



ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η μαθητεία στους σύγχρονους έλληνες οργανοποιούς

Νικόλας Τσαφταρίδης, Α. Μ. : 773

Σύμβουλος καθηγήτρια: *Ειρήνη Θεοδοσοπούλου*

Άρτα 2010

*Στη «συμφοιτήτρια» Σοφία και
στη Θεώνη μάνα της και
γυναίκα μου*

Περιεχόμενα

Περιεχόμενα	3
Πρόλογος.....	5
Βραχυγραφίες	7
1. Εισαγωγή.....	8
2. Βιβλιογραφική ανασκόπηση	12
2.1 Εισαγωγή Κεφαλαίου.....	12
2.2. Μαθητεία: μια γενική ιστορική προσέγγιση.....	13
2.3. Μαθητεία, Άρρητη γνώση, Εντοπισμένη γνώση: Μια θεωρητική προσέγγιση.....	16
2.4. Μαθητεία-Διδασκαλία-Μάθηση. Από το άτυπο περιβάλλον μάθησης στην τυπική εκπαίδευση	21
2.5. Τυπικές και μη-τυπικές μορφές εκπαίδευσης οργανοποιίας στην Ελλάδα	25
2.6. Ιστορικά στοιχεία της ελληνικής οργανοποιίας	28
2.7. Οργανοποιός, οργανοποιείο, μάστορας, εργαστήριο: Οριοθέτηση των εννοιών.....	35
2.8. Οριοθέτηση της έννοιας «σύγχρονοι Έλληνες οργανοποιόι»	37
2.9. Σύνοψη Κεφαλαίου.....	38
3. Μεθοδολογία της έρευνας πεδίου	41
3.1. Εισαγωγή Κεφαλαίου.....	41
3.2. Το Εμπειρικό Υλικό.....	42
3.3. Σύνοψη Κεφαλαίου.....	47
4. Ανάλυση του εμπειρικού υλικού (ανάλυση συνεντεύξεων)	48
4.1. Εισαγωγή Κεφαλαίου.....	48
4.2. Περιγραφή των όρων ανάγνωσης του υλικού των συνεντεύξεων ..	49
4.2.1. Η πρώτη επαφή	49
4.2.2. Η ανακατασκευή μουσικού οργάνου	51
4.2.3. Το κίνητρο για την κατασκευή.....	53
4.2.4. Η σχέση των οργανοποιών με τη μουσική.....	55
4.2.5. Η αποκλειστικότητα στα είδη οργάνων.....	57
4.2.6. Ο ρόλος της βιβλιογραφίας.....	60
4.2.7. Η οικογενειοκρατία στη μαθητεία	61
4.2.8. Πρακτικές μάθησης	63
4.2.9. Επισκευή και συντήρηση μουσικού οργάνου.....	64
4.2.10. Η σύγχρονη αισθητική των μουσικών οργάνων.....	65
4.2.11. Η κοινότητα πρακτικής	67
4.3. Σύνοψη Κεφαλαίου.....	70
5. Συμπεράσματα-προεκτάσεις.....	74
Βιβλιογραφία – Πηγές.....	78

Παράρτημα 1. Ερωτηματολόγια κατασκευαστών	82
Παράρτημα 2. Αφηγήσεις εμπειριών	84
Παράρτημα 3. Δημοσιευμένες συνεντεύξεις οργανοποιών.....	85

Πρόλογος

Το ενδιαφέρον μου για την μαθητεία στους σύγχρονους έλληνες οργανοποιούς ξεκίνησε με την εμπλοκή μου στην κατασκευή μουσικών οργάνων, μια εκπαιδευτική διαδικασία και πρακτική στο σχολικό χώρο. Ως εκπαιδευτικός μουσικής αγωγής απέκτησα ερωτηματικά για τον πιο αποτελεσματικό τρόπο «διδασκαλίας» της κατασκευής μουσικών οργάνων με απλά και ανακυκλώσιμα υλικά. Τα ερωτηματικά μου με οδήγησαν να ερευνησω πώς ένας σύγχρονος οργανοποιός μαθαίνει να κατασκευάζει όργανα, τι δεξιότητες αναπτύσσει αλλά και τι είδους γνώση παράγεται κατά τη διαδικασία κατασκευής μουσικών οργάνων. Μαθητές και οργανοποιοί έχουν κοινό σημείο τη σχέση τους με την «χειρωνακτική κατασκευή», το πεδίο δηλαδή στο οποίο η μαθητεία αποτελεί την κυρίαρχη μορφή εκπαίδευσης. Ξεκίνησα έτσι μια περιπλάνηση τόσο με την εμπλοκή μου στην κατασκευή μουσικών οργάνων μέσω των προπτυχιακών μου σπουδών στο ΤΛΠΜ όσο και με την γνωριμία μου με οργανοποιούς οι οποίοι αυτοχαρακτηρίζονται «αυτοδίδακτοι». Μέσα από αυτή την διαδικασία γεννήθηκαν φιλίες και άνοιξαν προοπτικές για συνεργασίες. Η εμπειρία ήταν μοναδική. Για αυτό το λόγο θεωρώ υποχρέωσή μου να εκφράσω τις ευχαριστίες μου σε όσες και όσους βοήθησαν ώστε να φτάσει η εργασία αυτή στην Ιθάκη της. Ευχαριστίες οφείλω:

- στην «κοινότητα πρακτικής» του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, (διδάσκοντες, φοιτητές, φοιτήτριες, φίλους και φίλες),
- στην Ειρήνη Θεοδοσοπούλου, η οποία είχε την επίβλεψη της εργασίας αυτής για τις υποδείξεις, διορθώσεις αλλά και παραινέσεις της,
- στον Γιώργο Φασουλόπουλο, Γεράσιμο Κουζέλη, Παναγιώτη Κανελλόπουλο, και Βασίλη Τσελφέ για τις συζητήσεις, αναγνώσεις και υποδείξεις τους,
- στον Κωστή Θεοφάνους, στην Κατερίνα Βασιλείου και στην Μαρία Καψαλού, για τις όποιες βοήθειες χρειάστηκα κατά καιρούς,

- στο Δημήτρη Σαρρή για τις τεχνικές, και όχι μόνο, παρεμβάσεις του,
- στην Καίτη Παπαδάκη για τις διορθώσεις τις,
- στον Στάθη Τσόλη οργανοποιό, δάσκαλο, φίλο και συνομιλητή ονείρων και ιδεών.
- Στο TEΑΠΗ για την διευκόλυνση αυτής της τρέλλας.

Τέλος ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στους φίλους οργανοποιούς οι οποίοι πρόθυμα δέχτηκαν να χρησιμοποιήσω τις συνεντεύξεις τους για αυτή την εργασία και συγκεκριμένα τον Παύλο Γύπα, τον Νίκο Φρονιμόπουλο, τον Χρήστο Βουλαδάκη, το Σπύρο Μαμάη, την Κλειώ Ξηρού, τον Δημήτρη Ραπακούσιο καθώς και τους Γιάννη & Τάσο Κουκουρίγκο, Βασίλη Λαζαρίδη, Άλκη Ευθυμιάδη από τους οποίους χρησιμοποίησα αποσπάσματα από τις δημοσιευμένες συνεντεύξεις τους.

Είθε η εργασία αυτή να προσθέσει ένα λιθαράκι στην «κοινότητα πρακτικής των ελλήνων οργανοποιών»

Αθήνα Μάιος του 2010

Βραχυγραφίες

c.	circa (περίπου)
ΓΕΣΕΒΕΕ	Γενική Συνομοσπονδία Επαγγελματιών Βιοτεχνών Εμπόρων
Ελλάδος	
ΕΣΥΕ	Εθνική Στατιστική Υπηρεσία της Ελλάδος
ΙΕΜΑ	Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής
ΚΕΚ	Κέντρο Επαγγελματικής Κατάρτισης
κπ	κάποιον
ΝΕΛΕ	Νομαρχιακή Επιτροπή Λαϊκής Επιμόρφωσης
ό.π.	όπου παραπάνω
ΠΕΚ	Περιφερειακό Επιμορφωτικό Κέντρο
ΤΕΑΠΗ	Τμήμα Εκπαίδευσης και Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία
ΤΕΙ	Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα
ΤΗΜΟ	Τεχνολογίας Ήχου και Μουσικών Οργάνων
ΤΛΠΜ	Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής

1. Εισαγωγή

Αντικείμενο της εργασίας αυτής αποτελεί η έννοια της «μαθητείας» ως άτυπη μορφή εκπαίδευσης έτσι όπως αυτή απαντάται στη σύγχρονη ελληνική οργανοποιία. Το θέμα αυτό προκύπτει μέσα από μια σύνθεση προφορικών πρακτικών –κατά κανόνα μη καταγεγραμμένων– και θεωρητικών προσεγγίσεων από το χώρο της παιδαγωγικής. Γι' αυτό δημιουργούνται πολλά ενδιαφέροντα θέματα προς διερεύνηση, τα οποία απασχολούν διαφορετικά πεδία, όπως είναι η Μουσικολογία, η Οργανολογία, η Φιλοσοφία αλλά και η Κοινωνιολογία –στο βαθμό που μελετώνται φαινόμενα κοινωνικής παρουσίας μιας ομάδας τεχνιτών– και φυσικά οι εφαρμοσμένες τέχνες της Οργανοκατασκευής.

Ήδη από τη βιβλιογραφική ανασκόπηση δημιουργείται μια σύνθεση μέσω των βιβλιογραφικών και των άλλων πηγών που συγκεντρώνονται. Είναι η σύνθεση του καταγεγραμμένου χώρου της παιδαγωγικής θεωρίας και του, κατά κανόνα, άρρητου χώρου των πρακτικών. Επίσης η πολυμορφία των πηγών, που είναι έντυπες, ηλεκτρονικές, σταθερές αλλά και εξελισσόμενες-ανανεούμενες στο χρόνο, οδήγησαν σε ετερόκλητο υλικό προς μελέτη, συνεπώς και διαφορετική αντιμετώπιση στην ανάλυση. Για το λόγο αυτό σε κάθε κύριο μέρος-κεφάλαιο, παραθέτω μια μικρή εισαγωγή και σύνοψη του κεφαλαίου. Τέλος, στα παραρτήματα, παραθέτω επιλεγμένο υλικό από το συνολικό σώμα των ευρημάτων.

Αν και ο ερευνητικός σκοπός της εργασίας είναι ένας κεντρικός, δηλαδή η μελέτη της μαθητείας στους σύγχρονους έλληνες οργανοποιούς, οι επιμέρους ερευνητικές κατευθύνσεις είναι περισσότερες και αγγίζουν θέματα τα οποία ξεπερνούν τις δυνατότητες αυτής της εργασίας. Από πολλούς κλάδους οι μελετητές μπορούν να αντλήσουν συμπεράσματα και ερεθίσματα και σε πολλούς κλάδους η εργασία αυτή μπορεί να αποτελέσει έναυσμα για περαιτέρω μελέτη. Αναλυτικότερα η εργασία αυτή προσπαθεί να:

- καταγράψει όψεις της άρρητης γνώσης της πρακτικής και της μεθοδολογίας όπως αυτή διαμορφώνεται στην πράξη,

- ερμηνεύσει σύγχρονα φαινόμενα, που συμπληρώνουν το παζλ, για να κατανοήσουμε πώς στα σύγχρονα κοινωνικά και επικοινωνιακά δίκτυα μεταδίδονται και διαμορφώνονται πρακτικές και «κοινότητες πρακτικών»,
- αποδώσει υλικό στο χώρο της θεωρίας και της ακαδημαϊκής έρευνας,
- αποδώσει υλικό στο χώρο της εφαρμογής και της κατασκευής μουσικών οργάνων.

Έτσι, κατ' αρχάς ακολουθείται η τυπική πορεία μιας εργασίας, όπου α' γίνεται η βιβλιογραφική επισκόπηση του θέματος β' αναλύεται η μεθοδολογία γ' καταγράφεται το κύριο σώμα του ερευνητικού υλικού και δ' ακολουθούν τα συμπεράσματα. Ωστόσο, λόγω της φύσεως του θέματος σε όλη τη διάρκεια της ανάπτυξης αυτής, έπρεπε να επιλύσω επιμέρους μεθοδολογικά ζητήματα γι' αυτό και καταλήγω σε επιμέρους συμπεράσματα και συνόψεις.

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια βιβλιογραφική ανασκόπηση η οποία περιλαμβάνει δευτερογενείς πηγές σχετικές με τους οργανοποιούς και τα εργαστήρια τους αλλά και τις σχετικές με τους οργανοποιούς ηλεκτρονικές σελίδες. Η έρευνα αρχίζει με μια ιστορική προσέγγιση στη μαθητεία έτσι όπως καταγράφεται στα διάφορα έγκυρα λεξικά και συνδέεται με τα ελάχιστα ιστορικά στοιχεία για την μαθητεία στην Ελλάδα. Στη συνέχεια ερευνώνται οι εκπαιδευτικές διαστάσεις της μαθητείας και της γνώσης υπό το πρίσμα κυρίως της Φιλοσοφίας, της Κοινωνιολογίας, της Ανθρωπολογίας και των εκπαιδευτικών θεωριών. Κυρίαρχο ρόλο παίζουν οι απόψεις των φιλοσόφων Michael Polanyi (1891-1976) και Gilbert Ryle (1900-1976), οι οποίοι ασχολήθηκαν με την άρρητη γνώση και την γνώση χρήσης καθώς και οι θέσεις, για τις θεωρίες μάθησης, της κοινωνικής ανθρωπολόγου Jean Lave και του εκπαιδευτικού Etienne Wenger σχετικά με την *εντοπισμένη μάθηση* και τις *κοινότητες πρακτικής*. Στη συνέχεια ερευνάται ο τρόπος, σύμφωνα με τον οποίο οι τοπικές παραγωγές μεταβάλλουν τα αναπαραγωγικά πρότυπα, με αποτέλεσμα μέσα από αυτή

τη διαδικασία να παράγεται γνώση σύμφωνα με τις απόψεις των Βασίλη Τσελφέ και Αντιγόνης Παρούση και εντοπίζονται διαφορές και ομοιότητες ανάμεσα στην επιστημονική και εκπαιδευτική κοινότητα και την κοινότητα πρακτικής των οργανοποιών.

Η εκπαίδευση κάθε επαγγελματία πραγματώνεται μέσω τριών μορφών εκπαίδευσης, τυπικής, μη-τυπικής και άτυπης. Στη συνέχεια γίνεται επομένως αναφορά στις μορφές εκπαίδευσης της οργανοποιίας στην Ελλάδα και παρατίθεται μια σύντομη ιστορία της νεοελληνικής οργανοποιίας. Τέλος οριοθετούνται οι έννοιες *οργανοποιός*, *μάστορας*, *εργαστήριο* και *οργανοποιείο* καθώς και η έννοια *σύγχρονοι έλληνες οργανοποιοί* η οποία καθορίζει και τους συνομιλητές της έρευνας μου.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται η μεθοδολογία η οποία ακολουθήθηκε για τη συλλογή του εμπειρικού υλικού. Τον μεγαλύτερο όγκο δεδομένων αποτέλεσαν οι συνεντεύξεις οργανοποιών, οι οποίες είχαν τη μορφή μη δομημένων συνεντεύξεων. Επιπλέον πληροφορίες και υλικό αντλήθηκε από τις προσωπικές τους ιστοσελίδες και από δημοσιευμένες συνεντεύξεις. Για την ορθότερη μορφοποίηση του ερωτηματολογίου προηγήθηκε προκαταρκτική έρευνα. Αναζητήθηκαν επίσης πρόσθετες πληροφορίες από γνωστούς ερμηνευτές κλασικής κιθάρας, από έναν έμπορο μουσικών οργάνων και από τον υπεύθυνο της σχολής κατασκευής μουσικών οργάνων ΝΕΛΕ Σερρών.

Στο τρίτο κεφάλαιο μέσω της ανάλυσης των συνεντεύξεων επιχειρείται η ανίχνευση κυρίως τις άτυπες μορφές εκπαίδευσης καθώς και τη διαδικασία απόκτησης και ανάπτυξης δεξιοτήτων και γνώσεων. Σημαντικό ρόλο στην πορεία των οργανοποιών έπαιξαν: η πρώτη επαφή με το υλικό, η διαδικασία ανακατασκευής μουσικού οργάνου, η σχέση τους με τη μουσική, η κατασκευή συγκεκριμένων μουσικών οργάνων, η επισκευή και συντήρηση μουσικών οργάνων και τα «τεχνάσματα»-στρατηγικές που εφάρμοζαν για να μάθουν οι ίδιοι, διαμορφώνοντας έτσι ένα πλαίσιο μιας «ιδιότυπης» μαθητείας. Επιπλέον η συνεχής εξέλιξη τους ως επαγγελματίες ενισχύεται μέσω της βιβλιογραφίας και του διαδικτύου, καθώς και της

κοινότητας πρακτικής στην οποία ανήκουν και εντός της οποίας διαμορφώνουν και την πολιτισμική τους ταυτότητα.

Στο τέταρτο κεφάλαιο τέλος οδηγούμαστε στα συμπεράσματα σχετικά με την μαθητεία στους σύγχρονους έλληνες οργανοποιούς καθώς και σε μερικές

2. Βιβλιογραφική ανασκόπηση

2.1 Εισαγωγή Κεφαλαίου

Τα ερευνητικά δεδομένα τα οποία σχετίζονται με το θέμα της πτυχιακής μου μπορούν να διακριθούν σε δυο κατηγορίες.

Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν βιβλία που αφορούν τη λαϊκή και παραδοσιακή μουσική. Σε αυτά συναντάμε αναφορές σε οργανοποιούς, σε δεξιότεχνες που χρησιμοποιούσαν όργανα τα οποία έφεραν την «ταυτότητα» του κατασκευαστή τους, σε υλικά που χρησιμοποιούσαν, καθώς και σε κάποια εργαστήρια. Η έρευνα απέδειξε ότι αυτού του είδους οι δευτερογενείς πηγές είναι εξαιρετικά ελλιπείς. Χρησιμοποιήθηκαν επίσης δέκα άρθρα σχετικά με την οργανοποιία, δημοσιευμένα στο κιθαριστικό περιοδικό *TaR* της περιόδου 1982- 1987, όταν εκδιδόταν ακόμη σε έντυπη μορφή.

Αναφορές επίσης έγιναν και στις προσωπικές ιστοσελίδες των οργανοποιών, κυρίως όπου χρειάστηκε να γίνει διασταύρωση στοιχείων. Όλοι οι συνομιλητές μου συντηρούν ιστοσελίδες όπου παρουσιάζεται το επαγγελματικό τους προφίλ.

Επιπλέον στοιχεία αντλήθηκαν και από τα blogs (ηλεκτρονικές σελίδες στις οποίες αναρτώνται απόψεις, άρθρα, φωτογραφίες, οδηγίες κατασκευαστικές και όλα αυτά με διαδραστική μορφή).

Τέλος αξιοποιήθηκε μια μη δημοσιευμένη πτυχιακή εργασία του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής που αφορούσε τη μαθητεία στους λαϊκούς μουσικούς της Ηπείρου.

Στην δεύτερη κατηγορία ανήκουν βιβλία, άρθρα και επιστημονικά λεξικά, τα οποία αναφέρονται σε θεωρίες σχετικά με τη μαθητεία, τη γνώση και τις εκπαιδευτικές διαστάσεις αυτών των θεμάτων. Οι αναφορές αυτές είναι κυρίως από το χώρο της Φιλοσοφίας, της Κοινωνιολογίας, της Ανθρωπολογίας και των εκπαιδευτικών θεωριών. Η αναφορά στο ιστορικό πλαίσιο της μαθητείας είναι ενδεικτική και αφορά κάποιους σταθμούς οι

οποία σηματοδότησαν κάποιες μορφής αλλαγές. Η βιβλιογραφία η οποία αφορά τη μαθητεία στον ελληνικό χώρο προέρχεται κυρίως από το χώρο της λαογραφίας και είναι μάλιστα εξαιρετικά περιορισμένη.

2.2. Μαθητεία: μια γενική ιστορική προσέγγιση

«Αν μου πεις θα ακούσω, αν μου δείξεις θα δω
αλλά αν με αφήσεις να κάνω, θα μάθω» Λάο Τσε¹

Μαθητεία, όπως την συναντάμε σε έγκυρα ηλεκτρονικά λεξικά,² είναι η εκμάθηση τέχνης, τεχνικής ή επαγγέλματος κάτω από την καθοδήγηση ενός δασκάλου-μάστορα με μια συμφωνία, συνήθως εθιμική ή «νομική», η οποία μπορεί να περιλαμβάνει τη διάρκεια της μαθητείας και τις προσφερόμενες υπηρεσίες, οικονομικές υποχρεώσεις αλλά και πιθανές συμφωνίες διαβίωσης.

Στο του Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής του Τριανταφυλλίδη (1998:813) φαίνεται σαν η μαθητεία να μην διαφέρει από τη διδασκαλία, επειδή την ορίζει ως παρακολούθηση μαθημάτων. Δίνει όμως ως παράδειγμα τη φράση «κάνω τη ~ μου κοντά³ σε κπ», στην οποία διακρίνουμε τη διαφορετική διάσταση της μαθητείας από αυτήν της διδασκαλίας μαθημάτων, αφού χρησιμοποιεί τον προσδιορισμό *κοντά*. Αυτή η έκφραση σηματοδοτεί περισσότερο μη θεσμοθετημένες μορφές εκπαίδευσης και πάντως όχι στο πλαίσιο σαφώς οριοθετημένων μορφών.

Η μαθητεία αποτελούσε για πολλά χρόνια την πρωταρχική μορφή εκπαίδευσης σε όλα τα επαγγέλματα, χειρωνακτικά ή μη, και τις τέχνες.

Τις πρώτες αναφορές για τη μαθητεία τις συναντάμε στον *Κώδικα του Χαμουραμπί*⁴ περίπου τον 18^ο αιώνα π.Χ., όπου γίνεται αναφορά στις υποχρεώσεις του τεχνίτη προς τον μαθητευόμενό του (άρθρο 188). Στις αρχαίες κοινωνίες οι περισσότεροι τεχνίτες ήταν συνήθως σκλάβοι. Κατά

¹ Κινέζος φιλοσοφός ιδρυτής του Ταοϊσμού. Υπάρχει διαφωνία από τους μελετητές αν έζησε τον 4^ο αιώνα π.Χ., τον 6^ο αιώνα π.Χ. ή εάν είναι μυθικό πρόσωπο. Σχετικά βλέπε <http://plato.stanford.edu/entries/laozi/>

² Βλέπε ενδεικτικά Britannica και Dictionary of British History.

³ Η έμφαση δική μου.

⁴ <http://www.wsu.edu/~dee/MESO/CODE.HTM>

την τελευταία περίοδο όμως της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας οι τεχνίτες άρχισαν να οργανώνονται σε collegia (συντεχνίες) με σκοπό να διαφυλάξουν την ποιότητα του επαγγέλματος τους.

Κατά τον 13^ο αιώνα μ.Χ. οι επαγγελματίες διαφόρων κλάδων στην Δυτική Ευρώπη άρχισαν να ιδρύουν συντεχνίες (Guild), οι οποίες επόπτευαν την ποιότητα των προϊόντων, τις διαδικασίες παραγωγής αλλά και τις συνθήκες εργασίας. Οι αρχιμάστορες είχαν την διοίκηση και οι νεοεισερχόμενοι, για να γίνουν δεκτοί, έπρεπε να έχουν ολοκληρώσει μια περίοδο μαθητείας.

Η δύναμη των συντεχνιών ήταν τόσο μεγάλη, ώστε η αγγλική κυβέρνηση το 1563 έκανε νόμο για να περιορίσει τις αυθαιρεσίες και την οικογενειοκρατία των ενώσεων αυτών (Oxford Dictionary of Local and Family History, 1997).

Η έννοια της μαθητείας όμως κατά τον Μεσαίωνα επηρέασε και τις θεσμοθετημένες μορφές εκπαίδευσης στον Ακαδημαϊκό χώρο. Το Μεταπτυχιακό Δίπλωμα Ειδίκευσης (Master Degree) ακολούθησε τη λογική της διδασκαλίας «ένας δάσκαλος – ένας μαθητής (ή λίγοι μαθητές)», κάτι παρόμοιο με την μαθητεία στο χώρο των θρησκευτικών ταγμάτων. Στην Ιατρική ο χειρουργός, ιατρός με μικρότερη κοινωνική καταξίωση από τον παθολόγο, έπρεπε να περάσει την περίοδο μαθητείας του κοντά σε κάποιον ‘μάστορα’, κάτι αντίστοιχο με τον νεαρό δικηγόρο ο οποίος έκανε την μαθητεία του κοντά σε κάποιον καταξιωμένο επαγγελματία.

Η άνθιση της μαθητείας γίνεται κατά την περίοδο της βιομηχανικής επανάστασης, όχι όμως ακολουθώντας το κλασικό σχήμα μαθητευόμενος-ειδικευμένος-μάστορας και της μακροχρόνιας περιόδου μαθητείας, αλλά με τη μορφή σύντομων περιόδων εξειδίκευσης για τις ανάγκες των ταχύτατα αναπτυσσόμενων βιομηχανιών (Deissinger, 2002, p. 33). Κατά τον 19^ο αιώνα μάλιστα, οι συντεχνίες αρχίζουν να παρακμάζουν ενώ αναπτύσσονται περισσότερο οι συντροφίες ή κομπανίες ή παρέες, οι οποίες έχουν παρόμοια οργάνωση ως προς τη διάσταση της μαθητείας αλλά σίγουρα διαθέτουν πιο χαλαρά όρια στα διάφορα στάδια της μαθητείας. Σε αυτές τις περιπτώσεις τον αποκλειστικό λόγο για την μαθητεία έχει ο

μάστορας σε αντίθεση με τις συντεχνίες, όπου ο μάστορας υπόκειται στον έλεγχο της συντεχνίας (Παπαγεωργίου, 1986:14-15). Είναι χαρακτηριστικό ότι στη μη θεσμοθετημένη μορφή της μαθητείας δεν υπάρχει καθορισμένος χρόνος για το πότε ολοκληρώνεται η περίοδος μαθητείας, επειδή μια τέτοια απόφαση βρίσκεται στα χέρια του μάστορα (Κωνσταντινόπουλος, 1987:78-80, Graves, 1989:51).

Αναφορές για τη μαθητεία στην ελληνική βιβλιογραφία θα συναντήσουμε σε κείμενα τα οποία ασχολούνται με τις συντεχνίες, συνάφια ή ισνάφια, όπως στην περίπτωση των συντεχνιών κατά τη βυζαντινή περίοδο, όπου η μαθητεία έπαιζε σημαντικό ρόλο και αφορούσε όχι μόνο χειροτεχνικά επαγγέλματα αλλά και εμπόριο ή υπηρεσίες.

Ποτέ κανείς δεν μπορούσε να βγει τεχνίτης αν δεν πήγαινε από πολύ μικρός να γίνει, μαθητούδι, να μαθητέψει ή να υπηρετήσει (σε εργαστήριο, μαγαζί, γραφείο ή και στο σπίτι) κοντά σε μάστορα, που συνήθως δεν τον πλήρωνε τον πρώτο καιρό αλλά μόνο τον έτρεφε, τον έντυνε και συχνά τον στέγαζε. (Χατζημιχάλη, 1953)

Το μαθητούδι, ο παραγιός, το ψυχοπαίδι και το τσιράκι αποτελούν την χαμηλότερη βαθμίδα στη μαθητεία· ακολουθεί ο κάλφας ο οποίος εξελίσσεται σε μάστορα και στην πορεία σε αρχιμάστορα ή πρωτομάστορα. Η μαθητεία δεν έπαιρνε θεσμοθετημένη μορφή αλλά ήταν συνήθως μια προφορική συμφωνία ανάμεσα στο μάστορα και τους γονείς του μαθητευόμενου. Ανάλογα με τη συμφωνία, μπορεί να υπήρχε και μια μικρή αντιμισθία από τον μάστορα προς τους μαθητές ή από τους γονείς προς το μάστορα ή απλώς ο μάστορας να μάθαινε την τέχνη στο μαθητή και να τον «ζωότρεφε» (Ολυμπίτου, 2003:310-311). Τέτοιες μορφές μαθητείας συναντάμε ακόμα και σήμερα σε περιοχές με περιορισμένη πρόσβαση στην εκπαίδευση, είτε λόγω εγκατάλειψης του σχολείου (Καλογρίδη, 2003, Haan 2006:160) είτε γιατί δεν υπάρχουν οργανωμένες μορφές εκπαίδευσης στα αντίστοιχα επαγγέλματα.

Στη σύγχρονη επαγγελματική εκπαίδευση θα συναντήσουμε νομικά κατοχυρωμένο, το θεσμό της μαθητείας όπως στην περίπτωση του

ευρωπαϊκού προγράμματος «Προγράμματα Απόκτησης Εργασιακής Εμπειρίας» (Stage) με το οποίο

οι άνεργοι νέοι τοποθετούνται, για ορισμένο χρονικό διάστημα, σε επιχειρήσεις και φορείς του ιδιωτικού ή και του δημόσιου τομέα, προκειμένου να αποκτήσουν εργασιακή εμπειρία, καθώς και επαγγελματικές και κοινωνικές δεξιότητες που θα τους επιτρέψουν εν συνεχεία να διεκδικήσουν με αξιώσεις και με βιώσιμο τρόπο την είσοδό τους στην αγορά εργασίας⁵.

Στην Ελλάδα τα προγράμματα αυτά θεσμοθετήθηκαν το 1998 με το νόμο 2639/98. Κάτι αντίστοιχο βλέπουμε και στην εξαμηνιαία πρακτική άσκηση στα ΤΕΙ με τον νόμο 1404/83 *Για την Δομή και λειτουργία των Τ.Ε.Ι.* Σύμφωνα με το νόμο αυτό για την απόκτηση του πτυχίου απαιτείται η εξάμηνη πρακτική άσκηση – επαγγελματική ενασχόληση κατά την διάρκεια της οποίας εφαρμόζονται και δοκιμάζονται οι θεωρητικές γνώσεις των φοιτητών και φοιτητριών και μετασχηματίζονται σε επαγγελματική εμπειρία.

Θεσμοθετημένη ή μη η μαθητεία είναι μια κυρίαρχη μορφή εκπαίδευσης η οποία παίρνει διάφορες μορφές ανάλογα με την ιστορική περίοδο, το πολιτισμικό περιβάλλον και τις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες.

2.3. Μαθητεία, Άρρητη γνώση, Εντοπισμένη γνώση: Μια θεωρητική προσέγγιση

... μυστικό είναι αυτό που δεν μπορώ να σου το πω. Και όχι γιατί δε θέλω – μου λέει (ο μάστορας) – αλλά γιατί δεν μπορώ να το εκφράσω στην πραγματικότητα.

Γ. Κουκουρίγκος⁶

Η μαθητεία είναι ο παραδοσιακός και πρακτικός τρόπος μεταφοράς ή και απόκτησης εστιάζοντας σε αυτόν/ην που μαθητεύει, γνώσεων,

⁵ http://portal.oaed.gr/portal/page/portal/OAED/Employers/katalilos/prog_stage

⁶ από την συνέντευξη του Γ. Κουκουρίγκου.

δεξιοτήτων και ικανοτήτων· ένας τρόπος, ο οποίος σταδιακά μετατρέπει έναν αρχάριο σε αναγνωρισμένο μέλος μιας κοινότητας. Η σταδιακή αυτή μετατροπή είναι άρρητη και εμφανίζεται στις αποφάσεις τις οποίες παίρνει στην πορεία της εξέλιξης του ο μαθητευόμενος,⁷ στην συνειδητή του συμμετοχή, στις κρίσεις του αλλά και στις αντιλήψεις τις οποίες διαμορφώνει αφομοιώνοντας την κουλτούρα της κοινότητας στην οποία μαθητεύει. Ως μέθοδος, η μαθητεία μας επιτρέπει να εντρυφήσουμε στην διαδικασία του *Habitus*,⁸ ερευνώντας όχι τα προϊόντα της αλλά την παραγωγή της (Loïc Wacquant, 2005:446). Δεν ερευνούμε δηλαδή τον μάστορα ο οποίος έχει εξελιχθεί από το μαθητευόμενο αλλά τη διαδικασία της εξέλιξης αυτής. Το *Habitus* είναι κατά τον Bourdieu (Πατερέκα 1986) η αντικειμενοποίηση της κοινωνικής δομής στο επίπεδο της ατομικής υποκειμενικότητας: ο τρόπος δηλαδή με τον οποίο οι κοινωνικές δομές και τα χαρακτηριστικά της κάθε κοινωνικής τάξης καθορίζουν, διαμορφώνουν αλλά και αναπαράγουν σε ατομικό επίπεδο, τα άτομα τα οποία ανήκουν στη συγκεκριμένη τάξη. Το *Habitus* είναι ένα σύστημα γενετικών προτύπων το οποίο το μαθαίνουμε ως φορείς συγκεκριμένης τάξης και το οποίο συμβάλλει αποφασιστικά στην ατομική μας σφραγίδα (Κουζέλης 2002:25), στον τρόπο δηλαδή που αντιλαμβανόμαστε το περιβάλλον μας, στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τη γνώση και στον τρόπο που (ανα)παράγουμε τα προϊόντα μας (ιδέες, αντικείμενα), επιτρέποντας ταυτόχρονα *την παρουσία ατομικών στρατηγικών* (Γκέφου-Μαδιανού 1999:395).

Κατά τον Graves (1989:53) η μαθητεία περιλαμβάνει τόσο την κοινωνικοποίηση όσο και τον κοινωνικό έλεγχο γιατί ο μαθητευόμενος πρέπει να υιοθετήσει επίσης αξίες και νόρμες ενώ ταυτόχρονα, ως «εισβολέας», βρίσκεται στο περιθώριο μέχρι τη στιγμή της πλήρους ένταξής του ως αυτόνομου και πλήρους μέλους μιας κοινότητας.

Ο Polanyi (1962) υποστηρίζει ότι η μαθητεία, ως μη θεσμοθετημένη

⁷ Στο εξής το αρσενικό άρθρο και κατάληξη υπονοεί και τα δύο φύλα εκτός αν γίνεται ειδική αναφορά.

⁸ Κατά τον Κουζέλη (ο.π.) ο Bourdieu δανείζεται την έννοια του *Habitus* χρησιμοποιώντας παραδείγματα από τον Erwin Panofsky (1892 - 1968) ιστορικό τέχνης ο οποίος θεωρούσε ότι η όποια τεχνοτροπία είναι πολιτισμικά προσδιορισμένη και υπάρχει μια αλληλεπίδραση ανάμεσα στην υποκειμενικότητα την αντίληψη μας δηλαδή για τον κόσμο, και στην αντικειμενικότητα, την δομική δραστηριότητα των ιδεών μας.

εκπαίδευση, εμπεριέχει την έννοια της άρρητης γνώσης, αυτό δηλαδή το οποίο ξέρουμε αλλά δεν μπορούμε να το περιγράψουμε ή να το εκφράσουμε με το λόγο. Οι άρρητες διαστάσεις των γνώσεών μας, περιλαμβάνουν τα πολλά πράγματα τα οποία ξέρουμε αλλά δεν μπορούμε να τα διατυπώσουμε (cannot state) ή ακόμα και να τα αναγνωρίσουμε. Υποστηρίζει δε ότι η γνώση μας είναι άρρητη, προσωπική ενσωμάτωση (integration) δευτερευόντων, αλλά συμπληρωματικών, στοιχείων σε μια εστιασμένη ολότητα.

Ακολουθείς τον καθοδηγητή-μάστορα σου επειδή εμπιστεύεσαι τον τρόπο με τον οποίο κάνει πράγματα ακόμα και αν δεν μπορείς να αναλύσεις και να υπολογίσεις με λεπτομέρειες την αποτελεσματικότητά του. Παρακολουθώντας τον και προσομοιάζοντας τις προσπάθειές του σύμφωνα με το παράδειγμά του η μαθητεία ασυνείδητα ξεσηκώνει τους κανόνες της τέχνης του στους οποίους περιλαμβάνονται και όσοι δεν είναι ξεκάθαροι στον ίδιο τον μάστορα. Οι κρυμμένοι αυτοί κανόνες μπορούν να αφομοιωθούν μόνο από το άτομο το οποίο παραδίδεται άκριτα στη μίμηση ενός άλλου. (Polanyi 1962:53).

Οι κρυμμένοι αυτοί κανόνες δεν περιλαμβάνουν μόνο τις «τεχνικές» δεξιότητες αλλά και τις στάσεις και τις αξίες οι οποίες μπορεί να μην υποδηλώνονται ρητά από τον μάστορα αλλά αποτελούν μέρος του πολιτισμικού του περιβάλλοντος. Ο μάστορας είναι φορέας αυτών των στάσεων και αξιών, τις οποίες ο μαθητευόμενος αφομοιώνει και τις αναπαράγει μέσω της «άκριτης μίμησης» κατά την περίοδο της μαθητείας.

Η θέση αυτή έρχεται σε συμφωνία με τις απόψεις του Gilbert Ryle σύμφωνα με τις οποίες «το να μαθαίνεις πώς ή να εξελίσσεις τις δυνατότητές σου δεν είναι το ίδιο με το να μαθαίνεις ότι ή να αποκτάς πληροφορίες». (Ryle, 2009:46). Η χρήση της γνώσης την οποία μπορεί να έχει κάποιος δεν μετασχηματίζεται αυτόματα σε λόγο, σε ρηματοποιημένες προτάσεις. Ο ειδικός, και στην περίπτωση της μαθητείας ο μάστορας,

«χαρακτηρίζεται από τη γνώση του πώς αλλά ακριβώς και από τον περιορισμό αυτής της γνώσης στην επιτέλεση...» (Κουζέλης, 2006:133). Μπορεί να κάνει, να αποδείξει δηλαδή στην πράξη, αλλά δεν μπορεί να εξηγήσει, να καταγράψει με συγκεκριμένες οδηγίες το τι κάνει.

Κατά τους Lave & Wenger, στη μαθητεία «οι πρακτικές της μάθησης δεν μπορούν να διαχωριστούν από εκείνες τις εργασίας», κάτι το οποίο ενισχύει την άποψη ότι η μάθηση και η γνώση είναι κοινωνικά προϊόντα και εξαρτώνται από τις ιστορικές, τεχνολογικές και εργασιακές παραμέτρους, από τις σχέσεις νεότερων και παλαιότερων αλλά και από τις σχέσεις μεταξύ συναδέλφων (Lave & Wenger, 2005:49). Σε αυτό το πλαίσιο εισάγουν την έννοια της εντοπισμένης⁹ μάθησης (situated learning) κατά την οποία η έμφαση δίνεται στην ιδέα ότι τα περισσότερα από αυτά που μαθαίνουμε είναι προσδιορισμένα από τις συνθήκες (situation) στις οποίες μαθαίνονται (Anderson, J. Reder, L. Simon, H. 1996:5). Θεωρούν δε ότι κατά την εντοπισμένη μάθηση ο μαθητευόμενος μαθαίνει μέσα από τη διαδικασία της «νόμιμης περιφερειακής συμμετοχής» (legitimate peripheral participation). *Νόμιμη* γιατί γίνεται αποδεκτός σε μια κοινότητα πρακτικής και γνώσης, *περιφερειακής* γιατί όπως σε κάθε κοινότητα υπάρχουν οι σχέσεις εξουσίας ανάμεσα στον μαθητευόμενο και τον μάστορα, στον παλιό και το νέο, στον έμπειρο και τον άπειρο με όλες τις πιθανές διαβαθμίσεις. Οι σχέσεις αυτές δεν είναι στατικές αλλά αλλάζουν ανάλογα με τον βαθμό απόκτησης γνώσεων και δεξιοτήτων καθώς και όσο αναπτύσσεται η ταυτότητα του μαθητευόμενου ως μέλους της συγκεκριμένης κουλτούρας (Lave & Wenger, 2005:29). Η εκμάθηση μιας τέχνης υλοποιείται μέσω της αποδοχής και εκμάθησης της κουλτούρας, των στάσεων, των αντιλήψεων και των αξιών της συγκεκριμένης κοινότητας. Κατά αυτήν την έννοια η εντοπισμένη μάθηση διαταράσσει την ιδέα της στατικής ιεραρχίας η οποία εντοπίζεται στην *διδασκαλία* του μάστορα προς τον μαθητευόμενο. Η έμφαση δίνεται στη *μάθηση* του μαθητευόμενου, μέσω της αποδοχής και οικειοποίησης της

⁹ Η μετάφραση του όρου situated learning εμφανίζεται στην ελληνική βιβλιογραφία ως εγκαθιδρυμένη, εγκατεστημένη, τοποθετημένη και εντοπισμένη. Προτιμώ την εκδοχή του όρου *εντοπισμένη* επειδή εμπεριέχει περισσότερο την έννοια της γνώσης η οποία εντοπίζεται και αναπτύσσεται σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο.

κουλτούρας για λόγους επιβίωσης του στο πλαίσιο της κουλτούρας αυτής (Herzfeld, 2004:51) αλλά και της ανέλιξης του στην κοινωνική ιεραρχία. Ο μαθητευόμενος δεν μαθαίνει για να γίνει ο καλός τεχνίτης-μάστορας, αυτός δηλαδή που κατέχει τις τεχνικές δεξιότητες και κατασκευαστικές ικανότητες· μαθαίνει, γιατί κατέχοντας τις τεχνικές αυτές ανέρχεται στην ιεραρχία της κοινότητας, αναγνωρίζεται ως εξέχον και σημαίνον μέλος της, και με τη σειρά του γίνεται κάτοχος και φορέας της εξουσίας, ιδεολογίας και κουλτούρας της συγκεκριμένης κοινότητας.

Η μάθηση, κατά τη διαδικασία της μαθητείας, επομένως, είναι περισσότερο από μια γνωστική διαδικασία γιατί περιλαμβάνει την ανάπτυξη πρακτικών γνώσεων και τεχνικών δεξιοτήτων καθώς και την ικανότητα χρήσης των μέσων τα οποία εμπλέκονται σε συγκεκριμένες κοινωνικές πρακτικές. Όλα αυτά αποτελούν μέρος μιας «κοινότητας πρακτικής» (*community of practice*).

Οι κοινότητες αυτές σχηματίζονται από ανθρώπους οι οποίοι εμπλέκονται σε μια διαδικασία συλλογικής μάθησης και πρακτικής (συνειδητά ή μη) σε ένα πεδίο κοινής αποδοχής και έχουν τρία χαρακτηριστικά: *το πεδίο* (επιστημονικό, επαγγελματικό ή ενδιαφέροντος), *τη μορφή κοινότητας* (χώρος εργασίας κοινός ή μη, περιοδικότητα ή μη επικοινωνίας, κοινές δράσεις και διάχυση πληροφορίας) *και την επαγγελματική διάσταση*, το είδος της πρακτικής το οποίο αναπτύσσουν μέσω της κοινής τους δραστηριότητας (εμπειρίες, αφηγήσεις, εργαλεία) (Wenger, 2006). Οι κοινότητες πρακτικής απαρτίζονται από άτομα τα οποία μοιράζονται ένα ενδιαφέρον ή ένα πάθος για κάτι που κάνουν και μαθαίνουν πώς να το κάνουν καλύτερα, καθώς αλληλοεπιδρούν συστηματικά. Η κοινότητα δεν είναι ένα απλό δίκτυο επικοινωνίας ή μία λέσχη αλλά έχει ταυτότητα, η οποία καθορίζεται από το πεδίο του ενδιαφέροντος των μελών της. Δεν αρκεί η απλή επικοινωνία αλλά απαιτείται η αλληλεπίδραση και η μάθηση μεταξύ των μελών τα οποία μοιράζονται εμπειρίες, αφηγήσεις (*stories*), εργαλεία, ιδέες και πρακτικές για επίλυση προβλημάτων, δηλαδή, την πρακτική του επαγγέλματος. Τα θέματα των συζητήσεων τους αποσκοπούν στην επίλυση προβλημάτων,

στην αναζήτηση πληροφοριών και εμπειριών, στην (επανα)χρησιμοποίηση σχεδίων. Εισηγούνται συνεργασίες, εμπλέκονται σε συζητήσεις καινοτομιών, προσδιορίζουν κενά (άγνοιας), καταγράφουν γνώσεις (mapping), δράσεις και πρακτικές. Τέλος επισκέπτονται χώρους των ενδιαφερόντων τους αλλά ανταλλάσσουν και επισκέψεις μεταξύ τους. Η μάθηση δεν αντιμετωπίζεται ως μια ατομική υπόθεση του μαθητευόμενου ή του μετόχου της κοινότητας πρακτικής, αλλά ως μια κοινωνική διαδικασία παρούσα στις καθημερινές δραστηριότητες.

Η μαθητεία χαρακτηρίζεται πια ως εντοπισμένη μάθηση σε συγκεκριμένο πολιτισμικό περιβάλλον και η όλη διαδικασία της σταδιακής ένταξης του αρχάριου στην κοινότητα – πολιτισμικό περιβάλλον, ως *νόμιμη περιφερειακή συμμετοχή*¹⁰ (legitimate peripheral participation).¹¹

2.4. Μαθητεία-Διδασκαλία-Μάθηση. Από το άτυπο περιβάλλον μάθησης στην τυπική εκπαίδευση

Το ενδιαφέρον σ' αυτό το σημείο εστιάζεται στη μελέτη της κοινότητας των κατασκευαστών μουσικών οργάνων, με τέτοιο τρόπο ώστε να μπορεί να χρησιμοποιηθεί στην οργάνωση μιας θεσμικής διαδικασίας διδασκαλίας-μάθησης (π.χ. σχολείο, πανεπιστήμιο κ.ο.κ.) μέσα από την κατασκευή μουσικών οργάνων. Για το λόγο αυτό θεωρούμε κατάλληλη την προσέγγιση των Τσελφέ & Παρούση (2009), οι οποίοι ερμηνεύοντας τη θεωρία δομών του Sewell (1992) προσεγγίζουν τη διδασκαλία-μάθηση σε τυπικά σχολικά περιβάλλοντα με τρόπο που αντιστοιχεί προς τη μαθητεία. Εδώ, η μάθηση ακολουθεί μια πορεία η οποία περνάει μέσα από διαδικασίες και πρακτικές που ορίζουν τις θεσμοθετημένες εκπαιδευτικές δομές ως αναπαραγωγικές επιλεγμένων «γνωστικών αντικειμένων».

¹⁰ Στην ελληνική έκδοση του βιβλίου εμφανίζεται και ως LPP.

¹¹ Από τα παραπάνω γίνεται σαφές ότι η άρρητη γνώση είναι στενά συνδεδεμένη με δραστηριότητες ή πρακτικές, είτε φυσικές είτε νοητικές, οι οποίες λαμβάνουν χώρα σε πλαίσια συμφραζομένων, τα οποία η σύγχρονη θεωρία μορφών γνώσης και μάθησης αποκαλεί «σημειωτικά διαμεσολαβημένα» (semiotically-mediated contexts). Παραδείγματα αποτελούν η ιστιοπλοΐα, η αναγνώριση ενός προσώπου, το διάβασμα ή γράψιμο, η αναγνώριση της στάσης κάποιου κ.ά. (C. Frade and J. T. da Rocha Falcão 2008:216).

Σύμφωνα με την προσέγγιση αυτή η μάθηση πραγματοποιείται μέσα από τις «τοπικές παραγωγές» των μαθητών όταν επιχειρούν τις αναπαραγωγές που επιθυμεί ο διδάσκων. Επειδή όμως οι τοπικές παραγωγές των μαθητών δεν μπορούν για μια σειρά από λόγους (Sewell, 1992) να επιτύχουν ακριβώς το προς αναπαραγωγή προϊόν, η μάθηση εξελίσσεται τελικά κάτω από τη «διαλεκτική πίεση» του δίπολου αναπαραγωγή – παραγωγή· ενός δίπολου που εμπεριέχει ένταση και αντίθεση στην προσπάθεια αναπαραγωγής μιας κουλτούρας, επιβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο την εξέλιξή της.

Η περίπτωση της κουλτούρας των οργανοποιών δεν αποτελεί εξαίρεση αν και παρουσιάζει ιδιαιτερότητες επειδή ακολουθεί ένα προς διερεύνηση μοντέλο μαθητείας. Σε ένα επιστημονικό πολιτισμικό περιβάλλον έχουμε δομικά συνδεδεμένα (νοητικά) σχήματα (επιστημονικός λόγος), εργαλεία (συσκευές, όργανα) και τεχνήματα (εργαστηριακές κατασκευές) (ό.π.). Κατά αυτή την έννοια στην κουλτούρα (πολιτισμικό περιβάλλον) των οργανοποιών ά'σε ό,τι αφορά τα σχήματα, έχουμε χρήση ιδιαίτερης διαλέκτου, η οποία διαφοροποιείται από αυτήν ενός μάστορα – χειροτέχνη, δίνοντας έμφαση στην καλλιτεχνική και αισθητική δημιουργία αλλά και στην μοναδικότητα της κατασκευής, β' σε ό,τι αφορά τα εργαλεία χρησιμοποιούνται συγκεκριμένα κατασκευαστικά εργαλεία, όργανα μέτρησης αλλά και «πατέντες-ιδιοκατασκευές» για την ακρίβεια και τον έλεγχο της αποτελεσματικότητας των εργασιών και τέλος, γ' σε ό,τι αφορά τα τεχνήματα, έχουμε συζητήσεις στα διάφορα επαγγελματικά ιντερνετικά fora ή blogs, αναλύσεις παλαιότερων και ιστορικών οργάνων αλλά και το τελικό προϊόν, το όργανο.

Στον πίνακα που ακολουθεί φαίνονται οι αναλογίες τις οποίες συναντάμε στο επιστημονικό πολιτισμικό περιβάλλον και στο περιβάλλον της οργανοποιίας.

ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΙ	ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ	ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ ΟΡΓΑΝΟΠΟΙΑΣ
ΣΧΗΜΑΤΑ	Επιστημονικός λόγος	Διάλεκτος με έμφαση στην καλλιτεχνική αισθητική δημιουργία
ΕΡΓΑΛΕΙΑ	Συσκευές, όργανα κ.λπ. πολλά από τα οποία έχουν προκύψει ως τεχνήματα μέσα στην ίδια κουλτούρα	Υλικά, κατασκευαστικά εργαλεία και πατέντες – ιδιοκατασκευές
ΤΕΧΝΗΜΑΤΑ	Εργαστηριακές κατασκευές και επιστημονικά κείμενα	Συζητήσεις στα fora και αναλύσεις παλαιότερων και ιστορικών οργάνων, το τελικό προϊόν (όργανο)

Στην ανάλυση των σχημάτων, των εργαλείων και των τεχνημάτων τα οποία χρησιμοποιούν οι οργανοποιοί μπορούμε να ανιχνεύσουμε τον τρόπο διακίνησης της γνώσης στο συγκεκριμένο πολιτισμικό περιβάλλον.

Σε ό,τι αφορά τα σχήματα, η διάλεκτος που αναπτύσσουν οι οργανοποιοί περιλαμβάνει:

- Το λεξιλόγιο που αφορά το αντικείμενο της εργασίας τους, όπως τα μέρη του οργάνου τα οποία τις περισσότερες φορές δεν είναι γνωστά στους ερμηνευτές των μουσικών οργάνων, τα εργαλεία και τα υλικά τα οποία χρησιμοποιούν για να κάνουν τις διάφορες εργασίες τους αλλά και τις λέξεις για την πρόοδο των εργασιών οι οποίες απαιτούν συγκεκριμένες κινήσεις και διαδικασίες.
- Ένα λόγο ο οποίος συνδιαλέγεται με τον ήχο, τη μουσική και τη χρήση του μουσικού οργάνου. Πρόκειται για ένα κοινό λόγο ανάμεσα στον οργανοποιό και το μουσικό συνομιλητή του.
- Μια «μεταφυσική» προσέγγιση της εργασίας τους και των προϊόντων της. Εκεί δηλαδή που ο οργανοποιός υποστηρίζει την εργασία του και τα όργανα που κατασκευάζει, κάνει αξιολογικές τοποθετήσεις και αναφορές στο «όργανο που μιλάει».

Σε ό,τι αφορά τα εργαλεία τα οποία περιλαμβάνουν τα υλικά, τα κατασκευαστικά εργαλεία και τις «πατέντες-ιδιοκατασκευές» προκύπτουν τα εξής:

- Πολλά από αυτά προέρχονται από το χώρο της τεχνολογίας του ξύλου. Υπάρχει όμως προσαρμογή που αφορά τις λεπτές και ακριβείας εργασίες, με ανοχή δεκάτων του χιλιοστού, τα οποία θεωρούν ότι καθορίζουν την ακουστική ποιότητα αλλά και την εργονομία του οργάνου.
- Οι απαιτήσεις της συγκεκριμένης εργασίας είναι τέτοιες ώστε πολύ συχνά καταφεύγουν σε ιδιοκατασκευές εργαλείων ή μηχανημάτων. Αν μπορούν να αποκτήσουν την τεχνογνωσία τα φτιάχνουν μόνοι τους αν όχι καταφεύγουν σε ειδικούς, πάντα όμως με τη δική τους καθοδήγηση.

Τέλος σε ό,τι αφορά τα τεχνήματα όπως οι συζητήσεις στα διάφορα fora, οι αναλύσεις παλαιότερων και ιστορικών οργάνων αλλά και το τελικό προϊόν (όργανο) περιλαμβάνουν:

- Συχνές επισκέψεις των οργανοποιών σε προσωπικές ιστοσελίδες και blogs Ελλήνων και ξένων συναδέλφων τους καθώς και σε διεθνείς ή εθνικούς συλλογικούς οργανισμούς.
- Συναντήσεις, αν και ολιγομελείς, με οργανοποιούς φίλους τους καθώς και επισκέψεις στα εργαστήρια τους.
- Αναζήτηση παλιών και ιστορικών οργάνων αλλά και επιδείξεις των μουσικών οργάνων τα οποία έχουν επισκευάσει και κατασκευάσει είτε με καινοτόμες τεχνικές και υλικά είτε όχι.

Κάτω από αυτό το πρίσμα, στο κεφάλαιο 4 η ανάγνωση των συνεντεύξεων θα μας οδηγήσει να διαπιστώσουμε τον τρόπο με τον οποίο διακινείται η γνώση στην κοινότητα των οργανοποιών, πώς δηλαδή οι τοπικές παραγωγές μεταβάλλουν τα αναπαραγωγικά πρότυπα με αποτέλεσμα μέσα από αυτή τη διαδικασία να παράγεται γνώση.

2.5. Τυπικές και μη-τυπικές μορφές εκπαίδευσης οργανοποιίας στην Ελλάδα

Ένας επαγγελματίας χαρακτηρίζεται από τις γνώσεις και τις δεξιότητες τις οποίες έχει αποκτήσει πάνω στο αντικείμενό του μέσω τριών μορφών εκπαίδευσης, της τυπικής, της μη-τυπικής και της άτυπης εκπαίδευσης. Η τυπική εκπαίδευση είναι ιεραρχημένη, δομημένη και χρονικά οργανωμένη. Η μη-τυπική περιλαμβάνει *οποιαδήποτε οργανωμένη εκπαιδευτική δραστηριότητα εκτός του τυπικού εκπαιδευτικού συστήματος, που απευθύνεται σε συγκεκριμένους εκπαιδευόμενους και έχει συγκεκριμένους εκπαιδευτικούς στόχους* (Παγγέ, 2008) όπως για παράδειγμα τα διάφορα ΚΕΚ, ΠΕΚ, ευρωπαϊκά ή μη προγράμματα. Η άτυπη εκπαίδευση¹² αφορά τη μάθηση που προκύπτει από τις καθημερινές δραστηριότητες και δεν είναι διαρθρωμένη σε μαθησιακούς στόχους, δεν έχει χρονική διάρθρωση και δεν οδηγεί σε επίσημη πιστοποίηση¹³.

Ως αποτέλεσμα της διακίνησης της γνώσης αυτής έχουμε τις προσπάθειες θεσμοθέτησης μορφών εκπαίδευσης τόσο στο χώρο της τυπικής όσο και της μη-τυπικής. Σε ό,τι αφορά το χώρο της οργανοποιίας γίνεται, σύντομη αναφορά στις θεσμοθετημένες μορφές, τυπικής και μη τυπικής εκπαίδευσης, που στην Ελλάδα είναι λίγες, υπό συνεχή αίρεση, και κάποιες μάλιστα βραχύβιες.

