητό καβαλάρη.

Αυτές δεν είναι για λαϊκές. Ωραία κιθάρα, δεν υπάρχουν απόλυτοι κανόνες. Είχα πάει μια φορά στο ραδιόφωνο να παίξω και ήταν ένας με λαουτοκίθαρο, με κινητό καβαλάρη. Μια ιταλική κιθάρα, πολύ παλιά, με κόντρα πλακέ, καπάκι από έλατο πολύ κακής ποιότητας, χάλια δηλαδή, του κλώτσου και του μπάτσου. Και έπαιζε χρόνια με αυτήν την κιθάρα, καταπληκτική κιθάρα, αλλά έπαιζε με ασημόχρωμες χορδές.

Στην ταστιέρα χρησιμοποιείς έβενο;

Ναι

Πάντα

Όχι πάντα. Τον έβενο δεν τον πολυσυμπαθώ και στα μπουζούκια δεν τον χρησιμοποιώ σχεδόν καθόλου πλέον. Δεν είναι ο παλιός ο έβενος, η πρώτη ύλη έχει αλλάξει. Έχουν αλλάξει οι συνθήκες, ο τρόπος που παράγεται... Ο παλίσανδρος ας πούμε ήταν άγριο ξύλο, προσπαθούν να επιταχύνουν την παραγωγή τους και δεν έχουν καμία σχέση. Έχει αυξηθεί και πάρα πολύ η ζήτηση. Ο έβενος δεν είναι πια όπως παλιά.

Σε πυκνότητα;

Σε πυκνότητα, σε αξιοπιστία, σε χρώμα, σε όλα. Και παρότι δεν είμαι και 150 ετών έχω αισίως φτάσει τα 31 χρόνια στην οργανοποιία και βλέπω ότι έχουν αλλάξει άρδην τα ξύλα. Τα καπάκια καλλιεργούνται.

Οι διαστάσεις του οργάνου;

Εγώ φτιάχνω όπως της κλασσικής. Της δεύτερης περιόδου ας πούμε, δεν φτιάχνω κιθαρόνια. Αλλά επειδή απέχω αρκετά από την σύνταξη, σκοπεύω στο μέλλον να φτιάξω λαϊκές κιθάρες με αρκετά μικρότερο κόστος ώστε να είναι προσβάσιμες από πολύ περισσότερους και να είναι πιο ανταγωνιστικές. Δηλαδή αυτό το πράμα με τις αμερικάνικες δεν πάει άλλο.

Ακόμα και νέοι καλλιτέχνες που παίζουν λαϊκό ρεπερτόριο χρησιμοποιούν ακουστικές κιθάρες και ακόμα και αν έχουν παραστάσεις δεν επιθυμούν την λαϊκή κιθάρα.

Ναι, αυτό που λέμε τώρα έχει άμεση σχέση με αυτό που είπαμε πριν, ότι δηλαδή αυτό που θέλουμε είναι αυτό που μας έχουν προγραμματίσει να θέλουμε.

Μήπως είναι και η ευρύτητα στο ρεπερτόριο που έχουν τώρα οι μουσικοί; Ή ακόμα η έλλειψη ταυτότητας; Δηλαδή τώρα οι νέοι μουσικοί δεν θα παίζουν μόνο ένα είδος μουσικής, θα παίζουν λαϊκό και ρεμπέτικο αλλά μπορεί να παίζουν και κανένα ροκάκι, καμία μπαλάντα στην παρέα. Η ακουστική έχει αυτό τον χαρακτήρα.

Ναι, πλέον οι μουσικοί ορίζοντες έχουν ανοίξει και αυτό είναι το ευχάριστο. Πιθανόν ο Σκαρβέλης για παράδειγμα να είχε μουσικές παραστάσεις μόνο από συγκεκριμένα είδη μουσικής. Τώρα μπορούμε να ακούσουμε μουσική και από το Τιμπουκτού!

Έτσι. Η ταστιέρα είναι πιο φαρδιά από της ακουστικής;

Ναι, για να ευνοεί τις μπασαδούρες, τα μπασαμέντα.

Το μήκος χορδής;

Α, Αυτό είναι πολύ ενδιαφέρον. Έχω δει κιθαρόνια με μήκος 62, 60, πολύ μικρό. Η λαϊκή όμως 65. Δεν φτάνουν όμως ποτέ 66. Εκεί 64, 65, 65.6.

Τα κλειδιά. Όπως η κλασσική;

Ναι, κανονικά έτσι φτιάχνεται, αν και υπάρχουν διάφοροι τύποι. Εγώ όμως αν ο πελάτης δεν έχει κάποια ιδιαίτερη προτίμηση για το καράουλο χρησιμοποιώ αυτό (δείχνει της κλασσικής) γιατί έχει δύο σημεία τριβής το κλειδί και είναι πιο σταθερό. Ενώ στην άλλη έχει ένα σημείο. Ο λόγος που οι μεγάλες βιομηχανίες έχουν χρησιμοποιούν αυτό το καράουλο είναι για οικονομία χρόνου και υλικού. Αν και είναι ελάχιστη η διαφορά, με σκληρά οικονομοτεχνική προσέγγιση που χρησιμοποιούν αυτοί είναι πιο κερδοφόρα, γιατί μιλάμε για χιλιάδες όργανα και εκεί η διαφορά φαίνεται. Η λογική που κατασκευάζουν είναι ίδια με το να κατασκευάζαν αμορτισέρ για παράδειγμα, δεν έχει καμία σχέση με την μουσική αισθητική. Οι άνθρωποι που κάνουν αυτό το πράγμα σκέφτονται και το οικονομικό, είναι ένα προϊόν. Αφού φτάνει ο άλλος να κατασκευάσει κόντρα πλακέ με στρώση χημικού παλίσανδρου, σημαίνει ότι κοιτάει κάθε σεντ. Για μένα για παράδειγμα να κάτσω να φτιάξω κάτι τέτοιο θα μου κοστίσει παραπάνω, αλλά εγώ θα το κάνω για ένα όργανο.

Ευχαριστώ πολύ

Συνέντευξη Στάθη Τσόλη

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ: 11/4/2010

ΩΡΑ: 19:00

ΔΙΑΡΚΕΙΑ: 180΄

ΤΥΠΟΣ: ΗΜΙΔΟΜΗΜΕΝΗ

ΤΟΠΟΣ: ΟΙΚΙΑ ΚΟΙΝΟΥ ΦΙΛΙΚΟΥ ΠΡΟΣΩΠΟΥ

Σύντομο βιογραφικό Στάθη Τσόλη¹⁵⁵:

¹⁵⁵ Το βιογραφικό βρίσκεται στην ιστοσελίδα <http://tlpm.gr/tsolis/index.htm> του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής – ΤΕΙ Ηπείρου, όπου και διδάσκει.

Ο Στάθης Τσόλης γεννήθηκε στη Πρέβεζα το 1967. Είναι τελειόφοιτος του τμήματος Μηχανολογίας ΤΕΙ Σερρών. Αρχισε να ασχολείται με την κατασκευή εγχόρδων μουσικών οργάνων από το 1989. Από το 1990 μέχρι το 1992 μαθήτευσε κοντά στους αδελφούς Τσονίδη στο εργαστήριό τους στις Σέρρες. Το 1996 δημιούργησε το δικό του εργαστήριο στην Πρέβεζα όπου άρχισε να κατασκευάζει όργανα από όλη την οικογένεια των λαουτοειδών, χρησιμοποιώντας όλες τις τεχνικές κατασκευής, σκαφτά ή/και με ντούγκες, κυρίως σε σχέδια δικά του. Ιδιαίτερη αγάπη έχει για την κατασκευή της λαϊκής κιθάρας και του στεριανού λαούτου.

Έχει παίξει με διάφορα σχήματα μουσική και τραγούδια της σύγχρονης ελληνική σκηνής, ρεμπέτικα και λαϊκά, και αυτή την περίοδο συμμετέχει στη θεατρική ομάδα Πρέβεζας όπου παίζει διάφορα όργανα και συνθέτει για τις ανάγκες της ομάδας. Όργανα του χρησιμοποιούνται από διάφορους επαγγελματίες μουσικούς. Από το 2000 διδάσκει το μάθημα της Οργανοποιίας στο ΤΛΠΜ του ΤΕΙ Ηπείρου σε εργαστήριο πλήρως εξοπλισμένο στην Άρτα όπου στα πλαίσια του μαθήματος έχουν κατασκευαστεί όλα τα νυκτά έγχορδα όργανα.

Στα πλαίσια του μαθήματος επίσης ερευνώνται τόσο οι παλιές κατασκευαστικές τεχνικές όσο και οι σύγχρονες αντιλήψεις όπως παρουσιάζονται στην διεθνή βιβλιογραφία. Ως υπεύθυνος του εργαστηρίου οργανοποιίας συμμετείχε στην έκθεση που διοργάνωσε το ΤΛΠΜ το 2004 όπου εκτέθηκαν τόσο οι κατασκευές των φοιτητών αλλά και υλικά, εργαλεία και τα διάφορα στάδια κατασκευής. Έχει δώσει διαλέξεις στο ΤΕΑΠΗ Πανεπιστημίου Αθηνών στα πλαίσια του μαθήματος Κατασκευή Μουσικών Οργάνων. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στην κατασκευή της ακουστικής και λαϊκής κιθάρας και του όρθιου ηλεκτρακουστικού μπάσου.

Καταρχάς ως αρχίσουμε με κάποια γενικά. Θα ήθελα να μου πεις αν ξέρεις από την προσωπική σου έρευνα πότε άρχισε να χρησιμοποιείται ο όρος «λαϊκή» κιθάρα;

Ο όρος λαϊκή κιθάρα δεν γνωρίζω, αλλά φαντάζομαι ότι είναι σχετικά καινούριος, δηλαδή την δεκαετία του 80 με την αναβίωση του ρεμπέτικου. Δεν στο λέω με σιγουριά. Κάπου τότε το έχω πρωτοακούσει εγώ.

Μήπως έχεις ακούσει από κάποιον παλιό οργανοποιό πως την έλεγε;

Κιθάρα, δεν χρησιμοποιούσε το λαϊκή. Είναι κιθάρα.

Ποια είναι τα στοιχεία που πιστεύεις εσύ ότι πρέπει να έχει μια κιθάρα για να την χαρακτηρίσεις λαϊκή. Εξωτερικά αλλά και προς τον ήχο.

Συνήθως σε σχέση με το σχήμα έχουν έντονη διαφορά στις διαστάσεις το πάνω και το κάτω μέρος σε σχέση με το μεσαίο, κάτι που στις αμερικανικές, τις Μάρτιν ας πούμε δεν συμβαίνει. Οι Dreadnought δηλαδή, αυτές που λέμε σήμερα ακουστικές κιθάρες έχουν σχεδόν ανύπαρκτη μέση, σε σχέση με αυτές που λέμε εμείς λαϊκές. Είναι οχτάρι δηλαδή το σχήμα τους.

