

Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ
ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΟΜΟΣ Α΄

ΤΙΤΛΟΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ:

Το ζήτημα *alaturka-alafranga* στη σύγχρονη τουρκική μουσική: μια συγκριτική μελέτη της αισθητικής των προσωπικών δισκογραφικών παραγωγών (*cd's*) δύο παικτών του *kanun*, *Göksel Baktagir* και *Ahmet Meter*.

Επιμέλεια: Ευστρατία Ζαϊτίδου, Α.Μ. 28
Επόπτης καθηγητής: Παναγιώτης Πούλος

Άρτα, Ιανουάριος 2006

Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ
ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΟΜΟΣ Β'

ΤΙΤΛΟΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ:

Το ζήτημα *alaturka-alafranga*: μία συγκριτική μελέτη της διδακτικής διαδικασίας των δασκάλων του *kanun*, *Göksel Baktagir* και *Ahmet Meter*, στα πλαίσια του «Medimuses/ Δράση: Επισκέπτης καθηγητής».

Επιμέλεια: Κωνσταντίνος Παπαϊωάννου, Α.Μ. 423

Επόπτης καθηγητής: Παναγιώτης Πούλος

Άρτα, Ιανουάριος 2006

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή – Σύνοψη του θέματος	1
Μεθοδολογία	3
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Οργανολογική προσέγγιση και οι επικρατέστερες εκδοχές προέλευσης του σύγχρονου <i>kanun</i>	
1.1. Μια περιγραφή του σύγχρονου <i>kanun</i>	7
1.2. Οι επικρατέστερες «ιστορίες» για την ιστορική διαδρομή του σύγχρονου <i>kanun</i>	11
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Οι μεταρρυθμίσεις και οι συνέπειες αυτών, στον τομέα της μουσικής, κατά την περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας	
2.1. Το ιστορικό υπόβαθρο του ζητήματος <i>alaturka-alafranga</i>	19
2.2. Ο Σελίμ Γ', η Νέα Τάξη και ο Μαχμούτ Β'	20
2.3. Το Τανζιμάτ	21
2.4. Οι μουσικές μεταρρυθμίσεις του Τανζιμάτ	23
2.5. Οι συνέπειες του Τανζιμάτ	27
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η δημιουργία του Τουρκικού Κράτους: πολιτικές της μουσικής	
3.1. Από την Αυτοκρατορία στη Δημοκρατία	29
3.2. Το κίνημα των Νεότουρκων	29
3.3. Η εγκαθίδρυση της Τουρκικής Δημοκρατίας	31
3.4. Ziya Gökalp: δοκίμιο για τη μουσική	33
3.5. Η Δημοκρατία της Τουρκίας και οι πολιτικές της στον τομέα της μουσικής	46

3.6.	Η Οθωμανική μουσική στα σύγχρονα τουρκικά ιδρύματα	50
------	--	----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Έρευνα για την αισθητική των cd's των Göksel Baktagir και Ahmet Meter

4.1.	Θεωρητική προσέγγιση και παράμετροι για το σχολιασμό των δισκογραφικών εκδόσεων (cd's) των Göksel Baktagir και Ahmet Meter	55
4.2.	Η μουσική βιομηχανία στην Τουρκία και οι δισκογραφικές εταιρείες	57
4.3.	Η περίπτωση του Göksel Baktagir: μελέτη της αισθητικής των cd's του	64
4.4.	Η περίπτωση του Ahmet Meter: μελέτη της αισθητικής των cd's του	79
4.5.	Επιλογικά στη μελέτη των cd's	85
	Επίλογος και συμπεράσματα	87
	Παράρτημα με πίνακες και εικόνες	91
	Βιβλιογραφία	107
	Ενδεικτική δισκογραφία	111

ΠΕΠΙΧΟΜΕΝΑ CD

Μουσικά παραδείγματα Ahmet Meter

Φάκελος Α: 1_ Enstrümental Sarkilar – Türk Muzikigi'nde KANUN ile sevilen sarkilar

Track 1 BEN GÜZELE GÜZEL DEMEM

Track 3 NEREDEN SEVDİM O ZALİM KADINI

Track 6 TEL TEL TARADIM ZÜLFÜNÜ

Track 7 BU YIL DA BÖYLE GEÇTİ

Track 14 MENEKŞE GÖZLER HÜLYALI

Track 15 YAR SAÇLARI LÜLE LÜLE

2_ Kanun ile sevdiğiniz şarkılar - 1

Track 5 AKŞAM OLUR SABAH OLUR

Track 6 PENCERENİN PERDESİNİ

Track 7 RÜZGAR SÖYLÜYOR

Track 9 İÇİN İÇİN YANIYOR

Track 10 LEYLÂ BİR ÖZGE CANDIR

Track 18 GEL GÜZELİM ÇAMLICAYA

3_ Kanun ile sevdiğiniz şarkılar – 2

Track 1 BAHARIN GÜLLERİ AÇTI

Track 3 BİR GÖNÜL VARDI BENDE

Track 4 İÇİME HEP HÜZÜN DOLUYOR

Track 7 DARILDIN MI GÜLÜM BANA

Track 11 YAR YOLUNU KOLLADIM

Track 12 GÖNLÜM SEHER YELİ GİBİ

Track 13 ARABAYA TAŞ KOYDUM

Μουσικά παραδείγματα του Göksel Baktagir

Φάκελος Β: 1_Hayal Gibi - Dreamlike

Track 1 Sultanîyegâh saz eseri

Track 4 Sultanîyegâh sirto

Track 5 Neveser saz semaîsi

Track 6 Nihavend sirto - 2

Track 9 Kürdîlihiczakâr saz semaîsi

2_Okyanustaki Sesler 2 - cânânım

Track 2 Nihâvend Sirto

Track 3 Dalgalar

Track 6 Cânânım

Track 8 Şenlik

Track 9 Yalnız Sen

Track 15 Nefes – 2

3_Okyanustaki Sesler 3 - hüzün

Track 6 Mâhur Longa

Track 7 Acemañşîran Sirto

Track 8 Kumsalda Düet

Track 12 Hüseyî Müşterek Taksim

Track 13 Hüseyî Saz Eseri

Track 15 Hicazkâr Longa

4_Cafe İstanbul – Sirtolar ve Longalar

Track 1 Nihavend Longa

Track 4 Şehnaz Longa

Track 11 Nikriz Sirto

Track 12 Hicaz Sirto

Track 16 Şehnaz Longa (Re-mix)

Track 17 Nihavend Longa (Re-mix)

5_ Sezgiyle seslenişler - intuitional calls

Track 1 vuslat

Track 6 devrân

Track 11 sultân-ı sevdâ

Track 15 kanun taksimi

Track 16 yakıyor bağrımındaki ateş –hicaz şarkı-

6_doğu rüzgârı 1 – wind of east 1

Track 1 göç

Track 2 doğu rüzgân

Track 4 yağmurla gelen

Track 6 kerbelâ

Track 10 sır kapısı

7_ doğu rüzgârı 2 - wind of east 2

Track 1 dağlara yükseliş

Track 2 atlantis

Track 6 mahur

Track 9 doğui'nun

Σύνολο ενθέτων cd's

Φάκελος Γ: Ψηφιακή παρουσίαση των ενθέτων των cd's

« ...στον Παπού »

Πρόλογος

Η έναρξη της προσπάθειας για τη συλλογή του υλικού και τη συγγραφή αυτής της πτυχιακής εργασίας ξεκίνησε ήδη με αφορμή το περιεχόμενο και τις απαιτήσεις του μαθήματος της «Μεθοδολογίας της έρευνας», κατά την οποία επιτεύχθηκε μία πρώτη αποδελτίωση του μεγαλύτερου μέρους των βιβλιογραφικών πηγών, στις οποίες αρχικά προστρέξαμε. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, μας δόθηκε η δυνατότητα να συλλέξουμε στοιχεία και να συντάξουμε ένα σύντομο και γενικό «προσχέδιο έρευνας», προσανατολιζόμενοι στη μελέτη των πηγών, με στόχο τον προσδιορισμό της «ιστορικής διαδρομής», την οποία φαίνεται να ακολούθησε το κανονάκι, μέχρι να αποκτήσει την τελική του, σύγχρονη μορφή. Κατά τη διάρκεια της έρευνάς μας, εντοπίσαμε την ύπαρξη ποικίλων «ιστοριών», οι οποίες αναφέρονταν στην «ιστορική διαδρομή» και εξέλιξη του οργάνου. Σε κάθε μία από αυτές, εμφανιζόταν έντονη η τάση να προβληθούν και να τονισθούν συγκεκριμένα στοιχεία, τα οποία οδηγούσαν κάθε φορά σε διαφορετική σκιαγράφιση αυτής της «πορείας». Το γεγονός αυτό μας προβλημάτισε έντονα και αποτέλεσε τη βασική αιτία για τη μετατόπιση της έρευνάς μας σε διαφορετική κατεύθυνση, η οποία σχετιζόταν άμεσα με τους λόγους ύπαρξης και δημιουργίας των παραπάνω «ιστοριών».

Για την πραγμάτωση της παρούσας πτυχιακής εργασίας, απαιτήθηκε εξ αρχής μια μορφή καταμερισμού των ποικίλων επιμέρους εργασιών για τη συλλογή και τη σύνθεση του υλικού. Η συλλογή του υλικού στηρίχθηκε, αρχικώς, στην κοινή έρευνα και μελέτη των βιβλιογραφικών αναφορών για το θέμα το οποίο εξετάσαμε. Στη συνέχεια, κρίθηκε αναγκαίος ο διαχωρισμός της κοινής έρευνας και οδηγηθήκαμε στην κατ' ιδίαν ενασχόληση με την εργασία, η οποία στηριζόταν πάντα στην από κοινού συγγραφή των κειμένων, με δεδομένη όμως, την επιμέλεια διαφορετικών πεδίων από τον καθένα μας. Τα πεδία αυτά ουσιαστικά συνθέτουν τα τρία πρώτα κεφάλαια της εργασίας και ορισμένα από αυτά θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως επιμελημένα από τον υπεύθυνο του Α' και του Β' τόμου χωριστά. Το μέγεθος του υλικού το οποίο καταλογίζεται στον καθένα, παρουσιάζει την ίδια βαρύτητα, αν και ο διαχωρισμός των επιμέρους κεφαλαίων εμφανίζεται αρχικά

ανισομερής. Την επιμέλεια του δεύτερου και του τρίτου κεφαλαίου, με εξαίρεση το υποκεφάλαιο 3.5., ανέλαβε ο υπεύθυνος συγγραφήs του Α' τόμου, σε αντίθεση με τον υπεύθυνο συγγραφήs του Β' τόμου, ο οποίος επιμελήθηκε το προαναφερθέν υποκεφάλαιο και το υποκεφάλαιο 1.2. Τα υπόλοιπα μέρη της παρούσας πτυχιακής εργασίας, επιμελήθηκαν οι προαναφερθέντες από κοινού, με εξαίρεση το τέταρτο κεφάλαιο του κάθε τόμου, το οποίο, αν και αποτελεί κατά βάση προϊόν πρωτότυπης έρευνας του καθενός από τους παραπάνω, κυρίως σε ό,τι αφορά τη συλλογή του πρωτογενούς υλικού και τη συγγραφή των κειμένων, ωστόσο η μελέτη και η διαχείριση του υλικού είναι αποτέλεσμα στενής και συνεχούς συνεργασίας.

Ευχαριστίες

Σε αυτό το σημείο θα θέλαμε αρχικά να ευχαριστήσουμε τους *Abmet Meter* και *Göksel Baktagır*, για την κάθε είδους πολύτιμη συμβολή τους στην υλοποίηση της προσπάθειάς μας και κάθε παράγοντα του πολιτιστικού οργανισμού «Εν Χορδαίς», στον οποίο κυρίως, οφείλουμε τη δυνατότητα της άμεσης επαφής και συνεργασίας μας με τους παραπάνω. Δευτερευόντως, οφείλουμε να ευχαριστήσουμε ιδιαίτερα τον κ. *Ejder Güleç*, (εικ. 56-57) έναν από τους σημαντικότερους εκπροσώπους των κατασκευαστών του κανονιού σήμερα, στην Τουρκία, τον οποίο συναντήσαμε στη Σμύρνη, στα πλαίσια της έρευνας της εργασίας μας και ο οποίος αποτέλεσε σημαντικότερη πηγή για την άντληση πληροφοριών σχετικά με την κατασκευή και την περιγραφή του σημερινού οργάνου.

Κλείνοντας, θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε θερμά όλους εκείνους, οι οποίοι συνέβαλαν άμεσα ή έμμεσα στην πραγμάτωση της έρευνας και στην ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας και ιδιαίτερα όλους όσους μας φιλοξένησαν κατά καιρούς -στα πλαίσια της προσπάθειας αυτής- τόσο στην Άρτα, όσο και αλλού. Τέλος, αισθανόμαστε την ανάγκη να εκφράσουμε θερμές ευχαριστίες προς το δάσκαλό μας και επόπτη καθηγητή *Παναγιώτη Πούλο*, για την υποστήριξη και τη συμβολή του σε όλα τα στάδια και τους τομείς της παρούσας εργασίας.

Εισαγωγή – Σύνοψη του θέματος

Μελετώντας κανείς τη μορφή την οποία παρουσιάζει η τουρκική μουσική τα τελευταία χρόνια, εύκολα διαπιστώνει μια εξελικτική πορεία, η οποία εμφανίζει έντονες διακυμάνσεις από τα τέλη του 17^{ου} αιώνα, μέχρι σήμερα. Ο 17^{ος} κι ο 18^{ος} αιώνας θεωρούνται οι «χρυσοί αιώνες» της οθωμανικής αυτοκρατορίας για την αρχιτεκτονική, τη λογοτεχνία και τη μουσική (Signell 1974: 72), ενώ, είναι χαρακτηριστικό ότι, ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} (περίοδος του *Tanzimat*¹), είχε αρχίσει να διαφαίνεται στροφή προς τα ευρωπαϊκά πρότυπα, -σε ό,τι αφορά τους τομείς της εκπαίδευσης, της στρατιωτικής και της πολιτικής οργάνωσης, καθώς επίσης και της «προσέγγισης» της μουσικής- η οποία κατέστη ιδιαίτερα έντονη μετά την κατάρρευση της τον 20^{ου} αιώνα. Μετά την εγκαθίδρυση της τουρκικής δημοκρατίας το 1923, η οθωμανική μουσική μετονομάζεται σε «κλασική οθωμανική/ τουρκική μουσική»² και λαμβάνει «μουσειακή μορφή», με το ραδιόφωνο να αντικαθιστά την Αυλή, η οποία τόσα χρόνια θεωρούνταν σημαντικότερος πυρήνας της τελευταίας. Στα μέσα του 20^{ου} αιώνα, με την ίδρυση των κονσερβατορίων, η κλασική οθωμανική/ τουρκική μουσική αναγνωρίζεται και νομιμοποιείται, εμφανίζοντας όμως νέα στοιχεία³ τα οποία παραπέμπουν άμεσα σε ευρωπαϊκού τύπου αντίστοιχες σχολές και προγράμματα μουσικών σπουδών. Τα προαναφερθέντα γεγονότα, αποτελούν μόνο ένα μέρος του συνόλου των πολιτικών του τουρκικού κράτους, το οποίο αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα έκφρασης και καλλιέργειας της πολιτικής ενός έθνους-κράτους.

Όλα τα παραπάνω στοιχεία παραπέμπουν και ουσιαστικά προετοιμάζουν την εμφάνιση και την καλλιέργεια, από την εκάστοτε μορφή εξουσίας, ενός ιδεολογικού διπόλου, το οποίο

¹ Για περισσότερα, σχετικά με την περίοδο αυτή, βλέπε παρακάτω, στο κεφάλαιο 2.3.

² Στη βιβλιογραφία, όταν γίνεται αναφορά σε αυτό το μουσικό είδος, χρησιμοποιείται άλλοτε η ονομασία «κλασική οθωμανική μουσική» κι άλλοτε η ονομασία «κλασική τουρκική μουσική». Στην παρούσα εργασία, χρησιμοποιούνται και οι δύο τίτλοι προσδιορισμού αυτής της μουσικής, ανάλογα με την περίπτωση. Σημειώτεον ότι στην ελληνική βιβλιογραφία, η οποία αναφέρεται σε ζητήματα τα οποία άπτονται το αντικείμενο αυτής της μουσικής, χρησιμοποιείται ο τίτλος «λόγια οθωμανική μουσική».

³ Χρήση πενταγράμμου ως σύστημα καταγραφής της μουσικής αυτής, θεμελίωση θεωρητικών δεδομένων, για παιδαγωγικούς σκοπούς κ.α.

εμφανίστηκε να χαρακτηρίζει την τουρκική μουσική. Το τελευταίο, εμπερικλείει δύο φαινομενικά διάφορα μουσικά πρότυπα: το *alaturka* και το *alafiranga*. Η παρούσα εργασία διερευνά αν και σε ποιο βαθμό αυτό το δίπολο έχει ισχύ στο παρόν κι αν έχει, πώς αυτό εκφράζεται, μέσα από δύο σύγχρονους τούρκους μουσικούς.

Αρχικά, γίνεται μια προσπάθεια να διερευνηθούν οι επικρατέστερες «ιστορίες», σχετικά με την «προέλευση» του οργάνου *kanun* («κανονάκι»), έτσι όπως αυτές εντοπίζονται, τόσο σε σύγχρονες τουρκικές κι ελληνικές εκδόσεις, όσο και σε συγγράμματα, τα οποία διαπραγματεύονται θέματα της οθωμανικής μουσικολογίας, διεθνώς. Στη συνέχεια, με σκοπό να μελετηθεί το θεωρητικό υπόβαθρο των, σχετιζομένων με το αντικείμενο της μουσικής, πολιτικών ενεργειών του τουρκικού κράτους, αναλύεται, με βάση σύγχρονες μελέτες από το χώρο της επιστήμης της ανθρωπολογίας και της ιστορίας, ένα απόσπασμα δοκιμίου του *Mehmet Ziya Gökalp*, ο οποίος θεωρείται εκφραστής του Τουρισμού.

Στην προσπάθεια μελέτης αυτής της συνύπαρξης, όπως προαναφέρθηκε θα χρησιμοποιηθούν δύο σύγχρονοι μουσικοί της ίδιας γενιάς, οι οποίοι εμφανίζουν μια συγκεκριμένη ισχυρή καλλιτεχνική υπόσταση στο μουσικό προσκήνιο της Τουρκίας, κυρίως ως παίκτες του *kanun* («κανονίστες» ή «κανονιέρηδες»). Σε καθέναν από αυτούς εμφανίζεται-εκφράζεται το παραπάνω δίπολο (*alaturka – alafiranga*) με διαφορετικό τρόπο και ουσιαστικός σκοπός της εργασίας είναι η προσπάθεια να μελετηθεί το τελευταίο, μέσα από τη μορφή την οποία παίρνει κι εμφανίζει, από τον καθέναν από τους παραπάνω (*Göksel Baktagir* και *Abmet Meter*), μέσα από τις δισκογραφικές τους δουλειές και τον τρόπο διδασκαλίας τους.

Πιο συγκεκριμένα, μέσα από την ανάλυση της παρουσίας τους στη δισκογραφία, σε ό,τι αφορά τους παράγοντες διαμόρφωσης του προφίλ του καθενός ως καλλιτέχνη⁴, φαίνεται να μπορεί να εμφανιστεί μια πλευρά της εικόνας τους, ως μονάδες υιοθέτησης του διπόλου της *alaturka* και της *alafiranga* μουσικής, ενώ, επίσης, η παρουσία τους ως διδάσκοντες και η γενικότερη πρακτική της

⁴ Η αισθητική του καθενός, μέσα από τα κείμενα, τις φωτογραφίες, τη γλώσσα, την επιλογή των μουσικών κομματιών και των συνεργατών στους δίσκους τους κ.λπ.

διδασκαλίας τους, μέσα από τη γλώσσα και την ορολογία την οποία χρησιμοποιούν, το ρεπερτόριο το οποίο επιλέγουν να διδάξουν, τα μέσα διδασκαλίας τα οποία χρησιμοποιούν και γενικότερα του τι και πώς διδάσκουν, σε συνδυασμό με εξωδιδασκτικούς παράγοντες, όπως ο τρόπος συμπεριφοράς και αντιμετώπισης κ.λπ., πιθανόν να συμβάλουν σε μια πιο ολοκληρωμένη και τεκμηριωμένη θέση απέναντι στον πυρήνα της θεματικής της εργασίας.

Μεθοδολογία

Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί, ότι οι κατά τόπους «στορίες»⁵, οι οποίες «προτείνουν» ένα συγκεκριμένο μοντέλο για την προέλευση και την πορεία του οργάνου μέχρι σήμερα, αποτελούν και εκφράζουν ένα μέρος του ιδεολογικού υποβάθρου, το οποίο πολλές φορές κυριαρχεί κι εκφράζεται από την κεντρική εξουσία, ενώ παράλληλα επηρεάζει και εν μέρει διαμορφώνει τα δεδομένα, τα οποία συνθέτουν τα παραπάνω. Άμεσο επακόλουθο αυτών των δεδομένων είναι το γεγονός ότι μια οργανολογική μελέτη καθίσταται «προβληματική», όταν στηρίζεται, αυστηρά και μόνο, στα παραπάνω στοιχεία.

Στην παρούσα εργασία υιοθετούμε μια σύγχρονη οργανολογική προσέγγιση, ως αντίποδα στις καθιερωμένες προσεγγίσεις της ελληνικής και τουρκικής βιβλιογραφίας, οι οποίες εστιάζουν εξ ολοκλήρου στην «δισοσυγγρασιακή» διάσταση των μουσικών οργάνων, στην οποία το όργανο αντιμετωπίζεται ως μια δυναμική οντότητα. Για τον *Dawe*, «τα μουσικά όργανα λειτουργούν τόσο εμβληματικά και συμβολικά για τους ανθρώπους και τους τόπους όσο κάθε άλλο μουσικό φαινόμενο» (*Dawe* 1994: 38). Η κατασκευή, ο τρόπος παιχνιδιού, η προβολή τους ή όχι, η εμβληματική χρήση τους, καθώς κι οτιδήποτε σχετίζεται με αυτά, αποτελούν ένα σύνολο στοιχείων, το οποίο προσφέρει στον ερευνητή νέους ορίζοντες για τη μελέτη και την προσέγγιση πολλών

⁵ Για περισσότερα, βλ. παρακάτω, στο κεφάλαιο 1.2., στο οποίο μελετώνται οι επικρατέστερες «στορίες» προέλευσης του οργάνου *kanun*.

περισσότερων, από τα εμφανή και μόνο στιλιστικά χαρακτηριστικά⁶, κι αυτό γιατί «η κατασκευή των μουσικών οργάνων (καθώς και το παίξιμό τους) απαιτούν ένα πεδίο ψυχοβιολογικών, κοινωνικοψυχολογικών και κοινωνικοπολιτιστικών ικανοτήτων» (ο.π. σ. 275).

Σύμφωνα με τον Racy, στις μελέτες για τα μουσικά όργανα, προβάλλονται συνήθως δύο μοντέλα για την εξέτασή τους. Το πρώτο καλείται «προσαρμοστική» (*adaptationnal*) παρατήρηση και το δεύτερο, παρατήρηση «ιδιοσυγκρασίας» (*idiosyncratic*) (Racy 1994: 37). Στην «προσαρμοστική» παρατήρηση, τα όργανα αντιμετωπίζονται «σα μουσικές οντότητες-μονάδες που αλλάζουν και εξελίσσονται σύμφωνα με τα χωροχρονικά δεδομένα (τάσεις κατασκευής, τεχνικές παιξίματος κ.λπ.). Η «προσαρμοστική» παρατήρηση κάνει το μουσικό όργανο (μαζί και τους κατασκευαστές, τους οργανοπαίκτες-εκτελεστές, το ακουστικό κοινό) κριτικό σημείο αναφοράς για την ανάγνωση των τοπικών καθορισμένων χαρακτηριστικών του» (ο.π.).

Από την άλλη πλευρά, η παρατήρηση «ιδιοσυγκρασίας», «λαμβάνει υπ' όψιν τα σταθερά φυσικά χαρακτηριστικά συγκεκριμένων τύπων μουσικών οργάνων, καθώς επίσης και τις φυσικές ικανότητες των εκτελεστών. Με αυτόν τον τρόπο, ένα μουσικό όργανο μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως δάνειο και να γίνει αποδεικτό ως φυσικό και “ακουστικό” πακέτο, το οποίο ενσωματώνει κατασκευαστικές και εκτελεστικές μεθόδους» (ο.π.). Παρά τον εμφανή διαχωρισμό των παραπάνω μορφών «παρατήρησης», και τα δύο μοντέλα θεωρούνται «αδιαχώριστα και συμπλεκώμενα».

Στην εργασία αυτή γίνεται προσπάθεια να προσεγγισθούν και οι δύο παραπάνω μορφές παρατήρησης, με εμφανή όμως βαρύτητα στην «προσαρμοστική» παρατήρηση. Για το κανονάκι, ισχύει ό,τι και για τα υπόλοιπα μουσικά όργανα, τα οποία «αλληλεπιδρούν διαλεκτικά με τις περιβάλλουσες φυσικές και πνευματικές πραγματικότητες, και συνεχώς διαπραγματεύονται ή αναδιαπραγματεύονται, τους ρόλους τους, τις φυσικές δομές, τις μεθόδους εκτέλεσης, τα ηχητικά ιδεώδη και τις συμβολικές έννοιες» (Racy 1994: 38), με αποτέλεσμα να ισχύει η άποψη του Dawe,

⁶ Τα οποία εντάσσονται στη «μορφολογία» των μουσικών οργάνων, η οποία με τη σειρά της «αποκαλύπτει, μέσω του σχήματός τους, της διακόσμησής τους και της εικονογραφίας η οποία τα χαρακτηρίζει, ενσωματώσεις αξιών, πολιτικών, αισθητικών των κοινωνιών των μουσικών, στις οποίες δραστηριοποιούνται αυτοί» (Baily 1977: 275, από Dawe 2003: 275).

σύμφωνα με την οποία «η παρουσία των μουσικών οργάνων στη μουσική δημιουργία (τόσο αυτά, όσο και οι δημιουργοί τους και οι εκτελεστές τους), βοηθούν στη διάπλαση των κοινωνιών και των κουλτούρων, και αντιστρόφως» (Dawe 2003: 275).

Όλα τα παραπάνω εντάσσονται στα πλαίσια μιας σύγχρονης εθνομουσικολογικής προσέγγισης, σύμφωνα με την οποία η μελέτη της μουσικής αντιμετωπίζεται ως ένα φαινόμενο, το οποίο «προσδιορίζεται από κάποιους εξωτερικούς προς την ίδια όρους, ως στοιχείο ενός πολιτισμικού συστήματος και ενός συστήματος κοινωνικών σχέσεων» (Πανόπουλος 2005: 13) κι έχει ως αντικείμενό της τη μελέτη της μουσικής «μέσα στον πολιτισμό (Merriam 1964) αλλά και της μουσικής ως κοινωνικής σχέσης και πολιτισμικής επιτέλεσης, δηλαδή της μουσικής ως πολιτισμού (Herndon and McLeod 1990)» (ο.π. σ. 16).

Υιοθετώντας τα χαρακτηριστικά γραφής της εθνογραφίας, προσπαθούμε να ακολουθήσουμε την πορεία, την οποία θεωρεί ο Geertz ότι ακολουθεί ο κάθε εθνογράφος, «παρατηρώντας, καταγράφοντας και αναλύοντας», με δεδομένο όμως ότι ο εθνογράφος «δεν αναζητά ερμηνευτικά σχήματα που να καλύπτουν ολόκληρους πολιτισμούς ή κοινωνίες, αλλά αντίθετα θεωρεί την πολιτισμική ανάλυση “μικροσκοπική” και μερική» (Geertz 1973α: 21 από Μαδιανού χ.χ.: 149)⁷.

Στο κείμενο το οποίο ακολουθεί, εμπεριέχεται μια μελέτη του ιστορικού υποβάθρου των εννοιών της *alaturka* και της *alafiranga* μουσικής, με αναφορές σε ιστορικές προσωπικότητες, όπως ο Σελίμ Γ', ο Μαχμούτ Β', ο Κεμάλ Αττατούρκ και ο Ζιγιά Γκιοκάλπ, καθώς επίσης και με αναφορές σε περιόδους ιστορικών μεταρρυθμίσεων, σε γεγονότα και σε κινήματα τα οποία επηρέασαν τη διαμόρφωση και τη χρήση των παραπάνω εννοιών, όπως η περίοδος του Τανζιμάτ, η εγκαθίδρυση της δημοκρατίας στο τουρκικό κράτος, οι πολιτικές αυτού και οι Νεότουρκοι. Μέσα από τη διαπραγμάτευση και μελέτη ενός κειμένου του Ζιγιά Γκιοκάλπ, υπό το πρίσμα σύγχρονων ανθρωπολογικών και ιστορικών μελετών, επιχειρείται μια προσπάθεια ανίχνευσης στοιχείων σύνδεσης της ιδεολογίας και της πολιτικής του τουρκικού έθνους-κράτους με τις παραπάνω έννοιες.

⁷ Αυτό το άρθρο της Γκέφου- Μαδιανού, στο οποίο παραπέμπουμε, προέρχεται από το φάκελο σημειώσεων του μαθήματος «Ανθρωπολογική προσέγγιση του λαϊκού πολιτισμού II», της Σίσσυς Θεοδοσίου.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας, επιχειρείται μία προσπάθεια ανίχνευσης και μελέτης του διπλού της *alaturka* και της *alafranga* μουσικής, με κεντρικό άξονα αφενός, την παρουσία δύο σύγχρονων τούρκων μουσικών (των *Göksel Baktagir* και *Abmet Meter*) στη δισκογραφία -και συγκεκριμένα μέσα από τη μελέτη της γενικότερης αισθητικής δικών τους δισκογραφικών εκδόσεων- κι αφετέρου, έχοντας ως πυρήνα μελέτης την παρουσία τους και το ρόλο τους ως διδάσκοντες-φορείς της τουρκικής μουσικής παράδοσης, σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο διδασκαλίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Οργανολογική προσέγγιση και οι επικρατέστερες εκδοχές προέλευσης του σύγχρονου *kanun*

1.1. Η περιγραφή του σύγχρονου *Kanun*⁸

Το πιο ευρέως διαδεδομένο σύστημα ταξινόμησης των μουσικών οργάνων, πάνω στο οποίο στηρίζονται πολλά άλλα, είναι αυτό του *Hornbostel* και *Sachs* ([1914] 1961). Βασισμένο σε ένα σύστημα το οποίο επινοήθηκε από τον *Mahillon*, χρησιμοποιεί τέσσερις κύριες ομάδες ταξινόμησης: ιδιόφωνα, αερόφωνα, χορδόφωνα και μεμβρανόφωνα. Τα κριτήρια τα οποία χρησιμοποιήθηκαν για να προσδιορίσουν ομάδες και τύπους, έχουν εξεταστεί και καλλιεργηθεί (δημιουργώντας μικροομάδες) μέσω μιας προοδευούσας έρευνας για τα υλικά και τις ακουστικές ιδιότητες, τις μεθόδους κατασκευής, την ακουστική ποιότητα, τις τεχνικές, οι οποίες απαιτούνται για την παραγωγή ήχων, τα συστήματα κουρδίσματος, καθώς επιδίδονταν παράλληλα στις επιστημονικές τεχνικές για τη συντήρηση, διατήρηση, αποκατάσταση, ανακατασκευή και ταξινόμηση αυτών (Kartomi: 1990 από Dawe: 2003).

Το περιεχόμενο αυτού του κεφαλαίου βασίζεται στην οργανολογική περιγραφή του σύγχρονου κανονιού (*kanun* [εικ. 1]) στην περιοχή της σημερινής Τουρκίας και μαζί με αυτή συμπεριλαμβάνονται αρχικά, πληροφορίες, οι οποίες αφορούν τον τρόπο παιξίματός του.

Το κανονάκι παίζεται κρατημένο συνήθως πάνω στα πόδια του εκτελεστή⁹, με δύο «πένες» (πλήκτρα) ή «νύχια» (*mizrab*¹⁰), όπως λέγονται επίσης, τα οποία προσδένονται στους δείκτες των δύο χεριών με μεταλλικά «δαχτυλίδια» ή «δαχτυλήθρες», κατασκευασμένες από ασήμι, χρυσό, ή κάποιο

⁸ Εξαιτίας του γεγονότος ότι οι περιγραφές του οργάνου είναι ελάχιστες στην υπάρχουσα βιβλιογραφία, αυτό το κεφάλαιο της παρούσας εργασίας βασίστηκε κυρίως στο βιβλίο της *Dr. Pinar Somakcı*, «*Kanun öğretimine giriş*».

⁹ Στις Αραβικές χώρες το κανονάκι συναντάται να στηρίζεται, αντί στα πόδια του οργανοπαίκτη, σε μία τετράποδη κατασκευή ως βάση-στήριγμα, συνήθως ξύλινο.

¹⁰ Οι όροι οι οποίοι βρίσκονται εντός των παρενθέσεων, δίπλα από τις ελληνικές ονομασίες των μερών του οργάνου, είναι οι αντίστοιχες τουρκικές ονομασίες αυτών, οι οποίες αντλήθηκαν από το παραπάνω βιβλίο της *Dr. Pinar Somakcı*, «*Kanun öğretimine giriş*».

άλλο μέταλλο, κατάλληλο για αυτή τη χρήση. Οι πένες, παλαιότερα κατασκευάζονταν από κόκαλα ή κέρατο βοδιού¹¹, ενώ το κύριο υλικό κατασκευής τους σήμερα, είναι το πλαστικό ή η ταρταρούγα (χελωνόστραχο) (εικ. 2). Με τις πένες, ο εκτελεστής τσιμπάει με μεγαλύτερη ευκολία και σταθερότητα τις χορδές. Η χρήση τους συμβάλλει επίσης και στη δυνατότητα παραγωγής μεγαλύτερης έντασης, σε ό,τι αφορά το ηχητικό αποτέλεσμα. (Ανωγειανάκης 1991: 294).

Ως κυριότερα δομικά χαρακτηριστικά του σύγχρονου οργάνου στην Τουρκία σήμερα, θεωρούνται ο *σκελετός*, το *αντηχείο*, το *δέρμα*, τα *κλειδιά*, η *γέφυρα*, οι *χορδές* και τα «*μαντάλια*» ή «*μανταλάκια*». Ο *σκελετός*, έχοντας τη μορφή κάθετου τραπεζίου, κατασκευάζεται από στεγνά και σκληρά ξύλα, όπως πεύκο, οξιά και καρυδιά¹² (εικ. 3). Το *αντηχείο* του οργάνου βρίσκεται ανάμεσα στη βάση τοποθέτησης των μανταλιών και στο δέρμα και συνήθως κατασκευάζεται από πλάτανο¹³ (εικ. 4).

Στη δεξιά πλευρά του οργάνου βρίσκεται εκείνο το τμήμα του (*yanlık*), το οποίο σηκώνει το βάρος της γέφυρας και κατασκευάζεται από ελαφριά και ανθεκτικά ξύλα, όπως το έλατο και το μαόνι¹⁴ (εικ. 5). Κατά μήκος της πλάγιας πλευράς του οργάνου τοποθετείται η βάση των κλειδιών, η οποία κατασκευάζεται από μαλακό ξύλο όπως φλαμουριά και πάνω σε αυτή τη βάση δημιουργούνται τρύπες, ανάλογα με τον αριθμό των χορδών του οργάνου¹⁵ (εικ. 8-9). Τα κλειδιά

¹¹ Εκθέτοντας το κέρατο σε φωτιά, αυτό άνοιγε και «πετούσε καπλαμάδες», έδινε δηλαδή λεπτές φλούδες από τις οποίες έφτιαχναν νύχια για το κανονάκι ή πένες για ούτι.

¹² Σε μήκος 39–41 cm.

¹³ Τα βασικότερα μέρη του αντηχείου είναι τα εξής: 1) ο πάνω θώρακας, ο οποίος κατασκευάζεται κυρίως από πλάτανο και έλατο, με πάχος 3–4 cm και 2) ο κάτω θώρακας (πλάτη του οργάνου) ο οποίος κατασκευάζεται σήμερα από ξύλο κοντραπλακέ. Στον πάνω θώρακα τοποθετούνται και οι ροζέτες, οι οποίες είναι τρύπες τοποθετημένες στο θώρακα, στολισμένες με διάφορα σχήματα («αραβουργήματα») και κατασκευάζονται συνήθως από πλάτανο (εικ.6). Κάτω από το πάνω μέρος του θώρακα τοποθετούνται και τα καμάρια, τα οποία έχουν ως σκοπό να εμποδίσουν κάποιο τυχόν βούλιαγμα ή φούσκωμα του και κατασκευάζονται από έλατο ή οξιά. Το πλάτος τους είναι συνήθως 5 mm και το πάχος τους 15 mm, ενώ η μεταξύ τους απόσταση υπολογίζεται κυρίως στα 7 cm (εικ. 7) (Somakçi 2001: 13-15).

¹⁴ Για να αποφεύγεται το βούλιαγμα του οργάνου, θεωρείται καλό τα «νερά» να είναι ομαλά και χωρίς ρόζους.

¹⁵ Έχει μήκος 80–25 cm, ενώ το πάχος στο σημείο όπου εφάπτεται με το αντηχείο είναι 4 cm, στην εξωτερική του πλευρά 1 cm και ενδιάμεσα 2 cm.

του οργάνου (*burgu*) κατασκευάζονται από σκληρά ξύλα, όπως έβενος, κρνανιά και κορομηλιά, ενώ θεωρείται κατάλληλη και η χρήση ελαφρών μετάλλων¹⁶ (εικ. 10α,β) (Somakçi 2001: 15-17).

Από σκληρά, άκαμπτα ξύλα, κατασκευάζεται κι ο κορμός τοποθέτησης των ξύλινων κλειδιών (*bas esiké*), στο αριστερό μέρος του οργάνου, στον οποίο τοποθετούνται—διαχωρίζονται, συνήθως ανά τρεις, οι χορδές (εικ. 11α,β). Ανάμεσα στον κύριο καβαλάρη και στη βάση τοποθέτησης των μανταλιών, βρίσκεται η «φωλιά των χορδών» (*tel yatagi*), η οποία κατασκευάζεται συνήθως από σκληρά ξύλα όπως οξιά, καρδιά ή ευιάλυπτο, με σκοπό να αντέχει στην τάση των χορδών, χωρίς να φθείρεται σημαντικά¹⁷ (εικ. 12-10α). Η βάση (*mandal tabtası*) πάνω στην οποία τοποθετούνται (καρφώνονται) τα μαντάλια, βρίσκεται στην πλάγια πλευρά του οργάνου, έχει μήκος 72–75 cm και παρουσιάζει μια εμφανή διαφοροποίηση στο πλάτος της¹⁸ (εικ. 13α,β). Τα μαντάλια¹⁹ είναι μικρά μεταλλικά κομμάτια, τα οποία δημιουργούνται από τη μείξη χαλκού και νικελίου και χρησιμοποιούνται για την αυξομείωση του τονικού ύψους της χορδής²⁰ (εικ. 14α,β). Στο κανονάκι συναντά κανείς και διάφορα στολίδια (*filatolar*) «ανατολίτικης τεχνοτροπίας», τα οποία τοποθετούνται στο καπάκι, στην πλάτη και στα σημεία όπου ενώνονται τα διάφορα μέρη του οργάνου, ως «φιλέτα» (εικ. 15) (Somakçi 2001: 18-21).

Το δέρμα (*deri*) βρίσκεται δεξιά του θώρακα, λίγο πριν (2-3 cm) το σημείο στο οποίο δένονται οι χορδές.²¹ Για την κατασκευή του χρησιμοποιείται κυρίως ελαστικό άπαχο δέρμα από

¹⁶ 3–4 cm κάτω από την κεφαλή του κάθε κλειδιού, δημιουργείται μια διαμπερής τρύπα, μέσα από την οποία εισέρχεται η χορδή, η οποία στη συνέχεια τυλίγεται γύρω από αυτό.

¹⁷ Έχει μήκος 40 cm, πλάτος 3,5 cm και ύψος, περίπου 4,5 cm.

¹⁸ Ξεκινώντας από την κάτω αριστερή γωνία, το φάρδος (περίπου 3–4 cm) φθάνοντας στην πάνω αριστερή γωνία, συνεχώς μειώνεται.

¹⁹ Η παλαιότερη ονομασία τους ήταν «μακάρρα» (*makara*) (Somakçi 2001: 20).

²⁰ Το ύψος της λαβής του κάθε μανταλιού είναι 12 mm, ενώ το πλάτος του στο σημείο όπου έρχεται σε επαφή με τις χορδές είναι 11 mm. Το συνολικό ύψος του μανταλιού είναι 13 mm. Έχει 2,5 mm πάχος στην πρόσοψή και 3 mm στη βάση του, ενώ το πλάτος του στο επάνω μέρος, συμπεριλαμβανομένης και της λαβής, είναι 13 mm, σε αντίθεση με τη βάση του στην οποία εμφανίζει πλάτος 16 mm.

²¹ Το δέρμα έχει μήκος 15 cm και χωρίζεται συνήθως σε τέσσερα επιμέρους τμήματα των 9-9,5 cm. Σήμερα, σε ορισμένες περιπτώσεις, το δέρμα χωρίζεται και σε πέντε επιμέρους τμήματα μικρότερων διαστάσεων.

ψάρι, ελάφι, αρνί, κατσίκι, καμήλα κι όχι μόνο²² (εικ. 16). Από οξιά ή πλάτανο κατασκευάζεται και το σημείο, δεξιά του οργάνου, στο οποίο δημιουργούνται, σε ομάδες ανά τρεις, τρύπες από τις οποίες περνούν οι χορδές (*tel takacagi*)²³ (εικ. 17).

Ο καβαλάρης βρίσκεται δεξιά του οργάνου, κατασκευάζεται ή από κελεμπέκι, ή από οξιά ή από σημύδα -η οποία θεωρείται ότι είναι το καταλληλότερο υλικό για αυτό το μέρος- και μεταφέρει την πίεση των κουρδισμένων χορδών (περίπου 1000 kg) στο δέρμα²⁴ και τοποθετείται στο πάνω μέρος της γέφυρας (*keşru* [εικ. 18α,β]), η οποία, με τη σειρά της, προσαρμόζεται κάθετα στο δέρμα, έχοντας ύψος, όσο και η κάθετη γωνία του οργάνου.

Τέλος, τα μεγέθη του οργάνου ποικίλουν ανάλογα με τον αριθμό των νοτών—«φωνών» που εμφανίζονται σε αυτό κι έτσι, μπορούν να ορισθούν έξι βασικοί τύποι του οργάνου²⁵, με επικρατέστερο και πιο διαδεδομένο είδος το όργανο είναι το κανονάκι 26 «φωνών»²⁶, ενώ οι χορδές οι οποίες χρησιμοποιούνται σήμερα στο κανονάκι, κατασκευάζονται από ειδικές πετονιές²⁷, προσφέρουν μεγάλη ελκτική δύναμη, περισσότερη αντοχή και ποικίλει το μήκος και το πάχος τους (Somakci 2001: 21-25) (εικ. 19).

²² Παλαιότερα αυτό το μέρος κατασκευαζόταν επίσης από ξύλο και δε φαίνεται να αποτελούσε ξεχωριστό μέρος στο θώρακα του οργάνου (Feldman 1996: 157). Σήμερα, σε ορισμένες περιπτώσεις αυτό το μέρος του οργάνου κατασκευάζεται από ίνες γυαλιού, ακόμη κι από κατεργασμένο πλαστικό (π.χ. κομμάτια ακτινογραφιών).

²³ Το κάθε τμήμα από αυτά έχει 1 mm πλάτος και 2-3 mm βάθος.

²⁴ Στο πάνω μέρος του καβαλάρη τοποθετείται ένα κομμάτι από έβενο, με σκοπό να εμποδίζει τη φθορά των χορδών και του καβαλάρη.

²⁵ (α) κανονάκι 22 «φωνών», (β) κανονάκι 23 «φωνών», (γ) κανονάκι 24 «φωνών», (δ) κανονάκι 25 «φωνών», (ε) κανονάκι 26 «φωνών» και (στ) κανονάκι 27 «φωνών».

²⁶ Αξιοσημείωτο είναι ότι κατά καιρούς κατασκευάζονται, κατόπιν παραγγελίας του οργανοπαίκτη και όργανα μεγαλύτερα των 27 «φωνών».

²⁷ Παλιότερα, για την κατασκευή των χορδών χρησιμοποιούνταν υλικά όπως έντερο και μπρισίμι. Μεταλλικές χορδές χρησιμοποιούνται ακόμη και σήμερα στο κανονάκι του «Αραβικού» τύπου.

1.2. Οι επικρατέστερες «ιστορίες» για την ιστορική διαδρομή του *kanun*

Είναι γεγονός ότι επικρατεί μια έντονη σύγχυση απόψεων σχετικά με την ιστορική διαδρομή την οποία ακολούθησε το κανονάκι, μέχρι να φτάσει να έχει τη σημερινή του μορφή. Στην προσέγγιση αυτής της πορείας του οργάνου εντοπίζονται, ουσιαστικά τρεις διαφορετικές «ιστορίες» εξέλιξης του οργάνου. Η πρώτη έχει ως πυρήνα της τη σύγχρονη Ελληνική ιστοριογραφία και τον Ελλαδικό χώρο. Η δεύτερη στηρίζεται στην αντίστοιχη σύγχρονη Τουρκική ιστοριογραφία, με επίκεντρο την Τουρκία και η τρίτη υποστηρίζεται από τη σύγχρονη διεθνή και μουσικολογική έρευνα.

Σκοπός αυτού του κειμένου είναι να δοθεί μια σύντομη και αντιπροσωπευτική σκιαγράφηση των παραπάνω τάσεων-«ιστοριών», με δεδομένο, όμως, ότι η προσπάθειά μας διαφοροποιείται από αυτές -οι οποίες εστιάζουν στο ζήτημα της «διαδρομής» του οργάνου- υιοθετώντας μια σύγχρονη οργανολογική προσέγγιση, όπως προαναφέρθηκε²⁸. Οι πηγές στις οποίες στηρίχθηκε αυτή η προσπάθεια, είναι βιβλία και άρθρα σε περιοδικά και εγκυκλοπαίδειες, τα οποία αναφέρονται άμεσα ή έμμεσα σε αυτό το θέμα, τόσο από έλληνες και τούρκους συγγραφείς –ακαδημαϊκούς και μη– όσο και από διεθνώς αναγνωρισμένους συγγραφείς-μουσικολόγους, οι οποίοι εξειδικεύτηκαν στην οθωμανική μουσικολογία.

Από τις παραπάνω τρεις περιπτώσεις-«ιστορίες», για την πρώτη, αυτή με επίκεντρο τη σύγχρονη ελληνική ιστοριογραφία, αντλούμε τις πληροφορίες από τρεις κύριες πηγές²⁹, στις οποίες δίνεται έμφαση στη σχέση του σημερινού οργάνου με το βυζαντινό «κανόνιον», τον αρχαιοελληνικό «κανόνα» διαφόρων συγγραφέων, ανά περίοδο, το αρχαίο επίσης «ψαλτήριον» και τα συναφή του όργανα «τρίγωνον», «επιγόνειον», «σιμίκιον», «σαμβύκη» κ.λπ. (Καρακάσης 1970: 161, Θέμελης 1996: 18) Πιο συγκεκριμένα, στη θεωρία της Βυζαντινής μουσικής³⁰ συναντά κανείς συχνά τον όρο

²⁸ Για περισσότερα, βλ. παραπάνω, στο κεφάλαιο «Μεθοδολογία».

²⁹ α) Θέμελης. Γ. Δημήτρης. 1996. *Το κανονάκι: προέλευση, ιστορία*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, β) Καρακάσης. Σταύρος. 1970. *Ελληνικά Μουσικά Όργανα, Αρχαία, Βυζαντινά, Σύγχρονα*. Αθήνα: Δίφρος, γ) Ανωγειανάκης. Φοίβος. 1991. *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*. Αθήνα: Μέλισσα. Β' έκδ.

³⁰ Η ορθότερα της Ελληνορθόδοξης Ανατολικής Εκκλησιαστικής μουσικής.

κανόνιον (π.χ. κανόνιον των φωνών ή των οκτώ ήχων κ.λπ.) ως ονομασία διαγραμμάτων τα οποία χρησιμοποιούνται για την επεξήγηση της διάταξης των βαθμίδων (φθόγγων) και των ήχων αυτού του θεωρητικού συστήματος (Θέμελης 1996: 18). Σύμφωνα με το Δημήτρη Θέμελη, στα «*Αρμονικά*» του Κλαυδίου Πτολεμαίου (2^{ος} αιώνας μ.Χ.) συναντάται ίσως για πρώτη φορά η χρήση του όρου «*κανόνα*», ως μουσικό όργανο (ο.π. σ. 27). Στο έργο αυτό, γίνεται μνεία του μονόχορδου κανόνα, ως μουσικό όργανο και παρατίθενται πληροφορίες για αυτό. Ο Πτολεμαίος αναφέρει για πρώτη φορά και τη χρήση του *δεκαπεντάχορδου κανόνα*, το πρώτο πολύχορδο όργανο που φέρει και την ονομασία *κανών*, το οποίο χρησιμοποιείται ως όργανο μέτρησης διαστημάτων (ο.π. σ. 34).

Ο Μανουήλ Βρυένιος (1320) στο έργο του «*Αρμονικά*», παραθέτει πληροφορίες για την κατασκευή του *κανόνα-χορδότону*, ενός ξύλινου ορθογωνίου παραλληλογράμμου, το οποίο βρίσκεται κάτω από τις χορδές του κανόνα και χρησιμοποιείται από τον ίδιο, με σκοπό να εξηγήσει τις σχέσεις των φθόγγων στο αρχαίο *αμετάβολο* ελληνικό σύστημα (ο.π. σ. 36) (εικ. 20).

Πολλοί ισχυρίζονται ότι το σημερινό *κανονάκι* αποτελεί μια εξελιγμένη μορφή του αρχαίου *ψαλτήριου*. Ετυμολογικά, η λέξη *ψαλτήριο* προέρχεται από το ρήμα *ψάλλω*, το οποίο ερμηνεύεται ως «τσιμπώ χορδή με τα δάκτυλα» (ο.π. σ. 42). Στα «*Προβλήματα*» του Αριστοτέλη, μνημονεύεται το *ψαλτήριο* με την ονομασία *τρίγωνον*. Σε αυτό το έργο αναφέρεται συγκεκριμένα ότι «κακόμα και στα τρίγωνα ψαλτήρια όταν οι χορδές έχουν το ίδιο κούρδισμα, συμφωνούν σε διάστημα ογδός η μια χορδή που είναι διπλάσια και η άλλη μισή σε μήκος» (ο.π. σ. 42). Σε διάφορα συγγράμματα αρχαίων ελλήνων συγγραφέων (Αριστοτέλης, Θεόφραστος, Αθηναίος κ.α.) υπάρχουν και μαρτυρίες για κάποια μουσικά όργανα τα οποία πιθανόν συγγενεύουν με το *ψαλτήριο*, όπως τα *επιγόνειον* (με 40 χορδές), *σμίκιον* (με 35 χορδές), *μάγαδης* και το προαναφερθέν *τρίγωνον ψαλτήριο* (Curt Sachs «*The History of the musical instruments*» 1940: 137, Θέμελης 1996: 44). Ως ψαλτήριο μεταφράστηκε και από τους Εβδομήκοντα το Εβραϊκό *kinnor*, κατά τη μετάφραση της Παλαιάς Διαθήκης και δίνονται περιγραφές που το θέλουν να έχει 10 ή 30 ή 40 ή και περισσότερες χορδές. Στην τελευταία περίπτωση καλείται από τους παραπάνω *μέγιστον όργανον ψαλτήριο* (Θέμελης 1996: 46).

Ο Σταύρος Καρακάσης υποστηρίζει ότι η ονομασία του κανονιού «στη βυζαντινή εποχή» ήταν «ψαλτήριο» και ότι εισήχθη στην Ευρώπη από τους Άραβες, στην οποία παιζόταν κάθετα «όπως η άρπα», μεταξύ του 12^{ου} και 15^{ου} αιώνα και αργότερα οριζόντια, όπως σήμερα. Προτείνει δύο εκδοχές για την ονομασία *qanun*. Η μία προέρχεται ως αντιδάνειο από τα αραβικά, σύμφωνα με τον H. G. Farmer και η άλλη προέρχεται από το «ελληνικό κανών», σύμφωνα με τον A.H Fox *Strangways*, στους οποίους χαρακτηριστικά παραπέμπει. Είναι αξιοσημείωτο ότι παραθέτει κι έναν ισχυρισμό, ο οποίος ανατρέπει τη θέση του Farmer, υποστηρίζοντας ότι: «μ' αυτό το όνομα (κανών) ο Ευκλείδης, στα 300 π. Χ., αναφέρει ένα μονόχορδο μουσικό όργανο, και γι' αυτό δεν είναι δυνατό σε εποχή, που δεν είχαν εμφανιστεί οι Άραβες, να έχουν δώσει αυτοί την ονομασία σ' αυτό το όργανο» (Καρακάσης 1970: 161). Ως απάντηση σε αυτό -υποστηρίζει ο Καρακάσης- ο Farmer «παραδέχεται» την ελληνική «προέλευση» του ονόματος, αλλά τονίζει ότι «ο κανών ήταν ένα μονόχορδο όργανο, με το οποίο ο Πυθαγόρας έκανε επιστημονικά πειράματα, με σκοπό να εξακριβώσει τους μουσικούς φθόγγους, ανάλογα με το μήκος και το πάχος της χορδής» (ο.π.) και ότι «ο Ελ Φαράμπι³¹ εφάρμοσε την πυθαγόρεια κλίμακα στο πολύχορδο τραπεζοειδές όργανο, που ονόμασε *Qanun*» (ο.π.).

Για την αρχαία Ελλάδα παρουσιάζονται, επίσης, πληροφορίες από πολλές μαρτυρίες προερχόμενες από συγγραφείς, όπως ο Αριστοτέλης («Προβλήματα», 19.23,2), ο Θεόφραστος («Περί φυτικών ιστοριών», 5.7,6), για μουσικά όργανα, τα οποία πιθανολογούνται να ανήκουν στην ίδια κατηγορία με το κανονάκι. Εξαιτίας της έλλειψης, όμως, εικονογραφικών μαρτυριών για τη σχέση των οργάνων αυτών με το κανονάκι, αυτά παραμένουν απλώς «υποθέσεις, οι οποίες περιμένουν την τεκμηρίωσή τους» (Ανωγειανάκης 1991: 294). Αντίθετα, στους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους, τα ιστορημένα χειρόγραφα και οι τοιχογραφίες, κυρίως των εικλησιών, είναι πλούσια σε πληροφορίες για το ψαλτήριο σε τριγωνικό ή τραπεζοειδές σχήμα και τον τρόπο παιξίματός του, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι η στατικότητα των εικόνων αυτών, δε θα

³¹ Προφανώς, αναφέρεται στον Άραβα φιλόσοφο και θεωρητικό της μουσικής *Abu Nasr Muhammad al-Farabi* (850-950 μ.Χ.).

μπορούσε να λειτουργήσει και αποπροσανατολιστικά σε ό,τι αφορά τον καθορισμό του εικονιζόμενου μουσικού οργάνου (*κανονάκι* ή *άρπα* κ.λπ.) (ο.π.). Τέλος, είναι αξιοσημείωτο ότι το ψαλτήριο αναφέρεται μαζί με άλλα μουσικά όργανα σε σκανδιναβικό χρονικό του 12^{ου} αιώνα, όταν γίνεται αναφορά σε γιορτή που πραγματοποιήθηκε στον ιππόδρομο της Κωνσταντινούπολης³² (Ανωγειανάκης 1991: 294).

Σε κείμενα και βιβλία της διεθνούς οθωμανικής μουσικολογίας, γίνεται κυρίως λόγος για την παρουσία του οργάνου στον ευρωπαϊκό κόσμο και για τη σχέση του οργάνου με τον αντίστοιχο αραβικό. Το *κανονάκι* από το 12^ο μ. Χ. αιώνα, πέρα από τις χώρες με ισλαμική παράδοση και στις οποίες είναι σημαντικά διαδεδομένο με την ονομασία *qanun*, το συναντά κανείς και στην περιοχή της Ευρώπης, όπου μεταφέρθηκε είτε από το Βυζάντιο είτε με τους Άραβες από την Ισπανία, στους οποίους φαίνεται πως ήταν γνωστό ήδη από τον 11^ο αιώνα (The New Oxford History of Music vol. 1 χ.χ.: 445, Curt Sachs «*The History of the musical instruments*» 1940: 258, Θέμελης 1996: 47).

Κατά το Μεσαίωνα απαντάται σε διάφορες χώρες της Ευρώπης σε σχήμα τραπεζιού ή τριγώνου με την ονομασία *psalterium* ή *canon* ή *meo canno* («μισό κανόνι») στην Ισπανία, *cannone* και *mezxo canon* στην Ιταλία, *kanon* και *metz cannon* στη Γερμανία³³. Ο Γάλλος θεωρητικός της μουσικής *Johannes des Muris* (14^{ος} αιώνας), στο σύγγραμμά του *Musica Speculativa*, περιγράφει ένα όργανο το οποίο αφενός, θυμίζει σημαντικά τη μορφή του «κανονιού» κι αφετέρου εμφανίζεται να έχει 19 χορδές, σχηματίζοντας με τις δυο πλευρές του ένα ορθογώνιο τρίγωνο, με την τρίτη πλευρά να «πλησιάζει συνήθως μια αμβλεία γωνία» (Θέμελης 1996: 48). Σύμφωνα με ορισμένους, τα

³² Ο Φ. Ανωγειανάκης, αναφερόμενος στο *Philippe du Fresne-Canaye* και στο έργο του «*Le voyage du Levant*» (Paris 1987, p. 114-115), ισχυρίζεται ότι η ελληνική *άρπα*, την οποία παρατήρησε ο P. Fresne-Canaye σε γάμο πλούσιου εμπόρου στο Πέραν της Κωνσταντινούπολης, το 1573 και αναφέρει στο «Ταξίδι» του, ταυτίζεται με το όργανο *κανονάκι* (Ανωγειανάκης 1991: 294).

³³ Ο Σταύρος Καρακάσης, αποδέχεται την ύπαρξη αυτών των ονομασιών στη Γερμανία κι εκτός των άλλων, κάνει αναφορά και στην ονομασία *canon* και *micanon*, με την οποία το όργανο αυτό είχε επικρατήσει να χαρακτηρίζεται στη Γαλλία, όπως υποστηρίζει (Καρακάσης 1970: 160). Καλό θα ήταν να διευκρινιστεί ότι οι λέξεις *meo*, *mezxo* και *metz* ερμηνεύονται ως «μικρό», το οποίο παραπέμπει ευθέως στην ελληνική ονομασία «κανονάκι», με την οποία ίσως να σχετίζεται άμεσα.

πληκτροφόρα όργανα «εκτόπισαν» το κανονάκι από την Ευρώπη του 16^{ου} αιώνα, ενώ αυτό εξακολουθούσε να χρησιμοποιείται στην Ανατολή (Grove 1980: 488-489).

Σε ένα μεγάλο μέρος των βιβλιογραφικών αναφορών οι οποίες αναφέρονται σε αυτό το θέμα της πορείας που φαίνεται να ακολούθησε το κανονάκι, μέχρι να φτάσει να έχει τη σημερινή του μορφή, θεωρείται ως εφευρέτης του οργάνου ο *Al-Farabi*³⁴ (870-950 μ.Χ.), όμως ο ίδιος, στην πραγματεία του για τα «τύπου άρπαξ» όργανα, δεν αναφέρεται στο όργανο με αυτό το όνομα (Grove 1980: 488-489)³⁵. Το 13^ο αιώνα, φαίνεται ότι ο *Safi Al Din* εφηύρε το «*nuzha*», ένα ορθογώνιο ψαλτήριο με 32 χορδές, το οποίο περιγράφεται μαζί με το κανόνι στο «*Knz al-tuhaf*» το 14^ο αιώνα να έχει τις χορδές του κουρδισμένες ανά τρεις, όπως και το κανόνι. Εδώ το κανόνι εμφανίζεται να έχει στο σύνολο του 64 χορδές. Αργότερα ο *Abd al Qadir Maraghi*³⁶, στο Περσικό *Jami al-alhan*, αναφέρει ένα κανόνι με 108 χορδές, κουρδισμένες κι αυτές ανά τρεις.

Το σίγουρο, όμως, είναι ότι το όργανο αυτό ήταν ήδη γνωστό και χρησιμοποιούνταν από τους μουσικούς της οθωμανικής αυτοκρατορίας και του Ιράν πριν το 16^ο αιώνα. Το κανονάκι

³⁴ «Ο Άραβας φιλόσοφος και θεωρητικός της μουσικής Abu Nasr Muhammad al-Farabi (850-950 μ.Χ.) έδρασε από το τέλος του ενάτου αιώνα και καθόλη τη διάρκεια του πρώτου μισού του δεκάτου αιώνα μ.Χ., μια περίοδο όπου η πολιτική και οικονομική παρακμή του χαλιφάτου των Αββασιδών παραδόξως συμπίπτει με την αιχμή της πνευματικής δραστηριότητας και της πολιτιστικής αναγέννησης στον τότε αραβικό κόσμο ... τα μετέπειτα (από τον “πρώτο σημαντικό Άραβα φιλόσοφο και μουσικό θεωρητικό” al-Kindi [874 μ.Χ.]) έργα του φιλοσόφου al-Farabi, αναδεικνύουν την κορυφαία πνευματική διάνοηση του δημιουργού τους και είναι αυτά που αποτέλεσαν την θεμέλιο βάση για τη δημιουργία του σύγχρονου αραβικού θεωρητικού μουσικού συστήματος» (Μπούρα 2003: 108).

³⁵ Στο άρθρο της Σμαραγδής Μπούρας, «Ο Abu Nasr Muhammad al-Farabi και η αρχαιοελληνική κληρονομιά» (Πολυφωνία 2003: 108-116), αναφέρεται ότι ο al-Farabi, κάνει χρήση της ονομασίας *qanun* (ως μουσικό όργανο), στο δεύτερο μέρος του βιβλίου του: «*Kitab al-musiqi al-Kabir*» («Μεγάλο Βιβλίο της Μουσικής»), στο τμήμα με την ονομασία «Περί των εν Χρήσει Μουσικών Οργάνων». Σε αυτό το μέρος του βιβλίου παρέχονται «πληροφορίες για αρκετά μουσικά όργανα τα οποία μέχρι τότε δεν είχαν αποτελέσει αντικείμενο θεωρητικής εξέτασης (όπως τα *tunbur baghdadi*, *khurasani*, *rabab*, *maazif*, *qanun*, *sandj*, *mazamir*), τα οποία κατηγοριοποιούνται και μελετώνται σε σχέση με το κούρδισμα, τη δακτυλοθεσία, και τα διαστηματικά γένη και κλίμακες οι οποίες μπορούν να παραχθούν από το παίξιμό τους» (Μπούρα 2003: 111-112). Σε αυτό το σημείο, καλό θα ήταν να αναφερθεί ότι και ο Hizir Agas υποστηρίζει-προτείνει μία καταγωγή για το κανονάκι, προερχόμενη από την ευρύτερη περιοχή της Συρίας, του Λιβάνου και λοιπών κοντινών περιοχών (Levantine), οι οποίες παρουσίαζαν εμφανείς επιρροές από τον Αραβικό πολιτισμό (Feldman 1996: 159).

³⁶ *Abdulkadir (Abd al-Qadir) Maraghi* (πέθανε το 1435): επιφανής Τούρκος μουσικός και συνθέτης, ο οποίος θεωρείται «ο μυθικός “ιδρυτής” της Τουρκικής μουσικής» (Feldman 1996: 127 από Feldman 1990-91: 92).

εκείνης της περιόδου παρουσιάζει σημαντικές διαφορές από τη σημερινή του μορφή, ενώ αντίθετα φαίνεται να συγκεντρώνει πολυάριθμα στοιχεία που το θέλουν να είναι απόγονος του κανονιού που περιγράφεται στο κείμενο του *Maraghi*. Στο κείμενο αυτό, το κανονάκι έχει τραπεζοειδές σχήμα και φέρει μπρούτζινες χορδές σε ομάδες των τριών. Εξαιτίας της μη αναφοράς στην ύπαρξη «δέρματος» κάτω από τη γέφυρα, δεξιά του οργάνου, μπορεί κανείς να υποθέσει ότι η πρόσοψη του οργάνου ήταν εξολοκλήρου κατασκευασμένη από ξύλο (Feldman 1996: 127).

Από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα το κανονάκι υπέστη σημαντικές αλλαγές και διαφοροποιήθηκε το σχήμα του, με αποτέλεσμα να μοιάζει σημαντικά με το σημερινό όργανο. Το πιθανότερο είναι ότι αυτές οι αλλαγές πραγματοποιήθηκαν στην περιοχή της οθωμανικής αυτοκρατορίας ή στη Δύση, εξαιτίας της απουσίας του από τη μουσική σκηνή της Περσίας εκείνη την περίοδο.

Από την πλευρά τους, οι εκπρόσωποι της τουρκικής «ιστορίας», επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους στη χρήση του οργάνου κατά τη διάρκεια της οθωμανικής αυτοκρατορίας, δίνοντας σημαντικά στοιχεία για τη χρήση του στην Αυλή του σουλτάνου. Η χρήση του κανονιού στην οθωμανική μουσική φαίνεται να είναι συνεχής πριν από το 16^ο αιώνα, μέχρι και σήμερα, όπως προαναφέρθηκε. Ωστόσο, παρουσιάζει διακυμάνσεις στην ένταση της χρήσης του ανά περίοδο.

Το κανονάκι (*kanun*) δεν εμφανίζεται στο έργο του *Ali Ufkî (Bobowski)* (1650) «*Saray-I Enderum*», ούτε γίνεται κάποια αναφορά σε παίκτες του *kanun (kanunci)* συνθέτες στο έργο του τελευταίου «*Mecmi'a-i Saḡ ü Soḡ*» 1650 και στη συλλογή του *Cantemir*³⁷ (1700), με αποτέλεσμα να μπορεί να θεωρήσει κάποιος, ότι η χρήση του οργάνου βρισκόταν σε παρακμή το 17^ο αιώνα (Feldman 1996: 156). Αντίθετη άποψη με την παραπάνω προβάλλουν τα στοιχεία που παραθέτει ο *Enliya Celebi* (1640-80), ο οποίος αναφέρεται σε φημισμένους παίκτες του *kanun*, «οι οποίοι μπορούσαν να εκτελέσουν ένα *fasil*³⁸ στο κανονάκι, υπό την παρουσία του σουλτάνου (*Padisah*)»

³⁷ Αυτά τα δύο έργα, των προαναφερθέντων συγγραφέων, θεωρούνται από τις σημαντικότερες πηγές άντλησης πληροφοριών για τη μουσική σκηνή εκείνης της περιόδου, στο χώρο όπου έζησαν και έδρασαν οι ίδιοι.

³⁸ Ο όρος *fasil*, συναντάται με δύο διαφορετικές μουσικές έννοιες: α) ένα τμήμα από συλλογές αποσπασμάτων τραγουδιών (ή καταγραφών) ταξινομημένα σύμφωνα με ένα μακάμ (*makam*) και β) μια «αυλική εκτέλεση» συνθετικών μερών και ταξιμιών εκτελεσμένα σε ένα και μόνο μακάμ (Feldman 1996: 177-178).

(Feldman 1996: 156 από Ozergin 1972: 6032). Κατά τη διάρκεια της βασιλείας του σουλτάνου Selim III (1761-1808) (εικ. 21) –«της πιο ακμάζουσας εποχής της τουρκικής μουσικής» κατά τον *Raouf Yekta Bey* (1871-1935)– δεν αναφέρεται πουθενά κάποιος οργανοπαίκτης του κανονιού, αφήνοντας την εντύπωση ότι το κανονάκι είχε κατά κάποιο τρόπο «ξεχαστεί» (*Raouf Yekta Bey* χ.χ.: 3020).

Οι λόγοι της ουσιαστικής απουσίας του οργάνου εκείνη την περίοδο από το μουσικό προσκήνιο της περιοχής αυτής μπορούν να αναζητηθούν σε δύο πιθανές αιτίες. Η πρώτη θέλει αυτή την «εξαφάνιση» να οφείλεται στις σημαντικές κατασιευαστικές αλλαγές που υπέστη το όργανο αυτή την εποχή και στις συνακόλουθες εντονότερες διαφοροποιήσεις στις τεχνικές εκτέλεσης του, οι οποίες εμπόδισαν την καλλιέργεια και την ανάδειξη μιας «τοπικής σχολής» (Feldman 1996: 159).

Ως δεύτερη πιθανή αιτία αυτής της «εξαφάνισης» θεωρείται η σχέση του οργάνου με «το χαρέμι και τις γυναίκες ερμηνεύτριες»³⁹ (Εικ. 22) (Feldman 1996: 159). Σε αναφορές ξένων περιηγητών και σε παραστάσεις με θέματα εμπνευσμένα από τη ζωή του χαρεμιού στο παλάτι του σουλτάνου, καθίσταται σαφής η χρήση του κανονιού από τις γυναίκες του παλατιού. Αυτός ο συσχετισμός γυναίκας – κανονιού φαίνεται να στάθηκε εμπόδιο στη διάδοση και στη χρήση του οργάνου γενικότερα.

Σύμφωνα με το *Rauf Yekta Bey*, το κανονάκι επανεμφανίστηκε στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, όταν σουλτάνος ήταν ο Mahmud II (1808-1839) (Εικ. 23), από τον *Ömer Efendi* (χ.χ.), έναν Άραβα μουσικό από τη Δαμασκό, ο οποίος το επανέφερε στην Κωνσταντινούπολη (*Rauf Yekta Bey* χ.χ.: 3020). Κάποιοι άλλοι υποστηρίζουν ότι το κανονάκι επανεισήχθη στην Τουρκία από την Αίγυπτο, στην οποία ήδη θεωρούνταν «βασικό μέλος» μιας ορχήστρας και η χρήση του καλλιεργούνταν ιδιαίτερα ακόμη και μέσα από την εκπαίδευση. Σε αντίθεση με την περίοδο «εξαφάνισής» του στην

³⁹ Βλ. διαπραγμάτευση «έμφυλου συμβολισμού των μουσικών οργάνων» από *Feld* (Πανόπουλος 2005: 19) και πρβλ. *Gourlay* 1975, *Herd* 1981 από Πανόπουλος 2005: 19.

Τουρκία, το όργανο συνέχιζε να ευνοείται σε χώρες του αραβικού κόσμου και το 18^ο αιώνα το συναντά κανείς στη Βαγδάτη (Grove 1980: 488-489).

Συνοψίζοντας όλα τα παραπάνω, γίνεται εμφανές ότι στην «ελληνική» και στην «τουρκική» εκδοχή για την προέλευση και την εξέλιξη του οργάνου, εμφανίζεται και προβάλλεται μία συγκεκριμένη περίοδος και ορισμένα στοιχεία, τα οποία φανερώνουν μία επιλεκτική χρήση αυτών. Στην περίπτωση της ελληνικής «ιστορίας» εμφανίζεται και προβάλλεται μία σύνδεση με το «αρχαιοελληνικό» παρελθόν και με το Βυζάντιο, «χαρίζοντας» στο κανονάκι μία συνεχή παρουσία και χρήση του οργάνου στον «αρχαιοελληνικό», στον μετέπειτα βυζαντινό και τώρα πια στο σύγχρονο ελλαδικό χώρο. Στην περίπτωση της τουρκικής εκδοχής για το θέμα, προβάλλεται η χρήση του, κυρίως, στην Αυλή του σουλτάνου, μέσα από μία, κατά βάση, αδιάσπαστη παρουσία του, πριν από το 16^ο αιώνα μέχρι και σήμερα, στο χώρο της τότε οθωμανικής αυτοκρατορίας και του τουρκικού κράτους σήμερα.

Αυτού του είδους η επιλεκτική προβολή και διαχείριση στοιχείων, από το ελληνικό και το τουρκικό έθνος-κράτος, παραπέμπει στη θέση της Δέλτσου, η οποία αναφέρεται σε «διαδικασίες επιλογής, κατηγοριοποίησης, επανάθεσης και παγώματος» (Δέλτσου χ.χ.: 119)⁴⁰ του παρελθόντος και ταυτόχρονα, ουσιαστικά, σε μια μορφή «φιλτραρίσματος» ιστορικών γεγονότων σε ένα έθνος-κράτος⁴¹ και σχετίζεται άμεσα, τόσο με τη διαχείριση, τη διαμόρφωση και την προβολή της κάθε «ιστορίας» για το κανονάκι, όσο και με τη γενικότερη διαμόρφωση της εικόνας για τη μουσική, την «παράδοση» και την «κουλτούρα» κάθε έθνους-κράτους.

⁴⁰ Αυτό το απόσπασμα κειμένου της Δέλτσου, στο οποίο παραπέμπουμε, προέρχεται από το φάκελο σημειώσεων του μαθήματος «Ανθρωπολογική προσέγγιση του λαϊκού πολιτισμού II», της Σίσσυς Θεοδοσίου.

⁴¹ Για περισσότερα στοιχεία, περί σχέσης έθνους-κράτους και ιστορίας, βλ. κεφ. 3.4 της παρούσας εργασίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Οι μεταρρυθμίσεις και οι συνέπειες αυτών, στον τομέα της μουσικής, κατά την περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας

2.1. Το ιστορικό υπόβαθρο του ζητήματος *alaturka-alafranga*

Η ενότητα η οποία ακολουθεί, πραγματεύεται το ιστορικό υπόβαθρο του ζητήματος *alaturka-alafranga*. Πηγές για τη συγγραφή της, αποτέλεσαν άρθρα και βιβλία διαφόρων τούρκων και μη, ιστορικών-ερευνητών και μουσικολόγων, οι οποίοι ασχολήθηκαν με το αντικείμενο της οθωμανικής και της τουρκικής ιστορίας και αναφέρθηκαν επίσης σε ζητήματα μουσικολογίας, από τα οποία ορισμένα αφορούν το αντικείμενο της τουρκικής μουσικής.

Οι έννοιες της *alaturka* και της *alafranga* μουσικής στο χώρο της σημερινής Τουρκίας, αποτελούν το βασικότερο θέμα διαπραγμάτευσης της παρούσας εργασίας. Η ανάγκη προσδιορισμού και μελέτης του περιεχομένου και της δημιουργίας των παραπάνω εννοιών, οδηγεί αναπόφευκτα σε μία ιστορική ανασκόπηση των σημαντικότερων γεγονότων τα οποία έλαβαν χώρα στα τελευταία χρόνια της οθωμανικής αυτοκρατορίας και στα πρώτα χρόνια εγκαθίδρυσης της δημοκρατίας του σημερινού τουρκικού κράτους. Πέραν από μια απλή παράθεση γενικότερων ιστορικών γεγονότων, επιχειρείται μια προσπάθεια να αποτυπωθούν μερικά από τα σημαντικότερα συμβάντα, τα οποία σχετίζονται άμεσα, σε ένα πρώτο επίπεδο, με τη μουσική στο σύνολό της και σε ένα δεύτερο επίπεδο με το θέμα μας. Η μελέτη αυτών των γεγονότων φέρνει στο προσκήνιο σημαντικά στοιχεία τα οποία συνετέλεσαν καταλυτικά στην αποκρυστάλλωση του περιεχομένου των παραπάνω εννοιών και τα οποία αποδεικνύονται αναγκαία στη διαδικασία αυτή, με οποιαδήποτε μορφή κι αν επιχειρείται.

2.2. Ο Σελίμ Γ', η «Νέα Τάξη» (1789-1807) και ο Μαχμούτ Β' (1785-1839)

Από την έκρηξη της Γαλλικής Επανάστασης, μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1830, παρατηρούνται σημαντικές αλλαγές «σε ζητήματα ιδεολογίας, διοίκησης, οικονομίας και διεθνών σχέσεων», τα οποία διαδραμάτισαν εξέχοντα ρόλο στη «διαμόρφωση των σχέσεων ανάμεσα στην Οθωμανική Αυτοκρατορία και την Ευρώπη» (Zürcher 2004: 66). Ο Σελίμ Γ' (1761-1808)⁴² ενθρονίστηκε το 1789 και θεωρείται ο πρώτος από τους ηγεμόνες της προαναφερθείσας αυτοκρατορίας, ο οποίος επηρέασε αυτές τις αλλαγές.

Θεωρήθηκε «πρωτοπόρος του οθωμανικού μεταρρυθμιστικού πολιτικού ρεύματος και ουσιαστικά ο εισηγητής μιας σειράς μεγάλων αλλαγών στο εσωτερικό της αυτοκρατορίας»⁴³. Εξαιτίας της πολιτικής του, δημιούργησε πολλούς εχθρούς, τόσο από το σώμα των Γενίσαρων, όσο και από το χώρο των θρησκευτικών ηγετών, ενώ γενικότερα, ήταν «αντιπαθής στη μεγάλη μάζα του πληθυσμού, η οποία δεν είχε κανένα όφελος από τις μεταρρυθμίσεις του, αλλά είχε αναγκαστεί να φέρει το οικονομικό βάρος για τη δημιουργία καινούριου στρατού και ναυτικού με τη μορφή νέων φόρων» (ο.π. σ. 69), με αποτέλεσμα την ανατροπή του, το 1807.

Ακόμη μία εξέχουσα μορφή, της «προ Τανζιμάτ» περιόδου, ήταν ο Μαχμούτ Β' (1785-1839), του οποίου η πολιτική «από το 1826 και εξής καθόρισε και την πορεία των οθωμανικών μεταρρυθμίσεων για τα επόμενα 80 χρόνια» (Zürcher 2004: 85). Αν και η δημιουργία ενός στρατού δυτικού τύπου και η συγκρότηση ενός γραφειοκρατικού μηχανισμού, τα οποία του επέτρεψαν μακροπρόθεσμα, τον έλεγχο της εξουσίας σε ολόκληρη σχεδόν την αυτοκρατορία, αποτέλεσαν σημαντικά βήματα προόδου της τελευταίας, εντούτοις, «μπορεί ανεπιφύλακτα να ισχυριστεί κανείς ότι η απουσία οικονομικής και δημοσιονομικής βάσης αποτέλεσε την “αχίλλειο πτέρνα” των μεταρρυθμίσεων» (ο.π. σ.σ. 33-34).

⁴² Σημειωτέον, ότι ο ίδιος ο σουλτάνος ήταν (λαϊκός μεν) μέλος του τάγματος των *Mevlevi* δερβίσηδων, εκτελεστής του *ney* και του *tanbur*, αλλά και μουσικοσυνθέτης (Feldman: 35, 96, 139).

⁴³ Περιοδικό *Ιστορικά* 286, Ελευθεροτυπία 19 Μαΐου 2005, «Οθωμανική Αυτοκρατορία, μέρος 2», σ. 32.

Οι αλλαγές επικεντρώθηκαν κυρίως (α) στο στρατιωτικό τομέα, με την αναμόρφωση και την ίδρυση νέων στρατιωτικών σωμάτων, στα οποία δίδασκαν, έπειτα από πρόσκληση του Σελίμ, Ευρωπαίοι -κυρίως Γάλλοι- εκπαιδευτές, (β) στο διπλωματικό χώρο, με την εγκατάσταση μόνιμων οθωμανικών πρεσβειών σε ευρωπαϊκές χώρες⁴⁴ και (γ) στο εμπόριο, το οποίο βοήθηθηκε σημαντικά από την «εγκατάσταση προξενείων στα μεγάλα εμπορικά κέντρα» (ο.π.). Γενικότερα, έλαβε και μέτρα για θέματα τα οποία άπτονταν ζητήματα φορολογίας, ιδιοκτησίας και διοίκησης.

2.3. Το Τανζιμάτ

Μετά τον Μαχμούτ Β', συνεχίστηκαν οι μεταρρυθμίσεις για την οθωμανική αυτοκρατορία, οι οποίες επικεντρώνονταν στη «δέσμευση της Οθωμανικής κυβέρνησης» να κάνει πράξη τις εξής μεταρρυθμίσεις: « α) την παροχή εγγυήσεων για τη ζωή, την τιμή και την περιουσία των υπηκόων του σουλτάνου, β) ένα ευνομούμενο σύστημα φορολόγησης που θα αντικαθιστούσε το σύστημα εκμίσθωσης των φορολογικών προσόδων, γ) οργάνωση του συστήματος κατάταξης στο στρατό, και δ) ισότητα απέναντι στο νόμο όλων των υπηκόων, ανεξαρτήτως θρησκευματος» (Zürcher 2004: 99). Η περίοδος αυτή, είναι γνωστή ως περίοδος Τανζιμάτ και οριοθετείται ουσιαστικά από το 1839, έως το 1876⁴⁵.

Την περίοδο αυτή εκδόθηκαν δύο αυτοκρατορικά διατάγματα (1836 και 1856), τα οποία επέφεραν πληθώρα αλλαγών στην καθημερινή ζωή των υπηκόων της αυτοκρατορίας. Πιο συγκεκριμένα, «καταργούνταν οι διακρίσεις στον τρόπο ενδυμασίας, στη φορολογία και στη νομική

⁴⁴ «...στο Λονδίνο (1793), στη Βιέννη (1794), στο Βερολίνο (1795) και στο Παρίσι (1976)» (Zürcher 2004: 69).

⁴⁵ «Ο όρος Τανζιμάτ-ι Χαϊριγιέ (ευεργετικές μεταρρυθμίσεις) είχε χρησιμοποιηθεί ακόμη και πριν από το 1839 και αποτυπώνει τη μετάβαση από την περίοδο του Μαχμούτ Β' σε εκείνη των διαδόχων του. Η σημαντικότερη διαφορά ήταν ότι το κέντρο της εξουσίας μεταφερόταν τώρα από το παλάτι στην Υψηλή Πύλη, στη γραφειοκρατική υπαλληλία» (Zürcher 2004: 98).

υπόσταση»⁴⁶, ενώ «αλλάζει συνολικά η πολεοδομία στις πόλεις⁴⁷ και η εθνοτική οργάνωση παραχωρεί τη θέση της στον κοινωνικό συγχρωτισμό»⁴⁸. Σύμφωνα με τον *Ahmet Ersoy*, «το Τανζιμάτ δημιούργησε ένα “δυναστικό εθνικισμό” που αποτέλεσε τη νέα βάση της πολιτικής πρακτικής και της κοινωνικής συνοχής»⁴⁹.

Εξαιτίας του γεγονότος ότι οι μεταρρυθμίσεις «δεν είχαν βασιστεί στη λαϊκή βούληση, (αλλά) επιβλήθηκαν στην οθωμανική κοινωνία είτε επειδή η ηγεσία των γραφειοκρατών τις θεώρησε απαραίτητες είτε γιατί υποχρεώθηκαν από τους εκπροσώπους των Μεγάλων Δυνάμεων ... οι μεταρρυθμίσεις δε γνώρισαν ποτέ ευρεία υποστήριξη» (ο.π. 117). Η αποκορύφωση της λαϊκής δυσαρέσκειας εκδηλώθηκε κατά τη διάρκεια της βασιλείας του *Μωάμεθ ΣΤ'*, του τελευταίου σουλτάνου της οθωμανικής αυτοκρατορίας, ο οποίος απέτυχε «να εμπνεύσει αφοσίωση στις νέες γενιές γραφειοκρατών και στρατιωτικών, την οθωμανική διανόηση, που προερχόταν από τους δικούς του αναπτυσσόμενους εκπαιδευτικούς θεσμούς ... και να πείσει τους υπηκόους του ότι μπορούσε να τους κυβερνήσει» (ο.π. 139), με αποτέλεσμα, την έξαρση του κινήματος των Νεότουρκων, την απομάκρυνσή του από το θρόνο και την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας (1923)⁵⁰.

⁴⁶ «Η ομοιόμορφη εξευρωπαϊσμένη ενδυμασία είχε στόχο να εξαλείψει τα διακριτικά των εθνικών, θρησκευτικών και ταξικών διαχωρισμών» (*Ahmet Ersoy*, περιοδικό *Ιστορικά* 286, Ελευθεροτυπία 19 Μαΐου 2005 – «Οθωμανική Αυτοκρατορία, μέρος 2^ο», σ. 46).

⁴⁷ «Η νέα αρχιτεκτονική γλώσσα του Τανζιμάτ απεικονίστηκε όχι μόνο σε βασιλικά μνημεία, αλλά και σε δημόσια κτίρια ... η μεταστέγαση της έδρας του σουλτάνου από το ανάκτορο Τοπ Καπί στο Ντολμαμπαστσέ (1856), εκτός από την αλλαγή αρχιτεκτονικών προτύπων υποδηλώνει και τη νέα διοικητική νοοτροπία» (εικ. 24α,β-25α,β) (*Ahmet Ersoy*, περιοδικό *Ιστορικά* 286, Ελευθεροτυπία 19 Μαΐου 2005– «Οθωμανική Αυτοκρατορία, μέρος 2^ο», σ. σ. 46-47).

⁴⁸ *Βαγγέλης Κεχριώτης*, περιοδικό *Ιστορικά* 286, Ελευθεροτυπία 19 Μαΐου 2005 – «Οθωμανική Αυτοκρατορία, μέρος 2^ο», σ.σ. 8, 14.

⁴⁹ *Ahmet Ersoy*, περιοδικό *Ιστορικά* 286, Ελευθεροτυπία 19 Μαΐου 2005 – «Οθωμανική Αυτοκρατορία, μέρος 2^ο», σ. 48.

⁵⁰ «Ο βαθμιαίος διαμελισμός αυτής της σπουδαίας αυτοκρατορικής δύναμης, αλλά και η αυξανόμενη απογοήτευση η οποία προερχόταν από την αστική τάξη μαζί με τη διαφθορά και την αναποτελεσματικότητα της τότε κυβέρνησης, οδηγεί στην τελική κατάρρευσή της μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο» (Feldman 1996: 16).

2.4. Οι μουσικές μεταρρυθμίσεις του Τανζιμάτ

«Σύμφωνα με ιστορικές ερμηνείες και θεωρήσεις, στην Τουρκία πρωτακούστηκε Δυτική μουσική το 1543, όταν ο Γάλλος βασιλιάς *Francois I*, έστειλε μία ομάδα μουσικών, ανάμεσα σε άλλα δώρα, προς την οθωμανική Αυλή. Ο σουλτάνος *Σουλεϊμάν ο Μεγαλοπρεπής*⁵¹ (εικ. 26) αποφάσισε ότι αυτή η μουσική θα μπορούσε να διαφθείρει το αρρενωπό πνεύμα των οθωμανών και επέστρεψε τα δώρα. Η απάντηση των τελευταίων ήταν να στείλουν τη μπάντα των Γενίτσαρων⁵² (*mehter*) μαζί με τα στρατεύματά τους στις πύλες της Βιέννης. Η μουσική επίδραση επικράτησε της στρατιωτικής, με την *alaturka* μουσική που έχει ως χαρακτηριστικό γνώρισμα τις τρομπέτες, τα τύμπανα και τα κύμβαλα να εμφανίζονται σε συνθέσεις των *Haydn, Mozart και Beethoven*» (Kim Burton 1994: 161).

