

Το 1948 ο Andres Segovia παρουσίασε και επίμονα έπαιξε τις νέες για την εποχή νάλιον χορδές του Albert Augustine. Κιθαριστές και κριτικοί αντέδρασαν τότε και ξαφνιάστηκαν με την επιλογή του μεγάλου κιθαρίστα να παίζει το μουντό κατ' αυτούς νάλιον κι αυτό διότι η παράδοση της κιθάρας προτιμούσε τις εντέρινες χορδές για τη λαμπερότητα τους. Ο A.Barríos-Mangore μάλιστα έπαιζε με μεταλλικές χορδές και όχι εντέρινες για ακόμη παραπάνω λαμπερότητα και αδρότητα στον ήχο.

Ο Andres Segovia επέμεινε στην αισθητική του νάλιον και μέσα σε μία δεκαετία την καθιέρωσε σε παγκόσμια κλίμακα. Η αισθητική Segovia - Augustine έγινε η αισθητική της κιθάρας μέχρι σήμερα όπου χιλιάδες άνθρωποι την χρησιμοποίησαν. Με την καθιέρωση κάθε καινούργιας αισθητικής η παλιά χανόταν μέσα στον χρόνο και έτσι όλα τα εξελικτικά στάδια της κιθάρας έλειψαν ενώ κάποτε αποτελούσαν τον χαρακτήρα του οργάνου. Η τετράχορδη, πεντάχορδη, διπλών χορδών, τα κινητά κουρδίσματα από το -2 έως και το 12 τάστο, η λαμπερότητα του ήχου της κιθάρας που πήγαζε από τις εντέρινες ή μεταλλικές χορδές και τόσα άλλα χαρακτηριστικά χάθηκαν και το πρόσωπο της κιθάρας που έζησε για 600 χρόνια στην Ευρώπη έγινε μη αναγνωρίσιμο.

Η αναβίωση των χαμένων (για 700 χρόνια) φωνών της κιθάρας αποτελούν τις “Αισθητικές Κερτσόπουλου”. Παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά το 1994 και εμπεριέχουν εκατοντάδες διαφορετικούς αισθητικά ήχους. Μια κιθάρα μπορεί να ακουστεί διαφορετική σε χροιά, ένταση, χαρακτήρα και κούρδισμα μέσα από τις χορδές που ανακάλυψα και κατασκεύασα από νέα υλικά. Οι υψίφωνες νάλιον, μεταλλονάλιον και επίσης μεταλλοσηματικές χορδές μου για προκλαστική, μπαρόκ ή σύγχρονη μουσική είναι πραγματικότητα στον κιθαριστικό κόσμο και πολλοί κιθαριστές παίζουν με αυτές τις χορδές για το ξεχωριστό τους ύφος και τις ειδικές τους ερμηνευτικές δυνατότητες.

Οι νέες ειδικά σχεδιασμένες χορδές συγκροτούν και διαμορφώνουν τις “Αισθητικές Κερτσόπουλου”, προσφέροντας ταυτόχρονα πολυάριθμους συνδυασμούς ηχοχρωμάτων αλλά και πολυάριθμους συνδυασμούς κουρδισμάτων από απλά έως και μικτά κουρδίσματα (για κιθάρα μονών, διπλών και τριπλών χορδών όπως η “guitarra battente”) και από το -2 έως και το 12 τάστο.

Έτσι ξαναζωντάνεψε μετά από εκατοντάδες χρόνια η σοπράνο, η άλτο, η τενόρο και η μπάσο κιθάρα εφ' όσον γίνανε πραγματικότητα και προσετίθησαν όλα τα κουρδίσματα που δικαιοματικά ανήκουν στην ιστορία της κιθάρας.

Μια ιστορία ζωντανή και πολυτάραχη γεμάτη συγκρούσεις ιδεών, αντιλήψεων, αλλαγών και σίγουρα συνεχών εξελικτικών σταδίων που προσδίδανε στο όργανο μια μοναδικότητα. Μοναδικότητα στην συνεχή μετάλλαξη αισθητικών που λόγω όμως των διαφορετικών συγκυριών, η εκάστοτε σύγχρονη αισθητική δεν κατάφερνε να συντηρήσει την προηγούμενη.

Πολλές φορές μάλιστα δεν λείψανε ούτε οι κατά μέτωπο συγκρούσεις, αλλά ούτε και οι παρασκευιακές κατηγορίες. Το αντίθετο, βοήθησαν στη δημιουργία οπαδών της μιας αισθητικής ενάντια στην άλλη. Πάντα όμως υπήρχαν και οι άλλοι οι οποίοι αναδείκνυαν το νέο. Αυτό ήταν που γεννούσε τη ζωντάνια μέσα στην φθορά που δημιουργούσε ο φανατισμός. Ο φανατισμός αυτός είχε τη δύναμη να οδηγήσει στην επιβολή μιας νέας αισθητικής μέσα από την υπεροχή των μετρίων.

Κατά συνέπεια παραμέριζε προγενέστερες αισθητικές διότι οι ταλαντούχοι δεν είχαν τη δύναμη να αντεπεξέλθουν στην επίδραση των πολλών, γιατί κακά τα ψέματα οι μέτριοι σχεδόν πάντα είναι οι πιο πολλοί.

Κύριο παράδειγμα αποτελεί η σημερινή κιθάρα με τις έξι μονές χορδές που ανακαλύφθηκε από τους Γάλλους κατασκευαστές στα τέλη του 17ου αιώνα. Μέσα σε 10 χρόνια όλη η Ευρώπη εκτός της Ισπανίας είχε εγκαταλείψει την διπλών χορδών κιθάρα, όπως και την ιστορία της που είχε ξεκινήσει πριν τέσσερις αιώνες. Είχε ασπασθεί πλέον την νέα και εύκολη αισθητική με τις μισές χορδές.

Η μονών χορδών εξασφάλιζε εύκολο κούρδισμα, εύκολο παίξιμο, ευκολότερη κατασκευή, άρα έβαζε στον χώρο της αισθητικής της τους απανταχού ατάλαντους, χωρίς να αποκλείει βέβαια και τους ταλαντούχους.