Ίδιο το πάνω με το κάτω μέρος;

Ίσο εγώ δεν έχω δει, πολύ κοντά ναι, αλλά το χαρακτηριστικό είναι ότι υπάρχει μεγάλη διαφορά με το μεσαίο τμήμα. Υπάρχει δηλαδή ορατή διαφορά. Μοιάζει δηλαδή περισσότερο με την κλασσική.

Και από μέγεθος;

Αυτές που έχουν περάσει από τα χέρια μου είναι μέχρι το μέγεθος της κλασσικής, μεγαλύτερη δεν έχω δει. Συνήθως είναι πιο ρηχές από την κλασσική.

Υπάρχει κάποιος διαχωρισμός στο μέγεθος σε σχέση με το πόσο παλιές είναι;

Συνήθως οι πιο μικρές που βρίσκουμε είναι πιο παλιές. Δεν ξέρω όμως αν απλά δεν έχουν έρθει στα χέρια τα δικά μου.

Πιστεύεις ότι επειδή είναι πιο ευαίσθητο ένα όργανο με μεγάλο καπάκι για αυτό πιθανόν να μην έχουν σωθεί.

Είναι και αυτό αλλά έχει να κάνει με το ρόλο του οργάνου. Με το ρόλο στην ορχήστρα. Αν είναι μικρή δηλαδή μια κιθάρα θα παίζει με μικρά

σχήματα, με λίγα όργανα. Και ο τρόπος παιχνιδιού ήταν η μπασογραμμή, να ξεχωρίζει δηλαδή από το μπουζούκι. Πιο στενό όργανο, δηλαδή πιο μικρός όγκος αέρα, δίνει περισσότερη ατάκα που λέμε, δηλαδή ποσό γρήγορα διεγείρεται η χορδή από την πένα που παίζουμε. Κάνει τον ήχο πιο διακριτό μέσα στην ορχήστρα. Και έτσι παίρνει το όργανο και ένα ρόλο κρουστού μέσα στην ορχήστρα.

Μιας και δεν υπήρχαν τότε κρουστά στην ορχήστρα.

Ακριβώς. Υποκειμενική άποψη αυτό.

Ναι, αρκετοί το υποστηρίζουν αυτό. Πιστεύεις δηλαδή ότι ο κιθαρίστας είχε ρόλο;

Σίγουρα είχε ρόλο. Δεν ήταν μπουμκα μπουμκα (κάνει χειρονομία σαν να παίζει μονοκόμματη τη συγχορδία) που παίζουν σήμερα, κάτι που πιστεύω γίνεται για να μην κουράζονται με τα πολλά τσιφτετέλια που παίζονται σήμερα, μέχρι τα ξημερώματα. Έπαιζε τότε κανονικά, κάτι ανάμεσα από συγχορδίες και σολιστικό. Απλά δεν έπαιζε σε τόσο ψηλές συχνότητες, στις τρίμες χορδές της κιθάρας. Έπαιζε δηλαδή μπασογραμμές και δίφωνες – τρίφωνες συγχορδίες.

Μπορείς να προσδιορίσεις πότε έγινε πιο συγχορδιακή η κιθάρα στο ρεμπέτικο;

Σίγουρα μετά την αναβίωση. Οι παλιές εκτελέσεις που ακούμε δεν υπάρχει αυτό.

Σε κάποιες κομπανίες νωρίτερα, όπως στου Τσιτσάνη;

Αυτές ήταν και μεγάλες μπάντες, εγώ πιστεύω ότι από κάποιο σημείο και μετά που μπήκε το λαϊκό η κιθάρα δεν είχε ρόλο. Υπήρχε επειδή έπρεπε να υπάρχει. Έπαιζαν μέσα πιάνο, κοντραμπάσο και 85 μπουζούκια...

Υπάρχει και χαρακτηριστική φωτογραφία με 15 μπουζούκια και μια κιθάρα στο βάθος.

Ναι κάτι σαν «άσε και αυτόν να πάρει κανένα μεροκάματο...»

Μάλιστα, και όσον αφορά το ήχο, τότε θα χαρακτηρίζεις μια κιθάρα λαϊκή από τον ήχο της;

Ανισόροπο! Σε σχέση με την ακουστική κιθάρα. Δηλαδή είναι κιθάρες που συνήθως χτυπώντας μια χορδή υπερισχύει η βασική συχνότητα σε σχέση με τους αρμονικούς αλλά δεν ξέρω ποιοι αρμονικοί είναι ισχυρότεροι σε σχέση με άλλους. Δεν έχει αυτή την ίση ένταση σε όλους τους αρμονικούς.

Δεν λες δηλαδή ανισοροπία στις βασικές συχνότητες;

όχι, όχι ότι ένα φα ας πούμε παίζει πιο δυνατά από το λα, ή ότι παίζουν τα μπάσα πιο δυνατά από τα πρίμα, αλλά χτυπώντας ένα ακόντο κάποια ακούγονται πιο ξερά. Δεν μπορείς να παίξεις απαλά ας πούμε. Επίσης έχει διαφορετικό ήχο ανάλογα με το πώς παίζεις. Αν παίζεις δηλαδή απαλά ή άγρια, αν παίξεις με πένα ή με τα δάχτυλα. Κάτι που δεν συμβαίνει στις ακουστικές κιθάρες, είτε παίξεις δηλαδή απαλά είτε ξηλώσεις τον καβαλάρη ο ήχος είναι σχεδόν ο ίδιος. Αλλάζει μόνο η ένταση.

Αυτό πιστεύεις ότι είναι ελεγχόμενο;

Ανάλογα με την κατασκευή...

To Sustain; Έχει;

Δεν ξέρω αν είναι σημαντικό αυτό. Το να χει δεν είναι κακό, το σταματάει ο μουσικός όποτε θέλει. Κάποια καλά όργανα και αδερφών Παναγή και Απαρτιάν που έχουν περάσει από τα χέρια μου είχαν. Τώρα αν είναι ελάχιστο μικρότερο από μια Μάρτιν ή από κάποια άλλη με X braces δεν είμαι απολύτως σίγουρος. Πάντα ανάλογα με την κατασκευή. Και δεν τις έχω συγκρίνει με μια ακουστική του 60. Γιατί παίζει και ρόλο και η ηλικία του οργάνου, τα χρόνια που έχει παίζει.

Ο Μυστακίδης ας πούμε θέλει μικρό sustain αλλά αυτό είναι υποκειμενικό.

Ναι, κάτσε όμως να το ξεκαθαρίσουμε αυτό. Μικρό Sustain δεν σημαίνει ότι σβήνει η νότα, αλλά σε ένα σχεδιάγραμμα έντασης και χρόνου, αν κάναμε την καμπύλη θα είχαμε ότι ανεβαίνει απότομα, μένει λίγο σε αυτό και αρχίζει και

πέφτει. Τώρα το sustain δεν είναι το πόσο μένει ψηλά αλλά και το πότε σβήνει. Μπορεί ο Μυστακίδης να κάνει με το παίξιμό του να κρατάει λιγότερο στο μέγιστο σημείο, το μάξιμουμ αλλά από εκεί και πέρα το σβήσιμο μπορεί να περάσει ώρα μέχρι να μην το ακούμε.

Για κάποιον που δεν έχει δει διαγράμματα τι αντιλαμβάνεται ως sustain, την πτωτική καμπύλη ή την ατάκα.

Όχι την πτωτική καμπύλη, γιατί πρακτικά σε μια ορχήστρα αυτό είναι το sustain γιατί καπακώνεται από τα άλλα όργανα και δεν ακούγεται το πραγματικό sustain.

Ωραία. Μου είπες ότι έχεις επισκευάσει κάποια παλιά όργανα. Από αυτά που έχεις δει ποιανού πιστεύεις ότι είναι τα καλύτερα, από πλευράς αντοχής αλλά και από ήχου.

Δεν έχουν περάσει από όλους αλλά από αυτούς που έχουν περάσει οι καλύτερες ήταν δύο των αδερφών Παναγή. Σε αυτά δεν είχε γίνει και καμία παρέμβαση, δεν είχε γίνει εγχείρηση, ή αν είχε γίνει είχε γίνει από τους ίδιους. Οι κιθάρες αυτές είχαν άψογη δουλειά, πολύ καλές συναρμογές και ήταν και σε καλή κατάσταση.

Απαρτιάν έχεις δει με τέσσερα καμάρια ή με τρία;

Με τέσσερα ήταν, εκτός από μια που δεν είμαι σίγουρος ότι το καπάκι ήταν το δικό της γιατί είχαν μπει πολλά χέρια πάνω. Τρία σαν μπουζούκι κανονικά. Και ο ήχος ήταν πολύ καλός, θύμιζε τον ήχο που έχει το βιολί όταν παίζει με πένα. Έχουν κατασκευαστεί λαϊκές κιθάρες, όχι στην Ελλάδα κιθάρες με σκαφτό καπάκι αλλά με τρύπα, όχι με F, οι Gibson O Style. Αν αυτές είχαν κυκλοφορήσει στην Ελλάδα θα την είχαν ερωτευτεί όλοι τότε, μιλάμε για το 1900!

Πάμε λίγο να δούμε τα καμάρια και διάταξη.

Ναι, εκεί να δεις τώρα μπέρδεμα. Γιατί εκεί που πας να βγάλεις μια άκρη έρχεται κάτι και τρως γκολ από τα αποδυτήρια.

Δηλαδή;

Εκεί που λες βρήκα διάταξη και κούρεμα έρχεται μια κιθάρα με x Bracing και ακούγεται πιο λαϊκή και από τις λαϊκές.

Απ την Ελλάδα;

Όχι, από έλληνα εγώ δεν έχω δει ποτέ με x Bracing.

Είχε έρθει Ελλάδα;

Τότε όχι, σήμερα αντίγραφο της ναι.

Από πού;

Γαλλία, Michelle Macaffery, η κιθάρα του Janco Rahard.

Και την λες λαϊκή;

Απολύτως... Έχει όλα τα χαρακτηριστικά της λαϊκής κιθάρας, δηλαδή ιδιαίτερο σχήμα, βέβαια έχει πιο βαθύ σκάφος, έντονες καμπύλες στην πλάτη και καπάκι, x Bracing διάταξη, δέσιμο από πίσω που αυτό και είναι διαφορετικό από την ακουστική.

Μπορείς να μου πεις από τα όργανα που έχεις δει μερικά σταθερά χαρακτηριστικά. Ας πούμε για τα καμάρια.

Ναι, μιλάμε για τέσσερα καμάρια και μερικές φορές υπάρχει ένα ακόμα ψευτοκάμαρο, δεν φτάνει δηλαδή μέχρι την άκρη του καπακιού και να ακουμπήσει στα πλαϊνά. Είναι στατικό και για ενίσχυση, για κανένα τάστωμα ας πούμε να μην έχεις προβλήματα.