Από τα τέλη του 17^{ου} αιώνα και κατά την περίοδο βασιλείας του σουλτάνου Σελίμ Γ' (1789-1807), γίνονται ανεπιτυχείς προσπάθειες για τον ανασχηματισμό του οθωμανικού τρόπου στρατιωτικής εκπαίδευσης, μόρφωσης και της γενικότερης διακυβέρνησης του τόπου (Signell 1974: 73) σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά πρότυπα, όπως προαναφέρθηκε. «Ακόμη και πριν την άνοδό του στο

⁵¹ Προσωπικότητα εξέχουσα για την οθωμανική αυτοκρατορία. Υπήρξε ένθερμος υποστηρικτής των τεχνών, μιας και ο ίδιος είχε λογοτεχνικές δραστηριότητες, αφήνοντας σημαντικά έργα και μια αυτοκρατορία στο ανώτατο σημείο της ακμής της (*VCD Discovery Channel*, «Μεγάλοι Κατακτητές, Σουλεϊμάν ο Μεγαλοπρεπής, Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία, code: Sue 152).

⁵² Οι Γενίτσαροι (εικ. 27-28), ως θεσμός, αποτελούσαν μέρος ενός εκτεταμένου συστήματος της αυτοκρατορικής στρατιωτικής δουλοκτημοσύνης, το οποίο είχε τις ρίζες του στα Πρώιμα Ισλαμικά κράτη. Σε αυτά τα κράτη οι στρατιωτικοί σκλάβοι ήταν κυρίως τουρκικής καταγωγής. Στο οθωμανικό κράτος, οι Γενίτσαροι επιλέγονταν μέσω του «παιδομαζώματος» (*densirme*), ενός συστήματος επιλογής νεαρών αγοριών από τις βαλκανικές κυρίως επαρχίες, περισσότερο χριστιανών, αλλά επίσης συμπεριλαμβανομένων και βόσνιων μουσουλμάνων. Η πλειονότητα αυτών των αγοριών μετείχαν στο στρατό, είτε ως συνήθεις Γενίτσαροι, είτε σε υψηλότερα στρατιωτικά αξιώματα (Feldman 1996: 55). Τα στρατεύματα των Γενιτσάρων, τα οποία μέχρι τον 18^ο αιώνα ήταν εγκατεστημένα σε σημαντικά επαρχιακά κέντρα και στην πρωτεύουσα, (στο τέλος του 18^{ου} αιώνα) είχαν κατακτήσει ένα αριθμητικά μεγάλο και πολυδάπανο, αλλά στρατιωτικά άχρηστο, ως επί το πλείστον, σώμα. Ήταν αρκετά δυνατό, ώστε να τρομοκρατεί ταυτόχρονα διοίκηση και πληθυσμό, αλλά πολύ αδύναμο για να προστατεύσει την αυτοκρατορία, όπως είχε αποδειχθεί σε μια σειρά καταστροφικούς πολέμους με τεχνολογικά και τακτικά ανώτερους ευρωπαϊκούς στρατούς κατά τη διάρκεια των τελευταίων εκατό ετών. Οι Γενίτσαροι είχαν πλέον μετατραπεί σε στρατό μερικής απασχόλησης (Zürcher 2004: 59).

θρόνο, είχε δείξει ενδιαφέρον για τον έξω κόσμο και την Ευρώπη⁵³. Ο Σελίμ είναι ενδιαφέρουσα περίπτωση, διότι αποτελεί μεταβατική φυσιογνωμία ανάμεσα στις παραδοσιακές μεταρρυθμιστικές προσπάθειες της εποχής των βεζίρηδων, οι οποίοι είχαν αποικιαστήσει στα μέσα του 17^{ου} αιώνα την ισχύ της κεντρικής εξουσίας, και τις μεταρρυθμίσεις (Γανζιμάτ) του 19^{ου} αιώνα» (Zürcher 2004: 67).

Το 1797 ιδρύεται στην Κωνσταντινούπολη Λυρική Ιταλική Σκηνή, όπου συχνάζουν οι αστοί των αλλοεθνών κοινοτήτων της πόλης⁵⁴. Η Λυρική Σκηνή, όπως και παρόμοιες ευρωπαϊκές μουσικές δραστηριότητες, αρχίζουν να επηρεάζουν έντονα την παραδοσιακή οθωμανική κλασική μουσική. Κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μεγάλα χορωδιακά σύνολα αρχίζουν να αντικαθιστούν την παράδοση των *solo* τραγουδιστών, οι οποίοι τραγουδούσαν μονοφωνικά τις εκάστοτε μελωδίες⁵⁵ (Signell 1974: 73).

Αξίζει να σημειωθεί, ότι κατά τα τέλη του 17^{ου} αιώνα μία νέα πολιτισμική «ατμόσφαιρα», τόσο από την Αυλή, όσο κι από τα μυστικιστικά τάγματα, παρακίνησαν μία ποικιλομορφία πρωτοβουλιών σε μουσικά συγγράμματα, τα οποία εστίαζαν στη σημειογραφία, τη θεωρία και στις συλλογές της στιχουργικής, κυρίως του ρεπερτορίου που αφορούσε το «αριστοκρατικό» *fasıl* (Feldman 1996: 29).

Η παλιά ανατολίτικη στρατιωτική μπάντα των Γενίτσαρων (*mehter*) αντικαταστάθηκε από την Αυτοκρατορική Μπάντα (*Muzika-i Humayun*) (Signell 1974: 74), η οποία ήταν η πρώτη ορχήστρα πολυφωνικής μουσικής⁵⁶. Τότε ήταν που κλήθηκε από την Ιταλία ο *Giuseppe Donizetti* (1788-1856),

⁵³ «Είναι γνωστό ότι, ως διάδοχος, είχε αλληλογραφία με τον *Λουδοβίκο ΙΣΤ'* της Γαλλίας ο οποίος αποτελούσε το “πρότυπό” του, και είχε συγκεντρώσει γύρω του έναν κύκλο φίλων και αξιωματούχων, οι οποίοι συμερίζονταν το ενδιαφέρον του για τα ευρωπαϊκά πράγματα. Όταν ανέβηκε στο θρόνο, τοποθέτησε πολλούς από αυτούς σε σημαντικές θέσεις» (Zürcher 2004: 66).

⁵⁴ «Κορυφαίοι Ευρωπαίοι συνθέτες και μουσικοί (ανάμεσά τους οι *Φραντς Λιστ, Αρρί Βιετά, Αντζέλο Μαριάνι, Λουίτζι Αρντίτι*) έδιναν συναυλίες στην Κωνσταντινούπολη, ενώ έργα του *Ροσίνι, του Ντουνιτσέτι, του Μπελίνι κ.α.* παίχτηκαν στην Πόλη πολύ μικρό χρονικό διάστημα μετά την πρώτη παρουσίασή τους σε Ευρωπαϊκές πρωτεύουσες» (Κομποτιάτη 2005: 20).

⁵⁵ Σήμερα, σχεδόν οι μισές εκτελέσεις τουρκικής κλασικής μουσικής ερμηνεύονται από μεγάλες χορωδίες.

⁵⁶ Κομποτιάτη 2005: 20.

αδερφός του διάσημου συνθέτη όπερας *Gaetano Donizetti* (1797-1848) για να διευθύνει τη μπάντα που είχε ήδη δημιουργηθεί κατά την περίοδο βασιλείας του Σελίμ Γ' με την ονομασία *Nizam-i Cecid* (Στρατός της «Νέας Τάξης», 1789-1807) (Tekelioğlu 1996: 198)⁵⁷.

Ο Donizetti εργάστηκε για δεκαετίες και σε τελευταία ανάλυση έλαβε το αξίωμα του Πασά (Ντονιτσέτι Πασά)⁵⁸, καθώς αυτός και τα υπόλοιπα μέλη της μπάντας διαχειρίστηκαν το πρόβλημα του περιορισμένου ρεπερτορίου συνθέτοντας εμβατήρια επηρεασμένα από την «ιταλική τεχνοτροπία». Ο σκοπός σύνθεσης αυτών των εμβατηρίων δεν ήταν τόσο η επίτευξη της σύνθεσης του διπόλου που προαναφέραμε Δύσης-Ανατολής, όσο ο εφοδιασμός των ποικίλων μονάδων του νέου στρατού με ένα είδος μουσικής το οποίο θα τους βοηθούσε να παρελαύνουν (Tekelioğlu 1996: 199).

Η σπουδαιότερη συμβολή όμως της Στρατιωτικής Μπάντας (*military band music*), όσον αφορά τους συνθέτες πολυφωνίας της περιόδου της Δημοκρατίας, επήλθε στον τομέα της σημειογραφίας (*notation*). Πράγματι, δεν καταγράφονταν μόνο τα εμβατήρια, αλλά χάρη στις προσπάθειες του Donizetti, ο δυτικός τρόπος καταγραφής βαθμιαία υιοθετήθηκε κι από άλλα είδη μουσικής εκτός αυτής που παιζόταν στη στρατιωτική μπάντα. Επιπροσθέτως, η ανάγκη για εκπαιδευμένους μουσικούς, οι οποίοι θα μπορούσαν να παίζουν στη συγκεκριμένη μπάντα, οδήγησε το 1833 στη δημιουργία της Σχολικής Στρατιωτικής Μπάντας του Παλατιού (*Saray Muzika Mektebi*) (ο.π.).

Τα εχθρικά συμφραζόμενα, από τα οποία η τουρκική μουσική επιβίωσε, άρχισαν να εμφανίζονται νωρίς το 1826 και κατά την περίοδο βασιλείας του σουλτάνου Μαχμούτ Β' και πιο

⁵⁷ «Η πορεία της ορχήστρας αυτής υπήρξε παράλληλη προς την πορεία ανάπτυξης της δυτικής μουσικής στην Τουρκία, αλλά και προς τον μετασχηματισμό της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας σε Δημοκρατία: με τη δημιουργία του νεοσύστατου κράτους και στο πλαίσιο των μεταρρυθμίσεων ο Αττατούρκ προσκάλεσε την ορχήστρα στην Άγκυρα μετονομάζοντάς την τελικά σε Συμφωνική Ορχήστρα της Προεδρίας της Δημοκρατίας» (Κομποτιάτη 2005: 20).

⁵⁸ Κομποτιάτη 2005: 20.

συγκεκριμένα, όταν η οθωμανική στρατιωτική μουσική απαγορεύτηκε μαζί με τα πεπαλαιωμένα στρατιωτικά σώματα των Γενιτσάρων⁵⁹ (Feldman 1996: 16).

Το 1831 δημιουργήθηκε Σχολή Στρατιωτικής Μουσικής και το 1834 Στρατιωτική Ακαδημία στην Πόλη. Σε όλες αυτές τις σχολές, σημαντικός υπήρξε ο ρόλος των ξένων εκπαιδευτών και προϋπόθεση αποτελούσε η γνώση μιας δυτικής γλώσσας (συνήθως γαλλικών). Επίσης, ακόμη και εκτός στρατού, η ανάγκη για στελέχη με γνώση της Ευρώπης και μιας ευρωπαϊκής γλώσσας οδήγησε σε νέες εκπαιδευτικές πρακτικές. Ο σουλτάνος έστειλε για πρώτη φορά, το 1827, μια μικρή ομάδα φοιτητών για εκπαίδευση στην Ευρώπη (Zürcher 2004: 91).

Κατά την παρακμάζουσα περίοδο της οθωμανικής αυτοκρατορίας και τις απαρχές της νεοανατέλουςας δημιουργίας του μελλοντικού οθωμανικού κράτους (1908-1922)⁶⁰ παρατηρείται έντονη στροφή των διανοουμένων και της κυβερνώσας αστικής τάξης προς το Δυτικό πολιτισμό και τα τεχνολογικά του επιτεύγματα. Ένας τύπος μουσικής Δυτικής προέλευσης έρχεται να καταλάβει μια χαρακτηριστική περιθωριακή θέση στη γενική σκηνή. Αυτή η μουσική αντιπροσωπεύτηκε από την Οθωμανική Στρατιωτική Μπάντα. Ο πρώτος οθωμανικός θεσμός που επηρεάστηκε αισθητά από τη Δύση ήταν ο στρατός, στον οποίο, μία προσπάθεια επανασυγκρότησής του σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά πρότυπα όχι μόνο έφερε νέα τεχνολογικά δεδομένα και στρατηγικές μεθόδους για τη διαδικασία της μάχης, αλλά επίσης κι ένα επιστημονικό και ταυτόχρονα απλοϊκό θετικιστικό σύστημα σκέψης για την πραγμάτωση επειγουσών αναγκών, υιοθετώντας αξιώσεις από το σύγχρονο κόσμο. Σε ό,τι αφορά τα μουσικά πράγματα, αξίζει να σημειωθεί, ότι «στρατιωτικοί μουσικοί»

⁵⁹ «Σημείο καμπής στην ανατροπή του κατεστημένου υπήρξε η σύγκρουση ανάμεσα στο Μαχμούτ Β' και τους γενιτσάρους, το 1826. Μετά την εξόντωση των γενιτσάρων, γνωστή στην οθωμανική ιστορία ως *Bağdatlı Çarşısı* (αίσιο γεγονός), ο σουλτάνος απέκτησε πλήρη πολιτικό έλεγχο στο στρατό. Ως επακόλουθο του «αισίου γεγονότος», το τάγμα των δερβισηδων *Μπεκτασήδων*, το οποίο είχε συνδεθεί στενά με τους γενιτσάρους από τον 15^ο αιώνα, επισήμως καταργήθηκε. Πολλά από τα τεμένη τους καταστράφηκαν και τα υπόλοιπα τέθηκαν υπό την επίβλεψη του τάγματος των ορθοδόξων *Σουνιτών Νακιμπεντιών* (Zürcher 2004: 86-87).

⁶⁰ 1908-1913: περίοδος αναζήτησης τρόπων προκειμένου να αναζωογονηθεί η Αυτοκρατορία μέσα από διάφορες αλληλοσυγκρουόμενες ιδεολογίες και πολιτικά προγράμματα, 1913-1918: επικράτηση του τουρκικού εθνικισμού, 1918-1922: οι Νεότουρκοι καταλαμβάνουν ξανά την εξουσία μετά από έναν νικηφόρο απελευθερωτικό αγώνα, και το κίνημα εθνικής αντίστασης αποκτά σταδιακά τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του (Zürcher 2004: 47).

επηρεάζονταν συνεχώς και αποτελούσαν τον πρωτοπόρο πυρήνα των μουσικών «δυτικού τύπου» κατά τη Δημοκρατική περίοδο⁶¹ (Tekelioğlu 1996: 198).

Η μουσική, από παράδοση εναρμονιζόταν και ανταποκρινόταν στα ζητήματα τιμής του οθωμανικού στρατού και χαρακτηριστικό δείγμα αυτού αποτέλεσαν οι *mehter* μπάντες των Γενίτσαρων. Αυτή η μπάντα θεωρείτο αναπόσπαστο κομμάτι του στρατού, καθώς έπαιζε μουσική με σκοπό να ανυψώνει το ηθικό των στρατευμάτων, όταν ο στρατός αναχωρούσε για στρατιωτικές εκστρατείες, ή πριν τις μεγάλες μάχες (ο.π.).

2.5. Οι συνέπειες του Τανζιμάτ

Στο μουσικό τομέα, ένα από τα πιο σημαντικά βήματα προς τον εκμοντερνισμό συμβαίνει κατά την περίοδο βασιλείας του Σελίμ Γ' (περ. βασ. 1789-1807), καθώς καταβάλλονται οι πρώτες προσπάθειες δημιουργίας ενός πρακτικού συστήματος καταγραφής για την οθωμανική κλασική μουσική⁶². Το έργο αυτό ανατίθεται στον αρμένιο συνθέτη *Baba Hamparsum Limonciyan* (1768-1839), ο οποίος συντάσσει ένα σύστημα με αραβικά στοιχεία, ως φθογγόσημα. Ο ανασχηματισμός αυτός, ο οποίος προτάθηκε και συνέχισε να αναπτύσσεται και να διαμορφώνεται ακόμη και μετά το θάνατο του Σελίμ (+1807), διαδραμάτισε σπουδαίο ρόλο στη διάσωση πολλών συνθέσεων μεγάλων μουσικών συνθετών, μέχρι που εν τέλει αντικαταστάθηκε από το σύστημα του πενταγράμμου, το οποίο καθιερώθηκε, περίπου το 1920, από τον Raouf Yekta Bey (Signell 1974: 73). Η πολλή αργή αποδοχή της κάθε φόρμας μουσικής σημειογραφίας φαίνεται να οφείλεται κατά ένα μεγάλο μέρος στην αντίληψη για την ανάγκη της μακράς αποστήθισης, με σκοπό την αφομοίωση τόσο των μουσικών λεπτομερειών, όσο και του στυλ (Feldman 1996: 18). Παρά το γεγονός ότι η μέθοδος της

⁶¹ Για παράδειγμα, ο *Hikmet Simsek*, ο οποίος διηύθυνε την Προεδρική Συμφωνική Ορχήστρα, άρχισε την καριέρα του στην τουρκική στρατιωτική μπάντα (Tekelioğlu χ.χ.: 214).

⁶² Η ανάγκη της γραφικής παράστασης των ήχων ή αλλιώς του τρόπου έκφρασης της μουσικής σκέψης, προκάλεσε, στο πέρασμα του χρόνου, την εμφάνιση πολλών συστημάτων, τα οποία έπειτα ενώθηκαν στην παγκόσμια αποδοχή του πενταγραμμικού συστήματος (Νέα Δομή, τομ. 31, σελ. 44, λήμμα: σημειογραφία).

«προφορικής παράδοσης» εξακολουθεί να υφίσταται στη μνήμη των παλαιότερων γενεών, μεγάλη πλειοψηφία εκτελεστών βασίζεται τώρα στη γραπτή μέθοδο της παρτιτούρας, ένα αναμφίβολο σημάδι του ειμοντερινισμού και ταυτόχρονα ένα τεράστιο βήμα μακριά από τις γενικές ιδέες της «παραδοσιακής» μουσικής (Signell 1974: 73).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η δημιουργία του Τουρκικού Κράτους: πολιτικές της μουσικής

3.1. Από την Αυτοκρατορία στη δημοκρατία

Η μεγάλη αδυναμία των τελευταίων σουλτάνων, ήταν η αποτυχία τους να εμπνεύσουν αφοσίωση στις νέες γενιές γραφειοκρατών και στρατιωτικών, αλλά και στην οθωμανική διανόηση, η οποία προερχόταν από τους δικούς τους αναπτυσσόμενους εκπαιδευτικούς θεσμούς. Ο *Zürcher* αναφέρει ότι, ενώ θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι «με τη διακυβέρνησή τους πέτυχαν σε μεγάλο βαθμό να διατηρήσουν τα απομεινάρια της αυτοκρατορίας άθικτα, απέτυχαν παταγωδώς να εμπνεύσουν και να πείσουν τους υπηκόους τους ότι μπορούσαν να τους κυβερνήσουν» (Zürcher 2004: 139).

3.2. Το κίνημα των Νεότουρκων

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1890 δραστηριοποιήθηκε μια ομάδα «γραφειοκρατών και αξιωματούχων με σύγχρονη παιδεία» (Zürcher 2004: 46), οι οποίοι πίστευαν ότι το κράτος αποτελούσε το μόνο μέσον για να επιβληθούν και να λειτουργήσουν οι μεταρρυθμίσεις. Οι ίδιοι, οργάνωσαν τη συνταγματική επανάσταση του 1908 και είναι γνωστοί ως Νεότουρκοι⁶³. Στο

⁶³ Γενικότερα, « η νεοτουρκική περίοδος διαίρεται βασικά στις εξής φάσεις:

(1) 1908-1913: περίοδος αναζήτησης τρόπων προκειμένου να αναζωογονηθεί η Αυτοκρατορία μέσα από διάφορες αλληλοσυγκρουόμενες ιδεολογίες και πολιτικά προγράμματα

(2) 1913-1918: επικράτηση του τουρκικού εθνικισμού

(3) 1918-1922: οι Νεότουρκοι καταλαμβάνουν ξανά την εξουσία μετά από έναν νικηφόρο απελευθερωτικό αγώνα, και το κίνημα εθνικής αντίστασης αποκτά σταδιακά τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του.

(4) 1922-1926: η κρίσιμη μεταπολεμική περίοδος κατά την οποία μετασχηματίζεται η δομή του κράτους και επανέρχεται ο μονοκομματισμός

(5) 1926-1945: απόγειο του Κεμαλισμού

(6) 1945-1950: σταδιακή μετάβαση στη δημοκρατία, με αποκορύφωμα την ειρηνική απομάκρυνση από την εξουσία του Ρεπουμπλικανικού Λαϊκού Κόμματος.

Μετά το 1950 και το τέλος της περιόδου των Νεότουρκων, πρόκειται, ως επί το πλείστον, για εποχή πραγματικού δημοκρατικού πλουραλισμού και ανάπτυξης της συμμετοχής των μαζών στην πολιτική» (Zürcher 2004: 47).

νεοτουρκικό κίνημα δραστηριοποιήθηκαν, ουσιαστικά, δύο βασικές ομάδες: οι συγκεντρωτικοί-εθνικιστές και οι αποκεντρωτικοί-φιλελεύθεροι⁶⁴. Σκοπός τους ήταν να «εκσυγχρονίσουν και να ενισχύσουν ... το κράτος και την κοινωνία σύμφωνα με μια θετικιστική και όλο πιο εθνικιστική ιδεολογία» (ο.π.). Για τον *Edbem Eldem* «το καθεστώς των Νεότουρκων, το οποίο ξεκίνησε ως ένα φιλελεύθερο φιλοσυνταγματικό κίνημα που είχε στόχο την ενσωμάτωση των διαφορών των εθνοτήτων κατά τη διαδικασία οικοδόμησης του Οθωμανικού Έθνους, γρήγορα φάνηκε πως έφερε τους πόρους μιας πολιτικής αποκλεισμού και εκτουρκισμού»⁶⁵. Κύριο μέλημα των Νεότουρκων ήταν η προσπάθεια για τη δημιουργία εθνικής βιομηχανίας και αστικής τάξης. Για την επίτευξη του τελευταίου, ακολουθήθηκε ως τακτική, η ίδρυση ντόπιων εταιρειών⁶⁶.

Ως μια από τις κυριότερες αιτίες του κινήματος των Νεότουρκων θεωρήθηκε ουσιαστικά, «η οργή των νεότερων μελών της ανώτερης τάξης για το σχεδόν αποικιακό οικονομικό τέλμα στο οποίο είχε βυθιστεί η αυτοκρατορία» (Zürcher 2004: 181), ενώ κάποιιο υποστηρίζουν πως «η συνταγματική μοναρχία της 24^{ης} Ιουλίου 1908 ήταν αποτέλεσμα κοινών προσπαθειών όλων των οθωμανικών εθνοτήτων»⁶⁷ και όχι μόνο των μουσουλμάνων και των τουρκόφωνων.

Στην εξωτερική πολιτική των Νεότουρκων τέθηκε ως βάση και σκοπός, η εξυπηρέτηση των εθνικών συμφερόντων κι αυτό λειτούργησε ως «μια καινούρια αρχή στην ατζέντα της Οθωμανικής εξωτερικής πολιτικής»⁶⁸. Για την επίτευξη αυτού του στόχου, ακολουθήθηκε μια εξωτερική πολιτική, η οποία αποσκοπούσε στη συνεργασία με τις μεγάλες εξωτερικές δυνάμεις, για αυτό παρατηρήθηκαν και φαινόμενα, όπως το γεγονός, ότι «η οργάνωση του στρατού αφέθηκε στους Γερμανούς, ενώ του ναυτικού ανατέθηκε στη Βρετανία και της χωροφυλακής στη Γαλλία»⁶⁹. Παρ’

⁶⁴ *Χριστόφορος Ψηλός*, περιοδικό *Ιστορικά* 126, Ελευθεροτυπία 14 Μαρτίου 2002 - «Η επανάσταση των Νεότουρκων», σ. 34.

⁶⁵ Περιοδικό *Ιστορικά* 285, Ελευθεροτυπία 12 Μαΐου 2005 - «Οθωμανική Αυτοκρατορία μέρος 1^ο», σ. 48.

⁶⁶ *Murat Koralturk*, περιοδικό *Ιστορικά* 126, Ελευθεροτυπία 14 Μαρτίου 2002 - «Η επανάσταση των Νεότουρκων» σ.σ. 47-48.

⁶⁷ *Osman Koker*, περιοδικό *Ιστορικά* 126, Ελευθεροτυπία, 14 Μαρτίου 2002 - «Η επανάσταση των Νεότουρκων», σ. 14.

⁶⁸ *Elcin Macar*, περιοδικό *Ιστορικά* 126, Ελευθεροτυπία, 14 Μαρτίου 2002 - «Η επανάσταση των Νεότουρκων» σ. 18.

⁶⁹ Ο.π. σ. 19.

όλα αυτά όμως, οι συγκρούσεις συμφερόντων των εμπλεκομένων χωρών, ήταν αναπόφευκτες⁷⁰, με αποτέλεσμα τις έντονες διακυμάνσεις στην αντιμετώπιση του τουρκικού κράτους, από και προς τις άλλες χώρες, ανά περίοδο⁷¹.

Όλα τα παραπάνω γεγονότα μπορούν να συνθέσουν και να χαρακτηρίσουν τη δεύτερη ιστορική φάση.

3.3. Η εγκαθίδρυση της Τουρκικής Δημοκρατίας

Η τρίτη ιστορική φάση, θα μπορούσε να συμπεριλάβει τα γεγονότα, τα οποία συνόδευσαν την κατάρρευση της οθωμανικής αυτοκρατορίας και την εγκαθίδρυση της τουρκικής δημοκρατίας το 1923 και φτάνει, γενικευμένα, μέχρι σήμερα (Signell 1974: 73).

Η Τουρκία το 1923, «ύστερα από δέκα χρόνια σχεδόν συνεχών εχθροπραξιών είχε μετατραπεί σε ερείπια σε σημείο που δεν είχε σχεδόν προηγούμενο στη σύγχρονη ιστορία. Από δημογραφική άποψη, οι συνέπειες από τη μαζική μετανάστευση και τους θανάτους ήταν ανάγλυφες» (Zürcher 2004: 226). Μετά την κατάργηση του οθωμανικού σουλτανάτου, την εξουσία ασκούσε η εθνοσυνέλευση, η οποία είχε τη δυνατότητα να ελέγχει άμεσα τον πρόεδρο και τους υπουργούς.

Ίσως η πιο εξέχουσα προσωπικότητα της σύγχρονης Τουρκίας ήταν ο στρατηγός και πολιτικός Μουσταφά Κεμάλ Αττατούρκι (1881-1938) (εικ. 29, 30), ο οποίος συμμετείχε στο κίνημα των Νεότουρκων, σχημάτισε κυβέρνηση τον ίδιο χρόνο και το 1920 ανακηρύχθηκε πρόεδρος και αρχηγός του στρατού, αναλαμβάνοντας την αντιμετώπιση των ελληνικών στρατευμάτων της Μικράς Ασίας⁷². Από τη θέση αυτή, προέβη σε ένα σημαντικό αριθμό μεταρρυθμίσεων, οι οποίες αποσκοπούσαν στην εκκοσμίκευση και στον εκσυγχρονισμό της κοινωνίας του τουρκικού κράτους.

⁷⁰ «Η πολιτική του πανισλαμισμού απειλούσε τα βρετανικά συμφέροντα, ενώ η αντίστοιχη του παντουρισμού τα ρωσικά» ο.π. σ. 21.

⁷¹ Στις 14 Νοεμβρίου 1917, ύστερα από έκκληση της Γερμανίας, κηρύχθηκε ιερός πόλεμος (τζιχάντ) από το σείχη του Ισλάμ, κατά των «απίστων Αντάντ» ο.π. σ. 22.

⁷² Περιοδικό Ιστορικά 126, Ελευθεροτυπία 14 Μαρτίου 2002- «Η επανάσταση των Νεότουρκων» σ. 25.

Ήδη από το 1925, σφραγίσθηκαν ιερὰ τεμένη (*τουρμπέδες*) και κοινόβια των δερβίσηδων (*τεκέδες*) και αντικαταστάθηκε το κόκκινο φέσι με ευρωπαϊκού τύπου καπέλο. Από το 1926 κι έπειτα, υιοθετήθηκε το ευρωπαϊκό Γρηγοριανό ημερολόγιο, το δυτικό σύστημα μέτρησης της ώρας, οι δυτικοί αριθμοί (1928), τα δυτικά μέτρα και σταθμά (1931), ο ελβετικός αστικός κώδικας και ο ποινικός κώδικας της Ιταλίας του *Μουσολίνι*. Παράλληλα, υιοθετήθηκαν τα επώνυμα (1934), θεσμοθετήθηκαν νέοι νόμοι με επίκεντρο την αναδιοργάνωση του τραπεζικού τομέα, ενώ με την εξαίρεση του στρατεύματος καταργήθηκαν και όλοι οι τίτλοι ευγενείας (*μπέης, εφέντης, πασάς* κ.λπ.). Σε ό,τι αφορά το οικογενειακό δίκαιο, σημειώθηκαν σημαντικές αλλαγές, οι οποίες επικεντρώθηκαν στην κατάργηση του θρησκευτικού γάμου και της πολυγαμίας, προωθώντας μια μορφή χειραφέτησης της γυναίκας, ενώ αποκορύφωση των μεταρρυθμιστικών μέτρων υπήρξε η υιοθέτηση του λατινικού αλφαβήτου, έναντι του οθωμανικού τουρκικού που επικρατούσε μέχρι τότε (Seeman 2002: 327, Zürcher 2004: 237-254).

Οι ενέργειες και οι στόχοι του Κεμάλ βρήκαν πολλούς σύμφωνους, οι οποίοι κατείχαν ποικίλες θέσεις στο κοινωνικό στερέωμα και οι οποίοι ονομάστηκαν Κεμαλιστές⁷³. Χαρακτηριστικά των Κεμαλιστών ήταν ο ακραίος εθνικισμός, με τη συνακόλουθη προβολή μιας νομιμοποιητικής ιστορικής μυθολογίας⁷⁴ και μιας ρατσιστικής ρητορικής, ο αυταρχικός χαρακτήρας του καθεστώτος και οι προσπάθειές του να εξασφαλίσει για το κόμμα του ολοκληρωτικό μονοπώλιο στην πολιτική, κοινωνική και πνευματική σφαίρα, αλλά και η προσωπολατρία τόσο στο πρόσωπο του Αττατούρκι, όσο και του *Ισμέτ Ινονού* (Zürcher 2004: 247-252).

⁷³ Ο Κεμαλισμός ή Αττατουρκισουλούκ (Αττατουρισμός) όπως αποκαλούνταν στη δεκαετία του '30 «...δεν υπήρξε ποτέ μια συνεκτική καθολική ιδεολογία, και μπορεί να περιγραφεί, ως σύνολο αντιλήψεων και απόψεων που ποτέ δεν διατυπώθηκαν με ακρίβεια...Ο Κεμαλισμός παρέμεινε μια εύπλαστη έννοια και με τον τρόπο αυτό, μπορούσαν να αυτοαποκαλούνται κεμαλιστές άνθρωποι με πολύ διαφορετική κοσμοαντίληψη. Οι βασικές αρχές του κεμαλισμού καταγράφηκαν στο πρόγραμμα του κόμματος του 1931. Αυτές ήταν: ρεπουμπλικανισμός, κοσμική ιδεολογία, εθνικισμός, λαϊκισμός, κρατισμός και επαναστατικότητα. Το καθεστώς των Νεότουρκων στην Τουρκία επέβαλε την πολιτική του σε έναν αδιάφορο πληθυσμό. Οι κεμαλιστές ποτέ δεν επιχείρησαν καμιά ριζική ή μόνιμη κινητοποίηση του πληθυσμού για τους στόχους τους. Ενώ το κεμαλικό κράτος υπήρξε αναμφίβολα αυταρχικό και ολοκληρωτικό, η παρουσία ενός παντοδύναμου ηγέτη δε μετασχηματίστηκε σε καθοδηγητική πολιτική αρχή» (Zürcher 2004: 247-252).

⁷⁴ Για περισσότερα, βλ. παρακάτω, στο κεφάλαιο σχολιασμού κειμένου του Ziya Gökalp (κεφ. 3.4).

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, μπορεί να διατυπωθεί ότι την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας ακολούθησαν οικονομικοί, πολιτικοί και πολιτιστικοί μετασχηματισμοί, οι οποίοι πραγματοποιήθηκαν από το Mustafa Kemal Atatürk. Οι κυβερνητικές ενέργειες στόχευαν στη μεταποίηση της πολιτιστικής ζωής σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά μοντέλα, καθώς παρατηρείται στροφή από την ελάχιστη εξουσία προς τη Δύση, κυρίως σε ό,τι αφορά την εκπαίδευση, την πολιτική και στρατιωτική διακυβέρνηση και οργάνωση, με χαρακτηριστικό τους έντονους δανεισμούς –αν και επιφανειακούς πολλές φορές– ως μέσα προς αντικατάσταση της τοπικότητας, αλλά και στην ενοποίηση των πολιτών για ένα καινούριο κράτος με κοινούς στόχους (Seeman 2002: 327).

Επίσης, καλό θα ήταν να επισημανθεί ότι η εγκαθίδρυση της τουρκικής δημοκρατίας και οι προσπάθειες που προηγήθηκαν, συμπίπτουν με την περίοδο έξαρσης των εθνικών κινημάτων και των προσπαθειών για τη δημιουργία εθνών-κράτων –ή εθνικών κρατών-, στον ευρύτερο βαλκανικό χώρο. Οι συνθήκες αυτές καλλιέργησαν πρόσφορο έδαφος και αφορμές για τη χρήση, την «προσαρμογή» και την προβολή εννοιών και όρων, όπως αυτοί της «παράδοσης», του πολιτισμού, της αυθεντικότητας, της ιστορίας κ.α.

3.4. Ziya Gökalp: δοκίμιο για τη μουσική

Στη «διαπραγμάτευση» αυτού του μέρους της μελέτης που ακολουθεί, χρησιμοποιήθηκαν κείμενα, τα οποία αντιπροσωπεύουν, κατά βάσιν, μια σύγχρονη οπτική της επιστήμης της ανθρωπολογίας και διαπραγματεύονται κυρίως, τις έννοιες του έθνους-κράτους, της «επινοημένης παράδοσης», του εθνικισμού και του διόλου «παρόντος-παρελθόντος». Η προσπάθεια αυτή, αποσκοπεί στη μελέτη και στη διαπραγμάτευση των εννοιών της «*alaturka*» και της «*alafranga*» μουσικής στην περιοχή της σύγχρονης Τουρκίας, η οποία σχετίζεται άμεσα με το λεγόμενο «έθνος-κράτος», με τη διαμόρφωση και με τη χρήση των όρων του εθνικισμού, της «παράδοσης» και της «επινόησης» αυτής. Έτσι, επιχειρείται μία παρουσίαση των όρων αυτών κι ένας προσδιορισμός τους, μέσα από βιβλία και κείμενα γνωστών και καθολικά αναγνωρισμένων επιστημόνων, κυρίως, από το χώρο της

ανθρωπολογικής επιστήμης και της ιστορίας, με σκοπό να συμβάλουν στη μελέτη και στην κατανόηση των ενεργειών, των στόχων και των αποτελεσμάτων της εκάστοτε πολιτικής εξουσίας, τόσο λίγο πριν, όσο και μετά την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας στην Τουρκία, οι οποίες σχετίζονται άμεσα, όπως προαναφέρθηκε, με τη διαμόρφωση και τη χρήση των εννοιών της «*alaturka*» και της «*alafranga*» μουσικής.

Το ιδεολογικό υπόβαθρο του Τουρισμού, αλλά και των πολιτικών μεταρρυθμίσεων, οι οποίες έλαβαν χώρα στο νεοϊδρυθέν τουρκικό κράτος, είχαν ως εκφραστή τους, σε ένα θεωρητικό επίπεδο, το *Mehmet Ziya Gökalp* (1876-1924) (εικ. 31-32α,β). Ο Gökalp, τούρκος κοινωνιολόγος, με σπουδές στο εξωτερικό, ήταν «οπαδός του γάλλου φιλοσόφου *Νταρκέμ* (και) ενστερνιζόταν τις ιδέες του τελευταίου για την υπεροχή της κοινωνίας πάνω στο άτομο, αν και αντικατέστησε την έννοια της “κοινωνίας” με την έννοια του “έθνους”» (Zürcher 2004: 190), ενώ παράλληλα θεωρείται και εμπνευστής του Τουρισμού.

Ο ίδιος, ως μέλος των Νεότουρκων και σύμβουλος του Mustafa Kemal Attaturk, μέσα από μια σειρά δοκιμίων, πρότεινε τη μορφή που θα πρέπει να έχει η πολιτισμική σύσταση-υπόσταση του νέου τουρκικού κράτους, εμπνευσμένος από την «προσπάθεια πολιτιστικής εξέλιξης» του κράτους, ως μια «σύνθεση Ανατολής-Δύσης ή Δύσης-Ανατολής», όπως είχε διατυπώσει νωρίτερα ο Kemal Attaturk (Tekelioglu 1996: 194). Η προσπάθειά του είχε ως σκοπό «να συντεθούν τα διάφορα στοιχεία της Οθωμανικής κληρονομιάς (Ισλάμ, τουρκική εθνικότητα, οθωμανικό κράτος) με ευρωπαϊκού τύπου εκσυγχρονισμό» (Zürcher 2004: 190). Βασισμένος στις ιδέες του γερμανού κοινωνιολόγου *Τένις*, ο Ziya Gökalp, έκανε μια διάκριση ανάμεσα στην “κουλτούρα” (*χας - [hars]*), το σύνολο των αξιών και εθίμων που συναντά κανείς σε μια κοινότητα, και τον “πολιτισμό” (*μεντενιγιέτ - [medeniyet]*), ένα ορθολογικό, παγκόσμιο σύστημα γνώσης, επιστήμης και τεχνολογίας» (Zürcher 2004: 190).

Ένα από τα χαρακτηριστικά δεδομένα, τα οποία καθόρισαν την επίσημη πολιτική στάση του νεοσύστατου τουρκικού κράτους, απέναντι στο είδος της μουσικής, το οποίο θα ακουγόταν, θα χρησιμοποιούνταν και θα προωθούνταν από την επίσημη εξουσία του τουρκικού κράτους, εκείνη

την εποχή, αποτελεί και το παρακάτω κείμενο του Ziya Gökalp, το οποίο πρόκειται για απόσπασμα από ένα δοκίμιο του, με τίτλο «λογοτεχνία και μουσική»:

Απόσπασμα από το δοκίμιο του Ziya Gökalp, με τίτλο «λογοτεχνία και μουσική»

«Πριν από την εισαγωγή της Ευρωπαϊκής μουσικής, υπήρχαν δύο είδη μουσικής στην Τουρκία: το ένα ήταν η Ανατολική μουσική, την οποία πήρε ο Φαράμπι από τους Βυζαντινούς και το άλλο ήταν η λαϊκή μουσική, που ήταν η συνέχεια της αρχαίας Τουρκικής μουσικής» ...

«Αυτή η νοσηρή μουσική [η Ανατολική μουσική], αφού μεταδόθηκε από τον Φαράμπι στους Άραβες, πέρασε στους Πέρσες και τους Οθωμανούς μόνο και μόνο εξαιτίας της εκτίμησης που απολάμβανε από τα παλάτια.»

«Σήμερα είμαστε αντιμέτωποι με τρία είδη μουσικής: την Ανατολική μουσική, τη Δυτική μουσική και τη λαϊκή μουσική. Ποια απ' όλες αυτές είναι η δικιά μας; Η Ανατολική μουσική είναι νοσηρή και αντεθνική. Η λαϊκή μουσική αντιπροσωπεύει την κουλτούρα μας. Η Δυτική μουσική είναι η μουσική του νέου μας πολιτισμού. Συνεπώς, καμιά από τις δύο τελευταίες δεν πρέπει να μας είναι ξένες. Άρα η εθνική μας μουσική θα γεννηθεί από τη σύνθεση της λαϊκής μας μουσικής με τη Δυτική μουσική. Η μουσική μας αποτελεί έναν πλούσιο θησαυρό μελωδιών. Συλλέγοντας και διαμορφώνοντας αυτές τις μελωδίες σύμφωνα με τις τεχνικές της Δυτικής μουσικής, θα μπορέσουμε να έχουμε μία μουσική που είναι εθνική και σύγχρονη ταυτόχρονα.»

(Gökalp, Berkes 1959: 299-301)

[μτφρ. Πούλος Παναγιώτης]⁷⁵

Στο πρώτο μέρος του παραπάνω αποσπάσματος του κειμένου του Ziya Gökalp, ο συγγραφέας προβάλλει έναν αβάσιμο και αυθαίρετο διαχωρισμό ανάμεσα στα δεδομένα που

⁷⁵ Ανέκδοτη μετάφραση. Πρόσφατη μετάφραση του παραπάνω κειμένου του Ζιγιά Γιοκάλπ στα ελληνικά πραγματοποιήθηκε και από τον Άρη Αμπατζή στο βιβλίο: Ζιγιά Γιοκάλπ. 2005. «Αρχές του Τουρκισμού». Κούριερ Εκδοτική.

επιπρατούσαν, πριν την εμφάνιση της ευρωπαϊκής μουσικής στο χώρο αυτό (της μουσικής), στη σύγχρονη του Τουρκία. Διατυπώνει μια απλοποιϊτική εκδοχή της ιστορίας και οδηγείται σε μία – αναπόφευκτα- απλοϊκή κατηγοριοποίηση, διαχωρίζοντας την ύπαρξη δύο μουσικών ειδών, της «Ανατολικής» και της «λαϊκής μουσικής», την οποία χαρακτηρίζει και ως «συνεχία της αρχαίας Τουρκικής μουσικής», προετοιμάζοντας –και εν μέρει «θεμελιώνοντας» με έναν επιστημονικοφανή τρόπο- πολύ έξυπνα, τις παρακάτω θέσεις του.

Η διαπραγμάτευση εννοιών όπως αυτή της «συνέχειας», παραπέμπει ευθέως, στις γενικότερες πολιτικές ενός έθνους-κράτους, οι οποίες σχετίζονται άμεσα με τη διαχείριση όρων όπως αυτοί, της «αυθεντικότητας» και της «παράδοσης». Γενικότερα, σε ένα έθνος-κράτος, οι αναφορές σε όρους-έννοιες, οι οποίες εκφράζουν πολιτισμικά μια περιοχή (γλώσσα, θρησκεία, μουσική, αρχιτεκτονική κ.λπ.), καθώς και η γενικότερη χρήση αυτών, σχετίζονται απόλυτα με τη συνολική πολιτική διαμόρφωσης και χρήσης του όρου «παράδοση».

«Η αποδεδειγμένη σχέση ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν αποτελεί την ουσία ενός έθνους-κράτους» (Δέλτσου χ.χ.: 109), το οποίο χαρακτηρίζεται κατά βάση από την προσπάθεια σύνδεσης των μελών του –μέσω της σύνδεσης της κοινής τους καταγωγής και των πολιτισμικών τους χαρακτηριστικών (γλώσσα, θρησκεία κ.λπ.)– με ένα συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο, την «πατρίδα»⁷⁶. Για να επιτευχθεί αυτού του είδους η σύνδεση, χρησιμοποιήθηκε η έννοια της

⁷⁶ Για τις έννοιες του έθνους και του εθνικού κράτους, καθώς επίσης και για τη σχέση έθνους με την «πατρίδα», ο E. J. Hobsbawm, διατύπωσε ότι: «το “έθνος” ... (το οποίο) ανήκει αποκλειστικά σε μιαν ιδιαίτερη και ιστορικά πρόσφατη περίοδο ... είναι μια κοινωνική οντότητα μόνον εφόσον σχετίζεται με ένα ορισμένο είδος σύγχρονου εδαφικού κράτους, το “εθνικό κράτος”, και είναι άσκοπο να συζητάμε για έθνος και εθνικισμό παρά μόνον εφόσον και τα δύο σχετίζονται με αυτό» (Hobsbawm 1994: 22).

Για το έθνος, ο Gellner προτείνει δύο ορισμούς, έναν «πολιτισμικό» και έναν «βουλευσιαρχικό», όπως χαρακτηριστικά διατυπώνει: 1) «δύο άνθρωποι ανήκουν στο ίδιο έθνος, εάν και μόνο εάν, μοιράζονται τον ίδιο πολιτισμό, όπου πολιτισμός σημαίνει με τη σειρά του ένα σύστημα ιδεών, συμβόλων, συνειρμών και τρόπων συμπεριφοράς και επικοινωνίας» («πολιτισμικός» ορισμός) και 2) «δύο άνθρωποι ανήκουν στο ίδιο έθνος εάν, και μόνο εάν, αναγνωρίζουν ο ένας τον άλλον ως μέλος του ίδιου έθνους» («βουλευσιαρχικός» ορισμός). «Με άλλα λόγια, έθνη εποίησεν ο άνθρωπος’ τα έθνη είναι κατασκευάσματα των ανθρώπινων πεποιθήσεων και δεσμών και μορφών αλληλεγγύης» (Gellner 1992: 23-24). Ο Λιάκος υποστηρίζει ότι «η κατάκτηση του κράτους από το έθνος άρχισε με τη διακήρυξη της αρχής της εθνικής κυριαρχίας από την επαναστατική συνέλευση του 1879. Μέσω της αρχής αυτής, το κράτος έγινε όργανο του έθνους. Οι

παράδοσης, η οποία ουσιαστικά λειτουργεί και ως μέσο ταυτοποίησης, αφού η έννοια της ταυτότητας προϋποθέτει, ουσιαστικά, τη σχέση παρόντος και παρελθόντος και στην περίπτωση του παραπάνω αποσπάσματος, φανερώνεται μέσα από τον όρο «συνεχία».

Η φράση του, περί «συνέχειας της αρχαίας Τουρκικής μουσικής», καθιστά σαφή την προσπάθεια κάθε αρχής ενός έθνους-κράτους να προβάλει δεσμούς συνέχειας με ένα «ένδοξο ιστορικό παρελθόν», μέσα από διαδικασίες «ομοιογενοποίησης» των πολιτισμικών χαρακτηριστικών των μελών του και υπηρετεί την προσπάθεια κάθε έθνους-κράτους, το οποίο «δεν περιορίζεται στο να ολοκληρώσει την εθνική ενότητα (αλλά) συγκροτείται χτίζοντας αυτή την ενότητα...» (Πουλιαντζάς από Λιάκο 2005: 57). Αυτή η προσπάθεια στοχεύει στην καλλιέργεια, στην προβολή και στην υιοθέτηση εκείνων των στοιχείων, τα οποία «υποτίθεται ότι συνιστούν το έθνος: το κοινό έδαφος, ... (η) κοινή γλώσσα, ... (οι) κοινές ιστορικές και πολιτισμικές παραδόσεις (βλ. μουσική) ...» (ο.π. σ. 58).

Επίσης, για τη Δέλτσου, η ουσία ενός έθνους-κράτους συνίσταται στην αποδεδειγμένη σχέση παρόντος-παρελθόντος (Δέλτσου χ.χ.: 109), με χαρακτηριστικό το γεγονός, ότι η χρήση του παρελθόντος γίνεται πάντα με βάση τις «ανάγκες του παρόντος». Το τελευταίο παραπέμπει άμεσα σε μια επιλεκτική χρήση του παρελθόντος, η οποία υπηρετεί μια γενικότερη προσπάθεια «ομοιογενοποίησης» που χαρακτηρίζει τα έθνη-κράτη. Αυτή η «ομοιογενοποίηση» αφορά κυρίως τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά των μελών τους και για την επίτευξη αυτού του σκοπού γίνεται «φιλτράρισμα» σε παρελθόντα ιστορικά γεγονότα και σε στοιχεία της καθημερινότητας, έτσι όπως αυτά εντοπίζονται στις καθημερινές πρακτικές. Στο κείμενο του Ziya Gökalp, αυτή η διαδικασία «φιλτραρίσματος» του παρελθόντος, εμφανίζεται από τη διαχείριση της «πορείας» που παρουσιάζει

νόμοι και οι θεσμοί υπηρετούσαν το έθνος, και το ίδιο το έθνος έγινε η αρχή της νομιμοποίησης του κράτους» (Λιάκος 2005: 76-77). Σε αντίθεση με την προαναφερθείσα σύνδεση της «κοινής καταγωγής» και των «κοινών πολιτισμικών χαρακτηριστικών», με ένα συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο («πατρίδα»), τα οποία συνθέτουν ένα έθνος-κράτος, καλό θα ήταν να προβληθεί και μία παλαιότερη μορφή σύνδεσης, η οποία εκφράζει το «έθνος», εντοπίζεται στον Ηρόδοτο και συμπεριλαμβάνει την καταγωγή, τη γλώσσα, τα ήθη και τη θρησκεία [«ανάμεσα στα στοιχεία με τα οποία περιγράφει {ο Ηρόδοτος} το έθνος (καταγωγή, γλώσσα, ήθη και θρησκεία) δεν περιλαμβάνει το έδαφος» (ο.π. σ. 60)].

ο ίδιος ότι ακολούθησε η «νοσηρή Ανατολική μουσική», προερχόμενη από τους «Βυζαντινούς», μέσω του «Φαράμπι», των «Αράβων» και των «Περσών», φθάνοντας στους «Οθωμανούς».

Στα πλαίσια τεκμηρίωσης-νομιμοποίησης του σχήματος «παρόντος-παρελθόντος», οι *Hobsbawm* και *Ranger*, προσθέτουν ότι η καταγραφή και η χρήση της ιστορίας κατέχει σημαντική θέση, από τη στιγμή που γίνεται προσπάθεια καταγραφής αυτής και επέρχεται μια μορφή «επινόησης της παράδοσης», η οποία, σύμφωνα με τους τελευταίους, ορίζεται ως «ένα σύνολο πρακτικών οι οποίες συνήθως διέπονται, φανερά ή σιωπηρά, από αποδεικτούς κανόνες και με τελετουργική ή συμβολική φύση, και οι οποίες επιδιώκουν να ενσταλάξουν ορισμένες αξίες και κανόνες συμπεριφοράς μέσω επανάληψης, γεγονός που αυτόματα συνεπάγεται τη συνέχεια με το παρελθόν» (*Hobsbawm – Ranger 2004: 9-10*). Αυτού του είδους η «επινόηση», εμφανίζεται κυρίως σε περιόδους κατά τις οποίες «ένας ταχύς μετασχηματισμός της κοινωνίας εξασθενίζει ή καταστρέφει τα κοινωνικά πρότυπα για τα οποία είχαν σχεδιαστεί οι “παλιές” παραδόσεις» (*Hobsbawm – Ranger 2004: 13*). Αυτό έχει ως συνέπεια τη δημιουργία «νέων» παραδόσεων, εξαιτίας του γεγονότος ότι, αφενός μεν οι παλαιότερες μορφές παράδοσης είχαν καταστεί «μη βιώσιμες» κι αφετέρου δε, ότι οι «νέες παραδόσεις, απλώς, προέκυπταν από την αδυναμία να χρησιμοποιήσουμε ή να εφαρμόσουμε τις παλιές» (ο.π. σ. 13). Στην περίπτωση του τουρκιού έθνους-κράτους, ο προαναφερθείς, «μετασχηματισμός της κοινωνίας» και τα συναφή χαρακτηριστικά αυτού, είναι ιδιαίτερα εμφανή, αφού, ο πυρήνας δημιουργίας και διαμόρφωσης του παραπάνω κράτους, εντοπίζεται σε μια μεταβατική περίοδο, η οποία χαρακτηρίζεται από γεγονότα τα οποία επιφέρουν την κατάλυση της οθωμανικής αυτοκρατορίας, τη δημιουργία του τουρκιού κράτους και την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας σε αυτό.

Με τα παραπάνω θεωρητικά δεδομένα, περί των παλαιότερων και των «νέων» μορφών παράδοσης, συμπληρώνοντας ότι αυτού του είδους η προσπάθεια λάμβανε χώρα με τη «χρησιμοποίηση παλιών μοντέλων για (αυτούς τους) νέους σκοπούς», εμφανίστηκαν σκιοποί, οι οποίοι «απολάμβαναν κατ' όνομα τη συνέχεια, αλλά στην πραγματικότητα κατέληγαν σε κάτι πολύ διαφορετικό» (ο.π. σ. 14). Χρησιμοποιήθηκαν έτσι, παλιότερα δεδομένα-υλικά (π.χ. «υφιστάμενες

εθιμικές παραδοσιακές πρακτικές») για την «κατασκευή επινοημένων νεωτεριστικών παραδόσεων για εντελώς καινοφανείς σκοπούς» (ο.π. σ. 14).

Η πρακτική αυτή εφαρμόστηκε κατά κόρον από διάφορους πολιτικούς θεσμούς, ιδεολογικά κινήματα και ποικίλες ομάδες⁷⁷ (βλ. έννοιες: εθνικισμός⁷⁸, έθνος-κράτος κ.λπ.), με συνηθισμένο, απώτερο σκοπό την «απόδειξη» και την προβολή της σύνδεσης τους με ένα ένδοξο αρχαίο παρελθόν, εμφανίζοντας μια αδιάσπαστη ιστορική συνέχεια, «είτε μέσω ημι-μυθοπλασίας ... είτε μέσω πλαστογράφησης» (ο.π. σ. 16), επίσημα ή ανεπίσημα. Οι παραπάνω θεωρητικές διατυπώσεις, εμφανίζονται, πρακτικά αποτυπωμένες, στο απόσπασμα του Ziya Gökalp και υπηρετούν την προαναφερθείσα κατασκευή της ιστορίας. Αυτό γίνεται εμφανές από την αναφορά του στην «αρχαία Τουρκική μουσική», την οποία θεωρεί ως πρόγονο και πυρήνα της «λαϊκής (Τουρκικής) μουσικής».

Στον όρο «επινοημένη παράδοση», εμπεριλαμβάνονται «παραδόσεις» οι οποίες «επινοήθηκαν, κατασκευάστηκαν και θεσπίστηκαν», αναμφίβολα επίσημα από κάποιο «φορέα» (βλ. κράτος) ή ανεπίσημα από κάποιον άλλο φορέα, μέσα σε μια «βραχεία και χρονολογήσιμη» περίοδο, με δεδομένο τη μεγαλύτερη δυσκολία ανίχνευσης αυτού του είδους της προσπάθειας «επιπόησης». Η «επινοημένη παράδοση» οφείλει την ύπαρξή της, είτε σε έναν μόνο δημιουργό, είτε σε ιδιωτικές

⁷⁷ Βλ. στη συγκεκριμένη περίπτωση του τουρκικού έθνους-κράτους, το κίνημα των Νεότουρκων και τον Τουρκισμό.

⁷⁸ Για τον Gellner, ο «εθνικισμός»: α) ορίζεται ως «αξίωμα που θεωρεί ότι η πολιτική και η εθνική ενότητα πρέπει να συμπίπτουν» (Gellner από Hobsbawm 1994: 22) και β) «είναι πρώτα πρώτα μια πολιτική αρχή, η οποία υποστηρίζει την αναρμόνιση της πολιτικής και της εθνικής οντότητας. Ο εθνικισμός ως αίσθημα ή ως κίνημα μπορεί να οριστεί κατά τον καλύτερο τρόπο υπό το πρίσμα αυτής της αρχής. Εθνικιστικό αίσθημα είναι το αίσθημα οργής που προκαλεί η παραβίαση αυτής της αρχής, ή το αίσθημα ικανοποίησης που προκαλεί η εκπλήρωσή της. Εθνικιστικό κίνημα είναι αυτό που υποκινείται από ένα τέτοιου είδους αίσθημα» (Gellner 1992: 13).

«Ο εθνικισμός σημαίνει την κατάληψη του κράτους από το έθνος. Αυτή είναι η ουσία του εθνικού κράτους. Το αποτέλεσμα της ταύτισης έθνους και κράτους τον 19^ο αιώνα είναι διπλό. Ενώ το κράτος ως νομικός θεσμός έχει διακηρύξει ότι πρέπει να προστατεύει τα δικαιώματα του ανθρώπου, η ταύτισή του με το έθνος συνεπάγεται την ταύτιση του με τον πολίτη ως εθνικό υποκείμενο, και συνεπώς καταλήγει στη σύγχυση των δικαιωμάτων του ανθρώπου με τα δικαιώματα των εθνικών υποκειμένων, ή με τα εθνικά δικαιώματα. Ακόμη περισσότερο, στο βαθμό που το κράτος αποτελεί μια “επιχειρήση δύναμης”, επιθετική και με τάσεις επέκτασης, το έθνος, διά μέσου της ταύτισής του με το κράτος, απορροφά όλες εκείνες τις ποιότητες και διεκδικεί επέκταση ως εθνικό δικαίωμα, σαν μια αναγκαιότητα για τους σκοπούς του έθνους» (Hannah Arendt από Λιάκος 2005: 76). Από τα παραπάνω εμφανίζονται έντονα και καταλυτικά τα βαθύτερα στοιχεία, τα οποία αποτελούν σημαντικό κομμάτι του πυρήνα καλλιέργειας του εθνικισμού (το 19^ο αιώνα).

ομάδες, είτε σε μια ομάδα-φορέα, κάτω από μια «επίσημη» προσπάθεια, ή –όπως πολλές φορές έχει καταστεί γεγονός- ακόμη και κάτω από μια ανεπίσημη προσπάθεια τέτοιου είδους. Στην περίπτωση του τουρκικού έθνους-κράτους, η προσπάθεια αυτή, καταλογίζεται στις ενέργειες του «Τουριστών», των οποίων εμπνευστής και εκφραστής, όπως ήδη αναφέρθηκε, ήταν και ο Ziya Gökalp, κάτι το οποίο διαφαίνεται ξεκάθαρα και από το παραπάνω απόσπασμα.

Όπως προαναφέρθηκε, οι παραπάνω διατυπώσεις αποτελούν ουσιαστικά, έκφραση μιας προσπάθειας επινόησης, μιας «συμπαγούς» ιστορικής συνέχειας. Αυτή όμως η προσπάθεια επινόησης της «συμπαγούς» ιστορικής συνέχειας εμφάνιζε σχεδόν πάντα ένα «ρήγμα», το οποίο ήρθαν να υπερασπίσουν τα κινήματα «παραδοσιαρχίας». Σκοπός αυτών των κινήματων ήταν «η υπεράσπιση ή αναβίωση των παραδόσεων» (ο.π. σ. 17). Κύριοι εκπρόσωποι τους ήταν διάφοροι διανοούμενοι, οι οποίοι προσπάθησαν ανεπιτυχώς «να συντηρήσουν ένα ζωντανό παρελθόν», οδηγούμενοι ουσιαστικά στην «επινοημένη παράδοση»⁷⁹.

Για τους Hobsbawm, Ranger, οι παραδόσεις μπορούν να διαχωριστούν σε παλιές («γνήσιες») και σε επινοημένες. Η κύρια διαφορά αυτών, μεταξύ τους, εντοπίζεται στο γεγονός ότι «οι πρώτες ήταν χαρακτηριστικές και έντονα δεσμευτικές κοινωνικές πρακτικές, (ενώ) οι τελευταίες έτειναν να είναι απόλυτα μη χαρακτηριστικές και αόριστες ως προς τη φύση των αξιών, τα δικαιώματα και τις υποχρεώσεις που εμφυσούν στα μέλη της ομάδας : “πατριωτισμός”, “αφοσίωση”, “καθήκον”, “συμμετοχή στο παιχνίδι”, “το σχολικό πνεύμα” και τα όμοια»⁸⁰ (ο.π. σ. 20).

⁷⁹ Στην περίπτωση του τουρκικού έθνους-κράτους, ως εκφραστές αυτής της προσπάθειας, μπορούν να χαρακτηρισθούν και όλοι εκείνοι οι οποίοι πρωτοστάτησαν στο σχεδιασμό και στη δημιουργία τέτοιου είδους οργανισμών που υπηρετούσαν αυτόν το σκοπό, όπως είναι τα κονσερβατόρια και το ραδιόφωνο, όπου μεταφέρθηκε σήμερα η καλλιέργεια, η υποστήριξη και η διάδοση της κλασικής τουρκικής μουσικής.

⁸⁰ Επίσης, σύμφωνα με τους παραπάνω, από τη Βιομηχανική Επανάσταση κι έπειτα, εμφανίζονται «επινοημένες παραδόσεις» οι οποίες «φαίνεται να ανήκουν σε τρεις επικαλυπτόμενους τύπους: (α) σ' εκείνους που καθιερώνουν ή συμβολίζουν κοινωνική συνοχή ή την ιδιότητα του μέλους ομάδων, πραγματικών ή τεχνητών κοινοτήτων, (β) σ' εκείνους που καθιερώνουν ή νομιμοποιούν θεσμούς, κοινωνική θέση ή σχέσεις εξουσίας, και (γ) σ' εκείνους των οποίων ο κύριος σκοπός ήταν η κοινωνικοποίηση, η εγχάραξη πεποιθήσεων, συστημάτων αξιών και συμβάσεων συμπεριφοράς» (Hobsbawm – Ranger 2004: 18).

Ανάλογα με τις ανάγκες του παρόντος και στην προσπάθεια δημιουργίας της «παράδοσης», το παρελθόν περνάει από «διαδικασίες επιλογής, κατηγοριοποίησης, επανάθεσης και παγώματος» (Δέλτσου χ.χ.: 119). Αυτές οι διαδικασίες υπηρετούν μια προσπάθεια «συμβολοποίησης». Τα «σύμβολα» λειτουργούν ως «βάση της αυτόνομης ύπαρξης» ενός έθνους-κράτους και πρέπει να είναι «αντιπροσωπευτικά χαρακτηριστικά αυτού και μόνον αυτού του συγκεκριμένου» (ο.π. σ. 118). Ο πολιτισμός και η παράδοση, ταυτισμένα με ένα συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο, προσφέρουν τη «μοναδικότητα των συμβόλων», την οποία χρειάζεται ένα έθνος-κράτος έτσι ώστε να διαμορφώσει τον «εθνικό» του πολιτισμό και να εδραιώσει τη θέση του και τη «διαφορετικότητα» -σχεδόν πάντα «ανωτερότητα»- στις σχέσεις του με τους γύρω. Για να επιτευχθεί αυτό του είδους η «συμβολοποίηση», απαιτείται μια προσπάθεια «απεξάρθρωσης, αποπλαισίωσης και συμβολικής εξιδανίκευσης» (ο.π. σ. 116), η οποία γίνεται μέσω της χρήσης εννοιών, όπως αυτές της «αυθεντικότητας» και της «μοναδικότητας».

Η έννοια της «συμβολικής εξιδανίκευσης»-«συμβολοποίησης», στο παραπάνω απόσπασμα του κειμένου του Gökalp, γίνεται φανερά έκδηλη από τις διατυπώσεις του γύρω από τη «λαϊκή μουσική». Θεωρεί, ότι η μουσική αυτή αποτελεί το μοναδικό «αντιπρόσωπο» της κουλτούρας των τούρκων, διαχωρίζοντάς την από το «ξένο» προς αυτήν, είδος, της «Ανατολικής μουσικής». Διατυπώνει επίσης, ότι η ίδια «αποτελεί έναν πλούσιο θησαυρό μελωδιών» προβάλλοντάς την, ως κάτι το ιδανικά ωραίο και συνάμα ως προϊόν του δικού τους πολιτισμού (των «Τούρκων») και μόνο.

Αυτού του είδους η «συμβολοποίηση», παραπέμπει άμεσα στις προαναφερθείσες «διαδικασίες επιλογής, κατηγοριοποίησης, επανάθεσης και παγώματος» σύμφωνα με τη Δέλτσου (Δέλτσου χ.χ.: 119), οι οποίες υπηρετούν αυτήν την προσπάθεια «εμβληματικής χρήσης» της μουσικής –στη συγκεκριμένη περίπτωση της λαϊκής μουσικής- κι έχουν ως αποτέλεσμα τη χρήση «συμβόλων», ως «βάση της αυτόνομης ύπαρξης» ενός έθνους-κράτους γενικότερα –και σε αυτή την περίπτωση, του τουρκικού-. Τα σύμβολα αυτά, προβάλλονται ως μοναδικά και «αντιπροσωπευτικά χαρακτηριστικά αυτού και μόνον αυτού», όπως έχει ήδη προαναφερθεί.

Ο ίδιος (ο Gökalp), χαρακτηρίζει στο κείμενό του την Ανατολική μουσική, «νοσηρή και αντεθνική». Οι χαρακτηρισμοί αυτοί, από μόνοι τους, δίνουν ένα καθοριστικό στίγμα για την αντιμετώπιση που έχαιρε η τελευταία, από την επίσημη εξουσιαστική αρχή του νεοσύστατου τότε τουρκικού κράτους, με δεδομένη τη θέση την οποία κατείχε ο Gökalp στον κρατικό μηχανισμό του τουρκικού κράτους («σύμβουλος του Kemal Attaturk», «εκφραστής του Τουρισμού» κ.λπ.). Ο χαρακτηρισμός «νοσηρή» μουσική προδίδει το δογματικό χαρακτήρα που εμφάνιζε η αντιμετώπιση αυτής της μουσικής από την κρατική εξουσία και «δικαιολογεί» τις προσπάθειες «περιορισμού» της. Με τον όρο «αντεθνική» μουσική, καθίσταται σαφές ότι το τουρκικό κράτος υποστήριζε, προέβαλε και προωθούσε ένα συγκεκριμένο μοντέλο πολιτισμού, το οποίο θα συγκέντρωνε εκείνα τα χαρακτηριστικά, τα οποία, με τη σειρά τους, θα συνηγορούσαν στη γενικότερη πολιτική του (βλ. προσπάθεια εξευρωπαϊσμού και εγκαθίδρυσης της δημοκρατίας).

Στο κείμενό του, ακόμη, συνδέει τη βιωσιμότητα και την εξάπλωση της «Ανατολικής μουσικής» με το «παλάτι» και μέσα από την έκφρασή του «...μόνο και μόνο εξαιτίας...», θέτει έναν απόλυτο περιορισμό, ο οποίος τονίζει ακόμη περισσότερο την άποψη του συγγραφέα απέναντι στη θέση και στους λόγους εξάπλωσης της μουσικής αυτής, τόσο στους πέρσες, όσο και στους οθωμανούς, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει (Tekelioğlu 1996: 197). Η αναφορά του στο «παλάτι», προδίδει επίσης και μια διάθεση κριτικής απέναντι στο μοναρχικό καθεστώς και προβάλλει εμμέσως, τις προτιμήσεις του για το δημοκρατικό πολίτευμα.

Αναφερόμενος (ο Gökalp) στη σύγχρονή του Τουρκία, υπογραμμίζει ότι υπάρχουν τρία είδη μουσικής –η Ανατολική, η Δυτική και η λαϊκή μουσική- ενώ σε μια αναζήτηση της μουσικής, η οποία τους (ή θα έπρεπε να τους) χαρακτηρίζει, αποκλείει ακόμη μια φορά την Ανατολική. Στρεφόμενος με πάθος στη Δυτική μουσική, ως «μουσική του νέου μας πολιτισμού», όπως τονίζει, και υποστηρίζοντας τη λαϊκή μουσική ως «αντιπρόσωπο της κουλτούρας» τους, οδηγείται σε ένα συμπερασματικό πόρισμα που θέλει, ως ιδανικότερη μουσική του νέου κράτους, το αποτέλεσμα του συγκεκριμένου ανάμεσα στη λαϊκή και στη δυτική μουσική, μέσα από μια μορφή συμβολικής εξιδανίκευσης της λαϊκής μουσικής.

Με τον όρο λαϊκή μουσική, ο συγγραφέας αναφέρεται σε εκείνες τις δημοτικές παραδόσεις, οι οποίες αργότερα θα «φολκλωροποιηθούν»⁸¹ και θα ονομαστούν *halk* και οι οποίες καλλιεργούνται κυρίως σε εξωαστικά μέρη, στην ύπαιθρο και χαρακτηρίζονται από τη χρήση οργάνων, όπως το κλαρίνο, το σάζι κ.λπ.

Οι χαρακτηρισμοί «*alaturka*» και «*alafiranga*», χρησιμοποιούνται για να καταδείξουν το είδος της μουσικής το οποίο ερμηνεύεται, καθώς επίσης κι ένα γενικότερο σύνολο στοιχείων, τα οποία χαρακτηρίζουν τα παραπάνω είδη, όπως για παράδειγμα ο τύπος οργάνων τα οποία χρησιμοποιούνται στη μουσική επιτέλεση (Δυτικά, Ανατολικά κ.λπ.), οι μουσικές φόρμες, αλλά και οι ιδιαιτερότητες του κάθε μουσικού είδους αντίστοιχα (π.χ. χρήση συγκερασμένου ή ασυγκεραστού μουσικού συστήματος) κ.λπ. Στην παρούσα εργασία, ως «*alaturka*» ορίζεται εκείνο το είδος της τουρκικής μουσικής, το οποίο εντοπίζεται στο παλάτι του Σουλτάνου και η γενικότερα αστική μουσική, έτσι όπως αυτή εκφραζόταν στα *meyhane* («Χριστιανικές ταβέρνες της Πόλης», [Τσιαμούλης - Ερευνίδης 1998: 9]) και στους τεκέδες των Δερβισηδών. Ως «*alafiranga*», ορίζεται αυτό το είδος της μουσικής, το οποίο, με τη σειρά του, συγκεντρώνει εκείνα τα στοιχεία, τα οποία εντοπίζονται στην αντίστοιχη, Δυτική μουσική του ευρωπαϊκού, κυρίως, χώρου.⁸²

Σκοπός της παραπάνω προσπάθειας του Ziya Gökalp, είναι η ανάδειξη, η καλλιέργεια και η καθιέρωση μιας «εθνικής και σύγχρονης», ταυτόχρονα, μουσικής. Με αυτή τη διατύπωση διαφαίνονται ξεκάθαρα, για πολλοστή φορά, οι απόψεις και οι πολιτικές του νεοσύστατου τουρκικού κράτους των Νεότουρκων, οι οποίες έχουν ως ουσιαστικό σκοπό την απομάκρυνση –ή, αν ήταν δυνατόν, ακόμη και την εξάλειψη– όλων εκείνων των στοιχείων και χαρακτηριστικών τα οποία επαναφέρουν μνήμες του οθωμανικού παρελθόντος και θα μπορούσαν να καλλιεργήσουν

⁸¹ «Μετά τη διάλυση της αυτοκρατορίας, οι Ανατολικές παραδόσεις της λαϊκής (*folk*) μουσικής αναπροσδιορίστηκαν και ονομάστηκαν Τουρκική Λαϊκή Μουσική (*Turkish Folk Music*) σύμφωνα με εθνικιστικές δοξασίες» (Tekelioglu 1996: 198).

⁸² Η χρήση αυτών των όρων εντοπίζεται και σε κείμενα άλλων μελετητών, οι οποίοι ασχολήθηκαν με το αντικείμενο της τουρκικής μουσικής στη συγχρονία και είναι αξιοσημείωτο ότι εμφανίζονται διαφορετικές απόψεις σε ό,τι αφορά την ερμηνεία και τον προσδιορισμό των όρων (βλ. Seeman 2002: 332).

οποιαδήποτε στοιχεία και δεδομένα, τα οποία με τη σειρά τους άπτονται και «ενισχύουν» το «πάλαι ποτέ» παρελθόν της οθωμανικής αυτοκρατορίας και των σουλτάνων.

Οι απόψεις του Ziya Gökalp, εκφράζουν απόλυτα και αποτυπώνουν την προσπάθεια του τουρκικού κράτους να δημιουργήσει «νέα κοινωνικά και νοοτροπιακά καλούπια οργάνωσης, ... αντίληψης και χρήσης του εδάφους και της εδαφικότητας, του χρόνου και της χρονικότητας, της παράδοσης, της γλώσσας, της ιστορίας και της καταγωγής» (Λιάκος 2005: 57), τα οποία αποσκοπούν στην γενικότερη οργάνωση του, νεοϊδρυθέντος, σύγχρονου τουρκικού κράτους, «και επομένως, του σύγχρονου έθνους»⁸³.

Σύμφωνα με τον Tekelioğlu, «ο Ziya Gökalp ήταν αυτός που αντιλήφθηκε τη Δύση ως το “μέλλον του νέου μας πολιτισμού”, αλλά καθώς υπήρχε ένας συγκεκριμένος προσανατολισμός σε αυτήν την κατεύθυνση, η αρχή-αφετηρία της σύνθεσης δεν ξεχάστηκε, “η παραδοσιακή κουλτούρα του Τουρκικού λαού”. Η Δύση, μακριά από το να είναι τέλμα γεωγραφικής περιγραφής, θεωρείτο η “ιδιοκτήτρια” του νεωτερισμού, επομένως λαμβανόταν ως μοντέλο, ενώ η υποτιθέμενη αξία μετριόταν με αντίθετο άξονα την Ανατολή, η οποία θεωρείτο ως τόπος ανεξέλικτος-οπισθοδρομικός» (Tekelioğlu 1996: 195).

Σε τελική ανάλυση, το ιδεολογικό σχήμα του Ziya Gökalp, περί «συνέχειας» της τουρκικής μουσικής και «σύνθεσης» (*sentez*) Ανατολής-Δύσης, δείχνει να είναι σχετικά αόριστο και να επιδέχεται ποικίλες ερμηνείες⁸⁴, εξαιτίας του γεγονότος ότι οι επινοημένες παραδόσεις εμφανίζουν στοιχεία, τα οποία προδίδουν ότι, οι τελευταίες, τείνουν «να είναι απόλυτα μη χαρακτηριστικές και αόριστες ως προς τη φύση των αξιών, τα δικαιώματα και τις υποχρεώσεις που εμφυσούν στα μέλη της ομάδας (γενικότερα)...», όπως χαρακτηριστικά σημειώνουν οι Hobsbawm και Ranger (Hobsbawm - Ranger 2004: 20).

⁸³ «Το σύγχρονο έθνος εμφανίζεται έτσι ως προϊόν του Κράτους: τα συστατικά στοιχεία του έθνους (η οικονομική ενότητα, το έδαφος, η παράδοση) τροποποιούνται από την άμεση δράση του Κράτους μέσα στην υλική οργάνωση του χώρου και του χρόνου» (Πουλαντζάς από Λιάκο 2005: 60).

⁸⁴ Για περισσότερα, βλ. στα κεφάλαια περί «αισθητικής των cds» και «επιτόπιας διδακτικής έρευνας» της παρούσας εργασίας.

Εάν παρατηρήσει κανείς τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά, τα οποία εντοπίζονταν στην οθωμανική αυτοκρατορία, λίγο πριν την επανάσταση των Νεότουρκων και την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας (1923), εύκολα διαπιστώνει την έντονη πολυπολιτισμικότητα, η οποία γινόταν έκδηλη από την ποικιλία σε γλώσσες, φυλές, θρησκείες, ήθη, έθιμα κ.λπ. πολιτισμικά χαρακτηριστικά των υπηκόων της. Αυτού του είδους η πολυπολιτισμικότητα, εκείνη την περίοδο, συνεπαγόταν ταυτόχρονα μια προβολή της «διαφορετικότητας», η οποία αποτελούσε ανασταλτικό παράγοντα στην προσπάθεια δημιουργίας ενός πολιτισμικά «συμπαγούς» κράτους.

Με την άνοδο των Νεότουρκων στην εξουσία, την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας και τη δημιουργία του σύγχρονου τουρκικού εθνικού κράτους, παρατηρείται, όπως προαναφέρθηκε, μια έντονη προσπάθεια «ομοιογενοποίησης» των μελών του, η οποία βασιζόταν στην ύπαρξη και στην προβολή του δημοκρατικού πολιτεύματος. Αυτή η προσπάθεια αποσκοπούσε στη δημιουργία κοινής εθνικής συνείδησης και κουλτούρας στους πολίτες του τουρκικού πια, έθνους-κράτους και σχετίζεται άμεσα με την «ομοιογενοποίηση» των πολιτισμικών χαρακτηριστικών, ως μία γενικότερη προσπάθεια η οποία χαρακτηρίζει τα έθνη-κράτη και προηγείται της κατασκευής τους, σύμφωνα με τη Δέλτσου. Όλες οι ενέργειες γύρω από την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας στο τουρκικό κράτος, φαίνεται πως στόχευαν σαφώς και στη δημιουργία ενός «συμπαγούς» κράτους, το οποίο θα χαρακτηριζόταν από συλλογικότητα και «ομοιογένεια», σε ό,τι αφορά τα γενικότερα πολιτισμικά χαρακτηριστικά, την κουλτούρα, τη γλώσσα, την ιστορία και την καταγωγή.

Τα παραπάνω, φαίνεται να αποτελούν το ουσιαστικό περιεχόμενο της ιδεολογίας του τουρκικού έθνους-κράτους, λίγο πριν και αμέσως μετά την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας σε αυτό, η οποία, ουσιαστικά, επισφράγισε την ύπαρξη-αναγνώρισή του. Με την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας, το θεωρητικό περιεχόμενο της ιδεολογίας αυτής, άρχισε να «εφαρμόζεται» και να γίνεται πράξη, μέσα από μια σειρά πολιτικών ενεργειών, οι οποίες άπτονταν κάθε επίπεδο της κοινωνικής ζωής των πολιτών του κράτους, και φυσικά τον πολιτισμό.

3.5. Η Δημοκρατία της Τουρκίας και οι πολιτικές της στον τομέα της μουσικής

Μέχρι την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας στην Τουρκία (1923), η οθωμανική κλασική μουσική υπέφερε από την παραμέληση και την εχθρότητα ακόμα των ιδεολόγων και υποστηρικτών της καθαρεύουσας γλώσσας (Signell 1974: 80). Στο μισό αιώνα που πέρασε, αυτό το είδος της μουσικής ποτέ δεν έγινε αποδεκτό στο Κρατικό Κονσερβατόριο. Παραγωνιζόταν από παραστάσεις που έδιναν γόητρο στην αστική κοινωνία μέσω των εκτελέσεων μουσικών έργων στα μεγάλα σαλόνια των παλατιών στην Άγκυρα. Τώρα οι μουσικοί στρέφονται προς τους ραδιοφωνικούς σταθμούς και στο Κονσερβατόριο της Κωνσταντινούπολης (*Istanbul Belediye Konservatuari*), το οποίο δείχνει να τους υποστηρίζει.

Λίγα είναι τα ονόματα των εκτελεστών που γίνονται γνωστά, είτε αυτοί είναι σολίστες τραγουδιστές, είτε οργανοπαίχτες, αλλά ακόμα και αυτοί που είναι ευρύτερα αναγνωρισμένοι (Necdet Yaşar [*tanbur*], Niyazi Sayin [*ney*], Cuneyt Orhon [*kemençe*], Kosal (sic) [*kanun*]), δε φαίνεται να έχουν μαθητές, ώστε να τους μεταδώσουν τα υψηλά πρότυπα των μουσικών τους αντιλήψεων. Κατά καιρούς, γίνονται «απρόθυμες» προσπάθειες με σκοπό να δώσουν στην οθωμανική κλασική μουσική μία πιο μοντέρνα εικόνα, όπως για παράδειγμα πολυφωνικές συνθέσεις και χρήση της αίσθησης του μινόρε ακούσματος, χωρίς όμως μεγάλη επιτυχία. Κάποιες γραπτοί μέθοδοι για την εκμάθηση μουσικών τουρκικών οργάνων κάνουν την εμφάνισή τους, ένδειξη της προσπάθειας για τον εκσυγχρονισμό της παραδοσιακής μουσικής (Signell 1974: 80).

Την περίοδο αυτή η παραγωγή ηχογραφήσεων κλασικής οθωμανικής μουσικής στην Κωνσταντινούπολη είναι ελάχιστη, ενώ οι δημόσιες εκτελέσεις μουσικών έργων περιστασιακές, σε αντίθεση με τα κοντσέρτα που οργανώνονται τακτικά ανά εποχή από το Κονσερβατόριο (ο.π.).

Παράλληλα με αυτό, το Κονσερβατόριο της Κλασικής Τουρκικής Μουσικής (*Doğu Müziği Subesi*) -οθωμανικό ίδρυμα που έδρευε στην Κωνσταντινούπολη- κλείνει το 1926 και τη θέση αυτού, τον ίδιο χρόνο, καταλαμβάνει το Δημοτικό Κονσερβατόριο, το «*Belediye Konservatuari*», στο οποίο

διδάσκεται μόνο Λόγια Δυτική Μουσική⁸⁵ (ο.π. σ. 79). Ταυτόχρονα, «...μαθήματα μουσικής παραδίδονταν δωρεάν στους “Οίκους του Λαού”⁸⁶» (Κομποτιάτη 2005: 20).

Το 1930, ο Κεμάλ Αττατούρκ διακήρυττε ότι η μουσική της οθωμανικής Αυλής ήταν «απλά Βυζαντινή» και ότι η πραγματική μουσική των τούρκων θα μπορούσε να βρεθεί ανάμεσα στους κοινούς ανθρώπους της Ανατολίας. Ένας από τους θεωρητικούς εκφραστές αυτής της πολιτικής, ήταν και ο Ziya Gökalp, ο οποίος ήταν σύμβουλος του Αττατούρκ και θεωρείται εκφραστής του Τουρισμού⁸⁷. Υπό την καθοδήγηση αυτή, «αρχίζει μία συστηματική διερεύνηση της επαρχίας προς αναζήτηση της «πραγματικής τουρκικής μουσικής». Το είδος βρέθηκε και άμεσα τροποποιήθηκε και αλλοιώθηκε: οι μελωδίες τυποποιήθηκαν, οι στίχοι των τραγουδιών απαλλάχθηκαν από τη «χυδαιότητα και την κακογουστιά», ο αυθορμητισμός στις ενορχηστρώσεις αποκλείστηκε και αντικαταστάθηκε με την πειθαρχία και την ακρίβεια των «νέων» εκτελεστών των μελωδιών. Τα επαναστατικά τραγούδια, τα οποία εμπύχωναν τις τουρκικές νομάδες ενάντια στις κατευναστικές και ειρηνευτικές προσπάθειες του συγκεντρωτικού κράτους, και παρομοίως η θρησκευτική διάσταση που «τρεμόφεγγε» στους ύμνους των Σιιτών (*Shiite Alevi*), θεωρήθηκαν αρκετά ισχυρά και ύποπτα. Τα αποτελέσματα της κίνησης αυτής διαφαίνονται λίγα χρόνια αργότερα (Kim Burton 1994: 161).

Το 1934 λαμβάνει χώρα μία απαγόρευση α) στις ραδιοφωνικές εκπομπές της τουρκικής παραδοσιακής μουσικής, καθώς παράλληλα επαναπροσδιοριζόταν το περιεχόμενό της και β) γενικότερα, της «κλασικής οθωμανικής μουσικής», η οποία ανακοινώθηκε στις 3 Νοεμβρίου και διήρκεσε 20 μήνες (Tekelioğlu 1996: 195, Κομποτιάτη 2005: 21). Σε μια προσπάθεια απολαβής της πολυφωνίας, εκλεπτυσμένα και ανάλαφρα δείγματα της Δυτικής μουσικής παίζονται, όχι μόνο

⁸⁵ «Το 1927 απαγορεύτηκε ολοκληρωτικά στα δημόσια και ιδιωτικά ωδεία η μονοφωνική μουσική (που θύμιζε την οθωμανική τούρκικη μουσική), ... ενώ έλκει το Τμήμα Ανατολικής μουσικής του *Νταρού-λ Ελχάν*, πρώτου επίσημου μουσικού σχολείου της Κωνσταντινούπολης» (Κομποτιάτη 2005: 20).

⁸⁶ «Πολιτιστικά και πνευματικά κέντρα διάσπαρτα σε όλες τις πόλεις και τα χωριά της Τουρκίας, άμεσα σχετιζόμενα με το κεμαλικό κόμμα, τα οποία προσέφεραν δωρεάν εκπαίδευση και είχαν στόχο την τόνωση της νέας εθνικιστικής και δυτικής ταυτότητας» (Κομποτιάτη 2005: 20).

⁸⁷ Για περισσότερα και διεξοδικότερη ανάλυση του ζητήματος αυτού, βλ. κεφάλαιο σχολιασμού κειμένου του Ziya Gökalp.

στο ραδιόφωνο, αλλά και σε δημόσιους χώρους της κοινωνικής ζωής, όπως για παράδειγμα σε σκάφη των τουρκικών παραθαλάσσιων στρατιωτικών σχηματισμών, αλλά και σε χοροεσπερίδες της αστικής τάξης των ευγενών που συνήθως υποστηρίζονταν από κυβερνητικούς παράγοντες (Κομποτιάτη 2005: 20). Μετά την προαναφερθείσα ραδιοφωνική απαγόρευση, συνεχίστηκε εντονότερα η μετάδοση της μουσικής αυτής, ενώ το τουρκικό ραδιόφωνο και η τηλεόραση κατάφεραν να αντικαταστήσουν την απαγόρευση με ένα πολύ πιο περιεκτικό και εικτενή, διαρκή και πιο μόνιμο σύστημα ελέγχου και ρύθμισης, το οποίο στην πραγματικότητα «λογόκρινε» το μουσικό τυπικό (μουσική φόρμα) και το αυτούσιο περιεχόμενο της μουσικής που ακουγόταν μέσω των συχνοτήτων της τηλεόρασης και του ραδιοφώνου (Tekelioglu 1996: 195).

Το 1945 ήταν η πρώτη φορά που επιτράπηκε η διδασκαλία τουρκικής κλασικής μουσικής στο κρατικό Κονσερβατόριο και η εισαγωγή της στο πρόγραμμα μαθημάτων (Signell 1974: 79). Στο Κονσερβατόριο αυτό, τώρα δίνεται έμφαση στην εκπαίδευση και στην επιλογή ρεπερτορίου με άξονα την ευρωπαϊκή μουσική. Μεγάλες ορχήστρες εμφανίζονται σε δημόσιους χώρους και, χωρίς οικονομική επιβάρυνση για το ακροατήριο, εκτελούν πολυφωνικά κομμάτια, τα οποία έχουν ενσωματώσει πλέον την αφομοιωμένη Δυτική κλασική μουσική (Tekelioglu 1996: 195).

Επιπλέον βήματα για την εισαγωγή της ευρωπαϊκής μουσικής ως απαραίτητη πρακτική και θεωρητική βάση στα τουρκικά Κονσερβατόρια, πραγματοποιούνται και με την πρόσκληση και προσέλευση αλλοεθνών μουσικών στα ιδρύματα αυτά. Ανάμεσα σε αυτά τα ονόματα διακρίνονται μεγάλες μουσικές προσωπικότητες όπως αυτή του *Bela Bartok* [(1881-1945) εικ. 33] του *Paul Hindemith* [(1895-1963) εικ. 34] και του *Zoltan Kodaly* [(1882-1967)⁸⁸ εικ. 35]. Οι προσπάθειες, όμως των αλλοεθνών μουσικών δείχνουν να μην έχουν ουσιαστικά αποτελέσματα⁸⁹ (Signell 1974: 79).

⁸⁸ Αξιοσημείωτο είναι ότι αυτήν την περίοδο στην Άγκυρα προσέρχονται ακόμα και δάσκαλοι (*Margot Fonteyn*) οι οποίοι ασχολούνται και διδάσκουν μοντέρνο μπαλέτο (Kim Burton χ.χ.: 161).