Τυπική μορφή εκπαίδευσης και μοναδική σε όλη την τριτοβάθμια εκπαίδευση, αποτελούν το *Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής* στην Άρτα και το *Τμήμα Τεχνολογίας Μουσικών Οργάνων, Ηχοληψίας και Μουσικής Παραγωγής* στο Ληξούρι της Κεφαλλονιάς και τα δύο ενταγμένα αρχικά στο ΤΕΙ Ηπείρου. Ιδρύθηκαν το 1999 και δέχθηκαν τους πρώτους φοιτητές την ακαδημαϊκή χρονιά 2000-2001. Το 2003 το τμήμα της Κεφαλλονιάς μετονομάστηκε σε *Τμήμα Τεχνολογίας Ήχου και Μουσικών Οργάνων* και προσαρτήθηκε στο ΤΕΙ Ιονίων Νήσων¹⁴. Από τα δυο αυτά τμήματα το ΤΛΠΜ στην Άρτα, εθνομουσικολογικής κατεύθυνσης, περιλαμβάνει στο πρόγραμμα σπουδών του την οργανοποιία ως κατεύθυνση

¹² Πολύ συχνά αναφέρεται και ως άτυπη μάθηση (informal learning).

¹³ Θέμα που θα αναπτυχθεί αναλυτικά στα επόμενα κεφάλαια.

¹⁴ <http://thmo.teiion.gr/el/to-tmima/sygotisi.html>

ειδίκευσης. Η οργανοποιία μάλιστα, έχει ιδιαίτερη βαρύτητα στο πρόγραμμα σπουδών ως υποχρεωτικό μάθημα του πρώτου εξαμήνου ανεξάρτητα από την κατεύθυνση ειδικότητας που θα ακολουθήσουν οι φοιτητές/τριες του τμήματος. Διαθέτει έναν διδάσκοντα-οργανοποιό και ένα σχετικά καλά εξοπλισμένο αλλά πολύ ζωντανό εργαστήριο. Ο διδάσκων – «μάστορας» λέει, δείχνει και ο φοιτητής – «μαθητευόμενος» κάνει. Άρρητα αλλά ουσιαστικά η μαθητεία είναι ο κυρίαρχος τρόπος «διδασκαλίας».

Το τμήμα ΤΗΜΟ στο Ληξούρι της Κεφαλλονιάς δίνει περισσότερο έμφαση στη συντήρηση και επισκευή οργάνων συμφωνικής ορχήστρας.

Υπάρχει όμως μια υποτίμηση της συγκεκριμένης κατεύθυνσης¹⁵ η οποία δεν φαίνεται τόσο στο πρόγραμμα σπουδών όσο στη στελέχωση του τμήματος σε διδάσκοντες αλλά και στην έμφαση την οποία δίνει το τμήμα αυτό στις σύγχρονες τεχνολογίες που αφορούν την ηχοληψία και την ηλεκτρονική επεξεργασία του ήχου. Στο καλωσόρισμα το οποίο είναι αναρτημένο στην αρχική σελίδα του σχετικού ιστοτόπου αναφέρεται χαρακτηριστικά: *Το τμήμα έρχεται να καλύψει την συνεχιζόμενη και αυξανόμενη ανάγκη στελέχωσης της ελληνικής μουσικής βιομηχανίας με καταρτισμένους μηχανικούς ήχου και μουσικών οργάνων επάνω σε θέματα ηχοληψίας, παραγωγής, κάλυψης μουσικών εκδηλώσεων και μουσικής¹⁶* χωρίς να γίνεται αναφορά στο κατασκευαστικό-επισκευαστικό μέρος των μουσικών οργάνων.

Σε ό,τι αφορά τις μη-τυπικές μορφές εκπαίδευσης αυτές περιλαμβάνουν κυρίως προγράμματα τα οποία διαρκούν από λίγες ημέρες έως πολλούς μήνες. Συνήθως πραγματοποιούνται από Δημοτικούς ή ιδιωτικούς φορείς και όχι από φυσικά πρόσωπα.

¹⁵ Είναι πολύ πιθανόν την ώρα που γράφονται αυτές οι γραμμές το πρόγραμμα σπουδών του Τμήματος Τεχνολογίας Ήχου και Μουσικών Οργάνων ΤΕΙ Ιονίων Νήσων να μην έχει αναφορά στην οργανοποιία επειδή οι περισσότερες συμβάσεις των διδασκόντων δεν έχουν ανανεωθεί ή γίνονται μόνο σεμιναριακά μαθήματα.

¹⁶ <http://thmo.teiion.gr/>

Τέλος θα πρέπει να αναφερθούμε στα διάφορα ολιγοήμερα ή με διάρκεια λίγων μηνών προγράμματα χρηματοδοτούμενα κυρίως από την Ευρωπαϊκή Ένωση ως προγράμματα κατάρτισης. Το παλαιότερο έγινε με πρωτοβουλία του Ινστιτούτου Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής (IEMA) την περίοδο 1991-1993 και αφορούσε εξαμηνιαία μαθήματα κατασκευής μουσικών οργάνων. («Ένηχα» Πρόγραμμα Κατάρτισης Κατασκευαστών Μουσικών Οργάνων). Ολίγων εβδομάδων σεμιναριακά μαθήματα όμως έγιναν και από διάφορα ΚΕΚ («Μέντωρ», Αυγερινοπούλου, ΣΒΙΕ). Αυτή την περίοδο μάλιστα «τρέχει» πρόγραμμα κατάρτισης στην οργανοποιία από το IEMA¹⁷ διάρκειας τεσσάρων μηνών.

Οι έννοιες των τυπικών και μη-τυπικών μορφών εκπαίδευσης που παρατέθηκαν έχουν ενημερωτικό χαρακτήρα επειδή βρίσκονται στο περιθώριο της μελέτης αυτής η οποία εστιάζει στις άτυπες μορφές εκπαίδευσης των συγχρόνων ελλήνων οργανοποιών.

2.6. Ιστορικά στοιχεία της ελληνικής οργανοποιίας

Τα στοιχεία τα οποία έχουμε σχετικά με την ιστορία της ελληνικής οργανοποιίας είναι ελάχιστα και διάσπαρτα. Πρωτογενείς πηγές αποτελούν τα διασωζόμενα παλαιά όργανα, οι φωτογραφίες εποχής των οργάνων, οι ελάχιστες μαρτυρίες – αναφορές για τα εργαστήρια ενώ δευτερογενείς, τα ελάχιστα γραπτά από τη βιβλιογραφία για τα μουσικά όργανα και τη μουσική. Τα όργανα που έχουν κατασκευαστεί κατά καιρούς και τα βρίσκουμε διάσπαρτα, μας δίνουν αρκετές πληροφορίες. Κυρίως όμως περιορίζονται στα υλικά και τις τεχνικές κατασκευής που χρησιμοποιούσαν οι κατασκευαστές, κάποια στοιχεία για την περίοδο κατασκευής και ελάχιστα στοιχεία για τα βιογραφικά των οργανοποιών και τα εργαστήρια τους. Σε πολλά από αυτά τα ιστορικά όργανα, και συγκεκριμένα μέχρι την δεκαετία του '60 υπάρχουν ταμπέλες όπου αναγράφονται είτε χειρόγραφα είτε τυπωμένα τα στοιχεία του οργανοποιού. Οι περισσότερες όμως επειδή είναι από απλό χαρτί και λόγω της κακής πολλές φορές συντήρησης ή ταλαιπωρίας του οργάνου είναι κατεστραμμένες ή τα στοιχεία τους είναι

¹⁷ <http://www.iema.gr/educationalprojects/?lang=el>

δυσανάγνωστα. Υπάρχουν περιπτώσεις μάλιστα όπου η παλιά ταμπέλα του κατασκευαστή έχει αντικατασταθεί από άλλη η οποία ανήκε στον μάστορα που επισκεύασε το όργανο. Πολλές φορές ο μύθος με την πραγματικότητα μπερδεύονται με αποτέλεσμα η έρευνα να γίνεται ακόμα πιο δύσκολη.

Από τις λίγες αναφορές που έχουμε στη βιβλιογραφία (Ανωγειανάκης, 1976:28, Κοφτερός, 1991:124) καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι μετά τον ερχομό των προσφύγων από τον τη Σμύρνη, την Κωνσταντινούπολη και σε μικρότερο βαθμό από τον Πόντο, τα εργαστήρια κατασκευής μουσικών οργάνων είχαν μια άνθηση και έκαναν εμφανή την παρουσία τους στον Ελλαδικό χώρο, κυρίως στις μεγάλες πόλεις Αθήνα, Θεσσαλονίκη. Μεγάλο ρόλο στην εξέλιξη και παραγωγή μουσικών οργάνων στον Ελλαδικό χώρο έχουν παίξει και οι οργανοποιοί πολίτες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, Τούρκοι, Ρωμιοί και Αρμένιοι αφού τα όργανα τα οποία κατασκεύαζαν προορίζονταν για τη μεγάλη αυτή μουσική παράδοση τόσο της λόγιας όσο και της λαϊκής μουσικής. Κάποιοι από αυτούς ήρθαν στην Ελλάδα μετά το '22 είτε ως μαθητές μεγάλων κατασκευαστών όπως ο Βίκτωρ Δεκαβάλλας ο οποίος μαθήτευε στο εργαστήριο του ονομαστού οργανοποιού Μανόλη Βενιού είτε ως καταξιωμένοι οργανοποιοί όπως ο Ηλίας Κανάκης ή Καπούδαγλης (Τσιαμούλης, Χ. Ερευνίδης, Π. 1998:284-287).

Λίγες αναφορές έχουμε για τους οργανοποιούς πριν το 1922 και μάλιστα κάποιες από αυτές στις υποσημειώσεις κειμένων με όχι διασταυρωμένες πληροφορίες όπως αυτές που αναφέρει ο Καρακάσης (1970:155). Εδώ παρατηρούμε και πιθανά τυπογραφικά λάθη (Δ. Μούρτζιος αντί του Δ. Μούρτζινος), όπως επίσης και διάσταση στη χρονολογία θανάτου του Εμ. Κοπελιάδη όπως αυτή καταγράφεται στον Ανωγειανάκη. Ο Ανωγειανάκης επίσης αναφέρεται σε ονόματα οργανοποιών χωρίς όμως να δίνει αρκετά στοιχεία τόσο για τη ζωή τους όσο και για τα εργαστήρια τους.

Από τους μαστόρους, που έχουν συνδέσει το όνομα τους με την ιστορία της κατασκευής οργάνων λαϊκής και έντεχνης μουσικής στη Ελλάδα, αναφέρουμε τους παρακάτω. Στην Αθήνα : Εμμανουήλ Ζ. Βελούδιος (1810-1875), απ' το Αϊβαλί της Μικράς Ασίας, ο

παλιότερος γνωστός κατασκευαστής λαγούτων Δημήτριος Μούρτζινος (1857-1931) από την Αίγινα, Εμμανουήλ Ν. Κοπελιάδης (1852-1934), από την Ύδρα Νικόλαος Εμμ. Κοπελιάδης (1905-1957) Φώτης Αυγέρης (1888-1963), από το Τέροβο της Ηπείρου επίσης Ιωάννης Γ. Γομπάκης, Ιωάννης Γ. Σταθόπουλος, Γεώργιος και Βασίλειος Παναγής, Γιάννης Παλαιολόγος, Κώστας Αγγελίδης κ.ά. Στον Πειραιά: Μιχαήλ Σκεντερίδης (1893-1966) από την Καισάρεια Μ. Ασίας, Γιάννης Μουρατίδης, Σταύρος Δαπίδης κ.ά. Στη Θεσσαλονίκη: Ηλίας Κανάκης (ή Καπούδαγλης), από την Πέραμο της Κωνσταντινούπολης, Χρήστος Παρασίδης, από την Καισάρεια της Μ. Ασίας, Βίκτωρ Δεκαβάλας κ.ά. Στην Κύπρο (Λευκωσία): Κυπριανός Χ. Ευαγγελίδης, Αντώνιος Γ. Ποσπορίδης κ.ά. Από τους μαστόρους αυτούς, άλλοι ήταν γνωστοί για τα λαγούτα και τα όργανα της οικογένειας του λαγούτου, όπως ο Δ. Μούρτζινος, άλλοι για τα βιολιά, όπως ο Φώτης Αυγέρης και άλλοι για τις κιθάρες τους όπως είναι σήμερα οι αδελφοί Παναγή, Βασίλης και Γιώργος. (Ανωγειανάκης, 1976:28)

Ιστορικά στοιχεία για εργαστήρια και οργανοποιούς έχουμε μετά το 1922 για τον Βίκτωρα Δεκαβάλα ο οποίος ερχόμενος από την Πόλη άνοιξε το εργαστήριο του στη Θεσσαλονίκη το 1923 και το οποίο συνεχίζει τη δραστηριότητά του μέχρι σήμερα με υπεύθυνους τους εγγονούς του. Ιστορικά στοιχεία έχουμε επίσης για τον Γρηγόρη (Κρικόρ) Απαρτιάν (c.1898-1964) οποίος έμαθε την τέχνη κοντά στον Δ. Μούρτζινο. Ο Γρηγόρης Απαρτιάν άνοιξε δικό του εργαστήριο μετά τον θάνατο του δασκάλου του, το οποίο συνέχισε να λειτουργεί μέχρι το 1990 από τον αδελφό του Άρη (Αρίς 1919 – 2003)¹⁸.

¹⁸ <http://greekluthiers.wordpress.com/2009/09/17/apartian/>



M. Rørbye, 1835: «Ο Λεωνίδας Γαΐλας από την Αθήνα, Κατασκευαστής Μπουζουκιών»

Ο Νίκος Φρονιμόπουλος αναφέρει τον Λεωνίδα Γαΐλα, ως τον παλιότερο οργανοποιό της σύγχρονης Ελλάδας, του οποίου το εργαστήριο μπορούμε να δούμε σε χαρακτηριστικό του Δανού ζωγράφου M. Rørbye το 1835.

Εκτενή αναφορά κάνει και στο άρθρο¹⁹ του στο blog που διατηρεί αλλά και στο υπό έκδοση βιβλίο του με τίτλο *Ο Μακρυγιάννης, ο Ταμπουράς του και η οργανοποιία του Λεωνίδα Γαΐλα*.²⁰ Ιδιαίτερη περίπτωση και ενδιαφέρον παρουσιάζει ο οργανοποιός Αναστάσιος Σταθόπουλος (1863-1915).



Φωτογραφία με
ετικέτα του
Σταθόπουλου.

Αν και δεν δραστηριοποιήθηκε στην Ελλάδα αλλά στη Νέα Υόρκη ύστερα από τη μετανάστευσή του από την Σμύρνη, θεωρείται κατά πολλούς ως ένας από τους βασικούς, αν όχι ο βασικότερος, οργανοποιός που έπαιξε ρόλο στην μορφοποίηση του ελληνικού μπουζουκιού και του οποίου τα

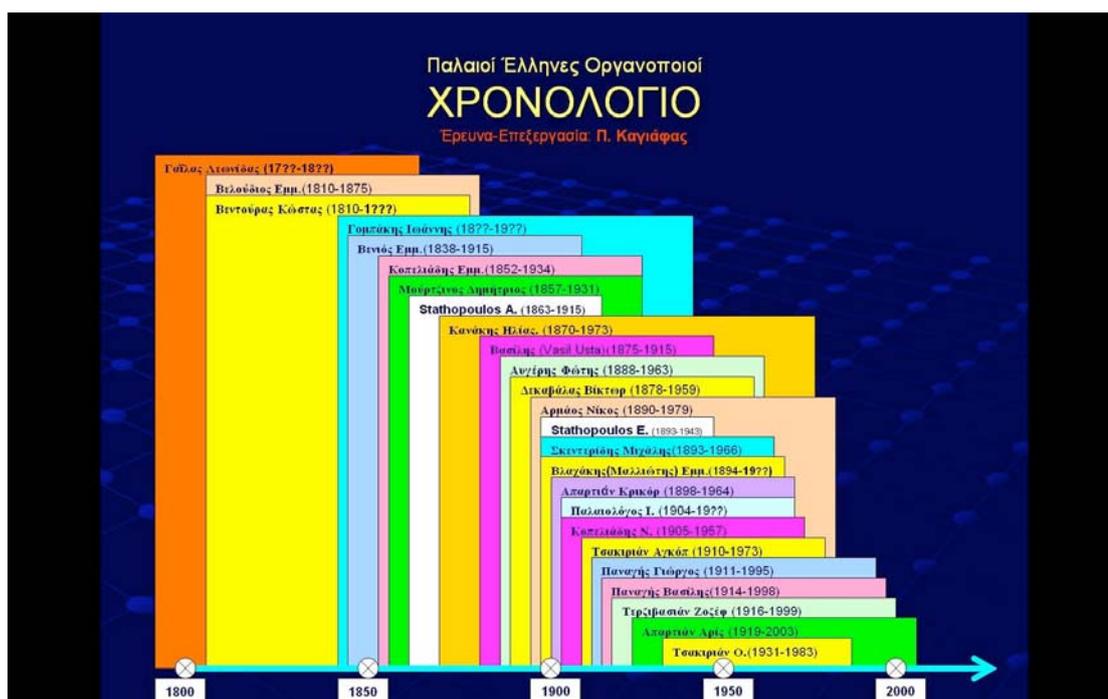
¹⁹ <http://fronik.wordpress.com/2008/11/07/%CE%BC%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%B6%CE%BF%CF%85%CE%BA%CE%B9%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%B9%CE%BF%CF%85%CF%83%CF%84%CE%B1%CE%B8%CE%BF%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%BF%CF%85-1910/>

²⁰ Φρονιμόπουλος, Ν. (2010 υπό έκδοση). *Ο Μακρυγιάννης, ο Ταμπουράς του και η οργανοποιία του Λεωνίδα Γαΐλα*. Αθήνα: Εθνικό Ιστορικό Μουσείο.

μουζούκια επωλούντο στην Ελλάδα προερχόμενα από τη Νέα Υόρκη²¹ (Τσουλόγιαννης, 2009).

Τα μουζούκια του Σταθόπουλου συγκεντρώνουν την προσοχή των Ελλήνων οργανοποιών επειδή θεωρούνται τα παλαιότερα με στοιχεία όργανα αυτού του είδους. Είναι ενδιαφέρον μάλιστα ότι το 2009 έγινε μια διήμερη συζήτηση στην πατρίδα της καταγωγής του, Σπάρτη. Στη συζήτηση αυτή πήραν μέρος αρκετοί σύγχρονοι οργανοποιοί αλλά και συλλέκτες και λάτρεις των μουζουκιών Σταθόπουλου.

Κατά τον Π. Καγιάφα (2009) μελετητή των οργανοποιών, η ιστορική διαδρομή των οργανοποιών στο σύγχρονο ελλαδικό χώρο για τους οποίους έχουμε κάποια στοιχεία, φαίνεται στο χρονολογικό πίνακα που ακολουθεί στον οποίο δεν αναφέρονται οι εν ζωή κατασκευαστές μουσικών οργάνων. Η διαδρομή αυτή ξεκινά από τον 18^ο αιώνα και ορίζεται μέχρι το 1983.



Πίνακας Ελλήνων Οργανοποιών μη ευρισκόμενων εν ζωή του Παναγιώτη Καγιάφα

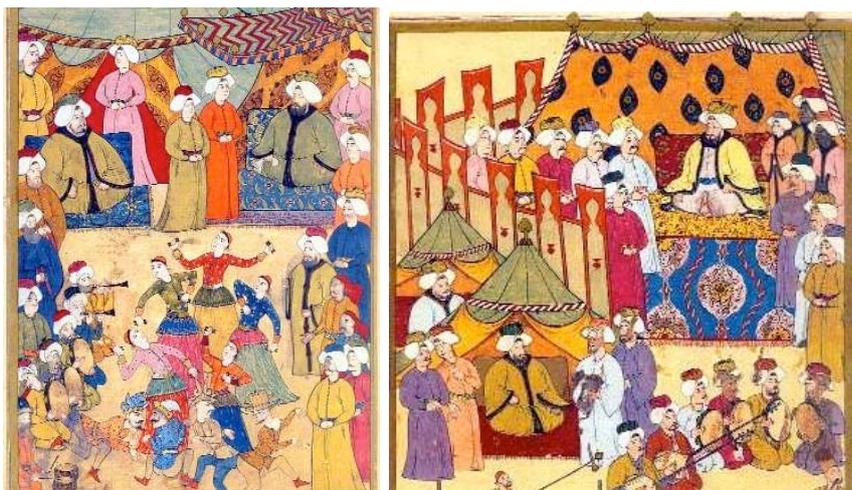
Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο και τον εμφύλιο αρχίζουν να κάνουν πιο έντονη την εμφάνισή τους τα καταστήματα εμπορίας μουσικών ειδών.

²¹ <http://www.tar.gr/content/content/print.php?id=2124>

Οι εισαγωγές από μεγάλα εργοστάσια μουσικών οργάνων όπως οι κιθάρες και τα βιολιά γίνονται σε ευρεία κλίμακα με αποτέλεσμα να περιοριστεί πολύ η κατασκευή αυτών των οργάνων επειδή τα εισαγόμενα ήταν φθηνότερα, μπορούσες να διαλέξεις από μια ποικιλία το όργανο που σε ενδιέφερε αλλά και να το παραλάβεις αμέσως. Ταυτόχρονα είχαμε μια αλλαγή των μουσικών ρευμάτων με την επίδραση της Jazz και της Rock μουσικής. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα από το 1950 και μετά να έχουμε και αλλαγή στις προτιμήσεις αγοράς μουσικών οργάνων. Οι εισαγωγές drums (τζαζ όπως τις αποκαλούσαν τότε) και ηλεκτρικών οργάνων (κυρίως κιθάρες) και αρμόνια, αυξήθηκαν αλματωδώς²². Δεν έχουμε όμως καταγραμμένη καμιά περίπτωση εισαγωγής λαουτοειδών από εργοστάσια μεγάλης παραγωγής. Μπορεί να είχαμε μείωση των εργαστηρίων και πιθανότητα μείωση της παραγωγής των συγκεκριμένων οργάνων αλλά κάτι τέτοιο είναι μια υπόθεση που τελεί υπό διερεύνηση και δεν είναι στις προθέσεις αυτής της μελέτης.

Οι γνώσεις μας σχετικά με το πολιτισμικό περιβάλλον των οργανοποιών και την μετάδοση, παραγωγή, αναπαραγωγή της γνώσης είναι ελάχιστες. Αναφορικά με το κοινωνικό τους στάτους, οι οργανοποιοί της Οθωμανικής αυτοκρατορίας πρέπει να είχαν κοινωνική καταξίωση επειδή τα όργανα που κατασκεύαζαν προορίζονταν να χρησιμοποιηθούν στη λόγια μουσική παράδοση της ανατολής. Επομένως είχαν συνομιλητές με υψηλή εκπαίδευση και το σπουδαιότερο την αποδοχή της επίσημης κουλτούρας.

²² Τα στοιχεία προκύπτουν από τις συζητήσεις με τον Μάριο Νικολαΐδη ο οποίος συνεχίζει να διευθύνει τον μουσικό οίκο τον οποίο είχε ιδρύσει ο πατέρας του το 1950.



Ο Σουλτάνος και ο Μεγάλος Βεζύρης παρακολουθούν μουσικούς και τραγουδιστές.

Η Οθωμανική λόγια μουσική βέβαια στη συνέχεια, δέχεται ένα ισχυρό πλήγμα με την εμφάνιση της Τουρκικής Δημοκρατίας,²³ περίοδο του εξευρωπαϊσμού του τουρκικού κράτους (Gokalp, 2005), και πιθανόν κάτι τέτοιο επιδρά και στο κοινωνικό στάτους των οργανοποιών. Στον Ελλαδικό όμως χώρο τα όργανα αυτά προορίζονταν για την «λαϊκή» και «ανατολίτικη» μουσική. Απευθύνονταν σε ένα διαφορετικό κοινό με χαμηλότερη εκπαίδευση, είτε αυτό ήταν λαϊκό είτε αστικό (χονδρέμποροι, έμποροι) το οποίο συναλλάσσεται και κοινωνικά με λαϊκά στρώματα και έχουν κοινούς χώρους διασκέδασης. Επιπλέον το είδος της μουσικής που έπαιζαν με αυτά τα όργανα, βρισκόταν στο περιθώριο των προτιμήσεων της επίσημης κουλτούρας²⁴.

Η οικογενειοκρατία στους οργανοποιούς, δηλαδή το οικογενειακό περιβάλλον – επιχείρηση, φαίνεται να είναι ένας τρόπος μαθητείας, όπως προκύπτει από κάποιες καταγραμμένες περιπτώσεις. Τέτοια παραδείγματα νεποτισμού συναντάμε στα ονόματα Βενιός, Δεκαβάλας, Κοπελιάδης, Σταθόπουλος, Απαρτιάν και Παναγής. Πιθανόν μάλιστα να υπάρχουν και

²³ Είναι γνωστές οι απόψεις του Ζιγιά Γκιοκάλπ (1875-1924), κοινωνιολόγου, φιλοσόφου και ποιητή από το Ντιγιάρμπακιρο ο οποίος στην προσπάθειά του να ορίσει την «εθνική τουρκική μουσική», απέρριπτε την οθωμανική μουσική των πόλεων και του παλατιού. (Gokalp, 2005:161).

²⁴ Βλέπε σχετικά το βιβλίο του Θόδωρου Χατζηπανταζή. (1986). *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί. Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου του Α΄*. Αθήνα: Στιγμή

άλλες περιπτώσεις όπου το όνομα δεν παραπέμπει άμεσα στην οικογενειακή παράδοση, να έχουν δηλαδή σχέσεις συγγένειας με διαφορετικό επώνυμο όπως στην περίπτωση του Δεκαβάλα, που ήταν ανιψιός του Βενιού. Τη μαθητεία με τη μορφή του μαθητευόμενου χωρίς σχέσεις συγγένειας τη συναντάμε στις περιπτώσεις του Απαρτιάν, ο οποίος ζήτησε από τον Μούρτζινο να γίνει μαθητής του αλλά και σε μια αναφορά του Βαμβακάρη για τον Ζοζέφ²⁵, που μαθήτευσε στο εργαστήριο κάποιου Ντέλη²⁶ (Βέλλου-Καΐλ, Α. 1978:263).

2.7. Οργανοποιός, οργανοποιείο, μάστορας, εργαστήριο: Οριοθέτηση των εννοιών

Η βιβλιογραφία που αφορά στους οργανοποιούς που εργάστηκαν στην Ελλάδα είναι φτωχή. Σύμφωνα με τον Ανωγειανάκη (1976:355), οι λέξεις «οργανοποιός» και «οργανοποιείο» είναι λόγια προέλευσης και εμφανίστηκαν στις ετικέτες και τις ταμπέλες των κατασκευαστών. Σύμφωνα με τον Μπαμπινιώτη (2010:989) η κατάληξη σε -ειον εμφανίστηκε το 1889 ενώ στην ελληνιστική περίοδο η γραφή ήταν -ιον. Στον καθημερινό λόγο χρησιμοποιήθηκαν αντίστοιχα οι λέξεις «μάστορας» και «εργαστήριο». Σήμερα όμως, στη θεσμοθετημένη εκπαίδευση, στον τύπο, ηλεκτρονικό και έντυπο, όπως επίσης και στα διάφορα blogs και ιστοσελίδες, στους όρους καθώς και τα παράγωγά τους δεν φαίνεται να αποδίδεται λόγια μορφή. Παράδειγμα χρήσης της λέξης «οργανοποιία» συναντάμε στην επωνυμία «Σύλλογος Φίλων Καλλιτεχνικής Οργανοποιίας». Ο συγκεκριμένος σύλλογος, αν και ανενεργός σήμερα, επέδρασε σημαντικά στον κλάδο, με διοργανώσεις εκθέσεων και σεμιναρίων. Επίσης στο Τ.Λ.Π.Μ. του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου στην Άρτα, ένα από τα βασικά μαθήματα κατεύθυνσης είναι αυτό της Οργανοποιίας ενώ το ηλεκτρονικό περιοδικό *TaR* (www.tar.gr) διαθέτει στήλη με τον τίτλο *Οργανοποιία*. Επιπλέον η λέξη «οργανοποιός» εμφανίζεται στο διαδίκτυο στις δημοφιλείς (για τους ενδιαφερόμενους)

²⁵ Ζοζέφ Τερζιβασιάν (1916-1999) Αρμενικής καταγωγής ο οποίος είχε το εργαστήριο του στον Πειραιά.

²⁶ Ο Π. Καγιάφας πιθανολογεί ότι πρόκειται για τον Γκέλλη.

ιστοσελίδες (blog) με τον τίτλο *ερασιτέχνης οργανοποιός* και *έλληνες οργανοποιοί* ενώ στα υπό διαμόρφωση επαγγελματικά περιγράμματα της ΓΣΕΒΕΕ ο όρος που αποφασίστηκε να χρησιμοποιηθεί είναι *οργανοποιός*. Στην διαδικτυακή μηχανή αναζήτησης μάλιστα συναντάμε πάνω από 8.000 ιστότοπους ή περιοχές ιστοτόπων με αναφορές στη λέξη «οργανοποιός». Πιθανόν, όταν πρωτοεμφανίστηκε ο όρος και τα παράγωγά του, να επρόκειτο για λόγιο δάνειο, σήμερα όμως χρησιμοποιείται ευρύτατα και στον καθημερινό λόγο. Βέβαια στον καθημερινό λόγο συνεχίζουν να χρησιμοποιούνται και οι λέξεις «μάστορας» και «εργαστήριο» αντί των λέξεων «οργανοποιός» και «οργανοποιείο», αντίστοιχα. Είναι σύνηθες πάντως το φαινόμενο να αναφερόμαστε στο μάστορα χωρίς να προσδιορίζουμε άμεσα το είδος της εργασίας του. Μάλιστα, στο *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής* του Ιδρύματος Τριανταφυλλίδη η πρώτη έννοια που αποδίδεται στη λέξη «μάστορας» είναι *ειδικός τεχνίτης* ενώ η τρίτη κατά σειρά έννοια παραπέμπει *στον οικείο τρόπο προσφώνησης κάθε επαγγελματία* (1998:825). Για παράδειγμα, αν μου χαλάσει η μηχανή, το μπουζούκι, το ψυγείο στον καθημερινό μας λόγο λέμε: «το πάω στο μάστορα». Κατ' αυτόν τον τρόπο το προς επισκευή αντικείμενο είναι αυτό που προσδιορίζει το είδος του μάστορα.

Ετυμολογικά, η λέξη προέρχεται από το ελληνιστικό *μαῖστωρ*, παραφθορά του λατινικού *magister*, και μια από τις έννοιες τις οποίες είχε ήταν αυτή του δασκάλου και καθοδηγητή (Μπαμπινιώτης, 2010:804). Ενδιαφέρον είναι επίσης, ότι αυτή η έννοια έχει παραμείνει και στον καθημερινό λόγο.

Η λέξη «εργαστήριο» εμφανίζεται, τις περισσότερες φορές, με δύο έννοιες. Η μια προσδιορίζει το χώρο στον οποίον γίνεται δημιουργική δουλειά και κατασκευάζεται ή επισκευάζεται ένα υλικό προϊόν που είτε κινείται στα όρια είτε εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η άλλη έννοια δεν προσδιορίζει κατ' ανάγκη ούτε το χώρο ούτε κάποιο υλικό προϊόν αλλά έχει ακαδημαϊκή – επιστημονική διάσταση και αφορά θεσμοθετημένους ή μη «τόπους» όπου γίνεται έρευνα ή/και παραγωγή ιδεών ή υλικών. Ο όρος «εργαστήριο» με αυτή την έννοια

χρησιμοποιείται κυρίως στα πανεπιστημιακά ή ερευνητικά εργαστήρια ενώ στην πρώτη περίπτωση θα συναντήσουμε τα εργαστήρια αργυροχρυσοχοΐας, κεραμικής, ζωγραφικής, κουδουνιών, ζαχαροπλαστικής.

Εν κατακλείδι, η λέξη «μάστορας» εμπεριέχει οικειότητα και η λέξη «εργαστήριο» προσδιορίζει το κύρος του χώρου όπου επιτελείται δημιουργική, καλλιτεχνική ή επιστημονική δραστηριότητα.

2.8. Οριοθέτηση της έννοιας «σύγχρονοι Έλληνες οργανοποιοί»

Ο Νίκος ο Στασινός ήτανε ο προάγγελος της νεότερης ελληνικής οργανοποιίας, που επέστρεψε με άλλο μάτι σε παλιότερα μοντέλα και τεχνικές. (Ν. Φρονιμόπουλος)

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και την περίοδο του Εμφυλίου η υποχρεωτική παιδεία γίνεται σχεδόν καθολική και το 1951, το ποσοστό των εν δυνάμει μαθητών που παρακολουθούν το δημοτικό σχολείο, ανέρχεται στο 97% (Χατζηστεφανίδης, 1986:281). Αυτή η τάση εξελίσσεται αυξητικά στα επόμενα χρόνια. Ενδεικτικά, το ποσοστό των καταναλωτικών δαπανών του Δημοσίου που αφορούσε την παιδεία για το 1955 αυξάνεται από 4% στο 10% (Πεσματζόγλου, 1987:77). Πρόκειται για μια περίοδο κατά την οποία αν και οι περισσότεροι γονείς είναι λειτουργικά αναλφάβητοι, επιζητούν τη μόρφωση των παιδιών τους. Η μόρφωση μάλιστα δεν περιορίζεται στην τότε στοιχειώδη υποχρεωτική εκπαίδευση, δηλαδή το εξατάξιο Δημοτικό, αλλά συνεχίζεται και στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση. Χαρακτηριστικό του εκπαιδευτικού κλίματος της μεταπολεμικής περιόδου είναι το γεγονός ότι και το ποσοστό των νέων που εισάγονταν στην τριτοβάθμια εκπαίδευση παρουσίαζε αυξητική πορεία. Όπως δείχνουν τα στοιχεία της Εθνικής Στατιστικής Υπηρεσίας (ΕΣΥΕ) οι φοιτητές/τριες διπλασιάζονται ανά πενταετία από το 1955 έως 1970 (Κάτσικας, Χ. & Θεριανός, Κ. 2004:177). Μέσα σε αυτό το κλίμα μεγαλώνουν και όσοι θα αποφασίσουν να ασχοληθούν επαγγελματικά με την οργανοποιία οι οποίοι θα σχηματίσουν την κοινότητα πρακτικής των σύγχρονων ελλήνων οργανοποιών.

Ως σύγχρονους έλληνες οργανοποιούς ορίζω όσους γεννήθηκαν μετά το 1940 και μεγάλωσαν και εκπαιδεύτηκαν σε μια περίοδο κατά την οποία η εκπαίδευση άρχισε να παίρνει καθολικές διαστάσεις με την αύξηση των ετών της υποχρεωτικής εκπαίδευσης. Επιπλέον υπό το βάρος της πίεσης του οικογενειακού περίγυρου για ολοένα αυξανόμενη μόρφωση πολλοί από αυτούς συνέχισαν τις σπουδές τους τουλάχιστον σε μεταλυκειακό επίπεδο.

2.9. Σύνοψη Κεφαλαίου

Ιστορικά φαίνεται ότι η μαθητεία δεν αποτελεί απλώς μια διαδικασία απόκτησης γνώσεων και δεξιοτήτων εκεί όπου ή όταν δεν υπάρχουν θεσμοθετημένες μορφές εκπαίδευσης. Πρόκειται μάλλον για μια δυναμική διαδικασία μάθησης η οποία επανέρχεται και εξελίσσεται σε διαφορετικές συνθήκες, και ερευνάται με νέες προσεγγίσεις και ερευνητικά εργαλεία από διαφορετικά επιστημονικά πεδία. Γιατί η μαθητεία δεν αφορά μόνο τη διαδικασία κατά την οποία ο μαθητευόμενος αποκτά γνώσεις, δεξιότητες και ικανότητες αλλά πρωτίστως, την αφομοίωσή της κουλτούρας στην οποία συμμετέχει ώστε από «εισβολέας» να γίνει πλήρες μέλος της κοινότητας.

Η γνώση χρήσης είναι μια άρρητη διαδικασία «άκριτης μίμησης» συγκεκριμένου πολιτισμικού περιβάλλοντος. Επιπλέον, η μάθηση και η γνώση είναι κοινωνικά προϊόντα τα οποία εντοπίζονται και αναπτύσσονται σε συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο μέσα από τη διαδικασία της *νόμιμης περιφερειακής συμμετοχής*. Η υλοποίηση της εκμάθησης μιας «τέχνης» προϋποθέτει την αποδοχή και εκμάθηση στάσεων, αντιλήψεων και αξιών της συγκεκριμένης κουλτούρας ώστε να μπορέσει ο μαθητευόμενος να επιβιώσει και τελικά να γίνει αναγνωρισμένο μέλος και φορέας της. Η εμπλοκή προσδιορισμένων γνώσεων (μιας τέχνης) χαρακτηρίζει ένα πολιτισμικό περιβάλλον ως μια *κοινότητα πρακτικής*. Η κοινότητα πρακτικής αποτελείται από άτομα τα οποία έχουν ένα κοινό ενδιαφέρον το οποίο μαθαίνουν πώς να το κάνουν καλύτερα, καθώς αλληλεπιδρούν συστηματικά μεταξύ τους. Σε αυτό το πλαίσιο η μαθητεία παίρνει τη μορφή

της εντοπισμένης μάθησης και η σταδιακή ένταξη του αρχάριου της νόμιμης περιφερειακής συμμετοχής.

Η κοινότητα πρακτικής των οργανοποιών κατ' αναλογία με το επιστημονικό πολιτισμικό περιβάλλον (παιδαγωγική κοινότητα πρακτικής) χρησιμοποιεί δομικά συνδεδεμένα σχήματα, εργαλεία και τεχνήματα με αποτέλεσμα να διακινεί και να παράγει γνώση στην προσπάθεια αναπαραγωγής προτύπων. Η κατασκευή ενός μουσικού οργάνου στα πρότυπα ενός υφιστάμενου σχεδίου ή μοντέλου στην ουσία δεν έχει ως αποτέλεσμα την αναπαραγωγή ενός πανομοιότυπου οργάνου (μονογενούς διδύμου ή κλώνου) αλλά μιας νέας παραγωγής, ενός οργάνου που φαίνεται αλλά δεν είναι ίδιο. Οι γνώσεις, οι δεξιότητες και οι ικανότητες αναπτύσσονται ακριβώς σε αυτή τη μετάβαση από την αναπαραγωγή στην παραγωγή του τελικού προϊόντος. Οι «στρεβλώσεις» (κατασκευαστικές αδυναμίες, λάθη, περιορισμένες δεξιότητες, παραλείψεις) κατά τη διαδικασία της αναπαραγωγής είναι αυτές οι οποίες «δημιουργούν» γνώση ή κίνητρα για αναστοχασμό.

Η μαθητεία, αν και δεν αναφέρεται ρητά, είναι ο κυρίαρχος τρόπος εκπαίδευσης στις τυπικές και μη τυπικές μορφές εκπαίδευσης οργανοποιών τις οποίες συναντάμε στην Ελλάδα. Το πρότυπο μουσικό όργανο ακόμα και στην περίπτωση που είναι πρωτότυπο σχέδιο του εκπαιδευόμενου-μαθητευόμενου αρχίζει να αναπαράγεται, στην πορεία να αλλοιώνεται, το τελικό προϊόν να είναι μια νέα παραγωγή και τελικά μέσα από τη διαδικασία αυτή να παράγεται η νέα γνώση.

Από τα ελάχιστα ιστορικά στοιχεία που έχουμε, σχετικά με εργαστήρια και οργανοποιούς, συμπεραίνουμε ότι η μαθητεία λειτουργούσε στο πλαίσιο της οικογενειοκρατίας. Ενώ το κοινωνικό στάτους των οργανοποιών πριν το '22 στην Οθωμανική αυτοκρατορία πρέπει να ήταν υψηλότερο από όσους ήρθαν, μετά τη διάλυση της και εργάστηκαν στην Ελλάδα.

Αν και η λέξεις *οργανοποιός* και *οργανοποιείο* είναι ελληνιστικής και λόγιας μορφής αντίστοιχα, σήμερα έχουν συχνή χρήση στον καθημερινό λόγο· εξακολουθούν όμως να χρησιμοποιούνται οι αντίστοιχες *μάστορας*,

ως εμπεριέχουσα οικειότητα, και *εργαστήριο*, ως προσδιορίζουσα το κύρος του χώρου όπου επιτελείται δημιουργική ή καλλιτεχνική δραστηριότητα.

Η οριοθέτηση της έννοιας *σύγχρονοι έλληνες οργανοποιοί* έλαβε υπόψη της την περίοδο γέννησης τους η οποία είναι μετά το 1940. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την υψηλή, σε σχέση με προηγούμενες γενιές εκπαίδευσή τους και φυσικά ότι είχαν ευκολότερη πρόσβαση σε καταγεγραμμένες μορφές γνώσης (βιβλιογραφία και διαδικτυακή ενημέρωση).

3. Μεθοδολογία της έρευνας πεδίου

Η χειρονομία της αναζήτησης της αντικειμενικής και ακριβούς γνώσης γίνεται αδύνατη. Και ένας νέος τύπος της χειρονομίας της έρευνας γεννιέται. Μπορούμε να παρατηρήσουμε τη γέννηση του. (Vilem Flusser²⁷2007:78)

3.1. Εισαγωγή Κεφαλαίου

Η αναζήτηση της πληροφορίας και η διαδικασία συλλογής του εμπειρικού υλικού αποτελεί το αντικείμενο αυτού του κεφαλαίου. Η μη-δομημένη συνέντευξη αποτέλεσε το βασικό εργαλείο συστηματικής συλλογής δεδομένων. Εν τη ρύμη του λόγου, η αφήγηση των συνομιλητών μου οργανοποιών εκφράζει ρητά απόψεις αλλά και υπονοεί άλλες. Το εγχείρημα δεν είναι εύκολο και αυτό γιατί

Μιλάμε με δυο τρόπους. Ένας από αυτούς συνίσταται στην υπέρβαση του οντολογικού ορίου της σιωπής διαμέσου της προσπάθειας να πούμε πράγματα που ποτέ πριν δεν ειπώθηκαν. Ο άλλος συνίσταται στην υπέρβαση του αισθητικού ορίου της σιωπής, να προφέρουμε λόγια που ποτέ πριν δεν είχαν ειπωθεί (Flusser, 2007:47).

Έτσι προκύπτει η ανάγκη διασταύρωσης πληροφοριών, η ανάγκη να διακρίνει κανείς περάσματα σε μονοπάτια «γοητευτικών περιγραφών», εκεί που μπλέκεται ο μύθος με την πραγματικότητα. Σε μια συνέντευξη δεν υπάρχει ακριβής περιγραφή του παρελθόντος γιατί οι αναμνήσεις και οι αντιλήψεις μας έχουν αλλάξει υπό το πρίσμα της νέας μας σκοπιάς (Becker, H.S. & Geer, B. 2003:175). Ό,τι θυμόμαστε το επανερμηνεύουμε σε συνθήκες διαφορετικές από αυτές τις οποίες το βιώσαμε. Η ερμηνεία των συνεντεύξεων απαιτεί «δικλείδες ασφαλείας» κατάλληλες να φωτίσουν το υλικό το οποίο συνελέγει. Έτσι εκτός των συνεντεύξεων προέκυψε η ανάγκη για συλλογή επιπλέον υλικού.

²⁷ Flusser, V. (2007). *Οι χειρονομίες*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press

3.2. Το Εμπειρικό Υλικό

Η έρευνα για τη μαθητεία στους σύγχρονους Έλληνες οργανοποιούς ξεκίνησε τον Ιανουάριο του 2007 και διήρκεσε μέχρι τον Οκτώβριο του 2009. Η μέθοδος που ακολουθήθηκε είχε τη μορφή των μη-δομημένων συνεντεύξεων. Το μεθοδολογικό αυτό εργαλείο παρέχει μεγαλύτερη ευελιξία καθώς και ελευθερία στην αλληλουχία των ερωτήσεων (Cohen, L. & Manion, L. 1997:372-380). Επιπρόσθετα, μας διευκολύνει να διερευνήσουμε τη γνώση (ή την πληροφόρηση) που έχει ο συνομιλητής μας, τις αξίες και τις προτιμήσεις του (τι του αρέσει ή δεν του αρέσει), τις στάσεις και τις πεποιθήσεις του (τι σκέφτεται) (ό.π.).

Κατά τη διάρκεια των συζητήσεων διαφάνηκε η ανάγκη των συνομιλητών μου να μιλήσουν γενικότερα για την οργανοποιία με αποτέλεσμα η κάθε συνέντευξη να εξελιχθεί σε ανοιχτή και σε βάθος συνομιλία (Κορωναίου, 2009:290). Με τον τρόπο αυτό καταγράφηκε υλικό μέσω του οποίου μπορούν να διερευνηθούν και άλλες πλευρές της οργανοποιίας εκτός από το κομμάτι της μαθητείας. Στη συνέχεια έγινε απομαγνητοφώνηση των συνεντεύξεων από τις οποίες αντλήθηκε το υλικό που παρουσιάζεται στην εργασία αυτή. Η μη-δομημένη συνέντευξη δυσχεραίνει την ταξινόμηση των δεδομένων με κίνδυνο, κάποιες φορές, την παράβλεψη πολύτιμων πληροφοριών. Έχει εξελιχθεί, όμως, σε βασικό εργαλείο καθώς *θεμελιώνει την ποιοτική προσέγγιση* (Καλφόπουλος, 2003:18).

Οι οργανοποιοί οι οποίοι μου παραχώρησαν τις συνεντεύξεις είναι γεννημένοι από το 1942 μέχρι το 1970. Σε ό,τι αφορά το συγκεκριμένο δείγμα της έρευνας, οι γραμματικές γνώσεις των οργανοποιών συνίστανται στη μεταλλυκειακή εκπαίδευση σε άλλα πεδία, εκτός της οργανοποιίας, ενώ η πλειοψηφία τους είναι απόφοιτοι ή τελειόφοιτοι τριτοβάθμιας εκπαίδευσης. Από αυτούς, μεταλλυκειακή εκπαίδευση έχουν οι εξής τέσσερις: Παύλος Γύπας (κλασικές κιθάρες), Σπύρος Μαμάης (σαντούρια), Νίκος Φρονιμόπουλος (λαουτοειδή και βιολιά), Χρίστος Βουλαδάκης (λαουτοειδή και κιθάρες). Οι υπόλοιποι έξι είναι απόφοιτοι ή τελειόφοιτοι πανεπιστημιακών τμημάτων ή τμημάτων Τ.Ε.Ι. Πρόκειται για τους Άλκη

Ευθυμιάδη (κλασικές κιθάρες), Βασίλη Λαζαρίδη (κλασικές και φλαμέγκο κιθάρες), Στάθη Τσόλη (λαουτοειδή, κιθάρες και όρθια ηλεκτρικά μπάσα), Γιάννη Κουκουρίγκο (κλασικές, ακουστικές κιθάρες και λαουτοειδή), Δημήτρη Ραπακούσιο (λαουτοειδή και πολιτικές λύρες) και την Κλειώ Ξηρού (κρουστά όργανα)²⁸. Οι ηλικίες τους κυμαίνονται από τα 40 έως τα 68 έτη. Επιπλέον η περίοδος κατά την οποία αρχίζουν την προσωπική τους περιπλάνηση για την απόκτηση γνώσεων και δεξιοτήτων μιας χειρωνακτικής, κατά βάση μαστορικής, τέχνης δεν χαρακτηρίζεται από την παραδοσιακή σχέση μάστορα - παραγιού όπως θα φανεί και από το λόγο τους και υπάρχει έντονο το στοιχείο της αυτομόρφωσης. Τους σύγχρονους έλληνες οργανοποιούς τους χαρακτηρίζουν δυο στοιχεία α' γεννήθηκαν μετά το 1940 και β' έχουν τουλάχιστον μεταλυκειακή εκπαίδευση με αποτέλεσμα να έχουν ευκολότερη πρόσβαση στη γνώση (βιβλιογραφία και διαδικτυακή ενημέρωση).

Οι συνεντεύξεις έγιναν σε στοχευμένο δείγμα οργανοποιών, στο χώρο των εργαστήριων τους. Από τις δέκα συνεντεύξεις, οι έξι διεξήχθησαν στην Αθήνα, μία στο Σιδηροχώρι Σερρών, μία στην Πρέβεζα, μία στη Λαυρεωτική και μία στην Κόρινθο. Οι οργανοποιοί οι οποίοι μου παραχώρησαν τις συνεντεύξεις είναι εννέα άνδρες και μια γυναίκα και επιλέχτηκαν για τα ακόλουθα κριτήρια:

- Κατασκευάζουν ένα μεγάλο φάσμα μουσικών οργάνων αντιπροσωπευτικά της εγχώριας παραγωγής χορδόφωνων²⁹ μουσικών οργάνων.
- Τα ονόματα τους είναι γνωστά στους έλληνες μουσικούς
- Σε κανέναν από αυτούς δεν υπήρχε οικογενειακή παράδοση με αποτέλεσμα το ερέθισμα για την ενασχόληση τους με την οργανοποιία να είναι αποκλειστικά δική τους επιλογή, και τέλος
- Το διαδίκτυο παίζει σημαντικό ρόλο στην επαγγελματική τους πορεία.

²⁸ Στο εξής όλοι οι οργανοποιοί αναφέρονται με τα αρχικά του ονόματος και επωνύμου τους.

²⁹ Προτιμώ την ταξινόμηση κατά Sachs & Hornbostel επειδή λαμβάνει υπόψη το ηχογόνο μέρος του οργάνου.

Ως τόπο καταγραφής των συνεντεύξεων επέλεξα τα εργαστήρια των οργανοποιών. Η επιλογή αυτή προέκυψε από την ανάγκη να υπάρχει:

- άνεση από την πλευρά των συνομιλητών μου, αφού θα βρίσκονταν σε έναν οικείο για αυτούς χώρο,
- ευχέρεια χρόνου καθώς, από την πλευρά τους, δεν απαιτούνταν μετακίνηση,
- οπτική επαφή με τα όργανα, τις τεχνικές και τα υλικά στα οποία θα αναφερόντουσαν, ώστε να υπάρχει πληρέστερη κατανόηση από την πλευρά μου και τέλος,
- διασταύρωση πληροφοριών ημικού (emic) χαρακτήρα, λόγω της σχετικής δεξιότητας από τις προπτυχιακές μου σπουδές, έχοντας οπτική επαφή με τις αναφορές τους (εργαλεία, υλικά και τεχνικές) .

Εκτός από τις αφηγήσεις των συνομιλητών μου, η έρευνα σχετικά με την μαθητεία στους *σύγχρονους έλληνες οργανοποιούς*, βασίστηκε στη δημοσιευμένη συνέντευξη με τη μορφή δημοσιογραφικού κειμένου, στην αφήγηση βιοϊστορικού χαρακτήρα και στη συλλογή πληροφοριών από πληροφοροητή (Γκέφου–Μαδιανού, 1999).

Η συστηματική καταγραφή αφηγήσεων, η αναζήτηση πρόσθετων πληροφοριών και η ανάλυση των προσωπικών ιστοσελίδων προέκυψε κατά την πορεία της έρευνας από την ανάγκη να διασταυρώσω στοιχεία που είχαν ήδη εκφραστεί ρητά ή κυρίως είχαν υπονοηθεί από τους οργανοποιούς.

Για τη συστηματική συλλογή δεδομένων χρησιμοποίησα καταρχήν τη μη-δομημένη συνέντευξη. Η σύνταξη του σχετικού ερωτηματολογίου³⁰ έγινε από μένα, αφού πρώτα πραγματοποίησα πιλοτική συνέντευξη με τον Στάθη Τσόλη (στο εξής Σ.Τ.), οργανοποιό, διδάσκοντα του μαθήματος *Οργανοποιία* στο Γ.Λ.Π.Μ. Η επιλογή του Σ.Τ. δεν έγινε τυχαία: ο Σ.Τ. διαθέτει προσηνή χαρακτήρα. Υπήρξε δάσκαλός μου στο αντικείμενο της οργανοποιίας, το οποίο και παρακολούθησα ως δεξιότητα και είχα εύκολη πρόσβαση στην επικοινωνία μαζί του. Τα δεδομένα από την προκαταρκτική αυτή έρευνα χρησίμευσαν στην ορθότερη μορφοποίηση του

³⁰ Βλ. Παράρτημα.

ερωτηματολογίου των μη δομημένων συνεντεύξεων. Οι επεξεργασμένες συνεντεύξεις (οι οποίες ήταν ήδη δημοσιευμένες στο *TaR*) είχαν τη μορφή δημοσιογραφικού κειμένου με παράθεση, μέσα σε εισαγωγικά, αυτούσιων προτάσεων των οργανοποιών. Για τις ανάγκες και την εγκυρότητα της συγκεκριμένης εργασίας όμως χρησιμοποίησα μόνο τις αυτούσιες δημοσιευμένες προτάσεις των οργανοποιών. Από τις υπόλοιπες συνεντεύξεις χρησιμοποίησα επιλεκτικά τα στοιχεία που θεώρησα χρήσιμα.

Αναλυτικά χρησιμοποιήθηκαν:

- δύο συνεντεύξεις τις οποίες είχα πάρει από οργανοποιούς και δημοσιεύσει επεξεργασμένες στη στήλη *Οργανοποιία* του ηλεκτρονικού μουσικού περιοδικού *TaR* (www.tar.gr).
- οχτώ μη δομημένες συνεντεύξεις οργανοποιών οι οποίοι είχαν συνομιλήσει μαζί μου στο πλαίσιο της πτυχιακής μου εργασίας
- τρεις αφηγήσεις από γνωστούς ερμηνευτές κλασικής κιθάρας³¹, που αφορούσαν τους Έλληνες οργανοποιούς κλασικής κιθάρας.
- πληροφορίες από έναν έμπορο μουσικών οργάνων, ο οποίος διατηρεί οικογενειακή επιχείρηση από το 1950.
- πληροφορίες από υπεύθυνο της ΝΕΛΕ Σερρών.

Το ερωτηματολόγιο περιελάμβανε ερωτήσεις οι οποίες αφορούσαν την περίοδο των συνομιλητών μου πριν την ουσιαστική τους εμπλοκή με την οργανοποιία καθώς και ερωτήσεις για την περίοδο της μαθητείας τους και τη μορφή ή τις μορφές που αυτή ακολούθησε. Στη συνέχεια υπάρχουν ερωτήσεις σχετικές με την επαγγελματική διάσταση των οργανοποιών σε σχέση με τα υλικά, τα σχέδια, τις ανησυχίες τους και γενικά με την επίλυση προβλημάτων ως παράγοντα διαδικασιακής γνώσης ή γνώσης χρήσης.

Τέλος τίθενται μια σειρά ερωτήσεων ώστε να διερευνηθεί η δικής τους εμπλοκή, ως μάστορες πια, στην «κοινότητα πρακτικής των οργανοποιών», η συνεισφορά τους στην καταγραφή και αποτύπωση μιας γνώσης, η οποία έχει αρχίσει τα τελευταία χρόνια να περνάει σε ένα διαφορετικό επίπεδο από αυτό του κλειστού οικογενειακού επαγγέλματος των παλαιότερων

³¹ Νότης Μαυρουδής, Κώστας Γρηγορέας και Ειρήνη Κώνστα.

ετών, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο αποκομίζουν και διακινούν την άτυπη αυτή μορφή εκπαίδευσης.

Όλες οι συνεντεύξεις καταγράφηκαν με ψηφιακό ήχο σε συσκευή ediro1 09 της Roland, σε μορφή MP3 ώστε να είναι ευκολότερος ο τρόπος απομαγνητοφώνησης. Η καταγραφή της απομαγνητοφώνησης έγινε σε κειμενογράφο (word 2004 for Mac). Για την αποδελτίωση-ομαδοποίηση των ευρημάτων χρησιμοποίησα Φύλλα Εργασίας (βάση δεδομένων, excel 2004 for Mac), όπου καταχώρισα ομαδοποιημένες τις απαντήσεις των οργανοποιών.