Η διάταξη με τα τρία και τα τέσσερα ξέρεις με ποια σειρά έγιναν;

Κοίτα αυτή με τα τρία νομίζω ότι είναι ελληνική κατασκευή. Γιατί σε κιθάρες που έχω δει από το εξωτερικό, Γαλλία, Ιταλία, Ισπανία καμία δεν είχε τρία καμάρια. Ίσως είναι επιρροή από το μπουζούκι, Δεν ξέρω αυτό είναι καθαρά υποκειμενικό.

Τα παράλληλα από πού πιστεύεις ότι προέρχονται;

Από το λαούτο.

Από θέμα στατικό, μια κιθάρα με το μέγεθος της κλασσικής θα άντεχε με μόνο τρία καμάρια;

Μμμμμ, δύσκολο. Μένει μεγάλη επιφάνεια και θα έχει προβλήματα. Είτε θα ανασηκωθεί από το τράβηγμα στον καβαλάρη, είτε θα βουλιάξει πριν από αυτόν. Για να γίνει αυτό θέλει πολύ χοντρό καπάκι.

Τα καπάκια ήταν χοντρά; Έχεις δει λεπτό καπάκι;

Όχι, δεν έχω δει. Και αν έχω δει ήταν σίγουρα από τα τριψίματα, τις επισκευές. Τους ένοιαζε και η διάρκεια στον χρόνο γιατί δεν είχαν οι παίχτες εύκολη πρόσβαση σε οργανοποιούς.

Από ξύλα τι έχεις δει;

Έχω δει σφενδάμι. Έχω δει και καρυδιά και μαόνι. Για παλιές μιλάμε.

Μιλάμε για ελληνικά ξύλα;

Δεν ξέρω αν ήταν από Ελλάδα αλλά τα βρίσκεις σίγουρα στην Ελλάδα. Δεν ξέρω κατά πόσο είχαν πρόσβαση στο εξωτερικό για ξύλα. Άλλο αν διαλυόταν ένα πιάνο και έπαιρναν τα ξύλα.

Πάμε λίγο και στα δικά σου όργανα. Πιστεύεις ότι ζητάνε πλέον κιθάρες;

Τα τελευταία χρόνια νομίζω ότι έχουν αυξηθεί.

Και ξέρουν τι ζητάνε; Όταν δηλαδή σου λένε λαϊκή κιθάρα εννοούν το ίδιο με σένα;

Αυτοί που θα ζητήσουν ναι, εννοούν το ίδιο.

Και σαν ήχο τι ζητάνε;

Τώρα εδώ μπαίνει ένα θέμα. Πολύς κόσμος θέλει να ακούσει ένα διαφορετικό ήχο από την ακουστική. Και ακόμα και ένα κακό όργανο να ακούσει του αρέσει επειδή είναι διαφορετικό. Αυτό ίσως το εκμεταλλεύονται κάποιοι και πουλάνε όργανα απλά διαφορετικά.

Γιατί πιστεύεις ότι στο ρεμπέτικο σήμερα χρησιμοποιούν ακουστική κιθάρα;

Γιατί για πολλά χρόνια δεν φτιαχόντουσαν και γιατί έβρισκε κάποιος εύκολα μια οικονομική κιθάρα και σωστή, να μην φαλτσάρει δηλαδή. Επίσης είναι θέμα έντασης. Όπως λέγαμε και πριν αυτό που ζητάνε είναι ένταση, είναι νωρίς ακόμα, είναι εποχή της εντύπωσης. Θα καταλαγιάσει όμως.

Η ευχρηστία παίζει ρόλο;

Μέχρι σήμερα ναι. Αλλά αρχίζει και αλλάζει πιστεύω. Και όχι μόνο από επαγγελματίες.

Αν σου ζητούσε κάποιος να κάνεις μετατροπές στην λαϊκή κιθάρα θα τις έκανες; Ας πούμε στο σχήμα ή την ηλεκτρική ενίσχυση;

Ναι, αρκεί να μου άφηνε το χρόνο να το μελετήσω. Η κιθάρα θα παραμείνει λαϊκή. Δεν αλλάζει κάτι στον ήχο και στο όργανο. Ποια η διαφορά δηλαδή αν έβαζες ένα μικρόφωνο μπροστά και την συνέδεες με πεταλιέρα; Το όργανο δεν αλλάζει το αποτέλεσμα είναι διαφορετικό.

Τι σχήμα σκάφους προτιμάς;

Συνήθως φτιάχνω σχετικά μικρά αλλά τώρα δουλεύω κάποιες μεγάλες, λίγο μεγαλύτερες και από κλασσική. Αλλά αν βγάλω το ίδιο αποτέλεσμα με την μεγάλη θα προτιμάω τη μεγάλη.

Και από ξύλα;

Από ξύλα ότι και στα άλλα όργανα. Έχω μια μεγάλη ένσταση γι αυτό που λένε όλοι Βραζιλιάνικο παλίσανδρο που δεν είναι όμως Βραζιλιάνικος... Μάλλον είναι από την Ινδία.

Καρυδιά;

Ναι. Και να σου πω και κάτι άλλο; Και μουριά! Και μπαντούκ

Καπάκι;

Είμαι κάθετος στο έλατο. Ο κέδρος δίνει εντυπωσιακό ήχο γιατί δίνει διακριτά μεσαία αλλά δεν ακούει στα χέρια του παίχτη.

Πάχη που δουλεύεις;

Πέφτω και χαμηλά...

Δηλαδή;

Έχω φτάσει σε σημεία μέχρι τα 1,7

A, πολύ χαμηλά. Δεν είναι επίφοβο;

Μιλάμε για τοπικά. Γενικά παίζω στο 2,5.

Καπάκια μαλακά – σκληρά;

Μεσαία. Βασικά πολύ μαλακά δεν δουλεύω. Έτσι όπως βάζω τα καμάρια δεν βολεύουν. Κάνω και κλίση στο καπίκι με ένα καλούπι που χρησιμοποιώ. Το καλούπι έχει την κλίση που θέλω να δώσω και εφαρμόζω το καπάκι και το πιέζω. Για την ποιότητα τώρα θέλω να είναι το μεγαλύτερο μέρος του καπακιού αυστηρά ακτινικό – χρυσαλίδα δηλαδή. Να είναι και πυκνό το ξύλο.

Διαλέγεις και πυκνά νερά;

Όχι, όχι απαραίτητα. Πυκνότερο ξύλο.

Από αυτά που έχεις δει; Τι πάχος έχουν;

Έχω δει μέχρι 3,5.

Και μήκος χορδής;

Εγώ δουλεύω το 64αρι. Αλλά παλιές λαϊκές έχω δει και 61-62.

Το καράουλο κλασσικής;

Δεν είναι απόλυτο, συνήθως κάνω το περαστό αλλά για μένα είναι καθαρά θέμα αισθητικής.

Παίζει κάποιο ρόλο στην ευστάθεια του κουρδίσματος;

Καμία απολύτως. Αν είναι σωστά τα κλειδιά βαλμένα δεν έχεις κανένα πρόβλημα. Άλλωστε υπάρχουν οι Μάρτιν που δεν ξεκουρδίζονται, εκτός αν τις βάλεις στο νερό! Είναι καθαρά αισθητικό. Αλλά το καράουλο παίζει ρόλο στον ήχο. Υπάρχουν κάποιες συχνότητες στις οποίες το μανίκι δονείται πάρα πολύ.

Σε αυτές τις περιπτώσεις το τι έχεις στην άκρη της δόνησης παίζει σημαντικό ρόλο.

(Δείχνω εικόνες με διατάξεις και σχολιάζουμε για τα σχέδια. Δείχνω και το παράλληλο στις αμερικάνικες και ρωτάω:) Τη συγκεκριμένη διάταξη τη βρήκα ως folk αμερικάνικη και μάλιστα την κατηγοριοποιούσαν στα φθηνά όργανα. Ξέρεις αν ισχύει κάτι τέτοιο;

B) Ναι, έτσι ακριβώς τα λένε.

Για την διάταξη X ποιος πιστεύεις ότι είναι ο λόγος δημιουργίας του;

B) Σταθερότητα στους 4 άξονες και κάνει το καπάκι να λειτουργεί σαν ένα σύνολο χωρίς να χάνει λόγω των μικρών καμαριών κάποιες περιοχές που δονούνται περισσότερο. Στατικά καμάρια είναι τα κεντρικά και τα άλλα είναι για να οδηγείς τον ήχο. Αφήνουν διαφορετικό χώρο στα πρίμα και στα μπάσα. Το ίδιο συμβαίνει και στην λαϊκή. Συχνά στρέφουμε το καμάρι προς τα πρίμα. Ακολουθούμε την ίδια λογική με την χορδή. Μικρότερο μήκος καπακιού που δονείται άρα ψηλότερη συχνότητα. Μεγαλύτερο μέρος χαμηλότερη συχνότητα.

Το κούρεμα των καμαριών; Ποια είναι η βασική λογική; Το μικρότερο ύψος αντιστοιχεί σε σημείο που θέλουμε να τονίσουμε μπάσα;

Το μικρότερο ύψος καμαριού αντιστοιχεί σε σημείο του καπακιού που αν δεν είχε καμάρια θα παλλόταν πιο πολύ στις χαμηλές συχνότητες. Στα πιο χοντρά σημεία αντίστοιχα είναι οι πρίμες.

(Ακολουθεί συζήτηση για τα διαγράμματα spectrum και ιδιοσυχνοτήτων)

Να σε ρωτήσω κάτι ακόμα για την διδασκαλία σου. Υπάρχουν κάποιοι φοιτητές που δείχνουν ενδιαφέρον για το συγκεκριμένο όργανο;

Δεν θα το έλεγα... Αν και έχω κάνει για την κιθάρα προσπάθεια, έχουμε ξεκινήσει και μια με κόντρα πλακέ για να μπορέσουμε να διερευνήσουμε τις διαφορές από καπάκι σε καπάκι ωστόσο αργεί το πράμα. Στα λόγια υπάρχει ενδιαφέρον αλλά στην πράξη...

A) Από ηλικίες που σου ζητάνε στο εργαστήριο;

B) Τώρα τελευταία έχουν ξεκινήσει και μικρές ηλικίες, από 22 – 23. Αλλά κυρίως από τα 35.

A) Δε μου είπες για το δικό σου οπλισμό.

Ναι, εγώ αυτό που κάνω είναι το κλασσικό, το ladder αλλά με κάποιες παραλλαγές. Και όταν λέω παραλλαγές είναι με πιάσιμο από πίσω, με καβαλάρη δηλαδή που πατάει και είναι της Selmer. Σε αυτό υπάρχουν 2 ακόμα καμάρια που ενώνουν και φυτεύονται ουσιαστικά τα 2 καμάρια μπρος και πίσω από τον καβαλάρη. Δημιουργούν ένα Ήττα δηλαδή και σε αυτά πατάει στις άκρες ο καβαλάρης, οποίος μπορεί να μην πατάει και ολόκληρος αλλά μόνο στις άκρες.