⁸⁹ Για το συγκεκριμένο θέμα, ο K. Signell υποστήριξε ότι το επίπεδο των μαθημάτων της παραδοσιακής τουρκικής μουσικής παραμένει, ακόμα και σήμερα, ερασιτεχνικό και αρκετά χαμηλό, ενώ το είδος της μουσικής αυτής δεν υποστηρίχθηκε ούτε από την κυβέρνηση, ούτε από τα πανεπιστήμια, ούτε από τα σημαντικά ιδιωτικά ιδρύματα. Από την άλλη πλευρά, το Κρατικό Κονσερβατόριο δείχνει να προχωρά με σταθερότερους ρυθμούς, αφού τουλάχιστον είναι σε θέση να επανδρώνει την Προεδρική Συμφωνική Ορχήστρα (*Cumhuriyet Senfoni Orkestrası*) (Signell 1974: 79).

Αυτό το οποίο τελικά ήλπιζε η νέα «μουσική ελίτ» ήταν η γέννηση μιας «διασεδαστικής» πολυφωνικής μουσικής. Οι νέες πολιτιστικές πολιτικές κατασκευάστηκαν με βάση αυτήν την προσδοκία με την οποία, με τη βαθμιαία αναγνώριση της πολυφωνικής μουσικής και τη συνεισφορά των τούρκων μουσικών και των ταλαντούχων συνθετών που τώρα καταρτιζόντουσαν στο εξωτερικό, οι Ανατολικές μελωδίες που εισάγονταν και που ήταν αγαπημένες στο κοινό, θα μπορούσαν να ανασυντεθούν πολυφωνικά. Κατά συνέπεια, οι παραδοσιακές μονοφωνικές μελωδίες, οι οποίες περιορίστηκαν κατά πολύ, συλλέχθηκαν προσεκτικά από ειδικά τμήματα των Κονσερβατορίων, ενώ αξιοσημείωτη είναι και η προσφορά των μέσων τηλεόρασης και ραδιοφώνου στην όλη διαδικασία, αφού οι μελωδίες καταγράφονται σύμφωνα με τους κανόνες της δυτικής σημειογραφίας (Tekehoglu 1996: 196). Η, όπως προαναφέρθηκε, «ύποπτη» θρησκευτική μουσική γνωρίζει ακόμη χειρότερη τύχη. Το κλείσιμο των χώρων συγκέντρωσης μελών μυστικιστικών ταγμάτων, όπως των δερβίσηδων, συμπεριλαμβανομένου και αυτού των *Mevlevi* (εικ. 36α), καθώς και η έντονη και πολλές φορές ανίερη καταδίωξη των μελών αυτών που διατάχθηκε από τον Κεμάλ Αττατούρκ το 1925, εξαφάνισε έναν από τους σημαντικότερους υποστηρικτές και ευεργέτες της παραδοσιακής μουσικής. Η μουσική των *Mevlevi* δερβίσηδων (εικ. 36β) αποτελούσε έναν από τους σημαντικότερους συντελεστές της οθωμανικής μουσικής⁹⁰.

Αν και ο Αττατούρκ έτρεφε αξιόλογη συμπάθεια για την κοσμική λαϊκή οθωμανική μουσική και σεβασμό για τους κορυφαίους επαγγελματίες, συμπεριλαμβανομένου του τραγουδιστή *Munir Nurettin*, αλλά και του σολίστα-μονωδού της συναγωγής, *Isak Algazı*, οι οποίοι δύο είχαν τραγουδήσει προς τιμήν του Αττατούρκ στο *Yıldız Palace*⁹¹, ο πρόωρος θάνατός του το 1938

⁹⁰ «Μια μορφή επικοινωνίας ανάμεσα στον πολιτισμό της άρχουσας τάξης και τη λαϊκή κουλτούρα αποτελούσαν τα μυστικιστικά τάγματα ή αδελφότητα *tarikāt*, όπως οι *Μεβλεβί*, *Νακσιμπεντί*, *Ριφάι* και τα ετερόδοξα τάγματα των *Μπεκτασί*, που είχαν εγκαταστήσει ένα πολύ καλά οργανωμένο δίκτυο από τεκέδες σε ολόκληρη την Αυτοκρατορία. Τα μέλη τους προέρχονταν από διάφορα κοινωνικά στρώματα και οι σημαντικότεροι θρησκευτικοί ηγέτες μπορούσαν να ασκούν επιρροή ακόμη και στους κύκλους όπου λαμβάνονταν οι αποφάσεις» (Zürcher 2004: 56-57).

⁹¹ Οι στενές κοινωνικές επαφές ανάμεσα στα μυστικιστικά τάγματα και κυρίως των *Mevlevi* και στην «κοσμική ελίτ» φέρνουν πολύ σύντομα πολλούς δερβίσηδες στην υπηρεσία της Αυλής του Σουλτάνου ως τραγουδιστές και εκτελεστές οργάνων. Έτσι εκδηλώνεται η εξάπλωση του ρεπερτορίου αυτού του είδους της μουσικής και στον αστικό πληθυσμό.

επέτρεψε σε συγκεκριμένα μέλη της κυβέρνησής του να περιορίσουν τις δημόσιες εμφανίσεις και τη διδασκαλία της οθωμανικής μουσικής. Από τη στιγμή αυτή και μέχρι το 1970 η τουρκική κλασική μουσική υποβάλλεται σε μία εποχή κακοήθους παραμέλησης από την πλευρά των ποικίλων τουρκικών δημοκρατικών κυβερνήσεων (Feldman 1996: 16).

3.6. Η Οθωμανική μουσική στα σύγχρονα τουρκικά ιδρύματα

Με την ίδρυση των Κονσερβατορίων, φορέων στους οποίους ο μαθητής δύναται να διδαχθεί την κλασική τουρκική μουσική έχοντας ως κεντρικό άξονα την εκμάθηση ενός μουσικού οργάνου και την ενασχόλησή του με αυτό, παρατηρείται και διαφοροποίηση της παραδοσιακής, μέχρι τότε, σχέσης δασκάλου-μαθητή, η οποία χαρακτηριζόταν από το γεγονός της προσωπικής επικοινωνίας, συχνά, πέραν των στενών ορίων της διδασκαλίας. Τώρα πια, η επαφή μαθητή-δασκάλου έχει ως βάση της –τις περισσότερες φορές– την επαφή τους μόνο κατά τη διάρκεια των μαθημάτων τους, τα οποία εντάσσονται σε ένα γενικότερο πλαίσιο-πρόγραμμα του ιδρύματος (*Κονσερβατόριο*) στο οποίο υπάγονται.

Τα δεδομένα τα οποία χαρακτηρίζουν και, εν μέρει, προσδιορίζουν τον τρόπο ζωής του καθενός, επηρεάζουν σημαντικά και το αντικείμενο διδασκαλίας αυτής της μουσικής. Ο κάθε μαθητής έχει τη δυνατότητα να ακούσει ποικίλες και πολλές φορές, σημαντικά διαφοροποιημένες ερμηνείες συνθέσεων, τις οποίες διδάσκεται από το δάσκαλό του και οι οποίες πιθανόν να εμφανίζουν σημαντικές διαφορές από την εκτέλεση του τελευταίου. Η έντονη παρουσία της δισκογραφίας, το ραδιόφωνο και η τηλεόραση κατέχουν ένα σημαντικό μερίδιο στη διαμόρφωση του τρόπου ερμηνείας και γενικότερα στη διδασκαλία.

Έτσι, μέχρι τα μέσα του 17^{ου} αιώνα οι πιο επιτυχημένοι και δεξιοτέχνες μουσικοί μπορούσαν να καταλήξουν τραγουδιστές και οργανοπαίχτες της Αυλής, ενώ αριστοί από αυτούς επιβραβεύονταν με επιχορηγήσεις (Feldman 1996: 63).

Η εμφάνιση πολυμελών σχημάτων, τα οποία αποτελούνται από πλειάδα μουσικών και τραγουδιστών, με την παρουσία χοράρχη, προβάλλει ένα, ουσιαστικά, σύγχρονο πρότυπο μουσικού συνόλου, το οποίο ερμηνεύει αυτού του είδους τη μουσική, εμφανώς επηρεασμένο από αντίστοιχες δυτικού τύπου ορχήστρες.

Η κλασική οθωμανική μουσική έχει διασώσει ένα τεράστιο ρεπερτόριο, το οποίο διακρίνεται για τα πολλαπλά χαρακτηριστικά του, τις εξαιρετικές εκτελέσεις και τις τεχνικές υψηλής δεξιότητας, οι οποίες εξελίχθηκαν τόσο στη σύνθεση όσο και στον αυτοσχεδιασμό. Ο βασικός όγκος του ρεπερτορίου συντέθηκε, κυρίως, μεταξύ του τελευταίου τρίτου του 18^{ου} αιώνα και των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου}. Σε αυτήν την πορεία, τόσο η φωνητική⁹², όσο και η ορχηστρική μουσική διαδραματίζουν σπουδαίο ρόλο και οι γενιές των κυριοτέρων εκτελεστών μουσικών οργάνων μπορούν να αναχθούν στους δασκάλους του 19^{ου}, ακόμα και σε αυτούς των τελών του 18^{ου} αιώνα (Signell 1974: 75).

Καθώς αναπτυσσόταν έντονα η κλασική οθωμανική μουσική των αρχών του 18^{ου} αιώνα, η διάκριση μεταξύ χορευτικών και μη χορευτικών μουσικών ειδών, έγινε εντονότερη. Τόσο τα φωνητικά όσο και τα ορχηστρικά είδη μετατράπηκαν στα μεγαλύτερα *usuls*, τα οποία νωρίτερα, μόνο πολύ σπάνια χρησιμοποιούντο. Τα μεγαλύτερα αυτά *usuls* προέκυψαν από την επιμήκυνση και επιβράδυνση των προϋπαρχόντων μικρότερων *usuls* και γαμιζοντας τις μεγάλες αξίες με νέα ρυθμικά σχήματα και μελωδικό εμπλουτισμό. Εξαιτίας αυτής της επιβράδυνσης του τέμπο και της μελωδικής επεξεργασίας, πολλά από τα έρρυθμα είδη της οθωμανικής μουσικής απέκτησαν μία ρυθμική δομή αρκετά αργή και πομπώδης, επηρεάζοντας την ανάπτυξη της μελωδίας και τα ποικίλματα σε αυτά τα είδη.

Στο ξεκίνημα της μοντέρνας αυτής περιόδου ακόμη και της πιο πρόσφατης, τα σχεδόν χορευτικά *usuls* (όπως το *semai*, *aksak* και *aksak semai*) απέκτησαν δεύτερη εκδοχή χαρακτηριζόμενη

⁹² Πριν τον εκσυγχρονισμό, η Οθωμανική κλασική μουσική μπορεί να θεωρηθεί ως μονοφωνική (με ίσως κάποια μικρού βαθμού εμφάνιση ετεροφωνίας), εκτελεσμένη αρχικά από έναν τραγουδιστή (και συνοδεία από λιγότερους των δέκα μουσικών) (Signell 1974: 75).

ως πιο «βαριά» (*ağır*), η οποία δημιούργησε χάσμα με την προηγούμενη χορευτική μουσική φόρμα. Αυτό το «βαρύ» και πομπώδες στυλ, αποτέλεσε σφραγίδα στο μεγαλύτερο κομμάτι του οθωμανικού ρεπερτορίου. Κάποιοι σύγχρονοι τούρκοι μουσικοί, καθώς προσπαθούν να διακρίνουν κάποια χαρακτηριστικά αυτού του είδους της μουσικής, μερικές φορές μιλούν για «αξιοπρέπεια» (*ıvkeur*) και «σοβαρότητα» (*ağır baslık*). Το κλασικό στυλ του οργανικού αυτοσχεδιασμού, εμφανίζει πολλά από αυτά τα στιλιστικά στοιχεία ακόμη κι αν εμφανίζονται άρρυθμα⁹³ (Feldman 1996: 499). Έτσι, το πιο προσωπικό «ελεύθερο» στοιχείο της εκτέλεσης, δε στηρίζει τόσο την επίδειξη της δεξιοτεχνίας, όσο περισσότερο την επιβράδυνση της ταχύτητας της μουσικής.

Έτοιμες τεχνικές είναι ξένες στις γειτονικές μουσικές κουλτούρες της Συρίας και της Αιγύπτου, όπως τις ξέρουμε μέχρι τα τελευταία ηχογραφημένα ντοκουμέντα. Καθώς η μουσική αυτών των χωρών συμμερίζεται τη γενική πορεία της επιβράδυνσης του τέμπο της οθωμανικής μουσικής του 18^{ου} αιώνα, η μοντέρνα τους πρακτική εκτέλεση⁹⁴, δίνει έμφαση σε μία μετρικά ακριβή και πολύπλοκα διαιρεμένη μουσική φράση, η οποία ίσως να επέτρεπε αξιόλογη επιδεξιότητα από την πλευρά του σολίστα⁹⁵ (Feldman 1996: 499).

Τέλος, είναι αλήθεια, ότι ένα πολύ πιο δεξιοτεχνικό στυλ εισήχθη στα τέλη του 19^{ου} αιώνα από τον *Tanburi Cemil Bey* (εικ. 37) κι άρχισε να ασκεί επιρροή στην Τουρκία του 20^{ου} αιώνα, αλλά το στυλ που θεωρείται πιο παραδοσιακό και κλασικό και αντιπροσωπεύτηκε καλύτερα από τον *Necdet Yaşar* (εικ. 38) που ακολούθησε το δάσκαλό του *Mesud Cemil* (γιο του *Cemil Bey*),

⁹³ Αυτό συμβαίνει με την εισαγωγή ελαφρά παραλλαγμένων νοτάν κατά τη διάρκεια μιας έρρυθμης σύνθεσης. Κάτι, το οποίο δε γίνεται ποτέ με την έννοια της υποδιαίρεσης του ρυθμού, γιατί εύλογα θα οδηγούσε σε μεγαλύτερο αριθμό πενιών, αλλά με την εναλλακτική υποδιαίρεση του ρυθμικού κύκλου ο οποίος συχνά οδηγεί σε παίξιμο με λιγότερες πενιές (Feldman 1996: 500).

⁹⁴ Κάτι το οποίο εμφανίζεται έντονα κυρίως στις μουσικές εκτελέσεις με ούτι (Feldman 1996: 499).

⁹⁵ Μοντέρνοι τούρκοι μουσικοί αντιτίθενται σε αυτόν τον τρόπο παίξιματος, τον οποίον πολλές φορές τον χαρακτηρίζουν ως «επιπολαιότητα» (*«cumbus»*) και τον οποίο συχνά το συσχετίζουν με το ούτι, ένα όργανο το οποίο έχει αποκλειστεί από την οθωμανική μουσική από τα τέλη του 17^{ου} αιώνα ως τα τέλη του 19^{ου}. Θεωρούν τα *ney* και *tanbur* ως τα πιο εν μέρει κλασικά όργανα επειδή είναι τα λιγότερο ικανά να προβούν σε «επιπολαιότητες». Η τεχνική παίξιματος του *tanbur*, με το μακρύ μπράτσο το οποίο είναι διαχωρισμένο με τάστα και τη μακριά άκαμπτη πένα δύσκολα μπορούν να καταφέρουν τέτοια «επιπόλαια» φρασολογία (Feldman 1996: 499).

διαφυλάσσει μια τεχνική, η οποία δημιουργήθηκε με τον *Tanburi Isak*. Ένα μεγάλο κομμάτι αυτού του παραδοσιακού στυλ (κυρίως στις σόλο εκτελέσεις, αλλά και σε ορχηστρικές εκτελέσεις) είναι η τροποποίηση του ρυθμού στα μέρη των συνθέσεων *pesrev* ή *semai*, που επιτρέπει την επιβράδυνση του ρυθμού και εισαγωγή νέων ρυθμικών φράσεων μέσα στο αρχικό τέμπο (Feldman 1996: 499).

Κατά τον 19^ο αιώνα, το ενδιαφέρον των συνθέσεων μετατοπίζεται από τις κυκλικές φόρμες⁹⁶, γνωστές με το όνομα *fasıl*, σε πιο ελαφριές μορφές κλασικών κομματιών (*sarki*) και σε πιο ανάλαφρες φόρμες τραγουδιών και είδη συνθέσεων της Δυτικής μουσικής. Οι στίχοι των τραγουδιών ερμηνεύονται, πλέον, στην καθομιλουμένη τουρκική γλώσσα, σε αντίθεση με τις μεγάλες και βαριές φόρμες τραγουδιών (*murabba* και *kâh*), τα οποία εκτελούνταν στην περσική γλώσσα ή στην «περίτεχνη» οθωμανική τουρκική (Feldman 1996: 17, Signell χ.χ.: 75).

Παρ' όλα αυτά, μέχρι τα μισά του 20^{ου} αιώνα, υπήρξαν δείγματα παράλυσης στον τομέα της σύνθεσης. Πιο συγκεκριμένα, το βασικό είδος του κλασικού *fasıl* που προαναφέρθηκε, δε συντίθεται πια, ενώ οι νέες συνθέσεις έχουν περιοριστεί σε ελαφριές μορφές τραγουδιών, όπως το *sarki* από τη μία πλευρά και στο *Mevlevi Ayin*⁹⁷ από την άλλη. Επίσης, ό,τι πιθανόν ονομάζεται «λαϊκός κορμός του ρεπερτορίου», εκτελείται ακόμα, αλλά δε συντίθεται πια. Κατά συνέπεια, η μουσική πόλωση συνέβη, δημιουργώντας μια έντονη αντίθεση μεταξύ του υπάρχοντος ρεπερτορίου, το οποίο άγγιζε από τη μία πλευρά τα όρια της «μουσικής προς διασκέδαση» (της λαϊκής μουσικής) και από την

⁹⁶ Το ζήτημα της κυκλικής φόρμας (αλληλοδιαδοχή μουσικών κομματιών και αυτοσχεδιασμών) διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο τόσο για το οθωμανικό φωνητικό ρεπερτόριο -το οποίο φτάνει στο απόγειο του ως μέρος ενός ακριβούς μουσικού κυκλικού σχήματος και απαρτίζεται από μια διαδοχή ταξιμιών και ερμηνείας οργανικών και φωνητικών συνθέσεων- όσο και για το απόλυτα ορχηστρικό. Πιο συγκεκριμένα, το *fasıl* συναντάται με δύο διαφορετικές μουσικές έννοιες: α) ένα τμήμα από συλλογές αποσπασμάτων τραγουδιών (ή καταγραφών) ταξινομημένα σύμφωνα με ένα μακάμ και β) μία «κυκλική εκτέλεση» συνθεσιμένων μερών και ταξιμιών εκτελεσμένα σε ένα και μόνο μακάμ (Feldman 1996: 177-178).

⁹⁷ Κυκλική φόρμα σύνθεσης η οποία σχετίζεται άμεσα με τις τελετές μοναστικών ταγμάτων (εδώ συγκεκριμένα αναφέρονται οι *Mevlevi*) και αφορά «τραγουδισμένη» μυστικιστική ποίηση σε μετρικές συνθέσεις εκτελεσμένες πάνω σε ένα συγκεκριμένο μακάμ (Feldman 1996: 85-86). Αν και το παλαιότερο τεκμήριο για τη χρονολόγηση του «*ayin*» φτάνει στο 1795, συγκεκριμένα *ayin* έχουν αποδοθεί σε γνωστή μουσική φόρμα ακόμη και του 17^{ου} αιώνα (Feldman 1996: 188).

άλλη, αυτής της μουσικής που συνδέθηκε με τις μυστικιστικές εκδηλώσεις⁹⁸. Την ίδια χρονική περίοδο, στον καλλιτεχνικό χώρο, ένας μουσικός δε θα λογιζόταν ποτέ ως αυθεντία, εάν πρώτα δεν είχε σπουδάσει σε έναν ή περισσότερους αναγνωρισμένους δασκάλους. Ενώ θα μπορούσε να είναι ένας λαμπρός αυτοδίδακτος οργανοπαίχτης, θα θεωρείτο ότι δεν είχε τη δυνατότητα να ελέγχει απόλυτα τις λεπτομέρειες ενός τεράστιου ρεπερτορίου χωρίς να κατέχει τις εξειδικευμένες οδηγίες ενός δασκάλου (Feldman 1996: 17).

Δύο σύγχρονοι και καθολικά αναγνωρισμένοι μουσικοί-οργανοπαίχτες και δάσκαλοι της κλασικής τουρκικής μουσικής με κεντρικό άξονά τους την ερμηνεία και τη διδασκαλία του οργάνου «*kanun*» («κανονάκι»), είναι οι *Göksel Baktagir* (εικ. 39) και *Ahmet Meter* (εικ. 40), όπως έχει ήδη αναφερθεί. Οι τελευταίοι, εμφανίζονται ως εκφραστές του διπλού της *alaturka* και *alafiranga* μουσικής, τόσο μέσα από τη μελέτη της γενικότερης αισθητικής των μουσικών δισκογραφικών παραγωγών τους, όσο και μέσα από τη μελέτη της παρουσίας τους και του ρόλου τους ως διδάσκοντες-φορείς της τουρκικής μουσικής παράδοσης.

⁹⁸ Κατά τη διάρκεια των επιτελέσεων των *Menlevi*, επιτρεπόταν η παρουσία κοινού, συμπεριλαμβανομένων ατόμων τα οποία δεν ανήκαν σε κάποιο μυστικιστικό τάγμα ή ήταν μη μουσουλμάνοι, ακόμα και γυναικών (Feldman 1996: 502).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Έρευνα για την αισθητική των cd's των Göksel Baktagir και

Ahmet Meter

4.1. Θεωρητική προσέγγιση και παράμετροι για το σχολιασμό των δισκογραφικών εκδόσεων (cd's) των *Göksel Baktagir* και *Ahmet Meter*

Ο *Göksel Baktagir* (γεν. 1966) και ο *Ahmet Meter* (γεν. 1958) είναι δύο καλλιτέχνες και σύγχρονοι τούρκοι μουσικοί, οι οποίοι χαρακτηρίζονται ως δύο διαφορετικές «σχολές» στο κανονάκι⁹⁹. Έχουν πλέον διαμορφώσει το δικό τους ιδιαίτερο ύφος, το οποίο μεταδίδουν μέσω της διδασκαλίας τους και το οποίο φαίνεται να καλλιεργείται και ταυτόχρονα να διαδίδεται, τόσο από την τελευταία, όσο και μέσα από τη δισκογραφία.

Ο τρόπος με τον οποίον κατασκευάζεται η εικόνα του κάθε καλλιτέχνη ξεχωριστά, μπορεί να προσεγγισθεί, εάν μελετηθεί αρχικά η παρουσία του καθενός μέσα στη δισκογραφία, θέτοντας κάποιες βασικές παραμέτρους. Ξεκινώντας από τη συνολική εικόνα του cd, η οποία περιλαμβάνει ακόμα και την εξωτερική εμφάνισή του (μορφή συσκευασίας) και φτάνοντας μέχρι τη γενική αισθητική του, μπορούν να εξαχθούν συμπεράσματα για τον τρόπο με τον οποίον κάθε καλλιτέχνης επιλέγει να παρουσιάσει τις «ιδέες» του, είτε ενεργώντας αυτοβούλως, είτε με την παρέμβαση στη διαχείριση και στην παραγωγή του cd από την εκάστοτε εταιρεία.

Σημαντική θέση σε αυτήν την προσπάθεια, εκτός της επιλογής, από τον εκάστοτε καλλιτέχνη, της δισκογραφικής εταιρείας και του γενικότερου οικονομικού «επιχειρηματικού» προφίλ, το οποίο αυτή επιλέγει να ακολουθήσει, κατέχει και η μελέτη των κειμένων τα οποία έχουν επιλεγεί να συνοδέψουν το δίσκο, με επίκεντρο (α) τη γλώσσα στην οποία είναι γραμμένα (τούρκικα, αγγλικά κ.λπ.) και (β) το περιεχόμενο αυτών, το οποίο με τη σειρά του παρέχει σημαντικότητες, για τον παραπάνω σκοπό, πληροφορίες (βιογραφικά του καλλιτέχνη κι όχι μόνο, ονόματα συνεργατών

⁹⁹ Βλ. σχόλιο για Ahmet Meter, στο πρόγραμμα από τη συναυλία στη Μονή Λαζαριστών, Παρασκευή, 7/05/2005 (εικ. 41).

κ.λπ.). Σε αυτό συμβάλει και (γ) η παρατήρηση των φωτογραφιών που παραθέτονται και της, εκάστοτε, γενικότερης εικαστικής σκέψης σε συνδυασμό επίσης και με την παρατήρηση της θέσης στην οποία είναι τοποθετημένες, συμβάλλοντας στη μελέτη του σκοπού τον οποίο φαίνεται να εξυπηρετούν¹⁰⁰. Επίσης, καθοριστικό ρόλο διαδραματίζουν τόσο δ) τα κριτήρια επιλογής των μουσικών συνθέσεων (ρεπερτόριο), οι οποίες πρόκειται να παρουσιαστούν (λαϊκές, κλασικές, ή προσωπικές συνθέσεις των καλλιτεχνών), όσο ε) και η επιλογή των συνεργατών-μουσικών που εκτελούν τα κομμάτια και συνοδεύουν το σολίστα μουσικό. Ουσιαστικό παράγοντα για τη μελέτη του ρεπερτορίου αποτελεί και ο τρόπος εκτέλεσης των συγκεκριμένων συνθέσεων¹⁰¹, και γενικότερα, η χρήση των πιθανών ενορχηστρωτικών τεχνασμάτων (ηχητικά εφέ¹⁰² κ.λπ.). Όλες αυτές οι παράμετροι [(α), (β), (γ), (δ), (ε)] συμβάλουν στην ανεύρεση των πιθανών προτύπων, τα οποία μπορεί να ακολουθήθηκαν για την παραγωγή του cd και στην προσέγγιση αυτών των προτύπων που εν τέλει προβάλλονται (εθνικιστικά, *ethnic* κ.λπ.).

Όλα τα παραπάνω συντελούν στη δημιουργία ενός προϊόντος, το οποίο, ανάλογα με τον τρόπο, με τον οποίον επεξεργάζονται τα δεδομένα του και τον τρόπο με το οποίον προβάλλεται στην αγορά (μηχανισμοί παραγωγής και διάδοσής του από την εκάστοτε εταιρεία, τόσο σε τοπικό, όσο και σε διεθνές επίπεδο), απευθύνεται κάθε φορά σε διαφορετικό κοινό.

Με κεντρικό άξονα τις παραπάνω παραμέτρους, θα γίνει προσπάθεια να μελετηθούν οι τρόποι οι οποίοι επιλέγονται από τον καθέναν εκ των προαναφερθέντων δύο καλλιτεχνών, σε συνάφεια με τη θέση και το ρόλο των δισκογραφικών εταιρειών, με τις οποίες συνεργάζονται για την παραγωγή των δίσκων τους, έτσι ώστε να εκφραστεί η προσωπική τους θέση, σε ό,τι αφορά την ερμηνεία και τον προσδιορισμό των εννοιών της «*alaturka*» και της «*alafiranga*» μουσικής.

Για τη μελέτη του προσδιορισμού και της ερμηνείας των δύο προαναφερθέντων εννοιών, διευκρινιστικά πρέπει να αναφερθεί ότι επιλέχθηκαν ενδεικτικά να σχολιαστούν λεπτομερώς κάποιες

¹⁰⁰ Π.χ. οι φωτογραφίες εμφανίζονται μόνο στο εξώφυλλο ή και στο εσωτερικό της συσκευασίας; Απεικονίζουν κάποιο συγκεκριμένο πρόσωπο ή θέμα κ.λπ.;

¹⁰¹ Επιλογή μουσικών οργάνων, μουσική φόρμα η οποία ακολουθείται, τρόπος παιξίματος (δεξιοτεχνία ή όχι) κ.λπ.

¹⁰² Αισθητική εντύπωση η οποία επιτυγχάνεται με διάφορα τεχνικά μέσα (Τεγόπουλος- Φυτράκης 1995: 346).

από τις προσωπικές δισκογραφικές δουλειές του Göksel Baktagir και τα τρία μοναδικά προσωπικά άλμπουμ του Ahmet Meter. Αρχικά, επιχειρείται ένας σχολιασμός του φαινομένου των δισκογραφικών εταιρειών στην Τουρκία, κυρίως αυτών στις οποίες αναφέρονται τα cd's, τα οποία θα εξετάσουμε. Τα στοιχεία που παρατίθενται σε αυτό το μέρος της εργασίας, αντλήθηκαν από τις ιστοσελίδες των αναφερθέντων εταιρειών στο διαδίκτυο (*internet*). Η ανάλυση αρχίζει με την παρουσίαση και το σχολιασμό των cd's του Baktagir και του Meter, ενώ ταυτόχρονα γίνεται προσπάθεια κριτικού σχολιασμού του τρόπου, με τον οποίον αυτά επιλέγονται να παρουσιαστούν στο ακουστικό κοινό. Δίνεται μεγάλη σημασία στα ένθετα των cd's για τους λόγους που προαναφέραμε, ενώ ταυτόχρονα σχολιάζονται το ρεπερτόριο και οι ενορχηστρώσεις.

4.2. Η μουσική βιομηχανία στην Τουρκία και οι δισκογραφικές εταιρείες

Από την ευρύτερη έρευνα, η οποία έγινε για τις δισκογραφικές εκδόσεις των δύο οργανοπαικτών-σολιστών, σε ό,τι αφορά τον προσδιορισμό του διπλόλου *alaturka-alafranga* και τον τρόπο με τον οποίον αυτό εκφέρεται και προβάλλεται στην αγορά, διαπιστώνουμε ότι καθοριστικό ρόλο στην όλη διακίνηση του «προϊόντος», διαδραματίζουν οι δισκογραφικές εταιρείες και το γενικότερο επιχειρηματικό «προφίλ» το οποίο επιλέγουν να παρουσιάσουν. Ξεκινώντας την αναφορά μας αυτή, διαχωρίζουμε τις εταιρείες στις οποίες εμφανίζονται ο κάθε σολίστας και κάνουμε λόγο ξεχωριστά για τον καθένα, αλλά και συγκριτικά.

Τα τελευταία χρόνια στην Τουρκία παρατηρείται άνθηση των δισκογραφικών εταιρειών, η οποία χαρακτηρίζει άμεσα τη μετάβαση από την κρατική ραδιοφωνία έκδοσης δίσκων στην ιδιωτική. Τα πρώτα βήματα της αλλαγής αυτής, πραγματοποιούνται από μία εταιρεία, η οποία ιδρύεται στην Τουρκία το 1991, την *Kalan MÜZİK* (www.kalan.com). Σαν πρώτη δισκογραφική ιδιωτική εταιρεία πραγματοποιεί εκδόσεις και παραγωγές¹⁰³, δείχνοντας επηρεασμένη από

¹⁰³ Αξίζει να σημειωθεί ότι είναι η πρώτη εταιρεία η οποία επανεκτυπώνει και επανεκδίδει δίσκους 78 στροφών, κάτι το οποίο χαρακτηρίζεται ως «θέμα επίκαιρο» και «ααθήκον» από την ίδια.

αντίστοιχες δυτικές εταιρείες και ακολουθώντας τα δυτικά πρότυπα έκδοσης δίσκων. Αυτό γίνεται εμφανέστερο από τον τρόπο που επιλέγει να αυτοπαρουσιαστεί στο διαδίκτυο, ως ένα «ίδρυμα του οποίου ο σκοπός είναι να συλλέξει “κουλτούρες” και “μουσικά είδη”, τα οποία δεν είναι ευρέως γνωστά, σαν αρχείο και να ανορθώσει μία ανοικτή αγορά». Στην προθεματική της σελίδα (*home page*), γίνεται λόγος για προσπάθεια «ακεραιότητας» του υλικού από την *Kalan*, κάτι το οποίο δείχνει να πραγματοποιείται, αφού αρκετές των ηχογραφήσεων από το αρχείο της:

«έχουν προσελκύσει το ενδιαφέρον του ακαδημαϊκού χώρου για την ιστορική σπουδαιότητά τους, αλλά είναι και σημαντικές για τις διεθνείς εθνομουσικολογικές μελέτες, αφού κατά τη διάρκεια της προσπάθειας αυτής, δεν είναι λίγοι οι μουσικολόγοι και οι επιστήμονες οι οποίοι έχουν καταφύγει στο αρχείο της».

(*www.kalan.com*, 15-11-06)

Πολύ σημαντικό στοιχείο το οποίο αφορά άμεσα την έρευνά μας, είναι ο διαχωρισμός του εκδιδόμενου υλικού σε «τουρκική κλασική μουσική και τούρκικα παραδοσιακά τραγούδια» και σε εκδόσεις «νέων και ταλαντούχων μουσικών του “σήμερα” (*Erkan Ogur, Ismail Demircioglu, Tolga Candar*), των οποίων οι δουλειές απευθύνονται στους “εραστές” της μουσικής ... και όλα αυτά υπό την υπογραφή της *Kalan*».

Η εταιρεία, εκδίδει καταλόγους με το υλικό το οποίο διαθέτει, ενώ παράλληλα λειτουργεί πλήρως ενημερωμένη σελίδα στο *site* της με τις «*νέες κυκλοφορίες*», «*best seller's*», «*album's of the day*» και «*coming soon*». Η δυνατότητα προεπιλογής της γλώσσας (τούρκικα-αγγλικά), εξυπηρετεί κάθε ενδιαφερόμενο, ο οποίος επισκέπτεται την ιστοσελίδα της εταιρείας να κινηθεί εύκολα και γρήγορα στο μενού, ενώ του δίνεται η δυνατότητα να εκφράσει την άποψή του για την εταιρεία σε ειδική σελίδα διαμορφωμένη για «παράπονα και ενστάσεις». Είναι σημαντικό, λοιπόν, για την *Kalan*, την πρώτη ιδιωτική εταιρεία ηχογραφήσεων, και μία από τις πιο γνωστές, να προβάλλει έντονα το ενδιαφέρον της για την άποψη την οποία σχηματίζει το αγοραστικό και χρηστικό κοινό της.

Κι ενώ σε αυτήν τη δισκογραφική εταιρεία έχουν ηχογραφήσει και οι δύο εκ των προαναφερθέντων οργανοπαικτών (*Baktagir* και *Meter*), τόσο σε επίπεδο προσωπικού άλμπουμ, αλλά και ως μέλη μεγαλύτερων μουσικών συνόλων, με ρεπερτόριο, κυρίως, από την τουρκική κλασική

μουσική, δεν είναι λίγες οι δισκογραφικές εταιρείες οι οποίες ιδρύθηκαν λίγο μετά την Kalan και φαίνεται να επηρεάστηκαν άμεσα από το «καθεστώς» το οποίο προέβαλλε πρώτη αυτή.

Ξεινάμε την ανάλυσή μας με μία δισκογραφική εταιρεία, η οποία ανήκει σε αυτές, στις οποίες επιλέγει να ηχογραφεί ο Baktagir πολλά από τα προσωπικά του άλμπουμ. Η *Kaf Müzik* (www.kafmuzik.com), ιδρύεται πέντε χρόνια (1996) μετά την εμφάνιση της Kalan στη μουσική βιομηχανία της Τουρκίας. Ο τρόπος με τον οποίον επιλέγει να παρουσιαστεί σαν καινούρια εταιρεία, δείχνει να έχει επηρεαστεί, εν μέρει, από την πρότυπη εικόνα της Kalan. Η ιστοσελίδα της, αν και γραμμένη μόνο στην τουρκική γλώσσα, είναι παρόλα αυτά ενημερωμένη και οργανωμένη με τέτοιο τρόπο, ώστε να είναι εύκολη η χρήση της από τον κάθε επισκέπτη. Στη βασική σελίδα της εκθέτει φωτογραφίες από εξώφυλλα διαφόρων cd's, τα οποία έχουν εκδοθεί κατά καιρούς¹⁰⁴, ενώ παράλληλα ενδιαφέρον προκαλεί η προεπιλογή «*Kitap ve Dergiler*» (μτφρ. «Βιβλίο και περιοδικά»). Σε αυτήν τη σελίδα, η *Kaf* διαφημίζει το εξειδικευμένο μουσικό περιοδικό ποικίλης θεματολογίας, το οποίο εκδίδει η ίδια, ενώ, τέλος, στο *site* της εταιρείας διατίθεται τοποθεσία, στην οποία μπορεί κανείς να εγγραφεί ως μέλος.

Ακόμα μία δισκογραφική εταιρεία, στην οποία ηχογραφεί ο Baktagir πολλά από τα προσωπικά του άλμπουμ, και της οποίας η δικτυακή τοποθεσία προκαλεί ενδιαφέρον και προσφέρει σημαντικά στοιχεία για τον τρόπο με τον οποίο εμφανίζεται και λειτουργεί η ίδια στη μουσική βιομηχανία, είναι η *Akustik Yapim* (www.Akustikyapim.com). Μπαίνοντας κανείς στην ιστοσελίδα της *Akustik Yapim*, έχει τη δυνατότητα να προεπιλέξει αρχικά τη γλώσσα εμφάνισης των μηνυμάτων (τούρκικα – αγγλικά). Ο σχεδιασμός (*design*) του περιβάλλοντος των σελίδων, οι οποίες ακολουθούν, είναι πρωτότυπος και αρκετά «φορτωμένος», όσον αφορά τα γραφικά και τον όγκο πληροφοριών οι οποίες δίνονται στη χρήστη, ήδη από την πρώτη κιόλας σελίδα, με σκοπό το *site* της να είναι όσο το δυνατόν περισσότερο εύκολο στη χρήση και φιλικότερο προς το χρήστη (*user friendly*). Κυριαρχούν έντονοι χρωματισμοί, μεγάλες γραμματοσειρές, κυλιόμενα μηνύματα και εξώφυλλα διαφόρων cd's τα οποία εναλλάσσονται ποικιλοτρόπως, με ένα μεγάλο αριθμό από αυτά να ανήκει στο Baktagir.

¹⁰⁴ Τα 4 από τα 5 πρώτα εξώφυλλα των cd's, τα οποία εμφανίζονται στην πρώτη σελίδα, ανήκουν στο Baktagir.

Το σύνθημα (*slogan*) της εταιρείας «*Hear the Beauties*» («Άκου τις ομορφιές»), καταλαμβάνει σημαντικό χώρο σε κάθε σελίδα του site, ενώ η παράγραφος η οποία εμφανίζεται στην προθεματική σελίδα (*home page*), αν και δε δίνει καμία απολύτως πληροφορία για το ιστορικό της εταιρείας, ωστόσο προκαλεί ενδιαφέρον με τις ποικίλες αναφορές της στη σχέση μεταξύ ζωής, έρωτα, μουσικής, τραγουδιών, συναισθημάτων κ.λπ.

«Η μουσική είναι ζωή. Υπάρχει μουσική σε κάθε λεπτό της ζωής. Η μουσική είναι ο καλύτερος τρόπος έκφρασης των συναισθημάτων. Έχει υπέρχει η φωνή της θλίψης και άλλες φορές έχει συμβάλλει στην ανθρώπινη χαρά. Πολλοί άνθρωποι από διαφορετικές κουλτούρες έχουν χορέψει με τη μουσική, έχουν πολεμήσει και έχουν γιορτάσει ξανά την ειρήνη με τη μουσική. Γιατί η μουσική υπάρχει σε κάθε λεπτό της ζωής.

Η μουσική είναι ζωή και υπάρχει ζωή σε αυτήν τη χώρα. Πόσο σπουδαίοι έρωτες, πόσες τρομερές δυστυχίες, πόσες ανέκφραστες ευτυχισμένες στιγμές δοκιμάστηκαν εδώ. Αυτά τα συναισθήματα πέρασαν στη μουσική και παρουσιάζονται σε μας από τους καλλιτέχνες μας σήμερα, όπως συνέβησαν αιώνες πριν!

Και επιλέγουμε τις καλύτερες από αυτές τις μελωδίες, μουσική και τραγούδια, με μεγάλη φροντίδα, τα καταγράφουμε και τα παρουσιάζουμε στον καθένα ο οποίος επιθυμεί να ακούσει τις ομορφιές».

Akustik Yapim ¹⁰⁵

Άκου τις ομορφιές.

Εκτός του γεγονότος ότι η ιστοσελίδα παρουσιάζεται πλήρως ενημερωμένη χρησιμοποιώντας ειδικούς τρόπους για την παρουσίαση των «*album of the week*» και «*bestsellers*», γίνεται διαχωρισμός των ρεπερτορίων σε «είδη μουσικής»¹⁰⁶ για τη συντομότερη και ευκολότερη περιήγηση του επισκέπτη-χρήστη. Υπάρχουν ειδικοί πίνακες για την εύρεση του υλικού σύμφωνα με τον τίτλο

¹⁰⁵ Στο επόμενο κεφάλαιο πραγματοποιείται εκτενέστερη μελέτη ορισμένων εκ των προαναφερθέντων εταιρειών για τα cd's του Baktagir, τα οποία έχουν εκδοθεί από αυτήν την εταιρεία και διαφαίνεται ξεκάθαρα μία «ρομαντική προδιάθεση», όπως αυτή του παραπάνω αποσπάσματος.

¹⁰⁶ Έχει ενδιαφέρον να παραθέσουμε σε αυτό το σημείο, κάποιες από αυτές τις κατηγορίες: *instrumental* (ορχηστρικά), *classical turkish music* (κλασική τουρκική μουσική), *turkish folk music* (τουρκική λαϊκή μουσική), *lullaby* (νανουρίσματα), *religious music* (θρησκευτική μουσική), *child music* (παιδική μουσική), *relaxation music* («χαλαρωτική» μουσική).

του άλμπουμ, αλλά και με το όνομα του καλλιτέχνη, των οποίων η αναζήτηση γίνεται αλφαβητικά και μέσω ατομικών φωτογραφιών. Τέλος, στην αναζήτηση του ακουστικού υλικού, δεν παραλείπονται τα περιγραφικά σχόλια, οι πληροφορίες για το περιεχόμενο του κάθε άλμπουμ ή κάθε συλλογής, ενώ το φωτογραφικό υλικό το οποίο χαρακτηρίζει κάθε έκδοση, συμπληρώνει την τελική εικόνα του *site*.

Αντίθετα με αυτές τις εταιρείες, ο Baktagir έχει ηχογραφήσει και στη δισκογραφική *Beyza Müzik* (www.beyzamiuzik.com), η οποία δείχνει να κινείται λίγο διαφορετικά από τις προαναφερθείσες. Αν και εμφανίζει έντονη παρουσία στη μουσική βιομηχανία και αναλαμβάνει να εκδώσει δίσκους πολλών και ευρέως γνωστών καλλιτεχνών, δείχνει να υστερεί σε ό,τι αφορά την οργάνωσή της στο διαδίκτυο. Η ιστοσελίδα της θα μπορούσε να χαρακτηριστεί απλή και χωρίς επιλογές για αναζήτηση πληροφοριών και στοιχείων, είτε αυτά αφορούν την εταιρεία, είτε κάποιο δίσκο ή καλλιτέχνη. Ολόκληρη η σελίδα είναι περιορισμένη σε έναν απλά σχεδιασμένο πίνακα, είναι γραμμένη στην τουρκική γλώσσα και παρουσιάζει πολύ έντονα τη δυνατότητα προεπιλογών για «mp3 downloading».

Είναι φανερό ότι οι προαναφερθείσες δισκογραφικές εταιρείες, ίσως εκτός της τελευταίας, προσπαθούν να ακολουθήσουν -εν μέρει επιτυχώς-, πρότυπα δισκογραφικών εταιρειών του εξωτερικού, με απώτερο σκοπό να μπορούν να προβάλλουν το υλικό τους και σε «υπερτοπικό» επίπεδο, ή αλλιώς, έξω από τα πλαίσια μιας συγκεκριμένης αγοράς με αποδέκτες αποκλειστικά προερχόμενους από το τουρκικό αγοραστικό κοινό. Για παράδειγμα, έχοντας υπ' όψιν τους όρους στους οποίους γίνεται λόγος σε αυτήν την εργασία, μία έκδοση με ηχογραφήσεις τουρκικής κλασικής μουσικής και σολιστικό όργανο το κανονάκι, δείχνει να μην αφορά μόνον το τουρκικό κοινό. Αφορά άμεσα και τους Άραβες, οι οποίοι εμφανίζουν τόσο έντονα στη μουσική τους παράδοση το κανονάκι, και όχι μόνον αυτούς. Το «τοπικό» πλέον παύει να χαρακτηρίζεται αποκλειστικά «τοπικό» και μεταλλάσσεται-μετεξελίσσεται σε «υπερτοπικό». Πολύ σημαντικός παράγοντας για αυτήν την αλλαγή είναι και το γεγονός ότι εδώ και λίγα χρόνια έχει παρουσιαστεί ένα κοινό το οποίο ενδιαφέρεται για τη λεγόμενη *ethnic* μουσική και το οποίο είναι ιδιαίτερα

υπολογίσιμο στην αγορά. Η διεθνής αγορά αναζητά τέτοιου είδους («*ethnic*») εκδόσεις και οι μεγάλες εταιρείες ανταποκρίνονται εκδίδοντας αυτό το οποίο νομίζουν ότι έχει περισσότερο ενδιαφέρον για τους «πολλούς».

Από την άλλη πλευρά, υπάρχουν και οι δισκογραφικές εταιρείες, οι οποίες, αν και εκδίδουν υλικό ποικίλης θεματολογίας, δε δίνουν τόσο μεγάλη σημασία στον «αισθητικό» παράγοντα του ζητήματος. Αυτό παρατηρείται, τόσο στην εξωτερική εμφάνιση των cd's τα οποία αναλαμβάνουν, όσο και στη γενικότερη εικόνα την οποία επιλέγουν να προωθήσουν μέσα από την ιστοσελίδα τους, όταν κι αν αυτή υπάρχει.

Σε τέτοιες δισκογραφικές «*low profile*» εταιρείες παρουσιάζει τα προσωπικά του άλμπουμ και ο Ahmet Meter. Οι δύο βασικές εταιρείες, στις οποίες εμφανίζεται είναι η *Milhan Müzik* (www.milhan.com) και η *Kalite Plak*, η οποία αξίζει να σημειωθεί ότι δε διαθέτει ιστοσελίδα στο διαδίκτυο.

Η εικόνα της πρώτης εταιρείας (*Milhan*) θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ιδιαίτερα απλή. Το διακριτικό σήμα της εταιρείας κατέχει κύρια θέση, ενώ οι προεπιλογές για περαιτέρω αναζήτηση κάθε είδους στοιχείου είναι ελάχιστες. Η σελίδα είναι αποκλειστικά γραμμένη στα τούρκικα και τα μοναδικά στοιχεία τα οποία εμφανίζει είναι η διεύθυνση της εταιρείας στην Κωνσταντινούπολη, τα τηλέφωνα της, το *fax* και το *e-mail* της. Δεν είναι τυχαίο ότι και στα cd's τα οποία εκδίδει, υπογράφει με τον ίδιο ακριβώς απλό τρόπο. Ο χρήστης της ηλεκτρονικής αυτής διεύθυνσης θα διακρίνει έντονες τις διαφορές οργάνωσης, ενώ η μορφή της παρουσιάζει ταυτόχρονα μία εικόνα «τυπική», ανενήμερη κι εν μέρει ανοργάνωτη.

Τέλος, η *Kalite Plak* είναι μία δισκογραφική εταιρεία, της οποίας το επιχειρηματικό πλάνο διαφέρει των υπολοίπων. Δείχνει να είναι μια εταιρεία, η οποία κινείται εκτός της γενικότερης μουσικής βιομηχανίας, έτσι όπως αυτή εμφανίζεται στην Τουρκία σήμερα. Φαίνεται να χαρακτηρίζεται περισσότερο από τοπικές δομές καθώς εμφανίζεται να διακινεί, το υλικό το οποίο εκδίδει, σε στενά πλαίσια και σε αγοραστικό κοινό, το οποίο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως, αποκλειστικά συγκεκριμένο. Με την επιλογή της να μη διαθέτει ηλεκτρονική διεύθυνση στο

διαδίκτυο, εμμέσως πλην σαφώς, δείχνει να αρνείται να «συμμετάσχει» στη γενικότερη ιδέα της «παγκοσμιοποίησης», ενώ την ίδια ακριβώς εικόνα παρουσιάζει και στην έκδοση των δισκογραφικών παραγωγών της. Πιθανόν, ο βασικότερος λόγος για τη μη ύπαρξη ιστοσελίδας στο διαδίκτυο και των απλά-«φτωχά» επιμελημένων δισκογραφικών παραγωγών (απουσία πλούσιου ενημερωτικού ενθέτου, με φωτογραφίες, κείμενα, μεταφράσεις αυτών, βιογραφικά των μουσικών κ.λπ.), να μπορεί να αναζητηθεί στο χαμηλό προϋπολογισμό εσόδων της εταιρείας.

Εν κατακλείδι, μετά από μία εκτενή αναφορά στα συστήματα λειτουργίας μερικών δισκογραφικών εταιρειών, έτσι όπως αυτές δείχνουν να εμφανίζονται στην Τουρκία, όσο αυτά μπορούσαν να γίνουν ορατά και ευριχνώς κατανοητά μέσα από τους δικτυακούς τόπους όπου καταλαμβάνουν στο διαδίκτυο, μπορούμε να διακρίνουμε έντονες διαφορές στον τρόπο επιλογής της διαχείρισης του υλικού κάθε φορά. Είναι φανερό ότι πολλές από τις δισκογραφικές εταιρείες ακολουθούν διαφορετικά πρότυπα για να προβληθούν τόσο σε τοπικό, όσο και σε υπερτοπικό επίπεδο. Αυτό το πόρισμα, εκτός των ηλεκτρονικών διευθύνσεων, γίνεται εμφανές και στον τρόπο παρουσίασης των cd's αυτών, αφενός μεν αν λάβουμε υπ' όψιν τη γενικότερη εικόνα κι αισθητική του cd την οποία παρουσιάζει, τόσο στο εξωτερικό, όσο και στο εσωτερικό του κάθε ενθέτου, αφετέρου δε, αν επικεντρωθεί η προσοχή στην επιλογή του ρεπερτορίου το οποίο εκτελείται, στον τρόπο ενορχήστρωσης των συνθέσεων κ.λπ.

Στη συνέχεια, επιλέγονται ενδεικτικά και σχολιάζονται κάποιες από τις προσωπικές δουλειές των δύο καλλιτεχνών, ενώ κάθε φορά που γίνεται η δισκογραφική τους αναφορά, αναγράφεται και ο τίτλος της εταιρείας η οποία έχει αναλάβει την έκδοση του εκάστοτε ακουστικού υλικού, έτσι ώστε να είναι αμεσότερη η σύνδεση με το κεφάλαιο το οποίο προηγήθηκε για τις δισκογραφικές εταιρείες και το ρόλο τους¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Στο Γ φάκελο του cd (Γ_σύνολο ενθέτων cd's) το οποίο συνοδεύει την παρούσα εργασία, παρατίθενται σε ψηφιακή μορφή τα εξώφυλλα, τα εσώφυλλα και τα οπισθόφυλλα των δισκογραφικών παραγωγών, για τις οποίες γίνεται λόγος σε αυτά τα κεφάλαια.

4.3. Η περίπτωση του Göksel Baktagir: μελέτη της αισθητικής των cd's του

Επιλέγουμε να ξεινήσουμε την ανάλυσή μας με τρεις από τις προσωπικές δισκογραφικές δουλειές του Göksel Baktagir [α) *Hayal Gibi – Dreamlike*, BEYZA 2002,-, (εικ. 42) β) *Okyanustaki Sesler 2 (cânânım) - Sounds from the Ocean 2*, KAF MÜZİK 1999,-, (εικ. 43α,β) και γ) *Okyanustaki Sesler 3 (büziin) - Sounds from the Ocean 3*, KAF MÜZİK 2000,- (εικ. 44)]¹⁰⁸, διότι μέσω αυτών γίνεται πολύ έντονη προσπάθεια προβολής νέων προτύπων και ιδεών. Στην προσπάθεια αναζήτησης αυτών των προτύπων μέσω της παρατήρησης φάνηκε ότι η εμφάνιση των συγκεκριμένων δισκογραφικών δουλειών, αν δε βασίστηκε, τουλάχιστον επηρεάστηκε καταλυτικά από σύγχρονες δισκογραφικές παραγωγές του εξωτερικού και συγκεκριμένα της Δύσης. Ο σχεδιασμός της συσκευασίας των δίσκων φανερώνει την ύπαρξη και την προβολή μιας συγκεκριμένης ιδέας, η οποία ταυτίζεται με τον τίτλο του εκάστοτε δίσκου. Πυρήνας των προβαλλόμενων ιδεών είναι ουσιαστικά η γενικότερη παγκοσμίως έξαρση αυτής της τάσης, η οποία εμφανίζεται πολύ έντονα και στη μουσική, και καλείται *ethnic* ή *world music*¹⁰⁹.

Σε όλες τις προσωπικές δισκογραφικές δουλειές του Göksel Baktagir, δίνεται μεγάλη έμφαση στους σολίστες μουσικούς και κυρίως στον ίδιο. Σχεδόν σε όλα τα *tracks* των cd's ο ρόλος του κανονιού είναι πρωτεύων, ευδιάκριτος και ξεχωρίζει σημαντικά από τα υπόλοιπα σολιστικά και μη όργανα. Ο Göksel Baktagir, ως σολίστας στο κανονάκι, έχει πρωταγωνιστικό ρόλο στη διαμόρφωση του συνολικού ακούσματος της κάθε σύνθεσης. Παρουσιάζεται παντού ως πυρήνας του

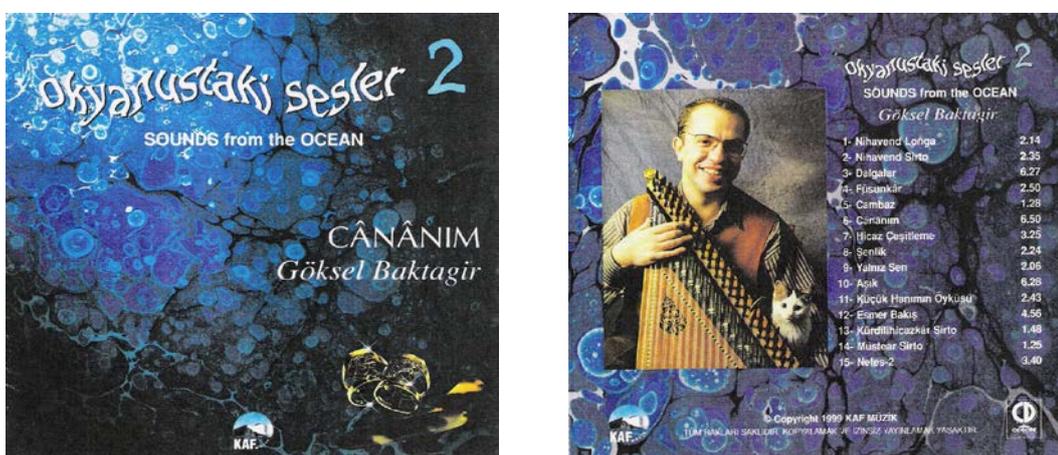
¹⁰⁸ i) *Hayal Gibi - Dreamlike* (μτφρ. «Σαν όνειρο»), ii) *Okyanustaki Sesler - Sounds from the Ocean* (μτφρ. «Ήχοι από τον Ωκεανό»).

¹⁰⁹ Με τον όρο *ethnic*, σύμφωνα με τον Γιώργο Ε. Παπαδάκη χαρακτηρίζονται εκείνες οι μουσικές, οι οποίες συγκεντρώνουν και προβάλλουν «τα εμφανέστερα στιλιστικά χαρακτηριστικά (μουσικών παραδόσεων των λαών), τα οποία μεταποιούνται, “μεταφράζονται” και προσαρμόζονται με ποικίλους τρόπους σε διάφορα μουσικά σύνολα». Η μορφή και το περιεχόμενο αυτού του μουσικού είδους «μπορεί να αποτελούν σύμφυρμα ετερόκλητων ηχητικών αντικειμένων και υβριδίων, από τη φολκλορική μέχρι και τις πλέον στοιχειώδεις, ελαφρές ή πειραματικές συγχωνεύσεις παραδοσιακής, ποπ, ροκ, τζαζ και όποιας άλλης μουσικής» (ο.π.). Τα στοιχεία τα οποία χρησιμοποιούνται από τα παραπάνω είδη μουσικής και τις εκάστοτε μουσικές παραδόσεις είναι κυρίως «...η μελωδία (κλίμακες), η αρμονία (όταν υπάρχει), ο ρυθμός και τα μουσικά όργανα» («Σε ήχο Ελληνικό» - Ελευθεροτυπία 04/12/2002).

μουσικού συνόλου στην ερμηνεία του κάθε κομματιού και ουσιαστικά κατευθύνει-διευθύνει το σχήμα και την ερμηνεία του. Σε αυτό φαίνεται να συμβάλλει καθοριστικά το γεγονός ότι ο ίδιος δείχνει να έχει τη συνολική ευθύνη της έκδοσης του κάθε cd και το γεγονός ότι σχεδόν το σύνολο των συνθέσεων και των ενορχηστρώσεων ανήκουν αποκλειστικά στον ίδιο.

Επανερχόμενοι στο σχεδιαστικό μέρος της συσκευασίας του κάθε δίσκου, οδηγούμαστε στην παρατήρηση των φωτογραφιών και στο ρόλο τον οποίο διαδραματίζουν αυτές, όπως εμφανίζονται σε καθέναν από τους παραπάνω. Κι αυτά τα στοιχεία φανερώνουν αυτό το οποίο προαναφέρθηκε ως «έμφαση» και προβολή του ιδίου του Göksel Baktagir. Αυτό καταρχήν, γίνεται εμφανές, τόσο από τον τρόπο και τη θέση στην οποία είναι τοποθετημένες κάποιες από τις προσωπικές φωτογραφίες του στα εξώφυλλα και εσώφυλλα των ενθέτων των cd's, όσο και από τη «οργάνωση» αυτών και πολλές φορές από την ηλεκτρονική επεξεργασία τους¹¹⁰.

Για παράδειγμα, στο δίσκο του, *Okyanustaki Sesler 2 (cânânım) - Sounds from the Ocean 2*, (εικ. 43β) δεσπόζουν δύο ίδιες φωτογραφίες του, στις οποίες κρατά αγκαλιά ένα κανονάκι και μία γάτα, καταλαμβάνοντας σχεδόν τη μισή σελίδα την κάθε φορά.



Okyanustaki Sesler 2 (cânânım) - Sounds from the Ocean 2

¹¹⁰ Βλ. για παράδειγμα το cd: Baktagir Göksel - Çelikten Ceyhun, *Hayal Gibi – Dremlike*, BEYZA 2002, -. (Βλ. φάκελο Γ, ενθέτου cd).

Σε αυτό το ένθετο πολύ έντονη είναι και η παρουσία των φωτογραφιών των περισσότερων από τους μουσικούς οι οποίοι συμμετείχαν στο δίσκο (14 από τους 22 μουσικούς). Στις περισσότερες απεικονίσεις φαίνονται οι μουσικοί να κρατούν τα όργανα με τα οποία συμμετείχαν στο δίσκο με το μέγεθος της κάθε φωτογραφίας να είναι πολύ μικρότερο από εκείνης του Baktagir (σχεδόν 1/9 του μεγέθους της φωτογραφίας του). Η επιλογή των μουσικών, των οποίων οι φωτογραφίες παρατίθενται στο cd, φαίνεται να έγινε με κριτήριο τη συμμετοχή τους στα περισσότερα *tracks* του δίσκου. Στα παραπάνω έρχεται να προστεθεί και ο ρόλος των βιογραφικών σημειωμάτων τα οποία εμφανίζονται σε κάθε ένθετο. Κι αυτά με τη σειρά τους συντελούν στην προβολή του «κεντρικού προσώπου» των δίσκων, του Göksel Baktagir.

Σχεδόν σε όλα τα προαναφερθέντα cd's (με εξαίρεση το *Hayal Gibi*) εμφανίζεται και από ένα βιογραφικό σημείωμα του ίδιου. Αξιοσημείωτο είναι ότι στο *Okyanustaki Sesler 3 (hüzün) - Sounds from the Ocean 3*, (εικ. 45) προστέθηκαν βιογραφικά σημειώματα και των υπολοίπων τριών και μοναδικών μουσικών, οι οποίοι συμμετείχαν στην ηχογράφηση (*Baki Kemancı* [βιολί], *Özer Arkun* [τσέλο], *Osman Yurdal Tokcan* [ρούτι]).



Okyanustaki Sesler 3 (hüzün) - Sounds from the Ocean 3

Το περιεχόμενο των βιογραφικών του σημειωμάτων απαρτίζεται κυρίως από πληροφορίες για τις σπουδές του, τις ενασχολήσεις του, τις συμμετοχές του σε εκδηλώσεις, διοργανώσεις και φεστιβάλ ανά τον κόσμο, τις βραβεύσεις κάποιων προσωπικών του άλμπουμ και διαφόρων

συνθέσεων του, αλλά και με πληροφορίες για την προσωπική του ζωή¹¹¹. Όλα τα στοιχεία τα οποία παρατίθενται στα βιογραφικά του σημειώματα συντελούν στη διαμόρφωση μιας εικόνας ενός οικογενειάρχη, μορφωμένου, επιτυχημένου και καθολικά αναγνωρισμένου, ως ιδιαίτερη μουσική προσωπικότητα, ατόμου και συντελούν, ουσιαστικά, στην προβολή του ως «υγιές πρότυπο», προς το αγοραστικό κοινό, λειτουργώντας παράλληλα ως «μέσα προσέλευσης» του τελευταίου (διαφήμιση).

Αν και τα κείμενα που επιλέγονται να παρουσιάσουν/ παρουσιαστούν το/ στο δίσκο είναι συνήθως γραμμένα μόνο στην τουρκική γλώσσα, δεν παραλείπεται να μεταφράζεται ο τίτλος και στα αγγλικά (βλ. *Hayal Gibi – Dreamlike, Okyanustaki Sesler – Sounds from the Ocean, Sezgiyle Seslenişler – Intuitional Calls* κ.λπ.). Με αυτά τα δεδομένα, εύκολα γίνεται αντιληπτό ότι το cd απευθύνεται και σε ένα μη τουρκικό κοινό, το οποίο συγκεντρώνει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά τα οποία προαναφέρθηκαν και σχετίζονται άμεσα με εκείνη την κατηγορία των «ethnic ακροατών». Ακόμη, εύκολα θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι και σε αυτό το σημείο, ακολουθούν ορισμένα ξένα πρότυπα παραγωγής cd's, στα οποία εμφανίζεται η αγγλική γλώσσα ως απαραίτητο κομμάτι και ταυτόχρονα μέσο της παγκόσμιας προώθησης μίας δισκογραφικής παραγωγής¹¹².

Συμπληρωματικά, καλό θα ήταν να αναφερθεί ότι τις περισσότερες από τις δισκογραφικές δουλειές του Göksel Baktagir, μπορεί κανείς να τις συναντήσει σε μεγάλα δισκοπωλεία της Ευρώπης, των Η.Π.Α. και άλλων χωρών του εξωτερικού. Είναι προφανές, ότι οι εταιρείες, οι οποίες αναλαμβάνουν την παραγωγή αυτών των cd's, δύνανται να προωθήσουν το υλικό τους και αλλού,

¹¹¹ Βλ. ακόμη και πληροφορίες για την οικογενειακή του κατάσταση σε : 1) Baktagir Göksel, *Okyanustaki Sesler 2 (cânânım) - Sounds from the Ocean 2*, KAF MÜZİK 1999, -. και 2) Baktagir Göksel, *Sezgiyle seslenişler – intuitional calls*, Beyza müzik & YAPIM 2001, -.

¹¹² Υπάρχουν δισκογραφικές εταιρείες του εξωτερικού, ευρωπαϊκές και μη, οι οποίες ασχολούνται αποκλειστικά και μόνο με *ethnic* εκδόσεις μουσικής και εκδίδουν μόνο τέτοιου είδους ακουστικό υλικό. Για παράδειγμα, κάποιες από αυτές ενδεικτικά είναι: *INEDIT*, *OCORA* (γαλλικές), *NETWORK* (γερμανική), *ROUNDER SOUNDS* (αμερικάνικη) κ.α. Αν ξεφυλλίσει κανείς κάποιο από τα ένθετα, το οποίο συνοδεύει αυτές τις παραγωγές, θα διαπιστώσει ότι οι πληροφορίες οι οποίες εμπεριέχονται (από βιογραφικά καλλιτεχνών, φωτογραφικό υλικό, κριτικές από άτομα του κλάδου, μέχρι και ολόκληρες μουσικολογικές αναλύσεις μουσικών συνθέσεων), θα μπορούσαν να αποτελούν τμήματα επιστημονικών διατριβών για τα εκάστοτε θέματα, τα οποία γίνονται αντικείμενα ανάλυσης και διαπραγματεύονται κάθε φορά οι εκδόσεις αυτές (συνέντευξη με Γ. Παπαδάκη, 25/10/05).

πέραν του τουρκικού κράτους, ακόμη περισσότερο όταν αυτά τα cd's βρίσκονται, συνήθως, τοποθετημένα στα ράφια της *world* ή *ethnic* μουσικής.

Πολλές φορές, όπως προαναφέρθηκε, η επεξεργασία του εξωφύλλου γίνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε ο τίτλος του κάθε cd να προσαρμόζεται στην αποτυπωμένη εικόνα του και να παραπέμπει σε αυτήν¹¹³. Η λογική αυτή, η οποία συνδέει άμεσα το τίτλο του cd, με το σχεδιασμό της συσκευασίας του ενθέτου, εμφανίζεται σε όλα τα μέρη του τελευταίου (εξώφυλλο, περιεχόμενα κ.λπ.).

Ίσως να μην ισχύει για όλες τις περιπτώσεις, αλλά το αγοραστικό κοινό δείχνει να επηρεάζεται στις επιλογές του από την εμφάνιση, ή καλύτερα την εικόνα, την οποία συνήθως παρουσιάζει το εκάστοτε προς αγορά προϊόν. Σε αυτήν την «τάση» δείχνουν να υπολογίζουν και οι περισσότερες από τις δισκογραφικές εταιρείες, οι οποίες, εκτός του ότι οργανώνουν έτσι το υλικό τους, ώστε να «ανταποκρίνεται» όσο το δυνατόν περισσότερο στους «πολλούς», σχεδιάζουν με τέτοιο τρόπο το προϊόν το οποίο σκοπεύουν να προωθήσουν, με σκοπό να πουλήσουν τα περισσότερα αντίτυπα σε μία αγορά, η οποία αρχικά δείχνει να είναι αχανής. Έτσι, συναντάμε δισκογραφικές παραγωγές (όπως είναι και αυτές, στις οποίες συμμετέχει κι ο Göksel Baktagir), οι οποίες ανταποκρίνονται σε πολλών και διαφόρων ειδών ακροατήρια, δυσανάλογα ως προς τις προτεραιότητες των προτιμήσεών τους (συνέντευξη με Γ. Παπαδάκη, 25/10/05).

Οι τίτλοι των κομματιών¹¹⁴, πολλές φορές, περιγράφονται με όρους οι οποίοι χρησιμοποιούνται, κατά βάση, στην κλασική οθωμανική μουσική¹¹⁵, ενώ δεν πρέπει να παραλειφθεί ότι στο *cd Hayal Gibi – Dreamlike*, εκτός του περιγραφικού τίτλου υπάρχει κι ένας δεύτερος τίτλος

¹¹³ Βλ. σε cd's : 1) *Sounds from the Ocean* – ζωγραφική εικόνα «βυθού» στο εξώφυλλο και στα εσώφυλλα του δίσκου (εικ. 43α) και 2) *dreamlike* – επεξεργασία της εικόνας του εξωφύλλου κ.λπ. με χρώματα μπλε και ροζ, παραπέμποντας σε «ονειρώδες» τοπίο, με έντονο περιγράμμα «ανατολίτικης» τεχνοτροπίας. (εικ. 42)

¹¹⁴ Αξίζει να σημειωθεί ότι και στα τρία αυτά cd's, στα οποία αναφερόμαστε, οι συνθέσεις είναι αποκλειστικά του Göksel Baktagir.

¹¹⁵ Βλ. *saz semaisi, sirtu, longa, saz eseri*, κ.λπ.

στη τουρκική γλώσσα, ο οποίος προδίδει μια «ρομαντική», ποιητική προδιάθεση του δημιουργού¹¹⁶. Με τη χρήση όρων δανεισμένων από το χώρο της κλασικής οθωμανικής/ τουρκικής μουσικής, εμφανίζεται μία προσπάθεια-τάση σχετικοποίησης αυτών των σύγχρονων συνθέσεων με την προαναφερθείσα μουσική και παράλληλα εμφανίζεται ο Göksel Baktagir ως συνεχιστής αυτής της παράδοσης και σα μία μουσική προσωπικότητα η οποία δείχνει ότι συντελεί σε μια προσπάθεια «επαφής» και συγκερασμού Ανατολής-Δύσης και παλιού-μοντέρνου¹¹⁷. Η «ρομαντική», ποιητική προδιάθεση του δημιουργού εμφανίζεται και σε ορισμένα κείμενα τα οποία υπογράφει ο ίδιος και τα οποία κατέχουν ιδιαίτερη θέση στο σχεδιασμό του ενθέτου. Η γενική ιδέα του cd *Hayal Gibi – dreamlike*, προκαλεί ιδιαίτερο ενδιαφέρον υπό την έννοια ότι κι εδώ, προσπαθεί να συνδυάσει την ανατολική (*alaturka*) με τη δυτική (*alafranga*) μουσική και μουσική παραγωγή, με τέτοιον τρόπο, ώστε η «μείξη» της κουλτούρας Ανατολής και Δύσης να προκύπτει μέσα από τίτλους, εικόνες και εύηχες ενορχηστρώσεις. Το μέσον είναι το πιάνο, ένα όργανο το οποίο θεωρείται από τους κυριότερους εκπροσώπους της δυτικής μουσικής, και το οποίο, αν και δεν ταυτίζεται με «ασυγκέραστη» μουσική, ουσιαστικά, συνοδεύοντας το κανονάκι, βρίσκεται να ερμηνεύει κομμάτια αυτού του είδους και να προκαλεί νέες εντυπώσεις για τη μουσική ερμηνεία της κλασικής οθωμανικής/ τουρκικής μουσικής¹¹⁸.

¹¹⁶ Βλ. π.χ. σε cd «*dreamlike*», *track 2* : (1^{ος} τίτλος) *Muhayyerküirdi saz semaisi*, (2^{ος} τίτλος) “*Hayal Gibi*” (μτφρ. «Σαν όνειρο»), *track 8* (1^{ος} τίτλος) *Hicaz saz semaisi* (2^{ος} τίτλος) “*özlem*” (μτφρ. «επιθυμία»), *track 10* : (1^{ος} τίτλος) *Muhayyerküirdi saz semaisi*, (2^{ος} τίτλος) “*cambaç*” (μτφρ. «σχοινοβάτης») κ.λπ. (για τις μεταφράσεις, βλ.: ομάδα καθηγητών Τουρκικής γλώσσας (1999). «Τουρκο – Ελληνικό & Ελληνο – Τουρκικό λεξικό, *Türkçe – Yunanca & Yunanca – Türkçe sözlük*». Αθήνα: Καλοκάθη).

¹¹⁷ Βλ. σε cd του ίδιου: *Café Istanbul*, στο οποίο ερμηνεύονται συνθέσεις κλασικών συνθετών (*Kemani Kenser Hanım, Tanburi Cemil Bey* κ.α.) με όργανα άλλων μουσικών παραδόσεων (βλ. μουζούκι {B_4-12}) και διασκευασμένα σε πιο σύγχρονα ακούσματα (βλ. *re-mixes Nibavend Longa* και *Şehnaz Longa* {B_4-16,17}).

-Χρησιμοποιούμε τους προαναφερθέντες συμβολισμούς [{B_4-12} και {B_4-16,17}] για να παραπέμψουμε, με το γράμμα, στον αντίστοιχο εξωτερικό φάκελο (π.χ. B) του ενθέτου cd –το οποίο συνοδεύει την εργασία-, ενώ με τους επόμενους αριθμούς, παραπέμψουμε πρωτίστως στον αντίστοιχο φάκελο (π.χ. 4) που φέρει τον τίτλο της δισκογραφικής παραγωγής και στον αριθμό του ή των track/s, στο/ στα οποίο/ οποία αναφερόμαστε (π.χ. 12,16,17 κ.λπ.).

¹¹⁸ Σε αυτό το σημείο καλό είναι να αναφερθεί ότι και πριν από το Göksel Baktagir έχουν ηχογραφηθεί προσπάθειες ερμηνείας αυτής της μουσικής με πιάνο. Βλ. cd : Γιώργος Μπαζανός, «*Yorgo Bacanos 1900-1977*», Kalan Müzik Yapım 1997,-.

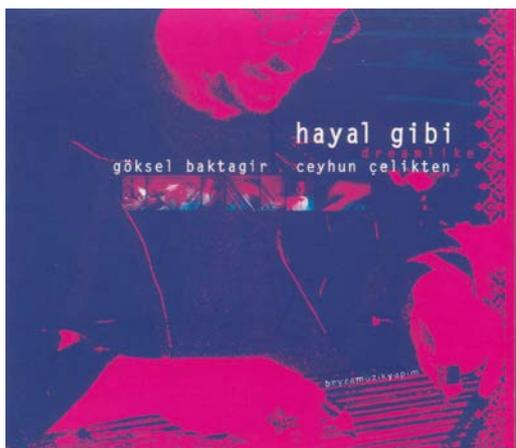
Μεγάλο ενδιαφέρον προκαλεί και η επανακυκλοφόρηση¹¹⁹ των δύο παραπάνω cd's (*Hayal Gibi* [εικ. 46] και *Okyanustaki Sesler 2* [εικ. 47])¹²⁰ με το ίδιο ακριβώς περιεχόμενο, αλλά με εντελώς διαφορετικό εξώφυλλο και σύνθεση ενθέτου¹²¹. Τα παραπάνω αποτελούν δύο από τα cd's της σειράς «*Istanbul Senfonisi – The Symphony of Istanbul*», της εταιρείας Akustik Yapım. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο σχεδιασμό των ενθέτων των συγκεκριμένων cd's αυτής της σειράς, δε δίνεται έμφαση στην προβολή του σολίστα μουσικού, όπως στις εκδόσεις των ίδιων cd's εκτός της σειράς. Αυτό γίνεται φανερό από το σχεδιασμό του εξωφύλλου και της γενικότερης εικόνας την οποία παρουσιάζει το ένθετο του cd. Για παράδειγμα, ενώ στο cd «*Hayal Gibi – dreamlike*» δεσπόζει το όνομα και η μορφή του Göksel Baktagir στο εξώφυλλο και σε αρκετές φωτογραφίες στα υπόλοιπα μέρη του ενθέτου -μαζί με το όνομα, με λιγότερες και μικρότερες φωτογραφίες του πιανίστα Ceyhun Çelikten-, στο «*Boğaziçi bosphorus – kanun & piano (Istanbul Senfonisi 5 – The Symphony of Istanbul 5)*»¹²², δεν εμφανίζεται, σε κανένα σημείο, κάποια φωτογραφία, ούτε του Göksel Baktagir, ούτε του Ceyhun Çelikten, σε αντίθεση με μία μοναδική αναφορά η οποία γίνεται στο όνομα του Göksel Baktagir στο εξώφυλλο και στο όνομα του Ceyhun Çelikten στο εσωτερικό του ενθέτου, στο σημείο όπου αναφέρονται οι συντελεστές της παραγωγής του cd (ο ηχολήπτης κ.λπ.). Επίσης, στο εξώφυλλο και στο εσωτερικό του ενθέτου του cd της σειράς «*Istanbul Senfonisi*» εμφανίζονται εικόνες παραθαλάσσιων σπιτιών, τα οποία παραπέμπουν άμεσα στον τίτλο «*bosphorus*».

¹¹⁹ Είναι γνωστό ότι το πνευματικό δικαίωμα τεμαχίζεται. Αν, λοιπόν, ένα προϊόν παρουσιάζει ενδιαφέρον ή ο εκδότης πιστεύει ότι μια τέτοια παραγωγή θα μπορούσε να καταστεί κερδοφόρα για την επιχείρησή του, μπορεί κάλλιστα να αγοράσει τα δικαιώματα και να τα χρησιμοποιήσει προς όφελός του. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, για την οποία γίνεται λόγος, φαίνεται η εταιρεία να έχει πουλήσει τα δικαιώματα και σε κάποιον άλλον, με σκοπό την επανέκδοση και επανακυκλοφόρηση του cd (συνέντευξη με Γ. Παπαδάκη, 25/10/05).

¹²⁰ Και όχι μόνο: βλ. cd: Baktagir Göksel, *Doğu rüzgari - Wind of East* (Istanbul Senfonisi – The Symphony of Istanbul 3), AKUSTİK, -.

¹²¹ Στο κάτω μέρος του εξωφύλλου του cd «*Boğaziçi , bosphorus – kanun & piano* (Istanbul Senfonisi 5 – The Symphony of Istanbul 5)», υπάρχει μία αναφορά, με μικρή γραμματοσειρά, στην ονομασία *Hayal Gibi*, η οποία παραπέμπει στην πρώτη έκδοση του δίσκου και είχε την ονομασία «*Hayal Gibi – dreamlike*».

¹²² *Boğaziçi bosphorus – kanun & piano* (μτφρ. «Θαλάσσιο πέρασμα του Βοσπόρου – κανονάκι και πιάνο»).



Hayal Gibi – Dreamlike



Boğaziçi bosphorus –kanun & piano

(Istanbul Senfonisi 5 – The Symphony of Istanbul 5)

Σύμφωνα με αυτό το οποίο ορίσαμε ως *ethnic* παραπάνω, (με τον ορισμό του *ethnic* από το Γ. Παπαδάκη) και με βάση τα στοιχεία τα οποία παρατέθηκαν προηγουμένως, τα προαναφερθέντα cd's θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν ως *ethnic*¹²³.

Μία διαφορετική προσέγγιση του *ethnic* γίνεται το 2001 με το προσωπικό cd του Göksel Baktagır, *Café Istanbul – Sirtolar ve Longalar*, KALAN 2001,-.¹²⁴ (εικ. 48). Εδώ, οι περισσότερες συνθέσεις ανήκουν σε γνωστούς κλασικούς συνθέτες και ο Baktagır εμφανίζεται να έχει προσθέσει σε κάποιες από αυτές τα εισαγωγικά μέρη, τα οποία δηλώνονται με την ονομασία «*intro*»¹²⁵. Οι συνθέσεις οι οποίες ερμηνεύονται, χρονολογούνται κυρίως στον 19^ο αιώνα και προέρχονται από πολύ σημαντικούς συνθέτες όπως ο *Tanburi Cemil Bey*, ο *Sultan Abdulaziz*, (εικ. 53) η *Kemani Kevser*

¹²³ (α) Ένας άλλος όρος, ο οποίος δύναται να προβάλλει τις ιδιαιτερότητες αυτής της μουσικής και χρησιμοποιείται συχνά στη βιβλιογραφία, στη διαφήμιση αλλά και σε χώρους όπου ακούγεται και «εντοπίζεται» αυτό το μουσικό είδος (δισκοπωλεία, ραδιοφωνικοί σταθμοί κ.λπ.), είναι και ο όρος *world music*, ο οποίος είναι ταυτόσημος με τον όρο *ethnic music* (βλ. Γ. Παπαδάκης «Σε ήχο ελληνικό» - Ελευθεροτυπία 5-10-05).

(β) Η διευκρίνιση της «κατηγοριοποίησης» αυτών των cd's έχει ως σκοπό να καταστήσει σαφές ότι τα παραπάνω δεν ανήκουν στην κατηγορία της «παραδοσιακής μουσικής της Τουρκίας», όπως πολλοί υποστηρίζουν, στηριζόμενοι στο γεγονός ότι ερμηνεύονται και παραδοσιακές τουρκικές μουσικές συνθέσεις, με τη χρήση παραδοσιακών οργάνων της περιοχής.

¹²⁴ *Café Istanbul – Sirtolar ve Longalar* (μτφρ. «Café Istanbul – σουρτά και λόνγκες»).

¹²⁵ Π.χ. *track 1: Nihavend longa, Beste: Kemani Kevser Hanim (1887-1963), Intro: Göksel Baktagır [0''– 42'']*, *track 9: Kurdilihicazkar Longa, Beste: Haydar Tatliyat (1890-1963), Intro: Göksel Baktagır [0''– 56'']*, *track 11: Nikriz Sirta, Beste: Tanburi Cemil Bey (1871-1916), Intro: Göksel Baktagır [0''– 2'09']* κ.λπ. Πρβλ. {B_4-1,11}.

Hanim κ.α. Μία σύνθεση αποτελεί δημιουργία του *Necip Gülses* (γεν. 1952), ενώ δύο ανήκουν στον ίδιο τον *Göksel Baktagir*.

Μέσα από την παρατήρηση, ότι το συγκεκριμένο cd είναι μία δισκογραφική δουλειά συναποτελούμενη από μια πλειάδα συνθετών γεννημένων από το 1826 κι έπειτα -φτάνοντας ορισμένοι να ζουν ακόμη και να αποτελούν ενεργά μέλη του μουσικού στερεώματος της Τουρκίας (βλ. *Necip Gülses*)- δίνεται η εντύπωση παρουσίασης ενός δίσκου στον οποίο διαφαίνεται μία αδιάκοπη πορεία αυτής της μουσικής τους τελευταίους τρεις αιώνες. Με την κίνησή του, όμως, ο *Baktagir*, να παρουσιάσει συνθέσεις του *Tanburi Cemil Bey* μαζί με δικές του συνθέσεις, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί, ότι πιθανόν ο ίδιος προδιατίθεται να εξισώσει τις δικές του συνθέσεις με εκείνες κλασικών συνθετών, ή ότι απλά αποτελεί, πιθανόν, μία ενέργεια να συμπληρωθεί ένας αξιόλογος αριθμός *tracks* για την ολοκλήρωση και την έκδοση του δίσκου. Δύο δεδομένα τα οποία προκαλούν επίσης εντύπωση είναι, όπως προαναφέρθηκε, η προσθήκη εισαγωγικών μερών σε ορισμένα από τα προαναφερθέντα κλασικά κομμάτια (βλ. *Nihavend Longa* της *Kemani Kevser Hanım*, *Nikeriz Sirto* του *Tanburi Cemil Bey* κ.α. {B_4-1,11}) και η παρουσία δύο «re-mixes» (*Sehnaç Longa* και *Nihavend Longa*), τα οποία είναι δύο σύγχρονες χορευτικές εκδοχές τύπου *trance* και *house* μουσικής {B_4-16,17}.

Θα μπορούσαμε να σχολιάσουμε σε αυτό το σημείο, το τι τελικά σημαίνει για ένα δημιουργό κι ένα σολίστα καλλιτέχνη να διασκευάσει και να συμπεριλάβει στην παραγωγή του δύο μουσικά κομμάτια από το κλασικό ρεπερτόριο. Σύμφωνα με το Γ. Παπαδάκη, η πρωτότυπη δημιουργία είναι η απόλυτη ελευθερία του μουσικού και δικαίωμά του να κάνει ό,τι τον εκφράζει, και ό,τι τον ευχαριστεί. Η μουσική, όμως, αυτή πράξη, όσο «νόμιμη» κι αν φαντάζει, εν τέλει επιδέχεται κριση από τον πιο αυστηρό κριτή, ο οποίος είναι το ακροατήριο. Κάτι που σημαίνει ότι κάποιοι θα επικροτήσουν την προσπάθεια αυτή, κάποιοι άλλοι όχι. Υπάρχει, όμως, κι ένα άλλο σημείο το οποίο αφορά κυρίως την «ηθική» πλευρά του ζητήματος, σύμφωνα με τον παραπάνω. Έχει πολύ μεγάλη σημασία το «τι λες ότι κάνεις» κάθε φορά που αρχίζει η διαδικασία διασκευής μιας μουσικής σύνθεσης με σκοπό να παρουσιαστεί στο κοινό, γιατί αυτό έχει άμεση σχέση με την

κοινωνική λειτουργία της μουσικής¹²⁶. Η καλλιτεχνική ηθική υποχρέωση του μουσικού είναι να παρουσιάσει τη δημιουργία με τέτοιο τρόπο, ώστε να μην προσβάλλει ούτε το κοινό του, το οποίο ίσως να έχει μουσική γνώση, αλλά ούτε και το δημιουργό της κλασικής αυτής σύνθεσης (συνέντευξη με Γ. Παπαδάκη, 25/10/05).

Συνδέοντας με τα προαναφερθέντα για την παρουσία των δύο κλασικών διασκευασμένων κομματιών στο δίσκο, παρατηρούμε ότι με την επιλογή του αυτή, διακρίνεται έντονη η προσπάθεια «συγκερασμού» της οθωμανικής μουσικής -έτσι όπως αυτή εκφράζεται από τα κλασικά κομμάτια *Sehnaş Longa* και *Nihavend Longa-*, με σύγχρονα ακούσματα και γίνεται ξεκάθαρη η προβολή ενός *ethnic* ακούσματος, σημαντικά διαφοροποιημένου από τις μέχρι τώρα δουλειές του ιδίου, έτσι όπως αυτές γίνονται αντιληπτές, μέσα από την παρατήρηση των ενορχηστρώσεων, της φόρμας και των οργάνων τα οποία χρησιμοποιούνται σε αυτές¹²⁷.

Στη συγκεκριμένη δουλειά αξίζει να παρατηρήσουμε ότι στο ένθετο, το οποίο είναι γραμμένο σε δύο γλώσσες (τούρκικα και αγγλικά), τα κείμενα δεν περιορίζονται μόνο στα βιογραφικά σημειώματα των συμμετεχόντων και στις φωτογραφίες αυτών -αν και το μοναδικό εκτενές βιογραφικό σημείωμα είναι του Göksel Baktagir με λεπτομερή αναφορά σε στοιχεία τα οποία προαναφέραμε-, αλλά γίνεται και μία θεωρητική αναφορά για τις μουσικές φόρμες της ανατολικής μουσικής¹²⁸ και ειδικότερα για αυτές οι οποίες παρουσιάζονται στο δίσκο, αφήνοντας έτσι την αίσθηση ότι δεν απευθύνεται, απόλυτα, σε κοινό μνημένο σε αυτού του είδους τη μουσική, αλλά και σε κοινό το οποίο προσεγγίζει επιφανειακά και με μια απλοϊκή «γευσιγνωστική» διάθεση αυτήν τη μουσική μέσα από ένα τέτοιο cd¹²⁹.

¹²⁶ Ο Παπαδάκης επεξηγεί, ότι η μουσική είναι «μοιραία, έχει μια λειτουργία κοινωνική, επειδή το έργο τέχνης εμπεριέχει κάποιο μήνυμα και έχει μια αξία παιδευτική, επειδή το έργο τέχνης καλλιεργεί τον ψυχικό κόσμο του ακροατή» (συνέντευξη με Γ. Παπαδάκη, 25/10/05).

¹²⁷ Βλ. cd's του ιδίου : α) *Hayal Gibi – Dreamlike*, BEYZA 2002,-, β) *Okyanustaki Sesler 2 (cânânım) - Sounds from the Ocean 2*, KAF MÜZİK 1999,-, γ) *Okyanustaki Sesler 3 (büzün) - Sounds from the Ocean 3*, KAF MÜZİK 2000,-, δ) *Sezgiyle seslenişler – intuitional calls*, Beyza müzik & Yapım 2001,- κ.λπ.

