



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΟΥ ΤΑΜΠΟΥΡΑ-ΣΑΖ
ΣΕ ΙΔΡΥΜΑΤΑ ΤΡΙΤΟΒΑΘΜΙΑΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

Ιωάννης Κακαρώνης

Επιβλέπων: Αντώνης Βερβέρης
Μέλος ΕΔΙΠ

Άρτα, Μάρτιος 2025

**TEACHING OF THE TAMBOURAS-SAZ
IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Άρτα, [μήνας, 2025]

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής:

[Αντώνης Βερβέρης, μέλος ΕΔΙΠ]

2. Μέλος επιτροπής:

[Όνομα Επίθετο, βαθμίδα]

3. Μέλος επιτροπής:

[Όνομα Επίθετο, βαθμίδα]

© Κακαρώνης, Ιωάννης, 2025

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 μεταπτυχιακή 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.

Κακαρώνης, Ιωάννης

[Υπογραφή]

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Τελειώνοντας την πτυχιακή μου εργασία θα ήθελα να ευχαριστήσω τους ανθρώπους που προσέφεραν την βοήθεια τους και συνέβαλαν στην ολοκλήρωσή της. Αρχικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επόπτη μου, κύριο Αντώνη Βερβέρη, ο οποίος εδώ και αρκετά χρόνια έχει παίζει καθοριστικό ρόλο στις σπουδές μου δίνοντας απλόχερα έμπνευση και βοήθεια. Θα ήθελα να ευχαριστήσω επίσης τους συνεντευξιαζόμενους Περικλή Παπαπετρόπουλο, Βαρί Βαί και Ελευθέριο Τσικουρίδη για τον χρόνο που αφιέρωσαν για τις συνεντεύξεις οι οποίες αποτέλεσαν ένα πολύ σημαντικό κομμάτι της έρευνας μου. Θα ήθελα να ευχαριστήσω ειδικά τον κύριο Νίκο Ανδρίκο για τη συνέντευξη την οποία μου παραχώρησε στα πλαίσια της παρούσας εργασίας, αλλά κυρίως θα ήθελα να τον ευχαριστήσω διότι εκείνος με ενέπνευσε ώστε να ασχοληθώ με το σάζι και μέσω της δικιάς του αγάπης για το αντικείμενο με έκανε να το αγαπήσω κι εγώ. Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω τους φίλους μου, την οικογένεια μου και την Μυρσίνη Σάκκη για την πρακτική και ψυχολογική στήριξη τους χωρίς την οποία δεν θα μπορούσα να ολοκληρώσω τις σπουδές μου.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ο ταμπουράς-σαζ είναι ένα όργανο του οποίου η παρουσία στην Ελλάδα συνδέεται με σημαντικές αντιφάσεις. Αυτό γίνεται εύκολα κατανοητό αν αναλογιστούμε ότι το όργανο αυτό είναι υποχρεωτικό στα περισσότερα Μουσικά Σχολεία της χώρας, ενώ η παρουσία του στα πλαίσια της επιτέλεσης φαίνεται να είναι ελάχιστα. Η ιστορική του προέλευση είναι επίσης ένα θέμα το οποίο ακροβατεί πάνω σε δύο ιδεολογικά δίπολα: Το ένα το θέλει συνδεδεμένο με την ελληνική επανάσταση, το Βυζάντιο και την αρχαία Ελλάδα, ενώ το άλλο το συνδέει κυρίως με τη σημαντική θέση που κατέχει ως όργανο στην παραδοσιακή μουσική της Τουρκίας. Οι λέξεις *ταμπουράς* ή *σάζι* φαίνεται να χαρακτηρίζουν το ίδιο όργανο, αλλά πολλές φορές έχουν ως στόχο να διαχωρίσουν το ένα από το άλλο.

Η εργασία αυτή μελετά τις ιδεολογικές προσεγγίσεις που παρατηρούνται γύρω από την παρουσία του ταμπουρά-σαζ στην Ελλάδα και ειδικότερα σε ιδρύματα τριτοβάθμιας εκπαίδευσης. Πέρα από τις υπάρχουσες βιβλιογραφικές πηγές σχετικά με τον ταμπουρά-σαζ, τα ερευνητικά δεδομένα στα οποία βασίστηκε η παρούσα μελέτη αντλήθηκαν ύστερα από συνεντεύξεις τεσσάρων διδασκόντων του οργάνου στην τριτοβάθμια εκπαίδευση: του Περικλή Παπαπετρόπουλου, του Νίκου Ανδρίκου, του Ελευθέριου Τσικουρίδη και του Barış Bal.

Λέξεις κλειδιά: ταμπουράς, σαζ, διδασκαλία, τριτοβάθμια εκπαίδευση, ιστορική προέλευση και ιδεολογική προσέγγιση.

ABSTRACT

Tambouras-saz is a musical instrument, with its presence in Greece to be marked by significant contradictions. This becomes easily evident when considering that it is an instrument of compulsory teaching in most Secondary Music Schools, yet its presence in performance contexts appears to be minimal. Its historical origins also navigate between two ideological poles: one linking it to the Greek Revolution, Byzantium, and Ancient Greece, while the other associates it primarily with the significant place it possesses in traditional Turkish music. The terms *tambouras* and *saz* seem to refer to the same instrument, yet they are often used to distinguish one from the other.

This study examines the ideological approaches surrounding the presence of the tambouras-saz in Greece, focusing particularly on higher education. Also, the research explores the instrument's role through the existing literature, while the primary source of data for the study's conclusions is derived from the interviews with four instructors of the instrument in higher education: Periklis Papapetropoulos, Nikos Andrikos, Eleftherios Tsikouridis, and Barış Bal.

Keywords: tambouras, saz, teaching, higher education, historical origins, ideological approach.

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	11
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Θεωρητικό πλαίσιο	12
1.1 Ταμπουράς-σαζ	12
1.1.1 Ο ταμπουράς στον ελλαδικό χώρο	12
1.1.2 Ταμπουράς ή σαζ(ι);	15
1.1.3 Ο ρόλος του οργάνου	16
1.2 Ο ταμπουράς στα Μουσικά Σχολεία	16
1.2.1 Οι πρώτοι καθηγητές ταμπουρά στα Μουσικά Σχολεία	17
1.2.2 Το Αναλυτικό Πρόγραμμα Σπουδών για τον ταμπουρά	19
1.3 Επισκόπηση μελετών για τον ταμπουρά	23
1.4 Προσαρμόζοντας ελληνικό ρεπερτόριο για σάζι: Η περίπτωση του ARTA SAZ	26
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Μεθοδολογία	28
2.1 Σκοπός της έρευνας	28
2.2 Μεθοδολογία της έρευνας και ερευνητικά ερωτήματα	30
2.3 Οι συμμετέχοντες	30
2.3.1 Νίκος Ανδρίκος	30
2.3.2 Λευτέρης Τσικουρίδης	31
2.3.3 Περικλής Παπαπετρόπουλος	32
2.3.4 Barış Bal	33
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Παρουσίαση δεδομένων	34
3.1 Η συνέντευξη με τον Νίκο Ανδρίκο	34
3.1.1 Για την προέλευση και αναβίωση του ταμπουρά	34
3.1.2 Για τη διάδοση του σαζιού στην Ελλάδα	35
3.1.3 Ταμπουράς ή σάζι;	36
3.1.4 Για τη διδασκαλία του ταμπουρά στα Μουσικά Σχολεία	36
3.1.5 Η διδακτική προσέγγιση του Νίκου Ανδρίκου	37
3.2 Η συνέντευξη με τον Λευτέρη Τσικουρίδη	41
3.2.1 Για την προέλευση και αναβίωση του ταμπουρά	41

3.2.2 Ταμπουράς ή σάζι;	42
3.2.3 Για τη διδασκαλία του ταμπουρά στα Μουσικά Σχολεία	42
3.2.4 Η διδακτική προσέγγιση του Λευτέρη Τσικουρίδη	43
3.3 Η συνέντευξη με τον Περικλή Παπαπετρόπουλο	45
3.3.1 Για την προέλευση και αναβίωση του ταμπουρά.....	45
3.3.2 Ταμπουράς ή σάζι;	45
3.3.3 Για τη διδασκαλία του ταμπουρά στα Μουσικά Σχολεία	46
3.3.4 Η διδακτική προσέγγιση του Περικλή Παπαπετρόπουλου	47
3.4 Η συνέντευξη με τον Bariş Bal	49
3.4.1 Για την προέλευση και αναβίωση του ταμπουρά.....	49
3.4.2 Ταμπουράς ή σάζι;	49
3.4.3 Για τη διδασκαλία του ταμπουρά στα Μουσικά Σχολεία	50
3.4.3 Η διδακτική προσέγγιση του Bariş Bal	50
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Ανάλυση δεδομένων	53
4.1 Για την προέλευση και αναβίωση του ταμπουρά.....	53
4.2 Για τη διδασκαλία του ταμπουρά στα Μουσικά Σχολεία	55
4.3 Η διδασκαλία του ταμπουρά σε ιδρύματα ανώτατης εκπαίδευσης.....	56
4.3.1 Δομή μαθήματος	57
4.3.2 Διδασκόμενο ρεπερτόριο και διάρθρωση ύλης.....	58
4.3.3 Διδακτικά μέσα	58
4.3.4 Προτεινόμενο θεωρητικό σύστημα και είδος σημειογραφίας.....	59
4.3.5 Διδασκαλία αυτοσχεδιασμού	59
4.3.6 Τρόποι αξιολόγησης.....	60
4.3.7 Προσδοκώμενα αποτελέσματα (προφίλ αποφοίτων).....	60
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Επίλογος.....	61
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	64

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Από την ίδρυση των Μουσικών Σχολείων το 1988, παρατηρούμε τη σταθερή παρουσία ενός οργάνου το οποίο θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι για το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού της χώρας παραμένει άγνωστο. Πρόκειται για τον ταμπουρά. Το όργανο αυτό διδάσκεται στα περισσότερα δημόσια Μουσικά Σχολεία ως «υποχρεωτικό όργανο αναφοράς της παραδοσιακής μουσικής» στις τάξεις του γυμνασίου. Αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός ότι, παρά τη σημαντική παρουσία του στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, ως όργανο ο ταμπουράς φαίνεται να απουσιάζει παντελώς από όλα τα πλαίσια της επιτέλεσης. Εν ολίγοις, τα άτομα που γνωρίζουν την ύπαρξη του ταμπουρά είναι ελάχιστοι, ενώ ακόμα λιγότεροι είναι όσοι που ασχολούνται επαγγελματικά μαζί του.

Για την προέλευση και παρουσία του ταμπουρά στην Ελλάδα, παρατηρείται μία ιδεολογική σύγχυση. Συχνά, ο ταμπουράς συνδέεται με ζητήματα που αφορούν την αρχαία Ελλάδα, το Βυζάντιο, την ελληνική επανάσταση του 1821 αλλά και τη μουσική παράδοση της Τουρκίας. Πιο συγκεκριμένα, ορισμένοι υποστηρίζουν πως πρόκειται για ένα όργανο άρρηκτα συνδεδεμένο με την ελληνική εθνική ταυτότητα διότι προέρχεται από την αρχαία ελληνική *πανδούρα*, είναι το όργανο πάνω στο οποίο μπορεί να μάθει κάποιος τα διαστήματα της βυζαντινής μουσικής, και επιπλέον είναι το όργανο το οποίο έπαιζαν οι αγωνιστές του 1821. Από την άλλη μεριά υπάρχουν και εκείνοι που υποστηρίζουν ότι ο ταμπουράς δεν υπάρχει πλέον στην Ελλάδα, ενώ ως προς τον τρόπο με τον οποίο παιζόταν μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε. Αντιθέτως, στη γειτονική Τουρκία υπάρχει το *σαζι*, ένα όργανο με αρκετές ομοιότητες με αυτό που αποκαλούμε «ελληνικό ταμπουρά», και που έχει μία αρκετά ζωντανή παράδοση.

Στην παρούσα πτυχιακή εργασία, θα μελετήσουμε πιο λεπτομερώς αυτά τα δύο ιδεολογικά δίπολα, όπως αποτυπώνεται κατά βάση στη διδασκαλία του οργάνου σε ιδρύματα Τριτοβάθμιας εκπαίδευσης. Τα δεδομένα που αναλύονται, αντλούνται από τέσσερις συνεντεύξεις που πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο της έρευνας, με τέσσερις διδάσκοντες του ταμπουρά-σαζ σε ελληνικά πανεπιστήμια. Πιο συγκεκριμένα, θα μελετήσουμε πώς οι συμμετέχοντες αντιλαμβάνονται και πώς διαχειρίζονται τα ιδεολογικά δίπολα που αναφέρθηκαν προηγουμένως, κατά τη διδασκαλία του οργάνου. Εκτός των συνεντεύξεων παρουσιάζονται δεδομένα για τον ταμπουρά-σαζ που προέρχονται από την υπάρχουσα βιβλιογραφία και αφορούν την ιστορική του προέλευση και παρουσία του στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Θεωρητικό πλαίσιο

1.1 Ταμπουράς-σαζ

Ο όρος *ταμπουράς* δεν αναφέρεται αποκλειστικά σε ένα συγκεκριμένο όργανο αλλά αποτελεί την ονομασία για μία σειρά νυκτών οργάνων της οικογένειας του λαούτου διαφόρων κουρδισμάτων, αριθμού χορδών και διαστάσεων. Τα όργανα που ορίζονται ως «ταμπουράδες» έχουν αχλαδόσχημο ηχείο (σκάφος) και μακρύ και λεπτό μανίκι (μπράτσο) το οποίο είναι ίσιο μέχρι το τέλος όπου τοποθετούνται τα κλειδιά. Πάνω στα κλειδιά δένεται η μία άκρη των χορδών ενώ η άλλη άκρη δένεται στο ηχείο, ακριβώς μετά την ένωση με το καπάκι. Η κυριότερη διαφοροποίηση του ταμπουρά από το λαούτο είναι η χρήση κινητού και όχι σταθερού καβαλάρη πάνω στον οποίο ακουμπάνε οι χορδές (Καψοκαβάδης, 2022).

Χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης κατηγορίας οργάνων είναι ότι το μανίκι δεν ξεχωρίζει ξεκάθαρα από το σκάφος. Πάνω στο μπράτσο τοποθετούνται μπερντέδες είτε κινητοί είτε μόνιμοι. Οι ταμπουράδες παίζονται κυρίως με πλήκτρο (πένα), που συνήθως κατασκευάζεται από ξερές φλούδες δέντρων, αλλά ενίοτε παίζεται και με δάχτυλα. Ανάλογα με τα διαφορετικά χαρακτηριστικά και την περιοχή αναφοράς του κάθε ταμπουρά παρατηρούμε να του αποδίδονται διαφορετικά ονόματα όπως *σάζι*, *μουζούκι*, *μπαγλαμάς*, *γιογκάρι*, *μουλγκαρί*, *κίτελι*, *καβόντο*, *τζιβούρι*, *καραντουζένι*, κτλ. (Ανωγειανάκης, 1991).

1.1.1 Ο ταμπουράς στον ελλαδικό χώρο

Γύρω από τον ταμπουρά υπάρχει μία γενικότερη ασάφεια ως προς τις γεωγραφικές, εθνικές και πολιτισμικές καταβολές του. Ο λόγος που δεν είναι εύκολο να προσδιοριστεί η ταυτότητα του είναι ότι ο ταμπουράς είναι ένα όργανο το οποίο συναντάται σε διάφορες παραλλαγές του σε ένα μεγάλο γεωγραφικό χώρο που ξεκινά από τη Μέση Ανατολή και εκτείνεται σε όλη την Μεσόγειο, τα Βαλκάνια και την Ρωσία. Επιπλέον όσον αφορά την Ελλάδα, ο ταμπουράς δεν συναντάται σε επιτελεστικό πλαίσιο εκτός ορισμένων περιορισμένων εξαιρέσεων. Χαρακτηριστικά, ο Καψοκαβάδης (2022) υποστηρίζει ότι, παρά την «εξαφάνισή» του από τον ελλαδικό χώρο, ο ταμπουράς αναγνωρίζεται ως κομμάτι του ελληνικού μουσικού πολιτισμού καθώς συναντάται σε αναφορές για πολλούς αιώνες.

Ορισμένοι μελετητές όπως ο Φοίβος Ανωγειανάκης (1991), φαίνεται να θεωρούν τον ταμπουρά ως απόγονο ενός αρχαιοελληνικού οργάνου με την ονομασία *πανδούρα* ή *τρίχορδον*. Το όργανο αυτό παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με τον σύγχρονο ταμπουρά καθώς διέθετε μακρύ μανίκι και μικρό ηχείο. Επιπλέον, στο όργανο αυτό οφείλεται ενδεχομένως και η ονομασία «ταμπουράς», καθώς είναι πιθανό με την πάροδο των αιώνων η λέξη «πανδούρα» να μετατράπηκε σε «ταμπουράς» με τον παρακάτω τρόπο: πανδούρα φανδούρα, θαμπούρα, θαμπούριν, ταμπούριν, ταμπούραν, ταμπουράς (Ανωγειανάκης, 1991). Στο σημείο αυτό, ας σημειωθεί ότι όργανα με μικρό σκάφος και μακρύ μπράτσο εμφανίζονται κατά την αρχαιότητα και σε άλλους πολιτισμούς, πιθανότατα νωρίτερα. Για παράδειγμα, ένα παρόμοιο όργανο εμφανίζεται στην αρχαία Σουμερία πριν πέντε χιλιάδες χρόνια. Το όργανο αυτό ήταν γνωστό με την ονομασία *παν-τουρ*, που σημαίνει «μικρό τόξο», και το συναντάμε και αργότερα στη Βαβυλώνα, την Αίγυπτο και την Ασσυρία, ενώ δεν είναι απίθανο η αρχαιοελληνική πανδούρα να αποτελεί εξέλιξή του (Daly, 1994). Εξάλλου, μουσικολόγοι όπως ο Curt Sachs (1881-1959) και Francis Galpin (1858-1945) συμφωνούν με την υπόθεση του Ανωγειανάκη ότι ο όρος «ταμπουράς» προέρχεται από το αρχαιοελληνικό «πανδούρα». Προσθέτουν όμως ότι, με τη σειρά του, ο όρος «πανδούρα» προέρχεται πιθανότατα από το προγενέστερο σουμεριακό «παν-τουρ» (Picken, 1975).

Όσον αφορά την αρχαιοελληνική πανδούρα που αναφέρθηκε παραπάνω, φαίνεται πως παιζόταν ήδη πριν τον 4^ο αιώνα π.Χ. (Βούλγαρης, 2023). Από κατασκευαστικής πλευράς, υπήρχαν δύο είδη πανδούρας: Η μία ήταν με αχλαδόσχημο σκάφος το οποίο γινόταν πιο λεπτό ώστε να ενωθεί με το μανίκι χωρίς να φαίνεται το ακριβές σημείο της ένωσης. Η δεύτερη εκδοχή είχε τετραγωνισμένο σκάφος με το μπράτσο να καταλαμβάνει διπλάσιο περίπου μήκος σε σχέση με το μήκος του σκάφους (Ψαρουδάκης, 2007). Η μοναδική απεικόνιση της δεύτερης εκδοχής είναι στο ανάγλυφο των Μουσών της Μαντινείας (West, 1992).

Όργανα όπως η πανδούρα ή ο ταμπουράς φαίνεται να είναι ευρέως διαδεδομένα και κατά την περίοδο της Βυζαντινής αυτοκρατορίας καθώς υπάρχουν αρχαιολογικά ευρήματα που αποδεικνύουν ότι η πανδούρα είχε σημαντική παρουσία στον χώρο του παλατιού και του Ιπποδρόμου της Κωνσταντινούπολης. Πέρα όμως από τις υψηλότερες κοινωνικές τάξεις του Βυζαντίου, όργανα της οικογένειας του ταμπουρά φαίνεται να συνδέονται και με τη μουσική των λαϊκών κοινωνικών στρωμάτων ή του αγροτικών πληθυσμών. Για παράδειγμα, σύμφωνα με τη λαϊκή παράδοση, στα έπη του ο Διγενής έπαιζε έναν ταμπουρά που

κατασκεύαζε ο ίδιος και είχε μαγικές ιδιότητες, καθώς είχε τη δύναμη να σαγηνεύει όσους άκουγαν αυτό το όργανο να παίζει (Καρακάσης, 1970). Επιπλέον, ορισμένοι μελετητές συνδέουν τον ταμπουρά με την ορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική παράδοση. Κατά αυτή την εκδοχή, ο ταμπουράς αποτέλεσε όργανο αναφοράς για τη διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής καθώς μπορούσε να αποδώσει τα μικροδιαστήματα της μουσικής αυτής. Ο αρχιεπίσκοπος Δυρραχίου Χρυσάνθος (1770-1846) έγραφε στο *Μέγα Θεωρητικόν* του:

Από τα μελωδικά όργανα η πανδουρίς άρχεται ευκολώτερα εις διδάξιν, και σαφέστερος γνωρίζονται επάνω εις αυτής οι τόνοι, τα ημιτόνια, και απλώς κάθε διάστημα. Λέγεται δε και Πανδούρα και Φανδούρα καθ' ημάς δε, Ταμπούρα ή Ταμπούρι

(Χρυσάνθος, 1832 όπως αναφέρεται στο Ανωγειανάκης, 1991).

Αυτή η άποψη είχε υιοθετηθεί και από τον Σίμωνα Κάρα ο οποίος είχε προτείνει τον ταμπουρά ως υποχρεωτικό όργανο των Μουσικών Σχολείων για τη διδασκαλία των διαστημάτων της βυζαντινής και της παραδοσιακής μουσικής παράδοσης (Καψοκαβάδης, 2022). Ο ταμπουράς εξακολουθεί έως και σήμερα να αποτελεί, στα περισσότερα Μουσικά Σχολεία της Ελλάδας, το υποχρεωτικό όργανο αναφοράς της παραδοσιακής μουσικής.

Στη συνείδηση πολλών μελετητών, ο ταμπουράς είναι επίσης άρρηκτα συνδεδεμένος με την ελληνική επανάσταση και τους αγωνιστές του 1821. Ο Κάρας (1982) αναφέρει ότι «κλάσμα $\frac{1}{2}$ της θαμπούρας είναι ο πατροπαράδοτος ταμπουράς των προγόνων μας και των αρματωλών και κλεφτών των εθνικών μας αγώνων». Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο ταμπουράς του στρατηγού Μακρυγιάννη, ο πιο γνωστός ίσως ταμπουράς στον ελλαδικό χώρο, που διασώζεται εκτίθεται σήμερα στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο της Αθήνας. Σύμφωνα με κάποιους ερευνητές, όπως ο Φοίβος Ανωγειανάκης, το όργανο αυτό αποτελεί τεκμήριο για την ύπαρξη των ταμπουράδων στην ελληνική μουσική παράδοση, αν και στις πρώτες ηχογραφήσεις της Μερλιέ και μετέπειτα δεν υπάρχει ηχητικό υλικό με ταμπουράδες από τον ελλαδικό χώρο (Δραγατάκης, 2019). Αν και ο ταμπουράς του Μακρυγιάννη αποτελεί ένα αδιάψευστο τεκμήριο, δεν αποτελεί απαραίτητα «απόδειξη» για την ελληνικότητα του ταμπουρά. Ελληνικότητα στο συγκεκριμένο όργανο προσπάθησαν να αποδώσουν αρκετοί ερευνητές, με σκοπό την ενίσχυση της ελληνικής εθνικής ταυτότητας (Σικλαφίδου, 2022).

1.1.2 Ταμπουράς ή σαζ(ι);

Στην Ελλάδα, με τον όρο *σάζι* αναφερόμαστε σε ένα όργανο που κυρίως παίζεται στην Τουρκία και εκεί έχει το όνομα *bağlama*. Ο όρος “*bağlama*” προέρχεται από το ρήμα “*bağlamak*” το οποίο σημαίνει «δένω» και αναφέρεται στους μπερντέδες που είναι δεμένοι γύρω από τον λαιμό του οργάνου (Picken, 1975). Η λέξη «σάζι» αποτελεί ελληνοποιημένη εκδοχή του “*saz*” που στην περσική και τουρκική γλώσσα σημαίνει «όργανο». Χρησιμοποιείται όμως συνήθως για να περιγράψει την οικογένεια λαουτοειδών οργάνων με μακρύ λαιμό, που συναντάει κανείς σε γεωγραφικές περιοχές του Καυκάσου, της Τουρκίας, της νοτιοανατολικής Ευρώπης, της βόρειας Συρίας και του βόρειου Ιράν. Τέλος, χρησιμοποιείται συχνά και ως εναλλακτική ονομασία συγκεκριμένων οργάνων όπως το *tanbur*, το *bağlama*, το *buzuq* και το *chogur* (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians* όπως αναφέρεται στο Δραγατάκης, 2019).

Ένα ζήτημα με ιδιαίτερο ενδιαφέρον, το οποίο θα μας απασχολήσει και στην παρούσα μελέτη, αφορά τον έντονο διχασμό που παρατηρείται σε κύκλους Ελλήνων μουσικών και μουσικολόγων σχετικά με τη σχέση, τις ομοιότητες και τις διαφορές ανάμεσα στον ταμπουρά και το σάζι. Μιλάμε για δύο διαφορετικά μουσικά όργανα; Μήπως αποτελούν παραλλαγές του ίδιου οργάνου; Εντέλει, μήπως πρόκειται για το ίδιο όργανο; Σε αυτά τα ερωτήματα φαίνεται να υπάρχει μία ασυμφωνία, ενώ δεν λείπουν και οι διατυπώσεις ιδεολογικά φορτισμένων απόψεων.

