



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΑΞΗ»

Συνομιλώντας με τρεις γενιές ουτιστών...

Το ούτι στην Αθήνα των τελευταίων 50 χρόνων:
Παράλληλες Πορείες μιας Μουσικής Κοινότητας

Ορέστης Τσιχλάκης

Επιβλέπων: Λάμπρος Λιάβας
Συνεπιβλέπων: Αλέξανδρος Καψοκαβάδης

Αθήνα 2024

ΑΘΗΝΑ, ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2024
ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Συνομιλώντας με τρεις γενιές ουτιστών...
Το ούτι στην Αθήνα των τελευταίων 50 χρόνων:
Παράλληλες Πορείες μιας Μουσικής Κοινότητας

ΤΣΙΧΛΑΚΗΣ ΟΡΕΣΤΗΣ-ΙΩΑΝΝΗΣ

Τριμελής Επιτροπή

Λάμπρος Λιάβας
Καθηγητής

Παναγιώτης Πούλος
Επικουρος Καθηγητής

Ευαγγελία Χαλδαιάκη
Εντεταλμένη Διδάσκουσα

Σημείωμα του συγγραφέα

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί διπλωματική εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Σεπτέμβριο του 2024. Ο συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά τον συγγραφέα και όχι τον επιβλέποντα Καθηγητή.

Πνευματικά δικαιώματα

Copyright © Ορέστης Τσιχλάκης, 2024.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών δεν υποδηλώνει απαραιτήτως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του τμήματος.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον συνεπιβλέποντα καθηγητή μου, Αλέξανδρο Καψοκαβάδη για την πολύτιμη υποστήριξη και καθοδήγηση, κατά την εκπόνηση της διπλωματικής μου εργασίας, όπως και τον επιβλέποντα καθηγητή μου και διευθυντή του μεταπτυχιακού προγράμματος, Λάμπρο Λιάβα για τις καθοριστικές συμβουλές του σχετικά με την κατεύθυνση της παρούσας έρευνας.

Επίσης ευχαριστώ θερμά τους τέσσερις καλλιτέχνες-πληροφορητές μου, Χρίστο Τσιαμούλη, Δημήτρη Μικέλη, Κώστα Τσαρούχη και Ταξιάρχη Γεωργούλη, οι οποίοι ανταποκρίθηκαν με αμέριστη διάθεση στην πρότασή μου να συμμετέχουν και χωρίς αυτούς η πραγματοποίηση του συγκεκριμένου πονήματος θα ήταν αδύνατη.

Περίληψη

Εξερευνώντας τη μακρά ιστορική πορεία του ουτιού και το πέρασμά του από διάφορα μέρη του κόσμου, φτάνουμε στην Αθήνα, έναν τόπο στον οποίο, από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα και μετά, έχει καθιερωθεί σε σημαντικό βαθμό, με τους ανθρώπους που καταπιάνονται με αυτό να απαρτίζουν μια ξεχωριστή μουσική κοινότητα.

Μέσα από αφηγήσεις σημαντικών εκπροσώπων της εν λόγω κοινότητας — καλλιτέχνες από ξεχωριστές γενιές — αφενός σκιαγραφείται η σύγχρονη ιστορία του οργάνου στην Ελλάδα και, αφετέρου, φωτίζονται πτυχές της μουσικής ως στοιχείου κατασκευής ομαδικής και ατομικής ταυτότητας, παράγοντα διαμόρφωσης ανθρώπινων σχέσεων και σημείου καλλιτεχνικής έκφρασης.

Η παρούσα μελέτη διατρέχεται από διαλογικότητα, με την έννοια της διαρκούς διαπλοκής των λόγων ερευνητή και ερευνώμενων. Θα μπορούσαμε να πούμε πως η συγκεκριμένη εθνογραφία λειτουργεί σαν ένας φακός ψηφιακής φωτογραφικής μηχανής, ο οποίος άλλοτε τραβά τα πρόσωπα που τον κοιτούν και άλλοτε στρέφεται σ' εκείνο του φωτογράφου.

Λέξεις κλειδιά: ούτι, Αθήνα, κοινότητα, εκπαίδευση, διάδοση του ουτιού

Abstract

Exploring the long history of the oud and its passage through various parts of the world, we arrive in Athens, a place where, from the mid-20th century onwards, it has been established to a significant degree, with the people who work with it constituting a distinct musical community.

Through the narratives of important representatives of this community - artists from three distinct generations - the contemporary history of the instrument in Greece is outlined on the one hand, and on the other hand, aspects of music as an element in the construction of group and individual identity, a factor in the formation of human relationships and a point of artistic expression are illuminated.

This study is pervaded by dialogicity, in the sense of the constant interweaving of the researcher's and the researched's discourses. It could be said that this ethnography functions like a digital camera lens, which sometimes draws the faces that look at it and sometimes turns to that of the photographer.

Keywords: oud, Athens, community, education, spread of the oud

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	2
ΤΟ ΟΥΤΙ.....	4
<i>Κατηγοριοποίηση και δομή.....</i>	4
<i>Ονοματολογία - Ιστορική αναδρομή.....</i>	5
<i>Συμβολισμοί.....</i>	14
ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ	16
<i>Η εξέλιξη του εθνομουσικολογικού επιστημονικού κλάδου</i>	17
<i>Διακρίνοντας την Εθνομουσικολογία από τη Μουσική Λαογραφία</i>	18
<i>Ο ρόλος της συνεργασίας στην έκβαση της έρευνας</i>	19
<i>Ουτίστες που καθόρισαν την πορεία του οργάνου</i>	24
ΣΥΝΟΜΙΛΙΕΣ ΜΕ ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ.....	28
<i>Μουσική παιδεία πριν το ούτι.....</i>	28
<i>Η μετάβαση στον κόσμο του ουτιού.....</i>	31
<i>Η επαφή με το πρώτο όργανο</i>	36
<i>Σχέση με τους καθηγητές - Από γενιά σε γενιά</i>	38
<i>Πρώτη φάση ενασχόλησης και έρευνας - Μέθοδος εκμάθησης</i>	41
<i>Μουσικά σχολεία-Ωδεία.....</i>	46
<i>Παράλληλη μουσική ενασχόληση και εκπαίδευση</i>	49
<i>Μουσικά σεμινάρια στο Χουδέτσι</i>	53
<i>Πρώτες ζωντανές εμφανίσεις - επαγγελματικές δραστηριότητες με τη μουσική</i>	56
<i>Αποφάσεις για συνέχεια.....</i>	59
<i>Αντί σεμιναρίου</i>	64
<i>Ελληνικό κοινό και κοινό στο εξωτερικό – Τι παίζει το ούτι στην Ελλάδα;</i>	68
<i>Κοινότητα της μουσικής – Φεστιβάλ Ουτιού.....</i>	77
<i>Επι προσωπικού</i>	85
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	89
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	92

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το 2022 ξεκίνησα να παρακολουθώ το μεταπτυχιακό πρόγραμμα του τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών «Εθνομουσικολογία και Μουσική Πράξη», με όργανο ειδίκευσης το ούτι. Αυτή η απόφαση ήταν μια προσωπική επιλογή εμβάθυνσης στη μελέτη του συγκεκριμένου οργάνου, μα και μύησης στον εθνομουσικολογικό τρόπο προσέγγισης της μουσικής, στην Ελλάδα και παντού.

Στη διάρκεια της μέχρι τώρα ζωής μου, η ενασχόλησή μου με τη μουσική είχε διάφορες μορφές. Αυτές σχετίζονταν, αρχικά, με την ιδιότητα μου μέσα σε αυτήν. Κατά καιρούς υπήρξα μαθητής «κλασικής» μουσικής, αυτοδίδακτος, αλλά και μαθήτευσα δίπλα σε έμπειρους μουσικούς. Έχω παίξει μουσική επαγγελματικά και ερασιτεχνικά. Έχω διδάξει μουσική. Εν προκειμένω, με την ευκαιρία της ολοκλήρωσης των μεταπτυχιακών μου σπουδών, βρίσκομαι στην ξεχωριστή χαρά να κληθώ να προσεγγίσω την τέχνη που αγαπώ μέσα και από τη ματιά του ερευνητή.

Όλα αυτά τα χρόνια, καταπιάστηκα με ποικίλα μουσικά όργανα, από διάφορους μουσικούς τύπους, καθώς και ξεχωριστά μουσικά «ύφη». Πρόκειται, μάλλον, για μια διαρκή διαδικασία διερεύνησης του μουσικού μου εαυτού. Κυρίως με συγκινούσαν «παλιές» μουσικές παραδόσεις ανά τον κόσμο, δίχως αυτό να σημαίνει ότι δεν προσπάθησα να γράψω πρωτότυπη μουσική. Μέσα από τις «διαδρομές» αυτές, κατέληξα σήμερα να ζω στην Αθήνα και να ασχολούμαι ενεργά με τη μουσική, με κύριο σύνεργο το ούτι· μια συγκυρία η οποία με οδήγησε στην επιλογή του θέματος της παρούσας διπλωματικής εργασίας.

Το ούτι κατέχει τον κεντρικό ρόλο στην παρούσα εργασία. Οι άνθρωποι που αφιερώθηκαν στη μελέτη του και εκφράζονται καλλιτεχνικά μέσα από αυτό, έχουν συγκροτήσει μια ιδιόμορφη μουσική κοινότητα, εντός της οποίας επικρατεί η άμιλα και ο αλληλοσεβασμός. Τέσσερις σημαντικές φυσιογνωμίες του παραπάνω συνόλου μιλούν για τον μουσικό τους βίο, αλλά κυρίως αποκαλύπτουν μέσα από ποια διαδρομή κατέληξαν στο ούτι και με ποιά μέθοδο ανακάλυψαν τα μυστικά του. Προτού σταθώ διεξοδικά στις αφηγήσεις των «πρωταγωνιστών», οφείλω να αναφερθώ στο ίδιο το όργανο, να επιχειρήσω μια μικρή περιήγηση στην ιστορική εξέλιξη της Εθνομουσικολογίας, να περιγράψω τη μεθοδολογία που ακολούθησα και,

φυσικά, να παρουσιάσω —συνοπτικά έστω— τα βιογραφικά όσων μου πρόσφεραν τις φωνές τους.

Κάθε μουσικό όργανο αποτελείται από συγκεκριμένα ξύλα τα οποία, έχοντας υποστεί την κατάλληλη παλαίωση, καθίστανται ικανά να λειτουργούν ως μέρη μιας ηχητικής κατασκευής. Κάθε ξύλο έχει μια ιστορία. Με τον ίδιο τρόπο, το ίδιο το όργανο έχει μια αφετηρία και μια εξέλιξη μέσα στους αιώνες, την οποία μπορεί κανείς να εξετάσει από σκοπιά οντολογική, ετυμολογική, τεχνική και πολιτισμική. Ας παραλληλίσουμε, λοιπόν, τις ιστορικές αναφορές της μελέτης μου με την πρώτη ύλη ενός ουτιού.

Τα πρόσωπα της εργασίας θα μπορούσαν να είναι οι χορδές του, οι οποίες πάλλονται και παράγουν ήχο. Πριν από την παράθεση των συνεντεύξεων με βάση συγκεκριμένες θεματικές, είναι απαραίτητο να γνωρίσουμε τα πρόσωπα αυτά μέσω κάποιων σύντομων βιογραφικών αναφορών, ώστε στη συνέχεια να μπορέσω να αφηγηθώ κομμάτια της ζωής τους, της σχέσης τους με το όργανο και της προσωπικής μουσικής στάσης του καθενός.

Αυτές οι «χορδές» δένονται πάνω στο όργανο, στο τμήμα που ονομάζεται «καβαλάρης» ή «γέφυρα» ή «χορδιέρα», το οποίο θα μπορούσε να συσχετιστεί με το μουσικό δίκτυο (ή τα μουσικά δίκτυα) μέρος του οποίου αποτελεί ο καθένας από τους συγκεκριμένους μουσικούς. Σε σχέση με το τελευταίο, έκρινα ότι είναι σημαντικό, αφενός να παραθέσω κάποια στοιχεία σχετικά με την παρουσία και την διάδοση του ουτιού στην Ελλάδα και, αφετέρου, να προσπαθήσω να ρίξω φως στον τρόπο με τον οποίον τα συγκεκριμένα πρόσωπα λειτούργησαν και λειτουργούν επιδραστικά εντός αυτού του δικτύου, αλλά και μεταξύ τους.

Παρομοιάζοντας, τη δόμηση της εργασίας μου με την κατασκευή ενός ουτιού, θα έλεγα ότι η εθνομουσικολογική προσέγγιση είναι αυτή που θα δουλέψει ως «κόλλα», η οποία συγκρατεί τα κομμάτια της, δίνοντας στο κείμενο ειρμό, τάξη και επιχειρηματολογία. Στο τελευταίο, στάδιο, ο ίδιος —επιτελώνοντας τον γνώριμο για εμένα ρόλο του οργανοπαίχτη— θα κληθώ να παρουσιάσω λογικά και συγκροτημένα στον ακροατή τα όποια συμπεράσματα της έρευνας, έχοντας προηγουμένως βρει τρόπο να παράξω ήχο μέσα από την αξιοποίηση των τεχνικών (δεξί-αριστερό χέρι) του οργάνου.

ΤΟ ΟΥΤΙ

Κατηγοριοποίηση και δομή

Το ούτι είναι ένα έγχορδο νυκτό μουσικό όργανο («χορδόφωνο», σύμφωνα με το σύστημα κατηγοριοποίησης μουσικών οργάνων των Erich Moritz von Hornbostel και Curt Sachs) που ανήκει στα λαουτοειδή, με αχλαδόσχημο ηχείο και κοντό, άταστο βραχίονα. Κατά παράδοση, χρησιμοποιείται σ' έναν ευρύτατο γεωγραφικό χώρο που, σήμερα, συγκροτείται από τα κράτη του Αραβικού κόσμου, το Ιράν, την Τουρκία, την Αρμενία και την Ελλάδα.^{1&2} Αντίστοιχα, έχει διαφορετικές ονομασίες και τρόπους γραφής ανά περιοχή: 'ūd ή 'oud (عود) στα αραβικά, ūd (عود) στα Συριακά, *barbat* (بربت) στα περσικά (παρόλο που το *barbat* είναι διαφορετικό όργανο), *ud* ή *ut* στα τουρκικά, *ud* (ուդ) στα αρμενικά, *ούτι* (ούτι) στα ελληνικά.³

Σύμφωνα με τον Βρετανό μουσικολόγο και μελετητή του αραβικού πολιτισμού Henry George Farmer (1882-1965), τα περισσότερα σύγχρονα δυτικά χορδόφωνα, όπως το λαούτο, η κιθάρα και το μαντολίνο, είναι απόγονοι του ουτιού. Στη σύγχρονη μορφή του, υπάρχει για πάνω από πεντακόσια χρόνια. Συνήθως διαθέτει έντεκα χορδές (πέντε ζεύγη και μία μονή), όμως υπάρχουν και όργανα που έχουν από δέκα μέχρι δεκατρείς.⁴ Στο καπάκι του οργάνου υπάρχει μια μεγαλύτερη τρύπα που ονομάζεται στα αραβικά *shamsiyā* (شمسية) και δύο μικρότερες που ονομάζονται *gamariyā* (قمريه). Σε κάποια είδη ουτιού, οι τρύπες αυτές διακοσμούνται με ροζέτες ενώ σε άλλα όχι. Σκοπός τους είναι η αύξηση της έντασης του οργάνου. Το άταστο μπράτσο του δίνει τη δυνατότητα στους εκτελεστές του να παίζουν διαστήματα μικρότερα των ημιτονίων (μικροτόνους), ενώ παράλληλα προσφέρεται για την εκτέλεση τεχνικών όπως *glissandi* (γλιστρήματα), *vibrati* (κυματισμοί) και «έλξεις» (αλλοιώσεις μουσικών φθόγγων).

Τα διάφορα κουρδίσματά του ουτιού (συνήθως «σε τέταρτες») ευνοούν το κάθετο παίξιμο. Χρησιμοποιείται ως όργανο αυτοσχεδιαστικό, ως όργανο συνοδείας της φωνής, ακόμα και ως όργανο ρυθμικής συνοδείας, ενώ ενδείκνυται για την εκτέλεση των μουσικών δρόμων (μακάμ) της ανατολικής μουσικής (*maqām*, πληθ. *maqāmāt* στα αραβικά, *makam* πληθ. *makamlar* στα τουρκικά). Είναι, επίσης,

¹ Καλαϊτζίδης, 1996.

² Χρηστάκης, 2020.

³ Πηγή: *oxforddictionaries.com*

⁴ Abdoun, 2011.

αξιοσημείωτο ότι πολλοί από τους Άραβες μελετητές-φιλοσόφους, από τον ένατο αιώνα, παρείχαν περιγραφές και αναλύσεις σε πραγματείες που συνέδεαν το ούτι με άλλες μορφές τεχνών και επιστημών, όπως η Αστρονομία, η Κοσμολογία, η Ανατομία και τα Μαθηματικά.^{5&6}

Ονοματολογία - Ιστορική αναδρομή

Διάφορες θεωρίες έχουν διατυπωθεί σχετικά με την προέλευση του ονόματος του ουτιού· άλλες γλωσσολογικές, άλλες ιστορικές, άλλες ανθρωπολογικές. Μέσα στην πορεία εξέλιξής του, υπάρχουν διάφορες κομβικές μορφές του, που επέτρεψαν στους μελετητές να θεωρήσουν ότι πλέον έχουμε έναν συγκεκριμένο τύπο οργάνου, το οποίο διαχωρίζεται από τα υπόλοιπα λαουτοειδή, ενώ το ίδιο ισχύει και για όργανα των οποίων θεωρείται πρόγονος. Αν και οι θεωρίες αυτές δεν είναι όλες σύμφωνες μεταξύ τους, παρουσιάζουν σίγουρα ενδιαφέρον.

Η αραβική λέξη *oud* ή *al-‘ūd* (العود) σχετίζεται με το ξύλο, ενώ το αγγλικό *wood* έχει την ίδια καταγωγή. Σύμφωνα, επίσης, με πολλούς ερευνητές μέσω αναγραμματισμού του *al-‘ūd* προέκυψε το «λαούτο»· μία ολόκληρη οικογένεια μουσικών οργάνων των οποίων το ούτι θεωρείται πρόγονος.⁷ Η αραβική λέξη δηλώνει ένα κομμάτι ξύλου, είτε αυτό μπορεί να αναφέρεται στο σχήμα ενός ραβδιού, στο ξύλινο πλήκτρο που παραδοσιακά χρησιμοποιούνταν στο παίξιμο του οργάνου, στις λεπτές φέτες από ξύλο που χρησιμοποιούνται για την κατασκευή του σκάφους ή στο ξύλινο καπάκι, το οποίο διαχωρίζει το όργανο μέσα στην ιστορική του διαδρομή από άλλα όργανα στα οποία χρησιμοποιούσαν δέρμα για το ηχείο. Το 1940, ο Curt Sachs αναφέρει πως «ούτι» σημαίνει εύκαμπτο ραβδί και όχι ξύλο, αργότερα, ο Eckhard Neubauer πρότεινε ότι το ούτι μπορεί να είναι ένα αραβικό δάνειο από την περσική λέξη *rōd* ή *rūd* που σήμαινε χορδή. Ο Richard J. Dumbrill πιστεύει πως το *rud* προήλθε από το σανσκριτικό *rudrī*, που σημαίνει «έγχορδο όργανο» και μεταφέρθηκε στα αραβικά, ενώ σύμφωνα με άλλους μελετητές της σημιτικής γλώσσας, το αραβικό *oud* προέρχεται από το συριακό *‘oud-a*, που σημαίνει «ξύλινο ραβδί» και «φλεγόμενο ξύλο»· συγγενές του βιβλικού εβραϊκού *ūd*,

⁵ Καλαϊτζίδης, 1996.

⁶ Abdoun, 2011.

⁷ Χρηστάκης, 2020.

που αναφέρεται σ' ένα ραβδί που χρησιμοποιείται για την ανάδευση της φωτιάς από ξύλο.⁸

Ο Seifed-Din Shehadeh Abdoun αναφέρει ακόμα δύο θεωρίες. Σύμφωνα με την πρώτη, το ούτι στα αραβικά μπορεί να σχετίζεται με την επιστροφή ή τον γυρισμό, ενώ υπάρχει και η σχετική ιστορία του Lameck και του γιού του.⁹ Ο συγκεκριμένος ερευνητής αναφέρει πως στα αραβικά, για παράδειγμα, μπορεί κανείς να πει σε κάποιον που φεύγει ή έχει ήδη φύγει, «ούτι» για να εκφράσει το συναίσθημα της νοσταλγίας. Σύμφωνα με την δεύτερη θεωρία, η οποία σχετίζεται με την προαναφερθείσα θεωρία του Curt Sachs, το ούτι ήταν ένα όργανο φτιαγμένο από εύκαμπτα ραβδιά από το ξύλο “agarwood” ή “aloeswood” ή “eaglewood” ή “gharuwood” ή “wood of Gods” —στα αραβικά *oud* ή *oudh*— και το οποίο σχηματίζεται σε κάποια από τα είδη του γένους “aquilaria”, το οποίο είναι αρωματικό και χρησιμοποιούνταν στην παραγωγή αρωμάτων και θυμιάματος.¹⁰

Για να ακολουθήσουμε την ιστορική διαδρομή του ουτιού σίγουρα πρέπει να αναφερθούμε στην απαρχή των χορδόφωνων γενικότερα και, στη συνέχεια, των λαουτοειδών ειδικότερα. Σύμφωνα με επιστήμονες της Αρχαιολογίας, το αρχαιότερο χορδόφωνο μουσικό όργανο είναι το τόξο, όπως απεικονίζεται σε τοιχογραφίες από το 13.000 π.Χ.¹¹ Σύμφωνα με τον Franz Jahnelt, στην περιοχή της Μεσοποταμίας έχουμε τον πρώτο πολιτισμό που έχει την δυνατότητα να κατασκευάσει πιο περίπλοκα μουσικά όργανα, γύρω στο 4000 π.Χ. , όπως επιβεβαιώνουν και οι Subhi Anwar Rashid (1970) και Friedrich Ellermeier (1970), αναφέροντας μαρτυρίες για την παρουσία λαουτοειδών οργάνων στην περιοχή, ενώ σύμφωνα με την μουσικολόγο Joan Rimmer, τα πρώτα λαουτοειδή έφθασαν στην Μεσοποταμία αφού αναπτύχθηκαν αρχικά από τους ορεινούς πολιτισμούς του Καυκάσου.¹² Υπάρχουν, πάντως, αρχαιολογικά ευρήματα στην συγκεκριμένη περιοχή που χρονολογούνται γύρω στο 3000 π.Χ., όπως αγγεία ή κυλινδρικές σφραγίδες, πάνω στα οποία απεικονίζονται λαουτοειδή ως διακοσμητικά στοιχεία.

⁸ Πηγή: biblehub.com

⁹ Σύμφωνα με αυτήν, ο Λάμεκ, εγγονός του Αδάμ, στη μακρά ζωή του, απέκτησε δύο κόρες, τη Σίλα και την Γιάμ, και αργότερα ένα αγόρι, το οποίο πέθανε σε ηλικία πέντε ετών. Αφού θρήνησε, ο Λάμεκ κρέμασε το σώμα του γιού του σε ένα δέντρο και ορκίστηκε να μην πάρει τα μάτια του από αυτόν, μέχρι να το σώμα του να γίνει κομμάτια ή ο ίδιος να πεθάνει. Όταν απ' το άψυχο κορμί του μικρού έμειναν μόνο το πόδι και τα δάχτυλα του ποδιού, ο Λάμεκ πήρε ένα λεπτό κομμάτι ξύλου που έμοιαζε με ότι είχε απομείνει, έβαλε πάνω του χορδές και άρχισε να παίζει θρηνώντας τον γιο του, μέχρι που τυφλώθηκε. Αυτό που έφτιαξε, ονομάστηκε ούτι, καθώς ήταν φτιαγμένο από ξύλο (Abdoun, 2011).

¹⁰ Ο.π.

¹¹ Lawergren, 1988

¹² Χρηστάκης, 2020.

Σύμφωνα, άλλωστε, με τον Seifed-Din Shehadeh Abdoun, η μουσική μπορεί να δημιουργηθεί και να ευδοκιμήσει σε κοινωνίες που είναι έτοιμες γι' αυτήν και επίσης η ύπαρξη της συνήθως συγχρονίζεται με την άνθηση άλλων τεχνών, όπως η αρχιτεκτονική, η γλυπτική, η χαρακτηριστική και το σχέδιο.¹³

Νεότερα ευρήματα πλακετών και αγγείων που χρονολογούνται περι το 2400 π.Χ. και 2100 π.Χ. αντίστοιχα, από την περιοχή του σημερινού Ιράκ, απεικονίζουν ανθρώπους που κρατάνε λαουτοειδή όργανα. Αργότερα, η τεχνογνωσία στην κατασκευή μουσικών οργάνων υιοθετήθηκε από τον πολιτισμό των Υξώ, οι οποίοι, όπως φαίνεται σε τοιχογραφίες, χρησιμοποιούσαν λαουτοειδή με μακρύ βραχίονα από την περίοδο του 1700 π.Χ. Οι Υξώ, όμως, κατέκτησαν την Αρχαία Αίγυπτο, μεταφέροντας έτσι στον αιγυπτιακό πολιτισμό τη χρήση του αλόγου και του αρότρου, το πολεμικό άρμα, αλλά και το σουμερικό λαούτο. Στην Αίγυπτο, το συγκεκριμένο όργανο τροποποιήθηκε περαιτέρω. Αρχικά τοποθετήθηκε μία παραπάνω χορδή. Επίσης φαίνεται πως στην Αίγυπτο υπήρχαν δύο είδη λαουτοειδών, ένα μεγαλύτερο που χρησιμοποιούνταν από τους επαγγελματίες μουσικούς και ένα μικρότερον διαστάσεων που χρησιμοποιούνταν από χορευτές και τραγουδιστές, όπως φαίνεται σε τοιχογραφία της αιγυπτιακής πόλης των Θηβών, την περίοδο της 18ης δυναστείας (1555-1335 π.Χ.). Οι διαστάσεις του επαγγελματικού αιγυπτιακού λαούτου επιβεβαιώνονται, με την ανακάλυψη του τάφου του Αιγύπτιου αρχιμουσικού Χαρ-Μοσέ που έζησε περί το 1500 π.Χ., όπου βρέθηκε το λαούτο του σε πολύ καλή κατάσταση. Ένα γλυπτό που χρονολογείται περί το 1200 π.Χ. και εκτίθεται σήμερα στο μουσείο του Καΐρου απεικονίζει αχλαδόσχημο λαούτο με κοντό βραχίονα, ο οποίος μάλιστα σχηματίζει γωνία στο ύψος του άνω καβαλάρη. Το σχήμα του οργάνου αυτού παραπέμπει σε πολύ μεγάλο βαθμό στο σημερινό ούτι, καθιστώντας την Αίγυπτο, ως τόπο προέλευσης των λαουτοειδών με κοντό βραχίονα.¹⁴

Μία ακόμα ένδειξη του σεβασμού που έδειχνε η κοινωνία της Αιγύπτου προς τη μουσική ήταν η ύπαρξη της θεάς Άθωρ, στην οποία αποδίδονταν τιμές ως «θεά της μουσικής». Τα αιγυπτιακά λαούτα ήταν στενά συνδεδεμένα με τη λατρεία της Άθωρ, η οποία θεωρούνταν επίσης θεά των τεχνών, της σεξουαλικότητας και της γονιμότητας. Μάλιστα, σύμφωνα με την εικονογραφία εκείνης της περιόδου, τα συγκεκριμένα μουσικά όργανα παίζονταν σχεδόν αποκλειστικά από γυναίκες, οι

¹³ Abdoun, 2011.

¹⁴ Χρηστάκης, 2020.

οποίες εκπαιδεύονταν μουσικά στους ναούς της θεάς Άθωρ και συνόδευαν έτσι με τη χρήση των λαούτων τραγούδια και χορούς.¹⁵

Νεότερα ευρήματα περι το περί το 500 π.Χ. από την κεντρική Ασία, δείχνουν ότι έχουμε πλέον διαφορετικά εξειδικευμένα κομμάτια και εξαρτήματα, όπως τα κλειδιά, τα οποία καθιστούν το κούρδισμα του οργάνου ευκολότερο αλλά και ακριβέστερο, ενώ παράλληλα συμπεραίνουμε, πως προέρχονται από επαγγελματίες κατασκευαστές. Μία ακόμα χορδή προστίθεται στα όργανα που κατασκευάζονται αργότερα στην Περσία, την περίοδο της δυναστείας των Σασσανιδών Περσών (226-640 μ.Χ.). Στην συνέχεια και μετά τον θάνατο του προφήτη Μωάμεθ, το 632 μ.Χ., η περιοχή της Περσίας υπό την δυναστεία των Σασσανιδών κατακτάται (640 μ.Χ.) από το Χαλιφάτο των Ρασιντούν. Παρά την γενική απαγόρευσή της μουσικής εκείνη την περίοδο, η αραβική μουσική συνέχισε να ανθίζει με εξέχουσα προσωπικότητα τον μουσικό Tuways (632-710 μ.Χ), ο οποίος, στο βιβλίο *Kitabal-Aghani* (Βιβλίο των τραγουδιών) του διάσημου μουσικού και φιλοσόφου του 10ου αιώνα, Al-Isfahani, παρουσιάζεται ως ο πρώτος επαγγελματίας άνδρας μουσικός του Ισλάμ. Η επόμενη περίοδος, όμως, της δυναστείας των Ομεϋαδών (661-750 μ.Χ.) θεωρείται η πιο ένδοξη περίοδος της αραβικής κυριαρχίας, αλλά και των τεχνών, αφού οι Ομεϋάδες φημίζονταν για την αγάπη τους προς τις τέχνες, για τον κοσμικό τους χαρακτήρα και τον τρόπο άσκησης εσωτερικής πολιτικής. Μαθητής του Tuways, ο Πέρσης μουσικός Sa'ib Kathir, είναι ο πρώτος μουσικός στη Μεδίνα που συνόδευε το τραγούδι του με το ούτι. Επίσης, θεωρείται ο συνθέτης του πρώτου αραβικού μουσικού έργου, ενώ η μουσικός Azza al-Maila, μαθήτριά του Sa'ib Kathir και του Tuways, υπήρξε η σημαντικότερη γυναίκα μουσικός της εποχής της, ούσα δεξιοτέχνης αρχικά στο μιζχάρ και ύστερα στο ούτι. Μέχρι και την εποχή των Ομεϋάδων το ούτι είχε τέσσερις χορδές. Το κούρδισμα τους ήταν είτε το πρώιμο αραβικό (C-D-G-A) είτε, συχνότερα, το περσικό μοντέλο (A-D-G-C) —σε καθαρές τέταρτες—, το οποίο και επικράτησε και ισχύει ως βάση μέχρι και σήμερα.¹⁶

Επίσης, κατά την ύστερη περίοδο των αραβικών χαλιφάτων, Άραβες φιλόσοφοι μελετούν και παρουσιάζουν τόσο κατασκευαστικά και μουσικολογικά στοιχεία του ουτιού, αλλά και συμβολισμούς γύρω από αυτό.¹⁷

¹⁵ Charest, 2019.

¹⁶ Χρηστάκης, 2020.

¹⁷ Χαπούλας, 2018.

Το 750 μ.Χ., η δυναστεία των Ομεϊαδών ανατρέπεται από την δυναστεία των Αβασσιδών (750-1258 μ.Χ.), το τελευταίο αραβικό χαλιφάτο. Κάποιοι από τους σημαντικότερους μουσικούς και θεωρητικούς της μουσικής της αραβικής Ιστορίας έζησαν και εξελίχθηκαν εκείνη την περίοδο, όπως οι Yunus Al Katib (περί το 765), Ibrahim al-Mawsili (742-802), Al-Kindi (801-873, Al-Farabi (870-950), Ibn Sina (γνωστός και ως Αβικένας, 980-1037) και Safi al-Dinal-Urmawi (1216-1294). Την ίδια εποχή συνυπήρχαν ούτια χωρίς δεσμούς (μπερντέδες), όπως δηλαδή έφτασε το όργανο μέχρι τις μέρες μας, αλλά και με δεσμούς, όπως το λαούτο.¹⁸

Από το 756 μ.Χ. η αραβική κυριαρχία είχε δύο βασικά κέντρα επιρροής, την Βαγδάτη στην Ανατολή και την Κόρδοβα στη Δύση.¹⁹ Έτσι η περιοχή της Ανδαλουσίας έμελλε να εξελιχθεί σε σημαντικό πολιτισμικό κέντρο της εποχής. Στην Ανδαλουσία, μάλιστα, έφτασε το 822μ.Χ., αυτοεξόριστος από την αυλή του Αβασσίδα χαλίφη Harun al-Rashid, ο Ziryab (Abu al-Hasan 'Ali Ibn Nafi')· τραγουδιστής, ουτίστας, συνθέτης, ποιητής και δάσκαλος.²⁰ Εκεί ίδρυσε το μουσικό κονσερβατόριο, ενώ το ούτι και το ρεπερτόριο του επηρέασαν και ενέπνευσαν την ανδαλουσιανή μουσική και οργανοποιία.^{21&22}

Ο Ziryab, ενώ βρισκόταν ακόμα στη Βαγδάτη, είχε εισάγει κάποιες καινοτομίες σχετικά με την κατασκευή του ουτιού. Το ούτι του Ziryab είχε το ένα τρίτο του βάρους των υπόλοιπων συνηθέστερων ουτιών, ενώ χρησιμοποιώντας μια μεταξένια χορδή καθώς και τρεις χορδές από εντόσθια λιονταριού, είχε σαν αποτέλεσμα πιο λαμπερό ήχο, καλύτερη τονική σταθερότητα αλλά και ανθεκτικότητα στις μεταβολές της υγρασίας. Η πλέον καθοριστική συμβολή του Ziryab στην εξέλιξη του οργάνου συνέβη στην Ανδαλουσία και ήταν η προσθήκη πέμπτης χορδής, ενώ ο ίδιος φαίνεται πως εισήγαγε τη χρήση πλήκτρου (πένας) από

¹⁸ Καλαϊτζίδης, 1996.

¹⁹ Με τις αραβικές κτήσεις, το ούτι πέρασε στην Ιβηρική χερσόνησο, από την οποία εξαπλώθηκε στην Κεντρική Ευρώπη, συντελώντας στη μετέπειτα δημιουργία του αναγεννησιακού λαούτου (Μαλλιάρας, Λερχ & Κολυδάς, 1996-2021: 36).

²⁰ UNESCO (2011). *Different Aspects of Islamic Culture: The Spread of Islam Throughout The World (Volume 3)*.

²¹ Όργανα όπως το μεσαιωνικό λαούτο (με τέσσερις ή πέντε, μονές ή διπλές χορδές), το αναγεννησιακό (με έξι έως δέκα), το μπαρόκ (με δέκα έως δεκατρείς), το αρχιλιούτο (με δεκατέσσερις), η θεόρβη (με δεκατέσσερις έως δεκαεννέα) και στη συνέχεια, η αναγεννησιακή κιθάρα (τέσσερις έως έξι χορδές), η μπαρόκ (τέσσερις διπλές χορδές και μία μονή), καθώς και οι σύγχρονοι εξάχορδοι τύποι κιθάρας, θεωρούνται «απόγονοι» του ουτιού (Καλαϊτζίδης, 1996).

²² Η λέξη «λαούτο», άλλωστε, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, θεωρείται ότι προέρχεται από το ούτι, τη στιγμή που η γαλλική λέξη “luth” γεννήθηκε στη συνέχεια, δίνοντας το όνομά της και στους “luthiers” (οργανοποιοί) χορδόφωνων οργάνων (Σύμφωνα με το *English Dictionary* των εκδόσεων Oxford University Press).

φτερό ή από το ράμφος μεγάλων πτηνών, όπως ο αετός, αντικαθιστώντας τα μέχρι τότε ξύλινα πλήκτρα.²³

Κατά τον 9ο αιώνα, πάντως, ο θεωρητικός μουσικής, μαθηματικός, φυσικός και φιλόσοφος, ο οποίος θεωρείται και ο «πατέρας της αραβικής Φιλοσοφίας», al-Kindi (Abū Yūsuf Ya‘qūb ibn ‘Ishāq aṣ-Ṣabbāh al-Kindī), σε μία επιστολή του, κάνει εκτενή περιγραφή των διαστάσεων ενός ουτιού, μετρημένων σε δάχτυλα: Τριάντα δάχτυλα το μήκος των χορδών, ενώ το συνολικό μήκος του οργάνου έπρεπε να είναι τριανταέξι. Ίσο με το μισό του μήκους των χορδών έπρεπε να είναι το πλάτος του και ίσο με το ένα τέταρτο· δηλαδή επτά και μισό δάχτυλα το βάθος του οργάνου, ενώ το μήκος του βραχίονα έπρεπε να έχει το ένα τρίτο των χορδών δηλαδή δέκα δάχτυλα. Το ούτι της εποχής του al-Kindi ήταν τετράχορδο, παρόλο που είχε και ο ίδιος προτείνει την προσθήκη της πέμπτης χορδής. Το ούτι με αυτή τη μορφή ονομάστηκε “Oud al-Qadim” (Το παλαιό ούτι), το οποίο κουρδιζόταν συνήθως σε τέταρτες: A-D-G-C, ενώ ο al-Kindi πρότεινε να προσαρμόζεται το κούρδισμα στη φωνή του εκάστοτε εκτελεστή, κουρδίζοντας την χαμηλότερη χορδή στον χαμηλότερο τόνο της φωνής. Με την προσθήκη της πέμπτης χορδής από τον Ziryab το ούτι ονομάστηκε “Oud al-Kamil” (Το τέλειο Ούτι).²⁴

Περίπου έναν αιώνα αργότερα, ο επίσης φιλόσοφος και θεωρητικός μουσικής στην Βαγδάτη, αποκαλούμενος και «ιδρυτής της ισλαμικής πολιτικής φιλοσοφίας» al-Farabi (Abu Nasr Muhammad al-Farabi), γράφει το βιβλίο μουσικής *Kitab al-Musica al-Kabir* (Το μεγάλο βιβλίο της μουσικής), στο οποίο καταγράφει τα ευρήματα του σε σχέση με τον τρόπο που παράγονται οι ήχοι, στοιχεία θεωρίας της μουσικής και μελέτη μουσικών διαστημάτων αλλά και πληροφορίες σχετικές με την κατασκευή των μουσικών οργάνων, μεταξύ αυτών και για το ούτι. Ο al-Farabi, μάλιστα, προσθέτει άλλη μία επιπλέον χορδή στο ούτι, το οποίο γίνεται εξάχορδο και διαθέτει την έκταση τριών οκτάβων, παίρνοντας την πιο κοντινή στην σύγχρονη εκδοχή μορφή του. Κάπως έτσι, το όργανο ονομάζεται πλέον “Oud al-Akmal” (το ολοκληρωμένο ούτι) με το πιο διαδεδομένο κούρδισμα να είναι: C-E-A-D-G-C.²⁵

Κατά τον 15ο αιώνα, το ούτι αρχίζει να εμφανίζεται ως όργανο ορχήστρας του παλατιού της Κωνσταντινούπολης, ενώ αργότερα, τον 16ο αιώνα, αποτελεί το πιο σημαντικό όργανο της οθωμανικής αυλής, με τους ουτίστες να λαμβάνουν

²³ Χρηστάκης, 2020.

²⁴ Τουμά, 2006:111.

²⁵ Χρηστάκης, 2020.

διπλάσιο μισθό απ' όλους τους υπόλοιπους μουσικούς.²⁶ Υπήρχε, επίσης, και μουσική σχολή του παλατιού στην οποία εκπαιδεύονταν οι επαγγελματίες μουσικοί της αυλής. Από τον επόμενο όμως, αιώνα, στις ορχήστρες επικρατούν το ταμπούρ και το κανονάκι αρχικά, ενώ αργότερα προστίθεται και το νένι, θέτοντας το ούτι στο περιθώριο μέχρι περίπου το 1880, όταν οι ουτίστες Afet Misirliyan (1847-1919) και Udi Misirli Ibrahim Efendi (1879-1948), αφού έμαθαν την τέχνη του ουτιού στην Αίγυπτο, την μετέφεραν στην Κωνσταντινούπολη. Το ούτι αντικαθιστά τη λάφτα αλλά και το sahrud που υπήρχε στις οθωμανικές ορχήστρες, όμως, πέρα από αυτό, αρχίζει να διαδίδεται και εκτός της αυλής του παλατιού, σε λαϊκούς χώρους όπως μεϋχανέδες, ταβέρνες, καφέ αμάν, τεκέδες και σπίτια, όπου συναντιούνταν μουσικοί διαφορετικών εθνοτήτων και θρησκειών (Εβραίοι, Ρωμιοί, Αρμένιοι, Τούρκοι και Τσιγγάνοι) οι οποίοι χρησιμοποιούν το ούτι ως βασικό όργανο συνοδείας της φωνής.²⁷

Κομβική ήταν η επίδραση του οργανοποιού Μανώλη Βενιού (1845-1915), γνωστού και ως "Manol", πάνω στην κατασκευή του οργάνου. Ο Βενιός άλλαξε το σχήμα του, το έκανε μικρότερο, άλλαξε τα υλικά κατασκευής, ανέβασε το κούρδισμα κατά έναν τόνο και δημιούργησε ουσιαστικά το όργανο που ξέρουμε σήμερα ως «τούρκικο ούτι».²⁸ Ακόμα και στον τρόπο παιξίματος, όμως, ενώ στους πρώτους ουτίστες της Κωνσταντινούπολης, όπως ο Udi Nevres Bey (1873-1937), μπορούμε να αναγνωρίσουμε στοιχεία από τον αραβικό τρόπο παιξίματος, τα στοιχεία αυτά άρχισαν σιγά-σιγά να εξασθενούν.²⁹

Το ρεπερτόριο του ουτιού στην Κωνσταντινούπολη εκείνης της εποχής ήταν «λαϊκή αστική μουσική του γλεντιού» και επώνυμες συνθέσεις [Tanburi Cemil Bey (1873-1916), Kemenceci Nikolaki Efendi (θ. 1915), Kemani Tatyos Efendi (1855-1913) κ.ά.], ενώ αργότερα στράφηκε και σε συνθέτες προηγούμενων αιώνων, αποκτώντας τη λόγια διάσταση· αυτό που ονομάζουμε Κλασική Οθωμανική Μουσική (Klasik Osmanlı Müziği). Παράλληλα, ουτίστες όπως ο Serif Muhiddin Targan (1892-1967), ο Γιώργος Μπατζανός (1900-1977) και ο Udi Hrant Kenkulian (1901-1978), εξέλιξαν τεχνικά το παίξιμο του οργάνου, εισάγοντας διάφορες καινοτομίες στην τεχνική και των δύο χεριών. Κάπως έτσι, πέραν της κατασκευαστικής διαφοροποίησης του οργάνου στην τουρκική εκδοχή του,

²⁶ Feldman, 1996:114.

²⁷ Τάσκου, 2024.

²⁸ Σταθακόπουλος, 2021: 422-423.

²⁹ Τάσκου, 2024.

προκύπτει και η δημιουργία της «τουρκικής σχολής του ουτιού» που σχετίζεται τόσο με το ρεπερτόριο, όσο και με τον τρόπο παιξίματος, ο οποίος χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη έμφαση στα ποικίλματα της μελωδίας.³⁰

Τα αραβικά ούτια, βεβαίως, διαφοροποιήθηκαν από περιοχή σε περιοχή και συνεχίζουν να διαφοροποιούνται ακόμα και σήμερα. Τα ούτια της Συρίας είναι ελαφρώς μεγαλύτερα με μακρύτερο βραχίονα και χαμηλότερο κούρδισμα. Τα αιγυπτιακά ούτια έχουν συνήθως πιο έντονο αχλαδόσχημο σχεδιασμό, ενώ επίσης συχνά φέρουν βαριά διακόσμηση. Κάποιες πρόσφατες καινοτομίες παρουσιάζονται επίσης στο ιρακινό ούτι. Για παράδειγμα, υπάρχει η τάση να κουρδίζεται μια τέταρτη ψηλότερα, με την πρώτη χορδή, από C να μετατρέπεται σε F. Επίσης, ο δεξιότεχνης ουτίστας Jamil Bashir (1920-1977) τοποθέτησε την χαμηλότερη σε τονικότητα χορδή του οργάνου κάτω από την υψηλότερη, ώστε η πρόσβαση σε αυτήν να είναι ευκολότερη και να υπενθυμίζει έτσι, παίζοντάς την «ανοιχτή», τον δεσπόζοντα φθόγγο του εκάστοτε Μακάμ.³¹ Στο ιρακινό ούτι, δε, τοποθετείται συχνά κινητός καβαλάρης με τις χορδές να δένουν στο κάτω μέρος του οργάνου, στη γωνία που σχηματίζεται μεταξύ ηχείου και αντηχείου. Η ίδια μέθοδος ακολουθείται και σε καινούρια εφτάχορδα ούτια που κατασκευάζονται, καθώς με τον τρόπο αυτό μεταβάλλεται η τάση από τις χορδές επάνω στο αντηχείο.

Όλα τα παραπάνω, πάντως (συριακά, αιγυπτιακά, ιρακινά, ιρανικά, όπως και όλα τα ούτια του αραβικού κόσμου), ανήκουν στην κατηγορία του αραβικού ουτιού. Στην Τουρκία, στην Αρμενία αλλά και στην Ελλάδα έχει επικρατήσει το τούρκικο ούτι ως κατασκευή, ανεξάρτητα από τα κούρδισματα και το ρεπερτόριο, τα οποία σαφώς παρουσιάζουν μεγαλύτερη ποικιλομορφία. Αραβικά και τούρκικα ούτια είναι τυπικά εξάχορδα στην πλειονότητά τους, ενώ μόνο στη Βόρεια Αφρική υπάρχουν ακόμα τετράχορδοι τύποι ουτιού, όπως τα όργανα *kwitra* και *arbi*.³²

Αν, τέλος, θέλουμε να αναφερθούμε στη διάδοση του οργάνου ιστορικά στον ελλαδικό χώρο, θα πρέπει εκτός από την Κωνσταντινούπολη, να αναφέρουμε τη Σμύρνη, τη Θεσσαλονίκη, την Καππαδοκία και τη Θράκη· περιοχές που το όργανο παιζόταν ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα. Θα πρέπει, επίσης, να αναφέρουμε πως

³⁰ Η αραβική σχολή —προϋπάρχουσα σαφώς της τουρκικής— χαρακτηρίζεται από δεξιολογία στο δεξί χέρι με την πένα, πολλά *tremoli* και τεχνικές για γρήγορο παίξιμο, ενώ η εκτέλεση της μελωδίας στο αριστερό χέρι είναι συνήθως πιο απλή (Τάσκου, 2024).

