

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
Αριθμ. Πρωτ.: 1433
Ημερομηνία: 23 / 02 / 2024



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

**ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Τεχνικά και υφολογικά στοιχεία στην ερμηνεία αυτοσχεδιασμών
Η μελέτη περίπτωσης των ταξιμιών του κανονιέρη Çinar Kaba**

Σοφία Χατζοπούλου

Επιβλέπων: Μάρκος Σκούλιος Επίκουρος καθηγητής Παν/μίου

Ιωαννίνων

Εθνομουσικολόγος - Μουσικός

Άρτα, [2024]

**Technical and stylistic elements in the interpretation of
improvisations**

**The case study of the improvisations by the qanun player Çınar
Kaba**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Άρτα, Φεβρουάριος, 2024

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής:
Μάρκος Σκούλιος, Επίκουρος καθηγητής
2. Μέλος επιτροπής:
Νικόλαος Ανδρικός, Επίκουρος καθηγητής
3. Μέλος επιτροπής:
Κυριάκος Καλαϊτζίδης, Αναπληρωτής καθηγητής

© Χατζοπούλου, Σοφία, 2024

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση περί λογοκλοπής

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

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

Χατζοπούλου Σοφία



ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ - ΑΦΙΕΡΩΣΗ

Η ολοκλήρωση αυτής της πτυχιακής δεν θα ήταν εφικτή χωρίς τη βοήθεια ορισμένων ανθρώπων. Η αρωγή που έλαβα κατά τη διάρκεια της προπαρασκευής και συγγραφής της παρούσας πτυχιακής εργασίας ήταν πολύ σημαντική. Αρχικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επόπτη μου, Μάρκο Σκούλιο, για τις υποδείξεις και τις διορθώσεις του στο κείμενο, καθώς και τη συνολική του συμπαράσταση και καθοδήγηση. Ακόμη, το δάσκαλό μου στο κανονάκι από το ΤΜΣ του πανεπιστημίου Ιωαννίνων Απόστολο Τσαρδάκα, για την απλόχερη προσφορά των γνώσεων του πάνω στο πρόγραμμα καταγραφής παρτιτούρας MuseScore. Επίσης, η βοήθεια που έλαβα από τον Νικόλαο Ανδρικό υπήρξε πραγματικά γενναιόδωρη. Από τις ευχαριστίες δε θα μπορούσα να παραλείψω το δάσκαλο μου Çinar Kaba που ήταν και ο βασικός εμπνευστής της εργασίας αυτής.

Η αμέριστη στήριξη και συνδρομή που λάμβανα και εξακολουθώ να λαμβάνω από τους φίλους μου ήταν και είναι αδιαμφισβήτητη.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω μέσα απ' την καρδιά μου την οικογένεια μου για την στήριξή τους κατά τη διάρκεια της συγγραφής και ενασχόλησης μου με την παρούσα πτυχιακή.

Ο πατέρας μου συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς μου και στην αναζήτηση της μουσικής μου ταυτότητας. Η πτυχιακή αυτή εργασία είναι αφιερωμένη σε αυτόν.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	9
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	10
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	12

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Θεωρητικό μέρος

1.1 Βιογραφικό Çinar Kaba.....	13
1.2 Ιστορικό και κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο Αδριανούπολης.....	16
1.3 Μουσικοί Ρομά-Τσιγγάνοι στην Αδριανούπολη.....	18
Τι είναι το «ταξίμι»	
1.4 Ορισμοί - Ετυμολογία – Δομή.....	20
1.5 Βασικά χαρακτηριστικά.....	22
1.6 Ιστορικό πλαίσιο σε Ελλάδα και Ανατολή (Εγγύς και Μέση).....	24
1.7 Ταξίμι και φύλο.....	26
Προσεγγίσεις καταγραφών ταξιμιών.....	26
Τεχνολογικά μέσα, συλλογή και οργάνωση	26
Η καταγραφή	27
Σύμβολα, συμβολισμοί χειρών και δακτυλοθεσία.....	28
Άξονες της έρευνας	31

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Μουσική καταγραφή και ανάλυση

2.1 α' ταξίμι.....	32
2.2 β' ταξίμι.....	40
2.3 γ' ταξίμι.....	45
2.4 δ' ταξίμι.....	53
2.4.1 Τρόπος Bozlak.....	60

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Συνέντευξη Çinar Kaba.....	62
3.1 Ύφος Çinar Kaba και επιρροές.....	66
3.2 Ταξίμια και τεχνικά χαρακτηριστικά	67
Μουσική καταγραφή	
3.3 Θετικά καταγραφής.....	70
3.4 Αρνητικά καταγραφής.....	71
3.5 Δυσκολίες συλλογής υλικού	71
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	72
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	73

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ο λόγος που επέλεξα το παραπάνω θέμα ήταν το ενδιαφέρον μου για τους άμετρους αυτοσχεδιασμούς από έναν μουσικό με πολύπλευρη μουσική ταυτότητα.

Σύμφωνα με τον Nettl, ένα από τα τυπικά στοιχεία του αυτοσχεδιασμού είναι αυτό το ρίσκου, της ανάγκης δηλαδή λήψης μουσικών αποφάσεων την στιγμή του αυτοσχεδιασμού (Nettl, 1973 σελ. 95).¹ Αυτό από μόνο του είναι αρκετά ελκυστικό μουσικολογικά και κεντρίζει το ενδιαφέρον μου από άποψη έρευνας.

Επικεντρώθηκα λοιπόν στα εισαγωγικά ταξίμια του Çınar Kaba διακρίνοντας την δεξιοτεχνία και τον πλούτο που έκρυβαν ως προς τις συνθετικές τους δυνατότητες, τις επιρροές από ηχοχρώματα άλλων οργάνων, καθώς και το ενδιαφέρον που παρουσίαζαν στην τεχνική τους αλλά και στην μουσική τους φρασεολογία.

Έτσι, στα πλαίσια της πραγμάτωσης της πτυχιακής μου εργασίας, επικεντρώθηκα στον Çınar Kaba, αφού παρατήρησα πως ο τρόπος σκέψης του ακολουθεί ένα σταθερό θεωρητικό μοτίβο και ταυτόχρονα έχει έντονη τη διάθεση μουσικής πρωτοτυπίας με την ενδιαφέρουσα ηχητική του προσέγγιση στο κανονάκι.

Συγκεκριμένα, στα δύο από τα τέσσερα ταξίμια που κατέγραψα, ο Çınar Kaba υιοθετεί πάνω στο κανονάκι, τεχνικά και υφολογικά στοιχεία από δύο όργανα που αντιστοιχούν σε διαφορετικό ρεπερτόριο.

Κατά τη διάρκεια της έρευνας μου αντιμετώπισα μία σειρά προβλημάτων. Τα σημαντικότερα από αυτά ήταν η καταγραφή ορισμένων μουσικών φράσεων στις οποίες η ταχύτητα ήταν υψηλή, με αποτέλεσμα να κάνω χρήση προγράμματος μείωσης ταχύτητας, ώστε να διευκολυνθεί η διαδικασία καταγραφής. Επίσης, κατά την διάρκεια συγγραφής παρουσιάστηκε το πρόβλημα επικοινωνίας με τον Çınar Kaba, καθώς ο ίδιος δεν είναι γνώστης της σύγχρονης ψηφιακής τεχνολογίας, κάτι που κατέστησε δύσκολη την διαδικασία περαιτέρω επεξηγήσεων. Βέβαια, το γεγονός ότι μιλώ την τουρκική γλώσσα κατέστησε εφικτή την επικοινωνία μας, αφού ο Çınar Kaba δεν γνωρίζει την αγγλική γλώσσα.

¹ Nettl, B. *Improvisation, 1,2 Concepts and practices: Improvisation in music cultures*. Groove

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στο πλαίσιο εκπόνησης της παρούσας πτυχιακής εργασίας, όπως προαναφέρθηκε ασχολούμαστε με την παρουσίαση και την κατηγοριοποίηση τεχνικών του σαζιού και του ταμπούρ πάνω στο κανονάκι. Εκτός από αυτές τις ιδιαίτερες τεχνικές, παρουσιάζουμε κι άλλες πιο γνωστές. Τα ταξίμια που μελετήσαμε ήταν αρκετά. Για την παρουσίαση επιλέξαμε τέσσερα από αυτά, διαφορετικού τροπικού περιβάλλοντος με βάση τα παρακάτω κριτήρια:

1. Να καταγραφούν και έτσι να διαδοθούν τεχνικές παιξίματος με το προσωπικό στυλ του Çınar Kaba λιγότερο γνωστές στον ελλαδικό χώρο.
2. Τα ταξίμια να αντιπροσωπεύουν διαφορετικές τεχνικές προσεγγίσεις, ώστε να ανθολογούνται μοναδικές πρακτικές διαφορετικού ύφους.
3. Να καλυφθεί πλήρως όλη η χρονική περίοδος κατά την οποία μαθήτευσα δίπλα στον Çınar Kaba προκειμένου να αποτυπωθούν τα εξελικτικά στοιχεία και αφορούν στο εκτελεστικό του μέρος.

Πρώτα απ' όλα κάνουμε λόγο για τον Çınar Kaba και την ζωή του με ένα περιεκτικό βιογραφικό για το οποίο αντλήσαμε τις πληροφορίες με συνέντευξη που πήραμε από τον ίδιο. Έπειτα, αναφερόμαστε στο ιστορικό και κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο της Αδριανούπολης. Στη συνέχεια, ασχολούμαστε με την έννοια «ταξίμι», αφού αποτελεί την έννοια πάνω στην οποία ερευνούμε. Όλα τα ταξίμια τα καταγράφουμε σε δυτικότροπο σύστημα καταγραφής, σημειώνοντας πάνω στην παρτιτούρα τα σύμβολα διαποίκισης και τη δακτυλοθεσία που χρησιμοποιούμε. Βασιζόμαστε πάνω στο θεωρητικό σύστημα των μακάμ για την ανάλυσή τους. Επιπλέον, αναφερόμαστε στα σύμβολα διαποίκισης και άρθρωσης που χρησιμοποιούνται. Τα περισσότερα είναι ευρέως γνωστά αλλά υπάρχει και ένα σύμβολο το οποίο επινοήθηκε από εμένα. Τα εν λόγω σύμβολα παρουσιάζονται με μια σύντομη περιγραφή του τρόπου με τον οποίο αποδίδονται στο κανονάκι. Επιπροσθέτως, στα ταξίμια αναλύουμε και σχολιάζουμε όλες τις μουσικές φράσεις πριν και μετά από κάθε κατάληξη. Ο τρόπος που γίνεται αυτή η ανάλυση είναι μέσω της περιγραφής της ακουστικής εμπειρίας κάθε μουσικής φράσης, συνδυασμένης με την απεικόνισή της στην παρτιτούρα, προσφέροντας έτσι μια πιο εύκολη κατανόηση και ερμηνεία.

Τέλος, παραθέτουμε τα συμπεράσματα αυτής της έρευνας επισημαίνοντας το ύφος και τις επιρροές του μουσικού που μελετάμε καθώς και τα τεχνικά του χαρακτηριστικά στα ταξίμια.

Περίληψη

Στην παρούσα εργασία γίνεται μια προσπάθεια παρουσίασης και κατηγοριοποίησης τεχνικών του σαζιού και του ταμπούρ, λιγότερο διαδεδομένων στον ελλαδικό χώρο, πάνω στο κανονάκι. Εκτός από αυτές τις ιδιαίτερες τεχνικές παρουσιάζονται και άλλες γνωστότερες. Μέσα από τη βιογραφία, τα ταξίμια και τις έννοιες της τροπικής θεωρίας μελετάται η περίπτωση του κανονιέρη Çınar Kaba, ενός μουσικού Ρωμά από την Αδριανούπολη. Το ταξίμι, ένας καλά δομημένος αυτοσχεδιασμός, αποτελεί για τον ίδιο όχι μόνο παρουσίαση τροπικών φαινομένων αλλά και τρόπο έκφρασης συναισθημάτων. Οι διαφορετικοί τρόποι και τεχνικές που συνδυάζει άψογα στα ταξίμια του ο εν λόγω κανονιέρης αναλύονται λεπτομερώς επισημαίνοντας την ποικιλόμορφη μουσική του ταυτότητα. Απώτερος σκοπός της πτυχιακής μου εργασίας είναι να κάνω γνωστές σε ευρύ κοινό τεχνικές που υιοθετούνται στο κανονάκι από δύο όργανα τα οποία εκπροσωπούν διαφορετικά είδη μουσικής αλλά και να αναδείξω τον καλλιτέχνη της γειτονικής χώρας στη μουσική κοινότητα της Ελλάδας.

Λέξεις κλειδιά: κανονάκι, ταξίμι, τροπική ανάλυση, τεχνικές.

Abstract

The current work attempts to present and categorize techniques of the saz and the tambour, which are less common in the Greek domain, focusing on the qanun. Besides these particular techniques, other more familiar ones are also introduced. Through biographical information, improvisations (taqsimia), and concepts of modal theory, the case of the qanun player Çınar Kampa from Adrianople, a Romani musician, is studied. Taqsimia, a well-structured improvisation, serves not only as a presentation of modal phenomena but also as a means of expressing emotions for the performer. The various modes and techniques seamlessly combined in his improvisations are meticulously analyzed, highlighting the multifaceted musical identity. The ultimate aim of this thesis is to acquaint a broader audience with techniques adopted on the qanun from two instruments representing different musical genres and to showcase the artist from the neighboring country within the music community of Greece.

Key words: qanun, taqsimi, modal analysis, technique.

Κεφάλαιο 1^ο Θεωρητικό μέρος

1.1 Ποιος είναι ο Çınar Kaba

Το βιογραφικό αυτό βασίζεται σε συνέντευξη και παρατίθεται αυτούσια στο 3^ο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας:

Ο Çınar Kaba γεννήθηκε στην Αδριανούπολη στις 14 Μαΐου του 1973. Κατάγεται από τα Βαλκάνια από Ρομά μουσική οικογένεια. Συγκεκριμένα, απ' την πλευρά του πατέρα του κατάγεται από το Κόσοβο, ενώ απ' την πλευρά της μητέρας του από την Ελλάδα και την Βουλγαρία. Στην νεαρή ηλικία των οκτώ ετών κάνει τα πρώτα του βήματα στη μουσική μαθαίνοντας ούτι δίπλα στον ουτίστα πατέρα του. Λίγο αργότερα, σε μουσικά ταξίδια του στην Κωνσταντινούπολη μαθητεύει πλάι σε πιανίστες και τραγουδιστές της εποχής του. (Ilham Gencer², Ayten Alpman³).

Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο ίδιος, η ασχολία του με το κανονάκι ξεκίνησε μετά από παρότρυνση του πατέρα του σε ηλικία 13 ετών με τα εξής λόγια: «Çınar, αφού εγώ παίζω ούτι, εσύ ξεκίνα να παίζεις κανονάκι»^{4*}.

Ο Çınar Kaba υπήρξε αυτοδίδακτος στο κανονάκι. Τα ακούσματα όμως από τους δίσκους του Ahmet Yatman⁵ και Ahmet Meter⁶ τον οδήγησαν στην διαμόρφωση ενός μοναδικού τρόπου παιξίματος, επηρεασμένου σε αρκετά μεγάλο βαθμό απ' του Meter. Τονίζει επίσης, πως δάσκαλός του στο κανονάκι υπήρξε ο έρωτάς του για την μουσική, η φιλοδοξία του και η διαρκής έρευνα για το καθετί πάνω σ' αυτό το όργανο.

Ο Çınar Kaba είναι παντρεμένος και έχει τρεις κόρες τις οποίες υπεραγαπά. Στις κόρες του αφιερώνει το ένα και μοναδικό κομμάτι το οποίο έχει συνθέσει. Μουσική και οικογένεια για αυτόν αποτελούν ισοδύναμες έννοιες. «Δεν μπορώ να ξεχωρίσω την οικογένεια απ' το κανονάκι. Για μένα βρίσκονται στην ίδια θέση».

Το 2000 ταξιδεύει στην Κωνσταντινούπολη για να συναντήσει τον συντοπίτη του και σπουδαίο κλαριντζή Deli Selim και να συμμετέχει στο δίσκο του με οργανικά κομμάτια χορευτικού χαρακτήρα (Oyun havasi).

Από το 1998 εργάζεται ως δημόσιος υπάλληλος σαν μέλος της κρατικής τουρκικής μουσικής κοινότητας της Αδριανούπολης. Εκεί συνεργάζεται με αξιόλογους καλλιτέχνες, ντόπιους οργανοπαίχτες και σπουδαίους τραγουδιστές όπως ο Hakan Altun και η Safiye Soyman δίνοντας πολλές μουσικές παραστάσεις σε εσωτερικό και εξωτερικό. Μάλιστα, η προετοιμασία του για όλες αυτές τις συναυλίες και η συναναστροφή του με τους υπόλοιπους μουσικούς εκεί, υπήρξαν τα σημαντικότερα εφόδια στην εκμάθηση της παρτιτούρας και του μουσικού τρόπου μακάμ. Άλλωστε,

² Bozkurt Ilham Gencer (1925-2023) τούρκος πιανίστας, τραγουδιστής και συνθέτης της τζαζ μουσικής.

³ Ayten Alpman (1929-2012) Τουρκάλα τραγουδίστρια της τζαζ και της ποπ μουσικής.

⁴ Ο συνδυασμός των δύο αυτών οργάνων θεωρείται αρκετά συνηθισμένος στην τουρκική κλασική μουσική και γενικότερα.

⁵ Ahmet Yatman (1897-1973) Τούρκος κανονιέρης με σπουδαία πορεία στην διδασκαλία (ορισμένοι απ' τους μαθητές του υπήρξαν ο İsmail Sençalar, Cüneyt Kosal, Coşkun Erdem κ.ά.) και πλούσιο δισκογραφικό υλικό. Εργάστηκε για αρκετό καιρό στην τουρκική κρατική ραδιοφωνία της Κων/πολης.

⁶ Ahmet Meter (1958) Τούρκος βιρτουόζος στο κανονάκι. Δούλεψε αρκετά χρόνια στην τουρκική κρατική ραδιοφωνία (TRT). Στην καλλιτεχνική του πορεία έχει ηχογραφήσει πλήθος δίσκων και μία από τις σπουδαιότερες συνεργασίες του ήταν αυτή με τον δάσκαλο του ταμπούρ, Necdet Yaşar.

το ρεπερτόριο⁷ που παίζει εκεί, δεν του επιτρέπει τη μη ανάγνωση παρτιτούρας και άγνοιας του τουρκικού μακάμ.

Παράλληλα, ασκεί το επάγγελμα του μουσικού σε νυχτερινά μαγαζιά στο εσωτερικό της Τουρκίας παίζοντας και τραγουδώντας Βαλκανική μουσική, Ρομά Χαβασί και μουσική της Ρούμελης.⁸ (μουσικά ιδιώματα της Αδριανούπολης).

Το 2018 μετακομίζει στην Κωνσταντινούπολη. Εκεί συνεργάζεται με πολύ σπουδαία ονόματα του χώρου της τουρκικής ποπ μουσικής όπως για παράδειγμα με την Ebru Aydin, τον Gökhan Tere και με την ποπ τραγουδίστρια Demet Akalin την οποία διακρίνει ως την σημαντικότερη συνεργασία του. Από την άλλη, συμπράττει σε συναυλιακούς χώρους με δύο αξιόλογους καλλιτέχνες της τουρκικής κλασικής και λαϊκής μουσικής, τον Ahmet Özhan⁹ και τον Serkan Çağrı¹⁰. Δυστυχώς, δύο χρόνια αργότερα με την εξάπλωση της πανδημίας του κορονοϊού, αναγκάζεται να γυρίσει πίσω στην Αδριανούπολη. Το αναφέρει αυτό ως παράπονο τονίζοντας τη διαφορά αντιμετώπισης των μουσικών στις δύο αυτές πόλεις «Λεφτά μπορείς να βγάλεις αλλά το σημαντικό είναι να καταλάβουν την αξία σου. Στην Αδριανούπολη δε σέβονται τον καλλιτέχνη. Μόλις πήγαν να καταλάβουν την αξία μου στην Κωνσταντινούπολη, αναγκάστηκα να γυρίσω πίσω λόγω της πανδημίας».

