

ΤΕΙ Ηπείρου
Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής

ΔΙΔΑΣΚΟΝΤΑΣ ΠΡΟΦΟΡΙΚΕΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ

Προσεγγίσεις στη διδασκαλία της πολιτικής λύρας



Πτυχιακή εργασία της Ασπασίας Ανωγιάτη

Επόπτης καθηγητής: Μάρκος Σκούλιος

Άρτα 2009

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	3
1. Εισαγωγή	3
2. Οργανολογικά και ιστορικά στοιχεία	14
3. Προφορικές παραδόσεις.....	20
3.1. Μεταξύ Ανατολής και Δύσης.....	25
3.2. Η προφορικότητα σήμερα	28
3.3 Ένα όργανο, δύο τόποι, μια μουσική.....	31
4. Ο Derya Turkan και η διδασκαλία.....	36
4.1. Η τεχνική	39
4.2. Τα ποικίλματα	43
4.3. Τα Κουρδίσματα.....	45
4.4. Το ύφος.....	46
4.4. Ο αυτοσχεδιασμός.....	47
5. Ο Σωκράτης Σινόπουλος.....	49
5.1. Τα πρώτα μαθήματα	50
5.2. Η θεωρία	52
5.3. Το ρεπερτόριο	55
5.4. Τα ποικίλματα	55
5.5. Τα κουρδίσματα	55
5.6. Ο αυτοσχεδιασμός	57
5.7. Ο ρόλος του δασκάλου	57
6. Ο Ευγένιος Βούλγαρης.....	58
6.1. Το πρώτο διάστημα	61
6.2. Η παρτιτούρα	64
6.3. Η θεωρία	66

6.4. Το σύστημα	68
7. Συμπεράσματα.....	70
8. Βιβλιογραφία	74
9. Παράρτημα I: Βιογραφικά στοιχεία	78
Παράρτημα II: Χάρτες, πίνακες, εικόνες	81

Η εικόνα στο εξώφυλλο είναι η πρώτη γνωστή απεικόνιση βυζαντινής αχλαδόσχημης λύρας (γύρω στα 1000 μ.Χ) και βρίσκεται στο Museo Nazionale της Φλωρεντίας. Πηγή: Butler, Paul: The Rebec Project 2003, από την ιστοσελίδα www.crab.rutgers.edu/~pbutler/rebec.html/ , προσπελάστηκε στις 10.3.2009.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η εργασία αυτή εκπονήθηκε στα πλαίσια του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου. Ευχαριστώ θερμά όλους τους καθηγητές που με βοήθησαν με τις γνώσεις και τις συμβουλές τους και ιδιαίτερα τον επόπτη μου Μάρκο Σκούλιο και το δάσκαλό μου στην πολιτική λύρα Ευγένιο Βούλγαρη. Ακόμη σημαντική υπήρξε η συνεισφορά της Ειρήνης Θεοδοσοπούλου, της Μαρίας Ζουμπούλη και του Γιώργου Κοκκώνη αλλά και όλων των διδασκόντων του τμήματος, οι οποίοι με τα μαθήματά τους συνέβαλαν τόσο στη σύλληψη της παρούσας εργασίας όσο και στη μεθοδολογία που ακολούθησα.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην Ελλάδα τα τελευταία χρόνια γίνεται λόγος για τη συστηματοποίηση στη διδασκαλία των παραδοσιακών οργάνων – η ολοκλήρωση της οποίας θα συνοδεύεται από πιστοποίηση μέσω των ανάλογων πτυχίων¹. Σχετικές προτάσεις έχουν κατά καιρούς εκφέρει μουσικολόγοι –οι περισσότεροι καθηγητές σε τμήματα Μουσικών Σπουδών και σε Μουσικά Σχολεία- αλλά και καταξιωμένοι μουσικοί, οι οποίοι διδάσκουν ένα ευρύ ρεπερτόριο από την παραδοσιακή μουσική (ό,τι κι αν αυτή μπορεί να περιλαμβάνει – από δημοτικά μέχρι μικρασιάτικα αλλά και λόγια οθωμανικά κομμάτια, λόγω της ταύτισης ενός μέρους της έντεχνης οθωμανικής μουσικής με το Βυζάντιο, και της ενσωμάτωσής του στο «ελληνικό παραδοσιακό ρεπερτόριο») επί σειρά ετών. Ακόμη, το ζήτημα έχει απασχολήσει και συνεχίζει να απασχολεί οργανώσεις όπως η Πανελλήνια Ένωση Γονέων

¹ «Η αναγωγή των τυπικών προσόντων σε αποκλειστικό κριτήριο επιλογής προσωπικού, οδηγεί στην αναζήτηση / καθιέρωση τίτλων σπουδών και στους τομείς της προφορικής μουσικής παράδοσης.» Αυτό διαπιστώνει ο Στέργιος Ζυγούρας στο άρθρο του *Τομή παιδείας και μουσικής-Μια διερεύνηση της προοπτικής των Μουσικών Σχολείων*, που δημοσιεύτηκε μεταξύ άλλων και στην ιστοσελίδα ΠΕΕΜΔΕ (Πανελλήνιας Ένωσης Εκπαιδευτικών Μουσικής Δημόσιας Εκπαίδευσης), προσπελάστηκε στις 23.10. 2009 (www.peemde.gr).

Μουσικών Σχολείων, η οποία έχει οργανώσει σχετικά συνέδρια² και ημερίδες, και η Πανελλήνια Ένωση Εκπαιδευτικών Μουσικής Δημόσιας Εκπαίδευσης. Σχετικές προσπάθειες είναι επίσης σε εξέλιξη στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας καθώς και στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΑΤΕΙ Ηπείρου στην Άρτα, τα οποία περιλαμβάνουν 4ετή φοίτηση που ολοκληρώνεται με την απόκτηση του σχετικού πτυχίου³. Εξάλλου, η επί σειρά ετών διδασκαλία των παραδοσιακών οργάνων στα Μουσικά Γυμνάσια και Λύκεια της χώρας από μέχρι πρότινος «εμπειροτέχνες» μουσικούς έχει συχνά δεχτεί κριτική λόγω του ανεξέλεγκτου των ικανοτήτων και της κατάρτισής τους (αφού για να προσληφθεί κανείς σαν ωρομίσθιος καθηγητής αρκεί να δηλώσει πως γνωρίζει επαρκώς το εκάστοτε όργανο και πως είναι σε θέση να το διδάξει), πράγμα που αποτελεί ένα ακόμη επιχείρημα των υποστηρικτών της συστηματοποιημένης διδασκαλίας των παραδοσιακών οργάνων⁴.

Κατά πόσο όμως τα όργανα αυτά επιδέχονται συστηματοποίηση; Σε όλους τους μουσικούς πολιτισμούς στους οποίους χρησιμοποιήθηκαν και χρησιμοποιούνται, δηλαδή στα μουσικά ιδιώματα ενός ευρύτερου γεωγραφικού χώρου ο οποίος εκτείνεται από την Ελλάδα ως τα σύνορα με το Ιράκ, προς Βορρά περιλαμβάνει τα Βαλκάνια και προς Νότο σχεδόν ολόκληρη τη Βόρεια Αφρική -ο ιστορικός Δ. Κιτσίκης τον αποκαλεί «ενδιάμεση περιοχή⁵»- και παρουσιάζει εντυπωσιακές ομοιότητες ως προς τη δομή, τον χαρακτήρα και τη λειτουργία της μουσικής, ήταν και είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με τη μουσική που καλούνται να εκτελέσουν, βασικό χαρακτηριστικό της οποίας είναι η προσωπική ερμηνεία.

² Για τις προτάσεις και τους γενικότερους προβληματισμούς της Πανελλήνιας Ένωσης Γονέων Μουσικών Σχολείων βλ. *Πρακτικά του Συνεδρίου με θέμα: Τα Μουσικά Σχολεία στην Ελλάδα, Μουσική και Παιδεία – Αναδρομή, αξιολόγηση και προοπτικές*, Ξάνθη 2007, καθώς και του 3^{ου} Επιστημονικού Συνεδρίου στις 27.3.2009 στη Θεσσαλονίκη (www.musika.gr).

³ Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, ΤΜΕΤ, Οδηγός Σπουδών 2008-2009 (στο www.uom.gr/index.php?tmima=9&categorymenu=2), και ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Οδηγός Σπουδών 2007.

⁴ Το ζήτημα της διάκρισης του «παραδοσιακού» οργάνου είναι πολύ λεπτό, γιατί κάθε ταξινόμηση οργάνων σε αυτή την κατηγορία προϋποθέτει τον αποκλεισμό κάποιων άλλων από αυτή. Εξάλλου, ακόμα κι ένας τέτοιος διαχωρισμός θα απαιτούσε παραπέρα διάκριση σε υποκατηγορίες, όπως π.χ. όργανα της (αστικής / αγροτικής) λαϊκής και της λόγιας παράδοσης. Με δεδομένη την διαρκή μεταβολή του ρόλου και της λειτουργίας ορισμένων οργάνων – στα οποία συγκαταλέγεται και η πολιτική λύρα- στο πέρασμα του χρόνου, αλλά και η διαφοροποίηση στη χρήση τους από τόπο σε τόπο –χαρακτηριστικό παράδειγμα το βιολί-, η οποιαδήποτε ταξινόμηση σε «παραδοσιακό» και μη, δε μπορεί παρά να είναι αυθαίρετη και ανακριβής.

⁵ Δημήτρης Κιτσίκης: *Ιστορία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας 1280-1924*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 1988.

Κοινό γνώρισμα όλων αυτών των μουσικών ιδιωμάτων ήταν –και με μικρές ή μεγαλύτερες κατά περίπτωση αποκλίσεις συνεχίζει να είναι- η προφορική διδασκαλία, η οποία μέσω της απομνημόνευσης αποσκοπεί στη σταδιακή δημιουργία ενός «οπλοστασίου» μελωδικών φράσεων και ρυθμικών σχημάτων, παραλλαγών και αποχρώσεων αυτών ως βάση πάνω στην οποία θα κινηθεί ο μαθητευόμενος ερμηνευτής.

Η κατοχύρωση μιας συστηματοποιημένης μουσικής εκπαίδευσης θα προϋπέθετε:

Α. Τον καθορισμό των απαραίτητων προϋπαρχουσών γνώσεων και δεξιοτήτων για την εισαγωγή στο εκπαιδευτικό ίδρυμα καθώς και του τρόπου εξέτασης αυτών⁶ από καλά καταρτισμένους δασκάλους.

Β. Τη διάκριση των σπουδών σε επίπεδα και τάξεις (διαβάθμιση).

Γ. Την κατάρτιση συγκεκριμένου ρεπερτορίου και θεωρίας (διδασκτέας ύλης) προς διδασκαλία σε κάθε τάξη.

Δ. Τον καθορισμό των απαραίτητων δεξιοτήτων για την απόκτηση πτυχίου ή διπλώματος.

Ε. Τον καθορισμό της χρήσης αυτών των πτυχίων / διπλωμάτων, π.χ. για διδασκαλία σε μουσικά σχολεία και σχολές⁷.

⁶ Η θεσμοθέτηση των εισαγωγικών εξετάσεων απασχόλησε πολύ το TMET, καθώς η ισχύουσα νομοθεσία προβλέπει εισαγωγή στο ίδρυμα μέσω των Πανελληνίων Εξετάσεων, και με τις ίδιες προϋποθέσεις που ισχύουν για την εισαγωγή στα Ανώτατα Τμήματα Μουσικών Σπουδών (εξέταση στην αρμονία και στο *dictee* υπό τη μορφή ειδικού μαθήματος). Καθώς το Τμήμα φιλοδοξεί να λειτουργήσει σαν Μουσική Ακαδημία κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα, θεωρεί πολύ σημαντικές τις εισαγωγικές εξετάσεις, οι οποίες θα πρέπει να προϋποθέτουν ένα ήδη καλό επίπεδο δεξιοτεχνίας αλλά και θεωρητικής κατάρτισης, ώστε ο μαθητής να τελειοποιηθεί στο αντικείμενο με το οποίο ήδη ασχολείται και να αποκτήσει πρόσβαση σε άλλα αντικείμενα – στην περίπτωση του παραδοσιακού οργάνου αυτό θα σήμαινε γνώση και της ευρωπαϊκής μουσικής. Επίσης θεωρεί αναγκαία την ανεξαρτησία ως προς την ηλικία του υποψήφιου φοιτητή, ώστε αυτός να μπορεί να προετοιμαστεί εντατικά στο εξειδικευμένο καλλιτεχνικό αντικείμενο. Για περισσότερα βλ. **Πανεπιστήμιο Μακεδονίας**, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, *Πρακτικά της ημερίδας με θέμα: Ειδικές εισιτήριες εξετάσεις σε καλλιτεχνικά πανεπιστημιακά τμήματα: Αναγκαιότητα και προοπτικές*, 11/10/2006, Θεσσαλονίκη 2006. Στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου στην Άρτα οι φοιτητές εισάγονται με το σύστημα των Πανελλαδικών Εξετάσεων χωρίς ειδικό μάθημα. Μόνο οι υποψήφιοι των κατατακτήριων εξετάσεων εξετάζονται σε κάποιο παραδοσιακό όργανο της επιλογής τους, καθώς και στο ρυθμικό και μελωδικό *dictee*.

⁷ Η διαβάθμιση και πιστοποίηση των μουσικών σπουδών υπήρξε και το θέμα του 2^{ου} Συνεδρίου για τα Μουσικά Σχολεία, το οποίο διοργανώθηκε στη Μυτιλήνη από την Πανελλήνια Ένωση Γονέων Μουσικών Σχολείων στις 28 και 29 Μαρτίου 2009. Μέλη της επιστημονικής επιτροπής ήταν και ο Σωκράτης Σινόπουλος, ως λέκτορας παραδοσιακής μουσικής στο TMET του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, καθώς και ο

ΣΤ. Τη συγγραφή συνοδευτικών βιβλίων και βοηθητικών στη διδασκαλία μουσικών κειμένων.

Από τα παραπάνω το μόνο που έχει γίνει είναι το παράδοξο της θεσμοθέτησης ενός πτυχίου το οποίο επιτρέπει στον κάτοχό του να διδάξει το όργανο της ειδίκευσής του σε Μουσικά Σχολεία της χώρας, χωρίς ωστόσο να έχει προηγηθεί η θεσμοθέτηση των υπόλοιπων σημείων.

Η πολιτική λύρα διδάσκεται στο προαναφερθέν τμήμα του Πανεπιστημίου Μακεδονίας με τον ίδιο τρόπο όπως και στα ιδιωτικά μαθήματα του συγκεκριμένου διδάσκοντα (του Σωκράτη Σινόπουλου), κατά το πρότυπο της παραδοσιακής προφορικής διδασκαλίας (τα τεχνικά μέσα ηχογράφησης και αναπαραγωγής υποβοηθούν τη μνήμη χωρίς να αλλοιώνουν σημαντικά τη διδακτική διαδικασία).

Το ίδιο ισχύει και στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου της Άρτας η πολιτική λύρα διδάσκεται στα πλαίσια του μαθήματος «Μουσική Δεξιότητα Ι ως VII». Το παρεχόμενο πτυχίο δεν αναφέρει όργανο ειδίκευσης, επομένως δε μπορεί να θεωρηθεί σαν πτυχίο οργάνου. Παρ' όλα αυτά αποτελεί ένα είδος πιστοποίησης της δεξιότητας του πτυχιούχου, αφού με το πτυχίο αυτό θεωρείται κατάλληλα καταρτισμένος ώστε να διδάξει το αντίστοιχο όργανο -και μόνον αυτό-, σε Μουσικά Γυμνάσια και Λύκεια της χώρας. Κι εκεί ακόμα, ο τρόπος διδασκαλίας είναι, όπως θα δούμε, καθαρά προφορικός, απόλυτα εξαρτώμενος από την αισθητική και τη μέθοδο διδασκαλίας του διδάσκοντα. Σε κανένα από τα δύο τμήματα δεν υπάρχουν ακόμα πτυχιούχοι με ειδίκευση στην πολιτική λύρα

Γιώργος Κοκκώνης, καθηγητής στο ΤΛΠΜ του ΑΤΕΙ Ηπείρου. Τα πρακτικά του Συνεδρίου δεν έχουν ακόμα δημοσιοποιηθεί.

Στην Τουρκία, όπου η μουσική εκπαίδευση είναι πολύ πιο οργανωμένη⁸, θα περίμενε κανείς πως θα υπήρχαν καλύτερες επαγγελματικές προοπτικές για τους πτυχιούχους των αντίστοιχων μουσικών ιδρυμάτων. Όμως κάτι τέτοιο δεν ισχύει. Ακόμα και με το πτυχίο του διάσημου Κονσερβατόριου του ΤΕΙ της Κωνσταντινούπολης (Istanbul Teknik Universitesi – Turk Musigi Devlet Konservatuari), το οποίο θεωρείται το πιο αξιόπιστο κρατικό μουσικό εκπαιδευτήριο της χώρας στον τομέα της έντεχνης παραδοσιακής μουσικής, δεν έχει κανείς το δικαίωμα να διδάξει σε κρατικά ανώτατα ιδρύματα, σχολές ή σχολεία. Οι επίδοξοι μουσικοί ξεκινούν να μαθαίνουν το όργανο της αρεσκείας τους σε ηλικία 11-12 ετών, σε σχολεία που παρουσιάζουν σε επίπεδο θεσμού αρκετές ομοιότητες με τα ελληνικά Μουσικά Γυμνάσια. Έχουν συνήθως τον ίδιο δάσκαλο καθ' όλη τη διάρκεια της μουσικής τους εκπαίδευσης –ο οποίος παίζει επίσης το ρόλο του «μέντορα» και του συμβούλου-, ακόμα και μετά την εισαγωγή τους στο Κονσερβατόριο (μέσω γενικών εξετάσεων και μετά από πρόσθετες εξετάσεις του τμήματος⁹), όπου συνεχίζουν το ίδιο όργανο με τον ίδιο δάσκαλο και σπουδάζουν μουσική σε πανεπιστημιακό πια επίπεδο. Το μάθημα του οργάνου είναι ατομικό, πράγμα που διασφαλίζει την προσωπική σχέση του μαθητή με το δάσκαλο, τονίζοντας τη μοναδικότητα αυτής της επικοινωνίας καθώς και την ιδιαιτερότητα των αναγκών του κάθε μαθητή, ωστόσο η σπουδή της μουσικής περιλαμβάνει τη διδασκαλία συγκεκριμένης ύλης σε προκαθορισμένο χρόνο¹⁰. Αφού

⁸ Αυτό ωστόσο αποτελεί φαινόμενο μόλις του περασμένου αιώνα. «Μέχρι τον 20^ο αιώνα η μουσική δεν ήταν ανεξάρτητο κοινωνικό πεδίο στις κοινωνίες της δυτικής Ασίας. Δεν υπήρχαν δηλαδή δημόσια μουσικά ιδρύματα όπως αίθουσες συναυλιών ή κονσερβατόρια... Οι συνθήκες για την εμφάνιση μιας θεσμοθετημένης μουσικής ζωής δημιουργήθηκαν από τα εκσυγχρονιστικά, εθνικιστικά καθεστώτα των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Σιγά σιγά τόσο η *musiki* (η παραδοσιακή έντεχνη μουσική στην Τουρκία και τη Μέση Ανατολή) όσο και οι πολλές διαφορετικές μορφές της αγροτικής μουσικής παράδοσης επαναπροσδιορίστηκαν θεωρητικά σύμφωνα με τις δυτικές αρχές πάνω στη μουσική. Η σχηματοποιημένη (formalized) εξάσκηση αντικατέστησε τις παραδοσιακές, κυρίως προφορικές μεθόδους μετάδοσης και καλλιτεχνικής κοινωνικοποίησης». **Anders Hammarlund: Introduction: An Annotated Glossary**, στο: *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*, Swedish Research Institute, Transactions Vol. 10, Routledge Curzon, London 2004 (Repr.), σελ. 4f.

⁹ Αυτές περιλαμβάνουν ρυθμικό και μελωδικό σολφέζ, αρμονία, καθώς και γενικές γνώσεις μουσικής και ιδιαίτερα της τουρκικής μουσικής. Η δε πτυχιακή εργασία έχει θέμα σχετικό με το όργανο του εκάστοτε φοιτητή και μπορεί να περιλαμβάνει μέθοδο διδασκαλίας, σύγκριση οργάνων, βιογραφίες και αναλύσεις έργων σημαντικών συνθετών, στις οποίες δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα εκ μέρους της σχολής. (Συνέντευξη από τον φοιτητή του Istanbul Teknik Universitesi – Turk Musigi Devlet Konservatuari, επίσης μαθητή του Ihsan Ozgen στην πολιτική λύρα Erhan Bayram στις 15.06.2008).

¹⁰ Πρόγραμμα σπουδών του συγκεκριμένου τμήματος στην ιστοσελίδα www.tmdk.itu.edu/Tsm_ing.pdf.

ολοκληρώσει τον κύκλο σπουδών, ο φοιτητής αποκτά πτυχίο μετά από εξετάσεις και εκπόνηση πτυχιακής εργασίας.

Το ζήτημα της συστηματοποίησης στη διδασκαλία ενός οργάνου της προφορικής παράδοσης –το οποίο ισχύει και για όλα τα υπόλοιπα όργανα που ανήκουν σ' αυτό το είδος- είναι πολύ ευρύ για να χωρέσει στα στενά όρια μιας πτυχιακής εργασίας. Είναι δύσκολο να μιλά κανείς για συστηματοποίηση της διδασκαλίας του οργάνου, αν δεν επιχειρηθεί και μια συστηματοποίηση της ίδιας της μουσικής που επιλέγεται προς διδασκαλία για το κάθε όργανο. Μοιάζει να είναι ένα αναγκαίο κακό, παρά τους κινδύνους που ενέχει η παρεπόμενη παγίωση ρεπερτορίου και υφών. Το αίτημα για συστηματοποίηση ωστόσο αποτελεί μια καλή αφορμή για να ασχοληθούμε και στην Ελλάδα σοβαρά με το ζήτημα της θεωρίας που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για τη διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, η οποία προφανώς δε μπορεί να καλυφθεί από τη θεωρία της βυζαντινής (την οποία ο ηγεμονικός εθνοκεντρικός λόγος αντιλαμβάνεται ως τη μόνη πραγματικά ελληνική θεωρία¹¹), γιατί εκείνη αφορά σε μια μουσική για συγκεκριμένη χρήση (θρησκευτική /πνευματική) και δεν επαρκεί για να καλύψει τα τοπικά μουσικά ιδιώματα, τα οποία αφενός παρουσιάζουν εξαιρετική ποικιλομορφία και αφετέρου έκδηλες επιρροές από γειτονικές μουσικές παραδόσεις.^{12 13}

¹¹ Γι' αυτό και η βυζαντινή έχει επιλεγεί προς διδασκαλία σαν μοναδική θεωρία της παραδοσιακής μουσικής στα Μουσικά Γυμνάσια και Λύκεια της χώρας, πράγμα που ευτυχώς δε συμβαίνει στα πανεπιστημιακά τμήματα ΤΜΕΤ και ΤΛΠΜ, όπου οι θεωρητικές προσεγγίσεις είναι πολύπλευρες και αλληλοσυμπληρούμενες.

¹² Μια πολύ καλή εισαγωγή στην προβληματική σχετικά με την έκφραση του συστήματος των μακάμ στο σμυρναϊκό και το πρώιμο ρεμπέτικο κάνουν οι **Ευγένιος Βούλγαρης** και **Βασίλης Βανταράκης** στο βιβλίο τους *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου – Σμυρναϊκά και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα 1922-1940*, Εκδόσεις Fagotto και ΤΛΠΜ, Αθήνα 2006, σελ. 11.

¹³ Η συζήτηση που ξεκίνησε στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα σχετικά με το θεωρητικό σύστημα συνεχίζει να είναι πολύ ενεργή στην Τουρκία. Εκεί το φλέγον ερώτημα εντοπίζεται ακόμα στην αντιπαράθεση του τουρκικού μουσικού συστήματος απέναντι σε κείνο της ευρωπαϊκής μουσικής, αντιπαράθεση που ξεκίνησε με την ίδρυση του τουρκικού εθνικού κράτους και τη μαζική προσπάθεια δυτικοποίησης της κουλτούρας. Τη συζήτηση αυτή παρουσιάζει αρκετά διεξοδικά ο **Nedim Karakayli** στο: *An Introduction to the History of Music Debates in Turkey*, που δημοσιεύτηκε στο *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East* του Swedish Research Institute, Transactions Vol. 10, Routledge Curzon, London 2004 (Repr.), σελ. 125-128. Η διάσταση απόψεων ανάμεσα σε καθηγητές του ίδιου του Turk Musigi Devlet Konservatuari πάνω στο θέμα της θεωρίας αντικατοπτρίζεται σε δύο ακόμη άρθρα. Στο πρώτο, ο Erol Sayan εμφανίζεται σαν οπαδός της εγκατάλειψης των διαφορετικών κουρδισμάτων καθώς και της τουρκικής

Το ζήτημα έχει ερευνήσει ο Μάρκος Σκούλιος¹⁴, συγκρίνοντας τα κυρίαρχα θεωρητικά μοντέλα ανάλυσης της βυζαντινής, της δυτικής και της λόγιας ανατολικής μουσικής, αναζητώντας –μάταια- ένα θεωρητικό μοντέλο ανάλυσης που να εξηγεί ικανοποιητικά τις μεγάλες διαστηματικές, τροπικές, μετρικές και μορφολογικές ιδιαιτερότητες των τοπικών ιδιωμάτων. Η θεωρία αποτελεί ωστόσο ακρογωνιαίο λίθο σε κάθε συστηματοποιημένη καλλιτεχνική εκπαίδευση, παρά τις πολλαπλές αδυναμίες που χαρακτηρίζουν κάθε απόπειρα τετραγωνισμού και παγίωσης μιας διαρκώς μεταβαλλόμενης και διαφοροποιούμενης έκφρασης των ανθρώπινων συναισθημάτων, όπως είναι η μουσική. Οι αδυναμίες αυτές γίνονται ιδιαίτερα εμφανείς στις προφορικές μουσικές παραδόσεις της Ανατολικής Μεσογείου¹⁵. Η θεωρία μοιάζει να είναι πάντοτε καταδικασμένη να

ονοματολογίας των βαθμίδων, τα οποία θεωρεί μη πρακτικά απομεινάρια άλλων εποχών, προτείνοντας την δημιουργία διαφορετικών κλειδιών για κάθε όργανο, όπως στην ευρωπαϊκή συμφωνική παρτιτούρα, και υιοθέτησης κουρδισμάτων που θεωρεί πιο εύκολα, αντίστοιχα με κείνα της δυτικής μουσικής. Λέει χαρακτηριστικά: «Δεν πρέπει να δημιουργούμε μυστήρια στη μουσική μας. Όλα τα ζητήματα πρέπει να είναι κατανοητά και προσβάσιμα σε όλους». **Erol Sayan: The Differences in Theory and Practice; Some possible Solutions**, σελ. 3. Πηγή: www.tmdk.edu.tr/e.pdf, προσπελάστηκε στις 20.3.2009. Από την άλλη, ο Okan Murat Ozturk διαπιστώνει πως ο σύγχρονος, δυτικός τρόπος εξήγησης της μουσικής, καθώς και το αίτημα παρουσίασης και μετάδοσης της παράδοσης έχει σαν συνέπεια την μεταμόρφωση / αλλοίωσή της: «Η σύγχρονη θεωρία προκαλεί μια σαφέστατη παραμόρφωση της πρόσληψης και της κατανόησης της παράδοσης... Ας μην ξεχνάμε ότι τα ουσιαστικά στοιχεία του μουσικού πολιτισμού των μακάμ είναι κρυμμένα στην ονοματολογία τους, η οποία αναπτύσσεται στα πλαίσια της προφορικής παράδοσης ως ένα πολύ σημαντικό αντανakλαστικό της μνήμης, το οποίο δυστυχώς θεωρείται άχρηστο στα σημερινά συμφραζόμενα... Η έκφραση του παραδοσιακού πολιτισμού των μακάμ με δυτικές έννοιες και δυτικούς όρους μεταβάλλει τη φύση της παράδοσης και οδηγεί σε απώλεια των αισθητικών της λεπτομερειών». **Okan Murat Ozturk: An Analytical Approach to the Need of a unifying Theory in the Traditional Turkish Music**, σελ. 13f. Πηγή: www.tmdk.edu.tr/e.pdf, 20.3.2009.

¹⁴ **Μάρκος Σκούλιος:** *Προφορικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου: ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης* στο περιοδικό *Πολυφωνία*, Τεύχος 8, Αθήνα 2006.

¹⁵ Σε άλλο άρθρο του ο Μάρκος Σκούλιος γράφει: «Η οργάνωση των φυσικών διαστημάτων σε μια αυστηρή ιεραρχία, επιβεβαιωμένη σε παραδόσεις από όλο τον κόσμο, παρουσιάζει μιαν απίστευτη πολυπλοκότητα, άπειρο βάθος και αμέτρητη πυκνότητα, κρύβοντας ταυτόχρονα τους απόλυτους νόμους της από τη ματαιοδοξία του ανθρώπου να μετρήσει τα πάντα... / ..Μια μουσικολογία των παραδόσεων αυτών καλείται να αρθρώσει λόγο για έναν πολύ περίπλοκο μελωδικό κόσμο, όπου οι βαθμίδες κινούνται σε καμπύλες, στροβιλίζονται, περιστρέφονται, έλκονται η μία από την άλλη, αλλάζουν ρόλους και θέση από τη μια μουσική φράση στην επόμενη, στα πλαίσια ενός πολυδιάστατου συμπλέγματος μελωδικών τρόπων που λιώνουν ο ένας μέσα στον

παρακολουθεί την πράξη, αλλά δεν παύει να αποτελεί ένα σημαντικό εργαλείο για την κατανόηση της μουσικής και τη διδασκαλία.

Η παρουσία της πολιτικής λύρας στον ελλαδικό χώρο φαίνεται να περιορίζεται στην εποχή της άνθησης του σμυρναϊκού στυλ, πράγμα που μαρτυρούν οι σχετικά μεγάλες σε αριθμό ηχογραφήσεις ενός και μόνο λυράρη, του Λάμπρου Λεονταρίδη, την τρίτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα¹⁶. Το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο στη «σμυρναϊκή σκηνή» της εποχής ήταν ωστόσο πολύ μεγαλύτερο, με το βιολί να παίζει τον αντίστοιχο ρόλο στις ορχήστρες. Δεν γνωρίζουμε αν η περιορισμένη χρήση της πολιτικής λύρας οφείλεται στην έλλειψη παικτών ή σε λόγους αισθητικής. Σίγουρα σημαντικό ρόλο σ' αυτό έπαιξε η περιορισμένη διάρκεια της εποχής της ακμής του σμυρναϊκού στυλ και της μεσουράνησης μιας σειράς

άλλο, ενεχόμενοι σε όρια ασαφή, αμφισβησίες και επικαλύψεις. Κατηγοριοποιήσεις, στεγανά, συγκερασμός των διαστημάτων σε έναν περιορισμένο αριθμό διακριτών θέσεων δεν έχουν θέση στον κόσμο αυτό, που λειτουργεί με συνεχή και αναλογικό τρόπο τόσο σε μικροσκοπικό (διαστήματα, βαθμίδες) όσο και σε μακροσκοπικό επίπεδο (μελωδιότυποι-μακάμ, ήχοι, τρόποι).» **Μ. Σκούλιος:** *Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειοανατολικής Μεσογείου*, στο: *Προφορικότητες – Τα κείμενα*, ΤΛΠΜ, Άρτα 2007, σελ. 54. Ακόμη, ο Karl Signell αναφέρει ότι ακριβείς μετρήσεις που έχουν κατά καιρούς πραγματοποιηθεί βεβαιώνουν πως τα διαστήματα που παίζονται ποικίλουν από το ένα μουσικό πλαίσιο στο άλλο, και μερικές φορές αποκλίνουν επίμονα και πλήρως από τα διαστήματα που ορίζει η θεωρία. **Karl Signell:** *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*, Da Capo Press, NY 1986.

¹⁶ Ο Λάμπρος Λεονταρίδης γεννήθηκε στην Πόλη το 1898, και ήταν γόνος οικογένειας με μεγάλη μουσική παράδοση. Ο πατέρας και δάσκαλός του ήταν ο φημισμένος λυράρης Αναστάσιος Λεονταρίδης ή Kemenceci Anastas, ενώ τόσο ο παππούς του Λεωνίδα όσο και ο αδελφός του Παράσχος ήταν επίσης εξαιρετικοί λυράρηδες. Ο Αλέκος και ο Γιώργος Μπατζανός ήταν πρώτα του ξαδέρφη. Η Μικρασιατική Καταστροφή τον βρήκε σε περιοδεία στην Αίγυπτο και τη Βηρυτό, στη συνέχεια κατέφυγε στην Ελλάδα και άρχισε να παίζει σε μαγαζιά της εποχής με σμυρναϊκές ορχήστρες. Ηχογράφησε στην Αθήνα από το 1928 ως το 1937, τα χρόνια της ακμής του ρεμπέτικου – υπολογίζεται ότι έπαιξε σε 100 περίπου τραγούδια και 18 οργανικά κομμάτια-, και συνεργάστηκε μεταξύ άλλων με τον Αγάπιο Τομπούλη, τη Ρόζα Εσκενάζυ, τη Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου ή Πολίτισσα, τον Κώστα Ρούκουνα, τον Αντώνη Νταλγκά, το Δημήτρη Ατραΐδη, τον Κώστα Νούρο, το Γιώργο Παπασιδέρη, τη Γεωργία Μητάκη, το Γρηγόρη Ασίκη και το Λάμπρο Σαββαΐδη. Μετά από κάποιες σποραδικές ηχογραφήσεις γύρω στα 1950 στην Κωνσταντινούπολη με τον Τομπούλη, τη Ρόζα και τον Sukru Tunar, συνέχισε να εμφανίζεται -ολοένα και λιγότερο συχνά- σε κέντρα διασκέδασης στην Αθήνα και στην επαρχία μέχρι το θάνατό του το 1965. Την τελευταία δεκαετία της ζωής του πήγαινε σε γάμους και πανηγύρια και έπαιξε για ένα μεροκάματο. Βλ. Παράρτημα II, εικόνες 6-10, σελ. 98-100. Για περισσότερα, βλ. **Βολιότηης-Καπετανάκης Ηλίας:** *Λάμπρος Λεονταρίδης*, Περιοδικό *Μετρονόμος*, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2008, και **Σινόπουλος, Σωκράτης:** «Ο Λάμπρος και η λύρα», στο ένθετο του CD *Λάμπρος Λεονταρίδης*, από τη σειρά «Μεγάλοι Δεξιοτέχνες της Μεσογείου», παραγωγή Εν Χορδαίς 2005.

εκ Τουρκίας προερχόμενων μουσικών, η οποία δεν πρόλαβε να παράγει μαθητές στην Ελλάδα. Το όργανο, μετά από οριστική σιωπή 40 περίπου χρόνων –απ’ ότι φαίνεται από τη σχετική δισκογραφία¹⁷- «εισήχθηκε» εκ νέου στα πλαίσια αυτού που θα μπορούσε κανείς να αποκαλέσει «νεοπαραδοσιακό» ρεύμα στα μέσα της δεκαετίας του 1980 από τον Ross Daly (ο ίδιος το είχε μελετήσει στην Τουρκία πλάι στον Ihsan Ozgen και τον Mehmet Refik Kaya), και διαδόθηκε από το μαθητή του Σωκράτη Σινόπουλο, ο οποίος θεωρείται ο κύριος –και μέχρι πρότινος ο μοναδικός- εκπρόσωπος του οργάνου στη χώρα μας¹⁸.

Στην εργασία αυτή επιχειρείται μια παρουσίαση και ανάλυση του τρόπου διδασκαλίας του Derya Turkan, του Σωκράτη Σινόπουλου και του Ευγένιου Βούλγαρη συνολικά, όπως την αντιλαμβάνονται και την περιγράφουν οι ίδιοι. Με δεδομένη πάντοτε τη διαρκή αλληλεπίδραση και την εκατέρωθεν γονιμοποίηση όχι μόνο των τριών μουσικών αλλά και των μουσικών συμφραζομένων από τα οποία προέρχονται, θα ανιχνεύσουμε μέσα από τις δικές τους μαρτυρίες την πλευρά εκείνη που αφορά στη διδασκαλία / μετάδοση της μουσικής από γενιά σε γενιά, η οποία, όπως θα δούμε, συνεχίζει ακόμα και σήμερα να στηρίζεται στην προφορικότητα, ακολουθώντας μια παράδοση αιώνων στον ευρύτερο γεωγραφικό χώρο της Ανατολικής Μεσογείου.