³¹ Χρηστάκης, 2020.

³² Ο.π.

το ούτι ταξίδεψε μέσω των προσφυγικών ροών σε πολλά άλλα μέρη της χώρας, όπως η Αθήνα, η Πελοπόννησος, η Κρήτη και αλλού.³³

Στη συνέχεια, όμως, και μέχρι τα τέλη περίπου του 20ού αιώνα, αν εξαιρέσουμε μεμονωμένες περιπτώσεις καλλιτεχνών —ανάμεσά τους ο Αγάπιος Τομπούλης (1879-1965) και και ο Νίκος Σαραγούδας (1933-2024)—, το ούτι μάλλον παρέμεινε στο περιθώριο. Στο βιβλίο του Σταύρου Καρακάση με τίτλο *Ελληνικά Μουσικά Όργανα* διαβάζουμε ότι «[το ούτι], σήμερα (μόλις το 1970) στην Ελλάδα τείνει να εξαφανιστεί».³⁴ Η μουσική αναβίωση της παραδοσιακής μουσικής, μαζί με τη δημιουργική και ερευνητική διάθεση καλλιτεχνών όπως ο Χρίστος Τσιαμούλης με τις ‘Δυνάμεις του Αιγαίου’, ο Ross Daly με τον ‘Λαβύρινθο’,³⁵ ο Αντώνης Απέργης, καθώς και η άνθηση των μουσικών σχολείων (εξαιρετικοί ουτίστες, όπως ο Κυριάκος Ταπάκης, ο Δημήτρης Μικέλης, ο Θωμάς Κωνσταντίνου είναι απόφοιτοι αυτού της Παλλήνης) έφεραν ξανά το όργανο στο προσκήνιο.

Τις τελευταίες δεκαετίες, μάλιστα, το ούτι διδάσκεται σε ευρύτερη κλίμακα στην Ελλάδα, μεγαλώνοντας όλο και περισσότερο την κοινότητα των ουτιστών αλλά και των ακροατών του, ενώ πλέον, εκτός από την έρευνα και την εκτέλεση των μουσικών παραδόσεων της Ανατολής, το όργανο εισέρχεται σε καινούρια είδη μουσικής και παραγωγές από νεότερους καλλιτέχνες εντός του ελλαδικού χώρου.

Σε σχέση, τώρα, με τα κουρδίσματα, στην Ελλάδα έχουν επικρατήσει το «ψηλό» ή «τούρκικο κούρδισμα» (E-F#-B-E-A-D) και το «χαμηλό» ή «αραβικό» (D-E-A-D-G-C).³⁶ Το πιο διαδεδομένο κούρδισμα από τα δύο είναι μάλλον το χαμηλό, διότι με αυτό διευκολύνεται η συνεργασία του ουτιού με άλλα όργανα, όπως το μπουζούκι και το κλαρίνο· γεγονός που το καθιστά πιο εύχρηστο και για τη διδασκαλία στα μουσικά σχολεία. Βέβαια, τα τελευταία χρόνια, λόγω μιας πιο συστηματικής μελέτης και έρευνας του ρεπερτορίου της οθωμανικής κλασικής μουσικής, βλέπουμε το τούρκικο κούρδισμα να χρησιμοποιείται όλο και συχνότερα.³⁷

³³ Σύμφωνα με τον Φοίβο Ανωγειανάκη, το 1976, στην Ελλάδα, έπαιζαν αποκλειστικά οι Έλληνες της Μικράς Ασίας και της Κωνσταντινούπολης, οι οποίοι «αγνοούσαν το ελληνικό λαγούτο με το μακρύ χέρι» (1991:255).

³⁴ Καρακάσης, 1970:156.

³⁵ Ατζακάς, 2012.

³⁶ Ο όρος «αραβικό» χρησιμοποιείται καταχρηστικά, καθότι σε όλον τον αραβικό κόσμο μπορούμε να βρούμε πολλά διαφορετικά κουρδίσματα και παραλλαγές τους.

³⁷ Τάσκου, 2024.

Συμβολισμοί

Στο τελευταίο κεφάλαιο της εισαγωγικής ενότητας για το ούτι, θέλησα να αναφερθώ συνοπτικά σε διάφορους συμβολισμούς που έχουν αποδοθεί στο ούτι ή στα στοιχεία που το αποτελούν και έχουν συνδεθεί με αυτό στην ιστορική του διαδρομή. Εξαιρετικό ενδιαφέρον, εν προκειμένω, παρουσιάζει η διαχρονική τάση των ανθρώπων να συνδέουν τη μουσική —και την τέχνη γενικότερα— με το ανεξήγητο, το άγνωστο ή το φαντασιακό, όπως επίσης με τις επιστήμες.³⁸

Στο τετράχορδο ούτι του al-Kindi, οι τέσσερις χορδές είχαν καθεμία το όνομα της, αλλά και αρκετούς συμβολισμούς σχετικούς με τον ζωδιακό κύκλο, τις φάσεις της σελήνης, τα χρώματα, τις εποχές του χρόνου, τα στοιχεία της φύσης, τις τέσσερις κατευθύνσεις του ανέμου, όργανα του ανθρώπινου σώματος, τα υγρά του ανθρώπινου σώματος και τα συναισθήματα που συμβολίζουν ή προκαλούν. Η πρώτη χορδή (κουρδισμένη στο C) ονομαζόταν Zir και συνδεόταν με το θάρρος, την ελκυστικότητα, τις απογευματινές ώρες της ημέρας, τη φωτιά, τον νότιο άνεμο, το καλοκαίρι, την κίτρινη χολή του ανθρώπινου σώματος, το κίτρινο χρώμα, την βρεφική ηλικία και την καρδιά. Η δεύτερη χορδή (κουρδισμένη σε G) με το όνομα Mathna, με τη φιλία, την ευγένεια, τις πρωινές ώρες, το στοιχείο του αέρα, τον ανατολικό άνεμο, την άνοιξη, το αίμα, το κόκκινο χρώμα, την εποχή της νεότητας και το συκώτι. Η τρίτη χορδή (D), η Mithlath, με την θλίψη, τον πόνο, τις ώρες μετά τα μεσάνυχτα και πριν την αυγή, το στοιχείο του νερού, τον βόρειο άνεμο, το φθινόπωρο, το φλέγμα, το μαύρο χρώμα, τη μέση ηλικία και τον εγκέφαλο. Η τέταρτη (A) με το όνομα Bamm συνδεόταν με την αγάπη, τη γενναιοδωρία, τις βραδυνές ώρες, το στοιχείο της γης, τον δυτικό άνεμο, τον χειμώνα, τη μαύρη χολή (μελαν-χολία), το άσπρο χρώμα, το γήρας και τα γεννητικά όργανα.³⁹

Ο al-Farabi, από την άλλη, παρουσίασε έναν συσχετισμό των χορδών ενός ουτιού με τις φλέβες ανθρώπινου σώματος. Σύμφωνα με αυτόν, τα καλύτερα ούτια διαθέτουν έξι ζεύγη χορδών, δηλαδή δώδεκα χορδές, αποτελούμενες, η καθεμία από τριάντα κλωστές. Έχουμε, έτσι, τριακόσιες εξήντα κλωστές, όσες και οι φλέβες του ανθρώπινου σώματος σύμφωνα με τον al-Farabi. Με αυτόν τον τρόπο ανέφερε, όταν

³⁸ Ο ρόλος του ουτιού στον μύθο περί δημιουργίας της μουσικής αποτελεί έναν από τους πολλούς παράγοντες που εξηγούν την εκτίμηση την οποία τρέφουν για το συγκεκριμένο όργανο οι Άραβες. Το ούτι συνδέθηκε με την ανάπτυξη της επιστήμης της μουσικής και της μουσικής θεωρίας στον αραβικό κόσμο. Ενδεικτικό στοιχείο αυτού είναι ο χαρακτηρισμός του, τον 9ο αιώνα, από τον al-Kindi ως «το όργανο των φιλοσόφων» (Πούλος, 2015:94).

³⁹ Abdoun, S. (2011)

ένας άνθρωπος κρατάει στα χέρια του και παίζει ένα ούτι, οι χορδές του οργάνου λειτουργούν ως συμπαθητικές προς τις φλέβες και δημιουργείται μια συμφωνία, ένας συντονισμός του ίδιου του ανθρώπινου σώματος με τις νότες και τις μελωδίες που παράγονται.⁴⁰

Μπορούμε να φανταστούμε πως, ανάλογα με την περίοδο και την περιοχή, αρκετοί εκτελεστές του οργάνου εμπνέονταν ή ακόμα και εναρμόνιζαν το παίξιμο τους, όχι μόνο στο ρεπερτόριο της εποχής, στην εκάστοτε ορχήστρα της οποίας ήταν μέλη ή στην όποια αισθητική του ακροατηρίου που απευθύνονταν, αλλά επίσης σε διάφορους συμβολισμούς, όπως αυτοί που αναφέρθηκαν παραπάνω, παίζοντας διαφορετικά ακόμα και σε διαφορετικές ώρες της ημέρας ή του χρόνου και ακόμα προσπαθώντας να δημιουργήσουν συγκεκριμένα συναισθήματα ή να θεραπεύσουν.

Φθάνοντας στο τέλος αυτής της ιστορικής αναδρομής του ουτιού, από τα όργανα-προγόνους του, τον μετασχηματισμό του μέσα στο χρόνο, μέχρι την παρουσία του στην Αθήνα του σήμερα, αλλά και μέσω των συμβολισμών που αναφέρω παραπάνω, θέλησα να παρουσιάσω κατά κάποιον τρόπο το «φορτίο» που φέρει το συγκεκριμένο όργανο. Όλη αυτή η κουλτούρα του ουτιού, θα μας απασχολήσει στη συνέχεια της εργασίας, προσπαθώντας να αντιληφθούμε τα χαρακτηριστικά, με τα οποία διαδόθηκε στον ελλαδικό χώρο και ποιες ταυτότητες του έχουν αποδοθεί τελικά στον τόπο αναφοράς της εργασίας μέσα στον χρόνο, όπως θα προσπαθήσω να διαφανεί στη συνέχεια μέσα από τις συνεντεύξεις των ανθρώπων-πληροφορητών μου.

⁴⁰ Ο.π.

ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Έχοντας προηγουμένως επιχειρήσει μια αναδρομή στην Ιστορία του ουτιού, θα πρέπει μιλήσω και για την εξέλιξη της επιστήμης της Εθνομουσικολογίας από τα τέλη του 19ου αιώνα, ως και τις μέρες μας. Κοιτάζοντας στην ελληνόφωνη βιβλιογραφία, θα βρούμε σημαντικές έρευνες πάνω στα λαϊκά μουσικά όργανα του τόπου, αλλά και πλούσιο έργο συγκεκριμένα γύρω από το ούτι. Συγκεκριμένα, έχουν δημοσιευτεί ιστορικές αναφορές και αναλύσεις, αρχειακό έντυπο και ηχητικό υλικό, μουσικολογικές αναλύσεις, μελέτες περιπτώσεων σχετικές με το όργανο—πάνω σε πρόσωπα ή περιοχές— αλλά και εκδόσεις βιβλίων εκπαιδευτικού χαρακτήρα.

Το 2012, ο Θύμιος Ατζακάς δημοσιεύει τη διδακτορική διατριβή του στο Πανεπιστήμιο Αιγαίου με τίτλο *‘Οι άνθρωποι του ξύλου– Το ούτι από τις παρυφές του ανατολικού μουσικού πολιτισμού στη σύγχρονη αστική κουλτούρα του ελλαδικού χώρου’*. Η συγκεκριμένη έρευνα μελετά το ούτι και τους «ανθρώπους του» στον ελλαδικό χώρο, κυρίως κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα, μέσα από ένα πολύ ευρύ φάσμα οπτικών και χρησιμοποιώντας την μέθοδο της «βιοϊστορίας», όπως την αναλύει ο Παύλος Κάβουρας στο άρθρο του με τίτλο «Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίχτη» (1999).⁴¹ Η ανωτέρω μελέτη με βοήθησε να αντλήσω έμπνευση, γνώσεις και διάθεση να την «προχωρήσω» χρονολογικά, σκύβοντας πάνω σε περιπτώσεις νεότερων προσώπων που συνδέονται με το ούτι, χωρίς φυσικά να ξεχνώ τις προηγούμενες γενιές. Η ανάπτυξη των θεματικών μου, βεβαίως, είναι σαφώς πιο περιορισμένη, ενώ η δική μου μελέτη επικεντρώνεται στην Αθήνα και στην δική της μουσική κοινότητα, της οποίας τυγχάνει να αποτελώ μέλος, ως ουτίστας που κατοικεί σε αυτήν.

Η προαναφερθείσα ιδιότητά μου καθιστά την εργασία μου μια αυτο-εθνογραφία, με την έννοια ότι αναμειγνύει την αυτοπαρατήρηση με την εθνογραφία, η οποία με τη σειρά της συνδυάζει επιτόπια παρουσία του ερευνητή στο πεδίο και μοίρασμα των συμπερασμάτων του (ως προϊόν αναλυτικής προσέγγισης) σ’ ένα γραπτό κείμενο που οφείλει να αντανakλά την γνώση και το σύστημα νοημάτων τα

⁴¹ Ο Ατζακάς παρουσίασε για πρώτη φορά τόσο εμπεριστατωμένα την παρουσία του οργάνου στην Ελλάδα και την κοινότητα των ανθρώπων γύρω από αυτό, έχοντας ως εξέχουσα μορφή τον Νίκο Σαραγούδα, αλλά και μελετώντας αρκετές περιπτώσεις ουτιστών, φτάνοντας μέχρι τις αρχές του 21ου αιώνα.

οποία διέπουν τη ζωή μιας πολιτισμικής ομάδας (Geertz, 2003).⁴² Παλιότερα, οι επιστήμονες μιλούσαν για «οίκοι εθνογραφίες». Σε κάθε περίπτωση, πάντως, η μελέτη μιας κοινωνικής ομάδας, μέλος της οποίας είναι ο ίδιος ο ερευνητής, έχουν ως (άμεσο ή έμμεσο) στόχο την ερμηνεία του εαυτού (Genzuek, 2003).⁴³ Ως βασικό ερευνητικό εργαλείο χρησιμοποίησα τις «σε βάθος συνεντεύξεις» (in-depth interviewing), οι οποίες προτιμώνται τα τελευταία 30 και πλέον χρόνια από τους κοινωνικούς επιστήμονες λόγω της αμεσότητάς που προσφέρουν (Χρηστάκης, 1999).

Η εξέλιξη του εθνομουσικολογικού επιστημονικού κλάδου

Ο όρος «Εθνομουσικολογία» εμφανίζεται για πρώτη φορά γραπτώς στο βιβλίο του Jaap Kunst, *Musicologica* (1950). Ωστόσο, οι βάσεις του νεοσύστατου κλάδου είχαν τεθεί αρκετά νωρίτερα, όταν διάφοροι σπουδαίοι Ευρωπαίοι μουσικολόγοι, όπως ο Carl Stumpf, ο Erich von Hornbostel και ο Curt Sachs, ξεκίνησαν να ερευνούν μουσικές μη ευρωπαϊκές. Μέχρι τη δεκαετία του '50, η φύση του ήταν καθαρά συγκριτική, εξού και το επίθετο «Συγκριτική» συνόδευε το ουσιαστικό «Μουσικολογία» προκειμένου να περιγραφεί η επιστήμη που μελετούσε τη «μη ευρωπαϊκή και δημοτική μουσική», καθώς και όσες μεταδίδονται μέσω της προφορικής παράδοσης.⁴⁴ Για κάποια χρόνια ο όρος χρησιμοποιείτο «αναφερόμενος στο παρελθόν» (Καλλιμοπούλου & Μπαλάντινα, 2014:14-26), μέχρι που, στις αρχές της δεκαετίας του '60, αντικαταστάθηκε από τον σημερινό, παράλληλα με την εμφάνιση της αμερικανικής σχολής, η οποία πρότεινε μια καινούργια προσέγγιση με βάση την επιτόπια έρευνα (ό.π.).

Θα σταθώ σε δύο από τους πολλούς ορισμούς που εμφανίζονται κατά στο πέρασμα των χρόνων σχετικά με τον κλάδο: Ο Bruno Nettl αναφέρει, το 1974, ότι «Εθνομουσικολογία είναι η συγκριτική μελέτη των μουσικών πολιτισμών ως συνολικών συστημάτων που περιλαμβάνουν ήχους και συμπεριφορές με τη μέθοδο της επιτόπιας έρευνας», ενώ η Elizabeth Helser, το 1976, χαρακτηρίζει την Εθνομουσικολογία ως «ερμηνευτική επιστήμη της ανθρώπινης μουσικής

⁴² Δεν νοείται εθνογραφική έρευνα χωρίς την παρουσία του ερευνητή στον τόπο που ζει και δραστηριοποιείται ο ερευνώμενος. Καμία συστηματική μελέτη κοινωνικών ομάδων και πολιτισμικών φαινομένων δεν γίνεται να βασιστεί αποκλειστικά στη βιβλιογραφία.

⁴³ Σε μια αυτο-εθνογραφία, ο ερευνητής αποτελεί και ο ίδιος αντικείμενο μελέτης (Ellis, 2004).

⁴⁴ Σύμφωνα με τον Alan Merriam, αυτός που έδωσε πρώτος τον ορισμό της Συγκριτικής Μουσικολογίας ήταν ο Αμερικανός Glen Haydon, το 1941, στο βιβλίο του με τίτλο *Introduction to Musicology* (Merriam, 1964:107-14).

συμπεριφοράς». Σημαντικό, ωστόσο, είναι να δούμε και πόσο ζωτικής σημασίας είναι ο ορισμός σύμφωνα με τον Merriam, ο οποίος σημειώνει ότι «...οι επιστημονικοί κλάδοι πρέπει να αμφισβητούν όλες τις υποθέσεις, οι οποίες με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, απορρέουν από το τι πιστεύουν για το πεδίο τους ή την επιστήμη τους όσοι δραστηριοποιούνται σ' αυτό».

Δεδομένου ότι ο συνήθης στόχος μιας εθνομουσικολογικής έρευνας είναι η μελέτη της διαδικασίας παραγωγής μιας μουσικής,⁴⁵ αξίζει να αναφέρουμε ότι η εξέταση των μουσικών οργάνων, ως «υποκειμένων μουσικής έκφρασης», αποτελεί και αυτή συνήθη πρακτική. Συνεπώς, η προσωπική μου εργασία πάνω στο ούτι και στην καταγραφή των βημάτων που έχουν διαμορφώσει την εκπαιδευτική πορεία την οποία πρέπει κανείς να ακολουθήσει (αφενός για να «γίνει αποδεκτός» στην κοινότητα των Ελλήνων ουτιστών και, αφετέρου, για να προσεγγίσει μια στοιχειώδη οργανοχρησία), της επιτρέπουν να συμπεριληφθεί στις εθνομουσικολογικές μελέτες.

Διακρίνοντας την Εθνομουσικολογία από τη Μουσική Λαογραφία

Ο λόγος που επέλεξα να συμπεριλάβω αυτό το υποκεφάλαιο στην εργασία μου είναι η πίστη μου πως η διάκριση των δύο κλάδων μάς φέρνει πιο κοντά στην εξέλιξη και παρουσία της επιστήμης της Εθνομουσικολογίας στην Ελλάδα. Δεδομένης, λοιπόν, της ξεχωριστής (και από κοινού) προσφοράς τους στη μελέτη της ελληνικής μουσικής, οι βασικές τους διαφορές έγκεινται στη μέθοδο που ακολουθούν και τη στόχευση τους. Σύμφωνα με τον Καψοκαβάδη (2023), “...ο «λαογράφος», αφού συνέλεγε υλικό μέσω της επιτόπιας έρευνας, στη συνέχεια όφειλε να το «καθαρίσει» από τα ξένα σώματα, επειδή κύριος στόχος του ήταν η «διάσωση» του. Απο την άλλη, ο εθνομουσικολόγος, ενώ μάζευε τα δεδομένα της έρευνάς του με παρόμοιο τρόπο, είχε εντελώς άλλο σκοπό· δεν καθάριζε, ούτε διέσωζε, παρά αποζητούσε το «διαφορετικό»· τις «παραφωνίες», τα οποία, εν συνεχεία, ανέλυε με διεπιστημονική διάθεση που υποδηλώνει μια συνένωση θεωριών, μεθόδων και εμπειρογνωμοσύνης πέρα από τα όρια των επιστημονικών κλάδων, κατά την οποία κάθε κλάδος συγχωνεύεται με τους άλλους για την πολυπρισματική εξέταση ενός ζητήματος».

⁴⁵ Χαπούλας, 2010.

Ο ρόλος της συνεργασίας στην έκβαση της έρευνας

Προσωπικά, προκειμένου να συλλέξω τα δεδομένα που αποτέλεσαν τον βασικό κορμό της εργασίας μου, επέλεξα να συναντηθώ με ανθρώπους οι οποίοι ασχολούνται με το ούτι και έχουν κατά κύριο λόγο ως καλλιτεχνική τους βάση την Αθήνα, ακόμα κι αν έχουν διεθνή καλλιτεχνική παρουσία, ενώ ανήκουν εκ των πραγμάτων χρονολογικά στις γενιές ουτιστών του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα μέχρι και σήμερα. Επικαλούμενος τις δύο ιδιότητες μου, επικοινωνήσα μαζί τους ζητώντας τους να συμμετέχουν στην παρούσα έρευνα, παραχωρώντας μου συνεντεύξεις σχετικές με το ούτι και τη σχέση τους με αυτό· αίτημα στο οποίο όλοι ανταποκρίθηκαν με προθυμία. Σ' αυτήν ακριβώς την άμεση ανταπόκριση διαφαίνονται τόσο οι χαρακτήρες των συγκεκριμένων ανθρώπων, όσο και η εμπιστοσύνη τους στον ερευνητή που αγαπά το ούτι, αλλά και τον ουτίστα, με τον οποίον ανήκουν στην ίδια μουσική κοινότητα.

Το στοιχείο της «συνεργασίας» είναι παρόν σε όλη την πορεία της έρευνας, με τον ερευνητή και τους ερευνώμενους, όχι απλώς να αποτελούν άπαντες αντικείμενά της, αλλά και από κοινού συγγραφείς της, δεδομένης της διαπλοκής των λόγων τους.⁴⁶ Η παραπάνω εικόνα προϋποθέτει τον εκατέρωθεν σεβασμό·έναν σεβασμό ο οποίος οδηγεί στην αυτογνωσία, με την έννοια ότι ο ερευνητής, στην προσπάθεια του να αναπλάσει την βιοϊστορία ενός προσώπου, «αναπλάθει τον ίδιο του τον εαυτό και τη σχέση του με τον κόσμο».⁴⁷

Η έρευνά μου βασίστηκε σε μαρτυρίες των κεντρικών προσώπων της, αλλά και άλλων ανθρώπων μέσα από ιστορικές πηγές. Η διάθεσή μου ήταν εξαρχής να μάθω από τους συνομιλητές μου όσα περισσότερα μπορούσα και στη συνέχεια να προβώ σε μια σύγκριση των πληροφοριών. Γι' αυτόν τον λόγο, κατά την προετοιμασία, όπως και κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων, προσπάθησα να διατηρήσω μια ισορροπία μεταξύ ελευθερίας των ερωτώμενων και διακριτικής κατεύθυνσης της συζήτησής μου μαζί τους προς τις συγκεκριμένες θεματικές που με απασχολούσαν. Η εκτίμησή μου στην προσωπική και καλλιτεχνική τους πορεία εκφραζόταν όχι στα λόγια, αλλά στην ουσία, εφόσον είχα φροντίσει να πραγματοποιήσω μια ενδελεχή προέρευνα, ενώ ο διάλογος μαζί τους υπήρξε ειλικρινής και ζωντανός, με κύρια

⁴⁶ Στην προκειμένη περίπτωση, ο διάλογος αποτελεί εργαλείο έρευνας και, παράλληλα, γραφής, με τον λόγο των πληροφορητών μου να εναλλάσσεται στο κείμενο με τον δικό μου (Κάβουρας, 1999:341-450).

⁴⁷ Ο.π.

στόχευση την ανεύρεση σημείων σύγκλισης μεταξύ μας. Η επιτυχία της απόπειράς μου θα κριθεί σίγουρα εκ του αποτελέσματος και, πιθανότατα, από τον αναγνώστη.

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΥ ΟΥΤΙΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Του ούτι, μέσα από την ιστορική του διαδρομή την οποία παρουσίασα συνοπτικά, φέρει ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό, κοινωνικοπολιτικό, θρησκευτικό και αισθητικό φορτίο που, θέλοντας και μη, επηρεάζει κάθε άνθρωπο ο οποίος θα ασχοληθεί σε βάθος μαζί του. Ανάλογα με τον κάθε τόπο στον οποίο εμφανίζεται, ο ρόλος του είναι διαφορετικός—αλλού, για παράδειγμα, εκφράζει το «ντόπιο» και το «οικείο», ενώ αλλού το «ξένο» και το «εξωτικό»—, ενώ κάθε πρόσωπο το χρησιμοποιεί με ξεχωριστό τρόπο, ανάλογα με τις δικές του πολιτισμικές, κοινωνικοπολιτικές, θρησκευτικές και αισθητικές προδιαθέσεις.

Όπως είδαμε προηγουμένως, το όργανο εξελίχθηκε μέσω συγκεκριμένων ατόμων τα οποία επέδρασαν πάνω του, μετασχηματίζοντάς το, αλλά και μέσω των αθέατων, τα οποία συνεισέφεραν στη διάδοση της κουλτούρας που το περιείχε. Εν πάση περιπτώσει, η διάδοση του ουτιού συνδέεται με την διείσδυση της κουλτούρας της Ανατολής στον υπόλοιπο κόσμο και τους μετασχηματισμούς που αυτή η εισχώρηση έφερε στους μουσικούς πολιτισμούς με τους οποίους ανακατεύτηκε. Στην Ελλάδα έφτασε με όχημα τους Πρόσφυγες της Μικράς Ασίας και, σήμερα, αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ελληνικής αστικής —κυρίως— λαϊκής μουσικής πραγματικότητας.

Αρχικά, το ούτι υπήρξε ένα όργανο «ανατολίτικο» που έπαιζε τις μουσικές και τα τραγούδια των Σμυρνιών, αλλά και τα τούρκικα και (λιγότερο) τα αράβικα. Στη συνέχεια, διατηρώντας αυτόν τον χαρακτήρα του ανεξερευνήτου ή του ξεχασμένου, έμελλε να γοητεύσει ανθρώπους οι οποίοι αναζητούσαν κάτι διαφορετικό από την επικρατούσα μουσική κουλτούρα, είτε αυτό ήταν ένας «νέος» ήχος, είτε ένα καινούργιο πεδίο μουσικής εξερεύνησης. Αυτό το στοιχείο του «ξένου», κατά τη γνώμη μου, διαδραματίζει ακόμα και σήμερα έναν βασικό λόγο της περαιτέρω διάδοσής του. Και αυτό, διότι πολύ συχνά καθίσταται ελκυστικό ως κομμάτι μιας μουσικής πρακτικής που προτείνει «εναλλακτικούς» τρόπους μουσικής διδασκαλίας, επιτέλεσης και ψυχαγωγίας.

Εξάλλου, τις τελευταίες δεκαετίες, ειδικά μετά την άνθηση της ethnic μουσικής, το ούτι χρησιμοποιείται σε διάφορα μουσικά είδη (jazz, punk, electronic, hip-hop κ.ά.) τα οποία αποζητούν στον ήχο του, το ελκυστικό στοιχείο μιας άλλης εποχής, αισθητικής και κουλτούρας. Οι παραπάνω «αναμείξεις» σε κάθε περίπτωση

δεν μπορούν να αντιμετωπιστούν ως μία ενιαία πρακτική, αλλά αξιολογούνται και διαφοροποιούνται κατά περίπτωση από τον τρόπο που συντελούνται, τον τρόπο που μετασχηματίζουν ή όχι ένα στυλ, αλλά και τις προθέσεις που διαφαίνονται μέσα από την κάθε τέτοια πρακτική.

Υπάρχει, ωστόσο, και η τάση που αγκαλιάζει το ούτι ως κάτι «δικό μας»· ως φορέα, δηλαδή, της βυζαντινής μουσικής. Η συγκεκριμένη «ελληνοποίηση» βασίζεται κατά τη γνώμη μου στη βαθιά και διαχρονική σχέση του οργάνου με διάφορες θρησκείες και θρησκευτικού τύπου επιτελέσεις ανά τους αιώνες. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι φέρει μια θρησκευτικότητα, η οποία επιδρά στο υποσυνείδητο πολλών Ελλήνων, οι οποίοι ταυτίζονται με το συγκεκριμένο «φορτίο», ανεξάρτητα αν αυτό συνδέεται κατά κύριο λόγο με την Ισλαμική θρησκεία.

Αξίζει να σταθούμε τέλος, στην περίπτωση μεμονωμένων προσώπων, τα οποία λειτούργησαν καταλυτικά μέσα στα μουσικά αλλά και κοινωνικοπολιτικά δίκτυα στα οποία κινούνται, αλλά και υπό ποιές προϋποθέσεις λειτούργησαν με αυτό τον τρόπο. Αναφέραμε ήδη παραπάνω σχετικά με την δική μας θεματική του ουτιού, τις περιπτώσεις του Ross Daly και του Χρίστου Τσιαμούλη, οι οποίοι μέσα στο υπάρχον πλαίσιο έμελλε να διαδραματίσουν, θα λέγαμε, νέους κόμβους, γύρω από τους οποίους άρχισαν να «πλέκονται» καινούρια μουσικά δίκτυα. Με τον ίδιο τρόπο οι εκφραστές της ίδρυσης των μουσικών σχολείων στην Ελλάδα, έμελλε να διαδραματίσουν επίσης κομβικό ρόλο στην εξέλιξη και διάδοση του οργάνου. Ακόμα, τα κοινωνικοπολιτικά και πολιτισμικά πλαίσια που ωθούν έναν καλλιτέχνη να στραφεί προς διεθνή ακροατήρια ή ακόμα και προς μία μόνιμη ή προσωρινή μετεγκατάσταση σε άλλο τόπο για προσωπικούς, καλλιτεχνικούς ή εκπαιδευτικούς λόγους, είναι από τα πιο δραστικά σε σχέση με τον μετασχηματισμό της κουλτούρας ενός τόπου. Σύγχρονα και κοντινά μας παραδείγματα αυτά του Ross Daly, του Haig Yazdjian, του Ziad Rajab και του Δημήτρη Μικέλη.

Όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά και οι λειτουργίες ενός μουσικού δικτύου είναι σαφώς αδύνατον να αναλυθούν σε μία έρευνα, πόσο μάλλον στην εκπόνηση μιας διπλωματικής εργασίας. Για αυτό τον λόγο επέλεξα να επικεντρώσω την έρευνα μου, όπως έχω ήδη αναφέρει στην πόλη της Αθήνας και σε λίγα πρόσωπα σχετικά με το ούτι, προερχόμενα όμως από διαφορετικές γενιές, στην προσπάθεια μου να διαφανεί έστω μια χρονολογική εξέλιξη των μουσικών δικτύων που αφορούν την έρευνα. Αν και κάποια από τα πρόσωπα της έρευνας μεγάλωσαν και ξεκίνησαν την ενασχόληση με το ούτι σε επαρχιακές πόλεις της Ελλάδας, αυτή τη στιγμή η

καλλιτεχνική τους βάση είναι η Αθήνα. Γι αυτό στην παρούσα έρευνα έχουμε μια οπτική που αφορά το ούτι στην Αθήνα, χωρίς κάποια συγκεκριμένη ιδιαίτερη διαπλοκή του με κάποια τοπική μουσική παράδοση του ελλαδικού χώρου, αλλά περισσότερο μια μείξη όλων των μουσικών παραδόσεων της χώρας. Έτσι δικαιολογείται άλλωστε και ο τίτλος της έρευνας. Η διάρθρωση της διπλωματικής μου εργασίας σε συγκεκριμένες θεματικές, οι οποίες αφορούν κυρίως την εξέλιξη, μέσω διαφορετικών γενεών, της διάδοσης του ουτιού, της μουσικής εκπαίδευσης που σχετίζεται με αυτό και της μουσικής κοινότητας, εκτός απ' το ότι υπηρετούν την οπτική της χρονολογικής εξέλιξης σε κάθε επιμέρους ενότητα, δημιουργεί επίσης την αίσθηση της συνομιλίας μεταξύ των ουτιστών.

Ουτίστες που καθόρισαν την πορεία του οργάνου

Απαραίτητη, στο συγκεκριμένο σημείο, έκρινα την αναφορά μου σε σημαντικούς καλλιτέχνες-δεξιότεχνες του ουτιού, η δισκογραφική δράση των οποίων υπήρξε καθοριστική στη διάδοσή του καθώς και στη διαμόρφωση του σύγχρονου ήχου του, αν μπορούμε να μιλήσουμε για κάτι τέτοιο. Μερικοί από αυτούς είναι οι:

Udi Nevres Bey (1873-1937), Seriff Muhiddin Targan (1892-1967),
Mohamed El-Qasabgi (1892-1966), Udi Hrant Kenkulian (1901-1978),
Riyad El-Sunbati (1906-1981), Farid El-Atrache (1910-1974),
Kadri Sencalar (1912-1989), Jamil Bashir (1920-1977), Munir Bashir (1930-1997),
Hamza El-Din (1929-2006), Ahmed El-Kalai (1936-2008)

και οι ελληνικής καταγωγής:

Αγάπιος Τομπούλης (1885-1965), Μάρκος Τσολάκογλου (1896-1957),
Γρηγόρης Ασίκης (1890-1967), Μάρκος Μελκόν (1895-1963),
Γιώργος Μπατζανός (1900-1977), Γιάννης Σούλης (1917-1988).

Ορισμένοι μόνο από τους πιο επιδραστικούς σολίστες του οργάνου, σήμερα, είναι οι:

John Berberian (1941), Necati Celik (1955), Simon Shaheen (1955),
Anouar Brahem (1957), Rabih Abou Khalil (1957), Mehmet Bitmez (1957),
Ara Dinkjian (1958), Naseer Shamma (1963), Yurdal Tokcan (1966),
Negar Bouban (1973) και Yasamin Shahhosseini (1992).

Σε ό,τι αφορά τη χώρα μας, με πρωτοπόρο τον αείμνηστο Νίκο Σαραγούδα (1933-2024), ένας πυρήνας ανθρώπων διακρίνονται αυτή τη στιγμή μεταξύ των σημαντικότερων ουτιστών. Κάποια ενδεικτικά ονόματα:

Haig Yazdjian (1959), Χρίστος Τσιαμούλης (1961), Ziad Rajab (1964),
Κυριάκος Καλαϊτζίδης (1969), Ευγένιος Βούλγαρης, Θύμιος Ατζακάς (1971),
Χρήστος Σύγγελος (1974), Δημήτρης Μικέλης (1976), Κυριάκος Ταπάκης (1977),
Θωμάς Κωνσταντίνου (1980), Γιώργος Παππάς (1982), Νίκος Παλαιολόγος (1984),
Κώστας Τσαρούχης (1984), Λευτέρης Ναβροζίδης (1990), Παναγιώτης Κάιτατζης (1990), Ταξιάρχης Γεωργούλης (1993), Θωμάς Μελετέας (1993) κ.ά.

Τα πρόσωπα της έρευνας

Χρίστος Τσιαμούλης

Γεννήθηκε το 1961 στην Αθήνα. Το βασικό του όργανο είναι το ούτι, παίζει όμως και άλλα όργανα όπως νένι και λαούτο. Είναι συνθέτης και δάσκαλος μουσικής με σημαντικό εκπαιδευτικό έργο και έχει εμβαθύνει τόσο στην πράξη, όσο και στην θεωρία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Σπούδασε κλασική κιθάρα και βυζαντινή μουσική. Απο το 1980, όταν ήρθε σε επαφή με το σύλλογο του Σίμωνα Καρρά, στράφηκε στη μελέτη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής και την εκμάθηση παραδοσιακών οργάνων (ούτι, λάφτα, πολίτικη λύρα, λαούτο κ.α.) Υπήρξε συνιδρυτής και μέλος του συγκροτήματος Δυνάμεις του Αιγαίου (1985-1991). Έχει συνεργαστεί με μουσικούς της παλαιότερης και της νέας γενιάς του «έντεχνου» τραγουδιού, καθώς επίσης και με σημαντικούς εκπροσώπους της παραδοσιακής μουσικής. Η δισκογραφία του περιλαμβάνει πάνω από 24 δίσκους με δικές του συνθέσεις καθώς και διασκευές παραδοσιακών τραγουδιών. Από το 1986 αναπτύσσει μια πλούσια εκπαιδευτική δράση, διδάσκοντας σε ωδεία και μουσικές σχολές, μεταξύ αυτών και στο Μουσείο Λαϊκών Οργάνων, στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και στο Ωδείο Αθηνών. Έχει εκδώσει τα βιβλία Ρωμιοί Συνθέτες της Πόλης, Αριθμητικό τροπικό σύστημα, Οι κλίμακες στο ούτι και Τα μελωδικά μοτίβα της παράδοσης.

Δημήτρης Μικέλης

Ουτίστας, πιανίστας, συνθέτης και δάσκαλος μουσικής. Αποφοίτησε από το μουσικό σχολείο Παλλήνης, ολοκλήρωσε τα ανώτερα θεωρητικά και συνέχισε τις σπουδές του στο πιάνο και την τζαζ μουσική στην Αμερική (Berklee College of Music, William Paterson University). Εκεί γνώρισε έναν μεγάλο δεξιοτέχνη στο ούτι, τον Παλαιστίνιο Simon Shaheen, κοντά στον οποίο είχε την ευκαιρία να εμβαθύνει στην αραβική μουσική. Στην Ελλάδα υπήρξε μέλος του συγκροτήματος Περιστασιακό Όνειρο και στη Νέα Υόρκη των Mitz Jazz Quintet και Zikrayat. Το 2009 μετακόμισε στη Ραμάλα της Παλαιστίνης, όπου δίδαξε ως μόνιμος καθηγητής ούτι, πιάνο και θεωρητικά στο Al Kamandjati Association και στο Edward Said National Conservatory of Music. Εκεί έγινε βασικό μέλος της Εθνικής Ορχήστρας Αραβικής Μουσικής της Παλαιστίνης και ίδρυσε το Ramallah Jazz Quartet. Έχει περιοδεύσει

δίνοντας συναυλίες στην Ευρώπη, την Αμερική και την Παλαιστίνη κάνοντας παράλληλα ηχογραφήσεις. Στο προσωπικό του άλμπουμ με το όνομα Oudoria (2018), συνεργάστηκε με μουσικούς της κλασικής, της jazz και της αραβικής μουσικής. Από το 2016 ζει και εργάζεται ως μουσικός στην Αθήνα. Από τους Έλληνες ουτίστες, είναι αυτός, ο οποίος έχει εμβαθύνει περισσότερο στο αραβικό ούτι.

Κώστας Τσαρούχης

Ο Κώστας Τσαρούχης γεννήθηκε στη Πάτρα το 1984. Το 2004 ξεκίνησε να ασχολείται με το ούτι με δάσκαλο τον Ευγένιο Βούλγαρη στο δημοτικό ωδείο Πατρών. Πήρε μαθήματα βυζαντινής μουσικής με τον Σπ. Ψάχο, ρυθμολογίας με τον Σέργιο Βούλγαρη και θεωρητικών (μακάμ) με τους Χρίστο Τσιαμούλη, Ευγένιο Βούλγαρη και Γιάννη Μπαλαφούτη και είναι μέλος της ορχήστρας παραδοσιακών οργάνων του Δημοτικού Ωδείου Πατρών από το 2005 . Έχει παρακολουθήσει σεμινάρια στο ούτι με τους Yurdal Tokcan (2005,2008,2013) και Haig Yazdjian (2009) και στην ενορχήστρωση με τον Μπάμπη Παπαδόπουλο. Παράλληλα μαθαίνει κοντραμπάσο με δάσκαλο τον Vilen Karapetyan. Έχει συνεργαστεί κατά καιρούς με τους Ross Daly, Ευγένιο Βούλγαρη, Fausto Sierakowski , Σενίχ Ούντεγκερ, Χάρη Λαμπράκη, Νίκο Παραουλάκη , Κωσταντή Πιστιόλη , Rachel Beckles Wilson κ.ά. Από το 2019 έχει την επιμέλεια της ορχήστρας παραδοσιακών οργάνων +bAnda . Από το 2021 συμμετέχει στη διοργάνωση του Φεστιβάλ Μουσικά Μπουλούκια. Έχει συμμετάσχει σε συναυλίες, φεστιβάλ και μουσικές σκηνές στην Ελλάδα και στο εξωτερικό με τα σχήματα Sazman Orkestar, Ρεφα, The Halay Lamba, Ρεμπετιέν, Inside Out, Chepkalo Projects, Tango Ramenoi , Mortis Head , Κωγιαμαν και με πολλούς άλλους. Ενδεικτικά: Festival international du malouf 2015 Constantine, Algerie. Torino, Jazz Night 2017. 1st World Music Festival, Πάτρα 2016. Houdetsi Festival 2015, 2016. Bar zur Photobastei, Ζυρίχη, Ελβετία 2017. Tatonka Festival Fessevillers, Γαλλία 2018. Syros Accordion Festival 2015. Xarkis Festival, Λόφου, Κύπρος 2016. Balkan June Fest Άρτα, 2015. SOAS Concert Series, Λονδίνο 2020. Università di Padova 2022. Έχει γράψει μουσική ή έχει συμμετάσχει στις ταινίες : No one there in ruthless happiness | 2020 (Maria Tsioli) , Γράμμα από τον Πόντο (Θωμάς Σίδερης 2019) , The city and the city (2021 Christos Passalis, SyllasTzoumerkis), Τοπίο με Καλύβα και Δάσος (2020) , The Tempest Society

(Bouchra Khalili 2016). Είναι απόφοιτος των Μηχανικών Η/Υ του Πανεπιστημίου Πατρών και απόφοιτος του ΠΜΣ «Ερμηνεία και εκτέλεση παραδοσιακής μουσικής» του τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ.

Ταξιάρχης Γεωργούλης

Ο Ταξιάρχης Γεωργούλης γεννήθηκε στην Καλαμάτα (1993). Η ενασχόληση του με την μουσική ξεκίνησε στα οκτώ του χρόνια, με το μπουζούκι. Μερικά χρόνια αργότερα ασχολήθηκε με το στεριανό λαούτο, υπό την καθοδήγηση του Ηλία Καππάκου και μετέπειτα του Χρήστου Ζώτου, παίζοντας σε φεστιβάλ και συναυλίες ανά την Ελλάδα. Παρακολούθησε μαθήματα βυζαντινής μουσικής με τον Ιωάννη Πλεμμένο. Το 2009 μπήκε στα μονοπάτια του ουτιού με τον Νίκο Παλαιολόγο. Μετέπειτα συμμετείχε σε πολυάριθμα σεμινάρια του μουσικού εργαστηρίου Λαβύρινθος με τον Yurdal Tokcan, Erkan Ogur, Omer Erdogdular, Ευγένιο Βούλγαρη, Περικλή Παπαπετρόπουλο, Σωκράτη Σινόπουλο, Χάρη Λαμπράκη, Joseph Tawardos και Ross Daly. Έζησε για δυο χρόνια στην Κρήτη όπου εργάστηκε στο μουσικό εργαστήριο λαβύρινθος του Ross Daly, με τον οποίον συνεργάστηκε ως μέλος του κουαρτέτου του μαζί με τους Κέλυ Θωμά και Σοφία Ευκλείδου. Ο Ταξιάρχης Γεωργούλης είχε ακόμη την ευκαιρία να συνεργαστεί με σπουδαίους μουσικούς όπως οι Ahmet Erdogdular, Omer Erdogdular, Zohar Fresco, Μάνος Αχαλινωτόπουλος Μιχάλης Κονταξάκης, Γιώργος Μανωλάκης, Περικλής Παπαπετρόπουλος, Νίκος Ανδρίκος, Βαγγέλης Καρίπης, Γιώργος Ψάλτης, Δημήτρης Παναγιούλιας, Haig Yazdjian, Τάσος Πούλιος, Θεοδώρα Αθανασίου, Νικόλας Παλαιολόγος, Γιώργος Κλάδης, Μάρθα Μαυροειδή, Derya Turkan, Yurdal Tokcan, Γιώργο Κοντογιάννη, Νικόλα Παραουλάκη κ.α., παίζοντας σε συναυλίες και φεστιβάλ, σε Ελλάδα, Τουρκία, Ινδία, Ιταλία, Βέλγιο, Γαλλία, Κατάρ κ.α. Πρόσφατα ίδρυσε μαζί με τη Σοφία Ευκλείδου στο τσέλο, το ντουέτο Beraber, όπου παίζουν τροπικές συνθέσεις της Ανατολικής Μεσογείου, αλλά και δικές τους. Είναι βασικό μέλος του σχήματος Ακούσματα Ανατολής του Γιώργου Ψάλτη, όπου παίζουν συστηματικά τα τελευταία χρόνια. Έχει κερδίσει το δεύτερο βραβείο στο διεθνές φεστιβάλ ουτιού της Τυνησίας. Από το 2018 διδάσκει τούρκικο ούτι στο Μουσικό Εργαστήριο Λαβύρινθος.

