

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ  
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

**Το βιολοντσέλο στην οθωμανική κλασική μουσική,  
μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας:  
Το παράδειγμα του Tanburi Cemil Bey και του Mesud Cemil**

Πτυχιακή Εργασία  
της ΑΣΙΝΕΘ ΦΩΤΕΙΝΗΣ ΚΟΚΚΑΛΑ  
ΑΜΦ 1141

Υπό την εποπτεία  
του κ. Μάρκου Σκούλιου

Άρτα, Μάιος 2013

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	σελ.
Πρόλογος.....	3
Εισαγωγή.....	5
<b>Κεφάλαιο I: Η οθωμανική κλασική μουσική: Από την Οθωμανική Αυτοκρατορία στην Τουρκική Δημοκρατία</b> .....	8
1.1. Ρομαντισμός και λαϊκές παραδόσεις.....	11
1.2. Τουρκισμός.....	13
1.3. Η Ραδιοφωνία και η Τουρκική Δημοκρατία	
1.3.1. Η πρώτη περίοδος της Ραδιοφωνίας.....	15
1.3.2. Η απαγόρευση της Τουρκικής Μουσικής.....	17
1.3.3. Η δεύτερη εποχή της Ραδιοφωνίας.....	19
<b>Κεφάλαιο II: Το βιολοντσέλο στην οθωμανική κλασική μουσική : Το παράδειγμα του Tanburi Cemil Bey και του Mesud Cemil</b> .....	21
2.1. Tanburi Cemil Bey: βίος και έργο.....	24
2.1.1. Ο Tanburi Cemil Bey και το βιολοντσέλο.....	28
2.1.2. Τα ηχογραφημένα taksim του Tanburi Cemil Bey.....	30
2.1.2.1. Ανάλυση της δομής της φόρμας taksim.....	34
2.1.2.2. Τεχνικά χαρακτηριστικά - καλλωπισμοί.....	35
2.1.2.3 : Υφολογικά χαρακτηριστικά.....	35
2.2. Mesud Cemil: βίος και έργο.....	37
2.2.1. Τα ηχογραφημένα taksim του Mesud Cemil.....	40
2.2.1.1. Ανάλυση της δομής της φόρμας taksim.....	43
2.2.1.2. Τεχνικά χαρακτηριστικά - καλλωπισμοί.....	44
2.2.1.3. Υφολογικά χαρακτηριστικά.....	44
2.2.2. Η χρήση του βιολοντσέλου σε άλλα κομμάτια.....	46
<b>Κεφάλαιο III: Από τον πατέρα στο γιο: Η μεγάλη πορεία της τουρκικής μουσικής στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα</b> .....	48
Επίλογος.....	51
<b>Βιβλιογραφία</b>	
α. Ξενόγλωσση.....	53
β. Ελληνόγλωσση.....	57
<b>Γλωσσάρι τουρκικών όρων</b> .....	59
<b>Μουσικά Κομμάτια που περιλαμβάνονται στο cd</b> .....	63

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η εκπόνηση της πτυχιακής μου εργασίας ήταν μία δύσκολη διαδρομή, που με βοήθησε να καταλάβω και να πλησιάσω περισσότερο τον ίδιο μου τον εαυτό, να εστιάσω σε ελλείψεις μου, όπως αυτή της πειθαρχίας, αλλά και να αναθαρρώ όταν βλέπω πως έχει αποτέλεσμα η προσπάθειά μου και πως όλο το χάος μου μπορεί τελικά να οργανωθεί και να έχει μια ροή.

Η παραμονή μου στην Τουρκία αμέσως μετά το πέρας της φοίτησής μου στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής σηματοδοτεί και μία αλλαγή περιόδου της ζωής μου. Σίγουρα βιώνω διαφορετικά το θέμα από την αρχική εικόνα που είχα γι' αυτό. Σ' αυτό συνέβαλε και το ότι έλαβα οργανωμένη εκπαίδευση στην τουρκική γλώσσα. Το γεγονός αυτό μου άνοιξε πολλά μονοπάτια που δεν μπορούσα να φανταστώ, στην καθημερινότητά μου, στις προσλαμβάνουσές μου, στην βιβλιογραφία και τις πηγές που μου ανοίγονταν ξαφνικά μπροστά μου.

Παρ' όλο που είχα στη διάθεσή μου την τουρκική γλώσσα ως εργαλείο, πολλά θέματα συνειδητοποίησα πως στην Τουρκία είναι ακόμα «ταμπού» και παραμένουν άθικτα και ασχολίαστα, όπως ζητήματα που αφορούν απαγορεύσεις για πολιτικούς λόγους. Η τουρκική βιβλιογραφία δεν είναι σαφής σε τέτοια θέματα, και οι απόψεις δίστανται στη συνείδηση του λαού. Ωστόσο ακόμα και αυτή η έλλειψη έχει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον, ειδικά όταν ανακαλύπτεις ανθρώπους που, παρά την επιφανειακότητα της «μουσικολογικής έρευνας», προσπαθούν να αναδείξουν άλλες πτυχές, που δεν έχουν ακόμα αναδυθεί.

Είναι αλήθεια ότι η καθυστέρηση στην ολοκλήρωση της πτυχιακής εργασίας μου είναι σημαντική. Ωστόσο νιώθω τυχερή που την βίωσα όχι ως χάσιμο χρόνου αλλά ως ένα ταξίδι που έπρεπε να διαχειριστώ, περνώντας από διάφορες φάσεις και περιπέτειες πριν να φτάσω στο τέλος της διαδρομής.

Χωρίς την πολύτιμη συμβολή φίλων, καθηγητών και συγγενών αυτό το ταξίδι δεν θα είχε πυξίδα, ούτε λιμάνι. Ευχαριστώ τον επόπτη καθηγητή μου Μάρκο Σκούλιο, που με τις απεριόριστες γνώσεις του στην τουρκική μουσική αλλά και την εμπειρία του, έδειξε εμπιστοσύνη στις επιλογές μου και με την διακριτική του παρουσία μου άφησε περιθώρια ελευθερίας, στηρίζοντάς με ως προς το θέμα μου και τις δυνατότητές μου. Χωρίς την πολύτιμη παρουσία της Μαρίας Ζουμπούλη σε φιλολογικά, μεθοδολογικά ζητήματα αλλά και ψυχολογικά δε θα μπορούσα να προχωρήσω στη δομή και την

ολοκλήρωση της πτυχιακής μου. Η επιρροή της μέσα από το μάθημά της και τις προσωπικές μας κουβέντες στάθηκε καθοριστική. Με την φίλη μου τη Μαρίνα Λιόντου Μωχάμεντ είμαστε και οι δυο μας ξενιτεμένες: όσο μακριά και να βρισκόμαστε όμως, πάντα νιώθω πως είναι το χέρι που με τραβάει και με συνεφέρει από τις μικρές και μεγάλες κακοτοπιές. Την ευχαριστώ για την υπομονή της, την στήριξή της και την καθοριστική βοήθειά της στη δομή του κειμένου μου και στις ιδέες που μου έδωσε. Ευχαριστώ θερμά επίσης τον Νικόλα Ανδρικό και τον Παναγιώτη Πούλο για τις πολύτιμες συμβουλές τους, τη βιβλιογραφία που μου πρότειναν, τις ιδέες που μου έδωσαν, τη στήριξή τους και τις απαντήσεις τους σε ό, τι χρειάστηκα. Τον φίλο μου και μουσικό Γιώργο Συμεωνίδη, πάντα ακούραστο και αστείρευτο, για τη βοήθειά του στο κομμάτι της ανάλυσης των taksim και για τους αμέτρητους καφέδες και μπύρες που ήπιαμε κουβεντιάζοντας ώρες για το θέμα της πτυχιακής μου. Τον φίλο και συμπαίκτη μου στην Πόλη, Γιώργο Μαρινάκη, που με μεγάλη προθυμία με βοήθησε στην καταγραφή των taksim στο πρόγραμμα Sibelius. Την εκπαιδευτικό, δρ. λογοτεχνίας Μελίνα Βέργη για την πολύτιμη φιλολογική επιμέλεια που έκανε με ιδιαίτερο ζήλο στα περισσότερα κείμενα της πτυχιακής μου. Την αδερφή μου Βάσω Κοκκάλα για την τελευταία της πινελιά στην ολοκλήρωση της εργασίας μου. Την αδερφή μου Ελένη Κοκκάλα για όλη την πρακτική βοήθεια που προσέφερε με χαρά, κοινώς τη χαμαλοδουλειά.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω επίσης σε όλους μου τους φίλους, στην Αθήνα, στην Πόλη, στην Άρτα, στην Κρήτη, στην Κύπρο, στην Ολλανδία και όπου αλλού βρίσκονται, για τη συμβολή τους, με τον τρόπο τους, ακόμη και αν δεν το γνωρίζουν, στην ολοκλήρωση αυτής της πτυχιακής.

Τέλος θα ήθελα να αφιερώσω αυτήν την πτυχιακή στους γονείς μου, που στηρίζουν τις επιλογές μου χωρίς να απαιτούν να τους εξηγώ πολλά, και στον π. Ανανία που με αγαπάει και με στηρίζει πνευματικά και πρακτικά.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η περίοδος που θα μελετηθεί θα είναι το τέλος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και η αρχή της Τουρκικής Δημοκρατίας. Συνέβησαν σημαντικές αλλαγές εκείνη τη μεταβατική περίοδο και κατ' επέκταση και σε μουσικό επίπεδο. Οι ανάγκες του νέου καθεστώτος είναι διαφορετικές και αναζητείται έντονα ο καθορισμός της νέας εθνικής ταυτότητας. Επιλέχθηκαν οι δυο αυτοί μουσικοί, Tanburi Cemil Bey και Mesud Cemil, επειδή έχουν συγγένεια πρώτου βαθμού, πατέρας και γιος, έχουν διαφορά μία γενιά και εμπεριέχουν εμφανώς την μετάβαση αυτή που μελετάω. Ως προς την έρευνά μου κινήθηκα παράλληλα και συγκριτικά. Ως βασικό άξονα χρησιμοποιώ το βιολοντσέλο. Το βιολοντσέλο εμφανίζεται στην Τουρκία στις αρχές του 20ου αιώνα με τον Tanburi Cemil Bey, την ίδια περίοδο όπου ξεκινούν και οι πρώτες ηχογραφήσεις. Χρησιμοποιείται κυρίως πειραματικά, εξάλλου ο Tanburi Cemil Bey χαρακτηρίζεται ως μία νεωτεριστική φιγούρα. Η περίοδος που έδρασε ήταν μεταβατική πολιτικά αλλά και μουσικά. Έζησε στην ύστερη περίοδο της παρακμής της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και πέθανε λίγο πριν την ίδρυση της Τουρκικής Δημοκρατίας. Η προηγούμενη περίοδος, αυτή του τουρκικού Ρομαντισμού, έχει ήδη προετοιμάσει το έδαφος για την στροφή, σε πολλά επίπεδα, προς τη Δύση. Σε αντιδιαστολή με τον πατέρα του, ο Mesud Cemil, ήταν καταρτισμένος μουσικός με οργανωμένη ευρωπαϊκή συστηματική παιδεία αλλά και απόλυτα εξοικειωμένος με την οθωμανική κλασική μουσική, καθώς ο περίγυρός του, λόγω του πατέρα του, αποτελούνταν από μουσικούς αυτής της μουσικής. Η καλλιτεχνική αλλά και επαγγελματική του πορεία σηματοδοτεί το ρόλο που έπαιξε στη διαμόρφωση της τουρκικής μουσικής. Ως ένα από τα ιδρυτικά μέλη της Τουρκικής Κρατικής Ραδιοφωνίας, έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διάδοση και διαμόρφωση της μουσικής έτσι όπως ήταν «ανάγκη» να παρουσιαστεί και να διαμορφωθεί με τα νέα δεδομένα του νέου πολιτεύματος. Επίσης στην παρούσα μελέτη επισημαίνεται η σχέση της οθωμανικής μουσικής με την ευρωπαϊκή μουσική, καθώς θεωρώ ότι είναι στερεότυπη η εντύπωση ότι επιβλήθηκε η δεύτερη. Φαίνεται πως η ευρωπαϊκή κουλτούρα ήταν γνωστή μες στο παλάτι, αναπτύχθηκε αρμονικά και δεν εισέβαλε απότομα και άγαρα. Επίσης, όσον αφορά το δανεισμό οργάνων από άλλους πολιτισμούς, κατά καιρούς εμφανίζονται πολλά όργανα που είχαν προσαρτηθεί στο παλάτι και με τον καιρό είτε ενσωματωνόντουσαν είτε πλέον δεν χρησιμοποιούνταν και αποβάλλονταν.

Το πρώτο κεφάλαιο αφορά το ιστορικό - κοινωνικό πλαίσιο της εποχής κατά την οποία έδρασαν οι καλλιτέχνες. Αρχικά αναφέρεται ένας πρώτος ορισμός της οθωμανικής μουσικής. Στη συνέχεια γίνεται μια ιστορική αναδρομή με σκοπό να αναδειχθούν κομβικά σημεία επιρροής της δυτικής κουλτούρας προσπαθώντας να αναφερθούν, παράλληλα, οι αλλαγές και οι επιρροές που προέκυψαν στη μουσική. Ιστορικά είναι χρήσιμο να αναφερθούμε στην περίοδο του Ρομαντισμού και στην επιρροή που ασκεί η κατασκευή των εθνών-κρατών ως προς τη διαμόρφωση εθνικής ταυτότητας (σε ιστορικό, κοινωνικό, και πολιτιστικό επίπεδο). Στη συνέχεια εστιάζουμε στην περίπτωση της Τουρκίας και πώς εκφράζεται το ρεύμα του Ρομαντισμού και φτάνουμε έτσι στις αρχές του Τουρκισμού που όριζαν το «προφίλ» του Τούρκου ως προς τη γλώσσα, την ηθική, την αισθητική, τη θρησκεία, την οικονομία, την πολιτική και τη φιλοσοφία. Αναφερόμαστε στο βιβλίο του Ziya Gökalp και συγκεκριμένα στο υποκεφάλαιο που έχει γράψει για την τουρκική μουσική, πώς «κατάντησε» και πώς θα «πρέπει» να είναι. Είναι φανερό η έλλειψη επιστημονικής τεκμηρίωσης και η στοχευόμενη ερμηνεία που δίνει. Είναι σημαντική η αναφορά στον άνθρωπο που εξέφρασε τόσο έντονα τις αρχές του τουρκισμού καθώς οι αρχές αυτές έπαιξαν καθοριστικό ρόλο, εκείνη την εποχή, πέραν όλων των άλλων, και στη διαμόρφωση της μουσικής κουλτούρας. Έπειτα, περνάμε στην ίδρυση της Κρατικής Τουρκικής Ραδιοφωνίας (TRT), όπου ουσιαστικά χρησιμεύει ως εργαλείο του νεοσύστατου τουρκικού κράτους, για τη μεταλαμπάδευση των εθνικών αξιών και των αρχών του έθνους. Έτσι μέσα από το πρόγραμμα μουσικής, από το ρεπερτόριο, την αισθητική, τη σύσταση ορχηστρών, μπορούμε να καταλήξουμε σε συμπεράσματα για την κρατική αντιμετώπιση και στάση ως προς την τουρκική μουσική. Ο Mesud Cemil έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη Ραδιοφωνία καθώς πέραν του ότι μετείχε στους ιδρυτές της, είχε ενεργό ρόλο ως μουσικός παραγωγός και ως ενεργός μουσικός σε αυτήν. Δε θα μπορούσε να παραλειφθεί η περίοδος των τεσσάρων χρόνων που ουσιαστικά απαγορεύεται η τουρκική μουσική στο Ραδιόφωνο· υπήρχε η ανάγκη για μία «εκκαθάριση» και έναν επαναπροσδιορισμό του τι θα ονομάζεται και τι θα ακούγεται ως «τουρκική μουσική». Το ίδιο διάστημα, στα βιβλία παρατηρείται η αντικατάσταση του όρου «οθωμανική κλασική μουσική» σε «τουρκική κλασική μουσική», σύμφωνα με τις επιταγές για εθνικοποίηση της μουσικής, την διαγραφή του παλαιότερου καθεστώτος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας καθώς και την οικειοποίηση της ταυτότητας των πολιτισμικών καταβολών σε εθνικό προσδιορισμό.

Στο δεύτερο κεφάλαιο εστιάζουμε στο βιολοντσέλο. Αρχικά γίνεται μια αναφορά της παρουσίας του στην οθωμανική κλασική μουσική και στη συνέχεια σε κάποια βασικά ιστορικά και οργανολογικά στοιχεία του οργάνου, τις καταβολές του, τη χρήση και τον ρόλο του, αλλά και ενδεχόμενες οργανολογικές αλλαγές που υπέστη προκειμένου να προσαρμοστεί πλήρως στην οθωμανική κλασική μουσική. Στο επόμενο υποκεφάλαιο εξετάζεται ο Tanburi Cemil Bey, ως προσωπικότητα, παρατίθεται ένα σύντομο βιογραφικό και στη συνέχεια εστιάζεται η επαφή του με το βιολοντσέλο. Στη συνέχεια επέλεξα ένα taksim σε makam Bestenigâr, το κατέγραψα και έκανα ανάλυση ως προς τη δομή, τα τεχνικά και υφολογικά του χαρακτηριστικά. Στο επόμενο υποκεφάλαιο εξετάζεται ο Mesud Cemil, αντίστοιχα αναφέρεται μία σύντομη βιογραφία του και στη συνέχεια ένα taksim σε makam Bestenigâr όπου έγινε καταγραφή, ανάλυση ως προς τα ίδια χαρακτηριστικά με το προηγούμενο taksim. Το taksim αυτό δεν είναι αντιπροσωπευτικό ως προς τη διάρκεια των taksim που κάνει συνήθως, αλλά το επέλεξα γιατί είναι το αγαπημένο μου taksim βιολοντσέλου και πέρα από τη χρονική διάρκεια μπορούν να αναδειχτούν τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά που είναι ενδεικτικά του έργου του. Με βάση το makam αυτό λοιπόν επέλεξα αντίστοιχα και το taksim του Tanburi Cemil Bey αν και τελικά δε με βοήθησε να αναδείξω τη διαφορά χρόνου σε σχέση με τη δυνατότητα των μέσων της εποχής, μεταξύ των δύο καλλιτεχνών, καθώς έτυχε το πρώτο taksim να είναι σχετικά εκτενές και το δεύτερο να είναι ένα σύντομο εισαγωγικό taksim για ένα κομμάτι που ακολουθεί. Ωστόσο αναδεικνύονται μέσα από την ανάλυση των δύο taksim στοιχεία αντιπροσωπευτικά για τον κάθε παίκτη. Ως εδώ ήταν το μέρος που είχαν κοινό ως προς τη χρήση του βιολοντσέλου, και αυτό ήταν η φόρμα taksim. Ο Mesud Cemil διαφοροποιείται όμως και πέραν των taksim ενσωματώνει το βιολοντσέλο σε ορχήστρες δίνοντάς του ενεργό ρόλο σε σύνολα οθωμανικής κλασικής μουσικής. Στο τελευταίο υποκεφάλαιο, αναφέρονται ενδεικτικά παραδείγματα χρήσης του βιολοντσέλου σε δύο κομμάτια. Η επιλογή των κομματιών δεν έγινε τυχαία, καθώς η σύσταση της ορχήστρας και η ενορχήστρωση υποδηλώνει τη στροφή και την συνειδητή υπόδειξη της πορείας της οθωμανικής μουσικής προς τον ευρωπαϊκό πολιτισμό.