Η έρευνά μου επικεντρώθηκε στα παρακάτω ερωτήματα:

Διδάσκουν μια προκαθορισμένη ύλη σε προκαθορισμένο χρόνο;

Τι ασκήσεις χρησιμοποιούν και με ποιο τρόπο;

Ποιος ο ρόλος της θεωρίας και σε ποια θεωρία στηρίζονται οι ίδιοι για να διδάξουν τη μουσική;

Πόσο σημαντική είναι η χρήση της παρτιτούρας;

Ποια η στάση τους απέναντι στη συστηματοποίηση των σπουδών στην πολιτική λύρα;

¹⁷ Από την έρευνα του «Εν Χορδαίς» προκύπτει ότι η τελευταία ηχογράφηση του Λάμπρου Λεονταρίδη στην Ελλάδα ήταν το 1950 για την πρώτη ελληνική ταινία ήχου, τους «Απάχηδες των Αθηνών», σε σκηνοθεσία του Ηλία Παρασκευά και παραγωγή της εταιρείας «Ολύμπια Φίλμς», όπου το τρίο πολιτική λύρα-κανονάκι-ούτι εμφανίζεται σε μια σκηνή στο παλάτι κάποιου πασά να παίζει για να χορέψει μια χανούμισσα.

¹⁸ Η πρώτη νεότερη ηχογράφηση στην οποία χρησιμοποιήθηκε πολιτική λύρα (στο «Σεχνάζ Σαζ Σεμάν») είναι ο δίσκος «Πνοή» του Ross Daly και του «Λαβύρινθου» με τον Βασίλη Σούκα (1991). Την επόμενη χρονιά ο Σωκράτης Σινόπουλος συμμετείχε στο δίσκο «Οκτώ τραγούδια κι ένα σεμάν» του Ross Daly και της Σπυριδούλας Τουτουδάκη με το τραγούδι «Gorsem Seni Doyunca» (Ανεξάρτητη παραγωγή, 1992).

Απέφυγα τη χρήση ερωτηματολογίου, γιατί στόχος μου ήταν να αφήσω τον κάθε μουσικό να διαχειριστεί το ζήτημα με τον τρόπο που εκείνος έκρινε σωστό, δίνοντας μεγαλύτερη ή μικρότερη βαρύτητα στα επιμέρους θέματα. Έτσι θα παρατηρήσει κανείς σημαντικές διαφορές ακόμα και στη διάρθρωση των τριών κεφαλαίων, με τον Derya Turkan και το Σωκράτη Σινόπουλο να αναφέρονται περισσότερο στην τεχνική του οργάνου και τη σειρά διδασχών των μακάμ αντίστοιχα, ενώ ο Ευγένιος Βούλγαρης συζητάει πιο πολύ τις παραμέτρους που αφορούν στην ιδιοσυγκρασία του μαθητή και τη μύησή του στη μουσική διαδικασία.

Επέλεξα τους συγκεκριμένους μουσικούς για διαφορετικούς λόγους, οι οποίοι ωστόσο βρέθηκαν να τέμνονται σε κάποια σημεία. Είναι συνομήλικοι, εκπρόσωποι της ίδιας γενιάς, με κοινή μουσική καταβολή τη λόγια οθωμανική μουσική, την οποία και οι τρεις μελέτησαν και έπαιξαν για πολλά χρόνια.

Ο Derya Turkan, συνομήλικος του Σινόπουλου και του Βούλγαρη, αποτελεί προϊόν μιας μακρόχρονης μουσικής παράδοσης στην Τουρκία. Από πολλούς θεωρείται ο πιο ταλαντούχος λυράρης της γενιάς του, οι οποίοι τον συγκρίνουν μάλιστα με τον θρυλικό Tanburi Cemil Bey. Είναι μόνιμος μουσικός της κρατικής ορχήστρας του TRT (της τουρκικής Ραδιοφωνίας), όπου ερμηνεύει λόγιο οθωμανικό και κλασικό τουρκικό¹⁹ ρεπερτόριο, ενώ τα τελευταία χρόνια συμμετέχει σε διάφορα πειραματικά σχήματα. Έχει μελετήσει όλους τους Ρωμιούς λυράρηδες της Πόλης των οποίων σώζονται ηχογραφήσεις,

¹⁹ Θα πρέπει να είμαστε ιδιαίτερα προσεκτικοί με τους όρους «οθωμανική» και «κλασική τουρκική» μουσική. Οθωμανική μουσική έχουμε τυπικά ως το 1924, χρονιά ίδρυσης του Εθνικού Τουρκικού Κράτους από τον Κεμάλ Ατατούρκ, ουσιαστικά όμως μέχρι την εποχή των tanzimat στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, η οποία διήρκεσε αρκετές δεκαετίες και σηματοδότησε την παρακμή της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και την απαρχή της δυτικοποίησης του κράτους και της κουλτούρας. Το νέο τουρκικό κράτος του Ατατούρκ ονόμασε την έντεχνη μουσική της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας «κλασική τουρκική μουσική» και οι νέες δημιουργίες των συνθετών άρχισαν να υπακούουν σε κανόνες της ευρωπαϊκής μουσικής. Ωστόσο, και ο όρος «οθωμανική μουσική» είναι εξαιρετικά προβληματικός. «Όταν μιλάμε για «τουρκική μουσική» θα πρέπει να πούμε αν εννοούμε τη μουσική της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας – αν ναι, τότε ποιον αιώνα;- ή της Τουρκικής Δημοκρατίας – ποιας δεκαετίας;- και να προσδιορίσουμε το είδος για το οποίο μιλάμε: κλασικό; -σε ποιους κύκλους;-; λαϊκό, θρησκευτικό, τσιγγάνικο, στρατιωτικό, αραμπέσκ;» **Signell, Karl:** *Contemporary Turkish Makam Practice*, στο *The Garland Encyclopedia of World Music* 2002, σελ. 58. Όπου λοιπόν υπάρχουν τέτοιου είδους αναφορές, αυτές θα γίνονται με την μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια.

δηλώνοντας θαυμαστής του Παράσχου Λεονταρίδη και του Αλέκου Μπατζανού, και λάτρης του ρεμπέτικου.

Ο Derya Turkan έχει συνεργαστεί πολλές φορές με τον Σωκράτη Σινόπουλο, δίνοντας συναυλίες σε πολλά μέρη του κόσμου, και έχει συνυπογράψει μαζί του το CD «Γράμμα από την Πόλη» (2001), που κυκλοφόρησε τόσο στην Τουρκία (Golden Horn Records) όσο και στην Ελλάδα (Μελωδικό Καράβι), και αποτέλεσε ορόσημο και αφορμή για παρόμοιες μουσικές προτάσεις και στις δυο χώρες. Έχουν επίσης δώσει από κοινού πέντε σεμινάρια πολιτικής λύρας στο μουσικό εργαστήριο «Λαβύρινθος» στην Κρήτη (2004-2008), πράγμα ενδεικτικό για τις συγγένειες που οι ίδιοι διαπιστώνουν στη μουσική τους. Η από κοινού διδασκαλία φανερώνει ακόμα την παραδοχή της ταύτισης των βασικών τους κατευθυντήριων γραμμών στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τη διδασκαλία και διδάσκουν το όργανο.

Ο Σωκράτης Σινόπουλος υπήρξε ο πρώτος σύγχρονος δεξιοτέχνης της πολιτικής λύρας στην Ελλάδα. Στα 21 του χρόνια έπαιζε ήδη επαγγελματικά μαζί με τον Ross Daly, κυρίως λόγιο οθωμανικό και ρεπερτόριο από ελληνικές και άλλες τροπικές παραδόσεις, καθώς και κάποιες συνθέσεις του ίδιου. Για μια δεκαετία μονοπώλησε τις ηχογραφήσεις που περιείχαν πολιτική λύρα, διδάσκοντας ταυτόχρονα το όργανο σε ιδιωτικά μαθήματα, σε διάφορα ωδεία και, από το 2007, στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας. Σχεδόν όλοι οι μουσικοί που ασχολούνται σήμερα με την πολιτική λύρα στην Ελλάδα υπήρξαν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο μαθητές του. Είναι επίσης γνώστης της ευρωπαϊκής μουσικής, απόφοιτος του Τμήματος Μουσικολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών.

Ο πολυοργανίστας Ευγένιος Βούλγαρης διδάσκει μεταξύ άλλων και πολιτική λύρα στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου στην Άρτα, το οποίο αποτελεί το δεύτερο ανώτατο κρατικό ίδρυμα στην Ελλάδα όπου διδάσκεται το συγκεκριμένο όργανο. Υπήρξε μαθητής του Χρίστου Τσιαμούλη στη βυζαντινή, στο ούτι και στο γυαυλί ταμπούρ. Ενεργός μουσικός από τα 15 του χρόνια, έχει να παρουσιάσει πλούσιο ερμηνευτικό αλλά και διδακτικό έργο σε διάφορα μουσικά ιδρύματα και στο ΤΛΠΜ του ΤΕΙ Ηπείρου. Εδώ θα ασχοληθούμε κυρίως με τον τρόπο που αντιλαμβάνεται το δεύτερο, καθώς το ουσιαστικό ερώτημα της εργασίας σχετίζεται με τη συστηματοποίηση της διδασκαλίας. Ένα σημαντικό σημείο τομής του με τον Derya Turkan είναι η μελέτη της αστικής λαϊκής μουσικής των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα και

ιδιαίτερα του σμυρναϊκού ρεμπέτικου, ενώ έχει συνεργαστεί και με το Σωκράτη Σινόπουλο σε διάφορα σχήματα και ηχογραφήσεις.

Το υλικό των κεφαλαίων 4 έως 6 προήλθε από προσωπικές συνεντεύξεις που πραγματοποίησα με τους τρεις μουσικούς (Χουδέτσι-Ιούλιος 2008, Αθήνα-Δεκέμβριος 2008 και Άρτα-Φεβρουάριος 2009 αντίστοιχα), και από μαγνητοσκοπήσεις των σεμιναρίων του Σινόπουλου και του Turkan (2004, 2006 και 2007), κάποια από τα οποία έχω παρακολουθήσει και προσωπικά. Θα παρατηρήσει κανείς πως η γλώσσα διαφοροποιείται σημαντικά από κείνη των προηγούμενων κεφαλαίων. Αυτό συμβαίνει γιατί προσπάθησα να εφεύρω ένα λόγο ο οποίος να γεφυρώνει το χάσμα μεταξύ του μαγνητοσκοπημένου υλικού, το οποίο διαθέτει λόγο ευθύ και πρακτικό, με τον γραπτό επιστημονικό λόγο, ο οποίος καλείται όχι απλά να περιγράψει αλλά και να ερμηνεύσει τον πρώτο. Θεωρώ ότι και οι τρεις ερωτηθέντες έχουν πολύ ξεκάθαρες απόψεις σχετικά με τα ζητήματα που θέτει αυτή η εργασία, και ήταν επιθυμία μου να ακουστεί ο δικός τους λόγος. Τα επιμέρους κεφάλαια που αφορούν τον κάθε μουσικό περιέχουν σχεδόν απόφιο το λόγο του, ενώ προηγείται πάντοτε ένα μικρό εισαγωγικό κεφάλαιο με δικά μου σχόλια.

2. ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΚΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ - ΣΥΓΓΕΝΕΙΕΣ

Η πολιτική λύρα ανήκει στην οικογένεια των αχλαδόσχημων λυρών, λόγω του σχήματος του σκάφους της, το οποίο μοιάζει με το μισό ενός αχλαδιού.

Είναι ένα τρίχορδο τοξωτό όργανο. Οι χορδές κουρδίζονται στις τουρκικές νότες γιεγκιά, ραστ και νεβά²⁰ οι οποίες στο κούρδισμα Bolahenk, που είναι το πιο διαδεδομένο για την πολιτική λύρα, αντιστοιχούν στις δυτικές νότες Α (λα), d (ρε) και a (λα)²¹.

²⁰ Επειδή πολλές βαθμίδες της τουρκικής μουσικής (στην πραγματικότητα όλες εκτός του Gevest και του Sumbule, χωρίς τις προσθήκες «nim», «dik» και «tiz») φέρουν το ίδιο όνομα με κάποια μακάμ, σ' αυτή την εργασία προς αποφυγή παρεξηγήσεων τα ονόματα των βαθμίδων θα γράφονται με μικρό και εκείνα των 4χόρδων/5χόρδων καθώς και των μακάμ με κεφαλαίο,. Πίνακας με τα ονόματα όλων των βαθμίδων παρατίθεται στο Παράρτημα II, σελ. 88.

²¹ Για την αντιστοιχία των τουρκικών και των δυτικών φθόγγων καθώς και για το σύστημα αποτύπωσής τους στο πεντάγραμμα βλ. Παράρτημα II, σελ. 89-95.

Ο γνωστός Τούρκος μουσικολόγος Bulent Aksoy περιγράφει την πολιτική λύρα σαν ένα αγαπημένο όργανο της οθωμανικής – τουρκικής μουσικής²², και αυτό το αποδίδει στο χαρακτηριστικό ηχόχρωμά της. Το θεωρεί μάλλον δύσκολο όργανο: «*Η βασική του δυσκολία έχει να κάνει με τον χαρακτηριστικό τρόπο παιξίματος, που δε μοιάζει με κανενός άλλου τοξωτού οργάνου. Οι δύο χορδές έχουν το ίδιο μήκος, αλλά η μεσαία είναι μακρύτερη, ιδιαιτερότητα που κάνει αναγκαία τη χρήση ασύμμετρων θέσεων. Άλλη δυσκολία είναι ότι χρειάζεται πολλή μελέτη και εμπειρία για να παίζει κανείς στην τρίτη, την ψηλότερη οκτάβα*²³». Το δοξάρι ανήκει στον τύπο δοξαριού που χρησιμοποιούνταν στην Ασία και στην αναγεννησιακή Ευρώπη, με βασικό χαρακτηριστικό τη χαλαρή στερέωση των τριχών του στις άκρες του ίσιου ή ελαφρώς κυρτού ξύλου, και το τέντωμά τους με το μεσαίο δάχτυλο του δεξιού χεριού κατά τη διάρκεια του παιξίματος²⁴. Έχει μήκος περίπου 60 cm. Κατασκευαστικά, η πολιτική λύρα της κλασικής τουρκικής και της έντεχνης ελληνικής παραδοσιακής μουσικής²⁵ είναι ένα μικρό όργανο μήκους 40-41 cm και πλάτους 14-15 cm. Το σκάφος του, η ελλειπτική του κεφαλή (το μέρος όπου βρίσκονται τα κλειδιά), και ο λαιμός του είναι σκαφτά και κατασκευάζονται από ένα μόνο κομμάτι ξύλο, που είναι συνήθως μουριά, καρυδιά, κερασιά ή και μαόνι. Πάνω στο καπάκι²⁶ υπάρχουν δύο μεγάλες (4 x 3 cm) οπές σε σχήμα D, με τις κοίλες τους πλευρές στραμμένες προς τα έξω, σε απόσταση περίπου 25 mm μεταξύ τους. Ο καβαλάρης είναι τοποθετημένος μεταξύ αυτών των οπών, με τη μια του πλευρά να ακουμπά στο καπάκι, και την άλλη στην ψυχή²⁷. Κάθε μια από τις χορδές που είναι προσαρμοσμένες στο κάτω άκρο του οργάνου περνάει από τον καβαλάρη και ελίσσεται γύρω από το δικό της κλειδί, που είναι φτιαγμένο από έβενο, παλίσσανδρο ή ξύλο τριανταφυλλιάς. Τα κλειδιά, μήκους 14-15 cm, ακουμπούν στο

²² Αυτό, όπως είδαμε παραπάνω ισχύει για την κλασική τουρκική αλλά μόνο για ένα ορισμένο κομμάτι της οθωμανικής μουσικής, δηλαδή το αστικό λαϊκό, το οποίο διαχειρίζονταν οι Ρωμιοί της Πόλης.

²³ **Bulent Aksoy**: *On these recordings*, από το ένθετο του διπλού CD *Kemence* (Kalan Muzik 2005), σελ. 8.

²⁴ **Anthony Baines (ed.)**: *The Oxford Companion to Musical Instruments*, Oxford and N.Y. 1992, δεύτερη έκδοση 2000, σελ. 39.

²⁵ Με τον όρο «έντεχνη ελληνική παραδοσιακή μουσική» εννοώ τη μουσική παραγωγή στην Ελλάδα από το 1985 και μετά, η οποία χρησιμοποιεί εκτός από τα τοπικά ελληνικά παραδοσιακά όργανα και όργανα από διάφορες παραδόσεις γύρω από την ανατολική Μεσόγειο, και που οι εκπρόσωποί της διαθέτουν συνήθως και τη σχετική θεωρητική κατάρτιση.

²⁶ Το καπάκι κατασκευάζεται από έλατο, κέδρο Λιβάνου ή και κυπαρίσσι.

²⁷ Μικρό κυλινδρικό κομμάτι ξύλο, το οποίο τοποθετείται μεταξύ καβαλάρη και σκάφους, και μεταδίδει τη δόνηση από τις χορδές στο ηχείο.

στήθος όταν παίζεται το όργανο, σχηματίζοντας τα άκρα ενός τριγώνου στο κεφάλι, με αποτέλεσμα η μεσαία χορδή να έχει μήκος 34-40 mm μεγαλύτερο από τις πλαϊνές. Τα δονούμενα μήκη (δηλαδή το τμήμα των χορδών από τον καβαλάρη ως το κλειδί) στις πλαϊνές χορδές (γιεγκιά και νεβά) κυμαίνονται μεταξύ 25.5 και 26 cm. Στην Τουρκία χρησιμοποιούνται γενικά χορδές από έντερο για τη ραστ και τη νεβά, ενώ για τη γιεγκιά (χαμηλή Λα), προτιμούνται χορδές με περιέλιξη ασημιού. Σήμερα χρησιμοποιούνται και συνθετικές χορδές από καλώδιο ρακέτας του τένις, αλλά και χορδές από έντερο ή συνθετικό μετάξι με περιέλιξη μετάλλου, καθώς και ατσάλινες χορδές βιολιού με περιέλιξη χρωμίου. Στην Ελλάδα, και πάλι κατά το πρότυπο του Σωκράτη Σινόπουλου, όλοι οι γνωστοί λυράρηδες χρησιμοποιούν μεταλλικές χορδές.

Η ψυχή, η οποία βρίσκεται κάτω από τη χορδή νεβά, είναι τοποθετημένη μεταξύ του καβαλάρη και της ράχης. Στη ράχη ανοίγεται μια μικρή οπή 3-4 mm, ακριβώς πίσω από τον καβαλάρη. Ο Φοίβος Ανωγειανάκης αναφέρει πως παλιότερα άνοιγαν και περισσότερες τρύπες για να «ξεφωνίζει καλύτερα» η λύρα²⁸.

Η πολιτική λύρα παίζεται είτε με το άκρο ακουμπισμένο στο αριστερό γόνατο και τα κλειδιά πάνω στο στήθος, είτε στερεωμένη ανάμεσα στα γόνατα. Οι χορδές βρίσκονται σε ύψος 7 ως 10 mm από την ταστιέρα, και γι' αυτό το λόγο οι νότες παράγονται όχι με πίεση της ψίχας των δαχτύλων πάνω στις χορδές όπως στα περισσότερα έγχορδα όργανα, αλλά με ελαφριά πίεση με τα νύχια από το πλάι. Επειδή στην τέταρτη θέση της χορδής νεβά (1^ο δάχτυλο στη μουχαγιέρ – πάνω μι) οι αποστάσεις ανάμεσα στις νότες είναι πολύ μικρές, η πιθανότητα του φάλτσου είναι πολύ μεγάλη.

Η λέξη «kamance», που σημαίνει «μικρό τόξο» ή «μικρό τοξωτό όργανο» στα περσικά, χρησιμοποιούνταν παλιότερα για το τοξωτό που σήμερα είναι γνωστό ως ρεμπάμπ. Ο μουσικολόγος Martin Greve το αναφέρει σαν «kamanga»²⁹. Το kamance ή kamanga, που ονομάζεται και keman, ήταν το μόνο τοξωτό όργανο που χρησιμοποιούνταν στη λόγια

²⁸ **Φοίβος Ανωγειανάκης**: Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα, Εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα 1991, σελ. 256.

²⁹ Σύμφωνα με τον Greve, ο όρος «kamanga» προέρχεται από την περσική λέξη «kaman» και την υποκοριστική κατάληξη «ga». **Greve, Martin**: *Türkische Kunstmusik mit Kemence, Violoncello und Kontrabass* από το πρόγραμμα No 15 (21.10.2008), Berliner Philharmoniker, Berlin 2008. Δημοσιεύτηκε και στην ιστοσελίδα της Φιλαρμονικής του Βερολίνου www.berliner-philharmoniker.de/forum/programmhefte/details/heft/tuerkische-kunstmusik-mit-kemence-violoncello-und-kontrabass/, προσπέλαση στις 22.01.09.

οθωμανική μουσική μέχρι τον 18^ο αιώνα. Το kamance αντικαταστήθηκε στις ορχήστρες fasıl από την ευρωπαϊκή βιόλα ντ' αμόρε³⁰ (γνωστή στα τουρκικά ως sinekemani, που σημαίνει «επιστήθιο βιολί»), και αργότερα από το ευρωπαϊκό βιολί. Η αχλαδόσχημη (πολίτικη) λύρα πρωτοεμφανίστηκε στην ορχήστρα της λόγιας οθωμανικής μουσικής μόλις στα τέλη του 19^{ου} αιώνα.

Οι Βυζαντινοί χρησιμοποιούσαν την αχλαδόσχημη λύρα ήδη από τον 10^ο αιώνα³¹. Οι Οθωμανοί αποκαλούσαν αυτό το όργανο «kemance-i-rumi» (κεμεντζέ των Ρωμιών).

Όργανα με πολλά κοινά στοιχεία με την πολιτική λύρα ήταν τα ρεμπέκ, που χρησιμοποιούνταν από τον δέκατο αιώνα και στην Ευρώπη.

Τα ρεμπέκ, τόσο στη νότια Ευρώπη όσο και στη βόρεια Αφρική παίζονταν στο γόνατο και το δοξάρι το κρατούσαν με την παλάμη να κοιτάζει προς τα πάνω. Στη βόρεια Ευρώπη, το όργανο παιζόταν κυρίως στηριζόμενο στο στήθος ή στον ώμο. Φυσικά στην κάθετη θέση οι χορδές μίκραιναν με τα νύχια των δαχτύλων από το πλάι. Όταν παιζόταν στο στήθος, μίκραιναν με πίεση από την ψίχα των δαχτύλων. Τα ρεμπέκ, τα οποία στο Μεσαίωνα και στην Αναγέννηση χρησιμοποιούνταν μόνο στα παλάτια και στα σπίτια των ευγενών, επιβίωσαν στη δυτική και βόρεια Ευρώπη σαν όργανα της υπαίθρου μέχρι τον 18^ο αιώνα. Όργανα που γεννήθηκαν μέσα στην οικογένεια των ρεμπέκ, οπωσδήποτε συγγενείς της βυζαντινής λύρας θα μπορούσαν να είναι η «lira» της Νότιας Ιταλίας, η «λιγέρα» ή «λιγερίτσα» στην πρώην Γιουγκοσλαβία (ιδιαίτερα στη Δαλματία), η «γκούσλα» ή «γκαντούλκα» στη Βουλγαρία (ιδιαίτερα στη Ροδόπη), η θρακιώτικη λύρα και οι λύρες των νησιών του Αιγαίου και της Κρήτης.

Γενικά η αχλαδόσχημη λύρα μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα συγκαταλέγονταν στα λαϊκά μουσικά όργανα. Γνωρίζουμε πως η πολιτική λύρα ήταν πολύ δημοφιλής στην Κωνσταντινούπολη του 18^{ου} αιώνα. Παιζόταν στις λαϊκές ταβέρνες του Γαλατά και του

³⁰ Βλ. **Feldman** 1996, σελ. 131.

³¹ Το επιβεβαιώνουν απεικονίσεις όπως αυτή του εξωφύλλου της εργασίας μου. Πρόκειται για ένα ανάγλυφο του 1000 μ.Χ περίπου, που εκτίθεται στο Museo Nazionale της Φλωρεντίας (πηγή: **Butler, Paul: The Rebec Project** 2003, από την ιστοσελίδα www.crab.rutgers.edu/~pbutler/rebec.html/ , προσπελάστηκε στις 10.3.2009), καθώς και οι λύρες που βρέθηκαν σε ανασκαφή στο Novgorod της βορειοδυτικής Ρωσίας και χρονολογούνται γύρω στο 1190 μ. Χ. Βλ. Παράρτημα II, σελ. 87 (πηγή: **Baines, Anthony (ed.): The Oxford Companion to Musical Instruments**, Oxford University Press, Oxford 1992, σελ. 109.

Πέραν. Στους χώρους αυτούς η πολιτική λύρα και η λάφτα αποτελούσαν αζεχώριστο ντουέτο, με την πρώτη να αποτελεί το μελωδικό και τη δεύτερη το ρυθμικό στοιχείο³².

Η πολιτική λύρα και η λάφτα ήταν ακόμη τα κύρια μουσικά όργανα που συνόδευαν τους χορευτές *kocek* της παλιάς Πόλης³³. Από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα η πολιτική άρχισε να χρησιμοποιείται στη μουσική *fasil*, δηλαδή στην κλασική οθωμανική μουσική. Ο πρώτος μουσικός που έπαιξε πολιτική λύρα σε συγκρότημα *fasil* είναι ο Vasil (Βασιλάκης, 1845-1907), ένας Οθωμανός Έλληνας μουσικός, που έπαιξε λύρα με μεγάλη καλλιτεχνική δεξιοτεχνία, όπως αναφέρεται στις πηγές της εποχής. Ωστόσο δεν έκανε ηχογραφήσεις δίσκων. Έγραψε μόνο σε κυλίνδρους, όμως ακόμα δεν έχουν βρεθεί κάποιοι από αυτούς. Τόσο πριν όσο και μετά το Βασιλάκη υπήρχαν στην Πόλη ονομαστοί Ρωμιοί λυράρηδες. Ο πρώτος για τον οποίο υπάρχουν στοιχεία είναι ο Γιάννης εκ Συληβρίας (Usta Yani ή Kemenceci Yani Aga, -1890). Από τους σημαντικότερους Ρωμιούς λυράρηδες ήταν ακόμα ο Νικολάκης (Nikolaki Efendi, -1915?), ο Λεωνίδας Λεονταρίδης και ο γιος του Αναστάσης (Kemenceci Anastas, -1938), οι εγγονοί του Παράσχος (Kemenceci Parasko, 1912-1974) και Λάμπρος (Kemenceci Lambro, 1898-1965), ο Σωτήρης Τσάνταλης (Kemenceci Sotiri, -1939) και ο γνωστός Αλέκος Μπατζανός (Kemenceci Aleko, 1888-1950), οι οποίοι όχι μόνο κυριαρχούσαν ως οργανοπαίκτες στα αστικά λαϊκά προγράμματα της εποχής τους, αλλά υπήρξαν και σημαντικοί συνθέτες λαϊκής αλλά και λόγιας μουσικής³⁴.

³² Το μαρτυρά μεταξύ άλλων και μια εικόνα του 1793, στην οποία απεικονίζονται δύο Έλληνες μουσικοί, με λύρα και λάφτα, και ένας νεαρός χορευτής, καθώς διασκεδάζουν έναν Τούρκο κύριο σε μια ταβέρνα. Στο **Aksoy, Bulent:** *Avrupali Gezgincilerin Gozuyle Osmanlilarda Musiki* («Η μουσική των Οθωμανών με τα μάτια Ευρωπαίων Περιηγητών»), Pan Yayincilik, Istanbul 1994, σελ. 277. Παρόμοια εικόνα περιέχεται και στο **And, Metin:** *Osmanli Senliklerinde Turk Sanatlari* («Οι Τουρκικές Καλές Τέχνες στις Οθωμανικές Γιορτές»), Kultur ve Turizm Balkanligi Yayinlari, Ankara 1982, εικόνα 20. Ευχαριστώ πολύ τον Erhan Bayram για τη βοήθειά του στην εύρεση και μετάφραση αποσπασμάτων από αυτά τα δυο βιβλία.

³³ **Walter Feldman:** *Ottoman Turkish Music: Genre and Form*, Στο: *The Garland Encyclopedia of World Music* Vol.6, Routledge Press, NY & London 2002. Πρόκειται για νεαρούς άντρες χορευτές με γυναικεία εμφάνιση, που προέρχονταν από την εβραϊκή, την ελληνική και την αρμενική μειονότητα και ανήκαν σε επαγγελματικές συντεχνίες. Αυτό το είδος διασκέδασης παρήκμασε στα μέσα του 19^{ου} αιώνα (σελ. 115).

³⁴ **Χρίστος Τσιαμούλης και Παύλος Ερευνίδης,** *Ρωμιοί Συνθέτες της Πόλης (17^{ος}-20^{ος} αι.)*, εκδόσεις Δόμος, Αθήνα 1998, σελ. 31-40.

Είναι βέβαιο πως η πολιτική λύρα πήρε το σημερινό φινό της σχήμα το αργότερο στα μέσα του 19^{ου} αιώνα³⁵, οπότε και εντάχθηκε στην κλασική οθωμανική ορχήστρα.

. Ο πρώτος σημαντικότερος ερμηνευτής πολιτικής λύρας μετά τον Βασιλάκη είναι ο Tanburi Cemil Bey (1873-1916), ο οποίος τα πρώτα χρόνια του 20^{ου} αιώνα έγραψε πολλούς δίσκους με την εταιρεία Orfeon, συμβάλλοντας έτσι σημαντικά στη μετέπειτα διάδοσή του. Εκτός από πολιτική λύρα, στις ηχογραφήσεις του χρησιμοποίησε το ταμπούρ, τη λάφτα, το βιολοντσέλο και το γυαυλί ταμπούρ (τοξωτός ταμπουράς), το οποίο υπήρξε δική του επινόηση.

Ο Tanburi Cemil Bey, ο οποίος έμαθε λύρα από το Βασιλάκη και σύντομα έγινε βιρτουόζος, μετέτρεψε το όργανο σε αναπόσπαστο κομμάτι της νέας κλασικής τουρκικής ορχήστρας, σε βαθμό που η πολιτική έφτασε γύρω στα μέσα του 20^{ου} αιώνα να θεωρείται, μαζί με το ταμπούρ και το νέι, ένα από τα πιο «ευγενή» τουρκικά μουσικά όργανα. Μεγάλο ρόλο σε αυτό έπαιξε ο ήχος της, ο οποίος σύμφωνα με τον Fikret Karakaya, «... ταίριαζε περισσότερο στο συναισθηματικό και θλιμμένο ύφος που επικρατούσε στην τουρκική μουσική στις αρχές του 20^{ου} αιώνα³⁶», ακολουθώντας ίσως τον απόηχο του ρεύματος του ρομαντισμού που επικρατούσε στην Ευρώπη τον προηγούμενο αιώνα. Εκείνη την εποχή το kemance-i-rumi είχε ολοκληρωτικά σχεδόν εκτοπίσει το βιολί από την κλασική μουσική. Ο πρώτος θεωρητικός της οθωμανικής μουσικής ωστόσο, ο Rauf Yekta Bey, ποτέ δεν έπαψε να το βλέπει σαν «ένα όργανο της κατώτερης τάξης, με ήχο άξεστο, κατάλληλο μόνο για τα νυχτερινά κέντρα³⁷». Μετά την παρακμή της αστικής λαϊκής κουλτούρας των Ελλήνων της Πόλης, οι Τούρκοι μουσικοί θεωρούν την πολιτική λύρα όργανο καθαρά κλασικό, «απαλλαγμένο από το στίγμα των χυδαίων gazino» – των κακόφημων νυχτερινών κέντρων του Πέρα στα τέλη του 19^{ου} αιώνα³⁸.

³⁵ «Το αποδεικνύει η εικόνα της πολιτικής λύρας που πουλήθηκε στο South Kensington Museum του Λονδίνου από το οθωμανικό περίπτερο στην Παρισινή Έκθεση του 1867 (εμφανίζεται στον κατάλογο που δημοσιεύτηκε το 1869 από τον Carl Engel). Η λύρα σ' αυτή την εικόνα, με ενθετική τεχνική (inlay) και ντελικάτες διακοσμήσεις, πρέπει να κατασκευάστηκε για κάποιον ερασιτέχνη από τη βασιλική οικογένεια ή για κάποιον επαγγελματία μουσικό που έπαιζε στο παλάτι.» **Fikret Karakaya**: *History of the Kemence*, από το ένθετο του διπλού CD “Kemence”, Kalan Musik 2005, σελ. 26.

³⁶ **Karakaya** 2005, σελ. 26.

³⁷ Στο **Walter Feldman**: *Music of the Ottoman Court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, VWB, Verlag fur Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996, σελ. 131.

³⁸ **Feldman** 1996, σελ. 132.

Ο μεταρρυθμιστής Sadettin Arel (1880-1955), συνθέτης πολυφωνικής τουρκικής μουσικής, ανέδειξε σε βασικό στοιχείο της ορχήστρας του το «κουιντέτο πολιτικής λύρας». Το 1933 κατασκεύασε πέντε μεγέθη πολιτικής λύρας: σοπράνο, άλτο, τενόρο, βαρύτονο και μπάσο. Το καθένα διέθετε τέσσερις χορδές στο ίδιο μήκος. Συνέθεσε κομμάτια ειδικά για αυτά τα όργανα, τα οποία όμως έχουν πάψει να παίζονται εδώ και πολύ καιρό. Ο Cuneud Orhon, ένας από τους καθηγητές στο Κονσερβατόριο (Turk Musikisi Devlet Konservatuari) που άνοιξε στην Πόλη το 1974, προτιμούσε να διδάσκει τη σοπράνο πολιτική του Arel, η οποία κουρδίζόταν όπως και το βιολί. Σήμερα, στην ίδια σχολή, η παραδοσιακή τρίχορδη πολιτική και η τετράχορδη του Arel διδάσκονται ξεχωριστά³⁹.

3. ΠΡΟΦΟΡΙΚΕΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ

«...Αλλά όλη μας η μόρφωση κι η σκέψη είναι σήμερα δεμένη, σκλαβωμένη, στο γραμμένο και τυπωμένο χαρτί. Για τους περισσότερους η μουσική δεν αζίζει τ' όνομα μουσική, παρά από τη στιγμή που βρίσκεται στρωμένη στο χαρτί....Το τέχνασμα της γραφής χώρισε εκ των υστέρων στίχους και μουσική, μπαλσαμώνοντας τους στίχους, και πετώντας τη μουσική τους στ' άχρηστα».

Αντώνης Πρωτοπάτσης, «Σαν τι να 'ναι η μουσική;», Μυτιλήνη 1938⁴⁰

Η πολιτική λύρα αποτελεί όργανο του οποίου τόσο η τεχνική όσο και το ρεπερτόριο μεταδίδονταν –και συνεχίζουν, όπως θα δούμε, να μεταδίδονται- προφορικά. Ο Walter G. Ong, ο οποίος επί σειρά ετών μελέτησε το δίπολο προφορικότητα – εγγραμματοσύνη, ξεκινάει από ένα μοντέλο θεώρησης στο οποίο ο κόσμος είναι ακρόαση και συμβάν. Από

³⁹ Για αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών και μαθημάτων του τμήματος: www.tmdk.itu.edu/Tsm_ing.pdf.

Εικόνα της τετράχορδης λύρας του Arel στο Παράρτημα II, σελ. 87.

⁴⁰ Παρατίθεται στο άρθρο του **Βασίλη Βέτσου**: *Εντός παιδείας, εκτός εκπαίδευσης και αντιστρόφως: Μια αυθαίρετη και προκατειλημμένη ερμηνεία, πρόλογος στην επανανακάλυψη του βαρύτιμου Λόγου του Αντώνη Πρωτοπάτση «Σαν τι να 'ναι η μουσική;»*, 1^η δημοσίευση: 23.06.2006 με τίτλο: *Ανεμπόδιστος ήχος*, στην ιστοσελίδα: www.clubs.pathfinder.gr/anempodistos/.