Στο βιβλίο του με τίτλο *Ξανά και ξανά: Τέσσερις μικρές εθνομουσικολογικές μελέτες για τη μουσική ως αντικείμενο μάθησης και διδασκαλίας*, ο Καψοκαβάδης (2022) αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο με τίτλο «Ταμπουράς ή σαζ» όπου παρουσιάζονται οι δύο βασικές προσεγγίσεις πάνω στο ζήτημα αυτό. Η μία άποψη υποστηρίζει ότι ως όργανο ο ταμπουράς αποτελεί έναν πρόγονο του σύγχρονου μπουζουκιού που μπορεί να αποδώσει τα διαστήματα της βυζαντινής μουσικής, ενώ το σάζι είναι ένα τούρκικο όργανο το οποίο «οι Τούρκοι πήραν από εμάς». Η άλλη άποψη, της οποίας πρώτος υποστηρικτής υπήρξε ουσιαστικά ο Ross Daly, αμφισβητεί την «ελληνικότητα» του ταμπουρά υποστηρίζοντας ότι όλες οι γνώσεις που αφορούν τον ταμπουρά στην Ελλάδα προέρχονται κατά βάση από τούρκους σαζίστες.

Στην ελληνική βιβλιογραφία, ερευνητές όπως για παράδειγμα η Ελένη Καλλιμοπούλου αναφέρονται στο «σάζι» και τον «ταμπουρά» σαν να πρόκειται για το ίδιο ακριβώς όργανο, χωρίς δηλαδή να τα διαχωρίζουν (Kallimopoulou, 2009). Στο βιβλίο του με τίτλο *Music of*

the Ottoman Court, ο Feldman (1996) δίπλα στον όρο “bağlama” βάζει σε παρένθεση τον όρο “tambura” δείχνοντας έτσι ότι αναφέρεται στο ίδιο όργανο που συμβαίνει όμως να έχει δύο ονομασίες. Κλείνοντας την ενότητα αυτή, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι όργανα που θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν ως «ταμπουράδες» συναντώνται και σε άλλες χώρες των Βαλκανίων. Μία τέτοια περίπτωση, είναι το dnovetnik, όργανο που παίζεται στη γειτονική Βόρεια Μακεδονία (Hadžimanov, 1963).

1.1.3 Ο ρόλος του οργάνου

Ο ταμπουράς είναι ένα όργανο με σχετικά αδύναμο ήχο και για αυτό, κύριος ρόλος του στο πλαίσιο της επιτέλεσης είναι η συνοδεία του τραγουδιού, συνήθως σε κλειστούς χώρους. Να σημειωθεί πως οι μουσικές παραδόσεις της Ανατολής έχουν γενικότερα μονοφωνικό και φωνοκεντρικό χαρακτήρα (Ανδρίκος, 2018), γεγονός που δικαιολογεί και αυτό τον ρόλο. Στον ταμπουρά, για το παίξιμο της μελωδίας χρησιμοποιείται η χορδή που είναι κουρδισμένη στην υψηλότερη συχνότητα, ενώ οι υπόλοιπες παίζονται ταυτόχρονα ανοιχτές, δημιουργώντας συνηχήσεις που το άκουσμά τους παραπέμπει σε ισοκράτημα της πρώτης και της πέμπτης βαθμίδας, ανάλογα βέβαια τον αριθμό χορδών και το κούρδισμα του εκάστοτε οργάνου. Σε πιο σύγχρονες εκδοχές ταμπουροειδών οργάνων, το ισοκράτημα εξελίχθηκε σε αρμονική συνοδεία, με πιο χαρακτηριστικό το παράδειγμα του μπουζουκιού στο ρεμπέτικο τραγούδι (Ανωγειανάκης, 1991).

Επίσης, μία άλλη δημοφιλής τεχνική είναι το χτύπημα στο καπάκι με το χέρι που κρατά την πένα. Τα χτυπήματα αυτά πραγματοποιούνται συνήθως στα ισχυρά μέρη των ρυθμικών μοτίβων, ταυτόχρονα με την συνοδεία. Αυτή η τεχνική βέβαια συνδέεται περισσότερο με το τούρκικο *bağlama* (ή *σάζι*, όπως είναι γνωστό στην Ελλάδα), όπου κάποιες φορές ο εκτελεστής μπορεί να παίζει και με δάχτυλα, αφήνοντας την πένα. Η τεχνική παιξίματος με δάχτυλα είναι γνωστή ως *selpe* (Baysal & Altinbukan, 2019).

1.2 Ο ταμπουράς στα Μουσικά Σχολεία

Όσον αφορά τον ταμπουρά στην Ελλάδα, αξιοσημείωτη είναι η σημαντική παρουσία του στα περισσότερα Μουσικά Σχολεία της χώρας όπου διδάσκεται ως υποχρεωτικό όργανο αναφοράς της παραδοσιακής μουσικής. Το γεγονός αυτό, το οποίο έχει προσελκύσει τα τελευταία χρόνια το ενδιαφέρον πολλών Ελλήνων ερευνητών, είναι σε μεγάλο βαθμό

αντιφατικό, αν αναλογισθεί κανείς την σχεδόν ανύπαρκτη παρουσία του οργάνου στο χώρο της επιτέλεσης.

Τα Μουσικά Σχολεία ξεκινάνε ως θεσμός στα τέλη της δεκαετίας του 1980 με την ίδρυση του Μουσικού Σχολείου Παλλήνης το 1988. Το γεγονός αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό ειδικά για το χώρο της παραδοσιακής μουσικής αφού ιστορικά ήταν η πρώτη φορά που διδάχθηκαν παραδοσιακά μουσικά όργανα επίσημα σε δημόσιο εκπαιδευτικό ίδρυμα (Dionyssiou, 2000). Η εισαγωγή της διδασκαλίας των παραδοσιακών οργάνων δεν πραγματοποιήθηκε χωρίς προβλήματα τα οποία κατά βάση σχετίζονται με τη χαλαρή βιωματική σχέση των μαθητών με το διδασκόμενο υλικό, τη διδασκαλία και επιτέλεση της παραδοσιακής μουσικής εκτός του φυσικού της πλαισίου, και φυσικά το ζήτημα της εισαγωγής μίας καθαρά προφορικής μουσικής παράδοσης σε ένα περιβάλλον που σθεναρά προκρίνει το στοιχείο της εγγραμματοσύνης (Βερβέρης, 2021). Το ζήτημα της προφορικότητας αποτυπώθηκε σε έρευνα της Ζωής Διονυσίου που διεξήχθη την περίοδο 1998-1999, δέκα χρόνια δηλαδή μετά την ίδρυση του πρώτου Μουσικού Σχολείου. Κεντρικό συμπέρασμα της εν λόγω ερευνήτριας ήταν ότι στα σχολεία αυτά, η διδασκαλία των παραδοσιακών οργάνων οδηγούσε σταδιακά στην τυποποίηση της παραδοσιακής μουσικής, με αποτέλεσμα η μουσική αυτή να χάνει σε σημαντικό βαθμό τον αυτοσχεδιαστικό της χαρακτήρα. Η Διονυσίου απέδωσε το γεγονός αυτό στην αυξανόμενη χρήση παρτιτούρας κατά τη διδασκαλία και εκτέλεσή της παραδοσιακής μουσικής (Dionyssiou, 2000).

1.2.1 Οι πρώτοι καθηγητές ταμπουρά στα Μουσικά Σχολεία

Με την ίδρυση των Μουσικών Σχολείων δημιουργήθηκε η ανάγκη εύρεσης εκπαιδευτικού προσωπικού για τη διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής καθώς επίσης και της βυζαντινής μουσικής. Οι εκπαιδευτικοί που δίδαξαν τα μαθήματα αυτά στα πρώτα Μουσικά Σχολεία ήταν κατά βάση απόφοιτοι της σχολής του Συλλόγου προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής του Σίμωνα Καρά, και επομένως έφεραν αυτή την επιρροή (Σμαράιδου, 2020). Θα πρέπει να σημειωθεί ότι, επηρεασμένος από τα γραπτά του Χρύσανθου, ο Σίμων Καράς είχε προτείνει προηγουμένως τη χρήση του ταμπουρά ως βοηθητικό όργανο για τη διδασκαλία των διαστημάτων της βυζαντινής μουσικής (Καψοκαβάδης, 2017). Ακολουθώντας την πρόταση αυτή, ήδη από τα πρώτα χρόνια λειτουργίας των Μουσικών Σχολείων, αποδόθηκε στον ταμπουρά ο ρόλος του εποπτικού οργάνου για τη διδασκαλία

των μικροδιαστημάτων που δεν μπορούσαν να αποδώσουν τα συγκεκριμένα μουσικά όργανα.

Το ρεπερτόριο που χρησιμοποιήθηκε και χρησιμοποιείται μέχρι και σήμερα για το μάθημα του ταμπουρά, αποτελείται κυρίως από ελληνικά δημοτικά τραγούδια τα οποία καταγράφονται σε βυζαντινή σημειογραφία. Αυτός ο τρόπος διδασκαλίας συνέδεε το ανώνυμο ελληνόφωνο τραγούδι της υπαίθρου με το σύστημα γραφής της λόγιας εκκλησιαστικής μουσικής, σύμφωνα με τα πρότυπα διδασκαλίας του Σίμωνα Καρά. Πολύ γρήγορα, μαζί με την βυζαντινή σημειογραφία άρχισε να χρησιμοποιείται ως «μετάφραση» αυτής και το ευρωπαϊκό πεντάγραμμο (Καψοκαβάδης, 2017).

Από τους πρώτους καθηγητές ταμπουρά στα Μουσικά Σχολεία, ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση του Βασίλη Μπαραμπούτη. Όπως αφηγείται ο Μπαραμπούτης στον Αλέξανδρο Καψοκαβάδη (2017), τα πρώτα χρόνια που δίδαξε το συγκεκριμένο όργανο, φαίνεται ότι «έπλεε σε αχαρτογράφητα νερά», τόσο ως προς τη χρήση του αλλά και ως προς τον τρόπο με τον οποίο έπρεπε να το διδάξει, γεγονός που του δημιούργησε ηθικές αναστολές. Έτσι, αποφάσισε να μείνει για έναν χρόνο στην Τουρκία και να παρακολουθήσει μαθήματα σαζιού (δηλαδή *bağlama*) και *tanbur*. Τα μαθήματα αυτά τον βοήθησαν να συγκεκριμενοποιήσει τις τεχνικές εκτέλεσης του οργάνου, που μέχρι τότε τις είχε κάπως συγκεχυμένες στο μυαλό του. Επιπλέον, αυτό τον βοήθησε στο να διδάξει τις συγκεκριμένες τεχνικές στους μαθητές του Μουσικού Σχολείου με αυτοπεποίθηση, αποφεύγοντας τυχόν λάθη (Καψοκαβάδης, 2017).

Η παραπάνω περίπτωση είναι χαρακτηριστική μίας σχετικής μετατόπισης ως προς τη χρήση του οργάνου, που αν και δεν απέκτησε γενικευμένο χαρακτήρα, η σημασία της δεν μπορεί να υποτιμηθεί. Πιο συγκεκριμένα, ενώ ο ταμπουράς εντάχθηκε στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση για τη διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής και βυζαντινής μουσικής, για ορισμένους εκπαιδευτικούς αποτέλεσε αφορμή ανοίγματος ενός δρόμου προς τη λαϊκή και λόγια μουσική παράδοση της Τουρκίας. Η σύνδεση του ταμπουρά με μουσικές παραδόσεις «της Ανατολής», έδωσε μία άλλη διάσταση στη διδασκαλία του, διευρύνοντας το ρεπερτόριο αλλά και τις τεχνικές που οι μαθητές καλούνταν να μάθουν. Παρ' όλα αυτά, θα πρέπει να σημειωθεί ότι το συγκεκριμένο ρεπερτόριο –όπως και τα υφολογικά του στοιχεία– απείχαν αρκετά από τα μουσικά ακούσματα των μαθητών, οι οποίοι δυσκολεύονταν στην απομνημόνευσή του (Καψοκαβάδης, 2017). Σε αυτό το σημείο, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι, ως «παιδιά της πόλης», οι πρώτοι μαθητές του Μουσικού Σχολείου Παλλήνης είχαν

έτσι αλλιώς περιορισμένη επαφή με την ελληνική παραδοσιακή μουσική, όπως περιγράφει σε άρθρο ο Μάριος Μαυροειδής (1995), ένας από τους πρώτους καθηγητές παραδοσιακής μουσικής στο σχολείο της Παλλήνης. Λαμβάνοντας υπόψη αυτή την παρατήρηση, μπορούμε να καταλάβουμε πόσο «εξωτική» θα πρέπει να ακουγόταν στους μαθητές αυτούς η μουσική της Τουρκικής υπαίθρου. Τις συγκεκριμένες δυσκολίες καταγράφει και ο Γράψας, ένας από τους πρώτους καθηγητές ταμπουρά σε Μουσικά Σχολεία που επίσης εμπλούτισε τη διδασκαλία τη με «σαζίστικο» ρεπερτόριο. Όπως παρατηρεί όμως ο Γράψας, οι περισσότεροι μαθητές ανταποκρίνονταν με ενδιαφέρον για το συγκεκριμένο ρεπερτόριο, μέσω του οποίου μάθαιναν τεχνικές που τους βοηθούσαν να αντιληφθούν την ορθή χρήση της πέννας και του αριστερού χεριού (Καψοκαβάδης, 2017)

Ένα άλλο αξιοπρόσεκτο γεγονός που λαμβάνει χώρα με την ίδρυση των Μουσικών Σχολείων, είναι η ένταξη εμπειροτεχνών μουσικών στη δημόσια εκπαίδευση με σκοπό τη διδασκαλία παραδοσιακών οργάνων. Ο εμπειροτέχνης εκπαιδευτικός είναι ένας ιδιώτης μουσικός ο οποίος δηλώνει –μέσω σχετικής υπεύθυνης δήλωσης– ότι κατέχει τις απαραίτητες δεξιότητες για τη διδασκαλία ενός παραδοσιακού οργάνου σε Μουσικά Σχολεία. Η ύπαρξη των εμπειροτεχνών εκπαιδευτικών ήταν απαραίτητη καθώς μέχρι το 2000 δεν υπήρχαν πανεπιστημιακές σχολές με ειδίκευση σε παραδοσιακά όργανα ή την παραδοσιακή μουσική γενικότερα. Σήμερα οι εκπαιδευτικοί αυτού του τύπου καλύπτουν κενά σε περιπτώσεις απουσίας εκπαιδευτικών πανεπιστημιακής εκπαίδευσης ως ωρομίσθιοι, χωρίς ουσιαστικά να έχουν δικαίωμα μόνιμου διορισμού. Να σημειωθεί ότι αυτό το φαινόμενο δεν παρατηρείται στην περίπτωση των καθηγητών κλασικών ευρωπαϊκών οργάνων, όπου εκτός από τα πανεπιστημιακά πτυχία, λαμβάνονται υπόψη και οι τίτλοι σπουδών των Ωδείων και των Μουσικών Σχολών που λειτουργούν υπό την επίβλεψη του Υπουργείου Πολιτισμού (Σμαράδου, 2020).

1.2.2 Το Αναλυτικό Πρόγραμμα Σπουδών για τον ταμπουρά

Σύμφωνα με το ωρολόγιο πρόγραμμα των Μουσικών Σχολείων, ο ταμπουράς διδάσκεται ως όργανο αναφοράς στις τρεις τάξεις του γυμνασίου, μία ώρα την εβδομάδα. Το περιεχόμενο και ο τρόπος διδασκαλίας του ορίζεται –μέχρι και τη στιγμή που γράφονταν οι σειρές αυτές– στα *Αναλυτικά Προγράμματα Σπουδών Μαθημάτων Μουσικής παιδείας για τα Μουσικά Σχολεία* (ΦΕΚ 2858/Β/28-12-2015) του 2015. Σύμφωνα με σχολική σύμβουλο Μουσικής, Στυλιανή Γεωργούλη (2016) που έλαβε μέρος στην κατάρτιση των Αναλυτικών Προγραμμάτων Σπουδών του 2015, ειδικά αυτά που αφορούσαν τη διδασκαλία των

μουσικών οργάνων βασίστηκαν σε έξι γενικές αρχές: (α) τη μίμηση, (β) την άσκηση, (γ) την προσωπική έκφραση, (δ) τη διαφοροποιημένη παιδαγωγική, (ε) τη διαθεματική/διεπιστημονική προσέγγιση, και (στ) την αξιολόγηση. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο ταμπουράς είναι το μοναδικό παραδοσιακό όργανο με δικό του ΑΠΣ, το οποίο όμως περιορίζεται αποκλειστικά στην περίπτωση διδασκαλίας του ως υποχρεωτικό αναφοράς. Δεν υπάρχουν δηλαδή πληροφορίες ή οδηγίες για τη διδασκαλία του ως οργάνου επιλογής.

Μία πρώτη παρατήρηση που αφορά το ΑΠΣ για τον ταμπουρά, είναι η περιορισμένη του έκταση, μόλις 7 σελίδες, όταν το αντίστοιχο ΑΠΣ για το πιάνο καταλαμβάνει 117 σελίδες. Σύμφωνα με το εν λόγω ΑΠΣ για τον ταμπουρά, οι μαθητές, εκτός ορισμένων εξαιρέσεων, εισάγονται στην παραδοσιακή μουσική ως αρχάριοι και διδάσκονται από την αρχή τους ρυθμούς, τα διαστήματα, τους ήχους, τα όργανα και την υφολογία της παραδοσιακής μουσικής. Πιο συγκεκριμένα, στόχος είναι να λειτουργήσει ο ταμπουράς ως εργαλείο που θα προσφέρει στον μαθητή, με τρόπο βιωματικό, τη γνώση της θεωρίας της παραδοσιακής μουσικής, «χωρίς να παραγνωρίζει την αυτόνομη λειτουργία του, ως σολιστικού οργάνου» (Υ. Α. 203617/Δ2/2015, σελ. 33998). Στην ίδια εισαγωγή του ΑΠΣ για τον ταμπουρά, αξιοπρόσεκτο είναι το παρακάτω απόσπασμα:

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.

(Υ Α. 203617/Δ2/2015, σελ. 33998)

Η διατύπωση αυτή είναι σημαντική καθώς οι συντάκτες του κειμένου δείχνουν να κατανοούν το πρόβλημα διδασκαλίας προφορικών παραδόσεων σε πλαίσια τυπικής μάθησης όπως το σχολείο, το οποίο όμως παρατηρούμε ότι ταυτίζεται απόλυτα με τον «γραπτό πολιτισμό».

Το ΑΠΣ ορίζει επιπλέον το θεωρητικό πλαίσιο σύμφωνα με το οποίο πρέπει να διδάσκεται ο ταμπουράς στα Μουσικά Γυμνάσια. Αυτό το θεωρητικό μέρος χωρίζεται σε τέσσερα διαφορετικά σκέλη: (α) στη θεωρία των ήχων, (β) στη θεωρία των ρυθμών, (γ) τα είδη μελοποιίας και (δ) στο σύστημα γραφής. Αυτό που εύκολα γίνεται κατανοητό διαβάζοντας το ΑΠΣ είναι πως η βυζαντινή μουσική θεωρία αποτελεί βασικό στοιχείο για την διδασκαλία του ταμπουρά στα Μουσικά Σχολεία. Εξάλλου το σύστημα γραφής που προτείνεται είναι το

σύστημα της παρασημαντικής, δηλαδή το σύστημα γραφής της εκκλησιαστικής μουσικής. Η θεωρία των ήχων στην οποία αναφέρεται το ΑΠΣ, είναι η θεωρία των τροπικών φαινομένων της βυζαντινής μουσικής, κάτι που δείχνει τη συσχέτιση του ταμπουρά με αυτό το είδος της μουσικής καθώς δεν γίνεται αναφορά σε κάποιο άλλο τροπικό σύστημα, όπως για παράδειγμα οι λαϊκοί δρόμοι ή το σύστημα των μακάμ. Στα διδασκόμενο ρεπερτόριο διαπιστώνουμε ξανά το σημαντικό ρόλο της βυζαντινής μουσικής στη διδασκαλία του ταμπουρά στα Μουσικά Σχολεία. Αυτό γίνεται εύκολα αντιληπτό καθώς η βυζαντινή μελοποιία αναφέρεται στα μουσικά είδη που πρέπει να μελετηθούν, και μάλιστα πρώτη, ενώ ακολουθούν «τα σημαντικά τοπικά ιδιώματα της δημοτικής μουσικής» (Υ.Α. 203617/Δ2/2015, σελ. 33998).

Στο ίδιο κείμενο αναφέρεται επίσης και το πρακτικό πλαίσιο που αφορά τη διδασκαλία του ταμπουρά στους μαθητές των Μουσικών Γυμνασίων. Η πρώτη αναφορά είναι για τους κινητούς μπερντέδες οι οποίοι επιτρέπουν στους μαθητές να οπτικοποιήσουν και να κατανοήσουν σε βάθος τα διαστήματα και τις κλίμακες της βυζαντινής και παραδοσιακής μουσικής. Μετέπειτα, επισημαίνεται η τεχνική της πέννας και η συμβολή της ώστε να εντρυφήσουν οι μαθητές, με βιωματικό τρόπο, στους παραδοσιακούς ρυθμούς και τη ρυθμική συνοδεία με τη χρήση «απλών συγχορδιών». Επιπλέον γίνεται αναφορά στο δημόδες διδασκόμενο ρεπερτόριο το οποίο θα πρέπει να προέρχεται από διάφορες περιοχές της Ελλάδας, με σκοπό να γνωρίσουν οι μαθητές τα διάφορα ιδιώματα της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Επίσης, προτείνεται η επιλογή τραγουδιών από τον «κύκλο του χρόνου», που συνάδουν με τη θεματική της εκάστοτε χρονικής περιόδου, για παράδειγμα, να διδάσκονται κάλαντα πριν τα Χριστούγεννα και ιστορικά τραγούδια τον Μάρτιο. Επιπλέον, προτείνεται η δημιουργία ανθολογίας τοπικών τραγουδιών και χορών με σκοπό τη συλλογή και την διάχυση του υλικού μέσω της επίσημης ιστοσελίδας του Υπουργείου Παιδείας. Τέλος, επισημαίνεται ότι η διδασκαλία του ταμπουρά θα πρέπει να γίνεται με τη χρήση εκκλησιαστικής μουσικής σημειογραφίας, αλλά σε συνδυασμό και με την ευρωπαϊκή σημειογραφία, η οποία αποτελεί «διαπολιτισμικό εργαλείο μουσικής επικοινωνίας με μουσικούς άλλων λαών» (Υ.Α. 203617/Δ2/2015, σελ. 33999). Έτσι, ο μαθητής μπορεί να επικοινωνεί σε μουσικό επίπεδο με λαϊκούς και παραδοσιακούς μουσικούς της Ελλάδας, αλλά και με μουσικούς άλλων εθνικοτήτων, καθώς η Ευρωπαϊκή σημειογραφία

Επιπλέον το ΑΠΣ κάνει αναφορά στην τρόπο αξιολόγησης του μαθητή, η οποία ως διαδικασία συνδέεται άμεσα με τη διδακτέα ύλη. Έτσι, στην ίδια παράγραφο αναφέρεται ότι

η ύλη για τις τρεις τάξεις του Γυμνασίου, χωρίζεται σε έξι επίπεδα, δύο για κάθε τάξη. Σε κάθε επίπεδο αντιστοιχεί μία δεξαμενή από τραγούδια από τα οποία ο καθηγητής καλείται να διαλέξει κάποια ώστε να τα διδάξει στον εκάστοτε μαθητή. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η «δεξαμενή» αυτή δεν είναι αυστηρά καθορισμένη, αν και το ΑΠΣ δίνει περιγραφικές οδηγίες (π.χ. στη Β' τάξη να διδαχθούν συρτά και καλαματιανά στον Α' ήχο), ενώ σε λίγες περιπτώσεις αναφέρονται ενδεικτικά παραδείγματα (π.χ. «Ποδαράκι», Κάτω στη Ρόδο» κ.α.). Όσον αφορά αυτά τα παραδείγματα αυτά, δεν προτείνονται συγκεκριμένες εκτελέσεις ή καταγραφές αναφοράς, με μοναδική εξαίρεση κομμάτια σε καταγραφή του Γεώργιου Παχτίκου.

Το ρεπερτόριο που θα διδαχθεί επιλέγεται από τον διδάσκοντα ανάλογα με την ικανότητα και την επιμέλεια του μαθητή. Στις εξετάσεις στο τέλος κάθε σχολικού έτους, ο μαθητής καλείται να εκτελέσει έναν ορισμένο αριθμό τραγουδιών που έχει διδαχτεί από κάθε επίπεδο, ο αριθμός των τραγουδιών αυτών ορίζεται διαφορετικά για κάθε τάξη. Επιπρόσθετα, αξιοσημείωτη είναι η οδηγία του να γίνεται η εξέταση χωρίς τη βοήθεια μουσικού κειμένου. Η βαθμολογία υπολογίζεται σύμφωνα με την ερμηνευτική ικανότητα και προσωπικότητα του μαθητή και το κατά πόσο καλύφθηκε η διδακτέα ύλη κάθε επιπέδου. Επιπλέον, παρουσιάζονται επτά βασικά σημεία στα οποία θα πρέπει να έχει επάρκεια ο μαθητής, τα σημεία αυτά είναι: (1) η στάση και το κράτημα του οργάνου και της πέννας, (2) ο ρυθμός, (3) οι πενιές, (4) οι μπερντέδες (τα διαστήματα της κλίμακας του κάθε ήχου), (5) η δακτυλοθεσία, (6) τα στολίδια, και (7) η μουσικότητα.

