



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΜΜΕ, Εκπαίδευση και ψηφιακά μέσα: Η διαμεσολάβηση  
του ταμπουρά-σαζ τον 21<sup>ο</sup> αιώνα**

Σαραντία-Ειρήνη Σικλαφίδου

Επιβλέπων: Ειρήνη Παπαδάκη

Επίκουρη καθηγήτρια

Άρτα, Σεπτέμβριος 2022

**MME, Εκπαίδευση και ψηφιακά μέσα: Η διαμεσολάβηση  
του ταμπουρά-σαζ τον 21<sup>ο</sup> αιώνα**

**«Mass media, education and digital media: the mediation of  
tamboura (saz) during the 21st  
century»**

**Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή**

Αρτα, Σεπτέμβριος, 2022

## **ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ**

1. Επιβλέπων καθηγητής:

Ειρήνη Παπαδάκη,

Επίκουρη καθηγήτρια

2. Μέλος επιτροπής:

Αντώνιος Βερβέρης,

Μέλος ΕΔΙΠ

3. Μέλος επιτροπής:

Παναγιώτης Τσερίκης,

Μέλος ΕΔΙΠ

© [Σικλαφίδου Σαραντία-Ειρήνη, 2022]

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

## Δήλωση περί λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους.

Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

[Σικλαφίδου Σαραντία-Ειρήνη]

[Υπογραφή]

A handwritten signature in blue ink, consisting of stylized cursive letters, positioned below the text '[Υπογραφή]'. The signature appears to be 'S. Sarantia-Eirini'.

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

---

Ολοκληρώνοντας την πτυχιακή μου εργασία θα ήθελα να καταθέσω εγκάρδιες ευχαριστίες στους ανθρώπους που συνέβαλαν στην περάτωση της.

Αρχικά, θέλω να ευχαριστήσω τους συνεντευξιαζόμενους Νίκο Ανδρίκο, Κλεοπάτρα Βάγια και Περικλή Παπαπετρόπουλο για την τιμή να συνομιλήσω μαζί τους καθώς είναι δεξιοτέχνες του ταμπουρά-σαζ στον ελλαδικό χώρο με σπουδαίο καλλιτεχνικό έργο αλλά και τον Λάμπρο Λιάβα για την συμβολή του μέσω της γνώσης και βιωματικής του εμπειρίας ως παρουσιαστής της μουσικής τηλεοπτικής εκπομπής «Το αλάτι της γης».

Ένα ακόμα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω στην επόπτρια μου, κυρία Ειρήνη Παπαδάκη, για τις γνώσεις που μου προσέφερε στο αντικείμενο της επικοινωνιολογίας κατά την διάρκεια των σπουδών μου στο ΤΛΠΜ και την στήριξη σε όλη την διάρκεια της συγγραφής της παρούσης εργασίας.

Επίσης, είμαι ευγνώμων στην Παναγιώτα Σμαράιδου και Ελευθερία Σικλαφίδου για την προώθηση των ερωτηματολογίων στα μουσικά σχολεία καθώς συνέβαλαν καθοριστικά στην έρευνα μου, στον Χαράλαμπο Κόχυλα για την μουσικολογική του καθοδήγηση και στην Άννα Λαζάρου διότι ήταν η αφορμή με την παρουσίαση της πτυχιακής της πριν τρία χρόνια να σκεφτώ το δικό μου ερευνητικό ερώτημα.

Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω την οικογένεια μου και τους φίλους μου για την ψυχολογική στήριξη τους όλο αυτό το διάστημα της συγγραφής της πτυχιακής μου εργασίας.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

---

Με την είσοδο των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης και των ψηφιακών μέσων στην καθημερινότητα τα δεδομένα άλλαξαν κατά πολύ με βάση τα ερεθίσματα, τις προσλαμβάνουσες και το αίσθημα του χωροχρόνου. Η εκπαίδευση είναι ακόμα ένας φορέας της κοινωνίας που δεν θα μπορούσε να μείνει στάσιμος χωρίς να συμβάλλει στην ενημέρωση, διδασχή και καλλιέργεια των νέων ανθρώπων.

Σε αυτούς τους τρεις πυλώνες, εμφανίζεται ο ταμπουράς-σαζ ως ένα μουσικό όργανο με ενεργή υποχρεωτική παρουσία στα περισσότερα μουσικά σχολεία του ελλαδικού χώρου και περιστασιακή εμφάνιση στα ΜΜΕ και τα ψηφιακά μέσα. Σκοπός λοιπόν, της παρούσης εργασίας είναι η διερεύνηση της διαμεσολάβησης του ταμπουρά-σαζ μέσα από αυτά χρησιμοποιώντας κυρίως ως θεωρητικό υπόβαθρο την σημειωτική, την επικοινωνία και σαφώς τα μουσικολογικά δεδομένα για τις λαϊκές παραδόσεις στον ελλαδικό χώρο.

Για την διαμεσολάβηση του στα ΜΜΕ αναλύονται τέσσερα επεισόδια από τρεις διαφορετικές τηλεοπτικές εκπομπές. Σχετικά με την εκπαίδευση, γίνεται προσπάθεια ανάλυσης του θεωρητικού προγράμματος σπουδών ταμπουρά-σαζ με βάση τις κατηγορίες ρόλων διαμεσολάβησης που έθεσε ο ΜακΚουέιλ σε συνδυασμό με την χρήση ερωτηματολογίων και συνεντεύξεων. Ακόμα, για τα ψηφιακά μέσα επιλέγεται ένα δείγμα από το Youtube από οργανοπαίκτες που παίζουν μόνοι (solo) και ομαδικά (group) για να σημειωθούν όλες οι πιθανές μουσικές διαμεσολαβήσεις του συγκεκριμένου οργάνου.

Τέλος, παρατίθενται τα συμπεράσματα όπου εξετάζεται η διαμεσολάβηση του ταμπουρά-σαζ και οι επιπτώσεις μέσω των «μηνυμάτων» που φέρει για την ελληνική κοινωνία.

Λέξεις-κλειδιά: διαμεσολάβηση, ΜΜΕ ,εκπαίδευση, ψηφιακά μέσα, ταμπουράς-σαζ



## ABSTRACT

---

With the entry of Mass media and digital media into everyday life, the data has changed greatly in terms of stimuli, perceptions and sense of space-time. Education is also an agent of society that could not stand still without contributing to informing, teaching and cultivating young people.

In these three pillars, the tambouras-saz appears as a musical instrument with an active compulsory presence in most music schools in Greece and an occasional appearance in the Mass media and digital media. The aim of the present study is therefore to investigate the mediation of the tamboura-saz through these media using mainly as a theoretical background the semiotics, communication and clearly the musicological data on folk traditions in Greece.

Four episodes from three different television programmes are analysed for its mediation in the media. With regard to education, an attempt is made to analyse the theoretical curriculum of the tamboura-saz based on the categories of mediation roles set out by McQuail in combination with the use of questionnaires and interviews. In addition, for the digital media, a sample of YouTube of instrumentalists playing alone (solo) and in groups is selected to note all the possible musical mediations of the instrument.

Finally, the conclusions are presented where the mediation of the tambouras-saz and the implications through the "messages" it carries for the Greek society are examined.

Keywords: mediation, Mass media, education, digital media, tambouras-saz

## Περιεχόμενα

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ .....	7
ΠΕΡΙΛΗΨΗ .....	8
ABSTRACT .....	9
<b>Περιεχόμενα</b> .....	<b>10</b>
ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	11
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Θεωρητικό πλαίσιο .....	12
1.1 Η θεωρία της διαμεσολάβησης .....	12
1.1.1 Διαμεσολάβηση στα ΜΜΕ .....	12
1.1.2 Διαμεσολάβηση στην Εκπαίδευση .....	14
1.1.3 Διαμεσολάβηση στα ψηφιακά μέσα .....	17
1.2 Επικοινωνία, μαζική επικοινωνία και μοντέλα επικοινωνίας.....	20
1.3 ΜΜΕ και Παράδοση.....	22
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Στοιχεία του οργάνου .....	24
2.1 Τα μελωδικά όργανα στην ελληνική λαϊκή «παράδοση».....	24
2.2 Η ταυτότητα του ταμπουρά-σαζ.....	25
2.3. Η περίπτωση του ταμπουρά-σαζ στην ελληνική λαϊκή παράδοση .....	27
2.4 Μεθοδολογικά εργαλεία.....	28
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Ανάλυση περιεχομένου .....	32
3.1 Η εμφάνιση του οργάνου σε μουσικές τηλεοπτικές εκπομπές .....	32
3.1.1 Η τηλεοπτική εκπομπή «Μουσική μνήμη του '21» .....	32
3.1.2 Η τηλεοπτική εκπομπή «Η αυλή των χρωμάτων» .....	36
3.1.3 Η τηλεοπτική εκπομπή «Το αλάτι της γης» .....	38
3.2 Η παρουσία του ταμπουρά-σαζ στην εκπαίδευση .....	41
3.2.1 Το θεωρητικό πλαίσιο διδασκαλίας του ταμπουρά-σαζ στα μουσικά σχολεία και οι μαρτυρίες μαθητών-καθηγητών .....	42
3.3 Η παρουσία του οργάνου στα ψηφιακά μέσα.....	49
3.3.1 Αναγνώριση των Ελλήνων οργανοπαικτών .....	50
3.3.2 Σύνολα ταμπουρά-σαζ .....	58
3.4 Συμπεράσματα .....	62
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....	68
ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	70
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	71

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

---

Αντικείμενο της παρούσας πτυχιακής εργασίας είναι η διαμεσολάβηση του ταμπουρά-σαζ μέσα από τα ΜΜΕ, την εκπαίδευση και τα ψηφιακά μέσα τον 21<sup>ο</sup> αιώνα. Από την πρώτη στιγμή ενασχόλησης μου με τον ταμπουρά-σαζ, μου γεννήθηκε το ενδιαφέρον για ανάλυση του υπάρχοντος οπτικοακουστικού υλικού καθώς είχα παρατηρήσει μια ποικιλομορφία προσεγγίσεων και απόψεων σχετικά με την μουσική θέση του οργάνου στην ελληνική κοινωνία.

Η ουσιαστική ενασχόληση μου με τον ταμπουρά-σαζ ξεκίνησε στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής με δάσκαλο τον κ. Νίκο Ανδρίκο, ο οποίος με τις γνώσεις και το μεράκι του για αυτό συνέβαλε στην αληθινή αγάπη μου για αυτό το μουσικό όργανο. Στην πορεία των σπουδών μου στο Τμήμα και την παρακολούθηση των θεωρητικών μαθημάτων, το αντικείμενο διδασκαλίας της κυρίας Ειρήνης Παπαδάκη άνοιξε για μένα νέους ορίζοντες στον τρόπο αντίληψης της μουσικής επιτέλεσης, μαθαίνοντας να παρατηρώ τα «μηνύματα», «σύμβολα» και να αναλύω τις διαδικασίες πρόσληψης αυτών.

Έτσι, στην πτυχιακή μου εργασία στο θεωρητικό κεφάλαιο στηρίζομαι κυρίως σε όρους (διαμεσολάβηση, ΜΜΕ, επικοινωνία) και σε μεθόδους (σημειωτική) των πολιτιστικών επιστημών. Στο δεύτερο κεφάλαιο εντάσσω τον ταμπουρά-σαζ μιλώντας για την παρουσία του στον ελλαδικό χώρο και την ταυτότητα του. Έπειτα, στο τρίτο κεφάλαιο αναλύω το επιλεγθέν οπτικοακουστικό υλικό του οργάνου που υπάρχει στα ΜΜΕ και τα ψηφιακά μέσα αλλά και το θεωρητικό πρόγραμμα σπουδών στα μουσικά σχολεία με βάση τα παραπάνω. Κύριο αίτιο επιλογής και των τριών αυτών φορέων (ΜΜΕ, εκπαίδευση και ψηφιακά μέσα) είναι μια πιο ολιστική προσέγγιση της διαμεσολάβησης του ταμπουρά-σαζ καθώς πιστεύω ότι είναι άρρηκτα συνδεδεμένοι και παίζουν εξίσου σημαντικό ρόλο στην ελληνική κοινωνία.

Στο κομμάτι της διαμεσολάβησης της εκπαίδευσης γνωρίζοντας ότι κυριολεκτικά δεν υφίσταται διαμεσολάβηση χρησιμοποιήθηκαν οι ρόλοι του ΜακΚουέιλ προσαρμοσμένοι σε πιθανούς ρόλους του καθηγητή ώστε να αναλυθεί ο τρόπος μεταφοράς της πληροφορίας μέσω της σημειωτικής.

Τέλος, ολοκληρώνεται η πτυχιακή μου εργασία με τα συμπεράσματα και την ακαδημαϊκή ματιά στραμμένη προς το μέλλον και τις νέες ιδέες τόσο στην μουσική επιτέλεση του ταμπουρά-σαζ όσο και στην έρευνα.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Θεωρητικό πλαίσιο

---

### *1.1 Η θεωρία της διαμεσολάβησης*

#### *1.1.1 Διαμεσολάβηση στα ΜΜΕ*

Ο όρος «διαμεσολάβηση» στον κλάδο της επικοινωνιολογίας έχει αναλυθεί και αποκτήσει συγκεκριμένο αντίκρισμα, ειδικότερα αυτός της διαμεσολάβησης στα ΜΜΕ. Τα ΜΜΕ, ουσιαστικά από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ξεκίνησαν να έχουν παρουσία στην ζωή των ανθρώπων και σε αυτό συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό η μετάβαση της κοινωνίας από αγροτική σε αστική. Με την έλευση της τηλεπικοινωνίας στο δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα επιτυγχάνεται για πρώτη φορά χωρική αποστασιοποίηση χωρίς χρονικές καθυστερήσεις με αποτέλεσμα την αποσύνδεση του χώρου από τον χρόνο (Thompson, 1999). Στην πορεία των χρόνων και με την είσοδο των ΜΜΕ (ραδιόφωνο, τηλεόραση, τύπος) στην ζωή των ανθρώπων τα προαναφερθέντα στοιχεία (χώρος, χρόνος) τροποποιήθηκαν στην σκέψη των καθημερινών ανθρώπων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η αντίληψη για το παρελθόν ή για μακρινά μέρη όπου με την χρήση των μέσων ο άνθρωπος ξεφεύγει από την σφαίρα του συμβολικού περιεχομένου μέσω της αφήγησης ιστοριών και των προφορικών παραδόσεων και εισέρχεται στο επίπεδο των διαμεσολαβημένων συμβολικών μορφών (Thompson, 1999).

Σύμφωνα με τον McQuail, οι λειτουργίες των ΜΜΕ είναι οι εξής: η ενημέρωση (εξασφάλιση των πληροφοριών γύρω από τα γεγονότα και τον κόσμο), η συσχέτιση (εξήγηση, ερμηνεία και σχολιασμός της σημασίας των πληροφοριών), η συνέχεια (έκφραση του κυρίαρχου πολιτισμού και των νέων πολιτισμικών εξελίξεων), η ψυχαγωγία (εξασφάλιση της τέρψης και μείωση της κοινωνικής έντασης) και τέλος η κινητοποίηση (εκστρατεία για κοινωνικούς σκοπούς στην σφαίρα της εργασίας, της οικονομίας, του πολέμου, της πολιτικής και της θρησκείας) (McQuail, 2003). Στην διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα εμφανίζονται δυο Σχολές μεταξύ άλλων πολλών με σκοπό την ανάπτυξη θεωριών της κουλτούρας. Η Σχολή της Φρανκφούρτης<sup>1</sup> (1930) που ασπάζεται την τυποποίηση με πρωτεργάτες τον Max Horkheimer και Adorno και η

---

<sup>1</sup> Για την Σχολή της Φρανκφούρτης, Βλ. Adorno, T., Lowenthal, L., Marcuse, H., Horkheimer, M., (1984).

Σχολή του Μπέρμινχαμ<sup>2</sup> από την άλλη πλευρά ως «αντίδραση» στην προαναφερθείσα, λίγα χρόνια αργότερα (1964), χωρίς να ακυρώνει πλήρως την τυποποίηση αλλά εκτιμώντας τον εκδημοκρατισμό.

Σύμφωνα λοιπόν με τα παραπάνω και τις αλλαγές που επέφερε η τεχνολογία, ο Thompson (1999) αναφέρει τις εξής τρεις μορφές αλληλόδρασης:

- 1) Διαπροσωπική (πρόσωπο-με- πρόσωπο) αλληλόδραση η οποία προϋποθέτει κοινό χωρο-χρονικό σύστημα αναφοράς και διαλογικό χαρακτήρα. Οι κώδικες και τα σύμβολα ποικίλλουν (χειρονομίες, γκριμάτσες, νεύματα, κινήσιολογία κ.α.) και ο προσανατολισμός της δράσης είναι στοχευόμενος σε συγκεκριμένους δέκτες.
- 2) Διαμεσολαβημένη αλληλόδραση στην οποία οι συμμετέχοντες βρίσκονται σε διαφορετικό χωρικό ή/και χρονικό πλαίσιο. Υπάρχει περιορισμός των συμβολικών στοιχείων, ωστόσο ο προσανατολισμός του μηνύματος έχει πάλι συγκεκριμένο δέκτη και διατηρείται ο διαλογικός χαρακτήρας.
- 3) Διαμεσολαβημένη οιονεί αλληλόδραση στην οποία υπάρχει διευρυμένη διαθεσιμότητα στον χώρο και τον χρόνο. Υπάρχει επίσης περιορισμός των κωδικών-συμβόλων που αναπτύσσονται όμως έχει δύο στοιχεία που την διαφοροποιούν αρκετά και από τις δύο προηγούμενες. Ο προσανατολισμός της δράσης είναι σε άγνωστους δυνητικούς αποδέκτες και έχει μονολογική διάσταση (πχ. ο συγγραφέας όταν θα γράψει ένα βιβλίο και θα το εκδώσει δεν περιμένει άμεση απάντηση από τον αναγνώστη).

Ωστόσο, η διαμεσολάβηση στα MME ποικίλλει εννοιών από ουδέτερη πληροφόρηση έως απόπειρες χειραγώγησης και ελέγχου του κοινού. Έτσι, με τον όρο διαμεσολάβηση ο ΜακΚουέιλ (2003) δημιουργεί κατηγορίες ρόλων της διαμεσολάβησης, δηλαδή πως μπορεί να λειτουργεί το μέσο μαζικής ενημέρωσης και είναι οι εξής:

- 1) Παράθυρο στα γεγονότα όπου το κοινό παρατηρεί τι συμβαίνει χωρίς καμία παρεμβολή από κάποιον.
- 2) Καθρέφτης των γεγονότων όπου το κοινό μπορεί να δει μια εικόνα από συγκεκριμένη οπτική γωνία που δεν την επιλέγει το ίδιο και είναι πιθανώς διαστρεβλωμένη.

---

<sup>2</sup> Για Σχολή του Μπέρμινχαμ, Βλ. Carrier & Ασλανίδου, (2004).

- 3) Φίλτρο ή πυλωρός όπου «φιλτράρεται» το υλικό και δίνεται έμφαση σε συγκεκριμένα σημεία συνειδητά και μη ενώ φρενάρει άλλες γωνίες, φωνές κ.α.
- 4) Καθοδηγητής, οδηγός ή ερμηνευτής όπου δείχνει τον δρόμο και βγάζει νόημα από κάτι που από μόνο του είναι αινιγματικό.
- 5) Πεδίο ή φόρουμ όπου γίνεται παρουσίαση των πληροφοριών στο κοινό με πιθανότητα ανατροφοδότησης.
- 6) Συνομιλητής ή ενημερωμένος συμμετέχων σε συζήτηση ο οποίος μεταφέρει πληροφορίες και απαντάει σε ερωτήματα.

Επομένως, αντιλαμβανόμαστε τις μορφές που μπορεί να πάρει αλλά και τις συνέπειες που αυτή η διαμεσολάβηση επιφέρει στον δέκτη. Αυτός είναι ένας τρόπος κατανόησης της πολλαπλής «πραγματικότητας» καθώς τόσο το μέσο την αγγίζει με την δική του οπτική όσο και ο δέκτης αφουγκράζεται το μήνυμα με τον τρόπο που είναι ο ίδιος έτοιμος να το κάνει. Έτσι, με την διαμεσολάβηση που πραγματοποιείται από τα ΜΜΕ δίνεται η δυνατότητα στο κοινό να γνωρίσει ακόμα και πολιτισμούς που δεν θα είχε την δυνατότητα να επισκεφθεί αλλά ταυτόχρονα το απομακρύνει από την πραγματικότητα που αντλεί από την καθημερινή του ζωή (Λαζάρου, 2019).

### *1.1.2 Διαμεσολάβηση στην Εκπαίδευση*

Στον κλάδο της εκπαίδευσης ο όρος διαμεσολάβηση δεν είναι αρκετά διαδεδομένος και όταν εμφανίζεται, το νόημα αλλάζει κατά πολύ αναλογικά με τα παραπάνω. Αδιαμφισβήτητα, θα μπορούσε να πει κάποιος ότι με βάση τις παραπάνω μορφές αλληλόδρασης, κατά τον Thompson στο πλαίσιο της δια ζώσης εκπαίδευσης ενυπάρχει η διαπροσωπική αλληλόδραση καθώς ο μαθητής με τον καθηγητή μοιράζονται κοινό χωρο-χρονικό πεδίο και υπάρχει διαλογική διάσταση στην επικοινωνία τους με την προϋπόθεση ότι ο καθηγητής είναι ανοιχτός να δεχτεί και να απαντήσει σε ερωτήματα, απορίες και προβληματισμούς. Οι κώδικες και τα σύμβολα που χρησιμοποιούνται ποικίλλουν και βοηθούν στην ποιότητα της επικοινωνίας αλλά και οι μαθητές πρόκειται για συγκεκριμένους δέκτες.

Είναι κατανοητό ότι ο καθηγητής θα μεταδώσει τις γνώσεις που ήδη έχει κατακτήσει και με τον τρόπο που ο ίδιος τις έχει συλλάβει. Στην περίπτωση των μουσικών οργάνων και ειδικότερα του ταμπουρά-σαζ, όπου οι προσεγγίσεις

διαφέρουν τόσο ιδεολογικά όσο και στην καθαυτή μουσική επιτέλεση, ο μαθητευόμενος όντας σε αρχικό στάδιο μπαίνει σε μια διαδικασία μίμησης του καθηγητή (Διονυσίου, 2016). Σχετικά με αυτό, καθώς η διαπολιτισμικότητα αποτελεί μία από τις σύγχρονες τάσεις στη μουσική εκπαίδευση, το προτεινόμενο πλαίσιο προάγει την προφορικότητα στη διδασκαλία κάθε μουσικής παράδοσης (Ong, 1997).

Σύμφωνα με τις κατηγορίες ρόλων της διαμεσολάβησης που αναφέρει ο ΜακΚουέιλ (2002) στα Μέσα μαζικής επικοινωνίας, θα μπορούσε κανείς αναλογικά να δει αντίστοιχες στην εκπαίδευση. Μια τέτοια προσέγγιση θα πραγματοποιηθεί παρακάτω με σκοπό να παρατηρηθεί αν είναι πιθανό να λειτουργούν στην εκπαίδευση. Η πρώτη κατηγορία πρόκειται για το «παράθυρο» όπου στο πλαίσιο της εκπαίδευσης είναι όταν ο εκπαιδευτής δίνει την συνολική πληροφορία χωρίς παρεμβολές και αφαιρέσεις, δίνοντας στον μαθητή όλες τις πληροφορίες και πιθανές προσεγγίσεις. Στην περίπτωση της διδασκαλίας ενός οργάνου αυτό επιτυγχάνεται όταν ο δάσκαλος παρουσιάζει όλες τις πιθανές εκτελέσεις ενός κομματιού (συνήθως κάθε κομμάτι ανήκει σε ένα συγκεκριμένο «ιδίωμα» ή λαϊκή παράδοση κάποιου συγκεκριμένου γεωγραφικού τόπου οπότε διαμορφώνονται κάποια απαραίτητα χαρακτηριστικά για κάθε ιδίωμα που αποτελούν το «παράθυρο» για κάθε κομμάτι).

«Καθρέφτης» θα μπορούσε να αποτελέσει ο δάσκαλος από την στιγμή που αποδεχόμαστε ότι στην εκμάθηση ενός μουσικού οργάνου, ο καθένας αποτελεί και μια «σχολή», έτσι δίνει μια συγκεκριμένη οπτική γωνία στον μαθητή πιθανώς διαστρεβλωμένη-καθώς και ο ίδιος δεν κράτησε αυτή την προσέγγιση αναλλοίωτη στην διαδικασία της δικής του εκμάθησης-. Αντίστοιχα, «φίλτρο ή πυλωρός» θα είναι ο δάσκαλος όταν ο ίδιος επιλέγει από όλες τις γνώσεις που ο ίδιος κατέχει, να εστιάσει συνειδητά σε συγκεκριμένα σκέλη. Αυτό θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι μια συνθήκη πολύ συχνή για τον δάσκαλο καθώς τον περιορίζουν διάφορα κριτήρια (επίπεδο μαθητή, ώρες διδασκαλίας, εκπαιδευτικό σύστημα).

Ακόμα, «καθοδηγητής» είναι κατανοητό ότι είναι και ο κύριος ρόλος του δασκάλου καθώς προσπαθεί να «οδηγήσει» τον μαθητή να αντιληφθεί κάτι που από μόνος του θα δυσκολευόταν να το εξηγήσει. Σχετικά με την κατηγορία «Πεδίο ή φόρουμ» ταιριάζει περισσότερο στο πλαίσιο της εκπαίδευσης όταν ο δάσκαλος καλείται να διδάξει σε εξ αποστάσεως συνθήκη ή με την χρήση οπτικοακουστικού υλικού (πχ. παίζοντας ένα κομμάτι και εξηγώντας τα κύρια σημεία). Τέλος, «Συνομιλητής» θα μπορούσε να πει κανείς ότι είναι ο πιο «σωστός» παιδαγωγικά

τρόπος διδασκαλίας καθώς ο δάσκαλος δίνει την δυνατότητα να απαντήσει σε ερωτήματα χωρίς να δίνει «αποστειρωμένα» την γνώση.



### 1.1.3 Διαμεσολάβηση στα ψηφιακά μέσα

Κάνοντας μια αναδρομή από την στιγμή της πρώτης ηχογράφησης που πραγματοποιήθηκε από τον Thomas Edison το 1877 έως και σήμερα εύκολα συμπεραίνει κανείς ότι η τεχνολογία και η εξέλιξη της επιστήμης συνέβαλε καθοριστικά στην πολύπλευρη αλλαγή του ήχου. Ένα τεράστιο κεφάλαιο της μουσικής πια είναι το κομμάτι της μουσικής παραγωγής και επεξεργασίας που παλαιότερα ήταν αφημένο εξολοκλήρου σε studio ηχογραφήσεων και στους εν λόγω ηχολήπτες. Ουσιαστικά, με την δυνατότητα που δίνεται σήμερα σε όποιον επιθυμεί να αγοράσει τον εξοπλισμό της ηχογράφησης αλλά και το πρόγραμμα επεξεργασίας του ήχου και να το εγκαταστήσει στον υπολογιστή του σε σχετικά προσιτή τιμή (home studio), να συνθέσει οποιοδήποτε είδος μουσικής θελήσει από το σπίτι του και να το διακινήσει από εκεί με την χρήση των νέων μέσων οδηγεί σε ένα είδος «εκδημοκρατισμού» της μουσικής δημιουργίας και διακίνησης της<sup>3</sup> (Λώτης, 2010). Πριν την ύπαρξη του ψηφιακού κόσμου και του διαδικτύου η μουσική «ταξίδευε» πολύ πιο δύσκολα μεταξύ των λαών και έτσι η πληροφορία ήταν περιορισμένη. Με τα σημερινά δεδομένα, αυτό ακούγεται κάτι πολύ μακρινό και λυπηρό, ωστόσο αντιλαμβανόμαστε το πλήθος της πληροφορίας που μας δίνεται; Και αν ναι πόσο προσπαθούμε να ξεφύγουμε από την καθαυτή μίμηση όλων αυτών των καλλιτεχνών; Από την άλλη πλευρά όμως, τα ψηφιακά μέσα άνοιξαν τους ορίζοντες και ήταν η αιτία πολλών μουσικών «παντρεμάτων».

Αν αναλογιστούμε τον όρο διαμεσολάβηση σε συσχέτιση με την νοσηματοδότηση που δώσαμε στο πρώτο υποκεφάλαιο θα οδηγηθούμε σε ταύτιση συνθηκών σε ένα μεγάλο βαθμό με μερικές διαφορές. Αρχικά, τα ψηφιακά μέσα συμβάλλουν καθοριστικά στην εξολοκλήρου κατάργηση της έννοιας των συνόρων κάτι που είχε ήδη ξεκινήσει με τα μέσα μαζικής επικοινωνίας. Την ίδια στιγμή που ένα μουσικό γεγονός λαμβάνει χώρα σε έναν στενά καθορισμένο γεωγραφικό τόπο (πχ. αίθουσα συναυλιών), γίνεται κτήμα μιας παγκόσμιας κοινότητας με διαφορετικές προσλαμβάνουσες και χαρακτηριστικά. Πρόκειται λοιπόν για δυϊσμό τοπικού και παγκόσμιου που καθορίζει αυτή την ποικιλομορφία και πολυπλοκότητα της σημερινής μουσικής τέχνης (Λώτης, 2010). Έτσι με την χρήση των ψηφιακών μέσων και την live αναπαραγωγή μιας συναυλίας σε αυτά θα μπορούσε κανείς να πει ότι

---

<sup>3</sup> Ένα φαινόμενο το οποίο παρατηρήθηκε ιδιαίτερα και κατά την διάρκεια καραντίνας όπου πολλοί μουσικοί-και μη-έχοντας home studio συνέχισαν να είναι παραγωγικοί στα ψηφιακά μέσα.

«σπάνε» τα σύνορα και καταργείται η τοπική διαφορά. Το ίδιο ακριβώς ισχύει και με το χρονικό κριτήριο καθώς συχνό είναι το φαινόμενο που αναφέραμε να μεταδίδεται ένα τέτοιο γεγονός live.

Στα ελληνικά πλαίσια, εξοικειωθήκαμε με την παρούσα συνθήκη πιο πολύ με την συνθήκη της καραντίνας που έλαβε χώρα από το 2020 και ήρθαν αντιμέτωποι όλοι οι πολιτιστικοί οργανισμοί και οι καλλιτέχνες ως μονάδες με την υποχρεωτική ψηφιακή ενεργοποίηση εφόσον ήθελαν να διατηρήσουν την επικοινωνία τους με το κοινό και να συνεχίσουν τις δράσεις τους. Σε αυτό το πλαίσιο και πολλοί καλλιτέχνες μουσικοί ξεκίνησαν όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως την παραγωγή κομματιών και την μετάδοση live-streaming συναυλιών χρησιμοποιώντας τους προσωπικούς τους λογαριασμούς στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης (facebook, instagram, Youtube, Spotify). Με βάση την έρευνα που διεξάχθηκε από την Ελευθερία Θάνη, ένα ποσοστό 82,3% των μουσικών που απάντησε στο ερωτηματολόγιο υποστήριξε ότι πραγματοποίησε από 1-5 live-streaming εκδηλώσεις κατά την διάρκεια του lockdown (Θάνη, 2022).

Ένα ακόμα μεγάλο ζήτημα που εισάγεται με την παρουσία των ψηφιακών μέσων και της διαμεσολάβησης της μουσικής μέσα από αυτά είναι η έννοια της ζωντανότητας. Στην κυβερνοτέλεση (cyberformance) είναι άμεσα συνδεδεμένη με τον διαδραστικό και συμμετοχικό χαρακτήρα του Διαδικτύου καθώς χωρίς εμπλοκή σε πραγματικό χρόνο, η έννοια της συμπαρουσίας είναι αδύναμη και συνεπώς η ζωντανότητα δεν έχει νόημα (Papagiannouli, 2016). Μιλώντας για πραγματικό χρόνο λοιπόν, εννοούμε όχι μόνο την live streaming μετάδοση αλλά και την δυνατότητα συνύπαρξης μεταξύ τελεστών και κοινού άσχετα με την γεωγραφική απόσταση. Η Σάρα Θόρντον αναφέρει σχετικά με την έννοια του ζωντανού ότι αναδύθηκε στη δεκαετία του 1950, όταν η μουσική ταυτίστηκε με τον δίσκο, και η ηχογραφημένη μουσική φάνηκε να απειλεί το ζωντανό θέαμα ως κύρια μορφή κατανάλωσης της μουσικής: Αρχικά, η «ζωντανή μουσική» διαβεβαίωνε ότι η επιτέλεση δεν ήταν ξεπερασμένη ή εξαντλημένη αλλά γεμάτη ενέργεια και δυνατότητες. Αντίθετα, η ηχογραφημένη μουσική ήταν νεκρή, μια αποκεφαλισμένη «μουσική χωρίς μουσικούς» (Musicians Union Report, 1956). Δεύτερον, ο όρος διαβεβαίωνε ακόμα ότι η επιτέλεση ήταν το «πραγματικό ζωντανό πράγμα». Η ζωντανότητα έγινε η αλήθεια της μουσικής, οι σπόροι της αυθεντικής κουλτούρας. Οι δίσκοι, αντιθέτως, ήταν ψευδοπροφήτες της ψευδοκουλτούρας (Thornton, 1995).

Στην διαδικασία επεξεργασίας του όρου ζωντανότητας και της διαμεσολάβησης μιας συναυλίας με την χρήση των ψηφιακών μέσων συνειδητοποιεί κανείς ότι δεν πρόκειται για μια απλή οριοθέτηση του όρου με βάση το χωρο-χρονικό κριτήριο καθώς όπως ισχυρίζεται ο Έμερσον η έννοια της ζωντανότητας βρίσκεται στην «αντίληψη» και όχι στην πραγματικότητα (Emmerson, 2007). Είναι κατανοητό ότι η μουσική επιτέλεση σε «πραγματικό» χώρο και χρόνο σχεδόν αυταπόδεικτα πρόκειται για ζωντανό γεγονός. Ωστόσο, ποιος εγγυάται ότι θα εμπεριέχει όλα τα χαρακτηριστικά μιας ζωντανής εμπειρίας (δόνηση, επικοινωνία τελεστών και κοινού, αμεσότητα κ.α.); Η αξία της ζωντανής εμπειρίας αδιαμφισβήτητα δεν μπορεί να αντικατασταθεί με την ψηφιακή παρακολούθηση. Όμως, η δυνατότητα διάδρασης και αμεσότητας που δίνεται κάποιες φορές μπορεί να πει κανείς ότι ξεπερνούν τα στενά όρια μίας «στεγνής» παρακολούθησης μιας συναυλίας δια ζώσης ή ακόμα και να το βιώσει κανείς πιο «ζωντανά» από το ζωντανό λόγω της έλλειψης διάφορων εξωτερικών παραγόντων που μπορούν να λειτουργήσουν ως «θόρυβος»<sup>4</sup>. Οι ψηφιακές μουσικές επιτελέσεις σε όλες τις πιθανές μορφές και εκδοχές τους μπορεί να είναι ζωντανές εφόσον συγκροτούν τοπία (Λαλιώτη, 2021). Με τον όρο “Τοπίο” αναφέρεται στην οπτική του Ingold, ο οποίος τα ψηφιακά μέσα προτείνει να τα δούμε ως μέρος του (ενός) κόσμου «όπως είναι γνωστός σε όσους κατοικούν σε αυτόν, σε όσους κατοικούν τους τόπους του και ταξιδεύουν στα μονοπάτια τους», και όχι ως περιβάλλον (δυναμικό ή μη) (Ingold, 2016).

---

<sup>4</sup> Σύμφωνα με το αναπτυγμένο μοντέλο επικοινωνίας Shannon-Weaver θόρυβος είναι οτιδήποτε προστίθεται στο σήμα κατά την διάρκεια της μετάδοσης και της λήψης του χωρίς την ανάλογη πρόθεση της πηγής.

## *1.2 Επικοινωνία, μαζική επικοινωνία και μοντέλα επικοινωνίας*

Μελετώντας την επικοινωνία στις πολιτιστικές επιστήμες αναγνωρίζει κανείς δύο σχολές: διαδικαστική- γραμμική και σημειωτική. Η πρώτη βλέπει την επικοινωνία ως μετάδοση μηνυμάτων και εστιάζει στην κωδικοποίηση-αποκωδικοποίηση του μηνύματος από τον πομπό και τον δέκτη αντίστοιχα και η δεύτερη ως παραγωγή και ανταλλαγή μηνυμάτων καθώς ασχολείται με τα σημεία ως συστήματα νοήματος (Fiske,2010). Η Κάβουρα (2016, σ. 50) αναφερόμενη στους ΜακΚουέιλ και Βιντάλ, 2001) σχετικά με τον όρο επικοινωνία λέει ότι «σχετίζεται με τη μετάδοση πληροφοριών με τη χρήση συμβόλων μέσα από ένα κανάλι όπου δημιουργείται η αλληλεπίδραση». Με την έννοια “κανάλι” αναφέρεται στο φυσικό μέσο με το οποίο μεταδίδεται το σήμα όπως οι τηλεφωνικές γραμμές, τα κύματα φωτός και ήχου κ. α. (Fiske,2010).