¹²⁸ Πιο συγκεκριμένα γίνεται αναφορά για τις μουσικές φόρμες *pesrev*, *saz semai*, *sırto*, *longa*.

¹²⁹ Βλ. {Γ_σύνολο ενθέτων cd's}.

Η παρουσία μιας μικρής παραγράφου, η οποία επεξηγεί συναισθηματικά τους λόγους οι οποίοι οδήγησαν στη δημιουργία αυτού του γκρουπ το οποίο παρουσιάζεται (απ' όπου και ο τίτλος του δίσκου), παραπέμπει σε αυτήν την ποιητική προδιάθεση η οποία προαναφέρθηκε, τόσο του σολίστα καλλιτέχνη, όσο και της δισκογραφικής εταιρείας με την οποία συνεργάστηκε για τη συγκεκριμένη δισκογραφική δουλειά, αφού η μικρή παράγραφος παραμένει ανυπόγραφη:

«Το *Café Istanbul*, αποτελείται από μουσικούς που ζουν στη μαγευτική και μεγαλόπρεπη *Istanbul*. Η ομάδα αυτή των μουσικών έχει ως στόχο να αποδώσει με τα μουσικά όργανά της, τον πλούσιο ιστορικό θησαυρό, το νόημα της χαράς, της λύπης, και της αγάπης που έχει ενσωματωθεί σε αυτήν την πόλη. Το *Café Istanbul*, το οποίο συμπεριλαμβάνει την πλούσια κουλτούρα μας, η οποία έχει ενσωματωθεί στην *Istanbul*, πασχίζει να καθρεπτίσει την *Istanbul* στους οργανικούς σκοπούς του. Θα συνεχίσει να μοιράζεται τη δυναμική χροιά του μαζί σου στο μέλλον».

Για το συναίσθημα αυτό της νοσταλγίας για την Κωνσταντινούπολη και τα «ρομαντικά» τραγούδια τα οποία έχουν συντεθεί και τραγουδηθεί για αυτήν από συνθέτες και τραγουδιστές αντίστοιχα, κάνει λόγο και ο *Martin Stokes* (1997: 673-691), καθώς, επεξηγώντας τους μηχανισμούς με τους οποίους μία «ηχητική εμπειρία» ταυτίζεται άμεσα με έναν τόπο, αναφέρεται και στη «“νοσταλγική” τουρκική έντεχνη μουσική», η οποία κάθε φορά όταν επανειτελείται αλλάζει περιεχόμενο. Στην προκειμένη μελέτη του, εξετάζει τον τρόπο με τον οποίον ο κάθε μουσικός συμμετέχει στην «ιστορική γνώση» μέσω μιας ανάλυσης των αλληγοριών του «χώρου/ τόπου», οι οποίες περιβάλλουν τη μουσική εμπειρία. Έτσι, λοιπόν κι εδώ η νοσταλγική αναφορά στους «ιστορικούς θησαυρούς» και στην ενσωμάτωση όλων των συναισθημάτων, για τη «μαγευτική και μεγαλόπρεπη *Istanbul*», προσπαθεί να καλύψει αυτό το οποίο θα μπορούσαμε να ονομάσουμε ως «αντίθεση» της πραγματικής εικόνας της Πόλης σήμερα, και της Πόλης (της κατασκευασμένης εικόνας αυτής), την οποία θέλει να θυμάται και να νοσταλγεί ο καθένας. Ισχυρίζεται (ο *Stokes*), ότι η μουσική μπορεί απλά να αναπαράγει κοινωνικές καταστάσεις ή ακόμα και να αντιτεθεί σε αυτές,

ενώ παράλληλα εισηγείται ότι αυτές οι δύο προσεγγίσεις έχουν επικρατήσει στις κοινωνιολογικές και ανθρωπολογικές συζητήσεις για το φαινόμενο της μουσικής.

Εκτός, όμως από τα κείμενα του ενθέτου, σημαντικό ρόλο στην εμφάνιση του cd διαδραματίζει και η επιλογή των οργάνων τα οποία χρησιμοποιήθηκαν για την εκτέλεση των μουσικών κομματιών. Η επιλογή αυτή εμφανίζει μια διάθεση για χρήση χαρακτηριστικών ιδιαιτεροτήτων άλλων περιοχών¹³⁰, ενώ, δευτερευόντως, προκαλούν εντύπωση οι δύο τελευταίες «κλασσικές συνθέσεις» του δίσκου, οι οποίες δηλώνονται ως «*re-mixes*» και παρουσιάζουν ενορχηστρωτικά τεχνάσματα τέτοια τα οποία, με τη σειρά τους, παραπέμπουν άμεσα σε διαφορετικά μουσικά είδη¹³¹, όπως αναφέρθηκε νωρίτερα.

Τέλος, αν και στο εξώφυλλο δεσπόζει το όνομα του Baktagir, η παρουσία μιας χορεύτριας με παραδοσιακή ενδυμασία που απεικονίζεται να κρατάει ένα ντέφι, παραπέμπει στον τίτλο του cd («*Café Istanbul*»), ο οποίος αναφέρεται άμεσα στην πόλη *Istanbul*, ταυτίζοντας με αυτόν τον τρόπο το άκουσμα της μουσικής, με παρουσίες, όπως αυτή της χορεύτριας, προβάλλοντας ταυτόχρονα και μια εικόνα για τη σχέση της μουσικής αυτής με το χορό, την ενδυμασία και το χωρο-πλαίσιο.

Με τη χορεύτρια στο εξώφυλλο «προδιατίθεται» ο ακροατής για ένα άκουσμα χορευτικό, «παραδοσιακό» και σίγουρα σχετιζόμενο με την *Istanbul*. Έμμεσα γίνεται προβολή στοιχείων τα οποία παραπέμπουν σε μια «*φολλκλόρ*»¹³² εντύπωση, η οποία απευθύνεται κυρίως σε «τουρίστες» και φανερώνουν για ακόμη μια φορά την τάση να προσελκύσουν τέτοιου είδους αγοραστικό κοινό.

¹³⁰ Βλ. *track* 12, σύνθεση Baktagir, στο οποίο, ως σολιστικό όργανο παρουσιάζεται και αναδεικνύεται το μπουζούκι {B_4-12}.

¹³¹ Βλ. *Rave, House, Trance music* κ.λπ.

¹³² Ο Tekelioglu αναφέρει ότι πριν την εγκαθίδρυση της Δημοκρατίας στην Τουρκία υπήρχαν κάποιες βασιικές κατηγορίες μουσικής, όπως η Κλασική Έντεχνη Μουσική (*Classical Turkish Art Music*), η Έντεχνη Μουσική (*Turkish Art Music*), η μουσική των μοναστικών ταγμάτων (*Tekke Music*), η μουσική της Οθωμανικής Στρατιωτικής Μπάντας (*Military Band Music of the Ottoman Army*), ένα είδος ελαφρού τραγουδιού, το οποίο διαμορφώνεται αργότερα (20^{ος} αιώνας) μέσω των δισκογραφικών εταιρειών και χαρακτηρίζεται ως αμάλγαμα Ανατολικών και Δυτικών στοιχείων (*Kanto Music*). Ανάμεσα σε αυτές τις κατηγορίες αναφέρεται και η «*φολλκλόρ*» μουσική της Τουρκίας (*Turkish Folk Music*), η οποία συμπεριλαμβάνει ευρέως μεταβαλλόμενες τοπικές παραδόσεις της παραδοσιακής μουσικής της υπαίθρου. Μετά τη διάλυση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, οι Ανατολικές παραδόσεις της παραδοσιακής μουσικής επανεξετάστηκαν και μετονομάστηκαν σε *TFM*, σύμφωνα με τα εθνικιστικά πρότυπα και τις αξιώσεις (Tekelioglu χ.χ. : 197-198).

Με τον ίδιο τρόπο λειτουργεί και το εξώφυλλο του δίσκου *Sezgiyle Seslenişler – Intuitional Calls*, BEYZA 2001,-.¹³³ (εικ. 49), το οποίο διαφοροποιείται ως προς την προσέγγιση των στοιχείων που προαναφέρθηκαν για τους λοιπούς δίσκους. Η προσέγγιση αυτή φωτίζει και μια διαφορετική πλευρά απ' ό τι προαναφερθέντα cd's. Φαίνεται έντονη η προσπάθεια να θυμίζει ο δίσκος κάτι «πεπαλαιωμένο», τόσο στον τρόπο που επιλέγεται να παρουσιαστεί το εξώφυλλο¹³⁴, όσο και στον τρόπο με τον οποίον εκτελούνται τα κομμάτια, συνθετικά και ενορχηστρωτικά. Δηλαδή, φαίνεται ότι έγινε προσπάθεια να παραπέμπουν σε ακούσματα, ερμηνείας παλαιότερων μουσικών σχημάτων της κλασικής οθωμανικής/ τουρκικής μουσικής (πρβλ. {B_5}).

Τη δισκογραφική αυτή δουλειά συνοδεύει ένα σύντομο βιογραφικό σημείωμα του καλλιτέχνη, γραμμένο μόνο στα τούρκικα, ενώ έντονη είναι η παρουσία μιας μικρή παραγράφου, μεταφρασμένης και στα αγγλικά, υπογεγραμμένης από τον ίδιο το σολίστα, η οποία έκδηλα αναφέρεται στη σχέση «μουσικής και Θείου» και φανερώνει τον «πυρήνα επιρροών» του για τη δημιουργία αυτού του cd:

«Η μουσική σύνθεση είναι μία τέχνη την οποία η έμπνευση επεξεργάζεται με γνώση και εμπειρία. Σ' αυτά τα συμφραζόμενα, ο Θεός είναι ο μοναδικός οδηγός που κάνει τις ξεχειλίζουσες σταγόνες των συναισθημάτων να φτάνουν στις ψυχές. Προσπαθούμε να κάνουμε ταξινομήσεις από τον χωρίς όρια θησαυρό Του. Λευκές οι νότες ανήκουν σε μας, τα βάθη πέραν αυτών ανήκουν στη Θεία Αγάπη. Το άλμπουμ “*Διαισθητικά Καλέσματα*” είναι για τις ψυχές που καίγονται με την αγάπη».

Göksel Baktagir

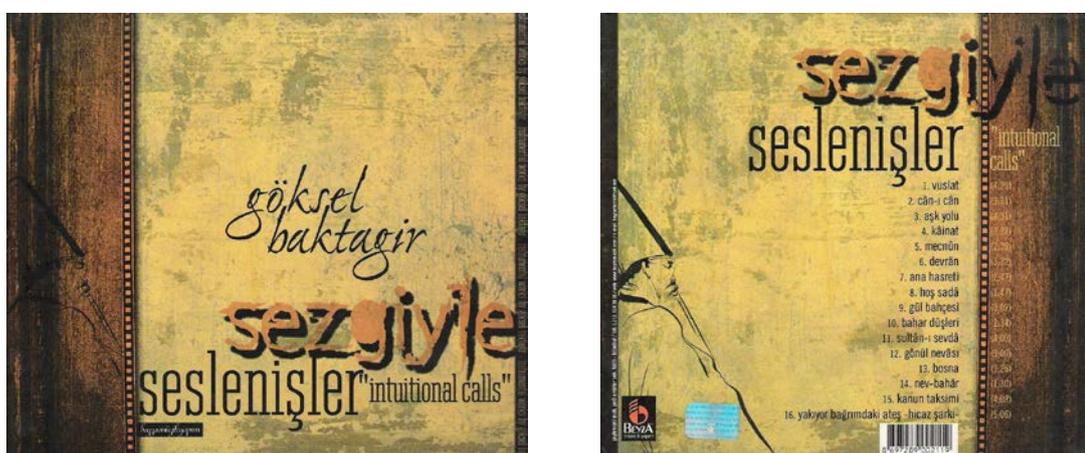
Από το παραπάνω απόσπασμα φανερώνεται έκδηλα το γεγονός ότι ο ίδιος επηρεάστηκε άμεσα από τη θρησκευτική πεποίθηση που θέλει την Τέχνη, ουσιαστικά, να πηγάζει από τη «Θεία Αγάπη». Μέσα από μια ποιητική διάθεση, η οποία αγγίζει τα όρια της θρησκευτικής ποίησης, ο ίδιος ο συνθέτης αναφέρεται στη σχέση της μουσικής του με το Θείο και διατυπώνει ότι αυτό το cd

¹³³ *Sezgiyle Seslenişler – Intuitional Calls*, (μτφρ. «*διαισθητικά καλέσματα*»).

¹³⁴ Ο σχεδιασμός του εξωφύλλου θυμίζει παλιό πάπυρο.

απευθύνεται σε μία «συγκεκριμένη κατηγορία ανθρώπων», των οποίων «οι ψυχές καίγονται με την αγάπη», όπως χαρακτηριστικά γράφει. Με τη «μεταφυσική» αυτή αναφορά, καταφέρνει να προσελκύσει ακροατές και αγοραστές του *ethnic* υλικού στο δυτικό, κυρίως, κόσμο, ενώ ταυτόχρονα ικανοποιεί την ανάγκη του κοινού για «πνευματικότητα».

Για τις πεποιθήσεις και τις πρακτικές του «ισλαμικού μυστικισμού» κάνει λόγο και ο Γεράσιμος Μακρής (2004) στο βιβλίο του με την ονομασία «Ισλάμ». Αναφέρει χαρακτηριστικά, ότι το πιο διαδεδομένο όνομα για τους μυστικιστές του Ισλάμ είναι *Sufi*¹³⁵. Η οδός των *sufi* (*tariqa al-sufiyya*) αποτελεί το δρόμο του εξαγνισμού του ανθρώπου μέσω τεχνικών, οι οποίες γυμνάζουν το πνεύμα και το σώμα κι έχουν σκοπό την άμεση εμπειρία του Θεού. Αυτοί εξετάζουν την εμμένεια του Θεού στον άνθρωπο, τονίζουν τη δυνατότητα αντίληψής του μέσω μυστικιστικών και εκστατικών πρακτικών, ενώ είναι κάτοχοι μιας θεολογικής και νομικής γνώσης, η οποία βασίζεται στην άμεση εμπειρία του Θεού. Το κίνημα των σουφιστών θεωρήθηκε ένα κίνημα «αγάπης» και «αφοσίωσης» στο Θεό, καθώς η διδασκαλία του περιορίστηκε στην «οδό του έρωτα της θείκης ομορφιάς», όπως αυτή διαφαίνεται στην έννοια της εμπειρίας της ένωσης με το Θεό (Μακρής 2004: 363-370).



Sezgiyle Seslenişler – Intuitional Calls

¹³⁵ Είναι ένας όρος, ο οποίος προέρχεται από την αραβική λέξη *tasammuf* και σημαίνει «εξαγνισμός». Μια άλλη εκδοχή, σχετίζει τον όρο αυτό με την αραβική λέξη *suf* (μαλλί) και αναφέρεται στο τραχύ μάλλινο ένδυμα το οποίο χρησιμοποιούσαν οι πρώιμοι σουφιστές υποδηλώνοντας έτσι την έλλειψη ενδιαφέροντος για τις ανέσεις της ζωής (Μακρής 2004: 363).

Βασιζόμενοι, λοιπόν, στα παραπάνω, δεν είναι τυχαίος ο τίτλος του δίσκου «διαισθητικά καλέσματα» και το γεγονός ότι ουσιαστικά ο δίσκος ξεκινά με ένα ταξίμι από το νέυ (*ney*) (εικ. 54 και {B_5-1}), ενώ σε κάθε σελίδα του ενθέτου εμφανίζεται το σκίτσο ενός *νεϋζέν* δερβίση¹³⁶, ο οποίος παραπέμπει άμεσα στη σχέση μουσικής, θρησκευτικών πεποιθήσεων και λατρευτικών εκδηλώσεων¹³⁷. Πρόκειται για μια δισκογραφική δουλειά, η οποία παραπέμπει σε μία διάθεση μυστικιστική, μία διάθεση «αναζήτησης» του Θείου.

Διατυπώνοντας μια γενικότερη άποψη για τις προαναφερθείσες δισκογραφικές παραγωγές του Göksel Baktagir, θα μπορούσε κανείς να ισχυρισθεί ότι εμφανίζεται μια προσπάθεια να παρουσιαστεί ο τελευταίος ως σολίστας, συνθέτης και «καινοτόμος», σε ό,τι αφορά τις συνθέσεις, τον τρόπο παιξίματός του στο κανονάκι, τις ενορχηστρώσεις και γενικότερα τη δουλειά του, έτσι όπως αυτή εμφανίζεται και προβάλλεται μέσα από αυτά τα cd's. Ο ίδιος εμφανίζεται ως γνώστης της Τουρκικής και της Δυτικής μουσικής¹³⁸, αλλά και ως πρωτοπόρος στην προσπάθεια συγκροτήσματος και «συνένωσης» των παραπάνω, με σαφή άποψη και διατυπωμένη γνώμη για τις εκάστοτε εκδόσεις του.

Στην ερώτηση, σε ποιους απευθύνονται οι δισκογραφικές του δουλειές, θα μπορούσε κανείς να ισχυρισθεί ότι απευθύνονται κυρίως σε ένα τουρκικό κοινό το οποίο δεν είναι ταυτισμένο με μια αντίληψη που θέλει το κανονάκι να είναι απόλυτα ένα όργανο της κλασικής οθωμανικής μουσικής, αλλά ούτε κι ένα όργανο, αυστηρά, της «πιάτσας», καθώς επίσης και σε ένα αγοραστικό κοινό –μη τουρκικό–, το οποίο επιθυμεί να έρθει σε επαφή με ακούσματα της τουρκικής μουσικής. Ο ίδιος, μέσα από τις δισκογραφικές του δουλειές, φαίνεται να προσπαθεί να προσεγγίσει εκείνο το τουρκικό

¹³⁶ Για τους περιστρεφόμενους Δερβίσηδες (“*Mevlevî*”), το *ney* «αντιπροσωπεύει την πρώτη αναπνοή η οποία δίνει ζωή στα πάντα: τη Θεία Αναπνοή (“*The Divine Breath*”)» (εικ. 55).

¹³⁷ Βλ. το ρόλο της μουσικής στον «κοσμικό χορό» (“*Sema*”) του τάγματος των περιστρεφόμενων Δερβίσηδων (“*Mevlevî*”) (εικ. 55).

¹³⁸ Και όχι μόνο. Πρβλ. όρου *world* ή *ethnic music*, βλ. χρήση μπουζουκιού και άλλων οργάνων π.χ. της Ινδικής μουσικής σε: 1) Göksel Baktagir, «*café Istanbul – sirtolar ve longalar*», Kalan Müzik 2001, CD 230, 2) Göksel Baktagir, «*Dogu rüzgari- wind of east 1*», Beyza Müzik, χ. χ.,- και 3) Göksel Baktagir, «*Dogu rüzgari- wind of east (sila) 2*», AKUSTİK, χ. χ., - {B_6 και B_7}.

κοινό, το οποίο αντιμετωπίζει θετικά αυτήν την προσπάθεια συγκροασμού της Ανατολικής και της Δυτικής μουσικής. Πέρα από τα όρια του κοινού αυτού, η χρήση της αγγλικής γλώσσας -τόσο στη μετάφραση του τίτλου, όσο και στα κείμενα που εμφανίζονται στα ένθετα των cd's- δείχνει μια προσπάθεια προσέγγισης κι ενός μη τουρκικού κοινού, το οποίο θα αντιμετώπιζε θετικά μια τέτοιου είδους ενέργεια, σε ό,τι αφορά τη μουσική εκτέλεση και προβολή¹³⁹.

Η έξαρση του *ethnic* που παρατηρείται, σε συνδυασμό με την έντονη πολυεθνικότητα που εμφανίζεται σε σημαντικές τουριστικές περιοχές της Τουρκίας όπως η Κωνσταντινούπολη και η Σμύρνη, συμβάλει σημαντικά στη διάδοση και στην προώθηση τέτοιου είδους δισκογραφικών παραγωγών, οι οποίες συγκεντρώνουν έντονα *ethnic* χαρακτηριστικά και παραπέμπουν άμεσα στην παραπάνω διαπίστωση, ότι -τουλάχιστον στις προαναφερθείσες δισκογραφικές παραγωγές του- εμφανίζονται στοιχεία τα οποία λειτουργούν ως εκφραστές του διπόλου *alaturka-alafranga*.

4.4. Η περίπτωση του Ahmet Meter: μελέτη της αισθητικής των cd's του

Πριν ξεκινήσουμε τη μελέτη τριών από τις προσωπικές δισκογραφικές παραγωγές του Ahmet Meter, καλό θα ήταν να αναφερθεί ότι σύμφωνα με την ιστοσελίδα του Göksel Baktagir (*baktagir_official site*, εύρεση μέσω Google) ο ίδιος έχει εκδώσει 10 προσωπικές δισκογραφικές δουλειές, ενώ από την έρευνα εντοπίστηκαν μόνο τρεις προσωπικές δισκογραφικές δουλειές του Ahmet Meter σε cd και δύο σε κασέτα, εκ των οποίων η μία έχει κυκλοφορήσει και ως cd (ένα από τα παραπάνω τρία). Παρ' όλα αυτά η συμμετοχή του τελευταίου σε cd's άλλων καλλιτεχνών (*Ergin Kızılay, İlyas Tetik κ.α.*) και σε μουσικές συλλογές με κεντρική θεματική την παρουσίαση κάποιου «μακάμ» ή τη δημιουργία ενός cd με μοναδικό περιεχόμενο αυτοσχεδιασμούς (*taksimler*) από διάφορους οργανοπαίκτες-μουσικούς, είναι πολύ συχνή. Τα προσωπικά cd's του Göksel Baktagir

¹³⁹ Σε αυτό συνηγορεί σημαντικά και το γεγονός ότι εμφανίζεται να κυριαρχούν οι δισκογραφικές του δουλειές στα περισσότερα *souvenir shops*, σε Κωνσταντινούπολη και Σμύρνη, μαζί με «συναφείς» δουλειές, άλλων καλλιτεχνών βλ. για παράδειγμα : (Συλλογικό), *kopruler*, ADA MÜZİK χ.χ.,- κ.λπ.

αποτελούνται κυρίως από δικές του συνθέσεις σε αντίθεση με τα αντίστοιχα του Ahmet Meter τα οποία εμπεριέχουν καθαρά συνθέσεις άλλων δημιουργών. Το γεγονός ότι υπάρχει τόσο μεγάλη διαφορά στο υλικό έκδοσης προσωπικών cd's του ενός και του άλλου, από μόνο του προβάλλει μία έντονη διαφοροποίηση της θέσης του καθενός από τους δύο παραπάνω στο χώρο της δισκογραφίας. Σε αυτήν τη διαφοροποίηση φαίνεται να συμβάλλει καθοριστικά η παρουσία και η προβολή του Baktagir και ως συνθέτη, πέρα από το ρόλο του ως δεξιοτέχνη «κανονιέρη».

Για να γίνει πιο κατανοητή και πιο εύκολα διαπραγματεύσιμη η διαφορά ανάμεσα στις παραγωγές των δύο καλλιτεχνών, θα ακολουθήσουμε μία συγκριτική προσέγγιση των cd's του Baktagir και του Meter. Τα cd's του Ahmet Meter με τα οποία θα ασχοληθούμε είναι τα εξής: 1) «*Kanun, Türk müziği'nde ile sevilen sarkılar*», MİLHAN MÜZİK χ.χ.,-, 2) «*Kanun ile sevdiğiniz sarkılar - 1*», KALİTE PLAK χ.χ., 035 και 3) «*Kanun ile sevdiğiniz sarkılar - 2*», KALİTE PLAK χ.χ., 043.

Στο cd του «*Kanun, Türk müziği'nde ile sevilen sarkılar*», (εικ. 50) δε συναντάμε καθόλου ένθετο. Η παντελής απουσία ενθέτου στην έκδοση του cd συνεπάγεται και μια ταυτόχρονη απουσία ποικίλων πληροφοριών και το τοποθετεί άμεσα σε μία διαφορετική «κατηγορία» από τις δισκογραφικές δουλειές του Göksel Baktagir, οι οποίες χαρακτηρίζονται από την ύπαρξη πολλών σελίδων στο ένθετο και συχνά περιλαμβάνουν, εκτός από φωτογραφίες των μουσικών, σχόλια του εκδότη, ή του συνθέτη και πληροφορίες για τις ενορχηστρώσεις, ακόμη και πληροφορίες για το είδος των συνθέσεων, τα ρυθμικά μοτίβα τα οποία χρησιμοποιούνται και για γενικότερα χαρακτηριστικά της τουρκικής μουσικής συγκεκριμένα¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Για παράδειγμα, βλ. πληροφορίες ενθέτου cd: «*Café Istanbul*», στο {Γ_σύνολο ενθέτων cd's}, στο cd το οποίο συνοδεύει την εργασία.



Kanun, Türk müziği'nde ile sevilen şarkılar

Στο πολύ απλά σχεδιασμένο εξώφυλλο, αναγράφεται ο τίτλος, τα περιεχόμενα του δίσκου και το όνομα του σολίστα, ενώ στο οπισθόφυλλο αναφέρονται οι τίτλοι των τραγουδιών και τα ονόματα των συνθετών αυτών. Τον περισσότερο χώρο καταλαμβάνουν πληροφορίες για την εταιρεία που ανέλαβε την παραγωγή της έκδοσης¹⁴¹. Δεν αναφέρονται πουθενά στοιχεία για τους μουσικούς και τους λοιπούς συντελεστές της παραγωγής του δίσκου, ενώ το όνομα του Ahmet Meter εμφανίζεται μόνο σε ένα σημείο, στο κάτω μέρος του εξωφύλλου του cd. Οι πληροφορίες οι οποίες αναφέρονται στην εταιρεία παραγωγής είναι η διεύθυνσή της στην Κωνσταντινούπολη, το τηλέφωνο, το *fax*, η ηλεκτρονική διεύθυνσή της και η ιστοσελίδα της στο *internet*. Στο εξώφυλλο δεσπόζει με κόκκινα γράμματα η ονομασία *kanun* κι έχουν αποτυπωθεί τα ονόματα όλων των συνθέσεων τα οποία εμπεριέχονται στο cd. Με τον τίτλο αυτό¹⁴² φανερώνεται μια διάθεση προβολής του γεγονότος ότι το cd περιλαμβάνει τραγούδια της τουρκοικής μουσικής ερμηνευμένα με εξέχων σολιστικό όργανο το κανονάκι.

Σε κανένα σημείο της έκδοσης αυτού του cd δε δίνεται έμφαση στο όνομα και την παρουσία του σολίστα μουσικού (Ahmet Meter), όπως αυτό γίνεται εμφανές στα προσωπικά cd's του Göksel Baktagir. Απουσιάζει η οποιαδήποτε φωτογραφία και οποιαδήποτε αναφορά σε αυτόν,

¹⁴¹ Πληροφορίες για τηλέφωνα και διευθύνσεις της εταιρείας.

¹⁴² «Enstrümantal Şarkılar – Türk Müziği'nde KANUN ile sevilen şarkılar» (μτφρ. «Οργανικά Τραγούδια - Αγαπημένα Τραγούδια με Κανονάκι στην Τουρκοική Μουσική»)

πέραν του ονόματός του όπως προαναφέρθηκε, στο εξώφυλλο της έκδοσης. Από αυτό φαίνεται ότι πιθανός σκοπός της παραγωγής ήταν η έκδοση ενός cd με κύριο αντικείμενο την ερμηνεία γνωστών τραγουδιών με ένα σχήμα, στο οποίο το κανονάκι έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο και όχι η οποιαδήποτε μορφής προβολή και ανάδειξη του σολίστα. Βασική αιτία αυτού του γεγονότος φαίνεται να είναι και η απουσία συμμετοχής του σολίστα σε οποιοδήποτε στάδιο παραγωγής του cd, πέρα από τη συμμετοχή του στην ηχογράφηση, εξαιτίας του γεγονότος ότι δε γίνεται πουθενά αλλού μνεία του ονόματός του.

Τα δύο επόμενα cd's αποτελούν σειρά με την ίδια ονομασία «*Kanun ile sevdiğiniz şarkılar 1*» και «*Kanun ile sevdiğiniz şarkılar 2*» (εικ. 51-52). Στα δύο εξώφυλλα δεσπόζει η αναπαράσταση ενός παραμορφωμένου (κόκκινου) κανονιού, πιθανόν σχεδιασμένο με τη χρήση υπολογιστή, με τον τίτλο του δίσκου και το όνομα του σολίστα, αποτυπωμένο με μικρότερα γράμματα. Και σε αυτές τις δισκογραφικές δουλειές η συμμετοχή του σολίστα στην παραγωγή του cd φαίνεται να είναι μηδαμινή, με τη διαφορά όμως ότι εκτός των πληροφοριών για τη διεύθυνση, το fax και το τηλέφωνο της εταιρείας, οι οποίες αναγράφονται στο οπισθόφυλλο, στο δίφυλλο ένθετο του δίσκου δίνονται πληροφορίες για τους συμμετέχοντες μουσικούς, μαζί με ένα σύντομο βιογραφικό κάτω από τη μοναδική φωτογραφία του σολίστα Ahmet Meter.



Kanun ile sevdiğiniz şarkılar 1



Kanun ile sevdiğiniz şarkılar 2

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι στο εσωτερικό του δίφυλλου ενθέτου έχουν αποτυπωθεί οι στίχοι των τραγουδιών τα οποία ερμηνεύονται οργανικά στα cd's, ενώ στο οπισθόφυλλο δίπλα από τους τίτλους των τραγουδιών είναι γραμμένα και τα ονόματα των συνθετών, μαζί με τους υπόλοιπους συντελεστές της παραγωγής του δίσκου (ηχολήπτης, παραγωγός κ.λπ.). Από τη σύνθεση του εξωφύλλου και την παρουσία της φωτογραφίας στο ένθετο του cd, δηλώνεται η διαφορετική θέση του Ahmet Meter έναντι των άλλων μουσικών, αλλά σε καμιά περίπτωση αυτό δεν είναι τόσο διακριτό όσο είναι στην περίπτωση των προσωπικών cd's του Göksel Baktagir. Η παρουσία και η προβολή του Baktagir και ως συνθέτη, πέρα από την αναγνώρισή του ως καταξιωμένου σολίστα στο κανονάκι, πιθανόν να συμβάλλει στο παραπάνω γεγονός.

Σε αυτές τις δισκογραφικές δουλειές έχουν επιλεγεί έργα συνθετών του '50, οι οποίοι αντιπροσωπεύουν τη στροφή στο *şarki*¹⁴³. Το ρεπερτόριο θεωρείται κλασικό μεν, αλλά εκφράζει αυτήν την τάση απομάκρυνσης από τις κλασικές φόρμες της οθωμανικής μουσικής που ήταν τα *şaz semaisi*, *peşrev*, *beste*, *kâr yüriik semai* κ.λπ. Ακόμη και η επιλογή του ρεπερτορίου προδίδει μια διαφορετική στάση απέναντι στην αναπόφευκτη προβολή τους στο κοινό. Από τη μια πλευρά ο Göksel Baktagir επιλέγει να ερμηνεύσει και να εκδώσει, κατά βάσιν, δικές του συνθέσεις και συνθέσεις παλαιότερων και σύγχρονων γνωστών δημιουργών και ερμηνευτών, κυρίως της κλασικής τουρκικής μουσικής (βλ. *Tanburi Cemil Bey*, *Sultan Abdulaziz*, *Necip Gulses* κ.α.). Από την άλλη, ο Ahmet Meter συμμετέχει ως σολίστας, ενώ οι δισκογραφικές του συμμετοχές εμπεριέχουν κυρίως συνθέσεις προερχόμενες από το λαϊκό ρεπερτόριο της τουρκικής μουσικής, συνήθως από το '50 κι έπειτα, όπως για παράδειγμα συνθέσεις του *Sukru Tumar*¹⁴⁴ (1907-1962).

Ενδιαφέρον προκαλούν και οι ενορχηστρώσεις των παραπάνω δισκογραφικών παραγωγών, στις δύο από τις οποίες («*Kanun ile sevdiğiniş şarkılar - 1*», «*Kanun ile sevdiğiniş şarkılar - 2*»)

¹⁴³ «...μορφή τραγουδιού με τέσσερις *oikos*, χωρίς τα *τερενόμ*, και είναι βασισμένη σε μικρούς ρυθμούς. Συνήθως το ποίημα το οποίο τραγουδιέται έχει τέσσερις στροφές, μία για κάθε *oiko*... Λόγω των μικρών ρυθμών με τους οποίους εκτελούνται τα *şarki* –το πολύ μέχρι 15/σημους ρυθμούς– έχουν πιο χαρούμενο και ζωντανό χαρακτήρα από τα *μπεστέ* και τα αργά *σεμαί*.» (Τσιαμούλης – Ερευνίδης 1998: 294).

¹⁴⁴ Σημαντικός τούρκος δεξιοτέχνης του κλαρίνου και συνθέτης.

εμφανίζονται να συμμετέχουν οι ίδιοι μουσικοί (*Ergin Kızılay, Baki Kemancı, Ahmet Küçük, Fabrettin Yarkın*), με όργανα όπως: ούτι, βιολί, ταραμπούκα, ντέφι¹⁴⁵ {A_2 και A_3}, σε αντίθεση με το cd «*Kanun, Türk müziği'nde ile sevilen sarkilar*», στο οποίο ακούγονται να χρησιμοποιούνται μουσικά όργανα όπως ούτι, λύρα, νέυ, ηλεκτρικό μπάσο, «πλήκτρα» (*synthesizer*), τύμπανα (ή *drum machine*), σε ενορχηστρώσεις στις οποίες όλα τα σολιστικά όργανα εμφανίζονται να συνοδεύουν απλώς το κανονάκι {A_1}. Τέλος, καλό θα ήταν να αναφερθεί το γεγονός ότι στο τελευταίο cd ακούγονται αυτοσχεδιασμοί μόνο από το κανονάκι, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα δύο, στα οποία αυτοσχεδιάζουν και κάποια από τα υπόλοιπα όργανα (ούτι, βιολί κ.λπ.).

Το κοινό, στο οποίο απευθύνονται αυτές οι δουλειές, μάλλον, το αποτελούν κυρίως, τούρκοι, μνημένοι στο χώρο αυτής της μουσικής, οι οποίοι επιθυμούν να ακούσουν ένα δίσκο στον οποίο ξεχωρίζει η δεξιοτεχνία του σολίστα-ερμηνευτή και διαφοροποιείται από το αντίστοιχο κοινό του Baktagir, το οποίο αγρίζει και τις κατηγορίες «*ethnic ακροατών*», εντός και εκτός Τουρκίας. Δεν πρέπει να παραληφθεί ότι και η επιλογή του ρεπερτορίου συμβάλλει σημαντικά στον «προσδιορισμό» του κοινού το οποίο θα αγοράσει ένα τέτοιο cd αφού, πολύ συχνά, όσοι ασχολούνται με την κλασική τουρκική μουσική, εμφανίζουν μια απαξιώτικη στάση απέναντι στη μουσική της «πιάτσας», στην οποία, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, ότι ανήκουν οι συνθέσεις των παραπάνω cd's του Ahmet Meter.

Τέλος, η συμμετοχή του σολίστα στην παραγωγή του δίσκου φαίνεται να εξαντλείται στο παικτικό μέρος, χωρίς να αποτυπώνεται στο δίσκο κάποια διατυπωμένη άποψη του ίδιου για τη συγκεκριμένη δουλειά, κάτι το οποίο είναι ιδιαίτερα εμφανές στα cd's του Göksel Baktagir¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Τα όργανα και οι μουσικοί αναγράφονται στα οπισθόφυλλα των cd's.

¹⁴⁶ Πληροφοριακά, να αναφέρουμε ότι σύμφωνα με τον Γ. Παπαδάκη, αν και κάθε εταιρεία έκδοσης έχει το αρμόδιο τμήμα το οποίο ασχολείται αποκλειστικά με τη σχεδίαση της εκάστοτε παραγωγής (γραφίστας), ορισμένες φορές, οι διαπροσωπικές σχέσεις ανάμεσα στον εκδότη και στον καλλιτέχνη, δίνουν στον τελευταίο τη δυνατότητα να εκφράσει μέχρι ένα βαθμό την προσωπική του άποψη και να εμπλακεί στο σχεδιασμό της έκδοσης του δίσκου.

4.5. Επιλογικά στη μελέτη των cd's

Κλείνοντας την ενότητα για τις δισκογραφικές εκδόσεις των δύο καλλιτεχνών για τους οποίους γίνεται λόγος, έχουμε να παρατηρήσουμε ότι και ο Baktagir και ο Meter, προσεγγίζουν το δίπολο *alaturka-alafranga* με δύο διαφορετικούς τρόπους, χρησιμοποιώντας, όμως, τις ίδιες παραμέτρους, οι οποίες προαναφέρθηκαν στην αρχή του κεφαλαίου αυτού. Η διαφορετικότητά τους έγκειται, πλέον, ξεκάθαρα στη συνολική εικόνα των cd's τους, στον τρόπο γραφής και παρουσίασης των κειμένων και των φωτογραφιών των ενθέτων, στα κριτήρια επιλογής των συνθέσεων, τα οποία αποτελούν τα τελικά *tracks* του δίσκου, στον τρόπο ενορχήστρωσης αυτών, στο ρόλο ο οποίος δίνεται στο κανονάκι σα σολιστικό όργανο, αλλά και στα ενορχηστρωτικά τεχνάσματα τα οποία χρησιμοποιούνται ως ηχητικά εφέ για την περαιτέρω επεξεργασία των κομματιών. Σε όλα τα παραπάνω, βασικό ρόλο διαδραματίζει, άλλοτε η προσωπική άποψη του καλλιτέχνη σε ό,τι αφορά θέματα προσωπικής προβολής του ως σολίστα, άλλοτε το «προφίλ» της εκάστοτε δισκογραφικής εταιρείας η οποία αναλαμβάνει την έκδοση και προβολή ενός cd, το οποίο επιλέγεται από αυτήν, για την αύξηση και ενίσχυση του «γοήτρου» της στο χώρο της μουσικής βιομηχανίας, στην οποία αποτελεί και η ίδια κομμάτι (στη συγκεκριμένη περίπτωση, της μουσικής βιομηχανίας της Τουρκίας), κι άλλοτε και τα δύο παραπάνω.

Πιο συγκεκριμένα, στην περίπτωση των δισκογραφικών εκδόσεων του Baktagir, εμφανίζεται ο ίδιος να διατυπώνει μια συγκεκριμένη άποψη για το εκάστοτε cd του, στο οποίο εντοπίζεται, ως άμεση και καταλυτική, η συμμετοχή του, τόσο στον, αυστηρά, «μουσικό» τομέα (ενορχηστρώσεις, επιλογές μουσικών συνθέσεων κ.λπ.), όσο και σε εκείνον τον τομέα, ο οποίος άπτεται της τελικής εικόνας του ενθέτου του cd (προσωπικά σχόλια, βιογραφικά κ.λπ.), τις περισσότερες φορές σε συνεργασία με την εταιρεία έκδοσης του cd. Στην περίπτωση του Ahmet Meter, δίνεται η εντύπωση ότι η συμμετοχή του στην παραγωγή του cd, αφορά μόνο την ερμηνεία του ως παίκτη του *kanun* (πιθανόν και ως βασικού παράγοντα στην επιλογή των μουσικών-συνεργατών του, ή και ως

ενορχηστρωτή) και δε σχετίζεται με κάποιον άλλο ρόλο, ο οποίος πιθανόν να αφορά την έκδοση και την παραγωγή ενός δίσκου.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, θα μπορούσε να διατυπωθεί ότι στην πρώτη περίπτωση (cd's Göksel Baktagir), η έμφαση δίνεται στην προβολή του «σολίστα»-μουσικού (Baktagir), ενώ στη δεύτερη (cd's Ahmet Meter), προβάλλεται, κυρίως, το «σολιστικό» όργανο το οποίο κυριαρχεί στις ενορχηστρώσεις (κανονάκι, *kanun*), κάτι το οποίο είναι ιδιαίτερα εμφανές, ακόμη και από το σχεδιασμό των εξωφύλλων (βλ. για παράδειγμα, στην πρώτη περίπτωση, τη συνεχή αναφορά και τη θέση του ονόματος του καλλιτέχνη και στη δεύτερη περίπτωση, την αποτύπωση της εικόνας, ή της ονομασίας του οργάνου [π.χ. πρώτη περίπτωση: εικ. 42-44 και δεύτερη περίπτωση: εικ. 50-51]).

Τέλος, δε θα μπορούσε να παραλειφθεί ότι ένας από τους σημαντικότερους παράγοντες της τόσο διαφοροποιημένης τελικής εικόνας των δισκογραφικών παραγωγών -τουλάχιστον σε ό,τι αφορά το αντικείμενο του σχεδιασμού και του γενικότερου περιεχομένου των ενθέτων των cd's- πιθανόν να μπορεί να αναζητηθεί και στον έντονα διαφοροποιημένο προϋπολογισμό εσόδων, ο οποίος φαίνεται να χαρακτηρίζει τις παραπάνω εταιρείες με τις οποίες συνεργάζεται ο Baktagir, με τις αντίστοιχες εταιρείες, με τις οποίες εμφανίζεται να συνεργάζεται ο Meter. Ο ισχυρισμός για την έντονα διαφοροποιημένη οικονομική κατάσταση αυτών των εταιρειών, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι είναι ιδιαίτερα έκδηλος, ακόμη και με μία πρώτη παρατήρηση της συσκευασίας και του σχεδιασμού των εξωφύλλων (βλ. {Γ_σύνολο ενθέτων cd's} του cd, το οποίο συνοδεύει την παρούσα εργασία).

Επίλογος – Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας όλα τα παραπάνω στοιχεία και δεδομένα διαπραγμάτευσης του διπόλου της *alaturka* και της *alafiranga* μουσικής στο αντικείμενο της σημερινής τουρκικής μουσικής πραγματικότητας, εμφανίζονται ορισμένα συμπερασματικά δεδομένα, τα οποία χαρακτηρίζουν και εκφράζουν, πρωτίστως την τελευταία, αλλά δευτερευόντως κι άλλες αντίστοιχες συναφείς περιπτώσεις. Ως πρώτο και κυρίαρχο χαρακτηριστικό των συμπερασμάτων, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί το γεγονός ότι, αν και πέρασαν σχεδόν 80 χρόνια από την εμφάνιση, γενικότερα, του διπόλου αυτού, το τελευταίο, δείχνει ακόμη να υφίσταται και να κυριαρχεί στον τομέα της μουσικής. Ως «αφετηρία» της εμφάνισής του μπορεί να θεωρηθεί, στο σύνολό της, η προσπάθεια «εξευρωπαϊσμού» του τουρκικού κράτους, κάτι το οποίο δείχνει να απασχολεί, ιδιαίτερα έντονα, ακόμη και σήμερα το παραπάνω, παρουσιάζοντας μια μορφή διαχρονικότητας, η οποία υιοθετεί νέα, σύγχρονα στοιχεία, ανάλογα με την περίοδο και τον τομέα, όπου εμφανίζεται. Συνεπώς, με βάση όλη την έρευνα η οποία προηγήθηκε, εμφανίζεται ως δεδομένο το γεγονός ότι το δίπολο *alaturka* και *alafiranga*, επιβιώνει ακόμη μέχρι και σήμερα ως ιδεολογία και αποτυπώνεται στην πράξη, τόσο στον τομέα της μουσικής, όσο και αλλού.

Με βάση μελέτης της εμφάνισης αυτού του ιδεολογήματος, τους δύο σύγχρονους τούρκους μουσικούς, το *Göksel Baktagir* και τον *Ahmet Meter*, προκύπτει και το συμπέρασμα ότι το δίπολο αυτό, αποτελεί ένα ευέλικτο ιδεολόγημα, το οποίο επιδέχεται διαφορετικές ερμηνείες. Εμφανίζεται και στους δύο μουσικούς, αλλά ποικίλει ο τρόπος και η μορφή εμφάνισής του. Το δίπολο αυτό εκφράζεται διαφορετικά και παρουσιάζει διαφορετικές ερμηνείες κάθε φορά, ανάλογα με τα δεδομένα τα οποία χαρακτηρίζουν το πλαίσιο εμφάνισης και ανάλυσής του (δισκογραφία, διδασκαλία, μουσική επιτέλεση κ.λπ.). Και οι δύο παραπάνω, εμφανίζονται ως εκφραστές και φορείς του διπόλου της *alaturka* και *alafiranga* μουσικής. Η επιλογή του ρεπερτορίου, με τις ενορχηστρώσεις των κομματιών των προσωπικών τους cd's και ο γενικότερος σχεδιασμός των ενθέτων αυτών, φανερώνουν έκδηλα ότι στον τομέα της δισκογραφίας, είναι έντονη και αδιαμφισβήτητη, η παρουσία

του παραπάνω διπλόλου. Επίσης, σε ό,τι αφορά το περιεχόμενο της διδασκαλίας, το συμπέρασμα είναι ίδιο αν μελετήσει κανείς: α) το ρεπερτόριο το οποίο επιλέγουν να διδάξουν και να παρουσιάσουν (κλασικές και μη τουρκοίκες κ.λπ. συνθέσεις) και β) τα μέσα τα οποία χρησιμοποιούνται για να την υποστηρίξουν (ασκήσεις για την καλλιέργεια «επιδέξιων ικανοτήτων», παρτιτούρες, χρήση πενταγραμμικού συστήματος μουσικής σημειογραφίας [συμπληρωμένου με συμβολισμούς τους οποίους εισήγαγαν οι ίδιοι, ή όχι] κ.λπ.).

Θα μπορούσε συμπληρωματικά να ειπωθεί ότι η απουσία κάποιας διατυπωμένης γνώμης του Göksel Baktagir για τη διάκριση και τη σχέση της Τουρκικής με τη Δυτική μουσική -σε αντίθεση με τον Ahmet Meter ο οποίος ξειαθάρισε, κατά τη διάρκεια της διδασκαλίας του, με σαφήνεια τη θέση του απέναντι στο συγκεκριμένο θέμα- πιθανόν να οφείλεται στο γεγονός ότι ο ίδιος δε δείχνει να χρειάζεται να προχωρήσει σε κάποιου τέτοιου είδους σχόλιο και διατύπωση, λόγω της επιβεβαίωσης της θέσης του, έτσι όπως αυτή «αποτυπώνεται» από τη μελέτη των χαρακτηριστικών των δισκογραφικών του παραγωγών, και κατέστη σαφές από την προηγηθείσα έρευνα.

Ουσιαστικά, και οι δύο μουσικοί εκφράζουν, μια «ανάγκη» να προσεγγίσουν τη Δύση και να «συνθέσουν» την τουρκική «παράδοση» με τη σύγχρονη Δυτική πραγματικότητα, υιοθετώντας κάτι το οποίο έχει καταστεί «παράδοση» στο τουρκικό κράτος τα τελευταία 80 χρόνια, με διαφορετικό όμως τρόπο κι ένταση ο καθένας. Στο σημείο αυτό, χρησιμοποιούμε τον όρο «παράδοση», για να τονίσουμε το γεγονός ότι η συστηματική προσπάθεια «συγκερασμού» Ανατολής-Δύσης, η οποία χαρακτηρίζει αυτά τα χρόνια, έχει ήδη γαλουχήσει με αυτές τις ιδέες και τα «ιδανικά», τις τελευταίες γενιές των τούρκων πολιτών.

Μεταφερόμενοι τώρα στα δεδομένα του σύγχρονου ελληνικού κράτους, εμφανίζονται πολλά κοινά στοιχεία με τα αντίστοιχα δεδομένα στο τουρκικό κράτος. Όπως στην περίπτωση του τελευταίου, έτσι και στην Ελλάδα εντοπίζονται όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά ενός έθνους-κράτους, όπως είναι οι έννοιες της «επινοημένης» παράδοσης, της «επιλεκτικής» χρήσης της ιστορίας, των κινήματων «παραδοσιαρχίας» κ.λπ. Είναι αξιοσημείωτο ότι κι εδώ εμφανίζονται προσπάθειες

«συμβολοποίησης»-«εμβληματοποίησης» αντικειμένων και θεσμών, οι οποίες εντάσσονται στις γενικότερες προσπάθειες ομοιογενοποίησης του πληθυσμού. Ένα από τα αντικείμενα τα οποία χρησιμοποιήθηκαν για να υπηρετήσουν τους παραπάνω «στόχους» του ελληνικού έθνους-κράτους, όπως προαναφέρθηκε, ήταν και η μουσική¹⁴⁷.

Πολλές σύγχρονες δισκογραφικές παραγωγές ελλήνων μουσικών, συγκεντρώνουν κοινά στοιχεία με αντίστοιχες παραγωγές στην Τουρκία κι αλλού, όταν άπτονται του ζητήματος της *world* ή *ethnic* μουσικής, με κύριο χαρακτηριστικό το «συγκερασμό», ή τη «σύνδεση» της ελληνικής «παραδοσιακής» μουσικής, με «μουσικές της Δύσης» (π.χ. *Jazz* μουσική) και «μουσικές άλλων λαών»¹⁴⁸. Επίσης, τα φαινόμενα α) του «σολίστα μουσικού», ο οποίος εμφανίζεται και προβάλλεται, σχεδόν αποκλειστικά, ως δεξιοτέχνης σε συναυλίες και σε διεθνείς μουσικές συναντήσεις¹⁴⁹, καθώς και β) του «εμπειρογνώμονα δασκάλου μουσικού» είναι υπαρκτά και στην Ελλάδα, με το τελευταίο να χαρακτηρίζει τον τομέα της διδασκαλίας της λεγόμενης «παραδοσιακής» μουσικής, όπου αυτή διδάσκεται¹⁵⁰.

Η παρούσα εργασία, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι, εμφανίζει καινοτόμα χαρακτηριστικά, σε ό,τι αφορά την οργανολογική της προσέγγιση, αφού εκκινεί από τον τομέα της εθνομουσικολογίας (βλ. Racy, Dawe κ.λπ.), και βασίζεται σε μια προσπάθεια μελέτης ενός φαινομένου στο τουρκικό κράτος, το οποίο όμως παρουσιάζει πολλά κοινά στοιχεία με το αντικείμενο και τη διαπραγμάτευση της λεγόμενης, «παραδοσιακής» μουσικής στον ελλαδικό χώρο. Η διαπραγμάτευση εννοιών, όπως αυτές του έθνους-κράτους, της ιστορίας, της «παράδοσης», της «αυθεντικότητας» κ.λπ. κι ο συσχετισμός τους με το αντικείμενο της μουσικής -έτσι όπως αυτός

¹⁴⁷ Βλ. χρήση εννοιών και εκφράσεων, όπως π.χ. «αυθεντικά Ελληνικά μουσικά όργανα», καθώς και διαπραγμάτευση του ζητήματος της «Βυζαντινής» μουσικής, ως συνέχεια της «Αρχαίας Ελληνικής μουσικής» κ.α.

¹⁴⁸ Βλ. π.χ.: 1) Giorgos Maglaras, «*ammo*», Libra Music 2002, LM022-2, 2) Takim, «Takim», Music Box International S.A 2005.

¹⁴⁹ Βλ. π.χ. «Διεθνείς Μουσικές Συναντήσεις για το Ούτι, το Κανονάκι κ.λπ. (*International Music Meetings for the Oud, the Qanun etc*)» του «έργου *MediMuse*» κ.λπ.

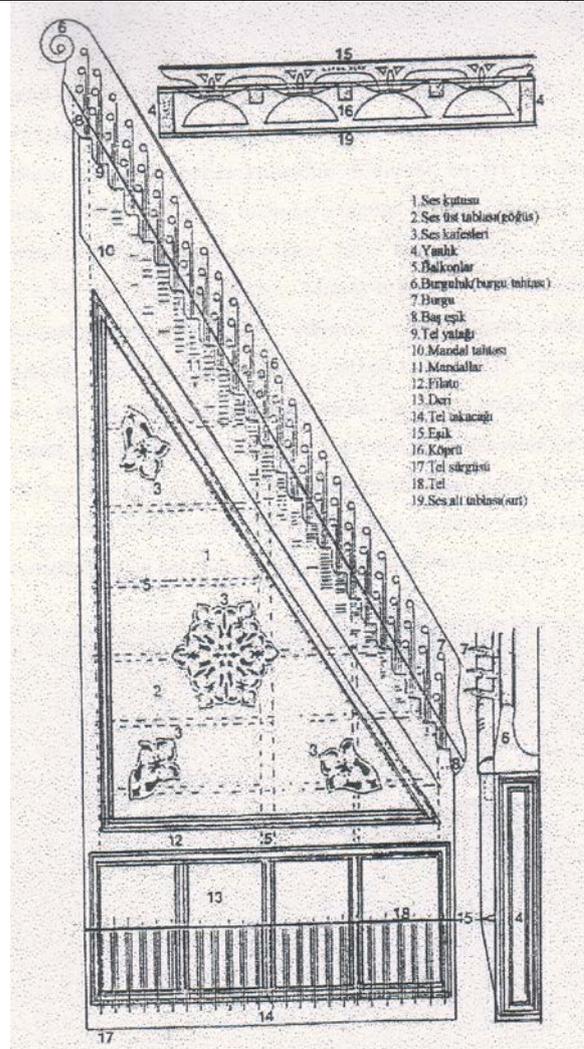
¹⁵⁰ Βλ. σύγχρονα δημόσια «μουσικά σχολεία», ωδεία μουσικής, ιδρύματα τριτοβάθμιας εκπαίδευσης κ.λπ.

επιχειρήθηκε εδώ, έχοντας ως κύριους άξονες μελέτης την παρουσία στη δισκογραφία και στο χώρο της διδασκαλίας, δύο σύγχρονους μουσικούς- μέσα από τη μελέτη του διπλού της *alaturka* και της *alafunga* μουσικής στην περιοχή της σημερινής Τουρκίας, θα μπορούσε να αποτελέσει αφορμή και ένα είδος «μοντέλου» για αντίστοιχες εργασίες και έρευνες, οι οποίες θα εμφάνιζαν ως πυρήνα μελέτης, ζητήματα σχέσης της «Ελληνικής» μουσικής με το ελληνικό κράτος και τη σχέση της με την «καθ' ημάς» Ανατολή ή τη Δύση.

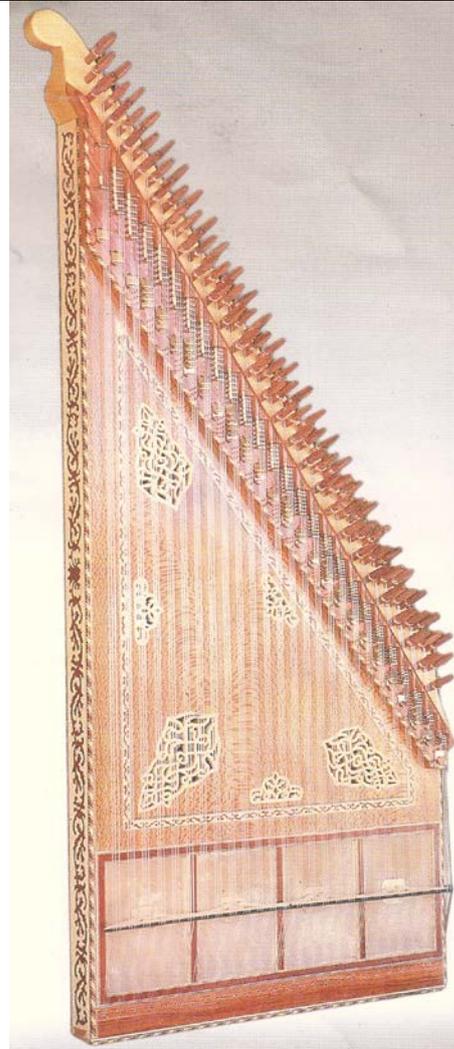


Εικ. 1α:

Η μορφή του σημερινού «kanun» .



1. Ses kutusu
2. Ses fist tablası (göğüs)
3. Ses kafesleri
4. Yantık
5. Balıklar
6. Burgulu/burgu tablası
7. Burgu
8. Baş epik
9. Tel yatağı
10. Mandol tablası
11. Mandallar
12. Filato
13. Deri
14. Tel takacağı
15. Epik
16. Köprü
17. Tel sargısı
18. Tel
19. Ses alt tablası (arı)



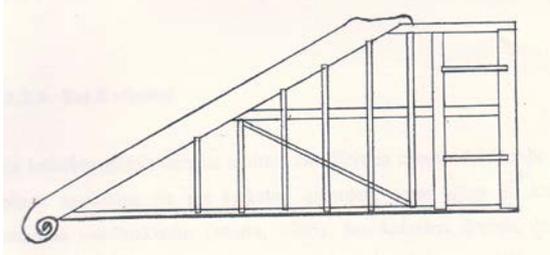
Εικ. 1β:

Η μορφή του σημερινού «kanun» .



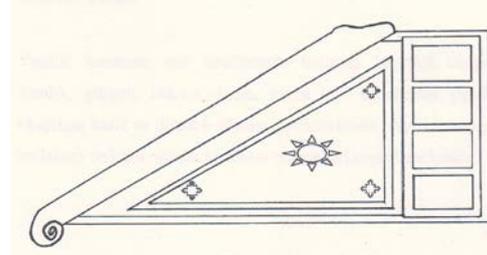
Εικ. 2:

«Ταταρτούγινης» πένες, μπρούτζινα «δαχτυλίδια» και «κλειδί» (για κούρδισμα).



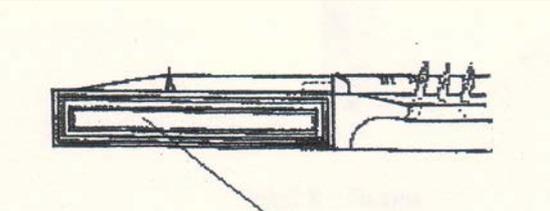
Εικ. 3:

Ο σκελετός.



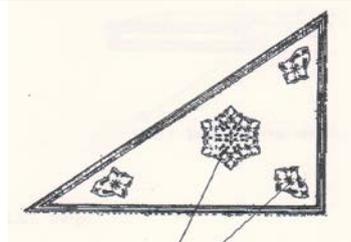
Εικ. 4:

Το αντιχείο.



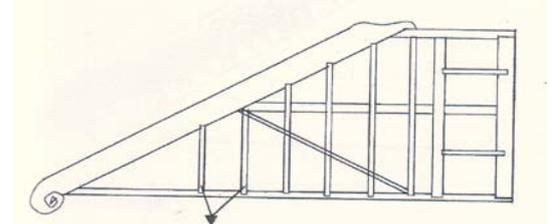
Εικ. 5:

Τμήμα «γανλικ».



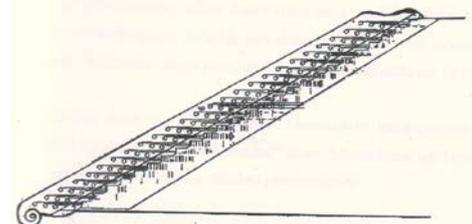
Εικ. 6:

Αραβουργήματα.



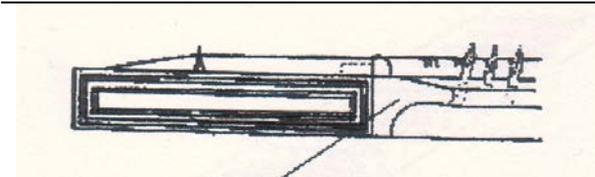
Εικ. 7:

Τα καμάρια.

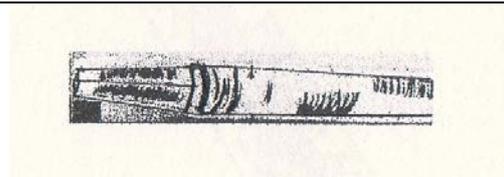


Εικ. 8:

Η βάση των κλειδιών.



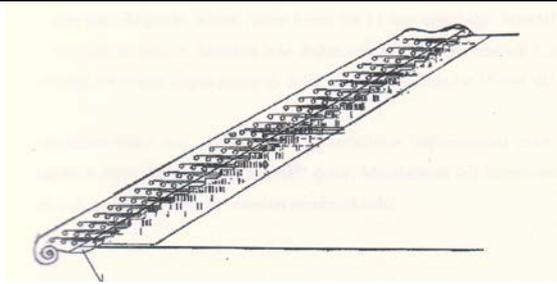
Εικ. 9:
Η βάση των κλειδιών.



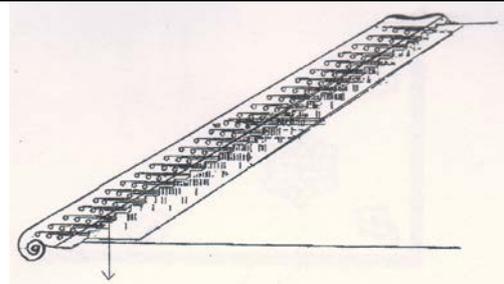
Εικ. 10β:
Το κλειδί.



Εικ. 10α:
Τα κλειδιά (αριστερά).



Εικ. 11β:
Ο κορμός τοποθέτησης των κλειδιών.



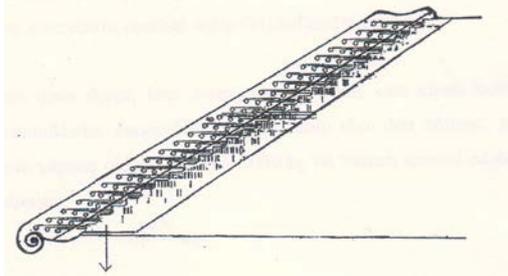
Εικ. 12:
Η φωλιά των χορδών.



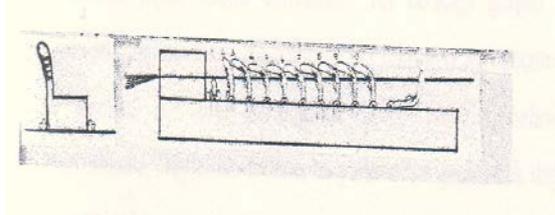
Εικ. 11α:
Ο κορμός τοποθέτησης των κλειδιών.



Εικ. 13α:
«Mandal tabtasi».



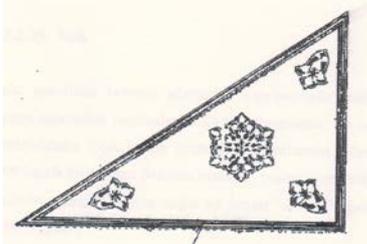
Εικ. 13β:
«Mandal tabtasi».



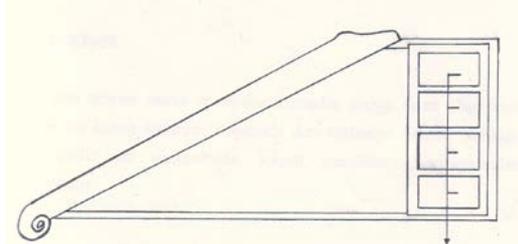
Εικ. 14β:
Μαντάλια.



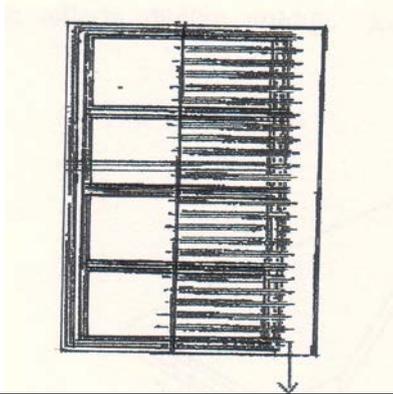
Εικ. 14α:
Μαντάλια.



Εικ. 15:
«Φιλέτα».

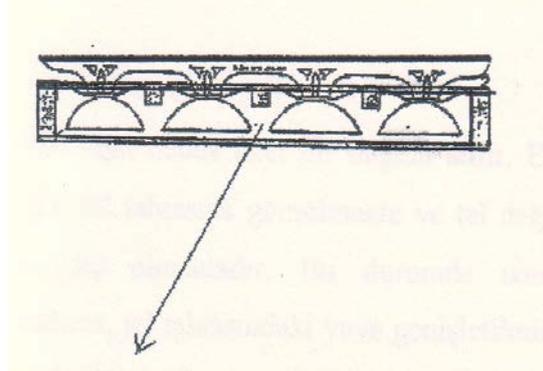


Εικ. 16:
Δέρματα.



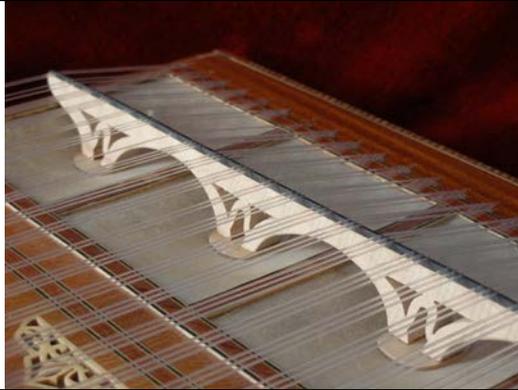
Εικ. 17:

Οι τρύπες από τις οποίες περνούν οι χορδές.



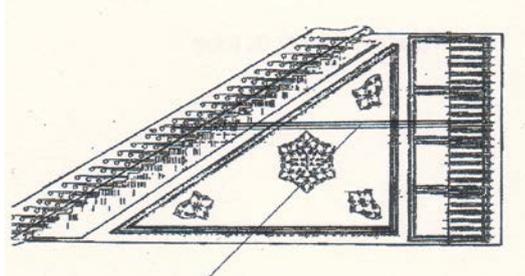
Εικ. 18β:

Καβαλάρης και γέφυρα.



Εικ. 18α:

Καβαλάρης και γέφυρα.



Εικ. 19:

Χορδές.



Εικ. 24α:
Η είσοδος του ανακτόρου Τοπ Καπί.



Εικ. 24β:
Η είσοδος του ανακτόρου Ντολμαπαχτσέ.



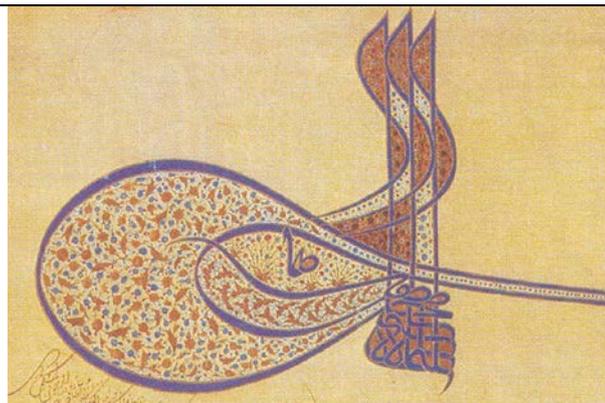
Εικ. 25α:
Εσωτερικό του ανακτόρου Τοπ Καπί.



Εικ. 25β:
Εσωτερικό του ανακτόρου Ντολμαπαχτσέ.

Σχόλιο για τις εικόνες 24-25:

Στα πλαίσια της μεταρρυθμιστικής περιόδου του Τανζιμάτ (1839-1876), πραγματοποιήθηκε και η μεταστέγαση της έδρας του Σουλτάνου από το ανάκτορο Τοπ Καπί στο ανάκτορο Ντολμαπαχτσέ, το 1856. Στις παραπάνω φωτογραφίες εμφανίζεται η διαφοροποίηση στα αρχιτεκτονικά πρότυπα, η οποία, ως ένα βαθμό, «υποδηλώνει και τη νέα διοικητική νοοτροπία».



Εικ. 26:

Έμβλημα του Σουλτάνου Σουλεϊμάν Β' του Μεγαλοπρεπούς, κατασκευασμένο από μελάνι, χρώμα και χρυσό, αποτυπωμένο σε χαρτί (Μητροπολιτικό Μουσείο Νέας Υόρκης).



Εικ. 27:

Οι Γενίτσαροι (ακουαρέλα του 1600μ.Χ [Εθνική Βιβλιοθήκη Αυστρίας, Βιέννη]).



Εικ. 28:

Γενίτσαρος του *Gentile Bellini*.



Εικ. 29-30:

Ο στρατηγός και πολιτικός Μουσταφά Κεμάλ Αττατούρκ.



Εικ. 31:

Ο Mehmet Ziya Gökalp.



Εικ. 32α,β:

Ο τάφος του Mehmet Ziya Gökalp στην Κωνσταντινούπολη.



Εικ. 33:

Ο Μπέλα Μπάροτκ (1881-1945).



Εικ. 34:

Ο Πάουλ Χίντεμιτ (1895-1963).



Εικ. 35:

Ο Ζόλταν Κοντάγυ (1882-1967).



Εικ. 36α:

Mevlevi δερβισηδες, έξω από «τεκέ», στην Κωνσταντινούπολη.



Εικ. 36β:

Μουσικοί *Mevlevi* δερβισηδες (λεπτομέρεια της εικ. 36α).



Εικ. 37:
Ο Tanburi Cemil Bey (1871-1916).



Εικ. 38:
Ο Necdet Yaşar (γεν. 1930).



Εικ. 39:
Ο Göksel Baktagır (γεν. 1966).



Εικ. 40:
Ο Ahmet Meter (γεν. 1958).

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

1ο ΜΕΡΟΣ

1. Χιτζαζκιάρ Πεσρέφι, *Tanburi Osman Bey*
2. Χιτζαζκιάρ Νακίζ Μνεστέ, *Zekai Dede*
3. Χιτζαζκιάρ Ανιρ Σεμπί, *Zekai Dede*
4. Χιτζαζκιάρ Γιουρούκ Σεμπί, *Zekai Dede*
5. Χιτζαζκιάρ Σαρκί, *Nurman Aga*
6. Πεντζικιάχ Συρτό, *Neçip Gulises*
7. Κιουρντλι-Χιτζαζκιάρ Σαρκί, *Osman Nihat Akın*
8. Κιουρντλι-Χιτζαζκιάρ Σαρκί, *Rahmi Bey*
9. Νιχαβέντ Σαρκί, *Sadedtin Kaynak*
10. Νιχαβέντ Σαρκί, *Selahattin Pinar*
11. Νιχαβέντ Σαρκί, *Faci Arif Bey*
12. Νιχαβέντ Κάντο, *Refik Fersan*

2ο ΜΕΡΟΣ

1. Χιτζαζ Πεσρέφι, *Veli Dede*
2. Χιτζαζ Γιουρούκ Σεμπί, *Sadullah Aga*
3. Χιτζαζ Σαρκί, *Udi Hrant*
4. Χιτζαζ Σαρκί, *Bimen Sen*
5. Καρτιγιάρ Συρτό, *Ανώνυμος*
6. Χουσεϊνί Σαρκί, *Tanburi Ali Efendi*
7. Χουσεϊνί Σαρκί, *Sukru Tunar*
8. Τρία λαϊκά τραγούδια της Πόλης
α. *Keklik daglarda cagilar*
β. *Memo-Memo naziresi-ayyaz*
- γ. *Telegrafin tellerine kuslar mi konan*

Στη σημερινή συναυλία η θεασιολογία φιλοξενεί μεμονωμένους από τους κορυφαίους μουσικούς της Τουρκίας, προσκεκλημένους του ΕΝ ΚΟΡΑΪΣ. Στο πρόγραμμα ακόμη συνθέτες παλαιότερων και νεότερων Μουσικών του Εθνικού Μετσώβειου Πανεπιστημίου και τραγουδιστές με εμπειρία και γνώση της μουσικής Τουρκικών συνθέσεων. Μετά το τραγουδάει στο Λαζαζ Αγιρ της Αθήνας από το 1986 και το 1994 με τον Feriuh Yarkin στην ορχήστρα που δεν είναι άλλο από το γνωστό μας «Ενώ βελών και σ' αργών». Έχει ακόμη σπουδαία προγράμματα της μουσικής φέρους, τους ήρωες και το μακόμα, καθώς και το ριθμικό υκλιό που διπλούν το κομμάτι. Παράφοι, παρκά, αυλάγια και αυρτά αναδύονται μέσα από τη λαϊκή Βόλσαα της Ανατολίας. Άλλη κληρονομιά Ελλήνων, Αρμενίων, Αράβων, Τούρκων και Περσών. Εύχως αέρας που από κοινού ανασπίνουμε οι λαοί της Μεσογείου.

Κυριάκος Καλατζίδης

SALIH BILGIN, νέου

Ο Salih Bilgin γεννήθηκε το 1960 στην Κωνσταντινούπολη. Σπούδασε νέου στο Κρατικό Κονσέρβаторιό δίπλα στο περίφημο Niyazi Savin. Το 1984 έγινε μέλος της κρατικής ορχήστρας και χορωδίας του Υπουργείου Πολιτισμού. Με το ελγική προέλευσης σχήμα "Korneliko Ensemble" έδωσε συναυλίες στις Ηνωμένες Πολιτείες. Το 2000 συνεργάστηκε με το "Cantemir Ensemble". Η συνεργασία αυτή οδήγησε σε πολλές συναυλίες ολόκληρης και στην παραγωγή ενός ομώνυμου CD. Από τον δισκογράφο του στο νέου, Niyazi Savin έλαβε έπαιση να κατασκευάσει νέου, καθώς και την τεχνική του επιτροπή, την οποία συνεχίζει μέχρι σήμερα.

MEHMET EMİN BİTMEZ, ούτι

Ο Mehmet Emin Bitmez θεωρείται ένας από τους κορυφαίους ούτιστες της Τουρκίας. Γεννήθηκε στην Ουράφα (αρχαία Εδέσσα) το 1957. Έχοντας ως πρότυπο τον φημισμένο δέσπονη Πιρρί Μιρτζάν και Kadri Sençalar, ακολούθησε τον παραδοσιακό τρόπο παιδείας του οργάνου αναπτύσσοντας παράλληλα τη δική του τεχνική. Από το 1985 ξεκίνησε να συνεργάζεται με το μουσικό σχήμα του Kuds Ergüner τόσο στις ζωντανές εμφανίσεις του όσο και στις ηχογραφήσεις των δισκογραφικών του παραγωγών. Δίδαξε ούτι στο Κρατικό Κονσέρβаторιό της Κωνσταντινούπολης.

BAKİ KEMANCI, βιολί

Ο Bakı Kemancı γεννήθηκε στη Βίρα του Τσανάκλι το 1965. Κατόντι από άκονενες μουσικών. Το πρώτο μαθήμα στο βιολί, το πήρε από πατέρα και τον παππού του. Το 1975 εντάχθηκε στο Κρατικό Κονσέρβаторιό και μετέπειτα του εινάθηκε ομιός στην Ορχήστρα της Κρατικής Ραδιοφωνίας της ομίας μέχρι σήμερα. Διδάσκει στο ενεργητικό του πολλές συναυλίες με τούρκους μουσικούς και τραγουδιστές σε συναυλίες και ηχογραφήσεις.

AHMET METER, κανονάκι

Γεννήθηκε το 1958 στο Αϊδίνι. Η οικογένειά του τον μίει στη μουσική και έτσι αρχίζει να μαθαίνει κανάκι σε ηλικία μόλις επτά χρονών. Ως σολίστας εντάσσεται στην ορχήστρα του Κρατικού Ραδιοφώνου της Σμύρνης. Σε αυτό το χώρο παίζει ένα κανονάκι στυλ παϊζιμάς και μία σειρά νέων Ραδιοφώνου που τον καθιερώνουν σε διασημή βιολιό του οργάνου. Το κανονάκι στυλ θα ονομαστεί «σχαλί Ahmet Meter». Η σχαλί αυτή έχει δώσει και εξακολουθεί να δίνει πολλούς μαθητές. Σήμερα θεωρείται ένας από τους διασημότερους και σημαντικότερους τούρκους μουσικούς. Στο ενεργητικό του αριθμούνται πάρα πολλές συναυλίες και δισκογραφικές παραγωγές, τόσο παρουσιακές, όσο και σε συνεργασία με γνωστούς τούρκους μουσικούς.

FAHRETTİN YARKIN, κρουστά

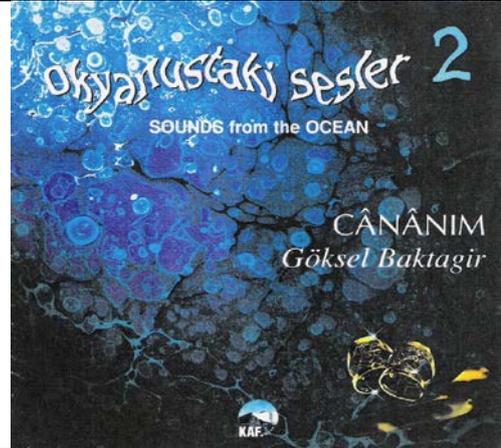
Γεννήθηκε το 1960 στην Κωνσταντινούπολη, φοίτησε στο Κρατικό Κονσέρβаторιό και ακαδημαϊκός της ομίας. Το 1981, έγινε δέκτος στην ορχήστρα της κρατικής ραδιοφωνίας. Διόδεσε πολυάριθμες συναυλίες σε συναυλίες, σεμινάρια και ηχογραφήσεις. Το 1994 με τον Feriuh Yarkin σχηματίζει το "Yarkin Turk Ritim Grubu". Το σχήμα αυτό κυκλοφορεί τρεις δισκογραφικές παραγωγές (Skin, Tepitende, Casanvancerai). Έχοντας δώσει σεμινάρια και συναυλίες στην Ολλανδία, στο Βέλγιο, στην Δανία στην Τουρκία και στην Σουηδία, έχει αποκτήσει πολλούς μαθητές σε όλη σχεδόν την Ευρώπη. Είναι αξιοσημείωτο γεγονός ότι εκτός από όλα τα τούρκικα κρουστά (παράδοσιακά) παίζει και πολλά κρουστά άλλων μουσικών παραδόσεων.

Εικ. 41:

Πρόγραμμα από τη συναυλία στο θέατρο της Μονής Λαζαριστών (βλ. σχόλιο για Ahmet Meter).



Etix 42: Hayal Gibi – Dreamlike, BEYZA 2002.



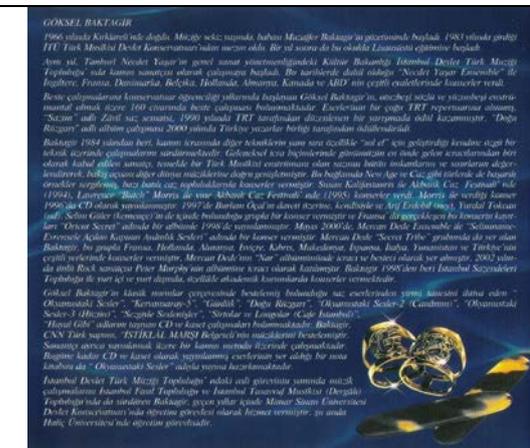
Etix 43a: Okyanustaki Sesler 2 (cananim) - Sounds from the Ocean 2, KAF MÜZİK 1999.



Etix 43b: Okyanustaki Sesler 2 (cananim) - Sounds from the Ocean 2, KAF MÜZİK 1999.



Etix 44: Okyanustaki Sesler 3 (hüzün) - Sounds from the Ocean 3, KAF MÜZİK 2000.



Etix 45: Okyanustaki Sesler 3 (hüzün) - Sounds from the Ocean 3, KAF MÜZİK 2000,- .



Etix 45:



Etix. 46:

Boğaziçi bosphorus, İstanbul Senfonisi 5, Hayal Gibi, AKUSTİK YAPIM, ç.ç.



Etix. 47:

Okyanustaki Sesler 2 (cananım) – Sounds from the Ocean 2, KAF MÜZİK, 1999.



Etix. 48:

Sirtolar ve Longalar, café İstanbul, KALAN MÜZİK 2001, ç.ç., -.



Etix. 49:

sezgiyle – seslenişler – intuitional calls, BEYZA MÜZİK YAPIM 2001, -.



Etix. 50:

Türk Müziğinde Kanun ile sevilen şarkılar, MİLHAN MÜZİK, ç.ç., -.





Εικ. 56:
Η βιτρίνα του μαγαζιού του Ejder Güleç στη Σμύρνη.



Εικ. 57:
Ο Ejder Güleç.

Βιβλιογραφία

- Daly. Ross. 1994. *Παραδοσιακά Μουσικά Όργανα: μουσικά όργανα από την Ελλάδα, Μέση Ανατολή, Βόρεια Αφρική, Κεντρική Ασία και Ινδία*. Πάτρα: Δήμος Πατρέων.
- Dawe. Kevin. 2003. *The cultural Study of Musical Instruments. The Cultural Study of Music, a critical introduction*. Great Britain: Taylor & Francis Books, Inc.
- Eldem. Edhem. 2005. «Η πολυπλοκότητα μιας πολυεθνικής αυτοκρατορίας». Οθωμανική Αυτοκρατορία μέρος 1^ο. *Ιστορικά Ελευθεροτυπίας*. 285: 44-50.
- Ersoy. Ahmet. 2005. «Το πείραμα της “Οθωμανικής Εθνότητας”». Οθωμανική Αυτοκρατορία μέρος 2^ο. *Ιστορικά Ελευθεροτυπίας*. 286: 44-50.
- Farmer. H. George. 1980. λήμμα «Qanun». Stanley Sadie. επιμ. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. σ. 488-489. London: GROVE.
- Feldman. Walter. 1996. *Music of the Ottoman Court: Makam, composition, and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Berlin: VWB-Verlag Fur Wissenschaft und Bildurg.
- Hobsbawn. Eric, Ranger. Terence. 2004. *Η επινόηση της παράδοσης*. Αθήνα: Θεμέλιο. σ. 9-24.
- Koralturk. Murat. 2002. «Νεότουρκοι και οικονομία». Η επανάσταση των Νεότουρκων. *Ιστορικά Ελευθεροτυπίας*. 126: 26-31.
- Kucukyalcin. Erdal. 2005. «Γενίτσαρο». Οθωμανική Αυτοκρατορία, μέρος 1^ο. *Ιστορικά Ελευθεροτυπίας*. 285: 33-37.
- Macar. Elcin. 2002. «Η εξωτερική πολιτική των Νεότουρκων». Η επανάσταση των Νεότουρκων. *Ιστορικά Ελευθεροτυπίας*. 126: 16-25.
- Mandeson. Arnold. 1961. *Τέλειον Αγγλοελληνικόν Λεξικόν & Τέλειον Ελληνοαγγλικόν Λεξικόν*. Αθήνα: Διαγόρας.
- . 1999. *Τουρκο – Ελληνικό & Ελληνο – Τουρκικό λεξικό, Türkçe – Yunanca & Yunanca – Türkçe sözlük*. Αθήνα: Καλονάθη.

- Mutlu. Umit. χ.χ. *Kanun Metodu.* —.
- Nettl. Bruno. 1983. *The study of ethnomusicology: Twenty nine issues and concepts.* Chicago: University of Illinois Press.
- Ozkan. Ismail Hakki. 1998. *Türk Musicisi Nazariyati ve Usulleri.* Otukem Nasriyat. Istanbul: E.
- Racy. Ali Jihad. 1994. «A Dialectical Perspective on Musical Instruments: The East-Mediterranean Mijwiz». *Ethnomusicology*. 38. no. 1. University of Illinois.
- Seeman. T. Sonia. 2002. *“You ‘re Roman!” Music and Identity in Turkish Roman Communities.* Los Angeles: Univeristy of California.
- Signell. Karl. 1974 «The modernization process in two oriental music cultures: Turkish and Japanese». *Asian Music* 7: 72-102
- Signell. Karl. 1986. *Makam, Modal Practice in Turkish Art Music.* Foreword by Brunno Nettl. New York: DA CAPO PRESS.
- Somakci. Pinar. 2001. *Kanun Ogretimine Giriş.* Istanbul: T. C. Halic University (The Goldenhorn University).
- Stavropoulos D.N. & Hornby A.S. 1994. *Oxford English-Greek, Learner's Dictionary.* -: Oxford University Press.
- Stokes. Martin. 1997. *Voices and Places: History, Repetition and the Musical Imagination.* The Journal of the Royal Anthropological Institute. vol. 3. no. 4. -.
- Tekelioglu. Orhan. 1996. *The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music.* Middle Eastern Studies 32 (1) : 194-215.
- Toksoz. Meltem. 2005. «Η Οθωμανική εκδοχή του εκσυγχρονισμού». *Οθωμανική Αυτοκρατορία μέρος 2^ο. Ιστορικά Ελευθεροτυπίας.* 286: 26-31.
- Yekta Bey. Raouf. 1921. *Turquie: La musique Turque.* Encyclopedie de la musique ei dictionnaire du conservatoire. Vol 5: 2945-8064. Paris: C. Delagrave.
- Yilmaz. Zeki. 1994. *Türk Musicisi, Dersleri.* Caglar Yayinlari. Istanbul.
- Zurcher. J. Erik. 2004. *Σύγχρονη ιστορία της Τουρκίας.* Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

- . 1994. *Rondo a la ataturk. Music of Turkey*. World Music (επιμ. Kim Burton, Simon Broughton, Mark Ellingham, David Muddyman and Richard Trillo). σ. 160-166. Λονδίνο: Rough Guides.
- Ανωγειανάκης. Φοίβος. 1991. *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*. Αθήνα: Μέλισσα. Β' έκδ.
- Βρέλλης. Παν. Αριστοτέλης. 1992. *Λεξικό Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Όρων*. τόμ. Β. Ιωάννινα.
- Γιοκάλλ Ζιγιά. 2005. «Αρχές του Τουρκισμού». Αθήνα: Κούριερ Εκδοτική.
- Δέλτσου. Ελευθερία. χ.χ. *Ο «Ιστορικός τόπος» και η σημασία της «Παράδοσης» για το Έθνος-Κράτος*. -.
- Θέμελης. Γ. Δημήτρης. 1996. *Το κανονάκι: προέλευση, ιστορία*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Θεοδοπούλου. Αιμιλία. 2000. «Μεταρρυθμίσεις στην Οθωμανική Αυτοκρατορία». Τανζιμάτ, Η Οθωμανική περσετρούκια. *Ιστορικά Ελευθεροτυπίας*. 59: 6-11.
- Καρακάσης. Σταύρος. 1970. *Ελληνικά Μουσικά Όργανα, Αρχαία, Βυζαντινά, Σύγχρονα*. Αθήνα: Δίφρος.
- Κομποτιάτη. Σοφία. 2005. «Οι σουλτάνοι, ο Κεμάλ και οι μεγάλες προσδοκίες. Alla turca, Η Τουρκία στην κλασική μουσική». *Επτά Ημέρες της Καθημερινής*. 20 Νοεμβρίου.
- Λιάκος. Αντώνης. 2005. *Πως στοχάστηκαν το έθνος αυτοί που ήθελαν να αλλάξουν τον κόσμο*; Αθήνα: Πόλις.
- Μαδιανού. Δήμητρα Γκέφου. χ.χ. *Πολιτισμός και Εθνογραφία. Από τον εθνογραφικό ρεαλισμό στην πολιτισμική κριτική*. -: Ανθρωπολογικοί Ορίζοντες.
- Μακρής. Γεράσιμος. 2004. *Ισλάμ, Γεποιθήσεις, πρακτικές και τάσεις*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Μιχαηλίδης. Σόλωνας. 1999. *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Μπούρα. Σμαραγδή. 2003. *Ο Abu Nasr Mubammad al-Farabi και η αρχαιοελληνική μουσική κληρονομιά*. Πολυφωνία 2: 108-116. Αθήνα: -.
- Πανόπουλος. Παναγιώτης. 2005. *Από τη μουσική στον ήχο*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Τεγόπουλος-Φυτράκης. 1993. *Ελληνικό Λεξικό, ορθογραφικό, ερμηνευτικό, ετυμολογικό συνωνύμων, αντιθέτων, κωρίων ονομάτων*. Αθήνα: Αρμονία Α.Ε.