Επίσης κάνω ακόμα μια διάταξη, τη Boucket, όπου είναι με 5 καμάρια σαν της κλασσικής τα ακτινικά και υπάρχει ένα μεγάλο που τα διασχίζει και τα σταυρώνει.

Παλιές κιθάρες με κινητό καβαλάρη έχεις δει;

Δύο μόνο, η μία ήταν στο μέγεθος κλασσικής. Για τη μια είμαι σίγουρος ότι ήταν εξ αρχής έτσι, για την άλλη, του Απαρτιάν δεν είμαι σίγουρος γιατί το καπάκι ήταν κατεστραμμένο. Είχε σταθερό καβαλάρη αλλά σίγουρα δεν ήταν δικός του και είχε και τρύπες από χορδοστάτη στην άκρη. Τώρα αν και αυτές ήταν μεταγενέστερες δεν το γνωρίζω.

Ένωση τι κάνεις;

Συνήθως κάνω το Ισπανικό αλλά έχω δοκιμάσει και το χωνευτό.

Με μόρσο ή με γκαβίλιες;

Με μόρσο, όχι με γκαβίλιες.

Σε παλιές τι έχεις δει;

Και τα δύο.

Ωραία. Κλίσεις δίνεις;

Ναι, προς όλες τις κατευθύνσεις. Ανάλογα με το όργανο.

Στα πλαϊνά βάζεις καμάρια;

Ναι καμιά φορά, αυτά είναι για να προστατέψουν κάποια σημεία από στράβωμα και φουσκώματα.

Και στην πλάτη;

Πλάτη τώρα ένα σωρό...

3 συνήθως και το κεντρικό;

Και 4. Και Χ...

Στις παλαιότερες πόσα συνήθιζαν;

Τα τρία είναι τα πιο συνηθισμένα αλλά και 4 και 5.

Και πάχος;

2,3 – 2,6

Ευχαριστώ πολύ

Συνέντευξη Δημήτρη Μυστακίδη

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ: 24/1/2010

ΩΡΑ: 22:30

ΔΙΑΡΚΕΙΑ: 30'

ΤΥΠΟΣ: ΗΜΙΔΟΜΗΜΕΝΗ

ΤΟΠΟΣ: ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΚΗΝΗ «ΧΙΛΙΕΣ & ΔΥΟ ΝΥΧΤΕΣ»

Σύντομο βιογραφικό:

Ο θεσσαλονικιός σολίστας Δημήτρης Μυστακίδης είναι ένας από τους πλέον αναγνωρισμένους οργανοπαίχτες της λαϊκής κιθάρας στον ελλαδικό χώρο. Έχει πλούσια δισκογραφική δραστηριότητα και παράλληλα πραγματοποιεί ανελλιπώς ζωντανές εμφανίσεις σε όλη την Ελλάδα. Εμφανίζεται από το 1993 σε σταθερά μουσικά σχήματα («λοξή φάλαγγα – Λαϊκεδέλικά κ.α) αλλά πραγματοποιεί και σολιστική καριέρα, έχοντας μάλιστα και δύο προσωπικές δισκογραφικές δουλειές. Έχει συμμετάσχει σε πάνω από 80 δίσκους συνεργαζόμενος με πολύ σημαντικούς συνθέτες και οργανοπαίχτες. Τέλος πήρε μέρος στην διεθνή συνάντηση λαουτοειδών που πραγματοποιήθηκε στο Μέγαρο μουσικής Αθηνών τον Απρίλιο του 2005 μαζί με άλλους δεκαπέντε δεξιотέχνες από όλη την Μεσόγειο.

Εξίσου σημαντικός είναι και ρόλος του στην εκπαίδευση, επίσημη και ανεπίσημη. Δίδαξε λαούτο τρία χρόνια στο Πρότυπο Ωδείο Τούμπας, λαούτο, ταμπουρά και τζουρά για τρία επίσης χρόνια στο τμήμα εκμάθησης παραδοσιακών οργάνων του Πνευματικού Κέντρου του Δήμου Μενεμένης, δύο χρόνια ταμπουρά στο Μουσικό Σχολείο Θεσσαλονίκης, λαούτο και λαϊκή κιθάρα στην Σχολή Παραδοσιακής Μουσικής «εν χορδαίς» από το 2001, και λαϊκή κιθάρα και λαούτο στην Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι Ηπείρου από το 2001.

Παράλληλα έχει και βιβλιογραφική δραστηριότητα καθώς έχει εκδοθεί το πρώτο του βιβλίο, το οποίο είναι μέθοδος εκμάθησης για το λαούτο, από τις εκδόσεις «εν χορδαίς» ενώ υπό έκδοση είναι η μέθοδος για Λαϊκή κιθάρα¹⁵⁶.

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

Η έρευνα που πραγματοποιώ αφορά την σύγκριση της ακουστικής κιθάρας με την «λαϊκή», στο κατασκευαστικό σκέλος. Θα ήθελα λοιπόν

¹⁵⁶ Τα στοιχεία αντλήθηκαν από το βιογραφικό σημείωμα που έχει καταχωρηθεί στην ιστοσελίδα του Τμήματος Λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, <http://tlpm.teiep.gr/mistakidis/index.htm>

να εξετάσω πώς ένας αναγνωρισμένος οργανοπαίχτης βλέπει αυτά τα δύο όργανα και ποιες διαφορές επισημαίνει. Καταρχάς θα ήθελα να μου πείτε αν έχετε εσείς στην κατοχή σας κάποια λαϊκή κιθάρα.

Έχω μια Απαρτιάν, μια Παναγή και ένα κιθαρόνι του προηγούμενου αιώνα.

Θυμάστε ποιος Παναγής έχει κατασκευάσει την κιθάρα;

Είναι του παππού, του Πανηγήρη.

Και του Απαρτιάν; Του Γρηγόρη ή του Άρη;

Του Γρηγόρη! Είναι κατασκευή του 1948 περίπου.

Ωραία, και το κιθαρόνι;

Είναι ισπανοεβραϊκό κιθαρόνι του προηγούμενου αιώνα!

Πολύ ωραία όργανα θα πρέπει να είναι! Αν σας έλεγα να μου πείτε οπτικά αλλά και από όποιες γνώσεις έχετε κατασκευής, ποια χαρακτηριστικά θα λέγατε ότι έχει μια «λαϊκή» κιθάρα; Ποια δηλαδή εμφανισιακά στοιχεία θα σας έκαναν να κατατάξετε μια κιθάρα στις «λαϊκές»;

Λοιπόν, η λαϊκή κιθάρα έχει μικρότερο σκάφος σε πλάτος αλλά και σε μήκος. Έχει γενικότερα μικρότερες διαστάσεις στο σκάφος. Επίσης η ταστιέρα είναι λίγο πιο φαρδιά αλλά και πιο χοντρή.

Ο καβαλάρης; Είναι σταθερός ή κινητός;

Όχι, αυτές που έχω έχουν σταθερό καβαλάρη.

Το λέω επειδή κάποιοι φτιάχνουν με κινητό, όπως του μπουζουκιού.

Όχι όχι, με σταθερό!

Ωραία, αν σας έλεγα τώρα να μου πείτε ποια στοιχεία του ήχου είναι αυτά που χαρακτηρίζουν μια «λαϊκή» κιθάρα;

Εννοείς αυτά που θέλω εγώ;

Ναι.

Το πρώτο και κυριότερο που θέλω είναι να έχει ισομέρεια. Να μην έχει ούτε έντονες χαμηλές ούτε πρίμες. Γενικά να έχει ισομέρεια στις τονικότητες. Αλλά αυτό το θέλω εγώ γιατί παίζω και σολιστικά.

Αυτό το θέλετε για τα σολιστικά μέρη στις μπάσες; Για τις μπασογραμμές; Ή για τις ψηλές;

Για τις ψηλές.

Ωραία, κάποιο άλλο σημαντικό στοιχείο στον ήχο;

Ναι, δεν θέλω να έχει πολλές αρμονικές.

Η διάρκεια; Το sustain σας ενδιαφέρει;

Ναι, να μην έχει πολύ sustain. Βασικά αυτό που τα λέει όλα είναι να μην έχει πολλές άκρες.

Να μην έχει δηλαδή ενισχυμένες ούτε τις χαμηλές ούτε τις ψηλές.

Ναι.

Ωραία. Σας έχω δει σε κάποια λάιβ που χρησιμοποιείτε ακουστική κιθάρα, ακόμα και αν είναι να παίξετε καθαρά λαϊκό πρόγραμμα. Ποιος είναι ο παράγοντας που σας κάνει να διαλέξετε; Υπάρχει θέμα ευχρηστίας; Είναι δηλαδή πιο ξεκούραστη η ακουστική;

Ναι, αλλά δεν είναι τόσο αυτό το πρόβλημα. Βασικά εξαρτάται και από το πόση ώρα θα παίζω. Αν ξέρω ότι πρόκειται για ένα πρόγραμμα δύο ώρες θα παίζω με την λαϊκή. Βασικό είναι και το θέμα ενίσχυσης. Με την λαϊκή όλες τις διακυμάνσεις πρέπει να τις κάνεις με το παίξιμό σου. Με τα μικρόφωνα δεν μπορείς να ρυθμίσεις πολλά. Δεν είναι η ένταση το πρόβλημα, αν αυτή τη στιγμή (εννοεί στην παράσταση που θα ακολουθούσε) παίζω με την λαϊκή μπορώ να παίζω και χωρίς μικρόφωνα, δεν είναι πρόβλημα η ένταση.

Αν είχε δηλαδή η λαϊκή ηλεκτρική ενίσχυση θα την χαρακτηρίζατε «λαϊκή»

Ναι, φυσικά, δεν θα υπήρχε κανένα πρόβλημα.

Ποια στοιχεία θα σας ενδιέφερε να έχει μια ακουστική κιθάρα για να μοιάζει περισσότερο με την λαϊκή;

Δεν είναι σωστή αυτή η ερώτηση. Αν ήθελα ακουστική να μοιάζει με λαϊκή θα έπαιρνα λαϊκή!

Ωραία, να σας ρωτήσω τώρα για οργανοποιούς. Ποιους θεωρείτε καλύτερους κατασκευαστές λαϊκής κιθάρας;

Παλιούς ή νέους;

Και απ τους δύο.

Από τους παλιούς τον Παναγή. Η καλύτερη κιθάρα που έχω παίξει είναι του Παναγή.

Είναι αυτή που έχετε;

Όχι την έχει ο φίλος μου, ο και παίζω.

Από τους νεότερους ξεχωρίζετε κάποιον;

Ε, βέβαια, εγώ έχω κώλυμα με τον Αλεξανδρή. Όλα τα όργανα που έχω φτιάξει είναι σε αυτόν.

Αν βρίσκατε ένα όργανο που σας ικανοποιούσε στον ήχο αλλά και στην κατασκευή του, το βλέπατε δηλαδή καλοκατασκευασμένο, αλλά ήταν ενός άγνωστου κατασκευαστή, θα το αγοράζατε;

Ναι, φυσικά. Με ενδιαφέρει το όργανο να είναι λειτουργικό.