ΣΥΝΟΜΙΛΙΕΣ ΜΕ ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Μέσα από τις συζητήσεις με τους τέσσερις καλλιτέχνες-πληροφορητές μου, προσπάθησα να αναδείξω κάποιες θεματικές, οι οποίες κατά την γνώμη μου, ενδείκνυνται για σύγκριση, με βασικό ζήτημα αυτό της διάδοσης του ουτιού, κυρίως μέσα από εκπαιδευτικές διαδικασίες. Με σκοπό, λοιπόν, να διακρίνω ομοιότητες και διαφορές μεταξύ των αφηγήσεων, έκρινα σωστό να παραθέσω τα αποσπάσματα κάθε συζήτησης που αφορούσαν το συγκεκριμένο ζήτημα, παράλληλα το ένα στο άλλο.

Μουσική παιδεία πριν το ούτι

Το πρώτο ενδιαφέρον κοινό στοιχείο που αναδύθηκε μέσα από τις κουβέντες μαζί με τους συνομιλητές μου υπήρξε το γεγονός ότι και οι τέσσερις μεταπήδησαν στο ούτι, αφού πρώτα είχαν ασχοληθεί με κάποιο άλλο όργανο. Τα, δε, «ακούσματά» τους προέρχονταν από είδη διαφορετικά από τις μουσικές παραδόσεις στις οποίες το συγκεκριμένο όργανο κατέχει πρωταγωνιστικό ρόλο.

Ξεκινώντας από τον Τσιαμούλη:

Μέχρι τότε (μέχρι, δηλαδή, να έρθει σε επαφή με το ούτι), κιθάρα και άλλα σχετικά όργανα όπως το μαντολίνο ή η φουσαρμόνικα [έπαιζα], αλλά κυρίως «ξένη» μουσική άκουγα. Κιθάρα ηλεκτρική και κλασική και ακουστική και, επίσης, έπαιξα και μπουζουκάκι. Είχα ακούσει τα πρώτα μου ρεμπέτικα και έπαιξα και μπουζουκάκι.⁴⁸

Στο οικογενειακό περιβάλλον του Τσιαμούλη υπήρχε η μουσική και παραδοσιακά ακούσματα. Γι' αυτό τον λόγο, όπως λέει, όταν μπήκε στον κόσμο του ουτιού και της παραδοσιακής μουσικής, ένιωθε οικεία, πως αυτή η μουσική ήταν κομμάτι της ταυτότητας του:

Αυτό που ήθελα να κάνω ήταν ίσως κάτι διαφορετικό από αυτό με το οποίο είχα μεγαλώσει. Δηλαδή μπορεί να μου άρεσε πολύ η ροκ και η τζαζ που άκουγα αλλά αυτό μου φαινόταν πως ήταν κάτι διαφορετικό και από την πλευρά την εξωτική που έχει αλλά και από την πλευρά την ελληνική. Δηλαδή μου προσδιόριζε την ταυτότητά μου, είναι σημαντικό αυτό. Οι Μικρασιάτες ας πούμε έπαιζαν έτσι, οι νησιώτες έπαιζαν έτσι, αυτοί που γνώριζα, ο πατέρας μου οι

⁴⁸ Χρίστος Τσιαμούλης, προσωπική συνέντευξη (π.σ.) 2024.

συγγενείς μου.. [...] είχα ακούσματα αλλά δεν ήταν μουσικοί στην οικογένειά μου, μόνο τραγουδούσαν, ήταν μερακλήδες αλλά δεν ήταν επαγγελματίες μουσικοί. Οπότε αυτός ο κόσμος του ουτιού ήταν καινούργιος αλλά και οικείος ψυχικά.⁴⁹

Παρομοίως, ο Δημήτρης Μικέλης αναφέρει ότι, πριν την φοίτησή του στο μουσικό σχολείο της Παλλήνης, «δεν ήξερε καν» τα παραδοσιακά όργανα:

Πριν από το γυμνάσιο, άντε κανένας χρόνος ήταν που είχα αρχίσει λίγο αρμόνιο από το πουθενά ουσιαστικά. Εγώ θα έλεγα ότι «άξια λόγου» αρχή είναι το μουσικό σχολείο, γιατί μπήκα εκεί τότε που δεν ξέραμε ούτε τι είναι το ούτι, το κανονάκι, το νάν· όλα δηλαδή τα παραδοσιακά όργανα. Μέχρι τότε, δεν είχα καμία σχέση με την παραδοσιακή μουσική, ούτε από το περιβάλλον μου. Απλά η μητέρα μου τραγουδούσε λίγο, έχει μία ορθοφωνία που προφανώς μεταδόθηκε. Ο πατέρας της ήταν Υδραίος και έπαιζε καντάδες, έκανε καντάδες, οπότε μάλλον κάπως έτσι πέρασε σαν γονίδιο, αν το ψάξουμε έτσι. Αυτό το έμαθα, βέβαια, αργότερα... ότι ο παππούς μου «έκανε καντάδες». Σάμπως θυμάμαι και πώς ακριβώς έγινε; Η ουσία είναι ότι είχα ξεκινήσει λίγο μ' ένα αρμονιάκι.[...] Το είχε φέρει ο πατέρας μου τυχαία. Υπήρχε μια φουσαρμόνικα. Κάπως τη φύσαγα και, μετά, μου έφερε το αρμονιάκι, έτσι, κάτι για να ασχοληθώ. Και μετά το πήρανε «πιο ζεστά» οι δικοί μου και με πήγανε σ' ένα ωδείο και, πιο μετά, εμφανίστηκε η περίπτωση του μουσικού, ότι «ξεκινάει ένα σχολείο το οποίο θα έχει μέσα μουσική» και με πήγανε εκεί. Ήταν η πρώτη «φουρνιά» του μουσικού σχολείου. Μάλιστα, ήμασταν στο ίδιο τμήμα με τον Χάρη τον Λαμπράκη, τη Μάρθα τη Μαυροειδή, τη Μαρία τη Μελαχροινού,⁵⁰ που διδάσκει στο σχολείο της Παλλήνης. Είναι ακόμα εκεί και πολλοί άλλοι.⁵¹

Κοινό στοιχείο στις μουσικές διαδρομές Τσιαμούλη και Μικέλη υπήρξε η επαφή, πριν την αφιέρωσή τους στη σπουδή του ουτιού, με το μπουζούκι. Ο Μικέλης έπαιζε μπουζούκι, ως μαθητής του μουσικού σχολείου, παρέα με τότε συμμαθητές του:

Μέχρι να καταλήξω στο ούτι, έπαιζα και άλλα όργανα. Έπαιζα και μπουζούκι. Μάλιστα, είχαμε και «ρεμπέτικη κομπανία» που την είχαμε κάνει μόνοι μας. Ήμασταν εγώ στο μπουζούκι, ο Σωτήρης ο Μετρετζόγλου, συμμαθητής μου, δεύτερο μπουζούκι, ο Παναγιώτης ο Λυκούδης, ο οποίος τώρα είναι τρομπονίστας και μαέστρος σε φιλαρμονικές, στο μπαγλαμά, και ο Χάρης ο Λαμπράκης στην κιθάρα. Και ήμασταν τετράδα και παίζαμε συνέχεια παντού, όλη την ώρα, ρεμπέτικα, αρχοντορεμπέτικα, από Βαμβακάρη, Τσιτσάνη και τα λοιπά. Μας είχαν ενθαρρύνει πάρα πολύ οι καθηγητές μας.⁵²

⁴⁹ Ο.π.

⁵⁰ Τρεις μουσικοί με αξιόλογη παρουσία στην ελληνική μουσική σκηνή, από τις αρχές της πρώτης δεκαετίας του 2000 κι έπειτα.

⁵¹ Δημήτρης Μικέλης, προσωπική συνέντευξη (π.σ.) 2024.

⁵² Ο.π.

Ο Κώστας Τσαρούχης αναφέρει, επίσης, ότι προέρχεται από ένα περιβάλλον που δεν σχετιζόταν με την παραδοσιακή μουσική.

Όταν ήμουν πιο μικρός, όχι δεν υπήρχε κάποια σχέση με την παραδοσιακή μουσική. [...] Στο λύκειο, στην τρίτη γυμνασίου —κάπου εκεί— ‘Τρύπες’, ‘Διάφανα Κρίνα’, Βασίλης Παπακωνσταντίνου, ελληνική ροκ, Σιδηρόπουλος, Άσιμος και, μετά, punk μουσική αρκετά, ‘Χαοτική Διάσταση’, ‘Χάσμα’. Τέτοια πράγματα. Με τη μουσική ασχολήθηκα, αρχικά, με την ηλεκτρική κιθάρα· με τη ροκ μουσική, punk μουσική, αυτά. Δηλαδή, μέχρι το πρώτο έτος. Τότε άρχισα να έχω ακούσματα πιο «παραδοσιακά», ας πούμε. Αφορμή ήταν η αδερφή μου που είχε μία κιθάρα και έπαιζε. Στην αρχή [ήμουν] αυτοδίδακτος και, μετά, πήγα σε κάποιες σχολές (σαν ωδεία «σύγχρονης μουσικής») εκεί στην Πάτρα. Μέχρι τότε, ηλεκτρική, μαθήματα ηλεκτρικής κιθάρας και μπάντες. Την πρώτη μπάντα [που έπαιξα] την φτιάξαμε στην τρίτη γυμνασίου. Κάναμε live... Τότε, δεν είχα σκεφτεί καθόλου τα παραδοσιακά ή το ούτι. Καθόλου.⁵³

Ο Ταξιάρχης Γεωργούλης, από την άλλη, είναι μεγαλωμένος με ακούσματα από το ρεπερτόριο της ελληνικής λαϊκής μουσικής, όπως και από μουσικές «της Ανατολής», ενώ, όπως οι Τσιαμούλης και Μικέλης, σε νεαρή ηλικία ασχολήθηκε με το μπουζούκι:

Είχα ερέθισμα τη λαϊκή μουσική. Ο πατέρας μου ήταν και Έλληνας της ξενιτιάς —του Καναδά—, άρα όλη μέρα ακούγαμε Καζαντζίδη στο σπίτι. Ήταν στάνταρ αυτό. Στράτο και Καζαντζίδη και, κάπως, μεγαλώσαμε με αυτά τα κομμάτια. Ο πατέρας μου τραγουδούσε όλη μέρα Καζαντζίδη, οπότε τα ξέραμε «από κούνια» αυτά τα κομμάτια. [...] Εγώ ξεκίνησα σε ηλικία δεκαπέντε χρονών με το ούτι. Είχα ξεκινήσει πολύ πιο μικρός —σε ηλικία οχτώ χρονών— με το μπουζούκι. Δεν γνώριζα, τότε, καν την ύπαρξη του οργάνου (του ουτιού). Μεγάλωσα στην Καλαμάτα. [...] Εκεί, στον περίγυρο, υπήρχαν κάποιοι μπουζουξήδες. [...] Ήταν και ένας προπάππους μπουζουξής και βιολιστής. Έτσι κάπως κι εγώ «πήρα το μικρόβιο» και ξεκίνησα σ’ αυτή την ηλικία. Ξεκίνησα σε ωδείο. [...] Είχα δει και τον ξάδερφό μου στο χωριό. Μια Κυριακή, έφερε το μπουζούκι και έπαιξε και έπαθα πλάκα. Θυμάμαι είχα εντυπωσιαστεί με τα δάχτυλά του, όπως τα κουνούσε. Θυμάμαι πολύ έντονα αυτή την εικόνα. Έτσι, γύρισα στο σπίτι, μετά. Ήταν ο παππούς μου εκεί και του λέω «παππού, θέλω να ξεκινήσω μπουζούκι» και κατευθείαν, την άλλη μέρα —Δευτέρα πρωί—, με πήγε κι αγόρασα μπουζούκι. Πήγαμε εκεί, στα παλιά μαγαζιά του Στόλλα στην Καλαμάτα,⁵⁴ και πήραμε ένα φθηνό μπουζούκι τετράχορδο. Ο ξάδερφός μου έπαιζε τρίχορδο, αλλά εγώ τότε δεν ήξερα καν τις διαφορές. Είδα ένα τετράχορδο που είχε ωραία στολιδάκια, του λέω «αυτό θέλω», μου το έκανε δώρο κι έτσι ξεκίνησα στο

⁵³ Κώστας Τσαρούχης, προσωπική συνέντευξη (π.σ.) 2024.

⁵⁴ Η ‘Stollas Music’ είναι εταιρία που εμπορεύεται μουσικά όργανα, επαγγελματικά ηχητικά μηχανήματα, εξοπλισμό φωτισμού, κ.τ.λ., με υποκαταστήματα σε διάφορα μέρη της Ελλάδας.

ωδείο. Ο παππούς με είχε αναλάβει. Με πήγαινε κάθε βδομάδα και είχα πορωθεί.⁵⁵

Η μετάβαση στον κόσμο του ουτιού

Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι ιστορίες των τεσσάρων καλλιτεχνών, μέσα από τις οποίες μαθαίνουμε με ποιο τρόπο το ούτι «ήρθε στη ζωή τους». Πολλές οι συνάψεις και στη συγκεκριμένη περίπτωση, δεδομένου ότι το «πέραςμα» στις μουσικές που εκπροσωπεί το ούτι έρχεται ως «εσωτερική αναζήτηση». Ο Χρίστος Τσιαμούλης, μάλιστα, αναφέρει πως ο ήχος του ουτιού, όταν το πρωτάκουσε, ταίριαζε όχι μόνο στην αισθητική του, αλλά τον «χτύπησε» και σωματικά:

Πήγα σε μία εκδήλωση που έγινε στο Ισπανικό Ινστιτούτο, όπου άκουσα να παίζει ούτι η Ιωάννα Άντριους. Αυτή με Αίγυπτο είχε σχέση και Αμερική. Εκεί το πρώτο άκουσα. Μου έκανε εντύπωση σαν όργανο αυτό το βάθος που έχει, που σε χτυπάει στην κοιλιά· αυτή ήταν η αίσθηση που είχα.⁵⁶

Αναφέρει, μάλιστα, ότι εκείνη την εποχή, σχεδόν παράλληλα με εκείνον, ξεκίνησαν να παίζουν ούτι και κάποιοι ακόμα άνθρωποι της γενιάς του, σηματοδοτώντας έτσι μια «νέα εποχή» για το ούτι στην Ελλάδα:

Και στη δική μου τη γενιά, ας πούμε, αυτοί οι άνθρωποι που είδα ήταν η Ιωάννα η Άντριους, έπαιξε νομίζω για λίγο ο Γιώργος ο Χατζημιχαλάκης, έπαιξε επίσης ο Αντώνης ο Απέργης και, φυσικά, αυτοί που άκουγα αργότερα ήταν ο Νίκος ο Σαραγούδας και από το ραδιόφωνο ο Καρυοφίλης Δοϊτσίδης, ο οποίος έπαιξε και αυτός όμορφα το ούτι. Είχε στ'αυτιά του τους Τούρκους εκεί από τη Θράκη, έπαιξε θρακιώτικα, αλλά το έπαιξε ωραία το ούτι. Αυτές ήταν οι εμπειρίες μου σε ηλικία είκοσι ενός ετών.⁵⁷

Στην περίπτωση του Δημήτρη Μικέλη, φαίνεται ότι δεν υπήρξε κάποιο συγκεκριμένο συμβάν το οποίο τον ώθησε προς το ούτι, όσο μάλλον η γενικότερη κατάσταση που βίωνε στο μουσικό σχολείο, η παρότρυνση των καθηγητών του και ο τρόπος που προσπάθησαν να μυήσουν τους μαθητές στην παραδοσιακή μουσική:

Εμείς βρεθήκαμε σ' ένα περιβάλλον με ανθρώπους που απλά μας μετέδωσαν την παραδοσιακή μουσική. Όσοι τελικά πήραμε αυτή την κατεύθυνση, [την ακολουθήσαμε] ως μια μουσική που είναι απλά ωραία και τη γουστάρουμε. Όχι

⁵⁵ Ταξιάρχης Γεωργούλης, προσωπική συνέντευξη (π.σ.) 2024.

⁵⁶ Τσιαμούλης (π.σ., 2024).

⁵⁷ Ο.π.

ότι είναι «παράδοσή μας» και ως έθνος θα πρέπει μπλα μπλα μπλα· αυτά που ακούμε από διάφορες πηγές, όχι και τόσο ευχάριστες ως προς το δικό μας σκεπτικό. Στο μουσικό σχολείο δεν ήξερα τι θα συναντήσω και ξεκινήσαμε, όπως γίνεται και τώρα, κάναμε κάποια υποχρεωτικά, κάναμε πιάνο όλοι κλασικό, κάναμε και ταμπουρά.⁵⁸ Στο λύκειο, μετά, πιάσαμε κι ένα όργανο επιλογής.⁵⁹ Δοκιμάσαμε διάφορα. Εγώ κατέληξα στο ούτι. Είχα κάνει και λίγο λαούτο στην αρχή. Δοκιμάσαμε και ο καθένας «όπου κάτσει η μπίλια του»...Του Χάρη (εννοεί τον Λαμπράκη), ας πούμε, του έκατσε το νάν. Το γυμνάσιο ήταν τότε εισαγωγικό.⁶⁰

Το ούτι δεν ήταν μια συνειδητή επιλογή στην αρχή:

Δεν το επέλεξα τόσο ενσυνείδητα, γιατί συνέχισα να παίζω μπουζούκι. Μετά το σχολείο άρχισα να παίρνω πιο υπεύθυνες αποφάσεις.

Ο Κώστας Τσαρούχης ξεκίνησε να εισέρχεται στον κόσμο της παραδοσιακής μουσικής, αρχικά μέσω των ακουσμάτων του που σταδιακά μεταβάλλονταν και, στη συνέχεια, έπειτα από σχετική παρότρυνση του δασκάλου του στην κιθάρα:

Ασχολήθηκα, λοιπόν, με τα «παραδοσιακά». Δεν θυμάμαι τι πρωτοάκουσα. Μπορεί να ήταν και ο Θανάσης Παπακωνσταντίνου. Είχα ακούσει τον Ψαραντώνη...Θυμάμαι πιο έντονα ότι μου είχε κάτσει —πριν τον Ψαραντώνη— ο Ξυλούρης ο Νίκος. Θα σου πω. Από τον Σιδηρόπουλο, που είχε κάνει (συνεργασία) με το Μαρκόπουλο,⁶¹ άρχισα να ακούω τη μουσική αυτής της εποχής και, μάλλον, πήγα σε Ξυλούρη, Λοΐζο, Σαββόπουλο...Έχω ακόμα, στο παιδικό μου δωμάτιο στην Πάτρα, κομμένη αφίσα Νίκο Ξυλούρη και Ψαραντώνη.[...] Τότε, για κάποιο λόγο, στις πορείες, στον «αναρχικό χώρο» ας πούμε, παίζανε Ψαραντώνη. Ήταν κάτι αρχέγονο, κάτι συγκρουσιακό...Παίζανε την τίγρη (*Έχω μια τίγρη μέσα μου*). Ταυτόχρονα άκουγα 'Χαϊνηδες', Λουδοβίκο των Ανωγείων, μετά Ross Daly. [...] Μόνος μου άκουγα αυτή τη μουσική. Ποιος να ακούσει; Κι εκεί είναι που λέω «θα παίζω ένα παραδοσιακό όργανο». Αλλά και ο δάσκαλός μου στην κιθάρα μου έλεγε: «Ακούς αυτά κι εμείς κάνουμε, εδώ,

⁵⁸ Μουσικά όργανα που διδάσκονται ακόμη στα μουσικά σχολεία ως «υποχρεωτικά». Το πρώτο ως όργανο «αναφοράς» στη διδασκαλία της ευρωπαϊκής μουσικής, ενώ το δεύτερο της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής που συμπεριλαμβάνει την βυζαντινή εκκλησιαστική και το δημοτικό τραγούδι.

⁵⁹ Το όργανο επιλογής είναι ένα «τρίτο» όργανο (πέραν των δύο «υποχρεωτικών»), το οποίο κάθε παιδί επέλεγε, μέσα από μια λίστα προσφερόμενων μουσικών οργάνων, να διδαχτεί κατά τη διάρκεια της φοίτησής του στο μουσικό σχολείο.

⁶⁰ Μικέλης (π.σ., 2024).

⁶¹ Ο Παύλος Σιδηρόπουλος συνεργάστηκε για πρώτη φορά με τον συνθέτη Γιάννη Μαρκόπουλο το 1975, όταν και τραγούδησε το τραγούδι του δεύτερου με τίτλο *Τούμπου τούμπου ζα* [άλμπουμ: *Τα κελαϊδήσματα* (Columbia)]. Σύμφωνα με άρθρο της διαδικτυακής έκδοσης της εφημερίδας *Το ποντίκι* (11/06/2023), «ήταν μια από τις επιλογές του Σιδηρόπουλου που ξένισε αρκετό κόσμο μέσα στους ροκ κύκλους». Ο Τσαρούχης, ασφαλώς, οδηγήθηκε στον Γιάννη Μαρκόπουλο και στο έργο του, ακολουθώντας την πορεία του Σιδηρόπουλου, αρκετά χρόνια αργότερα.

‘Deep Purple’. Βρε, πάρε λαούτο!». Και είπα «ωραία, να πάρω λαούτο». Ψάχνω για λαούτο, «πολύ ακριβό» και μου λέει η αδερφή μου στην Θεσσαλονίκη. «Θα σου πάρω ένα ούτι». Άκουγα και το ούτι και τα λοιπά που είχε σε ένα δίσκο ο Θανάσης και τους ‘Χαϊνήδες’ που είχαν ούτι, ένα ταξίμι σε δίσκο του Ψαραντώνη που παίζει ο Λάμπης (εννοεί τον Λάμπη Ξυλούρη, μικρότερο γιο του Ψαραντώνη)...⁶²

Ήδη, στα χρόνια που περιγράφει ο Τσαρούχης (τέλη δεκαετίας του ’90 με αρχές της πρώτης δεκαετίας του 2000), οι πρώτες επιδράσεις των παλαιότερων ουτιστών, μέσα από τη δισκογραφία και την εκπαιδευτική διαδικασία, έχουν αρχίσει να φαίνονται.

Μου έδωσε ένας τύπος ένα CD. Ο Πάρης, που ήταν μαθητής του Τσιαμούλη, είχε ένα μαγαζί με κεριά στην Πάτρα και μου λέει «έλα εδώ να σου δώσω ένα CD με ούτι», με «μύησε». Μου έδωσε το CD που είναι ο Απέργης και ο Γιαζιτζιάν [*The Greek Folk Instruments No.7 – Το Ούτι* (FMRecords)]. Αυτό το CD το είχα λιώσει, το άκουγα όλη μέρα. Και μετά σκέφτομαι, αφού το λαούτο έκανε 1000€, λέω «ακριβό, θα ψάξω κάτι άλλο». Και είπα να πάρω ούτι. Ήθελα να εκφραστώ με αυτό το στυλ. Δεν μου πήγαινε πλέον η κιθάρα. Δεν ξέρω για ποιο λόγο. Μπορεί να ήμουν και «αναβλητικός», να μην ήμουν και πολύ καλός κιθαρίστας και να ήθελα να το αλλάξω. Μου φαινόταν πολύ μαζικό, κοινότυπο... Όλοι έπαιζαν κιθάρα. Μου φαινόταν πολύ «μόδα». Δεν γούσταρα πια να παίζω κιθάρα. Μπορεί να ήταν και άρνηση, δεν ξέρω. [...] Είχε να κάνει και με το ότι το ούτι ήταν από την Ανατολή... Δεν ξέρω, υπήρχε μία έλξη. Ήταν μια ανακάλυψη. Ήταν ένας «έρωτας» με αυτή τη μουσική, δεν ξέρω πώς να το πούμε. Δεν ξέρω για ποιους λόγους μου τη βάρεσε εμένα και άκουγα αυτά τα πράγματα.⁶³

Στην περίπτωση του Γεωργούλη, βλέπουμε πώς, από την μία μεριά το οικογενειακό του περιβάλλον που τον παρότρυνε και, από την άλλη, η μεγαλύτερη —σε σχέση με τις προηγούμενες δεκαετίες— διάδοση του οργάνου στα ελληνικά μουσικά πράγματα, ήρθαν να συνδυαστούν με την αισθητική και τον χαρακτήρα που διαμόρφωνε μεγάλωνοντας.

Είχα κάνει ένα ταξίδι, σε ηλικία δώδεκα ετών, με τον παππού μου στην Τουρκία, στην Κωνσταντινούπολη. Δεν θυμάμαι το λόγο. Είχαμε πει απλά ότι θα πάμε. Έφευγε κάποιο λεωφορείο από την Καλαμάτα και θα πηγαίναμε για τουρισμό οι δυο μας· εγώ και ο παππούς μου. Θυμάμαι, τότε, είχα αγοράσει ένα CD του Necati Celik, του ουτίστα. Θυμάμαι που χάζενα το εξώφυλλο για ώρες, ήθελα πολύ να το καταφέρω. Λέω «θέλω κι εγώ ένα τέτοιο CD». Όχι μόνο

⁶² Τσαρούχης (π.σ., 2024).

⁶³ Ο.π.

μουσικά. Ξέρεις, ήταν όλο το «ψώνιο» το παιδικό. Με είχε επηρεάσει πολύ αυτό το ταξίδι, γιατί είχα εντυπωσιαστεί πολύ με την Πόλη. Δεν ακούσαμε κάπου ζωντανά ούτι, αλλά θυμάμαι ότι είχα ακούσει. Εκεί που τρώγαμε ήταν απέναντι ένα μαγαζί που έπαιζε ένας σάζι και τραγουδούσε, μία κοπέλα που έπαιζε ένα μπεντίρ και απλά έτσι το έχω σαν εικόνα. Εγώ, τότε, έπαιζα μπουζούκι και νόμιζα ότι τους βλέπω σαν συναδέλφους. Είχε πολλή πλάκα.⁶⁴

Ο Γεωργούλης στέκεται κυρίως στο υφολογικό, ως το κατεξοχήν στοιχείο που τον γοήτευσε στην πρώτη του επαφή με τις «ανατολίτικες» μουσικές και τα μακάμια:

Σε ηλικία δώδεκα ετών, ήταν ένας καθηγητής στο ωδείο που μου έβαλε να ακούσω έναν Τούρκο τραγουδιστή· δεν θυμάμαι ποιον. Δεν είχα ξανακούσει. Θυμάμαι, έτσι, με σημάδεψε. Ήταν ένας Τούρκος τραγουδιστής και ένα ταξίμι από ούτι, αλλά δεν κατάλαβα τι όργανο ήταν. Θυμάμαι ότι ήταν ένα όργανο που δεν το κατάλαβα τότε και μου είχε αρέσει πάρα πολύ. Δύο χρόνια μετά, βρέθηκα και μ' έναν κρουστό από την Καλαμάτα, τον Γιώργο τον Κλάδη, που ήταν και αυτός καθηγητής στο ωδείο και μου έβαλε μία ηχογράφηση από τον Δασκαλούδη από τη Νικήσιανη, ο οποίος έλεγε ένα πολύ «μαλακό χιτζάζ». Εγώ, τότε, δεν ήξερα ούτε από μακάμια ούτε τίποτα, αλλά εκεί θυμάμαι, ειλικρινά, είχα δακρύσει. Είχα μουδιάσει ολόκληρος και είναι απίστευτο, θα πω, πώς συνδέεται αυτή η ηχογράφηση με τα επόμενα χρόνια. Είναι μια ηχογράφηση που με ακολουθεί από τότε. Έτσι, γνωρίστηκα μετά από χρόνια με τον Γιώργο τον Ψάλη, τον βιολιστή, ο οποίος έπαιζε και με τον Δασκαλούδη και παίζαμε μαζί το ίδιο κομμάτι. Μετά είχαμε πάει και να τον γνωρίσουμε. Το κομμάτι *Μη με μαλώνεις*. Ένα καθιστικό κομμάτι. Αλλά, εκείνα τα χρόνια, τα παιδικά, θυμάμαι με είχε στιγματίσει πολύ. Είχα ακούσει αυτά τα «ανατολίτικα» χρώματα και είχα εντυπωσιαστεί.⁶⁵

Ενδεικτικό της αύξησης της παρουσίας του ουτιού στην Ελλάδα, καθώς φτάνουμε στον Γεωργούλη, είναι το παρακάτω. Ο Τσιαμούλης ανέφερε ότι, στα χρόνια του, ήξερε άλλα τρία άτομα σε όλη την χώρα που ασχολούνταν με το ούτι. Ο Γεωργούλης, αντίθετα, αναφέρεται σε δύο ακόμη ουτίστες στη γειτονιά του, στην Καλαμάτα, απόφοιτους του μουσικού σχολείου και βαθύτατα επηρεασμένους από την «προηγούμενη γενιά». Είναι χαρακτηριστικό πώς, μέσα από το έργο των παλαιότερων, είχε δημιουργηθεί ήδη ένα δίκτυο το οποίο σχετιζόταν με αυτή την μουσική. Όλο και περισσότεροι στρέφονταν προς τις μουσικές της Ανατολής, τις αγαπούσαν, τις ερευνούσαν, εκπαιδεύονταν σε αυτές και γίνονταν και οι ίδιοι δάσκαλοι.

⁶⁴ Γεωργούλης (π.σ., 2024).

⁶⁵ Ο.π.

Στην άνθηση που περιγράφεται παραπάνω, το εγχείρημα των μουσικών σχολείων υπήρξε κάτι παραπάνω από καταλυτικό:

Στη γειτονιά υπήρχαν άλλοι δύο ουτίστες, ο Νίκος ο Παλαιολόγος και ο Γιώργος ο Μαρινάκης. Τον Νίκο τον Παλαιολόγο δεν τον είχα γνωρίσει ακόμα. Έμενε εκατό μέτρα από το σπίτι μου. Πολυοργανίστας. Είναι και ο δάσκαλός μου, αλλά δεν είχε τύχει να γνωριστούμε.⁶⁶ Ήξερα, πάντως, ότι υπήρχε ένας μουσικός στην παρακάτω γωνία. Ο Γιώργος ο Μαρινάκης, πιο μεγάλος σε ηλικία, φίλος του Νίκου από το μουσικό σχολείο Καλαμάτας και αυτός, είχε πάει στην Κωνσταντινούπολη για σπουδές στο ούτι. Και ήταν πολύ γνωστό στην Καλαμάτα ότι ένας Καλαματιανός πήγε στην Κωνσταντινούπολη για σπουδές. Στην πρώτη λυκείου, νομίζω, είχα ζητήσει να κάνω ούτι στο μουσικό σχολείο. Είχα ζητήσει να ξεκινήσω ούτι και δεν είχαν δάσκαλο. Είχα επηρεαστεί και από μια ηχογράφηση του Ara (Dinkjian). Είχα ακούσει το ταξίμι στο *Invisible Lover* και μου είχε κάνει πολύ μεγάλη εντύπωση. Μου άρεσε πάρα πολύ και είπα «θέλω να δω και αυτό το όργανο».⁶⁷

Ένα από τα δεδομένα που άλλαξε άρδην, από τα χρόνια που ο Τσιαμούλης έκανε τα πρώτα του βήματα στο ούτι μέχρι και την αντίστοιχη χρονική περίοδο στη ζωή του Γεωργούλη, είναι η πρόσβαση στην οθωμανική, την τουρκική μουσική, καθώς και γενικώς στις λόγιες και λαϊκές μουσικές παραδόσεις της Ανατολής. Η διαδρομή από τους δίσκους στις κασέτες και, από εκεί, στα CD και τα DVD, ώσπου να φτάσουμε στο YouTube, φαίνεται τεράστια, αλλά βρίσκεται μπροστά μας, στις αφηγήσεις των πληροφορητών μου.

Είμαι και στη γενιά που είχε ξεκινήσει το YouTube. Σαν πιτσιρικάς, έβαζα συνέχεια ό,τι καταλάβαινα και ό,τι έβρισκα από Τουρκία. Κυρίως Ibrahim Tatlisises και πιο λαϊκά ελληνικά που ήταν του Ibrahim· τούρκικα λαϊκά κομμάτια, τα οποία τα είχαμε πάρει στην Ελλάδα. Άκουγα πάρα πολύ αυτό το ρεπερτόριο. Δηλαδή, πέρα από τα γνωστά ελληνικά λαϊκά, υπήρχε αυτή η μπόλια, κάπως, στο άκουσμα.⁶⁸

⁶⁶ Μέσα από συνέντευξη του Νίκου Παλαιολόγου, στη διαδικτυακή έκδοση της εφημερίδας *Τα Νέα* (29/9/2024), μαθαίνουμε ότι και αυτός ξεκίνησε την επαφή του με τη μουσική παίζοντας μπουζούκι. Στο μουσικό σχολείο Καλαμάτας, με δάσκαλό του τον Δημήτρη Πανταζόπουλο, γνώρισε για πρώτη φορά το σάζι και το ούτι. Όπως ο ίδιος αναφέρει: «Διαπίστωσα πως βρίσκω μεγαλύτερο ενδιαφέρον σ' αυτό το είδος μουσικής και ότι αυτά τα δύο όργανα μου άρεσαν περισσότερο». Ο Παλαιολόγος αναφέρεται επίσης στη γνωριμία του με τον Ross Daly: «Σε μαθητικό καλλιτεχνικό διαγωνισμό, το 2001, είχε έρθει να παρακολουθήσει διαγωνιζόμενους μαθητές, όταν άκουσε και εμένα να παίζω. Προσφέρθηκε, τότε, από μόνος του να μου δείξει δωρεάν κάποια επιπλέον πράγματα! Πράγματι, λίγο καιρό αργότερα, μου έμαθε κι άλλα από τα μυστικά τους! Με τέτοιο σπουδαίο καλλιτέχνη, τέσσερα μαθήματα ήταν αρκετά...».

⁶⁷ Γεωργούλης (π.σ., 2024).

⁶⁸ Ο.π.

Φαίνεται πως σε αυτή την εποχή είχε γίνει αρκετά εμφανής, και λόγω της πιο εύκολης πρόσβασης στη μουσική άλλων χωρών μέσω του διαδικτύου, η σχέση της ελληνικής λαϊκής μουσικής με την λαϊκή μουσική της Τουρκίας. Ενδιαφέρον όμως παρουσιάζει ένα περιστατικό που αφηγείται ο Γεωργούλης στη συνέχεια, το οποίο ήταν από τη μία καθοριστικό για τον ίδιο αλλά από την άλλη αναδεικνύει ένα ολόκληρο περιβάλλον, το οποίο σχετίζεται με κάποιους οικείους τρόπους επιτέλεσης της λαϊκής μουσικής στην Ελλάδα:

Θυμάμαι, εκείνη την χρονιά, είχα ξεκινήσει να παίζω σ' ένα μαγαζί στην Καλαμάτα που ήταν, έτσι, «κέντρο»· λίγο «νυχτάδικο». Ήταν ένα mix περίεργο και είχε γίνει κάτι στο μαγαζί, ένα βράδυ, ένας τσακωμός... Εγώ το είχα πολύ ρομαντικά αυτό στο μυαλό μου. Ήμουν παρωμένος με το μπουζούκι. Δεν σκεφτόμουν τώρα τι γίνεται στο μαγαζί ή αν είναι νύχτα και είχα φοβηθεί πάρα πολύ εκείνο το βράδυ. Το βράδυ, λοιπόν, που έφυγα από το μαγαζί, είπα: «Αύριο το πρωί θέλω να αγοράσω ούτι, θέλω να συνεχίσω με αυτό το όργανο». Δεν ξέρω, τώρα, πώς το συνέδεσα στο μυαλό μου. Δεν ήμουν κιόλας «σ' αυτόν τον κόσμο»... Εγώ ήμουν πιτσιρικάς, δεν έπαιζα πολύ καιρό, αλλά κάπως είχα αγχωθεί. Σκέφτηκα: «Γιατί έγινε τώρα αυτό; Εγώ θα παίζω μπουζούκι και από κάτω θα γίνεται αυτό;».[...] Και πάλι ο παππούς εδώ «'ξηγήθηκε». Του λέω: «Παππού, θέλω να αγοράσω ένα ούτι και ξέρω ότι είναι ένα παιδί στην Τουρκία, ο Γιώργος ο Μαρινάκης —με τον οποίο τύχαινε η οικογένειά μου να έχει γνωριμία—και μπορούμε να τον βρούμε μέσω του αδερφού του να μας πάρει». «Ναι, εννοείται», μου λέει, και παίρνω τον Γιώργο την άλλη μέρα τηλέφωνο. [...] Μου πούλησε το δικό του. Μου το έστειλε, μάλιστα, με ΚΤΕΛ. Έκανε, νομίζω, 1300 ή 1400€. Ήταν καλό όργανο, του Mustafa Corşuoğlu, και είναι το όργανο που έχω εδώ. Το έχω ακόμα. Το πούλησα μετά από πολλά χρόνια και το μετάνιωσα και το αγόρασα πίσω, γιατί το πρώτο όργανο δεν το πουλάς, το κατάλαβα μετέπειτα αυτό.⁶⁹

Η επαφή με το πρώτο όργανο

Σημαντικό γεγονός για τις ζωές των τεσσάρων ουτιστών της έρευνας είναι η πρώτη φορά που έπιασαν το όργανο στα χέρια τους. Αυτό συνέβη στο πλαίσιο γενικότερων πειραματισμών, τη στιγμή που για τους Τσαρούχη και Γεωργούλη έγινε μάλλον πιο στοχευμένα· ως προϊόν ενδεδειγμένης αναζήτησης. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, το — έμμεσο ή άμεσο— «ταξίδι» στην Τουρκία φάνταζε ως η ενδεδειγμένη λύση.⁷⁰

⁶⁹ Ο.π.

⁷⁰ Κάποιοι πήγαν οι ίδιοι στην γειτονική χώρα, ενώ κάποιοι άλλοι αναζήτησαν όργανο δι' αντιπροσώπου.

Ο Τσιαμούλης:

Να σου πω πως το όργανο το βρήκα τελείως τυχαία, χωρίς να ξέρω τι είναι, σ' ένα οργανοποιείο στην πλατεία Εξαρχείων που λεγόταν 'Πάλλης'. Ήταν ακριβώς στην πλατεία, μεγάλο οργανοποιείο, και κρεμόντουσαν όργανα. Είπα στον αδερφό μου: «Αυτό πρέπει να είναι ούτι» και μπήκα μέσα και το αγόρασα, θυμάμαι, 14000 δραχ. ή κάπου τόσο. Ήταν γύρω στα 1981-82. Το πήρα και το σκάλισα. Μπορούσα ν' ανακαλύψω τα όργανα. Είχα αυτή την ευχέρεια.⁷¹

Ο Μικέλης αφηγείται τη δική του ιστορία:

Είχε φέρει ένα ούτι ο Γιάννης ο Αρβανίτης και περιμέναμε με τη σειρά ποιός θα το πάρει σπίτι του, να το τσεκάρει και να το επιστρέψει την επόμενη ημέρα. Θυμάμαι, το είχε πάρει πρώτα ο Χάρης και μετά το πήρα εγώ. Πέρασε κάποιος καιρός μέχρι να καταλήξω στο ούτι, επειδή τότε έπαιζα και άλλα όργανα.⁷²

Ο Τσαρούχης δεν φαίνεται να ενθουσιάστηκε από την πρώτη επαφή:

Με πήρε η αδερφή μου από το κατάστημα 'Εν χορδαῖς', στη Θεσσαλονίκη: «Έχει, εδώ, ούτια με 300-400€» και μου το πήρε. Μου το έκανε δώρο και μου το έφερε, όταν κατέβηκε, τα Χριστούγεννα. Ήταν ο Καλαϊτζίδης που είχε κάνει το βιβλίο για το όργανο και έφερνε μαζί μ' έναν άλλο όργανο από την Τουρκία, τα οποία ήταν πολύ καλά και φτηνά. Το πιάνω—εγώ, εν τω μεταξύ, έπαιζα με μια Fender Stratocaster τότε— και μου φαίνεται πολύ ελαφρύ. Είχα πιάσει και λαούτο που ήταν αρκετά βαρύτερο. Σκέφτηκα: «Τι είναι αυτό; Ψεύτικο». Παίρνω την αδερφή μου της λέω: «Τι μου πήρες; Αυτό είναι χάλια». Τέλος πάντων, κάπως το κούρδισα και άρχισα να παίζω και εκεί είπα να πάω να μάθω και πήγα στον Ευγένιο (Βούλγαρη).⁷³

Ο Γεωργούλης περιγράφει την στιγμή του πρώτου παιξίματος περισσότερο συναισθηματικά:

Όταν ήρθε το ούτι, θυμάμαι —θυμάμαι, έτσι, πολύ καθαρά εκείνη την ημέρα— που το άνοιξα, θυμάμαι πώς καθόμουν, πως μύριζε το όργανο· τα θυμάμαι όλα. Θυμάμαι που το έπιασα και προσπάθησα κατευθείαν να παίξω το *Invisible Lover* του Αγα και να κάνω χιτζάζ ταξίμι, το οποίο θυμάμαι ότι δεν πήγε πάρα πολύ καλά, αλλά εγώ τότε ήμουν τόσο πωρωμένος που νόμιζα ότι τα έκανα όλα τέλεια. Μετέπειτα κατάλαβα ότι δεν πήγε πολύ καλά...⁷⁴

⁷¹ Τσιαμούλης (π.σ., 2024).

⁷² Μικέλης (π.σ., 2024).

⁷³ Τσιαμούλης (π.σ., 2024).

⁷⁴ Γεωργούλης (π.σ., 2024).

Σχέση με τους καθηγητές - Από γενιά σε γενιά

Εν αντιθέσει με τους υπόλοιπους ουτίστες της έρευνας, ο Χρίστος Τσιαμούλης ξεκίνησε να ερευνά το ούτι μόνος του, χρησιμοποιώντας την ικανότητα που είχε ήδη αναπτύξει από άλλα όργανα, αλλά προφανώς και την έντονη επιθυμία του να το ανακαλύψει. Ο Μικέλης, ο Τσαρούχης και ο Γεωργούλης ξεκίνησαν σε πιο νεαρή ηλικία, επηρεασμένοι από το εκπαιδευτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ήδη μάθαιναν μουσική και συνέχισαν παίρνοντας γνώσεις και έμπνευση από την σχέση δασκάλου-μαθητή. Εκείπου και οι τρεις στάθηκαν, είναι το ζήτημα της «προσωπικότητας» του δασκάλου, ως στοιχείου έμπνευσης, περισσότερο και από τη μεθοδικότητα.

Ο Δημήτρης Μικέλης λέει χαρακτηριστικά για τους δασκάλους του μουσικού σχολείου:

Αυτοί ήταν οι «ήρωές» μας. Ήταν μία ομάδα μερακλήδων, πλακατζήδων ανθρώπων... Για εμάς, σαν πιτσιρίκια, το να έχουμε τέτοιους ανθρώπους σαν καθηγητές ήταν τόσο επιδραστικό που, εν τέλει, πολύ σύντομα μας έκανε ν'αγαπήσουμε το περιβάλλον που βρισκόμασταν. Είχαμε πάει «ανίδεου» τελείως και αγκιστρωθήκαμε σ' αυτό και συνεχίσαμε...⁷⁵

Μάλιστα, ο Μικέλης αναφέρεται συγκεκριμένα στον Αντώνη Απέργη και στο πόσο τον επηρέασε ως δάσκαλος και ως χαρακτήρας. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Απέργης ανήκει στη γενιά του Τσιαμούλη, τα «μέλη» της οποίας είχαν αρχίσει να διδάσκουν αυτά της επόμενης. Ο συγκεκριμένος, λόγου χάρη, είχε για μαθητές—μεταξύ άλλων— τρεις σημαντικούς ουτίστες της ελληνικής μουσικής σκηνής: Τον Δημήτρη Μικέλη, τον Κυριάκο Ταπάκη και τον Θωμά Κωνσταντίνου:

Ξεκίνησα με το Βασίλη το Τζωρτζίνη⁷⁶ και, μετά, συνέχισα με τον Αντώνη τον Απέργη, ο οποίος ήταν κοινός δάσκαλος και του Κυριάκου του Ταπάκη και του

⁷⁵ Μικέλης (π.σ., 2024).