Γι' αυτόν ο καλύτερος τρόπος εκμάθησης μουσικής είναι ο ακουστικός, δηλαδή αυτός με το αφτί. «Το meşk¹¹ είναι η καταλληλότερη μέθοδος διδασκαλίας και την προτιμώ. Όταν όμως γνωρίζεις και παρτιτούρα τότε θεωρείσαι ολοκληρωμένος μουσικός». Ο Çınar Kaba είναι ο μουσικός που όταν αυτοσχεδιάζει, δρα με το συναίσθημα χωρίς όμως να παραλείπονται απ' το παίξιμό του στοιχεία όπως η τεχνική και το σύστημα των μακάμ. Επηρεασμένος από την πληθώρα μουσικών ιδιωμάτων που κατακλύζει την πόλη του, την Αδριανούπολη, διαμόρφωσε έναν πολύ ιδιαίτερο μουσικό χαρακτήρα άξιο να ερευνηθεί. Η ικανότητα του να μετατρέπει



⁷ Τουρκική έντεχνη και λαϊκή μουσική (Turk Sanat ve Halk Muziği), Λόγια Οθωμανική μουσική

⁸ Εξηγώ αναλυτικά στην υποσημείωση 18.

⁹ Ahmet Özhan (1950) εξέχων Τούρκος τραγουδιστής τουρκικής κλασικής μουσικής και διευθυντής ορχήστρας

¹⁰ Serkan Çağrı (1976) Τούρκος κλαρινετζίς απόφοιτος του κονσερβατόριου της Κωνσταντινούπολης (ITU) με αξιόλογη επαγγελματική πορεία στο εσωτερικό της Τουρκίας αλλά και στην Ευρώπη. Μέσα από τις ακαδημαϊκές μελέτες και τα άρθρα του για το κλαρίνο έχει συμβάλει στην έρευνα για την ιστορική διαδικασία του κλαρίνου στην Τουρκία και στην Ευρώπη.

¹¹ Η πιο διαδεδομένη Οθωμανική μέθοδος διδασκαλίας για να εντυπώσει κάποιος στην Ανατολική μουσική. Ο δάσκαλος αποκτά ισobίως σχέση με τον μαθητή του η οποία περιλαμβάνει τη μαθητεία, την πρακτική και την επανάληψη. Aüntemir, M. (2012) «Το τούρκικο μακάμ», fagotto books: Αθήνα σελ. 15

ηχοχρωματικά το κανονάκι σε ταμπούρ και σάζι την ώρα του αυτοσχεδιασμού, είναι αρκετά αξιοσημείωτη.



Στις φωτογραφίες¹² παρουσιάζονται οι δύο όψεις του Çınar Kaba στη μουσική. Στην πρώτη, φαίνεται να βρίσκεται σε κάποιο νυχτερινό μαγαζί με τη συνολική του εικόνα να παραπέμπει σε μια πιο λαϊκή εκδοχή της μουσικής που παίζει (ενδυμασία, το κανονάκι φαίνεται να έχει αποτυπωμένο το όνομά του με έντονα γράμματα, τοποθετημένο σε βάση και με μικρόφωνο για την φωνή του).

Αντιθέτως, στη δεύτερη εικόνα γίνεται αντιληπτό από την πρώτη στιγμή το διαφορετικό μουσικό πλαίσιο στο οποίο βρίσκεται. Η ενδυμασία του επίσημη, το κανονάκι διαφέρει, ακόμη και ο ίδιος ποζάρει πιο σοβαρός.

¹² Οι φωτογραφίες είναι από το προσωπικό αρχείο του Çınar Kaba.

Ιστορικό και κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο της Αδριανούπολης

Η Αδριανούπολη-Εντίρνε είναι πόλη της Τουρκίας, κοντά στα σύνορα με την Ελλάδα, στην περιοχή της Ανατολικής Θράκης και στη συμβολή των ποταμών Άρδα, Τούντζα και Έβρου. Η μυθολογία μας λέει ότι την ίδρυσε ο Ορέστης, ο γιος του βασιλιά των Μυκηνών Αγαμέμνονα στη θέση Θρακικού οικισμού, πιθανώς της πρωτεύουσας του κράτους των Οδρυσών, Οδρυσίας και το όνομά της ήταν Ορεστιάδα. Ο Ρωμαίος αυτοκράτορας Αδριανός, τον 2^ο αιώνα την έκανε πρωτεύουσα της Ρωμαϊκής επαρχίας της Θράκης και της έδωσε το όνομά του, Αδριανούπολη.¹³

Η Αδριανούπολη από την ίδρυσή της αποτέλεσε σπουδαίο συγκοινωνιακό, εμπορικό και στρατιωτικό κέντρο. Στα Βυζαντινά χρόνια εξελίχθηκε σε κόμβο επικοινωνίας της Κωνσταντινούπολης με την κεντρική Ευρώπη αφού εκεί κατέληγαν οι δρόμοι από τα παράλια του Αιγαίου, της Προποντίδας και της Μαύρης Θάλασσας. Το 1361 την πόλη κατέλαβαν οι Οθωμανοί και έγινε η πρωτεύουσα, για 90 χρόνια, του Οθωμανικού κράτους, έως την κατάληψη της Κωνσταντινούπολης το 1453. Ως πρωτεύουσα έγινε πόλος έλξης στους επιστημονικούς τομείς και στις τέχνες. Παλάτια, νοσοκομεία, τζαμιά και μεντρεσέδες¹⁴ την κατέστησαν γέφυρα μεταξύ Ανατολής και Βαλκανίων.¹⁵

Η Αδριανούπολη είναι μια πόλη ιστορίας, πολιτισμού και τέχνης αφού φέρει τον ιστορικό και πολιτιστικό πλούτο χιλιάδων ετών και φιλοξενεί ανθρώπους από διαφορετικές θρησκείες και φυλές οι οποίοι έχουν μεταφέρει τα πολιτιστικά τους στοιχεία και συνέβαλαν στην εξέλιξη της πόλης. Οι Ισπανοπορτογάλλοι Εβραίοι μετανάστευσαν από την Πορτογαλία και την Ισπανία στην Οθωμανική αυτοκρατορία στα τέλη του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα. Μέσα σ' αυτό το πολύπλευρο πολιτιστικό πλαίσιο διαμορφώθηκε η μουσική ζωή της πόλης απορροφώντας τις μουσικές κουλτούρες των εθνών που μετανάστευσαν στην Αδριανούπολη.¹⁶

Μετά το 1922 και την ανταλλαγή των πληθυσμών μετανάστες από την Ελλάδα, τη Σερβία, το Μαυροβούνιο, τη Βοσνία, τη Σερβία εγκαταστάθηκαν σε περιοχές από όπου έφυγαν Χριστιανοί.

¹³ Γενική Γραμματεία Περιφέρειας Ανατολικής Μακεδονίας - Θράκης (1994) «ΘΡΑΚΗ» Τόμος, Αθήνα: Ιδέα διαφημίσεις - Marketing A.E. σελ.139

¹⁴ Προέρχεται από το αραβικό «madrasah» Έχει τη σημασία του μουσουλμανικού ιεροσπουδαστηρίου.

¹⁵ Akgül, U. (2019). *Son 100 yılda Edirne müzik yaşamına etki eden kişilerin ve etkilerinin tespiti*.Trakya Universitesi. σελ.13-14

¹⁶ Akgül, U. (2019) *Son 100 yılda Edirne müzik yaşamına etki eden kişilerin ve etkilerinin tespiti*. Trakya Universitesi. σελ.1

Η διαμόρφωση των μουσικών στυλ και στοιχείων είναι αποτέλεσμα της ιστορικής διαδικασίας της μεταναστευτικής ποικιλομορφίας και συνεπώς περιλαμβάνουν μελωδίες πάλης, μελωδίες mehter¹⁷, τραγούδια τσιγγάνικα-ρομά και παραδοσιακά τραγούδια της Αδριανούπολης, Ρούμελι.¹⁸

Η μουσική Αλεβιτών-Μπεκτασίδων, αποτελούσε ένα μέσο λατρείας με τελετουργίες και εκτελέσεις κομματιών διαφορετικών Μακάμ σε διαφορετικές ώρες της ημέρας. Αρχικά εκτελούνταν μόνο με το σάζι (μπαγλαμά). Οι Αλεβίτες- Μπεκτασίδες χρησιμοποιούσαν τη μουσική στις συνομιλίες τους με τους μαθητές τους για να αυξήσουν τον αντίκτυπο των κηρυγμάτων τους.¹⁹ Τα ποιήματα και τα ρητά τους αποτελούν ακρογωνιαίο λίθο της τουρκικής λαϊκής λογοτεχνίας και μουσικής.²⁰

Η μουσική Pesna που έφεραν οι Πομάκοι από τη Βουλγαρία διατηρήθηκε στην πομακική γλώσσα αλλά η μουσική των παραδοσιακών τραγουδιών επηρεάστηκε από την τουρκική.²¹

Η μουσική ζωή της Αδριανούπολης είναι εμπλουτισμένη από τις μελωδίες της τέχνης του αυτοσχεδιασμού, maqam, τα ρυθμικά μοτίβα Usul, που ακούγονται συχνά στους αγώνες πάλης στο Kırkpınar²², από τις σημαντικότερες πολιτιστικές αξίες της περιοχής με ιστορία επτά αιώνων. Τα βασικά όργανα της μουσικής ζωής της πόλης είναι το σάζι, τα κρουστά και ο ζουρνάς, το νέι, το ταμπούρ και ακούγονται σε

¹⁷ Τουρκικά εμβατήρια

¹⁸ Akgül, U. (2019) *Son 100 yılda Edirne müzik yaşamına etki eden kişilerin ve etkilerinin tespiti*. Trakya Üniversitesi. σελ. 11

Τα εδάφη των Βαλκανίων που προσαρτήθηκαν στην Οθωμανική Αυτοκρατορία ονομάστηκαν «Επαρχία της Ρουμελίας». (Καşar, 2008 σελ. 218) Τα Ρουμελιώτικα δημοτικά τραγούδια αποτελούν μια σύνοψη πέντε και πλέον αιώνων ρουμελιώτικης ζωής. Ονομάζονται «Σερχάντ Δημοτικά τραγούδια» και είναι γνωστά ως «Ηρωικά Δημοτικά τραγούδια». Τον 19ο αιώνα τα ρουμελιώτικα τραγούδια ακούστηκαν και αγαπήθηκαν ιδιαίτερα αλλά και ενέπνευσαν μεγάλους συνθέτες όπως τον Dede Efendi. Ο ουτίστας Nevres Bey έκανε την πρώτη συλλογή από ρουμελιώτικα δημοτικά τραγούδια ενώ η δεύτερη και πιο ολοκληρωμένη έγινε από τους ταμπούριστες Osman Pehlivan, Muzaffer Sarısözen και Kemal Altınkaya. Στο αρχείο του Μουσικού Τμήματος του TRT βρίσκονται αρκετές από αυτές τις συλλογές. Επίσης πολλά συγκεντρώθηκαν κατά τη διάρκεια μελετών συλλογής τουρκικής λαϊκής μουσικής. (Καşar, 2008 σελ. 220) Έχουν ως θέμα τους τη γενναιότητα, την ευγένεια, τον σεβασμό, τη χαρά, την εργατικότητα και φυσικά την αγάπη και τον αισθησιασμό. (Καşar, 2008 σελ. 221)

¹⁹ Akgül, U. (2019). *Son 100 yılda Edirne müzik yaşamına etki eden kişilerin ve etkilerinin tespiti*. Trakya Üniversitesi. σελ. 40

²⁰ Kürkçüoğlu, S. S. (2021) «Alevi ve Bektaşî kültürünün deryası kısas ve yaşayan bir usta: Aşık Sefai». Türk kültürü ve Hacı Bektaş ve Araştırma Dergisi 0(96) pp 459-489 Διαθέσιμο στο 10.34189/hbv. 96.021

²¹ Akgül, U. (2019). *Son 100 yılda Edirne müzik yaşamına etki eden kişilerin ve etkilerinin tespiti*. Trakya Üniversitesi

²² Το kırkpınar είναι φεστιβάλ πάλης με λάδι. Είναι η πιο σημαντική διοργάνωση πάλης από την Οθωμανική Αυτοκρατορία μέχρι σήμερα. Θεωρείται σύμβολο Οθωμανικής παράδοσης και υποστηρίζεται από το κράτος Συμπεριλαμβάνεται στον κατάλογο της Άυλης Κληρονομιάς της Ουνέσκο. Οι παλαιστές παλεύουν αλειμμένοι με λάδι και ο νικητής κατακτά τον τίτλο του Αφέντη Πεχλιβάνη. Yükselsin, İ. Y. *Cultural Mediation Roma (Gypsies) and music: The case for transformation of a Roumelian folk melody to Kırkpınar oil wrestling tune*. The Journal of International Social Research, 7 (34) 34

πολλές εκδηλώσεις, ιδίως γάμους, τελετές περιτομής, εορτές Ραμαζανιού και αγώνες πάλης.²³

Το 1906 ένα σημαντικό γεγονός γνωστό ως «Συνομιλίες Helva» που περιλάμβανε ποίηση, λογοτεχνία, απαγγελίες, φαγητό και ολοκλήρωνε τις εκδηλώσεις με μουσική και τραγούδια αλλάζει μορφή και γίνεται μουσική συναυλία. Το 1952 ιδρύεται η κρατική τουρκική μουσική κοινότητα της Αδριανούπολεως η οποία δραστηριοποιείται ακόμα στην πόλη ερμηνεύοντας τουρκική έντεχνη, λαϊκή μουσική (Turk Sanat ve Halk Muziği), και λόγια Οθωμανική μουσική.²⁴

Σήμερα η Αδριανούπολη έχει πληθυσμό περίπου 200.000 και είναι εμπορικό κέντρο χαλιών, μεταξιού και γεωργικών προϊόντων. Οι κάτοικοι είναι απόγονοι Βούλγαρων, Αλβανών, Βόσνιων, Τατάρων, Αρμενίων, Κιρκάσιων, αλλά και Ρομά.

Μουσικοί Ρομά-Τσιγγάνοι στην Αδριανούπολη²⁵

Η Τουρκία έχει τον δεύτερο μεγαλύτερο πληθυσμό Ρομά στον κόσμο. Σύμφωνα με έρευνα του πανεπιστημίου Γκαζή της Άγκυρας το ένα όγδοο του πληθυσμού της Αδριανούπολης είναι Ρομά. Παρουσία Ρομά στην Αδριανούπολη αναφέρεται από την Οθωμανική εποχή. Είναι γνωστοί ως Τσιγγάνοι, Κίπτοι, Τιγκάνοι, Γκιτούσε, Ζινγκάρι και άλλα προερχόμενα από τοπικά και γλωσσικά χαρακτηριστικά των χωρών όπου ζουν οι Τσιγγάνοι. Οι διαφορές τους δεν εντοπίζονται μόνο στη γλώσσα και στις πεποιθήσεις αλλά και στα πολιτιστικά τους χαρακτηριστικά.²⁶

Οι Ρομά κοινότητες καλύπτουν ορισμένες γεωγραφικές περιοχές και συγκεκριμένες γειτονιές. Αν και οι κοινωνικοοικονομικές συνθήκες, οι πολιτισμοί, οι δημογραφικές δομές και τα χαρακτηριστικά στέγασης όπου ζουν οι Ρομά διαφέρουν μεταξύ τους συχνά θεωρούνται επικίνδυνοι. Η συσχέτιση του χαμηλού εισοδήματος με την εγκληματικότητα επηρεάζουν τις προκαταλήψεις. Η φτώχεια και ο κοινωνικός αποκλεισμός είναι συνυφασμένες με την ταυτότητα των Ρομά.

Οι τοπικές κοινότητες Ρομά αναπτύσσουν μια στρατηγική επιβίωσης που βασίζεται σε ορισμένους τομείς απασχόλησης όπως έμποροι, μεταλλουργοί, αχθοφόροι,

²³ Yükselsin, İ. Y. *Cultural Mediation Roma (Gypsies) and music: The case for transformation of a Roumelian folk melody to Kirkpinar oil wrestling tune*, The Journal of International Social Research, 7 (34) 34

²⁴ Akgül, U. (2019) *Son 100 yılda Edirne müzik yaşamına etki eden kişilerin ve etkilerinin tespiti*. Trakya Üniversitesi σελ. 34

²⁵ Όλες οι πληροφορίες αυτού του υποκεφαλαίου (εκτός από αυτές που σημειώνονται σε διαφορετικές παραπομπές) από το άρθρο του Yükselsin, İ. Y. *Cultural Mediation Roma (Gypsies) and music: The case for transformation of a Roumelian folk melody to Kirkpinar oil wrestling tune*. The Journal of International Social Research, 7 (34) 34

²⁶ Akgül, U. (2019) *Son 100 yılda Edirne müzik yaşamına etki eden kişilerin ve etkilerinin tespiti*. Trakya Üniversitesi. σελ. 17-18

ανθοπώλες, καλαθοποιοί, είναι κοινά, χαρακτηριστικά επαγγέλματα Ρομά σε όλο τον κόσμο. Υπάρχουν οικογένειες Ρομά που ασκούν το επάγγελμά τους με βάση την καταγωγή. Κάποιοι από αυτούς σχετίζονται με το επάγγελμα του μουσικού ή ακόμα και του οργανοποιού.

Για τους επαγγελματίες Ρομά μουσικούς έχουν γίνει πολλές μελέτες, αναφέρονται ως «Μουσικοί Ρομά» που ζουν ως επαγγελματίες και λειτουργούν ως πολιτιστικοί μεσάζοντες. Από νωρίς αποκτούν την ικανότητα να δημιουργούν μουσική για περισσότερους από δύο πολιτισμούς, τον δικό τους και αυτόν της περιοχής όπου ζουν. Επομένως οι επαγγελματίες Ρομά μουσικοί θα πρέπει να είναι πολυπολιτισμικοί. Προσφέρουν τις υπηρεσίες τους κυρίως σε επίπεδο ψυχαγωγίας. Συνήθως είναι περιπλανώμενοι μουσικοί και μπορούν να προσαρμοστούν σε διαφορετικά μουσικά πλαίσια και είδη.²⁷

Οι Ρομά της Αδριανούπολης παίρνουν συχνά τα ονόματα των οργάνων που παίζουν ως επώνυμο. Τα επώνυμα «Zurna» και «Zurnacı» αναφέρονται στο επάγγελμα του οργανοπαίχτη, ανήκουν σε οικογένειες Ρομά που παίζουν κρουστά και πνευστά και μεταφέρουν τη μουσική κληρονομιά τους από γενιά σε γενιά.²⁸ Όταν ένα νέο μέλος έρχεται σε μια οικογένεια Ρομά μουσικών και είναι αγόρι, η πρωταρχική δουλειά που θα κάνει είναι γνωστή από την αρχή. Τα παιδιά Ρομά έχουν κυρίως ανεπίσημη μουσική εκπαίδευση. Αφού γεννιέται σε μουσικό περιβάλλον, αναπτύσσει ενδιαφέρον για τη μουσική και αρχίζει να μαθαίνει μουσική μιμούμενος τους μεγαλύτερους. Το μοντέλο αυτό εκμάθησης είναι πολυδιάστατο, ακολουθεί ένα μουσικό σύστημα πολλών κοινοτήτων. Σε κάποιους ακολουθεί και επίσημη μουσική εκπαίδευση.²⁹

Η επαγγελματική τους ζωή ως μουσικοί έχει το χαρακτηριστικό του νομαδισμού. Οι Ρομά μουσικοί μετακινούνται από τον τόπο που διαμένουν σε άλλα μέρη ώστε να προσφέρουν τις υπηρεσίες τους. Αυτή η μετακίνηση μπορεί να είναι μονοήμερη, ολιγοήμερη ή ακόμα και εποχιακή. Ταβέρνες, εστιατόρια, πλατείες, χώροι πικ νικ, σταθμοί λεωφορείων, γειτονιές όπου γίνεται γιορτή, συναυλιακοί χώροι κλειστοί και ανοιχτοί, αυλές σπιτιών είναι τα μέρη όπου βρίσκονται οι μουσικοί Ρομά και προσφέρουν τις υπηρεσίες τους σε πιθανούς αγοραστές. Πρέπει να ανταποκρίνονται σε πολιτισμικά διαφορετικές προσδοκίες αφού εξαρτάται από αυτό το επίπεδο των οικονομικών τους αποδοχών. Η δεξιότητά τους να προσαρμόζονται σε διαφορετικά στυλ μουσικής θεωρείται γι' αυτούς τους μουσικούς μια σημαντική ιδιότητα, για την οποία είναι υπερήφανοι.