Στη συνέχεια παρουσιάζεται ένας αναλυτικός πίνακας που χωρίζει τη διδακτέα ύλη στα έξι επίπεδα που αναφέρθηκαν προηγουμένως. Σε κάθε επίπεδο, τίθενται συγκεκριμένοι εκπαιδευτικοί στόχοι («προσδοκώμενα μαθησιακά αποτελέσματα») οι οποίοι αντιστοιχούν σε θέματα διδασκαλίας και προτεινόμενες δραστηριότητες οι οποίες θεωρούνται απαραίτητες για την επίτευξη των στόχων κάθε επιπέδου. Αυτό που παρατηρούμε στον συγκεκριμένο πίνακα, είναι ότι παρά την ανάμιξη στοιχείων της βυζαντινής μουσικής –τα οποία κυριαρχούν– με στοιχεία ευρωπαϊκής μουσικής, δεν υπάρχουν καθόλου αναφορές σε τουρκικούς όρους που αφορούν τη διδασκαλία του σαζιού. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η αναφορά στο κούρδισμα *καραντουζέν*, δηλαδή το κούρδισμα διαστήματα πέμπτης καθαρής.

Συνοψίζοντας, το γενικό συμπέρασμα που προκύπτει από την ανάγνωση του Αναλυτικού Προγράμματος Σπουδών για τον ταμπουρά, είναι η ταύτιση του οργάνου με τη βυζαντινή μουσική και το θεωρητικό πλαίσιο που την περιβάλλει. Επιπλέον, εκτός από όργανο

αναφοράς της παραδοσιακής μουσικής και των διαστημάτων της, προσδίδεται στον ταμπουρά η ιδιότητα του οργάνου συνοδείας. Αξιοσημείωτη είναι ακόμη η θέση της μουσικής σημειογραφίας στη διδασκαλία του ταμπουρά, είτε πρόκειται για παρασημαντική είτε για ευρωπαϊκή παρτιτούρα, η οποία, αν και προτείνεται για χρήση κατά τη διάρκεια της διδασκαλίας, θα πρέπει να αποφεύγεται κατά την διάρκεια της εξέτασης αφού, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, στο τέλος του σχολικού έτους ο μαθητής καλείται να εκτελέσει ρεπερτόριο του ανάλογου επιπέδου, χωρίς τη βοήθεια μουσικού κειμένου. Τέλος, παρατηρείται η απουσία συνδέσεων του ταμπουρά με το τούρκικο σάζι, γεγονός που παρουσιάζει ενδιαφέρον, καθώς η διδασκαλία του σαζιού αποτέλεσε σημείο αναφοράς για ορισμένους από τους σημαντικότερους δασκάλους ταμπουρά στην Ελλάδα, όπως προκύπτει και από την έρευνα του Αλέξανδρου Καψοκαβάδη (2017).

1.3 Επισκόπηση μελετών για τον ταμπουρά

Ο ταμπουράς-σαζ έχει απασχολήσει αρκετούς ερευνητές που επιδιώκουν μέσω ποικίλων μελετών να αναδείξουν τις πολιτισμικές, μουσικολογικές εκπαιδευτικές και ιδεολογικές του διαστάσεις. Στην ενότητα αυτή, παρουσιάζονται τέσσερις μελέτες που πραγματοποιήθηκαν τα προηγούμενα χρόνια με τη μορφή πτυχιακής εργασίας στο πρώην Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου (πλέον Τμήμα Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων).

Η εργασία του Δραγατάκη (2019) με τίτλο *Η οργανολογία του ταμπουρά στην ελληνική και διεθνή βιβλιογραφία*, αποτελεί μία κριτική επισκόπηση της υπάρχουσας βιβλιογραφίας για τον ταμπουρά. Η ξενόγλωσση βιβλιογραφία που αναλύεται αποτελείται από το λεξικό μουσικής *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, το βιβλίο του Walter Feldman με τίτλο *Music of the Ottoman Court*, και ο τόμος *Folk Musical Instruments of Turkey* του εθνομουσικολόγου Laurence Picken. Αντίστοιχα, η ελληνική βιβλιογραφία που παρουσιάζεται περιλαμβάνει το *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα* του Φοίβου Ανωγειανάκη, το βιβλίο *Ελληνικά Μουσικά Όργανα: Αρχαία, Βυζαντινά, Σύγχρονα* του Σταύρου Καρακάση, το βιβλίο *Παραδοσιακά μουσικά όργανα* του Ross Daly, καθώς και διάφορα βιβλία-μεθόδους εκμάθησης ταμπουρά που έχουν εκδοθεί στην Ελλάδα. Ο ερευνητής υπογραμμίζει το γεγονός ότι όλες σχεδόν οι ξενόγλωσσες αναφορές στον ταμπουρά συνδέονται με την οθωμανική ή τούρκικη μουσική παράδοση. Ουσιαστικά, αυτό που κυριαρχεί στις περισσότερες μελέτες είναι το σάζι, ενώ ο ταμπουράς παρουσιάζεται κατά

βάση ως ένα είδος σαζιού. Στην ελληνική βιβλιογραφία αντιθέτως, οι Ανωγειανάκης και Καρακάσης προβάλλουν την ελληνικότητα του ταμπουρά, ο οποίος θεωρείται απόγονος της αρχαιοελληνικής πανδούρας, ενώ είναι φανερό η έντονη προσπάθεια συσχέτισης του οργάνου με το Βυζάντιο και την ελληνική επανάσταση του 1821. Από την άλλη πλευρά ο Daly περιγράφει την «αναβίωση» του ταμπουρά, ενός ξεχασμένου στην Ελλάδα οργάνου, ως μία κοινωνική κατασκευή. Μάλιστα, περιγράφει ότι όταν ξεκίνησε η διδασκαλία του ταμπουρά στα Μουσικά Σχολεία, ελλείπει Ελλήνων κατασκευαστών ταμπουρά, χρησιμοποιήθηκαν σάζια Τουρκικής προέλευσης, τα οποία χαρακτηρίστηκαν ως «ταμπουράδες» εξαιτίας μικρών κατασκευαστικών διαφοροποιήσεων όπως η έξοδος του ηχείου στο καπάκι αντί για το σκάφος, και περισσότεροι μπερντέδες. Όσον αφορά τους συγγραφείς μεθόδων ταμπουρά, ορισμένοι, όπως ο Γιάννης Αρβανίτης και Σπύρος Σιάσος, αναπαράγουν τις απόψεις του Σίμωνα Καρά περί καταλληλότητας του οργάνου στη διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής, ενώ ο Νίκος Γράψας θεωρεί «παρεξήγηση» την άποψη αυτή, καθώς το «ταμπουρί» του Πέτρου του Πελοποννήσιου στην πραγματικότητα είναι το οθωμανικό tambur και όχι ο ταμπουράς ή το saz. Τέλος, στη μέθοδο του Βασίλη Κασούρα αναφέρεται η περίπτωση του χωριού Άγκιστρο Σερρών, στο οποίο φαίνεται να παιζόταν ένα όργανο με δύο χορδές και έντεκα μεταλλικά τάστα, ως τεκμήριο συνέχειας του οργάνου στον ελλαδικό χώρο (Δραγατάκης, 2019).

Η μελέτη της Σμαράϊδου (2020) αφορά τις προσωπικές εμπειρίες πέντε καθηγητών ταμπουρά σε Μουσικά Σχολεία. Αυτοί είναι οι: Βάγια Κλεοπάτρα, Γράψας Νίκος, Παππάς Γιώργος, Πούλος Αθανάσιος, και Πούλος Ξενοφώντας. Το ενδιαφέρον της ερευνήτριας επικεντρώνεται στις στρατηγικές διδασκαλίας του ταμπουρά στα Μουσικά Σχολεία θέτοντας ερωτήματα που αφορούν το θεωρητικό σύστημα και το είδος μουσικής σημειογραφίας που χρησιμοποιείται, τη σύνδεση του μαθήματος με τη βυζαντινή μουσική, το ζήτημα της προφορικότητας κ.α. Όπως φάνηκε από τις απαντήσεις των συμμετεχόντων, η πλειοψηφία φαίνεται κατ' αρχάς, να μην ακολουθεί όσα προβλέπει το Αναλυτικό Πρόγραμμα Σπουδών του 2015 για τον ταμπουρά. Η κύρια διαφωνία τους σχετίζεται με την αυξημένη χρήση της παρασημαντικής σημειογραφίας την οποία προτείνει το ΑΠΣ. Αν και οι συμμετέχοντες δεν υποτιμούν την αξία της παρασημαντικής σημειογραφίας, διατύπωσαν την άποψη ότι η χρήση της δυσκολεύει αντί να βοηθά τους μαθητές στην εκμάθηση του οργάνου. Επιπλέον, οι συμμετέχοντες έδειξαν προτίμηση για τον προφορικό/ακουστικό τρόπο διδασκαλίας, τον οποίο και θεωρούν αποτελεσματικότερο ειδικά για την εκμάθηση των παραδοσιακών οργάνων. Όσον αφορά το μουσικό κείμενο, οι περισσότεροι φαίνεται να

το χρησιμοποιούν βοηθητικά επιλέγοντας κυρίως την ευρωπαϊκή σημειογραφία. Τέλος, η πλειοψηφία των διδασκόντων υποστήριξαν ότι στο ρεπερτόριο που διδάσκουν, συμπεριλαμβάνουν και κομμάτια από ιδιώματα άλλων μουσικών πολιτισμών όπως, σε μεγάλο βαθμό, η παράδοση του σαζιού στην Τουρκική μουσική (Σμαράϊδου, 2020).

Η μελέτη της Σικλαφίδου (2022) εξετάζει τη διαμεσολαβημένη εικόνα του ταμπουρά-σαζ, με έμφαση σε απόψεις για την ιστορία του οργάνου, στο χώρο των ΜΜΕ, την εκπαίδευση και τα ψηφιακά μέσα. Η έρευνα αυτή αντλεί δεδομένα από την ανάλυση τηλεοπτικών εκπομπών, ερωτηματολόγιο, συνεντεύξεις, ανάλυση του ΑΠΣ του ταμπουρά για τα Μουσικά Σχολεία, και τέλος υλικό από το YouTube. Όσον αφορά την «τηλεοπτική εικόνα» του ταμπουρά, βλέπουμε την ταύτιση του οργάνου με την ελληνική επανάσταση, ήδη σε εκπομπές της δεκαετίας του 1970 αλλά και πιο πρόσφατα. Εξαίρεση αποτελούν οι εκπομπές του Λάμπρου Λιάβα, όπου υπογραμμίζεται η ασυνέχεια της παρουσίας του ταμπουρά στον ελλαδικό χώρο. Στο χώρο της εκπαίδευσης, τίγεται το πρόβλημα έλλειψης ενεργών εκτελεστών του οργάνου, που θα μπορούσαν να αποτελέσουν σημείο αναφοράς αλλά και πηγή έμπνευσης για τους μαθητές των Μουσικών Σχολείων. Από τα ποσοτικά δεδομένα που συλλέχθηκαν, προκύπτει ότι η πλειοψηφία των μαθητών θεωρεί τον ταμπουρά ως ένα «αρχαίο όργανο», άποψη που ενδεχομένως πηγάζει από τις οδηγίες του Υπουργείου Παιδείας. Όσον αφορά τον χώρο των ψηφιακών μέσων, η Σικλαφίδου αναλύει υλικό που προέρχεται κατά κύριο λόγο από το YouTube. Ως προς την ιστορική προέλευση του οργάνου, ενδιαφέρον παρουσιάζει ο συχνός «διάλογος» πάνω στο ζήτημα αυτό στα ηλεκτρονικά σχόλια (comments) διαφόρων βίντεο. Επιπλέον, σε ορισμένα βίντεο, συνήθως εκτελεστών με χαμηλό επίπεδο δεξιότητας, παρατηρείται μία προσπάθεια σύνδεσης του ταμπουρά με τους αγωνιστές του 1821. Αντιθέτως, σε βίντεο εκτελεστών υψηλού επιπέδου φαίνεται να απουσιάζουν αναφορές σε εθνικιστικά ιδεολογήματα σχετικά με την ελληνικότητα, ενώ είναι φανερό και μία εστίαση στο τούρκικο ρεπερτόριο (Σικλαφίδου, 2022).

Τέλος, η μελέτη του Βούλγαρη (2023) αποτελεί μία πρόταση μίμησης των μελισμάτων του κλαρίνου και της φωνής από το σάζι. Πιο συγκεκριμένα, ο ερευνητής προτείνει τρόπους με τους οποίους στοιχεία διαποίκισης από το κλαρίνο ή τη φωνή μπορούν να εκτελεστούν από το σάζι. Μέσω αυτής της διαδικασίας, προτείνονται τρόποι για το πώς μπορεί να «διασκευαστεί» ελληνικό ρεπερτόριο έτσι ώστε να αποδοθεί από το σάζι, αξιοποιώντας τις τεχνικές δυνατότητες του οργάνου. Κλείνοντας, ο Βούλγαρης καταλήγει στο ότι το σάζι

μπορεί να μιμηθεί στοιχεία διαποίκισης του κλαρίνου και της φωνής μέχρι έναν βαθμό. Έτσι, σε αρκετές περιπτώσεις θα πρέπει να βρεθούν εναλλακτικοί τρόποι προσέγγισης του ελληνικού ρεπερτορίου (Βούλγαρης, 2023).

1.4 Προσαρμόζοντας ελληνικό ρεπερτόριο για σάζι: Η περίπτωση του ARTA SAZ

Κλείνοντας το θεωρητικό μέρος της πτυχιακής εργασίας, θα είχε ενδιαφέρον να αναφερθούμε στο εγχείρημα του *ARTA SAZ* για πολλούς λόγους. Το ARTA SAZ αποτελεί πρότζεκτ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και εντάσσεται στο Εργαστήριο Βαλκανικών και Ανατολικών Μουσικών, Ιστορίας και Πολιτισμών (EBAMIP). Εμπνευστής του πρότζεκτ είναι ο Νίκος Ανδρικός επίκουρος καθηγητής του τμήματος, ο οποίος μεταξύ άλλων είναι υπεύθυνος και για την διδασκαλία του ταμπουρά-σαζ¹ στο τμήμα. Η υλοποίηση του εγχειρήματος πραγματοποιήθηκε από φοιτητές και φοιτήτριες που παρακολουθούν το μάθημα «Μουσική Δεξιότητα - Ταμπουράς-Σαζ», από τον Νίκο Ανδρικό, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις προσκαλούνται επισκέπτες μουσικοί.

Σκοπός του πρότζεκτ είναι η εκτέλεση κομματιών του ελληνικού ρεπερτορίου στο σάζι, τα οποία «διασκευάζεται» με τρόπο όσο γίνεται περισσότερο πιο κοντά στα ιδιαίτερα τεχνικά και υφολογικά στοιχεία κάθε ιδιώματος, καθώς και στα όργανα και τον τύπο ορχήστρας με τα οποία συνήθως αποδίδονται. Αυτό δεν σημαίνει ότι παραμερίζονται οι τεχνικές παιξίματος, όπως για παράδειγμα οι διάφοροι τύποι πενιάς, που διαφοροποιούν το σάζι από άλλα νυκτά όργανα και παραδοσιακά χρησιμοποιούνται στο τούρκικο ρεπερτόριο. Πιο συγκεκριμένα, οι φοιτητές προσεγγίζουν ελληνικά κομμάτια τα οποία συνήθως παίζονται από όργανα που απέχουν πολύ από το σάζι, ως προς τον χειρισμό τους αλλά και ως προς τον ήχο. Αξίζει να σημειωθεί ότι το ARTA SAZ δεν αποτελεί την πρώτη προσπάθεια εκτέλεσης ελληνικού ρεπερτορίου στο σάζι. Ενδεικτική είναι η δουλειά του σαζίστα Περικλή Παπαπετρόπουλου όπως αποτυπώνεται στον δίσκο ακτίνας (CD) με τίτλο *Σάζι*, ο οποίος κυκλοφόρησε το 1994 από τη δισκογραφική εταιρία FM Records. Σε αυτό το δίσκο,

¹ Όπως αναλύεται διεξοδικότερα σε επόμενη κεφάλαιο, στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (πρώην Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου) η επίσημη ονομασία που δίνεται στην συγκεκριμένη τάξη οργάνου («Μάθημα Μουσικής Δεξιότητας») είναι αυτή του «ταμπουράς-σαζ».

ο Παπαπετρόπουλος εκτελεί με το σάζι του, παραδοσιακά κομμάτια από διάφορες περιοχές όπως Πελοπόννησος, Μακεδονία, Θράκη, Κρήτη κ.α.

Η δουλειά που γίνεται στο ARTA SAZ αποτυπώνεται σε μία σειρά από βίντεο τα οποία αναρτώνται σε σχετικό κανάλι στο YouTube. Μέχρι και τη στιγμή που γράφονταν αυτές οι γραμμές, ήταν αναρτημένα ήδη 45 βίντεο με παραδοσιακά κομμάτια από όλη σχεδόν την ελληνική επικράτεια και της Μικράς Ασίας, παιγμένα αποκλειστικά με σάζι. Το συγκεκριμένο υλικό θα μπορούσε να αποτελέσει ένα είδος παρακαταθήκης φέρνοντας σε επαφή με την παράδοση του σάζιου καθηγητές και μαθητές του Μουσικών Σχολείων οι οποίοι καλούνται να διδάξουν και να διδαχτούν αντίστοιχα ελληνικό ρεπερτόριο στον ταμπουρά, ένα όργανο που όπως σημειώθηκε παραπάνω δεν εμφανίζεται σε κανέναν χώρο επιτέλεσης στην Ελλάδα. Τα βίντεο που αναρτώνται στο κανάλι του ARTA SAZ, μπορούν να λειτουργήσουν ως σημαντικό βοήθημα για τους καθηγητές του ταμπουρά, οι οποίοι μπορούν να χρησιμοποιούν το υλικό αυτό για να δείξουν στους μαθητές τους πώς κομμάτια ελληνικής παραδοσιακής μουσικής μπορούν να παιχτούν στον ταμπουρά και να παρουσιάζουν ταυτόχρονα καλλιτεχνικό ενδιαφέρον.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Μεθοδολογία

2.1 Σκοπός της έρευνας

Η εισαγωγή της διδασκαλίας παραδοσιακών οργάνων στα Μουσικά Σχολεία το 1988 δημιούργησε σταδιακά μία ανάγκη για καθηγητές παραδοσιακών οργάνων με πανεπιστημιακές σπουδές. Έτσι, το 2000 ιδρύεται το Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου (πλέον, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων) στην Άρτα, ενώ την ίδια χρόνια αρχίζει να λειτουργεί προπτυχιακό πρόγραμμα με ειδίκευση στην εκτέλεση παραδοσιακών οργάνων στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας στη Θεσσαλονίκη. Στη συνέχεια, εμφανίζονται και τα πρώτα μεταπτυχιακά προγράμματα σε αυτό το αντικείμενο: το 2015 στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας και το 2017 στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (Ververis, 2019).

Αρκετά νωρίς, ο ταμπουράς-σάζ άρχισε διδάσκεται ως όργανο ειδίκευσης στα προπτυχιακά προγράμματα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, καθώς και στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών με τίτλο «Εθνομουσικολογία και. Μουσική Πράξη». Παρ' όλα αυτά, καμία έρευνα δεν φαίνεται να έχει επικεντρωθεί στη διδασκαλία του ταμπουρά-σαζ σε ιδρύματα τριτοβάθμιας εκπαίδευσης. Ο λόγος είναι ως ένα βαθμό κατανοητός: Η ιδιαίτερη θέση που κατέχει ο ταμπουράς ως υποχρεωτικό όργανο στα Μουσικά Σχολεία, αλλά και η κατά κάποιο τρόπο «προβληματική» φύση του οργάνου, έχει στρέψει τον ενδιαφέρον των περισσότερων ερευνητών σε ζητήματα που αφορούν τη διδασκαλία του οργάνου στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση.

Σκοπός της παρούσας έρευνας ήταν μία πρώτη «χαρτογράφηση» του πλαισίου στο οποίο διδάσκεται ο ταμπουράς-σαζ στα προγράμματα που αναφέρθηκαν παραπάνω, εξετάζοντας μαρτυρίες μουσικών που κλήθηκαν να διδάξουν σε αυτά. Αξίζει να σημειωθεί ότι κάθε ένα από το προαναφερθέντα πανεπιστημιακά πρόγραμμα παρουσιάζουν κάποιες διαφορές ως προς το πλαίσιο διδασκαλίας του οργάνου. Για παράδειγμα, σε έγγραφα όπως

Προγράμματα Σπουδών και προκηρύξεις που σχετίζονται με το προπτυχιακό πρόγραμμα του Πανεπιστήμιο Μακεδονίας και το μεταπτυχιακό πρόγραμμα του ΕΚΠΑ, το διδασκόμενο γνωστικό αντικείμενο αναφέρεται ως «ταμπουράς», ενώ στο ΤΕΙ Ηπείρου αναφέρεται αντίστοιχα ο «ταμπουράς-σαζ». Οι αναφορές παρουσιάζουν κατ' αρχάς ιδεολογικό ενδιαφέρον. Παρ' όλα αυτά, θα πρέπει να γίνει σαφές ότι οι διδάσκοντες των οργάνων δεν λαμβάνουν πάντα μέρος στη σύνταξη αυτών των εγγράφων. Επιπλέον, στοιχεία όπως αυτά που αναφέρθηκαν μπορεί να αποτελούν απλά «λέξεις γραμμένες σε ένα χαρτί», χωρίς όμως να συμβαδίζουν απαραίτητα με την πραγματικότητα. Για παράδειγμα, ως φοιτητής του ΤΕΙ Ηπείρου ο ερευνητής γνωρίζει πολύ καλά ότι ελάχιστοι φοιτητές του τμήματος θα χρησιμοποιούσαν ποτέ τη λέξη «ταμπουράς» ή «ταμπουράς-σαζ», καθώς στο καθημερινό λεξιλόγιο των φοιτητών χρησιμοποιείται σχεδόν αποκλειστικά το ελληνοποιημένο «σάζι». Για το λόγο αυτό, ένα από τα ερευνητικά ερωτήματα που τέθηκαν αφορούσε το:

- Τι πιστεύουν οι διδάσκοντες σε ιδρύματα ανώτατης εκπαίδευσης πάνω στο ζήτημα «ταμπουράς ή σάζι(ι)» και γενικά περί της προέλευσης του οργάνου;

Επιπλέον τέθηκαν και κάποια άλλα ερωτήματα γενικής φύσης όπως το εξής:

- Τι πιστεύουν οι διδάσκοντας σε ιδρύματα ανώτατης εκπαίδευσης για τη διδασκαλία του ταμπουρά ως υποχρεωτικού οργάνου στα Μουσικά Σχολεία της χώρας;

Στη συνέχεια τέθηκαν πιο εξειδικευμένα ερωτήματα που αφορούσαν τη διδασκαλία του ταμπουρά-σαζ στα ιδρύματα ανώτατης εκπαίδευσης και πιο συγκεκριμένα τη διδακτική προσέγγιση των συμμετεχόντων. Τα ερωτήματα αυτά αφορούσαν τις εξής κατηγορίες:

- Δομή μαθήματος
- Διδασκόμενο ρεπερτόριο και διάρθρωση ύλης
- Διδακτικά μέσα (ηχογραφήσεις, βίντεο, παρτιτούρες, κτλ.)
- Προτεινόμενο θεωρητικό σύστημα και είδος σημειογραφίας
- Η διδασκαλία του αυτοσχεδιασμού
- Τρόποι αξιολόγησης
- Προσδοκώμενα αποτελέσματα (προφίλ αποφοίτων)

2.2 Μεθοδολογία της έρευνας και ερευνητικά ερωτήματα

Η παρούσα έρευνα έχει καθαρά ποιοτικό χαρακτήρα καθώς τα δεδομένα που παρουσιάζονται και αναλύονται σε επόμενα κεφάλαιο προέκυψαν ύστερα από συνεντεύξεις με τέσσερις μουσικούς που δίδαξαν ταμπουρά-σαζ σε ιδρύματα ανώτατης εκπαίδευσης, είτε ως μόνιμο είτε ως έκτακτο προσωπικό. Πρόκειται για τους Νίκο Ανδρίκο (ΤΕΙ Ηπείρου/Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων), Λευτέρη Τσικουρίδη (Πανεπιστήμιο Μακεδονίας), Περικλή Παπαπετρόπουλο (ΕΚΠΑ), και Barış Bal (ΤΕΙ Ηπείρου). Οι συνεντεύξεις με τους συμμετέχοντες είχαν ημιδομημένο χαρακτήρα. Πιο συγκεκριμένα, ο ερευνητής είχε προετοιμάσει μία σειρά από κοινές ερωτήσεις που απηύθυνε στους συνεντευξιαζόμενους. Παρ' όλα αυτά, σε πολλές περιπτώσεις η συνέντευξη έλαβε χαρακτήρα ελεύθερης συζήτησης, γεγονός που απέδωσε ιδιαίτερα ενδιαφέροντα στοιχεία τα οποία ενδεχομένως να είχαν χαθεί σε μία περισσότερο «αυστηρά» δομημένη συνέντευξη. Από την άλλη πλευρά, οι κοινές ερωτήσεις βοήθησαν τον ερευνητή στο να κάνει συγκρίσεις, αναζητώντας ομοιότητες και διαφορές όσον αφορά τις εμπειρίες και τις στάσεις των συμμετεχόντων.