Ο όρος «μαζική επικοινωνία» εμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1930, έχοντας κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά έως και σήμερα, παρόλο την μείωση της μαζικής διάστασης των μέσων (McQuail, 2003). Ένα από τα βασικά γνωρίσματα είναι το πλήθος των δεκτών και η ανωνυμία των καταναλωτών. Ακόμα, η σχέση πομπού και δέκτη είναι μονόπλευρη και απρόσωπη καθώς κυριαρχεί τόσο φυσική όσο και κοινωνική απόσταση- συνήθως ο πομπός έχει μεγαλύτερη εξουσία, κύρος ή γνώση από τον αποδέκτη- (McQuail, 2003).

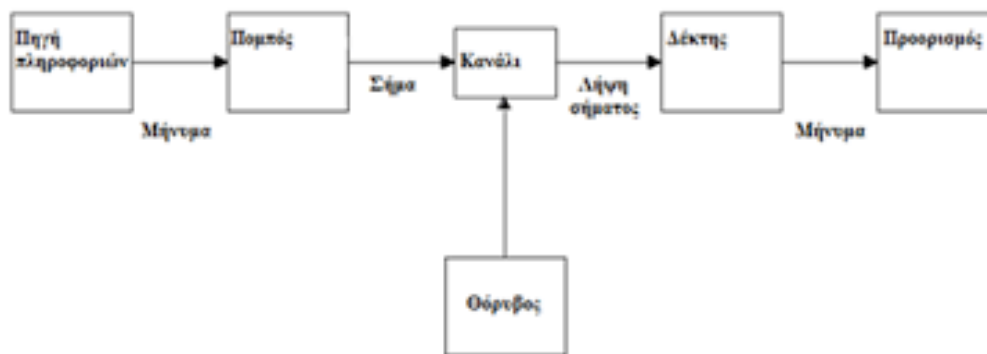
Θεωρητικά, έχουμε τέσσερα μοντέλα επικοινωνίας: το διαβιβαστικό, το τελετουργικό, της δημοσιότητας και της πρόσληψης (McQuail, 2003). Στην πράξη, ωστόσο, για την ανάλυση των μηνυμάτων στα ΜΜΕ θα χρησιμοποιηθούν τα κυριότερα μοντέλα επικοινωνίας που διευκολύνουν στην κατανόηση των νοημάτων. Ένα από τα πρώτα μοντέλα επικοινωνίας χρονολογικά είναι του Lasswell (1948), γνωστού κοινωνιολόγου, που στόχος του ήταν η κατανόηση των διαδικασιών της μαζικής επικοινωνίας. Στην παρακάτω εικόνα εμφανίζεται ξεκάθαρα η «πορεία» της επικοινωνίας σύμφωνα με τον Lasswell, ξεκινώντας από τον πομπό που στέλνει το μήνυμα μέσω ενός καναλιού στον δέκτη έχοντας ένα συγκεκριμένο αποτέλεσμα.

### Φόρμουλα του Lasswell



Εικ. 1

Σε ένα περισσότερο εξελιγμένο μοντέλο είναι αυτό των Shannon & Weaver (1949).



Εικ. 2

Πρόκειται για ένα μοντέλο με επίσης γραμμική διαδικασία όπως του Lasswell, ωστόσο προστίθενται κάποια στοιχεία που οδηγούν την διαδικασία της επικοινωνίας σε ένα πιο ουσιαστικό επίπεδο. Προστίθεται ο θόρυβος που αναφέραμε παραπάνω και λαμβάνουν υπόψη τους παράγοντες σημαντικούς που διευκρινίζουν αρκετά την επικοινωνία αλλά και η ανατροφοδότηση στο αναπτυγμένο μοντέλο των ίδιων, κάτι το οποίο μπορούμε να πούμε ότι βελτιώνει κατά πολύ την διαδικασία της επικοινωνίας ή ακόμα είναι και ο λόγος που μπορούμε να μιλάμε για επικοινωνία και όχι απλά για μετάδοση ενός μηνύματος.

### 1.3 ΜΜΕ και Παράδοση

Αναφερόμενοι στον όρο «παράδοση» οφείλουμε να αποδεχτούμε το συναισθηματικό φορτίο της λέξης και να αποστασιοποιηθούμε από αυτό, προσπαθώντας να αντιληφθούμε την ουσία. Στην πραγματικότητα, στο όνομα της «παράδοσης» λόγω όλης αυτής της εμπλεκόμενης σχέσης των ανθρώπων με ότι αυτή κουβαλά δημιουργούνται νοοτροπίες, ιδεολογίες, απόψεις και ποικίλα στερεότυπα με σκοπό την στερέωση της «παράδοσης» ξεχνώντας ότι δεν πρόκειται για κάτι στατικό. Ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά της «παράδοσης» είναι η δημιουργία του «εμείς», η δυνατότητα συλλογικότητας, διαμόρφωσης μιας συγκεκριμένης ταυτότητας και διαχωρισμού από τους «άλλους». Αυτό, σημαίνει ότι συντελεί στην κατανόηση του «ξένου» και ταυτόχρονα στην αντίσταση σε καθετί που μπορεί να αμαυρώσει αυτό που μας «ανήκει» (Κιουρτσάκης, 2003).

Σύμφωνα με την Finnegan (Κάβουρας, 2010 σελ. 47), παράδοση σημαίνει τα εξής:

- i. Το σύνολο της κουλτούρας
- ii. Έναν κατεστημένο τρόπο εκτέλεσης των πραγμάτων
- iii. Την διαδικασία μετάδοσης πρακτικών, ιδεών και αξιών και τα προϊόντα που μεταδίδονται με αυτό τον τρόπο και φέρουν συνήθως τον χαρακτηρισμό «παλαιά»
- iv. Ό,τι ανήκει στο σύνολο της κοινότητας και όχι σε κάποιο μεμονωμένο άτομο ή ομάδα
- v. Μια άγραφη γνώση ζωής την οποία ορισμένοι ερευνητές απορρίπτουν ως παρωχημένη και συνεπώς άχρηστη για την σύγχρονη εποχή ενώ άλλοι της αποδίδουν μεγάλη σημασία
- vi. Ό,τι φέρει την σφραγίδα της κοινοτικής ταυτότητας

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω και θέτοντας τον όρο «παράδοση» ως μια θεωρητική κατασκευή «επινοημένη» οδηγούμαστε στο φολκλόρ που κατά τον Bronner, θεμελιακή ιδέα για την εννοιολόγηση του όρου φολκλόρ αποτελεί η παράδοση. Στην προσπάθεια να διερευνήσουμε τον όρο σε πολύ στενά όρια καθώς δεν αφορά άμεσα την παρούσα εργασία εμφανίζονται ορισμοί με ποικίλες νοηματοδοτήσεις και όψεις, ωστόσο αυτός που επικρατεί στην νεοελληνική γλώσσα σήμερα και βοηθά και την έρευνα μας είναι η αποπλαισιοποίηση του μουσικού

προϊόντος από το καθαυτό πλαίσιο δημιουργίας του (Κάβουρας, 2010 σελ. 97). Ακόμα, στην επιστήμη της μουσικολογίας πλέον προτιμάται ο όρος παράδοση στον πληθυντικό. Σύμφωνα με τον Bronner, ο πληθυντικός (παραδόσεις) αναφέρεται σε συγκεκριμένα κείμενα που μπορούν να τεκμηριωθούν εμπειρικά ενώ στον ενικό ο όρος παράδοση δηλώνει μια δύναμη, σχέδιο ή εξουσία που αρκετές φορές ξεπερνάει την σφαίρα του συνειδητού (Κάβουρας, 2010 σελ. 50).

Όλα αυτά περί παράδοσης και φολκλόρ μεγεθύνονται με την παρουσία των ΜΜΕ και ειδικότερα της τηλεόρασης αλλά και των Νέων μέσων όπου στην τηλεόραση κυριαρχούν σταθερά μουσικές εκπομπές υμνώντας την «παράδοση» αλλά και στα Νέα μέσα καθώς κυκλοφορούν πια αρκετές φολκλόρ παραστάσεις όπως είναι η αναβίωση ενός εθίμου σε μια εκδήλωση με όλα τα στοιχεία που «απαιτούνται». Πρόκειται λοιπόν, για μια επινοημένη και διαμεσολαβημένη άρθρωση διαφόρων πολιτισμικών μορφωμάτων στην σύγχρονη ελληνική τηλεόραση όπου η μουσική είναι περισσότερο λόγος (πιθανώς στερεοτυπικός και μονοδιάστατος προκειμένου να εξυπηρετηθούν εθνικά αφηγήματα και πολιτικά συμφέροντα) και λιγότερο η καθαυτή μουσική επιτέλεση, μια κατάσταση που θυμίζει τα πρώτα στάδια της επιστήμης της εθνομουσικολογίας (Κάβουρας, 2010 σελ.221).

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Στοιχεία του οργάνου

---

### 2.1 Τα μελωδικά όργανα στην ελληνική λαϊκή «παράδοση»

Η ελληνική μουσική λαϊκή παράδοση είναι μια γενική έννοια η οποία δεν μπορεί να σταθεί μουσικολογικά καθώς δεν πρόκειται για μια «παράδοση» αλλά για πολλές λαϊκές τοπικές παραδόσεις που διαμορφώνονται ανά τόπο και χρόνο και χαρακτηρίζονται από ένα συγκεκριμένο ρεπερτόριο και οργανολόγιο με ιδιωματικά χαρακτηριστικά. Ο όρος «λαϊκές μουσικές παραδόσεις» λοιπόν, χρησιμοποιείται στην ελληνική μουσικολογική βιβλιογραφία για τους παραπάνω λόγους<sup>5</sup>. Κάποια λοιπόν από τα κοινά ιδιωματικά χαρακτηριστικά που διαμορφώνουν και το υφολογικό στοιχείο είναι τα εξής: vibrato, legato, glissando και ρευστότητα διαστημάτων. Τα τρία πρώτα χαρακτηριστικά είναι όροι που συναντώνται στην ευρωπαϊκή μουσική και γίνεται δανεισμός της ορολογίας, ωστόσο με μερικές διαφορές στην ακριβή έννοια των όρων και κυρίως στην μουσική επιτέλεση καθώς συνδέονται με την διαστηματική ρευστότητα και την τροπικότητα<sup>6</sup> των μουσικών αυτών. Αναφορικά με τις μουσικές παραδόσεις της Ανατολής είναι σαφής ο μονοφωνικός, φωνοκεντρικός και προφορικός χαρακτήρας (Ανδρίκος, 2018). Η Ελλάδα βρισκόμενη γεωγραφικά μεταξύ Δύσης και Ανατολής εμπεριέχει επίσης όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά.

Ο μονοφωνικός και φωνοκεντρικός χαρακτήρας είναι κάτι που μπορεί να παρατηρηθεί άμεσα στις λαϊκές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου καθώς τα μελωδικά όργανα του εκάστοτε τοπικού ιδιώματος προσπαθούν να «περάσουν» στο όργανο αυτά που κάνει η φωνή. Είναι λίγες οι περιπτώσεις χρήσης πολυφωνίας ή πλήρης απουσίας φωνής. Έτσι, στις λαϊκές παραδόσεις όπου η διαστηματική ρευστότητα είναι σύνηθες χαρακτηριστικό αλλά και η έντονη διαποίκιση, τα μελωδικά όργανα ορχήστρας καλούνται να συνοδεύσουν την φωνή χρησιμοποιώντας την οριζόντια ανάπτυξη της μελωδίας δηλαδή την καθαυτή μελωδία του κομματιού με όλα τα χαρακτηριστικά που φέρει. Ο πρωταγωνιστικός ρόλος της φωνής σε ένα κομμάτι καθιστά κάθε μελωδικό όργανο στην όσο το δυνατόν πιο πιστή ακολουθία ώστε να μην υπάρχουν έντονες διαφωνίες που θα «μπερδέψουν» τον ακροατή. Ακόμα, η φωνή

---

<sup>5</sup> Βλ. το βιβλίο *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις* (Κοκκώνης, 2017)

<sup>6</sup> Τροπικότητα δεν αναφέρεται μόνο σε σχέση με τον διαστηματικό πλουραλισμό αλλά και λόγω της εκλέπτυνσης της μελωδίας (Ανδρίκος, 2018)



προτείνεται σε πολλές περιπτώσεις ως τρόπος εκμάθησης του ρεπερτορίου με την χρήση του μελωδικού και ρυθμικού σολφέζ.

## 2.2 Η ταυτότητα του ταμπουρά-σαζ

Αναφορικά με το μουσικό όργανο ταμπουράς-σαζ στον ελλαδικό χώρο έχει δημιουργηθεί μια σύγχυση ως προς την ονομασία του και την καταγωγή του αλλά το μεγαλύτερο πλήγμα στην επιστήμη της μουσικολογίας είναι ο αποπροσανατολισμός και η αμφισημία στην καθαυτή μουσική επιτέλεση του οργάνου. Πρόκειται για ένα μουσικό όργανο μη δημοφιλές στο ευρύ κοινό αλλά με σημαντική παρουσία στην μουσική παιδεία της χώρας. Από το 1988 με την δημιουργία των μουσικών σχολείων και συγκεκριμένα το μουσικό σχολείο Παλλήνης<sup>7</sup> ο ταμπουράς καθιερώθηκε ως υποχρεωτικό όργανο για την εκμάθηση της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής έως και σήμερα σε αρκετά μουσικά σχολεία της χώρας<sup>8</sup>. Από τα πρώτα στάδια της έναρξης των μουσικών σχολείων η διδασκαλία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «αυτοσχεδιαστική» μιας και οι εκπαιδευτικοί δεν ήταν εξειδικευμένοι επί του αντικειμένου αλλά ούτε και υπήρχε ελληνικό ρεπερτόριο καταγεγραμμένο για το συγκεκριμένο όργανο<sup>9</sup> (Σμαράϊδου, 2020).

Η παρουσία του ταμπουρά-σαζ εκτός από το πλαίσιο της εκπαίδευσης είναι μηδαμινή και αρκετά στοχευόμενη σε ότι αφορά τα ΜΜΕ. Ωστόσο, πριν αναφερθούμε στα εθνικά και ιδεολογικά ζητήματα για να χαρτογραφήσουμε το πλαίσιο και τον τρόπο με τον οποίο γίνεται αποδεκτό στην ελληνική κοινωνία είναι αρκετά κρίσιμο να μιλήσουμε για τον όρο «ταυτότητα». Με τον όρο «ταυτότητα» λοιπόν από την μια πλευρά εννοείται η απόλυτη ομοιότητα ή ισότητα ανάμεσα σε άτομα, απόψεις κλπ. και από την άλλη πλευρά υποδηλώνει το σύνολο των χαρακτηριστικών που διαφοροποιούν κάποιον από κάποιον άλλον καθώς δεν νοείται αυτοπροσδιορισμός χωρίς ετεροπροσδιορισμό. Η ταυτότητα λοιπόν δεν υπάρχει από μόνη της αλλά γίνεται από δάνεια και αποτελεί το αποτέλεσμα συναντήσεων και διασταυρώσεων (Βρύζας, 1997).

<sup>7</sup> Σχετικά με την ίδρυση μουσικών σχολείων βλ. Ρύθμιση θεμάτων εκπαιδευτικών και άλλες διατάξεις. ΝΟΜΟΣ ΥΠ' ΑΡΙΘ. 1824/1988 στο ΦΕΚ 282/Α/14.12.1988.

<sup>8</sup> Εξάιρεση είναι κάποια μουσικά σχολεία όπου χαρακτηρίζονται ιδιαίτερα από κάποιο τοπικό μουσικό όργανο όπως της Κρήτης η κρητική λύρα και της Θράκης η γκάιντα.

<sup>9</sup> Ακόμα και σήμερα θα μπορούσε κάποιος να αναφερθεί στην έλλειψη ελληνικού ρεπερτορίου στο όργανο αυτό, ωστόσο σπουδαία είναι η συμβολή του arta saz υπό την επίβλεψη του επίκουρου καθηγητή Νίκου Ανδρικού αλλά και του saz grubu με βασικό μέλος τον Περικλή Παπαπετρόπουλο.

Ουσιαστικά, με βάση αυτό, το πώς ο καθένας αντιλαμβάνεται ολιστικά ένα μουσικό όργανο και το χαρακτηρίζει είναι κάτι υποκειμενικό και από την άλλη πλευρά σε μια μεγάλη εθνοτική ομάδα όπως η Ελλάδα λόγω κάποιων κοινών ιδεολογιών, στερεοτύπων και αντιλήψεων αποκτά μια συγκεκριμένη ταυτότητα που τις περισσότερες φορές ικανοποιεί και συγκεκριμένα συμφέροντα. Τα είδη των ταυτοτήτων είναι πολλά και ένα από αυτά που επηρεάζουν τον ταμπουρά-σαζ όπως αναφέρεται παρακάτω είναι η εθνική ταυτότητα<sup>10</sup>.

Επανερχόμενοι στην παρούσα περίπτωση του ταμπουρά-σαζ άξιο λόγου είναι η πρώτη αναφορά από τον ερευνητή-μουσικολόγο Φοίβο Ανωγειανάκη στο βιβλίο του *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα* ο οποίος αναφέρει την χρήση του ταμπουρά στην μουσική επιτέλεση ως θέσφατο χωρίς ωστόσο να υπάρχει κανένα ηχητικό υλικό στις πρώτες ηχογραφήσεις του ελλαδικού χώρου από την Μερλιέ αλλά και μετέπειτα (Δραγατάκης, 2019). Το ζήτημα δεν σταματά απλά στην ισχυρή πεποίθηση ύπαρξης του ταμπουρά λόγω της εύρεσης του ταμπουρά του Μακρυγιάννη -που κανείς δεν αμφισβητεί το τεκμήριο αλλά τα πορίσματα που αποτυπώθηκαν- αλλά προχωράει σε μια σαφή σύνδεση του συγκεκριμένου οργάνου με το Βυζάντιο και την αρχαιότητα αποφεύγοντας κάθε αναφορά σε σχέση με την Ανατολή. Όλη αυτή η προσπάθεια είχε απώτερο στόχο την συγκρότηση και ενίσχυση της εθνικής ταυτότητας των Ελλήνων.

Ακόμα και σήμερα όπου πρακτικά δεν υφίσταται «παράδοση» ελληνικού ταμπουρά συνεχίζεται αυτή η προσπάθεια και αυτό γίνεται φανερό από την πρόσφατη υπουργική απόφαση για τις Σχολές Παραδοσιακής μουσικής και την αναγνώριση «πανδουρίδα-ταμπουράς» αναφέροντας χαρακτηριστικά: «*Παραλείπονται επίσης επί του παρόντος όργανα ανατολικά ή σύγχρονα ευρωπαϊκά ή διασκευές με περιορισμένη παρουσία, όπως το ασυγκέραστο σαντούρι, το τουρκικό σάζι, το αραβικόμποζούκ...*»<sup>11</sup>.

Ένας σύγχρονος μουσικολόγος γνωρίζοντας τις «μουσικές του κόσμου» και βλέποντας το οργανολόγιο που χρησιμοποιείται σε Δύση και Ανατολή εύκολα θα αντιληφθεί μια ομοιότητα με διάφορα μουσικά όργανα με τουρκικές ονομασίες παρμένα από τους Βυζαντινούς ή από άλλους λαούς της Ανατολής (Πέρσες, Άραβες), είτε ακόμα και από την Δύση (Καρακάσης, 1970). Έτσι λοιπόν, σύμφωνα και με την

---

<sup>10</sup> Βλ. Εθνική ταυτότητα (Smith, 2000).

<sup>11</sup> Προϋποθέσεις λειτουργίας Σχολών Παραδοσιακής Μουσικής, στο Κοινή Υπουργική Απόφαση 7275/2022 - ΦΕΚ 77/Β/17-1-2022

παραπάνω θεώρηση για τον όρο «ταυτότητα» περί ενός αποτελέσματος διασταυρώσεων θα ήταν καλό να αποστασιοποιηθεί κανείς από καθετί ιδεολογικό, πολιτικοοικονομικό, εθνικό, θρησκευτικό κριτήριο που τον κρατά δέσμιο από την σφαιρική εικόνα του ταμπουρά-σαζ και προπαντός τις μουσικές δυνατότητες που έχει ως όργανο.

### *2.3. Η περίπτωση του ταμπουρά-σαζ στην ελληνική λαϊκή παράδοση*

Ο ταμπουράς-σαζ είναι η περίπτωση του μουσικού οργάνου που δεν εδραιώθηκε με κάποιο τρόπο στις μουσικές σκηνές αλλά και ο ρόλος του στο παρελθόν είναι φανερός μόνο από κάποιες γραπτές αναφορές που δεν μπορούν να ενημερώσουν πλήρως για τον τρόπο επιτέλεσης του τότε.

Στο παρακάτω όμως οπτικοακουστικό υλικό που αναλύεται προβάλλονται οργανοπαίκτες με την δική τους προσέγγιση στο όργανο, παρατηρώντας μια τάση ειδικότερα των συνόλων ταμπουρά-σαζ να παίζει σε όσο το δυνατόν μεγαλύτερο βαθμό αυτά που κάνει η φωνή. Αρχικά, αυτό το ρεπερτόριο που εκτελείται τις πλείστες φορές είναι παρμένο από άλλα δημοφιλέστερα μουσικά όργανα στον ελλαδικό χώρο που ήταν πρωτοστάτες στις τοπικές λαϊκές παραδόσεις όπως το κλαρίνο, το βιολί κ.α. και έτσι γίνεται μια προσαρμογή στον ταμπουρά-σαζ. Ο Νίκος Ανδρικός μιλώντας για αυτή την προσαρμογή λέει χαρακτηριστικά: *«Αυτό που πιστεύω ότι τώρα έχει πολύ ενδιαφέρον είναι να «χτιστεί» ένα ελληνικό ρεπερτόριο πάνω στο όργανο, όχι γιατί πρέπει να έχουμε ελληνικό ταμπουρά ή σάζι αλλά νομίζω έχει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον, είναι πολύ ωραία μουσική πχ ένα τσάμικο μπορεί να ακούγεται πιο ωραία με ένα σάζι παρά με το κλαρίνο και δεν το λέω εγώ το έχουν πει και οι ίδιοι οι κλαριντζήδες και πολύς κόσμος..πως να το κάνουμε είναι ένα ωραίο όργανο, γοητευτικό με αυτή την διάρκεια που δημιουργείται με την χρήση των πενιών».*

Στο «ARTA SAZ» αυτό γίνεται αντιληπτό σε όλα τα κομμάτια που είναι φωνητικά οποιαδήποτε τοπικής λαϊκής παράδοσης από Θράκη<sup>12</sup> μέχρι Πελοπόννησο<sup>13</sup>. Γίνεται χρήση των έλξεων της φωνής, vibrato, αποτζιατούρων, τσιμπημάτων χορδής, τρίλιων, glissando αλλά και χρήση χαρακτηριστικών πενιών

<sup>12</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=13DbyChGpW8> : Πρόκειται για ένα κομμάτι Θράκης με τίτλο «Αλάργα ξένεμ του χουρό».

<sup>13</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=QpizEo36yZE&t=11s> : Τσάμικο Πελοποννήσου με τίτλο «Θέλω να σκίσω τα βουνά».

του οργάνου στα οργανικά σημεία (εισαγωγές) ώστε να μην «καλύψουν» τις φωνές και να δοθεί όμως και αυτός ο ιδιαίτερος ήχος του ταμπουρά-σαζ. Η ίδια προσέγγιση παρατηρείται και από την δισκογραφική δουλειά «Saz Grubu», εστιάζοντας κυρίως σε κομμάτια μικρασιάτικα<sup>14</sup>.

Αυτό που πρέπει ωστόσο να μην μείνει ασχολίαστο είναι ότι αυτή η προσέγγιση και γενικότερα ο ταμπουράς-σαζ εμφανίζεται μέσα από τα ψηφιακά μέσα αλλά δεν συναντιέται στις λαϊκές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου στα τοπικά γλέντια. Αυτή είναι και η μεγάλη διαφορά σε σύγκριση με την θέση του οργάνου σε Ελλάδα-Τουρκία. Η πρόκληση είναι η ένταξη του ταμπουρά-σαζ στην «ζωντανή» μουσική επιτέλεση όπου πιθανώς να δημιουργηθούν και περισσότεροι προβληματισμοί σχετικά με τον τρόπο όταν θα υπάρξουν και άλλοι παράμετροι όπως ο χορευτής, η ανάγκη συνεχούς παιξίματος κ.α..

#### *2.4 Μεθοδολογικά εργαλεία*

Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να γίνει αναφορά στα κύρια μεθοδολογικά εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν για την ανάλυση που ακολουθεί. Αρχικά, η σημειωτική και πιο συγκεκριμένα το σημειωτικό τετράγωνο του Greimas αποτέλεσε το κύριο μεθοδολογικό εργαλείο για την ανάλυση των μουσικών τηλεοπτικών εκπομπών και των βίντεο από τα ψηφιακά μέσα. Έτσι, αναφέρονται λίγα λόγια για την σημειωτική με σκοπό την κατανόηση της σε θεωρητικό επίπεδο ώστε να γίνει κατανοητή έπειτα και στην πράξη.

Ορόσημο στην θεωρία της σημειωτικής είναι ο γλωσσολόγος Ferdinand de Saussure με το βιβλίο ‘Cours de linguistique generale’, το οποίο εκδόθηκε από τους μαθητές του μετά τον θάνατο του το 1916 ( Λαγόπουλος& Λαγοπούλου, 2016). Η βάση της θεωρίας του, στηρίζεται στο ότι κάθε σημείο αποτελείται από το σημαίνον, δηλαδή την μορφή του αντικειμένου και το σημαϊνόμενο που είναι η έννοια. Στην θεωρία του Peirce, αντί για δυάδα έχουμε τριάδα όπου έχουμε το αντιπροσωπεύον, δηλαδή την μορφή του σημείου, το ερμήνευμα που είναι η έννοια που δίνεται στο σημείο και τέλος το αντικείμενο που είναι το καθαυτό σημείο που αναφέρεται (Peirce, 1931). Όσον αφορά το κομμάτι της κινούμενης εικόνας αντιλαμβανόμαστε ότι πρόκειται για ένα σύνθετο σύστημα καθώς έχουμε την εικόνα και τον ήχο αλλά και πολλά άλλα

<sup>14</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=X5svU\\_ZTW-U&list=RDEMrqSRLXhnlH9im6iCG1LotQ&index=8](https://www.youtube.com/watch?v=X5svU_ZTW-U&list=RDEMrqSRLXhnlH9im6iCG1LotQ&index=8)  
: Πρόκειται για δύο κομμάτια με τίτλο «Άρχισε γλώσσα μ' άρχισε- Απόψι τα μεσάνυχτα».

όπως το μοντάζ και η σκηνοθεσία. Ωστόσο, αναφέρει ο Saussure πως η γλώσσα (ως ένας από τους κώδικες που χρησιμοποιείται στην κινούμενη εικόνα) είναι ένα σύνολο σημείων που διαφοροποιείται η αξία κάθε σημείου με τα υπόλοιπα σημεία του συστήματος (Saussure, 1986).

Με την σημειωτική του κινηματογράφου πρώτος που ασχολήθηκε ήταν ο Metz, ο οποίος στηρίχτηκε στην θεωρία του Saussure. Έχουμε διήγηση, κατά τον Metz, ένα υποτιθέμενο σύμπαν και ξεχωρίζει 8 συντάγματα (Metz, 1974):

- Αυτόνομο πλάνο: αυτόνομη αφηγηματική μονάδα λόγω της ένθεσης τους (διηγητική/ μη διηγητική, υποκειμενική, μετατοπισμένη, επεξηγηματική)
- Παράλληλο σύνταγμα: δύο εναλλασσόμενα πλάνα με διαφορετική χρονική ή χωρική σχέση
- Αγκύλη: πολύ σύντομες σκηνές που μας επεξηγούν ώστε να αντιληφθούμε μια έννοια
- Περιγραφικό σύνταγμα: περιγραφή των μοτίβων με χρονολογική σειρά
- Εναλλακτικό σύνταγμα: γίνεται ταυτόχρονη εμφάνιση των συμβάντων
- Σκηνή: μια μορφή διήγησης χωρίς ασυνέχειες
- Επεισοδιακό: ένωση σύντομων σκηνών με διαδοχικότητα
- Συνηθισμένο: αφήγηση χωρίς τις ασήμαντες λεπτομέρειες της πλοκής

Παρατηρούμε λοιπόν ότι ο Metz εστιάζει κατά κύριο λόγο στην εικόνα και στον ήχο και όχι στον λόγο όπως έκανε ο Saussure αλλά και στο μοντάζ (ένωση σκηνών). Βέβαια, κατανοούμε ότι αυτό γίνεται λόγω της ενασχόλησης του με την σημειωτική του κινηματογράφου και γενικότερα με την κινούμενη εικόνα με οδηγό το Μεγάλο Σύνταγμα που αναφέραμε παραπάνω.

Ένας ακόμη πολύ σημαντικός σημειωτιστής που συνέβαλε στην σημειωτική της κινούμενης εικόνας με το δικό του τρόπο λόγω της ανάπτυξης της αφήγησης που έκανε είναι ο Greimas. Στηρίχτηκε στην θεωρία του Propp όπου διατύπωσε 31 λειτουργίες που καθορίζουν την δράση των ηρώων και 7 βασικούς ρόλους στα παραμύθια ενώ ο Greimas μίλησε για 3 είδη δρώντων (Λαγόπουλος & Λαγοπούλου, 2016) :

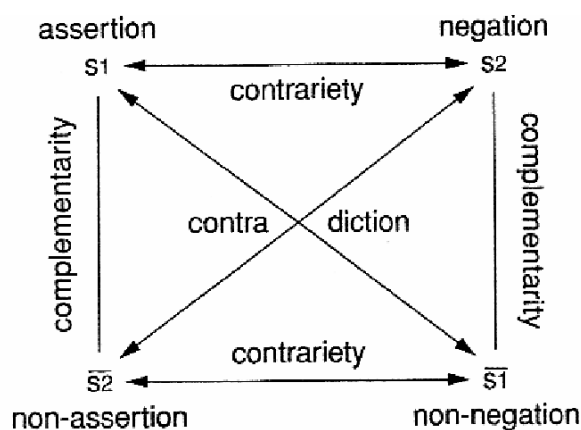
1. Υποκείμενο της δράσης (ο ήρωας του Propp)
2. Εντολοδότης- Εντολοδόχος (καθορίζει τις κινήσεις των πρωταγωνιστών)

### 3. Βοηθός/ Αντίπαλος

και για 2 λειτουργίες μόνο σε αναδιατύπωση των 31 του Propp (Κατσαρίδου, 2019):

1. Λειτουργία σύμβασης
2. Λειτουργία δοκιμασίας

Ο Greimas χαρακτηρίζεται από το σημειωτικό τετράγωνο με τους σημασιολογικούς άξονες με αντιθετικούς όρους. Αναφέρεται στην τροπικότητα(εξωταξική και ενδοταξική) που είναι οι κατάλληλες ικανότητες που έχει ο δρών για να κάνει την αφήγηση αλλά και στην επιτέλεση που είναι η οργάνωση των πράξεων(Λαγόπουλος& Λαγοπούλου, 2016). Πραγματοποιείται ουσιαστικά μέσω του τετραγώνου του Greimas ταύτιση της συνδήλωσης με την ιδεολογία αρά του σημειωτικού συστήματος με την ματιά της κοινωνίας. Αυτό γίνεται με την σωστή επιλογή των κατάλληλων δίπολων στο τετράγωνο.



Εικ. Σημειωτικό τετράγωνο του Greimas

Συμπερασματικά, θεωρούνται καταλληλότεροι για την σημειωτική ανάλυση κινούμενης εικόνας ο Metz ή ο Greimas αλλά μπορεί να γίνει ανάλυση και με την θεωρία των υπόλοιπων σημειωτιστών που εστίασαν στην εικόνα.

Ακόμα, για το ζήτημα που πραγματεύεται η παρούσα πτυχιακή εργασία υλοποιήθηκαν 4 συνεντεύξεις και συμπληρώθηκαν 100 ερωτηματολόγια. Χρησιμοποιήθηκε λοιπόν ένας συνδυασμός ποιοτικής με ποσοτικής έρευνας με σκοπό την εγκυρότερη διασταύρωση πληροφοριών συλλέγοντας δεδομένα τόσο από

δεξιοτέχνες- καθηγητές του οργάνου μέσω των συνεντεύξεων όσο και από τους μαθητές που έρχονται σε επαφή με τον ταμπουρά-σαζ στο μουσικό σχολείο μέσω των ερωτηματολογίων.

Η πρώτη συνέντευξη που υλοποιήθηκε ήταν με τον δεξιοτέχνη-καθηγητή Νίκο Ανδρίκο στις 21/6/22 δια ζώσης, η δεύτερη με την δεξιοτέχνη-καθηγήτρια Κλεοπάτρα Βάγια στις 8/7/22 δια ζώσης, η τρίτη με τον καθηγητή εθνομουσικολογίας και παρουσιαστή της τηλεοπτικής εκπομπής «Το αλάτι της γης» στις 20/8/22 μέσω τηλεφωνικής επικοινωνίας και τέλος με τον δεξιοτέχνη- καθηγητή ταμπουρά-σαζ Περικλή Παπαπετρόπουλο στις 26/8/22 δια ζώσης. Επιλέχθηκαν οι συγκεκριμένες 4 προσωπικότητες καθώς οι Νίκος Ανδρίκος, Κλεοπάτρα Βάγια και Περικλής Παπαπετρόπουλος θεωρούνται κορυφαίοι δεξιοτέχνες ταμπουρά-σαζ στον ελλαδικό χώρο και έχουν σαφώς ενεργή παρουσία τόσο στα ψηφιακά μέσα όσο και στην εκπαίδευση με τον ρόλο του καθηγητή. Ο Λάμπρος Λιάβας επιλέχτηκε με κριτήριο την μουσικολογική του ιδιότητα αλλά και λόγω της ιδιότητας του παρουσιαστή σε μια εκπομπή που ήταν ένα κομμάτι του αντικειμένου ανάλυσης της παρούσης εργασίας.

Τα ερωτηματολόγια ήταν σε πλήθος 100 και μοιράστηκαν σε δύο μουσικά σχολεία της Ελλάδας (Αλίμου, Γιαννιτσών), καθώς πρόκειται για ένα δείγμα ευκολίας λόγω της προσωπικής επικοινωνίας που είχα με την Παναγιώτα Σμαράϊδου που βρισκόταν ως αναπληρώτρια καθηγήτρια στο μουσικό σχολείο Αλίμου και την Ελευθερία Σικλαφίδου που επίσης ήταν αναπληρώτρια καθηγήτρια στο μουσικό σχολείο Γιαννιτσών. Η συμπλήρωση τους λοιπόν από τους μαθητές Γυμνασίου των προαναφερθέντων μουσικών σχολείων έγινε δια ζώσης τον Μάιο του 2022. Οι ερωτήσεις ήταν σχετικές με την υποχρεωτική διδασκαλία του ταμπουρά-σαζ ώστε να διερευνηθεί το κατά πόσο το θεωρητικό πρόγραμμα σπουδών υλοποιείται και έχει αντίκρισμα στους δέκτες, δηλαδή τους μαθητές.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Ανάλυση περιεχομένου

---

### 3.1 Η εμφάνιση του οργάνου σε μουσικές τηλεοπτικές εκπομπές

Σχετικά με την παρουσία του ταμπουρά-σαζ στην ελληνική τηλεόραση θα αναλυθούν παρακάτω τρεις περιπτώσεις σε διαφορετικές μουσικές τηλεοπτικές εκπομπές. Το δείγμα αυτό επιλέχτηκε έπειτα από μια έρευνα στο μουσικό τηλεοπτικό υλικό και θεωρήθηκε κατάλληλο για την κατανόηση της διαμεσολάβησης του οργάνου από την τηλεόραση στους δέκτες.