²⁷ Yükselsin, İ. Y. *Cultural Mediation Roma (Gypsies) and music: The case for transformation of a Roumelian folk melody to Kirkpınar oil wrestling tune*, The Journal of International Social Research, 7 (34) 34 σελ. 11

²⁸ Akgül, U. (2019) *Son 100 yılda Edirne müzik yaşamına etki eden kişilerin ve etkilerinin tespiti* Trakya Üniversitesi.

²⁹ Yükselsin, İ. Y. *Cultural Mediation Roma (Gypsies) and music: The case for transformation of a Roumelian folk melody to Kirkpınar oil wrestling tune*, The Journal of International Social Research, 7 (34) 34 σελ. 13

Οι Ρομά θεωρούν τιμητικό το επάγγελμα του μουσικού. Ιδιαίτερα η συμμετοχή στους αγώνες πάλης *kırkpınar*, σημαίνει ότι φτάνει κάποιος στη υψηλότερη θέση σ' αυτό το επάγγελμα.

Στην Αδριανούπολη το Φεστιβάλ πάλης διοργανώνεται από το 1925, ακολουθεί ένα τελετουργικό που συνδυάζει το παρελθόν το παρόν και το μέλλον. Διαρκεί μια εβδομάδα και συμμετέχουν 40 Ρομά μουσικοί μετά από διαγωνισμό. Η ομάδα αποτελείται από 20 κρουστά και 20 ζουρνάδες.

Οι Ρομά στην Αδριανούπολη εργάζονται ως επαγγελματίες μουσικοί, σε γάμους, σε λαϊκούς χορούς, σε αυτούς που παίζουν σε πλατείες, σε αυτούς που παίζουν σε εσωτερικούς χώρους, αλλά και σε έκτακτους εργαζόμενους στο υπουργείο πολιτισμού. Στην Αδριανούπολη επίσης λειτουργεί ένα σύνολο Λαϊκής Μουσικής από Ρομά υπό τη διεύθυνση του υπουργείου Τουρισμού R. Kakar.

Τι είναι το ταξίμι:

Ορισμοί - Ετυμολογία - Δομή

«Το ταξίμι³⁰ αποτελεί έναν σημαντικό μουσικοποιητικό όρο που προέρχεται από την παράδοση της μακάμ³¹ μουσικής πράξης και ανήκει στο είδος της τουρκικής κλασικής μουσικής. Με μια ιστορική συνέχεια που αντλείται από αιώνες παράδοσης το ταξίμι συνιστά μια επιτόπου και σε πραγματικό χρόνο τροπική σύνθεση. Αυτό το μουσικό έργο χαρακτηρίζεται από μια ελεύθερη ρυθμική ροή εμπλουτισμένη με πολλά μουσικορητορικά στοιχεία και μπορεί να παρουσιαστεί είτε από ένα μουσικό όργανο είτε από έναν τραγουδιστή»³² (Ατζακάς, 2017 σελ.1).

Με αφορμή το δεύτερο μισό της τελευταίας πρότασης του παραπάνω ορισμού, στην Τουρκική κλασική μουσική την οποία και θα μελετήσουμε, η πρακτική της φόρμας ταξίμι αναλύεται σε δύο κύριους τίτλους. Σύμφωνα με προφορικές πηγές, η έννοια ταξίμι αποδίδεται εφόσον ο αυτοσχεδιασμός εκτελείται οργανικά. Σε περίπτωση που εκτελείται φωνητικά ονομάζεται γκαζέλ. Το προφορικό ταξίμι άρχισε να χάνει έδαφος από το πρώτο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα λόγω έλλειψης *gazelhan*, αναγνώστες γκαζελών.³³

³⁰ Εξελληνισμός της τουρκικής λέξης «*taksim*»

³¹ Τροπικό σύστημα της Οθωμανοτουρκικής μουσικής το οποίο ταξινομεί μελωδικά μοντέλα και συμπεριφορές σε κλίμακες ή σε μικρότερες υπομονάδες -τετράχορδα, πεντάχορδα-. (Σκούλιος, Μ. 2017) σελ. 178-180

³² Ατζακάς, Θ. (2017) *Taksim: διαχρονικότητα και μεταμόρφωση Ιστορικές αναδρομές, σχολιασμοί και αναστοχασμοί επάνω στην «επιτόπια» συνθετική πράξη του makam μουσικού – δημιουργού*, Πολυφωνία, (31), σελ. 1 Διαθέσιμο στο: <https://www.academia.edu/>

³³ Sakar, M. H. (2015) “*Taksim*” in *Traditional Turkish Classical Music within the context of reflection of gender on instrumental performance. International Journal of Human Sciences*, 12 (1), σ.635

Παρακάτω παρατίθεται η άποψη του Tanburi Cemil Bey³⁴ για το ταξίμι. Με βάση λοιπόν τον ορισμό του:

«Το ταξίμι αποτελείται από την εισαγωγή, το μεσαίο και το καταληκτικό μέρος, επιδεικνύει τη δομή του μακάμ και βασίζεται αποκλειστικά στις αυτοσχεδιαστικές μελωδίες του καλλιτέχνη οι οποίες δεν υπακούουν σε κάποιο ρυθμικό κύκλο» (Cemil Bey, Tanburi, 1993).³⁵

Από τους παραπάνω δύο ορισμούς προκύπτει το συμπέρασμα πως στο ταξίμι δεν υπάρχει κάποιος ρυθμικός κύκλος που να το χαρακτηρίζει. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Signell (2007), στο Mevlevi Ayin κατά τη διάρκεια του ταξιμιού είναι πιθανό να εντοπιστούν ορισμένα χαρακτηριστικά στοιχεία που να υποδηλώνουν το ρυθμό.

Αρχικά, το μήκος των φράσεων, οι ρυθμοί μέσα στις ίδιες τις φράσεις, καθώς και οι παύσεις μεταξύ των φράσεων θα μπορούσαν εύκολα να ερμηνευτούν ως τα πρώτα σημάδια ρυθμικής δραστηριότητας μέσα στο ταξίμι. Επιπλέον, οι ακολουθίες επαναλαμβανόμενων μοτίβων καθώς και τα ιδιωματικά διακοσμητικά στολίδια του κάθε οργάνου προσδίδουν μια υπόνοια προσωρινού ρυθμικού παλμού.³⁶

Ετυμολογικά, ο όρος ταξίμι (πληθ. αρ. ταξίμια) σύμφωνα με τον μουσικολόγο Walter Feldman σήμαινε «διαίρεση», «διαχωρισμός», «τμήμα». (Feldman 1993, σελ. 2). Διαίρεση δηλαδή της σουίτας-κύκλου Fasil³⁷ από το ταξίμι. Η σουίτα φασίλ διακρίνεται από το ταξίμι, καθώς αποτελείται από φωνητικές έμμετρες συνθέσεις που διαχωρίζονται από τα οργανικά ενδιάμεσα μέρη του ταξιμιού. Ο Δημήτρης Καντεμίρης³⁸ δίνει μεγάλη έμφαση στην ανάπτυξη του Μακάμ κατά την διάρκεια του ταξιμιού. Επιπλέον, εκφράζει τη σημαντικότητα που δίνει στο γεγονός όταν ενσωματώνει κάποιο διαφορετικό Μακάμ πέρα από το κύριο υποστηρίζοντας μάλιστα ότι αυτό αποτελεί ένδειξη εξαιρετικής επιδεξιότητας (Feldman, 1993 σελ. 6).

Παρακάτω παρατίθεται η άποψη του καθηγητή Yetkin Özer του πανεπιστημίου Σμύρνης για τους αυτοσχεδιασμούς:

«Για να γίνει πιο κατανοητή η έννοια (του ταξιμιού) που μελετάμε, αρκεί να την συνδέσουμε με την έννοια του αυτοσχεδιασμού³⁹. Ο αυτοσχεδιασμός είναι η τέχνη της μουσικής χωρίς τη βοήθεια οποιουδήποτε κειμένου, προσχεδίου ή μνήμης. (Arel

³⁴ Tanburi Cemil Bey (1873-1916) Τούρκος συνθέτης Λόγιας Οθωμανικής μουσικής, σπουδαίος δάσκαλος και οργανοπαίχτης του ταμπούρ. Αναλυτικότερα, στο βιβλίο για τον Cemil Bey, Tanburi (1993). Rehber-i Mûsikî. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

³⁵ Cemil Bey, Tanburi (1993). Rehber-i Mûsikî. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

³⁶ Signell, K. (2007) *Organizing time in the Turkish taksim*. σελ. 4-6

³⁷ Κυκλική μορφή παράστασης πρωτοεμφανιζόμενη στα τέλη του 16^{ου} αι. Εντοπίζεται στην παράδοση της Λόγιας Οθωμανικής μουσικής και απαρτίζεται από μια σειρά διαφορετικών κομματιών του κλασικού ρεπερτορίου της Οθωμανικής μουσικής (taksim, pesrev, kar, beste, saz semaisi κλπ.) τα οποία βασίζονται στο ίδιο μακάμ. Αναλυτικά για το fasil και τα χαρακτηριστικά του στο βιβλίο του Πούλου, Π. (2015). *Η Μουσική στον Ισλαμικό κόσμο*.

³⁸ Δημήτρης Καντεμίρ (1673-1723) Μολδαβός πρίγκιπας γνωστός για την θεωρητική του πραγματεία πάνω στην Οθωμανική κλασική μουσική.

³⁹ Διαδεδομένη χρήση του όρου doğaçlama (αυτοσχεδιασμός) από Τούρκους συγγραφείς. Προέρχεται από το doğaç που μεταφράζεται ως έμπνευση (Akdoğan 2006a: 2).

HD, Improvisation-1, σελ. 404). Επομένως, σύμφωνα με τον ορισμό αυτό, ο αυτοσχεδιασμός υποτίθεται ότι είναι μια στιγμιαία αποσυντιθέμενη δημιουργία του ερμηνευτή ανεξαρτήτως οποιουδήποτε μουσικού είδους ή μορφής. Ωστόσο, υπάρχουν παραδείγματα τόσο στη δυτική κλασική μουσική (φούγκες των W. A. Mozart, J. S. Bach και η σονάτα του L.V. Beethoven) όσο και στις μουσικές παραδόσεις του Divan (εντοπίζεται στην παράδοση της Αραβικής μουσικής) τα οποία μας οδηγούν στην σκέψη πως ο αυτοσχεδιασμός όπως και η σύνθεση μπορεί να είναι μια προμελετημένη δραστηριότητα. Όταν στην μουσική προσθέτουμε τον παράγοντα της ιστορικής διαδικασίας (ιστορικής με την έννοια της μνήμης) και σκεφτόμαστε τον αυτοσχεδιασμό ως ένα σχέδιο, παρόλο που δεν είναι όλοι οι αυτοσχεδιασμοί που γίνονται ίδιοι σε ορισμένα σημεία είναι πιθανό να εμφανιστούν οι ίδιες μουσικές δηλώσεις και μοτίβα. Για αυτό λοιπόν, ο αυτοσχεδιασμός μπορεί να οριστεί ως ένα είδος μίμησης υπό τον όρο της διατήρησης της δημιουργικότητας». (Özer, 1986:1)⁴⁰

Σύμφωνα με τον Sakar « Υπάρχουν δύο κατηγορίες ταξιμιών με βάση τις οικογένειες των οργάνων, το ρυθμικό και το άμετρο-εισαγωγικό. Το ρυθμικό εκτελείται κυρίως στα πλαίσια της αστικής ψυχαγωγικής μουσικής, ενώ το εισαγωγικό στη μουσική μεβλεβί (σούφι)». (Sakar, 2015 σελ. 635).

Ένα καλά δομημένο ταξίμι όπως προαναφέρθηκε αποτελείται από τρία βασικά τμήματα. Το πρώτο τμήμα ονομάζεται εισαγωγή (zemin), το δεύτερο ανάπτυξη (miyan) και το τρίτο συμπέρασμα (karar ή zemin). Στο εισαγωγικό μέρος, παρουσιάζεται το κύριο Μακάμ του ταξιμιού. Στην συνέχεια, στο δεύτερο μέρος σημειώνεται μια κορύφωση η οποία επιτυγχάνεται άλλοτε μέσα από μετατροπίες/περάσματα σε άλλα Μακάμια, άλλοτε με κινήσεις που υποδηλώνουν την αύξηση του υπονοούμενου ρυθμού και άλλοτε μέσα από φράσεις που αναδεικνύουν την ψιλή περιοχή του Μακάμ (ή και διαφορετικού) στο οποίο πραγματοποιείται το ταξίμι. Στο συμπέρασμα, γίνεται η αποφόρτιση που δημιουργήθηκε στην ανάπτυξη καθώς και η επαναφορά στο αρχικό Μακάμ.⁴¹

Βασικά χαρακτηριστικά ταξιμιού

Παρακάτω παρουσιάζονται οι βασικές λειτουργίες της φόρμας του ταξίμι σε σχέση με το τροπικό σύστημα Μακάμ.

Πρωτίστως, είναι σημαντικό να αναφερθεί η **διαστηματική πλοκή**. Συγκεκριμένα, η ακρίβεια κατά την απόδοση των τροπικών μικροδιαστημάτων και υποταγή τους στους διάφορους φθόγγους τονικής βαρύτητας αποτελούν το θεμέλιο για την εδραίωση της τροπικής συμπεριφοράς κάθε Μακάμ. Αυτή η διαδικασία αναδεικνύει

⁴⁰ Sakar, M. H. (2015). "Taksim" in Traditional Turkish Classical Music within the context of reflection of gender on instrumental performance. *International Journal of Human Sciences*, 12(1), 626-647. doi: 10.14687/ijhs.v12i1.3153 σ.634

⁴¹ Kaba, Ç. (2017). Σημειώσεις από τα ιδιαίτερα μαθήματα στο κανονάκι.

τις χρώες και τα λεπτομερή χαρακτηριστικά του εκάστοτε Μακάμ. Η διαστηματική πλοκή σε συνδυασμό με τις ποιότητες των διαστημάτων υποκύπτει στην λογική της μουσικής ρητορικής, της άρθρωσης και της αγωγής οι οποίες προσαρμόζονται στο εκάστοτε επιτελεστικό περιβάλλον. Αυτή η προσαρμογή λαμβάνει υπόψη την εποχή και τις αισθητικές προτιμήσεις των εκτελεστών θέτοντας έτσι τον χαρακτήρα της μουσικής εκφοράς σε ένα ευρύτερο πλαίσιο καλλιτεχνικής εκφραστικότητας. (Ατζακάς, 2017 σελ. 3)

Από τα τυπικά στοιχεία της φόρμας του ταξιμιού δε θα μπορούσε να λείπει η αναφορά στο **σεγίρ** (seyir), στη μελωδική δηλαδή πορεία του ταξιμιού πάνω στο μακάμ που αυτό επιτελείται. Αποτελεί χαρακτηριστικό της τουρκοαραβικής μουσικής παράδοσης. Ως όρος τέθηκε σε χρήση στα τέλη του 18^{ου} αιώνα. Εννοιολογικά όμως, εγκαθιδρύεται έναν αιώνα νωρίτερα κατά τη διάρκεια του 17^{ου} αιώνα. Μάλιστα, ο Cantemir είχε χρησιμοποιήσει για τον όρο seyir τις έννοιες hükm (τομέας) και hareket κίνηση (Feldman, 1993 σελ.4).⁴² Το seyir χαρακτηρίζεται σαν ένα σημαντικό «μονοπάτι» που δεν απεικονίζεται μόνο η ανοδική και καθοδική κατεύθυνση της μελωδίας αλλά και η επιστροφή της σε καθορισμένους φθόγγους. Σε ορισμένες περιπτώσεις αναδεικνύονται οι δυνατότητες επέκτασης της μελωδικής αφήγησης μέσω μετατροπιών. Με αυτόν τον τρόπο καθορίζεται η ενίσχυση ή η αποδυνάμωση της τονικής βαρύτητας, ενώ παράλληλα μπορεί να παρατηρηθεί η απόκλιση ή η απομάκρυνση της μελωδίας από την βασική της τροπική οργάνωση. (Ατζακάς, 2017 σελ. 3).

Τα **στερεοτυπικά μοτίβα** που απομνημονεύει ή επινοεί ο κάθε οργανοπαίχτης την ώρα που επιτελεί το ταξίμι, παίζουν καθοριστικό ρόλο στην διαμόρφωση της τελικής του εικόνας. Ασφαλώς και ένα ταξίμι μπορεί να στηθεί αποκλειστικά και μόνο από αναγνωρίσιμες αφομοιωμένες στερεοτυπικές μουσικές φράσεις, οικίες στο ακροατήριο. Ειδικότερα, η τακτική επαναφορά αναγνωρίσιμων μοτίβων «τιμά» και μνημονεύει τους μουσικούς του παρόντος ή του παρελθόντος χρόνου που επηρέασαν τον μουσικό αναβαθμίζοντας έτσι τη μουσική πράξη σε κοινωνική πράξη: δημιουργοί και συλλογική μνήμη ταυτίζονται αλληλοεπιδρώντας συνεχώς μεταξύ τους (Ατζακάς 2017 σελ. 3). Επιπλέον, μια ανάπτυξη μπορεί να βασιστεί και σε επινοημένα, φράσεις με πρωτοτυπία που φέρουν τον προσωπικό χαρακτήρα του οργανοπαίχτη. Ο συνδυασμός των δύο παραπάνω περιπτώσεων, καθιστά τον εκτελεστή του ταξιμιού αφενός γνώστη της τροπικής μουσικής και ικανό δεξιότηχτη, αφετέρου ικανό να συνθέσει, να δημιουργήσει και μέσα από αυτό να εκφράσει τα συναισθήματά του την στιγμή της επιτέλεσης, καθώς και να απολαύσει ενθουσιώδη ανταπόκριση από το κοινό.

Σύμφωνα με τον Ατζακά (Ατζακάς, 2017 σελ.4) «η **τροπική μετατροπία (modulation)** κατά την εκτέλεση του ταξιμιού μπορεί να επιτευχθεί με διάφορους τρόπους. Πρώτον, μπορεί να χρησιμοποιηθούν τονικές μεταθέσεις ή αλλιώς τρανσπόρτο. Δεύτερον, μπορεί να πραγματοποιηθεί με την αλλαγή του γένους.