Οι Ισπανοί κιθαριστές και κατασκευαστές που είχαν κατά πολύ συμβάλλει στην ανάπτυξη της κιθάρας το χαρακτήρισαν ως βεβήλωση για την παράδοση του οργάνου. Επί 70 χρόνια συνέχισαν να παίζουν την διπλών χορδών κιθάρα και όταν ένας κιθαριστής έπαιζε αυτήν εκτός Ισπανίας, ο κόσμος μίλαγε για τον πλούτο της ΙΣΠΑΝΙΚΗΣ ΚΙΘΑΡΑΣ. Λίγοι σήμερα γνωρίζουν ότι η διπλών χορδών κιθάρα είναι η συγκεκριμένη κιθάρα που δικαιούται να ονομάζεται Ισπανική, διότι στον προηγούμενο αιώνα αυτήν χαρακτήρισαν έτσι σε όλη την Ευρώπη.

Μοιάζει ιστορικά άτοπο λοιπόν να ονομάζουμε Ισπανική την σημερινή κιθάρα μονών χορδών, εξ αιτίας του ρεπερτορίου που παίζει, ακριβώς επειδή ως Γαλλική εκτόπισε την Ισπανική διπλών μέσα από συνθήκες αντικρουόμενες και όχι φιλικές.

Η ιστορία μας λέει ότι οι Γάλλοι προωθήσανε την μονών χορδών κιθάρα την οποία δέχτηκε όλη η Ευρώπη, ενάντια στην Ισπανική διπλών που είχε καταφέρει να επιζήσει για άλλα 70 χρόνια από τη γέννηση της Γαλλικής μονών. Το ότι κατέληξαν και οι Ισπανοί να παίζουν την ΓΑΛΛΙΚΗ μονών χορδών δεν σημαίνει ότι η σημερινή μονών χορδών είναι Ισπανικής προέλευσης.

Όταν οι ιστορικές αναλύσεις που χειρίζονται αισθητικές εμπεριέχουν σύγχυση ταυτότητας τότε καθιστούν αντιεπιστημονική την οποιαδήποτε έρευνα. Γίνεται καθήκον του κάθε ερευνητή λοιπόν να τοποθετεί σε απλά γνωσιολογικά πλαίσια κοινής παραδοχής οτιδήποτε έχει μορφική ταυτότητα γέννησης. Υποχρεούται να μην μπερδεύει για να μην επέλθει σύγχυση αλλά για να το κάνει αυτό χρειάζεται να είναι κενός απ' οποιαδήποτε σκοπιμότητα. Το ζητούμενο άλλωστε στην έρευνα είναι η αλήθεια.

Πουθενά όμως σήμερα δεν ακούγεται η αλήθεια, για την σημερινή Γαλλική κιθάρα που παίζουμε και λανθασμένα αποκαλούμε Ισπανική. Δεν ακούγεται η αλήθεια και για την Ισπανική κιθάρα, που έχει 470 χρόνια ιστορία ως διπλών και σε αυτήν έπαιζαν και έγραψαν οι συνθέτες πριν το 1780.

Η κιθάρα διπλών χορδών είναι δύσκολη στο κούρδισμα, στο παίξιμο και στην κατασκευή, αλλά μέσα της εμπεριέχει την ομορφιά 5 αιώνων γεμάτα από τα όνειρα των δημιουργών της. Όνειρα που σήμερα τα εκφράζουμε με μια κιθάρα με τις μισές χορδές. Μισές χορδές μπορεί και να σημαίνει μισά όνειρα εάν κανείς δεν προσέξει το όλο. Οι ταλαντούχοι κιθαριστές και δημιουργοί της Γαλλικής κιθάρας μονών χορδών κατέθεσαν τη δική τους ιστορία, μέσα σε 200 χρόνια, αλλά ταυτόχρονα μοπλιάσανε και τη λήθη κάνοντας το δρόμο της επιστροφής πολύ δύσκολο να πατηθεί. Ευτυχώς όμως που οι ιστορικές μνήμες και καταθέσεις, μένουν πάντα ανοιχτές για προσέγγιση από τον οποιοδήποτε. Προϋπόθεση η ταπεινότητα και ο σεβασμός, σε ΟΛΗ την παράδοση που εμπερικλείει το όργανο και τους δημιουργούς.

Δεν μπορούμε να μη δούμε όμως και τα θετικά που πήγαζαν από τις μάχες που διεξάγοντο για επικράτηση της μιας αισθητικής ενάντια στην άλλη.

Σε γενικές γραμμές μπορούμε να πούμε ότι ταραζόντουσαν τα λιμνάζοντα νερά που εξέφραζαν τη συντήρηση και επικρατούσαν για την κάθε εποχή. Το καινούργιο είχε το ενδιαφέρον του νέου και ήταν η βάρκα που μαζί της γνώριζες καινούργιες ακτές, με νέες εμπνεύσεις, νέους ήχους, νέα καλλιτεχνικά και αισθητικά κίνητρα και τις πιο πολλές φορές συσπείρωνε λίγους αλλά ικανούς καλλιτέχνες, που σε λίγο όμως διάστημα προσελκύανε σαν μαγνήτες πολύ κόσμο. Μεγάλωνε έτσι η φήμη του οργάνου ακριβώς γιατί γινότανε γνωστό στους πολλούς. Η εκλαϊκευση του συνοδευότανε και από δημοτικότητα. Όταν το καινούργιο επικρατούσε με το πέρασμα των χρόνων έπαιρνε τη θέση της συντήρησης. Τα νέα πλέον λιμνάζοντα νερά περίμεναν την καινούργια βάρκα για μακρύτερα ταξίδια.

Η μακροχρόνια καθιέρωση κάθε αισθητικής που στερείτο της συνεχούς αναζήτησης γινότανε η συντήρηση. Αυτή δημιουργούσε πολλές φορές τη ρουτίνα, τα ίδια και τα ίδια που κούραζε τους μαθητές, το κοινό συναυλιών, τους επίδοξους νέους σολίστ ή συνθέτες, που μαζί με τους κατασκευαστές χάνανε το κίνητρο του ψαξίματος.