#### 3.1.1 Η τηλεοπτική εκπομπή «Μουσική μνήμη του '21»

Η τηλεοπτική εκπομπή «Μουσική μνήμη του '21» αποτελείται από ένα μοναδικό επεισόδιο και προβλήθηκε από την ΕΡΤ στις 25 Μαρτίου 1976. Η καλλιτεχνική διεύθυνση και η παρουσίαση έγινε από την Δόμνα Σαμίου<sup>15</sup>. Το πνεύμα του Σίμωνα Καρα -θεωρείται ο κύριος εκφραστής και ερευνητής παραδοσιακής μουσικής του ελλαδικού χώρου- στο οποίο ανήκε και η Δόμνα Σαμίου ειδικά στα πρώτα της βήματα, αφορούσε την διάσωση και διάδοση της ελληνικής «παραδοσιακής» μουσικής στην μορφή που ήταν έστω και αν την επινοούσαν. Αυτό αποδεικνύεται και από τα λεγόμενα της Δόμνας Σαμίου στην παρούσα εκπομπή όπου στο 20:41 λέει: «Θα ήθελα να αναφέρω ότι τα κείμενα των τραγουδιών της εκπομπής τα πήραμε από την συλλογή του Νικολάου Πολίτη και από το Κέντρο Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών από όπου μας παραχωρήθηκαν και οι μελωδίες των περισσότερων...». Γίνεται επισήμως λοιπόν τοποθέτηση από την ίδια περί επινοήσης μελωδίας και στην πράξη στο 21:58 έως και 23:20 παίζεται το τραγούδι 'Μεσ' του Γέροντα τον Κάβο' το οποίο πρόκειται για ένα επινίκιο αυτοσχεδίασμα μετά την ναυμαχία του Γέροντα σε μελωδία καθαρά επινοημένη με μόνα δοθέντα στοιχεία όπως αναφέρει και η ίδια ότι πρόκειται για ένα τραγούδι που το λέγανε ναύτες με κυρίως νησιώτικη καταγωγή.

---

<sup>15</sup> Η ίδια έχοντας μαθητεύσει κοντά στον Σίμωνα Καρα στο «Σύλλογο προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής» και στην χορωδία του αρχίζει την σχέση της με το Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας (Ε.Ι.Ρ.). Το 1954 προσλαμβάνεται στο τμήμα Εθνικής Μουσικής και από το 1963 αρχίζει τα ταξίδια της στην επαρχία για επιτόπιες καταγραφές και συγκέντρωση ηχητικού υλικού για το προσωπικό της αρχείο με δικά της μηχανήματα. Κατά την διετία 1976-1977 αναλαμβάνει τηλεοπτικές εκπομπές μέσω των οποίων στόχος της ήταν η διάσωση και διάδοση της παράδοσης και εγκαινίασε τον θεσμό των συναυλιών «παραδοσιακής» μουσικής εισάγοντας δυναμικά τις παραδόσεις της καθ' ημάς Ανατολής. <https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.quick-bio>



Ουσιαστικά, αντιλαμβανόμαστε ότι η Δόμνα Σαμίου λειτουργεί ως “Αγκύλη” με βάση τα συντάγματα του Metz καθώς πρόκειται για σύντομες σκηνές που επεξηγούν ή μάλλον κάνουν πράξη μουσική και μη τα λόγια του αφηγητή. Προσπαθώντας λοιπόν να αναλύσουμε την πλοκή του επεισοδίου με βάση την σημειωτική και πιο συγκεκριμένα τον Greimas, τα 3 είδη δρώντων γίνονται ξεκάθαρα. Το “Υποκείμενο της δράσης” είναι οι μουσικοί και ο “Εντολοδότης/εντολοδόχος” είναι η Δόμνα Σαμίου καθώς είναι αυτή που ορίζει τις κινήσεις του “Υποκειμένου”. Ως “Βοηθό” μπορούμε να ορίσουμε τον αφηγητή γιατί η αφήγηση είναι ένας συμπληρωματικός τρόπος ανάδειξης της ιστορίας με την χρήση εικόνας και λόγου που προσπαθεί να συνεπάρει τον ακροατή στα γεγονότα.

Στην εκπομπή λοιπόν αυτή παρουσιάζονται διάφορα μουσικά όργανα, ωστόσο στην παρούσα εργασία μας αφορά μόνο ότι αναφέρεται για τον ταμπουρά-σαζ. Στο 6:47 στην αφήγηση αναφέρει ότι: *«Κυρίαρχο όργανο της εποχής εκείνης ήταν ο ταμπουράς και άλλα της ίδιας οικογένειας. Όργανα βυζαντινά τα περισσότερα που πήραν τούρκικη ονομασία ενώ είναι ελληνικά στην καταγωγή τους. Η λύρα, το λαούτο, το σαντούρι, η πίπιζα, η φλογέρα, το νταούλι, ο μπαγλαμάς, το μπουζούκι... ήταν συνηθισμένα όργανα. Πιο σπάνιο το βιολί που ήλθε από την Ευρώπη και σχεδόν άγνωστο το κλαρίνο που και αυτό ήταν όργανο ευρωπαϊκό και διαδόθηκε στην Ελλάδα κυρίως μετά την επανάσταση.»*. Ήδη λοιπόν από την αφήγηση τονίζεται η «ελληνικότητα» του ταμπουρά αλλά και η κυριαρχία του την εποχή εκείνη, δυο στοιχεία που ενισχύουν καθαρά την παραπάνω λογική περί ενίσχυσης της εθνικής ταυτότητας των Ελλήνων λόγω της αντιπαλότητας με την Τουρκία. Παίρνει την σκυτάλη αμέσως μετά, από το 7:21 η Δόμνα Σαμίου με «live» εικόνα και την κάμερα να εστιάζει στην ίδια για να υπάρχει άμεση απεύθυνση στον αποδέκτη<sup>16</sup> και επαναλαμβάνει κατά κάποιο τρόπο τα λόγια του αφηγητή: *«Εδώ στο στούντιο έχουμε μερικά από αυτά τα μουσικά όργανα της εποχής που τα χρησιμοποιούμε μέχρι και σήμερα. Όπως ακούσατε πριν, το πιο συνηθισμένο όργανο εκείνης της εποχής ήταν ο ταμπουράς και ο Μακρυγιάννης με ταμπουρά συνόδευε τα τραγούδια του. Ο Πέτρος Καλύβας θα μας παίξει τώρα κάτι στον ταμπουρά...»*. Ακολουθεί λοιπόν ένα μελωδικό θέμα λίγων δευτερολέπτων από τον Πέτρο Καλύβα με σκοπό να αποδώσει τον ήχο του ταμπουρά και συνεχίζεται αυτή η διαδικασία με την παρουσίαση των άλλων μουσικών οργάνων. Σχετικά όμως με το παραπάνω απόσπασμα και αρχικά την

---

<sup>16</sup> Thompson, 1999: 173-176

παρουσίαση που έκανε η Δόμνα Σαμίου δημιουργείται η ιδέα ότι ο ταμπουράς εκτός από το επικρατέστερο μουσικό όργανο εκείνης της εποχής έχει ενεργή παρουσία μέχρι σήμερα (εννοώντας το 1975-76 όπου υλοποιήθηκε το συγκεκριμένο επεισόδιο). Ωστόσο, για ποια παρουσία του οργάνου αναφέρεται και σε τι είδους ορχήστρες; Είναι επαρκή τα στοιχεία/ηχογραφήσεις για μια τέτοια τοποθέτηση;

Φτάνοντας εν έτη 2022 αυτό είναι κάτι που αδιαμφισβήτητα δεν στηρίζεται παρά μόνο βλέποντας κανείς μια προσπάθεια των τελευταίων χρόνων για εκτέλεση ελληνικού ρεπερτορίου στον ταμπουρά-σαζ. Η ύπαρξη του ταμπουρά-σαζ στον ελλαδικό χώρο παρατηρείται ότι λαμβάνει χώρα κυρίως λόγω των μουσικών σχολείων και όχι σε μουσικές σκηνές συνυπάρχοντας με άλλα μουσικά όργανα.

Σχετικά με το μουσικό απόσπασμα του Πέτρου Καλύβα αρχικά είναι σημαντικό να ληφθεί υπόψη η σχέση του ίδιου με την μουσική<sup>17</sup>: ένας πολυοργανίστας που κρίθηκε ως δεξιοτέχνης κυρίως στο κλαρίνο. Με μια μικρή έρευνα στο διαδίκτυο για μουσικές εκτελέσεις με ταμπουρά βρέθηκαν 3 ηχογραφήσεις του ίδιου να παίζει γνωστά δημοτικά τραγούδια και συγκεκριμένα ένα της Ηπείρου και δυο Ρουμελιώτικα<sup>18</sup>, τα οποία επρόκειτο για αποσπάσματα από την τηλεοπτική εκπομπή "Καφενείο των μουσικών"- Λαϊκοί οργανοπαίκτες και τραγουδιστές από το Β' Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας, στα τέλη της δεκαετίας του '70. Ακούγοντας λοιπόν τις συγκεκριμένες ηχογραφήσεις αλλά και το απόσπασμα από την εκπομπή της Δόμνας Σαμίου, εστιάζοντας στο παίξιμο του Πέτρου Καλύβα αντιλαμβανόμαστε ότι διαχειρίζεται τον ταμπουρά σαν ένα λαούτο με σολιστική διάθεση θυμίζοντας αρκετά και το μπουζούκι τόσο τεχνικά όσο και υφολογικά ιδιαίτερα στο καθιστικό κομμάτι «Να αναστενάξω, μάνα, δεν μ' ακούς» από το 0:22-1:18, 1:39-2:32 ένα σχετικά αυτοσχεδιαστικό μέρος. Αυτό παρατηρείται και στην εκπομπή με την Δόμνα

---

<sup>17</sup> Ο Πέτρος Καλύβας μαθήτευσε δίπλα στον Βασίλη Σαλέα και έτσι το κύριο του όργανο είναι το κλαρίνο. Ωστόσο, έπαιζε και διάφορα άλλα μουσικά όργανα όπως ζουρνά (και πιο συγκεκριμένα ένας αυλός με επιστόμιο κλαρίνου κάτι πιο μαλακό από τον ζουρνά και πιο σκληρό από το κλαρίνο), ούτι, λαούτο, φλογέρα και τουμπελέκι. <https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.partners&id=376>

<sup>18</sup><https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=uvZ7GIsVrY8>: «Ν' αναστενάξω, μάνα, δε μ' ακούς...», καθιστικό (Ρούμελη)

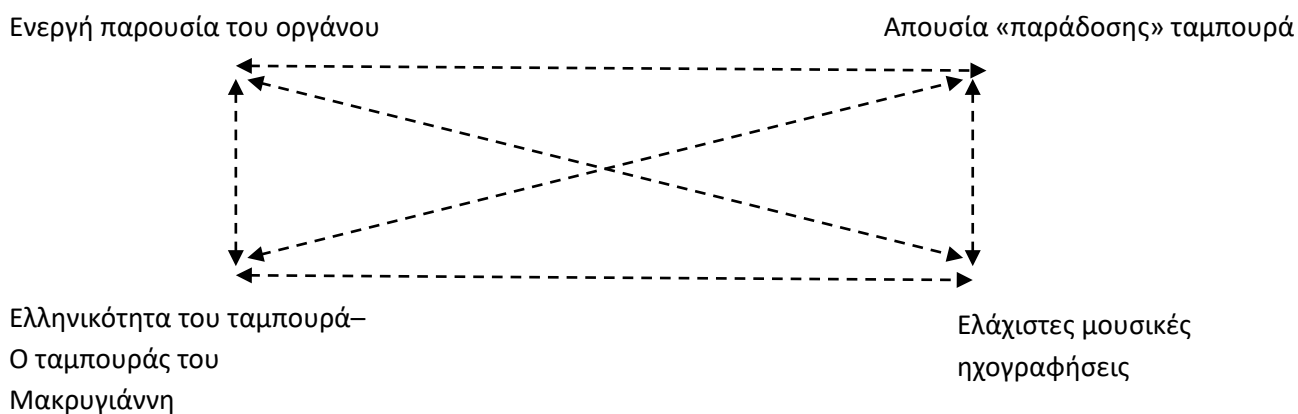
<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=IHVUwCruW1A>: «Του Κίτσου η μάνα κάθονταν...», συρτό (Ρούμελη)

<https://www.youtube.com/watch?v=XbPwOV6bgbc>: «Δεν μπορώ, μανούλα μ' [Ο γιατρός]...», παραδοσιακό (Ηπειρος)

Σαμίου καθώς ο ίδιος στην παρουσίαση του οργάνου παίζει ένα σύντομο μελωδικό θέμα χρησιμοποιώντας κυρίως θέση-άρση χωρίς κάποια ιδιαίτερη διαποίκιση και όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο και διαφοροποιούν τον ταμπουρά-σαζ από τα υπόλοιπα νυκτά μουσικά όργανα.

Από το 24:13-32:49 δηλαδή μέχρι το τέλος της εκπομπής αφορά τον ταμπουρά ξεκινώντας με τον αφηγητή να κάνει αναφορά στον Μακρυγιάννη και στα απομνημονεύματα του αλλά και η Δόμνα Σαμίου να βρίσκεται στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο όπου φυλάσσεται ο ταμπουράς του Μακρυγιάννη για να τον δείξει τονίζοντας την κυριαρχία του στο διάστημα του ελληνοτουρκικού πολέμου. Αυτή η επιμονή στο συγκεκριμένο ζήτημα αδιαμφισβήτητα γίνεται για την ενίσχυση της «ελληνικότητας» του οργάνου. Συνεχίζει ο αφηγητής με τα λόγια από τα απομνημονεύματα του Μακρυγιάννη περί γλεντιού γύρω από το κάστρο που ήταν οι πολιορκημένοι και τραγουδούσε «Ο ήλιος εβασίλεψε..» το οποίο παίζει ο Πέτρος Καλύβας στον ταμπουρά και τραγουδάει ο Λάμπρος Παπαθανασίου αμέσως μετά την αφήγηση αναγνωρίζοντας πάλι μια απλοϊκή μουσική προσέγγιση παρόμοια τεχνικά με αυτή του λαούτου τολμώντας να πει κανείς πως ο μόνος λόγος για να χρησιμοποιηθεί ο ταμπουράς είναι καθαρά για να γίνει η σύνδεση με τον ταμπουρά του Μακρυγιάννη και το ζήτημα της ελληνικής ταυτότητας. Ωστόσο, ζήτημα της παρούσας εργασίας δεν είναι η απόδειξη της προέλευσης του ταμπουρά-σαζ αλλά η αναγνώριση της κατάστασης και των στοιχείων που οδηγούν στην ποικιλία απόψεων, προσεγγίσεων.

Με την χρήση της σημειωτικής και την ανάλυση με βάση το σημειωτικό τετράγωνο του Greimas δημιουργείται το εξής:



Το πρώτο λοιπόν δίπολο που αναγνωρίζεται είναι η ενεργή παρουσία του οργάνου που τονίζεται όπως αναφέραμε παραπάνω έντονα από την εκπομπή έναντι των ελαχίστων μουσικών ηχογραφήσεων της εποχής κατά την περίοδο που πραγματοποιείται η εκπομπή αλλά και μηδαμινών από το παρελθόν. Το άλλο δίπολο αφορά την ελληνικότητα του ταμπουρά και την συνέχεια που τόσο πολύ ποθείται με τον ταμπουρά του Μακρυγιάννη ενώ η απουσία «παράδοσης» ταμπουρά είναι μια αδιαμφισβήτητη αλήθεια τουλάχιστον σε μουσικό επίπεδο.

### *3.1.2 Η τηλεοπτική εκπομπή «Η αυλή των χρωμάτων»*

«Η αυλή των χρωμάτων» πρόκειται για μια μουσική τηλεοπτική εκπομπή που προβλήθηκε από την ΕΡΤ2 και πιο συγκεκριμένα στην παρούσα εργασία θα αναλυθεί το επεισόδιο με τίτλο «Τα τραγούδια και τα μουσικά όργανα των αγωνιστών του 1821» που προβλήθηκε 25 Μαρτίου του 2021 ενόψει των 200 χρόνων από την κήρυξη της ελληνικής επανάστασης. Ξεκινώντας την παρουσίαση, η Αθηνά Καμπάκογλου στο 0:35 λέει: «Να σημειώσουμε λοιπόν ότι με το καριοφίλι και τον ταμπουρά κερδήθηκε αυτός ο τιτάνιος αγώνας» και αμέσως μετά ξεκινάει η παρουσίαση και εκτέλεση του πρώτου τραγουδιού. Παρατηρείται λοιπόν για ακόμα μια φορά όπως και στην προηγούμενη τηλεοπτική εκπομπή ένα ειδικό «εθνικό βάρος» στον ταμπουρά. Στο 6:40 ο Δημήτρης Σταθακόπουλος αναφέρει χαρακτηριστικά: *«Υπάρχει η γνωστή απεικόνιση όπως γνωρίζουμε πάρα πολύ καλά του Θεόφιλου, η γνωστή που δείχνει τον Κατσαντώνη να παίζει τον ταμπουρά που είναι έτσι πιο φανταστική πιο λαογραφικού χαρακτήρα θα λέγαμε αλλά είναι αξιόλογη και εκεί πέρα ακριβώς δίνει η πληροφορία που μας δίνει λίγο αργότερα ο Κασομούλης ότι όλοι οι αγωνιστές εκτός από ότι τραγούδαγαν και χόρευαν- ήταν αυτονόητο δηλαδή ότι θα χορέψουν και θα τραγουδήσουν- έπαιζαν κάποιο μουσικό όργανο. Υπάρχει ειδική αναφορά-τα ονομάζει τα όργανα ένα προς ένα- δεν υπάρχει σύγχυση. Δηλαδή ξέρουμε τι εννοεί ζουρνά, τι εννοεί πίπιζα, φλογέρα, τι εννοεί ταμπουράδες, μπουλγκαριά, ραμπάμπια, λύρες και βλέπουμε λοιπόν ότι ήταν αυτονόητο ότι θα παίζουν και θα τραγουδήσουν και αυτό είναι πάρα πολύ σημαντικό. Και όπως είπατε πολύ σωστά στην εισαγωγή στο ένα χέρι το καριοφίλι στο άλλο το μουσικό όργανο-συνήθως ταμπουράς-σθένος το τραγούδι δίνει σθένος, ορμή, χαρά μέσα στον πόλεμο και τραγουδάει και την λύπη για τον χαμό και την χαρά για την νίκη».*



Εικ. Μουσείο Λαϊκής  
Τέχνης, Αίθουσα  
Θεόφιλου

Στην παραπάνω  
εικόνα απεικονίζεται  
όλη η παραπάνω  
τοποθέτηση των

προλαλησάντων. Το ζητούμενο δεν είναι η αμφισβήτηση των παραδοθέντων στοιχείων από τους αγωνιστές όπως είναι ο Κασομούλης που αναφέρθηκε παραπάνω αλλά όταν τονίζεται ότι ξέρουμε τι εννοεί ταμπουράδες προκαλείται στον ακροατή η ιδέα ότι πρόκειται για ένα όργανο με συγκεκριμένη μουσική «παραδόση». Σκοπός είναι μουσικά να αντιληφθούμε ότι σαφώς δεν ξέρουμε πολλά πράγματα για εκείνη την εποχή και αυτό δικαιολογείται άμεσα από την απουσία ακουστικού υλικού<sup>19</sup>.

Το βίντεο που παρατίθεται με τίτλο « «Ο ήλιος εβασίλεψε, Έλληνα μου...» ~ Παναγιώτης Λάλεζας | EPT2, "Η Αυλή των Χρωμάτων", 25-3-2021»<sup>20</sup>, πρόκειται για ένα απόσπασμα από το επεισόδιο που αναφέρθηκε παραπάνω. Μέχρι το 1:13 η παρουσιάστρια με τους καλεσμένους μιλάνε για το κομμάτι αυτό και την υπογραφή του από τον στρατηγό Μακρυγιάννη αλλά και το πλαίσιο στο οποίο το είχε πει. Η βαρύτητα λοιπόν που δίνεται σε αυτό με τα λεγόμενα τους αλλά και ο τρόπος που συνομιλούν μεταξύ τους στην εκπομπή είναι μια προσπάθεια για επίκληση στο συναίσθημα στον ακροατή με βάση το ιστορικό παρελθόν των Ελλήνων.

Το ζητούμενο είναι ότι εκτός από έντονη χρήση ιστορικών αφηγημάτων για αυτό γίνεται και ο ταμπουράς-σαζ «σύμβολο<sup>21</sup>» της επανάστασης του 1821 με έναν τρόπο που καθιστά το όργανο να είναι μόνο αυτό. Στην εκπομπή λοιπόν αυτή, για ακόμα μια φορά προβάλλεται το συγκεκριμένο μουσικό όργανο με αυτή την αναφορά στον ταμπουρά του Μακρυγιάννη, κάτι που παρατηρήθηκε και στις Δόμνας Σαμίου.

<sup>19</sup> 22 Αυγούστου 2022 το επεισόδιο από την συγκεκριμένη τηλεοπτική εκπομπή κατέβηκε από το Youtube και δεν υπάρχει ούτε στο αρχείο της EPT. Θα αφήσω λοιπόν την έως τότε ανάλυση χωρίς αναφορά link και θα συνεχίσω με τυχόν αποσπάσματα που υπάρχουν.

<sup>20</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Sds7brDwWhI&t=32s>

<sup>21</sup> «Σύμβολο» με την έννοια του μέσου ενίσχυσης κάποιας ταυτότητας και στην συγκεκριμένη περίπτωση της εθνικής.

### 3.1.3 Η τηλεοπτική εκπομπή «Το αλάτι της γης»

«Το αλάτι της γης» πρόκειται για μια τηλεοπτική εκπομπή που προβάλλεται στην δημόσια τηλεόραση (ΕΡΤ) με παρουσιαστή τον εθνομουσικολόγο καθηγητή Λάμπρο Λιάβα και έχει μακρόχρονη πορεία. Στην παρούσα εργασία επιλέχθηκαν επεισόδια που να περιέχουν τον ταμπουρά-σαζ ωστόσο όχι ως το κατεξοχήν όργανο που εστιάζει η εκπομπή καθώς δεν υπάρχει αφιέρωμα ολοκληρωτικά σε αυτό. Στην έρευνα που υλοποιήθηκε για την επιλογή του δείγματος χαρακτηριστικό είναι η έλλειψη του ταμπουρά-σαζ από τις τοπικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου και αυτό είναι κάτι που έγινε αντιληπτό και από τις παραπάνω τηλεοπτικές εκπομπές. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά και στην συνέντευξη που πραγματοποιήθηκε ο Λάμπρος Λιάβας: *«Είναι πολύ ενδιαφέρον θέμα αυτό της αναγέννησης κάποιων οργάνων μέσα σε νεότερες συνθήκες. Από την αρχή όμως σου ξεκαθάρισα ότι πρέπει να είμαστε πολύ συνειδητοί δεν μιλάμε για ένα ρεπερτόριο που εκφράζει τοπικότητα μπορεί να προέρχεται από τοπικότητα αλλά οι συνθήκες επιτέλεσης είναι πλέον αστικές και διαμεσολαβημένες με την έννοια της παιδείας... Με αυτή την έννοια μιλάμε για ένα τύπο επινόησης της παράδοσης-τύπου Hobsbawm-... Άρα μιλάμε για επινοημένη παράδοση μέσα από κάποιους φορείς και ο πιο σημαντικός φορέας ήταν τα μουσικά σχολεία...».*

Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στα μουσικά σχολεία καθώς είναι αυτά που επανέφεραν σε μεγάλο βαθμό τον ταμπουρά-σαζ και έτσι υπήρξε η ανάγκη επινόησης ρεπερτορίου στο όργανο. Αυτό όμως που σχολιάζεται και στο συγκεκριμένο κεφάλαιο είναι ότι παρόλο τον ενεργό ρόλο του οργάνου στα μουσικά σχολεία, τα ΜΜΕ και τα ψηφιακά μέσα προσθέτουν στην διαμεσολάβηση του οργάνου την δική τους οπτική που αδιαμφισβήτητα συνδέεται με αυτή των μουσικών σχολείων.

Ένα επεισόδιο στο οποίο συμμετέχει ενεργά ο ταμπουράς-σαζ είναι με τίτλο «Το βιολί στην Ήπειρο<sup>22</sup>» όπου πρωταγωνιστής είναι στο βιολί ο Σωτήρης Κατσούρας και παίζουν μαζί του στον ταμπουρά ο Νικόλας Παλαιολόγος, στο λαούτο ο Θανάσης Βόλλας, στα κρουστά ο Πέτρος Παπαγεωργίου, ο Νεκτάριος Σταματέλος στο νεί και στο κοντραμπάσο ο Λουκάς Μεταξάς. Το επεισόδιο είναι από μόνο του μια πρόταση καθώς είναι γνωστό ότι στην Ήπειρο συνήθως πρωταγωνιστικό ρόλο παίζει το κλαρίνο το οποίο απουσιάζει χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το βιολί δεν έχει την δική

---

<sup>22</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=vzCauXf6VhE&t=4041s>

του παράδοσης στην Ήπειρο. Στην συγκεκριμένη λοιπόν εκπομπή γίνεται ουσιαστικά μια παρουσίαση του δίσκου «Ala Rum» του Σωτήρη Κατσούρα.

Παρατηρείται ο ταμπουράς-σαζ να έχει τον δικό του ρόλο τόσο με αυτοσχέδια μέρη όπως και τα υπόλοιπα μουσικά όργανα αλλά και να συνοδεύει κυρίως παίζοντας την μελωδία, συγχορδίες και τονίζοντας τις κύριες βαθμίδες. Ο Νικόλας Παλαιολόγος αρχικά παίζει με ένα μουσικό όργανο κατασκευής Πέτρου Μουστάκα<sup>23</sup>, το οποίο έχει στοιχεία αρκετά και από το μπουλγαρί. Ωστόσο, αξιοθαύμαστο είναι το γεγονός ότι διαφοροποιείται από το λαούτο σε ένα μεγάλο βαθμό και φυσικά σε αυτό παίζει σημαντικό ρόλο το διαφορετικό ηχόχρωμα, στο οποίο δίνει βάση σύμφωνα με τα λεγόμενα του και ο ίδιος ο Σωτήρης Κατσούρας με την συγκεκριμένη δισκογραφική δουλειά.

Ένα ακόμα επεισόδιο που εμφανίζεται ο ταμπουράς-σαζ είναι με τίτλο « Ε, ΤΑΞΙΔΙΑΡΗ ΛΟΓΙΣΜΕ! Ένα μουσικό ταξίδι από την Κρήτη στις μουσικές του κόσμου<sup>24</sup>» το οποίο είναι αφιερωμένο στον Ross Daly. Από το 43:25-51:15 γίνεται η εισαγωγή του οργάνου στο επεισόδιο με λίγα λόγια από τον ίδιο και η εκτέλεση της δικής του σύνθεσης με τίτλο «Ίσιος χορός» με την χρήση cura saz (του μικρότερου σαζιού). Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι ο ίδιος αναφέρεται σε αυτό χωρίς την ονομασία ταμπουράς και όταν αναφέρεται ο κ. Λιάβας στην παράδοση ταμπουρά από την αρχαιότητα, ο Ross λέει ότι όλα αυτά είναι παραπλήσια και παραλλαγές πάνω στην ίδια βασική ιδέα. Τέλος, αναφέρει ότι τα πρώτα δείγματα τέτοιων οργάνων με κάθε επιφύλαξη βρίσκονται στην Σουμερία. Πριν την εκτέλεση του κομματιού συμπληρώνεται από τον παρουσιαστή χαρακτηριστικά: *«Ένα τόσο παλιό λοιπόν όργανο έρχεται να παίζει μια σημερινή σύνθεση δική σου που όμως πατάει γερά πάνω σε όλη αυτή την παράδοση και στην έννοια της παράδοσης όπως εσύ την εισπράττεις και την βιώνεις»*. Αυτό δείχνει την επιμονή στον όρο «παράδοση» -όσο κατανοητή και αν είναι η υποκειμενικότητα του όρου- σε σημείο που ενώ ο ίδιος ο Ross Daly προτιμά τον όρο «διαχρονική αξία της μουσικής» και θεωρείται ο κατεξοχήν «μουσικός του κόσμου» στην Ελλάδα παρουσιάζεται να ενστερνίζεται τον όρο «παράδοση». Στην εκτέλεση του κομματιού φαίνεται η εξοικείωση και η ουσιαστική

---

<sup>23</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=mmhvt4awnrc>: Πρόκειται για ένα ακόμα βίντεο στο οποίο παίζει μόνος του με τον ίδιο ταμπουρά-σαζ και παρατηρείται να χρησιμοποιεί πενιές, κούρδισμα προσαρμοσμένο στην ιδιομορφία του οργάνου (λα,ρε,μι) και να παίζει τον καρσιλαμά θράκης με αρκετά γρήγορα περάσματα δίνοντας έντονα τον «παλμό» του κομματιού.

<sup>24</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=tLsGp4kAgP8>

επαφή με το όργανο καθώς και η χρήση της πενιάς «talip ozkan» στο τελευταίο μελωδικό θέμα δίνοντας αυτό το ιδιαίτερο χρώμα του οργάνου.

Τελευταίο επεισόδιο που επιλέχτηκε και εμφανίζεται ο ταμπουράς-σαζ είναι με τίτλο « Κατερίνα Παπαδοπούλου- Ας τραγουδήσω και ας χαρώ<sup>25</sup>», όπου παίζει ο Τζιχάν Τούρκογλου χρησιμοποιώντας και την τεχνική *şelpe* σε κάποια σημεία όπως στο 47:30 σε ένα ρεπερτόριο διαφορετικό από ότι έχει προηγηθεί όπως είναι αυτό των κυπριακών κομματιών. Βέβαια, το κομμάτι που εκτελείται ονομάζεται « Η βράκα» με κυπριακούς στίχους, ωστόσο η μελωδία είναι ταυτόσημη με τον «Κόνιαλι» που είναι ένα τραγούδι από την Καππαδοκία με τούρκικους στίχους κατά βάση<sup>26</sup>.

Από το 50:20- 51:20 παίζεται από τον Τζιχάν με την συνοδεία κρουστών ένα μελωδικό θέμα το οποίο ταυτίζεται με το κομμάτι «Şeker oğlan<sup>27</sup>» γνωστό τούρκικο κομμάτι με το οποίο οι χορευτές συνεχίζουν να χορεύουν αντικριστά όπως πριν και στο 51:20 μπαίνουν και οι υπόλοιποι μουσικοί κλείνοντας με την μελωδία της «Βράκας». Εντύπωση προκαλεί ότι σε αυτό το «σόλο» καταγράφεται στην τηλεοπτική οθόνη ο τίτλος «Κόνιαλι-Καππαδοκία». Στην συνέχεια παίζει με ταμπουρά-σαζ σε κομμάτια του Πόντου, της Προποντίδας και της Μικράς Ασίας. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα στο 1:12:55 όπου ξεκινάει το τραγούδι «Ξημέρωσ' η Ανατολή» με ούτι και σάζι με την συνεχόμενη χρήση της πενιάς «*şelpe*».

Συμπερασματικά, παρατηρείται διαμεσολάβηση του ταμπουρά-σαζ μέσα από τα ΜΜΕ και πιο συγκεκριμένα από την τηλεοπτική εκπομπή «Το αλάτι της γης» πολυδιάστατη εντάσσοντας την στην κατηγορία διαμεσολαβημένη οιονεί αλληλόδραση καθώς δεν υπάρχει διαλογικός χαρακτήρας και το οπτικοακουστικό υλικό αποκτά διευρυμένη διαθεσιμότητα στον χρόνο με την μεταφορά του στα ψηφιακά μέσα όπου δίνουν την δυνατότητα στην αποθήκευση αυτού του υλικού για χρήση στην έρευνα και όχι μόνο. Η κάμερα και η τελική οπτική που δίνεται από την τηλεόραση στον δέκτη αποτελεί «φίλτρο ή πυλωρό» καθώς το υλικό «φιλτράρεται» και δίνεται η επιθυμητή οπτική των πραγμάτων από τον πομπό. Αυτό γίνεται άμεσα

---

<sup>25</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=yelKiqMtdic&t=1974s>

<sup>26</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=2KwWhcZTY68>

<sup>27</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=IMUVtlth3K4>



αντιληπτό παραπάνω και με την χρήση της γλώσσας, καταγράφοντας τίτλο άλλο κομματιού ενώ ακούγεται κάτι διαφορετικό.

### *3.2 Η παρουσία του ταμπουρά-σαζ στην εκπαίδευση*

Είναι σαφές ότι η εμφάνιση του ταμπουρά-σαζ στην εκπαίδευση έγινε με την ίδρυση των μουσικών σχολείων και πιο συγκεκριμένα του Μουσικού σχολείου Παλλήνης το 1988<sup>28</sup>. Η παρακάτω αναφορά στο θεωρητικό πλαίσιο διδασκαλίας του ταμπουρά-σαζ στα μουσικά σχολεία θα γίνει με την τελευταία υπουργική απόφαση που εμπεριείχε το αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών του συγκεκριμένου μαθήματος<sup>29</sup>. Γενικά, είναι σημαντικό να ληφθούν υπόψη και οι μέθοδοι που κατά καιρούς έχουν εκδοθεί όπως είναι η αναλυτική μέθοδος του Μουσικού σχολείου Παλλήνης, του Γιάννη Αρβανίτη, του Νίκου Γράβα, του Θωμά Αποστολόπουλου και του Σπύρου Σιάσου ωστόσο η επίσημη πηγή πληροφόρησης και καθοδήγησης των μουσικών εκπαιδευτικών του ταμπουρά δεν παύει να είναι το ανακοινωθέν πρόγραμμα σπουδών από το Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων.

Το ζήτημα της εκπαίδευσης του ταμπουρά στον ελλαδικό χώρο είναι σπουδαίο καθώς αντιλαμβανόμαστε ότι πρόκειται από τα κύρια ερεθίσματα των μελλοντικών μουσικών οργανοπαικτών και είναι αρκετά κρίσιμη η διαμεσολάβηση του οργάνου όπως αναφέραμε παραπάνω στο θεωρητικό πλαίσιο, με τις παραμέτρους που τέθηκαν για την πραγματοποίηση «διαμεσολάβησης» στην εκπαίδευση. Έτσι, θα αναλυθεί παρακάτω το πρόγραμμα σπουδών με βάση την διαμεσολάβηση στην εκπαίδευση για να ερευνηθεί κατά πόσον γίνεται στην πράξη και με ποιο τρόπο συγκεκριμένα. Επιλέχθηκαν τα ερωτηματολόγια σε δύο διαφορετικά μουσικά σχολεία (Γιαννιτσών, Αλίμου) για να υπάρξει όσο το δυνατόν εγκυρότερο δείγμα αλλά και να συμβάλλουν σε αυτά οι συνεντεύξεις από τους καθηγητές στην τριτοβάθμια εκπαίδευση Νίκο Ανδρικό<sup>30</sup> και Περικλή Παπαπετρόπουλο<sup>31</sup> αλλά και στην δευτεροβάθμια εκπαίδευση

---

<sup>28</sup> Σχετικά με την ίδρυση μουσικών σχολείων βλ. Ρύθμιση θεμάτων εκπαιδευτικών και άλλες διατάξεις. ΝΟΜΟΣ ΥΠ' ΑΡΙΘ. 1824/1988 στο ΦΕΚ 282/Α/14.12.1988.

<sup>29</sup> Σχετικά με το αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών ταμπουρά βλ. Εφημερίς της Κυβερνήσεως (Τεύχος Δεύτερο) Πρόγραμμα Σπουδών Ταμπουράς Α', Β', Γ' τάξεις Γυμνασίου. Μουσικά σχολεία - ΦΕΚ 2858/2015 Αριθμ. 203617/Δ2

<sup>30</sup> Μόνιμος Επίκουρος καθηγητής (ΦΕΚ: 2349, τ. Γ', 2.10.2021) στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

<sup>31</sup> Πρώην Καθηγητής ταμπουρά-σαζ στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών του ΕΚΠΑ και σε μουσικά σχολεία αλλά και νυν καθηγητής ταμπουρά-σαζ στο ΚΕΠΕΜ (Κέντρο Έρευνας και Προβολής

Κλεοπάτρα Βάγια ως ενεργή πολυετής εμπειροτέχνης ταμπουρά-σαζ με μεράκι και πάθος για αυτό το όργανο κάτι που γίνεται άμεσα αντιληπτό από την παρουσία της στα ψηφιακά μέσα και από τα λεγόμενα της ίδιας και του «σιναφιού» της.