⁴² Feldman, W. (1993). *Ottoman Sources on the Development of the Taksım Author(s)* Source: Yearbook for Traditional Music, Vol. 25, Musical Processes in Asia and Oceania, pp. 1-28

Τρίτον, όταν μια βασική υπομονάδα (τρίχορδο, τετράχορδο, πεντάχορδο) αντικαθίσταται από μία διαφορετική διαστηματική δομή, καλύπτοντας το ίδιο τμήμα του αρχικού τρόπου και διατηρώντας την ίδια βασική βαθμίδα. (Powers 1980: vol XII 427). Παρόμοιες τροπικές λειτουργίες, που εντοπίζονται και σήμερα σε άλλα συστήματα σχετικά με το μακάμ, όπως το ιρανικό *dastgah* και το αζέρικο *mugham*, περιγράφονται ήδη από την αρχαιότητα σε ελληνικά και σανσκριτικά συγγράμματα. Αργότερα, στον 13ο αιώνα, αναφέρονται σε συγγράμματα Αράβων θεωρητικών. Ωστόσο, ασαφής παραμένει η εφαρμογή τους στην τότε «πραγματική» μουσική». ⁴³

Ιστορικό πλαίσιο σε Ελλάδα και Ανατολή (Εγγύς και Μέση)

Σύμφωνα με τον Κυριάκο Καλαϊτζίδη (Καλαϊτζίδης, 2015), στα ελληνικά ο όρος «ταξίμι» με την έννοια του εισαγωγικού αυτοσχεδιασμού, εμφανίζεται για πρώτη φορά σε μεταβυζαντινά μουσικά χειρόγραφα σε δύο διαφορετικές περιπτώσεις. Η πρώτη περίπτωση αναφέρεται σε ένα σύνολο χειρογράφων που περιλαμβάνουν βυζαντινή σημειογραφία και παρουσιάζουν επίσης σημαντικό αριθμό κοσμικών μουσικών έργων. Ανάμεσα σε αυτά, υπάρχουν έντεκα ταξίμια που προέρχονται από τον Πέτρο τον Πελοποννήσιο, τον κορυφαίο Έλληνα μουσικό της Κωνσταντινούπολης τον 18ο αιώνα. Αυτά τα ταξίμια διατηρούνται σε τρεις χειρόγραφους κώδικες που χρονολογούνται από το τέλος του 18ου αιώνα έως τις αρχές του 19ου αιώνα. Στη δεύτερη περίπτωση, ο όρος ταξίμι εντοπίζεται στο βιβλίο για τον Απόστολο Κώνστα⁴⁴ και τη συμβολή του στη θεωρία της μουσικής τέχνης. Σύμφωνα με τον συγγραφέα του βιβλίου, Αποστολόπουλο Θωμά, ο Απόστολος Κώνστας χειρίζεται σύντομες μελωδίες για εκπαιδευτικούς σκοπούς όπως σύντομης διάρκειας ταξίμια που αναδεικνύουν μόνο το σεγίρ. Επιπλέον, αξιοσημείωτη αποτελεί η θέση του ταξιμιού στην ελληνική δισκογραφία των 78 στροφών όπου κατά την χρονική περίοδο 1896-1960 (τέλη 19^{ου} με μέσα 20^{ου}), διασώζονται περίπου 50 αυτόνομα ταξίμια. ⁴⁵

Στη μουσικολογική βιβλιογραφία της Μέσης Ανατολής, το ταξίμι αναφέρεται ως οργανικός «αυτοσχεδιασμός» (Nettl 1973:11). Ο Feldman και ο Akdoğru εξετάζουν την προέλευση του ταξίμι ως μια ελεύθερη μορφή αυτοσχεδιασμού, εμπνευσμένοι από αναφορές σε μεσαιωνικούς θεωρητικούς όπως ο Al Farabi. Το ταξίμι μπορεί να συνδέεται με το άσμα του Κορανίου (*tajwid, qira'ah*) καθώς τα δύο αυτά είδη μουσικής μοιράζονται κάποια κοινά χαρακτηριστικά (Feldman 1996 σελ. 277, 283-4).

⁴³ Ατζακάς, Θ. (2017). *Taksim: διαχρονικότητα και μεταμόρφωση Ιστορικές αναδρομές, σχολιασμοί και αναστοχασμοί επάνω στην «επιτόπια» συνθετική πράξη του makam μουσικού – δημιουργού*. Πολυφωνία, (31), Διαθέσιμο στο: <https://www.academia.edu/>

⁴⁴ Απόστολος Κώνστας ο Χίος Μία από τις σημαντικότερες προσωπικότητες στο χώρο της Ψαλτικής γνωστός για το συνθετικό και θεωρητικό του έργο.

⁴⁵ Καλαϊτζίδης, Κ. (2015) *The Art of Improvisation in the Greek musical heritage*. Université de Strasbourg σελ.23

Αυτή η συγγένεια καθίσταται ιδιαίτερα σημαντική ειδικά όταν λάβουμε υπόψη ότι το ταξίμι περιγράφεται συχνά ως παρόμοιο με τον λόγο, τη ρητορική και την απαγγελία.⁴⁶ Ωστόσο, στην μουσική των Αράβων και των Τούρκων η έννοια και η ορολογία του ταξίμι όπως τις ξέρουμε σήμερα, επινοήθηκαν στα τέλη του 1600 με αρχές 1700 μ.Χ⁴⁷. Κατά τη διάρκεια του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα η διάδοση του ταξιμιού σε χώρες της Μέσης Ανατολής που ενσωματώθηκαν στην Οθωμανική Αυτοκρατορία (Τουρκία, Συρία, Παλαιστίνη, Αίγυπτος) χαρακτηρίζεται αστραπιαία. Επίσης, το ταξίμι κατέχει έναν εξέχοντα ρόλο στην Τυνησία.

Ωστόσο, η επιρροή του είναι λιγότερο εμφανής στην υπόλοιπη Βόρεια Αφρική. Στο Ιράκ έγινε γνωστό μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Στα πρώιμα χρόνια το ταξίμι πιθανότατα ήταν γνωστό και ίσως να εκτελούνταν από μια περιορισμένη ομάδα οθωμανοποιημένης ελίτ μουσικών στο Ιράκ. Στο ευρωπαϊκό τμήμα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, το ταξίμι άφησε επίσης σημαντικό αποτύπωμα στη μουσική της Ελλάδας, της Βουλγαρίας και της Μακεδονίας, ενώ επηρέασε σε μικρότερο βαθμό τη μουσική της Ρουμανίας. (Garfias 1981) (Feldman, 1993, σελ. 1).

Όπως προαναφέρθηκε προηγουμένως, το ταξίμι είναι ένα μουσικό είδος που εμφανίστηκε πρώτη φορά στις αρχές του 17ου αιώνα. Από τα τέλη είδη του 16ου αιώνα η οθωμανική μουσική άρχισε να ακούγεται και εκτός της αυλής οπότε και άρχισαν να συμβαίνουν πολλές αλλαγές οι οποίες και εξέλιξαν το είδος. Μεταξύ των πιο σημαντικών από αυτές τις εξελίξεις ήτανε : Μια νέα κυκλική φόρμα παράστασης, που ονομάζεται *fasıl* και η κυριαρχία ενός νέου μουσικού είδους που ονομάζεται *murabba beste*. Επιπλέον, πραγματοποιήθηκαν αλλαγές στα πρότυπα επαγγελματισμού, διαμορφώνοντας μία νέα οπτική για τους τραγουδιστές του τζαμιού στην αυλή. Παρατηρήθηκε επίσης η ενσωμάτωση δερβίσηδων μουσικών στην αυλή, ενώ σημειώθηκε μία σταδιακή μείωση της επιρροής των Ιρανών μουσικών και των μουσικών που αναδείχτηκαν στην Οθωμανική αυλή. Ακόμη ένα εξελικτικό χαρακτηριστικό εκείνης της περιόδου υπήρξε η αντικατάσταση του ιρανο-ισλαμικού οργανολογίου με ένα συγγενικό που περιλάμβανε το ταμπούρ, το νεί, το μισκάλ και την πολιτική λύρα. Το ταξίμι δεν απουσιάζει από τα γραπτά μουσικά κείμενα της εποχής λόγω παράλειψης αλλά είναι πλέον ένας νέος μουσικός όρος ο οποίος δόθηκε σε ένα νέο τύπο μη μετρικής μουσικής φόρμας.⁴⁸ (Ατζακάς, 2017 σελ.7).

⁴⁶ Arnon, Y. (2007) *Rhythm, Syntax and Rhetorical Pauses in the Turkish taksim*. İTÜ σελ.95

⁴⁷ Χάριν στο θεωρητικό έργο του Καντεμίρη το οποίο κάνει λόγο για τον άνθρωπο και το ταξίμι (Feldman, 1996:282, 285)

⁴⁸ Ατζακάς, Θ. (2017). *Taksim: διαχρονικότητα και μεταμόρφωση Ιστορικές αναδρομές, σχολιασμοί και αναστοχασμοί επάνω στην «επιτόπια» συνθετική πράξη του makam μουσικού – δημιουργού*

Ταξίμι και φύλο

Οι κοινωνικές προκαταλήψεις που αφορούν στα δύο φύλα επεκτείνονται και στο χώρο της μουσικής εν προκειμένω στη λόγια Ανατολική μουσική.

Ιστορικά σε μία πατριαρχική τουρκική κοινωνία η μουσική εκτέλεση αποτελεί ανδρική υπόθεση η οποία αποφέρει χρήματα και απαιτεί εξωστρέφεια, κάτι που οι γυναίκες, περιορισμένες στον γυναικείο ρόλο τους, δεν μπορούν να προσεγγίσουν.

Η επικρατούσα αντίληψη στην Τουρκία ισχυρίζεται ότι στο γυναικείο φύλο δεν ταιριάζει ο αυτοσχεδιασμός και όταν απαιτείται μέσα σε μία μουσική παράσταση αυτός που εκτελεί το ταξίμι, αποκαλείται ειδήμων, είναι άντρας και κατέχει την δημιουργικότητα, που αποτελεί κατάλληλο πρότυπο συμπεριφοράς για τους άντρες.⁴⁹

Προσεγγίσεις καταγραφών taksim

Ο Seeger περιγράφει δύο προσεγγίσεις στο να καταγράψει μουσική. Αναφέρει την πρώτη προσέγγιση ως «prescriptive» και χρησιμοποιεί αυτόν τον όρο για τη δημιουργία του σκελετού μια σύνθεσης. (Seeger, 2015 σελ. 185).

Από την άλλη, χρησιμοποιεί τον όρο «descriptive» όταν επιδιώκει να καταγράψει λεπτομερώς μια μελωδία ή μια σύνθεση με οποιαδήποτε σημειογραφία. Οι ακαδημαϊκοί και βιρτουόζοι του κανονιού Göksel Baktağır, Halil Karaduman, Tahir Aydoğdu στις μεθόδους τους για το κανονάκι, ακολουθούν την δεύτερη προσέγγιση, δηλαδή αυτή του περιγραφικού μοντέλου καταγραφής «descriptive».

Ο Karl Signell χρησιμοποιεί μια παρτιτούρα με λιγότερο λεπτομερή περιγραφή. Κύριο ενδιαφέρον του είναι η καταγραφή της τροπικότητας της μελωδίας, ενώ δεν παρέχει πολλές πληροφορίες σχετικά με την τεχνική του εκτελεστή. Με τα ολόκληρα επιδεικνύει τη βάση του μακάμ, ενώ με τα μισά τους δεσπόζοντες φθόγγους, δηλαδή τους φθόγγους δηλαδή όπου «στέκεται» η μελωδία. (Signell, 1974 σελ. 45-49).

Τεχνολογικά μέσα, συλλογή και οργάνωση

Τα τεχνολογικά μέσα αποτελούν ουσιαστικό εφόδιο για έναν ερευνητή και αποκτούν ολοένα και μεγαλύτερη αναγκαιότητα στην κατανόηση και παρουσίαση της έρευνας του. Οι πηγές της έρευνας του αντλούνται από ηχογραφήσεις, ενώ η τεχνολογία παίζει κρίσιμο ρόλο στην ανάλυση και επεξεργασία του ηχητικού υλικού. Η δυνατότητα επεξεργασίας, οι τεχνικές καταγραφής ήχου και τα εργαλεία συγγραφής κειμένου αποτελούν πολύτιμο και εύκολα προσβάσιμο για τον ερευνητή τεχνολογικό μέσο το οποίο διευκολύνει σημαντικά το έργο της έρευνας του και επιτρέπει τη

⁴⁹ Sakar, M. H. (2015) "Taksim" in *Traditional Turkish Classical Music within the context of reflection of gender on instrumental performance. International Journal of Human Sciences*, 12 (1), 626-647 doi: 10.14687/ijhs.v12i1.3153 σελ. 633-634

σύνταξη και παρουσίαση μιας επιστημονικής εργασίας με ευκολία και αποτελεσματικότητα.

Η πρώτη ενέργειά μας είναι να χρησιμοποιήσουμε σύστημα καταγραφής ήχου για την συλλογή του ακουστικού υλικού μας. Έπειτα, για την επεξεργασία του υλικού αυτού απαραίτητη είναι η χρήση λογισμικού που μας διευκολύνει στο να πραγματοποιήσουμε αλλαγές στην τονικότητα και την ταχύτητα. Επιθυμούμε να μεταβάλουμε το τέμπο, δηλαδή την ταχύτητα, του ταξιμιού επικεντρώνοντας κυρίως στη μείωση της ταχύτητας. Αυτό γίνεται με σκοπό να επιβραδύνουμε το παίξιμο, επιτρέποντας μας να διακρίνουμε ευκρινώς όλες τις λεπτομέρειες στην εκτέλεση του οργανοπαίκτη που μελετάμε. Το TimeStretch Player, είναι το πρόγραμμα που επιλέξαμε ανάμεσα σε άλλα παρόμοια. Σε δεύτερο επίπεδο, στο ίδιο πρόγραμμα γίνεται η κατηγοριοποίηση του ηχητικού υλικού σε ενότητες με την χρήση «σημαδιών» (markers) στα κατάλληλα σημεία. Έτσι, μέσα απ' αυτήν την σκόπιμη επανάληψη (looping) που δημιουργείται, επιτυγχάνεται η επαλήθευση και η ακριβέστερη καταγραφή της ηχογράφησής μας. Τέλος, για την μουσική καταγραφή των ταξιμιών διαλέξαμε το MuseScore. Επιλέξαμε να χρησιμοποιήσουμε το συγκεκριμένο πρόγραμμα, διότι επιτρέπει την χρήση αλλοιώσεων που δεν είναι διαθέσιμες στο δυτικό σύστημα καταγραφής. Αναμφισβήτητα, το κανονάκι υπήρξε σημαντικός αρωγός κατά το διάστημα μελέτης και καταγραφής του προαναφερθέντος υλικού. Τέλος, το κείμενο καταγράφηκε στο Word .

Για τη συγκέντρωση βασικών βιογραφικών και μουσικών πληροφοριών κρίθηκε απαραίτητο να επισκεφτούμε τον τόπο (Αδριανούπολη) που ζει και δραστηριοποιείται το πρόσωπο που εξετάζουμε. Το υλικό που ερευνήθηκε συλλέχθηκε μετά από συνέντευξη, παρατήρηση και περιγραφή από τον ίδιο της τεχνικής εκτέλεσης και αισθητικής απόδοσης του υλικού.

Η καταγραφή

Η επιλογή μας να παρουσιάσουμε τέσσερα ταξίμια διαφορετικού μακάμ, τεχνικής και χαρακτήρα, πηγάζει από την επιθυμία μας να αναδείξουμε τον Çınar Kaba και τον πολυδιάστατο μουσικό χαρακτήρα του. Το κάθε ταξίμι αντιπροσωπεύει και μια διαφορετική τεχνική προσέγγιση. Το πρώτο ταξίμι εστιάζει στην πιο λόγια από τις εκδοχές που μελετάμε τείνοντας τεχνικά αλλά και ηχοχρωματικά σ' αυτή του ταμπούρ. Το δεύτερο ανήκει σε μια λαϊκότεροη προσέγγιση, καθώς δανείζεται συμπεριφορές από το σάζι. Το τρίτο και το τέταρτο ταξίμι, ακόμη πιο γόνιμα σε διαστηματικές μετατροπές και μελωδικές συμπεριφορές, δεν προσεγγίζουν συγκεκριμένη τεχνική και ηχόχρωμα άλλου οργάνου. Αντιπροσωπεύουν την οπτική του Çınar Kaba πάνω στο ίδιο το κανονάκι επαληθεύοντας την πολυπλοκότητα και ρευστότητα του τροπικού συστήματος Μακάμ.

Σκοπός της καταγραφής μας είναι η αναλυτική παρουσίαση των λεπτομερών χαρακτηριστικών των παραπάνω τεχνικών, η σύνδεση με το όργανο που μιμείται στις πρώτες δύο περιπτώσεις, μέσα στο πλαίσιο της τροπικής θεωρίας. Κατά αυτόν τον τρόπο, αναλύουμε την προσωπικότητα του κανονιέρη και τις τεχνικές που χρησιμοποιεί αποκλειστικά από την παρτιτούρα. Μουσικό κείμενο και πρωτογενές υλικό είναι άρρηκτα συνδεδεμένο για την επίτευξη των παραπάνω που αναφέραμε. Η ανάλυση πραγματοποιείται μέσω του ακούσματος οπτικοακουστικού υλικού σε συνδυασμό με την εκτέλεση της μουσικής παρτιτούρας με το κανονάκι.

Σύμβολα, συμβολισμοί χεριών και δαχτυλοθεσία

Σημαντικός αρωγός για τον εμπλουτισμό της μελωδικής συμπεριφοράς αλλά και της τεχνικής ανάλυσης των ταξιμιών αποτελούν οι έννοιες της διαποίκισης και της άρθρωσης. Η επιλογή των εννοιών και των συμβόλων που επιστρατεύτηκαν, έγινε με βάση την εντόπισή τους στο ακουστικό υλικό που μελετήθηκε.

Με βάση τον Göksel Baktağır (Baktağır, 2014) θα μπορούσαμε να συμβολίζουμε το δεξί χέρι με **Δ** και το αριστερό με **Α**.⁵⁰ Με τη μέθοδο του Turhan Tezelli θα αποτυπώναμε το δεξί με **S** και το αριστερό με **L**.⁵¹ Σύμφωνα όμως με τον άτυπο και περισσότερο διαδεδομένο συμβολισμό στην Ελλάδα σημειώνουμε το δεξί χέρι με **Δ** και το αριστερό με **Α**.

Τον αντίχειρα τον συμβολίζουμε με το νούμερο 1, τον δείκτη με το 2, τον μέσο με το 3, τον παράμεσο με το 4 και το μικρό με το 5. Τα δάχτυλα που χρησιμοποιούμε θα σημειώνονται κάτω δεξιά απ το σύμβολο που ορίσαμε για το κάθε χέρι.

Οι περισσότεροι συμβολισμοί που παραθέτονται παρακάτω αντλήθηκαν από τούρκικη βιβλιογραφία, από την μέθοδο για κανονάκι του Halil Karaduman, και από σημειώσεις που κράτησα στο masterclass που παρακολούθησα του Göksel Baktağır.

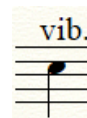
Το σύμβολο οκτάβολο είναι δικής μου επινόησης ώστε η καταγραφή να αντιστοιχεί στη συγκεκριμένη κίνηση.

⁵⁰ Αναλυτικότερα βλ. στην εργασία του Baktağır, G. (2014). *Kanun sazında sağ ve sol el için yazılmış teknik geliştirici etütler ve saz eserleri*. İstanbul Teknik Üniversitesi

⁵¹ Tezelli, T. (1997). *Kanun Metodu*. İstanbul: Müzik Evi σελ. 17

➤ **Mandal (peg) Vibrato (vib.) :**

Στο κανονάκι επιτυγχάνεται συνήθως με το κούνημα των 2-3 πρώτων μανταλιών από τον αντίχειρα και το μεσαίο δάχτυλο του αριστερού χεριού .



➤ **Staccato:**

Στακάτες νότες πραγματοποιούνται με την διακοπή της ταλάντωσης της χορδής από το αριστερό χέρι αλλά και απ το δεξί (με το 5^ο δάχτυλο).