Όταν πάτε σε ένας οργανοποιό για να κατασκευάσετε κάποιο όργανο, ρωτάτε λεπτομέρειες κατασκευαστικές;

Όχι, ακούω βέβαια αυτά που μου προτείνει αλλά αυτό που με ενδιαφέρει είναι να έχει τον ήχο που θέλω. Το μόνο που θέλω είναι το ξύλο. Έχω κώλυμα με το σφενδάμι, μου αρέσει το όργανο να είναι ανοιχτό. Έχω φτιάξει δηλαδή από σφενδάμι και από καρυδιά όργανα και μου αρέσει περισσότερο το σφενδάμι.

Για τα καμάρια και την διάταξή τους σας ενδιαφέρει; Αν δηλαδή ο κατασκευαστής δεν χρησιμοποιεί τον «παραδοσιακό» τρόπο που τοποθετούνται τα καμάρια θα σας πειράξει; Σας ενδιαφέρει αυτό;

Καθόλου! Γενικότερα δεν με ενδιαφέρει τίποτα «παραδοσιακό»! Αυτό που με ενδιαφέρει είναι να έχει τον ήχο που θέλω.

Μάλιστα, και για το καπάκι; Τι προτιμάτε;

Έλατο. Γενικότερα τα όργανα που παίρνω δεν με ενδιαφέρει να παίξουν αμέσως, με ενδιαφέρει μετά από 4-5 χρόνια να μου δώσουν τον ήχο που θέλω. Θέλω δηλαδή το όργανο να το στρώσω εγώ όπως θέλω. Λένε ότι αυτό ισχύει με το έλατο ενώ ο κέδρος δίνει αμέσως τον τελικό ήχο, αλλά αυτό δεν το ξέρω σίγουρα.

Εκτός από τον Αλεξανδρή, υπάρχει κάποιος άλλος οργανοποιός που σας αρέσει η δουλειά του;

Μου αρέσει ο Ραπακούσιος και ο Σπουρδαλάκης που είναι νέοι και την ψάχνουν. Γενικότερα μου αρέσουν αυτοί που την ψάχνουν.

Κατάλαβα. Πείτε μου τώρα κάτι τελευταίο. Διδάσκετε εδώ και αρκετά χρόνια λαϊκή κιθάρα. Οι μαθητές επιλέγουν την λαϊκή κιθάρα ή προτιμούν την ακουστική;

Εννοείς σαν φιλοσοφία ;

Όχι, σαν όργανο αν την επιλέγουν.

Βασικά όταν έρχονται δεν την ξέρουν την λαϊκή κιθάρα. Δεν ξέρουν δηλαδή την ιδιαιτερότητα της λαϊκής κιθάρας ως όργανο. Δεν ξέρουν ούτε σαν ήχο ούτε σαν παίξιμο.

Βλέποντας λοιπόν εσάς με την λαϊκή κιθάρα και γνωρίζοντας αυτό το όργανο, ποια προτιμάνε;

Δεν προτιμάνε την λαϊκή γιατί δεν καταλαβαίνουν την ιδιαιτερότητα του οργάνου.

Ωραία, σας ευχαριστώ πολύ!

ΠΙΝΑΚΕΣ

ΠΙΝΑΚΑΣ 1. Χαρακτηριστικά από 100 μοντέλα ακουστικών κιθάρων των σημαντικότερων κατασκευαστικών εταιριών.

ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΜΟΝΤΕΛΟ	ΤΙΜΗ	NECK	BACKSIDE	TOP	FRETBOARD/fingerboard	WIDTH	DEPTH	LENGT H	SCALE LENGTH	BRACING
IBANEZ	AW30NT	\$249,99	Mahogany	Mahogany back and sides	Solid Engelmann Spruce Top	Rosewood Bridge and Fretboard	15,75"	4,75"	20"	648mm	
IBANEZ	AW3000 WCNT	\$504,99	Mahogany	Solid Mahogany back and sides	Solid Engelmann Spruce Top	Rosewood Bridge and Fretboard	15,75"	4,75"	20"	648mm	
IBANEZ	PF25WC NT	\$199,99	Mahogany	Mahogany back and sides	Spruce Top	Rosewood Bridge and Fretboard	15,75"	4,75"	20"	648mm	
SANTA CRUZ	1934 D	\$4.500	Brasilian Rosewood	Brazilian Rosewood	Adirondack	Brazilian Rosewood	n/a	n/a		641mm	scalloped/advanced X
SANTA CRUZ	12-Fret	\$3.500	Ebony	Mahogany	Sitka Spruce	Ebony	n/a	n/a		644mm	scalloped
SANTA CRUZ	D	\$3.375	Ebony	Indian Rosewood	Sitka Spruce	Ebony	n/a	n/a		644mm	tapered
YAMAHA	F 325	\$160,00	Nato	Meranti	Spruce Top	Rosewood	n/a	3 3/4" - 4 9/16"	n/a	635mm	
YAMAHA	LL16	\$749,00	3 Ply (Mahogany, Rosewood)	Solid Rosewood	Solid Engelmann Spruce	Ebony	n/a	3 15/16" - 4 15/16"	n/a	658mm	
YAMAHA	FG750S	\$399,00	Nato	Sycamore	Solid Sitka Spruce	Rosewood	n/a	3 15/16" - 4 5/8"	n/a	25 9/16"658mm	
YAMAHA	FG700S	\$200,00	Nato	Nato	Solid Sitka Spruce	Rosewood	n/a	3 15/16" - 4 5/8"	n/a	25 9/16"658mm	
HOHNER	EL-SD	\$419,99	Mahogany	Mahogany	Solid Sitka	Rosewood	n/a	n/a	41"	647mm	X-scallop(inner)

PLUS			Spruce								bracing), Spruce(top bracing material)
HOHNER	DK 500	\$189,99	1 Pc. Mahogany	Java Koa	Java Koa	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a	
HOHNER	DR 500	\$359,99	1 Pc. Mahogany	Rosewood	Solid Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a	
HOHNER	DR 550	\$769,99	1 Pc. Mahogany	Solid Rosewood	Solid Cedar	Ebony	n/a	n/a	n/a	n/a	
HOHNER	HW 300	\$239,99	Mahogany	Mahogany	Select Mahogany	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a	Scalloped "X" Bracing
HOHNER	HW 350	\$339,99	Mahogany	Mahogany	Select Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a	Scalloped "X" Bracing
CORT GUITARS	Earth AS4 NAT	n/a	Mahogany	Solid Mahogany	Solid Engelmann Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	643mm	Advanced Scalloped X- Bracing
CORT GUITARS	Earth100 GB NAT	\$340,00	Mahogany	Quilted Bubinga	Solid Sitka Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	643mm	Advanced Scalloped X- Bracing
CORT GUITARS	Earth AS5 NAT	n/a	Mahogany	Solid Rosewood	Solid Engelmann Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	643mm	Advanced Scalloped X- Bracing
CORT GUITARS	Earth200 -NAT	\$501,00	Mahogany	Solid Mahogany Back, Mahogany Sides	Solid Sitka Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	643mm	Advanced Scalloped X- Bracing
CORT GUITARS	AD810 NAT	\$145,00	Mahogany	Mahogany	Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	647.7mm	X-Bracing
SEAGULL	ENTOUR AGE RUSTIC	\$429,00	Silver Leaf Maple	Wild Cherry	Select Pressure Tested Solid Cedar	Indian Rosewood	n/a	4,9"	19,8"	630mm	
SEAGULL	S6	\$407,00	Silver Leaf	Wild Cherry	Select	Indian	n/a	4,9"	19,8"	630mm	

	CEDAR ORIGINAL		Maple		Pressure Tested Solid Cedar	Rosewood				
SEAGULL	Coastline Cedar Gloss Top	\$536,00	Silver Leaf Maple	Wild Cherry	Select Pressure Tested Solid Cedar with High-Gloss finish	Indian Rosewood	n/a	4,9"	19,8"	630mm
SEAGULL	Coastline Spruce	\$510,00	Silver Leaf Maple	Wild Cherry	Select Pressure Tested Solid Cedar	Indian Rosewood	n/a	4,9"	19,8"	630mm
SEAGULL	Maritime 'SWS' Rosewood Semi-Gloss	\$995,00	Mahogany	Solid Rosewood	Select Pressure Tested Solid Spruce	Indian Rosewood	n/a	4,9"	19,8"	630mm
SEAGULL	Maritime 'SWS' Semi-Gloss	\$749,00	Mahogany	Solid Mahogany	Select Pressure Tested Solid Spruce	Indian Rosewood	n/a	4,9"	19,8"	630mm
SEAGULL	Maritime 'SWS' High-Gloss	\$999,00	Mahogany with mahogany veneer on contoured headstock	Solid Mahogany	Select Pressure Tested Solid Spruce	Indian Rosewood	n/a	4,9"	19,8"	630mm
SEAGULL	ARTIST MOSAIC	\$1.007	Mahogany with mahogany veneer on contoured headstock	Solid Mahogany	Select Pressure Tested Solid Cedar	Indian Rosewood	n/a	4,9"	19,8"	630mm
SEAGULL	ARTIST	\$1.599	Mahogany	Solid	Select	Indian	n/a	4,9"	19,8"	630mm

	STUDIO		with mahogany veneer on contoured headstock	Rosewood	Pressure Tested Solid Spruce	Rosewood						
DOOLING	DREADNOUGHT	\$6,000	Mahogany with mahogany veneer on contoured headstock	Indian Rosewood	Sitka Spruce	Ebony	39 cm	12.4 cm	51 cm	648mm	X-bracing	
WASHBURN	WSJ 124K	\$799,90	Mahogany	Trembesi	Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a		
WASHBURN	WD 10	\$212,90	Satin finished mahogany neck with two-way trussrod	Mahogany	Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a	Quarter sawn scalloped	
WASHBURN	WD 10S	\$354,90	Satin finished mahogany neck with two-way trussrod	Mahogany	Solid Alaskan Sitka Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a	Quarter sawn scalloped	
WASHBURN	WF 10S	\$354,90	Satin finished mahogany neck with two-way trussrod	Mahogany	Solid Alaskan Sitka Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a	Quarter sawn scalloped	
WASHBURN	WD 15	\$479,90	Satin finished mahogany neck with	Mahogany	Solid Alaskan Sitka Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a	Quarter sawn scalloped	

			two-way trussrod									
WASHBU RN	WD 20	\$444,90	Satin finished mahogany neck with two-way trussrod	Rosewood	Solid Alaskan Sitka Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a	Quarter sawn scalloped	
WASHBU RN	WD 25S	\$587,90	Mahogany neck with two-way trussrod	Rosewood	Solid Alaskan Sitka Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a	Quarter sawn scalloped	
WASHBU RN	WD 30S	\$533,90	Satin finished mahogany neck with two-way trussrod	Tamo Ash	Solid Alaskan Sitka Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a	Quarter sawn scalloped	
WASHBU RN	WD 45S	\$712,90	Satin finished mahogany neck with two-way trussrod	Flame maple	Solid Alaskan Sitka Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a	Quarter sawn scalloped	
WASHBU RN	WD 55	\$801,90	Satin finished mahogany neck with two-way trussrod	Koa	Solid Alaskan Sitka Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a	Quarter sawn scalloped	
WASHBU RN	D56 SW	\$1.199,9 0	Mahogany satin finish	Solid Rosewood	Solid Sitka spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a	
WASHBU RN	D52 SW	\$1.119,9 0	Mahogany	Solid mahogany	Solid Sitka spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a	
WASHBU	D 46S	\$799,90		Quilted ash	Solid spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a	