### *3.2.1 Το θεωρητικό πλαίσιο διδασκαλίας του ταμπουρά-σαζ στα μουσικά σχολεία και οι μαρτυρίες μαθητών-καθηγητών*

Από την αρχή του ΦΕΚ<sup>32</sup> σχετικά με το πρόγραμμα σπουδών του ταμπουρά γίνεται αναφορά για την υποχρεωτικότητα του ως όργανο αναφοράς και την ατομική διδασκαλία που προβλέπεται. Το δεύτερο σκέλος στην πράξη παρατηρείται ότι δεν είναι εφικτό καθώς η συνεντευξιαζόμενη Κλεοπάτρα Βάγια αναφέρει χαρακτηριστικά: *«Η ατομική διδασκαλία είναι το ιδανικό αλλά με τα δεδομένα τα τωρινά στα μουσικά σχολεία και την έλλειψη των καθηγητών το μάθημα γίνεται ομαδικά»*. Αναφορικά με την υποχρεωτικότητα του ταμπουρά-σαζ στα μουσικά σχολεία, οι απόψεις ποικίλλουν. Η Κλεοπάτρα Βάγια αναφέρει ότι συμφωνεί με την υποχρεωτικότητα καθώς δεν υπάρχει κάποιο άλλο μουσικό όργανο για να εντάξει τον μαθητή στον κόσμο της «παραδοσιακή μουσικής» με την έννοια ότι πληροί τα κριτήρια όπως χαμηλό οικονομικό κόστος, ευκίνητο κλπ. γιατί σε άλλη περίπτωση και το κανονάκι θα μπορούσε να αποτελέσει όργανο αναφοράς. Αναφορά στο κανονάκι ως το «ιδανικό όργανο» γίνεται και από τον συνεντευξιαζόμενο Λάμπρο Λιάβα θέτοντας επίσης ως εμπόδια την δυσκολία που έχει και το ακριβό κόστος στην κατασκευή του. Για την χρησιμότητα και την λειτουργία του ταμπουρά-σαζ στην εκπαίδευση, ο ίδιος το κατονομάζει ως «αλφαβητάρι» χωρίς να το υποτιμάει αλλά το χαρακτηρίζει ως ένα μουσικό όργανο που σε «βάζει» στον κόσμο της τροπικότητας και μετά από την εκπαίδευση του σε αυτό κάθε μαθητής καταφεύγει σε κάποιο άλλο μουσικό όργανο. Ουσιαστικά, και ο Περικλής Παπαπετρόπουλος στην πορεία της συζήτησης λέει βιωματικά ότι στην Ελλάδα δεν είναι εφικτό μέχρι στιγμής να σταθεί κάποιος σαζίστας στην μουσική σκηνή και να μπορεί αυτό να το «πουλήσει». Από την εμπειρία του στις μουσικές σκηνές υποστηρίζει ότι στην Ελλάδα δεν υπάρχει κοινωνική αποδοχή του οργάνου και πραγματικό ενδιαφέρον για το όργανο αυτό παρά μόνο «κούφια» λόγια. Αυτό επηρεάζει άμεσα και τον μουσικό στην επιτέλεση καθώς αναφέρει χαρακτηριστικά: *«Θυμάμαι είχα πάει στην Αίγυπτο έπαιξα ένα ταξίμι*

---

της Εθνικής Μουσικής), γνωστός και ως ο «πατέρας» του σαζιού στην Ελλάδα όπως ειπώθηκε και στην ημερίδα του ταμπουρά που υλοποιήθηκε 18/6/22 στον ψηφιακό χώρο.

<sup>32</sup> Μουσικά σχολεία - ΦΕΚ 2858/2015 Αριθμ. 203617/Δ2

*σε μια συναυλία, με το που άλλαξα λίγο έκανα μια αλλοίωση, έβαλα μια δόση άκουγα από κάτω Allah.. τι ανταπόκριση..παίζεις αλλιώς έχει νόημα. Στην Ελλάδα δεν είναι το ίδιο, αυτές τις εμπειρίες δεν τις έχουμε εμείς τις έχουν οι δημοτικοί μουσικοί. Εμείς που παίζουμε ανατολική δεν υπάρχει κάτι τέτοιο. Με το σάζι υπάρχουν «ταλέντα» και δεν υπάρχει κοινωνική αποδοχή, αυτό είναι το μεγάλο πρόβλημα. Υπάρχει αυτό το μοντέλο το σχολικό.. να γίνει η δουλειά να πάρει κανείς το πτυχίο..».*

Πριν την σαφή κατάθεση των απαραίτητων στοιχείων μαθήματος κάθε τάξης τίθεται και το ζήτημα της προφορικότητας με τον εξής τρόπο: «*Ουσιαστικά μαθητής και καθηγητής καλούνται να μάθουν και να διδάξουν μέσα σε ένα πλαίσιο γραπτού πολιτισμού (όπως είναι το σχολείο) ένα βασικό πυλώνα και καρπό του προφορικού πολιτισμού που είναι η παραδοσιακή μουσική*». Ανοίγεται λοιπόν ένα θέμα αρκετά κρίσιμο καθώς απασχολεί τον ελλαδικό χώρο τις τελευταίες τρεις δεκαετίες με την είσοδο των μουσικών σχολείων, φτάνοντας πια σε μια περίοδο που οι επιστήμονες-μουσικολόγοι έχουν θέσει τους προβληματισμούς, την έρευνα και τις «θέσεις» τους. Χαρακτηριστικό είναι το άρθρο του Αντώνη Βερβέρη «*Μαθαίνεται αλλά διδάσκεται;*» όπου αναφέρει την διαδικασία μάθησης ελληνικής παραδοσιακής μουσικής σε περιβάλλοντα άτυπης μάθησης μέσα από μια «ζωντανή» σχέση δασκάλου- μαθητή-συχνά συγγενική-η οποία ωστόσο κάποιες φορές δεν είναι και τόσο μακριά από τα πλαίσια τυπικής μάθησης όπως ενός ωδείου. Θίγεται ακόμα το ζήτημα του επιπολιτισμού όπου ορίζεται ως η διαδικασία κατά την οποία ένα άτομο αφομοιώνει στοιχεία ενός πολιτισμού διαφορετικού από το δικού του, μια διαδικασία που γίνεται σε περιβάλλοντα τυπικής μάθησης όπου λείπει το βιωματικό στοιχείο (Βερβέρης, 2021). Είναι σημαντικό να προστεθεί ότι στην περίπτωση εκμάθησης του ταμπουρά-σαζ στα μουσικά σχολεία, αν αποδεχτεί κανείς το γεγονός ότι δεν υπάρχει «*παράδοση*» ταμπουρά στον ελλαδικό χώρο με αποτέλεσμα την αναφορά σε λαϊκή τούρκικη μουσική, το ζήτημα του επιπολιτισμού παίρνει και άλλη διάσταση εξαιτίας του τυπικού περιβάλλοντος μάθησης όπως ειπώθηκε παραπάνω αλλά και της ενασχόλησης με μια «ξένη» μουσική.

Αρχικά, καταγράφονται οι γενικοί στόχοι και των τριών τάξεων του Γυμνασίου ως προς το υποχρεωτικό όργανο ταμπουρά-σαζ που είναι η κατανόηση εις βάθος της παραδοσιακής μουσικής αλλά και η χρησιμότητα του σολιστικού του ρόλου στα δημοτικά τραγούδια με την ιδιαίτερη τεχνική και ρεπερτόριο που κατέχει. Από όλους τους συνεντευξιζόμενους έγινε απολύτως κατανοητό ότι δεν πρόκειται για μια ζώσα

παράδοση αλλά μια παράδοση που αναφέρεται μόνο στα λόγια και όπως είπε και ο κ. Λιάβας για μια επανανακάλυψη του οργάνου λόγω των Μουσικών σχολείων. Εντύπωση προκαλεί και η θέση των μαθητών όπου στην ερώτηση αν θεωρείται αντιπροσωπευτικό όργανο για την ελληνική παράδοση οι 63/100 μαθητές είπαν ναι, οι μισοί υποστηρίζοντας ότι καλύπτει τα παραδοσιακά τραγούδια όλης της Ελλάδας και οι άλλοι μισοί ότι είναι το αρχαιότερο ελληνικό μουσικό όργανο. Η ερώτηση που δημιουργείται είναι πως καλύπτει τα παραδοσιακά τραγούδια όλης της Ελλάδας ενώ είναι σχεδόν απίθανο οι μαθητές να έχουν στα αυτιά τους αυτό το όργανο σε όλες αυτές τις λαϊκές παραδόσεις αλλά και γιατί 28/63 μαθητές μένουν απλά σε μια θέση αρκετά στερεοτυπική για την αρχαιότητα αυτού του οργάνου που το καθιστά άξιο αντιπροσώπευσης της ελληνικής παράδοσης. Συμπεραίνουμε, ότι στο σχολικό περιβάλλον έχει πειστεί ένα μεγάλο μέρος των μαθητών ενώ παραμένει ένα σχεδόν 40% που κυρίως λόγω της απουσίας του οργάνου στα αυτιά του διαφωνεί με την αντιπροσωπευτικότητά του.

Αν ληφθούν υπόψη τα στοιχεία που αξιολογούν έναν μαθητή σε κάθε επίπεδο και αναφέρονται παρακάτω θα περίμενε κανείς μια σαφή εξοικείωση και εξέλιξη του οργάνου στον ελλαδικό χώρο.

- i. Στάση και κράτημα του οργάνου και της πέννας
- ii. Ρυθμός
- iii. Πενιές
- iv. Μπερντέδες (διαστήματα της κλίμακας του ήχου)
- v. Δακτυλοθεσία
- vi. Στολίδια (εάν έχουν διδαχθεί)
- vii. Μουσικότητα

Ωστόσο, θα μπορούσε αυτό να μην αμφισβητηθεί όταν 38/100 μαθητές στην ερώτηση τι ιδιαίτερο περιέχει το παίξιμο του ταμπουρά απάντησαν δεν γνωρίζω; Σημαντικό είναι ότι οι υπόλοιποι 31 είπαν οι πενιές ένα αρκετά ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που ωστόσο έρχεται σε αντίφαση με την απάντηση που δόθηκε στην ερώτηση με ποιο άλλο μουσικό όργανο θα μπορούσε να συσχετιστεί ο ταμπουράσας και είπαν 49/100 το μπουζούκι όπου υπάρχει πλήρης απουσία πενιών εκτός θέσης-άρσης. Τέλος, εάν θεωρηθεί ως θέσφατο η λειτουργία και η μετάδοση των παραπάνω χαρακτηριστικών αξιολόγησης στο μάθημα τότε όντως ο καθηγητής

λειτουργεί ως «παράθυρο» καθώς δίνει την συνολική πληροφορία του οργάνου χωρίς αφαιρέσεις στην ποιότητα και τις δυνατότητες του οργάνου.

Στην Α΄ Τάξη στο Α΄ επίπεδο στα προσδοκώμενα μαθησιακά αποτελέσματα είναι η τοποθέτηση του οργάνου στην ιστορία ως όργανο αναφοράς. Σε αυτό το σημείο μπορεί να δικαιολογηθεί η απάντηση πολλών μαθητών περί του αρχαιότερου ελληνικού οργάνου καθώς είναι κάτι που και μέσα από την εκπαίδευση γίνεται προσπάθεια να διδαχτεί. Μια δραστηριότητα λοιπόν που συμβάλλει σε αυτό τον στόχο είναι η αναφορά των ονομάτων ανάλογα με την ιστορία και τους τόπους. Εδώ είναι άξιο λόγου η αναφορά του συνεντευξιαζόμενου κ. Λιάβα στην σημασία της συνέχειας που έχει αυτό το όργανο και της γλωσσικής εξέλιξης από πανδούρα-θαμπούρα-ταμπουράς. Η ένταξη του μαθητή στο ιστορικό πλαίσιο μπορεί όντως να είναι απαραίτητη αρκεί ο καθηγητής να λειτουργήσει ως «παράθυρο» ή καλύτερα «πεδίο/φόρουμ» με την έννοια ότι θα καταθέσει όλες τις πληροφορίες και πιο συγκεκριμένα την παρουσία του ταμπουρά-σαζ (και όλων των μουσικών οργάνων που ανήκουν στα λαουτοειδή) σε παγκόσμιο επίπεδο έτσι ώστε να μην υπάρξει περίπτωση να γίνει «καθρέφτης» της αντίληψης περί παρουσίας του οργάνου καθαρά στον ελλαδικό χώρο όταν σε γειτονικές χώρες της Ανατολής υπάρχει ενεργή παρουσία ίδιου ή/και παρόμοιων οργάνων. Τελευταίος στόχος του Α΄ επιπέδου είναι να παίζει την κλίμακα του Νη. Αυτό γίνεται αντιληπτό από την άποψη περί διδασχής της «ορθής» δακτυλοθεσίας ωστόσο είναι θεμιτή η αντίληψη περί κλιμακοκεντρικής λογικής; Στις λαϊκές παραδόσεις συστήνεται κυρίως η κατανόηση μικρότερων υπομονάδων (τετράχορδα, πεντάχορδα, ακόμη και τρίχορδα) καθώς η οκταβική κλίμακα παραπέμπει θεωρητικά και πρακτικά στην ευρωπαϊκή μουσική, δυσκολεύοντας την κατανόηση λαϊκών τροπικών μουσικών που μπορεί να μην στηρίζεται πάντοτε σε ασυγκέραστο διαστηματικό υλικό αλλά διατηρεί το τροπικό της προφίλ<sup>33</sup> (Ανδρικός, 2018).

Στο Β΄ επίπεδο της Α΄ τάξης πρόκειται ο μαθητής να μάθει να συνοδεύει ρυθμικά, κομμάτια σε 2σημο, 3σημο και 4σημο ρυθμό αλλά και να μάθει το μαλακό διάτονο. Η απουσία πενιών, κτυπήματος στο καπάκι είναι κατανοητό ότι ταυτίζουν τον ταμπουρά-σαζ με ένα οποιοδήποτε άλλο όργανο όπως λαούτο, κιθάρα. Όμως, το κτύπημα στο καπάκι είναι μια δραστηριότητα αυτού του επιπέδου. Σε αντίφαση έρχεται η απάντηση των μαθητών σχετικά με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του

---

<sup>33</sup> Για ζητήματα ανατολικής τροπικότητας, βλ. Σκούλιος, 2017

οργάνου που αναφέραμε και παραπάνω. Το κτύπημα στο καπάκι ως απάντηση μοναδική δεν επιλέχτηκε από κανέναν μαθητή και μόνο 20/100 μαθητές είπαν όλα τα παραπάνω που μπορεί να συμπεριληφθεί και αυτό. Γίνεται λοιπόν κατανοητό ότι πρακτικά είναι ένα χαρακτηριστικό του οργάνου που πολύ πιθανώς δεν διδάσκεται καθώς αυτό προϋποθέτει και την ουσιαστική επαφή με το όργανο την στιγμή που όπως είπε και ο συνεντευξιζόμενος Περικλής Παπαπετρόπουλος: *«Το επίπεδο των καθηγητών είναι πολύ χαμηλό με μερικές εξαιρέσεις. Γενικά όλοι αυτοί που διδάσκουν δεν είναι σαζίστες, δεν είναι το όργανο τους, αρκετοί δεν είναι καν μουσικοί. Αυτό μετράει.. τι θα μεταδώσεις σε ένα παιδί;»*.

Στο Γ' επίπεδο της Β' Τάξης ξεκινάει με την κατανόηση θεωρητικά και πρακτικά του 7σημου ρυθμού και την ρυθμική συνοδεία με τον ταμπουρά σε έναν καλαματιανό και μαντηλάτο. Το ζητούμενο που προκύπτει εδώ είναι ότι δεν αναφέρονται συγκεκριμένες πενιές και ο τρόπος απόδοσης του εκάστοτε ρυθμικού σχήματος με αποτέλεσμα ο καθηγητής να μπορεί να διδάξει την αντίληψη και μουσική εκτέλεση του 7σημου ρυθμού χωρίς να εστιάσει στις πενιές αλλά στην σωστή χρονική τήρηση του μέτρου. Αν όμως σκοπός του προγράμματος σπουδών είναι και η μουσικότητα όπως αναφέρεται στην αξιολόγηση, στο επίπεδο της Β' Τάξης εφόσον το παιδί έχει περάσει από τα στάδια εξοικείωσης με την αίσθηση της πέννας και την βασική τεχνική η χρήση των πενιών είναι βασικό συστατικό για να μπορεί να ακουστεί ένα αποτέλεσμα μουσικό για το συγκεκριμένο όργανο όπου από μόνο του δεν ταυτίζεται με την απόλυτη χρήση θέσης-άρσης όπως ένα λαούτο.

Στο Δ' επίπεδο της Β' Τάξης ένας ακόμα προσδοκώμενος στόχος που προτάσσεται είναι η εξοικείωση στην ιδιομορφία του ρυθμού (δεξί χέρι). Αυτό συμπεριλαμβανομένου και των παραπάνω, είναι κάτι που θα μπορούσε να επιτευχθεί πολύ εύστοχα με την διδασκαλία ενός κομματιού όπως ο Καλαματιανός και μαθαίνοντας αρχικά το ρυθμικό μοτίβο με πενιές και την μελωδία του κομματιού και μετέπειτα εντάσσοντας το συγκεκριμένο μοτίβο σε όλη την διάρκεια του κομματιού, ο στόχος επιτυγχάνεται πλήρως. Έτσι, μπορεί κανείς να μιλήσει για την αυτονομία των δύο χεριών στην πράξη και για κάτι που όχι απλά ξεχωρίζει το όργανο αλλά εντάσσει και τον μαθητή να διεισδύσει σε ένα διαφορετικό μουσικό κόσμο. Σε αυτό το σημείο λοιπόν ο καθηγητής καλείται να είναι ο «καθοδηγητής» με βάση τις κατηγορίες διαμεσολάβησης του Thompson και κάτι το οποίο στο άκουσμα αλλά και στην εικόνα είναι αινιγματικό και δυσνόητο να μπορέσει να το διδάξει και να γίνει

πλήρως κατανοητό. Την άποψη αυτή ενστερνίζεται και ο Περικλής Παπαετρόπουλος με βάση τα παρακάτω λεγόμενα του: *«Κοίταξε οι πενιές, τα κουρδίσματα και όλα αυτά αν έχεις κάποιον να στα δείξει δεν είναι πολλά. Δεν είναι το θέμα τόσο τεχνικές.. βέβαια επειδή τώρα τα ξέρουμε αλλά 5 πραγματάκια είναι.. κάποτε δεν τα ξέραμε..αλλά δεν είναι μόνο να ξέρει ο άλλος τις πενιές. Οι δικοί μου μουσικοί τις ξέρουν όλες από εκεί και πέρα αυτό δεν σε κάνει σαζίστα πρέπει να μπορείς να παίζεις να είσαι σαζίστας, να το μεταδώσεις...»*. Γίνεται λοιπόν αντιληπτή η σημασία του «καθοδηγητή» στον ρόλο του δασκάλου και φυσικά το επόμενο επίπεδο που παύει να είναι η απλή εκτέλεση των πενιών σε ένα επαναλαμβανόμενο ρυθμικό σχήμα στην εκάστοτε μελωδία αλλά η ικανότητα να μπορεί ο μαθητής να «κουνήσει» το ρυθμό να ελέγξει τις δυναμικές και να αυτοσχεδιάσει.

Στην Γ΄ Τάξη στο Ε΄ επίπεδο συμπεριλαμβάνεται για πρώτη φορά η γνωριμία με το σκληρό και μαλακό χρωματικό γένος και πιο συγκεκριμένα με το σκληρό/μαλακό χρωματικό τετράχορδο. Σε αυτό το σημείο είναι άξιο λόγου να τονιστεί ο διαχωρισμός τετραχόρδων και κατ' επέκταση υπομονάδων σε μια μουσική που με την κλιμακοκεντρική λογική κανείς μπορεί μόνο να μπερδευτεί και όχι να αποσαφηνίσει θεωρητικά ως ένα από τα θετικά χαρακτηριστικά του προγράμματος σπουδών ώστε κάποιος εμπειροτέχνης που τυχαίνει να μην έχει άμεση κατάρτιση στο αντικείμενο να αποφύγει τέτοιου είδους προσεγγίσεις. Από την άλλη, σχετικά με την επαφή του μαθητή με το χρωματικό γένος στην Γ΄ τάξη, σε ένα «τελικό» στάδιο, θα μπορούσε κάποιος να θεωρήσει μια μεγάλη καθυστέρηση ενός από τους βασικούς «δρόμους»<sup>34</sup> που μπορεί να εκτελέσει κάθε μουσικό όργανο. Έτσι, ο καθηγητής λειτουργεί ως «φίλτρο ή πυλωρός» χωρίς να έχει άλλη επιλογή καθώς υπάρχει αυτό το κριτήριο το ηλικιακό για την εκμάθηση των γενών, κάτι που φυσικά στην πράξη μπορεί να μην πραγματοποιείται. Τέλος, είναι σημαντικό να διευκρινιστεί από τον καθηγητή, ώστε να αποφευχθεί ο ίδιος ρόλος που αναλύθηκε παραπάνω, ότι το μαλακό χρωματικό γένος που διδάσκεται στον ταμπουρά-σαζ είναι μια εκδοχή του μαλακού χρωματικού γένους καθώς δεν πρόκειται για ένα πλήρως ασυγκέραστο μουσικό όργανο αλλά για ημι-συγκερασμένο.

---

<sup>34</sup> «Δρόμος»: Στην λαϊκή μουσική δεν είναι εφικτό να λειτουργήσει κανείς απόλυτα με την θεωρία των μακάμ, βλ.Αυντεμίρ αλλά και ούτε με την ψαλτική τέχνη καθώς αλλάζει τόσο το ρεπερτόριο όσο και οι δυνατότητες του οργάνου. Έτσι, οι λαϊκοί δρόμοι όπως παρουσιάζονται στο βιβλίο του Ν. Ανδρικού: Οι λαϊκοί δρόμοι του Μεσοπολέμου. Το ίδιο δεν αναφέρεται αναφορικά στην μουσική που μας απασχολεί αλλά λόγω της λαϊκής υπόστασης και των δύο, οι όροι είναι αρκετά κοντά.

Στο ΣΤ' επίπεδο της Γ' τάξης όπου και τελειώνει η υποχρεωτική σχέση του μαθητή με τον ταμπουρά-σαζ βασικός προσδοκώμενος στόχος του προγράμματος σπουδών είναι ο αυτοσχεδιασμός καθώς αναφέρεται ότι η ωφέλεια από την δραστηριότητα αυτή είναι μεγάλη από τεχνικής άποψης, ανάπτυξης της μουσικότητας και τέλος προσωπικής ευχαρίστησης του μαθητή. Αδιαμφισβήτητα, πρόκειται για έναν στόχο ιδανικό και επιθυμητό πλήρως από μουσικολογική πλευρά, ωστόσο πόσο πιθανό είναι να συμβαίνει; Η Κλεοπάτρα Βάγια αναφέρει χαρακτηριστικά: *«Είμαι αρκετά χρόνια στα μουσικά και έχουν δει πολλά τα μάτια μου. Τα παιδιά όταν έχουν απέναντι τους κάποιον που ξέρει να παίζει τους αρέσει, το θέμα ξεκινάει και από τον καθηγητή. Είμαι υπέρ της υποχρεωτικότητας από την άποψη ότι δεν υπάρχει κάποιο όργανο καταλληλότερο και πιο εύχρηστο από τον ταμπουρά και από οικονομικής άποψης...»*. Έτσι, δίνεται από την ίδια σημασία σε αυτό που είχαν πει με κάποιο τρόπο όλοι οι συνεντευξιζόμενοι που σχετίζονται με την εκπαίδευση ότι σημαντικό ρόλο στην εκπαίδευση του ταμπουρά-σαζ στα μουσικά σχολεία παίζει ο καθηγητής και αυτό γίνεται εμφανές από βιωματική εμπειρία τόσο στα μουσικά σχολεία όσο και σε ιδιωτικά μαθήματα με τα λεγόμενα του Νίκου Ανδρικού *«Αφού διδάσκω δύο χρόνια στην σχολή, γυρνάω Μυτιλήνη και φτιάχνω το ΚΕΣΑΜ όπου υπάρχει και ένα τμήμα σαζιών με μια ομάδα αρχαρίων και προχωρημένη. Το τμήμα των αρχαρίων προχώρησε πολύ..μου λέγανε να κάνω τα χαρτιά μου στο μουσικό..έλεγα δεν προλαβαίνω αλλά με πήρανε και τα παιδιά ήταν πολύ καλά μέσα σε 2-3 μήνες πολλά παιδιά αγάπησαν και παίζανε σάζι έτσι ξαφνικά. Μια πολύ καλή φουρνιά.»*

Η επικρατούσα κατάσταση όμως στα μουσικά σχολεία δεν ταυτίζεται με ένα ποσοστό ανθρώπων που έχουν διδαχτεί ή ασχοληθεί με το σάζι σε ένα σοβαρό επίπεδο. Τόσο ο Νίκος Ανδρικός αναφέρει κάποια στιγμή ότι στον ελλαδικό χώρο είναι πέντε άτομα που ασχολούνται χρόνια με το σάζι και οι νέες γενιές των μαθητών τους όσο και ο Περικλής Παπαπετρόπουλος σχολιάζει ένα πολύ χαμηλό επίπεδο καθηγητών ταμπουρά στα μουσικά σχολεία όπου τις πλείστες φορές δεν είναι σαζίστες αλλά ούτε καν μουσικοί. Καλούνται λοιπόν οι μαθητές από το πρόγραμμα σπουδών να έρθουν σε επαφή με τον αυτοσχεδιασμό με έναν καθηγητή που όχι μόνο «καθοδηγητής» δεν μπορεί να αποτελέσει αλλά πιθανώς ούτε «καθρέφτης», με την έννοια που δίνει ο ΜακΚουέιλ της μονόπλευρης οπτικής γωνίας ενός ζητήματος.



### 3.3 Η παρουσία του οργάνου στα ψηφιακά μέσα

Με την δυνατότητα της συμμετοχής στην γνωστότερη πλατφόρμα οπτικοακουστικού υλικού το Youtube δωρεάν δημιουργώντας απλά ένα κανάλι για το ανέβασμα βίντεο αλλά και την χρήση των Νέων μέσων (facebook, instagram κ.α.) μπορούμε να δούμε στην πράξη τον εκδημοκρατισμό<sup>35</sup>. Στην περίπτωση του ταμπουρά-σαζ, μπορεί κανείς αυτό να το δει εμπράκτως μέσα από τα ψηφιακά μέσα καθώς αυτό συμβάλλει και στην ποικιλία προσεγγίσεων αλλά και στην δυνατότητα διαφόρων οργανοπαικτών, με μη επαγγελματική σχέση με τον ταμπουρά-σαζ ακόμα και την μουσική γενικότερα, να προβάλλουν την δική τους οπτική στο όργανο.

Άξιο αναφοράς είναι ότι οι κύριοι εκφραστές του ταμπουρά-σαζ στον ελλαδικό χώρο έχουν παρουσία στα ψηφιακά μέσα αλλά όχι τόσο ενεργή όσο θα περίμενε κανείς. Αυτό βέβαια μπορεί να συνδεθεί και με το παράδειγμα που δίνει ο Περικλής Παπαπετρόπουλος για να δείξει το αντίκρισμα του οργάνου: *«Έχουν βγει αρκετά παιδιά που παίζουν καλά, ωστόσο το έχουν παρατήσει γιατί δεν είχαν κάπου να παίζουν. Παράδειγμα είχα έναν μαθητή πολύ καλό τον Στρατή τον Ψαραδέλλη μεγάλο ταλέντο θα τον ξέρεις, έμαθε πολύ γρήγορα με την πρώτη όλα τα έπιανε. Μετά, άρχισε να παίζει λύρα και έγινε μουσικός, παίζει έχει golden minds στα αεροπλάνα πάει να πει έχει δουλειές.. με το σάζι όμως δεν έχει καμία δουλειά. Το σάζι είναι στο περιθώριο.. το λέω και στους μαθητές μου θα πεινάσετε..το σάζι είναι ένα κακό άμα σε βρει σε βρήκε το κακό.»*. Το παράδειγμα αυτό δείχνει σαφώς την δυσκολία ενός καλού οργανοπαίκτη να μπορεί να «υπάρξει» κοινωνικά στον ελλαδικό χώρο με αυτό και κατ' επέκταση να έχει λόγο να δραστηριοποιηθεί στα ψηφιακά μέσα με αυτό. Ζώντας στην σύγχρονη εποχή της οθόνης όπου ένα μεγάλο μέρος κάθε μέρας αναλώνεται σε αυτά από το μεγαλύτερο ποσοστό του πληθυσμού είναι σημαντικό να υπάρχει προσωπικό φίλτρο σε αυτά που βλέπουμε και στην προκειμένη μιλώντας για μουσική κυρίως σε αυτά που ακούμε.

Παρακάτω, θα γίνει μια ανασκόπηση του υπάρχοντος υλικού από οργανοπαίκτες που προβάλλονται στα ψηφιακά μέσα να παίζουν ταμπουρά-σαζ ώστε να γίνει αντιληπτός ο τρόπος διαμεσολάβησης του οργάνου μέσα από αυτά. Σαφώς, δεν είναι δυνατό να αναφερθούν όλες οι πιθανές προβολές καθώς όσο και να τονίζεται η

---

<sup>35</sup> Η Σχολή του Μπέρμινγχαμ υποστηρίζει τον εκδημοκρατισμό ως «αντίδραση» στην Σχολή της Φρανκφούρτης καθώς η όλη οπτική και κριτική τους για την διαμεσολάβηση πληροφοριών μέσω των ΜΜΕ είναι από την αντίθετη όψη (εννοώντας την τυποποίηση) (Carrier & Ασλανίδου, 2004).

αδράνεια του συγκεκριμένου μουσικού οργάνου δεν θα γινόταν να μην υπάρχουν έστω ερασιτεχνικά ή «τυχαία» βίντεο με ταμπουρά-σαζ. Μετά, από μια έρευνα λοιπόν κυρίως στο Youtube θα αναφερθούν παραδείγματα με σκοπό την οπτική της διαμεσολάβησης στα ψηφιακά μέσα όσο το δυνατόν πιο σφαιρικά.

### *3.3.1 Αναγνώριση των Ελλήνων οργανοπαικτών*

Αρχικά, είναι σημαντικό να τονιστεί ότι είναι πολύ συχνό το φαινόμενο να παίζει κάποιος ένα κομμάτι που έχει βγει στην δισκογραφία ή οπουδήποτε και να αναπαράγεται από ένα τρίτο πρόσωπο στο Youtube. Στην περίπτωση που θα αναφερθούμε, είναι το κομμάτι «Tourna (Τούρνα)<sup>36</sup>» από τον δίσκο του Περικλή Παπαπετρόπουλου "East Mediterranean Musical Instruments - Long Necked Lutes" (2012), το οποίο ανέβασε το κανάλι «GouTouPou» στο Youtube το 2013. Στην παρούσα λοιπόν εκτέλεση παρατηρείται ο δεξιότηχνης να έχει τον πρωταγωνιστικό παίζοντας ταμπουρά-σαζ με την συνοδεία κρουστών. Δεν παίζει με πολλές πενιές αλλά χρησιμοποιώντας τους βασικούς χειρισμούς της πέννας (θέση-άρση, τυρί) παίζει την κύρια μελωδία του κομματιού με άνεση και πολύ καλό ήχο. Στο 0:11-0:15 μπορεί κανείς να ακούσει πρώτη φορά στο κομμάτι την ζευμπέκ πενιά μια από τις βασικότερες στον ταμπουρά-σαζ, αλλά όπως λέει και ο ίδιος στην συνέντευξη που υλοποιήθηκε δεν είναι το ζήτημα οι πενιές, αυτές θα τις μάθει ο μαθητής είναι από τα βασικά στοιχεία του οργάνου, το θέμα είναι να παίζει κανείς δύο απλές νότες και αυτές να γράφουν.

Το επόμενο βίντεο που επιλέχτηκε είναι ενός ανώνυμου προσώπου με τίτλο «Ξεκινώντας στον ταμπουρά<sup>37</sup>» όπου παίζει ένα πολύ μικρό μελωδικό θέμα, στο οποίο αντιλαμβάνεται κανείς την απειρία του ίδιου λόγω του ήχου που βγάζει και της μελωδίας που πολλές φορές «χάνονται» νότες. Άξιο αναφοράς είναι τα σχόλια που γίνονται από κάτω και η ανατροφοδότηση- απάντηση που δίνει ο ίδιος. Αναφέρεται ο ίδιος λοιπόν για τα κουρδίσματα στον ταμπουρά-σαζ που χρησιμοποίησε και μιλάει για τρία διαφορετικά:

- i. Ρε-Λα-Ρε, όπως του τρίχορδου μπουζουκιού για ρεμπέτικα, λαϊκά
- ii. Ντο-Σολ-Ρε (καρναντουζενι) για κάποια παλιά ρεμπέτικα, παραδοσιακά

<sup>36</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=yPCiD8bdNZ0>

<sup>37</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=AYUte6zxe7w&list=LL&index=6>

iii. Λα-Σολ-Ρε πιο μπάσο κούρδισμα για κρητικά και ανατολίτικα

Επίσης, γίνεται ερώτηση και από τον ίδιο για την σωστή τοποθέτηση των μπερντέδων και με ποιο τρόπο επιτυγχάνεται αυτό απαντώντας ένας άλλος συνδρομητής το παρακάτω: *«Για να σε βοηθήσω λίγο με το θέμα σου μιας και ξέρω κάτι επί του θέματος. Ο ταμπουράς ή σαζι είναι βυζαντινό όργανο επομένως λειτουργεί πιο σωστά στα "βυζαντινά του μονοπάτια". Για να ψάξεις κλίμακες και μακάμια και να ρυθμίσεις τα τάστα σου κατάλληλα πάρε κάποιο βιβλίο βυζαντινής μουσική που να λέει πόσα μόρια πρέπει να απέχει η κάθε νότα από την άλλη σε συγκεκριμένους δρόμους. Αν θες προτάσεις στείλε μου p.m.»*. Με αυτή την τοποθέτηση διερωτάται κανείς γιατί να νιώθει κάποιος την ανάγκη να ασχοληθεί ή να αναφέρει την καταγωγή του οργάνου ώστε να απαντήσει στο ζήτημα των μπερντέδων που είναι καθαρά θέμα διαστημάτων.

Σε αυτό το σημείο, είναι σημαντική η τοποθέτηση/ πόρισμα που συμπεραίνει ο Περικλής Παπαπετρόπουλος: *«Αυτό ακριβώς δείχνει ότι το ενδιαφέρον του κόσμου δεν είναι για την μουσική. Το ενδιαφέρον του κόσμου είναι για τα σχόλια τα ιστορικά κλπ.. Αυτός που του αρέσει το σάζι δεν θα τον ενδιαφέρει αν είναι από το Τατζικιστάν, αν κατάγεται από την αρχαία Ελλάδα ή από το Ουζμπεκιστάν, από την Αφρική, από τον Βόρειο πόλο.. δεν τον ενδιαφέρει αυτό το πράγμα. Από όπου και αν είναι αν μου αρέσει δεν με αφορά η καταγωγή. Σε αυτόν που του αρέσει η jazz ή το βιολί κάθεται να ασχοληθεί από πού είναι; Είναι κάτι δευτερεύων η καταγωγή. Λέμε λοιπόν στην Ελλάδα "Οι Ρωμιοί συνθέτες της Πόλης" που είναι πολύ ωραίοι, φοβεροί.. αλλά αν σου αρέσουν οι Ρωμιοί συνθέτες λογικά θα σου αρέσουν και οι Τούρκοι συνθέτες γιατί ίδια μουσική κάνουν..δεν σε ενδιαφέρει αν είναι Ρωμιός ή Τούρκος γιατί σου αρέσει αυτή η μουσική. Ο κόσμος ειδικά εδώ στην Αθήνα δεν τον ενδιαφέρει το αντικείμενο του αρέσουν τα περιφερειακά, το ιστορικό..»*.

Την ίδια στιγμή ο Λάμπρος Λιάβας όταν ρωτήθηκε αν οι μουσικοί χρειάζονται να αφήσουν πίσω τους καθετί ιδεολογικό, πολιτικοκοινωνικό, θρησκευτικό, εθνικό κριτήριο για να εξελιχθεί ιδιαίτερα στην περίπτωση του ταμπουρά-σαζ απάντησε με τα εξής λόγια: *«Αυτό που λες για μια προκατάληψη που έστω και υποσυνείδητα το συνδέουν με την Τουρκία νομίζω όχι. Μάλιστα εγώ θεωρώ ότι όλοι οι μουσικοί των αστικών κέντρων που ασχολήθηκαν με την παραδοσιακή μουσική πέρασαν αυτό που λέω εγώ παιδική ασθένεια της Οθωμανικής μουσικής και κάποια στιγμή όλοι θέλανε να παίξουν και έργα των Ρωμιών συνθετών της Πόλης. Σχεδόν όλοι όσοι παίζανε ταμπουρά πέρασαν από τον Περικλή τον Παπαπετρόπουλο που κατεξοχήν δίνει*

έμφαση σε ένα τουρκικό ρεπερτόριο και στο πανεπιστήμιο δηλαδή στο μεταπτυχιακό το ίδιο ισχύει. Ο Περικλής κάνει ένα μεγάλο μέρος τουρκικού ρεπερτορίου σε σημείο που εγώ να επιμείνω να δώσουμε έμφαση σε ελληνικό ρεπερτόριο που δεν είναι του ταμπουρά και φτάνουμε να εφεύρουμε ένα ρεπερτόριο ταμπουρά».

Ο Νίκος Ανδρικός έρχεται με τα λεγόμενα του να σημειώσει ότι υπάρχουν διαφορετικές αιτίες προσέγγισης του οργάνου και να συμφωνήσει με έναν τρόπο με την θέση του Περικλή Παπαπετρόπουλου σχετικά με το ότι από όπου και αν είναι η καταγωγή ενός οργάνου δεν έχει σημασία αλλά η μουσική είναι ήχος. «Κάποιοι μαθαίνουν σάζι για ιδεολογικούς λόγους, επειδή πιστεύουν ότι υπήρχε ο αρχέγονος ελληνικός ταμπουράς και άλλοι επειδή το γουστάρουν. Εμείς το κάνουμε επειδή το γουστάρουμε και δεν του δίνουμε καμία ταυτότητα αλλά μας αρέσει. Ειδικά το σάζι για μένα είναι κάτι εντελώς βιωματικό και το πιάνω όποτε το γουστάρω».