⁷⁶ Ο Βασίλης Τζωρτζίνης γεννήθηκε το 1964. Σπούδασε βυζαντινή και παραδοσιακή μουσική στη Σχολή του Σίμωνα Καρά. Το 1985 ξεκίνησε να παίζει ούτι, λαούτο και σάζι, παίρνοντας μαθήματα από σπουδαίους δεξιότεχνες. Υπήρξε συνιδρυτής της εναλλακτικής μουσικής σκηνής 'Ραβάναστρον' (1988-1991), στην οποία φιλοξενήθηκαν μουσικά σχήματα και σολίστ απ' όλο τον κόσμο. Έπαιξε ούτι στο συγκρότημα 'Σεχνάζ' (1990-1991) της Ανιές Αγκοπιάν (κανονάκι) με επίκεντρο τη λόγια μουσική της Ανατολής, συνεργάστηκε σε συναυλίες και ηχογραφήσεις του Κέντρου Αιγαιακών Λαογραφικών και Μουσικολογικών Ερευνών, υπήρξε συνιδρυτής του σχήματος 'Orient Xpress' (2000-2003), ενώ ως μόνιμο μέλος των 'Έν Χορδαίς' έπαιξε κοντραμπάσο σε συναυλίες (Γαλλία, Μεγάλη Βρετανία, Βέλγιο, Ιταλία, Αίγυπτο, Τουρκία, Κίνα, Ουκρανία) και ηχογραφήσεις, σε συνεργασία με μουσικούς από την Ελλάδα και το εξωτερικό. Εξάλλου, έχει μεταφράσει το βιβλίο *Η Μουσική των Αράβων*, του Παλαιστίνιου εθνομουσικολόγου Χαμπίμπ Χασάν Τούμα και έχει επιμεληθεί την έκδοση της συλλογής των συνθέσεων του Αρμένιου συνθέτη Κεμανί Τατιός στο πλαίσιο του προγράμματος 'Medimuses'. Στη δισκογραφία του περιλαμβάνονται τα άλμπουμ: *Ανεμόσυρις* (1988), *Στά 'μορφα τα καπηλειά - Τραγούδια από την Αρετσού της Βιθυνίας* (1999), *Από τον Πουνέντη - Τραγούδια του*

Θωμά του Κωνσταντίνου. Είχε κι άλλους μαθητές, αλλά εμείς ήμασταν πιο μεγάλοι, τότε, και αναπτύξαμε αμέσως κάποια «ιδιαιτέρη» σχέση. Πηγαίναμε και σπίτι του, καθόμασταν, παίζαμε... Ο Αντώνης είχε τα δικά του χαρακτηριστικά, τα «μαγευτικά» για εμάς. Ήταν πολύ επιδραστικός και ακόμα είναι. [...] Ήταν τέτοιος άνθρωπος ο Αντώνης που ευχαριστιόμουν, μάθαινα από αυτόν, μιλάγαμε στα διαλείμματα... Είχα ένα «κενό», πήγαινα στον Απέργη και λέγαμε κουβέντες διάφορες —για τα πάντα, όχι απλά για μουσική—, αστεία, πράγματα τα οποία τα ζεις σε παρέες με ανθρώπους κοντινούς σου. Έτσι ήταν αυτοί οι άνθρωποι, κοντινοί σε μας. Τους νιώθαμε σαν φίλους. Ήταν τα πρότυπα μας.⁷⁷

Όπως περιγράφει ο Μικέλης, ήταν τέτοιο το πλαίσιο του σχολείου αλλά και η διάθεση των δασκάλων, ώστε υπήρχαν περιστάσεις που μαθητές και καθηγητές συναναστρέφονταν σε φιλικό επίπεδο και εκτός του χώρου του σχολείου, με αποτέλεσμα οι πρώτοι να βλέπουν τον τρόπο ζωής των δευτέρων και να εμπνέονται:

Με το τέλος πολλών σχολικών εκδηλώσεων, οι δάσκαλοί μας πήγαιναν σε κάποια ταβέρνα και ακολουθούσαν και κάποιοι γονείς. Μας παίρνανε, φυσικά, κι εμάς και βγάζανε μπουζούκια και παίζανε. Κι εμείς χαζεύαμε... Βλέπαμε, δηλαδή, έναν τρόπο ζωής, δεν βλέπαμε απλά έναν δάσκαλο. Δεν βλέπαμε, τότε, ποιος είναι καλός και ποιος δεν είναι. Βλέπαμε έναν τρόπο ζωής, πως χαίρονταν τη ζωή του μουσικού, πώς απολάμβαναν την κάθε στιγμή... «Έκαναν τη δουλειά τους» (μαθητική συναυλία) και, μετά, πάλι θα έπαιζαν μουσική για τη χαρά, για την ευχαρίστηση... Και όλα αυτά τα ζούσαμε, τα βλέπαμε.⁷⁸

Παρομοίως, ο Κώστας Τσαρούχης, εξιστορώντας την πρώτη του συνάντηση με τον Ευγένιο Βούλγαρη, περιγράφει πως και μόνο η όψη του δασκάλου του τον προδιέθεσε θετικά, ώστε να ξεκινήσει να παρακολουθεί μαθήματα του.

Έμαθα ότι κάνει μαθήματα κάποιος στο δημοτικό ωδείο, εκεί που έκανα κιθάρα. -«Ποιος είναι;» -«Ο Ευγένιος Βούλγαρης». -«Πότε είναι;» -Την Παρασκευή πήγαινε βρες τον». Και πάω —ήταν στη σοφίτα— και βλέπω τον Ευγένιο, έτσι με τα μακριά μαλλιά, μαζί με τον Βανταράκη, έναν άλλο φίλο μας και αυτόν σαραντάρη... Εγώ νόμιζα ότι θα ήταν κανένας γέρος της εκκλησίας και πέτυχα έναν τύπο με κοτσίδες και τσιγάρα (τότε, το κάπνισμα επιτρεπόταν ακόμα στους δημόσιους χώρους)... Μου λέει «έλα από Σεπτέμβρη» —ήταν Ιούνιος— και πήγα.⁷⁹

Αιγαίου Πελάγους (2001), *Ρεϊς Ντερέ – Τραγούδια των Προσφύγων* (2002), *Τιανός* (2008), *Persephone Project* (2021) κ.ά..

⁷⁷ Ο.π.

⁷⁸ Ο.π.

⁷⁹ Τσαρούχης (π.σ., 2024).

Ο Ευγένιος Βούλγαρης, ένα επίσης πολύ σημαντικό πρόσωπο για το ούτι στην Ελλάδα, διδάχθηκε το όργανο από τον Χρίστο Τσιαμούλη,⁸⁰ ενώ συνέχισε τη μελέτη του, εκτός των άλλων, μέσω των σεμιναρίων του εργαστηρίου ‘Λαβύρινθος’ του Ross Daly, στα οποία εν συνεχεία δίδαξε και ο ίδιος πολλάκις.⁸¹ Ο Τσιαμούλης μού μίλησε αναλυτικά για τη γνωριμία του, καθώς και τις συμπράξεις του με τον Daly.

Η πρώτη «καλή» συναυλία που έγινε με τις ‘Δυνάμεις του Αιγαίου’, ήταν στο Λυκαβηττό. Νομίζω ήταν το ’86, ήμασταν δύο: Ο Ross Daly κι εμείς. Στην αρχή οι Δυνάμεις και μετά ο Ross. [...] Τότε τον γνώρισα. Ο Ross έπαιζε τότε σε ένα μαγαζί στην Πατησίων ψηλά, στο ‘Ραβάναστρον’. Εκεί, σε αυτό το μαγαζί, τον άκουσα για πρώτη φορά και την κρητική τη λύρα. Δεν είχα ξανακούσει «κρητική» καθόλου. Από τον Ross την άκουσα.[...] Επίσης, παίζαμε και μαζί. Ας πούμε, έπαιζε ο Ross κάποιες φορές, πήγαινα κι εγώ με το ούτι ή με το νέν —δεν θυμάμαι τώρα— κι έπαιζα, ας πούμε, τα «πεσρέφια»...⁸²

Στις περιγραφές των πληροφορητών μου μπορούμε να διακρίνουμε ξεκάθαρα τρεις γενιές «ουτιστών», ξεκινώντας από τους Τσιαμούλη, Daly, Ατέργη και Τζωρτζίνη, περνώντας στους Μικέλη, Ταπάκη, Κωνσταντίνου και Βούλγαρη, προτού καταλήξουμε σε αυτή των Τσαρούχη, Παλαιολόγου και Γεωργούλη, ο οποίος περιγράφει τη σχέση του με τον προηγούμενο:

Γύρω στα δεκαέξι μού είπαν για τον Νίκο τον Παλαιολόγο, το γείτονα μου, που παίζει ούτι... Ήξερα ότι παίζει ούτι, αλλά κάπως δεν ήταν καθαρό το τοπίο, πώς και τι. Θυμάμαι ένα απόγευμα, με πήγε η μητέρα μου εκεί στο υπόγειο, εκατό μέτρα απόσταση, «να με γράψει στο δάσκαλο», να ξεκινήσουμε μαθήματα.⁸³

⁸⁰ Ουτίστας και δεξιότεχνος του *yayli tanbur*. Παίζει, επίσης, πληθώρα παραδοσιακών εγχόρδων οργάνων. Είναι γνώστης της σμυρναϊκής σχολής του ρεμπέτικου αλλά και της λόγιας οθωμανικής μουσικής, συνθέτης με ιδιαίτερη κλίση στη διδασκαλία. Ξεκίνησε με σπουδές βυζαντινής μουσικής και, από το 1992, ασχολείται συστηματικά με την παραδοσιακή μουσική. Έμαθε ούτι με δάσκαλο τον Χρίστο Τσιαμούλη και, από το 2001, πραγματοποιώντας συχνές επισκέψεις στην Κωνσταντινούπολη, παρακολουθεί μαθήματα *yaylitanbur*, ερμηνείας των μακάμ και αυτοσχεδιασμού με τον Fahrettin Cimenli και τον Murat Aydemir. Τα τελευταία χρόνια, στο πλαίσιο του μουσικού εργαστηρίου ‘Λαβύρινθος’, εστιάζει στη μελέτη της αφγανικής και περσικής μουσικής. Είναι υπεύθυνος της Σχολής Παραδοσιακών Οργάνων του Δημοτικού Ωδείου Πατρών από το 2005, διδάσκει στην Σχολή Βυζαντινής Μουσικής και Παραδοσιακών Οργάνων της Ιεράς Μητροπόλεως Ηλείας και συμμετέχει συστηματικά σε κύκλους σεμιναρίων (Λαβύρινθος, Μουσικό Χωριό, Μουσικές Αυλές κ.τ.λ.). Έχει διδάξει σε μουσικά σχολεία και στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ της Άρτας. Το 2006 εξέδωσε το βιβλίο *Το Αστικό Λαϊκό Τραγούδι του Μεσοπολέμου: Σμυρναϊκά και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα* (σε συνεργασία με τον Β. Βανταράκη). Στην προσωπική του δισκογραφία περιλαμβάνονται οι δίσκοι: *Τα ταξίδια* (2004), *Το μήνυμα του πρίγκιπα* (2009) και *Αψιλίες* (2009) σε συνεργασία με άλλους καλλιτέχνες (Τάσκου, 2024:152).

⁸¹ Σύμφωνα με το επίσημο site του μουσικού εργαστηρίου (<https://labyrinthmusic.gr>), ο ‘Λαβύρινθος’ ξεκίνησε το 1982 από τον Ross Daly «...ως μια δημιουργική παρέα φίλων με στόχευση την εξερεύνηση διαφορετικών τροπικών μουσικών παραδόσεων ανά τον κόσμο αλλά και τη δυνατότητα της δημιουργικής αλληλεπίδρασης μεταξύ τους».

⁸² Τσιαμούλης (π.σ., 2024).

⁸³ Γεωργούλης (π.σ., 2024).

Όπως και οι προηγούμενοι, έτσι και ο Γεωργούλης δίνει μεγάλη βαρύτητα στη σχέση που σχηματίστηκε με τον δάσκαλο του, ξεκινώντας από τη διάθεση που ο δεύτερος είχε «να του δείξει ό,τι ήξερε»:

Πήγαμε πρώτη μέρα στον Νίκο. Με χαρά μας δέχτηκε. Μάλιστα, μου είχε πει ότι με θυμόταν όλα τα χρόνια που έπαιζα μπουζουκάκι στην αυλή. Είχαμε μία αυλή και πέρναγε ο Νίκος και μου λέει «σε θυμάμαι από παιδάκι να παίζεις μπουζούκι, αλλά δεν είχαμε μιλήσει ποτέ». Και από τότε κολλήσαμε με τον Νίκο. Δηλαδή, σχεδόν κάθε μέρα βρισκόμασταν. Γίναμε πάρα πολύ καλοί φίλοι. Εκτός από δάσκαλος είναι και αδελφικός φίλος πλέον και, κάπως έτσι, ξεκίνησε το story με το ούτι. Ο Νίκος, έτσι πολύ ανοιχτός, τα έδινε όλα πάντα. Όποτε κάναμε μάθημα, ήταν πάρα πολύ βοηθητικός, να μου δείξει τα πάντα. Κι εγώ ήμουν πολύ πορωμένος σε εκείνη την ηλικία, μελετούσα πάρα πολύ, το είχα πολύ μεράκι, μου άρεσε αυτό το όργανο.⁸⁴

Πρώτη φάση ενασχόλησης και έρευνας - Μέθοδος εκμάθησης

Η μελέτη του Τσιαμούλη πάνω στο όργανο γινόταν μέσω ακρόασης και παρατήρησης. Σε πρώτη φάση, προσπαθούσε να ανακαλύψει τα στοιχεία ενός «καινούριου μουσικού περιβάλλοντος», χρησιμοποιώντας παράλληλα τις τεχνικές που είχε ήδη αναπτύξει ως σπουδαστής κλασικής κιθάρας.

Η πρώτη μου «πραγματική» μελέτη ήταν ο Νίκος ο Στεφανίδης. Άκουγα, δηλαδή, αυτά που έπαιζε στο κανονάκι. Είχε βγει ένας δίσκος, τότε, και αντέγραφα ό,τι άκουγα στο ούτι. Ήταν μια ανακάλυψη εκ του μηδενός. Μέσα σ' ένα διάστημα μηνών, το ένα συνδούλιζε το άλλο.[...] Μου άρεσε ο ήχος του ουτιού γιατί —αυτό που είπαμε και πριν— ήταν πολύ «εσωτερικός». Με «χτυπούσε» στην κοιλιά. Μου αρέσουν τα πιο εσωτερικού τύπου όργανα και με κουράζουν τα πιο «φωνακλάδικα». Επίσης μου άρεσε πως ήταν «τυφλό» όργανο και επίσης —ένα τεχνικό σημείο— πως ήταν κουρδισμένο σε τέταρτες· πράγμα που το κάνει αρκετά παρόμοιο με την κιθάρα. Το ίδιο κούρδισμα, το ίδιο παίξιμο... Ήταν σημαντικό αυτό. Και λίγο-λίγο είχα αρχίσει να ακούω ηχογραφήσεις από την 'Ocora' με Άραβες ουτίστες.⁸⁵ Από τους Άραβες ανακάλυψα πως υπάρχουν νότες τις οποίες δεν τις έχει η κιθάρα. Παίζανε «αλλιώςτικα» και προσπαθούσα καιρό να καταλάβω τι ήταν αυτό που διέφερε. Έβαζα το δίσκο και έπαιζα, τον ξανάβαζα... Έτσι έμαθα, λοιπόν, τις «χαμηλές» νότες. Μελέτη προσωπική. Και μετά, λίγο λίγο, αρχίζω και ανακαλύπτω τις παλιές ηχογραφήσεις με τα συμφωνικά. Εκεί παίζει ο Τομπούλης το ούτι, ο

⁸⁴ Ο.π.

⁸⁵ Η 'Ocora' (Office de Coopération Radiophonique) είναι μια γαλλική δισκογραφική εταιρεία που ειδικεύεται στις επιτόπιες ηχογραφήσεις της παγκόσμιας μουσικής. Ιδρύθηκε το 1957 από τον συνθέτη, πιανίστα και μουσικολόγο Charles Duvelle και τον μουσικό Pierre Schaeffer.

Λάμπρος (εννοεί τον Λάμπρο Λεονταρίδη) τη λύρα και ο άλλος ο Σαββαΐδης το κανονάκι. Αυτό το κλίμα ήταν ένα κλίμα που με συγκινούσε πάρα πολύ χωρίς να ξέρω γιατί. Πάρα πολύ. Δηλαδή, απ' όλες τις μουσικές αυτή με συγκίνησε· αυτά που λέμε «μικρασιάτικα». Και μετά, μέσω αυτής, άρχισα να ακούω και τα υπόλοιπα. Βασικά το βιολί, τη λύρα, το κανονάκι και το ούτι. Αυτά ήταν τα βασικά όργανα.⁸⁶

Σχετικά με τη θεωρία των μακάμ, ο Τσιαμούλης ακολούθησε και πάλι μια διαδρομή προσωπικής μελέτης, εργαλείο της οποίας ήταν η μεθοδικότητα του.

Με τη «θεωρία» είναι κάτι διαφορετικό. Ίσως υπάρχει ένας μαθηματικός νους από πίσω. Βέβαια, η εμπειρία είναι το άλφα και το ωμέγα στη ζωή μου, αλλά και στη ζωή του καθενός, νομίζω. Η εμπειρία. Όχι μόνο να ακούει και να διαβάζει... Οπότε, τι έκανα; Έπαιρνα όλα τα τραγούδια που ήξερα και προσπαθούσα να γράψω δίπλα τι δρόμος είναι, τι μακάμ είναι. Οπότε, έτσι έμαθα να παρατηρώ. Διάφορες παρτιτούρες που έπαιζα, τουρκικές, έγραφαν πάνω το μακάμ. Οπότε ήξερα τα ονόματα, έβλεπα λίγο το υλικό, κατάλαβες; Με σύγκριση. Στο τέλος πήρα και θεωρητικά τουρκικά βιβλία, οπότε στο τέλος κατάλαβα πως λειτουργεί το κάθε μακάμ. Έτσι είναι το Χουσεϊνί,⁸⁷ έτσι το Ουσάκ...⁸⁸ Μοιάζουν, μεν, αλλά σε τι διαφέρουν.⁸⁹

Ο Μικέλης από την άλλη, ως μαθητής του μουσικού σχολείου, έλαβε μια σφαιρική μουσική διαπαιδαγώγηση, στην οποία προστέθηκε το ούτι. Αναφέρει, μάλιστα, πως η μελέτη της θεωρίας των μακάμ γινόταν περισσότερο μέσω της πρακτικής πάνω στο όργανο, με προφορική μετάδοση και από το ρεπερτόριο που μελετούσε στο πλαίσιο της συμμετοχής του σε μαθητικές χορωδίες ελληνικής παραδοσιακής μουσικής.

Κάναμε, στην αρχή, βυζαντινή θεωρία—τους ήχους— και αργότερα μπήκαμε και στα μακάμια. Αρχίσαμε να μπαίνουμε σε αυτά λόγω των οργάνων που είχαμε επιλέξει να παίζουμε, αλλά αυτά ήρθαν λίγο αργότερα.[...] Τα ατομικά μαθήματα στο ούτι γινόντουσαν με προφορική μετάδοση. Δεν διαβάζαμε παρτιτούρες. [...] Στο λύκειο, κυρίως ελληνικά, κάποια οθωμανικά...Πιο πολύ «επάλειψη» όμως. Κάναμε «εισαγωγή», όχι μέσω συστήματος —να ψάξουμε τα μακάμια— τόσο πολύ, όσο μέσω των κομματιών που μας είχαν διδάξει. Δηλαδή, μαθαίναμε πλέον τα μακάμια και «τι ακριβώς είναι αυτό το πράγμα» σε παραλληλισμό με τους βυζαντινούς ήχους. Η συστηματική εκπαίδευση ήταν η βυζαντινή θεωρία και μέσα από κει προέκυπταν και οι πληροφορίες περί μακάμ. Αλλά πάντα το μακάμ το τούρκικο, το οθωμανικό. Όσον αφορά το αράβικο δεν

⁸⁶ Τσιαμούλης (π.σ., 2024).

⁸⁷ Uşşak: Μακάμ της Οθωμανικής Μουσικής

⁸⁸ Hüseyni: Μακάμ της Οθωμανικής Μουσικής

⁸⁹ Τσιαμούλης (π.σ., 2024).

ακούσαμε ποτέ τίποτα. Μέχρι τότε, τα ρεπερτόρια που παίζαμε ήταν παραδοσιακά κομμάτια της Ελλάδας και κάποια τούρκικα τα οποία μαθαίναμε όσοι θέλαμε εμείς να ψαχτούμε περισσότερο.⁹⁰

Και στην περίπτωση του Τσαρούχη, η εκμάθηση του οργάνου γινόταν μέσω των κομματιών, με τις περιγραφές και του ιδίου να επιβεβαιώνουν το γεγονός ότι, στην Ελλάδα, για όσους ασχολούνται με το ούτι, το αμέσως πιο διαδεδομένο μουσικό ρεπερτόριο μετά τα «παραδοσιακά» τραγούδια είναι η «κλασική» οθωμανική μουσική, κομμάτι της παράδοσης της οποίας αποτελούν και οι Έλληνες συνθέτες και οργανοπαίχτες της Κωνσταντινούπολης. Ο Βούλγαρης υπήρξε ένας δάσκαλος, ωστόσο, που συχνά μιλούσε στα μαθήματά του και για την περσική μουσική.

Ο Βούλγαρης μάς έκανε κάποια κομμάτια όπως *Της τριανταφυλλιάς τα φύλλα, Έρχομαι κι εσύ κοιμάσαι*, «σμουρνέικοειδή», γιατί αυτή ήταν η κατεύθυνση· μικρασιάτικα, σμουρνέικα και οθωμανικά. Θυμάμαι, όμως, και ένα παριανό παραδοσιακό—*Ψηλό κυπαρισσάκι μου*—και κάποια άλλα από Οινούσσες ή Σαμοθράκη, κάπως «άγνωστα» τότε κομμάτια. Η «βάση» ήταν η οθωμανική μουσική. Μαθαίναμε Ρωμιούς συνθέτες της Πόλης, απ' το βιβλίο.⁹¹ Τέτοια παίζαμε: μπεστέ, πεσρέφια, σεμάγια, λόνγκες.⁹² Είχαμε κάνει και «σχήμα» που έπαιζε μόνο οθωμανική μουσική για κάποια χρόνια. Είχαμε κάνει, θυμάμαι, αφιέρωμα στον Καντεμίρη,⁹³ μουσική του 17^{ου} -18^{ου} αιώνα. Έτσι ξεκίνησα με τον Ευγένιο τον πρώτο χρόνο. Ο Ευγένιος, εν τω μεταξύ, είχε πάει στο Χουδέτσι κι έκανε περσική μουσική και του την είχε «βιδώσει» και, το δεύτερο χρόνο, εγώ έπαιζα στο ούτι μόνο περσικά! Θεωρία όχι τόσο. Μόνο στην πράξη. Ρεπερτόριο, κάναμε περσικά. Είχαμε κάνει κι ένα σχήμα και παίζαμε περσικά. Υπάρχει και στο YouTube αυτό. Πολύ ωραίο, εμπειριάρα. Κάπως, όμως, σαν να κόπηκε η μελέτη μου στα μακάμ. Δηλαδή, δεν έκανα ποτέ με κάποιο δάσκαλο όλα τα μακάμ, να τα γυρίσουμε λίγο. Πάντως, με τον Ευγένιο, έκανα τρία τέσσερα χρόνια πολύ εντατική μελέτη.⁹⁴

⁹⁰ Μικέλης (π.σ., 2024).

⁹¹ Αναφέρεται στο βιβλίο των Χρίστου Τσιαμούλη και Παύλου Ερευνίδη με τίτλο *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης* (εκδόσεις Δόμος, 1998).

⁹² Πρόκειται για μουσικές φόρμες της οθωμανικής μουσικής. Τα 'beste' είναι φωνητικές συνθέσεις, ενώ τα 'reszen' και 'saz semai' είναι οργανικές φόρμες (Αϊντεμίρ, 2012). Η 'longa' είναι επίσης οργανική μουσική φόρμα και χορός που συναντάμε στην οθωμανική μουσική αλλά και στην Ανατολική Ευρώπη.

⁹³ Δημήτριος Καντεμίρης [Demetrius Cantemir] ήταν πρίγκιπας της Μολδαβίας, συγγραφέας, φιλόσοφος, ιστορικός, συνθέτης, μουσικολόγος, γλωσσολόγος, εθνογράφος και γεωγράφος που έζησε από το 1673 ως το 1723. Στο έργο του συγκαταλέγονται περίπου σαράντα συνθέσεις οθωμανικής μουσικής.

⁹⁴ Τσαρούχης (π.σ., 2024).

Στη μέθοδο διδασκαλίας του Βούλγαρη προς τον Τσαρούχη, βλέπουμε πώς χρησιμοποιούνταν αρκετά η παρτιτούρα, παράλληλα όμως με την ακρόαση και το σολφέζ, ενώ ήδη, εκείνη την περίοδο, η χρήση της τεχνολογίας διευκόλυνε την καταγραφή και την μελέτη.

Μουσική έμαθα να διαβάζω, περισσότερο, με τον Ευγένιο, με τις παρτιτούρες που μου έδινε. Αυτή ήταν και η μέθοδος. Τραγουδάμε, πρώτα, τις νότες και μετά καθόμουν και μελετούσα. Ήξερα, βέβαια, να διαβάζω στο πεντάγραμμο βασικά πράγματα, αλλά το ανέπτυξα με το ούτι, γιατί είχαμε πολλές παρτιτούρες. Είχα να μελετήσω πολύ υλικό. Πολλές ώρες μελέτης. Και μου έμεινε η ικανότητα αυτή. Μετά, με έβαζε ο Ευγένιος να καταγράψω παρτιτούρες. «Πάρε του Φουσταλιέρη, το *Συρτό της Νύχτας*, και γράψ' το όλο με το φινάλε». Εκεί έβγαζα τα μάτια μου σε υπολογιστή. [...] Θυμάμαι ένα πρόγραμμα στον υπολογιστή, το *Amazing Slow Downer*, που άκουγες το κομμάτι αργά-αργά και το κατέγραφες. Και αυτό με βοήθησε πολύ στο να μάθω παρτιτούρα.[...] Πιο πολύ, όμως, ήταν το τραγούδι της παρτιτούρας και η ακρόαση του αυθεντικού υλικού, αλλά και του Ευγένιου, πώς ερμήνευε. Η παρτιτούρα είναι εργαλείο καθοδηγητικό, πιο πολύ «σημειωματάριο» για να θυμάσαι. «Να, έτσι πάει, έτσι ξεκινάει». Αλλά δεν αρκεί. Φουλ «με το αυτί» και η παρτιτούρα σαν εργαλείο που σε βοηθάει, να είσαι πιο παραγωγικός, όταν παίζεις για παράδειγμα μαζί με άλλους. [...] Ο Ευγένιος πιο πολύ επέμενε, ακόμα κι αν έπαιζες άτσαλα με τα χέρια, να προσπαθήσεις να βγάλεις μουσική στο όργανο που παίζεις. Τον ενδιέφερε η μουσικότητα, η έκφραση, η ερμηνεία να βγει ένα μουσικό αποτέλεσμα. [...] Στο δεύτερο έτος (των σπουδών του) πήγα στο Χουδέτσι, στον Yurdal⁹⁵ και, εκεί, ήταν η αποκάλυψη. Ο Yurdal μάς έβαλε πολύ στην τεχνική!⁹⁶

Ο Τσαρούχης στάθηκε ιδιαιτέρως σ' ένα πολύ σημαντικό για τον ίδιο στοιχείο της μουσικής σπουδής, το οποίο είναι ο συνδυασμός των μεθόδων των διαφορετικών δασκάλων:

Ο συνδυασμός ήταν πολύ καλός, γιατί μόνο με τον «γιουρνταλισμό» γινόντουσαν στρατιωτάκι! Πολλοί έγιναν κακέκτυπό του, γιατί πολλοί προσπάθησαν να τον μιμηθούν, αλλά εκείνος το έκανε τέλεια, πεντακάθαρα. Και έτσι γίνεται με όλους τους δασκάλους. Το σημαντικό είναι να πάρεις απ' όλους ό,τι χρειάζεσαι και όχι να τους μιμείσαι πιστά.⁹⁷

⁹⁵ Ο Osman Yurdal Tokcan είναι Κορυφαίος Τούρκος δεξιότηχης του ουτιού, ο οποίος έχει κατά καιρούς διδάξει ούτι στα σεμινάρια του μουσικού εργαστηρίου 'Λαβύρινθος', από το 2005.

⁹⁶ Ο.π.

⁹⁷ Ο.π.

Παρομοίως, ο Γεωργούλης αφηγείται πως από τον κάθε δάσκαλο «παίρνει διαφορετικά πράγματα». Ενώ κάνει μαθήματα δίπλα στον Νίκο Παλαιολόγο, πηγαίνει στο Χουδέτσι, σ' ένα σεμινάριο του Yurdal Tokcan ώστε να ανακαλύψει περισσότερες δυνατότητες του οργάνου. Τα μαθήματα με τον Παλαιολόγο, όπως λέει, ακολούθησαν μια μέθοδο που βασιζόταν λιγότερο στην παρτιτούρα. Ο ίδιος χρησιμοποιούσε, —όπως και ο Τσαρούχης— συσκευή ηχογράφησης, για να καταγράφει τα μαθήματα και, στη συνέχεια, να μελετάει μόνος του.

Δεν κάναμε με παρτιτούρα με τον Νίκο. Απλά μου έδειχνε κομμάτια. Πήγαινα κάθε εβδομάδα· δύο φορές, μία φορά, πέντε φορές... ανάλογα. Στην αρχή πήγαινα μία φορά τη βδομάδα, μέχρι να αναπτύξουμε και τη φιλική σχέση, και μου έδειχνε κομμάτια. Κυρίως γνωστά τούρκικα, αλλά είχαμε κάνει και κάποια ελληνικά παραδοσιακά, αλλά και λόνγκες, συρτά, σαρκί...⁹⁸ Κάναμε και κομμάτια του Νίκου. Μου είχε δείξει αρκετά κομμάτια τα οποία ήταν και δύσκολα κι εγώ πωρωνόμουν· να προσπαθήσω να «αγγίξω» το δάσκαλο, έτσι να προσπαθήσω να «ακουμπήσω» λίγο από το παίξιμό του. Έτσι το κάναμε. Είχα κι ένα «ηχογραφήτηρι», Olympus, παλιό, ασημένιο, χτυπημένο. Έγραφα εκεί τα μαθήματα, πήγαινα σπίτι και μελετούσα μ' αυτό τον τρόπο. [...] Δεν κάναμε μάθημα για τα μακάμ ειδικά, αλλά τα συνδυάζαμε με τα κομμάτια. Λέγαμε, για παράδειγμα, «αυτό το κομμάτι είναι ουσάκ» και κάναμε ανάλυση πάνω του. Δεν είναι ότι ξεκινήσαμε να κάνουμε τις οικογένειες των μακάμ. Ήξερα την ύπαρξη των μακάμ, αλλά με τον Νίκο ξεκίνησα πιο ουσιαστικά. Το έκανα κάπως και με το μπουζούκι, αλλά εκεί μου άρεσε να παίζω τα κομμάτια και δεν ασχολιόμουν τόσο πολύ με το «να κάνω ένα χιτζάζ».⁹⁹ Με το που έπιασα το ούτι ξεκίνησε η πόρωση σε σχέση με το μακάμ και το ταξίμι. Δηλαδή, εγώ, με το που έπιασα το ούτι, πιο πολύ ήθελα να κάνω ταξίμια. Κάπως σαν να σταμάτησε η όρεξη να παίζω κομμάτια και ήθελα να κάνω ταξίμια. Μετά, όταν έκανα το πρώτο σεμινάριο με τον Yurdal, ξεκίνησε «η πίστα της τεχνικής». Κάναμε μια βδομάδα πάρα πολύ τεχνική· δηλαδή, μας έδειχνε τρόπους με την πένα, με τα δάχτυλα, λίγο «γυμναστική» πώς θα τρέξουν τα δάχτυλα, πώς θα πατήσουν καλύτερα και άλλα πράγματα υφολογικά. Αλλά, σ' αυτό το σεμινάριο, ο δάσκαλος, ο Yurdal, είχε δώσει πολύ βάση στο τεχνικό κομμάτι. Και θυμάμαι ότι όλη εκείνη η χρονιά πέρασε κάπως έτσι, με άπειρες ασκήσεις. Από το σεμινάριο είχα πάρει υλικό πολύ. Επίσης, από το μυαλό μου έφτιαχνα πράγματα. Δε μου βγήκαν όλα σε καλό μετέπειτα, αλλά τουλάχιστον υπήρχε όλη αυτή η όρεξη της μελέτης. Εκείνη η χρονιά ήταν πολύ σημαντική, ώστε να πω ότι «θα μείνω εδώ, μ' αυτό το όργανο».¹⁰⁰

⁹⁸ Sarki: Σύντομη φωνητική φόρμα κοσμικής μουσικής, ελαφρό τραγούδι (Aydın, 2012).

⁹⁹ Hicaz: Μακάμ της οθωμανικής μουσικής.

¹⁰⁰ Γεωργούλης (π.σ., 2024).

Μουσικά σχολεία-Ωδεία

Στη συζήτηση που είχαμε με τον Δημήτρη Μικέλη, πολύ σύντομα φάνηκε η εκτίμηση του στο εγχείρημα των μουσικών σχολείων στην Ελλάδα. Μάλιστα, ο ίδιος ήταν στην πρώτη χρονιά μαθητών που ξεκίνησαν και αποφοίτησαν από το μουσικό σχολείο της Παλλήνης. Όπως φαίνεται μέσα από τα λεγόμενα του, ένας από τους σημαντικότερους παράγοντες που κατέστησαν επιτυχημένο το συγκεκριμένο εκπαιδευτικό εγχείρημα, εκείνη την περίοδο, ήταν το κλίμα που είχε δημιουργηθεί· μια μικρή κοινωνία χωρίς διαχωρισμούς με επίκεντρο την μουσική. Ο Μικέλης στάθηκε ιδιαίτερα στη διορατικότητα του υπεύθυνου του «παραδοσιακού τομέα» στο σχολείο, του Μάριου Μαυροειδή, να συγκεντρώσει μια ομάδα διδακτικού προσωπικού, η οποία θα εξυπηρετούσε ακριβώς αυτή την κατεύθυνση και θα κατάφερνε να υπερκεράσει τις όποιες πρακτικές σημαντικές δυσκολίες.

Εγώ είμαι απόφοιτος από το μουσικό σχολείο της Παλλήνης, της πρώτης φουρνιάς, όταν πρωτοδημιουργήθηκε. Αυτό είναι κομβικό, όταν σκέφτομαι πώς ξεκίνησα. Το σχολείο αυτό είχε τεράστια επίδραση. Από εκεί ξεκίνησαν όλα. Το ποιος είμαι τώρα, πώς σκέφτομαι και τι θα ήθελα να κάνω, να δημιουργήσω, τι μου αρέσει, οι επιλογές μου, όλα αυτά χτίστηκαν και θεμελιωθήκαν εκεί. Γιατί, τότε, ήταν και μία εποχή που δεν υπήρχαν τα social media και όλη αυτή η πληροφορία που έχουμε τώρα. Ήμασταν σε άλλη φάση. Υπήρχε ένα περιβάλλον, στο οποίο είχαμε την ευκαιρία να εκτεθούμε μουσικά σε πράγματα που ήταν τελείως διαφορετικά μεταξύ τους. Μπήκαμε σ' ένα περιβάλλον το οποίο είχε σχέση και με τη Δύση και με την Ανατολή.[...] Ο υπεύθυνος, ο οποίος συγκέντρωσε το προσωπικό διδακτικό ήταν ο Μάριος ο Μαυροειδής, ο μπαμπάς της Μάρθας. Ήταν εθνομουσικολόγος, φυσικός, μαθηματικός, φιλόλογος, οργανοπαίχτης· πολυπράγμων... Μάλιστα, από αυτόν πήρα και ερείσματα για το μπουζούκι, προτού περάσω στο ούτι. Αυτός συγκέντρωσε μία φανταστική ομάδα από ανθρώπους που είχαν πολύ μεράκι, όπως ο Κάρολος ο Κουκλάκης, ο Στέλιος ο Κατσιάνης, η Θεοδώρα η Βάρσου, ο Γιάννης ο Αρβανίτης.[...] Ήμασταν, επίσης, έξω από την Αθήνα. Εγώ μένω στην Καλλιθέα και το σχολείο ήταν στην Παλλήνη, ενώ δεν είχαμε καν «δικά μας» κτίρια. Ήμασταν σαν νομάδες... Μας φιλοξενούσαν, μία χρονιά σε κάποιο (σχολείο) της Παλλήνης, την επόμενη χρονιά κάπου αλλού, την τρίτη χρονιά είχαμε πάει σε κάποιες κατασκηνώσεις της Εθνικής Τραπέζης, άλλη χρονιά είχανε φτιάξει κάτι προκάτ, τα οποία είχαν τοποθετήσει γρήγορα γρήγορα, ανάμεσα στα αμπέλια στην Κάντζα. Φαντάσου, πηγαίναμε κάθε μέρα, κατεβαίναμε από το πούλμαν και μυρίζαμε τον μούστο και βλέπαμε πρασινάδα. Στις κοπάνες που κάναμε, βγαίναμε και περνάγαμε μέσα από αμπέλια, λόφους.

Άλλο πράγμα...Και όλο αυτό —σαν μαγιά, σα μείγμα— δημιούργησε όλο αυτό που δημιούργησε, τέλος πάντων, μετέπειτα.¹⁰¹

Ο Μικέλνς περιγράφει ότi ακόμα και οι καθηγητές των «γενικών» μαθημάτων είχαν σχέση με τη μουσική και άλλες τέχνες, όπως η οργανοποιεία και η φωτογραφία, ενώ σημειώνει πως τα δύο ρεύματα μουσικής εκπαίδευσης —δηλαδή της «παραδοσιακής» και της «δυτικοευρωπαϊκής»— διδάσκονταν ενιαία, χωρίς τον παραμικρό διαχωρισμό, προσφέροντας τελικά στους μαθητές μια σφαιρική, ολιστική εκπαιδευτική παιδεία που στηριζόταν στον ανθρώπινο παράγοντα.

Έκανα, θυμάμαι, μπουζούκι με τον Στέλιο Κατσιάνη, ο οποίος, ο άνθρωπος δεν ήταν μπουζουξής· λαουτιέρης είναι. Λόγω έλλειψης προσωπικού, έκανε μπουζούκι. Ο Γιάννης ο Αρβανίτης, ο οποίος είναι ψάλτης, έπαιζε και λίγο ούτι, έπαιζε και σάζι και τα δίδασκε όλα αυτά. Εκείνη την εποχή, ήταν ακόμα τα πράγματα στα σπάργανα. Τώρα πια, υπάρχει αρκετό προσωπικό, υπάρχουν νέοι που καλύπτουν θέσεις. Τότε, όλα αυτά δεν είχαν σημασία για την εξέλιξη μας· για την ποιότητα της διδασκαλίας και το πόσο καλοί θα γίνουμε εμείς. Το βασικό στοιχείο ήταν η χαρά και η θετικότητα που λαμβάναμε γύρω από τη μουσική. Αυτό το συναίσθημα μάς έκανε να μελετάμε παραπάνω. Γιατί το αγαπούσαμε. [Οι δάσκαλοί μας] μάς έκαναν να το αγαπήσουμε αυτό, να το θέλουμε, να το σκεφτόμαστε, να γίνει εσωτερική μας φωνή... Ο ίδιος ο Μάριος, θυμάμαι, μου έδειχνε, όταν πάλευα να βγάλω τις *Βεργούλες* του Βαμβακάρη. Κάθισε να μου δείξει «τι ωραία που το κάνει ο Μάρκος εδώ πέρα»... Μια ζεστασιά, μία προσέγγιση που είχε απίστευτη. Πολύ επιδραστικός.[...] Σ' ένα κονσερβατόριο δεν θα τα έβρισκες αυτά τα χαρακτηριστικά. Αλλά για να μην αδικήσω και της κλασικής μουσικής τους καθηγητές, είχαν και αυτοί ανάλογη συμπεριφορά και τρόπο σκέψης. Δηλαδή, τα παιδιά που από το λύκειο και μετά είχαν ακολουθήσει τα «δυτικά» όργανα είχαν και αυτά πολύ καλές σχέσεις με τους δασκάλους τους· σχέσεις αγάπης και φιλίας.[...] Θυμάμαι τον Γιώργο τον Κωσταντζο, ο οποίος ήταν φυσικός και μας έκανε και γεωγραφία. Αυτός δίδασκε «παλιά» μουσική, σύνολα μπαρόκ και τέτοια πράγματα. Με τους παραδοσιακούς ήταν «παρέα». Γιατί ο Μαυροειδής είχε διαλέξει τέτοιους ανθρώπους, ώστε να υπάρχουν συγκοινωνούντα δοχεία μεταξύ της μίας πλευράς και της άλλης. Και εμείς ήμασταν τα σφουγγάρια που καλούμασταν να απορροφήσουμε και από 'δω και από 'κει...[...] Θυμάμαι, ένας χημικός μας που έπαιζε σαξόφωνο, είχε αναλάβει το εργαστήρι της τζαζ. Ένας άλλος, φυσικός— ο Ζαφειρόπουλος— είχε εργαστήρι φωτογραφίας. Κάποιος άλλος —ο Γράμπας ο Κώστας, που ήταν μουσικός—έκανε και εργαστήρι κατασκευής οργάνων. Κι εμείς ήμασταν εκεί, γύρω-γύρω. Όλο αυτό μάς έδωσε μία σφαιρικότητα και στο σκεπτικό και στο παίξιμό, αργότερα. Μάθαμε να μην αποκλείουμε πράγματα, μάθαμε να είμαστε δεκτικοί σε όλα. Μάθαμε να μην υποτιμούμε άλλες μουσικές ή ανθρώπους. Ήταν πολύ καλή περίοδος της ζωής μας και ευτυχώς που αυτό συνεχίστηκε και μεγάλωσε, γιγαντώθηκε. Τα σχολεία έγιναν

¹⁰¹ Μικέλνς (π.σ., 2024).

περισσότερα, αλλά, λίγο πολύ, το πνεύμα διατηρήθηκε και βλέπουμε τώρα νέες γενιές εξαιρετικών μουσικών να βγαίνουν και να είναι φοβεροί και με ήθος. Για μένα που έφυγα πολλά χρόνια στο εξωτερικό —έζησα πολλά χρόνια έξω και έχασα πολλά επεισόδια—, όταν γύρισα έπαθα πλάκα. Είπα: «Ουάου! Που βγήκαν όλοι αυτοί οι φοβεροί μουσικοί;»¹⁰²

Θυμάται χαρακτηριστικά:

Έχει πλάκα, γιατί, όπως σου είπα πριν, κάναμε τις μαθητικές μας εκδηλώσεις και μετά καταλήγαμε σε ταβέρνες με τους γονείς μας. Γιατί και οι γονείς είχαν καλή σχέση με τους δασκάλους, όχι μόνο εμείς. Είχε δημιουργηθεί μία κοινωνία, ας πούμε. Βλέπαμε εμείς όλο αυτό και μετά, μόλις αρχίσαμε να είμαστε λίγο καλύτεροι, πιάναμε μέσα στα πούλμαν, 8:00 το πρωί, τα όργανα και παίζαμε. Αυτό το θυμάμαι χαρακτηριστικά. Ξεκινούσα από δω (Καλλιθέα), χαράματα, για να φτάσουμε στο Διόνυσο και παίζαμε όλη την ώρα. Ήταν μία ώρα-μιάμιση για να φτάσουμε. Τι να κάνεις; Ή θα κοιμόμασταν ή θα βγάζαμε και θα παίζαμε. Στην επιστροφή πάλι τα ίδια, γιατί μας άρεσε αυτή η ιδέα...¹⁰³

Όπως φαίνεται από τα λόγια του, το εγχείρημα των μουσικών σχολείων υπήρξε πρωτοποριακό για τη μουσική εκπαίδευση στην Ελλάδα:

Αργότερα, μέσα από κουβέντες με διάφορους παλιότερους, διαπίστωσα και ότι αυτές οι συνθήκες που σου περιγράφω δεν ίσχυαν πριν. Τα όργανα που εμείς μαθαίναμε, δεν τα έπαιζε κανένας. Είχαν ξεχαστεί, είχαν φάει «χ». Τα «παραδοσιακά», τα «ανατολίτικα» τα όργανα ήταν για πολλές δεκαετίες άγνωστα. Αλλά, εκείνα τα χρόνια, και ροκ ή τζαζ αν ήθελες να μάθεις έπρεπε να ψαχτείς μόνος σου. Στο μουσικό μαθαίναμε από τότε. Τα μουσικά σχολεία είναι σαν να πηγαίνεις, αυτή τη στιγμή, σ' ένα κολλέγιο στο εξωτερικό, με την έννοια της παροχής υπηρεσιών.¹⁰⁴

Ο Κώστας Τσαρούχης υπήρξε σπουδαστής του Δημοτικού Ωδείου της Πάτρας, στο οποίο παρακολούθησε μαθήματα ηλεκτρικής κιθάρας, τζαζ θεωρίας, κοντραμπάσου, βυζαντινής μουσικής και ουτιού. Στην παραπάνω πρόταση περιγράφεται μια ιδιαίτερος πολύπλευρη μουσική εκπαίδευση, η οποία βασίστηκε στην πολύ καλή σχέση που ο ίδιος ανέπτυξε με τους δασκάλους του, οι οποίοι με τη σειρά τους τον ενέπνευσαν ως καλλιτέχνες και άνθρωποι.

Γενικά, το Δημοτικό Ωδείο στην Πάτρα —τόρα δεν έχει την αίγλη που είχε παλιά, αλλά—είχε τρομερές σχολές. Στα τύμπανα, στα έγχορδα, στα κλασικά έγχορδα... Έζησα μια συνθήκη όπου είχαν «σκάσει» τρομεροί δάσκαλοι, από

¹⁰² Ο.π.

¹⁰³ Ο.π.

¹⁰⁴ Ο.π.

Ρωσία κυρίως και πρώην ανατολικό μπλοκ, με επίπεδο που δεν υπήρχε πουθενά στην Ελλάδα. Υπήρχε τάξη εγχόρδων, έβαλαν τούμπα, τσέλο, κοντραμπάσο, κόρνο, βιόλα· όλα δωρεάν. Το σχέδιο ήταν να βγουν μαθητές που θα έφτιαχναν μια συμφωνική ορχήστρα μαθητών. Και βγήκαν μαθητές. Βγήκαμε εμείς, ας πούμε, κάποια άτομα... Ήταν, τότε, πολιτιστική πρωτεύουσα η Πάτρα. Ο Θάνος Μικρούτσικος, υπουργός πολιτισμού, επί Σημίτη. Υπήρχαν λεφτά...¹⁰⁵

Ο Ταξιάρχης Γεωργούλης φοίτησε στο μουσικό σχολείο της Καλαμάτας, όταν πλέον τα μουσικά σχολεία ήταν ένας εδραιωμένος θεσμός. Ίσως, βέβαια, ένα αντίστοιχο σχολείο της επαρχίας δεν παρείχε πάντοτε τις ίδιες υπηρεσίες (σε έμπυχο υλικό και υλικοτεχνική υποδομή) με ένα της Αθήνας. Ωστόσο, υπήρχαν κι εκεί αξιόλογοι εκπαιδευτικοί μουσικής και καλλιτέχνες.

Στο σχολείο είχα ξεκινήσει λαούτο, γιατί δεν είχαν καθηγητή στο ούτι. Με έβαλαν στο λαούτο, χωρίς εγώ να το θέλω. Εν τέλει «ψήθηκα» πάρα πολύ, όμως, γιατί είχε έρθει ένα παιδί από την Σπάρτη, ο Ηλίας ο Καπάκος—Νά 'ναι καλά ο Λιάκος—, που με το που ήρθε στο σχολείο με αγκάλιασε πολύ ζεστά. Του λέω «εγώ δεν θέλω να κάνω λαούτο, θέλω ούτι». «Εντάξει», μου λέει, «το καταλαβαίνω». Και ξεκινήσαμε μαθήματα. Με είχε από κοντά όλη την ώρα και με βοήθησε πάρα πολύ.¹⁰⁶

Παράλληλη μουσική ενασχόληση και εκπαίδευση

Οι τέσσερις ουτίστες της παρούσας έρευνας ασχολήθηκαν με άλλα όργανα πριν το ούτι. Αυτή η παράλληλη ενασχόληση και μελέτη συνεχίστηκε και αργότερα. Έτσι, καθένας τους ανέπτυξε διαφορετικές δεξιότητες, ολοκλήρωσε διαφορετικό πρόγραμμα σπουδών και καταπιάστηκε με ξεχωριστά ρεπερτόρια και είδη μουσικής, ανάλογα και με τις προσωπικές του καλλιτεχνικές ανάγκες. Οι τρεις εξ αυτών (Τσιαμούλης, Μικέλης, Τσαρούχης), παίζουν μέχρι σήμερα διάφορα όργανα.