➤ **Flip, Fiske (fs)⁵²:**

Η τεχνική αυτή παρουσιάζεται με **δύο τρόπους**.

1. Πίεση της χορδής (στακάτα) με τον αντίχειρα του αριστερού χεριού, μία ή και περισσότερες φορές.

2. Σύρσιμο του αριστερού αντίχειρα πάνω στην χορδή. Η νότα που σταματάει αυτή η ολίσθηση είναι και η νότα που θα παιχτεί αμέσως μετά με το δεξί χέρι.



➤ **Marcato:**

Όταν μια νότα παίζεται πιο τονισμένα απ' τις υπόλοιπες. Στο κανονάκι πετυχαίνεται με ένα έντονο και επιβλητικό χτύπημα της πέννας στην χορδή.



➤ **Tremolo:**

Παίξιμο μιας νότας με ταχύ ρυθμό. Το τρέμουλο επιτυγχάνεται είτε στηρίζοντας τον καρπό του δεξιού χεριού πάνω στον καβαλάρη δίνοντας ταυτόχρονα ώθηση προς τα εμπρός απ' τον αγκώνα και τον ώμο. Το τρέμουλο μπορεί να παιχτεί επίσης από το δεξί και το αριστερό χέρι ταυτόχρονα.



⁵² Karaduman, H. (2012) *Kanun Metodu* Αθήνα: Alfa

Tremolo & glissando:

Το glissando είναι η ολίσθηση από το ένα βήμα στο άλλο στο κανονάκι επιτυγχάνεται ρίχνοντας ένα - ένα και σταδιακά τα μαντάλια.



➤ **Οκτάβολο⁵³:**

Οκτάβες μόνο με το δεξί χέρι. Η κάτω νότα χτυπιέται με το νύχι του αντίχειρα, ενώ η πάνω με την πένα του δείκτη. Αυτή η τεχνική εφαρμόζεται κατ' αυτόν τον τρόπο ώστε να υπάρχει ταυτόχρονα η δυνατότητα vibrato στην επάνω νότα.



➤ **Appoggiatura (ζαρπια):**

Τοποθετείται κυρίως αριστερά της νότας. Ανήκει στην κατηγορία των ποικιλιματικών νοτών. Παίζεται απαλότερα και εκτελείται συνήθως με το αριστερό χέρι.



➤ **Acciaccatura:**

Αποτελεί διακοσμητικό σημαδάκι της νότας που ακολουθεί. Το ποίκιλμα αυτό έχει μικρότερη χρονική διάρκεια της νότας που είναι τοποθετημένο. Η διαφορά του στην εκτέλεση (στο κανονάκι) με την αποτζιατούρα είναι άπειρο ελάχιστη, καθώς και η acciaccatura παίζεται με το αριστερό χέρι. Εκτελείται όμως ακόμη πιο κοφτά και από την appoggiatura. Αυτό επιτυγχάνεται με την διακοπή της ταλάντωσης της χορδής από το δεξί χέρι και συγκεκριμένα από το 5^ο δάχτυλο.



➤ **«Δεμένη» κίνηση με δεξί χέρι⁵⁴:**

Καθοδική κίνηση (συνήθως τρίηχα) που χρησιμοποιείται μόνο το δεξί χέρι δίνοντας την αίσθηση του legato παιξίματος.



⁵³ Φαίνεται να το έχει υιοθετήσει αποκλειστικά ο Çınar Kaba (2023)

⁵⁴ Baktağır, G. (2023). Masterclass στο κανονάκι. Yağmur Ulutaş Sanat Akademi. Ο Göksel Baktağır την ονομάζει sag el bag çektirme mızrap.

➤ **Arpeggio:**

Το arpeggio είναι μια αναλυμένη συγχορδία, καθώς η κάθε μια νότα της παίζεται ξεχωριστά. Εμφανίζεται και σε ανοδική αλλά και σε καθοδική κίνηση. Στο κανονάκι μπορεί να ερμηνευτεί και απ'τα δύο χέρια με 1^ο, 3^ο και 4^ο ή 5^ο δάχτυλο.



➤ **Legato:**

Δεμένη φράση, ή αλλιώς ομαδοποίηση μιας φράσης, ώστε να γίνει αντιληπτή ευκολότερα.



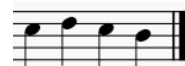
➤ Η **μονή και διακεκομμένη διαστολή** υπονοεί ημιτελής κατάληξη της φράσης στο ταξίμι.



➤ Η **βαριά διαστολή** επισημαίνει την μισή κατάληξη της φράσης.



➤ Η **τελική διαστολή** υπονοεί την τελική/τέλεια κατάληξη της φράσης.



Άξονες της έρευνας:

Οι άξονες στους οποίους στηρίζεται η έρευνα μου είναι δύο: ο μουσικολογικός και ο τεχνικός. Μουσικολογικά, η μέθοδος που ακολουθώ για την ανάλυση του υλικού μου είναι αυτή της θεωρίας των Μακάμ.

Καταγράφω προσεγγιστικά τα ταξίμια καθώς μόνο κατ' αυτόν τον τρόπο είναι εύλογο να καταγραφούν. Η μουσική φόρμα ταξίμι είναι κάτι μοναδικό που όσες φορές και να εκτελεστεί δεν θα εκτελεστεί με τον ίδιο τρόπο. Επομένως, δεν τίθεται λόγος για ακριβή καταγραφή. Παρ' όλα αυτά η προσπάθεια των συγκεκριμένων καταγραφών αποσκοπεί στην πληρέστερη εκδοχή του κάθε ταξιμιού.

Τεχνικά, δεν θα σταθώ σε τόσο μεγάλο βαθμό σ' αυτό το κεφάλαιο. Ωστόσο γίνεται μια περιγραφική ανάλυση των τεχνικών που χρησιμοποιούνται.

Müstear taksım

Çınar Kaba

The musical score for "Müstear taksım" by Çınar Kaba is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piece consists of 11 staves of music, each beginning with a measure number (1-11). The notation includes various dynamics such as *fs--* (fortissimo), *fs-----* (fortissimo), and *vib.* (vibrato). It also features triplets (marked with a '3') and a large slur over a complex melodic line in the 10th staff. The piece concludes with a double bar line at the end of the 11th staff.

2

Musical score for a single melodic line, measures 12-22. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features various dynamics (fs, fs--), articulations (accents), and rhythmic patterns including triplets and sixteenth-note runs.

Measures 12-22:

- 12: fs---, fs---, fs-----, triplets
- 13: fs-- (triplets), fs-- (triplets), fs-- (triplets), fs-- (triplets), fs-- (triplets), fs (triplets)
- 14: fs-- (triplets), fs-- (triplets), fs (triplets), fs (triplets)
- 15: fs-- (triplets), fs-- (triplets), fs-- (triplets), fs (triplets), fs-- (triplets)
- 16: Accents (Λ) over triplets
- 17: Triplets
- 18: fs-----, fs-----, triplets
- 19: Triplets
- 20: Triplets
- 21: Triplets
- 22: fs-- (triplets), fs--- (triplets), fs (triplets), fs-- (triplets)



Μουσικολογική ανάλυση

Το παραπάνω ταξίμι κινείται στο μακάμ Μουστεάρ⁵⁵ (μαλακό διάτονο)⁵⁶. Ξεκινά απ'το φθόγγο σεγκιάχ⁵⁷ με μουστεάρ. Συνεχίζει με μια κίνηση απ' τον προσαγωγέα στην 5^η του μακάμ, στο φθόγγο ατζέμ ώστε να σταθεί στο φθόγγο νεβά (00:13).

4

5 καθοδικές κινήσεις κίνηση σε χιτζάζ τετρ.

6 καθοδική κίνηση χιτζάζ τελ. κατάληξη 01:05

Το ταξίμι συνεχίζει με ακόμη μια στάση στον μπερντέ του νεβά. Στο μέτρο 8 πραγματοποιεί μια κίνηση που υποδηλώνει σεγκιάχ στο εβίτς (φα#) συνεχίζοντας με μισή κατάληξη στο εβίτς. Εν τέλει καταλήγει στο φθόγγο του σεγκιάχ κάνοντας τελική κατάληξη (01:37).

7 έμφαση στο τσαργκιάχ

8 σεγκιάχ στο εβίτς μισή κατ. με εβίτς

9 τελ. κατ. στο σεγκιάχ 01:37

10 στερεοτυπικό ανέβασμα χουζάμ

11 01:56

Στερεοτυπικό ανέβασμα κατά τα πρότυπα του χουζάμ, που φτάνει έως το τιζ μπουσελίκ (σι), το οποίο είναι βαρυνμένο καθώς η μελωδία ίσα που το αγγίζει και επιστρέφει προς τα πίσω λαμβάνοντας καθοδική πορεία έως το γκερντανιγιέ (σολ') (01:42). Έπειτα, λύνει το μαλακό χρώμα βαραίνοντας το εβίτς σε ατζέμ (φα) και οξύνοντας την βαθμίδα του μιδ (ντικ χισάρ) σε μι (χουσεϊνί) με ενδιάμεση στάση στο νεβά (01:53). Συνεχίζει με πεντάχορδο μουστεάρ από θέση που όμως χρησιμοποιεί τον μπερντέ του ατζέμ (φα) (01:56).

Στο 02:02 εντοπίζεται κίνηση αλυσίδα ανοδικού τύπου που ξεκινά από το ιράκ και φτάνει έως το ατζέμ καθώς ακουμπάει μόνο τη βαθμίδα αυτή και επανέρχεται. Στο 02:25 πραγματοποιείται μισή κατάληξη στο νεβά αφού προηγουμένως έχει προηγηθεί κίνηση νισαμπούρ ή αλλιώς χρόα κλιτόν (02:10).⁵⁹

Στο μέτρο 15 περνάει ένα πεντάχορδο ραστ από το ραστ λίγο πριν καταλήξει στο δεσπόζων φθόγγο νεβά κάνοντας μισή κατάληξη).

Από το μέτρο 16-18 δημιουργείται η αίσθηση ενός εβτσαρά⁶⁰ περιβάλλοντος, που κάνει άνοιγμα στο σεγκιάχ με σεγκιάχ, ώστε να πάρει καθοδική πορεία (02:32) και τελικά να σταθεί στο νεβά. Από εκεί και έπειτα η πρώτη ενδιάμεση στάση πραγματοποιείται στη βαθμίδα του σεγκιάχ (σιd). Η δεύτερη στη βαθμίδα του ιράκ (χαμηλο φα#) με καθοδικά τριήχα (02:42). Καταλήγει σε 5χορδο χιτζάζ από ιράκ (ζιργκιουλελί χιτζάζ από ιράκ). Το μέτρο 19 ξεκινά με μια ανοδική κίνηση-αλυσίδα θεμελιωμένη στο ιράκ καταλήγοντας στο γκερντανιγιέ και όχι στο εβίτς. Η επαναλαμβανόμενη φράση τριήχων που ακολουθεί καταλήγει στο εβίτς με σεγκιάχ και αμέσως ανεβαίνει στο τιζ τσαργκιάχ για να σταθεί για λίγο. Στο μέτρο 21 στέκεται στο νεβά και από εκεί κινείται σε κίνηση νισαμπούρ κάνοντας έτσι μισή κατάληξη (03:00).

⁵⁹ Ηχητικό παράδειγμα αναρτημένο στα έγγραφα του μαθήματος *Εισαγωγή στη μελωδική τροπικότητα* με διδάσκων τον Μάρκο Σκούλιο. Σκούλιος, Μ. (2019). *Εισαγωγή στη μελωδική τροπικότητα*. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων Τμήματος Μουσικών Σπουδών.

⁶⁰ Το μακάμ *Encaja* σύμφωνα με τον Μάρκο Σκούλιο αποτελεί μία πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση τροπικού μορφώματος το οποίο είναι εύκολα αναγνωρίσιμο ανάμεσα στα θεωρούμενα ως μεταφορές του *Zirgüleli Hicaz* σ. 512. Σκούλιος, Μ. (2017). *Θεωρία και πράξη στο μελωδικό πολυτροπισμό της Ανατολής: Μια συγκριτική ανάλυση των τροπικών συστημάτων των Οθωμανικών Μακάμ και των Ινδουιστικών Raga*. Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο Τμήματος Μουσικών Σπουδών.

18 εβσαρά

19

20

21 νισαμπούρ

μισή κατ.
στο νεβά
03:00

Στο 03:12 προς το τέλος του 22^{ου} μέτρου και έπειτα 23^{ου} θεμελιώνεται ένα ουσάκ τετράχορδο από ντουγκιάχ (λα) και έπειτα ένα ραστ πεντάχορδο από ραστ (σολ). Επαναφορά τονικού κέντρου απ' το ραστ στο σεγκιάχ αλλά και όξυνση του προσαγωγέα ώστε να δημιουργηθεί η εναρμόνια διάθεση.

Μέτρο 22:

κίνηση ουσάκ

3

Μέτρο 23:

23 ουσάκ

στερεοτυπικό ανέβασμα ραστ



Η κατάληξη αυτή φέρνει περισσότερο σε σεγκιάχ αφού παίζεται ο τσαργκιάχ μπερντές αντί για τον νιμ χιτζάζ. Το ταξίμι οδηγείται στην τελική κατάληξη με σεγκιάχ στο σεγκιάχ (sid) (03:32).

Περιγραφική τεχνική ανάλυση

Ο ίδιος ο Çınar Kaba ταξινομεί το ταξίμι του στο είδος της κλασικής οθωμανικής μουσικής καθώς μιμείται το φρασεολόγιο και τον ήχο του οργάνου του ταμπούρ.

Βασικό τεχνικό χαρακτηριστικό καθ' όλη τη διάρκεια του ταξιμιού είναι η τεχνική «fiske»⁶¹, η αλλεπάλληλη δηλαδή πίεση της χορδής με τον αντίχειρα καθώς και το σύρσιμο του αριστερού αντίχειρα από τα αριστερά προς τα δεξιά σε μία μόνο νότα. Έτσι, λοιπόν αποδίδεται ο κοφτός και στακάτος ήχος του ταμπούρ.

Χρησιμοποιεί επίσης την τεχνική του vibrato⁶² κουνώντας πάντα τα δύο με τρία πρώτα μαντάλια. Τοποθετεί το vibrato σε νότες αξίας τετάρτου και μισού.

Η τεχνική που συμβολίζεται κατ' αυτόν τον τρόπο (Λ___) και εμφανίζεται στα 30/2 στο μέτρο 17, δεν ανήκει στα πρότυπα κλασικού οθωμανικού παιξίματος. Αποτελεί έναν διαδεδομένο τρόπο συρσίματος στα κανονάκια με το δεξί χέρι δίνοντας την αίσθηση μιας δεμένης λεγκάτο κίνησης.

⁶¹Karaduman, H. (2012) «Kanun Metodu» Αθήνα: Alfa_σελ. 79

⁶² Όπως δήλωσε ο Tura στο βιβλίο του «Μια από τις πιο εκφραστικές τεχνικές άρθρωσης της μουσικής Μακάμ είναι αυτή του vibrato. Χωρίς το vibrato η μουσική θεωρείται στεγνή και μονότονη». Özaslan, T. H., Serra, X., Arcos, J. L. (2012). *Signal Analysis Of Ney Performances*. İstanbul: Proc. of the 2 nd CompMusic Workshop σελ.1

Geçkili hicaz taksım

Çınar Kaba

Δ Δ Δ Δ
vib. A Δ Δ Δ Δ

2 Δ Δ Δ Δ Δ Δ Δ Δ Δ Δ
vib. vib. vib.

4 Δ Δ Δ Δ Δ Δ Δ Δ Δ Δ Δ Δ Δ Δ
vib. vib. vib. vib.

5 fs-- fs-- fs--- fs-- fs fs 3 fs 3

6 fs 3 fs 3 fs 3 fs 3 3

7

8 3

9 3

10

11 3 3 3

Μουσικολογική ανάλυση

Το ταξίμι⁶³ κάνει άνοιγμα στο νεβά (ρε) (00:14) και συνεχίζει την ανάπτυξή του με ημιτελής κατάληξη στο νιμ χιτζάζ (ντο#). Χαρακτηριστικές είναι οι κινήσεις γύρω και κάτω απ' την βάση αναδεικνύοντας ένα ράστ πεντάχορδο από το γεγκιάχ. Γίνεται επιστροφή στην τονική από την βαθμίδα του ατζέμ (φα) σ' αυτήν του ντουγκιάχ με καθοδική πορεία όπου γίνεται τελική κατάληξη (00:26).



Αναδεικνύει με καθοδικές κινήσεις ένα νικρίζ πεντάχορδο απ' τη βαθμίδα του νεβά και στη συνέχεια περνάει σε χιτζαζκιάρ περιβάλλον από τη βαθμίδα του ντουγκιάχ (λα).

Το ταξίμι συνεχίζει με ανοδικές κινήσεις έως το τίζ ατζέμ (φα') και από' κει και έπειτα με καθοδικές κινήσεις σε επάλληλες συνημμένες χρωματικές υπομονάδες έως το (00:53) όπου κάνει τελική κατάληξη.

⁶³ Για ευκολότερη ανάγνωση, τα τρία πρώτα συστήματα της παρτιτούρας είναι καταγεγραμμένα μία οκτάβα πάνω.

Οξύνοντας την δεύτερη βαθμίδα και βαραίνοντας την 3^η πάνω από την οκτάβα δημιουργεί ένα άρωμα ουσάκ μετατοπίζοντας για λίγο το τονικό κέντρο από το ντουγκιάχ (λα) στην βαθμίδα του χουσεϊνί (μι) και δημιουργώντας εκεί πάνω, στην 5η της 5ης, ένα 4χορδο ουσάκ με διατονική συμπεριφορά.

Δεν θα ήταν λάθος να πούμε πως εφόσον κατά τη διάρκεια του ταξιμιού πραγματοποιούνται μετατροπές, περάσματα δηλαδή σε άλλα μακάμια το ταξίμι αυτό ονομάζεται μεταβατικό. Στην τουρκική, οι μετατροπές ονομάζονται *geçki* (από το ρήμα *geçmek*) που σημαίνει «περνώ». Αποτελούν περισσότερο προφορική παράδοση που έχει καθιερωθεί, παρά κάποιο αυστηρό θεωρητικό κανόνα⁶⁴ (Aydemir, 2012 σελ.23).

Περιγραφική τεχνική ανάλυση

Από τεχνικής άποψης, επιμένει στον δεσπόζοντα φθόγγο και τον επαναλαμβάνει τόσες φορές προκειμένου να ρυθμίσει τα μαντάλια που χρειάζεται για το μακάμ που θα ακολουθήσει.

Επιπλέον, χρησιμοποιεί το *vibrato* σε βαθμίδες όπως 2^η, 3^η και 4^η ώστε να δώσει έμφαση στο κύριο τετράχορδο χιτζάζ.

Στο συγκεκριμένο ταξίμι ο Çınar Kaba κάνει συχνή χρήση του δεξιού χεριού τη στιγμή που επενδύει τις φράσεις του ταξιμιού με το ελεγχόμενο κούνημα των μανταλιών, την τεχνική *vibrato*.

⁶⁴ Αυντεμίρ, Μ. (2012) «Το τούρκικο μακάμ», *fagotto books*: Αθήνα σελ. 23

Besteniğar taksım

Çınar Kaba

The musical score consists of ten staves of notation in a single system. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Specific markings include 'vib.' (vibrato) above measures 3 and 4, and '3' (triplets) above measures 4, 5, and 6. Measure 8 contains an 'A' above the first note and three 'Δ' symbols above the next three notes. The score concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

2



22

8

23

vib. 3

24

A1 3 Δ1 3 3 vib. 3 vib.

25

8

Μουσικολογική ανάλυση

Η μελωδική ανάπτυξη του ταξιμιού ξεκινάει από το μακάμ σαμπά, από τη βαθμίδα τσαργκιάχ (3η του μακάμ σαμπά, σολ)⁶⁵ πάνω στην οποία γίνεται και η πρώτη μισή κατάληξη με ζιργκιουλελί χιτζάζ⁶⁶(00:10).