RN						fingerboard with Hopi inlays						
WASHBU RN	D 46SP	\$879,90	Maple	Spalted maple	Spalted maple	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a
WASHBU RN	D 10S	\$449,90	Mahogany with trussrod	Mahogany	Solid Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a
WASHBU RN	F 10S	\$499,90	Mahogany with trussrod	Mahogany	Solid Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a
FENDER	CD-100	\$279,99	Nato	Laminated Mahogany	Laminated Spruce	Rosewood	n/a	3.94" (100mm) to 4.92" (125mm)	n/a	25.3" (643mm)	X-bracing	
FENDER	CD-60	\$299,99	Nato	Laminated Mahogany	Laminated Spruce	Sonokeling	n/a	3.94" (100mm) to 4.92" (125mm)	n/a	25.3" (643mm)	Scalloped "X" Bracing	
FENDER	CD-280 S	\$399,99	Mahogany	Laminated Rosewood	Solid spruce	Rosewood	n/a	3.94" (100mm) to 4.92" (125mm)	n/a	25.3" (643mm)	Scalloped "X" Bracing	
FENDER	SORON AN S	\$399,99	Maple, Vintage "C" Shape	Laminated Mahogany	Solid spruce	Rosewood	n/a	3,75" (front)to 4,75" (rear)	n/a	25.3" (643mm)	Scalloped "X" Bracing	
FENDER	CD-160 SE-12 String	\$599,99	Mahogany	Laminated Mahogany	Solid spruce	Rosewood	n/a	3.94" (100mm) to 4.92" (125mm)	n/a	25.3" (643mm)	Scalloped "X" Bracing	
FENDER	Sonoran ™ '67 Limited NEW!!	\$649,99	Maple, Vintage "C" Shape	Laminated Milkwood	Solid spruce	Rosewood	n/a	3,75" (front)to 4,75" (rear)	n/a	25.3" (643mm)	Scalloped "X" Bracing	
TAYLOR GUITARS	GS5	\$2,988	Tropical American Mahogany	Tropical American Mahogany	Western Red Cedar	Ebony	16 ¼"	4 5/8"	20"	647mm	Standard II (Forward Shifted Pattern W/Relief	

											Rout)
TAYLOR GUITARS	GS6	\$2.998	Hard Rock Maple	Big Leaf Maple	Sitka Spruce	Ebony	16 ¼"	4 5/8"	20"	647mm	Standard II (Forward Shifted Pattern W/Relief Rout)
TAYLOR GUITARS	GS7	\$2.998	Tropical American Mahogany	Indian Rosewood	Western Red Cedar	Ebony	16 ¼"	4 5/8"	20"	647mm	Standard II (Forward Shifted Pattern W/Relief Rout)
TAYLOR GUITARS	GS8	\$2.998	Tropical American Mahogany	Indian Rosewood	Sitka Spruce	Ebony	16 ¼"	4 5/8"	20"	647mm	Standard II (Forward Shifted Pattern W/Relief Rout)
TAYLOR GUITARS	GA3	\$1.548	Tropical American Mahogany	Sapele	Sitka Spruce	Ebony	16 ¼"	4 5/8"	20"	647mm	Standard II (Forward Shifted Pattern W/Relief Rout)
TAYLOR GUITARS	GA4	\$1.848	Tropical American Mahogany	Ovangkol	Sitka Spruce	Ebony	16 ¼"	4 5/8"	20"	647mm	Standard II (Forward Shifted Pattern W/Relief Rout)
TAYLOR GUITARS	GA5	\$2.898	Tropical American Mahogany	Tropical American Mahogany	Western Red Cedar	Ebony	16 ¼"	4 5/8"	20"	647mm	Standard II (Forward Shifted Pattern W/Relief Rout)
TAYLOR GUITARS	GA6	\$2.898	Hard Rock Maple	Big Leaf Maple	Sitka Spruce	Ebony	16 ¼"	5 5/8"	20"	647mm	Standard II (Forward Shifted Pattern W/Relief Rout)
TAYLOR GUITARS	GA7	\$2.898	Tropical American Mahogany	Indian Rosewood	Western Red Cedar	Ebony	16 ¼"	5 5/8"	20"	647mm	Standard II (Forward Shifted Pattern W/Relief Rout)
TAYLOR GUITARS	GA8	\$2.898	Tropical American	Indian Rosewood	Sitka Spruce	Ebony	16 ¼"	5 5/8"	20"	647mm	CV - Sitka Bracing w/Relief rout

			Mahogany								
TAYLOR GUITARS	GC3	\$1.548	Tropical American Mahogany	Sapele	Sitka Spruce	Ebony	15"	4 3/8"	19 1/2"	629mm	Standard II (Forward Shifted Pattern W/Relief Rout)
TAYLOR GUITARS	GC4	\$1.848	Tropical American Mahogany	Ovangkol	Sitka Spruce	Ebony	15"	4 3/8"	19 1/2"	629mm	Standard II (Forward Shifted Pattern W/Relief Rout)
TAYLOR GUITARS	GC5	\$2.998	Tropical American Mahogany	Tropical American Mahogany	Western Red Cedar	Ebony	15"	4 3/8"	19 1/2"	629mm	Standard II (Forward Shifted Pattern W/Relief Rout)
TAYLOR GUITARS	GC6	\$2.998	Hard Rock Maple	Big Leaf Maple	Sitka Spruce	Ebony	15"	4 3/8"	19 1/2"	629mm	Standard II (Forward Shifted Pattern W/Relief Rout)
TAYLOR GUITARS	GC7	\$2.998	Tropical American Mahogany	Indian Rosewood	Western Red Cedar	Ebony	15"	4 3/8"	19 1/2"	629mm	Standard II (Forward Shifted Pattern W/Relief Rout)
TAYLOR GUITARS	GC8	\$2.998	Tropical American Mahogany	Indian Rosewood	Sitka Spruce	Ebony	15"	4 3/8"	19 1/2"	629mm	CV - Sitka Bracing w/Relief rout
TAYLOR GUITARS	DN3	\$1.498	Tropical American Mahogany	Sapele	Sitka Spruce	Ebony	16"	4 5/8"	20"	647mm	Standard II (Forward Shifted Pattern W/Relief Rout)
TAYLOR GUITARS	DN4	\$1.798	Tropical American Mahogany	Ovangkol	Sitka Spruce	Ebony	16"	4 5/8"	20"	647mm	Standard II (Forward Shifted Pattern W/Relief Rout)
TAYLOR GUITARS	DN5	\$2.798	Tropical American Mahogany	Tropical American Mahogany	Sitka Spruce	Ebony	17"	4 5/8"	20"	647mm	Standard II (Forward Shifted Pattern W/Relief

												Rout)
TAYLOR GUITARS	DN8	\$2.798	Tropical American Mahogany	Indian Rosewood	Sitka Spruce	Ebony	16"	4 5/8"	20"	647mm	CV - Sitka Bracing w/Relief rout	
TAKAMIN E	EG330S LH	\$856,00	n/a	Nato	Solid Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a		
TAKAMIN E	G 340	\$399,00	Mahogany	Mahogany	Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a		
TAKAMIN E	G 360S	\$649,00	Rosewood	Rosewood	Solid Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a		
TAKAMIN E	G511SS	\$729,00	Sapele	Solid sapele back/sapele side	Solid Cedar	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a		
TAKAMIN E	G530SB F	\$629,00	Mahogany	Mahogany	Solid Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a		
TAKAMIN E	G530SS	\$399,00	Sapele	Solid sapele back/sapele side	Solid Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a		
TAKAMIN E	GS330S	\$459,00	Nato	Nato	Solid Cedar	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a		
GUILD	GAD-M20	\$529,00	1-Piece Mahogany	Solid Mahogany	Solid Mahogany	Rosewood	n/a	n/a	n/a	618mm	Bracing Guild® Scalloped Spruce	
Martin	DX1	\$599,00		high pressure laminate	Solid spruce		n/a	n/a	n/a	n/a		
Martin	LXM Tenor	\$499,00	Rust Stratabond	Mahogany Pattern HPL Textured Finish	Spruce	Solid East Indian Rosewood	n/a	n/a	n/a	584mm	Modified X Series "X"	
Martin	D15	\$1.049,99		Solid mahogany	Solid mahogany		n/a	n/a	n/a	n/a		
SAMIC GUITARS	D 5LH	\$248,00	Mahogany	Mahogany	Solid spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	647mm		
SAMIC	D 512	\$268,00	Mahogany	Striped	Solid Spruce		n/a	n/a	n/a	n/a		

GUITARS				Mahogany sides and back							
SAMIC GUITARS	D 6	\$278,00	Ovangkohl	Ovangkohl	Solid Spruce		n/a	n/a	n/a	n/a	
SAMIC GUITARS	D 712	\$318,00	Rosewood	Rosewood	Solid Spruce		n/a	n/a	n/a	n/a	
GIBSON	Songwriter Deluxe Standard	\$4.083	Rosewood	Rosewood	AA-grade Sitka spruce	Ebony	n/a	n/a	n/a	n/a	hand-scalloped consisting of a wider "X" pattern
GIBSON	Hummingbird	\$3.784	Mahogany	Mahogany	AAA-grade Sitka spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a	hand-scalloped single "X" bracing
GIBSON	Hummingbird Custom Koa	\$6.906	Mahogany	highly figured koa	AAA-grade Sitka spruce	Ebony	n/a	n/a	n/a	n/a	hand-scalloped single "X" bracing
GIBSON	Songwriter Deluxe Custom	\$4.298	Mahogany	Indian Rosewood	Sitka Spruce	Ebony	n/a	n/a	n/a	647mm	hand-scalloped consisting of a wider "X" pattern
GIBSON	The Songmaker Mahogany	\$1.119	Mahogany	Mahogany	Mahogany	Ebony	n/a	n/a	n/a	n/a	hand-scalloped
GIBSON	DSR acoustic	\$1.231	Solid Mahogany	Solid Rosewood	Solid spruce	Ebony	n/a	n/a	n/a	647mm	
GIBSON/ Epiphone	DR-200S	\$332,00	Mahogany	Mahogany	Solid spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a	
GIBSON/ Epiphone	DR-500R	\$999,00		Lush Solid Rosewood	Solid Sitka Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a	
GIBSON/ Epiphone	Hummingbird	\$582,00	Mahogany	Mahogany	Solid Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	647mm	
GIBSON/ Epiphone	Dove	\$499		Maple	Solid Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a	