Ως συμπέρασμα φαίνεται το δίπολο των δύο μουσικών στο σχήμα εκλεκτικισμού/ρομαντισμού αντίστοιχα ως ερμηνεία μέσα στην ιστορική συνθήκη. Οι παράμετροι που ορίζουν το δίπολο αυτό είναι πρώτον, η τεχνολογία, η μουσική αναπαραγωγή και η αλλαγή των όρων διάχυσης της μουσικής και δεύτερον, η πολιτική ιδεολογία που υπήρχε, αν υπήρξε, ως κίνητρο πίσω από το έργο τους.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι

### Η οθωμανική κλασική μουσική: από την Οθωμανική Αυτοκρατορία στην Τουρκική Δημοκρατία

Ως οθωμανική κλασική μουσική ορίζεται η μουσική που αναπτύχθηκε στους κόλπους της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Ο όρος δεν περιλαμβάνει την λαϊκή μουσική της υπαίθρου του Οθωμανικού Κράτους, αλλά τη μουσική που αναπτύχθηκε στο Παλάτι. Η μουσική αυτή δεν ήταν άκαμπτη, φαίνεται να δέχεται αρκετές μεταβολές και επιρροές καθώς ήταν δεκτική ως προς τις ήδη υπάρχουσες συνθήκες, αυτές της πολιτιστικής διαδραστικής ανταλλαγής. Οι αλλαγές γίνονται ως προς το οργανολόγιο καθώς υπήρχε η κουλτούρα της δοκιμής οργάνων ξένων προς αυτούς πολιτισμούς που προέκυπτε η επαφή μαζί τους, ως προς το τεχνικό και υφολογικό περιεχόμενο και κατ' επέκταση ως προς το συνθετικό μέρος της μουσικής αυτής. Τους τελευταίους αιώνες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας πολλοί παράγοντες συνέβαλαν στη συσχέτιση της οθωμανικής μουσικής με την ευρωπαϊκή κλασική μουσική.

Η περίοδος που θα εξεταστεί είναι η περίοδος του τέλους της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, η μετάβαση και η αρχή της Τουρκικής Δημοκρατίας. Όπως κάθε τι μεταβατικό έτσι και η περίοδος αυτή έχει μεγάλο ενδιαφέρον, καθώς υπάρχει έντονη κινητικότητα σε πολιτικό, κοινωνικό και πολιτιστικό επίπεδο, οι αλλαγές πολλές φορές είναι ραγδαίες και σπασμωδικές.

Κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Selim III (1789-1807) είχε ήδη αρχίσει να γίνεται ορατή η στροφή προς τη Δύση υπό το πρίσμα μιας σειράς μεταρρυθμίσεων<sup>1</sup>. Ο ίδιος ασχολήθηκε με τη μουσική ως οργανοπαίχτης αλλά και ως συνθέτης. Μάλιστα εφηύρε δεκαπέντε νέα makam<sup>2</sup>. Η γενικότερη εξωστρεφής πολιτική του προς τα ευρωπαϊκά κράτη επέτρεψε τη διείσδυση δυτικών προτύπων στον Οθωμανικό Κόσμο. Καταλυτικό ρόλο προς αυτή την κατεύθυνση αλλά και στην μετεξέλιξη της μουσικής

---

<sup>1</sup> Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις μεταρρυθμίσεις του Selim III, βλ. LEWIS Bernard, *Η ανάδυση της σύγχρονης Τουρκίας*, 2 τόμοι: Α' τόμος: Τα στάδια της ανάδυσης, επιμ.: Παπαγεωργίου Στέφανος, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2001, σσ. 146-161.

<sup>2</sup> FELDMAN Walter, *Music of the Ottoman court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire (Intercultural Music Studies 10)*, VWB, Βερολίνο 1996.



διαπαιδαγώγησης, είχε η βασιλεία του Mahmut II (1808-1839), ο οποίος το 1826 κατάργησε το μπεκτασικό τάγμα των Γενιτσάρων<sup>3</sup>.

Το τάγμα των Bektâşi εξέφραζε τον δημόδη πολιτισμό της Ανατολίας και η αναστολή της λειτουργίας του ήταν μέρος ενός ευρύτερου πολιτικού σχεδίου με σκοπό να εξοβελιστεί το λαϊκό μουσικό ιδίωμα από το περιβάλλον της Οθωμανικής πρωτεύουσας και να δοθεί προτεραιότητα σε πρότυπα αστικά-αυτοκρατορικά, που εντοπίζονται σε άλλα μουσουλμανικά τάγματα (Mevlevi)<sup>4</sup>. Εκείνη την περίοδο λοιπόν παρατηρείται μια στροφή προς την καλλιέργεια δυτικού μουσικού αισθητηρίου<sup>5</sup>.

Παράλληλα παρατηρείται η αυτονομία πολλών ειδών επιτέλεσης της μουσικής όπως οι μπάντες της Muzikay-ı Hümayun, οι ορχήστρες, τα σχήματα Fasil και άλλα. Την ίδια εποχή εμφανίζονται και άλλες μορφές μουσικής και θεατρικής επιτέλεσης όπως η όπερα, η οπερέτα, το θέατρο, το θέατρο του δρόμου, το θέατρο σκιών, κ.α. Το 1933 η μπάντα διαχωρίζεται από την ορχήστρα και αυτονομούνται ως προς τη λειτουργία τους.

Την ίδια στιγμή και τα σχήματα Fasil χωρίζονται σε δύο είδη, τα “Faslı Atık” και τα “Faslı Cedit”. Τα “Faslı Atık” ακολουθούσαν τα πρότυπα του παραδοσιακού σχήματος fasil, παίζονταν δηλαδή κλασικές συνθέσεις Οθωμανών συνθετών όπως του Hacı Arif Bey, Hamamizade Ismail Dede Efendi και άλλων σπουδαίων γνωστών μουσικοσυνθετών της Muzikay-ı Hümayun. Η πιο ένδοξη περίοδος για τέτοιου τύπου ορχήστρες ήταν αυτή του Ahmet III<sup>6</sup> (1703-1730), που αριθμούσε 80 μουσικούς. Η αίγλη της ορχήστρας συνεχίστηκε με τον Selim III, όμως μετά τον Mahmut II έχασε τον χαρακτήρα της μεγάλης ορχήστρας και μεταμορφώθηκε σε μικρότερο σχήμα, στα πρότυπα μουσικής δωματίου, αναδεικνύοντας περισσότερο τις σολιστικές ικανότητες των μουσικών.

Τα “Faslı Cedit”, από την άλλη, ήταν σύνολα που έπαιζαν ευρωπαϊκή κλασική μουσική και αποτελούνταν από μερικά ney, βιολιά, ούτια, ένα βιολοντσέλο, μερικές

---

<sup>3</sup> ΑΝΔΡΙΚΟΣ Νίκος, *Η Εκκλησιαστική μουσική της Σμύρνης (1800-1922)*, Μέθεξις, Θεσσαλονίκη 2012. Επίσης βλ. το κλασικό έργο του Βλαδίμηρου Μιρμίρογλου, *Οι Δερβίσσοι*, Σταμπούλ 1940, σσ. 189-195, αλλά και 45-46.

<sup>4</sup> ΑΝΔΡΙΚΟΣ Νίκος, *ό.π.*, σελ. 45.

<sup>5</sup> FELDMAN Walter, “Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire” στο *Asian Music*, Τόμος 22, Τεύχος 1 (φθινόπωρο 1990 - χειμώνας 1991), σσ. 73-111.

<sup>6</sup> Γνωστή και ως “Εποχή της Τουλίπας” (Lale Devri).

κιθάρες, δύο κανονάκια, τρία-τέσσερα μαντολίνα, ένα φλάουτο, δύο lavta και ένα τρομπόνι. Το ρεπερτόριό τους, εκτός από συνθέσεις ευρωπαϊκής κλασικής μουσικής, περιελάμβανε ακόμη συνθέσεις σε φόρμες οθωμανικής κλασικής μουσικής, ενορχηστρωμένες όμως στα πρότυπα της ευρωπαϊκής μουσικής. Χρησιμοποιούσαν φόρμες *reşrev*, *saz semaisi*, *longa*, *sirto*, *köçekçe*, καθημερινά τραγούδια και εμβατήρια. Τα σχήματα αυτά αποτελούνταν από 30, περίπου, μουσικούς. Σύμφωνα με πηγές, συμμετείχαν σε αυτά σημαντικοί μουσικοί της εποχής, όπως οι *neyzen Raşit Efendi*, *Kemani Haydar Bey*, *Udi Şekerci Cemil*, αλλά και δύο βιολοντσελίστες, ο ένας ονόματι *Niyazi Efendi (Hamal Niyazi)*<sup>7</sup>.

Όλο το εκπαιδευτικό σύστημα δομείται πλέον πάνω στην ευρωπαϊκή κλασική μουσική παιδεία. Πρόκειται για σύστημα αντίστοιχο με εκείνο των ευρωπαϊκών conservatoires. Μελετάται το δυτικό ρεπερτόριο και διδάσκεται το ευρωπαϊκό σημειογραφικό σύστημα. Ως εκ τούτου, ο τρόπος λειτουργίας και προσέγγισης της οθωμανικής μουσικής αλλάζει σταδιακά και τηρεί τις οδηγίες του Αναλυτικού προγράμματος<sup>8</sup>. Η προφορική-φωνητική χρήση αυτής της μουσικής, βαθμιαία θα μετακλήσει σε γραπτή-οργανική. Παράλληλα, θα εξελιχθεί η τεχνική των οργάνων. Αναπόφευκτα, θα επηρεαστεί και η, μέχρι εκείνη την στιγμή, βιωματική σχέση δασκάλου - μαθητή, που στηριζόταν στη μίμηση και την απομνημόνευση<sup>9</sup>.

Ως προς το μορφολογικό - υφολογικό περιεχόμενο, απομακρύνονται οι αργές, εκτεταμένες φόρμες (τύπου *Kâr*, *Ağır Semâî*, *Beste*, *Reşrev*) και υιοθετούνται μικρότερα και γοργότερα ρυθμικά μοτίβα. Η ανάπτυξη των μουσικών θεμάτων είναι πυκνότερη έως επιτηδευμένα επεξεργασμένη<sup>10</sup>. Παρατηρείται συνεχής χρήση μετατροπιών (*Geçki*) και αλλοιώσεων, ενώ ταυτόχρονα αναζητούνται νέες μορφές έκφρασης με υιοθέτηση νεωτεριστικών στοιχείων από τη ευρωπαϊκή μουσική αλλά και από δημώδη μουσικά ιδιώματα των Βαλκανίων και των παραδουνάβιων περιοχών<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> BEŞİROĞLU Ş. Şehvar, “Viyolonselın Türk makam müziğine girişi ve Tanburi Cemil Bey” στο *İtü dergisi/b*, Δεκέμβριος 2009, 6ος τόμος, 1ο τεύχος, σελ. 35.

<sup>8</sup> ΑΝΔΡΙΚΟΣ Νίκος, ό.π. Για τις μεθόδους διδασκαλίας και εκμάθησης της Οθωμανικής Μουσικής, βλ. BEHAR Cem, *Aşk olmayınca Meşk olmaz*, YKY, Κωνσταντινούπολη, πρώτη έκδοση 1998, τέταρτη έκδοση 2012.

<sup>9</sup> BEHAR Cem, ό.π.

<sup>10</sup> ΑΝΔΡΙΚΟΣ Νίκος, ό.π., σελ. 47.

<sup>11</sup> ΑΝΔΡΙΚΟΣ Νίκος, ό.π., σσ. 47-48. Βλ. επίσης ÖZALP Mehmet Nazmi, *Türk Mûsikîsi*

## 1.1. Ρομαντισμός και λαϊκές παραδόσεις

Κατά τον 18ο αιώνα, με το ρεύμα του Ρομαντισμού<sup>12</sup> καλλιεργείται η «επιστροφή» στις λαϊκές παραδόσεις στρέφοντας με αυτό τον τρόπο πολλούς ευρωπαϊκούς λαούς στην μελέτη του λαϊκού τους πολιτισμού. Οι μελωδίες και οι ρυθμοί της λαϊκής μουσικής, χρησιμοποιούνται ως συνθετικές βάσεις από τους συνθέτες των εθνικών σχολών. Η επιρροή του κινήματος του Ρομαντισμού δημιούργησε την ανάγκη να αποτιναχθεί από το χώρο της μουσικής οποιοδήποτε ξένο στοιχείο και να δοθεί έμφαση προς τις πραγματικές ρίζες του εκάστοτε έθνους. Κάτω από αυτές τις συνθήκες αναζωπυρώνεται η έννοια της εθνικής συνείδησης<sup>13</sup>. Ως εκ τούτου η λαϊκή τέχνη χρησιμοποιείται ως μέσον της εθνικής αφύπνισης, καθώς την περίοδο αυτή κυριαρχεί η ιδέα πως η λαϊκή παράδοση εκφράζει και την ψυχή ενός λαού<sup>14</sup>. Ο 19ος αιώνας επέρχεται ως η εποχή που επικρατούν σταδιακά δημοκρατικές κοινωνικές ιδέες που απορρέουν από την Γαλλική Επανάσταση<sup>15</sup>. Η οικονομική άνοδος της αστικής τάξης επηρεάζει τα κοινωνικά στρώματα και στη μουσική τους ταυτότητα. Σε όλη την Ευρώπη η μουσική σκηνή κυριαρχείται από τη δημιουργία εθνικών σχολών που μνημειώνουν το λαϊκό πολιτισμό.

Η πορεία εκσυγχρονισμού της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας αρχίζει ουσιαστικά στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα<sup>16</sup>. Αυτή εκφράστηκε με την προσπάθεια προσέγγισης και μίμησης επιτευγμάτων της ευρωπαϊκής Δύσης. Πρωταρχική αιτία πρέπει να θεωρηθεί η ανάγκη αντιμετώπισης της ανεπάρκειας του οθωμανικού στρατού και η απειλητική άνοδος των Γενιτσάρων. Αυτή η πρώτη περίοδος εκσυγχρονισμού ξεκίνησε το 1839 με το διάταγμα Τανζιμάτ του Abdülmecit<sup>17</sup>. Το Τανζιμάτ ήταν μια προσπάθεια

---

*Tarihi*, 1ος τόμος, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, τριακοστή τέταρτη έκδοση, Άγκυρα 1986.

<sup>12</sup> ΠΟΛΙΤΗΣ Λίνος, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1979, σσ.170-179.

<sup>13</sup> ΠΟΛΙΤΗΣ Λίνος, *Συνοπτική Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Δωδώνη, Αθήνα-Ιωάννινα 1987, σσ. 44-51.

<sup>14</sup> ΓΕΩΡΓΟΥΛΗΣ Κωνσταντίνος, *Φιλοσοφία της Ιστορίας*, Παπαδήμας, Αθήνα 1993.

<sup>15</sup> ΚΟΛΙΟΠΟΥΛΟΣ Σ. Ιωάννης, *Νεότερη Ευρωπαϊκή Ιστορία 1789-1945: Από τη Γαλλική Επανάσταση μέχρι τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο*, ΒΑΝΙΑΣ, Θεσσαλονίκη 2000, σελ. 15.

<sup>16</sup> Για την οθωμανική μεταρρύθμιση, βλ. LEWIS Bernard, ό.π., σσ. 179-278.

<sup>17</sup> CASTELLAN Georges, *Η Ιστορία των Βαλκανίων (14<sup>ος</sup> – 20<sup>ος</sup> αι.)*, μτφ. Βασιλική Αλιφέρη, Γκοβόστης, Αθήνα 1991. σσ. 375-380.

εκσυγχρονισμού της αυτοκρατορίας, με ταυτόχρονη μεταρρύθμιση του στρατού και του κράτους. Με αυτές τις μεταρρυθμίσεις δεν άργησε να προκύψει πρόβλημα ισορροπίας ανάμεσα σε αυτές και το Ισλάμ. Το Ισλάμ, οι κύκλοι των θιγμένων Γενίτσαρων και η οθωμανική γραφειοκρατία κάθε άλλο παρά θετικά είδαν τις αλλαγές. Επιπλέον οι οπαδοί των μεταρρυθμίσεων υιοθέτησαν απότομα ευρωπαϊκές συνήθειες στην καθημερινή ζωή τους με αποτέλεσμα να επέλθει μεταξύ τους ρήξη. Αυτό το κλίμα οδήγησε σε νέες ιδεολογικές διαμάχες όπου αναδεικνύονται νέα κινήματα όπως των (Παν)ισλαμιστών, οπαδών της επιστροφής των αρχών του Ισλάμ, των Νέων Οθωμανών, οπαδών του επαναπροσδιορισμού της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας με βάση τη συνένωση των διαφόρων κοινοτήτων γύρω από το θρόνο πάνω σε μια νέα σύγχρονη βάση και των (Παν)τουρκιστών, οπαδών της συγκρότησης του τουρκικού έθνους και της διεκδίκησης των δικαιωμάτων του. Ακόμη, δίπλα σε αυτά τα κινήματα υπήρξαν και ρεύματα που οργανώθηκαν επηρεασμένα από αντίστοιχα κινήματα της συνταγματικής μοναρχίας, των φιλελεύθερων ιδεών, του Διαφωτισμού<sup>18</sup>.

Σταθμό στην ιστορία της Αυτοκρατορίας αποτελεί η επανάσταση του κινήματος των Νεότουρκων το 1908, κίνημα του στρατού και της ελίτ. Αφενός παρατηρείται η ολοκλήρωση του πρώτου σταδίου εκσυγχρονισμού, αφετέρου γίνεται σαφής η πορεία προς τη διάλυση της αυτοκρατορίας. Φαίνεται λοιπόν, πως όλη αυτή η ανάγκη εκσυγχρονισμού προέκυψε όχι ως ανάγκη ταύτισης με τη Δύση αλλά ως ανάγκη ενδυνάμωσης της χώρας για την αποτελεσματική αντιπαράθεση με τις δυτικές δυνάμεις.

Ο Ziya Gökalp υπήρξε από τους πρώτους δημιουργούς του κινήματος των Τουρκιστών και αδιαμφισβήτητος υποστηρικτής και θεωρητικός της Δημοκρατίας του Mustafa Kemal Atatürk.

---

<sup>18</sup> ZÜRCKER Erik Jan, *Σύγχρονη ιστορία της Τουρκίας*, μτφ. Βαγγέλης Κεχριώτης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2004, σσ. 185-191.

## 1.2. Τουρκισμός

Στην περίπτωση της Τουρκίας, σύμφωνα με τον Gökalp<sup>19</sup>, που χαρακτηρίζεται και ως πατέρας του Τουρκισμού, η τουρκική μουσική αποτελούνταν από δύο μέρη, πριν εισέλθει η ευρωπαϊκή μουσική: Το ένα ήταν η «ανατολική μουσική», που είχε τις ρίζες της στο Βυζάντιο και το άλλο οι «λαϊκές μελωδίες». Ο Gökalp καταλήγει αυθαίρετα στο συμπέρασμα πως η «ανατολική μουσική», που είχε γεννηθεί από την ελληνική (όπως και η ευρωπαϊκή), είναι ασθενής καθώς:

*«Οι Έλληνες δεν είχαν αρκεστεί στις αμέριστε φωνές των λαϊκών μελωδιών και πρόσθεσαν σε αυτές το τέταρτο, το όγδοο και το δέκατο έκτο, ονομάζοντας τις τελευταίες τέταρτα. Τα τέταρτα δεν ήταν φυσικές φωνές. Για το λόγο αυτό σε κανενός έθνους τις λαϊκές μελωδίες δε συναντάμε τέταρτες φωνές. Πέραν τούτου, παρότι η ζωή δεν έχει μονοτονία, η ελληνική μουσική είχε μονοτονία που προερχόταν από την επανάληψη της ίδιας μελωδίας.»*

Στη συνέχεια, με μη επαγωγικό ούτε τεκμηριωμένο τρόπο, ισχυρίζεται πως η όπερα που γεννήθηκε στη μεσαιωνική Ευρώπη διόρθωσε τα δυο αυτά ελαττώματα της ελληνικής μουσικής. Και αυτό διότι, πέραν του αισθητικού, οι συνθέτες και οι καλλιτέχνες της όπερας προέρχονταν από το λαό και ως εκ τούτου δεν καταλάβαιναν τις τέταρτες φωνές. Έτσι η δυτική όπερα τις κατάργησε.