Οι αναφορές των οργανοποιών-συνομιλητών μου στις κιθάρες Παναγή³² με οδήγησαν στην ανάγκη διασταύρωσης των πληροφοριών αυτών. Η διασταύρωση έγινε μέσω αφηγήσεων, κατόπιν τηλεφωνικής επικοινωνίας, με τρεις επώνυμους δεξιотέχνες κιθαριστές³³. Οι ερμηνευτές αυτοί, έζησαν την περίοδο επικράτησης των οργανοποιών κλασικής κιθάρας «Αφοί Παναγή» ως τελειόφοιτοι σπουδαστές κλασικής κιθάρας και νεαροί δεξιотέχνες, χρησιμοποιούσαν οι ίδιοι κιθάρες αυτών των κατασκευαστών και μετέφεραν τις απόψεις των δασκάλων τους. Και στους τρεις τέθηκαν οι ίδιες ερωτήσεις³⁴. Η καταγραφή των συγκεκριμένων απαντήσεων που αφορούσαν στη διασταύρωση των πληροφοριών, έγινε χειρόγραφα.

Οι παραπάνω μεθοδολογικές επιλογές δεν παρουσίασαν σημαντικά μειονεκτήματα, αν εξαιρέσει κανείς το κόστος σε χρόνο και χρήμα καθώς κάποια εργαστήρια βρίσκονται εκτός του τόπου διαμονής μου.

Οι ερωτήσεις του ερωτηματολογίου της μη-δομημένης συνέντευξης³⁵ ήταν ανοικτές και ο κάθε οργανοποιός μπορούσε να επεκταθεί όσο ήθελε σχετικά με το θέμα. Υπήρχε η λογική της βιογραφικής αφήγησης (του αφηγηματικού λόγου).

³² Πρόκειται για οργανοποιούς οι οποίοι άφησαν ισχυρό το στίγμα τους στο χώρο της κλασικής κιθάρας.

³³ Είναι ενδιαφέρον ότι οι ερμηνευτές κλασικής κιθάρας χρησιμοποιούν τη λέξη *κιθαριστής* και όχι *κιθαρίστας* πιθανόν για να διαφοροποιηθούν από τους ερμηνευτές λαϊκής κιθάρας.

³⁴ Βλέπε Παράρτημα.

³⁵ Βλέπε παράρτημα.

3.3. Σύνοψη Κεφαλαίου

Η συλλογή εμπειρικού υλικού αρχικά είχε σχεδιαστεί να πραγματοποιηθεί μέσω μη-δομημένων συνεντεύξεων σε επιλεγμένο δείγμα οργανοποιών. Σε μια συνέντευξη στην οποία προσπαθούμε να καταγράψουμε γεγονότα, επιθυμίες ή σκέψεις παλαιότερων ετών δεν μπορεί να υπάρχει ακριβή περιγραφή αυτών των στοιχείων. Ότι θυμόμαστε το επανερμηνεύουμε υπό το πρίσμα της σημερινής μας θέσης και έτσι εκφράζονται ρητά ή υπόρρητα απόψεις οι οποίες απαιτούν περαιτέρω διερεύνηση. Έτσι προέκυψε η ανάγκη για συλλογή επιπλέον εμπειρικού υλικού εκτός των συνεντεύξεων.

4. Ανάλυση του εμπειρικού υλικού (ανάλυση συνεντεύξεων)

...για την ακρίβεια, μπορώ να σου πω ότι... όταν διαβάζω τις συνεντεύξεις, σκέφτομαι ότι δεν υπάρχει λόγος, δηλαδή με μια συρραφή, θα μπορούσε να γίνει και δικιά μου. (γέλια) Λίγο από δω, λίγο από κει, είναι σχεδόν ίδιες οι ιστορίες ολονών μας...

Σ. Μαμάης

4.1. Εισαγωγή Κεφαλαίου

Το πλούσιο υλικό των συνεντεύξεων απαιτεί τρόπους ανάγνωσης που θα φωτίσουν τις διαφορετικές διαστάσεις της αφομοίωσης και μετατροπής ενός μαθητευόμενου σε αναγνωρισμένο μέλος της κοινότητας πρακτικής των οργανοποιών. Κατά τον Πιαζέ η γνώση προκύπτει από την πράξη (2009:38) και αυτή τη γνώση όποια μορφή και αν έχει την ανιχνεύουμε στις αφηγήσεις των οργανοποιών.

Κάποια σημεία των αφηγήσεων έχουν την μορφή αναμνήσεων όπως οι διαδικασίες εμπλοκής τους με την οργανοποιία (π.χ. η πρώτη επαφή με το υλικό, η ανακατασκευή του μουσικού οργάνου, το κίνητρο για την κατασκευή). Σε άλλα σημεία εμφανίζονται ως να υιοθετούν κοινές στάσεις με τους παλαιότερους «μαστόρους» όπως για παράδειγμα την αποκλειστικότητα στην κατασκευή συγκεκριμένων οργάνων, τη σχέση τους με τη μουσική, τις πρακτικές μάθησης. Σε άλλα σημεία αναδεικνύουν στάσεις που αφορούν τη σύγχρονη αισθητική των μουσικών οργάνων, το ρόλο της μάθησης μέσα από δευτερογενείς πηγές όπως η βιβλιογραφία αλλά και από την έρευνα σε πρωτογενείς πηγές όπως τα ιστορικά όργανα. Τέλος, αναδεικνύουν την ύπαρξη μιας κοινότητας πρακτικής η οποία συνειδητά ή ασυνείδητα παίζει καθοριστικό ρόλο στην επαγγελματική τους πορεία.

4.2. Περιγραφή των όρων ανάγνωσης του υλικού των συνεντεύξεων

Όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο ένας επαγγελματίας χαρακτηρίζεται από τις γνώσεις και τις δεξιότητες τις οποίες έχει αποκτήσει πάνω στο αντικείμενό του μέσω της τυπικής, της μη-τυπικής και της άτυπης εκπαίδευσης. Σε ό,τι αφορά τις γνώσεις και τις δεξιότητες υπάρχει μια εγγενής δυσκολία στην οριοθέτηση των εννοιών αυτών, επειδή όταν αναφερόμαστε σε επαγγελματίες, το τελικό προϊόν της εργασίας τους εμπεριέχει και τη γνώση (Τσελφές, 2002). Αν και οι διάφορες θεωρίες της μαθητείας αναφέρονται στην απόκτηση δεξιοτήτων (Coy, 1989: 1-11) γίνονται συχνές αναφορές και στη *γνώση*. Επιπλέον σύμφωνα με την L. Green (2002:21) δεν μπορεί να υπάρξει διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στις δυο έννοιες τουλάχιστον σε ό,τι αφορά την καθημερινή χρήση των όρων αυτών, όπως δηλαδή χρησιμοποιούν οι ίδιοι οι επαγγελματίες αυτές τις έννοιες. Στην περίπτωση μάλιστα που αναφερόμαστε στην *εντοπισμένη μάθηση*, οι έννοιες αυτές μπλέκονται ακόμα περισσότερο αφού μέσω της μαθητείας ενσωματώνουμε (σωματοποιούμε) άρρητες νόρμες και τρόπους συμπεριφοράς ταυτόχρονα με τις θεμελιακές δεξιότητες του επαγγέλματος.

Η ανάγνωση των συνεντεύξεων προσπαθεί να ανιχνεύσει τις μορφές εκπαίδευσης των οργανοποιών, κυρίως της άτυπης, καθώς και τον τρόπο που αναπτύσσουν τις γνώσεις και τις δεξιότητες τους. Καθοριστικό ρόλο παίζει η πρώτη επαφή με το υλικό, οι προηγούμενες μουσικές τους γνώσεις, η εκπαίδευση τους αν και σε άλλα πεδία εκτός της οργανοποιίας, η πρόσβαση στη βιβλιογραφία και στο διαδίκτυο, η ενασχόλησή τους με την οργανοποιία *per se* (επισκευές, συντήρηση, μετασκευές) αλλά και η ένταξη τους σε μια *κοινότητα πρακτικής* όπου διαμορφώνουν την πολιτισμική τους ταυτότητα.

4.2.1. Η πρώτη επαφή

Η μαθητεία των συγχρόνων Ελλήνων οργανοποιών ακολουθεί μια ιδιαίτερη πορεία η οποία έχει να κάνει περισσότερο με την αυτομόρφωση

και την προσωπική τους περιπλάνηση στο επάγγελμα του οργανοποιού και λιγότερο με την εκμάθηση της τέχνης κοντά σ' ένα μάστορα-δάσκαλο.

Η πρώτη επαφή με το υλικό είναι μια πολύ ισχυρή ανάμνηση για όλους τους οργανοποιούς, ανεξάρτητα με την ηλικία στην οποία βίωσαν αυτή την επαφή. Την ανακαλούν εύκολα και αναφέρονται σ' αυτή με ευχαρίστηση ακόμα και στην περίπτωση κατά την οποία το αποτέλεσμα ήταν αποτυχημένο ή αποτέλεσε άγονη εμπειρία με τελείως ακατάλληλο υλικό.

Τα πρώτα όργανα κατασκευάζονται με υποτυπώδη εργαλεία και με υλικά εκ των ενόντων, τα οποία παραπέμπουν σε μέρη του οργάνου, όπως οι φλάσκες.

...μια κολοκύθα, ένα κομμάτι ξύλο που πελεκήθηκε με το μαχαίρι της κουζίνας και για τις διάφορες μικροδουλειές, τα οδοντοτεχνικά εργαλεία του εργαστηρίου του πατέρα μου. (Ν. Φ.).



Το πρώτο μου όργανο, [...] το 'χα δει να πουλιέται σε τουριστικά μαγαζιά της Αίγινας, τα οποία το προμηθευόντουσαν απ' τους φυλακισμένους [...], ήτανε... ένας τζουράς κολοκύθα, με σκάφος κολοκύθα (Σ.Μ.).

Παρόμοια περίπτωση ενασχόλησης με την κατασκευή συναντάμε και στον Β.Λ. που επίσης σε μικρή ηλικία, θα σκάψει ένα κομμάτι ξύλο για το κάνει όργανο.

«Ήταν ένα κομμάτι πεύκο, ότι πιο άχρηστο δηλαδή και ούτε θυμάμαι πού κατέληξε αυτή η προσπάθεια...»³⁶
(Β.Λ.)

Στις περιπτώσεις αυτές δεν φαίνεται να υπάρχει κάποια προηγούμενη μελέτη ή έρευνα για το τελικό προϊόν αλλά μια παιγνιώδης διάθεση για ένα

³⁶ Όλα τα απόσπασμα μέσα σε εισαγωγικά είναι από τις συνεντεύξεις τις οποίες έχω δημοσιεύσει στην στήλη «οργανοποιία» του ηλεκτρονικού περιοδικού Tag.

«ηχητικό αντικείμενο κατασκευασμένο από τα ίδια μας τα χέρια»³⁷. Ούτε πιστοποιείται κάποια μελλοντική μουσική πορεία αλλά μια αγάπη για την χειρωνακτική κατασκευή που σχετίζεται έμμεσα με τη μουσική. Η επιτυχία βέβαια τέτοιας προσπάθειας θα οδηγήσει στην επανάληψη της κατασκευής ή/και της πρώτης σκέψης για πιο οργανωμένη κατασκευαστική εργασία.

*... είχα δώσει και ένα τζουρά σε έναν [...] συμμαθητή,
λίγο μικρότερο, ο οποίος είχε δει αυτό τον πρώτο
τζουρά και μου λέει «Φτιάξε μου και μένα». (Ν.Φ.)*

Η περίπτωση του Ν.Φ. να συνεχίσει την κατασκευή φαίνεται από την «παραγγελία» την οποία πήρε από συμμαθητή του για να κατασκευάσει έναν ίδιο τζουρά.

Ισχυρή ανάμνηση φαίνεται να είναι ακόμα και η περίπτωση μερικής αποτυχίας. Η «αντιγραφή», αναπαραγωγή ενός οργάνου οδηγεί σε ερωτηματικά τα οποία απαιτούν λύση.

ξεκίνησα... από μικρά όργανα μαγαλαμάδες [...] Αντιγράφοντας στην αρχή... ε... λάθος κιόλας, με λάθος κλίμακα. [...] έψαξα να βρω λύσεις, το δεύτερο έπαιζε, το τρίτο έπαιζε καλύτερα κι απ' το τέταρτο άρχισα πια να εμπορεύομαι κιόλας. (Δ.Ρ.)

Το σφάλμα σε αυτές τις περιπτώσεις είναι το εφαλτήριο για την παραγωγή της γνώσης. Η διαδικασία κατά την οποία η μάθηση συμβαίνει μέσα από διαδικασίες / πρακτικές αναπαραγωγής (Τσελφές & Παρούση 2009).

4.2.2. Η ανακατασκευή μουσικού οργάνου

Η ανακατασκευή μουσικού οργάνου φαίνεται να είναι μια πιο «τροχοδρομημένη» προσπάθεια προς την κατεύθυνση της μαθητείας στην οργανοποιία. Γίνεται δε σε μεταλυκειακή ηλικία και έχει ως κίνητρο την

³⁷ Από αφήγηση φοιτήτριας στο μάθημα Κατασκευές Μουσικών Οργάνων το οποίο διδάσκω στο ΤΕΑΠΗ.

κατασκευή μουσικού οργάνου για «ιδία χρήση». Σε αυτή την κατεύθυνση οδηγεί η έλλειψη πόρων για αγορά οργάνου. Οι συνομιλητές μου έχουν μια πιο ουσιαστική σχέση με τη μουσική, παίζουν ή μαθαίνουν κάποιο όργανο και γενικά ασχολούνται με τη μουσική. Ο Ν.Φ. έχει ήδη φτιάξει δυο τζουράδες από κολοκύθες και παίζει ήδη μπουζούκι όταν καταπιάνεται για πρώτη φορά με την ανακατασκευή μπουζουκιού.

[Ένας] συμμαθητής μου, ο οποίος έπαιζε κι αυτός μπουζουκάκι, ε... μου φέρνει ένα μπουζούκι απ' τα σκουπίδια, οχτάχορδο. Μου λέει, βρήκα αυτό το πράμα. ... Το μετασκέυασα σε βχορδο, το στένεψα, του έβαλα καπάκι και αυτό είναι το πρώτο μου μπουζούκι. Ενώ μέχρι τότε, ας πούμε, έπαιζα με τον αυτοσχέδιο... τζουρά που είχα. (Ν.Φ.)

Ο Σ.Τ. είναι φοιτητής ΤΕΙ μηχανολογίας με περιορισμένους πόρους, βρίσκεται σ' ένα χώρο στον οποίο υπάρχουν εργαλεία και ήδη παίζει ηλεκτρική κιθάρα.

Το πρώτο όργανο που κατασκέυασα ήταν το σώμα μιας ηλεκτρικής κιθάρας χρησιμοποιώντας την ταστιέρα από μια παλιά σπασμένη που βρέθηκε στα χέρια μου. (Σ.Τ.)

Αντίστοιχη είναι και η περίπτωση της Κ.Ξ. όπου στην προσπάθεια να βελτιώσει τα όργανα που παίζει αρχίζει να τα ανακατασκευάζει.

... μαζευόμασταν και παίζαμε, και κάναμε τα πρώτα μας πειράματα στο να αλλάζουμε δέρματα σ' αυτά τα όργανα, γιατί πολλές φορές αυτά τα αφρικάνικα ειδικά που φέρνανε ήτανε τουριστικά ας πούμε, αλλά το σώμα ήταν πολύ καλό, άμα έβαζες ένα δέρμα σωστά, ... ήτανε πολύ καλό το όργανο. (Κ.Ξ.)

Η διαδικασία της ανακατασκευής, προϋποθέτει αναλυτική ικανότητα που ευνοεί την αναγνώριση της αυτόνομης αξίας των μερών του οργάνου αλλά και των συναφών εργαλείων και υλικών. Και στις τρεις αυτές

περιπτώσεις οι συνομιλητές μου συνδυάζουν τις κατασκευαστικές τους δεξιότητες με τη γνώση των υλικών τους η οποία όμως χτίζεται σταδιακά μέσα από την πορεία της ανακατασκευής. Χρησιμοποιούν μέρη από όργανα τα οποία δεν έχουν κατασκευάσει οι ίδιοι και τα μετασκευάζουν ώστε να φτιάξουν το όργανο της αρεσκείας τους το οποίο έχει πια μορφή και ήχο συμβατικού μουσικού οργάνου³⁸.

4.2.3. Το κίνητρο για την κατασκευή

Η περίπτωση των πιο κάτω οργανοποιών έχει ως κίνητρο την απόφαση τους να κατασκευάσουν το μουσικό όργανο το οποίο παίζουν αφού όμως πρώτα ενημερωθούν με διάφορους τρόπους για την κατασκευή και επιλέξουν τα υλικά. Ο Π.Γ. αναζητεί μια καλή κιθάρα αλλά δεν έχει τη δυνατότητα να αγοράσει μια επώνυμη πολύ καλή και αποφασίζει να την κατασκευάσει ο ίδιος³⁹. Βρίσκεται πια σε μια ηλικία γύρω στα τριάντα και στην αρχή της καριέρας του ως δάσκαλος κλασικής κιθάρας.

Έψαχνα να αγοράσω μια κιθάρα. [...] ψάχνοντας να βρω μια κιθάρα έπεσα πάνω στον Ιωάννου⁴⁰. Η πρώτη επαφή ήταν εντυπωσιακή, μου παρουσίασε δυο κιθάρες, δεν ήμουν πολύ ικανοποιημένος αλλά επειδή δεν είχα μεγάλες δυνατότητες οικονομικές αγόρασα τη μία. Γίναμε φίλοι τον επισκέφτηκα αρκετές φορές στο Δυρό της Αρκαδίας και στην πορεία προέκυψαν ερωτήματα σχετικά με την κατασκευή της κιθάρας. [...] Με τον Ιωάννου ξεκίνησε η διαδικασία της περιέργειας. Πώς γίνεται ετούτο, πώς λειτουργεί το σύστημα, πως παράγεται ο ήχος κτλ. Είπα ότι δεν

³⁸ Σε αντιδιαστολή με τις αυτοσχέδια μουσικά όργανα

³⁹ Παρόμοιες περιπτώσεις συναντάμε και σε άλλους οργανοποιούς. Βλέπε ενδεικτικά «Έλληνες Κατασκευαστές» περιοδικό TaR αρ. 6 Ιανουάριος 1984:50-53, «FERNANDO LIMA - Φτιάχνοντας κιθάρες στην Cremona» <http://www.tar.gr/content/content.php?id=3042>

⁴⁰ Νίκος Ιωάννου (c. 1940) πρόκειται για πολύ καλό οργανοποιό κατασκευαστή κλασικής κιθάρας ο οποίος ζει και εργάζεται στη Νέα Υόρκη. Ο Ιωάννου για ένα διάστημα είχε εγκατασταθεί και εργαζόταν στον Τυρό Αρκαδίας.

μπορώ να βρω το όργανο που θα με καλύψει γιατί δεν έχω την οικονομική δυνατότητα, [...] θα φτιάξω μια κιθάρα για τον εαυτό μου και ότι προκύψει. (Π.Γ.)

Η διαδικασία κατασκευής αρχίζει μετά την ενημέρωση και συλλογή πληροφοριών γύρω από την κατασκευή και με ισχυρό κίνητρο την κατασκευή μιας κλασικής κιθάρας με συγκεκριμένες προδιαγραφές.

Η ανάγκη για μια κατασκευή όργανου συγκεκριμένων προδιαγραφών εντοπίζεται και στην περίπτωση του Χ.Β. Έχει την ιδιαιτερότητα να είναι ήδη επαγγελματίας επιπλοποιός με σπουδές ηλεκτρολογίας αλλά και ερασιτέχνης κιθαριστής και λάτρης της λαϊκής μουσικής. Γνωρίζει το υλικό πολύ καλά, τις κόλλες και τα βερνίκια και από ένα βιβλίο στο οποίο υπάρχει ένα σχέδιο κιθάρας παίρνει την αφορμή για να αρχίσει να κατασκευάζει τη δική του κιθάρα.

[...] η ανάγκη να έχω μια κιθάρα που την έχω φτιάξει μόνος μου, για να παίζω εγώ. Ήθελα μια κιθάρα να τη φτιάξω και να παίζω μ' αυτή την κιθάρα. Και είναι η πρώτη κιθάρα που έφτιαξα. Και με την οποία παίζω [ακόμα] (Χ.Β.).

Πετυχημένος επαγγελματίας ως καθηγητής μαθηματικών με δικό του φροντιστήριο είναι και ο Α.Ε. Αυτός αρχίζει να κατασκευάζει κιθάρα αφού είχε μια σύντομη παλαιότερη θητεία σε ξυλουργείο, μαθαίνει κλασική κιθάρα και συναντά το βιβλίο για την κατασκευή της κιθάρας του Irving Sloane «Classic Guitar Construction» στο οποίο υπάρχουν λεπτομερείς αναφορές για την κατασκευή.

«... από υπερβολική αγάπη για αυτόν τον πολύ ωραίο ήχο τον πολυφωνικό. Είναι ορχήστρα η κιθάρα και αυτό το πράγμα με γοήτευσε» (Α.Ε.)

Η μαγεία της κατασκευής ενός οργάνου το οποίο μπορούσε να παίζει, παίζει τόσο καθαριστικό ρόλο στην επαγγελματική του καριέρα ως

οργανοποιού με αποτέλεσμα να εγκαταλείψει τη διδασκαλία και να αρχίσει την οργανοποιία.

Η γοητεία της κατασκευής *per se* θα παίζει τον βασικό της ρόλο στην περίπτωση του Γ.Κ. περίπτωση από τις λίγες καταγραμμένες μεταξύ των οργανοποιών. Δεν παίζει κανένα όργανο και δεν έχει ασχοληθεί με ό,τι θεωρείται μουσική σπουδή. Η ιδέα της κατασκευής άρχισε ως ένα «παιχνίδι» με το να «σκάβω ένα κομμάτι ξύλο για να το κάνω τζουρά». Ως φυσικός με ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην ακουστική, παίρνει το πρώτο ερέθισμα μέσω των μαθημάτων τα οποία προσέφερε η ΝΕΛΕ Σερρών περί κατασκευής «δίπλα στον εμπνευσμένο δάσκαλο και οργανοποιό Θανάση Βαλαβάνη το 1984, στη σχολή οργανοποιίας που είχε στηθεί στη ΝΕΛΕ Σερρών». Φαίνεται ως η αναζήτηση του ήχου να είναι το ζητούμενο και το όργανο το μέσον το οποίο πραγματώνει αυτή την τόσο σημαντική παράμετρο.

4.2.4. Η σχέση των οργανοποιών με τη μουσική

Σημαντικό ρόλο αλλά όχι καθοριστικό παίζει και η ενασχόληση με τη μουσική. Δεν φαίνεται να υπάρχει ευθεία αναλογία ανάμεσα στο επίπεδο των μουσικών τους γνώσεων, στο όργανο/α που παίζουν, στην απόφασή τους για την ενασχόληση με την οργανοποιία επαγγελματικά και στα όργανα τα οποία κατασκευάζουν. Η πλειοψηφία των οργανοποιών της έρευνας, μάθαινε ή έπαιζε κάποιο όργανο. Κάποιοι από αυτούς μάλιστα έπαιζαν για να συμπληρώσουν το εισόδημά τους ενώ άλλοι «για την παρέα». Οι οργανοποιοί οι οποίοι σπούδαζαν κλασική κιθάρα κατασκευάζουν αποκλειστικά κλασικές κιθάρες, όπως είναι η περίπτωση του Π.Γ.

Εγώ έπαιζα, σπούδαζα ήμουν στην ανωτέρα σχολή στο Εθνικό Ωδείο με τον Νίκο Χαμηλοθώρη (δάσκαλο). Από την αρχή ο έρωτας μου ήταν η κλασική κιθάρα αυτό σπούδασα εκεί ήταν το ενδιαφέρον μου εκεί ήταν η ανησυχία μου. (Π. Γ.)

Αντίστοιχα και ο Α.Ε. κατασκευάζει μόνο κλασικές κιθάρες

«... από υπερβολική αγάπη για αυτόν τον πολύ ωραίο ήχο τον πολυφωνικό. Είναι ορχήστρα η κιθάρα και αυτό το πράγμα με γοήτευσε».

Οι συγκεκριμένοι οργανοποιοί συνδέουν άμεσα την κατασκευή της κλασικής κιθάρας με τις σπουδές τους στο συγκεκριμένο όργανο, τη μουσική που παίζουν (ή έπαιζαν) αλλά και με τις αξίες τις οποίες προσδίδουν στο όργανο αυτό.

Βασικό ρόλο σε αυτή τη στάση πρέπει να παίζει και το είδος της μουσικής για το οποίο χρησιμοποιείται το συγκεκριμένο όργανο. Η «κλασική μουσική⁴¹» φορτισμένη επί πολλά χρόνια με αξιολογικούς προσδιορισμούς όπως «έντεχνη», «σοβαρή», «σπουδαγμένη» έπαιξε ένα σημαντικό ρόλο ώστε να καθορίσει τους συνομιλητές (ακροατές και ερμηνευτές) των οργανοποιών αυτών.

Ο ήχος του μπουζουκιού όπως τον ήξερα τότε και όπως τον γνωρίζει ο περισσότερος κόσμος δεν μου λέει τίποτε. Ένα τσίριγμα, άντε, να χορέψουμε και κανένα τσιφτετέλι, που στην ουσία το όργανο έχει πολλές δυνατότητες, αλλά αυτό που ζητάει ο κόσμος είναι το ευτελές μέρος των δυνατοτήτων του. (Π.Γ.)

Επιπλέον θεωρούν ότι η κατασκευή της κλασικής κιθάρας απαιτεί αποκλειστικότητα αφού δεν καταπιάνονται με άλλα είδη οργάνων όπως φαίνεται και από τις ιστοσελίδες τις οποίες συντηρούν. Χαρακτηριστικό επίσης είναι το γεγονός ότι μέχρι την δεκαετία του '90 οι οργανοποιοί Αφοί Παναγή κατασκεύαζαν αποκλειστικά⁴² κλασικές κιθάρες στην Ελλάδα.

⁴¹ Τα εισαγωγικά στον όρο «κλασική μουσική» χρησιμοποιούνται για να δηλώσουν το είδος της δυτικής λόγιας μουσικής το οποίο περιλαμβάνει όχι μόνο την κλασική περίοδο 1750-1820 αλλά και όλες τις προγενέστερες περιόδους Αναγέννηση 14^{ος} -16^{ος} αιώνας, Baroque (1600 – 1750), Κλασική (1750 – 1820) Ρομαντική (1820 – 1900) και Σύγχρονη ή 20^{ος} αιώνας.

⁴² Έφτιαχναν και άλλοι κλασικές αλλά οι αφοί Παναγή είχαν την μεγάλη παραγωγή και το καλό όνομα.

Εθεωρούντο δε από τους νεαρούς τότε ερμηνευτές αλλά και από τους δασκάλους τους⁴³ ως πάρα πολύ καλοί κατασκευαστές.

Η ενασχόληση με συγκεκριμένο είδος μουσικής παίζει σημαντικό ρόλο τουλάχιστον στην αρχή της κατασκευαστικής πορείας των νεοεισερχόμενων στο επάγγελμα οργανοποιών.

...έπαιζα μπαγλαμά με κάτι φίλους σε ταβέρνες και αποφάσισα να φτιάξω ένα μπαγλαμά, από κει ξεκίνησαν όλα. (Δ.Ρ.)

...έπαιζα κρουστά, και κρουστά άρχισα να φτιάχνω, αυτά με κέρδισαν. (Κ.Ξ.)

Έκανα τρία χρόνια κλασική κιθάρα [...] στη συνέχεια με κάποια φιλαράκια αρχίσαμε να παίζουμε ρεμπέτικα... (Χ.Β.)

...είχα αρχίσει να ακούω και ρεμπέτικα [...] παλιές ηχογραφήσεις και γνωρίστηκα και με τον μπαρμπα – Θανάση τον Συριανό και άρχισα να παίζω μπουζούκι. ... [...] πιστεύω πάντα ότι ο οργανοποιός πρέπει ως ένα σημείο να μπορεί να δοκιμάζει ο ίδιος και να έχει μια προσωπική άποψη, για τον ήχο που παράγει. (Ν.Φ.).

4.2.5. Η αποκλειστικότητα στα είδη οργάνων

Ενώ οι κατασκευαστές κλασικής κιθάρας θεωρούν ότι πρέπει να υπάρχει αποκλειστικότητα στο όργανο το οποίο κατασκευάζουν, δεν φαίνεται να συμβαίνει το ίδιο και με όσους οργανοποιούς είχαν ασχοληθεί ερμηνευτικά ή ασχολούνται ακόμα με τη λαϊκή μουσική. Κατασκευάζουν μια μεγάλη γκάμα λαϊκών οργάνων ακόμα και αν οι ίδιοι θεωρούν ότι δεν παίζουν τα συγκεκριμένα όργανα. Ο Ν.Φ. έκανε μαθήματα για βιολί και μπουζούκι

⁴³ Από αφηγήσεις των Νότη Μαυρουδή, Κώστα Γρηγορέα και Ειρήνη Κώνστα.

*...λέω στον Μάρκο, (Δραγούμη) έχω βρει ένα βιολί...
μήπως ξέρεις κάποιον δάσκαλο ν' αρχίσω; Και μ'
έστειλε στον πρώτο μου δάσκαλο. (Ν.Φ.).*

Ασχολήθηκε επί πολλά χρόνια με την ερμηνεία παίζοντας τα συγκεκριμένα όργανα αλλά δεν περιορίστηκε στην κατασκευή μόνο αυτών των οργάνων. Ακόμα και αν θεωρήσουμε ότι τα όργανα τα οποία κατασκευάζει ή και επισκευάζει ανήκουν στην ίδια οικογένεια όπως ο τζουράς ή ο μπαγλαμάς δεν θα μπορούσαμε να πούμε ότι δεν χρειάζονται δεξιότητες και γνώσεις ειδικές για την κατά περίπτωση κατασκευή. Η αφορμή για κατασκευή οργάνων τα οποία δεν παίζουν οι ίδιοι οι οργανοποιοί, συνήθως δίνεται από φίλους οι οποίοι αξιολογούν θετικά τις υπόλοιπες κατασκευές τους και τους αναθέτουν μια συγκεκριμένη παραγγελία. Τέτοιες προσπάθειες αναλαμβάνουν να τις διεκπεραιώσουν οι οργανοποιοί για δυο λόγους. Ο πρώτος είναι οικονομικός και ο δεύτερος είναι η κατασκευαστική περιέργεια και η γνώση η οποία επέρχεται κατά την διαδικασία πραγματοποίησης μιας διαφορετικής κατασκευής.

*Το τετράχορδο το έκανα γιατί είχα μια παραγγελία. Οι
λόγοι ήταν οικονομικοί, κάποια στιγμή είπα να κάνω
ένα, γιατί υπήρχανε άνθρωποι που θεωρούν ότι το
μπουζούκι είναι αυτό. Ε, είχα μια παραγγελία και
έκανα δυο τέτοια όργανα, έμαθα όμως και πράγματα.
(Ν.Φ.).*

Η αιτία μπορεί να είναι η κατασκευαστική εξερεύνηση για ένα όργανο το οποίο δεν έχουν ξαναφτιάξει αλλά η αφορμή συνήθως έρχεται από «την παραγγελία» όπως στην περίπτωση του Σ.Τ.

*Ήθελα να φτιάξω ένα όρθιο ηλεκτρικό μπάσο και είχα
μελετήσει σε βάθος την κατασκευή. Με αυτή την
παραγγελία όμως μπόρεσα να βάλω σε εφαρμογή τη
μελέτη μου. Δεν είχα σημαντικό οικονομικό κέρδος
αλλά κέρδισα σε εμπειρίες και γνώση. (Σ.Τ.)*

Το κόστος των υλικών αλλά και ο χρόνος επένδυσης παίζει τον καθοριστικό παράγοντα για την αποδοχή της παραγγελίας αν αυτή συναντά τα ενδιαφέροντα του οργανοποιού. Μια νέα κατασκευή-παραγγελία του δίνει τη δυνατότητα ακόμα και στην περίπτωση που έχει ελάχιστο κέρδος, να μην έχει κόστος σε χρόνο και υλικά προκειμένου να δοκιμάσει ιδέες, υλικά και τεχνικές. Η ειδίκευση πάντως στην κατασκευή κάποιου οργάνου μπορεί να μην έχει σχέση με την προηγούμενη μουσική γνώση αλλά να είναι μια σειρά από συγκυρίες όπως συνέβη στις περιπτώσεις του Σ.Μ. και της Κ.Ξ.

...εγώ έπαιζα πλαγίαυλο, και ήμουνα και σχετικά καλή...στο γυμνάσιο θεώρησε ο δάσκαλός μου ότι έπρεπε να πάρω ένα φλάουτο. ... αργότερα στο πανεπιστήμιο⁴⁴ έπαιζα κρουστά, για πρώτη φορά και μου άρεσε [...] ένα πηλίνο, που ήταν κάτι σαν τουμπελέκι περίπου...το οποίο το παίζαμε, με ένα αφρικάνικο [...] που είχε, και εγώ μετά είχα φέρει απ' την Ελλάδα ένα μεταλλικό τουμπελέκι τούρκικο, ε... και αργότερα πηλίνο, ε... παίζαμε με ό,τι βρίσκαμε.
(Κ.Ξ.)

Μουσική γνώση μέσω ενός κατά βάση «κλασικού» οργάνου δεν προσανατολίζει την Κ.Ξ. και στο αντίστοιχο είδος μουσικής. Η τυχαία επαφή με τα κρουστά στη φοιτητική της περίοδο και η «ethnic» περιρρέουσα ατμόσφαιρα του αμερικανικού πανεπιστημίου στο οποίο σπούδαζε, την οδήγησαν στην κατασκευή των κρουστών μουσικών οργάνων.

Ανάλογη είναι η περίπτωση του Σ.Μ. ο οποίος αν και στην αρχή ασχολείται με επισκευές και κατασκευές λαουτοειδών και κιθάρας, μια τυχαία συνάντηση με τον Δ. Κοφτερό θα τον οδηγήσει σχεδόν αποκλειστικά στην κατασκευή σαντουριών.

⁴⁴ Η Κλειώ Ξηρού γεννήθηκε και μεγάλωσε στη Νέα Υόρκη.

...γνωρίζω τον Δημήτρη τον Κοφτερό, που είχε εκείνο τον καιρό ένα... σαντούρι του Γιάννη του Ζαφειρόπουλου⁴⁵, ανοιχτό χωρίς χορδές, εντυπωσιάστηκα (Σ.Μ.).

4.2.6. Ο ρόλος της βιβλιογραφίας

Η βιβλιογραφία φαίνεται να έπαιξε σημαντικό ρόλο στην ενασχόληση των συνομιλητών μου με την οργανοποιία κυρίως σε μια περίοδο κατά την οποία το διαδίκτυο είτε δεν υπήρχε είτε δεν ήταν ανεπτυγμένο. Όλοι χωρίς εξαίρεση κάνουν έστω και έμμεσα αναφορές σε κάποιο βιβλίο. Κάποιοι από αυτούς συνειδητά κάποιοι άλλοι ασυνείδητα. Αν και δεν υπάρχουν βιβλία ειδικά για τα λαουτοειδή ο Ν.Φ. θεωρεί ότι οι γνώσεις οι οποίες αποκόμισε από αυτά έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην εκπαίδευσή του, στις κατασκευαστικές του γνώσεις και στις δεξιότητες τις οποίες ανέπτυξε ως οργανοποιός.

...αργότερα άρχισα να παίρνω και βιβλία κατασκευής κιθάρας, του Irving Sloane, δυο βιβλία, άρχισα να ενημερώνομαι από βιβλία...

Το καθοριστικό – το καθοριστικό για μένα, [...] το ευαγγέλιο της βιολοποιίας είναι το The «Secrets» of Stradivari του Fernando Simon Sacconi που είναι ίσως ένας από τους μεγαλύτερους μαέστρο οργανοποιούς του αιώνα που πέρασε (Ν.Φ).

Το ίδιο όμως διαφαίνεται και στους υπόλοιπους οργανοποιούς έστω και αν δεν αποδίδουν μεγάλη σημασία στις πληροφορίες τις οποίες αποκόμισαν από τα βιβλία τα οποία συμβουλευτήκαν.

⁴⁵ Ελάχιστα στοιχεία μας είναι γνωστά για τον κατασκευαστή σαντουριών Γιάννη Ζαφειρόπουλο.

...γύρω από την κατασκευή, κυρίως από ξένα έντυπα έχω βρει κάποια άρθρα που... έχουν ενδιαφέρον (Κ.Ξ.)

... μετά βρήκα ένα άλλο βιβλίο με .. ιστορία, την ιστορία της ηλεκτρικής κιθάρας το οποίο είχε και κατασκευή στις τελευταίες σελίδες (Σ.Μ.)

... και έπεσε στα χέρια μου ένα βιβλίο της Μουσικής Ακουστικής του Σπυρίδη [...] Μέσα εκεί είδα και ένα γεωμετρικό μοντέλο του Γιώργου του Κερτσόπουλου. (Χ.Β.)

δεν υπήρχε Internet, μόνο κάποια βιβλία αμερικάνικα του στιλ φτιάχτο-μόνο-σου. [...] Τα σχέδια που χρησιμοποιούσα τα βρήκα σε αυτά τα βιβλία (Π.Γ.).

Οι περισσότεροι από τους συνομιλητές μου κάνουν αναφορές⁴⁶ στο βιβλίο του Irving Sloane. Το συγκεκριμένο βιβλίο ήταν βασικά το πρώτο το οποίο απέκτησε μεγάλη κυκλοφορία. Στην περίοδο πριν την επικράτηση του διαδικτύου το βιβλίο παίζει έναν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της επαγγελματικής πορείας των μαθητευόμενων οργανοποιών.

4.2.7. Η οικογενειοκρατία στη μαθητεία

Εκτός από τις περιπτώσεις της οικογενειοκρατίας η οργανοποιία ήταν ένα κλειστό επάγγελμα. Δύσκολα μπορούσες να αποκτήσεις πληροφορίες και ενημέρωση σχετικά με τις τεχνικές, τα εργαλεία ακόμα και την προμήθεια υλικών. Η συντεχνιακή λογική του παλιού μάστορα κράταγε κλειστές όλες τις πόρτες.

...στην ουσία μια συντεχνιακή τέχνη ήτανε η οργανοποιία. Δεν ανοίγαν τα εργαστήρια. Όταν ξεκίνησα να φτιάζω όργανα.... ήμουν... ε... ένας από τους αρκετούς οργανοποιούς που μπήκανε σ' αυτή την

⁴⁶ Βλέπε σχετικά τις συνεντεύξεις στη στήλη Οργανοποιία του TAR <http://www.tar.gr/content/content.php?category=90>

*τέχνη, όπως λέω γω απ' το παράθυρο, διότι η πόρτα
ήτανε κλειστή. (Ν.Φ.)*

*Στην Ελλάδα δεν υπήρχε πυρήνας κανένας. Ήταν ο
Παναγής ο συγχωρεμένος στον οποίο απευθύνθηκα
αρχικά και αρνήθηκε να με βοηθήσει (Π.Γ.).*

Υπήρχε σεβασμός προς τους παλαιότερους οργανοποιούς αλλά και μια δεδομένη άποψη ότι οι μάστορες δεν θα τους έλυναν σημαντικές απορίες, δεν θα τους φανέρωναν τα «μυστικά». Καχυποψία από τον μάστορα αλλά και καχυποψία από τον νεοεισερχόμενο. Προσπαθούσαν έτσι να αποσπάσουν πληροφορίες με άλλους έμμεσους τρόπους.

Χαρακτηριστικό είναι και το απόσπασμα του Β.Λ. ο οποίος δεν ρωτά αλλά καταφεύγει σε «τεχνικές» για να αποκτήσει την πληροφορία.

*«Εκείνη την εποχή έμπαινα σε ένα εργαστήριο και
'φωτογράφιζα'. Έβλεπα ένα μηχάνημα ή ένα εργαλείο
και έλεγα: «Α! Αυτό είναι για εκείνη τη δουλειά». Και
πήγαινα σπίτι και το έφτιαχνα».*

Η ευρηματικότητα των νεοεισερχόμενων-‘μαθητευόμενων’ οργανοποιών αναπτύσσεται μέσω τις ιδιόμορφης αυτής μαθητείας: «κλεφτές ματιές» και κατόπιν εφαρμογή στην πράξη.

Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η περίπτωση της Κ.Ξ. Η συγγένεια με τον εξάδελφό της οργανοποιό Χριστόδουλο Ξηρό θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια οικογενειακή υπόθεση. Θα πρέπει όμως να λάβουμε υπόψη μας ότι η μαθητεία της αρχίζει μετά το 1990 μια περίοδο κατά την οποία έχει αρχίσει να δραστηριοποιείται η νέα γενιά των οργανοποιών απαλλαγμένη από τις μαστορικές προκαταλήψεις. Όπως αναφέρει η ίδια

*... είχα πολλούς που μοιράστηκαν τα λεγόμενα,
μυστικά τους μαζί μου και εγώ δεν είμαι καθόλου
αυτής της νοοτροπίας*

Στην ουσία δεν πρόκειται για την «τυχερή Κλειώ» αλλά για μια αισθητή διαφοροποίηση των στάσεων των οργανοποιών.

4.2.8. Πρακτικές μάθησης

Μέσω της παρατήρησης αποκτάται η εμπειρική πλευρά της προτασιακής γνώσης (knowing that). Είναι δηλαδή ένας τρόπος για να αποκτά ο νεοεισερχόμενος πληροφορίες. Το παράδειγμα του Β.Λ. μας δίνει μια ένδειξη για το πόσο σημαντική είναι η παρατήρηση στην απόκτηση της γνώσης. Χαρακτηριστικό όμως είναι και το απόσπασμα του Ν.Φ.

«Άρχισα να καταστρέφω όργανα. Έμπαινα σε εργαστήρια για να μου τα επισκευάσουν, έβλεπα εικόνες...» (Β.Λ.)

...(ο Γέρος⁴⁷) έκανε μόνο σκάφη (ηχεία για μουζούκια) Όμως εκεί μπόρεσα πολύ καλά να παρακολουθώ συνέχεια για ένα χρόνο, πως δούλευε τα σκάφη του ο καλύτερος σκαφάς της εποχής. (Ν.Φ.)

Μετά την παρατήρηση όμως έρχεται η προσπάθεια εφαρμογής. Η διαδικασία κατά την οποία η συγκροτημένη μέσω της παρατήρησης ιδιότυπη αυτή γνώση μετασχηματίζεται σε γνώση του πώς (knowing how), σε διαδικασιακή γνώση. Με αυτό τον τρόπο η εμπειρία γίνεται γνώση χρήσης (knowledge in use).

Είναι μια δουλειά που την δοκιμάζεις μια, δυο, τρεις φορές, τέσσερις μέχρι να φτάσεις ε... να ε... να αισθανθείς ότι έχεις περικυκλώσει τον τρόπο που θα συμπεριφερθείς, έχεις λύσει, ας πούμε, βασικές σου απορίες. (Ν.Φ.)

⁴⁷ Πρόκειται για παλιό «σκαφά», ο οποίος κατασκεύαζε μόνο σκάφη για μουζούκια.

... δοκιμάζεις μια, δυο, τρεις φορές και στο τέλος αρχίζεις να συνειδητοποιείς πως γίνεται (Σ.Τ.)

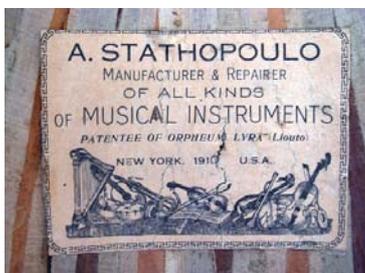
*«[τα χάλαια και] μετά δοκίμαζα να τα φτιάξω ...»
(Β.Λ.)*

4.2.9. Επισκευή και συντήρηση μουσικού οργάνου

Σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη γνώσεων και δεξιοτήτων παίζει η επισκευή και η μελέτη παλαιότερων και ιστορικών οργάνων. Το θεωρούν σχολείο γιατί πρέπει να ακολουθήσεις συγκεκριμένη μεθοδολογία. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι χρησιμοποιούν οι ίδιοι τις λέξεις «σχολείο», «διάβασα» και «σπούδασα».

Η επισκευή ήταν το 'σχολείο' μου γιατί μου έβάζε όρια. Έπρεπε να κινηθώ με συγκεκριμένα βήματα τα οποία ανακάλυπτα. Έτσι σπούδασα. (Σ.Τ.)

Η επισκευή παίζει σημαντικό ρόλο στην εκμάθηση Όλοι αυτοί που "διάβασα"...που είδα τα όργανα τους, απ' τη καλή και την ανάποδη, βγάζοντας καπάκια, παίρνοντας τα στο χέρι... (Ν.Φ.)



Σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη γνώσεων και δεξιοτήτων παίζει η επισκευή και η μελέτη παλαιότερων και ιστορικών μουσικών οργάνων. Όλοι οι οργανοποιοί συνομιλητές μου ενδιαφέρονται να δουν από κοντά, να αγγίξουν και να ερευνήσουν και αν χρειάζεται να επισκευάσουν τέτοιου είδους όργανα.

...πάντα μ' αρέσει να περνάω απ' τα χέρια μου παλιά όργανα, να... ολοκληρώνω το παζλ των πραγμάτων που λείπουνε επιδιορθώνοντας. (Ν.Φ.)

... τις έχω ψάξει και τις (κιθάρες) Απαρτιάν⁴⁸ και του Παναγή...και βλέπεις τεχνικές, ιδιομορφίες και υλικά (Χ.Β.)

(Το σαντούρι) αυτό είναι κατασκευής Στυλιανού Καραγεωργίου⁴⁹ (και) είναι φτιαγμένο στη Σμύρνη... είχε ετικέτα μέσα (Σ.Μ.)

«Πήγαινα πέντε φορές την βδομάδα στο Μουσείο Λαϊκών Οργάνων και ξεροστάλιαζα μπροστά στις προθήκες. Μέτραγα, παρατηρούσα, διαιρούσα...» (Β.Λ.)

Οι πηγές τους για την προσέγγιση αυτών των οργάνων είναι οι διάφοροι φίλοι ή πελάτες που τους φέρνουν τα όργανα, το Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Οργάνων αλλά και μια συνεχής αναζήτηση ακόμα και στην περίπτωση που είναι καταξιωμένοι οργανοποιοί.

4.2.10. Η σύγχρονη αισθητική των μουσικών οργάνων

Ο σύγχρονος έλληνας οργανοποιός έχει συγκεκριμένη άποψη για την αισθητική εμφάνιση του μουσικού οργάνου που κατασκευάζει. Το σχήμα, οι φιγούρες και τα ένθετα αλλά και τα υλικά αυτά καθ' εαυτά, παίζουν σημαντικό ρόλο στο τελικό προϊόν.

[για την διακόσμηση χρησιμοποιώ] κάποια ιδιαίτερα ξύλα, ρίζες, σεντέφι, φίλντισι και κόκαλο· αυτά είναι που προτιμώ. Αποφεύγω τα συνθετικά υλικά ... (Σ.Τ.)

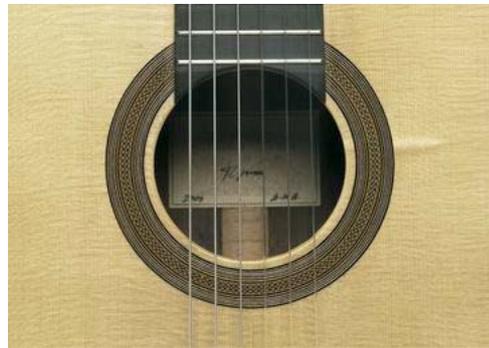
⁴⁸ Η οικογένεια Απαρτιάν έφτιαχνε κατά βάση λαϊκές κιθάρες αλλά και περιστασιακά κλασικές.

⁴⁹ Σημαντικός οργανοποιός κατασκευαστής σαντουριών για τον οποίο έχουμε ελάχιστες πληροφορίες.



Φωτογραφία μπουζουκιού του Στάθη Τσόλη

Η άποψη του οργανοποιού παίζει επίσης ενεργό ρόλο στην καθιέρωση αυτής της αισθητικής και αντιδρά στην υποτιθέμενη παραγγελία η οποία δεν βρίσκεται στο πλαίσιο της αισθητικής του.



Φωτογραφίες κλασικής κιθάρας του Παύλου Γύπα

Δηλαδή αν έρθει ο πελάτης και μου πει «εγώ θέλω αυτό, θέλω εκείνο, θέλω το άλλο», θα του πω «με συγχωρείς αλλά φτιάξ' το μόνοι σου» Κάνω κάτι πιο απλό αισθητικά ... όχι προκλητικό (Π.Γ.)

...δεν μπορούσε το μπουζούκι να παραμείνει εκεί που είχε φτάσει, [...] δηλαδή ένα όργανο, γεμάτο πλαστικές φινιούρες... ε... από φυσικό ξύλο βαμμένο μαύρο, με μιχλιμπίδια και στολίδια απάνω ... (Ν.Φ.)



Φωτογραφίες μπουζουκιών του Νίκου Φρονιμόπουλου

Η λιτή αισθητική μάλιστα συναντάται και ως πρώτο ερέθισμα στις περιπτώσεις που ακολουθούν. Ο Β.Λ. «ερωτεύεται» το όργανο με αρχικό κριτήριο την αισθητική του.

«Έπαθα πλάκα! Ήταν από κελεμπέκι, χωρίς φιγούρες, με ένα λευκό καπάκι από έλατο με μια ροζέτα κεντημένη στο χέρι. Πώς περπατάς στο δρόμο και βλέπεις μια κυρά και τη δαγκώνεις και πέφτεις ζερός και την ερωτεύεσαι;» (Β.Λ.)

Η αισθητική του οργάνου με απασχόλησε από την αρχή, φινίρισμα, απλό αλλά ουσιαστικό στόλισμα ... (Κ.Ξ.)

...αλλά έχω μία αισθητική αντίληψη για τα όργανα, τα θέλω λιτά, και να κάνουν τη δουλειά τους. [...] το μουζούκι έχει ταλαιπωρηθεί πάρα πολύ στις διακοσμήσεις, έχει φάει από ακροπόλεις, μέχρι γοργόνες, μέχρι σιδήποτε άλλο, ε... εγώ τα προτιμώ λιτά. (Χ.Β.)

Κοινό στοιχείο τους είναι η λιτή διακόσμηση. Ακόμα όμως και στην περίπτωση που χρησιμοποιούν πολύπλοκα κατασκευαστικά στοιχεία όπως οι ροζέτες ή τα ένθετα περιορίζουν αρκετά τον αριθμό τους. Χαρακτηριστικές προτάσεις διακοσμητικών στοιχείων αναρτά κατά περιόδους ο Ν.Φ. στο blog⁵⁰ του.

4.2.11. Η κοινότητα πρακτικής

Ο σύγχρονος έλληνας οργανοποιός είναι ενταγμένος σε μια κοινότητα πρακτικής και αλληλεπιδρά με άλλους οργανοποιούς, σε ό,τι αφορά τα υλικά, τις τεχνικές, τις στάσεις τους και τις αξίες τους.

⁵⁰ <http://fronik.wordpress.com/2009/06/24>

...η γνωριμία με το Γιώργο το Θεοχάρη⁵¹, που κουβεντιάσαμε διάφορα για τα βιολιά, ο οποίος δούλευε στην Ιταλία ήξερε τα πράγματα από πρώτο χέρι. (Ν.Φ)

... [πήγα σε διεθνείς εκθέσεις] Και στις δύο περιπτώσεις, και το '85 και το '88 ήρθα σ' επαφή με κατασκευαστές απ' όλη την Ευρώπη και απ' όλο τον κόσμο περισσότερο, όπου εκεί ανταλλάχθηκαν απόψεις, βρήκα κάποιες απαντήσεις... (Π.Γ.)

Αυτή η γέφυρα αισθητικά και λειτουργικά με αντιπροσωπεύει. Είναι σχεδιασμός του Gilbert⁵², ενός Αμερικάνου κατασκευαστή. Την υιοθέτησα και δεν ντρέπομαι να το πω καθόλου, δεν έχω κανέναν ενδοιασμό. (Π.Γ.)

Έμαθα για τον Mathias Dammann⁵³ και άρχισα να χρησιμοποιώ την τεχνική του με Nomex στο καπάκι. (Ν.Φ)

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο της κοινότητας πρακτικής αιτιολογείται και η φιλική σχέση του νεοεισερχόμενου με τον έμπειρο μάστορα. Εδώ ο μάστορας δεν διδάσκει τον νεοεισερχόμενο φίλο του αλλά του επιβεβαιώνει τις γνώσεις που έχει αποκτήσει από δοκιμή και πλάνη αλλά και μέσα από τη βιβλιογραφία.

Δεν φαίνεται μια σχέση δάσκαλου–μαθητή ή μαθητευόμενου–μάστορα αλλά μια ακόμα επιβεβαίωση της ιδιαίτερης μορφής μαθητείας η οποία αποτελεί τον βασικό τρόπο «εκπαίδευσης» και μαθητείας των σύγχρονων ελλήνων οργανοποιών και της διακίνησης της γνώσης μέσα στο πλαίσιο της κοινότητας πρακτικής των οργανοποιών.

⁵¹ Ο Γιώργος-Ανδρέας Θεοχάρης άρχισε να δημοσιεύει άρθρα για την κατασκευή στην έντυπη μορφή του TaR ήδη από 1982.

⁵² John M. Gilbert (1922) θεωρείται ως σημαντικός οργανοποιός του 20ου αιώνα. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο βιογραφικό του αναφέρεται ότι άρχισε την κατασκευή διαβάζοντας ένα βιβλίο περί κατασκευής της κιθάρας. <http://www.guitarfoundation.org/drupal/node5261>

⁵³ Ο γερμανός Matthias Dammann ανέπτυξε το καπάκι-σάντουιτς με συνθετικό υλικό nomex στα τέλη του 1980.

ο Νίκος ο Στασινός αν θες, ήτανε... όπως λέω εγώ, προάγγελος της νέας ελληνικής οργανοποιίας, που επέστρεψε σε παλιότερα μοντέλα, σε παλιότερες τεχνικές και συνδυάστηκε με την εποχή που άρχισε να ξαναανακαλύπτεται το ρεμπέτικο, με τον Στασινό ως μαθητής-δάσκαλος, δεν υπήρξα ποτέ αλλά δημιουργείται μια φιλική σχέση. Τον παρατηρούσα και μου επιβεβαίωνε ότι έκανα. (Ν.Φ.)

Δεν έχω κάτσει (κοντά σε δάσκαλο) πέραν ενός καφέ, σε έναν φίλο οργανοποιό στη Θεσσαλονίκη τον Γιάννη τον Αλεξανδρή. Ε... δεν έχω κάτσει... δεν είχα την τιμή να κάτσω, ε... απ' την άλλη πλευρά όμως, αυτός το θεωρούσε σαν τιμή που... το πάλευα μόνος μου. (Δ. Ρ.)

[με τον ερασιτέχνη οργανοποιό θείο μου] αρχίσαμε να έχουμε έτσι [...] περισσότερες επαφές και... συμπίκνωσε λιγάκι τις σκόρπιες εικόνες που είχα στο μυαλό μου ας πούμε, ξέρεις τις έβαλε λιγάκι σε σειρά. (Σ.Μ.)

...με βοήθησε πάρα πολύ ο Γιώργος (Κερτσόπουλος) και πάντα με βοηθάει, [...] Κάναμε μερικές συναντήσεις [...] ανταλλάξαμε απόψεις. [...] κάθε κιθάρα που έφτιαχνα, πριν τη λουστράρω, πήγαινα και κουρδίζαμε τα καπάκια μαζί. (Χ.Β.)