τα κυριότερα γνωρίσματα αυτού του κόσμου είναι ο δυναμισμός της προφορικής έκφρασης, η κινητικότητα της, η συνεχής μεταβολή της, η συμμετοχικότητα, η συνάρτηση της με τις εκάστοτε περιστάσεις, η βιωματική της διάσταση. Αυτός ο δυναμισμός αναιρείται από την εγγράμματη προσέγγιση, καθώς το γραμμένο παγιώνει και παγιώνεται, διαστρεβλώνει και διαστρεβλώνεται⁴¹. Σύμφωνα με τον Ong, η καταγεγραμμένη εκδοχή είναι πάντα διαφορετική από την προφορική και πάντοτε ξεπερασμένη⁴². Τα προφορικά «επικοινωνιακά συμβάντα ή επεισόδια» έχουν έντονα επιτελεστικό χαρακτήρα, και βρίσκονται σε συνάρτηση με μεταβλητά μεγέθη όπως ο (εκ)τελεστής, το ακροατήριο, οι εκάστοτε συνθήκες και συμβάσεις, οι διαφορετικοί τρόποι έκφρασης κλπ. Το δυαδικό μοντέλο που προτείνει ο Ong χρησιμοποιεί τις έννοιες «προφορικότητα» και «εγγραμματοσύνη» σαν απόλυτες και αντιθετικές μεταξύ τους, τασσόμενος ωστόσο από την αρχή σαφέστατα υπέρ της πρώτης⁴³. Αυτό το μοντέλο έχει πια εγκαταλειφθεί από τη σύγχρονη έρευνα, για να αντικατασταθεί από το αποκαλούμενο «ιδεολογικό μοντέλο» προσέγγισης, το οποίο απομακρύνεται από τις προηγούμενες διχοτομήσεις και δυαδικές αντιθέσεις. Αυτή η νεώτερη προσέγγιση θεωρεί πως τόσο η προφορικότητα όσο και η εγγραμματοσύνη σημασιοδοτούνται κάθε φορά από τη σχέση τους προς τις επικρατούσες κοινωνικές πρακτικές και τις εξουσιαστικές δομές. Η εγγραμματοσύνη, ως παράγοντας ριζικών αλλαγών, δεν αντιμετωπίζεται σαν αυτόνομο τεχνολογικό φαινόμενο, αφού δε μπορεί να παρατηρηθεί στην καθαρή και αντικειμενική της μορφή, αλλά πάντα στη μορφή που λαμβάνει κάτω από τις δεδομένες ιδεολογικές και πολιτικές συνθήκες⁴⁴. Το ιδεολογικό μοντέλο υιοθετεί λοιπόν μια λογική του συνεχούς, μέσα στο οποίο η προφορικότητα και η εγγραμματοσύνη αποτελούν αλληλένδετους και αλληλοσυμπληρούμενους τρόπους

⁴¹ Είναι γεγονός πως τόσο ο Ong όσο και οι περισσότεροι μελετητές του φαινομένου «προφορικότητα-εγγραμματοσύνη» έχουν σαν αντικείμενο έρευνας τη γλώσσα σαν μέσο επικοινωνίας και δημιουργίας. Αν και η ακριβής εφαρμογή του γλωσσικού μοντέλου λειτουργίας και η αντιστοίχισή του με μορφές μη λεκτικής επικοινωνίας όπως η μουσική είναι μάλλον παρακινδυνευμένη, ωστόσο σε γενικές γραμμές βοηθάει στο να αντιληφθούμε και να αναλύσουμε ορισμένες κοινές παραμέτρους και αναλογίες. Βλ. **Μάριος Δ. Μαυροειδής**: *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο – Ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τουρκικό μακάμ*, εκδόσεις Fagotto, Αθήνα 1999, σελ. 270.

⁴² **Θ. Παραδέλης**: εισαγωγή στο **W. J. Ong**, *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη* (1982), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Α' έκδοση Ηράκλειο 1997, σελ. 15.

⁴³ «Ο φωνούμενος λόγος είναι ο λόγος στην καθαρότερη μορφή του, στην πιο ανθρώπινη και θεία μορφή του... ο λόγος που μεταβιβάζεται προφορικά ανάμεσα στους ανθρώπους... είναι η βάση της ανθρώπινης κοινότητας». **W.J. Ong**: *The Presence of the World*, Yale University Press, New Haven 1967, σελ. 310.

⁴⁴ **Brian V. Street**: *Literacy in Theory and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge 1984, σελ. 8.

επικοινωνίας. Γι' αυτό και οι υποστηρικτές αυτού του μοντέλου μιλούν για «πολλαπλές μορφές» προφορικότητας και εγγραμματοσύνης⁴⁵.

Η ούτως ή άλλως αμφισβητούμενη στις μέρες μας έννοια του κανόνα, του απόλυτου μέτρου ανάλυσης και ταξινόμησης των πραγμάτων, έχει μικρή ή και καμία χρησιμότητα στη μελέτη των προφορικών παραδόσεων. Καθώς καμία εκδοχή κάποιου ορισμένου έργου δεν θεωρήθηκε ποτέ μοναδική ως προς την αυθεντικότητά της μέχρι τη στιγμή που παρεμβαίνουν τα κείμενα, ο γραπτός δηλαδή λόγος, το φαινόμενο της πολυμορφίας – το εντελώς αντίθετο του κανόνα- είναι ο γενικός νόμος τόσο της σύνθεσης όσο και της πρόσληψης⁴⁶. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο δε μπορεί παρά να εκλείπουν οι έννοιες τόσο της «αντιγραφής» όσο και της «σωστής» απόδοσης. Τα πάντα είναι σωστά και αποδεκτά, αρκεί να διαθέτουν εσωτερική συνοχή και να πληρούν τους αισθητικούς όρους του εκάστοτε κοινωνικοπολιτισμικού περιβάλλοντος. Στην προφορική παράδοση δε γίνεται λόγος για «αυθεντικό» και μη. Όλα είναι αυθεντικά γιατί όλα πραγματώνονται στο τώρα, είναι μοναδικά και ανεπανάληπτα. Ακόμη, η μαθησιακή διαδικασία φαίνεται πως ήταν μια πιο ολιστική εμπειρία πριν την είσοδο των γραπτών (παρτιτούρα⁴⁷) και των τεχνικών μέσων (συσκευές εγγραφής και αναπαραγωγής). Για να απομνημονεύσει ένας μαθητευόμενος μουσικός κάποιες μελωδικές φράσεις ή κάποιο κομμάτι χωρίς κανένα απολύτως βοηθητικό μέσο, χρειάζεται να επιστρατεύσει πολλαπλάσια μεγαλύτερο βαθμό προσοχής και συγκέντρωσης (αυξημένη αντίληψη) από ότι κάποιος που θα ηχογραφήσει το μάθημα ή το κομμάτι και θα το ακούσει στο σπίτι του τόσες φορές όσες χρειάζεται μέχρι να το μάθει. Από την άλλη, τόσο η μουσική γραφή όσο και τα τεχνικά μέσα κυριολεκτικά διέσωσαν και διασώζουν από τη λήθη χιλιάδες μουσικές συνθέσεις οι οποίες θα είχαν διαφορετικά χαθεί ή ξεχαστεί.

Κάποιες πολύ ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις πάνω στην προφορική μετάδοση τροπικών μουσικών ιδιωμάτων κάνει ο George D. Sawa στο άρθρο του «*Oral Transmission in Arabic Music, Past and Present*» (1989). Ο Sawa εξετάζει τη φύση, τη διαδικασία και τα

⁴⁵ Street 1984, σελ. 8.

⁴⁶ Street 1984, σελ. 5.

⁴⁷ Σχετικά με την αναγκαιότητα που εξυπηρέτησε η εισαγωγή της μουσικής σημειογραφίας στην ευρωπαϊκή μουσική βλ. **Πάνος Βλαγκόπουλος**: *Από τη νευματική σημειογραφία στη Notita artis musicae (1321) ή Η εγγραμματοσύνη ως συνθήκη δυνατότητας της ευρωπαϊκής λόγιας μουσικής*, στη σειρά *Τετράδια No 3: Προφορικότητες*. Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2007, σελ. 66.

προβλήματα της προφορικής διδασκαλίας⁴⁸, χρησιμοποιώντας σαν επιστημονικά παραδείγματα τη μεσαιωνική μουσική του Ιράκ και τη μουσική στην Αίγυπτο του 20^{ου} αιώνα. Πραγματοποιώντας μια τόσο παράτολμη σύγκριση (δύο εντελώς διαφορετικές γεωγραφικές περιοχές και εποχές που απέχουν μεταξύ τους σχεδόν δέκα αιώνες) καταλήγει στο συμπέρασμα –κοινό και στα δύο παραδείγματά του– πως η αναπόφευκτη αναδιαμόρφωση –κατ’ άλλους αλλοίωση– των μουσικών κομματιών στα πλαίσια της προφορικής μετάδοσής τους εξαρτάται τόσο από τον μεταδότη όσο και από τον δέκτη (ο οποίος θα συγκρατήσει ό,τι μπορεί από την ακρόαση του κομματιού και ενδεχομένως θα το μεταφέρει και σε κάποιον άλλον⁴⁹), και επηρεάζεται από την ερμηνευτική δημιουργικότητα του μουσικού, τις εκτελεστικές και απομνημονευτικές του ικανότητες, το γούστο και το στυλ του και φυσικά από την κατάσταση της μνήμης του. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρατήρησή του ότι «..η σημειογραφία επεδείκνυε μεγαλύτερη ακρίβεια τον 9^ο αιώνα απ’ ότι τον 20^ο. Στις μέρες μας η παρτιτούρα σίγουρα μπορεί να βοηθήσει στη «διατήρηση» κάποιων όψεων μιας παράδοσης, δηλαδή το σκελετό της. Κατά ειρωνικό τρόπο, το γραπτό μέσο επίσης αποτελεί παράγοντα που προκαλεί αλλαγές σ’ αυτή την παράδοση, όχι μόνο επειδή είναι δεσμευτικό, αλλά επίσης επειδή προσέθεσε δύο ισχυρούς διαμεσολαβητές στην αλυσίδα της μετάδοσης: τον μεταγραφέα και το μαέστρο /δάσκαλο⁵⁰». Στη μελέτη του σχετικά με τη μουσική στην Οθωμανική Αυλή, ο Walter Feldman ανιχνεύει μεταξύ άλλων τον τρόπο με τον οποίο το ρεπερτόριο της λόγιας μουσικής του 17^{ου} αιώνα μεταδίδονταν στις επόμενες γενιές ουσιαστικά με προφορικό τρόπο. Διαπιστώνει χαρακτηριστικά: «Το γεγονός ότι μια σύνθεση αποτυπώνεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο σε μεταγενέστερα χειρόγραφα δεν είναι συνήθως αποτέλεσμα μιας εγγράμματης μετάδοσης, αλλά μάλλον μιας προφορικής μετάδοσης που αποτυπώνεται με τη βοήθεια της γραφής»⁵¹.

Σε ό,τι αφορά τη διδασκαλία τώρα: Ο Feldman αναφέρει πως μέχρι τα μέσα του 20^{ου} αιώνα στην Τουρκία ένας μουσικός δε θεωρούνταν δεξιοτέχνης, παρά μόνο εφόσον είχε

⁴⁸ Ο όρος «διδασκαλία» έχει εδώ διπλή σημασία, και αφορά τόσο στην εκμάθηση ενός οργάνου, όσο και στη μετάδοση των μουσικών κομματιών από γενιά σε γενιά.

⁴⁹ Αυτό φυσικά είχε μεγαλύτερη ισχύ στις εποχές πριν από την καθιέρωση των τεχνικών μέσων ηχογράφησης και αναπαραγωγής, όπου το μόνο όχημα απομνημόνευσης ήταν η ανθρώπινη μνήμη.

⁵⁰ **George D. Sawa:** *Oral Transmission in Arabic Music, Past and Present*, στο *Oral Tradition* vol.4, No 1-2, Slavica Publishers, Columbus, Ohio, 1989, σελ. 265.

⁵¹ **Walter Feldman:** *Music of the Ottoman Court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, VWB, Verlag fur Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996, σελ. 408.

μαθητεύσει κοντά σε έναν ή περισσότερους αναγνωρισμένους δεξιότητες. Ακόμα και αν ήταν ένας εξαιρετικός αυτοδίδακτος εκτελεστής, ήταν αδύνατον να κατέχει τις λεπτομέρειες ενός μεγάλου ρεπερτορίου χωρίς την καθοδήγηση κάποιου ειδήμονα. Η πολύ αργή αποδοχή της οποιασδήποτε μορφής μουσικής σημειογραφίας κατά τον 19^ο αιώνα φαίνεται πως οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στη συνείδηση της αναγκαιότητας για μακροχρόνια εκπαίδευση, με στόχο την αφομοίωση τόσο των λεπτών μουσικών αποχρώσεων όσο και του ύφους. Ωστόσο, στα μέσα του 20^{ου} αιώνα η αποδοχή τόσο της μουσικής σημειογραφίας όσο και μιας συνακόλουθης θεωρίας για παιδαγωγικούς σκοπούς οδήγησε σε δύο τύπους νομιμοποίησης. Ο ένας ήταν η εκπαίδευση μέσω ωδείων / μουσικών σχολών και ο άλλος μέσω κάποιου δεξιότητη. Αυτά τα δυο θα μπορούσαν να συνδυαστούν, αλλά συχνά αυτό δε συνέβαινε⁵². Η ωδειακή διδασκαλία, η οποία εισήχθη στα πλαίσια του γενικότερου αιτήματος για δυτικοποίηση του τουρκικού κράτους και της τουρκικής κοινωνίας, δεν κατάφερε να επιβληθεί απόλυτα σαν τρόπος εκμάθησης της μουσικής⁵³, όπως συνέβη στην Ελλάδα από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του 1980, οπότε και παρατηρήθηκε μια «επιστροφή» ή εκ νέου ανακάλυψη των παλαιότερων τρόπων μάθησης, που συνδέεται άρρηκτα με την εκ νέου ανακάλυψη των οργάνων της προφορικής παράδοσης και τη διάδοσή τους στον ελλαδικό χώρο.

⁵² Feldman, σελ. 18.

⁵³ Το νέο εθνικό τουρκικό κράτος αναζήτησε την πολιτισμική του ταυτότητα στην «αγνή» λαϊκή μουσική της Ανατολίας, -καθώς θεωρήθηκε πως έχει παραμείνει ανεπηρέαστη από την «παρακμιακή αστική οθωμανική κουλτούρα», εμπλουτισμένη με στοιχεία της δυτικής τεχνικής, η οποία αντιπροσώπευε την έννοια του πολιτισμού και της προόδου. Η μουσική χαρτογράφηση του νέου τουρκικού κράτους βασίστηκε στην θεσμοποίηση / ιδρυματοποίηση και προώθηση του φολκλόρ απέκλειε την οθωμανική μουσική ελίτ. Όμως αυτή η περιθωριοποίηση βοήθησε τελικά στην ενσωμάτωσή της στο νέο θεσμικό πλαίσιο. Martin Stokes: *Introduction: Ethnicity, Identity and Music*, στο **Martin Stokes (ed.): Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place**, Oxford/Providence 1997, σελ. 1-27. Η λόγια οθωμανική μουσική προσαρμόστηκε στις νέες συνθήκες, μετερχόμενη τα μέσα που επέβαλε η νέα κατάσταση πραγμάτων (χρήση της ευρωπαϊκής μουσικής σημειογραφίας, σύσταση χορωδιών και μεγάλων ορχηστρών κατά τα δυτικά πρότυπα, συστηματοποίηση της μουσικής εκπαίδευσης κλπ). Η μετονομασία της σε «τουρκική κλασική μουσική» (Turk klasik musikisi) ικανοποίησε την ανάγκη ύπαρξης μιας έντεχνης μουσικής παράδοσης, και, όσο κι αν αυτό ακούγεται οξύμωρο, αποτέλεσε αποφασιστικό παράγοντα για την επιβίωσή της.

3.1. Μεταξύ Ανατολής και Δύσης

Ενώ στις περισσότερες έρευνες περί προφορικότητας η προφορική παράδοση ταυτίζεται πάνω-κάτω με την α-γραμματοσύνη (την έλλειψη όχι μόνο εγγράμματης κουλτούρας αλλά και μόρφωσης, καθώς λέει η ίδια η λέξη), πρέπει να τονιστεί η ιδιαιτερότητα που παρουσιάζει ο χώρος της Μεσαίας Περιοχής αλλά και της Ασίας ως προς αυτό το σημείο. Εδώ η προφορική μετάδοση αφορά τόσο τα λόγια όσο και τα λαϊκά είδη και αποτελεί όχι αδυναμία αλλά συνειδητή επιλογή.

Ο Μ. Μαυροειδής αναφέρει πως ο Rauf Yehta Bey, ο πρώτος που επιχείρησε να προσδιορίσει θεωρητικά και με ακρίβεια το σύνολο των κλιμάκων της τουρκικής μουσικής στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, τόνισε τη συνέχεια της θεωρητικής μουσικής σκέψης από τον Πυθαγόρα ως τις μέρες μας, προβάλλοντας μια αρχή, η οποία κατά τον Μαυροειδή δεν απέχει από την πραγματικότητα: ότι όλη η μουσική της Ανατολής υπακούει σε ένα λίγο ως πολύ κοινό σύστημα που ανάγεται στην Αρχαιότητα⁵⁴. Θεωρώ τέτοιου είδους προσεγγίσεις βαθύτατα προβληματικές επιστημονικά και ενδεχομένως επικίνδυνες, αφού συχνά παρέχουν στον εθνικιστικό ηγεμονικό λόγο διπλή υπηρεσία: αποτελούν επιχειρήματα που αφενός αποδεικνύουν τάχα την αδιάλειπτη πολιτισμική συνέχεια ενός έθνους, και αφετέρου διεκδικούν τη νομιμοποίησή τους χωρίς καμία περαιτέρω απόδειξη, απλά και μόνο μέσω της αναγωγής τους στην καθαγιαστική αρχαιότητα. Παρόμοια σχήματα αναιρούνται από μόνα τους αν αναλογιστεί κανείς τον επί χιλιετηρίδες απαράλλαχτο τρόπο μετάδοσης της μουσικής στόμα με στόμα, από γενιά σε γενιά, από κοινότητα σε κοινότητα, από κοινωνική ομάδα σε ομάδα, από γείτονα σε γείτονα, ο οποίος εγγυόταν τη διαρκή μεταβολή των μελωδιών και των στίχων, ενδεχομένως και των ρυθμών ή και άλλων χαρακτηριστικών ενός τραγουδιού μέσα σε ελάχιστο χρόνο. Επομένως, για τι είδους πολιτισμική συνέχεια μιλάμε; Μόνο αν πάψουμε να σκεφτόμαστε γραμμικά μέσα στο χρόνο θα μπορέσουμε να αντιληφθούμε τον τρόπο με τον οποίο ταξίδευε ο ήχος αιώνες πριν την εφεύρεση και χρήση της μουσικής σημειογραφίας, η οποία όταν εισαγόταν σε έναν μουσικό πολιτισμό επέφερε σημαντικές αλλαγές τόσο στη σύνθεση και εκτέλεση της μουσικής όσο και στην εκμάθησή της.

⁵⁴ Μαυροειδής 1999, σελ. 47.

Η βυζαντινή, η λόγια οθωμανική, η αραβική και η περσική κλασική μουσική αποτελούν λίγα μόνο παραδείγματα μουσικών ειδών, τα οποία στηρίχθηκαν και στηρίζονται ακόμα και σήμερα στην προφορική διδασκαλία, παρά την περισσότερο ή λιγότερο περιορισμένη χρήση της σημειογραφίας, η οποία παίζει σ' αυτά ρόλο καθαρά βοηθητικό. Ακόμα και όταν χρησιμοποιείται μουσική σημειογραφία, αυτό που γράφεται σε καμία περίπτωση δεν αποδίδει πιστά αυτό που τελικά παίζεται, παρά αποτελεί απλά ένα στήριγμα για τη μνήμη⁵⁵.

Στις παραδόσεις αυτές η μουσική μαθαίνεται από το δάσκαλο. Εκείνος ορίζει τις κατευθυντήριες γραμμές της διδακτικής μεθόδου που θα ακολουθήσει, πάντοτε σε αλληλεπίδραση με την αντιληπτικότητα και την πρόοδο του εκάστοτε μαθητή. Η μίμηση μέσω της ακοής εξακολουθεί –όπως συμπεραίνει και η παρούσα εργασία-, ερήμην των ποικίλων μέσων ηχογράφησης και αναπαραγωγής που παρέχει η σύγχρονη τεχνολογία, να αποτελεί το όχημα της εκμάθησης αυτών των μουσικών παραδόσεων, στις οποίες ο μαθητής μυείται σταδιακά σε διάστημα πολλών ετών. Η μύηση στη μουσική συμβαδίζει με την απόκτηση της τεχνικής ευχέρειας πάνω στο όργανο αλλά και την αισθητική καλλιέργεια του μαθητή –μέσω της ακρόασης και της μίμησης-, με την οποία ολοκληρώνεται η μουσική εκπαίδευση και ο μαθητής μεταλλάσσεται σε μουσικό. Αυτή η διαδικασία έχει σαν αποτέλεσμα μια πολύ έντονη, μακροχρόνια ανθρώπινη σχέση μεταξύ δασκάλου και μαθητή, με το δάσκαλο σε πολλές περιπτώσεις να αναλαμβάνει ένα ρόλο σχεδόν πατρικό.

Ο λόγος για τον οποίο η Ανατολική μουσική διδάσκονταν και εξακολουθεί να διδάσκεται προφορικά γίνεται προφανές αν εξετάσουμε αυτές τις μουσικές παραδόσεις ως προς ένα ακόμη κοινό χαρακτηριστικό τους γνώρισμα, την τροπικότητά τους: Οι κλίμακες που χρησιμοποιούνται περιλαμβάνουν πλήθος κινητών φθόγγων, οπότε δεν είναι ούτε απόλυτα σταθερές διαστηματικά ούτε και απόλυτα πιστές στη θεωρητική περιγραφή τους, όποια κι αν είναι αυτή. Ακόμα και όργανα που διαθέτουν σταθερά διαστήματα (π.χ. κανονάκι, λάφτα, ταμπούρ) τροποποιούνται διαρκώς από τους οργανοπαίκτες, πράγμα που αποδεικνύει πόσο ανεπαρκές είναι το σταθερό κούρδισμα για να καλύψει μόνιμα τις αισθητικές απαιτήσεις, καθώς αυτές αλλάζουν μέσα στο χρόνο αλλά και κατά τη διάρκεια

⁵⁵ Σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα η χρήση σημειογραφίας συνεχίζει να αποτελεί ταμπού, όπως π.χ. στην περσική και ακόμα περισσότερο στην ινδική μουσική, η οποία την αγνοεί εντελώς.

ενός και μόνο κομματιού. Είναι προφανές πως οι όποιοι θεωρητικοί προσδιορισμοί δεν είναι σε θέση να αποδώσουν τις ιδιαίτερες διαστηματικές επιλογές για κάθε στιγμή και περίπτωση και για κάθε μουσικό ξεχωριστά⁵⁶. Οι πρακτικοί μουσικοί κάθε χώρου ακολουθούν λοιπόν τους δικούς τους, προσωπικούς κώδικες διαστημάτων, οι οποίοι απαρτίζουν ένα ευρύτερα αποδεκτό αισθητικό «σώμα» στο πλαίσιο μιας ορισμένης κοινωνικής ομάδας⁵⁷. Αυτή ακριβώς η διαφοροποίηση μεταξύ της ακίνητης θεωρίας και της διαρκώς μεταλλασσόμενης πράξης είναι που κάνει απαραίτητη την προφορική μετάδοση της μουσικής από αυτούς που βρίσκονται στον πυρήνα της. Σε αυτές τις παραδόσεις δεν νοείται πραγματικά καλός δάσκαλος που να μην είναι καλός μουσικός – πράγμα που φυσικά δε σημαίνει πως ο κάθε καλός μουσικός είναι και σε θέση να διδάξει.

Η προφορική παράδοση τόσο στη μετάδοση όσο και στη διδασκαλία της μουσικής δεν είναι βέβαια φαινόμενο των νεώτερων χρόνων. Ήδη στην αρχαία Αθήνα, όπου η μουσική εκπαίδευση αποτελούσε αναπόσπαστο μέρος της γενικής καλλιέργειας του μελλοντικού ελεύθερου Αθηναίου πολίτη, η μάθηση μέσω της ακοής και της μίμησης αποτελούσε συνειδητή επιλογή. Ο Πλάτωνας ασχολείται αρκετά με το θέμα, τονίζοντας πως μια καλή γενική παιδεία θα πρέπει να περιλαμβάνει τη διδασκαλία της μουσικής για τουλάχιστον τρία χρόνια, η οποία οφείλει να είναι αποκλειστικά προφορική και να έχει σαν βασικό μαθησιακό εργαλείο τη μίμηση του δασκάλου από τον μαθητή⁵⁸.

Ο Πλάτωνας στους «Νόμους» θεωρεί τη δημιουργία κινήτρων για το μαθητή σαν προϋπόθεση για την επιτυχημένη διδασκαλία της μουσικής. Αυτό επιτυγχάνεται με συγκεκριμένα μουσικά έργα, τα οποία «..έχουν μια μαγική δύναμη, μια πειθώ, η οποία παρωθεί τα παιδιά στο μάθημα της μουσικής και καθιστά δυνατή την συμφωνία ανάμεσα στα συναισθήματά τους και στη μελλοντική τους λογική⁵⁹.» Μάλιστα προτείνει τη σύνθεση εύληπτης αλλά και πλούσιας σε διδακτικό περιεχόμενο μουσικής -ειδικά για τους

⁵⁶ Ο καθηγητής του Turk Musigi Devlet Konservatuari Erol Sayan γράφει: «*Η θεωρία και η πράξη είναι σαν δυο βουνά που χωρίζονται από μια κοιλάδα. Το μόνο ίδρυμα που θα πρέπει να ενώσει αυτά τα βουνά είναι το Κονσερβατόριο*» **Erol Sayan: The Differences in Theory and Practice; Some possible Solutions**, σελ. 7. Πηγή: www.tmdk.edu.tr/e.pdf.

⁵⁷ **Μαυροειδής** 1999, σελ. 53f, 267.

⁵⁸ Βλ. Musik als Mimesis, στο: **Θεοχάρης Ράπτης**: Den Logos willkommen heissen – Die Musikerziehung bei Platon und Aristoteles, Διδακτορική διατριβή στη Φιλοσοφία, Ludwig-Maximilians-Universitat, Munchen 2006, σελ. 252f.

⁵⁹ **Ράπτης** 2006, σελ. 99f.

νέους- από τον ποιητή-μουσικό, «..όπως στους ασθενείς βάζουμε το φάρμακο μέσα σε ορισμένα γλυκά και ποτά⁶⁰». Για να μπορέσει η μουσική να έχει την επιθυμητή επίδραση πάνω στο μαθητή θα πρέπει να εκτελείται με μεγάλη ακρίβεια κατά τη διάρκεια του μαθήματος⁶¹. Από τη στιγμή δε που ο μαθητής αποκτήσει τις βασικές δεξιότητες στην τεχνική του οργάνου του, το όργανο θα πρέπει να διδάσκεται πάντοτε σε συνδυασμό με το τραγούδι⁶², πράγμα που αφενός δημιουργεί ένα εντελές μουσικό σύνολο (φωνή-συνοδεία) και αφετέρου χρησιμοποιεί τη φωνή σαν το πλέον πρόσφορο μέσο ενδυνάμωσης της μνήμης.

Βλέπουμε λοιπόν πως ο Πλάτωνας μπορεί μεν να τονίζει την αναγκαιότητα της προφορικής μετάδοσης, ωστόσο επειδή θεωρεί τη μουσική σαν εργαλείο για την πνευματική και αισθητική καλλιέργεια του εκπαιδευόμενου και όχι σαν τον κατεξοχήν στόχο της εκπαιδευτικής διαδικασίας, τίθεται υπέρ της στοχευμένης δημιουργίας μουσικών κομματιών για εκπαιδευτικούς λόγους.

3.2. Η προφορικότητα σήμερα

Στη μελέτη του ο G. Sawa, αναφερόμενος στην μουσική πράξη στην Αίγυπτο του 20^{ου} αιώνα, διακρίνει δύο τρόπους προφορικής μετάδοσης της μουσικής. Ο πρώτος παρατηρείται στη μουσική της υπαίθρου, και είναι αποκλειστικά προφορικός⁶³. Ο

⁶⁰ Ράπτης 2006, σελ. 100.

⁶¹ Ράπτης 2006, σελ. 101.

⁶² Ράπτης 2006, σελ. 103.

⁶³ «Οι παραδοσιακοί τραγουδιστές και οργανοπαίκτες μαθαίνουν προφορικά συμμετέχοντας για πολλά χρόνια σε ένα μουσικό σύνολο. Οι τραγουδιστές συχνά ξεκινούν ως μέλη μιας χορωδίας πριν γίνουν βιρτουόζοι τραγουδιστές. Με τον ίδιο τρόπο και ένας οργανοπαίκτης ξεκινάει σαν μαθητευόμενος σε ένα tutti, πλαισιώνοντας έναν βιρτουόζο τραγουδιστή ή μουσικό που παίζει rabab, salamiyah (είδος φλογέρας) ή mizmar (όμποε). Όπως και στην περίπτωση της μεσαιωνικής εποχής, η αλλοίωση οφείλεται στην δημιουργικότητα κατά την ερμηνεία, την εκτελεστική ικανότητα κάθε μουσικού, και την εξασθένιση της μνήμης». George D. Sawa: *Oral Transmission in Arabic Music, Past and Present*, στο *Oral Tradition* vol.4, No 1-2, Slavica Publishers, Columbus, Ohio 1989, σελ. 265.

δεύτερος, τον οποίο αποκαλεί «διαμεσολαβημένη μετάδοση», παρατηρείται στην αστική μουσική, και, παρόλο που χρησιμοποιεί τη δυτική παρτιτούρα ως σκελετό, δε μπορεί να διδαχθεί και να εκτελεστεί παρά μόνο με τη συμβολή ενός δασκάλου / ερμηνευτή, ο οποίος διδάσκει στους μουσικούς τα ποικίλματα που είναι χαρακτηριστικά για το κάθε όργανο⁶⁴.

Στην εισαγωγή του «Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη» ο Θ. Παραδέλης περιγράφει εν συντομία τη διαδρομή των πολιτισμών (τουλάχιστον στη Δύση) από την περίοδο της πρωταρχικής προφορικότητας στη χειρογραφική κι από κει στην τυπογραφική περίοδο, για να οδηγηθούν στη σημερινή εποχή σε μια δευτερογενή προφορικότητα, η οποία αναπτύσσεται μέσα σε ένα μικτό περιβάλλον ηλεκτρονικών ηχητικών μέσων αλλά και εγγραμματοσύνης. *«Η πορεία αυτή απομακρύνει τον άνθρωπο ολοένα και περισσότερο από την ακουστική του σχέση με τη γλώσσα, μετατοπίζοντας έτσι το κέντρο βάρους από την ακοή στην όραση, με ό,τι αυτό συνεπάγεται από πλευράς αλλαγών στη γνωστικότητα και τη συνείδησή του»⁶⁵.*

Τα ποικίλα μέσα ηχογράφησης και αναπαραγωγής που παρέχει η σημερινή εποχή, διευκολύνουν ή και υποκαθιστούν τη φυσική λειτουργία της μνήμης, στην οποία στηρίχθηκαν –και, σε πολλές περιπτώσεις ακόμα στηρίζονται– οι μαθητευόμενοι στη μουσική. Το γεγονός της ηχογράφησης αυτόματα παγιώνει μια μόνο από τις πολλές δυνατότητες εκτέλεσης ενός κομματιού ή μιας μουσικής πράξης⁶⁶. Παράλληλα όμως, η καταγραφή επαγγελματικών εκτελέσεων από τα τέλη του 19^{ου} αι. ως τις μέρες μας απαρτίζει ένα «σώμα» πολιτισμικής κληρονομιάς (τροφή για τη συλλογική μνήμη της εκάστοτε κοινωνίας), και ένα νέο μέσο μελέτης της τεχνικής και της αισθητικής των παλιών δασκάλων / ερμηνευτών, χωρίς μάλιστα το μειονέκτημα της κάθε φορά διαφορετικής και φευγαλέας ζωντανής εκτέλεσης.

⁶⁴ Sawa 1989, σελ. 263.

⁶⁵ Θ. Παραδέλης: Εισαγωγή στο: W. J. Ong: *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη* (1982), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Α' έκδοση Ηράκλειο 1997, σελ. 13-14.

⁶⁶ Ο Attali συνοψίζει τις σημαντικές αλλαγές που επέφερε η εφεύρεση και καθιέρωση των μέσων εγγραφής και αναπαραγωγής (τα οποία δημιούργησαν το δίκτυο της επανάληψης) ως εξής: *«Η επανάληψη υποβιβάζει την εμπορική κατανάλωση της μουσικής πιο πολύ κι απ' όσο η παράσταση, σε ένα ομοίωμα του αρχέγονου, τελετουργικού της ρόλου.... Η αναπαραγωγή είναι πραγματικά κατά κάποιον τρόπο ο θάνατος του πρωτότυπου, η νίκη του αντίγραφου και η παράβλεψη της μήτρας που αναπαριστάνεται...»* Attali, Jacques: *Θόρυβοι – Δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*, μτφ. Ντενίζ Ανδριτσάνου, Εκδόσεις Κέδρος/Ράππα, Αθήνα 1987, σελ. 163 f.

Θα μπορούσαμε επομένως να πούμε πως η σύγχρονη τεχνολογία είναι σε θέση να υποκαταστήσει το δάσκαλο;

Σε πολλές περιπτώσεις ήδη το κάνει. Ιδιαίτερα για τους μαθητευόμενους σε όργανα περιορισμένης χρήσης όπως η πολιτική λύρα, το κανονάκι, η λάφτα κ. ά., οι οποίοι δεν βρίσκουν συχνά δάσκαλο στον τόπο διαμονής τους, η κάμερα αποτελεί βασικό μέσο εκμάθησης. Ο δάσκαλος μαγνητοσκοπείται κατά τη διάρκεια κάποιου σεμιναρίου ή λίγων ιδιαίτερων μαθημάτων, και τους επόμενους μήνες ο σπουδαστής μαθαίνει βλέποντας και ξαναβλέποντας το μαγνητοσκοπημένο υλικό, ανάλογα με το βαθμό αυτοπειθαρχίας του, καθώς ο χρόνος εκμάθησης και μελέτης καθορίζονται μόνο από τον ίδιο.

Σε χρήση της τεχνολογίας καταφεύγουν και οι μαθητές των τριών μουσικών στα καλοκαιρινά σεμινάρια που εκείνοι κάνουν στον ελλαδικό χώρο.

Ο Ευγένιος Βούλγαρης διδάσκει λόγια οθωμανική μουσική και ενορχήστρωση στο «Μουσικό Χωριό» του Πηλίου και στο «Μουσικό Εργαστήρι Λαβύρινθος» στο Χουδέτσι Πεδιάδος του νομού Ηρακλείου. Επίσης κάθε καλοκαίρι στο Χουδέτσι ο Derya Turkan και ο Σωκράτης Σινόπουλος πραγματοποιούν από κοινού εδώ και χρόνια (2004-2008) σεμινάρια πολιτικής λύρας.

Σ' αυτά τα σεμινάρια οι μαθητές ηχογραφούν και μαγνητοσκοπούν τα μαθήματα, πάντοτε εφόσον το επιτρέπει ο δάσκαλος. Προσωπικά μαγνητοσκοπήσα το σεμινάριο τους το καλοκαίρι του 2007 για λογαριασμό του ίδιου του εργαστηρίου, και στη συνέχεια το υλικό αντιγράφηκε σε DVD και προσφέρθηκε σε κάθε ενδιαφερόμενο μαθητή, σαν εργαλείο μελέτης. Υπήρξαν ωστόσο και δάσκαλοι που δεν δέχονταν ούτε την ηχογράφιση ούτε και τη μαγνητοσκόπηση, φοβούμενοι πως το υλικό τους θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί από κάποιους ανεξέλεγκτα (π.χ. να αναρτηθεί στο internet, συνοδευόμενο από τυχόν λάθη ή σχόλια της στιγμής, τα οποία δεν επιθυμούν να δημοσιοποιήσουν). Έτσι λοιπόν, ακόμα και η σήμερα λίγο ως πολύ αυτονόητη χρήση της τεχνολογίας μπορεί με τη σειρά της, και εξαιτίας του φόβου της κατάχρησης, να οδηγήσει πίσω σε έναν καθαρά προφορικό τρόπο διδασκαλίας, ο οποίος να στηρίζεται αποκλειστικά στην ταχύτητα με την οποία ο μαθητής αντιλαμβάνεται και απομνημονεύει, καθώς και στη μιμητική του ικανότητα.

3.3 Ένα όργανο, δύο τόποι, μια μουσική;

Ο Δ. Κιτσίκης, μεταφέροντας την άποψη του πατέρα του τουρκικού εθνικισμού Ziya Gökalp, θεωρεί το βυζαντινό πολιτισμό ως βάση του αραβικού, του περσικού και του τουρκικού πολιτισμού. Ο Gökalp αναφέρει πως ο Al Farabi⁶⁷ πήρε την ανατολική –δηλαδή τη βυζαντινή– μουσική των ανώτατων τάξεων και την προσάρμοσε για τους Άραβες. Στη συνέχεια αυτή διαδόθηκε στις ιθύνουσες τάξεις των Αράβων, των Περσών και των Τούρκων, αλλά δε μπόρεσε να εισδύσει στα βάθη των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων⁶⁸.

Ο Δ. Κιτσίκης προσθέτει ωστόσο πως στο επίπεδο των λαϊκών κυρίως στρωμάτων πραγματοποιήθηκε μια αλληλεπίδραση μεταξύ του ορθόδοξου Χριστιανισμού και του Ισλάμ, πράγμα που πιστοποιεί η ύπαρξη πολλών κοινών Αγίων. Ακόμα, όπως είναι φυσικό, οι τουρκικές λαϊκές παραδόσεις επεκτάθηκαν σε όλη την οθωμανική επικράτεια και αναμείχθηκαν με τις αντίστοιχες παραδόσεις των λαών της κάθε περιοχής⁶⁹.