*«Ταυτόχρονα, επειδή η όπερα βασίζεται στη διαδοχή συναισθημάτων, συγκινήσεων και παθών, πρόσθεσε την αρμονία και λύτρωσε τη δυτική μουσική από τη μονοτονία, με αποτέλεσμα οι δύο αυτοί νεωτερισμοί να οδηγήσουν στη γέννηση της δυτικής μουσικής.»*

Όσο για την «ανατολική μουσική», αυτή παρέμεινε στην αρχική της μορφή καθώς «αφενός διατηρούσε τα τέταρτα, αφετέρου στερούνταν αρμονίας». Θεωρούσε ότι αυτή η «ασθενικότητα» που χαρακτήριζε την «ανατολική μουσική» είχε περάσει και στην οθωμανική μουσική, καθώς:

---

<sup>19</sup> ΓΚΙΟΚΑΛΠ Ζιγιά, *Αρχές Τουρκισμού*, μτφ.: Άρης Αμπατζής, Κούριερ, Αθήνα 2005, πρώτη έκδοση στα τουρκικά 1923, σσ. 160-162.

*«Μετά τη μεταφορά της από τον Fârâbî<sup>20</sup> στην αραβική, η ασθενής αυτή μουσική μεταφέρθηκε με τη φροντίδα της ανώτερης τάξης, στην περσική και την οθωμανική. [...] Και επειδή υπήρχε μόνον ένας θεσμός που ένωνε όλα τα οθωμανικά στοιχεία<sup>21</sup>, ήταν φυσιολογικό η μουσική αυτή να ονομαστεί μουσική του συνόλου των οθωμανικών εθνών.»*

Έτσι διακρίνει τρία είδη μουσικής: την «ανατολική», τη «δυτική» και τη «λαϊκή» μουσική. Η «ανατολική μουσική» συγκριτικά με τη «λαϊκή μουσική» χαρακτηρίστηκε ασθενής και όχι εθνική. Καταλήγει ότι η τουρκική εθνική μουσική θα γεννηθεί από τη συνένωση της «λαϊκής μουσικής», «που είναι η μουσική της εθνικής μας κουλτούρας», με τη «δυτική μουσική», «που είναι η μουσική του νέου πολιτισμού μας». Συγκεκριμένα αναφέρει:

*Η λαϊκή μας μουσική μάς έχει δώσει πολλές μελωδίες. Εάν τις συγκεντρώσουμε και τούς δώσουμε αρμονία, με βάση τις νόρμες της δυτικής μουσικής, θα αποκτήσουμε ευρωπαϊκή μουσική.*

Με το παραπάνω σχήμα ο Gökalp προτείνει τη δημιουργία μίας εθνικής σχολής στα πρότυπα του ρεύματος εθνικών σχολών που είχαν δημιουργηθεί στην Ευρώπη εκείνη την εποχή.

---

<sup>20</sup> Ο Fârâbî (870-950) θεωρείται εκπρόσωπος της αραβικής διανόησης, πολυμαθής φιλόσοφος με γνωστικά αντικείμενα από μουσική και μουσικολογικές αναλύσεις μέχρι φυσικές επιστήμες και φιλοσοφία, βλ. ŞAHİN Ahmet, *Türk Musikisi Tarihi*, Akçağ, Άγκυρα 2009, σσ. 53-54.

<sup>21</sup> Εννοεί όλες τις εθνοπολιτισμικές ομάδες που απάρτιζαν την Οθωμανική Αυτοκρατορία.

### **1.3. Η Ραδιοφωνία στην Τουρκική Δημοκρατία**

#### **1.3.1. Η πρώτη περίοδος της Ραδιοφωνίας**

Η Ραδιοφωνία, αναμφίβολα, ήταν το πιο καίριο μέσο μαζικής επικοινωνίας το δεύτερο τέταρτο του 20ου αιώνα. Η περίοδος που ανακαλύφθηκε το ραδιόφωνο συμπίπτει με την περίοδο που ανακηρύχθηκε η Τουρκική Δημοκρατία. Από αυτήν την άποψη, η Ραδιοφωνία εμφανίστηκε σε μια εποχή κοινωνικής αλλαγής και θα έπαιζε ιδιαίτερος σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της νέας κουλτούρας της χώρας. Κατ' επέκταση, η ταυτότητα της τουρκικής Ραδιοφωνίας ταυτίζεται με την ταυτότητα του νέου κράτους. Ο τούρκικος εκσυγχρονισμός με το ραδιόφωνο κέρδισε ένα πολύ δυνατό μέσο. Μέσω αυτού διαδίδονταν όλες οι νέες ιδέες και καθιερώθηκε στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων. Έγινε, δηλαδή, «η φωνή» του εκσυγχρονισμού (μοντερνισμού). Η Τουρκική Δημοκρατία ήταν αποφασισμένη να αλλάξει ριζικά τον «παραδοσιακό κόσμο» στο πεδίο της λαϊκής αλλά και της υψηλής κουλτούρας. Το ραδιόφωνο, ως μέσο επικοινωνίας, για να απευθυνθεί σε επιλεκτικό, μορφωμένο κοινό αλλά και στα λαϊκά στρώματα θα έπρεπε να διαμορφώσει το πολιτιστικό πρόγραμμα έτσι ώστε να αφορά όλον το λαό και, κατά κάποιον τρόπο, να εξελιχθεί σε εκπαιδευτικό μέσο. Το πρόγραμμα περιελάμβανε συναυλίες και θεατρικές παραστάσεις. Παρείχε, επίσης, μεγάλη ποικιλία εκπομπών, από εκπαιδευτικές έως ψυχαγωγικές. Ωστόσο, η βάση της Τουρκικής Ραδιοφωνίας ήταν οι μουσικές εκπομπές. Η Τουρκική Δημοκρατία για να μπορέσει να επιτύχει τους στόχους της, στο πλαίσιο της «πολιτισμικής μεταρρύθμισης», χρησιμοποίησε ως πρώτο υλικό τη μουσική. Από τις οθωμανικές τέχνες, η μουσική ήταν η μόνη που μπόρεσε να επιβιώσει μέχρι την ίδρυση της Τουρκικής Δημοκρατίας. Για να κατανοήσουμε την ταυτότητα της τουρκικής Ραδιοφωνίας θα πρέπει πρώτα να κάνουμε μια ιστορική αναδρομή.

Η πρώτη ραδιοφωνική μετάδοση έγινε στις 6 Μαΐου 1927 στην Κωνσταντινούπολη. Την περίοδο 1927-1936, από το πρόγραμμα που μεταδιδόταν, περίπου το 85% απαρτιζόταν από μουσικές εκπομπές. Ως το 1935 τα προγράμματα που δεν ήταν μουσικά δεν ξεπερνούσαν σε ποσοστό το 18%. Με τον καιρό, η διάρκεια των μη-μουσικών προγραμμάτων αυξήθηκε. Έτσι το 30 με 50% αποτελούνταν από εκπομπές εκπαιδευτικού χαρακτήρα. Το 1934, για πρώτη φορά, μεταδόθηκε ζωντανά

ποδοσφαιρικός αγώνας και ένα χρόνο αργότερα η πρώτη εκπομπή για παιδιά<sup>22</sup>. Τη δεκαετία του '30 οι πλάκες γραμμοφώνου χρησιμοποιούνταν ελάχιστα γι' αυτό οι περισσότερες μουσικές εκπομπές μεταδίδονταν σε ζωντανή σύνδεση. Στον πρώτο ραδιοφωνικό σταθμό της Κωνσταντινούπολης δούλευαν τρεις μόνιμοι μουσικοί, ο Mesud Cemil (παράλληλα ήταν διευθυντής μετάδοσης και εκφωνητής), ο kemençeci Ruşen Ferit Kam και ο kanunî Vecihe Daryal. Και οι τρεις ήταν έμπειροι οργανοπαίχτες. Μάλιστα, ο Mesud Cemil έπαιζε ευρωπαϊκή μουσική με βιολοντσέλο. Οι υπόλοιποι οργανοπαίχτες δεν ανήκαν στο μόνιμο προσωπικό της Ραδιοφωνίας. Ο επόμενος μουσικός που μονιμοποιήθηκε στη Ραδιοφωνία ήταν ο udî Cevdet Kozanoğlu ο οποίος στα απομνημονεύματά του αναφέρει πως εκείνα τα χρόνια το επίπεδο της μουσικής εκτέλεσης δεν ήταν διόλου καλό<sup>23</sup>. Αρνητικές κριτικές υπήρχαν όμως και από άλλους μουσικούς όπως του Aka Gündüz και του Neyzen Tevfik που κάνουν πολύ σκληρή κριτική στη Ραδιοφωνία ως προς την μουσική εκτέλεση. Ωστόσο, ο Aksoy δεν θεωρεί ότι το επίπεδο των μουσικών της Ραδιοφωνίας ήταν χαμηλότερο σε σχέση με τον μέσο όρο των μουσικών εκτός Ραδιοφωνίας. Σε σχέση όμως με την κριτική που δέχτηκε, αυτό μπορεί να οφείλεται στην έλλειψη πειθαρχίας ή και στο γεγονός ότι πιθανώς έπαιζαν χωρίς προετοιμασία. Θα ήταν λάθος, όμως, να καταλήξουμε σε ισοπεδωτικές γενικεύσεις για το σύνολο των μουσικών που εργάζονταν εκεί. Να μην ξεχνάμε, εξάλλου, ότι μεταξύ τους εργαζόντουσαν και διακεκριμένοι δεξιότεχνες<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> AKSAN Tülay, “Radyo” στο Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, VI., Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, Κωνσταντινούπολη 1994, σελ. 293.

<sup>23</sup> KOZANOĞLU Cevdet, *Radyo Hatırlarım*, yayıma hazırlayan M. Nazmi Özalp, TRT Müzik Dairesi Yayınları, Άγκυρα 1988, σσ. 9-10.

<sup>24</sup> AKSOY Bülent, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, PAN Yayıncılık, Κωνσταντινούπολη 2008, σελ. 185.



### 1.3.2. Η απαγόρευση της τουρκικής μουσικής

Την πρώτη περίοδο της Ραδιοφωνίας (1927-1938), το πιο συνταρακτικό γεγονός ήταν απαγόρευση της τουρκικής μουσικής. Την 1η Νοεμβρίου 1934, ο πρόεδρος της Δημοκρατίας Mustafa Kemal Atatürk απηύθυνε λόγο στη Βουλή στον οποίο μεταξύ άλλων είπε:

*Σύντροφοι !*

*Γνωρίζω πολύ καλά ότι θέλετε να προοδεύσει η Νεολαία του Έθνους μας σε όλες τις Καλές Τέχνες. Αυτό θα γίνει. Ωστόσο, αν με ρωτάτε, αυτό που μας βιάζει και θα έπρεπε να έχουμε ως προτεραιότητα, είναι η Τουρκική Μουσική. Οι αλλαγές τις οποίες επιφέρουμε στο κράτος θα πρέπει να εφαρμοστούν και στη μουσική. Η σημερινή μουσική που αδιάντροπα έχει επιβληθεί δεν είναι δική μας. Έχουμε πολύ δρόμο μέχρι “να την καθαρίσουμε”. Αυτό πρέπει να το συνειδητοποιήσουμε. Πρέπει να συγκεντρώσουμε τα εθνικά, λεπτά συναισθήματα, τα σοφά ρητά, την εκφορά της σκέψης μας και να τα εντάξουμε στους γενικούς κανόνες της τρέχουσας μουσικής. Έτσι, η Τουρκική Εθνική Μουσική μπορεί να ανέλθει και να κερδίσει μια θέση στην παγκόσμια μουσική σκηνή. Για όλα αυτά που ανέφερα εύχομαι στον Υπουργό Πολιτισμού να δείξει ιδιαίτερη επιμέλεια και η Βουλή να στηρίζει την προσπάθεια αυτή<sup>25</sup>.*

Είναι δύσκολο να καταλάβουμε τις προτροπές του προς το Σώμα της Βουλής και τον Υπουργό Πολιτισμού, μιας και τα λόγια του δεν είναι σαφή. Ίσως, εσκεμμένα να προτίμησε τις γενικολογίες<sup>26</sup>. Δημιουργούνται πολλά ερωτήματα σε διάφορα σημεία.

---

<sup>25</sup> Arkadaşlar!

*Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak bana kalırsa, bunda en çabuk, en önde götürelmesi gerekli olan, Türk Musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün acuna [dünya, c,han, âlem] dinletmeye yeltenilen musiki bizim değildir. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak, bu güzeyde [sayede] Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığının buna değerince özen vermesini, kamunun da, bunda ona yardımcı olmasını dilerim. [Oransay σελ.26]*

<sup>26</sup> AKSOY Bülent, *ό.π.*, σελ. 186.

Για παράδειγμα, η φράση «δεν είναι δική μας», σε ποια μουσική αναφέρεται; Στη μουσική που παιζόταν στο παλάτι ή την λαϊκή μουσική της Ανατολίας; Και, τέλος, δεν του αρέσει η ίδια η μουσική ή ο τρόπος που παίζεται; Ο Atatürk έξι χρόνια νωρίτερα, όταν κατάργησε το αραβικό αλφάβητο για να το αντικαταστήσει με το λατινικό είχε χρησιμοποιήσει παρόμοια έκφραση ονοματίζοντας ουσιαστικά το παλιό αλφάβητο «αραβικό» και το νέο «τουρκικό». Επίσης με τη φράση «να την καθαρίσουμε» υποδηλώνει ότι η μέχρι τότε μουσική δεν ανταποκρίνεται στην σύγχρονη ευρωπαϊκή κουλτούρα; Αν είναι έτσι, εφόσον η μουσική αυτή δεν συνάδει με την ευρωπαϊκή κουλτούρα και επίσης δεν είναι «δική» τους, η φράση «να τα εντάξουμε στους γενικούς κανόνες της τρέχουσας μουσικής» υποδεικνύει την ευρωπαϊκή μουσική.

Τελικά οι λέξεις που χρησιμοποίησε μπορούν να ερμηνευτούν με διαφορετικούς τρόπους και από διαφορετικές σκοπιές. Πάντως, μετά από αυτήν την ομιλία του η τουρκική μουσική απαγορεύτηκε στη Ραδιοφωνία. Θεωρήθηκε ότι ο Atatürk εξέδωσε, εμμέσως, μήνυμα προς τις δημόσιες υπηρεσίες ωστόσο δεν είναι γνωστό ποιος πήρε την απόφαση της απαγόρευσης, δηλαδή αν ήταν το Υπουργείο Πολιτισμού, το Υπουργείο Εσωτερικών ή η Γενική Διεύθυνση Τύπου. Η απαγόρευση που τέθηκε είχε ισχύ νόμου για περισσότερο από ενάμιση χρόνο με την έμμεση έγκριση του Atatürk.

Η εφαρμογή της απαγόρευσης είχε γενικότερες επιπτώσεις. Λόγου χάρη, η τουρκική μουσική αφαιρέθηκε από τη σχολική διδακτέα ύλη, ενώ έκλεισε και το τμήμα “Alaturka Musiki” του Dârülelhan. Το κράτος, δηλαδή, υποστήριζε εφεξής μόνο την ευρωπαϊκή μουσική. Ωστόσο, αργότερα, η οθωμανική μουσική θα επανέλθει στο προσκήνιο και στο επίκεντρο της μουσικής που θα εκπέμπει το ραδιόφωνο με σκοπό, αυτή τη φορά, την εθνικοποίησή της, ως δηλαδή τουρκική μουσική (Türk Sanat Müziği).

### 1.3.3. Η δεύτερη εποχή της Ραδιοφωνίας

Η πρώτη περίοδος της Ραδιοφωνίας ήταν διάστημα εξοικείωσης και νέων εμπειριών με το μέσο. Η ομαλή λειτουργία καθυστερούσε εξαιτίας οικονομικών και τεχνικών ζητημάτων που προέκυπταν. Από το 1927 ως το 1936, στο ραδιόφωνο της Κωνσταντινούπολης το πρόγραμμα διαρκούσε μόνο τέσσερις ώρες ενώ στις Άγκυρας μόλις τρεις<sup>27</sup>. Επιπλέον, οι μόνιμοι μουσικοί στη Ραδιοφωνία ήταν ελάχιστοι. Εκείνη την εποχή οι προσδοκίες της κοινής γνώμης και ιδιαιτέρως του μουσικού κοινού για το μέσο, ήταν ιδιαίτερα υψηλές. Προέκυψε η ανάγκη για επαναπροσδιορισμό της λειτουργίας του ραδιοφώνου με στόχο την ανανέωσή του. Η Ραδιοφωνία πέρασε στον αποκλειστικό έλεγχο του Κράτους το 1938.

Το πρώτο κρατικό ραδιόφωνο ιδρύθηκε στην Άγκυρα. Λόγω οικονομικών προβλημάτων την περίοδο 1938-1948, η λειτουργία του ραδιοφωνικού σταθμού της Κωνσταντινούπολης δεν ήταν ομαλή και το 1949 έγινε η επανίδρυσή του. Οι νέες εκπομπές επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο ζωής αλλά και τον τρόπο επιτέλεσης της μουσικής στην εκσυγχρονιζόμενη τότε Τουρκία. Η Ραδιοφωνία της Άγκυρας συνέβαλε σημαντικά στη θεμελίωση του Τουρκισμού, καθώς ήταν απαραίτητο να περάσει σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής και της καθημερινότητας μέσα από όλες τις εκπομπές. Έτσι, για να ικανοποιηθεί όλος ο πληθυσμός, έπρεπε να ετοιμαστεί ένα ποικίλο πρόγραμμα που θα αφορούσε ένα ανομοιογενές κοινό που το αποτελούσαν επαρχιώτες, εργάτες, καταστηματάρχες, γυναίκες, νέοι και παιδιά. Στα προγράμματα, που αφορούσαν την πλειονότητα του κοινού, προστέθηκαν εκπομπές για την ποίηση και την λογοτεχνία, το θέατρο, την θρησκεία και την ηθική, τους κανόνες καλής συμπεριφοράς (*savoir vivre*), την υγεία, τη μαγειρική, την ομορφιά, αθλητικές και ψυχαγωγικές. Συχνά το πρόγραμμα περιελάμβανε εκπομπές εκμάθησης ευρωπαϊκών γλωσσών (γαλλικών, αγγλικών και γερμανικών). Το ραδιοφωνικό πρόγραμμα δημοσιευόταν στον ημερήσιο Τύπο.

Αναμφίβολα, η βάση του ραδιοφωνικού προγράμματος ήταν η μουσική. Αρχικά η τουρκική και η ευρωπαϊκή μουσική ήταν δυο ξεχωριστά πεδία, με τους αντίστοιχους υπεύθυνους προγράμματος. Τα επόμενα χρόνια, τα τμήματα της μουσικής κατηγοριοποιήθηκαν κατά είδος: τουρκική κλασική μουσική (ραδιοφωνικός όρος που

---

<sup>27</sup> KOZANOĞLU Cevdet, *ό.π.*, σελ. 57.

εισήχθη στο λεξιλόγιο της μουσικολογίας<sup>28</sup>), λαϊκή μουσική της Ανατολίας, ευρωπαϊκή κλασική μουσική, ελαφρά δυτική μουσική, ελαφρά τουρκική μουσική. Βέβαια η διαμάχη που ξέσπασε μετά την ίδρυση της Τουρκικής Δημοκρατίας για το ζήτημα “alaturka - alafranga”<sup>29</sup> διατηρήθηκε αμείωτη, αν και η Ραδιοφωνία προσπάθησε να κρατήσει τις ισορροπίες αφιερώνοντας ίδιο χρόνο σε όλα τα είδη που απάρτιζαν το ραδιοφωνικό πρόγραμμα.

Από το 1940 άρχισαν να παρουσιάζονται συνθέσεις γνωστών Τούρκων μουσικών, γραμμένες σύμφωνα με την τεχνική και το ύφος της ευρωπαϊκής μουσικής. Η Ραδιοφωνία της Άγκυρας προσπάθησε μέσω τουρκικών μελωδιών εμπλουτισμένων και επεξεργασμένων να διαδώσει, ως νέο δεδομένο, τη νέα μουσική που προωθούσε το κράτος. Έτσι δημιούργησε μια χορωδία πολυφωνική μεν αλλά με türkü σύμφωνα με τις αρχές του Τουρκισμού, όπως τις είχε θέσει ο Ziya Gökalp. Η Ραδιοφωνία αφιερώθηκε με ζήλο στη διάδοση της ευρωπαϊκής μουσικής στη χώρα. Δημιουργήθηκαν πολλές ιδιωτικές ορχήστρες που έπαιζαν σε ραδιοφωνικές εκπομπές και, πολύ συχνά, μεταδίδονταν ηχογραφήσεις από πλάκες γραμμοφώνου καθώς και ζωντανές συναυλίες ευρωπαϊκής μουσικής.