Τέλος, η Κλεοπάτρα Βάγια όντας δεξιοτέχνης του οργάνου που ασχολείται αποκλειστικά με τον ταμπουρά-σαζ και επιθυμεί να εξελίσσεται συνεχώς σε αυτό λέει χαρακτηριστικά: «Δεν είναι πραγματικά πολύ λυπητερό που γίνεται όλο αυτό με τον «ταμπουρά του Μακρυγιάννη»; Δηλαδή πες μου ποιος άνθρωπος που ασχολείται με την ευρωπαϊκή μουσική πχ πιάνο δεν έχουν πρότυπα τον Liszt και τους υπόλοιπους; Το χειρότερο είναι ότι ξέρουν ότι υπάρχει η εξέλιξη του οργάνου στην Τουρκία. Σχετικά με την πολιτική λύρα και την λόγια εντάξει βρήκαν τον τρόπο με το Βυζάντιο και τους Ρωμιούς συνθέτες και τα δέχονται.. με το σάζι που είναι από μόνο του είναι «αναρχικό» όργανο γιατί είναι λαϊκό δεν μπορούν και έτσι στηρίζονται στον Τζαβέλλα και στον Μακρυγιάννη».

Προχωρώντας στο επόμενο βίντεο δημοσιευμένο στο κανάλι «Sholeion Psaltikis» με τίτλο «Κυριάκος Ταπάκης- μαθήματα ταμπουρά<sup>38</sup>» πρόκειται για έναν τρόπο προσέλκυσης μαθητών στον φορέα. Ο Κυριάκος Ταπάκης πρόκειται για δεξιοτέχνη μουσικό του ουτιού ο οποίος κλήθηκε να διδάξει και να παίξει σάζι. Ξεκινάει λοιπόν με έναν μικρό αυτοσχεδιασμό για να εντάξει τον ακροατή στο μουσικό περιβάλλον και αμέσως ξεκινάει να παίξει το τραγούδι Μανταλένα με την χρήση της πενιάς ζευμπέκ. Η εικόνα δείχνει την δακτυλοθεσία που χρησιμοποιεί αλλά και την γενικότερη στάση του στο όργανο με σκοπό να γίνει όσο πιο «διάφανη» η σχέση με τον ακροατή και να οδηγηθεί σε μαθήματα μαζί του. Ο τρόπος προβολής

---

<sup>38</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=oNNhQLj2n-k>

του οργανοπαίκτη και η χρήση όχι εικόνων αλλά βίντεο με εμφάνιση του ίδιου με «φυσικό» ήχο χωρίς την ενίσχυση με μικροφωνική συμβάλλουν στην άμεση απεύθυνση στον αποδέκτη<sup>39</sup> με σκοπό το αίσθημα οικειότητας.

Ιδιαίτερη περίπτωση οπτικοακουστικού υλικού αποτελεί το βίντεο με τίτλο «Δημήτρης Σταθακόπουλος! “Ο καθημερινός βίος των αγωνιστών του 1821”<sup>40</sup>», το οποίο πρόκειται για μια εκδήλωση της Πνευματικής Εστίας Μοσχάτου και αυτό είναι ένα τυχαίο μικρό απόσπασμα που ανέβηκε στο Youtube. Ο Δημήτρης Σταθακόπουλος είναι ο ομιλών καθώς δεν αποτελεί αποκλειστικά μουσική εκδήλωση αλλά είναι και αυτός που παίζει ταμπουρά-σαζ. Αρχικά, είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι δεν πρόκειται για δεξιοτέχνη του οργάνου καθώς είναι καθηγητής του Παντείου Πανεπιστημίου με την ιδιότητα του Οθωμανολόγου. Παίζει και τραγουδάει στην αρχή το τραγούδι «Κάτω στην άκρη του γιαλού» στο οποίο θα μπορούσε κανείς να πει ότι δεν εστιάζει σε έναν ποιοτικό ήχο καθώς στο δεξί χέρι δεν υπάρχει κάποια τεχνική και στόχος φαίνεται να είναι απλά η εκφορά της κύριας μελωδίας. Ωστόσο, εφόσον χρησιμοποιεί όλες τις χορδές δημιουργείται μια αντιφωνία που παραπέμπει περισσότερο τεχνικά σε οποιοδήποτε άλλο νυκτό συνοδευτικό όργανο όπως λαούτο παρά σε ταμπουρά-σαζ. Από το 1:24-3:00 μιλάει για την αλλοτρίωση του δημοτικού τραγουδιού στην σύγχρονη εποχή και σε αυτό το σημείο ξεκινάει το επόμενο τραγούδι «Κάτω στου βάλτου τα χωριά» όπου τονίζει για αυτό ότι θα το πει με τον ρυθμό της εποχής εκείνης (τσάμικος) αλλά και με τους στίχους της εποχής. Για το συγκεκριμένο τραγούδι υπάρχουν εκτελέσεις αναφοράς με δεξιοτεχνία τόσο στην φωνή όσο και στα όργανα όπως του Τάκη Καρναβά<sup>41</sup>, Ανδρέα Ανδριόπουλου<sup>42</sup>, Γιώργου Παπασιδέρη<sup>43</sup> αλλά και σε πιο πρόσφατη εκτέλεση του Παναγιώτη Λάλεζα<sup>44</sup> κ.α.. Στο βίντεο όμως που αναφέραμε παραπάνω, ο Δημήτρης Σταθακόπουλος εκτελεί μέχρι το 5:50 το ίδιο τραγούδι με έναν τρόπο αρκετά απλοϊκό δίνοντας έμφαση όπως είπε και ο ίδιος στους στίχους χρησιμοποιώντας την μουσική και τον ταμπουρά-σαζ ως το μέσο ενίσχυσης της ταυτότητας των αγωνιστών του 1821.

---

<sup>39</sup> Βλ. Thompson, 1999: 173-176

<sup>40</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=0l4jnH7l0ss&list=LL&index=74>

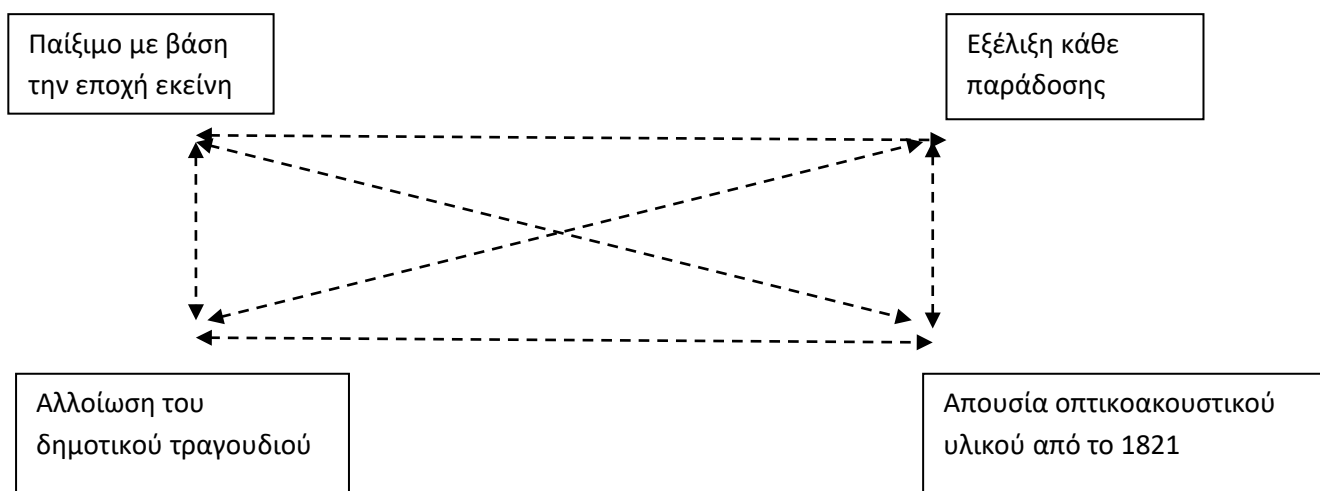
<sup>41</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=b5HheMx0Gdl>

<sup>42</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=x5KZ5dwkf64>

<sup>43</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=wU3eVlhhRjE>

<sup>44</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=5vD4taJzeck>

Με την χρήση του σημειωτικού τετραγώνου γίνεται μια προσπάθεια ανάλυσης των διαφόρων εννοιών που συγκρούονται.



Αρχικά λοιπόν, έρχονται σε σύγκρουση δύο βασικά δίπολα η αναφορά του ίδιου του Δημήτρη Σταθακόπουλου στο παίξιμο με τον ρυθμό και τους στίχους της εποχής αλλά και την πειθώ ότι οι αγωνιστές έτσι παίζανε και τραγουδούσανε σε αντίθεση με την απουσία οπτικοακουστικού υλικού από την εποχή εκείνη και γενικότερα από τον ήχο που είχε τότε και τις τεχνικές που χρησιμοποιούσαν στον ταμπουρά-σαζ και από την άλλη η αλλοίωση του δημοτικού τραγουδιού με βάση το οργανολόγιο που έχει αλλάξει και την εξέλιξη κάθε «παράδοσης» ως φυσική ροή μέσα στον χρόνο καθώς δεν μπορεί να μείνει τίποτα αναλλοίωτο και δεν έχει λόγο κιάλας. Αυτό όμως που προκαλεί εντύπωση είναι ότι ο ίδιος θεωρεί ότι αναπαράγει με όμοιο τρόπο τραγούδι των αγωνιστών με τον ταμπουρά-σαζ την ίδια στιγμή που δεν υπάρχουν μουσικές αναφορές ξεκάθαρες για αυτό και δεν αλλοιώνει τον ήχο του οργάνου ενώ μουσικά είναι εμφανές ότι η ποιότητα του ήχου δεν είναι καθόλου καλή αλλά και η συνοδεία στην φωνή δεν ταυτίζεται.

Ακόμα ένα βίντεο που συνδέεται με το παραπάνω είναι με τίτλο «Αγγίζουμε την Ιστορία!- Ο ταμπουράς του Μακρυγιάννη<sup>45</sup>» από το κανάλι « ΕΘΝΙΚΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΘΗΝΑ» όπου φυλάσσεται και ο ταμπουράς του Μακρυγιάννη. Στο

<sup>45</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Nb5gkluPNPQ>

παρόν βίντεο παίζει πάλι ο Δημήτρης Σταθακόπουλος σε πιστό αντίγραφο του ταμπουρά του Μακρυγιάννη. Εκτελούνται τα κομμάτια που έπαιξε και παραπάνω στην εκδήλωση και πρόσθετα κάποια ακόμα. Το πλαίσιο παρουσίασης των κομματιών είναι πάλι η ενθύμηση της Ιστορίας και ειδικότερα των μελωδιών της εποχής εκείνης με τον ταμπουρά-σαζ. Αυτή την φορά έγινε κανονική ηχογράφηση και έτσι ο ήχος είναι πιο ευκρινής ωστόσο η τεχνική που χρησιμοποιείται και το υφολογικό μέρος κινείται στο ίδιο επίπεδο. Στο 4:05-4:26 ξεκινάει ένα ενδιάμεσο ολιγόλεπτο αυτοσχεδιαστικό μέρος όπως και σε άλλα σημεία δίνοντας μουσικά περισσότερο την αίσθηση ενός μουζουκίου.

Τα δύο επόμενα βίντεο αφορούν την δεξιοτέχνη Κλεοπάτρα Βάγια με τίτλους «Kleopatra Vagia-Şeker oğlan<sup>46</sup>» και «Kleopatra Vagia- Baglama Saz with tapping technique (şelpe)<sup>47</sup>». Αρχικά, γίνεται αντιληπτό ότι και τα δύο βίντεο δεν είχαν σκοπό από την ίδια το ανέβασμα τους καθώς και η περιγραφή στο πρώτο βίντεο γράφει «Kleopatra playing among friends». Έτσι, εμφανίζεται να παίζει σε ένα στενό κύκλο ανθρώπων πολύ πιθανώς καθαρά για την δική της ευχαρίστηση. Παρατηρούνται δύο διαφορετικές τεχνικές. Στο πρώτο βίντεο το κομμάτι «Şeker oğlan» είναι από τα πιο γνωστά της λαϊκής τουρκικής παράδοσης και εκτελείται σε ταμπουρά-σαζ μικρού μεγέθους σε κούρδισμα λα-ρε-μι με τις γνωστές δακτυλοθεσίες που προτείνονται. Στο δεύτερο βίντεο παίζει με την τεχνική tapping- şelpe (χωρίς πένα) δίνοντας άλλη διάσταση στο όργανο. Η συγκεκριμένη τεχνική είναι αρκετά εξελιγμένη στην Τουρκία από τον Erol Parlak και Erdal Erzincan (Hans de Zeeuw, 2020). Η ίδια στην συνέντευξη που κάναμε είπε χαρακτηριστικά σχετικά με το πώς έφτασε σε αυτό το επίπεδο: «Με τον Erdal έκανα μόνο κάτι σεμινάρια Şelpe, έμαθα με την μέθοδο..έβαζα την μέθοδο μπροστά μου και διάβαζα. Το παράπονο μου μόνο είναι ότι δεν έχουν βγει μέθοδοι για το άλλο κούρδισμα το λα-ρε-σολ.». Αυτό που δεν μπορεί να μείνει ασχολίαστο είναι οι προβολές που έχουν εμφανίσει στο Youtube που είναι γύρω στις 42.000 στο πρώτο βίντεο και 31.000 στο δεύτερο αντίστοιχα. Οι προβολές και τα σχόλια από Τούρκους και Έλληνες είναι πολύ θετικά αναγνωρίζοντας την ποιότητα του ήχου που βγάζει και το επίπεδο της ίδιας.

Ο Νίκος Ανδρικόσ στο προσωπικό του κανάλι στο Youtube έχει ανεβάσει ετερόκλητο μουσικά οπτικοακουστικό υλικό από τις μουσικές του ιδιότητες. Έτσι,

---

<sup>46</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=HE9a1n-1yI>

<sup>47</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Z0GnhGyKIQM>

μπορεί να βρει κανείς δικές του συνθέσεις όπως το «Asma Niko Andrikos<sup>48</sup>» που εκτελείται με λάφτα και φωνή από τον ίδιο, φωνητικές αποδόσεις του στην ψαλτική τέχνη όπως το «Από των πολλών μου αμαρτιών Πέτρου Μπερεκέτη Νίκος Ανδρίκος<sup>49</sup>» αλλά και αποσπάσματα ή ολόκληρες συναυλίες που αφορούν την λόγια μουσική της Πόλης και λαϊκή τούρκικη μουσική με κύρια μουσικά όργανα να παίζει ο ίδιος λάφτα, σάζι, τανμπούρ, βιολοντσέλο, φωνή. Αναφορικά με τον ταμπούρά-σαζ, το βίντεο αναφοράς είναι με τίτλο «ΚΕΣΑΜ- Ζεϋμπέκ (ικα) (Πέλαγος Πολιτισμού)<sup>50</sup>» στο οποίο μέχρι το δέκατο λεπτό εκτελούνται δύο κομμάτια το «Kerimođlu Zeybeđi» και «Aman nalbandım» αλλά και ένα ενδιάμεσο ταξίμι μεταξύ των δύο σε διαφορετικό πλαίσιο καθώς φαίνεται να είναι ένα live σε εξωτερικό χώρο, ωστόσο με την ίδια σύσταση ορχήστρας. Πρόκειται για μια ομάδα σαζιών στην οποία ο Νίκος Ανδρίκος τραγουδάει στο δεύτερο κομμάτι και παίζει divan saz, ο Αλέκος Καφούνης- πρώτος μαθητής του στην Μυτιλήνη στον ταμπούρά-σαζ το διάστημα που γύρισε από Τουρκία σε προχωρημένο επίπεδο- çöğür saz και ο Στρατής Σκουρκέας- δεξιοτέχνης των κρουστών- cura saz. Με την χρήση τριών σαζιών σε άλλο μέγεθος επιτυγχάνεται το άκουσμα τριών διαφορετικών ηχοχρωμάτων και με την επιλογή των παραπάνω κομματιών γίνεται φανερή η χρήση της πενιάς ζεϋμπέκ ως κυρίαρχη στο μουσικό τοπικό ιδίωμα Zeybek των μικρασιατικών παραλιών.

Στην νέα γενιά των οργανοπαικτών ταμπούρά-σαζ είναι και οι φοιτητές του Τμήματος Μουσικών σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων με καθηγητή τον Νίκο Ανδρίκο όπου κάνουν την δική τους εμφάνιση στα ψηφιακά μέσα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο Γιώργος Βούλγαρης που έχει ξεκινήσει να ανεβάζει μια σειρά βίντεο με πρωταγωνιστή το συγκεκριμένο όργανο. Ένα από τα βίντεο που έχει ανεβάσει είναι με τίτλο «Çakal Çökerten Zeybeđi<sup>51</sup>» όπου σε αντιδιαστολή με παραπάνω παραδείγματα πρόκειται για ένα βίντεο με συγκεκριμένο πλάνο αρχή-μέση-τέλος και επεξεργασία τόσο στον ήχο καθώς χρησιμοποιεί σύστημα ηχογράφησης όσο και στην ροή του βίντεο καθώς υπάρχουν προσθήκες στην αρχή και στο τέλος με τον ίδιο να μιλάει για το κομμάτι που θα παίζει και να προτρέπει την συνδρομή στο κανάλι του για αυτά που θα ακολουθήσουν αντίστοιχα. Από την αρχή του βίντεο μετά την προβολή του λογότυπου που επέλεξε εμφανίζεται μέχρι το 0:20 ο

---

<sup>48</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=NiKoUJcbrGc>

<sup>49</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=kkYss64fcqc&t=108s>

<sup>50</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Slb3Sg5gIYk&t=224s>

<sup>51</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=QqvlAXJ6v1k&t=79s>



ίδιος να μιλάει στην κάμερα και να λέει τα χαρακτηριστικά του κομματιού δημιουργώντας έτσι το αίσθημα της άμεσης απεύθυνσης στον αποδέκτη. Το ίδιο ισχύει και από το 2:30-2:40 με το πέρας του κομματιού. Αναφορικά με την μουσική επιτέλεση είναι σαφή η επίδραση του καθηγητή στο παίξιμο του, χρησιμοποιώντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του οργάνου (πενιές, στολίδια, χτύπημα στο καπάκι). Παρατηρείται στο 1:32 και 1:50 ένα διαφορετικό χτύπημα στο καπάκι στο πάνω μέρος του σκάφους, δίνοντας μια ακόμα δεξιοτεχνική «πινελιά» στο κομμάτι.

Ένα από τα χαρακτηριστικότερα και πιο αντιπροσωπευτικά βίντεο του οργάνου λόγω του πλήθους κομματιών σε ελληνικό ρεπερτόριο είναι ο δίσκος από την συλλογή της δισκογραφικής εταιρείας FM Records με τίτλο «The Greek Folk Instruments-Σάζι<sup>52</sup>». Παίζει ο Περικλής Παπαπετρόπουλος και ουσιαστικά είναι μια προσπάθεια εκτέλεσης ελληνόφωνου ρεπερτορίου με τον ταμπουρά-σαζ. Ο ίδιος αναφορικά με αυτό λέει: *«Στην αρχή μου λέγανε παίζε ελληνικά και αισθανόμουν και εγώ..τότε δεν τραγουδούσα κιόλας έχει μεγάλη σημασία. Σκεφτόμουν Τούρκος δεν είμαι τι θα παίζω εδώ στην Ελλάδα..και έτσι αποφάσισα να βγάλω το ρεπερτόριο το δημοτικό όπως κάνουν οι Τούρκοι την δημοτική τους μουσική με το σάζι να κάνουμε και εμείς την δικιά μας. Αυτό τελικά δεν είναι κάτι λάθος, ούτως σι άλλως στην μουσική ότι σου αρέσει κάνεις αλλά μετά με τα χρόνια κατάλαβα ότι είναι τζάμπα κόπος γιατί δεν συμμετέχεις κάπου, δεν ανδρώνεσαι, δεν το ζητάει η κοινωνία το κάνεις εσύ σαν κεντρική κίνηση και άμα περάσει..ποτέ δεν θα δούλευα με αυτό το πράγμα και είναι και λίγο εγκεφαλικό ας το πούμε. Μου άρεσε, όταν μαθαίνεις κάτι να παίζεις σου αρέσει αλλά κάποια στιγμή τελειώνει αυτό το πράγμα, πρέπει να έχει κάποιο νόημα να ζητείται. Έκανα μαθήματα και τα έδειχνα βέβαια στους μαθητές μου και μου έλεγαν ότι δεν είχαν φανταστεί ότι θα είναι τόσο ωραία με σάζι... Κάποια στιγμή όταν με έναν μοραϊτή τραγουδιστή προετοιμάζα κάτι 2 χρόνια..πήγαινα στο σπίτι του, τρώγαμε και παίζαμε ώρες, κάναμε πρόβες, το παρουσιάσαμε..ήταν γεμάτο το μαγαζί με κόσμο αλλά ήταν από αυτούς που είχε καλέσει αυτός. Από τους δικούς μου που λέγανε ότι ενδιαφέρονται και τους αρέσει δεν ήρθε κανένας..και λέω τελικά δεν ενδιαφέρεται κανείς για αυτό το πράγμα..στην εποχή μας δεν υπάρχει αυτό το πάθος..».*

Το παράδειγμα λοιπόν αυτό και η θέση του πάνω στο ζήτημα από βιωματική εμπειρία δείχνει ένα κοινό να μην είναι σε θέση να λάβει το «μήνυμα», να μην είναι

---

<sup>52</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=MH2BHMIQuBE&list=LL&index=84>

έτοιμο να ακούσει ένα μουσικό όργανο- όπως είναι ο ταμπουράς-σαζ- πολύ διαφορετικό σε ήχο και να εστιάσει στην επιτέλεση και όχι στα σχόλια γύρω από ζητήματα καταγωγής και ιστορικής εμφάνισης του. Ωστόσο, η συμβολή του για την καταγραφή ελληνόφωνου ρεπερτορίου είναι καταλυτική καθώς ήταν ο πρώτος που πειραματίστηκε με αυτό.

Στην συνέντευξη με τον κ. Λιάβα ειπώθηκε και από τον ίδιο ότι το ζήτημα με το ελληνικό ρεπερτόριο στον ταμπουρά-σαζ πρόκειται για επανανακάλυψη του οργάνου και διαμεσολάβησης του σε ένα σύγχρονο αστικό περιβάλλον. Αυτό, σύμφωνα με τον ίδιο ξεκίνησε με την ίδρυση των μουσικών σχολείων και την ανάγκη επανανακάλυψης των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του οργάνου όπως είναι τα κουρδίσματα, τους δρόμους με σκοπό να βρεθεί η τροπικότητα που την είχαμε χάσει. Το γεγονός ότι εστιάζει σε τέτοιο βαθμό στην τροπικότητα προκαλεί εντύπωση μιας και το ατού αυτού του οργάνου δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί ο διαστηματικός του πλούτος, ιδιαίτερα αν τεθεί σε σύγκριση με άλλα μουσικά όργανα που είναι πλήρως ασυγκέραστα (ούτι, βιολί, νένυ κ.α.) ή τουλάχιστον περισσότερο από τον ταμπουρά-σαζ (κανονάκι, πολιτικό λαούτο κ.α.).

### 3.3.2 Σύνολα ταμπουρά-σαζ

Ο ταμπουράς-σαζ πρόκειται για ένα μουσικό όργανο που αντιμετωπίζει μια δυσκολία στην ένταξη του σε μουσικές συνευρέσεις και αυτό είναι κάτι που υποστηρίζεται θεωρητικά από όλους τους συνεντευξιαζόμενους με έναν τρόπο αλλά και από την καθαυτή μουσική επιτέλεση. Η Κλεοπάτρα Βάγια σχετικά με την δυσκολία συνύπαρξης του ταμπουρά-σαζ σε ορχήστρες με άλλα μουσικά όργανα αναφέρει το εξής: *«Δεν ισχύει καθόλου. Τα άλλα όργανα πρέπει να ταιριάζουν με το σάζι. Αν δεν έχεις ένα καλό σάζι να συνδέεται με ακουστικά μικρόφωνα κλπ. και δεν γίνεται αλλά δεν ισχύει αυτό. Οι άλλοι πρέπει να προσαρμοστούν σε σένα.»*. Παρόμοια θέση παίρνει και ο Περικλής Παπαπετρόπουλος: *«Πρέπει όταν θα παίζει κανείς με άλλους να αντιλαμβάνονται την ιδιομορφία του σαζιού. Μου έχουν πει να πάω να παίξω σε ηχογράφηση με κλαρίνο, λαούτο, τουμπερλέκι από σολ.. δεν παίζει το σάζι, θα εξαφανιστεί. Για αυτό λέω και στους μαθητές μου.. αν θες να δουλέψεις, να πάρεις άλλο όργανο. Για να παίζεις τέτοια όργανα πρέπει να τα πιστεύεις, δεν υπάρχει επιβίωση. Δεν ασχολούμαι πλέον με αυτό εγώ.. δεν είναι εφικτό για αυτό.»*. Έτσι,

κυριαρχεί η άποψη ότι το σάζι λόγω των διαφόρων ιδιαιτεροτήτων του με τα κουρδίσματα, τις πενιές και τον ήχο του για να συνυπάρξει με άλλα μουσικά όργανα χρειάζεται να υπάρξει σεβασμός και γνώση από τους συναδέλφους για να γίνει σωστή διαχείριση στην επιτέλεση.

Το πιο σύνηθες παράδειγμα ένταξης του ταμπουρά-σαζ σε σύνολα οργάνων είναι σε ομάδες σαζιών όπως είναι το παράδειγμα που αναλύθηκε παραπάνω του Νίκου Ανδρικού. Η πρώτη επίσημη δισκογραφική δουλειά με ομάδα σαζιών κυρίως, είναι με την πρωτοβουλία του Περικλή Παπαπετρόπουλου. Το 1997 δημιουργήθηκε το «Saz grubu» με συνοδεία κρουστών, νέυ, φωνής και συμμετοχής σε ελάχιστα κομμάτια κρητικής λύρας (φιλική συμμετοχή: Ross Daly). Ο δίσκος με όνομα «SAZ GRUBU- TO ΜΩΒ ΠΡΟΒΑΤΟ» κυκλοφόρησε το 2003 από την εταιρεία «Αεράκης-Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι& Σείστρον». Τα κομμάτια που εμπεριέχονται στον δίσκο είναι κατά βάση προσαρμογή του ταμπουρά-σαζ σε «παραδοσιακό» ελληνικό ρεπερτόριο αλλά και μερικά παρμένα από την Türk Halk Müzik<sup>53</sup>. Η προσαρμογή ελληνικού ρεπερτορίου στον ταμπουρά-σαζ είναι μια διαδικασία που αφορά σε μεγάλο βαθμό την δισκογραφική καριέρα του Περικλή Παπαπετρόπουλου αλλά με βάση τα λεγόμενα του δεν έχει το επιθυμητό αντίκρισμα από το κοινό με αποτέλεσμα να μην βρίσκει πια το νόημα τέτοιων εγχειρημάτων. Στον δίσκο ένα από τα κομμάτια είναι το «Ολμάζ<sup>54</sup>» το οποίο κάποιος που το γνωρίζει είναι πιο πιθανό να το έχει στα αυτιά του με ince saz<sup>55</sup> ορχήστρα. Στην παρούσα όμως εκτέλεση, η ομάδα σαζιών με την χρήση των πενιών και των δυναμικών του οργάνου καταφέρνει να αποδώσει την μελωδία επακριβώς με το ηχόχρωμα του οργάνου χωρίς να χάνονται οι δυνατότητες του αλλά και συνοδεύοντας την φωνή με «μαλακό» τρόπο χωρίς να την «καλύπτουν».

Για το θέμα όμως της προσαρμογής ελληνικού ρεπερτορίου στο όργανο θετική-θεωρητικά και πρακτικά- ήταν και η ανταπόκριση του Νίκου Ανδρικού βρίσκοντας το ως μια πρόκληση για την νέα γενιά να μπορέσει να φέρει στα «μέτρα» του ελλαδικού χώρου αυτό το όργανο και γιατί όχι να συνθέσει κάτι νέο. Άλλωστε, σε αυτό τα τελευταία χρόνια δόθηκε αρκετά και φαίνεται από την διδασκαλία του στο Τμήμα Μουσικών σπουδών όπου στα πλαίσια της δεξιότητας ταμπουράς-σαζ μέσω

---

<sup>53</sup> Türk Halk Müzik: λαϊκή τούρκικη μουσική. Στην Τουρκία το συγκεκριμένο μουσικό όργανο εκπροσωπεί την λαϊκή τους μουσική έχοντας τον κυρίαρχο ρόλο.

<sup>54</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=f3NOAo0dPHY>

<sup>55</sup> ince saz: ορχήστρα «λεπτών» οργάνων, εννοώντας το κανονάκι, ούτι, βιολί κ.λπ.

του προγράμματος «ΕΒΑΜΠΠ» ιδρύθηκε το κανάλι «ARTA SAZ» όπου την ακαδημαϊκή χρονιά που πέρασε ανέβηκαν αρκετά βίντεο με πρωταγωνιστή το συγκεκριμένο όργανο και μερικές φορές συνοδεία φωνών σε κομμάτια τοπικών λαϊκών παραδόσεων του ελλαδικού χώρου όπως Θράκη, Ήπειρος, Πελοπόννησος, Λέσβος, Μακεδονία και Μικρά Ασία. Ένα κομμάτι από το πλήθος που ανέβηκαν και έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον μουσικά είναι με τίτλο «Θέλω να σκίσω τα βουνά<sup>56</sup>», το οποίο πρόκειται για τσάμικο Πελοποννήσου με δεξιοτεχνία τόσο στην φωνή και σε όλα αυτά τα στολίδια που χρειάζεται να γίνουν αλλά και στο όργανο στην συγκεκριμένη περίπτωση στον ταμπουρά-σαζ που συνοδεύει την φωνή προσπαθώντας να μιμηθεί όλα αυτά που κάνει. Πρωταγωνιστικό ρόλο σε ηχογραφήσεις αναφοράς του κομματιού έχει το κλαρίνο και ουσιαστικά κλήθηκαν με αυτό το βίντεο να γίνει μια μετακένωση της μελωδίας σε άλλο όργανο. Ο Νίκος Ανδρικός μιλώντας για την διαδικασία αυτή και την πρόκληση που υπάρχει λέει ότι το ζήτημα είναι να μάθει κανείς την συμβατική τεχνική του οργάνου που εμπεριέχει όλα τα ιδιώματα, τα κουρδίσματα, τις πενιές και μετά να τα μετακενώσεις στα ελληνικά κομμάτια πχ σε ένα τσάμικο που έχει μεγάλο επίπεδο δυσκολίας.

Μια άλλη περίπτωση ένταξης του ταμπουρά-σαζ σε ορχήστρες είναι η Κλεοπάτρα Βάγια όχι μόνο με έναν τρόπο αλλά με πολλούς διαφορετικούς. Από τα πρώτα μουσικά σχήματα που δημιούργησε δεν βρέθηκε υλικό αλλά στην πορεία έμειναν κάποια βίντεο στο Youtube σημαντικά ώστε να είναι ο λόγος για κάποιον να πειστεί ότι το σάζι μπορεί να συμμετέχει με άλλα μουσικά όργανα σε ετερόκλητο ρεπερτόριο. Όπως λέει η ίδια λοιπόν για τα γκρουπ που συμμετείχε ήταν πρώτα οι «Συμπληγάδες» μια γυναικοπαρέα όπου έπαιζε τότε λύρα και σάζι. Μετά έκανε το «Seyran» είχε βιολί, κανονάκι και η ίδια έπαιζε σάζι όπου σε λίγα χρόνια μετεξελίχθηκε σε «Seyran Saz» και ήταν μια τριάδα γυναικών που παίζανε σάζι (Παπαπετροπούλου, Μελαγχορινού και η Βάγια). Μετά από χρόνια έγινε το «L.S.T. Trio» αλλά και η συμμετοχή της στο γκρουπ «Σέπια». Το τελευταίο ήταν το «Acer Trio» όπου πρόκειται για μια επίσης διαφορετική οργανολογική σύσταση με ηλεκτρονική ενίσχυση και την προσθήκη drums και όχι κρουστών.

Με το σύνολο «Σέπια» υποστήριξε ένα ρεπερτόριο από διάφορες λαϊκές τοπικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου με σάζι όπως Κρήτη, Θράκη, Μακεδονία. Τα μουσικά όργανα που συνυπήρξαν ήταν κρητική λύρα, κανονάκι, σάζι, μπάσο και

---

<sup>56</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=QpizEo36yZE&t=26s>

κρουστά. Στο κομμάτι με τίτλο «Σέπια- συρτό Μακεδονίτικο<sup>57</sup>», παρατηρείται ο ταμπουράς-σαζ να δίνει το δικό του χρώμα σε αυτό χωρίς να «χάνεται» ο ήχος του από τα υπόλοιπα όργανα και να μπορεί να υποστηρίξει το κομμάτι σε ένα σοβαρό επίπεδο με την χρήση των πενιών χωρίς να μιμείται ένα άλλο νυκτό όργανο.

Με το γκρουπ «L.S.T. Trio» ήρθαν σε επαφή μουσικοί που είχαν γνωριστεί στο ίδιο μουσικό περιβάλλον, αυτό του Ross Daly. Ήταν ο Μύρωνας Γρεβετζάκης στην λύρα, η Κλεοπάτρα Βάγια στο σάζι, ο Παναγιώτης Μαύρης στο τόμπακ και φιλική συμμετοχή η Σοφία Λαμπροπούλου στο κανονάκι. Όταν ρωτήθηκε η συνεντευξιαζόμενη σχετικά με τις συνθέσεις που έγραψε όπως είναι αυτή με τίτλο «Sevenup<sup>58</sup>» είπε ότι έγινε αυθόρμητα, παίζανε και τους βγήκαν αυτές οι μελωδίες, δεν έκατσαν σοβαρά να γράψουν παρτιτούρα. Το αποτέλεσμα για ακόμα μια φορά, δίνει στον ακροατή την αίσθηση μιας δεμένης μουσικά συνύπαρξης με τον δικό του ρόλο το κάθε μουσικό όργανο με δυναμικές, παύσεις και έντονο το στοιχείο του γκρουβαρίσματος.

Τέλος, με το «Acer Trio» έδωσε την δυνατότητα στο κοινό να δει τον ταμπουρά-σαζ σε μια ακόμα πιο διαφορετική μορφή, σε ένα πάντρεμα Δύσης και Ανατολής όπως είπαν και οι ίδιοι. Η μουσική και οι συνθέσεις που προτείνουν είναι επηρεασμένες από την τούρκικη λαϊκή μουσική με δυτική μορφή λόγω του οργανολογίου και του ήχου που βγάζουν<sup>59</sup>. Το κομμάτι «Gypsy»<sup>60</sup> αποτελεί αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της μουσικής αυτής καθώς τόσο το σάζι έχει τα δικά του μέρη όσο και η κιθάρα.

---

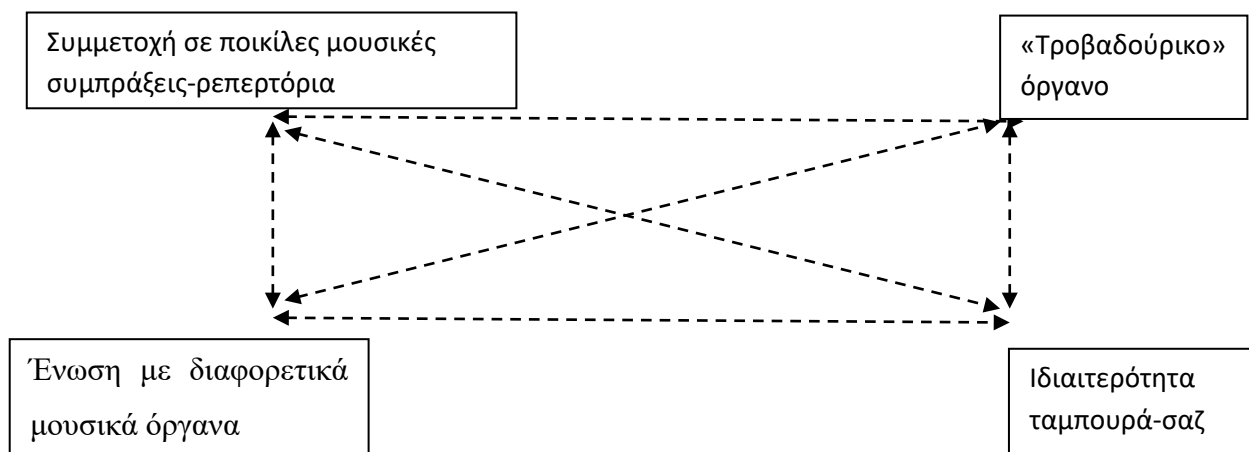
<sup>57</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ZNaAL8t-s3s>

<sup>58</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=yvUFGarm-5c>

<sup>59</sup> <https://www.culturenow.gr/oi-acer-trio-sto-kentro-elegxoy-tileoraseon/>

<sup>60</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=6VWVqyTwpsI>

Προσπαθώντας να αναλύσουμε τον ρόλο που έθεσε η δεξιοτέχνης Κλεοπάτρα Βάγια στο σάζι δημιουργείται το παρακάτω σημειωτικό τετράγωνο.