2.3 Οι συμμετέχοντες

Στην αρχή κάθε συνέντευξης, ζητήθηκε από τους συμμετέχοντες να μοιραστούν ορισμένα βιογραφικά τους στοιχεία τα οποία παρουσιάζονται στη συνέχεια της ενότητας αυτής, δημιουργώντας ένα σύντομο προσωπικό «πορτρέτο» για τον καθένα.

2.3.1 Νίκος Ανδρίκος

Ο Νίκος Ανδρίκος ήρθε σε επαφή με τη μουσική από πολύ μικρή ηλικία αποκτώντας, χάρη στο οικογενειακό του περιβάλλον, ακούσματα εκκλησιαστικής και λαϊκής μουσικής. Στην ηλικία των επτά άρχισε να παρακολουθεί μαθήματα βυζαντινής μουσικής. Η πρώτη του επαφή με το σάζι ήταν μέσω εκπομπών που παρακολουθούσε στην τουρκική κρατική τηλεόραση, στη Μυτιλήνη όπου και μεγάλωσε. Στην συνέχεια, παρακολούθησε λίγα μαθήματα μπουζουκιού αποκτώντας μία βασική τεχνική όσον αφορά το παίξιμο νυκτών οργάνων. Αργότερα, μαθητής στη Β' Λυκείου, μετακομίζει στην Αθήνα όπου ασχολήθηκε με το σάζι. Αρχικά μελετάει μόνος του, ενώ αργότερα παρακολουθεί μαθήματα με τον Περικλή Παπαπετρόπουλο και σεμινάρια στο Χουδέτσι με τον τούρκο σαζίστα Mehmet Erenler. Αφού ολοκλήρωσε τις σπουδές του στη Θεολογία, καταθέτει πρόταση εκπόνησης διδακτορικής διατριβής στο Ιόνιο πανεπιστήμιο. Για τις ανάγκες της έρευνάς του μετακομίζει προσωρινά στην Τουρκία, κυρίως στην Κωνσταντινούπολη αλλά και την

Σμύρνη. Στην Τουρκία ασχολήθηκε σημαντικά με τη βυζαντινή μουσική, καθώς έψελνε ως παρά δομέστικος στο πατριαρχείο. Όσον αφορά το σάζι, παρακολούθησε το πρόγραμμα σπουδών του ωδείου που δίδασκε ο Mehmet Erenler, σε συνδυασμό με τις βιωματικές γνώσεις που απέκτησε εκεί, συναντώντας σπουδαίους μουσικούς, οργανοποιούς, παρακολουθώντας συναυλίες, και συμμετέχοντας σε γλέντια. Παράλληλα μελέτησε και την λόγια οθωμανική μουσική.

Την περίοδο 2009-2011 δίδαξε στο τότε Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου. Το 2011 επέστρεψε στην Μυτιλήνη και δημιούργησε το Κέντρο Σπουδών Ανατολικής Μουσικής (ΚΕΣΑΜ) το οποίο λειτούργησε προσφέροντας σε ενδιαφερόμενους μαθητές έναν ετήσιο κύκλο σπουδών αλλά και σεμινάρια. Επιπλέον, το σχολικό έτος 2011-2012 δίδαξε ταμπουρά ως εμπειροτέχνης καθηγητής στο Μουσικό Σχολείο Μυτιλήνης. Το 2017, εκλέχτηκε Επίκουρος Καθηγητής στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου το οποίο μετατράπηκε αργότερα σε Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων όπου διδάσκει μέχρι σήμερα. Σάζι έχει διδάξει κατά την πρώτη του θητεία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, στο Κέντρο Σπουδών Ανατολικής Μουσικής, στο Μουσικό Σχολείο Μυτιλήνης και κατά τη δεύτερη θητεία του στο ΤΕΙ Ηπείρου και στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

2.3.2 Λευτέρης Τσικουρίδης

Ο Λευτέρης Τσικουρίδης γεννήθηκε στη Δράμα το 1979, και η πρώτη του επαφή με τη μουσική πραγματοποιείται σε πολύ μικρή ηλικία μέσω του χορού. Πιο συγκεκριμένα, για αρκετά χρόνια υπήρξε ενεργός χορευτής στο Λύκειο Ελληνίδων συμμετέχοντας σε πολλές παραστάσεις. Από πολύ μικρός έδειξε ενδιαφέρον για τα μουσικά όργανα και σε ηλικία οκτώ χρονών ο πατέρας του τον παρότρυνε να δοκιμάσει μπουζούκι καθώς υπήρχε ήδη όργανο στο σπίτι. Για τρία χρόνια παρακολούθησε μαθήματα με ένα δάσκαλο ο οποίος εστίαζε περισσότερο σε ασκήσεις. Όπως ο ίδιος αναφέρει, σε αυτά τα τρία χρόνια διδάχθηκε μόνο ένα τραγούδι, γεγονός όμως που βοήθησε στο να αποκτήσει ένα υψηλό επίπεδο τεχνικής κατάρτισης στο όργανο. Στη συνέχεια παρακολούθησε μαθήματα με έναν δάσκαλο με τον οποίο μάθαινε μόνο τραγούδια. Παράλληλα, ύστερα από παρότρυνση του τελευταίου δασκάλου του στο μπουζούκι, σπούδασε κλασικό βιολί στο ωδείο. Το κλασικό βιολί ήταν και το αντικείμενό σπουδών του στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου όπου και σπούδασε. Μαθητής της Γ' Γυμνασίου, αποφάσισε να μάθει ούτι μετά από μία συναυλία Δράμα όπου άκουσε τον Σύριο ουτίστα Ζιάντ Ατζάμπ. Επίσης, πήρε το πτυχίο της

Αρμονίας και προχώρησε στην Αντίστιξη, ενώ παράλληλα παρακολούθησε μαθήματα βυζαντινής μουσικής, στην αρχή ως υποχρεωτικό μάθημα στο ωδείο και αργότερα από δική του επιλογή. Ως μουσικός, έχει ασχοληθεί με διάφορα μουσικά είδη. Από μικρή ηλικία, δέχτηκε επιρροές από την παραδοσιακή μουσική αλλά από την προπολεμική αστική λαϊκή μουσική με την οποία ήρθε σε επαφή μέσω του δασκάλου του της βυζαντινής μουσικής και ενθουσιάστηκε. Στο πανεπιστήμιο ήρθε σε επαφή και με την τζαζ μουσική, όπου είχε την ευκαιρία να ασχοληθεί με τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό στο μπουζούκι, το ούτι και το βιολί. Στο πανεπιστήμιο συμμετείχε και σε σύνολα χορωδίας ως μπάσος. Το 2004, άρχισε να ασχολείται και με την μουσική του Django Reinhardt και την *gypsy jazz*. Το 2006, ήρθε σε επαφή με την βραζιλιάνικη μουσική και τα βραζιλιάνικα κρουστά με τα οποία ασχολείται μέχρι και σήμερα. Επιπλέον, συνέχισε με διδακτορικές του σπουδές στο αντικείμενο της αστικής λαϊκής μουσικής μέχρι το 1940.

Το 2003, εργάστηκε ως στο Μουσικό Σχολείο Θεσσαλονίκης, αρχικά ως ωρομίσθιος καθηγητής ουτιού και την επόμενη χρονιά ως καθηγητής μπουζουκιού. Μάλιστα ήταν ο πρώτος καθηγητής που δίδαξε μπουζούκι στο σχολείο αυτό. Η πρώτη του επαφή με το σάζι ήταν σε ηλικία εννιά χρόνων όταν ένας γείτονας του έφερε από την Τουρκία μία βιντεοσκοπημένη συναυλία του Arif Sağ σε κασέτα. Ήταν η πρώτη φορά που άκουσε αυτόν τον τρόπο παιξίματος, της αυτοσυνοδείας. Στη συνέχεια δανείστηκε πολλά στοιχεία και τεχνικές από το σαζίστικο παίξιμο του Arif Sağ και προσπάθησε να το μεταφέρει σε ελληνικό ρεπερτόριο. Όπως αναφέρει, τη συγκεκριμένη συναυλία τη δίνει σε όλους τους φοιτητές του με ειδίκευση στον ταμπουρά ή το μπουζούκι, προκειμένου να μελετήσουν αυτές τις τεχνικές. Το 2004, ξεκινάει να διδάσκει ως συμβασιούχος στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, όπου διδάσκει μέχρι και σήμερα στη βαθμίδα του Επίκουρου Καθηγητή. Από το 2004 διδάσκει τρίχορδο μπουζούκι, ενώ από το 2010 και έπειτα του ανατίθεται και η διδασκαλία του ταμπουρά.

2.3.3 Περικλής Παπαπετρόπουλος

Ο Περικλής Παπαπετρόπουλος ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με το σάζι στην ηλικία των δεκαπέντε ετών. Αρχικά, μέσω μίας κασέτας γοητεύτηκε από το άκουσμα του σαζιού, και αργότερα, αφού απέκτησε ένα σάζι από την Τουρκία, ξεκίνησε να μελετάει μόνος του, έχοντας πλήρη άγνοια για αυτή τη μουσική. Στην συνέχεια, παρακολούθησε μαθήματα με τον Ross Daly στην Κρήτη ο οποίος αργότερα του ζήτησε να συμμετάσχει σε ένα σχήμα με το οποίο παίζανε τσ την Κρήτη. Ο Daly έπαιξε καθοριστικό ρόλο για την μουσική του πορεία

καθώς είχε κάποιον να τον καθοδηγεί μουσική, να του λέει τί να μελετήσει και τί να ακούσει πάνω σε αυτή την μουσική. Εκτός από τα μαθήματα με τον Ross Daly ο Παπαπετρόπουλος παρακολούθησε σεμινάρια με μεγάλους δασκάλους του οργάνου. Επίσης οι πρόβες με επαγγελματίες μουσικούς αποτέλεσαν καθοριστικό σημείο στη μουσική του εκπαίδευση και τον τροφοδότησαν με ένα μεγάλο όγκο πληροφορίας και εμπειριών. Σε πανεπιστημιακό επίπεδο, ο Περικλής Παπαπετρόπουλος δίδαξε σάζι για δύο χρόνια στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών με τίτλο «Εθνομουσικολογία και. Μουσική Πράξη» ύστερα από πρόταση που δέχτηκε από τον Λάμπρο Λιάβα.

2.3.4 Bariş Bal

Ο Bariş Bal μεγάλωσε στην Άγκυρα της Τουρκίας σε ένα περιβάλλον που τα παρείχε σημαντικά μουσικά ερεθίσματα καθώς πολλά μέλη της οικογένειάς του, αλλά και πολλοί γείτονες, ήταν μουσικοί. Μαθήματα σαζιού ξεκίνησε σε ηλικία 8-9 ετών με πρώτο του δάσκαλο ένα γείτονα. Όταν όμως ο δάσκαλός του διορίστηκε σε μία κρατική ορχήστρα και έπρεπε να φύγει από την Άγκυρα, τον παρέπεμψε σε ένα ωδείο ώστε να συνεχίσει τα μαθήματα σαζιού εκεί. Το πρόγραμμα σπουδών του ωδείου διαρκούσε τρία χρόνια και προετοίμαζε τους μαθητές για της εξετάσεις της Τουρκικής Ραδιοφωνίας. Στην Ελλάδα ζει από τη δεκαετία του 1990, όπου έχει επιδείξει σημαντική καλλιτεχνική δραστηριότητα ως μουσικός με συμμετοχές σε συναυλίες και εμφανίσεις σε μουσικές σκηνές. Επιπλέον, έχει διδάξει σε σχολεία, ενώ την περίοδο 2006-2017 εργάστηκε στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου, όπου δίδαξε σάζι και λάφτα, ως Εργαστηριακό Διδακτικό Προσωπικό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Παρουσίαση δεδομένων

Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζονται τα στοιχεία που προέκυψαν ύστερα από συνεντεύξεις με τους Νίκο Ανδρίκο, Λευτέρη Τσικουρίδη, Περικλή Παπαπετρόπουλο και Barış Bal. Η κάθε περίπτωση παρουσιάζεται χωριστά, δημιουργώντας έτσι ένα «προσωπικό προφίλ» για κάθε έναν από τους συμμετέχοντες, ενώ στο επόμενο κεφάλαιο επιχειρείται μία θεματική ανάλυση των δεδομένων. Για τη διευκόλυνση του αναγνώστη, το υλικό παρουσιάζεται σύμφωνα με τις εξής υποενότητες: (α) για την προέλευση και αναβίωση του ταμπουρά, (β) ταμπουράς ή σάζι; (γ) για τη διδασκαλία του ταμπουρά στα Μουσικά Σχολεία, και (δ) διδακτική προσέγγιση.

3.1 Η συνέντευξη με τον Νίκο Ανδρίκο

3.1.1 Για την προέλευση και αναβίωση του ταμπουρά

Όσον αφορά την ιστορική προέλευση του ταμπουρά, η άποψη του Ανδρίκου είναι ότι ουσιαστικά πρόκειται για μία μεγάλη οικογένεια μουσικών οργάνων που τα συναντάμε σε μία τεράστια γεωγραφική περιοχή. Οπότε, όπως ο ίδιος αναφέρει, είναι επιστημονικά αδόκιμο να μιλάμε μόνο για τον «ελληνικό ταμπουρά» και να αφήνουμε εκτός όλα τα άλλα όργανα που συναντάμε στη λεκάνη της Ανατολικής Μεσογείου και της Μέσης Ανατολής. Τα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά όλων αυτών των οργάνων είναι πολύ συγκεκριμένα. Δηλαδή, είναι αχλαδόσχημα, χωρίς καμάρια στο σκάφος, με μακρύ λαιμό και μπερντέδες και παίζονται με πένα ή δάχτυλο. Κατά την άποψή του, σίγουρα υπήρχε ένα όργανο στην Ελλάδα που λεγόταν «ταμπουράς» το οποίο, κατά πάσα πιθανότητα, ήταν όργανο συνοδείας της φωνής. Επιπλέον, είναι πιθανό να το χρησιμοποιούσαν στη συνοδεία στεριανών τραγουδιών. Παρ' όλα αυτά, τα λιγοστά τεκμήρια που έχουμε στη διάθεσή μας σήμερα δεν επαρκούν στην εξαγωγή ενός πιο ολοκληρωμένου συμπεράσματος για το πώς παιζόταν το όργανο αυτό.

Επιπλέον, υποστηρίζει ότι υπήρξε μία προσπάθεια αναβίωσης της παράδοσης του ταμπουρά η οποία επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από την παράδοση του σαζιού στη γειτονική μας Τουρκία. Το γεγονός αυτό θεωρείται λογικό καθώς εκεί το όργανο αυτό έχει πολύ μεγάλη εξέλιξη και παρουσία σε κάθε επίπεδο. Όσον αφορά την αναβίωση του ταμπουρά θεωρεί ότι αποτελεί ένα αντιεπιστημονικό κατασκεύασμα, χωρίς κάποιο ιδιαίτερο νόημα, αφού στην ουσία γίνεται προσπάθεια να αναβιώσει κάτι για το οποίο λόγω έλλειψης στοιχείων δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ούτε πώς παιζόταν. Επιπλέον, υποστηρίζει ότι τέτοιου τύπου αναβιώσεις πηγάζουν από εθνικιστικά ιδεολογήματα που κινούνται στο κομμάτι του φαντασιακού.

3.1.2 Για τη διάδοση του σαζιού στην Ελλάδα

Ως πρόσωπο-κλειδί για τη διάδοση του σαζιού στην Ελλάδα, αναφέρει τον Ross Daly, ο οποίος μπορεί να μην ήταν ο ίδιος σαζίστας αλλά γνώριζε τις βασικές τεχνικές του οργάνου. Η παρουσία του Daly αποδείχθηκε ιδιαίτερα επιδραστική και για έναν άλλο λόγο: Υπήρξε δάσκαλος του Περικλή Παπαπετρόπουλου ο οποίος, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, είναι ο «πατέρας του σαζιού» στην Ελλάδα καθώς «όλοι έμαθαν σάζι από εκείνον». Αυτό είναι αληθές αν αναλογιστούμε περιπτώσεις μουσικών με σημαντική καλλιτεχνική πορεία όπως ο Μαραμπούτης, η Μαυροειδή και ο Ψαραδέλλης, οι οποίοι υπήρξαν μαθητές του. Ο Παπαπετρόπουλος είχε επίσης σημαντική παρουσία στη δισκογραφία, κυρίως τη δεκαετία του 1990, και ήταν ο πρώτος που έπαιξε ελληνικό ρεπερτόριο στο σάζι.

Το σάζι πιστεύει ότι δεν μπόρεσε να ενταχθεί σε μεγάλο βαθμό στην μουσική σκηνή της Ελλάδας. Το γεγονός αυτό το αποδίδει στο ότι ουσιαστικά πρόκειται για ένα όργανο συνοδείας της φωνής και όχι για ένα όργανο ορχήστρας. Επομένως, δύσκολα μπορεί να συνυπάρξει με άλλα όργανα όπως το κλαρίνο και το βιολί, χωρίς να χάσει το χαρακτήρα του. Επίσης, ένας άλλος λόγος που δυσκολεύει την ένταξη του σαζιού στην ελληνική μουσική σκηνή έχει να κάνει με το γεγονός ότι στην κοινή συνείδηση έχει χαρακτηριστεί ξεκάθαρα ως ένα τούρκικο όργανο. Αυτό δεν φαίνεται να συνέβη με άλλα αντίστοιχα όργανα όπως το ούτι, το οποίο είχε συνεχή παρουσία στην Ελληνική παράδοση και δισκογραφία, ενώ έχει συνδεθεί με συγκεκριμένα είδη ρεπερτορίου.

Όπως παρατηρεί, στην Ελλάδα σήμερα υπάρχουν λίγοι γενικά άνθρωποι που παίζουν σάζι στο πλαίσιο της δημόσιας επιτέλεσης. Παρ' όλα αυτά, πιστεύει ότι το επίπεδο στο όργανο σταδιακά ανεβαίνει, καθώς «όλο και περισσότεροι παίζουν κάτι». Το γεγονός αυτό θεωρεί ότι είναι πολύ σημαντικό, αφού, όπως φαίνεται, δημιουργείται μία κοινότητα που θα φέρει

σε επαφή με το όργανο κοινό, το οποίο παλιότερα δεν είχε την ευκαιρία να γνωρίσει πώς πραγματικά παίζεται το όργανο αυτό. Επιπλέον, πιστεύει ότι η εκτέλεση ελληνικού ρεπερτορίου με σάζι είναι σημαντική καθώς μπορεί να οδηγήσει σε διεύρυνση του κοινού του οργάνου στην Ελλάδα. Πιο συγκεκριμένα, προτείνει ότι αυτό το ρεπερτόριο μπορεί να παιχτεί και με ένα διαφορετικό τρόπο, αξιοποιώντας τεχνικά και υφολογικά στοιχεία που χρησιμοποιούν οι Τούρκοι σαζίστες για την εκτέλεση του εκεί τοπικού ρεπερτορίου.

3.1.3 Ταμπουράς ή σάζι;

Αυτό που πιστεύει για τη διδασκαλία μη ελληνικού ρεπερτορίου στην Ελλάδα είναι ότι υπάρχει ένα εθνικό ιδεολογικό αφήγημα το οποίο δημιουργεί «εντάσεις» όσον αφορά τη διδασκαλία τούρκικου ρεπερτορίου σε μαθητές και φοιτητές. Βέβαια, όπως παρατηρεί, δεν βλέπουμε να συμβαίνει κάτι αντίστοιχο με τα όργανα της δυτικής μουσικής. Αυτό που πιστεύει ο ίδιος είναι ότι ένα όργανο έχει δύο διαστάσεις: η μία είναι να αποδόσεις την συγκεκριμένη μουσική παράδοση την οποία αντιπροσωπεύει, και η άλλη είναι να μπορείς να παίζεις οτιδήποτε θέλεις με όποιο όργανο θέλεις. Όμως, πιστεύει ότι πρώτα πρέπει να μελετήσεις τις βασικές τεχνικές και το χαρακτηριστικό ρεπερτόριο ενός οργάνου και μετά να περάσεις σε πράγματα που είναι εκτός του ιδιώματός του. Όπως αναφέρει για την περίπτωση του σαζιού, «μόνο με το τούρκικο ρεπερτόριο θα μάθεις τον χειρισμό και τις βασικές τεχνικές στο σάζι».

Γενικά πιστεύει ότι γύρω από αυτό το όργανο υπάρχει ένα έντονο ιδεολογικό ζήτημα που προκύπτει από τα εθνικά ζητήματα μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας. Σε μουσικό επίπεδο, το γεγονός αυτό δεν βοηθάει κάπου ενώ αντίθετα δημιουργεί προβλήματα. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι αυτά τα ιδεολογήματα πρέπει να μπαίνουν στην άκρη και να βγαίνει στην επιφάνεια μόνο αυτό που εκφράζει και αρέσει στον καθένα σε μουσικό επίπεδο. Πιστεύει επίσης ότι όλα αυτά τα ιδεολογικά ζητήματα έχουν επηρεάσει αρνητικά τη διδασκαλία του συγκεκριμένου οργάνου στην Ελλάδα, αφού παρατηρείται μία συστηματική προσπάθεια να καλυφθεί οτιδήποτε θυμίζει το σάζι και την γειτονική χώρα, με αποτέλεσμα να μειώνεται το τεχνικό επίπεδο του οργάνου.

3.1.4 Για τη διδασκαλία του ταμπουρά στα Μουσικά Σχολεία

Κατ' αρχάς, για τη διδασκαλία του μαθήματος της Ελληνικής Παραδοσιακής Μουσικής στα Μουσικά Σχολεία, θεωρεί ότι γίνεται με λάθος τρόπο διότι δεν διαχωρίζεται η βυζαντινή μουσική από τη λαϊκή, δημοτική και αστική μουσική. Ειδικότερα για τη διδασκαλία του ταμπουρά στα σχολεία αυτά ως όργανο αναφοράς, πιστεύει ότι ο υποχρεωτικός του

χαρακτήρας μειώνει το κύρος του οργάνου αφού στην πραγματικότητα δεν δίνεται στον μαθητή η ευκαιρία να το αγαπήσει. Επιπλέον, υποστηρίζει ότι η επιλογή του ταμπουρά ως οργάνου αναφοράς για την εκτέλεση των μη συγκεκριμένων διαστημάτων της ελληνικής μουσικής είναι μάλλον ατυχής. Όπως πιστεύει, για να κατανοήσεις τα διαστήματα αυτής της μουσικής πρέπει πρώτα να τα ακούσεις και να τα τραγουδήσεις με τη φωνή, ενώ οι μπερντέδες του οργάνου είναι αρκετά περιοριστικοί ως προς την απόδοσή τους.

Παρ' όλα αυτά, πιστεύει ότι ως διδακτικό εργαλείο το όργανο μπορεί να προσφέρει πολλά στους μαθητές. Κατ' αρχάς, κουρδίζεται σε πέμπτες με την πάνω χορδή να παίζει το ρόλο της υποτονικής. Έτσι, μπορείς να παίξεις εύκολα ένα τετράχορδο ή ένα πεντάχορδο και μία υποτονική, κάτι που συναντάμε σε ένα μεγάλο μέρος του δημώδους ελληνικού ρεπερτορίου και σε πολλά παραδοσιακά όργανα όπως λύρες, φλογέρες, άσκαυλοι και καβάλ. Το στοιχείο αυτό είναι σημαντικό αφού καθιστά εύκολη τη διδασκαλία απλών τραγουδιών σε αρχάριους μαθητές, οι οποίοι μπορούν να τα τραγουδήσουν συνοδεύοντας τους εαυτούς τους παίζοντας με ανοιχτές χορδές. Με τον τρόπο αυτό, κατανοούν την έννοια της αυτοσυνοδείας, τον ρυθμό και γενικότερα το τι είναι η παραδοσιακή μουσική.

Ένα άλλο θετικό, κατά την γνώμη του, στοιχείο είναι ότι αξιοποιεί πολλές τεχνικές και κουλτούρες που υπάρχουν σε άλλα παρόμοια όργανα των μουσικών παραδόσεων της Ανατολής. Πιο συγκεκριμένα, στο αριστερό χέρι παρατηρούμε τεχνικές που μπορεί να συναντήσει κανείς σε ένα ούτι ή σε μία λάφτα ή σε ένα ταμπούρ. Το ίδιο δεν συμβαίνει όσον αφορά τις τεχνικές που χρησιμοποιούνται στο δεξί χέρι που, όπως φαίνεται, διαφοροποιούν το σάζι από άλλα νυκτά όργανα. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρείται μία μεγάλη ποικιλία από τεχνικές οι οποίες προσφέρουν αυτονομία και αυτοδυναμία στα δύο χέρια και μία πολύ καλή αίσθηση του ρυθμού. Σε αυτό που καταλήγει είναι ότι το σάζι έχει πολλά θετικά στοιχεία τα οποία μπορούν να εισάγουν τον μαθητή σε αυτή τη μουσική, καθώς και σε τεχνικές άλλων αντίστοιχων οργάνων δίνοντάς του την ευκαιρία, εφόσον το θελήσει, να μεταπηδήσει με ευκολία σε ένα από αυτά.

