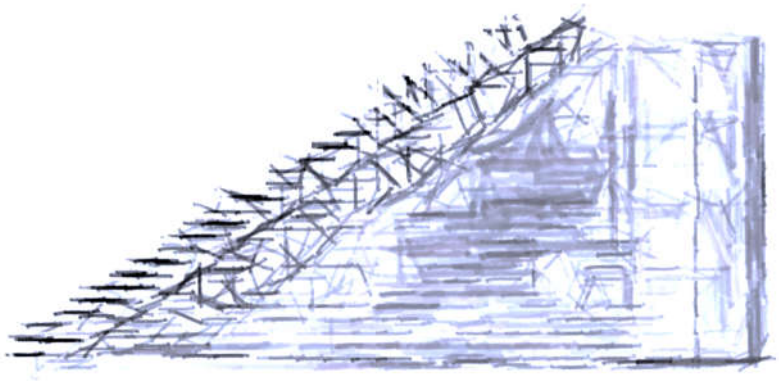
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ | ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΕΝΟΡΓΑΝΗΣ & ΦΩΝΗΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ»

ΠΡΟΤΑΣΗ ΜΕΘΟΔΟΥ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ ΓΙΑ ΤΟ ΚΑΝΟΝΑΚΙ



ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΙΩΑΝΝΟΥ

Επιβλέποντες Καθηγητές:

ΛΑΜΠΡΟΣ ΛΙΑΒΑΣ

ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΧΑΨΟΥΛΑΣ

ΜΑΡΙΑ ΠΑΠΑΠΑΥΛΟΥ

ΑΘΗΝΑ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2018

Περιεχόμενα

1. ΠΡΟΛΟΓΟΣ – ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ 3
2. ΕΙΣΑΓΩΓΗ 4
3. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ 10
3.1 Διευκρινήσεις, προβληματισμοί και στόχοι 10
3.2 Θεωρητικά εργαλεία και καταγραφές 13
3.3 Υπάρχουσες ελληνόγλωσσες μέθοδοι διδασκαλίας του οργάνου: κριτική 15
4. ΠΡΟΤΑΣΗ ΜΕΘΟΔΟΥ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ: ΤΕΣΣΕΡΕΙΣ ΚΥΚΛΟΙ ΜΑΘΗΜΑΤΩΝ 17
4.1 Πρώτος κύκλος μαθημάτων: Γνωριμία με το όργανο 17
4.1.1 Περιγραφή του οργάνου 17
4.1.2 Οι ιστορίες προέλευσης 21
4.1.3 Η κρούση των χορδών – Ενδεικτικές ασκήσεις: τοποθέτησης, ρυθμικές, διαχείρισης τριών φθόγγων & αναγνώρισης μανταλιών 25
4.2 Δεύτερος κύκλος μαθημάτων: Εισαγωγή στα ποικίλματα 32
4.2.1 Βασικές ασκήσεις με ποικίλματα 32
4.2.2 Οργανικός σκοπός «Κερκυραϊκός» 34
4.2.3 Εμπλουτισμός μουσικών φράσεων με ποικίλματα 35
4.2.4 Οργανικός σκοπός «Μαζεμένος» 37
4.2.5 Εμπλουτισμός μουσικών φράσεων με ποικίλματα 38
4.3 Τρίτος κύκλος μαθημάτων: Εισαγωγή στο Τροπικό σύστημα 39
4.3.1 Σκληρό & μαλακό διατονικό γένος 40
4.3.2 Χρωματικό γένος 42
4.3.3 Βασικά χαρακτηριστικά των μακάμ 43
4.3.4 Παρουσίαση συγχόρδων Ραστ & Σεγκιά μαλακού διατόνου 46
4.4 Τέταρτος κύκλος μαθημάτων: Μακάμ Ραστ και η χρήση του στην αστική λαϊκή μουσική 48
4.4.1 Η χρήση του μακάμ στην αποκωδικοποίηση της ελληνικής λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής 48
4.4.2 Μακάμ Ραστ 50
4.4.3 «Καναρίνι μου γλυκό» 51
4.4.4 Εμπλουτισμός μουσικών φράσεων 56
5. ΕΠΙΛΟΓΟΣ 57
6.ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 59

1. ΠΡΟΛΟΓΟΣ – ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Αφορμή για την επιλογή του συγκεκριμένου θέματος που απασχολεί την παρούσα εργασία υπήρξαν οι προβληματισμοί και οι δυσκολίες που αντιμετώπισα ως μαθητευόμενη στο κανονάκι κατά την διάρκεια των σπουδών μου και αργότερα ως δασκάλα του οργάνου, κατά την διάρκεια της ενασχόλησής μου με την διδακτική δραστηριότητα τα τελευταία χρόνια.

Είχα την τύχη και την ευκαιρία να διδαχθώ τις τεχνικές και τις μουσικές δυνατότητες του οργάνου δίπλα στους δύο πιο σημαντικούς δεξιοτέχνες της Ελλάδας, τον Απόστολο Τσαρδάκα και τον Πάνο Δημητρακόπουλο, στην διάρκεια της φοίτησής μου στο ΤΕΙ Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής και στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα του ΕΚΠΑ «Ερμηνεία Φωνητικής και Ενόργανης Μουσικής». Και στα δυο πανεπιστημιακά ιδρύματα η θεωρητική γνώση που λαμβάνουν οι φοιτητές είναι πολύπλευρη, ώστε να καλύπτονται οι ανάγκες της διδασκαλίας της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής.

Κατά την διάρκεια των σπουδών μου όσον αφορά το πρακτικό μέρος που περιλαμβάνει το παίξιμο του οργάνου, μέσα από τις προφορικές υποδείξεις των δασκάλων μου έλαβα πολύτιμη και σημαντική γνώση, αλλά ένιωθα παράλληλα ότι μου λείπει μια διδακτική μέθοδος που να περιλαμβάνει τα βασικά ζητήματα του οργάνου, καθώς μάλλον σε πιο σύντομο χρονικό διάστημα και με περισσότερη ευκολία θα είχα κατανοήσει τους «άγραφους» κανόνες.

Όσον αφορά το θεωρητικό πλαίσιο, ήρθα αντιμέτωπη με την πολυπλοκότητα του προφορικού χαρακτήρα της συγκεκριμένης μουσικής και έκτοτε προσπαθώ να μην προσκολλούμαι σε κάποια από τις ερευνητικές φόρμουλες αποκωδικοποίησης του φαινομένου που διδάχθηκα, αλλά να τις χρησιμοποιώ όλες, όπου θεωρώ ότι χρειάζεται, μιας και δεν υπάρχει μέχρι στιγμής κοινή γραμμή θεωρητικής αντιμετώπισης του ζητήματος από όλους τους ερευνητές.

Θέλω να ευχαριστήσω θερμά τους δασκάλους μου Απόστολο Τσαρδάκα και Πάνο Δημητρακόπουλο για την πολύτιμη μουσική που μοιράστηκαν μαζί μου και για την βοήθειά τους σε πρακτικό και θεωρητικό επίπεδο, που όρισαν την παρούσα πρόταση μεθόδου. Ευχαριστώ τον εθνομουσικολόγο και επόπτη μου Λάμπρο Λιάβα για την πάντα εύστοχη και ουσιαστική καθοδήγηση, τον εθνομουσικολόγο Χάρη Σαρρή για τις πρακτικές του υποδείξεις, αλλά και τον μουσικό και ερευνητή Δημήτρη Πυργιώτη για την βοήθειά του, που ήταν αμέριστη όποτε την χρειάστηκα. Τέλος, ευχαριστώ όλους τους ερευνητές της μουσικής που εκπόνησαν συγγράμματα και ασχολήθηκαν με τις θεωρίες της τροπικής μουσικής της Ανατολικής Μεσογείου και με αυτό το περίπλοκο προφορικό φαινόμενο της ελληνικής λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, δίνοντας σε εμάς τις κατάλληλες βάσεις για να προχωρούμε παραπέρα.

2. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η συγκεκριμένη εργασία επιχειρεί να προτείνει μια νέα διδακτική προσέγγιση για το κανονάκι, σε θεωρητικό και εκτελεστικό επίπεδο στα πλαίσια της αστικής λαϊκής μουσικής, για αρχάριους μαθητές. Οι τρέχουσες εκπαιδευτικές ανάγκες επιτάσσουν την ανάγκη ανάπτυξης μιας μεθόδου για τη διδασκαλία του κανονιού στα πλαίσια της αστικής λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, χρήσιμη τόσο για τους μαθητές, όσο και για τους δασκάλους. Στο πλαίσιο αυτό, η συστηματοποίηση του εκπαιδευτικού υλικού, κυρίως από Έλληνες και Τούρκους μουσικούς και μουσικολόγους συγγραφείς, καθώς και η δημιουργική σύνθεση των θεωρητικών πραγματεύσεων που αφορούν το ζήτημα της μεθόδου του οργάνου, κρίνεται δόκιμη και απαραίτητη.

Η προσπάθεια αυτή χαρακτηρίζεται από διάφορες προκλήσεις (αναλύονται στο κεφάλαιο *3.1* «*Διευκρινήσεις, προβληματισμοί και στόχοι*») λόγω του προφορικού χαρακτήρα της συγκεκριμένης μουσικής. Η γνώση της εν λόγω μουσικής στηρίζεται στο μηχανισμό της προφορικής διάδοσης και όχι σε θεωρητικό σύστημα αναφοράς. Το γεγονός αυτό έχει οδηγήσει σε διαφορετικές και αντικρουόμενες απόψεις, οι οποίες αν και επιχειρούν να συνεισφέρουν στην αποκωδικοποίηση και τη μελέτη του φαινομένου, συχνά δημιουργούν συγχύσεις (Σινόπουλος, 2006: 110).

Το κανονάκι έρχεται μαζί με τους πρόσφυγες στον ελλαδικό χώρο μετά την καταστροφή της Σμύρνης το 1922 και είναι ένα όργανο που παρουσιάζει «*σαφείς επιρροές από τα μουσικά ιδιώματα της Ανατολής»* (Τσαρδάκας, 2008: 7). Συμμετέχει στην λεγόμενη «σμυρναίικη ορχήστρα» σε κομμάτια που κατατάσσονται στον *ala turka* τρόπο εκτέλεσης (O'Connell, 2005: 177-179) από Έλληνες δεξιοτέχνες που γεννήθηκαν και έζησαν στην Κωνσταντινούπολη και την Μικρά Ασία, όπως ο Λάμπρος Σαββαΐδης[1] και ο Νίκος Στεφανίδης[2].

[1] Περισσότερα στοιχεία για τον Λάμπρο Σαββαΐδη βλ. Μαντικός, Η., (2015). Πτυχιακή εργασία: Το κανονάκι στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών. Η περίπτωση του Λάμπρου Σαββαΐδη. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής.

[2] Περισσότερα στοιχεία για τον Νίκο Στεφανίδη βλ. στην προσωπική σελίδα της Δόμνας Σαμίου www.domnasamiou.gr την συνέντευξη που της παραχώρησε το 1977.

Στο τέλος του 18ου αιώνα το σμυρναίικο τραγούδι ανοίγει ορίζοντες σε ένα κοσμοπολίτικο πνεύμα μουσικής αντίληψης. Η οικονομική, κοινωνική και πολιτιστική άνθιση της πολυπληθυσμιακής Σμύρνης συμβάλει στην άνθιση και της ελληνικής κοινότητας της πόλης, με μεγάλη απόδειξη την μεγάλη κινητικότητα των μουσικών, ενισχύοντας τα μουσικά δάνεια και τις αλληλεπιδράσεις (Σμυρνέλη, 2008: 2), ενώ παράλληλα καταγράφεται μια πολιτισμική αναζήτηση του ελληνικού στοιχείου της Σμύρνης «*που αγωνιά να αυτονομηθεί συστοιχούμενο με την γενικότερη τάση προς τον εκδυτικισμό και την πρόοδο*» (Ανδρίκος, 2012: 96-108).

Την ίδια περίοδο, τα καφέ αμάν ανθίζουν στα αστικά κέντρα της χώρας, ως λαϊκοί χώροι διασκέδασης και ψυχαγωγίας (Χατζηπανταζής, 1986: 24), ενώ από το τέλος του 19ου αιώνα οι νεοϊδρυθείσες δισκογραφικές εταιρίες[3] βοηθούν στην πρωτοποριακή - για τα δεδομένα της εποχής - ηχητική αποτύπωση νέων και παλαιών συνθέσεων, αλλά και στην διάδοση της λαϊκής μουσικής.

Το δικτατορικό καθεστώς του Μεταξά ανακόπτει την έντονη δραστηριότητα στο χώρο της λαϊκής μουσικής. Η εθνικιστική ιδεολογία της Δικτατορίας της 4ης Αυγούστου 1936 στόχευε - μεταξύ άλλων - στην πολιτιστική και πολιτισμική καθαρότητα με στόχο τη συγκρότηση του «*Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού*», αφού θεωρούσε πως οι σύγχρονοι Έλληνες είναι συνεχιστές του Αρχαίου και Βυζαντινού Πολιτισμού. Παράλληλα, αγωνιούσε για τη φυλετική ενότητα του έθνους και τη διατήρηση των παραδόσεων, επιβάλλοντας λογοκρισία στον Τύπο, απαγορεύοντας την ηχογράφηση και διακίνηση ρεμπέτικων και σμυρναίικων τραγουδιών (Loutzaki, 2008: 2).

Τα «*ανατολικότροπα*»[4] όργανα αποσύρονται από το προσκήνιο της αστικής λαϊκής μουσικής. Το κανονάκι στον χώρο της δισκογραφίας συνεχίζει την παρουσία του

[3] Η ιστορία της ελληνικής δισκογραφίας ξεκινά στη Νέα Υόρκη το 1896, με τους δίσκους των 78 στροφών και 200 γραμμαρίων στην εταιρία *Berliner* . Αργότερα το 1924-30 εγκαθιδρύονται στην Ελλάδα η *Odeon* και ένα χρόνο αργότερα η βρετανική *Columbia* και *His Master's Voice.* Το 1927 καταφθάνει η γερμανική *Polydor* και η γαλλική *Pathe*, ενώ το 1928, η γερμανική *Parlophone* (Δραγουμάνος, 2002 και Καπετανάκης – Βολιώτης, 2011).

[4] Ο όρος χρησιμοποιείται από την Ελένη Καλλιμοπούλου (Kallimopoulou, 2009: 50-53) και αναφέρεται στα όργανα τα οποία διαμορφώθηκαν, από την εμφάνισή τους μέχρι σήμερα, κυρίως από τις χώρες της Ανατολής, αν και δημιουργήθηκαν στον ελλαδικό χώρο με παρουσία πολλών αιώνων.

ενταγμένο κυρίως στις ορχήστρες δημοτικής μουσικής του Σίμωνα Καρά, όπου σύμφωνα με το ιδεολόγημα του Καρά εξυπηρετεί την ελληνική πολιτισμική «καθαρότητα» στα δικτατορικά χρόνια, αλλά και στις δεκαετίες που ακολουθούν από τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου μέχρι το 1980. Την παρουσία του κανονιού στην μουσική διδασκαλία και εκμάθηση αναλαμβάνει ο *Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής* του Σίμωνα Καρά και καταγράφει έντονη δραστηριότητα από τη δεκαετία του 1930 έως σήμερα, με βασικό μέλημα την σύνδεση της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής με το θεωρητικό σύστημα της λόγιας Βυζαντινής Μουσικής. Στην μουσική διδασκαλία του *Συλλόγου* το Βυζάντιο αποτελεί το συνδετικό κρίκο μεταξύ της νεότερης Ελλάδας και της Ελλάδας των αρχαίων κλασσικών χρόνων, αποκρύπτοντας όμως *«τις ανατολικές πτυχές της λαϊκής μουσικής και των οργάνων»* (Kallimopoulou, 2009: 50-53).

Η δεκαετία του 1980 σηματοδοτείται από την εμφάνιση νέων σχημάτων που χρησιμοποιούν «*ανατολικότροπα*» όργανα, συνδυάζοντας τον μοντέρνο έντεχνο ήχο με την λαϊκή και παραδοσιακή μουσική («Δυνάμεις του Αιγαίου», «Βόσπορος»). Την ίδια περίοδο ιδρύεται το πρώτο Μουσικό Σχολείο (Παλλήνη, 1988), με το πρόγραμμα σπουδών να περιλαμβάνει την εκμάθηση λαϊκών και παραδοσιακών οργάνων (Ν. 1824/1988, ΦΕΚ 167/Α/1985).

Έκτοτε η εμφάνιση του οργάνου γίνεται πιο συχνή και από τη δεκαετία του 2000 παρατηρείται μια τάση συστηματοποίησης της μελέτης στα πλαίσια της αστικής λαϊκής μουσικής, κυρίως μετά την εισαγωγή του κανονιού σε Πανεπιστημιακά προγράμματα σπουδών[5].

[5] Τα πανεπιστημιακά τμήματα στα οποία εντάσσεται ως ειδίκευση για τους ενδιαφερόμενους η εκμάθηση του κανονιού είναι το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης & Τέχνης της Σχολής Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών Επιστημών & Τεχνών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, που ιδρύθηκε το 1996 (Π.Δ. 363/96) και δέχτηκε τους πρώτους φοιτητές το Σεπτέμβριο του 1998, ενώ η κατεύθυνση που αφορά την παραδοσιακή μουσική, ονομάζεται «Ελληνική Παραδοσιακή (Δημοτική) Μουσική» και το Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, που εντάσσεται στη Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας του ΤΕΙ Ηπείρου και έχει έδρα την Άρτα, ιδρύθηκε το 1999 (Π.Δ. 200/6-9-1999) και δέχτηκε τους πρώτους φοιτητές τον Σεπτέμβρη του 2000.

Το αντικείμενο της μελέτης είναι η αστική λαϊκή μουσική του μεσοπολέμου, αντλώντας παραδείγματα από τα πρώτα ηχητικά αποτυπώματα που ηχογραφήθηκαν στην Ελλάδα, την Αμερική και την Τουρκία, αλλά και από το ευρύτερο υλικό των διαφορετικών λαϊκών μουσικών παραδόσεων του ελλαδικού χώρου.

Όλες ο μουσικές φόρμες των προφορικών παραδόσεων αποτελούνται από μια (ή περισσότερες) ενιαία μελωδική φράση που περιλαμβάνει μια κύρια μελωδική γραμμή σε συνδυασμό με καλλωπιστικά στοιχεία ή αλλιώς τα λεγόμενα στολίδια «*που διαμορφώνουν το μουσικό χρώμα ή στυλ της κάθε παράδοσης*» (Σινόπουλος, 2006: 111) και καθορίζονται κυρίως από την σύνθεση της ορχήστρας και το ύφος της εκτέλεσης των οργάνων και δεν έχουν ποτέ καταγραφεί από καμία μέθοδο διδασκαλίας. Η διαμεσολάβηση της διδασκαλίας μέσα από μια εμπνευσμένη από τη δύση λόγια προσέγγιση επιβάλλει τον διαχωρισμό ανάμεσα σε κύρια μελωδία και *ποικίλματα*[6]. Οι υπάρχουσες καταγραφές συνήθως περιορίζονται στον βασικό κορμό μιας μελωδίας[7], με αποτέλεσμα η γραφή αυτή να μην αποτελεί ένα λεπτομερές αποτύπωμα και να πέφτει η ευθύνη της προσέγγισης των καλλωπιστικών στοιχείων που προαναφέρθηκαν στην προσωπική αντίληψη και αισθητική του δασκάλου – παιδαγωγού.

Η νέα πρόταση της παρούσας μεθόδου έρχεται να καλύψει το κενό της ενσωμάτωσης της διαποίκιλσης στις καταγραφές, εντάσσοντας τα στολίδια που χρησιμοποιεί ένας κανονιέρης στις μουσικές φράσεις κατά την εκτελεστική διαδικασία, θεωρώντας ότι αποτελούν το πιο βασικό χαρακτηριστικό του οργάνου, με σκοπό σε εκπαιδευτικό επίπεδο να αποδοθεί η αισθητική αυτής της μουσικής και το ύφος του συγκεκριμένου οργάνου από τον μαθητή σε πιο σύντομο χρονικό διάστημα και με πιο βέλτιστο τρόπο.

Παράλληλα, προτείνεται συγκεκριμένο ασκησιολόγιο για να αποτυπωθούν οι άγραφοι κανόνες που διέπουν τις εκτελεστικές ιδιαιτερότητες του συγκεκριμένου οργάνου, με

[6] Για τον ορισμό του όρου βλ. κεφάλαιο 4.2 «*Δεύτερος κύκλος μαθημάτων: εισαγωγή στα πικοίλματα*» σελ. 38.