Απεικόνιση αυτής της πολιτισμικής αλληλεπίδρασης σε λαϊκό επίπεδο αποτελούν, σύμφωνα πάντοτε με τον Δ. Κιτσίκη, οι κοινοί μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας λαϊκοί χοροί καρσιλαμάς (karsilama), τσιφτετέλι (ciftetelli), συρτό (sirtö) και χορός (hora), αλλά και άλλες μορφές λαϊκής πολιτισμικής έκφρασης, όπως ο Καραγκιόζης. Στη νεοσυσταθείσα Οθωμανική Αυτοκρατορία το βυζαντινό –«το παλιό»– στοιχείο παρέχει τη βάση πάνω στην οποία θα στηριχθεί το «νέο» διατηρώντας αφενός το κύρος του, και αφετέρου επιτρέποντας και ευνοώντας την εκατέρωθεν γονιμοποίηση. Πρόκειται για ένα από τα κυριότερα γνωρίσματα αυτού που αποκαλούμε παράδοση: η διαρκής (ανα)τροφοδότηση του υπάρχοντος υλικού με νέα στοιχεία, που αντικατοπτρίζουν όχι μόνο το πέρασμα του

⁶⁷ Ο Abu Nasr Al Farabi (870-950) θεωρούνταν από τους Άραβες ως «δεύτερος Δάσκαλος» μετά τον Αριστοτέλη. Υπήρξε ο πατέρας του αραβικού Νεοπλατωνισμού, ενσωματώνοντας ωστόσο στη φιλοσοφία του και αριστοτελικές απόψεις. Ο Rauf Yekta Bey θεωρεί τον Al Farabi Τούρκο, λύνοντας με αυτό τον τρόπο ένα από τα προβλήματα της πατρότητας της οθωμανικής μουσικής. **Μαυροειδής** 1999, σελ. 47.

⁶⁸ Από το βιβλίο του Gökalp *Οι βάσεις του Τουρκισμού (Turkculugun Esaslari)*, στο: **Κιτσίκης** 1988, σελ. 72.

⁶⁹ Αν αναλογιστεί κανείς πως η Οθωμανική Αυτοκρατορία τον καιρό της ακμής της (στο δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα) περιελάμβανε τα Βαλκάνια και την Ουγγαρία, τα παράλια γύρω από τον Εύξεινο Πόντο και κάποιες ακτές της Κασπίας Θάλασσας, το Ιράκ, τη Συρία, τις περισσότερες ακτές της Αραβικής Χερσονήσου και σχεδόν όλη τη Βόρεια Αφρική, και ότι όλα αυτά τα εδάφη αποτελούσαν την πάλαι ποτέ επικράτεια της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, είναι προφανές η πολιτισμική αλληλεπίδραση τόσο διαφορετικών, πλην όμως συγγενών μουσικών παραδόσεων. Βλ. Παράρτημα II, Χάρτες 1 και 2, σελ. 85-86.

χρόνου και των ανθρώπων από τους τόπους, αλλά και τις ιστορικές συνθήκες, οι οποίες διαρκώς μεταβάλλονται.

Για πολλούς είναι αποδεκτό πως «...αυτό που ονομάζουμε “ανατολική μουσική” είναι μια πολιτισμική κληρονομιά, οι απαρχές της οποίας εντοπίζονται στην αρχαία Ελλάδα και στην φυσική κλίμακα του Πυθαγόρα, επιβιώνει διαστηματικά μέσω των αρχαίων ελληνικών τρόπων ως την ύστερη αρχαιότητα, παραλαμβάνεται και αφομοιώνεται από την ορθόδοξη Ανατολική Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, η οποία το εξελίσσει κυρίως για πνευματική / εκκλησιαστική χρήση, το «δανείζει» στους Άραβες και τους Πέρσες και το κληρονομεί στους Οθωμανούς εποίκους⁷⁰». Η γενικευτική και γραμμική αυτή περιγραφή της υποτιθέμενης πορείας της μουσικής δε μπορεί να ικανοποιήσει, μεταξύ άλλων επειδή περιορίζεται στο διαστηματικό επίπεδο και δεν λαμβάνει καθόλου υπ’ όψη τις εντυπωσιακές συγγένειες αλλά και την εξαιρετική ποικιλομορφία σε επίπεδο ρυθμολογίας, μορφολογίας, οργανολογίας κ. ά⁷¹.

Σχεδόν καθ’ όλη τη διάρκεια ζωής της Αυτοκρατορίας τα μοναστήρια των μυστικιστικών ταγμάτων και ιδιαίτερα των Μεβλεβί Δερβίσηδων ήταν τόποι συνεύρεσης των πιο γνωστών μουσικών και ταυτόχρονα ένα είδος «μουσικών σχολών», όπου μπορούσε κανείς να διδαχτεί από αυτούς. Είναι χαρακτηριστικό ότι, σε αντίθεση με τις αντιλήψεις των θεωρητικών του 20^{ου} αιώνα περί πατρότητας της μουσικής, μέχρι την ίδρυση των εθνικών κρατών υπήρχε μια οικουμενική αντίληψη για την ιστορία της μουσικής. Η πολιτισμική προέλευση δεν ήταν ούτε πεδίο αντιπαράθεσης ούτε ουσιαστικό κριτήριο ταξινόμησης της μουσικής. Όπως σημειώνει ο Nedim Karakayali, «...η “εξέλιξη” των μουσικών οργάνων και ειδών έμοιαζε να συμβαίνει μέσα σε ένα σύμπαν όπου τα γεωγραφικά και πολιτισμικά σύνορα δεν αποτελούσαν σημαντικά εμπόδια⁷²». Κάτι ανάλογο ίσχυε στον άλλο χώρο εκτέλεσης και διάδοσης της λόγιας οθωμανικής μουσικής, το Παλάτι, το οποίο διατηρούσε «σχολή» μουσικής (meskhane), όπου φιλοξενούνταν μουσικοί, δάσκαλοι και μαθητευόμενοι, ο αριθμός των οποίων ποίκιλε φυσικά ανάλογα με το πόσο μουσικόφιλος

⁷⁰ Μαυροειδής 1999, σελ. 59.

⁷¹ Βλ. σχετικά και σελ. 26.

⁷² Karakayali, Nedim: *An Introduction to the History of Music Debates in Turkey*, στο: *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East* του Swedish Research Institute, Transactions Vol. 10, Routledge Curzon, London 2004 (Repr.), σελ. 126f.

ήταν ο εκάστοτε Σουλτάνος. Η εθνικότητα, η εθνοτική ομάδα, το χρώμα του δέρματος ή ακόμα και η θρησκεία των μουσικών φαίνεται πως δε γινόταν αφορμή για διακρίσεις⁷³.

Ένα από τα πεδία που προσφέρονται προς παρατήρηση, ανάλυση και εξαγωγή συμπερασμάτων σε ό,τι αφορά την «ηχητική τοπογραφία» της πολιτικής λύρας είναι το ρεπερτόριο. Και οι τρεις μουσικοί που εξετάζουμε επιλέγουν σαν υλικό διδασκαλίας των μακάμ το οθωμανικό ρεπερτόριο, που αποτελεί και ένα σημαντικό σημείο τομής μεταξύ τους.

Ο Derya Turkan, πέρα από τις όποιες του αναζητήσεις στις πειραματικές του συνεργασίες με μουσικούς εκτός του χώρου της λόγιας οθωμανικής μουσικής, αναγνωρίζει σαν βάση τόσο για την εκμάθηση της θεωρίας όσο και για το ύφος και τον αυτοσχεδιασμό ένα ευρύ ρεπερτόριο, που εκτείνεται από ανώνυμες συνθέσεις οι οποίες έχουν διασωθεί μέσω της καταγραφής τους, μέχρι σύγχρονα, από πλευράς τεχνικής πολύ πιο απαιτητικά έργα συνθετών της κλασικής τουρκικής μουσικής. Το ρεπερτόριο αυτό καλύπτει ένα χρονικό διάστημα πέντε ή και περισσότερων αιώνων, και οι δημιουργοί του ανήκαν σε διάφορες άλλες εθνοπολιτισμικές ομάδες -Άραβες, Αρμένιοι, Πέρσες, Ρωμιοί, Εβραίοι κ.ά. Εκπρόσωποι όλων αυτών των ομάδων συνέβαλαν σ' αυτό που αποκαλούμε λόγια οθωμανική μουσική και τα έργα τους αποτελούν σημαντικό κομμάτι στο σώμα του ρεπερτορίου που διδάσκεται σήμερα στους μαθητευόμενους όλων των οργάνων της κλασικής οθωμανικής ορχήστρας. Ωστόσο αυτό που ο Feldman αποκαλεί «λειτουργικό ρεπερτόριο της κλασικής οθωμανικής μουσικής», δηλαδή το ρεπερτόριο που παίζεται στις μέρες μας, αποτελείται κυρίως από συνθέσεις που δημιουργήθηκαν μεταξύ του τελευταίου τρίτου του 18^{ου} και των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα⁷⁴.

Αντίθετα ο Σωκράτης Σινόπουλος χρησιμοποιεί από την αρχή στα μαθήματά του κομμάτια τόσο του λόγιου οθωμανικού όσο και του πιο οικείου σε μας ελληνικού αστικού και τοπικού λαϊκού ρεπερτορίου. Ο ίδιος, εκτός από την χρόνια ενασχόλησή του με το οθωμανικό ρεπερτόριο και τη σπουδή της βυζαντινής μουσικής, έχει μελετήσει τις τεχνικές παιξίματος διάφορων άλλων λυρών (θρακιώτικη, δραμινή, καρπαθιώτικη, κρητική,

⁷³ **Ursula Reinhard:** *Turkey: An Overview*, στο: *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. 6, σελ. 770.

⁷⁴ **Feldman** 1996, σελ. 15.

ποντιακή) και υπήρξε συνεργάτης της Δόμνας Σαμίου και του Χρόνη Αηδονίδη για περίπου δέκα χρόνια, καταγράφοντας, ερμηνεύοντας, ενορχηστρώνοντας και ηχογραφώντας παραδοσιακά κομμάτια από διάφορες περιοχές της Ελλάδας και της Μικράς Ασίας⁷⁵. Ενώ δεν θεωρεί τον εαυτό του παραδοσιακό μουσικό με την επικρατούσα έννοια του όρου –ο οποίος στην Ελλάδα, ελλείψει λόγιας παράδοσης, ταυτίζεται με την ανώνυμη λαϊκή δημιουργία της υπαίθρου-, μπορεί ωστόσο να λειτουργήσει σαν τέτοιος, παίζοντας «στα όρια» αυτού που λέγεται «παράδοση» ή «επί μέρους παράδοση», π.χ. οθωμανική μουσική ή, με λίγη παραπάνω πίεση, και λαϊκά μικρασιάτικα κομμάτια. Ο ορισμός εξάλλου που ο ίδιος δίνει είναι σαφής: *«Για μένα, παραδοσιακός μουσικός είναι αυτός που καταξιώνεται σαν τέτοιος στην εποχή που ζει και που συμμετέχει ενεργά στην περαιτέρω εξέλιξη αυτού που λέμε παραδοσιακή μουσική, βάζοντας το δικό του λιθαράκι»*.

Γενικά όμως, αν αφεθεί ελεύθερος, θα παίζει με έναν τρόπο που θα στηρίζεται στον παραδοσιακό, αλλά με πολύ πιο σύγχρονο ήχο. Θα είναι ένας συνδυασμός πραγμάτων από όλες τις μουσικές που έχει παίζει κατά καιρούς. Δηλαδή λόγια οθωμανική, μικρασιάτικα, θρακιώτικα, κομμάτια άλλων παραδόσεων για τη μελέτη διαφορετικών τεχνικών τοξωτών οργάνων (π.χ. αζέρικη και πέρσικη kemancha) αλλά και συνθέσεις που απαιτούν πιο δυτικότροπο παίξιμο⁷⁶, ακόμα και ηλεκτρική / τζαζ (Iasis, Night Arc, Mode Plagal). Απ' όλα αυτά τα ακούσματα αντλεί το υλικό που δίνει κάθε φορά στο μαθητή προς μελέτη, ανάλογα πάντοτε με το επίπεδο στο οποίο βρίσκεται ο καθένας. Είναι χαρακτηριστικό το ότι κάθε φορά προετοιμάζει το επόμενο μάθημα εξ αρχής. Δεν διαθέτει κάποια συλλογή κομματιών από την οποία επιλέγει το τι θα διδάξει, ωστόσο δεν θα ήταν αντίθετος σε κάτι τέτοιο.

Ο Ευγένιος Βούλγαρης έχει μια διαφορετική και ιδιαίτερη πορεία στη μουσική σε σχέση με τους δύο παραπάνω λυράρηδες. Ξεκίνησε παίζοντας μπουζούκι σε ταβέρνες της Πάτρας, μετά μαντολίνο, από κει πέρασε στο ούτι, στη συνέχεια στο γυαυλί ταμπούρ και τέλος στην πολιτική λύρα. Παίζει ακόμα σάζι, ταρ, αφγάνικο ρεμπάμπ και τραγουδάει.

⁷⁵ Δηλώνει πως αισθάνεται λύπη γι' αυτό. Το αποδίδει στη φύση του οργάνου, οι περιορισμοί του οποίου δεν του επιτρέπουν να επιτελέσει τη λειτουργία του παραδοσιακού μουσικού, παίζοντας π.χ. σε ένα γλέντι. *«Ζηλεύω το Μαρινάκη και τον Οικονομίδη, που παίρνουν το καλοκαίρι τα νησιά μαζί με ένα λαούτο και όπου πάνε ξεσηκώνουν τον κόσμο και χορεύει...»* λέει χαρακτηριστικά.

⁷⁶ *«Για έναν τρίτο βέβαια αυτό εξακολουθεί να ακούγεται σαν παραδοσιακή μουσική, και μάλιστα ανατολίτικη, ειδικά αν ο ακροατής έχει και οπτική επαφή με τα όργανα»*.

Έχει μελετήσει δηλαδή πολλά διαφορετικά είδη και παραδόσεις. Υπήρξε ακόμη μαθητής του Χρίστου Τσιαμούλη στη βυζαντινή, στο ούτι και στο γυαυλί ταμπούρ, ενώ έκανε και μαθήματα με τον Fahrettin Cimenli και τον Murat Aydemir στην Πόλη. Όντας ο ίδιος μαθητής και ταυτόχρονα δάσκαλος σε πολλά σεμινάρια του «Λαβίρυνθου», αντιμετωπίζει τη διδασκαλία με έναν τρόπο ολιστικό, ο οποίος έχει σαν πρώτη προτεραιότητά του την ανάπτυξη της μουσικότητας του κάθε μαθητή ταυτόχρονα με την κατάκτηση της τεχνικής. Το ρεπερτόριο που δίνει στους μαθητές του προς μελέτη είναι πολύ ευρύ, και εκτείνεται από συνθέσεις της λόγιας οθωμανικής μουσικής, οι οποίες και αποτελούν αφορμές για τη διδασκαλία της βασικής θεωρίας πάνω στο όργανο -που είναι για κείνον τα μακάμ-, μέχρι θρακιώτικα, πολιτικά, σμυρναίικα και ρεμπέτικα, αλλά και λαϊκά τούρκικα κομμάτια. Όλα αυτά παράλληλα και σε συσχετισμό μεταξύ τους. Ο Ευγένιος Βούλγαρης όχι μόνο δεν ακολουθεί μια συγκεκριμένη, προδιαγεγραμμένη πορεία στο μάθημά του, αλλά αντίθετα επαναδιαπραγματεύεται την ύλη του διαρκώς, με βάση το ρυθμό αλλά και τον τρόπο πρόσληψης του κάθε μαθητή, καθώς και τα αντικείμενα μελέτης του ίδιου στο συγκεκριμένο χρονικό διάστημα. Μαζί με τον Βασίλη Βανταράκη έχει εκδώσει το βιβλίο *«Το Αστικό Λαϊκό Τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου – Σμυρνέικα και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα 1922-1940»*, μέρος των περιεχομένων του οποίου συγκαταλέγεται στο ρεπερτόριο που διδάσκει. Στο μάθημά του χρησιμοποιεί πολύ ηχογραφήσεις των κομματιών που κάθε φορά διδάσκει, έτσι ώστε ο μαθητής να έχει μια συνολική εντύπωση της μουσικής. Διδάσκει, θα μπορούσε κανείς να πει, προφορικά, αλλά δεν αρνείται καθόλου και τη βοήθεια της σύγχρονης τεχνολογίας.

Το λόγιο οθωμανικό ρεπερτόριο μοιάζει λοιπόν να αποτελεί σημείο συνάντησης μεταξύ των δασκάλων αλλά και των σπουδαστών των οργάνων της προφορικής παράδοσης της Ανατολικής Μεσογείου. Ο W. Feldmann αναφέρει χαρακτηριστικά το 1996: *«Φαίνεται πως το κοινό της λόγιας τουρκικής μουσικής σιγά σιγά διευρύνεται, όχι μόνο στην Τουρκία αλλά και στην Ελλάδα, όπου αρκετοί μουσικοί μελετούν σοβαρά την οθωμανική μουσική, ενώ πολλοί από αυτούς ταξιδεύουν ως την Κωνσταντινούπολη για να τη σπουδάσουν. Γι' αυτούς τους Έλληνες μουσικούς και για το κοινό τους η οθωμανική μουσική αποτελεί τη δική τους προνεωτερική (pre-modern) λόγια κοσμική μουσική παράδοση, και περήφανα τονίζουν*

το μεγάλο αριθμό των Οθωμανών μουσικών ελληνικής ή ελληνορθόδοξης προέλευσης, οι οποίοι έπαιζαν ουσιαστικό ρόλο στη διαμόρφωση της μουσικής του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα⁷⁷».

4. Ο DERYA TURKAN

Ο Derya Turkan είναι μαθητής του κορυφαίου τσελίστα, λυράρη και ταμπουρί İhsan Özgen. Διδάσκει και ο ίδιος πολίτικη λύρα εδώ και δέκα χρόνια περίπου, αναπαράγοντας το πρότυπο διδασκαλίας που έμαθε από το δικό του δάσκαλο, εμπλουτίζοντας ωστόσο το περιεχόμενο της διδασκαλίας αυτής με νέα στοιχεία τεχνικής, που αποκόμισε από την προσωπική του μελέτη και τη μακρόχρονη εμπειρία του ως μουσικός. Το δικό του μοντέλο βασίζεται σε ένα πρώτο χρονικό διάστημα εξοικείωσης με το όργανο – μεγάλη σημασία δίνεται στις θέσεις του αριστερού χεριού – και τη θεωρία της «κλασικής» (λόγιας) οθωμανικής μουσικής, διάστημα που κυμαίνεται μεταξύ ενός και τριών χρόνων, ανάλογα με την πρόοδο του μαθητή. Ακολουθεί η καθαυτή μελέτη του οργάνου. Ο δάσκαλος βοηθάει το μαθητή να αναπτύξει το δικό του ύφος αναλύοντας και μιμούμενος τον τρόπο που έπαιζαν οι παλιότεροι (μέσω των διάφορων σωζόμενων ηχογραφήσεων), πράγμα το οποίο προϋποθέτει, πέρα από τη μελέτη πάνω στο όργανο, και πολλές ώρες ακρόασης των παλιών δασκάλων καθημερινά. Ταυτόχρονα, με τα κομμάτια που διδάσκονται, όλα προερχόμενα από τη λόγια παράδοση, χτίζεται σιγά σιγά ένα ρεπερτόριο που επιτρέπει στον μαθητή να παίζει με άλλους. Στο τελευταίο στάδιο, μεγάλη σημασία δίνεται στη συνεργασία με άλλους μουσικούς, οι οποίοι θα μάθουν πολλά στο νέο μουσικό. Για τον Derya Turkan δεν έχει νόημα να παίζεις με τον οποιονδήποτε. Αν θέλει κανείς πραγματικά να προχωρήσει στη μουσική, θα πρέπει να συνεργάζεται – αλλά ακόμα και να εξασκείται – μόνο με τους πραγματικά καλούς οργανοπαίκτες⁷⁸.

Έχοντας ο ίδιος σπουδάσει το όργανο σε ένα ανώτατο κρατικό μουσικό ίδρυμα, στο Κονσερβατόριο Παραδοσιακής Μουσικής (Turk Musigi Devlet Konservatuari) του

⁷⁷ Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the early Ottoman Instrumental Repertoire*, VWB, Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996, σελ. 17.

⁷⁸ Από τη συνέντευξη στις 7.7.2008 στο μουσικό εργαστήριο «Λαβίρυθος» στο Χουδέτσι.

Istanbul Teknik Universitesi⁷⁹, στη διδακτική του μεθοδολογία λειτουργεί καθαρά σύμφωνα με την προφορική παράδοση, αρνούμενος επιπλέον να διδάξει σε κάποια μουσική σχολή ή πανεπιστήμιο. Θεωρεί ωστόσο απαραίτητη τη χρήση της παρτιτούρας (αφού ούτως ή άλλως οι παρτιτούρες στην οθωμανική μουσική αποτελούν απλούς μελωδικούς «οδηγούς» και δεν αποτυπώνουν τα εκφραστικά στοιχεία που χρησιμοποιούνται σε κάποια εκτέλεση), αλλά την αντιμετωπίζει σαν ένα καθαρά βοηθητικό μέσο το οποίο α) επιτρέπει στον μουσικό να «επικοινωνήσει» γρήγορα και εύκολα με άλλους μουσικούς (π.χ. σε μια ορχήστρα) και β) υποβοηθά τη μνήμη, η οποία συχνά αδυνατεί να συγκρατήσει τις περίπλοκες και συχνά μακροσκελείς συνθέσεις της λόγιας οθωμανικής μουσικής, αν και πολλοί μουσικοί αυτής της παράδοσης πιστεύουν πως υπάρχει μια ανάλογη σχέση ανάμεσα στη χρήση της παρτιτούρας και την εξασθένηση της μνήμης⁸⁰. Με την άποψη αυτή συμφωνεί και ο ίδιος, θεωρώντας καλύτερη μέθοδο εκμάθησης του ρεπερτορίου την παλιά καλή διδακτική διαδικασία κατά την οποία ο δάσκαλος τραγουδούσε το κομμάτι τόσες φορές όσες ήταν απαραίτητες για να το απομνημονεύσει ο μαθητής, παραδίδοντας συγχρόνως (αυτό σημαίνει κυριολεκτικά «παράδοση») και όλες τις εκφραστικές ιδιαιτερότητες που χαρακτηρίζουν την προσωπική και μοναδική εκτέλεση του ίδιου. Με αυτό τον τρόπο ο μαθητής μαθαίνει όχι μόνο το τεχνικό μέρος του κομματιού αλλά και το ύφος του⁸¹. Επιπλέον ο ίδιος αντιτίθεται στη χρήση ασκήσεων και γραπτών μεθόδων για όλα τα όργανα της κλασικής τουρκικής ορχήστρας, θεωρώντας την ύπαρξη ενός καλού δασκάλου απαραίτητη προϋπόθεση για την εκμάθηση της μουσικής, την οποία βλέπει σαν μια διαδικασία σταδιακής μύησης που απαιτεί μεγάλο βαθμό ωρίμανσης.

⁷⁹ Το συγκεκριμένο τμήμα ιδρύθηκε το 1974 από τον Yalcin Tura.

⁸⁰ Κατά την εποχή της μετάβασης από την προφορική στην εγγράμματη μετάδοση των ιδεών, το ζήτημα απασχόλησε έντονα τους Αρχαίους Έλληνες φιλόσοφους. Ο Χάρης Ράπτης αναφέρει χαρακτηριστικά: «*«Στον “Φαίδρο” ο Πλάτωνας υποστηρίζει ότι ο γραπτός λόγος οδηγεί ουσιαστικά σε εξασθένηση της μνήμης, καθώς η εμπιστοσύνη στη γραφή, δηλ. σε εξωτερικά σημάδια, επιφέρει παραμέληση του εσωτερικού της ψυχής Έτσι τελικά οι μαθητές θα νομίζουν ότι γνωρίζουν πολλά, έχοντας απλώς καταγράψει μια πληθώρα πληροφοριών, ενώ στην πραγματικότητα θα είναι ανίδεοι και δε θα έχουν γνώση που προκύπτει από την εσωτερική τριβή με τα πράγματα»*. Χάρης Ράπτης, εισήγηση στην Ημερίδα «*Προφορικότητες*», Σειρά: Τετράδια, ΤΛΠΜ, Άρτα 2007, σελ. 11.

⁸¹ Η εφαρμογή αυτής της διδακτικής διαδικασίας προϋποθέτει ένα στοιχείο, το οποίο την κάνει σχεδόν απαγορευτική στην εποχή μας: την ύπαρξη άφθονου χρόνου. Μοιάζει αφύσικο το να προσπαθεί να διδάξει κανείς με αυτόν τον τρόπο στον προκαθορισμένο χρόνο διάρκειας του μαθήματος.

Ο Derya Turkan διαφωνεί με τη λογική της δυτικού τύπου μεθοδολογίας, η οποία στηρίζεται στη μελέτη μικρών επιμέρους μελωδικών μονάδων (αντίστοιχων με τις ασκήσεις τεχνικής που εμπεριέχονται στις μεθόδους εκμάθησης οργάνων της κλασικής δυτικής ορχήστρας), που κάποια στιγμή καλούνται να χρησιμοποιηθούν σε μια ολοκληρωμένη σύνθεση. Αυτός ο τεμαχισμός είναι αντίθετος προς το πνεύμα του συγκεκριμένου μουσικού-πολιτισμικού πλαισίου, όπου η μουσική διδασκαλία δεν διακρίνει τάξεις και επίπεδα και δε μπαίνει σε καλούπια αναλυτικών προγραμμάτων και προκαθορισμένης διδακτέας ύλης, παρόλο που το όργανο αυτό διδάσκεται επί δεκαετίες σε μουσικά σχολεία και πανεπιστήμια της Τουρκίας. Επιπλέον, ο Derya⁸² καθιστά σαφές πως όταν μελετάς ένα όργανο μελετάς στην ουσία τη μουσική που θέλεις να παίζεις πάνω σ' αυτό. Τονίζει λοιπόν πως η μέθοδος διδασκαλίας του είναι απόλυτα συνδεδεμένη με τη μουσική που έχει ο ίδιος μελετήσει (δηλαδή από τη λόγια οθωμανική ως τη νεότερη κλασική τουρκική), η οποία και προσδιορίζει και την ταυτότητά του ως μουσικού. Σε σχετική ερώτηση απάντησε πως δεν θεωρεί τον εαυτό του παραδοσιακό (με την έννοια του λαϊκού), αλλά κλασικό μουσικό, συνεχιστή της λόγιας παράδοσης της χώρας του.

Ο τρόπος που προτιμάει να μαθαίνει ο ίδιος μια σύνθεση που δεν έχει ξανακούσει είναι: κάνει κατ' αρχήν σολφέζ για να βρει τις νότες, στη συνέχεια βρίσκει και ακούει εκτελέσεις από καλούς οργανοπαίκτες ή τραγουδιστές, το ξαναδιαβάζει, το ακούει ξανά, το ξαναδιαβάζει, το παίζει από την παρτιτούρα και τέλος το μαθαίνει απ' έξω και αρχίζει να μελετάει τις λεπτομέρειες. Η σύγκριση των διαφόρων εκτελέσεων – άλλη μια δυνατότητα που προσφέρει η σύγχρονη τεχνολογία- έχει σαν αποτέλεσμα την ελευθερία ως προς την υιοθέτηση μιας προσωπικής ερμηνείας. Ιδιαίτερα στα παλιότερα κομμάτια ο ερμηνευτής είχε –και έχει- πολύ μεγαλύτερη ελευθερία να προσθαφαιρέσει εκφραστικά πράγματα, αναλύσεις φράσεων κλπ. σε σχέση με τη σημερινή εποχή, όπου οι συνθέτες περιλαμβάνουν στις παρτιτούρες τους περισσότερες και πιο ακριβείς εκφραστικές οδηγίες, όπως και στη δυτική κλασική μουσική.

⁸² Ας μου συγχωρηθεί η –συχνή ομολογουμένως χρήση- των μικρών ονομάτων των μουσικών. Εξάλλου, επειδή και τα τρία είναι πολύ χαρακτηριστικά, έχει επικρατήσει μεταξύ των μαθητών τους να τους αποκαλούν έτσι.

4.1. Η τεχνική

Σε έναν αρχάριο ο Derya Turkan θα έδειχνε πρώτα πρώτα τον τρόπο με τον οποίο κρατάμε το δοξάρι και τη σωστή θέση του αριστερού χεριού (ο αντίχειρας να ακουμπάει πίσω από το κλειδί του γιεγκιά, αφήνοντας ένα κενό στο εσωτερικό του χεριού). Ο μαθητής αρκεί να παίζει μόνο τις ελεύθερες χορδές γιεγκιά – ραστ – νεβά.

Το δοξάρι

Τα πιο σημαντικά πράγματα για τον έλεγχο του δοξαριού τα έμαθε από τον δάσκαλό του Ihsan Ozgen. Αυτός επιτυγχάνεται με τη βοήθεια των παρακάτω ασκήσεων⁸³:

α. Χωρίζουμε το δοξάρι στα τέσσερα και παίζουμε όσο πιο αργά γίνεται σε ρυθμό 4/4, εκμεταλλευόμενοι όλη την έκταση του δοξαριού. Στη συνέχεια κάνουμε το ίδιο ακόμα πιο αργά, προσπαθώντας να πετύχουμε ενιαίο ήχο, χωρίς αυξομειώσεις και τριξίματα.

β. Κάνουμε το ίδιο όσο πιο σιγά (piano) γίνεται. Είναι πολύ δύσκολο να βγουν καθαρά αλλά ταυτόχρονα στην ίδια χαμηλή ένταση όλες οι νότες, ιδίως όταν παίζουμε μια ολόκληρη κλίμακα (π.χ. του Ραστ).

γ. Κάνουμε το ίδιο πάρα πολύ δυνατά. Είναι επίσης δύσκολο να διατηρήσουμε την ίδια ένταση. Εξίσου δύσκολο είναι να παίζει κανείς πολύ δυνατά στα ψηλά, όμως είναι μια πολύ καλή άσκηση.

δ. Εξασκούμε την εκφραστικότητα του δοξαριού παίζοντας πολύ δυνατά και μετά πολύ σιγά, αυξομειώνοντας την ένταση ακόμα και στην ίδια νότα, κάνοντας fade out κλπ.

Για τις αλλαγές του δοξαριού δεν χρησιμοποιεί κάποια ιδιαίτερη άσκηση. Πολύ χρήσιμη θεωρεί την πρακτική «νότα και δοξαριά» στη μύτη του δοξαριού, και το να παίζει κανείς τις μεγαλύτερης διάρκειας νότες στο κέντρο του δοξαριού και με όλο το δοξάρι. Στην κλασική μουσική δε χρειάζονται ασκήσεις για την ευελιξία του δοξαριού, γιατί τον πρωταρχικό ρόλο παίζει η μελωδία, σε αντίθεση με την κρητική μουσική ή στο ρεμπέτικο, όπου το ρυθμικό δοξάρι έχει πρωταρχικό ρόλο. Στις

⁸³ Χρησιμοποιώ εδώ το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο, γιατί αυτό δίνει την αίσθηση της ταυτόχρονης εκτέλεσης της άσκησης από το δάσκαλο και από το μαθητή. Το ίδιο υπονοείται και παρακάτω στο κείμενο, όπου υπάρχουν οι ανάλογες οδηγίες προς το νοητό μαθητή.

κλασικές συνθέσεις καλό είναι να αποφεύγονται οι συνεχείς επαναλήψεις της ίδιας κίνησης, ώστε το άκουσμα να έχει ενδιαφέρον.

Για την εξάσκηση στο γρήγορο παίξιμο ο Derya Turkan προτείνει στους μαθητές του να παίζουν πρώτα το κομμάτι πολύ αργά και χωρισμένο σε φράσεις, οι οποίες δουλεύονται ξεχωριστά. Δεν έχει νόημα το να προσπαθήσει κανείς να το παίξει ολόκληρο από την αρχή. Η ταχύτητα είναι κάτι που προκύπτει μέσα από τη μελέτη και τις συχνές επαναλήψεις.

Θεωρεί ωστόσο το αργό παίξιμο πιο δύσκολο, γιατί απαιτεί πολύ μεγαλύτερη τονική ακρίβεια απ' ό,τι το γρήγορο.

Οι 4 βασικές θέσεις στη λύρα

Πρώτη θέση

α. Το αριστερό χέρι τοποθετείται στην πρώτη θέση στη μεσαία χορδή (ραστ ανοιχτή -0-, δάχτυλο 1 στη ντουγκιά, δάχτυλο 2 στη σεγκιά, δάχτυλο 3 στην τσαργκιά και πάλι ανοιχτή τη χορδή νεβά, ολοκληρώνοντας το πεντάχορδο του Ραστ.

β. Κατεβάζουμε τον αντίχειρα για να μην «κλειδώσει» το χέρι, και παίζουμε το ίδιο στην ψηλή χορδή (νεβά 0, χουσεϊνί 1, εβίτς 2, γκερντανιγιέ 3).

γ. Στη συνέχεια παίζουμε ολόκληρη την κλίμακα του Ραστ, με ανοιχτή τη νεβά, και εντοπίζοντας το χαμήλωμα της έβδομης βαθμίδας στην κατάβαση (από εβίτς σε ατζέμ).

Δεύτερη θέση

Η δεύτερη θέση είναι ίδια με την πρώτη (α), με την προσθήκη του 4^{ου} δαχτύλου για τη βαθμίδα νεβά (αντί της ανοιχτής). Σημαντικό είναι να μην σηκώνονται τα δάχτυλα, αλλά το καθένα να προστίθεται στο προηγούμενο –ή να αφαιρείται κατά το δυνατόν στην κατάβαση.

Το ίδιο γίνεται και στη χορδή γιεγκιά, όπως ακριβώς και στην ψηλή χορδή νεβά.

Τρίτη θέση

Εδώ παίζουμε πάλι Ραστ ξεκινώντας από την ανοιχτή ραστ, ντουγκιά με 1^ο, σεγκιά με 2^ο, τσαργκιά με 3^ο, νεβά επίσης με 3^ο και χουσεϊνί με 4^ο, ενώ συνεχίζουμε την κλίμακα του Ραστ στην ψηλή χορδή παίζοντας το εβίτς με 2^ο και το γκερντανιγιέ με 3^ο δάχτυλο. Η χρήση του 3^{ου} δαχτύλου και για τις δυο νότες διευκολύνει τόσο στην περαιτέρω ανάβαση όσο και στην εκτέλεση ποικιλμάτων όπως αποτζιατούρες, τρίλιες κλπ, οι οποίες γίνονται με το ελεύθερο 4^ο δάχτυλο. Η επιστροφή στη μεσαία χορδή και στην βάση ραστ γίνεται με 3^ο (νεβά), 3^ο (τσαργκιά), 2^ο (σεγκιά) και 1^ο (ντουγκιά).

Η αλλαγή βαθμίδας μπορεί να γίνει και με το 1^ο δάχτυλο (δηλ. 3^ο νεβά, 2^ο τσαργκιά, 1^ο σεγκιά και ντουγκιά), αλλά αυτή είναι μια πολύ δύσκολη αλλαγή. Στην ανάβαση μπορούμε να αλλάξουμε και με το 2^ο. Γενικός κανόνας είναι πως κάνουμε ό,τι μας είναι ευκολότερο. Ο ίδιος, έχοντας δοκιμάσει όλες τις θέσεις, προτιμάει να κάνει τις αλλαγές με το 3^ο. Το 4^ο δάχτυλο θεωρεί πως είναι το πιο δύσκολο σε όλα τα έγχορδα όργανα γιατί είναι το πιο αδύναμο. Στο διάστημα σεγκιά – ντουγκιά είναι πολύ δύσκολο να γίνει αλλαγή με το 1^ο, γιατί η απόσταση τόνου που χωρίζει τις δυο βαθμίδες είναι πολύ μεγάλη για να μπορέσει να γίνει μια μετακίνηση ακριβείας.

Από το δάσκαλό του ο Derya έμαθε πως στην αρχή πρέπει να παίζει κανείς τις πιο εύκολες θέσεις, και από ένα επίπεδο και πάνω μπορεί να αποπειραθεί και τις πιο δύσκολες αλλαγές όπως η παραπάνω. Μεγάλη σημασία επίσης δίνει στην αποφυγή των ανοιχτών χορδών γιατί δεν ακούγονται καλά – άποψη που δεν συμμερίζεται π.χ. ο Σωκράτης Σινόπουλος, ο οποίος συχνά χρησιμοποιεί τις ανοιχτές χορδές σαν ισοκράτες, ιδιαίτερα στο πιο λαϊκό ρεπερτόριο. Για τον Derya τα κλεισίματα και οι καταλήξεις φράσεων πρέπει οπωσδήποτε να γίνονται σε κλειστή θέση, γιατί αυτό επιτρέπει μεγαλύτερη εκφραστικότητα (γκλίσσάντο, βιμπράτο κλπ).

Άλλες θέσεις

α. (Μεσαία χορδή) ντουγκιά 1^ο, σεγκιά 2^ο, τσαργκιά 2^ο, νεβά 3^ο, (ψηλή χορδή) χουσεϊνί 1^ο, εβίτς 2^ο, γκερντανιγιέ 3^ο, μουχαγιέρ 4^ο.

β. (Μεσαία χορδή) ντουγκιά 1^ο, σεγκιά 2^ο, τσαργκιά 3^ο, νεβά 4^ο, (ψηλή χορδή) χουσεϊνί 2^ο, εβίτς 3^ο, γκερντανιγιέ 4^ο.

Αυτές τις θέσεις τις έχει βρει μόνος του, ψάχνοντας τον ήχο του. Από το δάσκαλό του διδάχτηκε τις 4 πρώτες.

Σχετικά με τις αλλαγές θέσεων ισχύει για τον Derya ο γενικός κανόνας: Πρέπει κανείς να τα μάθει όλα, και στη συνέχεια να αποφασίσει τι θα χρησιμοποιήσει. Είναι δεκτός και σεβαστός οποιοσδήποτε τρόπος παράγει με όσο γίνεται λιγότερη δυσκολία το επιθυμητό αποτέλεσμα.