Μέτρο 1^ο & 2^ο:



μισή κατάληξη στο τσαργκιάχ
με ζιργκιουλελί χιτζάζ 00:10

Ακολουθεί στερεοτυπική κίνηση που καταλήγει στη βαθμίδα του ιράκ με σεγκιάχ (00:20).

Μέτρο 4^ο



κίνηση σεγκιάχ στο ιράκ

Συνεχίζει να κινείται στο βασικό τετράχορδο σαμπά, και σε περιβάλλον χιτζάζ θεμελιωμένο πάνω στο τσαργκιάχ. Καταλήγει σε πεντάχορδο χιτζάζ θεμελιωμένο στο καμπά τσαργκιάχ όπου πραγματοποιεί μισή κατάληξη (00:35).

⁶⁵ Στο συγκεκριμένο ταξίμι όσον αφορά την ανάλυση, βασίζομαι στο κούρδισμα μπολαχένκ όπου ρε ίσον ραστ και όπου μι ίσον ντουγκιάχ κλπ. Περισσότερα στο βιβλίο του Μουράτ Αύντεμίρ σελ.17-18. Στην καταγραφή της παρτιτούρας όμως χρησιμοποιώ τα απόλυτα τονικά ύψη των φθόγγων. Ο φθόγγος ρε της παρτιτούρας αντιστοιχεί με το ρε της ευρωπαϊκής μουσικής.

⁶⁶ Αναλυτικότερα για το ζιργκιουλελί χιτζάζ από τσαργκιάχ στο βιβλίο του İsmail Hakkı Özkan *Türk Müzikisi Nazariyatı ve Usulleri* σελ. 482-483

Ακολουθούν ανοδικές αναγνωρίσιμες στερεοτυπικές φράσεις που ξεκινούν από το τσαργκιάχ και καταλήγουν στην βαθμίδα του γκερντανιγιέ παρουσιάζοντας συνημμένες επάλληλες χρωματικές υπομονάδες (φαινόμενο zirgüle).

Μέτρο 7^ο

Το ταξίμι κορυφώνεται την στιγμή που κρατάει τη βαθμίδα του γκερντανιγιέ σαν ισοκράτη και ταυτόχρονα εξελίσσει την μελωδική πορεία με κινήσεις που αντιστοιχούν σε χιτζάζ πεντάχορδο από το καμπά τσαργκιάχ (00:38-01:00). Έτσι κατ αυτόν τον τρόπο δίνεται για λίγο η αίσθηση του χρόνου.

Μέτρο 8 έως 12

Κινείται στις χρωματικές υπομονάδες με κινήσεις τύπου αλυσίδας, καθοδικής πορείας όπου παρουσιάζεται ξανά το φαινόμενο ζιργκιουλέ από το τίζ τσαργκιάχ έως το τσαργκιάχ (01:15-01:20). Στη συνέχεια πραγματοποιείται ημιτελής κατάληξη στην 2ρη του σαμπά (01:23).

Μέτρο 15° & 16°

αλυσιδικές κινήσεις καθοδ. πορείας στο ζιργκιουλέ φαινόμενο

15 3 fs

16 ημ. κατάληξη

Με καθοδικές και ανοδικές κινήσεις, περνάει σε ένα σκληρό διατονικό περιβάλλον με μετατόπιση του τονικού κέντρου, κάνοντας στάση αναδεικνύοντας ένα μπουσελίκ πεντάχορδο από ντουγκιάχ (από τη θέση του, λα) (01:40) που όμως δεν κρατάει για πολύ, καθώς με τη βάρυνση του προσαγωγέα και την μετατόπιση ξανά του τονικού κέντρου κάνει ένα προσωρινό πέρασμα στο τετράχορδο σαμπά από καμπά μπουσελίκ (χαμηλό μι) επιμένοντας στο καμπά τσαργκιάχ, οξύνοντας τη δεύτερη και βαραίνοντας την 4η (01:49).

17 8 3

18 8 3

19 8 3 Από την αρχή έως εδώ, περιβάλλον μπουσελίκ

20 8 3 επαναφορά στο σαμπά

21 8 3 3 έμφαση στο καμπά τσαργκιάχ

Επανέρχεται στο σκληρό διάτονο με τονική παραγωγής τη θέση του μπουσελίκ δηλαδή το ντουγκιάχ (απόλυτο τονικό ύψος λα). Το ταξίμι κλείνει την ανάπτυξή του με ανοδικές και καθοδικές κινήσεις στο πεντάχορδο μπουσελίκ με στάση στην 3η του πενταχόρδου αλλά και στην κορυφή του. Επιστρέφει στο ντουγκιάχ για τελική κατάληξη (02:15).

Μέτρο 22 έως 25

22 ανοδικές φράσεις με 32ρα ...

8

23 ...που φανερώνουν μινόρε περιβάλλον

3

24 αρπίσματα με οξυμένο τον προσαγωγή

8 3 3 3

25 τελ. κατ. στο ντουγκιάχ 02:15

8

Detailed description: The image shows a musical score for measures 22 to 25. Measure 22 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Measure 23 continues with eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Measure 24 features triplets of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Measure 25 concludes with eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, ending with a double bar line. Red annotations provide context: 'ανοδικές φράσεις με 32ρα ...' (ascending phrases with 32nd notes), '...που φανερώνουν μινόρε περιβάλλον' (...which indicate a minor environment), 'αρπίσματα με οξυμένο τον προσαγωγή' (arpeggios with an accented tone introduction), and 'τελ. κατ. στο ντουγκιάχ' (final cadence on the Dugia). A time signature '02:15' is also present.

Περιγραφική τεχνική ανάλυση

Το βασικό τεχνικό χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου ταξιμιού είναι οι πυκνές ποικιλματικές νότες, αποτζιατούρες και ατσιακατούρες⁶⁷. Οι περαστικές αυτές νότες στολίζουν τη μελωδία του ταξιμιού στον βαθμό που πρέπει. Το αριστερό χέρι είναι αυτό που θα τις εκτελέσει και το 5^ο δάχτυλο του δεξιού χεριού αυτό που θα διακόψει την ταλάντωση της χορδής (στην ατσιακατούρα), ώστε να ακουστεί πιο διακριτικά σαν στολίδι της νότας που ακολουθεί.

Ο ισοκράτης, οι αλυσιδικές φράσεις και τα αρπίσματα αποτελούν μείζονος σημασίας τεχνικά χαρακτηριστικά. Τα αρπίσματα τα εκτελεί είτε διαδοχικά και με τα δύο χέρια (αριστερό και μετά δεξί) είτε μόνο με το ένα. Τα δάχτυλα που χρησιμοποιεί όταν εκτελεί τη συγχορδία με το δεξί είναι το 1^ο, το 3^ο, το 4^ο και το 5^ο.

⁶⁷ Ο Ζαρίας στη διδακτορική του διατριβή αναφέρει την ατσιακατούρα ως πρόηχο «Πρόηχο χαρακτηρίζεται ένα ποίκιλμα που προηγείται της κύριας νότας με την οποία συζευγνύεται». (Ζαρίας, 2013 σ. 148-150). Ανάλογα με την πορεία (ανοδική, καθοδική) αυτού του ποικίλματος, κατηγοριοποιεί το πρόηχο σε ανιόν και κατιόν. Ζαρίας, Ι. (2013), *Η διαποίκιλση στην ελληνική παραδοσιακή βιολιστική τέχνη*. σελ. 150-152

2

11 

12 

13 

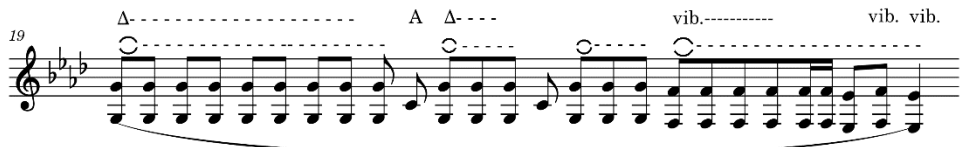
14 

15 

16 

17 

18 

19 

20 

21 

22

A Δ

1 3 4 1 3 4

23

vib. Db

27

Cm Bbm Ab Db fs

1

Μουσικολογική ανάλυση

Το ταξίμι εξελίσσεται σε μακάμ κιουρντί και ειδικότερα στο ατζέμ κιουρντί από το τονικό ύψος του Ντο. Κάνει άνοιγμα στην οκτάβα, στο μουχαγιέρ και κινήσεις πάνω από αυτήν έως το τιζ νεβά (άνω φα). Συνεχίζει με μια φράση που παραπέμπει σε χουσεϊνί (00:18).

3^ο μέτρο:



Μια πολύ συνηθισμένη κίνηση για το μακάμ ατζέμ κιουρντί είναι όταν στέκεται στην 3η του μακάμ και ρίχνει την 5η (σολb) (00:27). Αυτό μπορεί να στηριχθεί επίσης στην λογική του τρόπου Bozlak στην οποία όλοι οι μπερντέδες μπορούν να αναιρεθούν προς τα πίσω. (Ανδρικός, 2024)

4^ο μέτρο:



Αναδεικνύει την βαθμίδα του ατζέμ (λαb) και με μια κίνηση αλυσίδα καταλήγει στην βάση του ντουγκιάχ (00:34).

5^ο μέτρο:



6^ο μέτρο:



Κινήσεις πάνω από την οκτάβα. Επιμένει στο τιζ νεβά (00:43).

Επαναλαμβάνει την χαρακτηριστική κίνηση του ατζέμ κιουρντί ρίχνοντας την 5η από σολ σε σολ ύφεση δίνοντας ένα ιδιαίτερο χρώμα στο μακάμ αυτό:

10^ο μέτρο:



Ανεπαίσθητη κίνηση που παραπέμπει σε μπουσελίκ θεμελιωμένο στο νεβά (01:14-01:18).

Κινήσεις που υποδεικνύουν την καθοδική πορεία του ατζέμ κιουρντί (01:30-01:35) κάνοντας στάση στο κιουρντί, στο τσαργκιάχ και τελική κατάληξη στο ντουγκιάχ (01:38).

14^ο μέτρο:



Έχοντας ισοκράτη την βάση περιφέρεται γύρω από το χουσεϊνί, την πέμπτη του μακάμ πάνω και κάτω από αυτήν για να καταλήξει με τρίηχα στην βάση (ντο) (01:58).

17^ο μέτρο:



Στην κορύφωση του ταξιμιού χρησιμοποιούνται οι οκτάβες με το δεξί. Ξεκινάει από τον χουσεϊνί, επιμένοντας εκεί.

19ο μέτρο:



Δεν παραλείπει να κάνει στάσεις πάνω στο σουνμπουλέ (άνω μι), στο ατζέμ, και στο κιουρντί. Συνεχίζει με ημιτελής κατάληξη στο τσαργκιάχ (02:16) και έπειτα με κινήσεις γύρω από το ατζέμ με αρπίσματα πάνω στο τσαργκιάχ (02:17).

22ο μέτρο:



Επιστροφή στη βάση και τελική κατάληξη στο ντουγκιάχ με κιουρντί (02:55).

31ο μέτρο:



Περιγραφική τεχνική ανάλυση

Μιμείται ηχοχρωματικά τον τρόπο «bozlak»⁶⁸. Γι' αυτό και επιλέγει να παίζει έξω από τα συνηθισμένα όρια, δίπλα στον καβαλάρη. Κατ' αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται ένας οξύς και εγκεφαλικός ήχος, παρεμφερής με αυτόν του σαζιού.

Χαρακτηριστικό τεχνικό γνώρισμα του bozlak τρόπου στο κανονάκι αποτελούν οι οκτάβες μόνο με το δεξί χέρι, (τεχνική που παρατηρείται πολύ σπάνια) οι επίμονες στάσεις σε συγκεκριμένες βαθμίδες, και οι συχνοί τονισμοί και τα πολλά βιμπράτο που στολίζουν την κάθε φράση του ταξιμιού. Επιλέγει να αυτοσχεδιάσει πάνω σε ένα μακάμι με πολλές υφέσεις ώστε να έχει περισσότερα ανοιχτά μαντάλια κάτω και έτσι να εκτελείται επιτυχώς η τεχνική vibrato. Ακόμη, επενδύει συνεχώς το ταξίμι με αρπίσματα και συγχορδίες. Την στιγμή που παρουσιάζει μέσα στο ταξίμι ρυθμικές συγχορδίες ξεφεύγει εν γνώση του από τα πρότυπα του τρόπου bozlak. Για να χτίσει τις συγχορδίες και να τις παίζει ρυθμικά στο κανονάκι, κλείνει με τα δάχτυλα του αριστερού χεριού του (1°,3°,4°,5°) τις νότες που δεν θέλει να ακουστούν. Η αίσθηση του ρυθμού επιτυγχάνεται με την διακοπή της ταλάντωσης των χορδών από το άκρο του αριστερού του χεριού.

Για το τρέμολο προτιμά να εφαρμόσει την τεχνική κατά την οποία ο καρπός του δεξιού χεριού είναι στερεωμένος πάνω στον καβαλάρη με τον αντίχειρα να στηρίζει τον δείκτη και την πένα τη στιγμή του τρέμουλου. Τη στιγμή που επιβραδύνει το ταξίμι, το πλαϊνό μέρος της παλάμης πέφτει πάνω στις χορδές, ώστε να δημιουργηθεί η αίσθηση του στακάτο προμηνύοντας έτσι το τέλος του ταξιμιού.

⁶⁸ Περιγράφεται αναλυτικά παρακάτω.

ΤΡΟΠΟΣ BOZLAK

Με αφορμή το παραπάνω ταξίμι δίνεται η ευκαιρία να ειπωθούν λίγα λόγια για την τεχνική-τρόπο bozlak και τα χαρακτηριστικά του.

Σύμφωνα με τους Karakaya και Önal «Το «Bozlak», τρόπος «uzun hava»⁶⁹ (μακριά μελωδία) στην Τουρκική λαϊκή μουσική, αναδύθηκε αρχικά στην Κεντρική Ανατολία και αντιπροσώπευε μια έκφραση των πολιτισμών των φυλών Yörük/Turkmen και Avshar. Αυτές οι φυλές ακολουθούν έναν τρόπο ζωής που βασίζεται στο yaylak (θερινό βοσκότοπο σε ορεινές περιοχές) και kizlak (χειμερινό βοσκότοπο). Η λέξη «bozlak» φέρει τη σημασία του να φωνάζει, να επαναστατεί, να αγωνίζεται, και να ξεσπά». (Karakaya, Önal 2010 σελ.709).

Όσον αφορά τις πληροφορίες του Say για το bozlak, περιγράφει το είδος ως μακρύ χαβά στην τουρκική λαϊκή μουσική, εστιάζοντας κυρίως στην Κεντρική Ανατολία, αλλά εμφανίζεται και σε άλλα μέρη της χώρας. Η προέλευση της λέξης προέρχεται από το bozalama, που σημαίνει κραυγή ικεσίας. Οι Bozlaks ονομάζονται ανάλογα με τα ονόματα φυλών και ζώων, ενώ επίσης μπορούν να ονομαστούν ανάλογα με τις πόλεις, όπως Kirat bozlak, Yozgat bozlak, Kırşehir⁷⁰ bozlak (Say, 1985, σελ. 213).

Ο σπουδαίος ερμηνευτής του bozlak στο σάζι και στην φωνή , Gürbüz Sarpmaz, παρέχει επιπλέον πληροφορίες σχετικά με αυτό: Η λέξη «bozlak» κυριολεκτικά σημαίνει «να σπάει», «να καταστρέφει». Προέρχεται από τις λέξεις «bozamak» και «bozlamak».

Ο όρος αυτός όπως προαναφέρθηκε χρησιμοποιείται για να περιγράψει το να ουρλιάζεις, να επαναστατείς, να αγωνίζεσαι. Σε αυτό το πλαίσιο, χρησιμοποιείται για να αντιμετωπίσει κοινωνικές έννοιες όπως ο θάνατος, ο χωρισμός η στρατιωτική θητεία και ο πόνος. Εμφανίζεται ευρέως σε πολλές περιοχές της Τουρκίας, ιδίως στη Μέση Ανατολία και την περιοχή Τσουκούροβα. Υπάρχουν δύο διακριτικά στυλ, το «Αβσάρ» και το «Τουρκμενικό», που χρησιμοποιούνται στο «bozlak».

Το ξέσπασμα από τη θλίψη, την ερήμωση και την αντίδραση στις δύσκολες συνθήκες της καθημερινής ζωής στη φύση οδήγησε στη δημιουργία μιας κουλτούρας bozlak. Οι Τουρκμένοι, οι Αβσάρ και οι Αμπντάλ που προέρχονταν από αυτές τις φυλές, διέδωσαν την παράδοση του «bozlak» στις μέρες μας.

Πρόκειται για μια χαρακτηριστική έκφραση συναισθήματος που αντικατοπτρίζει τη φύση του τραγουδιού, όπως το ταξίδι μέσα από ένα βουνό ή μια κοιλάδα. Αυτό το ύφος και ο τόνος, ειδικά σχεδιασμένα για τους κατοίκους των ζεστών κλιμάτων,

⁶⁹ Το uzun hava μεταφράζεται ως μακρ(ι)ά μελωδία και αποτελεί μουσικό είδος της τουρκικής λαϊκής μουσικής. Δεν υπακούει σε κάποιο ρυθμικό κύκλο και εκτελείται με φωνή και συνοδεία σαζιού

⁷⁰ Δύο από τα πιο σημαντικά ονόματα του τρόπου Bozlak από το Kırşehir υπήρξαν ο Muharrem Ertaş και ο γιος του, Neşet Ertaş. Σημείωση από μάθημα με τον Çınar Kaba (2018).

αποτελούν μια απαλή και ευχάριστη έκφραση των σκληρών, άγριων ομορφιών. Ο άνθρωπος που ζει σε αυτά τα μέρη αντλεί έμπνευση από τη φύση και εκφράζει τα συναισθήματά του με δυνατή και υγιή φωνή, αφού η φύση αποτελεί τον μοναδικό του σύντροφο. Σε αυτό το πλαίσιο, το «bozlak» αποτελεί έκφραση αντίστασης και εκπομπής συναισθημάτων, ενώ ο άνθρωπος βρίσκει παρηγοριά στην πίστη του ότι η φύση θα απαντήσει.

Στην περιοχή Kirsehir και τα περίχωρά της, τα Bozlaks χαρακτηρίζονται και ταξινομούνται ανάλογα με τις διάφορες διαλέκτους που χρησιμοποιούνται. Αυτές οι διάλεκτοι περιλαμβάνουν τη διάλεκτο Anşar, τη διάλεκτο Τουρκμενιστάν και τη διάλεκτο Aşık Said (Karakaya, Önal 2010 σελ. 718). Έτσι, ο όρος «Bozlak» αντικατοπτρίζει μια ποικιλία πολιτιστικών και γλωσσικών επιρροών που είναι ιδιαίτερες για κάθε περιοχή και διάλεκτο.