Τσιαμούλης. Χρίστος, Ερευνίδης. Παύλος. 1998. *Ρωμαίοι Συνθέτες της Πόλης (17^{ος}-20^{ος} αι)*. Αθήνα: Δόμος.

(Συλλογικό). χ.χ. «Αφιέρωμα στο Νίκο Στεφανίδη». *Tar.* -.

Ενδεικτική δισκογραφία

- Baktagir Göksel, *okyanustaki sesler – sounds from the ocean - özlem*, KAF MÜZİK 1997, -.
- Baktagir Göksel, *okyanustaki sesler 2 – sounds from the ocean - cânânım*, KAF MÜZİK 1999, -.
- Baktagir Göksel, *okyanustaki sesler 3 – sounds from the ocean - hüçün*, KAF MÜZİK 2000, -.
- Baktagir Göksel, *Günlük – Diary*, KAF MÜZİK 1998, -.
- Baktagir Göksel, *sezgıyla – seslenişler – intuitional calls*, BEYZA MÜZİK YAPİM 2001, -.
- Baktagir Göksel – Çelikten Ceyhun, *hayal gibi – dreamlike*, BEYZA MÜZİK YAPİM 2002, -.
- Baktagir Göksel, *Boğaziçi bosphorus, İstanbul Senfonisi 5, Hayal Gibi*, AKUSTİK YAPİM , χ.χ., -.
- Baktagir Göksel, *Sirtolar ve Longalar, café Istanbul*, KALAN MÜZİK 2001, χ.χ., -, CD 230.
- Baktagir Göksel, *Doğu rüzgari, wind of east 1*, BEYZA MÜZİK YAPİM 2000.
- Baktagir Göksel, *Doğu rüzgari, sila, wind of east 2*, AKUSTİK YAPİM , χ.χ. -.
- Deran Erol, *Kanun Sololari*, MEGA MUSIC, χ.χ., -.
- Deran Erol, *κανονάκι - η μυσταγωγή του ψαλτηριού*, Εν Χορδαίς 1998, 1903.
- Gulses Melihat, *Istanbul dan Athina ya tu kuler – tragoudhia apo tin Poli stin Athina*, - χ.χ. -.
- Kizilay Ergin, *Ud ile sevdiğiz şarkılar – 1*, - χ.χ., -.
- Kizilay Ergin, *Ud ile sevdiğiz şarkılar – 2*, - χ.χ., -.
- Kizilay Ergin, *Ud ile sevdiğiz şarkılar – 4*, KALİTE PLAK χ.χ., -.
- Meter Ahmet, *Kanun ile sevdiğimiz şarkılar - 1*, KALİTE PLAK χ.χ., 035.
- Meter Ahmet, *Kanun ile sevdiğimiz şarkılar - 2*, KALİTE PLAK χ.χ., 043.
- Meter Ahmet, *Türk Müziğinde Kanun ile sevilen şarkılar*, MİLHAN MÜZİK , χ.χ.,-.
- Tetik Ilyas, *Keman ile olmeyen şarkılar – 1*, MİLHAN , χ.χ., -.
- Necdet Yaşar, *Necdet Yaşar*, KALAN MÜZİK 1998, -.
- Necdet Yaşar, *Necdet Yaşar 2*, KALAN MÜZİK 1999, -.
- Necdet Yaşar, *The Necdet Yaşar Ensemble – Music of Turkey*, MUSIC OF THE WORLD 1992, CDT-128.

Necdet Yaşar, *The Necdet Yaşar Ensemble – Versailles Konseri (1999 – Paris Kraliyet Kilisesi)*, - ,σ -.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή – Σύνοψη του θέματος	1
Μεθοδολογία	3
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Οργανολογική προσέγγιση και οι επικρατέστερες εκδοχές προέλευσης του σύγχρονου <i>kanun</i>	
1.1. Μια περιγραφή του σύγχρονου <i>kanun</i>	7
1.2. Οι επικρατέστερες «ιστορίες» για την ιστορική διαδρομή του σύγχρονου <i>kanun</i>	11
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Οι μεταρρυθμίσεις και οι συνέπειες αυτών, στον τομέα της μουσικής, κατά την περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας	
2.1. Το ιστορικό υπόβαθρο του ζητήματος <i>alaturka-alafranga</i>	19
2.2. Ο Σελίμ Γ', η Νέα Τάξη και ο Μαχμούτ Β'	20
2.3. Το Τανζιμάτ	21
2.4. Οι μουσικές μεταρρυθμίσεις του Τανζιμάτ	23
2.5. Οι συνέπειες του Τανζιμάτ	27
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η δημιουργία του Τουρκικού Κράτους: πολιτικές της μουσικής	
3.1. Από την Αυτοκρατορία στη Δημοκρατία	29
3.2. Το κίνημα των Νεότουρκων	29
3.3. Η εγκαθίδρυση της Τουρκικής Δημοκρατίας	31
3.4. Ziya Gökalp: δοκίμιο για τη μουσική	33
3.5. Η Δημοκρατία της Τουρκίας και οι πολιτικές της στον τομέα της μουσικής	46

3.6.	Η Οθωμανική μουσική στα σύγχρονα τουρκικά ιδρύματα	50
------	--	----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Επιτόπια έρευνα διδασκαλίας των Ahmet Meter και Göksel Baktagir

4.1.	Επιτόπια έρευνα: Εισαγωγή	55
4.2.	Η περίπτωση του Ahmet Meter: Σεμινάριο «Medimuses/Δράση: Επισκέπτης Καθηγητής»	60
4.3.	Η περίπτωση του Göksel Baktagir: Σεμινάριο «Medimuses/Δράση: Επισκέπτης Καθηγητής»	71
4.4.	Επιλογικά για τις επιτόπιες διδακτικές έρευνες	79
	Συμπεράσματα και επίλογος	85
	Παράρτημα με πίνακες και εικόνες	89
	Βιβλιογραφία	105
	Ενδεικτική δισκογραφία	109

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ CD

Ακουστικό υλικό από master class και δισκογραφία του Ahmet Meter

- Φάκελος Α:** *Track 1* αρχικό κούρδισμα - αυτοσχεδιασμός
- Track 2* ερώτ. για ιδιαιτερότητα παιξίματός του
- Track 3* π.χ. ταξίμι
- Track 4* ερώτ. για μόρια και μαντάλια
- Track 5* ερώτ. για το πώς διδάσκει ταξίμι - π.χ. segah ταξίμι - σχέση ταξίμι συναισθήματος
- Track 6* muhayer kurdi saz semaisi
- Track 7* sehnaz longa
- Track 8* συμβουλές για ταξίμι, για τεχνική και άλλους kanuni
- Track 9* σχόλια για τσιφτετέλι - π.χ. τσιφτετέλι και ταξίμι
- Track 10* ερώτ. για τρίλια
- Track 11* ερώτ. για το πώς κουρδίζει
- Track 12* ερώτ. για «αντικειμενικά» καλό ήχο στο όργανο
- Track 13* ερώτ. για το πού δουλεύει – πιάτσα – ραδιόφωνο και ευρωπαϊκή μουσική
- Track 14* ερώτ. για jazz μουσική και π.χ.
- Track 15* διατύπωση για την έννοια και την αξία της τεχνικής και π.χ. από «Κινέζικη και Ινδική μουσική»
- Track 16* ταξίμι - Kutahyanin pinarlari akisir - συμφωνία αρ. 40
Wolfgang Amadeus Mozart
- Track 17* Kutahyanin pinarlari akisir - συμφωνία αρ. 40 Wolfgang Amadeus Mozart
- Track 18* Nihavent Fasli ; Kanun Taksim ; Kurdili Hicazkar Fasli

Φάκελος σημειώσεων Göksel Baktagir

Φάκελος Β: Ψηφιακή παρουσίαση του φακέλου σημειώσεων του Göksel Baktagir

« ...στον Παπού »

Πρόλογος

Η έναρξη της προσπάθειας για τη συλλογή του υλικού και τη συγγραφή αυτής της πτυχιακής εργασίας ξεκίνησε ήδη με αφορμή το περιεχόμενο και τις απαιτήσεις του μαθήματος της «Μεθοδολογίας της έρευνας», κατά την οποία επιτεύχθηκε μία πρώτη αποδελτίωση του μεγαλύτερου μέρους των βιβλιογραφικών πηγών, στις οποίες αρχικά προστρέξαμε. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, μας δόθηκε η δυνατότητα να συλλέξουμε στοιχεία και να συντάξουμε ένα σύντομο και γενικό «προσχέδιο έρευνας», προσανατολιζόμενοι στη μελέτη των πηγών, με στόχο τον προσδιορισμό της «ιστορικής διαδρομής», την οποία φαίνεται να ακολουθούσε το κανονάκι, μέχρι να αποκτήσει την τελική του, σύγχρονη μορφή. Κατά τη διάρκεια της έρευνάς μας, εντοπίσαμε την ύπαρξη ποικίλων «ιστοριών», οι οποίες αναφέρονταν στην «ιστορική διαδρομή» και εξέλιξη του οργάνου. Σε κάθε μία από αυτές, εμφανιζόταν έντονη η τάση να προβληθούν και να τονισθούν συγκεκριμένα στοιχεία, τα οποία οδηγούσαν κάθε φορά σε διαφορετική σκιαγράφιση αυτής της «πορείας». Το γεγονός αυτό μας προβλημάτισε έντονα και αποτέλεσε τη βασική αιτία για τη μετατόπιση της έρευνάς μας σε διαφορετική κατεύθυνση, η οποία σχετιζόταν άμεσα με τους λόγους ύπαρξης και δημιουργίας των παραπάνω «ιστοριών».

Για την πραγμάτωση της παρούσας πτυχιακής εργασίας, απαιτήθηκε εξ αρχής μια μορφή καταμερισμού των ποικίλων επιμέρους εργασιών για τη συλλογή και τη σύνθεση του υλικού. Η συλλογή του υλικού στηρίχθηκε, αρχικώς, στην κοινή έρευνα και μελέτη των βιβλιογραφικών αναφορών για το θέμα το οποίο εξετάσαμε. Στη συνέχεια, κρίθηκε αναγκαίος ο διαχωρισμός της κοινής έρευνας και οδηγηθήκαμε στην κατ' ιδίαν ενασχόληση με την εργασία, η οποία στηριζόταν πάντα στην από κοινού συγγραφή των κειμένων, με δεδομένη όμως, την επιμέλεια διαφορετικών πεδίων από τον καθένα μας. Τα πεδία αυτά ουσιαστικά συνθέτουν τα τρία πρώτα κεφάλαια της εργασίας και ορισμένα από αυτά θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως επιμελημένα από τον υπεύθυνο του Α' και του Β' τόμου χωριστά. Το μέγεθος του υλικού το οποίο καταλογίζεται στον καθένα, παρουσιάζει την ίδια βαρύτητα, αν και ο διαχωρισμός των επιμέρους κεφαλαίων εμφανίζεται αρχικά

ανισομερής. Την επιμέλεια του δεύτερου και του τρίτου κεφαλαίου, με εξαίρεση το υποκεφάλαιο 3.5., ανέλαβε ο υπεύθυνος συγγραφέας του Α' τόμου, σε αντίθεση με τον υπεύθυνο συγγραφέα του Β' τόμου, ο οποίος επιμελήθηκε το προαναφερθέν υποκεφάλαιο και το υποκεφάλαιο 1.2. Τα υπόλοιπα μέρη της παρούσας πτυχιακής εργασίας, επιμελήθηκαν οι προαναφερθέντες από κοινού, με εξαίρεση το τέταρτο κεφάλαιο του κάθε τόμου, το οποίο, αν και αποτελεί κατά βάση προϊόν πρωτότυπης έρευνας του καθενός από τους παραπάνω, κυρίως σε ό,τι αφορά τη συλλογή του πρωτογενούς υλικού και τη συγγραφή των κειμένων, ωστόσο η μελέτη και η διαχείριση του υλικού είναι αποτέλεσμα στενής και συνεχούς συνεργασίας.

Ευχαριστίες

Σε αυτό το σημείο θα θέλαμε αρχικά να ευχαριστήσουμε τους *Abmet Meter* και *Göksel Baktagır*, για την κάθε είδους πολύτιμη συμβολή τους στην υλοποίηση της προσπάθειάς μας και κάθε παράγοντα του πολιτιστικού οργανισμού «Εν Χορδαίς», στον οποίο κυρίως, οφείλουμε τη δυνατότητα της άμεσης επαφής και συνεργασίας μας με τους παραπάνω. Δευτερευόντως, οφείλουμε να ευχαριστήσουμε ιδιαίτερα τον κ. *Ejder Güleç*, (εικ. 50-51) έναν από τους σημαντικότερους εκπροσώπους των κατασκευαστών του κανονίου σήμερα, στην Τουρκία, τον οποίο συναντήσαμε στη Σμύρνη, στα πλαίσια της έρευνας της εργασίας μας και ο οποίος αποτέλεσε σημαντικότερη πηγή για την άντληση πληροφοριών σχετικά με την κατασκευή και την περιγραφή του σημερινού οργάνου.

Κλείνοντας, θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε θερμά όλους εκείνους, οι οποίοι συνέβαλαν άμεσα ή έμμεσα στην πραγμάτωση της έρευνας και στην ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας και ιδιαίτερα όλους όσους μας φιλοξένησαν κατά καιρούς -στα πλαίσια της προσπάθειας αυτής- τόσο στην Άρτα, όσο και αλλού. Τέλος, αισθανόμαστε την ανάγκη να εκφράσουμε θερμές ευχαριστίες προς το δάσκαλό μας και επόπτη καθηγητή *Παναγιώτη Πούλο*, για την υποστήριξη και τη συμβολή του σε όλα τα στάδια και τους τομείς της παρούσας εργασίας.

Εισαγωγή – Σύνοψη του θέματος

Μελετώντας κανείς τη μορφή την οποία παρουσιάζει η τουρκική μουσική τα τελευταία χρόνια, εύκολα διαπιστώνει μια εξελικτική πορεία, η οποία εμφανίζει έντονες διακυμάνσεις από τα τέλη του 17^{ου} αιώνα, μέχρι σήμερα. Ο 17^{ος} κι ο 18^{ος} αιώνας θεωρούνται οι «χρυσοί αιώνες» της οθωμανικής αυτοκρατορίας για την αρχιτεκτονική, τη λογοτεχνία και τη μουσική (Signell 1974: 72), ενώ, είναι χαρακτηριστικό ότι, ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} (περίοδος του *Tanzimat*¹), είχε αρχίσει να διαφαίνεται στροφή προς τα ευρωπαϊκά πρότυπα, -σε ό,τι αφορά τους τομείς της εκπαίδευσης, της στρατιωτικής και της πολιτικής οργάνωσης, καθώς επίσης και της «προσέγγισης» της μουσικής- η οποία κατέστη ιδιαίτερα έντονη μετά την κατάρρευση της τον 20^{ου} αιώνα. Μετά την εγκαθίδρυση της τουρκικής δημοκρατίας το 1923, η οθωμανική μουσική μετονομάζεται σε «κλασική οθωμανική/ τουρκική μουσική»² και λαμβάνει «μουσειακή μορφή», με το ραδιόφωνο να αντικαθιστά την Αυλή, η οποία τόσα χρόνια θεωρούνταν σημαντικότερος πυρήνας της τελευταίας. Στα μέσα του 20^{ου} αιώνα, με την ίδρυση των κονσερβατορίων, η κλασική οθωμανική/ τουρκική μουσική αναγνωρίζεται και νομιμοποιείται, εμφανίζοντας όμως νέα στοιχεία³ τα οποία παραπέμπουν άμεσα σε ευρωπαϊκού τύπου αντίστοιχες σχολές και προγράμματα μουσικών σπουδών. Τα προαναφερθέντα γεγονότα, αποτελούν μόνο ένα μέρος του συνόλου των πολιτικών του τουρκικού κράτους, το οποίο αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα έκφρασης και καλλιέργειας της πολιτικής ενός έθνους-κράτους.

Όλα τα παραπάνω στοιχεία παραπέμπουν και ουσιαστικά προετοιμάζουν την εμφάνιση και την καλλιέργεια, από την εκάστοτε μορφή εξουσίας, ενός ιδεολογικού διπόλου, το οποίο

¹ Για περισσότερα, σχετικά με την περίοδο αυτή βλέπε παρακάτω, στο κεφάλαιο 2.3.

² Στη βιβλιογραφία, όταν γίνεται αναφορά σε αυτό το μουσικό είδος, χρησιμοποιείται άλλοτε η ονομασία «κλασική οθωμανική μουσική» κι άλλοτε η ονομασία «κλασική τουρκική μουσική». Στην παρούσα εργασία, χρησιμοποιούνται και οι δύο τίτλοι προσδιορισμού αυτής της μουσικής, ανάλογα με την περίπτωση. Σημειώτεον ότι στην ελληνική βιβλιογραφία, η οποία αναφέρεται σε ζητήματα τα οποία άπτονται το αντικείμενο αυτής της μουσικής, χρησιμοποιείται ο τίτλος «λόγια οθωμανική μουσική».

³ Χρήση πενταγράμμου ως σύστημα καταγραφής της μουσικής αυτής, θεμελίωση θεωρητικών δεδομένων, για παιδαγωγικούς σκοπούς κ.α.

εμφανίστηκε να χαρακτηρίζει την τουρκική μουσική. Το τελευταίο, εμπερικλείει δύο φαινομενικά διάφορα μουσικά πρότυπα: το *alaturka* και το *alafiranga*. Η παρούσα εργασία διερευνά αν και σε ποιο βαθμό αυτό το δίπολο έχει ισχύ στο παρόν κι αν έχει, πώς αυτό εκφράζεται, μέσα από δύο σύγχρονους τούρκους μουσικούς.

Αρχικά, γίνεται μια προσπάθεια να διερευνηθούν οι επικρατέστερες «ιστορίες», σχετικά με την «προέλευση» του οργάνου *kanun* («κανονάκι»), έτσι όπως αυτές εντοπίζονται, τόσο σε σύγχρονες τουρκικές κι ελληνικές εκδόσεις, όσο και σε συγγράμματα, τα οποία διαπραγματεύονται θέματα της οθωμανικής μουσικολογίας, διεθνώς. Στη συνέχεια, με σκοπό να μελετηθεί το θεωρητικό υπόβαθρο των, σχετιζομένων με το αντικείμενο της μουσικής, πολιτικών ενεργειών του τουρκικού κράτους, αναλύεται, με βάση σύγχρονες μελέτες από το χώρο της επιστήμης της ανθρωπολογίας και της ιστορίας, ένα απόσπασμα δοκιμίου του *Mehmet Ziya Gökalp*, ο οποίος θεωρείται εκφραστής του Τουρισμού.

Στην προσπάθεια μελέτης αυτής της συνύπαρξης, όπως προαναφέρθηκε θα χρησιμοποιηθούν δύο σύγχρονοι μουσικοί της ίδιας γενιάς, οι οποίοι εμφανίζουν μια συγκεκριμένη ισχυρή καλλιτεχνική υπόσταση στο μουσικό προσκήνιο της Τουρκίας, κυρίως ως παίκτες του *kanun* («κανονίστες» ή «κανονιέρηδες»). Σε καθέναν από αυτούς εμφανίζεται-εκφράζεται το παραπάνω δίπολο (*alaturka – alafiranga*) με διαφορετικό τρόπο και ουσιαστικός σκοπός της εργασίας είναι η προσπάθεια να μελετηθεί το τελευταίο, μέσα από τη μορφή την οποία παίρνει κι εμφανίζει, από τον καθέναν από τους παραπάνω (*Göksel Baktagir* και *Abmet Meter*), μέσα από τις δισκογραφικές τους δουλειές και τον τρόπο διδασκαλίας τους.

Πιο συγκεκριμένα, μέσα από την ανάλυση της παρουσίας τους στη δισκογραφία, σε ό,τι αφορά τους παράγοντες διαμόρφωσης του προφίλ του καθενός ως καλλιτέχνη⁴, φαίνεται να μπορεί να εμφανιστεί μια πλευρά της εικόνας τους, ως μονάδες υιοθέτησης του διπόλου της *alaturka* και της *alafiranga* μουσικής, ενώ, επίσης, η παρουσία τους ως διδάσκοντες και η γενικότερη πρακτική της

⁴ Η αισθητική του καθενός, μέσα από τα κείμενα, τις φωτογραφίες, τη γλώσσα, την επιλογή των μουσικών κομματιών και των συνεργατών στους δίσκους τους κ.λπ.

διδασκαλίας τους, μέσα από τη γλώσσα και την ορολογία την οποία χρησιμοποιούν, το ρεπερτόριο το οποίο επιλέγουν να διδάξουν, τα μέσα διδασκαλίας τα οποία χρησιμοποιούν και γενικότερα του τι και πώς διδάσκουν, σε συνδυασμό με εξωδιδασκτικούς παράγοντες, όπως ο τρόπος συμπεριφοράς και αντιμετώπισης κ.λπ., πιθανόν να συμβάλουν σε μια πιο ολοκληρωμένη και τεκμηριωμένη θέση απέναντι στον πυρήνα της θεματικής της εργασίας.

Μεθοδολογία

Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί, ότι οι κατά τόπους «στορίες»⁵, οι οποίες «προτείνουν» ένα συγκεκριμένο μοντέλο για την προέλευση και την πορεία του οργάνου μέχρι σήμερα, αποτελούν και εκφράζουν ένα μέρος του ιδεολογικού υποβάθρου, το οποίο πολλές φορές κυριαρχεί κι εκφράζεται από την κεντρική εξουσία, ενώ παράλληλα επηρεάζει και εν μέρει διαμορφώνει τα δεδομένα, τα οποία συνθέτουν τα παραπάνω. Άμεσο επακόλουθο αυτών των δεδομένων είναι το γεγονός ότι μια οργανολογική μελέτη καθίσταται «προβληματική», όταν στηρίζεται, αυστηρά και μόνο, στα παραπάνω στοιχεία.

Στην παρούσα εργασία υιοθετούμε μια σύγχρονη οργανολογική προσέγγιση, ως αντίποδα στις καθιερωμένες προσεγγίσεις της ελληνικής και τουρκικής βιβλιογραφίας, οι οποίες εστιάζουν εξ ολοκλήρου στην «δισοσυγγρασιακή» διάσταση των μουσικών οργάνων, στην οποία το όργανο αντιμετωπίζεται ως μια δυναμική οντότητα. Για τον *Dawe*, «τα μουσικά όργανα λειτουργούν τόσο εμβληματικά και συμβολικά για τους ανθρώπους και τους τόπους όσο κάθε άλλο μουσικό φαινόμενο» (*Dawe* 1994: 38). Η κατασκευή, ο τρόπος παιχνιδιού, η προβολή τους ή όχι, η εμβληματική χρήση τους, καθώς κι οτιδήποτε σχετίζεται με αυτά, αποτελούν ένα σύνολο στοιχείων, το οποίο προσφέρει στον ερευνητή νέους ορίζοντες για τη μελέτη και την προσέγγιση πολλών

⁵ Για περισσότερα, βλ. παρακάτω, στο κεφάλαιο 1.2., στο οποίο μελετώνται οι επικρατέστερες «στορίες» προέλευσης του οργάνου *kanun*.

περισσότερων, από τα εμφανή και μόνο στιλιστικά χαρακτηριστικά⁶, κι αυτό γιατί «η κατασκευή των μουσικών οργάνων (καθώς και το παίξιμό τους) απαιτούν ένα πεδίο ψυχοβιολογικών, κοινωνικοψυχολογικών και κοινωνικοπολιτιστικών ικανοτήτων» (ο.π. σ. 275).

Σύμφωνα με τον Racy, στις μελέτες για τα μουσικά όργανα, προβάλλονται συνήθως δύο μοντέλα για την εξέτασή τους. Το πρώτο καλείται «προσαρμοστική» (*adaptationnal*) παρατήρηση και το δεύτερο, παρατήρηση «ιδιουσυγκρασίας» (*idiosyncratic*) (Racy 1994: 37). Στην «προσαρμοστική» παρατήρηση, τα όργανα αντιμετωπίζονται «σα μουσικές οντότητες-μονάδες που αλλάζουν και εξελίσσονται σύμφωνα με τα χωροχρονικά δεδομένα (τάσεις κατασκευής, τεχνικές παιξίματος κ.λπ.). Η «προσαρμοστική» παρατήρηση κάνει το μουσικό όργανο (μαζί και τους κατασκευαστές, τους οργανοπαίκτες-εκτελεστές, το ακουστικό κοινό) κριτικό σημείο αναφοράς για την ανάγνωση των τοπικών καθορισμένων χαρακτηριστικών του» (ο.π.).

Από την άλλη πλευρά, η παρατήρηση «ιδιουσυγκρασίας», «λαμβάνει υπ' όψιν τα σταθερά φυσικά χαρακτηριστικά συγκεκριμένων τύπων μουσικών οργάνων, καθώς επίσης και τις φυσικές ικανότητες των εκτελεστών. Με αυτόν τον τρόπο, ένα μουσικό όργανο μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως δάνειο και να γίνει αποδεκτό ως φυσικό και “ακουστικό” πακέτο, το οποίο ενσωματώνει κατασκευαστικές και εκτελεστικές μεθόδους» (ο.π.). Παρά τον εμφανή διαχωρισμό των παραπάνω μορφών «παρατήρησης», και τα δύο μοντέλα θεωρούνται «αδιαχώριστα και συμπλεκώμενα».

Στην εργασία αυτή γίνεται προσπάθεια να προσεγγισθούν και οι δύο παραπάνω μορφές παρατήρησης, με εμφανή όμως βαρύτητα στην «προσαρμοστική» παρατήρηση. Για το κανονάκι, ισχύει ό,τι και για τα υπόλοιπα μουσικά όργανα, τα οποία «αλληλεπιδρούν διαλεκτικά με τις περιβάλλουσες φυσικές και πνευματικές πραγματικότητες, και συνεχώς διαπραγματεύονται ή αναδιαπραγματεύονται, τους ρόλους τους, τις φυσικές δομές, τις μεθόδους εκτέλεσης, τα ηχητικά ιδεώδη και τις συμβολικές έννοιες» (Racy 1994: 38), με αποτέλεσμα να ισχύει η άποψη του Dawe,

⁶ Τα οποία εντάσσονται στη «μορφολογία» των μουσικών οργάνων, η οποία με τη σειρά της «αποκαλύπτει, μέσω του σχήματός τους, της διακόσμησής τους και της εικονογραφίας η οποία τα χαρακτηρίζει, ενσωματώσεις αξιών, πολιτικών, αισθητικών των κοινωνιών των μουσικών, στις οποίες δραστηριοποιούνται αυτοί» (Baily 1977: 275, από Dawe 2003: 275).

σύμφωνα με την οποία «η παρουσία των μουσικών οργάνων στη μουσική δημιουργία (τόσο αυτά, όσο και οι δημιουργοί τους και οι εκτελεστές τους), βοηθούν στη διάπλαση των κοινωνιών και των κουλτούρων, και αντιστρόφως» (Dawe 2003: 275).

Όλα τα παραπάνω εντάσσονται στα πλαίσια μιας σύγχρονης εθνομουσικολογικής προσέγγισης, σύμφωνα με την οποία η μελέτη της μουσικής αντιμετωπίζεται ως ένα φαινόμενο, το οποίο «προσδιορίζεται από κάποιους εξωτερικούς προς την ίδια όρους, ως στοιχείο ενός πολιτισμικού συστήματος και ενός συστήματος κοινωνικών σχέσεων» (Πανόπουλος 2005: 13) κι έχει ως αντικείμενό της τη μελέτη της μουσικής «μέσα στον πολιτισμό (Merriam 1964) αλλά και της μουσικής ως κοινωνικής σχέσης και πολιτισμικής επιτέλεσης, δηλαδή της μουσικής ως πολιτισμού (Herndon and McLeod 1990)» (ο.π. σ. 16).

Υιοθετώντας τα χαρακτηριστικά γραφής της εθνογραφίας, προσπαθούμε να ακολουθήσουμε την πορεία, την οποία θεωρεί ο Geertz ότι ακολουθεί ο κάθε εθνογράφος, «παρατηρώντας, καταγράφοντας και αναλύοντας», με δεδομένο όμως ότι ο εθνογράφος «δεν αναζητά ερμηνευτικά σχήματα που να καλύπτουν ολόκληρους πολιτισμούς ή κοινωνίες, αλλά αντίθετα θεωρεί την πολιτισμική ανάλυση “μικροσκοπική” και μερική» (Geertz 1973α: 21 από Μαδιανού χ.χ.: 149)⁷.

Στο κείμενο το οποίο ακολουθεί, εμπεριέχεται μια μελέτη του ιστορικού υποβάθρου των εννοιών της *alaturka* και της *alafiranga* μουσικής, με αναφορές σε ιστορικές προσωπικότητες, όπως ο Σελίμ Γ', ο Μαχμούτ Β', ο Κεμάλ Αττατούρκ και ο Ζιγιά Γκιοκάλπ, καθώς επίσης και με αναφορές σε περιόδους ιστορικών μεταρρυθμίσεων, σε γεγονότα και σε κινήματα τα οποία επηρέασαν τη διαμόρφωση και τη χρήση των παραπάνω εννοιών, όπως η περίοδος του Τανζιμάτ, η εγκαθίδρυση της δημοκρατίας στο τουρκικό κράτος, οι πολιτικές αυτού και οι Νεότουρκοι. Μέσα από τη διαπραγμάτευση και μελέτη ενός κειμένου του Ζιγιά Γκιοκάλπ, υπό το πρίσμα σύγχρονων ανθρωπολογικών και ιστορικών μελετών, επιχειρείται μια προσπάθεια ανίχνευσης στοιχείων σύνδεσης της ιδεολογίας και της πολιτικής του τουρκικού έθνους-κράτους με τις παραπάνω έννοιες.

⁷ Αυτό το άρθρο της Γκέφου- Μαδιανού, στο οποίο παραπέμπουμε, προέρχεται από το φάκελο σημειώσεων του μαθήματος «Ανθρωπολογική προσέγγιση του λαϊκού πολιτισμού II», της Σίσσυς Θεοδοσίου.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας, επιχειρείται μία προσπάθεια ανίχνευσης και μελέτης του διπόλου της *alaturka* και της *alafiranga* μουσικής, με κεντρικό άξονα αφενός, την παρουσία δύο σύγχρονων τούρκων μουσικών (των *Göksel Baktagir* και *Abmet Meter*) στη δισκογραφία -και συγκεκριμένα μέσα από τη μελέτη της γενικότερης αισθητικής δικών τους δισκογραφικών εκδόσεων- κι αφετέρου, έχοντας ως πυρήνα μελέτης την παρουσία τους και το ρόλο τους ως διδάσκοντες-φορείς της τουρκικής μουσικής παράδοσης, σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο διδασκαλίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Οργανολογική προσέγγιση και οι επικρατέστερες εκδοχές προέλευσης του σύγχρονου *kanun*

1.1. Η περιγραφή του σύγχρονου *Kanun*⁸

Το πιο ευρέως διαδεδομένο σύστημα ταξινόμησης των μουσικών οργάνων, πάνω στο οποίο στηρίζονται πολλά άλλα, είναι αυτό του *Hornbostel* και *Sachs* ([1914] 1961). Βασισμένο σε ένα σύστημα το οποίο επινοήθηκε από τον *Mahillon*, χρησιμοποιεί τέσσερις κύριες ομάδες ταξινόμησης: ιδιόφωνα, αερόφωνα, χορδόφωνα και μεμβρανόφωνα. Τα κριτήρια τα οποία χρησιμοποιήθηκαν για να προσδιορίσουν ομάδες και τύπους, έχουν εξεταστεί και καλλιεργηθεί (δημιουργώντας μικροομάδες) μέσω μιας προοδευούσας έρευνας για τα υλικά και τις ακουστικές ιδιότητες, τις μεθόδους κατασκευής, την ακουστική ποιότητα, τις τεχνικές, οι οποίες απαιτούνται για την παραγωγή ήχων, τα συστήματα κουρδίσματος, καθώς επιδίδονταν παράλληλα στις επιστημονικές τεχνικές για τη συντήρηση, διατήρηση, αποκατάσταση, ανακατασκευή και ταξινόμηση αυτών (Kartomi: 1990 από Dawe: 2003).

Το περιεχόμενο αυτού του κεφαλαίου βασίζεται στην οργανολογική περιγραφή του σύγχρονου κανονιού (*kanun* [εικ. 1]) στην περιοχή της σημερινής Τουρκίας και μαζί με αυτή συμπεριλαμβάνονται αρχικά, πληροφορίες, οι οποίες αφορούν τον τρόπο παιξίματός του.

Το κανονάκι παίζεται κρατημένο συνήθως πάνω στα πόδια του εκτελεστή⁹, με δύο «πένες» (πλήκτρα) ή «νύχια» (*mizrab*¹⁰), όπως λέγονται επίσης, τα οποία προσδένονται στους δείκτες των δύο χεριών με μεταλλικά «δαχτυλίδια» ή «δαχτυλήθρες», κατασκευασμένες από ασήμι, χρυσό, ή κάποιο

⁸ Εξαιτίας του γεγονότος ότι οι περιγραφές του οργάνου είναι ελάχιστες στην υπάρχουσα βιβλιογραφία, αυτό το κεφάλαιο της παρούσας εργασίας βασίστηκε κυρίως στο βιβλίο της *Dr. Pinar Somakcı*, «*Kanun öğretimine giriş*».

⁹ Στις Αραβικές χώρες το κανονάκι συναντάται να στηρίζεται, αντί στα πόδια του οργανοπαίκτη, σε μία τετράποδη κατασκευή ως βάση-στήριγμα, συνήθως ξύλινο.

¹⁰ Οι όροι οι οποίοι βρίσκονται εντός των παρενθέσεων, δίπλα από τις ελληνικές ονομασίες των μερών του οργάνου, είναι οι αντίστοιχες τουρκικές ονομασίες αυτών, οι οποίες αντλήθηκαν από το παραπάνω βιβλίο της *Dr. Pinar Somakcı*, «*Kanun öğretimine giriş*».

άλλο μέταλλο, κατάλληλο για αυτή τη χρήση. Οι πένες, παλαιότερα κατασκευάζονταν από κόκαλα ή κέρατο βοδιού¹¹, ενώ το κύριο υλικό κατασκευής τους σήμερα, είναι το πλαστικό ή η ταρταρούγα (χελωνόστραχο) (εικ. 2). Με τις πένες, ο εκτελεστής τσιμπάει με μεγαλύτερη ευκολία και σταθερότητα τις χορδές. Η χρήση τους συμβάλλει επίσης και στη δυνατότητα παραγωγής μεγαλύτερης έντασης, σε ό,τι αφορά το ηχητικό αποτέλεσμα. (Ανωγειανάκης 1991: 294).

Ως κυριότερα δομικά χαρακτηριστικά του σύγχρονου οργάνου στην Τουρκία σήμερα, θεωρούνται ο *σκελετός*, το *αντηχείο*, το *δέρμα*, τα *κλειδιά*, η *γέφυρα*, οι *χορδές* και τα «*μαντάλια*» ή «*μανταλάκια*». Ο *σκελετός*, έχοντας τη μορφή κάθετου τραπεζίου, κατασκευάζεται από στεγνά και σκληρά ξύλα, όπως πεύκο, οξιά και καρυδιά¹² (εικ. 3). Το *αντηχείο* του οργάνου βρίσκεται ανάμεσα στη βάση τοποθέτησης των μανταλιών και στο δέρμα και συνήθως κατασκευάζεται από πλάτανο¹³ (εικ. 4).

Στη δεξιά πλευρά του οργάνου βρίσκεται εκείνο το τμήμα του (*yanlık*), το οποίο σηκώνει το βάρος της γέφυρας και κατασκευάζεται από ελαφριά και ανθεκτικά ξύλα, όπως το έλατο και το μαόνι¹⁴ (εικ. 5). Κατά μήκος της πλάγιας πλευράς του οργάνου τοποθετείται η βάση των κλειδιών, η οποία κατασκευάζεται από μαλακό ξύλο όπως φλαμουριά και πάνω σε αυτή τη βάση δημιουργούνται τρύπες, ανάλογα με τον αριθμό των χορδών του οργάνου¹⁵ (εικ. 8-9). Τα κλειδιά

¹¹ Εκθέτοντας το κέρατο σε φωτιά, αυτό άνοιγε και «πετούσε καπλαμάδες», έδινε δηλαδή λεπτές φλούδες από τις οποίες έφτιαχναν νύχια για το κανονάκι ή πένες για ούτι.

¹² Σε μήκος 39–41 cm.

¹³ Τα βασικότερα μέρη του αντηχείου είναι τα εξής: 1) ο πάνω θώρακας, ο οποίος κατασκευάζεται κυρίως από πλάτανο και έλατο, με πάχος 3–4 cm και 2) ο κάτω θώρακας (πλάτη του οργάνου) ο οποίος κατασκευάζεται σήμερα από ξύλο κοντραπλακέ. Στον πάνω θώρακα τοποθετούνται και οι ροζέτες, οι οποίες είναι τρύπες τοποθετημένες στο θώρακα, στολισμένες με διάφορα σχήματα («αραβουργήματα») και κατασκευάζονται συνήθως από πλάτανο (εικ.6). Κάτω από το πάνω μέρος του θώρακα τοποθετούνται και τα καμάρια, τα οποία έχουν ως σκοπό να εμποδίσουν κάποιο τυχόν βούλιαγμα ή φούσκωμα του και κατασκευάζονται από έλατο ή οξιά. Το πλάτος τους είναι συνήθως 5 mm και το πάχος τους 15 mm, ενώ η μεταξύ τους απόσταση υπολογίζεται κυρίως στα 7 cm (εικ. 7) (Somakçi 2001: 13-15).

¹⁴ Για να αποφεύγεται το βούλιαγμα του οργάνου, θεωρείται καλό τα «νερά» να είναι ομαλά και χωρίς ρόζους.

¹⁵ Έχει μήκος 80–25 cm, ενώ το πάχος στο σημείο όπου εφάπτεται με το αντηχείο είναι 4 cm, στην εξωτερική του πλευρά 1 cm και ενδιάμεσα 2 cm.

του οργάνου (*burgu*) κατασκευάζονται από σκληρά ξύλα, όπως έβενος, κρνανιά και κορομηλιά, ενώ θεωρείται κατάλληλη και η χρήση ελαφρών μετάλλων¹⁶ (εικ. 10α,β) (Somakçi 2001: 15-17).

Από σκληρά, άκαμπτα ξύλα, κατασκευάζεται κι ο κορμός τοποθέτησης των ξύλινων κλειδιών (*bas esik*), στο αριστερό μέρος του οργάνου, στον οποίο τοποθετούνται—διαχωρίζονται, συνήθως ανά τρεις, οι χορδές (εικ. 11α,β). Ανάμεσα στον κύριο καβαλάρη και στη βάση τοποθέτησης των μανταλιών, βρίσκεται η «φωλιά των χορδών» (*tel yatagi*), η οποία κατασκευάζεται συνήθως από σκληρά ξύλα όπως οξιά, καρυδιά ή ευιάλυπτο, με σκοπό να αντέχει στην τάση των χορδών, χωρίς να φθείρεται σημαντικά¹⁷ (εικ. 12-10α). Η βάση (*mandal tabtası*) πάνω στην οποία τοποθετούνται (καρφώνονται) τα μαντάλια, βρίσκεται στην πλάγια πλευρά του οργάνου, έχει μήκος 72–75 cm και παρουσιάζει μια εμφανή διαφοροποίηση στο πλάτος της¹⁸ (εικ. 13α,β). Τα μαντάλια¹⁹ είναι μικρά μεταλλικά κομμάτια, τα οποία δημιουργούνται από τη μείξη χαλκού και νικελίου και χρησιμοποιούνται για την αυξομείωση του τονικού ύψους της χορδής²⁰ (εικ. 14α,β). Στο κανονάκι συναντά κανείς και διάφορα στολίδια (*filatolar*) «ανατολίτικης τεχνοτροπίας», τα οποία τοποθετούνται στο καπάκι, στην πλάτη και στα σημεία όπου ενώνονται τα διάφορα μέρη του οργάνου, ως «φιλέτα» (εικ. 15) (Somakçi 2001: 18-21).

Το δέρμα (*deri*) βρίσκεται δεξιά του θώρακα, λίγο πριν (2-3 cm) το σημείο στο οποίο δένονται οι χορδές.²¹ Για την κατασκευή του χρησιμοποιείται κυρίως ελαστικό άπαχο δέρμα από

¹⁶ 3–4 cm κάτω από την κεφαλή του κάθε κλειδιού, δημιουργείται μια διαμπερής τρύπα, μέσα από την οποία εισέρχεται η χορδή, η οποία στη συνέχεια τυλίγεται γύρω από αυτό.

¹⁷ Έχει μήκος 40 cm, πλάτος 3,5 cm και ύψος, περίπου 4,5 cm.

¹⁸ Ξεκινώντας από την κάτω αριστερή γωνία, το φάρδος (περίπου 3–4 cm) φθάνοντας στην πάνω αριστερή γωνία, συνεχώς μειώνεται.

¹⁹ Η παλαιότερη ονομασία τους ήταν «μακάρρα» (*makara*) (Somakçi 2001: 20).

²⁰ Το ύψος της λαβής του κάθε μανταλιού είναι 12 mm, ενώ το πλάτος του στο σημείο όπου έρχεται σε επαφή με τις χορδές είναι 11 mm. Το συνολικό ύψος του μανταλιού είναι 13 mm. Έχει 2,5 mm πάχος στην πρόσοψη και 3 mm στη βάση του, ενώ το πλάτος του στο επάνω μέρος, συμπεριλαμβανομένης και της λαβής, είναι 13 mm, σε αντίθεση με τη βάση του στην οποία εμφανίζει πλάτος 16 mm.

²¹ Το δέρμα έχει μήκος 15 cm και χωρίζεται συνήθως σε τέσσερα επιμέρους τμήματα των 9-9,5 cm. Σήμερα, σε ορισμένες περιπτώσεις, το δέρμα χωρίζεται και σε πέντε επιμέρους τμήματα μικρότερων διαστάσεων.

ψάρι, ελάφι, αρνί, κατσίκι, καμήλα κι όχι μόνο²² (εικ. 16). Από οξιά ή πλάτανο κατασκευάζεται και το σημείο, δεξιά του οργάνου, στο οποίο δημιουργούνται, σε ομάδες ανά τρεις, τρύπες από τις οποίες περνούν οι χορδές (*tel takacagi*)²³ (εικ. 17).

Ο καβαλάρης βρίσκεται δεξιά του οργάνου, κατασκευάζεται ή από κελεμπέκι, ή από οξιά ή από σημύδα -η οποία θεωρείται ότι είναι το καταλληλότερο υλικό για αυτό το μέρος- και μεταφέρει την πίεση των κουρδισμένων χορδών (περίπου 1000 kg) στο δέρμα²⁴ και τοποθετείται στο πάνω μέρος της γέφυρας (*koprui* [εικ. 18α,β]), η οποία, με τη σειρά της, προσαρμόζεται κάθετα στο δέρμα, έχοντας ύψος, όσο και η κάθετη γωνία του οργάνου.

Τέλος, τα μεγέθη του οργάνου ποικίλουν ανάλογα με τον αριθμό των νοτών—«φωνών» που εμφανίζονται σε αυτό κι έτσι, μπορούν να ορισθούν έξι βασικοί τύποι του οργάνου²⁵, με επικρατέστερο και πιο διαδεδομένο είδος το όργανο είναι το κανονάκι 26 «φωνών»²⁶, ενώ οι χορδές οι οποίες χρησιμοποιούνται σήμερα στο κανονάκι, κατασκευάζονται από ειδικές πετονιές²⁷, προσφέρουν μεγάλη ελκτική δύναμη, περισσότερη αντοχή και ποικίλει το μήκος και το πάχος τους (Somakci 2001: 21-25) (εικ. 19).

²² Παλαιότερα αυτό το μέρος κατασκευαζόταν επίσης από ξύλο και δε φαίνεται να αποτελούσε ξεχωριστό μέρος στο θώρακα του οργάνου (Feldman 1996: 157). Σήμερα, σε ορισμένες περιπτώσεις αυτό το μέρος του οργάνου κατασκευάζεται από ίνες γυαλιού, ακόμη κι από κατεργασμένο πλαστικό (π.χ. κομμάτια ακτινογραφιών).

²³ Το κάθε τμήμα από αυτά έχει 1 mm πλάτος και 2-3 mm βάθος.

²⁴ Στο πάνω μέρος του καβαλάρη τοποθετείται ένα κομμάτι από έβενο, με σκοπό να εμποδίζει τη φθορά των χορδών και του καβαλάρη.

²⁵ (α) κανονάκι 22 «φωνών», (β) κανονάκι 23 «φωνών», (γ) κανονάκι 24 «φωνών», (δ) κανονάκι 25 «φωνών», (ε) κανονάκι 26 «φωνών» και (στ) κανονάκι 27 «φωνών».

²⁶ Αξιοσημείωτο είναι ότι κατά καιρούς κατασκευάζονται, κατόπιν παραγγελίας του οργανοπαίκτη και όργανα μεγαλύτερα των 27 «φωνών».

²⁷ Παλιότερα, για την κατασκευή των χορδών χρησιμοποιούνταν υλικά όπως έντερο και μπρισίμι. Μεταλλικές χορδές χρησιμοποιούνται ακόμη και σήμερα στο κανονάκι του «Αραβικού» τύπου.

1.2. Οι επικρατέστερες «ιστορίες» για την ιστορική διαδρομή του *kanun*

Είναι γεγονός ότι επικρατεί μια έντονη σύγχυση απόψεων σχετικά με την ιστορική διαδρομή την οποία ακολούθησε το κανονάκι, μέχρι να φτάσει να έχει τη σημερινή του μορφή. Στην προσέγγιση αυτής της πορείας του οργάνου εντοπίζονται, ουσιαστικά τρεις διαφορετικές «ιστορίες» εξέλιξης του οργάνου. Η πρώτη έχει ως πυρήνα της τη σύγχρονη Ελληνική ιστοριογραφία και τον Ελλαδικό χώρο. Η δεύτερη στηρίζεται στην αντίστοιχη σύγχρονη Τουρκική ιστοριογραφία, με επίκεντρο την Τουρκία και η τρίτη υποστηρίζεται από τη σύγχρονη διεθνή και μουσικολογική έρευνα.

Σκοπός αυτού του κειμένου είναι να δοθεί μια σύντομη και αντιπροσωπευτική σκιαγράφηση των παραπάνω τάσεων-«ιστοριών», με δεδομένο, όμως, ότι η προσπάθειά μας διαφοροποιείται από αυτές -οι οποίες εστιάζουν στο ζήτημα της «διαδρομής» του οργάνου- υιοθετώντας μια σύγχρονη οργανολογική προσέγγιση, όπως προαναφέρθηκε²⁸. Οι πηγές στις οποίες στηρίχθηκε αυτή η προσπάθεια, είναι βιβλία και άρθρα σε περιοδικά και εγκυκλοπαίδειες, τα οποία αναφέρονται άμεσα ή έμμεσα σε αυτό το θέμα, τόσο από έλληνες και τούρκους συγγραφείς –ακαδημαϊκούς και μη– όσο και από διεθνώς αναγνωρισμένους συγγραφείς-μουσικολόγους, οι οποίοι εξειδικεύτηκαν στην οθωμανική μουσικολογία.

Από τις παραπάνω τρεις περιπτώσεις-«ιστορίες», για την πρώτη, αυτή με επίκεντρο τη σύγχρονη ελληνική ιστοριογραφία, αντλούμε τις πληροφορίες από τρεις κύριες πηγές²⁹, στις οποίες δίνεται έμφαση στη σχέση του σημερινού οργάνου με το βυζαντινό «κανόνιον», τον αρχαιοελληνικό «κανόνα» διαφόρων συγγραφέων, ανά περίοδο, το αρχαίο επίσης «ψαλτήριον» και τα συναφή του όργανα «τρίγωνον», «επιγόνειον», «σιμίκιον», «σαμβύκη» κ.λπ. (Καρακάσης 1970: 161, Θέμελης 1996: 18) Πιο συγκεκριμένα, στη θεωρία της Βυζαντινής μουσικής³⁰ συναντά κανείς συχνά τον όρο

²⁸ Για περισσότερα, βλ. παραπάνω, στο κεφάλαιο «Μεθοδολογία».

²⁹ α) Θέμελης. Γ. Δημήτρης. 1996. *Το κανονάκι: προέλευση, ιστορία*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, β) Καρακάσης. Σταύρος. 1970. *Ελληνικά Μουσικά Όργανα, Αρχαία, Βυζαντινά, Σύγχρονα*. Αθήνα: Δίφρος, γ) Ανωγειανάκης. Φοίβος. 1991. *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*. Αθήνα: Μέλισσα. Β' έκδ.

³⁰ Η ορθότερα της Ελληνορθόδοξης Ανατολικής Εκκλησιαστικής μουσικής.

κανόνιον (π.χ. κανόνιον των φωνών ή των οκτώ ήχων κ.λπ.) ως ονομασία διαγραμμάτων τα οποία χρησιμοποιούνται για την επεξήγηση της διάταξης των βαθμίδων (φθόγγων) και των ήχων αυτού του θεωρητικού συστήματος (Θέμελης 1996: 18). Σύμφωνα με το Δημήτρη Θέμελη, στα «*Αρμονικά*» του Κλαυδίου Πτολεμαίου (2^{ος} αιώνας μ.Χ.) συναντάται ίσως για πρώτη φορά η χρήση του όρου «*κανόνα*», ως μουσικό όργανο (ο.π. σ. 27). Στο έργο αυτό, γίνεται μνεία του μονόχορδου κανόνα, ως μουσικό όργανο και παρατίθενται πληροφορίες για αυτό. Ο Πτολεμαίος αναφέρει για πρώτη φορά και τη χρήση του *δεκαπεντάχορδου κανόνα*, το πρώτο πολύχορδο όργανο που φέρει και την ονομασία *κανών*, το οποίο χρησιμοποιείται ως όργανο μέτρησης διαστημάτων (ο.π. σ. 34).

Ο Μανουήλ Βρυένιος (1320) στο έργο του «*Αρμονικά*», παραθέτει πληροφορίες για την κατασκευή του *κανόνα-χορδότονου*, ενός ξύλινου ορθογωνίου παραλληλογράμμου, το οποίο βρίσκεται κάτω από τις χορδές του κανόνα και χρησιμοποιείται από τον ίδιο, με σκοπό να εξηγήσει τις σχέσεις των φθόγγων στο αρχαίο *αμετάβολο* ελληνικό σύστημα (ο.π. σ. 36) (εικ. 20).

Πολλοί ισχυρίζονται ότι το σημερινό *κανονάκι* αποτελεί μια εξελιγμένη μορφή του αρχαίου *ψαλτήριου*. Ετυμολογικά, η λέξη *ψαλτήριο* προέρχεται από το ρήμα *ψάλλω*, το οποίο ερμηνεύεται ως «τσιμπώ χορδή με τα δάκτυλα» (ο.π. σ. 42). Στα «*Προβλήματα*» του Αριστοτέλη, μνημονεύεται το *ψαλτήριο* με την ονομασία *τρίγωνον*. Σε αυτό το έργο αναφέρεται συγκεκριμένα ότι «κακόμα και στα τρίγωνα ψαλτήρια όταν οι χορδές έχουν το ίδιο κούρδισμα, συμφωνούν σε διάστημα ογδός η μια χορδή που είναι διπλάσια και η άλλη μισή σε μήκος» (ο.π. σ. 42). Σε διάφορα συγγράμματα αρχαίων ελλήνων συγγραφέων (Αριστοτέλης, Θεόφραστος, Αθηναίος κ.α.) υπάρχουν και μαρτυρίες για κάποια μουσικά όργανα τα οποία πιθανόν συγγενεύουν με το *ψαλτήριο*, όπως τα *επιγόνειον* (με 40 χορδές), *σμίκιον* (με 35 χορδές), *μάγαδης* και το προαναφερθέν *τρίγωνον ψαλτήριο* (Curt Sachs «*The History of the musical instruments*» 1940: 137, Θέμελης 1996: 44). Ως ψαλτήριο μεταφράστηκε και από τους Εβδομήκοντα το Εβραϊκό *kinnor*, κατά τη μετάφραση της Παλαιάς Διαθήκης και δίνονται περιγραφές που το θέλουν να έχει 10 ή 30 ή 40 ή και περισσότερες χορδές. Στην τελευταία περίπτωση καλείται από τους παραπάνω *μέγιστον όργανον ψαλτήριο* (Θέμελης 1996: 46).

Ο Σταύρος Καρακάσης υποστηρίζει ότι η ονομασία του κανονιού «στη βυζαντινή εποχή» ήταν «ψαλτήριο» και ότι εισήχθη στην Ευρώπη από τους Άραβες, στην οποία παιζόταν κάθετα «όπως η άρπα», μεταξύ του 12^{ου} και 15^{ου} αιώνα και αργότερα οριζόντια, όπως σήμερα. Προτείνει δύο εκδοχές για την ονομασία *qanun*. Η μία προέρχεται ως αντιδάνειο από τα αραβικά, σύμφωνα με τον H. G. Farmer και η άλλη προέρχεται από το «ελληνικό κανών», σύμφωνα με τον A.H Fox *Strangways*, στους οποίους χαρακτηριστικά παραπέμπει. Είναι αξιοσημείωτο ότι παραθέτει κι έναν ισχυρισμό, ο οποίος ανατρέπει τη θέση του Farmer, υποστηρίζοντας ότι: «μ' αυτό το όνομα (κανών) ο Ευκλείδης, στα 300 π. Χ., αναφέρει ένα μονόχορδο μουσικό όργανο, και γι' αυτό δεν είναι δυνατό σε εποχή, που δεν είχαν εμφανιστεί οι Άραβες, να έχουν δώσει αυτοί την ονομασία σ' αυτό το όργανο» (Καρακάσης 1970: 161). Ως απάντηση σε αυτό -υποστηρίζει ο Καρακάσης- ο Farmer «παραδέχεται» την ελληνική «προέλευση» του ονόματος, αλλά τονίζει ότι «ο κανών ήταν ένα μονόχορδο όργανο, με το οποίο ο Πυθαγόρας έκανε επιστημονικά πειράματα, με σκοπό να εξακριβώσει τους μουσικούς φθόγγους, ανάλογα με το μήκος και το πάχος της χορδής» (ο.π.) και ότι «ο Ελ Φαράμπι³¹ εφάρμοσε την πυθαγόρεια κλίμακα στο πολύχορδο τραπεζοειδές όργανο, που ονόμασε *Qanun*» (ο.π.).

Για την αρχαία Ελλάδα παρουσιάζονται, επίσης, πληροφορίες από πολλές μαρτυρίες προερχόμενες από συγγραφείς, όπως ο Αριστοτέλης («Προβλήματα», 19.23,2), ο Θεόφραστος («Περί φυτικών ιστοριών», 5.7,6), για μουσικά όργανα, τα οποία πιθανολογούνται να ανήκουν στην ίδια κατηγορία με το κανονάκι. Εξαιτίας της έλλειψης, όμως, εικονογραφικών μαρτυριών για τη σχέση των οργάνων αυτών με το κανονάκι, αυτά παραμένουν απλώς «υποθέσεις, οι οποίες περιμένουν την τεκμηρίωσή τους» (Ανωγειανάκης 1991: 294). Αντίθετα, στους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους, τα ιστορημένα χειρόγραφα και οι τοιχογραφίες, κυρίως των εικλησιών, είναι πλούσια σε πληροφορίες για το ψαλτήριο σε τριγωνικό ή τραπεζοειδές σχήμα και τον τρόπο παιξίματός του, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι η στατικότητα των εικόνων αυτών, δε θα

³¹ Προφανώς, αναφέρεται στον Άραβα φιλόσοφο και θεωρητικό της μουσικής *Abu Nasr Muhammad al-Farabi* (850-950 μ.Χ.).

μπορούσε να λειτουργήσει και αποπροσανατολιστικά σε ό,τι αφορά τον καθορισμό του εικονιζόμενου μουσικού οργάνου (*κανονάκι* ή *άρπα* κ.λπ.) (ο.π.). Τέλος, είναι αξιοσημείωτο ότι το ψαλτήριο αναφέρεται μαζί με άλλα μουσικά όργανα σε σκανδιναβικό χρονικό του 12^{ου} αιώνα, όταν γίνεται αναφορά σε γιορτή που πραγματοποιήθηκε στον ιππόδρομο της Κωνσταντινούπολης³² (Ανωγειανάκης 1991: 294).

Σε κείμενα και βιβλία της διεθνούς οθωμανικής μουσικολογίας, γίνεται κυρίως λόγος για την παρουσία του οργάνου στον ευρωπαϊκό κόσμο και για τη σχέση του οργάνου με τον αντίστοιχο αραβικό. Το *κανονάκι* από το 12^ο μ. Χ. αιώνα, πέρα από τις χώρες με ισλαμική παράδοση και στις οποίες είναι σημαντικά διαδεδομένο με την ονομασία *qanun*, το συναντά κανείς και στην περιοχή της Ευρώπης, όπου μεταφέρθηκε είτε από το Βυζάντιο είτε με τους Άραβες από την Ισπανία, στους οποίους φαίνεται πως ήταν γνωστό ήδη από τον 11^ο αιώνα (The New Oxford History of Music vol. 1 χ.χ.: 445, Curt Sachs «*The History of the musical instruments*» 1940: 258, Θέμελης 1996: 47).

Κατά το Μεσαίωνα απαντάται σε διάφορες χώρες της Ευρώπης σε σχήμα τραπεζιού ή τριγώνου με την ονομασία *psalterium* ή *canon* ή *meo canno* («μισό κανόνι») στην Ισπανία, *cannone* και *mezxo canon* στην Ιταλία, *kanon* και *metz cannon* στη Γερμανία³³. Ο Γάλλος θεωρητικός της μουσικής *Johannes des Muris* (14^{ος} αιώνας), στο σύγγραμμά του *Musica Speculativa*, περιγράφει ένα όργανο το οποίο αφενός, θυμίζει σημαντικά τη μορφή του «κανονιού» κι αφετέρου εμφανίζεται να έχει 19 χορδές, σχηματίζοντας με τις δυο πλευρές του ένα ορθογώνιο τρίγωνο, με την τρίτη πλευρά να «πλησιάζει συνήθως μια αμβλεία γωνία» (Θέμελης 1996: 48). Σύμφωνα με ορισμένους, τα

³² Ο Φ. Ανωγειανάκης, αναφερόμενος στο *Philippe du Fresne-Canaye* και στο έργο του «*Le voyage du Levant*» (Paris 1987, p. 114-115), ισχυρίζεται ότι η ελληνική *άρπα*, την οποία παρατήρησε ο P. Fresne-Canaye σε γάμο πλούσιου εμπόρου στο Πέραν της Κωνσταντινούπολης, το 1573 και αναφέρει στο «Ταξίδι» του, ταυτίζεται με το όργανο *κανονάκι* (Ανωγειανάκης 1991: 294).

³³ Ο Σταύρος Καρακάσης, αποδέχεται την ύπαρξη αυτών των ονομασιών στη Γερμανία κι εκτός των άλλων, κάνει αναφορά και στην ονομασία *canon* και *micanon*, με την οποία το όργανο αυτό είχε επικρατήσει να χαρακτηρίζεται στη Γαλλία, όπως υποστηρίζει (Καρακάσης 1970: 160). Καλό θα ήταν να διευκρινιστεί ότι οι λέξεις *meo*, *mezxo* και *metz* ερμηνεύονται ως «μικρό», το οποίο παραπέμπει ευθέως στην ελληνική ονομασία «κανονάκι», με την οποία ίσως να σχετίζεται άμεσα.

πληκτροφόρα όργανα «εκτόπισαν» το κανονάκι από την Ευρώπη του 16^{ου} αιώνα, ενώ αυτό εξακολουθούσε να χρησιμοποιείται στην Ανατολή (Grove 1980: 488-489).

Σε ένα μεγάλο μέρος των βιβλιογραφικών αναφορών οι οποίες αναφέρονται σε αυτό το θέμα της πορείας που φαίνεται να ακολούθησε το κανονάκι, μέχρι να φτάσει να έχει τη σημερινή του μορφή, θεωρείται ως εφευρέτης του οργάνου ο *Al-Farabi*³⁴ (870-950 μ.Χ.), όμως ο ίδιος, στην πραγματεία του για τα «τύπου άρπαξ» όργανα, δεν αναφέρεται στο όργανο με αυτό το όνομα (Grove 1980: 488-489)³⁵. Το 13^ο αιώνα, φαίνεται ότι ο *Safi Al Din* εφηύρε το «*nuzha*», ένα ορθογώνιο ψαλτήριο με 32 χορδές, το οποίο περιγράφεται μαζί με το κανόνι στο «*Knz al-tuhaf*» το 14^ο αιώνα να έχει τις χορδές του κουρδισμένες ανά τρεις, όπως και το κανόνι. Εδώ το κανόνι εμφανίζεται να έχει στο σύνολο του 64 χορδές. Αργότερα ο *Abd al Qadir Maraghi*³⁶, στο Περσικό *Jami al-alhan*, αναφέρει ένα κανόνι με 108 χορδές, κουρδισμένες κι αυτές ανά τρεις.

Το σίγουρο, όμως, είναι ότι το όργανο αυτό ήταν ήδη γνωστό και χρησιμοποιούνταν από τους μουσικούς της οθωμανικής αυτοκρατορίας και του Ιράν πριν το 16^ο αιώνα. Το κανονάκι

³⁴ «Ο Άραβας φιλόσοφος και θεωρητικός της μουσικής Abu Nasr Muhammad al-Farabi (850-950 μ.Χ.) έδρασε από το τέλος του ενάτου αιώνα και καθόλη τη διάρκεια του πρώτου μισού του δεκάτου αιώνα μ.Χ., μια περίοδο όπου η πολιτική και οικονομική παρακμή του χαλιφάτου των Αββασιδών παραδόξως συμπίπτει με την αιχμή της πνευματικής δραστηριότητας και της πολιτιστικής αναγέννησης στον τότε αραβικό κόσμο ... τα μετέπειτα (από τον “πρώτο σημαντικό Άραβα φιλόσοφο και μουσικό θεωρητικό” al-Kindi [874 μ.Χ.]) έργα του φιλοσόφου al-Farabi, αναδεικνύουν την κορυφαία πνευματική διάνοηση του δημιουργού τους και είναι αυτά που αποτέλεσαν την θεμέλιο βάση για τη δημιουργία του σύγχρονου αραβικού θεωρητικού μουσικού συστήματος» (Μπούρα 2003: 108).

³⁵ Στο άρθρο της Σμαραγδής Μπούρας, «Ο Abu Nasr Muhammad al-Farabi και η αρχαιοελληνική κληρονομιά» (Πολυφωνία 2003: 108-116), αναφέρεται ότι ο al-Farabi, κάνει χρήση της ονομασίας *qanun* (ως μουσικό όργανο), στο δεύτερο μέρος του βιβλίου του: «*Kitab al-musiqi al-Kabir*» («Μεγάλο Βιβλίο της Μουσικής»), στο τμήμα με την ονομασία «Περί των εν Χρήσει Μουσικών Οργάνων». Σε αυτό το μέρος του βιβλίου παρέχονται «πληροφορίες για αρκετά μουσικά όργανα τα οποία μέχρι τότε δεν είχαν αποτελέσει αντικείμενο θεωρητικής εξέτασης (όπως τα *tunbur baghdadi*, *khurasani*, *rabab*, *maazif*, *qanun*, *sandj*, *mazamir*), τα οποία κατηγοριοποιούνται και μελετώνται σε σχέση με το κούρδισμα, τη δακτυλοθεσία, και τα διαστηματικά γένη και κλίμακες οι οποίες μπορούν να παραχθούν από το παίξιμό τους» (Μπούρα 2003: 111-112). Σε αυτό το σημείο, καλό θα ήταν να αναφερθεί ότι και ο Hizir Agas υποστηρίζει-προτείνει μία καταγωγή για το κανονάκι, προερχόμενη από την ευρύτερη περιοχή της Συρίας, του Λιβάνου και λοιπών κοντινών περιοχών (Levantine), οι οποίες παρουσίαζαν εμφανείς επιρροές από τον Αραβικό πολιτισμό (Feldman 1996: 159).

³⁶ *Abdulkadir (Abd al-Qadir) Maraghi* (πέθανε το 1435): επιφανής Τούρκος μουσικός και συνθέτης, ο οποίος θεωρείται «ο μυθικός “ιδρυτής” της Τουρκικής μουσικής» (Feldman 1996: 127 από Feldman 1990-91: 92).

εκείνης της περιόδου παρουσιάζει σημαντικές διαφορές από τη σημερινή του μορφή, ενώ αντίθετα φαίνεται να συγκεντρώνει πολυάριθμα στοιχεία που το θέλουν να είναι απόγονος του κανονιού που περιγράφεται στο κείμενο του *Maraghi*. Στο κείμενο αυτό, το κανονάκι έχει τραπεζοειδές σχήμα και φέρει μπρούτζινες χορδές σε ομάδες των τριών. Εξαιτίας της μη αναφοράς στην ύπαρξη «δέρματος» κάτω από τη γέφυρα, δεξιά του οργάνου, μπορεί κανείς να υποθέσει ότι η πρόσοψη του οργάνου ήταν εξολοκλήρου κατασκευασμένη από ξύλο (Feldman 1996: 127).

Από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα το κανονάκι υπέστη σημαντικές αλλαγές και διαφοροποιήθηκε το σχήμα του, με αποτέλεσμα να μοιάζει σημαντικά με το σημερινό όργανο. Το πιθανότερο είναι ότι αυτές οι αλλαγές πραγματοποιήθηκαν στην περιοχή της οθωμανικής αυτοκρατορίας ή στη Δύση, εξαιτίας της απουσίας του από τη μουσική σκηνή της Περσίας εκείνη την περίοδο.

Από την πλευρά τους, οι εκπρόσωποι της τουρκικής «ιστορίας», επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους στη χρήση του οργάνου κατά τη διάρκεια της οθωμανικής αυτοκρατορίας, δίνοντας σημαντικά στοιχεία για τη χρήση του στην Αυλή του σουλτάνου. Η χρήση του κανονιού στην οθωμανική μουσική φαίνεται να είναι συνεχής πριν από το 16^ο αιώνα, μέχρι και σήμερα, όπως προαναφέρθηκε. Ωστόσο, παρουσιάζει διακυμάνσεις στην ένταση της χρήσης του ανά περίοδο.

Το κανονάκι (*kanun*) δεν εμφανίζεται στο έργο του *Ali Ufkî (Bobowski)* (1650) «*Saray-I Enderum*», ούτε γίνεται κάποια αναφορά σε παίκτες του *kanun (kanunci)* συνθέτες στο έργο του τελευταίου «*Mecmi'a-i Saḡ u Soḡ*» 1650 και στη συλλογή του *Cantemir*³⁷ (1700), με αποτέλεσμα να μπορεί να θεωρήσει κάποιος, ότι η χρήση του οργάνου βρισκόταν σε παρακμή το 17^ο αιώνα (Feldman 1996: 156). Αντίθετη άποψη με την παραπάνω προβάλλουν τα στοιχεία που παραθέτει ο *Enliya Celebi* (1640-80), ο οποίος αναφέρεται σε φημισμένους παίκτες του *kanun*, «οι οποίοι μπορούσαν να εκτελέσουν ένα *fasil*³⁸ στο κανονάκι, υπό την παρουσία του σουλτάνου (*Padisah*)»

³⁷ Αυτά τα δύο έργα, των προαναφερθέντων συγγραφέων, θεωρούνται από τις σημαντικότερες πηγές άντλησης πληροφοριών για τη μουσική σκηνή εκείνης της περιόδου, στο χώρο όπου έζησαν και έδρασαν οι ίδιοι.

³⁸ Ο όρος *fasil*, συναντάται με δύο διαφορετικές μουσικές έννοιες: α) ένα τμήμα από συλλογές αποσπασμάτων τραγουδιών (ή καταγραφών) ταξινομημένα σύμφωνα με ένα μακάμ (*makam*) και β) μια «αυλική εκτέλεση» συνθετικών μερών και ταξιμιών εκτελεσμένα σε ένα και μόνο μακάμ (Feldman 1996: 177-178).

(Feldman 1996: 156 από Ozergin 1972: 6032). Κατά τη διάρκεια της βασιλείας του σουλτάνου Selim III (1761-1808) (εικ. 21) –«της πιο ακμάζουσας εποχής της τουρκικής μουσικής» κατά τον *Raouf Yekta Bey* (1871-1935)– δεν αναφέρεται πουθενά κάποιος οργανοπαίκτης του κανονιού, αφήνοντας την εντύπωση ότι το κανονάκι είχε κατά κάποιο τρόπο «ξεχαστεί» (*Raouf Yekta Bey* χ.χ.: 3020).

Οι λόγοι της ουσιαστικής απουσίας του οργάνου εκείνη την περίοδο από το μουσικό προσκήνιο της περιοχής αυτής μπορούν να αναζητηθούν σε δύο πιθανές αιτίες. Η πρώτη θέλει αυτή την «εξαφάνιση» να οφείλεται στις σημαντικές κατασιευαστικές αλλαγές που υπέστη το όργανο αυτή την εποχή και στις συνακόλουθες εντονότερες διαφοροποιήσεις στις τεχνικές εκτέλεσης του, οι οποίες εμπόδισαν την καλλιέργεια και την ανάδειξη μιας «τοπικής σχολής» (Feldman 1996: 159).

Ως δεύτερη πιθανή αιτία αυτής της «εξαφάνισης» θεωρείται η σχέση του οργάνου με «το χαρέμι και τις γυναίκες ερμηνεύτριες»³⁹ (Εικ. 22) (Feldman 1996: 159). Σε αναφορές ξένων περιηγητών και σε παραστάσεις με θέματα εμπνευσμένα από τη ζωή του χαρεμιού στο παλάτι του σουλτάνου, καθίσταται σαφής η χρήση του κανονιού από τις γυναίκες του παλατιού. Αυτός ο συσχετισμός γυναίκας – κανονιού φαίνεται να στάθηκε εμπόδιο στη διάδοση και στη χρήση του οργάνου γενικότερα.

Σύμφωνα με το *Rauf Yekta Bey*, το κανονάκι επανεμφανίστηκε στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, όταν σουλτάνος ήταν ο Mahmud II (1808-1839) (Εικ. 23), από τον *Ömer Efendi* (χ.χ.), έναν Άραβα μουσικό από τη Δαμασκό, ο οποίος το επανέφερε στην Κωνσταντινούπολη (*Rauf Yekta Bey* χ.χ.: 3020). Κάποιοι άλλοι υποστηρίζουν ότι το κανονάκι επανεισήχθη στην Τουρκία από την Αίγυπτο, στην οποία ήδη θεωρούνταν «βασικό μέλος» μιας ορχήστρας και η χρήση του καλλιεργούνταν ιδιαίτερα ακόμη και μέσα από την εκπαίδευση. Σε αντίθεση με την περίοδο «εξαφάνισής» του στην

³⁹ Βλ. διαπραγμάτευση «έμφυλου συμβολισμού των μουσικών οργάνων» από *Feld* (Πανόπουλος 2005: 19) και πρβλ. *Gourlay* 1975, *Herd* 1981 από Πανόπουλος 2005: 19.

Τουρκία, το όργανο συνέχιζε να ευνοείται σε χώρες του αραβικού κόσμου και το 18^ο αιώνα το συναντά κανείς στη Βαγδάτη (Grove 1980: 488-489).

Συνοψίζοντας όλα τα παραπάνω, γίνεται εμφανές ότι στην «ελληνική» και στην «τουρκική» εκδοχή για την προέλευση και την εξέλιξη του οργάνου, εμφανίζεται και προβάλλεται μία συγκεκριμένη περίοδος και ορισμένα στοιχεία, τα οποία φανερώνουν μία επιλεκτική χρήση αυτών. Στην περίπτωση της ελληνικής «ιστορίας» εμφανίζεται και προβάλλεται μία σύνδεση με το «αρχαιοελληνικό» παρελθόν και με το Βυζάντιο, «χαρίζοντας» στο κανονάκι μία συνεχή παρουσία και χρήση του οργάνου στον «αρχαιοελληνικό», στον μετέπειτα βυζαντινό και τώρα πια στο σύγχρονο ελλαδικό χώρο. Στην περίπτωση της τουρκικής εκδοχής για το θέμα, προβάλλεται η χρήση του, κυρίως, στην Αυλή του σουλτάνου, μέσα από μία, κατά βάση, αδιάσπαστη παρουσία του, πριν από το 16^ο αιώνα μέχρι και σήμερα, στο χώρο της τότε οθωμανικής αυτοκρατορίας και του τουρκικού κράτους σήμερα.

Αυτού του είδους η επιλεκτική προβολή και διαχείριση στοιχείων, από το ελληνικό και το τουρκικό έθνος-κράτος, παραπέμπει στη θέση της Δέλτσου, η οποία αναφέρεται σε «διαδικασίες επιλογής, κατηγοριοποίησης, επανάθεσης και παγώματος» (Δέλτσου χ.χ.: 119)⁴⁰ του παρελθόντος και ταυτόχρονα, ουσιαστικά, σε μια μορφή «φιλτραρίσματος» ιστορικών γεγονότων σε ένα έθνος-κράτος⁴¹ και σχετίζεται άμεσα, τόσο με τη διαχείριση, τη διαμόρφωση και την προβολή της κάθε «ιστορίας» για το κανονάκι, όσο και με τη γενικότερη διαμόρφωση της εικόνας για τη μουσική, την «παράδοση» και την «κουλτούρα» κάθε έθνους-κράτους.

⁴⁰ Αυτό το άρθρο της Δέλτσου, στο οποίο παραπέμπουμε, προέρχεται από το φάκελο σημειώσεων του μαθήματος «Ανθρωπολογική προσέγγιση του λαϊκού πολιτισμού II», της Σίσσυς Θεοδοσίου.

⁴¹ Για περισσότερα στοιχεία, περί σχέσης έθνους-κράτους και ιστορίας, βλ. κεφ. 3.4 της παρούσας εργασίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Οι μεταρρυθμίσεις και οι συνέπειες αυτών, στον τομέα της μουσικής, κατά την περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας

2.1. Το ιστορικό υπόβαθρο του ζητήματος *alaturka-alafranga*

Η ενότητα η οποία ακολουθεί, πραγματεύεται το ιστορικό υπόβαθρο του ζητήματος *alaturka-alafranga*. Πηγές για τη συγγραφή της, αποτέλεσαν άρθρα και βιβλία διαφόρων τούρκων και μη, ιστορικών-ερευνητών και μουσικολόγων, οι οποίοι ασχολήθηκαν με το αντικείμενο της οθωμανικής και της τουρκικής ιστορίας και αναφέρθηκαν επίσης σε ζητήματα μουσικολογίας, από τα οποία ορισμένα αφορούν το αντικείμενο της τουρκικής μουσικής.

Οι έννοιες της *alaturka* και της *alafranga* μουσικής στο χώρο της σημερινής Τουρκίας, αποτελούν το βασικότερο θέμα διαπραγμάτευσης της παρούσας εργασίας. Η ανάγκη προσδιορισμού και μελέτης του περιεχομένου και της δημιουργίας των παραπάνω εννοιών, οδηγεί αναπόφευκτα σε μία ιστορική ανασκόπηση των σημαντικότερων γεγονότων τα οποία έλαβαν χώρα στα τελευταία χρόνια της οθωμανικής αυτοκρατορίας και στα πρώτα χρόνια εγκαθίδρυσης της δημοκρατίας του σημερινού τουρκικού κράτους. Πέραν από μια απλή παράθεση γενικότερων ιστορικών γεγονότων, επιχειρείται μια προσπάθεια να αποτυπωθούν μερικά από τα σημαντικότερα συμβάντα, τα οποία σχετίζονται άμεσα, σε ένα πρώτο επίπεδο, με τη μουσική στο σύνολό της και σε ένα δεύτερο επίπεδο με το θέμα μας. Η μελέτη αυτών των γεγονότων φέρνει στο προσκήνιο σημαντικά στοιχεία τα οποία συνετέλεσαν καταλυτικά στην αποκρυστάλλωση του περιεχομένου των παραπάνω εννοιών και τα οποία αποδεικνύονται αναγκαία στη διαδικασία αυτή, με οποιαδήποτε μορφή κι αν επιχειρείται.

2.2. Ο Σελίμ Γ', η «Νέα Τάξη» (1789-1807) και ο Μαχμούτ Β' (1785-1839)

Από την έκρηξη της Γαλλικής Επανάστασης, μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1830, παρατηρούνται σημαντικές αλλαγές «σε ζητήματα ιδεολογίας, διοίκησης, οικονομίας και διεθνών σχέσεων», τα οποία διαδραμάτισαν εξέχοντα ρόλο στη «διαμόρφωση των σχέσεων ανάμεσα στην Οθωμανική Αυτοκρατορία και την Ευρώπη» (Zürcher 2004: 66). Ο Σελίμ Γ' (1761-1808)⁴² ενθρονίστηκε το 1789 και θεωρείται ο πρώτος από τους ηγεμόνες της προαναφερθείσας αυτοκρατορίας, ο οποίος επηρέασε αυτές τις αλλαγές.

Θεωρήθηκε «πρωτοπόρος του οθωμανικού μεταρρυθμιστικού πολιτικού ρεύματος και ουσιαστικά ο εισηγητής μιας σειράς μεγάλων αλλαγών στο εσωτερικό της αυτοκρατορίας»⁴³. Εξαιτίας της πολιτικής του, δημιούργησε πολλούς εχθρούς, τόσο από το σώμα των Γενίτσαρων, όσο και από το χώρο των θρησκευτικών ηγετών, ενώ γενικότερα, ήταν «αντιπαθής στη μεγάλη μάζα του πληθυσμού, η οποία δεν είχε κανένα όφελος από τις μεταρρυθμίσεις του, αλλά είχε αναγκαστεί να φέρει το οικονομικό βάρος για τη δημιουργία καινούριου στρατού και ναυτικού με τη μορφή νέων φόρων» (ο.π. σ. 69), με αποτέλεσμα την ανατροπή του, το 1807.

Ακόμη μία εξέχουσα μορφή, της «προ Τανζιμάτ» περιόδου, ήταν ο Μαχμούτ Β' (1785-1839), του οποίου η πολιτική «από το 1826 και εξής καθόρισε και την πορεία των οθωμανικών μεταρρυθμίσεων για τα επόμενα 80 χρόνια» (Zürcher 2004: 85). Αν και η δημιουργία ενός στρατού δυτικού τύπου και η συγκρότηση ενός γραφειοκρατικού μηχανισμού, τα οποία του επέτρεψαν μακροπρόθεσμα, τον έλεγχο της εξουσίας σε ολόκληρη σχεδόν την αυτοκρατορία, αποτέλεσαν σημαντικά βήματα προόδου της τελευταίας, εντούτοις, «μπορεί ανεπιφύλακτα να ισχυριστεί κανείς ότι η απουσία οικονομικής και δημοσιονομικής βάσης αποτέλεσε την “αχίλλειο πτέρνα” των μεταρρυθμίσεων» (ο.π. σ.σ. 33-34).

⁴² Σημειωτέον, ότι ο ίδιος ο σουλτάνος ήταν (λαϊκός μεν) μέλος του τάγματος των *Mevlevi* δερβίσηδων, εκτελεστής του *ney* και του *tanbur*, αλλά και μουσικοσυνθέτης (Feldman: 35, 96, 139).

⁴³ Περιοδικό *Ιστορικά* 286, Ελευθεροτυπία 19 Μαΐου 2005, «Οθωμανική Αυτοκρατορία, μέρος 2», σ. 32.

Οι αλλαγές επικεντρώθηκαν κυρίως (α) στο στρατιωτικό τομέα, με την αναμόρφωση και την ίδρυση νέων στρατιωτικών σωμάτων, στα οποία δίδασκαν, έπειτα από πρόσκληση του Σελίμ, Ευρωπαίοι -κυρίως Γάλλοι- εκπαιδευτές, (β) στο διπλωματικό χώρο, με την εγκατάσταση μόνιμων οθωμανικών πρεσβειών σε ευρωπαϊκές χώρες⁴⁴ και (γ) στο εμπόριο, το οποίο βοήθηθηκε σημαντικά από την «εγκατάσταση προξενείων στα μεγάλα εμπορικά κέντρα» (ο.π.). Γενικότερα, έλαβε και μέτρα για θέματα τα οποία άπτονταν ζητήματα φορολογίας, ιδιοκτησίας και διοίκησης.

2.3. Το Τανζιμάτ

Μετά τον Μαχμούτ Β', συνεχίστηκαν οι μεταρρυθμίσεις για την οθωμανική αυτοκρατορία, οι οποίες επικεντρώνονταν στη «δέσμευση της Οθωμανικής κυβέρνησης» να κάνει πράξη τις εξής μεταρρυθμίσεις: « α) την παροχή εγγυήσεων για τη ζωή, την τιμή και την περιουσία των υπηκόων του σουλτάνου, β) ένα ευνομούμενο σύστημα φορολόγησης που θα αντικαθιστούσε το σύστημα εκμίσθωσης των φορολογικών προσόδων, γ) οργάνωση του συστήματος κατάταξης στο στρατό, και δ) ισότητα απέναντι στο νόμο όλων των υπηκόων, ανεξαρτήτως θρησκευματος» (Zürcher 2004: 99). Η περίοδος αυτή, είναι γνωστή ως περίοδος Τανζιμάτ και οριοθετείται ουσιαστικά από το 1839, έως το 1876⁴⁵.

Την περίοδο αυτή εκδόθηκαν δύο αυτοκρατορικά διατάγματα (1836 και 1856), τα οποία επέφεραν πληθώρα αλλαγών στην καθημερινή ζωή των υπηκόων της αυτοκρατορίας. Πιο συγκεκριμένα, «καταργούνταν οι διακρίσεις στον τρόπο ενδυμασίας, στη φορολογία και στη νομική

⁴⁴ «...στο Λονδίνο (1793), στη Βιέννη (1794), στο Βερολίνο (1795) και στο Παρίσι (1976)» (Zürcher 2004: 69).

⁴⁵ «Ο όρος Τανζιμάτ-ι Χαϊριγιέ (ευεργετικές μεταρρυθμίσεις) είχε χρησιμοποιηθεί ακόμη και πριν από το 1839 και αποτυπώνει τη μετάβαση από την περίοδο του Μαχμούτ Β' σε εκείνη των διαδόχων του. Η σημαντικότερη διαφορά ήταν ότι το κέντρο της εξουσίας μεταφερόταν τώρα από το παλάτι στην Υψηλή Πύλη, στη γραφειοκρατική υπαλληλία» (Zürcher 2004: 98).

υπόσταση»⁴⁶, ενώ «αλλάζει συνολικά η πολεοδομία στις πόλεις⁴⁷ και η εθνοτική οργάνωση παραχωρεί τη θέση της στον κοινωνικό συγχρωτισμό»⁴⁸. Σύμφωνα με τον *Ahmet Ersoy*, «το Τανζιμάτ δημιούργησε ένα “δυναστικό εθνικισμό” που αποτέλεσε τη νέα βάση της πολιτικής πρακτικής και της κοινωνικής συνοχής»⁴⁹.

Εξαιτίας του γεγονότος ότι οι μεταρρυθμίσεις «δεν είχαν βασιστεί στη λαϊκή βούληση, (αλλά) επιβλήθηκαν στην οθωμανική κοινωνία είτε επειδή η ηγεσία των γραφειοκρατών τις θεώρησε απαραίτητες είτε γιατί υποχρεώθηκαν από τους εκπροσώπους των Μεγάλων Δυνάμεων ... οι μεταρρυθμίσεις δε γνώρισαν ποτέ ευρεία υποστήριξη» (ο.π. 117). Η αποκορύφωση της λαϊκής δυσαρέσκειας εκδηλώθηκε κατά τη διάρκεια της βασιλείας του *Μωάμεθ ΣΤ'*, του τελευταίου σουλτάνου της οθωμανικής αυτοκρατορίας, ο οποίος απέτυχε «να εμπνεύσει αφοσίωση στις νέες γενιές γραφειοκρατών και στρατιωτικών, την οθωμανική διανόηση, που προερχόταν από τους δικούς του αναπτυσσόμενους εκπαιδευτικούς θεσμούς ... και να πείσει τους υπηκόους του ότι μπορούσε να τους κυβερνήσει» (ο.π. 139), με αποτέλεσμα, την έξαρση του κινήματος των Νεότουρκων, την απομάκρυνσή του από το θρόνο και την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας (1923)⁵⁰.

⁴⁶ «Η ομοιόμορφη εξευρωπαϊσμένη ενδυμασία είχε στόχο να εξαλείψει τα διακριτικά των εθνικών, θρησκευτικών και ταξικών διαχωρισμών» (*Ahmet Ersoy*, περιοδικό *Ιστορικά* 286, Ελευθεροτυπία 19 Μαΐου 2005 – «Οθωμανική Αυτοκρατορία, μέρος 2^ο», σ. 46).

⁴⁷ «Η νέα αρχιτεκτονική γλώσσα του Τανζιμάτ απεικονίστηκε όχι μόνο σε βασιλικά μνημεία, αλλά και σε δημόσια κτίρια ... η μεταστέγαση της έδρας του σουλτάνου από το ανάκτορο Τοπ Καπί στο Ντολμαμπαστσέ (1856), εκτός από την αλλαγή αρχιτεκτονικών προτύπων υποδηλώνει και τη νέα διοικητική νοοτροπία» (εικ. 24α,β-25α,β) (*Ahmet Ersoy*, περιοδικό *Ιστορικά* 286, Ελευθεροτυπία 19 Μαΐου 2005– «Οθωμανική Αυτοκρατορία, μέρος 2^ο», σ. σ. 46-47).

⁴⁸ *Βαγγέλης Κεχριώτης*, περιοδικό *Ιστορικά* 286, Ελευθεροτυπία 19 Μαΐου 2005 – «Οθωμανική Αυτοκρατορία, μέρος 2^ο», σ.σ. 8, 14.

⁴⁹ *Ahmet Ersoy*, περιοδικό *Ιστορικά* 286, Ελευθεροτυπία 19 Μαΐου 2005 – «Οθωμανική Αυτοκρατορία, μέρος 2^ο», σ. 48.

⁵⁰ «Ο βαθμιαίος διαμελισμός αυτής της σπουδαίας αυτοκρατορικής δύναμης, αλλά και η αυξανόμενη απογοήτευση η οποία προερχόταν από την αστική τάξη μαζί με τη διαφθορά και την αναποτελεσματικότητα της τότε κυβέρνησης, οδηγεί στην τελική κατάρρευσή της μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο» (Feldman 1996: 16).

2.4. Οι μουσικές μεταρρυθμίσεις του Τανζιμάτ

«Σύμφωνα με ιστορικές ερμηνείες και θεωρήσεις, στην Τουρκία πρωτακούστηκε Δυτική μουσική το 1543, όταν ο Γάλλος βασιλιάς *Francois I*, έστειλε μία ομάδα μουσικών, ανάμεσα σε άλλα δώρα, προς την οθωμανική Αυλή. Ο σουλτάνος *Σουλεϊμάν ο Μεγαλοπρεπής*⁵¹ (εικ. 26) αποφάσισε ότι αυτή η μουσική θα μπορούσε να διαφθείρει το αρρενωπό πνεύμα των οθωμανών και επέστρεψε τα δώρα. Η απάντηση των τελευταίων ήταν να στείλουν τη μπάντα των Γενίτσαρων⁵² (*mehter*) μαζί με τα στρατεύματά τους στις πύλες της Βιέννης. Η μουσική επίδραση επικράτησε της στρατιωτικής, με την *alaturka* μουσική που έχει ως χαρακτηριστικό γνώρισμα τις τρομπέτες, τα τύμπανα και τα κύμβαλα να εμφανίζονται σε συνθέσεις των *Haydn, Mozart και Beethoven*» (Kim Burton 1994: 161).