Ο Τσιαμούλης θεωρεί την οθωμανική και τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική συγκοινωνούντα δοχεία:

Με το νέυ, ακούς και τη μουσική του νέυ. Και με τη μουσική του νέυ πήγα και βρήκα τον Niyazi Sayin που ήταν μεγάλος δάσκαλος.¹⁰⁷ Αυτός μού βρήκε ένα παλιό όργανο κι εκεί έμαθα. Αλλά, μαζί με το νέυ, ανακαλύπτεις και κάτι άλλο. Πως αυτή η μουσική, ας πούμε η θρησκευτική, μοιάζει πολύ με την βυζαντινή,

¹⁰⁵ Τσαρούχης (π.σ., 2024).

¹⁰⁶ Γεωργούλης (π.σ., 2024).

¹⁰⁷ Ο Niyazi Sayin είναι Τούρκος νεϋζέν και δάσκαλος. Θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους μουσικούς της κλασικής οθωμανικής μουσικής.

μα πάρα πολύ. Είναι τόσο κοντά αυτά τα είδη, σε επίπεδο 80%, ίσως και παραπάνω, και δεν έχουν σχέση με τη λαϊκή μουσική. Ή έχουν σχέση μικρή. Η οθωμανική μουσική και η βυζαντινή είναι τόσο συγγενικές που δεν μπορεί παρά να σου φέρει στο μυαλό αυτό το πράγμα. Έτσι, μετά την εκμάθηση του νέου, πήγα και έμαθα βυζαντινή. Μετά, μέσω της βυζαντινής—που πλέον ήξερα πιο συνειδητά τους ήχους—, ερμήνευσα την οθωμανική. Δηλαδή «η ανάλυση των μελών» έγινε μέσω της βυζαντινής. Κατάλαβα, δηλαδή, πώς σκέφτονται. Με τον ίδιο τρόπο...Οπότε, αμέσως όλα τα πεσρέφια και τα σεμάγια μου έγιναν πολύ καθαρά. [...] Για βυζαντινή πήγα στον Λυκούργο τον Αγγελόπουλο και έκανα μαζί του πέντε χρόνια στο Ωδείο Σκαλκώτα και πήρα το δίπλωμα εκεί. Πολύ καλός δάσκαλος. Κι εκεί εμπειρίες... Οπότε, η βυζαντινή μου έφερε το Άγιον Όρος και τα ταξίδια στο Άγιον Όρος. Είναι όλα πολύ συγγενικά.¹⁰⁸

Ο Δημήτρης Μικέλης ασχολήθηκε αρχικά με το κλασικό πιάνο, ως υποχρεωτικό μάθημα στο μουσικό σχολείο. Στη συνέχεια όμως, στράφηκε στη τζαζ, με την οποία ασχολείται μέχρι και σήμερα.

Κοίτα, στο σχολείο —δεν θέλω να το παινευτώ, αλλά—ήμουν από τα λίγα παιδιά που ασχολιόταν με το πιάνο και ήθελαν να παίζουν κάτι άλλο από κλασική μουσική. Γενικά, εγώ σαν να μαθητής ήμουν κακός. Δεν διάβαζα το κλασικό πιάνο, το υποχρεωτικό. Μου ήταν πολύ βαρύ στην ψυχολογία και στο σκεπτικό μου. Ήμουν απειθάρχητος τελείως και έπαιζα τα δικά μου. Γι' αυτό ίσως με ενθουσίαζε το τζαζ στοιχείο, το διαφορετικό, το ελεύθερο. Μου άρεσε να αυτοσχεδιάζω. Ήταν κι άλλα παιδιά που πηγαίνανε προς αυτήν την κατεύθυνση και, κάποια στιγμή, αναπόφευκτα αυτό συστηματοποιήθηκε σαν μάθημα και, τώρα, υπάρχουν όλα τα στυλ· μοντέρνα ρεύματα, πέρα από την κλασική τζαζ. Μπορείς να ασχοληθείς σχεδόν με ό,τι θέλεις. Όταν ήμασταν στην τρίτη γυμνασίου, υπήρχε ένα δώρο-τρίωρο —δεν θυμάμαι πόση ώρα— που ήταν ώρα «ελεύθερης έκφρασης». Γίνονταν διάφορα «εργαστήρια». Εκεί, κάναμε τζαζ πιο οργανωμένα. Ήταν ο Σταθόπουλος —αυτός ο φυσικός με το σαξόφωνο—που είχε αναλάβει και οργάνωσε ένα συνολάκι με μερικά παιδιά. Ήταν ένα από τα παιδιά που έκανε και έξω —ήταν μαθητής του Νάκα (εννοεί το Ωδείο Φίλιππος Νάκας) στο σαξόφωνο— ο Αντρέας ο Θερμός, ο οποίος τώρα έχει το Fagotto, τον εκδοτικό οίκο.¹⁰⁹ Τον είχε ο πατέρας του και τον πήρε αυτός τώρα. Πήγε και στο Berklee, όπως πήγα κι εγώ αργότερα.¹¹⁰ Αυτός ήταν «ακάθεκτος» στη τζαζ κατεύθυνση. Ήταν κι άλλα παιδιά. Θυμάμαι τον Πατρωνίδη που έπαιζε drums, το Μανώλη το Σαριδάκη, —και αυτός πιανίστας— ο οποίος έκανε μαθήματα έξω από το σχολείο, οπότε, είχε ήδη κάπως εξελιχθεί. Εγώ είχα απλά τη διάθεση να το κάνω μόνος. Μου ήταν πολύ δύσκολο να καλουπωθώ σε κάποια πεπατημένη...¹¹¹

¹⁰⁸ Τσιαμούλης (π.σ., 2024).

¹⁰⁹ Το Ωδείο Φίλιππος Νάκας ιδρύθηκε το 1989 και είναι από τα πιο γνωστά στην Ελλάδα.

¹¹⁰ Το Berklee College of Music είναι ένα ιδιωτικό μουσικό κολέγιο στη Βοστώνη της Μασαχουσέτης που ιδρύθηκε το 1945.

¹¹¹ Μικέλης (π.σ., 2024).

Αποφοιτώντας από το μουσικό σχολείο της Παλλήνης:

Συνεχίζω στο Δημοτικό Ωδείο του Πειραιά, όπου είχαν πάει πολλοί καθηγητές μας και έκαναν το ίδιο πράγμα. Πολλοί μαθητές που είχαμε αποφοιτήσει από το μουσικό σχολείο, τότε, σαν και μένα πήγαν εκεί. Ήταν σαν επέκταση του μουσικού μας περιβάλλοντος. Εκεί ξεκίνησα πιο επίσημα τζαζ πιάνο με τον Γιώργο τον Κοντραφούρη, τότε που ήταν και αυτός πιο νέος, ο οποίος ήταν ακριβώς το ίδιο πράγμα που είχαμε ζήσει εμείς με τους καθηγητές μας στο σχολείο και μπήκα πιο βαθιά και στη τζαζ με το πιάνο. Πολύ επιδραστικός κι αυτός, όπως και οι προηγούμενοι καθηγητές μου.¹¹²

Η παράλληλη ενασχόληση με το ούτι και το πιάνο τον διαμόρφωσε:

Ποτέ δεν εγκατέλειψα το ένα για το άλλο. Όλα συνεχίστηκαν έτσι όπως ξεκίνησαν από το μουσικό σχολείο και πάντα ήμουν και ακόμα είμαι σ' αυτή την φάση. Με κάποιες «αποκλίσεις», βέβαια...Μία περίοδο ήμουν προς τα εκεί, μια προς την άλλη, αλλά ποτέ δεν εγκατέλειψα τελείως το ένα για το άλλο. Και αυτό διαμόρφωσε όλο μου το μουσικό σκεπτικό, τη γνώση που κουβαλάω αυτή τη στιγμή, τη μεταδοτικότητα, τη δημιουργία, τον τρόπο παιξίματος και όταν γράφω μουσική. Πάντα υπάρχει κοινός τόπος για μένα και από 'δω και από 'κει.¹¹³

Ο Τσαρούχης περιγράφει πώς οι σπουδές του στο ωδείο, όπου κάθε μέρα παρακολουθούσε ένα διαφορετικό μάθημα, συμπλήρωναν «η μία την άλλη»:

Μετά την ηλεκτρική κιθάρα μεταπήδησα στο ούτι, στη βυζαντινή μουσική με τον Ευγένιο και άλλους δασκάλους αυτής της γενιάς, και μετά στο κοντραμπάσο. Όλα στο δημοτικό ωδείο. [...] Με το που ξεκίνησα ούτι, έκανα μόνο αυτό μόνο. Τίποτ' άλλο. Ήμουν όλη τη μέρα στο ωδείο και μελέταγα ούτι. Ήταν και μια ευκαιρία να φεύγω κιόλας απ' το σπίτι μου. Ενώ ήμουν στο δεύτερο έτος στο Πολυτεχνείο, πήγα στο ωδείο. Και ήταν φοβερή φάση... Δευτέρα είχα την ορχήστρα. Τρίτη είχα ρυθμολογία, που έκανε ο αδερφός του Ευγένιου, ο Σέργιος. Τετάρτη ήταν ένα μάθημα θεωρητικό, για τη δημοτική μουσική, που έκανε ο Μπαλαφούτσης, ο οποίος ήταν κλαριντζής, αλλά ήξερε τα μακάμια φουλ και έκανε ανάλυση πάνω στα δημοτικά τραγούδια. Και βυζαντινή δωρεάν την Παρασκευή. Κάθε μέρα στο ωδείο ήμουν. Είχε και αίθουσα για μελέτη, έτσι πολύ γρήγορα άρχισα να «κουτσοπαίζω».[...] Τέλος πάντων, ξεκίνησα και κοντραμπάσο. Να σου πω, το κίνητρο ήταν ότι ήρθε δάσκαλος κοντραμπάσου στο ωδείο. Δωρεάν! Είχε και όργανα εκεί. Δωρεάν καθηγητής, επιδοτούμενο όργανο. Ο Vilen Karapetyan ήταν ο δάσκαλος μου. Τρομερή φυσιογνωμία, τρομερός δάσκαλος και φίλος. Ο οποίος, είχε βγει δύο φορές πρώτος σε διαγωνισμό πανσοβιετικό στο κοντραμπάσο. Στο YouTube του έχουμε ανεβάσει κάτι βίντεο. Από βιντεοκασέτες που μας είχε δείξει. Είναι βιρτουόζος, σολίστ του κοντραμπάσου, δάσκαλος καταπληκτικός και μας έκανε

¹¹² Ο.π.

¹¹³ Ο.π.

να αγαπήσουμε το όργανο και τη μουσική αυτή. Αυτό που έκανε αυτός, δεν το κάνει κανένας άλλος στον κόσμο, στην Ελλάδα σίγουρα. Έκανε ensemble για κοντραμπάσα από το μηδέν. Εμείς ήμασταν αρχάριοι, φάλτσοι τύποι. Έγραφε, ενορχήστρωνε για τρία-τέσσερα κοντραμπάσα. Κλασικά κομμάτια, εν τω μεταξύ. Δοξάρι και πιτσικάτο. Είχε ο καθένας τον ρόλο του. [...] Έφτασα να πάω δευτέρα ανωτέρα με κατατακτήριες. Με το που ξεκίνησα κοντραμπάσο, άρχισα να παίζω και σε άλλες παραδοσιακές μπάντες με το όργανο. Με ένα σχήμα, τους 'Σασμάν', παίζαμε και «βαλκανικά»... Εκεί, με τους Σασμάν, με αφορμή αυτά που είχα μάθει από τον Ευγένιο με την παρτιτούρα, ξεκίνησα να ενορχηστρώνω κιόλας. Κοντραμπάσο, σαντούρι, βιολί, ακορντεόν... Πάμε να δούμε τι παίζει το μπάσο. «Γράφ' το». Αλλά και τη φωνή, το βιολί, τι θα παίζει το ακορντεόν, ακόρντα, άλλες φρασούλες, το σαντούρι από κάτω... Μετά άκουγα τον Θεοδώρου.¹¹⁴ Άλλο σχολείο αυτός...¹¹⁵

Ο Γεωργούλης παρακολούθησε επίσης μαθήματα κλασικού πιάνου και αρμονίας, πέρα από τα μαθήματα στο μπουζούκι, το λαούτο και το ούτι.

Πριν πάω στο μουσικό σχολείο ήξερα τι είναι το ούτι, αλλά δεν είχα πει ότι «θα κάνω αυτό το όργανο» με μανία. Εγώ, τότε, είχα κολλήσει με το μπουζούκι. Μελετούσα μπουζούκι και το ανάλογο ρεπερτόριο. Κλασική παιδεία, πιάνο, αρμονία. Κάπως τα κάναμε παράλληλα όλ' αυτά.¹¹⁶

Πολύ σημαντικό, όμως, για τον ίδιο, εκτός από τα διαφορετικά όργανα και μια πολύπλευρη μουσική εκπαίδευση, ήταν οι εμπειρίες που αποκόμιζε από τους διαφορετικούς δασκάλους του, σε επίπεδο μουσικό αλλά και ανθρώπινο. Μάλιστα γι' αυτό τον λόγο ήταν διατεθειμένος να ξεπερνά πολλές πρακτικές δυσκολίες.

Ξεκίνησα μπουζούκι με τον Κουτσουμπό τον Βαγγέλη, συνέχισα με τον Ηλία τον Καπάκο που κάναμε λαούτο. Ο Ηλίας με έστειλε στον Ζώτο, μετά πήγα στον Νίκο τον Παλαιολόγο για το ούτι, μετά έκανα το σεμινάριο με τον Yurdal... Διαφορετικά όργανα. Ήθελα τόσο πολύ να μάθω και ό,τι μου έλεγαν όλοι αυτοί, έλεγα «έτσι είναι». Δεν υπήρχε φιλτράρισμα, δεν ήθελα να υπάρξει φιλτράρισμα. Ό,τι μπορούσα, δηλαδή... Ήμουν τυχερός, πάντως, γιατί όλοι οι δάσκαλοί μου με προέτρεψαν να δω και άλλους. Λαούτο, δηλαδή, κάναμε δύο χρόνια μαθήματα. Στον ενάμιση χρόνο, κατευθείαν μου λέει ο Ηλίας: «Θα πας στον Χρήστο τον Ζώτο, που είναι και δάσκαλος μου». Και ερχόμουν κάθε εβδομάδα στην Αθήνα για ένα χρόνο. Με έφερνε ο θεός μου με το αμάξι, θυμάμαι, με άφηνε στην Ομόνοια και περπατούσα πίσω στο στενάκι.¹¹⁷

¹¹⁴ Ο Κώστας Θεοδώρου ή Dine Doneff με καταγωγή από την ορεινή Πέλλα, είναι συνθέτης και πολυοργανίστας με πολυσχιδή μουσική δράση στην Ελλάδα από το 19877 έως το 2014, όταν και μετακόμισε στο Μόναχο.

¹¹⁵ Τσαρούχης (π.σ., 2024).

¹¹⁶ Γεωργούλης (π.σ., 2024).

¹¹⁷ Ο χώρος στον οποίον ο Ζώτος παρέδιδε μαθήματα βρισκόταν στην οδό Σατωβριάνδου, στο κέντρο της Αθήνας.

Φοβόμουνά πάρα πολύ να πάω στο γραφείο του Ζώτου. Έκανα ένα χρόνο-ενάμιση με τον κύριο Χρήστο. Εντάξει, πολύ μεγάλη εμπειρία. Μετά από χρόνια κατάλαβα τι εστί Χρήστος Ζώτος και όλο αυτό το μεγαλείο που κουβαλούσε. Πολύ μεγάλος μουσικός.[...] Με τον Ζώτο είχα δυσκολευτεί πολύ, γιατί αυτή η τεχνική που είχε ήταν κάτι πολύ ξένο. Να παίζεις τώρα σε μία χορδή και μετά να παίζεις στην από πάνω και μετά στη δεύτερη· η τεχνική «ασανσέρ» που έλεγα εγώ. Ήταν κάτι πολύ ξένο, θυμάμαι είχα δυσκολευτεί, αλλά είχα εντυπωσιαστεί κιόλας και ήθελα πάρα πολύ να το μάθω. Δεν μπορώ να πω ότι προχώρησα πάρα πολύ με αυτό, γιατί σταμάτησα κιόλας μετέπειτα.¹¹⁸ Με το ούτι σταμάτησα να παίζω λαούτο. Για την ακρίβεια, έπαιξα για κανένα χρόνο ακόμα, αλλά χωρίς να μελετάω. Δηλαδή, ανάλογα αν υπήρχε κάτι, να βγάλω κάποια τραγούδια, για συνοδευτικό ρόλο πάντα. Όμως, και μόνο που άκουσα τον Ζώτο να τραγουδάει, δεν θα το ξεχάσω ποτέ. Ή που τον άκουσα να μιλάει για ώρες...Κάναμε μία ώρα μάθημα και δύο ώρες μου μιλούσε. Είναι μεγάλη εμπειρία αυτό το πράγμα. [...] Ο Νίκος, τώρα, μου είχε πει:«Θα πας στον Yurdal!» Θα μπορούσε να μην μου το πει, εγώ να μην το είχα πάρει χαμπάρι, σαν πιτσιρικάς τότε στην Καλαμάτα, και να μην πάω ποτέ. Να μην πωρωθώ, δηλαδή, ποτέ με το όργανο. Όχι να μην πωρωθώ, γιατί πωρωμένος ήμουν, αλλά να μην δω αυτόν τον κόσμο και να μείνει πιο κλειστό όλο αυτό. Βέβαια, είχα μεγάλη διάθεση να ασχοληθώ. Ίσως να έβρισκα τον τρόπο να ασχοληθώ, αλλά ήμουν και τυχερός από αυτή την άποψη, γιατί αυτοί οι άνθρωποι με βοήθησαν πάρα πολύ. Ούτε εμπόδιο στάθηκαν, ούτε τίποτα τέτοιο. Ακριβώς το ανάποδο δηλαδή. Όταν είδαν ότι μελετάω και προσπαθώ, αμέσως βρήκαν τον τρόπο να με βοηθήσουν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο που υπήρχε.¹¹⁹

Μουσικά σεμινάρια στο Χουδέτσι

Σύμφωνα με την επίσημη ιστοσελίδα του μουσικού εργαστηρίου: «Σκοπός του... είναι η μύηση των νέων, κυρίως, ανθρώπων σε μια δημιουργική προσέγγιση στα παραδοσιακά μουσικά ιδιώματα από διάφορα μέρη του κόσμου. Λειτουργεί έτσι, σαν ένα σημείο συνάντησης για μουσικούς, δασκάλους και μαθητές, και είναι αναγνωρισμένο διεθνώς για την εκπαίδευση στον τομέα της τροπικής μουσικής και την δημιουργική προσέγγιση της παραδοσιακής μουσικής γενικότερα». Ενώ, σε κάποιο άλλο σημείο διαβάζει κανείς: «Ο ‘Λαβύρινθος’ είναι κάτι περισσότερο από ένα μουσικό εργαστήρι, είναι ένας τρόπος ζωής μέσα από τη μουσική...».

¹¹⁸ Ο Χρήστος Ζώτος (1937-2022) είχε αναπτύξει μια εξαιρετικά πρωτοποριακή τεχνική στο ελληνικό λαούτο, βάσει της οποίας η μελωδία δεν παιζόταν σε μία μόνο χορδή, αλλά μοιραζόταν και στις τέσσερις. Επρόκειτο για μια δύσκολα εγκεφαλικά διαδικασία η οποία στόχευε στο να μπορεί ο λαουτιέρης, αφού πρώτα εξοικειωνόταν με αυτήν, να παίζει κομμάτια απ’ όλες τις τονικότητες.

¹¹⁹ Ο.π.

Δύο από τα κεντρικά πρόσωπα της έρευνας, οι Τσαρούχης και Γεωργούλης, έχουν λάβει μέρος στα σεμινάρια που πραγματοποιούνται κατά κύριο λόγο στο Χουδέτσι και επιβεβαιώνουν με τα λεγόμενα τους όλα τα παραπάνω. Μάλιστα, ο Γεωργούλης, ανήκει πλέον στο διδακτικό προσωπικό των σεμιναρίων· γεγονός ιδιαίτερος τιμητικό, δεδομένης της προϊστορίας του θεσμού. Στον ‘Λαβύρινθο’, από το 2003, έχουν διδάξει ούτι ο Necati Çelik και ο Yurdal Tokcan από την Τουρκία, ο Mustafa Said και ο Hazem Shaheen από την Αίγυπτο, ο Naseer Shamma από το Ιράκ, ο Taiseer Elias από το Ισραήλ, ο Joseph Tawadros από την Αυστραλία, η Yasamine Shahhosseini και η Negar Bouban από το Ιράν. Οι δύο Έλληνες μουσικοί που έχουν προσφέρει μαθήματα ουτιού είναι ο Ταξιάρχης Γεωργούλης και ο αείμνηστος Γιώργος Μαυρομανωλάκης.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, τα συγκεκριμένα μουσικά σεμινάρια έχουν διαδραματίσει κομβικό ρόλο στη διαμόρφωση της κουλτούρας της παραδοσιακής μουσικής στην Ελλάδα των δύο τελευταίων δεκαετιών· άποψη στην οποία συνηγορούν και οι πληροφορητές μου, καθώς και τα περισσότερα μέλη της κοινότητας που ασχολείται με τη συγκεκριμένη μουσική πρακτική στη χώρα. Πέρα από τον εκπαιδευτικό τους χαρακτήρα, τα σεμινάρια αυτά έχουν συντελέσει στη δημιουργία ενός ευρύτατου μουσικού δικτύου. Όπως αναφέρει ο Τσαρούχης, η γνωριμία του με τον Tokcan ήταν γι’ αυτόν μια αποκάλυψη, τόσο λόγω του υψηλότερου επιπέδου του καθηγητή, όσο και εξαιτίας της διαπίστωσης του μεγέθους της κοινότητας των ουτιστών των Ελλάδας:

Εγώ (στο Χουδέτσι) πήγα όταν ήρθε πρώτη φορά ο Yurdal. Δεν ήξερα καν ποιος είναι. Ήξερα απλά ότι θά ’ρθει ο τοπ δάσκαλος, ο Τούρκος master. «Πάμε να δούμε τι γίνεται». Και εκεί πάθαμε πλάκα με το ούτι. Ήταν όλοι οι ουτίστες της Ελλάδας σχεδόν. Ο Περικλής ο Τσουκαλάς που έπαιζε στους ‘Baba Zula’ και στους ‘Χαϊνήδες’ ήταν ο «σταρ». Ο Βαγγέλης ο Χατζόβουλος, ο Efen Lopez, ο Νίκος ο Παλαιολόγος, ο Νίκος ο Παπαϊωάννου —μικρός, δευτέρα γυμνασίου, με ουτάκι—¹²⁰, ο Paddy (Modgomey) ο Αυστραλός, ο Γιώργος ο Μαυρομανωλάκης, ο Μιχάλης ο Κώτης, ο Σταύρος ο Παπακυρίτης, ο Χρήστος ο Σύγγελος, όλοι. Πήγα στον Yurdal δύο-τρεις συνεχείς χρονιές. Ίσως δεν χρειαζόταν, αλλά εγώ πήγαινα γιατί μου άρεσε το Χουδέτσι. Ήταν μία εμπειρία μαγική.¹²¹

¹²⁰ Ο Νίκος Παπαϊωάννου έχει, σήμερα, καθιερωθεί στην ελληνική μουσική σκηνή ως βιολοντσελίστας.

¹²¹ Τσαρούχης (π.σ., 2024).

Για τον Γεωργούλη, που ακολούθησε με μεγάλο ενθουσιασμό την προτροπή του δασκάλου του να πάει στο σεμινάριο, ήταν επίσης «μια αποκάλυψη»· μία απόφαση σημαντική για τη ζωή του. Του έκανε, μάλιστα, εντύπωση ο διαφορετικός τρόπος παιξίματος που διαπίστωσε.

Κάναμε μία διετία με τον Νίκο και, εκείνη τη χρονιά —ήμουν 17 ετών— μου λέει: «Έρχεται ο Yurdal Tokcan, στο Χουδέτσι, στα σεμινάρια του Ross. Θέλεις να πας, σε ενδιαφέρει;» Εγώ του λέω πωρωμένος: «Εννοείται θα πάω». Το έκλεισα μέσα σε πέντε λεπτά το σεμινάριο και πήγα. Ήταν πολύ σημαντική εβδομάδα για μένα αυτή. Θυμάμαι, δεν είχα δει ποτέ άνθρωπο από Τουρκία ή από αραβικό κόσμο να παίζει. Πόσω μάλλον τον Yurdal που είναι ο Yurdal.[...] Ναι, μεν, είχα πολύ άγχος όταν πήγα στο σεμινάριο, αλλά, από την άλλη, ήταν τόσο μεγάλη η πώρωση... Ντρεπόμουν, από τη μία, αλλά, από την άλλη δεν κολλούσα καθόλου. Θυμάμαι, μου λέει: «Παίξε κάτι». Είχα άπειρο θράσος. Θα έπρεπε κανονικά να βάλω το όργανο στη θήκη, να το κλειδώσω με οκτώ λουκέτα. Αλλά, θυμάμαι που έπαιξα κάτι και νόμιζα πως ήταν και πολύ καλό. Ήμουν σε τέτοια φάση τότε. «Ωραία», μου λέει, «εντάξει», και αρχίζει και παίζει ο ίδιος. Ε, και δεν το είχα ξαναδεί αυτό το πράγμα ποτέ στη ζωή μου. Είπα: «Πως γίνεται αυτό, πως γίνονται όλα αυτά;» Τότε ήταν που είδα ένα άλλο όργανο, έναν άλλο τρόπο. Έχουμε διαφορές, όπως ξέρεις από 'δω κι από 'κει· το υφολογικό στοιχείο δηλαδή.¹²²

Ο Ταξιάρχης μιλά και αυτός για την «κοινότητα των ουτίστών», με την οποία ήρθε πρώτη φορά σε επαφή, μέσω των σεμιναρίων, ενώ εξομολογείται μια δική του ανταγωνιστική τάση, η οποία, ενώ αρχικά τον είχε βοηθήσει, στη συνέχεια αποτέλεσε βάρος από το οποίο προσπάθησε να απαλλαγεί.

Πρώτη φορά βρεθήκαμε τόσο πολλοί ουτίστες. Τότε ήταν «ανοιχτά» τα σεμινάρια.¹²³ Είχε πολύ κόσμο. Είχε, δηλαδή, και είκοσι ουτίστες. Φοβερή εμπειρία. Πρώτον, από εκείνο το σεμινάριο έχω κρατήσει φιλίες πολύ σημαντικές για μένα. Από τα πιο όμορφα καλοκαίρια... Εγώ το έχω στο μυαλό μου, ξέρεις, πως είναι αυτά τα καλοκαίρια, τα εφηβικά καλοκαίρια που ήμουν πωρωμένος με το όργανο. Ήταν ωραία, γιατί πρώτη φορά έβλεπα τόσους πολλούς μαζεμένους. Λες: «Υπάρχουν τόσοι πολλοί με αυτό το όργανο;». Παράλληλα, πρώτη φορά μελετήσαμε τόσοι πολλοί άνθρωποι παρέα. Το βράδυ βρισκόμασταν με τον Παναγιώτη τον Κάιτατζη, ήταν ο Βαγγέλης ο Χατζόβουλος, ήταν ο μακαρίτης ο Γιώργος ο Μαυρομανωλάκης... Είχε και κόσμο εκτός Ελλάδας. Είχαν έρθει, νομίζω, δύο Τούρκοι μαθητές του Yurdal και κάποια άλλα παιδιά που τώρα δεν θυμάμαι. Ήταν επίσης ο Στέλιος ο

¹²² Γεωργούλης (π.σ., 2024).

¹²³ Τα σεμινάρια στον 'Λαβύρινθο' είναι, μέχρι σήμερα, δύο ειδών. Υπάρχουν τα «ανοιχτά» σεμινάρια, τα οποία απευθύνονται σε όλους, ανεξάρτητα από το επίπεδο ενασχόλησης τους με το αντικείμενο, και τα 'masterclasses', τα οποία απευθύνονται σε πιο «προχωρημένους» σπουδαστές. Ο Yurdal Tokcan, εκτός από τα πρώτα χρόνια των σεμιναρίων, διδάσκει στα 'masterclasses'.

Κασαπάκης, τότε, πολύ αγαπημένος μου. Ήταν πολύ ωραία εμπειρία—παίξαμε όλη μέρα—, ένα ωραίο πλαίσιο. Υπήρχε και λίγο ανταγωνισμός... Εγώ το είχα μέσα μου και μου άρεσε πάρα πολύ να μελετήσω το βράδυ, για να παίξω καλύτερα την άλλη μέρα. Αυτή η εβδομάδα μου είχε φανεί ένα δίμηνο σχεδόν. Ήταν είκοσι ώρες τη μέρα ούτι, δεν σταματάγαμε ποτέ. Θυμάμαι, δηλαδή, εγώ δεν έκοβα. Πήγαινα μέχρι τις 5:00 το πρωί, κοιμόμουν τρεις ώρες και, μετά, σεμινάριο. Είχα πάθει πλάκα τότε. Μελετούσα αυτά που κάναμε. Με λάθος τρόπο, κατά κύριο λόγο, αλλά το σημαντικό ήταν ότι υπήρχε η όρεξη να είμαι πάνω στο όργανο· η όρεξη να θες να παίζεις και η όρεξη λόγω του ανταγωνισμού. Κακό πράγμα (ο ανταγωνισμός) στη μουσική, αλλά, σε εκείνη την ηλικία, κάπως με βοήθησε ώστε οι ώρες να τριπλασιαστούν. Είναι κάτι που με τα χρόνια έφυγε και είμαι πολύ χαρούμενος που έφυγε.¹²⁴

Πρώτες ζωντανές εμφανίσεις - επαγγελματικές δραστηριότητες με τη μουσική

Λίγους μήνες αφότου ξεκίνησε να ασχολείται με το ούτι, ο Χρίστος Τσιαμούλης ξεκινά να παίζει «επαγγελματικά», όχι μόνο με το συγκεκριμένο, αλλά και με άλλα όργανα. Εκείνος «προτιμούσε το ούτι», όπως ισχυρίζεται, το οποίο τότε ήταν ένα όργανο «που δεν υπήρχε» και μέσα από αυτό μπορούσε να προσφέρει έναν διαφορετικό ήχο. Η ενεργοποίησή του σε συγκροτήματα και συναυλίες τον βοήθησε να ανακαλύπτει διαρκώς τις δυνατότητες του οουτιού.

Μετά από έξι μήνες μ' αυτό το όργανο, άρχισα να παίζω στη χορωδία του αδερφού μου του Γιάννη, στο Περιστέρι, στο σχολείο. Εγώ συνόδευα, τότε, τη χορωδία με το ούτι. Άρα είχα την ευκαιρία να μελετάω, να δω πώς γίνεται η μελέτη και πώς αποδίδει το όργανο στην πράξη. Αρχίσαμε και κάναμε κάποιες παραστάσεις σε κινηματογράφους και λοιπά και έπαιζα. Το ρεπερτόριο ήταν παραδοσιακά εκατό τοις εκατό. Μικρασιάτικα, μακεδονίτικα, θρακιώτικα, νησιώτικα... Επίσης, εκείνη την περίοδο, ξεκίνησα να παίζω με ένα συγκρότημα. 'Δοκιμή' λεγόταν. Το «θέμα» ήταν λαϊκά τραγούδια απ' όλο τον κόσμο. Εκεί, λοιπόν, έπαιζα, κιθάρα, μαντολίνο, αλλά και το ούτι που μόλις είχα μάθει. Με το ούτι ανέλαβα να παίζω τα ελληνικά τα παραδοσιακά, τα μικρασιάτικα, τα τούρκικα και τα αραβικά. Παίξαμε, όμως, και τραγούδια από τη Ρωσία, την Ευρώπη, τη Νότια και τη Βόρεια Αμερική· δηλαδή από παντού. Ήταν ο Μιχάλης ο Τρανουδάκης στο πιάνο, ο Νίκος ο Γράψας¹²⁵ που έπαιζε κιθάρα και άλλα όργανα και ο Δημήτρης ο Χουντής που έπαιζε σαξόφωνο και πνευστά. Με τον Νίκο (τον Γράψα) γνωρίστηκα ως εξής: Έπαιζα σε ένα μαγαζί πάνω στην Πατησίων που λεγόταν 'Μεσόγειος'. Ήταν στον πρώτο όροφο και

¹²⁴ Γεωργούλης (π.σ., 2024).

¹²⁵ Ο Νίκος Γράψας, μουσικοσυνθέτης, πολυοργανίστας και μουσικοπαιδαγωγός, υπήρξε κεντρική φιγούρα στην ελληνική μουσική σκηνή, από τις αρχές της δεκαετίας του '80 και για μια εικοσαετία. Μαζί με τον Τσιαμούλη και τον περκασιονίστα, Μιχάλη Κλαπάκη, έφτιαξαν το ιστορικό συγκρότημα 'Δυνάμεις του Αιγαίου'.

βασικά ήταν ρεμπετάδικο. Εγώ έπαιζα ούτι, ένας φίλος τουμπελέκι και φωνή μία φίλη που έπαιζε ζύλια και τραγουδούσε. Τον επόμενο χρόνο κάποιος μου 'πε για τον Νίκο και τον έφερα για να παίζει λαούτο. Οπότε, αυτό το συγκρότημα ήταν η βάση των 'Δυνάμεων του Αιγαίου'. Λίγο λίγο, εγώ μάθαινα με όλα αυτά τα live. Μάθαινα από ηχογραφήσεις και άλλα. Τότε ασχολήθηκα για πρώτη φορά επαγγελματικά με τη μουσική. Επειδή έπαιζα και άλλα όργανα, κάποιοι, όπως ο Νίκος ο Κυπουργός, ο μουσικοσυνθέτης και ενορχηστρωτής με τον οποίον γνωριστήκαμε τότε, μου έλεγε και πήγαινα να ηχογραφώ σε διάφορα project που έκανε στο στούντιο. Έτσι ανακάλυψα και το στούντιο. Έπαιρνα ό,τι όργανο ήθελε—σάζι, σιτάρ, ούτι, μαντολίνο— και έπαιζα.[...] Επαγγελματικά στούντιο. Ήταν ο Κυριαζής στην Αγία Παρασκευή, γκρεμίστηκε αυτό. Ήταν και το Polysound το μεγάλο στην Πατησίων, γκρεμίστηκε κι αυτό. Μετά ήταν στο Sierra, αυτό υπάρχει. Αρχισα να γίνομαι session μουσικός λίγο-λίγο. Με βοήθησε και ότι διάβαζα παρτιτούρα. Έγραφε ο συνθέτης μια μελωδία κι εγώ το έπαιζα με ένα όργανο που ούτε το είχε φανταστεί! Το ούτι δεν το πολύ ήξεραν, η αλήθεια είναι, αλλά επειδή κάπου με άκουγαν με το ούτι με φώναζαν. Κυρίως με το ούτι έπαιζα, γιατί με το ούτι μπορούσα να τραγουδήσω άνετα. Κι επίσης μπορούσα να τραγουδήσω τα τραγούδια που έχουν αυτά τα μόρια, τα διαστηματικά, τα όμορφα.¹²⁶

Ο Δημήτρης Μικέλης, απόφοιτος πλέον από το μουσικό σχολείο, ξεκινά πολύ σύντομα να εμφανίζεται ως ουτίστας, αρχικά εξερευνώντας ένα «απροσδιόριστο»— όπως λέει— ύφος. Στη συνέχεια, παίζοντας ούτι, πιάνο και τζουρά, συμμετέχει σε σχήματα γνωστών καλλιτεχνών. Παρουσιάζει ενδιαφέρον το γεγονός ότι, εν αντιθέσει με την αντίστοιχη περίοδο της ζωής του Τσιαμούλη, στα «ξεκινήματα» του Μικέλη, τα παραδοσιακά όργανα είχαν αρχίσει να γίνονται πιο γνωστά και να αποτελούν πλέον «μόδα»...

Αμέσως μετά το σχολείο, γνώρισα κάποια παιδιά, τους 'Occasional Dream'. Ήταν ένα τρίο που έπαιζαν ακουστικό ροκ, με τον Βασίλη τον Τζαβάρα, τον Λεωνίδα τον Καρακατσάνη και τον Μιχάλη τον Νιβολιανίτη. Τους γνώρισα μέσα από κοινούς φίλους, συμμαθητές μου, και άρχισα να παίζω ούτι με αυτούς. Ήταν εύφορο το έδαφος, γιατί έκανα κάτι που μου άρεσε και δεν ήταν προσδιορισμένο ως συγκεκριμένο στυλ. Δηλαδή, έπαιζα μαζί τους Lou Reed στο ούτι. Είχαν τέτοια κομμάτια, ακουστικό ροκ, αγγλόφωνο. Και, λίγο αργότερα, «σκάει μύτη» και ο Χάρης (Λαμπράκης) με το νέυ. Μετά έρχεται ο Γιώργος ο Καλούδης με τσέλο. Παράλληλα, ο (Βαγγέλης) Καρίπης με έφερε σε επαφή με τον Αλκίνοο Ιωαννίδη. Ήταν η πρώτη δουλειά με καλλιτέχνη, κάποιο «όνομα» τέλος πάντων, κι εκεί έπαιζα τζουρά, ούτι και πιάνο. Αργότερα μετεπήδησα — σαν «μεγάλες δουλειές» — στον Μάλαμα, που έπαιζα μόνο τζουρά, μετά με τη Μελίνα Κανά, τη Λιζέτα Καλημέρη... Έπαιζα αμέσως, με το που βγήκα από το μουσικό σχολείο. Συγκυρίες όλα αυτά, ήταν ίσως και λόγω

¹²⁶ Τσιαμούλης (π.σ., 2024).

οργάνου, είχαν αρχίσει να γίνονται λίγο τις μόδας αυτά τα όργανα. Τότε, είχε αρχίσει και ο Χάιγκ (Γιαζιτζιάν) να πρωτοεμφανίζεται. Μάλιστα, με τον Χάιγκ ήταν και οι πρώτες δουλειές του Χάρη (του Λαμπράκη). Οπότε μάζεψα αρκετά, ας πούμε, πράγματα. Έπαιξα με πολλούς μουσικούς. Με την Κανά ήταν ο Γιάννης Ζευγώλης, ο Φώτης Σιώτας, ο Δημήτρης Ψαρράς στο μπουζούκι, ο Βαγγέλης Κοντόπουλος στο κοντραμπάσο και ο Αχιλλέας Περσίδης στην κιθάρα και στο λαούτο.¹²⁷

Δύο μήνες αφότου είχε ξεκινήσει να παίζει ούτι, ο Κώστας Τσαρούχης ξεκινά με μεγάλο ενθουσιασμό τις ζωντανές του εμφανίσεις, με πολλά διαφορετικά σχήματα, με ορχήστρες του ωδείου και ως μέλος μιας πολύ ενεργής μουσικής κοινότητας στην Πάτρα. Ένα στοιχείο που φαίνεται διαφορετικό στην περίπτωση του είναι πως δημιουργεί και συμμετέχει σε σχήματα με «συγκεκριμένη κατεύθυνση» σε σχέση με τους προηγούμενους. Στα χρόνια που ο Τσαρούχης ενεργοποιείται καλλιτεχνικά, οι μουσικές του κόσμου έχουν διαδοθεί στο ελληνικό κοινό και, έτσι, οι ρόλοι των οργάνων είναι πιο ξεκάθαροι σε σχέση με την εποχή που ο Τσιαμούλης ή ο Γράψας, για παράδειγμα, έψαχναν μόνοι τους «τι και πώς» να παίζουν. Για κάθε συνομιλητή μου, εντούτοις, τα «παιξίματα» συνιστούν μια σπουδαία μορφή μελέτης.

Πολύ γρήγορα άρχισα να παίζω. Στους πρώτους δύο μήνες κάναμε και σχήμα με δύο παιδιά, παίζαμε και «μεροκάματο». Ούτι, πολιτική λύρα, κρουστά. Στην Πάτρα, τότε, υπήρχε ένας πυρήνας —τριάντα με σαράντα άτομα— που ήταν στο ωδείο, αλλά κανένας δεν έπαιζε σε μαγαζιά· ήταν κάπως μαθητική η φάση. Και εμείς σαν θρασείς «συγκροτηματίες» σκεφτήκαμε: «Ορίστε, παίζουμε δυο μελωδίες, πάμε να παίζουμε!» Βγάλαμε είκοσι, τριάντα κομμάτια παραδοσιακά και παίζαμε. Ότι κομμάτια κάναμε στο ωδείο... Ταυτόχρονα κάναμε και συναυλίες, γιατί προέκυπταν σχήματα από το ωδείο. Όχι σε μαγαζιά, αλλά συναυλίες πάνω στην οθωμανική μουσική, σε παραδοσιακά κομμάτια και κάποια ρεμπέτικα. Το καλοκαίρι κάναμε συνήθως τέσσερις συναυλίες μαθητικές, αλλά ήταν πολύ καλό το επίπεδο. Είχα συμμαθήτρια τη Θεοδώρα την Αθανασίου. Ήταν, επίσης, ο Ζαφείρης Ευθυμιάδης που φτιάχνει τα όργανα και έχει έδρα τώρα στη Νέα Καρβάλη. Τρομεροί μουσικοί όλοι αυτοί. [...] Σε κάποια φάση, έπαιξα ούτι σε κάποιο συγκρότημα ροκ, αλλά δεν «ψήθηκα», έφυγα. Διαλύθηκε αυτό το σχήμα. Δεν μου άρεσε κιόλας σαν πείραμα. Πολύ ροκ και το ούτι ήταν κάπως διακοσμητικό, δεν μου άρεσε αυτή η μίξη. Μετά κάναμε ένα σχήμα που παίζαμε ρεμπέτικη μουσική. ‘Ρέφα’ λεγόταν και ήταν μεγάλη σπουδή. Κοίτα, ήμασταν επηρεασμένοι πάρα πολύ από αυτό που είχε κάνει ο Ευγένιος με τον Μυστακίδη, τον Τσαρδάκα και τη Θεοδώρα· τις ‘Αψιλίες’. Αυτό το σχήμα ήταν στην ουσία, κανονάκι, ούτι, κιθάρα και φωνή. Αλλά μπήκαμε στην διαδικασία και μελετήσαμε καταγραφές ρεμπέτικων κομματιών. Πρώτες εκτελέσεις, παρτιτούρα, εναρμόνιση. Έκατσα να το κάνω

¹²⁷ Μικέλης (π.σ., 2024).

εγώ αυτό· πολύ ωραία μελέτη.[...] Βαλκανικά έπαιζα με τους ‘Σασμάν’, αλλά και τάνγκο. ‘Τανγκοραμένοι’ λεγόταν το σχήμα. Κοντραμπάσο, ακορντεόν... μπάντα δρόμου. Εκατοντάδες ιστορίες. Άλλο σχολείο αυτό. [...] Παίζαμε live με όλα αυτά και «κινούσαμε» όλη την Πάτρα.¹²⁸

Βασικό ζητούμενο για τον Τσαρούχη, τότε, ήταν ουσιαστικά να συντηρεί οικονομικά την ίδια τη μουσική του.

Έβγαζα λεφτά και αγόραζα όργανα. Δεν μου αγόραζε κανένας τίποτα, εννοείται. Βγάσαμε λεφτά...Εντάξει, φοιτητές ήμασταν, δεν είχαμε έξοδα. Ό,τι βγάσαμε από τα live, τα βάζαμε στη μουσική ή κάναμε κανένα ταξίδι.¹²⁹

Ο Γεωργούλης ξεκίνησε τις πρώτες του εμφανίσεις ως μουσικός σε μικρότερη ηλικία σε σχέση με τους παραπάνω, ενώ ήταν ακόμα μαθητής στο μουσικό σχολείο. Αρχικά παίζοντας μπουζούκι κι έπειτα λαούτο, διαπιστώνοντας πολύ σύντομα πως δεν ήθελε να ακολουθήσει τη συγκεκριμένη διαδρομή.

Θυμάμαι, τότε στο «νυχτάδικο» στην Καλαμάτα. Ο Ηλίας (Καπάκος) με πήρε κατευθείαν στη Σπάρτη στα live του όλα. Με έπαιρνε να παίξω μαζί του, δηλαδή, και με έβαλε κατευθείαν στον κόσμο αυτό. Ο Γιώργος ο Κλάδης σ’ ένα σχήμα στην Καλαμάτα. Ο Νίκος (Παλαιολόγος) επίσης. Σε εκείνη την ηλικία με παίρνανε μαζί τους, κάπως να με βοηθήσουν για να ξεκινήσω σαν νέος που μαθαίνω το όργανο. Είχα τις ευκαιρίες μου, με βοήθησαν οι μεγαλύτεροι πολύ, αλλά κάπως δεν τσούλαγε, δεν το έκανα και καλά...¹³⁰

Αποφάσεις για συνέχεια

Οι αποφάσεις που πήρε καθένα από τα κεντρικά πρόσωπα της έρευνάς μου για την καλλιτεχνική του διαδρομή βασίστηκαν σε πολλούς και διαφορετικούς παράγοντες. Ήταν το ζήτημα του προσωπικού γούστου, τα οικονομικά δεδομένα, η γενικότερη κοινωνική κατάσταση, οι καλλιτεχνικές ανησυχίες και οι προοπτικές που μπορούσε να δημιουργήσει η κάθε τους επιλογή.