---

<sup>28</sup> AKSOY Bülent, *ό.π.*, σελ. 188.

<sup>29</sup> Για τη διαμάχη alaturka - alafranga, βλ. AKSOY Bülent, *ό.π.* Επίσης Ο' CONNELL John Morgan, “In the Time of Alaturka: Identifying Difference in Musical Discourse” στο University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, Vol. 49, No. 2 (Spring/Summer, 2005), σσ. 177-205, αντίγραφο του άρθρου στο JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/20174375> καθώς και ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ Κωνσταντίνος, *Το ζήτημα alaturka - alafranga: μία συγκριτική μελέτη της διδακτικής διαδικασίας των δασκάλων του kanun, Göksel Baktagir και Ahmet Meter, στα πλαίσια του «Medimuses/Δράση: Επισκέπτης καθηγητής»*, πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2006, σελ. 19.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ II

### Το βιολοντσέλο στην οθωμανική κλασική μουσική :

#### Tanburi Cemil Bey και Mesud Cemil

Το βιολοντσέλο ανήκει στην οικογένεια των τοξωτών εγχόρδων *viola da braccio*. Πρωτοεμφανίστηκε στην Ευρώπη, στα μέσα του 16ου αιώνα, με την ονομασία *βιολοντσίνο*. Κατά καιρούς υπέστη πολλές τροποποιήσεις. Την τελική μορφή, σε σχήμα σκάφους, και τις διαστάσεις του (μήκος 75-76 cm και συνολικό ύψος 1,25 cm.), τα οφείλει στον Antonio Stradivari (1707), από τον οποίο πήρε και ονομασία (Stradivarius).

Ο ρόλος του ήταν κυρίως συνοδευτικός, καθώς μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για μπάσες μελωδικές γραμμές λόγω της έκτασής του και επειδή η χροιά του ήταν η πλησιέστερη στην ανθρώπινη φωνή. Η άνοδός του ξεκίνησε από την Ιταλία, τον 17ο αιώνα, με τον Bach και τις σουίτες του για σόλο βιολοντσέλο. Σταδιακά άρχισαν να ανακαλύπτονται οι τεχνικές και οι εκφραστικές δυνατότητές του. Με τον Ρομαντισμό, πήρε ξεχωριστή θέση στην ορχήστρα, αφού οι συνθέτες έγραφαν χαρακτηριστικά μουσικά θέματα μόνο για τη «φωνή» του. Πέραν της ορχήστρας, καθοριστικό ρόλο είχε, επίσης, ως βασικός συντελεστής του κουαρτέτου εγχόρδων, αλλά και στη μουσική δωματίου. Από τις αρχές του 18ου αιώνα, άρχισε να αυτονομείται. Από όργανο παραγωγής ήχου βάσης, εξελίχθηκε τεχνικά χρησιμοποιώντας όλο το εύρος της έκτασής του που είναι οι τέσσερις οκτάβες αναδεικνύοντας τον σολιστικό χαρακτήρα του.

Ο βιολοντσελίστας, είναι πάντα καθιστός, τοποθετεί το βιολοντσέλο ανάμεσα στα πόδια του στηρίζοντάς το στο έδαφος με τη βοήθεια μίας ρυθμιζόμενης μεταλλικής ράβδου. Παλαιότερα, πριν το βιολοντσέλο αποκτήσει τη σημερινή του μορφή, ο εκτελεστής στήριζε το όργανο ανάμεσα στις γάμπες του (*viola da gamba*).

Στην οθωμανική κλασική μουσική, το βιολοντσέλο απαντάται πρώτη φορά στις αρχές του 20ου αιώνα. Εκείνη την εποχή είναι ήδη σε έξαρση ένα ρεύμα εκδυτικοποίησης στην Οθωμανική Αυτοκρατορία σε διάφορους τομείς. Πριν την είσοδό του στην οθωμανική κλασική μουσική, το βιολοντσέλο συμμετείχε σε μάντες και ορχήστρες πολυφωνικής ευρωπαϊκής μουσικής. Λόγω της χαμηλής περιοχής που παράγει, αλλά και σε οργανολογικό επίπεδο, καθώς η κατασκευή του (άταστο όργανο), του επιτρέπει να αποτυπώσει όλα τα μικροδιαστήματα που μπορούν να

χρησιμοποιηθούν για να αποτελέσουν οποιοδήποτε makam, έγινε από τα πιο ενδεδειγμένα όργανα για σύνολα fasıl.

Κατά τη διάρκεια της εξέλιξης της οθωμανικής κλασικής μουσικής έγιναν κάποιες αλλαγές στα τοξωτά όργανα, όπως και σε όλα τα υπόλοιπα. Για παράδειγμα η ταστιέρα και ο κορμός μάκρυναν, το σκάφος μεγάλωσε ή μεταλλάχθηκε<sup>30</sup>. Επίσης, δοκιμάστηκαν διαφόρων ειδών χορδές. Ανάλογα με την χροιά του ήχου που ήθελε ο κάθε μουσικός να πετύχει, άλλαζε και το υλικό των χορδών, έτσι υπήρχαν χορδές από οργανικά υλικά όπως μετάξι, τρίχα και έντερο. Αργότερα τα οργανικά υλικά αντικαταστάθηκαν από μεταλλικές χορδές. Πολλά από αυτά τα όργανα που υπέστησαν αυτές τις αλλαγές, είτε ενσωματώθηκαν στην μουσική παράδοση της οθωμανικής κλασικής μουσικής, είτε με το πέρασμα του χρόνου εγκαταλείφθηκαν<sup>31</sup>. Το βιολοντσέλο αντικατέστησε, στα μουσικά σύνολα, τον ρόλο των *ikliğ*, *rebab* και *ayaklı keman*, που έπαιζαν στις ίδιες τονικές περιοχές και εκτάσεις με εκείνο.

Από την άποψη της αισθητικής, η Τουρκία υποδέχτηκε το βιολοντσέλο μέσα στην ατμόσφαιρα του Ρομαντισμού. Η φυσιολογία του οργάνου είναι ικανή να αποτυπώσει όλον τον διαστηματικό πλούτο του τροπικού συστήματος. Ωστόσο, δεν είναι τυχαία η είσοδος αυτού του οργάνου με τις δυτικές καταβολές. Ήδη, εκείνη την εποχή, κυριαρχεί η υπερβολή στην έκφραση, στην τεχνική, στον όγκο. Οι ορχήστρες από σύνολα μικρού αριθμού οργάνων, διευρύνονται στα πρότυπα συμφωνικής ορχήστρας, διατηρώντας, παρ' όλα αυτά, στοιχεία άκρως χαρακτηριστικά του τούρκικου μουσικού πολιτισμού (τροπικότητα, ηχοχρώματα χαρακτηριστικών οργάνων, φόρμες, ρυθμικά μοτίβα). Με το μουσικό αυτό υβρίδιο, η Τουρκία εκδυτικοποιεί τη φυσιογνωμία της, επιλέγοντας τα στοιχεία που θα εξαλείψει από την οθωμανική κουλτούρα. Ωστόσο, διατηρεί άλλα με σκοπό να χρησιμοποιηθούν για τη δημιουργία μίας νέας, ενιαίας εθνικής ταυτότητας.

Το βιολοντσέλο, λοιπόν, θα είναι ένα μέσο που θα συνδυάσει τις δύο υποστάσεις του μουσικού υβριδίου που προκύπτει από στοιχεία του οθωμανικού παρελθόντος και της λαϊκής μουσικής προσαρμοσμένα σε φόρμες και τύπους δυτικών

---

<sup>30</sup> BEŞİROĞLU Ş. Şehvar, ό.π., σελ. 34.

<sup>31</sup> Για τα όργανα που πέρασαν ανά περιόδους στην οθωμανική μουσική βλ. FELDMAN Walter, ό.π.

προτύπων. Η αλληλεπίδρασή τους θα ευνοήσει τη δημιουργική ώσμωση, κυρίως για την ανάδειξη της *τουρκικότητας*, κατά τα πρότυπα του Gökalp<sup>32</sup>.

Την δεκαετία του 1900, έπειτα από την ανακάλυψη του φωνογράφου (1877) αλλά και του γραμμοφώνου (1887), οι δισκογραφικές εταιρίες εμφανίζονται στην τούρκικη αγορά με πολλές παραγωγές. Οι πρώτες ηχογραφήσεις βιολοντσέλου ανήκουν στον Tanburi Cemil Bey.

---

<sup>32</sup> ΓΚΙΟΚΑΛΠ Ζιγιά, *ό.π.*

## 2.1. Tanburi Cemil Bey: βίος και έργο



Ο Tanburi Cemil Bey γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1871 και πέθανε το 1916. Θεωρείται από τους σημαντικότερους μουσικούς της εποχής του στην λαϊκή και κλασική τουρκική μουσική καθώς υπήρξε μέγας δεξιότηχης στο παίξιμο πολλών οργάνων και επέφερε υφολογικές καινοτομίες στην εκτέλεση της τουρκικής μουσικής. Ως οργανοπαίκτης αλλά και ως συνθέτης είναι αναμφίβολα από τους σημαντικότερους της γενιάς του, με ιδιαίτερο, δικό του ύφος, που επηρέασε βαθιά τους

μεταγενέστερους μουσικούς.

Μεγάλωσε σε περιβάλλον διανοούμενων και μουσικόφιλων. Ο πατέρας του, Mahmut Tenvfik Bey, ήταν εξαιρετικά μορφωμένος. Γνώριζε αραβικά, περσικά, αγγλικά, γαλλικά και ιταλικά. Παντρεύτηκε την Zihniyar Hanım, που είχε μεγαλώσει στην Αυλή του Mahmut Β΄ και είχε διδαχθεί σάζι και lavta. Απέκτησαν τέσσερα παιδιά, εκ των οποίων ο Cemil ήταν ο μικρότερος.

Σε ηλικία τριών ετών ο Cemil έχασε τον πατέρα του. Από την ηλικία των δέκα χρόνων άρχισε να μαθαίνει μουσικά όργανα. Ξεκίνησε με βιολί και κανονάκι και στη συνέχεια έμαθε tanbur. Έτσι, πήρε και το προσωνύμιο Tanburi, δηλαδή αυτός που παίζει tanbur. Από τον αδερφό του τον Ahmet Bey (Tanburi) δίδαχτηκε τα makam της οθωμανικής μουσικής, ενώ από τον Kemani Aleksan Efendi έμαθε να διαβάζει Hamparsum και σημειογραφία ευρωπαϊκής κλασικής μουσικής.

Ήδη από τα δώδεκά του χρόνια χαρακτηριζόταν «παιδί-θαύμα», ενώ στα δεκαοχτώ του θεωρούνταν ανεπανάληπτος και μοναδικός στο tanbur. Αν και είχε υιοθετήσει την κλασική τεχνική του tanbur, εφάρμοσε δικές του μεθόδους τεχνικής παιξίματος. Για παράδειγμα, τα πολλαπλά χτυπήματα της πέννας στο δεξί χέρι, που εμπλούτισαν τον ήχο ή το εντυπωσιακό και ζωνηρό παίξιμο με το αριστερό χέρι που



ανέπτυξαν την τεχνική του οργάνου<sup>33</sup>. Έπαιξε το tanbur έτσι όπως δεν τον είχε παίζει κανείς ως τότε. Στα είκοσι του χρόνια χαρακτηρίστηκε δεξιοτέχνης στην πολιτική λύρα, τη lavta και το βιολοντσέλο. Δε φοβόταν να πειραματιστεί και, όταν με το δοξάρι του βιολιού και της λύρας έπαιξε tanbur, δημιούργησε ένα νέο όργανο, το yaylı tanbur.

Ως καταξιωμένος μουσικός, δημιούργησε επαφές με την αριστοκρατία της εποχής. Ο κοινωνικός του κύκλος πλέον αποτελούνταν από πρίγκιπες, σουλτάνους και βεζίρηδες. Ήταν μόλις τριάντα ετών όταν τον κάλεσε ο Abdülhamid Β΄ για να παίζει tanbur, yaylı tanbur και πολιτική λύρα στο Παλάτι. Ως το 1900 το όνομά του είχε γίνει θρύλος σε όλη την Οθωμανική Αυτοκρατορία και ήταν από τους πιο περιζήτητους μουσικούς στην Αυλή.

Γνωρίστηκε, επίσης, με βιρτουόζους του πιάνου όπως τον Godovski και τον Hegey ενώ άκουγε ευρωπαϊκή κλασική όπως και λαϊκή μουσική (Halk Müziği)<sup>34</sup>. Το 1909 έδωσε για πρώτη φορά ρεσιτάλ σε κοινό εκτός παλατιού, στο θέατρο του Terebaşı, με λύρα, tanbur και yaylı tanbur<sup>35</sup>.

Υπήρξε μουσική ιδιοφυΐα με εξαιρετική μουσική αντίληψη. Του αρκούσε μια ακρόαση για να απομνημονεύσει κάποιο κομμάτι. Δεν έλαβε ποτέ συστηματική παιδεία Meşk, που ήταν ο συνήθης τρόπος εκμάθησης της οθωμανικής κλασικής μουσικής μέσω της στενής σχέσης usta-çirak (δασκάλου-μαθητή). Ωστόσο είχε επαφή με αυτή τη μουσική. Συμμετείχε συχνά σε συζητήσεις γύρω από μουσικά θέματα και άρθρα του δημοσιεύονταν στις εφημερίδες. Παρόλο που ήταν πολύ ικανός στη σύνθεση, πολλές φορές εγκατέλειπε αυτά που έγραφε, δεν έδειχνε διάθεση να συνθέσει. Άλλες φορές, μέσα σε λίγες ώρες έφτιαχνε ένα reşren και άλλες φορές περνούσε μεγάλο διάστημα συνθετικής απραξίας.

Από το 1910 έως και το 1914 ηχογραφεί, στην δισκογραφική εταιρία Orfeon Records, taksim στην πολιτική λύρα, το tanbur, το yaylı tanbur, το βιολοντσέλο και τη lavta, αλλά και συνθέσεις του ίδιου ή άλλων συνθετών, σε φόρμα saz semaisi και reşren, τις οποίες εκτελεί είτε μόνος του είτε με μικρά σύνολα μουσικής, είτε ως συνοδεία στη φωνή, σε gazel ή σε κάποιο şarkı. Εργάζεται και με άλλες μουσικές

---

<sup>33</sup> GÜNTEKİN Mehmet, *İstanbul'un 100 Müzişinasi*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, Κωνσταντινούπολη 2010, σελ. 83.

<sup>34</sup> ÖZTUNA Yılmaz, *Türk Musikisi Ansiklopedisi 1*, Milli Eğitim Basımevi, Κωνσταντινούπολη 1970, σελ. 127.

<sup>35</sup> GÜNTEKİN Mehmet, *ό.π.*, σελ. 8.2

φόρμες, που είναι κυρίως λαϊκές όπως *sırto*, *gayda*, *zeybek*, αλλά προχωρά και σε πιο πειραματικές ηχογραφήσεις όπως το *taksim* του τσοπάνη που μιμείται με τη λύρα το βέλασμα των αρνιών, το γάβγισμα των σκύλων αλλά και το σκοπό που θα έπαιζε ένα καβάλι ή ένα σουραύλι σε ρυθμό 7/8. Με το φωνόγραφο και το γραμμόφωνο έγινε γνωστός όχι μόνο σε ολόκληρη την Οθωμανική Αυτοκρατορία αλλά και έξω από αυτή, στα Βαλκάνια και σε πιο ανατολικές χώρες, όπως το Ιράν και το Μαρόκο.

Ο *Tanburi Cemil Bey* χαρακτηριζόταν ως μια ιδιαίτερη, με δείγματα αυτοκαταστροφής, προσωπικότητα, αλκοολικός, νευρικός με δείγματα κατάθλιψης. Δε γέλαγε ποτέ και ο γιος του *Mesud Cemil*, θυμάται ότι ο πατέρας του αδιαφορούσε για την οικογένειά του. Ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια της ζωής του χαρακτηρίζεται ως απόμακρος, παράξενος, μποέμ, αντικομφορμιστής και μελαγχολικός<sup>36</sup>. Οι αντίξοες συνθήκες του Α΄ Πολέμου επιδείνωσαν την κατάθλιψη και τη νευρασθένειά του, ενώ ένα απλό κρυολόγημα, λόγω αμέλειας, κατέληξε σε φυματίωση. Τον προέτρεψαν να πάει στην Ελβετία για την απαραίτητη θεραπεία, αλλά αρνήθηκε επειδή δεν ήθελε να εγκαταλείψει την Κωνσταντινούπολη, ώσπου μετά από λίγο καιρό πέθανε.

Η ευχέρεια που είχε στο να παίζει πολλά όργανα, δεν τον περιόριζε στο να αφιερωθεί μονομερώς σε κάποιο από αυτά, αντιθέτως του δημιουργούσε διεξόδους έκφρασης. Αυτό είναι ένα από τα γνωρίσματά του που τον οδήγησε στο να γίνει νεωτεριστής. Η χρονική στιγμή και το πλαίσιο που έζησε, η ιδιαίτερη προσωπικότητά του, και ο μοναδικός τρόπος που χρησιμοποίησε τα όργανα, συνετέλεσαν στη δημιουργία μύθου γύρω από το όνομά του. Ήταν ο πρώτος που ηχογραφήθηκε, αν και δεν άφησε ηχογραφήσεις με όλα τα όργανα που έπαιζε, όπως για παράδειγμα κανονάκι, ούτι και βιολί. Έπαιζε, επίσης, και λαϊκά όργανα όπως *tar* (αζέρικο σάζι), σάζι (*dıvan-bağlama*), τζουρά, *çöğür*, ποντιακή λύρα, *bozuk* και ζουρνά. Ο ιδιαίτερος τρόπος που προσέγγιζε τα όργανα ήταν πολλές φορές πειραματικός. Στις μουσικές του αναζητήσεις είναι έντονα τα λαϊκά στοιχεία, με στόχο την ανανέωση της παρηκμασμένης μουσικής κουλτούρας στο τέλος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.

Χαρακτηριστικό δείγμα των προσωπικών του αναζητήσεων για πειραματισμό είναι δυο ηχογραφήσεις ενός πένθιμου νανουρίσματος, όπου με τη λύρα μιμείται το σάλπισμα της πυροσβεστικής, την ηχώ του φρουρού που φωνάζει, μια συνομιλία, το κλάμα του μωρού και τη φωνή της μάνας που λέει το νανούρισμα. Αυτές οι

---

<sup>36</sup> CEMİL Mesud, *Tanburi Cemil'in Hayati*, *Kubbealti neşriyatı*, Κωνσταντινούπολη 1947.

ηχογραφήσεις φαίνεται ότι κυκλοφόρησαν μετά το θάνατό του καθώς ο ίδιος σε κάποιο προσωπικό τετράδιο τις χαρακτηρίζει ως «χάλια» και σημειώνει ότι έχει την πρόθεση να αλλάξει το νανούρισμα.

## 2.2. Ο Tanburi Cemil Bey και το βιολοντσέλο

Ο ρόλος του βιολοντσέλου στο έργο του Cemil Bey, δίχως να είναι κυρίαρχος, είναι ωστόσο από πολλές απόψεις επαναστατικός. Θα προσπαθήσουμε να δούμε την εμβέλειά του μέσα από μια παραδειγματική προσέγγιση.