Από τα τέλη του 17^{ου} αιώνα και κατά την περίοδο βασιλείας του σουλτάνου Σελίμ Γ' (1789-1807), γίνονται ανεπιτυχείς προσπάθειες για τον ανασχηματισμό του οθωμανικού τρόπου στρατιωτικής εκπαίδευσης, μόρφωσης και της γενικότερης διακυβέρνησης του τόπου (Signell 1974: 73) σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά πρότυπα, όπως προαναφέρθηκε. «Ακόμη και πριν την άνοδό του στο

⁵¹ Προσωπικότητα εξέχουσα για την οθωμανική αυτοκρατορία. Υπήρξε ένθερμος υποστηρικτής των τεχνών, μιας και ο ίδιος είχε λογοτεχνικές δραστηριότητες, αφήνοντας σημαντικά έργα και μια αυτοκρατορία στο ανώτατο σημείο της ακμής της (*VCD Discovery Channel*, «Μεγάλοι Κατακτητές, Σουλεϊμάν ο Μεγαλοπρεπής, Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία, code: Sue 152).

⁵² Οι Γενίτσαροι (εικ. 27-28), ως θεσμός, αποτελούσαν μέρος ενός εκτεταμένου συστήματος της αυτοκρατορικής στρατιωτικής δουλοκτημοσύνης, το οποίο είχε τις ρίζες του στα Πρώιμα Ισλαμικά κράτη. Σε αυτά τα κράτη οι στρατιωτικοί σκλάβοι ήταν κυρίως τουρκικής καταγωγής. Στο οθωμανικό κράτος, οι Γενίτσαροι επιλέγονταν μέσω του «παιδομαζώματος» (*densirme*), ενός συστήματος επιλογής νεαρών αγοριών από τις βαλκανικές κυρίως επαρχίες, περισσότερο χριστιανών, αλλά επίσης συμπεριλαμβανομένων και βόσνιων μουσουλμάνων. Η πλειονότητα αυτών των αγοριών μετείχαν στο στρατό, είτε ως συνήθεις Γενίτσαροι, είτε σε υψηλότερα στρατιωτικά αξιώματα (Feldman 1996: 55). Τα στρατεύματα των Γενιτσάρων, τα οποία μέχρι τον 18^ο αιώνα ήταν εγκατεστημένα σε σημαντικά επαρχιακά κέντρα και στην πρωτεύουσα, (στο τέλος του 18^{ου} αιώνα) είχαν κατακτήσει ένα αριθμητικά μεγάλο και πολυδάπανο, αλλά στρατιωτικά άχρηστο, ως επί το πλείστον, σώμα. Ήταν αρκετά δυνατό, ώστε να τρομοκρατεί ταυτόχρονα διοίκηση και πληθυσμό, αλλά πολύ αδύναμο για να προστατεύσει την αυτοκρατορία, όπως είχε αποδειχθεί σε μια σειρά καταστροφικούς πολέμους με τεχνολογικά και τακτικά ανώτερους ευρωπαϊκούς στρατούς κατά τη διάρκεια των τελευταίων εκατό ετών. Οι Γενίτσαροι είχαν πλέον μετατραπεί σε στρατό μερικής απασχόλησης (Zürcher 2004: 59).

θρόνο, είχε δείξει ενδιαφέρον για τον έξω κόσμο και την Ευρώπη⁵³. Ο Σελίμ είναι ενδιαφέρουσα περίπτωση, διότι αποτελεί μεταβατική φυσιογνωμία ανάμεσα στις παραδοσιακές μεταρρυθμιστικές προσπάθειες της εποχής των βεζίρηδων, οι οποίοι είχαν αποικιαστήσει στα μέσα του 17^{ου} αιώνα την ισχύ της κεντρικής εξουσίας, και τις μεταρρυθμίσεις (Γανζιμάτ) του 19^{ου} αιώνα» (Zürcher 2004: 67).

Το 1797 ιδρύεται στην Κωνσταντινούπολη Λυρική Ιταλική Σκηνή, όπου συχνάζουν οι αστοί των αλλοεθνών κοινοτήτων της πόλης⁵⁴. Η Λυρική Σκηνή, όπως και παρόμοιες ευρωπαϊκές μουσικές δραστηριότητες, αρχίζουν να επηρεάζουν έντονα την παραδοσιακή οθωμανική κλασική μουσική. Κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μεγάλα χορωδιακά σύνολα αρχίζουν να αντικαθιστούν την παράδοση των *solo* τραγουδιστών, οι οποίοι τραγουδούσαν μονοφωνικά τις εκάστοτε μελωδίες⁵⁵ (Signell 1974: 73).

Αξίζει να σημειωθεί, ότι κατά τα τέλη του 17^{ου} αιώνα μία νέα πολιτισμική «ατμόσφαιρα», τόσο από την Αυλή, όσο κι από τα μυστικιστικά τάγματα, παρακίνησαν μία ποικιλομορφία πρωτοβουλιών σε μουσικά συγγράμματα, τα οποία εστίαζαν στη σημειογραφία, τη θεωρία και στις συλλογές της στιχουργικής, κυρίως του ρεπερτορίου που αφορούσε το «αριστοκρατικό» *fasıl* (Feldman 1996: 29).

Η παλιά ανατολίτικη στρατιωτική μπάντα των Γενίτσαρων (*mehter*) αντικαταστάθηκε από την Αυτοκρατορική Μπάντα (*Muzika-i Humayun*) (Signell 1974: 74), η οποία ήταν η πρώτη ορχήστρα πολυφωνικής μουσικής⁵⁶. Τότε ήταν που κλήθηκε από την Ιταλία ο *Giuseppe Donizetti* (1788-1856),

⁵³ «Είναι γνωστό ότι, ως διάδοχος, είχε αλληλογραφία με τον *Λουδοβίκο ΙΣΤ'* της Γαλλίας ο οποίος αποτελούσε το “πρότυπό” του, και είχε συγκεντρώσει γύρω του έναν κύκλο φίλων και αξιωματούχων, οι οποίοι συμερίζονταν το ενδιαφέρον του για τα ευρωπαϊκά πράγματα. Όταν ανέβηκε στο θρόνο, τοποθέτησε πολλούς από αυτούς σε σημαντικές θέσεις» (Zürcher 2004: 66).

⁵⁴ «Κορυφαίοι Ευρωπαίοι συνθέτες και μουσικοί (ανάμεσά τους οι *Φραντς Λιστ, Αργί Βιετά, Αντζέλο Μαριάνι, Λουίτζι Αρντίτι*) έδιναν συναυλίες στην Κωνσταντινούπολη, ενώ έργα του *Ροσίνι, του Ντουνιτσέτι, του Μπελίνι κ.α.* παίχτηκαν στην Πόλη πολύ μικρό χρονικό διάστημα μετά την πρώτη παρουσίασή τους σε Ευρωπαϊκές πρωτεύουσες» (Κομποτιάτη 2005: 20).

⁵⁵ Σήμερα, σχεδόν οι μισές εκτελέσεις τουρκικής κλασικής μουσικής ερμηνεύονται από μεγάλες χορωδίες.

⁵⁶ Κομποτιάτη 2005: 20.

αδερφός του διάσημου συνθέτη όπερας *Gaetano Donizetti* (1797-1848) για να διευθύνει τη μπάντα που είχε ήδη δημιουργηθεί κατά την περίοδο βασιλείας του Σελίμ Γ' με την ονομασία *Nizam-i Cecid* (Στρατός της «Νέας Τάξης», 1789-1807) (Tekelioğlu 1996: 198)⁵⁷.

Ο Donizetti εργάστηκε για δεκαετίες και σε τελευταία ανάλυση έλαβε το αξίωμα του Πασά (Ντονιτσέτι Πασά)⁵⁸, καθώς αυτός και τα υπόλοιπα μέλη της μπάντας διαχειρίστηκαν το πρόβλημα του περιορισμένου ρεπερτορίου συνθέτοντας εμβατήρια επηρεασμένα από την «ιταλική τεχνοτροπία». Ο σκοπός σύνθεσης αυτών των εμβατηρίων δεν ήταν τόσο η επίτευξη της σύνθεσης του διπόλου που προαναφέραμε Δύσης-Ανατολής, όσο ο εφοδιασμός των ποικίλων μονάδων του νέου στρατού με ένα είδος μουσικής το οποίο θα τους βοηθούσε να παρελαύνουν (Tekelioğlu 1996: 199).

Η σπουδαιότερη συμβολή όμως της Στρατιωτικής Μπάντας (*military band music*), όσον αφορά τους συνθέτες πολυφωνίας της περιόδου της Δημοκρατίας, επήλθε στον τομέα της σημειογραφίας (*notation*). Πράγματι, δεν καταγράφονταν μόνο τα εμβατήρια, αλλά χάρη στις προσπάθειες του Donizetti, ο δυτικός τρόπος καταγραφής βαθμιαία υιοθετήθηκε κι από άλλα είδη μουσικής εκτός αυτής που παιζόταν στη στρατιωτική μπάντα. Επιπροσθέτως, η ανάγκη για εκπαιδευμένους μουσικούς, οι οποίοι θα μπορούσαν να παίζουν στη συγκεκριμένη μπάντα, οδήγησε το 1833 στη δημιουργία της Σχολικής Στρατιωτικής Μπάντας του Παλατιού (*Saray Muzika Mektebi*) (ο.π.).

Τα εχθρικά συμφραζόμενα, από τα οποία η τουρκική μουσική επιβίωσε, άρχισαν να εμφανίζονται νωρίς το 1826 και κατά την περίοδο βασιλείας του σουλτάνου Μαχμούτ Β' και πιο

⁵⁷ «Η πορεία της ορχήστρας αυτής υπήρξε παράλληλη προς την πορεία ανάπτυξης της δυτικής μουσικής στην Τουρκία, αλλά και προς τον μετασχηματισμό της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας σε Δημοκρατία: με τη δημιουργία του νεοσύστατου κράτους και στο πλαίσιο των μεταρρυθμίσεων ο Αττατούρκ προσκάλεσε την ορχήστρα στην Άγκυρα μετονομάζοντάς την τελικά σε Συμφωνική Ορχήστρα της Προεδρίας της Δημοκρατίας» (Κομποτιάτη 2005: 20).

⁵⁸ Κομποτιάτη 2005: 20.

συγκεκριμένα, όταν η οθωμανική στρατιωτική μουσική απαγορεύτηκε μαζί με τα πεπαλαιωμένα στρατιωτικά σώματα των Γενιτσάρων⁵⁹ (Feldman 1996: 16).

Το 1831 δημιουργήθηκε Σχολή Στρατιωτικής Μουσικής και το 1834 Στρατιωτική Ακαδημία στην Πόλη. Σε όλες αυτές τις σχολές, σημαντικός υπήρξε ο ρόλος των ξένων εκπαιδευτών και προϋπόθεση αποτελούσε η γνώση μιας δυτικής γλώσσας (συνήθως γαλλικών). Επίσης, ακόμη και εκτός στρατού, η ανάγκη για στελέχη με γνώση της Ευρώπης και μιας ευρωπαϊκής γλώσσας οδήγησε σε νέες εκπαιδευτικές πρακτικές. Ο σουλτάνος έστειλε για πρώτη φορά, το 1827, μια μικρή ομάδα φοιτητών για εκπαίδευση στην Ευρώπη (Zürcher 2004: 91).

Κατά την παρακμάζουσα περίοδο της οθωμανικής αυτοκρατορίας και τις απαρχές της νεοανατέλουσας δημιουργίας του μελλοντικού οθωμανικού κράτους (1908-1922)⁶⁰ παρατηρείται έντονη στροφή των διανοουμένων και της κυβερνώσας αστικής τάξης προς το Δυτικό πολιτισμό και τα τεχνολογικά του επιτεύγματα. Ένας τύπος μουσικής Δυτικής προέλευσης έρχεται να καταλάβει μια χαρακτηριστική περιθωριακή θέση στη γενική σκηνή. Αυτή η μουσική αντιπροσωπεύτηκε από την Οθωμανική Στρατιωτική Μπάντα. Ο πρώτος οθωμανικός θεσμός που επηρεάστηκε αισθητά από τη Δύση ήταν ο στρατός, στον οποίο, μία προσπάθεια επανασυγκρότησής του σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά πρότυπα όχι μόνο έφερε νέα τεχνολογικά δεδομένα και στρατηγικές μεθόδους για τη διαδικασία της μάχης, αλλά επίσης κι ένα επιστημονικό και ταυτόχρονα απλοϊκό θετικιστικό σύστημα σκέψης για την πραγμάτωση επειγουσών αναγκών, υιοθετώντας αξιώσεις από το σύγχρονο κόσμο. Σε ό,τι αφορά τα μουσικά πράγματα, αξίζει να σημειωθεί, ότι «στρατιωτικοί μουσικοί»

⁵⁹ «Σημείο καμπής στην ανατροπή του κατεστημένου υπήρξε η σύγκρουση ανάμεσα στο Μαχμούτ Β' και τους γενιτσάρους, το 1826. Μετά την εξόντωση των γενιτσάρων, γνωστή στην οθωμανική ιστορία ως *Bakı-i Xaıriye* (αίσιο γεγονός), ο σουλτάνος απέκτησε πλήρη πολιτικό έλεγχο στο στρατό. Ως επακόλουθο του «αισίου γεγονότος», το τάγμα των δερβίσηδων *Μπεκτασήδων*, το οποίο είχε συνδεθεί στενά με τους γενιτσάρους από τον 15^ο αιώνα, επισήμως καταργήθηκε. Πολλά από τα τεμένη τους καταστράφηκαν και τα υπόλοιπα τέθηκαν υπό την επίβλεψη του τάγματος των ορθοδόξων *Σουντιών Νακσιμπεντι*» (Zürcher 2004: 86-87).

⁶⁰ 1908-1913: περίοδος αναζήτησης τρόπων προκειμένου να αναζωογονηθεί η Αυτοκρατορία μέσα από διάφορες αλληλοσυγκρουόμενες ιδεολογίες και πολιτικά προγράμματα, 1913-1918: επικράτηση του τουρκικού εθνικισμού, 1918-1922: οι Νεότουρκοι καταλαμβάνουν ξανά την εξουσία μετά από έναν νικηφόρο απελευθερωτικό αγώνα, και το κίνημα εθνικής αντίστασης αποκτά σταδιακά τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του (Zürcher 2004: 47).

επηρεάζονταν συνεχώς και αποτελούσαν τον πρωτοπόρο πυρήνα των μουσικών «δυτικού τύπου» κατά τη Δημοκρατική περίοδο⁶¹ (Tekelioğlu 1996: 198).

Η μουσική, από παράδοση εναρμονιζόταν και ανταποκρινόταν στα ζητήματα τιμής του οθωμανικού στρατού και χαρακτηριστικό δείγμα αυτού αποτέλεσαν οι *mehter* μπάντες των Γενίτσαρων. Αυτή η μπάντα θεωρείτο αναπόσπαστο κομμάτι του στρατού, καθώς έπαιζε μουσική με σκοπό να ανυψώνει το ηθικό των στρατευμάτων, όταν ο στρατός αναχωρούσε για στρατιωτικές εκστρατείες, ή πριν τις μεγάλες μάχες (ο.π.).

2.5. Οι συνέπειες του Τανζιμάτ

Στο μουσικό τομέα, ένα από τα πιο σημαντικά βήματα προς τον εκμοντερνισμό συμβαίνει κατά την περίοδο βασιλείας του Σελίμ Γ' (περ. βασ. 1789-1807), καθώς καταβάλλονται οι πρώτες προσπάθειες δημιουργίας ενός πρακτικού συστήματος καταγραφής για την οθωμανική κλασική μουσική⁶². Το έργο αυτό ανατίθεται στον αρμένιο συνθέτη *Baba Hamparsum Limonciyan* (1768-1839), ο οποίος συντάσσει ένα σύστημα με αραβικά στοιχεία, ως φθογγόσημα. Ο ανασχηματισμός αυτός, ο οποίος προτάθηκε και συνέχισε να αναπτύσσεται και να διαμορφώνεται ακόμη και μετά το θάνατο του Σελίμ (+1807), διαδραμάτισε σπουδαίο ρόλο στη διάσωση πολλών συνθέσεων μεγάλων μουσικών συνθετών, μέχρι που εν τέλει αντικαταστάθηκε από το σύστημα του πενταγράμμου, το οποίο καθιερώθηκε, περίπου το 1920, από τον Raouf Yekta Bey (Signell 1974: 73). Η πολλή αργή αποδοχή της κάθε φόρμας μουσικής σημειογραφίας φαίνεται να οφείλεται κατά ένα μεγάλο μέρος στην αντίληψη για την ανάγκη της μακράς αποστήθισης, με σκοπό την αφομοίωση τόσο των μουσικών λεπτομερειών, όσο και του στυλ (Feldman 1996: 18). Παρά το γεγονός ότι η μέθοδος της

⁶¹ Για παράδειγμα, ο *Hikmet Simsek*, ο οποίος διηύθυνε την Προεδρική Συμφωνική Ορχήστρα, άρχισε την καριέρα του στην τουρκική στρατιωτική μπάντα (Tekelioğlu χ.χ.: 214).

⁶² Η ανάγκη της γραφικής παράστασης των ήχων ή αλλιώς του τρόπου έκφρασης της μουσικής σκέψης, προκάλεσε, στο πέρασμα του χρόνου, την εμφάνιση πολλών συστημάτων, τα οποία έπειτα ενώθηκαν στην παγκόσμια αποδοχή του πενταγραμμικού συστήματος (Νέα Δομή, τομ. 31, σελ. 44, λήμμα: σημειογραφία).

«προφορικής παράδοσης» εξακολουθεί να υφίσταται στη μνήμη των παλαιότερων γενεών, μεγάλη πλειοψηφία εκτελεστών βασίζεται τώρα στη γραπτή μέθοδο της παρτιτούρας, ένα αναμφίβολο σημάδι του ειμοντερινισμού και ταυτόχρονα ένα τεράστιο βήμα μακριά από τις γενικές ιδέες της «παραδοσιακής» μουσικής (Signell 1974: 73).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η δημιουργία του Τουρκικού Κράτους: πολιτικές της μουσικής

3.1. Από την Αυτοκρατορία στη δημοκρατία

Η μεγάλη αδυναμία των τελευταίων σουλτάνων, ήταν η αποτυχία τους να εμπνεύσουν αφοσίωση στις νέες γενιές γραφειοκρατών και στρατιωτικών, αλλά και στην οθωμανική διανοήση, η οποία προερχόταν από τους δικούς τους αναπτυσσόμενους εκπαιδευτικούς θεσμούς. Ο *Zürcher* αναφέρει ότι, ενώ θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι «με τη διακυβέρνησή τους πέτυχαν σε μεγάλο βαθμό να διατηρήσουν τα απομεινάρια της αυτοκρατορίας άθικτα, απέτυχαν παταγωδώς να εμπνεύσουν και να πείσουν τους υπηκόους τους ότι μπορούσαν να τους κυβερνήσουν» (Zürcher 2004: 139).

3.2. Το κίνημα των Νεότουρκων

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1890 δραστηριοποιήθηκε μια ομάδα «γραφειοκρατών και αξιωματούχων με σύγχρονη παιδεία» (Zürcher 2004: 46), οι οποίοι πίστευαν ότι το κράτος αποτελούσε το μόνο μέσον για να επιβληθούν και να λειτουργήσουν οι μεταρρυθμίσεις. Οι ίδιοι, οργάνωσαν τη συνταγματική επανάσταση του 1908 και είναι γνωστοί ως Νεότουρκοι⁶³. Στο

⁶³ Γενικότερα, « η νεοτουρκική περίοδος διαίρεται βασικά στις εξής φάσεις:

- (1) 1908-1913: περίοδος αναζήτησης τρόπων προκειμένου να αναζωογονηθεί η Αυτοκρατορία μέσα από διάφορες αλληλοσυγκρουόμενες ιδεολογίες και πολιτικά προγράμματα
- (2) 1913-1918: επικράτηση του τουρκικού εθνικισμού
- (3) 1918-1922: οι Νεότουρκοι καταλαμβάνουν ξανά την εξουσία μετά από έναν νικηφόρο απελευθερωτικό αγώνα, και το κίνημα εθνικής αντίστασης αποκτά σταδιακά τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του.
- (4) 1922-1926: η κρίσιμη μεταπολεμική περίοδος κατά την οποία μετασχηματίζεται η δομή του κράτους και επανέρχεται ο μονοκομματισμός
- (5) 1926-1945: απόγειο του Κεμαλισμού
- (6) 1945-1950: σταδιακή μετάβαση στη δημοκρατία, με αποκορύφωμα την ειρηνική απομάκρυνση από την εξουσία του Ρεπουμπλικανικού Λαϊκού Κόμματος.

Μετά το 1950 και το τέλος της περιόδου των Νεότουρκων, πρόκειται, ως επί το πλείστον, για εποχή πραγματικού δημοκρατικού πλουραλισμού και ανάπτυξης της συμμετοχής των μαζών στην πολιτική» (Zürcher 2004: 47).

νεοτουρκικό κίνημα δραστηριοποιήθηκαν, ουσιαστικά, δύο βασικές ομάδες: οι συγκεντρωτικοί-εθνικιστές και οι αποκεντρωτικοί-φιλελεύθεροι⁶⁴. Σκοπός τους ήταν να «εκσυγχρονίσουν και να ενισχύσουν ... το κράτος και την κοινωνία σύμφωνα με μια θετικιστική και όλο πιο εθνικιστική ιδεολογία» (ο.π.). Για τον *Edbem Eldem* «το καθεστώς των Νεότουρκων, το οποίο ξεκίνησε ως ένα φιλελεύθερο φιλοσυνταγματικό κίνημα που είχε στόχο την ενσωμάτωση των διαφορών των εθνοτήτων κατά τη διαδικασία οικοδόμησης του Οθωμανικού Έθνους, γρήγορα φάνηκε πως έφερε τους πόρους μιας πολιτικής αποκλεισμού και εκτουρκισμού»⁶⁵. Κύριο μέλημα των Νεότουρκων ήταν η προσπάθεια για τη δημιουργία εθνικής βιομηχανίας και αστικής τάξης. Για την επίτευξη του τελευταίου, ακολουθήθηκε ως τακτική, η ίδρυση ντόπιων εταιρειών⁶⁶.

Ως μια από τις κυριότερες αιτίες του κινήματος των Νεότουρκων θεωρήθηκε ουσιαστικά, «η οργή των νεότερων μελών της ανώτερης τάξης για το σχεδόν αποικιακό οικονομικό τέλμα στο οποίο είχε βυθιστεί η αυτοκρατορία» (Zürcher 2004: 181), ενώ κάποιιο υποστηρίζουν πως «η συνταγματική μοναρχία της 24^{ης} Ιουλίου 1908 ήταν αποτέλεσμα κοινών προσπαθειών όλων των οθωμανικών εθνοτήτων»⁶⁷ και όχι μόνο των μουσουλμάνων και των τουρκόφωνων.

Στην εξωτερική πολιτική των Νεότουρκων τέθηκε ως βάση και σκοπός, η εξυπηρέτηση των εθνικών συμφερόντων κι αυτό λειτούργησε ως «μια καινούρια αρχή στην ατζέντα της Οθωμανικής εξωτερικής πολιτικής»⁶⁸. Για την επίτευξη αυτού του στόχου, ακολουθήθηκε μια εξωτερική πολιτική, η οποία αποσκοπούσε στη συνεργασία με τις μεγάλες εξωτερικές δυνάμεις, για αυτό παρατηρήθηκαν και φαινόμενα, όπως το γεγονός, ότι «η οργάνωση του στρατού αφέθηκε στους Γερμανούς, ενώ του ναυτικού ανατέθηκε στη Βρετανία και της χωροφυλακής στη Γαλλία»⁶⁹. Παρ’

⁶⁴ Χριστόφορος Ψηλός, περιοδικό Ιστορικά 126, Ελευθεροτυπία 14 Μαρτίου 2002 - «Η επανάσταση των Νεότουρκων», σ. 34.

⁶⁵ Περιοδικό Ιστορικά 285, Ελευθεροτυπία 12 Μαΐου 2005 - «Οθωμανική Αυτοκρατορία μέρος 1^ο», σ. 48.

⁶⁶ Murat Koralturk, περιοδικό Ιστορικά 126, Ελευθεροτυπία 14 Μαρτίου 2002 - «Η επανάσταση των Νεότουρκων» σ.σ. 47-48.

⁶⁷ Osman Koker, περιοδικό Ιστορικά 126, Ελευθεροτυπία, 14 Μαρτίου 2002 - «Η επανάσταση των Νεότουρκων», σ. 14.

⁶⁸ Elcin Macar, περιοδικό Ιστορικά 126, Ελευθεροτυπία, 14 Μαρτίου 2002 - «Η επανάσταση των Νεότουρκων» σ. 18.

⁶⁹ Ο.π. σ. 19.

όλα αυτά όμως, οι συγκρούσεις συμφερόντων των εμπλεκομένων χωρών, ήταν αναπόφευκτες⁷⁰, με αποτέλεσμα τις έντονες διακυμάνσεις στην αντιμετώπιση του τουρκικού κράτους, από και προς τις άλλες χώρες, ανά περίοδο⁷¹.

Όλα τα παραπάνω γεγονότα μπορούν να συνθέσουν και να χαρακτηρίσουν τη δεύτερη ιστορική φάση.

3.3. Η εγκαθίδρυση της Τουρκικής Δημοκρατίας

Η τρίτη ιστορική φάση, θα μπορούσε να συμπεριλάβει τα γεγονότα, τα οποία συνόδευσαν την κατάρρευση της οθωμανικής αυτοκρατορίας και την εγκαθίδρυση της τουρκικής δημοκρατίας το 1923 και φτάνει, γενικευμένα, μέχρι σήμερα (Signell 1974: 73).

Η Τουρκία το 1923, «ύστερα από δέκα χρόνια σχεδόν συνεχών εχθροπραξιών είχε μετατραπεί σε ερείπια σε σημείο που δεν είχε σχεδόν προηγούμενο στη σύγχρονη ιστορία. Από δημογραφική άποψη, οι συνέπειες από τη μαζική μετανάστευση και τους θανάτους ήταν ανάγλυφες» (Zürcher 2004: 226). Μετά την κατάργηση του οθωμανικού σουλτανάτου, την εξουσία ασκούσε η εθνοσυνέλευση, η οποία είχε τη δυνατότητα να ελέγχει άμεσα τον πρόεδρο και τους υπουργούς.

Ίσως η πιο εξέχουσα προσωπικότητα της σύγχρονης Τουρκίας ήταν ο στρατηγός και πολιτικός Μουσταφά Κεμάλ Αττατούρκι (1881-1938) (εικ. 29, 30), ο οποίος συμμετείχε στο κίνημα των Νεότουρκων, σχημάτισε κυβέρνηση τον ίδιο χρόνο και το 1920 ανακηρύχθηκε πρόεδρος και αρχηγός του στρατού, αναλαμβάνοντας την αντιμετώπιση των ελληνικών στρατευμάτων της Μικράς Ασίας⁷². Από τη θέση αυτή, προέβη σε ένα σημαντικό αριθμό μεταρρυθμίσεων, οι οποίες αποσκοπούσαν στην εκκοσμίκευση και στον εκσυγχρονισμό της κοινωνίας του τουρκικού κράτους.

⁷⁰ «Η πολιτική του πανισλαμισμού απειλούσε τα βρετανικά συμφέροντα, ενώ η αντίστοιχη του παντουρκισμού τα ρωσικά» ο.π. σ. 21.

⁷¹ Στις 14 Νοεμβρίου 1917, ύστερα από έκκληση της Γερμανίας, κηρύχθηκε ιερός πόλεμος (τζιχάντ) από το σείχη του Ισλάμ, κατά των «απίστων Αντάντ» ο.π. σ. 22.

⁷² Περιοδικό Ιστορικά 126, Ελευθεροτυπία 14 Μαρτίου 2002- «Η επανάσταση των Νεότουρκων» σ. 25.

Ήδη από το 1925, σφραγίσθηκαν ιερὰ τεμένη (*τουρμπέδες*) και κοινόβια των δερβίσηδων (*τεκέδες*) και αντικαταστάθηκε το κόκκινο φέσι με ευρωπαϊκού τύπου καπέλο. Από το 1926 κι έπειτα, υιοθετήθηκε το ευρωπαϊκό Γρηγοριανό ημερολόγιο, το δυτικό σύστημα μέτρησης της ώρας, οι δυτικοί αριθμοί (1928), τα δυτικά μέτρα και σταθμά (1931), ο ελβετικός αστικός κώδικας και ο ποινικός κώδικας της Ιταλίας του *Μουσολίνι*. Παράλληλα, υιοθετήθηκαν τα επώνυμα (1934), θεσμοθετήθηκαν νέοι νόμοι με επίκεντρο την αναδιοργάνωση του τραπεζικού τομέα, ενώ με την εξαίρεση του στρατεύματος καταργήθηκαν και όλοι οι τίτλοι ευγενείας (*μπέης, εφέντης, πασάς* κ.λπ.). Σε ό,τι αφορά το οικογενειακό δίκαιο, σημειώθηκαν σημαντικές αλλαγές, οι οποίες επικεντρώθηκαν στην κατάργηση του θρησκευτικού γάμου και της πολυγαμίας, προωθώντας μια μορφή χειραφέτησης της γυναίκας, ενώ αποκορύφωση των μεταρρυθμιστικών μέτρων υπήρξε η υιοθέτηση του λατινικού αλφαβήτου, έναντι του οθωμανικού τουρκικού που επικρατούσε μέχρι τότε (Seeman 2002: 327, Zürcher 2004: 237-254).

Οι ενέργειες και οι στόχοι του Κεμάλ βρήκαν πολλούς σύμφωνους, οι οποίοι κατείχαν ποικίλες θέσεις στο κοινωνικό στερέωμα και οι οποίοι ονομάστηκαν Κεμαλιστές⁷³. Χαρακτηριστικά των Κεμαλιστών ήταν ο ακραίος εθνικισμός, με τη συνακόλουθη προβολή μιας νομιμοποιητικής ιστορικής μυθολογίας⁷⁴ και μιας ρατσιστικής ρητορικής, ο αυταρχικός χαρακτήρας του καθεστώτος και οι προσπάθειές του να εξασφαλίσει για το κόμμα του ολοκληρωτικό μονοπώλιο στην πολιτική, κοινωνική και πνευματική σφαίρα, αλλά και η προσωπολατρία τόσο στο πρόσωπο του Αττατούρκι, όσο και του *Ισμέτ Ινονού* (Zürcher 2004: 247-252).

⁷³ Ο Κεμαλισμός ή Αττατουρκισουλούκ (Αττατουρισμός) όπως αποκαλούνταν στη δεκαετία του '30 «...δεν υπήρξε ποτέ μια συνεκτική καθολική ιδεολογία, και μπορεί να περιγραφεί, ως σύνολο αντιλήψεων και απόψεων που ποτέ δεν διατυπώθηκαν με ακρίβεια...Ο Κεμαλισμός παρέμεινε μια εύπλαστη έννοια και με τον τρόπο αυτό, μπορούσαν να αυτοαποκαλούνται κεμαλιστές άνθρωποι με πολύ διαφορετική κοσμοαντίληψη. Οι βασικές αρχές του κεμαλισμού καταγράφηκαν στο πρόγραμμα του κόμματος του 1931. Αυτές ήταν: ρεπουμπλικανισμός, κοσμική ιδεολογία, εθνικισμός, λαϊκισμός, κρατισμός και επαναστατικότητα. Το καθεστώς των Νεότουρκων στην Τουρκία επέβαλε την πολιτική του σε έναν αδιάφορο πληθυσμό. Οι κεμαλιστές ποτέ δεν επιχείρησαν καμιά ριζική ή μόνιμη κινητοποίηση του πληθυσμού για τους στόχους τους. Ενώ το κεμαλικό κράτος υπήρξε αναμφίβολα αυταρχικό και ολοκληρωτικό, η παρουσία ενός παντοδύναμου ηγέτη δε μετασχηματίστηκε σε καθοδηγητική πολιτική αρχή» (Zürcher 2004: 247-252).

⁷⁴ Για περισσότερα, βλ. παρακάτω, στο κεφάλαιο σχολιασμού κειμένου του Ziya Gökalp (κεφ. 3.4).

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, μπορεί να διατυπωθεί ότι την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας ακολούθησαν οικονομικοί, πολιτικοί και πολιτιστικοί μετασχηματισμοί, οι οποίοι πραγματοποιήθηκαν από το Mustafa Kemal Atatürk. Οι κυβερνητικές ενέργειες στόχευαν στη μεταποίηση της πολιτιστικής ζωής σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά μοντέλα, καθώς παρατηρείται στροφή από την ελάχιστη εξουσία προς τη Δύση, κυρίως σε ό,τι αφορά την εκπαίδευση, την πολιτική και στρατιωτική διακυβέρνηση και οργάνωση, με χαρακτηριστικό τους έντονους δανεισμούς –αν και επιφανειακούς πολλές φορές– ως μέσα προς αντικατάσταση της τοπικότητας, αλλά και στην ενοποίηση των πολιτών για ένα καινούριο κράτος με κοινούς στόχους (Seeman 2002: 327).

Επίσης, καλό θα ήταν να επισημανθεί ότι η εγκαθίδρυση της τουρκικής δημοκρατίας και οι προσπάθειες που προηγήθηκαν, συμπίπτουν με την περίοδο έξαρσης των εθνικών κινημάτων και των προσπαθειών για τη δημιουργία εθνών-κράτων –ή εθνικών κρατών-, στον ευρύτερο βαλκανικό χώρο. Οι συνθήκες αυτές καλλιέργησαν πρόσφορο έδαφος και αφορμές για τη χρήση, την «προσαρμογή» και την προβολή εννοιών και όρων, όπως αυτοί της «παράδοσης», του πολιτισμού, της αυθεντικότητας, της ιστορίας κ.α.

3.4. Ziya Gökalp: δοκίμιο για τη μουσική

Στη «διαπραγμάτευση» αυτού του μέρους της μελέτης που ακολουθεί, χρησιμοποιήθηκαν κείμενα, τα οποία αντιπροσωπεύουν, κατά βάσιν, μια σύγχρονη οπτική της επιστήμης της ανθρωπολογίας και διαπραγματεύονται κυρίως, τις έννοιες του έθνους-κράτους, της «επινοημένης παράδοσης», του εθνικισμού και του διπόλου «παρόντος-παρελθόντος». Η προσπάθεια αυτή, αποσκοπεί στη μελέτη και στη διαπραγμάτευση των εννοιών της «*alaturka*» και της «*alafanga*» μουσικής στην περιοχή της σύγχρονης Τουρκίας, η οποία σχετίζεται άμεσα με το λεγόμενο «έθνος-κράτος», με τη διαμόρφωση και με τη χρήση των όρων του εθνικισμού, της «παράδοσης» και της «επινόησης» αυτής. Έτσι, επιχειρείται μία παρουσίαση των όρων αυτών κι ένας προσδιορισμός τους, μέσα από βιβλία και κείμενα γνωστών και καθολικά αναγνωρισμένων επιστημόνων, κυρίως, από το χώρο της

ανθρωπολογικής επιστήμης και της ιστορίας, με σκοπό να συμβάλουν στη μελέτη και στην κατανόηση των ενεργειών, των στόχων και των αποτελεσμάτων της εκάστοτε πολιτικής εξουσίας, τόσο λίγο πριν, όσο και μετά την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας στην Τουρκία, οι οποίες σχετίζονται άμεσα, όπως προαναφέρθηκε, με τη διαμόρφωση και τη χρήση των εννοιών της «*alaturka*» και της «*alafranga*» μουσικής.

Το ιδεολογικό υπόβαθρο του Τουρισμού, αλλά και των πολιτικών μεταρρυθμίσεων, οι οποίες έλαβαν χώρα στο νεοϊδρυθέν τουρκικό κράτος, είχαν ως εκφραστή τους, σε ένα θεωρητικό επίπεδο, το *Mehmet Ziya Gökalp* (1876-1924) (εικ. 31-32α,β). Ο Gökalp, τούρκος κοινωνιολόγος, με σπουδές στο εξωτερικό, ήταν «οπαδός του γάλλου φιλοσόφου *Νταρκέμ* (και) ενστερνιζόταν τις ιδέες του τελευταίου για την υπεροχή της κοινωνίας πάνω στο άτομο, αν και αντικατέστησε την έννοια της “κοινωνίας” με την έννοια του “έθνους”» (Zürcher 2004: 190), ενώ παράλληλα θεωρείται και εμπνευστής του Τουρισμού.

Ο ίδιος, ως μέλος των Νεότουρκων και σύμβουλος του Mustafa Kemal Attaturk, μέσα από μια σειρά δοκιμίων, πρότεινε τη μορφή που θα πρέπει να έχει η πολιτισμική σύσταση-υπόσταση του νέου τουρκικού κράτους, εμπνευσμένος από την «προσπάθεια πολιτιστικής εξέλιξης» του κράτους, ως μια «σύνθεση Ανατολής-Δύσης ή Δύσης-Ανατολής», όπως είχε διατυπώσει νωρίτερα ο Kemal Attaturk (Tekelioglu 1996.: 194). Η προσπάθειά του είχε ως σκοπό «να συντεθούν τα διάφορα στοιχεία της Οθωμανικής κληρονομιάς (Ισλάμ, τουρκική εθνικότητα, οθωμανικό κράτος) με ευρωπαϊκού τύπου εκσυγχρονισμό» (Zürcher 2004: 190). Βασισμένος στις ιδέες του γερμανού κοινωνιολόγου *Τένις*, ο Ziya Gökalp, έκανε μια διάκριση ανάμεσα στην “κουλτούρα” (*χας - [hars]*), το σύνολο των αξιών και εθίμων που συναντά κανείς σε μια κοινότητα, και τον “πολιτισμό” (*μεντενιγιέτ - [medeniyet]*), ένα ορθολογικό, παγκόσμιο σύστημα γνώσης, επιστήμης και τεχνολογίας» (Zürcher 2004: 190).

Ένα από τα χαρακτηριστικά δεδομένα, τα οποία καθόρισαν την επίσημη πολιτική στάση του νεοσύστατου τουρκικού κράτους, απέναντι στο είδος της μουσικής, το οποίο θα ακουγόταν, θα χρησιμοποιούνταν και θα προωθούνταν από την επίσημη εξουσία του τουρκικού κράτους, εκείνη

την εποχή, αποτελεί και το παρακάτω κείμενο του Ziya Gökalp, το οποίο πρόκειται για απόσπασμα από ένα δοκίμιο του, με τίτλο «λογοτεχνία και μουσική»:

Απόσπασμα από το δοκίμιο του Ziya Gökalp, με τίτλο «λογοτεχνία και μουσική»

«Πριν από την εισαγωγή της Ευρωπαϊκής μουσικής, υπήρχαν δύο είδη μουσικής στην Τουρκία: το ένα ήταν η Ανατολική μουσική, την οποία πήρε ο Φαράμπι από τους Βυζαντινούς και το άλλο ήταν η λαϊκή μουσική, που ήταν η συνέχεια της αρχαίας Τουρκικής μουσικής» ...

«Αυτή η νοσηρή μουσική [η Ανατολική μουσική], αφού μεταδόθηκε από τον Φαράμπι στους Άραβες, πέρασε στους Πέρσες και τους Οθωμανούς μόνο και μόνο εξαιτίας της εκτίμησης που απολάμβανε από τα παλάτια.»

«Σήμερα είμαστε αντιμέτωποι με τρία είδη μουσικής: την Ανατολική μουσική, τη Δυτική μουσική και τη λαϊκή μουσική. Ποια απ' όλες αυτές είναι η δικιά μας; Η Ανατολική μουσική είναι νοσηρή και αντεθνική. Η λαϊκή μουσική αντιπροσωπεύει την κουλτούρα μας. Η Δυτική μουσική είναι η μουσική του νέου μας πολιτισμού. Συνεπώς, καμιά από τις δύο τελευταίες δεν πρέπει να μας είναι ξένες. Άρα η εθνική μας μουσική θα γεννηθεί από τη σύνθεση της λαϊκής μας μουσικής με τη Δυτική μουσική. Η μουσική μας αποτελεί έναν πλούσιο θησαυρό μελωδιών. Συλλέγοντας και διαμορφώνοντας αυτές τις μελωδίες σύμφωνα με τις τεχνικές της Δυτικής μουσικής, θα μπορέσουμε να έχουμε μία μουσική που είναι εθνική και σύγχρονη ταυτόχρονα.»

(Gökalp, Berkes 1959: 299-301)

[μτφρ. Πούλος Παναγιώτης]⁷⁵

Στο πρώτο μέρος του παραπάνω αποσπάσματος του κειμένου του Ziya Gökalp, ο συγγραφέας προβάλλει έναν αβάσιμο και αυθαίρετο διαχωρισμό ανάμεσα στα δεδομένα που

⁷⁵ Ανέκδοτη μετάφραση. Πρόσφατη μετάφραση του παραπάνω κειμένου του Ζιγιά Γκιοκάλπ στα ελληνικά πραγματοποιήθηκε και από τον Άρη Αμπατζή στο βιβλίο: Ζιγιά Γκιοκάλπ. 2005. «Αρχές του Τουρκισμού». Κούριερ Εκδοτική.

επιπρατούσαν, πριν την εμφάνιση της ευρωπαϊκής μουσικής στο χώρο αυτό (της μουσικής), στη σύγχρονη του Τουρκία. Διατυπώνει μια απλοποιϊτική εκδοχή της ιστορίας και οδηγείται σε μία – αναπόφευκτα- απλοϊκή κατηγοριοποίηση, διαχωρίζοντας την ύπαρξη δύο μουσικών ειδών, της «Ανατολικής» και της «λαϊκής μουσικής», την οποία χαρακτηρίζει και ως «συνεχεία της αρχαίας Τουρκικής μουσικής», προετοιμάζοντας –και εν μέρει «θεμελιώνοντας» με έναν επιστημονικοφανή τρόπο- πολύ έξυπνα, τις παρακάτω θέσεις του.

Η διαπραγμάτευση εννοιών όπως αυτή της «συνέχειας», παραπέμπει ευθέως, στις γενικότερες πολιτικές ενός έθνους-κράτους, οι οποίες σχετίζονται άμεσα με τη διαχείριση όρων όπως αυτοί, της «αυθεντικότητας» και της «παράδοσης». Γενικότερα, σε ένα έθνος-κράτος, οι αναφορές σε όρους-έννοιες, οι οποίες εκφράζουν πολιτισμικά μια περιοχή (γλώσσα, θρησκεία, μουσική, αρχιτεκτονική κ.λπ.), καθώς και η γενικότερη χρήση αυτών, σχετίζονται απόλυτα με τη συνολική πολιτική διαμόρφωσης και χρήσης του όρου «παράδοση».

«Η αποδεδειγμένη σχέση ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν αποτελεί την ουσία ενός έθνους-κράτους» (Δέλτσου χ.χ.: 109), το οποίο χαρακτηρίζεται κατά βάση από την προσπάθεια σύνδεσης των μελών του –μέσω της σύνδεσης της κοινής τους καταγωγής και των πολιτισμικών τους χαρακτηριστικών (γλώσσα, θρησκεία κ.λπ.)– με ένα συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο, την «πατρίδα»⁷⁶. Για να επιτευχθεί αυτού του είδους η σύνδεση, χρησιμοποιήθηκε η έννοια της

⁷⁶ Για τις έννοιες του έθνους και του εθνικού κράτους, καθώς επίσης και για τη σχέση έθνους με την «πατρίδα», ο E. J. Hobsbawm, διατύπωσε ότι: «το “έθνος” ... (το οποίο) ανήκει αποκλειστικά σε μίαν ιδιαίτερη και ιστορικά πρόσφατη περίοδο ... είναι μια κοινωνική οντότητα μόνον εφόσον σχετίζεται με ένα ορισμένο είδος σύγχρονου εδαφικού κράτους, το “εθνικό κράτος”, και είναι άσκοπο να συζητάμε για έθνος και εθνικισμό παρά μόνον εφόσον και τα δύο σχετίζονται με αυτό» (Hobsbawm 1994: 22).

Για το έθνος, ο Gellner προτείνει δύο ορισμούς, έναν «πολιτισμικό» και έναν «βουλησιαρχικό», όπως χαρακτηριστικά διατυπώνει: 1) «δύο άνθρωποι ανήκουν στο ίδιο έθνος, εάν και μόνο εάν, μοιράζονται τον ίδιο πολιτισμό, όπου πολιτισμός σημαίνει με τη σειρά του ένα σύστημα ιδεών, συμβόλων, συνειρμών και τρόπων συμπεριφοράς και επικοινωνίας» («πολιτισμικός» ορισμός) και 2) «δύο άνθρωποι ανήκουν στο ίδιο έθνος εάν, και μόνο εάν, αναγνωρίζουν ο ένας τον άλλον ως μέλος του ίδιου έθνους» («βουλησιαρχικός» ορισμός). «Με άλλα λόγια, έθνη εποίησεν ο άνθρωπος’ τα έθνη είναι κατασκευάσματα των ανθρώπινων πεποιθήσεων και δεσμών και μορφών αλληλεγγύης» (Gellner 1992: 23-24). Ο Λιάκος υποστηρίζει ότι «η κατάκτηση του κράτους από το έθνος άρχισε με τη διακήρυξη της αρχής της εθνικής κυριαρχίας από την επαναστατική συνέλευση του 1879. Μέσω της αρχής αυτής, το κράτος έγινε όργανο του έθνους. Οι

παράδοσης, η οποία ουσιαστικά λειτουργεί και ως μέσο ταυτοποίησης, αφού η έννοια της ταυτότητας προϋποθέτει, ουσιαστικά, τη σχέση παρόντος και παρελθόντος και στην περίπτωση του παραπάνω αποσπάσματος, φανερώνεται μέσα από τον όρο «συνεχία».

Η φράση του, περί «συνέχειας της αρχαίας Τουρκικής μουσικής», καθιστά σαφή την προσπάθεια κάθε αρχής ενός έθνους-κράτους να προβάλει δεσμούς συνέχειας με ένα «ένδοξο ιστορικό παρελθόν», μέσα από διαδικασίες «ομοιογενοποίησης» των πολιτισμικών χαρακτηριστικών των μελών του και υπηρετεί την προσπάθεια κάθε έθνους-κράτους, το οποίο «δεν περιορίζεται στο να ολοκληρώσει την εθνική ενότητα (αλλά) συγκροτείται χτίζοντας αυτή την ενότητα...» (Πουλιαντζάς από Λιάκο 2005: 57). Αυτή η προσπάθεια στοχεύει στην καλλιέργεια, στην προβολή και στην υιοθέτηση εκείνων των στοιχείων, τα οποία «υποτίθεται ότι συνιστούν το έθνος: το κοινό έδαφος, ... (η) κοινή γλώσσα, ... (οι) κοινές ιστορικές και πολιτισμικές παραδόσεις (βλ. μουσική) ...» (ο.π. σ. 58).

Επίσης, για τη Δέλτσου, η ουσία ενός έθνους-κράτους συνίσταται στην αποδεδειγμένη σχέση παρόντος-παρελθόντος (Δέλτσου χ.χ.: 109), με χαρακτηριστικό το γεγονός, ότι η χρήση του παρελθόντος γίνεται πάντα με βάση τις «ανάγκες του παρόντος». Το τελευταίο παραπέμπει άμεσα σε μια επιλεκτική χρήση του παρελθόντος, η οποία υπηρετεί μια γενικότερη προσπάθεια «ομοιογενοποίησης» που χαρακτηρίζει τα έθνη-κράτη. Αυτή η «ομοιογενοποίηση» αφορά κυρίως τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά των μελών τους και για την επίτευξη αυτού του σκοπού γίνεται «φιλτράρισμα» σε παρελθόντα ιστορικά γεγονότα και σε στοιχεία της καθημερινότητας, έτσι όπως αυτά εντοπίζονται στις καθημερινές πρακτικές. Στο κείμενο του Ziya Gökalp, αυτή η διαδικασία «φιλτραρίσματος» του παρελθόντος, εμφανίζεται από τη διαχείριση της «πορείας» που παρουσιάζει

νόμοι και οι θεσμοί υπηρετούσαν το έθνος, και το ίδιο το έθνος έγινε η αρχή της νομιμοποίησης του κράτους» (Λιάκος 2005: 76-77). Σε αντίθεση με την προαναφερθείσα σύνδεση της «κοινής καταγωγής» και των «κοινών πολιτισμικών χαρακτηριστικών», με ένα συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο («πατρίδα»), τα οποία συνθέτουν ένα έθνος-κράτος, καλό θα ήταν να προβληθεί και μία παλαιότερη μορφή σύνδεσης, η οποία εκφράζει το «έθνος», εντοπίζεται στον Ηρόδοτο και συμπεριλαμβάνει την καταγωγή, τη γλώσσα, τα ήθη και τη θρησκεία [«ανάμεσα στα στοιχεία με τα οποία περιγράφει {ο Ηρόδοτος} το έθνος (καταγωγή, γλώσσα, ήθη και θρησκεία) δεν περιλαμβάνει το έδαφος» (ο.π. σ. 60)].

ο ίδιος ότι ακολούθησε η «νοσηρή Ανατολική μουσική», προερχόμενη από τους «Βυζαντινούς», μέσω του «Φαράμπι», των «Αράβων» και των «Περσών», φθάνοντας στους «Οθωμανούς».

Στα πλαίσια τεκμηρίωσης-νομιμοποίησης του σχήματος «παρόντος-παρελθόντος», οι *Hobsbawm* και *Ranger*, προσθέτουν ότι η καταγραφή και η χρήση της ιστορίας κατέχει σημαντική θέση, από τη στιγμή που γίνεται προσπάθεια καταγραφής αυτής και επέρχεται μια μορφή «επινόησης της παράδοσης», η οποία, σύμφωνα με τους τελευταίους, ορίζεται ως «ένα σύνολο πρακτικών οι οποίες συνήθως διέπονται, φανερά ή σιωπηρά, από αποδεικτούς κανόνες και με τελετουργική ή συμβολική φύση, και οι οποίες επιδιώκουν να ενσταλάξουν ορισμένες αξίες και κανόνες συμπεριφοράς μέσω επανάληψης, γεγονός που αυτόματα συνεπάγεται τη συνέχεια με το παρελθόν» (*Hobsbawm – Ranger 2004: 9-10*). Αυτού του είδους η «επινόηση», εμφανίζεται κυρίως σε περιόδους κατά τις οποίες «ένας ταχύς μετασχηματισμός της κοινωνίας εξασθενίζει ή καταστρέφει τα κοινωνικά πρότυπα για τα οποία είχαν σχεδιαστεί οι “παλιές” παραδόσεις» (*Hobsbawm – Ranger 2004: 13*). Αυτό έχει ως συνέπεια τη δημιουργία «νέων» παραδόσεων, εξαιτίας του γεγονότος ότι, αφενός μεν οι παλαιότερες μορφές παράδοσης είχαν καταστεί «μη βιώσιμες» κι αφετέρου δε, ότι οι «νέες παραδόσεις, απλώς, προέκυπταν από την αδυναμία να χρησιμοποιήσουμε ή να εφαρμόσουμε τις παλιές» (ο.π. σ. 13). Στην περίπτωση του τουρκικού έθνους-κράτους, ο προαναφερθείς, «μετασχηματισμός της κοινωνίας» και τα συναφή χαρακτηριστικά αυτού, είναι ιδιαίτερα εμφανή, αφού, ο πυρήνας δημιουργίας και διαμόρφωσης του παραπάνω κράτους, εντοπίζεται σε μια μεταβατική περίοδο, η οποία χαρακτηρίζεται από γεγονότα τα οποία επιφέρουν την κατάλυση της οθωμανικής αυτοκρατορίας, τη δημιουργία του τουρκικού κράτους και την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας σε αυτό.

Με τα παραπάνω θεωρητικά δεδομένα, περί των παλαιότερων και των «νέων» μορφών παράδοσης, συμπληρώνοντας ότι αυτού του είδους η προσπάθεια λάμβανε χώρα με τη «χρησιμοποίηση παλιών μοντέλων για (αυτούς τους) νέους σκοπούς», εμφανίστηκαν σκιοποί, οι οποίοι «απολάμβαναν κατ' όνομα τη συνέχεια, αλλά στην πραγματικότητα κατέληγαν σε κάτι πολύ διαφορετικό» (ο.π. σ. 14). Χρησιμοποιήθηκαν έτσι, παλιότερα δεδομένα-υλικά (π.χ. «υφιστάμενες

εθιμικές παραδοσιακές πρακτικές») για την «κατασκευή επινοημένων νεωτεριστικών παραδόσεων για εντελώς καινοφανείς σκοπούς» (ο.π. σ. 14).

Η πρακτική αυτή εφαρμόστηκε κατά κόρον από διάφορους πολιτικούς θεσμούς, ιδεολογικά κινήματα και ποικίλες ομάδες⁷⁷ (βλ. έννοιες: εθνικισμός⁷⁸, έθνος-κράτος κ.λπ.), με συνηθισμένο, απώτερο σκοπό την «απόδειξη» και την προβολή της σύνδεσης τους με ένα ένδοξο αρχαίο παρελθόν, εμφανίζοντας μια αδιάσπαστη ιστορική συνέχεια, «είτε μέσω ημι-μυθοπλασίας ... είτε μέσω πλαστογράφησης» (ο.π. σ. 16), επίσημα ή ανεπίσημα. Οι παραπάνω θεωρητικές διατυπώσεις, εμφανίζονται, πρακτικά αποτυπωμένες, στο απόσπασμα του Ziya Gökalp και υπηρετούν την προαναφερθείσα κατασκευή της ιστορίας. Αυτό γίνεται εμφανές από την αναφορά του στην «αρχαία Τουρκική μουσική», την οποία θεωρεί ως πρόγονο και πυρήνα της «λαϊκής (Τουρκικής) μουσικής».

Στον όρο «επινοημένη παράδοση», εμπεριλαμβάνονται «παραδόσεις» οι οποίες «επινοήθηκαν, κατασκευάστηκαν και θεσπίστηκαν», αναμφίβολα επίσημα από κάποιο «φορέα» (βλ. κράτος) ή ανεπίσημα από κάποιον άλλο φορέα, μέσα σε μια «βραχεία και χρονολογήσιμη» περίοδο, με δεδομένο τη μεγαλύτερη δυσκολία ανίχνευσης αυτού του είδους της προσπάθειας «επιπόησης». Η «επινοημένη παράδοση» οφείλει την ύπαρξή της, είτε σε έναν μόνο δημιουργό, είτε σε ιδιωτικές

⁷⁷ Βλ. στη συγκεκριμένη περίπτωση του τουρκικού έθνους-κράτους, το κίνημα των Νεότουρκων και τον Τουρκισμό.

⁷⁸ Για τον Gellner, ο «εθνικισμός»: α) ορίζεται ως «αξίωμα που θεωρεί ότι η πολιτική και η εθνική ενότητα πρέπει να συμπίπτουν» (Gellner από Hobsbawm 1994: 22) και β) «είναι πρώτα πρώτα μια πολιτική αρχή, η οποία υποστηρίζει την αναρμόνιση της πολιτικής και της εθνικής οντότητας. Ο εθνικισμός ως αίσθημα ή ως κίνημα μπορεί να οριστεί κατά τον καλύτερο τρόπο υπό το πρίσμα αυτής της αρχής. Εθνικιστικό αίσθημα είναι το αίσθημα οργής που προκαλεί η παραβίαση αυτής της αρχής, ή το αίσθημα ικανοποίησης που προκαλεί η εκπλήρωσή της. Εθνικιστικό κίνημα είναι αυτό που υποκινείται από ένα τέτοιου είδους αίσθημα» (Gellner 1992: 13).

«Ο εθνικισμός σημαίνει την κατάληψη του κράτους από το έθνος. Αυτή είναι η ουσία του εθνικού κράτους. Το αποτέλεσμα της ταύτισης έθνους και κράτους τον 19^ο αιώνα είναι διπλό. Ενώ το κράτος ως νομικός θεσμός έχει διακηρύξει ότι πρέπει να προστατεύει τα δικαιώματα του ανθρώπου, η ταύτισή του με το έθνος συνεπάγεται την ταύτιση του με τον πολίτη ως εθνικό υποκείμενο, και συνεπώς καταλήγει στη σύγχυση των δικαιωμάτων του ανθρώπου με τα δικαιώματα των εθνικών υποκειμένων, ή με τα εθνικά δικαιώματα. Ακόμη περισσότερο, στο βαθμό που το κράτος αποτελεί μια “επιχείρηση δύναμης”, επιθετική και με τάσεις επέκτασης, το έθνος, διά μέσου της ταύτισής του με το κράτος, απορροφά όλες εκείνες τις ποιότητες και διεκδικεί επέκταση ως εθνικό δικαίωμα, σαν μια αναγκαιότητα για τους σκοπούς του έθνους» (Hannah Arendt από Λιάκος 2005: 76). Από τα παραπάνω εμφανίζονται έντονα και καταλυτικά τα βαθύτερα στοιχεία, τα οποία αποτελούν σημαντικό κομμάτι του πυρήνα καλλιέργειας του εθνικισμού (το 19^ο αιώνα).

ομάδες, είτε σε μια ομάδα-φορέα, κάτω από μια «επίσημη» προσπάθεια, ή –όπως πολλές φορές έχει καταστεί γεγονός- ακόμη και κάτω από μια ανεπίσημη προσπάθεια τέτοιου είδους. Στην περίπτωση του τουρκικού έθνους-κράτους, η προσπάθεια αυτή, καταλογίζεται στις ενέργειες του «Τουριστών», των οποίων εμπνευστής και εκφραστής, όπως ήδη αναφέρθηκε, ήταν και ο Ziya Gökalp, κάτι το οποίο διαφαίνεται ξεκάθαρα και από το παραπάνω απόσπασμα.

Όπως προαναφέρθηκε, οι παραπάνω διατυπώσεις αποτελούν ουσιαστικά, έκφραση μιας προσπάθειας επινόησης, μιας «συμπαγούς» ιστορικής συνέχειας. Αυτή όμως η προσπάθεια επινόησης της «συμπαγούς» ιστορικής συνέχειας εμφάνιζε σχεδόν πάντα ένα «ρήγμα», το οποίο ήρθαν να υπερασπίσουν τα κινήματα «παραδοσιαρχίας». Σκοπός αυτών των κινήματων ήταν «η υπεράσπιση ή αναβίωση των παραδόσεων» (ο.π. σ. 17). Κύριοι εκπρόσωποι τους ήταν διάφοροι διανοούμενοι, οι οποίοι προσπάθησαν ανεπιτυχώς «να συντηρήσουν ένα ζωντανό παρελθόν», οδηγούμενοι ουσιαστικά στην «επινοημένη παράδοση»⁷⁹.

Για τους Hobsbawm, Ranger, οι παραδόσεις μπορούν να διαχωριστούν σε παλιές («γνήσιες») και σε επινοημένες. Η κύρια διαφορά αυτών, μεταξύ τους, εντοπίζεται στο γεγονός ότι «οι πρώτες ήταν χαρακτηριστικές και έντονα δεσμευτικές κοινωνικές πρακτικές, (ενώ) οι τελευταίες έτειναν να είναι απόλυτα μη χαρακτηριστικές και αόριστες ως προς τη φύση των αξιών, τα δικαιώματα και τις υποχρεώσεις που εμφυσούν στα μέλη της ομάδας : “πατριωτισμός”, “αφοσίωση”, “καθήκον”, “συμμετοχή στο παιχνίδι”, “το σχολικό πνεύμα” και τα όμοια»⁸⁰ (ο.π. σ. 20).

⁷⁹ Στην περίπτωση του τουρκικού έθνους-κράτους, ως εκφραστές αυτής της προσπάθειας, μπορούν να χαρακτηρισθούν και όλοι εκείνοι οι οποίοι πρωτοστάτησαν στο σχεδιασμό και στη δημιουργία τέτοιου είδους οργανισμών που υπηρετούσαν αυτόν το σκοπό, όπως είναι τα κονσερβατόρια και το ραδιόφωνο, όπου μεταφέρθηκε σήμερα η καλλιέργεια, η υποστήριξη και η διάδοση της κλασικής τουρκικής μουσικής.

⁸⁰ Επίσης, σύμφωνα με τους παραπάνω, από τη Βιομηχανική Επανάσταση κι έπειτα, εμφανίζονται «επινοημένες παραδόσεις» οι οποίες «φαίνεται να ανήκουν σε τρεις επικαλυπτόμενους τύπους: (α) σ' εκείνους που καθιερώνουν ή συμβολίζουν κοινωνική συνοχή ή την ιδιότητα του μέλους ομάδων, πραγματικών ή τεχνητών κοινοτήτων, (β) σ' εκείνους που καθιερώνουν ή νομιμοποιούν θεσμούς, κοινωνική θέση ή σχέσεις εξουσίας, και (γ) σ' εκείνους των οποίων ο κύριος σκοπός ήταν η κοινωνικοποίηση, η εγχάραξη πεποιθήσεων, συστημάτων αξιών και συμβάσεων συμπεριφοράς» (Hobsbawm – Ranger 2004: 18).

Ανάλογα με τις ανάγκες του παρόντος και στην προσπάθεια δημιουργίας της «παράδοσης», το παρελθόν περνάει από «διαδικασίες επιλογής, κατηγοριοποίησης, επανάθεσης και παγώματος» (Δέλτσου χ.χ.: 119). Αυτές οι διαδικασίες υπηρετούν μια προσπάθεια «συμβολοποίησης». Τα «σύμβολα» λειτουργούν ως «βάση της αυτόνομης ύπαρξης» ενός έθνους-κράτους και πρέπει να είναι «αντιπροσωπευτικά χαρακτηριστικά αυτού και μόνον αυτού του συγκεκριμένου» (ο.π. σ. 118). Ο πολιτισμός και η παράδοση, ταυτισμένα με ένα συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο, προσφέρουν τη «μοναδικότητα των συμβόλων», την οποία χρειάζεται ένα έθνος-κράτος έτσι ώστε να διαμορφώσει τον «εθνικό» του πολιτισμό και να εδραιώσει τη θέση του και τη «διαφορετικότητα» -σχεδόν πάντα «ανωτερότητα»- στις σχέσεις του με τους γύρω. Για να επιτευχθεί αυτό του είδους η «συμβολοποίηση», απαιτείται μια προσπάθεια «απεξάρθρωσης, αποπλαισίωσης και συμβολικής εξιδανίκευσης» (ο.π. σ. 116), η οποία γίνεται μέσω της χρήσης εννοιών, όπως αυτές της «αυθεντικότητας» και της «μοναδικότητας».

Η έννοια της «συμβολικής εξιδανίκευσης»-«συμβολοποίησης», στο παραπάνω απόσπασμα του κειμένου του Gökalp, γίνεται φανερά έκδηλη από τις διατυπώσεις του γύρω από τη «λαϊκή μουσική». Θεωρεί, ότι η μουσική αυτή αποτελεί το μοναδικό «αντιπρόσωπο» της κουλτούρας των τούρκων, διαχωρίζοντάς την από το «ξένο» προς αυτήν, είδος, της «Ανατολικής μουσικής». Διατυπώνει επίσης, ότι η ίδια «αποτελεί έναν πλούσιο θησαυρό μελωδιών» προβάλλοντάς την, ως κάτι το ιδανικά ωραίο και συνάμα ως προϊόν του δικού τους πολιτισμού (των «Τούρκων») και μόνο.

Αυτού του είδους η «συμβολοποίηση», παραπέμπει άμεσα στις προαναφερθείσες «διαδικασίες επιλογής, κατηγοριοποίησης, επανάθεσης και παγώματος» σύμφωνα με τη Δέλτσου (Δέλτσου χ.χ.: 119), οι οποίες υπηρετούν αυτήν την προσπάθεια «εμβληματικής χρήσης» της μουσικής –στη συγκεκριμένη περίπτωση της λαϊκής μουσικής- κι έχουν ως αποτέλεσμα τη χρήση «συμβόλων», ως «βάση της αυτόνομης ύπαρξης» ενός έθνους-κράτους γενικότερα –και σε αυτή την περίπτωση, του τουρκικού-. Τα σύμβολα αυτά, προβάλλονται ως μοναδικά και «αντιπροσωπευτικά χαρακτηριστικά αυτού και μόνον αυτού», όπως έχει ήδη προαναφερθεί.

Ο ίδιος (ο Gökalp), χαρακτηρίζει στο κείμενό του την Ανατολική μουσική, «νοσηρή και αντεθνική». Οι χαρακτηρισμοί αυτοί, από μόνοι τους, δίνουν ένα καθοριστικό στίγμα για την αντιμετώπιση που έχαιρε η τελευταία, από την επίσημη εξουσιαστική αρχή του νεοσύστατου τότε τουρκικού κράτους, με δεδομένη τη θέση την οποία κατείχε ο Gökalp στον κρατικό μηχανισμό του τουρκικού κράτους («σύμβουλος του Kemal Attaturk», «εκφραστής του Τουρισμού» κ.λπ.). Ο χαρακτηρισμός «νοσηρή» μουσική προδίδει το δογματικό χαρακτήρα που εμφάνιζε η αντιμετώπιση αυτής της μουσικής από την κρατική εξουσία και «δικαιολογεί» τις προσπάθειες «περιορισμού» της. Με τον όρο «αντεθνική» μουσική, καθίσταται σαφές ότι το τουρκικό κράτος υποστήριζε, προέβαλε και προωθούσε ένα συγκεκριμένο μοντέλο πολιτισμού, το οποίο θα συγκέντρωνε εκείνα τα χαρακτηριστικά, τα οποία, με τη σειρά τους, θα συνηγορούσαν στη γενικότερη πολιτική του (βλ. προσπάθεια εξευρωπαϊσμού και εγκαθίδρυσης της δημοκρατίας).

Στο κείμενό του, ακόμη, συνδέει τη βιωσιμότητα και την εξάπλωση της «Ανατολικής μουσικής» με το «παλάτι» και μέσα από την έκφρασή του «...μόνο και μόνο εξαιτίας...», θέτει έναν απόλυτο περιορισμό, ο οποίος τονίζει ακόμη περισσότερο την άποψη του συγγραφέα απέναντι στη θέση και στους λόγους εξάπλωσης της μουσικής αυτής, τόσο στους πέρσες, όσο και στους οθωμανούς, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει (Tekelioğlu 1996: 197). Η αναφορά του στο «παλάτι», προδίδει επίσης και μια διάθεση κριτικής απέναντι στο μοναρχικό καθεστώς και προβάλλει εμμέσως, τις προτιμήσεις του για το δημοκρατικό πολίτευμα.

Αναφερόμενος (ο Gökalp) στη σύγχρονή του Τουρκία, υπογραμμίζει ότι υπάρχουν τρία είδη μουσικής –η Ανατολική, η Δυτική και η λαϊκή μουσική- ενώ σε μια αναζήτηση της μουσικής, η οποία τους (ή θα έπρεπε να τους) χαρακτηρίζει, αποκλείει ακόμη μια φορά την Ανατολική. Στρεφόμενος με πάθος στη Δυτική μουσική, ως «μουσική του νέου μας πολιτισμού», όπως τονίζει, και υποστηρίζοντας τη λαϊκή μουσική ως «αντιπρόσωπο της κουλτούρας» τους, οδηγείται σε ένα συμπερασματικό πόρισμα που θέλει, ως ιδανικότερη μουσική του νέου κράτους, το αποτέλεσμα του συγκρασμού ανάμεσα στη λαϊκή και στη δυτική μουσική, μέσα από μια μορφή συμβολικής εξιδανίκευσης της λαϊκής μουσικής.

Με τον όρο λαϊκή μουσική, ο συγγραφέας αναφέρεται σε εκείνες τις δημοτικές παραδόσεις, οι οποίες αργότερα θα «φολκλωροποιηθούν»⁸¹ και θα ονομαστούν *halk* και οι οποίες καλλιεργούνται κυρίως σε εξωαστικά μέρη, στην ύπαιθρο και χαρακτηρίζονται από τη χρήση οργάνων, όπως το κλαρίνο, το σάζι κ.λπ.

Οι χαρακτηρισμοί «*alaturka*» και «*alafiranga*», χρησιμοποιούνται για να καταδείξουν το είδος της μουσικής το οποίο ερμηνεύεται, καθώς επίσης κι ένα γενικότερο σύνολο στοιχείων, τα οποία χαρακτηρίζουν τα παραπάνω είδη, όπως για παράδειγμα ο τύπος οργάνων τα οποία χρησιμοποιούνται στη μουσική επιτέλεση (Δυτικά, Ανατολικά κ.λπ.), οι μουσικές φόρμες, αλλά και οι ιδιαιτερότητες του κάθε μουσικού είδους αντίστοιχα (π.χ. χρήση συγκερασμένου ή ασυγκεραστού μουσικού συστήματος) κ.λπ. Στην παρούσα εργασία, ως «*alaturka*» ορίζεται εκείνο το είδος της τουρκικής μουσικής, το οποίο εντοπίζεται στο παλάτι του Σουλτάνου και η γενικότερα αστική μουσική, έτσι όπως αυτή εκφραζόταν στα *meyhane* («Χριστιανικές ταβέρνες της Πόλης», [Τσιαμούλης - Ερευνίδης 1998: 9]) και στους τεκέδες των Δερβισηδών. Ως «*alafiranga*», ορίζεται αυτό το είδος της μουσικής, το οποίο, με τη σειρά του, συγκεντρώνει εκείνα τα στοιχεία, τα οποία εντοπίζονται στην αντίστοιχη, Δυτική μουσική του ευρωπαϊκού, κυρίως, χώρου.⁸²

Σκοπός της παραπάνω προσπάθειας του Ziya Gökalp, είναι η ανάδειξη, η καλλιέργεια και η καθιέρωση μιας «εθνικής και σύγχρονης», ταυτόχρονα, μουσικής. Με αυτή τη διατύπωση διαφαίνονται ξεκάθαρα, για πολλοστή φορά, οι απόψεις και οι πολιτικές του νεοσύστατου τουρκικού κράτους των Νεότουρκων, οι οποίες έχουν ως ουσιαστικό σκοπό την απομάκρυνση –ή, αν ήταν δυνατόν, ακόμη και την εξάλειψη– όλων εκείνων των στοιχείων και χαρακτηριστικών τα οποία επαναφέρουν μνήμες του οθωμανικού παρελθόντος και θα μπορούσαν να καλλιεργήσουν

⁸¹ «Μετά τη διάλυση της αυτοκρατορίας, οι Ανατολικές παραδόσεις της λαϊκής (*folk*) μουσικής αναπροσδιορίστηκαν και ονομάστηκαν Τουρκική Λαϊκή Μουσική (*Turkish Folk Music*) σύμφωνα με εθνικιστικές δοξασίες» (Tekelioglu 1996: 198).

⁸² Η χρήση αυτών των όρων εντοπίζεται και σε κείμενα άλλων μελετητών, οι οποίοι ασχολήθηκαν με το αντικείμενο της τουρκικής μουσικής στη συγχρονία και είναι αξιοσημείωτο ότι εμφανίζονται διαφορετικές απόψεις σε ό,τι αφορά την ερμηνεία και τον προσδιορισμό των όρων (βλ. Seeman 2002: 332).

οποιαδήποτε στοιχεία και δεδομένα, τα οποία με τη σειρά τους άπτονται και «ενισχύουν» το «πάλαι ποτέ» παρελθόν της οθωμανικής αυτοκρατορίας και των σουλτάνων.

Οι απόψεις του Ziya Gökalp, εκφράζουν απόλυτα και αποτυπώνουν την προσπάθεια του τουρκικού κράτους να δημιουργήσει «νέα κοινωνικά και νοοτροπιακά καλούπια οργάνωσης, ... αντίληψης και χρήσης του εδάφους και της εδαφικότητας, του χρόνου και της χρονικότητας, της παράδοσης, της γλώσσας, της ιστορίας και της καταγωγής» (Λιάκος 2005: 57), τα οποία αποσκοπούν στην γενικότερη οργάνωση του, νεοϊδρυθέντος, σύγχρονου τουρκικού κράτους, «και επομένως, του σύγχρονου έθνους»⁸³.

Σύμφωνα με τον Tekelioğlu, «ο Ziya Gökalp ήταν αυτός που αντιλήφθηκε τη Δύση ως το “μέλλον του νέου μας πολιτισμού”, αλλά καθώς υπήρχε ένας συγκεκριμένος προσανατολισμός σε αυτήν την κατεύθυνση, η αρχή-αφετηρία της σύνθεσης δεν ξεχάστηκε, “η παραδοσιακή κουλτούρα του Τουρκικού λαού”. Η Δύση, μακριά από το να είναι τέλμα γεωγραφικής περιγραφής, θεωρείτο η “ιδιοκτήτρια” του νεωτερισμού, επομένως λαμβανόταν ως μοντέλο, ενώ η υποτιθέμενη αξία μετριόταν με αντίθετο άξονα την Ανατολή, η οποία θεωρείτο ως τόπος ανεξέλικτος-οπισθοδρομικός» (Tekelioğlu 1996: 195).

Σε τελική ανάλυση, το ιδεολογικό σχήμα του Ziya Gökalp, περί «συνέχειας» της τουρκικής μουσικής και «σύνθεσης» (*sentez*) Ανατολής-Δύσης, δείχνει να είναι σχετικά αόριστο και να επιδέχεται ποικίλες ερμηνείες⁸⁴, εξαιτίας του γεγονότος ότι οι επινοημένες παραδόσεις εμφανίζουν στοιχεία, τα οποία προδίδουν ότι, οι τελευταίες, τείνουν «να είναι απόλυτα μη χαρακτηριστικές και αόριστες ως προς τη φύση των αξιών, τα δικαιώματα και τις υποχρεώσεις που εμφυσούν στα μέλη της ομάδας (γενικότερα)...», όπως χαρακτηριστικά σημειώνουν οι Hobsbawm και Ranger (Hobsbawm - Ranger 2004: 20).

⁸³ «Το σύγχρονο έθνος εμφανίζεται έτσι ως προϊόν του Κράτους: τα συστατικά στοιχεία του έθνους (η οικονομική ενότητα, το έδαφος, η παράδοση) τροποποιούνται από την άμεση δράση του Κράτους μέσα στην υλική οργάνωση του χώρου και του χρόνου» (Πουλαντζάς από Λιάκο 2005: 60).

⁸⁴ Για περισσότερα, βλ. στα κεφάλαια περί «αισθητικής των cds» και «επιτόπιας διδακτικής έρευνας» της παρούσας εργασίας.

Εάν παρατηρήσει κανείς τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά, τα οποία εντοπίζονταν στην οθωμανική αυτοκρατορία, λίγο πριν την επανάσταση των Νεότουρκων και την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας (1923), εύκολα διαπιστώνει την έντονη πολυπολιτισμικότητα, η οποία γινόταν έκδηλη από την ποικιλία σε γλώσσες, φυλές, θρησκείες, ήθη, έθιμα κ.λπ. πολιτισμικά χαρακτηριστικά των υπηκόων της. Αυτού του είδους η πολυπολιτισμικότητα, εκείνη την περίοδο, συνεπαγόταν ταυτόχρονα μια προβολή της «διαφορετικότητας», η οποία αποτελούσε ανασταλτικό παράγοντα στην προσπάθεια δημιουργίας ενός πολιτισμικά «συμπαγούς» κράτους.

Με την άνοδο των Νεότουρκων στην εξουσία, την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας και τη δημιουργία του σύγχρονου τουρκικού εθνικού κράτους, παρατηρείται, όπως προαναφέρθηκε, μια έντονη προσπάθεια «ομοιογενοποίησης» των μελών του, η οποία βασιζόταν στην ύπαρξη και στην προβολή του δημοκρατικού πολιτεύματος. Αυτή η προσπάθεια αποσκοπούσε στη δημιουργία κοινής εθνικής συνείδησης και κουλτούρας στους πολίτες του τουρκικού πια, έθνους-κράτους και σχετίζεται άμεσα με την «ομοιογενοποίηση» των πολιτισμικών χαρακτηριστικών, ως μία γενικότερη προσπάθεια η οποία χαρακτηρίζει τα έθνη-κράτη και προηγείται της κατασκευής τους, σύμφωνα με τη Δέλτσου. Όλες οι ενέργειες γύρω από την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας στο τουρκικό κράτος, φαίνεται πως στόχευαν σαφώς και στη δημιουργία ενός «συμπαγούς» κράτους, το οποίο θα χαρακτηριζόταν από συλλογικότητα και «ομοιογένεια», σε ό,τι αφορά τα γενικότερα πολιτισμικά χαρακτηριστικά, την κουλτούρα, τη γλώσσα, την ιστορία και την καταγωγή.

Τα παραπάνω, φαίνεται να αποτελούν το ουσιαστικό περιεχόμενο της ιδεολογίας του τουρκικού έθνους-κράτους, λίγο πριν και αμέσως μετά την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας σε αυτό, η οποία, ουσιαστικά, επισφράγισε την ύπαρξη-αναγνώρισή του. Με την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας, το θεωρητικό περιεχόμενο της ιδεολογίας αυτής, άρχισε να «εφαρμόζεται» και να γίνεται πράξη, μέσα από μια σειρά πολιτικών ενεργειών, οι οποίες άπτονταν κάθε επίπεδο της κοινωνικής ζωής των πολιτών του κράτους, και φυσικά τον πολιτισμό.

3.5. Η Δημοκρατία της Τουρκίας και οι πολιτικές της στον τομέα της μουσικής

Μέχρι την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας στην Τουρκία (1923), η οθωμανική κλασική μουσική υπέφερε από την παραμέληση και την εχθρότητα ακόμα των ιδεολόγων και υποστηρικτών της καθαρεύουσας γλώσσας (Signell 1974: 80). Στο μισό αιώνα που πέρασε, αυτό το είδος της μουσικής ποτέ δεν έγινε αποδεκτό στο Κρατικό Κονσερβατόριο. Παραγωνιζόταν από παραστάσεις που έδιναν γόητρο στην αστική κοινωνία μέσω των εκτελέσεων μουσικών έργων στα μεγάλα σαλόνια των παλατιών στην Άγκυρα. Τώρα οι μουσικοί στρέφονται προς τους ραδιοφωνικούς σταθμούς και στο Κονσερβατόριο της Κωνσταντινούπολης (*Istanbul Belediye Konservatuari*), το οποίο δείχνει να τους υποστηρίζει.

Λίγα είναι τα ονόματα των εκτελεστών που γίνονται γνωστά, είτε αυτοί είναι σολίστες τραγουδιστές, είτε οργανοπαίχτες, αλλά ακόμα και αυτοί που είναι ευρύτερα αναγνωρισμένοι (Necdet Yaşar [*tanbur*], Niyazi Sayin [*ney*], Cuneyt Orhon [*kemençe*], Kosal (sic) [*kanun*]), δε φαίνεται να έχουν μαθητές, ώστε να τους μεταδώσουν τα υψηλά πρότυπα των μουσικών τους αντιλήψεων. Κατά καιρούς, γίνονται «απρόθυμες» προσπάθειες με σκοπό να δώσουν στην οθωμανική κλασική μουσική μία πιο μοντέρνα εικόνα, όπως για παράδειγμα πολυφωνικές συνθέσεις και χρήση της αίσθησης του μινόρε ακούσματος, χωρίς όμως μεγάλη επιτυχία. Κάποιες γραπτοί μέθοδοι για την εκμάθηση μουσικών τουρκικών οργάνων κάνουν την εμφάνισή τους, ένδειξη της προσπάθειας για τον εκσυγχρονισμό της παραδοσιακής μουσικής (Signell 1974: 80).

Την περίοδο αυτή η παραγωγή ηχογραφήσεων κλασικής οθωμανικής μουσικής στην Κωνσταντινούπολη είναι ελάχιστη, ενώ οι δημόσιες εκτελέσεις μουσικών έργων περιστασιακές, σε αντίθεση με τα κοντσέρτα που οργανώνονται τακτικά ανά εποχή από το Κονσερβατόριο (ο.π.).

Παράλληλα με αυτό, το Κονσερβατόριο της Κλασικής Τουρκικής Μουσικής (*Doğu Müziği Subesi*) -οθωμανικό ίδρυμα που έδρευε στην Κωνσταντινούπολη- κλείνει το 1926 και τη θέση αυτού, τον ίδιο χρόνο, καταλαμβάνει το Δημοτικό Κονσερβατόριο, το «*Belediye Konservatuari*», στο οποίο

διδάσκεται μόνο Λόγια Δυτική Μουσική⁸⁵ (ο.π. σ. 79). Ταυτόχρονα, «...μαθήματα μουσικής παραδίδονταν δωρεάν στους “Οίκους του Λαού”⁸⁶» (Κομποτιάτη 2005: 20).

Το 1930, ο Κεμάλ Αττατούρκ διακήρυττε ότι η μουσική της οθωμανικής Αυλής ήταν «απλά Βυζαντινή» και ότι η πραγματική μουσική των τούρκων θα μπορούσε να βρεθεί ανάμεσα στους κοινούς ανθρώπους της Ανατολίας. Ένας από τους θεωρητικούς εκφραστές αυτής της πολιτικής, ήταν και ο Ziya Gökalp, ο οποίος ήταν σύμβουλος του Αττατούρκ και θεωρείται εκφραστής του Τουρισμού⁸⁷. Υπό την καθοδήγηση αυτή, «αρχίζει μία συστηματική διερεύνηση της επαρχίας προς αναζήτηση της «πραγματικής τουρκικής μουσικής». Το είδος βρέθηκε και άμεσα τροποποιήθηκε και αλλοιώθηκε: οι μελωδίες τυποποιήθηκαν, οι στίχοι των τραγουδιών απαλλάχθηκαν από τη «χυδαιότητα και την κακογουστιά», ο αυθορμητισμός στις ενορχηστρώσεις αποκλείστηκε και αντικαταστάθηκε με την πειθαρχία και την ακρίβεια των «νέων» εκτελεστών των μελωδιών. Τα επαναστατικά τραγούδια, τα οποία εμπύχωναν τις τουρκικές νομάδες ενάντια στις κατευναστικές και ειρηνευτικές προσπάθειες του συγκεντρωτικού κράτους, και παρομοίως η θρησκευτική διάσταση που «τρεμόφεγγε» στους ύμνους των Σιιτών (*Shiite Alevi*), θεωρήθηκαν αρκετά ισχυρά και ύποπτα. Τα αποτελέσματα της κίνησης αυτής διαφαίνονται λίγα χρόνια αργότερα (Kim Burton 1994: 161).

Το 1934 λαμβάνει χώρα μία απαγόρευση α) στις ραδιοφωνικές εκπομπές της τουρκικής παραδοσιακής μουσικής, καθώς παράλληλα επαναπροσδιοριζόταν το περιεχόμενό της και β) γενικότερα, της «κλασικής οθωμανικής μουσικής», η οποία ανακοινώθηκε στις 3 Νοεμβρίου και διήρκεσε 20 μήνες (Tekelioğlu 1996: 195, Κομποτιάτη 2005: 21). Σε μια προσπάθεια απολαβής της πολυφωνίας, εκλεπτυσμένα και ανάλαφρα δείγματα της Δυτικής μουσικής παίζονται, όχι μόνο

⁸⁵ «Το 1927 απαγορεύτηκε ολοκληρωτικά στα δημόσια και ιδιωτικά ωδεία η μονοφωνική μουσική (που θύμιζε την οθωμανική τούρκικη μουσική), ... ενώ έλκει το Τμήμα Ανατολικής μουσικής του *Νταρού-λ Ελχάν*, πρώτου επίσημου μουσικού σχολείου της Κωνσταντινούπολης» (Κομποτιάτη 2005: 20).

⁸⁶ «Πολιτιστικά και πνευματικά κέντρα διάσπαρτα σε όλες τις πόλεις και τα χωριά της Τουρκίας, άμεσα σχετιζόμενα με το κεμαλικό κόμμα, τα οποία προσέφεραν δωρεάν εκπαίδευση και είχαν στόχο την τόνωση της νέας εθνικιστικής και δυτικής ταυτότητας» (Κομποτιάτη 2005: 20).

⁸⁷ Για περισσότερα και διεξοδικότερη ανάλυση του ζητήματος αυτού, βλ. κεφάλαιο σχολιασμού κειμένου του Ziya Gökalp.

στο ραδιόφωνο, αλλά και σε δημόσιους χώρους της κοινωνικής ζωής, όπως για παράδειγμα σε σκάφη των τουρκικών παραθαλάσσιων στρατιωτικών σχηματισμών, αλλά και σε χοροεσπερίδες της αστικής τάξης των ευγενών που συνήθως υποστηρίζονταν από κυβερνητικούς παράγοντες (Κομποτιάτη 2005: 20). Μετά την προαναφερθείσα ραδιοφωνική απαγόρευση, συνεχίστηκε εντονότερα η μετάδοση της μουσικής αυτής, ενώ το τουρκικό ραδιόφωνο και η τηλεόραση κατάφεραν να αντικαταστήσουν την απαγόρευση με ένα πολύ πιο περιεκτικό και εικτενή, διαρκή και πιο μόνιμο σύστημα ελέγχου και ρύθμισης, το οποίο στην πραγματικότητα «λογοκρίνει» το μουσικό τυπικό (μουσική φόρμα) και το αυτούσιο περιεχόμενο της μουσικής που ακουγόταν μέσω των συχνοτήτων της τηλεόρασης και του ραδιοφώνου (Tekelioglu 1996: 195).

Το 1945 ήταν η πρώτη φορά που επιτράπηκε η διδασκαλία τουρκικής κλασικής μουσικής στο κρατικό Κονσερβατόριο και η εισαγωγή της στο πρόγραμμα μαθημάτων (Signell 1974: 79). Στο Κονσερβατόριο αυτό, τώρα δίνεται έμφαση στην εκπαίδευση και στην επιλογή ρεπερτορίου με άξονα την ευρωπαϊκή μουσική. Μεγάλες ορχήστρες εμφανίζονται σε δημόσιους χώρους και, χωρίς οικονομική επιβάρυνση για το ακροατήριο, εκτελούν πολυφωνικά κομμάτια, τα οποία έχουν ενσωματώσει πλέον την αφομοιωμένη Δυτική κλασική μουσική (Tekelioglu 1996: 195).

Επιπλέον βήματα για την εισαγωγή της ευρωπαϊκής μουσικής ως απαραίτητη πρακτική και θεωρητική βάση στα τουρκικά Κονσερβατόρια, πραγματοποιούνται και με την πρόσκληση και προσέλευση αλλοεθνών μουσικών στα ιδρύματα αυτά. Ανάμεσα σε αυτά τα ονόματα διακρίνονται μεγάλες μουσικές προσωπικότητες όπως αυτή του *Bela Bartok* [(1881-1945) εικ. 33] του *Paul Hindemith* [(1895-1963) εικ. 34] και του *Zoltan Kodaly* [(1882-1967)⁸⁸ εικ. 35]. Οι προσπάθειες, όμως των αλλοεθνών μουσικών δείχνουν να μην έχουν ουσιαστικά αποτελέσματα⁸⁹ (Signell 1974: 79).

