



**Α.Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ**  
**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΤΟ 'ΟΘΩΜΑΝΙΚΟ' ΝΕΙ ΣΤΑ ΑΣΤΙΚΑ ΚΕΝΤΡΑ ΤΟΥ ΕΛΛΑΔΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ,  
ΑΠΟ ΤΑ ΤΕΛΗ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ '80 ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΠΟΧΗ**

Το χρονικό μιας πορείας μέσα από τους βασικούς εκφραστές του.

Ανδριάννα Αχιτζάνοβα Πεταλά

Επιβλέπων: Μάρκος Σκούλιος

Εθνομουσικολόγος, καθηγητής εφαρμογών

Άρτα, Μάιος 2017

© Αχιτζάνοβα Πεταλά, Ανδριάνα, 2017.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved

## **Δήλωση μη λογοκλοπής**

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Αχιτζάνοβα Πεταλά Ανδριάννα

Υπογραφή

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Πριν περίπου από ένα μήνα, περιμένοντας να έρθει η σειρά μου στο ΙΚΑ, γνωρίστηκα με μία κυρία με την οποία ανταλλάξαμε τον εξής διάλογο: «Σπουδάζεις;», «Ναι. Στο μουσικό τμήμα στην Άρτα», «Και παίζεις κάποιο όργανο;», «Ναι, παίζω νέι.», «Α! Ποιο είναι αυτό, δε το ξέρω. Και τι μουσική παίζεις με αυτό;». Εκείνη την ώρα χτύπησε το κόκκινο λαμπάκι στο νούμερο 048 και πάλι καλά χρειάστηκε να φύγω..

Η παρούσα εργασία, ως ιδέα, ως τρόπο προσέγγισης, ως τρόπο σκέψης, ως μεθοδολογία και ως γραφή, είναι αποτέλεσμα όλων των κοινωνικών συναναστροφών μου μέχρι σήμερα. Οικογένεια, φίλοι, αγαπημένα πρόσωπα, όχι και τόσο αγαπημένα πρόσωπα, δάσκαλοι, καθηγητές, άγνωστοι όπως η κυρία από το ΙΚΑ, συνέβαλαν στο να με καθοδηγήσουν, να με προβληματίσουν, να με εμπνεύσουν, να με στηρίξουν ή και να με αναιρέσουν. Ωστόσο, εφόσον δίνεται αυτή η δυνατότητα, θα αναφερθώ επιλεκτικά σε κάποια πρόσωπα.

Θα ξεκινήσω λοιπόν ευχαριστώντας τους 'πρωταγωνιστές' της παρούσας μελέτης, Γιώργο Συμεωνίδη, Μάρκο Σκούλιο, Νίκο Παραουλάκη, Σύλβια Κουτρούλη, Χάρη Λαμπράκη, Χρήστο Μπάρμπα και Χρήστο Τσιαμούλη. Η θερμή τους φιλοξενία στον προσωπικό τους χώρο, η θέλησή τους να με εξυπηρετήσουν όπως και η διαθεσιμότητά τους οποιαδήποτε στιγμή τους χρειάστηκα, διευκόλυναν την διεκπεραίωση της πτυχιακής μου εργασίας. Μάλιστα, η συναναστροφή μαζί τους, την οποία συνόδευαν άλλοτε ο καφές, άλλοτε το κρασί και το τσίπουρο, υπήρξε καθοριστική για τις προσωπικές μου αναζητήσεις και τους εν γένει προβληματισμούς μου- αλλιώς τα υπαρξιακά μου..

Πλην τους κύριους πρωταγωνιστές της μελέτης μου, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον Ross Daly ο οποίος, με όλη την ειλικρίνεια που διακατέχει το λόγο του και τα εύστοχα σχόλιά του, μου μετέδωσε πολύτιμες πληροφορίες και κατευθύνσεις προς μελέτη και προβληματισμό. Ευχαριστώ επίσης τον επόπτη της πρακτικής μου άσκησης στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Σωκράτη Σινόπουλο ο οποίος έδειξε μεγάλη κατανόηση στις υποχρεώσεις μου σχετικά με την ολοκλήρωση της πτυχιακής μου εργασίας αναθέτοντάς μου δραστηριότητες που εξυπηρετήσαν την εξέλιξη της εργασίας και σχετίζονταν άμεσα με την παρούσα έρευνα. Στην οργάνωση του υλικού όμως, πολύτιμη ήταν και η βοήθεια του Γιάννη Οικονόμου, ο οποίος όντας μελετητής της εμφάνισης του οργάνου νέι στην Ελλάδα στο πλαίσιο της διδακτορικής του διατριβής, μου προσέφερε ενδιαφέρουσα βιβλιογραφία, πληροφορίες και συμβουλές.

Εννοείται πως ευχαριστώ όλους τους καθηγητές που είχα κατά τη διάρκεια των σπουδών μου, ο καθένας εκ των οποίων με στήριξαν και με ‘όπλισαν’ με διαφορετικά εφόδια. Αναφέροντας ενδεικτικά κάποιους από αυτούς, θα ήθελα να ευχαριστήσω τη Μαρία Ζουμπούλη που υπήρξε πρότυπο πειθαρχίας και αυστηρότητας ως προς την οργάνωση και διαχείριση του υλικού καθώς και για τα μεθοδολογικά εργαλεία που μας υπέδειξε. Την Ασπασία Θεοδοσίου που μου δίδαξε να κατανοώ τη διαφορετικότητα, να ‘ερμηνεύω’ το περιβάλλον γύρω μου και που μου προσέφερε όλα τα απαραίτητα εργαλεία και τον τρόπο σκέψης για μια επιτόπια έρευνα τα οποία και ακολούθησα για την πραγματοποίηση των συνεντεύξεων της παρούσας εργασίας. Τον Γιώργο Κοκκώνη που μου έμαθε να ‘διαβάζω’ ένα μουσικό υλικό-προϊόν και να το ερμηνεύω προσδίδοντάς του μία κοινωνική διάσταση και τον Χάρη Σαρρή που ήταν διαθέσιμος ανά πάσα στιγμή να ακούσει τους προβληματισμούς μου και να δώσει μία λύση σε αυτούς. Τέλος, ευχαριστώ το Μάρκο Σκούλιο αρχικά ως επόπτη της εργασίας μου για την καθοδήγηση, την κατανόηση των επιλογών μου, την εμπιστοσύνη, την παρότρυνση και την πίστη του σε εμένα, μα περισσότερο θέλω να τον ευχαριστήσω ως Δάσκαλο τόσο σε επίπεδο μουσικών γνώσεων και πρακτικής του νέι όσο και σε πιο καθημερινά ζητήματα κατανόησης των ανθρώπινων ευαισθησιών.

Αν και τους άφησα για το τέλος, χωρίς τη συμβολή, τη πίστη, την ψυχολογική υποστήριξη και την ανέχεια αγαπημένων προσώπων, η παρούσα εργασία δε θα ολοκληρωνόταν. Ευχαριστώ πολύ τους Ανθή και Πηγή Δίκα, Ελένη Κοκκάλα, Δημήτρη Πάππα, Κατερίνα (Νίνα) Τασούλα, Κυριάκο Τσιτλακίδη, Λευτέρη Ναβροζίδη, Μάκη Μπακλατζή, Μαριάντζελα Ταραμπατζίδη, Μαρίνα Λιόντου, Παναγιώτα Ξύδη, Πασχαλίνα Αλεξοπούλου, Περικλή και Βαγγέλη Βραχνό, Τάσο Μακρή, Φίλιππο Στρατάκη και άλλους που τώρα μάλλον μου διαφεύγουν. Τους ευχαριστώ όλους που ήταν εκεί να με ακούσουν, να μου κάνουν παρατηρήσεις, να μου δώσουν συμβουλές, να με αμφισβητήσουν, να προβληματιστούν και να χαρούν μαζί μου. Ευχαριστώ επίσης και το φίλο μου Γιάννη Αμπεριάδη για το υπέροχο σχέδιό του!

Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω και να αφιερώσω την πτυχιακή μου εργασία στο μεγάλο χορηγό της παρούσας μελέτης, ΜΗΤΕΡΑ ΑΕ. που με στηρίζει και με εμπιστεύεται με πολύ αγάπη χωρίς απαιτήσεις.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το οθωμανικό νέι, διαμορφώθηκε και εξελίχθηκε παίρνοντας την κατασκευαστική μορφή με το κοκάλινο επιστόμιο που γνωρίζουμε σήμερα, κατά τους οθωμανικούς χρόνους από τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα και μετά. Ως ιερό όργανο των Μεβλεβί δερβίσηδων και αναπόσπαστο κομμάτι των θρησκευτικών πρακτικών του τάγματος, με τη συγκρότηση του σύγχρονου Τουρκικού κράτους και το νέο ρεύμα της *world music* ορίζεται ως κομμάτι της τουρκικής πολιτισμικής κληρονομιάς αποκτώντας διεθνή δημοσιότητα. Όντας φορέας της οθωμανικής μουσικής παράδοσης και κατ' επέκταση διαμορφωτής και εκφραστής του τροπικού συστήματος των μακάμ, κάνει την εμφάνισή του στα αστικά κέντρα του ελλαδικού χώρου στα τέλη της δεκαετίας του '80. Κάτω από τον τίτλο του ελληνικού παραδοσιακού οργάνου νομιμοποιείται και καταλαμβάνει μία θέση στο χώρο των παραδοσιακών οργάνων. Αποτελώντας ένα όχημα έκφρασης και εξερεύνησης για τους παίκτες συμμετέχει σε διαφορετικές μουσικές σκηνές όπου και προσαρμόζεται σε επίπεδο τεχνικό, υφολογικό και αισθητικό. Ξεκινώντας ως ένας ήχος 'εξωτικός' διεκδικεί σταδιακά έναν ενεργό ρόλο στη σύγχρονη ελληνική μουσική σκηνή.

**Λέξεις-κλειδιά:** νέι, οθωμανική παράδοση, ελληνική παραδοσιακή μουσική, σύγχρονη ελληνική μουσική σκηνή

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	4
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	6
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ .....	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	8
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	
1.1 Το νέι ως «καλαμένιος αυλός».....	11
1.2 Το νέι στην Οθωμανική μουσική παράδοση.....	17
1.2.1 Το ρεύμα του σουφισμού.....	22
1.2.2 Το τάγμα των Μεβλεβί.....	27
1.2.3 Το νέι ως όργανο αναφοράς για το τροπικό σύστημα των μακάμ.....	33
1.3 Η ‘νέα εποχή’ .....	43
1.3.1 Το νέι έξω από τα σύνορα .....	49
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	
2.1 Η εμφάνιση σε «ελληνικά εδάφη».....	54
2.2 Το πρώτο ερέθισμα.....	62
2.3 Το νέι ως ‘ελληνικό παραδοσιακό όργανο’ .....	72
2.4 Νέι και εκπαίδευση.....	78
2.4.1 Ρεπερτόριο διδασκαλίας.....	83
2.5 ‘Χώροι φιλοξενίας’ .....	89
2.5.1 ‘Μπαχαρικά’ από την Πόλη .....	99
2.5.2 Μετά το νέι.. το Linnstrument.....	104
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	109
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α’: Κατηγοριοποίηση ερωτήσεων των συνεντεύξεων.....	112
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β’: Συνεντεύξεις.....	116
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Γ’: Σύντομα βιογραφικά παικτών του νέι.....	193
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	200

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Άκουσα και είδα για πρώτη φορά το όργανο νέι σε ένα βίντεο της Μάρθα Φριντζήλα όπου μετά από χρόνια έμαθα ότι παίζει ο Χάρης Λαμπράκης. Μη γνωρίζοντας την ονομασία του οργάνου, αυτό που με εντυπωσίασε ήταν ο ήχος του οργάνου, γλυκός, αισθησιακός, ‘παραπονιαρής’ και ταυτόχρονα επιβλητικός. Μετά από λίγες μέρες, σε μία καφετέρια στη Ροτόντα, βρέθηκε στα χέρια μου μία κάρτα με τη φωτογραφία ενός νέι η οποία έγραφε «Παραδίδονται μαθήματα νέι, Χρήστος Μπάρμπας». Την ίδια χρονιά, έκανα τα χαρτιά μου για το Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής στην Άρτα.

Στα χρόνια της φοίτησής μου συνειδητοποίησα ότι το όργανο αυτό είναι κομμάτι μιας παράδοσης, που φέρει μαζί του ένα θεωρητικό σύστημα, μία τεχνική, κάποια υφολογικά χαρακτηριστικά και ένα ρεπερτόριο, άγνωστα για μένα έως τότε. Με τον καιρό, ως απόρροια των προσωπικών μου αναζητήσεων, μου δημιουργούνταν απορίες όπως το «Πως εμφανίστηκε το νέι στην Ελλάδα;», «Που και από ποιους παίζεται αυτό το όργανο;», «Σε τι είδη μουσικής συμμετέχει στον ελλαδικό χώρο;», «Πως και διδάσκετε στα μουσικά σχολεία και στην τριτοβάθμια εκπαίδευση;». Μάλιστα, κάθε φορά που άκουγα το νέι σε μουσικές εκφράσεις όπως της έντεχνης (λαϊκής) ή και της τζαζ σκηνης εκπλησσόμυνα με το πώς ένα όργανο προερχόμενο από μία άλλη παράδοση, ενσωματώνεται σε νέα μουσικά είδη διαμορφώνοντας νέες τεχνικές και αισθητικές εκφράσεις. Το ενδιαφέρον μου λοιπόν για αυτό το όργανο, σε συνδυασμό με τα προσωπικά μου ‘άγχη’, με οδήγησαν στην επιθυμία να ασχοληθώ με το παρόν ερευνητικό θέμα.

Αδιάψευστος μάρτυρας της δραστηριότητας του νέι στον ελλαδικό χώρο και της συμμετοχής του σε διαφορετικά είδη μουσικής αποτελεί η δισκογραφία. Μάλιστα, δεν πίστευα πως θα υπάρχει τόσο πολύ δισκογραφικό υλικό με τη συμμετοχή του νέι. Ωστόσο, ξεκινώντας να συλλέγω δισκογραφία μέσα από προσωπική έρευνα σε αρχεία, μέσα από τους ίδιους τους παίκτες που γνώριζα αλλά και από φίλους που μόλις άκουγαν κάτι με ενημέρωναν, είδα πως το υλικό είναι αρκετά μεγάλο. Για αυτό το λόγο, η ιδέα της συλλογής όλης της δισκογραφίας όπου εμφανίζεται το νέι, εγκαταλείφθηκε. Το εντυπωσιακό δε, είναι πως σε πολλές ηχογραφήσεις συμμετέχει το αραβικό νέι, κυρίως όμως στο χώρο του ‘σκυλάδικου’ όπου παίζεται από τους παίκτες του κλαρίνου της ορχήστρας. Έτσι, εφόσον δεν υπήρχε κάπου οργανωμένο το πληροφοριακό υλικό, δημιουργήθηκε η ανάγκη να ορίσω το οθωμανικό- τούρκικο νέι το οποίο γνώρισα και ενδιαφέρομαι να μελετήσω. Το νέι που εμφανίστηκε στον ελλαδικό χώρο, ‘νομιμοποιήθηκε’ και εισήχθη στη δημόσια εκπαίδευση.



Η παρούσα εργασία λοιπόν, χωρίζεται σε δύο μέρη- κεφάλαια. Στο πρώτο μέρος ορίζεται η χρήση του όρου ‘οθωμανικού νεί’ ως προς το κοινωνικό και πολιτισμικό του πλαίσιο στο οποίο διαμορφώθηκε και εξελίχθηκε. Περιγράφεται ένα σύντομο ιστορικό της οθωμανικής μουσικής παράδοσης και της θέσης του νεί σε αυτό. Έτσι, γίνεται αναφορά στο ρεύμα του σουφισμού και κατ’ επέκταση στο τάγμα των Μεβλεβί στο οποίο το νεί έχει εξέχουσα θέση καθώς και στην απόδοση του τροπικού συστήματος των μακάμ μέσα από το όργανο. Τέλος, μέσα από την πορεία του οργάνου κατά τους οθωμανικούς χρόνους περιγράφεται η μετάβαση και η πορεία του στο σύγχρονο τουρκικό κράτος. Όλοι οι παραπάνω παράμετροι εξετάζονται καθώς συνέβαλαν στην εμφάνιση και την πορεία του οθωμανικού νεί στην Ελλάδα. Το πρώτο κεφάλαιο βασίζεται σε βιβλιογραφικές αναφορές σχετικά με τον όρο νεί, την οθωμανική μουσική παράδοση, το ρεύμα του σουφισμού, το τάγμα των Μεβλεβί, το τροπικό σύστημα των μακάμ και τη μετάβαση στη ‘νέα εποχή’ της οθωμανικής μουσικής παράδοσης στο σύγχρονο τουρκικό κράτος.

Το δεύτερο μέρος-κεφάλαιο της εργασίας διαπραγματεύεται την εμφάνιση και την πορεία του οθωμανικού νεί στον ελλαδικό χώρο από τα τέλη της δεκαετίας του ’80 μέχρι σήμερα μέσα από τους βασικούς εκφραστές της πορείας αυτής. Επιλέγεται η συγκεκριμένη χρονολογία ως αφετηρία καθώς από τότε υπάρχει δισκογραφικό υλικό αλλά και γιατί από αυτή τη δεκαετία ξεκινάνε οι μαρτυρίες από τους ίδιους τους εκφραστές του φαινομένου. Εξετάζονται οι κοινωνικές, πολιτικές και ιδεολογικές συνθήκες που συντέλεσαν στην εμφάνιση και διάδοση του οργάνου, στην ενσωμάτωσή του στη δημόσια εκπαίδευση καθώς και στη συμμετοχή του σε διαφορετικά είδη μουσικής.

Η αλήθεια είναι πως η συλλογή όλης της δισκογραφίας, η ανάλυση του ρόλου του νεί στα μουσικά είδη σε συνδυασμό με τις συνεντεύξεις των παικτών, υπήρξε ένα αρκετά φιλόδοξο σχέδιο. Έτσι, δεδομένου πως δεν υπήρχαν πληροφορίες για την εμφάνιση του νεί στον ελλαδικό χώρο τα πρώτα χρόνια, έγινε μία ιστορική αναδρομή μέσα όμως από τα ‘λόγια’ των ίδιων των παικτών. Επομένως, αναφερόμενοι στα πρώτα χρόνια της δραστηριότητας του οργάνου, στους χώρους και το ρεπερτόριο διδασκαλίας καθώς και τους ‘χώρους φιλοξενίας’ του οργάνου σε επίπεδο μουσικής πρακτικής, δεν εξαντλούνται όλες οι διαφορετικές εμφανίσεις αλλά σημειώνονται αυτά που αναφέρονται από τους ίδιους τους ‘πρωταγωνιστές’ της εργασίας. Άλλωστε, η δραστηριότητα και οι επιλογές των ίδιων των παικτών διαμορφώνουν και την πορεία του οργάνου στην ελληνική μουσική σκηνή.

Το δεύτερο μέρος της εργασίας λοιπόν βασίστηκε σε πληροφορίες που αντλήθηκαν μέσα από συνεντεύξεις ημιδομημένης μορφής και κάποια επιπλέον προσωπική έρευνα- ‘εξακρίβωση στοιχείων’. Η επιλογή των ατόμων για τις συνεντεύξεις που χαρακτηρίστηκαν

ως κύριοι πρωταγωνιστές- εκφραστές, έγινε με βάση τη συμβολή τους στην πορεία του οργάνου μέχρι σήμερα. Ουσιαστικά ο ένας με οδήγησε στον επόμενο καθώς όλοι σχετίζονται με κάποιον τρόπο μεταξύ τους. Η συμβολή του Γιώργου Συμεωνίδη και του Χρήστου Τσιαμούλη στα πρώτα χρόνια της εμφάνισης του οργάνου σε επίπεδο διδασκαλίας και επιτέλεσης, της Σύλβιας Κουτρούλη στην ενσωμάτωση του νέι στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, του Μάρκου Σκούλιο στη διάδοση του οργάνου και της παράδοσής του σε επίπεδο διδασκαλίας μέχρι και σήμερα, και των Χρήστο Μπάρμπα, Χάρη Λαμπράκη και Νίκο Παραουλάκη στην ενσωμάτωση του οργάνου σε νέες μουσικές εκφράσεις σκιαγραφούν τη πορεία του οργάνου στον ελλαδικό χώρο. Βέβαια, στην πορεία της έρευνας εμφανίζονταν και άλλα πρόσωπα εξίσου σημαντικά και ενεργά στην πρακτική του νέι στον ελλαδικό χώρο όπως ο Νεκτάριος Σταματέλος, που δεν ήταν εφικτό να συμπεριληφθούν λόγω περιορισμένου χρόνου. Τέλος, σε όλα αυτά δε θα μπορούσε να απουσιάζει η συμβολή του Ross Daly, ως μάρτυρα των γεγονότων αλλά και διαμορφωτή της πορείας αυτής.

Για το δεύτερο μέρος της εργασίας, ως θεωρητικό μοντέλο αξιοποιήθηκε το ερευνητικό έργο της Ελένης Καλλιμοπούλου με τίτλο *Paradosiaka: music, meaning and identity in modern Greece* (England 2009) που πραγματεύεται την εμφάνιση του νέου μουσικού στυλ *paradosiaka* στα αστικά κέντρα τη δεκαετία του '80 αναφερόμενη στις κοινωνικό πολιτικές συνθήκες που συντέλεσαν στη διαμόρφωση αυτών καθώς και στους κύριους πρωταγωνιστές του φαινομένου. Ακόμη, για τη διαμόρφωση του ερωτηματολογίου των συνεντεύξεων και την 'έμπνευση' ως προς της οργάνωση της δομής του δεύτερου μέρους εμπιστεύτηκα τη διδακτορική εργασία του Ευθύμιου Ατζακά με τίτλο *Οι άνθρωποι του ξύλου»: το ούτι από τις παρυφές του ανατολικού μουσικού πολιτισμού στη σύγχρονη αστική κουλτούρα του ελλαδικού χώρου* (Θεσσαλονίκη 2012).

Ορίζοντας το οθωμανικό νέι σε μία προσπάθεια να κατανοήσουμε και να γνωρίσουμε το όργανο αυτό και τις ιδιαιτερότητές του, γίνεται μία προσπάθεια εντοπισμού του στη σύγχρονη ελληνική μουσική σκηνή και την εκπαίδευση μέσα από τους ίδιους τους εκφραστές του.

# Κεφάλαιο 1

## 1.1 Το νέι ως «καλαμένιος αυλός»

Το νέι (ney/nay ή nai) είναι ένας καλαμένιος αυλός που συναντάται κυρίως στις χώρες του Αραβικού κόσμου, το Ιράν και την κεντρική Ασία με διαφοροποιήσεις προφανώς ως προς την λειτουργικότητα, το χώρο επιτέλεσης και κατ' επέκταση τον τρόπο παιξίματος, την αισθητική και την κατασκευή του ανά το χώρο και το χρόνο. Όσον αφορά την προέλευση του οργάνου είναι αδύνατο να ισχυριστούμε 'καταγωγές'- δεν είναι και το ζητούμενο άλλωστε- εφ' όσον πρόκειται για ένα από τα αρχαιότερα όργανα της Εγγύς Ανατολής όπου οι πηγές περιορίζονται σε ανάγλυφα και τοιχογραφίες που μαρτυρούν απλά την ύπαρξη καλαμένων αυλών. Άλλωστε, το καλάμι ως υλικό ήταν ανέκαθεν προσβάσιμο και ευνοούσε τη κατασκευή τέτοιων αυλών χωρίς τη χρήση πολύπλοκου εξοπλισμού. Τέλος, μη ξεχνάμε πως πρόκειται για μια γεωγραφική έκταση πολλών ανακατατάξεων, συγκρούσεων και συμβιώσεων μεταξύ των εκάστοτε νομαδικών φυλών και κατά συνέπεια πολλών αμοιβαίων πολιτισμικών ανταλλαγών. Αυτό που μπορούμε όμως να εξετάσουμε είναι οι συνθήκες που συντέλεσαν στη διαμόρφωση του οργάνου ως προς τις επιτελεστικές και υφολογικές του πρακτικές, που σήμερα αποκαλείται νέι, όχι μόνο στις χώρες της Μέσης Ανατολής αλλά διεθνώς, όπως αυτό εμφανίζεται και στον ελλαδικό χώρο.

Σύμφωνα με το λεξικό *The new grove: dictionary of music and musicians* ο όρος νέι προέρχεται από την αρχαία περσική διάλεκτο που σημαίνει 'καλάμι' ή 'μπαμπού' και κατ' επέκταση 'καλαμένιος' αυλός<sup>1</sup>. Η ονομασία αυτή έχει υιοθετηθεί από τις υπόλοιπες χώρες της Μέσης Ανατολής για αντίστοιχους καλαμένιους αυλούς. Η ανταλλαγή και υιοθέτηση μουσικών φορμών, ορισμών, τραγουδιών κτλ. παρατηρείται πολύ έντονα κυρίως μεταξύ Τούρκων, Περσών και Αράβων. Αυτό είναι αναπόφευκτο εφ' όσον μιλάμε για γειτονικούς λαούς με έντονο ιστορικό παρελθόν διασυνδέσεων, είτε λόγο εμπορίου είτε λόγο μεταξύ τους κυριαρχιών, ήδη από τις προ- ισλαμικές εποχές.

Έτσι, όσον αφορά τις χώρες του Αραβικού κόσμου, εμφανίζεται με την ονομασία νάι (nai) και αποτελεί το κατεξοχήν πνευστό της Αραβικής «κοσμικής έντεχνης μουσικής»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Methuen-Campbell James, "Ney" στο *The new grove: dictionary of music and musicians*, Volume 17, Oxford university press, Νέα Υόρκη 2001, σελ. 853

<sup>2</sup> Για τον όρο της «κοσμικής έντεχνης μουσικής» βλέπε:

Χαμπιπι Χασαν Τουμά (μτφ. Βασίλης Τζωρτζίνης), *Η μουσική των Αράβων*, Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2006. σελ. 55-108

Μάλιστα, ο όρος χρησιμοποιείται για αρκετά είδη λαϊκών αυλών<sup>3</sup>. Το αντίστοιχο όργανο με την ονομασία νέι (ney) που εμφανίζεται στην Οθωμανική αυτοκρατορία, συνδέεται με την περιστροφική πρακτική των Μεβλεβί δερβίσηδων, σούφικων αδελφοτήτων της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, από τον 13<sup>ο</sup> αιώνα και μετά όπου κάνει την εμφάνισή του ο Jalal ad-Din Muhammad Rumi (1207-1273μ.Χ.) και ιδρύει το τάγμα των Μεβλεβί.

Είναι χαρακτηριστικό πως, πνευστό όργανο με την ονομασία νέι στην Τουρκία συνδεόταν με λόγιες εκφράσεις του οθωμανικού παρελθόντος, είτε με θρησκευτικές μουσικές είτε με την κοσμική μουσική της αυλής αλλά δεν εντοπιζόταν σε μουσικές της υπαίθρου. Αυτό μας το επιβεβαιώνει και ο εθνομουσικολόγος Laurence Picken στην έρευνά του για τα ‘λαϊκά’ όργανα της Τουρκίας όπου αναφέρεται σε ένα πλήθος φλογέρων που συναντώνται κατασκευασμένα από διάφορα υλικά (καλάμι, ξύλο κτλ). Η ονομασία νέι δε συναντάται στις ‘λαϊκές’ φλογέρες που ο ίδιος εντοπίζει. Μάλιστα, επισημαίνει πως δεν παρατηρείται η χρήση μακρύ καλαμένων σωλήνων- που ο ίδιος αποκαλεί νέι (ney)- παρ’ όλο που για τον ίδιο πρόκειται για μια χώρα με μεγάλες υδρόβιες εκτάσεις που ευνοούν την ύπαρξη ‘μεγαλοπρεπών’ καλαμιών και που στην πλειοψηφία τους οι ‘ακρο-φουσητές’ φλογέρες είναι το αγαπημένο όργανο των επαρχιών<sup>4</sup>. Ο ίδιος αναφέρει πως αυτό οφείλεται στη χρήση του συγκεκριμένου οργάνου από τους Μεβλεβί δερβίσηδες από τον 13<sup>ο</sup> αιώνα και μετά. Μη ξεχνάμε βέβαια πως την περίοδο που κάνει την έρευνά του ο L. Picken, στόχος είναι η αναζήτηση μιας ‘αυθεντικής’ λαϊκής τούρκικης μουσικής, καθώς και η αποκοπή της από το οθωμανικό και αυτοκρατορικό παρελθόν της, κομμάτι του οποίου είναι και το νέι. Παρ’ όλα αυτά, το νέι με την μορφή που επικράτησε στην κλασική οθωμανική μουσική ως προς το ρεπερτόριο, την αυστηρή τεχνική παιξίματος και το ύφος, άρρηκτα δεμένα με τις θρησκευτικές πρακτικές, εξυπηρετούσε αποκλειστικά τις ανάγκες της αυλής και των θρησκευτικών τελετών.

Χαρακτηριστικό των παραπάνω καλαμένων αυλών που εντοπίζονται στις Αραβικές χώρες και την Τουρκία είναι πως παίζονται πλάγια φυσώντας στην άκρη του στομίου και όχι απευθείας μέσα στον καλαμένιο σωλήνα. Αυτός ο τρόπος παραγωγής του ήχου εντάσσει το νέι σύμφωνα με το σύστημα ταξινόμησης των μουσικών οργάνων των Erich Moritz von Hornbostel και Curt Sach, στην κατηγορία των ‘ακρο-φουσητών’ (*end-blown*) πνευστών<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Qassim Hassan Scheherazade , “Musical instruments in the Arab world” στο *The garland encyclopedia of world music: The middle East*, Volume 6, Routledge, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 2002, σελ. 413-414

<sup>4</sup> Picken Laurence, *Folk instruments of Turkey*, Oxford university Press, London, New York & Toronto 1975, σελ. 455-456

<sup>5</sup> Montagu Jeremy, “Flute, I.2 Classification and distribution” στο *The new grove: dictionary of music and musicians*, Volume 9, Oxford university press, Νέα Υόρκη 2001, σελ. 26-27

Στην κατηγορία αυτή, «..η αρχική ταλάντωση προκαλείται από το φύσημα του εκτελεστή σε μια κατάλληλα διαμορφωμένη κόγχη [...] Εάν ο εκτελεστής έχει επιλέξει σωστή γωνία φύσηματος και επίπεδο πίεσεως φύσηματος, η στήλη του αέρα θα επιστρέψει και θα βγει από το στόμιο [...] ο εκτελεστής συνεχίζει να παρέχει ροή αέρα στο στόμιο του οργάνου, δημιουργώντας έτσι ταλάντωση μιας στήλης αέρα που μπαίνει και βγαίνει απ’ το στόμιο του οργάνου και για να διατηρηθεί απαιτείται συνεχή ροή αέρα [...]»<sup>6</sup> Πρόκειται, για έναν ομοιόμορφα κυλινδρικό σωλήνα ‘ανοιχτού τύπου’ (*open-ended*)- δηλαδή ανοιχτός στα δύο άκρα- αποτελούμενο από οχτώ κόμπους που χωρίζουν το καλάμι σε εννιά διαστήματα.

Το νέι σε αυτές τις περιοχές έχει έξι τρύπες κατά μήκος του καλαμιού και μία ακόμη στο πίσω μέρος για τον αντίχειρα οι οποίες ανεξαρτήτως του μεγέθους βρίσκονται στα ίδια σημεία των κόμπων του κάθε οργάνου. Για τον αριθμό των κόμπων καθώς και για τη θέση των οπών έχουν διατυπωθεί διάφορες ερμηνείες. Δεν μπορούμε όμως να γνωρίζουμε με σιγουριά εφ’ όσον πρόκειται για μια επιλογή- είτε για λόγους συμβολικούς είτε πρακτικούς- αρχαιοτάτων χρόνων. Σίγουρο είναι πως λόγω ιερότητας, το νέι από την κατασκευή του μέχρι και την επιτελεστική του πρακτική ενέχει συμβολισμούς. Ο Osman Nuri Torbas αναφέρει πως στα ποιήματα του Jalal ad-Din Muhammad Rumi, τα στάδια που περνά το νέι από τον καλαμώνά μέχρι να γίνει μουσικό όργανο «..απεικονίζουν την ωρίμανση της ανθρώπινης ύπαρξης..» όπου το ίδιο το νέι αναπαριστά τον ‘τέλειο άντρα’ (*insan-I Kamil*), δηλαδή «..μια ανθρώπινη ύπαρξη που έχει φτάσει την πνευματική πληρότητα με κάθε τρόπο»<sup>7</sup>. Πολύ συχνά το νέι παρομοιάζεται με τον άνθρωπο, με τις επτά τρύπες του οργάνου να συμβολίζουν τις επτά τρύπες του ανθρώπινου προσώπου<sup>8</sup>.

Όσον αφορά τη περιοχή του Ιράν, ο Arya Bastani Nezhad αναφέρει δύο κατηγορίες πνευστών με την ονομασία νέι που διακρίνονται σύμφωνα με την λειτουργικότητά τους, αυτό των αγροτικών περιοχών (*pastoral ney*) και αυτό της κλασικής ιρανικής μουσικής (*Iranian classical ney*)<sup>9</sup>. Σύμφωνα με τον ίδιο, το νέι της υπαίθρου παίζεται με τα χείλη (ο ήχος παράγεται σύμφωνα με τον τρόπο που αναφέραμε παραπάνω), και το στυλ παιξίματος είναι παρόμοιο με αυτό της Μέσης Ανατολής. Ωστόσο, δεν δίνει περαιτέρω διευκρινήσεις

---

<sup>6</sup> Οικονόμου Ιωάννης, *Τουρκικό και Αραβικό νέι: μουσικολογική και ακουστική προσέγγιση, κατασκευή και συντήρηση*, πτυχιακή εργασία του Τμήματος Μουσικής Τεχνολογίας και Ακουστικής (Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Κρήτης), Ρέθυμνο 2008, σελ. 67-68

<sup>7</sup> Torbas Osman Nuri, *From the garden of Mathnawi: The story of the reed*, Erkam publications, Istanbul 2009, σελ. 13

<sup>8</sup> Senay Banu, “Artists, antagonisms and the ney in the popularization of ‘Sufi Music’ in Turkey”, *European Journal of Cultural Studies*, SAGE 2014, διαδικτυακή έκδοση διαθέσιμη στο <http://ecs.sagepub.com/content/early/2014/12/06/1367549414557805>, σελ. 5

<sup>9</sup> Nezhad Arya Bastani, “Iranian Classical Ney: pedagogy and performance”, *Malaysian music journal*, Volume 3, Num. 1, σελ. 50 (Διαθέσιμο στο: <http://mmj.upsi.edu.my/images/Vol3No1/arya.pdf>)

ως προς την κατασκευή του (αριθμός τρυπών, μέγεθος κτλ). Αντιθέτως, το νέι της κλασικής ιρανικής μουσικής ( συναντάται και ως ‘κλασική περσική μουσική’ και αντίστοιχα ‘περσικό νέι’) διαφέρει και ως προς τον τρόπο παραγωγής του ήχου αλλά και ως προς την κατασκευαστική του λογική. Συγκεκριμένα, αποτελείται από επτά τμήματα και έξι κόμπους και έχει αποκλειστικά έξι τρύπες, πέντε στο μπροστινό μέρος του καλαμένιου σωλήνα και μία πίσω<sup>10</sup>. Σχετικά με τον τρόπο παραγωγής του ήχου, χρησιμοποιείται η τεχνική του δοντιού. Σύμφωνα με αυτή την τεχνική, ο εκτελεστής τοποθετεί την άκρη του στομίου- όπου υπάρχει ένας κατάλληλα διαμορφωμένος μεταλλικός δακτύλιος- ανάμεσα στα δόντια του και με τη βοήθεια της γλώσσας και των χειλιών παράγει έναν ήχο πολύ δυνατό και βαθύ συγκριτικά με το τούρκικο και αραβικό νέι. Αυτή η τεχνική φυσήματος αναφέρεται πως αναπτύχθηκε από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και μετά<sup>11</sup>. Τέλος, και σε αυτή την περίπτωση, το νέι θεωρείται ιερό όργανο και έχει σημαντική θέση στην περσική σούφικη μουσική.

Όπως είδαμε και παραπάνω, ως νέι θα μπορούσε να ονομαστεί οποιαδήποτε φλογέρα κατασκευάζεται από καλάμι. Παρ’ όλα αυτά, παρατηρούμε πως τα όργανα διαφοροποιούνται και εξελίσσονται σύμφωνα με τους συμβολισμούς και τα νοήματα που δίνονται σε αυτά καθώς και τη λειτουργικότητά τους στην εκάστοτε περιοχή. Αυτό άλλωστε είναι αναπόφευκτο εφ’ όσον εξυπηρετούν διαφορετικές ανάγκες και εκφράζουν διαφορετικά πολιτισμικά και κοινωνικά περιβάλλοντα. Ωστόσο, η εξάπλωση του Ισλάμ στη Μέση Ανατολή επέβαλε κοινές πολιτικές και πολιτισμικές συμπεριφορές με αποτέλεσμα να εντοπίζονται και κοινές επιτελεστικές πρακτικές ως προς το νέι. Δεν είναι τυχαία λοιπόν η σύνδεση του οργάνου με τις θρησκευτικές πρακτικές των σούφι αλλά και ο στιγματισμός του ως ανδρικό όργανο. Πράγματι, με την έλευση του Ισλάμ μέχρι και τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα το παίξιμο του νέι δημόσια ή σε θρησκευτικές τελετές αποτελούσε καθαρά ανδρική πρακτική.

Η Veronica Doubleday μας πληροφορεί πως μέχρι και το θάνατο του προφήτη η μουσική ως επάγγελμα ήταν στα χέρια σκλάβων γυναικών της αυλής και πως από τον 13<sup>ο</sup> αιώνα, με το τέλος της κυριαρχίας των Αββασιδών, οι γυναίκες είχαν εξαφανιστεί από τη δημόσια μουσική ζωή και συνέχισαν να μουσικοτροπούν σε ειδικές περιστάσεις της ιδιωτικής τους ζωής<sup>12</sup>. Επίσης, αναφέρει πως στις αρχές της ισλαμικής περιόδου υπήρχαν σημαντικές

---

<sup>10</sup> Για μια πιο αναλυτική περιγραφή της κατασκευής και των τμημάτων του περσικού νέι βλέπε:

Arya Bastani Nezhad, ό.π σελ. 48-66

<sup>11</sup> Methuen-Campbell James, “Ney” στο *The new grove: dictionary of music and musicians*, Volume 17, Oxford university press, Νέα Υόρκη 2001, σελ. 853

<sup>12</sup> Doubleday Veronica, “The frame drum in the Middle East: women, musical instruments and power”, *Ethnomusicology*, Volume 43, No 1, University of Illinois Press, Ηνωμένες Πολιτείες 1999, σελ. 112-113

γυναίκες σούφι όμως από τα τέλη του 10<sup>ου</sup> αιώνα οι αδελφότητες οργανώνονταν καθαρά από άνδρες με αποτέλεσμα σταδιακά να αποκλείονται οι γυναίκες<sup>13</sup>. Αυτό ήταν αναπόφευκτο εφ' όσον με την εγκαθίδρυση του Ισλάμ και την απόλυτη υποταγή στο Κοράνι απαγορευόταν η οποιαδήποτε ανάμειξη των δύο φύλων και αποθαρρυνόταν η δημόσια εμφάνιση των γυναικών. Βέβαια, είναι γεγονός πως το σούφικο τάγμα των Μεβλεβί επέτρεπε σε γυναίκες να παρακολουθούν χωρίς όμως να αναφέρτε η συμμετοχή τους στη μουσική πρακτική<sup>14</sup>. Όσον αφορά τις 'σκλάβες' γυναίκες του παλατιού, αδιαμφισβήτητα συνέβαλλαν ενεργά στις μουσικές πρακτικές του παλατιού καθώς η μουσική ήταν κομμάτι της εκπαίδευσης και της καλλιτεχνικής δραστηριότητάς τους. Ο Walter Feldman μας πληροφορεί για την ύπαρξη αξιόλογων γυναικών οργανοπαικτών και συνθετών με σημαντικότερη την Dilhayat Hanım (1710?-1780)<sup>15</sup>. Επίσης, μέσα από απεικονίσεις Οθωμανών και Ευρωπαίων ζωγράφων του 16<sup>ου</sup> αιώνα, εντοπίζει γυναίκες μουσικούς που παίζουν νεί.

Η μουσική δραστηριότητα των γυναικών περιοριζόταν στο κλειστό πλαίσιο της αυλής και σε κοινωνικές εκδηλώσεις του στενού οικογενειακού κύκλου. Μια αναδρομή στη βιβλιογραφία αλλά και το διαδίκτυο αποδεικνύουν την απουσία γυναικών παικτών του νεί σε χώρους συγκέντρωσης πλην του παλατιού<sup>16</sup>. Από τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα και μετά, με τη νέα συνθήκη των εθνών-κρατών, το αίτημα του εκσυγχρονισμού σύμφωνα με τα δυτικά πρότυπα, τη διάδοση του φεμινιστικού κινήματος καθώς και τη σταδιακή αποδέσμευση του οργάνου από τις θρησκευτικές πρακτικές, επιτράπηκε σε γυναίκες σταδιακά να παίζουν δημόσια. Μάλιστα, η πρώτη γυναίκα 'νεϊζέν'<sup>17</sup> που συμμετέχει στη δισκογραφία είναι η Burcu Karadağ στο άλμπουμ 'Neyzen' το 2012, η οποία μαθήτευσε πλάι σε σημαντικούς δασκάλους όπως ο Niyazi Sayin. Η Burcu Karadağ, πλέον είναι καθηγήτρια του νεί στο Haliç University της Τουρκίας<sup>18</sup>.

Όμως, ακόμα και σε περιπτώσεις όπου η επιτέλεση του οργάνου δεν αφορά θρησκευτικές μουσικές, όπως μουσικά σύνολα κοσμικής μουσικής που εντοπίζονται σε χώρες του Αραβικού κόσμου, η απουσία γυναικών 'νεϊζέν' μέχρι και τον 20<sup>ο</sup> αιώνα είναι αισθητή.

<sup>13</sup> Doubleday Veronica, "The frame drum in the Middle East: women, musical instruments and power", *Ethnomusicology*, Volume 43, No 1, University of Illinois Press, Ηνωμένες Πολιτείες 1999, σελ. 113

<sup>14</sup> Feldman Walter, "Music in Performance: Who Are the Whirling Dervishes?", *The garland encyclopedia of world music: The middle East*, Volume 6, Routledge, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 2002, σελ. 109

<sup>15</sup> Feldman Walter, *Music of the Ottoman court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, VWB- Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996, σελ. 70-71

<sup>16</sup> Χαρακτηριστικές είναι οι ιστοσελίδες που αναφέρουν σημαντικούς σούφι 'νεϊζέν' από τις απαρχές της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Βλέπε ενδεικτικά: [http://www.neyzen.com/ney\\_merhum\\_neyzenler.html](http://www.neyzen.com/ney_merhum_neyzenler.html)

<sup>17</sup> Εδώ ο όρος μετεγγράφεται με ελληνικούς χαρακτήρες από τον αντίστοιχο όρο *neyzen* που δηλώνει τον παίκτη του *ney* στην επίσημη βιβλιογραφία.

<sup>18</sup> Karadağ Burcu, *Teaching the Ney with the mesk method*, Pan Yayincilik, Istanbul 2013, σελ. 4

Χαρακτηριστικό είναι πως ο Χασάν Τουμά Χαμπίμπ, περιγράφοντας το αραβικό νεί, ξεκαθαρίζει πως παίζεται αποκλειστικά από άντρες<sup>19</sup>. Μη ξεχνάμε άλλωστε πως είτε πρόκειται για θρησκευτικές τελετές είτε για δημόσιες εμφανίσεις, μιλάμε για χώρες θεοκρατικού καθεστώτος όπου οι κοινωνικοί θεσμοί και οι ανθρώπινες συμπεριφορές καθιερώθηκαν από το Κοράνι το οποίο τονίζει την υπεροχή του άνδρα<sup>20</sup>. Έτσι, η δημόσια εμφάνιση της γυναίκας να παίζει κάποιο μουσικό όργανο και πόσο μάλλον όταν πρόκειται για ένα πνευστό όργανο, ήταν αν όχι απαγορευμένο, σίγουρα κατακριτέο.

Παραπάνω αναφερθήκαμε σε τρεις μεγάλες γεωγραφικές διαφοροποιήσεις του οργάνου, το οθωμανικό/τουρκικό, το αραβικό και το περσικό νεί, όπως αυτές συναντώνται και στην επίσημη βιβλιογραφία. Βλέπουμε πως το νεί στον «ισλαμικό κόσμο»<sup>21</sup>, σύμφωνα με όλες τις αισθητικές και λειτουργικές διαφοροποιήσεις, τα νοήματα και τους συμβολισμούς που φέρει ανά το χρόνο και την εκάστοτε περιοχή, εμφανίζεται ως όργανο της αυλής, θρησκευτικών τελετών των σούφι καθώς και ως όργανο μουσικών της υπαίθρου.

Στην παρούσα εργασία θα μας απασχολήσει το ‘οθωμανικό νεί’, αυτό που ευρέως αναφέρεται ως ‘τούρκικο νεί’. Βέβαια, ο οποιοσδήποτε εθνικός προσδιορισμός αποδίδεται είναι προβληματικός καθώς ενέχει ιδεολογήματα και υπονοεί καταγωγές. Όπως αναφέραμε και παραπάνω πρόκειται για μια έκταση αλληπάλληλων συμβιώσεων και ανταλλαγών όπου η σταδιακή διαμόρφωση των μουσικών δομών, φορμών, ρεπερτορίου και οργανολογίου πραγματοποιούταν με τη σύμπραξη- όπως θα δούμε παρακάτω- θεωρητικών, μουσικών και συνθετών ανεξαρτήτου εθνικών καταγωγών και θρησκευτικών αντιλήψεων. Άλλωστε, ο προσδιορισμός ‘τούρκικο’ αποτελεί μια συνθήκη του 21<sup>ου</sup> αιώνα που δεν εξυπηρετεί την περιγραφή γεγονότων αιώνων πριν τη σύσταση του σύγχρονου Τουρκικού κράτους.

Έτσι, αναφερόμενοι στο ‘οθωμανικό νεί’, εννοούμε αυτό που αναπτύχθηκε και πήρε τη μορφή που γνωρίζουμε σήμερα με τη συγκεκριμένη κατασκευαστική εμφάνιση, τεχνική και ύφος παιξίματος στο πλαίσιο της οθωμανικής αυτοκρατορίας και αποτέλεσε αναπόσπαστο κομμάτι των θρησκευτικών πρακτικών των Μεβλεβί δερβίσηδων. Αυτό άλλωστε, από τη δεκαετία του ’90 και μετά έχει έντονη παρουσία στον ελλαδικό χώρο και ‘νομιμοποιείται’ από τους εκπαιδευτικούς θεσμούς (μουσικά σχολεία, πανεπιστήμια, ψαλτικές σχολές κτλ.)

---

<sup>19</sup> Χασαν Τουμά Χαμπίμπ (μτφ. Βασίλης Τζωρτζίνης), *Η μουσική των Αράβων*, Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2006, σελ. 129

<sup>20</sup> Γιαννουλάτος Αναστάσιος, *Ισλάμ: μια θρησκευσιολογική επισκόπηση*, Εκδόσεις Ακρίτας, Αθήνα 2006, σελ. 276

<sup>21</sup> Σύμφωνα με τον Παναγιώτη Πούλο, ο όρος «ισλαμικός κόσμος» χρησιμοποιείται για να «...περιγράψει συλλογικά χώρες, περιοχές και κοινωνίες όπου το Ισλάμ αποτέλεσε την κυρίαρχη θρησκεία...» Βλέπε: Πούλος Παναγιώτης, *Η μουσική στον Ισλαμικό κόσμο: πηγές, θεωρήσεις, πρακτικές*, Σύνδεσμος ελληνικών ακαδημαϊκών βιβλιοθηκών, 2015, διαδικτυακό βιβλίο στο <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/4406>, σελ 14



ακολουθώντας μια διαφορετική πορεία ως προς την επιτελεστική του πρακτική. Προκειμένου λοιπόν να κατανοήσουμε την είσοδο και την ενσωμάτωσή του στα διάφορα είδη μουσικής που εντοπίζονται, τις διαφορετικές αισθητικές που εκφράζει καθώς και την τεχνική του οργάνου, είναι σημαντικό να γνωρίσουμε τις συνθήκες που συντέλεσαν στη διαμόρφωση και εξάπλωσή του καθώς και την μουσική παράδοση όπου έδρασε και κλήθηκε να εξυπηρετήσει.

## 1.2 Το νέο στην Οθωμανική μουσική παράδοση

Ως οθωμανική μουσική θα ορίζαμε πολύ απλά τη μουσική που αναπτύχθηκε κατά τους οθωμανικούς χρόνους, δηλαδή από την ίδρυση μέχρι και την πτώση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, σε όλη την έκτασή της. Αντιλαμβανόμαστε βέβαια πως ο παραπάνω ορισμός είναι προβληματικός. Σύμφωνα με την Caroline Finkel, οι πρώτες πληροφορίες για τους Οθωμανούς έρχονται από τις αρχές του 14<sup>ου</sup> αιώνα με μια καθοριστική σύγκρουση μεταξύ Βυζαντινών δυνάμεων και στρατευμάτων που διοικούνταν από τον Οσμάν, στις 27 Ιουλίου το 1302<sup>22</sup>. Η συντριβή των Βυζαντινών δυνάμεων σήμανε τη σταδιακή εξάπλωση του οθωμανικού εμιράτου σε μια γεωγραφική έκταση απ' όπου πέρασαν αρκετοί λαοί είτε ως μετανάστες είτε ως κατακτητές (Πέρσες, Άραβες, Σελτζούκοι Τούρκοι, Μογγόλοι κτλ.). Με τις συνεχόμενες επεκτάσεις των Οθωμανών, τις αλληπάλληλες μεταναστεύσεις πληθυσμών και το πλήθος των γλωσσικών, θρησκευτικών και πολιτισμικών κοινοτήτων που έρχονταν σε επαφή, επόμενο ήταν η αυτοκρατορία να περιλαμβάνει ποικίλες μουσικές κουλτούρες. Θα ήταν αδιανόητο επομένως να μιλήσουμε για μια ενιαία μουσική με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που να αντιπροσωπεύει ολόκληρη την οθωμανική επικράτεια.

Ωστόσο, περίπου δύο αιώνες μετά την εμφάνιση της αυτοκρατορίας- στο δεύτερο μισό του 16<sup>ου</sup> αιώνα- μπορούμε να εντοπίσουμε το ξεκίνημα μιας μουσικής ζωής των οθωμανικών πόλεων που θα οδηγήσει σταδιακά στην ίδρυση μιας αυτόνομης μουσικής παράδοσης της λεγόμενης κλασικής Οθωμανικής μουσικής, η οποία με την ίδρυση της Τουρκικής Δημοκρατίας μετονομάστηκε σε Τουρκική κλασική μουσική. Δεν είναι τυχαία η γέννηση

---

<sup>22</sup> Finkel Caroline (μτφ. Μιχάλης Δελέγκος), *Οθωμανική Αυτοκρατορία: 1300-1923*, Εκδόσεις Διόπτρα, Αθήνα 2007, σελ. 32

της νέας αυτής παράδοσης τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο καθώς, η αυτοκρατορία τότε έφτασε στο «ζενίθ της πολιτικής της δύναμης» και στη μεγαλύτερη εξάπλωσή της<sup>23</sup>.

Η χρήση και καθιέρωση της οθωμανικής τουρκικής γλώσσας στο φωνητικό ρεπερτόριο το οποίο αντικατέστησε τα αραβικά και τα περσικά εγκαινιάζει τη διακριτή αυτή μουσική παράδοση. Σημαντική είναι επίσης η δημιουργία νέων μουσικών μορφών, μελωδικών τρόπων (μακάμ), ρυθμικών σχημάτων (ουσούλ), ρεπερτορίου καθώς και η οργανολογική ανασύσταση των μουσικών συνόλων<sup>24</sup>. Χαρακτηριστικό παράδειγμα μετάπλασης της αυλικής οθωμανικής ορχήστρας αποτελεί η απομάκρυνση του ουτιού το οποίο, όπως μας πληροφορεί ο Ε. Ατζακάς, τον 16<sup>ο</sup> αιώνα είχε εξέχουσα θέση στις ψυχαγωγικές δραστηριότητες του παλατιού και το υψηλότερο μισθολογικό status<sup>25</sup>. Η άμεση σύνδεση του οργάνου όμως με άλλα μουσικά κέντρα του αραβοπερσικού πολιτισμού είχε ως αποτέλεσμα την απομάκρυνσή του από την αυλή και την αντικατάστασή του από άλλα νυκτά έγχορδα όπως το ταμπούρ.

Παρατηρείται λοιπόν η τάση για διαφοροποίηση από τις υπόλοιπες ισλαμικές περιοχές καθώς και η ανάγκη απόκτησης μιας οθωμανικής ταυτότητας. Η οθωμανική αυτή ταυτότητα όμως δεν είναι αποκομμένη από το παρελθόν της καθώς εξελίσσει τις ήδη υπάρχουσες μουσικές φόρμες και δομές. Μάλιστα, η συμμετοχή στη διαμόρφωση της μουσικής παράδοσης συνθετών και οργανοπαικτών διαφορετικών εθνικοτήτων και θρησκευτικών καταβολών ενισχύουν την πολυπολιτισμική διάσταση της οθωμανικής μουσικής.

Σύμφωνα με την εγκυκλοπαίδεια *Encyclopedia of the Ottoman empire*, ο όρος ‘οθωμανική μουσική’ ή αλλιώς ‘κλασική οθωμανική μουσική’ συνδέεται με δύο θεσμούς, τη μουσική που είναι υπό την ‘προστασία’ της αυλής και αυτή που καλλιεργείται και αναπτύσσεται στο πλαίσιο σούφικων ταγμάτων και κυρίως του τάγματος των Μεβλεβί<sup>26</sup>. Άλλωστε, όπως μας πληροφορεί και ο W. Feldman, το υλικό που επιβιώνει και είναι διαθέσιμο για έρευνα συνδέεται με τους δύο παραπάνω θεσμούς<sup>27</sup>. Στην επίσημη βιβλιογραφία λοιπόν, ο όρος οθωμανική μουσική δεν αναφέρεται στις λαϊκές μουσικές εκφράσεις της οθωμανικής

---

<sup>23</sup> Cem Behar, “The Ottoman musical tradition”, *The Cambridge history of Turkey, Vol.3: the later Ottoman Empire, 1603-1839*, Cambridge university press, New York 2006, σελ. 394

<sup>24</sup> Για πληροφορίες σχετικά με τις αλλαγές στη μουσική παράδοση τον 16<sup>ο</sup> αιώνα και μετά βλέπε: Feldman Walter, “Ottoman Turkish music”, *The Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East*, Volume 6, Routledge, New York and London 2002, σελ. 114

<sup>25</sup> Ατζακάς Ευθύμιος, «Οι άνθρωποι του ζύλου»: το ούτι από τις παρυφές του ανατολικού μουσικού πολιτισμού στη σύγχρονη αστική κουλτούρα του ελλαδικού χώρου», διδακτορική διατριβή, Σχολή Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας & Επικοινωνίας στο Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Θεσσαλονίκη 2012, σελ. 20-21

<sup>26</sup> Maureen Jackson, “music”, *Encyclopedia of the Ottoman Empire*, Facts On File Library on World History, New York 2009, σελ. 404

<sup>27</sup> Feldman Walter, *Music of the Ottoman court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, VWB- Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996, σελ. 39

περιόδου αλλά στο παραγόμενο μουσικό υλικό των δύο κυρίαρχων θεσμών της αυτοκρατορίας.

Οι δύο αυτοί θεσμοί όμως δεν πορεύονταν αποκομμένοι ο ένας από τον άλλον αλλά υπήρχε μεγάλος βαθμός αλληλεπίδρασης. Από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα και έπειτα, οι Μεβλεβί λειτουργούσαν ως σημαντικά κέντρα υψηλής δεξιοτεχνικής μουσικής πρακτικής σε επίπεδο σύνθεσης και οργανοπαικτικό. Δεν είναι τυχαίο πως οι σημαντικότεροι δεξιοτέχνες και συνθέτες της εποχής αποτελούσαν μέλη του τάγματος ή μαθήτευαν και δραστηριοποιούνταν μουσικά σε αυτό ανεξαρτήτως καταγωγών και θρησκευτικών αντιλήψεων. Το παλάτι λοιπόν, φροντίζοντας να καλεί και να απασχολεί τους καλύτερους μουσικούς, είχε άμεση επαφή μαζί τους. Έτσι, συνθέτες συνέθεταν τόσο για τις λειτουργίες των Μεβλεβί και άλλων σούφικων ταγμάτων όσο και κοσμικά είδη, με αντιπροσωπευτικό τον Buhurcuoglu Mustafa Efendi, γνωστό και ως Buhurizade Mustafa Itri<sup>28</sup>. Μέχρι και το τέλος της αυτοκρατορίας, μουσική της αυλής και μουσική των Μεβλεβί αναπτύσσονται παράλληλα, με τους Μεβλεβί να ασκούν έντονες επιρροές στις μουσικές φόρμες, το οργανολόγιο καθώς και στην επιτελεστική πρακτική της αυλής<sup>29</sup>.

Η παρουσία του νέι την εποχή αυτή έρχεται να μαρτυρήσει την παραπάνω πορεία και εξέλιξη της οθωμανικής μουσικής παράδοσης. Όπως ήδη έχουμε αναφέρει, μέσω εικονογραφιών βλέπουμε την ύπαρξη αυλών σαν το νέι ήδη από τους προ-ισλαμικούς χρόνους στην Αρχαία Αίγυπτο, τη Μεσοποταμία και την Περσία. Το νέι αρχίζει να παρουσιάζει μια δημοσιότητα από τον 13<sup>ο</sup> αιώνα και μετά όταν ο Jalal ad-Din Muhammad Rumi ‘αγιοποίησε’ το όργανο στο μεγάλο διδακτικό- ποιητικό του έργο *Mesnevi*<sup>30</sup>. Ο Rumi, περσικής καταγωγής, εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στο Ικόνιο όπου και ίδρυσε το τάγμα των Μεβλεβί και έδωσε στο νέι εξέχοντα ρόλο κατά τη διάρκεια των τελετουργιών. Μάλιστα, η πρώτη φράση στην εισαγωγή του Μεσνεβί είναι: «Άκου πως παραπονιέται αυτό το νέι, πως περιγράφει τον αποχωρισμό...»<sup>31</sup>. Αναπόφευκτα λοιπόν, η επιτέλεση του νέι συνδέθηκε με τις τελετουργικές πρακτικές των Μεβλεβί δερβίσηδων.

Στην οθωμανική επικράτεια, ο W. Feldman μας ενημερώνει πως μέχρι και τον 16<sup>ο</sup> αιώνα οι νεϊζέν της αυλής ήταν Πέρσες και όχι δερβίσηδες<sup>32</sup>. Με την εμφάνιση της νέας οθωμανικής

<sup>28</sup> Cem Behar, “The Ottoman musical tradition”, *The Cambridge history of Turkey, Vol.3: the later Ottoman Empire, 1603-1839*, Cambridge university press, New York 2006, σελ. 401

<sup>29</sup> Feldman Walter, *Music of the Ottoman court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, VWB- Verlag fur Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996, σελ. 98

<sup>30</sup> Van Oostrum Anne Heleen, *The Art of Ney playing in Modern Egypt*, διδακτορική διατριβή, Univarsiteit Leiden, Δεκέμβριος 2004, σελ. 63

<sup>31</sup> Τζελαλεττίν Ρουμί (μτφ. Λιάνα Μυστακίδου), *Μεσνεβί*, Εκδόσεις Ι. Σιδέρης, Αθήνα 2001, σελ. 29

<sup>32</sup> Feldman Walter, *Music of the Ottoman court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, VWB- Verlag fur Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996, σελ. 121

μουσικής παράδοσης, το νέι τροποποιείται κατασκευαστικά, τεχνικά και τελικά υφολογικά. Στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα, οι Οθωμανοί προσθέτουν ένα κοκάλινο επιστόμιο (*baspare*), έκφραση της ανάγκης τους να διαφοροποιηθούν από το αντίστοιχο περσικό νέι. Από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα και ύστερα το νέο οθωμανικό νέι έχει εξαλείψει ολοκληρωτικά το παλιότερο περσικό νέι από τις αυλές. Παράλληλα, δημιουργούν νέι διαφορετικών τονικοτήτων και καθιερώνουν σταδιακά την εκτέλεση μακρόστενων αυλών. Η προσθήκη του κεράτινου επιστομίου αφ' ενός διευκόλυνε την παραγωγή του ήχου για τα μακρόστενα όργανα και αφ' ετέρου προσέδιδε μία νέα αισθητική, αυτή των Μεβλεβί νεϋζέν με χαρακτηριστικό το άκουσμα ενός «θορυβώδη αέρα» κατά την παραγωγή του ήχου.

Λόγο της ιερότητας που είχε αποδοθεί από τον Rumi, αναμενόμενο ήταν στην πλειοψηφία τους οι παίκτες του νέι να είναι Μεβλεβί εκ των οποίων οι περισσότεροι υπήρξαν και σημαντικοί συνθέτες<sup>33</sup>. Επόμενο ήταν λοιπόν να δημιουργηθεί ένα ρεπερτόριο και ένα τροπικό σύστημα που να συμβαδίζουν με τις τεχνικές και τις υφολογικές δυνατότητες του νέι. Η ενσωμάτωση του οθωμανικού πλέον νέι στην ορχήστρα της αυλής αντανakλά την έντονη επιρροή των Μεβλεβί στη μουσική της αυλής καθώς και τις στενές σχέσεις μεταξύ του τάγματος και των οθωμανικών αρχών. Μάλιστα, το νέο αυτό όργανο της ορχήστρας του παλατιού, από τα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα, αποκτά μαζί με το ταμπούρ, την πρωτοκαθεδρία ανάμεσα στα υπόλοιπα όργανα που αποδίδουν το τροπικό σύστημα των μακάμ (*makam*).

Ως προς τους χώρους επιτέλεσης του νέι στους οθωμανικούς χρόνους, αποτελώντας αναπόσπαστο κομμάτι των θρησκευτικών πρακτικών των Μεβλεβί, εμφανίζεται σε όλους τους χώρους των τελετουργικών συνεστιάσεων. Συγκεκριμένα, στους δερβίσιους τεκέδες, σε ιδιωτικούς χώρους όπως σπίτια καθώς και στους μείχανέδες (*meyhane*)<sup>34</sup> που χρησιμοποιούσαν ως εναλλακτικούς χώρους συναντήσεων. Οι μείχανέδες αποτελούσαν χώρους μουσικής ακρόασης ανοιχτούς προς το ευρύ κοινό γεγονός που αναδεικνύει την υπέρβαση εθνικών, θρησκευτικών και πολιτικών αντιθέσεων της οθωμανικής μουσικής κουλτούρας. Παράλληλα, φαίνεται πως η οθωμανική μουσική δεν ήταν περιορισμένη στο παλάτι ή προνόμιο μιας αστικής ελίτ όπως συνέβαινε τους προηγούμενους αιώνες αλλά ήταν προσβάσιμη σε όλες τις κοινωνικές τάξεις και μάλιστα βρισκόταν σε άμεση αλληλεπίδραση με αυτές<sup>35</sup>. Οι παραπάνω χώροι μουσικής επιτέλεσης, πλην του τελετουργικού χαρακτήρα

---

<sup>33</sup> Περισσότερες πληροφορίες για Μεβλεβί νεϋζέν βλέπε:

Feldman Walter, *Music of the Ottoman court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, VWB- Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996, σελ. 136

<sup>34</sup> Στην περσική διάλεκτο, «mey» σημαίνει κρασί και «hane» σημαίνει σπίτι.

<sup>35</sup> Cem Behar, “The Ottoman musical tradition”, *The Cambridge history of Turkey*, Vol.3: the later Ottoman Empire, 1603-1839, Cambridge university press, New York 2006, σελ. 396

λειτουργούσαν αυτομάτως τόσο ως χώροι διδασκαλίας του αντίστοιχου ρεπερτορίου όσο και υφολογικής ζύμωσης της οθωμανικής μουσικής παράδοσης.

Βασική μουσική φόρμα των τελετουργιών των Μεβλεβί στην επιτέλεση της οποίας πραγματοποιείται ο στροβιλιζόμενος χορός των δερβίσηδων, αποτελεί το Μεβλεβί αϋίν (*Mevlevi ayin*), η πιο μεγάλη συνθετική φόρμα στην κλασική οθωμανική μουσική. Σε αυτή την επιτελεστική πρακτική, το νέι έχει πρωταγωνιστικό ρόλο. Μάλιστα, ένα ακόμη παράδειγμα που αναδεικνύει την επιρροή των Μεβλεβί στη μουσική του παλατιού είναι η αντίστοιχη κυκλική μουσική φόρμα φασίλ (*fasil*) της οθωμανικής αυλής η οποία είναι μεταγενέστερη του αϋίν και παρουσιάζει αρκετά κοινά στοιχεία όπως τα οργανικά ταξίμια, τα φωνητικά και οργανικά σεμάι (*sema 'i*)<sup>36</sup> και προφανώς τα υφολογικά και στιλιστικά χαρακτηριστικά απόδοσης αυτών<sup>37</sup>. Το φασίλ αποτελεί μια μακροφόρμα όπου τα κομμάτια εκτελούνται με μια ορισμένη διαδοχική σειρά ανά είδος πάντα στο ίδιο μακάμ. Τη φόρμα φασίλ αποδίδει η αυλική ορχήστρα «ince saz», ένα μικρό οργανικό σύνολο μουσικής δωματίου που δεν είχε συγκεκριμένη σύσταση οργάνων με τη συμμετοχή παλιών και νέων οργάνων<sup>38</sup>.

Και οι δύο μεγάλες οθωμανικές μουσικές φόρμες που αναφέρθηκαν, *ayin* και *fasil*, κάνουν την εμφάνισή τους μεταξύ 15<sup>ου</sup> και 16<sup>ου</sup> έκτου αιώνα και μέχρι τα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ύστερα από τροποποιήσεις ως προς τα είδη των συνθέσεων και την ακολουθία αυτών, αποκτούν μια σταθερή δομή<sup>39</sup>. Το νέι, και στις δύο είχε εξέχοντα ρόλο. Μάλιστα, εκτός από την εκτέλεση των οργανικών συνθέσεων που περιλαμβάνουν οι φόρμες, και τη συνοδεία των φωνητικών μερών, χαρακτηριστικός είναι και ο αυτοσχεδιαστικός του ρόλος- στο φασίλ βέβαια ανάλογα με τη σύσταση του συνόλου, το ταξίμι μπορεί να εκτελεστεί και από άλλο όργανο. Το ταξίμι άλλωστε αποτελώντας αναπόσπαστο στοιχείο της οθωμανικής μουσικής παράδοσης δε θα μπορούσε να απουσιάζει από τις δύο σημαντικότερες μουσικές φόρμες της παράδοσης αυτής.

Το οθωμανικό νέι λοιπόν αποτέλεσε αναπόσπαστο κομμάτι της οθωμανικής μουσικής παράδοσης τόσο ως διαμορφωτής όσο και ως εκφραστής αυτής. Η 'ιερότητα' του οργάνου

---

<sup>36</sup> Οργανική φόρμα με τριμερή ή τετραμερή δομή και δεκάσημο ρυθμικό κύκλο. Η αρχική ρίζα της λέξης συνδέεται με το *sema*, την τελετουργική πρακτική των Μεβλεβί Δερβίσηδων.

<sup>37</sup> Feldman Walter, *οπ.* 33, σελ. 191

<sup>38</sup> Για περισσότερες πληροφορίες για την ορχήστρα «ince saz» βλέπε:

Ατζακάς Ευθύμιος, «Οι άνθρωποι του ξύλου»: *το ούτι από τις παρυφές του ανατολικού μουσικού πολιτισμού στη σύγχρονη αστική κουλτούρα του ελλαδικού χώρου*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου- Σχολή Κοινωνικών Επιστημών (Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας & Επικοινωνίας), Θεσσαλονίκη 2012, σελ. 37-41

<sup>39</sup> Για μια πιο αναλυτική περιγραφή των δύο μουσικών φορμών στο πέρασμα των αιώνων βλέπε:

Feldman Walter, *Music of the Ottoman court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, VWB- Verlag fur Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996, σελ. 177-192

και η σύνδεσή του με τις σούφικες πρακτικές των Μεβλεβί δερβίσηδων, σε συνδυασμό με την αποδοχή των οθωμανικών αρχών, συνέβαλαν στην σταδιακή εξάπλωσή του καθώς και τη διαμόρφωση ενός ρεπερτορίου αλλά και υφολογικών χαρακτηριστικών που συνιστούν σήμερα αυτού που αποκαλούμε «Κλασική/Λόγια Οθωμανική/Τουρκική Μουσική». Για την κατανόηση όμως τόσο των τεχνικών όσο και των υφολογικών στοιχείων του οργάνου στην οθωμανική μουσική παράδοση, απαραίτητη προϋπόθεση είναι η κατανόηση του ιστορικού, κοινωνικού και ιδεολογικού πλαισίου μέσα στο οποίο έδρασε και εξελίχθηκε, με σημαντικότερη την παράμετρο του ρεύματος του σουφισμού.

### 1.2.1 Το ρεύμα του Σουφισμού

Το ρεύμα του σουφισμού προκάλεσε το ενδιαφέρον αρκετών θεολόγων και ευρωπαίων ή μουσουλμάνων μελετητών αντιμετωπίζοντάς το άλλοτε ως ένα θρησκευτικό κίνημα ανοχής σε αντίθεση με το φανατικό Ισλάμ, άλλοτε ως ένα κίνημα αντίδρασης ως προς την καθεστηκυία τάξη και άλλοτε ως φιλοσοφία. Οι διαφορετικές προσεγγίσεις επιφέρουν διαφορετικές ερμηνείες ως προς την εμφάνιση και τους στόχους του κινήματος, αλλά και των συμβολισμών που αυτό ενέχει. Ακόμα και για την προέλευση της λέξης δεν είναι κανείς σίγουρος και διατυπώνονται διαφορετικές θεωρίες. Η επικρατέστερη αυτών είναι πως προέρχεται από την αραβική λέξη *suf* που σημαίνει ‘μαλλί’ υποστηρίζοντας πως οι πρώτοι σούφι υπήρξαν ασκητές που φορούσαν μάλλινους μανδύες. Ωστόσο, η θεωρία αυτή προκύπτει από τους μελετητές του κινήματος ενώ ταυτόχρονα υπάρχουν σούφι οι οποίοι δε χαρακτηρίζουν οι ίδιοι τον εαυτό τους ως σούφι<sup>40</sup>.

Ως προς τον ορισμό της λέξης ‘σουφισμός’, το λεξικό *Historical Dictionary of Sufism* αναφέρει πως αποτελεί έναν «γενικό όρο που χρησιμοποιείται για να περιγράψει ποικίλες μορφές της ισλαμικής μυστικιστικής παράδοσης και τους θεσμούς της»<sup>41</sup>. Και σε αυτή την περίπτωση έχουν αποδοθεί κατά καιρούς διαφορετικοί ορισμοί ανάλογα με την προσέγγιση του εκάστοτε μελετητή. Είναι χαρακτηριστικό όμως πως όλες οι μελέτες συγκλίνουν πως το κίνημα του σουφισμού αναφέρεται στις μυστικιστικές παραδόσεις του Ισλάμ ενώ διαφοροποιούνται ως προς την ερμηνεία αυτού του κινήματος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι πως για πολλούς μουσουλμάνους που εναντιώνονται στο σουφισμό, αποτελεί ένα

---

<sup>40</sup> Sedgwick Mark J., *Sufism: The essentials*, The American university in Cairo Press, New York 2001, σελ.5

<sup>41</sup> Renald John, “Sufism”, *Historical dictionary of Sufism*, Historical dictionaries of religions philosophies and movements No. 58, The scarecrow Press, Oxford 2005, σελ. 229

‘παραστράτημα’ από το δρόμο του Ισλάμ όπου μουσουλμάνοι ακολουθούν πρακτικές δανεισμένες από άλλες θρησκείες. Αυτή τη θεωρία προτείνουν και οι δυτικοί μελετητές υποστηρίζοντας πως ο σουφισμός αποτελεί ένα αμάλγαμα από στοιχεία διαφορετικών θρησκειών όπως το χριστιανισμό ή τον ινδουισμό, μια άποψη στην οποία οι υποστηρικτές του σουφισμού εναντιώνονται αναφέροντας πως το Κοράνι αποτελεί την πηγή της πίστης τους<sup>42</sup>.

Ωστόσο, σκοπός μας δεν είναι να αναζητήσουμε την ‘αλήθεια’ ως προς την εμφάνιση του κινήματος ούτε να αποδώσουμε έναν ορισμό αλλά να προσπαθήσουμε να αντιληφθούμε το σουφισμό μέσα από τους σκοπούς και τη δράση του προκειμένου να κατανοήσουμε τη μουσική που αναπτύχθηκε στο πλαίσιο αυτής της παράδοσης και τις ανάγκες που αυτή εξυπηρετούσε. Δύσκολα άλλωστε θα μπορούσε να βρεθεί ένας ορισμός ο οποίος να καλύπτει τις διαφορετικές εκφράσεις του σουφισμού καθώς κάτω από το όνομα του σουφισμού διαμορφώθηκαν πολλές διαφορετικές παραδόσεις σε όλη τη γεωγραφική έκταση του ισλαμικού κόσμου. Επόμενο είναι λοιπόν να αναπτυχθούν διαφορετικές πρακτικές ως προς την επίτευξη του κοινού στόχου παρ’ όλα αυτά, που είναι μια πιο άμεση, προσωπική και εμπειρική σχέση και τελικά ένωση με το Θεό<sup>43</sup>.

Στον παραπάνω στόχο έγκειται και η έννοια του μυστικισμού στο ρεύμα του σουφισμού. Χαρακτηριστικό είναι πως οι σουφί αποκαλούνται αλλιώς και δερβίσηδες, όπου η λέξη προέρχεται από την περσική λέξη *darvush* που σημαίνει ‘μυστικιστικό’. Σύμφωνα με τον Ρέυνολντ Α. Νίκολσον, μυστικισμός γενικότερα ονομάζεται «η πνευματική εκείνη κίνηση, σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος επιχειρεί με εσωτερική καλλιέργεια[...] να φτάσει σε άμεση γνώση του Θεού και να πετύχει την [...] ένωση μαζί του»<sup>44</sup>. Πράγματι, η εσωτερική αυτή αναζήτηση που επιτυγχάνεται μέσω του διαλογισμού, αποτελεί τη βασική άσκηση των μυστικιστών. Ο Ahmet Yukleyen αναφέρει πως οι σουφί πιστεύουν ότι το Κοράνι έχει δύο επίπεδα, ένα εξωτερικό (*zahir*) το οποίο είναι προσβάσιμο σε όλους και ένα εσωτερικό επίπεδο (*batin*) που είναι προσβάσιμο μόνο στους οπαδούς των μυστικιστικών ταγμάτων, αυτών δηλαδή που επιδιώκουν την αναζήτηση της πνευματικής αλήθειας μέσω ασκητικών και εσωτερικών πρακτικών<sup>45</sup>. Ο ισλαμικός μυστικισμός τελικά, ή αλλιώς *tasawwuf* όπως

---

<sup>42</sup> Masters Bruce, “Sufism”, *Encyclopedia of the Ottoman Empire*, Facts On File Library on World History, New York 2009, σελ. 539

<sup>43</sup> Masters Bruce, ό.π.

<sup>44</sup> Νίκολσον Ρέυνολντ Α. (μτφ. Νίκος Κουφάκης), *Η έννοια του προσώπου του σουφισμού*, Μούσες Εκδόσεις Αρμός, Αθήνα 2010, σελ. 13

<sup>45</sup> Yukleyen Ahmet, “Sufism and Islamic groups in contemporary Turkey”, *The Cambridge history of Turkey*, Vol.3: the later Ottoman Empire, 1603-1839, Cambridge university press, New York 2006, σελ. 381

είναι γνωστός στα αραβικά , ή σουφισμός δε διαφέρει και δεν αρνείται τις πεποιθήσεις του Ισλάμ αλλά διαφοροποιείται ως προς τις πρακτικές και τα μέσα επίτευξης αυτών.

Ξεκινώντας ως ένα ρεύμα ασκητισμού, ο σουφισμός ήδη από τα πρώτα ισλαμικά χρόνια άρχισε να εξαπλώνεται και σταδιακά να αποκτά μια πιο οργανωμένη μορφή. Ο Αν. Γιαννουλάτος, χωρίζοντας την ισλαμική επέκταση σε τρεις περιόδους, την κλασική περίοδο (7<sup>ος</sup> - μέσα 13<sup>ου</sup> αι.), τη μεσαιωνική περίοδο (13<sup>ος</sup> -18<sup>ος</sup> αι.) και την περίοδο κάμψης (τέλη 18<sup>ου</sup> αι. μέχρι την ίδρυση της Τουρκικής Δημοκρατίας), αναφέρει πως οι πρώτοι μουσουλμάνοι ασκητές εμφανίστηκαν κατά την κλασική περίοδο αλλά ήταν υπόθεση ενός μικρού κύκλου διανοουμένων. Αντίστοιχα, αναφέρει την ανάπτυξη του σουφισμού και την οργάνωση των σούφικων ταγμάτων την δεύτερη περίοδο και τελικά την κατάργηση αυτών με την επιβολή των μεταρρυθμίσεων του Κεμάλ Ατατούρκ το 1925<sup>46</sup>. Η σταδιακή ανάπτυξη του ρεύματος μαρτυρεί την ανάγκη για μια νέα προσέγγιση των αξιών του Ισλάμ και των νοημάτων του Κορανίου μέσα σε ένα κλίμα θρησκευτικών ζυμώσεων.

Πράγματι, τα πρώτα χρόνια του Ισλάμ χαρακτηρίζονται από βαθιά πίστη χωρίς έντονες διαφωνίες μεταξύ των πιστών. Μετά το θάνατο του Μωάμεθ (632 μ.Χ.) εμφανίζονται οι πρώτες ιδεολογικές διαφορές καθώς παρουσιάζεται το πρόβλημα της διαδοχής του Προφήτη. Μέσα από τη διαμάχη του 'διαδόχου' προκύπτουν οι δύο μεγάλοι κλάδοι του Ισλάμ, οι Σουνίτες και οι Σίιτες, με τους πρώτους να αποτελούν την πλειοψηφία του μουσουλμανικού κόσμου και να υποστηρίζουν πως δε θα υπάρξει άλλος Προφήτης. Έτσι, για τους Σουνίτες, ως διάδοχος έπρεπε να οριστεί κάποιος όχι από την στενή συγγένεια του Μωάμεθ αλλά από εκείνους που ασπάστηκαν πρώτοι τον Ισλαμισμό<sup>47</sup>. Οι διαμάχες σταδιακά προκάλεσαν επιπλέον δογματικές διαφορές με αποτέλεσμα τη δημιουργία διαφορετικών αιρέσεων ως προς την ερμηνεία των νόμων του Κορανίου, με την εμφάνιση πολλές φορές φανατικών πρακτικών.

Τα παραπάνω, σε συνδυασμό με τις πρακτικές του ηγεμονικού και δυναστικού Ισλάμ καθώς και την επιδίωξη της δόξας, ώθησε πολλούς σε μια πιο προσωπική λατρεία του Θεού<sup>48</sup>. Μία έκφραση όλων αυτών αποτέλεσε και το ρεύμα του σουφισμού το οποίο κυνηγήθηκε αρκετά από το φανατικό Ισλάμ. Ο Bruce Masters αναφέρει πως οι σούφι, ισχυριζόμενοι την πραγμάτωση της ένωσης με το Θεό μέσω του διαλογισμού, κατακρίθηκαν από τους ορθόδοξους μουσουλμάνους ενώ σταδιακά γίνονταν αποδεκτοί καθώς όλο και περισσότεροι

---

<sup>46</sup> Γιαννουλάτος Αναστάσιος, *Ισλάμ: θρησκευσιολογική επισκόπηση*, Εκδόσεις Ακρίτας, Αθήνα 2006, σελ. 311-320

<sup>47</sup> Ζιάκας Δ. Γρηγόρης, *Ισλάμ: θρησκεία και πολιτεία*, Εκδόσεις Κορνήλια Σφακιανάκη, Θεσσαλονίκη 2003, σελ. 43

<sup>48</sup> Μακρής Γεράσιμος, *Ισλάμ: πεποιθήσεις, πρακτικές και τάσεις*, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2014, σελ. 325



πιστοί βρίσκανε την έκφραση του θρησκευτικού τους αισθήματος μέσω του σουφισμού<sup>49</sup>. Μάλιστα, σε ορισμένες ισλαμικές χώρες, τα ισλαμικά τάγματα απέκτησαν τόση μεγάλη κοινωνική επιρροή με τον προσεταιρισμό κρατικών υπαλλήλων και ηγεμόνων, συμμετέχοντας ενεργά σε πολιτικά ζητήματα<sup>50</sup>.

Ο αυξανόμενος προσεταιρισμός επόμενο ήταν να επιφέρει και διαφορετικές πρακτικές ως προς την επίτευξη των στόχων του κινήματος, ακόμα και διαμάχες λόγω των διαφορετικών διδασκαλιών. Απόρροια αυτού ήταν η δημιουργία διαφορετικών ταγμάτων (*tarikats*) όπου κάθε τάγμα οργανώνει έναν ξεχωριστό τρόπο αναζήτησης της αγάπης και της αλήθειας του Θεού βασισμένο στη διδασκαλία του πνευματικού δασκάλου (*seyh*) του τάγματος. Κάθε εκπαιδευόμενο μέλος του τάγματος (*murid*), αποκτούσε προσωπική σχέση με τον πνευματικό δάσκαλο ο οποίος οργάνωνε και του ανέθετε τις πρακτικές ασκητισμού<sup>51</sup>.

Με το πέρασμα των αιώνων σχηματίζονταν όλο και περισσότερα σούφικα τάγματα, άλλα που ασπάζονται την ορθοδοξία των σουνιτών όπως τα τάγματα των Μεβλεβί (*Mevlevi*), των Νακσιμπεντί (*Nakşibendi*) και των Καντιρί (*Kadiri*), και άλλα ετερόδοξα τάγματα όπως των Μπεκτασίδων (*Bektaşî*) που συνδυάζουν σιΐτικές και προ- ισλαμικές λαϊκές πεποιθήσεις<sup>52</sup>. Πλην των οργανωμένων ταγμάτων βέβαια, υπήρξαν και θρησκευτικές κοινωνίες οι οποίες ενώ δημιουργήθηκαν στο πλαίσιο της σούφικης παράδοσης, απομακρύνθηκαν από την προσωπική αναζήτηση, επιδιώκοντας την πραγματοποίηση θεσμοθετημένων κοινωνικά και πολιτικά πρακτικών με στόχο να αυξήσουν την ισλαμική συνείδηση στην κοινωνία<sup>53</sup>.

Οι διαφορετικές εκφράσεις και πρακτικές του σουφισμού, καθώς και οι δογματικές διαμάχες του ισλαμικού κόσμου αντικατοπτρίζονται και στο επίπεδο της μουσικής. Χαρακτηριστική είναι η διαμάχη σχετικά με την απόρριψη ή την αποδοχή της μουσικής ως μέσο λατρείας και ένωσης με το Θεό, κυρίως μεταξύ νομομαθών και μυστικιστικών διανοούμενων, των σούφι. Από τη μια πλευρά, οι νομομαθείς συσχετίζουν τη μουσική με παράνομες απολαύσεις όπως το αλκοόλ, τις σαρκικές επιθυμίες και τα τυχερά παιχνίδια. Από την άλλη, πολλοί οπαδοί του σουφισμού, ως υποστηρικτές της μουσικής τονίζουν την σημασία της ως μέσο πρόκλησης θρησκευτικών αισθημάτων και την επίτευξης μιας

---

<sup>49</sup> Masters Bruce, "Sufism", *Encyclopedia of the Ottoman Empire*, Facts On File Library on World History, New York 2009, σελ. 539- 540

<sup>50</sup> Γιαννουλάτος Αναστάσιος, *Ισλάμ: θρησκευτολογική επισκόπηση*, Εκδόσεις Ακρίτας, Αθήνα 2006, σελ. 377

<sup>51</sup> Yukleyen Ahmet, "Sufism and Islamic groups in contemporary Turkey", *The Cambridge history of Turkey*, Vol.3: the later Ottoman Empire, 1603-1839, Cambridge university press, New York 2006, σελ. 381

<sup>52</sup> Για περισσότερες πληροφορίες ως προς τα διαφορετικά μυστικιστικά τάγματα και τις πρακτικές τους βλέπε: Μιρμιρόγλου Βλαδίμηρος, *Οι Δερβίσσοι*, εκδόσεις ΕΚΑΤΗ, Αθήνα 1940

<sup>53</sup> Yukleyen Ahmet, "Sufism and Islamic groups in contemporary Turkey", *The Cambridge history of Turkey*, Vol.3: the later Ottoman Empire, 1603-1839, Cambridge university press, New York 2006, σελ. 381

εκστατικής κατάστασης, ισχυριζόμενοι πως η ηθική εκτροπή του ακροατή εξαρτάται από τις προσωπικές του προθέσεις και δεν απορρέει από την ακρόασή της<sup>54</sup>.

Η παραπάνω διαμάχη προκύπτει γύρω από την έννοια της ακρόασης (*sama*). Ο όρος *sama* έχει δύο διαφορετικές έννοιες στον ισλαμικό κόσμο καθώς στα αραβικά σημαίνει την ακρόαση της μουσικής ενώ στην περίπτωση του σουφισμού κατά τα οθωμανικά χρόνια, αναφέρεται και στον τελετουργικό χορό των στροβιλιζόμενων δερβίσηδων<sup>55</sup>. Εφ' όσον το Κοράνι δεν έχει ξεκάθαρες θέσεις σχετικά με την ακρόαση της μουσικής, και οι δυο πλευρές ανατρέχουν σε στίχους του Κορανίου που σχετίζονται έμμεσα με τη μουσική και τους ερμηνεύουν ανάλογα προκειμένου να υποστηρίξουν τις θέσεις τους.

Στην παραπάνω διαμάχη, καθοριστική υπήρξε η συμβολή του θεολόγου Abu Hamid al-Ghazzali (1058-1111) ο οποίος στο έργο του *Η αναβίωση των θρησκευτικών επιστημών* (*Ihya' ulum al-din*), προσπαθώντας να συγκλίνει τις αμφιλεγόμενες απόψεις σχετικά με τη μουσική, παραθέτει επτά λόγους όπου η μουσική μπορεί να χρησιμοποιηθεί και πέντε για τους οποίους είναι απαγορευμένη<sup>56</sup>. Παρ' όλες τις έντονες διαμάχες και ενίοτε απαγορεύσεις της μουσικής πρακτικής, η μουσική αποτέλεσε θεμελιώδες στοιχείο των θρησκευτικών τελετών πολλών ταγμάτων με τη μορφή τραγουδιού, τη χρήση μουσικών οργάνων, χορού ή και των συνδυασμό όλων αυτών όπως στην περίπτωση των Μεβλεβί δερβίσηδων. Σε όλες τις περιπτώσεις, αναπτύχθηκε ένα πλούσιο και ανεκτίμητο μουσικό υλικό το οποίο είναι κομμάτι του ισλαμικού πολιτισμού.

Παραπάνω αναφέραμε πως δημιουργήθηκαν διαφορετικά σούφικα τάγματα που διαφοροποιούνταν ως προς τις πρακτικές και τις τελετές τους. Η κοινή σε όλα τα τάγματα και πιο ιδιαίτερη τελετή είναι το *zikr* (*dhikr*) που σημαίνει 'θύμηση' ή 'ανάμνηση' και αναφέρεται στη διαταγή του Κορανίου που λέει «Να θυμάσαι το Θεό όσο πιο συχνά γίνεται». Ταυτόχρονα, ο όρος χρησιμοποιείται για να περιγράψει και το ίδιο το τελετουργικό γεγονός για την εκπλήρωση της παραπάνω εντολής<sup>57</sup>. Έτσι λοιπόν, ενώ υπάρχουν διαφορετικοί τρόποι οργάνωσης αυτού του τελετουργικού, όλες έχουν τον ίδιο στόχο που επιτυγχάνεται με τη χρήση διαφορετικών μέσων, όπως μόνο με τη συνεχή επίκληση του ονόματος του Αλλάχ, την απαγγελία, τεχνικών αναπνοής, τη χρήση μουσικών οργάνων,

---

<sup>54</sup> Πούλος Παναγιώτης, *Η μουσική στον Ισλαμικό κόσμο: πηγές, θεωρήσεις, πρακτικές*, Σύνδεσμος ελληνικών ακαδημαϊκών βιβλιοθηκών, 2015, σελ. 21-22

<sup>55</sup> Για την έννοια και τους συμβολισμούς της τελετής *sama* βλέπε:

Uyar M. Yaprak & Besiroglu S. Sehvar, "Recent representations of the music of the Mevlevi Order of Sufism", *Journal of interdisciplinary music studies*, Vol. 6, Turkey 2012, σελ. 139-140

<sup>56</sup> Shiloah Amnon, *Music in the world of Islam: a socio-cultural study*, Scholar Press, Λονδίνο 1995, σελ. 43  
Βλέπε επίσης υποσημείωση 60, σελ. 22-23

<sup>57</sup> Hammarlund Anders, "Introduction: an annotated glossary", *Sufism music and society in Turkey and the Middle East*, Swedish Research Institute in Istanbul Transactions, Volume 10, Routledge 2001, σελ. 1

χορού ή και των συνδυασμό ορισμένων από αυτά. Η χρήση της μουσικής πάντως αποτελεί για τα περισσότερα τάγματα το πιο σημαντικό όχημα για την τελετή *zikr* και περιγράφεται από τον όρο *sema*. Μάλιστα, η μουσική οργάνωση σε ένα *zikr (sema)* δε συσχετίζεται με ένα συγκεκριμένο στυλ μουσικής ή μια δεδομένη φόρμα αλλά καθορίζεται από το κάθε τάγμα. Η ενσωμάτωση πάντως της μουσικής στο τελετουργικό της προσευχής είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία περίπλοκων και εντυπωσιακών τελετουργικών παραδόσεων όπως αυτό του τάγματος των Μεβλεβί δερβίσηδων.

Ξεκινώντας ως μια μορφή ασκητισμού, το ρεύμα του σουφισμού εξαπλώθηκε σε όλο τον ισλαμικό κόσμο προσελκύοντας πιστούς που αναζητούσαν μια διαφορετική έκφραση του θρησκευτικού τους αισθήματος. Μια έκφραση που χαρακτηρίζεται από την εσωτερική και πνευματική καλλιέργεια για την επίτευξη της πραγματικής ένωσης με το Θεό. Τα διαφορετικά ‘μονοπάτια’ (*tariqas*) ή αλλιώς οι διαφορετικοί τρόποι για την επίτευξη της μυστικιστικής ένωσης με το Θεό επέφεραν την οργάνωση διαφορετικών σούφικων ταγμάτων και κατ’ επέκταση διαφορετικών πρακτικών. Η ενσωμάτωση της ‘απαγορευμένης’, για το ορθόδοξο Ισλάμ, μουσικής πράξης είχε ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη ενός μουσικού υλικού που αποτελεί σήμερα σημείο αναφοράς για τον ισλαμικό κόσμο. Παρακάτω θα ασχοληθούμε με ένα από τα πιο διαδεδομένα και γνωστά για τη μουσική πρακτική του, το τάγμα των Μεβλεβί δερβίσηδων καθώς, όπως ήδη αναφέραμε, το οθωμανικό νέι διαμορφώθηκε και απέκτησε τα τεχνικά και υφολογικά χαρακτηριστικά που γνωρίζουμε σήμερα στο πλαίσιο της παράδοσης αυτής.

### 1.2.2 Το τάγμα των Μεβλεβί

Ένα από τα σημαντικότερα και πιο ισχυρά μουσουλμανικά σουνιτικά τάγματα του ισλαμικού κόσμου που αναπτύχθηκαν κατά τους οθωμανικούς χρόνους υπήρξε το τάγμα των Μεβλεβί το οποίο έκανε την εμφάνισή του στις αρχές του 13<sup>ου</sup> αιώνα με επικεφαλής τον Πέρση ποιητή Μεβλανά Τζαλάλ αντ- Ντιν Ρουμί (Mewlana Jalal ad- Din Rumi, 1207-1273). Η ονομασία Μεβλανά, δόθηκε αργότερα από τους ακόλουθους του Ρουμί, ένας αραβικός τιμητικός όρος που σημαίνει «Ο δάσκαλός μας» και απονέμεται σε αναγνωρισμένους δασκάλους των σούφι<sup>58</sup>. Προς τιμήν του μεγάλου δασκάλου λοιπόν, το τάγμα πήρε το όνομά του.

---

<sup>58</sup> Renald John, “Mewlana”, *Historical dictionary of Sufism*, Historical dictionaries of religions philosophies and movements No. 58, The scarecrow Press, Oxford 2005, σελ. 155

Ο Ρουμί γεννήθηκε στο Μπαλχ, περιοχή στο σημερινό Αφγανιστάν, τον Σεπτέμβρη του 1207 σε μια καλλιεργημένη οικογένεια όπου ο πατέρας του Μπαχά αντ-Ντιν Βαλάντ (Baha ad-Din Walad), ήταν ένας από τους σημαντικότερους θεολόγους της εποχής<sup>59</sup>. Η οικογένεια του Ρουμί, καθώς αναγκάστηκε να φύγει από το Μπαλχ το 1219, και έπειτα από πολλές στάσεις σε διαφορετικές περιοχές, εγκαταστάθηκε τελικά στο Ικόνιο όπου ο Ρουμί μετά το θάνατο του πατέρα του το 1231, κληρονόμησε τη θέση του ως καθηγητής θεολογίας στο ιεροδιδασκαλείο του Ικονίου. Σε όλα αυτά τα ταξίδια και στην πορεία της ζωής του, ήρθε σε επαφή με σημαντικούς πνευματικούς δασκάλους που επηρέασαν και στιγματίσαν το έργο του<sup>60</sup>. Η διασημότητα του Ρουμί έγκειται στο σπουδαίο ποιητικό του έργο, το οποίο για πολλούς υποστηρικτές του σουφισμού αποτελεί το πιο ιερό ισλαμικό κείμενο μετά το Κοράνι, με πιο διαδεδομένο το έργο με τίτλο *Μασνεβι*, τίτλος που αναφέρεται σε ένα είδος ποίησης που αποτελείται από ομοιοκατάληκτα δίστιχα<sup>61</sup>. Παράλληλα, ο Ρουμί φημίζεται και για την πρωτοβουλία του να ενσωματώσει το χορό και τη μουσική στις πρακτικές του σουφισμού ως μέσο για την ένωση με το Θεό, καθώς για τον ίδιο μόνο η ποίηση και η μουσική θα μπορούσαν να εκφράσουν την εμπειρία της ένωσης<sup>62</sup>. Ο χορός που εισήγαγε ο Ρουμί στην επιτέλεση του *zikr* των Μεβλεβί έκανε ευρέως γνωστό το τάγμα- κυρίως σε ευρωπαϊκές χώρες- με την ονομασία ‘οι στροβιλιζόμενοι δερβίσηδες’.

Ο Victor A. Viente μας πληροφορεί πως κατά τη διάρκεια της ζωής του Ρουμί, το τάγμα δεν είχε μια αυστηρά οργανωμένη δομή, αλλά η θεσμική ίδρυση του τάγματος καθώς και η οργάνωση των πρακτικών του οφείλονται τόσο στον πρωτότοκο γιο του Ρουμί, Σουλτάν Βελέντ Τσελεμπί (Sultan Veled Celebi, 1226-1312) όσο και στους ακόλουθούς του. Με αφορμή λοιπόν τη ζωή και το έργο του πατέρα του, ο Σουλτάν Βελέντ οργάνωσε την πολιτική συγκρότηση του τάγματος καθιερώνοντας συγκεκριμένη ενδυμασία, ορολογία, συμβολισμούς και τελετουργικές πρακτικές που ξεχώριζαν τους Μεβλεβί από τα υπόλοιπα σούφικα τάγματα<sup>63</sup>. Σταδιακά, κατά τους οθωμανικούς χρόνους, το τάγμα των Μεβλεβί εξαπλώθηκε ραγδαία με την ταυτόχρονη ίδρυση τεκέδων στην Ανατολία, την Ασία, την

---

<sup>59</sup> Renald John, “Rumi, Mawlana Jalal ad-Din Balichi”, *Historical dictionary of Sufism*, Historical dictionaries of religions philosophies and movements No. 58, The scarecrow Press, Oxford 2005, σελ. 205

<sup>60</sup> Για περισσότερες πληροφορίες ως προς τη ζωή και το έργο του Ρουμί βλέπε:

Σιδέρης Αθανάσιος, «Τζαλαλεντιν Ρουμί Μεβλανά», *Εγκυκλοπαίδεια Μείζονος Ελληνισμού Μ. Ασία*, 2003 στο <http://www.ehw.gr/asiaminor/Forms/filePage.aspx?lemmaId=6452>, τελευταία επίσκεψη 23/01/2017  
βλέπε επίσης: Ζιάκας Γρηγόριος, *Ο Μυστικός ποιητής Meulana Jalaladdin Rumi και η διδασκαλία αυτού*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1973

<sup>61</sup> Τζελαλετίν Ρουμί (μτφ. Λιάνα Μυστακίδου), *Μεσνεβί*, Εκδόσεις Ι. Σιδέρης, Αθήνα 2001, σελ. 21

<sup>62</sup> Masters Bruce, “Mevlevi Order”, *Encyclopedia of the Ottoman Empire*, Facts On File Library on World History, New York 2009, σελ. 377

<sup>63</sup> Viente Amaro Victor, *The aesthetics of motion in music for the Mevlana*, διδακτορική διατριβή, Κατεύθυνση Μουσικολογίας και Εθνομουσικολογίας στη Σχολή Μουσικής (Πανεπιστημίου του Μέριλαντ), Μέριλαντ 2007, σελ. 14

Αφρική αλλά και την Ευρώπη με σημαντικότερα τον πρώτο τεκέ στην οθωμανική επικράτεια, το μεβλεβιχανέ (*mevlevihane*) του Γαλατά το 1495μ. Χ. και τον τεκέ του Γενί Καπί έναν αιώνα αργότερα το 1595μ.Χ.<sup>64</sup>.