Ο Tanburi Cemil Bey αναδεικνύει το βιολοντσέλο με πολύ ιδιαίτερο τρόπο. Είναι αξιοσημείωτο ότι δεν το χρησιμοποίησε σε καμία ηχογράφηση μαζί με άλλα όργανα, αλλά μόνο του, σε επίτευξη taksim. Ετούτο μπορεί να οφείλεται σε αδυναμία τεχνολογίας εκείνη την εποχή να ανταποκριθεί με επάρκεια στην ηχογράφηση μεγάλων συνόλων. Ακόμα και το ντουέτο ήταν δύσκολο, επειδή η ηχογράφηση γινόταν με χωνί

και ήταν αδύνατο να διασφαλιστούν οι απαραίτητες ρυθμίσεις στις συχνότητες, ώστε να μπορέσουν να συμπράξουν πολλά όργανα ταυτόχρονα. Ωστόσο, ο Cemil Bey είχε ήδη τολμήσει να ηχογραφήσει το tanbur συνοδευμένο με πολιτική λύρα και με φωνή, ταυτόχρονα. Κάτι ανάλογο δεν έγινε με το βιολοντσέλο. Έτσι, τείνουμε να θεωρήσουμε ότι χρησιμοποίησε το όργανο καθαρά πειραματικά σε πολύ λίγες ηχογραφήσεις.

Σύμφωνα με την Εγκυκλοπαίδεια Τουρκικής Μουσικής του Öztuna, με βιολοντσέλο έχουν ηχογραφηθεί τα εξής ταξίμια από τον Cemil Bey: 1. Bestenigâr, 2. Ferahnâk, 3. Hüseyini, 4. Hüzzam, 5. Isfahân, 6. Mâhûr, 7. Muhhayer, 8. Rast, 9. Uşşak<sup>37</sup>. Ο Cemal Ünlü στο βιβλίο του, όπου καταγράφει συστηματικά τις ηχογραφήσεις φωνογράφου, γραμμοφώνου και δίσκων βινυλίου, αναφέρει ότι ο συνθέτης φέρεται να έχει ηχογραφήσει 7 ταξίμια με βιολοντσέλο, για τα οποία όμως δεν δίνεται κανένα στοιχείο<sup>38</sup>. Οι μουσικολόγοι Yelda Özgen Öztürk και Şehvar Beşiroğlu, σε νεότερη έρευνά τους, κάνουν λόγο για 8 δισκογραφημένα ταξίμια<sup>39</sup>. Ωστόσο, στο εμπόριο έχουν εντοπιστεί, μέχρι στιγμής, μόνον τέσσερα: Bestenigâr, Uşşak, Muhhayer, Hüzzam<sup>40</sup>.

Η επιλογή του Cemil Bey να παίζει taksim με το βιολοντσέλο είναι επαναστατική: Το όργανο εγκαταλείπει τον κατεστημένο ρόλο του μέσα στο σύνολο, όπου ουσιαστικά λειτουργεί υποστηρικτικά ως μπάσο, και έρχεται στο προσκήνιο με τον τρόπο της λύρας, δηλαδή ως σολιστικό όργανο, ικανό να επιτελέσει ολοκληρωμένο taksim. Ωστόσο, σύμφωνα με τις Yelda Özgen Öztürk και Şehvar Beşiroğlu, ίσως υπάρχουν ηχογραφήσεις συνόλων στα οποία συμμετέχει βιολοντσέλο, αλλά είναι πολύ δύσκολο να το διακρίνει κανείς εξαιτίας της κακής ποιότητας στην απόδοση του ήχου.

---

<sup>37</sup> ÖZTUNA Yılmaz, *ό.π.*, σελ. 129.

<sup>38</sup> ÜNLÜ Cemal, “*Git zaman gel zaman: fonograf- gramofon- taş plak*”, PAN Yayıncılık, Κωνσταντινούπολη 2004, σελ. 203.

<sup>39</sup> ÖZTÜRK ÖZTÜRK Yelda Özgen - BEŞİROĞLU Ş. Şehvar, “*Viyolonselın Türk makam müziğine girişi ve Tanburi Cemil Bey*” στο *İtü dergisi/b*, Δεκέμβριος 2009, 6ος τόμος, 1ο τεύχος, σελ. 33.

<sup>40</sup> TANBURİ CEMİL BEY, *Traditional Crossroad*, Νέα Υόρκη 1994 και TANBURİ CEMİL BEY, Vol.2&3, *Kalan Müzik Yapım*, Κωνσταντινούπολη 1995. TANBURİ CEMİL BEY, Vol.4&5, *Kalan Müzik Yapım*, Κωνσταντινούπολη 1995.

### 2.2.1. Τα ηχογραφημένα taksim του Tanburi Cemil Bey

Μέσω της ανάλυσης των taksim, μπορεί κανείς να συλλέξει σημαντικά στοιχεία ως προς τον τρόπο με τον οποίο ο εκτελεστής επιλέγει να χρησιμοποιήσει τα εργαλεία του, λ.χ. τη διαχείριση της έκτασής και της περιοχής με τις οκτάβες, το ρυθμό αλλά και την ανάπτυξη του makam.

Στις επόμενες παραγράφους θα προσπαθήσουμε να μελετήσουμε ένα από τα ηχογραφημένα taksim του Cemil Bey, και συγκεκριμένα αυτό που κάνει σε makam Bestenigâr. Η μελωδική ανάπτυξη (seyir), η διάρκεια, ο ρυθμός, η τεχνική που χρησιμοποιεί και προπαντός το προσωπικό του ύφος θα μας επιτρέψουν να φωτίσουμε καλύτερα τις αισθητικές του επιλογές.

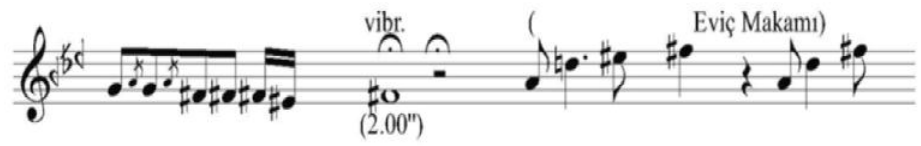
Μορφολογικά, η δομή της μελωδικής ανάπτυξης είναι όπως γνωρίζουμε από τα βιβλία Θεωρίας. Δεν χαρακτηρίζεται από κάποια ιδιαιτερότητα, απόκλιση ή καινοτομία ως προς τη μορφή της πορείας (seyir) του makam Bestenigâr.

# Bestenigâr Taksim Viylonsel ile

Tanburi Cemil Bey

The musical score is written for a single melodic line on a cello. It is in the key of D minor (one flat) and 2/4 time. The piece is a taksim, a form of improvisation. The notation includes various ornaments and techniques: vibrato (vibr.), glissando (gliss.), trills (tr.), triplets (3), and pizzicato (pizz.). There are two time signatures: (1.00") and (1.40").

Staff 1: *vibr.*, *gliss.*, *tr.*, *gliss.*, *tr.*  
Staff 2: *gliss.*, *tr.*, *gliss.*, *tr.*  
Staff 3: *tr.*, *tr.*  
Staff 4: *tr.*, *gliss.*, *vibr.*, *pizz.*  
Staff 5: *gliss.*, *vibr.*, (1.00"), *tr.*  
Staff 6: *vibr.*  
Staff 7: *vibr.*, *vibr.*, *tr.*  
Staff 8: *vibr.*  
Staff 9: *vibr.*, (1.40")







### 2.1.2.1. Ανάλυση της δομής της φόρμας *taksim*

Η παρακάτω ανάλυση έχει ως σκοπό την ανάδειξη των μερών του *taksim* που διαφέρουν ως προς τη χρησιμότητά τους στη δημιουργία μιας συγκεκριμένης ατμόσφαιρας.

Ως πρώτο μέρος μπορεί να οριστεί το πρώτο λεπτό του *taksim*, το οποίο χρησιμεύει ως εισαγωγικό κομμάτι για το *makam Bestenigâr*, αναδεικνύοντας τα διαστήματα του *makam* μέσω των μελωδικών φράσεων, καταλήγει στο κυρίως τονικό κέντρο, στη βαθμίδα *çargâh* (πέμπτη βαθμίδα του *makam*). Όμως δεν έχει αναπτύξει προς το παρόν την κάτω περιοχή του *makam Bestenigâr*, δηλαδή το τρίχορδο *segâh* που γίνεται στην βασική- καταληκτική βαθμίδα του *makam*, τη βαθμίδα *Irâk* (φα♯). Οπότε ουσιαστικά, μη αποκαλύπτοντας ως εδώ το βασικό χαρακτηριστικό που ορίζει το *makam Bestenigâr*, αλλά και την ειδοποιό διαφορά με το *makam Sabâ*, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως *makam Sabâ*.

Το δεύτερο μέρος μπορεί να οριστεί από το 1:00'' ως το 1:40''. Εδώ αναπτύσσει τις μελωδικές του φράσεις στο *makam Sabâ* αλλά σταδιακά φέρνει τη μελωδία προς την κάτω περιοχή του *makam* κάνοντας καταληκτική φράση της κίνησης *segâh* στη βαθμίδα *Irâk*, επικυρώνοντας έτσι το *makam* ως *Bestenigâr*.

Το τρίτο μέρος ορίζεται από το 1:40'' ως το δεύτερο λεπτό, και είναι ένα πέρασμα φράσεων του *makam* λειτουργώντας ως απόηχος της προηγούμενης φράσης.

Στο τέταρτο μέρος, που ορίζεται από το 2:03'' ως το 2:45'', γίνεται μια μετατροπία. Χρησιμοποιώντας την κοινή βαθμίδα του *makam* που ήταν (*Bestenigâr*) και του *makam* που θα περάσει (*Enîç*), δηλαδή τη βαθμίδα *Irâk* (φα♯), παίζει μία οκτάβα ψηλότερα και περνάει στη βαθμίδα *enîç* (φα'♯). Γίνονται φράσεις στην ψηλή περιοχή αναδεικνύοντας το *makam Enîç* καταλήγοντας και στην ομώνυμη βαθμίδα ορίζοντας πλέον τη μετατροπία.

Στο πέμπτο μέρος, που ορίζεται από το 2:47'' ως το 3:00'', γίνεται μια περαστική φράση επισήμανσης της πορείας του *makam Enîç* περνώντας και από τη χαμηλή περιοχή του τετράχορδου *uşşak* από τη βαθμίδα *dügâh* (λα) και του τρίχορδου *segâh* καταλήγοντας στη βαθμίδα *Irak* (φα♯).

Στο έκτο μέρος, που ορίζεται από το 3:02'' ως το 3:12'', γίνεται σταδιακή επαναφορά με καθοδική πορεία κάνοντας στάση στη βαθμίδα *çargâh* (ντο).

Ως έβδομο μέρος μπορεί να οριστεί το μέρος από το 3:12'' ως το 3:31'', όπου η επαναφορά της μετατροπίας στο αρχικό *makam* γίνεται αισθητή με την επιμονή της

μελωδίας στη βαθμίδα *çargâh* (ντο) που λειτουργεί ως κοινός φθόγγος στα δύο *makam* αλλά και ως καταλυτικός φθόγγος για να επανέλθει στο τετράχορδο *Sabâ*. Αυτή η βαθμίδα είναι χαρακτηριστική για το τετράχορδο αυτό καθώς είναι απαραίτητη η ατελής κατάληξη σε αυτήν.

Τέλος στο όγδοο και τελευταίο μέρος, που ορίζεται από το 3:31'' έως και το τέλος του *taksim*, γίνεται η καταληκτική φράση στο *makam Bestenigâr*.

### **2.1.2.2. Τεχνικά χαρακτηριστικά - καλλωπισμοί**

Στο *taksim* που κάνει ο *Tanburi Cemil Bey*, χρησιμοποιεί τεχνικές όπως:

- οι τρίλιες, που γίνονται συνήθως σε ατελείς καταλήξεις,
- οι αποτζιατούρες και τα *glissandi*, όταν υπάρχει μεγάλο διάστημα από μία νότα σε μία άλλη και η δεύτερη - καταληκτική νότα είναι συνήθως μεγαλύτερης αξίας,
- τα *çarpma*, που γίνονται πολύ συχνά στολίζοντας φράσεις που αποτελούνται από διαδοχικές νότες
- *vibrati*, που ως επί το πλείστον συμβαίνουν σε καταληκτικές βαθμίδες, τονικά κέντρα που εκ των πραγμάτων είναι μεγαλύτερης χρονικής αξίας.

### **2.1.2.3. Υφολογικά χαρακτηριστικά**

Ως προς το υφολογικό μέρος του *taksim*, οι παράμετροι που το ορίζουν είναι κάποιες στερεοτυπικές φράσεις και καταλήξεις, τονικά κέντρα τα οποία τονίζονται, έλξεις και η διαστηματική χροιά. Ως *kemençeci*, ο *Tanburi Cemil Bey* είναι εξοικειωμένος με τη διαυγή φωνή ενός οργάνου του οποίου ο τόνος διαγράφεται πολύ καθαρά. Το ταξίμι είναι πλούσιο σε κίνηση, αλλά πρωταρχικό μέλημά του είναι να αναπτύξει τη μελωδία του γι' αυτό και «κυριολεκτεί» στις μουσικές φράσεις του. Δεν χρησιμοποιεί τον παλμό του οργάνου καθόλου. Κινείται καθαρά στην τονική του ευκρίνεια. Έχει τον πλήρη έλεγχο του, χωρίς να χρησιμοποιεί τις τεχνικές του δυνατότητες με τον τρόπο που έχουν αναπτυχθεί και χρησιμοποιηθεί στην ευρωπαϊκή κλασική μουσική. Δεν τον ενδιαφέρει να δημιουργήσει ατμόσφαιρα. Εστιάζει στη σαφήνεια γι' αυτό οι μελωδικές του φράσεις, καθώς και οι αρχές και τα τέλη παύσης,

είναι ξεκάθαρα. Η σαφήνεια των φράσεων τον χρίζει ως «κυριολεκτικό». Εκφράζεται μέσω της μελωδίας, δεν βάζει το «βερνίκι» του συναισθήματος.

Ως προς τις δυναμικές του, ο Tanburi Cemil Bey αδικείται, μιας και οι συνθήκες ηχογράφησης εκείνης της εποχής δεν επέτρεπαν ικανοποιητικό επίπεδο στην αποτύπωση της ποιότητας ήχου<sup>41</sup>. Παρόλο που το taksim έχει μια ροή ελεύθερη, έναν ρυθμό ρευστό, φροντίζει όσο το δυνατόν να είναι «υποσυνείδητο». Με τη μεγάλη ποικιλία μηκών, δηλαδή νότες με μεγάλη ή μικρή διάρκεια κατανεμημένες με σοφό τρόπο, αποφεύγει την επανάληψη. Φροντίζει να μην εξοικειωθεί ο ακροατής σε συγκεκριμένη ταχύτητα.

Μία εξίσου σημαντική παράμετρος που είναι χρήσιμο να σχολιαστεί είναι και ο χρόνος που ξοδεύει ο εκτελεστής για να αναπτύξει ένα μουσικό θέμα και επίσης πόσο χρόνο δαπανά με τις ανάσες του. Ως προς την τεχνολογία της εποχής που ηχογράφησε ο Tanburi Cemil Bey γνωρίζουμε πως δεν υπήρχε η δυνατότητα για χρονική εκτενή ανάπτυξη καθώς ο χρόνος ηχογράφησης ήταν περιορισμένος. Ωστόσο το συγκεκριμένο taksim μπορεί να χαρακτηριστεί εκτενές, καθώς διαρκεί 3:45''.

---

<sup>41</sup> ÜNLÜ Cemal, ό.π., σσ. 192-206.

## 2.2. Mesud Cemil: βίος και έργο



Ο Mesud Cemil, γιος του Tanburi Cemil Bey, γεννήθηκε τον Δεκέμβριο του 1902. Καλλιτεχνική φύση, διακρίθηκε για τη δεξιοτεχνία του στο tanbur και το βιολοντσέλο. Επίσης ασχολήθηκε με το gayli tanbur, τη lavta, την πολιτική λύρα, το βιολί, το ούτι, τη βιόλα αλλά και με λαϊκά όργανα (Halk Sazları) όπως το σάζι, σε διάφορα μεγέθη (bağlama çeşitleri). Το συνθετικό του έργο δεν επαρκεί για να καθιερωθεί στην ιστορία της μουσικής ως συνθέτης<sup>42</sup>. Το πιο σημαντικό

επαγγελματικό κομμάτι της καριέρας του είναι η καλλιτεχνική του συνεισφορά στην τουρκική μουσική μέσω της Τουρκικής Ραδιοφωνίας (TRT).

Το 1912, σε ηλικία δέκα ετών, ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με τη μουσική, με μαθήματα σολφέζ και πολιτικής λύρας από τον πατέρα του. Ωστόσο, παρόλο που ήταν γιος του Tanburi Cemil Bey και μεγάλωσε σε μουσικό περιβάλλον, δεν έλαβε από τον ίδιο ολοκληρωμένη μουσική παιδεία. Το 1915, σε ηλικία δεκατριών ετών, ξεκίνησε μαθήματα κλασικού βιολιού. Ένα χρόνο αργότερα χάνει τον πατέρα του. Για το tanbur μαθήτευσε πλάι στον Kadi Fuad Efendi και τον Refik Fersan, δυο από τους καλύτερους μαθητές του πατέρα του. Την τεχνική του tanbur που είχε δημιουργήσει ο πατέρας του, την απέκτησε από τον Subhi Ezgi, ενώ παράλληλα προσπάθησε και ο ίδιος να διευρύνει τις δυνατότητες του οργάνου προσθέτοντας το προσωπικό του στοιχείο.

Απέκτησε ευρεία μουσική παιδεία, που περιλάμβανε μαθήματα αρμενικής μουσικής σημειογραφίας Hamparsum, που ήταν το πιο διαδεδομένο σε χρήση μουσικό σύστημα καταγραφής, και μαθήτευσε στον ουτίστα Refik Talat Alpman. Ήδη από την

---

<sup>42</sup> Για το συνθετικό του έργο βλ. ÖZALP Mehmet Nazmi, *ό.π.*, σελ. 146.

ηλικία των δεκαεφτά ετών παρέδιδε μαθήματα tanbur. Με την προτροπή και διαμεσολάβηση των διακεκριμένων δασκάλων του έπαιζε tanbur μπροστά σε υψηλόβαθμους αξιωματούχους και επίσημα δείπνα. Παράλληλα, συμμετείχε ως μουσικός σε τελετές Δερβίσηδων στο Galata Mevlevihanesi και στο Yenikari Mevlevihanesi.

Το 1920, ενώ παρακολουθούσε μαθήματα βιολιού από τον Karl Bergen, άκουσε τον Şerif Mühiddin Targan να παίζει βιολοντσέλο. Ενθουσιάστηκε με το όργανο αυτό και μαθήτευσε πλάι του. Ενώ φοιτούσε στο δεύτερο έτος της Νομικής, εγκατέλειψε τις σπουδές του. Με την προτροπή και τη στήριξη του Sadeddin Arel<sup>43</sup> μετακόμισε στο Βερολίνο για σπουδές στην ευρωπαϊκή κλασική μουσική. Στη συνέχεια, φοίτησε στο Κονσερβατουάρ του Stern και στη Μουσική Ακαδημία. Ο Mesud Cemil παρακολουθώντας μαθήματα από τον Hugo Becker εξέλιξε την τεχνική του στο βιολοντσέλο. Δυόμισι χρόνια αργότερα, στα τέλη του 1924 επιστρέφει στην Κωνσταντινούπολη λόγω προβλημάτων υγείας της μητέρας του δίχως να έχει ολοκληρώσει τον κύκλο σπουδών του. Δραστηριοποιήθηκε επαγγελματικά διδάσκοντας tanbur, σολφέζ και μουσική θεωρία στο Dârülelhan. Από το 1925 έως το 1927 παρακολούθησε μαθήματα Φιλολογίας σε Πανεπιστήμιο, ενώ συμμετείχε ως βιολοντσελίστας σε συναυλίες ευρωπαϊκής κλασικής μουσικής. Το σημαντικότερο μέρος της επαγγελματικής του καριέρας βρίσκεται στην Κρατική Ραδιοφωνία (TRT) που ιδρύθηκε το 1927 στην Κωνσταντινούπολη, και ήταν από τους πρώτους μουσικούς που στελέχωσαν το μόνιμο προσωπικό της. Εργάστηκε ως εκφωνητής αλλά και ως μουσικός της Ραδιοφωνίας, παίζοντας tanbur και βιολοντσέλο. Στη συνέχεια προήχθη σε κύριο εκφωνητή και υποδιευθυντή της Ραδιοφωνίας.