Σε αλλαγές αισθητικών παρατηρείται ιστορικά σχεδόν πάντα, μια άνθιση και μια σταδιακή κορύφωση της συμμετοχής, του ενδιαφέροντος και της δημοτικότητας του οργάνου, με αφορμή το νέο που εισήχθη και τάραξε το κατεστημένο.

Ζωντανό ιστορικό παράδειγμα ο Αντρές Σεγκόβια που ενώ είχε από τη δεκαετία του 1920 καταξιωθεί με το περίφημο ρεσιτάλ του στο Παρίσι, έγινε φημισμένος μετά τον 2ο παγκόσμιο πόλεμο, όταν το 1948 έπαιξε με τις νέες χορδές του A. Augustine ταραζώντας από τα θεμέλια την τότε υπάρχουσα αισθητική του εντέρου. Ήταν κοντά 50 χρονών και έφερε τότε την επανάσταση της κιθάρας μέσα στο μουσικό προσκήνιο ακριβώς επειδή ανέτρεπε την ίδια τη κιθάρα από την ρουτίνα της. Το αποτέλεσμα ήταν να προσελκύσει χιλιάδες και να συμβάλλει κατά το μέγιστο στην δημοτικότητα της. Η προτεινόμενη λοιπόν αλλαγή του Σεγκόβια ήταν πιο εύκολη λύση από το έντερο. Οι νάιλον χορδές είχαν λιγότερες φθορές από το έντερο, αντέχανε πιο πολύ στη κρούση και ήταν σε γενικές γραμμές πιο εύκολες στο παίξιμο. Το όργανο για άλλη μια φορά εκλαϊκευότανε αλλά με επιτυχή αποτελέσματα αφού επί τρεις δεκαετίες συνεχώς κορυφωνόταν η δημοτικότητα του.

Η μουντάδα του και η παράξενη χροιά του που δεν είχαν καμία σχέση με την παράδοση της κιθάρας ενόχλησε πολλούς αλλά κανένας δεν άντεξε στη δύνη της νέας αισθητικής, που σάρωνε τη παράδοση με πρότυπο της έναν αναντικατάστατο Σεγκόβια.

Οι μαθητές και οπαδοί του “κυριεύθηκαν” από την αισθητική του A. Segovia και δίδασκαν (και πολλές φορές και σήμερα ακόμα διδάσκουν) με τη φράση: ο Σεγκόβια θα το έπαιζε έτσι ή ο Σεγκόβια θα το έπαιζε αλλιώς.

Άλλοι πάλι κρατούσαν “αντί-Σεγκοβιακή στάση”, προσπαθώντας να κάνουν ότι ο Σεγκόβια δεν θα έκανε και να μην κάνουν αυτό που αυτός έκανε. Και οι μεν και οι δε, έχουν αυτόν σαν πρότυπο και παίζουν σήμερα με την αισθητική που αυτός καθιέρωσε. Αλλά κι αυτοί που δεν ανήκουν στους παραπάνω, είναι δέσμιοι της αισθητικής του, γιατί αυτή σήμερα διεκδικεί την ταυτότητα της πλησιέστερης για μας παράδοσης του οργάνου, έως ότου υπάρξουν άλλες προσιτές, βιώσιμες και δυνατότερες εναλλακτικές λύσεις.

Το να σταθείς έξω από τα ίδια σου τα βιώματα που άμεσα σ’ επηρέασαν και σ’ έχτισαν σαν προσωπικότητα, την ώρα που εσύ δεν το αντιλαμβάνόσουνε είναι δύσκολο αλλά όχι αδύνατο.

Χρειάζεται ερευνητικό πνεύμα, ειλικρίνεια στην αντιμετώπιση των προβλημάτων που προκύπτουν και διάθεση να εργαστείς πολύ, για να χτίσεις στέρεα και αληθινά το δικό σου στυλ, αλλά με σωστή αισθητική.

Και που είναι το πρόβλημα θα μου πείτε και γιατί να μην παίζουμε έτσι όπως παίζουμε και με μια αισθητική να εκφράζουμε και να ερμηνεύουμε όλο το ρεπερτόριο της κιθάρας.

Το πρόβλημα είναι πολυσύνθετο και χρειάζεται τουλάχιστον μια στοιχειώδη ανάλυση, για να δούμε ότι αυτή θα γεννήσει πολλά προβλήματα. Το πόσο και πως θ’ αναλύσουμε, ορίζεται από την ερευνητική διάθεση και την προσωπική κρίση του ατόμου.

Ας εξετάσουμε μαζί κάποια προβλήματα υπό το φως της ανάλυσης, οριοθετώντας κατ’ αρχήν το κούρδισμα το σημερινό. Όπως όλοι ξέρουμε ο σημερινός κιθαριστής χρησιμοποιεί το κλειδί του σολ και η κιθάρα ακούγεται μια οκτάβα χαμηλότερα, απ’ αυτό που γράφεται στο πεντάγραμμα. Στο παρ.1 φαίνεται το σημερινό κούρδισμα με τις ανοιχτές χορδές της κιθάρας, όπως διαβάζονται και στο παρ. 2 όπως πραγματικά ακούγονται.

ΠΑΡ. 1

ΠΑΡ. 2

Σε όλα τα άλλα παραδείγματα που ακολουθούν θα χρησιμοποιηθεί η γραφή του πρώτου παραδείγματος για να κρατήσουμε την γνώριμη απεικόνιση.