3.1.5 Η διδακτική προσέγγιση του Νίκου Ανδρίκου

Όσον αφορά τη διδασκαλία του ταμπουρά-σαζ στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών, ο Νίκος Ανδρίκος προσαρμόζει το μάθημά του ανάλογα με το επίπεδο των φοιτητών και το πλαίσιο και τις συνθήκες που έχει να αντιμετωπίσει. Για παράδειγμα, παλιότερα τα μαθήματα του οργάνου ήταν δίωρα ενώ τώρα είναι εξάωρα. Επίσης, από το 2019 και έπειτα οι φοιτητές που εισάγονται στο τμήμα έχουν εξετασθεί προηγουμένως στο όργανο στο πλαίσιο των

Πανελλήνιων Εξετάσεων, με αποτέλεσμα να απευθύνεται πλέον κατά βάση σε προχωρημένους φοιτητές. Γενικότερα, κατά τη διάρκεια των μαθημάτων προσπαθεί να γεφυρώσει τα διάφορα επίπεδα των φοιτητών. Για παράδειγμα, μπορεί να διδάσκει το ίδιο κομμάτι στους φοιτητές όλων των εξαμήνων, έχοντας όμως διαφορετικές τεχνικές απαιτήσεις ανάλογα το διαφορετικό επίπεδο στο οποίο βρίσκονται. Στα πρώτα μαθήματα δίνει έμφαση στη σωστή στάση και θέση των χεριών πάνω στο όργανο. Το ασκησιολόγιο που χρησιμοποιεί βασίζεται σε υλικό που προέρχεται από τα κομμάτια που διδάσκει, τα οποία και αποδομεί δημιουργώντας ασκήσεις. Γενικά, προσεγγίζει την περίπτωση κάθε φοιτητή με εξατομικευμένο τρόπο παρατηρώντας και εστιάζοντας στις αδυναμίες του καθενός με στόχο να τις διορθώσει. Το ίδιο συμβαίνει και όσον αφορά την επιλογή του διδασκόμενου ρεπερτορίου. Όπως περιέγραψε, αν και έχει ορισμένα κομμάτια που γενικά χρησιμοποιεί, δεν συμφωνεί με το υπάρχει μία αυστηρά προκαθορισμένη ύλη. Αντιθέτως, πιστεύει ότι η ύλη του μαθήματος πρέπει να προσαρμόζεται ανάλογα με την περίπτωση.

Η μέθοδος διδασκαλίας του ακολουθεί κατά βάση τον τρόπο με τον οποίο διδάσκεται σήμερα το σάζι –και με τον οποίο διδάχθηκε ο ίδιος– στην Τουρκία. Έτσι, στα πρώτα μαθήματα δίνει έμφαση στη διδασκαλία του ιδιώματος *zeybek*, όπως και στην ομώνυμη πενιά η οποία μιμείται το ρυθμικό σχήμα του νταουλιού. Η επιλογή του αυτή αποδίδεται σε δύο λόγους. Πρώτον, είναι ένα ιδίωμα στο οποίο ο ίδιος εξειδικεύεται, και δεύτερον, γιατί η *zeybek* είναι μία πενιά που μπορεί να χρησιμοποιηθεί εύκολα για την απόδοση των ρυθμικών μοτίβων του ελληνικού ρεπερτορίου. Επιπλέον, ως πενιά η *zeybek* μπορεί να δώσει αυτοπεποίθηση στον φοιτητή δίνοντάς του τη δυνατότητα να παράγει με ευκολία έναν πλούσιο και γεμάτο ήχο. Ένα άλλο σημαντικό κομμάτι της διδασκαλίας του αφορά την εκτέλεση ελληνικού ρεπερτορίου με βάση την τεχνική και τα ιδιώματα του σαζίστικου ρεπερτορίου. Εξάλλου, όπως υποστηρίζει, αυτή είναι η βασική τεχνική του οργάνου και αυτή πρέπει πρώτα να κατέχει ένας φοιτητής πριν περάσει στο ελληνικό ρεπερτόριο.

Όσον αφορά τον αυτοσχεδιασμό, πιστεύει ότι είναι κάτι το οποίο μπορεί να διδαχθεί αναγνωρίζοντας όμως ότι από παιδαγωγικής πλευράς, η διδασκαλία του αυτοσχεδιασμού αποτελεί ένα σύνθετο ζήτημα. Προς αυτή την κατεύθυνση, προτείνει διάφορες διδακτικές στρατηγικές όπως, για παράδειγμα, η μελέτη και η ανάλυση έτοιμων αυτοσχεδιασμών από τους οποίους μπορείς να πάρεις φράσεις. Μία άλλη μέθοδος είναι η αποδόμηση κομματιών. Επίσης η διαδικασία ερώτησης-απάντησης μεταξύ του φοιτητή και του καθηγητή θεωρεί ότι είναι μία πολύ σημαντική διαδικασία ανάπτυξης της αίσθησης του αυτοσχεδιασμού. Γενικά

πάντως, πιστεύει ότι ο αυτοσχεδιασμός διδάσκεται, αλλά όχι με την κλειστή έννοια του όρου καθώς η διαδικασία διδασκαλίας του αποτελεί στην ουσία μία διαδικασία καθοδήγησης. Επιπλέον, έχει παρατηρήσει ότι αρκετοί φοιτητές, ακόμα και σε υψηλό τεχνικό επίπεδο, συχνά δυσκολεύονται στο να αυτοσχεδιάσουν εξαιτίας της περιορισμένης τους επαφής με το ύφος, τα ακούσματα και το ρεπερτόριο αυτού του οργάνου. Για το λόγο αυτό τονίζει και τη σημασία που έχει αυτή η καθοδήγηση για τους φοιτητές.

Στα μαθήματά του, ο Νίκος Ανδρικός χρησιμοποιεί ηχογραφήσεις και βίντεο ως βοηθητικό υλικό για τη μελέτη των φοιτητών, αν και μετά από κάποιο διάστημα προσπαθεί να κάνει τους μαθητές του να απαγκιστρωθούν από αυτά τα εργαλεία. Επίσης χρησιμοποιεί ηχογραφήσεις «μεγάλων δασκάλων» του σαζιού ώστε να έρθουν σε επαφή οι φοιτητές με το άκουσμα αυτού του ρεπερτορίου, των ιδιωμάτων, των τεχνικών και των αυτοσχεδιασμών. Επιπλέον χρησιμοποιεί την παρτιτούρα με ιδιαίτερη προσοχή όμως έτσι ώστε η εκτενής χρήση της να μην αλλάξει τον πρακτικό ρόλο που έχει το όργανο. Αυτό που πιστεύει είναι ότι κάποια τραγούδια πρέπει να μελετηθούν με παρτιτούρα και άλλα μέσω ηχογράφησης. Παροτρύνει τους φοιτητές να κάνουν και οι ίδιοι καταγραφές γιατί αυτό βοηθάει στην καλύτερη κατανόηση της υπό μελέτη μουσικής. Το σύστημα σημειογραφίας που χρησιμοποιεί είναι το τούρκικο σύστημα δηλαδή η «σχετική παρτιτούρα» όπως λέγεται, που δεν ακολουθεί δηλαδή απόλυτα τονικά ύψη.

Όσον αφορά την οδηγία που αναφέρεται στα Προγράμματα Σπουδών των Μουσικών Σχολείων για τη χρήση βυζαντινής σημειογραφίας στο μάθημα του ταμπουρά, η γνώμη του είναι ότι πρόκειται για μία τελείως άστοχη επιλογή. Ο ίδιος δεν τη χρησιμοποιεί στο μάθημα του οργάνου στο Πανεπιστήμιο γιατί, όπως υποστηρίζει, το συγκεκριμένο σύστημα σημειογραφίας είναι ακατάλληλο να αποτυπώσει τη μουσική που παίζει το συγκεκριμένο όργανο. Ειδικότερα, πιστεύει είναι ότι αυτή η οδηγία σχετίζεται με μία σύγχυση που υπάρχει σε σχέση με τον ταμπουρά και τον ταμπουρά του Μακρυγιάννη και παράλληλα με τη σχέση βυζαντινής και αρχαιοελληνικής μουσικής. Ο ίδιος δηλώνει ότι είναι πολύ μακριά από αυτό το ιδεολόγημα. Το τροπικό σύστημα που χρησιμοποιεί για τη διδασκαλία του σαζιού είναι μία ιδιοματική παραλλαγή των μακάμ. Δηλαδή, βασίζεται πάνω στο μακάμ, αλλά δίνεται περισσότερο βάρος στον ιδιοματικό τρόπο και τις διαφοροποιήσεις που συναντάμε στις διάφορες περιοχές. Οι βυζαντινοί ήχοι πιστεύει ότι είναι πολύ μακριά σαν τροπικό φαινόμενο από την λογική του σαζιού.

Ο τρόπος τον οποίο ο Νίκος Ανδρικός επιλέγει για την αξιολόγηση των φοιτητών είναι μέσω της παρακολούθησης της προόδου τους καθ' όλη τη διάρκεια ενός τυπικού εξαμήνου και όχι με μία «τελική εξέταση». Έτσι, οι φοιτητές καλούνται να παίξουν με τους συμφοιτητές τους κατά τη διάρκεια των μαθημάτων και μέσω αυτής της διαδικασίας παρατηρείται η πρόοδος τους. Σε περιπτώσεις που δεν είναι ικανοποιημένοι με την πρόδό τους κατά την διάρκεια του εξαμήνου, τους δίνεται η δυνατότητα να εξεταστούν και στο τέλος. Αυτό είναι κάτι που αλλάζει όσον αφορά την εξέταση στο τελευταίο εξάμηνο σπουδών τους πάνω στο όργανο (7ο εξάμηνο για τους φοιτητές του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, και 9ο εξάμηνο για τους φοιτητές του Τμήματος Μουσικών Σπουδών) όπου οι φοιτητές αξιολογούνται ύστερα από μία ανοιχτή διαδικασία εξέτασης ενώπιον τριμελούς επιτροπής διδασκόντων. Παλιότερα, όταν ήταν επτά τα εξάμηνα φοίτησης στο όργανο, στην τελική εξέταση ο φοιτητής έπρεπε να παίξει τέσσερα κομμάτια από διαφορετικές περιοχές και ιδιώματα. Επίσης θα έπρεπε να χρησιμοποιήσει δύο με τρία διαφορετικά κουρδίσματα και να κάνει και έναν αυτοσχεδιασμό. Μετά την υιοθέτηση ενός πενταετούς Προγράμματος Σπουδών το 2019, τα εξάμηνα σπουδών στο όργανο είναι πλέον εννιά και δίνεται ακόμα μεγαλύτερο βάρος στην τελική εξέταση. Πιο συγκεκριμένα, ο φοιτητής θα πρέπει να παίξει περισσότερα κομμάτια έτσι ώστε να αποδώσει πιο ολοκληρωμένα κάθε ιδίωμα. Στις τελικές εξετάσεις ο φοιτητής θα πρέπει να αναδείξει το ρόλο του οργάνου μέσα σε ένα σύνολο καθώς επίσης και το ρόλο που έχει ως όργανο συνοδείας. Έτσι, ο φοιτητής καλείται να παίξει και να τραγουδήσει ταυτόχρονα, έστω και σε ένα μικρό βαθμό.

Στόχος του Νίκου Ανδρικού είναι οι φοιτητές του τμήματος με ειδίκευση στο σάζι, ολοκληρώνοντας τις σπουδές τους να είναι πρωτίστως μουσικοί. Δηλαδή, να μπορούν να παίξουν σάζι σε ένα ικανοποιητικό επίπεδο ακόμα και αν δεν είναι σολίστες. Επιθυμία του είναι επίσης να μπορούν να μεταδώσουν αυτό που έχουν διδαχτεί, και γι' αυτό το λόγο πολλές φορές παροτρύνει τους παλιότερους φοιτητές να δείχνουν αυτά που έχουν διδαχτεί στους πιο καινούργιους. Παρ' όλα αυτά, δεν θέλει η διδασκαλία του σαζιού-ταμπουρά στο πανεπιστήμιο να συνδεθεί αποκλειστικά με τη διδασκαλία του οργάνου στα Μουσικά Σχολεία. Όπως παρατηρεί, στην Ελλάδα υπάρχει η τάση να βγαίνουν πολλοί δάσκαλοι αλλά να μην βγαίνουν πολλοί μουσικοί, κάτι που θεωρεί παράδοξο, αφού «για να είσαι δάσκαλος μουσικής πρέπει πρώτα να είσαι μουσικός».

3.2 Η συνέντευξη με τον Λευτέρη Τσικουρίδη

3.2.1 Για την προέλευση και αναβίωση του ταμπουρά

Όσον αφορά την ιστορική προέλευση του ταμπουρά, αυτό που γνωρίζει ο Τσικουρίδης είναι ότι προέρχεται από το όργανο *πανδουρίς* ή αλλιώς *τρίχορδο* το οποίο συναντάμε σαν εικόνα πρώτη φορά τον 4^ο π.Χ. αιώνα αλλά και αργότερα, σε βυζαντινές τοιχογραφίες, ως όργανο επιτέλεσης της εκκλησιαστικής μουσικής με το όνομα «ταμπουράς». Μετέπειτα, συναντάμε τον ταμπουρά του Μακρυγιάννη, ενώ πλέον έχει ανακαλυφθεί και ο ταμπουράς του Τζαβέλλα. Υπάρχουν επίσης ηχογραφήσεις του Κοκότη και του Γιοβάν Τσαούς, ενώ αργότερα βλέπουμε την ανακατασκευή του ταμπουρά σε που οδήγησε στο μπουζούκι, μία διαδικασία κατά την οποία ελήφθησαν υπόψη κατασκευαστικές τεχνικές άλλων οργάνων όπως το μαντολίνο. Πιο συγκεκριμένα, ανέφερε τα εξής:

Τώρα για όσο αφορά το όνομα «πανδουρίς», εκεί υπάρχουν διάφορες εξηγήσεις. Εξαρτάται πώς θα μεταφράσουμε το «δουρίς». Το «παν» είναι μάλλον «το όλο». Το «δουρίς», σύμφωνα με τον δούρειο ίππο, είναι ο «ξύλινος ίππος», άρα μάλλον εννοεί ότι «όλο είναι ξύλο». Βέβαια, εδώ υπάρχει η ερώτηση του αντίλογου: Άλλα όργανα δεν ήταν όλο ξύλο; Εντάξει, κάποια είχαν και δέρμα, αλλά δεν είχαν άλλα όργανα, εκτός απ' το τρίχορδο, που να είναι όλο ξύλο; Όπως και να 'χει όμως, εγώ σκέφτομαι αν το «ου» έχει σχέση με το «ω». Αν έχει σχέση, τότε γίνεται «δώρα», και αν μιλάμε για «δώρα», τότε το όργανο «πανδουρίς» να σημαίνει «όλα τα δώρα». Και ποια είναι «όλα τα δώρα»; Ότι μπορώ να παίξω τα τρία βασικά στοιχεία της μουσικής μόνος μου. Δηλαδή, παίζω μελωδία, αρμονία με τον ισοκράτη μου, και ρυθμό: τα τρία βασικά στοιχεία της μουσικής. Αυτό το τελευταίο βέβαια είναι μία εικασία δικιά μου και δεν αποτελεί αποτέλεσμα κάποιας επιστημονικής έρευνας. Οπότε δεν υπάρχει κάπου αποδεδειγμένα.

Όσον αφορά το μπουζούκι, θεωρεί ότι ουσιαστικά πρόκειται για τη συνέχεια του ταμπουρά, αφού έχουν τον ίδιο τρόπο παιξίματος, την ίδια τεχνική. Για την ονομασία του, υποστηρίζει ότι προέρχεται ενδεχομένως από τη λέξη «μπουζούκ» που στα τούρκικα σημαίνει «χαλασμένο». Συμπληρώνει όμως ότι στο Λίβανο υπάρχει όργανο με την ονομασία *buzug* που σημαίνει «μακρύ χέρι».

Για τον ταμπουρά, παρατηρεί ότι δεν εμφανίζεται συχνά σε πλαίσια επιτέλεσης στην Ελλάδα. Ενώ δηλαδή τον συναντάμε σε χώρους εκπαίδευσης, δεν θα δούμε ποτέ ταμπουρά να παίζεται σε κάποιο πανηγύρι ή ως βασικό μέλος μίας ορχήστρας. Μοναδικές περιοχές που συναντάμε ταμπουράδες είναι η Αριδαία, το Άγκιστρο Σερρών, η Κρήτη ως «μπουλγαρί», ενώ υπάρχουν κάποιες ανεπιβεβαίωτες αναφορές σύμφωνα με τις οποίες παιζόταν σε ορισμένα χωριά της Δράμας μαζί με λύρα ως «χειμερινή ζυγιά. Αξίζει να σημειωθεί ότι κάποια στιγμή ο Τσικουρίδης έκανε ενέργειες ώστε να συμπεριληφθεί ο ταμπουράς στο Εθνικό Ευρετήριο Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ελλάδας, όπως το μπουζούκι και η κιθάρα. Η απάντηση όμως που του δόθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού ήταν αρνητική καθώς ο ταμπουράς δεν εμφανίζεται σε κάποιο πλαίσιο επιτέλεσης, όπως για παράδειγμα, ένα πανηγύρι.

3.2.2 Ταμπουράς ή σάζι;

Σε σχέση με τις διαφορές και τις ομοιότητες του ταμπουρά και του σαζιού, ο Τσικουρίδης υποστηρίζει ότι μοιάζουν αρκετά ως προς τον τρόπο που παίζονται, αλλά παρουσιάζουν και διαφορές ως προς την κατασκευή, το ρεπερτόριο και τις διάφορες τεχνικές. Αυτό που πιστεύει είναι ότι αντίστοιχα όργανα με μακρύ μανίκι συναντώνται σε διάφορες περιοχές, με διαφορετικά ονόματα και ρεπερτόριο, αλλά στην ουσία είναι ίδια ως προς τον τρόπο με τον οποίο παίζονται. Πιο συγκεκριμένα, θεωρεί ότι ο ταμπουράς είναι ένα ελληνικό όργανο που συγγενεύει σαφώς με το σάζι, παρά τις όποιες διαφορές μεταξύ των δύο οργάνων. Σχετικά με τα ιδεολογικά ζητήματα που προκύπτουν όσον αφορά τη σχέση του ταμπουρά με το σάζι και τις σχέσεις Ελλάδας και Τουρκίας, ο ίδιος δεν ασχολείται. Γενικά, προτιμά να προσεγγίζει τα πράγματα «ανοιχτά», χωρίς να τον επηρεάζουν τέτοιες ιδεολογικού χαρακτήρα συζητήσεις τις οποίες δεν συμμερίζεται, και επιλέγει να βλέπει τα όργανα ως μέσο «για να κάνεις μουσική».

3.2.3 Για τη διδασκαλία του ταμπουρά στα Μουσικά Σχολεία

Για τη διδασκαλία του ταμπουρά στα Μουσικά Σχολεία ως υποχρεωτικού οργάνου αναφοράς, ο Τσικουρίδης συμφωνεί με την επιλογή αυτή, καθώς πρόκειται για ένα όργανο που μπορεί να βοηθήσει τον μαθητή να κουρδίσει τη φωνή του πάνω στα διαστήματα της παραδοσιακής μουσικής, χάρη στην ύπαρξη μπερντέδων. Δηλαδή, με τον ταμπουρά ένας μαθητής μπορεί να δει ακριβώς που θα πατήσει ώστε να ακουστεί το συγκεκριμένο μη συγκεκριασμένο διάστημα, κάτι που είναι δύσκολο σε ένα «τυφλό» όργανο χωρίς μπερντέδες ή τάστα, όπως για παράδειγμα το ούτι. Αυτό που θεωρεί όμως προτιμότερο είναι το να

υπήρχε μία γκάμα μουσικών οργάνων από τα οποία θα μπορούσε να επιλέξει ένας μαθητής, και να μην υπήρχε μόνο ο ταμπουράς ως υποχρεωτικό παραδοσιακό όργανο.

3.2.4 Η διδακτική προσέγγιση του Λευτέρη Τσικουρίδη

Όσον αφορά τη διδασκαλία του ταμπουρά στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, ο Τσικουρίδης δίνει μεγάλη σημασία στη μελέτη πρωτότυπου ηχητικού υλικού, δηλαδή ηχογραφήσεις αναφοράς, καθοδηγώντας τους φοιτητές σε ένα αποτέλεσμα, όσο πιο κοντά γίνεται στην ηχογράφιση. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, δάσκαλος του φοιτητή είναι εκείνος που παίζει στην ηχογράφιση, ενώ τον εαυτό του τον βλέπει περισσότερο ως καθοδηγητή. Σε πιο προχωρημένα επίπεδα, συχνά παίζει ο ίδιος κάτι στον φοιτητή και εκείνος να προσπαθήσει να το αποδώσει. Τα μαθήματα είναι ατομικά, εκτός από ορισμένες περιπτώσεις στις τελικές εξετάσεις του εξαμήνου όπου ζητείται από τους φοιτητές να συμπράξουν με άλλους φοιτητές, οπότε μπορεί να πραγματοποιηθούν και κάποια ομαδικά μαθήματα.

Το ρεπερτόριο που χρησιμοποιεί στη διδασκαλία του ταμπουρά, ο Τσικουρίδης έχει διαμορφωθεί μέσα στα χρόνια και ποικίλει ανάλογα με το εξάμηνο σπουδών του φοιτητή. Έτσι, στα δύο πρώτα εξάμηνα διδάσκονται κομμάτια από την ελληνική λαϊκή και δημοτική μουσική. Πιο συγκεκριμένα, επιλέγει κομμάτια από όλες τις περιοχές της ελληνικής επικράτειας όπως τα νησιά του Αιγαίου, την Κρήτη, τη Θράκη, τη Μακεδονία, την Ήπειρο, τη Θεσσαλία, την Στερεά, και την Πελοπόννησο. Επιπλέον, αν ένας φοιτητής κατάγεται από την Κύπρο ή τον Πόντο, θα του διδάξει και κυπριακό ή ποντιακό ρεπερτόριο αντίστοιχα. Στο β' και γ' εξάμηνο σπουδών, επιλέγει ρεπερτόριο από την ελληνική αστική λαϊκή μουσική, κατά βάση ηχογραφήσεις του Γιοβάν Τσαούς και μικρασιατών προσφύγων όπως οι Εσκενάζυ, Σέμσης, Σκαρβέλης, και Τούντας. Σε αυτά τα εξάμηνα, προσεγγίζονται τα τροπικά φαινόμενα των τετραχόρδων και των πενταχόρδων μέσα από το ρεπερτόριο. Το ε' εξάμηνο είναι αφιερωμένο στο ρεπερτόριο του σαζιού. Δηλαδή, διδάσκει κομμάτια λαϊκής τουρκικής μουσικής με σημεία αναφοράς σπουδαίους τούρκους σαζίστες όπως ο Arif Sağ, ο Erenler, και ο Cetin Akdeniz. Σε αυτό το εξάμηνο δίνεται έμφαση σε διάφορες τεχνικές που έχουν αναπτυχθεί στην Τουρκία, όπως το *tapping* και οι τεχνικές *selpe*. Το στ' εξάμηνο είναι χωρισμένο σε δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος, διδάσκεται ρεπερτόριο από τον Λίβανο και το λιβανέζικο *buzuq*, και στο δεύτερο μέρος ρεπερτόριο από το *tar*. Και τα δύο αυτά όργανα, τα θεωρεί πολύ κοντά και συγγενικά με τον ταμπουρά. Στο έβδομο εξάμηνο γίνεται ένα άνοιγμα σε ρεπερτόριο από τη δυτική λόγια μουσική, καθώς και ξένα ιδιώματα όπως

τραγούδια της Βουλγαρίας ή της Βόρειας Μακεδονίας, latin, ή γενικότερα κάποιο μουσικό είδος που μπορεί να ενδιαφέρει κάθε φοιτητή προσωπικά. Ας σημειωθεί ότι ο Τσικουρίδης βλέπει την ευρωπαϊκή μουσική ως ένα χρήσιμο για τον φοιτητή εργαλείο. Το όγδοο και τελευταίο εξάμηνο είναι το εξάμηνο στο οποίο ο φοιτητής προετοιμάζει την τελική του εξέταση, δηλαδή το πτυχιακό του ρεσιτάλ, το οποίο είναι βασισμένο στο ρεπερτόριο που έχει διδαχτεί στα προηγούμενα εξάμηνα.

Όσον αφορά τις εξετάσεις, σε ένα τυπικό εξάμηνο ο φοιτητής επιλέγει ορισμένα κομμάτια σε συνεννόηση με τον διδάσκοντα, και τα παρουσιάζει εντός μουσικού συνόλου κατά την εξεταστική περίοδο του εξαμήνου. Ο φοιτητής θα πρέπει να οργανώσει τους μουσικούς που θα τον συνοδεύσουν, και κατ' επέκταση είναι υπεύθυνος για το τελικό αποτέλεσμα. Επίσης, ο φοιτητής οφείλει να καταγράψει τα κομμάτια που θα παίζει στην εξέταση, και να συνοδεύσει την καταγραφή του με σχολιασμό της μουσικοποιητικής του δομής, στιχουργική ανάλυση, στοιχεία για την περιοχή ή την εποχή κ.α. Η εξέταση του τελευταίου εξαμήνου διαφέρει από τις υπόλοιπες και έχει ιδιαίτερο βάρος, καθώς ο φοιτητής θα πρέπει να παρουσιάσει ένα μέρος όλης της δουλειάς που έχει κάνει κατά την διάρκεια των σπουδών του στον ταμπουρά. Έτσι, θα πρέπει να οργανώσει ένα πλήρες ρεσιτάλ, με την καθοδήγηση του διδάσκοντα. Θα πρέπει δηλαδή να βρει τους μουσικούς που θα παίξουν μαζί του, να επιλέξει τα κομμάτια που θα παρουσιάσει, να οργανώσει και να γράψει τα συνοδευτικά κείμενα, και γενικά είναι υπεύθυνος για όλα τα διαδικαστικά θέματα που μπορεί να αφορούν ένα πτυχιακό ρεσιτάλ.