⁸⁸ Αξιοσημείωτο είναι ότι αυτήν την περίοδο στην Άγκυρα προσέρχονται ακόμα και δάσκαλοι (*Margot Fonteyn*) οι οποίοι ασχολούνται και διδάσκουν μοντέρνο μπαλέτο (Kim Burton χ.χ.: 161).

⁸⁹ Για το συγκεκριμένο θέμα, ο Κ. Signell υποστήριξε ότι το επίπεδο των μαθημάτων της παραδοσιακής τουρκικής μουσικής παραμένει, ακόμα και σήμερα, ερασιτεχνικό και αρκετά χαμηλό, ενώ το είδος της μουσικής αυτής δεν υποστηρίχθηκε ούτε από την κυβέρνηση, ούτε από τα πανεπιστήμια, ούτε από τα σημαντικά ιδιωτικά ιδρύματα. Από την άλλη πλευρά, το Κρατικό Κονσερβατόριο δείχνει να προχωρά με σταθερότερους ρυθμούς, αφού τουλάχιστον είναι σε θέση να επανδρώνει την Προεδρική Συμφωνική Ορχήστρα (*Cumhur Baskanligi Senfoni Orkestrası*) (Signell 1974: 79).

Αυτό το οποίο τελικά ήλπιζε η νέα «μουσική ελίτ» ήταν η γέννηση μιας «διασεδαστικής» πολυφωνικής μουσικής. Οι νέες πολιτιστικές πολιτικές κατασκευάστηκαν με βάση αυτήν την προσδοκία με την οποία, με τη βαθμιαία αναγνώριση της πολυφωνικής μουσικής και τη συνεισφορά των τούρκων μουσικών και των ταλαντούχων συνθετών που τώρα καταρτιζόντουσαν στο εξωτερικό, οι Ανατολικές μελωδίες που εισάγονταν και που ήταν αγαπημένες στο κοινό, θα μπορούσαν να ανασυντεθούν πολυφωνικά. Κατά συνέπεια, οι παραδοσιακές μονοφωνικές μελωδίες, οι οποίες περιορίστηκαν κατά πολύ, συλλέχθηκαν προσεκτικά από ειδικά τμήματα των Κονσερβατορίων, ενώ αξιοσημείωτη είναι και η προσφορά των μέσων τηλεόρασης και ραδιοφώνου στην όλη διαδικασία, αφού οι μελωδίες καταγράφονται σύμφωνα με τους κανόνες της δυτικής σημειογραφίας (Tekehoglu 1996: 196). Η, όπως προαναφέρθηκε, «ύποπτη» θρησκευτική μουσική γνωρίζει ακόμη χειρότερη τύχη. Το κλείσιμο των χώρων συγκέντρωσης μελών μυστικιστικών ταγμάτων, όπως των δερβίσηδων, συμπεριλαμβανομένου και αυτού των *Mevlevi* (εικ. 36α), καθώς και η έντονη και πολλές φορές ανίερη καταδίωξη των μελών αυτών που διατάχθηκε από τον Κεμάλ Αττατούρκ το 1925, εξαφάνισε έναν από τους σημαντικότερους υποστηρικτές και ευεργέτες της παραδοσιακής μουσικής. Η μουσική των *Mevlevi* δερβίσηδων (εικ. 36β) αποτελούσε έναν από τους σημαντικότερους συντελεστές της οθωμανικής μουσικής⁹⁰.

Αν και ο Αττατούρκ έτρεφε αξιόλογη συμπάθεια για την κοσμική λαϊκή οθωμανική μουσική και σεβασμό για τους κορυφαίους επαγγελματίες, συμπεριλαμβανομένου του τραγουδιστή *Munir Nurettin*, αλλά και του σολίστα-μονωδού της συναγωγής, *Isak Algazı*, οι οποίοι δύο είχαν τραγουδήσει προς τιμήν του Αττατούρκ στο *Yıldız Palace*⁹¹, ο πρόωρος θάνατός του το 1938

⁹⁰ «Μια μορφή επικοινωνίας ανάμεσα στον πολιτισμό της άρχουσας τάξης και τη λαϊκή κουλτούρα αποτελούσαν τα μυστικιστικά τάγματα ή αδελφότητα *tarikāt*, όπως οι *Μεβλεβί*, *Νακσιμπεντί*, *Ριφάι* και τα ετερόδοξα τάγματα των *Μπεκτασί*, που είχαν εγκαταστήσει ένα πολύ καλά οργανωμένο δίκτυο από τεκέδες σε ολόκληρη την Αυτοκρατορία. Τα μέλη τους προέρχονταν από διάφορα κοινωνικά στρώματα και οι σημαντικότεροι θρησκευτικοί ηγέτες μπορούσαν να ασκούν επιρροή ακόμη και στους κύκλους όπου λαμβάνονταν οι αποφάσεις» (Zürcher 2004: 56-57).

⁹¹ Οι στενές κοινωνικές επαφές ανάμεσα στα μυστικιστικά τάγματα και κυρίως των *Mevlevi* και στην «κοσμική ελίτ» φέρνουν πολύ σύντομα πολλούς δερβίσηδες στην υπηρεσία της Αυλής του Σουλτάνου ως τραγουδιστές και εκτελεστές οργάνων. Έτσι εκδηλώνεται η εξάπλωση του ρεπερτορίου αυτού του είδους της μουσικής και στον αστικό πληθυσμό.

επέτρεψε σε συγκεκριμένα μέλη της κυβέρνησής του να περιορίσουν τις δημόσιες εμφανίσεις και τη διδασκαλία της οθωμανικής μουσικής. Από τη στιγμή αυτή και μέχρι το 1970 η τουρκική κλασική μουσική υποβάλλεται σε μία εποχή κακοήθους παραμέλησης από την πλευρά των ποικίλων τουρκικών δημοκρατικών κυβερνήσεων (Feldman 1996: 16).

3.6. Η Οθωμανική μουσική στα σύγχρονα τουρκικά ιδρύματα

Με την ίδρυση των Κονσερβατορίων, φορέων στους οποίους ο μαθητής δύναται να διδαχθεί την κλασική τουρκική μουσική έχοντας ως κεντρικό άξονα την εκμάθηση ενός μουσικού οργάνου και την ενασχόλησή του με αυτό, παρατηρείται και διαφοροποίηση της παραδοσιακής, μέχρι τότε, σχέσης δασκάλου-μαθητή, η οποία χαρακτηριζόταν από το γεγονός της προσωπικής επικοινωνίας, συχνά, πέραν των στενών ορίων της διδασκαλίας. Τώρα πια, η επαφή μαθητή-δασκάλου έχει ως βάση της –τις περισσότερες φορές– την επαφή τους μόνο κατά τη διάρκεια των μαθημάτων τους, τα οποία εντάσσονται σε ένα γενικότερο πλαίσιο-πρόγραμμα του ιδρύματος (*Κονσερβατόριο*) στο οποίο υπάγονται.

Τα δεδομένα τα οποία χαρακτηρίζουν και, εν μέρει, προσδιορίζουν τον τρόπο ζωής του καθενός, επηρεάζουν σημαντικά και το αντικείμενο διδασκαλίας αυτής της μουσικής. Ο κάθε μαθητής έχει τη δυνατότητα να ακούσει ποικίλες και πολλές φορές, σημαντικά διαφοροποιημένες ερμηνείες συνθέσεων, τις οποίες διδάσκεται από το δάσκαλό του και οι οποίες πιθανόν να εμφανίζουν σημαντικές διαφορές από την εκτέλεση του τελευταίου. Η έντονη παρουσία της δισκογραφίας, το ραδιόφωνο και η τηλεόραση κατέχουν ένα σημαντικό μερίδιο στη διαμόρφωση του τρόπου ερμηνείας και γενικότερα στη διδασκαλία.

Έτσι, μέχρι τα μέσα του 17^{ου} αιώνα οι πιο επιτυχημένοι και δεξιοτέχνες μουσικοί μπορούσαν να καταλήξουν τραγουδιστές και οργανοπαίχτες της Αυλής, ενώ αριστοί από αυτούς επιβραβεύονταν με επιχορηγήσεις (Feldman 1996: 63).

Η εμφάνιση πολυμελών σχημάτων, τα οποία αποτελούνται από πλειάδα μουσικών και τραγουδιστών, με την παρουσία χοράρχη, προβάλλει ένα, ουσιαστικά, σύγχρονο πρότυπο μουσικού συνόλου, το οποίο ερμηνεύει αυτού του είδους τη μουσική, εμφανώς επηρεασμένο από αντίστοιχες δυτικού τύπου ορχήστρες.

Η κλασική οθωμανική μουσική έχει διασώσει ένα τεράστιο ρεπερτόριο, το οποίο διακρίνεται για τα πολλαπλά χαρακτηριστικά του, τις εξαιρετικές εκτελέσεις και τις τεχνικές υψηλής δεξιότητας, οι οποίες εξελίχθηκαν τόσο στη σύνθεση όσο και στον αυτοσχεδιασμό. Ο βασικός όγκος του ρεπερτορίου συντέθηκε, κυρίως, μεταξύ του τελευταίου τρίτου του 18^{ου} αιώνα και των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου}. Σε αυτήν την πορεία, τόσο η φωνητική⁹², όσο και η ορχηστρική μουσική διαδραματίζουν σπουδαίο ρόλο και οι γενιές των κυριοτέρων εκτελεστών μουσικών οργάνων μπορούν να αναχθούν στους δασκάλους του 19^{ου}, ακόμα και σε αυτούς των τελών του 18^{ου} αιώνα (Signell 1974: 75).

Καθώς αναπτυσσόταν έντονα η κλασική οθωμανική μουσική των αρχών του 18^{ου} αιώνα, η διάκριση μεταξύ χορευτικών και μη χορευτικών μουσικών ειδών, έγινε εντονότερη. Τόσο τα φωνητικά όσο και τα ορχηστρικά είδη μετατράπηκαν στα μεγαλύτερα *usuls*, τα οποία νωρίτερα, μόνο πολύ σπάνια χρησιμοποιούντο. Τα μεγαλύτερα αυτά *usuls* προέκυψαν από την επιμήκυνση και επιβράδυνση των προϋπαρχόντων μικρότερων *usuls* και γαμιζοντας τις μεγάλες αξίες με νέα ρυθμικά σχήματα και μελωδικό εμπλουτισμό. Εξαιτίας αυτής της επιβράδυνσης του τέμπο και της μελωδικής επεξεργασίας, πολλά από τα έρρυθμα είδη της οθωμανικής μουσικής απέκτησαν μία ρυθμική δομή αρκετά αργή και πομπώδης, επηρεάζοντας την ανάπτυξη της μελωδίας και τα ποικίλματα σε αυτά τα είδη.

Στο ξεκίνημα της μοντέρνας αυτής περιόδου ακόμη και της πιο πρόσφατης, τα σχεδόν χορευτικά *usuls* (όπως το *semai*, *aksak* και *aksak semai*) απέκτησαν δεύτερη εκδοχή χαρακτηριζόμενη

⁹² Πριν τον εκσυγχρονισμό, η Οθωμανική κλασική μουσική μπορεί να θεωρηθεί ως μονοφωνική (με ίσως κάποια μικρού βαθμού εμφάνιση ετεροφωνίας), εκτελεσμένη αρχικά από έναν τραγουδιστή (και συνοδεία από λιγότερους των δέκα μουσικών) (Signell 1974: 75).

ως πιο «βαριά» (*ağır*), η οποία δημιούργησε χάσμα με την προηγούμενη χορευτική μουσική φόρμα. Αυτό το «βαρύ» και πομπώδες στυλ, αποτέλεσε σφραγίδα στο μεγαλύτερο κομμάτι του οθωμανικού ρεπερτορίου. Κάποιοι σύγχρονοι τούρκοι μουσικοί, καθώς προσπαθούν να διακρίνουν κάποια χαρακτηριστικά αυτού του είδους της μουσικής, μερικές φορές μιλούν για «αξιοπρέπεια» (*ıskur*) και «σοβαρότητα» (*ağır baslık*). Το κλασικό στυλ του οργανικού αυτοσχεδιασμού, εμφανίζει πολλά από αυτά τα στιλιστικά στοιχεία ακόμη κι αν εμφανίζονται άρρυθμα⁹³ (Feldman 1996: 499). Έτσι, το πιο προσωπικό «ελεύθερο» στοιχείο της εκτέλεσης, δε στηρίζει τόσο την επίδειξη της δεξιοτεχνίας, όσο περισσότερο την επιβράδυνση της ταχύτητας της μουσικής.

Έτοιμες τεχνικές είναι ξένες στις γειτονικές μουσικές κουλτούρες της Συρίας και της Αιγύπτου, όπως τις ξέρουμε μέχρι τα τελευταία ηχογραφημένα ντοκουμέντα. Καθώς η μουσική αυτών των χωρών συμμερίζεται τη γενική πορεία της επιβράδυνσης του τέμπο της οθωμανικής μουσικής του 18^{ου} αιώνα, η μοντέρνα τους πρακτική εκτέλεση⁹⁴, δίνει έμφαση σε μία μετρικά ακριβή και πολύπλοκα διαιρεμένη μουσική φράση, η οποία ίσως να επέτρεπε αξιόλογη επιδεξιότητα από την πλευρά του σολίστα⁹⁵ (Feldman 1996: 499).

Τέλος, είναι αλήθεια, ότι ένα πολύ πιο δεξιοτεχνικό στυλ εισήχθη στα τέλη του 19^{ου} αιώνα από τον *Tanburi Cemil Bey* (εικ. 37) κι άρχισε να ασκεί επιρροή στην Τουρκία του 20^{ου} αιώνα, αλλά το στυλ που θεωρείται πιο παραδοσιακό και κλασικό και αντιπροσωπεύτηκε καλύτερα από τον *Necdet Yaşar* (εικ. 38) που ακολούθησε το δάσκαλό του *Mesud Cemil* (γιο του *Cemil Bey*),

⁹³ Αυτό συμβαίνει με την εισαγωγή ελαφρά παραλλαγμένων νοτάν κατά τη διάρκεια μιας έρρυθμης σύνθεσης. Κάτι, το οποίο δε γίνεται ποτέ με την έννοια της υποδιαίρεσης του ρυθμού, γιατί εύλογα θα οδηγούσε σε μεγαλύτερο αριθμό πενιών, αλλά με την εναλλακτική υποδιαίρεση του ρυθμικού κύκλου ο οποίος συχνά οδηγεί σε παίξιμο με λιγότερες πενιές (Feldman 1996: 500).

⁹⁴ Κάτι το οποίο εμφανίζεται έντονα κυρίως στις μουσικές εκτελέσεις με ούτι (Feldman 1996: 499).

⁹⁵ Μοντέρνοι τούρκοι μουσικοί αντιτίθενται σε αυτόν τον τρόπο παίξιματος, τον οποίον πολλές φορές τον χαρακτηρίζουν ως «επιπολαιότητα» (*«cumbus»*) και τον οποίο συχνά το συσχετίζουν με το ούτι, ένα όργανο το οποίο έχει αποκλειστεί από την οθωμανική μουσική από τα τέλη του 17^{ου} αιώνα ως τα τέλη του 19^{ου}. Θεωρούν τα *ney* και *tanbur* ως τα πιο εν μέρει κλασικά όργανα επειδή είναι τα λιγότερο ικανά να προβούν σε «επιπολαιότητες». Η τεχνική παίξιματος του *tanbur*, με το μακρύ μπράτσο το οποίο είναι διαχωρισμένο με τάστα και τη μακριά άκαμπτη πένα δύσκολα μπορούν να καταφέρουν τέτοια «επιπόλαια» φρασολογία (Feldman 1996: 499).

διαφυλάσσει μια τεχνική, η οποία δημιουργήθηκε με τον *Tanburi Isak*. Ένα μεγάλο κομμάτι αυτού του παραδοσιακού στυλ (κυρίως στις σόλο εκτελέσεις, αλλά και σε ορχηστρικές εκτελέσεις) είναι η τροποποίηση του ρυθμού στα μέρη των συνθέσεων *pesrev* ή *semai*, που επιτρέπει την επιβράδυνση του ρυθμού και εισαγωγή νέων ρυθμικών φράσεων μέσα στο αρχικό τέμπο (Feldman 1996: 499).

Κατά τον 19^ο αιώνα, το ενδιαφέρον των συνθέσεων μετατοπίζεται από τις κυκλικές φόρμες⁹⁶, γνωστές με το όνομα *fasıl*, σε πιο ελαφριές μορφές κλασικών κομματιών (*sarkı*) και σε πιο ανάλαφρες φόρμες τραγουδιών και είδη συνθέσεων της Δυτικής μουσικής. Οι στίχοι των τραγουδιών ερμηνεύονται, πλέον, στην καθομιλουμένη τουρκική γλώσσα, σε αντίθεση με τις μεγάλες και βαριές φόρμες τραγουδιών (*murabba* και *kâh*), τα οποία εκτελούνταν στην περσική γλώσσα ή στην «περίτεχνη» οθωμανική τουρκική (Feldman 1996: 17, Signell χ.χ.: 75).

Παρ' όλα αυτά, μέχρι τα μισά του 20^{ου} αιώνα, υπήρξαν δείγματα παράλυσης στον τομέα της σύνθεσης. Πιο συγκεκριμένα, το βασικό είδος του κλασικού *fasıl* που προαναφέρθηκε, δε συντίθεται πια, ενώ οι νέες συνθέσεις έχουν περιοριστεί σε ελαφριές μορφές τραγουδιών, όπως το *sarkı* από τη μία πλευρά και στο *Mevlevi Ayin*⁹⁷ από την άλλη. Επίσης, ό,τι πιθανόν ονομάζεται «λαϊκός κορμός του ρεπερτορίου», εκτελείται ακόμα, αλλά δε συντίθεται πια. Κατά συνέπεια, η μουσική πόλωση συνέβη, δημιουργώντας μια έντονη αντίθεση μεταξύ του υπάρχοντος ρεπερτορίου, το οποίο άγγιζε από τη μία πλευρά τα όρια της «μουσικής προς διασκέδαση» (της λαϊκής μουσικής) και από την

⁹⁶ Το ζήτημα της κυκλικής φόρμας (αλληλοδιαδοχή μουσικών κομματιών και αυτοσχεδιασμών) διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο τόσο για το οθωμανικό φωνητικό ρεπερτόριο -το οποίο φτάνει στο απόγειο του ως μέρος ενός ακριβούς μουσικού κυκλικού σχήματος και απαρτίζεται από μια διαδοχή ταξιμιών και ερμηνείας οργανικών και φωνητικών συνθέσεων- όσο και για το απόλυτα ορχηστρικό. Πιο συγκεκριμένα, το *fasıl* συναντάται με δύο διαφορετικές μουσικές έννοιες: α) ένα τμήμα από συλλογές αποσπασμάτων τραγουδιών (ή καταγραφών) ταξινομημένα σύμφωνα με ένα μακάμ και β) μία «κυκλική εκτέλεση» συνθετιμένων μερών και ταξιμιών εκτελεσμένα σε ένα και μόνο μακάμ (Feldman 1996: 177-178).

⁹⁷ Κυκλική φόρμα σύνθεσης η οποία σχετίζεται άμεσα με τις τελετές μοναστικών ταγμάτων (εδώ συγκεκριμένα αναφέρονται οι *Mevlevi*) και αφορά «τραγουδισμένη» μυστικιστική ποίηση σε μετρικές συνθέσεις εκτελεσμένες πάνω σε ένα συγκεκριμένο μακάμ (Feldman 1996: 85-86). Αν και το παλαιότερο τεκμήριο για τη χρονολόγηση του «*ayin*» φτάνει στο 1795, συγκεκριμένα *ayin* έχουν αποδοθεί σε γνωστή μουσική φόρμα ακόμη και του 17^{ου} αιώνα (Feldman 1996: 188).

άλλη, αυτής της μουσικής που συνδέθηκε με τις μυστικιστικές εκδηλώσεις⁹⁸. Την ίδια χρονική περίοδο, στον καλλιτεχνικό χώρο, ένας μουσικός δε θα λογιζόταν ποτέ ως αυθεντία, εάν πρώτα δεν είχε σπουδάσει σε έναν ή περισσότερους αναγνωρισμένους δασκάλους. Ενώ θα μπορούσε να είναι ένας λαμπρός αυτοδίδακτος οργανοπαίχτης, θα θεωρείτο ότι δεν είχε τη δυνατότητα να ελέγχει απόλυτα τις λεπτομέρειες ενός τεράστιου ρεπερτορίου χωρίς να κατέχει τις εξειδικευμένες οδηγίες ενός δασκάλου (Feldman 1996: 17).

Δύο σύγχρονοι και καθολικά αναγνωρισμένοι μουσικοί-οργανοπαίχτες και δάσκαλοι της κλασικής τουρκικής μουσικής με κεντρικό άξονά τους την ερμηνεία και τη διδασκαλία του οργάνου «*kanun*» («κανονάκι»), είναι οι *Göksel Baktagir* (εικ. 39) και *Ahmet Meter* (εικ. 40), όπως έχει ήδη αναφερθεί. Οι τελευταίοι, εμφανίζονται ως εκφραστές του διπλού της *alaturka* και *alafiranga* μουσικής, τόσο μέσα από τη μελέτη της γενικότερης αισθητικής των μουσικών δισκογραφικών παραγωγών τους, όσο και μέσα από τη μελέτη της παρουσίας τους και του ρόλου τους ως διδάσκοντες-φορείς της τουρκικής μουσικής παράδοσης.

⁹⁸ Κατά τη διάρκεια των επιτελέσεων των *Menlevi*, επιτρεπόταν η παρουσία κοινού, συμπεριλαμβανομένων ατόμων τα οποία δεν ανήκαν σε κάποιο μυστικιστικό τάγμα ή ήταν μη μουσουλμάνοι, ακόμα και γυναικών (Feldman 1996: 502).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Επιτόπια έρευνα διδασκαλίας των Ahmet Meter και Göksel

Baktagir

4.1. Επιτόπια έρευνα: Εισαγωγή

Ο Ernest Gellner, αναφερόμενος στο έθνος-κράτος, έκανε λόγο για «εποπτεία», ή και «διαχείριση» του εκπαιδευτικού συστήματος, από την κρατική εξουσία, η οποία φαίνεται να συνέβαλε καθοριστικά στη θεμελίωση και στην «αποδοχή» αυτής της απλοποιϊτικής εκδοχής της ιστορίας, την οποία υποστήριζε και διετύπωσε, μέσω του Ziya Gökalp, το νεοεμφανιζόμενο τότε τουρκικό έθνος-κράτος και αποτέλεσε τον πυρήνα του συνόλου της εκπαίδευσης (ακόμη και της μουσικής) στο παραπάνω. Πιο συγκεκριμένα, ο Gellner, διατύπωσε ότι:

«...ένα συντριπτικό μέρος της πολιτικής εξουσίας (σε ένα έθνος-κράτος) έχει συγκεντρωθεί στα χέρια ενός είδους θεσμού, ενός σχετικά μεγάλου και πολύ συγκεντρωτικού κράτους. Σε γενικές γραμμές, κάθε τέτοιο κράτος προΐσταται, συντηρεί και ταυτίζεται με έναν πολιτισμό, ένα στυλ επικοινωνίας, το οποίο υπερσχύει εντός των συνόρων του και εξαρτάται για τη διαίωσή του από ένα συγκεντρωτικό εκπαιδευτικό σύστημα που βρίσκεται υπό την εποπτεία και συχνά υπό τη διαχείριση του εν λόγω κράτους, το οποίο και μονοπωλεί τη νόμιμη κουλτούρα και τη νόμιμη βία, ή ίσως περισσότερο».

(Gellner 1992: 244)

Παράλληλα, σύμφωνα με τον Bruno Nettl, «το μουσικό σύστημα απορρέει, αλλά και προσδιορίζεται από τον τρόπο διδασκαλίας» (Nettl χ.χ.: 331). Δεχόμενοι αυτή την άποψη, αξίζει να γίνει μια προσπάθεια προσέγγισης του ρόλου των Ahmet Meter και Göksel Baktagir, ως καθηγητών και παράλληλα ως φορέων-εκφραστών και «μέσων διάδοσης» ενός μουσικού συστήματος, το οποίο τα τελευταία χρόνια φανερώνει έντονα μια τάση προβολής και διάδοσης του συγκερασμού Ανατολής και Δύσης, έτσι όπως αυτός εκφράζεται μέσα από τις έννοιες «*alaturka*» και «*alafiranga*» και από τη μεταξύ τους «συνένωση»-«σύνθεση» (*sentez*), στους κόλπους της τουρκικής μουσικής.

Για την καλύτερη προσέγγιση του παραπάνω ζητήματος, θα γίνει προσπάθεια να μελετηθεί ο τρόπος διδασκαλίας τους: α) μέσα από τη μελέτη του υλικού, το οποίο δίδαξε ο καθένας από τους παραπάνω, κατά τη διάρκεια των σεμιναρίων, στη «Σχολή Παραδοσιακής, Εκκλησιαστικής, Βυζαντινής και Κλασικής Ανατολικής Μουσικής Εν Χορδαίς», στο πλαίσιο του έργου «*Medimuses/Δράση: Επισκέπτης Καθηγητής*»⁹⁹, β) μέσα από την προβολή των μέσων, τα οποία χρησιμοποίησαν κατά τη διάρκεια της διδασκαλίας τους για να την υποστηρίξουν και επιλογικά, γ) μέσα από μια προσπάθεια ανίχνευσης του ρόλου και της ταυτότητας τους ως «εμπειρογνώμονες μουσικοί δάσκαλοι».

Θέτοντας την ερώτηση «όταν η μουσική μεταδίδεται, τι είναι αυτό το οποίο στην ουσία μαθαίνεται;» (ο.π. σ. 324), εμφανίζεται αμέσως ένας προβληματισμός για το περιεχόμενο, την ουσία και τη λειτουργία της διδασκαλίας, καθώς επίσης και τη θέση του διδάσκοντα σε αυτή την περίπτωση.

Για το Nettl, «“μαθαίνω μουσική” σημαίνει πολλά πράγματα. Κάποιος μπορεί να μαθαίνει κομμάτια ή έναν τρόπο εκτέλεσης, ή την ουσία θεμελιωδών κανόνων ενός μουσικού συστήματος. Ίσως κάποιος να μαθαίνει πως να ακούει και να εκτιμά τη μουσική, ίσως εξασκείται με κλίμακες ή μικρά και εύκολα κομμάτια που έχουν συντεθεί για διδασκαλία. Αλλά το καθένα από αυτά ή κάθε συνδυασμός τους ισοδυναμεί με την εκμάθηση ενός μουσικού συστήματος κι αυτό σε κάθε περίπτωση αποτελείται από πολλές ξεχωριστές ενότητες (και πολλές φορές διαφόρων ειδών) ... Με τον έναν τρόπο ή τον άλλον, η μέθοδος της διδασκαλίας διασπά ένα σύστημα σε αυτές τις βασικές ενότητες» (ο.π.).

Ξεινώνοντας από τις συνθήκες, κάτω από τις οποίες ο «επισκέπτης-καθηγητής»¹⁰⁰ καλείται να διδάξει, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι οι τελευταίες συντελούν καθοριστικά και στην επιλογή του περιεχομένου της διδασκαλίας, από την πλευρά του καθηγητή. Ο ίδιος, κάτω από τις δεδομένες

⁹⁹ Για περισσότερα, σχετικά με το έργο «*Medimuses/Δράση: Επισκέπτης Καθηγητής*», βλ. παρακάτω, στο κεφ. 4.2.

¹⁰⁰ Για περισσότερα, σχετικά με το έργο «*Medimuses/Δράση: Επισκέπτης Καθηγητής*», βλ. παρακάτω, όπως προαναφέρθηκε, στο κεφ. 4.2.

συνθήκες του προγράμματος αυτού, προσπαθεί σε ένα πολύ μικρό χρονικό διάστημα (το πολύ δύο ημέρες), έχοντας στη διάθεσή του 2 ή 3 σχεδόν ωριαία μαθήματα, να διδάξει ό,τι κρίνει ο ίδιος απαραίτητο και ό,τι καθίσταται εφικτό, μέσα σε αυτό το χρονικό διάστημα. Για τον Bruno Nettl, «καθώς υποθέτουμε ότι ένα μουσικό σύστημα στη γραπτή ή στην προφορική παράδοση μεταδίδεται περισσότερο ή λιγότερο σα σύνολο ακέραιο, υπάρχουν πιθανόν συγκεκριμένα πράγματα, τα οποία οι άνθρωποι μαθαίνουν για ένα μουσικό σύστημα που είναι περισσότερο σημαντικά, και τα οποία πρέπει να μεταβιβαστούν, καθώς άλλα (πράγματα-στοιχεία) αφήνονται περισσότερο ή λιγότερο να αφομοιωθούν “ασυνείδητα” χωρίς ιδιαίτερη προσοχή ή οδηγίες» (Nettl χ.χ.: 324). Με βάση τη διατύπωση του Nettl ότι σε ένα μουσικό σύστημα εμφανίζεται μια μορφή «κατηγοριοποίησης», θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο κάποια στοιχεία (και ποια από αυτά) κρίνονται ως «περισσότερο σημαντικά» να μεταδοθούν ή όχι, κάτω από τα δεδομένα τέτοιου είδους μορφής μαθημάτων. Εάν εξετάσει κανείς τα δεδομένα αυτών των μαθημάτων, θα διαπιστώσει, ότι καλείται ο καθηγητής να διδάξει σε μαθητές τους οποίους συναντά, ως επί το πλείστον, πρώτη φορά, χωρίς να γνωρίζει τις μουσικές τους γνώσεις, το επίπεδο δεξιοτήτας στο όργανο και την αντιληπτική ικανότητα του καθενός εκ των μαθητών. Κάτω από το γεγονός ότι ο καθηγητής δεν έχει τον απαραίτητο χρόνο να γνωρίσει το μουσικό επίπεδο στο οποίο βρίσκεται καθένας από τους μαθητές του, αρκείται στο να χρησιμοποιήσει ένα μοντέλο διδασκαλίας, το οποίο θα μπορέσει να αποδειχθεί αφενός, χρήσιμο για τον καθένα από τους μαθητές και αφετέρου, πρακτικό για το ρόλο του καθηγητή, ως διδάσκοντα¹⁰¹.

Στην περίπτωση του Ahmet Meter εντοπίζονται τρεις βασικοί άξονες στη διδασκαλία του. Ο πρώτος αφορά το αντικείμενο του συγκεκριασμού της Δυτικής με την Τουρκική μουσική και τη μεταξύ τους σχέση, έτσι όπως ο ίδιος την αντιλαμβάνεται και την προβάλλει κατά τη διάρκεια των μαθημάτων του. Ο δεύτερος άπτεται την αξία της δεξιοτεχνίας, την καλλιέργειά της, τον τρόπο

¹⁰¹ Σημειωτέον ότι η επιλογή αυτών των στοιχείων τα οποία κρίνει ο καθηγητής ως απαραίτητα και δυνατά να διδαχθούν και τα οποία απαρτίζουν το μοντέλο της διδασκαλίας του, φανερώνει επίσης και μια μορφή αξιολόγησης απέναντι στο υλικό το οποίο, γενικότερα, θα μπορούσε να διδάξει.

ερμηνείας μιας σύνθεσης, την αξία του αυτοσχεδιασμού και το πώς τα παραπάνω σχετίζονται με τα ακούσματα του μουσικού και την έκφραση του εσωτερικού του κόσμου, ενώ τέλος, ο τρίτος άξονας σχετίζεται με τη συμπεριφορά και το ρόλο του ως διδάσκοντα και παιδαγωγού, τη δεδομένη στιγμή (βλ. για παράδειγμα: τη λειτουργία και τη θέση του ως «εμπειρογνώμονα μουσικού δασκάλου» και ταυτόχρονα, ως «φορέα», «εκφραστή» και «μέσου διάδοσης» ενός μουσικού πολιτισμού).

Στα μαθήματα του Göksel Baktagir εμφανίζονται όλοι οι παραπάνω άξονες στη διδασκαλία του, με τη διαφορά ότι η βαρύτητα, η θέση και το περιεχόμενο καθενός, από αυτούς, στα μαθήματά του, διαφοροποιείται σημαντικά.

Μέσα από την επιτόπια έρευνα της διδασκαλίας, η οποία προηγήθηκε της συγγραφής της εργασίας, ουσιαστικά, μας δόθηκε η δυνατότητα μιας μορφής πρόσβασης στην κουλτούρα των Ahmet Meter και Göksel Baktagir, ενώ επίσης, ήρθαμε σε «επαφή» με ένα ιδιαίτερο κομμάτι της μουσικής, τη διδασκαλία -συνεπώς με την προαναφερθείσα κουλτούρα- και ταυτόχρονα με μία μορφή έκφρασης της κοινωνίας την οποία «εκπροσωπούν» οι ίδιοι και συνάμα, ως ένα βαθμό «εκφράζουν», ως μέλη της. Η παραπάνω μορφή πρόσβασης στην κουλτούρα τους, είχε ως επίκεντρο, την ενασχόλησή όλων μας με το κανονάκι, το οποίο λειτούργησε ως μια «αναγνωρίσιμη μορφή επικοινωνίας» και ως συνδετικός κρίκος στη σύναψη μιας μορφής διαπροσωπικών σχέσεων¹⁰².

Στον ελλαδικό χώρο, τα τελευταία χρόνια, παρατηρείται έντονα η λειτουργία μουσικών σεμιναρίων¹⁰³, τα οποία έχουν ως επίκεντρο την παρουσία και την εισήγηση σε αυτά, κάποιου ή κάποιων δεξιοτεχνών οργανοπαιχτών –οι οποίοι προέρχονται κυρίως από χώρες του εξωτερικού (Τουρκία, Λίβανος, Ιράν κ.λπ.)-. Αυτά τα μαθήματα, «...απευθύνονται σε μαθητές, σπουδαστές και καθηγητές ωδείου, μουσικών σχολείων και μουσικών Πανεπιστημίων, ερευνητές και μουσικούς,

¹⁰² Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Ahmet Meter, έδωσε τον αριθμό του κινητού του τηλεφώνου, έτσι ώστε, όταν βρεθούμε στην Κωνσταντινούπολη, να επικοινωνήσουμε μαζί του, εάν ενδιαφερόμαστε για περισσότερα μαθήματα στο κανονάκι (για περισσότερα, βλ. παρακάτω, στο κείμενο ανάλυσης της μορφής διδασκαλίας του ιδίου). Επίσης, στην περίπτωση του Göksel Baktagir, δεν πρέπει να παραληφθεί ότι έδωσε σε ορισμένους από τους παρευρισκομένους στα μαθήματά του, την ηλεκτρονική του διεύθυνση στο διαδίκτυο (*e-mail address*).

¹⁰³ Βλ. για παράδειγμα δραστηριότητες στο πλαίσιο του προγράμματος «Medimuses», του «μουσικού εργαστηρίου: “Λαβύρινθος”» κ.α.

καθώς και ενδιαφερόμενους από το ευρύ κοινό»¹⁰⁴. Η εμφάνιση αυτών των σεμιναρίων έρχεται ως αποτέλεσμα της ανάπτυξης ενός ευρύτερου ενδιαφέροντος του ακαδημαϊκού και του μουσικού κόσμου στην Ελλάδα, για τη μουσική της Μεσογείου (και τη γενικότερη Ανατολική μουσική) τα τελευταία χρόνια¹⁰⁵. Μέχρι τη φετινή χρονιά, πραγματοποιήθηκαν τέσσερα, τέτοιου είδους, σεμινάρια για το κανονάκι (δύο στα πλαίσια του προγράμματος «Medimuses», στη Θεσσαλονίκη και δύο στα πλαίσια του προγράμματος του «μουσικού εργαστηρίου: “Λαβύρινθος”», στο Χουδέτσι της Κρήτης). Στα σεμινάρια αυτά συμμετείχαν αρκετά άτομα που ασχολούνταν με το κανονάκι, είτε επαγγελματικά, είτε ερασιτεχνικά και τα οποία παρακολούθησαν τα μαθήματα του καθένα εισηγητή (*Göksel Baktagir, Imane Homsy, Ahmet Meter*). Οι περισσότεροι από τους συμμετέχοντες μαθητές, γνώριζαν τους παραπάνω μουσικούς-εισηγητές, ως επί το πλείστον, μέσα από την παρουσία τους στη δισκογραφία και με αφορμή αυτά τα μαθήματα, τους δόθηκε η δυνατότητα να διδαχθούν, να παρατηρήσουν και να μελετήσουν κυρίως τεχνικές και ιδιαιτερότητες του παιχνιδιού, καθενός από τους τελευταίους

Το είδος γραψίματος το οποίο υιοθετήθηκε στο παρόν μέρος της εργασίας, ανήκει, ουσιαστικά, στο αντικείμενο της «νέα» αναστοχαστικής εθνογραφίας, έτσι όπως αυτή την ορίζει η Γκέφου-Μαδιανού¹⁰⁶ και έχει τις βάσεις του στην «πρόσληψη του πολιτισμού ως σημειωτική έννοια» (ο.π. σ. 143). Η παραπάνω άποψη συσχετίζεται άμεσα με την αναφορά της Γκέφου-Μαδιανού, ότι «η εθνογραφία είναι ένας τρόπος γραφής» (ο.π. σ. 148) και τη διατύπωση του Geertz, σύμφωνα με

¹⁰⁴ (www.cultureguide.gr – Νοέμβριος 2003). Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. παρακάτω, στο κεφ. 4.2.

¹⁰⁵ Το ιδεολογικό και πολιτικό υπόβαθρο αυτού του φαινομένου, αποτελεί αντικείμενο έρευνας από μόνο του και δε μελετάται στην παρούσα εργασία.

¹⁰⁶ Η Μαδιανού, αναφερόμενη στα νέα δεδομένα της εθνογραφίας, διατύπωσε ότι «...κατά βάση άλλαξε η στάση του εθνογράφου απέναντι στα ποικίμενα της έρευνάς του, διότι κρίθηκε επιβεβλημένη η παρουσία του στην κατασκευή των κειμένων και, τέλος, διότι αναδύθηκαν ως ισότιμοι και ισοσθενείς οι λόγοι των εντοπίων, οι οποίοι σε μερικές περιπτώσεις γίνονται συμπαραγωγοί της δικής τους εθνογραφίας... Παράλληλα αποκαταστάθηκε η υποκειμενικότητα του εθνογράφου ως έγκυρος τρόπος προσέγγισης του αντικειμένου για την απόκτηση της γνώσης... Τα παραπάνω αποτελούν μερικά από τα χαρακτηριστικά που συνιστούν τη “νέα”, αναστοχαστική εθνογραφία» (Γκέφου-Μαδιανού χ.χ.: 32).

τον οποίο, η ανάλυση του πολιτισμού «δεν είναι μια επιστήμη που αναζητά νόμους αλλά μια ερμηνευτική επιστήμη που αναζητά νοήματα» (Geertz από Γκέφου-Μαδιανού χ.χ.: 148).

4.2. Η περίπτωση του Ahmet Meter: Σεμινάριο «Medimuses/Δράση: Επισκέπτης Καθηγητής»

Κατά τη διάρκεια των ημερομηνιών Παρασκευή 7, έως και Κυριακή 9 Μαΐου 2004, διοργανώθηκε στη Θεσσαλονίκη, από τη «Σχολή Παραδοσιακής, Εκκλησιαστικής, Βυζαντινής και Κλασικής Ανατολικής Μουσικής Εν Χορδαίς», στο πλαίσιο του έργου «Medimuses/Δράση: Επισκέπτης Καθηγητής»¹⁰⁷, σεμινάριο με τη συμμετοχή γνωστών μουσικών-καθηγητών από την Τουρκία (Κωνσταντινούπολη). Το πρόγραμμα περιελάμβανε ομαδικά και ατομικά μαθήματα, με κάποιον από τους εισηγητές μουσικούς του σεμιναρίου, καθώς επίσης και μια συναυλία, η οποία πραγματοποιήθηκε από τους παραπάνω, την Παρασκευή 7 Μαΐου, στο θέατρο της Μονής Λαζαριστών, στη σκηνή «Σωκράτης Καραντινός» (εικ. 42-43α,β).

¹⁰⁷ Το «Έργο *MediMuse*» είναι ένα πρόγραμμα, το οποίο στόχευε στην «έρευνα και ανασύνθεση των στοιχείων της Μεσογειακής μουσικής παράδοσης και (στη) διαμόρφωση συνείδησης της κοινής μουσικής κληρονομιάς». Επικεφαλής του προγράμματος αυτού ήταν ο πολιτιστικός οργανισμός Εν Χορδαίς, ο οποίος εδρεύει στη Θεσσαλονίκη και συμμετείχαν και άλλα ιδρύματα, από την ευρύτερη περιοχή της Μεσογείου [(1)*Centro Flamenco Paco Pena*, Κόρδοβα, Ισπανία, 2)*ECUME (Echanges Culturels En Mediterranee)*, Μασσαλία, Γαλλία, 3)*Scuola di Musica Antica di Venezia (SMAV)*, Βενετία, Ιταλία, 4)*The Lebanese National Higher Conservatory of Music*, Βηρυτός, Λίβανος, 5)*The National Music Conservatory (NMC)*, Αμάν, Ιορδανία, 6)*Byzantine Festival in London*, Λονδίνο, Αγγλία, 7)*Σχολή Βυζαντινής Μουσικής Λάρνακας, Λάρνακα, Κύπρος*]. Επίσης, συνεργάστηκαν φορείς από Τουρκία, Τυνησία και Αίγυπτο. Η συνολική διάρκεια του προγράμματος αυτού ήταν 36 μήνες (από Φεβρουάριο του 2002, μέχρι Ιανουάριο του 2005) [*www.cultureguide.gr* – Νοέμβριος 2003] (εικ. 41).

Στο μέρος του προγράμματος «Επισκέπτης Καθηγητής», «επιλεγμένοι δάσκαλοι των οργάνων που απαντώνται στη Μεσόγειο επισκέπτονται τις υπόλοιπες χώρες των εκπαιδευτικών φορέων που συμμετέχουν στο πρόγραμμα, προκειμένου να διδάξουν σε τριήμερα σεμιναριακά μαθήματα την τεχνική, το τοπικό ύφος και το ρεπερτόριο των οργάνων που επιλέχθηκαν. Τα μαθήματα απευθύνονται σε μαθητές, σπουδαστές και καθηγητές ωδείων, μουσικών σχολείων και μουσικών Πανεπιστημίων, ερευνητές και μουσικούς, καθώς και ενδιαφερόμενους από το ευρύ κοινό. Τα μαθήματα του Επισκέπτη Καθηγητή πλαισιώνονται από εκπαιδευτική συναυλία που θα παραδώσει στο πλαίσιο της επίσκεψής του» [*www.cultureguide.gr* – Νοέμβριος 2003].

Εισηγητής του σεμιναρίου για το κανονάκι ήταν ο Ahmet Meter, ο οποίος συμμετείχε στη συναυλία της Παρασκευής και πραγματοποίησε ένα ομαδικό και ορισμένα ατομικά («σε γκρουπ έως 3 άτομα», σύμφωνα με την αίτηση εγγραφής) μαθήματα («*master classes*»)¹⁰⁸. Τα μαθήματα πραγματοποιήθηκαν στο κτίριο όπου στεγάζεται μέχρι σήμερα η προαναφερθείσα σχολή, στη Θεσσαλονίκη.

Η παρουσία του Ahmet Meter και η διδασκαλία του στα *master classes*, καλό θα ήταν να διαχωριστεί σε δύο προσπάθειες μελέτης αυτών, μέσα από το διαχωρισμό του «ομαδικού» (εικ. 44) και του «ατομικού» (εικ. 45) μαθήματος, με σκοπό την καλύτερη προσέγγιση του τρόπου διδασκαλίας και της γενικότερης παρουσίας του σε αυτά.

Στο ομαδικό *master class*, συμμετείχε σχεδόν το σύνολο των ενδιαφερομένων μαθητών, οι οποίοι είχαν δηλώσει την παρακολούθηση των δικών του *master classes*, μαζί με το διευθυντή αυτού του πολιτιστικού οργανισμού -στο χώρο στέγασης του οποίου φιλοξενούνταν τα μαθήματα- τη μεταφράστρια και ορισμένους εργαζόμενους και γενικότερα οικείους στο χώρο αυτό. Μετά τη συγκέντρωση όλων στο χώρο της διάλεξης, ξεκίνησε η τελευταία υπό τους ήχους διαφόρων αυτοσχεδιαστικών μερών, τα οποία ήταν άμεσα επηρεασμένα από τη Δυτική μουσική (βλ. χρήση «αρπέζ»¹⁰⁹, και ανάλυση συγχορδιών) [cd: A_1]¹¹⁰, και τα οποία συνόδευαν το κούρδισμα του οργάνου του εισηγητή. Ουσιαστικά, η διάλεξη ξεκίνησε με μία ερώτηση η οποία έθιγε ευθέως τον τρόπο παιξίματος του μουσικού-εισηγητή και προήλθε από το διευθυντή του ιδρύματος:

¹⁰⁸ Τα μαθήματα αυτά φαίνεται πως εμφάνιζαν μια επιλογή των συμμετεχόντων σπουδαστών, με βάση το επίπεδο δεξιότητας (ή δεξιότητας) και γνώσεως πάνω στο όργανο τους, έτσι όπως αυτή κρίθηκε από τους διοργανωτές του σεμιναρίου.

¹⁰⁹ Για περισσότερα σχετικά με τον όρο «αρπέζ» βλ. παρακάτω.

¹¹⁰ Με το γράμμα Α συμβολίζουμε τον αντίστοιχο φάκελο του cd που συνοδεύει την εργασία και με τον αριθμό παραπέμπουμε στο σχετικό, με την αναφορά μας, ηχητικό παράδειγμα ή «ντοκουμέντο» από το ομαδικό *master class* ή τη δισκογραφία του Ahmet Meter.

-«Τι το ιδιαίτερο έχει το παίξιμό σας;...Δώστε μας ένα παράδειγμα.»¹¹¹ [cd: A_2]. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης, κατέστησε σαφές ότι του αρέσει να χρησιμοποιεί το όργανο με «όποιον τρόπο θέλει. Σαν πιάνο, σαν άρπα ... » και συμπλήρωσε, ότι υποδεικνύει στους μαθητές του την αξία της τεχνικής¹¹². Από αυτό το σημείο ξεκαθάρισε και τη θέση του απέναντι στο πώς αντιλαμβάνεται τη σχέση της Τουρκικής και της Δυτικής μουσικής, συμβουλευόντας εξ αρχής όλους τους συμμετέχοντες μαθητές το εξής: «να ακούτε όλα τα είδη μουσικής, χωρίς να ξεχωρίζετε κανένα, και τη Δυτική μουσική. Και να ενώσετε την Τουρκική με τη Δυτική μουσική» [cd: A_2,3], όπως χαρακτηριστικά είπε. Την άποψή του αυτή επισφράγιζαν συνεχώς, καθ' όλη τη διάρκεια της παρουσίας του στα *master classes*, οι αυτοσχεδιασμοί του και οι συνθέσεις, τις οποίες ερμήνευε. Σχεδόν όλοι οι αυτοσχεδιασμοί του εμφάνιζαν επιρροές από τη Δυτική μουσική, κι αυτό γινόταν εμφανές, τόσο από τη χρήση των συγχερασμένων διαστημάτων, όσο κι από το γενικότερο ηχόχρωμα αυτών, το οποίο επισφραγιζόταν κι από την τεχνική του «αρπέζ»¹¹³, η οποία εμφανιζόταν, σχεδόν πάντα, στους τελευταίους.

Με την προτροπή του προς τους μαθητές «να ακούνε όλα τα είδη μουσικής ... και να ενώσουν την Τουρκική με τη Δυτική μουσική», αποτυπώνει απόλυτα και ξεκάθαρα το δόγμα, το οποίο εκφράζει την πολιτική του «συγχερασμού» Ανατολής και Δύσης, του τουρκικού κράτους, από την εγκαθίδρυση

¹¹¹ Οι εκφράσεις και οι σημειώσεις οι οποίες είναι τοποθετημένες στα εισαγωγικά, με πλάγια γράμματα, είναι αυτολεξεί καταγραφή των εκφράσεων τις οποίες χρησιμοποίησαν οι παριστάμενοι στα *master classes* και είναι αποτέλεσμα απομαγνητοφώνησης των μαθημάτων. Στην περίπτωση του Ahmet Meter, αποτυπώθηκε η μετάφραση των λεγομένων του είτε από τη μεταφράστρια, η οποία είχε οριστεί από τους υπεύθυνους του προγράμματος, είτε από το διευθυντή της σχολής Εν Χορδαίς, Κυριάκο Καλαϊτζίδη, οι οποίοι παρίστατο σε αυτά.

¹¹² Ο εισηγητής του μαθήματος χρησιμοποίησε τον όρο «τεχνική», προσδίδοντας σε αυτόν, την έννοια της τεχνικής επιδεξιότητας στο χειρισμό του οργάνου (βλ. γρήγορες και επιδέξιες κινήσεις σε αυτό). Η καλλιέργεια αυτή της μορφής «δεξιοτεχνίας» στην τουρκική μουσική, εμφανίστηκε από τον *Tanburi Cemil Bey* κι έπειτα. Μέχρι τότε, ο όρος τεχνική-δεξιοτεχνία, ήταν ταυτισμένος: α) με την έννοια της κατοχής μεγάλου μέρους του ρεπερτορίου, β) με την ερμηνεία αυτού, με βάση το θεωρητικό σύστημα της μουσικής των *makam* και γ) με τον αυτοσχεδιασμό (*taksim*), ο οποίος θεωρούταν η σημαντικότερη μορφή έκφρασης και παρουσίασης της δεξιοτεχνίας ενός μουσικού. (Η παραπάνω διευκρινιστική παράγραφος για την έννοια της τεχνική-δεξιοτεχνία στην τουρκική μουσική, είναι απόρροια της επαφής μας με τον ερευνητή και επόπτη καθηγητή της παρούσας εργασίας, Π. Πούλο).

¹¹³ Ως «αρπέζ» στο κανονάκι, ορίζεται η ανάλυση μιας συγχορδίας, με τη χρήση ορισμένων -πέρα των δεικτών- δακτύλων. Τα δάκτυλα τα οποία χρησιμοποιούνται είναι, άλλοτε ο αντίχειρας κι ο μέσος, άλλοτε ο αντίχειρας, ο μέσος κι ο παράμεσος, ενώ σπανιότερα, στην τελευταία περίπτωση, προστίθεται και το μικρό δάκτυλο του δεξιού χεριού.

της δημοκρατίας σε αυτό (1923), με του Νεότουρκους στην εξουσία, κι έπειτα. Λειτουργεί ως εκφραστής των λόγων του Ziya Gökalp, ο οποίος είχε διατυπώσει νωρίτερα ότι « ... η εθνική μας μουσική θα γεννηθεί από τη σύνθεση της λαϊκής μας μουσικής με τη Δυτική μουσική ... Συλλέγοντας και διαμορφώνοντας αυτές τις μελωδίες σύμφωνα με τις τεχνικές της Δυτικής μουσικής, θα μπορέσουμε να έχουμε μία μουσική που είναι εθνική και σύγχρονη ταυτόχρονα ... »¹¹⁴ και ουσιαστικά, προβάλλει άμεσα τη θέση του, απέναντι στο θέμα της «σύνθεσης» («*sentez*») Ανατολής-Δύσης, για την οποία δείχνει να υποστηρίζει ότι μπορεί να ειφραστεί –και να «επιτευχθεί»- χρησιμοποιώντας και το κανονάκι, με το οποίο, ο μουσικός, δύναται να ερμηνεύσει «και Τουρκική και Δυτική μουσική» και να λειτουργήσει έτσι ως μέσο σύνδεσης των τελευταίων. Τις απόψεις του για τη σχέση της Ανατολικής με τη Δυτική μουσική τις επαναλάμβανε συνεχώς, σε κάθε ευκαιρία, κατά τη διάρκεια της επαφής μας μαζί του. Παραμερίζοντας ουσιαστικά, το πλαίσιο στο οποίο εμφανίστηκαν, καλλιεργήθηκαν και χρησιμοποιήθηκαν αυτά τα διαφορετικά μουσικά είδη, αρκέστηκε σε μια μορφή συγκερασμού τους, η οποία εξαντλούνταν μόνο σε μια απλή «παράθεση»-χρήση και στην προβολή κλιμάκων και μελωδιών, τις οποίες ένωνε -συνήθως με ιδιαίτερα δεξιοτεχνικό τρόπο- κυρίως κατά τη διάρκεια αυτοσχεδιασμών. Η απλοϊκή αυτή ένωση των δύο μουσικών ειδών, φανερώνει και μία απλοϊκή διάθεση ως προς την προσέγγιση των πλαισίων, όπως αναφέρθηκε νωρίτερα. Με τη στάση του αυτή έδειξε να προσπαθεί να επιβεβαιώσει τη θέση του ως μουσικού και δασκάλου απέναντι σε ένα μη τουρκικό κοινό, θεωρώντας σημαντικό να προβάλλει ότι έχει τη δυνατότητα να ερμηνεύει, πέραν της τουρκικής μουσικής, κι άλλα είδη της και κυρίως ευρωπαϊκή μουσική. Έδειξε πως θεωρεί ιδιαίτερα σημαντικό –ίσως και ως «στάδιο ολοκλήρωσης»- για ένα μουσικό να ερμηνεύει και ευρωπαϊκή μουσική, την οποία έδειχνε να αντιμετωπίζει ως κάτι ιδανικό και καθολικά αναγνωρισμένο.

¹¹⁴ Gökalp, στο *Berkes* 1959: 299-301 (μτφρ. Πούλος Παναγιώτης).

Ο ίδιος διατύπωσε, έπειτα από σχετική ερώτηση, ότι «*κλασική Τουρκική μουσική παίζει μόνο στο ραδιόφωνο*¹¹⁵, ενώ στην πιάτσα (παίζει) *Ευρωπαϊκή μουσική*» [cd: A_13], εννοώντας μουσική με ευρωπαϊκά όργανα, όπως διευκρινίστηκε αργότερα. Αυτή η διευκρίνιση στα λόγια του προδίδει μια πλευρά της αντίληψης του ίδιου για την ευρωπαϊκή μουσική, την οποία, τη δεδομένη στιγμή, δείχνει να έχει ταυτισμένη με όργανα δυτικού τύπου. Θεωρούσε ταυτισμένη την «*κλασική Τουρκική μουσική*» με το ραδιόφωνο και με συναυλίες αυτού του είδους, διαχωρίζοντας το παίξιμό του στην «*πιάτσα*», ως παίξιμο «*Ευρωπαϊκής μουσικής*», αφού έπαιζε μαζί με όργανα ευρωπαϊκού τύπου.

Σε αυτό το σημείο ρωτήθηκε εάν, όταν λέει ότι παίζει ευρωπαϊκή μουσική, εννοεί οποιαδήποτε μορφή αυτής, π.χ. εάν θα μπορούσε να παίζει και *Jazz* μουσική. Κατηγορηματικά διατύπωσε ότι «*και στο κανονάκι βγαίνει Jazz ... όποιος έχει τεχνική τα πάντα μπορεί να τα παίζει. Όταν το ζει από μέσα του, (και) είναι κατάλληλο και το όργανο, παίζει τα πάντα*» [cd: A_14,15].

Με αυτά τα σχόλιά του κατέστησε σαφές, για ακόμη μία φορά, την αξία την οποία προσδίδει στην καλλιέργεια της τεχνικής (ως δεξιότητες στο χειρισμό του οργάνου, μέσα από τη χρήση περίτεχνων κινήσεων σε αυτό), κάτι το οποίο επισφραγίστηκε καταλυτικά από το περιεχόμενο της διδασκαλίας του στα *master classes* και από το ιδιαίτερα δεξιολογικό του παίξιμο, κατά τη διάρκεια της συναυλίας στη Μονή Λαζαριστών. Θεωρώντας καθοριστικό παράγοντα την ύπαρξη της παραπάνω μορφής δεξιότητας, ισχυρίστηκε πως σε συνδυασμό με την ύπαρξη κατάλληλου οργάνου, με δεδομένο ότι ο οργανοπαίκτης «*το ζει από μέσα του*», μπορεί να παίζει τα πάντα. Ως επισφράγισμα της παραπάνω άποψής του, παρουσίασε ορισμένους αυτοσχεδιασμούς, οι οποίοι προσομοίωναν το άκουσμα άλλων μουσικών ειδών και οργάνων (βλ. Ινδικό *sitar*, όπως ανέφερε).

Όταν μίλησε για τη *Jazz* μουσική, αυτοσχεδίασε βασιζόμενος σε κάποιες πεντατονικές κλίμακες, αφήνοντας να εννοηθεί ότι ερμηνεύει *Jazz* μουσική, ενώ προέβαλε τις ικανότητές του στην

¹¹⁵ Είναι αξιοπρόσεκτο, ότι ποτέ δε χρησιμοποίησε την έκφραση «*Λόγια Οθωμανική μουσική*» -σε αντίθεση με ένα μεγάλο ποσοστό ενασχολούμενων με αυτό το αντικείμενο στον Ελλαδικό χώρο- αλλά, αναφερόμενος σ' αυτή, τη χαρακτήριζε συνεχώς ως «*κλασική Τουρκική μουσική*» και μόνο.

ερμηνεία και άλλων μουσικών ειδών, εκτελώντας ορισμένους αυτοσχεδιασμούς με «στερεοτυπικά» κινέζικα, αραβικά και ινδικά στοιχεία [cd: A_15]. Εμφανώς επηρεασμένος από το γενικότερο πνεύμα της παγκοσμιοποίησης και της έξαρσης της *world* ή *ethnic* μουσικής, χρησιμοποίησε το κανονάκι (ένα μουσικό όργανο κυρίως της αραβικής και της τουρκικής μουσικής παράδοσης), με σκοπό να παρουσιάσει την αντίληψή του περί ινδικής, κινέζικης, αραβικής και *Jazz* μουσικής, μέσα από την προβολή της τεχνικής του και των δεξιοτεχνικών του ιδιαιτεροτήτων. Προσπερνώντας τα δεδομένα περί προσέγγισης με το κανονάκι, της «*alaturka*» και «*alafiranga*» μουσικής, χρησιμοποίησε τη δεξιοτεχνία του, έτσι ώστε να επιδείξει την άποψή του για μουσικές όπως αυτές της ινδικής, της κινέζικης, της αραβικής και της δυτικής jazz παράδοσης. Σε αυτό το σημείο παρουσιάστηκε ως απόλυτος εκφραστής του ρεύματος της *world* ή *ethnic* μουσικής, η οποία χαρακτηρίζεται από τη συγκέντρωση και την προβολή «των εμφανέστερων στιλιστικών χαρακτηριστικών (μουσικών παραδόσεων των λαών), τα οποία μεταποιούνται, “μεταφράζονται” και προσαρμόζονται με ποικίλους τρόπους σε διάφορα μουσικά σύνολα», κατά τον Γ. Παπαδάκη¹¹⁶. Η προσέγγιση αυτών των μουσικών παραδόσεων από τον ίδιο τον εισηγητή, εξαντλήθηκε με την παρουσίαση κάποιων αυτοσχεδιασμών, οι οποίοι στηρίζονταν, αυστηρά και μόνο, σε ορισμένες μουσικές κλίμακες, οι οποίες προσομοίωναν ακούσματα από τις ανωτέρω παραδόσεις και θύμιζαν κάτι από αυτές.

Στο ομαδικό *master class*, έπειτα από σχετική ερώτηση, διευτύωσε ότι ο αυτοσχεδιασμός (ταξίμι, *taksim*) κατά τη διάρκεια ερμηνείας κλασικού (τουρκικού) ρεπερτορίου, θα πρέπει να είναι σύμφωνος με αυτό το άκουσμα («...όταν παίζουμε κλασικό κομμάτι, πρέπει να κάνουμε κλασικό ταξίμι»). Για να γίνει αυτό, διευκρίνισε ότι ο οργανοπαίκτης «πρέπει να ξέρει πολύ καλά το μακάμ (*makam*)», ενώ είναι απαραίτητο, πέρα από τις «μουσικές γνώσεις», ο ίδιος, «να το έχει και έμφυτο», όπως ανέφερε. («Το ταξίμι βγαίνει από μέσα σου, αλλά υπάρχουν και κάποια καλούπια, αλλά [για] αυτό πρέπει να ακούμε όλα τα όργανα. Είναι να στήνετε σωστές μουσικές φράσεις. Το ταξίμι είναι κάτι πολύ ξεχωριστό. Θέλει εξειδίκευση ... Μπορείς να είσαι καθηγητής και να μη μπορείς να τα καταφέρεις [να κάνεις ένα καλό ταξίμι]. Μπορεί να

¹¹⁶ Πρβλ. Γεώργιος Παπαδάκης («Σε ήχο Ελληνικό», Ελευθεροτυπία 04-12-2002).

ξέρεις πολύ καλά το *makam* και να γράφεις βιβλία, αλλά το να παίζεις είναι πράγμα πολύπλοκο ... στην Τουρκική μουσική υπάρχει και το πώς θα σου βγει από μέσα. Το συναίσθημα παίζει μεγάλο ρόλο» [cd: A_5].

Σε αυτό το σημείο καλό θα ήταν να σχολιαστεί το γεγονός ότι ο ισχυρισμός του εκείνη τη στιγμή, για τη σχέση του αυτοσχεδιασμού-ταξίμι και του μουσικού κομματιού το οποίο ακολουθεί («...όταν παίζουμε κλασικό κομμάτι, πρέπει να κάνουμε κλασικό ταξίμι»), έρχεται σε αντίθεση με την πρακτική αποτύπωση, όσων διετύπωσε τότε, στην ερμηνεία του στο cd του Necdet Yaşar, *The Necdet Yaşar Ensemble – music of Turkey, music of the world 1992, CDT-128*. Πιο συγκεκριμένα, στο *track 4*, του παραπάνω cd, ο ίδιος ο Ahmet Meter, προβαίνει σε έναν μεταβατικό αυτοσχεδιασμό (*geçiş taksim*), από *Nihavent*, σε *Kürdili Hicazkar makam* -με σκοπό να ερμηνευθεί ένα «*Kürdili Hicazkar Faslı*», στη συνέχεια ενός «*Nihavent Faslı*», το οποίο προηγήθηκε- επιδεικνύοντας τις τεχνικές του επιδεξιότητες στη χρήση του οργάνου, με εμφανείς επιρροές από ακούσματα Ισπανικής Φλαμένκο κιθάρας («*Spanish Flamenco guitar*»), όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Feldman, ο οποίος υπογράφει την επιμέλεια του ενθέτου του cd [cd: A_18]. Σημειωτέον ότι όλα τα κομμάτια του cd ανήκουν στην κλασική τουρκική μουσική και το σύνολο των υπόλοιπων αυτοσχεδιασμών, οι οποίοι πλαισιώνουν τα παραπάνω, δεν εμφανίζουν τη διαφορετικότητα που χαρακτηρίζει τον αυτοσχεδιασμό του Ahmet Meter, τη συγκεκριμένη στιγμή.

Κατά τη διάρκεια των *master classes*, με την αναφορά του στην έννοια του *makam* και στη θέση την οποία κατέχει σε ένα ταξίμι (αυτοσχεδιασμό) αυτής της μουσικής, έδωσε στίγμα και για το διαχωρισμό που κάνει απέναντι στην «κλασική Τουρκική μουσική», στην μουσική της «*πιάτσας*» και σε άλλα είδη μουσικής (βλ. παραπάνω για κινέζικη, ινδική, αραβική, *jaz* κ.λπ.). Θεωρεί ότι «το ταξίμι είναι κάτι πολύ ξεχωριστό. Θέλει εξειδίκευση...» και στην αναφορά του αυτή διαχώρισε με σαφήνεια το ρόλο ενός μουσικού, από το ρόλο ενός δασκάλου της μουσικής.

Στις μεταξύ μας επαφές, κατά τη διάρκεια των μαθημάτων και στα διαλείμματα, διατύπωσε ορισμένες φορές ότι, εάν θέλουμε να μάθουμε περισσότερα από τον ίδιο, θα έπρεπε να πάμε στην Κωνσταντινούπολη, για μαθήματα. Για αυτό το λόγο, έδωσε σε ορισμένους και τον αριθμό του κινητού του τηλεφώνου. Μέσα από αυτή του την στάση, φάνηκε ότι θεωρεί τον εαυτό του και

δάσκαλο στο κανονάκι, πέρα από ένα σολίστα μουσικό, κάτι το οποίο έγινε φανερό εξαρχής, από τη στιγμή που συμμετείχε ως εισηγητής στο πρόγραμμα «*Medimuses/Δράση: Επισκέπτης Καθηγητής*».

Υποστήριξε ότι είναι απαραίτητο να γνωρίζει κανείς και θεωρητικά το αντικείμενο της «*κλασικής Τουρκικής μουσικής*», προκειμένου να αυτοσχεδιάσει βασιζόμενος σε αυτή, αλλά αυτό και μόνο δεν είναι αρκετό. Απαραίτητη προϋπόθεση για ένα «*καλό ταξίμι*», είναι και η έκφραση της εσωτερικότητας του μουσικού, την οποία διατύπωσε και ως «*συναίσθημα*». Η αναφορά του στο «*συναίσθημα*» και στο ρόλο του στην ερμηνεία αυτής της μουσικής και ιδιαίτερα στον αυτοσχεδιασμό, ήταν συνεχής και ιδιαίτερα εμφανής, κατά τη διάρκεια των μαθημάτων του.

Συνεχώς, σε όλα τα μαθήματά του, συμβούλευε τους μαθητές να ακούνε κι άλλα μουσικά όργανα («*νέν, λύρα, κλαρίνο κλπ.*») και όχι μόνο κανονάκι, ιδιαίτερα όταν αναφερόταν στον αυτοσχεδιασμό. Αξιοσημείωτο είναι ότι παρότρυνε να μελετάνε κι άλλους «*κανονιέρηδες*» κι όχι μόνο αυτόν («*μόνο κανονάκι να μην ακούτε...όχι μόνο εμένα, και όλους τους συναδέλφους. Από τον καθένα και κάτι θα έχετε να πάρετε*») ¹¹⁷ [cd: A_8].

Όταν γινόταν από τους παριστάμενους, θεωρητικές ερωτήσεις, συνήθως απέφυγε να απαντήσει, είτε λέγοντας κάτι άλλο, είτε παραπέμποντας στους κατασκευαστές του οργάνου.

(π.χ. ερώτ.: «*Γνωρίζουμε ότι στην Τουρκική μουσική ο τόνος είναι 9 κόμματα. Πώς στο κανονάκι αυτός αποτυπώνεται με 12 μαντάλια*»

απάντ.: «*Αυτό να το περάσουμε γιατί έχει σχέση με τους κατασκευαστές. Κάτι άλλο αν θέλετε*». [cd: A_4])

Η στάση του αυτή φανερώνει, αν όχι μία ελλιπή θεωρητική κατάρτιση στο αντικείμενο αυτής της μουσικής, σε σχέση με την κατασκευή του οργάνου, τουλάχιστον, μία, κατά κάποιον τρόπο, «*απαξιωτική*» στάση απέναντι στο ρόλο και στην αξία της διδασκαλίας του θεωρητικού συστήματος της κλασικής τουρκικής μουσικής, σε αυτόν τον τομέα (της κατασκευής), κατά τη διάρκεια των μαθημάτων του. Επίσης, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι αυτή του η διατύπωση θέσης εκφράζει μία άποψη η οποία υποστηρίζει πως η ενασχόληση με αυτό το κομμάτι της θεωρίας

¹¹⁷ Αυτή του η φράση προκάλεσε ιδιαίτερη εντύπωση και συζητήθηκε από τους παριστάμενους και μετά το πέρας των μαθημάτων.

αποτελεί λίγο-πολύ μία «ελληνική» υπόθεση (βλ. για παράδειγμα: προσπάθεια συσχετισμού *kanun* και «*Βυζαντινής*» μουσικής) και δεν απασχολεί ιδιαίτερα (αν όχι καθόλου) κάποιον δεξιότεχνη μουσικό.

Γενικότερα, θα μπορούσε να διατυπώσει κάποιος, ότι στο ομαδικό *master class* έδωσε εμφανώς ιδιαίτερη βαρύτητα στην προσπάθεια να παρουσιάσει τις δεξιότητες του ικανότητες πάνω στο όργανο. Έντονη ήταν και η θέση του, ότι το όργανο κανονάκι αποτελεί απλά μια κατασκευή, η οποία μπορεί να χρησιμοποιηθεί κάλλιστα για την ερμηνεία κι άλλων μουσικών ειδών, πέραν του τουρκικού, ενώ εμφάνιζε ως ιδανικό το συγκρασμένο της «*Τουρκικής και της Ευρωπαϊκής μουσικής*», αποτυπώνοντας με τον πιο σαφή τρόπο τις απόψεις του Ziya Gökalp, περί της σχέσης η οποία θα πρέπει να χαρακτηρίζει την Τουρκική με τη Δυτική μουσική, όπως προαναφέρθηκε. Όλα τα παραπάνω τα υποστήριξε, τόσο με τα σχόλια και τις προτροπές που διατύπωσε, όσο και μέσα από τα εκάστοτε μουσικά παραδείγματα που ερμήνευσε, είτε σε επίπεδο αυτοσχεδιασμών, είτε σε ό,τι αφορά την ερμηνεία κλασικών, λαϊκών Τουρκικών, ακόμη και γνωστών Ευρωπαϊκών μελωδιών και συνθέσεων¹¹⁸.

Στα «ατομικά» μαθήματα (βλ. παραπάνω), έπρεπε να συμμετάσχουν το πολύ τρεις μαθητές, οι οποίοι προσδιορίζονταν από ένα παρόμοιο επίπεδο ικανότητας, σε ό,τι αφορά τη χρήση του οργάνου και τις γενικότερες μουσικές τους γνώσεις. Οι περισσότεροι μαθητές οι οποίοι παρευρέθηκαν στο σεμινάριο, προέρχονταν από διαφορετικούς δασκάλους, τόσο έλληνες, όσο και τούρκους. Η στάση του απέναντι στους μαθητές ήταν ιδιαίτερα φιλική, διακριτική και καθόλου υπεροπτική ακόμη και κατά την επαφή του με μαθητές άλλων γνωστών τούρκων δεξιότεχνων «κανονιέρηδων» (βλ. μαθητές *Göksel Baktagir*, *Agnes Hagopian* κ.λπ.).

Σχεδόν σε όλα τα τμήματα ακολούθησε το ίδιο πρόγραμμα διδασκαλίας, το οποίο περιελάμβανε συγκεκριμένες ασκήσεις για την καλλιέργεια δεξιότητας (τριλιες, ανεβάσματα,

¹¹⁸ Είναι χαρακτηριστικό, ότι κατά τη διάρκεια ερμηνείας ενός λαϊκού τουρκικού κομματιού (του *Kutahyanin pınarlari akisi*), ολοκλήρωσε το κομμάτι, ενώνοντας το με ένα μέρος από τη συμφωνία αρ. 40 σε Σολ ελάσσονα, K.550 του *Wolfgang Amadeus Mozart* [cd: A_16].

«αρπές», χρωματικά περάσματα κ.λπ.), κάποιους αυτοσχεδιασμούς και ορισμένα κομμάτια τα οποία «προέκυπταν» από την επικοινωνία με τους μαθητές, πλην ενός (*Nihavend Longa* της *Kemani Kenser* [1887 - 1963]), το οποίο χρησιμοποίησε για να διδάξει ορισμένες ασκήσεις τεχνικής-καλλιέργειας δεξιοτεχνίας. Δε χρησιμοποίησε παρτιτούρες κατά τη διάρκεια της διδασκαλίας του, ούτε έδειξε να έχει προετοιμάσει την παρουσίαση κάποιων θεωρητικών δεδομένων σχετικά με το σύστημα της τουρκικής μουσικής. Οι αναφορές του σε θεωρητικά ζητήματα ήταν ελάχιστες, σύντομες και σχεδόν επιγραμματικές. Το γεγονός αυτό φανέρωνε την αξία την οποία προσέδιδε στην καλλιέργεια της τεχνικής, σε αντιδιαστολή με την σχεδόν ανύπαρκτη θέση διδασκαλίας και σχολιασμού θεωρητικών ζητημάτων, κατά τη διάρκεια των μαθημάτων του. Συνεχώς ρωτούσε εάν όσα έδειχνε ήταν κατανοητά, επαναλαμβάνοντας συχνά την αξία της δεξιοτεχνίας, λέγοντας ότι *«όταν μπορείτε να κατευθύνετε το όργανο, θα μπορείτε να αυτοσχεδιάζετε κιόλας. Θα παίζετε με πιο καλό ρυθμό... (και γι' αυτό) πρέπει να δουλέψετε πολύ. Αυτά τα πράγματα θέλουν δουλειά»*.

Όταν του ζητήθηκε, υπαγόρευσε αργά ασκήσεις και για να γίνουν πιο κατανοητές, ξεκίνησε να τις αποτυπώνει, με τη χρήση ευρωπαϊκής μουσικής σημειογραφίας, στον πίνακα της αίθουσας. Σε ορισμένα τμήματα υπήρχε εμφανής διαφορά στο δεξιοτεχνικό επίπεδο και ο ίδιος φάνηκε ότι προσπάθησε να κρατήσει ισορροπία στη διδασκαλία του, επιμένοντας, ορισμένες φορές, περισσότερο σε αυτούς τους μαθητές, οι οποίοι εμφανίζονταν ως πιο «αδύνατοι». Μάλλον όμως δε στάθηκε δυνατό, σε κάποιες περιπτώσεις, να κρύψει το ενδιαφέρον του για κάποιους μαθητές.

Στη διδασκαλία των ασκήσεων για την ανάπτυξη δεξιοτεχνικών δυνατοτήτων, επέμενε κυρίως στη γρήγορη ανοδική και καθοδική κίνηση στο όργανο, στα χρωματικά περάσματα και στη χρήση μόνο δύο δακτύλων (αντίχειρα και μέσου) για τα «αρπές». Από όλες τις παραπάνω ασκήσεις, συμπλήρωσε λεκτικά για την τελευταία, ότι με τον καιρό θα καταλάβει κανείς, ότι είναι ο ιδανικότερος τρόπος για να γίνονται τα «αρπές».

Συνοψίζοντας όλα τα παραπάνω στοιχεία τα οποία παρατέθηκαν, προκύπτουν τρεις γενικότεροι άξονες στον τρόπο διδασκαλίας του Ahmet Meter, τη δεδομένη στιγμή: α) τι και πώς

επιλέγει να διδάξει, β) πώς αντιμετωπίζει τους μαθητές και το ρόλο του ως διδάσκων και γ) πώς αντιλαμβάνεται τη Δυτική¹¹⁹ και την Τουρκική μουσική, καθώς και τη μεταξύ τους σχέση.

Για το πρώτο (α') ζήτημα τα δεδομένα είναι σαφή. Παρουσιάζει, κατά τη διάρκεια της διδασκαλίας του, συγκεκριμένες ασκήσεις τεχνικής-καλλιέργειας δεξιοτεχνίας και κάποιους αυτοσχεδιασμούς με σκοπό να μελετηθούν από τους μαθητές, καθώς επίσης και ορισμένα κομμάτια του τουρκικού κυρίως μουσικού ρεπερτορίου (κλασικά και λαϊκά) τα οποία «προοιούνται» κατά τη διάρκεια των μαθημάτων, ενώ είναι σχεδόν ανύπαρκτη η διδακτική προσέγγιση κάποιου θεωρητικού συστήματος. Η στάση του ως διδάσκων και η αντιμετώπιση του απέναντι στους, ποικίλου επιπέδου, μαθητές (β' ζήτημα) ήταν διακριτική, φιλική, υπομονετική και ορισμένες φορές καθαρά «επαγγελματική», με δεδομένο ότι ακριούνταν –όχι πάντα- στον προκαθορισμένο χρόνο διδασκαλίας του. Εμφάνιζε μια τάση εντυπωσιασμού, με τη χρήση δεξιοτεχνικών χειρισμών του οργάνου καθώς και διακριτική στάση απέναντι σε μαθητές, οι οποίοι του παρουσίαζαν και τεχνικές άλλων δασκάλων, χωρίς να επιμένει έντονα στην υιοθέτηση των δικών του και μόνο. Όπως τονίσθηκε και παραπάνω, θεωρούσε και προέβαλε ως «δανική» τη συνένωση της Τουρκικής και της Δυτικής μουσικής γενικότερα –λειτουργώντας ως εκφραστής των λόγων του Ziya Gökalp, περί «σύνθεσης» («*sentez*») Ανατολής και Δύσης- (γ' ζήτημα), ενώ διαχώρισε τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να ερμηνεύεται η «Τουρκική κλασική μουσική», ως κάτι ιδιαίτερο, διαφορετικό. Αυτή του η διαχωριστική στάση απέναντι στη λαϊκή και στην κλασική Τουρκική μουσική, δε φάνηκε όμως από τα όσα ερμήνευσε με το κανονάκι.

¹¹⁹ Και όχι μόνο μουσική, βλ. απόπειρα ερμηνείας αραβικής, κινέζικης και ινδικής μουσικής, μέσα από τη χρήση αυτοσχεδιασμών, όπως προαναφέρθηκε.

4.3. Η περίπτωση του Göksel Baktagir: Σεμινάριο «Medimuses/Δράση: Επισκέπτης Καθηγητής»

Η προσπάθεια να μελετηθεί η διδακτική προσέγγιση του Göksel Baktagir, στηρίχθηκε κυρίως στην επαφή μας με τον ίδιο τον Ιούλιο του 2002, στα Γιάννενα, στα πλαίσια ενός τριημέρου, στο οποίο πραγματοποιήθηκαν συναυλίες μουσικών από Ελλάδα, Γαλλία και Τουρκία, καθώς επίσης και στην επαφή μας και στην πληροφόρηση που είχαμε από άτομα, τα οποία συμμετείχαν στην τριήμερη συνάντηση για το κανονάκι, την οποία διοργάνωσε ο πολιτιστικός οργανισμός «Εν Χορδαίς», από Παρασκευή 14 μέχρι Κυριακή 16 Νοεμβρίου 2003, στη Θεσσαλονίκη, στο πλαίσιο του έργου «*Medimuses/Δράση: Επισκέπτης Καθηγητής*».

Στο προαναφερθέν «σεμινάριο για το κανονάκι», συμμετείχαν ως προσκεκλημένοι δάσκαλοι-εισηγητές, ο Göksel Baktagir από την Τουρκία και η *Imane Homsy*, από το Λίβανο. Εκτός από τα μαθήματα, διοργανώθηκαν και συναυλίες στο Δημοτικό θέατρο Καλαμαριάς «*Μελίνα Μερκούρη*», στις οποίες συμμετείχαν ως σολίστες οι παραπάνω, όπως επίσης και ορισμένοι γνωστοί έλληνες δεξιοτέχνες στο κανονάκι¹²⁰. Στα πλαίσια αυτής της διοργάνωσης, συμμετείχε και ο διευθυντής του Μουσείου Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων και καθηγητής Εθνομουσικολογίας του τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, κ. Λάμπρος Λιάβας, ο οποίος έδωσε διάλεξη για την ιστορική εξέλιξη του οργάνου.

Ξεινώνοντας αυτή την προσπάθεια, θα αναφερθούμε πρώτα στην επαφή μας με τον ίδιο, στα Γιάννενα, τον Ιούλιο του 2002, η οποία οδήγησε σε ένα άτυπο μάθημα, στο περιθώριο των εκδηλώσεων, στις οποίες είχε κληθεί να συμμετάσχει. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο Göksel Baktagir συμμετείχε μαζί με το σχήμα του «*Istanbul Sazendeleri*», σε ένα τριήμερο εκδηλώσεων, στις οποίες εμφανίστηκαν την τρίτη και τελευταία ημέρα. Το πρωινό της ημέρας, κατά την οποία πραγματοποίησαν τη συναυλία τους, συναντηθήκαμε με τους ιδίους, δύο συμφοιτητές του Τμήματος

¹²⁰ Την Παρασκευή 14 Νοεμβρίου, συμμετείχε ο Göksel Baktagir και ο Πάνος Δημητράκοπουλος, ενώ το Σάββατο 15 Νοεμβρίου, ο Άλκης Ζοπόγλου, ο Μανώλης Καρπάθιος και η *Imane Homsy*.

Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, οι οποίοι προσφερθήκαμε να βοηθήσουμε σε οτιδήποτε χρειαστούν οι μουσικοί του σχήματος, κατά τη διάρκεια της ημέρας. Παραστήσαμε στην πρόβα τους, εξυπηρετώντας διάφορες ανάγκες (φωτοτυπίες, νερά κ.λπ.), ενώ στη συνέχεια, οδηγηθήκαμε στον προκαθορισμένο χώρο για φαγητό και μετέπειτα στο ξενοδοχείο. Καθ' όλη τη διάρκεια της επαφής μαζί του, ο Göksel Baktagir ήταν σιεπτικός μεν, αλλά πρόθυμος στη επικοινωνία, μετρημένος στη συμπεριφορά του με όλους και τον διέκρινε αυτοσυγκράτηση στα λόγια και στις κινήσεις, τόσο απέναντι σε εμάς, όσο και απέναντι στους μουσικούς του. Γνώριζε ελάχιστα αγγλικά (και καθόλου ελληνικά), με αποτέλεσμα η συνεννόηση να στηρίζεται κυρίως στην επαφή μας με κάποιους άλλους μουσικούς -οι οποίοι γνώριζαν στοιχειωδώς την αγγλική γλώσσα- και στη χρήση περιγραφικών κινήσεων.

Στην πρωινή πρόβα προετοίμασαν το κομμάτι για τη βραδινή τους συναυλία, με μικρές διακοπές, στις οποίες διευκρίνιζαν λεπτομέρειες, κυρίως ενορχηστρωτικής φύσεως, χωρίς ιδιαίτερη έμφαση στους αυτοσχεδιασμούς, φανερώνοντας ένα υψηλό επίπεδο δεξιοτεχνίας και μουσικής αρτιότητας, προδίδοντας ταυτόχρονα το γεγονός ότι έχουν προηγηθεί αριετές πρόβες. Προς το τέλος αυτής της πρόβας, έμαθε ότι και οι δύο συμφοιτητές ασχολούμασταν με το κανονάκι κι έδειξε ενδιαφέρον να μας ακούσει να παίζουμε. Αφού μας άκουσε, ρώτησε σε ποιους μαθητεύσαμε και προσφέρθηκε να δείξει κάποιες ασκήσεις τεχνικής επιδεξιότητας. Από αυτές, στάθηκε κυρίως σε τρία σημεία στο παίξιμο, τα οποία θεώρησε σημαντικά να «υιοθετήσουμε»: α) όλοι οι τονισμοί των κομματιών να γίνονται με το αριστερό χέρι (σημειωτέον ότι ο ίδιος είναι αριστερόχειρας), β) να χρησιμοποιούμε δύο δάκτυλα (μέσο και αντίχειρα) για την πραγματοποίηση του «αρπέζ» και γ) να χρησιμοποιούμε τα δάκτυλα (μέσο, παράμεσο και μικρό) για να σταματάμε την ταλάντωση της χορδής κι έτσι να «κίβεται» και η διάχυση του παραγόμενου ήχου, έπειτα από κάθε επαφή της πέννας με τις χορδές. Η επιμονή του να «υιοθετήσουμε» αυτές τις τεχνικές ήταν έντονη και προσπαθώντας να μας πείσει τις παρουσίασε ως ιδανικές και απαραίτητες για όποιον ασχολείται με το κανονάκι. Σε αυτή του την προσπάθεια συμμετείχε δυναμικά και κάποιο άλλο μέλος της ορχήστρας του, το οποίο επέμενε σθεναρά σε αυτό, προβάλλοντας κάποια ατυχή παραδείγματα -τα

οποία άπτονταν τεχνικές στη χρήση κρουστών οργάνων- για την πρακτικότητα αυτών των τεχνικών στο κανονάκι.

Κατά τη μεταξύ μας επαφή, τόνισε ότι μαθήτευσε για πολύ λίγο καιρό πάνω στο κανονάκι (πραγματοποίησε, όπως χαρακτηριστικά είπε μόνο έξι μαθήματα) κοντά στον πατέρα του, αφήνοντας να εννοηθεί ότι, ουσιαστικά, είναι αυτοδίδακτος και τονίζοντας ότι ο ίδιος έχει εισαγάγει αυτές τις ιδιαίτερες τεχνικές, τις οποίες χρησιμοποιεί. Από την έρευνα της εργασίας όμως, έγινε γνωστό ότι ο ίδιος, ξεκίνησε τις μουσικές του σπουδές σε ηλικία 8 ετών, κάτω από την επίβλεψη του πατέρα του και ότι υπήρξε σπουδαστής στο *ITU State School of Art of Turkish Music*, από το οποίο αποφοίτησε το 1988¹²¹. Το γεγονός ότι δεν αναφέρθηκε -κατά τη διάρκεια της επαφής μας μαζί του- στις σπουδές του στο προαναφερθέν μουσικό τμήμα, ενώ υποστήριζε ιδιαίτερα το ότι ουσιαστικά είναι «αυτοδίδακτος» εμφανίζει μία συγκριτική αντιμετώπιση των δύο αυτών στοιχείων [1] «αυτοδίδακτος» μουσικός, καινοτόμος στο όργανο και 2) σπουδαστής στο *ITU State School of Art of Turkish Music*] στα οποία έδειξε να προσδίδει μεγαλύτερη βαρύτητα στο πρώτο, τη δεδομένη στιγμή.

Όταν αναφερθήκαμε σε άλλους γνωστούς τούρκους «κανονιέρηδες» (*Göksel Kartal, Halil Karaduman* κ.λπ.), έδειξε αδιάφορος, ή δεν κατάλαβε. Οι μουσικοί, οι οποίοι τον συνόδευαν και συναποτελούσαν το σχήμα του, είναι πολύ γνωστοί στο μουσικό χώρο της Τουρκίας κι όχι μόνο, αλλά από αυτούς, ξεχώρισε, στη συναυλία, μόνο ο ουτίστας *Osman Yurdal Tokcan*. Οι υπόλοιποι μουσικοί δε «φάνηκαν» ιδιαίτερα στη συναυλία, ή δε τους επέτρεψε ο ίδιος να «ξεχωρίσουν» ως σολίστες και αυτό έγινε αντιληπτό, τόσο από τους περιορισμένους αυτοσχεδιασμούς τους, όσο και από το γενικότερο ρόλο τους, έτσι όπως αυτός γινόταν αντιληπτός από τις ενορχηστρώσεις των συνθέσεων τις οποίες ερμήνευσαν. Απ' ότι φάνηκε, ο ίδιος λειτουργούσε ως ενορχηστρωτής των κομματιών και είχε την ευθύνη της διεύθυνσης και της γενικότερης παρουσίας της ορχήστρας. Το συνολικό τους παίξιμο στη συναυλία χαρακτηριζόταν από συνεχείς ταυτόχρονες φράσεις (*tutti*)

¹²¹ Βλ. βιογραφικά στοιχεία για *Göksel Baktagir* σε *cd : Göksel Baktagir, sezgiyle seslenişler – intuitional calls*, BEYZA 2001,

χωρίς ιδιαίτερη ελευθερία στον καθέναν από τους μουσικούς και το ρεπερτόριο, το οποίο ερμήνευσαν κατά τη διάρκεια της συναυλίας, αποτελούνταν, σχεδόν εξ ολοκλήρου, από δικές του συνθέσεις. Η επιλογή του ρεπερτορίου αυτού λειτούργησε έτσι και ως μέσο προβολής του ίδιου ως συνθέτη, ενώ οι ενορχηστρώσεις, πολλές φορές «προσέφεραν» πρωτεύοντα ρόλο στο κανονάκι και κατ' επέκταση στον ίδιο, παρουσιάζοντας έτσι τους «*Istanbul Sazendeleri*» ως το «μουσικό σχήμα του Baktagir».