[7] Εξαίρεση αποτελούν οι καταγραφές της διδακτορικής διατριβής του Γιάννη Ζαρία, σφού πρόκειται για μια μεθοδική προσπάθεια κωδικοποίησης της διαποίκιλσης στο λαϊκό βιολί, με τίτλο «*Η διαποίκιλση στην ελληνική παραδοσιακή βιολιστική τέχνη*».

την βοήθεια διακριτών ενοτήτων για κάθε ένα πρακτικό ζήτημα, με το οποίο έρχεται αντιμέτωπος ο ενδιαφερόμενος.

Όσον αφορά την δομή και την διάρθρωση της εργασίας, έχει χωριστεί σε έξι επιμέρους κεφάλαια. Αρχικά παρουσιάζεται ο *πρόλογος,* που περιλαμβάνει τις αφορμές για την επιλογή του συγκεκριμένου θέματος, ενώ στην συνέχεια το δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζει την *μεθοδολογία* και τους στόχους, καθώς και κάποιες διευκρινήσεις και προβληματισμούς που προέκυψαν πριν και κατά την διάρκεια της συγγραφής, αλλά και προβληματισμούς που έχουν έρθει αντιμέτωποι μουσικοί και ερευνητές που έχουν ασχοληθεί με τα βασικά ζητήματα αυτής της εργασίας. Ακολουθεί αναφορά και *κριτική* των ελληνόγλωσσων μεθόδων διδασκαλίας για το κανονάκι που υπάρχουν μέχρι σήμερα εστιάζοντας στα συγγράμματα της Ελλάδας, λόγω των ελλείψεων που παρουσιάζουν στα επιστημονικά θεωρητικά εργαλεία που χρησιμοποιούν και για να αναφερθεί ακόμη η παράλειψη από το περιλαμβανόμενο ρεπερτόριο τους ενός μεγάλου κεφαλαίου της παραδοσιακής μουσικής, στην οποία ανήκει το σμυρναίικο και το ρεμπέτικο τραγούδι. Έπεται το τέταρτο κεφάλαιο που αποτελεί το κεντρικό μέρος της εργασίας και περιέχει *τέσσερεις κύκλους μαθημάτων* με διαφορετική θεματική.

Ο *πρώτος κύκλος* περιλαμβάνει *περιγραφή του οργάνου* και μικρή παρουσίαση των δυο βασικών «ιστοριών» της *προέλευσής* του. Στην συνέχεια ακολουθούν ενδεικτικές ασκήσεις για την πρώτη επαφή του μαθητή με την *κρούση των χορδών*, αλλά και με τους βασικούς κανόνες σύμφωνα με τους οποίους χρησιμοποιούμε το δεξί και το αριστερό χέρι κατά την κρούση.

Ο *δεύτερος κύκλος* περιλαμβάνει *ασκήσεις με ποικίλματα* για την καλύτερη κατανόηση από τον ενδιαφερόμενο των καλλωπιστικών στοιχείων που συνήθως ένας οργανοπαίχτης χρησιμοποιεί στις μουσικές φράσεις. Έπεται η καταγραφή του οργανικού σκοπού «*Κερκυραϊκός χορός*» για την εκμάθηση της Ντο μείζονας κλίμακας και κατόπιν η παρουσίαση της καταγραφής του ίδιου οργανικού σκοπού με την προσθήκη «στολιδιών». Ακολουθεί η καταγραφή του οργανικού σκοπού «*Μαζεμένος*» για την εκμάθηση της Λα ελάσσονος κλίμακας και κατόπιν η παρουσίαση της καταγραφής του ίδιου οργανικού σκοπού με την προσθήκη «καλλωπισμών».

Ο *τρίτος κύκλος* αποτελεί εισαγωγή στα βασικά χαρακτηριστικά του *τροπικού συστήματος* και της θεωρίας των *μακάμ* και περιλαμβάνει ξεχωριστό κεφάλαιο ενδεικτικής παρουσίασης των δομικών υπομονάδων *Ραστ* και *Σεγκιά*, ακολουθώντας τα θεωρητικά συγγράμματα των ερευνητών που έχουν ασχοληθεί ήδη με το ζήτημα της καταγραφής της τροπικής θεωρίας στο ευρωπαϊκό πεντάγραμμο.

Ο *τέταρτος κύκλος* περιλαμβάνει το *μακάμ Ραστ* της τροπικής θεωρίας και την υποδειγματική ανάλυση, παρουσίαση και επεξεργασία του αστικού λαϊκού τραγουδιού «*Καναρίνι μου γλυκό*», που χρησιμοποιεί την μελωδική συμπεριφορά του συγκεκριμένου μακάμ. Ακολουθεί *εμπλουτισμός* των μουσικών φράσεων με την προσθήκη καλλωπιστικών στοιχείων με ξεχωριστά καταγεγραμμένα παραδείγματα για κάθε φράση του τραγουδιού.

Ακολουθεί ο *επίλογος* της εργασίας, που αφορά ουσιαστικά μια αποτίμηση της προσπάθειας για οργάνωση του πρακτικού και θεωρητικού υλικού.

Στο τέλος παρουσιάζεται η *βιβλιογραφία* που στηρίχτηκε η συγγραφή.

3. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

3.1 Διευκρινήσεις, προβληματισμοί και στόχοι

Οι τέσσερεις κύκλοι μαθημάτων που περιέχονται στην παρούσα πρόταση μεθόδου, υποδεικνύουν στην πραγματικότητα μια ενδεικτική αλληλουχία μαθημάτων, που είναι ανοιχτή ως προς τον αριθμό των ωρών που περιλαμβάνουν. Ο χωρισμός σε τέσσερις κύκλους έχει θεματικό χαρακτήρα και δεν είναι δεσμευτικός ως προς τη διάρθρωση του καθενός μαθήματος ξεχωριστά, ή του συνόλου της σπουδής, η οποία έτσι κι αλλιώς βρίσκεται στη διακριτική ευχέρεια του δασκάλου.

Είναι σαφές ότι το περιεχόμενο της εργασίας αποτελείται κυρίως από θεωρητικές καταγραφές και αναλύσεις μουσικών και μουσικολόγων που έχουν ήδη ασχοληθεί με το θέμα της διδασκαλίας της αστικής λαϊκής μουσικής. Η νέα ομαδοποίηση της τροπικής θεωρίας σε συνδυασμό με την παρουσίαση των διαφορετικών απόψεων, όπου αυτό κρίνεται χρήσιμο, βοηθάει στην βελτιστοποίηση της παιδαγωγικής πρακτικής.

Είναι γεγονός ότι στην Ελληνική αστική λαϊκή μουσική των αρχών του 20ου αιώνα στις ορχήστρες στις οποίες συμμετέχει το κανονάκι, συνυπάρχει - μεταξύ άλλων - με την λαϊκή κιθάρα, που συμμετείχε κυρίως με συνοδευτικό ρόλο και σπανιότερα με σολιστικό (Μυστακίδης, 2013: 4), με αποτέλεσμα το ηχητικό αποτέλεσμα να περιλαμβάνει την οριζόντια γραφή της Ανατολής σε συνδυασμό με την κάθετη γραφή της Δύσης, παρουσιάζοντας ενδιαφέρον σε θεωρητικό επίπεδο για όσους ασχολούνται με την αποκωδικοποίηση μουσικών προφορικών παραδόσεων.

«*Οι μελωδίες της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής δεν ανάγονται σε ένα και μόνο μουσικό σύστημα. Τα χορδίσματα των αυθεντικών κλιμάκων της προήλθαν από την αλληλεπίδραση των μουσικών της Αρχαίας Ελλάδας, του Βυζαντίου, της Εγγύς Ανατολής και της Δύσης*» (Πυργιώτης, 2006).

Στην παρούσα μέθοδο μεταφέρουμε την ποικιλία των ήχων της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής στο συγκερασμένο δυτικό μουσικό σύστημα, όπου η μελωδία παίζεται από συγκερασμένα όργανα με *ala franka* ύφος και στο ασυγκέραστο ανατολικό μουσικό σύστημα, όπου η μελωδία παίζεται κυρίως από ασυγκέραστα όργανα με *ala turka* ύφος[8].

[8] Ως *ala turka* ορίζεται το είδος της τουρκικής μουσικής, το οποίο εντοπίζεται στο παλάτι του Σουλτάνου, αλλά και η αστική μουσική που εκφραζόταν στα *meyhane* (Χριστιανικές ταβέρνες της Πόλης) και στους τεκέδες των Δερβίσηδων (Τσιαμούλης - Ερευνίδης, 1998: 9), ενώ ως *ala franka* ύφος ορίζεται το είδος της μουσικής που συγκεντρώνει τα στοιχεία που περιέχονται στην ευρωπαϊκή μουσική. Περισσότερα για ala turka και ala franka ύφος στο Κοκκώνης (2017).

Όσον αφορά τα θεωρητικά συστήματα που επιλέχθηκαν για τις καταγραφές των επιλεγμένων κομματιών, προκρίθηκαν το ανατολικό θεωρητικό σύστημα των μακάμ επάνω στο ευρωπαϊκό πεντάγραμμο, αλλά και το ευρωπαϊκό θεωρητικό σύστημα, γιατί το ανατολικό σύστημα δεν μπορεί μόνο του να καλύψει όλες τις εκφάνσεις της παραδοσιακής και λαϊκής μουσικής (Ανδρίκος, 2006: 102). Το μουσικό σύστημα των μακάμ έχει ως στόχο την κωδικοποίηση μονοφωνικών συνθέσεων και ανήκει στα τροπικά συστήματα (Σινόπουλος, 2006: 108) και προκρίνεται κυρίως για την αποτελεσματικότητα του στην προσέγγιση της ποικιλότητας, της πολυμορφίας και της ιδιαιτερότητας του συγκεκριμένου προφορικού μουσικού ιδιώματος σε επίπεδο διαστηματικό και σε επίπεδο μελωδικής συμπεριφοράς (Ανδρίκος, 2009).

Κύριοι στόχοι της μεθόδου είναι:

1. Να τονίσει την αναγκαιότητα ο ενδιαφερόμενος να λαμβάνει από το διδάσκοντα την γνώση της θεωρίας της ευρωπαϊκής μουσικής ως απαραίτητο εργαλείο για την ανάγνωση των μουσικών κειμένων, αλλά και ως κατάλληλη προεισαγωγή για την γνώση της τροπικής θεωρίας της Ανατολής[9],
2. να λάβει ο μαθητευόμενος την γνώση της Τροπικής θεωρίας και των κλιμάκων της με την προσθήκη της αρίθμησης των διαστημάτων της βυζαντινής θεωρίας βοηθώντας τον στον σχεδιασμό των διαστημάτων επάνω στα μαντάλια, λόγω της συνάφειας του αριθμού των μανταλιών με τους αριθμούς των διαστημάτων της βυζαντινής,

3. να κατανοήσει ο ενδιαφερόμενος ποια είναι η χρήση του μακάμ στην λαϊκή και παραδοσιακή μουσική,

4. να αποχτήσει μια σχετική ευχέρεια στα χέρια και να κατανοήσει ποιος είναι ο τρόπος που λειτουργεί το δεξί και το αριστερό χέρι στο ισχυρό και στο ασθενές μέρος του μέτρου.

[9] Τα πλαίσια της συγκεκριμένης εργασίας δεν επιτρέπουν την ανάπτυξη όλων των μακάμ του θεωρητικού συστήματος της Ανατολής, για αυτό και περιλαμβάνει ενδεικτικά το μακάμ Ραστ, βλ. κεφάλαιο 4.4.2 σελ 57.

Ζητούμενο είναι να δημιουργηθεί ένα πλαίσιο μαθήματος που θα διατηρεί τις ιδιαίτερες και ξεχωριστές πρακτικές που ορίζουν μια προφορική μουσική παράδοση, όπως η ελληνική λαϊκή και παραδοσιακή μουσική, δηλαδή την ακρόαση, την οπτική παρατήρηση και την μίμηση, συμπληρωματικά όμως και με τα βασικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν μια τυπική εκπαιδευτική δομή, δηλαδή με διδακτέα ύλη που περιέχει θεωρητικό υπόβαθρο με αύξοντα βαθμό δυσκολίας για τον μαθητή.

3.2 Θεωρητικά εργαλεία και καταγραφές

Η σημειογραφία που χρησιμοποιείται για την καταγραφή των μακάμ και για τα επιλεγμένα κομμάτια της αστικής λαϊκής μουσικής είναι του Rayf Yekta Bey[10], ο οποίος από το 1922 εισήγαγε μια τροποποιημένη ευρωπαϊκή συμβολογραφία για να εκφράσει τις ανάγκες του ανατολικού θεωρητικού συστήματος επάνω στο ευρωπαϊκό πεντάγραμμο (Yekta Bey, 1922: 2945-3064)[11].

Τα διαστήματα που επιλέχθηκαν για τις καταγραφές προέρχονται από το σύστημα μέτρησης που χρησιμοποιεί η Βυζαντινή θεωρία και όχι από το σύστημα μέτρησης της Τουρκικής θεωρίας, λόγω της συνάφειας της μέτρησης του διαστήματος του τόνου της Βυζαντινής θεωρίας (12 μόρια)[12], με τα μόρια του διαστήματος του τόνου στα μαντάλια

[10] Ο Rauf Yekta Bey (1871-1935) είναι γεννημένος στην Κωνσταντινούπολη και είναι ο ιδρυτής της εθνομουσικολογίας στην Τουρκία. Για περισσότερα στοιχεία βλ. www.turquie-culture.fr, ανεκτήθη 2/12/2018.

[11] Στον τομέα της μουσικής καταγραφής της τροπικής μουσικής, ένα από τα πιο σημαντικά βήματα προς τον εκμοντερνισμό στην Τουρκία συμβαίνει κατά την περίοδο της βασιλείας του Σελίμ Γ' (περίοδος βασιλείας 1789-1807), καθώς καταβάλλονται οι πρώτες προσπάθειες δημιουργίας ενός πρακτικού συστήματος καταγραφής για την οθωμανική κλασική μουσική από τον Αρμένιο συνθέτη Baba Hamparsum Limonciyan (1768-1839), ο οποίος συντάσσει ένα σύστημα καταγραφής με αραβικά στοιχεία ως φθογγόσημα, το οποίο λειτούργησε μέχρι την αντικατάστασή του από το σύστημα επάνω στο ευρωπαϊκό πεντάγραμμο, που καθιερώθηκε από το 1920 από τον Rauf Yekta Bey (Signel, 1974: 73).

[12] Το έτος 1883 συστάθηκε μουσική επιτροπή εκκλησιαστικής μουσικής υπό το Πατριαρχείο στην Κωνσταντινούπολη με σκοπό να ορίσουν τα στοιχεία της εκκλησιαστικής μουσικής. Μεταξύ άλλων όρισαν τα διαστήματα «*μετ' επιστημονικής και μαθηματικής ακρίβειας επί του μονοχόρδου. Το όργανο τούτο κληθέν ψαλτήριον και κατασκευασθέν αδεία και δαπάνη της Μητρός Εκκλησίας*» (Οικουμενικό Πατριαρχείο Μ.Ε., 1833: 14-21).

του κανονιού (12 μόρια)[13], αλλά και με την εύκολη αναγωγή στο ευρωπαϊκό θεωρητικό σύστημα μέτρησης του τόνου (2 ημιτόνια) (Χριστοφίλου, 1985: 28-29), για την όσο το δυνατόν μεγαλύτερη διευκόλυνση των μαθητών λόγω της πολυπλοκότητας που μπορεί να προκύψει από τους διαφορετικούς αριθμούς από το ένα θεωρητικό σύστημα στο άλλο, ειδικά για όσους έχουν ήδη διδαχθεί την ευρωπαϊκή θεωρία ή την θεωρία της βυζαντινής μουσικής.

Η ύπαρξη της εναρμόνισης της μελωδίας στην ελληνική λαϊκή μουσική, στις καταγραφές της παρούσας μεθόδου δεν αποτυπώνεται, γιατί εστιάζει κυρίως στην ανάδειξη των καλλωπιστικών στοιχείων στις μονοφωνικές μελωδίες και στην καταγραφή των βασικών κανόνων της δεξιοτεχνίας του οργάνου.

Όσον αφορά το θεωρητικό πλαίσιο, αυτό που θα μας απασχολήσει επί της ουσίας είναι τα συστατικά μέρη των μακάμ (οι δομικές μονάδες και οι κινήσεις) που σύμφωνα με τον Μάριο Μαυροειδή βοηθούν στην οργάνωση της μελωδικής ανάπτυξης τόσο στην σύνθεση όσο και στον αυτοσχεδιασμό, σε βαθμό που κάθε μελωδική φράση αναπτύσσεται μέσα στα πλαίσια ενός συγκεκριμένου τετραχόρδου με συνεχή αναφορά στην βάση του (Μαυροειδής, 1999: 23).

Το κανονάκι στην παρούσα πρόταση χρησιμοποιείται για ρεπερτόρια και πέραν του παραδοσιακού του ρεπερτορίου. Για την συγκέντρωση του ηχητικού υλικού επιλέχθηκαν κομμάτια από διαφορετικά ιδιώματα της ελληνικής λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, που κρίθηκε χρήσιμο να διδαχθούν οι μαθητές μέσα στους τέσσερεις κύκλους μαθημάτων που περιέχονται. Πιο συγκεκριμένα, ως αντιπροσωπευτικό δείγμα η πρόταση περιέχει δυο οργανικούς σκοπούς (Κέρκυρας και

Στο βιβλίο του Κωνσταντίνου Ν. Γ. «*Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*» που κρίνεται ορόσημο για τον ορισμό των στοιχείων της βυζαντινής παρασημαντικής, λόγω των πολλών επανεκδόσεών του, αναφέρει για τον ορισμό των διαστημάτων «*οι αριθμοί που αντιπροσωπεύουν κάθε διάστημα – τόνο των κλιμάκων κρίθηκε σκόπιμο να είναι ακέραιοι για λόγους παιδαγωγικούς, εφόσον ακολουθούμε την κατά Αριστόξενο διαίρεση της μουσικής κλίμακας σε 72 τμήματα. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να εμφανίζονται: κάθε μείζονας τόνος αναλογεί σε 12 κόμματα, 10 σε κάθε ελάσσονα και 8 σε κάθε ελάχιστο*» (Κωνσταντίνου Ν. Γ., 2001: 23, 45).

[13] Τα μαντάλια χωρίζονται σε μικρές και μεγάλες ομάδες, βλ. κεφάλαιο 4.1.5 σελ 37. Στις μεγάλες ομάδες φαίνεται καθαρά η μέτρηση του τόνου στο κανονάκι που αποτελείται από 12 μαντάλια.

Μυτιλήνης) και ένα αστικό λαϊκό τραγούδι (*κεφάλαιο 4)* και καταγράφηκαν στον μείζονα και στον ελάσσονα τρόπο της ευρωπαϊκής μουσικής και στο μακάμ Ραστ της τροπικής μουσικής αντίστοιχα.

Η παρούσα μέθοδος διδασκαλίας τους οργάνου περιέχει και ένα κύκλο ασκήσεων καταγεγραμμένες στο πεντάγραμμο, που αφορούν την υπόδειξη δακτυλοθεσίας αλλά και την επαφή – εξοικείωση του ενδιαφερόμενου με τα μαντάλια, μέσα από μια συστηματοποίηση ενδεικτικών ασκήσεων για κάθε θεματική. Οι ασκήσεις αυτές δεν αντιγράφηκαν από κάποια άλλη μέθοδο, αλλά αποτελούν επί της ουσίας την καταγραφή της διδασκαλίας που αποκόμισε η συγγραφέας, ως μαθητευόμενη, κοντά στους δύο δασκάλους και δεξιοτέχνες του οργάνου, τον Απόστολο Τσαρδάκα και τον Πάνο Δημητρακόπουλο.

Οι ηχογραφήσεις των συγκεκριμένων κομματιών εντοπίστηκαν στο διαθέσιμο ψηφιακό υλικό στο *Youtube,* ενώ η διαδικασία της μουσικής καταγραφής πραγματοποιήθηκε με το λογισμικό «*Finale 2014*», όπως επίσης κρίθηκε χρήσιμη η βοήθεια του λογισμικού «*Transcribe*».

3.3 Υπάρχουσες ελληνόγλωσσες μέθοδοι διδασκαλίας του οργάνου: κριτική

Η ελληνόγλωσση βιβλιογραφία που αφορά τη διδασκαλία του κανονιού περιλαμβάνει τρεις μεθόδους διδασκαλίας και μια συλλογή με μεταγραφές κομματιών από τους δίσκους των 78 στροφών, όπου συμμετείχε το κανονάκι.