1) ΠΟΙΑ ΕΙΝΑΙ Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΩΝ ΔΙΠΛΩΝ ΧΟΡΔΩΝ (ΑΝΑ ΧΟΡΔΗ) ΣΤΗΝ ΕΡΜΗΝΕΙΑ

Όλες οι σουίτες για λαούτο του J.S.Bach, του S.L.Weiss και όλα τα έργα για λαούτο από τους J.Dowland, R.Johnson κ.α. γράφτηκαν για ένα όργανο που εμπεριείχε 2 χορδές για κάθε νότα που ακουγόταν (με εξαίρεση συνήθως την πρώτη χορδή). Αυτό έδινε ένα συγκεκριμένο ζητούμενο στην αισθητική, φόρτιζε με αντίστοιχα μουσικά μηνύματα την έκφραση του ερμηνευτή και τέλος πάντων ήταν και ένα καθοριστικό στοιχείο για την έμπνευση του συνθέτη. Πολλές φορές η μια από τις δυο χορδές ήταν κουρδισμένη μια οκτάβα υψηλότερα. Εάν ήταν από την πάνω πλευρά ή την από κάτω καθοριζόταν από τις ανάγκες και τις επιλογές του ερμηνευτή και επιδρούσαν ανάλογα στην ερμηνεία του. Είναι αξιοσημείωτο, ότι άλλες φορές έπαιζε τη μια από τις δυο χορδές, για να παίξει κάποια φωνή μια οκτάβα υψηλότερα. Η κατ' επιλογήν μετατόπιση των φωνών που θα προκαλούσε αναστροφές, θα αναδείκνυε και το μουσικό του υπόβαθρο. Παίζοντας *tirando*, ήταν εύκολη η επιλογή της μιας από τις δυο χορδές και παίζοντας *arroyando*, εξασφαλιζόταν το χτύπημα και των δυο χορδών. Τα δύο λοιπόν αυτά χτυπήματα, που και στη σημερινή κιθάρα παίζονται, ανακαλύφθηκαν και χρησιμοποιήθηκαν για τους λόγους που προαναφέρονται. Αργότερα, πέρασαν και στην μονών χορδών κιθάρα έχοντας άλλη τεχνική λειτουργία.

Ήταν λοιπόν σαφές, ότι ήταν τελείως αδύνατο να βρεθούν δυο λαούτα με όμοιο κούρδισμα. Ο κάθε λαουτίστας είχε και τη δική του αισθητική, που δήλωνε την μοναδικότητα του και η τυχόν προσπάθεια ομοιοποίησης ή αντιγραφής ενός προτύπου, εθεωρείτο απαράδεκτη. Ερμηνεία, κατασκευή, σύνθεση, αυτοσχεδιασμός και κάθε παράγοντας που τα συνέδεε, προωθούσαν την μοναδικότητα, δημιουργώντας ταυτόχρονα με συνέπεια και πλούτο συγκίνησης, αμέτρητες αισθητικές.

2) ΥΨΙΦΩΝΑ, ΜΕΤΑΒΑΤΙΚΑ ΚΑΙ ΜΙΚΤΑ ΚΟΥΡΔΙΣΜΑΤΑ ΤΗΣ ΚΙΘΑΡΑΣ

Όλα τα έργα που γράφτηκαν για κιθάρα από τους L. Milan, G.Sanz, L.De Narvaez, A. De Mudarra, κ.α. παίζονταν σε διπλές χορδές (με εξαίρεση συνήθως την πρώτη που ήταν μονή "*chanterelle*") σε μικτά κούρδισμα και σε διπλές χορδές με διαφορά οκτάβας. Επίσης, το κούρδισμα της κιθάρας ήταν αρχικά μια οκτάβα υψηλότερα από το σημερινό. Στο 15ο και 16ο αιώνα, τα τάστα ήταν φτιαγμένα από έντερο και με δυνατότητες μετατόπισης γιατί τότε παίζανε την Πυθαγόρειο κλίμακα δημιουργίας διαστημάτων. Η διαφορά των τότε μουσικών διαστημάτων, με τα σημερινά, που βασίζονται στο διατονικό (συγκεκριμένο σύστημα) είναι υπολογίσιμη και αποτελεί από μόνη της, ξεχωριστό θέμα προς έρευνα.

Ο G.Sanz στο *Instruction de Musica sobre la Guitarra Espanola* (1674) γράφει μεταξύ άλλων : <<Υπάρχουν πολλοί τρόποι κούρδισματος, αλλά οι Μαέστροι στη Ρώμη βάζουν πάντα ψιλές χορδές, χωρίς κανένα *bourdon* (βαριά μπάσα χορδή) στη 4η ή 5η (παρ.3). Στην Ισπανία γίνεται το αντίθετο, αφού κάποιοι χρησιμοποιούν δύο μπάσα στη 4η (παρ. 4), άλλοι δύο μπάσα στη 5η (παρ. 5) και τουλάχιστον για καθημερινή χρήση, ένα μπάσο για κάθε χορδή διπλή (παρ.6).

ΠΑΡ. 3

ΠΑΡ. 4

ΠΑΡ. 5

ΠΑΡ. 6

Είναι καλές και οι δύο μέθοδοι κουρδίσματος, αλλά για διαφορετικά εφέ. Για αυτόν που επιθυμεί να παίζει τη κιθάρα και να παράγει θορυβώδη μουσική ή για να παίζει τη κιθάρα με στόμφο, καλύτερα να υπάρχουν μπάσα, παρά να λείπουν απ' τ' όργανο.

Εάν όμως κάποιος επιθυμεί να παίζει ευδιάκριτες νότες, με χάρη και γλυκύτητα και να χρησιμοποιήσει συνηχήσεις, που είναι η σύγχρονη αντίληψη στη σύνθεση, τα μπάσα δεν αποδίδουν καλά, παρά μόνον οι λεπτές χορδές και στις 2 χορδές που θα χρησιμοποιηθούν στη 4η και 5η διπλών. Αυτό βγαίνει από την εμπειρία μου (παρ. 3)>>. (σημ: τα παραδείγματα μπήκανε ανάμεσα στο κείμενο του G.Sanz για πληρέστερη κατανόηση).

Με τον καιρό υπήρξαν πολλά μεταβατικά κουρδίσματα, που κατεβαίνουν από την οκτάβα και παρά πολλά μικτά κουρδίσματα με διαφορές σε οκτάβες. Μικτό κούρδισμα, είναι το κούρδισμα που έχει την 4η χορδή με οκτάβα διαφορά και την 5η αντί χαμηλότερη από την 4η, μια οκτάβα υψηλότερα. Άρα σε αυτή την περίπτωση, η 5η χαμηλότερη χορδή στη πεντάχορδη διπλών, γίνεται υψηλότερη από την 4η και παίζει στην περιοχή της 3ης χορδής (παρ. 7).