Το πρώτο δίπολο λοιπόν που εμφανίζεται είναι η συμμετοχή της σε διάφορα μουσικά γκρουπ και με ετερόκλητο ρεπερτόριο μεταξύ τους σε αντίθεση με την ιδιαιτερότητα του οργάνου τόσο σε επίπεδο κατασκευαστικό με τα κουρδίσματα και την ένταση του όσο και σε τεχνικό με τις πενιές και τα ποικίλματα. Έρχονται σε σύγκρουση λοιπόν αυτές οι δύο καταστάσεις, ωστόσο είναι το παράδειγμα που παρατηρείται να «νικάει» την ιδιαιτερότητα του οργάνου και να μην γίνεται αυτό εμπόδιο για την αποστασιοποίηση του ταμπουρά-σαζ από τις μουσικές σκηνές. Το άλλο δίπολο αφορά την μουσική ένωση με πολύ διαφορετικά μουσικά όργανα μεταξύ τους όπως κρητική λύρα, ντραμς ενώ κυριαρχεί η άποψη για τον ταμπουρά-σαζ ότι πρόκειται για ένα όργανο «τροβαδούρικο» που ο κύριος δηλαδή ρόλος του είναι η συνοδεία φωνής χωρίς να εντάσσεται σε ορχήστρες με άλλα όργανα. Αυτό υποστηρίζεται και από τον Περικλή Παπαπετρόπουλο λέγοντας: *«[...]Έχει δυσκολίες το σάζι..Όργανο τροβαδούρικο κατά βάση, έχει δυνατότητες και σε ορχήστρες μπορείς, αλλά μικρές ή καθαρά με σάζια.»*

### 3.4 Συμπεράσματα

Ολοκληρώνοντας την ανάλυση του παραπάνω υλικού στα ΜΜΕ, στην εκπαίδευση και στα ψηφιακά μέσα εξάγονται κάποια πορίσματα για την παρουσία του ταμπουρά-σαζ και την διαμεσολάβηση του μέσω αυτών. Πρόκειται για ένα μουσικό όργανο με ποικίλες μουσικές δυνατότητες και έντονα αφηγήματα γύρω από το όνομα του που πολλές φορές «επισκιάζουν» την καθαυτή μουσική επιτέλεση.

Αναφορικά με την διαμεσολάβηση στα ΜΜΕ, παρατηρείται και στις τρεις τηλεοπτικές εκπομπές μια διαρκής ενημέρωση των δεκτών για την καταγωγή του οργάνου, την συνέχεια του με τον ταμπουρά του Μακρυγιάννη και την αρχαιότητα, ειπωμένο με διαφορετικό τρόπο καταλήγοντας όμως ουσιαστικά στην ανάγκη προσδιορισμού της ταυτότητας των Ελλήνων. Σχετικά με την καθαυτή μουσική επιτέλεση, οι μουσικές προσεγγίσεις ποικίλλουν ανάλογα με την σχέση κάθε δεξιοτέχνη με το όργανο και τις επιρροές του. Αυτό που σίγουρα δεν περνάει απαρατήρητο είναι η υποστήριξη ετερόκλητου ρεπερτορίου αλλά και η προσκόλληση στην απόδοση δημοτικών τραγουδιών από τις Συλλογές για να μην αλλοιωθεί ο ρόλος του οργάνου.

Στην εκπαίδευση η διαμεσολάβηση είναι ένα ερώτημα το οποίο αρχικά τέθηκε με σκοπό να διερευνηθεί. Ωστόσο, η χρήση των ερωτηματολογίων και των συνεντεύξεων αδιαμφισβήτητα συνέβαλαν καθοριστικά στην διασαφήνιση της επικρατούσας κατάστασης με σκοπό την τελική διαχείριση του ταμπουρά-σαζ και την ύπαρξη ή μη διαμεσολάβησης με την έννοια και τις υποκατηγορίες που προτείνει ο McQuail, την διαμόρφωση δηλαδή ενός συγκεκριμένου τρόπου διδασκαλίας του οργάνου, στα πλαίσια του θεσμικού πλαισίου ενός εκπαιδευτικού ιδρύματος όπως αναλύθηκαν θεωρητικά στο υποκεφάλαιο 1.1.2 Διαμεσολάβηση στην Εκπαίδευση και πρακτικά στο 3.2 Το θεωρητικό πλαίσιο διδασκαλίας του ταμπουρά-σαζ στα μουσικά σχολεία και οι μαρτυρίες μαθητών-καθηγητών.

Επομένως, παρόλο που στην περίπτωση της εκπαίδευσης δεν υπάρχει κάποιο μέσο που μεταφέρει την πληροφορία, ώστε να μπορούμε να αναφερθούμε στον όρο διαμεσολάβηση με την κυριολεκτική του σημασία, θεωρήσαμε ότι ο δάσκαλος μπορεί να μιμηθεί πολλές φορές τους ρόλους που προτείνει ο McQuail και με αυτόν τον τρόπο χρησιμοποιήσαμε τον όρο και μπορέσαμε να δούμε παράλληλα την «μεταφορά» πληροφοριών στα πλαίσια ενός εκπαιδευτικού ιδρύματος και μέσα από τα ΜΜΕ και τα νέα μέσα. Στόχος ήταν να δούμε με ποιους τρόπους μεταφέρεται πληροφορία για το όργανο και σχηματοποιείται η εικόνα που αυτό έχει σήμερα στην Ελλάδα. Η διαπροσωπική αλληλόδραση παρατηρήθηκε ότι δεν είναι μια κατάσταση που μπορεί να αποκλείσει την διαμεσολάβηση μιας και ο καθηγητής μπορεί να πάρει όλους εκείνους τους ρόλους που αναφέρει ο ΜακΚουεϊλ, και αυτό εξηγήθηκε στην πράξη με βάση το θεωρητικό πρόγραμμα σπουδών. Αναλύθηκαν λοιπόν εκτενώς ζητήματα πρόσληψης του οργάνου από τους μαθητές και πιθανές αιτίες και θέσεις

των συνεντευξιαζόμενων για την επικρατούσα κατάσταση και τα «ολισθηρά» της σημεία.

Τέλος, στα ψηφιακά μέσα αρχικά αναγνωρίζεται οπτικοακουστικό υλικό με αναφορά στον ταμπουρά-σαζ διαφόρων ποιοτήτων ήχου αλλά και επιπέδου. Σαφώς, δεν υπάρχει αυτή η ανάγκη σύνδεσης του οργάνου με ιστορικά γεγονότα και ομιλίας για το συγκεκριμένο ζήτημα πλην ελαχίστων εξαιρέσεων που συνάδουν με την ανάλυση επεισοδίων από τις τηλεοπτικές εκπομπές. Βρίσκεται λοιπόν μουσικό υλικό με προτάσεις, νέες ιδέες που εστιάζει στην εξέλιξη της καθαυτής μουσικής επιτέλεσης. Δεξιότητες που αφοσιώθηκαν στον ταμπουρά-σαζ, μελέτησαν χωρίς στερεότυπα καταγωγής και διαχωρισμού ρεπερτορίου με βάση «ελληνικό» ή «τούρκικο». Με βάση και την εμπειρία του Περικλή Παπαπετρόπουλου στην διδασκαλία όποιος μαθητής ήθελε να μάθει μόνο ελληνικά το σκεφτόταν καθαρά ιδεολογικά και δεν εξελισσόταν. Εκεί, μπορεί ο ακροατής να αισθανθεί την αληθινή αφοσίωση του δεξιότητη για το όργανο σε ποικίλα ρεπερτόρια αλλά με αναφορά τεχνικών και υφολογικών στοιχείων σε δεξιότητες που εξέλιξαν το όργανο και του έδωσαν ουσιαστική μουσικολογική διάσταση.

Στο θεωρητικό πλαίσιο, τέθηκε το ζήτημα του «ζωντανού» και κατά πόσο μπορεί να είναι ζωντανό κάτι που προβάλλεται μέσα από τα ψηφιακά μέσα σε αόριστο χωροχρόνο για τον κάθε δέκτη. Έπειτα από αυτή την έρευνα στο παραπάνω υλικό με έκπληξη έγινε αντιληπτό ότι η αμεσότητα και η δόνηση που μπορεί να έχει ένα βίντεο-κριτήρια μη μετρήσιμα ποσοτικά αλλά αναγνωρίσιμα από τα σχόλια και την δημοφιλία ενός βίντεο- το καθιστά πιθανώς περισσότερο «ζωντανό» από πολλά ζωντανά που πέρασαν απαρατήρητα στο κατώφλι μιας δήθεν «αυθεντικότητας». Στην τελική, στόχος είναι η ενεργοποίηση του δέκτη από τα μουσικά ερεθίσματα που λαμβάνει για την προσωπική του εξέλιξη και όχι απλά η γέννηση λόγων που βάζουν παρωπίδες στην μουσική επιτέλεση.

Είναι φανερό ότι με την χρήση του σημειωτικού τετραγώνου στις διαφορετικές περιπτώσεις που επιλέχθηκαν, τα δίπολα που εμφανίστηκαν σε ένα γενικότερο πλαίσιο ήταν η σύγκρουση της «παράδοσης» και όλων αυτών των ιστορικών αφηγημάτων γύρω από τον ταμπουρά-σαζ έναντι μιας προσπάθειας ένταξης του οργάνου σε ορχήστρες με ετερόκλητο ρεπερτόριο που οι ακροατές δεν είχαν φανταστεί ότι μπορούν να το ακούσουν με τέτοιο τρόπο και εν τέλει δημιουργίας ενός κοινού που του αρέσει το άκουσμα του συγκεκριμένου οργάνου για αυτό που



μουσικά μπορεί να δώσει χωρίς να αντιμετωπίζεται με ίδιο τρόπο τεχνικά και υφολογικά με τα υπόλοιπα νυκτά μουσικά όργανα.

Αυτή η προσέγγιση που παρατηρήθηκε στο οπτικοακουστικό υλικό δύο μεγάλων δεξιοτεχνών του ταμπουρά-σαζ στον ελλαδικό χώρο (Περικλής Παπαπετρόπουλος, Νίκος Ανδρικός) με την δημιουργία συνόλου ταμπουρά-σαζ και φωνής ή/και ομάδα φωνών με σκοπό την προσαρμογή ελληνικού ρεπερτορίου με ταυτόχρονη χρήση όλων αυτών των τεχνικών ιδιωματικών χαρακτηριστικών του οργάνου που εξελίχτηκαν στην Τουρκία είναι ένας από τους κύριους, σύγχρονους τρόπους διαμεσολάβησης του ταμπουρά-σαζ μέσα από τα ψηφιακά μέσα. Αυτό που μουσικά μπορεί να σχολιαστεί με βάση αυτό το υλικό ως μια τάση που ήδη εκ φύσεως έχει αυτό το όργανο είναι η συνοδεία της φωνής με προσαρμογή των περισσότερων στοιχείων διαποίκισης από την φωνή στον ταμπουρά-σαζ. Αυτό είναι ένα αντικείμενο αρκετά πρόσφατο ερευνητικά και θα συμβάλλει καθοριστικά σε αυτό και η πτυχιακή εργασία του Γιώργου Βούλγαρη με τίτλο: Μίμηση των μελισμάτων του κλαρίνου και της φωνής από το σάζι: Η μελέτη περίπτωσης από τον δίσκο «Μακαμικά και ασίκικα». Ακόμα, με αυτόν τον τρόπο προσέγγισης δίνεται η δυνατότητα στον οργανοπαίκτη ταμπουρά-σαζ να μπορεί να εκτελέσει μουσικά ένα κομμάτι συνοδεύοντας ο ίδιος με την φωνή του και παίζοντας ταμπουρά-σαζ χωρίς την παρουσία άλλων οργάνων καθώς με την χρήση των πενιών και του χτυπήματος στο καπάκι δημιουργείται η αίσθηση κρουστών και ο μελωδικός χαρακτήρας του οργάνου συμβάλλει σε μια πλήρης μουσικά συνολική εικόνα.

Από την άλλη πλευρά, το παράδειγμα της Κλεοπάτρας Βάγια με την ένταξη του οργάνου σε ποικίλες μουσικές οργανολογικές συγκροτήσεις και ετερόκλητο ρεπερτόριο με προσμίξεις διαμεσολαβεί έναν άλλον τρόπο προσέγγισης του οργάνου. Αυτό, αναγνωρίζεται και τεχνικά καθώς αναφέρθηκε οπτικοακουστικό υλικό όπου παίζει με την τεχνική «şelpe» που δεν είναι διαδεδομένη καθόλου στον ελλαδικό χώρο τουλάχιστον σε επίπεδο εκτέλεσης. Η συμμετοχή του ταμπουρά-σαζ με ποικίλο οργανολόγιο είναι εφικτή με κριτήριο την σωστή διαχείριση και γνώση των υπολοίπων οργανοπαικτών ώστε να έχει τον ρόλο του.

Η υποχρεωτικότητα του ταμπουρά-σαζ στα μουσικά σχολεία είναι ένα γεγονός που δεν αποτέλεσε καίριο ζήτημα στην παρούσα εργασία, ωστόσο δόθηκε η δυνατότητα από την συγκέντρωση των ερωτηματολογίων να εντοπιστούν βασικά θέματα στην μουσική εκπαίδευση του ταμπουρά-σαζ όπου διακρίνονται μια αόριστη

αντιμετώπιση από κάθε καθηγητή με βάση την δική του σχέση με το όργανο αλλά και την μουσική γενικότερα. Ο βασικότερος προβληματισμός που τέθηκε είναι κατά πόσο αυτά που συνιστά το πρόγραμμα σπουδών γίνονται πράξη αλλά και αν αυτοί οι μαθησιακοί στόχοι συντελούν σε μια επωφελή διαμεσολάβηση του οργάνου στον μαθητή.

Ολοκληρώνοντας, η διαμεσολάβηση του ταμπουρά-σαζ μέσα από αυτά τα τρία διαφορετικά μέσα δείχνει μια φανερή τυποποίηση<sup>61</sup> στην διαδικασία διαμεσολάβησης του προϊόντος καθώς σε τόσα παραδείγματα που αναλύθηκαν η εστίαση από τα μέσα ήταν συγκεκριμένης κατευθύνσεως αλλά διακρίνεται και το αίσθημα εκδημοκρατισμού<sup>62</sup> καθώς δίνεται η δυνατότητα μέσα από αυτά να υπάρξουν διαφορετικές προτάσεις, μουσικές ιδέες που δίνουν νέους ορίζοντες στον ταμπουρά-σαζ, αφήνοντας στον ακροατή το δικαίωμα να επιλέξει ο ίδιος την δική του μουσική προσέγγιση.

Τέλος, παρατίθεται μια φράση από την συνέντευξη που υλοποιήθηκε με τον Περικλή Παπαπετρόπουλο για όποιον αναγνώστη επιθυμεί να κρατήσει την ουσία του ταμπουρά-σαζ ή ακόμα και να ασχοληθεί με αυτό.

*«Αυτός που του αρέσει το σάζι δεν θα τον ενδιαφέρει αν είναι από το Τατζικιστάν, αν κατάγεται από την αρχαία Ελλάδα, από το Ουζμπεκιστάν, από την Αφρική ή από τον Βόρειο πόλο.. δεν τον ενδιαφέρει αυτό το πράγμα. Από όπου και αν είναι αν μου αρέσει δεν με αφορά η καταγωγή.»*

---

<sup>61</sup> Τυποποίηση: Υποστηρίχτηκε από την «Σχολή της Φρανκφούρτης» ότι ό,τι διαμεσολαβείται από τα μέσα μπαίνει στην διαδικασία της τυποποίησης και της εμπορευματοποίησης καθώς στόχος γίνεται το κέρδος της βιομηχανίας και όχι ο καθαυτός πολιτισμός (Horkheimer & Adorno, 1984).

<sup>62</sup> Εκδημοκρατισμός: Υποστηρίχτηκε ως αντίσταση στην προαναφερθείσα σχολή από την «Σχολή του Μπέρμινγχαμ» με κύρια θέση ότι τα κείμενα είναι πολυσημικά και ανοιχτά ώστε ο κάθε θεατής ανάλογα με τις αξίες και τα βιώματα του να τα αφογκραστεί διαφορετικά, δίνοντας ιδιαίτερη βάση στην κωδικοποίηση- αποκωδικοποίηση των μηνυμάτων και έτσι δικαιολογείται η δύναμη του κοινού που υποστηρίζει (Carrier & Ασλανίδου, 2004).



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

---

1. Adorno, T., Lowenthal, L., Marcuse, H., Horkheimer, M. (1984). *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*. Αθήνα: Εκδόσεις Ύψιλον
2. Ανδρίκος, Ν. (2018). *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι*. Αθήνα: Τόπος.
3. Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Μέλισσα.
4. Βερβέρης, Α. (επιμ.) (2021). *Ζητήματα διδακτικής των μουσικών οργάνων*. Αθήνα: Δίσιγμα.
5. Βρύζας, Κ. (1997). *Παγκόσμια επικοινωνία και πολιτιστικές ταυτότητες*. Αθήνα: Gutenberg.
6. Carrier, J. P., & Ασλανίδου, Σ. (2004). *Θεωρητικές προσεγγίσεις για την ανάλυση των ΜΜΕ*. Αθήνα: Εκδόσεις Τυπωθήτω.
7. Γράφας, Ν. (2007). *Ταμπουράς, μέθοδος διδασκαλίας*. Αθήνα: edition Orpheus.
8. Διονυσίου, Ζ. (2016). Βασικές έννοιες της προφορικότητας στην παραδοσιακή ή λαϊκή μουσική: Παραδοσιακή μουσική και διαπολιτισμικές προσεγγίσεις στη μουσική εκπαίδευση. Στο Μ. Κοκκίδου & Ζ. Διονυσίου (Επιμ.), *Μουσικός Γραμματισμός: Τυπικές και Άτυπες Μορφές Μουσικής Διδασκαλίας-Μάθησης* (Πρακτικά 7ου Συνεδρίου της Ελληνικής Ένωσης για τη Μουσική Εκπαίδευση) (σελ. 176-185). Θεσσαλονίκη: Ε.Ε.Μ.Ε.
9. Δραγατάκης, Λ. (2019). Η οργανολογία του ταμπουρά στην ελληνική και διεθνή βιβλιογραφία. Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.
10. Θάνη, Ε. (2022). So you think you can live stream? Η περίπτωση των μουσικών στην Ελλάδα. Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.
11. Ingold, T. (2016). *Η Αντίληψη του Περιβάλλοντος. Δοκίμια για την Κατοίκηση και τις Δεξιότητες*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
12. Κάβουρα, Α. (2016). *Επικοινωνία και διαφήμιση στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης*. Αθήνα: Διόνικος.
13. Κάβουρας, Π. (επιμ.) (2010). *Φολκλόρ και παράδοση: Ζητήματα αναπαράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*. Αθήνα: Νήσος.
14. Καρακάσης, Σ. (1970). *Ελληνικά μουσικά όργανα: αρχαία, βυζαντινά, μεταβυζαντινά, σύγχρονα: μουσικολογική, λαογραφική και γλωσσολογική μελέτη*. Αθήνα: Δίφρος.
15. Κιουρτσάκης, Γ. (2003). *Το πρόβλημα της παράδοσης*. Αθήνα: Νεφέλη.
16. Κοκκώνης, Μ., Πασχαλίδης, Γ., Μπαντιμαρούδης, Φ. (επιμ.) (2010). *Ψηφιακά μέσα, Ο πολιτισμός του ήχου και του θεάματος*. Αθήνα: Κριτική.

17. Λαγόπουλος, Α.& Boklund-Λαγοπούλου, Κ. (2016). *Θεωρία σημειωτικής*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη
18. Λαζάρου, Α. (2019). ΜΜΕ και παράδοση. Η διαμεσολάβηση της κυπριακής παραδοσιακής μουσικής μέσα από την μουσική τηλεοπτική εκπομπή «Παραδοσιακή βραδιά». Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.
19. Λαλιώτη Β. . (2022). *Επιτέλεση, μουσική και χρόνος: Μερικές σκέψεις για την ψηφιακή «ζωντανότητα»*. Αυτόματον: Περιοδικό Ψηφιακών Μέσων και Πολιτισμού.
20. McQuail, D. (2003). *Η Θεωρία της Μαζικής Επικοινωνίας για τον 21<sup>ο</sup> αιώνα*. Αθήνα: Καστανιώτη
21. McQuail, D., Deuze, M., (2021). *ΜΜΕ& Θεωρία της μαζικής επικοινωνίας*. Αθήνα: Παπασωτηρίου.
22. Μπαντιμαρούδης, Φ. (2006). *Σύντομη ιστορία της επικοινωνίας*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
23. Παπαθανασόπουλος, Σ., (2005). *Η τηλεόραση στον 21ο αιώνα*. Αθήνα: Καστανιώτη.
24. Σμαραΐδου, Π. (2020). *Η διδασκαλία του ταμπουρά ως όργανο αναφοράς της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής στα μουσικά σχολεία. Η μελέτη περίπτωσης πέντε διδασκόντων ταμπουρά*. Ανέκδοτη Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.
25. Smith, A. (2000). *Εθνική ταυτότητα*. Αθήνα: Οδυσσέας.
26. Σκούλιος (2017). *Θεωρία και πράξη στον μελωδικό πολιτροπισμό της Ανατολής: μια συγκριτική ανάλυση των τροπικών συστημάτων των Οθωμανοτουρκικών Μακάμ και των Ινδουσανικών Raga*. Διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Μουσικών σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου.
27. Thompson, J (1999). *Νεωτερικότητα και Μέσα Επικοινωνίας (μεταφρ. Καραμπίνη Γ.)*. Αθήνα: Παπαζήσης.
28. Fiske, J. (2010). *Εισαγωγή στην επικοινωνία (μεταφρ. Μεσσήνη Β.)*. Αθήνα: Αιγόκερως.

## ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

---

29. Metz, C. (1974). *A Semiotics of the Cinema Film Language*. Εκδόσεις: Oxford University Press
30. Mills, J. (2007). *Instrumental teaching*. Oxford: Oxford University Press. (μετάφραση: Αντώνης Βερβέρης)
31. Papagiannouli, C. (2016). *Political Cyberformance: The Etheatre Project*. Λονδίνο: Palgrave Macmillan.
32. Peirce, S. (1931). *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge: Εκδόσεις The Belknap Press of Harvard University Press
33. Saussure, F. (1986). *Ferdinand de Saussure*. Ithaca New York: Εκδόσεις Cornell University Press
34. Thornton, S. (1995). *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Κέμπριτζ: Polity.
35. Zeeuw de H. (2020). *The Turkish Long-Necked Lute Saz or Bağlama*. Oxford: Archaeopress Publishing Ltd.

### Συνεντεύξεις

#### Συνέντευξη με τον κ. Περικλή Παπαπετρόπουλο:

-Αρχικά, διάβασα στο βιογραφικό σας ότι λόγω του Ross Daly ασχοληθήκατε με το σάζι είναι αλήθεια;

-Ναι ο Ross ήταν ο δάσκαλος μου.. εγώ όμως άρχισα το σάζι προτού γνωρίσω τον Ross. Ζούσα στην Κρήτη και μου άρεσε το σάζι. Η πρώτη επαφή ήταν πολύ μικρός, στα 13. Ένας γνώστης, φίλος μας (νονός του αδελφού μου), ήμασταν στα Χανιά και θα πήγαιναν ένα σάζι που είχαν φτιάξει στην Ελλάδα να το δώσουν κάπου. Καθόμουν εγώ πίσω στο κάθισμα του αυτοκινήτου και το κρατούσα και μου είχε αρέσει πολύ..τρελάθηκα. Φοβερό όργανο..αλλά καμία ασχολία εγώ τότε με την μουσική. Μετά, είχα δει και κάτι τούρκικες ταινίες του Γιλμάζ Γκιουνέι που είχαν σάζι μέσα και μου άρεσε πολύ. Τότε δούλευα 15 χρόνων και σε ένα σκυλάδικο έπλενα πιάτα και ο μπουζουξής του σκυλάδικου έφερνε ένα σάζι και έκανε δυο ταξίμια στο πρόγραμμα. Το έφερνε στην κουζίνα να το κουρδίσει και έλεγα εγώ τι ωραίο όργανο..και αυτός ο νονός του αδελφού μου που σου είπα έπαιζε με τον Ross Daly και είχε νταραβέρια με Τουρκία και ο φίλος του ήθελε να αγοράσει ένα σάζι και θα του έφερνε από την Τουρκία και ένα ούτι. Εγώ είχα αρχίσει τότε μια εβδομάδα να παίζω μπουζούκι δανεισμένο από έναν φίλο αλλά τίποτα.. μηδέν ένα τραγουδάκι. Μου λέει λοιπόν ο Γιώργος (ο νονός του αδελφού μου) γιατί δεν παίρνεις σάζι; Το σάζι μου αρέσει πολύ του λέω..αλλά που να βρω; Θα σου φέρω εγώ μου λέει..έχω φέρει ένα για έναν φίλο. Πήρα εγώ λοιπόν το σάζι και έπαιξα 15 ώρες την μέρα δεν το άφηνα από τα χέρια μου. Και επειδή όλη μέρα έπαιξα είπαν να μου φέρουν ένα άλλο να το έχω..έπαιξα λοιπόν τότε πολύ..

- Είχατε ακούσει πριν παίζετε πολύ δισκογραφία;

-Είχα ακούσει..δισκογραφία όχι..μια κασέτα Feyzullah Çinar μάλιστα..και μετά από κάνα εξάμηνο μεσολάβησε ο νονός του αδελφού μου και έτσι πήγαινα και έκανα μαθήματα με τον Ross Daly. Εγώ έμενα στο Ηράκλειο και πήγαινα στα Χανιά..150 χιλιόμετρα απόσταση με το λεωφορείο για το μάθημα. Αφού έκανα ένα εξάμηνο μου λέει ο Ross τώρα θα κάνουμε μια ορχήστρα θα αρχίζεις να παίζεις..ήταν νωρίς σχετικά αλλά μου είπε θα μαθαίνεις στις πρόβες..να παίζεις και ταμπόρ για κλασικά τούρκικα και έτσι μπήκα στο επάγγελμα του μουσικού. Έπαιξα και λαούτο με τον Ψαραντώνη να ψηθώ στο τέμπο..ξέρεις αν δεν ψηθείς στο τέμπο δεν θα γίνεις μουσικός και μετά προχωρούσα. Όταν κάνεις πρόβες με αληθινούς μουσικούς-επαγγελματίες κάθε πρόβα είναι μάθημα. Σιγά-σιγά άρχισα να γνωρίζω τον Talip Özkan..πήγαινα στην Τουρκία δεν είχαμε ευκαιρία βέβαια για μάθημα. Πηγαίναμε, παίρναμε κασέτες, βλέπαμε..παλιά

τότε στο ξενοδοχείο τηλεόραση έβλεπες στο TRT μια ορχήστρα να παίζει ήταν τεράστια πληροφορία..έλεγε γιατί βάζει αντίχειρα εκεί..γιατί βάζει άρση εκεί..για να ανακαλύψεις μια βασική τεχνική που τώρα την διδάσκεις σε ένα λεπτό τότε σου έτρωγε μήνες να καταλάβεις γιατί γίνεται έτσι να το συσχετίσεις..μάθαινες τρία πραγματάκια και ανοιγόταν νέος κόσμος. Για καλή μου τύχη τότε στην Ελλάδα ήταν ένας κούρδος, αυτός πέθανε να μου πεις 40 χρονών και είδα πάλι από κοντά να παίζει Τούρκος και έβλεπα αυτοί αλλιώς παίζουν και είχα μερικές πληροφορίες και άρχισαν να ξεκλειδώνουν πολλά πράγματα και να καταλαβαίνω την λογική και την τεχνική του οργάνου. Ήμασταν και νέοι ήταν άλλες εποχές..το οχτάωρο μελέτης έφενγε για πλάκα..και μην ακούσω τίποτα ψυχαναγκαστικό ή άσχημο. Μου λένε πολλοί πώς μελετούσες τόσες ώρες..μα μου άρεσε δεν είχα κάτι καλύτερο να κάνω. Δεν ήταν πάντα αποδοτική μελέτη αλλά όταν είσαι με το όργανο τόσες ώρες κάθε μέρα στο τέλος κάτι μαθαίνεις.

- Τότε υπήρχε κάποιος στον ελλαδικό χώρο να παίζει ή ήταν ξεκάθαρη επιρροή από Τουρκία;

- Δεν υπήρχε κάποιος τότε σοβαρά να παίζει.. ο Ross φυσικά ήξερε την βασική τεχνική έπαιξε..αλλά δεν ήταν σαζίστας έπαιξε σάζι καλά αλλά για την δουλειά του. Τότε άρχισαν κάποιοι άνθρωποι να ενδιαφέρονται και μου έλεγαν να τους κάνω μαθήματα..έλεγα εγώ τι μαθήματα..δεν το είχα σκεφτεί ποτέ ήταν αδιανόητο για μένα..περίεργο..νομίζαμε ότι έπρεπε να είσαι δάσκαλος φτασμένος..τόρα είναι το αντίθετο πρώτα γίνεται κάποιος δάσκαλος και αν γίνει ποτέ μουσικός. Μου φαίνονταν περίεργο τότε τα μαθήματα..με παρακαλάγανε μου λέγανε δεν θες να μας δείξεις..εγώ δεν το έκανα για αυτό και έτσι τους είπα να σας δείξω δεν έχω τέτοιο θέμα. Δεν ξέραμε και πολλά πράγματα τότε, άρχισα να κάνω μαθήματα σιγά-σιγά. Το πρόβλημα με το σάζι όμως όπως ξέρεις είναι ένα όργανο συνοδευτικό φωνής, δεν είναι ένα όργανο ορχήστρας, δεν είναι φτιαγμένο για αυτό. Τα όργανα ορχήστρας έχουν καμάρια να πετάνε τον ήχο έξω, πιο σφιχτές χορδές..άλλες κατασκευές. Αυτό έχει ένα πιο σιγανό και ομοιογενές ήχο είναι για να συνοδεύει, βοηθάει τον τραγουδιστή. Οπότε ήταν λίγο ανώμαλο και δύσκολο να παίζεις σε ορχήστρες και να μην τραγουδάς..έλεγε κάτι δεν πάει καλά. Έχει και αυτό το περίεργο τον ήχο..αυτά τα ανατολίτικα τα όργανα λέγανε και την βολεύαμε κάπως αλλά δεν είναι όργανο ορχήστρας να ανδρωθεί κανείς στην πιάτσα να παίζεις..ενώ το ούτι, το κανονάκι, βιολί, λύρα ανδρώνεται κανείς. Όσο το προσπάθησα αισθανόμουν ότι δεν γίνεται..μόνο κάνα σόλο μόνο του ή να παίζεις και να τραγουδάς..για να παίζεις σάζι πρέπει να σαι Τούρκος τελικά. Έχει δυσκολίες το σάζι..Όργανο τροβαδούρικο κατά βάση, έχει δυνατότητες και σε ορχήστρες μπορείς αλλά μικρές ή καθαρά με σάζια.

- Σχετικά με το ρεπερτόριο, παίζατε διάφορα ελληνικά τραγούδια όπως κρητικά, καλαματιανά και άλλα πολλά εσείς δεν τα παίζατε πρώτη φορά με σάζι;

- Στην αρχή μου λέγανε παίζε ελληνικά και αισθανόμουν και εγώ..τότε δεν τραγουδούσα κιόλας έχει μεγάλη σημασία. Σκεφτόμουν Τούρκος δεν είμαι τι θα παίζω εδώ στην Ελλάδα..και έτσι αποφάσισα να βγάλω το ρεπερτόριο το δημοτικό όπως κάνουν οι



Τούρκοι την δημοτική τους μουσική με το σάζι να κάνουμε και εμείς την δικιά μας. Αυτό τελικά δεν είναι κάτι λάθος, ούτως σι άλλως στην μουσική ότi σου αρέσει κάνεις αλλά μετά με τα χρόνια κατάλαβα ότi είναι τζάμπα κόπος γιατί δεν συμμετέχεις κάπου, δεν ανδρώνεσαι, δεν το ζητάει η κοινωνία το κάνεις εσύ σαν κεντρική κίνηση και άμα περάσει..ποτέ δεν θα δούλευα με αυτό το πράγμα και είναι και λίγο εγκεφαλικό ας το πούμε. Όταν μαθαίνεις κάτι να παίζεις σου αρέσει αλλά κάποια στιγμή τελειώνει αυτό το πράγμα, πρέπει να έχει κάποιο νόημα, να ζητείται. Έκανα μαθήματα και τα έδειχνα βέβαια στους μαθητές μου και μου έλεγαν ότi δεν είχαν φανταστεί ότi θα είναι τόσο ωραία με σάζι..Κάποια στιγμή όταν με έναν μωραιτή τραγουδιστή προετοιμάζα κάτι 2 χρόνια..πήγαινα στο σπίτι του, τρώγαμε και παίζαμε ώρες, κάναμε πρόβες, το παρουσιάσαμε..ήταν γεμάτο το μαγαζί με κόσμο αλλά ήταν από αυτούς που είχε καλέσει αυτός. Από τους δικούς μου που λέγανε ότi ενδιαφέρονται και τους αρέσει δεν ήρθε κανένας..και λέω τελικά δεν ενδιαφέρεται κανείς για αυτό το πράγμα..στην εποχή μας δεν υπάρχει αυτό το πάθος..

- Θεωρείτε πως φταίει ότi το κοινό δεν είναι εξοικειωμένο με τον ήχο του σαζιού; Ξαφνικά η «παράδοση του ταμπουρά» δεν υπάρχει;

- Αυτά είναι λόγια... δεν υπάρχουν. Κοίταξε τώρα το σάζι είναι υποχρεωτικό όργανο στα μουσικά γυμνάσια εδώ και 30 χρόνια... δεν είναι 2 ούτε 5,7 άντε 10. Είναι 30 χρόνια, πόσα παιδιά διδάσκονται αυτό το όργανο έχεις δει κανέναν να παίζει αυτό το όργανο;

- Ωστόσο ποιο είναι και το επίπεδο των καθηγητών για να μιλήσουμε για πρόοδο των μαθητών;

- Το επίπεδο των καθηγητών είναι πολύ χαμηλό με μερικές εξαιρέσεις. Γενικά όλοι αυτοί που διδάσκουν δεν είναι σαζίστες, δεν είναι το όργανο τους, αρκετοί δεν είναι καν μουσικοί. Αυτό μετράει.. τι θα μεταδώσεις σε ένα παιδί; Από την άλλη δεν είναι μόνο αυτό. Εγώ θυμάμαι όταν ήμουν πολύ μικρός σε αυτό το παιδί που έπαιζε ούτι του έλεγα δείξε μου κάτι και μου έλεγε μα δεν ξέρω τι να σου δείξω... για μένα ένα τραγουδάκι θα ήταν μεγάλη πληροφορία. Να σου δείξει λοιπόν κανείς 5 τραγουδάκια, να σου εξηγήσει τα δάχτυλα είναι αρκετή πληροφορία. Έχουν βγει αρκετά παιδιά που παίζουν καλά, ωστόσο το έχουν παρατήσει γιατί δεν είχαν κάπου να παίζουν. Παράδειγμα είχα έναν μαθητή πολύ καλό τον Στρατή τον Ψαραδέλλη μεγάλο ταλέντο θα τον ξέρεις, έμαθε πολύ γρήγορα με την πρώτη όλα τα έπιανε. Μετά, άρχισε να παίζει λύρα και έγινε μουσικός, παίζει έχει golden minds στα αεροπλάνα πάει να πει έχει δουλειές.. με το σάζι όμως δεν έχει καμία δουλειά. Το σάζι είναι στο περιθώριο.. το λέω και στους μαθητές μου θα πεινάσετε..το σάζι είναι ένα κακό άμα σε βρει σε βρήκε το κακό.