Με χρονολογική σειρά παραθέτουμε την βιβλιογραφία:

1. Ασκήσεις τεχνικής για το κανονάκι, Μανώλη Καρπάθιου - Χρήστου Χαλκιά (2006),

2. κανονάκι, τα πρώτα βήματα, Παντελεήμονα Αναστασόπουλου (2006),

3. το κανονάκι στις 78 στροφές, Απόστολου Τσαρδάκα (2008),

4. μουσική για κανόνι, Μανώλη Καρπάθιου (2016).

Τα τρία από τα τέσσερα συγγράμματα (Καρπάθιου και Αναστασόπουλου) περιλαμβάνουν αντιπροσωπευτικό ρεπερτόριο από όλες τις παραδόσεις που καλύπτει το κανονάκι στην μακραίωνη πορεία του, δηλαδή από την λόγια βυζαντινή και την μεταβυζαντινή εποχή, τους Ρωμιούς συνθέτες της Πόλης, το δημοτικό τραγούδι, αλλά και τραγούδια από το νεότερο ελληνικό τραγούδι (Δ. Σαββόπουλος, Ν. Ξυδάκης). Πρέπει να σημειωθεί ωστόσο ότι από τα συγκεκριμένα βιβλία, απουσιάζει από το ρεπερτόριο η αστική λαϊκή μουσική των αρχών του 20ου αιώνα, αν και οι δίσκοι των 78 στροφών αποτελούν στην πραγματικότητα το πρώτο ηχητικό αποτύπωμα στην ιστορία του οργάνου.

Η συλλογή του Απόστολου Τσαρδάκα με κομμάτια από το υλικό των 78 στροφών, στα οποία συμμετείχε το κανονάκι, αποτελεί το μοναδικό εγχειρίδιο που αφορά το κανονάκι περιλαμβάνοντας εξ ολοκλήρου το ρεπερτόριο της αστικής λαϊκής μουσικής, αν και δεν αποτελεί μια αυτοτελή μέθοδο διδασκαλίας. Οι καταγραφές βασίζονται στο τουρκικό σύστημα γραφής επάνω στο ευρωπαϊκό πεντάγραμμο με την χρήση των ιδιαίτερων υφέσεων και διέσεων, με την προσθήκη αριθμών στις αλλοιώσεις που παραπέμπουν στα μαντάλια του κανονιού, προκειμένου να βοηθηθούν οι αρχάριοι μαθητές κατανοώντας τις κινήσεις των ευμετάβλητων φθόγγων (*μελωδικές έλξεις*[14]). Ακόμη, ο συγγραφέας δίνει έμφαση στην χρήση του μακάμ αναφέροντας ότι χρησιμοποιείται ως δάνειο για την αποκωδικοποίηση της συγκεκριμένης μουσικής, δίνοντας στον αναγνώστη (που έχει ήδη διδαχθεί το θεωρητικό σύστημα των μακάμ) την δυνατότητα να αντιληφθεί την λειτουργία του εν λόγω λόγιου θεωρητικού συστήματος στην λαϊκή μουσική.

Σε όλη την ελληνόγλωσση βιβλιογραφία που αφορά το όργανο και περιέχει καταγραφές, εκτός του Τσαρδάκα, η μουσική σημειογραφία που έχει επιλεχθεί για την καταγραφή των μουσικών κομματιών είναι η σημειογραφία της Βυζαντινής μουσικής

[14] Βλέπε κεφάλαιο 4.3.3 σελ 49.

(Βυζαντινή παρασημαντική), ενώ για το ασκησιολόγιο και για επιλεγμένο αριθμό ενδεικτικών κομματιών επιλέχθηκε η ευρωπαϊκή σημειογραφία.

Η Βυζαντινή παρασημαντική γραφή δημιουργήθηκε για να περιγράφει φωνητικές λειτουργίες της ψαλτικής διαδικασίας μέσα στο πλαίσιο κυρίως της θρησκευτικής λατρείας της ελληνορθόδοξης εκκλησίας (Παναγιωτόπουλος, 2008: 21-43) και όχι κατ' ανάγκη για να περιγράφει οργανικά μέρη της κοσμικής ζωής, πόσο μάλλον οργανικά τραγούδια με εξωστρεφή χαρακτήρα (χορευτικά τραγούδια, ερωτικά τραγούδια κ.α.), που περιλαμβάνονται στο ρεπερτόριο της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής.

Συνακόλουθα, γίνεται αισθητή η απουσία μιας διδακτικής μεθόδου για το κανονάκι που να ανταποκρίνεται σε όλο το φάσμα του ρεπερτορίου της ελληνικής λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, καλύπτοντας τις θεωρητικές ανάγκες του συγκεκριμένου ρεπερτορίου με την χρήση των σύγχρονων εργαλείων αποκωδικοποίησης.

4. ΠΡΟΤΑΣΗ ΜΕΘΟΔΟΥ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ: ΤΕΣΣΕΡΕΙΣ ΚΥΚΛΟΙ ΜΑΘΗΜΑΤΩΝ

4.1 Πρώτος κύκλος μαθημάτων: Γνωριμία με το όργανο

4.1.1 Περιγραφή του οργάνου

Το περιεχόμενο αυτού του κεφαλαίου βασίζεται στην οργανολογική περιγραφή του σύγχρονου κανονιού στην περιοχή της σημερινής Ελλάδας και Τουρκίας και συμπεριλαμβάνονται πληροφορίες που αφορούν το τρόπο παιξίματός του. Οι περιγραφές του οργάνου είναι ελάχιστες στην υπάρχουσα βιβλιογραφία και για αυτό το συγκεκριμένο κεφάλαιο βασίστηκε κυρίως στο βιβλίο της Dr. Pinar Somacki «Kanun ogretimine giris».

Εικόνα 1: *το κανονάκι, η σημερινή του μορφή*

Πηγή: Προσωπικό αρχείο

Ανήκει στην κατηγορία «χορδόφωνα με νύξη» σύμφωνα με την κατάταξη των μουσικών οργάνων από τους F. Gevaert και Viktor Mahillon (Καρακάσης, 1970: 17), ενώ η σημερινή του μορφή φαίνεται ότι οφείλεται σε αλλαγές που υπέστη το όργανο ως προς το σχήμα του στα μέσα του 18ου αιώνα, με αποτέλεσμα να μοιάζει σημαντικά με το σημερινό κανονάκι (Feldman, 1996: 159).

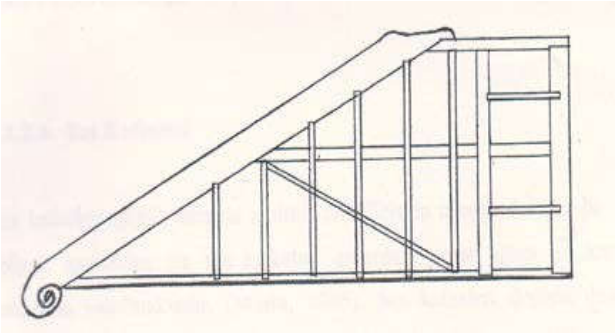
Το κανονάκι παίζεται συνήθως κρατημένο στα πόδια του εκτελεστή και σπανιότερα στηρίζεται σε τετράποδη κατασκευή ως βάση – στήριγμα. Ο εκτελεστής φοράει στους δείκτες των χεριών του «νύχια» ή «πένες», οι οποίες στηρίζονται στα δάχτυλα με την βοήθεια μεταλλικών «δαχτυλιδιών» ή «δαχτυλήθρων» κατασκευασμένες συνήθως από ασήμι και σπανιότερα από χρυσό ή κάποιο άλλο μέταλλο (Somaksi, 2001: 38-39). Με τις «πένες» ο εκτελεστής τσιμπάει με μεγαλύτερη ευκολία τις χορδές, ενώ βοηθούν και στην μεγαλύτερη ένταση παραγωγής του ήχου (Ανωγειανάκης, 1991: 294). Τα μεγέθη του οργάνου ποικίλουν ανάλογα με τον αριθμό των φθόγγων που εμφανίζονται σε αυτό[15], με πιο συνηθέστερο το κανονάκι των 26 «φωνών» (Somaksi, 2001: 21-25).

[15] Κατασκευάζονται κανονάκια με 22 «φωνές», 23 «φωνές», 24 «φωνές», 25 «φωνές», 26 «φωνές» και 27 «φωνές».

Εικόνα 2: *Πένες από ταρταρούγα, μεταλλικές δαχτυλήθρες και κλειδί*

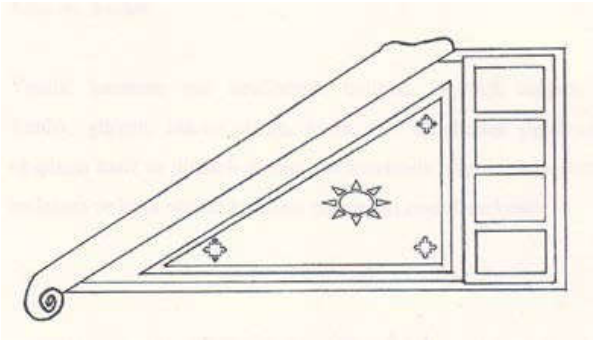
Πηγή: Προσωπικό αρχείο

Τα κυριότερα μέρη του κανονιού θεωρούνται ο σκελετός, το ηχείο, τα κλειδιά, τα μαντάλια, η γέφυρα μαζί με τον καβαλάρη και οι χορδές. Ακολουθεί φωτογραφικό υλικό για κάθε ένα δομικό στοιχείο του οργάνου ξεχωριστά:



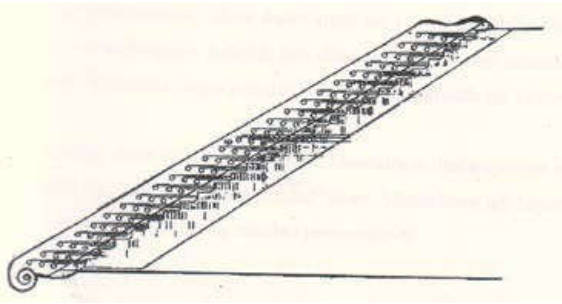
Εικόνα 3*: ο σκελετός*

Πηγή: Dr. Pinar Somaksi «Kanun ogretimine giris»



Εικόνα 4*: το ηχείο*

Πηγή: Dr. Pinar Somaksi «Kanun ogretimine giris»

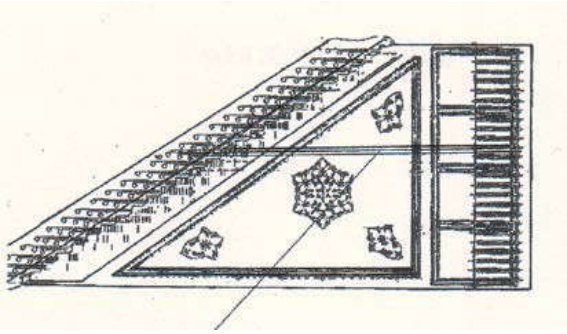


Εικόνα 5: *τα κλειδιά στερεωμένα επάνω στην ταστιέρα κλειδιών*

Πηγή: Dr. Pinar Somaksi «Kanun ogretimine giris»

Εικόνα 6: *τα μαντάλια στερεωμένα επάνω στην μανταλιέρα*
Πηγή: Προσωπικό αρχείο

Εικόνα 7: *γέφυρα και καβαλάρης στερεωμένα επάνω στο δέρμα*
Πηγή: Προσωπικό αρχείο



Εικόνα 8*: οι χορδές*
Πηγή: Dr. Pinar Somaksi «Kanun ogretimine giris»

4.1.2 Οι ιστορίες προέλευσης

Το κανονάκι, αν και για πολλές δεκαετίες η παρουσία του στο μουσικό στερέωμα υπήρξε μηδαμινή, κατέχει αδιαμφησβήτητα μια θέση στο ελληνικό οργανολόγιο. Το βέβαιο είναι ότι υπήρχαν μουσικά σχήματα στην Σμύρνη που είχαν εντάξει το όργανο μέσα στις ορχήστρες και από την δεκαετία του 1980 μέχρι σήμερα διακρίνεται και αναγνωρίζεται ο ήχος του από το ευρύ κοινό ολοένα και περισσότερο, ενώ ενδιαφερόμενοι ερευνούν την φιλολογία γύρω από το ρεπερτόριό του, τους μουσικούς του και την προέλευσή του.

Για την ιστορική διαδρομή του οργάνου η μεταπτυχιακή εργασία του Κωνσταντίνου Χρ. Παπαϊωάννου (2018) έχει εξετάσει σε μεγάλο βάθος τα ζητήματα που προκύπτουν για όσους ενδιαφέρονται για το συγκεκριμένο θέμα και αποτέλεσε σημείο αναφοράς για την συγγραφή του μεγαλύτερου μέρους αυτού του κεφαλαίου, όπως και το αντίστοιχο κεφάλαιο «*Οι επικρατέστερες ιστορίες για την ιστορική διαδρομή του σύγχρονου kanun*» από την πτυχιακή εργασία της Έφης Ζαϊτίδου (2006).

Σχετικά με τις ιστορίες προέλευσης του οργάνου επικρατεί μια σύγχυση απόψεων, κυρίως γιατί «*δεν υπάρχουν μαρτυρίες που να αποδεικνύουν την ιστορική συνέχεια του οργάνου με το ίδιο όνομα»* (Θέμελης, 1996: 9). Η θεοκρατική και θρησκευτική εποχή του Βυζαντίου απέκλειε τις λαϊκές εκδηλώσεις και την λαϊκή μουσική και για αυτό από την συγκεκριμένη χρονική περίοδο οι πληροφορίες που αφορούν τα μουσικά όργανα και την μουσική είναι ελλιπείς, με εξαίρεση ελάχιστες τοιχογραφίες σε εκκλησίες και μοναστήρια (Καρακάσης, 1970: 34). Ο Ανωγειανάκης αναφέρει επίσης μεταξύ άλλων ότι πέρα από πληροφορίες που αφορούν όργανα των αρχαίων Ελλήνων και των Αράβων, που συγγενεύουν με το σημερινό κανονάκι, λόγω της έλλειψης εικονογραφικών μαρτυριών δεν μας είναι γνωστή η σύνδεσή τους με την σημερινή εικόνα που έχουμε για το όργανο (Ανωγειανάκης, 1991: 294).

Σύμφωνα με τα συμπεράσματα στην μεταπτυχιακή εργασία του Κωνσταντίνου Χρ. Παπαϊωάννου, η πολυπλοκότητα του ζητήματος της προέλευσης του οργάνου έγκειται

στο γεγονός ότι το κανονάκι (όπως και άλλα όργανα) χρησιμοποιήθηκε ως «σύμβολο» για πολιτικές επιδιώξεις τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Τουρκία, με αποτέλεσμα να προβάλλονται επιλεκτικά συγκεκριμένες χρονικοί περίοδοι που αφορούν την ιστορία του οργάνου τόσο στην ελληνική βιβλιογραφία όσο και στην αντίστοιχη τούρκικη (Παπαϊωάννου, 2018: 59).

Πιο συγκεκριμένα, εντοπίζονται δυο κυρίως διαφορετικές απόψεις σχετικά με την εξελικτική του πορεία μέσα στον χρόνο και θα αναφερθούν παρακάτω τα βασικά στοιχεία που τις καθορίζουν, χωρίς να αναλυθούν εκτενώς για να μην ξεφύγουμε από τις ανάγκες της παρούσας εργασίας (Παπαϊωάννου, 2018: 59):

1. Η ελληνική βιβλιογραφία έχει επίκεντρο τον ελλαδικό χώρο και την σύνδεση του οργάνου με το βυζαντινό «ψαλτήριον» και με το «μονόχορδο» του Πυθαγόρα, κρατώντας αδιαίρετη την ενότητα της σύγχρονης Ελλάδας με το Βυζάντιο και την αρχαία Ελλάδα, με ελάχιστες αναφορές στην χρήση και στην θέση του οργάνου κατά την περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας,

2. η τούρκικη βιβλιογραφία έχει επίκεντρο την Τουρκία με αναφορές για την χρήση του οργάνου κυρίως στην Αυλή του σουλτάνου, κρατώντας αδιαίρετη την παρουσία του πριν από τον 16ο αιώνα στον χώρο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας μέχρι το σημερινό τουρκικό κράτος, με πλήρη απουσία αναφορών για την χρήση του οργάνου κατά την περίοδο της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και την θέση του στην Αρχαία Ελλάδα (με εξαίρεση την παραδοχή της σύνδεσης της ονομασίας *kanun* με την αρχαιοελληνική λέξη *κανών*).

Με χρονολογική σειρά προτεραιότητας όσον αφορά την προσέγγιση στις βιβλιογραφικές αναφορές, η πρώτη συναντάται στην Αρχαία Ελλάδα με την ετυμολογία της λέξης κανονάκι να παραπέμπει στον *Μονόχορδο κανόνα του Πυθαγόρα*, που χρησίμευε στην μέτρηση μουσικών διαστημάτων (Θέμελης, 1996: 10) και έθεσε επί της ουσίας τις βάσεις μιας θεμελιωμένης Θεωρίας της Μουσικής. Ο Δημήτρης Θέμελης αναφέρει στο βιβλίο του «*Το Κανονάκι – Προέλευση, Ιστορία»*, ότι όλοι οι Έλληνες

Θεωρητικοί της Μουσικής χρησιμοποιούν τους όρους *κανών* ή *κανόνας* με τρεις διαφορετικές σημασίες (Θέμελης, 1996: 16-17):

1) Ως όργανο υπολογισμού των λόγων των διαστημάτων,

2) ως μουσικό όργανο,

3) ως ένα σύστημα διαγραμμάτων με πίνακες που περιέχουν τους λόγους των διαστημάτων.

Μαρτυρίες για τον μονόχορδο κανόνα ως όργανο βρίσκουμε για πρώτη φορά στα Αρμονικά του Κλαύδιου Πτολεμαίου (2ος μ.Χ. αιώνας) και από άλλες μαρτυρίες που αναφέρονται στην κατασκευή του οργάνου, μπορούμε να φανταστούμε αυτόν τον μονόχορδο κανόνα σαν ένα είδος λαούτου ή κιθάρας με μπράτσο και ηχείο κατατετμημένο με τάστα (Θέμελης, 1996: 30).

Άλλα «συγγενικά» όργανα που πιθανά μοιάζουν με το σημερινό κανονάκι συναντούμε στην αρχαία Ελλάδα, όπως η *μάγαδις* με 20 χορδές, το *επιγώνιον* με 40 χορδές, το *σιμίκιον* με 35 χορδές, η *σαμβύκη*, το *ψαλτήριον*, το *τρίγωνον*, η *πήκτις,* η *κιννύρα* και η *νάβλα*[16]. Στο «*Κεφάλαιον Δ' – Περί Μουσικών Οργάνων*» ο Χρύσανθος αναφέρει το *κανόνιον* και το εντάσσει στα πολύχορδα, πολύφθογγα και μελωδικά όργανα (Χρύσανθος, 2007: 519-521).

Στον Μεσαίωνα, το κανονάκι είναι γνωστό κυρίως με το όνομα *ψαλτήριον*. Μια από τις πιο σημαντικές αναφορές στο *ψαλτήριον* αποδίδεται στον Αλεξανδρινό συγγραφέα Ζώσιμο (3ος ή 4ος αιώνα μ. Χ.) στην αλχημιστική πραγματεία «*Μουσική και χημεία»*, που θεωρείται από τις πιο πρώιμες πηγές της βυζαντινής μουσικής θεωρίας. Στην συγκεκριμένη περιγραφή το *ψαλτήριον* έχει το λιγότερο 10 ή 30 ή 40 ή και περισσότερες χορδές, ενώ αναφέρεται ότι στην τελευταία περίπτωση που έχει περισσότερες από 40 χορδές ονομάζεται *μέγιστον όργανον ψαλτήριον* (Θέμελης, 1996: 46).

[16] Περισσότερες πληροφορίες για τα όργανα αυτά στα συγγράματα του Θέμελη (1996), Χρύσανθου (2007), Καρακάση (1970) και στο βιβλίο του Μαλιάρα (2013).

Το κανονάκι αν και συνδέεται με τους Έλληνες της Μικράς Ασίας, είναι επίσης διαδεδομένο στους Τούρκους και στους Άραβες και στις υπόλοιπες χώρες με ισλαμική πολιτιστική παράδοση, με το όνομα *qanun* ή *qanon* και αποτελεί ένα από τα βασικά αντιπροσωπευτικά όργανα της μουσικής τους παράδοσης (Θέμελης, 1996: 50-52).