Η ραγδαία αυτή εξάπλωση καθώς και η ίδρυση μοναστηριών σε διαφορετικές πόλεις της οθωμανικής επικράτειας μαρτυρά την υποστήριξη των οθωμανικών αρχών. Πράγματι, καθώς το τάγμα των Μεβλεβί προσέλκυε τους Οθωμανούς διανοούμενους της εποχής, μεταξύ αυτών και ποιητές, μουσικούς και καλλιγράφους, μέχρι και τον 17<sup>ο</sup> αιώνα είχε συνδεθεί με την οθωμανική κυβερνητική τάξη<sup>65</sup>. Οι σουλτάνοι υποστήριζαν οικονομικά ιδρύοντας μερικά από τα μοναστήρια τους και πρόσφεραν πλούσια δώρα στους σεΐχηδες του τάγματος. Οι στενές αυτές σχέσεις ωστόσο ενείχαν και συγκρούσεις μεταξύ των δύο θεσμών. Το τάγμα σταδιακά αποκτούσε ισχύ και δύναμη γεγονός που του έδινε τη δυνατότητα να οργανώνει κινήματα ενάντια των αυθαιρεσιών των σουλτάνων, κινήματα που είχαν απήχηση στα χαμηλά κοινωνικά στρώματα. Από την πλευρά τους οι οθωμανικές αρχές, αντιμετωπίζοντας εξεγέρσεις από τους επικεφαλής του τάγματος ήδη από τον 15<sup>ο</sup> αιώνα, πολλές φορές απομάκρυναν τους πνευματικούς οδηγούς (*pirs*) από τις θέσεις τους για την αποφυγή τέτοιων συγκρούσεων<sup>66</sup>.

Οι στενές αυτές σχέσεις καθώς και η επιρροή των Μεβλεβί στην οθωμανική αυλή, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, αντανακλώνται και στη μουσική. Μουσικοί και συνθέτες δραστηριοποιούνται ταυτόχρονα και στα μοναστήρια και στο παλάτι του Σουλτάνου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι οι αγαπημένοι μουσικοί του σουλτάνου Mehmet IV, ο Hafiz Post (1693) ο οποίος συνέθεσε έναν μεγάλο αριθμό κοσμικών και θρησκευτικών κομματιών, όπως και ο Buhurizade Mustafa Itri (1712) ο οποίος εκτός από έναν μεγάλο αριθμό κοσμικών κομματιών που συνέθεσε, μελοποίησε και ύμνους προσευχής (*naat*) οι οποίοι εκτελούνται μέχρι σήμερα στο ξεκίνημα της τελετής των περιστρεφόμενων δερβίσηδων<sup>67</sup>.

Η παραπάνω συνθήκη δεν είναι τυχαία. Η ενσωμάτωση της μουσικής ως ένα μέσο λατρείας και ένωσης με το Θεό είχε ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη μιας ιδιαίτερης μουσικής παράδοσης καθώς και την ανάδειξη σημαντικών δεξιοτεχνών οργανοπαικτών, χορευτών και συνθετών. Παράλληλα με τη μουσική, τα μέλη του τάγματος διδάσκονταν καλλιγραφία, και

---

<sup>64</sup> Feldman Walter, "Music in performance: who are the whirling Dervishes?", *The Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East*, Volume 6, Routledge, New York and London 2002, σελ. 107

<sup>65</sup> Feldman Walter, ό.π. σελ 108

<sup>66</sup> Masters Bruce, "Mevlevi Order", *Encyclopedia of the Ottoman Empire*, Facts On File Library on World History, New York 2009, σελ. 377

<sup>67</sup> Shiloah Amnon, *Music in the world of Islam: a socio-cultural study*, Scholar Press, Λονδίνο 1995, σελ. 92-93

έτσι οι τεκέδες των Μεβλεβί αποτέλεσαν και χώρους πρακτικής της καλλιγραφίας για το ευρύ κοινό. Ακόμα, επειδή το *Μεσνεβί* ήταν γραμμένο στα περσικά, το τάγμα εκτιμούσε και μελετούσε συλλογές έργων και από άλλους πέρσες μυστικιστές ποιητές. Έτσι, οι τεκέδες λειτουργούσαν και ως εκπαιδευτήρια διδασκαλίας της περσικής γλώσσας και λογοτεχνίας για τους επίδοξους Οθωμανούς διανοούμενους<sup>68</sup>. Τέλος, σημαντική είναι και η συμβολή του τάγματος στη μετάφραση πολλών κειμένων στα οθωμανικά τουρκικά προκειμένου να γίνουν διαθέσιμα προς ανάγνωση. Αναπόφευκτο είναι λοιπόν, οι τεκέδες των Μεβλεβί να αποτελέσουν τα πολιτισμικά κέντρα των οθωμανικών πόλεων, αποκτώντας στενές σχέσεις με τις οθωμανικές αρχές και αλληλοεπιδρώντας με αυτές.

Οι τεκέδες όμως και οι διαφορετικοί χώροι επιτέλεσης των θρησκευτικών πρακτικών των Μεβλεβί δεν απευθύνονταν μόνο σε μουσουλμάνους Οθωμανούς. Είναι χαρακτηριστικό πως οι σούφι Μεβλεβί δεν έκαναν διακρίσεις ως προς την καταγωγή και την θρησκεία όσων παρακολουθούσαν ή και συμμετείχαν στις πρακτικές λατρείας, κάτι που τους διαφοροποιούσε από το ορθόδοξο Ισλάμ. Ο ίδιος ο Ρουμί είχε συναναστραφεί και επηρεαστεί από αρκετούς χριστιανούς και ινδουιστές διαφορετικών εθνότητων. Για τον ίδιο και τους ακόλουθούς του όλες οι θρησκείες είναι καλές καθώς αποτελούν δρόμους για την απόκτηση της αλήθειας<sup>69</sup>. Το γεγονός αυτό άλλωστε υπήρξε ένας σημαντικός παράγοντας της μεγάλης εξάπλωσης του τάγματος καθώς και τον προσεταιρισμό πιστών άλλων θρησκειών.

Η ανεκτικότητα των Μεβλεβί ως προς άλλες θρησκείες, έθνη και κουλτούρες είναι αισθητή και στο επίπεδο της μουσικής. Έχουμε αναφέρει πως τα μοναστήρια του τάγματος υπήρξαν σημαντικά καλλιτεχνικά εκπαιδευτήρια, τα οποία ήταν προσβάσιμα προς το ευρύ κοινό χωρίς διακρίσεις. Ο Feldman W. αναφέρει πως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα Έλληνες ορθόδοξοι ψάλτες της εκκλησίας υπήρξαν σημαντικοί μαθητές των Μεβλεβί με πιο γνωστό ως μουσικό μαθητευόμενό τους τον οργανοπαίκτη και συνθέτη Πέτρο Πελοποννήσιο (1730-1777)<sup>70</sup>. Αυτό ήταν αναπόφευκτο εφ' όσον το τάγμα των Μεβλεβί υπήρξε εκείνη την περίοδο η βασική πηγή ανάπτυξης, εξέλιξης και πρακτικής αυτής της μουσικής παράδοσης. Επομένως όποιος ήθελε να διδαχτεί αυτή τη μουσική καθώς και να ασχοληθεί με την πρακτική οργάνων όπως το νεί αναζητούσε Μεβλεβί μουσικούς.

---

<sup>68</sup> Masters Bruce, "Mevlevi Order", *Encyclopedia of the Ottoman Empire*, Facts On File Library on World History, New York 2009, σελ. 378

<sup>69</sup> Metin And, "The Mevlana Ceremony [Turkey]", *The Drama Review: TDR*, Vol. 21 No 3, The MIT Press, United States 1977, σελ. 83

<sup>70</sup> Feldman Walter, "Music in performance: who are the whirling Dervishes?", *The Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East*, Volume 6, Routledge, New York and London 2002, σελ. 109

Όσο αφορά τη μουσική των Μεβλεβί, ο Victor V. Amaro εντοπίζει δύο παράλληλες μουσικές παραδόσεις στην Τουρκία. Η μία αναφέρεται στην επίσημη μουσική παράδοση του *sama* με τους στροβιλιζόμενους δερβίσηδες και το «κλασικό οθωμανικό ρεπερτόριο» όπως το γνωρίζουμε σήμερα και μας είναι πιο οικείο και γνωστό καθώς υπάρχουν και οι αντίστοιχες περιγραφές. Η δεύτερη μουσική παράδοση αναφέρεται στην τελετή *zikr* που όπως έχουμε αναφέρει είναι χαρακτηριστική σε όλα τα τάγματα. Στο τάγμα των Μεβλεβί, το *zikr* αποτελείται από ύμνους, αλλά οι αναφορές και περιγραφές της τελετής και της μουσικής της είναι σπάνιες, σε αντίθεση με άλλα τάγματα όπου υπάρχουν πιο λεπτομερείς καταγραφές<sup>71</sup>. Αντιθέτως, το τελετουργικό *sama* των Μεβλεβί είναι ευρέως γνωστό με πολλές πηγές και αναλυτικές περιγραφές που αναφέρονται σε αυτό. Το πλούσιο τελετουργικό με τη σύμπραξη απαγγελίας, μουσικής και χορού είχε τραβήξει το ενδιαφέρον ευρωπαϊών ταξιδιωτών και μελετητών ήδη από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, οι οποίοι προσπάθησαν να το απεικονίσουν ή να το περιγράψουν.

Η φόρμα της τελετής *sama* αποτελείται από δύο ξεχωριστά μέρη. Το πρώτο μέρος ξεκινάει με προσευχή και πολλές φορές με την απαγγελία στίχων από το Μασνεβί και ύστερα ακολουθεί το *Post Duasi*. Πρόκειται για μια προσευχή που απαγγέλει ο σείχης κατά την οποία εκθειάζει το όνομα του Θεού και του Προφήτη καθώς και μια σειρά από ονόματα σημαντικών προσώπων για τη θρησκεία και το τάγμα. Στη συνέχεια ακολουθεί το *Naat* ή *Naat-i Sharif* - ένας ύμνος σε στυλ προσευχής- το οποίο διαδέχεται ένας εισαγωγικός αυτοσχεδιασμός στο νέι. Το ταξίμι αυτό, προετοιμάζει την οργανική σύνθεση που θα ακολουθήσει (*pesrev*) καταλήγοντας στο μακάμ του κομματιού που έχει επιλεγεί για τη συγκεκριμένη μέρα. Μετά την εκτέλεση του κομματιού ακολουθεί το δεύτερο μέρος της τελετής '*Four Selams*'. Τα *selam* είναι μια μορφή από τέσσερις διαφορετικούς χαιρετισμούς καθένα από τα οποία έχει διαφορετικά θρησκευτικά θέματα. Με τη συνοδεία των φωνητικών μερών από μουσικά όργανα ξεκινάει ο χορός των στροβιλιζόμενων δερβίσηδων ο οποίος εκτυλίσσεται σταδιακά σε κάθε *selam* καθένα από τα οποία είναι σε άλλο ρυθμό. Με το πέρας αυτών, και ύστερα από έναν ακόμη αυτοσχεδιασμό κυρίως στο νέι, ακολουθούν δύο ακόμη οργανικές συνθέσεις και έτσι ολοκληρώνεται η μουσική δομή<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> Viente Amaro Victor, *The aesthetics of motion in music for the Mevlana*, διδακτορική διατριβή, Κατεύθυνση μουσικολογίας και εθνομουσικολογίας στη Σχολή Μουσικής (Πανεπιστημίου του Μέριλαντ), Μέριλαντ 2007, σελ. 23

<sup>72</sup> Για μια πιο αναλυτική περιγραφή του τελετουργικού ως προς τα μέρη και τα στάδια του χορού βλέπε: Metin And, "The Mevlana Ceremony [Turkey]", *The Drama Review: TDR*, Vol. 21 No 3, The MIT Press, United States 1977, σελ. 87-92

Η παραπάνω διαδοχή οργανικών και φωνητικών συνθέσεων που χαρακτηρίζει το *sama* ονομάζεται ‘ayin’. Ο Feldman W. υποστηρίζει πως η συγκρότηση της οργανωμένης μουσικής δομής *ayin* βρισκόταν σε ισχύ ήδη από τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα παρουσιάζοντας μέχρι τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα την ακόλουθη δομή<sup>73</sup>:

1. Na ‘at-i serif (ύμνος)
2. Ταξίμι στο όργανο νέι
3. Πεσρέφι (*pesrev*) σε ρυθμικό κύκλο (*usul*) 56/4 (*muza ‘af devr-i kebir*)
4. Selam-i Envel σε ρυθμικό κύκλο 14/8 (*devr-i revan*) ή 8/4 (*duyek*)
5. Selam-i Sani σε ρυθμικό κύκλο 9/4 (*evfer*)
6. Selam-i Salis που ξεκινάει σε ρυθμικό κύκλο 28/4 (*devr-i kebir*) και συνεχίζει σε 6/8 (*semai*)
7. Selam-i Rabi σε ρυθμικό κύκλο 9/4 (*evfer*)
8. Ταξίμι στο όργανο νέι
9. Son Pesrev (οργανική σύνθεση) σε ρυθμικό κύκλο 8/4 (*duyek*)
10. Son yuruk semai (οργανική σύνθεση) σε ρυθμικό κύκλο 6/8 (*semai*)

Τα τέσσερα *selam* της παραπάνω φόρμας, που αποτελούν το φωνητικό μέρος του *ayin*, υπήρξαν η πιο μεγάλη και απαιτητική φόρμα όλων των οθωμανικών συνθετικών μορφών. Επίσης, ο συνθέτης ήταν πάντα ένας για όλο το φωνητικό μέρος του *ayin* σε αντίθεση με το εισαγωγικό *pesrev* καθώς και τι δυο τελευταίες οργανικές συνθέσεις που δανείζονται από άλλες φόρμες διαφορετικών συνθετών πολλές φορές μη Μεβλεβί<sup>74</sup>.

Το *sama* πρόκειται για ένα τελετουργικό με έντονους συμβολισμούς- όπως και η διδασκαλία του Μεβλανά- και εσωτερικούς κώδικες αναγνωρίσιμους μόνο από τα μέλη του τάγματος. Η διάταξη του χώρου επιτέλεσης, τα σημεία όπου στέκονται μουσικοί και χορευτές, οι χαιρετισμοί, οι κινήσεις, οι διαφορετικές ενδυμασίες, η σταδιακή εξέλιξη του χορού, η μουσική, τα όργανα, οι παρατηρητές, απαρτίζονται όλα από αυστηρούς κανόνες συμπεριφοράς και ιεραρχιών. Κανόνες απαραίτητους για την πραγματοποίηση του τελετουργικού αλλά και την συμβίωση των μελών του τάγματος<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> Feldman Walter, “Music in performance: who are the whirling Dervishes?”, *The Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East*, Volume 6, Routledge, New York and London 2002, σελ. 110

<sup>74</sup> Feldman Walter, “Structure and evolution of the Mevlevi ayin: the case of the third selam”, *Sufism music and society in Turkey and the Middle East*, Swedish Research Institute in Istanbul Transaction, Vol. 10, Routledge 2001, σελ. 51

<sup>75</sup> Για περιγραφή και ανάλυση των συμβολισμών στην τελετουργική πρακτική των Μεβλεβί βλέπε: Metin And, “The Mevlana Ceremony [Turkey]”, *The Drama Review: TDR*, Vol. 21 No 3, The MIT Press, United States 1977, σελ. 92-94



Ως προς το οργανολόγιο, ήδη έχουμε αναφέρει το σημαντικό ρόλο του νέι στο μουσικό σύνολο που συνοδεύει την τελετουργική πρακτική. Αυτό φαίνεται και από την ίδια τη δομή του *ayin* όπου το νέι, αναλαμβάνοντας έναν αυτοσχεδιαστικό ρόλο, εισάγει τους πιστούς στην κατάλληλη ‘ατμόσφαιρα’- μακάμ που έχει επιλεγθεί. Το νέι, πλην των αυτοσχεδιαστικών μερών, συνοδεύει ένα σετ τυμπάνων, το κουντούμ (*kudum*). Άλλα όργανα τα οποία μπορεί να συμμετάσχουν στο μουσικό σύνολο είναι το ταμπούρ (*tanbur*), το ραμπάπ (*rabap*), το ούτι (*oud*) και το κανονάκι (*kanun*). Για την καθιέρωση του νέι ως βασικό όργανο λατρείας των θρησκευτικών πρακτικών του τάγματος έχουν γραφτεί αρκετές ερμηνείες και μύθοι. Σίγουρα όμως συνέβαλε σε αυτό η αναφορά του οργάνου στο εισαγωγικό μέρος της μεγάλης ποιητικής συλλογής του Ρουμί, το Μασναβί<sup>76</sup>.

Ωστόσο, υπάρχει και η αναφορά από τον Ilker E. Binbas πως για τον Μεβλανά, παρά την αναφορά του στο νέι, το όργανο ραμπάπ ήταν πιο σημαντικό από το νέι, και πως ο ίδιος υπήρξε παίκτης<sup>77</sup>. Παρ’ όλα αυτά, από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα δεν εντοπίζονται αναφορές σε πηγές για το ραμπάπ, γεγονός που ίσως να συνδέεται με την ανάγκη διαφοροποίησης του οθωμανικού κράτους από τους υπόλοιπους αραβοπερσικούς πολιτισμούς. Όπως και να ‘χει, η σύνδεση του νέι με το τάγμα των Μεβλεβί συνέβαλε στην εξάπλωση του οργάνου στην οθωμανική επικράτεια, και μαζί με αυτό και στην εξάπλωση του ανάλογου ρεπερτορίου που αυτό επιτελούσε. Έτσι, αναπόφευκτη ήταν και η τεχνική εξέλιξη του οργάνου, προσαρμοσμένη στο τροπικό σύστημα των μακάμ, καθώς και η ανάπτυξη ενός ιδιαίτερου ύφους που διαμορφώθηκε στους χώρους επιτέλεσης αυτού, μέσω των διαφορετικών αλληλεπιδράσεων.

### 1.2.3 Το νέι ως όργανο αναφοράς για το τροπικό σύστημα των μακάμ

Όπως ήδη έχουμε αναφέρει, η «Λόγια/Κλασική Οθωμανική/Τουρκική μουσική» άρχισε να διαμορφώνεται ως μια ανεξάρτητη μουσική παράδοση αποκτώντας συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που της απέδιδαν μια ταυτότητα, από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ως ανάγκη διαφοροποίησης της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας από τους υπόλοιπους αραβοπερσικούς

---

<sup>76</sup> Βλέπε: Τζελαλεττίν Ρουμί (μτφ. Λιάνα Μυστακίδου), *Μεσνεβί*, Εκδόσεις Ι. Σιδέρης, Αθήνα 2001, σελ. 30-31

<sup>77</sup> Ilker Evrim Binbas, “Music and sama of Mavlaviyya in the fifteenth and sixteenth centuries: origins, ritual and formation”, *Sufism music and society in Turkey and the Middle East*, Swedish Research Institute in Istanbul Transaction, Vol. 10, Routledge 2001, σελ. 72

πολιτισμούς. Πλην τις διαφοροποιήσεις ως προς το οργανολόγιο, τις μουσικές φόρμες, το ρεπερτόριο και κατ' επέκταση το ύφος που διαμορφώνεται από αυτά σε σχέση με τη λειτουργικότητα που εξυπηρετούν, χαρακτηριστική είναι και η διαφοροποίηση ως προς το τροπικό σύστημα της οθωμανικής μουσικής παράδοσης, γνωστό ως μακάμ. Άλλωστε, όλα τα παραπάνω αναπτύχθηκαν και εξελίχθηκαν παράλληλα καθώς η μία συνθήκη επηρεάζει την άλλη. Αυτό είναι λογικό εφ' όσον ένα θεωρητικό τροπικό σύστημα προκύπτει από ένα υπάρχον ρεπερτόριο, η επιτέλεση και απόδοση του οποίου καθορίζεται από τους ίδιους τους δημιουργούς, το οργανολόγιο και τις συνθήκες που εξυπηρετούνται κάθε φορά.

Το τροπικό σύστημα των μακάμ λοιπόν, γνωστό και ως οθωμανικό/τουρκικό τροπικό σύστημα, προέκυψε μέσα από το ρεπερτόριο της οθωμανικής μουσικής παράδοσης, αυτό της αυλής και των Μεβλεβί, με κύριους εκπροσώπους ήδη από τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι και τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, το ταμπούρ και το νεί<sup>78</sup>. Δεν είναι τυχαίο πως μουσικοί διαφορετικών οργάνων οι οποίοι προσπαθούν να προσεγγίσουν υφολογικά χαρακτηριστικά αυτής της μουσικής παράδοσης μιμούνται κινήσεις και συμπεριφορές αυτών των οργάνων όπως τα χαρακτηριστικά γκλισάντα (*glissando*) ενός νεί ή τα τρέμουλα (*tremolo*) ενός ταμπούρ<sup>79</sup>.

Βέβαια, η δυνατότητα του νεί στην απόδοση ποικίλων ρευστών διαστημάτων που είναι αδύνατο ακόμα και να περιγραφούν, όπως και η μεγαλύτερη ευχέρεια μίμησης της ανθρώπινης φωνής ως προς τους διάφορους καλλωπισμούς, το καθιστούν από τα πιο αντιπροσωπευτικά όργανα απόδοσης του τροπικού συστήματος των μακάμ. Άλλωστε, πρόκειται για μια φωνοκεντρική μονοφωνική μουσική παράδοση όπου το ερμηνευτικό πρότυπο είναι αυτό της ανθρώπινης φωνής<sup>80</sup>. Απόρροια αυτού είναι και η μέση έκταση των βασικών οργάνων αυτού του μουσικού πολιτισμού (νεί, ταμπούρ, πολιτική λύρα κτλ.) που κυμαίνεται από 2,5 μέχρι 3 οκτάβες, όσο δηλαδή η έκταση μιας ανθρώπινης φωνής.

Έχουμε αναφέρει παραπάνω πως λόγω της ιερότητας του νεί και της σύνδεσής του με θρησκευτικές πρακτικές, αναδείχθηκαν αρκετοί δεξιοτέχνες Μεβλεβί νεϋζέν οι οποίοι αποτελούσαν ταυτόχρονα και σημαντικοί συνθέτες και κατ' επέκταση διαμορφωτές και εξελικτές του τροπικού συστήματος των μακάμ. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο σουλτάνος Selim III (1789-1808), ο οποίος όντας μέλος του τάγματος των Μεβλεβί και ως παίκτης του νεί συνέθεσε αρκετά μεβλεβί αυίν όπως και οργανικές συνθέσεις σε διάφορα

---

<sup>78</sup> Feldman Walter, *Music of the Ottoman court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, VWB- Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996, σελ. 175

<sup>79</sup> Σύμφωνα με συζητήσεις με μελετητές του ρεπερτορίου αυτού.

<sup>80</sup> Σκούλιος Μάρκος, «Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειοανατολικής Μεσογείου», *Προφορικότητες: τα κείμενα*, Τετράδιο Νο 3, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2007, σελ. 48

μακάμ. Άλλα παραδείγματα φημισμένων νεϋζέν συνθετών είναι ο Nayi Osman Dede (1652-1730), φημισμένος για τη σύνθεση αϋίν, φωνητικών ειδών και κοσμικών οργανικών κομματιών σε διάφορα μακάμ και ο Ismail Dede Efendi (1778-1846) που υπήρξε από τους σημαντικότερους συνθέτες του 19<sup>ου</sup> αιώνα<sup>81</sup>. Επόμενο είναι, το τροπικό σύστημα των μακάμ και η επιτελεστική πρακτική του νέι να αναπτυχθούν παράλληλα.

Μάλιστα, σύμφωνα με συζητήσεις με δασκάλους αλλά και προσωπική παρατήρηση, συνειδητοποιούμε πως η κατασκευαστική λογική του οργάνου ως προς τον αριθμό των οπών και το κούρδισμα αυτών ευνοούν την απόδοση και ερμηνεία αυτού του τροπικού συστήματος των μακάμ και αυτού του ρεπερτορίου αποκαθιστώντας το ως όργανο αναφοράς για τα μακάμ. Έτσι, η ανάδειξη και μελέτη των διαφόρων υφολογικών χαρακτηριστικών της επιτέλεσης του νέι προσφέρει στοιχεία για το σύστημα των μακάμ και αντιστρόφως, μέσω του μακάμ γίνεται κατανοητή η λογική της πρακτικής του νέι (θέσεις πάνω στο όργανο, κούρδισμα κτλ.).

Χαρακτηριστικό της παραπάνω σχέσης αποτελεί η δόμηση της θεμέλιας κλίμακας του τροπικού συστήματος των μακάμ πάνω στο νέι. Είναι γνωστό πως κάθε τροπικό σύστημα χρησιμοποιεί ένα σύνολο βαθμίδων. Σύμφωνα με τον Μ. Σκούλιο, στο «..οθωμανοτουρκικό μοντέλο υπάρχει μια γενική κλίμακα η οποία περιλαμβάνει όλες τις θεωρητικά επιτρεπτές βαθμίδες που χρησιμοποιεί το σύστημα[.] Από αυτό το σύνολο, εκείνες που συνθέτουν μια δις διαπασών μαλακή διατονική κλίμακα απαρτίζουν τη λεγόμενη ‘θεμέλια’, ενώ οι υπόλοιπες, θεωρούμενες ως αλλοιώσεις τους[.], συμπληρώνουν την γενική κλίμακα»<sup>82</sup>. Κάθε βαθμίδα της γενικής κλίμακας έχει τη δική της ονομασία. Παρακάτω δίνονται οι ονομασίες της θεμέλιας κλίμακας και η αντίστοιχη ονομασία τους με βάση το δυτικό πεντάγραμμο<sup>83</sup> και το σύστημα της βυζαντινής μουσικής.

### **Ονομασία βαθμίδας (*perde*)**

Γιεγκιάχ (*yegah*) , ρε, δι

Ασιράν (*asiran*) , μι, κε

Ιράκ (*irak*) , φα#, ζω

<sup>81</sup> Feldman Walter, *Music of the Ottoman court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, VWB- Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996, σελ. 95-96

<sup>82</sup> Σκούλιος Μάρκος, «Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα», *Μουσική (και) Θεωρία: τα κείμενα*, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2010, σελ. 119

<sup>83</sup> Η ονομασία του φθόγγου αποτελεί έναν τρόπο αποτύπωσης στο δυτικό πεντάγραμμο και δεν αναφέρεται στο αντίστοιχο τονικό ύψος.

Για τις ονομασίες όλων των βαθμίδων της γενικής κλίμακας του τροπικού συστήματος των μακάμ και την αντίστοιχη αποτύπωσή τους στο πεντάγραμμο βλέπε:

Αύντεμίν Μουράτ (μτφ. Σοφία Κομποτιάτη), *Το τουρκικό μακάμ*, Μουσικές εκδόσεις Fagotto, Αθήνα 2012, σελ. 19

<b>Ραστ (rast)</b>	, σολ, νη
Ντουγκιάχ, ( <i>dugah</i> )	, λα, πα
Σεγκιάχ, ( <i>segah</i> )	, σι, βου
Τσαργκιάχ ( <i>cargah</i> )	, ντο, γα
Νεβιά ( <i>neva</i> )	, Ρε, Δι
Χουσεϊνί ( <i>huseyni</i> )	, Μι, Κε
Εβίτζ, ( <i>evc</i> )	, Φα#, Ζω
Γκερδανιε ( <i>gerdaniye</i> ),	Σολ, Νη
Μουχαγιέρ ( <i>muhayyer</i> ),	Λα, Πα
Τίζ σεγκιάχ ( <i>tiz segah</i> ),	Σι, Βου
Τίζ τσαργκιάχ ( <i>tiz cargah</i> ),	Ντο, Γα
Τίζ νεβιά ( <i>tiz neva</i> )	, ΡΕ, Δι'
Τίζ χουσεϊνί ( <i>tiz huseyni</i> ),	ΜΙ, Κε'

Οι παραπάνω βαθμίδες της θεμέλιας κλίμακας αποτελούν βάσεις πάνω στις οποίες αναπτύσσονται συγκεκριμένα μακάμ. Μάλιστα, η ονομασία κάθε βαθμίδας μαρτυρά και την ονομασία του αντίστοιχου μακάμ. Είναι χαρακτηριστικό πως στο τροπικό σύστημα των μακάμ, όπως και σε όλα τα ανατολικά τροπικά συστήματα, ορίζοντας ένα συγκεκριμένο κούρδισμα, επικρατεί η λογική της 'θέσης' μιας βαθμίδας η οποία δεν αντιστοιχεί σε συγκεκριμένο τονικό ύψος<sup>84</sup>. Έτσι, η βαθμίδα ραστ θα δηλώσει τη 'θέση' του μακάμ ραστ, δηλαδή τη βάση πάνω στην οποία θα αναπτυχθεί το μακάμ, τις σχέσεις αυτής με τις διπλανές βαθμίδες και σε πιο πρακτικό επίπεδο τη θέση-δακτυλοθεσία πάνω στο όργανο.

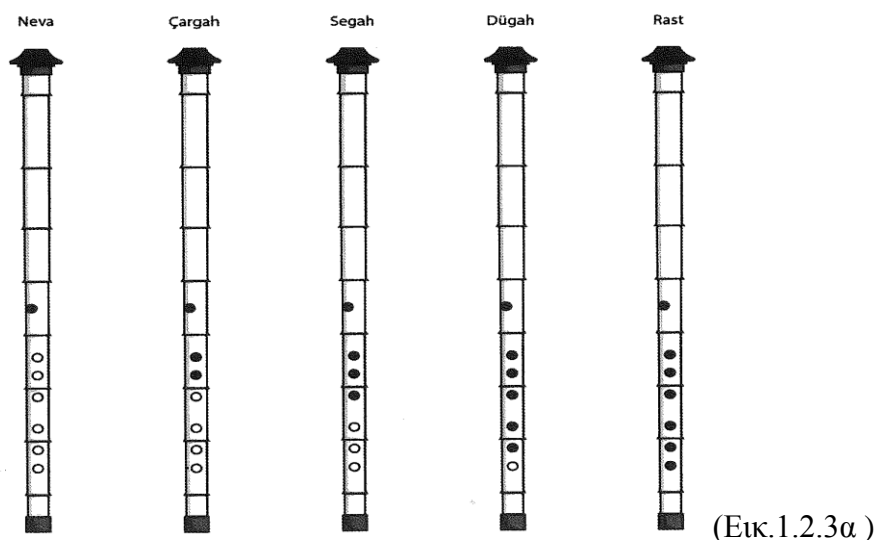
Η λογική αυτή είναι πολύ έντονη και εύκολα κατανοητή πάνω στο όργανο νεί. Είναι γνωστό πως ένα νεί συγκεκριμένου μεγέθους αντιστοιχεί σε ένα συγκεκριμένο κούρδισμα. Ο Ahmet Islam Toz, χωρίζει τα διαφορετικά μεγέθη των νεί σε όργανα κύριας τονικότητας, όργανα κουρδισμένα σε ημιτόνια και αυτά που είναι κουρδισμένα μια οκτάβα πάνω σε σχέση με τις δύο προηγούμενες κατηγορίες<sup>85</sup>. Έτσι, στα κύριας τονικότητας, αυτά που χρησιμοποιούνται κατεξοχήν σε αυτό το ρεπερτόριο, είναι τα Bolahenk (ρε), Supurde (ντο), Yildiz (σι), Kiz (λα), Mansur (σολ), Sah (φα) και Davut (ρε#). Τα παραπάνω κουρδίσματα προκύπτουν με το τονικό ύψος που παράγεται με όλες τις τρύπες κλειστές, η οποία θέση (τρύπες κλειστές) συμπίπτει με τη βαθμίδα ραστ. Έτσι, ένας νεϋζέν θέλοντας να παίξει πάνω στο μακάμ ραστ

<sup>84</sup> Προσωπικές σημειώσεις από το μάθημα 'Μακάμ Ι και Μορφολογία' του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής (Σχολής Καλλιτεχνικών Σπουδών, ΤΕΙ Ηπείρου), διδάσκων Μπαρίς Μπάλ

<sup>85</sup> Toz Ahmet Islam, *Niyazi Sayin: a detailed transcription of his taksims*, Pan Yayincilik, Istanbul 2014, σελ. 10

σε διαφορετικές τονικότητες θα αλλάξει όργανο ενώ η δακτυλοθεσία παραμένει η ίδια. Υπάρχει βέβαια και η δυνατότητα του τρανσπόρτου (*transport*) κάτι όμως που δεν είναι στη λογική αυτής παράδοσης με αποτέλεσμα να μην είναι και πρακτικό ως προς την εφαρμογή του. Για παράδειγμα οι μεταφορές των μακάμ σε διαφορετικές θέσεις πάνω στο νέι επιβάλλουν τη χρήση μισών οπών και άλλων απαιτητικών τεχνικών χωρίς τελικά να φέρουν το ίδιο άκουσμα. Ωστόσο, παρατηρούνται μεταφορές των μακάμ σε άλλες θέσεις μέσα από τις οποίες όμως προέκυψαν νέα μακάμ με διαφοροποιήσεις ως προς τη μελωδική τους πορεία<sup>86</sup>.

Σχετικά με τις αποστάσεις των οπών, εκτός από την απόσταση της τελευταίας τρύπας με την προηγούμενή της που είναι τόνος, όλες οι υπόλοιπες είναι ημιτονίου. Παράλληλα, αναφέραμε πως η θέση με όλες τις τρύπες κλειστές σε ένα νέι αντιστοιχεί στη βαθμίδα ραστ (*rast*). Έτσι, ανοίγοντας την τελευταία τρύπα που είναι απόσταση τόνου έχουμε τη βαθμίδα ντουγκιάχ (*dugah*) πάνω στην οποία θεμελιώνεται μία ακόμη σημαντική οικογένεια, αυτή του ουσάκ. Στη συνέχεια, σύμφωνα με τη θεμέλια κλίμακα, επόμενη βαθμίδα είναι η σεγκιάχ (*segah*) η οποία από τη βαθμίδα ραστ απέχει μία μεγάλη τρίτη οπότε ανοίγοντας άλλη μια τρύπα έχουμε τη θέση-βαθμίδα σεγκιάχ και ούτω καθεξής. Στις έξι τρύπες του νέι λοιπόν-στη χαμηλή και μέση περιοχή<sup>87</sup> (Εικ.1), σχηματίζεται το πρώτο μαλακό διατονικό πεντάχορδο (αλλιώς 5χ ράστ)<sup>88</sup>.



(Εικ.1.2.3α )

<sup>86</sup> Προσωπικές σημειώσεις από το μάθημα 'Μακάμ Ι και Μορφολογία' του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής ((Σχολής Καλλιτεχνικών Σπουδών, ΤΕΙ Ηπείρου), διδάσκων Μάρκος Σκούλιος

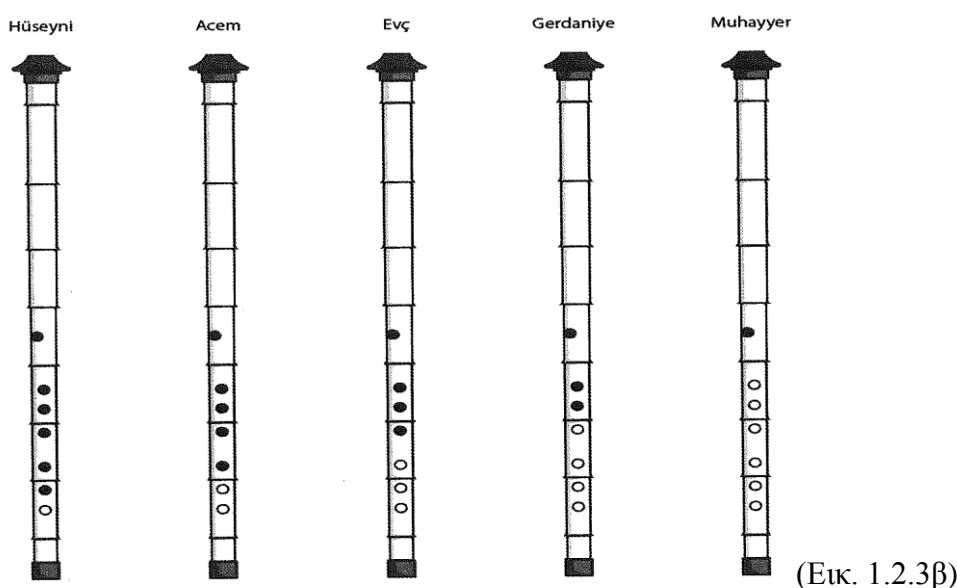
<sup>87</sup> Έχουμε ήδη αναφέρει πως η μέση έκταση του νέι είναι 2.5 οκτάβες. Οι οκτάβες αυτές χωρίζονται στη χαμηλή, τη μέση και την ψηλή περιοχή η παραγωγή των οποίων επιτυγχάνεται με την αλλαγή του τρόπου φυσήματος.

<sup>88</sup> Σχετικά με τη δακτυλοθεσία που αντιστοιχεί στις βαθμίδες βλέπε:

Karaday Burcu, *Teaching the Ney with the mesk method*, Pan Yayincilik, Istanbul 2013, σελ. 9-16 και Toz Ahmet Islam, *Niyazi Sayin: a detailed transcription of his taksims*, Pan Yayincilik, Istanbul 2014, σελ. 12-13

Είναι σημαντικό να αναφέρουμε πως η απόσταση μεγάλης τρίτης που προαναφέρθηκε δεν αναφέρεται στη σκληρή μεγάλη τρίτη όπως αυτή θα αποδιδόταν από ένα πιάνο αλλά πρόκειται για μια μικρότερη απόσταση. Το φυσικό αυτό διάστημα της χαμηλωμένης τρίτης, το οποίο διαφέρει από πολιτισμό σε πολιτισμό, αποτελεί την τέταρτη βασική αρμονική που παράγεται από μια αρμονική ταλάντωση γεγονός που την καθιστά ως έναν από τους πιο ευκρινή ήχους<sup>89</sup>. Έτσι, και στο νέι η τρίτη τρύπα είναι κουρδισμένη πιο χαμηλά απ' ό τι θα ήταν σε ένα συγκεκριμένο διάστημα μεγάλης τρίτης.

Προκειμένου τώρα να συμπληρωθεί η θεμέλια κλίμακα, με την αλλαγή του τρόπου φυσήματος, δίνεται η 1<sup>η</sup> αρμονική των αρχικών βαθμίδων που αναφέραμε, δηλαδή μια πέμπτη πάνω. Έτσι, με άλλο φύσημα και όλες τις τρύπες κλειστές έχουμε τη βαθμίδα νεβά (neva), μια πέμπτη πάνω από τη ραστ, και ακολουθώντας την ίδια δακτυλοθεσία όπως προηγουμένως σχηματίζεται το επόμενο μαλακό διατονικό πεντάχορδο (Εικ.2)<sup>90</sup>.



(Εικ. 1.2.3β)

Παρατηρούμε λοιπόν πως έχοντας την ίδια δακτυλοθεσία και αλλάζοντας απλά τον τρόπο φυσήματος σχηματίζεται η θεμέλια κλίμακα<sup>91</sup>, γεγονός που εξυπηρετεί τις παρόμοιες

<sup>89</sup> Σκούλιος Μάρκος, «Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειοανατολικής Μεσογείου», *Προφορικότητες: τα κείμενα*, Τετράδιο Νο 3, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2007, σελ. 40-43

<sup>90</sup> Για τις ονομασίες των βαθμίδων πάνω στο όργανο βλέπε:

Karaday Burcu, *Teaching the Ney with the mesk method*, Pan Yayincilik, Istanbul 2013, σελ. 9-16

<sup>91</sup> Στις βαθμίδες της θεμέλιας κλίμακας θεμελιώνονται τα βασικά μακάμ ενώ τα υπόλοιπα προκύπτουν από αλλοιώσεις αυτής. Για πληροφορίες ως προς τη δακτυλοθεσία διαφορετικών βαθμίδων βλέπε: Toz Ahmet Islam, *Niyazi Sayin: a detailed transcription of his taksims*, Pan Yayincilik, Istanbul 2014, σελ. 12-28

Για τις θέσεις των πιο συνηθισμένων μακάμ στο όργανο βλέπε επίσης:

Karaday Burcu, *Teaching the Ney with the mesk method*, Pan Yayincilik, Istanbul 2013, σελ. 19-54

μελωδικές κινήσεις και διαστηματικές σχέσεις που εμφανίζονται μεταξύ των δύο μαλακών διατονικών πενταχόρδων. Ένα παράδειγμα είναι η σχέση 3<sup>ης</sup>-2<sup>ης</sup>-1<sup>ης</sup> βαθμίδας σε ένα ουσάκ και αντίστοιχα η σχέση 7<sup>ης</sup>-6<sup>ης</sup>-5<sup>ης</sup> σε ένα χουσεϊνί όπου η δακτυλοθεσία για την απόδοση αυτών των σχέσεων είναι κοινή ενώ αλλάζει ο τρόπος φυσήματος, καθώς πρόκειται για μια κίνηση που είναι μεταφερμένη μια πέμπτη πάνω<sup>92</sup>. Συμπεραίνουμε λοιπόν πως το νέι κατασκευαστικά εξυπηρετεί την απόδοση του τροπικού συστήματος των μακάμ ως προς την εκτέλεση των φυσικών διαστημάτων και των σχέσεων μεταξύ των βαθμίδων.

Όλες οι βαθμίδες της γενικής κλίμακας του τροπικού συστήματος του μακάμ δεν είναι σταθερές αλλά η συμπεριφορά τους εξαρτάται και καθορίζεται από το ρόλο τους κάθε φορά στη μελωδική πορεία και τη σχέση τους με τις διπλανές βαθμίδες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η βαθμίδα σεγκιάχ η οποία παρουσιάζει άλλη συμπεριφορά σε ένα μακάμ ραστ, σε ένα ουσάκ και στο ομόνυμό της μακάμ σεγκιάχ. Στο σύστημα των μακάμ λοιπόν, υπάρχουν ιεραρχήσεις των βαθμίδων με αποτέλεσμα τη δημιουργία κέντρων γύρω από τα οποία περιστρέφεται η μελωδία και τείνουν να έλκουν τις διπλανές βαθμίδες. Οι μελωδικές έλξεις που σχηματίζονται προκαλούν την έντονη ρευστότητα των βαθμίδων με αποτέλεσμα την παραγωγή ακαθόριστων τονικών υψών<sup>93</sup>. Το νέι είναι ένα από τα όργανα που ενδείκνυται για την απόδοση τέτοιων διαστημάτων μέσα από της δυνατότητες που προσφέρει ο τρόπος φυσήματος και τη διαχείριση αυτών από τον εκάστοτε εκτελεστή.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, παρατηρούμε λοιπόν πως το νέι είναι ένα όργανο το οποίο προσφέρεται για την ερμηνεία του τροπικού συστήματος των μακάμ, καθώς από την κατασκευή του ήδη φαίνεται ότι εξυπηρετεί το σύστημα αυτό, το πώς δηλαδή τα διάφορα μακάμ της εποχής των οθωμανικών χρόνων (μέχρι τέλη 18<sup>ου</sup> αιώνα), έρχονται και 'κάθονται' πάνω στο όργανο. Είναι χαρακτηριστικό πως μεταγενέστερα μακάμια όπως το *kurdilihicazkar* που επινοήθηκε από τον παίκτη του οργάνου κανονάκι Haci Arif Bey (1831-1885)<sup>94</sup>, παρουσιάζουν μια τεχνική δυσκολία ως προς την απόδοσή τους από το νέι. Αυτό μαρτυρά το ξεκίνημα μιας νέας εποχής για τα μακάμ με την εμφάνιση μιας πληθώρας επινόησης νέων μακάμ που δε χαρακτηρίζουν τη λειτουργικότητα του προηγούμενου αιώνα. Παράλληλα, παρατηρείται πως μέχρι τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα οι δύο οκτάβες δεν ήταν αρκετές για την εκτέλεση των νέων συνθέσεων καθώς οι νέοι συνθέτες πρόσθεσαν επιπλέον

---

<sup>92</sup> Signell L. Karl, *Makam: modal practice in Turkish Art music*, Da capo Press, New York 1986, σελ. 58

<sup>93</sup> Σκούλιος Μάρκος, «Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα», *Μουσική (και) Θεωρία: τα κείμενα*, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2010, σελ. 117

<sup>94</sup> Elsner J., Jahniczen G. & Talam J., *Maqam: historical traces and present practice in southern European music traditions*, Cambridge Scholars Publishing, UK 2014, σελ. 125

νότες όπως το *tiz huseyni* (ψηλό χουσεϊνί), *tiz acem* κτλ., προσθήκες που ξεπερνάνε τις δυνατότητες του νέι και προφανώς αφορούν όργανα όπως το κανονάκι<sup>95</sup>.

Η ερμηνεία όμως του οθωμανικού ρεπερτορίου και της μελωδικής ανάπτυξης των μακάμ δεν αρκείται στην απλή απόδοση των διαστημάτων και των έλξεων που δημιουργούνται. Όπως όλες οι μουσικές παραδόσεις, έτσι και η οθωμανική μουσική παράδοση χαρακτηρίζεται από ένα ύφος το οποίο διαμορφώθηκε και ζυμώθηκε στους διάφορους χώρους επιτέλεσης (Μεβλεβί χανέδες, αυλή, κτλ.) ως απόρροια της λειτουργικότητας αυτής της μουσικής στους χώρους αυτούς. Βέβαια, δε μπορούμε να μιλήσουμε για ένα ενιαίο ύφος ανά τους χρόνους και τα πρόσωπα, ούτε και είναι αυτός ο σκοπός μας. Μπορούμε ωστόσο να εντοπίσουμε ορισμένα κοινά υφολογικά χαρακτηριστικά τα οποία εμφανίζονται στην ερμηνεία των εκπροσώπων της μουσικής αυτής παράδοσης του 21<sup>ου</sup> αιώνα, από τότε δηλαδή που διαθέτουμε ηχητικό υλικό.

Ακούγοντας και μελετώντας εκτελέσεις εκπροσώπων αυτής της παράδοσης, συμπεραίνουμε πως αυτά διαφοροποιούνται ως προς την ποιότητά τους από ερμηνευτή σε ερμηνευτή και από εποχή σε εποχή. Πρόκειται για μια παράδοση που μεταδίδεται προφορικά οπότε βρίσκεται σε συνεχή εξέλιξη και ‘διαπραγμάτευση’. Οπότε, μπορεί να μεταδίδεται από δάσκαλο σε μαθητή το βιμπράτο ως κομμάτι αυτής της μουσικής, αλλά η διαχείριση αυτού έγκειται στην αισθητική του καθενός και σχετίζεται με τα βιώματά του και το ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο. Τα υφολογικά αυτά χαρακτηριστικά των μακάμ και η απόδοσή τους από το νέι είναι ένα ακόμη στοιχείο που μαρτυρά την παράλληλη ανάπτυξή τους.

Ο Ahmet I. Toz, προκειμένου να περιγράψει τα στοιχεία της εκτέλεσης που εντοπίζει στην ερμηνεία του Niyazi Sayin, ενός από τους σημαντικότερους παίκτες του νέι του 20<sup>ου</sup> αιώνα καθώς και εκπροσώπους αυτής της μουσικής παράδοσης, τα χωρίζει σε δύο ενότητες. Η μία ενότητα αφορά τα ‘στυλιστικά εφέ’ στα οποία συμπεριλαμβάνει το γκλισάντο (*glissando*), το βιμπράτο (*vibrato*) και το πορταμέντο (*portamento*), και η δεύτερη ενότητα αφορά τα διάφορα στολίδια που εντοπίζει στο παίξιμό του<sup>96</sup>. Ακολουθώντας τον ίδιο διαχωρισμό θα επιχειρήσουμε να εντοπίσουμε τη λειτουργικότητα αυτών των χαρακτηριστικών στη μουσική παράδοση των μακάμ και την απόδοσή τους από το νέι. Ωστόσο, δε θα μας απασχολήσει η τεχνική διάσταση των χαρακτηριστικών στο όργανο καθώς οι τρόποι για την

---

<sup>95</sup> Aksoy Bulent, “Ottoman music within the makam tradition of Middle- Easter art music: an overview”, διαθέσιμο στο:

<http://www.bulentsavas.com/english/althtml/ottomanmusicwithin.htm> , τελευταία επίσκεψη 09/02/2017

<sup>96</sup> Toz Ahmet Islam, *Niyazi Sayin: a detailed transcription of his taksims*, Pan Yayincilik, Istanbul 2014, σελ. 29-48



επίτευξη ενός βιμπράτου ποικίλουν και εξαρτώνται από παράγοντες όπως τη φυσιολογία της στοματικής κοιλότητας, της μίμησης του δασκάλου κ.α., ως κομμάτι της προφορικής διάστασης αυτής της μουσικής<sup>97</sup>.

Ως προς τα ‘στιλιστικά εφέ’ που αναφέρει λοιπόν, σημαντικά ερμηνευτικά στοιχεία είναι το βιμπράτο και των διαφορετικών ειδών γλιστρήματα που συχνά περιγράφονται ως πορταμέντο (*portamento*) για την ένωση δύο διαδοχικών φθόγγων-βαθμίδων, ή ως γκλισάντο (*glissando*) την ένωση δύο νοτών που βρίσκονται σε απόσταση με το ταυτόχρονο άκουσμα των ενδιάμεσων νοτών<sup>98</sup>. Ωστόσο, οι παραπάνω ονομασίες δανεισμένες από το δυτικό μουσικολογικό λεξιλόγιο δε μπορούν να περιγράψουν εξ ολοκλήρου τα παραπάνω υφολογικά χαρακτηριστικά και τις διαφορετικές εκφάνσεις τους. Μάλιστα, για τα διαφορετικά είδη ‘γλιστρήματος’ στη τουρκική βιβλιογραφία ή στο προφορικό λόγο σημαντικών μουσικών-δασκάλων αυτής της μουσικής παράδοσης, χρησιμοποιείται συχνά ο όρος *kaydirma*, προκειμένου να περιγράψει την απλή μετάβαση από τη μία νότα στην άλλη<sup>99</sup>.

Σε μια μελέτη των Ozaslan, Tan Hakan, Serra, Xavier και Arcos Josep Lluís σχετικά με τα δύο βασικά στιλιστικά στοιχεία στην επιτέλεση του νέι, δηλαδή του βιμπράτο και του *kaydirma*, μεταξύ των σημαντικότερων νεϋζέν του 20<sup>ου</sup> αιώνα, εντοπίστηκαν διαφορές ως προς κάποια χαρακτηριστικά του βιμπράτου και των γλιστρημάτων. Από τη μία στο βιμπράτο εμφανίζονται διαφορές ως προς την ταχύτητα (*rate*) αυτού και την επιμήκυνση της νότας (*extend*), και από την άλλη, στη διαδικασία των ‘γλιστρημάτων’ (*kaydirma*)- που μπορεί να έχουν είτε ανοδική είτε καθοδική πορεία- εντοπίζονται διαφορές ως προς το ποσό καθόδου (*glide amount*) και το ‘τονικό τίναγμα’ (*pitch bump*) του φθόγγου απ’ όπου ξεκινάει το γλίστρημα και του φθόγγου που καταλήγει<sup>100</sup>.

Οι παραπάνω διαφοροποιήσεις ως προς το βιμπράτο και τα γλιστρήματα προκύπτουν αφ’ ενός από τη λειτουργικότητά τους μέσα στη μελωδική ανάπτυξη και αφ’ ετέρου από την επιλογή και αισθητική του εκάστοτε ερμηνευτή. Έτσι, σε μια στάση σε κάποιο δεσπόζοντα φθόγγο ενός μακάμ, η επιμήκυνση του φθόγγου αυτού κατά τη διάρκεια ενός βιμπράτο ενδέχεται να είναι μεγαλύτερη σε σχέση με δευτερεύοντα φθόγγους. Ταυτόχρονα, συχνά

<sup>97</sup> Σύμφωνα με παρατηρήσεις των Μάρκο Σκούλιο και Χρίστο Μπάρμπα, παικτών του νέι.

<sup>98</sup> Toz Ahmet Islam, υπ. 96, σελ. 31-36

<sup>99</sup> Ozaslan Tan Hakan, Serra Xavier & Arcos Josep Lluís, “Characterization of embellishments in ney performances of makam music in Turkey”, *13th International Society for Music Information Retrieval Conference*, Porto 2012, σελ. 13

<sup>100</sup> Ozaslan Tan Hakan, Serra Xavier & Arcos Josep Lluís, “Characterization of embellishments in ney performances of makam music in Turkey”, *13th International Society for Music Information Retrieval Conference*, Porto 2012, σελ. 13-18

παρατηρείται και η σταδιακή αύξηση της ταχύτητας<sup>101</sup>. Οι παραπάνω διαφορές ως προς τα στιλιστικά εφέ γίνονται έντονα αισθητές μέσω ανάλυσης της πρακτικής τους στο νέο λόγο της ‘πνευστής’ του φύσης.

Είναι σημαντικό πως αυτά τα υφολογικά χαρακτηριστικά και οι διαφοροποιήσεις τους δεν αποτελούν απλά διακοσμητικά στοιχεία των νοτών αλλά εξυπηρετούν την ανάπτυξη της μελωδικής πορείας του εκάστοτε μακάμ, όπως για παράδειγμα τον τονισμό βαθμίδων που εξυπηρετούν την εκάστοτε μελωδική κίνηση σε μια ανάπτυξη ενός μακάμ. Μάλιστα οι επιμηκύνσεις των φθόγγων κατά τη διάρκεια ενός βιμπράτο αλλά και η σταδιακή μετάβαση από τη μία βαθμίδα στην άλλη μέσω των γλιστρημάτων αναδεικνύουν την έντονη ρευστότητα των βαθμίδων, στοιχείο χαρακτηριστικό αυτής της μουσικής παράδοσης<sup>102</sup>.

Ως προς το κομμάτι των στολιδιών, και σε αυτή την περίπτωση δεν αποτελούν απλά ένα εκφραστικό στοιχείο αλλά αποτελούν βασικό συστατικό της μελωδικής ανάπτυξης προσδίδοντας έμφαση και τονίζοντας βαθμίδες. Παράλληλα, προσφέρουν την αίσθηση ζωντάνιας και έντονης κινητικότητας με την επιτάχυνση του ρυθμού μέσα από την αλλαγή των ρυθμικών αξιών<sup>103</sup>. Έτσι, ένα στολίδι από μόνο του δεν έχει καμία λειτουργικότητα αλλά αποκτά νόημα μόνο μέσα σε μια μελωδική φράση. Δεν έχει νόημα λοιπόν να απαριθμήσουμε τα διάφορα στολίδια που εντοπίζονται. Αυτό βέβαια θα ήταν ανέφικτο καθώς η ποικιλία των στολιδιών είναι κομμάτι της προφορικής διάστασης αυτής της παράδοσης. Μάλιστα, τα στολίδια δεν ονοματίζονται ξεχωριστά όπως συμβαίνει με τη δυτική κλασική μουσική και δεν καταγράφονται αλλά μεταδίδονται μέσω της μίμησης από το δάσκαλο στο μαθητή.

Έτσι, η επιλογή και η διαφορετική απόδοση των στολιδιών αφήνεται στην ελευθερία και την προσωπική ερμηνεία του εκάστοτε εκτελεστή. Ωστόσο, παρατηρούμε πως μέσα από τη δισκογραφία, τη μίμηση των εκπροσώπων αυτής της μουσικής παράδοσης καθώς και τις διάφορες μελέτες-καταγραφές στολιδιών διαφορετικών εκτελεστών, μπορεί να εντοπιστεί κάποιου είδους τυποποίηση ορισμένων στολιδιών, πάντα όμως σε σχέση με τη λειτουργικότητά τους στη μελωδική γραμμή.

Στη μελέτη “Niyazi Sayin: a detailed transcription of his taksims”, ο A. Toz, παίρνοντας το δίσκο του N. Sayin<sup>104</sup>, “Sada”, κάνει αναλυτικές καταγραφές περιγράφοντας όλα τα

---

<sup>101</sup> Προσωπική παρατήρηση.

<sup>102</sup> Συμπεράσματα μέσω συζητήσεων με μελετητές του οθωμανικού ρεπερτορίου όπως το Μάρκο Σκούλιο, το Χρήστο Μπάρμπα και το Μιχάλη Χολέβα καθώς και προσωπικών μου παρατηρήσεων.

<sup>103</sup> Ζαρίας Γιάννης, *Η Διαποίκιση στην Ελληνική Παραδοσιακή Βιολιστική Τέχνη*, Εκδόσεις Ορφέως, Αθήνα 2013, σελ. 8-11

<sup>104</sup> Ο N. Sayin είναι από τους σημαντικότερους παίκτες του νέι του 20<sup>ου</sup> αιώνα με μεγάλη επιρροή και στους παίκτες του νέι στον ελλαδικό χώρο.

ποικίλματα τα οποία εντοπίζονται στο παίξιμό του. Προσπαθώντας βέβαια να εκτελέσουμε τα στολίδια μέσα από τις καταγραφές, όσο αναλυτικές και αν είναι, αντιλαμβανόμαστε πως δεν αρκούν για την απόδοση του ύφους. Τα διάφορα στολίδια κάθε φορά, ανάλογα με τη λειτουργικότητά τους συνδυάζονται με τα υφολογικά χαρακτηριστικά όπως το βιμπράτο και τα γλιστρήματα και όλα αυτά διαφοροποιούνται με βάση ένα άλλο βασικό συστατικό, αυτό της άρθρωσης<sup>105</sup>. Αντιλαμβανόμαστε πως πρόκειται για ένα περίπλοκο φαινόμενο το οποίο δεν επιδέχεται ‘συνταγές’ ως προς τα στολίδια και τα στιλιστικά εφέ. Όλα αυτά διαμορφώνονται μέσα από προφορικές διαδικασίες με αποτέλεσμα την εμφάνιση διαφοροποιήσεων ως προς την απόδοσή τους από παίκτη σε παίκτη.

Συμπεραίνουμε πως όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά (στιλιστικά εφέ, στολίδια, άρθρωση κτλ.) αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της μελωδικής ανάπτυξης. Ο ρόλος τους λοιπόν είναι κυρίως λειτουργικός παρά διακοσμητικός καθώς όπως ήδη έχουμε αναφέρει πρόκειται για στοιχεία που αναπτύχθηκαν παράλληλα με το ρεπερτόριο, το οργανολόγιο και το τροπικό σύστημα το μακάμ. Ένας από τους σημαντικότερους εκφραστές και διαμορφωτές των στοιχείων αυτών αποτέλεσε το ‘οθωμανικό’ νεί.

### 1.3 Η ‘νέα εποχή’

Οι αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα σηματοδοτούν μια νέα εποχή για την Οθωμανική Αυτοκρατορία. Οι νέες ιδέες που απλώνονταν στην Ευρώπη και άρχισαν σταδιακά να διεισδύουν και σε μη ευρωπαϊκούς πολιτισμούς και οι αυξανόμενες επαφές των ευρωπαίων με τους Οθωμανούς μέσω των πολιτικό-οικονομικών σχέσεων ήδη από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, βρήκαν εύφορο έδαφος στην ανάγκη της οθωμανικής Αυτοκρατορίας για ανασυγκρότηση της πολιτικής οικονομίας, καθώς και στην ανάγκη για οργάνωση και διαχείριση των διάσπαρτων οθωμανικών κοινοτήτων που απειλούνταν από γειτονικούς λαούς<sup>106</sup>. Ήδη λοιπόν, από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μέσω των όλο και αυξανόμενων ευρωπαϊκών επιρροών, άρχισαν να μπαίνουν τα θεμέλια που θα οδηγούσαν στην ανακήρυξη της Τουρκικής Δημοκρατίας το 1923.

Κύριος εμπνευστής και ιδρυτής του σύγχρονου τουρκικού κράτους ήταν ο Μουσταφά Κεμάλ Ατατούρκ (1881- 1938) ο οποίος αποτέλεσε σύμβολο της Δημοκρατίας και της

---

<sup>105</sup> Toz Ahmet Islam, *Niyazi Sayin: a detailed transcription of his taksims*, Pan Yayincilik, Istanbul 2014, σελ. 48-50

<sup>106</sup> Toprak Zafer (μτφ. Κώστας Κουρεμένος), «Από την πολλαπλότητα στην ενότητα: νομοθεσία και νομολογία στην Ύστερη Οθωμανική Αυτοκρατορία», *Ελλάδα και Τουρκία, πορείες εκσυγχρονισμού: οι αμφίσημες σχέσεις τους με την Ευρώπη, 1850-1950*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2008, σελ. 48

εθνικής ανεξαρτησίας. Είναι χαρακτηριστικό πως η Οθωμανική Αυτοκρατορία, από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και μετά αποκτά αρκετά στενές σχέσεις με την Ευρώπη, διαμορφώνοντας νέους θεσμούς, πρακτικές και νομικούς κώδικες που ήταν στιγματισμένοι από τις αξίες της φιλελεύθερης και ριζοσπαστικής δημοκρατικής πολιτικής που υπαγόρευσε η Γαλλική επανάσταση<sup>107</sup>. Επόμενο ήταν, ο Κεμάλ Ατατούρκ, ως στρατιωτικός, μεγαλώνοντας σε ένα περιβάλλον όπου το πρότυπο ήταν οι ευρωπαϊκές στρατιωτικές γνώσεις και οι ευρωπαϊκές διοικητικές πρακτικές, εμπνεόμενος ταυτόχρονα από φιλελεύθερα ευρωπαϊκά λογοτεχνικά και φιλοσοφικά έργα που διάβαζε, να οραματιστεί την εδραίωση ενός κρατικού συστήματος σύμφωνα με ευρωπαϊκά πρότυπα<sup>108</sup>.

Τα αίτημα της συγκρότησης εθνών κρατών της νέας εποχής υπήρξε πρόκληση για τον Ατατούρκ. Η ύπαρξη διαφορετικών εθνοτικών και θρησκευτικών ομάδων σε όλη την έκταση της αυτοκρατορίας δυσχέραινε το έργο του Κεμάλ για εθνική ομογενοποίηση. Από τη μία λοιπόν είχε να διαχειριστεί την πολυπολιτισμικότητα της αυτοκρατορίας και από την άλλη να φροντίσει για τον εκσυγχρονισμό της σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά πρότυπα. Για την επίτευξη του στόχου του λοιπόν, επέβαλε μια σειρά θρησκευτικών, νομικών, γλωσσικών, εκπαιδευτικών και καλλιτεχνικών μεταρρυθμίσεων<sup>109</sup>. Στόχος των παραπάνω μεταρρυθμίσεων ήταν αφ' ενός η διαμόρφωση ενός ομογενοποιημένου έθνους-κράτους με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που θα του προσέδιδαν μια εθνική ταυτότητα και αφ' ετέρου η εδραίωση ενός εθνικού αισθήματος στον τουρκικό λαό. Οι παραπάνω στόχοι βέβαια έπρεπε να επιτευχθούν μέσα από την εκκοσμίκευση του τουρκικού λαού, απομακρύνοντας οποιοδήποτε στοιχείο θυμίζει το 'σκοτεινό' οθωμανικό παρελθόν. Το πρότυπο για την εκκοσμίκευση ήταν οι 'εξελιγμένες' - 'φωτεινές' πρακτικές της Ευρώπης.

Βασικό μέλημα του Κεμάλ και των συνεργατών του ήταν ο πλήρης διαχωρισμός κράτους-θρησκείας καθώς το Ισλάμ θεωρήθηκε πηγή συντηρητικών και δογματικών επιδράσεων που συνέβαλαν στην οπισθοδρομικότητα του σύγχρονου κράτους. Έτσι, η βαθιά πίστη όλων αυτών των χρόνων χαρακτηρίστηκε ως υπεύθυνη για την μη εξελικτικότητα σε επίπεδο τεχνολογικό και επιστημονικό. Ο Kudsi Erguner<sup>110</sup>, όντας ένας από τους εκπροσώπους της

---

<sup>107</sup> Toprak Zafer (μτφ. Κώστας Κουρεμένος), ό.π. σελ. 47-49

<sup>108</sup> Mango Andrew, "Ataturk", *The Cambridge history of Turkey, Vol.4: Turkey in the modern world*, Cambridge university press, New York 2008, σελ. 151-152

<sup>109</sup> Για αναλυτικές πληροφορίες ως προς τις μεταρρυθμίσεις στους παραπάνω τομείς βλέπε:

Lewis Bernard (μτφ. Παπαγεωργίου Στέφανος), *Η ανάδυση της σύγχρονης Τουρκίας: όψεις της αλλαγής*, Τόμος II, Σειρά: μεσανατολικές σπουδές Αρ. 3/2- Οθωμανική/Τουρκική ιστορία-, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2002, σελ. 170-222

<sup>110</sup> Ο K. Erguner είναι απόγονος μιας σημαντικής οικογένειας μουσικών της Τουρκίας και μιας ανεξάρτητης 'σχολής' στην πρακτική του νέι. Ο ίδιος βίωσε τη πορεία των σουφικών τελετουργιών, από τη νόμιμη πρακτική τους ως κομμάτι της θρησκευτικής ζωής, στην καταδίωξη και απαγόρευσή τους από την κεμαλική

σούφικης παράδοσης και μάρτυρας των μεταρρυθμιστικών αλλαγών, αναφέρει χαρακτηριστικά πως η σύγκρουση μεταξύ του εκσυγχρονισμού και της θρησκείας εμφανίζεται και στο πεδίο της επιστήμης καθώς η τούρκικη διανοήση κατηγόρησε τη θρησκεία ως αιτία καθυστέρησης στην προσαρμογή της τεχνολογικής προόδου<sup>111</sup>.

Από την άλλη, το Ισλάμ και οι νόμοι του αποτελούσαν κομμάτι της καθημερινής παραδοσιακής ζωής των ανθρώπων οπότε αναγνωρίζονταν ως σημαντικό κομμάτι της εθνικής ενότητας. Έτσι λοιπόν, στόχος της Κεμαλικής πολιτικής δεν ήταν να καταστρέψει το Ισλάμ αλλά να περιορίσει την επιρροή του στα πολιτικά, κοινωνικά και πολιτισμικά πράγματα, αποκτώντας τον πλήρη έλεγχο αυτών και περιστέλλοντας πρακτικές πίστης και λατρείας, προσαρμόζοντας το Ισλάμ στο σύγχρονο έθνος κράτος<sup>112</sup>. Έτσι, μια σειρά δραστικών μεταρρυθμίσεων από το 1924, όπως η κατάργηση των θρησκευτικών σχολείων, των Ισλαμικών Δικαστηρίων και των Υπουργείων Ισλαμικού Νόμου και Θρησκευτικών Ιδρυμάτων αποτέλεσαν το ξεκίνημα για την ελαχιστοποίηση της επίδρασης του Ισλάμ στο σύγχρονο τουρκικό κράτος, με αποκορύφωμα την αφαίρεση από το Σύνταγμα το 1928, της αναφοράς στον Ισλάμ ως την επίσημη θρησκεία του τουρκικού κράτους<sup>113</sup>.

Μία από τις βασικές εκφράσεις του Ισλάμ αποτελούσαν τα σούφικα τάγματα, τα οποία τέθηκαν εκτός νόμου το 1925, κλείσανε οι τεκέδες (δερβίς μοναστήρια) και κατασχέθηκε όλη η περιουσία τους. Ο Metin And μας πληροφορεί πως μόνο η Κωνσταντινούπολη είχε πάνω από 250 τεκέδες ποικίλων αδελφοτήτων, οι οποίοι με αυτό το νόμο κλείσανε και ταυτόχρονα απαγορεύτηκαν οι τελετές λατρείας και οι διάφορες συναθροίσεις καθώς και η χρήση μυστικιστικών ονομάτων, τίτλων και φορεσιών που σχετίζονται με τα τάγματα αυτά<sup>114</sup>. Μάλιστα, δύο χρόνια αργότερα, το 1927, το μουσουλείο του Μεβλανά στο Ικόνιο λειτούργησε ως μουσείο.

Ο Κεμάλ σε μια ομιλία του, προοιωνίζει την απαγόρευση των ταγμάτων αναφερόμενος στις ‘δαισιδαιμονικές’ πρακτικές τους:

*«..Αρνούμαι κατηγορηματικά να πιστέψω ότι σήμερα, με τη φωτοβόλα παρουσία της επιστήμης, της γνώσης και του πολιτισμού σε όλες τις πτυχές, υπάρχουν, στην πολιτισμένη*

---

κυβέρνηση και τις κρυφές συναντήσεις των μελών, μέχρι τις αναπαραστάσεις των στροβιλιζόμενων δερβίσηδων σε ευρωπαϊκές χώρες ως κομμάτι πια της μουσικής του κόσμου (*world music*).

<sup>111</sup> Erguner Kudsi (μτφ. Άννα Χ. Τσάκωνα), *Το ταξίδι ενός σούφι μουσικού*, Αργέτιπο, Θεσσαλονίκη 2007, σελ. 130

<sup>112</sup> Sencer Ayala, «Η πολιτικοποίηση του Ισλάμ στην Τουρκία», *Τουρκία I: Ισλάμ και κρίση του Κεμαλισμού*, Εναλλακτικές εκδόσεις/Άτροπος 7, Αθήνα 1997, σελ. 83-85

<sup>113</sup> Sencer Ayala, «Η πολιτικοποίηση του Ισλάμ στην Τουρκία», *Τουρκία I: Ισλάμ και κρίση του Κεμαλισμού*, Εναλλακτικές εκδόσεις/Άτροπος 7, Αθήνα 1997, σελ. 84

<sup>114</sup> Metin And, “The Mevlana Ceremony [Turkey]”, *The Drama Review: TDR*, Vol. 21 No 3, The MIT Press, United States 1977, σελ. 84

κοινότητα της Τουρκίας, άνθρωποι τόσο πρωτόγονοι που να αναζητούν την υλική και ηθική τους ευημερία από τη φώτιση του ενός ή του άλλου σείχη. Κύριοι, εσείς και όλο το έθνος πρέπει να γνωρίζετε καλά, ότι η Δημοκρατία της Τουρκίας δεν μπορεί να είναι η χώρα των σείχηδων, των δερβίσηδων, των μαθητευόμενων και των συντρόφων τους. Ο ίσιος και αληθινός Δρόμος (*tarikāt*) είναι ο δρόμος του πολιτισμού[...]<sup>115</sup>.

Είναι εμφανές λοιπόν πως οι πρακτικές των δερβίσηδων αποτελούν απειλή για το νέο αίτημα του εκσυγχρονισμού του Κεμάλ, καθώς για τον ίδιο, ως κατάλοιπο των οθωμανικών χρόνων, αποτελούν κάτι το πρωτόγονο και δεισιδαιμονικό που εναντιώνεται στα πολιτισμικά πρότυπα που η Δύση έχει ορίσει.

Η κυβέρνηση ανακοίνωσε πως οι συμμετέχοντες των σούφικων πρακτικών καθώς και οι χώροι επιτέλεσης αυτών που δεν εγκρίνονται από την ίδια θα τιμωρούνταν σύμφωνα με το νόμο 5326 του Συντάγματος<sup>116</sup>. Με την απαγόρευση των ταγμάτων και των πρακτικών τους, οι φορεσιές, τα όργανα και τα διάφορα αντικείμενα που εξυπηρετούν το τελετουργικό, κατασχέθηκαν και τοποθετήθηκαν σε μουσεία ως πολιτιστική κληρονομία. Οι πρακτικές των δερβίσηδων λοιπόν, ζωτικής σημασίας στην καθημερινή ζωή των πιστών κατά τους οθωμανικούς χρόνους, πέρασαν στην παρανομία. Έτσι, πολλά τάγματα συνέχισαν να επιτελούν τις τελετές τους κρυφά σε ιδιωτικά σπίτια. Βέβαια, αυτό ήταν δύσκολο για τάγματα όπως των Μεβλεβί λόγω της πολυπλοκότητας των τελετουργιών τους με τη συμμετοχή της μουσικής και του χορού.

Μετά την απαγόρευση των σούφικων πρακτικών, η πρώτη τελετή *sema* πραγματοποιήθηκε το 1953 στο Ικόνιο με την προϋπόθεση ότι θα γινόταν σε μια αίθουσα παραστάσεων και όχι στο μεβλεβιχανέ του Ικονίου και ότι θα χαρακτηριζόταν ως πολιτισμική και όχι θρησκευτική τελετή. Οι τελετές των περιστρεφόμενων δερβίσηδων έτσι, έγιναν νόμιμοι ξανά το 1953, μόνο όμως ως δημόσια επιτέλεση συνδεδεμένη με την τουρκική πολιτιστική κληρονομιά κάτω από τον έλεγχο της κυβέρνησης<sup>117</sup>. Από τη μία λοιπόν οι πρακτικές αυτές αποτελούσαν απειλή για τη συγκρότηση ενός σύγχρονου έθνους- κράτους και από την άλλη, ως αναπόσπαστο κομμάτι της οθωμανικής παράδοσης, χρησιμοποιούνταν ως απόδειξη πολιτιστικής συνέχειας.

---

<sup>115</sup> Lewis Bernard (μτφ. Παπαγεωργίου Στέφανος), *Η ανάδυση της σύγχρονης Τουρκίας: όψεις της αλλαγής*, Τόμος II, Σειρά: μεσανατολικές σπουδές Αρ. 3/2- Οθωμανική/Τουρκική ιστορία-, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2002, σελ. 167

<sup>116</sup> Uyar M. Yaprak & Besiroglu S. Sehvar, "Recent representations of the music of the Mevlevi Order of Sufism", *Journal of interdisciplinary music studies*, Vol. 6, Turkey 2012, σελ. 145

<sup>117</sup> Senay Banu, "Artists, antagonisms and the ney in the popularization of 'Sufi Music' in Turkey", *European Journal of Cultural Studies*, SAGE 2014, διαδικτυακή έκδοση στο <http://ecs.sagepub.com/content/early/2014/12/06/1367549414557805>, σελ. 3, τελευταία επίσκεψη 03/05/2017

Με το πέρασμα στο σύγχρονο τουρκικό κράτος η οθωμανική κλασική μουσική μετονομάστηκε σε τουρκική κλασική μουσική υποδηλώνοντας τον εθνικό της χαρακτήρα. Βέβαια, την περίοδο αυτή παρατηρείται η στασιμότητα στην παραγωγή και εξέλιξη της οθωμανικής-τουρκικής μουσικής. Το τάγμα των Μεβλεβί, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, αποτέλεσε έναν από τους σημαντικότερους διαμορφωτές της οθωμανικής μουσικής παράδοσης. Με την απαγόρευση της επιτέλεσης των θρησκευτικών πρακτικών και το κλείσιμο των τεκέδων επόμενο ήταν να μειωθεί ή και να διακοπεί η δημιουργία νέων συνθέσεων. Το έργο αυτό ανέλαβαν διανοούμενοι συνθέτες ακολουθούμενοι το αίτημα του εκσυγχρονισμού. Παράλληλα, περιοριστική ήταν και η έγκριση για τη μετάδοση της τουρκικής πλέον κλασικής μουσικής με χαρακτηριστική την απαγόρευσή της ο 1934 για είκοσι δύο μήνες, με κατηγορία την οθωμανικής της προέλευση<sup>118</sup>. Η κεμαλική κυβέρνηση λοιπόν επεμβαίνει βίαια και στον τομέα των τεχνών επιφέροντας ριζικές αλλαγές στη δομή, τη μετάδοση, τους χώρους επιτέλεσης αυτών και γενικότερα τη μουσική πράξη καθώς και την αντίληψη ως προς αυτήν.

Σχετικά με τη μουσική, οι αλλαγές αυτές σχετίζονταν άμεσα με την απομάκρυνση οποιουδήποτε στοιχείου συσχετιζόταν με το οθωμανικό μουσικό παρελθόν (π.χ. οργανολόγιο, μουσικές φόρμες κτλ) καθώς και με την υιοθέτηση ευρωπαϊκών μουσικών πρακτικών ως στοιχείο εκσυγχρονισμού. Η οθωμανική όμως μουσική κληρονομιά αποτελούσε ένα αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινής μουσικής ζωής το οποίο δεν μπορούσε να εξαλειφθεί πλήρως. Οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι αυτής της μουσικής ήταν απόγονοι οικογενειών της οθωμανικής περιόδου και σχετίζονταν άμεσα με τις πρακτικές αυτής ως προς τις διαδικασίες επιτέλεσης, ύφους και μετάδοσης. Κύριος στόχος λοιπόν ήταν η εκλέπτυνση και ο εξευρωπαϊσμός της μουσικής αυτής παράδοσης.

Μια πρώτη απόπειρα εκσυγχρονισμού της οθωμανικής- και πλέον τουρκικής- μουσικής υπήρξε η ίδρυση του πρώτου κρατικού ωδείου *Daru 'l-elhan* (Οίκος των Μελωδιών) το 1914 στο οποίο διδάσκεται επίσημα η οθωμανική μουσική, διδασκαλία όμως που βασίζεται στη χρήση της δυτικής μουσικής σημειογραφίας. Σκοπός της ίδρυσης του ωδείου ήταν η «διάσωση» της οθωμανικής μουσικής μέσω της «ορθής» καταγραφής και της διάδοσής της<sup>119</sup>. Είναι αισθητή λοιπόν η ενσωμάτωση και ο μετασχηματισμός της μουσικής αυτής παράδοσης μέσα σε ένα καινούριο πλαίσιο διδασκαλίας και επιτέλεσης. Η υιοθέτηση των

---

<sup>118</sup> Uyar M. Yaprak & Besiroglu S. Sehvar, "Recent representations of the music of the Mevlevi Order of Sufism", *journal of interdisciplinary music studies*, Vol. 6, Turkey 2012, σελ. 145

<sup>119</sup> Πούλος Παναγιώτης, *Η μουσική στον Ισλαμικό κόσμο: πηγές, θεωρήσεις, πρακτικές*, Σύνδεσμος ελληνικών ακαδημαϊκών βιβλιοθηκών, 2015, διαδικτυακό βιβλίο διαθέσιμο στο: <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/4406>, σελ. 134

ευρωπαϊκών προτύπων στην απόδοση της οθωμανικής μουσικής, αφ' ενός θα οδηγούσε στη σταδιακή νομιμοποίηση της παράδοσης αυτής και αφ' ετέρου στην εξασφάλιση της αξίας της μπροστά στην ανωτερότητα- σύμφωνα με τους μεταρρυθμιστές- του δυτικού μουσικού πολιτισμού.

Το ανατολικό τμήμα του κρατικού ωδείου, στο οποίο διδάσκονταν όργανα όπως το νέι, το ταμπούρ, το κανονάκι και η πολιτική λύρα, όπως και θεωρία του τροπικού συστήματος των μακάμ, καταργήθηκε το 1927 σύμφωνα με το νέο κύμα μεταρρυθμίσεων του Κεμάλ<sup>120</sup>. Ένα άλλος θεσμός όμως ήρθε το 1926 να εξυπηρετήσει τη πραγμάτωση των Κεμαλικών μεταρρυθμίσεων στη μουσική, η ίδρυση της Τουρκικής ραδιοφωνίας. Το ραδιόφωνο, με την ευρεία διάδοση, απευθυνόμενο σε όλα τα στρώματα του τουρκικού λαού, αποτέλεσε τη «φωνή του εκσυγχρονισμού»<sup>121</sup>, μεταδίδοντας και διαμορφώνοντας τις νέες αξίες της Κεμαλικής πολιτικής.

Ως προς τη διάδοση της μουσικής, σκοπός του νέου αυτού θεσμού είναι η 'κατασκευή' και προώθηση της λαϊκής μουσικής, ως κομμάτι πολιτιστικής κληρονομιάς, αλλά και ο 'μετασχηματισμός'- εκλέπτυνση της οθωμανικής μουσικής, μέσω εσωτερικών εκπαιδευτικών προγραμμάτων κατάρτισης των μουσικών. Όπως αναφέρει ο Π. Πούλος, οι υπεύθυνοι για αυτά τα προγράμματα-όντας και ιδρυτικά στελέχη του ραδιοφώνου- αποτελούσαν απόγονοι της οθωμανικής ελίτ της Κωνσταντινούπολης, οι οποίοι είχαν το υπόβαθρο της προφορικής διάδοσης αυτής της μουσικής παράδοσης, των πρακτικών της και της λειτουργικότητάς της. Παράλληλα όμως, κλήθηκαν να επιτελέσουν και να διδάξουν αυτή τη μουσική σε νέους χώρους όπως τις αίθουσες διδασκαλίας, και με την υιοθέτηση νεωτεριστικών πρακτικών, όπως τη χρήση δυτικής σημειογραφίας, σχηματίζοντας μια μορφή, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Π. Πούλος, «δευτερογενή προφορικότητας»<sup>122</sup>. Από τη μία λοιπόν, η Τουρκική Ραδιοφωνία συνέβαλε στη διαμόρφωση ενός πολιτικά αποδεκτού μουσικού υλικού και από την άλλη στη διάδοση στοιχείων από την οθωμανική μουσική παράδοση εφ' όσον απαρτιζόταν από τους εκπροσώπους αυτής. Μάλιστα, από τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, μετά την απαγόρευση, το ραδιόφωνο συνέβαλε και στην αναβίωση αυτής της μουσικής και των οργάνων που τη χαρακτηρίζουν. Για την επανεμφάνιση του νέι στη δημόσια ζωή, σημαντικό ρόλο διαδραμάτισε ένα μουσικό πρόγραμμα στο ραδιόφωνο της Κωνσταντινούπολης με τίτλο «Οργανικά κομμάτια στο νέι» και επικεφαλής τον νεϋζέν

---

<sup>120</sup> Πούλος Παναγιώτης, ό.π.

<sup>121</sup> Κοκκάλα Ασινέθ Φωτεινή, *Το βιολοντσέλο στην οθωμανική κλασική μουσική, μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας: Το παράδειγμα του Tanburi Cemil Bey και του Mesud Cemil*, πτυχιακή εργασία Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής (Σχολής Καλλιτεχνικών Σπουδών, ΤΕΙ Ηπείρου), Άρτα 2013,σελ. 15

<sup>122</sup> Πούλος Παναγιώτης, βλέπε υπ. 119, σελ. 45-46



Suleyman Erguner<sup>123</sup>. Στην εκπομπή αυτή τον S. Erguner συνόδευε ο γιος του Ulvi Erguner και ο Niyazi Sayin.

Παράλληλα, η συγκρότηση χορωδιών και η ίδρυση κονσερβατορίων για τη διδασκαλία της οθωμανικής μουσικής με βάση τα δυτικά πρότυπα, έθεσαν τα θεμέλια για μια νέα συνθήκη ως προς την εκμάθηση και επιτέλεση της μουσικής αυτής παράδοσης. Η προφορική διαδικασία εκμάθησης της οθωμανικής μουσικής *mesk*, ενσωματώθηκε στη νέα συνθήκη εκμάθησης μέσω της δυτικής παρτιτούρας. Είναι γεγονός πως οι σύγχρονοι εκφραστές της μουσικής αυτής μελέτησαν το ρεπερτόριο μέσα από τις παρτιτούρες ταυτόχρονα με την μαθητεία τους σε σημαντικούς εκτελεστές. Ο Omer Erdogdular<sup>124</sup> αναφέρει χαρακτηριστικά πως όταν ήταν μικρός, καθότανε μπροστά από μια παρτιτούρα και έπαιζε μια σύνθεση ξανά και ξανά μέχρι να τη μάθει καλά, απ' έξω<sup>125</sup>. Ο ίδιος, όταν τραγουδάει ή παίζει τη σύνθεση αυτή προκειμένου να τη διδάξει, φαίνεται πως αυτά που αποδίδει ως προς τα στολίδια και τα διαστήματα, έχουν ενσωματωθεί μέσα από τη προφορική διάσταση της μαθητείας του και δεν μπορούν να απεικονιστούν επαρκώς από την παρτιτούρα. Η παρτιτούρα λοιπόν αποτελεί απλά τον σκελετό της μελωδικής γραμμής, η απόδοση της οποίας εξαρτάται από προφορικές διαδικασίες εκμάθησης.

Ταυτόχρονα, οι νέες συνθήκες εκμάθησης σε αίθουσες διδασκαλίας ή σε πλαίσιο σεμιναρίων, αναθεώρησαν την πολύχρονη σχέση δασκάλου- μαθητή που προϋπέθετε πλην της διδασκαλίας των τεχνικών του οργάνου και τη διδασκαλία ενός ευρύτερου τρόπου ζωής και την καλλιέργεια ηθικών ευαισθησιών μέσω της 'επικοινωνίας' και της εξιστόρησης των βιωμάτων του δασκάλου (*sohbet*)<sup>126</sup>. Με τη νέα συνθήκη, η παραπάνω σχέση εξασθενεί, και τη θέση της παίρνει η επιδίωξη απόκτησης υψηλής τεχνικής δεξιότητας αποκομμένης από το ευρύτερο πλαίσιο κατανόησης και ερμηνείας της μουσικής αυτής παράδοσης.

### 1.3.1 Το νέο έξω από τα σύνορα

---

<sup>123</sup> Senay Banu, "The fall and rise of the ney: from the sufi lodge to the world stage", *Ethnomusicology forum*, Routledge 2014, διαδικτυακή έκδοση στο <http://dx.doi.org/10.1080/17411912.2014.924383>, τελευταία επίσκεψη 10/03/2017, σελ. 11

<sup>124</sup> Ο Omer Erdogdular είναι ένας από τους σημαντικότερους μαθητές του Niyazi Sayin, και από το 2003 είναι αυτός που παραδίδει σεμινάρια νέι και οθωμανικού ρεπερτορίου στην Ελλάδα, στο Μουσικό Εργαστήρι Λαβύρινθος του Ross Daly.

<sup>125</sup> Προσωπική μαρτυρία του Omer Erdogdular στο πλαίσιο σεμιναρίου το καλοκαίρι του 2016 στο 'Μουσικό Εργαστήρι Λαβύρινθος'.

<sup>126</sup> Senay Banu, "Masterful words: musicianship and ethics in learning the ney", *Journal of the Royal Anthropological Institute (N.S.)*, Vol. 21, Royal Anthropological Institute, Λονδίνο 2015, σελ. 529-533

Από τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα λοιπόν, μέσω των βίαιων πολλές φορές μεταρρυθμίσεων του Κεμάλ, η οθωμανική μουσική παράδοση σταδιακά αποποιείται το θρησκευτικό της χαρακτήρα και αποτελώντας πια κομμάτι της πολιτιστικής κληρονομιάς, χρησιμοποιείται ως ένα μέσο επιβεβαίωσης της εθνικής υπόστασης του σύγχρονου τουρκικού κράτους. Ταυτόχρονα, το έντονο ενδιαφέρον των ευρωπαίων ως προς τις «εξωτικές» για αυτούς θρησκευτικές πρακτικές, έστρεψε την προσοχή της κυβέρνησης ως προς αυτές. Άλλωστε, η διαμόρφωση της τουρκικής εθνικής ταυτότητας καθοριζόταν άμεσα από τις απαιτήσεις και τις προσδοκίες των Ευρωπαίων.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της παραπάνω συνθήκης αποτελεί η τελετή των περιστρεφόμενων δερβίσηδων. Μετά την νομιμοποίηση της πραγματοποίησης της τελετής σε δημόσιους χώρους, καθορισμένους από την κυβέρνηση το 1953, μία ετήσια τελετή καθιερώθηκε στις 17 Δεκέμβρη, τη μέρα θανάτου του Ρουμί. Η τελετή αυτή, επιτελούμενη σε χώρους όπως βιβλιοθήκες, δημόσια σχολεία και γυμναστήρια, με τον καιρό προσέλκυε τόσο ντόπιους όσο και τουρίστες που έρχονταν απ' όλο τον κόσμο προκειμένου να την παρακολουθήσουν. Δεν άργησαν λοιπόν και οι περιοδείες της αναπαράστασης των τελετών στην Ευρώπη. Το 1973 η κυβέρνηση επέτρεψε την πραγματοποίηση αυτών στο Λονδίνο, το Παρίσι και την Αμερική με αφορμή τα 700 χρόνια θανάτου του Ρουμί<sup>127</sup>. Μάλιστα, τον Οκτώβριο του 2005, η Unesco πρόσθεσε τις τελετές των περιστρεφόμενων δερβίσηδων στη λίστα με τίτλο: «Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά της Ανθρωπότητας», ενώ ανακοίνωσε το έτος 2007, έτος αφιερωμένο στο Ρουμί για τα 800 χρόνια από τη γέννησή του<sup>128</sup>.

Αναπόφευκτα, η παράδοση των Μεβλεβί, συμπεριλαμβανομένου του χορού, της μουσικής και της κουλτούρας, μετατράπηκε σε τουριστική ατραξιόν και ενσωματώθηκε στην αγορά ως προϊόν. Μέσα από αυτό το μετασχηματισμό, επόμενο είναι να επηρεαστούν οι παραπάνω πρακτικές εφ' όσον αλλάζει και η λειτουργικότητα αυτών. Ο χορός πλέον, πραγματοποιείται σε εστιατόρια, μπαρ, ξενοδοχεία και άλλους τουριστικούς χώρους, αποκομμένος από το υπόλοιπο τελετουργικό. Η μουσική, εντάσσεται στη μουσική βιομηχανία της world music με τον τίτλο 'Sufi music' ή 'Mevlevi music', όπου κοινή αναφορά με τη μουσική των Μεβλεβί είναι το άκουσμα του νέι, το οποίο αποτελεί τον αντιπροσωπευτικότερο ήχο για την υπενθύμιση της παράδοσης αυτής. Μάλιστα, χαρακτηριστική είναι η σύνδεση του νέι με τη φύση, τη χαλάρωση και την απλότητα, στοιχεία που χρησιμοποιήθηκαν για την εμπορευματοποίηση αυτού και εκφράζονται μέσα από τον αυτοσχεδιαστικό ρόλο του

---

<sup>127</sup> Metin And, "The Mevlana Ceremony [Turkey]", *The Drama Review: TDR*, Vol. 21 No 3, The MIT Press, United States 1977, σελ. 84

<sup>128</sup> Uyar M. Yaprak & Besiroglu S. Sehvar, "Recent representations of the music of the Mevlevi Order of Sufism", *journal of interdisciplinary music studies*, Vol. 6, Turkey 2012, σελ. 144

οργάνου. Τέλος, η κουλτούρα του διαλογισμού της παράδοσης των Μεβλεβί, αποτέλεσαν αφορμή για τη συγγραφή πολλών βιβλίων που απευθύνονταν στην αναζήτηση της νέας γενιάς για πνευματικότητα και εναλλακτικότητα<sup>129</sup>.

Τόσο τα ταξίδια των στροβιλιζόμενων δερβίσηδων, όσο και η διάδοση της μουσικής μέσω του ρεύματος της world music, συνέβαλαν στη διάδοση του νέι εκτός συνόρων του τουρκικού κράτους. Συνθήκες που επήλθαν των Κεμαλικών μεταρρυθμίσεων ως απόρροια της χαλάρωσης των ισχυρών θρησκευτικών δεσμών. Έτσι, το νέι, από ένα όργανο άμεσα συνδεδεμένο με τις θρησκευτικές πρακτικές, απέκτησε στα τέλη του 20<sup>ου</sup> αιώνα διεθνή δημοσιότητα με χαρακτηριστική τη συμμετοχή του σε διαφορετικά είδη μουσικής. Πρόκειται για μία ενσωμάτωση που σύμφωνα με την B. Senay, σχετίζεται με την ελαχιστοποίηση του κρατικού ελέγχου στα μέσα μαζικής ενημέρωσης, την ανάπτυξη και την ποικιλία των τεχνολογικών μέσων επικοινωνίας καθώς και τις ανάγκες του νέο-διαμορφωμένου αισθητικά κοινού, του τρόπου ζωής και των σύγχρονων καταναλωτικών συνηθειών<sup>130</sup>.

Σημαντικοί παίκτες του νέι, όπως ο Kudsi Erguner, ταξίδεψαν στην Ευρώπη και πειραματίστηκαν με διαφορετικά στυλ μουσικής σε συνεργασία με ποικίλα όργανα, συγκερασμένα ή μη<sup>131</sup>. Μουσικές συμπράξεις που άλλοτε μένουν σε ένα πρώτο επίπεδο συνάντησης διαφορετικών πολιτισμών, όπου μουσικοί διαφορετικών μουσικών καταβολών παίζουν μαζί καταθέτοντας ο καθένας τη δική του παράδοση χωρίς όμως κάποια μουσική ‘ζύμωση’ για το τελικό μουσικό προϊόν, και άλλοτε συμπράξεις με τη διάθεση πειραματισμών όπου παρατηρείται η προσαρμογή του νέι σε νέα μουσικά στυλ με αποτέλεσμα τη διαφορετική τεχνική και αισθητική διαχείριση.

Ένα παράδειγμα της πρώτης συνθήκης αποτελεί το άλμπουμ του Kudsi Erguner, *L’ Orient de L’ Occident*<sup>132</sup> (Al Sur ALCD 131, Γαλλία 1995) όπου κάνει μια μίξη οθωμανικού και φλαμένγκο ρεπερτορίου. Στο άλμπουμ αυτό είναι ξεκάθαρο το άκουσμα των παραδόσεων αυτών, καθώς το ρεπερτόριο παίζεται εναλλάξ. Σχετικά με τη δεύτερη διάσταση της world music, αντιπροσωπευτικό παράδειγμα των πρώτων χρόνων της σύμπραξης αυτής είναι η συνεργασία ενός από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της πρακτικής του νέι, του Aka

---

<sup>129</sup> Uyar M. Yaprak & Besiroglu S. Sehvar, ό.π.. σελ. 145-147

<sup>130</sup> Senay Banu, “The fall and rise of the ney: from the sufi lodge to the world stage”, *Ethnomusicology forum*, Routledge 2014, διαδικτυακή έκδοση στο <http://dx.doi.org/10.1080/17411912.2014.924383> , τελευταία επίσκεψη 09/03/2017, σελ. 3

<sup>131</sup> Για περισσότερες πληροφορίες και δισκογραφία βλέπε:

Senay Banu, “Artists, antagonisms and the ney in the popularization of ‘Sufi Music’ in Turkey”, *European Journal of Cultural Studies*, SAGE 2014, διαδικτυακή έκδοση στο <http://ecs.sagepub.com/content/early/2014/12/06/1367549414557805> , σελ. 6-11

<sup>132</sup> Senay Banu, ό.π. σελ. 6

Gunduz Kutbay με έναν τζαζίστα παίκτη κρουστών τον Okay Temiz στο άλμπουμ *Zikir*<sup>133</sup> (EMI CD 100102 2, Τουρκία 1989 ). Στο τέταρτο κομμάτι (*Zikir*), είναι αισθητό πως ο A.G. Kutbay, στη μέση του κομματιού (3.50') απομακρύνεται από τη λογική της μελωδικής κίνησης του τροπικού συστήματος των μακάμ που ακολουθούσε πριν και πειραματίζεται ως προς τον ήχο του οργάνου χρησιμοποιώντας πιο στακάτο άρθρωση, συνδιαλέγοντας με το ρυθμικό υπόστρωμα και την αισθητική του Okay Temiz.

Από τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα λοιπόν, παρατηρείται η αναβίωση του νέι στη σύγχρονη Τουρκία, εμφανιζόμενο σε ετερόκλητους χώρους επιτέλεσης. Από τη μια αποτελεί κομμάτι τουριστικής διασκέδασης και από την άλλη επιτελείτε σε φεστιβάλ τζαζ. Ακόμα, ενώ επενδύει μουσικά τις τελετές των σούφικων ταγμάτων, παράλληλα χαρακτηριστική είναι η πρακτική του σε στούντιο γιόγκα και η ενσωμάτωσή του σε κέντρα εναλλακτικής θεραπείας της νέας γενιάς<sup>134</sup>. Έτσι, το 'ιερό' πνευστό όργανο, μάρτυρας των εξελίξεων της εποχής του, ενσωματώνεται σε νέους χώρους επιτέλεσης, όπως αίθουσες συναυλιών και στούντιο ηχογραφήσεων, εξυπηρετώντας καινούριες ανάγκες.