...[με βοήθησαν] «φίλοι, αφού όμως είχα φτάσει στην πηγή, είχα δει το φως μου... Και δεν μου κρύβουν πράγματα, αλλά πια συζητάμε σε άλλο επίπεδο σήμερα, ανοιχτά». (Β.Λ.)

Φαίνεται καθαρά ότι η συνομιλία με τον έμπειρο αρχίζει από το σημείο που ο νεοεισερχόμενος έχει ήδη κατακτήσει ένα μίνιμουμ επίπεδο δεξιοτήτων, ικανοτήτων και γνώσεων. Έχει επίσης διαμορφώσει στάσεις και αξίες οι οποίες τον

κάνουν μέτοχο στην κοινωνικοπολιτισμική πρακτική της κοινότητας των οργανοποιών.

Τα τελευταία χρόνια η καθιέρωση του διαδικτύου επεκτείνει τα όρια της κοινότητας πρακτικής των οργανοποιών. Επεκτείνεται έτσι το δίκτυο ανταλλαγής πληροφοριών και καινοτόμων ιδεών, αφηγήσεων, ενημερώσεων, καταγραφής δράσεων και επίλυσης προβλημάτων.

...βρήκα από έναν Ισραηλινό συνάδελφο, ε... που έχουμε επικοινωνία από το facebook. Λοιπόν, αυτός ο άνθρωπος αντίθετα με την κοινή άποψη ότι είμαστε μυστικοπαθείς οι οργανοποιοί, μου είπε κατευθείαν από πού παίρνει το ψαρόδερμα. (Κ.Ξ.)

[...] υπάρχει το Cimbalom Organisation⁵⁴ καταρχήν, το οποίο κάνει κάθε δυο χρόνια μια παγκόσμια συνάντηση, η οποία είναι πολύ έτσι σημαντική. (Σ.Μ.)

Ο Γιάννης (Κουκουρίγκος) μου άνοιξε και τον δρόμο στο διαδίκτυο πάρα πολύ, με κάποιες διευθύνσεις και τη δουλειά που είχε κάνει όλα αυτά τα χρόνια, του χρωστάω πάρα πολλά. (Χ.Β.).

Στα πιο πάνω αποσπάσματα φαίνεται χαρακτηριστικά η πολλαπλότητα χρήσης του διαδικτύου. Όλοι οι οργανοποιοί συνομιλητές μου άλλωστε συντηρούν ιστοσελίδες στις οποίες δεν παρουσιάζουν απλώς την δουλειά τους αλλά αλληλεπιδρούν με τους ενδιαφερόμενους μέσω διεθνών και τοπικών fora, blogs ή δελτία επικοινωνίας.

4.3. Σύνοψη Κεφαλαίου

Στην ανάλυση των συνεντεύξεων επιχειρήθηκε η ανίχνευση του τρόπου με τον οποίο οι σύγχρονοι έλληνες οργανοποιοί αναπτύσσουν τις γνώσεις και τις δεξιότητές τους. Όπως είδαμε, οι πηγές της γνώσης τους ήταν οι προηγούμενες μουσικές τους γνώσεις, η πρόσβαση στη βιβλιογραφία και

⁵⁴ Εννοεί το Cimbalom World Association το οποίο ιδρύθηκε το 1991 <http://www.cimbalom.org>.

στο διαδίκτυο καθώς και η ενασχόλησή τους με την οργανοποιία per se (επισκευές, συντήρηση, μετασκευές). Όλοι οι οργανοποιοί συνομιλητές μου άλλωστε συντηρούν ιστοσελίδες στις οποίες δεν παρουσιάζουν απλώς την δουλειά τους αλλά αλληλεπιδρούν με τους ενδιαφερόμενους μέσα από διάφορα fora, blogs ή δελτία επικοινωνίας. Η μαθητεία των συγχρόνων Ελλήνων οργανοποιών ακολουθεί μια ιδιαίτερη πορεία η οποία έχει να κάνει περισσότερο με την αυτομόρφωση και την προσωπική τους περιπλάνηση στο επάγγελμα του οργανοποιού και λιγότερο με την εκμάθηση της τέχνης κοντά σε ένα μάστορα-δάσκαλο.

Η άτυπη μορφή εκπαίδευσης την οποία έχουν ακολουθήσει πραγματώνεται μέσω μιας ιδιόμορφης μορφής μαθητείας, στο πλαίσιο της κοινότητας πρακτικής των οργανοποιών ως μορφή εντοπισμένης μάθησης και διαμόρφωσης της πολιτισμικής τους ταυτότητας ως οργανοποιών. Οι ίδιοι την χαρακτηρίζουν ως «αυτομόρφωση» ή ως «επιβεβαίωση» των γνώσεων τους από κάποιον (λιγότερο ή περισσότερο έμπειρο) φίλο-μάστορα. Η έμφαση στην αξία της αυτομόρφωσης, η οποία απορρέει από την μελέτη των λόγων των συγχρόνων ελλήνων οργανοποιών δεν φαίνεται να είναι έκφραση «εγωκεντρισμού», δεν οφείλεται στην ανάγκη τους να τονίσουν τη μοναδικότητα της πορείας τους έτσι ώστε να «εκβιάσουν» την εκτίμηση του περίγυρου. Ούτε η κυρίαρχη μορφή μαθητείας φαίνεται να εντάσσεται σε πλαίσια οικογενειοκρατίας. Η προφορική διάσταση της εκπαίδευσης τους, έχει μιαν ιδιαιτερότητα αφού χρησιμοποιεί σε μεγάλο βαθμό τον εγγράμματο πολιτισμό. Ο εγγράμματος πολιτισμός στην προκειμένη περίπτωση περιλαμβάνει την μελέτη της σχετικής βιβλιογραφίας, την χρήση του διαδικτύου, την συμμετοχή σε συνέδρια καθώς και την ενδελεχή μελέτη των ιστορικών οργάνων ως σημαντικών κατάλοιπων μιας καταγεγραμμένης παράδοσης η οποία θεωρείται η βάση για την ανάπτυξη της προσωπικής τους κατασκευαστικής ματιάς.

Πρέπει να τονιστεί ότι η μαθητεία στην τέχνη της κατασκευής μουσικών οργάνων αποτελεί μία πρακτική στην οποία μετέχουν κυρίως ενήλικες μαθητευόμενοι. Ο μαθητευόμενος ενήλικας έχει συνήθως σχηματίσει μία σαφή εικόνα για την πρακτική χρησιμότητα των

διαφορετικών ειδών γνώσης τις οποίες αναζητά, διαθέτει ήδη αρκετές εμπειρίες, τις συνδέει με την επαγγελματική και κοινωνική του εξέλιξη και δραστηριότητα και τέλος επιθυμεί να έχει ενεργητική συμμετοχή στην πορεία της μάθησης του (Κόκκος, Α. & Λιοναράκης, Α. 1998). Η πληροφορία, ό,τι *είδαν*, *άκουσαν*, ή *διάβασαν*, μετασχηματίζεται σε γνώση μέσω της πράξης (Tsaftaridis, 2010).

Σημαντικό είναι επίσης ότι όλοι τους απευθύνονται σ' ένα αγοραστικό κοινό το οποίο έχει γνωρίσει τη μαζική παραγωγή μουσικών οργάνων από τα μεγάλα εργοστάσια κατασκευής μουσικών οργάνων και αναζητούν ένα όργανο με πιο προσωπικό ήχο αλλά και με μια αισθητική στην διακόσμηση των οργάνων η οποία διαφοροποιείται από αυτή των προηγούμενων γενεών δίνοντας έμφαση σε πιο λιτές γραμμές, δίχως όμως να καταλήγουν σε απλοϊκές λύσεις. Οι οργανοποιοί αυτοί συμμετέχουν σε εκθέσεις «καλλιτεχνικής οργανοποιίας», κατά παράδοση μη εμπορικές, στις οποίες οι επισκέπτες έχουν τη δυνατότητα να βλέπουν, να παίζουν τα όργανα τα οποία εκτίθενται αλλά να έχουν και προσωπική επαφή με τον/την οργανοποιοί. Βασικό στοιχείο επίσης το αναβαθμισμένο status το οποίο έχουν σε σχέση με τους παλαιότερους συναδέλφους τους και λόγω της δικής τους μόρφωσης αλλά και της «καλλιτεχνικής» φύσης της δουλειάς τους. Η επαφή τους επίσης με τη διεθνή βιβλιογραφία αλλά και με τις διεθνείς κοινότητες οργανοποιών μέσω κυρίως του διαδικτύου τους έχει οδηγήσει στην υιοθέτηση μιας διαφορετικής στάσης απέναντι στη γνώση με αποτέλεσμα να απομακρύνονται από την παλιά συντεχνιακή-μαστορική, μυστικοπαθή αντίληψη που θεωρούσε την κάθε πληροφορία ως μυστικό που πρέπει να παραμείνει κρυφό. Κοινό χαρακτηριστικό επίσης το γεγονός ότι η οργανοποιία ήταν συνειδητή τους επιλογή αφού για κανέναν από αυτούς η οικογενειακή παράδοση της οργανοποιίας δεν υπήρξε ο λόγος της ενασχόλησής τους με την τέχνη αυτή. Επίσης, όλοι είχαν αποκτήσει ένα πτυχίο το οποίο τους εξασφάλιζε ή θα μπορούσε εν δυνάμει, να τους εξασφαλίζει οικονομικές απολαβές. Κάποιοι από αυτούς μάλιστα, πριν την επαγγελματική ενασχόλησή τους με την οργανοποιία ήταν επιτυχημένοι επαγγελματίες σε χώρους άσχετους με το σημερινό τους επάγγελμα.

Επομένως η επιλογή της εμπλοκής τους με την οργανοποιία ήταν μια απόφαση που δεν υπαγορευόταν από λόγους οικονομικής επιβίωσης, αλλά πηγάζει από ένα βαθύ προσωπικό ενδιαφέρον.

5. Συμπεράσματα-προεκτάσεις

Η παλαιότερη αναφορά εργαστηρίου που έχουμε στον Ελλαδικό χώρο βρίσκεται σε χαρακτηριστικό του 1835. Από τις ελάχιστες καταγραφές που έχουμε φαίνεται ότι στην Ελλάδα, η οργανοποιία αναπτύχθηκε περισσότερο με την έλευση των προσφύγων μετά την διάλυση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και τη Μικρασιατική Καταστροφή. Η βασική μορφή εκπαίδευσης των οργανοποιών αυτών ήταν η μαθητεία η οποία λειτουργούσε στο πλαίσιο της οικογενειοκρατίας. Αυτό δεν φαίνεται να ισχύει για τους οργανοποιούς οι οποίοι αποτέλεσαν το σώμα των συνομιλητών μου της παρούσας εργασίας, οργανοποιοί γεννημένοι μετά το 1940 οι οποίοι αρχίζουν την ενασχόληση τους με την οργανοποιία μετά το 1980. Αν και στην εργασία αυτή δεν έγινε προσπάθεια περιοδολόγησης της ελληνικής οργανοποιίας, φαίνεται ότι η γενιά αυτή αποτελεί όριο, καθώς οι πρακτικές της διαφοροποιούνται σημαντικά από αυτές των παλαιότερων γενεών.

Η εργασία αυτή εστίασε στην έννοια της μαθητείας ως μορφή άτυπης εκπαίδευσης και στον τρόπο με τον οποίο η άρρητη γνώση διακινείται, αναπτύσσεται αλλά και παράγεται. Η ανάλυση των δεδομένων μας οδηγεί σε μερικά ενδιαφέροντα συμπεράσματα.

Η μαθητεία στους σύγχρονους έλληνες οργανοποιούς διαφοροποιείται από τις πρακτικές του παρελθόντος. Δεν συναντούμε εδώ το «κλασικό» σχήμα μαθητευόμενος-μάστορας αλλά περισσότερο μια φιλική σχέση του αρχάριου με τον έμπειρο. Η σχέση αυτή όμως αναπτύσσεται από τη στιγμή κατά την οποία ο αρχάριος κατακτά ένα επίπεδο γνώσεων και δεξιοτήτων.

Η γνώση χρήσης (knowledge in use) την οποία αποκτούν οι σύγχρονοι έλληνες οργανοποιοί αναπτύσσεται και παράγεται μέσα στο πλαίσιο πρακτικής της κοινότητας των οργανοποιών. Η κοινότητα αυτή δεν περιορίζεται στο πλαίσιο συγκεκριμένης κοινωνικο-πολιτισμικής ομάδας αλλά ξεπερνά τα τοπικά και εθνικά όρια. Η ιδιότυπη προτασιακή αυτή γνώση (σώμα πληροφοριών) προέρχεται από διαφορετικές πηγές οι οποίες περιλαμβάνουν τη βιβλιογραφία, την διαδικτυακή ενημέρωση αλλά και την

επαφή με τους επαγγελματίες. Η πληροφορία μετασχηματίζεται σε διαδικασιακή γνώση μέσω της πράξης, μέσω της διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στο λάθος και την αλήθεια, ανάμεσα στην προσπάθεια και την αποτυχία (Μπασελάρ στο Mangusta 2009: 260). Η γνώση αυτή δεν περιορίζεται στην κατασκευή του μουσικού οργάνου αλλά επεκτείνεται στην ιστορία, στην ποιότητα του ήχου καθώς και στην εικαστική πλευρά της κατασκευής.

Η παρούσα εργασία προσπάθησε να υποστηρίξει ότι η έννοια της μαθητείας όπως αναδύεται μέσα από τις διαδικασίες μάθησης που ακολούθησαν σύγχρονοι έλληνες οργανοποιοί αποτελεί μία διαδικασία εντοπισμένης μάθησης η οποία πραγματώνεται μέσα στο πλαίσιο μιας κοινότητας πρακτικής. Μέσα από τη συμμετοχή σ' αυτήν την κοινότητα η ρητή και άρρητη γνώση συνδιαλέγονται με συγκεκριμένους τρόπους, παράγοντας την ιδιαίτερη εκείνη μορφή γνώσης χρήσης, την οποία αυτοί οι οργανοποιοί έχουν αναπτύξει.

Επίσης το status των οργανοποιών αυτών έχει υποστεί ριζική αλλαγή σε σχέση με το παρελθόν. Το επάγγελμά αυτό έχει «ανοίξει» και η ταυτότητα των μελών του δεν καθορίζεται από την λογική της συντεχνίας. Μετασχηματίζεται επομένως από ένα συντεχνιακό επάγγελμα σε επάγγελμα επιλογής. Διατηρεί από την συντεχνία πολλά στοιχεία του habitus κυρίως σε σχέση με την τεχνοτροπία – αλλά δίνεται πια μεγάλη σημασία στην άμεση σχέση της τέχνης του οργανοποιού με ζητήματα μουσικής αισθητικής – δεν θεωρείται μόνο τεχνίτης, αλλά και συντελεστής στην δημιουργία ενός χαρακτηριστικού ήχου.

Κεντρικό χαρακτηριστικό της πορείας των οργανοποιών-συνομιλητών μου ήταν το γεγονός ότι η οργανοποιία ήταν συνειδητή τους επιλογή, ήταν μια απόφαση που δεν υπαγορευόταν από λόγους οικονομικής επιβίωσης, αλλά πήγαζε από ένα βαθύ προσωπικό ενδιαφέρον.

Μιλώντας από μια πιο γενική σκοπιά, μπορεί κανείς να υποστηρίξει ότι το επάγγελμα του οργανοποιού διατηρεί και μεταπλάθει την έννοια της μαθητείας. Οδηγείται στο να αποκτήσει χαρακτηριστικά επαγγέλματος της νεότερης εποχής και άρα μας οδηγεί στο να σκεφτούμε τι σημαίνει η

μαθητεία σε νεότερη εποχή. Αυτή η μορφή μαθητείας έχει πρότυπα, παραδεδωμένες αρχές τεχνοτροπίας, δίνει όμως έμφαση στην ατομικότητα, στις προσωπικές επιλογές, στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του υποκειμένου και στην προσωπική ανάγνωση της παραδεδωμένης γνώσης. Προσωπική ματιά η οποία ενισχύεται τόσο μέσα από τις διαδικασίες μάθησης όσο και από την εντρύφηση σε υλικό και πηγές γνώσης που δεν χρησιμοποιούνταν στο παρελθόν.

Η μαθητεία σε αυτό το πλαίσιο καλλιεργεί μια αντιμετώπιση της μάθησης ως μια προσωπική περιπέτεια, πέρα από αυστηρές αξιολογήσεις και γραμμικές λογικές ανάπτυξης της γνώσης οι οποίες χαρακτηρίζουν την θεσμοθετημένη εκπαίδευση. Δίνεται έμφαση στην προσωπική ταυτότητα των οργανοποιών, στην ανάπτυξη προσωπικών τεχνικών και αξιολογήσεων.

Αυτή η μορφή μαθητείας δίνει τεράστια σημασία στην αξία της δοκιμής και της πλάνης, καλώντας μας να αντιμετωπίσουμε *τα εμπόδια και την πλάνη ως συστατικά στοιχεία της ίδιας της γνωστικής διαδικασίας* (Κουζέλης 2009:110).

Η μαθητεία ως μορφή εκπαίδευσης σ' ένα τυπικό περιβάλλον μάθησης (σχολείο, πανεπιστήμιο) μπορεί να αντλήσει αρκετά ερεθίσματα από το παράδειγμα της κοινότητας των οργανοποιών. Μερικές προεκτάσεις στην θεσμοθετημένη εκπαίδευση μπορούν να αποτελέσουν διαδικασίες οι οποίες παράγουν γνώση κατ' αντιστοιχία με αυτές τις κοινότητες πρακτικής των οργανοποιών όπως:

- η προσωπική επιλογή των επιμέρους στόχων μέσα σε ένα πλαίσιο το οποίο οριοθετείται από το επιστημονικό-διδασκτικό πεδίο και τον σαφώς οριοθετημένο στόχο του,
- η μετάφραση της πληροφορίας (προτασιακής γνώσης) και η αναπαραγωγή της σε χρηστικούς όρους μέσα από διαδικασίες κατασκευής προϊόντων,
- η χρήση πολλαπλών και διαφορετικής προέλευσης πηγών μάθησης,

- η έμφαση στην προσωπική ερμηνεία της αξίας των διαφορετικών πηγών γνώσης για την αποτελεσματική αξιοποίηση τους και τέλος,
- η έμφαση στην ιδιαιτερότητα και την προσωπική φωνή των εκπαιδευόμενων.

Για την αποτελεσματικότητα αυτών των παραμέτρων έχουμε ενδείξεις. Θεωρώ ότι μελλοντικές έρευνες θα μπορέσουν να αναδείξουν και να αποδείξουν την ορθότητα ή μη αυτών των προεκτάσεων.

Βιβλιογραφία – Πηγές

- Anderson, J. Reeder, L. Simon, H. (1996). Situated Learning and Education, *Educational Researcher*, Vol. 25, No. 4:5-11, American Educational Research Association Stable.
- Ανωγειανάκης, Φ. (1976). *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*. Αθήνα: ΕΤΕ.
- Βέλλου-Καϊλ, Α. (1978). *Μάρκος Βαμβακάρης – ΑΥΤΟΒΙΟΓΡΑΦΙΑ*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Becker, H.S. & Geer, B. (2003). Συμμετοχική παρατήρηση και συνέντευξη: Μια σύγκριση. Στο Καλφόπουλος, Κ. (επιμ). *Η ποιοτική παράδοση στις κοινωνικές επιστήμες* (163-177). Αθήνα: Νήσος.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (1999). *Πολιτισμός και εθνογραφία. Από τον εθνογραφικό ρεαλισμό στην πολιτισμική κριτική*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Γκίκας, Γ. (1975). *Μουσικά όργανα και λαϊκοί οργανοπαίκτες στην Ελλάδα. Α΄ Νότια Εύβοια και Σκύρος*. Αθήνα.
- Cannon, J. (επ.) (2009). “apprenticeship”. In *A Dictionary of British History*. Oxford: Oxford University Press. Oxford Reference Online. Oxford University Press. Προσπελάστηκε: 30 Οκτωβρίου 2009. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: < <http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t43.e166> >
- Cohen, L. & Manion, L. (1997). *Μεθοδολογία Εκπαιδευτικής Έρευνας*. Αθήνα: Έκφραση.
- Deissinger, T. (2002). Apprenticeship systems in England and Germany: decline and survival. Στο CEDEFOP, (επ.) *Towards a history of vocational education and training (VET) in Europe in a comparative perspective*. Luxembourg: Office for Official Publications of the European Communities.
- Encyclopedia Britannica (2009). “apprenticeship”. In *Encyclopedia Britannica Online*. Προσπελάστηκε: 27 Οκτωβρίου 2009. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/30748-apprenticeship> >
- Frade, C. & Falcão, J. T. da Rocha. (2008). Exploring Connections Between Tacit Knowing And Situated Learning: Perspectives. Στο Watson, A.& Winbourne, P. (επ.) *The Context Of Mathematics Education. New Directions for Situated Cognition in Mathematics Education*. Vol. 45:205-231. USA: Springer.
- Flusser, V. (2007). *Οι χειρονομίες*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press
- Graves, B. (1989) Informal Aspects of Apprenticeship in Selected American Occupations. Στο Coy, M. W. (επ.). *Apprenticeship from Theory to Method and Back Again*. Albany: SUNY σσ. 51-86.
- Gokalp, Z. (2005). *Αρχές τουρκισμού*. Αθήνα: Κούριερ Εκδοτική.
- Haan, H. – C.(2006). *Training for Work in the Informal Micro-Enterprise Sector: Fresh Evidence from Sub-Saharan Africa*. Netherlands: Springer.
- Herzfeld, M. (2004). *The Body Impolitic. Artisans and Artifice in the Global Hierarchy of Value*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Hey, D. (1997). "apprenticeship". in *The Oxford Dictionary of Local and Family History*. Oxford: Oxford University Press, 1997. Προσπελάστηκε: 30 Οκτωβρίου 2009. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: < <http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t45.e50> >
- Ευαγγέλου, Γ. Απ. (2007). *Η μαθητεία στους λαϊκούς μουσικούς της Ηπείρου*. Πτυχιακή εργασία. Άρτα: Τ.Λ.Π.Μ.
- Καρακάσης, Στ. (1970). *Ελληνικά Μουσικά Όργανα*. Αθήνα: Δίφρος.
- Καλογρίδης, Σ. (2003). Μάθηση εκτός σχολείου: Μελέτη περίπτωσης μαθητών που εγκατέλειψαν την εννιάχρονη υποχρεωτική εκπαίδευση. Στο Τζέλα Βαρνάβα-Σκούρα (επιμ.). *Ερευνητικές οπτικές, Εκπαιδευτικές προοπτικές* (σ.71-93) Αθήνα: ΤΕΑΠΗ, ΕΚΠΑ.
- Καλφόπουλος, Κ. (2003). *Η ποιοτική παράδοση στις κοινωνικές επιστήμες*. Αθήνα: Νήσος.
- Κάτσικας, Χ. & Θεριανός, Κ. (2004). *Ιστορία της Νεοελληνικής Εκπαίδευσης. Από την ίδρυση του ελληνικού κράτους μέχρι το 2004*. Αθήνα: Σαββάλας.
- Κόκκος, Α. & Λιοναράκης, Α. (1998). *Ανοικτή και εξ αποστάσεως εκπαίδευση. Σχέσεις διδασκόντων – διδασκομένων*. τ. Β. Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Κορωναίου, Α. (2009). Ελεύθερος χρόνος και χώροι αναψυχής των αλβανών μεταναστών στην Ελλάδα. Στο Μάνος Σπυριδάκης (επιμ.) *Μετασχηματισμοί του χώρου. Κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις*. Αθήνα: Νήσος σσ. 283-309.
- Κοφτερός, Δ. (1991). *Δοκίμιο για το Ελληνικό Σαντούρι*. Αθήνα-Γιάννενα: Δωδώνη.
- Κουζέλης Γ. (2009). ΕπιμέτροΚατασκευή και αλλαγή της γνώσης: Η γενετική και η μεταθετικιστική επιστημολογία. (σσ. 99-119) στο Ζαν Πιαζέ & Νόαμ Τσόμσκι. *Θεωρίες της γλώσσας, θεωρίες της μάθησης. Μια διαμάχη*. Αθήνα: Νήσος.
- Κουζέλης, Γ. (2006). *Φιλική κοινωνία ή κοινωνία χρηστών; Γνώση, υποκειμενικότητα στον κόσμο των νέων τεχνολογιών*. Αθήνα: Κριτική.
- Κουζέλης, Γ. (2002). Το Ύφος και το Έθος του Μπουρντιέ. Στο *Σύγχρονα θέματα: τριμηνιαία έκδοση επιστημονικού προβληματισμού και παιδείας*. Τ. 80. σσ. 22-25.
- Κωνσταντινόπουλος, Χ. Γ (1987). *Η Μαθητεία στις κομπανίες των χριστών της Πελοποννήσου*. Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, ΓΓΝΓ
- Lave, J. & Wenger, E. (2005). *Κοινωνικές όψεις μάθησης. Νόμιμη Περιφερειακή Συμμετοχή*. Αθήνα: Σαββάλας.
- Mangusta, Z. (2009:260). Το φλιπεράκι των φιλοσόφων. Αθήνα: Μοντέρνοι Καιροί.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (2010). *Ετυμολογικό Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
- Ολυμπίτου, Ε.(2003). «Τεχνικές και επαγγέλματα. Μια εθνολογική προσέγγιση», Στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τ. 1. σσ. 305-316. Αθήνα.

- Polanyi, M. (1958/1973). *Personal knowledge*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Παπαγεωργίου, Γ. (1986). *Η μαθητεία στα επαγγέλματα*. Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, ΓΓΝΓ.
- Πατερέκα, Χ. (1986). *Βασικές έννοιες των Pierre Bourdieu και Jean-Claude Passeron σε θέματα κοινωνιολογίας της εκπαίδευσης*. Θεσσαλονίκη: Αφοί Κυριακίδη.
- Πιαζέ, Ζ. & Τσόμσκι, Ν. (2009). *Θεωρίες της γλώσσας, θεωρίες της μάθησης. Μια διαμάχη*. Αθήνα: Νήσος.
- Πεσματζόγλου, Στέφανος. (1987). *Εκπαίδευση και ανάπτυξη στην Ελλάδα 1948-1985*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Ryle, G. (2009). *The Concept of Mind. 60th Anniversary Edition*. London: Routledge.
- Τσιαμούλης, Χ. Ερευνίδης, Π. (1998). *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης (17^{ος} - 20^{ος} αι.)*. Αθήνα: Δόμος.
- Συλλογικό. (1998). *Λεξικό της κοινής νεοελληνικής*. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών. Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη.
- Sewell, W. (1992). A theory of structure: Duality, agency and transformation. In *American Journal of Sociology*, τ. 98. σσ. 1-29.
- Tsaftaridis, N. (2010). Musical Knowledge and Apprenticeship in Modern Greek Luthiers: A Case Study. Στο *British Forum for Ethnomusicology, Annual Conference*, 8-11- April 2010.
- Τσελφές, Β. (2002). *Δοκιμή και πλάνη. Το εργαστήριο στη διδασκαλία των φυσικών επιστημών*. Αθήνα: Νήσος.
- Τσελφές, Β. & Παρούση, Α. (2009) Θεατρική αφήγηση επιστημονικών ιδεών: Αφορμή για μια διαλεκτική προσέγγιση της μάθησης. (υπό έκδοση) Επετηρίδα Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.
- Wacquant, L. (2005). Carnal Connections: On Embodiment, Apprenticeship, and Membership1. *Qualitative Sociology*, Vol. 28 – 4. σσ. 445-474.
- Wenger, E. (1999). *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Φρονιμόπουλος, Ν. (2010). *Ο Μακρυγιάννης, ο Ταμπουράς του και η οργανοποιία του Λεωνίδα Γαΐλα*. Αθήνα: Εθνικό Ιστορικό Μουσείο. (υπό έκδοση).
- Χατζημιχάλη, Α. (1953). *Μορφές από τη σωματειακή οργάνωση των Ελλήνων στην Οθωμανική Αυτοκρατορία: Οι συντεχνίες - Τα ισνάφια*. Αθήνα: L'Hellenisme Contemporain. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <
http://www.myriobiblos.gr/texts/greek-hantzimichali_syntehnies.html
 >
- Χατζηπαναγής, Θ. (1986). *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί. Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου του Α΄*. Αθήνα: Στιγμή.
- Χατζηστεφανίδης, Θ. (1986). *Ιστορία της Νεοελληνικής εκπαίδευσης (1821-1986)*. Αθήνα: Δημ. Ν. Παπαδήμα.

Wenger, E. (2006). *Communities of practice: A brief introduction*.
Προσπελάστηκε: 19 Ιανουαρίου 2010. Διαθέσιμο διαδικτυακά:
< <http://www.ewenger.com/theory/index.htm> >

Παράρτημα 1. Ερωτηματολόγια κατασκευαστών

- 1 Πότε και πού γεννήθηκες;
- 2 Σε επηρέασε κάποιος/οι στην μετέπειτα πορεία σου στη μουσική, στην κατασκευή ή στην επαγγελματική σου καριέρα;
- 3 Τι σπουδές έχεις κάνει (σχετικές με την οργανοποιία ή άσχετες); Έχεις ασχοληθεί με άλλη δουλειά; Σε έχει βοηθήσει στην οργανοποιία; Οι όποιες μη σχετικές σπουδές με την οργανοποιία σ' έχουν βοηθήσει στην οργανοποιία;
- 4 Έχεις κάνει μουσικές σπουδές;
- 5 Ποια ήταν η αιτία (τι σε απασχολούσε) και ποια η αφορμή (το έναυσμα) για να ασχοληθείς με την οργανοποιία;
- 6 Πού μαθήτευσες; Ποιος σε καθοδήγησε; Η βιβλιογραφία έπαιξε ρόλο; Η σύγχρονες τεχνολογίες, internet; Τι ήξερες πριν αρχίσεις; Τι έμαθες στην πορεία;
- 7 Το αισθητικό κομμάτι της κατασκευής, τι πορεία ακολούθησε και πού βρίσκεται τώρα;
- 8 Το εργαστήριο σου, πως το ξεκίνησε πότε και που το έστησες;
- 9 Επισκευάζεις όργανα;
- 10 Ποια όργανα κατασκευάζεις;
- 11 Γιατί το συγκεκριμένο/α όργανο/α;
- 12 Τι σχέδια χρησιμοποιείς (σχήμα, καμάρια, άλλες επεμβάσεις) ;
- 13 Το όνομα που έχεις δημιουργήσει ως κατασκευαστής σε ποιες ευθύνες σε βάζει; Τι μελετάς και τι κατασκευάζεις αυτή την περίοδο; Πόσο εύκολο είναι να εισάγεις μια κατασκευαστική καινοτομία;
- 14 Τι υλικά χρησιμοποιείς; Πειραματίζεσαι με νέα;
- 15 Έχεις ιδιαίτερη προτίμηση για κάποια υλικά;
- 16 Παίζεις ή έχεις παίξει μουσική; Πριν ασχοληθείς με την οργανοποιία πώς άκουγες μουσική (τι πρόσεχες, τι σε

ενδιέφερε); Τι μουσική άκουγες; Τι ακούς τώρα; Έχει αλλάξει κάτι στον τρόπο που ακούς μουσική;

- 17 Ασχολείσαι με την διδασκαλία (μαθητεία κατασκευής);
- 18 Γράφεις ή έχεις γράψει κάτι σχετικό με την κατασκευή;
- 19 Πώς θα ξεκίναγες να μάθεις κάποιον να κατασκευάζει; Τι βήματα θα ακολουθούσες;
- 20 Μελετάς κάτι συγκεκριμένο αυτή την περίοδο (πειραματίζεσαι);
- 21 Μπορώ να πάρω φωτογραφίες (οργάνων, διαδικασίας κατασκευής και του εργαστηρίου);

Παράρτημα 2. Αφηγήσεις εμπειριών

Οι συζήτηση με τους ερμηνευτές κλασικής κιθάρας Νότη Μαυρουδή, Ειρήνη Κώνστα και Κώστα Γρηγορέα έγιναν τηλεφωνικά και περιστράφηκαν γύρω από τις εξής ερωτήσεις:

Τι θυμάσαι από τις κιθάρες Παναγή σχετικά:

- με τον ήχο τους
- ποιότητα κατασκευής τους
- την αισθητική τους εμφάνιση
- την φήμη την οποία είχαν

Η αναφορά γίνεται για τις δεκαετίες '60, '70 και '80

Παράρτημα 3. Δημοσιευμένες συνεντεύξεις οργανοποιών

Συνεντεύξεις από το TaR (www.tar.gr)

Βασίλης Λαζαρίδης

(Η κλασική και η φλαμένκο κιθάρα
στην ελληνική οργανοποιία)*

{ΜΟΤΤΟ 1} Όσο και αν ακούγεται περίεργο, ο πρώτος μου δάσκαλος ήταν το έντυπο TaR.[1]

{ΜΟΤΤΟ 2} Η ευτυχία της άγνοιας έρχεται να διαταραχθεί στην πορεία από τη γνώση.

Η συζήτηση έγινε στο εργαστήριο του Βασίλη Λαζαρίδη, που βρίσκεται σε έναν ειδικά διαμορφωμένο χώρο πάνω από το σπίτι του. Αποτελείται από δυο δωμάτια, τα οποία χρησιμεύουν ως έκθεση και ησυχαστήριο μελέτης και περισυλλογής το ένα και ως εργαστήριο με τα υλικά και τα μηχανήματα το άλλο. Τακτικοί και περιποημένοι και οι δυο χώροι. Αν και ήταν η πρώτη φορά που τον συναντούσα, η ατμόσφαιρα έγινε πολύ γρήγορα ζεστή και φιλική. Ο Βασίλης Λαζαρίδης γεννήθηκε το 1962 στην Αθήνα και έχει καταγωγή ποντιακή, από το χωριό Λευκότοπος των Σερρών. Το παλαιό όνομα του χωριού ήταν Καβάκι στα τούρκικα, τα οποία ήταν η δεύτερη γλώσσα των κατοίκων. Η πρώτη του τυχαία επαφή με την κατασκευή έγινε στα 12-13 χρόνια του, χωρίς να γνωρίζει τίποτα από την οργανοποιία. Είχε πάρει ένα κομμάτι πεύκο και άρχισε να το σκαλίζει για να διαμορφώσει το σκάφος ενός μπουζουκιού. “Ό,τι πιο άχρηστο, δηλαδή, και ούτε θυμάμαι πού κατέληξε αυτή η προσπάθεια...” Φαίνεται όμως ότι αυτό το παιγνίδι ήταν η απαρχή για την ενασχόλησή του στην αρχή με τη μουσική και κατόπιν με την οργανοποιία.

Από τα 15 του χρόνια και μετά αρχίζει μια σταθερή πορεία, στην αρχή με μπουζούκι και αργότερα με ούτι και ποντιακή λύρα. Σπούδασε στα τότε ΚΑΤΕΕ τουριστικές επιχειρήσεις, αλλά δεν ασχολήθηκε ποτέ με κάτι σχετικό με το επάγγελμα.

Έπαιζε μπουζούκι, “από αυτά τα κατασκευάσματα με το μαύρο σκάφος, τις πλαστικές φιγούρες και τα συνθετικά σεντέφια[2] (την ασετόπαστα[3]).

Αλλά αυτό που με έφτιαξε, μετά από καιρό, ήταν το τρίχορδο”. Είχε ξεκινήσει με ένα τετράχορδο μπουζούκι που βρέθηκε κοντά του γιατί δεν υπήρχε η δυνατότητα γνωριμίας με το τρίχορδο. Κάποια στιγμή, παίζοντας σε μια ταβέρνα, είδε ένα τρίχορδο μπουζούκι και ενθουσιάστηκε. “Έπαθα πλάκα! Ήταν από κελεμπέκι, χωρίς φιγούρες, με ένα λευκό καπάκι από έλατο με μια ροζέτα κεντημένη[4] στο χέρι. Πώς περπατάς στο δρόμο και βλέπεις μια κυρά και τη δαγκώνεις και πέφτεις ξερός και την ερωτεύεσαι;” Μου περιγράφει την πρώτη του επαφή σαν μια βαθιά ερωτική σχέση, η οποία υπήρξε η αφορμή για να αρχίσει πια την κατασκευή. Το μπουζούκι

αυτό ήταν φτιαγμένο από έναν πολύ καλό (στη συνέχεια) φίλο του, τον Φώτη Μητσιάκη, ζωγράφο και οπερατέρ, ο οποίος ήταν και η πηγή της έμπνευσής του. Γύρω στα 1990 λοιπόν, ο Βασίλης άρχισε να κατασκευάζει τα πρώτα του όργανα. Έφτιαξε το πρώτο του καλούπι, γύρισε τις πρώτες ντούγκες και κατασκεύασε το πρώτο μπράτσο. Όλα αυτά μέσα από τη διαδικασία της δοκιμής και λάθους, όπως κάθε αυτοδίδακτος οργανοποιός. Στη συνέχεια, άρχισε να ακολουθεί την προσφιλή μέθοδο του μαθητευόμενου μάστορα που θέλει να εξελιχθεί: “Άρχισα να καταστρέφω όργανα. Έμπαινα σε εργαστήρια για να μου τα επισκευάσουν, έβλεπα εικόνες...” Η ευαισθησία όμως του ανθρώπου που θέλει να μάθει αλλά δεν θέλει να ενοχλήσει, τον έκανε να μη ρωτά ποτέ. Έτσι δεν υπήρξαν κάποιοι να βοηθήσουν αποφασιστικά στην πορεία του. Άλλωστε, η παλιά άποψη του μάστορα ότι το “μυστικό” που ανακάλυψε δεν το μοιράζεται, υπάρχει (ή τουλάχιστον υπήρχε) και στην οργανοποιία. Αυτοί που τον βοήθησαν ήταν “φίλοι, αφού όμως είχα φτάσει στην πηγή, είχα δει το φως μου... Και δεν μου κρύβουν πράγματα, αλλά πια συζητάμε σε άλλο επίπεδο σήμερα, ανοιχτά”. Η άποψή του είναι ότι οι παλιοί μάστορες είχαν μια σεβαστή εμπειρία η οποία όμως δεν μπορούσε να μετουσιωθεί σε γνώση, γιατί υπήρχε η μυστικοπάθεια. Σήμερα, το διαδίκτυο μπορεί να προσφέρει μεγάλη βοήθεια σε μηχανήματα, εργαλεία, υλικά και γνώση. Χρειάζεται όμως σωστή διαχείριση. “Εκείνη την εποχή έμπαινα σε ένα εργαστήριο και ‘φωτογράφιζα’. Έβλεπα ένα μηχανήμα ή ένα εργαλείο και έλεγα: ‘Α! Αυτό είναι για εκείνη τη δουλειά’. Και πήγαινα σπίτι και το έφτιαχνα”. Η κατασκευή εργαλείων και μηχανημάτων είναι ένας τομέας στον οποίο ο Βασίλης Λαζαρίδης επενδύει αρκετό χρόνο και σκέψη. Με πολλή υπερηφάνεια μου δείχνει μια γυαλοχαρτιέρα[5] που έχει φτιάξει εξ ολοκλήρου μόνος του.

Η επαγγελματική σχέση με την οργανοποιία αρχίζει αμέσως. “Ο πρώτος τζουράς που έφτιαξα μου πήρε δυο χρόνια, ο δεύτερος δυο μήνες. Έτσι μαθαίνεις”. Άνοιξε το εργαστήρι του το 1995, γιατί γρήγορα συνειδητοποίησε ότι για να φτιάξεις ένα όργανο δεν μπορείς να τρέχεις να κόβεις τα ξύλα στον ξυλουργό, ούτε να προσπαθείς να κόψεις[6] την ταστιέρα χωρίς το κατάλληλο πριόνι. Τα βιβλία με φωτογραφίες στα οποία φαίνονται τα μέρη του οργάνου τον βοήθησαν πολύ. Σήμερα η ξένη βιβλιογραφία, πλούσια και συνεχώς ανανεωμένη, παίζει και αυτή το ρόλο της. Το βιβλίο του Sloan (βλέπε προηγούμενες αναφορές) έπαιξε επίσης ένα ρόλο, μόνο που κατά την άποψή του είναι ξεπερασμένο, αν και βασικό, σε τεχνογνωσία.

Στην επαγγελματική του πορεία με την κατασκευή, ο Βασίλης Λαζαρίδης έχει ασχοληθεί με μεγάλο εύρος εγχόρδων μουσικών οργάνων. Τζουράδες, ποντιακές λύρες, μπουζούκια, ούτια. “Πήγαινα πέντε φορές την βδομάδα στο μουσείο λαϊκών οργάνων και ξεροστάλιαζα μπροστά στις προθήκες. Μέτραγα, παρατηρούσα, διαιρούσα...” Με την κιθάρα έχει “κολλήσει” τα τελευταία χρόνια και επενδύει σημαντικό χρόνο και ενέργεια σε αυτή την

υπόθεση. “Μου αρέσει η κιθάρα, αλλά και ο κόσμος που ασχολείται με αυτήν.

Κατασκευαστικά είναι προκλητική από μόνη της”. Η άποψή του είναι ότι η κιθάρα δεν είναι μόνο ένα χρηστικό αντικείμενο ως μουσικό όργανο, ούτε μετράει μόνο ο ήχος, αλλά και όλα τα αισθητικά του στοιχεία, καθώς και ότι “εκεί βρίσκεις ένα κοινό τέτοιο που μπορεί να εκτιμήσει τη δουλειά σου”. Ο Βασίλης θεωρεί ότι οι οργανωμένες ωδειακές σπουδές της κλασικής κιθάρας δίνουν μια ομοιογένεια στους κιθαριστές, με αποτέλεσμα να μπορεί να επικοινωνεί μαζί τους διαφορετικά. Σε ό,τι αφορά τώρα τους ερμηνευτές λαϊκών και παραδοσιακών οργάνων, οι οργανωμένες σπουδές είναι υπόθεση των τελευταίων χρόνων και δεν έχουν φανεί ακόμα αποτελέσματα. Αν και οι βασικές του κατευθύνσεις στην κατασκευή είναι οι κλασικές και οι φλαμένκο κιθάρες, μια ενδιαφέρουσα παρένθεση στη δουλειά του ήταν η κατασκευή μιας ρεμπετοκιθάρας. Η περιγραφή που κάνει είναι γλαφυρή:

“Ρεμπετοκιθάρα... τι μέρος του λόγου είναι; Είναι μια κατάσταση μπερδεμένη. Στα πρώτα σχήματα που κλήθηκε να συνοδεύσει κάπου εκεί στο '20 με '30, αλλά και στη Σμύρνη ακόμα, ήταν βιομηχανικές κιθάρες με συρμάτινες χορδές, ακουστικές δηλαδή τύπου Martin. Στην πορεία, εδώ στην Ελλάδα κάποιοι κατασκευαστές όπως ο Παναγής έφτιαξαν λαϊκές κιθάρες που έπαιζαν σε κάποια πάλκα, αλλά ουσιαστικά δεν υπήρξε ποτέ όργανο που να μπορείς να το μορφοποιήσεις. Τι είναι αυτό που θα το χαρακτηρίζα ‘λαϊκή κιθάρα’ και που θα μπορούσε να παίξει δίπλα σε ένα μπουζούκι, πάνω στο πάλκο; Έφτιαξα λοιπόν μια κιθάρα με κελεμπέκι και λευκό καπάκι από έλατο. Η διακόσμηση λιτή: ένα τσαμπί σταφύλι από ξύλο και όστρακα και έναν καβαλάρη ιδιαίτερο. Ο οπλισμός που χρησιμοποίησα ήταν ένας συνδυασμός στοιχείων δανεισμένων αφενός από τον κόσμο της κλασικής κιθάρας και αφετέρου από ακουστικές τύπου Martin, για να υποστηριχθεί το καπάκι απέναντι στις τάσεις των μεταλλικών χορδών. Τελικά προέκυψε μια πολύ όμορφη κιθάρα, με ήχο καθαρά ρεμπέτικο. Δεν έχω ξαναφτιάξει άλλη τέτοια και ούτε τρελαίνομαι να φτιάξω. Ήταν μια σπουδή”.

Από τη συζήτηση φαίνεται ότι για τις φλαμένκο κιθάρες ένιωσε έναν έρωτα παρόμοιο με τότε που είδε το τρίχορδο μπουζούκι. Η επιδίωξή του είναι να μπορεί να σταθεί με απαιτήσεις στο χώρο με την κλασική και τη φλαμένκο κιθάρα. “Η εξειδίκευση κάνει καλό, γιατί όσο περισσότερο ασχολείσαι με ένα αντικείμενο τόσο περισσότερο μπαίνεις στο βάθος του”. Και σε αυτή την περίπτωση, ένας φίλος του στάθηκε αφορμή για να γνωρίσει τη φλαμένκο κιθάρα. Ο Γιώργος Παπαθανασίου, ερασιτέχνης αλλά εραστής του φλαμένκο, με μια μεγάλη συλλογή από κιθάρες, τον ενθάρρυνε και του έδωσε τις πρώτες κατευθύνσεις. Έτσι ξεκίνησε να τις μελετά και να τις κατασκευάζει. Οι διαφορές με την κλασική, αρκετές. Το βασικό ξύλο, για την πλάτη και τα πλαϊνά, είναι από κυπαρίσσι. “Μια και αυτό το ξύλο υπήρχε σε αφθονία, συνδέθηκε με αυτή την κιθάρα. Όταν λέμε κλασική

κιθάρα, το μυαλό σου πάει στον παλίσανδρο· αν πεις μπουζούκι τετράχορδο, θα σκεφτείς αμέσως μαύρη καρυδιά βαμμένη”. Φαίνεται από τα παραπάνω ότι κάποια υλικά συνδέονται με συγκεκριμένα όργανα, ανεξάρτητα αν πράγματι είναι τα καταλληλότερα, γι’ αυτό και ο Βασίλης πειραματίζεται και με άλλα ξύλα.

Το κυπαρίσσι λοιπόν συνδέθηκε με τη φλαμένκο και φαίνεται να παίζει και ρόλο όχι μόνο στην αισθητική του οργάνου αλλά και στον ήχο. Ξέρουμε βέβαια πια ότι το καπάκι παίζει τον καθοριστικό ρόλο στον ήχο, όμως και το ξύλο του ηχείου διαμορφώνει, δευτερευόντως, σημαντικά χαρακτηριστικά του ήχου. Τα κλειδιά είναι ξύλινα και φυσικά δεν παίζουν ρόλο στον ήχο, αλλά στο βάρος του οργάνου. “Για παράδειγμα, αυτή η κιθάρα (1.205 γρ.) αν και αρχικά είχε σχεδιαστεί να φορέσει κάτι εκπληκτικά κλειδιά *allesi*, στη συνέχεια τα απορρίψαμε εξαιτίας του βάρους τους (204 γρ.) και σχεδιάστηκε να φορέσει ξύλινα κλειδιά”. Μου δείχνει την κιθάρα με πολλή χαρά και συνεχίζει να μου εξηγεί τις διαφορές της με την κλασική. “Η φλαμένκο κιθάρα φτιάχνεται παραδοσιακά από κυπαρίσσι για την πλάτη και τα πλαϊνά και έλατο για το αρμονικό επίπεδο. Έχει συνήθως μικρότερο βάρος από την κλασική και το αρμονικό της επίπεδο είναι λεπτότερο και με ελαφρύτερο οπλισμό (*fan bracing*[7]). Επίσης, οι διαστάσεις όσον αφορά το βάθος του ηχείου είναι μικρότερες. Σχετικά με τα ύψη των χορδών είναι πολύ χαμηλότερη (ευκολόπαιχτη - *low action*), με ύψος χορδής στο F12[8] στη μι καντίνι κοντά στα δύο χιλιοστά, πράγμα που σημαίνει χαμηλότερος καβαλάρης και χορδές πιο κοντά στο αρμονικό επίπεδο. Ένα άλλο χαρακτηριστικό της είναι η πάστα πλαστικού (*golpador*) για να προστατεύεται από τα χτυπήματα του χεριού. Επίσης, εδώ είναι πολύ συνηθισμένη –σε αντίθεση με την κλασική– η χρήση καποτάστων (*cejillas*). Η φλαμένκο κιθάρα λειτουργεί και σαν κρουστό, με χτυπήματα ρυθμικά στο αρμονικό επίπεδο ή τις χορδές. Ο ήχος της είναι δυνατός, για να μπορεί να συναγωνίζεται τα γεμάτα ένταση ρυθμικά χτυπήματα χεριών και ποδιών των χορευτών. Έχει λοιπόν, ως όργανο, έναν τελείως δικό της ξεχωριστό ήχο. Είναι ήχος κρουστού με μικρό *sustain*, γρήγορη εξασθένηση”.

Τα σχέδια της κιθάρας που χρησιμοποιεί είναι ιστορικά μοντέλα με μικρές παρεμβάσεις, “...μέχρι το σημείο που μπορώ να καταλάβω πώς θα λειτουργεί. Για παράδειγμα ο *Smallman* δεν έχει παρέμβει απλώς στον οπλισμό, αλλά έχει φτιάξει κάτι τελείως δικό του. Ο *Humphrey* έχει επίσης φτιάξει κάτι δικό του – αυτό το χαμήλωμα μετά το δωδέκατο τάστο για να διευκολύνει τον κιθαριστή. Αυτά είναι αλλαγές, όχι απλώς παρεμβάσεις”. Για τις κλασικές χρησιμοποιεί μοντέλα *Torres*, *Hauser*[9], *Romanillos* και *Friendrich*.

Το καπάκι για τον Βασίλη είναι ένας χώρος ανοιχτός για έρευνα και χρησιμοποιεί για όλες τις κιθάρες έλατο ή κέδρο. Στο μπράτσο δεν παρεμβαίνει παρά μόνο στην περίπτωση που έχουμε ιδιαιτερότητα στα χέρια του ερμηνευτή.

Το αισθητικό κομμάτι στα όργανα του Βασίλη παίζει σπουδαίο ρόλο. Συνεχίζει να δοκιμάζει νέα δικά του σχέδια στις ροζέτες. Τα φινιρίσματά του είναι εξαιρετικά και φαίνεται να απολαμβάνει πολύ αυτό το μέρος της

δουλειάς. Αυτός είναι ίσως και ο λόγος που τα βερνίκια του είναι όλα στο χέρι με γομαλάκα[10]. “Δουλεύω πολύ τη γομαλάκα, όταν δουλεύω μπάλα[11] δεν πρέπει να υπάρχει καθόλου σκόνη μέσα στο εργαστήριο. Η κίνηση της μπάλας είναι συνεχής και δεν πρέπει κάποιος να σε αποσπά, γιατί αν κολλήσει η μπάλα πάει χαμένη όλη η δουλειά”. Φαίνεται να είναι ο αγαπημένος του τρόπος βερνικώματος όλων των μουσικών οργάνων, αν και πρόκειται για πολύ απαιτητική δουλειά, τόσο σε χρόνο όσο και σε προσοχή. Και τα δυο αυτά φαίνονται στα όργανα που έχει κατασκευάσει.

Δεν έχει ασχοληθεί με τη διδασκαλία σε μορφή μαθητείας, προσπαθεί όμως με κάθε τρόπο να συμβάλει στην εκπαίδευση των ερμηνευτών σχετικά με την οργανοποιία. Όταν κάνει εκθέσεις, εκτός από τις κιθάρες κουβαλά και διάφορα εργαλεία. “Αυτό γιατί είναι σημαντικό να γνωρίζουν οι κιθαριστές τα βασικά στοιχεία κατασκευής του οργάνου. Μπορεί να βγαίνουν από κάποια διαδικασία ενιαία (τα ωδεία), αλλά δεν γνωρίζουν τίποτα από τα κατασκευαστικά στοιχεία της κιθάρας”. Έτσι, δεν μπορούν να εκτιμήσουν μια κιθάρα και –το σπουδαιότερο, κατά την άποψή του– δεν ξέρουν και τι πρέπει να ζητήσουν από έναν κατασκευαστή.

“Δεν μπορεί π.χ. να σου ζητάει να φτιάξεις μια κιθάρα κλασική που να είναι τόσο μαλακή όσο η ηλεκτρική. Θα πρέπει ίσως ο κιθαριστής να σκεφτεί να αλλάξει χορδές, να βάλει μικρότερης τάσης ή μεγαλύτερης, ανάλογα με το παίξιμό του”. Με τις χορδές δεν έχει πειραματιστεί ιδιαίτερα. Χρησιμοποιεί την εμπειρία φίλων του, αν και θεωρεί ότι είναι προσωπική υπόθεση του κιθαριστή. Τονίζει όμως ότι και ο κιθαριστής δεν θα πρέπει να ξεχνά ότι η κατασκευή μιας κιθάρας, από την κοπή του ξύλου μέχρι το αρμάτωμα, απαιτεί 300 ώρες δουλειάς. “Από τη solera[12] που είναι το καλούπι, μέχρι τη mouneca που είναι η μπάλα, η αρχή και το τέλος.

Είναι μοναχική η δουλειά του κατασκευαστή. Ο χρόνος παίζει σημαντικό ρόλο, όπως και στο κρασί. Δεν αρκεί μόνο η σπουδή, κάποια πράγματα κατακτώνται με την εμπειρία”.

Νικόλας Τσαφταρίδης
nikotsaf@ecd.uoa.gr

*Στη συζήτηση συμμετείχε και βοήθησε ο συνάδελφος Κώστας Θεοφάνους, τον οποίο και ευχαριστώ.

ΑΛΚΗΣ ΕΥΘΥΜΙΑΔΗΣ

{ΜΟΤΤΟ 1} Το πρώτο βήμα για μια καλή κιθάρα είναι η επιλογή των ξύλων και εκεί συνεργάζονται όλες οι αισθήσεις, ο όραση, η ακοή, η αφή ακόμα και η όσφρηση.

Η συνάντησή μας έγινε στις σχολικές διακοπές του Πάσχα. Η συζήτηση μαζί του έγινε στο εργαστήριό του και κράτησε περίπου δυο ώρες με μια

ουσιαστική συζήτηση. Πρόκειται για τον οργανοποιό κλασικής κιθάρας Άλκη Ευθυμιάδη.

Ο Άλκης Ευθυμιάδης γεννήθηκε στην Ομαλί Τσοτυλίου Κοζάνης το 1942. Σπούδασε μαθηματικός και για 20 περίπου χρόνια εργάστηκε ως καθηγητής μαθηματικών διατηρώντας δικό του φροντιστήριο. Το 1984 άρχισε τις πρώτες δοκιμές κατασκευής κλασικής κιθάρας. Η σύντομη θητεία του στην κατασκευή επίπλων έπαιξε σημαντικό ρόλο στη γνώση του ξύλου και της κατεργασίας του.

Η αγάπη προς την κλασική κιθάρα αλλά και ο ρόλος της λαϊκής κιθάρας αποτέλεσαν την αιτία για να αρχίσει τις κατασκευές. Η αφορμή ήταν το βιβλίο του Irving Sloan στο οποίο είδε τις φωτογραφίες με τις διάφορες φάσεις της κατασκευής. Η εκμάθηση της κιθάρας έπαιξε επίσης τον ρόλο της «... από υπερβολική αγάπη για αυτόν τον πολύ ωραίο ήχο τον πολυφωνικό. Είναι ορχήστρα η κιθάρα και αυτό το πράγμα με γοήτευσε».

Οι πρώτες του προσπάθειες αφορούσαν το ακουστικό αποτέλεσμα. Το αισθητικό αποτέλεσμα αν και σήμερα παίζει πολύ σπουδαίο ρόλο στη δουλειά του δεν τον απασχολούσε στην αρχή. Το άγχος του και η έρευνα του ήταν προς την κατεύθυνση του ήχου. Το γεγονός κατά τον Άλκη Ευθυμιάδη ότι στην Ελλάδα δεν υπήρχε παράδοση στα κλασικά όργανα ήταν μια επιπλέον δυσκολία για τους πρώτους κατασκευαστές κλασικής κιθάρας. «Δεν υπήρχαν υλικά, δεν υπήρχε τεχνολογία, δεν υπήρχε εμπειρία δεν υπήρχε παράδοση. Όλα έπρεπε, και ας μιλήσω για τον εαυτό μου, να τα μάθω μόνος μου. Με λάθη, με καθυστέρηση, με περισσότερα έξοδα, με περισσότερο ουσιαστικό και ψυχικό κόστος». Ακόμα και για την προμήθεια των υλικών το κόστος σε χρόνο και χρήμα ήταν σημαντικό αφού ταξίδευε ο ίδιος στην Γερμανία για να τα επιλέξει και να τα προμηθευτεί.