Η μετακίνηση

Ο Derya Turkan διεκδικεί την πατρότητα της μετακίνησης: Ανοιχτή νεβρά, γκλισάντο στο τίζ σεγκιά και μετακίνηση σε μουχαγιέρ με 4^ο δάχτυλο. Επειδή το φυσικό ημιτόνιο στην τούρκικη μουσική είναι πολύ μικρό (4/9 του τόνου) το παίζει σχεδόν πάντα με μετακίνηση, τραβώντας προς τα κάτω ή προς τα πάνω ολόκληρο το χέρι και όχι τα δάχτυλα ένα ένα. Το ίδιο μπορεί να γίνει και με αποτζιατούρες, ξεκινώντας από το 3^ο δάχτυλο στην πιο ψηλή βαθμίδα και χρησιμοποιώντας το 4^ο δάχτυλο σα μπαλαντέρ.

Ανακάλυψε αυτές τις νέες δυνατότητες μελετώντας το ύφος των νεϊζέν, έχοντας πάντοτε σαν στόχο του το συνεχόμενο παίξιμο. Είναι σημαντικό να γίνεται (σε συγκεκριμένα πάντοτε σημεία), θα πρέπει ωστόσο να αποφεύγει κανείς να παίζει πολλές συνεχόμενες νότες με το ίδιο δάχτυλο, γιατί τότε ο ήχος «κολλάει», και δεν αναδεικνύονται οι μελωδικές φράσεις.

Η μπάσα χορδή

Τη μπάσα χορδή τη χρησιμοποιεί πολλές φορές σαν μονόχορδο, ανεβαίνοντας μέχρι και το τσαργκιά. Αυτό το συνιστά ιδιαίτερα στις περιπτώσεις που δεν διαθέτει κανείς καλό όργανο ή καλές χορδές.

Πολλοί μουσικοί αποφεύγουν τη μπάσα χορδή λόγω του διαφορετικού της ηχοχρώματος⁸⁴. Ο ίδιος τη λατρεύει. Χρησιμοποιεί soft χορδές (έντερο με περιέλιξη μετάλλου) και παίζει απαλά, γιατί το κούρδισμα είναι πολύ δύσκολο εκεί.

⁸⁴ Για τη γιεγκιά χρησιμοποιείται η χορδή Σολ του βιολιού, ενώ για τις άλλες δύο οι Τούρκοι χρησιμοποιούν χορδές από φυσικό έντερο ή πλαστικές, από το καλώδιο με το οποίο πλέκεται η επιφάνεια κρούσης της ρακέτας του τένις. Αντίθετα στην Ελλάδα, με πρώτο διδάξαντα το Σωκράτη Σινόπουλο, χρησιμοποιούνται

Ασκήσεις για την ομαλή αλλαγή θέσεων

α. Πάμε με το 1^ο δάχτυλο στο μουχαγιέρ και από κει και πέρα ανεβαίνουμε ένα ένα δάχτυλο ως το τιζ νεβά (άνω οκτάβα του νεβά).

β. Με το πρώτο δάχτυλο στο γκερντανιγιέ ανεβαίνουμε με μετακίνηση του 3^{ου} από το τιζ σεγκιά στο τιζ τσαργκιά και με 4^ο στο τιζ νεβά.

γ. Πηγαίνουμε κατ' ευθείαν ψηλά στο τιζ νεβά, κάνοντας μικρό γκλίσάντο με το 4^ο δάχτυλο για να κουρδίσουμε ακριβώς, παίρνοντας έτσι την ψηλότερη θέση. Κατεβαίνουμε από κει στο γκερντανιγιέ με 1^ο, και πάμε στη μεσαία χορδή για να παίζουμε το εβίτς με 3^ο, το χουσεϊνί με 2^ο και το νεβά με 1^ο. Αν θέλουμε να παίζουμε ατζέμ αντί για εβίτς, πάμε στη μεσαία χορδή με 2^ο στο ατζέμ, 2^ο στο χουσεϊνί και 1^ο στο νεβά.

4.2. Τα ποικίλματα

Ο Derya Turkan είναι της άποψης ότι τα όποια ποικίλματα θα πρέπει να διδάσκονται σε δεύτερη φάση, αφού προηγουμένως ο μαθητής κατακτήσει το κούρδισμα, παίζοντας αρχικά λιτά και μόνο καθαρές νότες. Αφού τα μάθει καλά και τα μελετήσει, μπορεί μετά να τα προσθέσει όπου θέλει, σύμφωνα με το δικό του αισθητικό κριτήριο και τις απαιτήσεις του κομματιού. Ακολουθεί μια λεπτομερής περιγραφή των ποικιλμάτων, τα οποία είναι κοινά και στους τρεις μουσικούς, επομένως θα αναλυθούν μόνο μία φορά. Τα ποικίλματα αυτά είναι:

Το βιμπράτο

Όπως σε όλα τα έγχορδα όργανα το βιμπράτο δημιουργείται αν παίζουμε πρώτα μια σταθερή νότα, και στη συνέχεια κάνουμε «κύματα» με το ίδιο δάχτυλο φτάνοντας ως την επόμενη νότα, η οποία είναι συνήθως ημιτόνιο. Ξεκινάμε με μεγάλα κύματα στη μέση περίπου του δοξαριού, και αλλάζουμε δοξάρια καθώς τα κύματα μικραίνουν, προχωρώντας προς την άκρη του. Υπάρχουν διάφορα είδη

για τη μεσαία και την ψηλή χορδή η Λα και η Ρε του τσέλου, οι οποίες έχουν αισθητά μεγαλύτερη διάμετρο. Και στις δύο παραλλαγές προκύπτουν σημαντικές διαφορές στον ήχο μεταξύ μεσαίας/ψηλής και μπάσας χορδής, η εξομάλυνση των οποίων αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα προβλήματα προς επίλυση κατά τη διάρκεια του παιξίματος.

βιμπράτου, όπως το βιμπράτο στο οποίο κάνουμε ένα μόνο κύμα, ανεβαίνοντας στην επόμενη νότα και επιστρέφοντας στη βασική με το ίδιο δάχτυλο (π.χ. ντουγκιά-σεγκιά-ντουγκιά), ή το βιμπράτο με μέτρια, σχεδόν ίσης διάρκειας κύματα, όπως στο βιολί. Ο Derya προτιμά αυτόν τον τελευταίο τύπο, δηλαδή τη χρήση μικρών κυμάτων σε πολλές νότες, ο οποίος κάνει το παίξιμο πιο νευρικό και θυμίζει το ύφος του Tanburi Cemil Bey. Επίσης κάποιες φορές κάνει και στις ανοιχτές χορδές ένα μικρό βιμπράτο ακουμπώντας απαλά και φευγαλέα το πρώτο δάχτυλο.

Το γκλισάντο ή γλίστρημα

Το γκλισάντο συγκαταλέγεται στα στολίδια που χρησιμοποιούνται περισσότερο στην τεχνική της πολιτικής λύρας, συμβάλλοντας αποφασιστικά στη δημιουργία του χαρακτηριστικού ακούσματος των συνεχόμενων φθόγγων. Σύμφωνα με τον Derya θα πρέπει να χρησιμοποιείται με φειδώ, γιατί διαφορετικά το παίξιμο κινδυνεύει να γίνει μονότονο και υπερβολικά λυρικό. Γι' αυτό και είναι καλό να αποφεύγουμε να παίζουμε πολλές νότες με το ίδιο δάχτυλο. Το γκλισάντο γίνεται με γλίστρημα του δαχτύλου που ξεκινάει από την προηγούμενη νότα (τόνο ή ημιτόνιο), για να φτάσει να κουρδίσει στη νότα που θέλει, χωρίς η πρώτη να λαμβάνεται υπ' όψη στον τονισμό. Ανάλογα με την ταχύτητα του κομματιού ή του ταξιμιού, ακούγεται περισσότερο ή λιγότερο και το ξεκίνημά του. Στην ψηλότερη οκτάβα π.χ., όπου παίζονται συνήθως πιο γρήγορες φράσεις, το γκλισάντο καλό είναι να περιορίζεται στο προηγούμενο ημιτόνιο. Το γκλισάντο είναι ένας εύκολος τρόπος να κουρδίσει κανείς στις δύσκολες θέσεις του οργάνου, και μπορεί να γίνει ακόμα και με 4^ο δάχτυλο (π.χ. στην τίζ νεβά), τεχνική που προτιμά ιδιαίτερα ο Derya Turkan.

Οι αποτζιατούρες

Σύμφωνα με τον Derya, αποτζιατούρες ονομάζονται τα συμπληρώματα που μπορεί να πάρει μια νότα, και τα οποία δεν έχουν ρυθμική αξία. Γίνονται συνήθως με το επόμενο δάχτυλο από εκείνο με το οποίο θα παίζουμε τη βασική νότα, και σχηματίζουν μια κατάληξη συνήθως μετέωρη, έναν μικρό απόηχο ή γύρισμα στη νότα που θέλουμε να ακουστεί. Η αποτζιατούρα μπορεί να σχηματιστεί σε διάστημα ημιτονίου, τόνου, μικρής και μεγάλης τρίτης, ακόμα και τέταρτης, με το επόμενο ή και το μεθεπόμενο δάχτυλο (1^ο-3^ο, 2^ο-4^ο). Μπορούν να χρησιμοποιηθούν

πολλές αποτζιατούρες συνεχόμενα, ακόμα και για να ανεβοκατεβούμε μια κλίμακα. Μπορούν να γίνουν αποτζιατούρες στο ίδιο δοξάρι ή με αλλαγή δοξαριού σε κάθε σταθερή νότα (η αποτζιατούρα ακολουθεί). Συχνά η δυνατότητα της αποτζιατούρας είναι που επιβάλλει τη χρήση του 3^{ου} δαχτύλου σαν κορυφή ενός 4χόρδου ή 5χόρδου, ώστε το 4^ο δάχτυλο να μένει ελεύθερο.

Οι τρίλιες

Τρίλιες ονομάζονται οι μικρές νότες, οι οποίες χρησιμοποιούνται για να αναλύσουν ή να σχολιάσουν μια μουσική φράση ή και μια νότα. Υπάρχουν πολλά διαφορετικά είδη (π.χ. 1-2-1, 2-1-2, 3-2-1-2 κλπ). Στο τούρκικο ύφος προτιμώνται οι τρίλιες με 3^ο και 4^ο δάχτυλο.

4.3. Τα κουρδίσματα

Στην τουρκική σημειογραφία έχει επικρατήσει η νότα ραστ να γράφεται σαν σολ στο πεντάγραμμα. Τα όργανα της λόγιας οθωμανικής ορχήστρας όμως χρησιμοποιούν διαφορετικά κουρδίσματα, ανάλογα με την έκταση του καθενός. Το πιο διαδεδομένο για την πολιτική λύρα είναι το κούρδισμα Bolahenk, σύμφωνα με το οποίο το ραστ αντιστοιχεί στη ρε της δυτικής μουσικής. Άλλα κουρδίσματα είναι το Supurde (ραστ από ντο), το Kiz (ραστ από λα) και το Mansur (ραστ από σολ). Όταν στην ορχήστρα υπάρχει νέι παίζουν συνήθως Kiz (η απουσία του προσαγωγέα εξαναγκάζει στη χρήση της ανοιχτής νεβά ή γιεγκιά), το οποίο είναι και το πιο συνηθισμένο μέγεθος νέι. Όταν στην ορχήστρα συμμετέχουν τραγουδιστές χρησιμοποιούνται όλα τα κουρδίσματα, ανάλογα με την έκταση του καθενός. Παλιότερα όλοι τραγουδούσαν σε Mansur (ραστ =σόλ), και μάλιστα στην ψηλή οκτάβα. Τώρα κάτι τέτοιο είναι δυνατόν μόνο στη χαμηλή οκτάβα⁸⁵. Ο Derya προτιμάει το κούρδισμα Supurde γιατί θεωρεί πως ακούγεται καλύτερα.

⁸⁵ «Παλιότερα οι τραγουδιστές είχαν έκταση από το μεσαίο σολ (3^ο δάχτυλο στη μεσαία χορδή) μέχρι και το σολ της ψηλής οκτάβας. Τώρα όμως έχει αλλάξει η νοοτροπία και οι σημερινοί τραγουδιστές δε μελετούν ώστε να μπορέσουν να τραγουδήσουν ψηλά. Όταν τραγουδάς σε τόσο χαμηλή βάση η μουσική χάνεται...» Συνέντευξη του Derya Turkan στις 6.7.2008 στο Χουδέτσι. Ακόμη, σχετικά με κάποιες σύγχρονες προτάσεις για την κατάρτιση των διαφορετικών κουρδισμάτων και την υιοθέτηση ενός κοινού κουρδίσματος, αντίστοιχου με αυτό της δυτικής μουσικής, βλ. σημ. 13.

4.4. Το ύφος

Με τον όρο ύφος (style), ο Derya Turkan εννοεί έναν καθορισμένο (παλιό, κλασικό, μοντέρνο) ή όχι τρόπο παιξίματος.

Στα δυο πρώτα χρόνια διδάσκει το «απλό στυλ». Δηλαδή θέσεις, χειρισμός του δοξαριού, νότες, στολίδια. Στη συνέχεια «.. αν θέλεις να παίζεις καλό ύφος, δηλαδή κλασικό ύφος, πρέπει να ακούσεις τους παλιούς». Ο ίδιος άκουγε παλιούς τραγουδιστές (hafiz) και μελέτησε το φωνητικό στυλ, καθώς θεωρεί πως η πολιτική λύρα «τραγουδάει» τη μελωδία με τον ίδιο τρόπο όπως και η ανθρώπινη φωνή.

Για να μπορέσει κανείς να παίζει το κλασικό οθωμανικό στυλ πρέπει να ακολουθήσει την αρχή: ακρόαση και στη συνέχεια μίμηση με το όργανο. Αυτό είναι το δικό του σύστημα, το οποίο είναι το ίδιο όπως και πριν από 200 χρόνια⁸⁶, γιατί καθώς λέει «μέχρι πρότινος δεν υπήρχαν μέθοδοι για την εκμάθηση του οργάνου».

Μετά από αρκετή ακρόαση και πολλή μελέτη κατά μόνας, ο Derya συνιστά το στάδιο της εφαρμογής: ο μαθητής πρέπει να αρχίσει να εξασκείται με άλλους, γιατί τότε αρχίζει ουσιαστικά η μουσική διαδικασία.

«Τώρα στην Τουρκία χρησιμοποιούν μεθόδους για την εκμάθηση της λύρας, οι οποίες περιλαμβάνουν ασκήσεις δυτικού τύπου και βιβλία. Αυτή η μουσική δε μαθαίνεται όπως η δυτική», δηλαδή με ασκήσεις καθαρά τεχνικής φύσεως που περιλαμβάνουν μικρά μελωδικά σχήματα τα οποία εκτελούνται διαδοχικά σε όλη την έκταση του οργάνου, και τα οποία κάποια στιγμή ίσως χρειαστούν σε κάποιο κομμάτι.

«Όλα όσα χρειάζεται κανείς είναι μέσα στο κομμάτι. Το αναλύεις ακούγοντας και το παίζεις μιμούμενος, όχι με ασκήσεις. Αυτή είναι και η διαφορά μεταξύ γραπτής και προφορικής παράδοσης». Η στάση του Derya απέναντι στο ζήτημα της προφορικότητας γίνεται στο σημείο αυτό παραπάνω από σαφής: η προφορική παράδοση είναι ακουστική, η γραπτή είναι οπτική. Η πρώτη αντικατοπτρίζει τη λειτουργία της φωνής, η δεύτερη του εγκεφάλου.

⁸⁶ Πρόκειται για υπερβολή, γιατί πριν από 200 χρόνια η πολιτική λύρα δεν αποτελούσε μέρος της οθωμανικής ορχήστρας. Με αυτή την παρατήρηση θέλει να τονίσει τη συνέχεια της συγκεκριμένης διδακτικής παράδοσης.

Η πρώτη είναι πάντοτε ρευστή, μεταμορφώνεται και εξελίσσεται, ενώ η δεύτερη παραμένει αναλλοίωτη και σταθερή. Scripta manent.

«Χρειάζονται οι νότες, αλλά δε φτάνουν. Είναι όπως το κολύμπι: δε μαθαίνεται από τα βιβλία. Πρέπει να μπεις μέσα στο νερό και να κολυμπήσεις. Πρέπει να παίζεις μπροστά σε κοινό, και πάντοτε με καλούς συμπαίκτες. Πρέπει να χρησιμοποιείς στην πράξη ό,τι μαθαίνεις.»

Ο ίδιος για πολλά χρόνια έπαιζε μιμούμενος τον Tanburi Cemil Bey, το ύφος του οποίου είχε μελετήσει για καιρό, καθώς και το ύφος διάφορων hafiz, τραγουδιστών των gazel. Όμως το κοινό ζητούσε απ' αυτόν να βρει το δικό του, προσωπικό ύφος, και έτσι έκανε μια μίξη διαφόρων στυλ παιξίματος, συνδυάζοντάς τα με το δικό του τρόπο. Ακόμα, μελέτησε το ιδιαίτερο στυλ του Αλέκου Μπατζανού και του Λάμπρου Λεονταρίδη. Ο δάσκαλός του Ihsan Ozgen θαύμαζε περισσότερο τον Παράσχο Λεονταρίδη. Για τον ίδιο τον Derya Turkan, ο καλύτερος τεχνικά και με το πιο δυνατό συναίσθημα ήταν ο Αλέκος Μπατζανός.

Ο Derya Turkan συνδέει το ρεπερτόριο και το ύφος με έναν ενδιαφέροντα τρόπο: Λέει πως πρώτα πρέπει να μελετήσει και να παίζει κανείς τη μουσική του τόπου του, να μάθει τη δική του κουλτούρα. Αν δεν το κάνει, δε μπορεί να παίζει καλά καμιά άλλη μουσική κουλτούρα. Για τους Έλληνες λυράρηδες λέει πως είναι πολύ δύσκολο να παίζουν οθωμανική μουσική γιατί δεν ακούγεται καθόλου στο πολιτισμικό τους περιβάλλον, όμως θεωρεί πως η μελέτη της βυζαντινής μουσικής, η οποία μοιάζει πάρα πολύ με την οθωμανική, μπορεί να καλύψει αυτό το κενό. Ακόμα, τονίζει ότι στο παλιό ρεμπέτικο (δηλ. στο σμυρνέϊκο) συναντά κανείς την οθωμανική μουσική. Αλλά δε χρειάζεται να είναι κανείς γνώστης των μακάμ αν θέλει να παίζει το λαϊκό ρεπερτόριο.

4.5. Ο αυτοσχεδιασμός

Ο αυτοσχεδιασμός, ο οποίος στην κλασική τούρκικη μουσική ονομάζεται ταξίμι (taksim), εμφανίζεται σαν όρος ήδη σε γραπτές πηγές των αρχών του 17^{ου} αιώνα. Περιγράφει μια αυτοσχεδιαστική μελωδία σε μη μετρικό, ρευστό ρυθμό, η οποία μπορεί να εκτελείται είτε φωνητικά είτε οργανικά. Το ταξίμι, όπως γίνεται αντιληπτό από την τουρκική και την

αραβική παράδοση, ορίζεται από τέσσερα βασικά χαρακτηριστικά: 1) έναν αυτοσχεδιασμό ο οποίος αποκλείει τη χρήση έτοιμων μελωδικών μοντέλων, 2) συγκεκριμένα ρυθμικά ιδιώματα στα πλαίσια ενός γενικά ρευστού ρυθμού, 3) κωδικοποιημένη μελωδική εξέλιξη (seyir) και 4) μετατροπές των μακάμ⁸⁷.

Ωστόσο, η μακροχρόνια εξάσκηση πάνω σε χαρακτηριστικές για το κάθε μακάμ μελωδικές φράσεις αποτελεί χρήσιμο εργαλείο, το οποίο ο κάθε μουσικός εξελίσσει και παραλλάσσει ανάλογα με τις ικανότητες και την αισθητική του, και το οποίο εγγυάται πολλές φορές και την αναγνωρισιμότητα ενός μακάμ..

Για τον Derya, όπως και για όλους τους κλασικούς μουσικούς στην Τουρκία, το ταξίμι αντιμετωπίζεται σαν ένα ξεχωριστό μουσικό είδος, που συμπυκνώνει τον απώτερο σκοπό της όλης μουσικής εκπαίδευσης και συχνά γίνεται αφορμή άμεσης καταξίωσης ενός μουσικού⁸⁸, αφού εκεί έχει τη δυνατότητα να διακριθεί, επιδεικνύοντας τη δημιουργικότητα και τις θεωρητικές του γνώσεις. Όσο καλά κι αν εκτελεί ένας μουσικός το ρεπερτόριο, δε μπορεί να θεωρηθεί πραγματικά αξιόλογος αν δεν είναι σε θέση να παράγει ο ίδιος σχετικά αυθόρμητα πρωτότυπες μελωδίες και θέματα. Όπως παρατηρεί και ο Karl Signell, «..κάθε αυτοσχεδιασμός ενός master μουσικού φανερώνει τη γνώση και αντίληψη των μακάμ και του ρεπερτορίου τους, τη διάθεσή του τη στιγμή της δημιουργίας, την προσωπικότητά του, τη δεξιοτεχνία του και τη μουσική του ευφυΐα»⁸⁹.

⁸⁷ **Walter Feldman:** *Ottoman Turkish Music: Genre and Form*, στο: *The Garland Encyclopedia of World Music*, Routledge Press, NY & London 2002, σελ. 121. Ακόμα: «Το ταξίμι έδωσε στους μουσικούς την ευκαιρία να πειραματιστούν με μετακινήσεις και μετατροπές μακαμιών». Ibid, σελ. 122.

⁸⁸ Το παρακάτω απόσπασμα είναι χαρακτηριστικό για την ταχύτητα με την οποία μπορεί να αναγνωριστεί ένας μουσικός από τους συναδέλφους του στην Τουρκία.

«Ο κόσμος της μουσικής λειτουργεί με ένα μυστικό τρόπο.. πιο μυστικά κι από το FBI, τη CIA και τη MOSAD... Αν κάνεις μουσική στην Κωνσταντινούπολη ή κάπου στο Ελαζίκ, στην Άγκυρα ή το Ικόνιο, εγώ θα μάθω πριν από σένα αν ήσουν καλός ή κακός.. Πώς γίνεται αυτό δεν ξέρω.. Αλλά εμείς πάντα το γνωρίζουμε.. Αν για παράδειγμα υπάρχει σε οποιοδήποτε σημείο ένας καλός μουσικός, εμείς θα το ξέρουμε...» **Παναγιώτης Πούλος:** *Εν-τόπιοι μουσικοί: ο ρόλος της τουρκικής ραδιοφωνίας στη διαπραγμάτευση των σχέσεων μεταξύ κέντρου και περιφέρειας*, στο: *Μουσική, Ηχος και Τόπος-Τα κείμενα, Σειρά: Τετράδια No 1*, Εκδόσεις ΤΛΠΜ, Άρτα 2006, σελ. 9.

⁸⁹ **Karl Signell:** *Contemporary Turkish Makam Practice*, στο: *The Garland Encyclopedia of World Music Vol. 6*, Routledge Press, NY & London 2002. Σελ. 56.

5. Ο ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΣΙΝΟΠΟΥΛΟΣ

Ο Σωκράτης Σινόπουλος έχει συνδέσει το όνομά του με την πολιτική λύρα στη νεότερη Ελλάδα, μιας και υπήρξε ο πρώτος λυράρης που εμφανίστηκε στα ελληνικά μουσικά πράγματα μετά το Λάμπρο Λεονταρίδη. Από την τελευταία εμφάνιση του Λεονταρίδη στην ελληνική δισκογραφία ⁹⁰ ως την πρώτη εμφάνιση του Σινόπουλου το 1991 μεσολάβησαν σχεδόν 55 χρόνια, αρκετά ώστε το όργανο να εξαφανιστεί από την ελληνική επικράτεια –από το τέλος της ακμής του σμυρνέικου και μετά - και να «επανεισαχθεί» από τον Ross Daly στα μέσα της δεκαετίας του 1980 ως όργανο της οθωμανικής μουσικής παράδοσης, το οποίο ακουγόταν πια σε συναυλίες και όχι σε νυχτερινά κέντρα. Ο πρώτος μαθητής του Ross Daly στην πολιτική λύρα ήταν ο Σινόπουλος, ο οποίος είχε ήδη (μα)θητεύσει στην παραδοσιακή μουσική ⁹¹ και ήταν εξοικειωμένος με τα τροπικά ακούσματα της βορειοανατολικής Μεσογείου.

Από πολύ νεαρή ηλικία επέλεξε να ασχοληθεί με το όργανο για καθαρά αισθητικούς λόγους – μετά από την πρώτη συναυλία του συγκροτήματος «Βόσπορος» στην Ελλάδα, η οποία πραγματοποιήθηκε στο θέατρο «ΠΑΛΛΑΣ» το 1986 και είχε σημαντικό αντίκτυπο στα μουσικά πράγματα της χώρας, ξυπνώντας το ενδιαφέρον μιας ολόκληρης γενιάς νεαρών μουσικών.

Ο Σωκράτης Σινόπουλος διδάσκει εδώ και περίπου 18 χρόνια. Η πρώτη του διδακτική εμπειρία ήταν σε ηλικία 17 ετών, όταν κλήθηκε από το τότε νεοσυσταθέν Μουσικό Γυμνάσιο Παλλήνης να διδάξει πολιτική λύρα. Ποτέ όμως δεν έχει διδάξει για πάνω από 2-3 χρόνια στον ίδιο χώρο ή τους ίδιους μαθητές, και δεν έχει «βγάλει» μαθητές, δηλαδή δεν έχει πάρει κάποιον από αρχάριο να τον φέρει σε ένα επίπεδο που να του επιτρέπει να τον παρουσιάζει σαν μαθητή του. Ταυτόχρονα, είναι ένας από τους λίγους Έλληνες μουσικούς που μπορεί να ισχυριστεί ότι όλοι όσοι ασχολήθηκαν με την πολιτική λύρα στην Ελλάδα αργά ή γρήγορα πέρασαν «από τα χέρια του» - έστω και για ένα μάθημα.

Η συνέντευξη δόθηκε στις 28.12.08 στο σπίτι του στην Αθήνα. Οι ερωτήσεις αφορούσαν:

α) στη μέθοδο και στον τρόπο διδασκαλίας του με πρακτικά παραδείγματα μπροστά στην κάμερα.

⁹⁰ Βλ. και υποσημείωση Νο 16, σελ. 10.

⁹¹ Υπήρξε μέλος της παιδικής παραδοσιακής χορωδίας του Χρίστου Τσιαμούλη. Βλ. βιογραφικό του μουσικού στο Παράρτημα Ιβ.

β) στον τρόπο με τον οποίο βλέπει ο ίδιος τη διδασκαλία και το ρόλο του δασκάλου.

Ο Σωκράτης Σινόπουλος τίθεται ξεκάθαρα υπέρ της συστηματικής διδασκαλίας για την πολιτική λύρα, παρόλο που επισημαίνει τις αρνητικές πλευρές του ζητήματος, και κυρίως τον κίνδυνο η συστηματοποίηση να επιφέρει ρουτίνα στο δάσκαλο και στο μαθητή. Η συστηματοποίηση όμως (με τη μορφή π.χ. ενός πολύ βασικού οδηγού) θα ήταν ένα σημαντικό στήριγμα για τους «κακούς» -δηλαδή τους ανεπαρκείς- δασκάλους, ώστε να μπορούν κι εκείνοι να φέρουν σε πέρας τις απαιτήσεις της διδακτικής πράξης. Με την προϋπόθεση φυσικά πως θα διασφαλίζεται η αναγνώριση και ο σεβασμός της ιδιαιτερότητας του κάθε μαθητή, και το μάθημα θα προσαρμόζεται στις ανάγκες του.

Ξεκίνησα με την ερώτηση τι θα δίδασκε στα πρώτα μαθήματα σε έναν αρχάριο, και από τις απαντήσεις του προέκυψε μια αυθόρμητη διαβάθμιση της «διδασκτέας ύλης» σε τρία επίπεδα δεξιοτεχνίας⁹², χωρίς ωστόσο και ο ίδιος να μπορεί να προσδιορίσει επακριβώς τη χρονική διάρκεια του κάθε επιπέδου.

5.1. Τα πρώτα μαθήματα

Το σημείο από το οποίο ξεκινάει ο κάθε δάσκαλος εξαρτάται από τις πρότερες μουσικές γνώσεις και εμπειρίες του κάθε μαθητή. Ο Σ. Σινόπουλος θεωρεί πως μια καλή ηλικία για να ξεκινήσει κανείς είναι από το Γυμνάσιο και μέχρι τα 23-24. Μετά από αυτή την ηλικία είναι πολύ δύσκολο να μάθει κανείς, εκτός κι αν έχει ήδη κάποια θητεία στη σπουδή της μουσικής.

Σε έναν εντελώς αρχάριο μαθητή θα ξεκινούσε την εκπαίδευση με περιγραφή του οργάνου και του τρόπου παραγωγής του ήχου σε αυτό, δίνοντας τις βασικές αρχές της τεχνικής (τοποθέτηση των χεριών, δοξάρι στο σωστό σημείο της χορδής, δυναμικές και ταχύτητες του δοξαριού και τον τρόπο με τον οποίο αυτό λειτουργεί πάνω στις χορδές).

Στη συνέχεια θα έβαζε τα δάχτυλα στην πρώτη θέση στην κλίμακα του Ραστ (ραστ ανοιχτή -0-, ντουγκιά με 1^ο δάχτυλο, σεγκιά με 2^ο, τσαργκιά με 3^ο), στη μεσαία, και μετά και στις άλλες δυο χορδές. Σαν επέκταση αυτού τοποθετούνται τα τρία δάχτυλα στη δεύτερη θέση στη μεσαία χορδή (ραστ ανοιχτή, ντουγκιά με 1^ο δάχτυλο, σεγκιά και τσαργκιά με 2^ο και

⁹² Θυμίζει την αντίστοιχη διαβάθμιση των σπουδών της δυτικής μουσικής σε Κατωτέρα, Μέση και Ανωτέρα.

με γλίστρημα μεγάλου ημιτονίου, και νεβά κλειστό με το 3^ο δάχτυλο). Στην τρίτη φάση προστίθεται και το 4^ο δάχτυλο σε όλες τις χορδές.

Όλα αυτά δίνονται από την αρχή και λειτουργούν σαν ένα βασικό «οπλοστάσιο» δυνατοτήτων από το οποίο θα αντλήσει ο μαθητής. Δεν επιμένει πολύ σ' αυτά, και επιλέγει να δίνει κομμάτια από πολύ νωρίς.

Σε ένα γρήγορο παίξιμο (σύνηθες στα λαϊκά μουσικά ιδιώματα) δεν ενοχλεί η λάθος νότα γιατί το αυτί δεν προλαβαίνει να συνειδητοποιήσει τη διαφορά. Στην κλασική οθωμανική όμως το κούρδισμα είναι πολύ σημαντικό. Έτσι λοιπόν, από πολύ νωρίς επιμένει ιδιαίτερα στο σωστό κράτημα του οργάνου και στην ακρίβεια του κουρδίσματος.

Ασκήσεις

Θεωρεί τις ασκήσεις βαρετές, ιδιαίτερα στις πιο μεγάλες ηλικίες. Για να αποφύγει τη μονοτονία φτιάχνει ασκήσεις χρησιμοποιώντας ένα-δυο μέτρα από κάποιο κομμάτι. Αναγνωρίζει ωστόσο πως η σύγχρονη τεχνική του οργάνου απαιτεί δεξιότητες που δεν μπορούν να κατακτηθούν χωρίς ασκήσεις, αφού δεν απαντώνται σε κομμάτια, π.χ. τριπλές δοξαριές που είναι πολύ χρήσιμες γιατί είναι κόντρα στο χέρι και στον εγκέφαλο (τονίζει μια προς τα δεξιά και μια προς τα αριστερά). Τέτοιες τεχνικές χρησιμεύουν ιδιαίτερα στον αυτοσχεδιασμό, στο παίξιμο πρίμα βίστα και στην ομαλή αλλαγή χορδής.

Οι πρώτες ασκήσεις που χρησιμοποιεί ο Σωκράτης Σινόπουλος αφορούν το δοξάρι και είναι:

1. Νότα και δοξαριά.
2. Δύο δοξάρια σε κάθε νότα (εναλλάξ τονισμοί στο 1, στο 2, στο 1 και στο 2).
3. Τρία και τέσσερα δοξάρια σε κάθε νότα.
4. Αλυσίδες πάνω στην κλίμακα του Ραστ: 1-3, 4-6, 5-7 κλπ.
5. Άλλες ασκήσεις (πολλές από τις οποίες εμπεριέχονται στις δυτικές μεθόδους εκμάθησης εγχόρδων, π.χ. του βιολιού).

Ο Σωκράτης Σινόπουλος έκανε δύο μαθήματα με τον Ihsan Ozgen. Αυτό που κράτησε από αυτά ήταν μια άσκηση για την ευελιξία των δαχτύλων και τις γρήγορες αλλαγές θέσεων. Στην άσκηση αυτή τα ημιτόνια δουλεύονται με το ίδιο δάχτυλο σε διάφορες

χρωματικές κλίμακες, όπως π.χ. του Χιτζασκιάρ, του Νεβεσέρ και του Ζιργκιουλελί Χιτζάζ, πράγμα που διευκολύνει σημαντικά στην αλλαγή των θέσεων. Η άσκηση είναι επίσης πολύ χρήσιμη στην παραλλαγή της εκτέλεσης συνεχόμενων χρωματικών ημιτονίων με το ίδιο δάχτυλο (2^ο ή 3^ο).

5.2. Η θεωρία

Ο Σωκράτης Σινόπουλος δεν είναι από τους μουσικούς που πολυσυμπαθούν τη θεωρία. Μιλάει για τα μακάμ, δεχόμενος ωστόσο τις όποιες ιδιαιτερότητες του ανθρώπου και του τόπου. Μεγάλη σημασία δίνει στην ακρόαση και άλλων παικτών, για τη γρηγορότερη εξοικείωση με το άκουσμα των μακάμ και ορισμένων πολύ χαρακτηριστικών διαστημάτων τους, όπως αυτό που σχηματίζεται μεταξύ βάσης και δεύτερης του Ουσάκ (περίπου ένα τρίτο του τόνου) και απαντιέται ακόμα στο Χουζάμ και στο Σαμπά.

Ο ίδιος έπαιξε για πολλά χρόνια λόγια οθωμανικά και νεώτερα κλασικά τούρκικα κομμάτια, ωστόσο κάποια στιγμή διαπίστωσε πως τα ακούσματα του τόπου καταγωγής του μουσικού παίζουν σημαντικότατο ρόλο στον τρόπο απόδοσης των διαστημάτων. Τέτοια αποκλίνοντα μεταξύ τους διαστήματα είναι για παράδειγμα η δεύτερη του Χιτζάζ και η τέταρτη του Σαμπά. Αναφέρει χαρακτηριστικά την περίπτωση του Σαμπά, η τέταρτη βαθμίδα του οποίου στην Τουρκία παίζεται πολύ πιο ψηλά απ' ότι στην ελληνική μουσική. Αυτό δίνει ένα πολύ συγκεκριμένο άκουσμα, το οποίο ο ίδιος αρχικά δυσκολευόταν να παίξει γιατί ξένιζε το αυτί του. Θεωρεί πως αυτό έχει να κάνει και με τα όργανα της ελληνικής μουσικής, πολλά από τα οποία παίζουν ισοσυγκερασμένα. Στη λαϊκή μουσική δεν υπάρχει τόσο έντεχνα κουρδισμένο Σαμπά. Πρόκειται για ένα εντελώς λόγιο πράγμα, το οποίο μπορεί να χρησιμοποιηθεί από μια ορχήστρα σε μια συναυλία, αλλά όχι για λαϊκά κομμάτια. Δεδομένου του ότι πλην της συμμετοχής των Ρωμιών στη λόγια οθωμανική μουσική όλη η τροπική μας μουσική είναι λαϊκή, δεν έχει νόημα να παίζει κανείς όντας τόσο προσκολλημένος στις επιταγές της θεωρίας των μακάμ⁹³.

Έτσι λοιπόν ο Σ. Σινόπουλος δείχνει μεν στον μαθητή τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους μπορεί να παιχτεί ένα διάστημα τονίζοντας πάντοτε τη διαφορά ανάμεσα στο

⁹³ Λέει χαρακτηριστικά: «Αυτό είμαστε... Και στο χάρτη άμα το δεις, είμαστε ανάμεσα στη Γαλλία και την Τουρκία. Δηλαδή ανάμεσα στο A la Franca και στο A la Turca».

λαϊκό και στο λόγιο, τον αφήνει ωστόσο να πειραματιστεί και να βρει το ύφος που του ταιριάζει χωρίς να επιμένει πολύ.