- Για αυτό ασχοληθήκατε στην πορεία και με την λάφτα;

- Ναι και λάφτα..και βιολί είχα πιάσει αλλά το παράτησα. Με την λάφτα μπορείς να παίζεις και άλλα πράγματα το είχα ανάγκη μουσικά. Μου αρέσει και η λάφτα, το αγαπάω το όργανο αυτό. Ναι, δεν με καλύπτει το σάζι μόνο μουσικά θέλω και κάτι άλλο. Το σάζι για να σε καλύπτει μουσικά πρέπει να σαι Τούρκος γεννημένος. Πρέπει

να υπάρχουν και κοινωνικά, δεν είναι μόνο να παίζεις μέσα στο σπίτι σου. Έτσι είναι ο μουσικός. Αν δεν έχεις ανταπόκριση από την κοινωνία, δεν γίνεσαι μουσικός. Οτι και να κάνεις είναι κάτι λειψό, δεν φτάνει. Δεν τα μαθαίνεις όλα παίζοντας μέσα στο σπίτι σου, πρέπει να παίζεις έξω. Θυμάμαι είχα πάει στην Αίγυπτο έπαιζα ένα ταξίμι σε μια συναυλία, με το που άλλαξα λίγο έκανα μια αλλοίωση, έβαλα μια δίεση άκουγα από κάτω *allah..* τι ανταπόκριση..παίζεις αλλιώς έχει νόημα. Στην Ελλάδα δεν είναι το ίδιο, αυτές τις εμπειρίες δεν τις έχουμε εμείς τις έχουν οι δημοτικοί μουσικοί. Εμείς που παίζουμε ανατολική δεν υπάρχει κάτι τέτοιο. Με το σάζι υπάρχουν ταλέντα και δεν υπάρχει κοινωνική αποδοχή, αυτό είναι το μεγάλο πρόβλημα. Υπάρχει αυτό το μοντέλο το σχολικό.. να γίνει η δουλειά να πάρει κανείς το πτυχίο..

- Σχετικά με την διαμεσολάβηση του οργάνου μέσα από μουσικές τηλεοπτικές εκπομπές παρατήρησα ότι τις περισσότερες φορές εστιάζουν στο ζήτημα καταγωγής του οργάνου και στην σύνδεση με το αρχαιοελληνικό παρελθόν και τον ταμπουρά του Μακρυγιάννη.

- Αυτό ακριβώς δείχνει ότι το ενδιαφέρον του κόσμου δεν είναι για την μουσική. Το ενδιαφέρον του κόσμου είναι για τα σχόλια τα ιστορικά κλπ. . Αυτός που του αρέσει το σάζι δεν θα τον ενδιαφέρει αν είναι από το Τατζικιστάν, αν κατάγεται από την αρχαία Ελλάδα ή από το Ουζμπεκιστάν, από την Αφρική, από τον Βόρειο πόλο.. δεν τον ενδιαφέρει αυτό το πράγμα. Από όπου και αν είναι αν μου αρέσει δεν με αφορά η καταγωγή. Σε αυτόν που του αρέσει η jazz ή το βιολί κάθεται να ασχοληθεί από πού είναι; Είναι κάτι δευτερεύων η καταγωγή. Λέμε λοιπόν στην Ελλάδα “Οι Ρωμιοί συνθέτες της Πόλης” που είναι πολύ ωραίοι, φοβεροί.. αλλά αν σου αρέσουν οι Ρωμιοί συνθέτες λογικά θα σου αρέσουν και οι Τούρκοι συνθέτες γιατί ίδια μουσική κάνουν..δεν σε ενδιαφέρει αν είναι Ρωμίος ή Τούρκος γιατί σου αρέσει αυτή η μουσική. Ο κόσμος ειδικά εδώ στην Αθήνα δεν τον ενδιαφέρει το αντικείμενο του αρέσουν τα περιφερειακά, το ιστορικό..

- Με βάση αυτό, οι προσεγγίσεις στο σάζι ποικίλλουν και φυσικά δεν είναι εφικτό ούτε και θεμιτό να υπάρχει απόλυτη ταύτιση μεταξύ των οργανοπαικτών. Ωστόσο, αυτό που είχε ακουστεί πολύ και στην ημερίδα του ταμπουρά ότι εμπεριέχει όλες τις τεχνικές παιξίματος δεν αμφιβάλω για αυτό αλλά φοβάμαι ότι αυτό ωθεί κάποιους να μείνουν σε μια λαουτίστικη ή μπουζουκίστικη προσέγγιση χωρίς να δουν τις περαιτέρω δυνατότητες του οργάνου.

- Κοίταξε οι πενιές, τα κουρδίσματα και όλα αυτά αν έχεις κάποιον να στα δείξει δεν είναι πολλά. Δεν είναι το θέμα τόσο τεχνικές.. βέβαια επειδή τώρα τα ξέρουμε αλλά 5 πραγματάκια είναι.. κάποτε δεν τα ξέραμε..αλλά δεν είναι μόνο να ξέρει ο άλλος τις πενιές. Οι δικοί μου μουσικοί τις ξέρουν όλες από εκεί και πέρα αυτό δεν σε κάνει σαξίστα πρέπει να μπορείς να παίζεις να είσαι σαξίστας, να το μεταδώσεις... υπάρχουν μουσικοί που ξέρουν το βασικό ρεπερτόριο τους βάζεις να παίξουν ένα απλό κομμάτι ή να αυτοσχεδιάσουν και δεν μπορούν.. δεν έχουν τον ήχο ή την ρυθμική αγωγή.. δεν είναι να σου πούνε μπράβο και το κατέκτησες.. γιατί η κοινωνία δεν θα σου πει μπράβο.

*Δεν είναι εύκολο να είσαι καλλιτέχνης, πρέπει να μπορείς να ενεργοποιήσεις στον άλλον κάτι, να κάνεις την διαφορά, να παίζεις δύο απλές νότες και να γράφουν.*

- Ακόμα και αυτό δεν ξέρω αν γίνεται να «πουλήσει» με το σάζι. Γιατί αν ήταν έτσι και εσείς θα παίζατε και θα υπήρχε αλληλεπίδραση

- *Εντάξει εγώ έχω εγκαταλείψει πια από όλο αυτό το ζήτημα. Πρέπει να υπάρξουν και άλλοι κάποιος το ξεκινάει και χρειάζεται μετά και άλλοι να το συνεχίσουν και με πάθος, θέληση να γίνει κάτι σπουδαίο. Γιατί έγινε κάτι σπουδαίο στην Τουρκία; Γιατί υπάρχει «παράδοση», είναι κάτι ζωντανό. Και εγώ όταν έβλεπα κάποιον να παίζει σάζι με βοηθούσε να υπάρχει κινητικότητα. Από τις συζητήσεις που γίνονται φαίνεται ότι δεν ενδιαφέρει πολλούς να παίζουν σάζι.*

- Εσάς σας είχαν πλησιάσει για μαθήματα και να σας πουν ότι θέλουν να μάθουν μόνο ελληνικό ρεπερτόριο και όχι τούρκικο;

- *Κατά καιρούς, είχα μαθητές που λέγανε δεν θέλω τούρκικα και συνήθως αυτοί το σκέφτονται καθαρά ιδεολογικά δεν προχωράνε..είναι αντικειμενικό ότι οι Τούρκοι και οι Άραβες έχουν τεράστια παιδεία στην «παραδοσιακή» μουσική. Δεν μπορεί να ακούς έναν Τούρκο, Άραβα τραγουδιστή και να μην αντιλαμβάνεσαι το «ταλέντο».*

- Όταν παίζατε σε μουσικές σκηνές με σάζι πως ήταν;

- *Πρέπει όταν θα παίζει κανείς με άλλους να αντιλαμβάνονται την ιδιομορφία του σαζιού. Μου έχουν πει να πάω να παίζω σε ηχογράφιση με κλαρίνο, λαούτο, τουμπερλέκι από σολ.. δεν παίζει το σάζι, θα εξαφανιστεί. Για αυτό λέω και στους μαθητές μου.. αν θες να δουλέψεις, να πάρεις άλλο όργανο. Για να παίζεις τέτοια όργανα πρέπει να τα πιστεύεις, δεν υπάρχει επιβίωση. Δεν ασχολούμαι πλέον με αυτό εγώ.. δεν είναι εφικτό για αυτό.*

- Σχετικά με την εκπαίδευση και στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών πως ήταν;

*Πιο πολύ έβαζα τούρκικο ρεπερτόριο..βέβαια υπήρχαν άτομα που παίζανε 100 κομμάτια αλλά το ζήτημα είναι να τα παίζεις καλά, να βγαίνει ο ήχος που πρέπει, να υπάρχει ρυθμός, ο χειρισμός..παίζει ο άλλος 100 κομμάτια αλλά τα δάχτυλα του πατάνε στραβά και 200 να παίζει πάλι το ίδιο πρόβλημα θα υπάρχει. Δίδασκα λοιπόν και τεχνικά πράγματα για να γίνει αντιληπτός ο τρόπος. Υπάρχουν ζητήματα τεχνικά που όταν αλλάζουν είναι εντελώς αλλιώς.. το θέμα είναι να ελευθερωθείς για να αποδώσεις το ύφος. Πρέπει να σου αρέσει, να βγάλεις ένα χρώμα. Και οι παλιοί απλά παίζανε αλλά έβγαζαν χρώμα.*

-Πιστεύετε ότι υπάρχει ένα πλήθος οργανοπαικτών που παίζουν σάζι με τεχνικές άλλων οργάνων;

- *Ναι, γίνεται και αυτό. Είναι θέμα ακουσμάτων και ρεπερτορίου που θέλει κάποιος να παίζει. Αν κάποιος κοπανάει την πένα, ακούγεται σαν ένα λαούτο της κακιάς ώρας. Είναι ζήτημα τεχνικό, να ξέρεις τον ήχο που θες να βγάλεις και να είναι καλός,*

ποιοτικός. Βασικά, μεράκι θέλει, εγώ καταλαβαίνω τους μαθητές. Ένα όργανο είναι ένα παράθυρο στον κόσμο και μετά εξαρτάται πόσο θα μπει στον κόσμο και αν σου αρέσει. Το «μου αρέσει» επίσης είναι ένα φτηνό επιχείρημα δεν αρκεί, και μένα άλλα πράγματα μου άρεσαν πριν 20 χρόνια. Αυτό καλλιεργείται όσο κανείς μαθαίνει. Η μουσική έχει να κάνει με συνειρμούς από την ζωή του καθενός.

- Η τελευταία σας δουλειά, ο δίσκος «Μίκα» είναι δικές σας συνθέσεις και έχετε ένα κομμάτι που παίζετε σάζι;

-Ναι, το τελευταίο «Περάσανε τα χρόνια» παίζω σάζι και τραγουδάω. Στα άλλα παίζω λάφτα και μπουλγαρί και είναι ορχηστρικά. Ανατροπές πάντα μπορούν να γίνουν, εκπλήξεις και πάντα κάποιος μπορεί να αλλάζει γνώμη.

- Με βάση όλα αυτά να φανταστώ ότι τώρα πια σε live παίζετε περισσότερο λάφτα;

- Ναι, εκτός και αν παίζω σάζι κάποιο ντουέτο ή και περισσότερα άτομα όπως με τους μαθητές μου. Μου αρέσει γενικά η ελευθερία και στις ομάδες σαζιών και η αυτενέργεια. Το θέμα είναι να βγαίνει το χρώμα, γιατί ακούς και grubu στην Τουρκία είναι πολύ συγχρονισμένα αλλά είναι ψυχρό δεν μου αρέσει.. ενώ ακούς κάτι άλλα πιο παλιά ο καθένας το δικό του και ήταν πιο ωραία.. αυτό το όλοι μαζί το ίδιο είναι και λίγο γερμανικό..

Κάποτε ήμασταν λίγοι και γέμιζαν τα μαγαζιά..τόρα που είμαστε πιο έμπειροι μουσικοί δεν ξέρουμε αν θα γεμίσει. Τώρα όλοι καλά παίζουν , το επίπεδο έχει ανέβει αλλά δεν υπάρχουν προσωπικότητες.

-Από την δημόσια εκπαίδευση γιατί αποφασίσατε να σταματήσετε;

-Στα μουσικά γυμνάσια κουράστηκα..ήταν υποχρεωτικό όργανο και πολλές φορές ήταν σαν να μιλάω στο ντουβάρι. Δεν το επέλεξαν τα παιδιά όπως γίνεται τώρα στα μαθήματα που κάνω ιδιωτικά γιατί δεν έχω θέμα να πω κάτι 100 φορές στο μάθημα μέχρι να γίνει αντιληπτό αρκεί ο μαθητής να επιθυμεί να ακούσει. Δεν υπάρχει αυτό το μεράκι, υπάρχει μόνο αυτή η σχολική εκπαίδευση.. θα δείξει ο χρόνος.. βλέπω τώρα υπάρχει μια διαφορά στην δικιά σας γενιά, θα φανεί.

Συνέντευξη με τον κ. Νίκο Ανδρίκο:

- Αρχικά, σχετικά με την δική σας μουσική πορεία είστε ο άνθρωπος που ασχολήθηκε με την ψαλτική τέχνη, το σάζι (λαϊκή τούρκικη μουσική) και την λόγια μουσική της Πόλης και όλα με έναν τρόπο τα συνδέσατε. Πως έγινε αυτό;

- Αυτό προέκυψε..δεν ήταν αρχικός στόχος. Βέβαια, όλα αυτά συνομιλούν μεταξύ τους αλλά όσο συνομιλούν τόσο διαφορετικά πράγματα είναι.

- Η συνάντησή σας με τον Περικλή τον Παπαπετρόπουλο πως προέκυψε; Τον ξέρατε πριν το 2002;

- Σαν μουσικό τον ήξερα, ναι τον παρακολουθούσα. Πηγαίναμε στα Πετράλωνα, στην Αθήνα σε διάφορους χώρους αλλά και από την δισκογραφία φυσικά τον είχα ακούσει. Εγώ είχα επιχειρήσει και πιο μικρός να μάθω σάζι, τότε είχε ξεκινήσει όλη αυτή η κουβέντα περί ταμπουρά-βυζαντινής με την ίδρυση των Μουσικών σχολείων και ότι είναι ένα όργανο που βοηθάει..και τότε υπήρχαν αυτά τα στερεότυπα να μάθεις ένα μουσικό όργανο συνήθως πιάνο αλλά εγώ δεν τραβούσα καθόλου. Είχα όμως φουλ εικόνες και ακούσματα από τουρκική μουσική λόγω TRT...είχα δει και λίγο σάζι πως παίζεται και με εντυπωσίαζαν οι τεχνικές, προσπαθούσα να καταλάβω που βάζω αντίχειρα, τι πενιές είναι, πως τα κάνουν... και όλα αυτά σε μια εποχή που δεν υπάρχει ίντερνετ, δισκογραφία, δεν υπάρχει τίποτα..ειδικά εγώ που έμενα Μυτιλήνη μόνο ότι μπορούσα να παρακολουθώ από την τηλεόραση που πιάναμε και χάζενα χωρίς να μπορώ να καταλάβω τότε πολλά πράγματα. Τι μπορούσα να καταλάβω; Καταλάβαινα την τροπικότητα πολύ καλά λόγω βυζαντινής, μπορούσα να καταλάβω ποια είναι αστική μουσική, λόγια και ποια είναι δημοτική. Είχα έτσι επαφή με κάποιους ανθρώπους που είχαν ξεκινήσει ήδη στην Αθήνα να ασχολούνται με όλα αυτά τα πράγματα και είχαμε ένα διάλογο. Εντωμεταξύ, είχα ένα μπουζουκάκι παλιό του παππού μου-συλλεκτικό κομμάτι, κατασκευής Παναγή- εκεί σκάρωνα καμιά μελωδία, και πήγα να τους ζητήσω να κάνουν ταμπουρά. Εκεί, δεν ήξεραν καν τι είναι και μου λένε μπουζούκι έχουμε, πήγα έκανα κανένα τρίμηνο μην φανταστείς μπορεί και λιγότερο. Σε ηλικία 15 χρονών, πιτσιρικάς τότε. Μετά έπιασα το σάζι και δεν ξανά ασχολήθηκα.

- Το σάζι πως το βρήκατε;

- Είχε πάρει ο δάσκαλος μου στην Μυτιλήνη ένα σάζι, του είχαν πει με αυτό μπορείς να διδάξεις βυζαντινή. Ο άνθρωπος τότε ήταν 75 χρονών ούτε να μάθει μπορούσε και μου το έδωσε και έτσι το κράτησα και έπαιζα αυτά που μπορούσα τότε κανένα μικρασιάτικο, κανένα μυτιληνιό τέτοια πράγματα όχι κάτι συγκλονιστικό..δεν ήξερα ούτε πενιές, τίποτα ακόμα.

-Μετά πήγατε Αθήνα;

-Είχα πάει Αθήνα, ήμουν σε έναν κύκλο μουσικών αυτό ήταν πολύ σημαντικό. Άκουγα πολύ, είχα συναναστροφές τέτοιες. Ήξερα πολύ κόσμο και κυρίως ανθρώπους που τώρα είναι τα «μεγάλα ονόματα» στα πρώτα τους βήματα. Σε κάποια φάση πριν το τέταρτο έτος του πανεπιστημίου αποφασίζω ότι θέλω να κάνω αυτό. Ήμουν σε μια μεταβατική φάση ή θα πήγαινα να σπουδάσω φιλοσοφία στην Γερμανία ή αυτό. Αποφασίζω λοιπόν να κάνω αυτό, παίρνω ένα καλύτερο σαζάκι τότε από την Πανδώρα το μαγαζί του Ερευνίδη. Κλείνω λοιπόν μαθήματα στον Περικλή. Πηγαίνω μου λέει τι θα μου παίξεις και του παίζω εκεί ένα συρτό... Μου λέει ωραία έχεις δάχτυλα. Δεν ήξερα όμως κουρδίσματα, αυτονομία των χεριών και κατευθείαν με έβαλε στα βαθιά. Από τα πρώτα μαθήματα και δεν υπήρχαν παρτιτούρες τότε, έκανα καταγραφή ακούγοντας την κασέτα. Πάρα πολλές ώρες μελέτης και ακούσματος, πράγμα που βοήθησε σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα-σχεδόν ένα χρόνο- μπορώ να παίζω με μουσικούς που παίζαμε. Δεν έπαιζα το σούπερ υφολογικά σάζι ας πούμε αλλά έπαιζα με μουσικούς επαγγελματίες. Εγώ σάζι και οι άλλοι νέν, κρουστά με οτιδήποτε. Αυτά που ήξερα μπορούσα να τα παίζω καλά σε παρέες και σιγά-σιγά ήταν κάτι προγράμματα επιμορφωτικά, κάτι live. Μεγάλη εμπειρία ήταν όταν γνώρισα τον Erenler στο Χουδέτσι από την πρώτη χρονιά κιόλας. Είχα αρχίσει να μαθαίνω και λίγα τούρκικα από αυτά που άκουγα, λίγο μόνος μου, κάνα μάθημα και έτσι είχαμε μια περισσότερη επικοινωνία με τον Erenler πιο άμεση από αυτή που είχαν άλλα παιδιά. Μου έλεγε πέντε πράγματα και τότε είπα την κοπανάω, φεύγω. Με παίρνει τότε για την πρόταση στο Ιόνιο τότε για το διδακτορικό και είπα θα το συνδυάσω. Θα πάω ούτως κι άλλως για έρευνα στην Πόλη, θα μείνω τουλάχιστον δύο χρόνια-έμεινα αρκετά περισσότερο-. Είπα στον Erenler ότι θα έρθω, πήγα στο ωδείο που δίδασκε αυτό ανήκει σε έναν παλιό τραγουδιστή της ραδιοφωνίας Dugu Ursan, πολύ καλός τραγουδιστής. Μην φανταστείς κανένα τρελό ωδείο, παρακμή το μέρος αλλά εντάξει κάναμε δύο μαθήματα την εβδομάδα από δυόμισι ώρες και Σάββατο ή Κυριακή κάναμε Gurur ας πούμε ρεπερτόριο για τραγούδι. Ήταν πολύ, δεν μπορούσες ας πούμε να το σηκώσεις τόσο υλικό. Εκεί, έμεινα δύο χρόνια έδωσα εξετάσεις και πήγαν όλα καλά, με έβαλε στο group των προχωρημένων. Εκεί, υπήρχαν τα πάντα από επαγγελματίες παίκτες πολύ ενδιαφερόμενους μέχρι κάτι δασκάλους που έρχονταν για χόμπι. Ομαδικό μάθημα αλλά έπαιρνες αυτό που ήθελες. Βέβαια, μια εποχή που δεν υπήρχε το βίντεο όπως τώρα, ότι έβλεπες. Στο τέλος, αφού έδωσα και τέλειωσα έκανα μια σειρά από ιδιαίτερα με τον Erenler για συγκεκριμένα πράγματα που ήθελα αρκετά acis και τεχνικά κομμάτια. Επίσης, βρισκόμασταν κάποιες φορές και εκεί στον μάστορα, βρισκόμασταν, παίζαμε..πήγαινα σε όλες τις συναυλίες στην ραδιοφωνία και ηχογραφήσεις είχα παρακολουθήσει. Πολλά πράγματα πήρα και από φίλους εκεί που παίζαμε μαζί. Πολύ σημαντική ήταν η γνωριμία μου με τον Yokcel Pasmakci, άλλου τύπου δάσκαλος, πολύ διαφορετικός. Στα νιάτα του ήταν πολύ μεγάλος παίχτης απλά είχε αποσυρθεί πολλά χρόνια από την ενεργό δράση αλλά σε επίπεδο γνώσης ρεπερτορίου, ήταν παλιός καταγραφέας, είχε πολύ καλά στοιχεία.

- Για συγκεκριμένα τοπικά ιδιώματα πήγατε από περιοχή σε περιοχή;

- Κοίταξε, ταξίδεψα..ειδικά στο Αιγαίο που με ενδιέφερε πήγα είδα ντόπιους παίκτες. Πλέον, αυτό το πράγμα σε ένα πρώτο επίπεδο που με ενδιέφερε, αρκούσε να μείνω στην Πόλη. Το σάζι είναι ένα όργανο που εξελίχθηκε στην Πόλη, έχει αστικοποιηθεί αρκετά μετά το '80, με τα καλά και τα κακά που έχει αυτό. Τα κακά ότι ομογενοποιείται αυτό, τα καλά ότι βρίσκεται σε ένα ανταγωνιστικό πλαίσιο και ανεβαίνει πολύ το level. Η δημοτική μουσική της Τουρκίας είναι πιο αστικοποιημένη από ότι η ελληνική μουσική. Επίσης, εμένα με βοήθησε πολύ η ραδιοφωνία γιατί άκουγα όλη την μέρα αυτή την μουσική και έτσι εξοικειώνεσαι με ένα ρεπερτόριο ακόμα και αν δεν το παίζεις.

- Η σχέση σας με την λόγια μουσική αναπτύχθηκε εκεί ταυτόχρονα;

- Η σχέση μου με την λόγια είναι λίγο περίεργη. Δεν έκανα ποτέ μαθήματα σε κανέναν, ούτε φωνή..ούτε ένα δευτερόλεπτο, με τα καλά που έχει αυτό και τα κακά. Ήταν η μουσική που πάντα μου άρεσε εξίσου. Όσο ήμουν εκεί δεν ήθελα να παίζω αυτή την μουσική, δεν ήθελα να τα μπλέξω. Μου άρεσε πολύ να τα ακούω, τραγουδούσα..έλεγα μπορώ κάτι που με ενδιαφέρει να το πω. Επίσης, ήμουν πολύ εξοικειωμένος με αυτή την μουσική από φίλους εδώ που έπαιζαν νέυ, ούτια, είχα πολύ ρεπερτόριο όχι μόνο στα αυτιά αλλά και σολφέζ. Όταν μετά ασχολήθηκα σοβαρά δεν χρειάστηκε να μάθω ρεπερτόριο, το είχα. Ακόμα, Θεωρία Οθωμανικής μουσικής δεν υπήρχαν τότε θεωρητικά.. η πρώτη μου επαφή είναι οι ελληνόφωνες εκδόσεις Κηλτζανίδη. Ξέροντας και βυζαντινή και χρησιμοποιώντας την ως «κλειδί» δεν με δυσκόλεψε, έκανα τις αντιστοιχίσεις ή καλύτερα παραλληλισμούς και τα καταλάβαινα. Επιστρέφοντας στην Ελλάδα, εγώ ένιωθα και ήμουν σαζίστας. Μου δημιουργήθηκαν οι προβληματισμοί να παίζω με ποιόν και που..αλλά δεν με ενδιέφερε γιατί είχα στο νου μου ότι θα γυρίσω Τουρκία. Είχα έρθει τελείως μεταβατικά για να παραδώσω το διδακτορικό και να πάω στρατό. Τότε, μου κάνουν πρόταση από εδώ (την σχολή) να έρθω σαν έκτακτος. Εγώ πιτσιρικάς 27 χρονών είπα να πάω να δω πως είναι. Εκείνη την περίοδο στην Μυτιλήνη, γεννήθηκε η ανάγκη να παίζω και άλλα πράγματα. Άκουγα μεσοπολεμικά αστικά-μανέδες του Νταλγκά, Ρόζα που τα είχα στα αυτιά μου αλλά δεν τα είχα μελετήσει σοβαρά- και ξεκίνησε μια ομαδούλα να παίζουμε μικρασιάτικα, συμρνέικα.

- Παίζατε με σάζι ή λάφτα;

- Έκανα μαθήματα σάζι..αλλά στην πρώτη φάση έπαιζα έξω μπουλγκαρί και *cumbus saz*. Μου ζητούσαν μαθήματα Μακάμ εγώ τα εξηγούσα με φωνή..και είχα δοκιμάσει λάφτα είχα μια ευχέρεια και έτσι αγόρασα την πρώτη λάφτα. Ήρθα στην σχολή και εδώ παίζανε οι περισσότεροι *ala turka* μουσική. Ένα περιβάλλον καθαρά ανατολικής μουσικής το ΤΛΠΜ την καλύτερη περίοδο. Ήταν Σκούλιος, Ψάλτης, Ευγένιος, Ταπάκης, Τσαρδάκας, Baris... οι πιο αντιπροσωπευτικοί του είδους. Ήταν μια εποχή που άρχισε να βγαίνει και το Youtube για περισσότερα ακούσματα, είχαν βγει και οι εκδόσεις του TRT..πολύ καλύτερα χρόνια σε επίπεδο γνώσης και πληροφορίας, και έτσι ξεκίνησα να κινούμαι προς την λόγια μέσω λάφτας και *tambur*.

- Άρα γυρνάτε από Τουρκία-Ελλάδα ιδρύεται το ΚΕΣΑΜ και ξεκινάτε την διδασκαλία;

- Ναι, ακριβώς. Τα πρώτα μαθήματα ξεκίνησαν απευθείας μόλις γύρισα, με τον Αλέκο πρώτα σάζι εντατικά αλλά και με αρκετό κόσμο φωνή, ρεπερτόριο και θεωρητικά που ήταν και η πρώτη ομάδα *Motivasyon*, τους έκανα πολλά πράγματα τότε... τούρκικα, μουσική, πολλά..Τότε το ένα πόδι εγώ το είχα στην Τουρκία, δεν ήταν σαν να είχα φύγει από εκεί. Αφού διδάσκω δύο χρόνια στην σχολή, γυρνάω Μυτιλήνη και φτιάχνω το ΚΕΣΑΜ όπου υπάρχει και ένα τμήμα σαζιών με μια ομάδα αρχαρίων και προχωρημένη. Το τμήμα των αρχαρίων προχώρησε πολύ..μου λέγανε να κάνω τα χαρτιά μου στο μουσικό..έλεγα δεν προλαβαίνω αλλά με πήρανε και τα παιδιά ήταν πολύ καλά μέσα σε 2-3 μήνες πολλά παιδιά αγάπησαν και παίζανε σάζι έτσι ξαφνικά. Μια πολύ καλή φουρνιά. Παίζαμε έτσι σαζάκι σε διάφορα project και μετά ξέρεις την εξέλιξη εκλέχτηκα εδώ στο τμήμα.

- Ως εκπαιδευτικός εσείς στην δευτεροβάθμια και μετέπειτα έως σήμερα στην τριτοβάθμια εκπαίδευση θα ήθελα να πείτε την δική σας άποψη περί διδασκαλίας του συγκεκριμένου οργάνου.

- Κάποιοι μαθαίνουν σάζι για ιδεολογικούς λόγους, επειδή πιστεύουν ότι υπήρχε ο αρχέγονος ελληνικός ταμπουράς και άλλοι επειδή το γουστάρουν. Εμείς το κάνουμε επειδή το γουστάρουμε και δεν του δίνουμε καμία ταυτότητα αλλά μας αρέσει. Ειδικά το σάζι για μένα είναι κάτι εντελώς βιωματικό και το πιάνω όποτε το γουστάρω. Γνωρίζω ότι το έχω φτάσει σε ένα αξιοπρεπές επίπεδο αλλά δεν θα γίνω ο σούπερ σαζίστας που



θα ακολουθεί την εξέλιξη του οργάνου σήμερα όχι εδώ, στην Τουρκία φυσικά εδώ δεν γίνεται να αισθάνεσαι φίρμα σε αυτές τις μουσικές «πέντε» άνθρωποι είμαστε. Είναι ο Περικλής εννοείται πολύ μεγάλος δεξιότηχης και δάσκαλος, η Κλεοπάτρα είναι πλήρως αφοσιωμένη σε αυτό το όργανο, ο Τζιχάν που έχει και αυτός μια ομάδα μαθητών..εγώ το βλέπω ότι διδάσκω αυτό το όργανο με βάση αυτά που με ενδιαφέρουν σε αυτό και έχω ασχοληθεί. Το arabesk που είναι μια ενδιαφέρουσα πτυχή του οργάνου-μας αρέσει ή όχι- νομίζω δεν το έπιασα ποτέ σοβαρά γιατί δεν με γέμισε πολύ, το ίδιο και με την τεχνική selpe, το θαυμάζω αλλά δεν με συγκινεί βαθιά. Αυτό που πιστεύω ότι τώρα έχει πολύ ενδιαφέρον είναι να «χτιστεί» ένα ελληνικό ρεπερτόριο πάνω στο όργανο, όχι γιατί πρέπει να έχουμε ελληνικό ταμπουρά ή σάζι αλλά νομίζω έχει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον, είναι πολύ ωραία μουσική πχ ένα τσάμικο μπορεί να ακούγεται πιο ωραία με ένα σάζι παρά με το κλαρίνο και δεν το λέω εγώ το έχουν πει και οι ίδιοι οι κλαριντζήδες και πολύς κόσμος..πως να το κάνουμε είναι ένα ωραίο όργανο, γοητευτικό με αυτή την διάρκεια που δημιουργείται με την χρήση των πενιών. Επίσης αυτό που είπαν και προχτές στην ημερίδα ο Περικλής και ο Κατσιάνης ότι εμπεριέχει τις τεχνικές όλων των νυκτών οργάνων είναι εν πολλοίς σωστό. Και εγώ όταν θέλω να κρατιέμαι σε φόρμα πιάνω το σάζι.

- Αυτό δεν μπορεί να είναι και παγίδα; Να πιάνει κανείς το σάζι και να το προσεγγίζει ως ένα λαούτο ή μπουζούκι χωρίς να λαμβάνεται υπόψη η ιδιομορφία του οργάνου;

- Είναι μια πτυχή, είναι κάτι φτωχό αυτό. Σαν να έχεις μια ferrari και να τρέχεις απλά με 80. Αυτό είναι πολύ εύκολο για αυτό γίνεται στην Ελλάδα σε μεγάλο βαθμό. Αυτό είναι και το ζουμί της υπόθεσης που δεν ακούστηκε πολύ στην ημερίδα..για να βγάλει ένα όργανο κάτι πρέπει να παίζεις τα βασικά σε αυτό, γιατί το επίπεδο τεχνικά στην Τουρκία έχει φύγει σε άλλο πλανήτη.

- Μήπως το κώλυμα που προκύπτει σε πολλούς πρακτικά να διαχειρίζονται το σάζι πχ σαν μπουζούκι είναι καθαρά ιδεολογικό και επηρεάζει στην επιτέλεση;

- Μπορεί να είναι ιδεολογικό ή μια πρόφαση γιατί είναι κάτι πολύ δύσκολο να μάθεις την συμβατική τεχνική του οργάνου με όλα τα ιδιώματα, τα κουρδίσματα, τις πενιές και μετά να τα μετακενώσεις στα ελληνικά και σε ένα τσάμικο.

- Σχετικά με το Arta Saz δύο λόγια που αποσκοπεί και σε τι μπορεί να συμβάλλει;

- Αυτό που γίνεται τώρα είναι δουλειά πολλών ετών..απλά πίστευα ότι εξαντλείται σε επίπεδο διδακτικής. Πάντα έκανα πχ 12 τούρκικα, έκανα και 1 ελληνικό θυμάσαι. Κάποια στιγμή συνειδητοποίησα ότι έχουμε περασμένα σίγουρα 25 κομμάτια ελληνικά με τα παιδιά που πρόκειται να αποφοιτήσουν. Κρίμα θα είναι να μην μείνει αυτό το υλικό, να μην ηχογραφηθούν. Ο στόχος είναι να παιχτεί ελληνικό ρεπερτόριο με αυτό το όργανο απλά επειδή μας αρέσει. Αν αυτό αρέσει, μπορεί να έχει μια επίδραση. Στο μέλλον μπορεί κάποιος ή εμείς να τα παίζουμε αλλιώς ή καλύτερα. Επίσης, αυτό που μου αρέσει πολύ και θα δώσω έμφαση φέτος στα μαθήματα είναι το όργανο σε συνοδεία της φωνής, πως τραγουδάνε τα ίδια τα παιδιά με έναν ύφος αντίστοιχο στην φωνή και παίζεις..αυτό είναι το μεγάλο ατού αυτού του οργάνου από μόνο του. Δεν είναι τα διαστήματα-αυτά είναι αστεία πράγματα-. Αυτό είναι μια τεράστια ευλογία λόγω των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, ευτυχώς υπάρχει το Youtube.

- Είχε αρκετή απήχηση, η αλήθεια είναι

- Θα γίνει και ακόμα μεγαλύτερο γιατί υπάρχουν παιδιά από τις νέες γενιές και τις παλιότερες που θα κληθούν να διδάξουν ρεπερτόριο και αυτό που κάνουμε είναι μια δεξαμενή ρεπερτορίου, μόνο διδακτικά αν το δει κανείς. Σίγουρα, το βίντεο δεν φτάνει πλήρως κατά την άποψη μου, αν δεν μαθητεύσεις δεν τα μαθαίνεις όλα. Αυτό θα μπορούσε να συνδυαστεί με ένα site με καταγραφές αλλά είμαι λίγο αντίθετος γιατί πρέπει να υπάρχει μια ελευθερία στο παίξιμο. Η πολύ στημένη παρτιτούρα με πενιές δεν έχει και πολύ νόημα. Δεν πίστευα, ούτε πιστεύω ότι αυτό το όργανο θα μπει στο προσκήνιο και δεν είναι ανάγκη κιόλας. Επίσης αυτοί που φαίνονται οι φίρμες στα μέσα δεν είναι πάντα αυτοί, αυτό να το έχεις στο νου σου που ασχολείσαι και με τα ψηφιακά μέσα. Άλλοι έγιναν πολύ γνωστοί λόγω του branding όπου το αν παίζεις καλά είναι ένα κεφάλαιο απλά όπου αν κυνηγάς το ευρύ κοινό δεν έχει μεγάλες απαιτήσεις. Το ειδικό κοινό δεν θα ακούσει ένα τέτοιο μουσικό. Ο καθένας από την ακρόαση ζητάει κάτι άλλο.

Συνέντευξη με την κ. Κλεοπάτρα Βάγια:

- Πως ξεκίνησε η σχέση σου με το σάζι;

- Ουσιαστικά, ο πρώτος μου δάσκαλος ήταν ο Ross Daly. Είχα διδαχτεί πιο πριν ταμπουρά στο Μουσικό σχολείο Παλλήνης ως υποχρεωτικό μουσικό όργανο αλλά εγώ τότε έπαιζα λύρα. Το έμαθα το σάζι καλύτερα από τον Ross και τότε είπα ότι θέλω μόνο αυτό.

- Στα μουσικά σχολεία είσαι χρόνια λόγω της εκπαίδευσης ως εμπειροτέχνης πως το βιώνεις και ποια είναι η γνώμη σου για την υποχρεωτικότητα του οργάνου;

- Είμαι αρκετά χρόνια στα μουσικά και έχουν δει πολλά τα μάτια μου. Τα παιδιά όταν έχουν απέναντι τους κάποιον που ξέρει να παίζει τους αρέσει, το θέμα ξεκινάει και από τον καθηγητή. Είμαι υπέρ της υποχρεωτικότητας από την άποψη ότι δεν υπάρχει κάποιο όργανο καταλληλότερο και πιο εύχρηστο από τον ταμπουρά και από οικονομικής άποψης. Θα μπορούσε και το κανονάκι αλλά υστερεί γιατί δεν είναι ευκίνητο και είναι πολύ ακριβό.