Συνοψίζοντας:

- 1- Τα Bozlaks αντιμετωπίζουν θέματα όπως ο θάνατος, ο χωρισμός, ο πόνος, ο θρήνος και κοινωνικά προβλήματα, εκφράζοντας την εξέγερση στη θεματολογία τους.
- 2- Λόγω της μελωδικής τους δομής, τα Bozlaks έχουν έντονα μελαγχολικό χαρακτήρα χαρακτήρα, αντιπροσωπεύοντας έναν θρήνο.
- 3- Διαφορετικές διαλέκτοι χρησιμοποιούνται στη φωνητική των Bozlaks, όπως η διάλεκτος «Anşar» και η «Τουρκμενική» διάλεκτος.
- 4- Στα Bozlaks με χρήση της διαλέκτου Anşar, χρησιμοποιούνται οι ακολουθίες μακάμ χουσεϊνί και μουχαγιέρ.
- 5- Στα Bozlaks με χρήση της τουρκμενικής διαλέκτου, χρησιμοποιούνται οι ακολουθίες μακάμ μουχαγιέρ κιουρντί και ατζέμ κιουρντί.
- 6- Τα Bozlaks εμφανίζονται σε διάφορες περιοχές της χώρας, ιδίως στην Κεντρική Ανατολία και την περιοχή Τσουκούροβα.
- 7- Με βάση την έννοια και το μελωδικό χαρακτήρα, δεν μπορεί κάθε μακρύς μελωδικός ύμνος στην περιοχή των Bozlaks (Κεντρική Ανατολία και Τσουκούροβα) να ονομαστεί Bozlak.
- 8- Σύμφωνα με πηγές που σχετίζονται με την τουρκική λαϊκή μουσική θεωρία, η έννοια του Bozlak δεν μπορεί να εξηγηθεί λεπτομερώς όσον αφορά τη σημασία της λέξης, τη μελωδική δομή και το θέμα.⁷¹

⁷¹Karakaya, O. Önal, H. (2010). *Türk Halk Müziğinde Bir Uzun Hava Türü Olarak Bozlak*. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi(27), 709-726. σελ. 722

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο

Η συνέντευξη με τον Çinar Kaba πραγματοποιήθηκε στην Αδριανούπολη στην τουρκική γλώσσα:

Πώς σας λένε, από πού είστε, ποια είναι η καταγωγή σας. Πόσο χρονών είστε; Έχετε κάποιο μουσικό παρατσούκλι;

«Το όνομά μου είναι Çinar και το επίθετό μου Kaba. Είμαι από την Αδριανούπολη και η καταγωγή μου είναι από τα Βαλκάνια. Από την πλευρά του πατέρα μου είμαι από το Κόσσοβο και από την πλευρά της μητέρας μου από την Βουλγαρία και την Ελλάδα. Η ηλικία μου είναι 50 χρονών. Δεν έχω κάποιο μουσικό παρατσούκλι».

Είστε παντρεμένος; Έχετε οικογένεια και παιδιά;

«Ναι, είμαι παντρεμένος, έχω οικογένεια. Συγκεκριμένα έχω 3 κόρες και 2 εγγόνια».

Πότε, πώς και γιατί ξεκινήσατε τη μουσική (και το κανονάκι);

«Κατάγομαι από μουσική οικογένεια και είμαι ευγνώμων γι' αυτό. Ο πατέρας μου είναι ουτίστας, έτσι και εγώ στην αρχή ξεκίνησα τη μουσική παίζοντας ούτι αλλά μια μέρα ο πατέρας μου έφερε στο σπίτι ένα κανονάκι λέγοντάς μου *-παίξε εσύ το κανονάκι για να παίζω εγώ το ούτι-*. Ξεκίνησα να μαθαίνω κανονάκι στην ηλικία των 13 ετών».

Ποια είναι η θέση της μουσικής στη ζωή σας;

«Προσωπικά, η μουσική κατέχει πρωταρχικό ρόλο στη ζωή μου. Μουσική και οικογένεια αποτελούν για μένα ισοδύναμες έννοιες».

Τι είδους μουσική παίζετε;

«Όλα τα είδη μουσικής τα εκτιμώ και τα σέβομαι αλλά αγαπώ ιδιαίτερα να παίζω το fasıl».

Ποιος ήταν ο πρώτος σας δάσκαλος στο κανονάκι; Από ποιους άλλους μουσικούς πήρατε μαθήματα;

«Δεν υπήρξε δάσκαλος στο κανονάκι. Ο δάσκαλος μου ήταν η φιλοδοξία, ο έρωτας μου και η έρευνα για την μουσική. Δεν πήρα μαθήματα από κανένα κανονιέρη. Άκουσα όμως πάρα πολύ τον Ahmet Meter και τον Ahmet Yatman. Πιο κοντά στο μουσικό μου ύφος είναι αυτοί οι δύο».

Πού εργάζεστε; Πόσο συχνά δίνετε παραστάσεις;

«Από το 1998 εργάζομαι στο κρατικό τουρκικό μουσικό σύνολο της Αδριανούπολης (Edirne Devlet Türk Müziği Topluluğu). Κάθε 10 με 15 μέρες δίνουμε παραστάσεις συνήθως σε συναυλιακούς χώρους αλλά και σε ιστορικούς χώρους τέχνης».

Ποιο είναι το ρεπερτόριο σας στο σύνολο;

«Το ρεπερτόριο περιλαμβάνει προφορικές και οργανικές μορφές τουρκικής μουσικής, έργα της Οθωμανικής κλασικής μουσικής, της θρησκευτικής αλλά και της στρατιωτικής τουρκικής μουσικής».

Φύγατε ποτέ οριστικά από την πόλη σας; Αν ναι πού πήγατε;

«Είχα μετακομίσει για 2 χρόνια στην Κωνσταντινούπολη για δουλειά. Εκεί το ρεπερτόριο που έπαιζα ήταν το λαϊκό. (halk müziği). Με την εξάπλωση του κορονοϊού γύρισα πίσω στην Αδριανούπολη».

Με ποιους μεγάλους καλλιτέχνες έχετε συνεργαστεί; Η πιο σημαντική σας συνεργασία;

«Η Demet Akalın, η Ebru Aydın, ο Gökhan Tepe, και ο Serkan Çağrı ήταν από τις σπουδαιότερες συνεργασίες μου στην Κωνσταντινούπολη. Στα πλαίσια του τουρκικού κρατικού συνόλου όμως συνεργάστηκα και με άλλους πάρα πολλούς αξιόλογους καλλιτέχνες όπως τον Ahmet Özhan, τον Hakan Altun και τη Safiye Soyman».

Από ποια ηλικία ξεκινήσατε να εργάζεστε επαγγελματικά;

«Ξεκίνησα να ασχολούμαι με την μουσική σε ηλικία 7-8 χρονών και στην ηλικία των 10 μαθήτευσα πλάι στον σπουδαίο İlhan Gençer και τον Ayten Alpman. Στα 18 μου έτη ξεκίνησα να παίζω μουσική επαγγελματικά».

Σε ποιες δισκογραφικές δουλειές έχετε συμμετάσχει; Ποια είναι η πιο σημαντική δισκογραφική σας δουλειά μέχρι στιγμής;

«Η πρώτη μου συμμετοχή σε δισκογραφική δουλειά ήταν σε δίσκο του κλαριντζή Deli Selim. Κρίμα που δεν έχω στην κατοχή μου φωτογραφίες και την ηχογράφιση από αυτήν τη συνεργασία. Έπειτα έλαβα μέρος σε αρκετές ηχογραφήσεις που κάναμε με το κρατικό σύνολο υπό τη διεύθυνση του σαζίστα Uğur Kaya σε στούντιο στην Κωνσταντινούπολη».

Συνθέτετε μουσική;

«Ναι, έχω συνθέσει ένα και μοναδικό κομμάτι το οποίο και αφιερώνω στις κόρες μου. Στο μυαλό μου έρχονται αρκετές ιδέες αλλά δεν τις ηχογραφώ».

Τι περιμένετε από τους νέους μουσικούς και τι θα τους συμβουλευάτε;

«Τους προτείνω να δουλεύουν και να ασχολούνται συνεχώς. Δεν τους προτείνω τίποτα άλλο. Αν αγαπούν τη μουσική να δουλεύουν πάνω σ αυτήν. Σκέψου τη μουσική σαν έναν μεγάλο και μακρύ δρόμο που δεν τελειώνει ποτέ».

Χρησιμοποιείτε τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης; Αν ναι, για διαφήμιση;

«Ναι, τα χρησιμοποιώ αλλά όχι για διαφήμιση. Δεν προωθώ τη δουλειά μου μέσα από αυτά. Μ' αρέσει να χαζεύω και να βλέπω βίντεο από τους φίλους μου, μουσικά βίντεο από εσένα, φωτογραφίες από την οικογένειά μου».

Ποια είναι τα μουσικά ιδιώματα της Αδριανούπολης;

«Τα μουσικά ιδιώματα που ακούγονται στην Αδριανούπολη είναι μουσική των Βαλκανίων, τα Ρούμελι και η μουσική των Ρωμά (Roma Havaları). Από παντού ακούς μουσική σε 9/8. Έχει το ενδιαφέρον του».

Είναι εύκολο να είσαι μουσικός οργανοπαίχτης στην Αδριανούπολη;

«Όχι, αντιθέτως είναι πολύ δύσκολο. Χρήματα μπορείς να βγάλεις. Το ζήτημα είναι πως δεν καταλαβαίνουν την αξία σου, την αξία του καλλιτέχνη. Η θέση μας στην

κοινωνία της Αδριανούπολης είναι πολύ χαμηλά. Επειδή είμαστε μουσικοί και τσιγγάνοι θεωρούν πως ανήκουμε σε κατώτερη κοινωνική τάξη. Δεν μας εκτιμάνε, για αυτό άλλωστε είχα μετακομίσει και στην Κωνσταντινούπολη και δεν ήθελα να γυρίσω πίσω».

Πιστεύετε ότι η μουσική πρέπει να διδάσκεται με νότες ή με το αυτί;

«Ο καλύτερος τρόπος εκμάθησης της μουσικής μας είναι αυτός του meşk. Το να ξέρεις να διαβάζεις νότες όμως αποτελεί πλεονέκτημα και τον ορθότερο τρόπο διδασκαλίας της μουσικής».

Πού μάθατε να κάνετε ταξίμι;

«Άκουσα πολύ τον Ahmet Meter και έχω διαμορφώσει το δικό μου προσωπικό ύφος επηρεασμένο κατά πολύ από αυτόν. Το ταξίμι βασίζεται πάνω στο σύστημα των μακαμιών αλλά ταυτόχρονα είναι κάτι αυτοσχεδιαστικό. Δεν το μαθαίνεις ποτέ απ' έξω. Επιλέγω να κάνω εισαγωγικά ταξίμια. Δεν είναι πιο εύκολα από τα ρυθμικά απλά τα απολαμβάνω περισσότερο».

Κατά τη γνώμη σας πιο είναι το ιδανικότερο μακάμ για ταξίμι στο κανονάκι;

«Το σουλτανιγεγκιάχ και το ουσάκ. Τα ιδανικότερα όμως θα έλεγα πως είναι τα μακάμια που βρίσκονται σε περιβάλλον μινόρε καθώς έχουν πολλά μαντάλια ανοιχτά και μπορείς να τα εμπλουτίσεις και με συγχορδίες και έτσι το κανονάκι να παίζει σαν πιάνο».

Τι σκέφτεστε την ώρα που κάνετε ταξίμι;

«Όταν κάνεις ταξίμι πρέπει να είσαι συγκεντρωμένος και να αυτοσχεδιάζεις με βάση το τροπικό περιβάλλον στο οποίο βρίσκεσαι. Κατά τη διάρκεια του ταξιμιού όμως μεγάλο ρόλο παίζει η ψυχολογία αλλά και οι αισθήσεις. Σαφέστατα όταν είμαι πιο χαλαρός παίζω πιο εύθυμα και το διασκεδάζω. Όταν όμως δε βρίσκομαι σε καλή ψυχολογία τα πράγματα λειτουργούν διαφορετικά».

Έχετε κάποια μέθοδο/τεχνική που αναπτύξατε στο κανονάκι;

«Έχω κάποιες τεχνικές όπως παράδειγμα αυτή του ταμπούρ («tanbur tavrı») και του σαζιού («bağlama tavrı»). Μελετώντας τον Ahmet Meter κατέκτησα την τεχνική του ταμπούρ. Σε τη διάρκεια της τεχνικής αυτής χρησιμοποιώ το fiske, την πίεση της χορδής με τον αντίχειρα του αριστερού χεριού».

Μπορείτε να μας πείτε λίγα λόγια για την τρόπο bozlak;

«Ο τρόπος bozlak προέρχεται από το Kirsehir⁷². Τον χρησιμοποιώ όταν θέλω να μιμηθώ το ηχώχρωμα του σαζιού. Με αυτόν τον τρόπο κάνω το όργανο να κλαίει. Τα μακάμ που χρησιμοποιούνται είναι τα πιο συναισθηματικά όπως για παράδειγμα το μουχαγιέρ κιουρντί, το ουσάκ, το κιουρντί και το χιτζάζ. Δε μου την δίδαξε κάποιος. Ανήκει στο είδος της τουρκικής λαϊκής μουσικής».

Μπορείτε να μιλήσετε για τον τρόπο της τουρκικής μουσικής;

«Η μουσική του meşk (του τρόπου διδασκαλίας meşk) είναι η μουσική των Τούρκων και η τουρκική λαϊκή μουσική χρησιμοποιεί αυτόν τον τρόπο διδασκαλίας meşk. Είναι ένα μοτίβο που δεν μπορείς να βγεις έξω από αυτό. Στη μουσική αυτή χρησιμοποιούνται τα κόμματα και δίνεται έμφαση σε αυτά. Παραδείγματος χάρη κάποιοι παίζουν με ένα, δύο, ή τρία μαντάλια το ουσάκ. Αυτό εξαρτάται με την περιοχή. Έτσι, αυτό έχει ως αποτέλεσμα το διαφορετικό άκουσμα και διαφορετικό χαρακτήρα. Το ίδιο Μακάμ μπορεί να παιχτεί με διαφορετικά διαστήματα αναλόγως την περιοχή και τον τόπο. Αυτό μας αποδεικνύει πόσο πλούσια είναι η κουλτούρα μας και η μουσική μας».

Ύφος Çınar Kaba και επιρροές

Το μουσικό έργο και το προσωπικό ύφος του Çınar Kaba που εντοπίζουμε στα παραπάνω ταξίμια, είναι άμεσα συνδεδεμένο με το μέρος όπου ζει και δραστηριοποιείται. Φανερά επηρεασμένος από τα μουσικά ιδιώματα της Αδριανούπολης καθώς από το πρότυπο του στο κανονάκι τον Ahmet Meter, ο Çınar υιοθετεί ένα παίξιμο πληθωρικού χαρακτήρα.

Η εθνοτική ομάδα στην οποία ανήκει του προσφέρει την ικανότητα να προσαρμόζεται σε παραπάνω από ένα ύφος και είδος μουσικής. Μην μπορώντας να ξεφύγει από τα στερεοτυπικά μοτίβα της κοινότητας των Ρομά⁷³, συνεχίζει την οικογενειακή παράδοση το επάγγελμα δηλαδή του μουσικού. Επιπλέον, μεταναστεύει στο εσωτερικό της Τουρκίας με το κανονάκι.

Ο Çınar Kaba ανήκει στην κατηγορία του μουσικού παλιάς γενιάς. Αυτό καθιστά την επικοινωνία μαζί του δύσκολη όχι όμως αδύνατη. Χρησιμοποιεί τα Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης περισσότερο για ψυχαγωγία και ενημέρωση παρά για την προώθηση της δουλειάς του.

⁷² Πόλη της Τουρκίας ΝΑ της Άγκυρας.

⁷³ Βλ. το υποκεφάλαιο Μουσικοί Ρομά-Τσιγγάνοι στην Αδριανούπολη, στο 1^ο κεφάλαιο

Λόγω της συμμετοχής του σε πολλά και διαφορετικά μουσικά πλαίσια διαμορφώνει ένα πολυδιάστατο ύψος και ιδιαίτερο τρόπο προσέγγισης των τεχνικών που εφαρμόζει στα ταξίμια. Αυτό γίνεται αντιληπτό άλλωστε και μέσα από τις ηχογραφήσεις του ακουστικού υλικού που ερευνήθηκε. Η ερμηνεία των αυτοσχεδιασμών του συνδυάζει την λόγια με την λαϊκή εκδοχή της μουσικής γεγονός αξιοθαύμαστο.

Ταξίμια και τεχνικά χαρακτηριστικά

Όπως προαναφέρθηκε και προηγουμένως στα ταξίμια του Çınar Kaba συμπράττουν δύο διαφορετικοί κόσμοι που μουσικολογικά στη μουσική σκηνή της Τουρκίας κατέχουν κοντινή θέση.

Το ενδιαφέρον που παρουσιάζει το πεδίο της τεχνικής στα ταξίμια αυτά χαρακτηρίζεται ιδιαίτερο. Η τεχνική που χρησιμοποιεί ο Kaba στα ταξίμια του, εμφανίζεται ως παραπλήσια με αυτή του Ahmet Meter και του Halil Karaduman, ονόματα που αποτελούσαν και αποτελούν «σταθμούς» στην πρωτοπορία πάνω στο κανονάκι.

Ακούγοντας το τελευταίο ταξίμι η πρώτη παρατήρηση που κάνει κανείς είναι πως ο Çınar Kaba αν και ακολουθεί τον τρόπο και την αισθητική bozlak , δεν περιορίζεται σε αυτήν.

Χρησιμοποιεί τη φαντασία και την ευρηματικότητα του εισάγοντας ένα ρυθμικό μοτίβο σε 4/4 που παραπέμπει περισσότερο σε ποπ μουσικό πλαίσιο.

Πέρα από τις βασικές τεχνικές που ειπώθηκαν καθολικής φύσεως, ο Çınar Kaba επιστρατεύει και μία ακόμη στο τελευταίο ταξίμι που δεν εντοπίζεται στα άλλα τρία ταξίμια: την οκτάβα μόνο με το δεξί χέρι. Ανοίγοντας τον αντίχειρα και το δείκτη σε εύρος μίας οκτάβας εκτελεί την τεχνική αυτή χτυπώντας και όχι τραβώντας τις χορδές. Ο αντίχειρας χτυπά την χορδή της κάτω οκτάβας με την επιφάνεια του νυχιού ενώ ο δείκτης την χορδή της πάνω οκτάβας με την πένα. Ταυτόχρονα ασκείται και η τεχνική *vibrato*⁷⁴, το ελεγχόμενο κούνημα των μανταλιών στην νότα της πάνω οκτάβας. Οι οκτάβες αυτές εκτελούνται επαναλαμβανόμενα στο σημείο της κορύφωσης του ταξιμιού. Μία πολύ διαδεδομένη τεχνική που επιλέγεται κυρίως για εφέ, είναι αυτή της κουρτίνας μέσα και έξω από τον καβαλάρη. Η συγκεκριμένη τεχνική όμως δεν εντοπίζεται σε κανένα από τα ταξίμια του και αυτό γιατί έχει την τάση να εμφανίζεται σε ρυθμικά ταξίμια.

⁷⁴ Karaduman, H. (2007) «*Kanun Metodu*». Istanbul: Alfa σελ. 81

Αν και ο Çınar Kaba χρησιμοποιεί την αρμονία στα ταξίμια του μέσα από τα arpeggios και τις συγχορδίες του, η συνολική αισθητική του οριζόντιου τρόπου εκτέλεσης υπερισχύει από αυτή του κάθετου.

Επιπλέον, ο Çınar Kaba φαίνεται να έχει έναν έντονο έλεγχο στο στοιχείο του γρήγορου και μικρού σε διάρκεια vibrato με τα μαντάλια, ενσωματώνοντας το κατά τη διάρκεια των φράσεων του ταξιμιού. Η ικανότητα να εκτελεί το vibrato κατά αυτόν τον τρόπο απαιτεί ιδιαίτερη εξάσκηση και τεχνική, και φαίνεται ότι ο Çınar Kaba την έχει αναπτύξει σε έναν υψηλό βαθμό επιδεξιότητας και την χρησιμοποιεί συχνά στο πρώτο του ταξίμι.

Το κούνημα των μανταλιών εκτός από το vibrato πραγματοποιείται και για να ρυθμιστεί το μακάμι το οποίο επιλέγει ο οργανοπαίκτης. Με το σήκωμα και το κατέβασμα των μανταλιών «ρυθμίζεται» το εκάστοτε μακάμι και έτσι παράγεται ένας στιγμιαίος μεταλλικός ήχος που προφανώς και δεν παραπέμπει σε κάποιο τεχνικό χαρακτηριστικό.