Η προσπάθεια εκμάθησης του παιξίματος της κιθάρας τον έκανε να αντιμετωπίσει την κατασκευή με άλλη οπτική. Έκανε μαθήματα, κατασκεύαζε τις κιθάρες του και πήγαινε σε συναυλίες για να ακούσει τους κιθαριστές να παίζουν. Συσσωρευόταν έτσι μια ενέργεια που έβρισκε την δημιουργική εκτόνωση της στην κατασκευή.

Κάθε φορά σε κάθε κιθάρα που έφτιαχνε βελτίωνε και ένα μέρος της. Με μεγάλο κόστος, κατέστρεφε την κιθάρες για να κερδίσει εμπειρίες. Βελτίωνε το καπάκι ή διόρθωνε το μέρος του οπλισμού που θεωρούσε ότι ευθύνεται αν το αποτέλεσμα δεν έφτανε εκεί που το είχε οραματιστεί θεωρητικά. Οι γνώμες των κιθαριστών, επωνύμων και μη, για τη δουλειά του έπαιζαν ρόλο ώστε να βελτιώνει ή να τροποποιεί τις επόμενες κατασκευές.

«Η κλασική κιθάρα απαιτεί πολλά πράγματα, το ακουστικό αποτέλεσμα είναι αρκετά αυστηρό, πρέπει να είναι δυνατή, να έχει ισορροπία να έχει

καθαρή Σολ χορδή, να έχει ισορροπημένα καθαρά καντίνια και να έχει και ποιότητα».

Πολλοί κιθαριστές θα έχουν παρατηρήσει την αδυναμία της Σολ που αναφέρει. Κατά την άποψη του αυτό οφείλεται στην μεγαλύτερη διατομή σε σχέση με τις άλλες πλαστικές χορδές γεγονός του δυσκολεύει τον ήχο να ακουστεί καθαρός και μόνο η συνισταμένη των προσπαθειών για καλό καπάκι βοηθά την καθαρότητα της Σολ. Σε γενικές γραμμές θεωρεί ότι ένας λιτός οπλισμός[1] ενισχύει περισσότερο τις χαμηλές αρμονικές με αποτέλεσμα πιο μπάσο και «συναισθηματικό ήχο» ενώ όσο περισσότερο οπλίζεται το καπάκι τόσο πιο λαμπερός γίνεται ο ήχος αλλά με την αδυναμία να «βγει στενός». «Θέλει μια χρυσή τομή, μια ισορροπία. Θέλει μια μεγάλη έρευνα δεν μπορούν να ειπωθούν σε δυο γραμμές ας μην επικεντρωθούμε σε λεπτομέρειες γιατί θα χαθούμε. Υπάρχει το μοντέλο Torres με τα 7 καμάρια[2] που έχει κάποια στάνταρτ, δεν σε προδίδει. Έτσι από ένα σημείο και μετά αρχίζεις να δουλεύεις με αυτό ».

Μου δείχνει αρκετά καπάκια τα οποία έχει καταστρέψει για να μελετήσει πως λειτουργούν και τι σφάλματα βγάζουν γιατί στο μυαλό του είχε ένα συγκεκριμένο αποτέλεσμα το οποίο προσδοκούσε να ακούσει από την κιθάρα που κατασκεύαζε. «Μερικές φορές ήμουν τυχερός δηλαδή πάτησα καλά το μοντέλο και όταν λέμε μοντέλο εννοούμε κυρίως τη φόρμα του οπλισμού του καπακιού. Αλλά χρειάζεται και καλό υλικό, το σκάφος να περιέχει καλό παλίσανδρο. Θα παίξει ρόλο και το πάχος περισσότερο ή λιγότερο, ο οπλισμός της πλάτης[3] κυρίως όμως το ρόλο τον παίζει ένα καλά οπλισμένο με καλή ιδέα καπάκι».

Κατά περιόδους εργαζόταν σε ένα μοντέλο κιθάρας, το τελειοποιούσε και κατόπιν το επιδείκνυε υποστηρίζοντας το. Έτσι οι κιθαριστές μπορούσαν να αποφανθούν για τις προσωπικές τους προτιμήσεις.

Η προσπάθεια του για βελτίωση της κατασκευής δεν περιοριζόταν στο εργαστήριο αλλά παρακολουθούσε τις κιθάρες του και στα διάφορα ρεσιτάλ. «Μέσα σε ένα ρεσιτάλ, σε ένα κονσέρτο μπορώ να πω ότι ίσως είχα και περισσότερο άγχος εγώ από τον κιθαριστή για το πως θα ακουστεί η κιθάρα μου. Όταν δεν ακουγόταν καλά προσπαθούσα αυστηρά να δω αν φταίει η κιθάρα αν φταίω εγώ ή αν ο κιθαριστής δεν έδινε (όχι δεν μπορούσε) αυτά που είχε την δυνατότητα να αποδώσει η κιθάρα». Σκέψη, αναστοχασμός και πάλι πίσω στο εργαστήριο για να διορθωθούν τα όποια λάθη θεωρούσε ότι είχε κάνει στην κατασκευή.

Για τις κιθάρες του χρησιμοποιεί σχεδόν αποκλειστικά καπάκι από έλατο ισόβενο[4] με χρυσαλίδα[5] γιατί εμπιστεύεται την ποιότητα του αν και θεωρεί ότι είναι δύσκολο υλικό γιατί αργεί να ωριμάσει, να ‘στρώσει’ δηλαδή το όργανο κάτι που εξαρτάται και από το παίξιμο του κιθαριστή «με σωστό δεξί χέρι για να εξελιχτεί και το όργανο». Οι ταστιέρες του είναι από

έβανο όπου χρησιμοποιεί την σύγχρονη τεχνολογία για τελειοποίηση. Για τα πλαϊνά και την πλάτη έχει καταλήξει στον παλίσανδρο Ινδιών ή Βραζιλίας με ίσες βένες, « και ομοιοχρωμία, να είναι γιαλυστερός και όχι καμένος». Οι δοκιμές που έχει κάνει με άλλα ξύλα δεν είναι πολλές αλλά όπως λέει «έχω δοκιμάσει όμως κάποια ώστε φανατικά να καταλήξω στον παλίσανδρο». Σήμερα ύστερα από τόσο χρόνια δουλειάς έχει καταλήξει σε κάποιο μοντέλο «που δεν μπορεί να περιγραφεί η φόρμα του το οποίο με εκφράζει πολύ ικανοποιητικά. Από κει και πέρα τι θα συμβεί στο μέλλον δεν ξέρω· έχω καταλήξει αλλά παραμένω ανοιχτός».

Με καμάρι μου δείχνει την προετοιμασία του σκάφους, για να δεχτεί το μπράτσο «ώστε να δεθεί δυναμικά και ορθόδοξα το χέρι με το σκάφος». Η ταστιέρα τον απασχόλησε αρκετά και έκανε πολλές δοκιμές «για να μη σκεβρώνει για να ξέρω από την αρχή ότι αυτό που θα φτιάξω θα πληρεί κάποιες προϋποθέσεις». Εξηγεί και μου δείχνει τα διάφορα μέρη της κιθάρας και τον τρόπο που κολλιούνται. Το φινίρισμά του άψογο ακόμα και στα σημεία που δεν είναι εμφανή όπως ο ντάκος[6] στο εσωτερικό του ηχείου. Το καπάκι της κιθάρας κατεβαίνει αρκετά στο σημείο που ενώνεται με την ταστιέρα για να μπορεί ο κιθαριστής να χρησιμοποιεί τις ψιλές νότες μετά το δωδέκατο τάστο με μεγαλύτερη ευκολία. «Αυτό το μοντέλο κάνω τώρα».

Η ροζέτα[7] στο καπάκι, το φιλέτο στον καβαλάρη και όπου αλλού το χρησιμοποιεί είναι πατενταρισμένα όπως και οι συνδυασμοί των χρωμάτων σε γήινους τόνους του καφέ και του κίτρινου. Στα τελευταία του μοντέλα τονίζει τη χρυσαλλίδα του καπακιού με σκόνη από παλίσανδρο. Το αισθητικό μέρος της κατασκευής όχι μόνο τον ενδιαφέρει πολύ αλλά σε αντίθεση με το ξεκίνημά του φανερώνει μια γνώση στην διακόσμηση εξαιρετική. «Το τέλειο αισθητικά, το καλύτερο αισθητικά αποτέλεσμα δεν το ήξερα· ήρθε και αυτό σε μια πορεία. Δεν μπορούσα να καταλάβω ότι αυτό δεν είναι καλό· δεν με ενοχλούσε οπτικά. Σιγά σιγά όμως ωριμάζε η αισθητική και ήμουν πολύ αυστηρός και σε αυτό και τα σημερινά μου όργανα δεν έχουν καμία απολύτως σχέση αισθητική και ακουστική με τα πρώτα μου όργανα. Και η αισθητική έχει ορίζοντες οι οποίοι δεν ξέρω αν τελειώνουν».

Στον τομέα της διδασκαλίας δεν δραστηριοποιήθηκε ιδιαίτερα. Κατά καιρούς είχε κάποιους μαθητές μερικοί από τους οποίους ασχολούνται με την κατασκευή. «Δεν φτάνει όμως να μάθεις τη δουλειά για να κάνεις μια κιθάρα. Πρέπει να έχεις πάθος γύρω από την κατασκευή». Και αυτό το πάθος ο Άλκης Ευθυμιάδης φαίνεται να το διαθέτει αλλιώς δεν θα άφηνε μια αρκετά κερδοφόρα δουλειά όπως ήταν του φροντιστή μαθηματικού για να ασχοληθεί με την αβεβαιότητα της κατασκευής της κλασικής κιθάρας. Και το σημαντικότερο δεν θα έφτανε σε αυτό το σημείο αισθητικού και ακουστικού αποτελέσματος διανύοντας μια μοναχική πορεία τόσων χρόνων.

Νικόλας Τσαφταρίδης
nikotsaf@ecd.uoa.gr
(Μάρτιος 2007)

Παράρτημα 4. Μια ενδεικτική συνέντευξη οργανοποιού

ΦΡΟΝΙΜΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΣ

Φρονιμόπουλος στο εξής Φ

Νικόλας Τσαφταρίδης στο εξής Ν

Φρονιμόπουλος (R09_0001.MP3)

N: Λοιπόν... 27 έχουμε σήμερα? 27 του μήνα?

Φ: Πιστεύω...(γέλιο)δεν είμαι πολύ καλός σ' αυτά...

N: Βάζω λίγο...εε Νίκος χρησιμοποιείς ε?

Φ: ναι

N: Εεε η διεύθυνση σου? Γιατί τα βάζουμε μετά σε μια καταχώρηση στο...

Φ: Λεγρενά Λαυριωτικής

N: Λεγρενά... Λαυριωτικής?

Φ: Ναι, είναι το τελευταίο όριο του Λαυρίου.

N: Η όδος σας Αζ...

Φ: Αζηνιαίων (?)

N: Αζηνιαίων, οι Αζηνιαίοι τί ήτανε?

Φ: Οι Αζηνιείς ήτανε ε... ο δήμος των Αζηνιαίων ήταν ο αρχαίος δήμος που... υπήρχε κάπου στην περιοχή. Ο αρχαίος δήμος της Αθήνας.

N: Α, μάλιστα.

Φ: Οπότε κάπου στην περιοχή πρέπει να υπήρχε ένας... ένα μικρό χωριουδάκι μάλλον, της εποχής δηλαδή ήτανε δεν... ήτανε δηλαδή κάνας μεγάλος δήμος.

N: Ε.. έχεις τηλέφωνο εδώ στο εργαστήριο? Βάζεις..

Φ: 2292...

N: (2292)

Φ: 051...

N: (051)

Φ: 013.

N: (013) Ιστοσελίδα σου?

Φ: Εεεε fronik...ε.. τελεία. .

N: Με κάπα?

Φ: Ναι με κάπα...ε.. wordpress.com

N: fronik τελεία?

Φ: ...wordpress.com. Είναι blog, είναι αυτό.

N: Μάλιστα.

Φ: Θα το 'χεις δει.

N: Το 'χω δει, ναι. Και το email σου?

Φ: fronik@otenet.gr

N: Ωραία.. ε... Βάζω πάντα την ημερομηνία γέννησης γιατί... καθορίζει...

Φ: Ναι.. το '58. (γέλιο)

N: ...κάποια πράγματα. Τι.. ζώδειο?

Φ: Καρκίνος, Ιούλιος. (γέλιο)

N: Δηλαδή? Ε... πόσο?

Φ: 8.

N: 8.. 8/07 ε?

Φ: Ναι.

N: Ε.. εγώ κάνω ερώτησεις, αλλά ξεφεύγεις ελεύθερα...
Φ: Κατά το δοκούν ναι..
N: ...ναι ναι δεν υπάρχει... Εμ... που γεννήθηκες?
Φ: Στην Αθήνα. Στην Αθήνα ε.. αλλά... (γέλιο) μεγα – η κυ – σχεδόν η πατρίδα μου είναι εδώ. (γέλιο) Γιατί το λέω αυτό, εδώ πρωτοήρθα από είκοσι ημερών... (γέλιο)
N: ααα
Φ: ...ήτανε ο πατέρας μου από τους τρελούς που έφτιαζαν ένα σπίτι στη.. (γέλιο) στο πουθενά, γύρω στο '50..
N: Αυτό?
Φ: Αυτό.
N: Σοβαρά μιλάς?
Φ: Ναι. Πριν γίνει ο δρόμος που ήρθες, σταμάταγε στην (Φώκεια?) ο δρόμος..
N: Μπράβο ο άνθρωπος.
Φ: ...ε... ερχο – και...
N: Δηλαδή μπράβο λέμε σήμερα εμείς.
Φ: Ναι και δεν το 'κανε με την έννοια της επένδυσης, καθόλου.
N: Ναι ναι.
Φ: ...αν το 'κανε με την έννοια της επένδυσης θα μπορούσε να πάρει όλη την περιοχή τότε! (γέλιο)
N: Μα το πιστεύω, όταν μου λές για το 1950...
Φ: ...αλλά είχε μια τρέλα ο πατέρας μου με... το κυνήγι, με το ψάρεμα, με το... με τα χωράφια να καλλιεργεί, ήτανε.. ε... είχε πολύ στε... ας πούμε, αυτή την ελευθερία να μην...δε – δε μπορούσε.. το κλείσιμο...(γέλιο)
N: Τι δουλειά έκανε?
Φ: Ήταν οδοντίατρος. Ε... και ήτανε από τους ελάχιστους οδοντίατρος, που... έκαναν όλο το τεχνικό της δουλειάς μόνοι τους.
N: Και.. οδοντοτεχνική δηλαδή? Έλα ρε..
Φ: Και οδοντοτεχνίτης και μάλιστα ήτανε... και αρκετά χρόνια βοηθός στην προσθετική, δηλαδή συναντάω παλιούς οδοντίατρος, ε.. προπολεμικά, ας πούμε, μόλις... που μου λένε, ότι αν μάθανε κάτι από τεχνικό, το μάθανε από τον πατέρα μου.
N: Δηλαδή η...αυτό σημαίνει ότι...
Φ: Ακριβώς.. ακριβώς..
N: ...υπάρχει μια δεξιότητα στα δάχτυλα, έτσι και να... στα χέρια, στο αυτό...
Φ: Ακόμα εδώ πέρα υπάρχουν εργαλειάκια, που ήταν του πατέρα μου. Να, ξέρω γω, αυτό το ψαλιδάκι, ας πούμε, έκοβε χρυσό ο πατέρας μου, ε.. αυτο το σφυράκι είναι από το εργαστήριο του πατέρα μου...
N: Ναι ναι.
Φ: ...το... ξύλο το 'χει φτιάξει από μια ελιά. (γέλιο)
N: Για να το δω λίγο...ναι.
Φ: Ε... ό,τι έπιανε το χέρι του, το έφτιαχνε. Είχε μια μεγάλη δεξιότητα στο χέρι.
N: Μάλιστα.
Φ: Ε.. σε σημείο δηλαδή, που οι προσθετικές του ήτανε... να σου πω ένα παράδειγμα, έχει πάει ένας γιος ενός φίλου του στη... Γερμανία και

σπουδάζει οδοντίατρος, και γυρνώντας τα... τις διακοπές, του λέει: Γιατρέ, λέει, ξέρετε τι έγινε? - Τι? - Είδε κάποια στιγμή ο καθηγητής της προσθετικής, τις δουλειές που μου 'χετε κάνει στο στόμα και με 'βαλε κάτω στην καρέκλα, (γέλιο) και έκανε μάθημα πάνω στην.. προσθετικές αυτές.

Και μου λέει, ποιος έχει κάνει αυτές τις δουλειές? - Ο οδοντίατρος μου στην Ελλάδα. Λέει, δεν το πίστευα, ότι μπορούσε στην Ελλάδα, να γίνει τέτοια...

N: Εγώ επειδή έχω... μεγάλο πρόβλημα με τα δόντια, εμ... και έχω πάει σε πάρα πολλούς οδοντιάτρους, φίλους δηλαδή... έχω πάει γιατί μετακόμιζα από περιοχή, σε περιοχή και γι' αυτό, όχι για κανένα άλλο λόγο, ε.. είχα ακούσει ότι η οδοντιατρική στην Ελλάδα, ήταν σε πολύ καλό... σημείο, ας πούμε, ανεπτυγμένη...

Φ: Ναι. Τότε προπολεμικά ήταν στα σπάργανα.

N: Καλά, ντάξει. Αλλά θέλω να πω η... η οδοντιατρική στην Ελλάδα, απ' ότι είχα ακούσει απ' αυτούς, ας πούμε, ήταν σε... σε αρκετά καλό επίπεδο...

Φ: Ναι.

N: Εμ.. με τη μουσική ασχολιότανε καθόλου?

Φ: Όχι.

N: Όχι ε?

Φ: Ε... το μόνο που υπήρχε στην οικογένεια, ε ήτανε ένα παλιό βιολί του παππού, το οποίο το είχε πάρει ο πατέρας μου όταν ήτανε... νέος στην Μυτιλήνη κι είχε... είχε κάνει κανένα δυο χρόνια μάθημα, είχε προσπαθήσει κάτι να μάθει, το 'χε... αφήσει βέβαια, και το θυμόμουνα σαν... έτσι... μικρό παιδάκι, όταν... μάλλον σαν... ούτε μικρό παιδάκι, 4 – 5 χρονών, που κάποια στιγμή σε..ε.. στο παλιό μας σπίτι, έπιανα ένα βιολί σε μια θήκη και μου λέγανε όχι όχι όχι! Μη άστο! Και μου το πέρνανε, οπότε αυτό το θυμήθηκα γύρω στα... 17 μου, (γέλιο) 16 – 17 μου, (γέλιο) και λέω βρε μπαμπά, είχαμε ένα βιολί κάποτε? Μου λέει ναι, το βιολί του παππού, λέει, είναι στην.. στο υπόγειο της πολυκατοικίας, ας πούμε, στην αποθήκη.

N: Και? Το βρήκες?

Φ: Το βρήκα, ε... είναι ένα αντίγραφο (Γιάκου Μπουστάινερ??) του '30... 173..7 – αντίγραφο βέβαια, δεν έχει καμία αξία...

N: Ναι.

Φ: Ε... το οποίο το είχα βάλει απέναντι και το κοίταζα, (γέλιο) πολλές ώρες, ε... το πήγαμε... μου λέει, είναι ένας μάστορας, που τον ήξερε ο πατέρας μου, επειδή ε... ήτανε η γειτονιά αυτή ο Λάζαρος ο Ψηλάκης...

N: Ααα ο Λάζαρος...

Φ: Ο Ψηλάκης.

N: Ψηλάκης είναι το επώνυμο, γιατί το 'ψαχνε ο... ήτανε, είχε και μια επαφή με τον ε... με τον Παύλο τον Γύπα.

Φ: Ναι ναι.

N: Απ' ότι μου 'χε πει, μου λέει – στα Εξάρχεια ήτανε?

Φ: Στα Εξάρχεια, Κωλέτη.

N: Ήτανε, μου λέει, κάποιος Λάζαρος, δεν θυμάμαι το επώνυμο και πήγα εκεί πέρα, και μ' είχε... ξέρω γω, τέλος πάντων... ε... α, Ψηλάκης!

Φ: Ναι, ήτανε λίγο περίεργος, ήτανε γέρος τότε..

N: Ναι ναι.

Φ: ...ήταν λίγο περίεργος, λίγο μπεκρής, ε...

N: α..

Φ: ...ήταν ο παλιός, ας πούμε, ...βιολοποιός της Αθήνας, είχε φτιάξει γύρω στα 80 όργανα, απ' ό,τι μου είχε πει ο δάσκαλός μου. Ε.. και το... έφτιαξε ο Ψηλάκης, δηλαδή του 'βαλε χορδές, καβαλάρη κ.λ.π, και... μετά... άρχισα να τραβάω κάτι δοξαριές εκεί, να βγαίνουν κάτι απαίσιοι ήχοι, οπότε... λέω στον Μάρκο, (γέλιο), του λέω το και το, έχω βρει ένα βιολί... μήπως ξέρεις κάποιον... δάσκαλο μήπως ν' αρχίσω? Και μ' έστειλε στον... δασκαλό μου τον πρώτο, (γέλιο) τον κύριο (Γιαπαλάκη?) - καλή του ώρα έχει πεθάνει – και έκανα δυο τρία χρόνια βιολί τότε. Παράλληλα όμως, ε... είχα αρχίσει να... ακούω και ρεμπέτικα, πάλι αφορμή ο Μάρκος διότι μας έβαζε...στα πράγματα...

N: Μπράβο ναι.

Φ: ...μεσούς δικτατορίας, ας πούμε, μας έβαζε Μάρκο και ακούγαμε και...

N: Ναι.

Φ: ...μαζί με όλα τα άλλα του (Μπερτιόζ?), ας πούμε.. κλπ

N: Ναι ναι.

Φ: ...μας έβαζε και Μάρκο. Ε... όπου ενώ εγώ... θυμάμαι τον εαυτό σε πιο μικρή ηλικία, που όταν άκουγα μπουζούκια, έκλεινα το ραδιόφωνο, γιατί δεν μ' αρέσανε καθόλου τα λαϊκά του '50, ας πούμε..

N: Ναι.

Φ: Ε... (γέλιο) κάτι έγινε όταν άκουσα τις παλιές ηχογραφήσεις. Ε.. υπήρχανε, βέβαια, στο κολέγιο τότε και δυο Καναδοί καθηγητές, οι οποίοι ήτανε... πολύ νέοι σε ηλικία, ε... με... πάρα πολύ μόρφωση και από άποψη λογοτεχνίας κλπ, αλλά και από... και με μουσική παιδεία, ο ένας έπαιζε πιάνο, ο άλλος τραγουδάγε όπερες κλπ. Ε.. οι οποίοι απόκτησαν μια πάρα πολύ καλή σχέση με την ελληνική μουσική, δηλαδή ο... ο ένας έκανε σαντούρι με τον... εμ... Τζόβενο, τον Γιάννη τον Τζόβενο και αργότερα με τον Αρμόλαο, ο δε άλλος έκανε μπουζούκι με τον.. μετέπειτα δάσκαλο μου, τον Θανάση τον Συριανό.

N: Μάλιστα.

Φ: Ε.. υπήρχε και μια με - είχαν και μια μεγάλη συλλογή από όργανα, μια πάρα πολύ μεγάλη συλλογή από δίσκους 78 στροφών...

N: Οι οποίοι ήτανε μουσικοί αυτοί ή... ας...

Φ: Ήταν καθηγητές αγγλικών.

N: Αγγλικών αλλά... α, προφανώς από ενδιαφέρον ε.. ξέρω γω, πολιτιστικό..

Φ: Αλλά παι – ναι ναι ναι, ναι ναι ναι. Ή στο σπίτι τους, ας πούμε, δεν έβρ - έβλεπες τοίχο, ήταν όλο βιβλιοθήκη, υπήρχε και το τελευταίο βιβλίο της ελληνικής λογοτεχνίας που υπήρχε...

N: Μάλιστα.

Φ: Ε.. και μεγάλη συλλογή από παλιά όργανα, ε... ο Γιάννης ο Κουκουρίκος κάτι όργανα που 'χε βγάλει στο (Ι ιτς γκελ χολ??) που έχει κάτι παλιά μπουζούκια, αυτά είναι από τη συλλογή του Γιάννη του Μίλερ.

N: Μάλιστα.

Φ: Πριν του... 1900 όργανα παλιά, τα οποία τα είχα δει από κοντά, γιατί είχα μια πάρα πολύ καλή σχέση, είναι ξέρεις... απ' τους ανθρώπους που τους μιλάγαμε στον ενικό τότε, (γέλιο) πολύ φιλικοί και ζεστοί. Και... από κει γνώρισα...

N: Μιλάγαμε και ελληνικά, ήτανε..?

Φ: Μιλάγαν πάρα πολύ καλά ελληνικά... πάρα πολύ καλά ελληνικά... και ακόμα στην Ελλάδα είναι τώρα.

N: Α, ναι ε?

Φ: Ε, βέβαια. (δεν καταλαβαίνω 2.55). Γενικά είχανε φύγει από τον Καναδά, έγιναν... Έλληνες πια. (γέλιο)

N: Ο Αρμόλαος που ανέφερες, ε.. έκανε και.. πως τις λένε, λατέρνες?

Φ: Όχι.. όχι αυτός ήταν ο Αρμάος.

N: Όχι εκτός απ' τον Αρμάο, κάπου αλλού τον έχω ακούσει τον Αρμόλαο για...

Φ: Αρμόλαος ήταν το.. το όνομα του, α... νομίζω το επών – λεγότανε Αρμόλος Κόνσολας, το επίθετο και ήταν σαντουρίερης, έπαιζε σαντούρι.

N: Α μάλιστα.

Φ: Ο... μ' αυτόν είχε κάνει ο (Ντον ο Μάθιους?) έκανε σαντούρι, αφού είχε ε.. είχε πεθάνει ο Γιάννης ο Τζόβενος, που... ήταν ο πρώτος του δάσκαλος, αδερφός του Κώστα του Τζόβενου.

N: Δηλαδή με... καταπιάστηκες και με...

Φ: Και με...

N: ...διάφορα όργανα.

Φ: Ναι, ε... σε κείνη την φάση, (γέλιο) χίλια – 1975 νομίζω, ε... ένα καλοκαίρι δεν ξέρω τι μου μπήκε, ο πατέρας μου όπως σου 'πα είχε τρέλα και με το ψάρεμα τότε και ήτανε μανιώδης παραγαδιάρης. Στα παραγάδια τότε χρησιμοποιούσανε για σημαδούρες κολοκύθες.

N: Ναι.

Φ: Τις οποίες μάλιστα τις έβαφε κίτρινες, τους έβαζε – βάφαμε μέχρι και το νήμα, ας πούμε, το... δεν είχε πλαστικά, το... παίρναμε πελεκούδι από τα πεύκα και βράζαμε εδώ στο τζάκι και... (γέλιο) βάφαμε τα... τους σπάγκους. Ε... κάποια στιγμή λοιπόν, έχω πάρει μια κολοκύθα, έχω πάρει το πρώτο μου εργαλείο...

N: Συγγνώμη, το χρώμα δηλαδή το 'κανε απ' το πεύκο...?

Φ: Ναι αυτή ήταν η παλιά βαφή, για να μην τρώει η αλμύρα τους σπάγκους και διαλύονται...

N: Ναι.

Φ: Ε... έπαιρνες πελεκούδι από το..

N: Το φλοιό του πεύκου...

Φ: ...τον εξωτερικό φλοιό του πεύκου, τον κοπανίζαμε με το σκεπάρνι, το βάζαμε σ' ένα γκαζοτενεκέ, φωτιά από κάτω και μέσα τα νήματα.

N: Μάλιστα.

Φ: Γινόταν ένα ανοιχτό καφέ χρώμα, αλλά έπαιρνε και πολλές ρητίνες απ' τα πεύκα...

N: Οπότε...

Φ: ...και αυτό το έκανε για πάρα πολλά χρόνια, μες την θάλασσα να μην κόβεται και να μην σπάει.

N: Μάλιστα.

Φ: Έτσι κάνανε τους πάνινους – ε του - τους σπάγκους τότε... δεν υπήρχανε, υπήρχανε μάλλον πλαστι – μετεονίες, αλλά δεν υπήρχανε... σπάγκοι νάιλον.

N: Ναι.

Φ: Ε... να σου δείξω το πρώτο μου εργαλείο. (γέλιο)

N: Ναι.

Φ: Το πρώτο μου εργαλείο λοιπόν ήταν... αυτό. Έσπασε, το μαχαίρι της κουζίνας.

N: Μάλιστα.

Φ: Ε... μια κολοκύθα, το μαχαίρι της κουζίνας, ένα κομμάτι ξύλο τακ τακ τακ τακ (γέλιο), πελεκήθηκε, κάποια στιγμή έσπασε και το μαχαίρι, ε... σπάγκοι, ε... για να πιέσω... χρησιμοποιούσα (γέλιο) την εγκυκλοπαίδεια του Ελευθερουδάκη (γέλιο) και για να... κάνω διάφορες μικροδουλειές, τα οδοντοτεχνικά εργαλεία του εργαστήριου του πατέρα μου. (γέλιο)

N: Μάλιστα, κατάλαβα.

(R09_0002.MP3)

Φ: ...από έναν... μια κολοκύθα – το ‘χω πάνω.

N: Να το δούμε μετά.

Φ: Ναι, και... στο γυμνάσιο ήμουν ακόμα και... παράλληλα γνωρίστηκα και με τον... μπαρμπα – Θανάση τον Συριανό και άρχισα να παίζω μπουζούκι.

N: Το.. εκείνη την περίοδο τώρα '74 ή '75 στην γκαλερί (Ωρα?) είχε κάνει η Καραυνδρού(?), ένα έτσι... σχολείο σε εισαγωγικά, τέλος πάντων, που έφερνε διάφορους παραδοσιακούς και διδασκανε. Εκεί, ας πούμε, εγώ γνώρισα τον Μπαλαμπάνη τον...

Φ: Α, τον μπαρμπα – Μαθιό, ναι ναι ναι.

N: Τον μπαρμπα – Μαθιό. Ε.. διάφορους είχε φέρει... δεν πήγε πολύ, δηλαδή ξέρω γω, μπορεί να κράτησε κάνα δυο χρόνια αυτή η δουλειά...

Φ: Ναι, ήταν αυτοί παίζανε μαζί, ο Σούλης, ο (Τοούτο???)

N: Ναι, δεν είχες καμία επαφή έτσι με...

Φ: ...ο Αλέκος ο Αραπάκης, όχι δε..

N: Δεν την θυμάσαι αυτή την περίπτωση, δηλαδή δεν είχες...

Φ: Δεν την θυμάμαι, αλλά το - τον μπαρμπα – Μαθιό τον είχα γνωρίσει και τον... Σούλη και τον Αραπάκη κάποια στιγμή που παίζανε στο – είχανε παίξει στο φεστιβάλ Ιθάκης (γέλιο) αργότερα.

N: Ναι ναι.

Φ: Και είχαμε ταξιδέψει στον γυρισμό μαζί κι ‘χαμε γνωριστεί. Αλλά τον - τους ήξερε και ο δάσκαλος μου, τον... τον κυρ – Αλέκο τον Αραπάκη παίζανε και μαζί αρκετές φορές...

N: Πέθανε πριν δυο χρόνια...

Φ: Πέθανε ναι, πέθανε. Ο δάσκαλος μου πέθανε κι αυτός πριν από δυο χρόνια, στα 91 του.

N: Ναι, κι ο Αραπάκης ήτανε κάπου εκεί...

Φ: Ναι είδες? Ναι ναι...

N: ...και έπαιζε μέχρι την τελευταία στη.. στη Κλιματαριά, στη... πλατεία Θεάτρου. Ε... δηλαδή είχες ε... ξέρω γω, παιδευτεί με το βιολί, είχες παιδευτεί με το μπουζούκι, είχες παιδευτεί με το... σαντούρι...

Φ: Σαντούρι όχι όχι όχι, καθόλου καθόλου καμία σχέση.

N: Α, όχι σαντούρι.

Φ: Καμία σχέση, όχι ο... ε... σου είπα για σαντούρι για τον... έναν απ' τους δυο Καναδούς τον Τομ τον Μάθιους, που έπαιζε σαντούρι.

N: Α, μάλιστα.

Φ: Ο Μίλερ ο Ίαν έπαιζε μπουζούκι.

N: Μάλιστα.

Φ: Και είχε μάθει από τον μπαρμπα – Θανάση, τον Συριανό. Μάλιστα κάτι φωτογραφίες αν δεις την Γλέιλ Χολ στο βιβλίο (...?) ρεμπέτικα...

N: Ναι.

Φ: ...αυτές είναι στο σπίτι του... στο σπίτι του στο Κολωνάκι, με την βιβλιοθήκη από πίσω κι ο μπαρμπα – Θανάσης μ' ένα παλιό μπουζούκι.

N: Α, μάλιστα.

Φ: Αυτός είναι ο μπαρμπα – Θανάσης.

N: Ναι ναι. Να σου πω ε... τελειώνεις τώρα το... '76 πρέπει να τελειώσες εσύ έτσι? Το σχολείο.

Φ: Κάπου εκεί ναι. (γέλιο)

N: Ναι το '76, το '74 τελειώσα εγώ. (γέλιο) Εμ... και με τι – τι αρχίζεις, ας πούμε, από... σπουδές και άλλα...

Φ: Ε, η επόμενη τρέλα μου στα γυμνασιακά χρόνια ήταν το θέατρο. Όπου... τα τελευταία τέσσερα χρόνια... του γυμνασίου ασχολιόμουν... πάρα πολύ με το θέατρο, σκηνοθετώντας παραστάσεις, ε... συμμετέχοντας σε παραστάσεις, τα τελευταία χρόνια κάτι παραστάσεις του... στο Κολέγιο Θηλέων πάρα πολύ καλές, που 'χε κάνει ο Γιάννης ο Βαρδάς, ο οποίος είχε μόλις τελειώσει την ράντα(?) και είχε έρθει στην Ελλάδα. Είχε κάνει – την πρώτη χρονιά είχε κάνει τρία λαϊκά παραμύθια ε... διασκευασμένα μέσα από αυτοσχεδιασμούς κλπ και την επόμενη χρονιά Τρώαδες. Ε... εγώ είχα ανεβάσει... στο... κολέγιο διάφορα, είχα κάνει τον Βασιλικό του Μάτεση είχαμε ανεβάσει, είχα ανεβάσει ε... δική μου σκηνοθεσία, πρώτη φορά που παίχτηκε στην Ελλάδα το (λεοντες και...???) του Μπίχγερ...

N: α..

Φ: ...γιατί είχαμε ένα μεγάλο θέατρο στη διάθεσή μας... (γέλιο)

N: Ναι το ξέρω ότι...

Φ: ...κι έτσι... απ' την αρχή της χρονιάς εγώ οργάνωνα παραστάσεις, δραματικός όμιλος κλπ. Τελειώνοντας εμ... πάντα το – αυτό που ήθελα να κάνω ήταν σκηνοθεσία θεάτρου, που δεν το έκανα, γιατί δεν υπήρχανε ανάλογες σχολές στην Ελλάδα για σκηνοθεσία, πήγα σε δραματική σχολή. Στην αρχή ξεκίνησα με την... Σχολή του Ωδείου Αθηνών, πήγα – τελειώσα την πρώτη χρονιά, ξεκίνησα την δεύτερη, δεν μ' άρεσε, γιατί δεν ήταν καλά οργανωμένη η Σχολή του Ωδείου Αθηνών, εκεί κάπου... γνωρίστηκα, γύρω στα Χριστούγεννα, με τον Πέτρο τον... Κατσέλη, σε μια... σ' ένα σπίτι μαθητών του, ας πούμε, που είχε περάσει κι ο Κατσέλης, ε... κουβεντιάσαμε και του λέω... δάσκαλε (γέλιο) θέλω ν' αλλάξω σχολή. Μου λέει ναι, αλλά δεν μπορώ να σε πάρω στο δεύτερο έτος, γιατί είναι απ' τα πιο... ας πούμε, προχωρημένα έτη που είχα τα τελευταία χρόνια...

N: Ναι.

Φ: Αν θέλεις, μου λέει, να κάνεις μεταγραφή, σκέψου το καλά, να σε πάρω στο πρώτο έτος. Ξαναγράφηκα στο πρώτο έτος του Κατσέλη και πλέον τέλειωσα... Σχολή Κατσέλη. Ήταν η τελευταία χρονιά που τέλειωσε ο Κατσέλης.

N: Εν τω μεταξύ, ενώ είχες ήδη, απ' ότι μου είπες, ε... ξεκινήσει να... έφτιαξες, ας πούμε, τον πρώτο σου τζουρά έτσι?

Φ: Ναι.

N: Ε... η κατασκευή πως ήτανε μέσα στο μυαλό σου εκείνη την περίοδο? Ή είχες δοθεί...

Φ: Όχι, ε είχα... είχα δώσει και... ένα τζουρά σε έναν (γέλιο) άλλο... όχι συμμαθητή, λίγο μικρότερο, ο οποίος είχε δει αυτό τον πρώτο τζουρά και μου λέει φτιάξε μου και μένα.

N: Α..

Φ: Έχω φτιάξει κάνα δυο τζουραδάκια τέτοια. Ε... κάποια στιγμή αργότερα, μου 'φερε ένας επίσης συμμαθητής μου ένα... ε... μπουζούκι που βρήκε στα σκουπίδια, οχτάχορδο, χωρίς καπάκι.

N: Όταν λες μαθητής σου, τι εννοείς?

Φ: Συμμαθητής μου.

N: Α, συμμαθητής.

Φ: Συμμαθητής μου, ο οποίος έπαιζε κι αυτός μπουζουκάκι, ε... μου φέρνει ένα μπουζούκι απ' τα σκουπίδια, οχτάχορδο. Μου λέει, βρήκα αυτό το πράμα. Ε... το οποίο μετασκέυασα σε βχορδο, το στένεψα, του έβαλα καπάκι και αυτό είναι το πρώτο μου μπουζούκι. Ενώ μέχρι τότε, ας πούμε, έπαιζα με τον αυτοσχέδιο... τζουρά που είχα.

N: Ναι, στένεψες τη... το μανίκι?

Φ: Στένεψα το μανίκι...

N: Δεν το – δεν το ξήλωσες?

Φ: Το ξήλωσα ναι, άλλαξα ταστιέρα...

N: Α..

Φ: Άλλαξα ταστιέρα, έβαλα άλλο καπάκι, είχα πάει τότε στον... Γαϊτάνο, νυν Στεφανίδη...

N: Ναι.

Φ: ...και είχα πάρει ένα καπάκι και αυτό είναι το πρώτο μου μπουζούκι το... '76, έγινε αυτό.

N: Δηλαδή τώρα έτσι όπως τα λέμε η σχέση σου με την οργανοποιία... την κατασκευή τέλος πάντων, πάει σχεδόν 35 χρόνια.

Φ: Εκεί.

N: Τριάντα...

Φ: Ναι ναι ναι, το '75 το πρώτο όργανο, ναι ναι.

N: Μάλιστα.

Φ: Ναι.

N: Ε.. οι πρώτες σου έτσι δοκιμές ήτανε εμ... πως να το πω, πως ενημερώθηκαν, πως ξεκίνησες δηλαδή, ντάξει το να φτιάξεις πες...

Φ: Ναι.

N: ...το να ξηλώσεις, το να βάλεις καπάκι, το να... τι ενημέρωση είχες γι' αυτά τα πράγματα?

Φ: Ελάχιστη, αρκεί να σου πω ότι την πρώτη μου ταστιέρα, ε... που την έκανα σε μια κλίμακα... τυχαία, ε... την ε... την έφτιαξα χρησιμοποιώντας την α - την απλή μέθοδο των τριών και μετρώντας μια τασ - μια κλίμακα κιθάρας. Δηλαδή είχε ένας φίλος μια κιθάρα, μέτρησε τις αποστάσεις των τάστων, ε... έβαλα το δικό μου μήκος χορδής, έκανα την μέθοδο των τριών και βρήκα τα τάστα μου. (γέλιο)

N: Μάλιστα.

Φ: Ε... αυτοσχεδιάζα, ε - έβλεπα και έκανα... έβλεπα και έκανα.

N: Ενημέρωση από βιβλία που...

Φ: Από βιβλία δεν υπήρχε, δεν υπάρχει τίποτα ε... στην ελληνική βιβλιογραφία.

N: Ναι στην ελληνική το ξέρω,

Φ: Ε... αργο - αλλά

N: ...αλλά επειδή τα αγγλικά σου είναι καλά...

Φ: ...αργότερα...αργότερα βέβαια, εντάξει τότε δεν είχε και ίντερνετ και τέτοια πράγματα. Ε... αργότερα άρχισα να παίρνω και βιβλία για... κυρίως κατασκευής κιθάρας, θυμάμαι σε μια παράσταση με το... Χουβαρδά, μετά που 'χαμε πάει στην... Σουηδία, είχα πάρει του (...?? Σλόαμ?) ε... δυο βιβλία, ε... άρχισα να... ενημερώνομαι από βιβλία, παράλληλα ε... αρχ - γνώρισα και από κοντά, ας πούμε, κατασκ - μάστορες, ας πούμε, ήμουνα πολύ φίλος με τον Νίκο τον Στασινό, έναν παλιό μάστο - μάστορα, ο οποίος πέθανε νεότερος γύρω στα 40 του.

N: Είναι της γνωστής οικογενείας ή καμία σχέση?

Φ: Όχι όχι, καμιά σχέση. Ε.. αυτός είχε στο Μεταξουργείο εργαστήριο, ε... ο Νίκος ο Στασινός αν θες, ήτανε... όπως λέω εγώ, προάγγελος της... καινούργιας ε... της νέας οργανοποιίας, της ε... ελληνικής, που ε... επέστρεψε σε παλιότερα μοντέλα, σε παλιότερες τεχνικές, ε... συνδυάστηκε με την εποχή, τη... που άρχισε να ξαναανακαλύπτεται το ρεμπέτικο, όπου άρχισε να ξαναφτιάχνει όργανα, χρησιμοποιώντας ξύ...(διακοπή ηχογράφησης)

(R09_0003.MP3)

(συνέχεια)

Φ: Ε... είχε μια τέτοια ε... αισθητική και οπτική του πράγματος, ο... χωρίς να έχει μια παιδεία. Ο Νίκος ήτανε δηλαδή ένα... ε...

N: Περίπου πότε γεννήθηκε? Μου λες πέθανε γύρω στα 40 του...

Φ: Δεν θυμάμαι... είχαμε μια διαφορά καμιά... δεκαριά χρόνια, δεκαπέντε χρόνια, ξέρω γω, πρέπει να 'χαμε.

N: Γύρω στο '40 δηλαδή? Ε, στην ηλικία του Παύλου?

Φ: Περίπου στην ηλικία του Παύλου, ναι.

N: Ε...

Φ: Ήταν απ' τη Δαύλεια στη Λιβαδειά, ήτανε... συμπατριώτης και του... των Κοντογιάννηδων...

N: Α...

Φ: ...και μάλιστα στη Δαύλεια, τι ανακάλυψαν? Το... ο Μάρκος μου το... έδειξε, υπάρχει στα - στους ε... Έλληνες περιηγητές, στο - του... του Σιμόπουλου...

N: Ναι.

Φ: ...ε... μαρτυρία για το πρώτο εργαστήριο κατασκευής οργάνων στη Τουρκοκρατία, ε... από κάποιον, νομίζω, (Σιμόν Επομάρτ?) λεγόταν, έναν ζωγράφο, δεν θυμάμαι ακριβώς χρονολογία - γύρω στο χίλια εφτακόσια κάτι, ο οποίος ε... περιγράφει ε... στη Δαύλεια, ένα χωριό ολόκληρο που κατασκεύαζε λύρες.

N: Έλα ρε!

Φ: Ναι.

N: Έχεις αναφορά στο βιβλίο σου?

Φ: Βέβαια το 'χω... το 'χω αυτούσιο το απόσπασμα. Και μάλιστα το 'χω γράψει και στο μπλοκ του Παναγιώτη του Καϊάφα, το 'χω γράψει κι αυτό. (διαβάζει κείμενο) Λοιπόν, Σιμόν Επομάρτ περιηγήθηκε την Ελλάδα 1804 – 1806. Στην Δαύλεια 150 σπίτια, είχε αναπτυχθεί βιοτεχνία μουσικών οργάνων. Κατασκεύαζαν λύρες με τρεις χορδές. Παρακολούθησε μάλιστα τον τρόπο που δούλευαν οι τεχνίτες και δίνει μια απλοϊκή περιγραφή. Σιμόν Επομάρτ, απ' τον Σιμόπουλο δηλαδή. Επαιρναν το ξύλο, το έσκαβαν, του έδιναν σχήμα ωοειδές, στρογγυλό στο κάτω μέρος και με χοντρή λαβή, μονοκόμματο λίγο μικρότερο από βιολί. Πάνω στο κοίλωμα εφάρμοζαν μια σανιδούλα με τρύπες και ένα γεφυράκι χονδροειδές, για τα κλειδιά και τις χορδές. Ο ήχος της λύρας ήταν οξύς, αλλά ένιωθες ευχαρίστηση να τον ακούς κάτω από τον Παρνασσό.

N: Μάλιστα.

Φ: Αυτό είναι από το εργαστήριο κατασκευής μουσικών οργάνων.

N: Τον ε... τον Στασινό θα έλεγες ότι... είπες ότι τον θεωρείς, ας πούμε, όριο για τη... για τη σύγχρονη...

Φ: Ναι, ο Στασινός τώρα ε... ως νέος έχει... δουλέψει σε ξυλουργείο, είναι ξυλουργός. Τελειώνει το στρατό και βρίσκεται στην Αθήνα. Ε... περνάει έξω από το εργαστήριο, απ' ότι μου 'λεγε, του... ε... του Μουρατίδη, στην – κοντά στην Ομόνοια που ήτανε και ζητάν τεχνίτες. Πάει εκεί, γνωρίζει τον Κυριάκο, νομίζω, τον Μουρατίδη, ε... και πιάνει δουλειά ως ξυλουργός, μπήκε εκεί, πρωτομάστορας ήταν ο Μουντάκης τότε...

N: Ναι ναι.

Φ: ...και πολλοί άλλοι οργανοποιοί κι ο (Βάρλας?) είχε περάσει από κει και ξεκινάει ε...να...

N: Ο Βάρλας που 'ναι στην Κωλέτη λες τώρα...

Φ: Ναι ναι ναι, ε... ξεκινάει να δουλεύει στου... - ο Βάρλας νομίζω πήγε μετά, αφού πέθανε ο Μουρατίδης, επί Στέλλας, της γυναίκας του. Ξεκινάει δουλεύοντας εκεί.

(R09_0004.MP3)

(συνέχεια)

(Φ: Γράφεις?)

(N: Ναι ναι.)

Φ: Ε... πιάνει δουλειά στου Μουρατίδη ο Στασινός, κάποια στιγμή πεθαίνει ο Μουρατίδης, εμ.. δεν θυμάμαι σε πόσα χρόνια κλπ...

N: Ναι εντάξει.

Φ: ...αναλαμβάνει η Στέλλα - η γυναίκα του - το εργαστήριο, το οποίο βέβαια συ – είχε την πορεία του, γιατί υπήρχανε μάστορες μέσα εκεί, πρωτομάστορας ήταν ο Μουντάκης και οι υπόλοιποι. Ε... έμεινε κάποια χρόνια, σιγά σιγά άρχισαν να φεύγουν οι... κάποιοι μάστορες, ο Μουντάκης πήγε πιο δίπλα, ξεκίνησε πρώτος ο... Θοδωρής ο Μουντάκης το δικό του το εργαστήριο. Ε... μετά ο Στασινός, ε... συνεργάστηκε μ' έναν ε... φίλο του και πατριώτη του, τον Νίκο τον (Γέρο?), ο οποίος επίσης δεν ήταν οργανοποιός, αλλά ήτανε μηχανουργός, το επάγγελμα. Ε... και είπανε, δεν

κάνουμε ένα εργαστήρι, να φτιάχνουμε σκάφη? Ε... ο Στασινός κάπως ήξερε πως γίνονται τα σκάφη, δεν ξέρανε βέβαια τη βαφή. (γέλιο). Που... τα ακριβά όργανα της εποχής ήτανε μαύρη βαμμένη καρδιά, χαραγμένη σε πολλές ντούγκες κλπ. Ξεκίνησε λοιπόν, το πρώτο εργαστήρι στην Ιάσονος ε... 5 νομίζω, ε... με τον Στασινό και τον Γέρο, ξεκίνησαν να φτιάχνουνε φτηνά σκάφη, τα οποία διοχέτευαν στου Μουρατίδη το... κυρίως το... εργοστάσιο, ας - ας το πούμε, ε... τους βοήθησε..

N: Αυτός ο Μουρατίδης...

Φ: Ναι.

N: ...ε... είναι ο ίδιος, που είχε και στον Πειραιά?

Φ: Όχι, είναι ο αδερφός του, είναι ο Γαβρίλος ο Μουρατίδης.

N: Α ο Γαβρίλος ο Μουρατίδης.

Φ: Δυο αδέρφια είναι. Αυτός είναι ο Κυριάκος ο Μουρατίδης, ο οποίος είχε κάνει ένα... μια μονάδα, ας πούμε, παραγωγής, όντας οργανοποιός ο ίδιος, είχε καμιά δεκαπενταριά... δέκα, δεν θυμάμαι πόσα άτομα, αρκετά άτομα που δουλεύανε μέσα εκεί.

N: Κάνανε και... μαντολίνα?

Φ: Απ' ότι μου 'χει πει ο Μιχάλης ο Μουντάκης, ε... παίρνανε παραγγελίες ε... μόνο μαντολινάτες, δηλαδή ε...

N: Μαντολινάτα της Ζακύνθου?

Φ: Ορχήστρα...

N: Είχε κάνει μια παραγγελία στο Μουρατίδη, ε... ο αδερφός μου είχε ένα μαντολίνο του Μουρατίδη, το οποίο έσπασε μετά... και τότε δεν είχαμε καμία σχέση με αυτά και... πετάχτηκε...

Φ: Ναι.

N: Α, έτσι εξηγείται τότε...

Φ: Και θα σου πω γιατί. Γιατί μου 'λεγε ο Μιχάλης ο Μουντάκης, ότι ο πατέρας του – ο οποίος ήταν και κουμπάρος με τον Μουρατίδη, τον είχε βαφτίσει τον Μιχάλη τον Μουντάκη ο Μουρατίδης, ε... του έλεγε ότι... ξέρεις, όταν εγώ αποσυρθώ, ας πούμε, θα σου πουλήσω... θα σου πουλήσω το μαγαζί – το εργαστήριο εσένα. Οπότε ο Θεοδωρής ο Μουντάκης μια ζωή μάζευε λεφτά, για ν' αγοράσει το...

N: Μάλιστα.

Φ: ...εργα – το εργαστήρι, την επιχείρηση, ας πούμε, του Μουρατίδη. Πως μάζευε λεφτά? Τα απογεύματα, είχε ένα μικρό εργαστήριο σπίτι του και ε... επειδή ήξερε την ιστορία ο Μουρατίδης, όταν ερχότανε κάποιος να παραγγείλει ένα μαντολίνο, του έλεγε, δεν παίρνω παραγγελία μαντολίνα – ε, παίρνω παραγγελίες ή μαντολινάτα ολόκληρη, ας πούμε, ή αν θες ένα μαντολίνο, στον μαστορα.

N: Αα..

Φ: Και είχε κάποιες παραγγελίες που δούλευε ο Μουντάκης, κατ' οίκον.

N: Μάλιστα.

Φ: Και συμπλήρωνε το εισόδημα και τα λεφτά που μάζευε μια ζωή, τα οποία όμως, αφού πέθανε, η Στέλλα δεν το πούλαγε, (γέλιο) κι έτσι ξεκίνησε τη δική του δουλειά ο Μουντάκης. Ε... παράλληλα βοήθησε και το Στασινό και το Γέρο και τους είπε και μερικά πράγματα, για τα σκάφη που ήξερε κλπ και ξεκίνησαν να φτιάχνουνε σκάφη. Ε... και νομίζω κι ο Νίκος έφτιαχνε και κάποια όργανα. Ε... κάποια στιγμή μετά από... κάποια λίγα

χρόνια, επήλθε σύγκρουση... (γέλιο) μεταξύ των δυο ενοίκων, δεν τα βρίσκανε εργασιακά, δηλαδή ο Νίκος ήτανε πιο χαλαρός, ο Στασινός – ο Γέρος ήτανε πιο...

N: Οργανωμένος?

Φ: Ναι, ο Γέρος είχε κάνει και κάποιες πατέντες με... μηχανουργικές στην κατασκευή του σκάφους, δηλαδή τι είχε κάνει, αντί να στραβώνουν μια μια τις ντούγκες, είχε κάνει ε... ένα μεγάλο πλατύ εργαλείο με αντίσταση μέσα του – που θερμαινότανε και στράβωνε 7 – 8 ντούγκες μαζί, είχε κάνει ένα κοπτικό, στο οποίο στερέωνε τη ντούγα και γινότανε το προ... ε... τις προ – έκοβε.

N: Μάλιστα, κατάλαβα ναι ναι ναι.

Φ: Ε... δηλαδή ε...

N: Ερχόντουσαν σχεδόν...

Φ: Έκανε δεξιές και αριστερές ντούγκες, τι εννοώ, όταν έχεις, ας πούμε, ένα μπουζούκι έτσι, η μόνη συμμετρική ντούγα ατρακτοειδής είναι η «μάννα».

N: Ναι, η μεσαία.

Φ: Ε... οι υπόλοιπες όταν πηγαίνεις προς τα δεξιά και φτιάχνεις την – τη κάθε ντούγα, αν ας πούμε, αυτή ήταν η «μάννα», που δεν είναι η «μάννα» εδώ, γιατί εδώ είναι τελείως άλλη τεχνική, είναι τεχνική χωρίς καλούπι...

N: Α...

Φ: ...του (Γαίλα?). Γιατί έχει ένα ενδιαφέρον αυτό το βιβλίο, από την άποψη ότι με τον ταμπουρά – παρένθεση τώρα κάνω της παρένθεσης έτσι?

N: Ναι.

Φ: Με τον ταμπουρά του Μακρυγιάννη, ε... βρισκόμαστε σε μια τεχνική κατασκευής, η οποία δεν έχει κανένα προηγούμενο και κανένα επόμενο.

N: Μάλιστα.

Φ: Ε... δεν ξέρω, δεν μπορώ να πω μετά... πάσης βεβαιότητας, ότι προ – πρόκειται για... ε... ξέρω γω... μια τεχνική μόνο του Γαίλα, μπορεί κάπου να υπήρχε, αλλά δεν ξέρουμε να φτιαχνόταν αυτό το όργανο, ε... στον αέρα χωρίς ντου – χωρίς καλούπι να χτιζότανε. Ε... πράμα το οποίο συμπεραίνουμε από πολλούς ε... από πολλές, ας πούμε, εμ...

N: Μαρτυρίες.

Φ: Όχι μαρτυρίες...

N: Πηγές?

Φ: Ε... πηγές πάνω απ' το ίδιο το όργανο.

N: Κατασκευές λοιπόν.

Φ: Κατασκευαστικές πηγές δηλαδή. Καταρχήν δεν υπάρχει η «μάννα».

Δηλαδή είναι - έχουμε ζυγό αριθμό από ντούγκες...

N: Μάλιστα.

Φ: ...αυτή - αυτό είναι το κέντρο συμμετρίας.

N: Μάλιστα.

Φ: Ε... δεύτερον, αυτό το σημείο είναι το μέγιστο φάρδος του οργάνου κι όχι αυτό (δείχνει το μέρος προς το καπάκι). Επομένως ένα καλούπι δε θα μπορούσε να βγει...

N: Σωστά.