GIBSON/ Epiphone	AJ 200S	\$332	Mahogany	Mahogany	Solid Sitka Spruce	Rosewood	n/a	n/a	n/a	n/a
-----------------------------	---------	-------	----------	----------	-----------------------	----------	-----	-----	-----	-----

ΠΙΝΑΚΑΣ 2. 1: Τυπικές διαστάσεις ακουστικής κιθάρας

Τμήμα οργάνου	Τιμή – inches	Τιμή – mm
Πλάτος κλειδιέρας - Κορυφή	3.875	98.4
Πλάτος κλειδιέρας - Βάση	3.25	82.6
Πάχος κλειδιέρας	0.600 in	15.2
Πλάτος προσκέφαλου	1.75	44.5
Πάχος ταστιέρας	0.250 (στο κέντρο)	6
Μήκος ταστιέρας	16	406
Πλάτος βραχίονα (12 ^ο τάστο)	2.25	57.2
Πάχος βραχίονα στο 1 ^ο τάστο (συμπεριλαμβανομένου του πάχους της ταστιέρας)	0.850	21.6
Μήκος σώματος	20	508
Διάμετρος ηχητικής οπής	4.00	102
Σημείο κέντρου ηχητικής οπής	5.93 (from top of body)	151
Βάθος σώματος στον τάκο της ουράς (Tail Block)	4.40	112
Βάθος σώματος στον τάκο του βραχίονα (Neck Block)	3.55	90.2
Πλάτος άνω καμπύλου τμήματος (σκάφους)	11.75 (dreadnaught)	298
Πλάτος στην μέση του σώματος	10.82 (dreadnaught)	275
Πλάτος στο κάτω καμπύλο τμήμα (σκάφους)	16 (dreadnaught)	406
Κανονικό πάχος ηχείου	0.115	2.92

Πάχος πλαϊνών	0.100	2.54
Πάχος πλάτης	0.100	2.54
Απόσταση κλειδιών	1.325	33.7

ΠΙΝΑΚΑΣ 2.2 : Ύψος χορδών ακουστικής κιθάρας¹⁵⁷

	6 ^η Χορδή – Ε Μπάσα	1 ^η Χορδή – Ε καντίνι
1 ^ο Τάστο	0.023 in (0.58 mm)	0.013 in (0.33 mm)
12 ^ο Τάστο	0.090 in (2.29 mm)	0.070 in (1.78 mm)
Relief	0.002 in (0.05 mm)	at the 8th fret

ΠΙΝΑΚΑΣ 3: Καταγραφές κομπανιών και η χρήση κιθάρας.

Η έρευνα πραγματοποιήθηκε καθ όλη τη διάρκεια του έτους 2009. Το αντικείμενο ήταν ο τύπος κιθάρας που χρησιμοποιείται στα μαγαζιά της Αθήνας από τους κιθαρίστες, κατά την εκτέλεση ρεμπέτικων κυρίως τραγουδιών. Σπάνια από την πλευρά μας υπήρχε επαφή με τους μουσικούς, καθώς κυρίως απλά καταγράψαμε τον τύπο κιθάρας και παρατηρούσαμε αν είχαν και δεύτερη κιθάρα. Τα νυχτερινά μαγαζιά στα οποία πραγματοποιήθηκε η έρευνα συχνά τα επισκεπτόμασταν πάνω από πέντε φορές και μόνο αν είχαν διαφορετικά σχήματα ή διαφορετικό κιθαρίστα τα καταγράψαμε. Συγκεκριμένα τα μαγαζιά είναι:

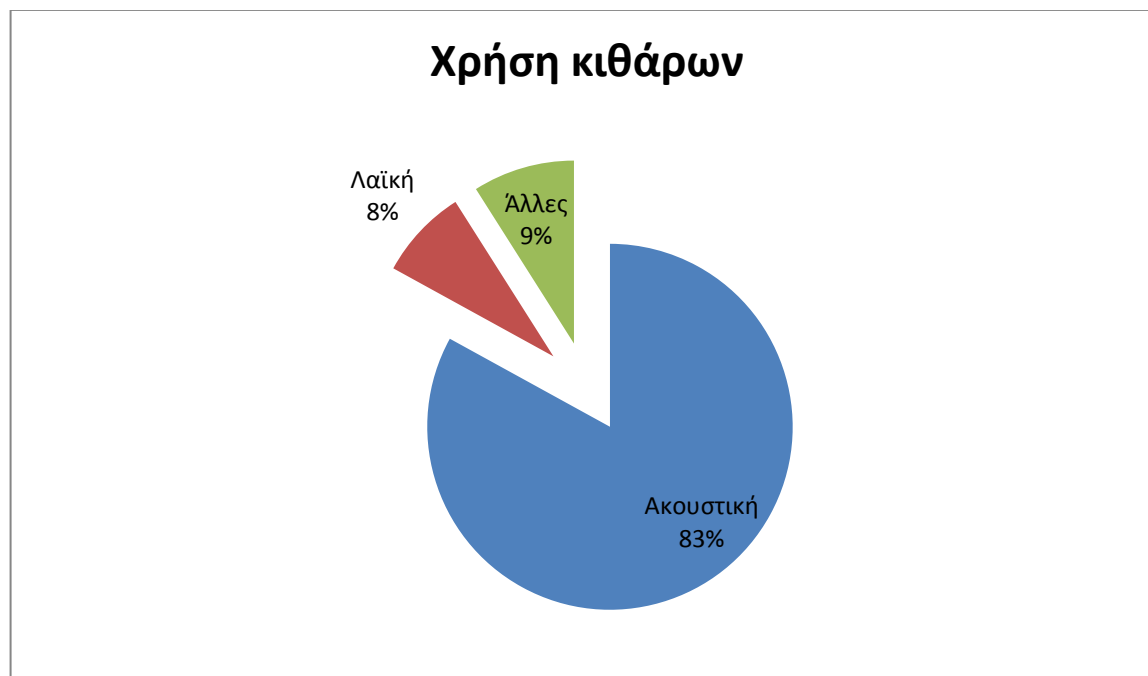
1. ΣΤΟΥ ΚΟΡΡΕ : Αγ. Αναργύρων 20-22, Ψυρρή, 210-32 15 291
2. ΑΛΛΟΤΙΝΕΣ ΜΟΥ ΕΠΟΧΕΣ: Αγ. Αναργύρων 22, Ψυρρή, 210-32 15 203
3. ΕΝΑΣΤΡΟΝ: Μίκωνος 4 & Καραϊσκάκη, Πλ. Ψυρρή, 210-32 16 796
4. ΘΕΜΑ ΧΡΟΝΟΥ : Τάκη 11, Ψυρρή, 2103229800
5. ΛΙΘΟΣ: Τάκη και Αισώπου 17, Ψυρρή, 210-32 47 797.

¹⁵⁷ Οι πίνακες 2.1 και 2.2 αποτελούν μετάφραση του πίνακα που βρίσκεται στο Richard Mark French, *Engineering the Guitar - Theory and Practice*, Springer, New York – USA, 2009, σελ. 248.

6. ΜΕΘΥΣΤΑΝΕΣ: Λεπενιώτου 26 & Ωγύγου, Ψυρρή, 210-33 14 298.
7. ΜΕΣΟΓΕΙΟΣ: Αισώπου 11, Ψυρρή, 210-32 47 880
8. ΠΑΕΙ ΚΑΙΡΟΣ: Τάκη 16, Πλ. Ψυρρή, 210-32 12 858
9. ΤΟ ΠΑΛΗΟ ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΟ : Ναυάρχου Αποστόλη 8, Ψυρρή, 210-32 31 409
10. ΠΕΡΙ ΨΥΡΡΗ: Τάκη 19, Πλ. Ψυρρή, 210-32 11 995
11. ΣΚΟΛΙΟΝ: Κατσικογιάννη 5, Πλ. Αγ. Αναργύρων, Ψυρρή, 210-32 46 098
12. ΤΟΥ ΚΑΧΡΙΜΑΝΗ: Σαρρή 15 & Αγ. Αναργύρων 45, Ψυρρή, 210-32 40 370.
13. ΤΑΚΗ 13: Τάκη 13, Ψυρρή, 210-32 54 707
14. ΧΙΛΙΕΣ ΚΑΙ ΔΥΟ ΝΥΧΤΕΣ: Καραϊσκάκη 10, Ψυρρή, 210-33 17 293
15. ΧΡΥΣΟΜΗΛΟ: Αγαθάρχου 12 & Λεπενιώτου, Ψυρρή, 210-33 17 061
16. ΑΠΤΑΛΙΚΟ: Ηρώνα 6 (πεζόδρομος), Καλλιμάραρο, 210-72 45 385
17. ΚΑΒΟΥΡΑΣ: Θεμιστοκλέους 64, Εξάρχεια, 210-38 10 202, 210-33 01 177
18. ΜΠΟΕΜΙΣΣΑ: Σολωμού 13-15, Εξάρχεια, 210-38 38 803, 213-03 83 779
19. ΟΝΤΑΣ ΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑΣ: Ομηρίδου Σκυλίτση 76 & Τζαβέλλα, Πειραιάς, 210-42 20 459
20. ΤΑΞΙΜΙ: Χ. Τρικούπη & Ισαύρων 29Γ, Νεάπολη (απέναντι από τον Σκλαβενίτη), Εξάρχεια, 210-36 39 919
21. ΑΛΛΗ ΣΚΑΛΑ: Σερίφου 57, Καμίνια, Πειραιάς, 210-48 27 722
22. ΖΕΥΚΙΝ: Λεωφ. Ελευθερίας 46 (συνέχεια Αμφιθέας), Άλιμος, 210-98 55 795
23. ΚΟΥΝΕΛΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ: Ανθέων 1 & Νίκης, Χαϊδάρι, 210-58 20 820
24. ΤΟ ΠΑΝΗΓΥΡΙ ΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΕΩΝ: Ιππάρχου 65, Ν. Κόσμος, 210-90 17 943
25. ΤΟ ΠΑΡΑΓΑΔΙ : Σαλαμίνας 66 (έναντι γέφυρας & ηλ. σταθμού Καλλιθέας), 210-95 93 402
26. Ρεμπέτ Ασκερ: Λουδοβίκου 24, Πειραιάς, 2104178920

Από τις συνολικά 100 καταγραφές που πραγματοποιήσαμε προκύπτουν τα παρακάτω στοιχεία:

Τύπος κιθάρας	Ποσοστό
Ακουστική Dreadnought	32
Ηλεκτροακουστική Dreadnought	51
Λαϊκή	8
Κλασική	2
Ηλεκτρική	2
Ηλεκτροακουστική Archtop	3
Άγνωστος τύπος	1