ΠΑΡ. 7

Μικτά κουρδίσματα υπήρχαν πολλά και οι κιθαριστές δημιουργούσαν το δικό τους προσωπικό κούρδισμα, που δεν το καταγράφανε, για ν' αποφύγουν την αντιγραφή. Δεν γνωρίζουμε λοιπόν το προσωπικό κούρδισμα του R.De Visee ή του L.Milan, γιατί επιλεκτικά μας το κρύψανε. Το κρύβανε και από τους σύγχρονούς τους, για να μην τους αντιγραφεί η αισθητική του κουρδίσματος.

Παρήγαγαν ωστόσο με τα μικτά κουρδίσματα και με τις οκτάβες διαφορά μεταξύ των διπλών χορδών, μια απίστευτη πολυφωνία και δημιουργούσαν τέτοιες αναστροφές των φωνών, που σήμερα με το κούρδισμα που έχουμε μας είναι αδύνατον ν' ακούσουμε. Έπαιζε δηλαδή και το δεξί, αλλά και το αριστερό χέρι, στη περιοχή του μπάσου και έβγαζε υψίφωνο αποτέλεσμα.

Επί πλέον δεν γνωρίζουμε με σαφήνεια τη συνθετική τους πρόθεση, για το τονικό ύψος κάθε φωνής που σήμερα παίζουμε, ακριβώς γιατί δεν ξέρουμε το κούρδισμα που εννοούσαν. Όταν ένα έργο τους είχε γραφτεί σε ταμπλατούρα έδειχνε π.χ. τη 5η χορδή στο 7 τάστο γιατί η ταμπλατούρα δεν προσδιορίζει τονικό ύψος της νότας αλλά τη χορδή και το τάστο. Όταν δεν γνωρίζεις, εάν αυτή η 5η χορδή είναι μια οκτάβα υψηλότερα κουρδισμένη για τον συνθέτη, πας και τη παίζεις στα χαμηλά και κάνεις αυθαιρεσίες από άγνοια.

Όλα τα έργα που γράφτηκαν σε ταμπλατούρα και μετέπειτα μεταγράφηκαν στο γνωστό μας πεντάγραμμο, εμπεριέχουν σημαντικές ανακρίβειες, για το τονικό ύψος των φωνών. Άλλοι μεταγραφείς γνωρίζανε ότι πατάνε σε μη στέρεο έδαφος, άλλοι πάλι δεν γνωρίζανε καν αυτές τις λεπτομέρειες και υποθέτανε το αυτονόητο, ότι δηλαδή για να είναι στη χαμηλότερη χορδή στη 5η είναι και η νότα χαμηλή. Δεν ήταν όμως πάντα έτσι, γιατί μπορεί η νότα να εννοείτο από τον συνθέτη μια οκτάβα υψηλότερα.

Οι πειραματισμοί τους λοιπόν για εκείνη την εποχή, ήταν συνεχείς, και εφ' όσον διαφέρανε μεταξύ τους οι κιθαριστές στο τρόπο που ο καθένας κούρδιζε, διαφέρανε και στην αισθητική. Πολλές αισθητικές για το ίδιο όργανο, ήταν και το ζητούμενο, ενάντια στη μια αισθητική που θα παρήγαγε ομοίους. Η πολυμορφία σχεδόν σε όλους τους τομείς, ήταν και το αίτημα της Αναγέννησης και της πρώτης Μπαρόκ εποχής.

3) Η ΣΚΟΠΙΜΟΤΗΤΑ ΚΑΙ Η ΑΙΓΛΗ ΣΤΗΝ ΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΤΟΝΙΚΟΥ ΥΨΟΥΣ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ

Το τονικό ύψος ενός φθόγγου που παρέμενε μυστήριο και για τους σύγχρονους της τότε επικρατούσας αισθητικής, είχε την αιτία του και την ιδιαίτερη αίγλη του. Ο αυτοσχεδιασμός ήταν αυτονόητος και δινότανε η πρωτοβουλία στον ερμηνευτή να τοποθετήσει τις φωνές στο δικό του τονικό ύψος, για να αποδείξει και την ικανότητα του, αλλά και για να γίνει μια αποφυγή αντιγραφής των προθέσεων του συνθέτη. Εάν λόγου χάρη τοποθετούσε ο ερμηνευτής σε λάθος (αισθητικά) τονικό ύψος μια φωνή, θα αποκάλυπτε τη λαθεμένη κρίση του. Εάν επίσης έπαιζε το έργο όπως ήταν γραμμένο και δεν αυτοσχεδίαζε (βάζοντας δικές του φωνές στις ήδη υπάρχουσες), ήταν πολύ δύσκολο να κρατήσει το τίτλο του σολίστα.

Ο R.De Visee ήταν ίσως ο μοναδικός που σημείωνε φράσεις, όπως <<τα bourdons (μπάσα) να δοθούν με γλυκύτητα>> ή <<η μελωδία πιο ευδιάκριτη>> και παρ' όλα αυτά, δεν γνωρίζουμε σήμερα το τρόπο κουρδίσματος του. Ο G.Sanz είναι από τις σπάνιες εκείνες περιπτώσεις, που εκδήλωσαν την προτίμησή τους στο κούρδισμα και αυτό βρίσκεται μια οκτάβα υψηλότερο από το σημερινό.

4) Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΧΟΡΔΩΝ ΚΑΙ Η ΧΡΟΙΑ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΟΥ

Η χροιά του ήχου ήταν πολύ σημαντική και η τέχνη της κατασκευής χορδών ήταν μη επικοινωνήσιμη. Ο Μαέστρος θα δίδασκε την τεχνική του οργάνου αλλά ήταν αυτονόητο ότι δεν θα δίδασκε τίποτα, για την τέχνη της κατασκευής χορδών. Αυτή ήταν ανοιχτή μόνο στον αυτοδίδακτο, που θα την κνηγούσε μια ζωή για να μάθει τα μυστικά της. Έπρεπε να προμηθευτείς το σωστό μέγεθος εντέρου για κάθε χορδή, να μάθεις τον σωστό τρόπο καθαρισμού και στεγνώματος του εντέρου, να το φυλάξεις σε ιδανικές θερμοκρασίες συνδυασμένες σωστά με την υγρασία (να γίνεις δηλαδή γνώστης των επιρροών της σχετικής υγρασίας), να το κρεμάσεις με τη σωστή τεχνική από το ταβάνι με βαρίδια, που θα εξασφάλιζαν ομοιογένεια του υλικού και τέλος να αναπτύξεις την τεχνική στριψίματος, πάνω στην κιθάρα ή το λαούτο. Οι λαουτίστες φυσικά, είχαν τα πρωτεία σε αυτή την τέχνη, η οποία ήταν καθοριστική για το τελικό κούρδισμα, που σαν στόχο είχε το υψίφωνο για τα σολιστικά όργανα, αλλά ταυτόχρονα επηρέαζε και την χροιά του οργάνου. Αυτή η χροιά ήταν πολύ σημαντική, πιο πολύ απ' ότι φανταζόμαστε, γιατί έβγαινε από την επαφή του δέρματος στην ειδική στρέψη του εντέρου, που έδινε το ιδιαίτερο σκάσιμο (attack) στον ήχο, αλλά και την συγκεκριμένη διάρκεια, που είναι καθοριστικό στοιχείο της αισθητικής της εποχής.

Αρκετοί συγγραφείς (που δεν υπήρξαν κατ' ανάγκη κιθαριστές), έχουν αφήσει καταγραμμένα στοιχεία για την χροιά της κιθάρας, που είχε με την τότε υπάρχουσα αισθητική του εντέρου. Οι μαρτυρίες ως επί το πλείστον, μιλάνε για τον "μεταλλικό ήχο της κιθάρας", που μπορούσε να γίνει μέχρι και εκνευριστικός από τη λαμπερότητα του, ιδιαίτερα δε εάν παιζόταν η κιθάρα με τα νύχια και όχι με το δέρμα. Είναι γνωστές βέβαια στο κιθαριστικό κόσμο και οι φιλικές διαφωνίες των D. Aguado και F. Sors (Sor), σε μια πιο σύγχρονη εποχή για τον τρόπο κρούσης των χορδών. Εάν κανείς αναλογιστεί όλα τα παραπάνω, θα πρέπει να δει τη διαφωνία τους αυτή μεταξύ της κρούσης με νύχι ή δέρμα, υπό το πρίσμα της εποχής και όχι από την σκοπιά της σημερινής αισθητικής του νάιλον.

5) ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ ΓΙΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΑΝΤΙΛΗΨΕΙΣ ΣΥΝΘΕΤΩΝ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΥΤΩΝ

Είναι πολλά τα έργα που παίζονται στη κιθάρα, ενώ γράφτηκαν αρχικά για το τσέμπαλο. Ο J.S. Bach, ο D.Scarlatti, ο G.F.Haendel κ.α. γράψανε για το τσέμπαλο αθάνατα έργα βασιζόμενοι στη φωτεινή, αδρή και χαρακτηριστική χροιά ενός λαμπερού οργάνου. Στο τσέμπαλο, οι χορδές δεν κρούονται από σφυράκια όπως στο πιάνο, αλλά τραβιούνται κατά την κρούση από γαντζάκια. Ενώ μεσολαβεί μηχανισμός μεταξύ του δακτύλου και των χορδών, πλησιάζει πολύ το τσέμπαλο την αισθητική ενός νυκτού οργάνου. Ας μην παραβλεφθεί το γεγονός, ότι οι τσεμπαλίστες προσπαθούσαν να μιμηθούν το λαούτο, γιατί αυτό ήταν ο βασιλιάς των οργάνων για την εποχή. Εμιμούντο δηλαδή με το τσέμπαλο, το τεχνικό και ερμηνευτικό πεδίο, που καθοριζόταν από τους λαουτίστες. Κάτι ανάλογο με την σημερινή κιθάρα, που ανάλογα με τις τάσεις των ερμηνευτών, τείνει να μιμηθεί το πιάνο.

Ο ίδιος ο Μπαχ είχε δηλώσει ότι δεν του άρεσε το πιάνο, το οποίο τότε ήταν στις αρχές της γέννησης του. Βέβαια, το πιάνο εξελίχθηκε κατά πολύ με την χρήση των πεντάλ, την κατασκευή χορδών κ.α. και σήμερα είναι ένα άλλο όργανο, αλλά η αισθητική της χροιάς του για την οποία ο Μπαχ μίλησε δεν άλλαξε και πολύ.

Ο αναμφισβήτητος λαμπερός και νυκτός ήχος που κυριαρχούσε στην εποχή, καθόριζε κατά πολύ την αισθητική. Εάν η σημερινή κιθάρα έδινε ένα ανάλογο αισθητικό αποτέλεσμα στην ερμηνεία αυτών των έργων, θα είχαμε κατά κάποιο τρόπο δικαιώσει τις προσδοκίες των δημιουργών. Ταυτόχρονα όμως, ας μην ξεχνάμε ότι οι προαναφερόμενοι συνθέτες συμβάλλανε κατά πολύ στο σταδιακό σταμάτημα του αυτοσχεδιασμού από τους ερμηνευτές, παρ' ότι οι ίδιοι ήταν δεινοί αυτοσχεδιαστές. Καταγράφανε με λεπτομέρεια και την τελευταία νότα και επίμονα απαιτούσαν από τους ερμηνευτές, να σεβαστούν το κείμενο και να μην αυτοσχεδιάζουν. Παρ' όλα αυτά, παρέμεινε στην ιστορία η ευγενής άμιλλα των J.S.Bach και S.L.Weiss, όπου μπροστά σε επιτροπή και κοινό, αυτοσχεδιάζανε ο καθένας στο λαούτο με το δικό του τρόπο, δημιουργώντας φούγκες σε δοσμένα θέματα. Νικητής φυσικά δεν υπήρξε.

Από τη μια, βλέπουμε την επιμονή τους που είχαν να σταματήσουν το αισθητικό ρεύμα του αυτοσχεδιασμού στους ερμηνευτές, ακριβώς επειδή αυτό είχε προεκταθεί έξω απ' τη δική τους επικράτεια. Από την άλλη, διαπιστώνουμε ότι οι ίδιοι χρησιμοποιούν τον αυτοσχεδιασμό, με τέχνη μοναδική, επειδή υπήρξαν παιδιά της εποχής που τους γέννησε και όχι της μεταγενέστερης κλασικής εποχής, που τους ανέδειξε.

6) ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΑΝΤΙΛΗΨΕΙΣ ΚΑΙ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΓΙΑ ΠΙΣΤΟΤΕΡΕΣ ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ και οι "ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΚΕΡΤΣΟΠΟΥΛΟΥ"

Είναι πράγματι πολλές οι προσπάθειες που έχουν γίνει μεσ' τον αιώνα μας για πιστότερες ερμηνείες. Κιθαριστές άρχισαν να παίζουν το λαούτο με νάιλον χορδές και μετέφεραν την αισθητική Segovia-Augustine και στο λαούτο. Άρχισαν να παίζουν το λαούτο με νύχια σε νάιλον χορδές, προκαλώντας την μεγάλη δυσαρέσκεια των λαουτιστών, που προσπαθούν να παίζουν με έντερο και χωρίς νύχια. Παίζονται δεκάχορδες, οχτάχορδες, επτάχορδες κιθάρες σε μια προσπάθεια να διευρυνθεί η ταστιέρα και να ομοιάσει έτσι η κιθάρα με το λαούτο ή το πιάνο. Κατασκευάζονται αντίγραφα τετράχορδης ή πεντάχορδης διπλών και επίσης παίζονται έργα του 15ου, 16ου και 17ου αιώνα σε αυθεντικά όργανα.

Προσεγγίσεις και προσπάθειες οι οποίες είναι γνωστές για τ' αποτελέσματά τους, που όμως δεν καρποφόρησαν σε ευρεία κλίμακα. Το γεγονός αυτό δείχνει, ότι υπάρχουν πολλοί ερμηνευτές, που ενδιαφέρονται για πιστότερες ερμηνείες των έργων και κάποιοι μάλιστα φαίνεται ότι είναι διατεθειμένοι ν' αλλάξουν τεχνική, δακτυλοθεσίες και τέλος πάντων ν' αγωνιστούν ενάντια

στη δική τους ρουτίνα. Επίσης πολλοί κιθαριστές συνειδητοποιούν, ότι δεν μπορεί η αισθητική Σεγκόβια να τους δώσει μια ερμηνευτική λύση που θα είναι ιδανική για όλο το ρεπερτόριο του οργάνου.

Από τη μια όχθη λοιπόν σήμερα, βρίσκονται αυτοί που είναι διατεθειμένοι ν' αγωνιστούν, με οποιοδήποτε κόστος μαθητείας και από την αντίπερα, αυτοί που θα ήθελαν να προσεγγίσουν τις πολλές αισθητικές της κιθάρας, αλλά δεν έχουν το χρόνο ή τη διάθεση να αλλάξουν τη μορφή της κιθάρας τους, τις υπάρχουσες δαχτυλοθεσίες τους και τη γενικότερη τεχνική τους. Και οι δυο ομάδες έχουν το δίκιο τους και εκφράζουν τον κόσμο της κιθάρας. Οι "αισθητικές Κερτσόπουλου" καλύπτουν και τους μεν και τους δε, δίνοντας τις βιώσιμες και εύκολες τεχνικές λύσεις για αυτούς που προέχει η αυτοματοποίηση των μηχανισμών τους, αλλά και την εξειδικευμένη λύση για αυτούς που ήδη κινούνται στο χώρο της έρευνας, με συνεχείς μεταλλάξεις μηχανισμών.

Παραδείγματα:

α) Το γνωστό πρελούδιο σε Ρε - και η φούγκα σε ΛΑ - (BWV 1000) του Γ.Σ.Μπαχ που παίζονται στη κιθάρα, γράφτηκαν από τον συνθέτη σε Ντο - και σε Σολ - (αντίστοιχα) ειδικά για το λαούτο. Μόνο με την αλλαγή χορδών που κουρδίζονται στο -2 πετυχαίνουμε τις ακριβείς προθέσεις του συνθέτη ενώ στη κιθάρα μας δεν έχουμε αλλάξει τίποτα από τη δαχτυλοθεσία μας. Το ίδιο μπορεί να συμβεί και στην σουίτα Νο. 3 για λαούτο και ενώ παίζουμε δαχτυλοθεσία σε Λα - να ακούγεται το έργο σε Σολ -.

β) Για αυτούς που κατανοήσανε το α) παράδειγμα, θα τους είναι εμφανές το πεδίο μεταφοράς (τρανσπόρτο) με τις τεράστιες δυνατότητες και ευκολίες που δίνει να παίζουμε στις αυθεντικές κλίμακες του έργου, χωρίς να έχουμε κανένα κόστος αλλαγής στη τεχνική μας.

γ) Εάν επιθυμούμε να παίζουμε έργα του G.Sanz ή R.De Visee και να πλησιάσουμε την τονική περιοχή της εποχής, αλλάζουμε χορδές και πάλι χωρίς να έχουμε καμία αλλαγή στη τεχνική μας κουρδίζουμε στην τονική περιοχή του 10ου ή 12ου τάστου. Δηλαδή η κιθάρα μας είναι κουρδισμένη υψίφωνα.

δ) Κιθαριστές που αποτελούν ντουέτο μπορούν να κουρδίσουν τις κιθάρες τους με οκτάβα διαφορά. Τρίος, κουαρτέτα και μεγαλύτερα σύνολα από κιθάρες μπορούν να είναι κουρδισμένα σε διαφορετικές περιοχές, δίνοντας έναν πρωτόγνωρο πλούτο ηχοχρωμάτων και ορχηστρικών αποχρώσεων. Αυτές οι δυνατότητες είναι ιδιαίτερα χρήσιμες σε ορχήστρες από κιθάρες, οι οποίες μέχρι τώρα (λόγω έλλειψης αισθητικών και χορδών) έχουν ένα κοινό κούρδισμα. Η οικογένεια κιθάρας που δημιουργήθηκε από τις αισθητικές μου, έχει τα ίδια χαρακτηριστικά με όλες τις άλλες οικογένειες οργάνων (πνευστών) στην ευκολία του τρανσπόρτο. Διαβάζουμε δηλαδή ένα πεντάγραμμα, αλλά παράγουμε πολυάριθμες τονικές περιοχές με όλες τις αποχρώσεις από σοπράνο έως και μπάσο.