- Έπαιζες σε διάφορα group από μικρή;

- Ναι πρώτα οι «Συμπληγάδες» γυναικοπαρέα..εκεί έπαιζα λύρα και ταμπουρά. Στο «Seyran» έπαιζα σάζι και ήταν βιολί, κανονάκι, τέτοια όργανα... μετά τα σπάσαμε και το κάναμε «Seyran Saz» εγώ η Παπαπετροπούλου και η Μελαγχροινού και μετά από χρόνια έγινε το « L.S.T Trio». Αυτό είναι η φάση προς Daly γιατί και ο Μύρων ο Γρεβετζάκης ήταν μαθητής του Ross..νομίζω από τις καλύτερες λύρες που έχουμε αλλά και ο Παναγιώτης Μάβρης tombak περσικόκαι αυτός από την αυλή του Ross ήμασταν. Κάναμε όλων μας συνθέσεις δικές μου και του Μύρωνα αλλά βγήκε πολύ αυθόρμητα δεν κάτσαμε να πούμε θα γράψουμε κομμάτια. Παίζαμε και μας έβγαине δεν έκατσα με την παρτιτούρα να γράψω κομμάτια, δεν θεωρώ ότι είναι κάτι τόσο αξιόλογο. Παίζαμε έτσι χαλαρά live στα Εξάρχεια, ήταν πολύ ωραίο σχήμα αλλά δυστυχώς έγινε παρεξήγηση.

- Είχες ξεκινήσει να κάνεις μαθήματα selpe/ tapping με τον Erdal Erzincan;
- *Με τον Erdal έκανα μόνο κάτι σεμινάρια Selpe έμαθα με την μέθοδο..έβαζα την μέθοδο μπροστά μου και διάβαζα. Το παράπονο μου μόνο είναι ότι δεν έχουν βγει μέθοδοι για το άλλο κούρδισμα το λα-ρε-σολ.*
- Άρα νιώθεις αυτοδίδακτη σε ένα μεγάλο βαθμό;
- *Αυτοδίδακτη με την έννοια ότι βάζω την μέθοδο μπροστά μου, βάζω το βίντεο του Erdal και μελετάω. Δεν είναι αυτοδίδακτη αυτό.*
- Η μέθοδος mesk δεν σε βοήθησε εσένα;
- *Θα βοηθούσε πολύ, ειδικά στα ταξίμια, αλλά η μέθοδος ήταν για μένα ο δρόμος να μάθω.*
- Σε αυτή την φάση που έχεις φτάσει και βιώνοντας να είσαι μαθήτρια στο Πανεπιστήμιο πως βιώνεις την εκπαίδευση αυτή;
- *Αρχικά, στο Πανεπιστήμιο ήρθα για τον Νίκο. Εκτός από την καψούρα μου να σπουδάσω που δεν το είχα κάνει και το είχα παράπονο ήρθα γιατί ήξερα τον Νίκο ότι παίζει και ότι θα είμαι μέσα στο ύφος..αν πέρναγα Θεσσαλονίκη δεν θα πήγαινα ας πούμε, αφού με τα μόρια που έγραψα περνούσα παντού αλλά ήθελα εδώ για αυτό τον λόγο. Τον Νίκο τον ήξερα πριν φύγει για Τουρκία. Όταν γύρισε και τον συνάντησα όταν τον άκουσα δεν σταμάτησα να κλαίω από την συγκίνηση για το επίπεδο του. Εγώ έκλαιγα και αυτός γέλαγε γιατί αντιλαμβανόταν και ο ίδιος τι έχει κάνει.*
- Το τελευταίο γκρουπάκι που είχες ποιο ήταν;
- *Το τελευταίο ήταν το «Acer Trio», αυτό ήταν μια προσέγγιση με ντραμς, κιθάρα και σάζι. Αυτό γίνεται όταν ακούει κανείς Χάρη Λαμπράκη αρχίζεις και εσύ να σκέφτεσαι λίγο διαφορετικά, ας βάλω πχ ντραμς γιατί να βάλω δερμάτινα κρουστά;*

- Είσαι από τους λίγους γενικά που παίζουν σάζι και επέλεξες να παίζεις διαφορετικά πράγματα.

- *Ναι ισχύει αυτό..όταν ξεκινάς με έναν δάσκαλο όπως είναι ο Ross Daly που είναι μουσικός του κόσμου επηρεάζεσαι, δεν μπορείς να το αποφύγεις αυτό. Όταν είσαι 20 χρονών και ακούς Ιράν, Τουρκία αλλά και είσαι νέος ακούς και ραπ συνδυάζεις τα πάντα. Τώρα πια είμαι όμως αφοσιωμένη σε πιο συγκεκριμένα πράγματα. Μου αρέσει βέβαια και η ηλεκτρονική μουσική και πιστεύω θα είχε πολύ ενδιαφέρον με σάζι..αλλά που να προλάβεις τα πάντα. Το επίπεδο πια έχει ανέβει πάρα πολύ..έχει βγει μια μέθοδος τώρα του Erdal που είναι σε φάση ωραία έχουν προηγηθεί τα «κλασικά» πχ seker oglan, το θέμα είναι να βρεθεί ένα καινούργιο υλικό για να γίνει πιο δεξιοτεχνικό το όργανο χωρίς τραγούδι. Αυτά που παίζει είναι κινέζικα και κρύβουν μέσα και την παράδοση. Είναι σαν να παίζεις το ποδαράκι και μετά να παίζεις το τσάμικο που έπαιξε ο Ανδρικός με την Ελένη. Το ποδαράκι είναι το seker oglan και το τσάμικο είναι αυτά που βγάζουν τώρα που ήδη το seker oglan δεν είναι εύκολο. Δεν είναι πραγματικά πολύ λυπητερό που γίνεται όλο αυτό με τον «ταμπουρά του Μακρυγιάννη»; Δηλαδή πες μου ποιος άνθρωπος που ασχολείται με την ευρωπαϊκή μουσική πχ πιάνο δεν έχουν πρότυπα τον Liszt και τους υπόλοιπους; Το χειρότερο είναι ότι ξέρουν ότι υπάρχει η εξέλιξη του οργάνου στην Τουρκία. Σχετικά με την πολιτική λύρα και την λόγια εντάζει βρήκαν τον τρόπο με το Βυζάντιο και τους Ρωμιούς συνθέτες και τα δέχονται.. με το σάζι που είναι από μόνο του είναι «αναρχικό» όργανο γιατί είναι λαϊκό δεν μπορούν και έτσι στηρίζονται στον Τζαβέλλα και στον Μακρυγιάννη. Ανυπομονώ ειλικρινά να δω τι μέθοδο θα βγάλουν, αν βγάζανε δηλαδή, πως θα ονομάζανε τα κουρδίσματα, τις πενιές, τα μεγέθη των οργάνων..ευτυχώς υπάρχουν διάφοροι που παίζουν και εσείς τώρα σιγά-σιγά γιατί κανείς δεν θα γούσταρε να ακούει σάζι.*

- Βέβαια και τώρα εγώ πιστεύω υπάρχει πολύς δρόμος, δεν αρέσει σε πολλούς να ακούνε σάζι.

- *Εντάξει, οι Έλληνες είναι και λίγο φασαριόζοι. Τι να το κάνουν το σάζι σε ένα γλέντι; Θέλουν να ακούσουν κλαρίνο, μπουζούκι.. με το σάζι είναι πολύ μικρός κύκλος κάτι που στην Τουρκία δεν ισχύει καθόλου.*

- Σχετικά με την θεωρία ότι το σάζι δεν μπορεί να ταιριάζει σε μια ορχήστρα με άλλα όργανα εσύ τι πιστεύεις;

- *Δεν ισχύει καθόλου. Τα άλλα όργανα πρέπει να ταιριάζουν με τα άλλα όργανα. Αν δεν έχεις ένα καλό σάζι να συνδέεται με ακουστικά μικρόφωνα κλπ. ναι δεν γίνεται αλλά δεν ισχύει αυτό. Οι άλλοι πρέπει να προσαρμοστούν σε σένα.*

- Εσύ μουσικά που πιστεύεις ότι μπορεί να φτάσει το επίπεδο στην Ελλάδα;

- *Κοίτα εμείς εδώ πάντα θα είμαστε η «ουρά» θα ακολουθούμε τις μουσικές εξελίξεις στην Τουρκία στην καλύτερη. Βέβαια, εγώ περισσότερο ποντάρω στο ότι θα τους αρέσει και αυτούς να ακούσουν σάζι σε ένα ρεπερτόριο της Πελοποννήσου γιατί έχει ενδιαφέρον η προσαρμογή αυτή.*

- Με το tapping είσαι η μόνη στην Ελλάδα αν δεν κάνω λάθος που ασχολήθηκες.

- *Ναι, είναι περισσότερο ζήτημα χρόνου. Εγώ αφοσιώθηκα πολύ σε αυτό με πολλές ώρες μελέτης δεν είναι καθόλου εύκολο.. έπιανα την μέθοδο και μπορεί το μισό κομμάτι ούτε καν ολόκληρο να χρειάζονται 2 εβδομάδες για να βγει. Από την μια λοιπόν μετανιώνω που δεν έχω πια καλλιτεχνική δραστηριότητα έξω σε μαγαζιά και από την άλλη χαίρομαι γιατί αφοσιώνομαι τόσες ώρες στην μελέτη.*

- Είναι πολύ ωραίο ότι με το σάζι μπορεί κανείς να παίζει μόνος του και να είναι καλυμμένος χωρίς κανένα άλλο όργανο αλλά φοβάμαι ότι είναι παγίδα γιατί μετά μπορεί κάποιος να συνηθίσει έτσι όχι;

- *Ναι, εγώ το έχω πάθει. Τώρα είμαι σε μια φάση που δεν θέλω να παίζω με κανέναν. Πρέπει αυτοί να προσαρμοστούν σε εμάς και θα το καταλάβουν.*

## Συνέντευξη με τον κ. Λάμπρο Λιάβα

- Ποια είναι η γνώμη σας για την διαμεσολάβηση των παραδοσιακών μουσικών οργάνων μέσα από την ελληνική τηλεόραση γενικά και την δική σας εκπομπή ειδικότερα;

*- Λόγω της ειδικότητας μου, που το διδακτορικό μου είναι στην οργανολογία για την λύρα και λόγω του Μουσείου λαϊκών οργάνων αλλά και στην συνέχεια διδάσκοντας στο πανεπιστήμιο για λαϊκά μουσικά όργανα εννοείται ότι πάντοτε έχω ένα πολύ μεγάλο ενδιαφέρον για τα όργανα δηλαδή πλησιάζω πολύ την μουσική μέσα από τα όργανα και τους οργανοπαίκτες. Με αυτή την έννοια, ξεκινώντας και «Το αλάτι της γης» πριν από 12 χρόνια έδινα ιδιαίτερη έμφαση και στους οργανοπαίκτες γιατί τα όργανα δεν είναι μόνο τους υπάρχουν άνθρωποι πίσω, υπάρχουν παραδόσεις και έτσι έδινα πολύ μεγάλο βάρος συνειδητά σε αυτά και ιδιαίτερα στην προβολή οργάνων που χάνονταν κιόλας. Αυτό που προσπαθώ όμως να κάνω και έχει σχέση με τον ταμπουρά είναι να είμαι ξεκάθαρος σε σχέση με τα επίπεδα της επιτέλεσης. Υπάρχει ένα επίπεδο που είναι το πρωτογενές το παραδοσιακό που λειτουργεί στην κοινωνία και στην ομάδα και εκπροσωπεί τοπικές παραδόσεις και υπάρχει και ένα άλλο επίπεδο του έθνικ ή φολκλόρ που υπάρχει στον αστικό χώρο. Εκεί, τα όργανα, το ρεπερτόριο και οι οργανοπαίκτες λειτουργούν διαφορετικά και έτσι προσπαθώ να δώσω χώρο και στα δύο αλλά να είμαι καθαρός και να μην τα ανακατεύω.*

- Στην εκπομπή σας «Το αλάτι της γης» πραγματοποιείται μια σπουδαία δουλειά προβολής μουσικών τοπικών ιδιωμάτων του ελλαδικού χώρου. Σχετικά με την παρουσία του ταμπουρά-σαζ θα ήθελα αρχικά να μου πείτε αν θεωρείτε ότι το κοινό της εκπομπής σας τα αναγνωρίζει ως ένα κοινό όργανο ή δύο διαφορετικά.

*- Το κοινό είναι ανάμικτο, δεν έχει πάντα την γνώση. Εγώ προσπαθώ όταν το δίνω αυτό να είμαι όσο μπορώ πιο καθαρός για το επίπεδο στο οποίο αναφερόμαστε, δηλαδή θα πω ότι είναι η παράδοση της τάδε περιοχής ή το γλέντι της με τα τοπικά μουσικά όργανα με τοπικούς οργανοπαίκτες και από την άλλη να έχω να οργανοπαίκτες σε αστικό κέντρο ή ομάδες νέων ανθρώπων-που είναι όλο και περισσότερες τα τελευταία χρόνια- που παίζουν έθνικ άρα είναι μια μουσική που δεν εκπροσωπεί μια τοπική παράδοση αλλά έχει και το fusion μέσα. Εκεί λοιπόν μπορεί να υπάρχουν και όργανα από διαφορετικές παραδόσεις, το όργανο έρχεται σαν μια σύγχρονη προσέγγιση στον αστικό χώρο βέβαια πάντα το όργανο μεταφέρει το στίγμα της παράδοσης από όπου προέρχεται όπως το κλαρίνο, η γκάιντα, η τσαμπούνα είναι σίγουρα πρεσβευτές μιας συγκεκριμένης παράδοσης αλλά από εκεί και πέρα μπορούν να παίζουν με διαφορετικό τρόπο και το ίδιο ισχύει με τον ταμπουρά.*

- Υπάρχει ένα επεισόδιο αφιέρωμα «Το βιολί στην Ήπειρο» όπου παίζει ταμπουρά ο Νικόλας Παλαιολόγος και αναφέρεται χαρακτηριστικά από τον βιολιστή Σωτήρη Κατσούρα ότι η παράδοση του ταμπουρά πλέον είναι σχεδόν ανύπαρκτη και υπάρχουν ελάχιστοι οργανοπαίκτες και αυτό γίνεται αντιληπτό και από την εκπομπή σας καθώς δεν βλέπουμε σε πολλές μουσικές σμίξεις τον ταμπουρά. Ποιοι θεωρείτε πως είναι οι λόγοι απουσίας του στα διάφορα μουσικά ιδιώματα;

- Πρώτα από όλα για να φανταστείς την εποχή του Σίμωνα Καρά, δεκαετία του 80 από τότε μας έλεγε ότι δεν παίζεται πουθενά ο ταμπουράς και ότι θυμάται τελευταία φορά τον είχε συναντήσει το 1950-60 όπου στην Νάουσα κάποιος έπαιζε ταμπουρά. Άρα δηλαδή και από τον Καρά που είχε παλαιότερα-πριν από εμάς- «χτενίσει» όλη την Ελλάδα δεν υπήρχαν τοπικές παραδόσεις του ταμπουρά. Αυτό πρώτα από όλα θεωρώ ξεκινάει από το ότι είναι ένα όργανο ατομικό δηλαδή συνόδευε συνήθως το τραγούδι δεν συμμετείχε σε ορχηστρικά σχήματα. Με αυτή την έννοια επειδή και από την φύση του δεν είναι ανοιχτό όργανο παρέμενε του ατομικού τραγουδιού ή στον χώρο της ταβέρνας ή καφενεύου. Δεν ήταν ένα όργανο γλεντιού για συμμετοχή σε μεγάλη ομάδα. Βέβαια, έχουμε αναφορές από τον Φουσταλιέρη που είχαμε πρώτη φορά ταμπουρά στην πράξη το 83' τότε γνώρισα τον Φουσταλιέρη και με συνεπήρε ακριβώς πάντα υπήρχε και στην δική μου την γενιά ο μύθος του ταμπουρά με την έννοια του οργάνου που συνδέεται με την αρχαιότητα και μας δείχνει την διαχρονικότητα μας το έλεγε και ο Καράς και ισχύει. Δεν είναι τυχαίο ότι και εγώ διάλεξα για το Μουσείο λαϊκών οργάνων και για την πρώτη αφίσα που βγάλαμε αλλά και μπαίνοντας κανείς στο τοίχο απέναντι βλέπει κανείς το τρίπτυχο που έχω κάνει εγώ την Μούσα, τον Βυζαντινό από την Μονή Κουτλουμουσιού, τον Φουσταλιέρη και πρόσφατα πρόσθεσα Φουστανελοφόρο στο βιβλίο μου για το 21'. Επίσης, έχει ίδια στάση παιζίματος, ίδιο όργανο κλπ. Τότε μας ενδιέφερε ο ταμπουράς με την έννοια της συνέχειας και της γλωσσικής που έτσι είναι ωραία, βλέπει κανείς την εξέλιξη πανδούρα-θαμπούρα-ταμπουράς αλλά και την στάση παιζίματος το τρίχορδο που πάντα το συνέδεα με το τετράχορδο μπουζούκι και δείχνει την αλλαγή στην μουσική και την κοινωνία. Τότε με τον Φουσταλιέρη.. αυτό έλεγα, ο Στέλιος μου έλεγε ότι έπαιζε και με λύρα και σε ανοιχτό χώρο, πανηγύρι αλλά ουσιαστικά τότε αποκαθιστούσε το λαούτο δεν έπαιζε σόλο.

- Στο συγκεκριμένο επεισόδιο εστιάσατε στην καταγωγή του οργάνου και στην σύνδεση με το αρχαιοελληνικό παρελθόν. Στο σήμερα, η μουσική επιτέλεση του οργάνου στον ελλαδικό χώρο είναι μηδαμινή και παρατηρείται μια «επιπόλαιη» προσέγγιση μη χρησιμοποιώντας ποικίλα κουρδίσματα, πενιές και στοιχεία διαποίκισης που διαφοροποιούν τον ταμπουρά-σαζ από ένα μπουζούκι. Θεωρείτε ότι η προσκόλληση στο ζήτημα της ταυτότητας του οργάνου μπορεί να εμποδίζει σε μια πιο πολύπλοκη μουσικά προσέγγιση του οργάνου; Επίσης, υπάρχει ακόμα ένα επεισόδιο «Ας τραγουδήσω και ας χαρώ-Κατερίνα Παπαδοπούλου» όπου παίζει σάζι ο Cihan Turkoglu και ο ίδιος βάζει τον Κόνιαλι παίζοντας πρώτα ένα μελωδικό θέμα που αποτελεί ένα τούρκικο κομμάτι seker oglan στο 50:20 και οι χορευτές χορεύουν κανονικά αντικριστά. Μήπως τελικά η ενασχόληση με την καταγωγή δεν βοηθά αλλά



είναι καλύτερα να αντιλαμβανόμαστε την μουσική ως ένα ολιστικό φαινόμενο χωρίς σύνορα που οι αλληλεπιδράσεις μεταξύ των λαών είναι απεριόριστες και θεμιτές;

- Κοίτα να δεις το θέμα με τον ταμπουρά-σαζ είναι αρκετά ενδιαφέρον και είναι σίγουρα νεότερο που συνδέεται με την απαρχή της διδασκαλίας του στα μουσικά σχολεία. Άρα, ο ταμπουράς αυτού του τύπου που έχει διαμορφωθεί κυρίως μέσα από τα μουσικά σχολεία και όχι μέσα από την μουσική πράξη της κοινότητας είναι ένα ενδιαφέρον θέμα-αν θέλεις- επαναανακάλυψης ενός οργάνου και διαχείρισης και διαμεσολάβησης όπως εσύ λες σε ένα σύγχρονο αστικό περιβάλλον. Με αυτή την έννοια λοιπόν ο ταμπουράς-σαζ του σήμερα είναι καθαρά μια νεότερη διαχείριση που προέκυψε από την ανάγκη πρώτα από όλα για ένα όργανο διδασκαλίας και σε σχέση με τα κουρδίσματα, τους δρόμους και την ανάγκη να επανακαλύψουν οι μαθητές την τροπικότητα που την είχαμε χάσει. Το κανονάκι που είναι το ιδανικό όργανο για αυτή την κατεύθυνση είναι ένα όργανο πολύ δύσκολο και ακριβό και έτσι ο ταμπουράς-σαζ εμφανίστηκε ως το καταλληλότερο για την διδασκαλία στα μουσικά σχολεία. Κατασκευαστές Έλληνες δεν υπήρχαν ή ήταν πολύ ακριβά τα όργανα άρα θα ήταν σχεδόν μονόδρομος ότι θα γινόταν εισαγωγή αυτών των οργάνων από την Τουρκία. Αυτό συνέπεσε και με την εποχή όπου πολλοί μουσικοί πηγαίνανε στην Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη και Προύσα για να γνωρίσουνε τα όργανα όπως πολιτική λύρα που επίσης είχε εξαφανιστεί, το κανονάκι- μετά τον Στεφανίδη δεν υπήρχε κάποιος να παίζει- άρα έγινε εισαγωγή οργάνων και μουσικής γνώσης από την Τουρκία. Με αυτή την έννοια αυτό που εισήχθηκε στα μουσικά σχολεία ήταν πολύ κοντά στο σάζι-δεν παύει να είναι συγγενικοί- όπως τομποζούκ με τομποζούκι. Αυτό που λέω και εγώ στους φοιτητές είναι ότι όλοι οι οργανολογικοί τύποι είναι τελικά παγκόσμιοι, το ενδιαφέρον είναι πως κάθε οργανολογικός τύπος προσαρμόζεται στις τοπικές παραδόσεις και πώς παίρνει την μορφή της τοπικής παράδοσης και έρχεται να εξυπηρετήσει και τις ακουστικές, πολιτιστικές ανάγκες κάθε ομάδας. Βλέπεις η λύρα πόσες διαφοροποιήσεις έχει στην Ελλάδα. Για μένα είναι συναρπαστικές οι διαδρομές των μουσικών οργάνων και βλέπεις την διαφοροποίηση μέσα στην συγγένεια και την ομοιότητα. Με αυτή την έννοια δεν μπαίνω στο παιχνίδι όργανο τούρκικο ή ελληνικό γιατί και για τομποζούκι αυτά λέγανε με αφορμή τους πρόσφυγες.

- Είναι κατανοητό ότι κάθε λαός επιθυμεί να κρατήσει τα στοιχεία που τον διαφοροποιούν από την εκάστοτε γειτονική χώρα αλλά στην μουσική επιτέλεση όταν ένα μουσικό όργανο είναι παρόμοιο-αν όχι ίδιο- πιστεύετε ότι χρειάζεται ο μουσικός να αφήσει καθετί ιδεολογικό, εθνικό, θρησκευτικό, πολιτικοοικονομικό για να εξελιχθεί;

- Εγώ θα επιστρέψω στην επισήμανση της αρχής..εσύ μιλάς για έναν μουσικό του αστικού κέντρου νομίζω που έχει προσέγγιση στο όργανο όχι στο πλαίσιο μιας τοπικής παράδοσης αλλά μιας φολκλορικής-έθνικ παράδοσης. Με αυτή την έννοια ένας εκπρόσωπος τοπικής παράδοσης καλείται να διαφυλάξει την τοπικότητα. Γιαυτό ο Κατσούρας έλεγε ότι στην Ήπειρο δεν υπάρχει ταμπουρά παρόλο που παλαιότερα ο Κατσαντώνης και ο Μάρκος Μπότσαρης έπαιζε ταμπουρά αλλά και στην Πελοπόννησο υπάρχουν τραγούδια που αναφέρονται στον ταμπουρά πχ «να παίζω το γιουγκάρι»..και

βρίσκουμε 500 ονομασίες σε όλη την Ελλάδα γιατί και πάλι στην Ελλάδα δεν μιλάμε για ένα τύπο ταμπουρά. Έχει μεγάλο μικρό, με διαφορετικά κουρδίσματα, με περισσότερες χορδές δεν είναι πάντα τρίχορδος πχ ο ταμπουράς του Μακρυγιάννη είχε συμπαθητικές χορδές και ήταν δωδεκάχορδος άρα μπορούμε να πούμε οι παραδόσεις του «ταμπουρά» στην Ελλάδα και με τον όρο ταμπουρά εννοούμε σε πολλούς και διαφορετικούς οργανολογικούς τύπους. Αυτό που λες για μια προκατάληψη που έστω και υποσυνείδητα το συνδέουν με την Τουρκία νομίζω όχι. Μάλιστα εγώ θεωρώ ότι όλοι οι μουσικοί των αστικών κέντρων που ασχολήθηκαν με την παραδοσιακή μουσική πέρασαν αυτό που λέω εγώ παιδική ασθένεια της Οθωμανικής μουσικής και κάποια στιγμή όλοι θέλανε να παίζουν και έργα των Ρωμίων συνθετών της Πόλης. Σχεδόν όλοι όσοι παίζανε ταμπουρά πέρασαν από τον Περικλή τον Παπαπετρόπουλο που κατεξοχήν δίνει έμφαση σε ένα τουρκικό ρεπερτόριο και στο πανεπιστήμιο δηλαδή στο μεταπτυχιακό το ίδιο ισχύει. Ο Περικλής κάνει ένα μεγάλο μέρος τουρκικού ρεπερτορίου σε σημείο που εγώ να επιμείνω να δώσουμε έμφαση σε ελληνικό ρεπερτόριο που δεν είναι του ταμπουρά και φτάνουμε να εφεύρουμε ένα ρεπερτόριο ταμπουρά. Δεν έχουμε ηχογραφήσεις, τεχνική παιζίματος το ίδιο ισχύει και με το κανονάκι μην πάς μακριά. Πόσες ηχογραφήσεις νομίζεις έχουμε με κανονάκι εκτός από του Στεφανίδη που ήταν μια εξαιρετική περίπτωση; Και το κανονάκι επανακαλύφθηκε μέσα από την παράδοση της Κωνσταντινούπολης είχε έρθει τότε η Αρμένισσα Ανιές Αγκοπιάν, εμείς ουσιαστικά το 82' που πέθανε ο Στεφανίδης δεν υπήρχε διάδοχος στο κανονάκι. Έπαιζε μόνο λίγο ο Νόννης ένας ψάλτης τότε. Το 84' ήρθε η Ανιές από την Κωνσταντινούπολη και ακούσαμε στο συνέδριο των Δελφών πρώτη φορά τις συνθέσεις των Ρωμίων και μας έπεσε το σαγόνι τότε ξεκίνησε στην δεκαετία του '80 και το έθνικ με τις «Δυνάμεις του Αιγίου» άρχισε η τάση ανακάλυψης αυτών των οργάνων μέσω Κωνσταντινούπολης. Όλοι οι μουσικοί που θέλανε να γνωρίσουν την υπόθεση σηκώθηκαν και πήγαν στην Πόλη ή στον Ροσσ που είχε έρθει. Με αυτή την έννοια μιλάμε για ένα τύπο επινόησης της παράδοσης-τύπου Hobsbawm-. Άρα μιλάμε για επινοημένη παράδοση μέσα από κάποιους φορείς και ο πιο σημαντικός φορέας ήταν τα μουσικά σχολεία. Η ανάγκη για ένα εποπτικό όργανο διδασκαλίας οδήγησε στον ταμπουρά και μην ξεχνάς ότι και ο Σίμωνας Καράς και ο Χρύσανθος την διδασκαλία των κλιμάκων την κάνουν στο «μανίκι» του ταμπουρά. Όλοι οι μαθητές του Καρά λοιπόν που μπήκαν στα μουσικά σχολεία ο Μάριος ο Μαυροειδής, εγώ μετά στο Πανεπιστήμιο, η γνώση μας και η ταύτιση των κλιμάκων ήταν στο μάνικο του ταμπουρά. Ήταν φυσικό να πάμε προς τα εκεί. Είναι ένα θεωρητικό σχήμα και νομίζω και οι δάσκαλοι βρεθήκανε στην ανάγκη να επινοήσουν ή μάλλον να προσαρμόσουν ρεπερτόριο από διάφορες τοπικές παραδόσεις σε αυτά τα όργανα. Είναι πολύ ενδιαφέρον θέμα αυτό της αναγέννησης κάποιων οργάνων μέσα σε νεότερες συνθήκες. Από την αρχή όμως σου ξεκαθάρισα ότι πρέπει να είμαστε πολύ συνειδητοί δεν μιλάμε για ένα ρεπερτόριο που εκφράζει τοπικότητα μπορεί να προέρχεται από τοπικότητα αλλά οι συνθήκες επιτέλεσης είναι πλέον αστικές και διαμεσολαβημένες με την έννοια της παιδείας. Ο Παλαιολόγος δεν είναι τοπικός μουσικός ή ο κάθε άλλος. Βέβαια, τα τελευταία χρόνια υπάρχει και ο συναγωνισμός με την λάφτα σαν ένα πιο εύκολο ούτι κατά κάποιο τρόπο μπαίνει αρκετά στα σχήματα υποσκελίζοντας τον ταμπουρά. Στο

*σχήμα του μεταπτυχιακού και σε εμάς ο ταμπουράς παίζει μόνος του ενώ η λάφτα παίζει σε σχήματα με άλλους.*

- Τέλος, θα ήθελα να σας ρωτήσω σχετικά με την διαμεσολάβηση του οργάνου στο κοινό επειδή και εσείς αναγνωρίζετε πλήρως πόσο επηρεάζουν τα ΜΜΕ και ειδικά η τηλεόραση στην πρόσληψη της μουσικής παράδοσης. Θεωρείτε πως θα βοηθούσε η προβολή δεξιοτεχνών οργανοπαικτών του ταμπουρά-σαζ όπως είναι οι Περικλής Παπαπετρόπουλος, Νίκος Ανδρικός, Ross Daly, Μπαραμπούτης κ.α. όπου αδιαμφισβήτητα έχουν εμπλουτίσει τεχνικά το όργανο επηρεασμένοι από την πορεία του οργάνου στην Τουρκία;

- *Κοίτα εγώ κατά καιρούς έχω κάνει τέτοια αφιερώματα.. ο Ross έχει παίζει διάφορα ταμπουροειδή που παίζει όχι μόνος του αλλά δεν θα έκανα μια εκπομπή μόνο ταμπουρά-αν εννοείς κάτι τέτοιο- θεωρώ ότι είναι πολύ ειδική εκπομπή. Κατά καιρούς όταν μου δίνεται η δυνατότητα βάζω κάποιο όργανο ταμπουρά να παίζει. Τώρα που έκανα το αφιέρωμα στο 1821 έβαλα ένα κομμάτι μόνο με ταμπουρά που έπαιξε ο Θωμάς Κωνσταντίνου κάνοντας την αναφορά στον ταμπουρά του Μακρυγιάννη. Αυτό ισχύει μόνο για το Αλάτι γιατί οι άλλες εκπομπές δεν ασχολούνται με τέτοιου τύπου όργανα. Δεν παρουσιάζεται ως ζώσα παράδοση αλλά επανεφευρίσκεται μέσα από τα μουσικά σχολεία το θέμα είναι πόσοι από τους μαθητές που βγαίνουν και διδάσκουν ταμπουρά στην επιτέλεση, στο γλέντι, στο πανηγύρι θα υπερασπιστούν τον ταμπουρά. Ο ταμπουράς θεωρώ ότι είναι το «αλφαβητάρι» πολύ σημαντικό δεν το υποτιμώ καθόλου αλλά μετά από αυτό κάθε μαθητής πάει σε ένα άλλο μουσικό όργανο. Η Μαρία Μελαγχροινού έπαιξε κανα δυο κομμάτια στην εκπομπή με ταμπουρά και μετά έπαιξε πολιτικό λαούτο και τραγούδησε. Δεν μπορεί να βγει έξω και να κερδίσει την ζωή της ως μουσικός ταμπουρά. Ο Μπαραμπούτης το ίδιο, ο Ευγένιος Βούλγαρης, ο Τσιαμούλης. Είναι όργανα που εκπροσωπούν ένα παλαιότερο υπόστρωμα..*

## ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

Στο πλαίσιο της πτυχιακής μου εργασίας στο Τμήμα Μουσικών σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων με θέμα «ΜΜΕ, εκπαίδευση και ψηφιακά μέσα: Η διαμεσολάβηση του ταμπουρά-σαζ τον 21ο αιώνα», πραγματοποιείται η παρακάτω έρευνα. Σκοπός της έρευνας είναι να αναλυθεί η οπτική των μαθητών Γυμνασίου Μουσικών σχολείων ως προς το υποχρεωτικό τους όργανο (ταμπουράς-σαζ). Η συνδρομή σας είναι πολύτιμη. Το ερωτηματολόγιο είναι ανώνυμο, ενώ η συμπλήρωσή του δε διαρκεί πάνω από 5 λεπτά.

**Σημειώστε με X το κουτάκι της επιλογής σας**

**1. Γνωρίζατε το μουσικό όργανο ταμπουράς πριν την επαφή σας στο μουσικό σχολείο;**

Ναι  Όχι  Ίσως

**2. Τι είδους ρεπερτόριο θεωρείτε ότι αφορά το συγκεκριμένο μουσικό όργανο;**

Δημοτικά τραγούδια  Νησιώτικα  Εκκλησιαστική μουσική   
Ανατολική μουσική  Ρεμπέτικα  Άλλο .....

**3. Τι ιδιαίτερο περιέχει το παίξιμο του ταμπουρά;**

Κούρδισμα  Πενιές  Χτύπημα στο καπάκι  Όλα τα παραπάνω   
Δεν γνωρίζω  Άλλο .....

**4. Με ποιο άλλο μουσικό όργανο θα μπορούσατε να το συσχετίσετε;**

Κιθάρα  Λαούτο  Μπουζούκι  Σιτάρ  Κανένα

**5. Θεωρείτε ότι είναι το αντιπροσωπευτικό μουσικό όργανο της ελληνικής παράδοσης;**

Ναι  Όχι

**6. Αν ναι, γιατί;**

Καλύπτει τα παραδοσιακά τραγούδια όλης της Ελλάδας  Είναι το αρχαιότερο ελληνικό μουσικό όργανο  Άλλο .....

**7. Αν όχι, γιατί;**

Δεν καλύπτει τα παραδοσιακά τραγούδια όλης της Ελλάδας  Είναι  
αμφισβητήσιμη η προέλευση του  Άλλο .....

**8. Πως θα χαρακτηρίζατε τις ώρες διδασκαλίας του συγκεκριμένου οργάνου;**

Ενδιαφέρουσες  Βαρετές  Χρήσιμες  Κουραστικές

**9. Θα θέλατε να ασχοληθείτε μελλοντικά με τον ταμπουρά και να το έχετε ως  
όργανο επιλογής σας;**

Ναι  Όχι  Ποτέ  Σίγουρα

**10. Φύλο**

Άρρεν  Θήλυ

**11. Τι ηλικία έχετε;**

12 χρονών  13 χρονών  14-15 χρονών

**Ευχαριστώ πολύ για την συμβολή σας!**

## Αποτελέσματα:

1. Όχι:  $19+58=77$ , Ναι:  $7+12=19$ , Ίσως:  $3+1=4$
2. Δημοτικά τραγούδια:  $9+15=24$ , Νησιώτικα:  $3+3=6$ , Εκκλησιαστική μουσική:  $1+1=2$ , Ανατολική μουσική:  $12+2=14$ , Ρεμπέτικα:  $+2=$ , Δημοτικά και νησιώτικα:  $4+11=15$ , Δημοτικά και ρεμπέτικα:  $7$ , Δημοτικά και ανατολική:  $3$ , Νησιώτικα και ρεμπέτικα:  $6$ , Δημοτικά, νησιώτικα και ρεμπέτικα:  $12$ , Όλα:  $2$ , Όλα- Εκκλησιαστικής:  $2$ , Ανάμικτα:  $4$
3. Κούρδισμα:  $6+1=7$ , Πενιές:  $1+30=31$ , Χτύπημα στο καπάκι:  $0$ , Όλα τα παραπάνω:  $3+17=20$ , Δεν γνωρίζω:  $17+21=38$ , Άλλο:  $0$ , Κούρδισμα+Πενιές:  $2+2=4$
4. Κιθάρα:  $2$ , Λαούτο:  $4+18=22$ , Μπουζούκι:  $15+34=49$ , Σιτάρ:  $2$ , Κανένα:  $6+8=14$ , Λαούτο+ Μπουζούκι:  $11$
5. Ναι:  $14+49=63$ , Όχι:  $15+22=37$
6. Καλύπτει τα παραδοσιακά τραγούδια όλης της Ελλάδας:  $7+20=27$ , Είναι το αρχαιότερο ελληνικό μουσικό όργανο:  $4+23=28$ , Άλλο:  $1$ , Και τα δύο:  $2+6=8$
7. Δεν καλύπτει τα παραδοσιακά τραγούδια όλης της Ελλάδας:  $8+15=23$ , Είναι αμφισβητήσιμη η προέλευση του:  $8+4=12$ , Άλλο:  $1+2=3$  (Υπάρχουν άλλα πιο αντιπροσωπευτικά πχ κλαρίνο), Και τα δύο:  $1$
8. Ενδιαφέρουσες:  $14+33=47$ , Βαρετές:  $10+5=15$ , Χρήσιμες:  $4+30=34$ , Κουραστικές:  $1+3=4$
9. Ναι:  $6+6=12$ , Όχι:  $14+60=74$ , Ποτέ:  $4+5=9$ , Σίγουρα:  $0$
10. Άρρεν:  $16+39=55$ , Θήλυ:  $13+32=45$
11. 12 χρονών:  $2$ , 13 χρονών:  $15+36=51$ , 14-15 χρονών:  $12+35=47$