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- A. P. Sharpe, *Make Your own Spanish Guitar*, Clifford Essex Music Co, London, 1957
- Allan Andrew, *The Art of Guitar Making by Andrew Allan*, The Gilvary Press, 2008
- Bacon Tony –Hunter Dave, *Acoustic Guitars The Illustrated Encyclopedia*, Outline Press, London, 2003
- Benedetto Robert, *Making an Archtop Guitar*, Conterstream, USA
- Brosnac Donald, *An Introduction to SCIENTIFIC GUITAR DESIGN*, The Bold Strummer, Connecticut, 1978
- Courtnall Roy, *Making Master Guitars*, Robert Hale, London, Stewart – Macdonald, Ohio, 1993
- Cumpiano William R., Herlitz Clyde & Natelson Jonathan D., *Guitar Making TRADITIONAL AND TECHNOLOGY*, Chronicle Books, 1994
- Dr. Michael Kasha, "A New Look at The History of the Classic Guitar", *Guitar Review* 30, August 1968
- Erlewine R. Daniel, *Guitar Player Repair Guide – How to set up, maintain and repair electrics and acoustics*, Backbeat Books, San Francisco, 1994
- Freeth Nick and Charles Alexander, *The acoustic Guitar*, Courage Books, Philadelphia – USA, 1999
- French Richard Mark, *Engineering the Guitar - Theory and Practice*, Springer, New York – USA, 2009
- Gauntlett Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2001
- Holst Gail, *Ο δρόμος για το ρεμπέτικο*, Ντενιζ, 1985
- Huber John, *The Development of the Modern Guitar*, International Pan American Copyright, USA, 1994

- Johnston Richard & Dick Boak, *Martin Guitars: A Technical Reference*, Hal Leonard Corporation, China, 2009
- Kinkead Jonathan, *Build Your Own Acoustic Guitar : Complete Instructions And Full – Size Plans*, Hal Leonard, New York, 2004
- Kozinn Alan, Pete Welding, Dan Forte, Gene Santoro, *The Guitar: The history. The music. The players*, A quarto book, New York, 1984
- Ong Walter J., *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη Η εκτεχνολόγηση του λόγου [Orality and Literacy: The Technologizing of the Word]*
Μετάφραση: Κώστας Χατζηκυριάκος, Επιμέλεια: Θεόδωρος Παραδέλλης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997
- Siminof Roger H., *The luthier's Handbook A guide to building great tone in acoustic stringed instruments*, Hal Leonard, 2002
- Sloane Irving, *Classical Guitar Construction*, The Bold Strummer, New York, 1989
- Teeter Don E., *The Acoustic Guitar Adjustment, Care, maintenance, and Repair*, University of Oklahoma press, USA, 1975
- *The New Grove: Dictionare of music and musicians*, edited by Stanley Satie, 2nd edition, London, 2001, Volume 10
- Williams Jim, *A Guitar Maker's Manual*, Guitarcraft, Australia, 1986
- Ακρόπολις, *ο Πειραιεύς κατά την νύκτα*, 25 Αυγούστου 1891
- Γουλάκη – Βουτυρά Αλεξάνδρα, *Μουσική Χορός και Εικόνα Η απεικόνιση της ελληνικής μουσικής και του χορούς από τους ευρωπαϊούς περιηγητές του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα*, Σύλλογος προς διάδοσιν ωφέλιμων βιβλίων, Αθήνα, 1995
- Δαμιανάκος Στάθης, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον (πρώτη έκδοση Ερμείας 1967), Αθήνα 2001
- Εστία, *Αθηναϊκαί επιστολαί*, 2 Σεπτεμβρίου 1879
- Ευαγγέλου Αθ. Γιώργος, *«Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξη της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστέρη και Μανώλη Χιώτη»*, ΤΕΙ Ηπείρου Σχολή μουσικής τεχνολογίας Τμήμα Λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, Άρτα 2008 (πτυχιακή εργασία).

- Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο* (τομ. Β), Κατάρτι, Αθήνα, 2003,
- Κωνσταντινίδου Μαρία, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, Μπαρμπουνάκης, χ. Ημ.
- Μαντάς Β. Νικόλαος και Ντάτος Σ. Αναστάσιος, *Μεθοδολογία Εκπόνησης Πτυχιακών Εργασιών· Συμβολή στην έρευνα και στη συγγραφή της επιστημονικής εργασίας*, Σύγχρονη Εκδοτική, Αθήνα, 1994
- Μπέλλας Θρασύβουλος, *Δομή και γραφή της επιστημονικής εργασίας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1998
- Πετρόπουλος Ηλίας, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Κέδρος, Αθήνα 1996,
- Πιπερόπουλος Γιώργος, *Κοινωνιολογία*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1997
- Ρούσσοις Γεώργιος, *Νεότερη ιστορία του ελληνικού έθνους*, Ελληνική μορφωτική εστία, Αθήνα, 1975, ΣΤ΄,
- Σιμόπουλος Κώστας, *Για να καταλάβεις ΤΟ ΞΥΛΟ*, «ΞΥΛΟ-ΕΠΙΠΛΟ», Αθήνα, 1985
- Σπουρδαλάκης Χρήστος, αδημοσίευτο κείμενο από εισήγηση στο 1^ο συνέδριο οργανοποιίας : «Αφιέρωμα στους Αναστάσιο και Επαμεινώνδα Σταθόπουλο», Σπάρτη, 13/6/2009
- Χατζηπανταζή Θόδωρο, *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί...*, Στιγμή, Αθήνα, 1986
- Ψαρουδάκη Στέλιου, «Τα μουσικά όργανα των αρχαίων Ελλήνων», **Η Καθημερινή**, «Επτά Ημέρες», Αθήνα, 18/01/1998

Μουσικά κείμενα

- “*Tres Libros de Musica en Cifras para Vihuela*”, Alonso Mudarra, 1546

Άρθρα και σημειώσεις μαθημάτων:

- «Building a steel string guitar – An overview of the fine points», William “Grit” Laskin, Fine Wood Working, November/December 1987, σελ. 46-51.
- «Handmade guitar in a true “folk” shape», Ajay Hand, σελ. 1231.
- «Όταν ο Μαρτίνος Ρέερμπυ συνάντησε τον Λεωνίδα Γάιλα», Παναγιώτης Καγιάφας, Κλίκα, 21/5/2007 στο www.klika.gr
- Physics of Music, Illinois. *The Acoustical Properties of Wood*, Andrew Brill, Drew Beeson, POM 199-Fall 2007, Professor Steven Errede
- Γιώργος Καρελλάς, Σημειώσεις μαθήματος «κατασκευή και συντήρηση λαϊκών οργάνων», ΤΕΙ Ηπείρου, σχολή μουσικής τεχνολογίας, τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, Εαρινό 2002
- Διδακτικές σημειώσεις μαθήματος *Ακουστική*, εισηγητής Θανάσης Ανωγιάτης, Τμήμα Λαϊκής Και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα, 2001
- Διδακτικές σημειώσεις μαθήματος *Ακουστική*, εισηγητής Θανάσης Ανωγιάτης, Τμήμα Λαϊκής Και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα, 2001
- Δρ. Γεώργιος Μαντάνης, Διδακτικές σημειώσεις Δομή & ιδιότητες ξύλου μέρος II. Ιδιότητες, ΤΕΙ Λάρισας, Καρδίτσα 2003
- ΕΜΠΡΟΣ(1896-1969), **Φύλλο:** 18/2/1908, **σελ.:** 1
- Κοντογιάννης Γιώργος, «Η κιθάρα στο λαϊκό τραγούδι», *Λαϊκό τραγούδι 18*, Δεκέμβριος 2006.
- ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ(1911-1981), Φύλλο: 1/11/1972, σελ.:4
- Νίκος Φρονιμόπουλος & Γιώργος Παντελιάς, *Τρόποι δόνησης και διαγράμματα Chladni*, Κλίκα, Τρίτη, 05 Φεβρουάριος 2008 (www.klika.gr)
- Νίκος Φρονιμόπουλος, *Λεωνίδας Γάιλας: Ο κατασκευαστής του ταμπουρά του Μακρυγιάννη και το εργαστήριό του στην Αθήνα του 1835*, Κλίκα, Νοέμβριος 2006. (www.klika.gr)
- ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ(1917-1983), **Φύλλο:** 2/9/1979, **σελ.:** 8

- ΣΚΡΙΠ(1893-1963), **Φύλλο:** 28/3/1904, **σελ.:** 4
- ΣΚΡΙΠ(1893-1963), **Φύλλο:** 5/10/1903, **σελ.:** 3
- Σπουρδαλάκης Χρήστος, «Λίγα λόγια για τη λαϊκή κιθάρα», *Λαϊκό τραγούδι*, 18, Δεκέμβριος 2006.
- Σπουρδαλάκης Χρήστος, «Μπουζούκι και κιθάρα – πως κατασκευάζονται τα δύο δημοφιλέστερα Ελληνικά Λαϊκά όργανα», *Λαϊκό Τραγούδι*, 13, Νοέμβριος 2005, σελ: 63

Πηγές:

- «Μαθητεία, γνώση και κατασκευή μουσικών οργάνων», Τμήμα Εκπαίδευσης και Αγωγής Προσχολικής Αγωγής, Αθήνα, 7 – 9/5/2010 (διάλεξη και έκθεση)
- 1^ο συνέδριο οργανοποιίας : «Αφιέρωμα στους Αναστάσιο και Επαμεινώνδα Σταθόπουλο», Σπάρτη, 13/6/2009.(παρακολούθησε εργασιών και προσωπικές συνομιλίες)
- <http://greekluthiers.wordpress.com>
- http://guitar.about.com/gi/o.htm?zi=1/XJ&zTi=1&sdn=guitar&cdn=hobbies&tm=144&f=10&su=p284.9.336.ip_p504.3.336.ip_&tt=2&bt=1&bts=1&zu=http%3A//home.earthlink.net/~guitarandlute/gtrhstry.html
- <http://www.acousticguitars.us/guitars.htm>
- http://www.diynetwork.com/diy/cda/article_print/0,1983
- http://www.ethniko-odeio.edu.gr/index.php?option=com_frontpage&Itemid=46
- http://www.odeionathinon.gr/index.php?option=com_content&task=view&id=106&Itemid=18
- <http://www.rembetiko.gr/forums>
- www.klika.gr

- <http://www.tacomaguitars.com>
- <http://www.santacruzguitar.com/acousticguitars>
- <http://www.samickguitar.com>
- <http://www.yamaha.com/guitars/acoustics.html>
- <http://www.hohnerusa.com/index.php>
- http://www.cortguitars.com/acoustic_guitars
- <http://www.seagullguitars.com>
- <http://www.doolinguitars.com>
- <http://www.washburn.com/instruments/acoustics>
- <http://www.fender.com/products>
- <http://www.mansons.co.uk/shopping/categories/acoustic-guitars/>
- <http://www.taylorguitars.com/guitars/acoustic>
- <http://www.takamine.com>
- <http://www2.gibson.com/Products/Acoustic-Instruments.aspx>