Τα τετράχορδα στο άκουσμα των οποίων επιμένει είναι τα Ραστ, Ουσάκ και Σεγκιά, τα οποία απαντώνται και στα διάφορα ελληνικά τοπικά μουσικά ιδιώματα. Όμως θεωρεί πως τα παραδοσιακά κομμάτια του ελλαδικού χώρου δεν πρέπει να αντιμετωπίζονται σαν τμήματα κάποιων μακάμ αλλά σαν ξεχωριστές οντότητες, οι οποίες εμπεριέχουν τα δικά τους μελωδικά μοτίβα και τους δικούς τους εσωτερικούς κώδικες. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα ηπειρώτικα, τα ποντιακά, τα θεσσαλικά, τα νησιώτικα, τα κρητικά κ.ά. Σ' αυτή την κατηγορία εντάσσει και τα θρακιώτικα ή τα μικρασιάτικα, στα οποία μπορεί μεν να είναι έντονο το στοιχείο του Ραστ, του Ουσάκ και του Χιτζάζ, ωστόσο παρουσιάζουν αρκετές ιδιαιτερότητες. Στη Θράκη π.χ. παίζονται ακόμα κάποια εντελώς ξεχασμένα μακάμ, όπως το Νεβά, που κάνει Ραστ στην πέμπτη και κατεβαίνει στη βάση με Ουσάκ.

Ο ίδιος έχει ζήσει από κοντά όλη την περίοδο της μυθοποίησης των μακάμ και των τότε αποκαλούμενων «μικροδιαστημάτων» (αρχές της δεκαετίας του '80). Θυμάται πως εκείνη την εποχή η τροπική παραδοσιακή μουσική και η εκτέλεσή της ήταν «καπελωμένη» από διάφορους θεωρητικούς, οι οποίοι προσπαθούσαν να εφαρμόσουν τους ήχους της βυζαντινής μουσικής σε όλα τα παραδοσιακά κομμάτια. Υπάρχουν βεβαίως κομμάτια που αποτελούν υποδείγματα μακαμιών (όπως τα «Σαν τα μάρμαρα», «Και γιατί δε μας το λες», «Η Έλλη» κλπ.), όμως τα περισσότερα δεν προσφέρονται για τέτοιου είδους συσχετίσεις. Ιδιαίτερα η εκτέλεση της παραδοσιακής μουσικής σύμφωνα με τις αρχές της βυζαντινής μουσικής/ψαλτικής για το Σωκράτη έχει σαν αποτέλεσμα την απώλεια του τοπικού ύφους και την «ομογενοποίηση» των ακουσμάτων.

«Στην πραγματικότητα δεν υπάρχουν «μικροδιαστήματα». Είναι όλα τόνοι και ημιτόνια (μεγάλα και μικρά). Από τους συνδυασμούς τους προκύπτουν 10-15 βασικά ακούσματα, τα οποία αποτελούν τη βάση για να παίζεις οτιδήποτε».

Τα μακάμ

Α' επίπεδο

Το πρώτο και βασικότερο μακάμ που διδάσκει ο Σ. Σινόπουλος είναι το Ραστ. Από νωρίς δίνει έμφαση στην 7^η που ανεβοκατεβαίνει, κάνει νύξη των γκλισσάντων που

μπορούν να γίνουν στις διάφορες βαθμίδες, δείχνει τις έλξεις του Ραστ (4^η δίεση, 2^η δίεση), και παρουσιάζει τα διάφορα ποικίλματα. Ακόμα, ήδη από το Ραστ μιλάει για τις μεταφορές του δεύτερου δαχτύλου στα δύο ημιτόνια (3^η-4^η, 7^η-8^η).

Στο επόμενο στάδιο θα πήγαινε στο μακάμ Σεγκιά, το οποίο προκύπτει από το Ραστ και έχει πολύ κοινά πατήματα μαζί του.

Από κει θα οδηγήσει τον μαθητή στο Ουσάκ, το οποίο έχει ίδια διαστήματα με το Ραστ, δίνοντας έμφαση στην έλξη της 2^{ης} βαθμίδας και τονίζοντας τη σχέση των θέσεων του Ουσάκ και του Ραστ.

Μετά θα πήγαινε στο Χουσεϊνί και θα δίδασκε όλα τα μακάμ της οικογένειας του Ουσάκ ως και το Μουχαγιέρ.

Β' επίπεδο

Στο δεύτερο επίπεδο (επίπεδο ανάλογο με τη «μέση» της δυτικής μουσικής εκπαίδευσης) θα δίδασκε την οικογένεια των μινόρε μακαμιών (Νιχαβέντ, Μπουσελίκ, Κιουρντί) και των παραγώγων τους, και αυτό θα οδηγούσε στην επαφή με τα χρωματικά διαστήματα. Από το Νιχαβέντ (με το χρωματικό πάνω τετράχορδο) θα πήγαινε στο Νεβεσέρ. Η εισαγωγή του κάτω χρωματικού 5χόρδου θα οδηγούσε στο Νικρίζ, και αυτό πάλι μέσω των κοινών πατημάτων στο Χιτζάζ.

Στη συνέχεια θα μιλούσε για την οικογένεια των Χιτζάζ, και συγκεκριμένα για τα Ουζάλ, Χουμαγιούν και Ζιργκιουλελί Χιτζάζ.

Για όλα αυτά θα χρησιμοποιούσε τρεις μόνο βάσεις, δηλαδή το ραστ, το ντουγκιά και το νεβά.

Από κει και πέρα δεν ακολουθεί κάποια συγκεκριμένη σειρά. Το επόμενο στάδιο θα περιλάμβανε μακάμ από άλλες βάσεις, όπως τα: Ατζέμ Ασιράν, όλους τους βαρείς ήχους (Ιράκ, Εβίτς, Μπεστενιγκιάρ κλπ), Σουλτανί-γιεγκιά, Σαμπά και Χουζάμ.

Γ' επίπεδο

Στο τελευταίο επίπεδο θα δίδασκε μακάμια και κομμάτια δύσκολα, όπως Σεντ Αραμπάν, Φεραχφεζά, Σουζιντίλ, Φεραχνάκ και Εβτσαρά, παράλληλα με τη μεταφορά όλων αυτών σε άλλες θέσεις του οργάνου, δηλαδή στα υπόλοιπα κουρδίσματα⁹⁴.

⁹⁴ Βλ. κεφάλαιο 4.3, σελ. 47.

5.3. Το ρεπερτόριο

Τα πρώτα κομμάτια θα είναι σε Ραστ, Σεγκιά και Ουσάκ. Γι' αυτά τα τρία βασικά μακάμ εκτιμά πως ένας χρόνος επαρκεί για έναν μέτριο μαθητή χωρίς αξιόλογη προηγούμενη εμπειρία.

Χρησιμοποιεί: α) κλασικά οθωμανικά κομμάτια με μικρές φράσεις (έναν ή δύο χανέδες και τεσλίμ) σε απλούς ρυθμούς, όπως Pesrev και αργότερα και Saz Semaisi.

β) λαϊκές μουσικές με επίκεντρο τραγούδια της Πόλης και της Μικράς Ασίας.

Αργότερα θα διδάξει και κάποια θρακιώτικα. Ακόμα αργότερα θα προσθέσει ρεμπέτικα, μακεδονίτικα, κρητικά και νησιώτικα, ίσως και ποντιακά. Τέλος θα επιδιώξει την εξοικείωση με μουσικές που δεν ανήκουν ούτε στην παράδοση του οργάνου, ούτε στις παραδόσεις του τόπου μας.

Αναγνωρίζει πως υπάρχουν απλά κομμάτια, κατάλληλα για διδασκαλία σε έναν αρχάριο, και πιο δύσκολα, που ενδείκνυνται για έναν πιο προχωρημένο, όμως γενικά θεωρεί πως η πλειοψηφία του ρεπερτορίου μπορεί να παιχτεί και από έναν αρχάριο και από έναν προχωρημένο (με διαφορετικό τρόπο φυσικά). Γι' αυτό και δεν τον πολυαπασχολεί το αν το κομμάτι που θα χρησιμοποιήσει έχει μεγάλες τεχνικές δυσκολίες. Αν αυτό περιλαμβάνει παίξιμο στην ψηλή οκτάβα (από Μουχαγιέρ και πάνω) το διδάσκει μεν, συμβουλεύοντας ωστόσο το μαθητή να το παίζει χαμηλά, στη μεσαία χορδή. Αυτό το μικρό τρυκ λειτουργεί συχνά σαν κίνητρο για να στοχέψει πιο ψηλά.

5.4. Τα ποικίλματα

Από πολύ νωρίς δείχνει επίσης τα ποικίλματα (βιμπράτο, γκλίσσάντο, τρίλιες και αποτζιατούρες), ακόμα και αν ο μαθητής δεν είναι ακόμα σε θέση να τα παίζει. Είναι αυτά ακριβώς που διδάσκει και ο Derya Turkan (βλ. σελ. 45-47), τα οποία ο Σινόπουλος χρησιμοποιεί με τον δικό του τρόπο.

5.5. Τα κουρδίσματα

Όταν μια βάση δε βολεύει σε σχέση με τη θέση των δαχτύλων του αριστερού χεριού πάνω στο όργανο, προτιμάει να χρησιμοποιεί ένα άλλο όργανο κουρδισμένο διαφορετικά και να

παίζει από μια πιο οικεία θέση. Γνωρίζοντας την παραφιλολογία που κυκλοφορεί, ιδιαίτερα ανάμεσα στους δεξιότεχνες του κλαρίνου και του βιολιού, η οποία επιτάσσει να μπορεί να παίζει κανείς από όλους τους τόνους για να θεωρηθεί από τους συναδέλφους του πραγματικά καλός μουσικός, επιλέγει να μη συμμετέχει σε αυτό. Παραδέχεται πως θα μπορούσε να το κάνει, όμως διαφωνεί με αυτή τη λογική⁹⁵. Δε βλέπει το λόγο να γίνεται κάτι τέτοιο, επειδή όχι μόνο αλλάζει όλη η νοοτροπία αυτού του συστήματος, το οποίο στηρίζεται στην αρχή του να παίζονται οι σταθεροί / εστώτες φθόγγοι σε συγκεκριμένες θέσεις και τα άκρα των 4χόρδων ή 5χόρδων να είναι σε ανοιχτές χορδές, αλλά αλλάζει και το άκουσμα που προκύπτει όταν τα μακάμ εκτελούνται στη βάση τους. Ακόμα, αλλάζει ο τρόπος παιξίματος και τα ποικίλματα που θα χρησιμοποιηθούν, και λιγοστεύουν οι δυνατότητες να χρησιμοποιηθεί κάποια από τις ελεύθερες χορδές σαν ισοκράτης.

Αυτό ωστόσο δεν ισχύει για όλες τις θέσεις που αποκλίνουν από τις φυσικές. Η νότα σεγκιά για παράδειγμα παρουσιάζει ενδιαφέρον σαν βάση και παρέχει νέες ιδέες στο μουσικό. Ακόμα, χρήσιμη θα μπορούσε να είναι η βάση γιεγκιά για το Ραστ (δηλαδή ένα τόνο πάνω από την κανονική βάση), με την 4^η βαθμίδα (τσαργκιά) να παίζεται στην ανοιχτή χορδή νεβά.

Παραδέχεται ωστόσο ότι η τεχνική που εισήγαγε ο Ihsan Ozgen, σύμφωνα με την οποία δε χρησιμοποιούνται καθόλου ανοιχτές χορδές, βολεύει λόγω κατασκευαστικής ιδιαιτερότητας του οργάνου και βοηθάει στο να αποφευχθούν μικρολάθη στο κούρδισμα, τα οποία θα μπορούσαν να γίνουν πολύ αισθητά με τη χρήση των ανοιχτών χορδών. Όπως η φωνή, έτσι και η λύρα μπορεί κάποια στιγμή να «φύγει» από τον τόνο, για παράδειγμα σε ένα ταξίμι. Η ανοιχτή χορδή μπορεί να προδώσει το μουσικό, ενώ με την κλειστή μπορεί κανείς να επανέλθει «άταστα» με ομαλό τρόπο. Επιπλέον, στις κλειστές χορδές ο ήχος είναι καλύτερος γιατί παράγονται συνεχόμενες νότες, οι οποίες δίνουν πιστότερα τη ρέουσα αίσθηση του μονόχορδου. Από την άλλη, αυτή η τεχνική κάνει το παίξιμο πιο αργό, και γι' αυτό δεν την χρησιμοποιεί πολύ συχνά. Για τον Σ. Σινόπουλο καλή δαχτυλοθεσία είναι εκείνη που αφενός βοηθάει τη ροή της μελωδίας και αφετέρου διευκολύνει στην εκτέλεση της ίδιας μελωδίας πολύ πιο γρήγορα.

⁹⁵ Σύμφωνα με το Σωκράτη Σινόπουλο, αυτή η συμπεριφορά ενέχει αρκετή ποσότητα ναρκισσισμού: «Είναι σα να θέλεις να κάνεις βουτιά στη θάλασσα, όμως προηγουμένως κάνεις και δυο-τρεις τούμπες για να σε δει ο κόσμος και να σε θαυμάσουν οι ειδήμονες».

5.6. Ο αυτοσχεδιασμός

Ο αυτοσχεδιασμός είναι κάτι που ο Σ. Σινόπουλος ξεκινάει να διδάσκει από τα πρώτα μαθήματα με μικρές φράσεις, δίνοντας στον μαθητή να μιμηθεί ένα απλό ταξίμι που κάνει ο ίδιος. Ωστόσο οι περισσότεροι δάσκαλοι, τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Τουρκία, συμφωνούν στο ότι η διδασκαλία του ταξιμιού έχει νόημα από ένα επίπεδο και πάνω.

Για το Σωκράτη Σινόπουλο το ταξίμι είναι πολύ σημαντικό και αποτελεί μια πολύ καλή ευκαιρία για μελέτη, κάποιας θέσης ή κάποιας αλλαγής π.χ. που θα πρέπει να παιχτεί μετρημένη σε ένα κομμάτι. Στα πλαίσια ενός ταξιμιού αυτά μπορούν να γίνουν σιγά σιγά και να έρθουν στα μέτρα του μαθητή.

Μια πολύ καλή άσκηση για τη μελέτη του ταξιμιού και των μακάμ προέρχεται από το δάσκαλό του τον Ross Daly: Ξεκινώντας από κάποιο κομμάτι, κατά προτίμηση κλασικό, ο μαθητής βρίσκει τα τονικά κέντρα και επεξεργάζεται κάποιες χαρακτηριστικές φράσεις ακολουθώντας την τροπική πορεία του κομματιού.

Μεγάλη σημασία δίνει επίσης στον ρυθμικό αυτοσχεδιασμό, αν και αυτό παραδέχεται πως είναι κάτι που δε μπορεί να γίνει σε πρώιμο στάδιο. Ο ίδιος συνοδεύει το μαθητή με κάποιο άλλο όργανο ή χτυπώντας παλαμάκια.

5.7. Ο ρόλος του δασκάλου

Θεωρεί πως ο ρόλος του δασκάλου είναι πολύ σημαντικός, αλλά βασικό ρόλο στο αν κάποιος θα ασχοληθεί με κάποιο όργανο και με τη μουσική γενικά παίζουν οι συγκυρίες. Ο ίδιος εκδήλωσε ενδιαφέρον για τη λύρα σε ηλικία 14 ετών, μετά από την πρώτη συναυλία που έδωσε το τουρκικό συγκρότημα «Βόσπορος» στο Παλλάς. Το πρόγραμμα περιλάμβανε αποσπάσματα από τελετή των Μεβλανά Δερβίσηδων και κομμάτια από το κλασικό οθωμανικό ρεπερτόριο. Ο Σωκράτης θεωρεί πως δεν θα είχε ασχοληθεί ίσως καν με τη μουσική αν δεν είχε φιλόμουςους γονείς, οι οποίοι τον ενθάρρυναν σε κάθε του μουσική απόπειρα⁹⁶.

⁹⁶ Στην εν λόγω συναυλία πήγε με τον πατέρα του και τον φίλο του μουσικολόγο και μαθητή του Σίμωνα Καρά Μάριο Μαυροειδή. Μερικούς μήνες αργότερα πήγαν να ακούσουν τον Ross Daly στον «Ηριδανό». Μετά και από αυτή την εμπειρία, είπε στον πατέρα του ότι του αρέσει η πολιτική λύρα. Εκείνος πήγε στο Μ.

«Όσοι είναι να παίζουν θα παίζουν. Αν έχουν έναν καλό δάσκαλο (δηλαδή κάποιον που ενδιαφέρεται για το μαθητή και διαθέτει και τις απαραίτητες γνώσεις) θα παίζουν ακόμα καλύτερα. Αυτός είναι και ο ρόλος του δασκάλου κατά τον Σωκράτη: «..να οδηγεί το μαθητή πιο γρήγορα εκεί όπου ούτως ή άλλως είναι προορισμένος να πάει».

Άλλη μια πηγή εκμάθησης είναι οι ηχογραφήσεις. Ο ίδιος έχει διδαχτεί πολλά πράγματα μελετώντας τον Tanburi Cemil Bey. Όταν μάλιστα πρωτοσυναντήθηκαν με τον Derya Turkan διαπίστωσαν πως κάποια πράγματα τα έπαιζαν με τον ίδιο τρόπο⁹⁷, χωρίς να τα έχουν διδαχτεί από τους δασκάλους τους: ήταν αυτά που προέρχονταν από τις ηχογραφήσεις του Cemil Bey.

Πέρα από τη διδασκαλία της τεχνικής στο όργανο, ο Σωκράτης προσπαθεί να κάνει το μαθητή να έχει συνείδηση του σημείου στο οποίο βρίσκεται, του επιπέδου του, των κεκτημένων και των ελλείψεών του, γιατί μόνο αυτό μπορεί να βοηθήσει έναν μουσικό στο να προχωρήσει. Μόνο όταν ο μαθητής γίνει *«ο κριτής του εαυτού του»* θα μπορέσει να αυτοβοηθηθεί στη μελέτη του. Στόχος του είναι να βοηθήσει το μαθητή να αποκτήσει την ισορροπία που χρειάζεται ώστε ούτε να υπερεκτιμάει αλλά ούτε και να υποτιμάει τον εαυτό του, συμπεριφορές οι οποίες καθυστερούν ή και εμποδίζουν την εξέλιξη ενός μουσικού.

6. Ο ΕΥΓΕΝΙΟΣ ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ

Ο Ευγένιος Βούλγαρης αποτελεί ιδιαίτερη περίπτωση σε αυτό που θα μπορούσε κανείς να αποκαλέσει *«έντεχνη παραδοσιακή μουσική σκηνή»* στην Ελλάδα.

Μαυροειδή, ο οποίος ήξερε κάποιον που του έφτιαξε μια λύρα. Στη συνέχεια, ο πατέρας του τον πήγε στον Ross για να του κάνει μαθήματα. *«Έτσι έγινε. Το ότι τελικά έγινα μουσικός δεν το αποφάσισα εγώ. Αλλά ούτε και κάποιος άλλος το αποφάσισε. Οφείλεται μάλλον στο γεγονός ότι είχα μουσικόφιλους γονείς».*

⁹⁷ Όσο για τη μεγάλη διαφορά στον ήχο των δυο τους, αυτή σύμφωνα με τον Σ. Σινόπουλο οφείλεται απλά και μόνο στις διαφορετικές χορδές που χρησιμοποιούν. Ας μου επιτραπεί να διαφωνήσω μαζί του σ' αυτό το σημείο, αναγνωρίζοντας ωστόσο πως η θέση μου αυτή απαιτεί μια σε βάθος ανάλυση και σύγκριση της τεχνικής των δύο μουσικών, η οποία θα ξεπερνούσε τα όρια αυτής της εργασίας.

Η συνέντευξη που του πήρα περιστράφηκε γύρω από το καθεαυτό θέμα της συστηματοποίησης της διδασκαλίας της πολιτικής λύρας και άλλων οργάνων της προφορικής παράδοσης, παράλληλα με τον τρόπο διδασκαλίας που ακολουθεί αυτή τη στιγμή, αφού ο ίδιος περιέγραψε την πορεία του στη διδασκαλία σαν μια διαδικασία που διαρκώς εξελίσσεται και μεταλλάσσεται.

Στο πρώτο μέρος της συνέντευξης ο Ευγένιος, κάνοντας μια μικρή αναδρομή στην πρόσφατη ιστορία του οργάνου, αναφέρθηκε στο εντυπωσιακό γεγονός της ταύτισης της πολιτικής λύρας στη σύγχρονη Ελλάδα με το Σωκράτη Σινόπουλο, ο οποίος είχε μια τεράστια αν και ακούσια συμβολή στην «τοπολογία» του οργάνου. Απέδειξε με αυτό τον τρόπο ότι αρκεί ένας πολύ καλός μουσικός για να διαδώσει ένα όργανο σε έναν γεωγραφικό χώρο. *«Το αισθητικό πρότυπο που πρότεινε ο Σ. Σινόπουλος έθεσε νέα μέτρα σε αυτό που λέμε “παραδοσιακό όργανο”, τα οποία έχουν να κάνουν τόσο με το ύφος όσο και με το ρεπερτόριο, και τα οποία έπεισαν όσους στη συνέχεια ασχολήθηκαν με την πολιτική λύρα για το πόσο είχαν ανάγκη το συγκεκριμένο αισθητικό πρότυπο».*

Ο Ευγένιος θυμάται πως την εποχή που οι Νεοέλληνες ήρθαν σε επαφή με την τούρκικη μουσική υπήρξε αμέσως ένα συγκινησιακό σκίρτημα. Όσοι ασχολήθηκαν με αυτή την προσέγγισαν πολύ εύκολα, σε πρώτο επίπεδο τουλάχιστον, γιατί αφενός περιείχε αναγνωρίσιμα μοτίβα, κοινά με τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική, και αφετέρου γιατί διέκριναν σε αυτή ίχνη από το κομμάτι εκείνο του ρεμπέτικου, το οποίο ήταν σαν άκουσμα ταυτόχρονα οικείο αλλά και «εξωτικό», λόγω της χρόνιας δαιμονοποίησης της Ανατολής από το επίσημο κράτος⁹⁸. Οι μακρινές μνήμες,

⁹⁸ Ας μην ξεχνάμε πως οι ίδιοι οι Μικρασιάτες πρόσφυγες που κατέκλυσαν την Ελλάδα μετά την καταστροφή του '22 ήταν από μόνοι τους «εξωτικοί», αφού θεωρούνταν περισσότερο Τούρκοι παρά Έλληνες. Μετά από τις μεγάλες μάζες των εξαθλιωμένων καταφθάνουν και οι Μικρασιάτες αστοί, «...κυρίως έμποροι, εύπορα μεσαία στρώματα της πόλης και άλλοι πληθυσμοί, που έρχονται με μοναδικό εφόδιο τη ζωή τους. Σε αντίθεση με τους μεταγενέστερα καλλιεργηθέντες μύθους, είναι παντελώς ανεπιθύμητοι από το επίσημο κράτος... Χωρίς ντροπή οι ντόπιοι τους αποκαλούν περιφρονητικά «τουρκόσπορους» και «πρόσφυγες», ενσπείρουν μικρόβια ψύχωσης στον αμόρφωτο λαό.» **Ηλίας Βολιότηης-Καπετανάκης, Ελλήνων Μούσα Λαϊκή**, εκδ. Λιβάνη, Αθήνα 1997, σελ. 180.

Οι ρακένδυτοι κάτοικοι των παραπηγμάτων της Αθήνας και του Πειραιά είχαν ωστόσο άμεση επίδραση στην ελληνική μουσική της εποχής με την ποικιλία των ήχων και των υφών που έφερναν μαζί τους, η οποία ήταν χαρακτηριστικό προϊόν της κοσμοπολίτικης ζωής στη Σμύρνη και στην Κωνσταντινούπολη. Αυτό έγινε αποδεκτό με ενθουσιασμό από ένα μεγάλο μέρος του πληθυσμού, ενώ η επίσημη –εγγράμματη– αστική κοινότητα απέρριπτε οτιδήποτε σχετιζόταν με τις ανατολικές καταβολές αυτής της μουσικής. *«Το φάντασμα της ανατολικής μουσικής κατ' εξακολούθηση ταράζει τον ύπνο της επίσημης κουλτούρας... Με αφορμή διαταγή του Μουσταφά Κεμάλ Ατατούρκ να μην μεταδίδονται από το τουρκικό ραδιόφωνο αμανέδες, κυρίως επειδή θεωρούνται κατάλοιπα των Ελλήνων της Μικράς Ασίας, δημοσιεύεται στα Αθηναϊκά Νέα (7 Νοεμβρίου 1934) άρθρο του Παύλου Παλαιολόγου, με τίτλο «Ο αμανές υπό διωγμόν, έρχεται εις την Ελλάδα» και υπότιτλο: «Ο τελευταίος ανταλλάξιμος».* Αφού σαρκάζει τη δημοτικότητα της ανατολικής μουσικής, στοιχείο, κατά τη γνώμη του, ικανοποιητικό για την ηχητική προαγωγή των ελληνοτουρκικών σχέσεων, ο

παράλληλα με «το σεβντά που ανέδιναν αυτά τα κομμάτια και αυτά τα όργανα», σε συνδυασμό με την εξωτική τους διάσταση αλλά και την απενοχοποίηση της ελληνικής κοινωνίας από την ένταξή της στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα και μετά, λειτούργησαν ενθαρρυντικά στην ενασχόληση μιας ομάδας νέων μουσικών με διάφορα «περίεργα» και αισθητικά φορτισμένα όργανα, όπως η λύρα, το κανονάκι, η λάφτα, το ούτι κ. ά. Εξάλλου σημαντικό ρόλο σ' αυτό έπαιξε για πολλούς και ο προσεταιρισμός της λόγιας ανατολικής μουσικής και η αναγωγή της σε κληρονομιά εκ Βυζαντίου από σημαντικούς ορθόδοξους θεωρητικούς (π.χ. Σίμων Καράς) για εθνικοπολιτικούς λόγους. Μετά την πρώτη συναυλία της ορχήστρας «Βόσπορος» στην Ελλάδα το 1986 και το CD τους «Ρωμιοί συνθέτες της Πόλης»⁹⁹, πολλοί εκκολαπτόμενοι μουσικοί, μεταξύ των οποίων και ο Ευγένιος Βούλγαρης, ένωσαν έλξη για τη Λόγια Οθωμανική Μουσική, θαυμάζοντας τις λεπτεπίλεπτες και περίτεχνες συνθέσεις της. Αν και ήταν κλασική ως προς τη φόρμα της, παρέπεμπε και σε λαϊκές μελωδίες, εμπεριέχοντας οικεία ακούσματα.

Εκτός από τη βυζαντινή μουσική και το ρεμπέτικο, σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των ακουσμάτων αυτής της νεότερης γενιάς μουσικών έπαιξαν οι δουλειές του Ross Daly και του συγκροτήματος «Δυνάμεις του Αιγαίου». Πολλοί από αυτούς, συμπεριλαμβανομένου και του Ευγένιου Βούλγαρη, έγιναν μαθητές του Χρίστου Τσιαμούλη. Σιγά σιγά δημιουργήθηκε ένας κύκλος ατόμων με κοινά ακούσματα και αναζητήσεις, οι οποίοι και αποτέλεσαν τον πρώτο πυρήνα αυτού που θα μπορούσε κανείς να αποκαλέσει «νεοπαραδοσιακό ρεύμα» των τριών τελευταίων δεκαετιών στην Ελλάδα.

Η συντριπτική πλειοψηφία των μαθητών του Ευγένιου Βούλγαρη, τόσο στα ιδιαίτερα μαθήματα όσο και στα πλαίσια του ΤΕΙ όπου διδάσκει, δεν διαθέτει πρότερες γνώσεις πάνω στο όργανο και πολύ συχνά ούτε και πάνω στη μουσική. Ο κάθε μαθητής, ακόμα και ο πιο ανίδεος, συμβάλλει με τον τρόπο του σε αυτό που ο ίδιος ονομάζει «πυρήνα

αρθρογράφος αναρωτιέται σοβαρά αν αυτό συμβάλλει στη μουσική εξέλιξη του τόπου. «Δεν υπάρχει άραγε ο κίνδυνος», καταλήγει, «ότι το νέον αυτό κύμα των προσφυγικών καμίων της Ανατολής θα έχει επί της μουσικής μας μορφώσεως επίδρασιν ανάλογον προς την έκτασίν του;». Ο Μανόλης Καλομοίρης προτείνει την κάθαρση και την εξέλιξη του «πρωτόγονου μανέ» με κύριο άξονα την απαλλαγή του από τους «ρινόφωνους συντελεστές». Ο Κωνσταντίνος Ψάχος αναγνωρίζει αρχαιοελληνικούς ρυθμούς πίσω από την τουρκική μουσική και θεωρεί πως ο αμανές προέρχεται από τα αρχαία σκόλια. Τέλος, η φανατική πολέμιος του λαϊκού αστικού τραγουδιού Σοφία Σπανούδη έγραφε: «Επιβάλλεται ένας μουσικός εξαγνισμός του λαού μας. Να χτυπηθεί αλύπητα ο αμανές και τα βρώμικα παρακλάδια του. Να εξοστρακιστούν μια για πάντα από τη γη της Ελλάδας. Ας επιβληθούν αυστηρά πρόστιμα...», **Ηλίας Βολιότης-Καπετανάκης: Ελλήνων Μούσα Λαϊκή**, εκδ. Λιβάνη, Αθήνα 1997, σελ. 221f.

⁹⁹ Ζωντανή ηχογράφιση από συναυλία στο Λυκαβηττό που κυκλοφόρησε από την εταιρεία MBI το 1989.

της διδακτικής» του, δηλαδή έναν κορμό πληροφοριών και τρόπων διδαχής, ο οποίος διαρκώς εξελίσσεται, εμπλουτιζόμενος με νέα στοιχεία. Ορισμένοι μαθητές έχουν έναν πολύ ιδιαίτερο τρόπο πρόσληψης των πληροφοριών που τους δίνονται, καθώς έναν τρόπο προσέγγισης της μουσικής πράξης ο οποίος απαιτεί εκ μέρους του δασκάλου μεγάλη ετοιμότητα καθώς και αυξημένη ικανότητα έκφρασης, ώστε να μπορεί κάθε φορά να ανακαλύπτει νέες δυνατότητες ώστε να βοηθήσει το μαθητή να λειτουργήσει μουσικά.

6.1. Το πρώτο διάστημα

Σε έναν μαθητή λοιπόν ο οποίος ξεκινάει ουσιαστικά από μηδενική βάση, το πρώτο πράγμα που ο Ευγένιος Βούλγαρης δείχνει είναι η σωστή στάση του οργάνου και ο τρόπος παραγωγής του ήχου από το δοξάρι. Του δείχνει ακόμα κινήσεις που θα τον βοηθήσουν στο να αποκτήσει ένα χρονισμένο δοξάρι με καλό ήχο, τις οποίες ο μαθητής πρέπει να μιμηθεί. Αυτές είναι:

Κινήσεις του δοξαριού σε 4, 2 και 3 χρόνους, με τονισμό μια προς τα έξω και μια προς τα μέσα.

Ο ίδιος δε συμπαθεί τη λέξη «άσκηση» για αυτή τη διαδικασία, καθώς ο όρος είναι φορτισμένος από τη χρόνια χρήση και κατάχρησή του στη διδακτική των οργάνων της κλασικής ευρωπαϊκής μουσικής. Η χρήση των ασκήσεων με αυτό τον τρόπο, στο συγκεκριμένο πλαίσιο ηγεμονικότατα προβάλλεται περισσότερο από την ίδια τη μουσική για την εκτέλεση της οποίας καλείται να εκγυμνάσει το μαθητή, και για πολλούς κλασικούς μουσικούς και δασκάλους μουσικής καταλήγει να γίνει αυτοσκοπός. Αποφεύγει επίσης να δίνει στο μαθητή ασκήσεις γραμμένες σε παρτιτούρα, ώστε εκείνος να γυμνάσει την αντίληψή του μέσω της ακοής. Σε αυτή τη φάση, το πρόσθετο οπτικό ερέθισμα θα τον αποσπούσε από τη διαδικασία στην οποία βρίσκεται, καθώς ένας αρχάριος δυσκολεύεται συνήθως να συγκεντρωθεί πάνω στο καινούργιο αντικείμενο για πολλή ώρα.

Το δεύτερο πολύ σημαντικό βήμα στη λύρα, σύμφωνα πάντοτε με τον Ευγένιο, είναι ο τρόπος με τον οποίο το αριστερό χέρι προσεγγίζει τις χορδές του οργάνου, ώστε να αποφευχθούν μελλοντικά πάμπολλα προβλήματα που οφείλονται σε λανθασμένη θέση και κίνηση του αριστερού χεριού. Πρόκειται για μια κίνηση ασυνήθιστη για το χέρι, το οποίο πρέπει να μάθει να πατάει πάνω στη χορδή χρησιμοποιώντας σαν άξονα τον αντίχειρα, που ακουμπάει στο κλειδί της μπάσας χορδής (γιεγκιά). Στη συνέχεια το χέρι κατεβαίνει κινούμενο περιστροφικά από τον καρπό και με τα δάχτυλα να ακουμπάνε πλάγια και όχι κάθετα, διατηρώντας το βάρος τους και τις μεταξύ τους αποστάσεις, πράγμα που διευκολύνει τις ελάχιστες κινήσεις που συχνά είναι απαραίτητες για τον σχηματισμό των διαστημάτων. Μόνο όταν τα δάχτυλα «συρθούν» σ' αυτή τη θέση από την παλάμη φέρνουν μαζί τους το βάρος που είναι απαραίτητο για να πάρουν εύκολα ήχο από οποιοδήποτε σημείο της χορδής και να ανοίξουν όσο χρειάζεται. Σ' αυτή τη διαδικασία ο καρπός κινείται συνεχώς. Το πιο συνηθισμένο λάθος που γίνεται στην αρχή είναι το να φέρνει κανείς τα δάχτυλα κάθετα πάνω στη χορδή, γιατί τότε δεν έχουν το βάρος που χρειάζεται για να παραχθεί καλός ήχος, και επιπλέον «κλειδώνουν» και δε μπορούν να κινηθούν με άνεση.

Αυτή η κίνηση είναι τόσο σημαντική, που καλό είναι να γίνεται ακόμα και στον αέρα με μεγάλη επιμονή. Μόλις πετύχει ο μαθητής αυτή την κίνηση του αριστερού χεριού σε συνδυασμό με την χρονισμένη κίνηση του δοξαριού, θα έχει φτιάξει έναν πολύ καλό ήχο, ο οποίος θα τον δελεάζει συνεχώς να μελετάει. Τότε ανοίγουν κατά τον Ευγένιο οι πύλες της μουσικής. Έτσι ο μαθητής παύει να είναι κάποιος τον οποίο ο δάσκαλος προσπαθεί να πείσει να μελετήσει, αλλά γίνεται ο πρόθυμος και διαθέσιμος συνεργάτης του. Είναι δηλαδή έτοιμος να κάνει αυτό που λέει ο δάσκαλος, επειδή το αποτέλεσμα κολακεύει την προσπάθειά του. Με αυτό το στοιχείο ο ίδιος δουλεύει συνέχεια, ψάχνοντας να βρει πράγματα που θα μπορούσαν να συγκινήσουν το μαθητή ώστε να πηγαίνει από μόνος του προς το όργανο, χωρίς να χρειάζεται καθησυχαστικές παραινήσεις με την εναπόθεση των ελπίδων του στο μέλλον¹⁰⁰».

Το πρώτο στάδιο ολοκληρώνεται λοιπόν με τη σωστή θέση του αριστερού χεριού. Τώρα ξεκινάει η δεύτερη φάση, στην οποία ο μαθητής θα περάσει στη μουσική πράξη.

Ένα από τα σημεία που θα πρέπει να ξεκαθαριστούν και να γίνουν κατανοητά από πολύ νωρίς είναι η συμφιλίωση με το φάλτσο. Ο μαθητής πρέπει να συνειδητοποιήσει

¹⁰⁰ Εννοεί παραινήσεις του τύπου: «Προσπάθησε τώρα, και μια μέρα θα ανταμειφθείς!»

ότι το φάλτσο είναι το προφανέστερο λάθος που μπορεί να κάνει ακόμα κι ένας φτασμένος μουσικός. Είναι απόλυτα συνυφασμένο με τη φύση του οργάνου: *«Όταν παίζεις λύρα κάνεις πατινάζ με τα νύχια πάνω σε μια χορδή, πρόκειται για μια συνεχή ισορροπία πάνω σε ένα τεντωμένο σχοινί»*. Αυτό δε θα πρέπει να αποτελεί ανασταλτικό παράγοντα για όποιον έχει αποφασίσει ότι θέλει να ασχοληθεί με αυτό το όργανο.

Ένα δεύτερο σημείο που ο δάσκαλος θα πρέπει από την αρχή να διευκρινίσει είναι πως η πολιτική λύρα δεν ανήκει στα όργανα που ακολουθούν τη λογική «ψάχνω να βρω τις νότες». Οι νότες αποδεικνύονται μέσα από μελωδίες, όταν εκείνες παιχτούν σαν μελωδικές φράσεις, δηλαδή *«με τον τρόπο με τον οποίο ένα παιδί μαθαίνει να μιλάει: προφέρει π.χ. τη λέξη «μπαμπά» χωρίς να γνωρίζει ότι αποτελείται από ένα μ, ένα π, ένα α κλπ. Στόχος αυτής της μεθόδου είναι να δώσει στο μαθητή μουσικές φράσεις, τις οποίες θα βάλει στο κεφάλι του για να μπορέσει στη συνέχεια να τις παίζει»*. Ο Ευγένιος θεωρεί ότι δεν είναι απαραίτητο ο μαθητής να γνωρίζει εκ των προτέρων πού ακριβώς βρίσκεται η κάθε νότα. Αρκεί να συνδέσει τις νότες με τη θέση που παίρνουν τα δάχτυλα κατά την κίνηση του χεριού που περιγράψαμε παραπάνω (π.χ. εκεί που πέφτει το πρώτο δάχτυλο είναι η νότα x, εκεί που πέφτει το δεύτερο η νότα ψ κλπ). *«Φιλτράροντας τις φράσεις με έναν τρόπο αισθητικό, ο μαθητής αναπτύσσει και ενεργοποιεί τη σχέση μεταξύ του αυτιού και των δαχτύλων του»*.