Ο Τσιαμούλης, σε ηλικία εικοσιδύο ετών, έχει ήδη καταφέρει να ενταχθεί σε μια κοινότητα μουσικών, να κάνει ζωντανές εμφανίσεις, να εργάζεται ως μουσικός σε studio ηχογραφήσεων και να πραγματοποιεί ταξίδια, μέσω των οποίων προσπαθούσε να αποκτήσει μουσικές γνώσεις. Πέραν όλως αυτών, ο ίδιος είχε ήδη δημιουργήσει οικογένεια.

¹²⁸ Τσαρούχης (π.σ., 2024).

¹²⁹ Ο.π.

¹³⁰ Γεωργούλης (π.σ., 2024).

Να σου πω, επειδή είχα κάνει οικογένεια από μικρός, τα ταξίδια που έκανα ήταν σαν να «έκλεβα» λίγο από την οικογένεια... Έλεγα: «Θα λείψω πέντε μέρες». Είχα ενοχές, μεν, αλλά έπρεπε να γίνουν. Δεν είχα την πολυτέλεια να πω «θα πάω». Μετά καθόμουν κι έκανα έναν μήνα μαθήματα.¹³¹

Ο Μικέλης, έχοντας αποφασίσει ότι θα ακολουθήσει μια μουσική πορεία και καθώς η προσπάθεια του να εισαχθεί στο τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών μέσω των «πανελληνίων» εξετάσεων δεν ήταν πετυχημένη, εξέφρασε την έντονη επιθυμία του να σπουδάσει στο εξωτερικό. Εκείνα τα χρόνια, ένας πολυτάλαντος μουσικός όπως ο Δημήτρης ήταν υποχρεωμένος, προκειμένου να ακολουθήσει μουσικές σπουδές σε επίπεδο τριτοβάθμιας εκπαίδευσης, να διαγωνιστεί πανελλαδικά σε μαθήματα όπως Μαθηματικά, Φυσική, Ιστορία, Αρχαία Ελληνικά κ.ο.κ.. Εφόσον αποτύγχανε, δεν είχε την ευκαιρία να σπουδάσει σε μια μουσική πανεπιστημιακή σχολή. Στις μέρες μας, ένας τελειόφοιτος της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης μπορεί να εισαχθεί σε μία εκ των τεσσάρων τέτοιων σχολών (Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και Μουσικής Επιστήμης & Τέχνης του ΠΑΜΑΚ), εξεταζόμενος, μάλιστα, κυρίως σε μαθήματα μουσικού περιεχομένου.¹³² Στα τέλη της δεκαετίας του '90, λοιπόν, ένα πλήθος αποφοίτων του ελληνικού λυκείου που ήθελε να ακολουθήσει την κατεύθυνση της μουσικής επέλεξε να φύγει εκτός Ελλάδας. Αυτή τη διαδρομή ακολούθησε και ο συνομιλητής μου μέσω ενός συστήματος συνεργασίας του ωδείου Φίλιππος Νάκας με το Berkley College of Music.

Στον καθένα, φαντάζομαι, λειτούργησε διαφορετικά. Εγώ δεν σκέφτηκα τίποτ' άλλο. Απλά έκανα αυτό που έκανα. Ήμουν σ' ένα μουσικό σχολείο, μάθαινα μουσική, αυτό ήταν. Σε τέτοια ηλικία πόσο βαθιά να το σκεφτείς και να το αναλύσεις; Εντέλει, έφτασα στις τελευταίες τάξεις του σχολείου και είπα: «Τι άλλο να κάνω; Δεν έμαθα να κάνω κάτι άλλο». Αυτό έκανα συνέχεια· μουσική, μελέτη, να ακούω, να παίζω... Και αυτό συνεχίστηκε.[...] Μετά το σχολείο άρχισα να σκέφτομαι τι θα κάνω, τελικά, στη ζωή μου, πως θα αξιοποιήσω, τελικά, αυτό που είχα μάθει μέχρι τότε. Να πάω να σπουδάσω έξω; Να δώσω στη Μουσικολογία; Να συνεχίσω στην κατεύθυνση της μουσικής; Όλοι λίγο πολύ αυτό κάνανε και με πήρε και εμένα το ρεύμα... Έδωσα πανελλήνιες για Μουσικών Σπουδών και δεν πέρασα, γιατί, όπως σου είπα και πριν, δεν είχα την κατάλληλη πειθαρχία. Συνεχίζω για ένα διάστημα στο δημοτικό ωδείο του

¹³¹ Τσιαμούλης (π.σ., 2024).

¹³² ΦΕΚ Φ.253/66947/Α5/14-06-2023 (Β' 3927).

Πειραιά. Είχα πάρει αναβολή από το στρατό, οπότε συνέχιζα κάποια πράγματα. «Ειδικό αρμονίας» τελείωσα εκεί, σε αυτό το ωδείο, και είπα «θα πάω να δώσω στον Νάκα» που έκανε affiliation με το Berklee στη Βοστώνη για να κάνω τζαζ. «Θα πάω να δώσω για την εμπειρία», σκέφτηκα. Αν θα πήγαινα ή όχι ήταν άλλο θέμα, γιατί λεφτά δεν είχαμε για τέτοια εγχειρήματα. Ευτυχώς πήγα, επειδή πήρα κάποια καλή υποτροφία. Έδωσα και την επόμενη χρονιά και πήρα παραπάνω χρήματα, κάτι που μου εξασφάλισε την πρώτη περίοδο στο Berklee κάπως πιο άνετα.[...] Δεν ήμουν μαθητής στον Νάκα. Για τους υπόλοιπους, λοιπόν, τους εξωτερικούς μαθητές η επιτροπή που ερχόταν κάθε χρόνο ήταν ανοιχτή για όλους τους ανθρώπους, για όλους τους μαθητές.¹³³

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο Μικέλης επέλεξε στις εισαγωγικές του εξετάσεις στο Berkley College of Music, εκτός από το πιάνο, να παίζει και ούτι, στηρίζοντας έτσι την επιλογή του να πορευτεί παράλληλα και με τα δύο όργανα.

Εγώ πήγα σαν «εξωτερικός μαθητής». Απλά έδωσα εξετάσεις και, μάλιστα, τους έπαιξα και ούτι. Έπαιξα στο πιάνο και τους έπαιξα και ούτι. Το εκτίμησαν αυτό, γιατί είδαν ότι «πατάω κι εδώ κι εκεί». Διέκριναν μία μουσικότητα, κάποιο potential.¹³⁴

Η κατάσταση που βίωνε στη μουσική σκηνή της Ελλάδας έπαιξε σημαντικό ρόλο στην ισχυροποίηση της θέλησής του να φύγει στο εξωτερικό.

Σε αυτά τα λίγα χρόνια, προτού φύγω για Αμερική, έπαιξα πολύ, είδα τη νύχτα, την ατμόσφαιρα, είδα τους φτασμένους μουσικούς. Είδα πώς λειτουργούσαν οι μουσικοί αυτού του κύκλου, αυτής της γενιάς. Κάτι εκεί δεν μου άρεσε· η επικοινωνία ίσως. Είδα μία στασιμότητα, μία επανάληψη. Ένιωθα ότι θα λίμναζα σε κάτι τετριμμένο, έως και αδιάφορο· θα μου χαλούσε όλη τη δίψα, όλη τη χαρά. Όσο έπαιξα σε αυτές τις δουλειές που σου είπα, άκουγα συνέχεια ιστορίες για άλλους μουσικούς. Για ίντριγκες, για ανταγωνισμούς, αρνητικά πράγματα· ένα ενοχλητικό πράγμα να ακούς, ας πούμε, «ο ένας έτσι, ο άλλος αλλιώς». Πήρα ώθηση να μην ακολουθήσω αυτή τη διαδρομή, να μην συνεχίσω έτσι. Καλύτερα να πάω να σπουδάσω. Το είχα σχεδιασμένο ότι θα έφευγα και αυτή η εικόνα απλά ισχυροποίησε τη θέληση να φύγω και να εξελιχθώ. Να φτάσω κάπου πιο πέρα από αυτό, μέσα στο οποίο αισθανόμουν ότι θα έφτανα σε κάποιο τέλμα.¹³⁵

Μάλιστα πολύ σύντομα βρήκε την διαφορετική ατμόσφαιρα που αποζητούσε και επιβεβαίωσε την επιλογή του.

¹³³ Μικέλης (π.σ., 2024).

¹³⁴ Ο.π.

¹³⁵ Ο.π.

Είχα μια εντύπωση για την ελληνική σκηνή, ότι είναι ένα πράγμα «άντε τώρα να βγάλεις άκρη», που δύσκολα θα επιβιώσεις. Βγήκα έξω και τα είδα αλλιώς τα πράγματα. Είπα: «Κοίτα να δεις, αλληλοσεβασμός παντού, ότι επίπεδο και να είσαι.» Και αυτό με ευχαρίστησε πάρα πολύ. Ένιωσα βολικά να συνεχίσω να αναπτύσσομαι, χωρίς να έχω τέτοιες αρνητικές σκέψεις να περνάνε και να με επηρεάζουν· μη μουσικές σκέψεις.¹³⁶

Ο Τσαρούχης κλήθηκε να αντιμετωπίσει ένα δύσκολο δίλημμα για την συνέχεια της ζωής και των σπουδών του:

[...] Ούτι, κοντραμπάσο, μπάντες non-stop, πρόβες όλη μέρα, ωδείο, μελέτη, χάος στο μυαλό μου και παιξίματα. Δεν είπα τότε «Θα παίζω μουσική στη ζωή μου». Αυτό ήταν λάθος. Έπρεπε να το έχω πει και να έχω εγκαταλείψει το Πολυτεχνείο. Ήμουν στο τρίτο έτος και λέω: «Θα πάω στην Άρτα να σπουδάσω».¹³⁷ Αλλά με απέτρεψαν, κοντινοί μου άνθρωποι και ο Ευγένιος. Μου είπε: «Κάτσε, τρίτο έτος είσαι. Να τελειώσεις τη σχολή και μετά να πας. Δεν θα έχεις ερεθίσματα να ακούς live». Αλλά εγώ καθυστέρησα να τελειώσω το Πολυτεχνείο. Τέλος πάντων, βλακεία έκανα, ξεκάθαρα. Έπρεπε να τα παρατήσω και να πάω στην Άρτα. Εκεί είναι, που πρέπει να κάνεις το βήμα. Δηλαδή, αν θέλεις να είσαι μουσικός, είσαι μουσικός, δεν έχει να πάρεις πτυχίο απ' το Πολυτεχνείο. Να το κάνεις τι; Βέβαια, θα έχανα όλα αυτά που έκανα στην Πάτρα, που πάλι με οδήγησαν κάπου. Από την άλλη, αν πήγαινα στην Άρτα, θα ήταν αλλιώς... Η αλήθεια είναι πως δεν μας έλειπε η μουσική στην Πάτρα, ούτε σαν σπουδή, ούτε σαν μουσική πράξη. Ίσως, αν τελείωνα στην Άρτα, θα είχα διοριστεί αμέσως και θα ήμουν τώρα ένας «βολεμένος» δημόσιος υπάλληλος. Μπορεί να τα είχα παρατήσει, όπως έκαναν πάρα πολλοί. Όλα οδηγούν κάπου. Αλλά ήταν πολύ ψυχοφθόρο το πανεπιστήμιο. Είχα επίσης όλα αυτά από την οικογένεια, που ήταν αντίθετη σε όλο αυτό που έκανα και δεν με στήριζε.¹³⁸

Αυτή είναι η συμβουλή που θα έδινε σε κάποιον νεότερο:

Να σηκωθεί να φύγει, να πάει να κάνει αυτό που θέλει.¹³⁹

Ο Γεωργούλης, τελειώνοντας το σχολείο, ήξερε ήδη ότι θέλει να ασχοληθεί με τη μουσική, αλλά δεν ήθελε να δώσει εξετάσεις για κάποια πανεπιστημιακή σχολή στην Ελλάδα.

Τελειώνω το σχολείο εκείνη την χρονιά που συνεχίσαμε με τον Νίκο τα μαθήματα, φεύγω για φαντάρος και, εκεί, ήταν ένα μεταίχμιο στο «τι θα κάνω», γιατί δεν είχα δώσει για να περάσω κάπου. Άρτα, για παράδειγμα, που πήγαιναν τα περισσότερα παιδιά, ή στο ΠΑΜΑΚ, σε κάποια μουσική σχολή. Γύρω στα

¹³⁶ Ο.π.

¹³⁷ Εννοώντας το Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής στην Άρτα

¹³⁸ Τσαρούχης (π.σ., 2024).

¹³⁹ Ο.π.

δεκαεπτά, είχα πει ότι «εγώ θέλω να κάνω μουσική». Το είχα κλειδώσει στο μυαλό μου, χωρίς να ξέρω όμως, τι θα κάνω και χωρίς να ξέρω πώς γίνεται, χωρίς να έχω πλάνο. Υπήρχε μία ασάφεια. Ήμουν πολύ αρνητικός σε εκείνη την ηλικία να περάσω σε κάποια σχολή. Δεν ξέρω γιατί, αλλά το είχα στο μυαλό μου ότι δεν θέλω με τίποτα, ότι θα μου κόψει ώρες από την μελέτη. Όλα λάθος, δηλαδή, αλλά εγώ αυτό είχα στο μυαλό μου, τότε.¹⁴⁰

Στο μυαλό του όμως, υπήρχε ένα όνειρο:

Ήθελα να κάνω ούτι. Το μεγάλο όνειρο: Να γίνω ουτίστας.¹⁴¹

Εκεί ήρθε η σκέψη να σπουδάσει στην Τουρκία, ώστε να μπορεί να κάνει μαθήματα ουτιού.

Είχα αρχίσει να μιλάω με τον Γιώργο τον Μαρινάκη, που ήταν στην Τουρκία. Του έλεγα: «Γιώργο, θέλω να έρθω στην Τουρκία». Μου είπε ότι πρέπει να κάνω μία προετοιμασία με τη γλώσσα. Ξεκινάω να κάνω ιδιαίτερα στα τουρκικά. Έκανα όλη τη χρονιά εντατικά. Και αφού τελείωσα το φανταρικό, εκεί στα 19, αποφάσισα να πάω İstanbul για δέκα-είκοσι μέρες να δω «τι και πώς». Φτάνω εκεί, βρίσκω κατευθείαν τον Γιώργο. Μου λέει: «Εδώ είναι ένα φροντιστήριο που θα συνεχίσεις τη γλώσσα, εδώ είναι το πανεπιστήμιο, άμα θες να δώσεις, εδώ είναι το ένα, εδώ είναι το άλλο». Μου έκανε μία «περατζάδα», με πήγε σε όλα τα οργανοποιία. Πλέον, πήγα σαν ενήλικας μ' ένα σκοπό. Όχι όπως είχα πάει παιδάκι. Με κατατόπισε ο Γιώργος, δηλαδή, βρεθήκαμε κιόλας εκείνο το βράδυ και παίξαμε. Εγώ ενθουσιάστηκα, αλλά από την άλλη ήταν το πρώτο ταξίδι που έκανα μόνος μου και σε μια τέτοια πόλη—από την Καλαμάτα έφυγα και πήγα İstanbul κατευθείαν— και η αλήθεια είναι ότι αγχώθηκα. Σκέφτηκα: «Πως θα το κάνω; Δεν μιλάω τη γλώσσα». Έπρεπε να δώσω εκεί εξετάσεις να μπω σε κονσερβατόριο. Αλλά εγώ ήθελα να πάω εκεί για να κάνω μαθήματα, έλεγα ότι θα πάω στο πανεπιστήμιο, αλλά μέσα μου κόλλαγα. Εν τω μεταξύ, δεν διάβαζα όσο θα έπρεπε για να μάθω τόσο καλά τη γλώσσα σ' ένα χρόνο. Εκεί έπρεπε να δώσω εξετάσεις σε μαθήματα άσχετα, στα τουρκικά. Ο Γιώργος που το έκανε αυτό, έδωσε μαθήματα από την αρχή, έκανε πολύ μεγάλο αγώνα και μπήκε Πολυτεχνείο εκεί. Όταν είπα να πάω στην Τουρκία, οι δικοί μου δεν στάθηκαν απέναντι, αλλά δεν είπαν και «τι ωραία, το παιδάκι μας πάει στην Τουρκία». Μου είπαν: «Αν το θες, να βρούμε ποιος είναι ο τρόπος». Δεν τον βρήκαμε ποτέ τον τρόπο, αλλά δε στάθηκαν εμπόδιο. Ήταν λίγο «πάνω μου» το τι θα συμβεί, αλλά σε εκείνη την ηλικία δεν καταλαβαίνεις ακριβώς πώς πρέπει να κινηθείς για να το πετύχεις. Εγώ φταίω, γιατί δεν ήξερα τι ήθελα να πετύχω. Το μόνο που ήξερα είναι ότι θέλω να παίξω ούτι και να μάθω από καθηγητές εκεί. Δεν είχα όρεξη να κάτσω να διαβάσω τα άλλα μαθήματα και έφυγα μετά από είκοσι μέρες. Είχα κάνει κάποια ιδιαίτερα εκεί με κάποιους δασκάλους· δύο ιδιαίτερα. Είχα βρεθεί με τον Yurdal και με τον Bitmez. Πολύ μεγάλη εμπειρία. Η αλήθεια είναι, επίσης, ότι δεν έψελνα και τόσο καλά, όπως αλλά παιδιά που πήγαν στην Κωνσταντινούπολη και είχαν μία βοήθεια από το

¹⁴⁰ Γεωργούλης (π.σ., 2024).

¹⁴¹ Ο.π.

Πατριαρχείο. Θα μπορούσα έτσι να βρω κάποιες δουλειές. Εγώ δεν ήξερα πώς να το κάνω. Ήταν δύσκολο να μετακομίσω και να ζήσω εκεί και οικονομικά. Και κάπως έφυγε αυτή η σκέψη για εκείνη την περίοδο.¹⁴²

Εγκαταλείποντας την προοπτική των σπουδών στην Τουρκία, αναζητά τρόπο να μετακομίσει στην Κρήτη για να παρακολουθεί τα σεμινάρια του 'Λαβυρίνθου'.

Γύρισα και σκέφτηκα «ποιο είναι το κοντινότερο που μπορώ να κάνω, σαν δεύτερη λύση», μέχρι να βρω ένα τρόπο να καταφέρω να πάω στην Τουρκία. Ξαναείδα τα προγράμματα του 'Λαβυρίνθου', τότε, και θυμάμαι ότι θα έφερνε τον (λυράρη) Derya Turkan, τον (κανονιέρη) Göksel Baktagir, θα ερχόταν πάλι ο Yurdal. Έτσι, σκέφτηκα μήπως κατέβαινα στην Κρήτη για να κάνω μαθήματα με όλους αυτούς. Ήταν και ο (νεϋζέν) Omer Erdoğan, που πέθανε φέτος δυστυχώς. Μεγάλος δάσκαλος. Εκείνη την χρονιά είχε και χειμερινά σεμινάρια, που θα ξεκινούσαν το Γενάρη και πήρα απόφαση να κατέβω στ Χουδέτσι, να μείνω. Με τη βοήθεια του Νίκου του Παλαιολόγου ήρθα σε επαφή με τον Ross. Τον είχα γνωρίσει, αλλά είχαμε μιλήσει δύο-τρεις φορές εκεί στο καφέ, μέχρι εκεί. Και μετακόμισα πλέον στο Χουδέτσι. Είχα μία τσάντα, δύο όργανα και πήγα. Ήταν πάρα πολύ ωραία, τη θυμάμαι εκείνη τη μέρα. Είχα ρωτήσει τι μπορώ να κάνω για να παρακολουθήσω τα σεμινάρια και μου είπαν ότι έψαχναν εθελοντές για να βοηθήσουν στα σεμινάρια και με αυτό τον τρόπο θα μπορούσα να παρακολουθήσω δωρεάν. Εκεί, οι ντόπιοι με δέχτηκαν πάρα πολύ ωραία, κατευθείαν νοίκιασα ένα σπιτάκι, μου το έδιναν με ένα τυπικό ενοίκιο, μου έφερναν φαγητά και έγινα «χωριανός». Έχω πολλές φιλίες πλέον από εκεί, νιώθω ότι είναι το δεύτερο χωριό μου.¹⁴³

Αντί σεμιναρίου

Από τις αφηγήσεις των Τσαρούχη και Γεωργούλη, μπορεί κανείς να αντιληφθεί, πως τα μουσικά σεμινάρια είναι μια συνθήκη εντελώς διαφορετική από τα μαθήματα ή τις σπουδές σε μια σχολή ή ένα ωδείο. Προσφέρουν μια πιο «συμπαγή» γνώση. Και για τους ουτίστες ήταν μια ξεχωριστή εμπειρία. Αυτό οφείλεται σίγουρα σε πολλές διαφορετικές παραμέτρους. Πέρα από το υψηλό επίπεδο ενός «Master» του ουτιού, ήταν αποκαλυπτικό, όπως δηλώνουν, να βρίσκονται στον ίδιο χώρο με αυτόν τον μεγάλο δάσκαλο, ο οποίος μεταφέρει κατά κάποιο τρόπο όλη την κουλτούρα της μουσικής παράδοσης που υπηρετεί. Επίσης ήρθαν σε επαφή με μια ολόκληρη κοινότητα μουσικών, όχι μόνο ουτιστών, με τους οποίους παρακολουθούσαν μαζί τα σεμινάρια, αλλά ακόμα, ζούσαν μαζί σε αυτό το συλλογικό πλαίσιο, μελετούσαν

¹⁴² Ο.π.

¹⁴³ Ο.π.

μαζί, ξενυχτούσαν μαζί, έπαιζαν μαζί σε συναυλίες, συνομίλησαν και ανέπτυξαν φιλίες οι οποίες συνέχισαν μέσα στα χρόνια. Αυτά τα στοιχεία «μαθητείας» και ένταξης και συμμετοχής σε μια κοινότητα αναζητούσαν σίγουρα ο Τσιαμούλης και ο Μικέλης, όπως και κάθε άνθρωπος που ασχολείται με μια μουσική παράδοση ή κάποια άλλη τέχνη. Είναι τελείως διαφορετικό, για παράδειγμα, να δεις ένα πολιτιστικό μνημείο από κοντά, να νιώσεις την περιρρέουσα ατμόσφαιρα στον τόπο που «γέννησε» αυτό το μνημείο και να ακούσεις τη γλώσσα της γενέθλιας αυτής χώρας. Όπως είναι τελείως διαφορετικό να ακούσεις μια ηχογράφιση μιας μουσικής, από το να βρεθείς στον τόπο της, να συμμετέχεις, να δεις «τι κάνουν» οι άνθρωποι με αυτή την μουσική, τι νιώθουν, αν χορεύουν, τι τρώνε και τι πίνουν. Την περίοδο που ο Τσιαμούλης και ο Μικέλης είχαν ήδη προχωρήσει και εξελιχθεί ως ουτίστες, τα μουσικά σεμινάρια στην Ελλάδα δεν ήταν ακόμα τόσο διαδεδομένα. Έτσι, είτε λόγω της συνειδητής διερεύνησης τους, είτε λόγω συγκυριών και αναγνώρισης τους ως μουσικών, βρήκαν άλλους τρόπους να έρθουν σε επαφή με αυτόν τον διαφορετικό τρόπο επιτέλεσης.

Ο Χρίστος Τσιαμούλης το έκανε αυτό μέσω ταξιδιών στην Τουρκία.

[...] Αυτό, πιο πολύ άρχισα να το ανακαλύπτω με τα ταξίδια στην Τουρκία. Πήγα Σμύρνη και Πόλη πολλές φορές. Κάθε φορά έπαιρνα όργανα αλλά και άκουγα και μάθαινα κάποια πράγματα, κάθε φορά διαφορετικά. Στην αρχή είχα πάει και είχα φέρει ένα σάζι. Εντάξει, μου αρέσει η μουσική των σαζιών, αλλά μέχρι ένα σημείο. Αυτή η μουσική της ανατολίας, αυτή η μελαγχολία. Πιο πολύ όμως, μου άρεσε μετά, που ανακάλυψα το ούτι και που άκουσα το νέυ. Αυτό έγινε στην Κωνσταντινούπολη, περίπου το 84'-85'. Πήγα στο σπίτι του Nezihi Uzel. Ήταν ένας δερβίσης από την Πόλη, που έκανε τις παρασκευές τις συνάξεις δερβισών στα σπίτια τους, επειδή είναι απαγορευμένες οι συνάξεις αυτές. [...] Το έμαθα μέσω του Νικηφόρου του Μεταξά. Αυτός που έφτιαξε το 'Βόσπορο'¹⁴⁴. Πήγα σπίτι του, τον βρήκα και αυτός μου το σύστησε και πήγαμε

¹⁴⁴ Το μουσικό συγκρότημα 'Βόσπορος', αποτελούμενο από δεξιότεχνες Τούρκους μουσικούς ειδικευμένους στη μουσική της Οθωμανικής περιόδου, ιδρύθηκε το 1986 από τον Νικηφόρο Μεταξά, βαθύ γνώστη της Βυζαντινής μουσικής. Θεωρείται το πρώτο μουσικό σύνολο που άνοιξε πολιτιστικό δρόμο ανάμεσα στην Ελλάδα και την Τουρκία, ανιχνεύοντας τις ρίζες της μουσικής παράδοσης των δύο χωρών. Επιπλέον ανέδειξε τη συνεισφορά των Ρωμιών συνθετών της Πόλης στην Κλασική Τουρκική Μουσική. Το συγκρότημα πραγματοποίησε επίσης συναυλίες στην Ελλάδα (Ηρώδειο 1990, Λυκαβηττός 1989, 1998, Μέγαρο Μουσικής 1997), στην Τουρκία (Istanbul Festival 1994, Θεολογική Σχολή Χάλκης 1996, Σμύρνη 2000, Κωνσταντινούπολη Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 2010), στην Γαλλία (Παρίσι 1994) και στην Ολλανδία (2001), ενώ έχει αποσπάσει το 'Βραβείο Ειρήνης και Φιλίας Abdi İpekçi' (1991) και το 'European Award for Building Bridges through the Arts – Βρυξέλλες' (2003). Στα 27 χρόνια πολιτιστικού έργου στην Κωνσταντινούπολη, έχει αναγνωριστεί τόσο από την Ελλάδα όσο και από την Τουρκία ως μία από τις σοβαρότερες και σε βάθος πολιτιστικές ενέργειες προσέγγισης των δύο χωρών μέχρι σήμερα. (www.rumvader.org/Page/853/86/συναυλία_του_συγκροτήμα%Ε2%80%8Βτος_βοσπορος.html)

μαζί και ακούσαμε τους δερβίσηδες που κάνουν «Ζακρ», αυτά που κάνουν με τις ανάσες και με τους ύμνους. Αλλά επίσης σημαντικό, εγώ σαν μουσικός, εκεί που έπαιρνα δηλαδή, «ρούφαγα», ήταν τα όργανα. Εκεί άκουσα νέυ, εκεί άκουσα γυαλί ταμπούρ, κανονάκι, πολιτική λύρα, τα κρουστά τα διάφορα μπεντίρ, τα γκαζέλ που κάνουνε, αυτά που λέμε αμανέδες... Οπότε όλο αυτό το περιβάλλον της μουσικής, με καλούσε συνέχεια. Μάθαινα και αγαπούσα. Ξέρεις, όσο περισσότερο γνωρίζεις, τόσο περισσότερο αγαπάς.[...] Είναι ένα πολιτισμικό σοκ. Είναι ο ευρωπαίος, που για πρώτη φορά βλέπει κάτι, που γίνεται στην ανατολή τελείως διαφορετικό. Από τη μία πλευρά υπάρχει αυτός ο φόβος, σε εισαγωγικά, του διαφορετικού, που σχετίζεται περισσότερο με την θρησκεία, ψάχνεις δηλαδή να βρεις τι κάνουν εκεί.¹⁴⁵

Και συνεχίζει για το πώς ένιωσε σε αυτή την σύναξη, αλλά και το πώς αντιλαμβάνεται την διάσταση της μουσικής γενικότερα. Μέσα σε αυτό το συγκινησιακό πλαίσιο, λέει τελικά πως για αυτόν ήταν ένα είδος μύησης σε αυτόν τον κόσμο.

Από την άλλη όμως, ενεργεί μέσα σου η ίδια η τέχνη, το στυλ αυτό το ανατολικό, το οποίο με συγκινούσε πάντα, είναι πολύ συναισθηματικό και είναι αυτό που λένε το «μεράκι» που βγαίνει. Ένα μεράκι που δεν μπορείς εύκολα να το δικαιολογήσεις. Ο άνθρωπος όταν ακούει δεν είναι αμέτοχος, κάτι τον καλεί. Η μουσική έχει κάτι το μαγικό, που δεν μπορείς να το εκφράσεις. Οπότε αυτό το πράγμα, με καλούσε, το καταλάβαινα. Καταλάβαινα δηλαδή όταν κάποιος έκανε αμανέ τι κάνει. Τι θέλει να κάνει. Συναισθηματικά από μέσα μου. Ίσως να μην μπορούσα να το κάνω τότε, καταλάβαινα όμως και έπαιρνα τα στοιχεία. Φάγαμε πιλάφι εκεί, ακούσαμε τους μουσουλμάνους να λένε τα γκαζέλ, ήταν ένα είδος μύησης όλο αυτό.¹⁴⁶

Ο Μικέλης πηγαίνει στην Αμερική για να συνεχίσει τις σπουδές του στην τζαζ μουσική. Μαζί του όμως έχει και το ούτι, ένα γεγονός τελικά καθοριστικό, γιατί, παρόλο που δεν έχει μέχρι τότε συγκεκριμένη ταυτότητα ως ουτίστας, εξαιτίας του ουτιού γνωρίζει ανθρώπους και τελικά έναν σημαντικό δάσκαλο.

Όταν πήγα στο Berkley, είχα και το ούτι μαζί μου. Οπότε αυτό μου άνοιξε πολλές επιλογές. Το ούτι ήταν άγνωστο εκεί. Γιατί εκεί πήγαιναν άτομα που έπαιζαν «τζαζίστικα» όργανα. Αλλά οπωσδήποτε άτομα με πολύ ανοιχτό μυαλό και πάντα με ακράτητη διάθεση να δοκιμάσουν κάτι καινούργιο. Οπότε εγώ ήμουν για πολλούς από αυτούς, το καινούργιο. Και καθόμουν και κάναμε τέτοια πράγματα παράλληλα με το πιάνο που έπαιζα. Υπήρχε ένα σύνολο, πού ήταν πιο έθνικ με καθηγητή τον Jamey Haddad. Αυτός με φώναζε, ψαχνόμουν κι εγώ, ποιους καθηγητές να βρω και συναντηθήκαμε και με πήρε στο ensemble. Αυτός

¹⁴⁵ Τσιαμούλης (π.σ., 2024).

¹⁴⁶ Ο.π.

λοιπόν, ήταν κρουστός του Simon Shaheen. Ο Simon Shaheen είναι ένας άραβας, παλαιστίνιος, κορυφαίος στο είδος του στον αραβικό κόσμο, είναι «όνομα». Ο καθηγητής μου στο Berkley, με σύστησε στον Simon για να πάρω μαθήματα. Εγώ μέχρι τότε δεν είχα παίζει αραβική μουσική. Μέχρι τότε, δεν είχα συγκεκριμένο ύφος, δεν είχα κάποια εξειδίκευση, δεν ακουγόμουν σαν Τούρκος ή σαν Αρμένης, ήταν λίγο από όλα, γιατί ήταν τέτοια η παιδεία μου. Τώρα καταλαβαίνεις πιο εύκολα τι κουβαλάει ο κάθε παίκτης από πίσω, το background του, αν έχει κάνει Μπατζανό, τι έχει μελετήσει, τι έχει διδαχτεί, αν παίζει οθωμανικά ή ελληνική μουσική, θρακιώτικα και τα λοιπά. Όλα αυτά έχουν το δικό τους χρώμα. [...] Τότε δεν είχα μεγάλη δυνατότητα να το προσδιορίσω ακριβώς, τουλάχιστον τον δικό μου εαυτό να προσδιορίσω τι ακριβώς έπαιζα, ήμουν σε ουδέτερη φάση.¹⁴⁷

Παίρνει μαθήματα από τον Simon Shaheen, γίνεται μέλος μιας ολόκληρης κοινότητας μουσικών και ένας καινούριος κόσμος ανοίγεται για αυτόν, τόσο σε επίπεδο γνώσης, εμπειρίας, συναναστροφών και επιλογών για το μέλλον, αλλά και εσωτερικά για τον ίδιο του τον εαυτό και την ταυτότητα του.

Με το που άρχισα να παίρνω μαθήματα από τον Simon, απέκτησα κατεύθυνση στο ούτι.[...] Πάω τον γνωρίζω, παθαίνω πλάκα με το παίξιμό του, γιατί αυτός είναι βιττουόζος και με έλκυσε τόσο πολύ και η μουσική και το παίξιμό του φυσικά, που τελικά αφιερώθηκα σε αυτό. Γιατί και αυτό προέκυψε κάπως, τα έφεραν κάπως οι συνθήκες. Αυτός ως κορυφαίος μουσικός δεν είναι μόνο αυτός και δεν υπάρχει τίποτα άλλο. Υπάρχει μία ολόκληρη κοινότητα, γύρω του, μουσικών, συνεργάτες του, ακόλουθοι μουσικοί. Κι εγώ μπήκα σε αυτόν τον κύκλο, σε έναν κύκλο που έχει να κάνει με την αραβική μουσική. Άρχισα να παίζω αράβικα, να μαθαίνω τα αραβικά μακάμια που μέχρι τότε κανένας δεν μου τα έδειξε. Τις θέσεις, ας πούμε, πού είναι το rast, που πέφτει η μία νότα, που πέφτει η άλλη. Και από τότε μαγεύτηκα τόσο πολύ, που επικεντρώθηκα σε αυτό. Λέω «αυτό είναι, τέλος». Τότε ένιωσα να σκιρτάει η καρδιά μου, με αυτή τη μουσική. Και μπήκα σε αυτό το τρυπάκι και έκτοτε είμαι εκεί, χωρίς να βάζω «χ» στα υπόλοιπα, χωρίς να σταματάω να παίζω ελληνικά ή τούρκικα. Όμως η εξειδίκευσή μου πήγε εκεί καρφί. Αυτά τα χρόνια έπαιζα σε γκρουπ με Άραβες, αλλά και με Τούρκους. Έχω παίζει και οθωμανικά στην Αμερική πολύ. Με Τούρκους τραγουδιστές, μιλάμε για μουσικάρες. Αλλά περισσότερο Άραβες. Αιγύπτιους, Παλαιστίνιους, Σύριους. Έπαιζα πολύ και όταν έφυγα από Αμερική, αφού έκατσα εκεί για 8 χρόνια, δεν ήθελα να γυρίσω Ελλάδα, γιατί ήθελα να πάρω κι άλλο. Ήμουν και σε ηλικία καλή που ήθελε ακόμα να γεμίσει ο οργανισμός μου και μου λένε «Πήγαινε στην Παλαιστίνη, έχει μια θέση δασκάλου, να πας να διδάξεις εκεί».¹⁴⁸

¹⁴⁷ Μικέλης (π.σ., 2024).

¹⁴⁸ Ο.π.

Ελληνικό κοινό και κοινό στο εξωτερικό – Τι παίζει το ούτι στην Ελλάδα;

Στην παρούσα ενότητα θα ήθελα να αναδείξω, έστω ενδεικτικά τις όποιες τυχόν μεταβολές μπορούμε να διακρίνουμε, στον τρόπο που η κοινωνία, κυρίως της Αθήνας αλλά και ευρύτερα της Ελλάδας, ως καλλιτεχνικό κοινό, αντιλαμβάνεται την μουσική που σχετίζεται με το ούτι, μέσα από τα λόγια των πληροφορητών μου. Ταυτόχρονα μπορούμε να εντοπίσουμε στοιχεία που παραμένουν αναλλοίωτα ή αμετάβλητα στο πέρασμα των τελευταίων δεκαετιών.

Ο Χρίστος Τσιαμούλης μιλάει για ένα βίωμα που περνάει από γενιά σε γενιά:

Αυτό είναι βίωμα της ιστορίας της δικιάς μου, της μουσικής αλλά και του τόπου. Γιατί, τι είναι αυτό που ζει στον τόπο; Είναι ενέργειες που δίνονται από τους πατεράδες στα παιδιά, είναι αυτές οι μουσικές που έχουν φτιάξει οι παλιοί, που τις ακούς και λες: «Α, τι είναι αυτό; Γιατί είναι έτσι; Γιατί μου αρέσει;» Υπάρχει ένα βίωμα έντονο και μετά καταλαβαίνεις, ο άλλος γιατί είναι μερακλής, γιατί ακούει κάτι και κλαίει, γιατί χορεύει έτσι το ζεϊμπέκικο, γιατί του αρέσει πολύ όταν παίζεις ένα ταξίμι, ή κάποιος που είναι άσχετος, παίζεις και βλέπεις ότι δεν καταλαβαίνει τίποτα. Αρχίσαμε και καναμε συναυλίες σε όλη την Ελλάδα, κάναμε και στην Ευρώπη, πήγαμε και στην Αυστραλία. Αρχισε ο κόσμος να ακούει και βλέπαμε ότι η ανταπόκριση ήταν πολύ θετική, είτε γιατί κάποιοι είχανε στα αυτιά τους κάποιο άκουσμα, ας πούμε όταν πας στη Θράκη και παίζεις τα *Λιανοχορταρούδια*, τα ξέρουνε από μόνοι τους, ενώ αν το παίζεις στα νησιά ή στην Κρήτη δεν το ξέρουνε, παρολαυτά τους λέει κάτι. Είναι κάτι πολύ δυνατό που μας παρασέρνει όλους, βλέπεις πως και ο Κρητικός ακούει ζεϊμπέκικο και του αρέσει, καταλαβαίνει. Είναι αυτό που λέω εγώ το αρχαίο βίωμα που περνάει από άνθρωπο σε άνθρωπο και από γενιά σε γενιά και παραδίδεται στους καινούργιους ανθρώπους, οι οποίοι και αυτοί με τη σειρά τους το κάνουν λίγο διαφορετικό και αυτό είναι το νόημα. Δεν είναι μόνο να διατηρούμε, αλλά και δημιουργικά να το εξελίσσουμε, είναι σημαντικό αυτό, γιατί αν μία γενιά δεν δημιουργήσει, είναι μουσειακό το είδος. Είναι μία γλώσσα ζωντανή που ζει μέσα μας, είναι πολύ ενδιαφέρον.¹⁴⁹

Στη συνέχεια ο Τσιαμούλης περιγράφει το πώς έχει βιώσει και αντιληφθεί τον τρόπο που το ελληνικό κοινό συμμετέχει και ανταποκρίνεται στην μουσική που εκπροσωπεί και ο ίδιος, σε διάφορους χώρους, όπου έχει ανα καιρούς εμφανιστεί, ενώ κάνει και μία σύγκριση με τον τρόπο που λειτουργούν αντίστοιχοι χώροι μουσικής στην Τουρκία.

Είναι διαφορετικό αν παίζεις σε εστιατόριο ή σε χώρο συναυλίας. Για φαντάσου τώρα, να είσαι σε χώρο που τρώνε και να μην ακούγεται. Να βάλουμε εδώ και

¹⁴⁹ Τσιαμούλης (π.σ., 2024).

λίγο την γαϊδουριά των Ελλήνων που δεν έχουν τρόπο. [...] Κοίτα, νομίζω πως είμαστε ανεκπαιδευτοι. Βέβαια, αν σκεφτείς μία γενιά πίσω, που σφάζανε τον μουσικό αν δεν τους έκανε την παραγγελιά, τώρα και πάλι καλά που είναι έτσι. Εκπαίδευση όμως τι σημαίνει; Όχι να είσαι τελείως υπάκουος, ευνουχισμένος σε κάτι, άλλα να σέβεσαι τον άλλον, να σκέφτεσαι πως κάνει μία προσπάθεια. Αν θέλεις να μιλήσεις, καλό θα είναι να μιλήσεις λίγο σιγά και να μιλήσεις στην αρχή. Να κάνεις μία ανάπαυλα να τον ακούσεις, να τον χειροκροτήσεις, να κάνεις όλη αυτή την διαδικασία. Οι Τούρκοι που είναι πιο λειτουργικοί ή έξυπνοι, στα live που κάνουν στα μαγαζιά, κάνουν μικρά fasıl¹⁵⁰, δηλαδή παίζουν είκοσι λεπτά και μετά κάνουν ένα διάλειμμα, όπου εκεί έχεις την δυνατότητα και να παραγγείλεις και να μιλήσεις. Μετά, όταν παίζουν, δεν μιλάνε, τραγουδάνε, αυτό είναι πιο ωραίο, υπάρχει σεβασμός δηλαδή στη μουσική. Πρέπει να υπάρχει αυτός ο σεβασμός, που δεν τον έχουμε μάθει. Άσε πως, δεν έχουμε μάθει να ακούμε ταξίμια, δεν ξέρει ο άλλος τι κάνει ο άλλος εκεί, που παίζει. Με αυτήν την έννοια δεν μπορούσαμε να περάσουμε και εύκολα πεζρέφια ή σεμάγια στο ρεπερτόριο. Τα περνάγαμε με τις *Δυνάμεις του Αιγαίου* παίζοντας μία, δύο συνθέσεις τέτοιες, ανάμεσα στα τραγούδια σε κατάλληλο σημείο. Έτσι ο άλλος αντέχει να ακούσει ένα τέτοιο πράγμα τέσσερα, πέντε λεπτά και μετά τον βάζεις σε κάτι γνωστό.¹⁵¹

Για την εξέλιξη που βλέπει στο κοινό, με το πέρασμα των χρόνων, αλλά και το δικό του προσωπικό καλλιτεχνικό ζητούμενο από την διάρθρωση του ρεπερτορίου μιας εμφάνισης του:

[...]Ναι, έχει αλλάξει, είναι καλύτερο το κοινό, αλλά όχι και τόσο. Σε γενικές γραμμές, βλέπεις πως έχουν ανάγκη να ακούσουν κάτι καινούργιο, τους αρέσει όταν είναι καλό, θα το παρακολουθήσουν, θα το χειροκροτήσουν, πράγμα που μπορεί να μην γινόταν και πολύ εύκολα παλαιότερα. Αλλά και πάλι, αν δεν τους βάλεις μετά σε αυτή την αρένα, να ακούσουν τα γνωστά, που μπορούν να τα χορέψουν κιόλας, δεν ευχαριστιούνται. Κι αν δεν ευχαριστηθούν αυτοί, δεν ευχαριστιέσαι και εσύ. Γιατί νιώθεις ανολοκλήρωτος. Ας πούμε, στις συναυλίες πολλές φορές παίζουμε και χωρίς πρόγραμμα. Παίζουμε και θέλω να νιώσω ένα μεγάλο πικ. Εκεί που κάποιος ενθουσιάζεται, είτε χορεύει, είτε τραγουδάει, είναι ενθουσιασμένος. Όταν γίνει αυτό, μετά μπορούμε να τελειώσουμε τη συναυλία. Παίζουμε τέσσερα, πέντε κομμάτια και τελειώνει συναυλία. Αρκεί να υπάρχει αυτό το πικ ή πολλά πικ μικρά. [...] Είναι ένας συντονισμός με τον κόσμο. Πόσο θέλει να συμμετέχει. Κάπως το νιώθεις όταν παίζεις κάτι παραπάνω άγνωστο, αρχίζεις να νιώθεις πως υπάρχει μία ψύχρα. Εκεί αλλάζεις το πρόγραμμα και βάζεις κάτι πιο γνωστό. [...] Είναι και μία σκλαβιά.¹⁵²

Στην συνέχεια, εξιστορεί ένα περιστατικό σε μία εμφάνιση του:

¹⁵⁰ Fasıl ονομάζεται μια σουίτα κλασικής οθωμανικής μουσικής που μπορεί να περιλαμβάνει επιμέρους φόρμες όπως ταξίμι, πεσρέφ, σαζ σεμάι κ.α.

¹⁵¹ Τσιαμούλης (π.σ., 2024).

¹⁵² Ο.π.