Το πέρασμα από τη λειτουργική διάσταση των τελετών των Μεβλεβί, στην αγορά και την εμπορευματοποίηση αυτών, επόμενο ήταν να προκαλέσει τις αντιδράσεις πολλών πιστών. Άλλωστε, τα δύο πλαίσια επιτέλεσης των τελετών εξελίσσονταν παράλληλα. Από τη μία συνέχισαν να πραγματοποιούνται τελετές σε κλειστούς κύκλους πιστών ως μέσο ένωσης και λατρείας και από την άλλη οργανώνονταν αναπαραστάσεις αυτών, συχνά συμπτυγμένων, εξυπηρετώντας τις νέες ανάγκες του σύγχρονου τουρκικού κράτους. Πρόκειται για έναν μετασχηματισμό αναπόφευκτο, αποτέλεσμα της ευρύτερης κοινωνικό πολιτικής μεταβολής της συγκρότησης του νέου έθνους-κράτους. Η πορεία του νέι από τα οθωμανικά χρόνια, στο πέρασμα στη σύγχρονη Τουρκική Δημοκρατία και στη μετέπειτα μουσική ζωή του 21<sup>ου</sup> αιώνα, αντανακλά τις μεταβολές αυτές. Μετασχηματισμοί ως προς τους χώρους επιτέλεσης, τη διδασκαλία, τις τεχνικές παιξίματος, το ύφος, το ρεπερτόριο και τη λειτουργικότητα αυτού, μαρτυρούν τις εν γένει κοινωνικές αλλαγές.

Το οθωμανικό νέι λοιπόν, ως απόρροια αλλά και διαμορφωτής της οθωμανικής μουσικής παράδοσης, στη διάρκεια περίπου τεσσάρων αιώνων, μέσα από αλληπάλληλες ιδεολογικές, πολιτισμικές και αισθητικές ζυμώσεις και σύμφωνα με το λειτουργικό του πλαίσιο, υπήρξε

---

<sup>133</sup> Senay Banu, "The fall and rise of the ney: from the sufi lodge to the world stage", *Ethnomusicology forum*, Routledge 2014, διαδικτυακή έκδοση στο <http://dx.doi.org/10.1080/17411912.2014.924383> , τελευταία επίσκεψη 09/03/2017, σελ. 14

<sup>134</sup> Senay Banu "The fall and rise of the ney: from the sufi lodge to the world stage", *Ethnomusicology forum*, Routledge 2014, διαδικτυακή έκδοση στο <http://dx.doi.org/10.1080/17411912.2014.924383> , τελευταία επίσκεψη 09/03/2017, σελ. 2

ένα από τα σημαντικότερα εργαλεία παραγωγής και επιτέλεσης ενός ρεπερτορίου, πρακτικών μουσικών χαρακτηριστικών, και τελικά ύφους που σήμερα συνιστούν αυτό που αποκαλούμε «Κλασική/Λόγια Οθωμανική/Τουρκική Μουσική». Κατ' επέκταση, το οθωμανικό νέι υπήρξε ο εκφραστής μιας θρησκευτικής και πολιτισμικής ταυτότητας -αυτή της αυλής και των δερβίσηδων-, που πλέον διεθνώς, ως σύμβολο του σουφισμού αποτελεί δείκτη πολιτισμικής συνέχειας και τουρκικότητας για το σύγχρονο Τουρκικό κράτος. Ταυτόχρονα όμως, η διεθνής δημοσιότητα του οργάνου και οι αναζητήσεις της νέας γενιάς και της σύγχρονης μουσικής σκηνης, συνέβαλαν στην ενσωμάτωση του οργάνου σε νέα μουσικά είδη και χώρους επιτέλεσης επιφέροντας σημαντικούς αισθητικούς και τεχνικούς μετασχηματισμούς.

## Κεφάλαιο 2

### 2.1 Η εμφάνιση σε «ελληνικά εδάφη»

*Όταν λοιπόν έχουμε κάποια παρουσίαση προσπαθούμε να τους μιλήσουμε όσο πιο τίμια γίνεται. Δηλαδή ότι υπήρχε αυτό το όργανο στην Ελλάδα το 19<sup>ο</sup> αιώνα μέχρι τις αρχές του 20<sup>ου</sup>.. Πρώτα απ' όλα το αναφέρουν ο ίδιος ο Παπαδιαμάντης, ο Καρκαβίτσας. Δε θα το ανέφεραν στη λογοτεχνία.<sup>135</sup> (Σύλβια Κουτρούλη,2017)*

Η Σύλβια Κουτρούλη, η πρώτη δασκάλα νέι σε μουσικά σχολεία διδάσκοντας από το 1990 μέχρι σήμερα, στη προσπάθειά της να παρουσιάσει και να περιγράψει το νέι στους νέους μαθητές, αποφεύγοντας οποιεσδήποτε «ιδεοληψίες»<sup>136</sup>, παραπέμπει στις υπάρχουσες γραπτές πηγές, αυτές της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Ανατρέχοντας στο διήγημα *Η θάλασσα*<sup>137</sup> του Ανδρέα Καρκαβίτσα και στον *Ξεπεσμένο Δερβίση*<sup>138</sup> του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, δύο έργα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αντιλαμβανόμαστε πως ο όρος νάι, όπως αυτός αναφέρεται, δεν είναι άγνωστος εκείνα τα χρόνια. Βέβαια, παρατηρούνται δύο διαφορετικές εκφράσεις του οργάνου.

Από τη μία, ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης παραθέτει το «νάι»<sup>139</sup> ως κομμάτι του ισλαμικού- μουσουλμανικού κόσμου και συσχετίζει την πρακτική του με τους δερβίσηδες. Σύμφωνα με τον Βλαδιμήρ Ποταπώφ, η επιλογή του Παπαδιαμάντη να βάλει ως πρωταγωνιστή του διηγήματος έναν δερβίση μουσουλμάνο να κυκλοφορεί στο κέντρο της Αθήνας δεν είναι τυχαία. Το έτος δημοσίευσης του διηγήματος (1896) συμπίπτει με τη χρονιά των πρώτων Ολυμπιακών αγώνων, σε μία εποχή όπου η ελληνική εθνική ταυτότητα διαμορφώνεται σύμφωνα με το αρχαίο ελληνικό παρελθόν, μία συνθήκη που επιβάλλεται και καθορίζεται από τις ευρωπαϊκές δυνάμεις. Ο Παπαδιαμάντης λοιπόν, αντιτάσσεται σε

<sup>135</sup> Προσωπική συνέντευξη με τη Σύλβια Κουτρούλη, βλέπε: παράρτημα II, σελ. 158

<sup>136</sup> Κουτρούλη Σύλβια, προσωπική συνέντευξη, Αθήνα (28 Μαρτίου) 2017, βλέπε: παράρτημα II, σελ. 157

<sup>137</sup> Το διήγημα 'Η θάλασσα' ανήκει στη συλλογή *Λόγια της Πλώρης* (1899). Βλέπε διαδικτυακή έκδοση στο: <http://www.helioskiosk.gr/resource.ashx?a=d4J7WbjWYqAFs97bXzNNcUfVjtddvI%2BY>, τελευταία επίσκεψη 15/04/2017

<sup>138</sup> Παπαδιαμάντης Αλέξανδρος, *Απαντα*, τόμος τρίτος, Εκδόσεις Δόμου, Αθήνα 1984, σελ. 111-116, διαδικτυακή έκδοση στο :

<http://papadiamantis.net/%E1%BC%8D%CF%80%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B1-%CE%94%CF%8C%CE%BC%CE%BF%CF%85-pdf>, τελευταία επίσκεψη 15/04/2017

<sup>139</sup> Παπαδιαμάντης Αλέξανδρος, ό.π. σελ. 112

αυτή τη συνθήκη «παρουσιάζοντας τη γνήσια ‘ανατολική’ όψη της ελληνικής πρωτεύουσας»<sup>140</sup>.

Έτσι, είτε πρόκειται για μια αληθινή ιστορία είτε για μια μυθοπλασία, η αναφορά στο νέι καθώς και η περιγραφή του ήχου του νέι ως «..γλυκύ» και της μελωδίας του δερβίση ως «αύρα, ουρανός, άσμα γλυκερόν, μελιχρόν, αβρόν, μεθυστικόν»<sup>141</sup> μαρτυρούν το άκουσμα και τη γνώση το οργάνου την εποχή εκείνη.

Ο Ανδρέας Καρκαβίτσας από την άλλη, παρουσιάζει μία διαφορετική έκφραση του οργάνου η οποία δε σχετίζεται με την ισλαμική μουσική παράδοση. Το νάι στο διήγημα αυτό, μαζί με το βιολί και το λαγούτο, αποτελούν την ορχήστρα ενός γλεντιού που διαδραματίζεται σε ένα νησί. Συγκεκριμένα, αναφέρει πως «..το βιολί, το λαγούτο, το νάι έχυναν περίγυρα ήχους αρμονικούς, τρελούς, λέγεις και ήθελαν να σπείρουν την αγαλλίασι στα τετραπέρατα.»<sup>142</sup>.

Όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο (Κεφ.1.1), ως νάι θα μπορούσε να χαρακτηριστεί οποιαδήποτε φλογέρα είναι κατασκευασμένη από καλάμι και ο ήχος της παράγεται με πλάγιο φύσημα. Η Δέσποινα Μαζαράκη στην έρευνά της για το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα, αναφέρει τον όρο νάι ως ένα είδος φλογέρας που παιζόταν κυρίως πριν την εμφάνιση του κλαρίνου. Μάλιστα παραθέτει τα λόγια ενός από τους ομιλητές της: «Παλιότερα είχαμε καραμούζες και νάγια. Θα πάρουμε τα τούμπανα, τα νταούλια, λέγαμε για τις καραμούζες. Θα πάρουμε τα όργανα, λέγαμε για τα νάγια. Τώρα τα κλαρίνα είναι πιο εξελιγμένα.»<sup>143</sup>. Λίγα χρόνια αργότερα, ο Φοίβος Ανωγειανάκης στο βιβλίο του για τα ‘Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα’ αναφέρει επίσης πως ο όρος νάι ή νέι χρησιμοποιούταν παλιότερα αντί της φλογέρας<sup>144</sup>.

Ωστόσο, οι πληροφορίες δεν είναι αρκετές για να εξετάσουμε τις συνθήκες που συντέλεσαν στη χρήση αυτού του όρου, αλλά ούτε και για να εντοπίσουμε κατασκευαστικές και τεχνικές ιδιαιτερότητες του οργάνου αυτού. Έτσι, στη συγκεκριμένη περίπτωση πολύ πιθανόν ως

---

<sup>140</sup> Ποταπώφ Βλαδιμήρ, *Οι πολιτισμικές εικόνες στο έργο του Νικολάι Λεσκόφ και του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*, διπλωματική μεταπτυχιακή εργασία της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου (Τομέας μεσαιωνικών και νεοελληνικών σπουδών), Θεσσαλονίκη 2010, σελ. 44

<sup>141</sup> Παπαδιαμάντης Αλέξανδρος, *Απαντα*, τόμος τρίτος, Εκδόσεις Δόμου, Αθήνα 1984, σελ. 114, διαδικτυακή έκδοση στο : <http://papdiamantis.net/%E1%BC%8D%CF%80%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B1-%CE%94%CF%8C%CE%BC%CE%BF%CF%85-pdf> , τελευταία επίσκεψη 15/04/2017

<sup>142</sup> Καρκαβίτσας Ανδρέας, *Λόγια της πλώρης*, εκδόσεις schooltime.gr 2013, σελ. 20, ψηφιακό βιβλίο στο: <http://www.schooltime.gr/wp-content/uploads/2013/10/logia-tis-ploris-karkavitsas-ekdoseis-schooltime.gr-2013.pdf> , τελευταία επίσκεψη 16/04/2017

<sup>143</sup> Μαζαράκη Δέσποινα, *Το λαϊκό κλαρίνο κλαρίνο στην Ελλάδα: με είκοσι μουσικά παραδείγματα*, Κέδρος, Αθήνα 1984, σελ. 20

Για επιπλέον αναφορές σε οργανοπαίκτες του νάι βλέπε: Μαζαράκη Δέσποινα, ό.π. σελ. 34 και 60

<sup>144</sup> Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Εκδοτικός οίκος «Μέλισσα», Αθήνα 1991, σελ. 149

νάι να αποκαλούσαν διαφορετικά είδη φλογέρων που παίζονταν στον ελλαδικό χώρο, ιδίως πριν τη κυριαρχία του κλαρίνου, όργανα όμως που δεν είχαν σχέση με το οθωμανικό νέι όπως αυτό περιγράφεται στο πρώτο κεφάλαιο.

Η χρήση του όρου νάι όπως και το άκουσμα του νέι όμως φαίνεται να είναι οικεία και στο χώρο της ψαλτικής τέχνης ήδη από τους βυζαντινούς χρόνους. Ο Αναστασίου Γρηγόριος μας πληροφορεί πως ο όρος νάι δίνεται σε αρκετά μεταβυζαντινά κρατήματα και μάλιστα από το δεύτερο μισό του 16<sup>ου</sup> αιώνα σταθεροποιείται ως ταυτόσημος του κρατήματος<sup>145</sup>. Ο ίδιος αναφέρει πως αρκετά βυζαντινά και μεταβυζαντινά κρατήματα παίρνουν την ονομασία μουσικών οργάνων. Η ονομασία ενός κρατήματος αποτελεί οδηγό για την απόδοση αυτού, επομένως ο χαρακτηρισμός του ως ένα μουσικό όργανο παραπέμπει και στο αντίστοιχο ηχόχρωμα και την υφολογία του οργάνου<sup>146</sup>. Είναι αισθητό λοιπόν πως ο όρος βρίσκεται σε χρήση παραπέμποντας μάλιστα σε ένα συγκεκριμένο άκουσμα. Άλλωστε, όπως έχουμε αναφέρει ήδη, χριστιανοί ψάλτες και μουσουλμάνοι μεβλεβί βρίσκονταν σε αλληλεπίδραση τόσο σε επίπεδο μουσικής πρακτικής όσο και διδασκαλίας.

Οι παραπάνω πληροφορίες προδίδουν τόσο τη χρήση του όρου νάι όσο και το άκουσμα αυτού. Ωστόσο, οι πληροφορίες δεν είναι επαρκείς και άλλοτε οι πηγές δεν είναι έγκυρες προκειμένου να ισχυριστούμε την πρακτική ενός οργάνου με το όνομα νέι (ή νάι) στον ελλαδικό χώρο νωρίτερα από τη δεκαετία του '80 σε επίπεδο κατασκευής, ρεπερτορίου, τεχνικής και υφολογικών χαρακτηριστικών. Άλλωστε, η αναζήτηση τέτοιων πληροφοριών δεν είναι στόχος της παρούσας εργασίας.

Ως έγκυρη πηγή λοιπόν θα μπορούσαμε αδιαμφισβήτητα να θεωρήσουμε τη δισκογραφία. Σύμφωνα με προσωπική αδημοσίευτη έρευνα του Γιάννη Οικονόμου, στο πλαίσιο της διδακτορικής του διατριβής, το νέι συμμετέχει και εμφανίζεται ως όρος για πρώτη φορά το 1985 με το Γιάννη Καϊμάκη, στο δίσκο *Νανουρίσματα* της Σαβίνα Γιαννάτου (Lyra ML 3396, Αθήνα 1985)<sup>147</sup>. Για τη συγκεκριμένη ηχογράφιση, ο Χρήστος Τσιαμούλης αναφέρει:

*..η εμπειρία μου ήταν μία κοινή ηχογράφιση που κάναμε σε ένα δίσκο με ενορχήστρωση του Νίκου Κυπουργού, τραγούδαγε η Σαβίνα Γιαννάτου, τα Νανουρίσματα. Και εκεί έπαιξε ένα αραβικό μικρό νέι ο Γιάννης ο Καϊμάκης, δύο τραγούδια.*<sup>148</sup> (Χρήστος Τσιαμούλης, 2017)

<sup>145</sup> Αναστασίου Γρηγόριος Γ., *Τα κρατήματα στην ψαλτική τέχνη*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας: Μελέται 12, Αθήνα 2005, σελ. 71

<sup>146</sup> Αναστασίου Γρηγόριος Γ., «Σχέση ονόματος και μέλους στα βυζαντινά και μεταβυζαντινά κρατήματα», *Γλισιότες Ψάλτες: το ιστολόγιο της ενοριακής σχολής Βυζαντινής μουσικής Αγίας Μαρίνης Άνω Γλισιτών*, στο: [http://ilsiotespsaltes.blogspot.gr/2009/10/blog-post\\_2987.html](http://ilsiotespsaltes.blogspot.gr/2009/10/blog-post_2987.html), τελευταία επίσκεψη 15/04/2017

<sup>147</sup> Από προσωπική συζήτηση με τον Γιάννη Οικονόμου.

<sup>148</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Χρήστο Τσιαμούλη, βλέπε παράρτημα ΙΙ, σελ. 180



Όπως ήδη έχουμε αναφέρει όμως, η παρούσα εργασία εστιάζει στο οθωμανικό νέι, με το κοκάλινο επιστόμιο και το συγκεκριμένο κούρδισμα, όπως αυτό περιγράφεται και ορίζεται στο προηγούμενο κεφάλαιο (Κεφ.1). Στην περίπτωση αυτή λοιπόν, το οθωμανικό νέι εμφανίζεται στη δισκογραφία για πρώτη φορά το 1987 στο δίσκο ‘Ήχος Β’ του μουσικού σχήματος *Δυνάμεις του Αιγαίου* (EMI 062-1701371, Αθήνα 1987)<sup>149</sup>. Ο Χρήστος Τσιαμούλης λοιπόν, ακούει για πρώτη φορά στη ζωή του τον ήχο του νέι από τον Γιάννη Καϊμάκη και δύο χρόνια αργότερα ηχογραφεί παίζοντας ο ίδιος. Ο ίδιος μάλιστα αναζητά στην Τουρκία όργανο και κάποιο δάσκαλο.

*Ένα ωδείο, δε θυμάμαι πιο ήτανε το ωδείο αυτό που είχα πάει, έχω ξεχάσει κιόλας. Και εκεί εδίδασκε ο Niyazi Sayin. Οπότε του μίλησα, στα αγγλικά, τον γνώρισα και με πήγε σπίτι του. Εκεί άκουσα τα νέι που έπαιζε, εκεί είδα και πως παίζεται, εκεί είδα πως γίνεται το βιμπράτο, αυτό που κάνει το χαρακτηριστικό με το σπάσιμο του αριστερού χειλιού που κάνει ο Niyazi Sayin. Και αυτά ήταν τα μαθήματα δηλαδή, δεν έκανα άλλα.*<sup>150</sup> (Χρήστος Τσιαμούλης, 2017)

Πλην της δισκογραφίας όμως, τόσο από τη δραστηριότητα των ίδιων των παικτών του νέι στον ελλαδικό χώρο όσο και από μαρτυρίες καλλιτεχνών της εποχής, γίνεται αισθητό πως η εμφάνιση και πρακτική του νέι είναι μία υπόθεση περίπου τριάντα ετών. Ακόμα και στο ‘κίνημα’ της σχολής του Σίμωνα Καρα με την αναβίωση των παραδοσιακών-βυζαντινών οργάνων, όπου όργανα σαν το ούτι, ο ταμπουράς και το κανονάκι βρίσκονταν στο προσκήνιο, το νέι εμφανίζεται πολύ αργότερα.

*Νέι δε θυμάμαι να έχει, όχι. Ε μπορεί να είχε κάποιον εκεί να του δείξουνε. Ίσως κάποιος φύσαγε δυο νότες. Αλλά κάπου να παίζει καθ’ αυτό, να βγαίνει να παίζει αυτό το όργανο δεν υπήρχε όχι. Είχαν τον Αριστείδη το Βασιλάρη ο οποίος έπαιζε διάφορα σουραύλια και ελληνικά πνευστά παρόμοια. Έπαιζε καλά αυτός. Αλλά κυρίως φλογέρες, διάφορα τέτοια. Νέι δε θυμάμαι να είχαν χρησιμοποιήσει ποτέ.*<sup>151</sup> (Ross Daly, 2016)

Ο ίδιος ο Ross Daly, όντας μάρτυρας των κοινωνικών αλλαγών τη δεκαετία του ’80 αλλά και από αυτούς που θέσανε τα θεμέλια για τη μελέτη ανατολικών τροπικών μουσικών και

<sup>149</sup> Σύμφωνα με προσωπική μαρτυρία του Χρήστου Τσιαμούλη αλλά και προσωπική έρευνα.

<sup>150</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χρήστο Τσιαμούλη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 181

<sup>151</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Ross Daly, βλέπε παράρτημα II, σελ. 150

οργάνων στον ελλαδικό χώρο, αναφέρει πως ο πρώτος που θυμάται ο ίδιος να ασχολείται σοβαρά με το νέι στον ελλαδικό χώρο είναι από τη δεκαετία του '80 ο Γιώργος Συμεωνίδης<sup>152</sup>. Συγκεκριμένα, ο Γιώργος Συμεωνίδης επικεντρώνεται στη μελέτη του νέι και του οθωμανικού ρεπερτορίου από το 1989<sup>153</sup>, ενώ όπως είδαμε και προηγουμένως, από το 1987 παρατηρούνται κάποιες απόπειρες από το Χρήστο Τσιαμούλη να συμπεριλάβει το νέι στη δισκογραφία και στις συναυλίες.

Στις αρχές της επόμενης δεκαετίας, παρατηρείται η ενασχόληση με το νέι από τους υπόλοιπους κύριους πρωταγωνιστές του οργάνου των πρώτων χρόνων. Η Σύλβια Κουτρούλη σε ένα ταξίδι της στην Τουρκία, έρχεται σε επαφή με το νέι και τις αρχές του '90 ξεκινάει τη μελέτη αυτού.

*Ηχο έβγαλα αρχές του '90 πια, δε το έκανα στόχο αλλά που και που το έπιανα. Τότε, σε ένα ωδείο στο Περισσό, αυτό το ωδείο το είχε ο Βασίλης ο Γρατζούννας, είχε προσλάβει το Χρήστο το Τσιαμούλη για μαθήματα.[..] Με το Χρήστο μαθήτευσα δύο χρόνια, όχι πολύ.<sup>154</sup> (Σύλβια Κουτρούλη, 2017)*

Ένα χρόνο αργότερα, ο Χάρης Λαμπράκης, στην ηλικία των 15 ετών, όντας μαθητής στο μουσικό σχολείο της Παλλήνης, έρχεται σε επαφή με το νέι όπου δίδασκε η Σύλβια Κουτρούλη.

*Πρώτη λυκείου χωριζόμασταν σε ευρωπαϊκό τομέα και παραδοσιακό τομέα.[..]Οι περισσότεροι θα πηγαίνανε στο παραδοσιακό και μου λέγανε να πάω και εγώ. Και πήγα στο παραδοσιακό και εκεί το είδα το νέι.<sup>155</sup> (Χάρης Λαμπράκης, 2017)*

Την ίδια δεκαετία παρατηρείται η ενασχόληση με το νέι και από άλλους παίκτες. Ο Νεκτάριος Σταματέλος ξεκινάει το 1997 μαθήματα νέι με τον Γιώργο Συμεωνίδη στο Μουσικό Εργαστήρι «Λαβύρινθος» του Ross Daly<sup>156</sup>, ενώ ο Νίκος Παραουλάκης, μαθητεύοντας και αυτός με τον Γιώργο Συμεωνίδη, ξεκινάει το 1999.

---

<sup>152</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Ross Daly, βλέπε παράρτημα II, σελ. 145

<sup>153</sup> Βλέπε βιογραφικά στοιχεία Γιώργου Συμεωνίδη στο παράρτημα III, σελ. 193

<sup>154</sup> Προσωπική συνέντευξη με τη Σύλβια Κουτρούλη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 156

<sup>155</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 162-163

<sup>156</sup> Πληροφορίες από σύντομο μουσικό βιογραφικό του Νεκταρίου Σταματέλου στο: <http://www.almahabba.gr/el/members/nektarios-stamatelos.html>, τελευταία επίσκεψη 17/04/2017

*Είχα πάει στο Μέγαρο σε μια συναυλία κλασικής μουσικής και ήταν ο Ross Daly και τον είχα ρωτήσει. Είχε μια σχολή τότε στα Πετράλωνα και το θυμάμαι γιατί στη συναυλία που είχα πάει να τον δω μοιράζανε κάτι φυλλάδια. «Ναι βέβαια, υπάρχει ο Συμεωνίδης εδώ που κάνει», εγώ τον είχα ακούσει κιόλας, μου άρεσε. Και πήγα εκεί, δύο μήνες έκατσα.<sup>157</sup> (Νίκος Παραουλάκης, 2017)*

Ένα χρόνο αργότερα, ο Χρήστος Μπάρμπας ξεκινάει μαθήματα νέι με το Μάρκο Σκούλιο στη Θεσσαλονίκη.

*..ρωτώντας που μπορώ να μάθω καβάλ ή νέι μου είπε ο Κυριάκος ότι άμα θες να κάνεις νέι θα πας στο Μάρκο, αυτός είναι πολύ καλός. Ύστερα, είχα ακούσει και Ross από δίσκους στο σπίτι, οπότε είδα μια φωτογραφία στη σχολή ‘Ωδείο Γαλαξίας, διδάσκει ο Ross, διδάσκεται νέι..’ και όλα αυτά. Οπότε πήγα εκεί και ξεκίνησα μαθήματα με το Μάρκο.<sup>158</sup> (Χρήστος Μπάρμπας, 2016)*

Παρατηρούμε λοιπόν πως πρόκειται για ένα κλειστό και περιορισμένο δίκτυο παικτών όπου ο ένας μαθαίνει από τον άλλον. Ορισμένοι παίκτες, όπως ο Χρήστος Τσιαμούλης και ο Μάρκος Σκούλιος, αναζητούν δασκάλους στο εξωτερικό καθώς στον ελλαδικό χώρο δεν υπήρχε κάποιος να τους δείξει αλλά ουσιαστικά, μαζί με τους Γιώργο Συμεωνίδη και Χάρη Λαμπράκη, αυτή η «πρώτη γενιά» παικτών του νέι είναι εν μέρη αυτοδίδακτοι.

*..άρχισα να μαθαίνω νέι. Βρήκα έναν τύπο, έναν Αμερικάνο, που δίδασκε που έφτιαχνε νέι και αυτός, όχι σπουδαία αλλά εντάζει[..] Δεν είχα ποτέ δάσκαλο. Πήγα κάποτε στην Πόλη, γνώρισα τον Omer ο οποίος όταν πήγα στα σεμινάρια δε με θυμόταν βεβαίως (γέλια). Γνώρισα το Ross, έπαιζα στο γκρουπ του Ross, δεν έχω παίζει πολύ.<sup>159</sup> (Γιώργος Συμεωνίδης, 2017)*

*..πήγα στον Umit Gulerman, από τα βασικά στελέχη του Βόσπορος τότε, όχι στην πρώτη ηχογράφιση που έπαιξε ο Omer αλλά μετά.. Πήγα δυο τρεις φορές σε αυτόν, και μετά στην Πόλη πήγα σε αυτόν. Μου είχε δώσει ηχογραφήσεις με το Niyazi Sayin, πολλά πράγματα, μου άνοιξε πολύ τα μάτια. Μετά το προχώρησα για πολύ καιρό μόνος μου και μετά πήρα το θάρρος*

---

<sup>157</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Νίκο Παραουλάκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 136

<sup>158</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χρήστο Μπάρμπα, βλέπε παράρτημα II, σελ. 175

<sup>159</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Γιώργο Συμεωνίδη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 117

να επικοινωνήσω με τον *Murat Tokac* που τον είχα γνωρίσει παλιότερα.<sup>160</sup> (Μάρκος Σκουλιός, 2017)

*Με τη Σύλβια κάναμε ελάχιστα μαθήματα, έκανα μόνο την πρώτη λυκείου μαζί της.[..] Έπαιζα νέι αλλά έκανα άλλα όργανα.*<sup>161</sup> (Χάρης Λαμπράκης, 2017)

Αυτή η πρώτη γενιά ‘νεϋζέν’ λοιπόν, θα αποτελέσει τη δεκαετία του ’90 τους ‘δασκάλους’ στους οποίους θα απευθυνθούν οι νέοι ενδιαφερόμενοι σαν τη Σύλβια Κουτρούλη, το Νεκτάριο Σταματέλο, το Νίκο Παραουλάκη και το Χρήστο Μπάρμπα. Κοινό όλων βέβαια είναι η επαφή τους με τη ‘σχολή’ παιξίματος του νέι του Niyazi Sayin, είτε με απευθείας επαφή με τον ίδιο- όπως ο Χρήστος Τσιαμούλης- είτε μέσω μαθητών- συνεχιστών του όπως τον Omer Erdogan ή τον Sadrettin Ozcimi. Μάλιστα, πολλές φορές η ‘μαθητεία’ πραγματοποιούνταν μέσα από κασέτες.

*Οπότε μόνος μου. Άκουγα από κασέτες κυρίως τότε.[..] Κυρίως τον Niyazi Sayin, και άλλους. Kutbay, τον Erguner οπωσδήποτε.*<sup>162</sup> (Χρήστος Τσιαμούλης, 2017)

*Τον Niyazi Sayin είχα ακούσει πρώτα, μου είχε δώσει μια κασέτα η Σύλβια που είχε το Niyazi Sayin και μου λέει «άκου αυτόν». Ξες κάποτε δεν υπήρχε ούτε ίντερνετ ούτε cd.*<sup>163</sup> (Χάρης Λαμπράκης, 2017)

*Είχα μία κασέτα που μου είχε δώσει ένας φίλος, αργότερα έμαθα ποιος έπαιζε, που ήταν η ηχογράφηση του Sadrettin Ozcimi, που γράφει πάνω ότι είναι νέι απλά. Αυτή την κασέτα την είχα λιώσει, την είχα μάθει απ’ έξω.*<sup>164</sup> (Μάρκος Σκούλιος, 2017)

*Κάποια στιγμή λέω, δε πετάγομαι στην Τουρκία βόλτα; Κάπου 2002 ή λίγο πριν έρθει ο Omer για τα σεμινάρια.. Στον Omer πήγαίνα, του είχα πει να μου κάνει κανένα μάθημα και ήταν δύσκολος στην αρχή έλεγε.. «Ε.. δε χρειάζεσαι» και τέτοια. Μετά του ‘λεγα συνέχεια και μου*

<sup>160</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Μάρκο Σκούλιο, βλέπε παράρτημα II, σελ. 129

<sup>161</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 162

<sup>162</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χρήστο Τσιαμούλη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 181

<sup>163</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 165

<sup>164</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Μάρκο Σκούλιο, βλέπε παράρτημα II, σελ. 129

έκανε ένα τελικά. Αυτό πριν έρθει στη Κρήτη. Και μου λέει έλα τη Δευτέρα να πάμε σπίτι του να κάνουμε μάθημα.<sup>165</sup> (Νίκος Παραουλάκης, 2017)

Ο Ross Daly, οργανώνοντας τα μουσικά εργαστήρια «Λαβύρινθος», το 2003 καλεί τον Omer Erdogdular για να παραδώσει σεμινάριο νέι και οθωμανικού ρεπερτορίου.

*Τον Omer τον γνωρίζω πάνω από 30 χρόνια. Έχω ένα φίλο στην Κωνσταντινούπολη, ένας άνθρωπος τυφλός, είναι μουεζίνης, τον οποίο γνώρισα σε ένα τσαγαράδικο στην Πόλη...μάθαινε νέι με τον Omer ο οποίος δίδασκε κάθε Παρασκευή βράδυ σε ένα μαγαζί που πουλάγανε χαλιά. [...] Τον ήξερα από κει. Μετά ήρθε στη Ελλάδα με το Βόσπορο και τον θυμόμουνα, τον ξέρω από το '82-'83. Και όλα αυτά τα χρόνια γνωριζόμασταν.<sup>166</sup> (Ross Daly, 2016)*

Είναι χαρακτηριστικό πως όλοι οι παίκτες του νέι, και της «πρώτης γενιάς» και της νέας που ακολούθησε, παρακολούθησαν σεμινάρια νέι με τον Omer Erdogdular<sup>167</sup>. Μάλιστα για πολλούς θεωρείτε δάσκαλος και εμπνευστής. Αυτό είναι αναπόφευκτο εφ' όσον τα σεμινάρια ήταν ο μόνος τρόπος να διδαχθούν τεχνικές του οργάνου και να ακούσουν τον ήχο του από έναν γνώστη αυτής της μουσικής παράδοσης, και ακόμη περισσότερο έναν παίκτη βιωματικό σαν τον Omer.

*Κοίταξε, ο Omer μου άνοιξε τα μάτια σε σχέση με αυτή τη μουσική.<sup>168</sup> (Χάρης Λαμπράκης, 2017)*

*..είμασταν όλοι νεκρική σιγή τι θα πει ο δάσκαλος, πως το κάνει. Κανένας δεν ήξερε πως. Έπαιζε αυτός, ηχογραφούσαν όλοι, ήταν πολύ οργανωμένο. Και πήγα σε κάποια σεμινάρια στη σειρά. Ξες δεν ήταν ποτέ της λεπτομέρειας, το άκουγες και το προσπαθούσες.<sup>169</sup> (Νίκος Παραουλάκης, 2017)*

---

<sup>165</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Νίκο Παραουλάκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 137

<sup>166</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Ross Daly, βλέπε παράρτημα II, σελ. 154

<sup>167</sup> Πληροφορία που προκύπτει μέσα από προσωπικές συζητήσεις με τους παίκτες, από συνεντεύξεις και βιογραφικά στοιχεία στο διαδίκτυο.

<sup>168</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χάρη Λαμπράκη. Βλέπε παράρτημα II, σελ. 171

<sup>169</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Νίκο Παραουλάκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 138

*Και το 2004 πήγα στο Χουδέτσι, εντάξει πήρα πάρα πολλά πράγματα από τον Omer, όλοι παίζαμε καλά αλλά από τον Omer πήραμε πολύ ώθηση, σε όλα τα επίπεδα. Το σημαντικότερο ήτανε στο πνεύμα το σούφικο, γιατί ο Omer τότε έπαιζε πολύ, έκανε πολλά ταξίμια. Ο Omer είναι ας πούμε ο σεΐχης των ανθρώπων που ασχολούνται με το νέι στην Ελλάδα, ο πνευματικός τους δάσκαλος και καθοδηγητής, και το πιο αγαπητό πρόσωπο στο χώρο για όλους μας. Για μένα ο Omer ήταν πάρα πολύ σημαντικός στο να μου δώσει ώθηση στο να διαμορφώσω τον ήχο μου πιο πολύ σε αυτή τη κατεύθυνση γιατί μου άρεσε ο ήχος του πάρα πολύ.. για μένα έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στα να διαμορφώσω έναν ήχο αρκετά κοντά σε αυτό το πνεύμα και σε συναισθηματικό επίπεδο. [...] Ο Omer ήταν πολύ σημαντικός άνθρωπος στη μουσική μου αναζήτηση.<sup>170</sup> (Μάρκος Σκούλιος, 2017)*

Έτσι λοιπόν, ο Omer Erdogdular, αποτέλεσε για πολλούς ‘οδηγός’ τόσο στην πρακτική και τη μελέτη του νέι, όσο και στην εν γένει αντιμετώπιση και κατανόηση της οθωμανικής μουσικής παράδοσης. Θα μπορούσαμε λοιπόν να ισχυριστούμε μία κοινή συντεταγμένη των παικτών του νέι στον ελλαδικό χώρο.

Μέσα από την πορεία των ίδιων των παικτών, γίνεται αντιληπτό πως πριν από τη δεκαετία του '80 δεν υπήρχε κάποια δραστηριότητα σχετική με την πρακτική του νέι. Μάλιστα, για την αναζήτηση πληροφοριών για τεχνικά ζητήματα του οργάνου, όσο και για την αναζήτηση οργάνων, οι παίκτες απευθύνονταν στο εξωτερικό- κυρίως στην Κωνσταντινούπολη- ή σε εκπροσώπους, γνώστες του οργάνου και της μουσικής παράδοσης που αυτό πρεσβεύει. Παρατηρούμε λοιπόν πως, από τα τέλη του '80, αναπτύσσεται στα δύο μεγάλα αστικά κέντρα, Αθήνα και Θεσσαλονίκη, ένα δίκτυο παικτών του νέι, με κοινή συντεταγμένη θα λέγαμε τη σχολή του Niyazi Sayin και αδιαμφισβήτητα τη συμβολή του Ross Daly στη διάδοση του οργάνου και την τεχνική εξέλιξη των παικτών μέχρι και σήμερα.

## **2.2 Το πρώτο ερέθισμα**

Η εμφάνιση του νέι όμως στα μέσα της δεκαετίας του '80 στα αστικά κέντρα και η διάδοσή του δεν ήτανε τυχαία αλλά συνεπάγεται της ευρύτερης ελληνικής κοινωνικής και πολιτικής πραγματικότητας. Γεγονότα όπως η αποκατάσταση ενός δημοκρατικού καθεστώτος μετά την πτώση της στρατιωτικής δικτατορίας, η ένταξη της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή

---

<sup>170</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Μάρκο Σκούλιο, βλέπε παράρτημα II, σελ. 130

Οικονομική Κοινότητα, η άνοδος του ΠΑΣΟΚ, η εξομάλυνση των ελληνοτουρκικών σχέσεων, το αίτημα για ‘νομιμοποίηση’ του Βυζαντίου ως πολιτισμικός σύνδεσμος μεταξύ της σύγχρονης και της αρχαίας Ελλάδας και η ανάγκη επαναπροσδιορισμού της παράδοσης των νέων των αστικών κέντρων σε συνδυασμό με το νέο ρεύμα της world music, συνέβαλαν σύμφωνα με την Ελένη Καλλιμοπούλου, στη διαμόρφωση ενός νέου αστικού μουσικού στυλ, τα *paradosiaka*<sup>171</sup>.

Ο όρος *paradosiaka*, όπως αυτός ορίζεται από την Ε. Καλλιμοπούλου, αναφέρεται σε ένα αστικό μουσικό στυλ που προέκυψε στη μεταδικτατορική Ελλάδα από το αναδυόμενο ενδιαφέρον των νεών Αθηναίων να εξερευνήσουν και να ανακαλύψουν μουσικές παραδόσεις της Ελλάδας και της Μικράς Ασίας. Η εξερεύνηση αυτή οδήγησε στην οικειοποίηση και ένταξη ενός αριθμού ‘ανατολικών’ οργάνων που βρέθηκαν στην Τουρκία<sup>172</sup>. Η ίδια μάλιστα αναφέρει πως τα πρόσωπα κλειδιά αυτού του φαινομένου υπήρξαν ο Ross Daly, οι *Δυνάμεις του Αιγαίου* και το τουρκικό μουσικό σχήμα *Βόσπορος*<sup>173</sup>. Πράγματι, όπως με όλα τα ανατολίτικα όργανα, έτσι και στην περίπτωση του νέι. τόσο η δράση του Ross Daly των πρώτων χρόνων με το μουσικό σχήμα *Λαβύρινθος*, όσο και οι εμφανίσεις και το δισκογραφικό έργο του σχήματος *Δυνάμεις του Αιγαίου* συνέβαλαν στην διάδοσή του τη δεκαετία του ’90.

*Τότε, σε ένα ωδείο στο Περισσό, αυτό το ωδείο το είχε ο Βασίλης ο Γρατζούνας, είχε προσλάβει το Χρήστο το Τσιαμούλη για μαθήματα. Για το Χρήστο ξέραμε γιατί αν υπήρχε ένα συγκρότημα με τέτοια όργανα ήταν οι Δυνάμεις του Αιγαίου. Θυμάμαι ακόμα να ετοιμάζομαι για τις πανελλήνιες το ’85 και να τραγουδάω το ‘Μια βοσκοπούλα αγάπησα’, είχε γίνει σουζέ εκείνη την εποχή.*<sup>174</sup> (Σύλβια Κουτρούλη, 2017)

*Το νέι το πρωτοείδα όταν πήγαμε σε μια συναυλία στην Ιεράπετρα σε ένα χωριό που έπαιζε ο Ross Daly, πρέπει να ήταν το ’97. Και έπαιζε ο Συμεωνίδης ο Γιώργος τότε νέι.*<sup>175</sup> (Νίκος Παραουλάκης, 2017)

---

<sup>171</sup> Για περισσότερες πληροφορίες ως προς το ιστορικό κοινωνικό πλαίσιο της εποχής που οδήγησε στη διαμόρφωση του νέου αυτού στυλ και στη διάδοση των ανατολικών οργάνων βλέπε: Kallimopoulou Eleni, *Paradosiaka: music, meaning and identity in modern Greece*, Ashgate, England 2009, σελ. 1-17

<sup>172</sup> Kallimopoulou Eleni, *Paradosiaka: music, meaning and identity in modern Greece*, Ashgate, England 2009, σελ. 1

<sup>173</sup> Kallimopoulou Eleni, *Paradosiaka: music, meaning and identity in modern Greece*, Ashgate, England 2009, σελ. 9

<sup>174</sup> Προσωπική συνέντευξη με τη Σύλβια Κουτρούλη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 156

<sup>175</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Νίκο Παραουλάκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 135

Αδιαμφισβήτητα, στις πρώτες επαφές των πρωταγωνιστών με το οθωμανικό νέο καθοριστικό ρόλο είχε και το σχήμα *Βόσπορος* και πιο συγκεκριμένα η δράση του Νικηφόρου Μεταξά ως υπεύθυνου οργανωτή του μουσικού σχήματος. Οι συναυλίες του *Βόσπορου*, που πραγματοποιήθηκαν από τα τέλη της δεκαετίας του '80 μέχρι τα μέσα του της δεκαετίας του '90, αποτέλεσαν από τις σημαντικότερες εμφανίσεις επιτέλεσης ανατολικών οργάνων από γνώστες της οθωμανικής μουσικής παράδοσης<sup>176</sup>.

*Και παραδόξως, ο πρώτος άνθρωπος που θυμάμαι εγώ που έτσι έκανε μεγάλη αίσθηση ήτανε ο ίδιος ο Omer (Erdogdular) μαζί με τον Sadreddin Ozcimi, που παίζαν και οι δύο στο πρώτο σχήμα του Βόσπορου τότε.*<sup>177</sup> (Ross Daly, 2016)

Ο Νικηφόρος Μεταξάς όμως, πλην της διαχείρισης του μουσικού σχήματος, οι συναυλίες των οποίων στιγμάτισαν αρκετούς καλλιτέχνες που ασχολούνταν με την πρακτική ανατολικών οργάνων, συνέβαλε στην προώθηση της μουσικής αυτής και των οργάνων και σε πιο προσωπικό επίπεδο.

*Κοίταξε, είχα γνωρίσει το Νικηφόρο το Μεταξά. Ο Νικηφόρος ο Μεταξάς που είχε κάνει το Βόσπορο το συγκρότημα. Έμεινα δυο μέρες στο σπίτι του, είχε και αυτός νέο εκεί, μάθαινε, και του ζήτηγα επιμόνως νέο και μου λέει «δεν υπάρχουν τώρα» λέει, ποιος ξέρει και αυτός δε θα 'ξερε, δε θα 'θελε, ποιος ξέρει. Και μου λέει «δε πας στο ωδείο 'το τάδε'». Ένα ωδείο, δε θυμάμαι πιο ήτανε το ωδείο αυτό που είχα πάει, έχω ξεχάσει κιόλας. Και εκεί edίδασκε ο Niyazi Sayin.*<sup>178</sup> (Χρήστος Τσιαμούλης, 2017)

*Φτάνοντας εκεί γνωρίσαμε το Νικηφόρο Μεταξά, πιθανότατα κάποιος μας είχε δώσει μία διεύθυνση για να μας βοηθήσει και να βρούμε καταστήματα και να μας φιλοξενήσει. Στο σπίτι του Νικηφόρου θα πρέπει να άκουσα πρώτη φορά νέο γιατί είχε ο ίδιος κάποια νέα μεγάλα που πάλευε να τα παίζει. Αλλά όταν μου έβαλε κάποια στιγμή μια κασέτα του Niyazi Sayin εκεί εντυπωσιάστηκα. Άκουσα κάτι που δεν είχα ακούσει ούτε στις ηχογραφήσεις του Ross, ο Ross*

---

<sup>176</sup> Για περισσότερες πληροφορίες για το μουσικό σχήμα Βόσπορος, τα μέλη, τις εμφανίσεις και τη δράση τους, βλέπε : Kallimopoulou Eleni, *Paradosiaka: music, meaning and identity in modern Greece*, Ashgate, England 2009, σελ. 115

<sup>177</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Ross Daly, βλέπε παράρτημα II, σελ. 145

<sup>178</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Χρήστο Τσιαμούλη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 181



δε χρησιμοποιούσε νεί γιατί ουσιαστικά δεν υπήρχε κάποιος να παίζει.<sup>179</sup> (Σύλβια Κουτρούλη, 2017)

Το έντονο ενδιαφέρον βέβαια για τα ‘ανατολικά’ όργανα και το νέο αυτό μουσικό στυλ τα *paradosiaka* που άρχισε να ξεπροβάλλει, βρήκε εύπορο έδαφος σε μία εποχή όπου το σύγχρονο ελληνικό κράτος είχε αποκατασταθεί ως κληρονόμος του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού από τα προηγούμενα χρόνια και πλέον επιτακτική ανάγκη ήταν να αποδειχτεί η συνέχεια μέχρι σήμερα με πολιτισμικό σύνδεσμο τα βυζαντινά χρόνια<sup>180</sup>. Με πρόσχημα λοιπόν την βυζαντινή τους προέλευση, τα ανατολικά όργανα ‘νομιμοποιήθηκαν’ και η οθωμανική μουσική παράδοση αποτέλεσε πηγή άντλησης στοιχείων για τη μουσική της βυζαντινής περιόδου<sup>181</sup>.

Ωστόσο, μέσα σε όλο αυτό το ιδεολογικό πρόταγμα της εποχής και στις συζητήσεις περί ένταξης των ανατολικών οργάνων ως δείκτη ελληνικότητας, το νεί δυσκολεύτηκε να πάρει μία θέση. Ο Χρήστος Τσιαμούλης μας αναφέρει πως το νεί δε διδασκόταν στη σχολή του Σίμονα Καρά «..γιατί δε θεωρείται ελληνικό όργανο»<sup>182</sup>. Πράγματι, η σύνδεση του νεί με την οθωμανική μουσική παράδοση και τις θρησκευτικές πρακτικές των Μεβλεβί ήταν κάτι το γνωστό. Επομένως, από τη μία όλο αυτό το κίνημα με τα ανατολικά όργανα ως κομμάτι της βυζαντινής- παραδοσιακής μουσικής έδωσε μία ώθηση στη δραστηριοποίηση του νεί, από την άλλη όμως το νεί δεν υπήρξε από τους κύριους εκφραστές του κινήματος αυτού όπως το ούτι, το κανονάκι και ο ταμπουράς. Μάλιστα, ενσωματώθηκε πολύ αργότερα<sup>183</sup>.

Η ίδια η ενασχόληση των πρωταγωνιστών με το νεί μαρτυρά πως το ενδιαφέρον τους ως προς το όργανο ήταν απαλλαγμένο από ιδεολογήματα περί ελληνικότητας. Η ένταξη της Ελλάδας στην ΕΟΚ το 1981 σφράγισε ουσιαστικά την αρχαιοελληνική της καταγωγή και την αποδοχή της από τον δυτικό πολιτισμό, επιτρέποντας έτσι την ενασχόληση με τον τούρκικο- οθωμανικό πολιτισμό κάτι που πιο πριν ήταν κατακριτέο και απαγορευμένο.

*Γενικώς, ναι το νεί ήταν εντελώς ανύπαρκτο μέχρι το δεύτερο μισό της δεκαετίας του '80. Κάποιοι άνθρωποι απλώς το ξέρανε ότι υπάρχει αλλά κάποιος εδώ να το παίζει όχι, δεν*

<sup>179</sup> Προσωπική συνέντευξη με τη Σύλβια Κουτρούλη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 155-156

<sup>180</sup> Κοκκώνης Γιώργος, *Ζητήματα ελληνικής λαϊκής μουσικής II*, σημειώσεις μαθήματος, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, εαρινό εξάμηνο, Άρτα 2014

<sup>181</sup> Kallimopoulou Eleni, *Paradosiaka: music, meaning and identity in modern Greece*, Ashgate, England 2009, σελ. 39

<sup>182</sup> Τσιαμούλης Χρήστος, προσωπική συνέντευξη, Αθήνα (22 Μαρτίου) 2017, βλέπε παράρτημα II, σελ. 187

<sup>183</sup> Kallimopoulou Eleni, *Paradosiaka: music, meaning and identity in modern Greece*, Ashgate, England 2009, σελ. 46

υπήρχε. Το ενδιαφέρον για το νέι, ξεκινάει μαζί με το ενδιαφέρον γενικότερα για την τουρκική μουσική.<sup>184</sup> (Ross Daly, 2016)

Έτσι, ένας σημαντικό παράγοντας ενασχόλησης ορισμένων παικτών με το νέι είναι το ενδιαφέρον για την οθωμανική μουσική παράδοση και το τροπικό σύστημα των μακάμ, όπως και την σούφικη παράδοση του τάγματος των μεβλεβί, φορέας της οποίας είναι το νέι.

*Εμένα μου αρέσει ένα είδος μουσικής, ένα είδος προσέγγισης της μουσικής και ένα όργανο το οποίο ταιριάζει σε αυτό το είδος. Δηλαδή όταν ήμουν στην Αμερική και είπα θα μάθω οθωμανικά σκέφτηκα νέι ή ταμπούρ, δεν ήταν α! να αυτό είναι, το νέι. Και βασικά επέλεξα το νέι γιατί λέω πνευστός είμαι, πιο καλά θα έρθει ο νέι.*<sup>185</sup> (Γιώργος Συμεωνίδης, 2017)

*Στο νέι πάντα με ενδιέφερε αυτό το ύφος, ουσιαστικά το έβλεπα σαν ένα εργαλείο μουσικού διαλογισμού και ακόμα έτσι το βλέπω.. πρακτική ουσιαστικά μουσικής αυτοσυγκέντρωσης. Αργό παίξιμο, διερεύνηση της τονικότητας, του κυματισμού τη τονικότητας με αργά γκλισάντα, της λεπτομέρειας των διαστημάτων , της λεπτομέρειας των τροπικών μορφωμάτων είτε πρόκειται για μακάμ, προσωπικά ερευνάω και το κομμάτι των raga. Η δυνατότητα του να εισάγει κανείς και να ερμηνεύσει ένα ύφος που υπάρχει στο συγκεκριμένο ιδίωμα που είναι για μένα το σούφικο παίξιμο που αναπτύχθηκε ουσιαστικά στην οθωμανική εποχή.. Η συγκεκριμένη παράδοση θεωρώ ότι έχει να κάνει με ένα εργαλείο πνευματικής αναζήτησης, αυτή η πλευρά του οργάνου με ενδιαφέρει.*<sup>186</sup> (Μάρκος Σκούλιος, 2017)

*..Εκεί άρχισα να καταλαβαίνω ότι δεν ήταν μόνο ο ήχος που ήταν διαφορετικός αλλά ουσιαστικά ότι ήταν φορέας μιας ολόκληρης μουσικής σκέψης και είδους.*<sup>187</sup> (Χρήστος Μπάρμπας, 2017)

Το ενδιαφέρον αυτό βέβαια, σύμφωνα με την Καλλιμοπούλου αποτελεί «μία σαφή ένδειξη σε συμβολικό επίπεδο της πολιτισμικής αντίθεσης προς τη Δύση»<sup>188</sup> και των ιδανικών της. Ωστόσο, παρατηρείτε ότι από τη δεκαετία του '90 και μετά, η νέα γενιά των μουσικών δεν

---

<sup>184</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Ross Daly, βλέπε παράρτημα II, σελ. 145

<sup>185</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Γιώργο Συμεωνίδη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 119

<sup>186</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Μάρκο Σκούλιο, βλέπε παράρτημα II, σελ. 132

<sup>187</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Χρήστο Μπάρμπας, βλέπε παράρτημα II, σελ. 175-176

<sup>188</sup> Kallimopoulou Eleni, *Paradosiaka: music, meaning and identity in modern Greece*, Ashgate, England 2009, σελ. 5-6

ενδιαφερόταν να υπερασπιστεί ιδεολογικά τα όργανα είτε γιατί αυτό είχε επιτευχθεί από τους προηγούμενους πρωταγωνιστές είτε γιατί πλέον δεν ήταν πλέον ανάγκη της εποχής<sup>189</sup>. Σε αυτή τη νέα γενιά λοιπόν βρήκε ανταπόκριση το έργο του Ross Daly. Μία στροφή λοιπόν των νέων των αστικών κέντρων, προς έναν ήχο νέο, ‘ανατολίτικο’.

..το '88, ακούω ένα δίσκο του Ross Daly από έναν συμμαθητή μου. Έμεινα έκθαμπη. Τότε δεν άκουγες πουθενά όργανα που δεν ήτανε ηλεκτρικές κιθάρες, πιάνα, σαξόφωνα, όλα ευρωπαϊκής γκάμας, δεν υπήρχε ηχώχρωμα ανατολίτικο.<sup>190</sup> (Σύλβια Κουτρούλη, 2017)

Η γνωριμία όμως με τον ‘ανατολίτικο’ ήχο και τα ‘ανατολίτικα’ όργανα οφείλεται σε μεγάλο βαθμό και στο νέο ρεύμα της world music στο οποίο εντάχθηκε η οθωμανική μουσική παράδοση και πιο ειδικά η σούφικη παράδοση. Η συγκρότηση του σύγχρονου τουρκικού κράτους και οι νέες ευρωπαϊκών διαγραφών αξίες του, οδήγησαν στην αποδέσμευση της οθωμανικής μουσικής παράδοσης από το θρησκευτικό και λειτουργικό της χαρακτήρα. Παράλληλα, ο καθορισμός της ως κομμάτι της πολιτιστικής κληρονομιάς της Τουρκίας καθώς και η εμπορευματοποίησή αυτής ως προϊόν μέσα από τις αναπαραστάσεις των στροβιλιζόμενων δερβίσηδων και τη δισκογραφία της πρόσφεραν μια διεθνή αναγνωρισιμότητα<sup>191</sup>.

Όλα τα παραπάνω είχαν ως αποτέλεσμα τη διάδοση οργάνων όπως το νέι αλλά και την αναγνωρισιμότητα της οθωμανικής μουσικής ως ένα είδος μουσικής, ‘εξωτικής’, άξια προς μελέτη. Ο Γιώργος Συμεωνίδης για παράδειγμα μας αναφέρει πως στο New England Conservatory που φοιτούσε, είχε ένα μάθημα οθωμανικής μουσικής μέσα από το οποίο γνώρισε και το όργανο νέι<sup>192</sup>.

Μία ακόμη συμβολή της παραπάνω συνθήκης είναι τα ταξίδια των στροβιλιζόμενων δερβίσηδων τα οποία δεν έλειψαν και από τον ελλαδικό χώρο. Η Ελένη Καλλιμοπούλου μας πληροφορεί για μια συναυλία γύρω στο 1985-1986 στο θέατρο Παλλάς όπου εμφανίστηκαν περιστρεφόμενοι δερβίσηδες που συνοδεύονταν από Τούρκους κλασικούς μουσικούς<sup>193</sup>. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Ross Daly αυτή ήταν από τις πρώτες ζωντανές εμφανίσεις του

---

<sup>189</sup> Kallimopoulou Eleni, *Paradosiaka: music, meaning and identity in modern Greece*, Ashgate, England 2009, σελ. 83

<sup>190</sup> Προσωπική συνέντευξη με τη Σύλβια Κουτρούλη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 155

<sup>191</sup> Για πιο αναλυτικά βλέπε κεφάλαιο 1.3.1, *Το νέι έξω από τα σύνορα*, σελ. 41-44

<sup>192</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Γιώργο Συμεωνίδη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 117

<sup>193</sup> Kallimopoulou Eleni, *Paradosiaka: music, meaning and identity in modern Greece*, Ashgate, England 2009, σελ. 116

νεί στην Ελλάδα<sup>194</sup>. Δεν άργησαν να ακολουθήσουν και άλλες εμφανίσεις των στροβιλιζόμενων δερβίσηδων μέσα σε ένα κλίμα συμφιλίωσης των ελληνοτουρκικών σχέσεων που επικρατούσε έπειτα από τη συνάντηση στο Νταβό της Ελβετίας το 1988<sup>195</sup>.

*Έχω πάει σε δερβίσηδες στο Λυκαβηττό και στο Ηρώδειο. Στο Λυκαβηττό ήταν η κλασική ορχήστρα που συνοδεύει αυτό το γκρουπ που κάνουν συναυλίες, που είναι πολύ καλή ορχήστρα, δεκαετία '90. Και του Ηρωδείου ήταν μια μαλακία, 'Τέφυρες Πολιτισμών' που παίζαν Τούρκοι και Έλληνες μουσικοί, κλασικά απροβάριστοι μεταξύ τους, καμία συνεννόηση, αυτό κάπου το '96.*<sup>196</sup> (Γιώργος Συμεωνίδης, 2017)

Εφόσον λοιπόν επιτράπηκε κοινωνικά και πολιτικά το άκουσμα ήχων από την ανατολή, ένας από τους πρώτους λόγους που κίνησε το ενδιαφέρον πολλών παικτών του νέι σε πρώτο επίπεδο είναι ο ίδιος ο ήχος του οργάνου. Το ηχόχρωμα του οργάνου και η ατμόσφαιρα που προκαλεί, αποτέλεσε για πολλούς σημαντικός ελκυστικός παράγοντας.

*..αλλά όταν μου έβαλε κάποια στιγμή μια κασέτα του Niyazi Sayin εκεί εντυπωσιάστηκα. Άκουσα κάτι που δεν είχα ακούσει ούτε στις ηχογραφήσεις του Ross..*<sup>197</sup> (Σύλβια Κουτρούλη, 2017)

*..αυτό το μαλακό που είχε, ένας ήχος λυγρός, εσωτερικός, ερωτικός και πνευματικός συνάμα.*<sup>198</sup> (Χρήστος Τσιαμούλης, 2017)

*Και είμαι άνθρωπος που δε μπορείς να με χαρακτηρίσεις πνευστό, με κανένα άλλο πνευστό δεν έχω ασχοληθεί και δε μου αρέσει και κάτι άλλο να ασχοληθώ. Ουσιαστικά μου αρέσει η φύσα στο νέι, ο πολύς αέρας!*<sup>199</sup> (Μάρκος Σκούλιος, 2017)

Παράλληλα όμως, ο ήχος του οργάνου παρομοιάζεται από πολλούς με το άκουσμα παραδοσιακών πνευστών του ελλαδικού χώρου γεγονός που μαρτυρά την ανάγκη

---

<sup>194</sup> Από προσωπική συνέντευξη με τον Ross Daly, βλέπε παράρτημα II, σελ. 146

<sup>195</sup> Κουκουδάκης Γεώργιος, «Ελληνοτουρκικές σχέσεις: από την πολιτική του 'Μη Διαλόγου' στην πολιτική της προσέγγισης», *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80: κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, το πέρασμα, Αθήνα 2010, σελ. 186

<sup>196</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Γιώργο Συμεωνίδη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 122

<sup>197</sup> Προσωπική συνέντευξη με τη Σύλβια Κουτρούλη, βλέπε παράρτημα II, 159

<sup>198</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χρήστο Τσιαμούλη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 183

<sup>199</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Μάρκο Σκούλιο, βλέπε παράρτημα II, σελ. 132

προσδιορισμού ενός οικείου ακούσματος που να προσδίδει μια πολιτισμική ταυτότητα στο όργανο αλλά και στον εαυτό τους μέσα από αυτό. Παράλληλα, αναδεικνύεται η αναζήτηση της νέας αυτής γενιάς για νέους ήχους σε μία διαδικασία επαναπροσδιορισμού της πολιτισμικής τους ταυτότητας<sup>200</sup>.

*Είχα και μια φλογέρα από παλιά. Βασικά το κόλλημα ήταν στη πρώτη γυμνασίου, η Βάσου η Θεοδώρα είναι μαθήτρια του Καρα και ένα βράδυ που είχαμε πάει στις Σπέτσες με την πρώτη γυμνασίου, είχε βγει- ζες βαρούσαν σκοπιά να μη βγει κανένα παιδί- και πήρε τη φλογερίτσα της και έπαιζε, και ήταν μια αίσθηση από αυτές που δε περιγράφεται. Ακούς φλογέρα βράδυ στην ησυχία καλοκαίρι, και κόλλησα.<sup>201</sup> (Χάρης Λαμπράκης, 2017)*

*Γενικώς μου άρεζαν πάντα τα πνευστά, π.χ. πάντα από τις κασέτες που ακούγαμε με αυτό το παιδί πάντα ξεχώριζα τη φλογέρα την ηπειρώτικη και έπαιζε κάνα σκάρο κάνα τέτοιο. Εκεί πάθαινα πλάκα. Επίσης μου άρεσε τότε και ο Περίδης που είχε διάφορα πνευστά σε κομμάτια. Και μου έκανε εντύπωση το νέι που είχε μπάσο ήχο μερικές φορές, και παίζανε και κάποια κρητικά. Και μου έκανε εντύπωση ο ήχος του..<sup>202</sup> (Νίκος Παραουλάκης, 2017)*

Ακόμη, γίνεται αντιληπτό πως ο ‘ εκλεπτυσμένος’ ήχος του νέι που ήρθε να ανταχθεί στον ηγεμονικό ρόλο του κλαρίνου, εξυπηρέτησε το νέο μουσικό στυλ των *paradosiaka*. Τα νέα μουσικά σύνολα που δραστηριοποιούνταν στις μουσικές σκηνές των δύο αστικών κέντρων, αναζητούσαν την ‘ισοτιμία’ των οργάνων που συμμετέχουν σε αυτά και όχι την υπερίσχυση ορισμένων όπως συνέβαινε με το κλαρίνο στα δημοτικά.

*..νομίζω τις ανάγκες που κάλυψε το νέι είναι πως δεν υπήρχε ένα πνευστό όργανο, εκτός από το κλαρίνο βέβαια, όπως είναι το καβάλι, η φλογέρα, το οποίο δεν είχε.. Ας πούμε η φλογέρα ακόμα και τώρα δε βρίσκεις κουρδισμένες φλογέρες να παίζουν 440 σε μια ορχήστρα μαζί με τους άλλους ας πούμε. Οπότε, αυτή την ανάγκη του πνευστού, της φλογέρας την κάλυψε το νέι.. Και σε μένα ας πούμε, στις ορχήστρες που παίζαμε εμείς με τις Δυνάμεις του Αιγαίου και αργότερα, το νέι κάλυπτε την ανάγκη του πνευστού που δεν είναι όμως εκείνο το πνευστό το χορευτικό, δηλαδή το κλαρίνο είναι αυτό που ηγείται και ζαφνικά όλα τα άλλα όργανα παύουν να υπάρχουν. Ακούς κλαρίνο, ντασούλι και τέρμα, αυτό είναι. Γιατί και στην Ελλάδα δεν έχουν*

---

<sup>200</sup> Kallimopoulou Eleni, *Paradosiaka: music, meaning and identity in modern Greece*, Ashgate, England 2009, σελ. 4

<sup>201</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, 162

<sup>202</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Νίκο Παραουλάκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 135

*πλασάρει ένα κλαρίνο που να είναι, ζες όπως παίζουν και οι Τούρκοι, κάπως πιο μαλακά, πιο ενσωματωμένα σε ορχήστρες, είναι πάντα μπροστάρηδες στα σχήματα. Οπότε το νέι επειδή είχε την ίδια ένταση με τα άλλα όργανα, είναι όργανο ορχήστρας, κάλυπτε αυτή την ανάγκη, και της φλογέρας και του κλαρίνου. Και στις ορχήστρες τις δικές μας και στα μουσικά γυμνάσια, αυτό νομίζω πως είναι η ανάγκη του νέι.<sup>203</sup> (Χρήστος Τσιαμούλης, 2017)*

*Μ' άρεσε γιατί ήτανε γλυκό, είχε μια γοητεία. Πώς να το πω, μια κρυφή γοητεία ας πούμε ο ήχος του. Δηλαδή δεν ήταν το όργανο που σου επιβάλλεται. Ενώ ήταν ψηλή οκτάβα ας πούμε, σου έρχεται με έναν μαλακό τρόπο. Υπάρχει αλλά με έναν μαλακό, αισθησιακό τρόπο ας πούμε, ή πνευματικότητα, ανάλογα πως θα το δεις.<sup>204</sup> (Χρήστος Τσιαμούλης, 2017)*

Πλην του ήχου βέβαια, και οι δυνατότητες του οργάνου να αποδώσει ένα μεγάλο εύρος ρεπερτορίου τόσο σε επίπεδο τροπικότητας και διαστημάτων όσο και αισθητικό, αποτέλεσαν έναν σημαντικό παράγοντα ενασχόλησης με το όργανο αλλά και επικράτησης αυτού σε διαφορετικά μουσικά σύνολα. Η δυνατότητα για γρήγορο και αργό παίξιμο, για συνεχή και στακάτο ήχο, αλλά και μια σειρά υφολογικών χαρακτηριστικών όπως τα γκλισάντα και των διαφορετικών ειδών βιμπράτο, προσφέρονται για την απόδοση τόσο τοπικών μουσικών παραδόσεων του ελλαδικού χώρου όσο και μουσικών της ελληνικής σύγχρονης μουσικής σκηνής.

*..μπορώ να θυμηθώ το δικό μου βίωμα, το τι άκουσα όταν άκουσα ένα νέι. Άκουσα, τον ήχο, ήταν ήχος ήταν αέρας, βαθύς ήχος. Δηλαδή δε περίμενα ότι ένα πνευστό θα φτάσει τόσο χαμηλά, δεν είχα ακούσει κάτι. Αν δε το έβλεπα δε θα καταλάβαινα ότι είναι πνευστό. Εντυπωσιάστηκα με το στυλ με τα διαστήματα και επίσης μου έκανε εντύπωση ότι μπορείς να παίζεις και άλλα πράγματα όχι μόνο τα τούρκικα.<sup>205</sup> (Νίκος Παραουλάκης, 2017)*

*..Άκουγα ότι έκανε κάποια διαστήματα άλλα. Παίζανε λοιπόν και κάποια κρητικά και έπαιζε και με το νέι, και λέω μπορείς να παίζεις και αυτά.<sup>206</sup> (Νίκος Παραουλάκης, 2017)*

---

<sup>203</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χρήστο Τσιαμούλη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 186

<sup>204</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χρήστο Τσιαμούλη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 186

<sup>205</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Νίκο Παραουλάκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 140

<sup>206</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Νίκο Παραουλάκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 141

*..είχα και εγώ την ανησυχία να παίζω κάτι που να μπορώ να παίζω με συμμαθητές, ζες φλογέρα δε μπορούσα, και μουσικά ήθελα να αλλάζω, άλλο πνευστό.*<sup>207</sup> (Χρήστος Μπάρμπας, 2016)

*..δηλαδή παίζει το ρόλο μια χαρά το νέι, είναι κουρδισμένο, άμα είναι μικρό μέγεθος παίζει γρήγορα. Από μόνη της η ανάγκη επιβλήθηκε.*<sup>208</sup> (Χρήστος Τσιαμούλης, 2017)

Ο ‘ελκυστικός’- εξωτικός και εκλεπτυσμένος ήχος του οργάνου σε συνδυασμό με τις τεχνικές του δυνατότητες του έδωσαν μια θέση στο χώρο του έντεχνου (λαϊκού) τραγουδιού, γεγονός που συνείσφερε στην διάδοση του οργάνου και την αναγνωρισιμότητα αυτού στους νέους παίκτες. Πράγματι, από τη δεκαετία του ’90 και μετά παρατηρείτε η προτίμηση για τη χρήση ανατολικών οργάνων από τους τραγουδοποιούς της έντεχνης λαϊκής μουσικής σκηνής, όπως τους Σωκράτη Μάλαμα, Θανάση Παπακωνσταντίνου, Ορφέα Περίδη, Αλκίνοο Ιωαννίδη, Νίκο Ξυδάκη κ.α.<sup>209</sup>. Παίκτες του νέι όπως ο Χάρης Λαμπράκης, ο Νίκος Παραουλάκης αλλά και άλλοι όπου το νέι δεν είναι το κύριο όργανό τους όπως ο Κώστας Θεοδώρου, ο Θανάσης Βασιλόπουλος και ο Μάνος Αχαλινοτόπουλος, ηχογραφούν για αυτό το είδος μουσικής προσδίδοντας ήχους εξωτικούς<sup>210</sup>. Από αυτό το σημείο, μέσα από τη συμμετοχή του οργάνου στην ‘εγχώρια’ μουσική σκηνή και δισκογραφία, το νέι ξεκινάει δειλά να αποκτά κάποιου είδους δημοσιότητα στα αστικά κέντρα.

*Νομίζω ότι το νέι το πρώτο άκουσα σε δίσκους του Μάλαμα, εκεί στα 16-17 μου, τα πρώτα χρόνια που είχαν βγει. Πρώτη φορά δίσκος του Μάλαμα έπεσε στα χέρια μου το ’95-’96, ο ‘Λαβύρινθος’ που παίζει μέσα ο Θεοδώρου.*<sup>211</sup> (Χρήστος Μπάρμπας, 2017)

Μέσα στο κλίμα της ‘ανακάλυψης’ των ανατολικών οργάνων και της ανάγκης επαναπροσδιορισμού της παράδοσης στα αστικά κέντρα, σε συνδυασμό με την άνθιση του ρεύματος της world music σε διεθνές επίπεδο, το οθωμανικό νέι έκανε δειλά την εμφάνισή του στον ελλαδικό χώρο στα τέλη της δεκαετίας του ’80. Σημαντικά πρόσωπα όπως ο Ross

<sup>207</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Χρήστο Μπάρμπας, βλέπε παράρτημα II, σελ. 175

<sup>208</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χρήστο Τσιαμούλη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 187

<sup>209</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε:

Μωραΐτης Απόστολος, *Οι ανατολικές επιρροές στην νεοελληνική «έντεχνη» λαϊκή μουσική σκηνή από το ’90 μέχρι σήμερα*, πτυχιακή εργασία του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής (Σχολής Καλλιτεχνικών Σπουδών, ΤΕΙ Ηπείρου), Άρτα 2013, σελ. 30-63

<sup>210</sup> Μωραΐτης Απόστολος, ό.π.

<sup>211</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Χρήστο Μπάρμπας, βλέπε παράρτημα II, σελ. 175

Daly με το μουσικό σχήμα *Λαβύρινθος*, ο Χρήστος Τσιαμούλης με τις *Δυνάμεις του Αιγαίου* και ο Νικηφόρος Μεταξάς με το *Βόσπορο*, συνέβαλαν στη διάδοση του οργάνου.

Με εφόδια τον ελκυστικό και ‘εκλεπτυσμένο’ ήχο, τις δυνατότητες του οργάνου στην απόδοση ενός ευρύ ρεπερτορίου αλλά και ως φορέας της οθωμανικής μουσικής παράδοσης, το νέι διεκδίκησε μία θέση στην ελληνική μουσική πραγματικότητα. Για τους παίκτες του νέι των πρώτων χρόνων, άλλοτε αποτέλεσε ένα εργαλείο εξερεύνησης και προσέγγισης μιας διαφορετικής μουσικής παράδοσης και τροπικού συστήματος, αυτής των μακάμ, και άλλοτε ένα εργαλείο προσέγγισης μουσικών παραδόσεων του ελλαδικού χώρου αντικαθιστώντας το κλαρίνο και τις ‘ξεκούρδιστες’ φλογέρες. Και στις δύο περιπτώσεις, πρόκειται για μια συνθήκη που ανθίζει στα αστικά κέντρα. Η πρακτική του νέι λοιπόν στον ελλαδικό χώρο αποτελεί μία υπόθεση των πόλεων.

### 2.3 Το νέι ως ‘ελληνικό παραδοσιακό όργανο’

Σε μία συνέντευξη της Δόμνα Σαμίου το 1996 στο περιοδικό *Δίφωνο*, επισημαίνοντας την αλλοίωση του παραδοσιακού τραγουδιού από τους νέους τραγουδιστές, παραθέτει ως έναν παράγοντα την έλλειψη δασκάλων, αναφέροντας χαρακτηριστικά πως «..δεν υπάρχουν και δάσκαλοι να διδάξουν σωστά τους μουσικούς, με αποτέλεσμα πολλοί μουσικοί μας να πηγαίνουν στην Πόλη για να μάθουν κανονάκι, τουμπερλέκι ή νέι.»<sup>212</sup>

Στο παραπάνω συλλογισμό της Δόμνα Σαμίου υπονοείται η θεωρία της πολιτισμικής συνέχεις του Σίμωνα Καρα από την αρχαία Ελλάδα μέχρι το σύγχρονο ελληνικό κράτος με πολιτισμικό σύνδεσμο το Βυζάντιο. Όπως αναφέρει και η Ε. Καλλιμοπούλου, για την υποστήριξη της θεωρίας αυτής, η οθωμανική περίοδος ήταν η σύνδεση που έλειπε και έτσι έπρεπε να μελετηθεί καθώς θα έδινε στοιχεία για τη βυζαντινή περίοδο. Έτσι, η Πόλη, ως το κέντρο της Ορθοδοξίας αποτέλεσε το χαμένο σύνδεσμο με τη βυζαντινή περίοδο και τελικά το χώρο όπου ζει το παρελθόν της ελληνικής μουσικής<sup>213</sup>.

---

<sup>212</sup> Συνέντευξη του Χρήστου Καρυώτη με τη Δόμνα Σαμίου, «Κάτω στα Λεμονάδικα», *Δίφωνο: μηνιαίο μουσικό περιοδικό*, τεύχος 4, Αθήνα (Ιανουάριος) 1996, σελ. 59

<sup>213</sup> Kallimopoulou Eleni, *Paradosiaka: music, meaning and identity in modern Greece*, Ashgate, England 2009, σελ. 39



..Και με τη σχολή του Καρά που λέγανε ότι όλα αυτά τα τούρκικα είναι ελληνικά. Ήταν η «θεωρία του ελληνικού ψυγείου» η Τουρκία. Όλα αυτά που τόσο καιρό δε θέλαμε τα βάλουμε εκεί και τώρα έχουμε ανοίξει το ψυγείο και καταναλώνουμε!<sup>214</sup> (Ross Daly, 2016)

Απόρροια της προσέγγισης αυτής υπήρξε η μελέτη της οθωμανική μουσικής και του θεωρητικού τροπικού συστήματος των μακάμ ως εργαλείο για την ενίσχυση της θεωρίας περί ‘ελληνικότητας’ στις ανατολικές μουσικές παραδόσεις<sup>215</sup>. Έτσι, από τη δεκαετία του ’80 και μετά γράφονται θεωρητικά τα οποία συσχετίζουν τη θεωρία των μακάμ και τους βυζαντινούς ήχους, ως συνέχεια όμως του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η μελέτη του Αντώνιου Αλυγιζάκη ο οποίος μέσα από συγκρίσεις και παραλληλισμούς των εκκλησιαστικών ήχων και των αραβοπερσικών μακάμ συμπεραίνει «ότι τα δύο αυτά μουσικά συστήματα ακολουθούν την οργάνωση και την ταξινόμηση της αρχαίας ελληνικής μουσικής θεωρίας»<sup>216</sup>.

Παρόμοια είναι και η μελέτη του Π.Γ. Κηλιτζανίδου η οποία ενώ εκδίδεται για πρώτη φορά το 1881, επανεκδίδεται το 1978 και το 1991<sup>217</sup>. Ο ίδιος, παρουσιάζοντας ένα πλούσιο υλικό σχετικά με τους εκκλησιαστικούς ήχους και τη θεωρία των μακάμ, ως πηγή των συστημάτων αυτών τονίζει την αρχαία Ελλάδα<sup>218</sup>. Ωστόσο, στόχος μας δεν είναι να ψάξουμε κατά πόσο τέτοιοι ισχυρισμοί είναι σωστοί και να συμφωνήσουμε ή να διαφωνήσουμε με αυτούς. Αυτό που παρατηρούμε όμως μέσα από αυτές τις μελέτες είναι η ανάγκη που παρουσιάζεται από τη δεκαετία του ’80 και μετά, για την υποστήριξη τέτοιων ιδεολογημάτων.

Έχουμε λοιπόν την εκκλησιαστική μουσική, ή αλλιώς την εσωτερική μουσική, η οποία είναι καθαρά φωνητική, και έχουμε και την δημοτική μουσική ή αλλιώς εξωτερική μουσική<sup>219</sup>. Η εξωτερική μουσική αναφέρεται ουσιαστικά στην κοσμική βυζαντινή μουσική, κυρίως συνθέσεις σε φόρμες της οθωμανικής μουσική, γραμμένες από Έλληνες ορθόδοξους ψάλτες<sup>220</sup>. Την απόδοση αυτού του ρεπερτορίου αλλά και τη θεωρία των ήχων της

<sup>214</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Ross Daly, βλέπε παράρτημα II, σελ. 152

<sup>215</sup> Kallimopoulou Eleni, υπ. 205, σελ. 40

<sup>216</sup> Αλυγιζάκης Αντώνιος Ε., *Ηχοι και αραβοπερσικά μακάμια*, Εκτ. Γραφικές Τέχνες Ανδρονάκη, Θεσσαλονίκη 1990, σελ. 39

<sup>217</sup> Οι ανατυπώσεις του βιβλίου τα έτη 1978 και 1991 γίνανε από τον εκδοτικό οίκο Βασ. Ρηγόπουλου στη Θεσσαλονίκη.

<sup>218</sup> Κηλιτζανίδου Π.Γ. ο Προυσσεύς, *Μεθοδική διδασκαλία θεωρητική τε και πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνήσιου εξωτερικού μέλους της Καθ’ ημάς ελληνικής μουσικής κατ’ αντιπαράθεσιν προς την αραβοπερσικήν*, Εκ του Τυπογραφείου Α. Κορομηλά και Υιού, Κωνσταντινούπολη 1881, σελ. β’-γ’

<sup>219</sup> Κηλιτζανίδου Π.Γ. ο Προυσσεύς, ό.π., σελ. γ’

<sup>220</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε:

Μιχαηλίδης Ανδρέας, *Οι συνθέσεις του Ντεντέ Εφέντη μέσα από τις ρωμαίικες συλλογές εξωτερικής μουσικής: μεταγραφή αυτών από τη βυζαντινή σημειογραφία στο σύγχρονο μουσικό σύστημα καταγραφής της Τουρκίας*,

βυζαντινής μουσικής εξυπηρετήσαν ‘ανατολικά’ όργανα όπως το ούτι, το ταμπούρ, το νέι, το κανονάκι, η πολιτική λύρα κ.α. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο λοιπόν, μουσικές συνθέσεις των οθωμανικών χρόνων και ‘ανατολικά’ όργανα αντιμετωπίζονταν ως ‘κατά βάθος ελληνικά’.

*Θυμάμαι είχαμε παίζει κάπου, στην ελληνοαμερικάνικη ένωση, κάτι τέτοιο ξέρω γω, και είχε έρθει η γιαγιά μου. Η γιαγιά μου ήταν διανοούμενη κυρία κι αυτά, την είχε πάρει από δίπλα ο διευθυντής της ελληνοαμερικάνικης ένωσης και τη ρωτάει, «Για πείτε μου, γιατί είναι τόσο θλιμμένη αυτή η μουσική» και απαντάει η γιαγιά μου, «Γιατί ήταν σκλαβωμένοι τότε».. Παρ’ όλο που είχαμε ονόματα με συνθέτες με τα κομμάτια και τέτοια , όλο αυτό διαγράφηκε. Στο μυαλό της ήταν ελληνική παραδοσιακή μουσική.<sup>221</sup> (Γιώργος Συμεωνίδης, 2017)*

Η βυζαντινή μουσική λοιπόν, ως αποδεικτικό στοιχείο της ελληνικής πολιτισμικής συνέχειας ορίστηκε κομμάτι της ελληνικής μουσικής παράδοσης. Μάλιστα, μαζί με αυτήν, ως ελληνικά παραδοσιακά χαρακτηρίστηκαν και τα ‘ανατολίτικα’ όργανα απόδοσής της γεγονός που συνέβαλε στη νομιμοποίηση αυτών. Το νέο αυτό είδος μουσικής της ‘ελληνικής παραδοσιακής μουσικής’ που σχηματίστηκε, δεν άργησε να πάρει μία θέση στους πολιτιστικούς συλλόγους, τα ωδεία και την δημόσια εκπαίδευση μαζί με την ευρωπαϊκή μουσική. Άλλωστε, ως μέλος της Ευρωπαϊκής Ένωσης πια το ελληνικό κράτος είχε διπλό χρέος, από τη μια να διαφυλάξει τη δική του παράδοση και από την άλλη να συμβάλει στη διατήρηση της ευρωπαϊκής παράδοσης<sup>222</sup>.

Ο νέος αυτός τομέας λοιπόν της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, ως κομμάτι της ελληνικής πολιτισμικής κληρονομιάς, εισήχθη στο εκπαιδευτικό σύστημα με την ένταξή του στο πρόγραμμα σπουδών των μουσικών σχολείων. Συγκεκριμένα, τον Ιούλιο του 1988 παίρνεται η απόφαση για την ίδρυση μουσικού σχολείου το σχολικό έτος 1988-1989 στην Παλλήνη Αττικής<sup>223</sup> όπου παράλληλα με μαθήματα που αφορούν την ευρωπαϊκή μουσική συμπεριλαμβάνεται και το μάθημα της παραδοσιακής μουσικής. Ακόμη, σύμφωνα με την

---

πτυχιακή εργασία του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής (Σχολής Καλλιτεχνικών Σπουδών, ΤΕΙ Ηπείρου), Άρτα 2008, σελ. 8-12

<sup>221</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Γιώργο Συμεωνίδη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 121-122

<sup>222</sup> Αναγνωστόπουλος Β.Δ., *Λαϊκή παράδοση: επιβίωση και αναβίωση, προβλήματα και προβληματισμοί*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2005, σελ. 53

<sup>223</sup> Υπουργική απόφαση υπ’ αριθμού 3445/2..9.1998, με θέμα *Ίδρυση και λειτουργία μουσικών σχολείων*, εφημερίδα της Κυβερνήσεως, φύλλο 649, σελ. 4277, βλέπε ΦΕΚ 649/Β/7/9/1998 στο:

<http://www.et.gr/index.php/2013-01-28-14-06-23/2013-01-29-08-13-13> , τελευταία επίσκεψη 23/04/2017

ίδια απόφαση ορίστηκε πενταμελής καλλιτεχνική επιτροπή για την οργάνωση των προγραμμάτων διδασκαλίας και γενικότερα την εποπτεία<sup>224</sup>.

Ένα από τα ενεργά μέλη της επιτροπής αυτής, ο οποίος υπήρξε και δάσκαλος στο μουσικό σχολείο της Παλλήνης ήταν ο Μάριος Μαυροειδής<sup>225</sup>. Ο ίδιος, στον όρο της παραδοσιακής μουσικής συμπεριλαμβάνει τη βυζαντινή και την ελληνική δημοτική μουσική<sup>226</sup>. Στα μουσικά σχολεία λοιπόν η παραδοσιακή μουσική συσχετίζεται με τη βυζαντινή μουσική η οποία αποτελεί και το θεωρητικό εργαλείο διδασκαλίας και κατανόησης των μουσικών παραδόσεων.

*.. Ο ταμπουράς έχει καθιερωθεί ως όργανο αναφοράς της βυζαντινής μουσικής, δηλαδή τα παιδιά με το καλημέρα σας μαθαίνουν τους χαρακτήρες της βυζαντινής.. Το σύστημα της βυζαντινής είναι η εποπτεία τους η θεωρητική.*<sup>227</sup> (Σύλβια Κουτρούλη, 2017)

Έτσι, τα ανατολίτικα όργανα εντάσσονται στα μουσικά σχολεία ως ελληνικά παραδοσιακά όργανα προκειμένου να εξυπηρετήσουν την απόδοση των βυζαντινών ήχων, με πρώτο και υποχρεωτικό όργανο αναφοράς τον ταμπουρά.

*Και με το ταμπουρά στα μουσικά σχολεία, είχα πολύ αστεία εμπειρία με αυτά. Με πήραν μια φορά από ένα ωδείο όπου έκανα κυριολεκτικά, μαθήματα τη νύχτα, σε δασκάλους του μουσικού σχολείου. Ταμπουρά, που δεν ήξεραν τη τύφλα τους. Εγώ απλώς ήξερα σάζι επειδή είχα πάει στην Τουρκία. Όλο αυτό το φετίχ με το ταμπουρά από τη σχολή του Καρά προήλθε, που δεν υπήρχε ταμπουράς. Παλιότερα υπήρχαν διάφορα όργανα που είχαν το όνομα αυτό, τα πιο πολλά είχαν εξαφανιστεί δε ξέρουμε καν πως και τι παίζανε. Από τα ελάχιστα που υπάρχουν στον ελλαδικό χώρο κατά παράδοση είναι πάνω στη Μακεδονία κάτι γυναίκες που παίζουν κάτι δίχορδους ταμπουράδες σαν αυτούς στα Σκόπια, και έχουν ένα δικό τους ρεπερτόριο και αυτό αγνοείται στα μουσικά σχολεία.*<sup>228</sup> (Ross Daly, 2016)

*Το '90 ήταν και η χρονιά που με προσλάβαν στο σχολείο, σε ένα πολύ μικρό χρονικό διάστημα μαθητείας, όχι μόνο στο νέι αλλά και στα άλλα όργανα. Το σχολείο ιδρύθηκε το '88, έπρεπε*

<sup>224</sup> Υπουργική απόφαση ό.π. σελ. 4278

<sup>225</sup> Μαυροειδής Μάριος, «Μουσική εκπαίδευση και παράδοση: η εμπειρία του Πειραματικού Μουσικού Γυμνασίου Παλλήνης», *Ο Πολίτης*, σελ. 35, διαθέσιμο στο: <http://parodos.net/gt/tomi/MAYR-MS.pdf>, τελευταία επίσκεψη 23/04/2017

<sup>226</sup> Μαυροειδής Μάριος, ό.π. σελ. 36

<sup>227</sup> Προσωπική συνέντευξη με τη Σύλβια Κουτρούλη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 159

<sup>228</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Ross Daly, βλέπε παράρτημα II, σελ. 150-151

να στελεχωθεί από ανθρώπους που θα στήριζαν τη παραδοσιακή μουσική. Την πρωτοβουλία την είχε πάρει ο Μάριος ο Μαυροειδής. Και επειδή δεν υπήρχαν πολλοί, είχε καλέσει πρώτα το Γιάννη τον Αρβανίτη και το Βασίλη Μπαραμπούτη για τον ταμπουρά. Επειδή όμως κάθε χρονιά στο σχολείο μπαίνουν περίπου 100 καινούρια άτομα, προσθετικά αυξάνεται και το προσωπικό. Όταν έφτασε στη Τρίτη του χρονιά το σχολείο έψαχνε εν αγωνιώως. Εμένα με προσέλαβαν για ταμπουρά να καταλάβεις και μέχρι σήμερα, τυπικά η σύμβασή μου γράφει ταμπουρά.<sup>229</sup> (Σύλβια Κουτρούλη, 2017)

Βέβαια, μέσα σε όλη τη διαδικασία εμπλουτισμού και οργάνωσης του ακαθόριστου ως τότε προγράμματος μαθημάτων του μουσικού σχολείου Παλλήνης, η Σύλβια Κουτρούλη, πρότεινε την ενσωμάτωση του νέι ως ένα από τα όργανα επιλογής.

*Εδώ είναι το σκάνδαλο.. Όλοι είχαμε προσληφθεί ως καθηγητές ταμπουρά.. Προς το τέλος του '90- '91, ο Μαυροειδής ήθελε να ανοίξει λίγο τη βεντάλια των οργάνων, δεν ήθελε να διδάσκει μόνο ταμπουρά το σχολείο.. Κάποια στιγμή λοιπόν ο Μάριος, με τους εφτά ανθρώπους που είχε όλους κι όλους για τα όργανα, ρωτάει «Θέλει κάποιος άλλος να δείξει και κάτι άλλο σαν όργανο;». Να το δηλώσει σαν όργανο και αν υπάρξει κάποιος μαθητής να το δηλώσει. Τότε είχα το θράσος να δηλώσω ότι ξέρω νέι.. Κάποιοι δήλωσαν άλλα όργανα, εγώ δήλωσα εκείνο μη περιμένοντας ότι θα έχει κανένα μαθητή, και δηλώνει ο Χάρης ο Λαμπράκης!<sup>230</sup> (Σύλβια Κουτρούλη, 2017)*

Από την παραπάνω περιγραφή, παρατηρούμε ότι η διαδικασία ενσωμάτωσης του νέι ως όργανο επιλογής στα μουσική σχολεία δεν ενείχε κάποιο υπαινιγμό για την καταγωγή του οργάνου. Με απλά λόγια θα λέγαμε ότι «Ετυχε!». Στόχος λοιπόν δεν ήταν η αναζήτηση στοιχείων και τεκμηρίων που να προσδίδουν μία 'ελληνικότητα' ή και 'παραδοσιακότητα' στο νέι. Ωστόσο, ο τίτλος του 'ελληνικού παραδοσιακού οργάνου' υπήρχε ήδη εκεί και ήταν η προϋπόθεση για την επιλογή των οργάνων που θα διδάσκονταν, αποτελώντας εντέλει την 'ομπρέλα' κάτω από την οποία δικαιολογήθηκε η ενσωμάτωση και νομιμοποίηση του νέι στο εκπαιδευτικό σύστημα.

*Κοίτα, δε μπλέξαμε σε ιδεοληψίες γιατί αν το ψειρίζαμε πάρα πολύ και τι ακριβώς ήταν και είναι ελληνικό; Εντάξει, τα όργανα υπάρχουν και παίζονται σε πολλές περιοχές και είναι λίγο*

<sup>229</sup> Προσωπική συνέντευξη με τη Σύλβια Κουτρούλη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 157

<sup>230</sup> Προσωπική συνέντευξη με τη Σύλβια Κουτρούλη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 157

*φτωχό το να κάθεται κάποιος να ψάχνει ποιος ακριβώς λαός το δημιούργησε.. δύσκολα θα πεις για ένα όργανο ότι είναι εθνικό, έχουν ταξιδέψει, αλλάζει χεριά σε εποχές που δεν υπήρχαν έθνη. Άρα πώς να μιλήσεις για το νέι που παιζόταν σε όλη την οθωμανική αυτοκρατορία, εντάζει ιστορικά αν το πιάσεις και οι Αιγύπτιοι και τα λοιπά και τα λοιπά. Δεν είχαμε κάποια αγωνία να αποδείξουμε το νέι ως ελληνικό.<sup>231</sup> (Σύλβια Κουτρούλη, 2017)*

Παρ' όλα αυτά, η εισαγωγή της παραδοσιακής μουσικής στο αναλυτικό πρόγραμμα του σχολείου περιείχε όλο το ιδεολογικό φορτίο της προηγούμενης γενιάς. Άλλωστε, χωρίς την προεργασία της σχολής του Σίμωνα Καρά- παρ' όλες τις αδυναμίες- είναι αμφίβολο κατά πόσο τα 'ανατολίτικα' όργανα θα νομιμοποιούνταν και στη συνέχεια θα ενσωματώνονταν στο εκπαιδευτικό σύστημα. Έτσι, ζητήματα περί 'ελληνικότητας' και 'παραδοσιακότητας' δεν έχουν ξεπεραστεί πλήρως. Μάλιστα, όταν η Σύλβια Κουτρούλη καλείτε να παρουσιάσει το όργανο στους νέους μαθητές έρχεται σε αμηχανία.

*Και σήμερα δηλαδή έχω έναν σκεπτικισμό όταν το παρουσιάζω σε μικρά παιδιά. Τι λες για αυτό το όργανο ακριβώς; Δηλαδή ότι υπήρχε αυτό το όργανο στην Ελλάδα το 19<sup>ο</sup> αιώνα μέχρι τις αρχές του 20<sup>ου</sup>..Σίγουρα υπήρχε από τουρκομερίτες που είχανε ξεμείνει.. Αλλά θα παιζόταν από μη τουρκομερίτες ή εν πάση περιπτώσει θα ακουγόταν από κάποιους που μένανε στην Ελλάδα.<sup>232</sup> (Σύλβια Κουτρούλη, 2017)*

Για τη Σύλβια Κουτρούλη λοιπόν, η ελληνικότητα του νέι έγκειται στο γεγονός πως ακουγόταν ο ήχος του οργάνου ή έστω ήταν γνωστή η ύπαρξή του στα γεωγραφικά όρια του σημερινού ελλαδικού χώρου ανεξαρτήτως τι «σύστασης»<sup>233</sup> ήταν οι άνθρωποι που το παίζανε. Παρατηρούμε λοιπόν πως ενώ η πρακτική του νέι είναι απαλλαγμένη από ιδεολογήματα, σε ένα θεσμικό πλαίσιο τίθενται ζητήματα περί 'ελληνικότητας' και 'παραδοσιακότητας' τα οποία πρέπει να υποστηριχτούν. Ωστόσο, σκοπός δεν είναι να συζητήσουμε περί της ελληνικότητας του νέι ή να κατηγορήσουμε τέτοιου είδους προθέσεις. Άλλωστε, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε πως όλο αυτό το κίνημα συνέβαλε στην νομιμοποίηση των ανατολικών οργάνων.

Από τη μία λοιπόν, το ιδεολογικό πρόταγμα της σχολής του Σίμωνα Καρά και η θεωρία της πολιτισμικής συνέχειας στιγμάτισαν το χώρο των ανατολικών οργάνων, από την άλλη όμως

<sup>231</sup> Προσωπική συνέντευξη με τη Σύλβια Κουτρούλη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 157

<sup>232</sup> Προσωπική συνέντευξη με τη Σύλβια Κουτρούλη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 157-158

<sup>233</sup> Κουτρούλη Σύλβια, προσωπική συνέντευξη, Αθήνα (28 Μαρτίου) 2017, βλέπε παράρτημα II, σελ. 158

δημιούργησαν τις συνθήκες ώστε να γίνει αποδεκτή η πρακτική αυτών. Έτσι, μαζί με όλα τα όργανα που εξυπηρετούσαν την απόδοση της παραδοσιακής- εξωτερικής εκκλησιαστικής μουσικής, κατέλαβε και το νέο μία θέση στον τομέα της ‘ελληνικής παραδοσιακής μουσικής’ γεγονός που συνέβαλε στη διδασκαλία και εντέλει στη διάδοσή του.



(Διάλογος: προσωπική συνέντευξη με το Ross Daly,  
Σχέδιο: Γιάννης Αμπεριάδης)

## 2.4 Νέι και εκπαίδευση..

Όπως αναφέραμε και προηγουμένως (Κεφ. 2.3), το νέο αυτό είδος της ‘ελληνικής παραδοσιακής μουσικής’ εντάχθηκε ως κατεύθυνση στη δευτεροβάθμια και τριτοβάθμια εκπαίδευση αλλά και σε ιδιωτικά ωδεία, μαζί με την προ υπάρχουσα της ευρωπαϊκής μουσικής.

*..σαν αυτό που έκανε ο Τσιαμούλης στο Ωδείο Αθηνών με τα ελληνικά παραδοσιακά όργανο κανονάκι, λύρα.<sup>234</sup> (Γιώργος Συμεωνίδης, 2017)*

*Ναι, δεκαετία '90 είναι αυτό. Η μουσική σχολή Περισσού είναι παλιά. Είναι τέσσερα χρόνια εκεί, μετά έξι χρόνια στην Πάτρα και μετά είναι στο ωδείο Αθηνών. Και μετά ήρθε ο Χάρης ο*

<sup>234</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Γιώργο Συμεωνίδη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 121

*Λαμπράκης στο ωδείο Αθηνών οπότε σταμάτησα. Πιο πολύ ο σκοπός μου ήταν, επειδή ήμουν εκεί σαν εύφορος, τους μάζεψα όλους δηλαδή, ήθελα να στήσω το τμήμα ας πούμε.<sup>235</sup>* (Χρήστος Τσιαμούλης, 2017)

*Πρώτα πήγα στο Εθνικό, εκεί ήταν ο Γράψας ο Νίκος υπεύθυνος. Μετά στο Αθηνών και μετά στον Καρά και μετά εδώ. Όλα ήταν από τρία χρόνια, τέσσερα. Βασικά κάτι μου την έδινε με αυτό το περιβάλλον.<sup>236</sup>* (Χάρης Λαμπράκης, 2017)

*Και σε ωδεία είχα πάει. Πρώτα στο Κεντρικό Ωδείο, μετά είχα πάει στον Σίμωνα Καρά κάνα δύο χρόνια, και εκεί πήγα γιατί δε μπορούσε ο Χάρης.. Ε, το 2000 κάπου ξεκίνησα το νέι, αυτό θα 'ταν το 2004 και μετά.<sup>237</sup>* (Νίκος Παραουλάκης, 2017)

Στα παραπάνω ωδεία της Αθήνας λοιπόν, στη 'Μουσική Σχολή Περισσού', στο 'Εθνικό Ωδείο', στο 'Ωδείο Αθηνών', στο 'Ωδείο Σίμων Καρά', στο 'Κεντρικό Ωδείο' και στο 'Ωδείο Φίλιππος Νάκας' δημιουργείται το τμήμα της παραδοσιακής μουσικής στο οποίο και εντάσσεται η διδασκαλία του νέι. Βέβαια, σήμερα οι ίδιοι οι εκπρόσωποι επιλέγουν να μη διδάσκουν σε ωδεία<sup>238</sup> προτιμώντας τα ιδιαίτερα μαθήματα.