Ο μαθητής μιμείται ακόμα και μια κίνηση του χεριού του δασκάλου, και με αυτό τον τρόπο «κερδίζει» μελωδικές φράσεις, ελάχιστες στην αρχή, πάνω στις οποίες χτίζονται άλλες, μεγαλύτερες. Αρχικά δε χρειάζονται παρά δυο-τρεις νότες. Εξοικειώνεται λοιπόν με αυτό τον τρόπο σταδιακά με κάποια βασικά 4χορδα και 5χορδα.

«Κατάληξη όλης αυτής της διαδικασίας είναι η «κατάκτηση» της πρώτης οκτάβας». Η οκτάβα είναι πολύ σημαντική γιατί επιτρέπει στο μαθητή να παίζει τραγούδια, να φτιάξει ακόμα και μόνος του κάποιες πιο σύνθετες μελωδίες και να έρθει σε επαφή με την έννοια της κλίμακας, του δρόμου, του μακάμ, ώστε *«να βουτήξει τελικά βαθιά μέσα στη μουσική»*.

Σε όλες τις μελωδίες που θα χρησιμοποιηθούν στην παραπάνω φάση, οι ασκήσεις προκύπτουν κάθε φορά από τις δυσκολίες και τα προβλήματα που συναντάει ο μαθητής προκειμένου να παίζει κάτι. Σκοπός του Ευγένιου Βούλγαρη δεν είναι να περάσει στο μαθητή ασκήσεις με έναν ευχάριστο τρόπο, αλλά να του μάθει να μελετάει αυτόνομα,

και να γυμνάζεται για να ξεπεράσει προβλήματα που προκύπτουν πάντοτε μέσα από μια συγκεκριμένη μουσική αναγκαιότητα.

«Βασική προϋπόθεση για να παίζει κανείς λύρα είναι να έχει μουσική μέσα στο κεφάλι του, δηλαδή να μπορεί να τραγουδάει αυτό που πρόκειται να παίζει». Δίνονται μεν ονόματα στις νότες, αλλά μόνο σαν θέσεις πάνω στο όργανο και πάντοτε με αποκλειστικό αντιληπτικό όργανο την ακοή. Το μάθημα ηχογραφείται με οπτικοακουστικά μέσα (κάμερες, κινητά, κασετοφωνάκια). Ο μαθητής πρέπει να μάθει να τραγουδάει το κομμάτι απ' έξω για να μπορέσει να το παίζει. Το κομμάτι πρέπει να υπάρχει στο κεφάλι του σα συνολική πληροφορία, σαν μίμηση τραγουδιού.

Εννοείται πως όταν αυτό που έχει πια μάθει να τραγουδάει προσπαθήσει να το περάσει στο όργανο, το αποτέλεσμα πάντοτε θα υπολείπεται της φωνής. Αυτό όμως δεν αποτελεί πρόβλημα, γιατί η φωνή μέσα του τον καθοδηγεί προς το σωστό δρόμο, καθιστώντας τον δάσκαλο του εαυτού του. Αυτή η ικανότητα μεταφοράς της μουσικής από την εσωτερική φωνή στα δάχτυλα είναι πολύ σημαντική όταν έχουμε να κάνουμε με ένα άταστο όργανο όπως η πολίτικη λύρα. Ο Ευγένιος Βούλγαρης δεν χρησιμοποιεί ποτέ παρτιτούρα σ' αυτή τη φάση, γιατί διαιρεί την προσοχή του μαθητή στα δύο.

6.2. Η παρτιτούρα

Αφού λοιπόν ο μαθητής έχει μάθει να «μιλάει» και να μεταφέρει αυτό που «λέει» πάνω στο όργανό του, θα προστεθεί σιγά σιγά η παρτιτούρα, την οποία θα αντιμετωπίσει σαν ένα νέο τρόπο απεικόνισης της μουσικής σε σχέση με το πώς την «απεικονίζει» ως τώρα (δηλαδή με το κασετοφωνάκι ή την κάμερα). Εκεί υπήρχε μια μουσική, η οποία μέσω της ακρόασης αποτυπωνόταν στο μυαλό. Εδώ απεικονίζεται μια μουσική η οποία πρέπει ήδη να προϋπάρχει σαν πληροφορία μέσα στο μυαλό. Φυσικά ο Ευγένιος θα εξηγήσει στον μαθητή τις νότες πάνω στο πεντάγραμμο και τις ρυθμικές τους αξίες. Όμως, επειδή εκείνος ξέρει ήδη να μιλάει, δε θα μπει στον πειρασμό να μεταφέρει το ντο π.χ. της παρτιτούρας στην αντίστοιχη θέση πάνω στο όργανο, αλλά θα αναγνωρίζει τις νότες σαν χαρακτήρες και συλλαβές της μουσικής που έχει ήδη στ' αυτιά του, της γλώσσας που ξέρει ήδη να

μιλάει. Σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στην ευρωπαϊκή μουσική, η παρτιτούρα δεν είναι αυτοσκοπός. Το ζητούμενο είναι να προστεθεί η παρτιτούρα στη διαδικασία που βρίσκεται ήδη σε εξέλιξη. Ο πλέον κατάλληλος τρόπος να το πετύχει κανείς αυτό είναι με το να τραγουδάει τις νότες της παρτιτούρας και να τις ηχογραφεί με το κασετοφωνάκι, και στη συνέχεια να τις μαθαίνει πάλι με το αυτί. Μέσα δηλαδή από αυτό που έχει ήδη κατακτήσει –την ενάργεια της ακοής- να συνδέσει τη γλώσσα του οργάνου του με τη γραπτή της απεικόνιση.

Ο Ευγένιος Βούλγαρης παραλληλίζει αυτή τη διαδικασία με την εκμάθηση μιας ξένης γλώσσας: αν τη μάθει κανείς μόνο με την ακοή –και στη χώρα όπου μιλιέται-, θα συνεχίσει να μιλάει σωστά και όταν αργότερα μάθει να τη γράφει και να τη διαβάζει. Αν όμως ξεκινήσει κανείς με κανόνες προφοράς και γραμματικής, δηλαδή μέσω της ανάλυσης και της μηχανιστικής επανασύνθεσης, θα χρειαστεί πολύ περισσότερο χρόνο για να καταφέρει το ίδιο πράγμα, ενώ δεν αποκλείεται να μην το καταφέρει και ποτέ.

Η παρτιτούρα φυσικά δεν αμφισβητείται από τον Ευγένιο σαν μέσο επικοινωνίας (με τους άλλους μουσικούς αλλά και με το κομμάτι), αφού μεταξύ άλλων διευκολύνει το μαθητή να περάσει και σε πιο μεγάλες μουσικές φόρμες. Ιδιαίτερα σε ότι αφορά τη λόγια οθωμανική μουσική, η οποία συχνά έχει να παρουσιάσει συνθέσεις δύο και τριών σελίδων –για να μη μιλήσουμε για τα *Ayin* των Μεβλεβί Δερβίσηδων που μπορεί να εκτείνονται ακόμα και σε 10 σελίδες μουσικού κειμένου-, η καταγραφή σε παρτιτούρες κυριολεκτικά έσωσε τις συνθέσεις αυτές από τη λήθη στο πέρασμα των αιώνων. Όμως σ’ αυτή τη μουσική η παρτιτούρα δεν είναι καθόλου ενδεικτική του ύφους και του χρώματος του κάθε έργου, καθώς απεικονίζει μόνο τη βασική κίνηση της μελωδίας, στερημένη από ποικίλματα, αναλύσεις φράσεων και άλλα εκφραστικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη μουσική. Επομένως, ο καλύτερος τρόπος να μεταχειριστεί κανείς την παρτιτούρα είναι να παίζει το κομμάτι από μνήμης, αφήνοντάς τη να λειτουργεί υπενθυμιστικά. Αυτό αποτελεί και τον καλύτερο τρόπο εξάσκησης στο διάβασμα της παρτιτούρας.

Η αντίστροφη διαδικασία –η μετάφραση των νοτών της παρτιτούρας σε ήχο- μπορεί να αποβεί καταστροφική για έναν μαθητή που βρίσκεται ακόμη σε πρώιμο στάδιο, με την έννοια ότι διαστρεβλώνει τη μουσική του αίσθηση. Η παρτιτούρα θα πρέπει να αντιμετωπίζεται σαν μαθηματική αποτύπωση της μουσικής και τίποτε παραπάνω¹⁰¹.

¹⁰¹ Η απόλυτη εξάρτηση από την παρτιτούρα, που αποτελεί χαρακτηριστικό του τρόπου με τον οποίο η δυτική μουσική διδάσκεται στα ωδεία, έχει συχνά σαν αποτέλεσμα πάμπολλοι μαθητές να μην είναι σε θέση να παίζουν από μνήμης ένα κομμάτι που μπορεί να μελετούν επί πολλούς μήνες.

Ο Ευγένιος προτείνει λοιπόν τα κομμάτια να μαθαίνονται ακουστικά, χρησιμοποιώντας σαν εργαλεία τη μνήμη και το συμβολισμό που αυτόματα συμβαίνει μέσα από την ίδια τη μουσική φράση. *«Αυτός είναι ο τρόπος με τον οποίο θυμόμαστε, και ο οποίος μοιάζει πολύ με τη γραφή της βυζαντινής: εκεί όπου βρίσκεται η μαρτυρία ολοκληρώνεται κάθε φορά και μια φράση»*. Αυτό το ανεβοκατέβασμα, με τη μελωδία να ξεδιπλώνεται μπροστά μας βήμα το βήμα, συνάδει με τη λογική της ανθρώπινης φωνής. Η παρασημαντική λοιπόν αναπαριστά αυτό ακριβώς που ακούγεται, και τον τρόπο με τον οποίο αυτό εξελίσσεται. Αντίθετα η παρτιτούρα ενέχει έναν συμβολισμό ο οποίος είναι καθαρά χωροταξικός: το μουσικό κείμενο εδώ είναι ένας χάρτης που περιέχει με μια ματιά όλες τις κινήσεις, οριζόντιες και κάθετες, καθώς και τη μεταξύ τους σχέση. Το αυτί αναγνωρίζει το ρυθμό, όχι όμως και τον χωρισμό αυτού σε μέτρα με τη λογική του ισχυρού και ασθενούς που κυριαρχεί κατά την απεικόνιση της μελωδίας. Η ευρωπαϊκή παρτιτούρα αναπαριστά τη σχέση μελωδίας και χρόνου υπό τη μορφή του ρυθμικού μέτρου: ξέρουμε ανά πάσα στιγμή σε ποιο σημείο του μέτρου βρισκόμαστε, όμως αυτό λειτουργεί ανασταλτικά στην αντίληψη των μουσικών φράσεων, στις οποίες στηρίζεται όλη η μελωδική ανάπτυξη στις προφορικές μουσικές παραδόσεις που χρησιμοποιούν όργανα όπως η πολίτικη λύρα..

6.3. Η θεωρία

Με αυτή τη λογική και μόνο αρχίζει να ξεδιπλώνεται ο κώδικας της θεωρίας, ο οποίος θα πρέπει να παρουσιάζεται ανάλογα με την πράξη και την αναζήτηση του μαθητή. Εννοείται πως σταδιακά προστίθενται και ονόματα κλιμάκων (πρόκειται πάντα για συγκεκριμένα ακούσματα τα οποία παίζει με συγκεκριμένο τρόπο πάνω στη λύρα του). *«Η θεωρία θα πρέπει να είναι απλοποιημένη – να βρίσκεται δηλαδή μέσα στις δυνατότητες του μαθητή και λίγο πιο πάνω, με σκοπό να τον “τραβήξεις” και να ξεπεράσει τον εαυτό του έστω και για λίγο- αλλά με τρόπο ώστε να του κινήσεις το ενδιαφέρον»*. Οι κλίμακες θα πρέπει να παίζονται μουσικά, με διάφορες χρονικές αξίες. Χωρίς πολλά ποικίλματα, αλλά και χωρίς να είναι ξερές και άδειες. Το ζήτημα είναι πάντοτε ο μαθητής να παραμένει στη μουσική πράξη. Στην αρχή είναι -και για πολύ καιρό θα είναι- έξω από τη μουσική, έχοντας όμως ένα εργαλείο –το όργανό του- με το οποίο μπορεί να κάνει κάποια πράγματα, και ο δάσκαλος πρέπει να φροντίσει ώστε αυτά τα πράγματα λίγο λίγο να τον οδηγήσουν στη μουσική. Σύμφωνα πάντα με τον

Ευγένιο, αυτός ο ολιστικός τρόπος διδασκαλίας κινητοποιεί ταυτόχρονα την ακοή, τη μνήμη και την μιμητική ικανότητα του μαθητή, στοιχεία απόλυτα αλληλένδετα με τη φύση της μουσικής που θα διδαχτεί, και η οποία προέρχεται από προφορικά μουσικά ιδιώματα. Η μύηση στη μουσική διαδικασία πρέπει να γίνεται σταδιακά, ξεκινώντας από μικρές φράσεις οι οποίες μεγαλώνουν σιγά σιγά, καθώς αναπτύσσονται οι προαναφερθείσες ικανότητες του μαθητή.

«Όσο πιο «περίεργα» και «χρωματιστά» είναι τα ακούσματα πάνω στα οποία δουλεύει ο μαθητής, τόσο πιο εύκολο του είναι να τα βρει πάνω στο όργανο». Μπορεί για παράδειγμα να ξεκινήσει με Ραστ στην πρώτη θέση (Ραστ στη μεσαία χορδή), αλλά από κει θα ακολουθήσει το Νικρίζ. «Παρ' όλο που μοιάζει να ξεβολεύει το μαθητή, αφού απαιτεί δύο μετακινήσεις με τα δάχτυλα, από την άλλη αρέσει πάρα πολύ, γιατί η ιδιαιτερότητα του Νικρίζ λειτουργεί πάνω του συνειρμικά σε σχέση με διάφορες μουσικές που ήδη γνωρίζει». Αν για παράδειγμα ο μαθητής είναι κάποιας ηλικίας, θα συνδέσει το Νικρίζ με διάφορα ρεμπέτικα ή και δημοτικά, τα οποία μπορούν και να χρησιμοποιηθούν ως κομμάτια εξάσκησης. Με αυτό τον τρόπο μπαίνει στη μουσική με κάτι που του αρέσει και το οποίο εκτιμάει πολύ. Και στις μικρότερες ηλικίες όμως παρατηρείται το ίδιο φαινόμενο: Ο Ευγένιος αναφέρει χαρακτηριστικά μια μικρή μαθήτριά του, η οποία στο άκουσμα του Νικρίζ είπε: «Αυτό μοιάζει σαν την Ποκαχόντας!», ενώ αντίθετα το Ραστ δεν της προκάλεσε κάποιο συνειρμό, ώστε να το συνδέσει π.χ. με τον Εθνικό Ύμνο ή με το «Αχ κουνελάκι». Αυτό είναι πολύ καλό, γιατί ο μαθητής σ' αυτό το σημείο αρχίζει και λειτουργεί μουσικά. Έτσι λοιπόν πηγαίνουμε από τα μικρά στα μεγάλα. «Στα πλαίσια αυτής της πορείας μιλάμε για 5χορδα ως τόπους στους οποίους “συμβαίνουν” φράσεις, για τη βάση, για την δεσπόζουσα κλπ».

Σε όλα αυτά δεν ακολουθεί μια συγκεκριμένη σειρά. Τα πάντα εξαρτώνται από το μαθητή. Από τη στιγμή που θα μπει στη μουσική, όλη η προσοχή είναι σ' αυτόν και σ' αυτά που καταφέρνει. Στόχος του Ευγένιου είναι να πατάει πάνω σ' αυτά και να τον πηγαίνει παραπέρα. Ή να του προτείνει έναν καινούργιο χώρο. Αν τώρα ο μαθητής αντιδράσει με πανικό, ο δάσκαλος θα του προσφέρει ασφάλεια γυρίζοντάς τον στο προηγούμενο ηχητικό περιβάλλον, όπου τα πράγματα λειτουργούν καλά. Ακόμα και οι καινούργιες πληροφορίες προσπαθεί να είναι όσο το δυνατόν πιο φιλικές ως προς το σημείο στο οποίο βρίσκεται. Όμως ποτέ δεν διδάσκει συγκριτικά. Δηλαδή μετά το Ραστ δε θα δείξει στο μαθητή το μινόρε και μετά το ματζόρε για να δείξει τη διαφορά

τους με το Ραστ. Αυτό θεωρεί πως δεν λειτουργεί, επομένως δεν έχει νόημα και να διδαχτεί. Το ζήτημα είναι ο δάσκαλος να βρει τις «πόρτες» που θα οδηγήσουν το μαθητή από το γνωστό στο άγνωστο με ασφάλεια.

Αφού λοιπόν έχουν βρεθεί οι κλίμακες, τα ακούσματα και οι θέσεις, προκύπτει μια θεωρητική συζήτηση μέσα από αυτά που παίζουν. «Για παράδειγμα, όταν συναντήσουμε μια έλξη ή μια διατονική συμπεριφορά θα μιλήσουμε για αυτά». Το ίδιο θα γίνει όταν παρουσιαστεί μια μετατροπία. Θα συζητηθούν οι αλλαγές δρόμων, τα μακάμ κλπ, αλλά πάντοτε μέσω της πράξης, κι αυτό γιατί μόνο η πράξη μπορεί να κάνει το μαθητή συμμετέχο σε μια γνώση και όχι απλά παρατηρητή αυτής.

Με αυτή την έννοια, μια συστηματοποιημένη γνώση η οποία παρέχεται στο μαθητή με τη μορφή μιας παγιωμένης μεθοδολογίας θα δημιουργούσε πάρα πολλά εμπόδια. Αν δηλαδή συστηματοποίηση σημαίνει «παίρνω το μαθητή, τον βάζω απέναντι σε μια μηχανιστική γνώση¹⁰² και στο τέλος βγαίνει λυράρης», τότε ο Ευγένιος Βούλγαρης διαφωνεί κάθετα. Αυτός ο μηχανιστικός τρόπος είναι αυτός που ακολουθείται πολλές φορές στην ωδειακή ευρωπαϊκή μουσική εκπαίδευση, παράγοντας ανθρώπους που χειρίζονται τη μουσική αλλά ούτε την ακούν, ούτε τη νιώθουν, ούτε την παίζουν. Αν όμως η μετάδοση συστηματοποιηθεί μέσω της διάδρασης, η όλη διαδικασία είναι πολύ ομαλή και πολύ φιλική προς το μαθητή. Γι' αυτό και ο ίδιος επιλέγει το δεύτερο.

6.4. Το σύστημα

Μπορεί όμως αυτό να συμβεί σε ένα προκαθορισμένο χρονικά πλαίσιο, βάσει προσχεδιασμένων βημάτων, με εξετάσεις και πτυχία;

Η απάντηση που δίνει ο Ευγένιος Βούλγαρης σε αυτό το ερώτημα είναι θετική, με τον όρο ότι το κάθε επίπεδο θα πρέπει να διαρκεί ανάλογα με την πρόοδο του μαθητή, δηλαδή τόσο, όσο χρειάζεται για να αφομοιωθούν τα διδαχθέντα. Οι παράγοντες από τους οποίους αυτό εξαρτάται είναι η μαθησιακή ικανότητα του μαθητή, η μνήμη του και ο τρόπος αφομοίωσης, η επιδεξιότητα των χεριών του και, κυρίως, η καθημερινή πολύωρη μελέτη. Αυτό για τον Ευγένιο θα μπορούσε να είναι ένα είδος συστηματοποίησης που συνάδει με το αντικείμενο. Επειδή ζούμε σε έναν κόσμο που

¹⁰² Μια τέτοια μηχανιστική εκπαίδευση θα περιλάμβανε π.χ., σε αντιστοιχία με την ευρωπαϊκή, τέλεια γνώση της θεωρίας και άψογη τεχνική, η οποία επιτυγχάνεται μέσα από τη χρόνια εκπαίδευση στη λογική των ασκήσεων.

βασίζεται στην ανάλυση και στη μηχανιστική επανασύνθεση, η ένταξη αυτής της μουσικής διαδικασίας σε δομές που προϋπάρχουν είναι απόλυτα προβληματική. Θα πρέπει να αναπτυχθεί μια νέα δομή η οποία θα σέβεται πρωτίστως τη φύση της μουσικής. Το κύριο μέλημα θα πρέπει να είναι η εκμάθηση και η πράξη της μουσικής και όχι η βαθμολογία ή το πτυχίο. *«Δεν πρέπει να προσαρμόζεται η μουσική στη δομή αλλά η δομή στη μουσική»*. Αυτό θα ήταν δυνατό να συμβεί μέσω ενός «ανοιχτού συστήματος», με υποχρεωτική επιμόρφωση των δασκάλων πάνω στο συγκεκριμένο γνωστικό αντικείμενο, ώστε να έχει σίγουρο αποτέλεσμα. Όσο όμως θα υπάρχουν διαδικασίες επιλογής μέσω τυπικών προσόντων, το αποτέλεσμα θα είναι χαοτικό και η επιλογή του δασκάλου θα εξαρτάται από κάποιο πτυχίο, από κάποια παραπάνω ξένη γλώσσα, από το αν κάποιος είναι πολύτεκνος κλπ. Αυτό καμία σχέση δεν έχει με τη μουσική¹⁰³ σαν γνωστικό αντικείμενο.

Στην ερώτηση κατά πόσο μπορεί το ομαδικό μάθημα, όπως προβλέπεται π.χ. από τον κανονισμό τόσο του ΤΕΙ όσο και των Μουσικών Σχολείων, να λειτουργήσει, ο Ευγένιος απαντά πως κι αυτό εξαρτάται από το κοινό ή όχι επίπεδο των μαθητών και την προσπάθεια που οι ίδιοι καταβάλλουν. *«Όταν έχεις ένα μάθημα διάρκειας δύο ωρών την εβδομάδα και τρία όργανα σε διαφορετικό επίπεδο, τα πράγματα θα πρέπει να επαναπροσδιοριστούν. Ας πάρουμε τρεις σπουδαστές, του 5, του 7 και του 10 αντίστοιχα, οι οποίοι έχουν προαχθεί στην επόμενη Δεξιότητα ή τάξη, είναι προφανές ότι ο 5 και ο 10 δε μπορούν να συνυπάρχουν ταυτόχρονα. Οπότε αναγκαστικά ο χρόνος του μαθήματος θα πρέπει να διαιρεθεί, με αποτέλεσμα κανείς από τους τρεις μαθητές να μην επωφελείται πλήρως από τη διαδικασία»*. Αυτό σύμφωνα με τον Ευγένιο οφείλεται στην ήδη έτοιμη δομή, στα πλαίσια της οποίας πρέπει να ενταχθεί η μουσική διαδικασία. *«Είναι εντελώς διαφορετικό πράγμα ο μαθητής να προσπαθεί να πάρει 5 για να περάσει την τάξη ή τη Δεξιότητα, και διαφορετικό να προσπαθεί να μάθει μουσική. Στη μουσική πράξη ούτως ή*

¹⁰³ Οι κίνδυνοι που ενέχει μια τέτοιου είδους αξιολόγηση προσόντων είναι ήδη παραπάνω από ορατοί: Πρόσφατα το ΤΜΕΤ αντικατέστησε δύο κατά γενική ομολογία κορυφαίους μουσικούς, καθηγητές οργάνων της προφορικής παράδοσης με άλλους, λόγω του ότι οι δεύτεροι διέθεταν πτυχίο πανεπιστημίου, παρόλο που το πτυχίο αυτό ήταν άσχετο με το αντικείμενο που κλήθηκαν να διδάξουν.

άλλως η βαθμολογία ή το πτυχίο κάποιου δεν παίζει κανέναν απολύτως ρόλο¹⁰⁴. Μόνο μέσα από την πράξη θα αντλήσει ο καλός λυράρης την προσωπική του ικανοποίηση και την καταξίωση. Θα πάμε να τον ακούσουμε γιατί παίζει ωραία, και όχι γιατί έχει πτυχίο στη λύρα».

Ο Ευγένιος Βούλγαρης φτάνει λοιπόν στο συμπέρασμα πως η πολύ πρόσφατη και περιορισμένη οργανοχρησία της πολιτικής λύρας στην Ελλάδα δεν δικαιολογεί ακόμα την καθιέρωση πτυχίων για λυράρηδες. Εξάλλου ο όρος και μόνο «πτυχιούχος λυράρης» μονάχα ένα ελαφρό μειδίαμα μπορεί να προκαλέσει.

7. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η εκμάθηση ενός οργάνου, η παράδοση του οποίου στη χώρα μας μέχρι πρότινος περιοριζόταν σε μερικές ηχογραφήσεις λαϊκής μουσικής στις αρχές του περασμένου αιώνα, αποτελεί ένα από πολλές απόψεις προβληματικό πεδίο. Το γεγονός ότι πριν από 200 περίπου χρόνια παιζόταν αποκλειστικά σχεδόν από Ρωμιούς μουσικούς της Πόλης (σαν προϊόν της αστικής λαϊκής κουλτούρας στην πρωτεύουσα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας) έχει δώσει στην πολιτική λύρα μια αξιοσέβαστη θέση μεταξύ των ελληνικών παραδοσιακών οργάνων, χωρίς όμως να διαθέτει τη ζώσα παράδοση που προκύπτει από την ευρεία χρήση των οργάνων σε έναν τόπο και αποτελεί προϋπόθεση για τη μουσική δημιουργικότητα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ζώσας παράδοσης του οργάνου, αν και περιορισμένης διάρκειας, υπήρξε στο παρελθόν η χρήση του στο σμυρναίικο ρεμπέτικο.

Αυτή η έλλειψη αποτελεί αφενός ένα σημαντικό πρόβλημα ως προς την τεχνική και ως προς το ρεπερτόριο στο οποίο μπορεί να χρησιμοποιηθεί η πολιτική λύρα, την ηχητική της ταυτότητα δηλαδή, και αφετέρου μια καλή αφετηρία για τη δημιουργία μιας νέας, σύγχρονης μουσικής αισθητικής, η οποία θα προκύπτει από το ίδιο το όργανο και όχι από το παρελθόν του.

¹⁰⁴ Στο σημείο αυτό ας θυμηθούμε πως το ΤΛΠΜ είναι τμήμα (εθνο)μουσικολογίας και όχι μουσική ακαδημία. Ως τέτοιο διαθέτει και το ανάλογο πρόγραμμα σπουδών και τον ανάλογο τρόπο αξιολόγησης που ενδείκνυνται για τη συγκεκριμένη επιστήμη.

Σε αντίθεση με τον ελλαδικό χώρο, στην Τουρκία η πολιτική λύρα από τις αρχές του προηγούμενου αιώνα κατόρθωσε να απεκδυθεί τον λαϊκό, «ανατολίτικο» χαρακτήρα της και «λογοιοποιήθηκε», περνώντας στην κλασική τουρκική ορχήστρα ως ένα από τα βασικότερα όργανά της. Η διδασκαλία του οργάνου εντάχθηκε από νωρίς στην θεσμοποιημένη μουσική εκπαίδευση του Εθνικού Τουρκικού Κράτους, Κυκλοφορούν και μέθοδοι εκμάθησης, όπως π.χ. του Cuneyd Orhon, ο οποίος δίδαξε επί σειρά ετών τετράχορδη λύρα στο Turk Musigi Devlet Konservatuari του Teknik Universitesi της Κωνσταντινούπολης. Ταυτόχρονα όμως η σχέση του δασκάλου με τη μέθοδο είναι πάντοτε χαλαρή, έτοιμη προς επαναδιαπραγμάτευση ανά πάσα στιγμή, και αναπροσαρμοζόμενη διαρκώς σύμφωνα με τις ανάγκες του κάθε μαθητή. Αυτή η ρευστότητα και η λειτουργία στο παρόν απορρέει από τις αρχές της προφορικότητας στη διάρκεια της διδασκαλίας, όπως π.χ. η επανάληψη, η μίμηση του δασκάλου, η χρήση της φωνής για την κατανόηση των φράσεων και την απομνημόνευση κ. ά.

Κατά πόσο επομένως μια τέτοιου είδους διδασκαλία επιδέχεται συστηματοποίηση; Πώς μπορεί να αξιολογηθεί η ικανότητα κάποιου στη μουσική; Πώς μπορεί ο χρόνος να χωριστεί σε τάξεις και σε ώρες μαθημάτων με προκαθορισμένο διδακτικό περιεχόμενο, ερήμην του μαθητή; Τι ακριβώς πτυχία θα δίνονται; Σε τι θα χρησιμεύουν;

Η στάση των τριών ερωτηθέντων απέναντι στο ζήτημα της συστηματοποίησης διαφέρει σε κάποια σημεία και μοιάζει σε αρκετά άλλα. Τα λεγόμενά τους θα μπορούσαν να δώσουν τροφή σε πολλές διαφορετικές αναγωγές, όμως αυτό θα ξεπερνούσε το πλαίσιο αυτής της εργασίας. Σαν αφορμή και μόνο παραθέτω στο παράρτημα συνοπτικά βιογραφικά στοιχεία για τον κάθε μουσικό, με έμφαση στις συνεργασίες του, οι οποίες, εφόσον μελετηθούν σοβαρά, μπορούν να δώσουν πολύ ενδιαφέροντα συμπεράσματα.

Από την έρευνα που πραγματοποίησα στα πλαίσια της αυτής της εργασίας προέκυψαν πολλά ενδιαφέροντα πράγματα. Το παράδοξο της συνύπαρξης παραδοσιακών μεθόδων διδασκαλίας με στοιχεία δανεισμένα από την ευρωπαϊκή μουσική εκπαίδευση, όπως είναι η ένταξη της πολιτικής λύρας στα διδασκόμενα όργανα στο Κονσερβατόριο του ITU στην Κωνσταντινούπολη, και, σχετικά πρόσφατα, στο TMET του Πανεπιστημίου Μακεδονίας και στο ΤΛΠΜ του ΑΤΕΙ Ηπείρου είναι ένα μόνο από αυτά.

Ο Derya Turkan διαφωνεί με την θεσμοποιημένη διδασκαλία, γι' αυτό και δεν συμμετέχει σε τέτοιου είδους δομές, δηλαδή αρνείται να διδάξει σε κάποιο μουσικό ίδρυμα ή

πανεπιστήμιο. Από την άλλη όμως, όντας και ο ίδιος προϊόν μιας τέτοιας θεσμοποιημένης εκπαίδευσης, φαίνεται να αποδέχεται ασυζητητί κάποια άλλα στοιχεία όπως π.χ. τη συστηματική αντιπαράθεση με την παρτιτούρα, παρόλο που δεν αποδέχεται την αυθεντία του μουσικού κειμένου σε σχέση με την πρακτική του μετάφραση, δηλαδή τη μουσική επιτέλεση. Επίσης θεωρεί πολύ σημαντική την βαθιά γνώση της θεωρίας προκειμένου να μπορεί να λειτουργήσει ο μουσικός π.χ. σε ένα ταξίμι. Όμως η διδασκαλία του διέπεται από τις αρχές της προφορικότητας, αφού στηρίζεται βασικά στη μίμηση του δασκάλου από το μαθητή και στην πολυετή μελέτη μέσω της ακρόασης (με σκοπό τη μίμηση του ύφους και της τεχνικής των παλιών δασκάλων). Ας μην ξεχνάμε πως σ' αυτή τη μουσική παράδοση η μορφή του δασκάλου ανέκαθεν διέθετε μια σημαντική πνευματική διάσταση, καθώς ο ρόλος του δεν περιορίζεται στη διδασκαλία της μουσικής αλλά σε μια γενικότερη αισθητική και πνευματική επιρροή πάνω στον ψυχισμό του μαθητή. Δεν είναι τυχαίο ότι όλοι οι Τούρκοι μουσικοί της λόγιας παράδοσης στα βιογραφικά και στις συνεντεύξεις τους αναφέρουν τον δάσκαλό τους με ταπεινότητα και σεβασμό.

Στην Ελλάδα, όπου η συζήτηση για τη συστηματοποίηση της διδασκαλίας των παραδοσιακών οργάνων έχει ξεκινήσει εδώ και λίγα μόλις χρόνια, τα πράγματα είναι ακόμα πολύ θολά. Ο Σωκράτης Σινόπουλος για παράδειγμα είναι ο πιο κοντινός από τους τρεις στη διδακτική λογική της ευρωπαϊκής μουσικής, την οποία έχει επίσης σπουδάσει, με κάποιες σημαντικές ωστόσο ιδιαιτερότητες. Αποδέχεται δηλαδή τόσο τη λογική των ασκήσεων δυτικού τύπου όσο και την ανάγκη για μια πιο συστηματική διδασκαλία της πολιτικής λύρας με τη μορφή της οργανωμένης γνώσης. Ταυτόχρονα διατηρεί μια πολύ ανοιχτή στάση απέναντι στο ρεπερτόριο και απέναντι στη μουσική γενικότερα, φροντίζοντας να προσαρμόζει κάθε φορά τον τρόπο που παίζει στο ύφος του εκάστοτε μουσικού ιδιώματος. Εξάλλου και ο ίδιος είναι ένα παιδί της πόλης, το οποίο δεν έχει βιωματική σχέση με κάποιο χαρακτηριστικό τοπικό ιδίωμα. Επίσης, καθώς υπήρξε ο πρώτος μουσικός που ασχολήθηκε με την πολιτική λύρα στη σύγχρονη Ελλάδα, δεν είχε να αντιπαρατεθεί με κάποιο ήδη υπάρχον μέτρο σύγκρισης, πράγμα που είχε σαν αποτέλεσμα μια μεγάλη αυτονομία στην έκφραση και μια πιο ελεύθερη σχέση με αυτό που αποκαλούμε παράδοση.

Ανάλογη είναι και η στάση του απέναντι στο θέμα της συστηματοποίησης της διδασκαλίας του οργάνου την οποία αντιμετωπίζει θετικά και με τρόπο πρακτικό, συμμετέχοντας επίσης σε συνέδρια και επιστημονικές ημερίδες με σχετικό περιεχόμενο ως ομιλητής.

Ο Ευγένιος Βούλγαρης είναι ο πιο διαδραστικός από τους τρεις. Θέτει τον μαθητή στο επίκεντρο της διδακτικής διαδικασίας και εφευρίσκει διαρκώς νέους τρόπους επικοινωνίας και μετάδοσης της γνώσης.

Θεωρεί τη χρήση παρτιτούρας στο πρώτο στάδιο ανασταλτικό παράγοντα στην ανάπτυξη της ικανότητας ακρόασης του μαθητή και επιβλαβή για τη μουσική του αντίληψη, αφού το συγκεκριμένο μέσο μετατρέπει την ηχητική πληροφορία σε οπτική, περιορίζοντας και «παραμορφώνοντας» εκφραστικά τη μελωδία. Αμφισβητεί ακόμη όχι τόσο τη συστηματική ως προς το περιεχόμενο διδασκαλία, αλλά την ένταξη της διδακτικής του οργάνου σε ήδη υπάρχοντα θεσμικά πλαίσια, χωρίς να λαμβάνεται υπ' όψη η φύση του αντικειμένου, η οποία δεν είναι επιστημονική αλλά καλλιτεχνική. Με την ίδια έννοια είναι αντίθετος στη λογική της κατοχύρωσης των σπουδών στη λύρα μέσω ενός πτυχίου, θεωρώντας το χρόνο και την έκταση της χρήσης του οργάνου στην Ελλάδα ακόμα πολύ περιορισμένα ώστε να δικαιολογούν κάτι τέτοιο.

Ένα σημείο στο οποίο ταυτίζονται και οι τρεις ερωτηθέντες είναι η λόγια οθωμανική μουσική, μέσα από τις συνθέσεις της οποίας διδάσκεται το σύστημα των μακάμ. Ακόμη, και οι τρεις ξεκινούν τα μαθήματα με ασκήσεις για το δοξάρι και τη διδαχή των μακάμ με το Ραστ. Κατά τα άλλα, η πορεία των μαθημάτων είναι στον καθένα ιδιαίτερη και προσωπική. Ένα ακόμη στοιχείο που ενώνει τους τρεις ερωτηθέντες είναι οι πολύπλευροι μουσικοί πειραματισμοί τους με διάφορα είδη μουσικής και οι συνεργασίες τους με μουσικούς που προέρχονται από άλλες παραδόσεις, πράγμα που μάλλον θα πρέπει να αποδοθεί στο ότι έχουν και οι τρεις την ίδια σχεδόν ηλικία, είναι δηλαδή εκπρόσωποι της ίδιας γενιάς. Με τον ίδιο τρόπο είναι ανοιχτοί σε πειραματισμούς και στη διδακτική τους, διατηρώντας ο καθένας το δικό του προσωπικό στυλ. Είναι μια διαδικασία η οποία βρίσκεται σε διαρκή μετάλλαξη, δημιουργείται κάθε φορά από την αρχή και είναι ανά πάσα στιγμή ανατρέψιμη. Για κανέναν από τους τρεις ο τρόπος διδασκαλίας του δε θα μπορούσε να μπει στα στενά καλούπια ενός βιβλίου, μιας ύλης, μιας αξιολογικής κλίμακας, τα οποία παγιώνουν και περιορίζουν. Όταν στόχος της διδασκαλίας είναι να εισάγει το μαθητή στον κόσμο της μουσικής και να τον βοηθήσει στην προσπάθειά του να παίξει μουσική όσο γίνεται καλύτερα, τότε οφείλει να σέβεται πρωτίστως την προσληπτική και κινητική ιδιαιτερότητα που παρουσιάζει ο κάθε μαθητής και να επαναδιαπραγματεύεται συνεχώς τη μεθοδολογία της με βάση τις ανάγκες του. Αυτό είναι κάτι στο οποίο συμφωνούν και οι τρεις μουσικοί / δάσκαλοι, τους οποίους και ευχαριστώ θερμά για την πρόθυμη συνεργασία και τη βοήθειά τους.

8. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ¹⁰⁵

1. **Aksoy, Bulent:** *Avrupali Gezinlerin Gozuyle Osmanlilarda Musiki* («Η μουσική των Οθωμανών με τα μάτια Ευρωπαίων Περιηγητών»), Pan Yayincilik, Istanbul 1994.
2. **Aksoy, Bulent:** *On these recordings*, στο ένθετο του διπλού CD «Kemence» (επιμ. Bulent Aksoy), σειρά: Turk Muzigi Ustalari / Masters of Turkish Music, Kalan Musik 2005.
3. **And, Metin:** *Osmanli Senliklerde Turk Sanatlari* («Οι Τουρκικές Καλές Τέχνες στις Οθωμανικές Γιορτές»), Kultur ve Turizm Balkanligi Yayinlari, Ankara 1982.
4. **Ανωγειανάκης, Φοίβος:** *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα 1991.
5. **Attali, Jaques:** *Θόρυβοι – Δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*, μτφ. Ντενίζ Ανδριτσάνου, εκδόσεις Κέδρος / Ράππα, Αθήνα 1987.
6. **Baines, Anthony** (ed.): *The Oxford Companion to Musical Instruments*, Oxford / N.Y. 1992, δεύτερη έκδοση 2000.
7. **Βλαγκόπουλος, Πάνος:** *Από τη νευματική σημειογραφία στη Notita artis musicae (1321) ή Η εγγραμματοσύνη ως συνθήκη δυνατότητας της ευρωπαϊκής λόγιας μουσικής στη σειρά Τετράδια Νο 3: Προφορικότητες*, εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2007.
8. **Βολιότηης-Καπετανάκης, Ηλίας:** *Ελλήνων Μούσα Λαϊκή*, εκδόσεις Λιβάνη, Αθήνα 1997.
9. **Βολιότηης-Καπετανάκης, Ηλίας:** *Λάμπρος Λεονταρίδης*, συνέντευξη με τα εγγόνια του στο Τεύχος 31 του μουσικού περιοδικού «Μετρονόμος», Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2008.
10. **Βούλγαρης, Ευγένιος – Βανταράκης Βασίλης:** *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου – Σμυρναίικα και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα 1922-1940*, εκδόσεις Fagotto και ΤΛΠΜ, Αθήνα 2006.
11. **Karakaya, Fikret:** *History of Kemence*, στο ένθετο του διπλού CD «Kemence» (επιμ. Bulent Aksoy), από τη σειρά: Turk Muzigi Ustalari / Masters of Turkish Music, Kalan Musik 2005.
12. **Karakayli, Nedim:** *An Introduction to the History of Music Debates in Turkey*, στο: *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East- Papers read at a Conference*

¹⁰⁵ Όλα τα αποσπάσματα που παρατίθενται από ξενόγλωσσα κείμενα είναι σε μετάφραση δική μου. Στα δύο τούρκικα βιβλία που χρησιμοποίησα με βοήθησε ο Erhan Bayram.

held at the Swedish Research Institute in Istanbul, 27-29.11.1997. Swedish Research Institute, Transactions Vol. 10, Routledge Curzon, London 2004 (Repr.)

13. Κιτσίκης, Δημήτρης: *Ιστορία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας 1280-1924*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 1988.

14. Μαυροειδής Μάριος Δ.: *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο – Ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τουρκικό μακάμ*, εκδόσεις Fagotto, Αθήνα 1999.

15. Ong, Walter J.: *The Presence of the World*, Yale University Press, New Haven 1967.

16. Ong, Walter J.: *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη* (1982), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Α' έκδοση Ηράκλειο 1997.

17. Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης: *Πρακτικά της ημερίδας με θέμα: Ειδικές εισιτήριες εξετάσεις σε καλλιτεχνικά πανεπιστημιακά τμήματα: Αναγκαιότητα και προοπτικές*, 11.10.2006, Θεσσαλονίκη 2006.

18. Πετρόπουλος, Ηλίας: *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, Κέδρος, Α' έκδοση 1979, Ε' έκδοση, Αθήνα 1991.

19. Πούλος, Παναγιώτης: *Εν-τόπιοι μουσικοί: ο ρόλος της τουρκικής ραδιοφωνίας στη διαπραγματεύση των σχέσεων μεταξύ κέντρου και περιφέρειας*, στο: *Μουσική, Ήχος και Τόπος-Τα κείμενα*, Σειρά: *Τετράδια Νο 1*, εκδόσεις ΤΛΠΜ, Άρτα 2006

20. Ράπτης, Θεοχάρης: *Den Logos willkommen heissen – Die Musikerziehung bei Platon und Aristoteles*, Διδακτορική διατριβή στο Ludwig-Maximilians-Universitat, Munchen 2006.

21. Ράπτης, Θεοχάρης: *Στους αγρούς και στους κήπους του Άδωνη*, στο: *Προφορικότητες – Τα κείμενα*, εκδόσεις ΤΛΠΜ, Άρτα 2007.

22. Reinhard, Ursula: *Turkey: An Overview*, στο: *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. 6, Routledge Press, NY & London 2002.

23. Sawa, George D.: *Oral Transmission in Arabic Music, Past and Present*, στο *Oral Tradition* vol. 4, No 1-2, Slavica Publishers, Columbus, Ohio, 1989.

24. Σινόπουλος, Σωκράτης: «*Ο Λάμπρος και η λύρα*», στο ένθετο του CD *Λάμπρος Λεονταρίδης*, από τη σειρά «*Μεγάλοι Δεξιοτέχνες της Μεσογείου*», παραγωγή Εν Χορδαίς 2005.

25. Σκούλιος, Μάρκος: *Προφορικότητα και διασηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειοανατολικής Μεσογείου*, στο: *Προφορικότητες – Τα κείμενα*, εκδόσεις ΤΛΠΜ, Άρτα 2007.

26. **Stokes, Martin:** *Introduction: Ethnicity, Identity and Music*, στο **Martin Stokes** (ed.), *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford/Providence 1997.
27. **Street, Brian V.:** *Literacy in Theory and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.
28. **ΤΑΠΜ:** *Οδηγός Σπουδών*, Άρτα 2007.
29. **Torun, Mutlu:** *Ud Metodu "Gelenekle Gelecege"*, Caglar Yayinlari Istanbul 2000.
30. **Τσιαμούλης, Χρήστος - Ερευνίδης, Παύλος:** *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης (17^{ος}-20^{ος} αιώνας)*, εκδόσεις Δόμος, Αθήνα 1998.
31. **Feldman, Walter:** *Music of the Ottoman Court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, VWB, Verlag fur Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996.
32. **Feldman, Walter:** *Ottoman Turkish Music: Genre and Form*, Στο: *The Garland Encyclopedia of World Music* Vol.6, Routledge Press, NY & London 2002.
33. **Foley, John Miles (ed.):** *Teaching oral traditions*, The Modern Language Association of America, N.Y. 1998, 2^η έκδοση 2002.
34. **Hammarlund, Anders:** *Introduction: An Annotated Glossary*, στο: *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East- Papers read at a Conference held at the Swedish Research Institute in Istanbul, November 27-29, 1997*. Swedish Research Institute, Transactions Vol. 10, Routledge Curzon, London 2004 (Repr.).

Παραπομπές από το internet

1. Butler, Paul: *The Rebec Project* 2003, από την ιστοσελίδα www.crab.rutgers.edu/~pbutler/rebec.html/
2. Στέργιος Ζυγούρας: *Τομή παιδείας και μουσικής-Μια διερεύνηση της προοπτικής των Μουσικών Σχολείων*, ιστοσελίδα ΠΕΕΜΔΕ (Πανελλήνιας Ένωσης Εκπαιδευτικών Μουσικής Δημόσιας Εκπαίδευσης), www.peemde.gr/
3. *Πρακτικά του Συνεδρίου με θέμα: Τα Μουσικά Σχολεία στην Ελλάδα, Μουσική και Παιδεία – Αναδρομή, αξιολόγηση και προοπτικές*, Ξάνθη 2007, www.musika.gr.
4. Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, TMET, Οδηγός Σπουδών 2008-2009 www.uom.gr/index.php?tmima=9&categorymenu=2
5. Πρόγραμμα σπουδών του Κονσερβατόριου της Κωνσταντινούπολης στην ιστοσελίδα www.tmdk.itu.edu/Tsm_ing.pdf
6. **Erol Sayan:** *The Differences in Theory and Practice; Some possible Solutions.* www.tmdk.edu.tr/e.pdf,
7. **Okan Murat Ozturk:** *An Analytical Approach to the Need of a unifying Theory in the Traditional Turkish Music* www.tmdk.edu.tr/e.pdf,
8. **Greve, Martin:** *Turkische Kunstmusik mit Kemence, Violoncello und Kontrabass*, πρόγραμμα No 15 (21.10.2008), Berliner Philharmoniker, Berlin 2008. www.berliner-philharmoniker.de/forum/programmhefte/details/heft/tuerkische-kunstmusik-mit-kemence-violoncello-und-kontrabass/

9. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι: ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

Ια. Derya Turkan

Ο Derya Turkan γεννήθηκε στην Πόλη το 1973. Τα πρώτα μαθήματα στη μουσική (νότες και φλάουτο) τα πήρε από τον τσελίστα Firat Kiziltug. Προέρχεται από μουσική οικογένεια. Ο πατέρας του ήταν επαγγελματίας τραγουδιστής σε χορωδίες (οι οποίες στην Τουρκία είναι πολύ διαδεδομένες και στο χώρο της λόγιας οθωμανικής μουσικής) και τώρα είναι υπάλληλος σε μια κρατική κλασική χορωδία, ενώ η μητέρα του σπούδασε επίσης τραγούδι στο Κονσερβατόριο, χωρίς όμως ποτέ να εξασκήσει το επάγγελμα. Αποφάσισε μόνος του να μάθει λύρα το 1984 γιατί του άρεσε ο ήχος της στις παλιές ηχογραφήσεις. Το 1994 αποφοίτησε από το Istanbul Teknik Universitesi (TEI Κωνσταντινούπολης) στο τμήμα Turk Musigi Devlet Konservatuari (Κονσερβατόριο Οργάνων Τουρκικής Μουσικής) με δάσκαλο τον Ihsan Ozgen, ο οποίος ήταν και στενός φίλος του πατέρα του. Το 1990 συμμετείχε στην κρατική ορχήστρα του Υπουργείου Πολιτισμού της Τουρκίας *Istanbul National Turkish Music Ensemble* με διευθυντή τον Necdet Yasar, πραγματοποιώντας επί 7 χρόνια εμφανίσεις σαν guest μουσικός.

Το 1991, σε ηλικία 18 ετών, άρχισε να εργάζεται στην Ορχήστρα της Κρατικής Ραδιοφωνίας (Istanbul Radio του TRT), όπου και μονιμοποιήθηκε το 2000.

Έχει συνεργαστεί με τους Alaeddin Yavasca, Bekir Sidki Sezgin, Niyazi Sayin, Erol Deran, Mutlu Torun, Inci Cayirli, Yavuz Ozustun, Goksel Baktagir, Necati Celik, Yordal Tokcan και πολλούς άλλους. Έπαιξε ακόμα στο Anatolia Ensemble του Ihsan Ozgen και στα σχήματα του Kudsi Erguner: *Ottoman Drums*, *Ottomania*, *IslamBlues* και *La Banda Allaturca*. Δικά του projects είναι οι *Ahenk* (οθωμανική οργανική μουσική), που έχουν κυκλοφορήσει δύο δίσκους («Ahenk Vol.1» και «Ahenk Vol.2») και το σχήμα *Letter from Istanbul* με τον Σωκράτη Σινόπουλο και τους Ugur Isik (τσέλο), Taner Sagioglu (κανονάκι), Serdar Bisiren (νταϊρέ) και Oktay Ozerdem (μπεντίρ), το οποίο δημιουργήθηκε με σκοπό να παίζει ξεχασμένες μελωδίες, κοινές στην Ελλάδα και στην Τουρκία. Η τελευταία δουλειά του Derya είναι το «Minstrel's Era» (2007), με τους Ugur Isik (βιολοντσέλο) και Gabriel Garcia Fons (κοντραμπάσο), σχήμα με το οποίο έχουν δώσει πολλές συναυλίες σε όλο τον κόσμο..

Ιβ. Σωκράτης Σινόπουλος

Γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Αθήνα. Ήταν μέλος της Παιδικής Παραδοσιακής Χορωδίας του Χρίστου Τσιαμούλη και πήρε μαθήματα κιθάρας από τον Βασίλη Γρατσούνα. Ξεκίνησε την πολιτική λύρα πλάι στον Ross Daly, ο οποίος τον μύησε στη λόγια οθωμανική μουσική και τον έφερε σε επαφή με διάφορες μουσικές παραδόσεις της Εγγύς Ανατολής. Έκανε την πρώτη του ηχογράφιση με τον Ross Daly και το Βασίλη Σούκα το 1991 («Πνοή»). Έκανε επίσης δύο μαθήματα με τον Ihsan Ozgen στην Πόλη. Στη συνέχεια σπούδασε Μουσικολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Το 1994 συμμετείχε σε μια σειρά ηχογραφήσεων με το Χρόνη Αηδονίδη, οι οποίες σήμαναν μια μακροχρόνια και γόνιμη καλλιτεχνική σχέση. Το 1995 ξεκινάει η συνεργασία του με τη Δόμνα Σαμίου, στις δουλειές της οποίας δεν συμμετείχε μόνο σαν μουσικός αλλά και σαν ενορχηστρωτής και επιμελητής έκδοσης. Έχει συνεργαστεί τόσο με μουσικούς του οικείου του μουσικού χώρου (Ross Daly, Δόμνα Σαμίου, Χρόνη Αηδονίδη, Χρίστο Τσιαμούλη, Περικλή Παπαπετρόπουλο, Ara Dingjian, Halil Karaduman, Νίκο και Γιασεμή Σαραγούδα, Σοφία Νεοχωρίτου, Bustan Abraham, Κατερίνα Παπαδοπούλου κ.ά.) όσο και με εκπροσώπους άλλων μουσικών υφών (Ευανθία Ρεμπούτσικα, Ελένη Καραϊνδρου, Νίκο Κυπουργό, Θανάση Παπακωνσταντίνου, Αντώνη Απέργη, Σταμάτη Σπανουδάκη, Βασίλη Ρακόπουλο, Iasis, Loreena Mc Kennit, Caroline Lavelle, Έλλη Πασπαλά, Σαββίνα Γιαννάτου, Διονύση Σαββόπουλο, Mode Plagal κ.ά.). Έχει υπογράψει αρκετά οργανικά κομμάτια λόγιου ύφους (Nihavent Saz Semaisi, Sokratako κ.ά.) και κάποια έντεχνα με ελληνικό στίχο (CD «Σαν χελιδόνι» 2007). Έχει δώσει πολυάριθμες συναυλίες στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Μαζί με τον Derya Turkan έχουν φτιάξει το σχήμα «Γράμμα απ' την Πόλη», που έχει πραγματοποιήσει πολλές ζωντανές εμφανίσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό με μεγάλη επιτυχία.

Έχει ηχογραφήσει πάνω από 660 τραγούδια και οργανικά κομμάτια σε διάστημα 18 χρόνων.

Ιγ. Ευγένιος Βούλγαρης

Γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Πάτρα, σε οικογένεια η οποία δεν είχε ιδιαίτερη σχέση με τη μουσική. Το μπουζούκι υπήρξε αφορμή για να ασχοληθεί με τη μουσική, σε ηλικία μόλις 15 ετών. Το 1985 ξεκίνησε σπουδές στη βυζαντινή και στο ούτι με δάσκαλο το Χρίστο Τσιαμούλη, ενώ από το 1992 άρχισε να μαθαίνει γουαϊλί ταμπούρ. Έχει κάνει κάποια μαθήματα με τους Fahrettin Cimenli και Murat Aydemir στην Τουρκία. Ο Ευγένιος Βούλγαρης παίζει πολλά όργανα. Εκτός από τα προαναφερθέντα παίζει ακόμη λάφτα, σάζι, κανονάκι και τραγουδάει, ενώ έχει κάνει σεμινάρια πάνω στο αφγάνικο ρεμπάμπ, στο πέρσικο ταρ και στη σύνθεση / ενορχήστρωση τροπικής μουσικής. Από το 1995 εμφανίζεται με την Ορχήστρα των Χρωμάτων ως κορυφαίο μαντολίνο.

Είναι υπεύθυνος του Τμήματος Ελληνικής και Παραδοσιακής Μουσικής του Δημοτικού Ωδείου της Πάτρας από το 2002, ενώ ταυτόχρονα διευθύνει τη Σχολή Παραδοσιακών Οργάνων της Μητρόπολης Ηλείας στον Πύργο και την Αμαλιάδα.

Εκτός από δικές του δουλειές («Ταξίδια» με ερμηνεύτρια τη Δώρα Πετρίδη, «Το μήνυμα του Πρίγκηπα» με το Χρήστο Γαλανόπουλο), έχει πραγματοποιήσει πολλές συμμετοχές σε δίσκους Ελλήνων ερμηνευτών και συνθετών. Ενδεικτικά αναφέρουμε το «Τοπίο μυστικό» του Νότη Μαυρουδή, το «Fairy Tales» με το Χρήστο Γαλανόπουλο, τις «Ρωγμές» του Δημήτρη Λάγιου, το «Slow Motion» του Νίκου Κυπουργού, το «Της φύσης και του έρωτα» της Δόμνας Σαμίου, τα «Καρτ Ποστάλ» και «Δωδεκάορτο» του Χρίστου Τσιαμούλη κ. ά. Έχει συνθέσει μουσική για τρεις θεατρικές παραστάσεις. Υπήρξε επίσης ιδρυτικό μέλος των μουσικών σχημάτων: «Ρωμηοί» και «Μαγιέ», ενώ αυτές τις μέρες θα κυκλοφορήσει και ο δίσκος «Αψιλίες» με ρεμπέτικα τραγούδια, τον οποίο υπογράφει μαζί με το Δημήτρη Μυστακίδη, τον Τόλη Τσαρδάκα και τη Θεοδώρα Αθανασίου.

Σε ζωντανές εμφανίσεις έχει συνεργαστεί με τους Ross Daly, Σωκράτη Σινόπουλο, Κυριάκο Γκουβέντα, Δόμνα Σαμίου, Δημήτρη Παπαδημητρίου, Τόλη Τσαρδάκα, Μάρκο Σκούλιο, Γιώργο Κουρουπό, Χρίστο Τσιαμούλη και πολλούς άλλους.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ II: Χάρτες, σχεδιαγράμματα, πίνακες, εικόνες¹

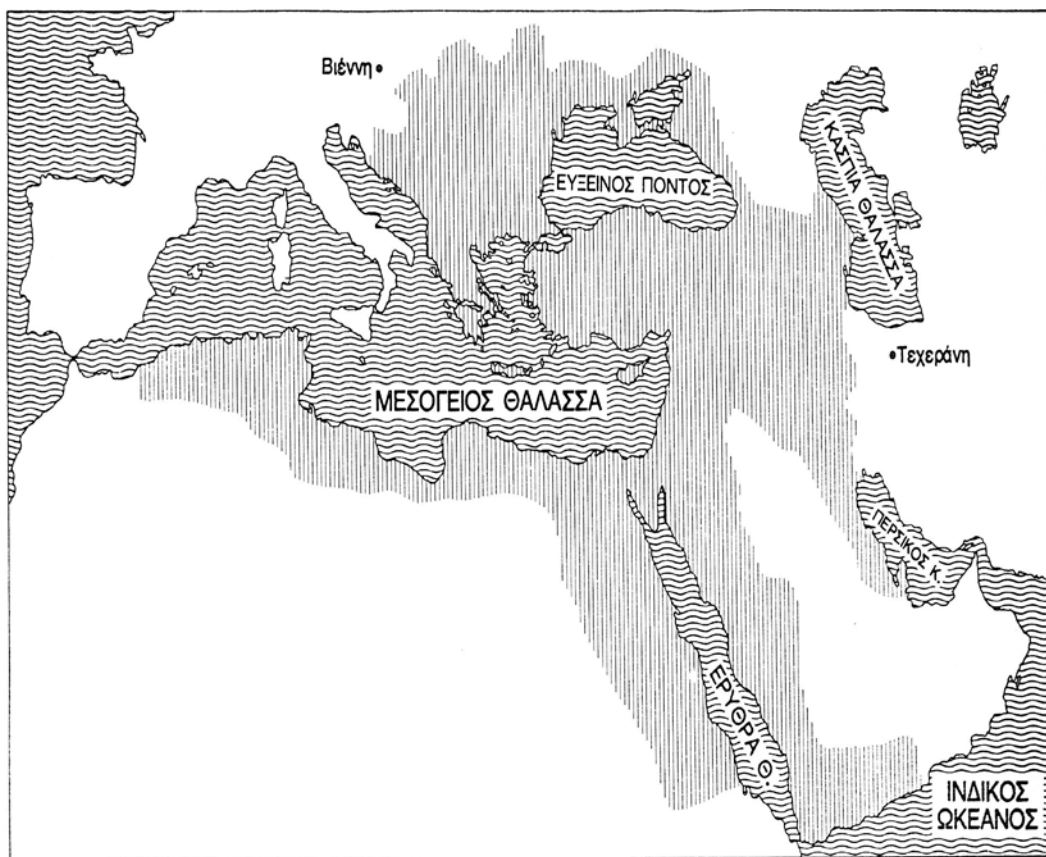
Χάρτης 1: Τα εδάφη της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας το 560.



Χάρτης 2. 'Η Βυζαντινή Αυτοκρατορία τό 560.

¹ Σχετικά με τις πηγές των περιεχομένων του Παραρτήματος II βλ. πίνακα στο τέλος του κεφαλίου.

Χάρτης 2: Τα εδάφη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας την εποχή της ακμής της, στο δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα. (Δημήτρης Κιτσίκης, *Ιστορία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας*, σελ. 28).



Χάρτης 1. 'Η 'Οθωμανική Αυτοκρατορία στό δεύτερο ήμισυ τοῦ 17ου αἰῶνος.

Εικόνα 1: Μια από τις βυζαντινές λύρες
που βρέθηκαν στο Novgorod της ΒΔ Ρωσίας.
Χρονολογείται γύρω στο 1000 μ.Χ.



Εικόνα 2: Η τετράχορδη λύρα
Του Sadettin Arel.



Εικόνες 3, 4: Η λύρα του Tanburi Cemil Bey, κατασκευασμένη από τον Baron.



Πίνακας 1: Τα ονόματα όλων των βαθμίδων της τουρκικής μουσικής
(Mutlu Torun, Ud Metodu, Caglar Yayinlari, Istanbul 2000, σελ. 75).

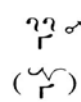
TÜRK MÜZİĞİNDE PERDELER (KULLANILAN SESLER)

3. Tablo. Türk müziğinde iki oktav içinde bulunan sesler (Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde)

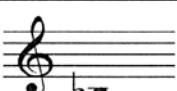
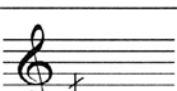
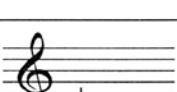
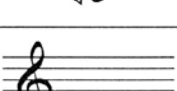
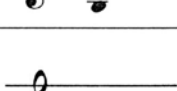
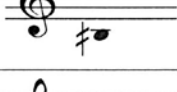
PERDE ADI	BEMOLLÜ	DIYEZLİ	PERDE ADI	BEMOLLÜ	DIYEZLİ
KABA ÇÂRGÂH			ÇÂRGÂH		
Kaba Nim Hicaz			Nim Hicaz		
Kaba Hicaz			Hicaz		
Kaba Dik Hicaz			Dik Hicaz		
YEGÂH			NEVÂ		
Kaba Nim Hisar			Nim Hisar		
Kaba Hisar			Hisar		
Kaba Dik Hisar			Dik Hisar		
HÜSEYNÎ AŞIRAN			HÜSEYNÎ		
ACEM AŞIRAN			ACEM		
Dik Acemaşiran			Dik Acem		
Irak			Eviç		
Geveşt			Mâhur		
Dik Geveşt			Dik Mâhur		
RAST			GERDANIYE		
Nim Zîrgüle			Nim Şehnaz		
Zîrgüle			Şehnaz		
Dik Zîrgüle			Dik Şehnaz		
DÜĞÂH			MUHAYYER		
Kürdî			Sünbüle		
Dik Kürdî			Dik Sünbüle		
Segâh			Tiz Segâh		
BÜSELİK			TİZ BÜSELİK		
Dik Büselik			Tiz Dik Büselik		

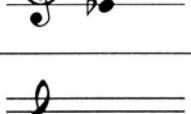
Πίνακας 2: Οι αντιστοιχίες των τούρκικων βαθμίδων με εκείνες της βυζαντινής και της δυτικής μουσικής. (Μάριος Μαυροειδής 1999, σελ. 285-91).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

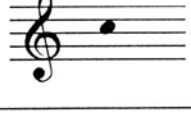
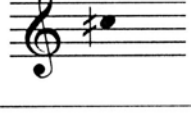
Α/Α	ΟΝΟΜΑ ΒΑΘΜΙΔΑ	ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΙΑ	
		Ε.Μ	Β.Μ
1	Κάτω ΤΣΑΡΓΚΙΑΧ		
2	Κάτω βαρύ ΧΙΤΖΑΖ		
3	Κάτω ΧΙΤΖΑΖ		
4	Κάτω οξύ ΧΙΤΖΑΖ		
5	ΓΕΓΚΙΑΧ		
6	Κάτω βαρύ ΧΙΣΑΡ		
7	Κάτω ΧΙΣΑΡ		

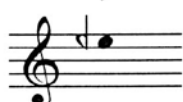
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

Α/Α	ΟΝΟΜΑ ΒΑΘΜΙΔΑ	ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΙΑ	
		Ε.Μ	Β.Μ
8	Κάτω οξύ ΧΙΣΑΡ		
9	“Ακραίο” ΧΟΥΣΕΪΝΙ (Ασιράν ή Ουσαϊράν Χουσεϊνί)		
10	“Ακραίο” ΑΤΖΕΜ (Ατζέμ Ασιράν ή Ουσαϊράν)		
11	Οξύ ΑΤΖΕΜ Ασιράν		
12	ΙΡΑΚ		
13	ΓΚΕΒΕΣΤ		
14	Οξύ ΓΚΕΒΕΣΤ		
15	ΡΑΣΤ		
16	Βαρύ ΖΙΡΓΚΙΟΥΛΕ		

Α/Α	ΟΝΟΜΑ ΒΑΘΜΙΔΑ	ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΙΑ	
		Ε.Μ	Β.Μ
17	ΖΙΡΓΚΙΟΥΛΕ	ή 	 
18	Οξύ ΖΙΡΓΚΙΟΥΛΕ		
19	ΔΟΥΓΚΙΑΧ		
20	ΚΙΟΥΡΝΤΙ	ή 	 
21	Οξύ ΚΙΟΥΡΝΤΙ		
22	ΣΕΓΚΙΑΧ		
23	ΜΠΟΥΣΕΛΙΚ		

Α/Α	ΟΝΟΜΑ ΒΑΘΜΙΑΔΑ	ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΙΑ	
		Ε.Μ	Β.Μ
24	Οξύ ΜΠΟΥΣΕΛΙΚ		δ^{σ} λ
25	ΤΣΑΡΓΚΙΑΧ		Γ λ
26	Βαρύ ΧΙΤΖΑΖ		Γ λ
27	ΧΙΤΖΑΖ	ή  	Γ λ Δ λ
28	Οξύ ΧΙΤΖΑΖ		Δ λ
29	ΝΕΒΑ		Δ λ
30	Βαρύ ΧΙΣΑΡ		Δ λ
31	ΧΙΣΑΡ	ή  	Δ λ x q

Α/Α	ΟΝΟΜΑ ΒΑΘΜΙΔΑ	ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΙΑ	
		Ε.Μ	Β.Μ
32	Οξύ ΧΙΣΑΡ		$\begin{matrix} x \\ q \end{matrix}$
33	ΧΟΥΣΕΪΝΙ		$\begin{matrix} x \\ q \end{matrix}$
34	ΑΤΖΕΜ		$\begin{matrix} \gamma' \\ \gamma \end{matrix}$
35	Οξύ ΑΤΖΕΜ		$\begin{matrix} \gamma' \\ \gamma \end{matrix}$
36	ΕΒΙΤΖ		$\begin{matrix} \gamma' \\ \gamma \end{matrix}$
37	ΜΑΧΟΥΡ		$\begin{matrix} \gamma' \\ \gamma \end{matrix}$
38	Οξύ ΜΑΧΟΥΡ		$\begin{matrix} \gamma' \\ \gamma \end{matrix}$
39	ΓΚΕΡΝΤΑΝΙΕ ή ΚΙΡΝΤΑΝ		$\begin{matrix} \nu' \\ \gamma \end{matrix}$
40	Βαθύ ΣΕΧΝΑΖ		$\begin{matrix} \nu' \\ \gamma \end{matrix}$

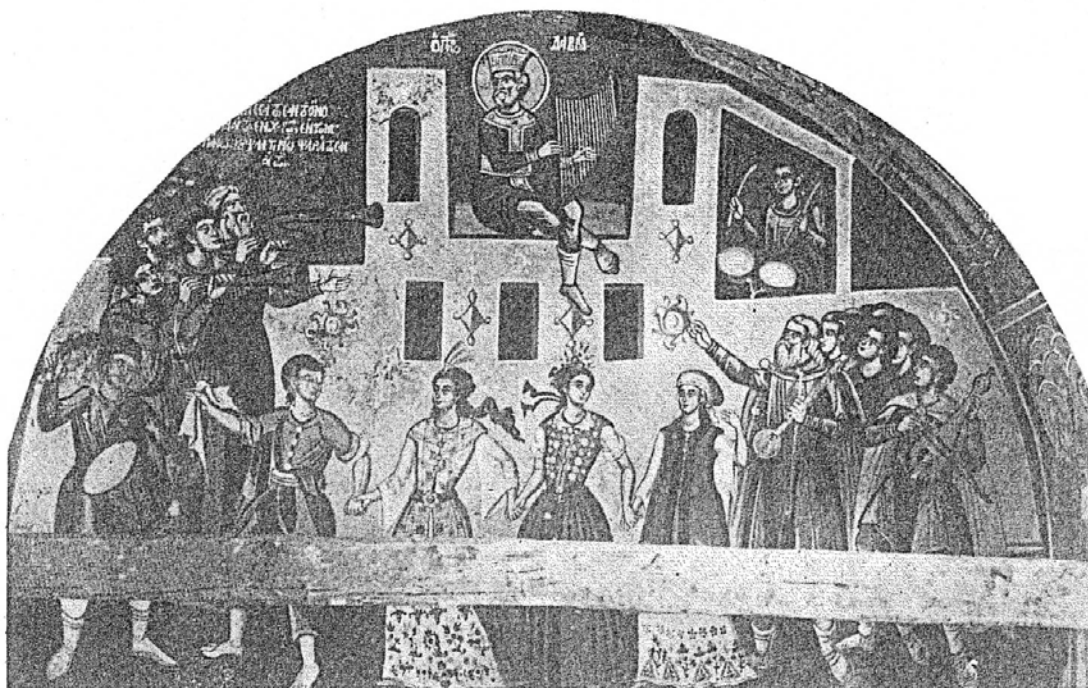
Α/Α	ΟΝΟΜΑ ΒΑΘΜΙΔΑ	ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΙΑ	
		Ε.Μ	Β.Μ
41	ΣΕΧΝΑΖ	ή 	
42	Οξύ ΣΕΧΝΑΖ		
43	ΜΟΥΧΑΓΙΕΡ		
44	ΣΥΝΜΠΟΥΛΕ	ή 	
45	Οξύ ΣΥΝΜΠΟΥΛΕ		
46	Άνω ΣΕΓΚΙΑΧ		

Α/Α	ΟΝΟΜΑ ΒΑΘΜΙΔΑ	ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΙΑ	
		Ε.Μ	Β.Μ
47	Άνω ΜΠΟΥΣΣΕΛΙΚ		
48	Άνω Οξύ ΜΠΟΥΣΣΕΛΙΚ		
49	Άνω ΤΣΑΡΓΚΙΑΧ		
50	Άνω Βαθύ ΧΙΤΖΑΖ		
51	ΧΙΤΖΑΖ	 ή 	 
52	Άνω Οξύ ΧΙΤΖΑΖ		
53	ΠΑΜΑΛ		

Εικόνα 5: Λεπτομέρεια από γκραβούρα που απεικονίζει σκηνή σε τούρκικη λοκάντα.



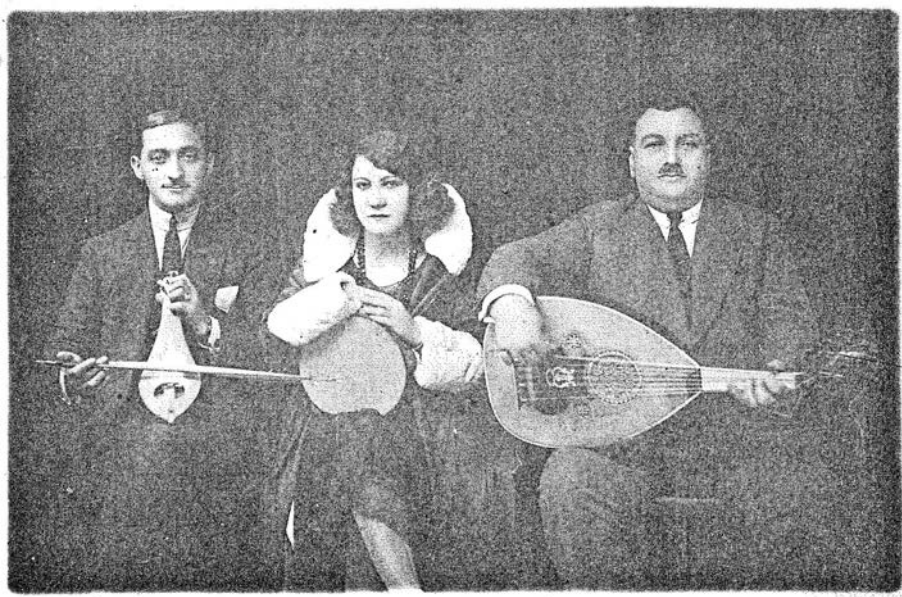
Εικόνα 6: Τοιχογραφία της Μονής Γρηγορίου του Αγίου Όρους, ενδεχομένως του 13^{ου} αι. Κάτω: Λεπτομέρεια.



Εικόνα 7: Ο Λάμπρος Λεονταρίδης στην Πόλη το 1916.



Εικόνα 8: Με τη Ρόζα Εσκενάζυ και τον Αγάπιο Τομπούλη γύρω στα 1930.



Εικόνα 9: Με τη Μαρίκα την Πολίτισσα και το Λάμπρο Σαββαΐδη στο κανονάκι γύρω στο 1946.



Εικόνες 10, 11: Στην «Τριάνα» του Χειλά (1951-1952). Αριστερά με το μπάντζο ο Τούρκος Σεφκέτ Πιτουνέρ και δεξιά ο Τομπούλης.



Εικόνα 12: Ο Ευγένιος Βούλγαρης



Εικόνα 13: Ο Derya Turkan και ο Σωκράτης Σινόπουλος (Χουδέτσι 2007).



Πηγές από τις οποίες πάρθηκε το υλικό του Παραρτήματος II

Χάρτης 1: Κιτσίκης 1988, σελ. 32.

Χάρτης 2: Κιτσίκης 1988, σελ. 28.

Εικόνα 1: Baines 1992, σελ. 109.

Εικόνες 2, 3, 4: www.tr.wikipedia.org/wiki/klasik_kemen%C3%A7e/.

Πίνακας 1: Mutlu Torun 2000, σελ. 75.

Πίνακας 2: Μαυροειδής 1999, σελ. 285-291.

Εικόνα 5: Πετρόπουλος 1991, σελ. 297.

Εικόνα 6: Πετρόπουλος 1991, σελ. 310.

Εικόνα 7: Πετρόπουλος 1991, σελ. 353.

Εικόνα 8: Πετρόπουλος 1991, σελ. 364.

Εικόνα 9: Πετρόπουλος 1991, σελ. 366.

Εικόνες 10, 11: Πετρόπουλος 1991, σελ. 374.