---

<sup>43</sup> Στο σημείο αυτό είναι χρήσιμο να αναφέρουμε πως ο Sadeddin Arel οραματιζόταν να ιδρύσει μία σύγχρονη σχολή τούρκικης μουσικής που θα απευθυνόταν σε καταρτισμένους νεαρούς μουσικούς που θα είχαν λάβει εκπαίδευση σύμφωνα με την ευρωπαϊκή μουσική κουλτούρα. Προέτρεπε και βοηθούσε οικονομικά νεαρούς μουσικούς να φύγουν στο εξωτερικό για να λάβουν την απαραίτητη μουσική κατάρτιση και επιστρέφοντας να σχηματίσουν ορχήστρες, εμπλουτισμένες με νέες οπτικές για την τουρκική μουσική. Όμως, όταν εκείνοι επέστρεφαν στην Τουρκία δεν ακολουθούσαν τα βήματα των δασκάλων τους διότι εκείνη την περίοδο υπήρχε έντονο ρεύμα ενάντια στην οθωμανική μουσική και οι μουσικοί, επηρεασμένοι, επέλεξαν ρεπερτόριο μόνον ευρωπαϊκής κλασικής μουσικής. Σε αυτό το πλαίσιο μπόρεσε και ο Mesud να παρακολουθήσει τις σπουδές του στην Ευρώπη.

Το 1930 διετέλεσε καθηγητής μουσικής σε σχολείο. Το 1932 συμμετείχε στο ιστορικό συνέδριο για την Ανατολική Μουσική, στο Κάιρο, όπου συμμετείχαν εξέχοντες μουσικοί και μουσικολόγοι από όλο τον ισλαμικό κόσμο. Το 1935 έγινε μέλος στο Τμήμα Αρχείων και Έρευνας του Κονσερβατουάρ της Κωνσταντινούπολης (Tasnif ve Tetkik Hey'eti) και πραγματοποίησε διαλέξεις στη Βιέννη. Το 1938 μετατέθηκε στη Ραδιοφωνία της Άγκυρας ως διευθυντής του Τμήματος τουρκικής μουσικής. Τα καθήκοντά του ως διευθυντή ορχήστρας περιελάμβαναν τον συντονισμό, την επιλογή του προγράμματος και την ενορχήστρωση. Επιπλέον την ίδια χρονιά δίδαξε βιολοντσέλο σε εκπαιδευτήριο της Άγκυρας.

Το 1940 ανέλαβε καθήκοντα γενικού διευθυντή και διευθυντή του Τμήματος Ευρωπαϊκής και Τουρκικής Μουσικής και δημιούργησε την Κλασική χορωδία της Άγκυρας (Klasik Koro). Το 1944 δίδαξε Ιστορία τουρκικής μουσικής και το 1948 ξεκίνησε να διδάσκει βιολοντσέλο στο Κρατικό Κονσερβατουάρ της Άγκυρας. Έγραψε τη βιογραφία του πατέρα του που εκδόθηκε το 1948<sup>44</sup>. Δημοσίευσε πάνω από 200 μουσικολογικά άρθρα ενώ εργάστηκε και ως μεταφραστής λογοτεχνίας.

Το 1950 προήχθη σε γενικό διευθυντή της Τουρκικής Ραδιοφωνίας. Την επόμενη χρονιά και αφού είχε δουλέψει επί 13 συναπτά έτη στη Ραδιοφωνία της Άγκυρας έγινε διευθυντής στη Ραδιοφωνία της Κωνσταντινούπολης (TRT İstanbul Radyosu). Εκεί συνέχισε να διευθύνει την Κλασική χορωδία. Το 1951 άρχισε να διδάσκει Τούρκικη παραδοσιακή μουσική στο Δημοτικό Ωδείο Κωνσταντινούπολης (İstanbul Belediye Konservatuari). Το 1955, αφού αποχώρησε από τη Ραδιοφωνία της Κωνσταντινούπολης (TRT İstanbul Radyosu), πήγε στη Βαγδάτη όπου εργάστηκε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών επί 4 χρόνια ως πρόεδρος του Τμήματος Μουσικής και καθηγητής μουσικής. Το 1959 επέστρεψε στη Ραδιοφωνία της Κωνσταντινούπολης. Το διάστημα κατά το οποίο εργάστηκε στη Ραδιοφωνία της Άγκυρας εντάχθηκε στο Τμήμα Γλώσσας-Ιστορίας-Γεωγραφίας, από το οποίο αποφοίτησε με ειδικότητα στην Τουρκική γλώσσα και λογοτεχνία. Το 1960 εκπροσώπησε την Τουρκία σε Φεστιβάλ της UNESCO για σύγχρονους συνθέτες στο Παρίσι. Την ίδια χρονιά συνταξιοδοτήθηκε. Πέθανε στις 31 Οκτωβρίου του 1963 στην Κωνσταντινούπολη, σε ηλικία 61 ετών<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> CEMİL Mesud, *ό.π.*

<sup>45</sup> Για τα βιογραφικά στοιχεία βλ. ŞAHİN Ahmet, *ό.π.*, σσ. 391-395, YÜCEBIYIK F.Arzu, *Mesud Cemil'in hayatı ve eserleri*, ανέκδοτη μεταπτυχιακή εργασία στο İstanbul Teknik

### 2.2.1. Τα ηχογραφημένα *taksim* του Mesud Cemil

Ο Mesud Cemil πραγματοποίησε αρκετές ηχογραφήσεις με βιολοντσέλο. Οι περισσότερες είναι από τις συμμετοχές του σε εκπομπές της Ραδιοφωνίας.

Σε σχέση με τις αντίστοιχες που πραγματοποίησε ο πατέρας του, οι συνθήκες ηχογράφησης είχαν βελτιωθεί. Χάρη στην εξέλιξη της τεχνολογίας υπήρχε δυνατότητα εκτενέστερης διάρκειας ηχογράφησης, πράγμα που επέτρεπε στον καλλιτέχνη να αναπτύσσει λεπτομερέστερα και με άνεση το *taksim* του, αλλά και να εκτελεί κομμάτια στο τέμπο που επιθυμεί χωρίς τον χρονικό περιορισμό που υπήρχε στις πλάκες των 78 στροφών.

Σε αναλογία με την προηγούμενη ανάλυση, εξετάζεται στις επόμενες παραγράφους ένα *taksim* σε makam Bestenigâr. Στόχος είναι η αντιβολή, στο ίδιο makam, των τρόπων με τους οποίους αναπτύσσουν το *taksim* τους οι δύο μουσικοί που μελετώνται εδώ.

Μορφολογικά, όσον αφορά το makam, η μελωδική γραμμή του αυτοσχεδιασμού είναι απλή. Το *taksim* του Mesud Cemil αναπτύσσεται με την ίδια μορφή-δομή που γνωρίζουμε και θεωρητικά για το *seyir* του makam Bestenigâr<sup>46</sup>.

---

Üniversitesi, Κωνσταντινούπολη 1992, ÖZTUNA Yılmaz, *ό.π.*, σσ. 124-125.

<sup>46</sup> ÖZKAN İsmail Hakkı, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, KUDÜM VELVELELERİ*, Κωνσταντινούπολη 2010, σελ. 482.



# Bestenigâr Taksim Viylonsel ile

Mesud Cemil

The musical score is written for a violin in 2/4 time. It consists of eight staves of music. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score includes various performance techniques: vibrato (vibr.), trills (tr.), glissandos (gliss.), and triplets (3). The piece concludes with a final measure marked with a fermata and a duration of 1.20".

Staff 1: *vibr.*

Staff 2:

Staff 3: *vibr.* (0.38")

Staff 4: *tr.* *vibr.* (0.53")

Staff 5: *gliss.* *vibr.*

Staff 6: *3* *3* (1.20")

Staff 7: *gliss.*

Staff 8:



### 2.2.1.1. Ανάλυση της δομής της φόρμας taksim

Η δομή του taksim, η φόρμα δηλαδή, που αναλύεται εδώ, δεν αφορά το makam αλλά τη συγκεκριμένη επιτελεστική στιγμή, όπως και στην περίπτωση του Tanburi Cemil Bey.

Το πρώτο μέρος ορίζεται από την αρχή ως το 0:38'' και λειτουργεί ως εισαγωγικό μέρος για την ανάδειξη του makam Bestenigâr. Κύριο τονικό κέντρο είναι η βαθμίδα çargâh (ντο). Με αυτή τη βαθμίδα αρχίζει και τελειώνει η φράση. Ενδιάμεσα γίνεται ατελής κατάληξη στη βαθμίδα Irak (φα#).

Στο δεύτερο μέρος, που ορίζεται από το 0:38'' ως το 0:53'', γίνεται πάλι μία φράση που καταλήγει στη βαθμίδα çargâh (ντο) περνώντας από την ψηλή περιοχή του makam Sabâ κατεβαίνοντας ως τη βάση του, τη βαθμίδα dügâh (λα).

Στο τρίτο μέρος, από το 0:53'' ως το 1:16'', χρησιμοποιείται η ίδια αρχική φράση που γίνεται και στην αρχή του taksim, χρησιμεύοντας έτσι ως μοτίβο για να προσεγγίσει και να καταλήξει ξανά στη βαθμίδα çargâh. Στη συνέχεια κάνει ατελείς καταλήξεις στη βαθμίδα rast (σολ), κάνοντας τη χαρακτηριστική καθοδική κατάληξη στη συγκεκριμένη βαθμίδα με χαμηλωμένο ένα κόμα το σι, και έτσι δημιουργείται η αίσθηση του makam Rast. Χρησιμοποιώντας την εναλλαγή των τονικών κέντρων που κάνει με ατελείς καταλήξεις στη βαθμίδα dügâh (λα), δημιουργείται στιγμιαία η αίσθηση του makam Uşşak, και τελικά καταλήγει στη βαθμίδα Irak (φα#), τελική κατάληξη του makam Bestenigâr.

Στο τέταρτο μέρος, από το 1:22'' ως το 1:38'', γίνεται σταδιακή κατάβαση με φράσεις, για την ανάδειξη της βαθμίδας Irak (φα#).

Στο πέμπτο και τελευταίο μέρος, από το 1:41'' ως το 1:54'', αρθρώνεται η τελική φράση, ως απόηχος της προηγούμενης, με τελική κατάληξη στη βάση του makam Bestenigâr.

Μία γενική παρατήρηση είναι η «εμμονή» που παρατηρείται για στάση στη βαθμίδα çargâh (ντο). Φυσικά δεν είναι ασυνήθιστη η ατελής κατάληξη στη βαθμίδα αυτή καθώς είναι μια βαθμίδα κομβικής σημασίας, από την οποία ξεκινάει το τετράχορδο hicaz. Όμως η κατάληξη στη βαθμίδα αυτή σε κάθε φράση είναι εσκεμμένη αισθητική επιλογή: δεν χρησιμοποιείται απλώς ως στερεοτυπική φράση, αλλά αναδεικνύεται σε προσωπικό υφολογικό χαρακτηριστικό του εκτελεστή.

### 2.2.1.2. Τεχνικά χαρακτηριστικά - καλλωπισμοί

Ως προς τα τεχνικά χαρακτηριστικά, στο taksim που κάνει ο Mesud Cemil είναι εμφανείς οι τεχνικές γνώσεις του στο βιολοντσέλο. Όπως και στην περίπτωση του Tanburi Cemil Bey, τα τεχνικά χαρακτηριστικά χρησιμοποιούνται με την ίδια λογική:

- οι τρίλιες, που γίνονται συνήθως σε ατελείς καταλήξεις,
- οι αποτζιατούρες και τα glissandi, χρησιμοποιούνται σαν στόλισμα από την νότα που παίζει προς την υποτονική της,
- τα *zarfma*, που γίνονται πολύ συχνά στολίζοντας φράσεις που αποτελούνται από διαδοχικές νότες,
- *vibrati*, που ως επί το πλείστον συμβαίνουν σε καταληκτικές βαθμίδες, τονικά κέντρα που εκ των πραγμάτων είναι μεγαλύτερης χρονικής αξίας, αλλά και σε εισαγωγικές βαθμίδες.

Έτσι ως προς τα τεχνικά χαρακτηριστικά παρατηρείται μεγάλη χρήση και εύρος σε όλη τη διάρκεια του taksim. Με αυτόν τον τρόπο παίζει πολύ με τις δυναμικές. Επαναλαμβάνει συχνά φράσεις χρησιμοποιώντας τες ως μοτίβα και, ουσιαστικά, με αυτόν τον τρόπο, επιτυγχάνει το ατμοσφαιρικό στοιχείο. Ενώ υπάρχει η δομή και η βασική ανάπτυξη του *seyir*, προτεραιότητά του είναι να δημιουργήσει ατμόσφαιρα, μια αίσθηση νεφελώματος και για να το πετύχει χρησιμοποιεί εργαλειακά τις τεχνικές του οργάνου.

### 2.2.1.3. Υφολογικά χαρακτηριστικά

Ως προς το υφολογικό μέρος του taksim, χρησιμοποιεί πολύ έντονα το χαρακτηριστικό του οργάνου που είναι ο παλμός και η δόνηση και μέσω αυτού σε συνδυασμό με τα τεχνικά χαρακτηριστικά του πετυχαίνει ένα έντονα δυναμικό παίξιμο.

Ως προς το χρόνο που δαπανά ο Mesud Cemil για να αναπτύξει ένα μουσικό θέμα και ο χρόνος που ξοδεύει για τις ανάσες του, αξίζει να σημειωθεί πως το συγκεκριμένο taksim δεν είναι αντιπροσωπευτικό ως αυτοτελές taksim. Στην περίπτωση του Tanburi Cemil Bey μιλάμε για ένα αυτοτελές taksim που διαρκεί τρεισήμισι λεπτά, που είναι και ο μέγιστος χρόνος για την τεχνολογία της εποχής, ενώ στην προκειμένη περίπτωση, το taksim είναι εισαγωγικό για το χορωδιακό κομμάτι που ακολουθεί. Οι συνθήκες ηχογράφησης στην περίπτωση του Mesud Cemil αλλά και η

διαχείριση του χρόνου ήταν πολύ πιο άνετη. Λόγω της ιδιότητάς του ως μουσικού στη Ραδιοφωνία, η πλοκή και η ανάπτυξη ενός taksim θα μπορούσε να είναι πολύ πιο εκτενής γιατί υπήρχε αυτή η τεχνική δυνατότητα.

### 2.2.2. Η χρήση του βιολοντσέλου σε άλλα κομμάτια

Έχει ενδιαφέρον να παρουσιαστεί ένα μικρό δείγμα της χρήσης του βιολοντσέλου σε κομμάτια από τον Mesud Cemil. Έχω επιλέξει δυο κομμάτια, Müsteâr peşren του Kemeñçeci Nikolaki και το İsfahan peşren και το saz semaisi του Tanburi Cemil Bey. Το ενδιαφέρον βρίσκεται στη σύσταση του συνόλου, που αποτελείται από βιόλα, βιολοντσέλο και πολίτικη λύρα.

Ενδεικτικά θα επιχειρηθεί να γίνει ανάλυση του εισαγωγικού taksim σε makam Müsteâr ώστε να αναδειχθούν τα εκφραστικά εργαλεία που επιλέγει να χρησιμοποιήσει και τα οποία καταλήγουν σε αυτό το ιδιόρρυθμο άκουσμα για taksim. Οι παράμετροι που θα αναλυθούν είναι η μελωδική ανάπτυξη και η ενορχήστρωση. Η μελωδική ανάπτυξη δεν είναι εκτενής, δεν αναπτύσσεται ώστε να ξετυλιχτεί η δομή ούτε και υπάρχουν επεισόδια φράσεων. Αντιθέτως, επιμένει σε συγκεκριμένο μελωδικό υλικό και απλώς παίζει τις απαραίτητες φράσεις ώστε να χαρακτηριστεί το makam Müsteâr. Εξάλλου η διάρκεια του taksim είναι σύντομη και ουσιαστικά εισάγει το κομμάτι που ακολουθεί. Ως προς την ενορχήστρωση χρησιμοποιεί ισοκράτημα καθ' όλη τη διάρκεια του taksim. Χρησιμοποιεί βιόλα, πολίτικη λύρα και βιολοντσέλο πλησιάζοντας έτσι τα πρότυπα μουσικής δωματίου. Ως υποστήριξη ισοκρατήματος δε διαφέρει από την θεωρία των makam. Δηλαδή τα τονικά κέντρα που στέκεται το ισοκράτημα βασίζονται στην πορεία του makam Müsteâr. Προκύπτουν όμως διαστήματα τρίτης από το ισοκράτημα και τη μελωδία σε μερικές φράσεις και καταλήξεις. Εξαιτίας των ηχοχρωμάτων αυτών των οργάνων αλλά και των διαστημάτων που προκύπτουν από το ίδιο το makam, δημιουργείται στον ακροατή μια διαφορετική αίσθηση από εκείνη του κλασικού taksim. Αυτός φαίνεται να ήταν και ο στόχος του Mesud Cemil.

Ο ίδιος νεωτερικός τρόπος αντιμετώπισης του βιολοντσέλου αλλά και της ορχήστρας, τα ίδια όργανα αλλά στα πρότυπα μιας ορχήστρας μουσικής δωματίου, φαίνεται να γίνεται και στο İsfahan peşren και saz semaisi.

Οι δυναμικές του είναι μέρος της ρομαντικής φρασεολογίας. Η ευρωπαϊκή κλασική μουσική εισάγει την αίσθηση του ήχου που σε περιβάλλει όπως για παράδειγμα η συμφωνική μουσική, κάτι που δεν είναι τόσο αυτονόητο στην τουρκική κλασική μουσική. Επομένως η αίσθηση ατμοσφαιρικού που προσδίδει με το παίξιμό του είναι μάλλον γέννημα του Ρομαντισμού στην Ευρώπη. Αυτό συμπίπτει ιστορικά με την αναζήτηση στην Τουρκία, του τούρκικου πολιτισμού προς αυτήν την κατεύθυνση. Παράλληλα δεν πρόκειται για μια μονομερή υιοθέτηση της τουρκικής μουσικής, αλλά

για συνδυασμό, ένα πάντρεμα του αισθηματικού στοιχείου που υπήρχε ήδη την περίοδο του τουρκικού ρομαντισμού στην τουρκική μουσική, με τον γαλλικό ρομαντισμό. Ωστόσο άλλα στοιχεία όπως η καμπύλωση (μεγάλα διαστηματικά glissandi) δεν έχουν σχέση με την ευρωπαϊκή κλασική μουσική. Αυτά τα στοιχεία ή τα πήρε από αλλού ή είναι προσωπικές του αισθητικές επεμβάσεις ή είναι αποτέλεσμα συνδυασμού του τουρκικού και του γαλλικού ρομαντισμού.

Αναζητώντας την πηγή της αίσθησης του νεφελώματος φτάνει κανείς στην αισθητική που απαντάται στη μουσική των Σούφι, των Μεβλεβί Δερβίσηδων. Συγκεκριμένα αυτήν τη μελωδικότητα χρησιμοποιούσε κατά κόρον ο neyzen Niyazi Sayin. Μια άλλη πιθανότητα είναι να είχε επηρεαστεί από τους Hafiz της εποχής.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ

### Από τον πατέρα στο γιο:

#### Η μεγάλη πορεία της τουρκικής μουσικής στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα

Η εξέλιξη της τουρκικής μουσικής στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα είναι ραγδαία. Σε ένα σκηνικό ανατρεπτικών πολιτικών εξελίξεων, η υπόστασή της διεκδικεί επίμονα τόσο την παράδοση όσο και την καινοτομία, και ο διάλογος μεταξύ τους αγκαλιάζει όλες τις πλευρές, τεχνικές, αισθητικές και ιδεολογικές, που ενέχει το μουσικό φαινόμενο.