Φ: ...μέσα από δω.

N: Σωστά.

Φ: Τρίτον, ε... όλη η κατασκευή ξεκινάει από μια μεγάλη...

N: Υπήρχε περίπτωση όμως να γί – να είναι το καλούπι μέχρι εδώ? (δείχνει)

Φ: Ναι...

N: Και μετά το υπόλοιπο να ήτανε... σαν την κολάτζα, ας πούμε που...

Φ: Θα υπήρχε και αυτή η περίπτωση. Ε... εμένα η πρόταση μου είναι αυτή. (δείχνει) Δήλ – ένα μικρό επίπεδο καλούπι...

N: Μάλιστα, ααα...

Φ: ...ξεκινάει μ' έναν τάκο. Εδώ ο τάκος σκάβεται για να πέσουνε μέσα οι ντούγκες, ξεκινάει λοιπόν, από μια μεγάλη περιμετρική ντούγα...

N: Μάλιστα.

Φ: ...ε μετά προχωράει με δυο ντούγκες, που ενώνονται για να πάρει το ύψος...

N: Μάλιστα.

Φ: ...και μετά τρεις και τρεις που καταλήγουν σε μύτες. Όλα αυτά δένονται με αυτή τη κολάτζα...

N: Μάλιστα.

Φ: ...εδώ η οποία έχει και κολάτζα και χορδιέρα μαζί.

N: Μάλιστα, μάλιστα κατάλαβα.

Φ: Ε... και είναι μια κατασκευή δεξιοτεχνική και γρήγορη. Χτίζεται όλο το πράμα δηλαδή αυτό στον αέρα.

N: Ναι.

Φ: Ε... τώρα, υπάρχει περίπτωση, ε... ο Γαίλας να... ξεκίναγε, ε... έχοντας ε... ένα ίχνος σχεδιασμένο σ' ένα χαρτί.

N: Μάλιστα.

Φ: Ε... υπήρχε περίπτωση να 'χει ένα λεπτό καλούπι τέτοιο. Απ' τον ίδιο τον ταμπουρά του Μακρυγιάννη, ε... ξέρεις εγώ κα – τώρα... πάει να τελειώσει αυτό, το ξαναπαίσαμε το νήμα όμως...

N: Δεν πειράζει. (γέλιο)

Φ: ...μη σε νοιάζει, απλώς μετά θα 'χεις μεγάλο μπελά, να τα βάλεις σε τάξη, αυτά που θα πούμε. (γέλιο). Ε... εγώ... έχοντας πάντα... κατά νουν, ας πούμε, τον σχεδιασμό που υπήρχε στα... μπαρόκ όργανα και τα αναγεννησιακά κλπ, που ήταν (αυτόματος - αυτόνομος?) γεωμετρικός σχεδιασμός. Ε... έψαχνα πάντα... σε παλιότερα μοντέλα... ελληνικών παραδοσιακών οργάνων, τυχόν αναλογίες μετρικές, ε... ή σχεδιαστικές ή οτιδήποτε. Σε κάποια ε... μοντέλα μπουζουκιών, είχα ανακαλύψει κάποιες αναλογίες, όχι όμως τέλειο σχεδιασμό και όχι σχεδιασμό με χάρακα και διαβήτη. Παίρνοντας, λοιπόν, αυτό το... αυτή τη γκραβούρα και ψάχνοντας με το φακό επάνω όλα τα σημεία, για το τι εργαλεία έχει σχεδιάσει ο... (Ρέρμπι??), βλέπω ένα... διαβητάκο και ένα χάρακα πάνω στο πάγκο του Γαίλα.

N: Μάλιστα, ναι.

Φ: Είναι... (κινείται) αυτός είναι ο διαβήτης του...

N: Ναι.

Φ: ...και κάπου εδώ είναι ένας χάρακας. Ε... και λέω, τι έκανε τον χάρακα? Ξαναπάω στο Ιστορικό Μουσείο, αφού τον είχαν συντηρήσει τον ταμπουρά, το καλοκαίρι μετά την... έκθεση.

N: Ναι.

Φ: Ε... γιατί όταν συντηρήθηκε ο ταμπουράς δεν είχα ούτε φωτογραφική μηχανή, να τον αποτυπώσω, αλλά ούτε ήξερα, περί τίνος πρόκειτο. Ε... είχα

δει αυτό το Λ. Γ., στο σημείο που βάζω το Ν. Φ. εγώ, το οποίο... εδώ είχε ένα Μ. Γ., που ήτανε Μακρυγιάννης, ε... και υπήρχε το Λ. Γ., ε... δεν μου 'χε πάει το μυαλό εκεί, είχα ξεχάσει και το Λ. Γ. αυτό που ήθελα όμως, ήταν να πάρω μια τομή «τέτοια» και μια τομή «τέτοια», για μπορέσω να...

N: Να φτιάξεις το...

Φ: ...μια τομή «τέτοια», να – να... φτιάξω το μοντέλο. Πως το έκανα, κόβοντας ένα χαρτόνι και προσαρμόζοντας το...

N: Ναι...

Φ: ...έχω μια σειρά από φωτογραφίες που 'χα πάρει τότε, ε... είχε έρθει κι η γυναίκα μου και φωτογράφιζε. Ε... πάω εκεί και... εκεί που έκανα όλη αυτή τη δουλειά, Λ. Γ. Λέω: Δήμητρα? Λεωνίδας Γάιλας – Γαίλας. Αυτό είναι ταμπουράς του Γαίλα. Και κει έκανα το συσχετισμό κι έγραψα το άρθρο στο Δίφωνο.

N: Ναι.

Φ: Ε... παίρνω τα σχέδια, όλ' αυτά που πήρα, τα μοντέλα κλπ, έρχομαι το καλοκαίρι εδώ, βάζω κάτω χάρακες, διαβήτες, προσπαθώ να βρω άξονες συμμετρίας – άξονα συμμετρίας αυτό δε... ε... ήταν πολύ δύσκολο να βρεθεί, γιατί εδώ είχαμε μια πολύ μεγάλη ασυμμετρία δεξιά – αριστερά και ξαφνικά, μετά από πολύ ψάξιμο διαπιστώνω τα εξής πολύ απλά πράγματα: (γέλιο) άκου να δεις τώρα – κάτσε να στο δείξω σχεδιασμένο, γιατί έχει πολύ ενδιαφέρον, είναι πιο εύκολο να το δεις, ε... να... το έχω στο χαρτί, να το. Λοιπόν, διαπιστώνω το εξής, ότι αν πάρεις το μέγιστο άνοιγμα του οργάνου...

N: Ναι.

Φ: ...το διαιρέσεις δια 4...

N: Ναι.

Φ: ...ε... και κρατήσεις αυτό, ως τη πρώτη βασική... μετρική μονάδα, μπορεί να φτιάξεις δυο κύκλους εφαπτόμενους, εαν πάρεις αυτό το αβ και το βάλεις εδώ...

N: Ναι.

Φ: ...και φτιάξεις άλλον ένα κύκλο, αυτός είναι εσωτερικά εφαπτόμενος στο όργανο και... το σημείο που αρχίζει και αντιστρέφεται η...

N: Μάλιστα.

Φ: ε... η καμπυλότητα...

(N: η καμπύλη)

Φ: ...και το εξής, αν ενώσεις τα κέντρα αυτά, με αυτό το κέντρο και βάλεις το διαβήτη σου εδώ και πάρεις αυτό το τόξο και αλλάξεις την καμπυλότητα σε αυτά τα σημεία...

N: Ναι.

Φ: ...και αντιπαραβάλλεις το ίχνος απ' τον ταμπουρά του Μακρυγιάννη, με αυτό τον σχεδιασμό από το σημείο α, μέχρι το σημείο β, εδώ πέρα κάτω δεν χάνει το δέκατο του χιλιοστού το σχέδιο. Επιπροσθέτως, που είναι κάτι πολύ δύσκολο να το πετύχεις, αυτό το αβ το χρησιμοποιεί ακριβώς για το βάθος του οργάνου. Δηλαδή 15,2 αυτό...

N: Κατάλαβα, κατάλαβα.

Φ: ...15,2 και το βάθος του οργάνου.

N: Και το βάθος του οργάνου.

Φ: Ε... πράγμα που είναι πολύ απίθανο να είναι τυχαίο.

N: Εσύ έβγαλες το ίχνος του ταμπούρα του Μακρυγιάννη δηλαδή...

Φ: Έβγαλα το ίχνος του ταμπούρα του Μακρυγιάννη, προσπάθησα να βρω έναν άξονα συμμετρίας, βρήκα τον πιθανότερο άξονα συμμετρίας...

N: Ναι ναι ναι κατ...

Φ: ...γιατί εδώ πέρα υπήρχε μεγάλη διαφορά στις καμπύλες. Τώρα θα μου πεις πως έφερε αυτές τις καμπύλες, αυτές τις καμπύλες εαν είχε πάει να τις σχεδιάσει, θα χρειαζότανε ένα διαβήτη τόσο... (δείχνει)

N: Μάλιστα.

Φ: Γιατί το κέντρο πρέπει να είναι κάπου εδώ κάτω...

N: Σωστά.

Φ: ...και αυτό είναι – δεν είναι κανονικό μέγεθος, είναι μικρή – μικρό μέγεθος. Ε... αυτό το έκανε με ελεύθερο χέρι.

N: Μάλιστα.

Φ: Απλώς ήξερε ότι εδώ, ας πούμε, θα καταλήξω κάπου στον κύκλο, ε... είναι πιθανό να είχε και... τρεις κύκλους καρφωμένους κάπου...

N: Κάπου και να τους...

Φ: ...και να δούλευε εκεί πάνω. Ε... και γι' αυτό υπήρχε μεγάλη ασυμμετρία εδώ. Εγώ στην αναπαράσταση του μοντέλου τι έκανα, ε... δίπλωσα το ίχνος και... μοίρασα τις διαφορές.

N: Μάλιστα.

Φ: Στο μοίρασμα των διαφορών, λοιπόν, έφερα τη μέση... ε... γραμμή και έκανα προσεγγιστικά, πως θα - περίπου θα δίναμε μια καμπύλη εδώ.

N: Και αυτό εξηγεί το τι – την πιθανότητα να μην υπήρχε καλούπι, αφού έχουμε αυτές τις ασυμμετρίες...

Φ: Την βεβαιότητα, σχεδόν, να μην υπήρχε καλούπι. Γιατί όλη η τεχνική αυτή...

N: Τη βεβαιότητα, ναι ναι...

Φ: Ναι, δεν ε... δεν έχει κανένα σημείο που να συνηγορεί στο να υπάρχει καλούπι.

N: Να ρωτήσω κάτι τώρα, σε ένα τυχαίο, ας πούμε, μπουζούκι, μπαγλαμά, γενικά λαουτοειδές με... με ντούγκες, ε... ενός... πρωτάρη ή ενός... κακού μάστορα, υπάρχει περίπτωση να μην έχουμε συμμετρίες, απ' τη στιγμή που υπάρχει καλούπι?

Φ: Βέβαια. Όχι μόνο σ' ένα – σε ένα... σ' ενός τυχαίου μάστορα ε... καταρχήν, τη στιγμή που δεν έχουμε – ο τυχαίος μάστορας ή ο μη καλός μάστορας, αλλά και ο καλός μάστορας, κατά... ε... ποσοστόν – να μην πω μεγάλη υπερβολή, αλλά ας πω ένα 95%, δεν φτιάχνει το σκάφος του στην Ελλάδα. Έχουμε την παγκόσμια πρωτοτυπία, να 'χουμε...

N: Σκαφάδες.

Φ: ...μερίστη κατασκευή του όργανου και να 'χουμε σκαφάδες, ας πούμε, λες και... σκαφάδες, οι φιγουρατζήδες, οι λουστραδόροι και ο... ο υποτιθέμενος οργανοποιός, ας πούμε, που υπογράφει το όργανο, στην ουσία κάνει ένα είδος μοντάζ.

N: Ναι.

Φ: Στην – έτσι όπως έχει γίνει η παραδοσιακή οργανοποιία, ε γιατί... γιατί δεν μπορεί να βγάλει και να... να πληρωθεί και αντίστοιχα.

N: Σωστά.

Φ: Δηλαδή κανένας δεν θα πει στον Παύλο, γιατί κάνει 4.000 η κιθάρα σου, ενώ θα σου πει ο άλλος γιατί να δώσω, ξέρω γω, δυο χιλιάρικα για ένα μπουζούκι. Γιατί θα πρέπει να κάνει τρία, ας πούμε, αλλά πρέπει να το δώσεις δυο. Ε... γιατί... έτσι έχει γίνει, τέλος πάντων. Ε... αυτό που είπες για την ασυμμετρία...

Ν: Δηλαδή απ' τη στιγμή που υπάρχει καλούπι...

Φ: Όχι πρόσεξε...

Ν: ...μπαίνουνε οι ντού – οι ντούγκες...

Φ: ...α – ας το πάμε αλλού.

Ν: Ναι.

Φ: Ας πάμε στην ε... στα όργανα ορχήστρας.

Ν: Ναι.

Φ: Ε... στα όργανα ορχήστρας, έχουμε δυο μεγάλες σχολές. Ε... οι παλιότεροι ε... όχι σχολές, τρόπους κατασκευής.

Ν: Ναι.

Φ: Ο παλιότερος τρόπος ε... κατασκευής είναι το ιταλικό μοντέλο, Stradivari, Guarneri, Amati κλπ...

Ν: Ναι.

Φ: ... είναι αυτό, εσωτερικό μοντέλο. Αυτό έχει το μισό πάχος απ' το βιολί, δηλαδή το πλαϊνό του θα είναι τόσο. (δείχνει)

Ν: Μάλιστα.

Φ: Με όσο μεγάλη προσοχή και να καταφε – να προσπαθήσει να δουλέψει ο μάστορας, τη στιγμή που έχει ένα εσωτερικό μοντέλο, δε θα πο – ποτέ δε θα πετύχει η απόλυτη καθετότητα των πλευρών.

Ν: Μάλιστα.

Φ: Επομένως, ε... αν πάρεις το πάνω ι – ε... ανάπτυγμα, ξέρω γω, και το κάτω και τα ταυτοποιήσεις, θα δεις ότι υπάρχει μια διαφορά στις καμπύλες. Τι γίνεται όμως εδώ, η κατασκευή ακολουθεί ε... το ελάττωμα ή το λάθος του... που ε... της κατασκευής των πλαϊνών. Δηλαδή, ο... Stradivari, ας πούμε, όταν θα 'φτιαχνε το βιολί, γύρναγε – έβαζε τα τακάκια του, γύρναγε τα πλαϊνά του, μετά ακούμπαγε αυτό (δείχνει) πάνω στον πάτο και 'κανε μια μεγάλη γραμμή, που απείχε λίγο περισσότερο απ' ότι θα... ε... θα ήταν το πραγματικό, θα ήταν η πραγματική απόσταση και έκοβε χοντρά – χοντρά τα δυο καπάκια του. Όταν τέλειωνε η επεξεργασία του καπακιού και κόλλαγαν τα καπάκια, τότε κούρευε αυτό που περίσσευε σε ίση απόσταση από το πλαϊνό. Επομένως, αν αυτή η καμπύλη εδώ πέταγε λίγο πιο πολύ κι αυτή ήτανε πιο μέσα, ε... ακολουθούσε αυτό.

Ν: Θα ήταν το ίδιο, ναι ναι ναι...

Φ: Με βάση, λοιπόν, αυτό που είχε κουρέψει το πλαϊνό του, ακολουθούσε και το φιλετάρισμα από μέσα.

Ν: Μάλιστα.

Φ: Ε... το λάθος δηλαδή ήτανε τόσο μικρό, ώστε να μην... είναι εύκολα αναγνωρίσιμο από το μάτι, αλλά ωστόσο υπήρχε και ποτέ δε μπο – ποτέ δε ένα όργανο ε... δε μπορεί να φτιαχτεί τέλεια συμμετρικό και τέλεια ίδιο, όσες φορές και να δουλέψεις αυτό το καλούπι. Το αντίθετο είναι το γαλλικό μοντέλο, όπως έχει επικρατήσει να το λέμε το... θηλυκό μοντέλο. Δηλαδή ε... υπάρχει στο κανονικό βάθος, (προαισθάνεται?) το πλαϊνό από μέσα προς τα έξω, ε... και πλέον δεν υπάρχει καμία – κανένας λόγος να κοπεί

χοντρά το καπάκι, κόβεται και το πάνω και το κάτω καπάκι ακριβώς το ίδιο, στην ίδια απόσταση και φιλετάρεται και μπαίνει και μοντάρεται. Ε... τώρα, ε... εάν κάνεις ένα... πείραμα και πάρεις ε... πέντε βιολιά κατασκευασμένα με τον ένα τρόπο και πέντε βιολιά με τον άλλο τρόπο και τα δείξεις σε κάποιους ανθρώπους, οι οποίοι δεν έχουν και πολύ μεγάλη σχέση με... τη – ούτε τη – τόσο την αισθητική, ας πούμε, αλλά ούτε και με τα όργανα. Αυτό που είναι πιο ζεστό είναι το ιταλικό μοντέλο γιατί έχει αυτό... μικρό λάθος και την ασυμμετρία, η οποία ε... το κάνει πιο... κάτι σε τραβάει σ' αυτό.

N: Μάλιστα.

Φ: Παρόλο τον αυστηρό γεωμετρικό σχεδιασμό που υπάρχει πίσω απ' αυτό. Στα παραδοσιακά όργανα... φυσικά υπάρχουν συμμετρίες.

(R09_0005.MP3)

(συνέχεια από την μέση της συζήτησης)

Φ: μ... αρσενικό μοντέλο. Δηλαδή χτίζεται από μέσα προς τα έξω κι όχι από έξω προς τα μέσα. Φυσικά δε θα μπορούσε ποτέ να χτιστεί απ' έξω προς τα μέσα ένα... όργανο τέτοιο, μια κιθάρα θα μπορούσε ε... ή ένα... βιολί.

N: Ναι. Μάλιστα.

Φ: Αυτά για το συνέδριο, ξέρεις. Λοιπόν, ξεκινάει ο Νίκος ο Στασινός και... φτιάχνει το δικό του εργαστήριο, λοιπόν, ένα τετράγωνο πιο κάτω στην Ιάσονος πάλι, 5 ήταν νομίζω το πρώτο – το... του Γέρου, 15 ήταν του Στασινού... του Νίκου. Εκεί ε... σε... εκείνη την εποχή, εγώ γνώρισα τον Νίκο τον Στασινό, που είχαν χωρίσει τα... τσανάκια τους, ε... γιατί τότε δεν έφτιαχνα σκάφη και είχα... επειδή έπρεπε – ήθελα, να φτιάξω ένα όργανο και... ε... πήγα στο Νίκο τον Στασινό, για να μου δώσει ένα σκάφος, γιατί έφτιαχνε και σκάφη τότε.

N: Ναι.

Φ: Κι εκεί γνωριστήκαμε.

N: Δηλαδή το... το πρώτο σκάφος που πήγες, να αγοράσεις εσύ – ποια περίοδο ήτανε τώρα, θυμάσαι περίπου?

(R09_0006.MP3)

Φ: Αυτό είναι. (δείχνει) Είναι το 1980.

N: Το 1980 λοιπόν...?

Φ: Αυτό είναι το σκάφος του Νίκου του Στασινού.

N: Και είναι το πρώτο σου μπουζούκι αυτό?

Φ: Ε...

N: Στην ουσία?

Φ: Όχι, δεν είναι το πρώτο μου μπουζούκι, το 1976 είναι το πρώτο μου.

Είχα κάνει... κάνα δυο είχα κάνει ακόμα? Δεν θυμάμαι αλλά... ναι.

N: Μάλιστα.

Φ: Είχα κάνει ένα για μένα και μετά έκανα ένα του Φίλιππου... του Δραγούμη.

N: Ναι ναι. Μπράβο. (γέλιο)

Φ: Λοιπόν, το '80 ήτανε, λοιπόν, που γνώρισα τον Στασινό, είδες πως το – πως βρέθηκε?

N: Ναι.

Φ: Το μαρτυράει το... μπουζούκι. Ε... εκείνη την εποχή, λοιπόν, ε... γύρω στο '80... είχε αρχίσει πάλι, να γίνεται λόγος για ρεμπέτικα, να γίνονται κομπανίες κλπ...

N: Ναι.

Φ: ...όπου άρχισε να έχει ο Νίκος και ένα πελατολόγιο τέτοιο. Και... και ο Μουντάκης, βέβαια, είχε αρχίσει να φτιάχνει τέτοια όργανα, αλλά και ο Στασινός, είχανε ξεκινήσει, ε... προσπαθώντας να... φτιάξουνε πιο παλιά μοντέλα, να κάνουνε ε... τότε και τα τρίχορδα φτιαχνόντουσαν σε μεγάλο μοντέλο του τετράχορδου. Είχαν αρχίσει να φτιάχνουνε πιο μικρά μοντέλα της... εποχής του '50, ας πούμε, πιο... ε... στενά, ο Νίκος είχε αρχίσει να έχει μια αισθητική, που να χρησιμοποιεί ξύλο για τη διακόσμηση και όχι πλαστικά, ε... να... χρησιμοποιεί άλλα ξύλα σε φυσικό... χρώμα και καλά ξύλα, ας πούμε, παλίσανδρος κλπ, και όχι την επικρατήσασα, για... πάρα πολλά χρόνια, βαμμένη καρυδιά, η οποία όπως (γέλιο) είδαμε και απ' τον (Ταβλαρίδη?), ας πούμε, τα σεμινάρια είναι... στην ουσία, έχεις καταστρέψει ένα συστατικό του ξύλου δηλαδή... είτε το – το 'χα δει κι εγώ σαν επισκευαστής, ένα όργανο 15 χρόνων βάζεις το νυστεράκι, να κάνεις κάτι και φεύγουνε μια – μια οι ίνες.

N: Μάλιστα.

Φ: Γιατί – γιατί (γέλιο) να – να πούμε κι ένα ανέκδοτο της ε... οργανοποιίας, όταν κάνανε, λοιπόν, το πρώτο εργαστήριο, φτιάχναν σκάφη ο... οι δυο Νίκοι, ε... καλά τα φτηνά, τα καταφέρνανε – τα... άβαφτα, τ' ακριβά? Πως θα το βάψουνε το ξύλο? Δεν τους έλεγε κανένας. (γέλιο) Ξέραν, ότι βάζαν τη μπογιά για τα μάλλινα τη μαύρη, τη βάζανε μέσα, βάζαν νερό, το βράζανε, είχαν βάλει μια αντίσταση, είχαν κόψει ένα...

N: Τι... τι βάζαν τη μπογιά?

Φ: Τη μαύρη μπογιά για τα μάλλινα, που βάφεις τα μάλλινα.

N: Α, μ' αυτή τα βάφανε δηλαδή τα...

Φ: Ναι, ξέραν ότι μπαι – έμπαινε αυτή η μπογιά, αλλά τα βάζαν – τη βάζαν τη μπογιά μες το καζάνι και...

N: Δηλαδή τη βαφή για τα ρούχα.

Φ: Ναι ναι ναι...

N: Μ' αυτή τη – τα βάφανε.

Φ: Βάζανε μες το καζάνι τα... ξύλα...

N: Τα βράζανε για να...

Φ: ...τα βράζανε, τα στεγνώνανε, είχε βαφτεί εξωτερικά, είχε περάσει λίγο μέσα η μπογιά, αλλά στο κέντρο,

N: Ναι ναι...

Φ: ... ήταν άσπρο, ήταν... Τι γίνεται, τι γίνεται, είχαν αρχίσει να παίρνουν κομματάκια, να τα πηγαίνουν στο Χημείο να τα εξετάσουνε (γέλιο) κλπ, όπου εκεί, (γέλιο) τους είπαν ότι κατουράνε μες το καζάνι (γέλιο) και είχανε κάτσει πάνω απ' το καζάνι και κατουράνε. (γέλιο)

N: Δηλαδή αυτό ήτανε – για πλάκα τους το 'πανε και το κάνανε.

Φ: Για πλάκα ναι, (γέλιο) για πλάκα. Μου τα 'λεγε ο Στασινός – και είχαμε κάτσει, λέει, και κατουράγαμε στο καζάνι, (γέλιο) για να βαφτούνε τα ξύλα. (γέλιο) Αυτό, κοίταξε, έχει μια δόση... ε... θα μπορούσε να έχει μια δόση αλήθειας, γιατί στην ουσία...

Ν: Το άζωτο, ας πούμε?

Φ: Ναι, είναι βάση το... κάτουρο.

Ν: Ναι.

Φ: Ε... και... και οι βάσεις και τα οξέα, κάνουν την ίδια δουλειά στο ξύλο, όπως είχαν μάθει (γέλιο) απ' τον Ταβλαρίδη, καταστρέφουν την κυτταρίνη. Επομένως ανοίγουνε... περισσότερο τους...

Ν: Κυτταρικό... ε ναι ναι..

Φ: ...τους σωλήνες και προχωράει περισσότερο η μογοιά. Αλλά τώρα, βέβαια, πόσο... πόσο κάτουρο να βάλεις, αφού μέσα καίει... (γέλιο) Ε... και ανακάλυψαν, βέβαια, το φοβερό μυστικό, ότι αυτό που έκαναν, ήταν να του ρίχνουν ακουαφόρτε, μες το νερό. Υδροχλωρικό οξύ.

Ν: Μάλιστα.

Φ: Το οποίο έκανε αυτή τη δουλειά, το ακουαφόρτε. Έβγαζε – ε... κατέστρεφε την κυτταρίνη, ανοίγαν οι κυτταρικοί σωλήνες και προχωρούσε η βαφή εσωτερικά του ξύλου κι έτσι μπορούσες να το ζύσεις, ας πούμε, να το τρίψεις, γιατί ποτέ δεν... το... όλο να τριφτεί, πρέπει να γίνουν διάφορες επεξεργασίες...

Ν: Ναι ναι ναι...

Φ: Όσο και να το έτριβες, ήταν μαύρο πάλι δεν... φέγγιζε, ενώ αλλιώς...

Ν: Ναι.

Φ: ...δεν γινόταν. Κι έτσι κατάφεραν να βάψουν και τα ξύλα και να φτιάξουνε και ακριβά σκάφη. Ε...

Ν: Νίκο γιατί δεν τα περνάγανε με... ξέρω γω, με... πως το λένε? Με μπάλα, με...

Φ: Με μογοιά. Γιατί πο...

Ν: Ε...

Φ: Ανιλίνη.

Ν: Όχι, ε... α, θα μου πεις...

Φ: (Κάσια?).

Ν: Κάσια.

Φ: Η κάσια δίνει ένα καφέ σκούρο χρώμα...

Ν: Και αυτοί θέλανε το μαύρο.

Φ: Ε... ναι. Ε... θέλαν το μαύρο αφενός, αφετέρου αν περάσεις οποιοδήποτε χρώμα, θα σου βάψει και τα φιλέτα. Ε... επομένως, αυτό που θέλανε, το να φαίνονται πολλές ντούγκες, θα γινόταν ένα πράμα μαύρο.

Ν: Μάλιστα. Ε... δηλαδή, περισσότερο θέμα αισθητικής, παρά οτιδήποτε άλλο. Της εποχής, ας πούμε.

Φ: ...ναι. Ήτανε το... το μαύρο? Ήτανε και θέμα αισθητικής και ταίριαζε... με τις φιγούρες, που ήτανε ε... άσπρο – μαύρο, ε... βοήθαγε και σε κακοτεχνίες, δηλαδή, καψίματα και τέτοια πράματα, δε φαινότουσαν στο μαύρο ή οτιδήποτε τρύπα είχαν ένα – πάντα υπήρχε ένας... (γέλιο) μεγάλος κουβάς με εβενόστοκο και... έπεφτε στόκος μπόλικος....

Ν: Ναι.

Φ: ...και ήταν αυτή η αισθητική του μπουζουκιού που ξέρουμε, συγκεκριμένα αυτό, ας πούμε, είναι ένα μπουζούκι μ' αυτή την αισθητική, είναι κάτι που έφτιαξα μετά από 25 χρόνια, που 'χα να φτιάξω κάτι αντίστοιχο.

Ν: Αυτό λες το τετράχορδο?

Φ: Ναι ναι ναι. Που αν το δει κανείς, ας πούμε, δεν είναι ένα όργανο... ε... τουλάχιστον από αισθητική, δικό μου.

Ν: Ναι.

Φ: Ωστόσο, εντάξει (γέλιο) ήξερα πολύ καλά κάποτε, να φτιάχνω και τέτοια...

Ν: Γιατί?

Φ: Δε δε δε δεν... δεν ήθελα να δουλέψω πια έτσι, δε - δεν δουλεύω πια έτσι.

Ν: Όχι, ε... λέω γιατί το 'φτιαξες?

Φ: Γιατί το 'φτιαξα? (γέλιο)

Ν: Οικονομικοί λόγοι ή...

Φ: Διότι ναι...

Ν: Γιατί ήθελες να πειραματιστείς και...

Φ: Όχι, όχι δεν ήθελα να πειραματιστώ...

Ν: Α...

Φ: ...απλώς ε... κάποια στιγμή δεν έπαιρνα τετ... αρκετά χρόνια δεν έπαιρνα τέτοιες παραγγελίες. Ε, κάποια στιγμή είπα να το – να κάνω ένα, γιατί υπήρχανε άνθρωποι που... ξέρεις τι? Είχαν – έχουν συνδέσει το όργανο μ' αυτό. Ε, το μπουζούκι είναι αυτό, βεβαίως.

Ν: Ναι.

Φ: Ε, και είχα μια παραγγελία και έκανα δυο.

Ν: Μάλιστα.

Φ: Πριν από... δυο – τρία χρόνια, ξέρω γω.

Ν: Αυτό πως έμεινε εδώ?

Φ: Είναι το δεύτερο, έκανα δυο.

Ν: Το αγорάσανε?

Φ: Αγорάσανε το... ένα. Δηλαδή, μου παράγγειλε κάποιος ένα και είπα εντάξει, θα φτιάξω δυο και θα διαλέξεις...

Ν: Α, α...

Φ: ...για να μου μείνει και μένα ένα εδώ, στην περίπτωση που κάποιος θέλει...

Ν: Μάλιστα.

Φ: ...ένα όργανο τέτοιο.

Ν: Για να πάμε λίγο στο Στασινό. Συγγνώμη τώρα που σε...

Φ: Ναι ναι ναι, όχι τίποτα.

Ν: ...βάζω ...γιατί... ε...

Φ: Σου λέω...

Ν: ...έχει ενδιαφέρον, θα σου πω εγώ και μετά το...

Φ: Μου είπες ένα πρόβλημα (γέλιο), ότι οι οργανοποιοί δυσκολεύονται να μιλήσουν και λες, κοίτα να δεις τι θα πάθω τώρα! (γέλιο)

Ν: Όχι να μιλήσουνε, να γράψουνε.

Φ: Α, να γράψουνε.

(R09_0007.MP3)

(συνέχεια από τη μέση της συζήτησης)

Φ: Σε συνέντευξη ε... του έχουνε – τον έχει ρωτήσει ο... συντευξιάζων, μετά από πολλά, γιατί δεν εμ... μεταδίδει τα μυστικά της τέχνης του σε μαθητές. Και απαντάει ο Τόρες, ότι εγώ ευχαρίστως τα μεταδίδω όλα, αλλά υπάρχει κάτι που δεν μπορεί να μεταδοθεί. Και τι είναι αυτό? Είναι η ευαισθησία μεταξύ δείκτη και αντίχειρα, όταν πιάνω ένα κομμάτι ξύλο. Και αυτό εννοεί...

N: Ναι.

Φ: ...το απλό, ας πούμε, τεστάρισμα που κάνεις, στρίβοντας το ξύλο, ε... δοκιμάζοντας τις ελαστικότητες σ' αυτόν τον άξονα, στον άλλο άξονα, δηλαδή τους τρεις άξονες ελαστικότητας και βέβαια...

N: Ακούγοντας.

Φ: ...ακούγοντας, που ακούγοντας, πάλι είναι ένα μεγάλο... ε πάντα είχα ένα μεγάλο πρόβλημα, τι ακούνε – τι σκατά ακούνε οι οργανοποιοί, όταν χτυπάνε...

N: Ναι.

Φ: ...ξύλα ή καπάκια. Χτυπάμε, πιάνουμε...

N: Ναι, ναι όντως...

Φ: ...χτυπάμε, ακούμε κάτι. (πιάνει ένα αντικείμενο και το χτυπάει) Τι ακούς? Αυτό το ντουπ, ντουπ, ντουπ? Ναι ακούω ένα... λα, ξέρω γω, ένα ντο, μόνο αυτό ακούς? Ε... κάποια στιγμή που έκανα κάποια σεμινάρια, είχα έναν... το – στο (IEMA?) το... '96,(?) δεν θυμάμαι, μεταξύ των εφτά μαθητών που υπήρχε, υπήρχε ένας ε... τσελίστας, ο οποίος είχε απόλυτο αφτί. Μπορούσε εδώ πέρα πάνω, (χτυπάει ξανά το αντικείμενο) να σου ακούσει τρεις νότες.

N: Ναι.

Φ: Τρεις – τέσσερις νότες και με μεγάλη ακρίβεια να σου πει, εμ... πόσο απέχει από την... εμ... συχνότητα, ας πούμε...

N: Ναι, ναι.

Φ: ...ακούω ένα φα ελάχιστα χαμηλωμένο, ξέρω γω, κάτω οκτάβας.

N: Μάλιστα.

Φ: Λοιπόν... ε... το ίδιο ισχύει και όταν πιάσουμε ένα κομμάτι ξύλο. Αυτά, για να μπορέσει να τα κατανοήσει κανείς, πρέπει να κατανοήσει, δυο απλά πράγματα, από που συγκρατώ και από που χτυπάω. Που συγκρατώ? Συγκρατώ σ' ένα κόμβο και χτυπάω σε μια κοιλία. Τι γίνεται, λοιπόν, σ' ένα καπάκι ενός οργάνου? Έχουμε κάποιους τρόπους δόνησης, που αν τους διεγείρουμε, χτυπώντας την ε... κοιλία...

N: Ναι.

Φ: ...ακούμε αυτή τη συχνότητα. Αν έχω ένα καπάκι, ανάλογα από πιο σημείο θα συγκρατήσω, άμα το πια – αυτό το κομμάτι ξύλο το... συγκρατήσεις στο 2,27, ξέρω γω, πόσο – πόσο είναι, δεν θυμάμαι...

N: 1, 23...

Φ: 23? Ναι, ναι, ναι...

N: ...και μισό?

Φ: κάπου εκεί πέρα... ακούω κάτι...

N: ...κάτι λιγότερο απ' τα... απ' το 1/4.
Φ: ...ακούω...
N: Ναι.
Φ: τον πρώτο τρόπο δόνησης λοιπόν...
N: Ναι, ναι, ναι.
Φ: ...άμα το συνα – το χτυπήσω στη μέση, ακούω... άλλο...
N: Ναι.
Φ: ...αν το χτυπήσω στ...
N: Ναι.
Φ: Αυτά τα πράγματα (δεν καταλαβαίνω!!!), ας πούμε, τα διαγράμματα (δεν καταλαβαίνω!!!). Και ξέρεις...
N: Αλλά και πάλι, δεν είναι τ – τι νότα ακούς, είναι άλλα πράγματα που ακούς. Έτσι δεν είναι στο καπάκι?
Φ: Ναι.
N: Γιατί, ας πούμε, εσύ και γω δεν έχουμε απόλυτο αφτί.
Φ: Ναι.
N: Έτσι? Όταν λοιπόν, εσύ ακούς ένα – ένα ήχο, δεν ακούς τη νότα.
Φ: Ναι.
N: Ακούς άλλες ποιότητες ήχου μέσα...
Φ: Σίγουρα. Κι όταν ακούς – αν χτυπήσεις αυτό εδώ πέρα, ακούς και το helmutz, ας πούμε, να κάνει – να... το χαμό.
N: Μάλιστα.
Φ: Και άντε να καταλάβεις τώρα, τι είναι. Είναι ο helmutz, είναι το... η συχνότητα του όργανου ολόκληρου, δηλαδή α – αν το πιάσω, ας πούμε, το όργανο από δω και χτυπήσω εδώ, (χτυπάει ένα όργανο) θα ακούσω μια συχνότητα.
N: Ναι.
Φ: Αυτή είναι όλο το σώμα του οργάνου. Α ε... (φυσάει μες το όργανο) φυσήξω εδώ, θ' ακούσω το helmutz, ξέρω γω, ή αν το διεγείρω κι έχω ένα μικρόφωνο, ακριβώς στην τρύπα, θα ακούσω το helmutz. Αν το μικρόφωνο αντί να το βάλω στην τρύπα, το βάλω εδώ κάτω, όλες τι κορυφές θα τις βγάλει, αλλά θα βγάλει πιο προβεβλημένη...
N: Ναι.
Φ: Μ' αυτά σιγά – σιγά... με το helmutz....
N: Θυ - θυμάσαι πως γράφεται? Helm?
Φ: Helmutz.
N: Helm...
Φ: H e l m o t...z. Με το helmutz είχαμε φάει... τέσσερις μήνες με το Γιώργο και ψάχναμε. Ε... προσπαθούσαμε να λύσουμε την εξίσωση. Ωραία, ποιος είναι ο ογκός του αέρα σε ένα μπουζούκι? Άντε τώρα να γεωμετρί – να... ογκομε – να... κάνεις με γεωμετρία αυτό το πράμα, δεν γίνεται. Περίμενε, πάω στη θάλασσα...
N: Άμμο.
Φ: ...παίρνω δυο κουβάδες άμμο, μια μπανιερούλα – μέσα την έχω, ακόμα την έχω κει, γεμίσαμε το αυτό, βρήκαμε τόσα λίτρα. Ωραία, έχουμε τόσα λίτρα αέρα, λοιπόν. Τώρα, η τρύπα? Πως θα... βγάλεις το εμβαδό του οβάλ? Πολύ απλά, μιλιμετρέ χαρτί, σχεδιάσαμε την τρύπα, μετρήσαμε την τρύπα, το βρήκαμε κι αυτό. Τρίτο, το ύψος από τα χείλη που λέει ο Helmutz. Ο

Helmutz έχει περιγράψει δηλαδή, ε... μια μεταλλική σφαίρα κι ένα λαιμό και... τα... η εξίσωση που έχει βγάλει, είναι όγκος του αέρα, το μήκος του λαιμού και το εμβαδό της τρύπας. Όγκος του αέρα το βρήκαμε, εμβαδό της τρύπας το βρήκαμε, το μήκος του λαιμού, α! Πόσο είναι? 3 χιλιοστά, ξέρω γω, 2,5 χιλιοστά πες. Βγαίνουν γύρω στα 700 Hz. Ε.. δεν είναι δυνατόν, εκεί πάνω είναι οι συχνότητες του καπακιού. Αποκλείεται να (έρχεται ο ήχος?) εκεί. Είναι γύρω στα 150, εκεί 170, 160 ξέρω γω, πόσο είναι, ανάλογα πως τον κάνεις. Στα τετράχορδα είναι αλλού. Τελικά με τα πολλά, ανακάλυψε ο Γιώργος μια άλλη εξίσωση, η οποία λέει απλά το εξής: ότι η στήλη του αέρα, όταν... βγαίνει, ακολουθεί μια ευθύγραμμη πορεία, μέχρι ένα σημείο που σπάει και γίνεται καμπάνα. Αυτή λοιπόν, η ευθύγραμμη πορεία, δίνει ένα θεωρητικό μήκος λαιμού, ακόμα κι αν δεν έχεις μήκος λαιμού ε... στο όργανο.

N: Ααα!

Φ: Κατάλαβες?

N: Οπότε στο...

Φ: Δηλαδή...

N: ...στο να βγάλεις την κιθάρα, έχεις μήκος λαιμού, στην ουσία.

Φ: Σε όλα έχεις μήκος λαιμού.

N: Ναι.

Φ: Δεν βγαίνει έτσι ο ήχος, δεν κάνει καμπάνα με το που βγαίνει απ' την τρύπα.

N: Σωστά.

Φ: Ακολουθεί μια ευθύγραμμη πορεία και μετά σπάει με καμπάνα. Και επίσης, παίρνουν και καθοριστικό ρόλο και το πως θα διαμορφώσεις τα χείλη, αν πάνε τετράγωνα, αν πάνε στρογγυλεμένα από πάνω και μαχαίρι από κάτω, αν θα 'ναι... κι αυτά παίζουνε ρόλο.

N: Μάλιστα.

Φ: Ε... έτσι λοιπόν καταφέραμε και βρήκαμε και ταυτοποιήσαμε, αυτό που βλέπαμε με τα διαγράμματα Φουριέ. Και είπαμε ότι εδώ είναι ο Helmutz, τέλειωσε. Και άκου τη μεγάλη πλάκα τώρα, (γέλιο) αυτά... οι σύγχρονοι οργανοποιοί δεν ξέρουν, που παν τα τέσσερα, δηλαδή αν μιλήσεις για helmutz, σου λέει τι είναι αυτό? Θα πρέπει να του εξηγήσεις. Τίποτα αυτά τα όργανα έχουν μια κοιλότητα και μια τρύπα, υπάρχει μια συχνότητα του αέρα μέσα, η οποία είναι χαμηλότερη απ' το καπάκι κι η οποία... – βέβαια... όλες αυτές αλληλοεπηρεάζονται οι συχνότητες, τέλος πάντων. Ε... μου 'ρχεται ένα όργανο του Σταθο – του Αναστάσιου Σταθόπουλου στις αρχές του χρόνου, το 'χω βάλει και στο μπλοκ για επισκευή.

N: Το είδα, ναι.

Φ: Και τι διαπιστώνω? Ότι ο Αναστάσιος Σταθόπουλος, σ' ένα μοντέλο πολύ μικρότερο απ' το σημερινό, με μια πολύ μικρότερη τρύπα και με πλέγμα, έχει κουρδίσει ακριβώς στο κεφάλι, στο ρε της μπάσας χορδής το helmutz, 136 Hz... νομίζω, ή 146 δεν θυμάμαι.

N: Τέλος πάντων, ε...

Φ: Ακριβώς, ένα καθαρότατο ρε δεύτερης οκτάβας.

N: Το οποίο... το ακούς αυτό, πως το διαπιστώνεις? Όταν χτυπάς το...

Φ: Άμα βάλεις ένα μικρόφωνο εδώ...

N: Ναι, ναι, ναι, ναι...

Φ: ...στην τρύπα σε μικρή απόσταση και κάνεις μια κρούση... (κτυπά την επιφάνεια του οργάνου)

N: Αυτό, μάλιστα.

Φ: ...ε και πας στο διάγραμμα Φουριέ, είναι η μεγαλύτερη κορυφή.

N: Μάλιστα, ωραία.

Φ: Και εδώ να βάλεις το μικρόφωνο και να χτυπήσεις, (χτυπάει ξανά) πάλι θα το δεις αυτό, αλλά απλώς εδώ θα είναι προβε – πιο προβεβλημένη η πρώτη – ο πρώτος τρόπος δόνησης του καπακιού. Ο οποίος τι είναι? Είναι ένας μεγάλος κύκλος γύρω από τον καρδιάρη, (σχεδιάζει) που πηγαίνει – αν θυμάσαι αυτή τη παρουσίαση που ‘χα κάνει στο... (δεν το ακούω)

N: Και την παρουσίαση και έχεις πάλι αντίστοιχα στο...

Φ: Ο πρώτος τρόπος δόνησης...

N: Ναι.

Φ: ...που υπάρχει σε - σχεδόν ίδιος σε όλα τα όργανα αυτά.

N: Ναι, ναι, ναι, ναι..

Φ: Και ο οποίος, βέβαια, έχει την μεγαλύτερη ενέργεια και δε – δε μπορεί να πεις ότι όλοι οι τρόποι δόνησης είναι τόσο σημαντικοί αλλά εκεί αφού έχεις ένα τεράστιο πε – ε... ένα τεράστιο εμβαδόν, που κινείται απ’ το θετικό στο αρνητικό, έχεις μια πολύ μεγάλη ενέργεια εκεί.

N: Μάλιστα.

Φ: Αλλά και με τον... το αέρινο έμβολο έχεις μεγάλη ενέργεια. Και επίσης έχεις μεγάλη ενέργεια και με το δεύτερο τρόπο δόνησης, που σπάει σε δυο επιφάνειες, αλλά εκεί όταν τα εμβ – το... ε... συνήθως δεν τον παίρνουν και τόσο υπόψιν τους γιατί, γιατί όταν το εμβαδόν είναι το ίδιο, που κινείται από το θετικό στο αρνητικό...

N: Ναι.

Φ: Ε... ο... η στήλη του αέρα τείνει στο μηδέν... η διαφορά του.

N: Σωστά.

Φ: Εάν καταφέρεις, λοιπόν, το δεύτερο τρόπο δόνησης και τον κάνεις ασύμμετρο, δηλαδή (γέλιο) το ένα μεγαλύτερο και το άλλο μικρότερο, αρχίζει και όσο πιο ασύμμετρος γίνεται, τόσο πιο πολύ ενεργοποιείται. Και γι’ αυτό...

N: Αυτό μπορεί να γίνει με... με το...

Φ: Με χίλια δυο. Ας πούμε, είχαμε μια...

N: Διαφορι... κοποιήσει...

Φ: ...είχαμε μια... θεωρητική κουβέντα με τον Γιάννη τον Κουκουρικό κάποτε και... του λεγα – του λέγαμε, ας πούμε, ε... κλασικός τρόπος ενίσχυσης στα μαντολίνα είναι αυτά τα δυο καμάρια...

N: Ναι.

Φ: ...αντί να μπαίνουν ετσι, να μπαίνουν ε... να ανοι – να ανεβαίνουν προς τη μεριά των μπάσων και συγκλίνουν προς τη μεριά των πρίμων και να κατεβαίνουν λίγο πιο κάτω.

N: Ναι.

Φ: Λέω ρε Γιάννη, πες μου το εξής, εάν εγώ είμαι αριστερός μαντολινίστας και πάρω ένα μαντολίνο...

N: Σωστό.

Φ: ...και του αλλάξω τις χορδές μου, δηλαδή θα έχω μια μικρή απόσταση διαφορά, αντί να βάλω εδώ τη μπάσα, να τη βάλω δω, ας πούμε, θ’ αλλάξει

τίποτα στον ήχο του οργάνου? Να σου πω τη γνώμη μου, σχεδόν τίποτα δε θ' αλλάξει. Γιατί αυτό που κάνει, δεν το κάνει, για να αυξήσει τα μπάσα και να μειώσει τα πρίμα, όπως απλά, ας πούμε, και εμπειρικά θεωρούν οι οργανοποιοί, το κάνει για να δημιουργήσει ασύμμετρους τρόπους δόνησης. Και ποιοι είναι οι ασύμμετροι τρόποι δόνησης, οι... οι ζυγοί τρόποι δόνησης. Γιατί όταν δεν είναι περιττοί τρόποι δόνησης, αν έχουμε τρεις επιφάνειες ή αν έχουμε μια επιφάνεια ή αν έχουμε πέντε επιφάνειες, που... κινούνται με διαφορά φάσης, είναι φυσικό, ότι θα έχουν διαφορά και στο... στο εμβαδόν κάθε φορά. Επομένως, θα ενεργοποιείται το αέρινο έμβολο.

N: Σωστά.

Φ: Όχι μόνο για τον δεύτερο τρόπο δόνησης, αλλά και για τον τέταρτο και για τον... έκτο...

N: Μάλιστα.

Φ: Λοιπόν...

(R09_0008.MP3)

Φ: Α, με το Στασινό, ναι, λέγαμε...

N: Ε... πήγες το... το '80 λοιπόν, γνώρισες και το Στασινό, αγοράζεις και το πρώτο σου... σκάφος από κει...

Φ: Ναι.

N: Έχεις με τον Σταθινό – Στασινό καμιά ε... ιδιαίτερη σχέση, ας πούμε, ε... μαθητείας, ξέρω γω...

Φ: Ε... μαθητείας ε... ως μαθητής – δάσκαλος, ποτέ. Αλλά... δημιουργείται μια φιλική σχέση, η οποία κράτησε μέχρι που πέθανε ο Νίκος, ε... και ήτανε σε – ο... ο πρώτος, ας πούμε, οργανοποιός, που αυτά που έκανα εγώ παρατηρώντας το αποτέλεσμα της οργανοποιίας...

N: Μάλιστα.

Φ: ...τον παρατήρησα να τα κάνει.

N: Μάλιστα.

Φ: Όπως τα είχε μάθει, ας πούμε, να τα κάνει στο εργοστάσιο του Μουρατίδη και όπως γινότανε και από τους υπόλοιπους ε... οργανοποιούς ε..., ας πούμε, που 'χανε ε... οι πιο πολλοί μέσα από μια τέτοια μαθητη – στην ουσία μια συντεχνιακή τέχνη ήτανε η οργανοποιία. Δεν ανοίγαν τα εργαστήρια.

N: Δεν ανοίγανε ναι.

Φ: Γι αυτό και...

N: Πήγες στον Λάζαρο για την επισκευή του... του βιολιού?

Φ: Ναι, ήμουνα πολύ μικρός τότε, ήμουνα ναι.

N: Δεν... πήγες, το 'δωσες δηλαδή κι έφυγες δεν...

Φ: Ε, ήταν εκεί και γινόταν ένας χαμός, δηλαδή αρκεί να σου πω, πως ε... για να... ε... ήτανε έτσι το εργαστήριο ε... πήγα τη στιγμή που θα έβαζε τον καβαλάρη. Μισο... φτιάχνει τον καβαλάρη, κάποιος μπαίνει, κάτι του λέει, ήταν η γυναίκα του δίπλα είχε ένα μαντολίνο και του πέρναγε με μπάλα, κάτι του λέει, κάτι κουβεντιάζουν...

N: Η γυναίκα του την πέρναγε, α.

Φ: Ναι, ναι, ναι. Ε... κάνει έτσι, εδώ ο καβαλάρης, εκεί ο καβαλάρης, εκεί τα γαμωσταυρίδια... (γέλια) Παίρνει έναν άλλο καβαλάρη, αρχινάει να τον

δουλεύει, ξαναγίνεται (γέλιο) το ίδιο σκηνικό ακριβώς και χάνει και τον δεύτερο καβαλάρη. (γέλιο) Ο Ψηλάκης... έπινε και ούζα...

N: Ναι.

Φ: ... απ' το πρωί, όπως κι ο Στασινός έπινε πολύ.

N: Ναι, ε..

(R09_0009.MP3)

N: Ε... ποιο νομίζεις ότι, κατά τη γνώμη σου, ήταν η αφορμή, ας πούμε, για να ασχοληθείς με την οργανοποιία ή... δηλαδή είδες την κολοκύθα – από τότε να ξεκινήσουμε έτσι? Είδες την κολοκύθα, μπορείς να...

Φ: Η αφορμή... ε... τι να πω, δηλαδή το πρώτο... δυνατό ερέθισμα ήτανε, να έχω απέναντι μου ένα βιολί και να βλέπω τις ε... καμπύλες του και το σχήμα του. Ήτανε αισθητικά – μόνο αισθητικά που το έβλεπα, με συγκινούσε πάρα πολύ.

N: Μάλιστα.

Φ: Ε...

N: Εσύ ασχολιόσουνα με τίποτα κατασκευές έτσι, γενικά πριν να αρχίσεις...(?)

Φ: Πάντα ασχολιόμουνα. Δηλαδή έχω φωτογραφία εδώ έξω από το εργαστήριο, που είμαι τριών χρονών και έχω πάρει ένα πριόνι του πατέρα μου και ένα ξύλο και...

N: Πας να κόψεις.

Φ: ...και - και πάω να κόψω. Ε... έφτιαχνα εδώ πέρα που... ερχόμασταν κάθε Σαββατοκύριακο, κάθε δεκαπενθήμερο, Χριστούγεννα – Πάσχα και κάθε τρίμηνο καλοκαιρινό που δεν υπήρχε σχολείο και κάθε αργία σχολική. Στην ουσία μόνος μου ήμουνα, δεν είχα παρέες πολλές, εκτός απ' το καλοκαίρι που είχα κάτι παρεούλες και όλο ασχολιόμουνα με ξύλα, με πράγματα, με... φτιάχναμε διάφορα πράγματα και παρακολουθούσα τον πατέρα μου που έφτιαχνε.

N: Μάλιστα.

Φ: Γιατί το ίδιο που έκανε στο εργαστήριο, έκανε κι εδώ. Έχτιζε ντουβαρακια, ξέρω γω, χάλαγε το χέρι από ένα σουγιά, του έφτιαχνε ένα καλύτερο, τέτοια πράγματα. Τον φωνάζανε να μπολιάζει τα δέντρα, γιατί όπου έβαζε μπόλι, έπιανε...

N: Ναι είναι και το... και το χέρι, ναι.

Φ: Ναι, ναι, ναι, ναι.

N: Εμ...

Φ: Είναι κάτι που το 'χεις μέσα σου αυτό. Ε... που κάποια στιγμή γίνεται, χωρίς να ξέρεις πως και γιατί γίνεται.

N: Ναι, μαγική στιγμή. Η...

Φ: Όχι στιγμή, όχι στιγμή από (φφφφ) ε... έρχεται η ώρα που... ε... ξεκινάς με – για κάποιο λόγο να το κάνεις, το κάνεις περισσότερο και κάποια στιγμή σε απορροφάει τελείως.

N: Ωραία ποια ήταν η ώρα που εσύ από... ηθοποιός, ενώ ήδη πια... έχεις αρχίσει και χτίζεις μια καριέρα ηθοποιού...

Φ: Ε, εντάξει δε μπορεί να το πεις αυτό.

N: Ασχολήθηκες όμως ιδιαίτερα...

Φ: Ε, ασχολήθηκα ναι, ασχολήθηκα ναι...

N: Ε...

Φ: Δεν ήθελα, στην ουσία, να γίνω ποτέ ηθοποιός, έτσι? Ευκαιριακά ασχολήθηκα.

N: Σκηνοθεσίας ε...

Φ: Σκηνοθεσία ήθελα, που δεν...

N: Έξω γιατί δεν πήγες?

Φ: (δείχνει)

N: Μάλιστα, το γνωστό πρόβλημα... εμ... το οικονομικό που λέμε. (γέλιο)

Φ: Παράλληλα, είχα - είχα ξεκινήσει και με... τον Φίλιππο, ας πούμε, τον Δραγούμη, ε... την ε... τις εποχές που... ήμουν στις σχολές, στη... και στο ωδείο και στου Κατσέλη, ε... δυο – τρεις φορές τη βδομάδα βγαίναμε γύρα με το μπουζούκι και την κιθάρα στα ταβερνάκια και παίζαμε ρεμπέτικα.

N: Μάλιστα.

Φ: Την εποχή που βγαίνανε και η Οπισθοδρομική.

N: Η Οπισθοδρομική.

Φ: Και μάλιστα πολλές φορές συναντιόμασταν με την Οπισθοδρομική, (γέλια) και παίζαμε μαζί όλοι και βγάζαμε κοινό καπέλο ή ξέρω γω, αν τους βρίσκαμε και παίζανε, που πήγατε? Εμείς πήγαμε εκεί, εμείς θα πάμε εκεί, ξέρω γω, υπήρχε μια... έτσι ωραία σχέση.

N: Με τον Άγγελο?

Φ: Με τον Άγγελο, τον Γιάννη και το... Στράτο.

N: (γέλιο) Ναι.

Φ: Οι τρεις τους ήταν τότε.

N: Ναι, ναι.

Φ: Ο οποίος Άγγελος επίσης ήταν στου – η... παλιότερος μαθητής του Κατσέλη.

N: Α, δεν το ‘ξερα αυτό...

Φ: Ναι.

N: ...τον Άγγελο τον γνώρισα εγώ

Φ: Ναι, ναι.

N: ...γιατί ήμαστε συμμαθητές στο Ωδείο Αθηνών, είχε περάσει για ένα φεγγάρι ο... ο Άγγελος στα... κρουστά εκεί πέρα και ήταν τότε που...

Φ: Α, και ήσασταν στο Ωδείο Αθηνών.

N: Ήμασταν στο Ωδείο Αθηνών...