Δύο ακόμη τεχνικές που εφαρμόζει σε όλα τα ταξίμια είναι η arpeggiatura και η acciaccatura. Οι τεχνικές αυτές λειτουργούν σαν καλλωπιστικά στοιχεία, εκτελούνται από την πένα του αριστερού χεριού και πραγματοποιούνται κοφτά και διακριτικά δίνοντας μία αίσθηση στολισμού στη φράση την οποία περιβάλλουν.

Μία άλλη τεχνική που εντοπίζεται ειδικότερα στο πρώτο ταξίμι είναι αυτή του «συρσίματος»: Από κατασκευής του το κανονάκι εκθέτει ανοιχτές χορδές κουρδισμένες από τα μαντάλια του κάθε μακαμιού που επιλέγει ο οργανοπαίκτης. Σέρνοντας απλά το χέρι του κατά μήκος του οργάνου προς το μέρος του αυτός μπορεί να προκαλέσει να ακουστούν πολλές και πυκνές αξίες (Μαντικός, 2014 σ.26-27).⁷⁵ Στο πρώτο ταξίμι γίνεται αισθητή η κίνηση αυτή έχοντας σαν αποτέλεσμα να ακουστεί μια μικρής διάρκειας legato κίνησης.

Ένα από τα κυριότερα τεχνικά γνωρίσματα του Çınar Kaba είναι οι στακάτες νότες, που τις επιτυγχάνει είτε με το εσωτερικό του αριστερού χεριού είτε με το πέμπτο δάχτυλο του δεξιού. Η διακοπή της ταλάντωσης της χορδής χαρίζει στην καθολική αισθητική των ταξιμιών λαμπερότητα με αποτέλεσμα ο ήχος να γίνεται πιο καθαρός.

Τελευταίο αλλά εξίσου σημαντικό τεχνικό χαρακτηριστικό που ακούγεται σε όλη τη διάρκεια του πρώτου ταξιμιού είναι το fiske το οποίο το συναντάμε λίγο πριν ολοκληρωθεί μια φράση στο ταξίμι και τοποθετείται σε νότες μικρής αξίας. Δεν είναι τίποτε άλλο από την επαναλαμβανόμενη διακοπή της ταλάντωσης της χορδής που παραπέμπει υφολογικά και αισθητικά σε άκουσμα από το όργανο ταμπούρ. Ακόμη, το fiske χρησιμοποιείται ως γέφυρα, για να ενώσει διαστήματα 5ης και 6ης σέρνοντας την επιφάνεια του νυχιού του αριστερού αντίχειρα από τα αριστερά προς τα δεξιά.

Οι παρατηρήσεις μας εδώ εστιάζουν στον τρόπο που τα ταξίμια ακολουθούν την λόγια εκδοχή του θεωρητικού συστήματος των μακαμιών. Παράλληλα, οι

⁷⁵ Μαντικός, Η. (2014). «Το κανονάκι στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών. Η περίπτωση του Λάμπρου Σαββαΐδη». Άρτα

παρατηρήσεις εστιάσουν σε υφολογικά ζητήματα που προκύπτουν από το φρασεολόγιο και την τεχνική.

Μια γενική παρατήρηση αφορά την επιστράτευση μιας εκτεταμένης γκάμας τεχνικών που εξυπηρετούν στην βέλτιστη απόδοση της σύνθεσης του ταξιμιού: από την τεχνική του *fiske*, του *vibrato* και της οκτάβας έως τα διάφορα δάνεια ηχοχρώματα που πλουτίζουν το παίξιμο κάνοντάς το εκφραστικό και ανάγλυφο, με μία πλούσια ποικιλία από δυναμικές και εκφράσεις.

Η χρονική διάρκεια των ταξιμιών που μελετήσαμε κυμαινόταν από 2 έως 4 λεπτά, φυσιολογικό χρονικό όριο που συνάδει με το σύνηθες χρόνο των εισαγωγικών ταξιμιών της κλασικής τουρκικής θεωρίας.

Ακόμη και ο τρόπος που δομεί το ταξίμι του ακολουθεί τους κανόνες του θεωρητικού συστήματος μακάμ. Μετά από κάθε τελική και μισή κατάληξη εκτελεί μικρή παύση όπως είθισται να συμβαίνει στο φρασεολόγιο αυτού του ρεπερτορίου.

Χαρακτηριστικό του επίσης είναι πως όταν στέκεται σε μία νότα και την τονίζει χτυπώντας την επαναλαμβανόμενα πολλές φορές, το κάνει για να θεμελιώσει ένα τονικό κέντρο ή για να ρυθμίσει τα μαντάλια για την επόμενη φράση που έχει επιλέξει να ακολουθήσει (2ο και 3ο ταξίμι). Εναλλακτικά στο φινάλε του ταξιμιού, μπορεί να εκτελέσει επαναλαμβανόμενα από την πιο χαμηλή στην ψηλότερη οκτάβα αρπίσματα, ώστε να αποδώσει την αίσθηση του τέλους (4ο ταξίμι).

Τέλος, μια τεχνική που προαναφέρθηκε, πολύ αγαπητή στον κανονιέρη είναι αυτή του *vibrato*. Ο *Çinar Kaba* την χρησιμοποιεί στο σύνολο των ταξιμιών, στις τελικές καταλήξεις, στις στάσεις και σε συνδυασμό με την τεχνική των οκτάβων (4ο ταξίμι) ώστε να αποδώσει κάθε φορά το κατάλληλο ύφος της τεχνικής που αυτοσχεδιάζει. Το μακάμ στο οποίο εκτελείται η τεχνική αυτή ανήκει στην οικογένεια των *κιουρντί*.

Ακόμη μια τεχνική που εφαρμόζει συνδυαστικά με αυτή του τρέμουλου και αφορά πάλι τα μαντάλια, είναι η τεχνική του *glissando*. Κατ' αυτόν τον τρόπο «λιώνει» τις βαθμίδες την μία μέσα στην άλλη.

Στα ταξίμια που καταγράφηκαν, η κορύφωση επιτυγχάνεται μέσα από κινήσεις φορτισμένες με μεγαλύτερη συναισθηματική ένταση, κινήσεις στην ψηλή περιοχή, από κινήσεις «αλυσίδα» αλλά και μέσα από φράσεις που χρησιμοποιούν την τεχνική της οκτάβας.

Όσον αφορά τον τρόπο κατά τον οποίο ο *Çinar Kaba* εκτελεί τα ταξίμια του, οι παρατηρήσεις σε υφολογική επίπεδο είναι οι παρακάτω:

Καταρχάς στα εισαγωγικά ταξίμια του λαμβάνει πάντα υπόψη του το σεγίρ, τη μελωδική πορεία του μακαμιού που αυτοσχεδιάζει και πορεύεται με τη θεωρία της Οθωμανικής μουσικής. Το μόνο ταξίμι που ίσως να δέχεται έξωθεν επιρροές στο

φρασεολόγιο, λόγω του λαϊκότροπου ύφους του, είναι το τέταρτο σε σειρά ταξίμι που ανήκει στον τρόπο bozlak.⁷⁶

Ένα επιπλέον σχόλιο σχετικά με το ύφος του Çınar Kaba είναι ότι οι φράσεις των ταξιμιών του, προέρχονται είτε από στερεοτυπικές φράσεις του κάθε μακαμιού στο οποίο αυτοσχεδιάζει είτε από φράσεις που ανακαλεί από την μνήμη του. Στις δύο αυτές περιπτώσεις φαίνεται να έχει πλήρη έλεγχο των επιπτώσεων σε τεχνικό και αισθητικό επίπεδο.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ

Η μουσική καταγραφή στην παρούσα έρευνα αποτελεί κρίσιμο στοιχείο, καθώς είναι το μέσο που χρησιμοποιήθηκε όχι μόνο για την απόδοση ενός ηχητικού ακούσματος αλλά και για την διερεύνηση του τρόπου παιξίματος ενός ταξιμιού στο κανονάκι.

Μια τέτοια καταγραφή, παρά την πλούσια πληροφορία που μας παρέχει παρουσιάζει ορισμένες δυσκολίες και προκλήσεις ή αλλιώς κάποια θετικά και αρνητικά.

ΘΕΤΙΚΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗΣ

Μια λεπτομερής καταγραφή παρέχει πλούσιες πληροφορίες όσον αφορά τον τρόπο παιξίματος μιας μελωδίας. Οι τονισμοί, τα γυρίσματα, οι δακτυλοθεσίες και ο πιο ακριβής προσδιορισμός των χρονικών αξιών είναι μερικά από τα στοιχεία που περιλαμβάνονται σε μια πυκνογραμμένη παρτιτούρα. Κατ' αυτόν τον τρόπο μας επιτρέπεται να περιγράψουμε την μελωδία του ταξιμιού με μεγαλύτερη ακρίβεια.

⁷⁶ Βλέπε τα χαρακτηριστικά του τρόπου bozlak στο 2^ο κεφάλαιο

ΑΡΝΗΤΙΚΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗΣ

Παρόλο που μια λεπτομερής καταγραφή έχει πολλά πλεονεκτήματα στην χρήση της, υπάρχουν ορισμένα θέματα που προκύπτουν. Ένα από τα θέματα που δημιουργείται σε μια τέτοιου είδους καταγραφή είναι η δυσανάγνωστη μορφή της. Η χρήση συμβόλων όπως *arroggiatura*, *fiske*, *vibrato* και άλλων αντίστοιχων, παρά την αναγκαιότητα της για την συγκεκριμένη εργασία καθιστά την παρτιτούρα πολύ πυκνογραμμένη και δυσανάγνωστη. Γι' αυτό το λόγο επέλεξα να αποτυπώσω την δακτυλοθεσία πάνω στην παρτιτούρα εκεί που έκρινα πως ήταν αναγκαία.

ΔΥΣΚΟΛΙΕΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΥΛΙΚΟΥ

Οι ηχογραφήσεις που αποτέλεσαν και το υλικό της έρευνας μας πραγματοποιήθηκαν στα πλαίσια μαθημάτων που έλαβα κατά καιρούς από τον ίδιο τον Çinar Kaba. Επομένως, η κυριότερη δυσκολία που συνάντησα ήταν να συγκεντρώσω υλικό με ταξίμια χωρίς ομιλίες και επεξηγήσεις ενδιάμεσα. Πολλά από τα ταξίμια που επέλεξα να αναλύσω αρχικά, ακολουθούσαν το μοτίβο: εκτέλεση μιας φράσης - παύση - ανάλυση της φράσης αυτής με αποτέλεσμα να μην δημιουργείται ένα ενιαίο ταξίμι.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στην παρούσα μελέτη καταγράφηκαν τέσσερα ταξίμια που κατατάσσονται στο λόγιο κλασικό οθωμανικό αλλά και στο λαϊκό ρεπερτόριο της Τουρκίας. Η καταγραφή και ανάλυση του υλικού προκάλεσαν μια σειρά από σκέψεις, ερωτήματα και συμπεράσματα σχετικά με τον μουσικό και τις τεχνικές που μελετάμε.

Μέσα από τη λεπτομερή καταγραφή και την ανάλυση των βασικών τεχνικών χαρακτηριστικών, έγινε μια προσπάθεια να καταγραφεί και να διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο μπορούν να αναπαραχθούν τεχνικές και ηχοχρώματα άλλων οργάνων στο κανονάκι.

Στην τεχνική της μίμησης του ταμπούρ παιζίματος, χρησιμοποιείται κατά κύριο λόγο η πένα σε συνδυασμό με την τεχνική *fiske* και *vibrato*. Όπως στο ταμπούρ ένας οργανοπαίκτης πιέζει στον μπερντέ την χορδή που θέλει να διακοπεί η ταλάντωση της κουνώντας πάνω-κάτω και με γρήγορες κινήσεις τραντάζει το μανίκι/μπράτσο του οργάνου για το *vibrato*, έτσι και στο κανονάκι συμβαίνει κάτι αντίστοιχο με την πίεση της χορδής και το κούνημα των μανταλιών. Αν λάβουμε υπόψη πως η τεχνική *fiske* εφαρμόζεται και στο ούτι, εύκολα συμπεραίνουμε πως ο *Çinar Kaba* πιθανόν να είναι επηρεασμένος και από το ούτι, το οποίο είναι το μουσικό όργανο του πατέρα του αλλά και το όργανο με το οποίο ξεκίνησε.

Στην τεχνική της μίμησης του τρόπου «*bozlak*» ισχύουν τα ίδια τεχνικά χαρακτηριστικά, όπως αυτό του *vibrato* όπου η παρουσία του είναι αρκετά συχνή καθώς δεν υπάρχει σύστημα (γραμμή στην παρτιτούρα) που να μην το περιλαμβάνει.

Στα άλλα δυο ταξίμια κυριαρχεί ένα σύνολο με όλες τις τεχνικές που αναλύθηκαν σε αυτό το κεφάλαιο.

Η πρόσβαση του *Çinar Kaba* σε ετερόκλητα μουσικά ιδιώματα αποτελεί προσωπικό χαρακτηριστικό του. Η ενσωμάτωση δανείων τεχνικών πάνω στο κανονάκι είναι κάτι που έχει οικειοποιηθεί. Κατ' αυτόν τον τρόπο συμπεραίνουμε πως ο μουσικός αυτός με τον πολυδιάστατο χαρακτήρα του, είναι ανοιχτός σε προκλήσεις.

Επιπλέον χαρακτηριστικό προσωπικό γνώρισμα του *Çinar Kaba* είναι το *vibrato* σε νότες που έχουνε αρκετά κατεβασμένα μαντάλια αλλά και το *vibrato* στις οκτάβες με το ένα χέρι.

Ευελπιστώ ότι αυτή η πτυχιακή εργασία θα εμπνεύσει τις συμφοιτήτριες και τους συμφοιτητές μου, καθώς και άλλους μουσικούς, να εμπλουτίσουν το παίξιμό τους με στοιχεία και τεχνικές από διάφορα μουσικά ιδιώματα και τρόπους μέσω της μελέτης τους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξεnýλωση

1. Akgül, U. (2019). *Son 100 yılda Edirne müzik yaşamına etki eden kişilerin ve etkilerinin tespiti*. Trakya Üniversitesi.
2. Arnon, Y. (2007). *Rhythm, Syntax and Rhetorical Pauses in the Turkish taksim*. İstanbul Teknik Üniversitesi
3. Baktağır, G. (2014). *Kanun sazında sağ ve sol el için yazılmış teknik geliştirici etütler ve saz eserleri*. İstanbul Teknik Üniversitesi
4. Cemil Bey, Tanburi (1993). *Rehber-i Mûsikî*. İzmir: Ege Üniversite Basımevi.
Yükselsin, İ. Y. () *Cultural Mediation Roma (Gypsies) and music: The case for transformation of a Roumelian folk melody to Kirkpınar oil wrestling tune*, The Journal of International Social Research, 7 (34) 34
5. Feldman, W. (1993). *Ottoman Sources on the Development of the Taksım* Author(s): Yearbook for Traditional Music, Vol. 25, Musical Processes in Asia and Oceania), pp. 1-28
6. Καλαϊτζίδης, K. (2015). *The Art of Improvisation in the Greek musical heritage*. Université de Strasbourg
7. Kaçar, G. Y. (2008). *Rumeli türküleri*. Erdem, (51), pp.218-234
DOI: 10.32704/erdem.2008.51.217
8. Karaduman, H. (2012) «Kanun Metodu» Αθήνα: Alfa
9. Karakaya, O. Önal, H. (2010). *Türk Halk Müziğinde Bir Uzun Hava Türü Olarak Bozlak*. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi(27), 709-726.
10. Kürçüoğlu, S.S. (2021) «Alevi ve Bektaşî kültürünün deryası kısas ve yaşayan bir usta: Aşık Sefai». Türk kültürü ve Hacı Bektaş ve Araştırma Dergisi 0(96) pp 459-489 Διαθέσιμο στο 10.34189/hbv. 96.021

11. Nettl, B. (1973). *Improvisation, 1,2 Concepts and practices: Improvisation in music cultures*. Groove
12. Neyzen.com. (2002). *Klasik Eserler Nota Arşivi*, Ney Yapım Merkezi
Avaliable at: <https://neyzen.com/> Τελευταία επίσκεψη: 20-02-2024
13. Özaslan, T. H., Serra, X., Arcos, J. L. (2012). *Signal Analysis Of Ney Performances*. İstanbul: Proc. of the 2 nd CompMusic Workshop
14. Özkan, İ. H. (2006). *Türk Müzikisi Nazariyatı ve Usulleri*. İstanbul: Ötüken
15. Sakar, M. H. (2015). “Taksim” in Traditional Turkish Classical Music within the context of reflection of gender on instrumental performance. *International Journal of Human Sciences*, 12(1), 626-647. doi: 10.14687/ijhs.v12i1.3153
16. Seeger, C. (1958). *Prescriptive and Descriptive Music-Writing The Musical Quarterly* (44), no. 2 : pp. 184-95
17. Signell, K. (1974). *Esthetics of Improvisation in Turkish Art Music*. *Asian Music* 5, no. 2 University of Texas Press pp. 45-49. DOI: 10.230/833887
18. Signell, K. (2007). *Organizing time in the Turkish taksim*
19. Tezelli, T. (1997). *Kanun Metodu*. İstanbul: Müzik Evi
20. Yükselsin, İ. Y. Cultural Mediation Roma (Gypsies) and music: The case for transformation of a Roumelian folk melody to Kirkpınar oil wrestling tune, *The Journal of International Social Research*, 7 (34) 34

Ελληνόγλωσση

1. Ανδρίκος, Ν. (2018). *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι*. Αθήνα: ΤΟΠΟΣ (ΜΟΤΙΒΟ ΕΚΔΟΤΙΚΗ)
2. Ατζακάς, Θ. (2017). *Taksim: διαχρονικότητα και μεταμόρφωση Ιστορικές αναδρομές, σχολιασμοί και αναστοχασμοί επάνω στην «επιτόπια» συνθετική πράξη του makam μουσικού – δημιουργού Πολυφωνία*, (31), Διαθέσιμο στο: <https://www.academia.edu/>
3. Αϊντεμίρ, Μ. (2012). *Το τούρκικο μακάμ*. Αθήνα: fagotto books
4. Γενική Γραμματεία Περιφέρειας Ανατολικής Μακεδονίας - Θράκης. (1994). *ΘΡΑΚΗ* Τόμος, Αθήνα: Ιδέα διαφημίσεις - Marketing Α.Ε.
5. Ζαριάς, Ι. (2013). *Η διαποίκιση στην ελληνική παραδοσιακή βιολιστική τέχνη Θεσσαλονίκη*, Τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης Πανεπιστήμιο Μακεδονίας,
6. Καρατζάς, Λ. Tuncay, F. (2000). *Τουρκοελληνικό λεξικό*. Αθήνα: Κέντρο Ανατολικών Γλωσσών και Πολιτισμού
7. Μαντικός, Η. (2014). «*Το κανονάκι στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών. Η περίπτωση του Λάμπρου Σαββαΐδη*». Άρτα
8. Πούλος, Π. (2015). *Η Μουσική στον Ισλαμικό Κόσμο: Πηγές, Θεωρήσεις, Πρακτικές*. [ebook]. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/4407>
9. Σκούλιος, Μ. (2017). *Θεωρία και πράξη στο μελωδικό πολυτροπισμό της Ανατολής: Μια συγκριτική ανάλυση των τροπικών συστημάτων των Οθωμανικών Μακάμ και των Ινδουιστικών Raga*. Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο Τμήματος Μουσικών Σπουδών.
10. Σκούλιος, Μ. (2019). *Εισαγωγή στη μελωδική τροπικότητα*. Τμήμα Μουσικών Σπουδών Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