Καλό θα ήταν να αναφερθεί ότι το ντύσιμο του ίδιου πριν τη συναυλία, ήταν εμφανώς μοντέρνο (παντελόνι «ψαράδικο» [«*κάρπ*»], σανδάλια, τσαντάκι ώμου, κινητό κ.λπ.) και διαφοροποιούνταν από το περισσότερο συντηρητικό, για ορισμένους, ντύσιμο των υπολοίπων μελών του σχήματος. Κατά τη διάρκεια της συναυλίας, εμφανίστηκε όλο το σχήμα με ίδιο ντύσιμο («γυαλιστερό» σιουρόχρωμο πουκάμισο και σιούρο παντελόνι). Δεν πρέπει να παραληφθεί, ότι στην είσοδο του συναυλιακού χώρου διατίθενταν προς πώληση cd's, τα οποία είχαν φέρει οι ίδιοι οι μουσικοί για αυτό το σκοπό και εξαντλήθηκαν σε σύντομο χρονικό διάστημα¹²².

Συμπερασματικά, θα μπορούσε να σημειωθεί ότι αυτό, το οποίο ξεχώρισε από την επαφή μας μαζί του ήταν η διακριτική απόσταση που κρατούσε απέναντι σε όλους, η ευγένεια του, η εμμονή του στην υιοθέτηση δικών του τεχνικών στο παίξιμο -όταν του ζητήθηκε να μας δείξει κάποιες από αυτές- και η γενικότερη στάση του, η οποία έδειχνε να θέλει και να επιδιώκει να έχει τον έλεγχο του σχήματος και της ερμηνείας του. Γενικότερα, έδειχνε να λειτουργεί ως πυρήνας του σχήματος, έχοντας το τελευταίο λόγο απέναντι σε κάθε τι, το οποίο τους αφορούσε ως μουσικό σχήμα.

Επανερχόμενοι στην παρουσία του στο σεμινάριο για το κανονάκι, στη Θεσσαλονίκη τον Νοέμβριο του 2003, θα πρέπει να σημειωθεί, ότι τα στοιχεία, τα οποία συγκεντρώσαμε, ήταν κυρίως απόρροια των επαφών μας με άτομα τα οποία συμμετείχαν σε αυτό. Τα μαθήματα, τα οποία πραγματοποιήθηκαν εκείνες τις ημέρες, παρακολούθησαν αρκετοί μαθητές από όλη την Ελλάδα, χωρισμένοι σε ολιγομελή τμήματα (το πολύ μέχρι τρία άτομα στο καθένα), με βάση τις μουσικές

¹²² Από αυτούς τους δίσκους, άλλοι ήταν προσωπικές δουλειές του Göksel Baktagir, και άλλοι, δουλειές του σχήματος.

γνώσεις και την ικανότητα τους στο όργανο, ενώ σε κάθε τμήμα υπήρχε και μεταφραστής. Για να μελετηθεί η στάση του Göksel Baktagir κατά τη διάρκεια του σεμιναρίου σε επίπεδο διδακτικής μεθόδου και σε ό,τι αφορά τη γενικότερη παρουσία του ως εισηγητής σε αυτό, καλό θα ήταν να ακολουθηθεί κι εδώ, όπως και στην έρευνα για τον Ahmet Meter, ένας γενικότερος διαχωρισμός, με βάση: α) τι και πώς επιλέγει να διδάξει, β) πώς αντιμετωπίζει τους μαθητές και το ρόλο του ως διδασκων και γ) πώς αντιλαμβάνεται τη Δυτική και την Τουρκική μουσική, καθώς και τη μεταξύ τους σχέση.

Μέσα από την έρευνα έγινε γνωστό ότι το μάθημα του περιελάμβανε μόνο ασκήσεις για την καλλιέργεια δεξιοτεχνίας, ενώ δεν έγινε καμία αναφορά σε θεωρητικά ζητήματα. Οι ασκήσεις αυτές, αποτύπωναν και καλλιεργούσαν το παικτικό ύφος του ιδίου στο κανονάκι και ήταν ασκήσεις, οι οποίες προσέφεραν στους μαθητές τη δυνατότητα να μιμηθούν πολλές κινήσεις, τις οποίες χρησιμοποιεί ο ίδιος όταν ερμηνεύει κάποιο κομμάτι, ή κάποιον αυτοσχεδιασμό. Δεν παρουσίασε κάποιο «ταξίμι», ούτε ερμήνευσε κάποιο μουσικό κομμάτι, δικό του ή άλλο, αλλά αρκέστηκε μόνο στην παρουσίαση ασκήσεων. Η επιλογή του να μην παρουσιάσει κάποια σύνθεση, ή κάποιον αυτοσχεδιασμό, αλλά να εμμείνει μόνο στην παρουσίαση των παραπάνω, φανερώνει ότι δε θεώρησε αναγκαίο, ή έστω καλό, να προβάλει κάτι άλλο, πέρα από αυτές και σχετίζεται άμεσα με τη θέση του Nettl, ο οποίος κάνει λόγο για μια μορφή «κατηγοριοποίησης» και επιλογής των στοιχείων που αποτελούν-συνθέτουν το υλικό το οποίο διδάσκει κάποιος δάσκαλος, στα πλαίσια ενός μουσικού συστήματος, ως «περισσότερο σημαντικά». Οι αιτίες αυτής της επιλογής, υποθετικά, μπορούν να αναζητηθούν κυρίως-αρχικά στο γεγονός ότι θεωρεί περισσότερο αναγκαίο για ένα μαθητή –του επιπέδου εκείνων οι οποίοι συμμετείχαν σε αυτά τα «*master classes*»- να καλλιεργήσει τη δεξιοτεχνία του, απ' ότι να μελετήσει κάτι άλλο (βλ. π.χ. αποτύπωση και εκμάθηση θεωρητικών εννοιών της κλασικής τουρκικής μουσικής, εκμάθηση ενός κομματιού κ.λπ.), ή δευτερευόντως στον περιορισμένο χρόνο και στις καθορισμένες συνθήκες τις οποίες συνάντησε και τον οδήγησαν σε μία τέτοιου είδους επιλογή του περιεχομένου του προγράμματος διδασκαλίας του, τη δεδομένη στιγμή. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι σε κάθε έναν από τους μαθητές παρέδωσε ένα πακέτο

σημειώσεων (βλ. φάκελο Β στο ένθετο cd το οποίο συνοδεύει την εργασία), το οποίο εμπεριείχε ασκήσεις δεξιότητας κι ένα σύνολο δικών του, κι όχι μόνο, συνθέσεων¹²³. Σε αυτό το πακέτο σημειώσεων παρέπεμψε τους μαθητές για να μελετήσουν, εάν ήθελαν, κάποιο κομμάτι («εάν θέλετε, διαβάστε τα κομμάτια»¹²⁴) και ουσιαστικά, σε αυτό στήριζε το μάθημα του.

Καλό θα ήταν σε αυτό το σημείο να γίνει και μία αναφορά στο περιεχόμενο και στα χαρακτηριστικά των σημειώσεων αυτών. Στο εξώφυλλο του πακέτου δεσπόζει μία προσωπική του φωτογραφία «διαβατηρίου», ανάμεσα σε δύο υψωμένα κανονάκια και επιγράφεται καλλιγραφημένα «*Kanuni Göksel Baktagin*», ενώ περιμετρικά εμφανίζονται διάφορα σημάδια μουσικής σημειογραφίας και τίτλοι ορισμένων δισκογραφικών δουλειών του ιδίου και του σχήματος «*Istanbul Sazendeleri*», με το οποίο εμφανίζεται και κυρίως¹²⁵ ηχογραφεί. Στα πρώτα εσωτερικά φύλλα, έχουν τοποθετηθεί φωτοτυπίες με την μπροστινή και την πίσω πλευρά υψωμένων κανονιών, ενώ παντού δεσπόζει το όνομα του -σχεδόν σε κάθε σελίδα των σημειώσεων- [π.χ. *(by) Göksel Baktagin*], είτε τα αρχικά του ονόματός του (G.B.), σε διάφορα μεγέθη γραμματοσειρών και σε μια ποικιλία καλλιγραφημένης αποτύπωσης (εικ. 47).

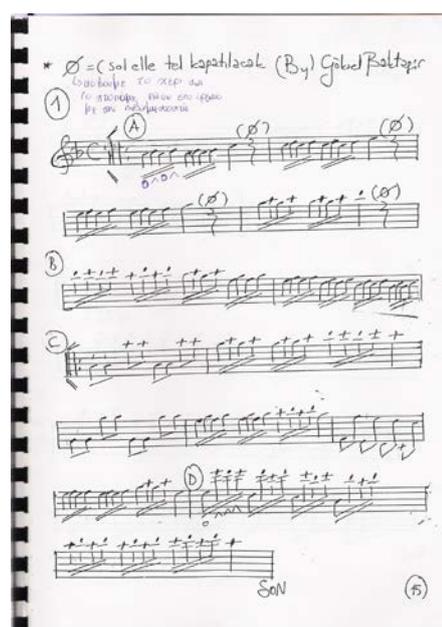
¹²³ Στο σημείο αυτό, καλό θα ήταν να γίνει διευκρίνιση για το ρόλο της παρτιτούρας στην τουρκική –και ειδικότερα στην κλασική– μουσική. Στην τουρκική μουσική, η παρτιτούρα λειτουργεί ουσιαστικά σαν οδηγός της μουσικής ερμηνείας, και δεν υπαγορεύει το απόλυτο άκουσμα μόνο αυτών των νοτών της παρτιτούρας. Ο ρόλος του δασκάλου αυτής της μουσικής είναι άμεσα ταυτισμένος με την ερμηνεία της, αφού τις περισσότερες φορές ζητείται από τον καθηγητή προς το μαθητή να προσεγγίσει όσο το δυνατόν περισσότερο την ερμηνεία του δασκάλου του. [Σε αυτό συμβάλλει καθοριστικά και η διδασκαλία ασκήσεων τεχνικής, οι οποίες, αν δεν είναι δημιουργημένες από το δάσκαλο, τουλάχιστον, χρησιμοποιούνται από τον ίδιο και διδάσκονται από αυτόν (για παράδειγμα, βλ. ασκήσεις που δίδασκαν ο Ahmet Meter και ο Göksel Baktagin, καθώς επίσης, και φάκελο σημειώσεων του τελευταίου, προς τους μαθητές)]. Ο δάσκαλος ερμηνεύει το κομμάτι και ο μαθητής ακολουθεί τον ίδιο, μιμούμενος και αντιγράφοντας ουσιαστικά, όσο είναι αυτό δυνατόν, την ερμηνεία του δασκάλου του. Ο συνθέτης δημιουργεί ένα έργο, του οποίου η ερμηνεία έγκειται, στο μεγαλύτερο βαθμό, όχι τόσο αυστηρά στις οδηγίες για αυτήν από τον ίδιο το συνθέτη προς όποιον το ερμηνεύσει, όσο στην αντίληψη, στη γνώση και στη γενικότερη μελέτη αυτής της μουσικής, από την πλευρά του ερμηνευτή.

¹²⁴ Τα λόγια αυτά μας τα μετέφεραν ορισμένοι μαθητές οι οποίοι συμμετείχαν στα μαθήματα του Göksel Baktagin στη Θεσσαλονίκη.

¹²⁵ π.χ. : *Okyanustaki Sesler – 3 (Hüzjin), Hayal Gibi, Okyanustaki Sesler – 1 κ.α.* (εικ. 46).

Εάν αποπειραθεί κάποιος να σχολιάσει την εμφάνιση αυτού του πακέτου σημειώσεων, δε μπορεί να παραλείψει ότι αδιαμφισβήτητα εμφανίζεται συνεχώς, με κάθε ευκαιρία, μία προσπάθεια προβολής του ίδιου, είτε ως συνθέτη, είτε ως ερμηνευτή-«*kanuni*».

Στις πρώτες σελίδες, υπάρχει επίσης κι ένα εισαγωγικό σημείωμα, στο οποίο εμφανίζονται διάφορα ιστορικά στοιχεία για το κανονάκι, με αναφορές στο *Farabi*, στο *Haci Arif Bey* κι άλλους. Ένα μεγάλο μέρος των σημειώσεων απαρτίζεται από αποτυπωμένες ασκήσεις, στις οποίες εμφανίζονται διάφορα σύμβολα, τα οποία εισήγαγε, μάλλον, ο ίδιος ο Göksel Baktagir και τα εξήγησε στα μαθήματά του. Τα σύμβολα αυτά αφορούν κυρίως τη χρήση ορισμένων ιδιαίτερων παικτικών χαρακτηριστικών του ίδιου (βλ. τονισμοί με το αριστερό χέρι, χτύπημα του αριστερού καρπού στο σκάφος του οργάνου κ.λπ.).



Σελίδες από τις ιδιόχειρες ασκήσεις του Göksel Baktagir που εμπεριέχονται στο φάκελο σημειώσεων, τον οποίο παρέδωσε σε κάθε συμμετέχοντα των *master classes* του. Διακρίνονται συμβολισμοί τους οποίους φαίνεται να εισηγήθηκε ο ίδιος.

Όλες οι ασκήσεις είναι αποτυπωμένες ιδιοχειρώς, ενώ, γενικότερα στις σημειώσεις εμφανίζεται μεγάλη ποικιλία στις γραμματοσειρές, οι οποίες χρησιμοποιήθηκαν στις παρτιτούρες,

προδίδοντας έτσι, ότι για τη δημιουργία αυτού του πακέτου χρησιμοποιήθηκαν, σε μεγάλο βαθμό, αυτούσια, κομμάτια από άλλα βιβλία. Το μεγαλύτερο μέρος των συνθέσεων που παρουσιάζονται στις σημειώσεις αυτές είναι σύγχρονες συνθέσεις του ίδιου, ενώ δε λείπουν και παλαιότερες άλλων συνθετών, όπως του *Tatyos Efendi* (1858-1913). Τέλος, όλες οι συνθέσεις εμφανίζονται ως οργανικές (εικ. 48-49).

Κατά τη διάρκεια των μαθημάτων του, ήταν ιδιαίτερα ευγενικός και προσιτός. Επέμενε ξεχωριστά σε άτομα, τα οποία εμφάνιζαν μια αδυναμία στην άμεση κατανόηση των όσων δίδασκε, χωρίς να φανερώσει κάποια ιδιαίτερη «αδυναμία» σε κάποιον από τους μαθητές. Κατά τη διάρκεια της μουσικής ερμηνείας με το κανονάκι, επέμενε ιδιαίτερα ότι οι τονισμοί θα πρέπει να γίνονται με τη χρήση του αριστερού και όχι του δεξιού χεριού όπως χρησιμοποιούν και διδάσκουν οι περισσότεροι χρήστες του οργάνου. Τέλος, δεν έκανε καμία άμεση αναφορά στο θέμα της διάκρισης ανάμεσα στη λαϊκή και στην κλασική τουρκική μουσική, ούτε και ανάμεσα στη σχέση Δυτικής και Τουρκικής μουσικής, φανερώνοντας έτσι ότι το συγκεκριμένο θέμα δεν αποτέλεσε - τουλάχιστον εμφανώς και συνειδητά- αντικείμενο διδασκαλίας, στο πρόγραμμα της τελευταίας, το οποίο ακολούθησε. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο ίδιος είναι αριστερόχειρας και αυτό φαντάζει ως αιτιολογία για την εμμονή του να αποτυπώνονται όλοι οι τονισμοί, κατά τη διάρκεια ερμηνείας ενός μουσικού κομματιού στο κανονάκι, με το αριστερό χέρι. Επιμένοντας οι μαθητές του (δεξιόχειρες και αριστερόχειρες) να χρησιμοποιήσουν αυτή την τεχνική, προβάλλει εμμέσως ως ιδανική τη δική του δυνατότητα να το κάνει, χωρίς να στέκεται στο γεγονός ότι για άλλους (βλ. δεξιόχειρες) θα ήταν ευκολότερο και πιο πρακτικό, να αποδίδουν τους τονισμούς κυρίως με το δεξί χέρι.

Γενικότερα, άφησε τις καλύτερες εντυπώσεις στους μαθητές, ενώ συζητήθηκε από τους παρευρισκομένους το γεγονός, ότι στο χώρο των συναυλιών διατίθενταν διάφορες δισκογραφικές του δουλειές προς πώληση (cd's), όπως συνέβη και στη συναυλία με το σχήμα του στα Γιάννενα. Στη συναυλία παρουσίασε κάποιες συνθέσεις του και ορισμένους αυτοσχεδιασμούς.

4.4. Επιλογικά για τις επιτόπιες διδακτικές έρευνες

Κλείνοντας αυτή την προσπάθεια μελέτης του αντικειμένου των επιτόπιων διδακτικών ερευνών, των Ahmet Meter και Göksel Baktagir, θα προσπαθήσουμε να επικεντρώσουμε το ενδιαφέρον στην έρευνά μας για το συσχετισμό στοιχείων της διδασκαλίας των παραπάνω, με το αντικείμενο της διδασκαλίας της μουσικής σε Δυτικές κοινωνίες, μέσα από τη θέση που κατέχουν σε αυτές οι «ασκήσεις τεχνικής δεξιότητας» και μέσα από το ρόλο του μουσικού-δασκάλου, έτσι όπως αυτός ορίζεται στα πλαίσια του «εμπειρογνώμονα μουσικού δασκάλου». Αυτός ο συσχετισμός δύναται να φανερώσει τις επιρροές του Δυτικού τρόπου διδασκαλίας, στον αντίστοιχο Τουρικό και κατά συνέπεια, ακόμη ένα πεδίο αλληλεπίδρασης της «*alaturka*» και «*alafiranga*» μουσικής, δεχόμενοι ότι «το μουσικό σύστημα απορρέει, αλλά και προσδιορίζεται από τον τρόπο διδασκαλίας» (Nettl χ.χ.: 331), όπως ήδη προαναφέρθηκε.

Για το Bruno Nettl, η μελέτη ασκήσεων, για την καλλιέργεια δεξιολογικών ικανοτήτων, κατέχει σημαντική θέση στη Δυτική μουσική και δικαιολογεί το μεγάλο αριθμό ασκήσεων σε αυτό το αντικείμενο. Δεν πρέπει να παραλειφθεί όμως, ότι η παρουσία τέτοιου είδους ασκήσεων ταυτίζεται και με την ταυτόχρονη μελέτη ενός θεωρητικού υλικού. Ο ίδιος, αναφερόμενος στους «δυτικούς» μουσικούς, τονίζει ότι:

«η συνήθεια να απομονώνουν μικρά κομμάτια μουσικής, με σκοπό να τα επαναλάβουν, υποδηλώνει την πολύ μεγάλη πίεση για τεχνική επιδεξιότητα που έχουμε αναπτύξει στη δυτική μουσική. Πράγματι ένα δυτικό κοντσέρτο, είναι σε μεγάλο βαθμό μία άσκηση για πνευματική και επιδεξία ικανότητα. Η ιδέα τού να κάνεις κάτι πάρα πολύ δύσκολο, από τη μουσική σε δεξιότητα, έχει αναπτυχθεί πάρα πολύ έντονα» (Nettl χ.χ.: 328).

Αυτή η λογική της απόκτησης «επιδέξιας ικανότητας», παρατηρείται έντονα τα τελευταία χρόνια και στο χώρο της τουρκικής μουσικής και φαίνεται να σχετίζεται άμεσα με την επιρροή και την εισχώρηση του δυτικού τρόπου διδασκαλίας της μουσικής, ο οποίος, όπως σημειώθηκε παραπάνω, συγκεντρώνει τέτοιου είδους χαρακτηριστικά. Το τουρικό κράτος, μέσα από τις

προσπάθειες εξευρωπαϊσμού του, συνέβαλε καταλυτικά στην υιοθέτηση αυτού του μοντέλου διδασκαλίας, αφού το τελευταίο προβλήθηκε έντονα ως ιδανικό, τόσο μέσα από την ίδρυση των κονσερβατορίων, την αποδοχή και χρήση του δυτικού συστήματος σημειογραφίας, όσο και γενικότερα από το σύνολο των πολιτικών του κράτους οι οποίες αποσκοπούσαν στον «εξευρωπαϊσμό» του¹²⁶.

Ακόμη ένα στοιχείο, το οποίο φαίνεται να συντελεί σημαντικά στην καλλιέργεια τέτοιας μορφής «επιδέξιων ικανοτήτων», είναι και η διαφοροποίηση του ρόλου και της θέσης ενός μουσικού. Παλιότερα, ο μουσικός -κατά βάση- θεωρούνταν δεδομένο ότι αποτελούσε μέρος ενός μουσικού σχήματος το οποίο εμφανιζόταν ως σύνολο. Σήμερα, παρατηρείται έντονα ένα φαινόμενο, κατά το οποίο πολλοί μουσικοί καλούνται και δίνουν κοντσέρτα ως σολίστες μουσικοί, με σκοπό να επιδείξουν και να παρουσιάσουν, όχι τόσο το αντικείμενο του μουσικού πολιτισμού από το οποίο προέρχονται, ή το οποίο έχουν μελετήσει, όσο τις ικανότητές τους πάνω στο όργανο το οποίο χρησιμοποιούν¹²⁷. Ταυτόχρονα, απευθύνονται σε ένα κοινό το οποίο συνήθως διαφοροποιείται σημαντικά από εκείνο της χώρας προέλευσής τους, αφού πραγματοποιούν εμφανίσεις ανά τον κόσμο.

Πιο συγκεκριμένα, στην τουρκική μουσική σκηνή, αυτό το φαινόμενο σημειώνει έξαρση, με αποτέλεσμα πολλοί σολίστες και καταξιωμένοι μουσικοί, να ταξιδεύουν συνεχώς ανά τον κόσμο και να δίνουν κοντσέρτα ως τέτοιοι. Σε αυτού του είδους τη μουσική, η μουσική επιτέλεση ήταν ταυτισμένη με τη συμμετοχή του μουσικού σε ένα σύνολο στο οποίο συμμετείχαν, τις περισσότερες φορές, περισσότεροι από τρεις μουσικοί. Ο κάθε ένας από αυτούς συνέπραττε με τους υπόλοιπους και εμφανιζόταν ως «σολίστας», μόνο κατά τη διάρκεια ενός αυτοσχεδιασμού. Η εμφάνιση τώρα ενός μουσικού ως σολίστα σε κάποιο θέατρο, ή γενικότερα σε κάποιο συναυλιακό χώρο, με μόνη τη δική του παρουσία «επί σκηνής», είναι ένα σύγχρονο φαινόμενο, προερχόμενο από τη Δύση και φανερώνει ακόμη ένα στοιχείο επιρροής της τουρκικής μουσικής, από το δυτικό κόσμο. Η λογική

¹²⁶ Για λεπτομέρειες, σχετικά με την πολιτική και τις ενέργειες εξευρωπαϊσμού του τουρκικού κράτους, βλ. κεφ. 3.5.

¹²⁷ Στην τουρκική μουσική αυτό έχει ξεκινήσει πολύ νωρίτερα, με τον *Tanburi Cemil Bey*, τον *Şerif Muhbeddin Targan* κ.α.

της μουσικής επιτέλεσης με έναν σολίστα μουσικό, ο οποίος επιδεικνύει τις δεξιότητες του ικανότητες στο όργανο, είναι σαφώς στοιχείο το οποίο συναντά κανείς στη δυτική μουσική παράδοση και όχι στην ανατολική, κι ακόμη περισσότερο στην τουρκική.

Και στους δύο εισηγητές των μαθημάτων (Ahmet Meter και Göksel Baktagir), εμφανίζεται έντονα μία τάση προβολής προς τους μαθητές και υιοθέτησης των ιδιαίτερων τεχνικών δεξιοτήτων τους από αυτούς, με διαφορετικά μέσα και ένταση. Αυτό γίνεται με την εμμονή και των δύο να αφομοιώσουν και να υιοθετήσουν οι μαθητές τις προτεινόμενες από αυτούς ασκήσεις δεξιοτεχνίας και χειρισμού του οργάνου, κάτι το οποίο ουσιαστικά τους οδηγεί στη μίμηση του τρόπου ερμηνείας τους. Στους δύο παραπάνω, θα μπορούσε να ισχυριστεί κάποιος, ότι εμφανίζεται αυτό το οποίο περιγράφει ο Bruno Nettl για τη σχέση δασκάλου-μαθητή στο Ιράν, με αντικείμενο τη διδασκαλία του *radif*:

«ο μουσικός του Ιράν μελετάει το *radif* απομνημονεύοντάς το ακριβώς από την εκδοχή του δασκάλου του η οποία μπορεί να είναι παρόμοια, αλλά όχι ταυτόσημη με κάποια ενός άλλου δασκάλου. Ο δάσκαλος ενδιαφέρεται μόνο για την ικανότητα του μαθητή να αναπαράγει αυτό που τραγουδάει και παίζει για αυτόν με την μέγιστη ακρίβεια. Δεν επεξηγεί τις λεπτομέρειες της δομής του *radif*, αν και ο μαθητής χρειάζεται να τις μάθει για να τις συνδυάσει στον αυτοσχεδιασμό, την κύρια δραστηριότητα σε μία ζωντανή παρουσίαση» (Nettl χ.χ.: 326).

Όπως περιγράφεται στο παραπάνω απόσπασμα, ο δάσκαλος αρκείται και εμμένει στη διδασκαλία ενός συγκεκριμένου τρόπου ερμηνείας, χωρίς να «επεξηγεί λεπτομέρειες της δομής του *radif* (ή γενικότερα, του θεωρητικού συστήματος)», οι οποίες όμως θεωρούνται αναγκαίες να αποκτηθούν από το μαθητή. Το ίδιο σχεδόν φαίνεται να ισχύει και στην περίπτωση των Ahmet Meter και Göksel Baktagir, οι οποίοι σπάνια αναφέρονται σε κάποιο θεωρητικό ζήτημα, ενώ όταν γίνεται αυτό, το προσπερνούν χωρίς επεξήγηση, ή κάποια διευκρίνιση.

Με αφορμή τη μελέτη του ρόλου των δύο παραπάνω ως μουσικών και δασκάλων ταυτόχρονα, αξίζει να γίνει αναφορά και στην έννοια του «εμπειρογνώμονα δασκάλου μουσικού», η οποία «υφίσταται σε μεγάλο αριθμό κοινωνιών» (ο.π. σ. 329). Ο όρος «εμπειρογνώμονας δάσκαλος

μουσικός» περιγράφει αυτή την κατηγορία των δασκάλων μουσικής, οι οποίοι προέρχονται από το χώρο των μουσικών εκτελεστών κυρίως, και λειτουργούν συνδυάζοντας και τις δύο ιδιότητες (μουσικός και δάσκαλος μουσικής), με γνώμονα την εμπειρία τους κι όχι τις σπουδές τους σε κάποιο παιδαγωγικό ινστιτούτο, ή ακαδημία, που να σχετίζεται άμεσα με το αντικείμενο της διδασκαλίας της μουσικής. Ο Nettl, αναφερόμενος σε αυτό το φαινόμενο, στους κόλπους της δυτικής μουσικής, υποστηρίζει ότι αυτοί «είναι συνήθως άνθρωποι, οι οποίοι δε βρίσκονται σε μεγάλη εκτίμηση και ίσως έχουν δυσφημηθεί από εκτελεστές και συνθέτες, όπως άνθρωποι που δεν τα κατάφεραν στο “πρακτικό πεδίο” και έχουν συνεπώς “υποβιβαστεί” στη διδασκαλία» (ο.π.). Στο μουσικό στερέωμα όμως της τουρικής κοινωνίας -κι όχι μόνο- η παρουσία ενός μουσικού και με την ιδιότητα του δασκάλου, συνήθως προσφέρει στον ίδιο αναγνώριση από το περιβάλλον του και μια μορφή καταξίωσης σε αυτό, με δεδομένο την «αρκιτά υψηλότερη αξία της έννοιας της εκπαίδευσης», σε σχέση με την εκτίμηση που χαίρει η μουσική. Φαίνεται ακόμη να ισχύει κι εδώ η θέση του Nettl για τη σχέση δασκάλου και μουσικού στις δυτικές κοινωνίες, σύμφωνα με την οποία, «(α) οι εκτελεστές πληρώνονται πολύ χειρότερα απ’ ότι οι δάσκαλοι, ... (β) οι δάσκαλοι αναπτύσσουν, κατά κάποιον τρόπο, συγκεκριμένη σιγουριά, όσον αφορά την επαγγελματική τους απασχόληση, τακτική που δεν ακολουθείται από τους εκτελεστές και τους συνθέτες, οι οποίοι ίσως να συσχετίζονται με τη χαμηλή εκτίμηση για τη μουσική και την αρκιτά υψηλότερη αξία της έννοιας της εκπαίδευσης. (γ) Ερμηνεύοντας ακόμη βαθύτερα, ίσως στην κουλτούρα μας, η διάδοση της παράδοσης (βλ. διδασκαλία) θεωρείται πολύ πιο σημαντικό από την εξάπλωση της (βλ. μουσική επιτέλεση σε συναυλίες κ.λπ.)» (ο.π. σ. 330).

Εάν δεχθούμε ως «*alaturka*» και «*alafiranga*» μουσική, δύο διαφορετικά μουσικά είδη, τα οποία αποτελούνται από ένα γενικότερο σύνολο στοιχείων (μουσικές φόρμες, κλίμακες, χαρακτηριστικά-ιδιαιτερότητες του κάθε είδους κ.λπ.) και ορίζοντας (α) ως «*alaturka*» εκείνο το είδος της τουρικής μουσικής το οποίο εντοπίζεται στο παλάτι του Σουλτάνου και τη γενικότερα

αστική μουσική, έτσι όπως αυτή εκφραζόταν στα *meyhane*¹²⁸ και στους τεκέδες των Δερβίσηδων, ενώ (β) ως «*alafiranga*» αυτό το είδος της μουσικής, το οποίο, με τη σειρά του, συγκεντρώνει εκείνα τα στοιχεία, τα οποία εντοπίζονται στην αντίστοιχη Δυτική μουσική του ευρωπαϊκού, κυρίως, χώρου, από όλα τα παραπάνω προκύπτει μία αμοιβαία παρουσία στοιχείων και των δύο μουσικών ειδών, στο γενικότερο τρόπο και περιεχόμενο της διδασκαλίας των Ahmet Meter και Göksel Baktagir. Αυτά τα στοιχεία γίνονται φανερά, τόσο από το υλικό το οποίο επιλέγουν να διδάξουν, όσο και από τα μέσα τα οποία χρησιμοποίησαν κατά τη διάρκεια των μαθημάτων τους, στο πλαίσιο του έργου «*Medimuses/Δράση: Επισκέπτης Καθηγητής*», τις δεδομένες στιγμές.

Τέλος, θα μπορούσε συνοπτικά να αναφερθεί ότι, ο καθένας από τους παραπάνω, εκφράζει, με διαφορετικό όμως τρόπο, τη θέση του Ziya Gökalp, περί «σύνθεσης» της Ανατολής με τη Δύση –και, ουσιαστικά, την καλλιέργεια του διπόλου «*alaturka-alafranga*»-. Ο Ahmet Meter υποστήριξε, τόσο λεκτικά τη θέση αυτή, περί «συγκερασμού» Ανατολής-Δύσης (βλ. για παράδειγμα, την έκφρασή του: «...να ενώσετε την Τουρκική με τη Δυτική μουσική»), όσο και πρακτικά, κυρίως χρησιμοποιώντας το κανονάκι, μέσα από μουσικά παραδείγματα στα οποία, συχνά παρουσίαζε ενωμένα κομμάτια επιμέρους Δυτικών και Τουρκικών μουσικών συνθέσεων και μέσα από τις ασκήσεις τεχνικής δεξιότητας (βλ. «αρπέζ», χρωματικές κλίμακες κ.λπ.), τις οποίες παρουσίασε και διδάξε στα *master classes* του. Ο Göksel Baktagir, αν και δεν αναφέρθηκε λεκτικά στη θέση την οποία υποστηρίζει, απέναντι στη σχέση και στο ζήτημα «σύνθεσης» Ανατολής-Δύσης, ωστόσο, αρκετά σημεία της διδασκαλίας του φανέρωναν το γεγονός, ότι και ο ίδιος λειτουργεί ως εκφραστής των θέσεων του Ziya Gökalp, σε ότι αφορά το ζήτημα «*alaturka-alafranga*». Αυτό γίνεται φανερό, κυρίως, μέσα από τη χρήση του φακέλου σημειώσεων (σημαντικό χαρακτηριστικό του Δυτικού τρόπου διδασκαλίας της μουσικής) τον οποίο χρησιμοποίησε στα *master classes* του, και εμπεριείχε ένα ιστορικό εισαγωγικό κείμενο για το κανονάκι, αποτυπωμένες ασκήσεις για καλλιέργεια τεχνικής δεξιότητας στο όργανο (τις οποίες φαίνεται να εισηγήθηκε ο ίδιος ο Baktagir) και κυρίως δικές του μουσικές συνθέσεις, βασισμένες στο θεωρητικό σύστημα της κλασικής τουρκικής μουσικής, το

¹²⁸ «Χριστιανικές ταβέρνες της Πόλης» (Τσιαμούλης - Ερευνίδης 1998: 9).

οποίο χρησιμοποιείται στην Τουρκία¹²⁹ και νεοεισαχθέντων δικών του επεξηγηματικών συμβολισμών πάνω σε αυτό, οι οποίοι σχετίζονταν με την αποτύπωση συγκεκριμένων δικών του δεξιοτεχνικών χειρισμών και κινήσεων στο όργανο.

¹²⁹ Αυτό το μουσικό σύστημα, ουσιαστικά, αποτελεί μία σύνθεση του δυτικού πενταγραμμικού μουσικού συστήματος, με σύμβολα τα οποία σχετίζονται με την αποτύπωση ζητημάτων από το κλασικό τουρκικό θεωρητικό σύστημα (π.χ. ποικίλα σημεία αλλοιώσεως κ.λπ.).

Επίλογος – Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας όλα τα παραπάνω στοιχεία και δεδομένα διαπραγμάτευσης του διπόλου της *alaturka* και της *alafiranga* μουσικής στο αντικείμενο της σημερινής τουρκικής μουσικής πραγματικότητας, εμφανίζονται ορισμένα συμπερασματικά δεδομένα, τα οποία χαρακτηρίζουν και εκφράζουν, πρωτίστως την τελευταία, αλλά δευτερευόντως κι άλλες αντίστοιχες συναφείς περιπτώσεις. Ως πρώτο και κυρίαρχο χαρακτηριστικό των συμπερασμάτων, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί το γεγονός ότι, αν και πέρασαν σχεδόν 80 χρόνια από την εμφάνιση, γενικότερα, του διπόλου αυτού, το τελευταίο, δείχνει ακόμη να υφίσταται και να κυριαρχεί στον τομέα της μουσικής. Ως «αφετηρία» της εμφάνισής του μπορεί να θεωρηθεί, στο σύνολό της, η προσπάθεια «εξευρωπαϊσμού» του τουρκικού κράτους, κάτι το οποίο δείχνει να απασχολεί, ιδιαίτερα έντονα, ακόμη και σήμερα το παραπάνω, παρουσιάζοντας μια μορφή διαχρονικότητας, η οποία υιοθετεί νέα, σύγχρονα στοιχεία, ανάλογα με την περίοδο και τον τομέα, όπου εμφανίζεται. Συνεπώς, με βάση όλη την έρευνα η οποία προηγήθηκε, εμφανίζεται ως δεδομένο το γεγονός ότι το δίπολο *alaturka* και *alafiranga*, επιβιώνει ακόμη μέχρι και σήμερα ως ιδεολογία και αποτυπώνεται στην πράξη, τόσο στον τομέα της μουσικής, όσο και αλλού.

Με βάση μελέτης της εμφάνισης αυτού του ιδεολογήματος, τους δύο σύγχρονους τούρκους μουσικούς, το *Göksel Baktagir* και τον *Ahmet Meter*, προκύπτει και το συμπέρασμα ότι το δίπολο αυτό, αποτελεί ένα ευέλικτο ιδεολόγημα, το οποίο επιδέχεται διαφορετικές ερμηνείες. Εμφανίζεται και στους δύο μουσικούς, αλλά ποικίλει ο τρόπος και η μορφή εμφάνισής του. Το δίπολο αυτό εκφράζεται διαφορετικά και παρουσιάζει διαφορετικές ερμηνείες κάθε φορά, ανάλογα με τα δεδομένα τα οποία χαρακτηρίζουν το πλαίσιο εμφάνισης και ανάλυσής του (δισκογραφία, διδασκαλία, μουσική επιτέλεση κ.λπ.). Και οι δύο παραπάνω, εμφανίζονται ως εκφραστές και φορείς του διπόλου της *alaturka* και *alafiranga* μουσικής. Η επιλογή του ρεπερτορίου, με τις ενορχηστρώσεις των κομματιών των προσωπικών τους cd's και ο γενικότερος σχεδιασμός των ενθέτων αυτών, φανερώνουν έιδηλα ότι στον τομέα της δισκογραφίας, είναι έντονη και αδιαμφισβήτητη, η παρουσία

του παραπάνω διπλόλου. Επίσης, σε ό,τι αφορά το περιεχόμενο της διδασκαλίας, το συμπέρασμα είναι ίδιο αν μελετήσει κανείς: α) το ρεπερτόριο το οποίο επιλέγουν να διδάξουν και να παρουσιάσουν (κλασικές και μη τουρκικές κ.λπ. συνθέσεις) και β) τα μέσα τα οποία χρησιμοποιούνται για να την υποστηρίξουν (ασκήσεις για την καλλιέργεια «επιδέξιων ικανοτήτων», παρτιτούρες, χρήση πενταγραμμικού συστήματος μουσικής σημειογραφίας [συμπληρωμένου με συμβολισμούς τους οποίους εισήγαγαν οι ίδιοι, ή όχι] κ.λπ.).

Θα μπορούσε συμπληρωματικά να ειπωθεί ότι η απουσία κάποιας διατυπωμένης γνώμης του Göksel Baktagir για τη διάκριση και τη σχέση της Τουρκικής με τη Δυτική μουσική -σε αντίθεση με τον Ahmet Meter ο οποίος ξειαθάρισε, κατά τη διάρκεια της διδασκαλίας του, με σαφήνεια τη θέση του απέναντι στο συγκεκριμένο θέμα- πιθανόν να οφείλεται στο γεγονός ότι ο ίδιος δε δείχνει να χρειάζεται να προχωρήσει σε κάποιου τέτοιου είδους σχόλιο και διατύπωση, λόγω της επιβεβαίωσης της θέσης του, έτσι όπως αυτή «αποτυπώνεται» από τη μελέτη των χαρακτηριστικών των δισκογραφικών του παραγωγών, και κατέστη σαφές από την προηγηθείσα έρευνα.

Ουσιαστικά, και οι δύο μουσικοί εκφράζουν, μια «ανάγκη» να προσεγγίσουν τη Δύση και να «συνθέσουν» την τουρκική «παράδοση» με τη σύγχρονη Δυτική πραγματικότητα, υιοθετώντας κάτι το οποίο έχει καταστεί «παράδοση» στο τουρκικό κράτος τα τελευταία 80 χρόνια, με διαφορετικό όμως τρόπο κι ένταση ο καθένας. Στο σημείο αυτό, χρησιμοποιούμε τον όρο «παράδοση», για να τονίσουμε το γεγονός ότι η συστηματική προσπάθεια «συγκερασμού» Ανατολής-Δύσης, η οποία χαρακτηρίζει αυτά τα χρόνια, έχει ήδη γαλουχήσει με αυτές τις ιδέες και τα «ιδανικά», τις τελευταίες γενιές των τούρκων πολιτών.

Μεταφερόμενοι τώρα στα δεδομένα του σύγχρονου ελληνικού κράτους, εμφανίζονται πολλά κοινά στοιχεία με τα αντίστοιχα δεδομένα στο τουρκικό κράτος. Όπως στην περίπτωση του τελευταίου, έτσι και στην Ελλάδα εντοπίζονται όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά ενός έθνους-κράτους, όπως είναι οι έννοιες της «επινοημένης» παράδοσης, της «επιλεκτικής» χρήσης της ιστορίας, των κινήματων «παραδοσιαρχίας» κ.λπ. Είναι αξιοσημείωτο ότι κι εδώ εμφανίζονται προσπάθειες

«συμβολοποίησης»-«εμβληματοποίησης» αντικειμένων και θεσμών, οι οποίες εντάσσονται στις γενικότερες προσπάθειες ομοιογενοποίησης του πληθυσμού. Ένα από τα αντικείμενα τα οποία χρησιμοποιήθηκαν για να υπηρετήσουν τους παραπάνω «στόχους» του ελληνικού έθνους-κράτους, όπως προαναφέρθηκε, ήταν και η μουσική¹³⁰.

Πολλές σύγχρονες δισκογραφικές παραγωγές ελλήνων μουσικών, συγκεντρώνουν κοινά στοιχεία με αντίστοιχες παραγωγές στην Τουρκία κι αλλού, όταν άπτονται του ζητήματος της *world* ή *ethnic* μουσικής, με κύριο χαρακτηριστικό το «συγκερασμό», ή τη «σύνδεση» της ελληνικής «παραδοσιακής» μουσικής, με «μουσικές της Δύσης» (π.χ. *Jazz* μουσική) και «μουσικές άλλων λαών»¹³¹. Επίσης, τα φαινόμενα α) του «σολίστα μουσικού», ο οποίος εμφανίζεται και προβάλλεται, σχεδόν αποκλειστικά, ως δεξιοτέχνης σε συναυλίες και σε διεθνείς μουσικές συναντήσεις¹³², καθώς και β) του «εμπειρογνώμονα δασκάλου μουσικού» είναι υπαρκτά και στην Ελλάδα, με το τελευταίο να χαρακτηρίζει τον τομέα της διδασκαλίας της λεγόμενης «παραδοσιακής» μουσικής, όπου αυτή διδάσκεται¹³³.

Η παρούσα εργασία, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι εμφανίζει καινοτόμα χαρακτηριστικά, σε ό,τι αφορά την οργανολογική της προσέγγιση, αφού εκκινεί από τον τομέα της εθνομουσικολογίας (βλ. Racy, Dawe κ.λπ.), και βασίζεται σε μια προσπάθεια μελέτης ενός φαινομένου στο τουρκικό κράτος, το οποίο όμως παρουσιάζει πολλά κοινά στοιχεία με το αντικείμενο και τη διαπραγμάτευση της λεγόμενης, «παραδοσιακής» μουσικής στον ελλαδικό χώρο. Η διαπραγμάτευση εννοιών, όπως αυτές του έθνους-κράτους, της ιστορίας, της «παράδοσης», της «αυθεντικότητας» κ.λπ. κι ο συσχετισμός τους με το αντικείμενο της μουσικής -έτσι όπως αυτός

¹³⁰ Βλ. χρήση εννοιών και εκφράσεων, όπως π.χ. «αυθεντικά Ελληνικά μουσικά όργανα», καθώς και διαπραγμάτευση του ζητήματος της «Βυζαντινής» μουσικής, ως συνέχεια της «Αρχαίας Ελληνικής μουσικής» κ.α.

¹³¹ Βλ. π.χ.: 1) Giorgos Maglaras, «*ammo*», Libra Music 2002, LM022-2, 2) Takim, «Takim», Music Box International S.A 2005.

¹³² Βλ. π.χ. «Διεθνείς Μουσικές Συναντήσεις για το Ούτι, το Κανονάκι κ.λπ. (*International Music Meetings for the Oud, the Qanun etc*)» του «έργου *MediMuse*» κ.λπ.

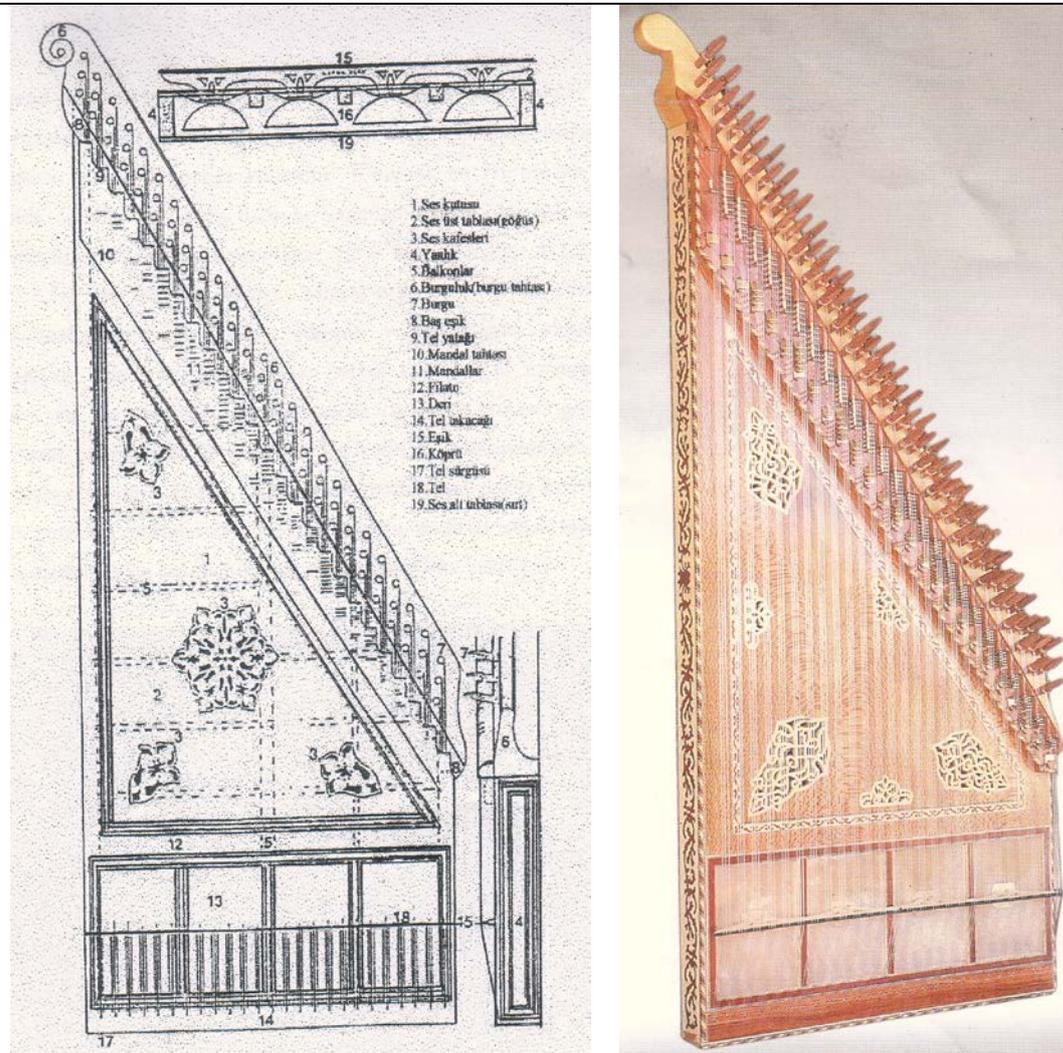
¹³³ Βλ. σύγχρονα δημόσια «μουσικά σχολεία», ωδεία μουσικής, ιδρύματα τριτοβάθμιας εκπαίδευσης κ.λπ.

επιχειρήθηκε εδώ, έχοντας ως κύριους άξονες μελέτης την παρουσία στη δισκογραφία και στο χώρο της διδασκαλίας, δύο σύγχρονους μουσικούς- μέσα από τη μελέτη του διπόλου της *alaturka* και της *alafunga* μουσικής στην περιοχή της σημερινής Τουρκίας, θα μπορούσε να αποτελέσει αφορμή και ένα είδος «μοντέλου» για αντίστοιχες εργασίες και έρευνες, οι οποίες θα εμφάνιζαν ως πυρήνα μελέτης, ζητήματα σχέσης της «Ελληνικής» μουσικής με το ελληνικό κράτος και τη σχέση της με την «καθ' ημάς» Ανατολή ή τη Δύση.



Εικ. 1α:

Η μορφή του σημερινού «kanun» .

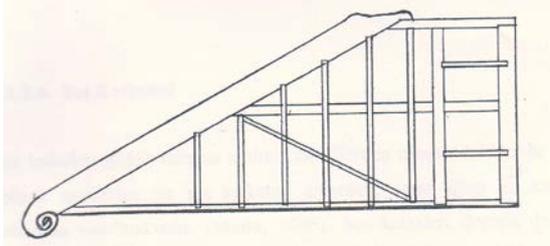


Εικ. 1β:

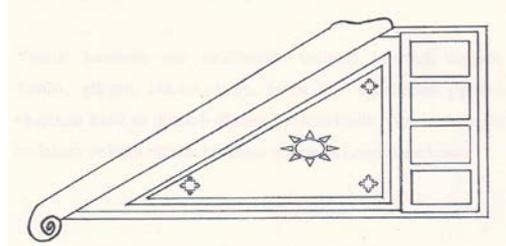
Η μορφή του σημερινού «kanun» .



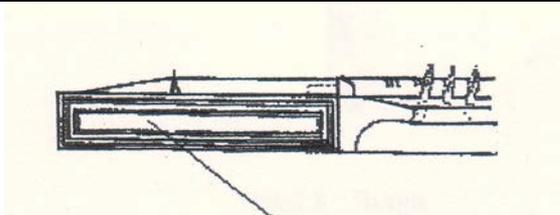
Εικ. 2:
«Ταταρτούγινες» πένες, μπρούτζινα «δαχτυλίδια» και «κλειδί» (για κούρδισμα).



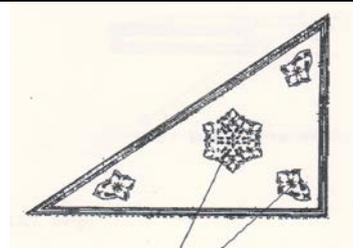
Εικ. 3:
Ο σκελετός.



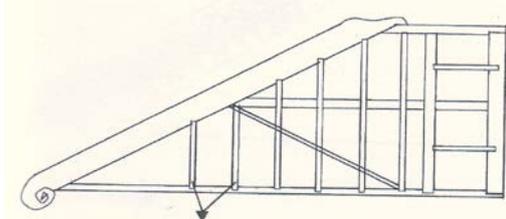
Εικ. 4:
Το αντιγχείο.



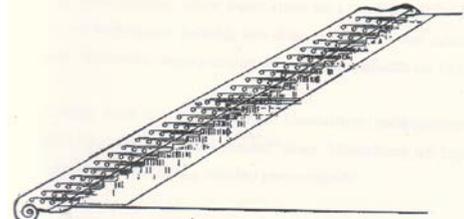
Εικ. 5:
Τμήμα «yanlik».



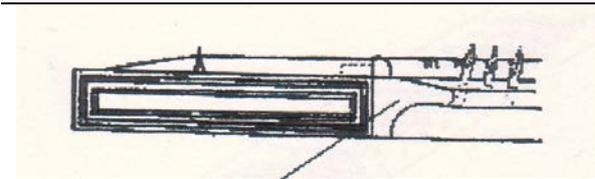
Εικ. 6:
Αραβουργήματα.



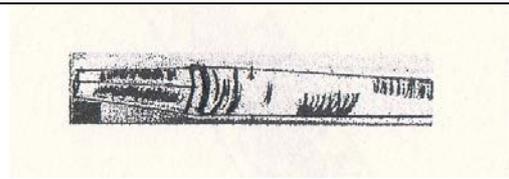
Εικ. 7:
Τα καμάρια.



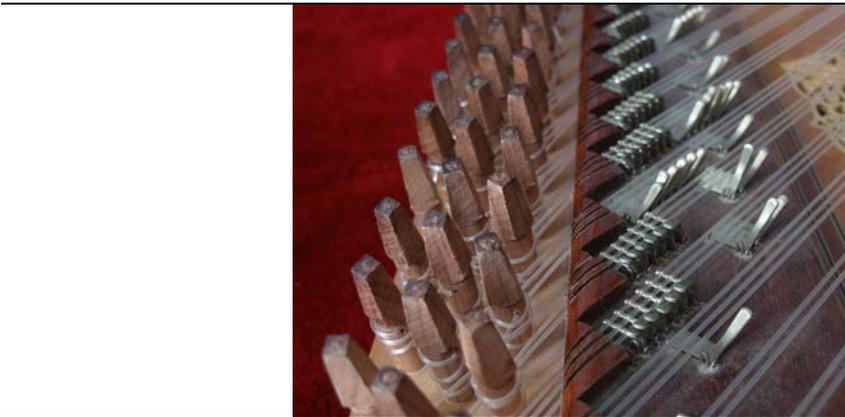
Εικ. 8:
Η βάση των κλειδιών.



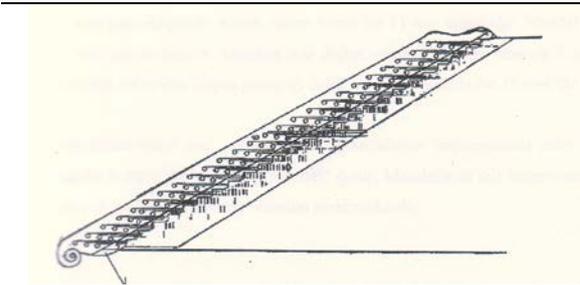
Εικ. 9:
Η βάση των κλειδιών.



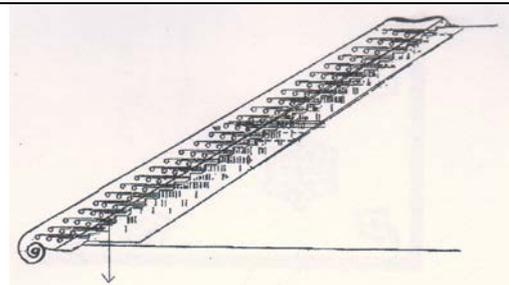
Εικ. 10β:
Το κλειδί.



Εικ. 10α:
Τα κλειδιά (αριστερά).



Εικ. 11β:
Ο κορμός τοποθέτησης των κλειδιών.



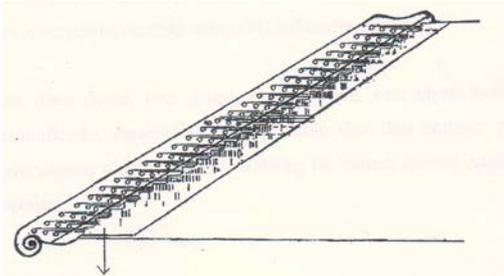
Εικ. 12:
Η φωλιά των χορδών.



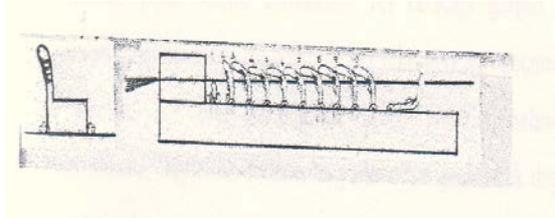
Εικ. 11α:
Ο κορμός τοποθέτησης των κλειδιών.



Εικ. 13α:
«Mandal tabtasi».



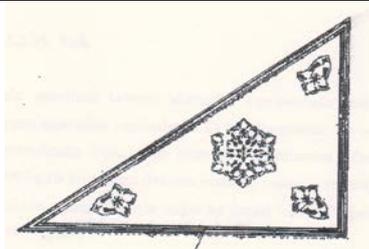
Εικ. 13β:
«Mandal tabtasi».



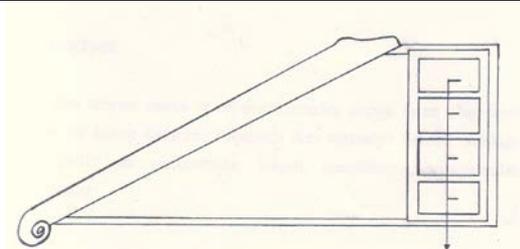
Εικ. 14β:
Μαντάλια.



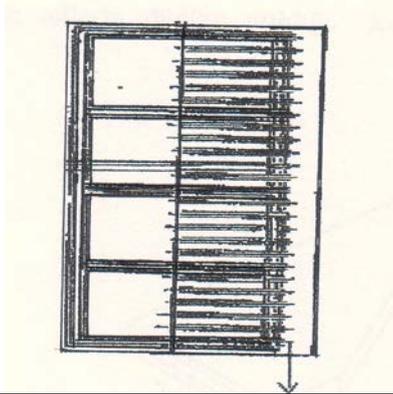
Εικ. 14α:
Μαντάλια.



Εικ. 15:
«Φιλέτα».

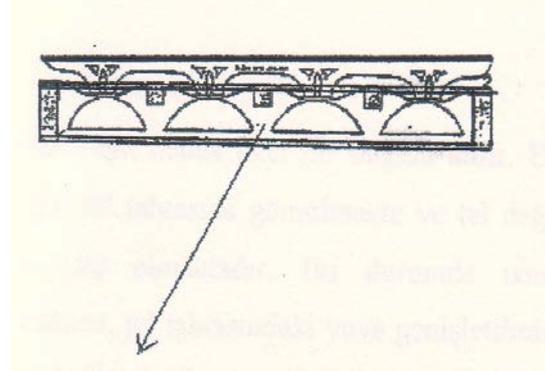


Εικ. 16:
Δέσματα.



Εικ. 17:

Οι τρύπες από τις οποίες περνούν οι χορδές.



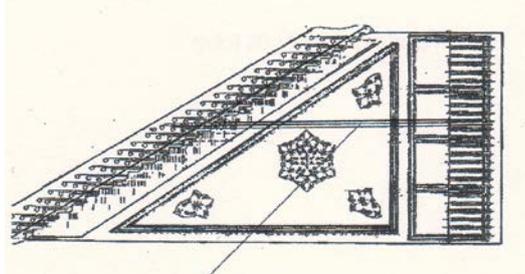
Εικ. 18β:

Καβαλάρης και γέφυρα.



Εικ. 18α:

Καβαλάρης και γέφυρα.



Εικ. 19:

Χορδές.



Εικ. 24α:

Η είσοδος του ανακτόρου Τοπ Καπί.



Εικ. 24β:

Η είσοδος του ανακτόρου Ντολμαμπαχτσέ.



Εικ. 25α:

Εσωτερικό του ανακτόρου Τοπ Καπί.

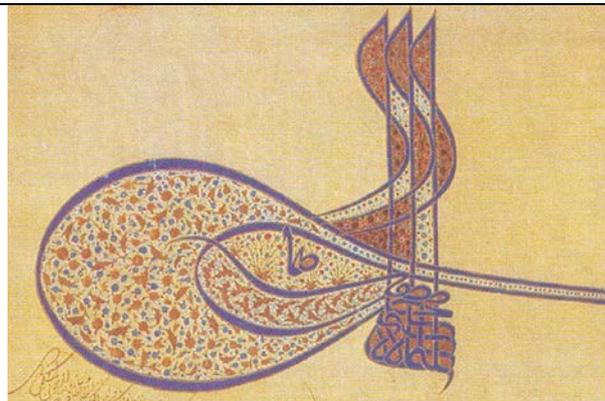


Εικ. 25β:

Εσωτερικό του ανακτόρου Ντολμαμπαχτσέ.

Σχόλιο για τις εικόνες 24-25:

Στα πλαίσια της μεταρρυθμιστικής περιόδου του Τανζιμάτ (1839-1876), πραγματοποιήθηκε και η μεταστέγαση της έδρας του Σουλτάνου από το ανάκτορο Τοπ Καπί στο ανάκτορο Ντολμαμπαχτσέ, το 1856. Στις παραπάνω φωτογραφίες εμφανίζεται η διαφοροποίηση στα αρχιτεκτονικά πρότυπα, η οποία, ως ένα βαθμό, «υποδηλώνει και τη νέα διοικητική νοοτροπία».



Εικ. 26:

Έμβλημα του Σουλτάνου Σουλεϊμάν Β' του Μεγαλοπρεπούς, κατασκευασμένο από μελάνι, χρώμα και χρυσό, αποτυπωμένο σε χαρτί (Μητροπολιτικό Μουσείο Νέας Υόρκης).



Εικ. 27:
Οι Γενίτσαροι (ακουαρέλα του 1600μ.Χ [Εθνική
Βιβλιοθήκη Αυστρίας, Βιέννη]).



Εικ. 28:
Γενίτσαρος του *Gentile Bellini*.



Εικ. 29-30:
Ο στρατηγός και πολιτικός Μουσταφά Κεμάλ Αττατούρκ.



Εικ. 31:
Ο Mehmet Ziya Gökalp.



Εικ. 32α,β:

Ο τάφος του Mehmet Ziya Gökalp στην Κωνσταντινούπολη.



Εικ. 33:

Ο Μπέλα Μπάροτσι (1881-1945).



Εικ. 34:

Ο Πάουλ Χίντεμιτ (1895-1963).



Εικ. 35:

Ο Ζόλταν Κοντάγου (1882-1967).



Εικ. 36α:

Mevlevi δερβίσηδες, έξω από «τεκέ», στην Κωνσταντινούπολη.



Εικ. 36β:

Μουσικοί *Mevlevi* δερβίσηδες (λεπτομέρεια της εικ. 36α).



Etik. 37:
O Tanburi Cemil Bey (1871-1916).



Etik. 38:
O Necdet Yaşar (γεν. 1930).



Etik. 39:
O Göksel Baktagır (γεν. 1966).



Etik. 40:
O Ahmet Meter (γεν. 1958).



Εικ. 41:

Ο κύριος χρηματοδότης του προγράμματος «Medimuses» και οι σχολές οι οποίες συμμετείχαν σε αυτό.



Εικ. 42:

Συναυλία στο θέατρο της Μονής Λαζαριστών, στη σιηνή «Σωκράτης Καραντινός».

MELIHAT GULSES, τραγούδι

Μηθήκε στη μουσική από τον πατέρα της Α. Tahir Koseoğlu και στην συνέχεια φοίτησε στο Τμήμα Τραγουδιού του Πανεπιστημίου της Κωνσταντινούπολης. Συνεργάστηκε με γνωστούς Τούρκους μουσικούς και το 1981 έγινε μέλος της Κρατικής Ραδιοφωνίας και έδωσε το πρώτο solo καναρίτο της. Το 1994 ηχογραφήθηκε στον Καναδά ένα δίσκο αφιερωμένο στον Taylan Efendi. Το 1998 βραβεύτηκε από μεγάλο τουρκικό παρόμοιο ως η σημαντικότερη τραγουδίστρια. Η Melihat Gulse έχει δώσει, είτε ως σολίστ είτε ως μέλος συγκροτήματος, πολλές συναυλίες στην Τουρκία και στο εξωτερικό. Έχει συνεργαστεί με το μουσικό σχήμα "EN ΧΟΡΔΑΙΣ" συναυλιακά (OMMA 2000, Βρυξέλλες, Ολλανδίες) και διακογραφικά (CD Χαχάρκι ο Χονέντες).

NECIP GULSES, ταμπούρι

Από τους σημαντικότερους δεξτεράδες ταμπούρι της Τουρκίας. Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1952 και πήρε τα πρώτα μαθήματα μουσικής από τον πατέρα του, τον Halil Ali Gulse. Σπούδασε ταμπούρι στο Τμήμα Τουρκικής Μουσικής του Πολυτεχνείου με τον İhsan Özgen και από το 1981 δίδασκε στο ίδιο τμήμα. Από το 1986 εργάστηκε ως μουσικός στην Ορχήστρα της Κρατικής Ραδιοφωνίας. Με το συγκροτήμα Zorluer έχει εμφανιστεί σε συναυλίες σε όλη σχεδόν την Ευρώπη, και στην Ελλάδα, και σε πολλές χώρες του ισλαμικού κόσμου. Έχει συνεργαστεί απευθείας με τον νεύζιν Kudsi Erguner και έχει επιμεληθεί τους δίσκους Ferahfeza Ayini και Osmanlı Davulları. Η προσωπική του δισκογραφία περιλαμβάνει album για solo ταμπούρι, σε κλασικές ή δίσκους του συνθέτη.

ΔΕΞΙΟΤΕΧΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ απο την ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ

ΘΕΑΤΡΟ ΜΟΝΗΣ ΛΑΖΑΡΙΣΤΩΝ

Σκηνή Σωκράτης Καραντινός

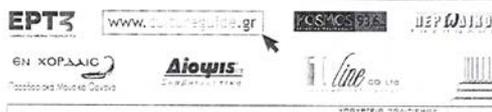
Παρασκευή 7 Μαΐου 2004 9:00 ΠΜ



EN ΧΟΡΔΑΙΣ Μουσικές Παραδόσεις της Μεσογείου

Παύλου Μελά 21, 54622 Θεσσαλονίκη, τηλ.: 2310 253285, 2310 253286, fax: 2310 257485
e-mail: info@enmusics.gr www.enmusics.gr

EN ΧΟΡΔΑΙΣ
ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ ΤΗΣ ΜΕΣΟΓΕΙΟΥ



Εικ. 43α:

Πρόγραμμα της συναυλίας, στο θέατρο της Μονής Λαζαριστών (εξώφυλλο, οπισθόφυλλο).

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

1ο Μέρος

1. Χιτζαζκιόρ Πεσρέφι, *Tanburi Osman Bey*
2. Χιτζαζκιόρ Νακίζ Μπεστέ, *Zekai Dede*
3. Χιτζαζκιόρ Αγίρ Σεμί, *Zekai Dede*
4. Χιτζαζκιόρ Γιουρούκ Σεμί, *Zekai Dede*
5. Χιτζαζκιόρ Σαρκί, *Numan Aga*
6. Πεντζικιάχ Συρτό, *Necip Gulse*
7. Κιουρντλι-Χιτζαζκιόρ Σαρκί, *Osman Nihat Akin*
8. Κιουρντλι-Χιτζαζκιόρ Σαρκί, *Rahmi Bey*
9. Νιχαβέντ Σαρκί, *Sahattin Kaynak*
10. Νιχαβέντ Σαρκί, *Selahattin Pinar*
11. Νιχαβέντ Σαρκί, *Has Anif Bey*
12. Νιχαβέντ Κάντο, *Refik Fersan*

2ο Μέρος

1. Χιτζάζ Πεσρέφι, *velli Dede*
2. Χιτζάζ Γιουρούκ Σεμί, *Sadullah Aga*
3. Χιτζάζ Σαρκί, *Udi Hicmet*
4. Χιτζάζ Σαρκί, *Simen Sen*
5. Καρσιγιόρ Συρτό, *Ανανιμος*
6. Χουσεϊνί Σαρκί, *Tanburi Ali Efendi*
7. Χουσεϊνί Σαρκί, *Sukru Tunar*
8. Τρίο *Laika* τραγουδία της Πόλης

β. Memo-Memo naziresi-aynaz
γ. Telegrafin tellerine kustari mi konan

Στη σημαντική συναυλία η Θεσσαλονίκη φιλοξενεί μουσικούς από τους κορυφαίους εκπαιδευτές της Τουρκίας προερχόμενους του EN ΧΟΡΔΑΙΣ στο πλαίσιο των εκπαιδευτικών εορτασμών στη Μεσογία του έτους Μελιχίους. Στο πρόγραμμα αυτούς συνθέτες ποικιλίας και νεότερων Τούρκων συνθέτων που δέχτηκαν το 1971 ως 1975 πολλά μαθήματα και προνοήματα με επίσημο από παρόμοιο φέτος το Μέτρο της τραγουδίστριας καλλιτέχνισσας Αλίνα. Το 1988 κατέστη Τelegrafin tellerine που δεν είναι άλλο από το γνωστό ως «Ένωσεν και ο φέρων». Έχει δεκάδες ενδοοργανών που προσέφερε τη μουσική φόρμας τους ήχους και το μέγεθος, καθώς και το αυθεντικό σχήμα που δίδουν το κομμάτι. Παράλληλα, ορισμένα και ευρύτερα αναφέρονται μετά από τη μουσική βιβλιοθήκη της Ανωτάτης. Άλλη κληρονομιά Έλληνας, Αρμένιος, Αρβάν, Τούρκων και Περσών. Είληρος έρευνα που από κοινού αναπτύσσονται οι λαοί της Μεσογείου.

Κυριάκος Καραϊτζής

SALIH BILGIN, νέυ

Ο Salih Bilgin γεννήθηκε το 1960 στην Κωνσταντινούπολη. Σπούδασε νέυ στο Κρατικό Κονσέρβаторιό της Πόλης της Κωνσταντινούπολης. Το 1984 έγινε μέλος της Κρατικής Ραδιοφωνίας και γιορτάζει τον Παγκόσμιο Πολιτισμό με το ελληνικό προγραμμα «Επίσημο Επιστήμη» έδωσε συναυλίες στις Ηνωμένες Πολιτείες. Το 2000 συνεργάστηκε με το "Cantemir Ensemble". Η συνεργασία αυτή οδήγησε σε πολλές συναυλίες αλλά και στην παραγωγή ενός μουσικού CD. Από τον δίσκο του στο νέο μουσικό σχήμα έλασε να κατασκευάσει νέυ, καθώς και την τεχνή του εμπού, την οποία συνεχίζει μέχρι σήμερα.

MEHMET EMİN BITMEZ, ούτι

Ο Mehmet Emin Bitmez θεωρείται ένας από τους κορυφαίους ούτιες της Τουρκίας. Γεννήθηκε στην Ουζακ (Γαρούκι Έκσεσι) το 1957 έχοντας ως πρότυπο τον τους σημαντικούς δεξτεράδες Γιάρνι Μπεστέν και Κασιρ Σεναάρ ακολουθώντας τον παρομοιακό τρόπο παίξιματος του οργάνου αναπτύσσοντας παράλληλα τη δική του τεχνική. Από το 1985 ξεκίνησε να συνεργάζεται με το μουσικό σχήμα του Kudsi Erguner τόσο στα Ευρωπαϊκά φεστιβάλ του όσο και στα ηχογραφήσεις των δισκογραφικών του προγραμμάτων. Δίδασκε ούτι στο Κρατικό Κονσέρβаторιό της Κωνσταντινούπολης.

BAKI KEMANCI, βιολί

Ο Baki KemanCI γεννήθηκε στη Βίλα του Τυρνόβουκ το 1945. Κρατώντας από οικογενειακή μουσική. Το πρώτο μαθήματα στο βιολί, τα πήρε από τον πατέρα και τον παππού του. Το 1979 εντάχθηκε στο Κρατικό Κονσέρβаторιό και μετά την αποφοίτηση του εισήχθη σταμάτας στην Ορχήστρα της Κρατικής Ραδιοφωνίας της οποίας είναι μέλος μέχρι σήμερα. Διδάσκει σε ερευνητικό του πολλών συνθέσεων με τουρκικούς μουσικούς και τραγουδιστές σε συναυλίες και ηχογραφήσεις.

AHMET METER, κανονάκι

Γεννήθηκε το 1958 στο Αϊζίν. Η οικογένειά του τον μύει στη μουσική και έτσι αρχίζει να μαθαίνει κανονάκι σε ηλικία μόλις επτά χρονών. Σε πρώτες εντάχθηκε στην ορχήστρα του Κρατικού Ραδιοφωνικού της Σμύρνης. Σε αυτό το χώρο έδωσε ένα κοινότητα επιρροών και μερικές νέων τεχνικών που τον καθιέρωσαν σε διασημή διασημότητα του οργάνου. Το κανονάκι στην Ελλάδα αναφέρεται «γκράμ Ahmet Meter». Η σχολή αυτή έχει βάση και εξακολουθεί να δίνει πολλούς μαθητές. Σήμερα εκτελείται ένας από τους διασημότερους και σημαντικότερους τουρκικούς μουσικούς. Στο ερευνητικό του σφαιρικό παρεχόμενα συναυλίες και δισκογραφικές προνοήσεις, τόσο προσωπικές, όσο και σε συνεργασία με γνωστούς τουρκικούς μουσικούς.

FAHRETTİN YARKIN, κρουστά

Γεννήθηκε το 1960 στην Κωνσταντινούπολη. Φοίτησε στο Κρατικό Κονσέρβаторιό και ολοκλήρωσε τις σπουδές του, το 1981. Έγινε δεκτός στην ορχήστρα της Κρατικής Ραδιοφωνίας. Διδάσκει ποικιλότητες συνθέσεων σε συναυλίες, σεμινάρια και προνοήσεις. Το 1994 με τον Kemal Yarkin σχημάτισε το "Yarkin Turk Batim Grubu". Το σχήμα αυτό κυκλοφόρησε τρεις δισκογραφικές παραγωγές (Siki, Tentende, Cazananseri). Έχοντας δώσει σεμινάρια και συναυλίες στην Ολλανδία, στο Βέλγιο, στην Δανία στην Τουρκία και στην Σουηδία, έχει αποκτήσει πολλούς μαθητές σε όλη σχεδόν την Ευρώπη. Είναι ιδρυτικό μέλος το νεογέννητο έτος από όλο το τουρκικό κρουστά (παρομοιακό) παίζει και πολλά κρουστά άλλων μουσικών παραδόσεων.

Εικ. 43β:

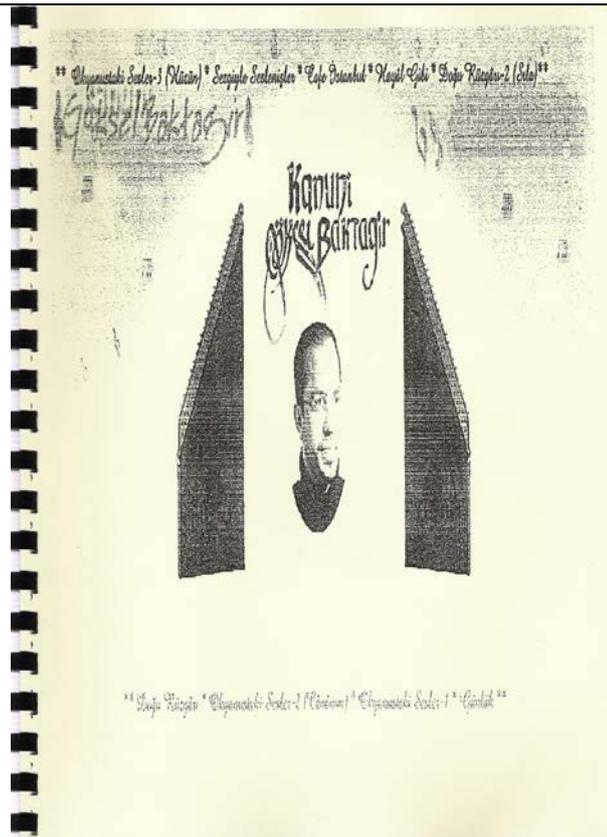
Πρόγραμμα της συναυλίας, στο θέατρο της Μονής Λαζαριστών (εσώφυλλο).



Εικ. 44:
Ομαδικό «*master class*», Ahmet Meter.



Εικ. 45:
Ατομικό «*master class*», Ahmet Meter.



Εικ. 46:

Το εξώφυλλο της μεθόδου διδασκαλίας του Gökşel Baktacı.

Εικ. 47:

Σελίδες από τη μέθοδο διδασκαλίας του Gökşel Baktacı.

Kanon İht Serbest

DALGALAR

Göksel BAKTAGIR
Ajanta 1997 No. 31 Şarkı

Halanarak...

ÇAGLAR HANCIYAN

KÜRDİLİHICAZKÂR

SAZ SEMAİSİ

TATYOS

Uşolu: ARŞAK SEMAİ

1.HANE

TESLİM

2.HANE

3.HANE

4.HANE

Εικ 48:
Σελίδες από το πακέτο σημειώσεων του Göksel Baktagır.

Nihavend Saz Esari Göksel Baktagır
"Azerbaycan"

(A)

(B)

No: 142

NICALZ PERREVI

Istanbul İndiyosu Evişpannisi

HEPİK PERŞAN

TESLİM

NICALZ PERREVI

Εικ.49:
Σελίδες από το πακέτο σημειώσεων του Göksel Baktagır.



Εικ. 50:
Η βιτρίνα του μαγαζιού του Ejder Güleç στη Σμύρνη.



Εικ. 51:
Ο Ejder Güleç.

Βιβλιογραφία

- Daly. Ross. 1994. *Παραδοσιακά Μουσικά Όργανα: μουσικά όργανα από την Ελλάδα, Μέση Ανατολή, Βόρεια Αφρική, Κεντρική Ασία και Ινδία*. Πάτρα: Δήμος Πατρέων.
- Dawe. Kevin. 2003. *The cultural Study of Musical Instruments. The Cultural Study of Music, a critical introduction*. Great Britain: Taylor & Francis Books, Inc.
- Eldem. Edhem. 2005. «Η πολυπλοκότητα μιας πολυεθνικής αυτοκρατορίας». Οθωμανική Αυτοκρατορία μέρος 1^ο. *Ιστορικά Ελευθεροτυπίας*. 285: 44-50.
- Ersoy. Ahmet. 2005. «Το πείραμα της “Οθωμανικής Εθνότητας”». Οθωμανική Αυτοκρατορία μέρος 2^ο. *Ιστορικά Ελευθεροτυπίας*. 286: 44-50.
- Farmer. H. George. 1980. λήμμα «Qanun». Stanley Sadie. επιμ. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. σ. 488-489. London: GROVE.
- Feldman. Walter. 1996. *Music of the Ottoman Court: Makam, composition, and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Berlin: VWB-Verlag Fur Wissenschaft und Bildurg.
- Hobsbawn. Eric, Ranger. Terence. 2004. *Η επινόηση της παράδοσης*. Αθήνα: Θεμέλιο. σ. 9-24.
- Koralturk. Murat. 2002. «Νεότουρκοι και οικονομία». Η επανάσταση των Νεότουρκων. *Ιστορικά Ελευθεροτυπίας*. 126: 26-31.
- Kucukyalcin. Erdal. 2005. «Γενίτσαρο». Οθωμανική Αυτοκρατορία, μέρος 1^ο. *Ιστορικά Ελευθεροτυπίας*. 285: 33-37.
- Macar. Elcin. 2002. «Η εξωτερική πολιτική των Νεότουρκων». Η επανάσταση των Νεότουρκων. *Ιστορικά Ελευθεροτυπίας*. 126: 16-25.
- Mandeson. Arnold. 1961. *Τέλειον Αγγλοελληνικόν Λεξικόν & Τέλειον Ελληνοαγγλικόν Λεξικόν*. Αθήνα: Διαγόρας.
- . 1999. *Τουρκο – Ελληνικό & Ελληνο – Τουρκικό λεξικό, Türkçe – Yunanca & Yunanca – Türkçe sözlük*. Αθήνα: Καλοκάθη.

- Mutlu. Umit. χ.χ. *Kanun Metodu*. —.
- Nettl. Bruno. 1983. *The study of ethnomusicology: Twenty nine issues and concepts*. Chicago: University of Illinois Press.
- Ozkan. Ismail Hakki. 1998. *Türk Musicisi Nazariyati ve Usulleri*. Otukem Nasriyat. Istanbul: E.
- Racy. Ali Jihad. 1994. «A Dialectical Perspective on Musical Instruments: The East-Mediterranean Mijwiz». *Ethnomusicology*. 38. no. 1. University of Illinois.
- Seeman. T. Sonia. 2002. *“You ‘re Roman!” Music and Identity in Turkish Roman Communities*. Los Angeles: Univeristy of California.
- Signell. Karl. 1974 «The modernization process in two oriental music cultures: Turkish and Japanese». *Asian Music* 7: 72-102
- Signell. Karl. 1986. *Makam, Modal Practice in Turkish Art Music*. Foreword by Brunno Nettl. New York: DA CAPO PRESS.
- Somakci. Pinar. 2001. *Kanun Ogretimine Giriş*. Istanbul: T. C. Halic University (The Goldenhorn University).
- Stavropoulos D.N. & Hornby A.S. 1994. *Oxford English-Greek, Learner's Dictionary*. -: Oxford University Press.
- Stokes. Martin. 1997. *Voices and Places: History, Repetition and the Musical Imagination*. The Journal of the Royal Anthropological Institute. vol. 3. no. 4. -.
- Tekelioglu. Orhan. 1996. *The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music*. Middle Eastern Studies 32 (1) : 194-215.
- Toksoz. Meltem. 2005. «Η Οθωμανική εκδοχή του εκσυγχρονισμού». Οθωμανική Αυτοκρατορία μέρος 2^ο. *Ιστορικά Ελευθεροτυπίας*. 286: 26-31.
- Yekta Bey. Raouf. 1921. *Turquie: La musique Turque*. Encyclopedie de la musique ei dictionnaire du conservatoire. Vol 5: 2945-8064. Paris: C. Delagrave.
- Yilmaz. Zeki. 1994. *Türk Musicisi, Dersleri*. Caglar Yayinlari. Istanbul.
- Zurcher. J. Erik. 2004. *Σύγχρονη ιστορία της Τουρκίας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

- . 1994. *Rondo a la ataturk. Music of Turkey*. World Music (επιμ. Kim Burton, Simon Broughton, Mark Ellingham, David Muddyman and Richard Trillo). σ. 160-166. Λονδίνο: Rough Guides.
- Ανωγειανάκης. Φοίβος. 1991. *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*. Αθήνα: Μέλισσα. Β' έκδ.
- Βρέλλης. Παν. Αριστοτέλης. 1992. *Λεξικό Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Όρων*. τόμ. Β. Ιωάννινα.
- Γιοκάλλ Ζιγιά. 2005. «Αρχές του Τουρκισμού». Αθήνα: Κούριερ Εκδοτική.
- Δέλτσου. Ελευθερία. χ.χ. *Ο «Ιστορικός τόπος» και η σημασία της «Παράδοσης» για το Έθνος-Κράτος*. -.
- Θέμελης. Γ. Δημήτρης. 1996. *Το κανονάκι: προέλευση, ιστορία*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Θεοδοπούλου. Αιμιλία. 2000. «Μεταρρυθμίσεις στην Οθωμανική Αυτοκρατορία». Τανζιμάτ, Η Οθωμανική περσεστρόικα. *Ιστορικά Ελευθεροτυπίας*. 59: 6-11.
- Καρακάσης. Σταύρος. 1970. *Ελληνικά Μουσικά Όργανα, Αρχαία, Βυζαντινά, Σύγχρονα*. Αθήνα: Δίφρος.
- Κομποτιάτη. Σοφία. 2005. «Οι σουλτάνοι, ο Κεμάλ και οι μεγάλες προσδοκίες. Alla turca, Η Τουρκία στην κλασική μουσική». *Επτά Ημέρες της Καθημερινής*. 20 Νοεμβρίου.
- Λιάκος. Αντώνης. 2005. *Πως στοχάστηκαν το έθνος αυτοί που ήθελαν να αλλάξουν τον κόσμο*; Αθήνα: Πόλις.
- Μαδιανού. Δήμητρα Γκέφου. χ.χ. *Πολιτισμός και Εθνογραφία. Από τον εθνογραφικό ρεαλισμό στην πολιτισμική κριτική*. -: Ανθρωπολογικοί Ορίζοντες.
- Μακρής. Γεράσιμος. 2004. *Ισλάμ, Γεποιθήσεις, πρακτικές και τάσεις*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Μιχαηλίδης. Σόλωνας. 1999. *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Μπούρα. Σμαραγδή. 2003. *Ο Abu Nasr Mubammad al-Farabi και η αρχαιοελληνική μουσική κληρονομιά*. Πολυφωνία 2: 108-116. Αθήνα: -.
- Πανόπουλος. Παναγιώτης. 2005. *Από τη μουσική στον ήχο*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Τεγόπουλος-Φυτράκης. 1993. *Ελληνικό Λεξικό, ορθογραφικό, ερμηνευτικό, ετυμολογικό συνωνύμων, αντιθέτων, κωρίων ονομάτων*. Αθήνα: Αρμονία Α.Ε.

Τσιαμούλης. Χρίστος, Ερευνίδης. Παύλος. 1998. *Ρωμαίοι Συνθέτες της Πόλης (17^{ος}-20^{ος} αι)*. Αθήνα: Δόμος.

(Συλλογικό). χ.χ. «Αφιέρωμα στο Νίκο Στεφανίδη». *Tar.* -.

Ενδεικτική δισκογραφία

- Baktagir Göksel, *okyanustaki sesler – sounds from the ocean - özlem*, KAF MÜZİK 1997, -.
- Baktagir Göksel, *okyanustaki sesler 2 – sounds from the ocean - cânânım*, KAF MÜZİK 1999, -.
- Baktagir Göksel, *okyanustaki sesler 3 – sounds from the ocean - hüzzün*, KAF MÜZİK 2000, -.
- Baktagir Göksel, *Günlük – Diary*, KAF MÜZİK 1998, -.
- Baktagir Göksel, *sezgiyle – seslenişler – intuitional calls*, BEYZA MÜZİK YAPIM 2001, -.
- Baktagir Göksel – Çelikten Ceyhun, *hayal gibi – dreamlike*, BEYZA MÜZİK YAPIM 2002, -.
- Baktagir Göksel, *Boğaziçi bosphorus, İstanbul Senfonisi 5, Hayal Gibi*, AKUSTİK YAPIM , χ.χ., -.
- Baktagir Göksel, *Sirtolar ve Longalar, café Istanbul*, KALAN MÜZİK 2001, χ.χ., -, CD 230.
- Baktagir Göksel, *Dogu rüzgari, wind of east 1*, BEYZA MÜZİK YAPIM 2000.
- Baktagir Göksel, *Dogu rüzgari, sila, wind of east 2*, AKUSTİK YAPIM , χ.χ. -.
- Deran Erol, *Kanun Sololari*, MEGA MUSIC, χ.χ., -.
- Deran Erol, *κανονάκι - η μυσταγωγία του ψαλτηρίου*, Εν Χορδαις 1998, 1903.
- Gulses Melihat, *Istanbul dan Athina ya tu kuler – tragoudhia apo tin Poli stin Athina*, - χ.χ. -.
- Kizilay Ergin, *Ud ile sevdiğiz şarkılar – 1*, - χ.χ., -.
- Kizilay Ergin, *Ud ile sevdiğiz şarkılar – 2*, - χ.χ., -.
- Kizilay Ergin, *Ud ile sevdiğiz şarkılar – 4*, KALİTE PLAK χ.χ., -.
- Meter Ahmet, *Kanun ile sevdiğimiz şarkılar - 1*, KALİTE PLAK χ.χ., 035.
- Meter Ahmet, *Kanun ile sevdiğimiz şarkılar - 2*, KALİTE PLAK χ.χ., 043.
- Meter Ahmet, *Türk Müziğinde Kanun ile sevilen şarkılar*, MİLHAN MÜZİK , χ.χ., -.
- Tetik Ilyas, *Keman ile olmeyen şarkılar – 1*, MİLHAN , χ.χ., -.
- Necdet Yaşar, *Necdet Yaşar*, KALAN MÜZİK 1998, -.
- Necdet Yaşar, *Necdet Yaşar 2*, KALAN MÜZİK 1999, -.
- Necdet Yaşar, *The Necdet Yaşar Ensemble – Music of Turkey*, MUSIC OF THE WORLD 1992, CDT-128.

Necdet Yaşar, *The Necdet Yaşar Ensemble – Versailles Konseri (1999 – Paris Kraliyet Kilisesi)*, - ,σ -.