Πλην των ωδείων όμως, ένας από τους χώρους όπου το νέι βρήκε θέση σε επίπεδο πρακτικής και διδασκαλίας μέχρι σήμερα, όπως και όλα τα ανατολικά όργανα, είναι οι σχολές και οι σύλλογοι βυζαντινής μουσικής, καθώς ορίστηκαν ως κομμάτι της βυζαντινής πολιτισμικής μας κληρονομιάς (Κεφ. 2.3). Χαρακτηριστικό είναι το 'Εκκλησιαστικό Ίδρυμα Βυζαντινής & Παραδοσιακής Μουσικής Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών' όπου διδάσκει ο Παναγιώτης Ηλιόπουλος, η 'Σχολή Βυζαντινής και Παραδοσιακής Μουσικής Εν Ωδαίς' με τον Αχιλλέα Τίγκα καθώς και το 'Σχολείον Ψαλτικής'<sup>239</sup>. Παρατηρείται δε η δραστηριοποίηση μίας νέας γενιάς παικτών του νέι οι οποίοι έχουν διδαχθεί το όργανο σε τριτοβάθμια εκπαίδευση. Συγκεκριμένα ο Π. Ηλιόπουλος είναι απόφοιτος του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής στην Άρτα ενώ ο Αχιλλέας Τίγκας του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης στη Θεσσαλονίκη.

<sup>235</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χρήστο Τσιαμούλη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 186

<sup>236</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 166

<sup>237</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Νίκο Παραουλάκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 142

<sup>238</sup> Προσωπικές μαρτυρίες των Χάρη Λαμπράκη και Νίκο Παραουλάκη.

<sup>239</sup> Πληροφορίες από προσωπική έρευνα. Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε στις ιστοσελίδες των σχολών: [http://www.sholi.gr/traditional\\_music/iliopoulos-panagiotis-nei/](http://www.sholi.gr/traditional_music/iliopoulos-panagiotis-nei/), <http://www.sholeionpsaltikis.gr/>, και <https://www.enodais.gr/achilleas-tigkas/>, τελευταία επίσκεψη 29/04/2017

Αντίστοιχα, στη Θεσσαλονίκη το νέι διδάσκεται, ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '90, στη 'Σχολή Παραδοσιακής και Βυζαντινής Μουσικής «ΕΝ ΧΟΡΔΑΙΣ» αρχικά από τον Γιάννη Καλαϊτζίδη<sup>240</sup> και αργότερα από τον Μάρκο Σκούλιο. Επίσης, μία από τις σημαντικότερες σχολές όπου μπορούσε κάποιος να διδαχθεί ανατολικά όργανα υπήρξε το 'Ωδείο Γαλαξίας' του Χάρη Συμεωνίδη όπου δίδαξε νέι και ούτι ο Μάρκος Σκούλιος. Τέλος, ως όργανο διδασκαλίας το νέι υπήρχε και στον 'Σύλλογο Λόγιας Εκκλησιαστικής και Παραδοσιακής μουσικής «Ρωμανός ο Μελωδός»' του Παναγιώτη Νεοχωρίτη όπου δίδασκε ο Μάρκος Σκούλιος και αργότερα ο Χρήστος Μπάρμπα<sup>241</sup>.

*Θα σου πω, αν ξεκίνησα σοβαρά να ασχολούμαι το '97 με το νέι, μπορεί και ενάμιση χρόνο μετά να το έβαλα στο ωδείο και στο εν χορδαίς. Πολύ σύντομα δηλαδή, επειδή δεν υπήρχε και κάνας άλλος... στο Ωδείο του Γαλαξία, το είχε ο Χάρης ο Συμεωνίδης, ήταν ένα κλασικό ωδείο και είχε φτιάξει ένα παράρτημα μέσω του Ross παραδοσιακών οργάνων, οπότε ερχόταν ο Ross και εγώ εκεί έκανα ούτι, νέι, μακάμια, υπήρχαν και άλλοι που δίδασκαν εκεί..<sup>242</sup> (Μάρκος Σκούλιος, 2017)*

*Είναι και η εποχή που συμπληρωματικά λειτουργεί η μαθητεία μου στο Νεοχωρίτη.. χρόνια δούλεψα εκεί, στο σύλλογό του, και νέι σε παιδάκια..<sup>243</sup> (Μάρκος Σκούλιος, 2017)*

Σήμερα, στη Θεσσαλονίκη, η σχολή «Εν Χορδαίς» αλλά και ο σύλλογος «Ρωμανός ο Μελωδός» αποτελούν ακόμη χώροι διδασκαλίας του νέι από τους Γιώργο Ψάλτη και Γρηγόρη Βλέτση αντίστοιχα. Αντιθέτως, σε ωδεία της Θεσσαλονίκης τα οποία έχουν την κατεύθυνση της 'ελληνικής παραδοσιακής μουσική', το νέι δε συμπεριλαμβάνεται στο πρόγραμμα διδασκαλίας, καθώς σύμφωνα με τους περισσότερους υπεύθυνους των ωδείων «Δεν υπάρχει ζήτηση»<sup>244</sup>.

Και στον τομέα της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης όμως το νέι ενώ υπάρχει στο αναλυτικό πρόγραμμα μαζί με το καβάλ και τα παραδοσιακά πνευστά, δεν έχει ζήτηση. Μάλιστα, στα περισσότερα μουσικά σχολεία δεν έχει διδαχθεί ποτέ<sup>245</sup>. Οι σύνηθες απαντήσεις σχετικά με

---

<sup>240</sup> Σύμφωνα με προσωπική μαρτυρία του Μάρκου Σκούλιου.

<sup>241</sup> Βλέπε βιογραφικό Χρήστου Μπάρμπα στο: <http://www.christosbarbas.com/el/archive/teaching/>, τελευταία επίσκεψη, 29/04/2017

<sup>242</sup> Προσωπική συνέντευξη μα το Μάρκο Σκούλιο, βλέπε παράρτημα II, σελ. 130

<sup>243</sup> Προσωπική συνέντευξη μα το Μάρκο Σκούλιο, βλέπε παράρτημα II, σελ. 129-130

<sup>244</sup> Στοιχεία από προσωπική έρευνα και επικοινωνία με ωδεία της Θεσσαλονίκης που έχουν την κατεύθυνση της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής.

<sup>245</sup> Στοιχεία από προσωπική έρευνα και επικοινωνία με τα μουσικά σχολεία.



τη διδασκαλία του νέι ήταν πως «δεν υπάρχει ενδιαφέρον για αυτό το όργανο» ή ότι «δεν ήταν στην επιλογή των μαθητών» προκειμένου να προσλάβουν κάποιο καθηγητή. Ωστόσο, συχνά η αναφορά στην έλλειψη καθηγητών και κυρίως στα παραδοσιακά όργανα, αποτελούσε για πολλούς την αιτία μη διδασκαλίας του νέι και γενικότερα των πνευστών οργάνων. Παρ' όλα αυτά, παρατηρείται πως σε κάποιες περιπτώσεις έλλειψης καθηγητών αλλά ζήτησης του οργάνου από μαθητές, τη διδασκαλία να αναλαμβάνουν οι καθηγητές του κλαρίνου. Δεν λείπουν βέβαια και οι φορές όπου και οι ίδιοι οι διευθυντές αγνοούν την ύπαρξη του νέι σαν όργανο<sup>246</sup>.

Πλην των μουσικών σχολείων, το νέι σε επίπεδο τριτοβάθμιας εκπαίδευσης εντάσσεται για πρώτη φορά στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής της Σχολής Καλλιτεχνικών Σπουδών στο ΤΕΙ Ηπείρου στην Άρτα όπου έχει διδαχθεί από τους Μάρκο Σκούλιο, Χρήστο Μπάρμπα, Νίκο Παραουλάκη, Γιώργο Ψάλτη και Γιάννη Οικονόμου<sup>247</sup>. Αργότερα, εντάσσεται στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης (Κατεύθυνση Ελληνικής Παραδοσιακής (Δημοτικής) Μουσικής) της Σχολής Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών Επιστημών και Τεχνών στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας στη Θεσσαλονίκη όπου και διδάσκεται από τον Χρήστο Μπάρμπα και πλέον από τον Μάνο Αχαλινωτόπουλο. Και σε αυτή την περίπτωση όμως δεν υπάρχει μεγάλη προσέλευση<sup>248</sup>.

Ωστόσο, στόχος μας δεν είναι να εξαντλήσουμε τους χώρους όπου διδασκόταν ή διδάσκεται το όργανο νέι. Αυτό όμως που μπορούμε να δούμε μέσα από την πορεία του οργάνου στους χώρους όπου οι πρωταγωνιστές της παρούσας εργασίας έχουν δραστηριοποιηθεί σε επίπεδο διδασκαλίας, είναι τη σύνδεση του νέι με τον τομέα της 'ελληνικής παραδοσιακής μουσικής', και η συμβολή αυτού τελικά στη διάδοσή του. Βέβαια, γίνεται αισθητό πως ενώ εντάσσεται στο εκπαιδευτικό σύστημα όπως και όλα τα 'ανατολικά' όργανα, παραμένει ένα όργανο 'άγνωστο' και με μικρή ζήτηση.

Ένας ακόμη εκπαιδευτικός θεσμός που συμβάλει στη διάδοση του οργάνου και τη διδασκαλία στοιχείων που αφορούν την πρακτική του όπως τεχνικά και υφολογικά χαρακτηριστικά αλλά και ρεπερτορίου, είναι τα σεμινάρια. Ο θεσμός αυτός για τέτοιου είδους όργανα ξεκίνησε στην Ελλάδα με πρωτοβουλία του Ross Daly. Όπως ήδη έχουμε αναφέρει, για την πρακτική του οθωμανικού-τουρκικού νέι και την επαφή με την οθωμανική

---

<sup>246</sup> Όλες οι πληροφορίες είναι από προσωπική έρευνα και επικοινωνία με τα μουσικά σχολεία. Συνειδητά δεν αναφέρονται τα μουσικά σχολεία, πρόσωπα και ονόματα δασκάλων.

<sup>247</sup> Πληροφορίες μέσα από βιογραφικά σημειώματα και προσωπικές συζητήσεις.

<sup>248</sup> Προσωπική διαπίστωση από τις σπουδές μου στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής στην Άρτα και την πρακτική μου άσκηση στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.

μουσική παράδοση γενικότερα, αδιαμφισβήτητη είναι η συμβολή των σεμιναρίων με τον Omer Erdogdular (Κεφ. 2.1).

Ωστόσο, από τις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα παρατηρείται η πραγματοποίηση σεμιναρίων και από τους ίδιους τους εκπροσώπους του νέι στον ελλαδικό χώρο τα οποία φιλοξενεί κατά κύριο λόγο ο Ross Daly. Βέβαια, τα σεμινάρια αυτά δεν εστιάζουν μόνο στο νέι και την οθωμανική μουσική παράδοση.

*..ντρέπομαι τον Omer. Δε θέλω να κάνω εγώ σεμινάρια, θα κάνει ο Omer. Μια φορά έκανα στο Βόλο αλλά δεν έκανα οθωμανικά έκανα ελληνικό ρεπερτόριο. Τη μια χρονιά έκανα γενικά ρεπερτόριο από όλη την Ελλάδα και τη δεύτερη χρονιά έκανα θρακιώτικα μόνο. Δε θέλω να κάνω μόνο νέι, πιστεύω ότι από τη στιγμή που έρχεται ο Omer στη Κρήτη όποιος θέλει θα πάει εκεί, δε χρειάζεται να είναι κι άλλος.*<sup>249</sup> (Χάρης Λαμπράκης, 2017)

Ο Χάρης Λαμπράκης, χωρίζει τα σεμινάρια που έχει παραδώσει σε τέσσερις κατηγορίες, ‘το μακάμ της Κωνσταντινούπολης’, ‘ελληνικό ρεπερτόριο για νέι και άλλα όργανα’, ‘ρυθμικό αυτοσχεδιασμό στην τροπική μουσική’ και ‘ελεύθερο αυτοσχεδιασμό’<sup>250</sup>. Παρατηρούμε ότι το νέι αποτελεί ένα μέσο προσέγγισης και εξερεύνησης διαφορετικών μουσικών παραδόσεων όπως της λόγιας μουσικής της Πόλης, παραδόσεων του ελλαδικού χώρου αλλά και του χώρου της free jazz. Μάλιστα, ο ίδιος αναφέρει πως μέσα από τα σεμινάρια εξερευνούνται τρόποι προσαρμογής νέου ρεπερτορίου για το όργανο όπως τοπικών ιδιωμάτων του ελλαδικού χώρου, αλλά και εξερεύνησης νέων δυνατοτήτων του οργάνου μέσα από τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό<sup>251</sup>.

Αντίστοιχα, ο Χρήστος Μπάρμπας, πλιν των σεμιναρίων ‘Νέι για αρχάριους’ στο μουσικό εργαστήριο Λαβύρινθος που πραγματοποιούνταν για την ‘αποσυμφόρηση’ των σεμιναρίων με τον Omer, αναλαμβάνει εργαστήρια ‘μουσικών ομάδων’ όπως την ‘Ομάδα τροπικής μουσικής’ και ‘Το όργανο ως φωνή’. Με εργαλείο το νέι, ο Χρήστος Μπάρμπας πραγματεύεται ζητήματα αυτοσχεδιασμού, ενορχήστρωσης και σύνθεσης. Και σε αυτή την περίπτωση το νέι αποτελεί ένα μέσο εξερεύνησης τροπικών μουσικών παραδόσεων αλλά και γενικότερα καλλιέργειας της μουσικής αντίληψης<sup>252</sup>.

<sup>249</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 170

<sup>250</sup> Για περισσότερες πληροφορίες σεμιναρίων βλέπε επίσημη ιστοσελίδα Χάρη Λαμπράκη, «Σεμινάρια και Μαθήματα» στο: [http://www.harrislambakis.com/index\\_gr.php](http://www.harrislambakis.com/index_gr.php), τελευταία επίσκεψη 1/05/2017

<sup>251</sup> Χάρης Λαμπράκης επίσημη ιστοσελίδα, ό.π.

<sup>252</sup> Από προσωπική συζήτηση με το Χρήστο Μπάρμπα.

Οι προσωπικές αναζητήσεις των 'πρωταγωνιστών' του νέι στην Ελλάδα μετατοπίζουν την πρακτική του προς νέες εκφράσεις που να εξυπηρετούν τις ανάγκες του 'σήμερα'. Οι νέες αυτές προσεγγίσεις βέβαια βρήκαν χώρο σε μία νέα συνθήκη, αυτή των 'μουσικών ομάδων' όπου το ενδιαφέρον από την κατάκτηση της τεχνικής ενός οργάνου, μετατοπίζεται στην αναζήτηση νέων μουσικών πρακτικών που επιδιώκουν την προσωπική έκφραση μέσα από τα 'νέα' αυτά όργανα.

*Ο Ross μου λέει «θα κάνουμε μουσικές ομάδες, σε ενδιαφέρει;».. σκέφτηκα για τα σεμινάρια να κάνω ελεύθερο αυτοσχεδιασμό, ειδικά σε αυτό το χώρο των παραδοσιακών οργάνων, μου φαίνεται ότι λείπει αυτό το πράγμα, να παίζει κανείς χωρίς να περιμένει τίποτα. Δηλαδή παίζω νέι και έχω στο μυαλό μου τον ήχο του οθωμανικού νέι, προσπαθώ να παίζω αυτό αλλά δε παίζουμε για τη στιγμή εκείνη. Μπορεί να μη ταιριάζει εκείνη τη στιγμή το οθωμανικό νέι.<sup>253</sup>*  
(Χάρης Λαμπράκης, 2017)

Το νέι εμφανίζεται δειλά στα τέλη της δεκαετίας του '80, και κάτω από τον τίτλο της 'ελληνικής παραδοσιακής μουσικής' εντάσσεται στη δευτεροβάθμια και ιδιωτική εκπαίδευση. Βέβαια, πρόκειται για ένα πρώιμο στάδιο όπου οι εκπρόσωποι ακόμα αναζητούν τις τεχνικές και το ρεπερτόριο του οργάνου. Σταδιακά όμως, σε μία εποχή όπου το υλικό μελέτης είναι προσβάσιμο και υπάρχει μία 'εξέλιξη' σε επίπεδο δεξιοτεχνικό, διαμορφώνεται και το ανάλογο 'προσωπικό' διδασκαλίας του οργάνου σε επίπεδο τριτοβάθμιας εκπαίδευσης και σεμιναρίων. Μάλιστα, σε ένα δεύτερο επίπεδο, αναζητούνται νέοι τρόποι μουσικής πρακτικής και προσωπικής έκφρασης.

#### **2.4.1 Ρεπερτόριο διδασκαλίας**

Ενώ ο τομέας της 'ελληνικής παραδοσιακής μουσικής' εντάχθηκε ως κατεύθυνση σε ωδεία και στη δημόσια εκπαίδευση, ο τρόπος οργάνωσης της διδασκαλίας, και ως προς το ρεπερτόριο αλλά και ως προς τη διαβάθμιση των δεξιοτήτων, δεν ορίζεται από κάποιον επίσημο κρατικό φορέα όπως συμβαίνει με την κατεύθυνση της ευρωπαϊκής μουσικής.

---

<sup>253</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 170

*..παίζουμε κάτι που δεν έχει οργανωθεί σαν τη κλασική μουσική, οι τάδε χώροι, τα τάδε κομμάτια, το τάδε δίπλωμα και ο μισθός σου θα είναι αυτός. Προσπαθήσανε να το κάνουν. Να βγάλουνε πρόγραμμα σπουδών για αυτά τα όργανα, για το νέι ειδικά σε μένα απευθυνθήκανε και μου είπανε να βγάλω ύλη για τα ωδεία για να οργανωθεί από το υπουργείο και να πάει σε όλα τα ωδεία. Ο Λιάβας ήθελε να φτιάξει πρόγραμμα σπουδών για όλα τα παραδοσιακά όργανα, να έχουν όλα πρόγραμμα.<sup>254</sup> (Χάρης Λαμπράκης, 2017)*

Αντιθέτως, η επιλογή του ρεπερτορίου και του τρόπου διδασκαλίας του θεωρητικού συστήματος του οργάνου καθορίζονται από τον ίδιο τον δάσκαλο σε συνάρτηση με τις ανάγκες και τις επιθυμίες του εκάστοτε μαθητή.

*Ποτέ δε θεσμοποίησα, όπως δεν έχω χρησιμοποιήσει ποτέ αυστηρό πρόγραμμα για τη κάθε τάξη. Ποικίλο πρόγραμμα. Μέχρι σήμερα λειτουργώ με βάση το μαθητή, ο μαθητής με πάει. Και πολλές φορές μαθητές που ξεκινάνε την ίδια φάση άλλα διδάσκω στον έναν άλλα στον άλλον. Δε μου αρέσει να τυποποιώ τη δουλειά μου, και εμένα αυτό με ξεκουράζει. Βέβαια έχεις κάποιες γενικές προδιαγραφές, δε θα διδάξεις κλασικό κομμάτι από τη πρώτη χρονιά.<sup>255</sup> (Σύλβια Κουτρούλη, 2017)*

*(διδάσκω).. Ότι μου φαινόταν ότι ήταν καλύτερο για τον άλλον, και ανάλογα με τον άλλον. Η ελληνικά ή οθωμανικά τούρκικα.. Κομμάτια που ταιριάζουν. Αναλόγως την περίπτωση. Όταν ήταν η Αυγερινή κάναμε και ηπειρώτικά, άμα είναι νησιώτης.. Άμα κάποιου του αρέσει κάτι πήγαινα προς τα κει, και σιγά σιγά προσπαθούσα να του κάνω και κανένα οθωμανικό.<sup>256</sup> (Χάρης Λαμπράκης, 2017)*

*Κυρίως προσπαθώ οθωμανικά να τους κάνω. Αλλά πάντα, δεν είμαι άνθρωπος οργανωμένος, το πήγαινα πάντα, παρατηρούσα σε τι φάση είναι ο άλλος και κάπως έτσι πήγαινε. Θα ακούσω και θα δω αν μπορώ να βοηθήσω κάπου, και μουσικά θέματα. Μπορεί ο άλλος να μην έχει ήχο ή να έχει ήχο και να μη μπορεί να διαβάσει νότες, θα ασχοληθούμε με αυτό. Κάπως προσπαθώ να βοηθήσω τον άλλον, όχι να του κάνω μάθημα. Για μένα το ωραίο μάθημα είναι όταν και εγώ μελετάω αυτό που κάνει ο άλλος. Όταν κάτι βλέπω ότι μπορεί να βελτιωθεί στον*

---

<sup>254</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 168

<sup>255</sup> Προσωπική συνέντευξη με τη Σύλβια Κουτρούλη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 159

<sup>256</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, 166

άλλον, γιατί πάντα μπορεί να βελτιωθεί και σε σένα, το εξασκώ και εγώ εκείνη την ώρα. Οπότε δεν υπάρχει πρόγραμμα, υπάρχει κάποια βάση.<sup>257</sup> (Νίκος Παραουλάκης, 2016)

Εκτός από οθωμανικά κάνω και καινούριες συνθέσεις (π.χ. δικές μου, του Ευγένιου, του Γιώργου Παπαϊωάννου, του Ross, Efgren κλπ). Επίσης παραδοσιακά ελληνικά, βουλγάρικα, από Αζερμπαϊτζάν, Αφγανιστάν λιγότερο. Ανάλογα την περίπτωση.. Συνήθως κάνω μία μίξη. Ας πούμε θυμάμαι στην Άρτα που μου είχε ζητήσει ένα παιδί θρακιώτικα, του πήγα θρακιώτικα.. Δεν οργανώνω ύλη και αυτά. Πιο πολύ τι έχω όρεξη να παίζω και τι ανάγκη έχει και ο άλλος. Αν του αρέσει το κομμάτι συνεχίζουμε, αν δε του αρέσει το αλλάζουμε.<sup>258</sup> (Χρήστος Μπάρμπας)

Απ' όλα έβαζα μέσα. Και κλασικά έκανα, και παλιότερα κλασικά, ρωμιούς συνθέτες, και σούφικα *ilahi* και *nefes* και μικρασιάτικα ισπανοεβραϊκά και πιο σύγχρονα κομμάτια από το ρεπερτόριο του Ross. Το λαϊκό ρεπερτόριο Πόλη, Σμύρνη, Μικρά Ασία, Μακεδονία και λοιπά.. δεν έφτασα να παίζω ποτέ ηπειρώτικα και θεσσαλικά για να είμαι ειλικρινής αλλά το ρεπερτόριο Βόρειας Ελλάδας και προσφυγικό τα είχα δουλέψει και το είχα διδάξει αρκετά.<sup>259</sup> (Μάρκος Σκούλιος, 2017)

Βέβαια, υπάρχουν φορές όπου το πλαίσιο διδασκαλίας θα επηρεάσει τις επιλογές του δασκάλου. Είναι λογικό πως όταν η διδασκαλία του νέι εντάσσεται στην κατεύθυνση της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής ενός ωδείου ή στη δημόσια εκπαίδευση, ο διδάσκοντας καλείται να υποστηρίξει τον τίτλο αυτό.

Και τούρκικα και ότι θέλεις, δεν υπάρχει διαχωριστική γραμμή ούτε το αποφεύγουμε. Εντάξει θα δώσεις έμφαση σε κάποια ελληνικά κομμάτια. Ορχηστρικά, ας πούμε παλιά της Μυτιλήνης όπως ο παλιός καρσιλαμάς, ή 'Τα ζύλα'. Μικρασιάτικα πολλά και διάφορα άλλα.<sup>260</sup> (Σύλβια Κουτρούλη, 2017)

Εντάξει δεν κάναμε και δύσκολο ρεπερτόριο, κάναμε μικρασιάτικα, κάναμε και κάνα κλασικό αλλά πιο πολύ μικρασιάτικα στο μουσικό σχολείο.<sup>261</sup> (Μάρκος Σκούλιος, 2017)

<sup>257</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Νίκο Παραουλάκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 142

<sup>258</sup> Από προσωπική συζήτηση με τον Χρήστο Μπάρμπα.

<sup>259</sup> Προσωπική συνέντευξη με τη Μάρκο Σκούλιο, βλέπε παράρτημα II, σελ. 131

<sup>260</sup> Προσωπική συνέντευξη με τη Σύλβια Κουτρούλη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 159

<sup>261</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Μάρκο Σκούλιο, βλέπε παράρτημα II, σελ. 130

Η διδασκαλία κομματιών από την οθωμανική μουσική παράδοση του νέι λοιπόν συμπληρώνεται με τη διδασκαλία ελληνικού ρεπερτορίου από διάφορες περιοχές του ελλαδικού χώρου. Σύμφωνα με τους ομιλητές, ρεπερτόριο που να «ταιριάζει» στο όργανο, δηλαδή να παρουσιάζει κάποιου είδους τροπικότητα, ρευστά διαστήματα και γκλισάντα, στοιχεία δηλαδή που να παραπέμπουν στην μουσική παράδοση του οργάνου στο πλαίσιο της οποίας διαμορφώθηκε. Επιπλέον, στο ρεπερτόριο διδασκαλίας συχνά συμπεριλαμβάνονται και οργανικά κομμάτια γρήγορης ταχύτητας τα οποία μάλιστα λειτουργούν ως μέσο εξάσκησης γρήγορου παιξίματος στο όργανο.

*Κοίταξε, κάνω κυρίως πεσρέφια, σεμάγια, σαρκιά κυρίως ρωμιούς συνθέτες αλλά και άλλους. Ειδικά πολιτικά ας πούμε, ρεπερτόριο φουλ και από κει και πέρα συμπληρώνω με πολλούς σκοπούς που ταιριάζουν βέβαια, οι οποίοι είναι παραδείγματος χάρη όπως είναι τους σκοπούς τους ηπειρώτικους που παίζει το κλαρίνο, 'παπαδιές' και λοιπά. Τις περνάω στο νέι. Τα οποία να ταιριάζουν στο όργανο κατάλαβες; Δηλαδή να είναι κάτι που είναι εμφανώς ουσάκ, τα διαστήματα, να το κολακεύει το όργανο. Και από κει και έπειτα κάποια λίγα αράβικα και κάποιους λίγο σκοπούς απ' όλη την Ελλάδα, και πιο σύντομους σκοπούς, δηλαδή τα θρακιώτικα που λέγαμε, μακεδονίτικα ας πούμε, ποντιακά, πιο λίγα κρητικά.<sup>262</sup> (Χρήστος Τσιαμούλης, 2017)*

*Στο νέι επέλεγα πράγματα που θεωρούσα ότι μου ταιριάζουν πιο πολύ για το όργανο.. στο ύφος αυτό το σούφικο..<sup>263</sup> (Μάρκος Σκούλιος, 2017)*

*..Συνήθως όταν κανείς μου ζητάει να κάνουμε κάτι πιο γρήγορο, εκεί βάζω κάνα μαντηλάτο, τίποτα τέτοιο, όταν κάποιος θέλει να παίζει κάτι ζωηρό. Αλλά συνήθως τα βάζω σε πιο προχωρημένους παίκτες, από την άποψη αν είναι σε θέση να καταλάβουν.<sup>264</sup> (Χρήστος Μπάρμπας, 2017)*

Ωστόσο, είναι αισθητό πως όλοι οι εκπρόσωποι- δάσκαλοι του οργάνου συμπεριλαμβάνουν τη διδασκαλία συνθέσεων από την οθωμανική μουσική παράδοση, όντας και οι ίδιοι μελετητές αυτού του ρεπερτορίου. Αυτό είναι αναπόφευκτο προκειμένου να γίνουν

---

<sup>262</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χρήστο Τσιαμούλη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 187

<sup>263</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Μάρκο Σκούλιο, βλέπε παράρτημα II, σελ. 131

<sup>264</sup> Από προσωπική συζήτηση με το Χρήστο Μπάρμπα.

κατανοητές οι δυνατότητες αλλά και οι αδυναμίες του οργάνου καθώς και το τροπικό σύστημα των μακάμ το οποίο εκπροσωπεί. Επιπλέον, το οθωμανικό ρεπερτόριο λειτουργεί σαν εργαλείο για την επίλυση βασικών τεχνικών ζητημάτων στο όργανο.

*Για μένα να ξέρει κανείς την ιστορία του οργάνου και να έχει παίξει κάποιο ρεπερτόριο χρειάζεται. Γιατί έχω την εντύπωση ότι μπορεί κανείς να ανακαλύψει την Αμερική και να νομίζει ότι έγινε κάτι, ενώ τα έχουν κάνει ήδη άλλοι. Να έχεις μια εποπτεία. Για όλους είναι αυτό. Δηλαδή να είσαι τζαζίστας πιανίστας και να μη ξέρεις ότι παίζουν οι κλασικοί Μπετόβεν ας πούμε. Για μένα αν παίζεις ένα όργανο πρέπει να το δεις σε όλες του τις εκφράσεις. Μπορεί κάποια στιγμή να δεις ότι σε αφορά αυτό το πράγμα αλλά τόσοι δάσκαλοι, τόσα πράγματα, κάτι έχουν να πουν.<sup>265</sup> (Χάρης Λαμπράκης, 2017)*

*Όταν είναι ένα ρεπερτόριο το οποίο έχει χτιστεί κάπως στο όργανο.. όταν είναι πολύ συνυφασμένο με το όργανο, τότε προφανώς είναι πεπατημένη λύση, όπως ας πούμε ο Μπαχ στο πιάνο σου δίνει κάποια τεχνικά όπλα.<sup>266</sup> (Χρήστος Μπάρμπας, 2017)*

Πλην όμως τη διδασκαλία ρεπερτορίου που να αφορά ‘παραδοσιακές’ μουσικές, είτε του ελλαδικού χώρου είτε ανατολικών παραδόσεων, ο ‘στιγματισμός’ ορισμένων παικτών με κάποιο ρεπερτόριο ή είδος μουσικής το οποίο εκπροσωπούν μέσα από το όργανο, διαμορφώνει ένα νέο υλικό διδασκαλίας με εργαλείο το νέι. Ο Νίκος Παραουλάκης χαρακτηριστικά αναφέρει πως έχει τύχει να έρθουν μαθητές για μάθημα αλλά για να τους δείξει το ρεπερτόριο του Σωκράτη Μάλαμα<sup>267</sup>! Το ίδιο όμως παρατηρείτε και με άλλους παίκτες.

*Αν θυμάμαι καλά ήρθε μία από το Ισραήλ πριν κάτι μήνες που ήθελε να κάνουμε μάθημα τα πάντα, ότι ξέρω! Και έτσι μέσα σε αυτά που κάναμε ήταν και η τζαζ.. Επίσης νομίζω για κάποιο φεγγάρι με τον Πάνο Λαμπρόπουλο, και κάποιος άλλος που τώρα δε θυμάμαι, αλλά γενικά το απέφυγα..<sup>268</sup> (Χάρης Λαμπράκης, 2017)*

*Σε μια κοπέλα που κάνω τώρα μαθήματα, μου ζητάει κάποια κομμάτια που έχει ακούσει από τους Νέδα, ένα κομμάτι του Γιώργου ας πούμε και ένα κομμάτι δικό μου. Στο βαθμό που*

---

<sup>265</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 167

<sup>266</sup> Από προσωπική συζήτηση με το Χρήστο Μπάρμπα.

<sup>267</sup> Από προσωπική συζήτηση με το Νίκο Παραουλάκη.

<sup>268</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 170

*κάποιος ξέρει τι θέλει και θέλει να το παίζει και καταλαβαίνω ότι αυτό το κομμάτι θα τον βοηθήσει σε κάτι πάντα είμαι θετικός.*<sup>269</sup> (Χρήστος Μπάρμπας, 2017)

Με μία σύντομη αναδρομή του ρεπερτορίου που διδάσκεται στο νέι, παρατηρείται ένα ποικίλο ρεπερτόριο με έμφαση όμως στις ανατολικές μουσικές παραδόσεις και ιδιαίτερα της οθωμανικής μουσικής παράδοσης της οποίας και το νέι αποτελεί φορέας. Αναπόφευκτα, στο ρεπερτόριο διδασκαλίας συμπεριλαμβάνονται και ελληνικά κομμάτια τα οποία εμφανίζουν κάποια τροπικότητα και ρευστά διαστήματα, καθώς το νέι στον ελλαδικό χώρο καλείται να εξυπηρετήσει διαφορετικές ανάγκες και νέους χώρους επιτέλεσης.

Από τις μαρτυρίες των πρωταγωνιστών, συμπεραίνουμε ότι η επιλογή του ρεπερτορίου-όπως άλλωστε και σε όλα τα όργανα- δεν είναι αυτοσκοπός αλλά το μέσο απόκτησης των δεξιοτήτων για την πρακτική ενός οργάνου και εν γένει κατανόησης της ιστορίας τους. Πλην όμως της εστίασης στην πρακτική του οργάνου αυτού καθ' αυτού, η επιλογή του ρεπερτορίου καθορίζεται και από την επιδίωξη μιας ευρύτερης καλλιέργειας της μουσικής αντίληψης και μουσικών ζητημάτων όπως ο ρυθμός, η κατανόηση διαφορετικών τροπικών μορφωμάτων όπως και μουσικών παραδόσεων.

Ωστόσο, η επιλογή του ρεπερτορίου διδασκαλίας, από τη μία μαρτυρά το ρεπερτόριο επιλογής και πρακτικής του ίδιου του πρωταγωνιστή, και από την άλλη μία πιθανή μελλοντική πρακτική μέσα από τις προσωπικές προτιμήσεις του εκάστοτε μαθητή. Μάλιστα, μέσα από τη διδασκαλία, πλην του οθωμανικού ρεπερτορίου που είναι αδιαμφισβήτητα για όλους αναπόσπαστο κομμάτι της διδασκαλίας, διαμορφώνεται σταδιακά και ένα ρεπερτόριο πρακτικής του οργάνου.

Το πεδίο όμως παραμένει ανοιχτό και κάθε φορά διαμορφώνεται και προσαρμόζεται ανάλογα τις συνθήκες. Οι διαφορετικές μουσικές αναζητήσεις των πρωταγωνιστών αλλά και των νέων παικτών, σε συνδυασμό με την απουσία κάποιου προκαθορισμένου προγράμματος διδασκαλίας, διαμορφώνουν διαφορετικές μουσικές εκφράσεις όπου εργαλείο αυτών αποτελεί το νέι. Σταδιακά, οι κύριοι εκπρόσωποι του νέι στην Ελλάδα μετατρέπονται σε 'φορείς' διαφορετικών μουσικών επιλογών εκφραστής των οποίων είναι το νέι. Μάλιστα, ενίοτε, η αναζήτηση δασκάλου από τους νέους παίκτες καθορίζεται από τις διαφορετικές αυτές μουσικές εκφράσεις.

Είναι σίγουρο πως η παραπάνω διαπίστωση δεν αφορά μόνο την πρακτική του νέι αλλά όλων των οργάνων. Ωστόσο, το αξιοσημείωτο σε αυτή την περίπτωση είναι το γεγονός πως

---

<sup>269</sup> Από προσωπική συζήτηση με το Χρήστο Μπάρμπας.



έχουμε την εμφάνιση ενός οργάνου στα αστικά κέντρα του σύγχρονου ελληνικού κράτους στα μέσα της δεκαετίας του '80 με μόνη 'κληρονομιά' αυτή της οθωμανικής μουσικής παράδοσης. Ωστόσο, μέσα από τα βιώματα και τις προτιμήσεις των πρωταγωνιστών διαμορφώνονται διαφορετικές μουσικές εκφράσεις οι οποίες εντέλει συμπεριλαμβάνονται στο πρόγραμμα της διδασκαλίας.

## 2.5 'Χώροι φιλοξενίας'

Το νέι, μη έχοντας κάποιο 'μουσικό παρελθόν' στον ελλαδικό χώρο είτε σε επίπεδο δισκογραφίας είτε 'πιάτσας', φιλοξενείται από τα τέλη της δεκαετίας του '80 και κυρίως από τις αρχές του '90 σε διαφορετικές μουσικές σκηνές, εξυπηρετώντας διαφορετικές ανάγκες κάθε φορά. Ωστόσο, η οθωμανική παράδοση που κουβαλούσε το νέι μαζί του καθώς και το ενδιαφέρον πολλών παικτών για τη μελέτη του κλασικού οθωμανικού ρεπερτορίου γενικότερα, διαμόρφωσε έναν από τους πρώτους 'χώρους φιλοξενίας' και δραστηριότητας αυτών.

*.. είχαμε ζυγιά με τον Μπαρίς, παίζαμε στο 'Αμάριον' ένα μπαράκι πολύ όμορφο, εκεί παίζαμε εμείς, οι Λωζάντρα, ο Ziad, είχε τέτοια πράγματα συνέχεια. Παίζαμε αρκετό καιρό, ίσως και χρόνια, μιλάμε για '99-'00-'01-'02 πριν φύγω για Αγγλία το 2002.. Με το νέι παίζαμε με το Μπαρίς μόνο κλασικά, τίποτα άλλο, και λαϊκά τούρκικα όταν έπαιζε σάζι αλλά κυρίως ταμπούρ νέι ήταν το βασικό μας.<sup>270</sup> (Μάρκος Σκούλιος, 2017)*

*..με τον Μπαρίς ξεκινήσαμε να παίζουμε σαν ντουέτο από το '04-'05 δε θυμάμαι ακριβώς. Και αυτό πολύ σημαντική εμπειρία.<sup>271</sup> (Χρήστος Μπάρμπας, 2016)*

Χαρακτηριστική είναι και η συνεργασία του Νίκου Παραουλάκη αρχικά με τον Μπαρίς Μπαλ<sup>272</sup> και αργότερα με τον παίχτη του ταμπούρ Νίκο Παπαγεωργίου στο μουσικό τους ντουέτο Aura Duet<sup>273</sup>. Και σε αυτή την περίπτωση, η 'οθωμανική ζυγιά' ταμπούρ-νέι

<sup>270</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Μάρκο Σκούλιο, βλέπε παράρτημα II, σελ. 131

<sup>271</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χρήστο Μπάρμπας, βλέπε παράρτημα II, σελ. 177

<sup>272</sup> Ο Μπαρίς Μπαλ, κατάγεται από την Τουρκία, ζει στη Θεσσαλονίκη και είναι δεξιοτέχνης του ταμπούρ, του σαζ και του πολιτικού λαούτου.

<sup>273</sup> Για μουσικά παραδείγματα των δύο ντουέτων βλέπε:

<https://www.youtube.com/watch?v=AzNC2KpHTAI> και <https://www.youtube.com/watch?v=ZFx87swx7KM> αντίστοιχα, τελευταία επίσκεψη 13/05/2017

αποτελεί μία σπουδή στο κλασικό οθωμανικό ρεπερτόριο και την ερμηνεία αυτού<sup>274</sup>. Άλλωστε, έχουμε ήδη αναφέρει ότι τα δύο αυτά όργανα αποτελούσαν τα αντιπροσωπευτικότερα όργανα απόδοσης του τροπικού συστήματος των μακάμ και είχαν εξέχουσα θέση στην οθωμανική αυλή (Κεφ. 1.2).

Την εκτέλεση του κλασικού οθωμανικού ρεπερτορίου όμως συνοδεύουν ανατολικές μουσικές όπως και ελληνικό παραδοσιακό ρεπερτόριο. Σε μία εποχή λοιπόν που ανθεί το ενδιαφέρον για τις ανατολικές μουσικές παραδόσεις και τα ανατολικά όργανα στα αστικά κέντρα, διαμορφώνεται μία μουσική σκηνή που φιλοξενεί τελικά μία ‘μίξη’ τροπικών μουσικών. Το νέι, σε αυτό το χώρο βρίσκει θέση τα πρώτα χρόνια σε μουσικά σχήματα όπως ο *Λαβύρινθος* του Ross Daly, το *Σεχνάζ* της Agnes Agorian και το *Τμερος* με το Γιώργο Συμεωνίδη, το *Τερενούμ* που μετονομάστηκε σε *Εργαστήριο Ανατολικής Μουσικής* με το Μάρκο Σκούλιο, την *Ανατολική Πόλις* με το Χάρη Λαμπράκη κ.α.

*Εκείνη την εποχή ήμουν στο σχήμα του Ross οπότε όπου πήγαινε.. Άλλα όχι, σου λέω με τον Γράψα έπαιζα.. Η Annes είχε κάνει ένα γκρουπ και παίζαμε.. ο Βασίλης ο Τζωρτζίνης που τώρα παίζει μπάσο αλλά τότε έπαιζε ούτι, ένας κρουστός, ο Σωκράτης, ο Ανδρέας ο Κούνδουρος που παίζει κανονάκι, αυτοί, με αυτούς παίζαμε.*<sup>275</sup> (Γιώργος Συμεωνίδης, 2017)

*Εντάξει συνεργασίες από δω και από κει διάφορες, και με το Ross, και το εν χορδαίς, την εστουδιαντίνα, διάφορα.. Και με το EAM κάναμε ένα ανάμεικτο, παίζαμε και λόγια μαζί ανακατεμένα με κάποια μικρασιάτικα που τα ενορχηστρώναμε για αυτό το οργανολόγιο, ωραία ήταν.*<sup>276</sup> (Μάρκος Σκούλιος, 2017)

Η μελέτη αυτού του μουσικού υλικού αποτέλεσε για κάποιους παίκτες ανατολικών οργάνων, ένα εργαλείο προσωπικής έκφρασης μέσα από τη σύνθεση νέου υλικού βασισμένο όμως σε φόρμες, ρυθμούς και τροπικά συστήματα ανατολικών μουσικών παραδόσεων. Με εργαλείο το νέι, χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Χρήστος Μπάρμπας και το μουσικό σχήμα *Νέδα*<sup>277</sup> με πρώτο τον ομώνυμο δίσκο ‘Neda’ (Nomeolvides-co. Records 003, Ελλάδα 2013) και δεύτερο τον ‘Neda’s song’ (Nomeolvides-co. Records 004, Ελλάδα 2014). Οι δύο δίσκοι αποτελούνται από προσωπικές τους συνθέσεις βασισμένες στο τροπικό

<sup>274</sup> Από προσωπική συζήτηση με το Νίκο Παραουλάκη.

<sup>275</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Γιώργο Συμεωνίδη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 118

<sup>276</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Μάρκο Σκούλιο, βλέπε παράρτημα II, σελ. 131

<sup>277</sup> Για πληροφορίες του σχήματος βλέπε προσωπική ιστοσελίδα σχήματος στο: <http://www.nedamusic.com/neda/>, τελευταία επίσκεψη 6/05/2017

σύστημα του μακάμ αλλά και φόρμες δανεισμένες από τη λόγια οθωμανική μουσική παράδοση.

*..επειδή υπήρχε μέσα μου πιο πολύ διάθεση συνθετική και αυτοσχεδιαστική άρχισα να συγκεντρώνω την ενέργειά μου σε σχήματα δικά μου ή που είχαν να προτείνουν κάτι διαφορετικό και σε σχέση με αυτό το ρεπερτόριο αλλά και ως το πώς συνδυάζεις διαφορετικά χρώματα και την Ελλάδα και ευρύτερα. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι οι Edden που είχε συνθέσεις από όλους και ταυτόχρονα πιο κλασικές, οι Νέδα που κράτησαν από το '12 μέχρι το '15 περίπου που ήταν άλλο παιχνίδι με καινούριες συνθέσεις και πειραματισμό, με τους Magnanimus trio που φτιάξαμε το '10..<sup>278</sup> (Χρήστος Μπάρμπας, 2016)*

Είναι αισθητή η ανάγκη για προσωπική έκφραση και αναζήτηση μέσα από ένα όργανο και μία παράδοση ουσιαστικά 'ξένα'. Έτσι, εφόσον το νέι δεν είναι στιγματισμένο από κάποιο μουσικό είδος του παρελθόντος στον ελλαδικό χώρο, οι προσωπικές επιλογές και τα βιώματα των παικτών του οργάνου διαμορφώνουν διαφορετικές μουσικές επιλογές που εκφράζονται μέσα από το νέι.

*Μου αρέσει αν με αφορά, αν έχει να κάνει με τη ζωή μου, αν κάτι μου λέει. Αν είναι μόνο και μόνο για το μουσείο δε με αφορά καθόλου. Νομίζω πάντως ότι παίζουμε όλα αυτά τα όργανα όλοι μας γιατί ζούμε σε πόλεις. Αυτή η μουσική είναι μουσική της πόλης, και της Πόλης με Π κεφαλαίο και της πόλης. Είναι κάτι που δε παίζεται σε χωριό. Είναι λόγια μουσική και εμείς ως άνθρωποι της πόλης μας αρέσει η λόγια μουσική, οπότε σε αυτό κουμπώνει καλά το γιατί παίζουμε. Μετά μπαίνει και η Βυζαντινή, τα ακούσματα, ο καθένας έχει μια ιστορία..<sup>279</sup> (Χάρης Λαμπράκης, 2017)*

Στην περίπτωση του Χάρη Λαμπράκη λοιπόν, είναι χαρακτηριστική η ενασχόληση με μουσικά είδη στα οποία αναζητά ένα κομμάτι του εαυτού του. Έτσι, η συγκίνησή του για την καταγωγή του παππού του από την Πόλη αποτελεί σημαντικό παράγοντα μελέτης και ενασχόλησης με το κλασικό οθωμανικό ρεπερτόριο. Αντίστοιχα, η καταγωγή του ίδιου από τα Τζουμέρκα τον παρακίνησε στην ενασχόλησή του με ηπειρώτικο ρεπερτόριο και την αναζήτηση τρόπων απόδοσης αυτού από το νέι<sup>280</sup>. Μάλιστα, σε μία δισκογραφική παραγωγή

<sup>278</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χρήστο Μπάρμπας, βλέπε παράρτημα II, σελ. 177

<sup>279</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 167

<sup>280</sup> Πληροφορίες από προσωπική συνέντευξη με το Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 168 και 172

παρουσίασης Μουσικών Οργάνων της Ανατολικής Μεσογείου, στο δίσκο για τα πνευστά, ‘Flutes’ (FM Records 1522, Αθήνα 2003), όπου κλήθηκε να εκπροσωπήσει την Ελλάδα, στα κομμάτια επιλογής συμπεριέλαβε και κομμάτια από την ήπειρο. Χαρακτηριστικό δε είναι το σεμινάριο Masterclass με τίτλο ‘Η μουσική της Ηπείρου και ο σκάρως’ που θα παραδώσει στον Λαβύρινθο στη Ρόδο (καλοκαίρι 2017).

Αντίστοιχα, η καταγωγή του Νίκου Παραουλάκη από την Κρήτη, και η συμμετοχή του σε πανηγύρια ως κιθαρίστα, τον οδήγησαν στην σταδιακή ενσωμάτωση του νέι και σε αυτό το πλαίσιο. Βέβαια, οι πρώτες επιχειρήσεις ερμηνείας τέτοιου είδους ρεπερτορίου με το νέι πραγματοποιήθηκαν στα λεγόμενα ‘έντεχνο-κρητικά’. Μία μεταφορά δηλαδή κρητικού ρεπερτορίου σε ένα νέο πλαίσιο επιτέλεσης συναυλιακό, όπου η χρήση κρητικών παραδοσιακών οργάνων όπως η λύρα και το λαούτο που παραπέμπουν στην κρητική παράδοση, συνυπάρχουν με όργανα σαν τα τύμπανα, το πιάνο και την ηλεκτρική κιθάρα. Ταυτόχρονα, μελωδίες και στίχοι δανεισμένα από το παραδοσιακό κρητικό ρεπερτόριο συνυπάρχουν με νέες συνθέσεις.

*Μετά άρχισα να παίζω με κάποιους, με είχε στείλει ο Χάρης δηλαδή, με το Σκουλά.. Και μετά, πάλι από έναν εκεί στο στρατό, είχα πάει και παίζαμε με το Τζουγανάκη και εκεί με έβαζε και έπαιζα και νέι.. είχε ζητήσει ο Σκουλάς κάποιον να παίζει κάποιο όργανο τέτοιο, και μου είχε πει ο Χάρης, θέλεις να πας; Και παίζαμε πολλές ώρες. Μου έλεγε παίζε συνέχεια και εγώ με το αυτί ξες σιγά σιγά τα 'πιανα και άρχισα να παίζω ότι έπαιζε αυτός. Έπαιζα πολλές ώρες τότε, όλο το βράδυ, έξι-εφτά ώρες.<sup>281</sup> (Νίκος Παραουλάκης, 2017)*

Ωστόσο, πλέον ο Νίκος Παραουλάκης συμμετέχει ως παίκτης του νέι σε πανηγύρια και γλέντια<sup>282</sup>. Παρατηρούμε λοιπόν μία αντίστροφη διαδικασία κατά την οποία ένα όργανο του αστικού χώρου μεταφέρεται στην ύπαιθρο και οικειοποιείται το ρεπερτόριο της υπαίθρου.

Τα ‘έντεχνο-κρητικά’ όμως αποτελούν μία υποκατηγορία του ελληνικού έντεχνου τραγουδιού<sup>283</sup>. Όπως αναφέραμε και παραπάνω (Κεφ. 2.2), είναι χαρακτηριστική η ζήτηση ανατολικών οργάνων στο χώρο του έντεχνου τραγουδιού ήδη από τις αρχές της δεκαετίας

<sup>281</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Νίκο Παραουλάκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 136-137

<sup>282</sup> Πληροφορίες από προσωπική συνέντευξη με το Νίκο Παραουλάκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 139

<sup>283</sup> Για τη χρήση του όρου ‘έντεχνο τραγούδι’ έχουν υπάρξει αρκετές αντικρουόμενες μελέτες. Ωστόσο, στην παρούσα εργασία δεν είναι σκοπός η αναζήτηση κάποιου ορισμού. Ο όρος εδώ χρησιμοποιείται σαν ένα μουσικό είδος όπως αυτό αναφέρεται στη δισκογραφία και χαρακτηρίζει ορισμένους καλλιτέχνες-τραγουδοποιούς.

του '90. Χαρακτηριστική είναι η μακροχρόνια συνεργασία του Νίκου Παραουλάκη με το Σωκράτη Μάλαμα. Έτσι, και το νέι βρήκε μία θέση σε επίπεδο δισκογραφίας και συναυλιών.

*Και με το Μάλαμα περνούσα ωραία, και μάλιστα πολλά χρόνια παίζαμε και περνούσα πάντα ωραία.. Και με τον Περίδη ήταν ωραία που είχαμε παίζει, και με τον Αλκίνοο ήταν ωραία, όλα αυτά μ' αρέσανε.*<sup>284</sup> (Νίκος Παραουλάκης, 2017)

Είναι χαρακτηριστικό πως τα πρώτα χρόνια εμφάνισης των ανατολικών οργάνων στην ελληνική μουσική σκηνή, το νέι αποτελούσε ένα όργανο εξωτικό. Στην περίπτωση όμως της ελληνικής έντεχνης μουσικής σκηνής όπου χαρακτηριστική είναι η αναφορά στην ελληνική μουσική παράδοση είτε μέσω της χρήσης παραδοσιακών-λαϊκών οργάνων είτε με τη χρήση μουσικών στοιχείων όπως ρυθμών και μελωδικών τρόπων που παραπέμπουν σε παραδόσεις και μουσικές εκφράσεις του ελλαδικού χώρου., το νέι αποτελούσε κάτι το 'ελληνικά' εξωτικό.

*..Αν πάμε στο που κολλάει το νέι στα έντεχνα και τα τέτοια, εκεί είναι τίποτα, απλά το ότι τα έντεχνα θέλουν να δείχνουν πιο κοντά στην ελληνική παράδοση.. Ναι αλλά το ελληνικό εξωτικό. Δε πιστεύω ότι ένα σιτάρ θα είχε ποτέ θέση να παίζει με τη Γαλάνη.*<sup>285</sup> (Γιώργος Συμεωνίδης, 2017).

Παράλληλα, κατά τη δεκαετία του '90, βρισκόμαστε σε μια εποχή προβολής της ανάγκης συνύπαρξης διαφορετικών εθνοτικών ομάδων και του αμοιβαίου σεβασμού και αποδοχής της ετερότητας<sup>286</sup>. Την εποχή του έθνικ, όπου σύμφωνα με τον Παύλο Κάβουρα, το σύγχρονο νεωτερικό υποκείμενο αντιλαμβάνεται την πολιτισμική διαφορετικότητα ως ετερότητα της υποκειμενικότητάς του, σαν μία παγκοσμιοποιημένη αντίληψη της διαφορετικότητας<sup>287</sup>. Μέσα σε αυτή τη συνθήκη το άτομο υπερβαίνει τις συλλογικές ταυτότητες αναζητώντας την 'αυθεντικότητα' του εαυτού του.

---

<sup>284</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Νίκο Παραουλάκη, βλέπε παράρτημα ΙΙ, σελ. 139

<sup>285</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Γιώργο Συμεωνίδη, βλέπε παράρτημα ΙΙ, σελ. 123

<sup>286</sup> Αναγνωστόπουλος Β.Δ., *Λαϊκή παράδοση: επιβίωση και αναβίωση, προβλήματα και προβληματισμοί*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2005, σελ. 72-73

<sup>287</sup> Κάβουρας Παύλος, «Δρώμενο και δραματοουργία. Η ιδέα του φολκlor στην εποχή του έθνικ», *Φολκlor και παράδοση: ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Εκδόσεις νήσος, Αθήνα 2010, σελ. 231

Εγώ τώρα ως άνθρωπος και δυτικός, λίγο από κει λίγο από κει, όταν παίζω με άλλους προσπαθώ να προσεγγίσω τη γλώσσα που μιλάνε οι άλλοι. Με τον [...] που είχα πάει ας πούμε το θέλανε αυτό, μου ζητούσαν κάτι άλλο αλλά εγώ ένιωθα να μιλάνε αγγλικά και εγώ να μιλάω γερμανικά στην παρέα. Δε το 'χω ίσως με αυτά τα έθνικ. [...] Εγώ το βλέπω σαν ένα όργανο γιατί σαν όργανο έπεσε στα χέρια μου, γιατί δε μεγάλωσα με τη παράδοση αυτή. Το έβλεπα πάντα σαν ένα όργανο που μου άρεσε πολύ. Τώρα έτυχε να ακούσω και άλλες μουσικές. Η κλασική μουσική μου αρέσει πολύ. Και τα οθωμανικά μου άρεσαν. Έχω ακούσει πολλά στην πορεία. Και ενώ μου άρεσε να μελετάω τα οθωμανικά ποτέ δεν ένιωθα ότι είμαι σε αυτά ούτε καν καλός και ούτε ότι θα ήμουν ποτέ ειλικρινής σε αυτό.<sup>288</sup> (Νίκος Παραουλάκης, 2017)

Έπεσε και το έθνικ πάνω, όλη αυτή η μόδα. Ήταν φάσεις δηλαδή θυμάμαι που είχαμε ή μία ή δύο φορές το μήνα που δε παίζαμε. Πολύ κόσμος, πολύ παίξιμο.. Όλα γίναν παρόμοια περίοδο δηλαδή, και ο Χαϊγ και η Σαβίνα, Ανατολική Πόλις κάποια περίοδο. Απ' όλα αυτά, ο Χαϊγ και η Σαβίνα ήταν τα πιο σημαντικά. *Occasional dream* ένα άλλο γκρουπ που παίζαμε, αυτή ήταν η ροκ μπάντα.<sup>289</sup> (Χάρης Λαμπράκης, 2017)

Το νέι λοιπόν, ως κομμάτι της παγκόσμιας έθνικ μουσικής σκηνης βρίσκει μία θέση και στο χώρο της world music. Χαρακτηριστική είναι η μακροχρόνια συνεργασία του Χάρη Λαμπράκη με το μουσικό σχήμα 'Primavera en Salonico & Σαβίνα Γιαννάτου'. Το παρόν μουσικό σχήμα αποτελείται από τους Κώστα Βόμβολο (κανονάκι), Μιχάλη Σιγανίδη (μπάσο), Κώστα Θεοδώρου (κρουστά), Κυριάκο Γκουβέντα (βιολί), Γιάννη Αλεξανδρή (κιθάρα, ούτι, ταμπουρά), Χάρη Λαμπράκη (νέι) και τη Σαβίνα Γιαννάτου, ερμηνεύει τραγούδια από τη Μεσόγειο και τα Βαλκάνια<sup>290</sup> πραγματοποιώντας συναυλίες και ηχογραφήσεις ανά τον κόσμο από το 1994<sup>291</sup>.

Σε όλο αυτό το κλίμα της world σκηνης και το αίσθημα της επαφής με την πολιτισμική ετερότητα, μουσικοί όπως ο Haig Yazdijian άρχισαν να έχουν μία έντονη μουσική δραστηριότητα. Μία από τις σημαντικότερες συνεργασίες του Χάρη Λαμπράκη, σύμφωνα με τον ίδιο, ήταν με τον Haig.

<sup>288</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Νίκο Παραουλάκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 142

<sup>289</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 163

<sup>290</sup> Για περισσότερες πληροφορίες του σχήματος βλέπε προσωπική ιστοσελίδα Σαβίνα Γιαννάτου στο : <http://www.savinayannatou.com/gr/index.php?loc=info> , τελευταία επίσκεψη 6/05/2017

<sup>291</sup> Οι δίσκοι στους οποίους έχει συμμετάσχει ο Χάρης Λαμπράκης με χρονολογική σειρά είναι οι εξής: *Τραγούδια της Μεσογείου* (Lyra ML 4900, Αθήνα 1998), *Παναγιές του κόσμου* (Lyra ML 4937, Αθήνα 1999), *Terra Nostra* (Lyra ML 5000, Αθήνα 2001), *Sumiglia* (Lyra CD 1063, Αθήνα 2005), *Tutti Baci* (Lyra CD 1095, Αθήνα 2006), *Songs of another* (ECM Records 2057, Αθήνα 2008) και *Songs of Thessaloniki* (ECM Records 2398, Αθήνα 2015)

*Ταυτόχρονα, ας πούμε, όσο ήμουν σχολείο πήγα να κάνω χορωδία στο Μαρκόπουλο, και εκεί γνώρισα τον Ταμπούρη τον Πέτρο και μου λέει έλα να κάνουμε ένα αρμένικο γκρουπ και γνωριστήκαμε και με τον Ηαig. Και με τον Ηαig αμέσως ξεκινήσαμε πολλά παιχνίδια. Νομίζω το '94 και μετά.. Πολύ κόσμος, πολύ παίξιμο. Θυμάμαι στο 'Ασάντε' το παλιό, το 'Αλάβαστρο', στο Παγκράτι ένα μαγαζί, και ο Ηαig εκεί ξεκίνησε, καθόμασταν παίζαμε το πρώτο μέρος και δε σηκωνόμασταν να πάρουμε ποτό γιατί δε μπορούσες να περάσεις στον κόσμο, ήταν δίπλα, παντού.<sup>292</sup> (Χάρης Λαμπράκης, 2017)*

Οι χώροι φιλοξενίας για την πρακτική του νέι αποτελούν ένα πεδίο ανοιχτό. Έτσι, οι παίκτες του οργάνου πλην των προσωπικών τους αναζητήσεων προσαρμόζονται στη ζήτηση της 'αγοράς' κάτι στο οποίο αδιαμφισβήτητα ευνόησε το κλίμα της εποχής.

*Διάφορα, δηλαδή από έντεχνα με έναν συνθέτη τον Σταυριανό, μέχρι κρητικά παίζαμε με το Τζάνη και τον Ανδρεουλάκη.. Στα project έχω τα σχήματα που είχαμε στήσει εμείς και στις συνεργασίες απλά.. Από μικρασιάτικα, κάποια πιο τραγουδοποιητικά και πιο πολύ ροκ με τύμπανα και τέτοια, διάφορα, ότι κινούνταν και όπου με καλούσαν, και σε θέατρο αρκετά..<sup>293</sup> (Χρήστος Μπάρμπας, 2016)*

*Μετά το μουσικό έτσι κάπως μόνα τους πήγανε. Ήταν ο Απέργης τότε στο σχολείο δάσκαλος και μου είπε «Θέλεις να έρθεις, θα παίζουμε σε ένα θεατρικό», και ταυτόχρονα με τις πανελλήνιες κάναμε και πρόβες, και έτσι κάπως ξεκίνησε. Εκεί γνώρισα τη Νατάσα τη Ζούκα, αυτή έκανε το θεατρικό, ο Σπύρος ο Σακκάς ήταν ο άντρας της, και εκεί συμμετείχε η Σαβίνα η Γιαννάτου.. Αλλά έγινε αμέσως, ένα πράγμα δηλαδή άρχισα να έχω παιχνίδια αρκετά.<sup>294</sup> (Χάρης Λαμπράκης, 2017)*

Ενώ η ενασχόληση με όργανα 'χωρίς παρελθόν', όπως το νέι, ανοίγει καινούρια πεδία συμμετοχής και πειραματισμού του οργάνου σε διαφορετικά μουσικά είδη, από την άλλη αποτελεί μία επίπονη διαδικασία συνεχής αναζήτησης.

---

<sup>292</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 164-165

<sup>293</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χρήστο Μπάρμπας, βλέπε παράρτημα II, σελ. 178

<sup>294</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 163

*Υπάρχει πάντα αυτό το ερώτημα, τι κάνω εγώ με αυτό το όργανο. Λες τι είμαι, τούρκος είμαι; Έχει και τα καλά του αυτό. Και αυτό είναι που το κρατάει ακόμα ζωντανό το όλο πράγμα, ότι ακόμα δεν έχει καπελωθεί από κάτι πολύ έντονα.*<sup>295</sup> (Χάρης Λαμπράκης, 2017)

*Βρέθηκε ένας ολόκληρος κόσμος με όργανα παραδοσιακά που τελικά δεν είναι παραδοσιακά και κάποιοι από αυτούς έχουν υποφέρει πολύ από αυτό.. θα έλεγα ότι στην ελληνική μουσική δεν έχει βρει μία θέση το νέι. Το νέι και στην Τουρκία χρησιμοποιείται σε πολύ συγκεκριμένα πράγματα, δε το ακούς παντού. [...] Εδώ δεν υπάρχουν χώροι.. και πολλοί δυσκολευτήκαν πολύ να βρουν το δικό τους δρόμο.*<sup>296</sup> (Ross Daly, 2016)

Ο χώρος της παραδοσιακής-βυζαντινής μουσικής σκηνης, προσέφερε μία ακόμη θέση στην πρακτική του νέι.

*Μετά γρήγορα εντάχθηκε σε βυζαντινές χορωδίες και παρουσιάσεις παραδοσιακών τραγουδιών από βυζαντινές χορωδίες, Μικρασιατών και τέτοια πράγματα.*<sup>297</sup> (Ross Daly, 2016)

Ωστόσο, το πλαίσιο των *paradosiaka* δεν εξέφρασε πολλούς από τους εκπροσώπους της πρακτικής του νέι στον ελλαδικό χώρο.

*Απλώς, στα αμιγώς παραδοσιακά γιατί έχω βρεθεί σε πατάρια έχω παίξει, ενώ τώρα δε παίζω, δε με καλούν (γέλια), δεν υπάρχουν δε ξέρω, έχω χάσει επαφή, έχω πολύ καιρό να παίζω. Τότε που πήγαινα δε μου ταίριαζε, δηλαδή τέλειωνε το παίξιμο και υπήρχε κάτι ανικανοποίητο. Στα υπόλοιπα ένιωθα αυτό το άνοιγμα μπροστά, κάθε φορά που παίζεις δε ξέρεις που θα βγεις. Μπορεί να προκύψει κάτι που δεν είχες φανταστεί και να είναι αποδεκτό. Με τα παραδοσιακά, ή με το όργανο αυτό δε μπορείς να πας σε πανηγύρια όπου γίνεται γλέντι, αναγκαστικά έπαιζα σε συναυλίες καθώς πρέπει.*<sup>298</sup> (Χάρης Λαμπράκης, 2017)

Οι αναζητήσεις λοιπόν για προσωπική έκφραση μέσα από το όργανο, οδήγησε στον πειραματισμό των παικτών σε σύγχρονες μουσικές εκφράσεις που έχουν κατά βάση αυτοσχεδιαστική διάθεση.

---

<sup>295</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 168

<sup>296</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Ross Daly, βλέπε παράρτημα II, σελ. 153

<sup>297</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Ross Daly, βλέπε παράρτημα II, σελ. 153

<sup>298</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 165



..Ας πούμε όταν διαλύθηκε η Ανατολική Πόλις με έπιασε άρνηση και δεν έπαιζα καθόλου παραδοσιακά και έπαιζα μόνο *free τζαζ* *ζοτέτοια improvisation*..<sup>299</sup> (Χάρης Λαμπράκης, 2017)

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το μουσικό σχήμα Magnanimus Trio με τους Χρήστο Μπάρμπα (νέι, πιάνο), τον Παύλο Σπυρόπουλο (κόντρα μπάσο) και τον Δημήτρη Τασούδη (τύμπανα, πιάνο). Το παρόν σχήμα έχει εκδώσει τρεις δίσκους<sup>300</sup> που περιλαμβάνουν δικές τους συνθέσεις με στοιχεία από τη σύγχρονη κλασική μουσική, την τροπική τζαζ και της μουσικής των σούφι<sup>301</sup>.

Ένα ακόμη μουσικό σχήμα, αντιπροσωπευτικό της σύγχρονης ελληνικής μουσικής σκηνής αποτελεί το 'Χάρης Λαμπράκης Quartet' με τους Χάρη Λαμπράκη (νέι), Αλέκο Παρασκευόπουλο (μπάσο), Δημήτρη Θεόχαρη (πιάνο) και Νίκο Σιδηροκαστρίτη (τύμπανα). Πρόκειται για ένα μουσικό σχήμα με στοιχεία κυρίως αυτοσχεδιαστικής μουσικής με αναφορές στην τροπική τζαζ αλλά και σε ανατολικές τροπικές μουσικές παραδόσεις<sup>302</sup>. Οι 'Χάρης Λαμπράκης Quartet' έχουν ηχογραφήσει δύο δίσκους, ο πρώτος με τίτλο *Θέα* (Σιέρα 9019015902, Αθήνα 2010) και ο δεύτερος με τίτλο *Meteora* (Πολύτροπον studio 5205105000664, Αθήνα 2013).

*Εγώ μωρέ άκουγα καιρό, κάποια στιγμή κόλλησα πολύ με τον Coltrane. Δε μελέτησα αλλά άκουγα πολύ.. Και κάποια θέματα πέρασα, και κάποιες ασκήσεις περισσότερο του σαξοφώνου, αυτές που κάνουν τα σαξόφωνα για τις τονικότητες κι τέτοια.*<sup>303</sup> (Χάρης Λαμπράκης, 2017)

Παρατηρούμαι πως η προσαρμογή του νέι στην εκτέλεση ρεπερτορίου διαφορετικών μουσικών παραδόσεων, επιβάλλει τη μίμηση της τεχνικής και της υφολογίας οργάνων αντιπροσωπευτικών των παραδόσεων αυτών. Έτσι, η συμμετοχή του νέι σε διαφορετικές μουσικές σκηνές αναπόφευκτα επιβάλλει και ανάλογες προσαρμογές ως προς την τεχνική και την υφολογία του οργάνου για την εξυπηρέτηση του εκάστοτε μουσικού στυλ. Ωστόσο,

<sup>299</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 164

<sup>300</sup> Οι δίσκοι με χρονολογική σειρά είναι οι εξής: *A Cue* (Θεσσαλονίκη 2010), *Still Time* (Nomeolvides CA262, Θεσσαλονίκη 2012) και *No Time* (An Music AN 9105, Θεσσαλονίκη 2016)

<sup>301</sup> Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τους 'Magnanimus Trio' βλέπε προσωπική ιστοσελίδα στο: <http://magnanimustrio.com/viografiko/>, τελευταία επίσκεψη 6/05/2017

<sup>302</sup> Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το 'Χάρης Λαμπράκης Quartet' βλέπε προσωπική σελίδα στο: [http://www.harrislambakisquartet.com/about\\_gr.php](http://www.harrislambakisquartet.com/about_gr.php), τελευταία επίσκεψη 6/05/2017

<sup>303</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 170

οι διαφορετικές τεχνικές και δυνατότητες του οργάνου βρίσκονται ακόμα σε μία πειραματική διαδικασία.

*Κοίταξε, υπάρχουν δύο. Ένα ότι ακούς κάτι και θες να το βγάλεις και προσπαθείς και είναι και ένα άλλο όταν παίζεις εκείνη τη στιγμή και αφήνεσαι και όπου πάει. Τα ένα δηλαδή είναι αυτό που προετοιμάζεις από πριν και βλέπεις τα τεχνικά όρια και το άλλο είναι που αφήνεσαι και λες θα δούμε αν θα βγει, θα δείξει.<sup>304</sup> (Χάρης Λαμπράκης, 2017)*

Βέβαια, όπως έχουμε αναφέρει ξανά, το οθωμανικό νεί είναι κατασκευασμένο προκειμένου να είναι λειτουργικό σε μία συγκεκριμένη μουσική παράδοση με συγκεκριμένες απαιτήσεις. Έτσι, οι παίκτες, στην προσπάθειά τους να ενσωματώσουν το νεί σε διαφορετικές μουσικές εκφράσεις έρχονται αντιμέτωποι και με κάποιους τεχνικούς περιορισμούς όπως για παράδειγμα το κούρδισμα ή τα τρανσπόρτα.

*Τα πρώτα που έπαιζα, ακόμα και τώρα με αυτά παίζω όταν παίζω δηλαδή με τα έντεχνα και αυτά, του Αποστολάκη.. Γιατί τα έχω μάθει από παλιά και μπορώ να κουρδίζω πιο καλά, να είμαι πιο κουρδισμένος. Και είναι και τα παλιά μωρέ τα έχω συνηθίσει.. Με το Μάλαμα ας πούμε το δούλεψα πολύ να είμαι κουρδισμένος... Τώρα έχω ένα ντουέτο με ένα φίλο που παίζουμε οθωμανικά. Ο ήχος που θέλω να βγάλω εκεί δεν έχει καμία σχέση με αυτόν που θέλω στο Μάλαμα. Και αυτό το ένα με το άλλο επηρεάζει, καθώς και το κούρδισμα επηρεάζει.<sup>305</sup> (Νίκος Παραουλάκης, 2017)*

*..κάνω τρανσπόρτα μερικές φορές ανάλογα με την έκταση. Γιατί έχει κάτι μελωδίες ο Μάλαμας 1,5 οκτάβα, και άμα χρειάζεται να το κάνω όλο αυτό έπρεπε να αλλάζω όργανο, μπορεί να χρειαστεί και λίγο τρανσπόρτο, ενώ αν μπορείς να το κάνεις και να ζανά γυρίσεις πίσω και να μην ανέβεις άλλο ή κάτι τέτοιο μπορεί να διάλεγα άλλο όργανο.<sup>306</sup> (Νίκος Παραουλάκης, 2017)*

*Τους περιορισμούς του νεί. Αυτός ο αντίχειρας είναι.. δε μπορείς να κάνεις, δεν είναι εύκολο. Αλλά προσπάθησα λίγο να το δω μέχρι που μπορεί να φτάσει.. με το νεί δε γίνεται.*

---

<sup>304</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 170

<sup>305</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Νίκο Παραουλάκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 143

<sup>306</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Νίκο Παραουλάκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 144

*Προσπάθησα να παίζω αυτή τη διάθεση περισσότερο αλλά όχι να μιμηθώ γιατί δε γινότανε.*<sup>307</sup>  
(Χάρης Λαμπράκης, 2017)

Μουσικές σκηνές από το χώρο των ανατολικών μουσικών παραδόσεων, των ελληνικών παραδοσιακών μουσικών, της έθνικ και world μουσικής, του έντεχνου (λαϊκού) τραγουδιού, της τροπικής τζαζ και εν γένει της σύγχρονης ελληνικής μουσικής σκηνής<sup>308</sup>, αποτελούν τους ‘χώρους φιλοξενίας’ για το όργανο νέι διαμορφώνοντας εντέλει ένα μωσαϊκό υφολογικών, αισθητικών και τεχνικών εκφράσεων. Χώροι που προκύπτουν μέσα από τα βιώματα και τις προσωπικές αναζητήσεις των παικτών αλλά και τις ανάγκες της αγοράς. Έτσι, η συμμετοχή του ‘οθωμανικού’ νέι σε μουσικές εκφράσεις του ελλαδικού χώρου παραμένει ένα πεδίο ανοιχτό και κατ’ επέκταση και η πρακτική του σε επίπεδο τεχνικό και υφολογικό καθώς αυτά προσαρμόζονται ανάλογα τις συνθήκες που εξυπηρετεί κάθε φορά.

### **2.5.1 ‘Μπαχαρικά’ από την Πόλη..**

Για την ελληνική μουσική σκηνή της δεκαετίας του ’80- όπως και για όλο το δυτικό κόσμο- τα ανατολικά όργανα και ο ήχος τους φάνταζαν εξωτικά. Σύντομα, όργανα σαν το ούτι, το σάζι, το κανονάκι και το νέι πήραν μία θέση σε νέες μουσικές συνθέσεις σε επίπεδο συναυλιακό και δισκογραφικό ως ένα ‘μπαχαρικό’, μη έχοντας ενεργό ρόλο στη ροή του κομματιού αλλά προσδίδοντας ένα χρώμα ‘ανατολίτικο’ μέσα από ένα σύντομο ταξίμι εισαγωγικό. Μάλιστα, πολλές φορές αρκούσε και η εικόνα ενός οργάνου ‘εξωτικού’ πάνω στη σκηνή.

*Η πρώτη φορά που έπαιξα νέι στο στούντιο, έτσι φαίνεται τι προδιαγράφει για το μέλλον, έπαιξα με το Μπιλάλα, είναι μια μορφή ψαζ’ το θα καταλάβεις, και έπαιξα blues ρεμπέτικο με το νέι (γέλια). Άμα ξεκινάς έτσι, μετά τι να κάνεις. Μόλις βγήκε ο δίσκος, μετά παίζαμε στο Λυκαβηττό σε μια συναυλία και έπαιξα με κάτι μαύρους, και κράταγα ίσο με το νέι, αν είναι*

<sup>307</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 170

<sup>308</sup> Ο όρος ‘σύγχρονη ελληνική μουσική’ χρησιμοποιείται συμβατικά για τον προσδιορισμό της τρέχουσας ελληνικής μουσικής σκηνής που αποτελείται από νέες μουσικές συνθέσεις που έχουν αναφορές (μουσικές φόρμες, όργανα, υφολογικά χαρακτηριστικά κτλ.) σε διαφορετικές μουσικές παραδόσεις και είναι δύσκολο να ενταχθούν σε κάποιο συγκεκριμένο είδος μουσικής.

δυνατόν, άκου ιδέα τώρα, μόνο τονικότητες.. θέλανε αυτό, ήταν η εποχή.<sup>309</sup> (Χάρης Λαμπράκης, 2017)

*Δε μπορείς να πεις για είδη. Ήτανε νέες συνθέσεις πολλών γνωστών καλλιτεχνών. Μια φορά ας πούμε με φώναζαν σε μια σύνθεση που είχε φτιάξει ο Κώστας Πουρνάς, άλλη φορά η Πέμη Ζούνη έφτιαχνε ένα κομμάτι ήθελε νέι στην εισαγωγή (γέλια), καθένας το έβαζε σαν κερασάκι. Ε καμιά φορά λες μπορεί και να βγει και καλό, τα δοκίμαζα και τα πέρναγα.. όποιος ήθελε να βάλει μια πινελιά σε κάτι τσουπ σου έβαζε ένα ούτι. Και δε σου κρύβω ότι και εμένα με παίρνανε διάφοροι αεροπλανικοί.<sup>310</sup> (Σύλβια Κουτρούλη, 2017)*

*Ακόμα δεν έχει μπει το νέι, το ότι μπαίνουν τα παραδοσιακά ως το μπαχαρικό τέλος πάντων το θυμάμαι από πολύ πολύ παλιά, όταν έκανε ακόμα η Αρβανιτάκη συναυλίες με έναν που έπαιζε ούτι τότε και είχε ένα σόλο τριών λεπτών; Κάπου στην αρχή της συναυλίας και αυτό, μετά έφευγε δεν έπαιζε άλλο.<sup>311</sup> (Γιώργος Συμεωνίδης, 2017)*

Βέβαια, εφόσον μιλάμε για 'νέα' όργανα όπως το νέι, είναι λογικό πως τα πρώτα χρόνια, σε επίπεδο δεξιοτεχνικό βρισκόταν σε πρωταρχικά στάδια. Οι παίκτες βρισκόταν σε μία διαδικασία γνωριμίας και πειραματισμού με το όργανο. Έτσι, οι δυνατότητες ήταν περιορισμένες σε αντίθεση με τα χρόνια που ακολούθησαν.

*Αυτό πρέπει να έχει να κάνε και με το ότι προοδεύουν οι νεϋζέν.. σιγά σιγά δημιουργείται εμπιστοσύνη και μπορούν να καλύψουν διάφορες ανάγκες της ορχήστρας που δεν είναι ανάγκη να είναι μόνο το νόστιμο σολάκι. Και από ικανότητες και από γνώσεις. Πλέον δε ξέρουμε μόνο μακάμ, ξέρουμε και αρμονία και..<sup>312</sup> (Γιώργος Συμεωνίδης, 2017)*

*Τότε έπαιζα τρία κομμάτια. Μετά μου λέει, μπες σιγά σιγά να παίζεις και σε άλλα και άρχισα να παίζω σε πολλά.. Παλιά μου έλεγε ότι δε μπορούσε χωρίς αυτό, του άρεσε.<sup>313</sup> (Νίκος Παραουλάκης)*

<sup>309</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 163

<sup>310</sup> Προσωπική συνέντευξη με τη Σύλβια Κουτρούλη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 161

<sup>311</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Γιώργο Συμεωνίδη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 125

<sup>312</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Γιώργο Συμεωνίδη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 125

<sup>313</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Νίκο Παραουλάκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 137

Σταδιακά, η λύση βασικών τεχνικών ζητημάτων της πρακτικής του οργάνου αλλά και η ανακάλυψη τρόπων προσαρμογής σε διαφορετικές μουσικές εκφράσεις κατέστησαν τη συμμετοχή του πιο ενεργή. Μάλιστα, ανάλογα τη συμμετοχή του αποκτά και τον αντίστοιχο ρόλο και τελικά και τον αντίστοιχο ‘εκτελεστή’.

*Πρέπει να έχω γράψει κάνα τριανταριά σεμάγια και .. να αυτά είναι διαμορφωμένα για αυτό το ύφος και αυτό το παίξιμο. Έχω κάποια άλλα κομμάτια που είναι έξω από συγκεκριμένες φόρμες που προβλέπουν τη χρήση του νέι λίγο διαφορετικά απ’ ότι συνηθίζεται και εκεί θα το ενέθετα στο Χάρη που μπορεί να παίζει διάφορα πράγματα έξω από το καθ’ αυτό τούρκικο ή αράβικο. Σε κάποια άλλα κομμάτια έχω χρησιμοποιήσει το νέι λίγο πιο αφηρημένα, ως ένα χρώμα ή αποδίδοντας μελωδίες με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Αλλά η κύρια χρήση που θα έκανα για το νέι θα ήτανε αποδίδοντας πράγματα είτε με ένα τουρκικό χρώμα είτε αραβικό είτε περσικό γιατί υπάρχουν διαμορφωμένες σχολές και υπάρχουν παίκτες που τα παίζουν καλά αυτά.<sup>314</sup> (Ross Daly, 2016)*

Το νέι στον ελλαδικό χώρο, ως εκφραστής της οθωμανικής μουσικής παράδοσης ακολουθεί τα πρότυπα μιας κλασικής οθωμανικής ορχήστρας.

*Στα μακάμ δεν έχουν ρόλους. Σε μια ορχήστρα κλασικής μουσικής και τζαζ βέβαια έχουν ρόλους τα όργανα, στο μακάμ είναι ίσα τα όργανα. Αυτό το είχα σκεφτεί μικρός που είχα δει μια συναυλία στο Λονδίνο, άσχετο με μακάμ με ένα τελείως εναλλακτικό γκρουπ τζαζ που ήτανε ένας που έπαιζε σιτάρ, ένας που έπαιζε λατινοαμερικάνικα κρουστά και ένας που έπαιζε μια μικρή τρομπέτα. Και μου έκανε κλικ τότε ότι μπορείς να φτιάξεις μια μπάντα με βάση τα ηχοχρώματα, τι θέλω να έχει αυτή η μπάντα ή με βάση τις προσωπικότητες των μουσικών. Δε με νοιάζει τι παίζουνε, με νοιάζει ποιοι είναι. Στην οθωμανική μουσική αυτό είναι κατεξοχήν, σου λέω για τα γκρουπ τα μικρά τα πιο καλλιτεχνικά.<sup>315</sup> (Γιώργος Συμεωνίδης, 2017)*

Αντιθέτως, με τη συμμετοχή του στην έντεχνη μουσική σκηνή, όπου σημαντικό κομμάτι αποτελεί ο στίχος, ο ατμοσφαιρικός ήχος του νέι προσφέρεται για τα εισαγωγικά μέρη αναλαμβάνοντας συχνά και έναν αυτοσχεδιαστικό ρόλο.

<sup>314</sup> Προσωπική συνέντευξη με τον Ross Daly, βλέπε παράρτημα II, σελ. 154

<sup>315</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Γιώργο Συμεωνίδη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 123

..στο πλαίσιο ενός σχήματος με τραγούδι ζες με έντεχνα, το νέι παίζει ένα ρόλο παίζω εδώ μια μελωδία, παίζω εδώ, κάνω και ένα ταξίμι και τελείωσε. Ενώ όταν καλείσαι να παίζεις μια συναυλία με κλασικό ρεπερτόριο τότε οι απαιτήσεις αυξάνονται πολύ, το να στηρίζεις μία ώρα συναυλίας.<sup>316</sup> (Χρήστος Μπάρμπας, 2017)

Για χρόνια έπαιζα και δε καταλάβαινα γιατί. Ένιωθα λίγο, ότι τζάμπα με πληρώνουνε. Εντάξει, ειδικά άμα βρεθείς σε κοινό φανατικό σαν του Μάλαμα, το σημαντικό είναι ο στίχος πιο πολύ σε όλο αυτό και οι υπόλοιποι που το παισιώνουν αυτό, ε και μερικές φορές δεν ένιωθα ότι κάποιος μπορεί να το ακούει το όργανο. [...] Η επιλογή θέμα ήχου είναι πιστεύω, δεν είναι κάτι άλλο. Όργανο είναι, μ' αρέσει, θέλω να το βάλω, τέλος. Και δεν αρέσει και σε όλο τον κόσμο, μάλλον πολύς κόσμος δεν το παρατηρεί καν.<sup>317</sup> (Νίκος Παραουλάκης)

Παράλληλα, με την αντικατάσταση των παραδοσιακών πνευστών οργάνων του ελλαδικού χώρου στα μουσικά σύνολα, το νέι αναλαμβάνει και τον αντίστοιχο ρόλο που έχουν αυτά στις εκάστοτε παραδοσιακές- λαϊκές ορχήστρες.

Από ένα σημείο και έπειτα το νέι το χρησιμοποιούσα και σαν φλογέρα. Δηλαδή τα μικρότερα μεγέθη, το σουπουρντέ ας πούμε και το μπολαχενκ, τα κουρδίσματα, μπορούσα να παίζω και θρακιώτικα και τέτοια.. Μερικά έπρεπε να είναι φλογέρα ας πούμε, δηλαδή σα να παίζεις φλογέρα ή καβάλ. Θα παίζεις ας πούμε τα λιανοχορταρούδια, εκεί ήθελες να ξεχωρίσει ας πούμε ένα πνευστό όργανο και θα έπρεπε να το παίζεις περισσότερο με τη τεχνική του καβάλ πιο πολύ παρά. Το καβάλ δε το 'ξερα, φλογέρα ή ζερα.. Και σε μένα ας πούμε, στις ορχήστρες που παίζαμε εμείς με τις Δυνάμεις του Αιγαίου και αργότερα, το νέι κάλυπτε την ανάγκη του πνευστού που δεν είναι όμως εκείνο το πνευστό το χορευτικό.<sup>318</sup> (Χρήστος Τσιαμούλης, 2017)

Ωστόσο, είτε προσφέροντας ένα 'ανατολίτικο' χρώμα, είτε δημιουργώντας ατμόσφαιρα, είτε αντικαθιστώντας το άκουσμα παραδοσιακών πνευστών, το νέι αποτέλεσε ένα ακόμη εργαλείο ενορχήστρωσης για πολλούς συνθέτες.

Κοίταξε, το ένα είναι τι ταιριάζει βέβαια και το άλλο τι έχεις ανάγκη. Μπορεί σε ένα κομμάτι δηλαδή να μη ταιριάζει το ούτι και το 'τάδε' όργανο ας πούμε και καλύτερα να είναι το νέι..

<sup>316</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χρήστο Μπάρμπας, βλέπε παράρτημα II, σελ. 179

<sup>317</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Νίκο Παραουλάκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 140

<sup>318</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χρήστο Τσιαμούλη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 184

Στην ενορχήστρωσή του. Μπορεί να είναι δηλαδή ένας αργός σκοπός που να θυμίζει λίγο τραγούδιμα φωνής ας πούμε οπότε πιο καλά αποδίδεται στο νέι παρά στο ούτι. Επίσης ρόλο παίζουν και οι οκτάβες. Αν ήθελες λίγο ψηλά ή λίγο χαμηλά πάλι θα έβαζα το ούτι, το νέι. Αν ήθελα κάτι χαμηλά ας πούμε θα έβαζα το ούτι, αν ήθελα κάτι να ξεχωρίσει πιο πολύ θα έβαζα το νέι.<sup>319</sup> (Χρήστος Τσιαμούλης, 2017)

Συνθέτες- οργανοπαίκτες της σύγχρονης ελληνικής μουσικής σκηνής όπως ο Μιχάλης Σιγανίδης, ο Αντώνης Απέργης και ο Κώστας Θεοδώρου, επιλέγουν συνειδητά το νέι ως ένα ακόμη ηχοχρώμα εμπλουτισμού του ήδη υπάρχοντος οργανολογίου.

Αυτός που μπορεί να φτιάχνει πιο ωραίες μελωδίες για το νέι είναι ο Απέργης. Το παίζεις και λες ψψψ.. είδες πως βγαίνει στο νέι, ωραίο!<sup>320</sup> (Νίκος Παραουλάκης, 2017)

Ήθελε νέι, του άρεσε. Ο Σιγανίδης είναι περίπτωση, μεγάλη περίπτωση.<sup>321</sup> (Χάρης Λαμπράκης, 2017)

Μέσα από την αναζήτηση για προσωπική έκφραση το νέι βρίσκει μία θέση και στην πειραματική μουσική σκηνή όπου εκεί πλέον εγκαταλείπεται κάθε εκπροσώπηση-έκφραση οποιασδήποτε μουσικής παράδοσης και συστήματος, αποτελώντας πια ένα ‘ηχογόνο υλικό’ εξερεύνησης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η πρόσφατη συνεργασία των Χάρη Λαμπράκη (νέι, πλήκτρα, electronics) και Στέφανο Ψαραδέλη (τύμπανα, κρουστά, electronics) με τους *Silent move*<sup>322</sup> σε ένα project όπου αφαιρούν τον ήχο από ταινίες και παρουσιάζουν τη δική τους μουσικό-ηχητική πρόταση<sup>323</sup>.

Αδιαμφισβήτητα, είτε ως μέλος μιας κλασικής οθωμανικής ορχήστρας, είτε μιας παραδοσιακής-λαϊκής, αλλά και στο χώρο της έντεχνης μουσικής όπως και σε πιο σύγχρονες και πειραματικές μουσικές εκφράσεις, ένας από τους βασικούς ρόλους του νέι είναι ο αυτοσχεδιασμός. Βέβαια, ο ‘χαρακτήρας’ του αυτοσχεδιασμού καθορίζεται από τις εκάστοτε συνθήκες και το πλαίσιο επιτέλεσης.

<sup>319</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χρήστο Τσιαμούλη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 183

<sup>320</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Νίκο Παραουλάκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 141

<sup>321</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 165

<sup>322</sup> Οι *Silent move* αποτελούνται από τους Γιάννη Παξεβάκη (κιθάρα, loops, effect) και Βασίλη Τζαβάρια (κιθάρα, loops, effect) και δουλεύουν πάνω σε ταινίες.

<sup>323</sup> Οι δύο ταινίες με τις οποίες πραγματοποίησαν Live Soundrack στο Κέντρο Ελέγχου Τηλεοράσεων είναι οι εξής: *The birds* (1963) και *Psycho* (1960) του Affred Hitchcock

Για ηχητικό παράδειγμα βλέπε: <https://vimeo.com/199065741> , τελευταία επίσκεψη 8/05/2017

*Τώρα, ο ρόλος του στην ορχήστρα, ε πάντα είναι ένα σολιστικό όργανο, δεν ακομπανιάρει, είναι στη περιοχή της φωνής και συνήθως θα του πούνε σόλαρε. Τώρα στη φάση που σολάρει, ανάλογα την κατάσταση, το που βρίσκεται.. Για μένα πάει παντού, μπορεί να κάνει τα πάντα, είναι τόσο εύπλαστο. Έχει δυνατότητες, είναι οικονομικό όργανο, βρίσκεις πρώτη ύλη, έχει και πολλά μεγέθη. Μπορείς να παίζεις με μικρό νεάκι έτσι πεταχτά πράγματα, έχει δυνατότητες. Και για μένα είναι ακαθόριστο το που έχει ενταχθεί.* <sup>324</sup> (Χάρης Λαμπράκης, 2017)

Αν και η ένταξη του νέι σε κάποιο μουσικό είδος είναι ακόμη ακαθόριστη, αυτό που παρατηρείται από τα πρώτα χρόνια εμφάνισης του νέι από τα τέλη της δεκαετίας του '80 μέχρι σήμερα, είναι η σταδιακή ενεργή συμμετοχή του στα μουσικά σύνολα. Το νέι λοιπόν παύει σταδιακά να είναι το 'κερασάκι' του μουσικού προϊόντος και αποκτά ενεργό ρόλο. Προφανώς, αυτό οφείλεται στο γεγονός πως οι παίκτες αποκτούν τη γνώση του οργάνου αλλά και μια ευχέρεια στη διαχείριση αυτού. Μάλιστα, ευρείς γνώσεις των παικτών όπως η γνώση κλασικής και σύγχρονης αρμονίας,, όπως και η αναζήτηση προσωπικής έκφρασης μέσα από τον πειραματισμό, επιτρέπουν την προσαρμογή του οργάνου σε σύγχρονες μουσικές εκφράσεις διεκδικώντας μία θέση ισότιμη με τα υπόλοιπα όργανα.

Με τον καιρό, μέσω της δραστηριοποίησης των παικτών αλλά και στην εποχή όπου υπάρχει άφθονο υλικό διαθέσιμο για ακρόαση και ενημέρωση, οι δυνατότητες και το ηχόχρωμα για τα οποία προσφέρεται το όργανο είναι πλέον γνωστά σε συνθέτες-οργανοπαίκτες της σύγχρονης μουσικής σκηνής. Έτσι, το νέι καθίσταται ένα από τα όργανα επιλογής τους οι οποίοι του προσδίδουν πολύ συνειδητά κάποιο ρόλο. Βέβαια, το επιθυμητό αποτέλεσμα δεν αρκείται απλά στο άκουσμα του ήχου ενός νέι αλλά αφορά πια το ίδιο το πρόσωπο που παίζει και το 'χαρακτήρα' που έχει διαμορφώσει μέσα από την καλλιτεχνική του πορεία.

## **2.5.2 Μετά το νέι.. το LinnStrument**

Μέσα από την πρακτική του οργάνου στο πέρασμα των χρόνων, επόμενο είναι οι παίκτες να αποκτούν σταδιακά όλο και μεγαλύτερη εξοικείωση με το όργανο. Ωστόσο, ακόμα και όταν το νέι δεν αποτελεί το βασικό μέσο έκφρασης για τους ίδιους, η αφομοίωση των

---

<sup>324</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χάρη Λαμπράκη, βλέπε παράρτημα II, σελ. 174



τεχνικών της πρακτικής του όπως και του τροπικού συστήματος των μακάμ που αυτό εκφράζει, αποτελούν βασικό όχημα για τους ίδιους.

*..ο τρόπος που προσέγγισα εγώ το πιάνο αργότερα το '10, που το είχα αφήσει για λίγα χρόνια ήταν σημαντική η επαφή με το νέι και με τις τροπικές παραδόσεις και το πως αυτές βοηθούσαν στη δημιουργία ιδεών και μελωδιών που είχαν για μένα αυτή την αίσθηση μελωδίας.<sup>325</sup>* (Χρήστος Μπάρμπα, 2016)

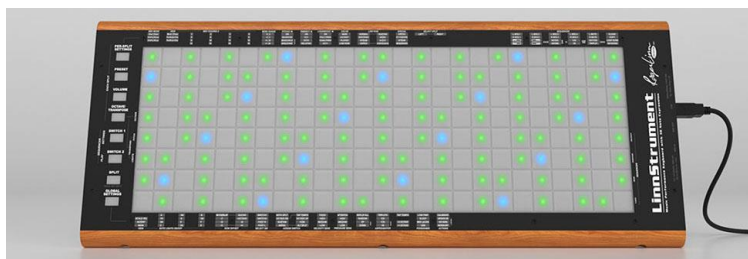
Ο Γιώργος Συμεωνίδης, ενώ υπήρξε από τους πρώτους που παρέδιδε μαθήματα νέι αλλά και που έδινε συναυλίες, πλέον δεν ασχολείται με την πρακτική του νέι.

*Έχουμε κάποια δεδομένα. Αποτυχία στο νέι (γέλια). Έχουμε την ιδέα των συμβολισμών του νέι που δε μου αρέσουνε, η παρεξήγησή του δε μου αρέσει. Το ότι θέλω να γράφω μουσική και θέλω να βρω βοηθήματα σε αυτό το πράγμα.. Το ενδιαφέρον είναι να φτιάχνεις ήχους, να φτιάχνεις καινούργια πράγματα.<sup>326</sup>* (Γιώργος Συμεωνίδης, 2017)

Ωστόσο, η αναζήτηση για προσωπική έκφραση και το ενδιαφέρον του για την εξερεύνηση 'νέων' ήχων τον οδήγησαν στην ενασχόλησή του με ηλεκτρονικά μουσικά όργανα, τα οποία όπως ο ίδιος αναφέρει, είναι «όργανα χωρίς συμβολισμούς παρελθόντος»<sup>327</sup>. Έτσι, αρχικά πειραματίζεται με το ηλεκτρονικό μουσικό όργανο Eigenharp ενώ πλέον ασχολείται με το LinnStrument.



(Εικ. 2.5.2 α, Eigenharp)



(Εικ. 2.5.2 β, Linnstrument)

<sup>325</sup> Προσωπική συνέντευξη με το Χρήστο Μπάρμπα, βλέπε παράρτημα ΙΙ, σελ. 178

<sup>326</sup> Από προσωπική συζήτηση με το Γιώργο Συμεωνίδη, 2017

<sup>327</sup> Από προσωπική συζήτηση με το Γιώργο Συμεωνίδη, 2017

Τα δύο παραπάνω ηλεκτρονικά μουσικά όργανα έχουν το χαρακτηριστικό πως σχεδιάστηκαν για να προσφέρουν περισσότερο έλεγχο στην απόδοση των εκφραστικών μέσων. Η εκφραστικότητα αυτή επιτυγχάνεται μέσα από την ευαισθησία των πλήκτρων σε πολύ μικρές κινήσεις των δαχτύλων όπως την επίτευξη διαφορετικών ειδών βιμπράτο μέσα από το κάθετο ή οριζόντιο κούνημα των δαχτύλων ή την επίτευξη βιμπράτο μέσα από το γλίστρημα από πλήκτρο σε πλήκτρο<sup>328</sup>. Επιπλέον, δίνεται η δυνατότητα ελέγχου του ήχου μέσω ενός επιστομίου (*'breath pipe'*) το οποίο διαθέτοντας διάφορους αισθητήρες, δε λαμβάνει σαν εντολή μόνο το φύσημα αλλά και το δάγκωμα και τις κινήσεις του κεφαλιού. Το άλλο χαρακτηριστικό των δύο ηλεκτρονικών μουσικών οργάνων είναι πως διαθέτουν μία επιφάνεια χωρισμένη σε ίσο κατανεμημένα φωτισμένα τετράγωνα που υποδεικνύουν τονικά ύψη. Το χαρακτηριστικό είναι πως τα τονικά ύψη και η διαδοχή των πλήκτρων δεν είναι προκαθορισμένα αλλά ορίζονται από τον ίδιο τον εκτελεστή. Ο Γιώργος Συμεωνίδης αναφέρει πως το Linnstrument «έχει μία διάταξη πλήκτρων που δε παραπέμπουν σε κάποιο σύστημα όπως το πιάνο, μπορείς να σκεφτείς κάθε πλήκτρο τη νότα θέλεις να παίζει, δεν είναι φτιαγμένο για κάποια συγκεκριμένη δουλειά, είναι όλα ίσα μεταξύ τους»<sup>329</sup>.

Έτσι, το ενδιαφέρον του Γ. Συμεωνίδη για το τροπικό σύστημα των μακάμ, σε συνδυασμό με τη δυνατότητα που δίνει το Linnstrument στον εκτελεστή να ορίσει το σύστημα πάνω στο οποίο θα κινείται, τον οδήγησαν στην προσπάθεια ενσωμάτωσης του θεωρητικού τροπικού συστήματος των μακάμ σε ένα ηλεκτρονικό μουσικό όργανο ευρωπαϊκών προδιαγραφών.