Από τον 12ο μ.Χ. αιώνα συναντάμε το όργανο και στην Ευρώπη, όπου πιθανόν μεταφέρθηκε με τους Άραβες από το Βυζάντιο ή από την κατεχόμενη από τους Άραβες Ισπανία, στους οποίους φαίνεται πως ήταν γνωστό ήδη από τον 11ο αιώνα. Σε διάφορες χώρες της Ευρώπης ονομάζεται και *μισό κανόνι*, όπου από εκεί μάλλον επικράτησε το υποκοριστικό *κανονάκι*, αν και το σημερινό όργανο δεν φαίνεται να συγκαταλέγεται στα μικρά μουσικά όργανα (Θέμελης, 1996: 47-48).

Οι εκπρόσωποι της τουρκικής ιστορίας υποστηρίζουν ότι η χρήση του οργάνου στην οθωμανική μουσική είναι συνεχής κυρίως στην Αυλή του σουλτάνου πριν από τον 16ο αιώνα μέχρι σήμερα, αν και όσον αφορά την χρήση του εντοπίζονται ελλιπείς πληροφορίες που δεν επιβεβαιώνουν την αδιαίρετη συνέχειά του, αφού για παράδειγμα τον 17ο αιώνα φαίνεται να βρίσκεται σε κάποιο είδος παρακμής (Feldman 1996: 156), ενώ κατά την διάρκεια της βασιλείας του σουλτάνου Selim III (1761 – 1808) δεν αναφέρεται πουθενά κάποιος οργανοπαίχτης κανονιού (Rauf Yekta Bey χ.χ.: 3020).

Εντοπίζονται δυο πιθανές αιτίες για τους λόγους της απουσίας του οργάνου στην περιοχή αυτή την συγκεκριμένη χρονική περίοδο:

1. Η πρώτη αποδίδει την «εξαφάνιση» σε κατασκευαστικές αλλαγές που υπέστη το όργανο, με αποτέλεσμα οι οργανοπαίχτες να ήρθαν αντιμέτωποι με τεχνικές δυσκολίες. Κατ' επέκταση καθίσταται πιθανή η μη καλλιέργεια κάποιας συγκεκριμένης σχολής παιξίματος του οργάνου (Feldman 1996: 159),

2. η δεύτερη αποδίδει την «εξαφάνιση» στη σχέση του οργάνου με το «*χαρέμι και τις γυναίκες ερμηνεύτριες*». Σε αναφορές με θέματα εμπνευσμένα από το παλάτι του σουλτάνου, αλλά και από αναφορές από ξένους περιηγητές,

καθίσταται σαφής η χρήση του οργάνου από τις γυναίκες, με αποτέλεσμα αυτό να στάθηκε εμπόδιο στην διάδοση και στην χρήση του (Feldman 1996: 159).

Το κανονάκι σύμφωνα με τον Rauf Yekta Bey εμφανίστηκε ξανά στα μέσα του 19ου αιώνα από έναν Άραβα μουσικό από την Δαμασκό (Omer Efendi), που το επανέφερε στην Κωνσταντινούπολη (Rauf Yekta Bey χ.χ.: 3020), ενώ κάποιοι άλλοι υποστηρίζουν ότι εισήχθη στην Τουρκία από την Αίγυπτο, όπου σε αντίθεση με την Τουρκία δεν σταμάτησε να ευνοείται η χρήση του (Grove 1980: 488-489).

4.1.3 Η κρούση των χορδών – Ενδεικτικές ασκήσεις: τοποθέτησης, ρυθμικές, διαχείρισης τριών φθόγγων & αναγνώρισης μανταλιών

Θεωρώντας ότι ο ενδιαφερόμενος έχει διδαχθεί τις βασικές έννοιες της ευρωπαϊκής θεωρίας (πεντάγραμμο, κλειδί του σολ, μέτρο, νότες, διαστήματα και χρονικές αξίες) και τους δύο τρόπους κατασκευής κλιμάκων (Μείζονα και Ελάσσονα) με σκοπό την εύκολη ανάγνωση των φθόγγων επάνω στο ευρωπαϊκό πεντάγραμμο και ταυτόχρονα την αναγωγή τους στο ευρωπαϊκό σύστημα αναφοράς, πάνω στο οποίο σε επόμενα κεφάλαια της παρούσας πρότασης μεθόδου θα παρουσιαστούν οι καταγραφές, ακολουθεί η παρουσίαση των βασικών κανόνων δεξιοτεχνίας του οργάνου μέσα από συγκεκριμένο ασκησιολόγιο.

Πιο συγκεκριμένα, στο παρόν κεφάλαιο περιέχονται βασικές ασκήσεις *τοποθέτησης* των χεριών επάνω στο όργανο, καθώς και απλές *ρυθμικές* ασκήσεις για την καλύτερη κατανόηση από τον μαθητή της λειτουργίας του δεξιού και του αριστερού χεριού στο ισχυρό και στο ασθενές μέρος του μέτρου. Ακόμη, περιέχονται ασκήσεις που επικεντρώνουν την προσοχή των μαθητών στην αναγνώριση των φθόγγων από τα μαντάλια.

Οι *ρυθμικές ασκήσεις* και οι ασκήσεις *αναγνώρισης μανταλιών* αποτελούν νέα προσέγγιση όσον αφορά την γνωριμία του μαθητή με έναν από τους πιο βασικούς

κανόνες που διέπει την χρήση του δεξιού και του αριστερού χεριού και την εξοικείωση του μαθητή με τα μαντάλια, που αποτελεί το σημαντικότερο μέρος του οργάνου κατά την διαδικασία του παιξίματος.

Οι παρακάτω ασκήσεις αποτελούν το απόσταγμα της προσωπικής μαθητείας της συγγραφέως με τους δεξιοτέχνες και δασκάλους Απόστολο Τσαρδάκα και Πάνο Δημητρακόπουλο, έπειτα από την τετραετή φοίτησή της στο ΤΕΙ Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής και την διετή παρακολούθηση του μεταπτυχιακού προγράμματος «Ερμηνεία Φωνητικής και Ενόργανης μουσικής» στο ΕΚΠΑ.

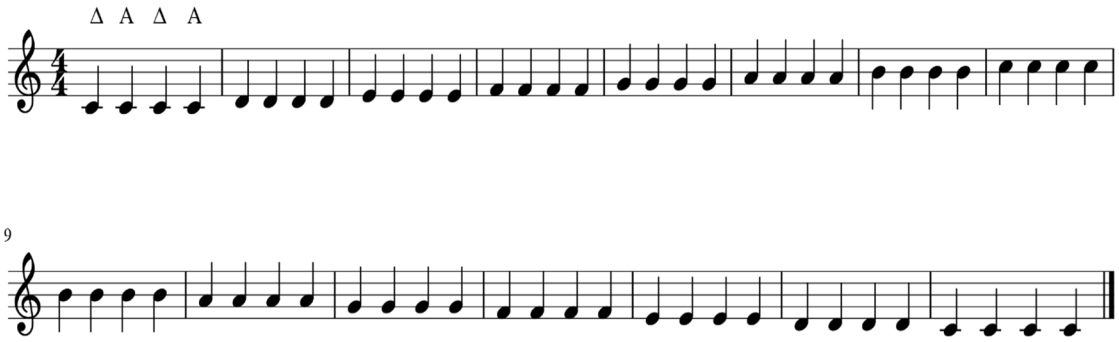
Σε όλες τις παρακάτω ασκήσεις ο δακτυλισμός αναγράφεται μόνο στο πρώτο μέτρο, θεωρώντας ότι και τα υπόλοιπα μέτρα ακολουθούν την ίδια λογική δακτυλισμού με το πρώτο.

Ακολουθούν ενδεικτικές ασκήσεις τοποθέτησης των χεριών:

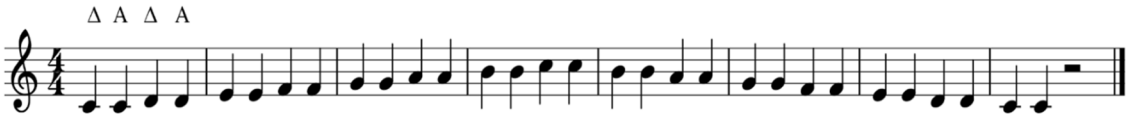
Ένα από τα πιο βασικά θέματα που πρέπει να λύσει από την αρχή της μαθητείας του ο ενδιαφερόμενος, είναι η διαχείριση του δεξιού και του αριστερού χεριού. Ο βασικός και γενικός κανόνας «δεξί στο ισχυρό – αριστερό στο ασθενές», υπαγορεύει την χρήση του δεξιού χεριού πάντοτε στο ισχυρό μέρος του μέτρου και την χρήση του αριστερού στο ασθενές μέρος του μέτρου.

Σε όλα τα μέτρα υπάρχουν δυνατά και αδύνατα μέρη του μέτρου. Στα 4/4 ο πρώτος χρόνος είναι δις ισχυρός, ο δεύτερος ασθενής, ο τρίτος ισχυρός και ο τέταρτος ασθενής, έτσι έχουμε τον τύπο «δις ισχυρό – ασθενές – ισχυρό – ασθενές». Στα 2/4 ο πρώτος χρόνος είναι ισχυρός και ο δεύτερος ασθενής, έτσι έχουμε τον τύπο «ισχυρό – ασθενές» (Χριστοφίλου, 1985: 48).

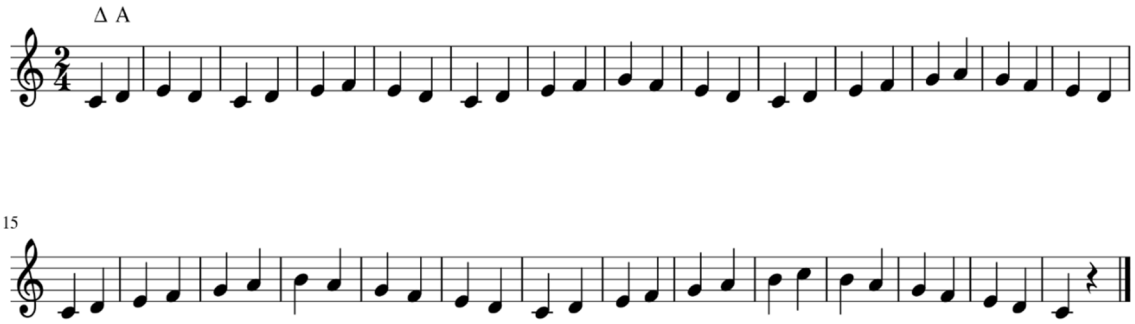
Άσκηση 1



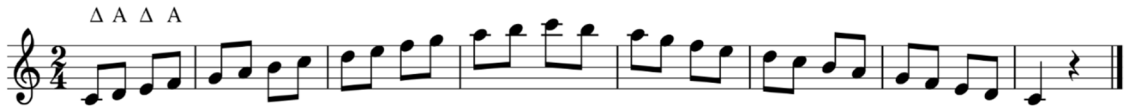
Άσκηση 2



Άσκηση 3



Άσκηση 4

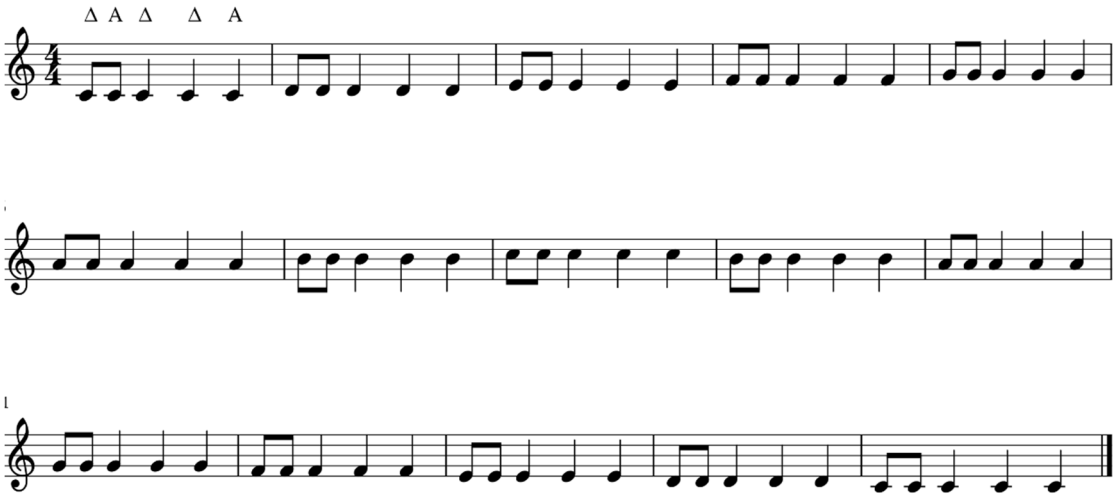


Ακολουθούν ενδεικτικές ρυθμικές ασκήσεις:

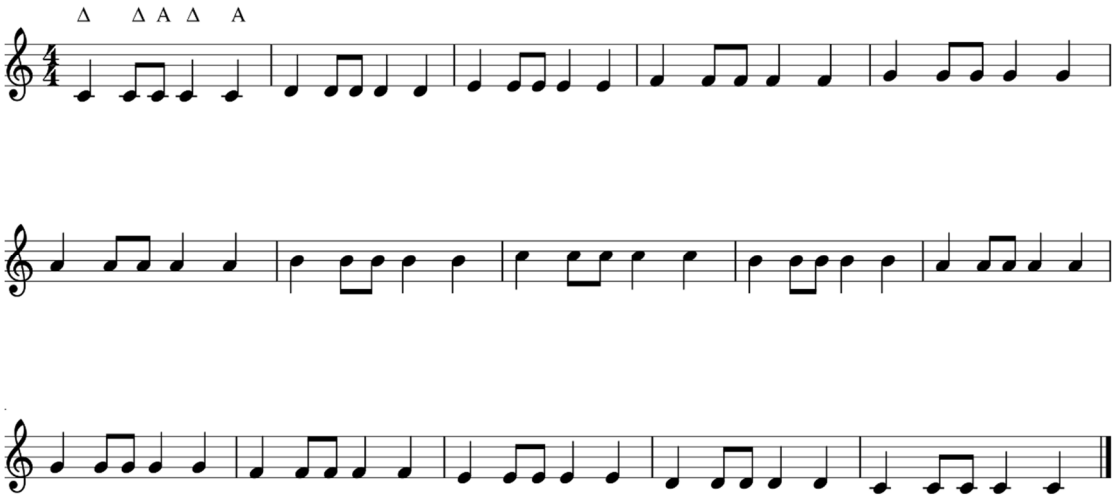
Ένα ζήτημα που προκύπτει είναι η διαχείριση δυο φθόγγων (δυο όγδοα) που χρειάζεται να παιχτούν σε ένα χρόνο και οι ανατροπές που προκύπτουν στον βασικό κανόνα «δεξί

στο ισχυρό – αριστερό στο ασθενές». Θεωρώντας από τα δυο όγδοα το πρώτο ως ισχυρό, κι ας βρίσκεται σε ασθενές μέρος του μέτρου, προκύπτουν νέοι τύποι δαχτυλισμών που συνυπάρχουν με τον βασικό κανόνα («δεξί στο ισχυρό – αριστερό στο ασθενές»).

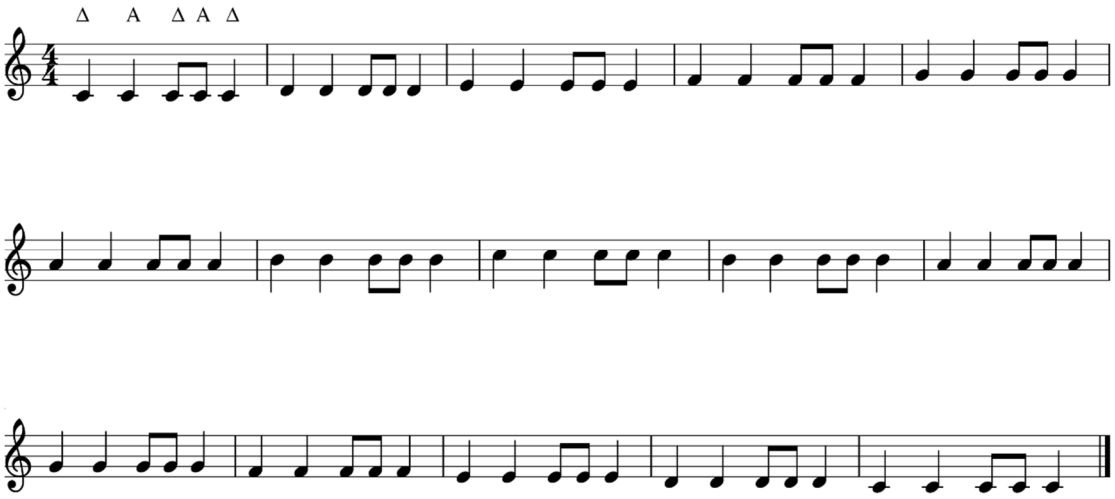
Άσκηση 1



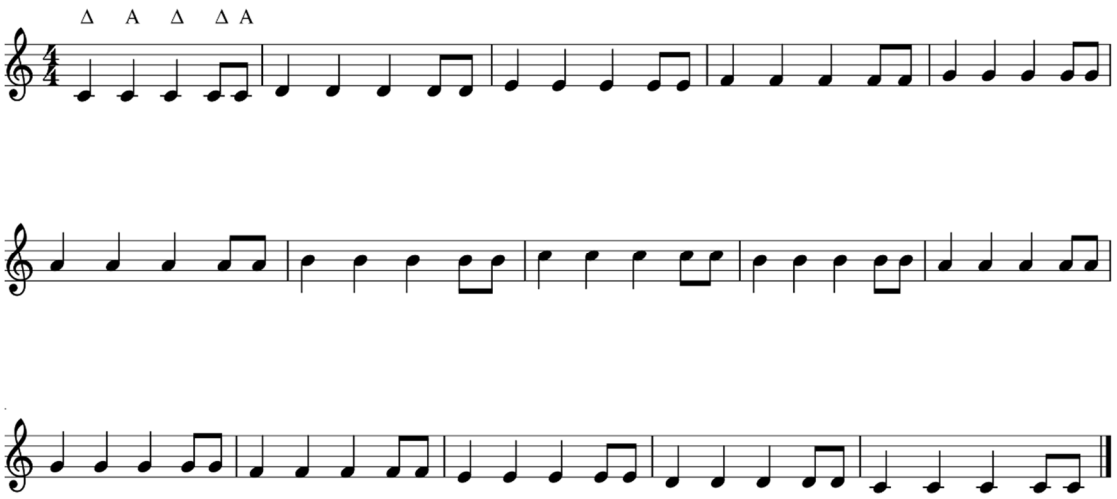
Άσκηση 2



Άσκηση 3



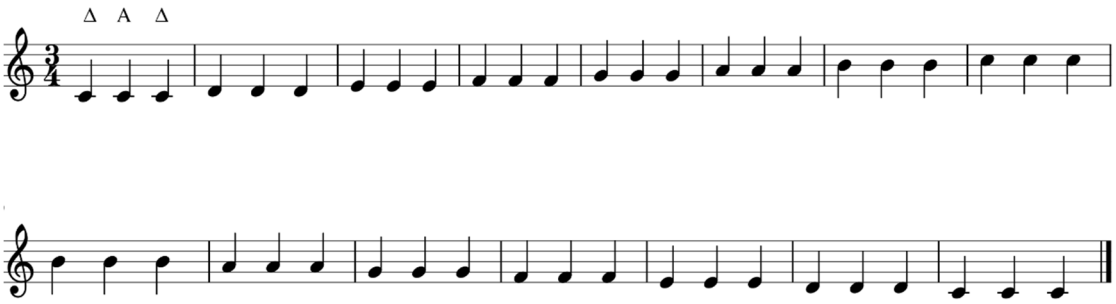
Άσκηση 4



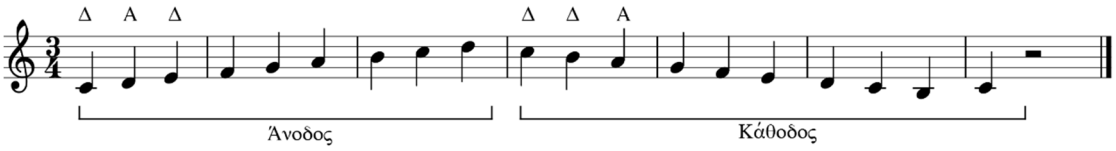
Ακολουθούν ενδεικτικές ασκήσεις διαχείρισης τριών φθόγγων:

Ένα ακόμη βασικό ζήτημα είναι η διαχείριση τριών νοτών όσον αφορά τον δακτυλισμό, καθώς ο μονός αριθμός των φθόγγων (όπως είδαμε και στις ρυθμικές ασκήσεις) δεν βοηθά στην ολοκλήρωση της εναλλαγής του δεξιού με το αριστερό χέρι. Έτσι προκύπτει ο τύπος «δεξί – αριστερό – δεξί» για τις συνεχόμενες νότες που ακολουθούν ανοδική μελωδική πορεία και «δεξί – δεξί – αριστερό» για τις συνεχόμενες νότες που ακολουθούν καθοδική μελωδική πορεία, αν και στα ¾ τα δυνατά και τα αδύνατα μέρη του μέτρου χωρίζονται σε «ισχυρό – ασθενές – ασθενές» (Χριστοφίλου, 1985: 48) περιμένοντας κανείς λογικά να χρησιμοποιείται ο αντίστοιχος τύπος δακτυλισμού «δεξί – αριστερό – αριστερό», όμως δεν ακολουθείται ο συγκεκριμένος δακτυλισμός γιατί το αριστερό δεν χρησιμοποιείται ποτέ δυο συνεχόμενες φορές.