Μελετώντας τα taksim του βιολοντσέλου του Tanburi Cemil Bey και του Mesud Cemil δεν διαπιστώνουμε απλά μια εξελικτική πορεία, που είναι άλλωστε αναμενόμενη από την μια γενιά μουσικών στην επόμενη. Και σε τεχνικό - αισθητικό, αλλά και σε συμβολικό επίπεδο, ψηλαφούμε τα όρια της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας. Ακόμα περισσότερο, συνειδητοποιούμε σε ποιο βαθμό οι δυο έννοιες αυτές αγκαλιάζουν μια σειρά από συμφραζόμενα, με τρόπο μερικές φορές αναπάντεχο, αν όχι αντιφατικό, ανάλογα με την συγκυρία εντός της οποίας νοηματοδοτούνται.

Πατέρας και γιος αντιλαμβάνονται με διαφορετικό τρόπο ο καθένας τη θέση της παράδοσης και την σημασία της καινοτομίας:

Ο Tanburi Cemil Bey χαρακτηρίζεται ως φαινόμενο και η μορφή του είναι πραγματικός θρύλος στην τουρκική μουσική επειδή ήταν φαινόμενο δεξιοτεχνίας και εξέλιξε σε μεγάλο βαθμό τα όργανα με τα οποία ασχολήθηκε. Το tanbur, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, το ανέπτυξε σε επίπεδα που δεν το είχε φθάσει, απ' όσο γνωρίζουμε, κανείς ως τότε. Φαίνεται πως με ό, τι και αν καταπιανόταν, διεκδικούσε να υπερβεί τα όρια και να επαναπροσδιορίσει το υψηλό επίπεδο. Αυτό δεν ήταν απλά αποτέλεσμα της μεγάλης δεξιοτεχνικής ευχέρειας ενός ταλαντούχου πολυοργανίστα, αλλά ο οραματισμός ενός σκαπανέα που τόλμησε να πειραματιστεί σε νέες τεχνικές και σε νέες αισθητικές και να δημιουργήσει σχολή με το παίξιμό του.

Η ορμή του αυτή δεν περιορίζεται από εξω-μουσικές ιδέες: η Ιστορία δεν τον προσδιορίζει. Αντιθέτως, αυτός γράφει ιστορία, όντας επιλεκτικός αν όχι εκλεκτικιστής, δίχως την ανάγκη ανάδειξης κάποιου συγκεκριμένου ρεπερτορίου ή μνημείωσης κάποιου δεδομένου οργανολογίου. Γνωρίζει άριστα την κλασική οθωμανική μουσική, και αναλαμβάνει υπεύθυνα τον ρόλο του φορέα της μεγάλης αυτής μουσικής παράδοσης, ωστόσο δε γίνεται αυτοσκοπός του η διατήρηση και η παγίωσή της. Το



νόημα της μουσικής αυτής για τον ίδιο είναι η ζωντανή εξέλιξή της και επομένως η δυνατότητα να παρέμβει σ' αυτή ελεύθερα είτε οργανολογικά, είτε μορφολογικά, είτε τεχνικά, σχολιάζοντας με σεβασμό, αλλά και καινοτομώντας δίχως αναστολές.

Με τον Tanburi Cemil Bey ενεργείται με άλλα λόγια μια ενσυνείδητη διεμβόλιση της ιστορικότητας της οθωμανικής κλασικής μουσικής με συγκεκριμένους νεωτερισμούς, όπως η χρήση του βιολοντσέλου, η ενσωμάτωση οργανολογικών, φρασεολογικών και δομικών στοιχείων της λαϊκής κουλτούρας αλλά και με ελεύθερα δάνεια από την ευρωπαϊκή κλασική μουσική, όπως η επιλογή του βιολοντσέλου ως όργανο που μπορεί να αποτυπώσει την makamsal, την τροπική μουσική. Στο έργο του είναι εμφανείς οι αναθεωρήσεις «παραδοσιακών» σχημάτων και δομών.

Αντίθετα, στην περίπτωση του Mesud Cemil ο τρόπος προσέγγισης της μουσικής του κληρονομιάς είναι διαφορετικός. Έχει την ανάγκη να προσδώσει ιστορικότητα στο ρεπερτόριο που παίζει, δίνει συγκεκριμένο ιστορικό νόημα στα όργανα που χρησιμοποιεί και, με τον τρόπο που το κάνει, εστιάζει σε συγκεκριμένη υφολογική και αισθητική προσέγγιση της τουρκικής με την ευρωπαϊκή μουσική.

Σύμφωνα με μουσικολογικές αναφορές<sup>47</sup> ο Mesud Cemil έφερε την τουρκική μουσική στη μορφή που θα «έπρεπε» να είναι, ώστε να επανέλθει στο ορθό πλαίσιο και τελικά να επαναπροσδιοριστεί η ταυτότητά της. Η άποψη αυτή ήταν πολύ διαδεδομένη, ιδιαίτερα την πρώτη περίοδο της Τουρκικής Δημοκρατίας, καθώς οι αξίες του τουρκισμού όριζαν ακόμη και τα χαρακτηριστικά που θα πρέπει να έχει η εθνική τουρκική μουσική σε επίπεδο ρεπερτορίου, οργανολογίου και αισθητικής της εκτέλεσης<sup>48</sup>. Για παράδειγμα, ο Öztuna ο οποίος έχει συγγράψει την, ξεπερασμένη πλέον, εγκυκλοπαίδεια “Türk Musikisi Ansiklopedisi”, αναφέρει στο λήμμα για τον Mesud Cemil πως πριν από αυτόν η μουσική ήταν «εκφυλισμένη» και ότι μέσω της «σύγχρονης και σοβαρής» μουσικής επιτελεστικής του άποψης επήλθε η «κάθαρση» και ουσιαστικά η αναγέννησή της<sup>49</sup>. Επίσης ο ίδιος ορίζει ως χαρακτηριστικό του μουσικού, τη σύγχρονη αντίληψή του ως προς το εκτελεστικό μέρος της τουρκικής κλασικής μουσικής. Διαπιστώνουμε λοιπόν πως ο Mesud Cemil γίνεται απόλυτα αποδεκτός την εποχή που η κλασική οθωμανική μουσική τελούσε υπό επαναπροσδιορισμό, κάτω από την πίεση των ιστορικών εξελίξεων και την ανάγκη

---

<sup>47</sup> ÖZTUNA Yılmaz, *ό.π.*, σελ. 125.

<sup>48</sup> ΓΚΙΟΚΑΛΠ Ζιγιά, *ό.π.*, σσ. 160-162.

<sup>49</sup> ÖZTUNA Yılmaz, *ό.π.*, σελ. 125.

ανάδειξης της ταυτότητας του κράτους που μόλις πρόσφατα είχε δημιουργηθεί. Ο Mesud Cemil με τη θέση που είχε στη Ραδιοφωνία έπαιξε στρατηγικό ρόλο στη διαμόρφωση της εθνικής αυτής ταυτότητας. Με επιδέξιο και διπλωματικό τρόπο, έδρασε υπέρ της συνέχειας της κλασικής οθωμανικής μουσικής, σε συντονισμό με τις απαιτήσεις του νεοσύστατου κεμαλικού κράτους σχετικά με την διεκδίκηση της κλασικότητας και την προσέγγιση της δυτικής κουλτούρας.

Ο Mesud Cemil υπήρξε επιφανέστατο μέλος της Τουρκικής Ραδιοφωνίας και δραστηριοποιήθηκε σε διάφορους τομείς. Θεωρείται ως θεμελιωτής της Τουρκικής Ραδιοφωνίας όσον αφορά τη μουσική και το ιδεολογικό της προφίλ. Η παρουσία του υπήρξε οργανωτική, εθνική και εμβληματική. Η οργανωμένη θεσμικά ορχήστρα, αποτελούμενη από διορισμένους μουσικούς υπαλλήλους στα πρότυπα συμφωνικών ορχηστρών ή ορχηστρών μουσικής δωματίου, λειτούργησε ως πρότυπο της μουσικής, έτσι όπως θα έπρεπε να ακούγεται και να παίζεται. Ο ήχος ήταν ηθελημένα ογκώδης, αν και οι ενορχηστρώσεις ήταν διακριτικές, χωρίς έντονες αλλαγές, τουλάχιστον ως προς τη μελωδική γραμμή, καθώς αυτό θα απείχε πολύ από την εκτέλεση των κομματιών της παράδοσης αλλά και τον τρόπο επιτέλεσης αυτής της μουσικής από τους συγκεκριμένους μουσικούς έτσι όπως την είχαν διδάχτεί.

Το ρεπερτόριο που επέλεξε επίσης δεν ήταν τυχαίο, αλλά με γνώμονα την αισθητική του και την αμεσότητα που θα είχε, επιχείρησε μια ιστορική προσέγγιση. Ανέσυρε παλιά κομμάτια και τα ενσωμάτωσε στο ρεπερτόριο με σκοπό να αναδείξει την ιστορική συνέχεια της μουσικής παράδοσης. Λειτούργησε ως μουσικός περήφανος για την πολιτιστική του κληρονομιά, την οποία θέλησε να διασώσει και να ταξινομήσει προκειμένου να διασφαλίσει την επιβίωσή της. Δεν θα μάθουμε ποτέ αν αυτή ήταν η δική του προσωπική ανάγκη ή μια ευρύτερη εθνική στρατηγική, το βέβαιο είναι όμως ότι δημιούργησε τις προϋποθέσεις για να λειτουργήσει σε νέο πλαίσιο η οθωμανική κλασική μουσική, να ακουστεί και να γίνει αποδεκτή.

Διαθέτοντας άριστη γνώση τόσο της οθωμανικής όσο και της ευρωπαϊκής κλασικής μουσικής, ο Mesud Cemil ντύνει την οθωμανική μουσική με τον μανδύα της ευρωπαϊκής μουσικής. Ουσιαστικά χρησιμοποιεί την ευρωπαϊκή για να «εκσυγχρονίσει» την οθωμανική, να της προσδώσει την νέα ιστορική της υπόσταση χωρίς να αμφισβητήσει την ιστορική συνέχεια. Έτσι ενδίδει κι αυτός όπως και ο πατέρας του στο αίτημα της καινοτομίας, όμως με μια σημαντική διαφορά: δεν προτάσσει τη ρήξη, αλλά τη συνέχεια.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Από την μουσική διαδρομή των δύο μουσικών που εξετάσαμε, τις επιλογές που έκαναν και το ιδεολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο έδρασαν, αναδύεται ένα δίπολο που φαίνεται να χαρακτηρίζει όλη την πορεία της τουρκικής μουσικής: το πρώτο μέρος του είναι ο εκλεκτικισμός του σπάνιου αλλά και ιδιόρρυθμου μουσικού που είναι ο Tanburi Cemil Bey, το δεύτερο είναι ο ρομαντισμός του Mesud Cemil. Οι δυο τάσεις διαδέχονται η μια την άλλη όπως ο γιος διαδέχεται τον πατέρα: το κοινό γονιδίωμα δεν εμποδίζει να αναπτυχθούν δυο αισθητικές εκφράσεις, συγγενείς μεν, αλλά και βαθιά διαφορετικές, παρά την ομοιότητά τους.

Ο Tanburi Cemil Bey χρησιμοποίησε το βιολοντσέλο πειραματικά, στο γενικότερο πλαίσιο ανησυχίας που είχε ως προσωπικότητα. Εκφράζει έτσι πλήρως το πνεύμα της εποχής του, που αναζητά κάτι νέο. Πρέπει να ληφθεί υπόψιν ότι ο πειραματισμός του αυτός δεν είναι δυτικοκεντρικός: το ίδιο ελατήριο που τον ωθεί να εισάγει το βιολοντσέλο, τον οδηγεί και στο να παίζει ζουρνά σε κάποιες ηχογραφήσεις, με σκοπό τελικά να ανανεωθεί μια κουλτούρα κουρασμένη.

Ο Mesud Cemil έχει δυτική τεχνική κατάρτιση στο βιολοντσέλο και ο τρόπος που παίζει είναι τελείως διαφορετικός από τον πατέρα του. Χαρακτηριστικές διαφορές που διαπιστώνουμε είναι ως προς την ενορχήστρωση, αφού το βιολοντσέλο συναντάται πλέον σε μουσικά σύνολα, αλλά και ως προς το ρόλο του οργάνου, που είναι συνοδευτικός και πολλές φορές σολιστικός. Τα taksim που ηχογραφεί συνήθως δεν είναι αυτοτελή, αλλά εισαγωγικά, προετοιμάζοντας ουσιαστικά το κομμάτι που θα παιχτεί. Σε ένα συμβολικό επίπεδο προσπαθεί να ενσωματώσει ένα εγγράμματο όργανο σε μια προφορική παράδοση. Αν και έντονα προσδιορισμένος από την ευρωπαϊκή εκπαίδευση που έλαβε, συνεχίζει ωστόσο να υπηρετεί την τούρκικη κλασική μουσική. Αυτό καθίσταται εφικτό μέσα από την αποδοχή των κεμαλικών όρων, και την απόδοση απόλυτης προτεραιότητας στην τουρκικότητα.

Το οικογενειακό πορτρέτο των δυο ανδρών εκτιμώ πως αποτυπώνει τρόπον τινά την εικόνα όλης της τουρκικής μουσικής κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Το έργο του Tanburi Cemil Bey εκφράζει την τάση της περιόδου του τέλους της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας για καινοτομία που θέλει να φέρει ρήξη ενώ ο γιός του, ο Mesud Cemil, μέσα από το έργο του, εκφράζει την ανάγκη για την ανάδειξη της ιστορικότητας της

μουσικής αυτής μέσω μιας σειράς καινοτομιών σε επίπεδο οργανολογικό, υφολογικό και αισθητικό, εστιάζοντας με αυτόν τον τρόπο στην ιστορική συνέχεια και τη δημιουργία νέου προφίλ της εθνικής τούρκικης μουσικής.

Το έργο τόσο του Tanburi Cemil Bey όσο και του Mesud Cemil -πέρα από στοιχεία που φαίνονται να είναι προσωπικά και παρά το ότι γίνεται με διαφορετικό σκοπό από τον καθένα- συνάδουν με τον εκσυγχρονισμό που προτάσσει ο τουρκισμός, και επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό την κατεύθυνση που δόθηκε στη μουσική. Αυτό φαίνεται και από την αποδοχή που είχαν από την κρατική εξουσία δηλαδή ο ένας ως μουσικός στην αυτοκρατορική αυλή και ο άλλος στην κρατική ραδιοφωνία, η οποία όπως είδαμε ήταν άλλο ένα μέσο διάχυσης της μουσικής κατά το πρότυπο της νέας αντίληψης. Αυτός είναι και ο βασικός λόγος που αναδείχθηκε η σημασία του έργου τους από τους μουσικολόγους και διατηρούνται ως εμβληματικές μορφές στη μουσική παράδοση της Τουρκίας.

Στη μετάβαση του πολιτικού καθεστώτος από Οθωμανική Αυτοκρατορία σε εθνικό τουρκικό κράτος υπάρχει η αλλαγή με την εισαγωγή ευρωπαϊκών προτύπων για να προσιδιάσει στα εθνικά κράτη που έχουν δημιουργηθεί στην Ευρώπη. Εκ των πραγμάτων όμως υπάρχει και η ιστορική συνέχεια: τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά που δεν «ταιριάζουν» στο νέο προφίλ αποτελούν στοιχείο της καθημερινότητας των ανθρώπων που βιώνουν αυτή την μεταβατική περίοδο και όσα δεν απωθούνται χρησιμοποιούνται ως τεκμήρια τουρκικότητας και συνέχισης με το παρελθόν. Αντίστοιχα και στη μουσική, όπως είδαμε μέσα από το παράδειγμα των Tanburi Cemil Bey και Mesud Cemil, συνυπάρχουν η τάση για ρήξη με το παρελθόν με πρότυπο την ευρωπαϊκή μουσική (μέσα από την ιεράρχηση των μουσικών συνόλων κατά το πρότυπο των ευρωπαϊκών ορχηστρών, το οργανολόγιο κλπ) και η διατήρηση θεμελιωδών χαρακτηριστικών της μουσικής παράδοσης της οθωμανικής μουσικής. Το κράμα που προκύπτει από την ανάμειξη της οθωμανικής μουσικής με τα νεωτερικά στοιχεία της ευρωπαϊκής καθώς την εισαγωγή και τη χρήση του βιολοντσέλου -ενός καθαρά ευρωπαϊκού οργάνου-, όπως εξετάστηκαν μέσα από το έργο αυτών των δύο μουσικών είναι έκφραση της περιόδου αυτής στην οποία συντελείται η πολιτική μετάβαση με αλλαγές που επηρεάζουν όλες τις διαστάσεις στο ιστορικό πλαίσιο. Αλλαγές που αντικατοπτρίζουν αυτή την ιστορική περίοδο και μας δίνουν τη δυνατότητα να φωτίσουμε κάποιες πτυχές της.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### α. Ξενόγλωσση

1. AHMAD Feroz, *The Making of Modern Turkey*, Routledge, Λονδίνο 2000
2. AKSAN Tülay, “Radyo” στο *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, VI., Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, Κωνσταντινούπολη 1994
3. AKSOY Bülent, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, [Ματιές στην μουσική κληρονομιά του παρελθόντος], PAN Yayıncılık, Κωνσταντινούπολη 2008
4. AKSOY Bülent, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılşma” [Η μουσική απο το Τανζιμάτ ως την Δημοκρατία και εκδυτικισμός] στο *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, pp. 1211-36, İletişim Yayınları, Κωνσταντινούπολη 1985
5. BEHAR Cem, *Aşk olmayınca Meşk olmaz*, [Χωρίς έρωτα δεν μπορεί να συμβεί Μεσκ], YKY, Κωνσταντινούπολη πρώτη έκδοση 1998, τέταρτη έκδοση 2012
6. BEHAR Cem, *Musikiden Müziğe: Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, [Από τη Μουσική στη μουσική: Οθωμανική/Τουρκική Μουσική: Παράδοση και Νεωτερικότητα], YKY, Κωνσταντινούπολη 2005
7. CEMİL Mesud, *Tanburi Cemil'in Hayatı*, [Η ζωή του Τζεμίλ Μπέη], Kubbealtı neşriyatı, Κωνσταντινούπολη πρώτη έκδοση 1947, τρίτη επανέκδοση 2012
8. FELDMAN Walter, “Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire” στο *Asian Music*, Τόμος 22, Τεύχος 1 (φθινόπωρο 1990 - χειμώνας 1991), σσ. 73-111
9. FELDMAN Walter, *Music of the Ottoman court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire (Intercultural Music Studies, 10)*, VWB, Βερολίνο 1996
10. FELDMAN Walter, *Ottoman sources on the Development of the Taksim*, Yearbook for Traditional Music, Vol.25, Musical Processes in Asia and Oceania 1993, σσ.1-28, δημοσιεύτηκε στο International Council for Traditional Music, αντίγραφο του άρθρου στο JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/768680>
11. FINDLEY Carter Vaughn, “An Ottoman Occidental in Europe: Ahmed Midhat Meets Madame Gülzar, 1889” στο *The American Historical Review*, Τόμος 103, Τεύχος 1 (Φεβρουάριος 1998), σελ. 15-49, αντίγραφο του άρθρου στο JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/2650772>