Αυτό το έχω βιώσει πολύ, γιατί παίζουμε πολλές φορές σε χώρους όπως είναι το ‘Πέραν’¹⁵³ και βλέπεις, πως ο κόσμος θέλει να ακούσει συνέχεια τα ίδια και τα ίδια. Υπάρχουν πενήντα σουζε από τα παραδοσιακά, δέκα νησιώτικα, δέκα μικρασιάτικα, δέκα θρακιώτικα, δεκα στερεοελλαδίτικα και κάποια άλλα. Άμα ακούσει αυτά, γίνεται χαμός. Ξέρεις πως θα πας να παίζεις το *Μες του αιγαίου τα νερά* και κάπως αισθάνεσαι πως εκτελείς έναν ρόλο jukebox, αλλά είναι μέσα στην εργασία και αυτό. Μια φορά πάμε να παίζουμε με τη Λιζέτα την Καλημέρη, φτιάξαμε ένα πρόγραμμα που είχε κάποια γνωστά, αλλά κυρίως ήταν πιο δικά μου κομμάτια. Παίξαμε ένα πρώτο μέρος, τους άρεσε μεν, αλλά στο δεύτερο μέρος έρχεται ο ιδιοκτήτης και μου λέει: ‘Να τουςβάλουμε και κάτι γνωστό γιατί θέλουν να χορέψουν’, οπότε, όπως καταλαβαίνεις ήταν ένα πρώτο μέρος τελείως διαφορετικό από το δεύτερο, γιατί άπαξ και παίζεις τα πρώτα και τους βλέπεις και αρχίζουν και χορεύουν και γίνεται χαμός, δεν θες να τους διακόψεις κιόλας.¹⁵⁴

Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο, η αλληλεπίδραση του με το κοινό, έχει επηρεάσει σύμφωνα με τον ίδιο, τις μουσικές του συνθέσεις:

[...] Μέσω αυτού, σε μένα, βλέπω μεγάλη διαφορά στις συνθέσεις. Έγραψα, ας πούμε το ‘91 στον δίσκο *Άθως Ο Εμός*, ένα πεζρέφι, ένα σεμάι, διάφορες συνθέσεις, είτε τραγουδιστικές, είτε οργανικές, με τις οποίες εγώ ήμουν ενθουσιασμένος, πως κάτι έκανα. Πραγματικά, τα ακούω ακόμα και τώρα και μ’ αρέσουν. Ωστόσο αυτά, δεν ήξερε ο κόσμος τι να τα κάνει, ούτε τα έβαλε ποτέ σε ένα ραδιόφωνο, προτίμησε να βάλει κάποια συγκεκριμένα τραγούδια που είχαν κάποια χαρακτηριστικά. Αυτό εμένα με επηρεάζει και αρχίζω να γράφω σύμφωνα με αυτό που θέλουν και όχι με αυτό που μπορεί εγώ να θέλω. Είναι σημαντικό αυτό, γιατί αν συνέχιζα να γράφω κάποια τέτοια, ίσως θα ήταν σημαντικό για έναν άλλο χώρο. [...] Έκανα πολλά χρόνια να το παραδεχτώ αυτό το πράγμα, ήμουν τελείως ενάντιος. Πως ο καθένας, αγαπάει αυτό που ξέρει. Αυτό βέβαια μετά το χρησιμοποιείς και συνθετικά. Λες, τι θέλει ο κόσμος να ακούσει; Γράφεις σύμφωνα με αυτό, ενώ πριν είσαι πιο αγνός. Μπορεί να γράφεις κάτι επειδή είναι ωραίο και είναι αλλιώς. Μετά λες, γιατί να γράψω κάτι το οποίο δεν το αναγνωρίζει ο άλλος και γράφεις κάτι που του είναι πιο οικείο. Έχει αλλάξει βέβαια μέσα στο χρόνια αυτό πολύ.¹⁵⁵

¹⁵³ Εστιατόριο στην Αθήνα, το οποίο έχει πάρει το όνομα του από το Πέραν (Beyoğlu, όπως ονομάζεται σήμερα), μια από τις μεγαλύτερες ελληνικές συνοικίες της Κωνσταντινούπολης πριν την ανταλλαγή πληθυσμών το 1923, και στο οποίο παρουσιάζονται συχνά καλλιτέχνες της παραδοσιακής μουσικής και κυρίως αυτής που σχετίζεται με την μουσική της Κωνσταντινούπολης και ευρύτερα της Ανατολής

¹⁵⁴ Τσιαμούλης (π.σ., 2024).

¹⁵⁵ Ο.π.

Ο Δημήτρης Μικέλης περιγράφει με παρόμοιο τρόπο, πώς έχει βιώσει το ελληνικό κοινό με τις ιδιαιτερότητές του.

Έζησα και στη Δύση, στην Αμερική και σε ανατολικό περιβάλλον. Το ελληνικό κοινό είναι μοναδικό. Είναι το κοινό, το οποίο, όταν θα πάει να ακούσει σε ένα μέρος ζωντανή μουσική, θα πάει για να κάνει κάτι άλλο από το να ακούσει μουσική. Ενώ και στη Δύση και στην Ανατολή, τουλάχιστον στη δική μου εμπειρία, το κοινό, όταν πάει να ακούσει, όταν πάει σε ένα περιβάλλον που έχει ζωντανή μουσική, πάει να δει μία παράσταση. Οι Άραβες, οι ανατολίτες γενικά, θα φωνάζουν κι αυτοί, αλλά θα φωνάζουν συμμετέχοντας, θα επιβραβεύσουν, θα συνδεθούν και θα κάνουν τη φασαρία τους, το οποίο εσένα θα σε γεμίσει και θα δώσεις παραπάνω. Στη Δύση είναι πιο μαζεμένοι, πάλι παράσταση θα πάνε να δούν, με τη δική τους κουλτούρα.¹⁵⁶

Στη συνέχεια αποδίδει τις διαφορετικές συμπεριφορές του κοινού στα διαφορετικά κοινωνικά και θρησκευτικά βιώματα:

[...] Αυτό μπορεί να οφείλεται ακόμα και στο ότι στον Αραβικό κόσμο, δογματικά κυριαρχεί το Ισλάμ. Υπάρχει επίσης ο Χριστιανισμός κανονικότητα, αλλά λόγω Ισλάμ, επειδή υπάρχουν τα τζαμιά που βγαίνουν οι μουεζίνηδες πέντε φορές την ημέρα, ο κόσμος γαλουχείται και δημιουργεί ένα μουσικό αυτί. Γιατί συνέχεια ακούει, κάθε μέρα. Έχει μία παιδεία τέτοια. Όταν βγαίνει να κάνει το Αδδάν¹⁵⁷ ο μουεζίνης, θα πει μια μουσική φράση. Αυτό κατ' επανάληψη, όταν από μωρό που γεννιέσαι, το ακούς, έχεις πάντα αυτό στο αυτί σου, αποκτάς άλλο σεβασμό για τη μουσική. Ξέρεις να το αναγνωρίσεις, ξέρεις να ανταποκριθείς με σεβασμό, γιατί προέρχεται από το κοράνι. Οπότε εκδηλώνουν τη χαρά τους για αυτό που ακούνε και την εκδηλώνουν έντονα, με όποιο τρόπο κι αν εκδηλωθούν. Αλλά συνδέονται, δένονται με αυτό, πετάνε το σκοινί και δένονται. Οι Έλληνες δεν είναι πάντα έτσι. Δηλαδή στο δικό μας το κοινό, είναι να ακούσουμε μουσική, αλλά και για άλλους λόγους. Για την κοινωνική μας ικανοποίηση, ας πούμε, για την κοινωνική μας έκφραση, πάμε να μιλήσουμε δυνατά, να φωνάξουμε και ας παίζει ο άλλος ταξίμι. Δεν συνδεόμαστε. Δεν έχουμε μάθει με τον ίδιο τρόπο.¹⁵⁸

Προσθέτει επίσης πως, κατά τη γνώμη του, ο κόσμος ήταν ανενημέρωτος:

Είναι προτιμότερο νομίζω να πούμε, ότι ο κόσμος ήταν ανενημέρωτος, παρά να πούμε ότι δεν υπήρχε τέτοια συνθήκη, ώστε να υπάρχει μουσική και αυτοσχεδιαστική μουσική, να κάτσει ο κόσμος να ακούσει ένα ταξίμι. Απλά ο κόσμος δεν ήταν κοντά σε αυτό. Πάντα υπήρχε, σε μικρότερο βαθμό οπωσδήποτε, αλλά δεν έλειψε και ποτέ. Πάντα είχαμε κλαρίνα που βγαίνανε και

¹⁵⁶ Μικέλης (π.σ., 2024).

¹⁵⁷ «Αδδάν» στο Ισλάμ ονομάζεται το κάλεσμα για την προσευχή, το οποίο γίνεται από τον μουεζίνη πέντε φορές την ημέρα, παραδοσιακά από μινάρε του τζαμιού.

¹⁵⁸ Μικέλης (π.σ., 2024).

τα «χώνανε» ή βιολιά. Απλά είχαν παραμείνει σε πολύ συγκεκριμένα όργανα, άκουγες, ας πούμε, τους τσιγγάνους. Δεν έσβησαν όμως ποτέ, ήταν μέρος της παράδοσης, ο κόσμος ήταν, αν όχι αδιάφορος, απλά ανενημέρωτος, ήταν σε άγνοια. Τώρα έχει αρχίσει να ενημερώνεται, να αντιλαμβάνεται ότι υπάρχει και αυτό το είδος μουσικής έκφρασης, του αυτοσχεδιασμού, που για να αποδοθεί σωστά θα πρέπει ο ίδιος, ως κοινό, να εστιάσει σε αυτό και να μην κάνει κάτι άλλο. Νομίζω ότι υπάρχει κάποια πρόοδος.¹⁵⁹

Ο Μικέλης παρατηρεί πλέον διαφορές σε σχέση με παλαιότερα, όσον αφορά τις νεότερες γενιές μουσικών, αλλά και τις νεότερες γενιές του ίδιου του κοινού.

Πιστεύω ότι πλέον βοηθάει πολύ ότι υπάρχουν συνθήκες για να παράγονται πολλοί και καλοί μουσικοί, που ως επί το πλείστον προέρχονται από τα μουσικά σχολεία. Αυτοί γεμίζουν πόστα σε πολλά είδη μουσικής, σε όλες τις συνθήκες και αναπόφευκτα, όταν οι μουσικοί είναι καλοί, ψάχνονται, προσέχουν ώστε η μουσική τους φωνή να βγαίνει καλά και κάπως μεταδίδεται αυτό, επειδή είναι καινούριο, φρέσκο, βγαίνουν καινούριες γενιές, όλο και κάτι ενδιαφέρον θα υπάρχει για το κοινό να πάει να τσεκάρει. Αλλά και οι καινούργιες γενιές του κοινού, γεννημένοι και μεγαλωμένοι σε τέτοιες συνθήκες μουσικών. Οι μουσικές που ακούνε οι σημερινές γενιές, ας πούμε, πέρα από τα εμπορικά που κυριαρχούν στα social media. Όσοι ενδιαφέρονται και όσοι παρακολουθούν τα μουσικά δρώμενα, έχουν καλύτερη παιδεία από γενιές που έχουν παρέλθει. Αλλά νομίζω ότι ακόμα θέλει δρόμο.¹⁶⁰

Ο Κώστας Τσαρούχης περιγράφοντας δικά του βιώματα, αναφέρεται στην μουσική του ουτιού αλλά και στις διαφορές της λόγιας και λαϊκής προσέγγισης στο ρεπερτόριο, στο οποίο συμμετέχει το ούτι στην Ελλάδα.

Εδώ δεν χρησιμοποιείται αυτή η μουσική, είναι κάτι εξωτικό, orientalizacion. Ακόμα στην Ελλάδα άγνωστο είναι. Αν έχεις μουσικούς από κάτω που ασχολούνται, γιατί πλέον είναι περισσότεροι, μπορεί κάποιος να ξέρει ότι αυτοί παίζουν τώρα σεμάγια ή άλλοι να λένε: «Α, καλά, χάσιμο η φάση». Ή να λένε: «Εντάξει ψυχεδέλεια αυτό», σε live του Ross Daly για παράδειγμα. Άλλος να διαλογίζεται ή άλλος να βαριέται. Ο πατέρας μου ερχόταν και βαριόταν και μου λέει «Κοιμήθηκα, σαν βυζαντινή μουσική είναι, ψαλμωδίες με όργανα». Δύσκολη μουσική, δεν είναι εύκολη μουσική να παίζεις οθωμανικά. Και τα παραδοσιακά δηλαδή να παίζεις με οθωμανικό τρόπο, με πιο λόγιο δηλαδή τρόπο, τα ευνουχίζεις τα κομμάτια, δεν μπορείς να κάνεις γλέντι με αυτό τον τρόπο, είναι μία παράσταση, μία performance, δεν μπορείς να πεις ότι έπαιξα τώρα καλαματιανά. Δεν πάει έτσι το καλαματιανό, δεν γκρουβάρει έτσι. Αν τα παίζεις με λόγιο τρόπο, δεν θα μερακλώσει κανένας από αυτούς που θέλουν να ακούσουν με αυτόν τον τρόπο καλαματιανά, γιατί τα έχουν βιωματικά αλλιώς

¹⁵⁹ Ο.π.

¹⁶⁰ Ο.π.

στο μυαλό τους. Έχει να κάνει με το σε ποιους απευθύνεσαι, πώς έχεις στήσει την παράστασή σου.¹⁶¹

Μέσα στην καλλιτεχνική του πορεία ο ίδιος ο Τσαρούχης έχει αναρωτηθεί συχνά, όπως λέει, για την μουσική που θέλει να παίζει με το ούτι.

Εννοείται το έχουμε αναρωτηθεί πολλές φορές αυτό. Με το ούτι τι κάνουμε λοιπόν; Γιατί μάθαμε ούτι; Τι να παίζουμε και τι μας αρέσει να παίζουμε και σε ποιους. Πιο πολύ εμείς τι θέλουμε να παίζουμε και θα βρούμε σε ποιους. Αν βγάζεις τα γούστα σου, θα απευθυνθείς και ανάλογα, ενώ αν δεν το πιστεύεις αυτό που κάνεις, θα είναι ψεύτικο. [...] Εγώ επειδή δεν το έκανα ποτέ αυτό, δηλαδή σαν μουσικός session, πάντα έπαιζα με σχήματα. Τα σχήματα τα κάναμε γιατί λέγαμε «Πάμε να παίζουμε αυτό». Δεν το είδαμε ποτέ ότι πάμε να κάνουμε κάτι σαν δουλειά. Δηλαδή αν κάποιος μας παράγγελλε κάτι, στραβώναμε. Στα πανηγύρια εγώ αυτό το θέμα είχα, στα χορευτικά με τους δασκάλους, όταν μου έλεγαν: «Παίζτο κάπως αλλιώς. Παίξε αυτό. Παίξε κι άλλο». «-Τι λες ρε;»¹⁶²

Όπως περιγράφει στη συνέχεια ο Τσαρούχης, ο κόσμος δεν ενδιαφερόταν να ακούσει άγνωστο ρεπερτόριο και μουσικές με τις οποίες δεν μπορούσε να συνδεθεί, παρόλαυτα, ο ίδιος, μαζί με τους μουσικούς που συνεργαζόταν εκείνη την περίοδο, είχε περισσότερο ερευνητική διάθεση και επίσης ήθελε να παίζει μουσική γραμμένη για ούτι.

Με το ρεμπέτικο σχήμα, τους 'Ρέφα', βγάλαμε πενήντα-εξήντα κομμάτια, άγνωστα όλα, δεν υπήρχαν καν στο βιβλίο του Ευγένιου. Τα παίζαμε και βαριόταν ο κόσμος, δεν μπορούσαν να συνδεθούν καθόλου. Κάποιοι πιο μυημένοι λέγανε «πώωω τι παίζετε», αλλά η πλειοψηφία έλεγαν «τι ξενέρωτοι». Και εμείς τα παίζαμε και λίγο ξενέρωτα. Ήμασταν λίγο ωδειακοί, λίγο επιφανειακοί. Αυτή η μουσική δεν επικοινωνήσε με τον κόσμο, αλλά ήταν ωραίο για παράσταση. Εικόνα πίσω, βιογραφικά του Τούντα, δύσκολα πράγματα. Είχε ενδιαφέρον. Μόνοι μας, χωρίς καθοδήγηση, αφού βγάλαμε και δίσκο είπαμε να κάνουμε και μία παράσταση. Ήταν ωραίο. [...] Εγώ βρήκα μια μουσική που για το ούτι υπήρχε πρόσφορο έδαφος, να έχει ρόλο. Άπαξ και άκουσα τις πρώτες ηχογραφήσεις, με συγκινούσε αυτή η εποχή. Όλα αυτά που έπαιζε ο Μελκόν, Ρόζα (Εσκενάζυ), Ρίτα Αμπατζή, Νταλγκάς, Καρίτης, Τομπούλης, όλη αυτή η εποχή. Ούτι, κανονάκι, βιολί, λύρα, αυτό. Ήταν μία εποχή που αυτά τα όργανα μεσουρανούσαν και εμείς λέμε θα πάμε να παίζουμε αυτή τη μουσική που είναι για ούτι, είναι γραμμένη για ούτι, είναι μελωδίες που έχουν γράψει ουτίστες. Από την άλλη υπήρχε η λόγια μουσική, η τούρκικη μουσική.¹⁶³

¹⁶¹ Τσαρούχης (π.σ., 2024).

¹⁶² Ο.π.

¹⁶³ Ο.π.

Έπειτα διηγείται δύο περιστατικά, στα οποία υπήρχαν άτομα με πολύ πιο άμεση σύνδεση με αυτή τη μουσική:

Μας είχε κάνει ο Ευγένιος σε ένα σεμινάριο στο Χουδετσι, ένα αφγανικό κομμάτι και μου είχε μείνει εμένα. Εντωμεταξύ, είχε έναν καταυλισμό Αφγανών τότε στην Πάτρα. Πηγαίναμε εκεί στο χωριό και κάναμε γλέντι με τους Αφγανούς και τραγούδαγαν αυτοί τα δικά τους και τραγούδαγαν και αυτό το κομμάτι, πολύ γνωστό αφγανικό κομμάτι. Είχαν μία πλατεία στη μέση και κάνανε γιορτές με χαρταετούς και τέτοια για την πρωτοχρονιά και είχαμε επαφές. Είχα γνωρίσει και έναν τύπο που έπαιζε ταρ και έναν άλλο, ο οποίος τραγούδαγε τρομερά. Ήταν πολύ ωραία, παίζαμε εκεί.

[...]Θυμάμαι μία φορά στη Ναύπακτο, παίζαμε με αυτό το σχήμα με τα ρεμπέτικα και ήταν η εγγονή του Ασίκη εκεί. Η οποία έκλαιγε. Μου λέει: «Ξέρεις ποιος ήταν ο παππούς μου; Αυτός που έπαιξε αυτό το κομμάτι.» Την *Παγίδα* είχαμε παίζει. Και μου λέει: «Έχω το ούτι του, θυμάμαι να παίζει ούτι, μας έπαιζε ούτι όταν ήμασταν πιτσιρίκια.» Αυτή, ας πούμε, καταλάβαινε. Ήταν βίωμα τελείως. Και άλλος κόσμος, όπου παίζαμε σε εκδηλώσεις, ας πούμε, με Σμυρνιούς, αυτοί τα είχαν βιωματικά όλα, ήταν η μουσική που γλεντούσαν.¹⁶⁴

Καθώς άρχισε να πειραματίζεται και με άλλα είδη μουσικής, ήρθε αντιμέτωπος και πάλι με διάφορους προβληματισμούς σχετικά με τον ήχο του, τους οποίους ξεπερνούσε από την μία εμπνεόμενος από άλλους μουσικούς και από την άλλη προσαρμόζοντας τον ήχο του στον χώρο και το κοινό που επέλεγε κάθε φορά να εμφανιστεί. Αυτό που παρουσιάζει σίγουρα ενδιαφέρον είναι η δική του οπτική για το ελληνικό κοινό σήμερα και τα στοιχεία με τα οποία ο κόσμος συνδέεται πλέον.

Μετά με τους 'The Halay Lampa', ήταν μια άλλη χρήση του ουτιού. Δηλαδή το ούτι δεν είναι μόνο για να παίζει ρεμπέτικη μουσική και σμυρνέικη μουσική, είναι ένα μουσικό όργανο, μπορεί να παίζει μουσική γενικά, οποιαδήποτε άλλη σύνθεση μουσική και ενορχήστρωση. Άλλο πράγμα αυτό, άλλο στυλ, πολύ ωραίο. Εμείς δεν ξέραμε αν είναι ωραίο βέβαια τότε. Τότε ξεκινήσαμε σιγά-σιγά, άρχισαν να μας μαθαίνουν, να μας καλούν, κάναμε tour, δημιουργήσαμε ένα δίκτυο μαγαζιών σε όλη την Ελλάδα, στο εξωτερικό με ότι κονέ είχαμε. Πήγαμε Ελβετία, Κύπρο, Ιταλία, σύντομα σχετικά, γράψαμε τον πρώτο δίσκο, γράψαμε τον δεύτερο, κάτι πολύ ιδιαίτερο αυτό, καινούργιο. Ακούγαμε πολύ καλά σχόλια. Το θέμα που είχα με αυτή την μπάντα, ήταν πάλι αυτό με τον ήχο μου, δηλαδή μήπως είναι too much, με τα τύμπανα το ούτι, μήπως έπρεπε να είναι πιο ακουστικό. Το δίλημμα, παίζεις ακουστικά με το ούτι, έτσι πιο σύγχρονα, όπως είναι ο Ara (Dinkjan) ή να πάρεις ηλεκτρικό ούτι, να έχεις ηλεκτρικό ήχο, σαν να έχεις μία άταστη κιθάρα. Επομένως δεν είναι ακριβώς ούτι, είναι ανατολίτικο παίξιμο ή παίξιμο τροπικό σε μία μπάντα δυτικής γκρούβας, punk, rock, pop, disco, οτιδήποτε. Για μένα μεγάλο σχολείο ήταν ο Θεοδώρου πάνω σε αυτή τη

¹⁶⁴ Ο.π.

μουσική, μου άρεσε πολύ αυτό το στυλ. Δεν θέλαμε να γίνουμε κάτι εμπορευματοποιημένο, να παίζουμε απλά χορευτικά με ένα beat και από πάνω να βάζεις μοτίβα, όπως κάνουν τώρα οι dj. Αυτό θέλαμε να αποφύγουμε δηλαδή, το Ανατολή-Δύση, το έθνικ. Βέβαια σε οδηγεί και εκεί, και αυτό ήμασταν, όλα μπορείς να είσαι. Κάναμε ένα συνονθύλευμα από στυλ, και funk με παραδοσιακό, και ατμόσφαιρα με παραδοσιακό, και σκυλάδικο, και psychedelic techno. Ήταν ένα συνονθύλευμα. Τελικά τι θες να κάνεις; Να κάνεις μουσική για stage; Που απευθύνεσαι; Για παραστάσεις σε jazz club ή για να παίζεις στο Gagarin και να έχεις 3.000 κόσμο να χτυπιέται και να κάνεις σόου; Τα κάναμε όλα αυτά μαζί εμείς, αναλόγως που παίζαμε. Είχαμε παίξει σε ένα jazz festival στη Ρώμη, εκεί ήταν διαφορετικά, στην Αμοργό μέσα στη νύχτα ή σε μία κατάληψη στην Ελβετία. Εγώ σε όλα ούτι έπαιζα.[...] Όλους τους γοήτευε, ειδικά στην Ευρώπη, το oriental. Έχουμε ακούσει διάφορα: «Βρίσκουμε τα roots, την ψυχή μας», «This guitar is amazing, what kind of guitar is this?» (για το ούτι) Αυτό συμβαίνει και στην Ελλάδα όμως τώρα, δεν υπάρχει καμία σύνδεση με οτιδήποτε, σαν Ευρωπαίοι.¹⁶⁵

Αναφερόμενος στην αλληλεπίδραση με το κοινό και τα είδη μουσικής, στα οποία έχει εισάγει το ούτι, ο Τσαρούχης αναφέρθηκε πιο συγκεκριμένα και στην ύπαρξη «ελληνικού» ουτιού ως μια σχολή με συγκεκριμένα δικά της στοιχεία.

Ελληνικό ούτι δεν υπάρχει. Νομίζω δεν είναι τόσο διαδεδομένο, ώστε να έχει υπάρξει σαν πρακτική. Το ούτι που παίζεται εδώ στην Ελλάδα, είναι αυτό που έχει έρθει από την Μικρασία και την Πόλη και πλέον σύγχρονοι ουτίστες το αναμιγνύουν και με αράβικα μοτίβα, με μοτίβα ρομ, λίγο σκυλάδικο, όλα αυτά τα στυλ που υπάρχουν και στην Τουρκία, αυτά παίζονται και εδώ, λίγο πιο ανοιχτά βέβαια, με πιο ανοιχτό μυαλό και καλύτερη αισθητική ίσως.¹⁶⁶

Ο Ταξιάρχης Γεωργούλης διαπιστώνει επίσης την εξέλιξη στην διάδοση του ουτιού και την συνεισφορά του διαδικτύου, αναφέρει όμως τους προβληματισμούς του σε σχέση με την βιωματική σχέση με αυτή τη μουσική, ενώ παράλληλα αναρωτιέται και αυτός για την μουσική που θα παίζεται με το ούτι μελλοντικά.

Βλέπω ότι υπάρχει κινητικότητα πάνω σε αυτό το κομμάτι. Σίγουρα από ότι λένε οι παλιοί, οι παλιοί ξέρουν καλύτερα γιατί βλέπουν και το τώρα και έχουν ζήσει και το πριν, έχει τριπλασιαστεί ο κόσμος που παίζει αυτό το όργανο. Από τα πανεπιστήμια βγαίνει κόσμος, από μουσικά σχολεία, από ιδιαίτερα μαθήματα, από σχολές. Σίγουρα είναι σε καλύτερη μοίρα το όργανο, έχει αρχίσει να ανεβαίνει το επίπεδο. Αλλά αυτό έχει να κάνει ξεκάθαρα με το ότι υπάρχει

¹⁶⁵ Ο.π.

¹⁶⁶ Ο.π.

γνώση πλέον. Και μόνο το YouTube φτάνει, για να ανέβει το επίπεδο, γιατί κατευθείαν βρίσκεις τον Μαροκινό, τον Τυνήσιο, τον Τούρκο, τον Έλληνα και για αυτό βλέπεις τώρα την ακόμα πιο μικρή γενιά, τους είκοσι κάτι και λες: «Πώς γίνεται αυτό το πράγμα;», εγώ στα είκοσι μου δεν μπορούσα να φανταστώ ότι θα μπορούσα να παίζω αυτό το πράγμα, άργησα να το δω από κάπου, δεν το είχα ακούσει. Είναι πάρα πολύ ωραίο να βλέπεις τόσο γρήγορη εξέλιξη. Από εκεί και πέρα το θέμα είναι πως ο κάθε άνθρωπος θα το αγαπήσει και θα μπει όλο αυτό στη ζωή του, πώς θα γίνει βιωματικό. Γιατί εκεί το YouTube μόνο δεν φτάνει, τίποτα δεν φτάνει αν δεν μπει σε αυτό το πράγμα μέσα. Το θέμα επίσης είναι που θα μπει το ούτι, σε ποια μουσική θα μπει, τι θα παιχτεί με το ούτι σε δέκα χρόνια. Αυτά που λέμε βέβαια είναι για την Αθήνα, γιατί στην επαρχία για παράδειγμα στη βόρεια Ελλάδα, ήταν αλλιώς, είχε μουσικούς. Δεν ξέρω αν πηγαίνει καλύτερα ή χειρότερα σε αυτά τα μέρη.¹⁶⁷

Όπως αναφέρει ο Γεωργούλης, υπάρχουν διαφορές μεταξύ του κοινού της Αθήνας, με αυτό της επαρχίας, ιδιαίτερα κάποιων συγκεκριμένων περιοχών.

Έχω γνωρίσει παλιούς ανθρώπους. Έχουμε κάνει live σε κάποια μέρη της Ελλάδας που έχει μερακλήδες, θυμάμαι ότι παίζαμε στην Επανομή και ήρθε ένας άνθρωπος που καθόταν από κάτω και μου ζήτησε να κάνω ένα ουσάκ ταξίμι. Εγώ έπαθα σοκ, το πιο ωραίο πράγμα που έχω ζήσει. Αυτό θέλω να κάνω. Υπάρχει σίγουρα κόσμος που το αγαπάει αυτό το πράγμα, αγαπάει αυτή τη μουσική, αγαπάει αυτό το όργανο. Πιστεύω αυτό θα το συναντήσεις σε κάποιες επαρχίες που σχετίζονται κάπως με αυτή τη μουσική, στη βόρεια Ελλάδα, στην Μυτιλήνη, σε κάποια άλλα νησιά του ανατολικού αιγαίου επίσης. Μπορεί να το συναντήσεις ακόμα και στην Αθήνα, είτε από κόσμο που έχει έρθει από αυτά τα μέρη, είτε από κόσμο που αγαπάει αυτή τη μουσική. Δεν ξέρω κατά πόσο έχει αλλάξει αυτό το πράγμα, «μία κρύο, μία ζέστη». Βλέπεις σε κάποια live κόσμο που το αγαπάει αυτό το πράγμα, αλλά δεν καταλαβαίνεις αν είναι ξεκάθαρη η αγάπη γι' αυτό ή επειδή είναι λίγο τουριστικό ή μόδα. Μετά μπορεί να δεις ένα live που να είναι εντελώς ουδέτερο ή ένα live που κάποιον θα τον εντυπωσιάσει κάτι τεχνικό, να παίζεις κάτι δύσκολο για παράδειγμα. Και να σου πει: «Ουάου, πώς έγινε αυτό;»¹⁶⁸

Έπειτα, περιγράφοντας ένα περιστατικό από μια συναυλία στο Κατάρ, κάνει μία σύγκριση με το ελληνικό κοινό και την σύνδεση του με αυτό το είδος μουσικής.

Σε ένα live στο Κατάρ, θυμάμαι ότι στο soundcheck έπαιξα μία φράση. Από κάτω το θέατρο είχε κόσμο από την παραγωγή και γύρισε πολύς κόσμος, πετάχτηκε ένας και φώναξε: «Αλλάχ». Ε, κι εγώ ανατρίχιασα, γιατί νιώθεις ότι αυτό που παίζεις, τον πιάνει τον άλλον, αυτό είναι μοναδικό, το έχω ζήσει σε δύο-τρία live στη ζωή μου σε τέτοιες χώρες, να παίζεις κάτι και ο άλλος να στο δώσει πίσω. Είναι πολύ όμορφο. Στην Ελλάδα υπάρχει κόσμος που ακούει αυτή

¹⁶⁷ Γεωργούλης (π.σ., 2024).

¹⁶⁸ Ο.π.

τη μουσική, αλλά είναι δύσκολο να το πετύχεις μαζικά. Σε αυτό το χώρο στο Κατάρ, όλοι οι άνθρωποι από κάτω ήξεραν αυτή τη μουσική, είναι η μουσική τους, τους είναι πιο οικείο. Εδώ για να μαζευτεί κόσμος που νιώθει αυτή τη μουσική πιο οικεία, πρέπει να γίνει μάζωξη μουσικών και αυτό γίνεται γενικά. Μαζευόμαστε οι μουσικοί ή πάει ο ένας στα live του άλλου.¹⁶⁹

Κοινότητα της μουσικής – Φεστιβάλ Ουτιού

Μέσα από τις αφηγήσεις των πληροφορητών μου, φαίνεται η συμμετοχή τους μέσα σε μουσικές κοινότητες, αλλά και πως εξελίχθηκαν αυτές σχετικά με την παραδοσιακή μουσική. Στην εποχή που ξεκινούσε ο Χρίστος Τσιαμούλης, φαίνεται ότι οι μουσικές κοινότητες, των οποίων ήταν μέλος, αποτελούνταν από ένα ευρύτερο μουσικό φάσμα. Από ανθρώπους που αναζητούσαν έναν προσωπικό ήχο, φέροντας στοιχεία και ήχους που ανακάλυπταν από την παραδοσιακή μουσική. Τότε όμως αρχισε να δημιουργείται και ένα νέο ρεύμα το οποίο στην συνέχεια είδαμε να ανθίζει ως μια νέα φάση αναγέννησης της παραδοσιακής μουσικής.

Υπήρχε ένα είδος κοινότητας, δηλαδή εμείς είχαμε φίλους τα παιδιά από τους 'Χάνομαι γιατί ρεμβάζω'. Έχω τραγουδήσει και ένα δύο τραγούδια τους, έπαιζα στους δίσκους τους. Ήταν ένα συγκρότημα το οποίο μπορεί να έχει σχέση και με λίγο πιο ελαφρά, αλλά και αυτό είχε προσωπική μουσική όπως είχαν και οι 'Δυνάμεις του αιγαίου', που δεν μπορείς να πεις πως ήταν ήχος μόνο μικρασιάτικος, ήταν κάτι προσωπικό. Ήταν από αυτούς τους ανθρώπους, τότε. Έτσι ήταν και οι 'Χάνομαι γιατί ρεμβάζω', το ίδιο ήταν τα συγκροτήματα τα ρεμπέτικα, αθηναϊκές κομπανίες και λοιπά που πηγαίναμε και ακούγαμε, λιγότερο τα ροκ, αλλά αισθανόμασταν το ίδιο. Παίξαμε στα ίδια φεστιβάλ, στους ίδιους χώρους. Έτσι και η συναυλία που έγινε με τις Δυνάμεις του Αιγαίου και τον Ross Daly.[...]Υπήρχε επικοινωνία, βέβαια, πώς κουρδίζεται αυτό το όργανο, τι όργανο είναι και παίζαμε και μαζί. Ουσιαστικά μαθαίνεις παίζοντας, αυτό δεν είναι το βασικό ενδιαφέρον;¹⁷⁰

Ο Δημήτρης Μικέλης βίωσε την κοινότητα της μουσικής στην Αμερική πολύ διαφορετικά σε σχέση με την Ελλάδα. Μέσω του ουτιού εντάχθηκε σε κοινότητες Αράβων και Τούρκων, παράλληλα όμως ήρθε σε επαφή και με άλλα μουσικά είδη εντοπίζοντας κοινά στοιχεία σε όλους αυτούς τους χώρους σχετικά με το κλίμα που επικρατούσε μεταξύ των ανθρώπων, την θετικότητα και τον αλληλοσεβασμό όπως αναφέρει:

[...] Ναι, ξεκίνησα πολύ σύντομα στην Αμερική τα live, είτε με τζαζίστες στο σχολείο, με το ούτι, είτε παίζοντας όπως σου είπα, με Άραβες με Τούρκους.

¹⁶⁹ Ο.π.

¹⁷⁰ Τσιαμούλης (π.σ., 2024).

Μάλιστα γνώρισα και κάτι Λατίνους, έγινα φίλος πολύ αργότερα με έναν φλαμενκίστα μεξικανό, ο οποίος με έβαλε σε έναν κύκλο με φλαμενκίστες. Πήγα να κάνω τώρα Μπουλερία¹⁷¹... Δηλαδή τα ερείσματα στην Αμερική ιδίως, είναι πολύ πλούσια και πολλά. [...] Το στοιχείο της κοινότητας, που υπήρχε στο σχολείο, το βρήκα περισσότερο στην κοινότητα των Αράβων. Επειδή οι Άραβες είναι και πιο κοντά σε εμάς σε σχέση με τους δυτικούς, εκεί το ένιωσα κάπως, την αίσθηση της οικογένειας. Από εκεί και πέρα με τους Αμερικανούς ή με τους άλλους δυτικούς λαούς, πήρα απλά την καλή διάθεση να μοιραστούμε ιδέες. Πάντα υπήρχε η διάθεση να πάω στο τζαμ, τη μία ημέρα, να πάω στο άλλο, να έρθουν σπίτι μου, να παίζουμε, πάντα σε μία ατμόσφαιρα αλληλοσεβασμού. Το οποίο, δεν το είχα συνειδητοποιήσει. Αυτή την θετικότητα δηλαδή, μεταξύ των μουσικών που είναι άγνωστοι μεταξύ τους, δεν το είχα δει αυτό στην Ελλάδα.¹⁷²

Ο Τσαρούχης περιγράφει μία κοινότητα μουσικών που είχε σχηματιστεί στην Πάτρα, κατά την περίοδο που ζούσε και έπαιζε μουσική εκεί, την δεκαετία του 2000. Όπως λέει οι μεγαλύτεροι αυτής της κοινότητας, άνηκαν στην σφαίρα επιρροής ανθρώπων όπως ο Χρίστος Τσιαμούλης, προερχόμενοι όμως και από άλλα είδη μουσικής, ενώ πέρα από την μουσική και το εκάστοτε μουσικό είδος, φαίνεται πως τα μέλη αυτής της κοινότητας συνδέονταν επίσης με κάποια κοινωνικοπολιτικά κριτήρια και χαρακτηριστικά.

Υπήρχαν παρέες μεγαλύτερης γενιάς, ανθρώπων που έπαιζαν παραδοσιακά στην Πάτρα. Ήταν φρίκο-μεγάλοι, ωραίοι και κάνανε κάτι τρελά γλέντια. Ακόμα υπάρχουν αυτοί, είναι τρομερή παρέα, τρομερή φάση. Και αυτοί μαθητές του Τσιαμούλη.[...] Ήμασταν και στις πολιτικές ομάδες των φοιτητών στην Πάτρα, που είχαν μουσικό τμήμα, ακόμα και στούντιο. Επίσης αυτό με τους ποδηλάτες ήταν φουλ κοινότητα, ήταν μία ομάδα 30-40 άτομα που στήναμε live και έπαιζαν όλες οι μπάντες της Πάτρας. Όλα τα στυλ, όλα τα είδη, από παραδοσιακά μέχρι τζαζ. Έπαιζαν τέσσερις μπάντες την ημέρα αυτά τα δέκα χρόνια.[...] Όχι, δεν υπήρχε κάτι οργανωμένα συλλογικό, δεν έγινε ποτέ ας πούμε μία συνέλευση μουσικών στην Πάτρα, δυστυχώς. Αλλά υπήρχε μια αλληλεγγύη, υπήρχαν κάποια στέκια, υπήρχε μία κοινότητα μουσικών, τεράστια φάση, όλα τα στυλ, απίστευτο.[...] Όλο αυτό ήταν underground. Αυτή ήταν η κατεύθυνση που είχε και ο Ευγένιος (Βούλγαρης). Όλοι όσοι συμμετείχαν, ήταν φρικιά, οι περισσότεροι ήταν πρώην ροκάδες που είχαν αναζητήσεις. Όπως είναι τώρα οι περισσότεροι αυτής της γενιάς που παίζουν, από άλλες καταβολές μουσικές που ανακαλύπτουν τη νέα μόδα ίσως, αυτό το νέο στυλ, ας πούμε, το παραδοσιακό στυλ. Πριν γίνουν τα χορευτικά μόδα.¹⁷³

Ο Γεωργούλης αντίστοιχα περιγράφει πως «μπήκε κατευθείαν στα βαθιά», βρισκόμενος πολύ γρήγορα σε μια κοινότητα μουσικών, όχι μόνο από την Ελλάδα, αλλά και απο Τουρκία και άλλες χώρες, κατά την παραμονή του στο Χουδέτσι. Μπορούμε να συμπεράνουμε, λοιπόν, πως εκείνη την περίοδο έχει σχηματιστεί μια

¹⁷¹ Ρυθμός του Φλαμένκο

¹⁷² Μικέλης (π.σ., 2024).

¹⁷³ Τσαρούχης (π.σ., 2024).

πολύ μεγαλύτερη κοινότητα γύρω από την παραδοσιακή μουσική, από ανθρώπους που ήδη είχαν αναπτύξει καλλιτεχνικό έργο και σε μια άμεση διασύνδεση με άλλες μουσικές κοινότητες και κουλτούρες από διαφορετικά μέρη του κόσμου.

Κάπως έτσι ξεκίνησε η επαφή μου και με τους Τούρκους που έφερνε ο Ross και με όλους τους άλλους καθηγητές εννοείται, όχι μόνο με τους Τούρκους αλλά και με τους Έλληνες μουσικούς. Εκεί γνώρισα τον Περικλή τον Παπαπετρόπουλο, τον Χάρη τον Λαμπράκη, την κοινότητα εδώ των Ελλήνων που διδάσκουν στο ‘Λαβύρινθο’ και κάπως έτσι ξεκίνησε η ζωή κάτω στην Κρήτη, εκείνη την περίοδο. Την πρώτη χρονιά, ο Ross, αφού κι εγώ μελετούσα και με έβλεπε πολύ ζεστό και με τα σεμινάρια και όλα αυτά, μου λέει «έλα μία μέρα για μία πρόβα στο σπίτι». Τότε για μένα ήταν σοκ, ήμουν 19 χρονών. Με μεγάλη χαρά εγώ πήγα στην πρόβα, έκανα το πρώτο μου live με όλους αυτούς και πολύ γρήγορα βρέθηκα στα βαθιά, μέσα σε 6 μήνες έπαιζα με τον Ross και τον Zohar Fresco. Αυτό ήταν «τραυματική» εμπειρία, τεράστια εμπειρία αλλά τραυματική με την έννοια ότι ήταν πολύ δύσκολα, που με τα χρόνια, ξέρεις, αυτό γράφει, είναι πολύ βοηθητικό και όλα είναι όμορφα μετά. Είδα πάρα πολλά σεμινάρια, είχα την τύχη να παίζω με πολλούς διαφορετικούς ανθρώπους απ’ έξω, κάτι που δεν θα μπορούσε να συμβεί σε άλλη κατάσταση, θα ήταν πάρα πολύ δύσκολο αν έμενα στην Καλαμάτα και μελετούσα ούτι, δεν υπήρχε περίπτωση να παίζω ή να δω καν. Το να παίζω ήταν επιστημονική φαντασία. Κάπως έτσι ξεκίνησα να μπαίνω και εγώ σιγά-σιγά σε αυτή την κοινότητα σαν πιτσιρικάς. Για μία διετία έμεινα εκεί παίζαμε αρκετά με τον Ross, φτιάξαμε ένα quarteto με τον Ross, την Κέλλυ Θωμά και τη Σοφία Ευκλείδου, κάναμε και ταξίδια για συναυλίες εκείνη την εποχή. Για μένα ήταν ονειρικό, σαν να γίνεται πράξη αυτό που ήθελα. Τότε είχα ακόμα πιο πολλή όρεξη, ήθελα να γνωρίσω περισσότερους μουσικούς από την ανατολή, ήθελα να ταξιδέψω προς τα εκεί, προς αυτά τα μέρη.¹⁷⁴

Ο Γεωργούλης μου περιέγραψε επίσης μια προσωπική εμπειρία, κομβική για τον ίδιο, από την οποία φαίνεται αφενός μεν το δικό του πάθος για αυτή την μουσική και αφετέρου δε, η συμβολή των πιο σύγχρονων μέσων και κυρίως του διαδικτύου στην παρουσίαση του προσωπικού έργου του κάθε καλλιτέχνη και της διέγερσης των τρόπων επικοινωνίας μεταξύ των μελών της μουσικής κοινότητας αλλά και του κοινού.

Ένα πολύ κομβικό σημείο, εκείνη την ημέρα την θυμάμαι πάρα πολύ καλά, όπου ήμουν στην Κρήτη και άκουγα κάποιες ηχογραφήσεις από έναν Τούρκο τραγουδιστή που έκανε ένα *ussac gazel*¹⁷⁵, είχα τρελαθεί και κάπως στο YouTube μου έβγαλε μία ηχογράφηση που έπαιζε ο Γιώργος ο Ψάλτης. Μαζί του έπαιζαν ο Νίκος ο Ανδρικός, ο Μάρκος ο Σκούλιος και ο Δημήτρης ο Παναγούλιας. Σε αυτό το βίντεο έλεγε το *Μη με μαλώνεις*, εκείνο το κομμάτι που σου είπα πριν από τον Δασκαλούδη και παθαίνω σοκ, έπαθα πλάκα. Ποιος είναι αυτός ο άνθρωπος λέω πρέπει να τον γνωρίσουμε. Παίρνω τον Νίκο (τον Ανδρικό) του λέω: «Ρε συ ποιος είναι αυτός ο Γιώργος;», μου έδωσε το

¹⁷⁴ Γεωργούλης (π.σ., 2024).

¹⁷⁵ Πρόκειται για φωνητικό αυτοσχεδιασμό. Το όνομα του προέρχεται από το διαδεδομένο είδος ποίησης της αραβικής, πέρσικης και οθωμανικής λογοτεχνίας, από το οποίο αντλεί και τους στίχους του. Ο ερμηνευτής του γκαζέλ ονομάζεται γκαζελχάν [gazelhan]. (Αϊντεμίρ, 2012)

τηλέφωνο του, τον παίρνω τηλέφωνο και ανεβαίνω Θεσσαλονίκη, κανονίζουμε έναν καφέ και πιάνουμε την κουβέντα. Του είπα οτι παίζω ούτι, μέχρι τώρα έχω κάνει αυτά τα πράγματάκια και έπαθα πλάκα, σαν να του έκανα ερωτική εξομολόγηση. Κάπως έτσι αρχίζει μία άλλη σχέση και μετά από λίγο καιρό έτυχε να μου ζητήσουν να στήσουμε μία συναυλία και κάναμε μία συναυλία με τον Νίκο τον Ανδρίκο, τον Ψάλτη, τον Στρατή Σκουρκέα στα κρουστά και τη Σοφία Ευκλείδου. Ήταν το πρώτο παίξιμο που κάναμε όλοι μαζί, στην Καλαμάτα. Ο Νίκος με τον Γιώργο έπαιζαν από παλιά, ήταν και καθηγητές παράλληλα στην Άρτα παλιότερα.¹⁷⁶

Ο Γεωργούλης αναφέρει και άλλους καταξιωμένους μουσικούς της παραδοσιακής, με την ευρύτερη έννοια, σκηνης και περιγράφει το πώς τους γνώρισε αλλά και πόσο σημαντική ήταν για τον ίδιο η αλληλεπίδραση μαζί τους και η στήριξη που έχει εισπράξει από εκείνους. Αυτό που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε αυτές τις αφηγήσεις, είναι πως φαίνεται να έχει σχηματιστεί, μέσα και από την εξέλιξη της, μια κοινότητα με έκδηλα τα χαρακτηριστικά της ευγένειας, της αλληλεγγύης και της ουσιαστικής επικοινωνίας με κεντρικό άξονα την αγάπη για αυτή την μουσική και την εξερεύνησή της.

Παράλληλα όλοι αυτοί οι κόσμοι άρχισαν να μεγαλώνουν, υπήρχε ένας κόσμος από δω από την Αθήνα. Επίσης πολύ σημαντική παρουσία για μένα ήταν ο Περικλής ο Παπαπετρόπουλος τον οποίο είχα γνωρίσει στο Χουδέτσι, αλλά μετά αναπτύξαμε μία φιλική σχέση εδώ στην αθήνα, όχι τόσο μουσικά στην αρχή, πιο πολύ βρισκόμασταν, τα λέγαμε για τη μουσική αλλά δεν παίζαμε αρχικά μαζί. Πλέον είναι ένας από τους πιο αγαπημένους μου φίλους, τον αγαπώ πολύ βαθιά τον Περικλή, τον εκτιμώ και με έχει βοηθήσει πάρα πολύ σαν ύπαρξη, όχι μόνο μουσικά. Τεράστιος παίκτης εννοείται, τεράστιος μουσικός.[...] Αργότερα είπα και στον Ψάλτη να έρθει στην Αθήνα, να παίζουμε. Μου άρεσε πάρα πολύ ότι θα γνωριστεί ο αγαπημένος μου βιολιστής με τον αγαπημένο μου σαξίστα και φίλοι πάνω από όλα και θα βρεθούμε όλοι αυτοί μαζί. Παίξαμε αρκετές φορές μαζί και κάπως άρχισε όλο αυτό να ρολάρει σε σχέση με τα παιχνίδια και σε σχέση με τη φιλία. [...] Γνωρίστηκα επίσης εδώ στην Αθήνα με τον περισσότερο κόσμο, είχα μία επαφή από τα εφηβικά χρόνια με τον Βαγγέλη τον Καρίπη από κάποια σεμινάρια που είχαν γίνει στην Αλαγονία, όπου είχαμε παίξει σε ένα live με τον Νίκο τον Παλαιολόγο, τον Γιώργο τον Κλάδη, τον Νίκο τον Παραουλάκη και τον Βαγγέλη (Καρίπη). Όταν ήρθα στην Αθήνα είπα στον Βαγγέλη για κάποια παιχνίδια και αμέσως ήταν πολύ ανοιχτός, με αγκάλιασε πολύ φιλικά, ήταν μία πολύ σοβαρή παρουσία για μένα σε όλα αυτά τα χρόνια μέχρι να εδραιωθώ κάπως. Είναι το ψυχολογικό κομμάτι, που σε βοηθάει ένας άνθρωπος που τον εκτιμάς τόσο πολύ. Μόνο και μόνο που δέχεται να παίζει μαζί σου είναι πολύ σημαντικό. Όλοι αυτοί παίζανε μαζί από πάντα, 30 χρόνια πιο πριν αλλά κάπως σιγά-σιγά άρχισα να μπαίνω και εγώ σε αυτόν τον κόσμο.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Ο.π.