Φ: Επί Παλάντιου

N: ...έκανα... ναι του Παλάντιου. Εμ... ήταν τότε που... ή είχανε κάνει ένα όνομα ως Οπισθοδρομικοί Κομπανία, τους είχανε καλέσει και είχανε παίζει στην Κέρκυρα τότε...

Φ: Ναι, ναι.

N: ...και ξαφνικά τον βλέπει ο δάσκαλος μας ο Κορατζίνος, που μας έκανε κρουστά τότε, είχε δυο – τρεις μήνες...

Φ: Ναι.

N: ...και γυρίζει και λέει: ααα, Άγγελε κρουστά παίζουμε στην τηλεόραση, ε? (γέλιο) Ξέρεις τώρα, ο άλλος κλασική παιδεία, ας πούμε, τελείως...

Φ: Ναι, ναι, ναι, ναι.

N: Εμ...

Φ: Και μπαγλαμαδάκι... (γέλιο)

N: Ναι, ναι. Και... αρχίζεις πια, ας πούμε και ενώ είσαι ηθοποιός και κάνεις και... και όργανα, τελικά... μπαίνεις μέσα...

Φ: Ε... μετά - μετά άρχισα να παίζω. Δηλαδή... μετά τα... τα ταβερνάκια που ήταν αρκετά χρόνια έτσι ως... εισόδημα...

N: Ναι.

Φ: Στην ουσία δεν – ντάξει είχα σπίτι, πάντα έμενα στο σπίτι των γονιών μου, δεν είχα άμεσο...

N: Στο μουσείο εκεί πέρα.

Φ: Ναι, τότε Ρυγίλης στην αρχή. Ε... μετά... ξεκίνησα να παίζω σε μαγαζιά μπουζούκι και παράλληλα να φτιάχνω όργανα.

N: Το πρώτο σου εργαστήριο?

Φ: Έφτιαχνα και... πάντα σπίτι μου ήταν το – τα εργαστήρια. Και... στην ουσία ποτέ δεν έγινα επαγγελματίας οργανοποιός, με την έννοια του να... έχω δηλώσει, (γέλιο) ως επιτήδευμα στην Εφορία αυτό το πράμα. Είμαι ακόμα...

N: Ηθοποιός?

Φ: Τώρα είμαι άνεργος.

N: Α!

Φ: Και είμαι, ξέρεις, με τον φόβο...

N: Ναι.

Φ: Γιατί, εντάξει κι όπως δουλεύω και ο τρόπος που δουλεύω, δεν ε... μου επιτρέπει κιόλας να... άμα μπλέξω με εργαστήρια και με ΤΕΒΕ και με τέτοια κήκα, δε - θα δουλεύω γι' αυτά. Δ.. δεν μπορώ να... ούτε θέλω να μπω στην μεγάλη παραγωγή, ούτε έχω... τη δυνατότητα, ας πούμε, να πω ότι, ξέρω γω...

N: Ναι.

Φ: ...πληρώνω κάποια πράγματα... γι' αυτό ξε – το κάνω και λίγο γενικά την συνέντευξη, να μην το... να μην φαίνονται πολύ...

N: Θα την δεις, δεν είναι...

Φ: Ναι, ναι, ναι.

N: ...αυτό που θα βγούνε, δηλαδή, είναι... εντάξει

Φ: Ναι, ναι, ναι.

N: Η... τέλος πάντων, ε... δοκιμάζεις...

Φ: Πάντα...

N: ...μιλάς...

Φ: ...πάντα παράλληλα έφτιαχνα σπίτι μου... όργανα ή είχα ένα εργαστή – το πρώτο μου εργαστήριο στο... ε... που λες στο... στη Μετσόβου θυμάσαι εσύ? Ε... το πρώτο μου ή – ήταν σ' ένα σπίτι, που μέναμε πίσω απ' το Χίλτον, ήτανε το δωμάτιο υπηρεσίας, το οποίο ήτανε 1x2, ένα αστείο δωματιάκι.

N: Μάλιστα.

Φ: Αυτό ήταν το πρώτο μου εργαστήριο, έμπαινα εγώ, άλλος ένας άνθρωπος και δυο όργανα χωράγανε, τίποτα άλλο. Ε, μετά στο επόμενο... ε... μετά κάποια στιγμή, ε... άρχισα να δουλεύω στον Νίκο τον Γέρο.

N: Α!

Φ: Ε... είχε πεθάνει ο Στασινός τότε και είχα πάει, να πάρω σκάφος από τον Νίκο τον Γέρο, γνωριστήκαμε και με τον Νίκο τον Γέρο, ήταν κι ο Κοντογιάννης τότε εκεί, ήτανε... έκανε κι αυτός κάνα όργανο κι ο Βάρλας

ε... πήγαινε εργάζοταν εκεί, ε... και... πως έγινε, ο Γέρος εκεί που έφτιαχνε τα σκάφη, είχε δίπλα κι ένα πάγκο με όλα τα εργαλεία, αλλά δεν ήξερε να κάνει όργανα, οπότε για κάνα χρόνο πριν από τότε που πήγα στρατό, δε θυμάμαι πότε ήτανε, ε... πήγαινα καθημερινά στο Νίκο τον Γέρο και είχαμε μια συνεργασία του στίλ εκείνος μου έκανε τα σκάφη για τα όργανα που έφτιαχνα και γω του έκανα τις επισκευές και τα όργανα που θα ερχόντουσαν στο εργαστήριο για...

N: Α, επομένως με τον Γέρο στην ουσία απλώς συστεγαζόσαστε δηλαδή δεν ήτανε....

Φ: Εκεί είχα και παρέα, ας πούμε και δούλευα...

N: Ναι, ναι.

Φ: ...και εργαστήρι πιο μεγάλο.

N: Θέλω να πω, δεν ήτανε, ας πούμε...

Φ: Δεν ήταν επαγγελματική η σχέση, αλλά ήτανε... ανταλλακτική σχέση.

N: Ναι, ναι. Και δεν έπαιξε και κάποιο ρόλο... στην...

Φ: Όχι, γιατί ο Γέρος δεν ήξερε να φτιάξει όργανα.

N: Μπράβο ναι.

Φ: Έκανε μόνο σκάφη. Όμως εκεί μπόρεσα πολύ καλά να παρακολουθώ συνέχεια για ένα χρόνο, ξέρω γω, τον καλύτερο σκαφά της εποχής, πως δούλευε τα σκάφη του.

N: Μάλιστα.

Φ: Εγώ δεν έφτιαχνα σκάφη τότε...

N: Ναι.

Φ: Ε, αργότερα όσο προχώρησα... άρχισα να... μπαίνω στο σχεδιασμό, να μπαίνω στη κατασκευή του σκάφους, να... στην έννοια του – της καλλιτεχνικής οργανοποιίας, ότι ας πούμε, ένα πράγμα που φτιάχνεις, πρέπει να είναι, από την αρχή μέχρι το τέλος, ένα προϊόν δικής σου σκέψης και αντίληψης, εμ... να σε αντικατοπτρίζει, από τη στιγμή που θα πάρεις τον διαβήτη και τον χάρακα να το σχεδιάσεις, το μοντέλο του μέχρι το... διακοσμητικά στοιχεία που θα βάλεις επάνω και το βερνίκι του...

N: Έχεις κάνει αρκετές αναφορές μέχρι τώρα για το... το χαρτί και το μολύβι.

Φ: Ναι.

N: Ε... θεωρείς ότι παίζει σημαντικό ρόλο ο σχεδιασμός αυτών.

Φ: Ε... δυο τινά έχεις να κάνεις, όταν ξεκινάς ένα όργανο, ή θα σχεδιάσεις ένα όργανο εσύ ε... ή θα αντιγράψεις ένα... επιτυχημένο μοντέλο, που προϋπάρχει από 'σένα. Ας πούμε, είναι πάρα πολύ συνηθισμένο, να... κάποια μοντέλα Stradivari, να τα χρησιμοποιούν οι βιολοποιοί, για να κάνουνε πάρα πολλά όργανα, αλλά όχι μόνο Stradivari. Ε... έτσι και με τα... μπουζούκια υπάρχουν κάποια... όργανα, που μπορεί κάποιος να αντιγράψει, αλλά μπορείς ε... όμως, αν θες να κάνεις την ε... να κάνεις κάτι, που να έχει την δική σου, την προσωπική σφραγίδα, έχοντας κάνει μια... μελέτη... των – της εποχής των οργάνων που αναφέρεσαι, γιατί τώρα αν... πούμε, ότι φτιάχνουμε ένα όργανο, που αναφέρεται γύρω στο 1900, ας πούμε, δεν μπορούμε να κάνουμε ένα τέτοιο ηχείο...

N: Μάλιστα.

Φ: ...θα πρέπει να... ε... ούτε καν μια τέτοια κλίμακα, δηλαδή αυτό του Σταθόπουλου του 1910 που επισκεύασα έχει μια κλίμακα 63,5, ενώ οι

σημερινές κλίμακες είναι 67 – 68. Και κάποια στιγμή επί – στην ε... εποχή του... Ζοζέφ, του '50 – αυτό είναι ένα όργανο του '58 (δείχνει) του Λευτεράκη...

N: Μάλιστα, ναι.

Φ: ...70 κλίμακα, τι σχέση έχει το 63,5 με το 70? Ίδια χορδή τεντωμένη δηλαδή στο 70 και χαλαρωμένη στο 63,5. Ε... τι σχέση έχει ένα όργανο, που έχει μια... τέτοια τρύπα ή έχει – έχει ένα τσάκισμα στο καπάκι, θέλω να πω ε... κάθε μοντέλο πρέπει να αναφέρεται, άσχετα αν είναι προσωπική σου δημιουργία και σε κάποια εποχή. Άλλωστε το ίδιο γίνεται και με την... όταν θέλουμε να... ε... ένας κλασικός κατασκευαστής βιολιών, δεν θα φτιάξει μπαρόκ όργανα, είναι άλλοι οι άνθρωποι που θα ασχοληθούν με τα μπαρόκ όργανα.

N: Μάλιστα. Η... η βιβλιογραφία τι ρόλο έχει παίζει στην...

Φ: Τεράστιο.

N: ...πορεία σου?

Φ: Τεράστιο. Και η βιβλιογραφία, αλλά κυρίως η εμπλοκή μου με τα όργανα ορχήστρας, μου άλλαξε την οπτική.

N: Α, ενδιαφέρον αυτό.

Φ: Ε, βέβαια. Γνωρίζοντας ε... την... δυτική παράδοση, ας πούμε, της οργανοποιίας στα κλασικά όργανα και στα λαουτοειδή, σου αλλάζει την οπτική για πάρα πολλά πράγματα. Δηλαδή... και πας πέρα από την αισθητική προσέγγιση του μοντέλου σου, ας πούμε, για ν' αλλάξεις μια καμπυλότητα, πρέπει ν' αλλάξεις κάποια κέντρα... καμπυλότητας, ξέρω γω, ε... για να φτιάξεις ένα... εμ... το δόγμα – το αισθητικό δόγμα, ας πούμε, της Αναγέννησης ότι το μέρος πρέπει να... έχει μια αναλογία σε σχέση με το όλο, για να στέκει αισθητικά το δημιούργημα, οι χρυσές τομές, οι αναλογίες συμμετρικές, μπορεί να μην παίζουνε άμεσα ρόλο από αυστηρά επ – εμ... σαν... δεδομένο επιστημονικό, ας πούμε, ότι ένα όργανο αν δεν είναι σωστά σχεδιασμένο δε θα παίζει και καλά, μπορεί να μην είναι σωστά σχε - σχεδιασμένο, αλλά όμως έχει μια... μια φιλοσοφία αισθητική από πίσω, η οποία ε... την οποία σταμάτησα να παρακάμπτω απλά.

N: Μάλιστα.

Φ: Ε... δεν... το ότι κάνεις μια τέχνη η οποία ήταν εμβολής σε μια λαϊκή παραδοσιακή τέχνη, δεν σημαίνει ότι πάντα θα την κάνεις έτσι, άσχετα αν... πολλές φορές δια – ας πούμε, όταν φτιάχνω το μοντέλο του Γαίλα, διατηρώ... εμ... εν γνώση μου π – κάνω κάποια πράγματα γρήγορα και αφήνω ατέλειες από πίσω μου.

N: Μάλιστα.

Φ: Για να έχω μια αναφορά όπως είναι το... τα αντικέ βιολιά που φτιάχνουνε κάποιοι οργανοποιοί που κάνουνε ένα τεχνικό ε... τεχνητό πάλιωμα - χτυπηματάκια κλπ, ε... δεν κρίνω απαραίτητο, ξέρω γω, κάποιο που θα φύγει μια... δεν θα 'ναι σκληρή... ή θα μείνει και λίγο ένα... κάτι απ' το... ροκάνι, ας μείνει εκεί πέρα.

N: Κατάλαβα, ναι.

Φ: Το κλειδί, ας πούμε, δεν το... δε... το... δουλεύω τόσο τέλεια.

N: Α, εσύ τα φτιάχνεις τα κλειδιά αυτά, ε? Φ: (δείχνει κάποιο δείγμα)

N: Ναι, τι ξύλο?

Φ: Αυτό είναι μουριά.

N: Μάλιστα.

Φ: Τα 'χω φτιάξει σε διάφορες φάσεις τα κλειδιά, τώρα τα ετοιμάζω για να κάνω τη φωτογράφιση μεθαύριο – αύριο.

N: Εμ... έπαιξες, απ' ότι κατάλαβα... έπαιξες αρκετά χρόνια, ας πούμε, έτσι ε...

Φ: Μέχρι πριν από... 6 – 7 χρόνια έπαιζα. Έπαιζα σ' ένα μαγαζί, το παλιό το Κατοστάρι – Αλεξάνδρας και Γκύζη γωνιά....

N: Α, μπράβο ναι, ναι.

Φ: 12 χρόνια συνέχεια.

N: Ε, η ενασχόληση σου με την ε... με την κατασκευή σ' έκανες να – σε έκανε να... ν' ακούς διαφορετικά πράγματα... εμ... σε σχέση με το παίξιμό σου? Δηλαδή...

Φ: Αντίθετα θα στο έλεγα.

N: Πες το.

Φ: Ότι... ε... πιστεύω πάντα ότι ο... ο οργανοποιός, πρέπει να έχει – πρέπει ως ένα σημείο να μπορεί να... ε... δοκιμάσει ο ίδιος και να έχει μια προσωπική άποψη, για τον ήχο που παράγει. Επομένως, η ενασχόληση με το παίξιμο είναι αυτή, που είναι καθοριστική ε... για την κατασκευή. Ε.. φυσικά βέβαια υπάρχει μια αλληλεπίδραση δεν... λέω, αλλά απλώς δεν... μπορώ να κατανοήσω, ας πούμε, τον... οργανοποιό, ο οποίος δεν ξέρει να παίζει, σ' ένα – σε κάποιο βαθμό ένα όργανο και να 'χει μια προσωπική αντίληψη και περιμένει πάντα την αντίληψη – είναι πολύ σημαντική η συνεργασία με τον... δεξιότηχνη μουσικό, ο οποίος έχει απαιτήσεις, αλλά είναι και σημαντικό, επίσης, να ξέρεις ο ίδιος να δοκιμάσεις το όργανο. Ο Παύλος, ας πούμε, ήταν καθηγητής της κλασικής κιθάρας, πριν ξεκινήσει να φτιάχνει όργανα.

N: Ναι.

Φ: Ε... και... όλοι και οι παλιοί οργανοποιοί ξέρανε... αρκετά ρεπε – ο (Μούρτζινος?) ας πούμε, ήταν βιρτουόζος μαντολινίστας, ίσως η κορυφή της ελληνικής οργανοποιίας.

N: Μάλιστα. Κορυφή στο... σε ποιο τομέα εννοείς?

Φ: Δεν ξέρω αν... ε... είναι ο... ο... Έλληνας Stradivarius, ας πούμε, θα έλεγα για την εποχή του.

N: Μάλιστα.

Φ: Ξέρεις, του αρνήθηκαν – αρνήθηκαν να του δώσουνε βραβείο, στο... είχε πάρει ένα τρίτο βραβείο, νομίζω, σ' ένα διαγωνισμό στη Γαλλία και αρνήθηκαν να του δώσουνε πρώτο βραβείο κ - ε... τη μεθεπόμενη χρονιά, διότι θεώρησαν ότι αυτό το... αυτό που κατ – αυτό το πράμα, αποκλείεται να κατασκευάστηκε στην Ελλάδα, αυτό που τους παρουσίασε.

N: Ναι, το 'χω ξανακούσει αυτό...

Φ: Ήταν κάτι αντίστοιχο φαντάζομαι με τα μαντολίνα των (Ememburg?), τα – που φτιάχναν για την εμ... ξέρω γω, βασίλισσα της Ρωσίας, ξέρω γω, υπάρχουνε κάποια πολύ στολισμένα, όλο ταρταρούγα, όστρακο κλπ.

N: Ναι, ναι, ναι.

Φ: Ε, μιλάμε για τέτοια ποιότητα οργάνων. Βέβαια υπήρχαν και απλές κατασκευές του Μούρτζινου.

N: Έχεις ακούσει όργανα του?

Φ: Εδώ υπάρχει μια κιθάρα του Μούρτζινου, αλλά ευτυχώς κακο –
δυστυχώς κακοποιημένη.

N: Μάλιστα.

Φ: Ε...

N: Την έχεις για επισκευή?

Φ: Όχι μου την έφερε κάποιος, να την... δω από κοντά.

N: Α..

Φ: Επειδή έχω ένα – πάντα έχω ένα ζωνρό ενδιαφέρον, οτιδήποτε παλιό
όργανο που έχει σχέση με την ελληνική οργανοποιία, να... το μελετάω.

N: Ναι.

Φ: Είχε τύχει κάποτε να δω πολύ νέος ένα... μαντολίνο του Μούρτζινου σ'
ένα σπίτι, ούτε θυμάμαι τι ήτανε και πως, το οποίο το... είχα τρελαθεί με
την αισθητική του, με σκαλιστές ντούγκες, ασημένια φιλέτα και τέτοια.

(R09_00010.MP3)

N: Εμ... συχνά πάλι αναφέρεσαι στο – στο κομμάτι της ε... της αισθητικής.
Ε... μπορείς να... να σκεφτείς έτσι, πως ξεκίνησε αυτό το κομμάτι... της
αισθητικής σ' εσένα και που έχει φτάσει, εννοώ στο κομμάτι της
κατασκευής, δηλαδή... όταν ξεκίνησες....

Φ: Ναι...

N: ...να φτιάχνεις τα - τα όργανα.

Φ: Όταν ξεκίνησα να φτιά – να φτιάξω τα – να φτιάξω όργανα.... ήμουν...
ε... ένας από του – αρκετούς οργανοποιούς που μπήκανε σ' αυτή την τέχνη,
όπως λέω γω απ' το παράθυρο, διότι η πόρτα ήτανε κλειστή. Ε... υπήρχε η
αντίληψη, αυτό που λέγαμε και με το σύλλογο πάντα και που... σ' αυτή τη
βάση, ας πούμε, είχαμε κάνει και το σύλλογο τότε, ε... του κλειστού
συντεχνιακού επαγγέλματος, η οποία... και τώρα καλά κρατεί ακόμα. Από...
ε... οι άλλοι – υπάρχουν άνθρωποι, που το λένε ευθέως και οι άλλοι που δεν
το λένε ευθέως, αλλά ως ένα σημείο είναι επιφυλακτικοί. Ε... (καθαρίζει το
λαιμό του) μπήκα σε μια τέχνη απ' το παράθυρο και προσπάθησα να την...
γνωρίσω και να τηνε... μάθω, να μάθω το πρακτικό μέρος, το
κατασκευαστικό μέρος της δουλειάς, άλλωστε αυτό είναι που βλέπει πρώτα
– πρώτα ένας, (γέλιο) που ασχολείται... μ' αυτά και αυτό βλέπει εν πολλοίς
και ένας λαϊκός μουσικός, ξέρω γω, α, ένα όργανο παίζει καλά? Ωραία, δεν
παίζει καλά? Τι με νοιάζει εμένα, τι είναι αυτό το πράγμα?

N: Παρόλα αυτά μου 'πες ότι ε... σε... το... στο βιολί, ας πούμε, αυτό που
σε...

Φ: Ε, ναι... ε, ναι...

N: ...ιντριγκάρριζε ήτανε....

Φ: Ε, ναι... ε, ναι...

N: ...το αισθητικό του κομμάτι...

Φ: Ε, ναι... βέβαια.

N: ...το σχήμα του, ξέρω γω... το αυτό... μάλιστα...

Φ: Μα είχα, τώρα πρέπει να σου πω, ότι... ε... το... εφηβικό μου όνειρο πριν να α – ε... μπλέξω με το... τα θέατρα και τα... όργανα, ήταν να γίνω ζωγράφος, δηλαδή από την 5η Γυμνασίου μέχρι τη... ε... 5η Δημοτικού μέχρι την... 2α Γυμνασίου που πρωτοέπαιξα σε παράσταση, (γέλιο) θα γι – θα γινόμουν ζωγράφος.

N: Έτσι εξηγούνται και τα σχέδια σου, ε?

Φ: Ναι... ε, εντάξει τα καταφέρνω λιγάκι να...

N: Εμ... έχεις ε... συγκεκριμένα... συγκεκριμένη ομάδα έχεις, συγκεκριμένα όργανα... που σε ενδιαφέρει περισσότερο να...

Φ: Ναι, κοίταξε πιστεύω ότι ε... όταν μπαίνει κανείς σε μια καινούργια... οικογένεια οργάνων ε... και εμ... και μάλιστα όχι οικογένεια οργάνων, γιατί αν ήταν έτσι θα μπορούσαν να πουν τα - ότι στα... λαουτοειδή θα... μπορούσα να μπω με μεγάλη ευκολία, αλλά δεν είναι έτσι. Ε... για να φτιάξω το πρώτο μου ούτι, πέρασαν αρκετά χρόνια, για να φτιάξω το πρώτο μου βιολί, πέρασαν δέκα χρόνια, από τη στιγμή που μου 'χε μπει στο κεφάλι το βιολί. Ε... γιατί δεν είναι η ίδια διαδικασία. Ε... το να κάνεις ένα λαϊκό όργανο έχει μια μεγάλη ελευθερία.

N: Μάλιστα.

Φ: Ε... για να κάνεις ένα όργανο ορχήστρας όμως, που έχουνε περάσει κάποια τέρατα, (γέλιο) με ονόματα που... (γέλιο) ακόμα πο – προκαλούν δέος από κάθε άποψη, ε... δεν μπορείς να... πάρεις ένα βιολί, ξέρω γω, να κα – να το αντιγράψεις και να φτιάξεις ένα βιολί, θα μου 'ταν εύκολο να το 'χα κάνει – θα το 'χα κάνει πολλά χρόνια πριν. Έπρεπε να... ε... πριν αισθανθώ ο... ότι είχαν ωριμάσει κάποια πράγματα μέσα μου.

N: Άρα και σ' ένα βιολί, ας πούμε, κάνεις σχέδιο δικό σου?

Φ: Ε... όχι. Τα - στα ε... μοντέλο δικό μου στο βιολί δεν έχω κάνει, έχω δουλέψει σε... ε... δυο μοντέλα έχω δουλέψει. Ένα το κλασικό Stradivari του... 1715 το... (il cremonesse?) το g' μοντέλο και... ένα (Guarnieri?)

N: Έχεις διαβάσει αυτό το βιβλίο, το «Πέντε Βιολιά και ένα Τσέλο» του Stradivarius?

Φ: Όχι αυτό δεν το 'χω διαβάσει.

N: Α, πολύ ενδιαφέρον. Πολύ ενδιαφέρον, ναι, θα 'λεγα πολύ ενδιαφέρον. Το βρ – ε... και έχει βγει 3 – 4 χρόνια – και γω προχτές το βρήκα δηλαδή...

Φ: Ναι, ναι, ναι.

N: ...πριν 2 – 3 μήνες.

Φ: Ε, κοίταξε... το καθοριστικό βιβλίο...

N: Παίζει ανάμεσα στη λογοτεχνία και στο αυτό... και στην έρευνα.

Φ: Δε λες για «Τα Βιολιά του Βασιλιά»?

N: Όχι, όχι. Stradivarius «Πέντε Βιολιά και ένα Τσέλο».

Φ: Ναι, ναι.

N: «Τα Βιολιά του Βασιλιά» δεν το ξέρω, δεν το 'χω δια...

Φ: Τώρα το διάβασα φέτος, πολύ ωραίο κι αυτό παίζει – α... δεν είναι μόνο για το Stradivari, είναι για τους Guarnieri, Amati, περνάνε όλοι αυτοί, περνάνε και οι... μεγάλοι συλλέκτες... μετά...

N: Και αυτό...

Φ: ...και οι μεγάλοι μουσικοί, που είναι λογοτεχνία όμως, αλλά έχει πάρα πολλά στοιχεία...

N: Κι αυτό ναι, κάπως έτσι... ψιλλολογοτεχνικό είναι...

Φ: Το καθοριστικό – το καθοριστικό για μένα, ας πούμε, «μπαμ» βιβλίο που το θεωρώ το ευαγγέλιο της βιολοποιίας είναι το... Τα «Μυστικά» του Stradivari - τα μυστικά σε εισαγωγικά - του Simon (Saconi?).

N: Εμ... έχει εκδοθεί στα ελληνικά αυτό?

Φ: Όχι, έχει εκδοθεί στα ιταλικά και αγγλικά. Ε... The «Secrets» of Stradivari, ε... του Fernando Simon Sacconi που είναι ίσως ένας από τους μεγαλύτερους μαέστρο... οργανοποιούς του... αιώνα που πέρασε, ε... απ' του... οποίου τα χέρια έχουν περάσει γύρω στα 450... όργανα, στην Αμερική έζησε περισσότερο... και βέβαια εί – βέβαια και κάποιες... (χτύπος τηλεφώνου – διακοπή)

(R09_00011.MP3)

(συνέχεια από συζήτηση)

Φ: Ε... Nomex... δοκιμές.

N: Nomex?

Φ: (Matias Damour?)

N: Α, Matias Damour μάλιστα. Εμ...

Φ: Η δεύτερη πάρα πολύ επιτυχημένη, η πρώτη ήτανε με ίδιο καπάκι πάλι πάνω – κάτω, ίδιο έλατο – έλατο...

N: Ναι, ναι.

Φ: ...και με παραδοσιακή ενίσχυση από μέσα. Η δεύτερη απόπειρα ήτανε κέδρος από μέσα, έλατο απ' έξω και... 5 ακτίνες... κάτι... μόνο – μόνο τα 2 καμάρια πάνω και κάτω απ' την τρύπα, 5 ακτίνες από κάτω, φρεσκολουστραρισμένο (φέρνει το όργανο) βάλε το δάχτυλο, από δω θα δεις τις απολήξεις απ' τις ακτίνες εδώ.

N: Ναι.

Φ: Είναι κέδρος μέσα. Έβγαλε πάρα πολύ ενδιαφέροντα ήχο.

N: Και... ε... και ανάμεσα χάνει (δεν ακούω) αυτό?

Φ: (παίζει ένα μικρό θέμα στο μπουζούκι)

N: Δε μου λες α... εμ... ανάμεσα το (honey cong?)?

Φ: (ανταποκρίνεται θετικά)

N: Ε... να... να ολοκληρώσουμε το προηγούμενο, γιατί αυτό είναι ένα άλλο ενδιαφέρον κομμάτι...

Φ: Α, ναι, ναι (γέλιο) λοιπόν...

N: ...με το ε...

Φ: Που ήμασταν?

N: ...που – που έχεις ε... τι όργανο σ' αρέσει να φτιάχνεις ρε παιδί μου?

Φ: Τι όργανο?

N: Ναι.

Φ: (γέλιο) ...μ' αρέσει να φτιάχνω... καλή ερώτηση, πρέπει να την σκεφτώ! (γέλιο) Ε... κοίταξε, δεν έχω κάνει ε... θεωρώ ότι..., όπως σου 'λεγα, για να μπει σε μια οικογένεια οργα – σ' ένα είδος οικογένειας οργάνων πρέπει να... παιδευτείς αρκετά πριν... ξεκινήσεις, δεν μπορεί να μπαίνεις τυχαία, να φτιάξεις ούτι, λαούτο, ξέρω γω, μπουζούκι, μπαγλαμάδες κλπ.

N: Ναι, ναι.

Φ: Με τα... μπουζούκια ντάξει, είχα μια αρκετά... μεγάλη σε χρόνο προϊστορία, με το βιολί έφαγα καμιά δεκαριά χρόνια για να μπω, δεν έχω κάνει πολλά, 4 βιολιά έχω κάνει. Ε... ωστόσο μου άλλαξε αρκετά την οπτική και ήτανε αφορμή και για πολλά πράγματα το βιολί, αν θες. Δηλαδή, ξεκίνησα από το παλιό κλασικό... εμ... βιβλίο του (violin making, as it was and is?) του ε... ένα παλιό βιβλίο για το... για την κατασκευή του βιολιού, διάφορα άλλα πιο καινούργια κλπ., μέχρι που κάποια στιγμή, έφτασα στο βιβλίο του Sacconi. Ε... το οποίο αν θες, έχει και μια... σχέση λίγο με τον - με τη δομή κυρίως του δεύτερου μέρους του βιβλίου του – έχω κάνει για τον... ε... Γαίλα. Δηλαδή, κάνει μια περιγραφή από τα απομεινάρια του εργαστηρίου του Stradivari και απ' ότι έχει βρει σε Stradivari τις – προσπαθεί να κάνει μια περιγραφή, ακριβώς του τρόπου δουλειάς του Stradivari, που το ίδιο που κάνω – προσπαθώ να κάνω με κάποιο τρόπο κι εγώ, αποδελτιώνοντας του... Γαίλα τηνε... ένα μεγάλο μέρος λοιπόν αυτού του βιβλίου, όπως πάντα, άσχετα αν είχα διαβάσει κι ένα κάρο άλλα πράγματα και συνταγές κλπ, ήταν για τα βερνίκια των οργάνων. Τα βερνίκια των οργάνων... εμ... εκεί στ – ο... Simon Sacconi ήταν ο πρώτος που ε... υποστήριξε την άποψη, ότι το υπόστρωμα ε... που χρησιμοποιούσε ο Stradivari, ήταν ο υδρύαλος καλίου, καθαρός υδρύαλος καλίου, έδινε κι έναν τρόπο... αλχημιστικό, έτσι, να φτιάξεις τον υδρύαλο καλίου, αρκετά δύσκολο, έκανα διάφορες απόπειρες με τα βερνίκια πριν... ξεκινήσω το πρώτο μου όργανο, ε... κάποια στιγμή, ε... είναι... ξέρεις με – ε... αυτό που λέει, ότι σαν να συνωμοτεί το σύμπαν για... (γέλιο) κάποια πράγματα.

N: Ναι, ναι.

Φ: Είναι η δεύτερη φορά που συνέβη. Η πρώτη ήταν η εξής, πριν από πολλά χρόνια, πριν ανακατευτώ με τα βιολιά, περνάω από ένα... περίπτερο στο Κολωνάκι, για να πάρω... ένα πουράκι. (γέλιο) Και στα περιοδικά που κρέμονται, βρίσκω μπροστά μου ένα Scientific American, το οποίο είχε 4 – 5 καπάκια βιολιού με κάτι μαύρα πράγματα επάνω περίεργα. Λέω, τι είναι αυτό? Ε... ήτανε σ' αυτό το Scientific American, υπήρχε ένα πάρα πολύ περιεκτικό άρθρο, της ε... μεγαλύτερης ερευνήτριας ε... στην Αμερική, γιαγιάς πλέον σε οίκο ευγηρίας γύρω στα... 95, της (Charline Hutchins?), ε... με διαγράμματα (τς... δεν καταλαβαίνω) σκόνης, πάνω σε καπάκια βιολιών, με μια φ... φοβερή αναφορά σε πάρα πολλά πράγματα.

N: Θυμάσαι ποια περίοδο είναι αυτό περίπου, πότε?

Φ: Έχω το Scientific American, δεν θυμάμαι, αλλά (γέλιο) μερικά πράγματα υπάρχουν...

(R09_00012.MP3)

(συνέχεια συζήτησης)

Φ: ...λοιπόν, ήτανε πριν ξεκινήσω να φτιάξω βιολί, να μου περάσει απ' το μυαλό δηλαδή ότι θα... έφτιαχνα βιολί...

N: Θα ασχοληθείς, ναι.

Φ: ...λέω ότι... συνάντησα αυτό το Scientific American και βρέθηκα, στην τελευταία λέξη, ας πούμε, της έρευνας από επιστημονική άποψη, ε... γι' αυτά τα πράγματα. Από την αισθητική και την εμ... επ – προσέγγιση, ας πούμε και την... προσέγγιση της καλλιτεχνικής οργανοποιίας της τέχνης αυτής, ήταν, σου λέω, σημαντικό ήταν και το βιβλίο του Sacconi, αλλά και επίσης ε... και η γνωριμία με το Γιώργο το Θεοχάρη, που κουβεντιάσαμε διάφορα για τα βιολιά, ο οποίος ήτανε σε πρώτο χέρι ήξερε τα πράγματα από την Ιταλία, αλλά έχω κολλήσει στον υδρύαλο καλίου, πως θα γίνει ο υδρύαλος καλίου? Και έχω αρχίσει να ζαλίζω γνωστούς και φίλους, εκ των οποίων την κουμπάρα μου η οποία είναι βιολόγος, «Άσε με ήσυχο τώρα, ξέρω γω, που θα βρίσκω για τον υδρύαλο καλίου». (μεταφέρει λόγια της)

N: Ναι, ναι.

Φ: Ε... μέναν στη Νίσυρο, είχαν ένα σπίτι στη Νίσυρο. Καλοκαίρι, στην... παχιά άμμο πε – κάτι τεράστιες παραλίες νεκρές, ε... είναι με μια φίλη τους και ένα περίεργο τύπο από την Ιταλία, ε... ξάπλα στην... παραλία και... κουβεντιάζουνε και του λέει η (Αλίνα?), δεν μου λες Γιώργο, στην Ιταλία τι κάνεις? Και απαντάει βαριεστημένα ο (Ταβλαρίδης?), «Ε... είμαι σε μια σχολή στην Πάρνα και κάνω... με... διδάσκω για τα βερνίκια των οργάνων». «Α!» του λέει, «Γιώργο για πες μας για τον υδρύαλο καλίου!», οπότε ακούγεται «Ααα!», κραυγάζοντας ο Ταβλαρίδης, πέφτει «πλατς!» μες τη θάλασσα, (γέλιο) «Όχι μέχρι εδώ για τον υδρύαλο καλίου!». Συνάντηση με τον Ταβλαρίδη, τον ρωτάω για τον υδρύαλο και διάφορα άλλα πράγματα, μου λέει, εντάξει, να πούμε μερικά πράγματα μπορούμε, αλλά εδώ υπάρχει ένα ολόκληρο θέμα για τα βερνίκια, για την αισθητική, για την... τα υλικά κλπ, τον παίρνω παραμάσχαλα (γέλιο), πάω στον Λιάβα και οργανώνεται το πρώτο σεμινάριο για τα... βερνίκια των οργάνων. Όπου εκεί ήταν και ο πυρήνας και για το δεύτερο σεμινάριο και συνα...νηθήκαμε αρκετοί οργανοποιοί σημαντικοί για την α... ήταν... πολλοί κι ο Παύλος ήταν – εκεί γνώρισα τον Παύλο, εκεί γνώρισα – όχι τον Θεοχάρη τον ήξερα, τέλος πάντων και ξεκίνησε και μετά και η ιδέα για τον... σύλλογο με... σκοπό να καλλιεργήσουμε αυτή την ε... μπε... τον κοινό τόπο, ας πούμε, εκτός Ελλάδος, ότι ένα μουσικό όργανο είναι ένα ολοκληρωμένο καλλιτεχνικό δημιούργημα το οποίο ο ήχος του, παίζει ένα σημαντικό ρόλο μεν, αλλά δεν είναι μόνο αυτό. Ότι ο οργανοποιός είναι ένας ολοκληρωμένος καλλιτέχνης, κάνει μια τέχνη, η οποία άπτεται πολλών άλλων τεχνών και επιστημών και... στην ουσία μπορεί να... δημιουργήσει κάτι, που να έχει την σφραγίδα του από την αρχή μέχρι το τέλος, να φτιάξει το βερνίκι του, να φτιάξει τα

χρώματα του, να φτιάξει το μοντέλο του, να... δώσει μια ολοκληρωμένη άποψη, τόσο ηχητική όσο και αισθητική για – σ’ αυτό που φτιάχνει. Ε... είχαν – είχαν προηγηθεί, βέβαια και οι ανησυχίες ότι... ας πούμε, και με τα μπουζούκια, δεν μπορούσε το μπουζούκι να παραμείνει εκεί που είχε φτάσει, να γι – εκεί που είχε καταλήξει για πάρα πολλά χρόνια, δηλαδή ένα όργανο, γεμάτο πλαστικές φιγούρες με... ε... από φυσικό ξύλο βαμμένα μαύρα, ε... μπιχλιμπίδια και στολίδια απάνω, ήτανε κάποιο άλλο όργανο παλιότερα, κάπως αλλιώς ε... και υπήρχε και μια αξία, δεν ήτανε δηλαδή, ε... ένα όργανο εκείνης της εποχής, δηλαδή, μιλάω πριν από... την εμφάνιση – την επανεμφάνιση του ρεμπέτικου κλπ. Ένα όργανο που δε ήτανε έτσι, ήταν ένα όργανο, το οποίο είχε... μια απαξία, ότι τι είναι αυτό το πράμα, ξέρω γω?

N: Ναι.

Φ: ...με φυσικά ξύλα. Και συνήθως φτιαχόντουσαν στο πόδι, ήταν η φτηνή λύση για το μπουζούκι. Δε φτιαχόνταν κάτι καλό, ενώ οι παλιότερη ελληνική οργανοποιία είχε φτιάξει πάρα πολύ καλά όργανα, από πολύ καλά ξύλα, το βλέπουμε. Ε... και από τη δουλειά παλιότερων μαστόρων. Ε... από κει σιγά – σιγά, ε... και μπήκα σ’ αυτή την αντίληψη αλλά και... προσπαθήσαμε να την καλλιεργήσουμε με... τις γνωστές δυσκολίες, ας πούμε. Πιστεύω ότι κάτι – ότι έγινε, ότι κάποια τομή έγινε τότε με σύλλογο αυτό, άσχετα αν δεν... εξακολούθησε να υπάρχει με τον τρόπο που... σαν ενεργό... σαν ενεργός σύλλογος.

N: Θα σου πω μετά, μόλις τελειώσουμε.

Φ: Ναι, ναι.

N: Εμ....

(R09_00013.MP3)

N: Ξεκίνησες και μου ‘δειχνες προηγουμένως και ήτανε έτσι μια από τις ερωτήσεις που με ενδιαφέρουνε πάρα πολύ, το κομμάτι το... των επεμβάσεων, των σύγχρονων υλικών και μιας σύγχρονης αντιμετώπισης τέλος πάντων, δηλαδή γιατί την ίδια στιγμή, ας πούμε, που δουλεύεις, ξέρω γω, έναν ταμπουρά...

Φ: Ναι, ναι, ναι...

N: ...έτσι?

Φ: ...κατάλαβα την ερώτηση.

N: Εμ... μου δείχνεις ξαφνικά το... το πλέγμα, ας πούμε, μιλάς για honey comb στο... στο μπουζούκι...

Φ: Ναι.

N: ...ε ακούσαμε ένα πολύ ωραίο ήχο, ας πούμε, μπουζουκιού μ' αυτή τη... τεχνική. E... να κάνω μια ερώτηση, ντάξει, πως τόλμησες τα... η πρω – η πρώτη μου... αυτή?

Φ: Λοιπόν, να σου εγώ τηνε...

N: Και μετά...

Φ: ...να – να σου πω τη θεώρησή μου για όλο αυτό το θέμα. Θεωρώ ότι ένας οργανοποιός δ... δεν... ξεκινάει από τις καινούργιες τεχνικές. E... ένας οργανοποιός που... θέλει να σέβεται την τέχνη του, γνωρίζει όλη την παράδοση σε βάθος, όσο μπορεί βέβαια, ε... μαθαίνει πολύ καλά τα παλιά υλικά και μετά θα μάθει τα πιο σύγχρονα υλικά και μετά θα κάνει τους πειραματισμούς του με τα νεότερα.

N: Δηλαδή πρέπει πρώτα να αρχίσει να μαθαίνει...

Φ: E, βέβαια.

N: ...ας πούμε, να σκάβει – να σου κάνω όλη την ερώτηση – να σκάβει, ας πούμε, ένα... ένα τζουρά, τη στιγμή που σήμερα υπάρχει ένας παντογράφος και μπορεί να το... κάνει?

Φ: Αν θέλει να 'ναι ένας ολοκληρωμένος οργανοποιός, ναι. Εξαρτάται τι θέλει, γιατί ο άλλος μπορεί να θέλει να είναι ένας επιτυχημένος επαγγελματίας, όπως δεν ήμουν εγώ, ας πούμε, για παράδειγμα, να μπορεί να παράγει, δηλαδή κάτι που να είναι φτηνό και... εύκολα προσβάσιμο, σε μεγάλο ε... σε μεγάλο αριθμό ώστε το – να υπάρχει ένα κέρδος, έτσι? Δηλαδή κι εγώ θα μπορούσα πολύ εύκολα να φτιάξω ένα... μέσης τιμής όργανα, που να είναι ανάρπαστα. Δεν μπορώ να το κάνω αυτό, διότι για το κάνω αυτό, πρέπει να πάω σ' ένα σκαφά να πάρω σκάφη, ε... αλλού να πάρω φιγούρες και ν' αρχίσω να γίνομαι – να γίνω μαραγκός, ας πούμε, απ' το πρωί μέχρι το βράδυ να κάνω μαραγκική. Και... αν το προ – το πας και πιο κει, γιατί να την κάνω εγώ την μαραγκική, να πάρω κι έναν άλλο δίπλα να την κάνει κι εγώ θα κάνω την υψηλή επιστασία και θα γίνω ε... θα γίνω κάτι που δεν μου πάει.

N: Ναι.

Φ: E... εξαρτάται τι θέλει κανείς, αν θέλει να γίνει ε... αυτό που εγώ εννοώ ως οργανοποιός, να είναι ένας δημιουργός καλλιτέχνης, ας πούμε. Να... (πφφφ) όταν... με το καλό, ας πούμε, αποχωρίσει να... κάτι ν' αφήσει πίσω του.

N: Μάλιστα.

Φ: Που δε θα 'ναι ίδιο μ' αυτό που θα κάνεις εσύ, θα έχει την... δική του αξία.

N: Ξεκινάει λοιπόν ο... ο οργανοποιός να το... το ό,τι πιο παραδοσιακό υπάρχει μπροστά του για να μάθει...

Φ: Τώρα, με ποιο τρόπο δουλεύεις, ε... κι αυτό... αυτό είναι επίσης μια πολύ εύκολη ερώτηση, με την έννοια ότι ας δούμε τι γίνεται με τα όργανα ορχήστρας και πως δουλεύουν οι σύγχρονοι βιολοποιοί, ούτε με παντογράφους δουλεύουνε, ούτε με τίποτε. Δουλεύουν όπως δούλευαν στο ντιβάρι, με τα μικρά πλανάκια του χεριού, τα σκαρπέλα τους και τις ξύστρες τους.

N: Μάλιστα.

Φ: Και τα βερνίκια τους τα βάζουν, τα απλώνουν στον ήλιο για να στεγνώσουνε, τις όποιες συνταγές, ας πούμε.

N: Ναι, ναι.

Φ: Από κει και πέρα βέβαια, υπάρχουνε και οι... ε... μπορεί να είναι και ερευνητές κάποιοι απ' αυτούς και να 'χουνε και δίπλα και... άλλα δέκα μηχανήματα, ξέρω γω, να κάνουνε και (τσλάρνι?), να κάνουνε και (φαστφουριέ?), να κάνουνε και ό,τι αναλύσεις θέλεις. Ε, άμα δεις στο ίντερνετ, ας πούμε, υπάρχουν κάποιοι Γερμανοί που κάνουνε φοβερή δουλειά, ε... αλλά η βάση της τέχνης τους δεν είναι άλλη απ' αυτή που ητ – που... υπήρχε.

N: Μάλιστα. Και πως περνάς ένα καινούργιο... (γέλιο) πως «τολμάς» - μέσα σε εισαγωγικά – ας πούμε, να περάσεις?

Φ: Τολμάς γιατί είσαι ένας ζωντανός άνθρωπος, που ζεις σε μια... σύγχρονη ε... (γέλιο)

N: Κοινωνία.

Φ: ...κοινωνία, όχι κοινωνία γιατί εγώ είμαι λιγάκι έξω, (γέλιο) εδώ είμαι σε άλλη κοινωνία... (γέλιο)

N: Α, εντάξει. Ίντερνετ έχεις?

Φ: Έχω, έχω.

N: Δεν είσαι έξω τότε! (γέλιο)

Φ: Δεν είμαι, πλάκα κάνω. Πλάκα κάνω, αλλά είμαι – είμαι έξω απ' το ρυθμό, ε... και απ' τους – απ' το ρυθμό και τους μηχανισμούς. Ε... αλλά... υπάρχει ένα ενδιαφέρον, να δεις πως συμπεριφέρονται όλα αυτά τα πράγματα, δηλαδή θέλω να πω, ε... όταν... εγώ χρησιμοποιήσω ένα καπάκι που... θα βάλω μέσα... το nomex honey comp, ε... αυτόματα έχω ένα ε... έχω πάλι ξύλο, έχω όμως κι ένα άλλο υλικό που μου κάνει το τελικό μου αποτέλεσμα γύρω στο 15% ελαφρύτερο σαν βάρος, με άλλη σταθερότητα, επομένως μια άλλη δυνατότητα ενίσχυσης και μου αλλάζει και τις ακουστικές ιδιότητες. Αυτό έχει και μια επίδραση στο ηχητικό αποτέλεσμα, ε... είναι στην ουσία, όταν το κάνω αυτό σαν να ξεκινάω αυτό που έμαθα απ' την αρχή πάλι, γιατί πρέπει να συμπεριφερθώ ανάλογα, όπως θα... με ένα συμπαγές ξύλο, ε... να συμπεριφερθώ με αντίστοιχο τρόπο σ' αυτό το νέο υλικό, όμως που θέλει μια επανεκτίμηση απ' την αρχή.

N: Μάλιστα.

Φ: Ε... από την άλλη κάποιες – κάποια πράγματα τα κάνω... απόλυτα παραδοσιακά. Δηλαδή δουλεύω πάρα πολύ με το χέρι, ελάχιστα δουλεύω με εργαλεία και... μ' αρέσει πάρα πολύ να κάνω όλα τα... να ξεκινάω... (γέλιο) – τελείως δικό μου να είναι, δηλαδή αυτό που βγαίνει. Και το μοντέλο για το ούτι, ας πούμε, το σχεδίασα... πριν από... 3 χρόνια.

N: Αυτό είναι που έχεις και στο ίντερνετ, έτσι?

Φ: Ναι, όχι.

N: Αυτό. (δείχνει)

Φ: ε... αυτό είναι που φτιάχνω, ναι. Αυτό που έχω στο ίντερνετ, είναι το πρώτο μου ούτι...

N: Όχι αυτό φτια – αυτό που...

Φ: Αυτό είναι το πρώτο μου. (το φέρνει και το δείχνει)

N: Α, αυτό έχεις? Μάλιστα. Αλλά ε... η... που είδα που...

Φ: Αυτό που φτιάχνεται είναι αυτό. (δείχνει)

N: Ναι.

Φ: Είναι ακόμα και οι ροζέτες, ας πούμε, είναι σχεδιασμένες – τις έχω σχεδιάσει εγώ με το χέρι.
N: E...
Φ: Αυτά τα σχέδια, ας πούμε, τα έχω κάνει εγώ.
N: Και είναι... είναι ας πούμε, σήμα κατατεθέν?
Φ: Όχι.
N: Φρονιμόπουλος?
Φ: H...
N: Θέλω να πω, το... το κρατάς αυτό ή αλλάζεις ε...?
Φ: Αλλάζω, αλλάζω.
N: A, αλλάζεις δεν...
Φ: Δεν... ε... αρκεί να σου πω ότι... (πφφφ) ξέρω γω, μπορεί να 'χω φτιάξει πάνω από... τρακόσια όργανα... δεν ξέρω πόσα είναι γιατί κάποια στιγμή – από κάποια στιγμή και πέρα – και πριν δεν είχα κρατήσει μητρώο, από κάποια στιγμή και μετά, εδώ και καμιά... εικοσαριά χρόνια κρατάω. (γέλιο)
Δε - πριν δε θυμάμαι, ό,τι θυμάμαι έγγραφα. Δεν έχω φτιάξει δυο όργανα ίδια ποτέ.
N: Μάλιστα.
Φ: Δηλαδή ακόμα και στο ίδιο μοντέλο να δουλεύω και με τα ίδια ξύλα, θα 'χουνε κάποιες διαφορές.
N: Και το... και αυτά τα σημεία που είναι εμφα – ντάξει ε...
Φ: Κάποια σημεία είναι κοινά του βέβαια, αλλά όχι - ποτέ όλα.
N: Ναι, όχι ας πούμε...
Φ: Δίδυμα όχι.
N: ...με τη ροζέτα, δηλαδή δεν είναι...
Φ: Όχι, να...
N: Ο Ευθυμιάδης για παράδειγμα...
Φ: Ναι.
N: ...έχει μια συγκεκριμένη ροζέτα, δεν βάζει άλλη.
Φ: Ναι, ναι, ναι, ναι, ναι.
N: Το 'χει κάνει έτσι.
Φ: Ναι, εντάξει αυτό κάποιοι το κάνουν έτσι κάποιοι αλλιώς. Εγώ (πφφφ) δυσκολεύομαι πάρα πολύ να κάνω το ίδιο πράγμα. E, καμιά φορά επαναλαμβάνω κάποια στοιχεία, αλλά... όχι όλα.
N: Για να 'ρθουμε λίγο πάλι στο... στο μουζούκι, ας πούμε, με το... το καπάκι αυτό που... που κάνεις. E... είναι μια δουλειά που από δω και πέρα την συνεχίζεις ή την δοκιμάζεις και... και βλέπεις?
Φ: Είναι μια δουλειά που ε... την... δοκιμάζεις μια, δυο, τρεις φορές, τέσσερις μέχρι να φτάσεις ε... να ε... να αισθανθείς ότι ε... έχεις εμ... περιχαράκωσε δεξιά και – έχει περικυκλώσει τον τρόπο που θα συμπεριφερθείς, ε... έχεις ε... λύσει, ας πούμε, βασικές σου απορίες με το καινούργιο υλικό και από κει και πέρα είναι θέμα του αν θα το... αν θα σου ζητηθεί να το επαναλάβεις ή αν θες να το επαναλάβεις και...
N: Η υποδοχή που έχουνε μέχρι τώρα?
Φ: E, δεν – δεν έχουνε – δεν τα 'χουνε δει...
N: A, δεν τα 'χουνε ακούσει ακόμα.
Φ: ...ελάχιστα τα 'χουνε δει. Αυτό τώρα έπαιξε... μια βδομάδα είναι απ' τη Μεγάλη... Πέμπτη έπαιξε?

N: Σοβαρά?

Φ: Ναι.

N: Α...

Φ: Το 'χα τελειώσει απ' το καλοκαίρι, αλλά δεν είχα... χωρίς βερνίκι. Και έχουσε και ένα χρόνο ωρίμανσης τα pomex δηλαδή... ε... για να... αυτό που έχω καταλάβει και το 'χουμε κουβεντιάσει και με τον Παύλο πολύ, είναι ότι θέλει...

N: Συγγνώμη, το honey comp είναι εμ... είναι, ας πούμε, εμπορικό ή το pomex είναι εμπορικό, τι?

Φ: Το – το ίδιο πράμα είναι, pomex honey comp λέγεται. Το έβγαξε η (Ντιπόν?) στην αρχή και τώρα το βγάζουν και κάποιοι... και κάποιες άλλες – το 'χει φέρει κι ο Κωστανέλος...

N: Ναι. Η Ντιπόν?

Φ: Ναι, στην αε – αεροναυπηγική χρησιμοποιήθηκε.

N: Ναι, αυτό το 'χα... το 'χα δει.

Φ: Ναι, αλλά είναι καμιά δεκαετία που 'χει περάσει δυναμικά στην κατασκευή της κλασικής κιθάρας, προσφάτως δε πέρασε και στην κατασκευή του ουτιού. Ο Φαρούκ Τουρούνης ο διασημότερος Τούρκος ε... κατασκευαστής ουτιού ε... εδώ και ένα χρόνο έχει κατασκ – κατασκεύασε τα πρώτα του ούτια έτσι, τα οποία μάλιστα δίνει και σε μεγάλες τιμές, ξέρω γω 6 - 7.000, ξέρω γω... φτάνουν από 2.000 που είχε το (consert?) το μοντέλο του και είχε κάνει και... οργανώσει και μια επίδειξη μάλιστα, που έπαιξε κάποια συμβατικά ούτια ένας μεγάλος ουτίστας Τούρκος και μετά έπαιξε και το...

N: Μάλιστα.

Φ: Βέβαια δεν ξέρω πως το κάνει εκείνος το ούτι, φαντάζομαι ότι στο ούτι το κάνει όλο το... όλη την επιφάνεια, ενώ στο... μπουζούκι, ας πούμε, δεν γίνεται σ' όλη την επιφάνεια όπως το κάνω γω, έχω μια...

N: Α...

Φ: ...τεχνική που κάνω κάποιες – κάποιες περιοχές τις αφήνω συμπαγείς και κάποιες ε... ανοίγω. Δηλαδή ξεκινάω από τη βάση του καπακιού, στην οποία φρεζάρω... τις περιοχές που... Ε βέβαια αυτό έχει... και πο – μεγαλύτερο κόστος βέβαια, γιατί θες δυο καπάκια αντί για ένα και (γέλιο) συν το honey comp αλλά... και άλλες τόσες εργατοώρες για να ξεκινήσει το... καπάκι.

N: Όλο το δοκίμασες?

Φ: Όλο δεν το δοκίμασα, γιατί δεν... δεν έχω λόγο να το δοκιμάσω όλο στο μπουζούκι. Είναι κάποιες περιοχές δηλαδή που και δεν θα παίζουμε ρόλο αν είναι... όλες... όλα συμπαγείς και δεν ενδιαφέρει κιόλας να είναι συμπαγείς...

N: Α.

Φ: ...από - από άποψη στατικής. Στις κρίσιμες περι - στην κρίσιμη - στην μεγάλη κρίσιμη περιοχή το βάζω.

N: Πειραματίζεσαι δηλαδή με νέα υλικά, απ' ότι... φαίνεται.

Φ: Βεβαίως πειραματίζομαι.

N: Ε... έχεις ιδιαίτερη προτίμηση για κάποια ξύλα?

Φ: Ναι, για τα καλά. (γέλια)

N: Ωραία, ποια είναι τα καλά ξύλα? Δηλαδή, ας πούμε, ε... ξέρω γω, ε... υπάρχει μια άποψη που νομίζω ότι έχει και μια βάση ότι... τα όργανα που χρησι – που φτιαχόντουσαν σε διάφορες περιοχές – μιλάω γενικά...

Φ: Ναι, ναι.

N: ...έτσι? Ε... χρησιμοποιούσανε και τα όργ - και τα ξύλα που... είχανε κοντά τους, ξέρω γω ας πούμε...

Φ: Ε, ναι. Φυσικό είναι.

N: ...μια ποντιακή λύρα, ξέρω γω, φτιάχνεται με... κορομηλιά, με αυτό, με τα ξύλα που είχανε, τέλος παντων.

Φ: Ναι, ναι φυσικό είναι αυτό.

N: Παρόλα αυτά...

Φ: Αυτό δεν σημαίνει ότι είναι και τα καλύτερα.

N: Ναι, εντάξει.

Φ: Αλλά... ε... ωστόσο κοίταξε, όταν – όταν μιλάμε για κάποια όργανα και για τον ήχο των οργάνων ε... και κυρίως όταν προσπαθούμε να τα αναλύσουμε με πιο επιστημονικούς τρόπους, ε... πάντα έχουμε κάποια μέτρα και τα μέτρα μας, είναι αυτά που έχουμε συνηθίσει να ακούμε και να ταυτίζουμε με τον ήχο αυτών των οργάνων. Δεν μπορείς δηλαδή επειδή κάποιες ε... ακουστικές ιδιότητες καλύτερες να συμπεράνεις ότι θα είναι και πιο αποδεκτό στο ανθρώπινο αυτί.

N: Μάλιστα.

Φ: Ε... επομένως ίσως... ίσως και κάποια... ε... όργανα... κάποια... λαϊκά όργανα να ταυτίστηκε ο ήχος τους και με τα υλικά τους. Ε... βέβαια το θέμα είναι, ότι λέμε ότι βάζουμε έλατο, βάζουμε έλατο ε... είναι μια κατηγορία σαν να λέμε, ότι ξέρω γω, πίνουμε ένα ποτήρι νερό, τώρα τι... τι είναι αυτό το νερό, μπορεί να 'ναι χιλιάδες πράγματα, να 'χει τα τάδε μέτρα, να μην τα έχει, να είναι από κει έλατο, απ' αλλού έλατο, να 'ναι ποσόν... ε...

N: Τι ωρίμανση έχει...

Φ: Τι ωρίμανση έχει, ακριβώς. Και τώρα που πάμε στην ωρίμανση, ένας σημαντικός παράγοντας βέβαια στο ξύλο είναι η ωρίμανση. Και η ωρίμανση όχι αυτή που... γιατί δεν... δεν είναι και εύκολο να πάρεις και ώριμο ξύλο, αλλά... καλό είναι να το ωριμάζεις δίπλα σου, κοντά σου.

N: Ναι.

Φ: Ας πούμε, το καλοκαίρι κάναμε ένα ταξιδάκι με τον Παύλο στο Ξυλόκαστρο. Διότι υπήρχε μια πληροφορία, έτσι μας είπανε, ότι υπάρχει – υπήρχε τσακαράντα.

N: Πως, πως?

Φ: Τσακαράντα, παλίσανδρος Βραζιλίας. Το – το απαγορευμένο.

N: Ναι.

Φ: (γέλιο) Ξέρεις, που έχει απαγορευτεί.

N: Ναι, ναι, ναι, ναι.

Φ: Κόβονται συγκεκριμένα δέντρα με άδεια απ' τη βραζιλιάνικη κυβέρνηση κλπ. Υπήρχε πα – υπήρχε γύρω στο 1 κυβικό παμπάλαια τσακαράντα, η οποία... την οποία γύρευε αμύθητο ποσόν αυτός που...

N: Το είχε.

Φ: ...το είχε. Ε, πήγαμε με τον Παύλο, δεν είχαμε και πολλές ελπίδες βέβαια, αλλά πήγαμε να το δούμε και διαπιστώσαμε ότι δεν ήταν τσακαράντα, αλλά ήταν αφρικάνικος παλίσανδρος και μάλιστα η... το...

70% ας πούμε, της ποσότητας ήτανε και κομμένο όχι ακτινικά, δηλαδή ήταν άχριστο για την οργανοποιία. Όμως ήταν ένα ξύλο, που είχε πάνω από εκατό χρόνια παλαιότητα, πάρα πολύ παλιό. Και... εγώ διάλεξα 3 - 4 κομμάτια, ο Παύλος μου 'κανε νόημα: μην τα πάρεις! Μην τα πάρεις! Εγώ τα πήρα, την έκανα την αποκοτιά (γέλιο). Και μου βγήκε ένα υπέροχο ξύλο, (δείχνει) που είναι αυτό εδώ, άκου δύναμη που έχει. (χτυπάει το ξύλο)

N: Ναι, ναι.

Φ: Παμπάλαιο ξύλο, μου φτάνει για καμιά δεκαπενταριά όργανα το πολύ, αυτό που πήρα.

N: Μάλιστα.

Φ: Δεν έχει σχέση που δεν είναι τσακαράντα, (χτυπάει πάλι) Κοίτα! (γέλια) Κοίταξε πως είναι το ηχείο που κατασκευάζω όμως, όπως είναι έξω είναι και μέσα.

N: Αυτό, αυτό είναι εξαιρετική δουλειά.

Φ: Όπως είναι έξω, είναι και μέσα. (ξαναχτυπάει)

N: Πω, πω! Εξαιρετικό είναι. Πω! Έχεις αγωνία για το τι θα βγει?

Φ: Ε... όχι, γιατί μ' αρέσει πάρα πολύ! (γέλιο) Μ' αρέσει πάρα πολύ, σίγουρα θα βγει κάτι... ακόμα απ' αυτό...

N: Ναι, έχεις ε... πάει το μυαλό σου στον τελικό ήχο του οργάνου?

Φ: Πάντα πάει το μυαλό στον τελικό ήχο του οργάνου και πάντα ο τελικός ήχος του οργάνου, είναι μια έκπληξη (γέλιο) που σε περιμένει όταν θα βάλεις τις χορδές, γιατί όσα και... πολλά πράγματα να ξέρεις, ε... πάντα χρειάζεσαι το αποτέλεσμα να επιβεβαιώσει αυτό που κάνεις και... πάντα ή σχεδόν πάντα ε... όταν δουλεύω, ε... κρατάω, ε... κάποιες επεμβάσεις, ε... κρίσιμες και διορθωτικές προς το τέλος. Δηλαδή έχω σημεία που θα επέμβω, άμα δεν με ικανοποιήσει το... αποτέλεσμα, ε... για να πάω προς τη μια ή την άλλη κατεύθυνση, ε... ή να μην επέμβω καθόλου.

N: Ναι, ναι.

Φ: Ε... και έχω συνηθίσει στο να... μάλλον ποτέ δεν έχω τελειώσει ένα όργανο, χωρίς να του βάλω – χωρίς να του... βάλω χορδές πριν το βερνίκι.

N: Ξαναπές το, sorry.

Φ: Ποτέ δεν έχω τελειώσει ένα όργανο – δεν έχω βερνικόσει ένα όργανο, αν δε το τελειώσω και μετά να του βάλω χορδές. Η διαδικασία είναι ότι...

N: Το αρματώνεις πρώτα...

Φ: ...μόλις τελειώσει ένα όργανο – να αυτό το ούτι, ας πούμε, τώρα παίζει...

N: Ναι.

Φ: ...αλλά αυτό το ούτι δεν έχει βερνίκι. Έχω λοιπόν, τη δυνατότητα να κάνω κάποιες επεμβάσεις ακόμα, αν δε μ' αρέσει ο ήχος του, να το αφήσω να κρατηθεί κάποιο καιρό κουρδισμένο, γιατί συνήθως αν βάλεις σήμερα τις χορδές, δεν θα έχεις αύριο τον καλύτερο ήχο, θες καμιά... βδομάδα – δέκα μέρες τουλάχιστον, να πάρει τη στάση του το όργανο, να δεις προς τα που πηγαίνει και μετά μπορώ να κάνω κάποιες μικροεπεμβάσεις ακόμα, συνήθως αφαιρώντας, όχι προσθέτοντας, δεν είναι εύκολο να προσθέσεις, ε... ή να το αφήσω έτσι όπως είναι. Τούτο βγήκε καλούτσικο. (παίζει) Δεν ξέρω να παίζω ούτι, (γέλιο) τώρα... (γέλιο)

N: Ε... και τελικά... εκτός απ' τον παλίσανδρο? (γέλιο)

Φ: Στα παραδοσιακά όργανα χρησιμοποιούνε με πολλέ – πολλά είδη ξύλου για το πίσω μέρος. Ε... χρησιμοποιούνε και πολλών οπο – οποροφόρων, ας πούμε κερασίες, ε... αχλαδιές και τα κλασικά σφεντάμια...

N: Ναι.

Φ: ...παλίσανδρος, διάφορων – διάφορης προέλευσης ε...

N: Ναι.

Φ: Ενώ στα... ε... στα... όργανα ορχήστρας είναι λίγο δεδομένα τα πράματα, δηλαδή θα χρησιμοποιήσεις σφένδαμο, (γέλιο) τελεία. Ή στην κλασική κιθάρα θα 'χεις 2 – 3 επιλογές.

N: Ναι.

Φ: Να ας πούμε, τους ταμπουράδες αυτούς, αυτόν τον έχω κάνει εγώ κυπαρίσσι, αυτόν έχω κάνει (δε καταλαβαίνω!! 12.24)

N: Κυπαρίσσι – κυπαρίσσι?

Φ: Ναι, ελληνικό κυπαρίσσι.

N: Ναι.

Φ: Το 'χει κόψει ο Βασίλης ο Λαζαρίδης απ' το χωριό του.

N: Α, μάλιστα. (γέλιο)

Φ: Μου το 'χει χαρίσει.

N: Είναι λίγο με το...

Φ: Ένα κομμάτι κυπαρίσσι...

N: ...με το κυπαρίσσι...

Φ: Ναι.

N: ... ο Λαζαρίδης...

Φ: Πολύ καλό κυπαρίσσι. Θα αφήσω και τα ροκανίδια μέσα, γιατί αύριο θα φωτογραφήσουμε το... σκάψιμο του σκάφους.

N: Α, μάλιστα.

Φ: Κοίτα να δεις...

N: Και το... το μπράτσο? Κι αυτό?

Φ: Το μπράτσο φλαμούρι, όπως το...

N: Α, φαμούρι.

Φ: ...χει κάνει ο... όπως το 'χει χρησιμοποιήσει ο... Γαίλας. Ο Γαίλας όμως είχε κάνει...

N: Ναι, ναι.

Φ: Έχω ξεκινήσει το σκάψιμο του τάκου. Κοίτα αφού έκανε τον τάκο, το κούφαινε όλο μέχρι κάτω για να... και να αυξάνει τον όγκο και να... (δεν καταλαβαίνω 11.41) σε βάρος. (δείχνει) Το δε πιο περίεργο απ' όλα είναι ότι πήρα ένα τρόπο δόνησης στο δεύτερο καπάκι όπου ο οποίος κάνει ένα τέτοιο πράμα εδώ πέρα. (γέλιο) Ε... ο καημένος ο Γαίλας που την πάτησε, ε... όταν... φλαμούρι έβρισκε, φλαμούρι έβαζε.

N: Στου Μακρυγιάννη τι ξύλο είναι αυτό?

Φ: Ε... αυτό είναι κορτσά(?) νομίζω.

N: Α...

Φ: Γιατί έλειπε το ένα απ' τα δυο και είχα ψάξει πολύ για να βρω...

N: Αντίστοιχο.

Φ: ...αντίστοιχο για να το συμπληρώσω. Επίσης έχει και μια φέτα μεγάλη από δω...

N: Ναι.

Φ: ...δηλαδή όλη αυτή η καμπύλη είχε...

N: Δηλαδή εσύ βάζεις παλίσανδρο εδώ, ε?

Φ: Όχι μουριά.

N: Α, μουριά είναι αυτό?

Φ: Ναι.

N: Μουριά τόσο σκούρα?

Φ: Τόσο σκούρα. Αυτό είναι ένα κομμάτι από... ένα μεσοδόκι απ' τη Κρήτη που μου το φέρανε, ε... το οποίο είχε μια χαρακτηριστική στρεψοϊνία,(?) δηλαδή πήγαινε έτσι. (δείχνει)

N: Μάλιστα.

Φ: Αυτή λοιπόν η καμπύλη, που μόρεσα άμα το σκίζ – σκίζοντάς το να πάρω αυτό το τόξο. Ήταν σ' αυτή την κατεύθυνση (γέλιο) οι ίνες.

N: Τέλεια, ναι.

Φ: Και έβγαζε τις γολιέρες(?) και απ' ότι περίσσεψε...

N: Έκανες κι αυτά.

Φ: Και τα κλειδιά.

N: Ε.. το η... σκούρα μουριά έχει σχέση, με το αν είναι... μαύρα μούρα ή άσπρα μούρα?

Φ: Ναι, έχει σχέση με το άσπρα μούρα – μαύρα μούρα, ε... αλλά... ε... η μουριά είναι ένα απ' τα ξύλα που οξειδώνονται πάρα πολύ με το φως και σκουραίνουνε. Δηλαδή ακόμα και η ανοιχτή κίτρινη μουριά...

N: Μάλιστα.

Φ: ...μετά από...

N: Αντιμετω...

Φ: ...αυτή εκεί που βλέπεις, αυτό το μπουζούκι έξω – έξω που φαίνεται με τον παλίσανδρο αυτή είναι...

N: Ναι.

Φ: ...ανοιχτή κίτρινη μουριά...

N: Ναι.

Φ: ...μετά έχει σκουρύνει. Ή αυτό εκεί πέρα το ηχείο, που το έχω καιρό, δε το 'χω...

N: Και αυτό το ηχείο από μουριά είναι, ε?

Φ: Ναι, είναι πολύ καλό ξύλο η μουριά.

N: Ναι.

Φ: Πολύ καλό αλλά είναι λίγο δύσκολο γιατί έχει στρεψοϊνίες πολλές και... πετάς πολύ ξύλο και σκόνη... ε... τι σου 'λεγα? Α, ναι ο... ο Γαίλας λοιπόν, ο καημένος είχε φλαμούρια, αυτό που λέγαμε, έκανε λοιπόν τις ντούγκες από φλαμούρι. Το φλαμούρι όμως, είναι μαλακό ξύλο και... συρρικνώνεται με τα χρόνια. Ε... όταν λοιπόν, έχουμε ένα κομμάτι ξύλου, αυτό (δείχνει) με τα χρόνια η κατά μήκος συρρίκνωση είναι ελάχιστη, σχεδόν μηδενική. Ενώ η κατά – στο πάχος και στο πλάτος είναι μεγάλη. Τι συνέβη λοιπόν? Ε... σ' αυτόν τον άξονα εδώ, δημιουργήθηκαν ελλείμματα κι έτσι ο ταμπουράς ενώ ήτανε μες στο σεντούκι, από τότε που πέθανε ο Μακρυγιάννης, ε... όλα αυτά τα ελλείμματα αρχίσανε να ανοίγουνε. Και είχε κάνει 2 – 3 – 4 ανοίγματα εδώ πέρα, ένα είχε κάνει ένα σχίσμο που είχε πάει, επειδή δεν μόρεσε ν' ανοίξει (δεν καταλαβαίνω 8.44) και πήγε έτσι ένα σκίσιμο και είχε ανοίξει όλα αυτό το πράμα εδώ. Οπότε μ' αυτό... αν δεις και το μπουζούκι του Σταθόπουλου που... επισκεύασα τώρα, που 'χε συμβεί κάτι

αντίστοιχο και σ' αυτό το όργανο, ε... αφού έκλεισα όλα τα... ότι – αυτό που μπορούσα να κλείσω, μου περίσσεψε ένας κενός χώρος...

N: Ναι, ναι.

Φ: ...στον οποίο έβαλα μια πολύ ψιλή φέτα – συμπλήρωσα...

N: Α, μάλιστα.

Φ: ...για να – γιατί αν ανοίξεις ένα σημείο, σ' αυτό μαζεύονται προσθετικά όλη η συρρίκνωση σ' αυτόν τον άξονα.

N: Κατάλαβα, ναι, ναι, ναι, ναι.

Φ: Έτσι? Στον ταμπουρά του Μακρυγιάννη λοιπόν, κατάφερα και χαλάρωσα τις ντούγκες από δω πίσω, τρίβοντας τες λοιπόν και κλείνοντας λίγο το μοντελάκι, τις προσάρμοσα στο... στην καινούργια κατάσταση, γιατί αν πιάσεις αυτή τη συρρίκνωση και την βάλεις μέσα, φυλακίζεις δυνάμεις και αν το κολλήσεις πολύ γερά, θα σκιστεί από αλλού.

N: Θα σκιστεί αλλού, ναι.

Φ: Ή θα ξανανοίξει, αν δεν το κολλήσεις γερά ή το χειρότερο θα 'ναι να κάνεις ζημιά. Πρέπει ή να την συμπληρώσεις ή να μικρύνεις λίγο το μοντέλο σου. Οπότε τι έκανα, έβαλε αυτές εδώ τις δυο ντούγκες, τις μίκρυνα λίγο σε μήκος, μιλάμε τώρα για μισό χιλιοστό...

N: Μάλιστα, ναι.

Φ: ...και λίγο προσάρμοσα ξανά – χαλάρωσα αυτές τις ντούγκες και έκλεισε στο – στη καινούργια του μορφή και τώρα πλέον μετά από... 1835... μετά από τόσα χρόνια αποκλείεται να πάθει οτιδήποτε.

N: Μάλιστα.

Φ: Ε, είναι αυτό που λέμε, ας πούμε, το φλαμούρι και στη μετάδοση του ήχου δεν έχει σκ – καλή μετάδοση το φλαμούρι, έχει πολύ υψηλό tapping, ας πούμε. Ε... αλλά... χρησιμοποιείται χρη - και ήταν εύκολο, αυτό βρήκε, αυτό έβαλε.

N: Ναι, ναι.

Φ: Απλά, τόσο απλά.

N: Ε... έχεις αλλάξει καθόλου τα μουσικά σου ακούσματα? Όχι λόγω... των ετών που περνάνε, αλλά λόγω της ε... της ενασχόλησης σου με την κατασκευή? Τα είδη της μουσικής, ξέρω γω, τα... τον τρόπο που ακούς μουσική, ακούς πράγματα που δεν άκουγες παλιότερα?

Φ: Ε... κοίταξε, εγώ δεν πέρασα... ε... δεν πέρασα απ' τη φάση του να ακούω τη μουσική – την ξένη μουσική τη - στη... που ακούγαμε στην ηλικία μας, δηλαδή εκτός από... τα διάφορα πάρτι κλπ, ποτέ δεν είχα... ούτε ροκ δίσκους, ούτε τίποτε. Πάντα δηλαδή τα μουσικά μου ακούσματα ήταν ή κλασικά ή παραδοσιακά. Πολύ ρεμπέτικο, παραδοσιακά και... στη συνέχεια αυτό που με συγκινούσε, ήτανε... παραδοσιακές μουσικές κυρίως. Ε...

N: Τώρα ακούς ροκ, τζαζ, ας πούμε?

Φ: Ε...

N: Το ν' ακού – δε... να το πω πιο σωστά...

Φ: Δεν ακούω συστηματικά, συστηματικά όχι.

N: Ναι και να το πω πιο σωστά, που ίσως είναι καλύτερο γιατί... ξέρεις, σ' αυτή την ερώτηση λέμε όλοι: Μα όλα τα ακούμε...!

Φ: Ναι. Όχι δεν ακούω.

N: ...αγοράζεις, ας πούμε?

Φ: Όχι, όχι δεν αγοράζω, δεν αγοράζω...

N: Όχι? Αυτό.

Φ: ...δεν αγοράζω και σπάνια, ξέρω γω, θα... αν τύχει να μου – να μου... προξενήσει την εντύπωση κάτι...

N: Ναι.

Φ: ...κάτι να μ' αρέσει, μπορεί να το... βάλω, ξέρω γω, να τ' ακούσω. Να, ας πούμε, τώρα η... είχε ακούσει η γυναίκα μου – και 'γω κάπου έτυχε κι άκουσα την... ε... Winehouse.

N: Α..

Φ: Μ' άρεσε. Μ' άρεσε ο τρόπος που τραγούδαγε και... έχει ένα cd η γυναίκα μου πάρει, το βάζω καμιά φορά.

N: Στις ηχογραφήσεις τα όργανα τα ακούς διαφορετικά?

Φ: Ε... στην ηχογράφηση... τε - τι εννοείς απ' το φυσικό ήχο?

N: Όχι εννοώ... από το... από το πως τα άκουγες. Προσέχεις πράγματα, ας πούμε, που δεν τα πρόσεχες παλιότερα?

Φ: Ε, βέβαια, βέβαια... ε, βέβαια και στο φυσικό ήχο προσέχω περισσότερα πράγματα τώρα...

N: Σαφέστατα.

Φ: ...και κυρίως ε... και αυτό... πάλι από τα όργανα ορχήστρας, ας πούμε, μου πρωτοδημιουργήθηκε αυτή η... κατεύθυνση, είναι ότι... ε... έναν ήχο δεν τον αντιλαμβάνεσαι σφαιρικά, ε... τη στιγμή που παίζεις εσύ το όργανο. Έχεις ανάγκη δηλαδή, το – τον ήχο να τον ακούσεις, να – ν' ακούσεις την πηγή του οργάνου να είναι μακριά από 'σενα για να δεις πως ε... πως φτάνει στο αυτί σου το όργανο από κάποια απόσταση και άλλα πράγματα ακούς, ε... όταν εσύ παίζεις ένα όργανο, ας πούμε ότι θέλω να ρυθμίσω... ένα όργανο – ένα βιολί. Ε...θα - κάνω μια αρχική ρύθμιση ψυχής – καβαλάρη με...

N: Ναι.

Φ: ...με το... δικό μου αισθητήριο ακούγοντας εδώ το όργανο, αλλά ε... η πηγή είναι συγκεκριμένο σημείο, άλλο πράμα ακούω εγώ. Θέλω λοιπόν, πάντα να έχω τον... βιολιστή... να 'χουμε καμιά ωρίτσα – μιάμιση τουλάχιστον, να... είναι απέναντι μου να παίζει, για να κάνω τις μικρές διορθώσεις που – και να κάνω και μια κουβέντα, βέβαια, να δω, γιατί κι αυτός αλλιώς τ' ακούει από μακριά, αλλά σίγουρα ένας καλός παίχτης, ε... δονεί και με διαφορετικό τρόπο το όργανο.

N: Ναι.

Φ: Οπότε σίγουρα ακούω πράματα, που δεν τα ακούω όταν παίζω εγώ.

N: Ναι, ναι, ναι.

Φ: Παίζω μερικές κλίμακες, ξέρω γω, ένα - δυο κομματάκια στο βιολί, απ' ότι θα παίζει ένας...βιολιστής, ε... ή και ένας καλός μουζουζής, ας πούμε ή ένας – ένας ουτίστας που... θα παίζει, θα ξέρει το χρώμα του ουτιού, γιατί μπορεί να παίζω πέντε κομμάτια στο ούτι, αλλά δεν έχω την τεχνική και το χρώμα του ουτίστα, ε ίσα που 'μαθα πως βαστάν την πένα.

N: Ναι, ναι κατάλαβα τι λες.

Φ: Το μουζουκού περισσότερο λίγο μπορώ να κρίνω.

N: Ναι.

Φ: Ε... είναι αυτό λοιπόν, πολύ σημαντικό, ε... που... και αυτή τη διάσταση, δεν την έχουνε κι οι μουσικοί καλά – καλά, ότι το... το όργανο είναι μια πηγή ηχητική, που για να αντιληφθείς ακριβώς αυτό που γίνεται θες... να το

ακούσεις σε κάποιο χώρο και σε κάποια απόσταση, όχι δίπλα σου να το παίζεις εσύ.

N: Μου θυμίζεις αυτά που... γράφει ο Ανωγιαννάκης για τα κουδούνια, ας πούμε, που... κάθονται κάτω για να τ' ακούσουνε, δεν τα ακούνε, ας πούμε, στον αέρα τα κουδούνια για...

Φ: Ναι.

N: ...δεν τ' ακούγανε τουλάχιστον.

Φ: Ναι, ναι, ναι.

N: Έτσι? Οι άλλοι τα βρέχουνε κιόλας.

Φ: Και τα κουρδίζανε κιόλας και...

N: Ναι, εντάξει και... πέρα απ' αυτό. Όταν πάει ο άλλος ο αγοραστής να το αγοράσει, ξέρω γω, καθότανε κάτω για να τ' ακούσει, για ν' ακούσει πως ακούγεται σ' αυτό επίπεδο, ας πούμε, ή τα 'βρεχε κιόλας, για ν' ακούσει πως θα ακούγονται και... και βρεγμένα.

Φ: Ναι. Επίσης είναι και... ε... αυτό που... είναι σημαντικό, είναι ότι αν ε... όταν μιλάμε για κάποιο – για τον ήχο κάποιας εποχής, πρέπει να συνυπολογίζουμε και τον τρόπο που έχει συνηθίσει ο... τότε άνθρωπος, να ακούει τον ήχο και τη μουσική, που δεν είναι καθόλου ο ίδιος. Δηλαδή πίσω απ' το αυτί του σημερινού ακροατή, υπάρχει ένα ολόκληρο background ήχων και θορύβων απίστευτων, αυτοκινήτων που περνάνε, με... τηλεοράσεων, μουσικής εμ... ε... που περνάει μέσα από ενισχυτές, ε... ενώ αντίστοιχα όταν βλέπουμε... μια γκραβούρα της Αθήνας, ξέρω γω και βλέπουμε στις Στήλες του Ολυμπίου Διός, να 'ναι ένας φουστανελάς που έχει έναν ταμπουρά τέτοιο και παίζει και χορεύουνε γύρω – γύρω. Τι υπήρχε? Υπήρχαν οι φυσικοί ήχοι, ο αέρας...

N: Και τίποτα άλλο.

Φ: ... και τίποτα άλλο και κάποιες λίγες ομιλίες για το τραγούδι. Και μάλιστα για να το ακούνε καλά το... όργανο, δεν ήταν απέναντι ο μουσικός, αλλά χορεύανε γύρω - γύρω...

N: Στη μέση.

Φ: ...απ' τον... μουσικό.

N: Μάλιστα.

Φ: (γέλιο) Έχει μια φοβερή ιστορία, μου την είπε ο Παπαθανάσης ο δάσκαλος μου. Παίζανε σ' ένα πανηγύρι παλιά (γέλιο) κι είχε βγει, λέει, ένα ταγκό που λεγόταν «Θα σ' εκδικηθώ». (γέλιο) Κι όπως έπαιζαν, χορεύανε γύρω – γύρω, ε... έπαιζε ο σαντουριέρης και περνάει ένας μπροστά λίγο αγριωπός και του λέει: Θα σ' εκδικηθώ! Θανάση, λέει, τι έχει μαζί μου αυτός, λέει τι...

N: (γέλιο)

Φ: ...ξαναπερνάει: Θα σ' εκδικηθώ! Ρε συ, του λέει, τι του 'χω κάνει εγώ? (γέλιο) Θα με – θα μ' εκδικηθεί! Την τρίτη φορά: Θα σ' εκδικηθώ! Μπαμ! Θα μου κλάσεις τ' αρχίδια! (γέλια)

N: Εμ...

Φ: Λοιπόν, ε... επομένως όταν ακούμε, ας πούμε, τον ταμπουρά του Μακρυγιάννη, που δεν τον ακούμε όπως τον... ε....

N: Τον ακούγαν αυτοί.

Φ: ...όχι όπως τον ακούγαν και σήμερα, άλλη μια ιστορία με τον ταμπουρά του Μακρυγιάννη, κάτι που δεν έχει – θέλω να πω είναι κάτω απ' τη μύτη ο

άλλος και κανένας δεν έχει μιλήσει γι' αυτό. Έχουμε ένα ταμπουρά, που έχουμε συνηθίσει να τον περιγράψουμε σαν... εξάχορδο, εφτάχορδο, έναν δωδεκάχορδο ταμπουρά. Το ξέρεις αυτό?

N: Όχι.

Φ: Περίμενε. Περίμενε για να... (σηκώνεται και ψάχνει) ε – ένα κεφάλαιο από κει μέσα είναι – αναφέρεται στους δωδεκάχορδους – στους πολύχορδους ταμπουράδες, δωδεκάχορδους ταμπουράδες.

(R09_00014.MP3)

(συνέχεια συζήτησης)

Φ: ...12 αυλακίες δίπλα – δίπλα και 12 χαρακίες δίπλα – δίπλα. (δείχνει)

N: Κάτσε ρε Νίκο, ναι δίκιο έχεις.

Φ: Εμένα μου 'χανε πει να βάλω έξι χορδές τότε και του 'βαλα έξι χορδές. Κοίταξε εδώ, κοίταξε εδώ το... πάνω...

N: Ναι... και τι διάολο είχε τρεις χορδές δηλαδή...

Φ: Δεν είχε τρεις χορδές, είχε δώδεκα χορδές. Αποκλείεται να...

N: Εννοώ... ε...

Φ: Κοίταξε, με – με βλέπεις τώ...

N: Τρεις – τέσσερις ξέρω γω (δεν καταλαβαίνω...!!! 7.25)

Φ: Με βλέπεις τώρα εδώ πέρα, ας πούμε, που κάθομαι τώρα έχω και το... τη ξύστρα και το φέρνω αυτό...

N: Ναι.

Φ: ...φαντάσου τώρα τον άλλον να το κάνει εξάγωνο, μετά να το λιμάρει, να το στρογγυλέψει, να φτιάχνει το κεφάλι, για να φτιάξει 12 κλειδιά και να κάνει 12 τρύπες, γιατί έχει φτιάξει 12 κλειδιά. Αν δεν χρησιμοποιούσε 12 χορδές με τίποτα δεν θα το 'κανε για άλλο λόγο.

N: Σωστά.

Φ: Ο ταμπουράς, λοιπόν, του Μακρυγιάννη είναι όπως αυτός ο ταμπουράς, αλλά φτάνει μέχρι εδώ. (δείχνει)

N: Ναι.

Φ: ...κι είναι λίγο πιο πυκνά κι έχει άλλα έξι κλειδιά. Το πλάτος δε του... μπράτσου του είναι αυτό (δείχνει) και ψάχνοντας καλά τους ταμπουράδες του Γάλα, βλέπεις ένα – δυο που 'ναι πιο μακριοί και οι πιο πολλοί είναι τέτοιοι εξάχορδοι.

N: Ναι.

Φ: Λοιπόν, κάθομαι και βάζω κάτω όλα τ' απομνημονεύματα και παίρνω και τα «Οράματα και Θάματα» και ψάχνω φράση – φράση, λέξη – λέξη που σκατά λέει ότι ο Μακρυγιάννης έπαιζε ταμπουρά. Πουθενά δεν λέει ότι έπαιζε ταμπουρά στα απομνημονεύματα. Που υπάρχει μαρτυρία, αυτή που λέει ο Ανωγιαννάκης και που – ότι είδαν ανδρικός (δεν καταλαβαίνω 6.20), αυτή είναι μαρτυρία του Βλαχογιάννη, δηλαδή είναι γραπτό του Βλαχογιάννη, ο οποίος βρήκε τα απομνημονεύματα και τα έβγαλε...

N: Ναι.

Φ: ...και ο οποίος ήξερε για τον ταμπουρά, διότι τον είχε δείξει ο Κίτσος ο Μακρυγιάννης ο γιος του - ο οποίος τον χάρισε στο Ιστορικό Μουσείο - μες το σεντούκι του Μακρυγιάννη μαζί με κάτι φουστάνελες και κάτι τέτοια,

λέει: έχω και τον ταμπουρά του πατέρα μου. Έπαιζε ταμπουρά? Έπαιζε. Λοιπόν, προσπάθησε τώρα να φανταστείς, μες στην Επανάσταση, που να πηγαίνει από τόπο σε τόπο ο Μακρυγιάννης, λαβωματιές, μάχες κλπ και μια οικογένεια που αύξανανε μέχρι που θε – ξέρω γω πόσα παιδιά είχε κάνει – 11 παιδιά είχε κάνει, δεν ξέρω, να κουβαλάει τα σέα του, ας πούμε και να τραβάει κι έναν ταμπουρά μαζί, δεν νομίζω. Μάλιστα κάνει – δυο φορές κάνει αναφορά, για το ότι τραγούδαγε καλά και έφτιαχνε τραγούδια, η μια είναι στην άκρη της Αθήνας την προηγούμενη που σκοτώθηκε ο Μπούρας, με τον οποίο ήταν τσακωμένοι πολύ άσχημα...

N: Ναι.

Φ: ...και συμφιλιώθηκαν λέει και κάτσαμε, λέει και φάγαμε μαζί ψωμί και... τραγούδησε... ένα τε... "Ο Ήλιος Εβασίλεψε" ο Μακρυγιάννης και του λέει: αδερφέ μου Μακρυγιάννη του λέει πολύ... ε... ωραία τραγούδησες, ας πούμε και είναι λέει γιατί είχαμε καιρό να... γλεντήσουμε, γιατί γλεντάγαμε στη... στα στρατεύματα. Την επόμενη μέρα, λέει, έφαγε ένα βι – βόλι στον αμήλιγγα και... απόμεινε στον τόπο ο Μπούρας. Ε... αυτή είναι η μια φορά που λέει ότι ε... και η – μετά του στέλνει ο Κωλέττης, αργότερα του στέλνει ένα Γάλλο τον... Μαλέρν νομίζω? Δεν θυμάμαι, ε... και λέει: με ζήτησε και τραγούδια, λέει, του 'φτιαξα και πέντε – έξι. «Του 'φτιαξα πέντε – έξι» δηλαδή έφτιαχνε δεκαπεντασύλλαβο ο Μακρυγιάννης και τραγούδαγε καλά. Όταν φτάνει, λοιπόν, στην Αθήνα, που εγκαθίσταται και αρχίζει να φτιάχνει το σπίτι του μόνος του στου Μακρυγιάννη, ε... περίπου την ίδια εποχή έχει καταλήξει και ο Γαίλας στην Αθήνα, από που κατέληξε? Βρήκα ότι Γαίλας υπήρχε μόνο στη Χίο το – σαν όνομα. Επομένως με την καταστροφή της Χίου ή είχε μάθει απ' το Τσεσμέ απέναντι, είχε μάθει οργανοποιία, ε... γιατί υπάρχει επίσης μια μαρτυρία, που την γράφει ο Ανωγιαννάκης ε... αυτή είν' του 1700, το άλλο είναι του 1800 που σου 'λεγα, τα μπερδεύω. Που λες, στη Χίο παίζανε ταμπουρά με... λύρα μαζί. Δηλαδή υπήρχε στη Χίο ταμπουράς. Κάπου, λοιπόν έμαθε να φτιάχνει αυτά τα όργανα και... ποιος ξέρει που βρέθηκε μετά την καταστροφή της Χίου, που δεν έμεινε πέτρα πάνω στην πέτρα και ειδικά οι Γαίλας είναι απ' τα Μαστιχοχώρια.

N: Α, μάλιστα.

Φ: Εκεί είναι δηλαδή που έπεσε το πιο πολύ μαχαίρι.

N: Ναι, ναι.

Φ: Πόσο 40.000 σφάξανε? Πόσους είχανε σφάζει τότε... Βρίσκεται στην Αθήνα ο Γαίλας, ξεκινάει το... μαγαζάκι του και έφτιαχνε όργανα, οπότε υποθέτω, ότι πάει ο Μακρυγιάννης εκεί και του λέει: δεν μου δίνεις κάνα όργανο, εκεί που τραγουδάω να... Προφανώς λοιπόν, υπήρχε ένας τύπος ταμπουρά, ε... ο οποίος ε... ήτανε... είχε πάρα πολλές χορδές, δώδεκα χορδές που όμως το πλάτος του... μάνικου, δεν επιτρέπει στο να κάνεις ομαδοποίηση, να πεις θα βάλω τις πέντε να παίζουνε Ρε, ξέρω γω και τις άλλες τέσσερις...

N: Ναι.

Φ: ... Λα, γιατί θα ήτανε τόσο κοντά, που μόλις θα χτυπάγαμε το πλάτος του... του παλμού, το... το πως το λένε...

N: Θα χτύπαγε η μια την άλλη.

Φ: Θα χτύπαγε η μια την άλλη και δεν θα ακουγότανε τίποτε. Ο μόνος τρόπος για να τις βάλεις, είναι σε ίση απόσταση, να χωρίσεις στα δώδεκα αυτό εδώ πέρα και να τις βάλεις τη μια δίπλα στην άλλη. Προφανώς λοιπόν, αυτός ο ταμπουράς, τον έπαιρνε... αυτός που... τραγούδαγε, τον κούρδιζε όλον ανοιχτά σε μια νότα ή... άντε να 'χει και μια 5η, ξέρω γω, κα – κάνα δυο πιο χαμηλές σε μια 5η και άρχιζε και τραγούδαγε χτυπώντας...

N: Ένα ίσο.

Φ: ...και άμα άλλαζε η βάση, έπιανε και... κάποια άλλη βάση και... ίσως αν αργότερα ε... άρχιζε να... παίρνει και το χέρι του, να κάνει λίγο καμιά μελωδιούλα, μπορούσε, αφού ήτανε στην τονική κουρδισμένες όλες, να πάταγε...

N: Ό,τι και να πάταγε θα 'τανε και σωστό.

Φ: ...ό,τι και να πάταγε, οι άλλες θ' ακουγόντουσαν στην τονική επάνω. Να πάταγε δυο – τρεις χορδές, τέσσερις, πέντε, όσες έπιανε το χέρι του, να 'παιζε μια μελωδιούλα. Ή ίσως αργότερα αν πολύ – πήγαινε πολύ, ας πούμε, το... το χέρι του και ήθελε να σολάρει, να 'βγαζε και δυο – τρεις χορδές και να 'κανε μια ομαδοποίηση.

N: Ε...

Φ: Αλλά...

N: ...το 'χει ψάξει κανένας...

Φ: Κανένας, τίποτα.

N: ... μουσικολόγος αυτό?

Φ: Κανένας, κανένας, κανένας.

N: Το 'χεις και στον Λάμπρο κλπ?

Φ: Ναι, ναι το 'χω γράψει στ – το... το 'γραψα το '78 στο... Δίφωνο.

N: Η – το... στο... στο... Δίφωνο τότε που 'χες γράψει, ήταν το πρώτο σου γραπτό που...?

Φ: Ναι, που το... το... ήταν τότε που βρήκα τονε... τα – ταυ – ταύτισα τον Γαίλα με τον κατα... ε... σκευστή τον πρώτο του Μακρυγιάννη και έγραψα όλη αυτή την ιστορία σ' ένα - σε τρεις σελίδες.

N: Μάλιστα.

Φ: Ο Λάμπρος μάλιστα, με είχε παραπέμψει στο Δίφωνο και του – του... είπα το και το, ξέρω γω, έχω βρει κάποια πράγματα και... το ε – το 'χω γράψει εδώ μέσα αυτό, όπως το... είπα.

N: Μάλιστα.

Φ: Ότι υπήρχε ε... υπάρχει ένας δεκάχορδος ταμπουράς στο... Μουσείο, τον οποίο και έχω επισκευάσει κιόλας κάποια στιγμή, που διαλύθηκαν οι βιτρίνες. Αλλά είναι δεκάχορδος αυτός και πιο μεγάλος, ε... και υπάρχουνε στο τούρκικο instrumentarium, ας πούμε, πιο - πιο ε... ον...

N: Πιο παραδοσι....

Φ: ...(κετελί?) κλπ, πως λέγονται, αλλά είναι σίγουρα... έχουν άλλη κατασκευή.

N: Και έχουνε και πιο φαρδύ μανίκι...

Φ: Πιο φαρδύ μανίκι, βέβαια, βέβαια...

N: Μάλιστα.

Φ: Ή πολλές φορές, ας πούμε, και οι... ταμπουράδες ε... στην... μπάσα χορδή, έχουνε δυο... ψηλές.

N: Ναι.

Φ: Έχουν εφτά και τα παλιά μουζούκια έτσι ήτανε με εφτά. Ή μπορεί να 'ναι τριάρια τα ζευγάρια, δηλαδή τρεις (x) τρεις (=) εννιά, ας πούμε και μια δέκα ή να κάνει σε ομάδες των τεσσάρων, αλλά εκεί θες μια απόσταση, για να ξεχωρίσει. Προφανώς λοιπόν, υπήρχε ένας τέτοιος τύπος ταμπουρά πολύχορδος, ο οποίος ήτανε συνοδευτικός της φωνής και εκεί ταιριάζει και το «ων υποκρούων» που λέει και ο Βλαχογιάννης, αλλά βέβαια δε το – ίσως να του ξέφυγε, δεν... μπορούμε να το πούμε μετά βεβαιο... χτύπαγε δηλαδή κάτω από τη φωνή του.

N: Ναι, ναι, ναι.

(R09_00015.MP3)

(συνέχεια)

N: Λοιπόν, να ρωτήσω κάτι άλλο, ε... ποιος θα – θα 'λεγες από όλους αυτούς, ότι... ξέρω γω, θα 'λεγες δάσκαλο σου? Ε... με την πιο στενή έννοια όμως, όχι δηλαδή... ξέρεις...

Φ: Σε τι πράγμα?

N: Στην ε... στην οργανοποιία.

Φ: Στην οργανοποιία?

N: Υπήρξε κάποιος, ας πούμε, που έπαιξε, έτσι, σημαντικό ρόλο...?

Φ: Όλοι. Ε... όλοι αυτοί πα... αυτοί που διάβασα....

N: Που διάβασες.

Φ: ...που - που διάβασα στη ε... και αυτοί που – αυτών που είδα τα όργανα τους, απ' τη καλή και την ανάποδη, βγάζοντας καπάκια, παίρνοντας τα στο χέρι...

N: Άρα με την ευρύτερη έννοια.

Φ: Με την ευρύτερη έννοια.

N: Με τη στενή έννοια δεν έκανες τίποτα...

Φ: Με τη στενή έννοια όχι, όχι, όχι.

N: ...κοντά σε κάποιον...?

Φ: Εκτός τον Νίκο τον Στασινό...

N: Ναι.

Φ: ... που μου είπε: α, ξέρεις να βάζεις το μανίκι? Ξέρω. Για κάτσε να σου δείξω εγώ, πως το βάζουμε στη... (δεν καταλαβαίνω 0,42), ξέρω γω, α κόβουμε έτσι, ξέρω γω, α ναι εντάξει.

N: Ναι, ναι.

Φ: Ή ξέρω γω, γιατί το κάνεις αυτό, εγώ το κάνω έτσι. Αλλά ήτανε πιο πολύ...

N: Ναι.

Φ: ...αυτός βέβαια, είχε μια τεράστια εμπειρία, εγώ... δεν είχα τεράστια εμπειρία, γιατί αυτός είχε φτιάξει χιλιάδες όργανα... στου... Μουρατίδη στην παραγωγή.

N: Ναι.

Φ: Εγώ είχα φτιάξει, ξέρω γω, πέντε όργανα.

N: Ε... σε ενδιαφέρει άραγε αυτό το κομμάτι?

Φ: Ποιο?

N: Της μαθητείας. Το – το να το... διδάξεις, το να... δείξεις, έχεις μαθητές?

Φ: Ε... εμένα με ενδιαφέρει, άλλους φαίνεται ότι δεν ενδιαφέρει. (γέλιο)

Ν: Μαθητές έχεις?

Φ: Μαθητές κατάλαβες τι εννοώ, τώρα?

Ν: Πολύ καλά.

Φ: Έτσι?

Ν: Ναι.

Φ: Δηλαδή εκεί που 'χαμε βρεθεί στο συνέδριο της Καστοριάς, με πρε – πλησίασαν από το... μην τα γράφεις αυτά τώρα...

(R09_00016.MP3)

(συνέχεια)

Φ: ...δεν είναι ενδιαφέρον το σύστημα... διδασκαλίας.

Ν: Ε... κοίτα, σ' αυτά τα πράγματα υπάρχει – υπάρχουνε αυτά τα προβλήματα τα τυπικά.

Φ: Από την άλλη, ξέρεις, τυχαίνει κατά καιρούς και έχω μαθητές.

Ν: Αυτό ήθελα. Εκεί...

Φ: Όπως ο Πέτρος.

Ν: Όπως ο Πέτρος.

Φ: Μου λέει ο Λάμπρος, κάνει το διδακτορικό του ο Πέτρος και θέλει να μάθει και δυο πράγματα, έλα.

Ν: Ναι.

Φ: Ερχότανε ενάμιση χρόνο ο Πέτρος.

Ν: Ναι, ναι μου το... μου το 'χει πει. Εγώ τον Πέτρο τον είχα, σου λέω, μαθητή στο – στο... γυμνάσιο.

Φ: Και πο – απ' ότι καταλαβαίνω...

Ν: Και μάλιστα...

Φ: ...παίρνουν και κάποια πράγματα, ας πούμε, οι άνθρωποι.

Ν: ...μου λέει – μου είπε και κάποια πράγματα τα οποία δεν τα θυμόμουν.

Μου λέει, εσύ μου 'χες δείξει τις πρώτες συγχορδίες στην κιθάρα. Λέω, αυτό δεν το θυμάμαι Πέτρο μου, ειλικρινά. Και όταν ε... ήρθε - είχε έρθει και με βρήκε στο – στο Πανεπιστήμιο, ξέρω γω, μου είχε πει και γω α! λέω, όργανων κλπ ωραία, πως κάνεις? Λέει, ο δάσκαλος μου ο Φρονιμόπουλος.

Α, λέω, με τον Νίκο είχαμε γνωριστεί, έχουμε χαθεί τώρα, τέλος πάντων.

Εμ... ήδη έχεις πει κάποια πράγματα ε... μέσα στη – στη ροή του λόγου δηλαδή, ας πούμε, τι βήματα θα ακλουθούσες, έτσι, σ' έναν ε... σ' έναν μαθητή.

Φ: Ναι.

Ν: Ήδη μου 'πες, ας πούμε, ότι το σημαντικό για 'σένα είναι να ξεκινήσει, να γνωρίσει το παραδοσιακό κομμάτι, δηλαδή θεωρείς ότι και στη... στο μαθητή, στον όποιο μαθητή σου 'ρθει εδώ, ας πούμε, έτσι ξεκινάμε.

Φ: Ακριβώς. Πως είναι το ξύλο, πως φτιάχνουμε την κόλλα μας, ποιες είναι οι παλιές κόλλες, πως παίρνουμε το διαβήτη και τον χάρακα και σχεδιάζουμε ένα απλό και ένα λιγότερο απλό όργανο...

Ν: Ναι.

Φ: ...πως κάνουμε το μοντέλο μας και στη συνέχεια πως φτιάχνεται το ηχείο μας, πως κάνουμε τα βερνίκια μας, όλα αυτά, δηλαδή όλη... και βέβαια η

ιστορία των οργάνων, όσο μπορούμε να την ξέρουμε και είναι κάτι το οποίο είναι και ανοιχτό βέβαια, δηλαδή αν θες, έχω πάντα μια... ε... ερευνητική διάθεση σ' αυτά που βλέπω, δηλαδή πάντα μ' αρέσει να περνάω απ' τα χέρια μου παλιά όργανα, να... ολοκληρώνω το παζλ των πραγμάτων που λείπουνε.

N: Αυτή τη περίοδο κε – κοιτάζεις κάτι συγκεκριμένο?

Φ: Ε...

N: Μελετάς κάτι συγκεκριμένο, ας πούμε, έτσι πειραματίζεσαι σε κάτι?

Φ: Όχι, αυτή την περίοδο, δηλαδή αυτό - αυτό που κάνω τώρα αυτή τη στιγμή είναι... αυτή την... αυτό το όργανο που φτιάχνω, τώρα που θα δοκιμάσω...

N: Με το πλέγμα.

Φ: ...το (δεν καταλαβαίνω 6.13), το... ε... και προσπαθώ να τελειώσω τη φωτογράφιση, για να... με τους ταμπουράδες, ε... και αυτό που έχω στα – στο άμεσο... σχέδιο, είναι να δημ – να φτιάξω ένα μοντέλο... του... μπουζου...κιού, που ήτανε γύρω στο 1000... με απασχολεί ε... ακόμα, να προσδιορίσω καλά ε... ποιες ήταν οι πρώτες μορφές του σύγχρονου μπουζουκιού, ε... να...

N: Είναι ένα ντιμπέιτ αυτό, το οποίο αναπτύσσεται τώρα, έτσι και με...

Φ: Ναι, ναι.

N: ...τον Κουκουρίκο κλπ...

Φ: Ε, καλά κοιτάξε, ο Κουκουρίκος ε... εξέφρασε μια άποψη και καλά έκανε και την εξέφρασε, δηλαδή εγώ...

N: Και γω έτσι πιστεύω, ότι...

Φ: ...εγώ στεναχωρήθηκα πάρα πολύ, που του την πέσανε στο συνέδριο εκεί πέρα, δηλαδή το θεώρησα... άηθες, γιατί τα – δε δικαιούται να μιλήσει έστω και λάθος για την τέχνη του ένας οργανοποιός?

N: Ναι.

Φ: Ό,τι στοιχεία έχει στο κάτω – κάτω αυτή είναι και η αξία του, να πεις ένα κάτι πράμα ε... κάτι που μπορεί να είναι και λάθος και να το αναιρέσεις αργότερα.

N: Ακριβώς, ακριβώς.

Φ: Γιατί πρέπει να τον κρεμάσουμε δηλαδή, επειδή είναι οργανοποιός και δεν είναι πανεπιστημιακός? Συγγνώμη δηλαδή! (γέλιο)

N: Ναι, ναι!

Φ: Ε... αλλά... ε... του το 'χα πει κι απ' την αρχή, δεν νομίζω ότι συμφωνώ, ότι ήτανε... ότι γεννήθηκε ξαφνικά. Ε... και υπάρχουνε – υπάρχουνε ακόμα όργανα που σώζονται, που... να όπως αυτό του... (Γκέλη? 4.50) που κουβεντιάζαμε με τον Παναγιώτη πριν.

N: Ναι.

Φ: Θα τ – τα οποία μας παραπέμπουνε σε... έναν τύπο οργάνου, ο οποίος ήτανε... την εποχή που... ε... είχε αρχίσει ο ταμπουράς να β – να... αλλάζει τη μορφή – να... μάλλον. Ένα άλλο σημείο που βρίσκω ενδιαφέρον σε αυτό το βιβλίο, είναι ότι κάνω ε... ένα... σαφή διαχωρισμό, του τι είναι ταμπουράς και μπουζούκι. Δηλαδή, αν σου πω...

N: Λογικό.

Φ: ... αν πω εγώ σε έναν σύγχρονο για μπουζούκι, του έρχεται στο μυαλό κάτι τέτοιο.

N: Ναι.

Φ: Λοιπόν, εαν όμως κοιτάξεις, τι έγραφε κάτω απ' αυτή τη γκραβούρα ο (Ρέντιμπι? 4.06), έγραφε στα ιταλικά «Leonida Gayla d' Atene fabricatore di bouzouchi» και διαπιστώνω λοιπόν, ότι ένας τυπικότατος ταμπουράς, ονομάζεται μπουζούκι. αν κοιτάξεις το (δεν καταλαβαίνω 3.50) , ας πούμε, πως το περιγράφουνε... 150 χρόνια πριν, υπάρχει το buzuk – saz, ας πούμε, υπάρχει το tzoura saz, το tambura... saz, το baglama saz. Ό,τι και να σημαίνει ο...

N: Υπα – ναι, αυτό ήθελα να πω, ότι υπάρχει...

Φ: ...μπουζούκι... από

N: ...περίπτωση να είναι...

Φ: ...ξέρω γω, σπασμένο ε... ή... κωλοτρυπίδα, ξέρω γω...

N: Ναι.

Φ: ...που λένε κάποιοι ή οτιδήποτε και να σημαίνει, προϋπήρχε ο όρος, ο οποίος χαρακτηριζε με ελεύθερο τρόπο κάποιες μορφές ή κάποια μεγέθη σε κάποιες περιοχές του ταμπουρά. Δεν υ – υπήρχε όρος μπουζούκι, αλλά το μπουζούκι δεν ήταν το μπουζούκι που ξέρουμε.

N: Ναι.

Φ: Κάποια στιγμή, λοιπόν, αυτό το όργανο αρχίζει να σχηματοποιείται, να δανείζεται στοιχεία, πρώτα απ' όλα, απ' τη κατασκευή του λαούτου, όπως είναι τα παλιά μπουζούκια, που είναι λαουτόσχημο το ηχείο τους, με στρογγυλή τρύπα, με πλέγμα κλπ, ε... και κάποια στιγμή, λίγο πριν απ' το 1900, γίνεται τι μεγάλο μπαμ, που δημιουργείται το υβρίδιο μεταξύ ναπολιτάνικου μαντολίνου και μπουζουκιού. Και... εδώ στο θεωρητικό μέρος ότι έχει – έχει αρκετό μουσικολογικό ενδιαφέρον, νομίζω, αυτό το βιβλίο, αν και δεν έχω επεκταθεί, το 'χω κάνει – το 'χω γράψει πολύ συνοπτικά, για να – γιατί άλλο είναι το θέμα, έχω περιγράψει το εξής, ότι... στο μπουζούκι ολοκληρώνεται ένας κύκλος. Δηλαδή ξεκινάνε οι παντουρήδες...

N: Ναι.

Φ: ...από την Μεσοποταμία κλπ, φτάνουνε στ – στην Αρχαία Ελλάδα και στους Ρωμαίους αργότερα και επιβιώνουν και μέσα απ' τον ακριτικό κύκλο και... παντού, ε... μέχρι και τα χρόνια της Επανάστασης στην Ελλάδα και από την άλλη μεριά, φτάνουν τα λαουτοειδή από τους Άραβες στην Ισπανία και στην ε... κεντρική Ευρώπη και στην Ιταλία αργότερα, ε... και φτάνουν οι παντόρες, οι μαντόρες, ε... οι οποίες κάποια στιγμή δημιουργούνε το... ε... ένα μικρό τύπο, που το ναου – το... το... το... το μπαρόκ μαντολίνο, το οποίο δεν ήτανε μαντολίνο με την έννοια του ναπολι – ναπολιτάνικου μαντολίνου.

N: Ναι, ήταν σαν λαούτο με...

Φ: Ήταν σαν ένα μικρό λαούτο...

N: ...με πολλές χορδές.

Φ: ...πολλές χορδές.

N: Ναι.

Φ: Ε... και με υποκοριστικό με – μαντολίνο, ας πούμε. Μέχρι που φτάνουμε στο 1750 με την οικογένεια των Vinacia, που γίνεται – παίρνει το κούρδισμα του... βιολιού, συρμάτινες χορδές και τυποποιείται το μαντολίνο και... γύρω στο 1900 το μαντολίνο που 'κανε – το ίδιο όργανο δηλαδή, που ξεκίνησε από την... ε... Μεσοποταμία, από κει απ' την... Ασία, ας πούμε,

κάνει έναν κύκλο απ' την Ευρώπη και συναντιέται στην Ελλάδα και φτιάχνει το μπουζούκι που... ε...

N: Ναι.

Φ: Γίνεται ένα υβρίδιο δηλαδή, μεταξύ των δυο αυτών οργάνων.

N: Μάλιστα.

Φ: Τώρα πως και πότε έγινε και από ποιους, αυτό είναι ένα κενό.

N: Ναι.

Φ: Αλλά σίγουρα δεν έγινε, ούτε σε ένα χρόνο – μια χρονική στιγμή, έχει κάποια διαδικασία κάποιων χρόνων τουλάχιστον, 20 – 30 – 50 χρόνια, ξέρω γω. Και σε σχέση, βέβαια, με το πως εξαπλώθηκε η μουσική ε... και ε... και το πως έγινε ευρύτερα αποδεκτό αυτό, γιατί υπήρχανε προγενέστερες μορφές που μοιάζανε, αλλά δεν ήταν ακριβώς μπουζούκια, ο γαλατάς, ξέρω γω...

N: Ναι, ναι.

Φ: ... του (Λύρα? 0.32).

N: Ναι, ναι. Μπράβο ναι, σωστά.

Φ: Η Εμμανουήλ Κουνέλης ε...

N: Βέβαια ξέρεις, εκεί πρέπει να 'χουμε κι ένα ποσοστό, ας πούμε...

Φ: Η... πως λέγεται?

N: ...καλλιτεχνικής αδείας.

Φ: Όχι, όχι, όχι κοίταξε, ευτυχισμένα γεράματα.

N: Ναι.

Φ: Αυτό είναι (δεν καταλαβαίνω 0.15)

N: Ναι, ναι σωστά.

Φ: (ανοίγει η πόρτα) Ωπ! Καλώς την οικογένεια!

N: Γεια σας, γεια χαρά!

Φ: Ο γιος μου ο Έσπερος, η γυναίκα μου η Δήμητρα και ο Νικόλας ο Τσαφταρίδης! Με τον Νικόλα είμαστε γνωστοί από... (διακοπή συνέντευξης)

Τέλος Συνέντευξης.