12. FORTNA Benjamin C., “Education and Autobiography at the End of the Ottoman Empire” στο *Die Welt des Islams, New Series*, Τόμος 41, Issue 1 (Μάρτης 2001), σσ. 1-31, αντίγραφο του άρθρου στο JSTOR:<http://www.jstor.org/stable/1571375>
13. GÜNTEKİN Mehmet, *İstanbul'un 100 Musikşinası*, [100 μουσικοί της Πόλης], İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, Κωνσταντινούπολη 2010
14. HERZOG Christoph – MOTIKA Raoul, “Orientalism "alla turca": Late 19th / Early 20th Century Ottoman Voyages into the Muslim 'Outback'” στο *Die Welt des Islams, New Series*, Vol. 40, Issue 2, *Ottoman Travels and Travel Accounts from an Earlier Age of Globalization* (Ιούλιος, 2000), σσ. 139-195, αντίγραφο του άρθρου στο JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/1570642>
15. HAMADEH Shirine, “Ottoman Expressions of Early Modernity and the "Inevitable" Question of Westernization” στο *Journal of Society of Architectural Historians*, Μάρτιος 2004, Vol. 63, No. 1, σσ. 32- 51, αντίγραφο του άρθρου στο JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/4127991>
16. İNCİLLİ Meral, *Mesud Cemil'in Taksimleri*, [Τα ταξίμια του Μεσούντ Τζεμής], ανέκδοτη πτυχιακή εργασία στο İTÜ Türk Müsikisi Devlet Konservatuari, Κωνσταντινούπολη 1991
17. KOSAL Vedat, *Western Classical Music in the Ottoman Empire*, μτφ.: Ender Gürol, Istanbul Stock Exchange, Κωνσταντινούπολη 1999
18. KOZANOĞLU Cevdet, *Radyo Hatırlarım*, [Οι αναμνήσεις μου από τη Ραδιοφωνία], yayıma hazırlayan M. Nazmi Özalp, TRT Müzik Dairesi Yayınları, Αγκυρα 1988
19. KRAMER Lawrence, “The Harem Threshold: Turkish Music and Greek Love in Beethoven's "Ode to Joy"” στο *19th-Century Music*, Vol. 22, No. 1 (Καλοκαίρι 1998), σσ. 78-90, αντίγραφο του άρθρου στο JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/746793>
20. O' CONNELL John Morgan, “Snapshot: Tanburi Cemil Bey” στο *The Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East*, Vol.6, Routledge, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 2002
21. O' CONNELL John Morgan, “ Song Cycle: The Life and Death of the Turkish Gazel: A Review Essay” στο *University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology*, (Autumn, 2003), Vol. 47, No. 3, σσ. 399-414, αντίγραφο του άρθρου στο JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/3113948>

22. O' CONNELL John Morgan, “In the Time of Alaturka: Identifying Difference in Musical Discourse” στο University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, Vol. 49, No. 2 (Spring/Summer, 2005), σσ. 177-205, αντίγραφο του άρθρου στο JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/20174375>
23. ORANSAY Gültekin, *Atatürk ve Küğ*, Küğ Yayını, Σμόρνη 1985
24. ÖZALP Mehmet Nazmi, *Türk Müsikîsi Tarihi*, [Ιστορία της Τουρκικής Μουσικής], 2 τόμοι, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, τριακοστή τέταρτη έκδοση, Άγκυρα 1986
25. ÖZGÜLER Özgür, *Türk Müziği'nde Viyolonsel*, [Το βιολοντσέλο στην Τουρκική Μουσική] ανέκδοτη μεταπτυχιακή εργασία στο Haliç Üniversitesi-Sosyal Bilimler Enstitüsü-Türk Musikisi Anasanat Dalı, Κωνσταντινούπολη 2007
26. ÖZKAN İsmail Hakkı, *Türk Musikisi: Nazariyatı ve Usulleri*, [Τουρκική Μουσική: Θεωρία και Ρυθμολογία], KUDÜM VELVELELERİ, 10η έκδοση, Κωνσταντινούπολη 2010
27. ÖZTUNA Yılmaz, *TÜRK MUSİKİSİ Ansiklopedisi 1*, [Εγκυκλοπαίδεια της Τουρκικής Μουσικής], Milli Eğitim Basımevi, Κωνσταντινούπολη 1970
28. ÖZTÜRK Yelda Özgen – BEŞİROĞLU Ş. Şehvar, “Viyolonselin Türk makam müziğine girişi ve Tanburi Cemil Bey” [Η είσοδος του βιολοντσέλου στην Τουρκική Τροπική Μουσική και ο Τζεμχλ Μπέη], στο İtû dergisi/b, Δεκέμβριος 2009, 6ος τόμος, 1ο τεύχος, σσ. 31-40
29. PAÇACI Gönül (επιμελητής εκδότης), “Cumhuriyet'in Sesleri” [Οι ήχοι της Δημοκρατίας] στο Bilanço '98 Dizisi, Oya Baydar (συντονιστής σειράς), Tarih Vakfı Yayınları, Κωνσταντινούπολη 1999
30. POULOS Panagiotis, *Inheriting innovation: a study of taksim within a 20th century lineage of Turkish tanbur players*, διδακτορική διατριβή στο Department for Music Studies School of Oriental and African Studies University of London 2006
31. POULOS Panagiotis, “Rethinking Orality in Turkish Classical Music: A Genealogy of Contemporary Musical Assemblages” στο *Middle East Journal of Culture and Communication* 4, 2011, σσ. 164-183
32. REINHARD Kurt-Ursula, *Türkiye'nin Müziği*, [Η μουσική της Τουρκίας], τόμος 1, Sanat Müziği, SUN Yayınevi, Άγκυρα 2007
33. ŞAHİN Ahmet, *Türk Musikisi Tarihi*, [Η Ιστορία της Τουρκικής Μουσικής], Akçağ, Άγκυρα 2009

34. SIGNELL Karl, *Makam: modal practice in Turkish art music*, series D, monographs, no.4, 1997, ανατύπωση Νέα Υόρκη 1986
35. SIGNELL Karl, “Esthetics of Improvisation in Turkish Art Music” στο *Asian Music*, Τόμος 5, Τεύχος 2 (1974), σσ. 45-49, αντίγραφο του άρθρου στο JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/833887>
36. SIGNELL Karl, “The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese” στο *Asian Music*, Vol. 7, No. 2, Symposium on the Ethnomusicology of Culture Change in Asia (1976), σσ. 72-102, αντίγραφο του άρθρου στο JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/833790>
37. TARMAN Süleyman, *Atatürk ve Müzik*, [Ατατούρκ και Μουσική], Müzik Eğitimi Yayınları, Άγκυρα 2011
38. TEKELİOĞLU Orhan, *The rise of a spontaneous synthesis: the historical background of turkish popular music*, Middle Eastern Studies, 1996
39. TEKELİOĞLU Orhan, “Modernizing Reforms and Turkish Music in the 1930s” στο *Turkish Studies*, τόμος 2, αριθμός 1, 2001, σσ. 93-108
40. ÜNLÜ Cemal, *Git zaman gel zaman: fonograf- gramofon- taş plak*, [Φύγε χρόνο, έλα χρόνο: Φωνόγραφος- γραμμόφωνο- δίσκοι γραμμοφώνου], PAN Yayıncılık, Κωνσταντινούπολη 2004
41. YAMAN Miraç Bircan, *XX. Yüzyılinda Türk Müziği' nin Durumu*, [Η κατάσταση της Τουρκικής Μουσικής τον 20ο αιώνα], ανέκδοτη μεταπτυχιακή εργασία στο Χαλιç Üniversitesi-Sosyal Bilimler Enstitüsü-Türk Musikisi Anasanat Dalı, Κωνσταντινούπολη Σεπτέμβριος 2007
42. YAZGAN Teoman, *Önce radyo vardı: Bir Halk Üniversitesi ANKARA RADYOSU ve diğerleri 1928-2005*, [Πριν υπήρχε το Ραδιόφωνο: Ένα λαϊκό πανεπιστήμιο η Ραδιοφωνία της Άγκυρας και τα άλλα 1928-2005], TEKİN Yayınevi, Κωνσταντινούπολη 2006
43. YÜCEBİYİK F.Arzu, *Mesud Cemil'in hayatı ve eserleri*, [Η ζωή και το έργο του Μεσουντ Τζεμήλ], ανέκδοτη μεταπτυχιακή εργασία στο İstanbul Teknik Üniversitesi, Κωνσταντινούπολη 1992



## β. Ελληνόγλωσση

1. ΑΝΔΡΙΚΟΣ Νίκος, *Η Εκκλησιαστική μουσική της Σμύρνης (1800-1922)*, Μέθεξις, Θεσσαλονίκη 2012
2. ΓΕΩΡΓΟΥΛΗΣ Κωνσταντίνος, *Φιλοσοφία της Ιστορίας*, Παπαδήμας, Αθήνα 1993
3. ΓΚΙΟΚΑΛΠ Ζιγιά, *Αρχές Τουρκισμού*, μτφ. 'Αρης Αμπατζής, Κούριερ, Αθήνα 2005, πρώτη έκδοση στα τουρκικά 1923
4. CASTELLAN Georges, *Η Ιστορία των Βαλκανίων (14<sup>ος</sup> – 20<sup>ος</sup> αι.)*, μτφ. Βασιλική Αλιφέρη, Γκοβόστης, Αθήνα 1991
5. HERZFELD Michael, *Πάλι δικά μας*, μτφ. Μαρίνος Σαρηγιάννης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002
6. HOBBSAWM Eric, RANGER, TERENCE, *Η επινόηση της παράδοσης*, Θεμέλιο, Αθήνα 2004
7. LEWIS Bernard, *Η ανάδυση της σύγχρονης Τουρκίας*, 2 τόμοι: Α' τόμος: Τα στάδια της ανάδυσης, Β' τόμος: Όψεις της αλλαγής, επιμ.: Παπαγεωργίου Στέφανος, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2001
8. ΚΟΛΙΟΠΟΥΛΟΣ Σ. Ιωάννης, *Νεότερη Ευρωπαϊκή Ιστορία 1789-1945: Από τη Γαλλική Επανάσταση μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο*, ΒΑΝΙΑΣ, Θεσσαλονίκη 2000
9. ΜΗΛΛΑΣ Ηρακλής, *Εικόνες Ελλήνων και Τούρκων: σχολικά βιβλία, ιστοριογραφία, λογοτεχνία και εθνικά στερεότυπα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2005, τρίτη έκδοση (πρώτη έκδοση 2001)
10. ΟΖΚΙΡΙΜΛΙ Ουμούτ - ΣΟΦΟΣ Σπύρος Α., *Το βάσανο της Ιστορίας: Ο εθνικισμός στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Καστανιώτη, Αθήνα 2008
11. ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ Κωνσταντίνος, *Το ζήτημα alaturka-alafranga: μία συγκριτική μελέτη της διδακτικής διαδικασίας των δασκάλων του kanun, Göksel Baktagir και Ahmet Meter, στα πλαίσια του «Medimuses/Δράση: Επισκέπτης καθηγητής»*, πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2006
12. ΠΟΛΙΤΗΣ Λίνος, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1979
13. ΠΟΛΙΤΗΣ Λίνος, *Συνοπτική Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Δωδώνη, Αθήνα-Ιωάννινα 1987

14. ΠΟΥΛΟΣ Παναγιώτης, «Ακροάσεις νεωτερισμού: η περίπτωση Tanburi Cemil Bey (1873-1916) στη σύγχρονη τουρκική μουσική ιστοριογραφία» στο *Πολυφωνία*, τεύχος 7, σσ.54-66
15. ZÜRCKER Erik Jan, *Σύγχρονη ιστορία της Τουρκίας*, μτφ. Βαγγέλης Κεχριώτης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2004

## ΓΛΩΣΣΑΡΙ ΤΟΥΡΚΙΚΩΝ ΟΡΩΝ

- Ayin:** Βασικός τελετουργικός τύπος της λατρείας του Τάγματος των Mevlevi με κυρίαρχο το μουσικό κομμάτι στο χώρο της επιτέλεσης σε συνδιασμό με το αντίστοιχο της όρχησης (Sema)
- Ayaklı keman:** Βιολί του ποδιού (ακριβής μετάφραση). Κάτω από το σκάφος του, όπως και στο rebab, υπάρχει ένα “πόδι” ώστε να στηρίζεται στα πόδια του παίχτη, εξ ου και η ονομασία του (ayak=πόδι). Είχε δύο χορδές, ενώ το rebab τρεις και φαρδύτερο σκάφος. Η χροιά του ήταν μπάσα.
- Dârülelhan:** Το σημερινό Κρατικό Κονσερβατουάρ του Πανεπιστημίου της Κωνσταντινούπολης (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı) ŞAHİN Ahmet, *Türk Musikisi Tarihi*, Akçağ, Άγκυρα 2009 σελ.37 και άρθρο YAMAN Miraç Bircan, *XX. Yüzyılda Türk Müziği' nin Durumu*, ανέκδοτη μεταπτυχιακή εργασία στο Haliç Üniversitesi-Sosyal Bilimler Enstitüsü-Türk Musikisi Anasanat Dalı, Κωνσταντινούπολη Σεπτέμβριος 2007 σελ.41
- Fasil:** Μία σειρά κομματιών που αποτελείται από ρεπερτόριο Κοσμικής Μουσικής σε ίδιο makam. Ήταν αγαπητό είδος σε όλες τις κοινωνικές τάξεις. Η δομή του είναι συγκεκριμένη. Αποτελείται από διαφορετικές φόρμες και η σειρά των κομματιών είναι δομημένη έτσι ώστε να επιτυγχάνεται σταδιακή επιτάχυνση του ρυθμού. (Özkan 111:2010)
- Gazel:** «Αυτοσχεδιαστική» φωνητική φόρμα, με ορισμένο ωστόσο, δομικό μορφολογικό και υφολογικό περιεχόμενο.
- Geçki:** Μετατροπία. (Özkan 287:2010)
- Hafız:** Τίτλος μουσικού με δράση στο θρησκευτικό χώρο του Ισλάμ, με κυρίαρχο ρόλο στη λατρεία και τη φωνητική απόδοση του Κορανίου μετά από απομνημόνευση.
- Hamparsum:** Νευματική μουσική σημειογραφία που δημιουργήθηκε στα τέλη του 18ου αιώνα από τον Αρμένιο Baba Hamparsum Limonciyan κατά παραγγελία του σουλτάνου Σελίμ του

τρίτου. Στη σημειογραφία αυτή έχει καταγραφεί ένα μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου της οθωμανικής μουσικής του 19ου αιώνα (Signell 1997 και Şahin 2009 σελ.33)

- Iklığ:** Τοξωτό όργανο με μακρόχρονη ιστορία στην Ανατολία. Εικάζεται ότι χρησιμοποιούνταν πολύ πριν τον 15ο αιώνα. Γύρω στον 16ο με 17ο αιώνα, στη λαϊκή γλώσσα, απαντάται ως kemançe. Αργότερα, μετονομάστηκε rebab.
- Kanunî:** Μουσικός που παίζει κανονάκι.
- Kemani:** Μουσικός που παίζει βιολί.
- Kemençeci:** Μουσικός που παίζει πολιτική λύρα.
- Köçekçe:** Συνθετική φόρμα προοριζόμενη για επιτέλεση σε λαϊκούς χώρους διασκέδασης και σε απόλυτο συνδυασμό με χορό.
- Longa:** Οργανική συνθετική φόρμα που εντάχθηκε στο λαϊκό ρεπερτόριο του αστικού χώρου της Πόλης, κυρίως ως δάνειο από αντίστοιχα συνθετικά παράλληλα του χώρου της Βαλκανικής και των Παραδουνάβιων περιοχών.
- Makam:** Ακολουθία από τετράχορδα ή πεντάχορδα που έχει συγκεκριμένα διαστήματα και συμπεριφορά. Αναδεικνύει κάποιες βαθμίδες περισσότερο κάνοντας στάσεις σε αυτές. Τα makam χωρίζονται σε τρεις κατηγορίες: 1)Basit makamlar [βασικά makam] 2):Şed makamlar[απομακρυσμένα makam] 3) Mürekkep makamlar [σύνθετα makam] (Özkan 94:2010)
- Meşk:** Παλιός καθιερωμένος τρόπος διδασκαλίας της μουσικής μέσω της σχέσης Usta- Çırak [μάστορα και βοηθού-ακριβής μετάφραση] όπου ουσιαστικά το μάθημα δεν περιοριζόταν μόνο σε κάποιο καθορισμένο εβδομαδιαίο πρόγραμμα αλλά ήταν ένας τρόπος ζωής που περιελάμβανε κατ' επέκταση και διδασκαλία μουσικής αλλά υπό το πρίσμα μιας γενικότερης κουλτούρας που έπρεπε ο μαθητής να προσαρμοστεί, να εσωτερικεύσει και να βιώσει . Έτσι αναπτυσσόταν ισχυρός δεσμός εξουσίας-εξάρτησης στη σχέση δασκάλου-μαθητή (BEHAR 1998).
- Mevlevi:** Οι Mevlevi Derviş (Δερβίσηδες Μεβλεβί ή Μεβλεβίτες) είναι ένα Σουφικό Τάγμα. Ο όρος Σούφι αναφέρεται στις πρώτες

ασκητικές κοινότητες του Ισλάμ που επηρεάστηκαν άμεσα από τις αρχαιότερες παραδόσεις και φιλοσοφίες της Ανατολής και της λεκάνης της Μεσογείου, όπως ο Νεοπλατωνισμός, ο Γνωστικισμός, ο Βουδισμός και ο Χριστιανισμός. Όλες αυτές οι διδασκαλίες έπαιξαν το ρόλο τους στην τελική διαμόρφωση της Σουφικής Διδασκαλίας, σύμφωνα με την οποία: «όλες οι παραδόσεις οδηγούν στην μια και μόνη αλήθεια». Η μουσική στην τελετουργία των Σούφι έχει πρωτεύοντα ρόλο καθώς θεωρείται μέσο επικοινωνίας και ένωσης με το Θείο.

- Muzikay-ı Hümayun:** Ο πρώτος επίσημος εκπαιδευτικός φορέας που συστάθηκε στο οθωμανικό κράτος κατά τα δυτικά εκπαιδευτικά πρότυπα μετά την κατάργηση του Τάγματος των Γενιτσάρων.
- Neyzen:** Μουσικός που παίζει νέυ.
- Peşrev:** Εκτεταμένη οργανική φόρμα, κυρίαρχη στην οθωμανική μουσική φιλολογία με παγιωμένο μορφολογικό περιεχόμενο.
- Saz semaisi:** Από τις πιο διαδεδομένες φόρμες της τουρκικής κλασικής μουσικής. Το usûl [ο ρυθμός] είναι σε “aksak semai” 10/8. Αποτελείται από 4 μέρη που ονομάζονται “hane”. Μεταξύ των “hane” παρεμβάλλεται κάθε φορά ένα μέρος που λέγεται “teslim”.
- Seyir:** Η πορεία που αναδεικνύει το makam. Υπάρχουν τριών ειδών seyir: 1)Çikici seyir [ανοδική πορεία] 2)İnici-Çikici seyir [μικτή πορεία] 3)İnici seyir [καθοδική πορεία] (Özkan 94:2010)
- Sirto:** Έρρυθμο συνθετικό είδος με υφολογικές αναφορές στη λαϊκή μουσική κουλτούρα της Οθωμανικής Επαρχίας (της υπαίθρου δηλαδή).
- Şarki:** Κυρίαρχη ευσύνοπτη φωνητική φόρμα με επιμέρους κατανομή θεμάτων.
- Taksim:** Το taksim είναι οργανικός αυτοσχεδιασμός που εμφανίστηκε το 17ο αιώνα στην Οθωμανική Μουσική ως εισαγωγικό μέρος της κυκλικής μορφής fasıl (Feldman 1993)
- Türkü:** Λαϊκή Μουσική της Ανατολίας. Συνήθως οι συνθέσεις είναι Ανωγώνων- παραδοσιακές. Εκφράζουν το τούρκικο λαϊκό

πολιτισμό και τις αξίες του. Το μουσικό ύφος διαφέρει από περιοχή σε περιοχή. Οι θεματικές είναι πολυποίκιλες, αφορούν τον έρωτα, τη φύση, την εργασία, τον θάνατο, εξιστορούν ηρωικά κατορθώματα κ.α.

**Udi:**

Μουσικός που παίζει ούτι.

## **ΜΟΥΣΙΚΑ ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΠΟΥ ΠΕΡΙΛΑΜΒΑΝΟΝΤΑΙ ΣΤΟ CD**

1. Çoban taksim (εκτέλεση με πολιτική λύρα: Tanburi Cemil Bey)
2. Janik Nini (εκτέλεση με πολιτική λύρα: Tanburi Cemil Bey)
3. Bestenigâr taksim (εκτέλεση με βιολοντσέλο: Tanburi Cemil Bey)
4. Bestenigâr taksim (εκτέλεση με βιολοντσέλο: Mesud Cemil)
5. Müsteâr reşrev (εκτέλεση με βιολοντσέλο: Mesud Cemil, trio με βιόλα και πολιτική λύρα)
6. İsfahan reşrev ve saz semaisi (εκτέλεση με βιολοντσέλο: Mesud Cemil, trio με βιόλα και πολιτική λύρα)