Άσκηση 1



Άσκηση 2



Ακολουθούν ενδεικτικές ασκήσεις αναγνώρισης φθόγγων από τα μαντάλια:

Τα μαντάλια ομαδοποιούνται σε μικρές και μεγάλες ομάδες, οι οποίες διακρίνονται οπτικά από τον αριθμό και την διάταξη των μανταλιών που περιλαμβάνουν. Η ομαδοποίηση αυτή μας βοηθάει κυρίως στην αναγνώριση των φθόγγων, που θα διευκολύνει τον ενδιαφερόμενο στην διαδικασία της εκτέλεσης, αλλά και στην διαδικασία του κουρδίσματος των διαφορετικών τρόπων - κλιμάκων. Η κάθε μία ομάδα περιλαμβάνει τους ίδιους φθόγγους σε όλη την έκταση του οργάνου.

Πιο συγκεκριμένα, η μεγάλη ομάδα μανταλιών αποτελείται από 12 μαντάλια, 6 μαντάλια επάνω – 6 μαντάλια κάτω, και σε ένα διατονικά κουρδισμένο όργανο συναντάται στους φθόγγους Ντο και Σολ σε όλη την έκταση του οργάνου:

Εικόνα 1: *μεγάλη ομάδα μανταλιών*
Πηγή: Προσωπικό αρχείο

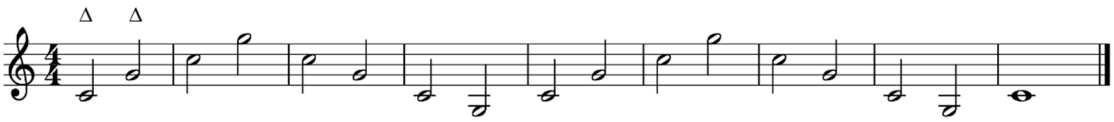
Η μικρή ομάδα αποτελείται από 6 μαντάλια επάνω και 2 έως 4 μαντάλια κάτω, με ένα διακριτό χαρακτηριστικό κενό στην μέση που τα διαχωρίζει και σε ένα διατονικά κουρδισμένο όργανο συναντάται στους φθόγγους Ρε, Μι, Λα και Σι σε όλη την έκταση του οργάνου:

Εικόνα 2: *μικρή ομάδα μανταλιών*
Πηγή: Προσωπικό αρχείο

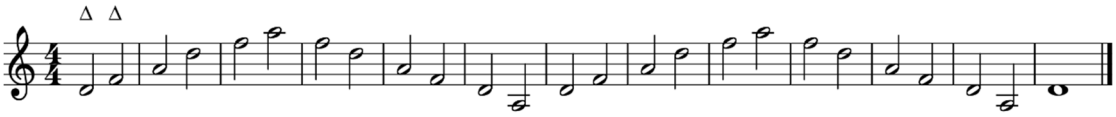
Ο φθόγγος Φα σε ένα διατονικά κουρδισμένο όργανο ξεχωρίζει, αφού μόνο σε αυτόν το φθόγγο τα μαντάλια είναι κατεβασμένα σε όλη την έκταση του οργάνου:

Εικόνα 3: *μαντάλια κατεβασμένα στον φθόγγο Φα*
Πηγή: Προσωπικό αρχείο

Άσκηση 1



Άσκηση 2



4.2 Δεύτερος κύκλος μαθημάτων: Εισαγωγή στα ποικίλματα

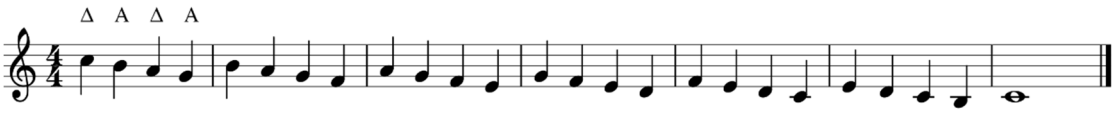
4.2.1 Βασικές ασκήσεις με ποικίλματα

Μια οποιαδήποτε μελωδία της παραδοσιακής και λαϊκής μουσικής την αντιλαμβανόμαστε ως ένα ενιαίο σύνολο, αλλά οι εκπαιδευτικές ανάγκες εμπνευσμένες από το δυτικό μοντέλο διδασκαλίας, υποδεικνύουν τον τεχνικό διαχωρισμό της μελωδίας σε κύριες και ποικιλματικές νότες. Τα ποικίλματα αποτελούν την πρώτη ύλη των καλλωπιστικών στοιχείων και συστηματοποιώντας το υλικό τους υπό μορφή ασκήσεων, ο ενδιαφερόμενος μπορεί να κατανοήσει την λειτουργία τους και τελικά την διαδικασία ένταξής τους μέσα στις μουσικές φράσεις, που είναι και το ζητούμενο. Ο ορισμός του ποικίλματος στην ευρωπαϊκή μουσική σύμφωνα με τον Αμάραντο Αμαραντίδη:

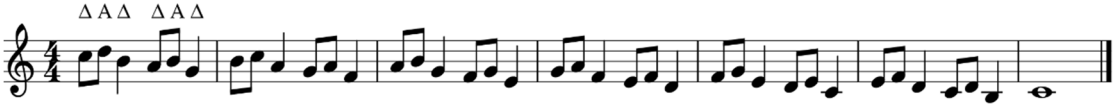
«*Όταν μετά το άκουσμα ενός κύριου φθόγγου της αρμονίας ακολουθήσει ο αμέσως ψηλότερος ή χαμηλότερος γειτονικός φθόγγος, για να ξαναγυρίσει στον αρχικό φθόγγο, τότε ο ενδιάμεσος αυτός φθόγγος λέγεται ποίκιλμα του πραγματικού φθόγγου. Οι ποικιλματικές νότες, κατ' αντιστοιχία με τις διαβατικές, περνούν στα αδύνατα ή στα σχετικά αδύνατα μέρη του μέτρου*» (Αμαραντίδης, 1983: 83).

Η πρώτη άσκηση αποτελεί την βάση των φθόγγων πάνω στις οποίες προσθέτουμε ποικιλματικές νότες ως «στολίδια».

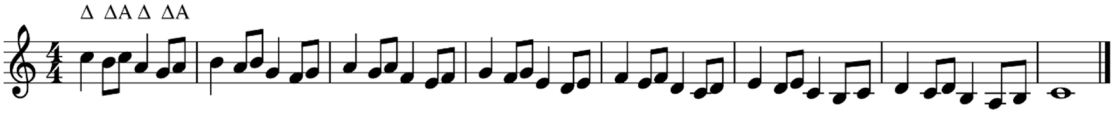
Άσκηση 1



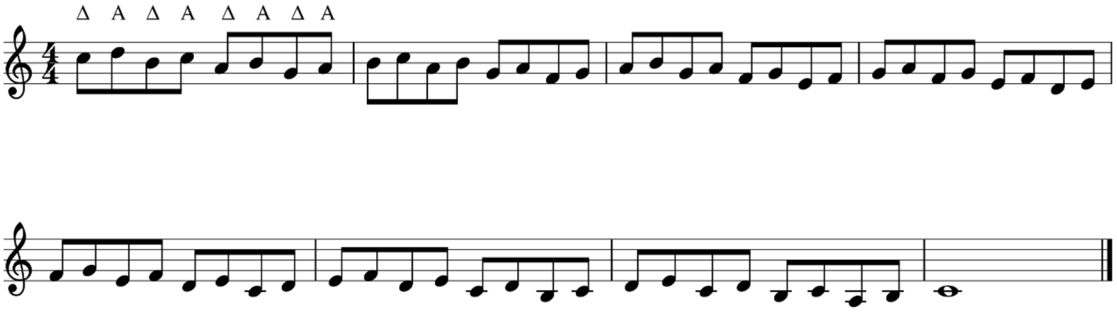
Άσκηση 2



Άσκηση 3



Άσκηση 4



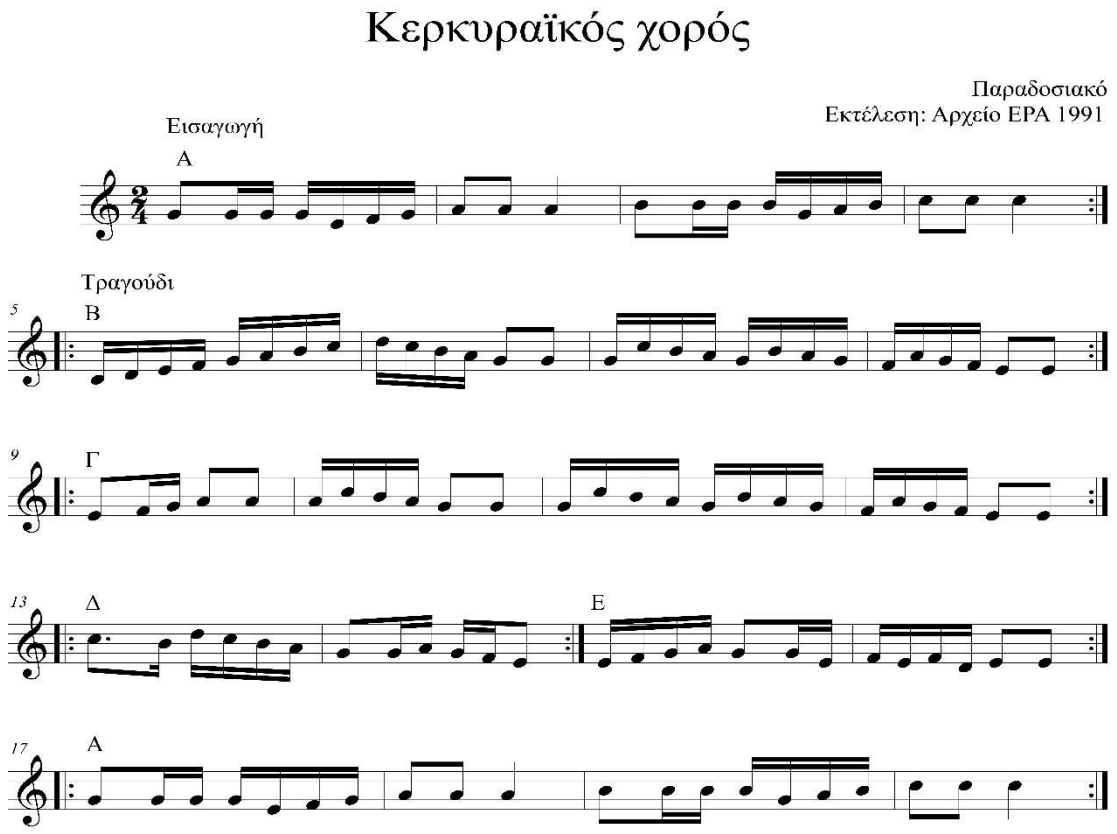
4.2.2 Οργανικός σκοπός «Κερκυραϊκός»

Ο δημοτικός χορός «Κερκυραϊκός σκοπός» ή «Ρούγα» ήταν χορός που χόρευαν σε γάμους και πανηγύρια (Κάντας, 2002: 18). Δεν εμφανίζει χαρακτηριστικά της τροπικής μουσικής[17] και επιλέχθηκε για την διδασκαλία της φυσικής κλίμακας Ντο μείζονα. Κρίθηκε ακόμη κατάλληλο για την πρώτη επαφή του διδασκόμενου με το όργανο, λόγω της απουσίας αλλαγών στα μαντάλια κατά την διάρκεια της εκτέλεσης του κομματιού, καθώς κρίνεται σκόπιμο το ζήτημα αυτό να αντιμετωπίσει ο μαθητής σε επόμενο κύκλο μαθημάτων[18].

Στην παρτιτούρα αναγράφονται τα θέματα του κομματιού (Α – Β – Γ – Δ – Ε) καθώς και το μέρος της οργανικής *εισαγωγής* και του *τραγουδιού* (χωρίς την προσθήκη των στίχων). Η καταγραφή βασίστηκε στην εκτέλεση του «Κερκυραϊκού σκοπού (Ρούγα)» από την ηχογράφηση του αρχείου της ΕΡΑ το 1991.

[17] Βλέπε κεφάλαιο 4.3.3 σελ 49.

[18] Βλέπε κεφάλαιο 4.4.3 σελ 58.

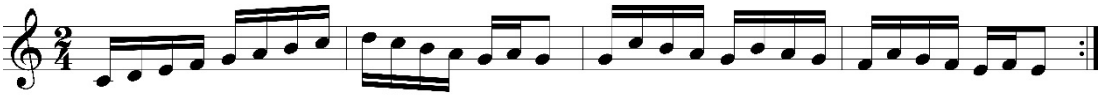


4.2.3 Εμπλουτισμός μουσικών φράσεων με ποικίλματα

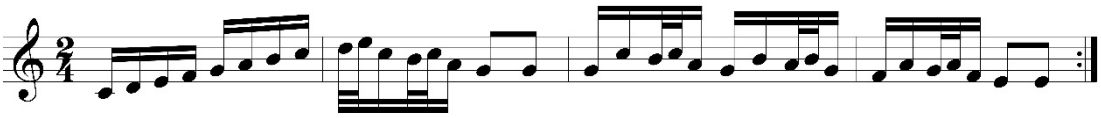
Ακολουθούν ενδεικτικά παραδείγματα εμπλουτισμού μουσικών φράσεων επάνω στα θέματα του «Κερκυραϊκού σκοπού (Ρούγα)». Τα θέματα που επιλέχθηκαν να «καλλωπιστούν» είναι αυτά που κρίθηκαν ότι επιδέχονται χρονικά τον εμπλουτισμό, καθώς τα στοιχεία που προσθέτονται σε μια μελωδική φράση δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να λειτουργούν εις βάρος της βασικής μελωδίας.

Ο ενδεικτικός τρόπος «στολισμού» που ακολουθεί, αποτελεί περισσότερο διδακτικό παράδειγμα για την κατανόηση της διαδικασίας του στολισμού των μουσικών φράσεων, χωρίς να αρμόζει απαραίτητα στην αισθητική της Κερκυραϊκής μουσικής.

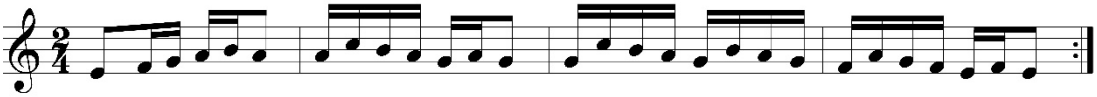
Θέμα Α – Εμπλουτισμός 1



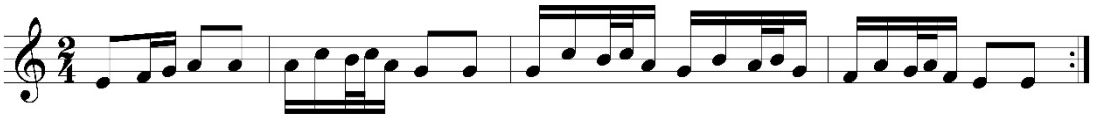
Θέμα Α – Εμπλουτισμός 2



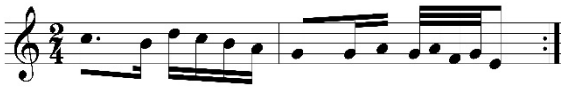
Θέμα Β – Εμπλουτισμός 1



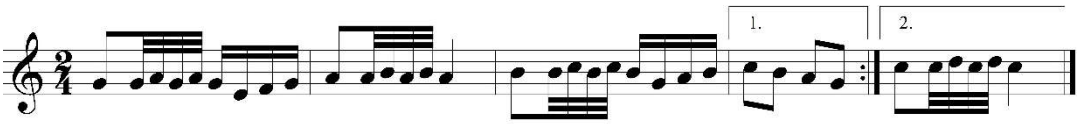
Θέμα Β – Εμπλουτισμός 2



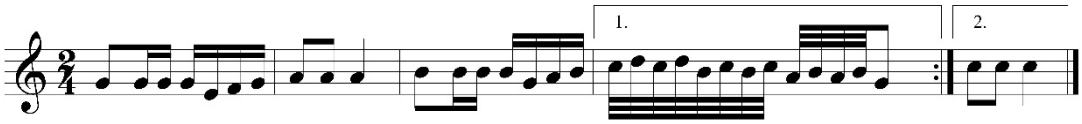
Θέμα Γ – Εμπλουτισμός 1



Θέμα Ε – Εμπλουτισμός 1



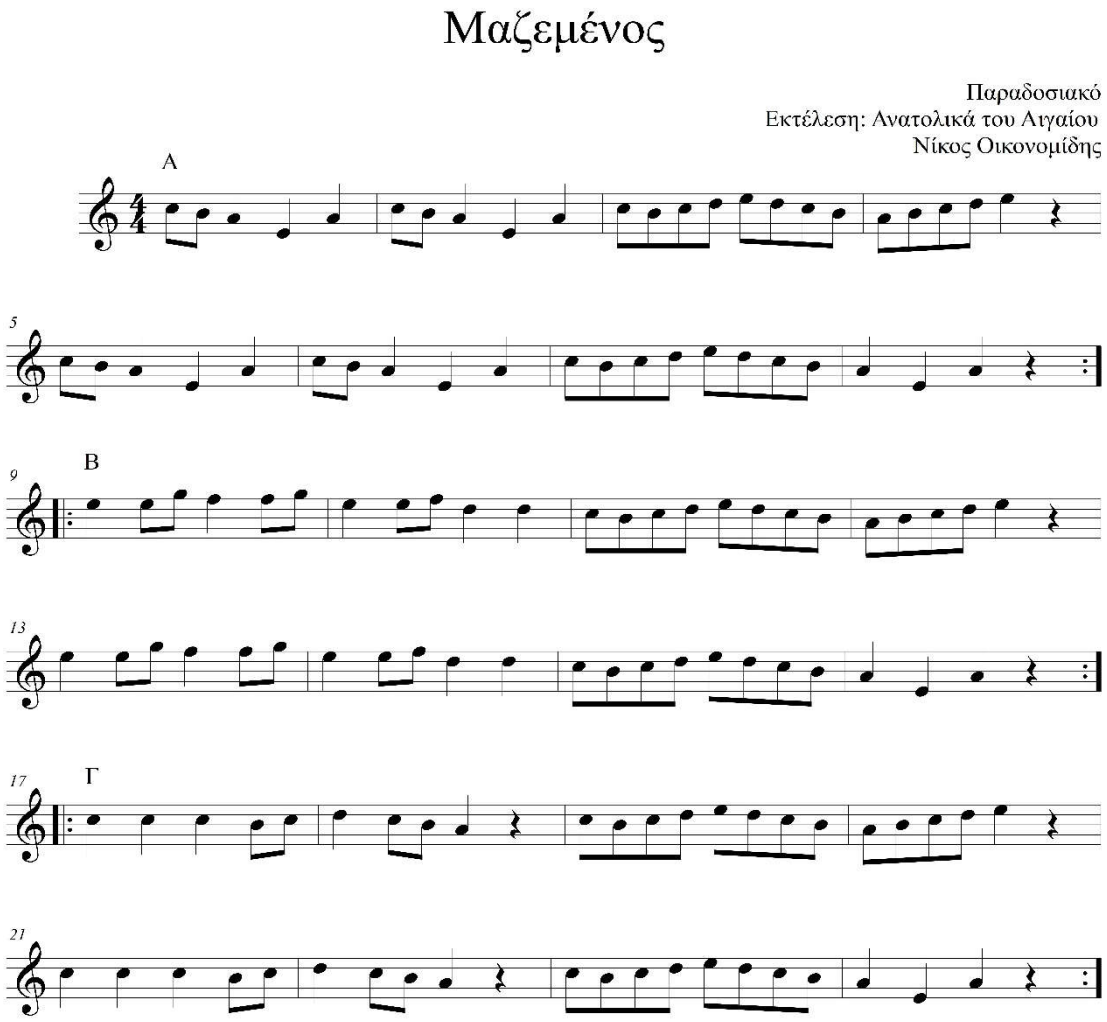
Θέμα Ε – Εμπλουτισμός 2



4.2.4 Οργανικός σκοπός «Μαζεμένος»

Ο «*Μαζεμένος*» είναι παραδοσιακός οργανικός σκοπός της Μυτιλήνης και πιθανά ο τίτλος αναφέρεται στις ναυτικές δραστηριότητες των κατοίκων του νησιού και συγκεκριμένα στο ψάρεμα με τράτα (Γιαννίκος, 2014). Δεν εμφανίζει χαρακτηριστικά της τροπικής μουσικής και επιλέχθηκε για την διδασκαλία της φυσικής κλίμακας Λα ελάσσονα. Κρίθηκε ακόμη κατάλληλο για την πρώτη επαφή του διδασκόμενου με το όργανο, λόγω της απουσίας αλλαγών στα μαντάλια κατά την διάρκεια της εκτέλεσης του κομματιού, καθώς κρίνεται σκόπιμο το ζήτημα αυτό να αντιμετωπίσει ο μαθητής σε επόμενο κύκλο μαθημάτων.