¹⁷⁷ Ο.π.

Ακόμα ειδικότερα, σε σχέση με τα προηγούμενα, πρέπει να αναφερθώ στην κοινότητα των ουτιστών. Κορυφαίες, ίσως, στιγμές αυτής της κοινότητας είναι οι εκδηλώσεις, τέσσερις στο σύνολο, οι οποίες έχουν λάβει χώρα τα τελευταία χρόνια, και οι οποίες είχαν ως κεντρικό πρωταγωνιστή το Ούτι, με τη συμμετοχή από δεξιотέχνες του οργάνου, παλαιότερους και νεότερους, οι οποίοι ζουν και αναπτύσσουν καλλιτεχνικό έργο στην Ελλάδα.

Η πρώτη τέτοιας μορφής σύμπραξη, αν και δεν ήταν αποκλειστικά αφιερωμένη στο ούτι, ήταν ένα 'Αφιέρωμα στα όργανα της οικογένειας του λαγούτου: Ταμπουράς, Λαγούτο, Ούτι, Μπουλγαρί'. Υπό την καλλιτεχνική και μουσική επιμέλεια του Εθνομουσικολόγου και Καθηγητή του Πανεπιστημίου Αθηνών, Λάμπρου Λιάβα, πραγματοποιήθηκε το συγκεκριμένο αφιέρωμα στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών στις 14 Ιανουαρίου του 2012. Οι τέσσερις σολίστ που εκπροσώπησαν το ούτι ήταν οι: Νίκος Σαραγούδας, Χρίστος Τσιαμούλης, Χάιγκ Γιαζιτζιάν και Κυριάκος Καλαϊτζίδης.

Οχτώ χρόνια αργότερα, το 2022 διοργανώνεται το «1^ο Φεστιβάλ Ουτιού». Όπως αναφέρει η περιγραφή των συγκεκριμένων εκδηλώσεων στο facebook: «Το Φεστιβάλ Ουτιού είναι μία πρωτοβουλία του μουσικού Δημήτρη Μικέλη σε συνεργασία με το Μουσικό Καφενείο ΔΕΚΑ4, σε ρόλο οικοδεσπότη. Η κίνηση αυτή, η οποία αποτελείται από έξι εβδομαδιαίες παραστάσεις με την συμμετοχή 14 καλλιτεχνών, επιχειρεί να αναδείξει όχι απλά το ούτι, ένα όργανο ιδιαίτερα αγαπητό και εδραιωμένο στο ελληνικό μουσικόφιλο κοινό, αλλά επίσης και να συγκεντρώσει μερικούς από τους αναγνωρισμένους καλλιτέχνες του οργάνου αυτού που εδρεύουν στην Ελλάδα οι οποίοι καλούνται να δώσουν το προσωπικό τους στίγμα ο καθένας, εμπνεόμενοι από το ούτι, συμβάλλοντας έτσι στην ανάδειξη μιας πολύπλευρης αισθητικής και ποικίλων μουσικών ιδεών.» Σε αυτές τις έξι παραστάσεις εμφανίστηκαν 15 ουτίστες, πράγμα πρωτόγνωρο για την κοινότητα του ουτιού στην Ελλάδα. Κατά σειρά εμφάνισης ήταν οι: Χάιγκ Γιαζιτζιάν, Ζιάντ Ρατζάμπ, Ηλίας Μαρκαντώνης, Θωμάς Μελετέας, Παναγιώτης Κάιτατζης, Ταξιάρχης Γεωργούλης, Νίκος Παλαιολόγος, Χρήστος Σύγγελος, Σταύρος Παπακυρίτης, Κώστας Τσαρούχης, Δημήτρης Μικέλης, Κυριάκος Ταπάκης, Γιώργος Παππάς, Ευγένιος Βούλγαρης, Αλέξανδρος Παπαδημητράκης.

Ο Κώστας Τσαρούχης μου ανέφερε σχετικά:

Μπορεί να παίζω σόλο ούτι με ένα κρουστό και να κάνω παράσταση, όπως αυτό που έκανα στο φεστιβάλ ουτιού που είχε κάνει ο Μικέλης. Αυτό το κάναμε δύο τρεις φορές ακόμα, ήταν από τα πιο ωραία πράγματα, μου άρεσε πάρα πολύ.¹⁷⁸

Στις 24 Νοεμβρίου του 2022, και πάλι στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών πραγματοποιείται η εκδήλωση «Το ούτι στην Ελλάδα». Στην επίσημη σελίδα της εκδήλωσης αναφέρεται: «Μια βραδιά στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, με οκτώ από τους σημαντικότερους δεξιοτέχνες ουτίστες της χώρας σε ένα σόλο πρόγραμμα που περιλαμβάνει προσωπικές συνθέσεις των μουσικών αλλά και παραδοσιακούς σκοπούς και χωρίζεται σε δύο ενότητες διάρκειας 90 λεπτών η καθεμία. Στο πρώτο μέρος (ώρα έναρξης: 19.00), η Αίθουσα Δημήτρης Μητρόπουλος υποδέχεται τον Δημήτρη Μικέλη, τον Νίκο Παλαιολόγο, τον Κυριάκο Ταπάκη και τον Haig Yazdjian. Στο δεύτερο μέρος (21.00) τους διαδέχονται επί σκηνής οι Ευγένιος Βούλγαρης, Κυριάκος Καλαϊτζίδης, Χρίστος Τσιαμούλης και Ταξιάρχης Γεωργούλης, ο οποίος είχε επίσης την ιδέα για τη συναυλία «Το ούτι στην Ελλάδα» και έχει αναλάβει τη μουσική επιμέλεια.»

Τον Ιούλιο του 2024 διοργανώθηκε από την Φιλοπρόοδη Ένωση Ξάνθης, σε συνεργασία με το Δημιουργικό Μουσικό Νησί, το 16^ο Φεστιβάλ Ανατολικής Μουσικής με τίτλο “Ο δρόμος του Ουτιού” στην πόλη της Ξάνθης. Παρόλο που σε παλαιότερες διοργανώσεις του συγκεκριμένου φεστιβάλ, είχαν λάβει μέρος καταξιωμένοι ουτίστες από την Ελλάδα και το εξωτερικό, ήταν η πρώτη φορά που η θεματική, ακολουθώντας τον τίτλο, παρουσίασε το ούτι σε πρωταγωνιστικό ρόλο. Η διάρκεια του αφιερώματος αυτού ήταν τέσσερις μέρες και μέσα σε αυτό το διάστημα πραγματοποιήθηκαν δύο συναυλίες, αλλά και καθημερινά σεμινάρια και εργαστήρια. Οι καθηγητές και δεξιοτέχνες του ουτιού ήταν οι: Κυριάκος Ταπάκης, Ταξιάρχης Γεωργούλης, Haig Yazdjian και Παναγιώτης Κάιτατζης. Μάλιστα την καλλιτεχνική επιμέλεια του φεστιβάλ ανέλαβαν οι δυο από τους παραπάνω, Ταξιάρχης Γεωργούλης και Παναγιώτης Κάιτατζης.

Στην επίσημη σελίδα του Φεστιβάλ διαβάζουμε τα εξής: «Από τον 19^ο αιώνα, η μουσική στον ελλαδικό χώρο ενσωματώνει σταδιακά ολοένα και περισσότερα στοιχεία από την δυτική μουσική κουλτούρα, δεν παύει όμως ποτέ να διατηρεί την μακραίωνα σχέση της με την μουσική της Ανατολής. Μάρτυρες της σχέσης αυτής

¹⁷⁸ Τσαρούχης (π.σ., 2024).

είναι η τροπική, μορφολογική, ρυθμολογική και οργανολογική συνάφεια που παρουσιάζουν τα περισσότερα μουσικά ιδιώματα του ελλαδικού χώρου με κοσμικά (λαϊκά και λόγια) και θρησκευτικά ιδιώματα της Τουρκίας και των Αραβικών χωρών της εγγύς Ανατολής. Το Φεστιβάλ Ανατολικής Μουσικής που θα πραγματοποιηθεί για δέκατη έκτη χρονιά φέτος, στοχεύει τόσο στην παρουσίαση πτυχών αυτής της μακραίωνης μουσικής συγγένειας με μια σειρά από συναυλίες, όσο και στην μουσικολογική τεκμηρίωσή της, με μια σειρά σεμιναρίων-εργαστηρίων που πραγματοποιούνται κατά την διάρκειά του. Το ούτι αποτελεί το πλέον εμβληματικό και αναγνωρίσιμο όργανο στους λόγιους και λαϊκούς μουσικούς πολιτισμούς της Εγγύς και της Μέσης Ανατολής. Με μακραίωνη παρουσία σε ποικίλους χώρους μουσικής δράσης, αποτέλεσε το μέσο έκφρασης και δημιουργίας Αράβων, Τούρκων, Αρμενίων, Ελλήνων, Περσών κ.ά. Μετά το 1922 και την ανταλλαγή των πληθυσμών, οι μικρασιατικής καταγωγής ουτίστες θα συνεχίσουν τη δράση τους τουλάχιστον μέχρι τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, αποτυπώνοντας τον ήχο τους και στη δισκογραφία των 78 στροφών. Τα τελευταία τριάντα χρόνια το Ούτι επανήλθε στο προσκήνιο της «παραδοσιακής», ethnic και εναλλακτικής ελληνικής μουσικής σκηνής, αναδεικνύοντας εξαιρετους δεξιότητες, συνθέτες και δασκάλους.»

Μπορούμε σαφώς να διακρίνουμε μια εξέλιξη στον τρόπο με τον οποίο ασχολούμαστε με το ούτι στην Ελλάδα, αλλά και τους καινούριους ρόλους που πλέον καλείται να πάρει το ίδιο το όργανο. Από ένα όργανο των προσφύγων, το οποίο είχε αμιγώς λαϊκό χαρακτήρα στην ελληνική μουσική παράδοση, μέσα από την ολοένα μεγαλύτερη διάδοση του, τις εκπαιδευτικές διαδικασίες που άρχισαν να το ενσωματώνουν όλο και περισσότερο, μαζί με τις μουσικές που κουβαλάει, φτάνουμε πλέον σε μία εποχή στην οποία μπορούμε να μιλήσουμε για την ανάπτυξη του λόγιου χαρακτήρα του οργάνου. Αυτό μαρτυρούν ο τρόπος με τον οποίο πλέον μελετάμε το συγκεκριμένο όργανο, ακόμα και σε ακαδημαϊκό επίπεδο (με χρήση παρτιτούρας σε όλες σχεδόν τις βαθμίδες διδασκαλίας του, αντί της προφορικής μετάδοσης που κυριαρχεί στην λαϊκή μουσική), ο πρωταγωνιστικός του ρόλος σε αφιερώματα και φεστιβάλ, οι δεξιότητες που το εκπροσωπούν αλλά και η ύπαρξη πλέον μιας κοινότητας του ουτιού με τα χαρακτηριστικά της ευγένειας και της αλληλεγγύης να κυριαρχούν.

Μεγάλο ενδιαφέρον σχετικά, παρουσιάζουν τα λεγόμενα του Γεωργούλη λίγους μήνες νωρίτερα από την διοργάνωση του φεστιβάλ στην Ξάνθη, όπου συμμετείχε ως δεξιότηης του ουτιού, ως καθηγητής, αλλά έχοντας επίσης την

καλλιτεχνική επιμέλεια μαζί με τον Κάιτατζη. Αναφερόμενος στο φεστιβάλ του 2022 στην Αθήνα, φαίνεται πως ο ίδιος αναγνωρίζει πλέον την ύπαρξη μιας κοινότητας ουτιστών, για την οποία μιλάει με τα καλύτερα λόγια:

Νομίζω ότι υπάρχει μία κοινότητα πλέον με αυτό το όργανο στην Ελλάδα που έχει υγεία. Αυτό το είδα και στη συναυλία που κάναμε. Το πόση χάρη υπήρχε που βρεθήκαμε όλοι μαζί και τι ωραία χαιρόταν ο ένας με τον άλλο και αυτό ήταν πραγματικό. Στην αρχή όταν το σκέφτηκα, κάπως είχα και μια έγνοια λίγο στο μυαλό μου χωρίς να ξέρω τις σχέσεις. Τελικά, και δεν αναφέρομαι μόνο στο παικτικό, το κλίμα που δημιουργήθηκε ήταν αδιανόητο. Υπήρχε μόνο χαρά και αυτό φάνηκε και από κάτω από τον κόσμο. Μετά από κάθε κομμάτι, ήταν σαν ροκ συναυλία, έγινε χαμός. Αρα αυτό το πράγμα σημαίνει πως κάπως έχει μία δύναμη. Σε αυτήν τη συναυλία το είδα. Ήρθαν άνθρωποι για τους παλιούς, ήρθαν άνθρωποι για τους πιο νέους, ήρθαν άνθρωποι για μας, που το αγαπάνε αυτό το πράγμα. Δεν είναι μόνο πρόσωποκεντρικό, είναι και οργανοκεντρικό το ζήτημα.¹⁷⁹

Για τον τρόπο που οφείλουμε να παρουσιάζουμε την μουσική μας, σύμφωνα με τον ίδιο, μου μίλησε ο Δήμητρης Μικέλης και φαίνεται πως αυτές οι καινούριες, τουλάχιστον για το συγκεκριμένο όργανο στην Ελλάδα, οπτικές που φέρουν άνθρωποι, όπως ο Μικέλης, έχουν λειτουργήσει καταλυτικά σε αυτή την εξελίξη που προαναφέρθηκε.

Στην εποχή μας πλέον είναι διαφορετικά. Παλιότερα υπήρχαν πολλοί εμπειροτέχνες, πρακτικοί μουσικοί, που έπαιζαν μουσική χωρίς να γνωρίζουν νότες, περισσότερο στην λαϊκή μουσική και στην παραδοσιακή. Τώρα πια, επειδή υπάρχει όλη αυτή η πληροφορία που τρέχει παντού και συνεχώς, για μας τους μουσικούς, όσοι μπαίνουμε σε αυτό το στάδιο, σε αυτό το στίβο να γίνουμε μουσικοί, να ασχοληθούμε πιο σοβαρά, νομίζω ότι αν τουλάχιστον δεν γίνουμε ακαδημαϊκοί, να γράφουμε συγγράμματα, να κάνουμε έρευνες, να συντάσσουμε μελέτες, για μία περίοδο της ζωής μας έστω, είναι σημαντικό να έχουμε τέτοια εμπειρία. Γιατί διαμορφώνει, καλουπώνει όλο το είναι μας ως μουσικούς. Δεν μπορούμε πλέον απλά να παίζουμε έξω, απλά να κάνουμε performance. Είναι καλό να μπορούμε να περιγράψουμε αυτό που κάνουμε με λόγια, με γλώσσα, όχι απαραίτητα ακαδημαϊκή, αλλά μέσω της ακαδημίας, μία τέτοιας εμπειρίας, να μπορούμε το πολύ εξειδικευμένο, να το απλοποιήσουμε και μετά να το μεταδώσουμε σε κάποιον άλλον, που έρχεται μετά από μας. Είναι καλό να υπάρχει αυτή η ικανότητα, γιατί είναι τέτοια πια η εποχή, που τολμώ να το πω, σχεδόν το επιβάλλει κιόλας. Είναι τόσο εύκολη η πρόσβαση πια στην πληροφορία, που δεν μας παίρνει πια να πούμε ότι είμαστε εμπειροτέχνες και θα παραμείνουμε εμπειροτέχνες. Αν θέλουμε δηλαδή να προβάλουμε τον εαυτό μας

¹⁷⁹ Γεωργούλης (π.σ., 2024).

σαν μουσικούς που έχουν κάποια γνώση, που θέλουμε να λέμε ότι είμαστε καλοί σε αυτό που κάνουμε, αν θες να έχεις ένα προφίλ που να επιδέχεται κάποιο έπαινο, τότε θα πρέπει να έχεις και την ανάλογη συμπεριφορά και την ανάλογη διαχείριση αυτής της προβολής, του προφίλ που θέλεις να αναδεικνύεις. Όχι για επίδειξη, για να μπορείς να το μεταδίδεις.¹⁸⁰

Επι προσωπικού

Στο τελευταίο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, θέλησα να παραθέσω κάποια λόγια από τις συνεντεύξεις των τεσσάρων ουτιστών πληροφορητών μου, τα οποία σχετίζονται με τις παραπάνω θεματικές, έχουν όμως επίσης και μία πιο προσωπική χροιά.

Ο Χρίστος Τσιαμούλης για το ούτι:

Το πρώτο πράγμα που μου έκανε εντύπωση στο ούτι, είναι πως οι συχνότητες που έπαιζε, με χτύπαγαν στην κοιλιά. Τις ένιωθα δηλαδή σωματικά και πιστεύω πως οι συχνότητες του οργάνου που παίζουμε έχουν σχέση και με την ψυχή μας και με το σώμα μας, δεν είναι δηλαδή τυχαίο πως τραγουδάω ακριβώς στην έκταση που έχει το ούτι. Όλα αυτά παίζουν σίγουρα ρόλο. Έχει σχέση με την σωματική αίσθηση, έχει να κάνει με τα συναισθήματα, είναι πολύ συναισθηματικό και έχει να κάνει και με την χορευτική διάθεση. Προσπαθείς με το ούτι κάποια στιγμή να γίνεις χορευτικός, δηλαδή παίζεις τα τσιφτετέλια, τους καρσιλαμάδες, όλα αυτά. Ταυτόχρονα όμως έχει και διανόηση, μπορείς μέσω αυτού, να κάνεις μία πολύ δύσκολη σκέψη. Ας πούμε σε κάποιες περιόδους μου άρεσε να κάνω ένα ταξίμι, να περνάω από τον έναν δρόμο στον άλλον και μετά και σε μεταθέσεις τα μακάμια, δηλαδή σε διάφορες θέσεις χωρίς να σταματάει το ταξίμι. Αυτό δείχνει μία σκέψη από πίσω που σχεδιάζει καινούργια project διαρκώς. Πάνω από όλα όμως, είναι νομίζω το ερωτεύσιμο στοιχείο. Πως υπάρχει ένας ήχος που μοιάζει με την ανθρώπινη ψυχή. Σαν να μιλάει μία ανθρώπινη ψυχή. Θα μου πεις: «Τα άλλα όργανα δεν το κάνουν;» Το κάνουν, αλλά κάθε όργανο έχει άλλη περιοχή που συγκινεί και παίζει ρόλο ο καθένας τι θέλει συχνотικά. Άλλοι θέλουν πολύ μπάσο ήχο, άλλοι θέλουν μεσαίο ήχο, περίπου όπως είναι το ούτι που έχει και από τους τρεις ήχους και άλλοι θέλουν έναν πρίμο ήχο και διαυγή. Πιστεύω πως η συχνότητα και ο ήχος είναι ένα μυστήριο που δεν μπορούμε να το λύσουμε εύκολα. [...] Νιώθω τυχερός που βρήκα το ούτι. Είναι ένα όχημα για μένα. Όπως λέμε έχω ένα αμάξι και πάω κάπου, έτσι έχουμε και ένα όργανο που βγάζουμε και τα συναισθήματά μας και την θεωρία και την φιλοσοφία πίσω από όλα αυτά. Νιώθω πως ολοκληρώθηκα.¹⁸¹

¹⁸⁰ Μικέλης (π.σ., 2024).

¹⁸¹ Τσιαμούλης (π.σ., 2024).

Για τις επόμενες γενιές:

Επίσης είμαι πολύ χαρούμενος που βλέπω τόσα παιδιά κάθε χρόνο από τα μουσικά γυμνάσια να παίζουν ούτι ωραία. Πολύς κόσμος, πάρα πολύς. Η γενιά αυτή, η επόμενη, θα κάνει αριστουργήματα, αν συνεχίσει αυτό και δεν κλείσει αυτός ο κύκλος. [...] Όλα αυτά μετράνε, το βασικό είναι τι θα τα κάνεις. Πολλές φορές καταπιέζονται οι ήχοι, γίνονται σαν κονσέρβες. Ο συνδυασμός δυτικής γνώσης και ανατολικής αίσθησης θα φέρει πιο πολλά πράγματα.¹⁸²

Ο Δημήτρης Μικέλης περιγράφει την δική του σχέση με το όργανο και γιατί σύμφωνα με τον ίδιο το ούτι είναι ξεχωριστό.

Το ούτι για μένα αποτελεί ένα μέσο αστείρευτης έμπνευσης, πηγή αναζωογόνησης του κινήτρου για καλλιτεχνική δημιουργία αλλά και εργαλείο εσωτερικής ισορροπίας και ψυχικής σταθερότητας καθότι το βαθύ, εσωτερικό ηχόχρωμά και οι ευθύβολες δονήσεις του δημιουργούν την αίσθηση της γείωσης, ένα συστατικό απαραίτητο για την ανάπτυξη του χαρακτήρα και την εσωτερικότητα ενός ανθρώπου αλλά και της σύνδεσης του με το περιβάλλον στο οποίο βρίσκεται και δρα. Χάριν σε αυτήν την έντονη επίδραση στον ψυχισμό του ανθρώπου, το ούτι θεωρώ ότι είναι ένα από τα πιο πετυχημένα μουσικά όργανα που υπάρχουν καθότι κεντρίζει άμεσα το ενδιαφέρον του κοινού και των μουσικών εκτός του Ανατολικού υποβάθρου, αλλά και αυτό του δυτικού κόσμου, το οποίο είναι εξαιρετικό ενδιαφέρον. Αποτελεί για μένα απόδειξη της ευκολίας που έχει το ούτι ηχοχρωματικά να ταιριάζει και να συνυπάρχει σε μουσικές δομές άλλες, πέρα από τα ανατολικά στυλ. Προσωπικά μιλώντας, είχα την ευκαιρία ως ουτίστας να κληθώ να παίξω πιο δυτικότερα ιδιώματα όπως μουσική φλαμένκο, αναγεννησιακή μουσική, όπως επίσης και jazz fusion. Εξίσου σημαντικό είναι ότι η οργανολογία και οι ηχοχρωματικές του ιδιότητες το καθιστούν βασικό όργανο στην σύνθεση, ερμηνεία και διδασκαλία. Δεν είναι τυχαίο ότι όλοι οι μεγάλοι συνθέτες του Αραβικού κόσμου είναι δεινοί ουτίστες, αλλά και η συντριπτική πλειοψηφία των μουσικών άλλων οργάνων (φωνή, κανονάκι, νάου, βιολί κτλ) ξέρουν να παίζουν ούτι σε πολύ καλό επίπεδο. Όταν εγώ ξεκίνησα μουσική, ασχολήθηκα με άλλα όργανα, μέχρι που πέρασε από μπροστά μου το ούτι για να με κερδίσει εν τέλει ολοκληρωτικά. Γνωρίζω πολλούς μουσικούς με τέτοια μεταστροφή στην επιλογή οργάνου. Δεν γνωρίζω ούτε έναν να το έχει εγκαταλείψει προς χάριν άλλου οργάνου. Εν τέλει, για μένα το ούτι είναι ένα όργανο συντροφικό, εξ αιτίας της εσωτερικότητας που διαπνέει ο ήχος που παράγει, αλλά και επειδή είναι από αυτά τα όργανα που για να τα χειριστείς πρέπει να τ'αγκαλιάσεις, δίνοντάς μου έτσι την δυνατότητα να το εμπιστευόμαι για να παράγω μουσική και να εκφραστώ όπως ακριβώς επιθυμώ εγώ.¹⁸³

¹⁸² Ο.π.

¹⁸³ Μικέλης (π.σ., 2024).

Για τις παλαιότερες και νεότερες γενιές:

[...]Αυτοί οι άνθρωποι είναι οι σημαδούρες, είναι πυξίδες, οι ‘Δυνάμεις του Αιγαίου’ που είπες, ο Ross Daly, όλοι αυτοί είναι πυξίδες. Είναι για μας σηματοδότες, συγκέντρωσαν και δημιούργησαν μία κοινότητα, η οποία επεκτείνεται σε νεότερες γενιές. Όλη αυτή η διαρκής αναγέννηση περνάει και στο κοινό. Κάθε καινούργια γενιά κοινού, πιστεύω ότι πάει παράλληλα. Τώρα πια όλοι ξέρουν τι είναι το ούτι λίγο πολύ.¹⁸⁴

Ο Κώστας Τσαρούχης για δύο διαφορετικές σχολές ουτιστών που θαυμάζει και από τις οποίες εμπνέεται εξίσου:

Έπαιρνε μια συνέντευξη ο Ατζακάς από τον Haig (Yazdjian) και μας είπε για όλη του τη ζωή. Αυτό ήταν μάθημα. Αλλά και μόνο η συνέντευξη μαζί του, στο γλέντι, στο φαγητό, καθόσουν με έναν μουσικό ο οποίος εξιστορούσε τη ζωή του, που ήταν μία περιπέτεια, ήταν φοβερό. Μπορεί να μην το έχει μοντελοποιήσει όπως άλλοι που το σπουδάζουν ή είναι η εθνική τους μουσική. Ο Haig είναι ένας λαϊκός μουσικός, δεν τον ενδιαφέρει, θέλει να γλεντάει ο κόσμος, θέλει να είναι στην πίστα και να κάνει σόου. Αυτό κάνει και είναι πολύ καλός, είναι μερακλής. Όπως ο Σαραγούδας, και αυτός λαϊκός μουσικός ή ο Μελκόν στο καμπαρέ στη Νέα Υόρκη να γλεντήσει τον κόσμο. Και εμένα αυτό μου αρέσει αλλά και το άλλο μου αρέσει. Ο Yurdal θα κάτσει έτσι στην ησυχία, θα κάνει ρεσιτάλ, θα έχει το υποπόδιο, το πανάκι του. Σου λέει να μην καμπουριάζεις, να βάλεις υποπόδιο, «Δεν είναι ευγενικό να κάθεται έτσι, δεν είναι σωστό δεν σέβεται τον κόσμο». Όπως κάνουν οι κλασικοί μουσικοί. Μου έλεγε ο Vilen (Karapetyan) μία φορά που είχαμε παίξει με φράκο, «Τι παπούτσια είναι αυτά; Πρώτο πράγμα είναι τα παπούτσια, γυάλισέ τα». Ο Vilen όταν πήγαινε σε συναυλία είχε πάντα σακάκι, γιατί έτσι είχαν μάθει όταν πηγαίνανε σε ορχήστρες.¹⁸⁵

Τι κάνει ο ίδιος με το ούτι:

Ήρθα στην Αθήνα σαν ουτίστας. Δεν ήθελα να παίζω λαϊκή μουσική. Εμένα μου αρέσει πάρα πολύ να μπορέσεις να επικοινωνήσεις κάτι με τον κόσμο παίζοντας αυτό που γουστάρεις, μόνο αυτό που γουστάρεις. Άμα αυτό συμβεί σε οποιαδήποτε συνθήκη, είναι απίστευτο, είτε είναι σε ξεσάλωμα, είτε είναι σε κατάνυξη, να βρεις τον κατάλληλο τρόπο. Εμένα γενικά μου αρέσει το entertainment, δεν μου αρέσει να παίζω μόνος μου στο σπίτι, θέλω να παίζω σε κόσμο. Χρησιμοποιώ το ούτι αυτή την περίοδο για να παίζω μουσική και ό,τι μπορεί να παίξει το ούτι σε κάθε πλαίσιο. Προφανώς θα παίζω μουσική που αφορά το ούτι και αυτά που έχω μελετήσει. Παραδοσιακή μουσική από Ελλάδα,

¹⁸⁴ Ο.π.

¹⁸⁵ Τσαρούχης (π.σ., 2024).

Βαλκάνια, από τον αραβικό κόσμο, από την Τουρκία, οτιδήποτε με το οποίο έχω ασχοληθεί, αλλά και οτιδήποτε άλλο. Μην είσαι κολλημένος επειδή παίζεις ούτι, ότι θα παίζεις μόνο *Από Ξένο Τόπο*.¹⁸⁶

Για το ούτι:

Το ούτι είναι ένα μουσικό όργανο, είναι ένας τρόπος έκφρασης. Ένα μουσικό όργανο το οποίο πολλές φορές μας έχει σώσει από την κατάθλιψη. Η μουσική γενικά. Ευχαριστούμε το ούτι που υπάρχει και μας οδήγησε στη μουσική.[...] Με μερακλώνει η επικοινωνία με άλλους μουσικούς, στη σκηνή ή και όχι στη σκηνή, αλλά συμβαίνει στη σκηνή πιο συχνά. Αυτή η συγκίνηση, το να παίζεις με άλλους στην ουσία επιτυχώς, όχι για τα λεφτά. Όπως και να ακους μία τέτοια μπάντα, να είσαι σε αυτή τη συνθήκη, το νιώθεις αυτό το δέσιμο. Και να κάνει κάποιος μία ταξιμάρα, αν όλο το live είναι χάλια, θα μερακλώσεις για ένα λεπτό; Πρέπει να σε φτιάξει όλη η φάση. Να υπάρχει επικοινωνία, ότι κάτι γίνεται, κάτι μεταφυσικό που προκύπτει.¹⁸⁷

Ο Ταξιάρχης Γεωργούλης για το ούτι και το ταξίμι:

Για μένα το ταξίμι είναι ο πιο βασικός λόγος που παίζω μουσική. Είναι σαν να δείχνει τα πάντα για αυτό που αγαπάς και για αυτό που ακούς και αυτό που θες να καταφέρεις για να νιώσεις εσύ καλά. Όταν ακούω ένα ταξίμι, αν είναι όπως το θέλω, όπως με πιάνει, είναι η πιο συγκινητική στιγμή που μπορώ να έχω στη ζωή μου. Συναισθηματικά είναι η πιο δυνατή στιγμή για μένα. Το σώμα μου κάτι παθαίνει, τα παθαίνω όλα, μπαίνεις σε ένα μαύρο κουτί και απλά ανατριχιάζεις και ζεις εκείνο το δευτερόλεπτο πολύ έντονα.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Ο.π.

¹⁸⁷ Ο.π.

¹⁸⁸ Γεωργούλης (π.σ., 2024).

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η πορεία του ουτιού στην Αθήνα είναι μια μακρόχρονη και πολύπλοκη διαδικασία που αντικατοπτρίζει την αλληλεπίδραση της παράδοσης με την εξέλιξη που υφίστανται οι μουσικές πρακτικές. Από τη μία, το ούτι προέρχεται από μια πλούσια πολιτισμική κληρονομιά που συνδέει την Ανατολή με τη Δύση, ενώ από την άλλη, η μουσική του πορεία στην ελληνική πρωτεύουσα αποτυπώνει τις συνεχείς αλλαγές που επηρεάζουν το μουσικό τοπίο. Μέσα από τις αφηγήσεις των ουτιστών, προσπάθησα να αναδείξω ένα μόνο μέρος αυτής της εξέλιξης, προσανατολισμένο κυρίως στην μουσική εκπαίδευση, αλλά και στην γενικότερη διάδοση του οργάνου. Γίνεται πάντως σαφές ότι αυτή η εξέλιξη έχει καθοριστεί από τις προσωπικές διαδρομές κάποιων ανθρώπων, οι οποίες στην συνέχεια, μέσω κοινών αναζητήσεων, έτειναν να γίνονται πιο συλλογικές και να οδηγούν στην δημιουργία μουσικών κοινοτήτων.

Η πρώτη γενιά μουσικών, που περιλαμβάνει εμβληματικές φιγούρες όπως ο Χρίστος Τσιαμούλης, ο Ross Daly και ο Αντώνης Απέργης, αποτέλεσε τους θεμελιωτές της διάδοσης του ουτιού στην Αθήνα τα τελευταία πενήντα χρόνια, παράλληλα με μια άνθηση γενικότερα της παραδοσιακής μουσικής. Αυτοί οι καλλιτέχνες, με την αφοσίωση και την καλλιτεχνική τους αναζήτηση, έθεσαν τα θεμέλια για την ανάγκη δημιουργίας ενός πιο οργανωμένου εκπαιδευτικού πλαισίου γύρω από το ούτι. Δίδαξαν με προσωπικό πάθος και γνώση, την οποία είχαν αποκομίσει μέσα από προσωπική εργασία και ερευνητική διάθεση, προάγοντας όχι μόνο την τεχνική εκπαίδευση αλλά και την πολιτισμική κατανόηση γύρω από το όργανο.

Η μετάβαση από την αυτοδίδακτη μάθηση της πρώτης γενιάς σε ένα πιο συστηματικό μοντέλο διδασκαλίας έχει επηρεάσει καθοριστικά την εξέλιξη του ουτιού. Η ίδρυση και λειτουργία των μουσικών σχολείων, όπου το ούτι επιλέγεται ως όργανο κατεύθυνσης, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο σε αυτή την εξέλιξη, κάτι που φαίνεται από τις νέες γενιές μουσικών και δασκάλων που προέρχονται από αυτά τα σχολεία. Σήμερα, οι μουσικοί της κοινότητας έχουν πρόσβαση σε βιβλία, εγχειρίδια και μια σαφή μεθοδολογία διδασκαλίας που τους επιτρέπει να προσεγγίζουν το ούτι με μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση.

Δομικό στοιχείο της εξέλιξης του τρόπου εκπαίδευσης είναι η χρήση παρτιτούρας και η μελέτη καταγεγραμμένου ρεπερτορίου από την ελληνική μουσική παράδοση αλλά και από μουσικές παραδόσεις άλλων χωρών και πολιτισμών. Έχουμε λοιπόν μια μετάβαση από την προφορική παράδοση η οποία ήταν κοινή πρακτική μέχρι τα πρόσφατα χρόνια στην λαϊκή και παραδοσιακή μουσική. Έτσι εξελίσσεται και ο ίδιος ο χαρακτήρας του οργάνου στην ελληνική πραγματικότητα, από αμιγώς λαϊκός, παίρνει τις τελευταίες δεκαετίες και έναν λόγιο χαρακτήρα. Το ούτι μοιάζει πλέον περισσότερο με ένα κλασικό όργανο, με την έννοια ότι η εκμάθησή του απαιτεί μεθοδική προσέγγιση και βαθιά γνώση της θεωρίας και της παράδοσης. Επίσης η κοινότητα των ουτιστών στηρίζεται σε σχέσεις που βασίζονται στον αμοιβαίο σεβασμό και στη μεταδοτικότητα της γνώσης, γνώρισμα επίσης μιας κοινότητας ενός λόγιου οργάνου. Οι δάσκαλοι μεταδίδουν όχι μόνο τεχνικές αλλά και μια ευρύτερη πολιτισμική συνείδηση, ενισχύοντας τη διασύνδεση ανάμεσα στις γενιές.

Η ύπαρξη του διαδικτύου έχει αποδειχθεί εξαιρετικά καθοριστική για την πρόσβαση στη γνώση γύρω από το ούτι. Πλατφόρμες όπως το YouTube, τα κοινωνικά δίκτυα και οι ιστοσελίδες εκπαίδευσης, προσφέρουν πλούσιο περιεχόμενο, που επιτρέπει στους μουσικούς να μαθαίνουν, να επικοινωνούν και να μοιράζονται ιδέες σε παγκόσμιο επίπεδο. Οι ουτίστες πλέον δεν περιορίζονται μόνο στην τοπική τους παράδοση, αλλά μπορούν να αντλήσουν έμπνευση από διάφορες μουσικές κουλτούρες. Αυτό τους δίνει τη δυνατότητα να αναπτύξουν τον προσωπικό τους ήχο, συνδυάζοντας στοιχεία από διαφορετικά ρεπερτόρια και προσδιορίζοντας τη δική τους καλλιτεχνική ταυτότητα, ενώ πλέον μπορούμε να παρατηρήσουμε περιπτώσεις εξειδίκευσης σε συγκεκριμένες «σχολές του ουτιού» το οποίο δεν συνέβαινε παλιότερα. Επίσης, ο πειραματισμός και η καινοτομία αποτελούν πλέον σημαντικά χαρακτηριστικά της μουσικής δημιουργίας γύρω από το ούτι. Οι μουσικοί συνδυάζουν παραδοσιακά και σύγχρονα στοιχεία, σε μία αναζήτηση του «προσωπικού ήχου», αλλά και νέων μουσικών τάσεων.

Η επαφή με δασκάλους και μουσικούς από άλλες χώρες έχει προσφέρει στην κοινότητα των ουτιστών της Αθήνας την ευκαιρία να ενσωματώσουν νέες προσεγγίσεις και τεχνικές στη μουσική τους. Σεμινάρια από δασκάλους άλλων χωρών και παραδόσεων, έχουν φέρει στο προσκήνιο διαφορετικές προσεγγίσεις και στυλ, ενισχύοντας τη μουσική εκπαίδευση και προσφέροντας τη δυνατότητα για πειραματισμό. Οι συμμετοχές μαθητών από διάφορες χώρες σε αυτά τα σεμινάρια

δημιουργούν ένα πλούσιο δίκτυο διεθνούς συνεργασίας, που εμπλουτίζει την καλλιτεχνική παραγωγή και την αλληλεπίδραση μεταξύ των μουσικών.

Σίγουρα έχει αλλάξει ο τρόπος που οι καλλιτέχνες αντιλαμβάνονται το συγκεκριμένο είδος μουσικής στην Ελλάδα, ακόμα κι αν δεν μπορούμε να διακρίνουμε σαφείς ενδείξεις εξέλιξης του τρόπου που το αντιλαμβάνεται ολόκληρη η κοινωνία ως καλλιτεχνικό κοινό. Αναφέρομαι βέβαια στην εξέλιξη που πηγάζει από την διαφοροποίηση των πρακτικών γύρω από το συγκεκριμένο είδος μουσικής και της κοινότητας που την επιτελεί, και όχι απλά κοινωνικές και καλλιτεχνικές μεταβολές που επηρεάζουν συνολικά ή ακόμα και παγκόσμια το φαινόμενο της μουσικής.

Η επεξεργασία των συνεντεύξεων στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης από εμένα, ως μεταπτυχιακό φοιτητή του προγράμματος "Εθνομουσικολογία και Μουσική Πράξη", επιχειρεί να προσθέσει μια επιπλέον διάσταση στην κατανόηση της κοινότητας των ουτιστών. Είχα την ευκαιρία να αναδείξω τις προσωπικές ιστορίες και τις εμπειρίες των μουσικών, επιβεβαιώνοντας τη σημασία της γνώσης που μεταδίδεται από γενιά σε γενιά. Ως ουτίστας και εγώ ο ίδιος, μέλος αυτής της κοινότητας, προσπάθησα να προσφέρω μια εσωτερική ματιά στις προκλήσεις και τις δυνατότητες που αντιμετωπίζουν οι ουτίστες.

Συμπερασματικά, η εξέλιξη του ουτιού στην Αθήνα αναδεικνύει μια σύνθετη διαδικασία όπου η παράδοση και οι σύγχρονες επιρροές συνυπάρχουν. Μέσα από οργανωμένες δομές εκπαίδευσης, την εύκολη πρόσβαση στη γνώση και τη διεθνή συνεργασία, οι ουτίστες της Αθήνας έχουν κατορθώσει να διατηρήσουν τη σύνδεσή τους με τις ρίζες του οργάνου, ενώ ταυτόχρονα εξελίσσουν την καλλιτεχνική τους έκφραση σε νέες κατευθύνσεις. Το ούτι συνεχίζει να αποτελεί ένα σημαντικό εργαλείο μουσικής έκφρασης, ικανό να διατηρεί τη μακρόχρονη κληρονομιά του και να προσαρμόζεται στις ανάγκες της σύγχρονης μουσικής σκηνής. Έτσι, η ιστορία του ουτιού στην Αθήνα δεν είναι απλώς μια αναδρομή στο παρελθόν, αλλά και μια υπόσχεση για το μέλλον, όπου η μουσική παράδοση συνεχίζει να ζει και να εξελίσσεται μέσα από την αφοσίωση και τη δημιουργικότητα των μουσικών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόφωνη

Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα* (1η έκδοση, 1976). Αθήνα: Μέλισσα

Ατζακάς, Ε. (2012). *Οι άνθρωποι του ξύλου: το ούτι από τις παρυφές του ανατολικού μουσικού πολιτισμού στη σύγχρονη αστική κουλτούρα του ελλαδικού χώρου*[διδακτορική διατριβή]. Λέσβος: Σχολή Κοινωνικών Επιστημών, Πανεπιστήμιο Αιγαίου

Geertz, C. (2003). *Η ερμηνεία των πολιτισμών* (1η έκδοση, 1973). Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια

Κάβουρας, Π. (1997). «Η έννοια του μουσικού δικτύου: σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας», στο: *Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο*. Αθήνα: Πρακτικά Συνεδρίου, Πνευματικό Κέντρο Σάμου Ν. Δημητρίου
_____(1999) «Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίκτη: εθνογραφική επιτόπια έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία». Στο: *Μουσικές της Θράκης – Μία διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*. Αθήνα: Σύλλογος «Οι Φίλοι της Μουσικής», Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη»

Καλαϊτζίδης, Κ. (1996). *Το ούτι - Τόμος 'Α*. Θεσσαλονίκη: Έν Χορδαῖς

Καλλιμοπούλου, Ε. & Μπαλάντινα Α. (2014). *Εισαγωγή στην Εθνομουσικολογία*. Αθήνα: Ασίνη.

Καρακάσης, Σ. (1970). *Ελληνικά Μουσικά Όργανα*. Αθήνα: Δίφρος

Καποκαβάδης, Α. (2023). «Από τη Μουσική Λαογραφία στην Ανθρωπολογία της Μουσικής: Αγκαλιάζοντας την μουσική ετερότητα», Εισήγηση στην 6η επιστημονική ημερίδα της Σχολής Ανθρωπιστικών Επιστημών του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου με θέμα *Σύγχρονες προσεγγίσεις στη μελέτη της μουσικής και του χορού*

Μαλλιάρης, Ν., Λερχ, Ι., Κολυδάς, Τ. (1996-2021). *Ιστορία των Ευρωπαϊκών Μουσικών Οργάνων* (σημειώσεις μαθήματος). Αθήνα: ΤΜΣ του ΕΚΠΑ

Πούλος, Π. (2015). *Η μουσική στον ισλαμικό κόσμο - Πηγές, θεωρήσεις, πρακτικές*. Αθήνα: ΣΕΑΒ

Σταθακόπουλος, Δ. (2021). *Ελληνικά Δάνεια, Αντιδάνεια και Επιρροές στον Οθωμανικό Πολιτισμό*. Αθήνα: 24 γράμματα

Τάσκου, Β. (2024). *Το ούτι και ο κόσμος του, Ιστορικά στοιχεία, πράξη θεωρία*. Αθήνα: fagottobooks

- Τουμά, Χ.Χ. (2006). *Η μουσική των Αράβων* (1η έκδοση, 1989).Θεσσαλονίκη: Έν Χορδαῖς
- Τσιαμούλης Χ. (2009) *Οι Κλίμακες στο Ούτι*, Αθήνα: Μελωδικό Καράβι
- Τσιαμούλης Χ. - Ερευνίδης Π. (1998) *Ρωμιοί Συνθέτες της Πόλης*, Αθήνα: Δόμος
- Χαπούλας, Α. (2010). *Εθνομουσικολογία Ιστοριογραφικές και εθνογραφικές διαστάσεις*. Αθήνα: Νήσος
- _____ (2018). *Μουσική Θεωρία και Πράξη στον Αραβικό Μεσαίωνα*. Νήσος
- Χρηστάκης, Ν. (1999). *Μουσικές ταυτότητες*. Αθήνα: Τυπωθήτω
- Χρηστάκης, Π. (2020). *Το Ούτι: Ιστορικές και Εθνομουσικολογικές Διαστάσεις* [πτυχιακή εργασία]. Αθήνα:Τμήμα Μουσικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

Ξενόγλωσση

- Abdoun, S. (1996). *The Oud: The King of Arabic Instruments*. Irbid Jordan: Arabila Production
- _____ (2011). *The Oud Across Arabic Culture*. Maryland: University of Maryland
- Baines, Anthony C. (1992). "Classification of Musical Instruments & Chordophones", *The Oxford Companion to Musical Instruments*
- Charest, J.P. (2019). *The Long-Necked Lute's Eternal Return: Mythology, Morphology, Iconography of the Tanbur Lute Family from Ancient Mesopotamia to Ottoman Albania* [PhD Thesis]. Cardiff: School of Music, Cardiff University
- Ellis, C. (2004). *The ethnographic I. A Methodological Novel about Autoethnography*. Langham: Altamira Press
- Farmer, H.G. (1929). *A History of Arabian Music*. Bristol: Burleigh Press
- _____ (1939). *The Structure of the Arabian and Persian Lute in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press
- Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman Court*. Berlin: VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Genzuk, M. 2003. "A Synthesis of Ethnographic Research", στο *Occasional Papers Series* (επιμέλεια: Center for Multilingual, Multicultural Research). Los Angeles: Center for Multilingual, Multicultural Research, Rossier School of Education, University of Southern California
- Lawergren, Bo (1988). "The Origin of Musical Instruments and Sounds". *Anthropos*. 83 (1/3) (83 ed.). Nomos Verlagsgesellschaft mbH

Sachs, C. & Hornbostel, E.M. (1914). *Hornbostel-Sachs*. Zeitschrift für Ethnologie