ε) Σε μία συναυλία ή παρουσίαση, ο ίδιος κιθαριστής μπορεί να έχει τρεις ή τέσσερις διαφορετικές αισθητικές, ανάλογα με το ρεπερτόριο που επιθυμεί να ερμηνεύσει.

Είναι σαφές ότι αμέτρητοι συνδυασμοί απλών και μικτών κουρδισμάτων έχουν γίνει πραγματικότητα για τους κιθαριστές. Οι "αισθητικές Κερτσόπουλου" είναι "ανοιχτής αρχιτεκτονικής", δίνοντας την ευκαιρία σε κάθε κιθαριστή να δημιουργήσει την δική του αισθητική. Το να σου δίνεται η ευκαιρία να δημιουργήσεις τη δική σου αισθητική και να χαρείς τη μοναδικότητα σου, είναι δημιουργικό. Στην μια αισθητική που επικρατεί και είναι κοινή για όλους, δεν επιτρέπεται η ανάδειξη της οποιασδήποτε προσωπικής αισθητικής, παρά μόνον η διαφοροποίηση του στυλ. Οι "αισθητικές Κερτσόπουλου" λοιπόν δίνουν το εύρος, το πλάτος, το βάθος και ο κάθε κιθαριστής γίνεται δημιουργός της δικής του προσωπικής αισθητικής.

Αυτή είναι μια συνοπτική αναφορά στην ιστορία του οργάνου, που άλλοι για λίγο και άλλοι για πολύ, έχουν κρατήσει στα χέρια τους.

Εκείνοι όμως που ανεβαίνουν στη σκηνή, είτε κουβαλάνε στις πλάτες τους το βαρύ παρελθόν της πολυτάραχης ιστορίας του οργάνου, είτε την χρονικά μικρή τους μαθητεία, οφείλουν να έχουν στα χέρια τους τις σωστές ουσίες με τις οποίες θα φτιάξουν ήχους.

Η πολύχρονη έρευνα μου, έχει σα στόχο να αναδειξεί τις αισθητικές της κάθε εποχής που έχουμε τη δυνατότητα να ερμηνεύσουμε, για πλησιέστερη κοινωνική και ψυχική προσέγγιση με τους μουσικούς συγγραφείς. Κατά συνέπεια και για σωστότερη μουσική παιδεία.

Η εργασία μου αυτή στηρίζεται στο οικοδόμημα της ιστορίας και της παράδοσης του οργάνου. Το τι προτείνω εγώ για καλλίτερο δεν θα το βρείτε πουθενά. Οι δικές μου αισθητικές, είναι τα εργαλεία της γνώσης για ν' ανακαλύψετε εσείς τις δικές σας προτάσεις που αγγίζουν την ψυχή σας και ταιριάζουν στην κοινωνία της εποχής που ζείτε και οικοδομείτε.

Γ. Κερτσόπουλος

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- BERMUDO, Juan: *Declaration de Instrumentos Musicales*. Osuna, 1555.
- CLEMENCIC, Rene: *Old Musical Instruments*. London, 1968.
- DIAGRAM GROUP: *Musical Instruments of the World*. London, 1976.
- DONINGTON, Robert: *The Instruments of Music*. London, 1962.
- GABRY, Gyorgy: *Old Musical Instruments*. Budapest, 1969.
- GILL, Donald: "The Stringing of the five-course Baroque Guitar". *Early Music*, October, 1975.
- JEANS, James: *Science and Music*. Cambridge, 1937.
- LESURE, Francois: "La facture instrumentale a Paris au dixseptieme siecle." *Galpin Society Journal*, no VIII, 1954.
- ΚΕΡΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Γιώργος: "Ένδον της Κιθάρας (Ήχος, Μορφή και Μαθηματικά). *Ήχος*, Νοέμβρης, 1982.
- KERTSOPOULOS, Yoryos: "The Physics of the Guitar (Mathematic model and Geometric Progression). *Dasmusikinstrument*, September, 1984.
- MURPHY, Sylvia: "The Tuning of the five-course Guitar." *Galpin Society Journal*, no XXIII, 1970.
- PRYNNE, Michael: "A Surviving Vihuela de Mano." *Galpin Society Journal*, no. XVI, 1963.
- SEGOVIA, Andres: "Guitar Strings before and after Albert Augustine." *Guitar Review*, no 17, 1955.
- TYLER, James: "The Renaissance Guitar 1500-1650." *Early Music*, October, 1975.

KERTSOPOULOS YORGOS WEBSITE: www.geocities.com/kertsoopoulos

KERTSOPOULOS CONSTRUCTION(International Copyright Secured 1994)

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΕΡΤΣΟΠΟΥΛΟΣ

- Σολίστ συναυλιών Ευρώπης, Αμερικής, Καναδά.
- 1ο βραβείο διεθνούς διαγωνισμού του Μιλάνο (1972).
- Καθηγητής και Ιδρυτής της έδρας κιθάρας του State University of New York (Plattsburg, U.S.A. 1978-81).
- Καθηγητής του Concordia University (Montreal, Canada 1976-81).
- Εφευρέτης του "Μαθηματικού Μοντέλου και Γεωμετρικού Οικοδομήματος της Κιθάρας" (ΗΧΟΣ, 1982 - Dasmusikinstrument 1984 - Παρουσίαση στη Διεθνή Έκθεση της Φρανκφούρτης, 1983 - Σεμινάρια στο Λονδίνο, 1983 - Ο Χοζέ Ραμίρεζ στιγματίσει με τα ποιο επαινετικά λόγια την εφεύρεση αυτή).
- Κατασκευαστής κιθάρας, χορδών και ειδικότερων ακουστικών και μουσικών προτύπων.



Πεντάλ κιθάρα κατασκευής Γ. Κερτσόπουλου – Αθήνα 1988