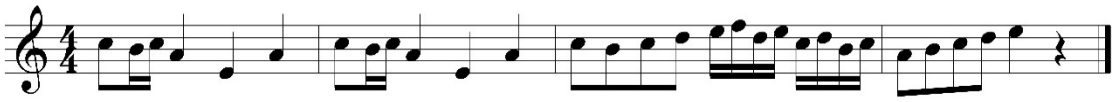
Στην παρτιτούρα αναγράφονται τα θέματα του κομματιού (Α – Β – Γ), ενώ η καταγραφή βασίστηκε στην εκτέλεση του δίσκου «Ανατολικά του Αιγαίου» του Νίκου Οικονομίδη.



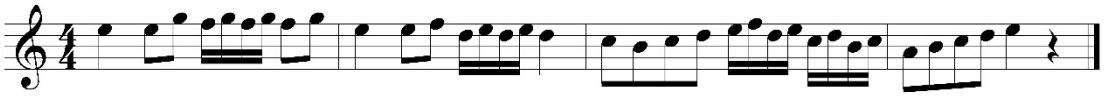
4.2.5 Εμπλουτισμός μουσικών φράσεων με ποικίλματα

Ακολουθούν ενδεικτικά παραδείγματα εμπλουτισμού μουσικών φράσεων επάνω στα θέματα του οργανικού σκοπού «Μαζεμένος». Τα θέματα που επιλέχθηκαν να «καλλωπιστούν» είναι αυτά που κρίθηκαν ότι επιδέχονται χρονικά τον εμπλουτισμό, καθώς τα στοιχεία που προσθέτονται σε μια μελωδική φράση δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να λειτουργούν εις βάρος της βασικής μελωδίας.

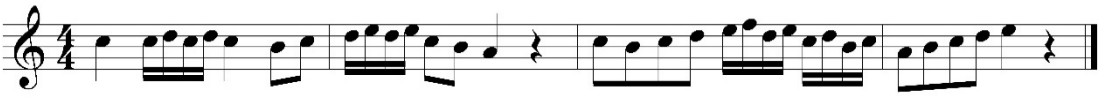
Θέμα Α – Εμπλουτισμός 1



Θέμα Β – Εμπλουτισμός 1



Θέμα Γ – Εμπλουτισμός 1



4.3 Τρίτος κύκλος μαθημάτων: Εισαγωγή στο Τροπικό σύστημα

Ο τρίτος κύκλος μαθημάτων στοχεύει στην παρουσίαση των βασικών χαρακτηριστικών της τροπικής θεωρίας της Ανατολικής μουσικής, χωρίς να περιέχει καινούργια πρόταση διδασκαλίας, αλλά αποτελεί έναν καινούργιο τρόπο ομαδοποίησης της υπάρχουσας θεωρίας διατυπωμένη για αρχάριους μαθητευόμενους, για να κατανοήσουν το ζήτημα της τροπικότητας. Βασίστηκε στα συγγράμματα μουσικών και μουσικολόγων που έχουν ασχοληθεί με την καταγραφή της θεωρίας της Ανατολικής Μεσογείου στο πεντάγραμμο αλλά και με το ζήτημα της αποκωδικοποίησης της ελληνικής λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής με το θεωρητικό σύστημα των μακαμ. Πιο συγκεκριμένα, το παρόν κεφάλαιο στηρίχτηκε στα βασικά εγχειρίδια του Μάριου Μαυροειδή (1999), Μουράτ Άϋντεμιρ (2012), Νίκου Ανδρίκου (2018), Μάρκου Σκούλιου (2010), Ευγένιου Βούλγαρη – Βασίλη Βανταράκη (2006), Δημήτρη Πυργιώτη (2003) και Γεράσιμου Παπαδόπουλου (2018).

Τροπικό μουσικό σύστημα είναι ο τρόπος ανάπτυξης μονοφωνικών μελωδιών στα πλαίσια συγκεκριμένων τρόπων (μακάμ), χρησιμοποιείται από όλες τις μουσικές

παραδόσεις της Ανατολικής Μεσογείου και οι ρίζες του συναντώνται στο αρχαιοελληνικό θεωρητικό σύστημα των τρόπων, αφού «*ανάγεται σε μεγάλο βαθμό στην μουσική σκέψη των Ελλήνων θεωρητικών*» (Μαυροειδής, 1999: 31-33).

Στο τροπικό μουσικό σύστημα η κλίμακα διαιρείται σε υπομονάδες (4χορδα και 5χορδα, διαζευγμένα ή συνημμένα) με συγκεκριμένη λειτουργικότητα στον βαθμό που «*η έννοια της κλίμακας αλλάζει υπόσταση»* (Σκούλιος, 2006: 118), ενώ συναντούμε διαστήματα μικρότερα και μεγαλύτερα του ευρωπαϊκού τόνου (τριημιτόνιο 18, μείζων τόνος 12, ελάσσων τόνος 10, ελάχιστος τόνος 8) (Μαυροειδής, 1999: 29).

Όσον αφορά την καταγραφή της θεωρίας της Ανατολικής Μεσογείου, θα παρουσιαστεί στο ευρωπαϊκό πεντάγραμμο με την χρήση των ιδιαίτερων υφέσεων και διέσεων, όπως θεσπίστηκε από τον Rauf Yekta Bey το 1920, θεωρώντας ως βάση γένεσης των τρόπων τον φθόγγο Σολ[19].

Ακολουθεί η παρουσίαση της *σκληρής και μαλακής διατονικής κλίμακας* και του *χρωματικού γένους*, επάνω στο πεντάγραμμο με την προσθήκη της παρούσας πρότασης μεθόδου της αρίθμησης των διαστημάτων της βυζαντινής θεωρίας, για την εύκολη αναγωγή με την αρίθμηση της ευρωπαϊκής μουσικής, για όσους έχουν ήδη διδαχθεί την ευρωπαϊκή θεωρία.

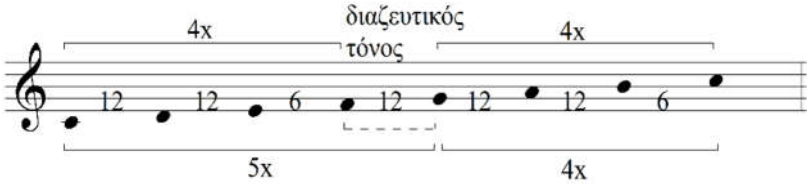
Ενδείκνυται στο τέλος κάθε κεφαλαίου ο πρακτικός σχηματισμός των κλιμάκων με την απόδοση των αντίστοιχων διαστημάτων επάνω στο κανονάκι, με την βοήθεια και την υπόδειξη του διδάσκοντα προς τον ενδιαφερόμενο, για την άμεση κατανόηση της θεωρίας με το πέρασμά της στο πρακτικό επίπεδο.

4.3.1 Σκληρό & μαλακό διατονικό γένος

[19] Άποψη που θεσπίστηκε νωρίτερα από τον Χρύσανθο των εκ Μαδύτων (Μαυροειδής, 2009: 50).

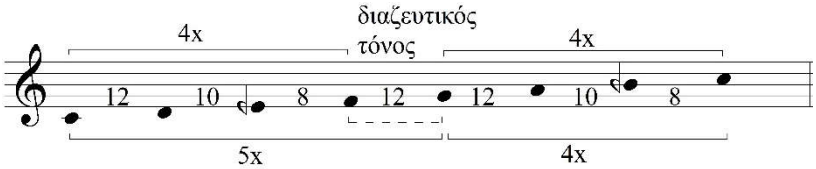
Στην θεωρητική διαπραγμάτευση των μουσικών συστημάτων του ευρύτερου χώρου της Ανατολικής Μεσογείου γίνεται λόγος για δυο κλίμακες. Η μία από τις δύο είναι η Πυθαγόρεια σκληρή διατονική κλίμακα, που έχει ασκήσει την μεγαλύτερη επιρροή από την αρχαιότητα μέχρι τις μέρες μας και κατασκευάζεται με την χρήση των συμφώνων διαστημάτων της 8ης και της 5ης στο μήκος μιας χορδής συγκεκριμένου μήκους (Μαυροειδής, 1999: 24).

Σκληρή διατονική κλίμακα



Η δεύτερη, η μαλακή διατονική κλίμακα κατασκευάζεται με την χρήση των 4 πρώτων αρμονικών και όπως μαρτυρούν οι θεωρητικές διαπραγματεύσεις των αρχαίων συγγραφέων, η μουσική αυτή πρακτική υπεδείκνυε ουσιαστικά «*μια πιο σταδιακή μετάβαση από βαθμίδα σε βαθμίδα*». Η κλίμακα αυτή «*παίζεται με μια ποικιλία διαφορετικών εκδοχών όσον αφορά τα διαστήματα, ανάλογα με την εποχή και τις τοπικές ιδιαιτερότητες*» (Βούλγαρης – Βανταράκης, 2006: 16) και αποτελεί τη βάση της μεγάλης πλειοψηφίας των τροπικών σχημάτων της μουσικής πρακτικής όλων των λαών της Ανατολικής Μεσογείου και της Μέσης Ανατολής (Μαυροειδής, 1999: 29-31) .

Μαλακή διατονική κλίμακα



Στην μαλακή διατονική κλίμακα γίνεται χρήση τριών ειδών τόνων :

- μείζονας τόνο (12 μόρια)
- ελάσσονας τόνο (10 μόρια)
- ελάχιστος τόνο (8 μόρια)

Για την αλλοίωση των διαστημάτων γίνεται χρήση των παρακάτω υφέσεων και διέσεων (Μαυροειδής, 1999: 45):

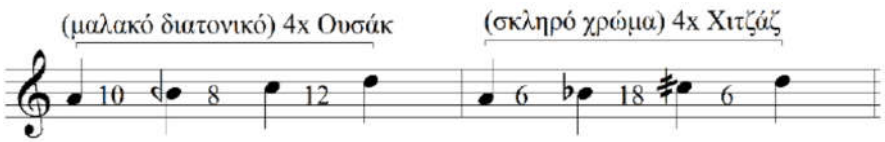
ΥΦΕΣΗ	ΔΙΕΣΗ	ΜΟΡΙΑ
𝅗𝅥	♯	2
♭	♯	4
♭	♯	6

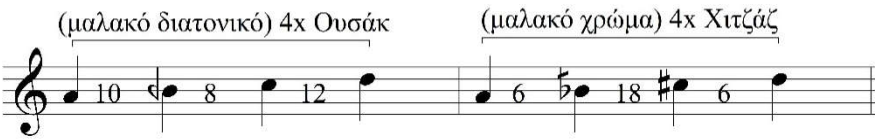
4.3.2 Χρωματικό γένος

Υπάρχουν τρόποι που χρησιμοποιούν διαστήματα μεγαλύτερα του τόνου και αυτό το διάστημα ονομάζεται *χρωματικό* «*και κατά συνέπεια οι τρόποι που χρησιμοποιούν παρόμοια διαστήματα ονομάζονται χρωματικοί*» (Μαυροειδής, 2009: 32). Τα μαλακά διατονικά *σύγχορδα*[20] μπορούν να υποστούν *χρωματισμό* και αυτό σημαίνει ότι στο μέσο τους (σπάνια στην αρχή και ποτέ στο τέλος) έχουμε την εισαγωγή ενός διαστήματος μεγαλύτερο του τόνου. Το διάστημα αυτό λέγεται *τριημιτόνιο* (τρία ημιτόνια) και αποτελείται από 18 μόρια όταν ο χρωματισμός που δημιουργείται είναι σκληρός ή 14 μόρια όταν ο χρωματισμός είναι μαλακός (ό.π.: 33-34).

[20] Όρος που συναντάται και αναλύεται στο κεφάλαιο 4.3.3 σελ 49.

Στα παραδείγματα που ακολουθούν έχουμε ένα μαλακό σύγχορδο που με τις κατάλληλες ιδιαίτερες υφέσεις και διέσεις μετατρέπεται σε σκληρό και μαλακό χρωματικό σύγχορδο[21].





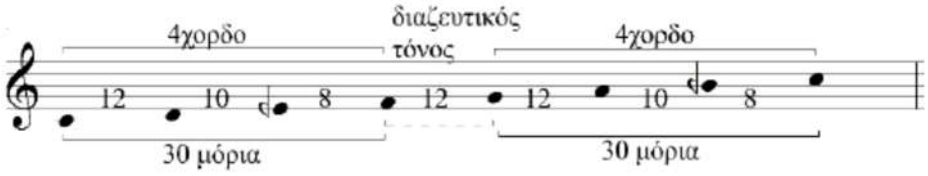
4.3.3 Βασικά χαρακτηριστικά των μακάμ

Η βάση της λογικής του ανατολικού συστήματος ξεφεύγει από το δυτικό μοντέλο αντίληψης της *κλιμακικής* οκτάβας με σταθερά διαστήματα. Ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά αυτού του συστήματος είναι η κυριαρχία των δομικών *υπομονάδων*, τετραχόρδων και πενταχόρδων, που αποτελούν τα μακάμ και διαφοροποιούν την έννοια της κλίμακας, δίνοντας την διάσταση ενός πλαισίου μέσα στο οποίο κινούνται μια σειρά από τρόποι (Σκούλιος, 2006: 118).

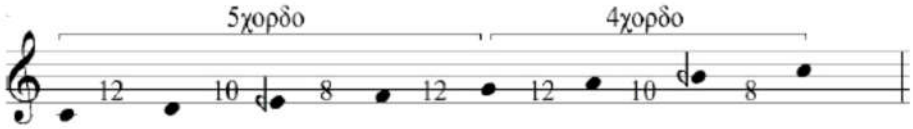
Ακολουθεί η *μαλακή κλίμακα* με διακριτές τις δυο εκδοχές της (σύγχορδα διαζευγμένα – σύγχορδα συνημμένα) όσον αφορά την διάταξη των συγχόρδων στο εσωτερικό της, για να κατανοήσει ο ενδιαφερόμενος την λειτουργία των υπομονάδων μέσα σε μια κλίμακα.

Σύγχορδα διαζευγμένα

[21] Όσον αφορά τα δυο χρωματικά γένη, σκληρό και μαλακό, η βυζαντινή θεωρία προβλέπει την χρήση και των δύο γενών, η αραβική μουσική θεωρία προβλέπει επίσης και τα δύο γένη «*αν και στην πράξη ως τυπικό χρωματικό τετράχορδο χρησιμοποιείται το μαλακό*» (Μαυροειδής, 2009: 34), ενώ «*η τουρκική θεωρία της μουσικής δεν προσδιορίζει το χρωματικό τετράχορδο με ενιαίο τρόπο. Οι ορισμοί ποικίλουν πολύ και διαφοροποιούνται έντονα από θεωρητικό σε θεωρητικό*» (ό.π.: 34).



Σύγχορδα συνημμένα



Βασικά στοιχεία ενός συγχόρδου είναι τα άκρα του, κυρίως η βάση του, που είναι η 1η και η βαρύτερη βαθμίδα και η κορυφή του. Μέσα στα πλαίσια του συγχόρδου αναπτύσσονται μελωδικές φράσεις, οι οποίες κινούνται ψηλότερα ή χαμηλότερα από τα όρια του συγχόρδου, όμως πάντοτε καταλήγουν στην βάση.

Κωδικοποιώντας τις μελωδικές κινησιολογίες αποτυπώνονται τρεις μελωδικές συμπεριφορές, στις οποίες παρουσιάζονται τα βασικά χαρακτηριστικά των μακάμ (Παπαδόπουλος, 2018: μάθημα 2ο):

1. *Περιστροφή γύρω από μια νότα*, η οποία πραγματοποιείται συνήθως γύρω από την βάση και την κορυφή του συγχόρδου. Η βάση και η κορυφή ενός συγχόρδου αποτελούν κέντρα βάρους, είναι δηλαδή σταθεροί φθόγγοι που δεν υπόκεινται σε μελωδικές έλξεις και κυριαρχούν χρονικά στην μελωδία. Αυτές οι νότες ονομάζονται *δεσπόζοντες φθόγγοι*.

2. *Ανοδική μελωδική κίνηση*. Μέσα στο σύγχορδο υπάρχουν οι σταθερές βαθμίδες (βάση και κορυφή) και βαθμίδες που είναι ευμετάβλητες. Στην περίπτωση της ανοδικής μελωδικής κίνησης, οι σταθερές νότες

«τραβούν» τις ευμετάβλητες προς τα επάνω και το φαινόμενο αυτό ονομάζεται *μελωδική έλξη*.

Πρόκειται για ένα περίπλοκο προφορικό φαινόμενο που δεν έχει ακόμα αναλυθεί θεωρητικά από κάποια μελέτη, ώστε να έχουμε στην διάθεσή μας με ακρίβεια τους αριθμούς και τους λόγους των διαστημάτων που προκύπτουν (Σκούλιος, 2006: 129).

3. *Καθοδική μελωδική κίνηση*. Σε αυτή την περίπτωση μελωδικής συμπεριφοράς, οι σταθερές νότες «τραβούν» τις ευμετάβλητες προς τα κάτω.

Οι καταλήξεις κάθε μουσικής φράσης διακρίνονται σε (Βούλγαρης – Βανταράκης, 2006: 20):

1. *ατελείς:* είναι οι καταλήξεις δευτερευουσών φράσεων στις ισχυρές βαθμίδες (δεσπόζοντες φθόγγοι),

2. *εντελείς:* είναι οι καταλήξεις των επί μέρους μουσικών φράσεων στην βάση,

3. *τελικές:* είναι οι καταλήξεις ολόκληρης της μουσικής φράσης στην βάση.

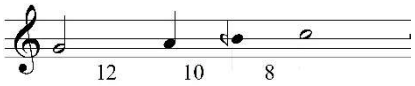
Ο προσαγωγέας βρίσκεται μια βαθμίδα χαμηλότερα από την βάση και χρησιμοποιείται περισσότερο για να τονιστεί η βάση του τετραχόρδου ή του πενταχόρδου στο οποίο αναφέρεται, χωρίς να αποτελεί βαθμίδα του (Βούλγαρης – Βανταράκης, 2006).

4.3.4 Παρουσίαση συγχόρδων Ραστ & Σεγκιά μαλακού διατόνου

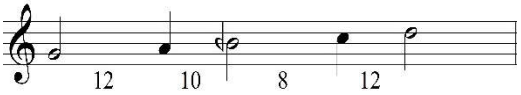
Η παρουσίαση των συγχόρδων του Ραστ και του Σεγκιά επάνω στο πεντάγραμμο βασίστηκε στις πραγματείες του Μουράτ Αϋντεμιρ «Το Τουρκικο Μακαμ», Karl L. Signell «Modal Practice in Turkish Art Makam» και Risto Pekka Pennanen «Lost in Scales: Balkan Folk music research and the Ottoman Legacy».

Ραστ:

4x Ραστ



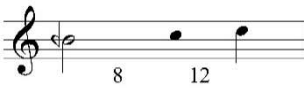
5x Ραστ



Η 3η και η 5η βαθμίδα αποτελούν κέντρα βάρους, δηλαδή είναι δεσπόζοντες φθόγγοι που έλκουν τους γύρω φθόγγους από αυτούς, αλλοιώνοντας το τονικό τους ύψος, όπως επίσης δεσπόζουν χρονικά σε μια μελωδία, αφού αποτελούν ενδιάμεσους σταθμούς κατά την διάρκεια της μελωδικής ανάπτυξης (Ανδρίκος, 2018: 60).