*Υπάρχουν χρήστες που κάνουν μικροτονική μουσική σε αυτό το όργανο για αυτό εξυπηρετεί, υπάρχει η ιδέα να παίζεις επιπλέον νότες.. Εγώ σκέφτηκα μια διαίρεση, τόνο στα εφτά, οπότε όλες οι νότες που χρησιμοποιούμε στην πράξη, οπότε ένας τόνος έχει απόσταση εφτά πλήκτρα ανάμεσά τους, το οποίο εμποδίζει το γρήγορο παίξιμο αλλά δεν είναι πρόβλημα αυτό.*<sup>330</sup>  
(Γιώργος Συμεωνίδης, 2017)

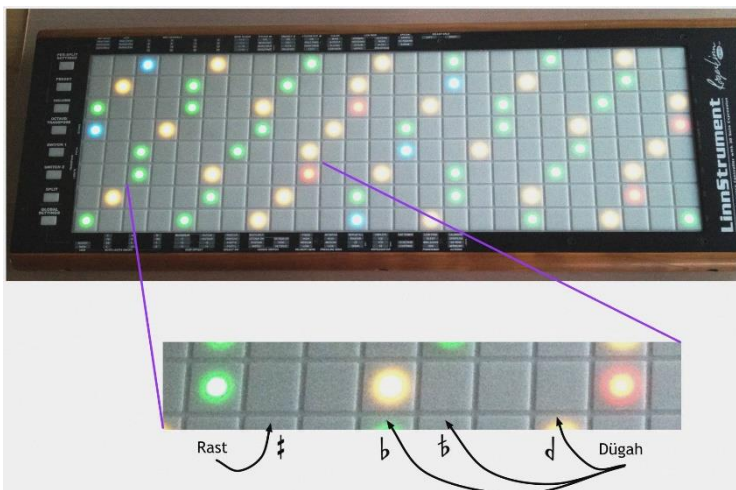
Βρισκόμενος ακόμα σε πειραματικό στάδιο, ο Γ. Συμεωνίδης προσπαθεί να φτιάξει ένα μοντέλο πρακτικό για την απόδοση του θεωρητικού συστήματος των μακάμ μέσα από το Linnstrument.

---

<sup>328</sup> Για περισσότερες πληροφορίες για τις λειτουργίες των δύο οργάνων βλέπε: <http://www.jtrix.org/product/alpha/> και <http://www.rogerlinndesign.com/linnstrument.html>, τελευταία επίσκεψη 13/05/2017

<sup>329</sup> Από προσωπική συζήτηση με το Γιώργο Συμεωνίδη, 2017

<sup>330</sup> Από προσωπική συζήτηση με το Γιώργο Συμεωνίδη, 2017



(Εικ. 2.5.2 γ, Αναπαράσταση των υποδιαίρεσεων ενός τόνου)

Επιπλέον δυνατότητα που προσφέρουν τα παραπάνω ηλεκτρονικά μουσικά όργανα είναι η ρύθμιση του ηχοχρώματος, είτε ηχοχρωμάτων που να προσομοιάζουν φυσικά όργανα είτε που να είναι καθαρά ηλεκτρονικοί.

*Τα γούστα μου αλλάζουν. Έχω μία προτίμηση σε συνεχής ήχους αλλά κάνω και ήχους που είναι σα νυκτοί. Έχω μια φυσική ροπή στο να κάνω πράγματα που ξέρω, που είναι οι ακουστικοί ήχοι, και αυτό παίζοντας δε θέλω να το κάνω γιατί δε θέλω να ακούγεται σαν ο φτωχός συγγενής ενός οργάνου που ακούγεται μια χαρά ακουστικό. Θέλω να κάνω πράγματα που τα ακούς και το αναγνωρίζεις ως ηλεκτρονικό εύκολα.. Η παραμόρφωση είναι πολύ βοηθητικό εργαλείο, δίνει ωραία ζωντάνια στον ήχο. Χρησιμοποιώ πολύ παραμόρφωση.. Αυτό είναι κάτι της αρχικής ιδέας, που να μην έχω κάτι που να έχει μόνο ένα ηχόχρωμα, αυτό ήταν από τα καθοριστικά για ηλεκτρικό όργανο. Το ηχόχρωμα και η γενική του περιοχή.<sup>331</sup>*  
(Γιώργος Συμεωνίδης, 2017)

Οι προσωπικές αναζητήσεις- ανησυχίες του Γ. Συμεωνίδη σε συνδυασμό με το ενδιαφέρον του για την οθωμανική μουσική παράδοση, τον οδήγησαν στην προσπάθεια προσαρμογής του τροπικού συστήματος του μακάμ σε ένα νέο ηλεκτρονικό μουσικό όργανο. Το όργανο αποτελεί για τον ίδιο ένα εργαλείο σύνθεσης αλλά και απόδοσης κομματιών με μία νέα προσέγγιση<sup>332</sup>.

<sup>331</sup> Από προσωπική συζήτηση με το Γιώργο Συμεωνίδη, 2017

<sup>332</sup> Για ένα παράδειγμα απόδοσης μιας οθωμανικής μουσικής σύνθεσης από το Γιώργο Συμεωνίδη με το ηλεκτρονικό όργανο Eigenharp, βλέπε: <https://www.youtube.com/watch?v=LRxtut-trKo>, τελευταία επίσκεψη 13/05/2017

Βέβαια, η ενασχόληση με το νεί και η επαφή με το θεωρητικό σύστημα των μακάμ όπως και με συνθέσεις από την οθωμανική μουσική παράδοση μέσα από νεί, επόμενο είναι να επηρεάσουν τον τρόπο σκέψης πάνω στο ηλεκτρονικό όργανο. Υφολογικά χαρακτηριστικά από την πρακτική του οργάνου όπως τα γκλισάντα, το βιμπράτο ή και στολίδια όπως αυτά αποδίδονται από ένα νεί ενσωματώνονται στον τρόπο σκέψης και επεξεργασίας νέου μουσικού υλικού.

Ωστόσο, στόχος μας δεν είναι να σχολιάσουμε το τελικό μουσικό προϊόν αλλά να αναφέρουμε τη συγκεκριμένη πρακτική ως μία έκφραση της εξέλιξης της πρακτικής του οθωμανικού νεί στην πορεία του στον ελλαδικό χώρο. Το πώς δηλαδή, τα χαρακτηριστικά που φέρει το οθωμανικό νεί από την παράδοσή του, αφομοιώνονται και τελικά αξιοποιούνται για τη δημιουργία νέου υλικού και νέων αναζητήσεων.

## ΣΥΜΠΑΡΑΣΜΑΤΑ

«Έχουμε το προνόμιο και τη κατάρα  
να μη κουβαλάμε μία παράδοση από πίσω μας.»

Χάρης Λαμπράκης

Η συγκρότηση του σύγχρονου Τουρκικού κράτους και το νέο αίτημα του εξευρωπαϊσμού, επέφεραν την αποδέσμευση του οθωμανικού νέι από τον θρησκευτικό του χαρακτήρα καθώς και το μετέπειτα ορισμό του ως κομμάτι της τουρκικής πολιτισμικής κληρονομιάς, επιτρέποντας το πέρασμα του οργάνου σε δυτικά εδάφη. Παράλληλα, ως σύμβολο του σουφισμού κατέλαβε μία θέση στην αναδυόμενη μουσική σκηνή της *world music* με τη συμμετοχή του σε νέες μουσικές εκφράσεις.

Οι συνθήκες αυτές σε συνδυασμό με το αίτημα του σύγχρονου ελληνικού κράτους για νομιμοποίηση του Βυζαντίου ως πολιτισμικό σύνδεσμο μεταξύ της σύγχρονης και της αρχαίας Ελλάδας, την ανάγκη επαναπροσδιορισμού της παράδοσης από τη νέα γενιά των πόλεων αλλά και την εξομάλυνση των ελληνοτουρκικών σχέσεων, ευνόησαν την πρακτική του οθωμανικού νέι στις ελληνικές πόλεις. Έτσι, το οθωμανικό –τούρκικο νέι, ως εκφραστής και διαμορφωτής της «Κλασικής/Λόγιας Οθωμανικής/Τούρκικης μουσικής», κάνει την εμφάνισή του και ‘νομιμοποιείται’ κάτω από τον τίτλο του ‘ελληνικού παραδοσιακού οργάνου’, στα αστικά κέντρα του ελλαδικού χώρου στα τέλη της δεκαετίας του ’80, φέροντας μαζί του το ρεπερτόριο και τα υφολογικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν την οθωμανική μουσική παράδοση.

Μη έχοντας κάποιο ‘παρελθόν’ ή αλλιώς κάποια ‘παράδοση’ στον ελλαδικό χώρο, η πρακτική του νέι βρίσκεται σε πειραματικό στάδιο αποτελώντας ένα όχημα έκφρασης για τους παίκτες του οργάνου. Άλλοτε ως εργαλείο προσέγγισης του τροπικού συστήματος των μακάμ και εν γένη ανατολικών μουσικών παραδόσεων, άλλοτε ως μέσο προσέγγισης ελληνικών μουσικών παραδόσεων και πότε ως ένα εργαλείο πειραματισμού και προσωπικής έκφρασης, διεκδικεί μία θέση στην ελληνική μουσική σκηνή. Έτσι, η συμμετοχή του νέι σε διαφορετικές μουσικές εκφράσεις, ο ρόλος, η αισθητική και η τεχνική του καθορίζονται από τους ίδιους τους παίκτες, τα βιώματά και τις προσωπικές τους αναζητήσεις. Η απουσία λοιπόν, ενός συστηματοποιημένου ρεπερτορίου και υφολογίας του παρελθόντος, συνεπάγεται και την απουσία ενός συστηματοποιημένου τρόπου παιξίματος στις νέες ‘εμφάνισεις’ του οργάνου οι οποίες αποτελούν υπόθεση της προσωπικής επιλογής του ατόμου.

Το οθωμανικό-τούρκικο νέι, ξεκινώντας δειλά την εμφάνισή του στο χώρο των *paradosiaka* και όντας ‘επιρρεπές’ σε μουσικές σκηνές που αναζητούν έναν ήχο εξωτικό, διεκδικεί σταδιακά έναν ρόλο ενεργό στο χώρο της σύγχρονης ελληνικής μουσικής σκηνής. Έτσι, μέσα από τη συμμετοχή του σε διαφορετικές μουσικές εκφράσεις της ελληνικής μουσικής σκηνής, σχηματίζεται σταδιακά ένα μωσαϊκό υφολογικών, αισθητικών και τεχνικών χαρακτηριστικών που καθορίζονται από τις εκάστοτε συνθήκες αλλά και τις προσωπικές επιλογές των παικτών. Ένα σύνολο ‘μετασχηματισμών’ ως προς την οθωμανική μουσική παράδοση του οργάνου, που ‘ανακαλύπτονται’ από τους παίκτες για τη προσαρμογή του οργάνου σε νέα μουσικά είδη. Έντονο ενδιαφέρον θα παρουσίαζε η περαιτέρω μελέτη και ανάλυση όλων αυτών των νέων τεχνικών και υφολογικών χαρακτηριστικών που έρχονται αντιμέτωποι με τους περιορισμούς και τις δυνατότητες του οργάνου αλλά και συμπράττουν με τεχνικές και υφολογικά στοιχεία από την οθωμανική του παράδοση.

Ωστόσο, τα χαρακτηριστικά αυτά σε επίπεδο τεχνικής, υφολογίας και αισθητικής βρίσκονται ακόμα σε μία διαδικασία εξέλιξης. Αυτό είναι επόμενο καθώς το πεδίο ως προς τα μουσικά είδη συμμετοχής του οργάνου στον ελλαδικό χώρο, το ρόλο του σε ένα μουσικό σύνολο, το ρεπερτόριο και τη μέθοδο διδασκαλίας του παραμένει ανοικτό και βρίσκεται τώρα σε εξέλιξη. Έτσι λοιπόν, είναι ακόμη πολύ νωρίς για την εξαγωγή συμπερασμάτων ως προς την πρακτική του οργάνου στον ελλαδικό χώρο εφόσον πρόκειται για μία συνθήκη μόλις είκοσι χρόνων. Παρ’ όλα αυτά, η συλλογή όλης της δισκογραφίας με τη συμμετοχή του οθωμανικού νέι στην Ελλάδα καθώς και η μελέτη του ρόλου του οργάνου στις μουσικές συνθέσεις μέσα από το ίδιο το μουσικό υλικό, θα προσέφερε μία πιο αναλυτική σκιαγράφηση της πορείας του οργάνου μέχρι σήμερα.

Ενώ το ‘πεδίο’ παραμένει ανοικτό, και η ζήτηση του οργάνου περιορισμένη, μπορούμε ωστόσο να εντοπίσουμε μία εξέλιξη στην πορεία του νέι, γεγονός που μαρτυρά και την πιθανή μελλοντική πρακτική του. Αν ορίσουμε ως εποχή νεωτερικότητας για το όργανο νέι τα πρώτα χρόνια της εμφάνισής του, όπου η χρήση του ήταν περισσότερο ως ένα ‘μπαχαρικό’ ή ως ένα ‘άκουσμα ανατολής’, συνθήκη άμεσα συνυφασμένη με το αρχαίο δεξιοτεχνικά επίπεδο των παικτών τα πρώτα χρόνια, σήμερα η πορεία του νέι αγγίζει την εποχή της μετανεωτερικότητας<sup>333</sup>. Σε μια εποχή όπου οι πολιτισμικές και εθνικές ταυτότητες

---

<sup>333</sup> Σύμφωνα με τους Ασημάκη Α., Κουστουράκη Γ. και Καμαριανό Ι. η εποχή της μετανεωτερικότητας χρονολογείται «προς το τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα και στις αρχές του 21<sup>ου</sup>» και «συνδέεται με τον περιορισμό της εθνικής κυριαρχίας, την παγκοσμιοποίηση της κουλτούρας καθώς και με τις δυνατότητες παραγωγής και διάδοσης της πληροφορίας πέρα από κάθε περιορισμό εθνικών συνόρων και χρονικών διαμεσολαβήσεων». Βλέπε:

δεν απειλούνται από αμφισβητήσεις, τα ερεθίσματα είναι άφθονα, οι παίκτες εξελίσσονται δεξιοτεχνικά και τα τεχνικά και υφολογικά χαρακτηριστικά της παράδοσης του οργάνου αφομοιώνονται από τους ίδιους, το νέι διεκδικεί έναν πρωταγωνιστικό ρόλο ισάξιο με τα υπόλοιπα όργανα και καθίσταται ένα εργαλείο παραγωγής νέου μουσικού υλικού.

Βέβαια, το μετανεωτερικό αυτό *world music* δεν είναι επιδερμικό καθώς δεν αποτελεί απλά το πάντρεμα δυτικών και ανατολικών οργάνων και την ανάδειξη πολιτισμικών ετεροτήτων αλλά, οι πρωταγωνιστές επενδύουν πάνω σε αυτό, προσαρμόζονται και πειραματίζονται αναζητώντας και αναδεικνύοντας την προσωπικής τους ταυτότητα. Το οθωμανικό νέι στον ελληνικό χώρο λοιπόν, αγγίζει την εποχή της μετανεωτερικότητας διαμορφώνοντας το δικό του ρεπερτόριο κάνοντας τη μετάβαση από τον ‘μουσικό εξωτισμό’ - σαν πρώτη ανάγνωση της *world music*- σε μια «γλώσσα ‘υπερ-εξωτισμού’»<sup>334</sup>.

---

Ασημάκη Α., Κουστουράκη Γ. και Καμαριανό Ι, «Οι έννοιες της νεωτερικότητας και της μετανεωτερικότητας και η σχέση τους με τη γνώση: μια κοινωνιολογική προσέγγιση», *Το βήμα των κοινωνικών επιστημών*, Τόμος ΙΕ, τεύχος 60, Αθήνα 2011, σελ. 102-104

<sup>334</sup>Bohlman Philip, “World music at the “End of History””, *Ethnomusicology*, Vol.46 No1, University of Chicago 2002, σελ.27

## **ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α΄**

### **ΚΑΤΗΓΟΡΙΟΠΟΙΣΗ ΕΡΩΤΗΣΕΩΝ ΤΩΝ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ<sup>335</sup>**

#### **Α΄ ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ:**

##### **ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΜΟΥΣΙΚΟΥ**

- **Επώνυμο**

- **Όνομα**

- **Ημερομηνία Γέννησης**

- **Τόπος καταγωγής- κατοικίας**

- **Επάγγελμα**

- **Οικογενειακό περιβάλλον:**

1. Τόπος και χώρα καταγωγής και κατοικίας γονιών (πατέρα και μητέρα).

2. Πιθανή ασχολία γονέων με τη μουσική.

3. Ύπαρξη άλλων μουσικών στην οικογένεια ή στον ευρύτερο συγγενικό του χώρο (αν υπάρχουν, σε τι δραστηριοποιούνται).

- **Εκπαίδευση:**

1. Σε θεσμικό επίπεδο (σχολείο, ανώτατες σπουδές)

2. Άτυπη μορφή εκπαίδευσης (σε δασκάλους, συγγενείς, φίλους)

#### **Β΄ ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ:**

##### **Ι. ΕΝΑΣΧΟΛΗΣΗ ΜΕ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ**

- **Τα πρώτα χρόνια ενασχόλησης με τη μουσική**

1. Ηλικία ενασχόλησης με τη μουσική.

2. Ποια υπήρξε η αφορμή για την ενασχόληση με τη μουσική.

---

<sup>335</sup> Για την παρούσα οργάνωση των ερωτήσεων σε κατηγορίες και υποκατηγορίες, χρησιμοποιήθηκε- με τροποποιήσεις- η δομή του Ε. Ατζακά στη διδακτορική του διατριβή με τίτλο «ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΤΟΥ ΕΥΛΟΥ»: Το ούτι από τις παρυφές του ανατολικού μουσικού πολιτισμού στη σύγχρονη αστική κουλτούρα του ελλαδικού χώρου (Σχολή Κοινωνικών Επιστημών, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Θεσσαλονίκη 2012, σελ. 399-406).



3. Αντικείμενο εκπαίδευσης ως προς τη μουσική (όργανο, κατεύθυνση, θεωρητικές γνώσεις μουσικής)
4. Η αντιμετώπιση των γονιών/συγγενικών προσώπων ως προς την ενασχόλησή του με τη μουσική (παρότρυνση, αποτροπή, αδιαφορία κτλ.).
5. Πρόσωπα κλειδί ή γεγονότα για την ενασχόλησή του με τη μουσική (πρότυπα, ακούσματα κτλ.).

#### **- Μουσική παιδεία**

1. Σε θεσμικό πλαίσιο (μουσικά σχολεία, τριτοβάθμια εκπαίδευση, ωδεία, σύλλογοι)
2. Άτυπες διαδικασίες μάθησης (δάσκαλοι, συγγενείς, φίλους κτλ.)
3. Πρόσωπα αναφοράς για τη μουσική του/της εκπαίδευση.

## **II. ΕΝΑΣΧΟΛΗΣΗ ΜΕ ΤΟ ΟΡΓΑΝΟ ΝΕΙ**

#### **- Γνωριμία με το όργανο**

1. Πως ήρθε σε επαφή με το όργανο.
2. Λόγοι επιλογής ενασχόλησης με το όργανο νέι (ερεθίσματα, κίνητρα).

#### **- Εκπαίδευση στο όργανο νέι**

1. Τυπικές και άτυπες διαδικασίες μάθησης (χώροι, χρονολογία, διάρκεια).
2. Αναφορά σε «δασκάλους»- πρόσωπα απ' όπου διδάχθηκε.
3. Ποιους ξεχωρίζει- θεωρεί «δασκάλους» και γιατί.
4. Μέθοδοι και τεχνικές διδασκαλίας που ακολουθούσαν οι δάσκαλοι.
4. Ρεπερτόριο με το οποίο ξεκίνησε.
5. Πρακτική μαθητείας με το «αυτί» ή με ανάγνωση παρτιτούρας ή και τα δύο;
6. Συνδυασμός πράξης και γνώσης του θεωρητικού συστήματος του μακάμ.
7. Αναζήτηση δασκάλων σε άλλη χώρα.
8. «Δάσκαλος» μεσώ τεχνολογικών μέσων (ηχογραφήσεις, youtube κτλ).
9. Παίκτες του νέι που ξεχωρίζει.

## **Γ' ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ:**

### **ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗ ΕΝΑΣΧΟΛΗΣΗ ΜΕ ΤΟ ΝΕΙ**

**- Στο ξεκίνημα της δημόσιας εμφάνισης με το νέι.**

1. Τα πρώτα μουσικά σύνολα-συνεργασίες.
2. Είδος ρεπερτορίου.
4. Χώροι επιτέλεσης (κέντρα διασκέδασης, φεστιβάλ, συναυλιακοί χώροι κτλ.)
5. Αντιπροσωπευτικό μουσικό σύνολο ή δισκογραφικό έργο των πρώτων χρόνων για τον ίδιο.

**- Μουσική πορεία με το νέι μέχρι σήμερα.**

1. Σημαντικότερες- χαρακτηριστικές συνεργασίες.
2. Προσπάθεια περιγραφής των ειδών μουσικής που έχει συμμετάσχει με το όργανο νέι.
3. Ποια είδη μουσικής είναι τα χαρακτηριστικότερα- αντιπροσωπευτικότερα για τον ίδιο.

**-Σύνθεση (αν υπάρχουν προσωπικές συνθέσεις)**

1. Αναφορά στο άλμπουμ ή σε επιμέρους συνθέσεις.
2. Πως χαρακτηρίζει ο ίδιος το είδος της μουσικής που γράφει.
3. Συνθέσεις γραμμένες σκεπτόμενες το νέι.
4. Συνθέσεις που δοκιμάζονται στο νέι ή αποδίδονται από αυτό.
5. Με ποιο κριτήριο προσθέτει νέι και σε ποια μέρη.

**- Διδασκαλία του οργάνου νέι**

1. Παράδοση μαθημάτων (μουσικά σχολεία, τριτοβάθμια εκπαίδευση, ωδεία, συλλόγους)
2. Σχόλια για το σύστημα διδασκαλίας (παρτιτούρα, θεωρία μακάμ κτλ.) που ακολουθεί ή προτείνει.
3. Ρεπερτόριο διδασκαλίας.
4. Σεμινάρια (αν ναι αναφορά στον φορέα, το αντικείμενο του σεμιναρίου κτλ.)
5. Αν υπάρχει ζήτηση και ενδιαφέρον για το νέι (συγκριτικά με προηγούμενα χρόνια).
6. Αν αρέσει η πρακτική της διδασκαλίας στον ερωτώμενο.
7. Ενδιαφέρον και ένταξη της οθωμανικής παράδοσης του οργάνου σε επίπεδο ιστορικό, ρεπερτοριακό και υφολογικό στη διδασκαλία του.

**Δ' ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ:**

**ΕΠΙΛΟΓΗ ΟΡΓΑΝΟΥ ΚΑΙ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΤΙΚΕΣ ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΕΣ**

1. Από ποιους κατασκευαστές είναι τα όργανά του.
2. Αν έχει κάποια προτίμηση σε συγκεκριμένους Έλληνες ή ξένους κατασκευαστές.
3. Αν ο ίδιος φτιάχνει νέι.
4. Αν έχει εισηγηθεί ή συμβάλλει σε κατασκευαστικού τύπου καινοτομίες του οργάνου.
5. Αν έχει κάνει ιδιαίτερες κατασκευαστικές παραγγελίες.
6. Ποιο ή ποια από τα επικρατέστερα κουρδίσματα χρησιμοποιεί και γιατί.
7. Τι συμβολίζει για αυτόν το νέι

## **Ε' ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ:**

### **I. ΚΡΗΤΙΚΕΣ ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ**

1. Σχόλια για τις απαρχές του ενδιαφέροντος για ανατολικά όργανα (νέι, κανονάκι, ταμπούρ κτλ.) της γενιάς του '80.
2. Λόγοι που συντέλεσαν στη διάδοση του νέι (φορείς/θεσμοί, ιδεολογίες, εξωτισμός) από τη δεκαετία του '80 μέχρι σήμερα.
3. Τα χρόνια ενασχόλησής του/της με το νέι τι δυνατότητες εκμάθησης υπήρχαν (δάσκαλοι, ωδεία, μουσικά σχολεία κτλ.)
4. Σχόλια για την πορεία του οργάνου στη μουσική σκηνή της Ελλάδας από τη δεκαετία του '80 (ή '90) μέχρι σήμερα.
5. Εντοπισμός ρεπερτορίου στο οποίο συμμετείχε ή ενσωματώθηκε το νέι.
6. Το νέι ως «ελληνικό παραδοσιακό όργανο».
7. Ο ρόλος του οργάνου στα μουσικά σύνολα της ελληνικής μουσικής σκηνής (αυτοσχεδιαστικός, σολιστικός, στιλιστικός, δημιουργία ατμόσφαιρας κτλ.).
8. Τεχνικοί περιορισμοί του οργάνου για το ρεπερτόριο που εξυπηρετεί σήμερα το νέι.
9. Κατασκευαστικοί και τεχνικοί μετασχηματισμοί για τις ανάγκες συμμετοχής του οργάνου στο ρεπερτόριο και στους χώρους επιτέλεσης σήμερα στον ελλαδικό χώρο.
10. Το νέι σήμερα και ένα πιθανό «αύριο».

### **II. ΑΥΤΟΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗ**

1. Που εντάσσει τον εαυτό του μουσικά στην ελληνική μουσική σκηνή (παραδοσιακή σκηνή, σύγχρονη μουσική σκηνή κτλ.).
2. Αν θεωρεί πως συμβάλει στη διάδοση του οργάνου και την ένταξη του οργάνου σε ένα συγκεκριμένο ρεπερτόριο.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β΄

### ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

#### 1. Γιώργος Συμεωνίδης

27/03/2017, Αθήνα

[..]<sup>336</sup>

**Γ.Σ.:** Είμαι Σαλονικιός. Όχι αληθινός. Όλο μου το σόι είναι από εδώ αλλά ο μπαμπάς μου μετακόμισε Θεσσαλονίκη και μεγάλωσα μέχρι τα 15 Θεσσαλονίκη. Δηλαδή όταν ήρθα Αθήνα, έλεγα γά(λλ)α και τέτοια.

**Α.Π.:** Οι γονείς σας καταγωγή;

**Γ.Σ.:** Ο μπαμπάς σμυρνιός αληθινός. Δηλαδή έφυγε από τη Σμύρνη κανονικά το '22 στα 13 του και η μαμά Αθήνα κανονική επίσης..

**Α.Π.:** Θα κάνω λίγο το δημοσιογράφο στην αρχή γιατί προσπάθησα να βρω στοιχεία για σας και δε τα κατάφερα, οπότε.. κατ' αρχάς πείτε μου κάποια λόγια για την επαφή σας με τη μουσική.

**Γ.Σ.:** Ε.. άκουγα πολύ από μικρός. Πήγα να γίνω μουσικός αργά σχετικά, δηλαδή άρχισα να κάνω πιάνο στα 15 μου.

**Α.Π.:** Επιλογή των γονιών σας;

**Γ.Σ.:** Όχι, εγώ το 'θελα. Εντάξει, δε το ακολούθησα το πιάνο, έπιασα κλαρίνο στο Ωδείο Αθηνών και μετά πήγα στη Βοστώνη, στα 26 μου, για τζαζ. Εκεί το πράμα σοβαρεύει. Ένα γενικό χασομέρι ήτανε. Δηλαδή μετά το σχολείο Ωδείο Αθηνών, φαντάρος, α όχι, πρώτα αποπειράθηκα να πάω στην Αγγλία αλλά δεν έκατσε, γύρισα πίσω. Μετά πάλι Ωδείο Αθηνών, μετά Αμερική. Και στην Αμερική είχαμε ένα μάθημα που είχε οθωμανική μουσική και μου 'κανε κλικ.

**Α.Π.:** Σε ποια σχολή στην Αμερική;

**Γ.Σ.:** New England Conservatory. Και σκέψου ότι είναι η εποχή, εκεί '86, όπου στην Ελλάδα γίνονται τα εξής. Εμφανίζεται ο Ross στην Αθήνα, εμφανίζονται οι *Δυνάμεις του Αιγαίου* και, το πιο σοβαρό, έρχεται ο *Βόσπορος*. Αλλά δε θα τα πρόσεχα εγώ όλα αυτά άμα δεν είχα το μάθημα το αμερικάνικο. Δε ξέρω πες μου εσύ, πως είναι το κλίμα το εθνικιστικό γύρω από τα παραδοσιακά τα ελληνικά, γιατί εμένα με έχει βρίσει άνθρωπος σε συναυλία.

---

<sup>336</sup> Χρησιμοποιείται όταν ακολουθούν ή προηγούνται συζητήσεις που ξεφεύγουν από το πλαίσιο των συνεντεύξεων (χαιρετισμούς, ευχαριστίες, επαναλαμβανόμενες πληροφορίες κτλ.) προκειμένου να αποφευχθεί η μεγάλη έκταση των συνεντεύξεων ή για πληροφορίες που δε θέλει ο συνεντευξιαζόμενος να αναφερθούν.

Γιατί παίζετε αυτά τα ξένα και δε παίζετε ελληνική μουσική. Είτε το άλλο, πήγαμε σε μια συναυλία, το πρόγραμμα το είχαν ετοιμάσει άλλοι, και έμαθα μετά ότι παίζουμε μεταβυζαντινή μουσική (γέλια). [...] Αυτό που λέω είναι ότι αν έμενα Ελλάδα αυτό δε θα το είχα κάνει ποτέ. Στην Αμερική είναι όλα ωραία, είναι όλα μια μουσική. Ξες, μηδέν βάρος στο δικό μας, δικό σας, ποιός το πήρε από ποιον και τα λοιπά.

**Α.Π.:** Τι μάθημα κάνατε ακριβώς εκεί;

**Γ.Σ.:** Αυτό είναι ένα κλασικό ωδείο. Αλλά το εβδομήντα κάτι που πήρε την διεύθυνση ένας σπουδαίος Αμερικάνος συνθέτης, ο οποίος είχε λανσάρει, και ο ίδιος προσπαθούσε να τον αναπτύξει σαν όρο το τρίτο ρεύμα το οποίο ήταν μίξη τζαζ και κλασικής.[...] Και έφτιαξε ένα τμήμα το οποίο ουσιαστικά είναι τζαζίστικο αλλά πολύ ελευθεριάζων στο τι κάνει με τι, πως τα ανακατεύεις και τέτοια. Σε αυτό πήγα, γιατί ο διευθυντής του ήταν ο θεός μου. Εκεί πήγα για αυτό, με κλαρίνο, καμία όρεξη για ανατολίτικα. Τα είχα ακουστά αυτά, με ενδιέφερε αλλά.. Και όταν κάναμε αυτό το μάθημα μου έκανε κλικ και αποφάσισα να το ακολουθήσω. Επειδή ήταν έτσι το τμήμα ελευθεριάζων μ' αφήσανε, δηλαδή η διπλωματική μου ήταν με πεσρέφια και τέτοια. Και άρχισα να μαθαίνω νέι. Βρήκα έναν τύπο, έναν Αμερικάνο, που δίδασκε, που έφτιαχνε νέι και αυτός, όχι σπουδαία αλλά εντάξει. Ξεκίνησα έτσι. Μετά ήρθα εδώ. Τότε έμενε στην Ελλάδα μία Γαλλίδα που είχε αρμένικη καταγωγή και είχε μάθει κανονάκι στην Πόλη και μου έκανε αυτή μάθημα.

**Α.Π.:** Νέι είχατε κάνει με κάποιον;

**Γ.Σ.:** Με αυτόν τον Αμερικάνο. Δεν είχα ποτέ δάσκαλο. Πήγα κάποτε στην Πόλη, γνώρισα τον Omer ο οποίος όταν πήγα στα σεμινάρια δε με θυμόταν βεβαίως (γέλια). Γνώρισα το Ross, έπαιζα στο γκρουπ του Ross, δεν έχω παίξει πολύ. Με το Νίκο το Γράφα είχα παίξει τότε, είχαν διαλυθεί οι *Δυνάμεις του Αιγαίου*, αυτά.

**Α.Π.:** Δε κάνατε με κάποιον, ακούγατε όμως. Ποιους ακούγατε;

**Γ.Σ.:** Niyazi. Δηλαδή αυτό ήταν ουσιαστικά. Τότε δεν είχες ηχογραφήσεις πολύ του Sadreddin που έχεις τώρα, ούτε του Omer, ο Omer βασικά και τώρα δεν έχει ηχογραφήσεις.

**Α.Π.:** Τι μελετούσατε;

**Γ.Σ.:** Οθωμανικό ρεπερτόριο. Τότε πιο πολύ οργανικά αλλά το γύρισα γιατί το ρεπερτόριο είναι φωνητικό ουσιαστικά. Τα πάντα. Οθωμανικό ρεπερτόριο. Α, εγώ έχω μάθει οθωμανική μουσική μόνο, δεν είχα ποτέ σχέση με τα γύρω γύρω.

**Α.Π.:** Τι εννοούμε γύρω γύρω;

**Γ.Σ.:** Συνήθως οι Έλληνες νεϋζέν προσεγγίζουν τα οθωμανικά μέσω της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Εγώ ποτέ δεν άκουγα τέτοια πράγματα, και δεν άκουγα και μετά.

Και αφ' ότου έμαθα τα οθωμανικά και πάλι δεν καλλιέργησα το αυτί μου ώστε να μου αρέσουν αυτά, οπότε ήμουν καθαρά μαθητής οθωμανικών.

**Α.Π.:** Βυζαντινή δε κάνατε ποτέ;

**Γ.Σ.:** Πήγα να κάνω μια φορά αλλά κατάλαβα ότι πρέπει να μπλεχτείς στη λειτουργικότητα της μουσικής, δε μπορείς να το πάρεις αποσπασματικά σαν είδος [...] Εγώ ήμουν πολύ συναυλιακής κουλτούρας που ίσως αυτός είναι ο λόγος που δε μπορώ να επικοινωνήσω με τα παραδοσιακά. Δηλαδή, πράγματα που είναι λειτουργικά σε μια κοινωνική συνεύρεση δεν.. Και μικρός που άκουγα ροκ και συνειδητοποίησα ότι δεν είναι κάτι που το ακούς σπίτι σου, ξενέρωσα. Με την Annes- η Γαλλίδα κανονιέρισα- έκανα, μου έκανε μακάμ μέσω ρεπερτορίου, οπότε ήταν δασκάλα μου αλλά δε μπορούσε να μου πει πράγματα τεχνικά, μου έλεγε πράγματα για τη μουσική.

**Α.Π.:** Με το Ross φίλοι δεν ήσασταν;

**Γ.Σ.:** Ναι.

**Α.Π.:** Και μέσω αυτού παίζατε και άλλα πράγματα πέρα από οθωμανικό ρεπερτόριο;

**Γ.Σ.:** Ναι, αλλά δε μου 'κατσε, δηλαδή μου άρεσε αυτό που έκανε ο Ross αλλά δεν ήταν αυτό αφορμή για να πάω παραπέρα. Σου λέω, αυτό το σκέφτηκα αργότερα, ότι πάντα επικοινωνώ με τη συναυλιακή μουσική, ότι πας κάθεσαι και ακούς.

**Α.Π.:** Οπότε και εσείς παίζατε σε τέτοιους χώρους.

**Γ.Σ.:** Όχι γιατί δε βρίσκεις να παίζεις έτσι. Παίζεις όπου μπορείς και κάθε φορά γκρινιάζεις αλλά εντάξει.

**Α.Π.:** Άλλα σχήματα είχατε;

**Γ.Σ.:** Εκείνη την εποχή ήμουν στο σχήμα του Ross οπότε όπου πήγαινε.. Άλλα όχι, σου λέω με τον Γράψα έπαιζα.. Η Annes είχε κάνει ένα γκρουπ και παίζαμε.. ο Βασίλης ο Τζωρτζίνης που τώρα παίζει μπάσο αλλά τότε έπαιζε ούτι, ένας κρουστός, ο Σωκράτης, ο Ανδρέας ο Κούνδουρος που παίζει κανονάκι, αυτοί, με αυτούς παίζαμε.

**Α.Π.:** Τι παίζατε;

**Γ.Σ.:** Οθωμανικά.

**Α.Π.:** Άλλα όργανα παίζετε;

**Γ.Σ.:** Τώρα που έχω αφήσει το νέι κάνω ηλεκτρονικά.

**Α.Π.:** Γιατί έχετε αφήσει το νέι τώρα;

**Γ.Σ.:** Γιατί δε μ' άρεσε πως έπαιζα (γέλια). Σκέφτηκα ότι παιδεύομαι πάρα πολύ.. πιθανώς να 'ταν και το πρόβλημα ότι δεν είχα δάσκαλο. Έμαθα κάποια πράγματα λάθος, πήγα να τα διορθώσω, μετά δε γινόταν γιατί, ξες συνήθεια ετών που δε μπορείς να πας κόντρα. Και

πάνω σε αυτό σκέφτηκα ότι ούτως η άλλως για μένα το όργανο δεν είναι πάρα πολύ σημαντικό πράγμα.

**Α.Π.:** Το νέι;

**Γ.Σ.:** Όχι το νέι είναι πάρα πολύ σημαντικό. Γενικά το όργανο. Το βλέπω πως οι άνθρωποι προσεγγίζουν το όργανο, λένε θα μάθω αυτό το όργανο. Εμένα μου αρέσει ένα είδος μουσικής, ένα είδος προσέγγισης της μουσικής και ένα όργανο το οποίο ταιριάζει σε αυτό το είδος. Δηλαδή όταν ήμουν στην Αμερική και είπα θα μάθω οθωμανικά σκέφτηκα νέι ή ταμπούρ, δεν ήταν α! να αυτό είναι, το νέι. Και βασικά επέλεξα το νέι γιατί λέω πνευστός είμαι, πιο καλά θα έρθει το νέι. Και πέρα από το πρόβλημα ότι δεν τα πήγαινα εγώ καλά είχα και αυτό ότι υπάρχουν πολλά με την παραδοσιακή μουσική στον τρόπο που περνάει στην κοινωνία. Το ένα είναι αυτό που σου είπα πριν, το εθνικιστικό το οποίο όντως ελπίζω ότι έχει ηρεμήσει λίγο, το άλλο είναι μια προσέγγιση για μια αυθεντικότητα το οποίο με εκνευρίζει πάρα πολύ. Ότι εμφανίζεται σαν μια μουσική αφ' υψηλού, εμείς είμαστε οι γνήσιοι, οι άνθρωποι που δεν έχουμε αλλοτριωθεί από έναν κακό τρόπο ζωής και τέτοια και σας πουλάμε κάτι ουσιαστικότερο από τα άλλα. Το νέι που είναι συνδεδεμένο με μια πνευματικότητα, που στην αληθινή του παράδοση βεβαίως που είναι ουσιαστικό, αλλά μετά γίνεται αυτό το newageϊστικό πράμα. Οπότε λες, το ανάποδο, τεχνολογία. Και είμαι γκατζετοτέτοιος οπότε με βολεύει, ενώ με το νέι είχα πάντα πρόβλημα. Πως το καθαρίζεις, πως το συντηρείς, πως θα βρεις ένα καλύτερο επιστόμιο.. Όλα τα του οργάνου ήταν μεγάλος μελάς για μένα, ιδίως για ένα όργανο το οποίο δεν υπάρχει εδώ. Ενώ τα ηλεκτρονικά το ανάποδο, ξέρω πώς να βελτιώσω έναν ήχο.

**Α.Π.:** Όταν λέτε ηλεκτρονικά;

**Γ.Σ.:** Έλα ντε, αυτό είναι μια πονεμένη ιστορία. Πάλι μακαμο-μουσική αλλά με ηλεκτρονικά όργανα οπότε έχω βρει χειριστήρια που τα βάζω να παίζουν διαστήματα, με τη μελωδική προσέγγιση που έχει το μακάμ αλλά ηλεκτρονικούς ήχους.

**Α.Π.:** Ας πούμε ότι συνθέτετε δηλαδή.

**Γ.Σ.:** Ναι αυτό με ενδιαφέρει ουσιαστικά, είτε αποδίδω κομμάτια με πολύ δικό μου τρόπο. Βασικά γίνονται λίγο αγνώριστα (γέλια).

**Α.Π.:** Υπάρχει κάτι έτοιμο που μπορούμε να ακούσουμε;

**Γ.Σ.:** Όχι, τα κάνω λίγο λίγο, τα κάνω τώρα. Είναι καινούρια ιστορία αυτό. Τα ανεβάζω λίγο στο ίντερνετ.

**Α.Π.:** Πάντα συνθέτατε;

**Γ.Σ.:** Λίγο πολύ ναι. Και ένας από τους λόγους που μου άρεσε η οθωμανική μουσική είναι ότι, εντάξει και στη τζαζ το κάνεις αυτό, είναι αυτοσχεδιαστική. Ότι ακόμα και αν δε κάνεις σύνθεση μπορείς να κάνεις τις δικές σου μελωδίες.

**Α.Π.:** Μελωδίες γράφατε πάνω στο νεί;

**Γ.Σ.:** Πάνω στο νεί όχι, δε βολεύει. Το νεί είναι πολύ κακό στις μετατροπίες και αν η φαντασία σου είναι προς τα κει.. Δηλαδή, αυτό το έχει πει και ο Niyazi Sayin, ότι ο Kani Karaca κάνει ότι μετατροπία θέλει που με το νεί δε μπορείς, και αν το λέει αυτό ο Niyazi Sayin ο οποίος έπαιζε ότι μεταφορά ήθελες.. Τον είχα γνωρίσει μια φορά. Είχε κάνει ο Omer ένα σεμινάριο στη Βιέννη και είχε φέρει μαζί του το Niyazi, ο οποίος δεν έπαιζε τότε αλλά ήτανε συνδάσκαλος. Έπαιζε πολύ αδύναμα αλλά το εντυπωσιακό ήτανε πως είχε τον πλήρη έλεγχο, ναι μεν είχε τον ήχο τον αδύναμο γιατί είχε χάσει την επαφή, δεν έπαιζε πια, αλλά η συγκέντρωση που είχε πάνω στον ήχο ήταν απίθανη και βεβαίως είχε πάρει ένα άλλο νεί. Όλοι παίζαμε με kiz νεί και αυτός με άλλο και έπαιζε μαζί μας κανονικά. [...] Αν θες να κάνεις μια μελωδία ραστ σε μι ύφεση το νεί θα σου κάνει τη ζωή μαύρη.

**Α.Π.:** Από την άλλη όταν σκέφτεσαι μελωδία και έχοντας στο νου αυτή τη μουσική παράδοση δε σε απασχολεί το τονικό της υπόθεσης..

**Γ.Σ.:** Ναι αλλά μπορεί να σου προκύψει από τη φαντασία σου να έρθεις στο με ύφεση και ξαφνικά δυσκολεύεσαι. Δηλαδή εγώ τραγουδιστά που κάνω μελωδίες χοροπηδάνε σε όλες τις τονικές, δε το κάνω επίτηδες. Το ταμπούρ είναι πιο βολικό.

**Α.Π.:** Οπότε που σκέφτεστε;

**Γ.Σ.:** Τραγουδάω και μετά σουλουπώνω αυτό που έχω τραγουδήσει. Το αρχικό είναι τραγούδι γιατί είναι πιο άμεσο με τη φαντασία μου. Και τώρα έχω καταλάβει πως τα ταξίμια μου στο νεί ήταν πολύ πιο καθοδηγούμενα από την τεχνική μου παρά από τη φαντασία μου, δηλαδή έκανα πράγματα που έβγαιναν ωραία στο νεί.

**Α.Π.:** Και πράγματα που έχουν κάπως αυτοματοποιηθεί..

**Γ.Σ.:** Ναι. Ακριβώς. Και αυτό είναι λάθος παιδείας για μένα. Κάνω στο Νάκα κάτι μαθήματα μακάμ και τους λέω τραγουδάτε μη κάνετε ταξίμι με το όργανο αλλά κανείς δε τραγουδάει, όλοι ντρέπονται.

**Α.Π.:** Διδάσκετε; Από;

**Γ.Σ.:** Νεί έκανα παλιά πάντα. Με το που ήρθα έκανα. Είχα κάνει στο Μουσείο Λαϊκών Οργάνων και με διώξαν μετά γιατί ήταν τούρκικο το όργανο, εμένα και τον Κλαπάκη. Ο Λιάβας δεν είχε πρόβλημα που ήταν το αφεντικό εκεί πέρα, κάτι γυναίκες στο διοικητικό συμβούλιο είχαν πρόβλημα. Αρχικά με προσλάβανε και μετά κάποιος παραπονέθηκε. Ά όχι, έκανα μακάμια δεν έκανα νεί.



**Α.Π.:** Ά, μακάμ κάνατε εκεί. Νεί που κάνατε;

**Γ.Σ.:** Νεί έκανα σε ένα ωδείο που είχε ο Ross πριν φύγει για Κρήτη.

**Α.Π.:** Α ναι! Έκανε ο Παραουλάκης μαζί σας..

**Γ.Σ.:** Πόπο, τι γέλιο είχε αυτό. Είχε έρθει πρώτο μάθημα ο Νίκος και εγώ του κάνω ένα λογύδριο που το κάνω στάνταρ, ότι μη ψαρώνεις που δε βγάζεις ήχο θέλει υπομονή κτλ. κτλ. Και αφού του μιλάω για δέκα λεπτά, παίρνει το νεί και φφφφ. Και λες, ξέχνα τα όλα αυτά που είπα πριν (γέλια). Ιδιαίτερα έκανα πάντα.

**Α.Π.:** Διδάσκετε και τώρα;

**Γ.Σ.:** Τώρα όχι, αφού δε παίζω.

**Α.Π.:** Σεμινάρια όμως είδα στο Νάκα.

**Γ.Σ.:** Ναι, ρεπερτόριο κάναμε με τη Σοφία Λαμπροπούλου. Καλά αυτά είναι τα κόλπα ης Σοφίας. Εγώ ήμουνα διακοσμητικός (γέλια). [...] Οπότε, μου φαίνεται ότι τότε που ξεκίνησα εγώ ο μόνος άλλος που είχε παίξει ήταν ο Τσιαμούλης. Όταν εγώ έμαθα το νεί ήδη είχαν βγάλει οι *Δυνάμεις του Αιγίου* το δίσκο που είχε μέσα νεί. Σου λέω, εγώ το νεί ξεκίνησα το '89. Το θυμάμαι γιατί είχα πάρει και το γάτο μου τότε. Οπότε ναι, δεν πρέπει να υπήρχε άλλος. Η Σύλβια ήταν μαθήτρια του Χρήστου οπότε ήταν μετά. Είναι παιδιά του μουσικού γυμνασίου.

**Α.Π.:** Ναι, είναι και το νεί στα μουσικά σχολεία.

**Γ.Σ.:** Καλά, αυτό είναι η ξεφτίλα. Το οποίο μια χαρά, σαν αυτό που έκανε ο Τσιαμούλης στο Ωδείο Αθηνών με τα ελληνικά παραδοσιακά όργανο κανονάκι, λύρα.. Δεν είναι ελληνικά παραδοσιακά όργανα, σόρυ. Εγώ το θυμάμαι το κλίμα τότε, ήταν πολύ αστείο. Καλά είμαι και ούφο κοινωνικά οπότε ότι είχα καταλάβει. Ξαφνικά, διάφοροι κάτοικοι πόλης είχαν ένα μύθο στο μυαλό τους για το μύθο της ελληνικής παράδοσης όπου τα δημοτικά δε μπορούσαν να τους το καλύψουν, τους φαινόταν γύφτικα. Και πάντα πιστεύαν ότι υπάρχει μια μουσική που έχει χαθεί και ότι αυτό που ακούμε είναι η παραφθαρμένη της έκδοση. Οπότε βγήκαν και κάνανε κάτι που ήταν δικής τους επινόησης. Αυτό ήταν το ιδεολογικό στίγμα στο οποίο κολλήσαν. Αυτό είναι και το πώς μπήκαν στα μουσικά σχολεία αυτά τα όργανα ως ελληνικά. Ένα κλίμα ότι είναι η χαμένη γνήσια δημοτική μουσική.

[..]

**Α.Π.:** Ναι αλλά το νεί πως.. αφού γνώριζαν ότι..

**Γ.Σ.:** Κανείς δε γνώριζε τίποτα. Αλλά και να γνώριζε είναι πολύ εύκολο να εθελουφλείς. Βλέπεις κάτι μπροστά σου απλά επειδή δε κολλάει με την αντίληψη του κόσμου που έχεις, το διαγράφεις. Θυμάμαι είχαμε παίξει κάπου, στην ελληνοαμερικάνικη ένωση, κάτι τέτοιο ξέρω γω, και είχε έρθει η γιαγιά μου. Η γιαγιά μου ήταν διανοούμενη κυρία κι αυτά, την

είχε πάρει από δίπλα ο διευθυντής της ελληνοαμερικάνικης ένωσης και τη ρωτάει, «Για πείτε μου, γιατί είναι τόσο θλιμμένη αυτή η μουσική» και απαντάει η γιαγιά μου, «Γιατί ήταν σκλαβωμένοι τότε» «Όχι» λέω «Δε κατάλαβες, αυτοί ήταν οι άλλοι» (γέλια). Παρ' όλο που είχαμε ονόματα με συνθέτες με τα κομμάτια και τέτοια , όλο αυτό διαγράφηκε. Στο μυαλό της ήταν ελληνική παραδοσιακή μουσική. Υπήρχε η άποψη ότι ο *Βόσπορος* ήταν ελληνικό γκρουπ. Ρε παιδιά γράφει Ihsan Ozgen.. ελληνικό γκρουπ (γέλια).

**Α.Π.:** Ο Βόσπορος πως και οργανώθηκε;

**Γ.Σ.:** Κοίτα, ο Νικηφόρος Μεταξάς ήταν πολύ έξυπνος. Είχε τη φοβερή ιδέα ότι θα πουλήσει στην Ελλάδα κάτι με ένα τρόπο που θα κινήσει το ελληνικό τους ενδιαφέρον. Αν πεις οθωμανική μουσική, δεν έχει λόγο να ασχοληθείς ενώ αν πεις Ρωμιοί συνθέτες της Πόλης.. το έχουμε μάθει πλέον σαν είδος μουσικής οι 'Ρωμιοί Συνθέτες' (γέλια). Αν κάποιος έπαιζε λάφτα έλεγε παίζω θρακιώτικα, ηπειρώτικα κτλ και ρωμιούς συνθέτες της Πόλης.. (γέλια). Ο Μεταξάς είχε αυτή την ιδέα, μπίζνα. Φαίνεται ότι ήτανε πονηρός γιατί στους Έλληνες πουλούσε ελληνικό εθνικισμό και στους Τούρκους τουρκικό εθνικισμό. Δηλαδή συνεντεύξεις που έδινε σε τουρκικά περιοδικά καμία σχέση με τον τόνο που είχε στην Ελλάδα. Ήταν πολύ ωραία ιδέα. Άσχετο αν έγινε θέμα μετά.. μπορείς να πεις ρωμιοί συνθέτες, γυναίκες συνθέτες, το βλέπεις θεματικά. Είχε βρει μια εκπληκτική ορχήστρα, τους καλύτερους μουσικούς της εποχής, ωραία κομμάτια, πολύ ωραίος ο πρώτος δίσκος αλλά το λάντσαρε ως ρωμιοί συνθέτες, άρα ο Αθηναίος ακροατής μπορεί να σχετιστεί με αυτό. Πολύ καλή ιδέα. Μετά το διεύρυνε, έβαλε και Μεβλεβί ρεπερτόριο. [...]

**Α.Π.:** Είχατε πάει στο θέατρο Παλλάς σε μια συναυλία με στροβιλιζόμενους δερβίσηδες, πριν το *Βόσπορο* ακόμα;

**Γ.Σ.:** Όχι, το είχα χάσει. Έχω πάει σε δερβίσηδες στο Λυκαβηττό και στο Ηρώδειο. Στο Λυκαβηττό ήταν η κλασική ορχήστρα που συνοδεύει αυτό το γκρουπ που κάνουν συναυλίες, που είναι πολύ καλή ορχήστρα, δεκαετία '90. Και του Ηρωδείου ήταν μια μαλακία, 'Γέφυρες Πολιτισμών' που παίζαν Τούρκοι και Έλληνες μουσικοί, κλασικά απροβάριστοι μεταξύ τους, καμία συνεννόηση, αυτό κάπου το '96.

**Α.Π.:** Παρακολουθείτε καθόλου το νέι σε μουσικά είδη και σκηνές του ελλαδικού χώρου;

**Γ.Σ.:** Αυτό είναι το θέμα, επειδή δε με ενδιαφέρουν τα όργανα αλλά ένα είδος μουσικής δε παρακολουθώ. Και εμένα μου αρέσει πολύ το στυλ του Niyazi Sayin οπότε άλλο στυλ δε μου έχει τύχει. Γενικά φλαουτοειδή δε μου αρέσαν ιδιαίτερα.

**Α.Π.:** Ξεχωρίζεις ρόλους του νέι σε μια ορχήστρα;

**Γ.Σ.:** Στα μακάμ δεν έχουν ρόλους. Σε μια ορχήστρα κλασικής μουσικής και τζαζ βέβαια έχουν ρόλους τα όργανα, στο μακάμ είναι ίσα τα όργανα. Αυτό το είχα σκεφτεί μικρός που

είχα δει μια συναυλία στο Λονδίνο, άσχετο με μακάμ με ένα τελείως εναλλακτικό γκρουπ τζαζ που ήτανε ένας που έπαιζε σιτάρ, ένας που έπαιζε λατινοαμερικάνικα κρουστά και ένας που έπαιζε μια μικρή τρομπέτα. Και μου έκανε κλικ τότε ότι μπορείς να φτιάξεις μια μπάντα με βάση τα ηχοχρώματα, τι θέλω να έχει αυτή η μπάντα ή με βάση τις προσωπικότητες των μουσικών. Δε με νοιάζει τι παίζουνε, με νοιάζει ποιοι είναι. Στην οθωμανική μουσική αυτό είναι κατεξοχήν, σου λέω για τα γκρουπ τα μικρά τα πιο καλλιτεχνικά [...] Και για αυτό δεν υπάρχουν καλοί και κακοί συνδυασμοί οργάνων. Δε σκέφτονται ούτε από άποψη συχνοτήτων. Μπορεί να έχεις δηλαδή ντουέτο νεί λύρα και να είναι τέλειο.

**Α.Π.:** Το Λαμπράκη σίγουρα τον έχετε παρακολουθήσει όμως..

**Γ.Σ.:** Που κάνει τζαζ εννοείς. Τζαζ φλάουτο δε μου άρεσε ποτέ έτσι κι αλλιώς, και δεν έχει αυτό το φιδίσιο του νεί που με είχε τραβήξει πάρα πολύ. Η καμπύλωση, ότι όλα δένουν με όλα, είναι πολύ Niyazi Sayin αυτό, δε το βρίσκεις αλλού, ούτε σε άλλους νεϋζέν. Η σχολή του Erguner δε το έχει. [...] Δεν έχει να κάνει με το Χάρη, ο Χάρης παίζει υπέροχα, είναι όμως πολύ Coltrane-ικός. Όπου ο Coltrane αυτής της εποχής, ο modal Coltrane, ακούγαμε κατά κόρον και μου έφυγε. Δηλαδή προτιμώ να ακούσω τενόρο Coltrane με Miles Davis.. αλλά αυτό το... μου φαίνονται πολλές νότες χωρίς ιδιαίτερο λόγο. Που δεν έχω πρόβλημα με τις πολλές νότες. Δε ξέρω γιατί δεν είναι πλέον αυτό που ακούω πολύ.

**Α.Π.:** Αν το δείτε από μακριά όμως δε σας ξαφνιάζει η ενσωμάτωση του νεί που γνωρίσατε σε τόσο διαφορετικά είδη μουσικής;

**Γ.Σ.:** Κάποιος μου είπε κάποτε που μπορεί να είναι πολύ πεζό, δε θυμάμαι μπορεί να ήταν και ο Τσιαμούλης, ότι το νεί είναι μια φλογέρα με μεγαλύτερες τεχνικές δυνατότητες. Οπότε λες, μήπως είναι αυτό απλώς [...]. Έχοντας την άνοδο της αισθητικής του έθνικ, έχουμε την ανάγκη να αισθανθούμε κάτι μακριά από την τεχνολογία, ισορροπεί κάπου εκεί, ότι σου δίνει έναν ήχο φυσικό αλλά έχει και δυνατότητες να παίζεις. Και αυτό είναι το γενικό. Αν πάμε στο που κολλάει το νεί στα έντεχνα και τα τέτοια, εκεί είναι τίποτα, απλά το ότι τα έντεχνα θέλουν να δείχνουν πιο κοντά στην ελληνική παράδοση.

**Α.Π.:** Και κάτι το εξωτικό..

**Γ.Σ.:** Ναι αλλά το ελληνικό εξωτικό. Δε πιστεύω ότι ένα σιτάρ θα είχε ποτέ θέση να παίζει με τη Γαλάνη. Ενώ η τζαζ έχει μια μακρά παράδοση στο να εξιτάρεται με τα εξωτικά, πολύ πριν τα έθνικ. Ο ίδιος ο Coltrane έχει μελετήσει ινδική μουσική. Οπότε ο Χάρης κολλάει σε κάτι που είναι στη λογική της τζαζ από πολύ καιρό. Στο έντεχνο μου φαίνεται υποκριτικό, στη τζαζ δε μου φαίνεται γιατί είναι κάτι που έχει μπει στο πετσί της. Το να μου πει κάποιος ότι υπάρχει ένας τζαζ ουτίστας θα πω ναι φυσικά γιατί όχι.

**Α.Π.:** Ναι γιατί να σου κάνει εντύπωση. Δεν είναι το όργανο πια όπως λέγαμε, είναι το είδος.

**Γ.Σ.:** Ναι δε μου κάνει. Το εξωτικό είναι απλώς ότι το νέι δεν ανήκει στα παραδοσιακά όργανα της τζαζ. Αλλά σου λέω, στο περιθώριο της τζαζ αυτά έχουν γίνει κατά κόρον με άλλα όργανα και επίσης με όργανα μη δυτικά. [...]. Ο Χάρης είναι σοβαρός γιατί είναι τζαζίστας, δεν είναι ότι μιμούμαστε κάτι σαν τζαζ, είναι τζαζίστας, οπότε ναι μια χαρά. Για να πάω στην αρχή, όλα αυτά δεν αθροίζονται κάπως σε μένα στο μυαλό μου. Ποιος μου είπε κάποτε.. Εγώ δεν παίζω τούρκικο στυλ παίζω ελληνικό στυλ (γέλια). Δεν έχουμε στυλ ακόμα.

**Α.Π.:** Όχι, σε καμία περίπτωση δε μπορείς να μιλήσεις για ένα στυλ.. ίσως να μπορείς όμως για πολλά στυλ..[...]

**Γ.Σ.:** Ναι, ξες η κακία που σκέφτομαι, αλλά μπορεί να είναι απλώς πικρόχολο τώρα, είναι ότι οτιδήποτε κι αν έχω ακούσει ως ‘ελληνικό στυλ’ είναι περιορισμένο στυλ. Είναι ότι απλώς δε μπορείς να κάνεις, ή επιλέγεις να μη κάνεις. Δηλαδή το στυλ του Niyazi Sayin είναι πάρα πολύ ώριμο, πραγματικά μπαίνεις μέσα στο όργανο και το μεταμορφώνεις. Αν εγώ ας πούμε κάνω γλυπτική και αφήνω το υλικό να με οδηγεί στο αποτέλεσμα μπορείς να πεις απλά ότι δεν ελέγγω το υλικό μου. Το ελληνικό στυλ είναι εκεί. Ότι οι περιορισμοί του νέι το αφήνουν να είναι εκεί. Ενώ ο Niyazi το έχει τιθασεύσει. [...].

**Α.Π.:** Εντάξει, τώρα μιλάμε για το πολύ συγκεκριμένο στυλ του Niyazi όπως θα λέγαμε για το στυλ του τάδε..

**Γ.Σ.:** Ναι αλλά είναι πολύ ώριμος ο συγκεκριμένος, δηλαδή παίρνει ένα όργανο και βγάζει κάτι που δε βγαίνει εύκολα, δηλαδή από τη φύση του οργάνου. Όλοι οι καλοί σολίστες το κάνουν αυτό. [...]. Ενώ στο ελληνικό νέι ακούω ένα πράμα που φυσιέται.

**Α.Π.:** Ε εντάξει όχι πάντα..

**Γ.Σ.:** Λέω εγώ, μπορείς να μου πετάς πράγματα όσο μιλάω.

**Α.Π.:** Ναι γιατί με αυτή τη λογική και ο Χάρης όταν παίζει με το κουαρτέτο βγάζει άλλο πράγμα, εκεί κι αν μιλάμε για τιθάσευση του οργάνου για να ανταποκριθεί στο συγκεκριμένο είδος.. κάτι που ξεπερνάει κατά πολύ τις δυνατότητες του οργάνου..

**Γ.Σ.:** Ναι βέβαια, ο Χάρης βγάζει άλλο πράμα. Φλάουτο, γιατί δεν έπαιξε φλάουτο..

**Α.Π.:** Γιατί αυτό έτυχε να είναι το όργανό του, είναι πιο απλά τα πράγματα καμιά φορά. Είναι το άτομο όχι το όργανο.

**Γ.Σ.:** Σωστό και αυτό. Όπως είπα και εγώ πριν. Σωστό, εκεί καταλήγουμε πάλι. Ναι ο Χάρης καλά κάνει, δε λέω για αυτό. Επιστρέφω τώρα στην αρχή.. ότι το νέι δε με ενδιέφερε ποτέ σα νέι, με ενδιέφερε σαν μέρος μιας μουσικής, οπότε το τι κάνει το νέι στην Ελλάδα, εφόσον παίζει σε μουσικές που εγώ δεν άκουγα πριν.. Ακόμα δεν έχει μπει το νέι. Το ότι μπαίνουν τα παραδοσιακά ως το μπαχαρικό τέλος πάντων το θυμάμαι από πολύ πολύ παλιά, όταν

έκανε ακόμα η Αρβανιτάκη συναυλίες με έναν που έπαιζε ούτι τότε και είχε ένα σόλο τριών λεπτών; Κάπου στην αρχή της συναυλίας και αυτό, μετά έφευγε δεν έπαιζε άλλο. [...] Και λες εντάξει γιατί να μη παίζει μέσα στη συναυλία κανονικά. Καλά, φαντάζομαι στο Μάλαμα ο Νίκος θα παίζει, νομίζω και κιθάρα και νεί.

**Α.Π.:** Στο ξεκίνημα σίγουρα συνέβαινε αυτό αλλά στην πορεία αλλάζει κάπως..

**Γ.Σ.:** Αυτό πρέπει να έχει να κάνει και με το ότι προοδεύουν οι νεϋζέν. Η τεχνική έχει ανέβει πάρα πολύ. Στην αρχή επιβίωναν καθαρά για το εξωτικό του θέματος. Τότε δε πολύ μπορούσαν κιόλας. Δηλαδή και ο φίρμας ένιωθε άβολα να σε έχει εκεί, ενώ σιγά σιγά δημιουργείται εμπιστοσύνη και μπορούν να καλύψουν διάφορες ανάγκες της ορχήστρας που δεν είναι ανάγκη να είναι μόνο το νόστιμο σολάκι. Και από ικανότητες και από γνώσεις. Πλέον δε ξέρουμε μόνο μακάμ, ξέρουμε και αρμονία και..

**Α.Π.:** Ανοίγουν οι ορίζοντες, τα ερεθίσματα και όλα αυτά βγαίνουν αβίαστα..

**Γ.Σ.:** Ακριβώς.

[..]

**Α.Π.:** Τα όργανά σας από πού είναι;

**Γ.Σ.:** Είχα διάφορα. Ένα κιζ και ένα μανσούρ από τον Μαχμούτ και άλλα για ανάγκες επαγγελματικές από τον Αποστολάκη. Μου φαίνεται κάπως έτσι την έβγαζα.

[..]

**Α.Π.:** Με τον Ross πως γνωριστήκατε;

**Γ.Σ.:** Με τον Ross μας σύστησε ο Βαλκάνος. Ο Νίκος ο Βαλκάνος είναι ένας παραγωγός, ατζέντης, οργανωτής καλλιτεχνικών και τα λοιπά. Νομίζω είχε κάνει την παραγωγή του δεύτερου δίσκου του *Βόσπορου*. Είχε ασχοληθεί πολύ με τζαζ και μουσικές πιο εναλλακτικές. Η κόρη του πήγαινε στο μουσικό γυμνάσιο και κάπου με βρήκε για να κάνω ιδιαίτερα μουσικής στην κόρη του για να περάσει την τάξη. Οπότε μου λέει να μου συστήσει τον Ross. Τότε ήταν και κάτι πάρα πολύ εύκολο γιατί ήταν κάτι που συνέβαινε εκείνη την εποχή και ήταν δυο τρεις άνθρωποι που τα κάναν αυτά τα πράγματα, δεν ήταν θέμα δηλαδή να σε μάθει κάποιος. Εγώ που είμαι ο πλέον ανίκανος να δικτυωθώ έγινα αυτόματα γνωστός σε όλους. Α, παίζεις νεί, εντάξει έληξε. Και ήμουν ο μόνος που έπαιζε νεί- νεί, και ο Χρήστος εντάξει έπαιζε και ούτι.

**Α.Π.:** Έχετε κανένα δίσκο δικό σας;

**Γ.Σ.:** Είχα βγάλει ένα δίσκο παλιά επί νεί αλλά δε μ' άρεσε. '11 γραμμές' λεγόταν. Δε θα κυκλοφορεί πια.

**Α.Π.:** Πως θα γίνει να ακούσουμε κάτι; Άκουγα τις προάλλες σε ένα δίσκο με τον Ross, 'Συναγωγές' λεγόταν.

**Γ.Σ.:** Ναι, ούτε αυτό μου αρέσει (γέλια). Όχι εντάξει.. θα σου στείλω κάτι. Και στου Γράψα ένα δίσκο μου φαίνεται παίζω. Και στου Ross παίζω σε αυτόν και σε έναν που δε πολύ κυκλοφορεί που παίζουμε τουρκοποιημένα ρεμπέτικα. Ήταν μία κοπέλα που πλησίασε τον Ross και του είπε ότι θέλει να πει ρεμπέτικα αλλά με τη δική του εναλλακτική-ενορχήστρωση.

[..]

Τέλος συνέντευξης

## **2. Μάρκος Σκούλιος**

26/04/2017, Άρτα

[..]

**Μ.Σ.:** Εγώ τέλειωσα πρώτα σπουδές στο Πολυτεχνείο. Η μουσική ήταν η μεγάλη μου αγάπη από πιτσιρικάς αλλά δυστυχώς ο πατέρας μου ήταν λίγο αυταρχικός. Ήθελα από πολύ μικρός να πάω να μάθω κιθάρα αλλά ο πατέρας μου ήτανε ότι σε αυτόν τον κόσμο υπάρχουν μόνο τα μαθηματικά τίποτα άλλο. Οπότε πήγα Πολυτεχνείο, τέλειωσα, και τότε ως φοιτητής είχα πάει σε ένα ωδείο στην Πάτρα γιατί μου άρεσε το τσέλο. Άκουγα πολύ κλασική ευρωπαϊκή μουσική τότε. Η δική μας η γενιά όλοι ακούγαμε ροκ, μεγαλώσαμε με Pink Floyd, Genesis, Doors, λίγο ψυχεδελικό επίσης. Μετά περάσαμε τις φάσεις των blues, λίγο τζαζ, αυτά τα νεότερα που είχε εκείνη την εποχή στα τέλη της δεκαετίας του '70, αρχές '80. Και μετά μπήκα πολύ στη φάση της κλασικής μουσικής όταν ήμουν φοιτητής, και της λογοτεχνίας. Και τότε είχα πάει σε ένα ωδείο να μάθω τσέλο και μου είπαν ότι 'είσαι πολύ μεγάλος'. Και το είχα παράπονο ο καημένος, μου άρεσε πάρα πολύ (γέλια). Τελειώνοντας το Πολυτεχνείο, εκεί προς το τέλος, βαρέθηκα το Πολυτεχνείο, δε μου άρεσε σαν σχολή, ήθελα κάτι πιο θεωρητικό. Ήμουν στη σχολή ηλεκτρολόγων στην Πάτρα με έναν τρελό καθηγητή εκεί το Νίκολη, ο οποίος έκανε χαοτική δυναμική και τσιμπήσαμε με αυτό εγώ και ένας φίλος, και αρχίσαμε να πηγαίνουμε και σε κάτι σεμινάρια με φυσικούς και τέτοιους. Και μετά δώσαμε εξετάσεις για να πάμε Αμερική για μεταπτυχιακά. Επειδή ήμουν καλός φοιτητής, πήρα υποτροφία ολική για Αμερική. Ξεκίνησα εκεί να κάνω την πρώτη μου διατριβή την οποία δε τελείωσα ποτέ γιατί την κοπάνησα αμέσως. Πήγα για να κάνω εφαρμοσμένα μαθηματικά σε ένα πανεπιστήμιο στην Αμερική, και ήτανε η εποχή που άρχισα να ακούω ινδικά, τα οποία με εκτροχίασαν, δεν ήταν και δύσκολο γιατί ήμουν λίγο αλλοπρόσαλλη ψυχοσύνθεση. Με τα ινδικά έφυγα, τα παράτησα όλα και γύρισα στην Ελλάδα αποφασισμένος να μάθω μουσική. Αυτό όταν ήμουν 25, αυτό ήθελα να κάνω όλη

μου τη ζωή και τα βρόντηξα όλα και έφυγα. Ακόμα και τα φιλαράκια μου με είπαν ψυχανώμαλο γιατί είχα πάρει 25.000 δολάρια υποτροφία και σε κορυφαίο πανεπιστήμιο. Οπότε πέσαν οι πάντες. Εννοείται πως έφυγα από το σπίτι. Πήγα στην Αθήνα, δούλευα πλασιέ και τέτοια. Αλλά ξεκίνησα επιτέλους να μαθαίνω μουσική. Πήγα στη σχολή του Αριστείδη Μόσχου ο οποίος ζούσε ακόμα εκείνη την εποχή, όπου δίδασκε ο Κώστας ο Κουκουλίνης, ο οποίος είναι κιθαρίστας, τραγουδιστής, σε ρεμπέτικα έπαιζε τότε στα Εξάρχεια. Με αυτόν έκανα μια χρονιά ούτι και προς το τέλος άρχισα να πηγαίνω στο Σαραγούδα, απευθείας στο Νίκο. Ο Νίκος υπέροχος πάντα με τη Γιασεμή, είχα περάσει πολύ όμορφες στιγμές. Ο Σαραγούδας ήταν εντάξει ένας άνθρωπος που δίδασκε με το πιο προφορικό τρόπο. Πήρα πράγματα από το Νίκο πολλά, και κυρίως ενεργειακά γιατί σαν ζευγάρι ήταν εκπληκτικοί άνθρωποι και οι δύο, οπότε και μόνο που τους άκουγα.. Με έστειλε και πήρα το πρώτο μου καλό ούτι στη Σμύρνη. Έζησα ένα κομμάτι έτσι στην Αθήνα. Αυτά είναι το '91, και μετά επιστρέφω και φεύγω φαντάρως. Γίνομαι δόκιμος για να έχω χρόνο να περνάω με τη μουσική. Καταλήγω να μελετάω 8-10 ώρες τη μέρα οπότε το προχωράω το ούτι. Και με το που τελειώνω, το όνειρό μου είναι να πάω Ινδία και φεύγω Ινδία. Στην Ινδία πάω να κάνω σαρότ γιατί είχα κολλήσει πολύ με τα ινδικά, πιο πολύ από ότι τα τούρκικα, αραβικά, περσικά και τέτοια. Οπότε Ινδία κάνω κάνα 7μηνο. Πήγα για sarod και τελικά κόλλησα με το sarangi, ενάμιση χρόνο με αυτό. Έπαιζα 15-20 ώρες την ημέρα ας πούμε. Έκανα μαθήματα εκεί με δύο πολύ καλούς, γνώρισα και πολύ καλούς ανθρώπους.[..] Επιστρέφω Ελλάδα, και επισκέφτηκα τον Καλαϊτζίδη. Έκανα κάποια μαθήματα μαζί μου, και λίγο μετά αρχίζω τα ταξίδια στην Πόλη. Ένας φίλος με πάει στο εργαστήρι του Faruk Turunz και αυτός με πάει στον Tanrikozur, αυτά γύρω στο '95. Και εκεί αρχίζει μία περίοδος τριών ετών που πηγαينوέρχομαι στην Πόλη και κάνω μαθήματα με τον Tanrikozur. Πολύ υλικό, πολύ μελέτη. Ενώ εδώ στην Ελλάδα, επειδή εκείνη την εποχή δεν ασχολούμασταν πολλοί με αυτά, ο Καλαϊτζίδης μας είχε εμένα και τον Τσαρδάκα σαν βοηθούς και αρχίσαμε να κάνουμε μαθήματα σε αρχάριους. Εγώ έτσι κι αλλιώς είχα τρέλα με τα μακάμια, μελετούσα πολύ. Προκύπτει το μουσικό σχήμα με τον Ψάλτη, το Δρόσο που τραγουδάει, πολύ καλή φάση και αυτή, πήρα πολλά πράγματα. Μετά αρχίζω να κάνω μαθήματα στην Καβάλα σε ένα σύλλογο, οπότε αρχίζω και ορθοποδώ οικονομικά, να βιοπορίζομαι από τη μουσική. Είμασταν το πρώτο σχήμα που παίζαμε στη Θεσσαλονίκη. Ένα σχήμα που το λέγαμε *Αταρης*, εγώ ο Ψάλτης, ο Δρόσος, ο Πασχάλης Αρβανιτίδης κρουστά και ο Περικλής ο Κουσίογλου λαούτο. Με αυτό το σχήμα παίζαμε σε ένα μπαράκι στη Θεσσαλονίκη που το λέγανε 'Μπροτέσκ'. Αυτό ήταν πρωτοποριακό για τα δεδομένα της Θεσσαλονίκης τότε, το '95 νομίζω ξεκινάει. Κάναμε αφιερώματα οθωμανικής κλασικής,

σεφαραδίκια, συνθέτες...[.] Είναι και η εποχή τότε. Αρχίζουν ξαφνικά όλοι οι μουσικοί να ενδιαφέρονται, αυτά που έχει γράψει η Καλλιμοπούλου. Ξαφνικά λοιπόν, αρχίζω να έχω ένα σκασμό μαθητές που και εγώ μαθητής ήμουνα. Εντάξει με τον Καλαϊτζίδη λίγα μαθήματα κάναμε, με τον Tanrikoğur ήταν πολύ σημαντική περίοδος της ζωής μου γιατί μέσα από αυτόν μαθαίνω πολύ καλά το μακαμικό σύστημα. Ήταν εξαιρετικά λόγιος σα δάσκαλος, πολύ μορφωμένος με πολύ προχωρημένη και ολοκληρωμένη άποψη για το τροπικό σύστημα, για τη μορφολογία, γενικά για αυτή τη μουσική. Αρχιτέκτονας. Κωνσταντινουπολίτης με όλη την έννοια. Μεγάλη αγάπη με αυτόν, έρωτας μεγάλος που εκεί προς το τέλος με έπνιξε. Πραγματικά είναι πολύ βασανιστικά τα μαθήματά του, πολύ απαιτητικός σα δάσκαλος, αλλά και γκουρού, δε μου πήρε δίφραγκο ποτέ, μάλιστα με τάζε κιόλας...[.] Με έπαιρνε σε πρόβες, σε συναυλίες, οπότε έχω ζήσει με ανθρώπους όπως το Murat Tokac, τον Kani Karaca, ο Fahreddin Cimenli, δηλαδή με τέτοιους μουσικούς που ήταν η αφρόκρεμα της λόγιας οθωμανικής εκείνη την εποχή. Πήγαινα πολύ συχνά στην Πόλη, δηλαδή κάθε ενάμιση μήνα πέρναγα δέκα μέρες. Προχωρώντας, με το ούτι έκανα και το αγροτικό μου εδώ στην Ελλάδα, δηλαδή με τον Ψάλτη έχουμε πάρει σβάρνα ότι μπορείς να φανταστείς, χορευτικά, μαγαζιά, ρεμπετάδικα, ποτέ σε επίπεδο καθημερινό. Αλλά έπαιξα πολύ καμιά δεκαετία, και συνειδητοποίησα κιόλας ότι δεν είναι και πολύ για μένα. Πάντα ήμουν ιδιότροπος, με ενοχλούσε πάντα ο ήχος που δεν ήταν όπως τον ήθελα. Γενικώς είχα διάφορα ψυχολογικά. Ασύμβατα τα μουσικά γούστα με τα δεδομένα της ελληνικής πιάτσας, ας το πούμε έτσι. Οπότε ένιωσα κάποια στιγμή ότι δεν είναι για μένα αυτό, σίγουρα η έρευνα έχει πιο πολύ ενδιαφέρον οπότε προέκυψε η ιδέα να πάω στο Λονδίνο για μεταπτυχιακό. Το προσάρμοσα σε αυτά που με ενδιέφεραν. Πάντα όλες μου οι έρευνες ήταν γύρω από την ανατολική τροπικότητα...[.] Το νεί τώρα που σε ενδιαφέρει εσένα, πρέπει να το πρώτο έπιασα το '94-'95. Όταν έφυγα πρώτη φορά για Ινδία μία κοπέλα μουσικός Γερμανίδα μου έδωσε ένα νεί της πλάκας, αιγυπτιακό πρέπει να ήτανε, χωρίς επιστόμιο. Είχα βγάλει ήχο κατευθείαν, εύκολα μου έκατσε το όργανο. Αυτή δε μπορούσε να βγάλει ήχο μήνες και εγώ το πήρα και έβγαλα ήχο κατευθείαν και μου το χάρισε (γέλια). Το πήρα στην Ινδία και κουτσόπαιζα, τίποτα σημαντικό απλά κάποια κομμάτια που έπαιζα στο ούτι τα έβγαζα στο νεί. Μετά, επιστρέφοντας, το '96 πήρα το πρώτο καλό μου νεί από το Μαχμούτ. Παίζω για ένα διάστημα αλλά μετά καταλήγω ότι πρέπει να κάνω πειθαρχία και να προχωρήσω με το ούτι γιατί είναι η περίοδος που κάνω με τον Tanrikoğur, οπότε το βάζω στην άκρη. Οπότε σοβαρά αρχίζω να το πιάνω το '97-98, κάπου εκεί. Τότε, εμείς είχαμε πολύ λίγα πράγματα να ακούσουμε. Είχα μία κασέτα που μου είχε δώσει ένας φίλος, αργότερα έμαθα ποιος έπαιζε, ήτανε η ηχογράφιση του Sadrettin Ozcimi, που γράφει πάνω ότι είναι νεί. Αυτή την



κασέτα την είχα λιώσει, την είχα μάθει απ' έξω.[..] Μου είχε δείξει κάποια πράγματα ο Γιάννης ο Καλαϊτζίδης και ο Γιώργος ο Ψάλτης που το είχε πιάσει νωρίτερα το νεί από μένα. Μετά πήγα στον Umit Gulerman. Ήταν από τα βασικά στελέχη του *Βόσπορος* τότε, όχι στην πρώτη ηχογράφιση που έπαιξε ο Omer αλλά μετά. Μάλιστα, αυτοί ήτανε από τη σχολή του Aka και όχι του Niyazi Sayin. Αυτόν τον ήξερα από το *Βόσπορο*, μαζί του έκανε ο Γιάννης Καλαϊτζίδης οπότε με έστειλε αυτός. Και πήγα τον βρήκα στο εξοχικό του κάπου, καλοκαίρι. Πολύ ευγενικός άνθρωπος, μουσικός, συνθέτης. Πήγα δυο τρεις φορές σε αυτόν, και μετά στην Πόλη πήγα σε αυτόν. Μου είχε δώσει ηχογραφήσεις με το Niyazi Sayin, πολλά πράγματα, μου άνοιξε πολύ τα μάτια. Μετά το προχώρησα για πολύ καιρό μόνος μου και μετά πήρα το θάρρος να επικοινωνήσω με τον Murat Tokac που τον είχα γνωρίσει παλιότερα. Εντωμεταξύ, εγώ έπαιζα κάποια χρόνια μόνος και επειδή ήξερα και ούτι, μακάμια και ρεπερτόριο τα είχα περάσει στο νεί. Έτσι πήγα να βρω τον Murat, αυτό τότε που ζούσε στη Σαμψούντα νομίζω. Δούλευε στο πανεπιστήμιο αυτός γιατρός μικροβιολόγος, διδάκτορας. Η πρώτη συνάντηση είχε πολύ γέλιο. Ο τύπος ήταν να έρθει στην Πόλη και δεν ήρθε και με έστειλε να πάω σε έναν μαθητή του που δούλευε σε ένα κανάλι του πρώιμου ισλαμικού κράτους (γέλια). Οι φίλοι Τούρκοι μου είχαν πει ότι είναι των φανατικών μουσουλμάνων. Πάω σε αυτόν, βγάζω τα νεί να κάνουμε μάθημα και όταν αυτός με ακούει σηκώνεται. Μετά κατάλαβα ότι έπαιζα καλύτερα από αυτόν, ο Murat νόμιζε ότι είμαι τελείως αρχάριος και με έστειλε σε αυτόν. Και εκεί που καθόμουνα και έπαιζα, έβλεπα τύπους να έρχονται και να φέρνουν ανθοδέσμες, να με τραβάνε βίντεο και βρέθηκα αντί να κάνω μάθημα να παίζω στο κανάλι (γέλια). Είχαν γέλιο όλα αυτά. Μετά από καιρό έκανα κάποια μαθήματα με τον Murat, όχι πολλά γιατί δεν έμενε στην Πόλη. Ά! Είναι και η εποχή που συμπληρωματικά λειτουργεί η μαθητεία μου στο Νεοχωρίτη. Είχα επίσης αυτή την τρομερή τύχη να με πιέζει ο Νεοχωρίτης και να με κυνηγάει να κάνω μαθήματα, είμαι από τους τυχερούς μάλλον. Επειδή του άρεσε πολύ το νεί του Παναγιώτη. Ερχόταν στο σπίτι μου να μου κάνει μάθημα, μπορώ να το καυχηθώ αυτό (γέλια). Εντάξει, μετά μπήκα σε ρυθμό προχώρησα, πήρα και πτυχίο και δίπλωμα. Τεράστια και η συμβολή αυτή στις γνώσεις μου. [..] Χρόνια δούλεψα εκεί, στο σύλλογό του, και νεί σε παιδάκια έκανα. Είχαμε και ένα σύνολο μουσικό ήτανε και ο Μπαρίς και ο Ψάλτης. Ήτανε τα χρόνια που φτιάξαμε και το εργαστήριο ανατολικής μουσικής με τον Ψάλτη, τον Τσαρδάκα, τον Ταπάκη, το Λουκά το Μεταξά, είχαμε φτιάξει ένα ωραίο σύνολο.

**Α.Π.:** Νεί παίζατε εκεί;

**Μ.Σ.:** Έπαιζα νεί σε αυτό. Επειδή ήξερα το background είχα μπει στο κόλπο οπότε με λίγα μαθήματα και εντατική μελέτη.. Γυρνώντας από το μεταπτυχιακό είναι η δεύτερη χρονιά

που κάνει ο Omer τα σεμινάρια. Είναι πολύ ωραίες εποχές εκεί με τον Omer. Είμαστε πολύ λίγοι και είμαστε όλοι μελετημένοι. Ο Παραουλάκης, ο Συμεωνίδης, ο Μπάρμπας. Ο Μπάρμπας δύο χρόνια νωρίτερα είχε ξεκινήσει μαζί μου στο Ωδείο του Γαλαξία, το είχε ο Χάρης ο Συμεωνίδης. Ήταν ένα κλασικό ωδείο και είχε φτιάξει ένα παράρτημα μέσω του Ross, παραδοσιακών οργάνων οπότε ερχόταν ο Ross. Εγώ εκεί έκανα ούτι, νέι, μακάμια.. υπήρχαν και άλλοι που δίδασκαν εκεί. [...] Το νέι το έβαλα σε μια πρόιμη φάση της πορείας μου απλά επειδή δεν υπήρχαν άλλοι να διδάξουν. Και στο μουσικό σχολείο δίδαξα νέι.

**Α.Π.:** Χρονιές θυμάστε;

**Μ.Σ.:** Θα σου πω, αν ξεκίνησα σοβαρά να ασχολούμαι το '97 με το νέι, μπορεί και ενάμιση χρόνο μετά να το έβαλα στο ωδείο και στο εν χορδαίς. Πολύ σύντομα δηλαδή, επειδή δεν υπήρχε και άλλος. Εντάξει δεν κάναμε και δύσκολο ρεπερτόριο, κάναμε μικρασιάτικα, κάναμε και κάνα κλασικό αλλά πιο πολύ μικρασιάτικα στο μουσικό σχολείο. [...] Και το 2004 πήγα στο Χουδέτσι. Εντάξει, πήρα πάρα πολλά πράγματα από τον Omer, όλοι παίζαμε καλά αλλά από τον Omer πήραμε πολύ ώθηση, σε όλα τα επίπεδα. Το σημαντικότερο ήτανε στο πνεύμα το σούφικο, γιατί ο Omer τότε έπαιζε πολύ, έκανε πολλά ταξίμια. Ο Omer είναι ας πούμε ο σείχης των ανθρώπων που ασχολούνται με το νέι στην Ελλάδα, ο πνευματικός τους δάσκαλος και καθοδηγητής, και το πιο αγαπητό πρόσωπο στο χώρο για όλους μας. Για μένα ο Omer ήταν πάρα πολύ σημαντικός στο να μου δώσει ώθηση στο να διαμορφώσω τον ήχο μου πιο πολύ σε αυτή τη κατεύθυνση γιατί μου άρεσε ο ήχος του πάρα πολύ. Όχι ότι δε μου άρεσε ο ήχος του Murat Tokac, απλά ο Murat έχει έναν πιο έντεχνο ήχο, έχει θηριώδη φύσα δε το συζητάμε, και θηριώδη τεχνική, που ταίριαζε πιο πολύ στο κλασικό το ύφος, ενώ ένιωθα ότι ο Omer εξέφραζε πιο πολύ το σούφικο το πνεύμα, το δερβήσικο που δεν είναι τόσο εκλεπτυσμένο σε επίπεδο αισθητικής, αλλά είναι πιο πολύ ηγαιό και εκφράζει όλη αυτή τη κουλτούρα τη σούφικη και τη μαγεία αυτής της κουλτούρας. Οπότε για μένα έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στα να διαμορφώσω έναν ήχο αρκετά κοντά σε αυτό το πνεύμα και σε συναισθηματικό επίπεδο. [...] Ο Omer ήταν πολύ σημαντικός άνθρωπος στη μουσική μου αναζήτηση. Μετά προέκυψε το 2003 το ΤΛΠΜ χωρίς νέι στην αρχή. Το νέι μπήκε πιο μετά στο πρόγραμμα. Σημαντικά πράγματα εκείνα τα χρόνια ήτανε συνεργασίες με τον Ευγένιο που είχαμε στήσει το πρώτο σχήμα Maye εδώ με τον Τσαρδάκα και τον Πούλο. [...] Εντάξει συνεργασίες από δω και από κει διάφορες, και με το Ross, και το εν χορδαίς, την εστουδιαντίνα, διάφορα.

**Α.Π.:** Με νέι λέμε τώρα;

**Μ.Σ.:** Ναι, ναι.

**Α.Π.:** Σε μαγαζιά;

**Μ.Σ.:** Ίσως το πιο ενδιαφέρον κομμάτι στη Θεσσαλονίκη στην πρώιμη φάση ήταν με το ούτι. Αρκετά αργότερα έπαιξα και νεί σε αυτές τις φάσεις αλλά επειδή το ρεπερτόριό μας ήταν παραδοσιακά, μικρασιάτικα και τέτοια και επειδή όταν έπαιξα τότε δεν έπαιξα ακόμη νεί, τα τελευταία χρόνια έπαιξα, και είχε περάσει η περίοδος των μπαρακίων. Το βάλουμε μες το παιχνίδι ειδικά με το εργαστήριο της ανατολικής μουσικής. Παίζαμε στο 'Μπαμ Τερλελέ', ήταν πάνω από το Γαλαξία το ωδείο στον τελευταίο όροφο. Είχε γίνει ένα μαγαζί πάρα πολύ σημαντικό εκείνα τα χρόνια γιατί παίζανε οι πάντες εκείνη την εποχή. Από το Σαραγούδα και το Σόλων Λέκκα μέχρι το Δασκαλούδη, γενικά πολύ αξιόλογα πράγματα. Επίσης είχαμε ζυγιά με τον Μπαρίς, παίζαμε στο 'Αμάριον' ένα μπαράκι πολύ όμορφο, εκεί παίζαμε εμείς, οι Λωζάντρα, ο Ziad, είχε τέτοια πράγματα συνέχεια. Παίζαμε αρκετό καιρό, ίσως και χρόνια, μιλάμε για '99-'00-'01-'02 πριν φύγω για Αγγλία το 2002. [...]

**Α.Π.:** Τι ρεπερτόριο;

**Μ.Σ.:** Με το νεί παίζαμε με το Μπαρίς μόνο κλασικά, τίποτα άλλο, και λαϊκά τούρκικα όταν έπαιζε σάζι αλλά κυρίως ταμπούρ νεί ήταν το βασικό μας. Και με το ΕΑΜ κάναμε ένα ανάμεικτο, παίζαμε και λόγια ανακατεμένα με κάποια μικρασιάτικα που τα ενορχηστρώναμε για αυτό το οργανολόγιο, ωραία ήταν.

**Α.Π.:** Και τι ρεπερτόριο διδάσκατε;

**Μ.Σ.:** Απ' όλα έβαζα μέσα. Και κλασικά έκανα, και παλιότερα κλασικά, ρωμιούς συνθέτες, και σούφικα ilahî και nefes και μικρασιάτικα ισπανοεβραϊκά και πιο σύγχρονα κομμάτια από το ρεπερτόριο του Ross. Το λαϊκό ρεπερτόριο Πόλη, Σμύρνη, Μικρά Ασία, Μακεδονία και λοιπά.. δεν έφτασα να παίζω ποτέ ηπειρώτικα και θεσσαλικά για να είμαι ειλικρινής αλλά το ρεπερτόριο Βόρειας Ελλάδας και προσφυγικό τα είχα δουλέψει και το είχα διδάξει αρκετά. Με το ούτι ήταν διαφορετικό το ρεπερτόριο. Στο νεί επέλεγα πράγματα που θεωρούσα ότι μου ταιριάζουν πιο πολύ για το όργανο.

**Α.Π.:** Ως προς τι;

**Μ.Σ.:** Επειδή πάντα ήμουνα προσκολλημένος στο ύφος αυτό το σούφικο, δε μου άρεσε ποτέ ούτε το αραβικό το νεί σαν ύφος. Τα παίζω τα κομμάτια αλλά ο τρόπος που παίζω εγώ πιστεύω ότι δε ταιριάζει στα κομμάτια, ενώ στο ούτι έχω ενσωματώσει στοιχεία πιο arabesk και μου αρέσει, και λίγο προς το ρώμικο, πολύ λαϊκό ανατολίτικο ύφος. Ενώ στο νεί μου αρέσει η ιεροπρέπεια, το διαλογιστικό του ύφος. Και είμαι άνθρωπος που δε μπορείς να με χαρακτηρίσεις πνευστό, με κανένα άλλο πνευστό δεν έχω ασχοληθεί και δε μου αρέσει και κάτι άλλο να ασχοληθώ. Ουσιαστικά μου αρέσει η φύσα στο νεί, ο πολύς αέρας! Δε λέω ότι δε μου αρέσει να ακούω, εμένα δε με τραβάει να ασχοληθώ. [...]

**Α.Π.:** Νεί γιατί ξεκινήσατε;

**Μ.Σ.:** Αυτό έχει πολύ ενδιαφέρον τώρα. Στο νέι πάντα με ενδιέφερε αυτό το ύφος. Ουσιαστικά το έβλεπα σαν ένα εργαλείο μουσικού διαλογισμού και ακόμα έτσι το βλέπω. Αυτή η διάσταση του νέι μου αρέσει για αυτό και ποτέ δε προσπάθησα να προσεγγίσω πιο λαϊκότροπο παίξιμο.

**Α.Π.:** Τι εννοούμε μουσικό διαλογισμό;

**Μ.Σ.:** Εννοούμε, πρακτική ουσιαστικά μουσικής αυτοσυγκέντρωσης. Αργό παίξιμο, διερεύνηση της τονικότητας, του κυματισμού τη τονικότητας με αργά γκλισάντα, της λεπτομέρειας των διαστημάτων, της λεπτομέρειας των τροπικών μορφωμάτων είτε πρόκειται για μακάμ, προσωπικά ερευνάω και το κομμάτι των raga. Η δυνατότητα του να εισάγει κανείς και να ερμηνεύσει ένα ύφος που υπάρχει στο συγκεκριμένο ιδίωμα, που είναι για μένα το σούφικο παίξιμο που αναπτύχθηκε ουσιαστικά στην οθωμανική εποχή. Αλλά αυτό που εμείς εκλαμβάνουμε ως ύφος είναι η τελική κατάληξη η οποία διαμορφώθηκε τον 20<sup>ο</sup> αιώνα στην Τουρκία, οπότε μπορούμε να το αποκαλέσουμε τούρκικο ύφος. Παρ' ότι οι ρίζες του είναι από την πρώιμη φάση, αυτό που λέμε μεβλεβίδικο ύφος λίγο πολύ. [...] Αυτό ήθελα να σου πω, ότι στο ύφος του Omer αυτό για μένα είναι απόλυτο. [...] Με το ούτι αντιθέτως, αν έχω κάποιο στοιχείο λαϊκότητας, που δεν πολύ έχω για να είμαι ειλικρινής, έχω παίξει λαϊκό ρεπερτόριο σε συνθήκες νύχτας, γάμου ή πανηγυριού χορευτικού αλλά το νέι δε το έβαλα σε τέτοια διαδικασία ποτέ. Όχι για λόγους συντηρητισμού αλλά γιατί προσπαθούσα να καλλιεργήσω ένα ύφος το οποίο δεν ταίριαζε σε αυτά τα πράγματα. Εξ' άλλου με κάλυπτε το ούτι, άμα ήθελα να ρίξω τσιφτετέλια δηλαδή. Για τον τρόπο που παίζω εγώ νέι. Για τον τρόπο που παίζουν άλλοι είναι μια χαρά. [...] Έχει διάφορες παραδόσεις αυτό το όργανο. Η συγκεκριμένη παράδοση θεωρώ ότι έχει να κάνει με ένα εργαλείο πνευματικής αναζήτησης, αυτή η πλευρά του οργάνου με ενδιαφέρει. Δε προσπαθώ να προβάλω κάποια ιδεολογία ότι δεν πρέπει να παίζουμε νέι σε άλλα πράγματα, δεν υπάρχει αυτό. Δεν έχω κάποιου είδους ταμπού απλά εμένα σε αυτό το όργανο αυτό το πράγμα με ενδιέφερε. Για το υπόλοιπο με κάλυπτε το ούτι.

[..]

Τέλος συνέντευξης

### **3. Νίκος Παραουλάκης**

26/03/2017, Αθήνα

[..]

**Α.Π.:** Η επαφή με τη μουσική..

**Ν.Π.:** Πολύ λίγο φλάουτο είχα κάνει με ράμφος, δηλαδή είχα μάθει το ‘Έλα Μανώλη’, αυτό, και εκεί σταμάτησα. Μετά, ζήλευα επειδή η αδερφή μου πήγαινε κιθάρα κλασική. Έκλαιγα ήθελα και εγώ αλλά δε με πήγανε, περάσανε δυο τρία χρόνια και με πήγανε, να ήμουνα γύρω στα οχτώ- δέκα, κάπου εκεί. Μου άρεσε, είχα και ένα δάσκαλο ωραίο. Μετά επειδή ήταν επαρχιακό ωδείο ερχόταν κάτι μαθητές ανωτέρας από Ηράκλειο και μου κάνανε μάθημα. Είχανε έναν κιθαρίστα εκεί και τον διώξανε, θα ερχόταν κάποιος άλλος. Και ήρθε μια γυναίκα αλλά εγώ ήθελα το δάσκαλο τον πρώτο οπότε σταμάτησα. Δε θα ’ταν χρόνος, όλα αυτά ήτανε μήνας που πήγαινα εκεί. Μετά πήγα αρμόνιο κάποιους μήνες. Μου άρεσε γιατί είχε και ένας γείτονας μου και είχα ζηλέψει και έβαζε ρυθμούς να παίζονται και έπαιζε. Και μου άρεσε αυτό που ακουγόταν πιο ολοκληρωμένο. Πήγα στο αρμόνιο, είχα μια δασκάλα, μου έλεγε ωραία λόγια. Μετά πάλι έφυγε αυτή και ήρθε μια μαθήτρια ανωτέρας για πρακτική μάλλον. Αυτά σε μια χρονιά. Μετά έχουμε εξετάσεις και λέει ο διευθυντής, «Το παιδί έχει ταλέντο, χαραμίζεται στο αρμόνιο, θα πάει στο πιάνο». Μετά πήγα στο πιάνο, ήταν μία δασκάλα πολύ στριμμένη, δηλαδή κάθε φορά μου έκανε παρατηρήσεις, πάντα. Και εγώ δεν είχα και πιάνο σπίτι να μελετώ οπότε πήγαινα στο ωδείο. Εγώ είχα συνηθίσει καλά λόγια να μου λένε και αυτή μου φώναζε οπότε αποφάσισα μία εβδομάδα να διαβάσω όσο μπορούσα να δω τι θα μου πει και κάθισα προετοιμαστικά. Πάω εκεί και μου λέει, «Εντάξει καλά ήτανε, όχι όμως τόσο καλά». Και έφυγα. Αφού έβαζα τα δυνατά μου, γιατί μου έλεγε έτσι [...].

**Α.Π.:** Οι γονείς σου εκεί ότι ήθελες ε;

**Ν.Π.:** Ναι βοηθούσαν.

**Α.Π.:** Χορωδία πιο μικρό οι γονείς σου σε πήγαν;

**Ν.Π.:** Η μαμά μου με πήγε γιατί το είχε απωθημένο, γιατί δε την άφηναν [...]. Και το είχε απωθημένο, της άρεσε η μουσική. Και αυτή έτσι μας πήγε από μικρά. [...] Αφού σταμάτησα, μετά στα 14-15, είχε φτιάξει ένας φίλος μου ντραμς από χαρτόκουτα και τάπερ και τα χτυπούσε και πάλι ζήλευα εγώ. Και μου λέει «Παίζω ντραμς». Και είχα και εγώ μια κιθάρα, λέω να τη φέρω να παίζουμε, και με μία χορδή (γέλια). Και κάναμε συγκρότημα και παίζαμε, και έτσι με έπιασε όρεξη πάλι να μάθω. Από μουσική άκουγα Heavy Metal και τέτοια, και πιο βαριά. Και μετά πήρα μια ηλεκτρική κιθάρα, και μαζέψαμε λεφτά και πήραμε και ντραμς. Βάζαμε στην άκρη, βάλανε και οι δικοί μου κάτι ακόμα και μαζευτήκανε. Αυτό έγινε γύρω στα 15. Στα 17 που τελειώνει το λύκειο έφυγα και ήρθα εδώ Αθήνα να μάθω κλασική κιθάρα και τζαζ κιθάρα.

**Α.Π.:** Ά ήρθες συνειδητά για αυτό.

**Ν.Π.:** Ναι γιατί τότε δε μπορούσα να μάθω. Επιχείρησα ξανά να πάω, είχε ένα δάσκαλο και μου είπε ότι είχε πολλούς μαθητές και δε μπορούσε να έχει και άλλους οπότε ξεκίνησα μετά στα 18.

**Α.Π.:** Και πως ξανά στην κλασική;

**Ν.Π.:** Είχα δει ένα έργο.. (γέλια) που κάποιος έπαιζε κλασική κιθάρα και μου άρεσε πολύ. Εγώ ηλεκτρική κιθάρα ήθελα, ήρθα εδώ να κάνω ηλεκτρική [...]. Αλλά επειδή είδα αυτό το έργο, λέω σοβαρή σπουδή και έκανα και θεωρητικά παράλληλα, ειδικό αρμονίας τότε και αντίστιξη μετά. Συγχρόνως και τζαζ κιθάρα. Την πρώτη χρονιά δε ξέρω αν θα τα κατάφερα, βέβαια όλη μέρα ασχολούμουν με αυτό. Εγώ δεν είχα φανταστεί ποτέ ότι θα μπορούσα να το κάνω επάγγελμα. Γιατί έφυγα κοντά στα 18 και είχα στο μυαλό ότι στην Αθήνα ξεκινάνε από πολύ μικρά. [...]

**Α.Π.:** Και με την κιθάρα δούλεψες επαγγελματικά πριν πιάσεις το νέι;

**Ν.Π.:** Ναι λίγο. Έπαιξα σε κάτι πανηγύρια στην Κρήτη. Και μετά και με το νέι και με την κιθάρα. Τώρα κιθάρα σπάνια, δε την πιάνω τον τελευταίο καιρό. [...] Μετά τα δύο πρώτα χρόνια στο ωδείο ήταν από τα πιο όμορφα χρόνια της ζωής μου. [...]

**Α.Π.:** Πως και δεν έπιασες καμιά λύρα κάνα..

**Ν.Π.:** Δεν έτυχε. Ίσως τις μόνες φορές που είχα δει λύρες, λαούτα και τέτοια όργανα ήταν σε κάνα γάμο που πηγαίναμε, καμιά βάφτιση. Άσε που είχαμε πιο πολύ βιολιά στην περιοχή εκεί αλλά και πάλι δεν είχα τύχει να είμαι έτσι σε μουσικό περιβάλλον να βλέπω κόσμο. Ένας γείτονάς μου έπαιζε λύρα και ακορντεόν. Και πιο πολύ μου άρεσε το ακορντεόν. Επίσης σκάλιζα από μόνος μου μικρός μελόντικα, μου είχε φέρει η νονά μου. Λύρα δε ξέρω αν μ' άρεσε. Θυμάμαι πήγαινα και σε γλέντια και καθόμουνα πάντα μπροστά να ακούσω τι παίζανε. Χωρίς κάποιο λόγο, απλά παρατηρούσα τους μουσικούς και πάντα έφευγα με ένα κεφάλι τούμπανο. Εντάξει πολύ πιθανό να μην είδα και καλούς, δηλαδή άργησα να δω πολύ καλό λυράρη. [...] Μετά στη χορωδία που ήταν σημαντικό για μένα, πήγαινα τρία χρόνια κάθε καλοκαίρι μια βδομάδα σε ένα σεμινάριο, στο Κίσσαμο. Και μετά από κάθε σεμινάριο κάναμε και συναυλία. Λέγαμε κομμάτια χορωδίας κλασικά. Και κάτι με βυζαντινή είχαμε κάνει λίγο, είχαμε εκεί ένα δάσκαλο βυζαντινής, αλλά ρεπερτόριο παιδικής χορωδίας. Μετά ένιωσα ωραία όταν ήρθα στην Αθήνα και είδα ότι μου ανοίγεται ένας κόσμος. [...] Παράλληλα είχα και μία σχέση με την παράδοση. Ένας γνωστός, ερχόταν κάθε Σάββατο, μια φορά την εβδομάδα, και ενώ ήταν η αδερφή μου στο σπίτι με τη φίλη του ερχόταν αυτός και πίναμε κρασιά και έφερνε κασέτες και ακούγαμε κλαρίνα, έβαζε ρεμπέτικα. Και μου άρεσε αυτό. [...] Το νέι το πρωτοείδα όταν πήγαμε σε μια συναυλία στην Ιεράπετρα σε ένα χωριό που έπαιζε ο Ross Daly, πρέπει να ήταν το '97. Και έπαιζε ο Συμεωνίδης ο Γιώργος

τότε νέι. Γενικώς μου άρεσαν πάντα τα πνευστά, π.χ. πάντα από τις κασέτες που ακούγαμε με αυτό το παιδί πάντα ξεχώριζα τη φλογέρα την ηπειρώτικη και έπαιζε κάνα σκάρο κάνα τέτοιο. Εκεί πάθαινα πλάκα. Επίσης μου άρεσε τότε και ο Περίδης που είχε διάφορα πνευστά σε κομμάτια. Και μου έκανε εντύπωση το νέι που είχε μπάσο ήχο μερικές φορές, και παίζανε και κάποια κρητικά. Και μου έκανε εντύπωση ο ήχος του. Μου είχε μιλήσει και ο φίλος μου για αυτά τα κόμματα και στο μυαλό μου όλο αυτό, γενικά εκείνη την περίοδο όλα με μαγεύανε. Έτσι και αυτό είπα ότι είναι κάτι άλλο. Άλλο με τη τζαζ θεωρία, άλλο με τη κλασική και υπήρχε και αυτό με τα μακάμ. Άκουγα ότι έκανε κάποια διαστήματα άλλα. Παίζανε λοιπόν και κάποια κρητικά και έπαιζε και με το νέι, και λέω μπορείς να παίζεις και αυτά. Αυτό τον Αύγουστο, έπαθα μια ζαλάδα. Μετά γύρισα Σεπτέμβρη και πήγα είδα μια συναυλία στο θέατρο Πέτρας, πάλι ο Ross Daly έπαιζε και είχα πάει να ακούσω αυτό το νέι. Και πήγα και είδα δύο νέι.

**Α.Π.:** Ποιος ήταν ο άλλος;

**Ν.Π.:** Ο Λαμπράκης. Και ένας συμμαθητής μου τότε μου είπε ότι γνώριζε το Λαμπράκη, και μου είπε να τον ρωτήσουμε αν κάνει μαθήματα, και εγώ ντρεπόμουνα. Και πήγαμε έτσι μαζί και ρωτήσαμε, ξες στο Νίκο αρέσει το νέι, θα μπορούσε να βρει κάποιο νέι να κάνει μάθημα και τα λοιπά. Και είχε πει ο Χάρης τότε, δύσκολα, μόνο στη Θεσσαλονίκη φέρνουνε καμιά φορά αλλά και αυτά δεν είναι πολύ καλά, έπρεπε να πάει κάποιος Τουρκία. Και τότε δεν πήγαινες έτσι. Και μετά από αυτό, περάσανε τέσσερα χρόνια και μετά βρήκα ένα νέι στο Νάκα. Βρήκα ένα που ήταν και μεγάλο, και είχε και επιστόμιο λέω αυτό πρέπει να ήταν καλό, χάλια ήταν. Και με το που το είδα είπα ωχ.. πήγα να πάρω χορδές και είδα αυτό. Είχα και τύψεις γιατί είχα πολλές υποχρεώσεις, τη κιθάρα τη κλασική, τη τζαζ και το ειδικό αρμονίας που ήταν 21 ώρες τη βδομάδα. Και δε μου έφτανε ο χρόνος τα μελετήσω καλά. Και λέω θα βάλω κι άλλο μπελά. Και λέω θα το πάρω και θα παίζω πέντε λεπτά την ημέρα, μία νότα, θα ευχαριστιέμαι και θα το αφήνω. Και μετά η μία νότα δε κρατούσε πέντε λεπτά, κρατούσε ώρες.

**Α.Π.:** Έκανες μαθήματα με κάποιον;

**Ν.Π.:** Στην αρχή όχι, και δεν ήξερα και πως βγαίνει ο ήχος. Αυτός ο φίλος μου που ήξερε το Λαμπράκη μου έλεγε ότι είναι κάπως σα να σφυρίζεις και δοκίμαζα, αλλά τίποτα. Μετά από μια εβδομάδα ήρθε ένας φίλος σπίτι και είπε «τι είναι αυτό πως παίζεται;» και του λέω «έτσι» και ωπ βγήκε ήχος και κόλλησα. Δεν υπήρχε και ίντερνετ τότε, ούτε να δεις πως το κάνει, ούτε να βρεις κάποιον ούτε στο facebook, τίποτα. Δηλαδή άμα ήθελα να βρω το Λαμπράκη δε μπορούσα να τον βρω. Είχα πάει στο Μέγαρο σε μια συναυλία κλασικής μουσικής και ήταν ο Ross Daly και τον είχα ρωτήσει. Είχε μια σχολή τότε στα Πετράλωνα

και το θυμάμαι γιατί στη συναυλία που είχα πάει να τον δω μοιράζανε κάτι φυλλάδια. «Ναι βέβαια, υπάρχει ο Συμεωνίδης εδώ που κάνει», εγώ τον είχα ακούσει κιόλας, μου άρεσε. Και πήγα εκεί, δύο μήνες έκαστα. Μετά έκανα μια εγχείρηση στο δόντι μου, έβγαλα ένα φρονιμίτη και έπρεπε να σταματήσω, δε μπορούσα να παίζω.

**Α.Π.:** Τι κάνατε με τον Συμεωνίδη;

**Ν.Π.:** Κάποια ιλαχί κάναμε. Μου είχε πει και να αλλάξω γιατί έπαιζα από δω αλλά είχα τα χέρια ανάποδα. Οπότε ή θα αλλάξεις χέρια ή θα αλλάξεις το που φυσάς. Και άλλαξα χέρια. Εμένα μου άρεσε, ήταν καλός παίκτης. Μετά πήγα αγόρασα και όργανο καλό από τον Αποστολάκη. Ο Αποστολάκης μου είπε και για τον Λαμπράκη. Αφού άρχισα να παίζω πάλι πήγα στο Χάρη.

**Α.Π.:** Με το Χάρη ιδιαίτερα ή σπίτι του;

**Ν.Π.:** Στην αρχή είχα πάει και έκανα κάποια ιδιαίτερα σπίτι του, και μετά έκανε στο Εθνικό Ωδείο και είχα πάει εκεί. Γύρω στον ενάμιση χρόνο κάναμε μαθήματα.

**Α.Π.:** Με τον Λαμπράκη τι κάνατε;

**Ν.Π.:** Πιο πολύ έτσι ελληνικά κομμάτια. Κάναμε και κάποια πεσρέφια και αυτά αλλά πιο πολύ τα ελληνικά θυμάμαι.

**Α.Π.:** Δηλαδή;

**Ν.Π.:** Για παράδειγμα, τη καληνυχτιά θυμάμαι, μαντηλάτους, κάνα θρακιώτικο, κάνα ράικο πρέπει να χα κάνει. Έτσι κομμάτια σκόρπια, ωραία. Μου άρεσε, ηχογραφήσα αυτό που έπαιζε και προσπαθούσα με το αυτί να καταλάβω τι γίνεται. Και στο τέλος δε σταμάτησα από μόνος μου, σταμάτησα γιατί αυτός σταμάτησε να κάνει μαθήματα τότε. Είχε πει ότι δεν είμαι τώρα για μαθήματα, το είχε πιάσει ένα τέτοιο, σου έλεγε να μελετήσω εγώ τώρα. Και σταμάτησε από το ωδείο και είχα σταματήσει και εγώ. Και μετά τύχαινε όπου έκανε πήγαινα. Από ένα σημείο και μετά θεώρησα ότι καλό θα ήταν να μην αντιγράψω άλλο γιατί είχα πάρει πολλά πράγματα αλλά θεωρούσα ότι από σεβασμό έπρεπε να ψάξω και εγώ κάτι γιατί αυτός έκανε πολλά πράγματα που ήταν δικά του, δε τα άκουγα αλλού. Μετά άρχισα να παίζω με κάποιους, με είχε στείλει ο Χάρης δηλαδή, με το Σκουλά. Ά, πιο πριν, επειδή ήμουν στο στρατό έπαιζα κιθάρα και παίζαμε διάφορα με κάτι κρητικούς και ένα δύο καλοκαίρια πήγα και έπαιζα μετά σε γλέντια εκεί πέρα. Και μετά, πάλι από έναν εκεί στο στρατό, είχα πάει και παίζαμε με το Τζουγανάκη και εκεί με έβαζε και έπαιζα και νέι.

**Α.Π.:** Πως και ζήτησαν νέι;

**Ν.Π.:** Έλα ντε. Μάλλον, είχαμε παίξει με το Σκουλά και το είδε αυτός στην τηλεόραση. Ο Χάρης είχε παίξει σε δίσκους του Σκουλά με τον Περσυνάκη, και είχε ζητήσει ο Σκουλάς κάποιον να παίξει κάποιο όργανο τέτοιο, και μου είχε πει ο Χάρης, θέλεις να πας; Και



παίζαμε πολλές ώρες. Μου έλεγε παίζε συνέχεια και εγώ με το αυτί ξες σιγά σιγά τα 'πιανα και άρχισα να παίζω ότι έπαιζε αυτός. Έπαιζα πολλές ώρες τότε, όλο το βράδυ, έξι-εφτά ώρες. Μετά.. έτσι ο Χάρης με βοήθησε πάρα πολύ. Μετά σε μια ηχογράφηση δε μπορούσε να πάει να παίξει και μου λέει «Θες να πας;» Και είχα πάει στη θέση του Χάρη. Είναι αυτός που παίζει τώρα με το Χάρη στο κουαρτέτο πιάνο. Και τον είχα καλέσει και στην αποφοίτηση κιθάρας στο ωδείο και του άρεσε που παίζω και κιθάρα και νεί και μου είπε να πάω σε ένα μαγαζί που παίζουνε. Και ήταν αυτός με τη Βιτάλη και τον Τσακνή και έπαιζα και κιθάρα και νεί. Αυτές ήταν οι πρώτες φορές που έπαιζα σε συναυλίες με ποιο γνωστούς. Μετά ο επόμενος μάλλον ήταν ο Λουδοβίκος των Ανωγείων που παίζαμε [...]. Επίσης ήμουν και στο Εθνικό Ωδείο στην ορχήστρα που είχε ο Παυλάκης, αγαπημένος, και τώρα ήγα να μάθω βυζαντινή με αυτόν και από και κάπως από κει γνώρισα έναν που είμαστε πολύ καλοί φίλοι τώρα και ήθελε νεί για κάτι κομμάτια του και ήταν και ενορχηστρωτής και στο Λουδοβίκο των Ανωγείων, και έτσι πήγα και εκεί. Τέτοια.. μέσα στα χρόνια. Και ο Χάρης κατά καιρούς μου έχει πει σε διάφορα μέρη που δε μπορεί να πάει και έχω πάει εγώ.

**Α.Π.:** Οπότε το Χάρη θεωρείς δάσκαλό σου;

**Ν.Π.:** Και τον Omer. Δε θέλω να ξεχωρίζω αλλά μάλλον θα βάλω το Χάρη πρώτο αφού είναι και ο πρώτος δάσκαλος. Είναι άψογος, δεν έχει βρεθεί άλλος να μου βρεθεί τόσο καλά αλλά και ο Omer ξέρεις. Και τους δύο θα έλεγα. [...] Που είχα φτάσει.. α ναι πως ξεκίνησα με το Μάλαμα. Ο Αποστολάκης ήταν φίλος με το Μάλαμα και ο Μάλαμας του έλεγε να πάει να παίξει νεί γιατί είχε ηχογραφήσει τρία κομμάτια που έπαιζε ο Θεοδώρου νεί τότε. Και έλεγε στον Αποστολάκη να πάει και έλεγε ο Αποστολάκης, όχι θα σου προτείνω άλλον, και είχε πει για μένα. Πέρασε ένας χρόνος, ήρθε με βρήκε και τότε ξεκίνησα. Τότε έπαιζα τρία κομμάτια. Μετά μου λέει, μπες σιγά σιγά να παίζεις και σε άλλα και άρχισα να παίζω σε πολλά.

**Α.Π.:** Ο Μάλαμας γιατί ήθελε νεί;

**Ν.Π.:** Δε ξέρω, του άρεσε. Είχε βάλει και ο Θεοδώρου στους δίσκους και του άρεσε. Παλιά μου έλεγε ότι δε μπορούσε χωρίς αυτό, του άρεσε. [...] Κάποια στιγμή λέω, δε πετάγομαι στην Τουρκία βόλτα; Κάπου 2002 ή λίγο πριν έρθει ο Omer για τα σεμινάρια. Και είχα το τηλέφωνο μίας γνωστής και την πήρα η βρήκα και τη ρώτησα άμα ξέρει κανέναν δάσκαλο και μου λέει «Υπάρχει κάποιος που λένε ότι είναι καλός και ταπεινός άνθρωπος και έχει ένα μαγαζί χρυσοχοείο» και μου είχε πει και ο όνομα, και εγώ είχα το δίσκο *Βόσπορος* και θυμήθηκα το όνομα. Και μου λέει για παίζε, και μετά μου παίζει αυτός και ήταν άλλο πράμα, άλλος ήχος τελείως. Ε, πήγαινα μετά εκεί να τον ακούω. Γνώρισα και κάποιον που γίναμε καλοί φίλοι που έπαιζε φοβερά νεί. Ξανά πήγα έκατσα δύο μήνες και είμασταν αχώριστοι

με αυτό μου το φίλο. Είτε θα πήγαινα εγώ στο σπίτι του είτε θα ερχόταν εκεί που νοίκιαζα. Άρχισα να κάνω φίλους δηλαδή και να περνάω ωραία. Στον Omer πήγαινα, του είχα πει να μου κάνει κανένα μάθημα και ήταν δύσκολος στην αρχή έλεγε.. «Ε.. δε χρειάζεσαι» και τέτοια. Μετά του 'λεγα συνέχεια και μου έκανε ένα τελικά. Αυτό πριν έρθει στη Κρήτη. Και μου λέει έλα τη Δευτέρα να πάμε σπίτι του να κάνουμε μάθημα. Και πήγαμε σπίτι του, ένα μεγάλο τραπέζι και δώσ' του φαγητά έφερνε η γυναίκα του. Αυτό ήταν το μάθημα, και μετά τραγουδάγαμε όλοι μαζί, ήταν και ο Ahmet εκεί.

**A.Π.:** Η πρώτη σου επαφή με αυτό το ρεπερτόριο ήταν τότε;

**N.Π.:** Με το Χάρη είχαμε κάνει λίγο αυτά τα πράγματα και είχα ακούσει αλλά τότε από cd. Έψαχνα να βρω και αυτά που είχα ακούσει ήταν από αυτά που είχαν φέρει στο music corner κάποια. Αυτό το *Βόσπορος* το cd, ένα του Kani Karaca που έπαιζε ο Niyazi Sayin ου μου είχε πει ο Συμεωνίδης ότι αυτός είναι πολύ καλός. Είχα ακούσει αλλά δεν είχα καταλάβει πως γίνεται, έλεγα μάλλον θα είναι κανένα άλλο όργανο. Προσπαθούσα να καταλάβω πως βγαίνει αυτός ο άλλος ήχος, το στυλ γιατί εγώ το έπαιζα κάπως σα φλογέρα. Μετά ήρθε ο Omer στα σεμινάρια και είμασταν όλοι, ο Μάρκος, ο Συμεωνίδης, ο Χάρης είμασταν καμία σχέση με τα σεμινάρια τώρα. Είμασταν όλοι νεκρική σιγή τι θα πει ο δάσκαλος, πως το κάνει. Κανένας δεν ήξερε πως. Έπαιζε αυτός, ηχογραφούσαν όλοι, ήταν πολύ οργανωμένο. Και πήγα σε κάποια σεμινάρια στη σειρά. Ξες δεν ήταν ποτέ της λεπτομέρειας, το άκουγες και το προσπαθούσες. [...] Και αυτό μετράει, να σου βγαίνει αυθόρμητα κάπως βιωματικά αι όχι να αντιγράφεις, και αυτό θέλει χρόνο- χρόνια, δε γίνεται αυτόματα. Οπότε, κάθε χρόνο πήγαινα στην Τουρκία δυο μήνες περίπου. Εκεί όμως δεν έκανα μαθήματα. Πήγαινα καθόμουνα στο κοσμηματοπωλείο και άμα είχε όρεξη αυτός έπαιζε και εγώ άκουγα. Δηλαδή στην Κρήτη ήταν πολύ πιο οργανωμένο του να δείξει πράγματα. Αυτός έπαιζε και όποιος τα 'πιανε. Οπότε στη Τουρκία δε μπορώ να πω ότι έκανα και μάθημα αλλά και το να ακούς είναι μάθημα.

**A.Π.:** Σπίτι τι μελετούσες;

**N.Π.:** Τότε είχα πάθει κόλλημα ότι ο ήχος είναι ένα θέμα. Ξες και Omer δε δεχόταν εύκολα, κάπως με δέχτηκε κάποια στιγμή. Είδε ότι επέμενα. Μετά ήθελε συνέχεια να πηγαίνουμε να τρώμε σπίτι του, και η γυναίκα του με περίμενε, ξες με είχανε σα τον μικρό. Και μου είχε πει να παίζω για ώρες kaba rast. Εξαφανίζομαι, πάω σπίτι και έπαιζα τότε οχτώ ώρες kaba rast, αλλά οχτώ ώρες, σταματούσα αν ήθελα να πάρω ανάσα ή να έκανα διάλλειμα, δηλαδή οχτώ ώρες ήχο για πέντε έξι μέρες. Μετά παίρνει τηλέφωνο κάποια στιγμή εκεί που έμενα, ένα φίλο του και λέει που πήγε αυτός ο δικός σου, τον έχασα. Και του λέει, «να κάθεται εδώ και παίζει μια νότα», και γελούσε αυτός και του λέει φτάνει, πες του να έρθει. Μετά είχα

πιαστεί, δε βγαίνουν τα ψηλά μου, δε κρατάει για πολύ πρέπει να το συνεχίσεις. [...] Και ο Χάρης και ο Omer. Και ξες τότε μόνο το Χάρη ήξερα που έπαιζε, και ότι ήξερε το έδειχνε απλόχερα, ούτε μία στιγμή δεν ένιωσα ότι είχε κάτι να κρύψει. Και μετά ο Omer που ήταν για όλους μεγάλο κεφάλαιο.

**A.Π.:** Έτσι πιο χαρακτηριστική συνεργασία των πρώτων χρόνων ήτανε..

**N.Π.:** Όλα ήτανε, δε μπορώ να ξεχωρίσω. Απλά με το Σωκράτη είμασταν πάρα πολλά χρόνια, και πήγα δηλαδή μικρό παιδί και έφυγα μεγάλος. Οπότε μεγάλωσα μέσα από αυτό, το βλέπεις μετά και σαν οικογένεια, ξες όταν παίζεις πολλά χρόνια με κάποιον, μαζί στα ταξίδια. Δεθήκαμε. Από τον καθένα μάθαινα και κάτι άλλο.

**A.Π.:** Τι είναι αυτό όμως που λες εδώ είμαι..

**N.Π.:** Πολλά πράγματα μου αρέσουνε. [...] Γενικά μου αρέσει να παίζω ωραία μουσική, πολύ. Δηλαδή άμα παίζω κάτι ωραίο, ότι και να είναι μου αρέσει, το ευχαριστιέμαι το ίδιο. Με τον Απέργη περάσαμε ωραία κατά καιρούς που είχαμε παίξει, και μου άρεσε σαν συνθέτης και τα πάντα. Και με το Μάλαμα περνούσα ωραία, και μάλιστα πολλά χρόνια παίζαμε και περνούσα πάντα ωραία, που αυτό κι αν είναι δύσκολο, να παίζεις πολλά χρόνια σχεδόν τα ίδια και να μην κουραστείς. Γιατί πάντα μας κρατούσε κάτι, μας κρατούσε το ότι έπρεπε να είναι όσο πιο τέλειο γίνεται, δηλαδή μερικές φορές τύχαινε να κάνουμε και ηχογραφήσεις live. Και όταν παίζαμε ήταν το ίδιο. Σε κρατάει δηλαδή το ότι κάθε φορά προσπαθείς να βγάλεις το καλύτερό σου. Και με τον Πετρίδη ήταν ωραία που είχαμε παίξει, και με τον Αλκίνοο ήταν ωραία, όλα αυτά μ' αρέσανε.

**A.Π.:** Με το νέι έχεις παίξει και σε πανηγύρια κρητικά ε;

**N.Π.:** Ναι. Από το Σκουλάκη είχα ξεκινήσει που παίζαμε διάφορα και μετά έχω παίξει ναι. Κάποια στιγμή είχα κάνει και ένα γκρουπ με τον Παπαπετρόπουλο τον Περικλή και είπαμε να βάλουμε κρητικά και εκεί πρώτη φορά έπαιξα μόνο νέι χωρίς να υπάρχει λύρα ή κάτι τέτοιο. Μετά, με τον Αβυσσινό κάποιες φορές είχαμε παίξει που σε μεγάλο βαθμό είναι κρητικό το ρεπερτόριο.

**A.Π.:** Είναι εντυπωσιακό γιατί από τη μία με τα κρητικά στα πανηγύρια και από την άλλη στην 'έντεχνη' σκηνή με ένα όργανο που δεν ανήκει κάπου.. Εσύ που εντάσεις τον εαυτό σου;

**N.Π.:** Στα χαμένα (γέλια). Δε ξέρω, δεν είμαι οργανωμένος. Κάποιοι παραδοσιακοί μουσικοί είναι έτοιμοι για όλα, έχουν ρεπερτόριο. Εμένα αν μου πεις παίξε, πολύ πιθανόν να μη σκεφτώ κάποιο αλλά αν βρεθώ κάπου που παίζουν, πολύ πιθανόν να παίζω στα πιο πολλά, κάπως το πάω με το αυτί δηλαδή. Μπορεί να μη θυμάμαι ρεπερτόριο επειδή δε τραγουδάω αλλά κάπως έτσι το πήγαινα. Και στο Μάλαμα, παίζαμε κομμάτια του Μάλαμα.

Και στα σχήματα που έχω πάει παίζαμε κομμάτια τους. Δε μπορώ να με εντάξω, δε πιστεύω πως είμαι κάπου ειδικός, τίποτα δε ξέρω καλά αλλά προσπαθώ να το παίζω.

**A.Π.:** Γιατί το ζητάνε το νέι; Αυτοί που το ζητάνε..

**N.Π.:** Δε ξέρω, και δε ξέρω αν το ζητάνε κιόλας να σου πω την αλήθεια. Για χρόνια έπαιζα και δε καταλάβαινα γιατί. Ένιωθα λίγο, ότι τζάμπα με πληρώνουνε. Εντάξει, ειδικά άμα βρεθείς σε κοινό φανατικό σαν του Μάλαμα, το σημαντικό είναι ο στίχος πιο πολύ σε όλο αυτό και οι υπόλοιποι που το πλαισιώνουν αυτό, ε και μερικές φορές δεν ένιωθα ότι κάποιος μπορεί να το ακούει το όργανο. [...] Η επιλογή θέμα ήχου είναι πιστεύω, δεν είναι κάτι άλλο. Όργανο είναι, μ' αρέσει, θέλω να το βάλω, τέλος. Και δεν αρέσει και σε όλο τον κόσμο, μάλλον πολύς κόσμος δεν το παρατηρεί καν. Δεν έχω ακούσει από άλλους γιατί επιλέγουν το νέι αλλά μπορώ να θυμηθώ το δικό μου βίωμα, το τι άκουσα όταν άκουσα ένα νέι. Άκουσα, τον ήχο, ήταν ήχος ήταν αέρας, βαθύς ήχος. Δηλαδή δε περίμενα ότι ένα πνευστό θα φτάσει τόσο χαμηλά, δεν είχα ακούσει κάτι. Αν δε το έβλεπα δε θα καταλάβαινα ότι είναι πνευστό. Εντυπωσιάστηκα με το στυλ με τα διαστήματα και επίσης μου έκανε εντύπωση ότι μπορείς να παίζεις και άλλα πράγματα όχι μόνο τα τούρκικα. [...] Θα 'θελα να καταλάβω γιατί αρέσει, σε κάποιους που αρέσει.

[..]

**A.Π.:** Γράφεις μουσική από πάντα;

**N.Π.:** Κατά καιρούς.

**A.Π.:** Πάνω στη κιθάρα, το νέι;

**N.Π.:** Πιο πολύ στη κιθάρα, τα πιο πολλά που έχω κάνει, σχεδόν όλα. Στο νέι όχι.

**A.Π.:** Ούτε μέσα από αυτοσχεδιασμούς στο νέι δεν έχει βγει κάτι;

**N.Π.:** Από αυτοσχεδιασμούς ναι έχει βγει. Εισαγωγές, πράγματα τέτοια να βγούνε ναι.

**A.Π.:** Εσύ στο δίσκο σου με ποιο κριτήριο λες εδώ θα βάλω νέι, εδώ όχι;

**N.Π.:** Δύσκολη ερώτηση. Πάντα με βάση του ενστίκτου της αισθητικής. Να τα ταιριάζει.. ως προς τη χροιά. Γιατί όταν φτιάχνεις ένα κομμάτι και το ενορχηστρώνεις είναι σαν τη μαγειρική λες μμμ εδώ θα ταιριάζει αυτό.. κάνεις μια μίξη και δοκιμάζεις και κάποιες φορές. Δεν είναι πάντα δηλαδή αυτό είναι, κάποιες φορές δε πετυχαίνει. Εντάξει και στο δίσκο που έκανα ήθελα να έχει λίγο παραπάνω νέι. Δεν έχει πολύ επειδή το είχα στο μυαλό μου σαν ένα project που το σημαντικό θα ήταν η μελοποίηση του στίχου, οπότε ίσως για αυτό δεν είχε μουσικά μέρη πολλά ούτε αυτοσχεδιασμούς.

**A.Π.:** Ναι, δεν έδινες και θέματα πολλά στο νέι.

**Ν.Π.:** Ναι δε ξέρω γιατί, έτσι μου βγήκε. Κιθαρίστας. Αυτός που μπορεί να φτιάχνει πιο ωραίες μελωδίες για το νέι είναι ο Απέργης. Το παίζεις και λες ψψψ.. είδες πως βγαίνει στο νέι, ωραίο! Εγώ δε το έχω καταφέρει αυτό. Σχεδόν δε ταιριάζουν για νέι.

**Α.Π.:** Μπορείς να χαρακτηρίσεις το δίσκο σου σαν ένα είδος;

**Ν.Π.:** Όχι. Εντάξει δεν είναι κάτι καινούριο. Απλά προσπάθησα να είναι μια ειλικρινής απόπειρα να βάλω τα ακούσματα που έχω. Σκεφτόμουν να είμαι εγώ. Να έχει και νέι, κιθάρα, κάποια κρητικά στοιχεία..

**Α.Π.:** Ούτε και εσένα σαν παίκτη μπορείς να σε κατατάξεις κάπου ε; Καμιά φορά λένε, να ο Νίκος είναι στα έντεχνα.. Σίγουρα έχει 'σημαδευτεί' κάπως και το παίξιμό σου από αυτό μετά από τόσα χρόνια συνεργασίας.

**Ν.Π.:** Εντάξει, έτυχε. Ο Χάρης θα μπορούσε να παίζει σε όλα αυτά. Και σίγουρα θα με επηρέασε. Δηλαδή κάποια στιγμή σκεφτόμουν, αν μου πούνε τώρα κάνε ένα ταξίμι θα παίξω κανά κομμάτι του Μάλαμα (γέλια). Επειδή δεν είχα και την πειθαρχία να μελετάω, για χρόνια δε μελέταγα, έπαιζα μόνο ότι είχα να παίζω.

**Α.Π.:** Οθωμανικά μελετούσες;

**Ν.Π.:** Μέσα σε αυτά τα χρόνια, έτυχε κάποια χρόνια να το κάνω. Ακόμα και τώρα άμα κάτσω να μελετήσω αυτό θα κάνω. Και σε μαθήματα που κάνω με παιδιά αυτό κάνω μερικές φορές, το έχω στο μυαλό μου. Έχω περάσει και χρόνια, τρία χρόνια στη ζωή μου που άκουγα μόνο οθωμανικά.

**Α.Π.:** Συνειδητά αλλάζεις και το παίξιμό σου δηλαδή ανάλογα με το τι παίζεις.

**Ν.Π.:** Ναι. Και δε ξέρω αν θέλουν πάντα. Είχε έρθει ένας μαθητής μου και μου λέει ρε συ ήρθα χθες στο Μάλαμα και έπαιζες αλλιώς. Δεν είχε αυτό το νάζι και τα λοιπά. Και του λέω, «πιο πολύ σα φλάουτο ε;» και μου λέει «Ναι». Δε ξέρω γιατί το κάνω, μπορεί να είναι και λάθος. Ας πούμε ο φίλος ο Τούρκος που έπαιζε πολύ ωραία νέι, όπου και να τον έβαζες τούρκικο νέι θα έπαιζε. Ωραίο αυτό. Εγώ τώρα ως άνθρωπος και δυτικός, λίγο από εδώ λίγο από κει, όταν παίζω με άλλους προσπαθώ να προσεγγίσω τη γλώσσα που μιλάνε οι άλλοι. Με τον [...] που είχα πάει ας πούμε το θέλανε αυτό, μου ζητούσαν κάτι άλλο αλλά εγώ ένιωθα να μιλάνε αγγλικά και εγώ να μιλάω γερμανικά στην παρέα. Δε το 'χω ίσως με αυτά τα έθνη. [...] Εγώ το βλέπω σαν ένα όργανο γιατί σαν όργανο έπεσε στα χέρια μου, γιατί δε μεγάλωσα με τη παράδοση αυτή. Το έβλεπα πάντα σαν ένα όργανο που μου άρεσε πολύ. Τώρα έτυχε να ακούσω και άλλες μουσικές. Η κλασική μουσική μου αρέσει πολύ. Και τα οθωμανικά μου άρεσαν. Έχω ακούσει πολλά στην πορεία. Και ενώ μου άρεσε να μελετάω τα οθωμανικά ποτέ δεν ένιωθα ότι είμαι σε αυτά ούτε καν καλός και ούτε ότι θα ήμουν ποτέ

ειλκρινής σε αυτό. Δε μου φαίνεται επικοινωνία να πας με ένα γκρουπ που παίζουν όλοι 10 νότες και εσύ να πας να παίζεις 50, να είσαι μέσα στο σύνολο. [...]

**A.Π.:** Μπορείς να έχεις επικοινωνία με τον κόσμο όταν παίζεις νέι;

**N.Π.:** Μα εγώ ένας από τους λόγους που ξεκίνησα με την μουσική είναι γιατί είχα θέμα επικοινωνίας μικρός, ντροπαλός και τέτοια. Και με τη μουσική ξαφνικά είδα ότι μπορείς να επικοινωνήσεις και χωρίς να μιλήσεις. [...]

**A.Π.:** Σ' αφήνει όμως το νέι να επικοινωνήσεις στη σκηνή;

**N.Π.:** Είναι εσωτερική επικοινωνία κάπως. Εδώ στην Ελλάδα άμα δε τραγουδάς σχεδόν δεν υπάρχουν. [...]

**A.Π.:** Διδάσκεις ε;

**N.Π.:** Ναι, κατά καιρούς. Α είχα πάει και στο ΤΕΙ σου μια χρονιά, το 2005-2006 νομίζω και πιο πριν πρέπει να έκανα κάνα χρόνο. Πιο πολύ τελευταία νομίζω.

**A.Π.:** Σε ωδεία είχες πάει;

**N.Π.:** Και σε ωδεία είχα πάει. Πρώτα στο Κεντρικό Ωδείο, μετά είχα πάει στου Σίμωνα Καραά κάνα δύο χρόνια, και εκεί πήγα γιατί δε μπορούσε ο Χάρης.

**A.Π.:** Πότε αυτό περίπου;

**N.Π.:** Ε, το 2000 κάπου ξεκίνησα το νέι, αυτό θα 'ταν το 2004 και μετά. Και στην αρχή να είχα δυο τρία παιδιά, κάτι τέτοιο. Στην αρχή δεν έπαιρνα και λεφτά γιατί και εγώ είχα μάθει χωρίς λεφτά, δηλαδή ο Ομερ ποτέ δεν έπαιρνε, εκτός από τα σεμινάρια. Ο Χάρης δεν έπαιρνε, είχα δώσει κάτι εξετάσεις και ένιωθα και εγώ υποχρέωση. Αλλά είχα παρατηρήσει ότι αυτοί που έρχονταν δε ξανά ερχόντουσαν μετά. Και είχα την ανασφάλεια πάντα, άμα θα αρέσει στα παιδιά και τέτοια. Και μετά που πήγα στο Ωδείο οι μαθητές πληρώνανε και βοηθούσε αυτό στην ανασφάλειά μου, ότι θέλει ο άλλος να έρχεται. [...] Στα ωδεία μου άρεσε που ήταν οργανωμένα.

**A.Π.:** Ατομικά ή ομαδικά;

**N.Π.:** Και τα δύο. Εντάξει το ομαδικό είναι δύσκολο αλλά άμα ταιριάζει είναι φοβερό, βοηθάει πολύ. Ακούς τους άλλους και ψήνεσαι, υπάρχει συναγωνισμός και προχωράς πιο γρήγορα.

**A.Π.:** Και τι ρεπερτόριο διδάσκεις;

**N.Π.:** Κυρίως προσπαθώ οθωμανικά να τους κάνω. Αλλά πάντα, δεν είμαι άνθρωπος οργανωμένος, το πήγαινα πάντα, παρατηρούσα σε τι φάση είναι ο άλλος και κάπως έτσι πήγαινε. Θα ακούσω και θα δω αν μπορώ να βοηθήσω κάπου, και μουσικά θέματα. Μπορεί ο άλλος να μην έχει ήχο ή να έχει ήχο και να μη μπορεί να διαβάσει νότες, θα ασχοληθούμε με αυτό. Κάπως προσπαθώ να βοηθήσω τον άλλον, όχι να του κάνω μάθημα. Για μένα το

ωραίο μάθημα είναι όταν και εγώ μελετώ αυτό που κάνει ο άλλος. Όταν κάτι βλέπω ότι μπορεί να βελτιωθεί στον άλλον, γιατί πάντα μπορεί να βελτιωθεί και σε σένα, το εξασκώ και εγώ εκείνη την ώρα. Οπότε δεν υπάρχει πρόγραμμα, υπάρχει κάποια βάση.

**A.Π.:** Σου αρέσει να διδάσκεις;

**N.Π.:** Μου αρέσει γιατί μαθαίνω και εγώ. Ακόμα και αρχάριος να είναι ο άλλος μου αρέσει. Η αλήθεια είναι ότι μέχρι τώρα δεν έχω βαρεθεί. Και πολλές φορές μου αρέσει να είναι από την αρχή τα πράγματα. [...]

**A.Π.:** Σεμινάρια έχεις κάνει;

**N.Π.:** Έχω κάνει δυο φορές. Σεμινάρια για νέι. Πάλι είχε πάει ο Χάρης για μια χρόνια και μετά δε μπορούσε και πήγα εγώ δυο χρονιές. Στη Στούπα, στη Μάνη, λεγόταν 'Μουσική Σύναξης'. Πρέπει να ήταν πριν πέντε χρόνια.

**A.Π.:** Τα όργανά σου από ποιους κατασκευαστές είναι;

**N.Π.:** Τα πρώτα που έπαιζα, ακόμα και τώρα με αυτά παίζω όταν παίζω δηλαδή με τα έντεχνα και αυτά, του Αποστολάκη.

**A.Π.:** Γιατί με τα έντεχνα συγκεκριμένα;

**N.Π.:** Γιατί τα έχω μάθει από παλιά και μπορώ να κουρδίζω πιο καλά, να είμαι πιο κουρδισμένος. Και είναι και τα παλιά μωρέ τα έχω συνηθίσει. Με Αποστολάκη λοιπόν. Κάποια είχα φτιάξει και εγώ, κάτι λίγα. Άμα θέλω να παίζω κάτι πιο τούρκικο και αυτά έχω πάρει τώρα τελευταία τέσσερα του Μαχμούτ, τα οποία μου έχουν βγει χαμηλά, και όταν λέμε χαμηλά εννοούμε 40 σεντς. Τώρα το καταφέρνω σιγά σιγά αλλά μάλλον έχω αλλάξει τον τρόπο που φυσάω. Σκεφτόμουν μήπως ψήσω κάποιον. [...]

**A.Π.:** Τα δικά σου δε τα παίζεις;

**N.Π.:** Κάποια, ειδικά κάποια μικρά τα παίζω, αλλά με μπασπαρέ κάτι να το ευχαριστηθώ πολύ δεν έτυχε. Ευτυχώς του Χάρη του ταιριάξανε, έβαλα και εγώ τα δυνατά μου να του κάνω κάτι κάλο. Μου είχε κάνει δώρο τους μπασπαρέδες, τέσσερις μπασπαρέδες, και όχι απλά μου τους έκανε δώρο, αλλά μου έδωσε και τους οχτώ και μου είπε να διαλέξω. Και λέω εντάξει, πήρα και τους άλλους τέσσερις, τους έβαλα σε κάποια καλάμια που είχα καλά και τα έφτιαξα. Αυτός λέει ότι του αρέσουνε, και τα παίζει, οπότε μια χαρά.

**A.Π.:** Έχεις ζητήσει ποτέ από τον Αποστολάκη κάτι συγκεκριμένο κατασκευαστικά, ή κάποια τροποποίηση;

**N.Π.:** Όχι, ότι μου έρχεται παίζω. Δεν έκανε παραγγελία, σου λέγανε το 'φτιαξα. Το πολύ πολύ να δοκίμαζες πιο σου αρέσει. Κατά καιρούς έχω κάτι εμμονές. Με το Μάλαμα ας πούμε το δούλεψα πολύ να είμαι κουρδισμένος. Είχα δει έναν Άραβα που λες, αυτό θα μπορούσα να είχα κάνει, που είχε και δύο κλειδιά σαν του κλαρίνου. Δύο κλειδάκια για να

βγάζεις το μπουσελίκ το πιο ψηλό και για να βγάζεις και σολ δίεση. Βολικό θα ήταν αυτό αλλά δε.. μου αρέσει να είναι και λίγο, ξεξ δε ψάχνω το τέλειο. Μου αρέσει να είναι και λίγο αυτό που έχεις και το καταφέρνεις.

**A.Π.:** Κουρδίσματα που χρησιμοποιείς;

**N.Π.:** Αναλόγως. Τα βασικά και κάνω τρανσπόρτα μερικές φορές ανάλογα με την έκταση. Γιατί έχει κάτι μελωδίες ο Μάλαμας 1,5 οκτάβα, και άμα χρειάζεται να το κάνω όλο αυτό έπρεπε να αλλάζω όργανο, μπορεί να χρειαστεί και λίγο τρανσπόρτο, ενώ αν μπορείς να το κάνεις και να ξανά γυρίσεις πίσω και να μην ανέβεις άλλο ή κάτι τέτοιο μπορεί να διάλεγα άλλο όργανο. Επίσης κάποιες φορές για να διαλέξω ένα όργανο έχει να κάνει με το τι παίζουν τα άλλα όργανα, π.χ. αν έχει βιολί. Άμα το βιολί παίζει ψηλά, θα προσπαθήσω να είμαι εγώ μπάσα ή το αντίστροφο. Αλλά πιστεύω ότι βασικά όργανα που χρειάζεται κάποιος για να παίζει πολλά κομμάτια είναι τέσσερα, μανσούρ, κιζ, σουπουρντέ και μπολαχένκ, και ειδικά έτσι για ελληνικά κομμάτια σουπουρντέ και μπολαχενκ, κάνεις πολύ δουλειά. Επίσης ότι παίζει ο καθένας τον επηρεάζει, αυτό που λέγαμε και πριν, και εμένα με έχει επηρεάσει που έπαιζα τόσα χρόνια με το Μάλαμα και έπρεπε να βγάλω αυτό τον ήχο, αυτόν που είχα στο κεφάλι μου. Πιθανότατα άλλος να το είχε κάνει καλύτερα, αλλά εμένα δε πήγε κάπου αλλού το μυαλό μου, θεώρησα ότι έτσι έπρεπε να βγει για να ακουστεί καλά. Αυτό επηρεάζει τα υπόλοιπα. Τώρα έχω ένα ντουέτο με ένα φίλο που παίζουμε οθωμανικά. Ο ήχος που θέλω να βγάλω εκεί δεν έχει καμία σχέση με αυτόν που θέλω στο Μάλαμα. Και αυτό το ένα με το άλλο επηρεάζει, καθώς και το κούρδισμα επηρεάζει.

**A.Π.:** Δεν έχω καταλάβει τι μελετάς στο σπίτι.. πέρα από αυτά που έχεις να βγάλεις για τις δουλειές.

**N.Π.:** Κυρίως αυτό. Βασικά, πρώτον δε μελετάω. Δεύτερον, στα μαθήματα που βρίσκω ευκαιρία μελετάμε. Τώρα, αν ήθελα να μελετήσω να σου πω τι θα έκανα. Για το νέι καταρχάς τενούτες, ήχος. Εμένα με ενδιαφέρει πολύ ο ήχος και ο ρυθμός. Και διαστήματα και αυτά βέβαια, αλλά πρώτα απ' όλα ο ήχος και ο ρυθμός είναι πολύ σημαντικά. Ήχος και ταξίμια από άλλους. Να αντιγράφεις ταξίμια. Πιστεύω ότι άμα το έκανα συχνά θα έπαιζα καλύτερα. [..]

**A.Π.:** Παίκτης του νέι που ξεχωρίζεις;

**N.Π.:** Ο Χάρης από Ελλάδα εννοείται, ο Μάρκος, ο Νεκτάριος, ο Μπάρμπας ο Χρήστος. Μάλλον με τη σειρά που σου τους είπα. Μετά από Τουρκία πάντα μ' άρεσε ο Omer εννοείται. Ο Niyazi Sayin βέβαια. Ο Sadreddin μου άρεσε, όχι σε όλα. Αυτό είναι το θέμα τώρα, σε όλους που λέω μου αρέσουν πολύ άλλα πράγματα. Εντάξει ο Aka Kunduz δε παίζεται, το καλύτερο ήχο είχε αυτός. Από τους νέους που λες, μου αρέσει πολύ ο πιτσιρικάς



που λέγεται Mohammed Ceylan, ο μόνος που μου αρέσει από τη γενιά του. [...] Το νόημα σε αυτή τη μουσική είναι τελικά το πώς να πας από τη μία νότα στην άλλη. Εγώ σε αυτό θέλω να βελτιωθώ. Να είναι συνειδητή κάθε νότα από αυτές. Κάθε νότα να έχει έρθει από αλλού και εκείνη τη στιγμή που τη παίζω να είναι αυτή η νότα. Να έχει τον ήχο που θα ήθελα κάθε μία από αυτές.

[..]

Τέλος συνέντευξης

#### 4. Ross Daly

20/08/2017, Χουδέτσι, Κρήτη

[..]

**R.D.:** Το νεί λοιπόν. Το νεί το ξέρανε στην Ελλάδα κάποιο άνθρωποι που ασχολιόντουσαν με τη μουσική, κυρίως αυτούς από τη χώρα της Βυζαντινής μουσικής, που είχαν ακουστά έστω ας πούμε.

**A.Π.:** Ο Χρίστος Τσιαμούλης ας πούμε;

**R.D.:** Μπα, αυτός δεν έπαιζε νεί ακόμα, πολύ μετά. Νομίζω ότι ο πρώτος εδώ πέρα που θυμάμαι, εγώ τουλάχιστον, που ασχολείται σοβαρά με το νεί ήταν ο Γιώργος ο Συμεωνίδης, που ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του ογδόντα είχε αρχίσει. Επειδή αυτός έκανε κλαρίνο, κλαρινέτο δηλαδή, σε τζαζ και τέτοια, και πήγε στη Βοστώνη στο Berklee νομίζω πήγες αυτός, να σπουδάσει, και κάποιος Τούρκος μουσικός, ο οποίος έπαιζε νομίζω ταμπούρ και νεί- δε θυμάμαι το όνομά του- τον είχαν εκεί για να διδάξει αυτή τη μουσική στους φοιτητές, και τότε ο Γιώργος κόλλησε με το νεί, και ενδιαφέρθηκε σοβαρά για αυτό το όργανο. Και παραδόξως, ο πρώτος άνθρωπος που θυμάμαι εγώ που έτσι έκανε μεγάλη αίσθηση ήταν ο ίδιος ο Omer (Erdogdular) μαζί με τον Sadreddin Ozcimi, που παίζαν και οι δύο στο πρώτο σχήμα του *Βόσπορου* τότε. Αυτή η συναυλία έγινε το '86 στο θέατρο Palace. Μέχρι τότε είχαν γίνει κάποιες άλλες εκδηλώσεις. Θυμάμαι μια φορά που είχαν κάνει στο Palace πάλι μία παράσταση με τους Μεβλεβί δερβίσηδες και είχαν φέρει μουσικούς. Δε θυμάμαι ποιος έπαιζε νεί.. Γενικώς, ναι το νεί ήταν εντελώς ανύπαρκτο μέχρι το δεύτερο μισό της δεκαετίας του '80. Κάποιοι άνθρωποι απλώς το ξέρανε ότι υπάρχει αλλά κάποιος εδώ να το παίζει όχι, δεν υπήρχε. Το ενδιαφέρον για το νεί, ξεκινάει μαζί με το ενδιαφέρον γενικότερα για την τουρκική μουσική. Από κείνη την εποχή, ίσα ίσα, μάλλον δεν επιτρεπόταν καν να λες ότι ενδιαφέρεσαι για την τουρκική μουσική. Να φανταστείς ότι ήταν ακόμα σε ισχύ ο νόμος τότε- θυμάμαι πάρα πολύ καλά γιατί βρεθήκαμε εμείς αντιμέτωποι μ' αυτό το νόμο- που

έλεγε ότι στη βόρεια Ελλάδα, συμπεριλαμβανόμενη και η Θεσσαλονίκη, δεν επιτρέπεται καμία διοργάνωση, καμία εκδήλωση με περιεχόμενο σλαβικό ή τουρκικό χωρίς ειδική άδεια από την αστυνομία. Αυτό ήταν βέβαια στα χρόνια που ήταν από τη μία το Σοβιετικό μπλοκ που η Βουλγαρία ήταν σ' αυτό και η απειλή εξ' ανατολής που ήταν η Τουρκία ας πούμε. Και ίσα ίσα εκείνα τα χρόνια ήταν μάλλον λίγο ευκολότερο να κάνεις κάτι τουρκικού περιεχομένου παρά σλαβικού. Γενικώς δεν υπήρχε καθόλου μα καθόλου επαφή μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας σε μουσικό επίπεδο..

**A.Π.:** Για δεκαετία '80 λέμε τώρα ε;

**R.D.:** '80 και αυτό επεκτεινόταν και μέσα στη δεκαετία του '90, δε σταμάτησε εκεί. Εγώ ίσως, επειδή δεν είμαι ούτε από τη μία ούτε από την άλλη, για μένα ήταν πάρα πολύ εύκολο να δω ότι η ελληνική μουσική και η τουρκική μουσική είναι τα δύο μισά ενός όγδοου. Και λογικά θα ήταν πολύ εύκολο για κάποιον να το δει αυτό εκτός αν είχε κάποιο.. προπαγανδιστικό μπλοκάρισμα.. δηλαδή έτσι όπως υπήρχε εδώ έτσι υπήρχε και από την άλλη πλευρά. Οπότε, οι επαφές μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας ήταν πολύ λίγες. Νομίζω ότι το πρώτο άνοιγμα έτσι.. μουσικά τουλάχιστον που έκανε μεγάλη αίσθηση ήταν η πρώτη εμφάνιση του σχήματος *Βόσπορος*, το '86 στο θέατρο Palace στην Αθήνα. Και εδώ στην Κρήτη ήρθαν και στη Θεσσαλονίκη πήγαν αν θυμάμαι καλά. Για αυτή την πρώτη επαφή, για μένα έγινε πολύ κακή διαχείριση. Τότε ήταν ο Νικηφόρος ο Μεταξάς, ο οποίος ήταν αυτός που ουσιαστικά συνέταξε το *Βόσπορο* σαν σχήμα και το διαχειριζότανε. Ο οποίος ήταν ένας αρκετά μυστήριος άνθρωπος (γέλια), καθόλου ευθύς.. Γενικότερα, ξαφνικά υπήρξε ένα ενδιαφέρον για μουσικά όργανα που ουσιαστικά ανήκουν στο οργανολόγιο της Τουρκίας. Το ούτι, το ταμπούρ, το γυαλί ταμπούρ, το κανονάκι.

**A.Π.:** Το νέι αργότερα από το ούτι όμως ε;

**R.D.:** Κοίταξε να δεις. Το ούτι υπήρχε στην Ελλάδα επειδή υπήρχε ένα ρεπερτόριο από Μικρασιάτικα τραγούδια πιο παλιά. Εκείνη την εποχή υπήρξε μία πολύ μεγάλη σύγχυση στον κόσμο. Νομίζω ότι ο δρόμος που ήρθαμε στο να ενδιαφέρονται οι άνθρωποι για αυτή τη μουσική ήταν μέσα από το ρεμπέτικο. Μία κατά κάποιο τρόπο αναβίωση του ρεμπέτικου στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '70. Αλλά τότε, θα 'λεγα πως οι περισσότεροι δε ξέρανε τι ακριβώς είναι το ρεμπέτικο. Νομίζανε ότι οτιδήποτε ερχόταν από Ρόζα Εσκενάζη μέχρι Καζαντζίδη ήτανε ρεμπέτικο. Δε ξέραν ότι υπάρχουν σημαντικές έτσι διαφοροποιήσεις και κατηγορίες μέσα σε όλο αυτό. Και ότι ρεμπέτικο καθ' αυτό είναι μία πολύ μικρή εκδοχή με πολύ συγκεκριμένους ανθρώπους. Ήταν στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όταν ήρθαν οι Μικρασιάτες εδώ, ήταν ένα ρεπερτόριο από αστικά τραγούδια, από Κωνσταντινούπολη, από Σμύρνη, λίγα από Σμύρνη τελικά και τα ονομάσαμε όλα σμυρναίικα. Εν τέλει πολύ λίγα

ήταν από τη Σμύρνη, πιο πολλά ήταν από Κωνσταντινούπολη, από Καππαδοκία, από διάφορα αστικά κέντρα. Της Σμύρνης καθ' αυτό ήταν τα ζειμπέκικα μόνο, όλα τα άλλα ήταν από άλλες περιοχές. Τα ονόμασαν έτσι και εκεί μέσα σε κάτι παλιές ηχογραφήσεις ακούγανε ούτι, ακούγανε κανονάκι, ακούγανε λύρες πολιτικές και όλα αυτά. Θυμάμαι ότι η Ελευθερία Αρβανιτάκη με είχε καλέσει να παίξω σε μία ηχογράφηση που έκανε με το 'Θα σπάσω κούρες', και είχε ακούσει την πρώτη εκτέλεση και όλοι οι μουσικοί δε ξέραν τι όργανο είναι αυτό. 'Λύρα πολιτική' λέω. Δεν ήξερε κανείς ότι υπάρχει τέτοιο πράγμα τότε. Εγώ τότε δεν έπαιζα λύρα πολιτική, έπαιζα κρητική, και τους έκανα ένα ταξίμι σε ένα μικρό μέρος με γιαλί ταμπούρ αντί για λύρα πολιτική. Γενικώς, τη δεκαετία του '70 και αρχές του '80 είχανε μεσάνυχτα οι άνθρωποι για αυτά. Δε ξέρανε τίποτα, ούτε καν τι είναι το σάζι, ούτε.. Εγώ τα ήξερα γιατί είχα πάει Τουρκία. Οπότε αν έχεις πάει Τουρκία τα βλέπεις όλα αυτά.

**A.Π.:** Και το νέι από εκεί το..

**R.D.:** Βέβαια, και το νέι από εκεί. Επειδή παλιότερα με ενδιέφερε η παράδοση των Μεβλεβί, που ακόμη θεωρώ ότι με διαφορά είναι το πιο ενδιαφέρον κομμάτι της τουρκικής αστικής μουσικής. Τα *ayin* και όλα αυτά τα κομμάτια, ωραίες συνθέσεις φοβερές. Και κυρίως η παλιότερη οθωμανική μουσική με ενδιέφερε πάντα εμένα, περισσότερο από τη νεότερη. Στην παλιότερη κυριαρχούσε το νέι βέβαια, στη νεότερη λιγότερο. Και το νέι, από ένα σημείο και μετά, τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και μετά ουσιαστικά, κατατάσσεται σχεδόν αποκλειστικά στη θρησκευτική μουσική.

**A.Π.:** Και στην Τουρκία υπήρξε μια αναβίωση στα όργανα..

**R.D.:** Βέβαια, βέβαια. Εδώ είναι ένα γενικότερο πρόβλημα για μένα, που βλέπω σε όλες τις παραδόσεις, την τούρκικη, την αραβική, τη περσική, την ινδική, την ελληνική φυσικά. Εδώ όπως έχω πει πολλές φορές, ζούμε σε μια περιοχή του κόσμου όπου έχουμε διάφορα κράτη με πανάρχαια ονόματα, Ελλάδα, Συρία, Αίγυπτο, Ισραήλ, Περσία, Ινδία. Ωραία, αλλά ως κρατικές οντότητες είναι όλες νεότερες από την Αυστραλία και αυτό έχει δημιουργήσει ένα θέμα λίγο γιατί το καθένα από αυτά τα κράτη προσπαθεί να δημιουργήσει έναν επίσημο κρατικό πολιτισμό, μια επίσημη γραμμή. Ε, η γραμμή της Ελλάδος είναι πάρα πολύ γνωστή, ότι όλα προέρχονται από την αρχαία Ελλάδα, μετά από το Βυζάντιο, μετά από τη σημερινή Ελλάδα, δεν πήραμε τίποτα από τους άλλους, μόνο αυτοί πήρανε από μας. Υπάρχει αυτό. Οι Άραβες έχουν κάτι αντίστοιχο, η Τουρκία κάτι αντίστοιχο, όλη η κεντρική Ασία, οι Πέρσες νομίζουν ότι η 9<sup>η</sup> του Μπετόβεν είναι περσικό λαϊκό τραγούδι, και οι Ινδοί πιστεύουν πως όλα προέρχονται από την Ινδία. Τώρα, εντάξει αυτό είναι ένα συνηθισμένο εθνικιστική φαινόμενο, ούτε παράξενο ούτε το κάτι πολύ σοβαρό, το καταρρίπτεις και

εύκολα. Η μεγάλη ζημιά που έχει κάνει αυτή η αντίληψη, ένα, είναι ότι ο καθένας προσπαθεί να τονίζει την αρχαιότητα του κάθε τι που αποτελεί ο πολιτισμός του.

**A.Π.:** Τότε αρχίζει να βγαίνει και προς τα έξω νέι ε;

**R.D.:** Τότε αρχίζει να. Τότε το νέι ήταν ένα περίεργο πράγμα. Δηλαδή στην Τουρκία δεν άκουγες πολύ. Άκουγες στο ραδιόφωνο, παίζανε συγκεκριμένες συνθέσεις, αποφεύγαν το Μεβλεβί ρεπερτόριο επειδή το κρατικό ραδιόφωνο δεν τα ήθελε αυτά. Παίζανε κυρίως άλλες συνθέσεις. Ο άνθρωπος που για μένα έκανε πάρα πολύ δουλειά για το νέι, μέσα στην Τουρκία, ήταν ο Niyazi Sayin, ο δάσκαλος του Omer. Είχαν ξεκινήσει κατ' αρχήν ήδη από τη δεκαετία '40-'50, είχαν ξεκινήσει να φτιάχνουν αυτές τις τεράστιες χορωδίες αντιγράφοντας τα ευρωπαϊκά μοντέλα και μεγάλες ορχήστρες με πέντε κανονάκια, έξι ούτια και όλα αυτά, εξοστρακίζοντας τα κρουστά. Έτσι μοιάζει με την ευρωπαϊκή ορχήστρα τώρα. Ο Niyazi Sayin ήταν από τους πρώτους ανθρώπους που εναντιωνόταν σε αυτό και επέστρεψε πίσω σε μικρά σύνολα και έκανε ηχογραφήσεις στο ραδιόφωνο με το ίδιο νέι, με το Necdet Yasar ταμπούρ, καμιά φορά με δύο νέι με τον Aka Gunduz Kutbay και με τον Erol Deran κανονάκι κάποιες φορές. Μικρά σύνολα, δεν άκουγα ποτέ να είναι παραπάνω από τέσσερα όργανα. Και με πολύ ελεύθερο αυτοσχεδιασμό μέσα, όχι αυτό το στημένο πράγμα που βλέπεις με τον... Ήταν ένας διευθυντής ορχήστρας, που αυτός ήταν ο εκπρόσωπος κρατικής γραμμής που θέλει αυτή την ευρωπαϊκή ορχήστρα με κορδέλες εδώ πέρα (δείχνει το λαιμό) και τέτοια. Χάλια ήτανε. Υπάρχουνε ακόμη. Και όλοι οι δικοί μας δάσκαλοι εδώ πέρα συμμετέχουν κατά καιρούς σε αυτές τις ορχήστρες για να έχουνε δουλειά.

[..]

**A.Π.:** Το Σίμωνα Καρά τον έχετε γνωρίσει;

**R.D.:** Τον έχω γνωρίσει να. Αντιπαθητικός άνθρωπος ήτανε. Με ένα φανατισμό, με μία φανατική αποστροφή από οτιδήποτε ευρωπαϊκό, και αυτό έτσι χρωμάτισε την αντίληψή του πολύ. Αυτός έπρεπε να ζούσε τον 11<sup>ο</sup> αιώνα, πριν το σχίσμα των εκκλησιών, έτσι κάπου εκεί ήταν η αντίληψή του. Γνώστης βέβαια, αλλά όχι επιστήμονας, και αυτό είναι ένας επικίνδυνος συνδυασμός. Η πραγματική επιστημονική μέθοδος ανάλυσης κάποιων πραγμάτων, δεν ασχολείται με το να βγάλουμε συμπεράσματα. Ασχολείται με το να εξετάζουμε πιθανότητες ισχύος διαφόρων υποθέσεων, Οπότε, αυτός ήθελε να πιστέψει κάποια πράγματα οπότε έψαχνε και έβρισκε επιχειρήματα που υποστήριζαν αυτό που ήθελε να πιστέψει, που είναι το ακριβώς ανάποδο απ' ότι είναι η επιστημονική μέθοδος, που είναι ότι συγκεντρώνω στοιχεία και μαζεύω μαζεύω, όσα μπορώ οτιδήποτε, τα βάζω όλα εδώ και μετά προτείνω διάφορα σενάρια, υποθέσεις και εξετάζω τη πιθανότητα ισχύος της μίας και

της άλλης υπόθεσης. Και μετά δε βγάζω συμπέρασμα απλώς λέμε ότι αυτό έχει τη μεγαλύτερη πιθανότητα μέχρι στιγμής να ισχύει μέχρι να 'ρθει κάτι άλλο αύριο μεθαύριο να τα ανατρέψει όλα. Οπότε, έκανε κάτι πολύ χαζά πράγματα εδώ στην Κρήτη ο Σίμων Καράς, ως τότε διευθυντής της ραδιοφωνίας, στο πρόγραμμα της παραδοσιακής μουσικής του ραδιοφώνου της Ελλάδος. Εδώ στην Κρήτη, η λύρα παιζόταν στη κεντρική Κρήτη. Στα δύο άκρα του νησιού, για διάφορους λόγους, στο νομό Χανίων και Λασιθίου, προς τη Σητεία, σε αρκετές περιπτώσεις είχε μεγαλύτερη δημοτικότητα και κυριαρχούσε το βιολί. Και κυρίως στην επαρχία, γύρω από το Ρέθυμνο και τα ανατολικά του νομού Χανίων, η λύρα ήταν πιο κυρίαρχο όργανο. Του Καρά βέβαια τον βόλευε να υπάρχει η λύρα που το θεωρούσε βυζαντινό όργανο, ότι αυτό είναι το όργανο της Κρήτης και δε τον βόλευε καθόλου το βιολί. Οπότε τι έκανε, απαγόρευσε στη ραδιοφωνία να παίξουν κρητικά με το βιολί. Ήταν ο διευθυντής της ραδιοφωνίας οπότε, ήθελες να παίξεις στο ραδιόφωνο; Έπρεπε να πάρεις την έγκρισή του. Και ανάμεσα στα τραγικά λάθη που έκανε είναι ότι απέρριψε τον Νίκο τον Ξυλούρη να παίξει στο ραδιόφωνο. Τον απέρριψε θεωρώντας ότι δεν είναι καλός αυτός. Και δεν μπόρεσε να παίξει ποτέ στη ραδιοφωνία ο Ν. Ξυλούρης. Μόνο λύρες μπορούσαν να παίξουν στο ραδιόφωνο, και λαούτα αλλά βιολί όχι γιατί είναι ευρωπαϊκό. Οπότε έκανε τέτοιες ενέργειες. Έκανε και καλά πράγματα όμως, πρέπει να το πει κανείς αυτό. Αυτός όντως ήταν δημιουργός, ας το πούμε, μιας διαφορετικής προσέγγισης της βυζαντινής μουσικής που έχει ενδιαφέρον. Παραδόξως, ο εθνικισμός του αλλά και ο θρησκευτικός του φανατισμός, τον οδήγησαν σε κάποια συμπεράσματα με τα οποία θα συμφωνούσα εντελώς. Δε δεχόταν ουσιαστικά τον όρο βυζαντινή μουσική, όπως και εγώ δε τον δέχομαι. Αυτός θεωρούσε πως αυτό που ονομάζουμε εμείς σήμερα βυζαντινή μουσική είναι η Ελληνορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική, και με αυτό συμφωνώ απόλυτα και νομίζω ότι εκεί πρέπει να γίνει ένας διαχωρισμός γιατί το να λέμε βυζαντινή μουσική, κατ' αρχήν αυτός ο όρος 'βυζαντινός', λίγο πολύ τον 19<sup>ο</sup> αιώνα είναι αυτός. Δηλαδή, δε λεγόταν Βυζάντιο εκείνη την εποχή, Ανατολική Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία λεγόταν. 'Βυζαντινό' εννοούμε κάτι μιας συγκεκριμένης γεωγραφικής περιοχής και κάτι μιας συγκεκριμένης εποχής. Μπορούμε να πούμε χοντρικά μέχρι τα μέσα του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Αν και η ανατολική ρωμαϊκή αυτοκρατορία έχει τελειώσει ουσιαστικά πολύ νωρίτερα. Οπότε λέγοντας βυζαντινή μουσική εννοούμε τη μουσική αυτού του γεωγραφικού χώρου, που ήταν πάρα πολύ μεγάλος, αυτής της εποχής. Αλλά, το μόνο που ξέρουμε είναι η μουσική, κάποιες καταγραφές σε ένα παλαιότερο σύστημα καταγραφής, της εκκλησιαστικής μουσικής. Δεν έχουμε καταγραφές της λαϊκής μουσικής, τι παίζανε στα πανηγύρια, τι παίζανε στους γάμους, στις συναυλίες αν είχαν. Δεν έχουμε τίποτα απ' όλο αυτό, έχουμε μόνο τα

εκκλησιαστικά, και αυτά σώζονται σε ένα σύστημα καταγραφής που δεν μπορεί να διαβαστεί όπως είναι και που έχουμε ερμηνείες αυτών των κομματιών έως και έξι αιώνων μετά, που αν λάβει κανείς υπόψιν του ότι η έννοια της διατήρησης και διάσωσης της παράδοσης είναι πάρα πολύ σύγχρονη έννοια, δηλαδή οι άνθρωποι παλιά δεν είχαν αυτό το πράμα. Επειδή δεν είχαν τρόπους να καταγράψουν με απόλυτη ακρίβεια κάποια πράγματα, ούτε ηχογράφηση είχαν ούτε γραφή. Οπότε ο καθένας έπρεπε να ακούσει κάτι και να το θυμάται. Γιατί όλο αυτό που ονομάζουμε βυζαντινή μουσική είναι ουσιαστικά η εκκλησιαστική παράδοση, και είναι σωστό γιατί δεν το περιορίζει σε μία εποχή. Πολλά από αυτά που ακούμε στη εκκλησία σήμερα είναι του 17<sup>ου</sup>, του 18<sup>ου</sup>, του 19<sup>ου</sup> αιώνα ακόμη άρα δεν είναι βυζαντινό.

**A.Π.:** Ο Καράς είχε σχολή τότε και διδάσκονταν όργανα σε αυτή ε;

**R.D.:** Είχε σχολή ναι. Προσπαθούσαν να διδάξουν όργανα.

**A.Π.:** Τι όργανα;

**R.D.:** Ο ίδιος προσπαθούσε λίγο να παίζει κανονάκι.. τίποτα. Και είχαν αυτό το φετίχ με τον ταμπουρά.

**A.Π.:** Νέι δεν είχε τότε ε;

**R.D.:** Νέι δε θυμάμαι να έχει, όχι. Ε μπορεί να είχε κάποιον εκεί να του δείξουνε. Ίσως κάποιος φύσαγε δυο νότες. Αλλά κάπου να παίζει καθ' αυτό, να βγαίνει να παίζει αυτό το όργανο δεν υπήρχε όχι. Είχαν τον Αριστείδη το Βασιλάρη ο οποίος έπαιζε διάφορα σουραύλια και ελληνικά πνευστά παρόμοια. Έπαιζε καλά αυτός. Αλλά κυρίως φλογέρες, διάφορα τέτοια. Νέι δε θυμάμαι να είχαν χρησιμοποιήσει ποτέ. Οπότε, αν διαβάσεις το μέγα θεωρητικό του Χρύσανθου αναφέρει διάφορα όργανα μέσα. Η λύρα, το τρίχορδο που παίζεται από τους... (γέλια). Και αναφέρει και το ταμπούρ, αλλά αυτός κάνει αναφορά στο σάζι. Βέβαια, στον ελλαδικό χώρο υπήρχαν έως και 40 διαφορετικά όργανα, με κάποια παραλλαγή της ονομασίας ταμπουράς, ταμπουρίδα, φαμπούρα (γέλια), είχαν διάφορα ονόματα και δεν αναφερότανε αυτό το όνομα πάντα στο ίδιο όργανο. Κάπου βρέθηκε ένα όργανο, επειδή ο ίδιος είναι Πελοποννήσιος, ένα όργανο του Μακρυγιάννη που είναι στο μουσείο Μπενάκη σήμερα. Ένα όργανο που έχει 12 κλειδιά, σαν σάζι είναι αλλά με 12 κλειδιά, πόσες χορδές είχανε, τι διάταξη είχανε δε ξέρω. Και αυτό θεωρήθηκε ο ταμπουράς. Αλλά έμοιαζε πάρα πολύ όπως ξέρουμε όλοι με το σάζι, οπότε ξαφνικά δεν υπάρχει σάζι, υπάρχει ταμπουράς, ο βυζαντινός. Και το τούρκικο ήτανε κάτι που το πήρανε από μας από το Βυζάντιο. Βέβαια στην Τουρκία, σάζια υπάρχουν παντού. Αν ακούσεις όμως βλέπεις πως ο τρόπος παιξίματος σήμερα προέρχεται ξεκάθαρα από εκεί. [...] Και με το ταμπουρά στα μουσικά σχολεία, είχα πολύ αστεία εμπειρία με αυτά. Με πήραν μια φορά από ένα ωδείο

όπου έκανα κυριολεκτικά, μαθήματα τη νύχτα, σε δασκάλους του μουσικού σχολείου. Ταμπουρά, που δεν ήξεραν τη τύφλα τους. Εγώ απλώς ήξερα σάζι επειδή είχα πάει στην Τουρκία. Ο ένας ήταν ο Χάρης ο Συμεωνίδης, από τους πιο έντιμους ανθρώπους, αυτός προσπαθούσε και έμαθε. [...] Όλο αυτό το φετίχ με το ταμπουρά από τη σχολή του Καρά προήλθε, που δεν υπήρχε ταμπουράς. Παλιότερα υπήρχαν διάφορα όργανα που είχαν το όνομα αυτό, τα πιο πολλά είχαν εξαφανιστεί δε ξέρουμε καν πως και τι παίζανε. Από τα ελάχιστα που υπάρχουν στον ελλαδικό χώρο κατά παράδοση είναι πάνω στη Μακεδονία κάτι γυναίκες που παίζουν κάτι δίχορδους ταμπουράδες σαν αυτούς στα Σκόπια, και έχουν ένα δικό τους ρεπερτόριο και αυτό αγνοείται στα μουσικά σχολεία.[..]

**A.Π.:** Για τον Καρά, τη Δόμνα Σαμίου και αυτούς που λέμε, τα ανατολικά όργανα ήταν «παραδοσιακά» ως προς τι; Τη βυζαντινή τους παράδοση;

**R.D.:** Ναι, μόνο αυτό.

**A.Π.:** Γιατί ξαφνικά βλέπουμε και το νέι στα μουσικά σχολεία ως ελληνικό παραδοσιακό όργανο.

**R.D.:** Είναι αστείο αυτό. Με τον Συμεωνίδη το ειρωνευόμασταν αυτό. Βγάσαμε διάφορα αστεία εκείνη την εποχή. Λέγαμε, «Άκουσες το καινούριο ελληνικό παραδοσιακό όργανο που διδάσκεται τώρα στην Παλλήνη; Το σακουχάτσι (*shakuhachi*)» (γέλια) Ήταν αστείο για μας.

**A.Π.:** Ποιος το αποφάσιζε αυτό τότε;

**R.D.:** Βασικά όλη αυτή η κατάσταση οδηγεί στο εξής πράγμα, ότι έχουμε ολόκληρη νεολαία στα αστικά κέντρα που ωραία, περάσαμε τη φάση με τα ρεμπέτικα, κάποιος μας είπες και για τα βυζαντινά. Στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης, η εκκλησία της Ελλάδος, είχε κάνει τόσα αίσχη και συμπράξεις με χούντες, με δικτάτορες, που κανένας νέος άνθρωπος εκείνα τα χρόνια δε περνάει ούτε απ' έξω από την εκκλησία, και οι άνθρωποι της εκκλησίας το κατάλαβαν αυτό. Αλλά πως θα γίνει να βάλουμε χέρι ξανά στη νεολαία χωρίς να αναγκαστούμε να πούμε συγνώμη για όλα τα αίσχη που κάναμε. Οπότε, είδαν ότι αυτά τα είδη παραδοσιακής μουσικής, από τα ρεμπέτικα και μετά, για αυτά ενδιαφέρονται. Και εδώ είναι η ευκαιρία μας. Αυτό το κάνανε λίγο πολύ στα μέσα της δεκαετίας του '80. Άνθρωποι σαν το Σαββόπουλο ήταν πρωτεργάτες αυτού του πράγματος επίσης, ο οποίος είχε πάντα πολύ ύποπτο και περίεργο ρόλο σε όλα αυτά τα πράγματα. Δεν ήταν ποτέ αυτό που νομίζανε όλοι, ένας επαναστάτης, λίγο αριστερός, όχι, το αντίθετο ήτανε. Αρκετά συντηρητικών απόψεων με ένα περίεργο πράγμα με τη θρησκεία και την εκκλησία, και έναν εθνικισμό αρκετά έντονο θα έλεγα. Εμένα τον ίδιο θυμάμαι με καλούσε να κάνω συναυλίες μπροστά σε εκκλησίες, σε στρατώνες κτλ. ο ίδιος άνθρωπος που έγραψε το τραγούδι 'Κωλόέλληνες',

πολύ αντιφατικός. Τότε ήταν ένα περίεργο κίνημα ανθρώπων που λεγόντουσαν Νέο ορθόδοξοι που είχαν μια παράξενη σχέση με την εκκλησία. Μέσα από αυτό το κύκλωμα προκύπτει και ο Νικηφόρος Μεταξάς, πολύ ύποπτη προσωπικότητα που τον στέλνουν στην Κωνσταντινούπολη για ψάλτης στον Αϊ Γιώργη, και μετά το *Βόσπορο* και όλα αυτά και όλη αυτή η ιστορία, Ρωμιοί συνθέτες της Πόλης και αυτά. Η ουσία του πράγματος είναι ότι έχουνε μία ολόκληρη νεολαία στα αστικά κέντρα που αναζητά κάτι το οποίο μπορούν να ονομάσουν παράδοση, δε μπορούν αυτά τα παιδιά να συνδεθούν με τα δημοτικά. Αυτό είναι το κλειδί το πώς κόλλησαν με τα ανατολίτικα όργανα. Και με τη σχολή του Καρά που λέγανε ότι όλα αυτά τα τούρκικα είναι ελληνικά. Ήταν η «θεωρία του ελληνικού ψυγείου» η Τουρκία. Όλα αυτά που τόσο καιρό δε θέλαμε τα βάλουμε εκεί και τώρα έχουμε ανοίξει το ψυγείο και καταναλώνουμε!

**A.Π.:** Το νέι δεν ήταν γνωστό πως αποτελούσε ένα θρησκευτικό όργανο;

**R.D.:** Το παρακάμψανε. Το ξέρανε. Μα θεωρούσαν ότι και οι δερβίσηδες κρυπτοχριστιανοί ήτανε τελικά (γέλια). Ο Ρουμί ειδικά προσφέρεται για ότι διαστρέβλωση της. Επειδή σε ένα ποίημα αρνείται ότι είναι μουσουλμάνος, ή χριστιανός ή εβραίος, αλλά πρέπει να καταλάβεις τι εννοεί. Απλά είχε δει μια ενότητα στα θρησκευτικά σχήματα και ότι η ουσία του πράγματος είναι μια πνευματική διαδικασία που μπορεί κανείς να το νιώσει μέσα από τον έναν ή τον άλλον δρόμο. Αυτό διάφοροι το χρησιμοποίησαν για να τον διεκδικήσουν ως δικό τους. [...] Ακόμα και τον Ρουμί τον διεκδίκησαν ως Ρωμίο και επειδή το Ικόνιο είχε και το ελληνικό στοιχείο και μιλιόντουσαν διάφορες γλώσσες υπάρχουν κάποια λίγα ποιήματα του Ρουμί στα ελληνικά, αλλά ήξερε και τούρκικα και.. οπότε τον διεκδίκησαν ως δικό τους άνθρωπο. Μέσα από όλα αυτά βρίσκουν κάπως να δικαιολογήσουν την ενασχόλησή τους με το νέι. Φυσικά το νέι δεν είναι ούτε τούρκικο ούτε ελληνικό όργανο, είναι πανάρχαιο όργανο, από τα πρώτα όργανο που υπήρχε. Τι είναι, ένας απλός αυλός. Σε διαφορετικούς τόπους είναι διαφορετικό. Δεν ξέρουμε καν από πότε αρχίζει. Αυτό όμως που λέμε σήμερα νέι είναι μια παράδοση που αναπτύσσεται αποκλειστικά στα αστικά κέντρα του τότε οθωμανικού χώρου. Το Μεβλεβί είναι αποκλειστικά αστικό τάγμα. [...] Επιστρέφοντας στο θέμα μας, έχουμε παιδιά στα αστικά κέντρα που μαθαίνουν όργανα αστικού κέντρου άλλης χώρα αλλά διεκδικώντας τα ως δικά του. Ίσως η μεγάλη ανωμαλία σε όλα αυτά ήμουν εγώ γιατί εμφανίζομαι τέλη δεκαετίας του '70.. Εγώ ενσωμάτωνα στοιχεία στη μουσική μου και τουρκικά και αφγανικά και ινδικά που είχα ασχοληθεί γιατί δεν αισθανόμουν καμία υποχρέωση, καμία ανάγκη να είμαι αυθεντικός απέναντι σε οτιδήποτε άλλο παρά μόνο στον εαυτό μου.

[..]



**A.Π.:** Μπορείς να μου σχολιάσεις την πορεία του νέι μέχρι σήμερα έτσι όπως το έζησες έτσι από το ξεκίνημά του;

**R.D.:** Βρέθηκε ένας ολόκληρος κόσμος με όργανα παραδοσιακά που τελικά δεν είναι παραδοσιακά και κάποιοι από αυτούς έχουν υποφέρει πολύ από αυτό. [...] Όσο ξένο ήταν για μένα ένας Ιρλανδός να μαθαίνω κρητική λύρα, εξίσου είναι για ένα παιδί από το Χαλάνδρι να μαθαίνει πολιτική λύρα. Δε μαθαίνει ένα παραδοσιακό όργανο. Αυτό για μένα είχε πολύ ενδιαφέρον. Πολλοί μπερδεύτηκαν όμως λέγοντάς τους πως πρέπει να ανήκουν σε μια παράδοση και εδώ ελληνική, και όλη αυτή η εμπειρία πιστεύω τους στοίχισε πολύ. Ο Περικλής ας πούμε, έλεγε που να παίζει αυτό το όργανο, δε το θέλανε πουθενά. Το ίδιο πρόβλημα υπάρχει και με το νέι. Δεν είδα πολλές περιπτώσεις όπου κάποιος έχει κάτσει να γράψει ένα κομμάτι για το νέι, πολύ λίγες περιπτώσεις υπάρχουν. Να εδώ ο φίλος μας ο Παραουλάκης ο οποίος είναι εξαιρετικός νεϊζέν, τον ακούμε με το Μάλαμα.

**A.Π.:** Μήπως πειραματίζονται ακόμα με το όργανο;

**R.D.:** Θεωρώ πως τεχνικά το ξέρουν εξίσου καλά με τους Τούρκους. Ο Χάρης για παράδειγμα θεωρώ ότι έχει πάει το όργανο τεχνικά πολύ πέρα από κει που ήτανε. Ο Χρήστος ο Μπάρμπας επίσης. Ο Χρήστος είναι ενδιαφέρουσα περίπτωση γιατί συνθέτει κομμάτια ως νεϊζέν και κομμάτια που είναι φανερά για το νέι. Ο Παραουλάκης επίσης έχει γράψει κάτι πράγματα, δεν έχω ακούσει πολύ, κάτι λίγα που έχει ανεβάσει στο youtube, κάτι ενδιαφέροντα πράγματα. Αλλά τους βρίσκει μία πολύ άσχημη εποχή όπου το επάγγελμα του μουσικού δεν υφίσταται στην Ελλάδα.

[..]

**A.Π.:** Που έπαιζε αυτό το όργανο;

**R.D.:** Ίσως το πρώτο μέρος να ήταν το ‘Τσάι στη Σαχάρα’ που έπαιξε ο Συμεωνίδης με εμάς και το ‘Μπαράκι του Βασίλη’ που έπαιζε ο Χάρης μαζί με το Σωκράτη και τον Περικλή περιστασιακά. Αυτά νομίζω ήταν τα πρώτα μέρη που νομίζω ότι βγαίνει αυτό το όργανο προς τα έξω και παίζει. Μουσικές σκηνές ήταν και το ‘Ραβάναστρον’ επίσης πάνω στην Αλεξάνδρα. Το ‘Τσάι τη Σαχάρα’ στα Ιλίσια, το ‘μπαράκι του Βασίλη’ που ήταν στα Εξάρχεια, σε αυτούς τους χώρους ξεκίνησε. Μετά γρήγορα εντάχθηκε σε βυζαντινές χορωδίες και παρουσιάσεις παραδοσιακών τραγουδιών από βυζαντινές χορωδίες, Μικρασιατών και τέτοια πράγματα. Αλλά θα έλεγα ότι στην ελληνική μουσική δεν έχει βρει μία θέση το νέι. Το νέι και στην Τουρκία χρησιμοποιείται σε πολύ συγκεκριμένα πράγματα, δε το ακούς παντού. [...] Εδώ δεν υπάρχουν χώροι.. και πολλοί δυσκολευτήκαν πολύ να βρουν το δικό τους δρόμο.

**A.Π.:** Σε μουσικά σύνολα που ακούς εδώ στην Ελλάδα τι ρόλο πιστεύεις ότι έχει το νέι, ή όταν γράφεις εσύ ένα κομμάτι, με ποια λογική θα επιλέξεις να βάλεις νέι και γιατί;

**R.D.:** Να σου πω. Υπάρχει το καθ' αυτό τούρκικο παίξιμο που έχει διαμορφωθεί μέσα από αυτή τη μουσική. Εγώ σα συνθέτης γοητεύομαι από συγκεκριμένες φόρμες, όσο γοητεύομαι και από την ελευθερία να γράψω έξω από φόρμες. Πρέπει να έχω γράψει κάνα τριανταριά σεμάγια και .. ναι αυτά είναι διαμορφωμένα για αυτό το ύφος και αυτό το παίξιμο. Έχω κάποια άλλα κομμάτια που είναι έξω από συγκεκριμένες φόρμες που προβλέπουν τη χρήση του νέι λίγο διαφορετικά απ' ότι συνηθίζεται και εκεί θα το ενέθετα στο Χάρη που μπορεί να παίζει διάφορα πράγματα έξω από το καθ' αυτό τούρκικο ή αράβικο. Σε κάποια άλλα κομμάτια έχω χρησιμοποιήσει το νέι λίγο πιο αφηρημένα, ως ένα χρώμα ή αποδίδοντας μελωδίες με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Αλλά η κύρια χρήση που θα έκανα για το νέι θα ήτανε αποδίδοντας πράγματα είτε με ένα τουρκικό χρώμα είτε αραβικό είτε περσικό γιατί υπάρχουν διαμορφωμένες σχολές και υπάρχουν παίκτες που τα παίζουν καλά αυτά.

**A.Π.:** Με τον Omer πως γνωριστήκατε;

**R.D.:** Τον Omer τον γνωρίζω πάνω από 30 χρόνια. Έχω ένα φίλο στην Κωνσταντινούπολη, ένας άνθρωπος τυφλός, είναι μουεζίνης, τον οποίο γνώρισα σε ένα τσαγάδικο στην Πόλη. Ο Ismail ήταν πολύ καλός και μιλούσε αγγλικά. Αυτός τραγούδαγε το κοράνι όλο απ' έξω, και τραγουδιστής στα οθωμανικά κλασικά, και μάθαινε νέι με τον Omer ο οποίος δίδασκε κάθε Παρασκευή βράδυ σε ένα μαγαζί που πουλάγανε χαλιά. Οπότε αυτό που κάνει τώρα και κάθετε ατέλειωτες ώρες και κάνει μαθήματα, αυτό κάνει πάντα. Τον ήξερα από κει. Μετά ήρθε στη Ελλάδα με το Βόσπορο και τον θυμόμουνα, τον ξέρω από το '82-'83. Και όλα αυτά τα χρόνια γνωριζόμασταν. [...]

**A.Π.:** Το πρώτο σεμινάριο με τον Omer ήταν το 2003;

**R.D.:** Ναι το 2003 ήτανε.

[..]

Τέλος συνέντευξης

## 5. Σύλβια Κουτρούλη

28/03/2017, Αθήνα

[..]

**A.Π.:** Πείτε μου αρχικά κάποια πράγματα για την επαφή σας με τη μουσική και έπειτα με το νέι.

**Σ.Κ.:** Εγώ ως παιδί, από την ηλικία των δέκα και πιο πάνω, μου άρεσε η κιθάρα γιατί περισσότερο εκείνη την εποχή υπήρχε η κουλτούρα του παίρνω την κιθάρα μου και παίζω σε ένα ανοιχτό χώρο, μια παρέα, και αυτή η εικόνα είχε εμποτίσει περισσότερο τη γενιά του πατέρα μου και εκείνος κάπως το πέραγε στα παιδιά του. Εγώ πιο πολύ είχα γοητευτεί από έναν συμμαθητή που έπαιζε.. Έτυχε να αγοράσει ο πατέρας μου μια κιθάρα από το Μοναστηράκι. Στην αρχή έβγαζα μόνη μου μελωδίες και όταν είδαν οι δικοί μου ότι ενδιαφέρομαι μου πρότειναν να πάω στο ωδείο. Εκείνες τις εποχές σχεδόν δύο όργανα υπήρχαν σχεδόν σε κάθε ωδείο, κιθάρα και πιάνο, εγώ πήγαινα στο ελληνικό ωδείο σε ένα παράρτημα στα Πατήσια. [...] Παρ' ότι πήγαιναν καλά οι σπουδές μου, και στα 18 με είχαν βάλει κανονικά να διδάσκω ενώ δεν είχα ακόμη το πτυχίο, κάτι έλειπε. Αισθανόμουν στη κιθάρα ότι είχα κάνει έναν κύκλο που δεν ήταν της επιθυμίας μου, στην πραγματικότητα ήθελα να ασχοληθώ με τη φλαμένκο κιθάρα ή τζαζ, και αυτά τα πράγματα δεν υπήρχαν.

**Α.Π.:** Που τα ακούγατε εσείς αυτά;

**Σ.Κ.:** Θα σου κάνει εντύπωση αλλά φλαμένκο δίσκους είχε ο πατέρας μου. [...] Ίσως αυτά τελικά επηρεάζουν κάπως, δηλαδή ήμουν εξοικειωμένη με το όχι ραφιναρισμένο παίξιμο. [...] Άρα είχα έρθει σε ένα αδιέξοδο μουσικά, δε με εξέφραζε αυτή η ιστορία. Εν τω μεταξύ είχα πετύχει στη σχολή της αρχιτεκτονικής. Σπούδαζα εκεί κανονικά. Μια μέρα, γύρω στα 20, το '88, ακούω ένα δίσκο του Ross Daly από έναν συμμαθητή μου. Έμεινα έκθαμπη. Τότε δεν άκουγες πουθενά όργανα που δεν ήταν ηλεκτρικές κιθάρες, πιάνο, σαξόφωνα, όλα ευρωπαϊκής γκάμας, δεν υπήρχε ηχώχρωμα ανατολίτικο. Σκέψου επίσης ότι ακόμα και στο διεθνές στερέωμα, κάποια βήματα γινόντουσαν δειλά. Δηλαδή αυτό που τότε άρχισε να ονομάζεται έθνικ κάπου εκεί άρχισε να ανθίζει. [...] Άρχισαν να με ενδιαφέρουν τέτοια πράγματα, αλλά ο Ross ήταν εδώ. Με μεγάλη σύμπτωση τον πέτυχα στα Εξάρχεια και του μίλησα, και τα πράγματα άρχισαν να παίρνουν τη σειρά τους όταν παρακολούθησα ένα σεμινάριο που έκανε στο Κολωνάκι. Ο Ross ήταν ο πρώτος άνθρωπος που μας ενέταξε στο τοπίο της ανατολής, μας είπε τη μουσική γεωγραφία του πράγματος, μας έδειξε όργανα, μας τα 'παιζε. [...] Σιγά σιγά μετά από αυτό έκανα στροφή και πλησίασα το ούτι. Έκανα ένα ταξίδι στη Τουρκία το καλοκαίρι του '88 να αγοράσω ένα ούτι, με το φίλο μου το Γράπα ο οποίος είναι συνάδελφος. Φτάνοντας εκεί γνωρίσαμε το Νικηφόρο Μεταξά, πιθανότατα κάποιος μας είχε δώσει μία διεύθυνση για να μας βοηθήσει και να βρούμε καταστήματα και να μας φιλοξενήσει. Στο σπίτι του Νικηφόρου θα πρέπει να άκουσα πρώτη φορά νεί γιατί είχε ο ίδιος κάποια νεί μεγάλα που πάλευε να τα παίζει. Αλλά όταν μου έβαλε κάποια στιγμή μια κασέτα του Niyazi Sayin εκεί εντυπωσιάστηκα. Άκουσα κάτι που δεν είχα ακούσει ούτε στις ηχογραφήσεις του Ross, ο Ross δε χρησιμοποιούσε νεί γιατί ουσιαστικά δεν υπήρχε

κάποιος να παίζει. Και έτσι υποσχέθηκα στον εαυτό μου ότι κάπως πρέπει να γίνει με αυτό το όργανο, κάπως πρέπει να βρω. Σε εκείνη τη φάση πήρα ούτι, αλλά με έτρωγε. Επιστρέφοντας στη Αθήνα έτυχε κάποιιοι να έχουν πάρει κάτι νέι, δε θυμάμαι ακριβώς. Στις δικές μας εποχές η εύρεση οργάνου και δε υλικού να ακούσεις ήταν άθλος από μόνο του. Επομένως κάποια στιγμή προμηθεύτηκα ένα όργανο από κάποιον, τίποτα σπουδαίο και άρχισα να το παλεύω μόνη μου. Ήχο έβγαλα αρχές του '90 πια, δε το έκανα στόχο αλλά που και που το έπιανα. Τότε, σε ένα ωδείο στο Περισσό, αυτό το ωδείο το είχε ο Βασίλης ο Γρατζούνας, είχε προσλάβει το Χρήστο το Τσιαμούλη για μαθήματα. Για το Χρήστο ξέραμε γιατί αν υπήρχε ένα συγκρότημα με τέτοια όργανα ήταν οι *Δυνάμεις του Αιγαίου*. Θυμάμαι ακόμα να ετοιμάζομαι για τις πανελλήνιες το '85 και να τραγουδάω το 'Μια βοσκοπούλα αγάπησα', είχε γίνει σουξέ εκείνη την εποχή. [...] Αρχίσαμε τότε με το Χρήστο, κάναμε με τη μέθοδο του Erguner Souleyman ένα τεύχος που ήταν σημαζέμενο, τώρα είναι τούβλο. Μάλιστα από την αρχή, αρχίσαμε σεμάγια, πεσρέφια. Που και που κάναμε και κάποια ορχηστρικά κομμάτια ελληνικά τα οποία εκείνος τα έγραφε χειρόγραφα και μοιραζόντουσαν από χέρι σε χέρι. Με το Χρήστο μαθήτευσα δύο χρόνια, όχι πολύ. Μάλιστα στο τέλος του δεύτερου χρόνου άμα πήγαινε κάπου να παίξει μας έπαιρνε και εμάς. Ένα πράμα λοιπόν που άρχισα να διαπιστώνω ασχολούμενη με αυτά είναι ότι ανεβαίνεις στο σανίδι χωρίς να είσαι ο απίστευτος δεξιότηχης. Ένωθες τη χαρά της ζωντανής εκτέλεσης χωρίς να χρειάζεται να είσαι άψογος, σε έπαιρνε να είσαι και λίγο ημιμαθής. [...] Κάποια στιγμή αυτονομηθήκαμε, μας καλούσαν και από συλλόγους να παίξουμε.

**Α.Π.:** Τι παίζατε;

**Σ.Κ.:** Μικρασιάτικα τραγούδια κυρίως.

**Α.Π.:** Παίζατε σε συλλόγους, μουσικές σκηνές..

**Σ.Κ.:** Ναι, τέτοια. Τότε ποιες ήταν θα μου πεις. Στην Αθήνα δεν ήταν τόσες πολλές. Η μοναδική σκηνή πριν το '88 ήταν το 'Ραβάναστρον', κάποια εποχή ήταν στη συνοικία Γκούζη. Αυτή η σκηνή προτιμούσε ανατολίτικες εκτελέσεις, καλούσε καλλιτέχνες που έπαιζαν ανατολίτικα με πρώτο και καλύτερο το Ross Daly. Μετά άρχισαν να ανοίγουν και άλλες. Έτσι υπήρχαν σκηνές όπως, 'Το μπαράκι του Βασίλη', 'Το τσάι στη Σαχάρα', αργότερα 'Οι φωνές', 'Καφέ ασάντε'. Επίσης και στο θέατρο άρχισαν να ζητάνε παραδοσιακά όργανα και να χρησιμοποιούν. Οπότε ζητούσαν να ακούνε τέτοια τα οποία την προηγούμενη γενιά πιθανότατα να ήταν παρεξηγημένα. [...] Τότε είμασταν πολλοί λίγοι, μαθαίναμε ο ένας από τον άλλον. Σημείωσε επίσης πως είμασταν όλοι από πόλεις. [...]

**Α.Π.:** Νέι ξεκινήσατε το '90, και πότε αρχίσατε να διδάσκετε στο μουσικό σχολείο;

**Σ.Κ.:** Εδώ είναι το σκάνδαλο. Το '90 ήταν και η χρονιά που με προσλάβαν στο σχολείο, σε ένα πολύ μικρό χρονικό διάστημα μαθητείας, όχι μόνο στο νέι αλλά και στα άλλα όργανα. Το σχολείο ιδρύθηκε το '88, έπρεπε να στελεχωθεί από ανθρώπους που θα στήριζαν τη παραδοσιακή μουσική. Την πρωτοβουλία την είχε πάρει ο Μάριος ο Μαυροειδής. Και επειδή δεν υπήρχαν πολλοί, είχε καλέσει πρώτα το Γιάννη τον Αρβανίτη και το Βασίλη Μπαραμπούτη για τον ταμπουρά. Επειδή όμως κάθε χρονιά στο σχολείο μπαίνουν περίπου 100 καινούρια άτομα, προσθετικά αυξάνεται και το προσωπικό. Όταν έφτασε στη Τρίτη του χρονιά το σχολείο έψαχνε εν αγωνιώς. Εμένα με προσέλαβαν για ταμπουρά να καταλάβεις και μέχρι σήμερα, τυπικά η σύμβασή μου γράφει ταμπουρά. Μα κάνω και ταμπουρά γιατί δε συμπληρώνεται το ωράριο με το νέι. Όλοι είχαμε προσληφθεί ως καθηγητές ταμπουρά. Αυτή είναι η αλήθεια. Είσαι ότι δηλώσεις. Προς το τέλος του '90- '91, ο Μαυροειδής ήθελε να ανοίξει λίγο τη βεντάλια των οργάνων, δεν ήθελε να διδάσκει μόνο ταμπουρά το σχολείο. Ήθελε να μπουν όσο περισσότερα όργανα γίνεται. Κάποια στιγμή λοιπόν ο Μάριος, με τους επτά ανθρώπους που είχε όλους κι όλους για τα όργανα, ρωτάει «Θέλει κάποιος άλλος να δείξει και κάτι άλλο σαν όργανο;». Να το δηλώσει σαν όργανο και αν υπάρξει κάποιος μαθητής να το δηλώσει. Τότε είχα το θράσος να δηλώσω ότι ξέρω νέι.

**Α.Π.:** Έτσι μπήκε το νέι δηλαδή, και εγώ απορούσα.

**Σ.Κ.:** Έτσι μπήκε ναι. Και μάλιστα από πολύ νωρίς, εδώ είναι το αεροπλανικό. Δίδαξα νομίζω το '91.. και εγώ καλά καλά κάτι μήνες έπαιζα. Κάποιοι δήλωσαν άλλα όργανα, εγώ δήλωσα εκείνο μη περιμένοντας ότι θα έχει κανένα μαθητή και δηλώνει ο Χάρης ο Λαμπράκης.(γέλια). Δήλωσαν και άλλοι. Κάποια στιγμή είχα τη Μάρθα τη Μαυροειδή στο νέι, αργότερα τη Στέλλα Τζανουδάκη, είχα αρκετά παιδιά που μετέπειτα ασχολήθηκαν στο χώρο της παραδοσιακής. [...]

**Α.Π.:** Σε εσένα οφείλουμε εν μέρη την είσοδο του νέι στην εκπαίδευση.

**Σ.Κ.:** Ε εντάξει, το ότι μπήκε το νέι στην εκπαίδευση με αυτό το περίεργο τρόπο, οκ το χρεώνομαι αλλά δε πιστεύω ή δε χρεώνομαι ότι δε θα υπήρχε το όργανο ή ότι δε θα είχε την εξέλιξη που έχει. Κοίτα, δε μπλέξαμε σε ιδεοληψίες γιατί αν το ψειρίζαμε πάρα πολύ και τι ακριβώς ήταν και είναι ελληνικό; Εντάξει, τα όργανα υπάρχουν και παίζονται σε πολλές περιοχές και είναι λίγο φτωχό το να κάθεται κάποιος να ψάχνει ποιος ακριβώς λαός το δημιούργησε.. δύσκολα θα πεις για ένα όργανο ότι είναι εθνικό, έχουν ταξιδέψει, αλλάζει χεριά σε εποχές που δεν υπήρχαν έθνη. Άρα πώς να μιλήσεις για το νέι που παιζόταν σε όλη την οθωμανική αυτοκρατορία, εντάξει ιστορικά αν το πιάσεις και οι Αιγύπτιοι και τα λοιπά και τα λοιπά. Δεν είχαμε κάποια αγωνία να αποδείξουμε το νέι ως ελληνικό. Και σήμερα δηλαδή έχω έναν σκεπτικισμό όταν το παρουσιάζω σε μικρά παιδιά. Τι λες για αυτό το

όργανο ακριβώς; Όταν λοιπόν έχουμε κάποια παρουσίαση προσπαθούμε να τους μιλήσουμε όσο πιο τίμια γίνεται. Δηλαδή ότι υπήρχε αυτό το όργανο στην Ελλάδα το 19<sup>ο</sup> αιώνα μέχρι τις αρχές του 20<sup>ου</sup>..

**Α.Π.:** Πως υπήρχε αυτό;

**Σ.Κ.:** Πρώτα απ' όλα το αναφέρουν ο ίδιος ο Παπαδιαμάντης, ο Καρκαβίτσας. Δε θα το ανέφεραν στη λογοτεχνία. Σίγουρα υπήρχε από τουρκομερίτες που είχαν ξεμείνει, το ίδιο το μυθιστόρημα του Παπαδιαμάντη που γράφτηκε το 1886 'Ο ξεπεσμένος δερβίσης' λέει αυτή την ιστορία. Αλλά θα παιζόταν από μη τουρκομερίτες ή εν πάση περιπτώσει θα ακουγόταν από κάποιους που μένανε στην Ελλάδα.

**Α.Π.:** Μας ενδιαφέρει λοιπόν να υπάρχει σε αυτό το γεωγραφικό χώρο..

**Σ.Κ.:** Ναι, τον καθαυτό ελλαδικό χώρο, υπήρχε. Τώρα τι σύστασης ήτανε οι άνθρωποι που το παίζανε δε σου ορκίζομαι. Ούτε και τι έπαιζε, εξαρτάται τι ήταν. Σίγουρα όμως μπορώ να φανταστώ ότι δεν ήταν και το πιο δημοφιλές. Το θέμα είναι ότι δεν έχουμε ηχογραφήσεις, υλικό για να τεκμηριώσεις τελικά το τι συνέβαινε. [...] Ο Καρκαβίτσας ας πούμε αναφέρει τη ζυγιά λαούτο- νέι, επίσης το βιβλίο της Μαζαράκη γράφει κάποια πράγματα για το νέι και οργανοπαίκτες.

**Α.Π.:** Σαν καλαμένιο φλογεροειδή όμως, όχι σαν αυτό που ξέρουμε εμείς.

**Σ.Κ.:** Ναι εντάξει, και όχι για το ρεπερτόριο αυτό που λέμε. Πιθανώς κάτι μεταξύ τζαμάρας και νέι, και εγώ πιστεύω πως τα όρια μεταξύ αυτών των οργάνων ήταν συγκεχυμένα. Δυστυχώς δε μπορεί κανείς να ξέρει τη επικρατούσα. Πάντως το σίγουρο είναι ότι εξαφανίστηκε από το '20 μέχρι το '80, δε το ήξερε κανείς. Μάλιστα, στη γραμματεία μας αναφέρεται ως νάι, και εδώ είμαι υπεύθυνη εγώ και για κάτι άλλο, εγώ προτίμησα να το λέω νέι. Αλλά όλοι οι παλιοί λογοτέχνες το λένε νάι. Ακόμα και για τις θήκες αυτές, αυτές οι θήκες είναι για αρχιτεκτονικό σχέδιο, αυτή δε την είδα να τη χρησιμοποιούνε. Αλλά επειδή κάποια στιγμή, όπως σου είπα σπούδαζα αρχιτεκτονική, μια φορά βιαζόμουνα και δεν έβρισκα τη θήκη, βγάξω τα σχέδια και παίρνω αυτή. Ε από τότε άρχισα να βλέπω τέτοιες θήκες για το νέι. Τα έβαλα αυθόρμητα γιατί αυτό είδα μπροστά μου (γέλια). Πριν χρησιμοποιούσανε θήκες για στέκες μπιλιάρδου, αυτό μου είχε συστήσει ο δικός μου δάσκαλος, ο Χρήστος. [...]

**Α.Π.:** Αφήσαμε κάτι στη μέση, πως παρουσιάζεται το όργανο στους μαθητές;

**Σ.Κ.:** Ναι, ναι. Έλεγα ότι δεν έχει νόημα να επικεντρωθείς στις παρουσιάσεις για το πιο έθνος το χρησιμοποιεί περισσότερο ή λιγότερο. Μπορείς να χρησιμοποιήσεις γεωγραφικές περιοχές, αλλά δε τα ταυτίζουμε τα όργανα.

**Α.Π.:** Και τι ρεπερτόριο διδάσκετε; Υπάρχει κάποιο πρόγραμμα συγκεκριμένο;

**Σ.Κ.:** Όχι, αναλυτικό όχι. Ποτέ δε θεσμοποίησα, όπως δεν έχω χρησιμοποιήσει ποτέ αυστηρό πρόγραμμα για τη κάθε τάξη. Ποικίλο πρόγραμμα. Μέχρι σήμερα λειτουργώ με βάση το μαθητή, ο μαθητής με πάει. Και πολλές φορές μαθητές που ξεκινάνε την ίδια φάση άλλα διδάσκω στον έναν άλλα στον άλλον. Δε μου αρέσει να τυποποιώ τη δουλειά μου, και εμένα αυτό με ξεκουράζει. Βέβαια έχεις κάποιες γενικές προδιαγραφές, δε θα διδάξεις κλασικό κομμάτι από τη πρώτη χρονιά.

**Α.Π.:** Θα διδάξετε δηλαδή και κλασικό οθωμανικό ρεπερτόριο δηλαδή.

**Σ.Κ.:** Βεβαίως, και καμιά φορά άμα πάει καλά ο μαθητής ήδη από την τρίτη γυμνασίου. Και τούρκικα και ότι θέλεις, δεν υπάρχει διαχωριστική γραμμή ούτε το αποφεύγουμε. Εντάξει θα δώσεις έμφαση σε κάποια ελληνικά κομμάτια.

**Α.Π.:** Τι είδους κομμάτια δηλαδή;

**Σ.Κ.:** Ορχηστρικά, ας πούμε παλιά της Μυτιλήνης όπως ο παλιός καρσιλαμάς, ή ‘Τα ξύλα’. Μικρασιάτικα πολλά και διάφορα άλλα.

**Α.Π.:** Το κριτήριο για την επιλογή του ρεπερτορίου πιο είναι;

**Σ.Κ.:** Κοίταξε, πολλές φορές δε το εστιάζουμε στον αν είναι ένα κομμάτι που θα το έπαιζε το νέι. Γιατί, για τα πρώτα χρόνια πρέπει ένας μαθητής να μπει γενικά στο νόημα για το τι είναι η παραδοσιακή μουσική ή τη είναι η ανατολίτικη. Και αυτό θα γίνει και με απλά, εύκολα τραγούδια, κάπως συνθετότερα μετά. Θα μπορούσε να τα παίζει οποιοδήποτε όργανο, επειδή διδάσκω νέι τα κάνω στο νέι. Μετά σε μεγαλύτερες τάξεις εξειδικεύεται στο τι κολακεύει περισσότερο αυτό το όργανο.

**Α.Π.:** Διδάσκεται και θεωρία ταυτόχρονα;

**Σ.Κ.:** Εδώ τα παιδιά έχουν ένα βεβαρημένο πρόγραμμα. Κάνουν πάρα πολλές ώρες βυζαντινή, ευρωπαϊκή, και τα μαθήματά τους, στα όργανα κάνουν τρία όργανα, επομένως κάνουν πάρα πολλά μουσικά, επομένως καπάκι να τους φορέσεις και θεωρία ανατολίτικη..

**Α.Π.:** Επομένως σε ποια γλώσσα τους μιλάτε;

**Σ.Κ.:** Γίνεται το εξής. Ο ταμπουράς έχει καθιερωθεί ως όργανο αναφοράς της βυζαντινής μουσικής, δηλαδή τα παιδιά με το καλημέρα σα μαθαίνουν τους χαρακτήρες της βυζαντινής. Εδώ υπάρχει ένας μη συγχρονισμός. Αργούν να μάθουν τις κλίμακες και τα διαστήματα όμως στο όργανο θα βάλουν τα χέρια τους σε ένα βου χαμηλό. Άρα εκεί τι κάνεις; Κάπως το εξηγείς εν συντομία, το κλέβεις κάπως.

**Α.Π.:** Δηλαδή το σύστημα της βυζαντινής είναι σημείο αναφοράς.

**Σ.Κ.:** Το σύστημα της βυζαντινής είναι η εποπτεία τους η θεωρητική. Και εγώ έχω κάνει βυζαντινή. Στο νέι όμως σκέφτομαι με μακάμια και στα μεγαλύτερα παιδιά τους πετάμε και

διάφορες ορολογίες, αλλά τους τα πετάμε λίγο σποραδικά. Δεν έχουμε και κοινή γραμμή, άλλα θα διδάξω εγώ στο νέι άλλα η δασκάλα στο ούτι. [..]

**Α.Π.:** Θεωρία των μακάμ μόνη σας μάθατε;

**Σ.Κ.:** Και ο Χρήστος ο Τσιαμούλης μας έκανε αλλά εμένα με βοήθησε πολύ ένα τουρκικό βιβλίο, δε θυμάμαι το συγγραφέα, πάντως θεωρητικό τουρκικό που παρουσίαζε τα μακάμ και έδινε παραδείγματα. [..]

**Α.Π.:** Χάρης Λαμπράκης;

**Σ.Κ.:** Ο Χάρης πρέπει να έπιασε το νέι στη τρίτη γυμνασίου. Νομίζω πως έπαιζε φλογέρες πιο πριν. Τα περίεργα πράγματα με το Χάρη είναι ότι όχι μόνο ήταν ο πρώτος μαθητής που ασχολήθηκε με το νέι αλλά και το μοναδικό αγόρι. Δηλαδή έκτοτε δε ξέρω για πιο λόγο δε το δηλώνει κανένα αγόρι το όργανο αυτό. Είναι παράξενο γιατί βλέπω το εξής, οι μαθητές που είχα έξω μετά τα 18 ήταν όλα αγόρια (γέλια), στο σχολείο κορίτσια, έξω δεκαοχτώ πλάς αγόρια. Όπως σου εξήγησα πριν, εγώ κάτι μήνες έπαιζα. Μαζί μάθαμε στην πραγματικότητα. Μάλιστα αισθανόμουν πολλές φορές με το Χάρη ότι κάνω ένα είδος practice. Δηλαδή το μάθημα που μου είχε βάλει ο Τσιαμούλης πριν κάποιες βδομάδες το ξανά έκανα, δεν είχε πολύ μεγάλη απόσταση. Ο Χάρης πήρε γρήγορα μπρος, είναι από τις περιπτώσεις που δε με είχε ανάγκη. Και κατά βάθος εγώ νομίζω ότι είναι αυτοδίδακτος. Δεν είχε ανάγκη. Ήταν από την αρχή ανοιχτός και έτοιμος να δημιουργήσει κάτι δικό του. Ήταν εκείνη πολύ προικισμένη γενιά. Δηλαδή στην ίδια τάξη ήταν ο Χάρης ο Λαμπράκης, η Μάρθα η Μαυροειδή, ο Δημήτρης ο Μικέλης, ο Παναγιώτης ο Λυκούδης, όλοι ένας και ένας. Βλέπανε και αυτοί ανθρώπους ηλικιακά κοντά τους, ευδιάθετους και να ψαχνόμαστε. Τίποτα δεν ήταν παγιωμένο, δεν είχε αποκτήσει το κύρος που συνήθως έχει η κλασική παιδεία των ευρωπαϊκών οργάνων. Ίσως όλα αυτά τα εισέπρατταν με κάποιο τρόπο οι μαθητές μας, αισθανόντουσαν και εκείνοι ως ένας κρίκος. Αν το καλό σκεφτείς, όλα τα κινήματα εν τη γενέσει τους έχουν μια άλλη δυναμική. Όταν αισθάνεσαι ότι πρέπει να πείσεις για αυτό που κάνεις σου δίνει κάποια φόρτιση που δε την έχεις όταν ένα πράμα καθιερωθεί. Θέλω να πω ότι ίσως εκείνες οι εποχές πράγματι να έδωσαν μία ζωντάνια, για αυτό αι κάπως έπιασε τόπο, ήταν και ώριμη εποχή. [..]

**Α.Π.:** Μελετάτε νέι;

**Σ.Κ.:** Συνήθως όταν έχω κάποια δουλειά. Ας πούμε κάπου να παίξω. Τις περισσότερες φορές όταν υπάρχει κάποιος ορίζοντας ή κάτι σε εξιτάρει, αλλά δεν είμαι από τους ανθρώπους που έχουν το ημερήσιο πρόγραμμα. Από τότε που μπήκα στον κόσμο των παραδοσιακών οργάνων ο τρόπος προσέγγισης είναι τελείως αυθόρμητος, όπως ενός παιδιού. Έχω εμπιστοσύνη ότι κάτι θα μου τραβήξει την προσοχή και έτσι θα μελετήσω.



Παραδέχομαι ότι κάτι πιο συστηματικό θα με είχε οδηγήσει αλλού αλλά δε κάθομαι εύκολα να το βάλω συστηματικά. Θαυμάζω το παίξιμο των περισσοτέρων, ο Χάρης μου αρέσει, ο Νεκτάριος ο Σταματέλος, ο δάσκαλός σου παίζει πάρα πολύ ωραία. Κάθε φορές που ακούω κάποιον βρίσκω πολλές αρετές στο παίξιμό του.

**Α.Π.:** Για τέλος, ένα σχόλιο για την πορεία του οργάνου μέχρι σήμερα.

**Σ.Κ.:** Κοίτα, εγώ βλέπω ότι η κατάσταση έχει απλωθεί περισσότερο από ποτέ. Έχει ανοίξει το πράμα πολύ. Τις μουσικές σκηνές το τελευταίο διάστημα δε τις παρακολουθώ να σου πω την αλήθεια αλλά νομίζω ότι το νέι είναι από τα όργανα που ευτυχώς κρατήθηκαν λίγο ως προς το να γίνουν μαϊντανός. Είναι κάτι που το φοβήθηκα λίγο γιατί άκουγα σε κάτι ελληνικά ότι όποιος ήθελε να βάλει μια πινελιά σε κάτι τσουπ σου έβαζε ένα ούτι. Και δε σου κρύβω ότι και εμένα με παίρνανε διάφοροι αεροπλανικοί (γέλια). Σε κάποιες περιπτώσεις που πήγαινα επί τόπου στο στούντιο και άκουγα το κομμάτι, δε σου το έστειλε κανείς, κάνα δυο φορές σηκώθηκα και έφυγα. Γιατί στο δικό μου αισθητήριο δε κόλλαγε. Ο άλλος ήθελε στη θέση του φλάουτου να βάλει ένα νέι γιατί νόμιζε ότι έτσι θα πουλήσει περισσότερο ο δίσκος.

**Α.Π.:** Για τι είδη μουσικής μιλάμε τώρα;

**Σ.Κ.:** Δε μπορείς να πεις για είδη. Ήτανε νέες συνθέσεις πολλών γνωστών καλλιτεχνών. Μια φορά ας πούμε με φώναζαν σε μια σύνθεση που είχε φτιάξει ο Κώστας Πουρνάς, άλλη φορά η Πέμη Ζούνη έφτιαχνε ένα κομμάτι ήθελε νέι στην εισαγωγή (γέλια), καθένας το έβαζε σαν κερασάκι. Ε καμιά φορά λες μπορεί και να βγει και καλό, τα δοκίμαζα και τα πέρναγα. Θέλω να πω ότι κρατήθηκε το όργανο σε κάποια ποιότητα, δε μπήκε και στο τελευταίο σκυλάδικο, παρ' ότι ούτι άκουσα παντού. Όσοι το χρησιμοποίησαν κρατηθήκανε, δε παρασυρθήκανε. Δεν έγινε κατάχρηση του ηχοχρώματος αυτού.

**Α.Π.:** Γράφετε μουσική;

**Σ.Κ.:** Έχει γίνει και αυτό λίγες φορές επιλεκτικά. Όταν πάλι μου ζητηθεί, όταν υπάρχει αφορμή. Ξεκάρφωτα μόνη μου όχι.

**Α.Π.:** Στο όργανο πάνω;

**Σ.Κ.:** Ναι έχει τύχει. Η σύνθεση ίσως να θέλει και πιο χαλαρό τρόπο ζωής. Όταν κυλάει ο καιρός με πρόγραμμα δε γίνεται. [...]

Τέλος συνέντευξης

## 6. Χάρης Λαμπράκης

29/03/2017, Αθήνα

[..]

**Α.Π.:** Η επαφή με τη μουσική;

**Χ.Λ.:** Επαφή με τη μουσική, ο πατέρας μου, οι γονείς μου. Ο πατέρας μου έπαιζε ταραμπούκα και φισαρμόνικα. Έπαιζε πολύ. Άκουγε κασέτες, είχε πολλές κασέτες. Ζωγράφος σπούδαζε και έκανε κουστούμια, σκηνικά, εικονογραφήσεις, ως ζωγράφος ποτέ δε δούλεψε. Έκανε όλο άλλες δουλειές γιατί δε μπορούσε να πουλήσει τα έργα του. Αυτό εκεί δικό του είναι, εμένα να φανταστείς φωτοτυπία μου έδωσε (γέλια). Οπότε είχε πάρα πολλές κασέτες, από όλα τα είδη. Και έτσι κάπως άκουγα από μικρός πάρα πολλές μουσικές. Στη δευτέρα δημοτικού κάπως έτσι είπα στη μάνα μου ότι θέλω ένα όργανο. Πήγε ο παππούς μου πήρε μια μελόντικα και ξεκίνησε να μου μαθαίνει ο πατέρας μου τραγούδια. Όλο το δημοτικό πέρασε έτσι. Και νομίζω ότι για αυτό το λόγο παλεύω και με τα πλήκτρα. Μου αρέσουν τα πνευστά αλλά μου αρέσουν και τα πλήκτρα, τα έγχορδα δε μου κάτσανε. Δοκίμασα και κιθάρα, έπαιζα ρεμπέτικα, μπουζούκι έπαιζα για κάποια χρόνια, ούτι. Το σκέφτηκα πολύ σοβαρά, πήρα και ούτι (γέλια).

**Α.Π.:** Για τι ηλικίες μιλάμε τώρα;

**Χ.Λ.:** Στο γυμνάσιο και λίγο λύκειο. Ρεμπετοκιθάρα έπαιζα μέχρι Τρίτη λυκείου, είχαμε ένα σχήμα, πένα και μπασοκίθαρο. Αλλά δε μου κάτσανε ποτέ. Το δημοτικό λοιπόν κύλησε έτσι και μετά, κατά τύχει έγινε το μουσικό γυμνάσιο.

**Α.Π.:** Επιλογή σου να πας εκεί;

**Χ.Λ.:** Ναι πολύ. Και οι γονείς μου που μου το είπανε γιατί αυτοί το ακούσανε.

**Α.Π.:** Δεν είχες πάει σε κάποιο ωδείο ε;

**Χ.Λ.:** Όχι, όχι. Ποτέ δε τα 'θελα τα ωδεία, τρελαινόμουν στα ωδεία. Και για αυτό έχω φύγει από τα ωδεία τώρα. Βασικά στο μουσικό σχολείο τα είδα όλα. Δεν είχα δει πιάνο πιο πριν δηλαδή. Ήταν ο Μαυροειδής, ήταν όλοι εκεί..

**Α.Π.:** Εκεί τι έκανες;

**Χ.Λ.:** Τα πάντα. Ήτανε ο παράδεισος.

**Α.Π.:** Όργανο επιλογής;

**Χ.Λ.:** Όταν ήμουν εγώ στο γυμνάσιο δε κάναμε. Είχαμε υποχρεωτικό πιάνο, υποχρεωτικό ταμπουρά και δεν είχαμε όργανο επιλογής τις πρώτες τάξεις. Πρώτη λυκείου χωριζόμασταν σε ευρωπαϊκό τομέα και παραδοσιακό τομέα. Εγώ ήθελα να πάω στον ευρωπαϊκό τομέα και έπεσε μεγάλο ψησίτρι από τους μαθητές. Οι περισσότεροι θα πηγαίνανε στο παραδοσιακό

και μου λέγανε να πάω και εγώ. Δε ξέρω για πιο λόγο, μου άρεσαν τα ευρωπαϊκά. Και πήγα στο παραδοσιακό και εκεί το είδα το νέι.

**Α.Π.:** Τυχαία το πήρες, το διάβασα αυτό.

**Χ.Λ.:** Ναι από αυτά τα τυχαία που σου κάθονται. Είναι από αυτά που κολλάς, μετά το έχεις παντού μαζί σου. Ενώ και κρητική λύρα δοκίμασα, ποτέ ποτέ, το δοξάρι ποτέ. Είχα και μια φλογέρα από παλιά. Βασικά το κόλλημα ήταν στη πρώτη γυμνασίου. Η Βάσου η Θοδώρα είναι μαθήτρια του Καρά και ένα βράδυ που είχαμε πάει στις Σπέτσες με την πρώτη γυμνασίου, είχε βγει- ξεξ βαρούσαν σκοπιά να μη βγει κανένα παιδί- και πήρε τη φλογερίτσα της και έπαιζε, και ήταν μια αίσθηση από αυτές που δε περιγράφεται. Ακούς φλογέρα βράδυ στην ησυχία καλοκαίρι, και κόλλησα. Μετά έπαχνα να βρω φλογέρα και μου έδωσε ο Μπαρμπούτης.

**Α.Π.:** Τι φλογέρα;

**Χ.Λ.:** Φλογέρα αυτές τις μικρές τις ελληνικές, φλογέρα μικρούλα του βοσκού. Οπότε όλη τη πρώτη, δευτέρα και τρίτη γυμνασίου τη πέρασα με τη φλογερίτσα, προσπαθούσα να βγάλω ήχο, να δω πως παίζει και τέτοια. Και το νέι, είχε φέρει η Σύλβια ένα νέι και αυτή μόλις είχε ξεκινήσει με τον Τσιαμούλη. Και εγώ δε μπορούσα να βγάλω ήχο και μου είχε σπάσει τα νεύρα και το είχα διαγράψει. Και όταν μας είπε ο Μαυροειδής νέι δε θυμόμουν ότι ήταν αυτό που μου είχε σπάσει τα νεύρα, οπότε την πάτησα. Οπότε έφυγα από τη λύρα και πήγα στο νέι.

**Α.Π.:** Τι κάνατε στο νέι;

**Χ.Λ.:** Με τη Σύλβια κάναμε ελάχιστα μαθήματα, έκανα μόνο την πρώτη λυκείου μαζί της.

**Α.Π.:** Και δευτέρα, τρίτη λυκείου;

**Χ.Λ.:** Έπαιζα νέι αλλά έκανα άλλα όργανα. Δε θυμάμαι τι είχα κάνει. Ήταν τόσο χύμα τα πράγματα τότε που ότι σου ερχόταν στο μυαλό το έκανες. Ένας συμμαθητής μου έκανε ιδιαίτερο όργανο επιλογής φύλλο (γέλια). Ήταν ωραία φάση έτσι, δεν υπήρχε πρόγραμμα. Είμασταν η πρώτη χρονιά και το πρόγραμμα φτιαχνόταν πάνω μας.

**Α.Π.:** Μετά το μουσικό;

**Χ.Λ.:** Μετά το μουσικό έτσι κάπως μόνα τους πήγανε. Ήταν ο Απέργης τότε στο σχολείο δάσκαλος και μου είπε «Θέλεις να έρθεις, θα παίξουμε σε ένα θεατρικό», και ταυτόχρονα με τις πανελλήνιες κάναμε και πρόβες, και έτσι κάπως ξεκίνησε. Εκεί γνώρισα τη Νατάσα τη Ζούκα, αυτή έκανε το θεατρικό, ο Σπύρος ο Σακκάς ήταν ο άντρας της, και εκεί συμμετείχε η Σαβίνα η Γιαννάτου. Ήταν δηλαδή η Ζούκα, ο Ταξιάρχης ο Χάνος ένας ηθοποιός, η Σαβίνα, οι τρεις τους ήταν ηθοποιοί και ήταν ο Μικέλης μουσικός- βασικά ήταν ο Απέργης αλλά έφυγε- ο Νικολοτόπουλος ο Γιάννης κρουστά και εγώ νέι. Και ξεκινήσαμε

πρόβες ατελείωτες, όλο το καλοκαίρι. Μόλις έχεις δώσει πανελλήνιες και είσαι.. Και μετά πήραμε ένα πλοίο με το Μικέλη και πήγαμε στο πουθενά οι δυο μας για τρεις μέρες, δε ξέραμε που πάμε. Μπήκαμε στο πλοίο, κατεβήκαμε στο πρώτο νησί ήταν η Σίφνος και κάτσαμε στην πρώτη παραλία που βρήκαμε για τρεις μέρες (γέλια). Και μετά παίζαμε αρκετά χρόνια με αυτό το θεατρικό. Κάτι με παραμύθια ήταν το θεατρικό. Τα '94 το καλοκαίρι τελειώνω το σχολείο, μπήκα στη μουσικολογία στην Αθήνα..

**Α.Π.:** Έπαιζες ήδη..

**Χ.Λ.:** Έπαιξα από το '90. Την πρώτη φορά που έπαιξα στούντιο αν θυμάμαι καλά, έπαιξα πιάνο, άσχετο. Η πρώτη φορά που έπαιξα νέι στο στούντιο, φοβερά (γέλια), έτσι φαίνεται τι προδιαγράφει για το μέλλον, έπαιξα με το Μπιλάλα, είναι μια μορφή ψαξ' το θα καταλάβεις, και έπαιξα blues ρεμπέτικο με το νέι (γέλια). Άμα ξεκινάς έτσι, μετά τι να κάνεις. Μόλις βγήκε ο δίσκος, μετά παίζαμε στο Λυκαβηττό σε μια συναυλία και έπαιξα με κάτι μαύρους, και κράταγα ίσο με το νέι, αν είναι δυνατόν, άκου ιδέα τώρα, μόνο τονικότητες.

**Α.Π.:** Το θέλανε;

**Χ.Λ.:** Ναι, θέλανε αυτό, ήταν η εποχή. Εγώ και ο Μικέλης. Είμασταν σε μια τεράστια σκηνή και παίζαμε αυτό το πράμα. Αυτό. Μετά σχολή δε πολύ πάταγα. Αλλά έγινε αμέσως, ένα πράμα δηλαδή άρχισα να έχω παιζίματα αρκετά. Ταυτόχρονα, ας πούμε, όσο ήμουν σχολείο πήγα να κάνω χορωδία στο Μαρκόπουλο, και εκεί γνώρισα τον Ταμπούρη τον Πέτρο και μου λέει έλα να κάνουμε ένα αρμένικο γκρουπ και γνωριστήκαμε και με τον Haig. Και με τον Haig αμέσως ξεκινήσαμε πολλά παιζίματα. Νομίζω το '94 και μετά.

**Α.Π.:** Και με τη Σαβίνα τότε;

**Χ.Λ.:** Όχι. Ήταν ο Καϊμάκης τότε με τη Σαβίνα όταν τη γνώρισα στο θέατρο και κάνα χρόνο μετά ενάμιση σταμάτησε και μου λένε «θα έρθεις» και πήγα. Τότε δε παίζανε πολλοί. Τότε έπαιζε ο Συμεωνίδης, ο Τσιαμούλης και η Σύλβια, και ο Καϊμάκης. Και όλοι παίζανε σπίτια τους κανείς δεν έπαιζε στον κόσμο. Ο Τσιαμούλης έπαιζε το ούτι και τραγουδούσε, ο Συμεωνίδης του άρεσε να είναι σπίτι και να παίζει αυτά που του αρέσουν. Μετά παίζαμε στον *Ιμερο*, είχε ένα γκρουπ ο Συμεωνίδης που έκανε πρόβες πολλές και έπαιζε και μια δυο φορές το χρόνο ο *Ιμερος*. Η Σύλβια ήταν και αυτή στο σχολείο, ξες είναι και να σε τραβάει λίγο, θα παίζω, θα γνωρίσω κόσμο. Εγώ ξαφνικά μπήκα εκεί και άρχισα να γνωρίζω κόσμο. Έπεσε και το έθνικ πάνω, όλη αυτή η μόδα. Ήταν φάσεις δηλαδή θυμάμαι που είχαμε ή μία ή δύο φορές το μήνα που δε παίζαμε. Πολύ κόσμο, πολύ παίξιμο. Θυμάμαι στο 'Ασάντε' το παλιό, το 'Αλάβαστρο', στο Παγκράτι ένα μαγαζί, και ο Haig εκεί ξεκίνησε, καθόμασταν παίζαμε το πρώτο μέρος και δε σηκωνόμασταν να πάρουμε ποτό γιατί δε μπορούσες να περάσεις στον κόσμο, ήταν δίπλα, παντού. Τότε ήταν και πολύ μόδα, ήταν ο Tekbilek, οι

*Night Ark* [...] Όλα γίναν παρόμοια περίοδο δηλαδή, και ο Haig και η Σαβίνα, *Ανατολική Πόλις* κάποια περίοδο. Απ' όλα αυτά, ο Haig και η Σαβίνα ήταν τα πιο σημαντικά. *Occasional dream* ένα άλλο γκρουπ που παίζαμε, αυτή ήταν η ροκ μπάντα. Ωραία παρέα, πολύ ωραία περάσαμε, γιατί και αλλού πάντα ήμουν ο μικρός της παρέας.

**Α.Π.:** Όπου σε φώναζαν πήγαινες ε;

**Χ.Λ.:** Έ διάφορες φάσεις. Σε κάποια φάση είχα πάει σε ένα στούντιο και μου λέει ένας εκεί θα έρθεις με το Δάντη, θα βγαίνετε να παίζετε μία η ώρα το βράδυ με τα μπαλέτα. Τότε ήτανε 17.000 δραχμές, και το ΊΚΑ. Ήτανε καλή δουλειά, και προσβλήθηκε που δεν πήγαμε. Δε γινόταν, είμασταν παιδάκια, μία η ώρα δηλαδή. 19 χρονών θα μας τρώγανε. Κακόμοιροι γονείς δε λέγαν τίποτα, τους τα 'λεγα.

**Α.Π.:** Τι μελετούσες;

**Χ.Π.:** Τα πάντα, ότι μου άρεσε. Ότι μου ταίριαζε βασικά. Ας πούμε όταν διαλύθηκε η *Ανατολική Πόλις* με έπιασε άρνηση και δεν έπαιζα καθόλου παραδοσιακά και έπαιζα μόνο free τζαζοτέτοια improvisation. Είχα καιρό να παίζω δηλαδή, μετά με τον Περικλή ξανά βρεθήκαμε και έπαιζα. Άλλες φορές με το Haig ότι χρειαζόταν, με τον Haig ήταν απαιτητικό το παίξιμο και με αυτό έμαθα πάρα πολλά. Σε νοιάζεται πολύ, σε έχει στο μυαλό του και θέλει από σένα να κάνεις πράγματα οπότε είσαι εκεί πέρα. Τραγούδαγε μια φορά και σταματάει και μου λέει «Κούρδισε με έχεις τρελάνει, κούρδισε» (γέλια) Μετά δε μπορούσα να φυσήξω, τίποτα. Μετά με γύρισε κάθε φορά στο σπίτι, τρεις η ώρα καθόμασταν και μια ώρα στο αυτοκίνητο με κασέτες και ακούγαμε. Μου έδινε κασέτες να αντιγράψω. Πολλά, πολλά. Ήταν τότε 32 χρονών. Ήταν ωραία φάση. Με το Σιδηροκαστρίτη γνωριστήκαμε τότε, με όλους τότε γνωριστήκαμε.

**Α.Π.:** Η σημαντικότερη για σένα συνεργασία των πρώτων χρόνων;

**Χ.Λ.:** Δε ξέρω αν είναι σημαντικότερη, όλα ήταν σημαντικά, αλλά ίσως αυτοί που μου επιτρέψανε να.. είναι κάποιοι οι οποίοι σου επιτρέπουν να κάνεις και μια τρέλα, δε θα στη κόψουνε, θέλουνε να σ' ακούσουν ολόκληρο όπως είσαι. Αυτοί είναι ο Haig, η Σαβίνα, ο Σιγανίδης, ο Σιδηροκαστρίτη μετά, όχι, λέω πιο πολλοί αυτοί που ήταν υπεύθυνοι για τα γκρουπ. Καμιά φορά είναι και οι μουσικοί που παίζεις στα γκρουπ, η αίσθηση του Σιδηροκαστρίτη δηλαδή, δεν υπάρχει αυτό το πράγμα στο ρυθμό και στο αγκάλιασμα. Δε σε περιορίζουν, σε αφήνουν να πας κάπου που δε το φαντάζεσαι.

**Α.Π.:** Με το Σιγανίδη στη Γιαννάτου γνωριστήκατε;

**Χ.Λ.:** Ναι, ναι. Ξεκίνησε, το 2000 ο πρώτος δίσκος.

**Α.Π.:** Ο Σιγανίδης ήθελε νεί ή ήθελε το Λαμπράκη;

**Χ.Λ.:** Ήθελε νέι, του άρεσε. Ο Σιγανίδης είναι περίπτωση, μεγάλη περίπτωση. Απλώς, στα αμιγώς παραδοσιακά γιατί έχω βρεθεί σε πατάρια έχω παίζει, ενώ τώρα δε παίζω, δε με καλούν (γέλια), δεν υπάρχουν δε ξέρω, έχω χάσει επαφή, έχω πολύ καιρό να παίζω. Τότε που πήγαινα δε μου ταίριαζε, δηλαδή τέλειωνε το παίξιμο και υπήρχε κάτι ανικανοποίητο. Στα υπόλοιπα ένιωθα αυτό το άνοιγμα μπροστά, κάθε φορά που παίζεις δε ξέρεις που θα βγεις. Μπορεί να προκύψει κάτι που δεν είχες φανταστεί και να είναι αποδεκτό. Με τα παραδοσιακά, ή με το όργανο αυτό δε μπορείς να πας σε πανηγύρια όπου γίνεται γλέντι, αναγκαστικά έπαιζα σε συναυλίες καθώς πρέπει.

**Α.Π.:** Η Σαβίνα γιατί ήθελε νέι;

**Χ.Λ.:** Έλα ντε. Η Σαβίνα δεν έφτιαξε το γκρουπ, τη φωνάξανε ως ένα ακόμα μέλος. Αν ξέρω καλά την ιστορία, η Ντόρα Ρίζου η παραγωγός είπε ότι θα κάνουμε κάτι με τα σεφαραδίτικα, τους Primavera. Οπότε φώναξε το Βόμβολο το Κώστα, αυτός έκανε τους μουσικούς και φώναξε και τη Σαβίνα να τραγουδήσει, ή η Ρίζου, δε θυμάμαι καλά. [...] Μετά το δεύτερο δίσκο, η Ρίζου είπε βγάλτε όνομα για το γκρουπ και ήρθε το *Primavera en Salonico & Savina Yannatou*. Αυτοί παίζανε από το '93, εγώ όταν βρέθηκα με τη Σαβίνα τότε δουλεύανε τα κομμάτια.

**Α.Π.:** Ο Haig γιατί το ήθελε το νέι;

**Χ.Λ.:** Ο Haig το ήξερε το νέι. Ήταν ο μόνος σε εκείνη τη φάση που ήξερε το νέι, όχι το οθωμανικό, το αράβικο, αλλά ήξερε τι ήθελε να ακούσει, ήξερε το όργανο. Δηλαδή στο στούντιο που γράφαμε έλεγε, όχι έτσι, έτσι, εδώ τράβηξε τη νότα, εδώ τρίλια, ήξερε ακριβώς τι θέλει. Τότε ήταν ο Tekbilek στην Ελλάδα και μου λέει «Θα γράψεις εσύ στα μισά κομμάτια και στα μισά ο Tekbilek» και έτσι έγινε. Και εγώ όποτε ήταν ο Tekbilek στο στούντιο πήγαινα να τον ακούσω, τότε δεν είχαμε και άλλον. Τον Niyazi Sayin είχα ακούσει πρώτα, μου είχε δώσει μια κασέτα η Σύλβια που είχε το Niyazi Sayin και μου λέει «άκου αυτόν». Ξες κάποτε δεν υπήρχε ούτε ίντερνετ ούτε cd. Οπότε ήταν ο Tekbilek εδώ και όπου ήτανε πήγαινα να τον ακούσω και μετά η εταιρία απαγόρευσε να παίζει στο δίσκο και έγραψα και τα υπόλοιπα.

**Α.Π.:** Τουρκία δε πήγες;

**Χ.Λ.:** Όχι, και όταν πήγα δε βρήκα κανέναν να παίζει. Τον Omer είδα πρώτη φορά στο Χουδέτσι την πρώτη φορά που ήρθε. Πήγα τρία χρόνια μετά σίγουρα, αλλά Τουρκία δε πήγα όχι. Και δεν είχα την ανάγκη να πάω να ζήσω αλλού. Ταξιδεύαμε για να παίξουμε αλλά δε μου έκανε εντύπωση.

**Α.Π.:** Με το Βασιλάρη μαθήματα;

**Χ.Λ.:** Με τον Βασιλάρη είχε έρθει σπίτι και κάναμε δυο μαθήματα, το '97-'98. Φλογέρες και κλαρίνο. Τότε με είχε πιάσει με το κλαρίνο. Πως ακούγεται τώρα ε; Τότε ήταν μια πιθανότητα (γέλια). Με το νέι είχα τόσο να ασχοληθώ που σιγά σιγά αυτά φεύγανε μόνα τους. Και ζουρνά είχα πάρει. Παίξαμε με το Βασιλάρη ζουρνά σε ένα χωριό στο Πήλιο. Προσπάθησα διάφορα όργανα και από ένα σημείο και μετά το απέφευγα. Μου λέγανε να φέρω τις φλογέρες και το απέφευγα, το νέι έλεγα, δε παίζω άλλο όργανο. Και προσπαθούσα με το νέι να τα παίζω όσο μπορώ.

**Α.Π.:** Είχες κάνει και μαθήματα τζαζ;

**Χ.Λ.:** Στο μουσικό είχαμε κάνει τζαζ, το μουσικό ευθύνεται για αυτό. Πηγαίναμε μετά στον Ανδρέα το Συμβουλόπουλο που είναι πιανίστας και κάθε Παρασκευή κάναμε ένα δίωρο τζαζ, πρέπει να είμασταν δευτέρα λυκείου, το '92, στο σπίτι του. Μας έκανε μάθημα, αρμονία, μας έβαζε να ακούσουμε, παίζαμε, εγώ πήγαινα και με το νέι και πιάνο.

**Α.Π.:** Και Βυζαντινή έκανες.

**Χ.Λ.:** Βυζαντινή ότι έκανα στο σχολείο και μετά συνέχισα με τον Αρβανίτη στο ωδείο του Πειραιά, και συνέχισα αλλά δε το πήρα το χαρτί ποτέ. Μου άρεσε ο Αρβανίτης σα δάσκαλος.  
[..]

**Α.Π.:** Με τα μακάμ;

**Χ.Λ.:** Μέσα σ' όλα ήταν και τα μακάμ. Κάπως ο Μαυροειδής, αυτός μας έβαλε. Ο Μαυροειδής ήταν πολύ εμπνευστικός άνθρωπος, πολύ αγάπη. Πριν γράψει το μεγάλο βιβλίο είχε γράψει ένα μικρότερο. Και όλοι οι δάσκαλοι ασχολούνταν. Το χουσεϊνί σεμάλ να φανταστείς μου το δώσανε στη τρίτη γυμνασίου. Με το κουτσομπολιό κάπως, μαθαίνεις λίγο απ' όλους και λίγο σπασμένο τηλέφωνο. Και πολλά χρόνια για να καταλάβεις βασικά πράγματα που πηγαίνοντας δυο καλοκαίρια στον Omer.. Και θράσος λίγο. Έκανα μαθήματα με το που τελείωσα το σχολείο, απλά δεν υπήρχαν άλλοι. Δίδασκα σπίτι και σε ωδεία.

**Α.Π.:** Σε ποια ωδεία;

**Χ.Λ.:** Πρώτα πήγα στο Εθνικό, εκεί ήταν ο Γράψας ο Νίκος υπεύθυνος. Μετά στο Αθηνών και μετά στον Καρα και μετά εδώ. Όλα ήταν από τρία χρόνια, τέσσερα. Βασικά κάτι μου την έδινε με αυτό το περιβάλλον.

**Α.Π.:** Τι δίδασκες;

**Χ.Λ.:** Ότι μου φαινόταν ότι ήταν καλύτερο για τον άλλον, και ανάλογα με τον άλλον. Η ελληνικά ή οθωμανικά τούρκικα.

**Α.Π.:** Ελληνικά όταν λες;

**Χ.Λ.:** Κομμάτια που ταιριάζουν. Αναλόγως την περίπτωση. Όταν ήταν η Αυγερινή κάναμε και ηπειρώτικά, άμα είναι νησιώτης.. Άμα κάποιου του αρέσει κάτι πήγαινα προς τα κει, και σιγά σιγά προσπαθούσα να του κάνω και κανένα οθωμανικό.

**Α.Π.:** Χρειάζεται;

**Χ.Λ.:** Για μένα να ξέρει κανείς την ιστορία του οργάνου και να έχει παίξει κάποιο ρεπερτόριο χρειάζεται. Γιατί έχω την εντύπωση ότι μπορεί κανείς να ανακαλύψει την Αμερική και να νομίζει ότι έγινε κάτι, ενώ τα έχουν κάνει ήδη άλλοι. Να έχεις μια εποπτεία. Για όλους είναι αυτό. Δηλαδή να είσαι τζαζίστας πιανίστας και να μη ξέρεις ότι παίζουν οι κλασικοί Μπετόβεν ας πούμε. Για μένα αν παίζεις ένα όργανο πρέπει να το δεις σε όλες του τις εκφράσεις. Μπορεί κάποια στιγμή να δεις ότι σε αφορά αυτό το πράμα αλλά τόσοι δάσκαλοι, τόσα πράγματα, κάτι έχουν να πουν. Χωρίς πίεση.

**Α.Π.:** Εσένα σε αφορά;

**Χ.Λ.:** Το οθωμανικό νεί ε; Δε το 'χω ξεκαθαρίσει μέσα μου, αλλά τις προάλλες επειδή 99% η γιαγιά μου ήταν από την Πόλη και ο παππούς πρέπει να ήταν ο Μανόλ που έφτιαχνε τα ούτια μανόλ, γιατί ταιριάζουν οι ημερομηνίες και τώρα που το έψαξα πάλι. Ε και τώρα διάβαζα την ιστορία και έλεγε ότι το μαγαζί ήταν κάπου στην Ιστικλάλ και συγκινήθηκα. Και γενικά με συγκινεί αυτή η μουσική αλλά όχι όπως είναι σήμερα, αυτό με τα γιακαδάκια, το πολύ αυστηρό το οθωμανικό, που είναι όλοι σοβαροί δε το μπορώ καθόλου. Αλλά άμα συναντάς τον Omer δε μπορείς να πεις ότι.. είναι ο άνθρωπος. Δε μπορώ να πω ότι δε θα ξανά παίξω. Αλλά μου αρέσει όπως παίζαν παλιά, ακούς κάποιους να παίζουμε χύμα, αλλά παίζουν με τη ψυχή τους. Και όλο αυτό με την πνευματικότητα που έχει δημιουργηθεί, όλα είναι πνευματικά και όλα είναι ρηγά. Μου αρέσει αν με αφορά, αν έχει να κάνει με τη ζωή μου, αν κάτι μου λέει. Αν είναι μόνο και μόνο για το μουσείο δε με αφορά καθόλου. Νομίζω πάντως ότι παίζουμε όλα αυτά τα όργανα όλοι μας γιατί ζούμε σε πόλεις. Αυτή η μουσική είναι μουσική της πόλης, και της Πόλης με Π κεφαλαίο και της πόλης. Είναι κάτι που δε παίζεται σε χωριό. Είναι λόγια μουσική και εμείς ως άνθρωποι της πόλης μας αρέσει η λόγια μουσική, οπότε σε αυτό κουμπώνει καλά το γιατί παίζουμε. Μετά μπαίνει και η Βυζαντινή, τα ακούσματα, ο καθένας έχει μια ιστορία.

**Α.Π.:** Για πάμε σε αυτό το κεφάλαιο, Βυζαντινή μουσική και νεί ως ελληνικό παραδοσιακό όργανο.

**Χ.Λ.:** Αυτό είναι το διδακτορικό μου (γέλια). Βασικά το έκανε η Καλλιμοπούλου. Για μένα το θέμα είναι ο καθένας μέσα του και με τη ζωή του να έχει να κάνει, αυτό που σου είπα πριν, τίποτα άλλο. Ποιο είναι το ελληνικό παραδοσιακό όργανο αν το πάμε έτσι; Ο Ross το απάντησε πολύ ωραία που λέει ότι η Ελλάδα, η Τουρκία και όλες αυτές οι χώρες έχουν



μακραίωνη ιστορία αλλά ως εθνικά κράτη έχουνε πιο μικρή ιστορία και από την Αυστραλία, οπότε προσπαθούμε να εξηγήσουμε κάτι με το νέο μοντέλο των εθνών κρατών, κάτι που δε ταιριάζει. Και η Βυζαντινή δεν καλύπτει τα πάντα, είναι μια μουσική φτιαγμένη για την εκκλησία και δεν είναι ούτε φτιαγμένη για τα όργανα ούτε για έξω από την εκκλησία. [...] Κανένα σύστημα δε περιγράφει αυτό που συμβαίνει ακριβώς. [...] Υπάρχει πάντα αυτό το ερώτημα, τι κάνω εγώ με αυτό το όργανο. Λες τι είμαι, τούρκος είμαι;

**Α.Π.:** Και ψάχνεις να βρεις κάτι, και πώς να το εκφράσεις..

**Χ.Λ.:** Ναι αυτό. Έχει και τα καλά του αυτό. Και αυτό είναι που το κρατάει ακόμα ζωντανό το όλο πράγμα, ότι ακόμα δεν έχει καπελωθεί από κάτι πολύ έντονα. Αυτό που συμβαίνει από όλους μας, ότι παίζουμε κάτι που δεν έχει οργανωθεί σαν τη κλασική μουσική, οι τάδε χώροι, τα τάδε κομμάτια, το τάδε δίπλωμα και ο μισθός σου θα είναι αυτός. Προσπαθήσανε να το κάνουν. Να βγάλουνε πρόγραμμα σπουδών για αυτά τα όργανα, για το νέι ειδικά σε μένα απευθυνθήκανε και μου είπανε να βγάλω ύλη για τα ωδεία για να οργανωθεί από το υπουργείο και να πάει σε όλα τα ωδεία. Ο Λιάβας ήθελε να φτιάξει πρόγραμμα σπουδών για όλα τα παραδοσιακά όργανα, να έχουν όλα πρόγραμμα. [...] Μου έλεγε ένας φίλος, ο Μπαραμπούτης ο Βασίλης ότι αυτή η μουσική είναι σαν αγριολούλουδο ακόμα, είναι ελεύθερος ο καθένας να κάνει ότι θέλει.

**Α.Π.:** Τι πρόγραμμα έφτιαξες;

**Χ.Λ.:** Έφτιαξα πρόγραμμα, τους έστειλα. Όταν σου λένε κάνε ένα τέτοιο πράμα, σκέφτεσαι ότι άμα δε το κάνω εγώ θα το κάνει κάποιος άλλος. Είπα και στο Νίκο και στο Νεκτάριο να βρεθούμε και τα λοιπά, μετά λέω πως το δυναμιτίζεις το πράμα από μέσα; Και έφτιαξα μια ύλη αχανής, τεράστια. Δηλαδή έβαλα τα πάντα, τα πάντα. Δηλαδή στο τέλος για να πάρει κανείς δίπλωμα πρέπει να παίζει τα πάντα, μουσική country, Χιλιανά, Αφρική.. Αυτό ποτέ δεν έγινε. Δες συμφωνήσανε ποτέ. Βάζεις μέσα τα πάντα και ας κάνει ο καθένας ότι θέλει. Έτσι είναι το πρόγραμμα της Βυζαντινής, κανείς δε το κάνει όλο γιατί έχει τόση ύλη που κανείς δε προλαβαίνει. Οπότε μετά ότι θες το έχει η ύλη, θα διαλέξει ο καθένας. Δεν έγινε ποτέ. Αχαλινοτόπουλος, ήτανε όλοι μέσα..

[..]

**Α.Π.:** Πάμε στο κουαρτέτο. Προέκυψε ή το έκανες συνειδητά;

**Χ.Λ.:** Κοίτα το κουαρτέτο το σκεφτόμουνα πολύ καιρό πριν το κάνω.

**Α.Π.:** Γιατί Χάρης Λαμπράκης quartet;

**Χ.Λ.:** Γιατί εγώ τους είπα να έχουμε άλλο όνομα αλλά επιμένανε, ειδικά ο Σιδηροκαστρίτης, όχι θα λεγόμαστε έτσι. Το δέχτηκα ως μια ανάληψη ευθύνης, αλλά θα είμαστε ίσοι. Αν λείπει κάποιος δε παίζουμε, όλα τα στοιχεία ενός γκρουπ. Καταλαβαίνω ότι κάποιος πρέπει να

είναι μπροστά, να στέλνει τα e-mail, να συνεννοηθεί, δηλαδή κάποιος έχει την ευθύνη να φτιάξει αφίσα, να μιλήσει με το μαγαζάτορα, να βγάλει τα cd, ε αυτά τα έχω αναλάβει εγώ. Οπότε αναλαμβάνω εγώ αλλά γράφουμε και οι τέσσερις, ενορχηστρώνουμε και οι τέσσερις. Ίσως αν κολλήσει το πράμα θα πω μια γνώμη και τελειώσε, ίσως έχω δεχτεί και αυτό. Αλλά και αυτό μπορεί να το πει και κάποιος άλλος. Κάπως έτσι λειτουργεί το γκρουπ.

**Α.Π.:** Πως προέκυψε αυτό το σχήμα;

**Χ.Λ.:** Κοίτα, με το Νίκο συναντηθήκαμε στον Haig. Αυτό το βλέπω εκ των υστέρων, η δικιά μου αίσθηση είναι ότι μέσα από τον Haig παίξαμε με το Νίκο πρώτη φορά ανοιχτά, έτσι το λέμε μεταξύ μας. Δηλαδή ένα σόλο και όπου σε βγάλει. Τα κλειστά το καταλαβαίνω όταν κάποιος συνοδεύει κάποιον και δε τον ακούει, αυτό που συμβαίνει πολύ συχνά στα σόλα. Ο Νίκος είναι το αντίθετο, είναι πάντα υποστηρικτικός και ποτέ δε σε καπελώνει, και πάντα είναι μαζί σου, και είσαι και εσύ μαζί του και κάπου βγαίνει όλο αυτό. Αυτό υπήρχε από παλιά με τον Haig, και ο Haig το γούσταρε αυτό. Εκείνα τα χρόνια ήταν ανοιχτά τα πράγματα, παίξαμε ένα κομμάτι και έφευγε πήγαινε αλλού, ήθελε αντανεκλαστικά. Εγώ μωρέ άκουγα καιρό, κάποια στιγμή κόλλησα πολύ με τον Coltrane. Δε μελέτησα αλλά άκουγα πολύ.

**Α.Π.:** Προσπάθησες να μιμηθείς πράγματα;

**Χ.Λ.:** Δε προσπάθησα, με το νέι δε γίνεται. Προσπάθησα να παίξω αυτή τη διάθεση περισσότερο αλλά όχι να μιμηθώ γιατί δε γινότανε. Και κάποια θέματα πέρασα, και κάποιες ασκήσεις περισσότερο του σαξοφώνου, αυτές που κάνουν τα σαξόφωνα για τις τονικότητες κι τέτοια.

**Α.Π.:** Περιορισμοί;

**Χ.Λ.:** Τους περιορισμούς του νέι. Αυτός ο αντίχειρας είναι.. δε μπορείς να κάνεις, δεν είναι εύκολο. Αλλά προσπάθησα λίγο να το δω μέχρι που μπορεί να φτάσει. Σου λέω άκουγα πολύ τον Coltrane, κόλλησα πολύ, και πέρασαν δυο τρία χρόνια και ήθελα να το ξεκινήσουμε και ήξερα ότι ο Νίκος θέλει, ήξερα πως θα πάει προς αυτή τη φάση του Coltrane και δεν ήθελα να είναι. Είναι πολύ χαρακτηρισμένο αυτό το πράμα ειδικά στους τζαζικούς. Αλλά μετά το ξεκινήσαμε και τι να κάνεις, αφού αυτός είναι ο ήχος.

**Α.Π.:** Έχεις αναπτύξει και κάποιες νέες τεχνικές προκειμένου να αποδώσεις αυτό που κάνεις. Είναι συνειδητές;

**Χ.Λ.:** Κοίταξε, υπάρχουν δύο. Ένα ότι ακούς κάτι και θες να το βγάλεις και προσπαθείς και είναι και ένα άλλο όταν παίζεις εκείνη τη στιγμή και αφήνεις και όπου πάει. Τα ένα δηλαδή είναι αυτό που προετοιμάζεις από πριν και βλέπεις τα τεχνικά όρια και το άλλο είναι που αφήνεις και λες θα δούμε αν θα βγει, θα δείξει.

**Α.Π.:** Κάποια πράγματα τα έχεις καθιερώσει όμως.

**Χ.Λ.:** Ναι, αυτό πιστεύω όλοι το κάνουμε. Είναι το σώμα του καθενός που το κάνει. Αν αφεθούν όλοι το κάνουν. Ο Σιγανίδης έλεγε για τους αυτοσχεδιαστές ότι δέκα πράγματα είναι αυτά που κάνουν. Χειρονομίες είναι, αυτά δεν είναι πολλά, ο καθένας δέκα δεκαπέντε πράγματα κάνει, απλά ίσως με τον καιρό τα εξελίσσει.

**Α.Π.:** Με το κουαρτέτο λες ότι εδώ είμαι;!

**Χ.Λ.:** Ναι, καμιά φορά με πιάνει, θέλω να κάνω και τίποτα άλλο αλλά είμαι πολύ. Μου αρέσει πολύ γιατί όσο πάει δένει η παρέα. Τώρα από κει και πέρα σκέφτομαι και άλλα, αλλά υπάρχει πολύ κούραση αυτή τη στιγμή αλλά πηγαίνω λίγο σε αυτά που έχω ήδη. Είναι και περίοδοι. Να τα τελευταία χρόνια όλο με ηλεκτρονικά πράγματα, πριν ήταν σχεδόν κλασικές ορχήστρες. Είναι περίοδοι, άλλες φορές πιο πολύ τα παραδοσιακά. [...]

**Α.Π.:** Έχει τύχει να έρθει κάποιος για μάθημα νεί και να σου ζητήσει να κάνετε τζαζ;

**Χ.Λ.:** Αν θυμάμαι καλά ήρθε μία από το Ισραήλ πριν κάτι μήνες που ήθελε να κάνουμε μάθημα τα πάντα, ότι ξέρω! Και έτσι μέσα σε αυτά που κάναμε ήταν και η τζαζ.. Επίσης νομίζω για κάποιο φεγγάρι με τον Πάνο Λαμπρόπουλο, και κάποιος άλλος που τώρα δε θυμάμαι, αλλά γενικά το απέφυγα. [...]

**Α.Π.:** Έβλεπα τα σεμινάρια που έχει κάνει και είδα ότι δεν έχεις κάνει σεμινάριο νεί, εξειδικευμένα.

**Χ.Λ.:** Όχι, όχι, γιατί ντρέπομαι τον Omer. Δε θέλω να κάνω εγώ σεμινάρια, θα κάνει ο Omer. Μια φορά έκανα στο Βόλο αλλά δεν έκανα οθωμανικά έκανα ελληνικό ρεπερτόριο. Τη μια χρονιά έκανα γενικά ρεπερτόριο από όλη την Ελλάδα και τη δεύτερη χρονιά έκανα θρακιώτικα μόνο. Δε θέλω να κάνω μόνο νεί, πιστεύω ότι από τη στιγμή που έρχεται ο Omer στη Κρήτη όποιος θέλει θα πάει εκεί, δε χρειάζεται να είναι κι άλλος.

**Α.Π.:** Σεμινάρια στο Χουδέτσι;

**Χ.Λ.:** Ο Ross μου λέει «θα κάνουμε μουσικές ομάδες, σε ενδιαφέρει;». Ο Ross είναι εξαιρετικός άνθρωπος γιατί εμπιστεύεται πολύ. Δηλαδή και τώρα μας κάλεσε να παίξουμε με το κουαρτέτο στις Παρασκευές. Ο Ross, τα τύμπανα δε του αρέσουν, με τα πιάνα δε το έχει κι όμως σου λέει έλα, δηλαδή αυτό ούτε οι τζαζίστες δε το κάνουν. Κανείς μας δε το κάνει αυτό, σε κάτι που μας είναι ξένο να το προσκαλέσουμε σπίτι μας. Και αυτό με την ομάδα μου είπε κάναε ότι θέλεις. Καλά μια φορά.. τότε έπαιζα με πεταλιέρες, είχα αγοράσει μια πεταλιέρα τεράστια και το είχε ακούσει ότι παίζω με πετάλια, τα κουβαλούσα παντού, ήταν 23 κιλά (γέλια). Πέρναγα το νεί μέσα και έκανα ξες παραμόρφωση ουάουα (γέλια). Αυτό κράτησε δυο χρόνια και τα πούλησα όλα. Σκέτη ταλαιπωρία! Και τότε είχε μάθει ο Ross για την πεταλιέρα και ήταν να πάμε σε μια συναυλία στη Κρήτη και μου λέει φέρε και

τη πεταλιέρα μαζί (γέλια). Ross του λέω δε ταιριάζει καθόλου! «Δε πειράζει, φέρ' την» λέει, δε τη πήρα, ντράπηκα. Και τέλος πάντων, σκέφτηκα για τα σεμινάρια να κάνω ελεύθερο αυτοσχεδιασμό, ειδικά σε αυτό το χώρο των παραδοσιακών οργάνων, μου φαίνεται ότι λείπει αυτό το πράγμα, να παίζει κανείς χωρίς να περιμένει τίποτα. Δηλαδή παίζω νέι και έχω στο μυαλό μου τον ήχο του οθωμανικού νέι, προσπαθώ να παίζω αυτό αλλά δε παίζουμε για τη στιγμή εκείνη. Μπορεί να μη ταιριάζει εκείνη τη στιγμή το οθωμανικό νέι. Κάπως για ασφάλεια κλεινόμαστε σε αυτό που μελετάμε, σε αυτό που έχουμε ήδη. Πέντε χρόνια το κάνω αυτό και ο Ross κουβέντα δε μου είπε, τι κάνεις γιατί το κάνεις;. Είναι πολύ ανοιχτό το πνεύμα του. Εκείνο μου άρεσε, έχει μια δυναμική, δε μιλάει κανείς. Και το αντίθετο; Θα κάνω στη Ρόδο και θα κάνω ο σκάρος και τα ηπειρώτικα..

**A.Π. :** Με τα ηπειρώτικα πως;

**X.Λ.:** Έχω καταγωγή από τα Τζουμέρκα και μου αρέσουν. Ο παππούς μου, και ο πατέρας μου, αλλά ο παππούς μου ήταν από κει, ο Λαμπράκης ο συνονόματος. Εκεί ξαφνικά στα 20 μου χτύπησε η καταγωγή και σε μια φάση που ψάχνω..

**A.Π. :** Όλα μαζί σου ήρθανε!

**X.Λ.:** Ναι, ήδη από το σχολείο. Όταν έχεις τον Απέργη δάσκαλο, το Μαυροειδή, χαμός.

**A.Π. :** Ποιους θεωρείς δασκάλους σου;

**X.Λ.:** Κοίταξε, ο Omer μου άνοιξε τα μάτια σε σχέση με αυτή τη μουσική. Αλλά νομίζω όλοι, όλοι σου μαθαίνουνε, δε μπορώ να ονοματίσω. Και από μία ηχογράφηση μαθαίνεις.

**A.Π. :** Παίκτης του νέι που ξεχωρίζεις;

**X.Λ.:** Στην Ελλάδα μου αρέσει πάρα πάρα πολύ ο Νίκος, ο Νεκτάριος. Και ο Τσιαμούλης παλιά γιατί τώρα δε παίζει, άμα παίζει κανονικά έχει έναν ήχο. Και ο Χρήστος Μπάρμπας που παίζαμε τελευταία. Στη Τουρκία ο Niyazi Sayin, ο Aka Gunduz, αυτόν άκουσα πρώτα, ο Omer, και κάποια νέα παιδιά αλλά κυρίως αυτοί. Από την Αραβία, δε ξέρω και πολλούς η αλήθεια είναι, ο Effat από την Αίγυπτο, παλιός είναι αυτός. Και αυτός που παίζει με την Umm Kalthum είναι πολύ ωραίος.

**A.Π. :** Ένας έπαιζε με τη Kalthum;

**X.Λ.:** Η Umm Kalthum δεν άλλαζε τους μουσικούς. Όταν πέθανε ο ουτίστας δε πήρε άλλο ούτι και στην ορχήστρα υπήρχε πάντα μια καρέκλα κενή. Η γυναίκα είναι περίπτωση. Ποιος άλλος. Αυτός που θα φέρει ο Ross ο Αραβας είναι πολύ ωραίος. Από Περσία αυτός ο μεγάλος ο Hassan Kassayi και Mohamand Mousavi. Αυτοί που σου λέω τώρα είναι τα μεγάλα ονόματα, άμα το ψάξεις έχει και άλλους.

**A.Π. :** Τώρα μελετάς νέι;

**Χ.Λ.:** Όχι πολύ ρε συ δεν έχω χρόνο. Μελετάω στο μυαλό μου και το πιάνω που και που, αλλά αυτά τα παλιά οι ώρες δε γίνεται. Να έρχομαι εδώ καμιά ωρίτσα.. αυτό. Δεν έχω να πεις ένα πεντάωρο θα κάτσω να ακούσω, να παίξω, δεν υπάρχει πια αυτό. Τώρα περισσότερο το φαντάζεσαι. [...]

**Α.Π. :** Πάντα έγγραφες;

**Χ.Λ.:** Η αλήθεια είναι ότι στα ευρωπαϊκά τότε ήθελα να πάω γιατί μου άρεσε να γράφω τραγούδια. Από το δημοτικό έγγραφα κομματάκια. Το κυνήγησα πολύ με τη σύνθεση, και πήγα και στο Νάκα μου δώσανε υποτροφία για σύνθεση, τώρα δεκατεσσάρων ετών, ε δε μπορούσα. Έγραφα κομμάτια, τα πήγαινα στον Ιωαννίδη, ήταν και διευθυντής της ορχήστρας, μου έλεγε «ωραίο είναι αλλά το έχουμε ξανά κάνει». Μετά πήγαινα ξανά, πάλι τα ίδιο. Ε, κάποια στιγμή τσατίστηκα και όπως καθόμουνα σε ένα λεωφορείο, έκατσα και σε ένα πεντάγραμμο έγγραφα ότι μου κατέβαινε, με το μάτι, δεν ήξερα πως ακούγεται. Και του το πάω και μου λέει μπράβο, αυτό είναι. Και λέω έτσι είναι; Και δε ξανά πήγα, το άφησα. [...] Δε γράφω πια. Μάλιστα μια στιγμή μου είπε και ένας που μου έκανε παλιά αρμονία να γράφω κάτι, τότε κάνανε κάτι παρουσιάσεις στο μέγαρο, και ξεκίνησα και χαόθηκα εντελώς. Αδύνατον, ούτε μία νότα για ένα δεδομένο σύνολο. Για το κουαρτέτο γράφω θεματάκια με ακόρντα, κάθομαι στο πιάνο ή στο νεί και βγαίνουν κάποια θεματάκια, και έχω μια ιδέα, αλλά μετά βγαίνουν στην πρόβα το κομμάτι. Αυτό είναι μια γκρουπίστικη δουλειά, το άλλο το καταλαβαίνω ως σύνθεση. Γιάννης Χρήστου, το έχει όλο. Είναι ο άνθρωπος.. τα 'πε όλα. Οπότε το άφησα όλο αυτό.

**Α.Π. :** Και αυτά τα θεματάκια όπως τα λες, στο νεί τα βγάζεις ή στο πιάνο;

**Χ.Λ.:** Ή στο νεί ή στο πιάνο. Και μάλιστα παλιά τα έβγαζα και στην κιθάρα που δεν ήξερα, μου άρεσε που δεν ήξερα τις θέσεις, μετά τις συνήθισα και το άφησα. Πήγαινα λίγο με την ακοή. Στο πιάνο αναλόγως, βάζω ακόρντα και μετά βγαίνει το θέμα, άλλες φορές το ανάποδο, όλα μαζί. Τραγούδι δεν έχω καταφέρει να γράψω ποτέ. Μου φαίνεται πολύ δύσκολο να διαβάζεις το στίχο και να σου έρχεται.

**Α.Π. :** Κατασκευαστές των οργάνων σου;

**Χ.Λ.:** Τα περισσότερα είναι Αποστολάκης. Κάποια τούρκικα στην αρχή όταν δεν υπήρχε Αποστολάκης. Τώρα έχω και του Νίκου κάποια όργανα και παίζω, του Παραουλάκη, μου έκανε δώρο τρία όργανα που είναι πολύ ωραία. Έχουν πιο τούρκικο ήχο αυτά, τα έχει φτιάξει με φύσημα, και τα κουρδίσματα. Με δυσκολέψαν στο κουαρτέτο αυτά, έπαιζα με του Αποστολάκη, τώρα τα συνηθίζω.

**Α.Π. :** Με το κουαρτέτο έχεις κάποια ιδιαίτερη προτίμηση; Τι ήχο προτιμάς;

**Χ.Λ.:** Τα δοκιμάζω όλα, το θέμα είναι με τι ήχο επιβιώνεις. Όταν παίζουμε δυνατά θες έναν ήχο να ακούγεται. Όταν παίζεις δυνατά η χαμηλή οκτάβα χάνεται οπότε αυτόματα σου μένει μία οκτάβα και κάτι, και εκεί θες ένα νεί με τις μισές τρύπες να έχουν καλό ήχο και σχετικά κουρδισμένο και δυνατό. Πάντα τα δοκιμάζω, συνήθως έχω δυο τρία και όποιο κάτσει. Δε θέλω να σχολούμε πολύ με τα όργανα μωρέ, γιατί δε τελειώνει αυτό.

**Α.Π. :** Ένα σχολιασμό για την πορεία του οργάνου στις μουσικές σκηνές όπως το ένιωσες ή το παρακολουθείς..

**Χ.Λ.:** Κοίτα, αυτό που βλέπω εγώ είναι ότι είναι πιο ενημερωμένος ο κόσμος, και με το ίντερνετ. Πριν ξεκινήσεις με αυτό το όργανο έχεις ακούσει τι είναι αυτό το όργανο. Εγώ δε το είχα ακούσει αυτό. Δε το ξέρανε καθόλου, τώρα το ξέρουνε, αυτό έχει αλλάξει πολύ ασ πούμε. Τώρα, ο ρόλος του στην ορχήστρα, ε πάντα είναι ένα σολιστικό όργανο, δεν ακομπανιάρει, είναι στη περιοχή της φωνής και συνήθως θα του πούνε σόλαρε. Τώρα στη φάση που σολάρει, ανάλογα την κατάσταση, το που βρίσκεται. Πάνε πολύ προς την Τουρκία έχω παρατηρήσει, προς το οθωμανικό νεί, δεν υπάρχει το αράβικο πολύ.

**Α.Π. :** Είναι και το σκυλάδικο, εντάξει δε λέμε για αράβικο στυλ, αλλά το όργανο είναι.

**Χ.Λ.:** Α καλά ναι. Εγώ έπαιξα μόνο στο δίσκο του βιολιστή του Ζέρβα. Αλλά το αράβικο δεν είναι αυτό που παίζουν Είναι το γυφτοαράβικο. Το αράβικο είναι άλλο πράμα, άλλο παίξιμο.

**Α.Π. :** Σωστά, απλά είναι το όργανο αραβικό.

**Χ.Λ.:** Αλλά αυτούς που βλέπω εγώ, έχουν αναφορά την Κωνσταντινούπολη. Για μένα πάει παντού, μπορεί να κάνει τα πάντα, είναι τόσο εύπλαστο. Έχει δυνατότητες, είναι οικονομικό όργανο, βρίσκεις πρώτη ύλη, έχει και πολλά μεγέθη. Μπορείς να παίζεις με μικρό νεάκι έτσι πεταχτά πράγματα, έχει δυνατότητες. Και για μένα είναι ακαθόριστο το που έχει ενταχθεί.

**Α.Π. :** Ναι, δε φαίνεται να έχει ενταχθεί..

**Χ.Λ.:** Τέλεια, κάνει ο καθένας ότι του κατέβει στο μυαλό. Η καλύτερη φάση. Κοίτα, τι μας λείπει, δεν έχουμε δασκάλους, δεν έχουμε σχολές, Niyazi Sayin ασ πούμε, να υπάρχει βάρος, το προχωράει και έχει 300 μαθητές ασ πούμε, είναι σχολή τεράστια. Εδώ αυτό μου αρέσει, δεν έχουμε σχολή. [...] Το καλύτερο που έχουμε να κάνουμε είναι αυτό που κάνει και ο Ross, να υπερασπιζόμαστε την ελευθερία του καθενός να κάνει ότι του αρέσει. Να μη λέμε αυτό ναι αυτό όχι. Δε χρειάζεται δικαστήριο.

[..]

Τέλος συνέντευξης

## 7. Χρήστος Μπάρμπας

14/08/2016, Χουδέτσι, Κρήτη

[..]

**Α.Π.:** Η επαφή σου με το νέι;

**Χ.Μ.:** Εγώ το νέι και το καβάλ τα συνάντησα στα πρώτα χρόνια του πανεπιστημίου. Τα είχα ακούσει και πιο πριν. Τελείωσα το σχολείο το '98, μπήκα στο πανεπιστήμιο στο Αριστοτέλειο, στη μουσικολογία, και μέχρι τότε έκανα κλασική μουσική στο ωδείο με μαπαρόκ φλογέρα και τελείωσα το 2002 και έκανα κλασικές σπουδές στο πανεπιστήμιο.

**Α.Π.:** Του πότε είσαι;

**Χ.Μ.:** Το '80 είμαι, είμαι 36. Οπότε μέχρι τα 18-19 έκανα πιάνο, κλασικές σπουδές θεωρίας στο ωδείο. Ήμουνα στο νέο ωδείο Θεσσαλονίκης το οποίο ήταν ένα αρκετά καλό ωδείο με καλές σπουδές στα θεωρητικά. Και όταν μπήκα στο πανεπιστήμιο εκεί άρχισα να γνωρίζω κόσμο που έπαιζε και άλλα είδη μουσικής. Παρ' ότι έκανα κλασική μουσική στο σχολείο, στο σπίτι ακούγαμε και άλλα πράγματα και από γονείς και από φίλους. Και κλασική και αυτό που λες ως world music, δηλαδή Stephan Micus, μεσαιωνική μουσική..

**Α.Π.:** Από πού είναι οι γονείς σου;

**Χ.Μ.:** Η μητέρα μου είναι από Δράμα, πόντια καταγωγή και ο μπαμπάς μου γεννήθηκε στην Κέρκυρα και έχει καταγωγή από Θράκη και Ήπειρο. Νομίζω ότι το νέι το πρώτο άκουσα σε δίσκους του Μάλαμα, εκεί στα 16-17 μου, τα πρώτα χρόνια που είχαν βγει. Πρώτη φορά δίσκος του Μάλαμα έπεσε στα χέρια μου το '95-'96, ο 'Λαβύρινθος' που παίζει μέσα ο Θεοδώρου. Ο Κώστας παίζει πολλά όργανα οπότε δε ξέρω που το έπιασε το νέι. Οπότε πρώτη φορά live από τον Κώστα άκουσα νέι αν δε κάνω λάθος. Και στο πανεπιστήμιο τα πρώτα χρόνια έρχεσαι σε επαφή με άλλους μουσικούς. Ο Ταπάκης ας πούμε ήταν δύο χρόνια μεγαλύτερος στη σχολή οπότε άκουγα να παίζουνε. Με τον Παντελή το Στόικο είμασταν συμμαθητές στο ωδείο οπότε είχα ακούσει από αυτόν λίγο τρομπέτα και καβάλ, βουλγάρικα ήδη από το ωδείο. Οπότε είχα και εγώ την ανησυχία να παίξω κάτι που να μπορώ να παίξω με συμμαθητές, ξες φλογέρα δε μπορούσα, και μουσικά ήθελα να αλλάξω, άλλο πνευστό. Οπότε, σε κάποια φάση πήρα ένα καβάλ γιατί υπήρχε σε ένα μαγαζί και για μένα ήταν το ίδιο πράμα, απλά μια διαφορετική φλογέρα. Και έψαξα να βρω ένα ωδείο, τότε ήταν ο Γαλαξίας που είχε ο Χάρης ο Συμεωνίδης ένας ψάλτης. Στο ωδείο κάνανε μαθήματα βυζαντινής και δίδαξε και εκεί ο Μάρκος και ερχόταν και ο Ross εκείνο τον καιρό. Και ρωτώντας που μπορώ να μάθω καβάλ ή νέι μου είπε ο Κυριάκος ότι άμα θες να κάνεις νέι θα πας στο Μάρκο, αυτός είναι πολύ καλός. Ύστερα, είχα ακούσει και Ross από δίσκους

στο σπίτι, οπότε είδα μια φωτογραφία στη σχολή ‘Ωδείο Γαλαξίας, διδάσκει ο Ross, διδάσκεται νεί..’ και όλα αυτά. Οπότε πήγα εκεί και ξεκίνησα μαθήματα με το Μάρκο. Εκεί άρχισα να καταλαβαίνω ότι δεν ήταν μόνο ο ήχος που ήταν διαφορετικός αλλά ουσιαστικά ότι ήταν φορέας μιας ολόκληρης μουσικής σκέψης και είδους. Αυτό ακούγοντας Τούρκους γιατί τα βυζαντινά δε με ελκύανε ιδιαίτερα. Οπότε για δύο χρόνια έκανα μαθήματα με το Μάρκο και από το Μάρκο και τα μαθήματα βυζαντινής κατάλαβα πόσο έπρεπε να σπάσω όλο αυτό το πράμα που είχα στο μυαλό μου και είχα μάθει. Ε και ο Μάρκος ήταν ήδη πολύ καλός ουτίστας και έπαιζε και νεί, αν και δεν είχε κάνει πολλά μαθήματα στο νεί. Νομίζω έκανε μερικά μαθήματα με τον Murat Salim Tokac και από κει και πέρα δεν είχε ένα δάσκαλο στο νεί απλά τη μουσική γνώση που είχε και τη ευρεία μουσική αντίληψη την έβαζε στο νεί. Οπότε αυτά τα πρώτα δύο χρόνια για μένα ήταν μια πρώτη επαφή.

**Α.Π.:** Θυμάσαι τι κάνατε;

**Χ.Μ.:** Θυμάμαι ότι κάναμε κλασικές συνθέσεις, το χιτζάζ χουμαγιούν ας πούμε το πεσρέφι, το σεμάι. Κάναμε και παραδοσιακά, από τα πρώτα που κάναμε θυμάμαι ότι ήταν ο ‘Άταρης’, και κάποια μικρασιάτικα, ας πούμε ‘Δεν είναι αυγή να σηκωθώ’, τέτοια, απλά πράγματα, κάνα χουσεϊνί, σεγκιάχ. Και ταυτόχρονα ήταν και ο Μπαρίς στη Θεσσαλονίκη οπότε ο Μάρκος με το Μπαρίς παίζανε ντουέτο. Τότε ήταν το ‘Μάριον’ μια μικρή μουσική σκηνή στη Θεσσαλονίκη που είχε πολύ κίνηση. Ήταν όλη η παρέα τότε. Είχαν το ΕΑΜ, Εργαστήρι Ανατολικής Μουσικής και ερχόταν ο Σόλωνας τότε από τη Μυτιλήνη τραγουδούσαν στο Γαλαξία. Από τα πρώτα χρόνια άκουγα ντουέτο ταμπούρ νεί που ήταν πολύ μεγάλο δώρο, ωραία εμπειρία από ανθρώπους που το αγαπούσαν πολύ. Ήταν ο Γιώργος ο Ψάλτης, ο Λουκάς ο Μεταξάς σε διάφορα σχήματα, ο Νίκος ο Τζάνης. Αυτή ήταν η πρώτη επαφή. Ύστερα το 2002 έφυγα στην Ισπανία Erasmus, έπαιζα πολύ λίγο νεί εκεί, έπαιζα άλλα πράγματα. Πήρα ακορντεόν και έπαιζα στους δρόμους μελετούσα τανγκό, άλλα πράγματα. Το νεί δε το είχα. Γυρνώντας το 2003 πήρε το αυτί μου ένας Τούρκος που παίζει έρχεται στο Λαβύρινθο που έπαιζε και σε ηχογραφήσεις εδώ. Και χωρίς να το πολύ σκεφτώ πήγα, ήταν μια μικρή αποκάλυψη. Να δεις κάποιον που παίζει όλη του τη ζωή και εντάξει, ήταν ο Omer. Είμασταν 5-6 άτομα, ο Νεκτάριος νομίζω ο Σταματέλος, ο Χάρης ο Λαμπράκης, δε θυμάμαι άμα ήταν Νίκος, ο Μάρκος νομίζω ήτανε τη δεύτερη χρονιά. Έτσι άρχισε κάπως να ξεκαθαρίζει μέσα μου ότι θέλω πολύ να το κάνω οπότε άρχισα κάθε καλοκαίρι να έρχομαι εδώ και άρχισαν να καλούν τον Omer και στη Βιέννη, οπότε έκανα δύο σεμινάρια το χρόνο. [...] Το 2005-2006 πήρα το πτυχίο στη μουσικολογία και πήγα να συνεχίσω το μεταπτυχιακό στην Αγγλία, στη σχολή που το είχε κάνει και ο Μάρκος. Έχοντας πάντα έναν ενδοιασμό. Ότι μαθήματα έκανα ήταν αυτά της εθνομουσικολογίας, και το πώς προσεγγίζεις τη μουσική



του άλλου, έναν διαφορετικό τρόπο σκέψης, κάτι που ήδη είχα αρχίσει να το κάνω. Ο χρόνος στην Αγγλία τελικά χρησίμευε για να καταλάβω ότι τελικά δεν ήθελα να κάνω αυτό, το να γίνω ακαδημαϊκός. Υπήρχαν άλλα πράγματα που με ενδιέφεραν. Με ενδιέφεραν πράγματα προσωπικής έκφρασης ή μουσικότητας τα οποία δεν τα χωρούσε μια ακαδημαϊκή σπουδή. Με ενδιέφερε πιο πολύ ο πειραματισμός, διαφορετικά μουσικά στυλ το πόσο έρχονται κοντά ή όχι. Ας πούμε το 2005 είχα κάνει και μαθήματα ινδικής μουσικής, είχα βρει ένα δάσκαλο μπανσούρ στην Ισπανία. Γιατί τότε γνώρισα τον Εφρέμ και άρχισα να ταξιδεύω πολύ στην Ισπανία μαζί τους, με ένα σχήμα. Κάτι ανάλογο με αυτό που κάνει ο Ross αλλά με άλλες αναφορές που μάζευε ο Εφρέμ από πράγματα που έπαιζε, από ισπανική μουσική, από μεσαιωνική και αραβοτουρκικόπερσοβουλγαρο όλο αυτό το συνεχές. Οπότε αυτή ήταν μία πολύ καλή εμπειρία και πολύ παιξίματος, και ότι δεν ήταν ένα σχήμα που έπαιζα ρεμπέτικα και τραγούδια αλλά ήταν ένα σχήμα που είχε απαιτήσεις. Και στην Αγγλία το μαστερ μου ήταν επικεντρωμένο στην ινδική κλασική μουσική αλλά ενώ με ενδιέφερε να πάρω καινούρια πράγματα και να συνδυάσω διαφορετικά πράγματα, έβλεπα ότι το ακαδημαϊκό δε με εξίταρε ιδιαίτερα. Εκεί γνώρισα και τη Καλλιμοπούλου οπότε εκεί ξεκίνησα να γράφω κάποιες συνθέσεις και αρχίσαμε να παίζουμε μαζί και να σκεφτόμαστε. Έτσι, όταν γύρισα παίξαμε πιο πολύ με την Ελένη και μαζί με τον Εφρέν κάναμε τις πρώτες μας συναυλίες.

**A.Π.:** Έγγραφες ήδη μουσική;

**X.M.:** Ψιλό έγγραφα. Δηλαδή από πάντα έγγραφα και αυτοσχεδίαζα άλλα πράγματα αλλά στο νέι δεν είχα ιδιαίτερα πράγματα. Άρχισα πιο πολύ να το κάνω, το 2006 είχα ένα σεμινάριο με το Ross μουσική ομάδα και μετά το 2008 σύνθεσης όπου έγραψα αυτό το Beyati Evfer που είναι στο πρώτο το δίσκο των Neda και ένα ουσάκ σεμάι θα βγει στο δίσκο με τον Murat που έχουμε γράψει. Εκεί ήταν ουσιαστικά πιο ενεργητική η συμμετοχή στη μουσική από συνθετικής άποψης. Αλλά το '07-'08 άρχισα να γράφω σε αυτά τα στυλ μουσικής. Απλώς ήθελα να γίνω μουσικός, να παίζω μουσική. Αυτό το καταλάβαινα ήδη από το ωδείο που σκεφτόμουν τι να κάνω, ήταν να μείνω μουσικολογία ή να πάω στη Βιέννη να κάνω σύνθεση και διεύθυνση ορχήστρας και αποφασίσαμε να πάω στη μουσικολογία για να μη βγω από τόσο νωρίς έξω. Έτσι κάπως. Και το 2007 νομίζω πρέπει να άρχισα να διδάσκω στην Άρτα και αυτό ήταν μία πολύ καλή εμπειρία από την άποψη ότι άρχισα να διδάσκω. Επίσης πριν πάω στην Αγγλία πηγαينوερχόμουν πολύ συχνά στο Νεοχωρίτη το σύλλογο που ήταν και ο Μάρκος και κάναμε μαθήματα βυζαντινής μουσικής και σε μια ορχήστρα που έκανε με ρεπερτόριο βυζαντινοτουρκικό. Επίσης με τον Μπαρίς ξεκινήσαμε να παίζουμε σαν ντουέτο από το '04-'05 δε θυμάμαι ακριβώς. Και αυτό πολύ σημαντική εμπειρία, ήταν σα δάσκαλός μου.

**A.Π.:** Άλλα μουσικά σχήματα και είδη;

**X.Μ.:** Διάφορα, δηλαδή από έντεχνα με έναν συνθέτη τον Σταυριανό, μέχρι κρητικά παίζαμε με το Τζάνη και τον Ανδρεουλιάκη. Στο site είναι όλα αυτά. Στα project έχω τα σχήματα που είχαμε στήσει εμείς και στις συνεργασίες απλά.. Από μικρασιάτικα, κάποια πιο τραγουδοποιητικά και πιο πολύ ροκ με τύμπανα και τέτοια, διάφορα, ότι κινούνταν και όπου με καλούσαν, και σε θέατρο αρκετά. Από το 2009, 2010 και μετά νομίζω άρχισε να με ενδιαφέρει σιγά σιγά πέρα από το ερμηνευτικό στυλ αυτό που έπαιζα στα αυτιά μου ήμουν πάνω κάτω ικανοποιημένος, υπήρξαν πιο πολλές ιδέες για συνθέσεις και σχήματα.

**A.Π.:** Μπορείς να μου περιγράψεις αυτό το ερμηνευτικό στυλ;

**X.Μ.:** Εννοώ όταν παίζεις ένα μακάμ να έχουνε νόημα κάποια στολίδια που κάνεις, να είναι μέσα στο στυλ, να μην ακούγεται σα φλογέρα, τα διαστήματα να έχουν νόημα, να παίζεις ένα πεσρέφ και να το κάνεις να έχει ενδιαφέρον ας πούμε, ο ήχος να έχεις πλούσιο ήχο σε όλο το εύρος του οργάνου, να έχεις πολύ καλά μπάσα, πλούσια μεσαία και τα ψιλά σου να μη τσιρίζουνε, να μπορείς να κάνεις ταξίμια που να έχουνε νόημα και να μην είναι βαρετά. Ακόμα και το να μπορείς να παίζεις σε μια συναυλία με ένα μικρό σχήμα και να μπορείς να το στηρίξεις αυτό το πράμα. Δηλαδή, στο πλαίσιο ενός σχήματος με τραγούδι ξες με έντεχνα, το νέι παίζει ένα ρόλο παίζω εδώ μια μελωδία, παίζω εδώ, κάνω και ένα ταξίμι και τελειώσε. Ενώ όταν καλείσαι να παίζεις μια συναυλία με κλασικό ρεπερτόριο τότε οι απαιτήσεις αυξάνονται πολύ, το να στηρίζεις μία ώρα συναυλίας. [...] Δε παρουσιάζω και εγώ τον εαυτό μου ως το νέι που παίζει κλασικό οθωμανικό ρεπερτόριο, δεν είναι το κύριο πράγμα που κάνω, ξέρω επίσης ότι δεν είναι δυνατόν να έχεις όλο αυτό το εύρος. Αλλά αυτό που έλεγα είναι ότι γύρω στο 2001 ένιωσα ότι ένιωθα ότι άρχισα να το αγγίζω. Ταυτόχρονα με αυτό επειδή υπήρχε μέσα μου πιο πολύ διάθεση συνθετική και αυτοσχεδιαστική άρχισα να συγκεντρώνω την ενέργειά μου σε σχήματα δικά μου ή που είχαν να προτείνουν κάτι διαφορετικό και σε σχέση με αυτό το ρεπερτόριο αλλά και ως το πώς συνδυάζεις διαφορετικά χρώματα και την Ελλάδα και ευρύτερα. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι οι Edden που είχε συνθέσεις από όλους και ταυτόχρονα πιο κλασικές, οι Νέδα που κράτησαν από το '12 μέχρι το '15 περίπου που ήταν άλλο παιχνίδι με καινούριες συνθέσεις και πειραματισμό, με τους *Magnanimus trio* που φτιάξαμε το '10 και υπάρχει ακόμα που δεν είναι η παρουσία του νέι άμεσα. Παρ' όλα αυτά ο τρόπος που προσέγγισα εγώ το πιάνο αργότερα το '10, που το είχα αφήσει για λίγα χρόνια ήταν σημαντική η επαφή με το νέι και με τις τροπικές παραδόσεις και το πως αυτές βοηθούσαν στη δημιουργία ιδεών και μελωδιών που είχαν για μένα αυτή την αίσθηση μελωδίας.

[..]

## 8. Χρήστος Τσιαμούλης

22/03/2017, Αθήνα

[..]

**Α.Π. :** Κατ' αρχάς, είστε από δω, Αθήνα;

**Χ.Τ. :** Κοίταξε να δεις. Καταγωγή είμαι από την Πελοπόννησο, από την ορεινή Μεσσηνία. Από την Νέδα του ποταμού ή αλλιώς τον ναό του Επικουρίου Απόλλωνα, εκείνη την περιοχή. Αλλά οι γονείς μου που είναι και οι δύο από κει ήρθανε Αθήνα. Εγώ γεννήθηκα το '61 στο Περιστερί πια που ήρθανε εδώ. Και τα ακούσματά μου βασικά ήτανε τα αστικά ακούσματα, δηλαδή δεν είχα ακούσει δημοτικά αλλά κάνανε γιορτές βέβαια οι γονείς μου και λέγανε και τα πελοποννησιακά, τραγουδάγανε και τα αθηναϊκά, ξέρεις, ότι ήτανε της μόδας τότε.

**Α.Π. :** Πηγαίνατε καθόλου εκεί, στα μέρη των γονιών σας;

**Χ.Τ. :** Ε, ποιος πάει. Ναι πήγαινα αλλά σπάνια. Δηλαδή πανηγύρια και τέτοια δεν έχω πετύχει εκεί. Οπότε μεγάλωσα κυρίως με ξένη μουσική, δηλαδή με τη μουσική που διάλεξα εγώ από ένα σημείο και έπειτα. Άκουγα κλασική μουσική, άκουγα Bob Dylan, ξέρεις, Rolling Stones, Beatles, Deep Purple, ας πούμε τέτοια.

**Α.Π. :** Τώρα μιλάμε για την ηλικία των..

**Χ.Τ. :** Κοίτα, '61.. ναι απ' το '70 και μετά ας πούμε, '70 με '80. Αλλά κάποια στιγμή και μετά τα 20, γύρω στα 21, είδα ένα ούτι στην πλατεία Εξαρχείων, λέω αυτό πρέπει να 'ναι ούτι, ούτε καν ήξερα πως είναι, καμία σχέση. Πήρα τα ούτι, το αγόρασα κατευθείαν και από τότε κόλλησα.

**Α.Π. :** Ποιο πριν ασχολούσασταν με τη μουσική όμως ε;

**Χ.Τ. :** Α ναι, έπαιζα κιθάρα. Κιθάρα κλασική ναι. Στο δημοτικό ωδείο με τη Λίζα τη Ζώη.

**Α.Π. :** Από πόσο χρονών;

**Χ.Τ. :** Βασικά κοίταξε, άρχισα δειλά δειλά από τετάρτη- πέμπτη δημοτικού, κάποια ιδιαίτερα μαθήματα αλλά στη Ζώη πήγα πιο αργά, μετά στο γυμνάσιο.

**Α.Π. :** Οι γονείς σας πήγαν ή ήταν προσωπική επιθυμία;

**Χ.Τ. :** Όχι, εγώ το 'θελα, εγώ το ζήταγα συνέχεια. Κάτι μ' άρεσε.

**Α.Π. :** Κιθάρα οπότε. Άλλα μαθήματα;

**Χ.Τ. :** Όχι, όχι. Απλώς άκουγα πάρα πολύ μουσική. Άκουγα τα πάντα. Άκουγα ινδική μουσική, περσική μουσική, δηλαδή πάντα άκουγα μουσική, οποιοδήποτε είδος. Αυτά που

δε μ' αρέσαν ποτέ ήταν τα σκυλάδικα. Ποτέ δε τα συμπάθησα, δε ξέρω γιατί. Όπως και τα βαριά λαϊκά λίγο τα βαριόμουννα.

**Α.Π. :** Ήτανε και στα φόρτε τους αυτά.

**Χ.Τ. :** Ναι, ήταν στα φόρτε τους. Εν τω μεταξύ έπαιξα και μπουζούκι μία εποχή, γύρω στα 14-15, γιατί είχαμε κάνει κάτι συγκροτήματα εκεί. Δε μ' άρεσε να προχωρήσω ποτέ στο βαρύ λαϊκό ας πούμε. Εκείνη την περιοχή δε την ήθελα.

**Α.Π. :** Η επαφή με το νέι;

**Χ.Τ. :** Κοίταξε, αυτό είναι τώρα.. Με το ούτι ουσιαστικά άρχισαν να ανοίγουν δρόμοι. Γιατί; Με το ούτι άρχισα να ακούω τα μικρασιάτικα. Πήγα στο Σίμωνα το Καρά το σύλλογο και άκουγα εκεί που παίζανε. Μετά άκουσα τη Σαμίου. Μετά άρχισα να πηγαίνω ταξίδια στην Τουρκία, κυρίως Σμύρνη και κυρίως Κωνσταντινούπολη. Και άκουγα μουσική. Και μέσα σε αυτά που άκουγα, άρχισα να ακούω τη πολιτική τη λύρα, το κανονάκι, το νέι, το ταμπουρά με το δοξάρι, όλα αυτά τα όργανα δηλαδή που φαινόντουσαν πάρα πολύ μαγικά.

**Α.Π. :** Εκεί το ακούσατε το νέι; Εδώ όχι;

**Χ.Τ. :** Όχι. Εδώ απλώς η εμπειρία μου ήταν μία κοινή ηχογράφιση που κάναμε σε ένα δίσκο με ενορχήστρωση του Νίκου Κυπουργού, τραγούδαγε η Σαβίνα Γιαννάτου, τα «Νανουρίσματα». Και εκεί έπαιξε ένα αραβικό μικρό νέι ο Γιάννης ο Καϊμάκης, δύο τραγούδια. Εκεί το άκουσα σαν όργανο. Μ' άρεσε γιατί ήτανε γλυκό, είχε μια γοητεία. Πώς να το πω, μια κρυφή γοητεία ας πούμε ο ήχος του. Δηλαδή δεν ήταν το όργανο που σου επιβάλλεται. Ενώ ήταν ψηλή οκτάβα ας πούμε, σου έρχεται με έναν μαλακό τρόπο. Υπάρχει αλλά με έναν μαλακό, αισθησιακό τρόπο ας πούμε, ή πνευματικότητα, ανάλογα πως θα το δεις.

**Α.Π. :** Οπότε η πρώτη επαφή με το όργανο ήταν αυτή;

**Χ.Τ. :** Από κοντά ναι. Και μετά άρχισα να ακούω στην Τουρκία που παίζανε. Εκεί ας πούμε κόλλησα και μαγεύτηκα. Πήγα και βρήκα τον Niyazi Sayin. Ο Niyazi Sayin ήταν προσωπικότητα μεγάλη στα ωδεία και τους μουσικούς, γέρος τότε βέβαια. Πρέπει να 'μουννα όταν πήγαινα, ξέρω 'γω 23-24, κάπου εκεί. Όλα αυτά συμβαίνουν γύρω '83-'84-'85, εκεί, όλα αυτά τα ταξίδια που σου λέω.

**Α.Π. :** Ταξίδια που γινόντουσαν για αυτό το λόγο.

**Χ.Τ. :** Για αυτό το σκοπό βέβαια. Μαγεμένος, ήμουν πολύ μαγεμένος με αυτά, ή με τον τρόπο που παίζανε. Δηλαδή, δεν είναι όπως παίζανε τις νότες όπως στο πιάνο έτσι ίσια ας πούμε, αλλά παιζόταν με ένα τρόπο. Αυτός ο τρόπος που σου θυμίζει και βυζαντινή μουσική για αυτό άρχισα και βυζαντινή μετά.

**Α.Π. :** Μετά ξεκινήσατε βυζαντινή;

**Χ.Τ. :** Μετά μετά, απ' τα όργανα. Ακούγοντας τον τρόπο αυτό και λοιπά, και βλέποντας πως υπάρχει ένα τέτοιο κλίμα με επηρέασε γενικά αυτό το κλίμα.

**Α.Π. :** Σε τι ηλικία ξεκινήσατε δηλαδή βυζαντινή;

**Χ.Τ. :** Ε, εκεί το '85. Μετά το '85, '86 νομίζω κάπου εκεί.

**Α.Π. :** Ακούτε λοιπόν το νέι από τον Καϊμάκη..

**Χ.Τ. :** Μετά το ακούω από τον Niyazi Sayin, εκεί κόλλησα. Μου πούλησε ένα παλιό νέι που είχε.

**Α.Π. :** Πως τον βρήκατε; Πως μάθατε για αυτόν;

**Χ.Τ. :** Κοίταξε, είχα γνωρίσει το Νικηφόρο το Μεταξά. Ο Νικηφόρος ο Μεταξάς που είχε κάνει το *Βόσπορο* το συγκρότημα. Έμεινα δυο μέρες στο σπίτι του, είχε και αυτός νέι εκεί, μάθαινε, και του ζήταγα επιμόνως νέι και μου λέει «δεν υπάρχουν τώρα» λέει, ποιος ξέρει και αυτός δε θα 'ξερε, δε θα 'θελε, ποιος ξέρει. Και μου λέει «δε πας στο ωδείο 'το τάδε'». Ένα ωδείο, δε θυμάμαι πιο ήτανε το ωδείο αυτό που είχα πάει, έχω ξεχάσει κιόλας. Και εκεί edίδασκε ο Niyazi Sayin. Οπότε του μίλησα, στα αγγλικά, τον γνώρισα και με πήγε σπίτι του. Εκεί άκουσα τα νέι που έπαιξε, εκεί είδα και πως παίζεται, εκεί είδα πως γίνεται το βιμπράτο, αυτό που κάνει το χαρακτηριστικό με το σπάσιμο του αριστερού χειλιού που κάνει ο Niyazi Sayin. Και αυτά ήταν τα μαθήματα δηλαδή, δεν έκανα άλλα.

**Α.Π. :** Δεν είχατε όργανο όμως;

**Χ.Τ. :** Εκεί απέκτησα. Εκεί στον Niyazi Sayin. Μετά άρχισα να παίζω. Μου άρεσε και κόλλησα.

**Α.Π. :** Ξανά πήγατε μετά;

**Χ.Τ. :** Όχι, ξέρεις τι γίνεται; Είχα οικογένεια ήδη. Είχα κάνει δύο παιδιά νωρίς ας πούμε και δεν είχα την ευκαιρία να φεύγω. Μετά ήμουν μαζεμένος και δεν πήγα.

**Α.Π. :** Οπότε μόνος σας..

**Χ.Τ. :** Οπότε μόνος μου. Άκουγα από κασέτες κυρίως τότε.

**Α.Π. :** Ποιους;

**Χ.Τ. :** Κυρίως τον Niyazi Sayin, και άλλους. Kutbay, τον Erguner οπωσδήποτε..

**Α.Π. :** Τον Suleyman Erguner;

**Χ.Τ. :** Κυρίως τον Suleyman ναι. Και τον Kudsi.

**Α.Π. :** Είχατε συνεργαστεί κιόλας με τον Suleyman ε;

**Χ.Τ. :** Μπράβο ναι. Το '92 νομίζω στο Ηρώδειο. Είχαμε παίζει μαζί νέι, είχα παίζει και εγώ δηλαδή και είχα τραγουδήσει κιόλας.

**Α.Π. :** Δάσκαλο όμως θεωρείται τον Niyazi;

**Χ.Τ. :** Αυτόν ναι, και μετά μελέταγα, μ' άρεσε και μελέταγα.

**Α.Π. :** Επαγγελματικά με τη μουσική από μικρός ε;

**Χ.Τ. :** Από μικρός ναι. Από πολύ μικρός, ουσιαστικά από τα 14.

**Α.Π. :** Οπότε τελειώνετε το σχολείο και είστε επαγγελματίας μουσικός..

**Χ.Τ. :** Ναι, ναι και χωρίς να το καταλάβω. Είχα αρχίσει να πηγαίνω σε στούντιο, σε συναυλίες, να πληρώνομαι χωρίς να το πάρω χαμπάρι. Μετά τα κατάλαβα. Λέω, ρε συ έχω αρχίσει να δουλεύω τώρα. Η μουσική δηλαδή με ρούφηξε από την αρχή.

**Α.Π. :** Πριν από το σχήμα με τις *Δυνάμεις του Αιγαίου* που είναι από τα πιο γνωστά των πρώτων σας χρόνων, τι άλλα σχήματα είχατε;

**Χ.Τ. :** Κοίταξε να δεις, στα 14 έκανα ένα συγκρότημα, έπαιζα κιθάρα εκεί και μπουζούκι, και το λέγαμε *Αλέξης Ζορμπάς*. Παίζαμε ρεμπέτικα, τότε αντάρτικα Θεοδωράκη, Χατζιδάκι, Σαββόπουλο, Ξαρχάκο, τέτοια μουσική, αυτό είχα κυρίως. Μετά άλλο ένα κάναμε στα 18 μου μαζί με το Νίκο το Γράψα και το Μιχάλη τον Τρανουδάκη. Οι τρεις μας είμασταν το βασικό σχήμα και από κει και έπειτα παίρναμε και άλλους μουσικούς και τραγουδιστές. Το λέγαμε *Δοκιμή*, και παίζαμε λαϊκά τραγούδια απ' όλο τον κόσμο. Και αυτό ήταν ένα σχολείο, δηλαδή παίζαμε πράγματα που δεν είχα ξανά επιχειρήσει ας πούμε. Και ρωσικά, και νοτιοαμερικανικά, και... διάφορα. Εκεί άρχισα να βγάζω και αράβικα και τούρκικα.

**Α.Π. :** Στο ούτι πλέον..

**Χ.Τ. :** Κιθάρα έπαιζα σε αυτό το σχήμα, φλογέρα έπαιζα, φουσαρμόνικα, τέτοια... μαντολίνο, τέτοια.

**Α.Π. :** Με το νέο πρώτη φορά με τις *Δυνάμεις του Αιγαίου* ε;

**Χ.Τ. :** Ναι, ναι. Είχαμε ξεκινήσει το σχήμα. Στο δεύτερο δίσκο, έβαλα στο 'Μισό φεγγάρι' για πρώτη φορά το νέο, εκείνη την περίοδο το έπιασα.

**Α.Π. :** Και σε συναυλίες παίζατε νέο;

**Χ.Τ. :** Ναι. Στις συναυλίες και παίζαμε και σε μαγαζιά τότε, στο 'Ραβάναστρο' λεγότανε. Έτσι μουσικές σκηνές ας πούμε που παίζαμε και σε συναυλίες.

**Α.Π. :** Τύπου καφέ, μπαρ, ταβέρνες, τι;

**Χ.Τ. :** Ε, ήταν μουσικές σκηνές. Βασικά μια σκηνή και γύρω τραπεζάκια με καρέκλες που πίνανε.

**Α.Π. :** Πως χαρακτηρίζετε τη μουσική που παίζατε με τις *Δυνάμεις του Αιγαίου*;

**Χ.Τ. :** Κοίτα, για μας ήτανε ένα πείραμα αυτό, έτσι; Βασικά μάθαμε και τη μουσική εκεί πέρα, δηλαδή εκεί τριφτήκαμε. Για να βγουν αυτοί οι τρεις, τέσσερις δίσκοι που έχουμε κάνει, ρίξαμε πολύ κουβέντα, και πολλά κομμάτια, και πολλούς τσακωμούς για να αποφασίσουμε κατά που θέλουμε να πάμε, τι στυλ θέλουμε να ακολουθήσουμε. Κοίταξε, αυτό που θέλαμε είναι να υπάρχει ένας ήχος ο οποίος να είναι ήχος δικός μας, ο οποίος να

ακουμπά στην παράδοση κυρίως την ανατολική. Το *Αιγαίου* ουσιαστικά είναι ο χώρος του πολιτισμού που βρέχεται, η θάλασσα που βρέχει και την ηπειρωτική Ελλάδα αλλά και τη Μικρά Ασία, αυτή ήταν η έννοια ας πούμε. Κατάλαβες, δηλαδή μας άρεσε η μουσική της Ανατολικής Μεσογείου, ψάχαμε και κάποιο στίγμα εν τω μεταξύ, δηλαδή κάτι που να μην είναι απ' όλα, κάτι που να είναι πιο συγκεκριμένα. Τα κλαρίνα από τη μια ήτανε κάτι που το είχαμε φάει λίγο στη γενιά μου ξες.. είχε πολύ κλαρίνο στην τηλεόραση, ήταν σήμα κατατεθέν του εθνικισμού ας πούμε και δε το πολύ θέλαμε, δε το σκεφτήκαμε. Πιο πολύ μας άρεσε αυτό το λαούτο, βιολί, ούτι, κανονάκι, τέτοιου τύπου όργανα. Πιο λυρικά, πιο.. Στην εποχή μας ο ήχος αυτός ακουγότανε από το Νίκο το Ξυδάκη ο οποίος ήταν από την Αλεξάνδρεια, κάτω από την Αίγυπτο. Είχε τα ακούσματα και είχε βάλει το κανονάκι, και είχε τον Πέτρο Ταπουρή και έπαιζε, που είχαμε και εμείς στις *Δυνάμεις του Αιγαίου*.

**Α.Π. :** Ταμπουρής.. και νέι έπαιζε αυτός ε;

**Χ.Τ. :** Ναι είχε παίζει και νέι.

**Α.Π. :** Αράβικο.

**Χ.Τ. :** Ναι, ναι. Και ο Σαββόπουλος που είχε βάλει τον Πέτρο τον Καλύβα στα *Τραπεζάκια έξω*, 'Λευκέ γαλάζιε ποντικέ μου..' κάτι τέτοια τραγουδάκια που είχε βάλει και έπαιζε ούτι στη Κύπρο, και φλογέρα και κλαρίνο, είχε τέτοιες νύξεις δηλαδή με τα παραδοσιακά. Αυτές ήταν οι εμπειρίες μη νομίζεις, δεν είχαμε ακούσει και τίποτα. Και φυσικά οι κασέτες, πολλές κασέτες. Προσπαθούσαμε να βρούμε με τέτοια κομμάτια ας πούμε, τουρκικά και αραβικά, που τις ακούγαμε και μπαίναμε στο κλίμα.

**Α.Π. :** Στο νέι λοιπόν σας τράβηξε ο ήχος του.

**Χ.Τ. :** Ναι, αυτό το μαλακό που είχε, ένας ήχος λυγρός, εσωτερικός, ερωτικός και πνευματικός συνάμα. Και πέρασα δηλαδή δυο τρία χρόνια μελετώντας μόνο νέι. Κανένα άλλο όργανο, με είχε αποσπάσει πολύ. Αλλά, βέβαια, στον τομέα της επικοινωνίας το νέι είναι λίγο μοναχικό όργανο, λίγο σε κλείνει δηλαδή παρά σε ανοίγει. Οπότε κάπου, πέρασε σε δεύτερη μοίρα γιατί η πρώτη ανάγκη ήταν να τραγουδάω και να παίζω το ούτι, της επικοινωνίας κατάλαβες;

**Α.Π. :** Εξωστρέφεια.

**Χ.Τ. :** Εξωστρέφεια ναι. Δε μπορούσα δηλαδή.. έβαζα τρία κομμάτια, τέσσερα στη συναυλία, φτάνει τώρα δε μπορούσες να το κάνεις συνέχεια. Θα σε βαριόντουσαν ας πούμε, θα σε..

**Α.Π. :** Και ποιο ήταν το κριτήριο σε ποια κομμάτια θα παίζετε το νέι και σε ποια όχι;

**X.T. :** Κοίταξε, το ένα είναι τι ταιριάζει βέβαια και το άλλο τι έχεις ανάγκη. Μπορεί σε ένα κομμάτι δηλαδή να μη ταιριάζει το ούτι και το 'τάδε' όργανο ας πούμε και καλύτερα να είναι το νέι.

**A.Π. :** Τι ταιριάζει ως προς τι;

**X.T. :** Στην ενορχήστρωσή του. Μπορεί να είναι δηλαδή ένας αργός σκοπός που να θυμίζει λίγο τραγούδισμα φωνής ας πούμε οπότε πιο καλά αποδίδεται στο νέι παρά στο ούτι. Επίσης ρόλο παίζουν και οι οκτάβες. Αν ήθελες λίγο ψηλά ή λίγο χαμηλά πάλι θα έβαζα το ούτι, το νέι. Αν ήθελα κάτι χαμηλά ας πούμε θα έβαζα το ούτι, αν ήθελα κάτι να ξεχωρίσει πιο πολύ θα έβαζα το νέι. Από ένα σημείο και έπειτα το νέι το χρησιμοποιούσα και σαν φλογέρα. Δηλαδή τα μικρότερα μεγέθη, το σουπουρντέ ας πούμε και το μπολαχενκ, τα κουρδίσματα, μπορούσα να παίζω και θρακιώτικα και τέτοια.

**A.Π. :** Ναι, σε μερικά κομμάτια δεν μπορούσα να καταλάβω αν αυτό που παίζετε είναι νέι ή καβάλ.

**X.T. :** Πάντα νέι είναι. Ότι ακούς είναι νέι. Ναι γιατί τώρα μη νομίζεις ότι είχα και τα καλύτερα όργανα τότε, δε τα έβρισκα και εύκολα.

**A.Π. :** Εννοώ και γενικότερα σαν τεχνική, σαν αισθητική.. σαν ήχος.

**X.T. :** Ναι, ναι. Μερικά έπρεπε να είναι φλογέρα ας πούμε, δηλαδή σα να παίζεις φλογέρα ή καβάλ. Θα παίζεις ας πούμε τα λιανοχορταρούδια, εκεί ήθελες να ξεχωρίσει ας πούμε ένα πνευστό όργανο και θα έπρεπε να το παίζεις περισσότερο με τη τεχνική του καβάλ πιο πολύ παρά.. Το καβάλ δε το 'ξερα, φλογέρα ήξερα. Το ήξερα δηλαδή, το είχα δει σαν όργανο αλλά δεν είχα επαφή.

**A.Π. :** Έχετε συνθέσει αρκετά κομμάτια. Έχετε συνθέσει ποτέ σκεπτόμενος το νέι ή πάνω σε αυτό.

**X.T. :** Κοίταξε, με το νέι δε μπορείς να γράψεις εύκολα διότι όταν τραγουδάς ας πούμε, τραγουδάς και παίζεις ένα νυκτό έγχορδο. Μπορεί να γράψω έναν αργό σκοπό. Οπότε ας πούμε, τραγούδια που ταιριάζαν στο νέι πολύ ήταν ας πούμε του στυλ, του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, τέτοιου τύπου τα οποία τα έπαιζα στο νέι.

**A.Π. :** Και ο αυτοσχεδιαστικός του ρόλος ε;

**X.T. :** Ναι σωστά, ναι. Γιατί το νέι σου δίνει μια δυνατότητα να μιμηθείς τη φωνή ενώ στο έγχορδο πρέπει να το παίζεις με το στυλ του εγχόρδου. Στο νέι μιμείσαι ακριβώς μία φωνή, όπως την ακούς μέσα σου. Ή σε τραγούδια το 'Σε μεγάλη απόσταση' του Οδυσσέα Ελύτη, τέτοιες μουσικές ταιριάζουν πολύ στο νέι.

**A.Π. :** Και σε όλους τους δίσκους παίζεται εσείς νέι;

**X.T. :** Εγώ ναι.



**A.Π. :** Εκτός από έναν νομίζω που είναι με τον Ercan Irmak αν δε κάνω λάθος.

**X.T. :** Α! Αυτό είναι, άκου να δεις, Έτσι όπως είναι η ‘Αφύλακτη σκοπιά’ που τραγουδάει η Λιζέτα η Καλημέρη. Αυτός είναι ένας αγαπημένος δίσκος, πολύ και η Λιζέτα τον αγάπησε, και κάναμε και πολλές συναυλίες τότε έτσι σε χώρους ας πούμε σα μουσικές σκηνές. Και τότε είχαμε τη φαινή ιδέα μαζί με τον Άλκη το Βαφιά, που είχε την εταιρεία Libra, να χρησιμοποιήσουμε ξένους μουσικούς. Του άρεσαν έτσι οι κυριλέ παραγωγές με συνδυαστικούς ήχους ας πούμε, και είπα σε τρία πολύ σημαντικά πρόσωπα, που τα αγαπώ και τα τρία, στον Ercan Irmak στο νέι, στον Erkan Ogur στην άταστη κιθάρα και τον Halil Karaduman, με τον οποίο είχαμε συνεργαστεί ένα-δύο δίσκους πριν.

**A.Π. :** Γνωριζόσασταν από πριν με τον Ercan Irmak ή απλά τον καλέσατε;

**X.T. :** Αυτόν κοίταξε, μου τον πρότεινε και ο Halil Karaduman με τον οποίο τα λέγαμε. Αλλά κάποτε άκουσα, ένα βράδυ σε μια συναυλία στην Κρήτη, άκουσα μια ηχογράφησή του να παίζει και το θεώρησα απίστευτο το παίξιμό του, και είναι απίστευτο. Δηλαδή η λεπτομέρεια του παιξίματός του είναι τρομερή.

**A.Π. :** Αράβικο στυλ.

**X.T. :** Είναι αράβικο στυλ και κάνει και αυτό το κούνημα του κεφαλιού το οριζόντιο. Κάνει αυτό (δείχνει). Δε το είχα ξανά δει αυτό και νόμιζα ότι είναι δικό του, αλλά δεν είναι δικό του, είναι το παίξιμο από το καβάλ, το αραβικό έτσι.. Εγώ δε το μπορώ καθόλου αυτό, ζαλίζομαι, με τίποτα. Και μάλιστα, ήρθε να παίζει στο δίσκο και πήγαμε να φάμε και τον ρώτησα πως το κάνεις αυτό, δεν το είχα ξανά δει. Και μου λέει «εσύ τι κάνεις για βιμπράτο;» «εγώ» λέω «κάνω αυτό» και του δείχνω του Niyazi Sayin. Μου λέει «αυτό είναι καλύτερο αυτό να κάνεις» (γέλια) Δε θέλει να μου πει. Κατάλαβες.. Λοιπόν, και τους φωνάξαμε μαζί με τον Άλκη και ήρθανε , και μάλιστα ήρθε πρώτος ο Halil Karaduman, και μετά ήρθαν οι άλλοι δύο μαζί. Ένας ήχος καταπληκτικός είναι. Πολύ μαλακός, πολύ προσεγμένος, πολύ κουρδισμένος. Και τώρα δηλαδή μου αρέσει πάρα πολύ να τον ακούω. Και έπαιξε μάλιστα σε ένα κομμάτι αν ακούσεις το πρώτο κομμάτι του cd, ‘Αγάπες που δεν άνθισαν’ λέγεται. Άκου την εισαγωγή, τι όμορφα που παίζει σε δύο οκτάβες τέσσερα νέι. Δε τα ξεχωρίζεις , τα ακούς σαν ένα, είναι σαν ένα. Άκου την εισαγωγή. Και δε ξέρω και κατά πόσο θυμίζει νέι αυτό το πράμα, αυτός ο ήχος. Το κάνει για να είναι παχύς ο ήχος , ηχογραφεί έτσι, σε οκτάβες.

**A.Π. :** Τώρα παίζετε νέι ε;

**X.T. :** Παίζω ναι. Παίζω, κάνω μαθήματα.

**A.Π. :** Διδάσκετε κιόλας. Που διδάσκετε;

**X.T.** : Κοίταξε, κυρίως ιδιαίτερα κάνω γιατί είχα ξεκινήσει στο ωδείο Αθηνών που κάνανε. Την πρώτη χρονιά και τη δεύτερη νομίζω έκανα νέι, μάζεψε κάποιους μαθητές.

**A.Π.** : Θυμάστε χρονολογίες;

**X.T.** : Α, θα σου πω τώρα κάτσε. 2002;

**A.Π.** : Α, εκεί δεκαετία του '90 δε διδάσκατε νέι;

**X.T.** : Έκανα κυρίως ιδιαίτερα. Τώρα κάτσε να θυμηθώ σε ωδεία. Ας πούμε έκανα στο Δημοτικό Ωδείο της Πάτρας για έξι χρόνια. Είχα τρεις μαθητές εκεί στο νέι. Έκανα, στο Γρατσούνα, το Βασίλη το Γρατσούνα, στη σχολή Περισσού, για τέσσερα χρόνια. Εκεί είχα μαθήτρια τη Σύλβια τη Κουτρούλη, η δασκάλα του Χάρη.

**A.Π.** : Α, και η πρώτη δασκάλα στο σχολείο της Παλλήνης.

**X.T.** : Ναι αυτή, Σε αυτήν έκανα νέι.

**A.Π.** : Α, τώρα μιλάμε για αρχές δεκαετίας '90;

**X.T.** : Ναι, δεκαετία '90 είναι αυτό. Η μουσική σχολή Περισσού είναι παλιά. Είναι τέσσερα χρόνια εκεί, μετά έξι χρόνια στην Πάτρα και μετά είναι στο ωδείο Αθηνών. Και μετά ήρθε ο Χάρης ο Λαμπράκης στο ωδείο Αθηνών οπότε σταμάτησα. Πιο πολύ ο σκοπός μου ήταν, επειδή ήμουν εκεί σαν εύφορος, τους μάζεψα όλους δηλαδή, ήθελα να στήσω το τμήμα ας πούμε.

**A.Π.** : Σωστά, το τμήμα αυτό εσείς το είχατε φτιάξει.

**X.T.** : Ναι, το 2004.

**A.Π.** : Κάποια σχόλια για την πορεία του νέι στην Ελλάδα από τη δεκαετία του '80 και μετά, την ενσωμάτωσή του στα μουσικά σχολεία..

**X.T.** : Κοίταξε, νομίζω τις ανάγκες που κάλυψε το νέι είναι πως δεν υπήρχε ένα πνευστό όργανο, εκτός από το κλαρίνο βέβαια, όπως είναι το καβάλι, η φλογέρα, το οποίο δεν είχε.. Ας πούμε η φλογέρα ακόμα και τώρα δε βρίσκεις κουρδισμένες φλογέρες να παίξουν 440 σε μια ορχήστρα μαζί με τους άλλους ας πούμε. Οπότε, αυτή την ανάγκη του πνευστού, της φλογέρας την κάλυψε το νέι. Και στα παιδιά ας πούμε, επειδή παίζανε και μικρότερα μεγέθη, το κιζ ήταν το πιο μεγάλο μέγεθος, παίζανε σουπουρντέ και τέτοια, οπότε ουσιαστικά παίζανε και καλύπτανε το ρόλο της φλογέρας στα παραδοσιακά. Και σε μένα ας πούμε, στις ορχήστρες που παίζαμε εμείς με τις *Δυνάμεις του Αιγαίου* και αργότερα, το νέι κάλυπτε την ανάγκη του πνευστού που δεν είναι όμως εκείνο το πνευστό το χορευτικό, δηλαδή το κλαρίνο είναι αυτό που ηγείται και ξαφνικά όλα τα άλλα όργανα παύουν να υπάρχουν. Ακούς κλαρίνο, ντασούλι και τέρμα, αυτό είναι. Γιατί και στην Ελλάδα δεν έχουν πλασάρει ένα κλαρίνο που να είναι, ξες όπως παίζουν και οι Τούρκοι, κάπως πιο μαλακά, πιο ενσωματωμένα σε ορχήστρες, είναι πάντα μπροστάρηδες στα σχήματα. Οπότε το νέι επειδή

είχε την ίδια ένταση με τα άλλα όργανα, είναι όργανο ορχήστρας, κάλυπτε αυτή την ανάγκη, και της φλογέρας και του κλαρίνου. Και στις ορχήστρες τις δικές μας και στα μουσικά γυμνάσια, αυτό νομίζω πως είναι η ανάγκη του νέι. Επίσης αγαπιέται κιόλας, υπάρχει μια σχέση δηλαδή μοναδική όταν παίζει νέι, αυτός που παίζει αμείβεται ψυχικά, ευχαριστιέται. Δεν είναι ένα όργανο ταλαιπωρίας, αν και είναι δύσκολο να βγάλεις ήχο, και κυρίως δηλαδή τις χαμηλές του τις συχνότητες, αλλά σε αμείβει ψυχικά. Οπότε είναι ένα όργανο που κανείς δε το παρατάει, είναι όργανο ζωής. Και από τότε πολλά παιδιά προχωρήσανε. Βέβαια επειδή είναι και δύσκολα ταυτόχρονα, ίσως και να απογοητευτήκαν και να το παρατήσαν, επειδή ο ήχος βγαίνει δύσκολα.

**Α.Π. :** Τι ρεπερτόριο διδάσκετε εσείς στο νέι;

**Χ.Τ. :** Κοίταξε, κάνω κυρίως πεσρέφια, σεμάγια, σαρκιά κυρίως ρωμιούς συνθέτες αλλά και άλλους. Ειδικά πολιτικά ας πούμε, ρεπερτόριο φουλ και από κει και πέρα συμπληρώνω με πολλούς σκοπούς που ταιριάζουν βέβαια, οι οποίοι είναι παραδείγματος χάρη όπως είναι τους σκοπούς τους ηπειρώτικους που παίζει το κλαρίνο, ‘παπαδιές’ και λοιπά. Τις περνάω στο νέι. Τα οποία να ταιριάζουν στο όργανο κατάλαβες;

**Α.Π. :** Να ταιριάζουν ας πούμε ως προς τη διαχείριση, τη κίνηση, τη τροπικότητα..

**Χ.Τ. :** Ναι, ναι. Δηλαδή να είναι κάτι που είναι εμφανώς ουσάκ, τα διαστήματα, να το κολακεύει το όργανο. Και από κει και έπειτα κάποια λίγα αράβικα και κάποιους λίγο σκοπούς απ’ όλη την Ελλάδα, και πιο σύντομους σκοπούς, δηλαδή τα θρακιώτικα που λέγαμε, μακεδονίτικα ας πούμε, ποντιακά, πιο λίγα κρητικά.

**Α.Π. :** Η σχολή του Σίμωνα Καρα είχε νέι;

**Χ.Τ. :** Όχι, όχι. Όχι γιατί δε θεωρείται ελληνικό όργανο το νέι. Αλλά κάπως η δικιά μας γενιά ας πούμε, το είδε λίγο πιο ψύχραιμα το θέμα. Δηλαδή δεν υπάρχει κάτι που να είναι ακραιφνές ελληνικό, ή τούρκικο, ή αράβικο ή δε ξέρω ’γω τι. Δηλαδή αυτά είναι και λίγο, κολλάν τα μυαλά.

**Α.Π. :** Και έχει και σημασία τελικά;

**Χ.Τ. :** Δεν έχει όχι. Η ομορφιά είναι για όλους. Αλλά τι γίνεται. Έρχεται κάποιος και σου λέει, δεν είναι ελληνικό αυτό ναι, δεν έχει παιχτεί, αλλά να που παίχτηκε, ξεκίνησε η ιστορία του.

**Α.Π. :** Και πως μπήκε στα μουσικά σχολεία αφού δεν είναι ελληνικό;

**Χ.Τ. :** Σου είπα, λόγο ανάγκης.

**Α.Π. :** Λόγο ανάγκης, υπήρξαν δηλαδή κάποιοι που το σκέφτηκαν έτσι;

**Χ.Τ. :** Βέβαια υπήρξαν άνθρωποι που ξέρανε το καβάλ, όπως ήταν η Ειρήνη η Δερέμπεη που δίδαξε ή δε ξέρω γω ποιος άλλος έπαιξε, για τις ανάγκες αυτές που σου είπα

προηγουμένως, που χρησιμοποιήθηκε και το νέι. Δηλαδή παίζει το ρόλο μια χαρά το νέι, είναι κουρδισμένο, άμα είναι μικρό μέγεθος παίζει γρήγορα. Από μόνη της η ανάγκη επιβλήθηκε.

**Α.Π. :** Μήπως γνωρίζετε από ποια άτομα απαρτιζόταν η καλλιτεχνική επιτροπή που είχε ορισθεί για το μουσικό σχολείο της Παλλήνης;

**Χ.Τ. :** Σίγουρα θα γνωρίζω αλλά δε ξέρω την ιστορία να σου την πω ακριβώς, επειδή δεν ήμουνα εγώ ποτέ μέσα στην προσπάθεια. Φαντάζομαι θα ήταν ο Γιάννης ο Αρβανίτης, φαντάζομαι θα ήταν ο Μάριος ο Μαυροειδής που είχε φτιάξει και εκείνο το βιβλίο το θεωρητικό, ήταν άνθρωποι γνωστοί.

**Α.Π. :** Ουσιαστικά αυτοί οι άνθρωποι καθόρισαν το πρόγραμμα..

**Χ.Τ. :** Ναι, ναι. Το οποίο αποδείχτηκε πολύ πολύτιμο γιατί αυτή η εμπειρία που υπήρξε στα παιδιά, μετά κάποιοι γίνανε μουσικοί αλλά και μουσικοί να μη γίνανε φτιάξανε οικογένειες πολύ πιο ευαίσθητες στο θέμα ας πούμε της μουσικής. Είναι πολύ σημαντικό για την Ελλάδα. Και εκεί στα μουσικά σχολεία πήγαν όλοι οι δάσκαλοι του Σίμωνα Καρά, το περιβάλλον του Σίμωνα Καρά.

**Α.Π. :** Ήτανε και από τις μόνες σχολές τότε που διδάσκανε τέτοιου είδους όργανα.

**Χ.Τ. :** Απλώς, ήτανε πάντα συνδεδεμένο και με τη Βυζαντινή, το οποίο είναι καλό αλλά και κακό. Δηλαδή, η παραδοσιακή δεν είναι ταυτόσημη με τη βυζαντινή αλλά για να τη διδάξεις δεν υπήρχε θεωρητικό, δεν υπήρχε άλλος τρόπος, τη δίδασκες μαζί με τη βυζαντινή. Δηλαδή, πρώτος ήχος αυτό, πρώτος ήχος και το τραγούδι.

**Α.Π. :** Και ακόμα δεν υπάρχει τρόπος. Με τη βυζαντινή, με τα μακάμ..

**Χ.Τ. :** Πρέπει να δουλέψουμε λίγο να φτιάξουμε βιβλία. Αν φτιάξουμε βιβλία είναι πιο εύκολα τα πράγματα. Αν διδάσκεις μέσα από τα βιβλία υπάρχει τρόπος. Δηλαδή τότε έπρεπε να ξέρεις να διαβάζεις και βυζαντινή ας πούμε. Τώρα γίνεται και με το πεντάγραμμα. Οι μισοί δάσκαλοι κάνουν με το πεντάγραμμα, οι μισοί με τη βυζαντινή. Εσύ με το πεντάγραμμα έμαθες, ή ξέρεις και βυζαντινή;

**Α.Π. :** Βυζαντινή στη σχολή ότι έχω κάνει. Εσείς πως διδάσκετε;

**Χ.Τ. :** Εγώ με πεντάγραμμα. Έχω ένα σύστημα που γράφω μία δίεση και μία ύφεση και βάζω έναν αριθμό, ο αριθμός αυτός εννοεί τα κόμματα που χαμηλώνεις. Αυτό βασικά, το πλάσαρισα με το βιβλίο το 'Αριθμητικό τροπικό σύστημα' που έχω βγάλει, ένα θεωρητικό.

**Α.Π. :** Πότε βγήκε αυτό;

**Χ.Τ. :** Αυτό τώρα έχει πέντε χρόνια που έχει κυκλοφορήσει από τις εκδόσεις Παπαρηγορίου Νάκας. Και αυτό το έκανα στο Ωδείο Αθηνών. Και τι είναι, είναι ένα ταχύριθμο σύστημα που περίπου 90-100 ήχους, τρόπους, μακάμ. Τι έχω κάνει, έχω βάλει

τρεις ονομασίες. Η μία είναι δικιά μου επειδή το λέω αριθμητικό τροπικό σύστημα, ένα συμβολισμός, μετά γράφει τον ήχο, μετά το μακάμ και οι πληροφορίες είναι στο κλειδί που βάζεις τις υφέσεις και τις διέσεις με τα κόμματα που θέλεις, μετά γράφεις την κλίμακα, γράφεις τα πεντάχορδα τα τετράχορδα, γράφεις τα διαστήματα, έλξεις, κυρίως που ανοίγει που καταλήγει γιατί αυτό είναι η πιο σημαντική πληροφορία και πολλά παραδείγματα από κάτω τραγουδιών ή οργανικών μέσω των οποίων μπορεί να γίνει η διδασκαλία. Και ο σκοπός του ήταν να μπουνε μακάμ και ήχοι οι οποίοι έχουν χρησιμοποιηθεί και εδώ στην Ελλάδα. Δηλαδή δεν έχει μέσα το φερακφεζά ή το εβίτσαρά αλλά έχει αυτά που πιο συχνά χρησιμοποιούνται.

**Α.Π. :** Και είναι πιο οικεία.

**Χ.Τ. :** Πιο οικεία, αυτό είναι. Και αναγνωρίσιμα.

**Α.Π. :** Που θα κατατάσσετε το τελευταίο δισκογραφικό σας έργο; Εγώ έχω την εντύπωση πως ξεφεύγει κάπως από το 'παραδοσιακό' των πρώτων χρόνων.

**Χ.Τ. :** Κοίταξε να δεις. Εγώ πάντα είχα αυτά τα δύο, έντεχνη μουσική- όπως λέγετε τέλος πάντων ο όρος- και αυτή την παραδοσιακή τα οποία κάπου συναντιούνται. Δεν ήθελα να κάνω μίμηση αυτών που μελετούσα. Και εν τω μεταξύ εγώ είχα μεγαλώσει και με Χατζιδάκι ας πούμε, μετά που άρχισα να παίζω και να διαλέγω μουσικές, Σαββόπουλο, με Θεοδωράκη και τέτοια. Οπότε αυτά μέχρι τα 20 έχουν κρατήσει καλά. Ας πούμε ένας δίσκος που έκανα 'Αθός ο Εμός', έχει μέσα και τραγούδια που θυμίζουν Χατζιδάκι, και τραγούδια που θυμίζουν νησιώτικα, και τραγούδια που.. να που είχα κάνει βυζαντινή με τον Αγγελόπουλο, το τέλος ας πούμε κανόνες και δοξαστικά θυμίζουν βυζαντινή 100%, είναι και οργανικά που είναι πεσρέφια, έχει δυο πεσρέφια μέσα οργανικά. Δηλαδή ήταν όλες αυτές οι μουσικές που άκουγα και προτιμούσα. Είναι λογικό τώρα, αν είχα ακούσει μόνο τη μία μουσική θα είχα γράψει πάνω σε αυτό το είδος. Και το ευχαριστιέμαι πολύ, όταν παίζω σε σκηνές κάνουμε το εξής, παίζω πρώτα τέτοια πράγματα, δηλαδή οργανικά, τραγούδια δικά μου που χρησιμοποιούν αυτά τα όργανα βέβαια, πάντα. Δεν έχω κάνει συναυλίες με όργανα που να μην είναι παραδοσιακά, αλλά να είναι ένα κανονάκι, μια κιθάρα, ένα μπάσο, ένα νεί, ένα βιολί, τέτοια όργανα.

**Α.Π. :** Είναι παραδοσιακό το νεί;

**Χ.Τ. :** Κοίταξε, η λέξη παράδοση είναι γενικά μια παρωχημένη έννοια. Παράδοση είναι ότι μας παραδίδετε, αλλά μας παραδίδετε το βιολί, είναι παραδοσιακό το βιολί ή κλασικό; Δηλαδή άμα πεις ένα Τούρκο πως το ούτι είναι παραδοσιακό θα γελάει. Για τον Τούρκο δηλαδή, το ούτι, το κανονάκι είναι κλασικά όργανα. Λαϊκό είδος από την άλλη, αυτή είναι η λέξη, θεωρείται το σάζι, του λαού ας πούμε, ή δημοτικό. Οπότε εδώ θέλει πολύ κουβέντα

με τα παραδοσιακά. Εμείς έχουμε βάλει μια λέξη παράδοση η οποία ακόμη θέλει μια ταυτοποίηση τι ακριβώς σημαίνει. Ο Τούντας ας πούμε είναι παραδοσιακά και ο Παπάζογλου; Αυτοί ήταν συνθέτες της εποχής τους έντεχνοι και βγαίνουν με παπιγιόν και παίζανε στα πάλκα. Είναι ή δεν είναι; Έχει σχέση ο Τούντας με τον κλαριντζή που βγαίνει και παίζει στο πανηγύρι ή δεν έχει; Εδώ πέρα πρέπει να διευκρινιστούν πιο καλά τα πράγματα, δε σου λέω την άποψή μου απλώς εδώ πέρα πρέπει να μιλήσουνε και οι μουσικολόγοι όλοι, κάπου να λέμε τις ίδιες κουβέντες και να εννοούμε το ίδιο πράμα. [...] Η είναι παραδοσιακός ο μουσικός που διδάσκει με παρτιτούρα και έχει κάνει δέκα χρόνια στο ωδείο; Δηλαδή από το, μη πω '85, θα πω '90 και έπειτα, από τα μουσικά σχολεία και τα ωδεία η διδασκαλία μια ζωή ήταν με παρτιτούρες και με θεωρητικά πατήματα. Τα διδάσκεις τα διαστήματα και τα μακάμ και τους τρόπους και τα λοιπά. Τι είναι αυτό, είναι παράδοση; Όταν δε τα μαθαίνεις πλέον με το αυτί και τα μαθαίνεις με έναν τρόπο τελείως λόγιο;

**A.Π. :** Ε εντάξει, μπερδεύονται πολλές έννοιες τώρα, το λαϊκό και το παραδοσιακό, το λόγιο. Λειτουργούν και κάπως παράλληλα.

**X.T. :** Μμμ, η βυζαντινή είναι παραδοσιακή ή δεν είναι; Και είναι και δεν είναι. Γιατί όλοι οι συνθέτες είναι έντεχνοι. Δηλαδή αυτό το έχει γράψει ο Κουκουζέλης, αυτό ο Πέτρος ο Πελοποννήσιος, αυτό..

**A.Π. :** Είναι κάτι όμως που είναι ζωντανό και σε λειτουργία και ακούγεται, και αυτομάτως συνεχώς εξελίσσεται.

**X.T. :** Ναι βεβαίως. Αλλά έχει και τις δύο τις ιδιότητες. Είναι και έντεχνο, είναι και κλασικό. Αλλιώς να καταστρέψουμε τους όρους να μη τους χρησιμοποιούμε. Δεν είναι κλασική η βυζαντινή μουσική; Έχει φτάσει στο ίδιο ύψος, έχει τις ιδιότητες που έχει και η κλασική μουσική.

**A.Π. :** Ε εντάξει ναι, έχει και το θεωρητικό της σύστημα, τη σημειογραφία της..

**X.T. :** Ναι, ναι. Τη συγκεκριμένη τυπική εκτέλεση της χορωδία με τους ισοκράτες.. Αυτά τα λέω γιατί και στα δικά μου τραγούδια το ίδιο θέμα υπάρχει. Δηλαδή, τα τραγούδια που γράφω όλα βασίζονται στους τρόπους, υπάρχει τροπικότητα. Βασίζεται στη πολυρυθμία που έχουμε εδώ, αλλά αυτό που βγαίνει ο άλλος το ακούει ταυτόχρονα και σαν έντεχνο.

**A.Π. :** Για μένα αυτή είναι και η σημασία, η έννοια της παράδοσης. [...]

**X.T. :** Αυτή είναι. Αυτό είναι να δοθεί σα πληροφορία. Πως παράδοση είναι αυτό που δημιουργείται σήμερα από μας το οποίο όμως το ακούσαμε, το μιμηθήκαμε, το αντιγράψαμε, το προσπεράσαμε πιθανώς κάποιες στιγμές. Βάζεις δηλαδή ένα δικό σου λιθαράκι και το κάνεις πιο ενδιαφέρον από αυτό που πήρες. Αυτό είναι. Αυτή η διαδικασία.

**A.Π. :** Το νεί στη τζαζ;

**Χ.Τ. :** Αυτά καλύτερα να σου τα πει ο Λαμπράκης ο Χάρης.

**Α.Π. :** Έτσι ένα σχολιασμό σαν την εξέλιξη του νέι από το '90 ουσιαστικά μέχρι σήμερα. Είναι εντυπωσιακό αν το σκεφτείς.

**Χ.Τ. :** Είναι ναι. Υπάρχουν άλλοι που ασχολούνται με τζαζ και παίζουν νέι εκτός από το Χάρη;

**Α.Π. :** Απ' ότι ξέρω όχι.

**Χ.Τ. :** Να σου πω δύο πράγματα. Το ένα είναι πως αυτό έχει ξεκινήσει από το Κάιρο και την Αλεξάνδρεια, από την Αίγυπτο, όπου υπήρχε μεγάλη τζαζ σχολή. Και εκεί υπήρχαν μουσικοί οι οποίοι παίζαν και ούτι και νέι οπότε υπάρχει το έναυσμα από εκεί, Επίσης το δεύτερο που έχω να σου πω είναι ότι επειδή το νέι παίζει σχεδόν τρεις οκτάβες πλην μιας νότας, χρωματικά δίνει τις δυνατότητες να παίζεις ότι θέλεις εύκολα. Ενώ στα άλλα πνευστά πρέπει να κάνεις συνδυασμούς δακτύλων, στο νέι αρκεί να σηκώσεις ένα δάχτυλο. Βέβαια η καλύτερή του για μένα είναι να ακούω ας πούμε το Μεβλεβί.. να παίζει τα ταξίμια. Αυτό μ' αρέσει πολύ. Αλλά έξω από αυτό μπορεί να κάνει τα πάντα, λόγο τεχνικής.

**Α.Π. :** Λόγο δυνατοτήτων. Για αυτό καταφέρνει να ενσωματωθεί σε τόσο διαφορετικά είδη;

**Χ.Τ. :** Ναι, ναι, ναι. Απλά θέλει προσοχή. Η ψυχή του νέι ποια είναι; Είναι ένα μυστικιστικό όργανο οπότε βγάζει κάτι εσωτερικό. Επίσης μιμείται τη φωνή, ποια φωνή; Αυτή που μοιάζει με τη φωνή του ψάλτη ή του αμανετζή, έχει αυτή τη τάση, επειδή μπορεί να τη μιμηθεί. Έχει αυτή τη ψυχή ας πούμε. Κατ' αρχάς λοιπόν είναι εκεί. Θα μπορούσαμε να πούμε, καλύτερα να έμενε εκεί να μην έκανε κάτι άλλο. Αλλά όταν ξαφνικά έχεις ένα νέι τόσο μικρό, το σουπουρντέ και το μπολαχενκ, αυτά πια δε παίζουν με τον ίδιο τρόπο. Αλλάζοντας το μέγεθος αλλάζει και το όργανο. Μ' αυτά λοιπόν αρχίζεις και παίζεις σα καβάλ οπότε γιατί να μη παίζεις και τις άλλες μουσικές.

**Α.Π. :** Βέβαια τον Λαμπράκη δεν τον περιορίζει ο μέγεθος του οργάνου.. αλλά εντάξει, είμαστε σε μια εποχή που όλα τα όργανα πειραματίζονται, είτε είναι νέι, είτε μουζούκι, είτε λαούτο..

**Χ.Τ. :** Ναι, δεν είναι κακό αυτό αρκεί όταν πειραματίζεται κάποιος να υπάρχει το background, η βάση της μελέτης της ίδιας της μουσικής του. Δηλαδή να παίζεις νέι και να ξέρεις να παίζεις νέι, όλα αυτά τα ωραία μακάμια ας πούμε. Να μη το πιάσεις και να παίζεις μόνο αυτά. Χωρίς βάση δηλαδή χωρίς προσωπικότητα. Πρέπει να έχεις διαμορφώσει προσωπικότητα για να βάλεις και εσύ κομμάτι της προσωπικότητάς σου στο διάλογο που θα κάνεις με το άλλο όργανο. Μη πας και μιμείσαι το σαξόφωνο δεν έχει νόημα. Να πας εκεί και να κάνεις το βιμπράτο στο νέι εκεί που πρέπει, να βάλεις τα διαστήματα μέσα αν

μπορείς που δε θα σου παίζει το πιάνο. Θα σου παίζει το πιάνο έτσι αλλά εσύ θα βάλεις και τα διαστήματα, θα κουβαλήσεις και τον κόσμο σου δηλαδή.

**A.Π. :** Αυτά συμβαίνουν έτσι κι αλλιώς..

[..]

**A.Π. :** Υπήρχε η ίδια ζήτηση στο νέι συγκριτικά με σήμερα;

**X.T. :** Καμία σχέση. Δε το ξέραν καν. Μακάρι να είχες δυο τρεις ενδιαφερόμενους. Ξαφνικά άρχισε να παίρνει μπρος. Ήταν και τα σεμινάρια που έκανε ο Ross κάτω στη Κρήτη.

**A.Π. :** Είχατε πάει ποτέ;

**X.T. :** Όχι όχι.

**A.Π. :** Τον Omer τον έχετε γνωρίσει;

**X.T. :** Τον Omer τον γνώρισα όταν ήμουνα μικρός, εκεί στα 22 όταν πήγα στην Πόλη σε μια συνάντηση με δερβίσηδες και εκεί ήταν μικρός ο Omer, με μαύρο μουστάκι και όταν τον γνώρισα εδώ, όταν ερχόταν στα σεμινάρια ερχόταν και στην Αθήνα, έπαιζε, είχε ασπρίσει, και ο ήχος είναι ίδιος. Πολύ ωραίο βιμπράτο είχε ο Omer. [...] Πολύ γεμάτος ήχος.

**A.Π. :** Πολλά ταξίδια από μικρός έξω. Οι γονείς σας ήταν υπέρ με την ενασχόλησή σας με τη μουσική ε;

**X.T. :** Όχι ακριβώς. Θέλανε να σπουδάσω. Προσπαθούσα να μπω στην ιατρική. Αλλά δεν, με είχε γοητεύσει η μουσική. Άμα έχεις τη μουσική είναι άσχημη ενασχόληση, δε μπορείς να κάνεις τίποτα. Είναι απόλυτος έρωτας.

[..]

Τέλος συνέντευξης



## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Γ΄:

### ΣΥΝΤΟΜΑ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΠΑΙΚΤΩΝ ΤΟΥ ΝΕΙ<sup>337</sup>

#### 1. Γιώργος Συμεωνίδης



Γεννημένος το 1961, ο Γιώργος Συμεωνίδης με καταγωγή από Αθήνα, μεγάλωσε μέχρι τα 15 του στη Θεσσαλονίκη. Ξεκίνησε με κλασικές σπουδές στο πιάνο και έπειτα στο κλαρίνο στα 16 του στο Ωδείο Αθηνών. Στα 26 του πάει στη Βοστώνη για σπουδές τζαζ στο New England Conservatory. Εκεί έρχεται πρώτη φορά σε επαφή με την οθωμανική μουσική παράδοση και ξεκινάει να ασχολείται με το νεί το 1989. Επιστρέφοντας στην Ελλάδα, ως παίκτης του νεί αποτελεί μέλος του μουσικού σχήματος «Λαβύρινθος» του Ross Daly από το 1992 μέχρι το 1998 πραγματοποιώντας

συναυλίες σε εξωτερικό και εσωτερικό. Παράλληλα, συμμετέχει στο μουσικό σχήμα *Σεχνάζ* της Agnes Agorian και το μουσικό σχήμα *Τμερος* (1990-1992). Την ίδια περίοδο διδάσκει νεί στη σχολή του Ross Daly στα Πετράλωνα και αργότερα το 2014 θεωρητικό σύστημα των μακάμ στο Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Οργάνων Φοίβου Ανωγειανάκη. Το 2014-2015 πραγματοποιεί κύκλο σεμιναρίων ρεπερτορίου μακάμ με τη Σοφία Λαμπροπούλου στο Ωδείο Φίλιππος Νάκας. Το τελευταίο διάστημα ασχολείται με ηλεκτρονική μουσική πειραματιζόμενος με ηλεκτρονικά μουσικά όργανα όπως το Eigenharp και το Linnstrument έχοντας ως «γλώσσα» τη θεωρία των μακάμ.

---

<sup>337</sup> Βιογραφικά στοιχεία προσώπων-παικτών του νεί που επιλέχθηκαν για τις ανάγκες της έρευνας. Οι πληροφορίες συλλέχθηκαν μέσα από τις προσωπικές συνεντεύξεις και το διαδίκτυο.

## 2. Μάρκος Σκούλιος



Ο Μάρκος Σκούλιος γεννήθηκε το 1965 στη Θεσσαλονίκη. Όντας πτυχιούχος Ηλεκτρολόγου Μηχανικού από το Πολυτεχνείο Πατρών και ενώ του έχει απονεμηθεί ολική υποτροφία από το τμήμα εφαρμοσμένων μαθηματικών του πανεπιστημίου Brown των Η.Π.Α, για εκπόνηση διδακτορικής διατριβής, αποφασίζει να επιστρέψει στην Ελλάδα προκειμένου να ασχοληθεί με τη μουσική<sup>338</sup>. Το 1990 λοιπόν, ξεκινάει η μαθητεία του στο ούτι αρχικά με τους Κώστα Κουκουλίνη, Νίκο Σαραγούδα και Κυριάκο Καλαϊτζίδη, ενώ από το 1995 μέχρι το 1997 μαθητεύει δίπλα στον Cınucen Tanrikorur ερχόμενος σε επαφή με διακεκριμένους μουσικούς όπως τους Kani Karaca, Murat Takoc, Fahreddin Cimenli κ.α.<sup>339</sup>. Η μαθητεία του στο νεί ξεκινάει ουσιαστικά το 1997 κάνοντας κάποια μαθήματα με τους Ümit Gürelman, Murat Tokac αλλά και παρακολουθώντας σεμινάρια με τον Ömer Erdoğdular στο μουσικό εργαστήριο Λαβύρινθος. Παράλληλα, πραγματοποιεί τη μαθητεία του στην ινδική κλασσική μουσική και το τοξωτό όργανο Σαράνγκι (Sarangi) με τους Ινδούς Bachalal Mishra και Santosh Mishra κατά την διάρκεια της παραμονής του στο Varanasi (1993 & 1997). Το 2002 αποκτά το δίπλωμα Βυζαντινής Μουσικής ενώ αμέσως μετά, την περίοδο 2002-2003 πραγματοποιεί μεταπτυχιακές σπουδές στο Πανεπιστήμιο του SOAS (Masters of Music in Ethnomusicology). Από το 1994 δραστηριοποιείται καλλιτεχνικά ηχογραφώντας και παίζοντας ούτι και νεί σε μουσικά σχήματα που εστιάζουν σε παραδόσεις του ελλαδικού χώρου και της Ανατολής συνεργαζόμενος με καταξιωμένους Έλληνες και ξένους μουσικούς όπως τους Γιώργο Νταλάρα, Δόμνα Σαμίου, Χρόνη Αηδονίδα, Βαγγέλη Δασκαλούδη, Σόλων Λέκκα, Ξανθίππη Καραθανάση, Παναγιώτη Δρακόπουλος, Halil Neciboğlu, Recep Birgit, Ahmed Erdoğdular, Mohammad Rahim Khushnawaz, Omer Erdoğdular, Ross Daly, Samir Sibli, Iman Homsy, Kiya Tabassian κ.α.<sup>340</sup>. Από το 1995 διδάσκει νεί και ούτι σε ωδεία και μουσικές σχολές καθώς και στο Μουσικό Σχολείο της Θεσσαλονίκης, ενώ από το 2004 γίνεται μέλος του έκτακτου διδακτικού προσωπικού του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου παραδίδοντας μαθήματα θεωρίας και ιστορίας

<sup>338</sup> Από προσωπική συνέντευξη με το Μάρκο Σκούλιο, βλέπε παράρτημα II, σελ. 127

<sup>339</sup> Από προσωπική συνέντευξη με το Μάρκο Σκούλιο, βλέπε παράρτημα II, σελ. 127-128

<sup>340</sup> Πληροφορίες από προσωπικό βιογραφικό σημείωμα του Μάρκου Σκούλιου.

ανατολικών μουσικών παραδόσεων, μουσικής πληροφορικής και των οργάνων ούτι και νεί. Σαν μουσικός και σαν ερευνητής-εθνομουσικολόγος μελετά ανατολικές μουσικές παραδόσεις εστιάζοντας στην πολυτροπικότητα. Κατά τη διάρκεια της ακαδημαϊκής του πορείας έχει συμμετάσχει σε ερευνητικά προγράμματα, ημερίδες, συνέδρια και πραγματοποιεί δημοσιεύσεις<sup>341</sup>.

### 3. Νίκος Παραουλάκης



Γεννημένος στην Κρήτη το 1977 παρακολουθεί σε μικρή ηλικία μαθήματα στην κλασική κιθάρα, το αρμόνιο και το πιάνο. Το 1995, στην ηλικία των 18 μετακομίζει στην Αθήνα για σπουδές στην κλασική κιθάρα με το Θανάση Κουμεντέρη και τζαζ κιθάρα με τον Γιώτη Σαμαρά καθώς και σε ανώτερα θεωρητικά (αρμονία, αντίστιξη) με τους Παναγιώτη Αδάμ, Ιωσήφ Παπαδάτο και Βασίλη Φόστερ<sup>342</sup>. Παράλληλα με τις σπουδές του έρχεται σε επαφή με το νέι όπου και ξεκινάει μαθήματα στη σχολή του Ross Daly με το Γιώργο Συμεωνίδη. Αργότερα, από το 2000, παρακολουθεί μαθήματα με το Χάρη Λαμπράκη στο Εθνικό Ωδείο και το 2002 με τον Omer Erdogdular στην Τουρκία. Από το 2004 διδάσκει νέι στο Κεντρικό Ωδείο, το ωδείο Σίμονα Καρά και παραδίδει ιδιαίτερα μαθήματα. Το έτος 2005-2006 διδάσκει στο Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Ηπείρου στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής στην Άρτα νέι. Ακόμη, το 2013 παραδίδει σεμινάριο νέι στο πλαίσιο οργάνωσης εργαστηρίων και συναυλιών από τη 'Μουσική Σύναξη'. Μέχρι σήμερα έχει συνεργαστεί με πολλούς Έλληνες και ξένους μουσικούς πραγματοποιώντας συναυλίες και ηχογραφήσεις σε Ελλάδα και εξωτερικό. Χαρακτηριστικές συνεργασίες είναι με τους Σωκράτη Μάλαμα, Ορφέα Περίδη, Αλκίνοο Ιωαννίδη, Haig Yazidjian, Marta Sebestyen, Αντώνη Απέργη, Χάρις Αλεξίου, Ελένη Βιτάλη, Λιζέτα Καλημέρη, Λουδοβίκο των Ανωγείων, Βασίλη

<sup>341</sup> Για περισσότερες πληροφορίες ως προς το καλλιτεχνικό και ερευνητικό του έργο βλέπε: <http://tlpm.teiep.gr/el/tpm/personnel/ep/282-skoulios.html> , τελευταία επίσκεψη 06/04/2017,

[http://www.polyphonia.gr/issues\\_0008\\_el\\_bios.htm](http://www.polyphonia.gr/issues_0008_el_bios.htm) , τελευταία επίσκεψη 06/04/2017 και <http://www.tch.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=44&id=1804> , τελευταία επίσκεψη 06/04/2017

<sup>342</sup> Βλέπε: <http://www.ishow.gr/person/2716980/nikos-paraoulakis> , τελευταία επίσκεψη 07/04/2016

Σκουλά, Ν. Κυπουργό κ.α.<sup>343</sup>. Το 2014 κυκλοφορεί ο πρώτος προσωπικός του δίσκος με τίτλο 'Από το φως στο σκοτάδι', σε στίχους του Δημήτρη Παπαχαραλάμπους<sup>344</sup>.

#### 4. Σύλβια Κουτρούλη



Με καταγωγή από την Αθήνα, η Σύλβια Κουτρούλη ξεκίνησε μαθήματα κλασικής κιθάρας από την ηλικία των δέκα ετών στο Ελληνικό Ωδείο. Όντας φοιτήτρια στη σχολή της αρχιτεκτονικής στην Αθήνα, το 1988, η γνωριμία και το ενδιαφέρον της για 'ανατολικές' μουσικές και όργανα, την ωθούν στην εκμάθηση οργάνων όπως το ούτι, ο ταμπούρας και το νέι. Το 1990 ξεκινάει μαθήματα νέι με το Χρήστο Τσιαμούλη στο Ωδείο του Βασίλη Γρατζούνα ενώ την ίδια χρονιά προσλαμβάνεται στο Μουσικό Γυμνάσιο της Παλλήνης όπου διδάσκει ταμπούρα και νέι από το 1991 μέχρι και σήμερα. Πτυχιούχος πια της σχολής της αρχιτεκτονικής, ακολουθεί μεταπτυχιακές σπουδές στην ίδια σχολή στο τμήμα «Σχεδιασμός, Χώρος, Πολιτισμός», τις οποίες και ολοκληρώνει το 2002. Παράλληλα, έχοντας παρακολουθήσει τρία χρόνια μαθήματα βυζαντινής στη σχολή του Σίμωνα Καρά, παίρνει δίπλωμα βυζαντινής το 2005 στο Ωδείο Φίλιππος Νάκας με δάσκαλο τον Γιάννη Αρβανίτη. Ταυτόχρονα, συμμετέχει σε συναυλίες και μουσικές εκδηλώσεις μέχρι σήμερα<sup>345</sup>.

<sup>343</sup> Από βιογραφικό σημείωμα στο: <http://www.sgt.gr/repository/file/1/Default/documents/Paraoulakis.pdf>, τελευταία επίσκεψη 06/04/2017

<sup>344</sup> Βλέπε ενδεικτικές συνεντεύξεις με αφορμή το δίσκο: <https://www.youtube.com/watch?v=trpMLtquOFo>, τελευταία επίσκεψη 30/03/2017 και <http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&id=4292>, τελευταία επίσκεψη 06/04/2017

<sup>345</sup> Για πιο αναλυτικές πληροφορίες βλέπε προσωπικό βιογραφικό στο: [http://www.apostolakis-ney.gr/scesialists/SYLVIA\\_KOUTROULI.html](http://www.apostolakis-ney.gr/scesialists/SYLVIA_KOUTROULI.html), τελευταία επίσκεψη 07/04/2017

## 5. Χάρης Λαμπράκης



Γεννημένος το 1976 και μεγαλωμένος στην Αθήνα, ο Χάρης Λαμπράκης έρχεται σε επαφή με τη μουσική σε νεαρή ηλικία ήδη από το οικογενειακό του περιβάλλον. Ξεκινώντας με μελόντικα, μέχρι να αποφοιτήσει από το μουσικό σχολείο της Παλλήνης, πειραματίζεται με διάφορα όργανα όπως το πιάνο, την κιθάρα, το μπουζούκι, τη κρητική λύρα, το ούτι και τις φλογέρες. Νεί ξεκινάει στην ηλικία των 14-15 ετών στο μουσικό σχολείο με δασκάλα τη Σύλβια Κουτρούλη ενώ παράλληλα κάνει μαθήματα σύνθεσης με τον Γιάννη Ιωαννίδη στο Ωδείο Φίλιππος Νάκας με υποτροφία. Όντας μαθητής στο μουσικό σχολείο της Παλλήνης, το 1992 παρακολουθεί μαθήματα τζαζ με τον Ανδρέα Συμβουλόπουλο. Το 1994 εισέρχεται στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών ενώ ταυτόχρονα παρακολουθεί μαθήματα βυζαντινής με τον Ιωάννη Αρβανίτη. Το 2003 είναι η πρώτη χρονιά που παρακολουθεί σεμινάρια νεί με τον Omer Erdogdular. Από το '94 μέχρι και σήμερα έχει συνεργαστεί με αξιόλογους καλλιτέχνες όπως η Σαβίνα Γιαννάτου, ο Haig Yazdjian, ο Μιχάλης Σιγανίδης, ο Ross Daly, ο Στέλιος Πετράκης, ο Bijan Chemirami, ο Michel Doneda κ.α. και έχει συμμετάσχει σε πολλά μουσικά σχήματα όπως στους Primavera en Salonico, OnEira, Occasional Dream κ.α. Παράλληλα συμμετέχει σε ελληνική και διεθνή δισκογραφία και συναυλίες σε Ελλάδα και εξωτερικό<sup>346</sup>. Από το 2000 διδάσκει νεί σε ωδεία όπως το Εθνικό Ωδείο, Ωδείο Αθηνών και το Ωδείο Σίμουνα Καραά ενώ παραδίδει σεμινάρια σε Ελλάδα και εξωτερικό εστιασμένα σε ελληνικές μουσικές παραδόσεις, την λόγια μουσική της Πόλης και τον αυτοσχεδιασμό<sup>347</sup>. Από το 2016 συν ιδρύει το σχήμα *Χάρης Λαμπράκης Quartet* κυκλοφορώντας δύο άλμπουμ με τίτλους 'Θέα' (2010) και 'Μετέωρα' (2012), πραγματοποιώντας συναυλίες ανά τον κόσμο<sup>348</sup>.

<sup>346</sup> Βλέπε προσωπικό βιογραφικό Χάρη Λαμπράκη στο: [http://www.harrislambrakis.com/assets/img/Harris%20Lambrakis\\_CV\(gr\).pdf](http://www.harrislambrakis.com/assets/img/Harris%20Lambrakis_CV(gr).pdf) , τελευταία επίσκεψη 07/04/2016

Βλέπε δισκογραφία και συμμετοχές στην προσωπική του σελίδα στο: [http://www.harrislambrakis.com/index\\_gr.php](http://www.harrislambrakis.com/index_gr.php) , τελευταία επίσκεψη 07/04/2017

<sup>347</sup> Για σεμινάρια βλέπε υπ.7, τελευταία επίσκεψη 07/04/2017

<sup>348</sup> Για πληροφορίες σχετικά με το Χάρης Λαμπράκης Quartet βλέπε: <http://www.harrislambrakisquartet.com/> , τελευταία επίσκεψη 07/04/2017

## 6. Χρήστος Μπάρμπας



Γεννημένος το 1980 και καταγωγή από Θεσσαλονίκη, ο Χρήστος Μπάρμπας ξεκίνησε την ενασχόληση του με τη μουσική στην ηλικία των επτά ετών με κλασικές σπουδές στη μπαρόκ φλογέρα και αργότερα το πιάνο, το τσέλο, τη μπαρόκ μουσική και ανώτερα θεωρητικά ολοκληρώνοντας τις σπουδές του το 2002. Όντας φοιτητής στη Σχολή Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου, ξεκινάει το 2000 μαθήματα νέι στο Ωδείο Γαλαξίας με το Μάρκο Σκούλιο ενώ από το 2003 παρακολουθεί σεμινάρια με τον Omer Erdogdular.

Παράλληλα, έχει ασχοληθεί και με άλλα όργανα διαφορετικών πολιτισμών όπως καβάλ, μπανσούρι, ιρλανδικές φλογέρες, γκάιντες, ακορντεόν και κιθάρα, προσεγγίζοντας και μελετώντας ποικίλες μουσικές παραδόσεις<sup>349</sup>. Αποφοιτώντας από το Τμήμα Μουσικολογίας της Σχολής Καλών Τεχνών, ακολουθεί μεταπτυχιακές σπουδές στη Σχολή Ανατολικών και Αφρικανικών Σπουδών του Πανεπιστημίου του Λονδίνου. Μέχρι σήμερα έχει συνεργαστεί με πολλούς μουσικούς ανά τον κόσμο τόσο σε επίπεδο συναυλιακό όσο και δισκογραφικό όπως τους Ross Daly, Efren Lopez, Ευγένιο Βούλγαρη, Mara Aranda, Daud Khan Sadozai κ.α. Ταυτόχρονα, έχοντας από μικρός τάσεις προς τον αυτοσχεδιασμό και τη σύνθεση, ασχολείται με τη σύνθεση μουσικής για παραστάσεις θεάτρου και σύγχρονου χορού αλλά και στο πλαίσιο συνεργασιών με σχήματα όπως τα Yeden (2010), Magnanimus Trio (2011), Still Time (2012), Neda (2013) κ.α.<sup>350</sup>. Την περίοδο 2006 με 2008 διδάσκει στο Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Ηπείρου στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ενώ από το 2007 μέχρι το 2011 διδάσκει νέι στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης. Από το 2010 παραδίδει σεμινάρια σε Ελλάδα και εξωτερικό σχετικά με την πρακτική του νέι, την οθωμανική μουσική παράδοση, τον αυτοσχεδιασμό και τη σύνθεση<sup>351</sup>.

<sup>349</sup> Για πιο αναλυτικά βλέπε: <http://www.christosbarbas.com/el/shortbio/> , τελευταία επίσκεψη 07/04/2017

<sup>350</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε: <http://www.nedamusic.com/el/musicians/christos-barbas/> , τελευταία επίσκεψη 07/04/2017

<sup>351</sup> Για όλα τα σεμινάρια και τις σχολές διδασκαλίας βλέπε: <http://www.christosbarbas.com/el/archive/teaching/> , τελευταία επίσκεψη 07/04/2017

## 7. Χρήστος Τσιαμούλης



Γεννημένος το 1961 στην Αθήνα, με καταγωγή από την Πελοπόννησο, ο Χρήστος Τσιαμούλης, από την ηλικία των 8 ετών ακολουθεί σπουδές στην κιθάρα με δασκάλα την Λίζα Ζώη και θεωρητικά στο Ωδείο Αθηνών. Το 1980 με αφορμή τη γνωριμία του με το σύλλογο Σίμωνα Καρα, στρέφεται προς τη μελέτη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής και την εκμάθηση οργάνων (ούτι, πολίτικο και στεριανό λαούτο, ταμπουράς, νέι, πολίτικη και κρητική λύρα κτλ.)<sup>352</sup>, με το ούτι να αποτελεί το βασικό του όργανο. Το έτος 1985 παίρνει το δίπλωμα τη βυζαντινής με τον Λυκούργο Αγγελόπουλο στο Ωδείο Σκαλκώτα. Από την ηλικία των 14 ετών ακολουθεί επαγγελματική πορεία στη μουσική παίζοντας κιθάρα και μπουζούκι. Τη δεκαετία του '80 συν- ιδρύει το μουσικό σχήμα *Δυνάμεις του Αιγαίου*<sup>353</sup> στο οποίο για πρώτη φορά παίζει και δισκογραφεί νέι. Μέχρι σήμερα, έχει συνεργαστεί με πολλούς καλλιτέχνες όπως τους Μ. Χατζιδάκι, Δ. Σαββόπουλο, Γ. Μαρκόπουλο, Χρ. Αηδονίδη, Δ. Σαμίου, Ν. Ξυδάκη, Γ. Χατζηνάσιο, Ν. Κυπουργό, Μ. Φαραντούρη, Ν. Σαραγούδα, Μαριώ, Ψαραντώνη, Μ. Τζουγανάκη, Ελ. Αρβανιτάκη, Σ. Γιαννάτου, Λιζ. Καλημέρη, Μ. Λιδάκη, Αλκ. Ιωαννίδη, κ.α.<sup>354</sup> και έχει πλούσιο δισκογραφικό έργο. Παράλληλα, βγάζει προσωπικούς δίσκους με δικές του συνθέσεις και διασκευές παραδοσιακών τραγουδιών. Από το 1985 διδάσκει παραδοσιακά όργανα και θεωρία της μουσικής σε διάφορα ωδεία. Για το νέι συγκεκριμένα, διδάσκει για πρώτη φορά στο Ωδείο Πατρών για έξι χρόνια, αργότερα στη σχολή Περισσού τη δεκαετία '90 για τέσσερα χρόνια και έπειτα στο Ωδείο Αθηνών το 2003 όπου και δημιούργησε το τμήμα ελληνικής μουσικής για τη διδασκαλία παραδοσιακής και βυζαντινής μουσικής. Παράλληλα έχει κάνει σεμινάρια ελληνικής παραδοσιακής μουσικής ανά την Ελλάδα<sup>355</sup>.

<sup>352</sup> Βλέπε προσωπική ιστοσελίδα Χρήστου Τσιαμούλη:

<http://www.tsiamoulis.com/cv.html> , τελευταία επίσκεψη 08/04/2017

<sup>353</sup> Για περισσότερες πληροφορίες για το μουσικό σχήμα βλέπε:

<http://www.tsiamoulis.com/aigaio.html> , τελευταία επίσκεψη 09/04/2017

<sup>354</sup> Βλέπε προσωπικό βιογραφικό στο:

<http://www.tsiamoulis.com/el/viografiko.html> , τελευταία επίσκεψη 09/04/2017

<sup>355</sup> Για πιο αναλυτικά ό.π.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

1. Αλυγιάκης Αντώνιος Ε., *Ηχοι και αραβοπερσικά μακάμια*, Εκτ. Γραφικές Τέχνες Ανδρονάκη, Θεσσαλονίκη 1990
2. Αναγνωστόπουλος Β.Δ., *Λαϊκή παράδοση: επιβίωση και αναβίωση, προβλήματα και προβληματισμοί*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2005
3. Αναστασίου Γρηγόριος Γ., *Τα κρατήματα στην ψαλτική τέχνη*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας: Μελέται 12, Αθήνα 2005
4. Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Εκδοτικός οίκος «Μέλισσα», Αθήνα 1991
5. Ασημάκη Α., Κουστουράκη Γ. και Καμαριανό Ι., «Οι έννοιες της νεωτερικότητας και της μετανεωτερικότητας και η σχέση τους με τη γνώση: μια κοινωνιολογική προσέγγιση», *Το βήμα των κοινωνικών επιστημών*, Τόμος ΙΕ, τεύχος 60, Αθήνα 2011, σελ. 99-120
6. Ατζακάς Ευθύμιος, «Οι άνθρωποι του ξύλου»: *το ούτι από τις παρυφές του ανατολικού μουσικού πολιτισμού στη σύγχρονη αστική κουλτούρα του ελλαδικού χώρου*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου- Σχολή κοινωνικών επιστημών (Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας & Επικοινωνίας), Θεσσαλονίκη 2012
7. Αύντεμπίρ Μουράτ (μτφ. Σοφία Κομποτιάτη), *Το τούρκικο μακάμ*, Μουσικές εκδόσεις Fagotto, Αθήνα 2012
8. Γιαννουλάτος Αναστάσιος, *Ισλάμ: θρησκευολογική επισκόπηση*, Εκδόσεις Ακρίτας, Αθήνα 2006
9. Erguner Kudsi (μτφ. Άννα Χ. Τσάκωνα), *Το ταξίδι ενός σούφι μουσικού*, Αρχέτυπο, Θεσσαλονίκη 2007



10. Ζαρίας Γιάννης, *Η Διαποίκιση στην Ελληνική Παραδοσιακή Βιολιστική Τέχνη*, Εκδόσεις Ορφέως, Αθήνα 2013
11. Ζιάκας Δ. Γρηγόρης, *Ισλάμ: θρησκεία και πολιτεία*, Εκδόσεις Κορνήλια Σφακιανάκη, Θεσσαλονίκη 2003
12. Ζιάκας Γρηγόριος, *Ο Μυστικός ποιητής Meulana Jalaladdin Rumi και η διδασκαλία αυτού*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1973
13. Καρκαβίτσας Ανδρέας, *Λόγια της πλώρης*, εκδόσεις schooltime.gr 2013, ψηφιακό βιβλίο στο: <http://www.schooltime.gr/wp-content/uploads/2013/10/logia-tis-ploris-karkavitsas-ekdoseis-schooltime.gr-2013.pdf> , τελευταία επίσκεψη 16/04/2017
14. Κηλτζανίδου Π.Γ. ο Προυσσεύς, *Μεθοδική διδασκαλία θεωρητική τε και πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνήσιου εξωτερικού μέλους της Καθ' ημάς ελληνικής μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την αραβοπερσικήν*, Εκ του Τυπογραφείου Α. Κορομηλά και Υιού , Κωνσταντινούπολη 1881
15. Κοκκάλα Ασινέθ Φωτεινή, *Το βιολοντσέλο στην οθωμανική κλασική μουσική, μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας: Το παράδειγμα του Tanburi Cemil Bey και του Mesud Cemil*, πτυχιακή εργασία Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής (Σχολής Καλλιτεχνικών Σπουδών, ΤΕΙ Ηπείρου), Άρτα 2013
16. Κοκκώνης Γιώργος, *Ζητήματα ελληνικής λαϊκής μουσικής II* ,σημειώσεις μαθήματος, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, εαρινό εξάμηνο, Άρτα 2014
17. Κουκουδάκης Γεώργιος, «Ελληνοτουρκικές σχέσεις: από την πολιτική του ‘Μη Διαλόγου’ στην πολιτική της προσέγγισης», *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80: κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, το πέρασμα, Αθήνα 2010, σελ. 185-187
18. Lewis Bernard (μτφ. Στέφανος Παπαγεωργίου) , *Η ανάδυση της σύγχρονης Τουρκίας: όψεις της αλλαγής*, Τόμος II, Σειρά: μεσανατολικές σπουδές Αρ. 3/2- Οθωμανική/Τουρκική ιστορία-, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2002

19. Μαζαράκη Δέσποινα, *Το λαϊκό κλαρίνο κλαρίνο στην Ελλάδα: με είκοσι μουσικά παραδείγματα*, Κέδρος, Αθήνα 1984
20. Μακρής Γεράσιμος, *Ισλάμ: πεποιθήσεις, πρακτικές και τάσεις*, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2014
21. Μαυροειδής Μάριος, «Μουσική εκπαίδευση και παράδοση: η εμπειρία του Πειραματικού Μουσικού Γυμνασίου Παλλήνης», *Ο Πολίτης*, σελ. 35-39 , διαθέσιμο στο: <http://parodos.net.gr/tomi/MAYR-MS.pdf> , τελευταία επίσκεψη 23/04/2017
22. Μιρμιρόγλου Βλαδίμηρος, *Οι Δερβίσσοι*, εκδόσεις ΕΚΑΤΗ, Αθήνα 1940
23. Μιχαηλίδης Ανδρέας, *Οι συνθέσεις του Ντεντέ Εφέντη μέσα από τις ρωμαίικες συλλογές εξωτερικής μουσικής: μεταγραφή αυτών από τη βυζαντινή σημειογραφία στο σύγχρονο μουσικό σύστημα καταγραφής της Τουρκίας*, πτυχιακή εργασία του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής (Σχολής Καλλιτεχνικών Σπουδών, ΤΕΙ Ηπείρου), Άρτα 2008
24. Μωραΐτης Απόστολος, *Οι ανατολικές επιρροές στην νεοελληνική «έντεχνη» λαϊκή μουσική σκηνή από το '90 μέχρι σήμερα*, πτυχιακή εργασία του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής (Σχολής Καλλιτεχνικών Σπουδών, ΤΕΙ Ηπείρου), Άρτα 2013
25. Νίκολσον Ρένολντ Α. (μτφ. Νίκος Κουφάκης), *Η έννοια του προσώπου του σουφισμού*, Μούσες Εκδόσεις Αρμός, Αθήνα 2010
26. Οικονόμου Ιωάννης, *Τουρκικό και Αραβικό νέι: μουσικολογική και ακουστική προσέγγιση, κατασκευή και συντήρηση*, πτυχιακή εργασία του Τμήματος Μουσικής Τεχνολογίας και Ακουστικής (Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Κρήτης), Ρέθυμνο 2008
27. Παπαδιαμάντης Αλέξανδρος, *Απαντα*, τόμος τρίτος, Εκδόσεις Δόμου, Αθήνα 1984, διαδικτυακή έκδοση στο : <http://papadiamantis.net/%E1%BC%8D%CF%80%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B1-%CE%94%CF%8C%CE%BC%CE%BF%CF%85-pdf> , τελευταία επίσκεψη 15/04/2017

28. Ποταπώφ Βλαδιμήρ, *Οι πολιτισμικές εικόνες στο έργο του Νικολάι Λεσκόφ και του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*, Διπλωματική μεταπτυχιακή εργασία της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου (Τομέας μεσαιωνικών και νεοελληνικών σπουδών), Θεσσαλονίκη 2010,
29. Πούλος Παναγιώτης, *Η μουσική στον Ισλαμικό κόσμο: πηγές, θεωρήσεις, πρακτικές*, Σύνδεσμος ελληνικών ακαδημαϊκών βιβλιοθηκών, 2015, διαδικτυακό βιβλίο διαθέσιμο στο: <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/4406>, τελευταία επίσκεψη 10/03/2017
30. Σαμίου Δόμνα, «Κάτω στα Λεμονάδικα», *Δίφωνο: μηνιαίο μουσικό περιοδικό*, τεύχος 4, Αθήνα (Ιανουάριος) 1996, σελ. 56-59
31. Σιδέρης Αθανάσιος, «Τζαλαλεντιν Ρουμί Μεβλανά», *Εγκυκλοπαίδεια Μείζονος Ελληνισμού Μ. Ασία*, 2003, στο <http://www.ehw.gr/asiaminor/Forms/filePage.aspx?lemmaId=6452>, τελευταία επίσκεψη 23/01/2017
32. Σκούλιος Μάρκος, «Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειοανατολικής Μεσογείου», *Προφορικότητες: τα κείμενα*, Τετράδιο Νο 3, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2007, σελ. 39- 57
33. Σκούλιος Μάρκος, «Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα», *Μουσική (και) Θεωρία: τα κείμενα*, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2010, σελ. 114-130
34. Sencer Ayala, «Η πολιτικοποίηση του Ισλάμ στην Τουρκία», *Τουρκία Ι: Ισλάμ και κρίση του Κεμαλισμού*, Εναλλακτικές εκδόσεις/Άτροπος 7, Αθήνα 1997, σελ. 83-120
35. Τζελαλεττίν Ρουμί (μτφ: Λιάνα Μυστακίδου), *Μεσνεβί*, Εκδόσεις Ι. Σιδέρης, Αθήνα 2001
36. Toprak Zafer, (μτφ. Κώστας Κουρεμένος), «Από την πολλαπλότητα στην ενότητα: νομοθεσία και νομολογία στην Ύστερη Οθωμανική Αυτοκρατορία», *Ελλάδα και Τουρκία*,

πορείες εκσυγχρονισμού: οι αμφίσημες σχέσεις τους με την Ευρώπη, 1850-1950, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2008, 47-69

37. Finkel Caroline (μτφ. Μιχάλης Δελέγκος), *Οθωμανική Αυτοκρατορία: 1300-1923*, Εκδόσεις Διόπτρα, Αθήνα 2007

38. Χαμπιμπι Χασαν Τουμά (μτφ. Βασίλης Τζωρτζίνης), *Η μουσική των Αράβων*, Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2006

### **Ξενόγλωσση βιβλιογραφία**

1. Behar Cem, “The Ottoman musical tradition”, *The Cambridge history of Turkey*, Vol.3: the later Ottoman Empire, 1603-1839, Cambridge university press, New York 2006, σελ. 393-407

2. Bohlman Philip, “World music at the “End of History”, *Ethnomusicology*, Vol.46 No1, University of Chicago 2002, σελ. 1-32

3. Doubleday Veronica, “The frame drum in the Middle East: women, musical instruments and power”, *Ethnomusicology*, Volume 43, No 1, University of Illinois Press, Ηνωμένες Πολιτείες 1999, σελ. 101-134

4. Elsner J., Jahnichen G. & Talam J., *Maqam: historical traces and present practice in southern European music traditions*, Cambridge Scholars Publishing, UK 2014

5. Evrim Binbas Ilker, “Music and sama of Mavlaviyya in the fifteenth and sixteenth centuries: origins, ritual and formation”, *Sufism music and society in Turkey and the Middle East*, Swedish Research Institute in Istanbul Transaction, Vol. 10, Routledge 2001, σελ. 67-79

6. Feldman Walter, *Music of the Ottoman court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, VWB- Verlag fur Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996

7. Feldman Walter, "Structure and evolution of the Mevlevi ayin: the case of the third selam", *Sufism music and society in Turkey and the Middle East*, Swedish Research Institute in Istanbul Transaction, Vol. 10, Routledge 2001, σελ. 49-65
8. Feldman Walter, "Music in performance: who are the whirling Dervishes?" , *The Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East*, Volume 6, Routledge, New York and London 2002, σελ. 107-112
9. Feldman Walter, "Ottoman Turkish music", *The Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East*, Volume 6, Routledge, New York and London 2002, σελ. 113-128
10. Feldman Walter, "Ottoman music", *The new grove: dictionary of music and musicians*, Volume 18, Oxford university press, Λονδίνο 2001, σελ. 809-815
11. Hammarlund Anders, "Introduction: an annotated glossary", *Sufism music and society in Turkey and the Middle East*, Swedish Research Institute in Istanbul Transactions, Volume 10, Routledge 2001, σελ. 1-8
12. Jackson Maureen, "music", *Encyclopedia of the Ottoman Empire*, Facts On File Library on World History, New York 2009, σελ. 404
13. Kallimopoulou Eleni, *Paradosiaka: music, meaning and identity in modern Greece*, Ashgate, England 2009
14. Karaday Burcu, *Teaching the Ney with the mesk method*, Pan Yayincilik, Istanbul 2013
15. Mango Andrew, "Ataturk", *The Cambridge history of Turkey, Vol.4: Turkey in the modern world*, Cambridge university press, New York 2008, σελ. 147-172
16. Masters Bruce, "Mevlevi Order", *Encyclopedia of the Ottoman Empire*, Facts On File Library on World History, New York 2009, σελ. 377-378
17. Masters Bruce, "Sufism", *Encyclopedia of the Ottoman Empire*, Facts On File Library on World History, New York 2009, σελ. 539-541

18. Metin And, “The Mevlana Ceremony [Turkey]”, *The Drama Review: TDR*, Vol. 21 No 3, The MIT Press, United States 1977, σελ. 83-94
19. Montagu Jeremy, “Flute, I.2 Classification and distribution” στο *The new grove: dictionary of music and musicians*, Volume 9, Oxford university press, Νέα Υόρκη 2001, σελ. 26-27
20. Nezhad Arya Bastani, “Iranian Classical Ney: pedagogy and performance”, *Malaysian music journal*, Volume 3, Num. 1, σελ. 48-66
21. Ozaslan Tan Hakan, Serra Xavier & Arcos Josep Lluís, “Characterization of embellishments in ney performances of makam music in Turkey”, *13th International Society for Music Information Retrieval Conference*, Porto 2012, σελ. 13-18
22. Picken Laurence, *Folk instruments of Turkey*, Oxford university Press, London, New York & Toronto 1975
23. Qassim Hassan . Scheherazade, “Musical instruments in the Arab world” στο *The Garland encyclopedia of world music: The middle East*, Volume 6, Routledge, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 2002, σελ. 401-423
24. Renald John, “Mewlana”, *Historical dictionary of Sufism*, Historical dictionaries of religions philosophies and movements No. 58, The scarecrow Press, Oxford 2005, σελ. 155
25. Renald John, “Rumi, Mawlana Jalal ad-Din Balichi”, *Historical dictionary of Sufism*, Historical dictionaries of religions philosophies and movements No. 58, The scarecrow Press, Oxford 2005, σελ. 205
26. Renald John, “Sufism”, *Historical dictionary of Sufism*, Historical dictionaries of religions philosophies and movements No. 58, The scarecrow Press, Oxford 2005, σελ. 229-230

27. Sedgwick Mark J., *Sufism: The essentials*, The American university in Cairo Press, New York 2001
28. Senay Banu, “The fall and rise of the ney: from the sufi lodge to the world stage”, *Ethnomusicology forum*, Routledge 2014, διαδικτυακή έκδοση στο <http://dx.doi.org/10.1080/17411912.2014.924383> , τελευταία επίσκεψη 09/03/2017
29. Senay Banu, “Artists, antagonisms and the ney in the popularization of ‘Sufi Music’ in Turkey”, *European Journal of Cultural Studies*, SAGE 2014, διαδικτυακή έκδοση στο <http://ecs.sagepub.com/content/early/2014/12/06/1367549414557805> , τελευταία επίσκεψη 10/03/2017
30. Senay Banu, “Masterful words: musicianship and ethics in learning the ney”, *Journal of the Royal Anthropological Institute (N.S.)*, Vol. 21, Royal Anthropological Institute, Λονδίνο 2015, σελ. 524-541
31. Shiloah Amnon , *Music in the world of Islam: a socio-cultural study*, Scholar Press, Λονδίνο 1995
32. Signell L. Karl, *Makam: modal practice in Turkish Art music*, Da capo Press, New York 1986
33. Topbas Osman Nuri, *From the garden of Mathnawi: The story of the reed*, Erkam publications, Istanbul 2009
34. Toz Ahmet Islam, *Niyazi Sayin: a detailed transcription of his taksims*, Pan Yayincilik, Istanbul 2013
35. Uyar M. Yaprak & Besiroglu S. Sehvar, “Recent representations of the music of the Mevlevi Order of Sufism”, *journal of interdisciplinary music studies*, Vol. 6, Turkey 2012, σελ. 137-150
36. Van Oostrum Anne Heleen, *The Art of Ney playing in Modern Egypt*, διδακτορική διατριβή, Univarsiteit Leiden, Δεκέμβριος 2004

37. Viente Amaro Victor, *The aesthetics of motion in music for the Mevlana*, διδακτορική διατριβή, Κατεύθυνση μουσικολογίας και εθνομουσικολογίας στη Σχολή Μουσικής (Πανεπιστημίου του Μέριλαντ), Μέριλαντ 2007

38. Yukleyen Ahmet, “Sufism and Islamic groups in contemporary Turkey”, *The Cambridge history of Turkey, Vol.3: the later Ottoman Empire, 1603-1839*, Cambridge university press, New York 2006, σελ. 381-387

## ΔΙΑΔΥΚΤΙΑΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

### Ελληνόγλωσσες αναφορές

1. Αναστασίου Γρηγόριος Γ., «Σχέση ονόματος και μέλους στα βυζαντινά και μεταβυζαντινά κρατήματα», *Ιλισιώτες Ψάλτες: το ιστολόγιο της ενοριακής σχολής Βυζαντινής μουσικής Αγίας Μαρίνης Άνω Ιλισίων*, διαθέσιμο στο: [http://ilisiotespsaltes.blogspot.gr/2009/10/blog-post\\_2987.html](http://ilisiotespsaltes.blogspot.gr/2009/10/blog-post_2987.html) , τελευταία επίσκεψη 15/04/2017

2. Εκκλησιαστικό Ίδρυμα Βυζαντινής & Παραδοσιακής Μουσικής Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών, επίσημη ιστοσελίδα μουσικής σχολής, [http://www.sholi.gr/traditional\\_music/](http://www.sholi.gr/traditional_music/), τελευταία επίσκεψη 29/04/2017

3. Κουτρούλη Σύλβια, προσωπικό βιογραφικό στην επίσημη ιστοσελίδα του Γιώργου Αποστολάκη, [http://www.apostolakis-ney.gr/scesialists/SYLVIA\\_KOUTROULI.html](http://www.apostolakis-ney.gr/scesialists/SYLVIA_KOUTROULI.html) , τελευταία επίσκεψη 07/04/2017

4. Λαμπράκης Χάρης, επίσημη ιστοσελίδα, <http://www.harrislambakis.com> , τελευταία επίσκεψη 07/04/2016

5. Μπάρμπας Χρήστος, επίσημη ιστοσελίδα, <http://www.christosbarbas.com>, τελευταία επίσκεψη 07/04/2017



6. Neda, επίσημη ιστοσελίδα μουσικού σχήματος, <http://www.nedamusic.com> , τελευταία επίσκεψη 07/04/2017
7. Παραουλάκης Νίκος, βιογραφικό σημείωμα αναρτημένο από το Μουσικό Χωριό, <http://www.sgt.gr/repository/file/1/Default/documents/Paraoulakis.pdf> , τελευταία επίσκεψη 06/04/2017
8. Παραουλάκης Νίκος, βιογραφικό σημείωμα αναρτημένο από τη διαδικτυακή ιστοσελίδα πληροφόρησης *iShow: ο κόσμος της showbiz*, <http://www.ishow.gr/person/2716980/nikos-paraoulakis> , τελευταία επίσκεψη 06/04/2017
9. Παραουλάκης Νίκος, συνέντευξη των Νίκο Παραουλάκη και Δημήτρη Παπαχαραλάμπους στο σταθμό ‘Στο Κόκκινο 105,5’, αναρτημένη στο youtube από το χρήστη Nikos Paraoulakis Official Channel, <https://www.youtube.com/watch?v=trpMLtquOFo> , τελευταία επίσκεψη 06/04/2017
10. Παραουλάκης Νίκος, «Ο Νίκος Παραουλάκης, δεξιότηχνης του νέι, μιλάει στο MusicHeaven», συνέντευξη στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Music Heaven*, <http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&id=4292> , τελευταία επίσκεψη 06/04/2017
11. Σαβίνα Γιαννάτου & Primavera en Salonico, επίσημη ιστοσελίδα της Σαβίνα Γιαννάτου, <http://www.savinayannatou.com/gr/index.php?loc=info> , τελευταία επίσκεψη 6/05/2017
12. Σκούλιος Μάρκος, βιογραφικά σημειώματα αναρτημένα στην ιστοσελίδα του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής στο: <http://tlpm.teiep.gr/el/tlpm/personnel/ep/282-skoulios.html>, στην ιστοσελίδα του περιοδικού *Πολυφωνία* στο: [http://www.polyphonia.gr/issues\\_0008\\_el\\_bios.htm](http://www.polyphonia.gr/issues_0008_el_bios.htm) και στην ιστοσελίδα του Μεγάρου Μουσικής Θεσσαλονίκης στο: <http://www.tch.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=44&id=1804> , τελευταία επίσκεψη 06/04/2017

13. Σταματέλος Νεκτάριος, βιογραφικό σημείωμα στην επίσημη ιστοσελίδα του μουσικού σχήματος Al Mahabba, <http://www.almahabba.gr/el/members/nektarios-stamatelos.html> , τελευταία επίσκεψη 17/04/2017

14. Σχολείον Ψαλτικής, επίσημη ιστοσελίδα μουσικής σχολής, <http://www.sholeionpsaltikis.gr>, τελευταία επίσκεψη 29/04/2017

15. Σχολή Βυζαντινής και Παραδοσιακής Μουσικής Εν Ωδαίς, επίσημη ιστοσελίδα μουσικής σχολής, <https://www.enodais.gr> , τελευταία επίσκεψη 29/04/2017

16. Τσιαμούλης Χρήστος, επίσημη ιστοσελίδα, <http://www.tsiamoulis.com/cv.html> , τελευταία επίσκεψη 09/04/2017

17. ΦΕΚ, Υπουργική απόφαση υπ' αριθμού 3445/2..9.1998, με θέμα *Ίδρυση και λειτουργία μουσικών σχολείων*, εφημερίδα της Κυβερνήσεως, φύλλο 649, σελ. 4277, ΦΕΚ 649/B/7/9/1998 στο: <http://www.et.gr/index.php/2013-01-28-14-06-23/2013-01-29-08-13-13>, τελευταία επίσκεψη 23/04/2017

18. Harris Lambrakis Quartet, επίσημη ιστοσελίδα μουσικού σχήματος, <http://www.harrislambrakisquartet.com> , τελευταία επίσκεψη 07/04/2016

### **Ξενόγλωσσες αναφορές**

1. Aksoy Bulent, "Ottoman music within the makam tradition of Middle- Easter art music: an owreview", διαθέσιμο στο: <http://www.bulentsavas.com/english/alhtml/ottomanmusicwithin.htm> , τελευταία επίσκεψη 09/02/2017

2. Eigenharp, επίσημη ιστοσελίδα περιγραφής ηλεκτρονικού οργάνου, <http://www.jtrix.org/product/alpha/>, τελευταία επίσκεψη 13/05/201

3. Linnstrument, επίσημη ιστοσελίδα περιγραφής του ηλεκτρονικού οργάνου, <http://www.rogerlinndesign.com/linnstrument.html>, τελευταία επίσκεψη 13/05/2014

4. Magnanimus Trio, επίσημη ιστοσελίδα μουσικού σχήματος, <http://magnanimustrio.com/viografiko/>, τελευταία επίσκεψη 06/05/2017

## **ΗΧΗΤΙΚΟ ΥΛΙΚΟ ΑΠΟ ΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ**

Aura Duet, ταμπούρ και νέι με τους Νίκο Παραουλάκη και Νίκο Παπαγεωργίου, αναρτημένο στο youtube από το χρήστη Nikos Paraoulakis Official Channel, <https://www.youtube.com/watch?v=ZFx87swx7KM>, τελευταία επίσκεψη 13/05/2017

Παραουλάκης Νίκος & Μπαρίς Μπαλ, ντουέτο νέι και ταμπούρ, αναρτημένο από τον χρήστη Baris Bal, <https://www.youtube.com/watch?v=AzNC2KpHTAI>, τελευταία επίσκεψη 13/05/2017

Λαμπράκης Χάρης, απόσπασμα από το Live Soundtrack των Silent Move με το Χάρη Λαμπράκη στην ταινία 'The Birds', <https://vimeo.com/199065741>, τελευταία επίσκεψη 8/05/2017

Συμεωνίδης Γιώργος, εκτέλεση της οθωμανικής σύνθεσης Bestenigar Saz Semai με το ηλεκτρονικό όργανο Eigenharp Alpha, αναρτημένο στο youtube από τον χρήστη Yorgos Simeonidis, <https://www.youtube.com/watch?v=LRxtut-trKo>, τελευταία επίσκεψη 13/05/2017

## **ΑΝΑΦΕΡΟΜΕΝΗ ΔΙΣΚΟΓΡΦΙΑ**

Aka Gunduz Kutbay & Okay Temiz, *Zikir*, EMI CD 100102 2, Τουρκία 1989

Δυνάμεις του Αιγαίου, *Ήχος Β'*, EMI 062-1701371, Αθήνα 1985

Kudsi Erguner, *L' Orient de L' Occident*, Al Sur ALCD 131, Γαλλία 1995

Μουσικά όργανα της Ανατολικής Μεσογείου: *Flutes*, FM Records 1522, Αθήνα 2003

Magnanimus Trio, *A Cue*, (home studio), Θεσσαλονίκη 2010

Magnanimus Trio, *Still Time*, Nomeolvides CA262, Θεσσαλονίκη 2012

Magnanimus Trio, *No Time*, An Music AN 9105, Θεσσαλονίκη 2016

Νέδα, *Neda*, Nomeolvides-co. Records 003, Ελλάδα 2013

Νέδα, *Neda's song*, Nomeolvides-co. Records 004, Ελλάδα 2014

Σαβίνα Γιαννάτου, *Νανουρίσματα*, Lyra ML 3369, Αθήνα 1985

Σαβίνα Γιαννάτου & Primavera en Salonic, *Τραγούδια της Μεσογείου*, Lyra ML 4900, Αθήνα 1998

Σαβίνα Γιαννάτου & Primavera en Salonic, *Παναγιές του κόσμου*, Lyra ML 4937, Αθήνα 1999

Σαβίνα Γιαννάτου & Primavera en Salonic, *Terra Nostra*, Lyra ML 5000, Αθήνα 2001

Σαβίνα Γιαννάτου & Primavera en Salonic, *Sumiglia*, Lyra CD 1063, Αθήνα 2005

Σαβίνα Γιαννάτου & Primavera en Salonic, *Tutti Baci*, Lyra CD 1095, Αθήνα 2006

Σαβίνα Γιαννάτου & Primavera en Salonic, *Songs of another*, ECM Records 2057, Αθήνα 2008

Σαβίνα Γιαννάτου & Primavera en Salonic, *Songs of Thessaloniki*, ECM Records 2398, Αθήνα 2015

Χάρης Λαμπράκης Quartet, *Θέα*, Σιέρρα 9019015902, Αθήνα 2010

Χάρης Λαμπράκης Quartet, *Meteora*, Πολύτροπον studio 5205105000664, Αθήνα 2013