Το σύστημα σημειογραφίας που χρησιμοποιεί για τις καταγραφές των κομματιών είναι το ευρωπαϊκό πεντάγραμμο με απόλυτα τονικά ύψη. Δηλαδή, όχι με σχετικά ύψη όπως συμβαίνει σε μία τυπική παρτιτούρα για σάζι στην Τουρκία, αν και αυτό εξαρτάται από τον κάθε φοιτητή. Τη βυζαντινή σημειογραφία δεν τη χρησιμοποιεί, γιατί θεωρεί πως είναι αρκετά δύσχρηστη σε σχέση με το πεντάγραμμο. Επίσης, δεν είναι τόσο διαδεδομένη, γεγονός που μπορεί να δημιουργήσει προβλήματα όταν ο φοιτητής θα πρέπει να συμπράξει με άλλους μουσικούς.

Όσον αφορά τον αυτοσχεδιασμό, ο Τσικουρίδης πιστεύει ότι είναι κάτι που διδάσκεται και χρησιμοποιεί διάφορες τεχνικές για να τον διδάξει. Μία μέθοδος που ακολουθεί είναι αυτή μέσω της οποίας διδάχθηκε ο ίδιος από τον δάσκαλο του στο ούτι Ζιάντ Ατζάμπ, που στην ουσία πρόκειται για τον τρόπο που επιλέγουν να αυτοσχεδιάσουν οι Άραβες. Επίσης διδάσκει τον αυτοσχεδιασμό με βάση το μακάμ, με βάση τον συνδυασμό των πενταχόρδων

που μπορούν να δημιουργηθούν, ή μέσω του τραγουδιού το οποίο μπορεί να αποδομηθεί με σκοπό την δημιουργία φρασεολόγιου. Η διδασκαλία του αυτοσχεδιασμού λαμβάνει χώρα κατά τη διάρκεια του έβδομου εξαμήνου. Όπως υποστηρίζει, θεωρεί σημαντικό κομμάτι τη διδασκαλία τεχνικών αυτοσχεδιασμού καθώς απευθύνεται σε εν δυνάμει εκπαιδευτικούς που θα κληθούν μελλοντικά να διδάξουν τον αυτοσχεδιασμό στους μαθητές τους.

Σύμφωνα με τον Τσικουρίδη, ένας φοιτητής τελειώνοντάς την ειδίκευση του ταμπουρά, θα πρέπει να είναι ανοιχτόμυαλος ως προς τα διάφορα είδη μουσικής που καλείται να αποδώσει. Επίσης, θα πρέπει να έχει ένα πολύ καλό επίπεδο τεχνικής κατάρτισης πάνω στο όργανο. Τέλος, θα πρέπει να έχει αναπτύξει διδακτικές δεξιότητες, έτσι ώστε να μπορεί να διδάξει όλα αυτά που και ο ίδιος έχει διδαχτεί.

3.3 Η συνέντευξη με τον Περικλή Παπαπετρόπουλο

3.3.1 Για την προέλευση και αναβίωση του ταμπουρά

Σχετικά με την ιστορική προέλευση του ταμπουρά, ο Παπαπετρόπουλος υποστηρίζει ότι πρόκειται για ένα όργανο το οποίο συναντάμε με διάφορες παραλλαγές σε μία μεγάλη γεωγραφική περιοχή από την Περσία μέχρι την Ελλάδα. Για τον ελληνικό ταμπουρά δεν υπάρχουν πολλά στοιχεία. Η τελευταία αναφορά σύμφωνα με τον Παπαπετρόπουλο είναι το μπουλγαρί του Φουσταλιέρη. Επίσης ο Παπαπετρόπουλος, μέσω του Σίμωνα Καρρά, είχε ακούσει ηχογραφήσεις από έναν ταμπουρά που παιζόταν στην Πελοπόννησο, ενώ είχε δει τον ταμπουρά του πατέρα του Σίμωνα Καρρά. Και τα δύο αυτά παραδείγματα παραπέμπανε ηχητικά στο κρητικό μπουλγαρί ή στο λαούτο, διότι είχαν μεταλλικές και πιο χοντρές χορδές. Υπάρχουν βέβαια σύμφωνα με τον ίδιο και αναφορές για αντίστοιχα όργανα με πιο λεπτές χορδές. Οπότε μάλλον τα κατασκευαστικά στοιχεία του οργάνου διέφεραν από περιοχή σε περιοχή. Αυτό που πιστεύει ο Παπαπετρόπουλος για τον ταμπουρά είναι ότι ήταν «ένα σάζι της εποχής» του οποίου όμως η παράδοση του στην Ελλάδα έχει πεθάνει. Το μόνο που μπορούμε να πούμε με σιγουρά είναι ότι ο ταμπουράς δεν ήταν ένα όργανο ορχήστρας αλλά ένα όργανο συνοδείας της φωνής.

3.3.2 Ταμπουράς ή σάζι;

Ο Παπαπετρόπουλος υποστηρίζει ότι η διδασκαλία του ταμπουρά και του σαζιού στην Ελλάδα συνδέεται διαχρονικά με ζητήματα που προκύπτουν από τη σχέση μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας. Πιο συγκεκριμένα, φαίνεται ότι πολλοί καθηγητές, εξαιτίας των παραδοσιακά

κακών σχέσεων μεταξύ των δύο χωρών, θεωρούν το σάζι ως ένα τούρκικο όργανο το οποίο δεν πρέπει να διδάσκεται στην Ελλάδα, προωθώντας τη διδασκαλία του ταμπουρά, ενός οργάνου με ανύπαρκτη πλέον παρουσία στην Ελλάδα. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα μία άγνοια γύρω από το τί ακριβώς είναι αυτό το όργανο, τί ρεπερτόριο παίζεται με αυτό, τί τεχνικές έχει, ή πώς παίζεται. Επομένως, εξαιτίας αυτών των ιδεολογικών θεμάτων ο καθένας μπορεί να διδάσκει ταμπουρά και να έχει μία θέση στα Μουσικά Σχολεία και να διδάσκει οτιδήποτε θέλει και με όποιον τρόπο.

3.3.3 Για τη διδασκαλία του ταμπουρά στα Μουσικά Σχολεία

Ο ταμπουράς, σύμφωνα με τον Παπαπετρόπουλο, ξεκίνησε να διδάσκεται στα Μουσικά Σχολεία χάρη στον Μάριο Μαυροειδή. Βασικός λόγος ήταν ότι, ενώ υπήρχε πολύ έντονη παρουσία της λόγιας δυτικής μουσικής στα Μουσικά Σχολεία, δεν υπήρχε κάτι αντίστοιχο όσον αφορά την παραδοσιακή μουσική. Έτσι, έγινε μία προσπάθεια να ενταχθεί και η παραδοσιακή μουσική στο πλαίσιο της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης. Και αυτό όμως έγινε σύμφωνα με τα πρότυπα της δυτικής μουσικής η οποία είχε ως όργανο αναφοράς το πιάνο. Οπότε, έπρεπε να βρεθεί ένα όργανο το οποίο θα έπαιζε το ρόλο του «οργάνου αναφοράς» για την παραδοσιακή μουσική, και για αυτόν το σκοπό επιλέχθηκε ο ταμπουράς. Όπως αναφέρει ο Παπαπετρόπουλος, όλη αυτή η διαδικασία ήταν «φτιαχτή» με αποτέλεσμα την έντονη παραπληροφόρηση στο χώρο γύρω από τον ταμπουρά. Πιο συγκεκριμένα, καλλιεργήθηκε η λανθασμένη πεποίθηση ότι ο ταμπουράς είναι ένα όργανο που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τη διδασκαλία των διαστημάτων της βυζαντινής μουσικής. Επιπλέον, υποστηρίχθηκε η άποψη ότι με ως όργανο ο ταμπουράς μπορούσε να καλύψει όλο το εύρος και τα ιδιώματα της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Σύμφωνα με τον Παπαπετρόπουλο, η άποψη αυτή είναι τελείως λανθασμένη καθώς η ελληνική παραδοσιακή μουσική έχει μεγάλη ποικιλομορφία και τεράστιες διαφορές από περιοχή σε περιοχή. Επιπλέον πιστεύει ότι οι μαθητές στο σχολείο μαθαίνουν ένα μικρό μόνο κομμάτι της παραδοσιακής μουσικής, κάτι που δεν θεωρεί αρνητικό. Από την άλλη όμως, πιστεύει ότι αυτή η μουσική μαθαίνεται αποκλειστικά στο πλαίσιο της επιτέλεσης, και όχι στο σχολείο, υπογραμμίζοντας την κοινή διαπίστωση ότι ο ταμπουράς έχει εξαφανιστεί από τους χώρους επιτέλεσης. Επιπλέον, εξέφρασε την άποψη ότι η απουσία του ταμπουρά από τη μουσική παράδοση της Ελλάδας, σε συνδυασμό με την εισαγωγή στα Πρόγραμμα Σπουδών των Μουσικών Σχολείων, έχει σαν αποτέλεσμα έναν σημαντικό αριθμό καθηγητών που διδάσκουν ταμπουρά χωρίς στην πραγματικότητα να έχουν ιδέα για το πώς παίζεται το όργανο αυτό. Στις καλύτερες περιπτώσεις, οι καθηγητές αυτοί παίζουν ταμπουρά σε αρχάριο επίπεδο.

3.3.4 Η διδακτική προσέγγιση του Περικλή Παπαπετρόπουλου

Η περίπτωση του Παπαπετρόπουλου διαφέρει σε σχέση με τους άλλες συμμετέχοντες στην έρευνα, καθώς ήταν ο μόνος ο οποίος δίδασκε σε φοιτητές μεταπτυχιακού επιπέδου. Ένα τυπικό μάθημα σαζιού στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα του ΕΚΠΑ ήταν ατομικό και είχε ακριβώς την ίδια δομή με ένα μάθημα του Περικλή Παπαπετρόπουλου σε ωδείο. Επιπλέον, ο Παπαπετρόπουλος πρότεινε οι φοιτητές με ειδικότητα σάζι να μην συμμετέχουν στα Μουσικά Σύνολα με τους άλλους φοιτητές του μεταπτυχιακού, καθώς το σάζι δεν αποτελεί όργανο ορχήστρας. Για το λόγο αυτό δημιούργησε σύνολο μόνο με σάζια έτσι ώστε να δοθεί στους φοιτητές του σαζιού να παίζουν με άλλα όργανα.

Όσον αφορά την τεχνική του οργάνου πιστεύει ότι πρόκειται για κάτι πολύ συγκεκριμένο το οποίο για να κατακτήσει ένας μαθητής σε ένα ικανοποιητικό επίπεδο θα πρέπει να αφιερώσει αρκετές ώρες μελέτης. Αυτό που παρατηρεί στους νέους φοιτητές είναι ότι η μελέτη του οργάνου δεν φαίνεται να αποτελεί προτεραιότητα για αυτούς, βλέποντας το μάθημα του οργάνου σαν όλα τα υπόλοιπα μαθήματα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, για να ασχοληθεί κάποιος με αυτή τη μουσική σοβαρά και να φτάσει σε ένα υψηλό επίπεδο, θα πρέπει να έχει «μεράκι», κάτι το οποίο θεωρεί ότι λείπει σήμερα από τους νέους μουσικούς.

Σχετικά με τον αυτοσχεδιασμό, ο ίδιος πιστεύει ότι οι σύγχρονοι μαθητές δυσκολεύονται να ανταπεξέλθουν σε κάτι πιο ελεύθερο. Χαρακτηριστικά αναφέρει πως ένας μαθητής μπορεί να αντιλαμβάνεται και να αποδίδει σε κάτι πολύ δύσκολα τεχνικό. Όταν όμως πρόκειται να αυτοσχεδιάσει, δυσκολεύεται σε κάτι το οποίο τεχνικά τουλάχιστον είναι πολύ απλό. Ο λόγος που πιστεύει ότι συμβαίνει αυτό είναι ότι οι φοιτητές αντιμετωπίζουν τη μουσική ως κάτι τελείως ακαδημαϊκό ενώ αυτό το είδος της μουσικής, και πιο συγκεκριμένα ο αυτοσχεδιασμός, θα πρέπει να είναι μέρος της ζωής ενός μουσικού. Ο ίδιος πιστεύει ότι το εκπαιδευτικό σύστημα χρησιμοποιεί μεθόδους διδασκαλίας που βάζουν τον μαθητή σε πολύ στενά και αυστηρά καλούπια και δεν του επιτρέπουν να σκεφτεί ελεύθερα. Αυτό έχει αντίκτυπο στη μουσική του εκπαίδευση γενικότερα, και κυρίως στην ικανότητά του να αυτοσχεδιάσει. Υπάρχουν βέβαια τρόποι που μπορεί κάποιος να βελτιώσει τον αυτοσχεδιασμό του, όπως η αντιγραφή άλλων αυτοσχεδιασμών και η απόκτηση τεχνικής κατάρτισης σε υψηλό επίπεδο, αλλά ο Παπαπετρόπουλος θεωρεί πως αν η μουσική δεν γίνει μέρος της ζωής του μαθητή, δεν θα μπορέσει ποτέ να ανταπεξέλθει στον αυτοσχεδιασμό.

Στα μαθήματα επιλέγει να χρησιμοποιεί ηχογραφήσεις και βίντεο, προτρέποντας τους μαθητές να καταγράφουν σε βίντεο το μάθημα. Από την άλλη βέβαια, θεωρεί πως ο

μαθητής, επειδή έχει την ευκολία του βίντεο, δεν προσπαθεί να μελετήσει την ώρα του μαθήματος για να μην εκτεθεί. Αυτό που ο ίδιος έχει διαπιστώσει από την πολυετή εμπειρία του είναι ότι οι μαθητές αγχώνονται τόσο πολύ που δεν μπορούν να σταθούν απέναντι από τον δάσκαλο και να παίζουν. Αυτό θεωρεί ότι είναι αποτέλεσμα του γενικότερου τρόπου ζωής, αλλά και του εκπαιδευτικού συστήματος που συνεχώς δημιουργούν άγχος στους νέους ανθρώπους. Ο ίδιος πιστεύει πως για να είναι κάποιος μουσικός, πρέπει να είναι ήρεμος και χαλαρός.

Το σύστημα μουσικής σημειογραφίας που προτιμά είναι το πεντάγραμμο με τον τρόπο που χρησιμοποιείται στην Τουρκία, δηλαδή χωρίς απόλυτα μουσικά ύψη. Επίσης, δεν χρησιμοποιεί τη βυζαντινή σημειογραφία γιατί θεωρεί πως δεν είναι βοηθητική για ένα μαθητή που παίζει σάζι. Όσον αφορά την οδηγία του Υπουργείου Παιδείας που αναφέρει ότι ο ταμπουράς θα πρέπει να διδάσκεται με τη χρήση της βυζαντινής μουσικής σημειογραφίας, ο ίδιος πιστεύει ότι αυτό έχει γίνει για να ενταχθεί ο ταμπουράς στα Μουσικά Σχολεία με έναν πιο αποδεκτό τρόπο. Δηλαδή, όπως υποστηρίζει, δεν υπάρχει ο «βυζαντινός ταμπουράς», αλλά βαφτίζεται έτσι για να μην φαίνεται κάπου επίσημα ότι διδάσκεται το σάζι, δηλαδή ένα τούρκικο όργανο, στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα. Γενικά, αναγνωρίζει ότι η μουσική σημειογραφία στη διδασκαλία της παραδοσιακής μουσικής μπορεί πολλές φορές να λειτουργεί θετικά για έναν μαθητή. Όμως, από την άλλη πλευρά, τον αποκόβει από το βίωμα που είναι απαραίτητο για αυτά τα είδη μουσικής. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη που διατύπωσε, ότι η παρτιτούρα αποτελεί χαρακτηριστικό του σύγχρονου τρόπου με τον οποίο αντιμετωπίζουμε την παραδοσιακή μουσική, με έναν τρόπο δηλαδή κυρίως αναπαράστασης, ξεκομμένο από το βίωμα.

Τα κομμάτια που επιλέγει για στη διδασκαλία του εστιάζουν κατά βάση στο τούρκικο ρεπερτόριο του σαζιού. Διδάσκει και ελληνικό ρεπερτόριο, αλλά θεωρεί πως για να μάθει κάποιος τις τεχνικές του οργάνου πρέπει να μελετήσει πρώτα το ρεπερτόριο πάνω στο οποίο είναι στηριγμένες, και μετά να το μεταφέρει σε καινούργια ρεπερτόρια. Επίσης πιστεύει ότι ένας μαθητής που μαθαίνει ένα όργανο, πρέπει να έχει ως σημείο αναφοράς μουσικούς που παίζουν το όργανο αυτό. Έτσι, ενώ ένας τούρκος μαθητής μπορεί να ακούσει τούρκους σαζίστες, στην Ελλάδα δεν υπάρχουν ηχογραφήσεις ή ευκαιρίας να ακούσεις ταμπουρά ζωντανά.

Σχετικά με την εξέταση του οργάνου στο Πανεπιστήμιο, ο ίδιος πιστεύει ότι επρόκειτο για μία διαδικασία με κύριο στόχο να δώσει στους φοιτητές έναυσμα ώστε να ασχοληθούν λίγο

παραπάνω με το όργανο. Σε γενικές γραμμές όμως, θεωρεί πως η εξέταση, ειδικά για το σάζι, ήταν προβληματική, Βασικός λόγος ήταν η απουσία φοιτητών που να μπορούν να ανταπεξέλθουν σε πολύ υψηλό επίπεδο, γεγονός που συνδέει με την ευρύτερη απουσία παράδοσης του οργάνου από τα πλαίσια της επιτέλεσης. Το ίδιο δεν φαίνεται να συνέβαινε με άλλα όργανα, που είναι πιο διαδεδομένα και υπήρχαν φοιτητές που ήταν πολύ πιο έμπειροι και ώριμοι ως μουσικοί.

3.4 Η συνέντευξη με τον Barış Bal

3.4.1 Για την προέλευση και αναβίωση του ταμπουρά

Όσον αφορά τον ταμπουρά διατύπωσε και αυτός την άποψη ότι πρόκειται για ένα όργανο-μέλος μίας ευρύτερης οικογένειας μουσικών οργάνων τα οποία συναντάμε σε μία μεγάλη γεωγραφική περιοχή που εκτείνεται από την κεντρική Ασία μέχρι και τα Βαλκάνια. Για την ιστορική προέλευση αυτού του οργάνου υποστήριξε ότι δεν έχει τις απαιτούμενες μουσικολογικές γνώσεις καθώς ο ίδιος έχει ασχοληθεί κυρίως με την μουσική πράξη και όχι με θέματα προέλευσης και ιστορίας. Κατά την παραμονή του στην Ελλάδα πάντως, παρατήρησε ότι το όργανο φαίνεται γενικά να απουσιάζει από το χώρο της μουσικής επιτέλεσης. Παρ' όλα αυτά, υπήρχαν κάποιες μεμονωμένες περιπτώσεις όπως ο Περικλής Παπαπτρόπουλος, ο Ross Daly, ο Γράψας, ο Μπαραμπούτης, που χρησιμοποιούσαν το σάζι και στη δισκογραφία, και ο ίδιος ο οποίος έπαιζε σε μουσικές σκηνές. Όμως, όπως περιγράφει, αυτό πρέπει να κράτησε για μία μικρή σχετικά περίοδο, από τη δεκαετία του 1990 μέχρι και την περίοδο της οικονομικής κρίσης, και πλέον έχει σβήσει.

3.4.2 Ταμπουράς ή σάζι;

Για το αν ο ταμπουράς με το σάζι είναι διαφορετικά όργανα, ο ίδιος υποστήριξε ότι πρόκειται για όργανα της ίδιας οικογένειας. Εφόσον παρόμοια όργανα συναντώνται στα Βαλκάνια, δεν θεωρεί καθόλου απίθανο να υπάρχει τέτοιο όργανο και στην Ελλάδα, όπως εξάλλου και το Κρητικό μπουλγαρί. Χαρακτηριστικά, ανέφερε ότι και ο ίδιος «με ταμπουρά ξεκίνησε», εννοώντας ένα σάζι μεσαίου μεγέθους. Επιπλέον, υποστήριξε ότι η επανεμφάνιση του ταμπουρά στην Ελλάδα μπορεί να απλά να εκπληρώνει μία «ανάγκη αναβίωσης», καθώς στον 20^ο αιώνα παρατηρούνται και στην Τουρκία παρόμοιες περιπτώσεις όσον αφορά μουσικά όργανα όπως το νέν, το ταμπούρ ή η λάφτα, τα οποία είχαν σχεδόν εξαφανιστεί για να αναβιώσουν τις τελευταίες δεκαετίες.

Για τη σχέση σαζιού και ταμπουρά συγκριτικά με τη σχέση Τουρκίας και Ελλάδας, ο Bal ανέφερε ότι στο χώρο της μουσικής εμφανίζονται κατά καιρούς πολλά ιδεολογικά ζητήματα που προκύπτουν από τις σχέσεις των δύο χωρών σε πολιτικό επίπεδο. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρεί μία τάση να αποδίδεται ελληνική ταυτότητα στον ταμπουρά και, από την άλλη μεριά, να θεωρείται το σάζι ως όργανο τούρκικο που το άκουσμά του δεν ανήκει στην ελληνική κουλτούρα. Επίσης, ανέφερε ότι τέτοια θέματα υπάρχουν και στην Τουρκία. Δηλαδή, και εκεί υπάρχει μία τάση να αποδίδεται τουρκική ταυτότητα σε όργανα ή μουσικά είδη. Ο ίδιος πιστεύει ότι όλα αυτά δεν έχουν κάποιο νόημα, διότι η μουσική μετακινείται για πολλούς αιώνες ανάμεσα σε διαφορετικά έθνη και γεωγραφικές περιοχές, και ο ίδιος επιλέγει να δίνει βάση στο καθαρά μουσικό και καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Επίσης θεωρεί πως με τα μέσα και την ταχύτητα με τα οποία διαδίδεται πλέον η πληροφορία στον κόσμο, είναι γραφικό να θεωρεί κάποιος ότι όλα αυτά έχουν εθνική ταυτότητα. Όπως φαίνεται, όλα τα διαφορετικά μουσικά είδη και όργανα μπλέκονται και αποδίδουν ένα τελείως σύγχρονο μουσικό αποτελέσματα.

3.4.3 Για τη διδασκαλία του ταμπουρά στα Μουσικά Σχολεία

Όσον αφορά τη διδασκαλία του ταμπουρά στα Μουσικά Σχολεία, ο Bal διατύπωσε την άποψη ότι μάλλον δεν ήταν η καλύτερη δυνατή επιλογή ως υποχρεωτικό όργανο αναφοράς της παραδοσιακής μουσικής. Ο βασικός λόγος διαφωνίας του είναι το γεγονός ότι δεν γνωρίζουμε πώς ακριβώς παιζόταν, με αποτέλεσμα να στην πραγματικότητα να διδάσκεται το σάζι το οποίο είναι ένα όργανο με πολύπλοκες τεχνικές. Έτσι, μία λάφτα ενδεχομένως να ήταν καλύτερη επιλογή, καθώς το παίξιμό της δεν απαιτεί τόσο πολύπλοκες τεχνικές. Επίσης στην Ελλάδα δεν υπάρχουν πολλοί μουσικοί που να παίζουν καλά, και κατ' επέκταση να μπορούν να διδάξουν σάζι. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα πολλές φορές να διδάσκουν ταμπουρά στα σχολεία άνθρωποι που δεν έχουν σχέση με αυτό το όργανο όπως για παράδειγμα ψάλτες ή εκτελεστές του μπουζουκιού. Από την άλλη πλευρά, πιστεύει ότι ο ταμπουράς δίνει τη δυνατότητα στον μαθητή να δει τα διαστήματα που παίζει, γεγονός που ίσως εξυπηρετεί κάποιους διδακτικούς σκοπούς. Τέλος, πιστεύει ότι ο λόγος που επιλέχτηκε ο ταμπουράς για να διδάσκεται ως υποχρεωτικό στα Μουσικά Σχολεία είχε ως στόχο την αναβίωση του οργάνου.

3.4.3 Η διδακτική προσέγγιση του Bariş Bal

Όσον αφορά τη διδασκαλία του ταμπουρά-σαζ στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ο Bal αναφέρει πως ένα τυπικό μάθημα είχε συνήθως την ίδια δομή με ένα

ατομικό ωδειακό μάθημα. Αυτό βέβαια είχε να κάνει και με τον αριθμό των φοιτητών που παρακολουθούσαν το μάθημα κάθε εξάμηνο. Συνήθως στα πρώτα εξάμηνα υπήρχαν περισσότεροι φοιτητές και αργότερα μειωνόντουσαν. Ο βασικός του στόχος ήταν οι απόφοιτοι του τμήματος να έχουν μία γνώση των βασικών τεχνικών του οργάνου, δηλαδή της πενιές ή το πώς να χρησιμοποιούν σωστά το σώμα τους πάνω στο όργανο, τις οποίες να μπορούν αργότερα να αναπτύξουν. Αυτή η κατανόηση της τεχνικής γινόταν μέσω του ρεπερτορίου, ελληνικού και τουρκικού, από το οποίο ο φοιτητής μάθαινε να τις χρησιμοποιεί στην πράξη. Ως προς το διδασκόμενο ρεπερτόριο, δεν τον ενδιέφερε τόσο η ποσότητα ή η διάρκεια των κομματιών (π.χ. πιο εκτενείς συνθέσεις), όσο η δυσκολία τους και η ευκαιρίες που προσέφεραν στον φοιτητή να κατανοήσει όλες τις τεχνικές του οργάνου. Επιπλέον, η διδασκαλία προσαρμοζόταν στο επίπεδο κάθε φοιτητή. Δηλαδή, σε έναν φοιτητή μέτριου ή αρχάριου επιπέδου, το υλικό που θα δίδασκε θα ήταν πιο εύκολο, ενώ σε έναν φοιτητή πιο υψηλού επιπέδου θα δίδασκε πιο πολύπλοκο υλικό.

Σχετικά με το ταξίμι στο σάζι αυτό που πιστεύει είναι ότι δεν υπάρχει αυτοσχεδιασμός. Δηλαδή στο καθαρά παραδοσιακό παίξιμο του σαζιού, το ταξίμι κινείται μέσα σε κάποια στενά όρια, ακολουθώντας συγκεκριμένα μοτίβα πάνω στα οποία αναπτύσσεται. Ο τρόπος που διδάσκεται αυτό το είδος αυτοσχεδιασμού είναι μέσω της «αντιγραφής» άλλων αυτοσχεδιασμών, χωρίς βέβαια να είναι ζητούμενο να αποτυπωθούν με τέλεια ακρίβεια. Δηλαδή, το ταξίμι στο σάζι δεν είναι όσο ελεύθερο μπορεί να νομίζει κάποιος, αλλά πρόκειται για αποτέλεσμα μελέτης πριν την επιτέλεση και ακολουθεί συγκεκριμένους κανόνες και τρόπους με τους οποίους αναπτύσσεται. Αυτό βέβαια ισχύει για το παραδοσιακό παίξιμο του σαζιού. Σε άλλα μουσικά πλαίσια ίσως υπάρχει περισσότερη ελευθερία όσον αφορά τον αυτοσχεδιασμό.

Στα μαθήματά του σημαντικό ρόλο έπαιζαν οι ηχογραφήσεις. Πιο συγκεκριμένα, ηχογραφούσε κάθε κομμάτι έτσι ώστε να έχει πρόσβαση ο φοιτητής στο υλικό την ώρα της μελέτης του. Επιπλέον, χρησιμοποιούσε ένα υβριδικό θεωρητικό σύστημα. Δηλαδή χρησιμοποιούσε την παρτιτούρα όπως την χρησιμοποιούν στην Τουρκία, ώστε να γίνεται κατανοητή η βασική δομή του κομματιού. Επίσης, χρησιμοποιούσε τη θεωρία της βυζαντινής μουσικής για να εξηγήσει διάφορα φαινόμενα σε φοιτητές που προέρχονταν από αυτό τον χώρο, ενώ σε κάποιο βαθμό χρησιμοποιούσε και τη θεωρία των μακάμ. Αν και δεν υποτιμά τη σημασία της θεωρίας για την εξήγηση κάποιων φαινομένων, θεωρεί ως

σημαντικό να μπορεί ο δάσκαλος να δείξει στον μαθητή με τον πρακτικό παραδοσιακό τρόπο, δηλαδή το να παίζει και ο μαθητής να αναπαράγει.

Το στοιχείο στο οποίο έδινε ιδιαίτερη έμφαση κατά τη διδασκαλία του ήταν ο ρυθμός. Δηλαδή, να κατανοήσει σε βάθος ο φοιτητής τα διάφορα ρυθμικά μοτίβα, καθώς ότι το «δυνατό» χέρι στο σάζι λειτουργεί σαν κρουστό. Έτσι, ο σαζίστας οφείλει να έχει μία πολύ καλή αίσθηση του ρυθμού. Γι' αυτό τον λόγο, όταν ο ίδιος ξεκίνησε να μαθαίνει σάζι, ο δάσκαλος του για ένα χρόνο του δίδαξε αποκλειστικά ρυθμικό σολφέζ, χωρίς να πιάσει όργανο στα χέρια του.

Κατά την εξέταση στο τέλος του εξαμήνου, υπήρχε μία ύλη περίπου 6-7 κομματιών την οποία ο φοιτητής έπρεπε να μπορεί να αποδώσει. Στο έβδομο και τελευταίο εξάμηνο διδασκαλίας του οργάνου, η εξέταση ήταν ανοιχτή στο κοινό και γινόταν από μία επιτροπή καθηγητών. Αυτή η εξέταση ήταν πιο απαιτητική καθώς ο φοιτητής καλούνταν να παίζει μπροστά σε αρκετά άτομα, μία διαδικασία που από μόνη της προκαλούσε αρκετό άγχος. Ο Βαl πάντως πιστεύει ότι αυτή η τελική εξέταση βοηθούσε τον φοιτητή να έρθει αντιμέτωπος με το άγχος και να το ξεπεράσει, κάτι πολύ χρήσιμο για ένα φοιτητή και κατ' επέκταση για ένα μουσικό. Επιπρόσθετα, ο ίδιος πιστεύει ότι ένας ενεργός μουσικός είναι σαν να αγωνίζεται και να δίνει εξετάσεις κάθε μέρα. Από την άλλη μεριά, ο Βαl πιστεύει ότι μία η στιγμή μίας εξέτασης δεν είναι απαραίτητα αντιπροσωπευτική της συνολικής πορείας του φοιτητή. Επιπλέον, ο τρόπος εξέτασης εστίαζε αποκλειστικά στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα αγνοώντας τα κοινωνικά ή οικονομικά προβλήματα που αντιμετώπιζε ενδεχομένως κάθε φοιτητής. Ο ίδιος αναφέρει ότι πολλοί φοιτητές επέλεξαν να ακολουθήσουν την ειδίκευση του ταμπουρά ώστε να έχουν καλύτερη επαγγελματική αποκατάσταση. Με αυτό τον σκοπό, πολλοί φοιτητές και οι οικογένειές τους έκαναν διάφορες θυσίες, κάτι που θεωρεί ότι θα έπρεπε να λαμβάνεται υπόψιν κατά την εξέταση. Όπως χαρακτηριστικά ανέφερε:

Δεν μπορείς να διδάξεις μία τέχνη ξεκομμένα από μία κοινωνική πραγματικότητα. Δηλαδή, πολλά παιδιά επιλέγουν αυτό το όργανο γιατί προσέφερε εργασία κάποια στιγμή σε σχέση με άλλα όργανα. Δηλαδή, αν τελειώνες ταμπουρά θα μπορούσες να πας να διδάξεις στα Μουσικά [Σχολεία]. Θα σε παίρνανε γιατί είναι υποχρεωτικό. Κι αυτό είναι μία πραγματικότητα κοινωνική, και βλέπεις πώς επηρεάζει την τέχνη. Μετά, εγώ έχω να κάνω με αυτόν τον μαθητή. Δεν μπορείς να πεις «όχι, γιατί το κάνεις

αυτό;» Γιατί έχει κι αυτός μία προσέγγιση. Να τελειώσει. Οι οικογένειες κάνουν θυσίες γι' αυτά τα παιδιά.

Κλείνοντας, σκοπός της διδασκαλίας του ήταν η επίτευξη ενός όσο γίνεται καλύτερου αποτελέσματος, βοηθώντας τον φοιτητή να αναπτύξει μία σωστή τεχνική κατάρτιση. Ο ίδιος πιστεύει ότι η μελέτη του όργανο και του ρεπερτόριο, σε πρώτη φάση, πρέπει να γίνεται αυστηρά εντός του παραδοσιακού πλαισίου. Δηλαδή, η διδασκαλία να εστιάζει αρχικά στην παραδοσιακή τεχνική και το παραδοσιακό άκουσμα κάθε ιδιώματος, και να δίνεται χώρος για πειραματισμούς αργότερα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Ανάλυση δεδομένων

Στο κεφάλαιο αυτό επιχειρείται μία θεματική ανάλυση των ποιοτικών δεδομένων που συλλέχθηκαν και παρουσιάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο. Όπου αυτό ήταν δυνατό, έγινε μία προσπάθεια «διαλόγου» μεταξύ των δεδομένων αυτών και της βιβλιογραφικής ανασκόπησης του πρώτου κεφαλαίου. Για διευκόλυνση του αναγνώστη, το υλικό παρουσιάζεται σύμφωνα με την ακόλουθη δομή: (α) για την προέλευση και αναβίωση του ταμπουρά, (β) για τη διδασκαλία του ταμπουρά στα Μουσικά Σχολεία, και (γ) η διδασκαλία του ταμπουρά σε ιδρύματα ανώτατης εκπαίδευσης. Η τελευταία ενότητα χωρίζεται στις εξής επτά υποενότητες: (1) δομή μαθήματος, (2) διδασκόμενο ρεπερτόριο και διάρθρωση ύλης, (3) διδακτικά μέσα, (4) προτεινόμενο θεωρητικό σύστημα και είδος σημειογραφίας, (5) διδασκαλία αυτοσχεδιασμού, (6) τρόποι αξιολόγησης, (7) προσδοκόμενα αποτελέσματα (προφίλ αποφοίτων).

4.1 Για την προέλευση και αναβίωση του ταμπουρά

Όπως είδαμε κατά τη βιβλιογραφική επισκόπηση του πρώτου κεφαλαίου της παρούσας εργασίας, η ιστορική προέλευση του ταμπουρά έχει κατά καιρούς αποτελέσει πηγή αντιπαράθεσεων μεταξύ μουσικών και μουσικολόγων. Ειδικά στον ελλαδικό χώρο, οι αντιπαράθεσεις αυτές φαίνεται να έχουν τις βάσεις τους σε ιδεολογικά ζητήματα που προκύπτουν από τη σύνδεση του ταμπουρά με την Ελλάδα και το σάζι με την Τουρκία, και κατ' επέκταση με τις σχέσεις των δύο χωρών σε πολιτικό επίπεδο. Για παράδειγμα, ο

ταμπουράς συχνά συνδέεται με την ελληνική εθνική ταυτότητα, τους ήρωες της ελληνικής επανάστασης του 1821, την βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική κ.α (Σικλαφίδου, 2022). Αντίθετα, το σάζι παρουσιάζεται ως ένα διαφορετικό όργανο λόγω της τουρκικής του ταυτότητας.

Σχετικά με την ιστορική προέλευση του ταμπουρά, οι τέσσερις συμμετέχοντες φάνηκαν να συμφωνούν στο ότι πρόκειται για ένα όργανο που προέρχεται από την ίδια οικογένεια οργάνων στην οποία ανήκει και το σάζι. Όργανα της οικογένειας αυτής συναντώνται σε ένα αρκετά μεγάλο γεωγραφικό χώρο που εκτείνεται από την Μέση Ανατολή έως την λεκάνη της Ανατολικής Μεσογείου. Επίσης και οι τέσσερις συμμετέχοντες υπογράμμισαν την απουσία του οργάνου από επιτελεστικά πλαίσια, αναφέροντας κάποιες ελάχιστες περιπτώσεις όπως ηχογραφήσεις του Κοκότη και του Γιοβάν Τσαούς, μαρτυρίες για παρουσία οργάνων της οικογένειας του ταμπουρά στην Αριδαία, το Άγκιστρο Σερρών, τη Δράμα και την Πελοπόννησο, αλλά και το μπουλγαρί του Φουσταλιέρη.

Επιπλέον, οι συμμετέχοντες δείχνοντας να αντιλαμβάνονται τις εντάσεις που το θέμα της προέλευσης του ταμπουρά γενικώς προκαλεί, προέβησαν σε αρκετά προσεκτικές διατυπώσεις. Έτσι, αναφέρθηκαν σε περιπτώσεις οργάνων της αρχαιότητας ή της βυζαντινής περιόδου, για να αναδείξουν περισσότερο την μακραίωνη παρουσία τέτοιων οργάνων στην ευρύτερη περιοχή, παρά για να τονίσουν το στοιχείο της ελληνικότητας (ή της μη ελληνικότητας) του οργάνου. Επιπλέον, και οι τέσσερις –άλλος λιγότερο και άλλος περισσότερο– δήλωσαν ότι χρησιμοποιούν στα μαθήματά τους και ρεπερτόριο που τυπικά παίζεται από Τούρκους σαζίστες. Αυτό δείχνει και την καλλιτεχνική όσο και παιδαγωγική αξία που και οι τέσσερις διδάσκοντες του αποδίδουν αλλά και το ότι εθνικιστικές αντι-τουρκικές απόψεις δεν τους αφορούν. Χαρακτηριστική είναι η τοποθέτηση του Τσικουρίδη ότι τα όργανα είναι απλά το μέσο «για να κάνεις μουσική», ενώ ο Βαλ υπογράμμισε την ματαιότητα όλων αυτών των συνδέσεων μεταξύ πολιτικής, εθνικισμού και μουσικής, αφού για αιώνες μουσικοί μετακινούνται ανάμεσα σε γεωγραφικές περιοχές, πολύ μακρινές η μία από την άλλη. Αυτές οι προσπάθειες ιδεολογικής «φόρτισης» δεν αποτελεί ελληνικό «προνόμιο». Σύμφωνα με τον Ανδρίκο και τον Βαλ αντίστοιχα ζητήματα σχετικά με την εθνική ταυτότητα της μουσικής και των οργάνων έχουν παρατηρηθεί κατά καιρούς και στη γειτονική Τουρκία. Τέλος, δεν θα μπορούσε να μη σχολιαστεί η επιλογή της διοίκησης του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου να αναθέσει τη διδασκαλία του ταμπουρά-σαζ σε έναν Τούρκο σαζίστα.

4.2 Για τη διδασκαλία του ταμπουρά στα Μουσικά Σχολεία

Όπως είδαμε και στην ανασκόπηση της υπάρχουσας βιβλιογραφίας, στα περισσότερα Μουσικά Σχολεία της Ελλάδας, ο ταμπουράς φαίνεται να παρουσιάζεται ως όργανο αναφοράς της βυζαντινής και παραδοσιακής μουσικής και διδάσκεται υποχρεωτικά στις τρεις τάξεις του Γυμνασίου. Αυτό φαίνεται εξάλλου και από αντίστοιχο το Αναλυτικό Πρόγραμμα Σπουδών του 2015, σύμφωνα με το οποίο, η διδασκαλία του ταμπουρά θα πρέπει να γίνεται με τη χρήση του θεωρητικού πλαισίου της βυζαντινής μουσικής και την παρασημαντική βυζαντινή σημειογραφία (Υ Α. 203617/Δ2/2015). Επιπλέον δεν φαίνεται να γίνεται καμία αναφορά στο σάζι και στον τρόπο που αυτό διδάσκεται και παίζεται στην Τουρκία, ή σε αντίστοιχα όργανα που παίζονται σε γειτονικές χώρες.

Όσον αφορά τους συμμετέχοντες στην παρούσα έρευνα, αυτοί φάνηκαν να γνωρίζουν την κατάσταση στα Μουσικά Σχολεία, όχι μόνο προετοιμάζοντας νέους εκπαιδευτικούς που θα εργασθούν μελλοντικά σε αυτά, αλλά κυρίως έχοντας υπάρξει οι ίδιοι καθηγητές σε Μουσικά Σχολεία. Ο Τσικουρίδης και ο Βαλ, θεωρούν ότι ως όργανο αναφοράς ο ταμπουράς μπορεί να λειτουργήσει αρκετά βοηθητικά για τους μαθητές, οι οποίοι μπορούν να δουν τα διαστήματα που παίζουν. Παρ' όλα αυτά, και οι δύο πρότειναν τη χρήση και άλλων μουσικών οργάνων για αυτό τον σκοπό, όπως η λάφτα ή το να επιλέγουν οι μαθητές από μία ομάδα μη συγκερασμένων οργάνων. Πάνω στο θέμα αυτό, ο Ανδρικός φάνηκε να διαφωνεί υποστηρίζοντας ότι οι μπερντέδες του οργάνου, αν και μετακινούμενοι, λειτουργούν πολύ περιοριστικά στην λεπτομερή απόδοση των μικροδιαστημάτων της παραδοσιακής μουσικής. Επιπλέον, θεωρεί ότι οι μαθητές πρέπει πρώτα να μπορούν να αποδώσουν τα διαστήματα αυτά με τη φωνή τους και ύστερα να τα «περνάνε» στο όργανο, υιοθετώντας την αρχή του “sound before symbols” («ήχος πριν από τα σύμβολα») την οποία συναντάμε σε διάφορα συστήματα διδασκαλίας οργάνων που αναπτύχθηκαν τον 20^ο αιώνα, όπως για παράδειγμα η *Μέθοδος Εκπαίδευσης Ταλέντου* του Shinichi Suzuki (Στάμου, 2012). Από την άλλη μεριά, ο Ανδρικός υποστηρίζει ότι το κούρδισμα του ταμπουρά τον καθιστά ως ένα πολύ καλό όργανο τραγουδιστικής αυτο-συνοδείας, μία λειτουργία που μπορεί να δικαιολογήσει την επιλογή του ως υποχρεωτικού οργάνου αναφοράς. Τέλος, ένα άλλο στοιχείο που πιστεύει ότι δεν έχει αναδειχθεί, αλλά θα μπορούσε επίσης να δικαιολογήσει αυτή τη χρήση του οργάνου, είναι ότι μέσω του ταμπουρά ο μαθητής μπορεί

να μάθει πολλές διαφορετικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται σε άλλα παραδοσιακά όργανα με πένα.

Ως προς την καταλληλότητα του ταμπουρά για όργανο αναφοράς, ο Παπαπετρόπουλος ανέφερε ότι το όργανο δεν μπορεί να καλύψει τη διδασκαλία όλων των μουσικών ιδιωμάτων του ελλαδικού χώρου, κάτι που ενδεχομένως κανένα μουσικό όργανο δεν μπορεί να κάνει έτσι και αλλιώς. Επιπλέον, υπογράμμισε το γεγονός απουσίας εκτελεστών του οργάνου σε χώρους επιτέλεσης, με αποτέλεσμα οι μαθητές να μην έχουν κάποιο ιδιαίτερο σημείο αναφοράς ως προς το πώς παίζεται το όργανο αυτό, αλλά και κυρίως, να μην υπάρχει κάποιο παράδειγμα που θα μπορούσε να αποτελέσει πηγή έμπνευσης ώστε να ασχοληθούν μαζί του. Το γεγονός αυτό δεν έχει αφήσει φυσικά ανεπηρέαστο και το προσωπικό που ασχολείται με τη διδασκαλία του ταμπουρά στα Μουσικά Σχολεία. Όπως αναφέρει ο Παπαπετρόπουλος, αλλά και ο Βαλ, αρκετοί από τους καθηγητές ταμπουρά, στην πραγματικότητα δεν έχουν ιδέα για το πώς παίζεται το όργανο αυτό ή παίζουν σε αρχάριο επίπεδο. Πολλές φορές μάλιστα, τη διδασκαλία του ταμπουρά στα Μουσικά Σχολεία αναλαμβάνουν άτομα χωρίς κάποια ιδιαίτερη σχέση με αυτό, όπως ψάλτες ή εκτελεστές του μπουζουκιού.

Κλείνοντας την ενότητα αυτή, αξίζει να σημειωθεί ότι το ζήτημα περί καταλληλότητας (ή μη καταλληλότητας) του ταμπουρά ως οργάνου αναφοράς είναι αρκετά παλιά. Ενδεικτικό είναι το κείμενο εισήγησης του μουσικολόγου Θωμά Αποστολόπουλου –καθηγητή τότε στο Μουσικό Σχολείο Γιαννιτσών– στο «Διεθνές Συνέδριο για τα παραδοσιακά μουσικά όργανα» που πραγματοποιήθηκε στην Καστοριά το 2001. Το κείμενο της εισήγησης του Αποστολόπουλου κλείνει με ένα υπόμνημα προς διαφόρους φορείς, μεταξύ των οποίων και η Καλλιτεχνική Επιτροπή του Υπουργείου Παιδείας, όπου προτείνεται η διδασκαλία ενός υβριδικού τύπου τρίχορδου μπουζουκιού που θα είναι ασυγκέραστο, ή το να επιλέγουν οι μαθητές μεταξύ περισσότερων οργάνων (Αποστόλοπουλος, 2001).

4.3 Η διδασκαλία του ταμπουρά σε ιδρύματα ανώτατης εκπαίδευσης

Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, σκοπός της παρούσας πτυχιακής εργασίας ήταν μία πρώτη «χαρτογράφηση» του τρόπου με τον οποίο διδάσκεται ο ταμπουράς-σαζ σε ιδρύματα ανώτατης εκπαίδευσης, σύμφωνα με μαρτυρίες των ίδιων των πρωταγωνιστών, δηλαδή των μουσικών που δίδαξαν ταμπορά-σαζ στο πλαίσιο αυτό. Για την ανάλυση των σχετικών δεδομένων, ακολουθήθηκε η εξής κατηγοριοποίηση: (1) δομή μαθήματος, (2) διδασκόμενο

ρεπερτόριο και διάρθρωση ύλης, (3) διδακτικά μέσα, (4) προτεινόμενο θεωρητικό σύστημα και είδος σημειογραφίας, (5) διδασκαλία αυτοσχεδιασμού, (6) τρόποι αξιολόγησης, και (7) προσδοκώμενα αποτελέσματα (προφίλ αποφοίτων).

4.3.1 Δομή μαθήματος

Από τις συνεντεύξεις με τους συμμετέχοντες, φάνηκαν να υπάρχουν σημαντικές διαφορές ως προς τη δομή ενός τυπικού μαθήματος ταμπουρά-σαζ στα ελληνικά ιδρύματα ανώτατης εκπαίδευσης. Οι διαφορές αυτές σχετίζονται σε μεγάλο βαθμό με τον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο οργανώνεται γενικότερα η διδασκαλία των οργάνων σε κάθε τμήμα. Πιο συγκεκριμένα, στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων (πρώην ΤΕΙ Ηπείρου) τα μαθήματα έχουν ομαδικό χαρακτήρα, ενώ στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, όπως και στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα του ΕΚΠΑ, τα μαθήματα είναι ατομικά.

Όσον αφορά την περίπτωση του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, θα πρέπει να σημειωθεί ότι παλιότερα το μάθημα ήταν δίωρο, με φοιτητές ίδιου εξαμήνου σε κάθε τμήμα, ενώ από το 2019 και έπειτα το μάθημα είναι εξάωρο και το παρακολουθούν όλοι οι φοιτητές μαζί, άσχετα με το εξάμηνο και επίπεδό τους. Ο Βαλ –ο οποίος εργάστηκε στο τμήμα αυτό πριν το 2019– θα λέγαμε ότι ακολουθούσε ένα μοντέλο διαφοροποιημένης διδασκαλίας, προσαρμόζοντας το μάθημά του στο επίπεδο κάθε φοιτητή, παρά το γεγονός ότι δεν επρόκειτο για ατομικό μάθημα. Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και ο Ανδρικός προσεγγίζοντας κάθε περίπτωση διαφορετικά. Επιπλέον, καθώς διδάσκει ταυτόχρονα σε φοιτητές διαφορετικών επιπέδων, έχει υιοθετήσει ένα σπειροειδές μοντέλο διδασκαλίας, διδάσκοντας το ίδιο υλικό αλλά με διαφορετικές απαιτήσεις από κάθε φοιτητή ανάλογα το επίπεδο στο οποίο βρίσκεται.

Όπως αναφέρθηκε ήδη, τα μαθήματα στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας και το μεταπτυχιακό πρόγραμμα του ΕΚΠΑ είναι ατομικά. Εδώ, ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι τόσο ο Τσικουρίδης όσο και ο Παπαπετρόπουλος προσπαθούν να δίνουν ευκαιρίες στους φοιτητές για ομαδικό παίξιμο. Για το λόγο αυτό, ο μεν Τσικουρίδης ζητάει από τους φοιτητές να συμπράξουν με άλλους φοιτητές για τις τελικές εξετάσεις του εξαμήνου, ο δε Παπαπετρόπουλος έχει δημιουργήσει μία ομάδα σαζιών αναγνωρίζοντας τη δυσκολία συνεργασίας του οργάνου με τα υπόλοιπα όργανα.

4.3.2 Διδασκόμενο ρεπερτόριο και διάρθρωση ύλης

Σχετικά με την διάρθρωση της ύλης, οι τέσσερις συμμετέχοντες φάνηκε να ακολουθούν διαφορετική μεθοδολογία. Πιο συγκεκριμένα, ο Τσικουρίδης δομεί τη διδασκόμενη ύλη με βάση τα διάφορα μουσικά ιδιώματα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν λαμβάνει υπόψιν το βαθμό δυσκολίας τους. Έτσι, στο α' έτος διδάσκει παραδοσιακό ρεπερτόριο από όλη την Ελλάδα, στο β' έτος διδάσκει ελληνική λαϊκή αστική μουσική, στο γ' έτος διδάσκει ρεπερτόριο από όργανα όπως το σάζι, το buzuq, και το tar, ενώ στο τελευταίο έτος γίνεται ένα άνοιγμα προς τη λόγια δυτική μουσική, μουσικές των Βαλκανίων, τη latin κ.α. Από την άλλη πλευρά, ο Ανδρίκος δίνει μεγαλύτερη σημασία στη διδασκαλία ρεπερτορίου του σαζιού, το οποίο έχει χωρίσει σε κατηγορίες σύμφωνα με τα διαφορετικά ιδιώματα και τις τεχνικές που αυτά απαιτούν (π.χ. πενιά zeybek). Με αυτό τον τρόπο, ο φοιτητής αναπτύσσει ένα τεχνικό «λεξιλόγιο», το οποίο μπορεί να χρησιμοποιήσει στην πορεία και στην εκτέλεση ελληνικού ρεπερτορίου. Επιπλέον, χρησιμοποιεί ασκήσεις οι οποίες προέρχονται συνήθως από τα κομμάτια που διδάσκει. Παρόμοιος είναι ο τρόπος με τον οποίο διαρθρώνουν την ύλη τους ο Bal και ο Παπαπετρόπουλος. Και οι δύο φαίνεται να διδάσκουν τούρκικο και ελληνικό ρεπερτόριο, δίνοντας όμως έμφαση στις διάφορες τεχνικές που χρησιμοποιούν οι σαζίστες σε διάφορες περιοχές της Τουρκίας. Τόσο ο Bal όσο και ο Παπαπετρόπουλος υποστήριξαν ότι οι φοιτητές θα πρέπει να ασχοληθούν αρχικά μόνο με παραδοσιακό ρεπερτόριο, και αφού εξελίξουν το παίξιμό τους, τότε να επεκταθούν και σε «πειραματισμούς» με ρεπερτόριο που συνήθως δεν παίζεται από τον ταμπουρά-σαζ.

4.3.3 Διδακτικά μέσα

Και οι τέσσερις συμμετέχοντες φάνηκε να αποδίδουν ιδιαίτερη σημασία στον προφορικό χαρακτήρα των μουσικών ιδιωμάτων που διδάσκουν, δίνοντας έτσι προβάδισμα σε μεθόδους προφορικής/ακουστικής μουσικής διδασκαλίας, ενώ η μουσική σημειογραφία χρησιμοποιείται στα μαθήματά τους κατά βάση συμπληρωματικά. Στα μαθήματά του, ο Ανδρίκος χρησιμοποιεί βίντεο και ηχογραφήσεις –είτε δικές του, είτε «μεγάλων δασκάλων» του σαζιού– αν και από ένα σημείο και μετά προσπαθεί ώστε οι φοιτητές μαθητές να απαγκιστρωθούν από αυτά τα εργαλεία. Παρτιτούρα χρησιμοποιεί μόνο σε ορισμένες περιπτώσεις, ενώ συχνά παροτρύνει τους φοιτητές να κάνουν τις δικές τους καταγραφές. Μεγάλη σημασία στην αξιοποίηση ηχογραφήσεων αναφοράς δίνει και ο Τσικουρίδης, αναλαμβάνοντας ο ίδιος έναν ρόλο περισσότερο καθοδηγητή, καθώς «δάσκαλος του φοιτητή είναι εκείνος που παίζει στην ηχογράφηση». Σε πιο προχωρημένα επίπεδα, ζητά από το φοιτητή να επαναλάβει κάτι που του έχει παίξει προηγουμένως εκείνος. Επίσης, ζητά

από τους φοιτητές να καταγράψουν με μουσική σημειογραφία τα κομμάτια που έχουν προετοιμάσει για τις εξετάσεις τους. Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται και ο Παπαπετρόπουλος ο οποίος, αν και αναγνωρίζει τον βοηθητικό χαρακτήρα που μπορεί να έχει η παρτιτούρα σε ορισμένες περιπτώσεις φοιτητών, υπογραμμίζει τον κίνδυνο έλλειψης βιωματικής σχέσης με τη μουσική που μελετάνε εξαιτίας της εκτεταμένης χρήσης μουσικής σημειογραφίας. Τέλος, η ηχογράφηση αποτέλεσε σημαντικό μέσο διδασκαλίας και στην περίπτωση του Bal.

4.3.4 Προτεινόμενο θεωρητικό σύστημα και είδος σημειογραφίας

Όσον αφορά το είδος σημειογραφίας που χρησιμοποιούν στα μαθήματά τους, αξίζει να σημειωθεί ότι κανείς από τους τέσσερις συμμετέχοντες δεν φάνηκε να επιλέγει την παρασημαντική σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής. Με εξαίρεση τον Τσικουρίδη, που χρησιμοποιεί το ευρωπαϊκό πεντάγραμμο με τους φθόγγους να αποδίδονται σε απόλυτα τονικά ύψη, οι υπόλοιποι διδάσκοντες χρησιμοποιούν κατά βάση τη «σχετική παρτιτούρα», δηλαδή καταγραφή σε σχετικά ύψη ανάλογα με το μακάμ/δρόμο κάθε κομματιού πάνω στο πεντάγραμμο, όπως συνηθίζεται στην Τουρκία. Ως προς το θεωρητικό σύστημα, και οι τέσσερις συμμετέχοντες δήλωσαν ότι χρησιμοποιούν τη θεωρία των μακάμ, αν και ο Ανδρικός υποστήριξε ότι χρησιμοποιεί μία παραλλαγή των μακάμ, δίνοντας έμφαση σε ιδιωματικές διαφορές που συναντάμε μεταξύ εκτελεστών του σαζιού σε διαφορετικές περιοχές της Τουρκίας. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση του Bal, ο οποίος δεν είχε πρόβλημα με το να χρησιμοποιεί παράλληλα με τα μακάμ, και τη θεωρία της βυζαντινής μουσικής για την εξήγηση διαφόρων φαινομένων, ειδικά με φοιτητές που προέρχονταν από αυτό τον χώρο. Πέρα όμως από κάθε θεωρητικό σύστημα, πιο σημαντικό θεωρεί ότι είναι να μπορεί ο δάσκαλος να δείξει στον μαθητή με πρακτικό τρόπο τί πρέπει να παίζει.

4.3.5 Διδασκαλία αυτοσχεδιασμού

Για τη διδασκαλία του αυτοσχεδιασμού, και οι τέσσερις συμμετέχοντες συμφωνήσαν ότι ο αυτοσχεδιασμός μπορεί να διδαχθεί αλλά μόνο εν μέρει. Ο Παπαπετρόπουλος ειδικότερα υπογραμμίζει τη δυσκολία που παρατηρεί σε πολλούς φοιτητές να αυτοσχεδιάσουν, εξαιτίας της χαμηλής σημασίας που έχει η μουσική στην καθημερινότητά τους γενικότερα. Παρ' όλα αυτά, προτείνει κάποια στρατηγικές που μπορούν να βοηθήσουν όπως η αντιγραφή άλλων αυτοσχεδιασμών σε συνδυασμό με την απόκτηση τεχνικής κατάρτισης υψηλού επιπέδου. Την «αντιγραφή» άλλων αυτοσχεδιασμών προτείνει και ο Bal, τονίζοντας ότι οι αυτοσχεδιασμοί στο σάζι ακολουθούν συγκεκριμένους κανόνες και μοτίβα. Κάποιες άλλες

διδασκτικές στρατηγικές που ανέφερε ο Ανδρικός ήταν η μελέτη και ανάλυση έτοιμων αυτοσχεδιασμών από τους οποίους μπορείς να πάρεις φράσεις, η αποδόμηση κομματιών, και η διαδικασία ερώτησης-απάντησης μεταξύ μαθητή και δασκάλου.

4.3.6 Τρόποι αξιολόγησης

Ως προς τον τρόπο που οι συμμετέχοντες αξιολογούν τους φοιτητές, ο Ανδρικός υποστήριξε ότι λαμβάνει υπόψη τη γενικότερη πρόοδό τους μέσα στο εξάμηνο. Σε περιπτώσεις που οι ίδιοι οι φοιτητές δεν είναι ικανοποιημένοι, δίνεται η δυνατότητα «τελικής εξέτασης» στο τέλος του εξαμήνου. Στις εξετάσεις του τελευταίου εξαμήνου, οι οποίες είναι ανοικτές προς το κοινό, οι φοιτητές αξιολογούνται από τριμελή επιτροπή διδασκόντων. Το πρόγραμμα που θα παρουσιάσουν πρέπει αναδεικνύει το ρόλο του οργάνου εντός ενός συνόλου, αλλά και ως όργανο συνοδείας, και να περιλαμβάνει κομμάτια από διαφορετικές περιοχές, διαφορετικά ιδιώματα, και τουλάχιστον δύο με τρία διαφορετικά κουρδίσματα. Επιπλέον, θα πρέπει να γίνει και τουλάχιστον ένας αυτοσχεδιασμός. Για τις εξετάσεις στον ταμπουρά, ο Τσικουρίδης ζητά από τον φοιτητή να επιλέξει ορισμένα κομμάτια τα οποία θα πρέπει να παρουσιάσει συνοδευόμενος από μικρό μουσικό σύνολο το οποίο θα πρέπει να οργανώσει ο ίδιος. Τα κομμάτια θα πρέπει να συνοδεύονται από μουσική καταγραφή και μουσικολογικά σχόλια. Στο τελευταίο εξάμηνο, ο φοιτητής οργανώνει πλήρες ρεσιτάλ όπου παρουσιάζεται μέρος όλης της μέχρι τότε πορείας του στο Πανεπιστήμιο. Όσον αφορά αξιολόγηση, ο Παπαπετρόπουλος φάνηκε να τη βλέπει ως κίνητρο προκειμένου οι φοιτητές να ασχοληθούν περισσότερο με το όργανο. Για τις εξετάσεις, ο Βαλ υποστήριξε ότι δεν είναι πάντα αντιπροσωπευτικές της συνολικής πορείας ενός φοιτητή, ενώ αναφέρθηκε και στον παράγοντα του άγχους. Παρ' όλα αυτά, θεωρεί ότι αυτή η «ψυχοφθόρα» διαδικασία μπορεί να βοηθήσει έναν φοιτητή να ξεπεράσει το άγχος του, κάτι που θα του φανεί πολύ χρήσιμο στη μετέπειτα πορεία του ως μουσικός.

4.3.7 Προσδοκώμενα αποτελέσματα (προφίλ αποφοίτων)

Η τελευταία υποενότητα για τη διδασκαλία του ταμπουρά/σαζ σε τριτοβάθμια εκπαιδευτικά ιδρύματα αφορούσε τις προσδοκίες των τεσσάρων συμμετεχόντων όσον αφορά την πρόοδο των φοιτητών τους. Όπως δήλωσε ο Ανδρικός, επιθυμία του είναι οι φοιτητές να αποκτήσουν μία πιο ολιστική μουσική εκπαίδευση, κατακτώντας ένα ικανοποιητικό επίπεδο πάνω στη όργανο ακόμα και αν δεν φτάσουν σε σολιστικό επίπεδο. Επιπλέον, τον ενδιαφέρει να γίνουν καλοί δάσκαλοι αν και δεν θέλει οι φοιτητές να επιλέγουν το όργανο αυτό μόνο για τις επαγγελματικές προοπτικές που προσφέρει ως υποχρεωτικά διδασκόμενο

όργανο στα Μουσικά Σχολεία της χώρας. Στην ολιστική μουσική εκπαίδευση δίνει έμφαση και ο Τσικουρίδης, ο οποίος αποδίδει μεγάλη σημασία στο να είναι οι φοιτητές ανοιχτόμυαλοι και γενικά ανοιχτοί απέναντι σε διάφορα μουσικά είδη μουσική. Επίσης, θα πρέπει να έχει καλό τεχνικό επίπεδο και διδακτικές δεξιότητες, έτσι ώστε να μπορεί να διδάξει αυτά που ο ίδιος έχει διδαχτεί. Ο Παπαπετρόπουλος ανέφερε τεχνικές δεξιότητες που θα ήθελε οι φοιτητές του να έχουν κατακτήσει κατά την αποφοίτησή τους όπως οι διάφορες πενιές ή το πώς να χρησιμοποιούν σωστά το σώμα τους πάνω στο όργανο, τις οποίες να μπορούν αργότερα να αναπτύξουν

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Επίλογος

Κλείνοντας την παρούσα μελέτη, θα ήθελα να συνοψίσω κάποια βασικά συμπεράσματα όσον αφορά τη διδασκαλία του ταμπουρά-σαζ σε ιδρύματα τριτοβάθμιας εκπαίδευσης, αλλά και την παρουσία του οργάνου στο ελλαδικό χώρο, ειδικά στα πλαίσια της εκπαίδευσης και της επιτέλεσης. Τα δεδομένα της έρευνας προέκυψαν κατά κύριο λόγο από συνεντεύξεις με τους διδάσκοντες του οργάνου σε ιδρύματα τριτοβάθμιας εκπαίδευσης, Βαρίτ Bal, Νίκο Ανδρίκο, Περικλή Παπαπετρόπουλο και Λευτέρη Τσικουρίδη, σε συνδυασμό με την υπάρχουσα βιβλιογραφία.

Σχετικά με την ιστορική προέλευση του οργάνου, τα βιβλιογραφικά δεδομένα φαίνεται να συμφωνούν στο ότι ο ταμπουράς-σαζ ανήκει σε μία ευρύτερη οικογένεια οργάνων που συναντάμε σε ένα αρκετά μεγάλο γεωγραφικό χώρο, από τη Μέση Ανατολή έως την λεκάνη της Ανατολικής Μεσογείου. Επίσης πολλοί μελετητές φαίνεται να αποδίδουν την προέλευση και το όνομα του ταμπουρά στην αρχαιοελληνική *πανδούρα*, όπως για παράδειγμα ο Ανωγειανάκης (1991), ενώ άλλοι μελετητές, όπως ο Picken (1975),

τοποθετούν την προέλευση του ταμπουρά και του ονόματός του στην αρχαία Σουμερία. Όπως προτείνουν τα δεδομένα της παρούσας μελέτης, η ιστορική προέλευση του ταμπουρά αποτελεί ζήτημα που εγείρει διάφορες αντιπαραθέσεις ιδεολογικού κατά βάση χαρακτήρα, που προκύπτουν από τη σύνδεση του ταμπουρά με την Ελλάδα και του σάζι με την Τουρκία, φέρνοντας στη συζήτηση θέματα που παραπέμπουν περισσότερο στις σχέσεις μεταξύ των δύο χωρών, παρά τη μουσική. Πιο συγκεκριμένα, φαίνεται μία προσπάθεια σύνδεσης του ταμπουρά με στοιχεία της «ελληνικής εθνικής ταυτότητας», όπως για παράδειγμα οι ήρωες της επανάστασης του 1821 και η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική, ενώ αντίθετα, το σάζι παρουσιάζεται ως ένα διαφορετικό όργανο λόγω της τουρκικής του ταυτότητας (Δραγατάκης, 2019· Καψοκαβάδης, 2022· Σικλαφίδου, 2022). Οι συμμετέχοντες στην παρούσα έρευνα έδειξαν να αντιλαμβάνονται τις εντάσεις που προκαλεί το ζήτημα της προέλευσης του οργάνου προκαλεί, αποφεύγοντας ιδεολογικά φορτισμένες διατυπώσεις. Έτσι, ενώ αναφέρθηκαν σε περιπτώσεις οργάνων της αρχαιότητας ή της βυζαντινής περιόδου, υπογράμμισαν την απουσία του οργάνου από σύγχρονα επιτελεστικά πλαίσια, εκτός κάποιος ελαχίστων εξαιρέσεων.

Τα ιδεολογικά ζητήματα που αναφέρθηκαν παραπάνω, φαίνεται να έχουν επηρεάσει σημαντική τη διδασκαλία του οργάνου στην Ελλάδα σε σχολεία δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης. Πιο συγκεκριμένα, στην πλειοψηφία των Μουσικών Σχολείων ο ταμπουράς παρουσιάζεται ως «όργανο αναφοράς» της βυζαντινής και παραδοσιακής μουσικής και διδάσκεται υποχρεωτικά σε όλους τους μαθητές των τριών τάξεων του Γυμνασίου. Επιπλέον, το Αναλυτικό Πρόγραμμα Σπουδών του 2015, αναφέρει ότι η διδασκαλία του ταμπουρά θα πρέπει να γίνεται με τη χρήση του θεωρητικού συστήματος της βυζαντινής μουσικής, δηλαδή την παρασημαντική σημειογραφία και το τροπικό σύστημα των ήχων, ενώ δεν γίνεται καμία αναφορά στο σάζι και στον τρόπο που αυτό διδάσκεται και παίζεται στην Τουρκία (ΦΕΚ 2858/Β/28-12-2015).

Η διαφωνία και των τεσσάρων συμμετεχόντων με την παραπάνω προσέγγιση, αποτυπώνεται στον τρόπο με τον οποίο διδάσκουν το όργανο σε ιδρύματα τριτοβάθμιας εκπαίδευσης, ο οποίος δεν ακολουθεί τις αντίστοιχες οδηγίες του Υπουργείου Παιδείας για τα Μουσικά Σχολεία. Πιο συγκεκριμένα, κανείς εκ των τεσσάρων δεν διδάσκει χρησιμοποιώντας τη βυζαντινή μουσική, ενώ όλοι εξέφρασαν την άποψη ότι ο ταμπουράς δεν θα μπορούσε να λειτουργήσει ως όργανο αναφοράς αυτής της μουσικής έτσι και αλλιώς.

Σύμφωνα με τα δεδομένα που προέκυψαν, φαίνεται ότι στη διδασκαλία του οργάνου στα περισσότερα ιδρύματα ανώτατης εκπαίδευση κεντρική θέση κατέχουν το ρεπερτόριο και η τεχνική του σαζιού. Πιο συγκεκριμένα, ο Νίκος Ανδρίκος, ο Bariş Bal και ο Περικλής Παπαπετρόπουλος υποστήριξαν ότι ο ταμπουράς είναι ένα όργανο του οποίου η παράδοση στην Ελλάδα έχει σχεδόν ξεχασθεί με αποτέλεσμα να μην γνωρίζουμε πώς ακριβώς παιζόταν. Επιπλέον, πιστεύουν ότι το τούρκικο ρεπερτόριο του σαζιού είναι ό,τι πιο κοντινό έχουμε στον ταμπουρά ενώ, σε αντίθεση με τον ταμπουρά στην Ελλάδα, το σάζι στην Τουρκία έχει μία αρκετά ζωντανή παρουσία, τόσο σε επίπεδο επιτέλεσης όσο και διδασκαλίας. Με αυτό το σκεπτικό, οι τρεις αυτοί συμμετέχοντες επιλέγουν να διδάξουν σύμφωνα με τον τρόπο που το σάζι παίζεται και διδάσκεται σήμερα στην Τουρκία, εμπλουτίζοντας το μάθημά τους με ελληνικό ρεπερτόριο προσαρμοσμένο σύμφωνα με τις τεχνικές του σαζιού. Ο Λευτέρης Τσικουρίδης από την άλλη πλευρά, προσδίδει στον ταμπουρά μέσω της διδασκαλίας του ένα πιο πολυπολιτισμικό προφίλ, όσον αφορά το ρεπερτόριο και τις τεχνικές που διδάσκει. Πιο συγκεκριμένα, ενώ αρχικά εστιάζει στο ελληνικό ρεπερτόριο, στη συνέχεια επιλέγει την διδασκαλία ξένων μουσικών παραδόσεων στις οποίες υπάρχουν όργανα παρόμοια με των ταμπουρά, όπως το σάζι ή το αραβικό *buzuq*, καταλήγοντας σε είδη αρκετά μακριά από το όργανο όπως για παράδειγμα, η λόγια δυτική μουσική.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Ανδρίκος, Ν. (2018). *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι*. Εκδόσεις Τόπος.

Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Εκδόσεις Μέλισσα.

Αποστολόπουλος, Θ. (2001, 2 Ιουνίου). *Εποπτικά μουσικά όργανα για τη διδασκαλία ελληνικής παραδοσιακής μουσικής* [Εισήγηση συνεδρίου]. Διεθνές συνέδριο για τα παραδοσιακά μουσικά όργανα, Καστοριά.
https://parodos.net.gr/ms/epoptika_mousika_organa.pdf

Αρβανίτης, Γ. (1997). *Μέθοδος ταμπουρά*. Ιδιωτική έκδοση.

Βερβέρης, Α. (2021). «Μαθαίνεται, αλλά διδάσκεται;» Η διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής σε περιβάλλοντα τυπικής και άτυπης μάθησης. Στο Α. Βερβέρης & Ι. Λίτος (Επιμ.), *Ζητήματα διδακτικής των μουσικών οργάνων: Γεφυρώνοντας θεωρία και πράξη* (σσ. 25-44). Εκδόσεις Δίσιγμα.

Βούλγαρης, Γ. (2023). *Μίμηση των μελισμάτων του κλαρίνου και της φωνής από το σάζι: Η μελέτη περίπτωσης από τον δίσκο «Μακάμικα και ασίκικα»* [Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων]. Ιδρυματικό Αποθετήριο Ολυμπιάς.
<https://olympias.lib.uoi.gr/jspui/handle/123456789/37578>

- Γεωργουλή, Σ. (2016). Η φιλοσοφία και γενικές αρχές για τη διδασκαλία των μουσικών οργάνων στο νέο Πρόγραμμα Σπουδών Μουσικής για τα Μουσικά Σχολεία (2015). 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)* (σσ. 142-150). Ε.Ε.Μ.Ε.
- Γράψας, Ν. (2007). *Ταμπουράς: Μέθοδος διδασκαλίας*. Εκδόσεις Orpheus.
- Δραγατάκης, Λ. (2019). *Η οργανολογία του ταμπουρά στην ελληνική και διεθνή βιβλιογραφία* [Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστημίου Ιωαννίνων]. Ιδρυματικό Αποθετήριο Ολυμπιάς. <https://olympias.lib.uoi.gr/jspui/handle/teiep/9852>
- Καρακάσης, Σ. (1970). *Ελληνικά μουσικά όργανα*. Εκδόσεις Δίφρος.
- Καράς, Σ. (1982). *Μέθοδος της ελληνικής μουσικής*. Εκδόσεις ΚΕΠΕΚ.
- Κασούρας, Β. (2009). *Ταμπουράς: Ολοκληρωμένη μέθοδος*. Εκδόσεις Φίλιππος Νάκας.
- Καψοκαβάδης, Α. (2017). *Η μουσική ως «πράξη φυσιολογική»: Τα Μουσικά Σχολεία της Αττικής*. Εκδόσεις Γαβριηλίδης.
- Καψοκαβάδης, Α. (2022). *Ξανά και ξανά: Τέσσερις μικρές εθνομουσικολογικές μελέτες για τη μουσική ως αντικείμενο μάθησης και διδασκαλίας*. Εκδόσεις Μελωδικό καράβι.
- Μαυροειδής, Μ. (1995). Μουσική εκπαίδευση και παράδοση: Η εμπειρία του Πειραματικού Μουσικού Γυμνασίου Παλλήνης. *Ο ΠΟΛΙΤΗΣ Δεκαπενθήμερος*, 11(1), 35-39.
- Σιάσος, Σ. (2014). *Μέθοδος οργανοχρησίας του ταμπουρά με χρήση Βυζαντινής σημειογραφίας*. Ιδιωτική έκδοση.
- Σικλαφίδου, Σ. Ε. (2022). *ΜΜΕ, Εκπαίδευση και ψηφιακά μέσα: Η διαμεσολάβηση του ταμπουρά-σαζ τον 21^ο αιώνα* [Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων]. Ιδρυματικό Αποθετήριο Ολυμπιάς. <https://olympias.lib.uoi.gr/jspui/handle/123456789/37949>
- Σμαράδиду, Π. (2020). *Η διδασκαλία του ταμπουρά ως όργανο αναφοράς της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής στα Μουσικά Σχολεία: Η μελέτη περίπτωσης πέντε διδασκόντων ταμπουρά* [Α δημοσίευτη πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων].
- Στάμου, Λ. (2012). *Μία ανθρωπιστική προσέγγιση στη διδασκαλία της μουσικής: Η φιλοσοφία και η πράξη της Μεθόδου Suzuki*. Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας.
- Υπ. Απόφαση 203617/Δ2/2015, Αναλυτικά Προγράμματα Σπουδών Μαθημάτων Μουσικής παιδείας για τα Μουσικά Σχολεία (Γυμνάσια, Λύκεια) (ΦΕΚ 2858/Β/28-12-2015)
- Ψαρουδάκης, Σ. (2007). Αρχαία ελληνική μουσική. Στο Α. Κώστιος (Επιμ.), *Μουσική* (σσ. 201-215). Εκδοτική Αθηνών.
- Daly, R. (1994). *Παραδοσιακά μουσικά όργανα*. Εκδόσεις Δήμου Πατράων.
- West, M. (1992). *Αρχαία Ελληνική μουσική*. Εκδόσεις Παπαδήμα.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- Baysal, A.O & Altinbuken, E. (2019). Analytical approaches to harmonic practices in Şelpe performing of saz/baglama. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 18/19, 9-23.
- Dionyssiou, Z. (2000). The effects of schooling on the Teaching of Greek traditional music. *Music Education Research*, 2(2), 141-163.
<https://doi.org/10.1080/14613800050165613>
- Feldman, W. Z. (1996). *Music of the Ottoman court: Composition and the early Ottoman Instrumental Repertoire*. Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Hadžimanov, V. (1963). The Dvotelnik: A Macedonian folk instrument. *Journal of the International Folk Music Council*, 15(1), 82-32. <https://doi.org/10.2307/836247>
- Kallimopoulou, E. (2009). *Paradosiaká: Music, meaning and identity in modern Greece*. Ashgate.
- Picken, L. (1975). *Folk musical instruments of Turkey*. Oxford University Press.
- Ververis, A. (2019). Traditional instruments in public Music Secondary Schools and Universities of Greece: Methods of transmission and teaching. *Živá hudba*, 10(1), 72-84.
<https://ziva-hudba.info/wp-content/uploads/2020/04/Ververis-ZH10-1.pdf>