Σεγκιά:

3x Σεγκιά



Το 3x Σεγκιά παρουσιάζει συχνή αναφορά στην βάση του Ραστ, αλλά ως βάση ενεργή πλέον η βάση του 3x Σεγκιά έλκει τον προσαγωγέα του αλλάζοντας το τονικό της ύψος τόσο σε ανοδική κίνηση όσο και σε καθοδική κίνηση προς την βάση του Ραστ (Ανδρίκος, 2018: 62).

Σύμφωνα με τον ερευνητή μουσικολόγο Νίκο Ανδρίκο το Σεγκιά στην λαϊκή μουσική γίνεται αντιληπτό ως μείζονας δρόμος, που θεμελιώνεται μια τρίτη ψηλότερα από την τονική του Ραστ. Αυτή η άμεση συνάρτηση του Ραστ με το Σεγκιά έχει ως συνέπεια η αρμονική διαχείριση του Σεγκιά να πραγματοποιείται κατά τα πρότυπα του Ραστ (Ανδρίκος, 2009: 23).

Σύμφωνα με τον μουσικό Δημήτρη Μυστακίδη το 3x Σεγκιά εναρμονίζεται με την συγχορδία G5, που αντιστοιχεί στο αρμονικό τονικό κέντρο της βάσης του Ραστ (Μυστακίδης, 2013: 118).

4.4 Τέταρτος κύκλος μαθημάτων: Μακάμ Ραστ και η χρήση του στην αστική λαϊκή μουσική

4.4.1 Η χρήση του μακάμ στην αποκωδικοποίηση της ελληνικής λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής

Η χρήση του μακαμ στην ανάλυση και κωδικοποίηση των μελωδικών συμπεριφορών της λαϊκής μουσικής είναι ένα σύγχρονο φαινόμενο σε εξέλιξη προκαλώντας πλήθος συζητήσεων και αντιμαχιών, μερικές από τις οποίες θα αποτυπωθούν στο παρόν κεφάλαιο, όπως επίσης θα αποτυπωθούν τα βασικά χαρακτηριστικά του λόγιου συστήματος και της λαϊκής φόρμας, όπως έχουν καταγραφεί από τους σύγχρονους μουσικούς και μουσικολόγους, με σκοπό την καλύτερη κατανόηση της χρήσης του μακάμ στην συγκεκριμένη μουσική.

Για την θεωρητική προσέγγιση της αστικής λαϊκής μουσικής χρησιμοποιούνται δυο κυρίως συστήματα μουσικής καταγραφής επάνω στο πεντάγραμμο:

1. Το μοντέλο των «λαϊκών δρόμων»,

2. το λόγιο θεωρητικό σύστημα των μακάμ.

Το μοντέλο των λαϊκών δρόμων σύμφωνα με τον μουσικό Ευγένιο Βούλγαρη περιλαμβάνει έναν αριθμό ίσα συγκερασμένων κλιμάκων που χρησιμοποιούνται στην λαϊκή μουσική, αλλά δεν καλύπτει εξ ολοκλήρου τις τροπικές συμπεριφορές που παρατηρούνται. Ακόμη, τα ίσα συγκερασμένα διαστήματα που χρησιμοποιεί δεν ενδείκνυνται για την αποκωδικοποίηση επάνω στο πεντάγραμμο των διαστημάτων που χρησιμοποιεί η συγκεκριμένη μουσική και ειδικότερα οι φωνητικές ερμηνείες (Βούλγαρης – Βανταράκης, 2006: 11).

Ο μουσικολόγος Νίκος Ανδρίκος επισημαίνει σε σχέση με το σύστημα των λαϊκών δρόμων τις ανεπάρκειες που προκύπτουν σε επίπεδο μεθοδολογικό και επιστημονικής εγκυρότητας κυρίως λόγω του «*κλιμακοκεντρισμού*» που περιορίζει

δομικά και επιτελεστικά την συγκεκριμένη μουσική. Αυτό που εναλλακτικά προτείνει ο μουσικολόγος είναι η προσθήκη ευέλικτων δομικών υπομονάδων ως μεθοδολογικό πρότυπο αναφοράς, που «*οδηγεί σε μια περισσότερο αντικειμενική – λειτουργική αντίληψη του όλου φαινομένου*» (Ανδρίκος, 2018: 11), όπως επίσης προτείνει τον «*πολυδιάστατα μεθοδολογικό εμπλουτισμό του συστήματος των λαϊκών δρόμων*» που πρέπει να χαρακτηρίζεται από «*ευελιξία*» (Ανδρίκος, 2009: 102) .

Σχετικά με την «*κλιμακοκεντρική»* θεωρητική απόδοση και με την τετραχορδική ανάλυση, αναφέρει ο μουσικολόγος Μάρκος Σκούλιος ότι η τετραχορδική ανάλυση των τρόπων «*δεν αποκλείει την αντίληψη της όλης δομής ως μια κλίμακα*», ενώ για το θεωρητικό σύστημα των μακάμ με τετραχορδική ανάλυση ως σημείο θεωρητικής αναφοράς, αναφέρει ότι προκύπτουν ζητήματα καθώς μεγάλος αριθμός μακάμ, όταν επεκτείνεται στην ψηλή και στην χαμηλή περιοχή, κάτω από την βάση του μακάμ και πάνω από την οκτάβα, χρησιμοποιούν διαφορετικά τετράχορδα από αυτά που αποτελούν το βασικό μακάμ (Σκούλιος, 2010: 118).

Το ανατολικό τροπικό σύστημα των μακάμ ωστόσο φαίνεται ότι προκρίνεται για την αποτελεσματικότητά του στην προσέγγιση της ποικιλότητας και της πολυμορφίας του συγκεκριμένου προφορικού μουσικού ιδιώματος, όμως αποδεικνύεται κι αυτό με την σειρά του από τους σύγχρονους μουσικολόγους ένα μη ολοκληρωμένο σύστημα μουσικής σημειογραφίας στην περιγραφή του «*όλου*» της ελληνικής μουσικής παράδοσης (Σινόπουλος, 2010: 113).

Ακολουθούν τα σημεία που αποκλίνει η προφορική λαϊκή μουσική από το λόγιο θεωρητικό σύστημα, όπως έχουν επισημανθεί από τους μουσικούς και ερευνητές Σωκράτη Σινόπουλο και Μάρκο Σκούλιο στο «*Μουσική (και) Θεωρία*» (2010), με σκοπό να γίνει κατανοητή η δανεική χρήση του συστήματος των μακαμ στην αποκωδικοποίηση των μελωδιών της ελληνικής λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής:

1. Στην λαϊκή και παραδοσιακή μουσική παρατηρείται ποικιλία στον αριθμό των χρησιμοποιούμενων βαθμίδων και συναρμολογήσεις περίπλοκων

μικρότερων υπομονάδων, μέσα στις οποίες ολοκληρώνονται πολλές φορές οι μελωδίες,

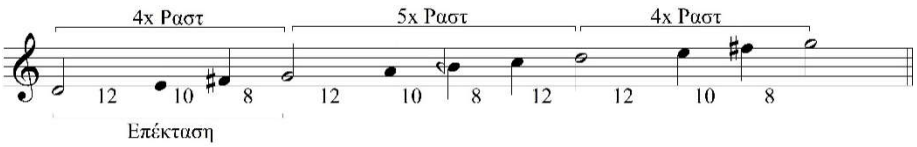
2. δεν υπάρχουν προκαθορισμένα σενάρια ανάπτυξης της μελωδίας, όπως στην κλασική οθωμανική και τουρκική μουσική (seyir)[22],

3. στην λαϊκή μουσική υπάρχει ελευθερία στην έκφραση που καθορίζεται κυρίως από το ποιητικό κείμενο. Υπάρχει άμεση συνάρτηση της μελωδικής ανάπτυξης με την δομή του λόγου και το στοιχείο αυτό βοηθάει στην κατανόηση της λειτουργίας των στίξεων του μουσικού κειμένου (τρόποι ιεράρχησης των βαθμίδων, καταλήξεις ατελείς, εντελείς και τελικές), που είναι αντίστοιχη με τα σημεία στίξης του ποιητικού κειμένου, όπως το κόμμα, η άνω τελεία και η τελεία.

4.4.2 Μακάμ Ραστ

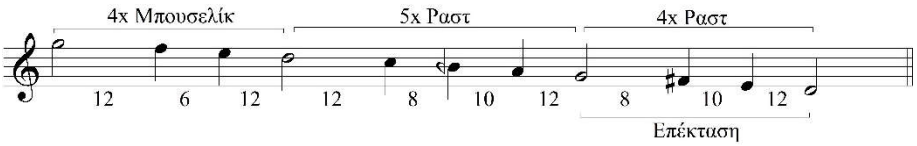
Η παρουσίαση του μακάμ βασίστηκε στην παρουσίασή του από τον Μουράτ Αϋντεμιρ στο σύγγραμμα «*Το Τουρκικό Μακάμ*», λόγω της επιλογής του στην τονική θεμελίωσης του μακάμ στο Σολ. Ακολουθεί η παρουσίαση της ανοδικής και καθοδικής πορείας του μακάμ με την προσθήκη των διαστημάτων της Βυζαντινής μουσικής, ενώ στην συνέχεια παρατίθεται μια επιλεκτική σύνθεση των θεωρητικών θέσεων των βασικών χαρακτηριστικών του μακάμ, όπως αποτυπώνονται στα συγγράμματα του Μαυροειδή (1999), του Βούλγαρη – Βανταράκη (2006) και του Αϋντεμιρ (2012):

Άνοδος



[22] Όρος που χρησιμοποιείται στην τουρκική θεωρία για να περιγράψει τα προκαθορισμένα σενάρια μελωδικής ανάπτυξης.

Κάθοδος



Τα βασικά χαρακτηριστικά:

1. Ανήκει στο μαλακό διάτονο,

2. αποτελείται από πεντάχορδο ραστ και τετράχορδο ραστ, σε κατιούσα μελωδική πορεία όμως το τετράχορδο ραστ αντικαθίσταται από τετράχορδο Μπουσελίκ,

3. εμφανίζεται στις καταληκτικές κινήσεις η συμπεριφορά Σεγκιά και η ανάπτυξη μελωδίας με τονικό κέντρο την βάση του τριχόρδου Σεγκιά με την χαρακτηριστική έλξη του προσαγωγέα προς την βάση,

4. σε περιστροφή της μελωδικής κίνησης γύρω από την 5^{η} βαθμίδα έλκεται η 4^{η} βαθμίδα.

4.4.3 «Καναρίνι μου γλυκό»

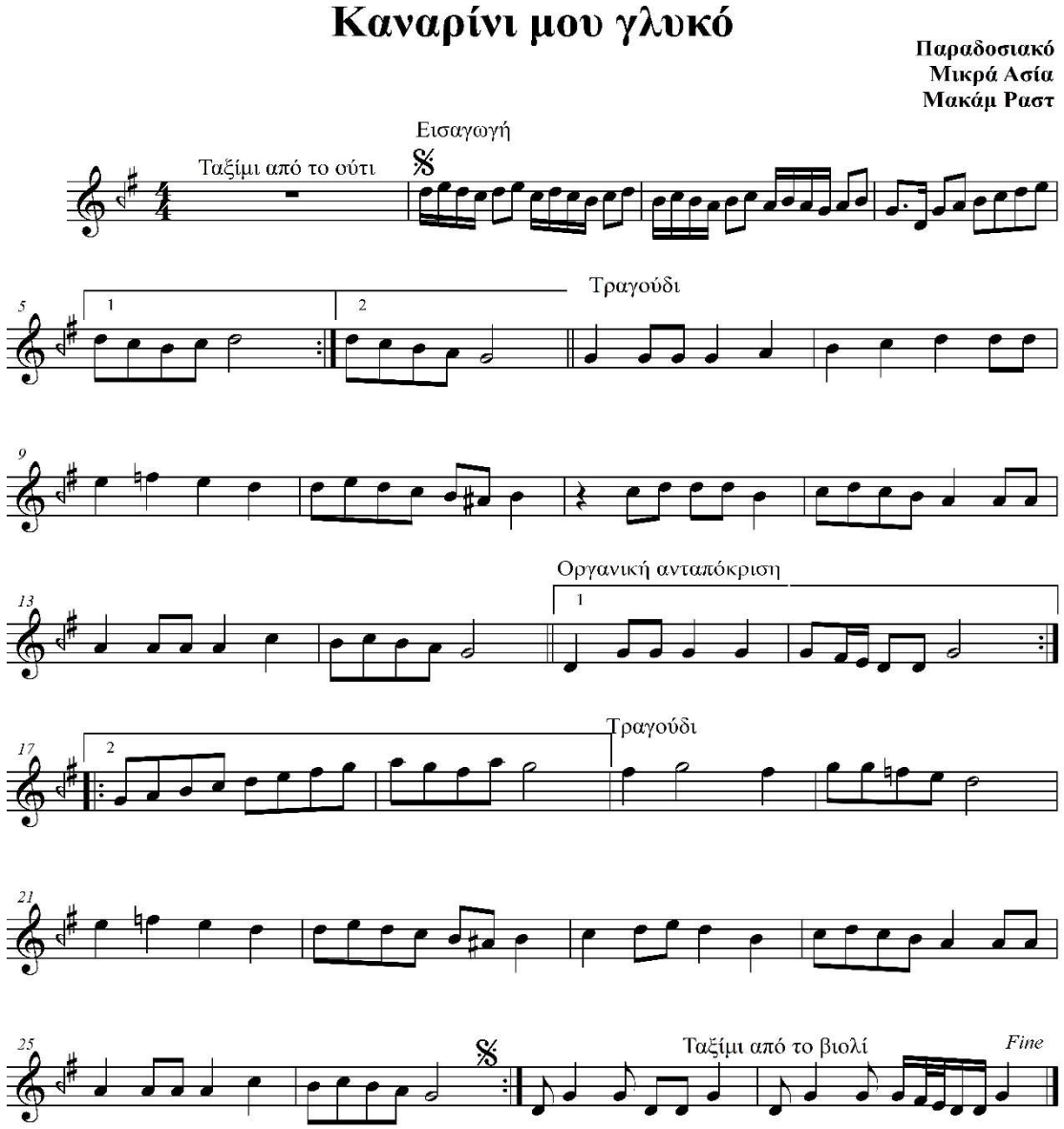
Η καταγραφή του κομματιού βασίστηκε στην εκτέλεση του Δημήτρη Σέμση. Η ορχήστρα αποτελείται από βιολί (Δημήτρης Σέμσης), ούτι (Αγάπιος Τομπούλης), κανονάκι (Λάμπρος Σαββαϊδης)[23], φωνή και ζήλιες (Ρόζα Εσκενάζυ).

Το τραγούδι χρησιμοποιεί χαρακτηριστικές κινήσεις του μακάμ Ραστ και καταγράφηκε σύμφωνα με τις υποδείξεις του μαλακού διατόνου, με τις ιδιαίτερες

[23] Φαίνεται ότι ήταν ο πιο ενεργός δεξιοτέχνης στην δισκογραφία των 78 στροφών (Τσαρδάκας, 2008).

υφεσοδιέσεις του τουρκικού θεωρητικού συστήματος επάνω στο πεντάγραμμο, λόγω κυρίως των μαλακών διαστημάτων που εκτελούν το κανονάκι και το ούτι.

Στην παρτιτούρα καταγράφονται τα μέρη της εισαγωγής και του τραγουδιού (χωρίς την προσθήκη των στίχων), εστιάζοντας στον ρόλο του κανονιού μέσα στην ορχήστρα. Τα μέτρα των δυο ταξιμιών από το ούτι και το βιολί στην αρχή και στο τέλος της παρτιτούρας, δεν αντιπροσωπεύουν το πραγματικό νούμερο της διάρκειάς τους.

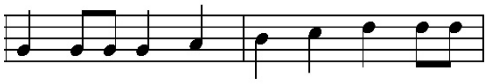


Αν και το παραπάνω τραγούδι του αστικού λαϊκού ρεπερτορίου αποτελεί ενδεικτικό παράδειγμα καταγραφής με εστίαση στο κανονάκι[24] στα πλαίσια της συγκεκριμένης εργασίας, ωστόσο διαπιστώνεται ότι είναι σολιστικό όργανο, αφού εκτελεί κυρίως την μελωδική γραμμή, ενώ περιορίζεται στην μεσαία περιοχή του οργάνου (2η οκτάβα) για να αποφύγει την σύμπτωσή του με το βιολί στην ψηλή περιοχή και το ούτι στην χαμηλή.

Ακόμα, παρατηρείται ο ρυθμικός ρόλος του οργάνου με μοτίβα που ο δεξιοτέχνης χρησιμοποιεί για να εμπλουτίσει τις μελωδικές γραμμές με την προσθήκη είτε φθογγόσημων ίδιου τονικού ύψους (παράδειγμα 1) είτε με μοτίβα από φθογγόσημα που αποτελούν τις δυο πιο βασικές βαθμίδες του τρόπου, 1η και 5η βαθμίδα (Σολ και Ρε) (παράδειγμα 2 και 3, τα πρώτα μέτρα), είτε με την προσθήκη γειτονικών φθόγγων δημιουργώντας μια συνέχεια στον ήχο μέχρι την πτώση στον επιθυμητό φθόγγο που υποδεικνύει η μελωδική γραμμή του κομματιού (παράδειγμα 2 και 3, τα δεύτερα μέτρα):

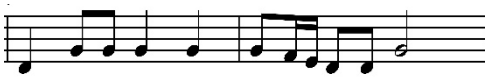
Παράδειγμα 1

Μέτρο 7 – 8



Παράδειγμα 2

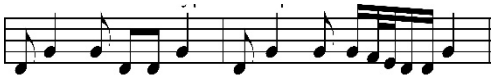
Μέτρο 15 - 16



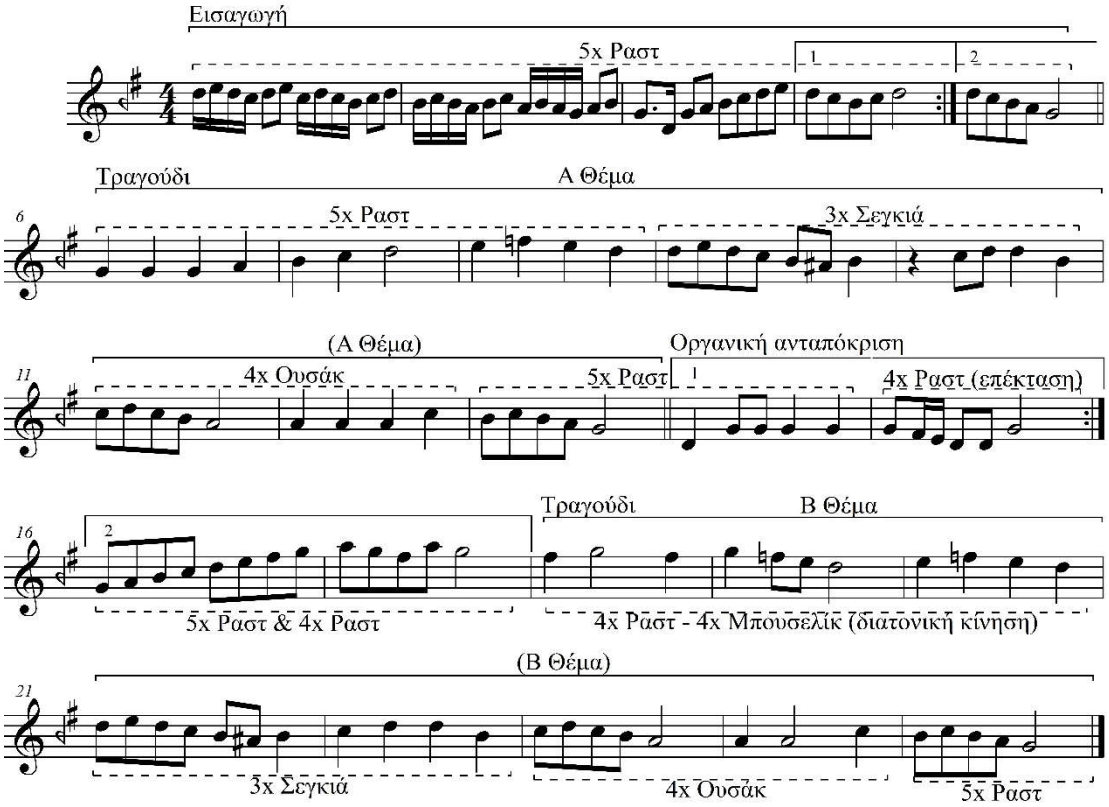
[24] Για περισσότερες πληροφορίες σε σχέση με την καταγραφή του ρόλου του κανονιού μέσα στην ορχήστρα στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο βλ. Μαντικός, Η., (2015). Πτυχιακή εργασία: Το κανονάκι στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών. Η περίπτωση του Λάμπρου Σαββαϊδη. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής (αδημοσίευτο) και Τσαρδάκας, Α., (2008). Το κανονάκι στις 78 στροφές, Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής & Fagotto Books, Αθήνα.

Παράδειγμα 3

Μέτρο 27 - 28



Ακολουθεί παρτιτούρα στην οποία παρουσιάζονται η τροπική ανάλυση και η δομή του κομματιού, με την παρουσίαση των υπομονάδων (σύγχορδα) και των μελωδικών θεμάτων, ενώ έπεται ανάλυση της δομής και της μελωδικής ανάπτυξης, με σκοπό να κατανοήσουν οι ενδιαφερόμενοι την λειτουργία της λαϊκής μουσικής (ποια είναι τα μέρη του τραγουδιού, πως χρησιμοποιούνται οι μελωδικές γραμμές) και την λειτουργία της αποκωδικοποίησης της συγκεκριμένης μουσικής με την βοήθεια της τροπικής θεωρίας.



Ανάλυση δομής:

Η σύνθεση ξεκινάει με ταξίμι από το ούτι, δίχως την συνοδεία άλλου οργάνου. Το τραγούδι αποτελείται από μια εισαγωγή τεσσάρων μέτρων που επαναλαμβάνεται με το 4^{ο} μέτρο παραλλαγμένο και μπορούμε να χωρίσουμε την μελωδική γραμμή του κομματιού στο θέμα Α (μέτρα 1 – 5), που αποτελεί την εισαγωγή, και στο θέμα Β (6 – 13), όπου επαναλαμβάνεται, ύστερα από μια οργανική ανταπόκριση δυο μέτρων που επαναλαμβάνεται με διαφορετική μελωδική φράση (14 – 17), παραλλαγμένο ως προς τα πρώτα δυο μέτρα του(18 – 25). Ακολουθεί μια επανάληψη της δομής του κομματιού και έπεται ταξίμι από το βιολί και στην συνέχεια το κομμάτι κλείνει.

Πορεία μελωδικής ανάπτυξης:

Το κομμάτι χρησιμοποιεί χαρακτηριστικές κινήσεις του μακαμ Ραστ. Οι υπομονάδες που χρησιμοποιούνται κατά την μελωδική κίνηση αναλύονται παρακάτω στα επί μέρους θέματα μέσα στην εισαγωγή και στο τραγούδι.

Εισαγωγή

Η εισαγωγή μπορεί να χωριστεί σε δυο φράσεις, η πρώτη φράση έχει για τονικό κέντρο την 5^{η} βαθμίδα (Ρε) και η δεύτερη φράση τονικό κέντρο έχει την βάση (Σολ). Η πρώτη φράση ξεκινά από την 5^{η} βαθμίδα κάνοντας χρήση του βασικού 5χόρδου Ραστ με καθοδική κίνηση προς την βάση, ενώ η δεύτερη φράση κινείται ανοδικά προς την 5^{η} βαθμίδα του 5χόρδου Ραστ και στην επανάληψη καταλήγει στην βάση (Σολ).

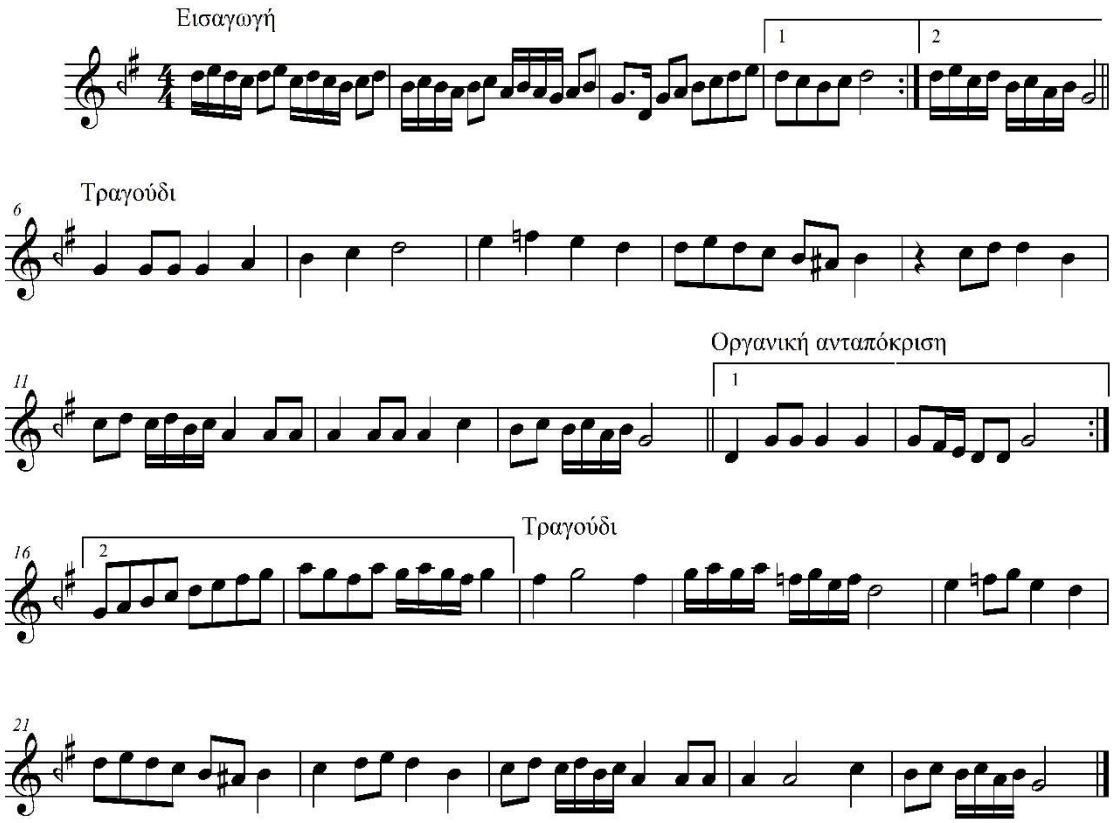
Τραγούδι

Η φωνή μαζί με τα όργανα αποδίδουν το μελωδικό θέμα Α με τονικό κέντρο την βάση ως εκκίνηση προς την 5^{η} βαθμίδα κάνοντας χρήση του 5χόρδου Ραστ (μέτρα 6 – 8).

Ακολουθεί η χρήση του 3χορδου Σεγκιά (μέτρα 9 – 10), αφού το τονικό κέντρο μεταφέρεται στην 3η βαθμίδα, ενώ στην συνέχεια το τονικό κέντρο μεταφέρεται στην 2η βαθμίδα (Λα) χρησιμοποιώντας το 4χορδο Ουσάκ (μέτρα 11 – 12). Έπεται πτώση στην βάση του Ραστ (Σολ) (μέτρο 13) και ακολουθεί η οργανική ανταπόκριση, όπου το πρώτο μέτρο περιλαμβάνει ρυθμικό μοτίβο παιγμένο από όλα τα όργανα (μέτρο14) και σύντομη επέκταση της μελωδικής φράσης κάτω από την βάση με επιστροφή στο Σολ (μέτρο 15). Στην συνέχεια η φωνή και τα όργανα αποδίδουν το μελωδικό θέμα Β με τονικό κέντρο την οκτάβα (Σολ) με κάθοδο προς την 5η βαθμίδα χρησιμοποιώντας την διατονική κίνηση (μέτρα 18 – 20), ενώ στην συνέχεια χρησιμοποιεί όλες τις βαθμίδες σε καθοδική κίνηση προς την βάση, δείχνοντας το 3χορδο Σεγκιά με τονικό κέντρο το μαλακό Μι (μέτρα 21 – 22), στην συνέχεια το 4χορδο Ουσάκ (μέτρα 23 – 24) με τονικό κέντρο το Λα και κλείνει με πτώση στην βάση του μακάμ, στο Σολ (μέτρο 25).

4.4.4 Εμπλουτισμός μουσικών φράσεων

Ακολουθεί ενδεικτικό παράδειγμα εμπλουτισμού των μουσικών φράσεων του τραγουδιού «Καναρίνι μου γλυκό». Τα μέτρα των μελωδικών θεμάτων που επιλέχθηκαν να «καλλωπιστούν» είναι αυτά που κρίθηκαν ότι επιδέχονται χρονικά τον εμπλουτισμό, καθώς τα στοιχεία που προσθέτονται σε μια μελωδική φράση δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να λειτουργούν εις βάρος της βασικής μελωδίας.



5. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στο εισαγωγικό σημείωμα του Παραδέλλη Θ. (επιμέλεια) στο «*Προφορικότητα & Εγγραμματοσύνη*» του Walter J. Ong αναφέρεται μεταξύ άλλων ότι ο προφορικός πολιτισμός έχει κάποια χαρακτηριστικά γνωρίσματα μεταξύ των οποίων η κινητικότητα, η μη στασιμότητα, η συμμετοχικότητα, η δύναμή της να λειτουργεί σύμφωνα με τις όποιες περιστάσεις και η άμεση συνάρτησή της με την βιωματική διαδικασία. Η καταγραφή του θα οδηγήσει αναπόφευκτα σε μια παγίωση, η οποία μπορεί να επιφέρει την διαστρέβλωσή του (Walter, 2005: 15).

Η παρούσα πρόταση μεθόδου για το κανονάκι επιχειρεί πράγματι ένα δύσκολο εγχείρημα, δηλαδή τον συνδυασμό της *προφορικότητας* με την *εγγραμματοσύνη* με σκοπό την καλύτερη επιμόρφωση των ενδιαφερομένων, ενώ ταυτόχρονα σέβεται τον

προφορικό χαρακτήρα της συγκεκριμένης μουσικής με πάντα καίριο το στοίχημα να αποφευχθεί η διαστρέβλωσή του.

Θεωρώντας ότι διανύουμε την εποχή της «*εκτεχνολόγησης*»[25] της μουσικής, με την εισαγωγή της διδασκαλίας της προφορικής λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής σε πανεπιστημιακά ιδρύματα από την δεκαετία του 2000, οφείλουμε να αποκωδικοποιήσουμε τα χαρακτηριστικά της λαϊκής μουσικής έκφρασης με σκοπό την εμβάθυνση στην γνώση, που με δυσκολία σήμερα προσπαθούν να προσεγγίσουν νέοι άνθρωποι που γεννήθηκαν και μεγάλωσαν στα μεγάλα αστικά κέντρα στον απόηχο της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής που κάποτε άκμασε.

Όσον αφορά την θεωρητική κάλυψη της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, η χρήση του μακάμ στην αποκωδικοποίηση της συγκεκριμένης μουσικής είναι ένα φαινόμενο σύγχρονο και σε εξέλιξη (Σινόπουλος, 2010: 113), αφού τα πανεπιστημιακά ιδρύματα που αφορούν την παραδοσιακή μουσική συμβάλλουν και προωθούν μέχρι σήμερα τους φοιτητές στην έρευνα όλων των ζητημάτων που προκύπτουν. Συνοψίζοντας, το μακάμ στην λαϊκή μουσική δεν ακολουθεί το μακάμ με τον τρόπο και την συνέπεια της λόγιας οθωμανικής μουσικής. Συνεπώς χρειάζεται προσοχή η χρήση του συγκεκριμένου θεωρητικού εργαλείου στην αποκωδικοποίηση του φαινομένου, αναζητώντας το μέτρο με έλεγχο της υπερβολής, όπως μας διδάσκει η ίδια η μουσική.

Το κανονάκι είναι ένα όργανο με πολλές δυνατότητες, αφού μπορεί να αποδώσει συγκερασμένα διαστήματα αλλά και ασυγκέραστα, όπως μπορεί ακόμα να υποστηρίξει την μονοφωνία και την πολυφωνία (αρμονία) όπως έχουμε δει τα τελευταία χρόνια. Η χρήση του σε πολλές ορχήστρες στις μέρες μας σε όλες τις χώρες της Ανατολικής Μεσογείου και όχι μόνο, μαρτυρεί την δυναμική του οργάνου και η ένταξή του στην εκπαίδευση δίνει πάντα αφορμές για περαιτέρω οργάνωση και συγκρότηση του υλικού που θα θέτει τις σωστές τεχνικές βάσεις για τους ενδιαφερόμενους.

[25] Όρος που χρησιμοποιείται στο σύγγραμμα του Walter J. Ong στο «*Προφορικότητα & Εγγραμματοσύνη*».

6.ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνικά:

Ανδρίκος, Ν., (2010). Το υβριδικό σύστημα των λαϊκών δρόμων», στο: Μουσική (και) Θεωρία, τετράδιο 5, εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα.

Ανδρίκος, Ν., (2009). Θεωρία της Λαϊκής Μουσικής ΙΙ «Συνοπτικό σχεδίασμα θεωρίας», σημειώσεις για το ΤΕΙ Ηπείρου Σχολή Μουσικής τεχνολογίας Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα.

Ανδρίκος, Ν., (2012). Η εκκλησιαστική μουσική της Σμύρνης (1800-1922), ΜΕΘΕΞΙΣ, Αθήνα.

Ανδρίκος, Ν., (2018). Οι Λαϊκοί Δρόμοι στο Μεσοπολεμικό Αστικό Τραγούδι, Σχεδίασμα Λαϊκής Τροπικής Θεωρίας, Τόπος, Αθήνα.

Αμαραντίδης, Α., (1983). Το τονικό μουσικό σύστημα: η αρμονία της μουσικής, εκδόσεις Νεφέλη, έκδοση Γ, Αθήνα.

Ανωγειανάκης, Φ., (1991). Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα. Εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα.

Αϋντεμιρ, Μ., (2012). Το Τουρκικό μακάμ. Εκδόσεις fagotto books, Αθήνα.

Βούλγαρης Ε., - Βανταράκης Β., (2006). Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου – Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα, 1922- 1940, Εκδόσεις τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής.

Διονυσίου, Ζ., (2002). Προσέγγιση στην διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, στο Μουσική Εκπαίδευση, Πρακτικά 3ου συνεδρίου Ε.Ε.Μ.Ε. 28-30 Ιουνίου, Τεύχος 2, Τόμος 3, Βόλος.

Δραγουμάνος, Π., (2002). Οδηγός Ελληνικής δισκογραφίας 1950-1997, Νέα Σύνορα - Λιβάνη, Αθήνα.

Ζαϊτίδου, Ε., (2006). Πτυχιακή εργασία: Το ζήτημα alaturka – alafranga στη σύγχρονη τουρκική μουσική: μια συγκριτική μελέτη της αισθητικής των προσωπικών δισκογραφικών παραγωγών (cd 's) δύο παικτών του kanun, Goksel Baktagir και Ahmet Meter. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα.

Θέμελης, Δ., (1996). Το κανονάκι. Προέλευση, Ιστορία. University studio press, Θεσσαλονίκη.

Κάντας, Δ., (2002). Οι χοροί της Κέρκυρας. Μύθοι και πραγματικότητα. Παράδοση και Τέχνη 064, Δ.Ο.Λ.Τ., Αθήνα.

Καπετανάκης – Βολιότης, Η., (2011). Η φωνή του κυρίου του – ιστορία της δισκογραφίας, Εκδ. Μετρονόμος, Αθήνα.

Κωνσταντίνου, Ν., Γ., (2001). Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής, Γ έκδοση, Αθήνα.

Παπαϊωάννου, Κ., Χρ., (2018). Μεταπτυχιακή εργασία: Η εξελικτική πορεία του κανονιού / kanun μέσα από μια ιστορική βιβλιογραφική προσέγγιση στο πλαίσιο των εθνών - κρατών Ελλάδας και Τουρκίας και οι πολιτικές της μουσικής υπό το πρίσμα του τουρκισμού στην περίπτωση της Τουρκίας. Τμήμα Μουσικών Σπουδών - Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Κοκκώνης, Γ., (2017). Λαϊκές μουσικές παραδόσεις – Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις: Alla-turca alla-franca και καφέ αμάν. Fagotto books, Αθήνα.

Μαντικός, Η., (2015). Πτυχιακή εργασία: Το κανονάκι στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών. Η περίπτωση του Λάμπρου Σαββαϊδη. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα.

Μαυροειδής, Μ. (1999). Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο, Fagotto - Θερμός, Αθήνα.

Μυστακίδης, Δ., (2013). Αστική Λαϊκή Μουσική 1, Λαϊκή Κιθάρα: Τροπικότητα & Εναρμόνιση. Εκδόσεις Πριγκηπέσσα. Θεσσαλονίκη.

Οικουμενικό Πατριαρχείο, Μ.Ε., (1833). Στοιχειώδεις Διδασκαλεία της Εκκλησιαστικής Μουσικής, εκπονηθείσα επί τη βάσει του ψαλτηρίου, Κωνσταντινούπολη.

Παναγιωτοπούλου, Δ.Γ., (2008). Θεωρία και Πράξις Της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής, έκδοσις Αδελφότης Θεολόγων «Ο Σωτήρ», Αθήνα.

Παπαδόπουλος, Γ., (2018). Εισαγωγή στους παραδοσιακούς δρόμους – μακάμ. ΚΕΜΦΑ, Αθήνα, (αδημοσίευτο).

Πυργιώτης, Δ., (2006). Η Αρμονία στην Πράξη, τόμος Β, εκδόσεις Fagottobooks, Αθήνα.

Πυργιώτης, Δ., (2003). Θησαυρός Μουσικών Κλιμάκων, εκδόσεις Fagotto – Ν. Θερμός, Αθήνα.

Σκούλιος, Μ., (2006). Προφορικές μουσικές παραδόσεις του Ελλαδικού χώρου: Ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης, στο: Πολυφωνία, τεύχος 8^{ο}, εκδόσεις Κουλτούρα, Αθήνα.

Σκούλιος, Μ., (2010). Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα, στο: Μουσική (και) Θεωρία, τετράδιο 5, εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα.

Σμυρνέλη Μ.-Κ., (2008). Σμύρνη, η λησμονημένη πόλη;: 1830-1930: Μνήμες ενός μεγάλου μεσογειακού λιμανιού. Εκδόσεις Μεταίχμιο.

Σίδερης, Ζ., (1939). Ομήρου Οδύσσεια, αρχαίο κείμενο - έμμετρος μετάφραση, εκδόσεις οίκος Ιωάννου & Π. Ζαχαροπούλου, Αθήνα.

Σινόπουλος, Σ., (2010). Η χρήση του μακάμ στην καταγραφή, ερμηνεία και διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, στο: Μουσική (και) Θεωρία, τετράδιο 5, εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα.

Τσαρδάκας, Α., (2008). Το κανονάκι στις 78 στροφές, Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής & Fagotto Books, Αθήνα.

Τσιαμούλης, Χ., – Ερευνίδης, Π., (1998). Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης (17ος-20ος αι). Δόμος, Αθήνα.

Χατζηπανταζής, Θ., (1986). Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί…, Στιγμή, Αθήνα.

Χριστοφίλλου, Δ. Ι., (1985). Θεωρία της Μουσικής: τάξη πρώτη, εκδόσεις «music lovers», Αθήνα.

Χρύσανθος, Αρχιεπίσκοπος Δυρραχίου, (1832). Θεωρητικόν μέγα της μουσικής, Τεργέστη.

Ξενόγλωσσα:

Feldman, W., (1996). Music of the Ottoman Court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire, Verlag fur Wissenschaft ind Bildung, Berlin.

Kallimopoulou, E., (2009). Paradosiaka: music, meaning and identity in modern Greece. England – Burlington: Ashgate Publishing Company.

O' Connell, M., (2005). In the Time of Alaturka: Identifying Difference in Musical Discourse, Ethnomusicology, Vol.49, No 2.

Somaksi, P., (2001). Kanun ogretimine giris. Istanbul: T. C. Halic University (The Goldenhorn Yniversity).

Loutzaki, I., (2008). «Dance as propaganda. The Metaxas Regime's Stadium Ceremonies, 1937 – 1940», in Anthony Shay (ed.). Balkan Dance. Essays on

Pennanen, R., P., Lost in Scales: Balkan Folk music Research and the Ottoman Legacy, Musicology, 8-2008.

Yekta, R., B., (1922). "La musique turque", in Encyclopedie de la musique et dictionnaire du Conservatoire, edited by Albert Lavignac, Premiere partie, Volume V, pp 2945-3064. Paris.

Walter, J., O., (2005). Προφορικότητα & Εγγραμματοσύνη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα.