



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών

Φιλοσοφική Σχολή

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Πτυχιακή Εργασία:

Το Ούτι: Ιστορικές και Εθνομουσικολογικές Διαστάσεις

Πέτρος Ν. Χρηστάκης

1569201200065

Επιβλέπων:

Αναστάσιος Χαψούλας, Καθηγητής

Τριμελής επιτροπή:

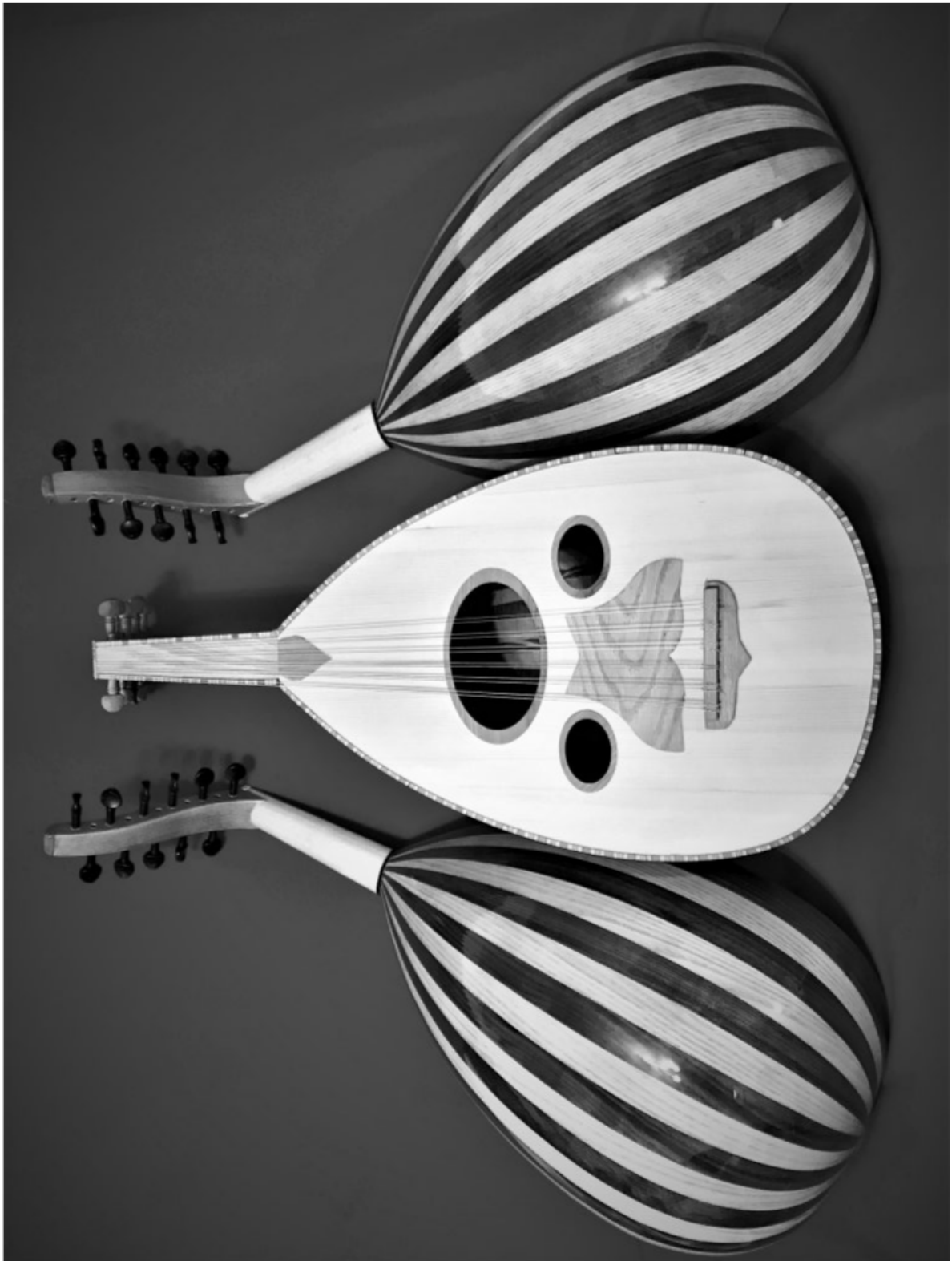
Αναστάσιος Χαψούλας, Καθηγητής

Μαρία Παπαπαύλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Παναγιώτης Πούλος, Λέκτορας

Αθήνα

Ιανουάριος 2020



πηγή: <https://oudfrankfurt.com/en/workshop/>

Πίνακας περιεχομένων

Εισαγωγή.....	4
1. Τα Λαουτοειδή στο Πέρασμα της Ιστορίας.....	6
2. Το Ούτι στις απαρχές της Αραβικής Κυριαρχίας.....	12
3. Το Αραβικό Ούτι.....	20
3.1. Τα Είδη του Ουτιού.....	20
3.2. Συμβολισμοί.....	25
3.3. Λίγα Λόγια για την Αραβική Μουσική.....	27
4. Το Ούτι στην Ελλάδα.....	30
5. Εκφραστικές Τεχνικές και Ανάπτυξη του Αυτοσχεδιασμού.....	36
5.1. Hazem Shaheen.....	38
5.2. Yurdal Tokcan.....	44
5.3. Αντώνης Απέργης.....	51
5.4. Άλλες Εκφραστικές Τεχνικές.....	60
Συμπεράσματα και Προβληματισμοί.....	63
Βιβλιογραφία.....	67
Παραπομπές στο Διαδίκτυο.....	69
Καταγραφές.....	70

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία συντάχθηκε στα πλαίσια του προπτυχιακού κύκλου σπουδών του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Αντικείμενο της εργασίας είναι το Ούτι: χορδόφωνο λαουτοειδές μουσικό όργανο που εμφανίστηκε με αυτή την ονομασία κατά την περίοδο του Ευρωπαϊκού Μεσαίωνα εντός των συνόρων της Αραβικής Κυριαρχίας και απαντάται μέχρι και σήμερα σε ολόκληρο τον Αραβικό Κόσμο, την Τουρκία, την Ελλάδα και σε ορισμένες περιοχές του Εύξεινου Πόντου και των Βαλκανίων.

Λέγεται πως το Ούτι (στα Αραβικά *al-'ud*) είναι γλωσσολογικά, μέσω του αναγραμματισμού, ο πρόγονος της λέξης “Λαούτο” που αναφέρεται σε μια ολόκληρη οικογένεια μουσικών οργάνων. Ορισμένοι ερευνητές υποστηρίζουν επίσης πως η αραβική λέξη *Ud*, που σημαίνει ξύλο, έδωσε την αγγλική λέξη “*wood*”. Είναι βέβαιο πως *al-'ud* σημαίνει “ξύλο” στην Αραβική γλώσσα, ωστόσο υπάρχει ασυμφωνία μεταξύ των ερευνητών τόσο για την προέλευση της αγγλικής λέξης, όσο και για την συγγένεια του *al-'ud* με την λέξη “*Lute*”, δηλαδή Λαούτο.

Στο βασίλειο της Μουσικής κάθε πολιτισμού, το θρόνο κατέχει σαφώς η φωνητική τέχνη. Έτσι συμβαίνει και στον Αραβικό Πολιτισμό. Ο πρίγκιπας ωστόσο της Αραβικής Μουσικής είναι το Ούτι. Με εκείνο άλλοτε ξεκινούν και άλλοτε ολοκληρώνονται οι μουσικές συνθέσεις. Εκείνο χρησιμοποιούν οι συνθέτες για να δημιουργήσουν και να διδάξουν ένα μουσικό έργο, όπως ακριβώς οι Ευρωπαίοι συνθέτες χρησιμοποιούν τα διάφορα πληκτροφόρα όργανα. Εκείνο συνοδεύει τους τραγουδιστές, όπως κάνει οι κιθάρα και οι διάφοροι συγγενείς της στα περισσότερα μέρη του Δυτικού κόσμου.

Κατά τα δύο πρώτα κεφάλαια της εργασίας θα ερευνηθεί η ιστορική προέλευση του οργάνου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Στο τρίτο και τέταρτο κεφάλαιο θα γίνει αναφορά στη θέση που κατέχει συμβολικά και κοινωνικά το Ούτι στον Αραβικό κόσμο αλλά και στην Ελλάδα. Τέλος, στο πέμπτο κεφάλαιο θα εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο παίζεται το όργανο καθώς και οι εκφραστικές του δυνατότητες. Τεκμήριο για τις δυνατότητες αυτές θα αποτελέσουν τρεις καταγραφές αυτοσχεδιασμών πάνω στο Ούτι, προερχόμενες από την Αίγυπτο, την Τουρκία και την Ελλάδα.

Σημαντικότερη αιτία ώστε να επιλεγθεί το συγκεκριμένο θέμα για την εκπόνηση της Πτυχιακής εργασίας, αποτέλεσε το προσωπικό μου ενδιαφέρον για το Ούτι αλλά και γενικότερα για την Αραβική Μουσική. Η έρευνα και ανάλυση που πραγματοποιήθηκαν στα πλαίσια της παρούσας εργασίας όχι μόνο εμπλούτισαν τις γνώσεις μου για το συγκεκριμένο μουσικό όργανο και την αραβική ιστορία, αλλά τολμώ να πω πως συνέβαλαν και στη βελτίωση των τεχνικών μου δεξιοτήτων.

Θα ήθελα σε αυτό το σημείο, προτού ξεκινήσει το κύριο μέρος της εργασίας, να παραθέσω έναν μύθο που λέγεται στην Αραβία σχετικά με την δημιουργία του Ουτιού. Σύμφωνα με τον βιβλικό μύθο, ο Λάμεχ, άμεσος απόγονος του Κάιν, έχασε τον μοναχογιό του όταν αυτός ήταν σε ηλικία πέντε ετών. Μέσα στην θλίψη του, ο Λάμεχ κρέμασε το άψυχο σώμα του υιού του από ένα δέντρο και ορκίστηκε πως δεν θα πάρει τα μάτια του από πάνω του ώσπου αυτό να εξαϋλωθεί. Όταν απέμειναν μόνο τα οστά του μηρού, της γάμπας και της πατούσας, ο Λάμεχ συνέθεσε τα κομμάτια, προσέθεσε μια λεπτή φλοίδα ξύλου και χορδές. Τότε, άρχισε να κλαίει και να μοιρολογεί τον χαμό του υιού του με το καινούργιο όργανο που κατασκεύασε και δεν σταμάτησε για χρόνια, μέχρι που τυφλώθηκε. Το όργανο αυτό ήταν το Ούτι.

1. Τα Λαουτοειδή στο Πέρασμα της Ιστορίας

Προσεγγίζοντας την ιστορία ενός μουσικού οργάνου οφείλει κανείς να αναφερθεί έστω επιγραμματικά στην Προϊστορία. Στην προκειμένη περίπτωση αφορά στην ιστορία του Ούτι (στη γενική, του *Ουτιού*), ενός έγχορδου λαουτοειδούς μουσικού οργάνου. Ο όρος “λαουτοειδές” είναι οργανολογικός και απαιτεί ειδική ανάλυση η οποία θα παρατεθεί στη συνέχεια, οπότε και προς το παρόν θα μείνουμε στην έννοια του “έγχορδου”. Η λέξη “έγχορδο”, δηλώνει ένα μουσικό όργανο με χορδές (π.χ. κιθάρα, βιολί κ.ο.κ.) και παρόλο που χρησιμοποιείται ευρέως στο δημόσιο λόγο, δε χρησιμοποιείται επίσημα ωστόσο από την επιστήμη της Μουσικολογίας και ειδικότερα της Οργανολογίας. Η πλέον κλασσική κατηγοριοποίηση των μουσικών οργάνων από τους Sachs & Hornbostel¹ θέλει τα μουσικά όργανα που έχουν ως ηχητική πηγή τη χορδή να ονομάζονται “Χορδόφωνα”.

Το Ούτι λοιπόν είναι Χορδόφωνο. Οι επιστήμονες της Αρχαιοργανολογίας υποθέτουν πως το πρώτο, εν πάση περιπτώσει το αρχαιότερο, χορδόφωνο μουσικό όργανο είναι το απλό κυνηγετικό τόξο. Η ύπαρξη του τόξου καθιστά σαφή την ύπαρξη της χορδής εν γένει, συνεπώς δεν μπορούμε να μιλάμε για χορδόφωνα μουσικά όργανα πριν την εφεύρεση/ανακάλυψη της χορδής. Η αρχαιότερη Ευρωπαϊκή μαρτυρία τόξου, άγνωστο αν πρόκειται για κυνηγετικό ή μουσικό, μας πάει περίπου 10.000 χρόνια πριν, στην περιοχή που σήμερα βρίσκονται τα σύνορα της Γαλλίας με την Ισπανία. Πρόκειται για τοιχογραφία του Αζιλιανού Πολιτισμού, στην τεχνοτροπία της Λεβαντίνικης Τέχνης, που απεικονίζει, μεταξύ άλλων, έναν άνθρωπο που κρατά ένα τόξο². Είναι πολύ πιθανό, φυσικά, το τόξο να υπήρχε νωρίτερα στην Προϊστορία, ειδικά σε θερμότερες περιοχές, όπως για παράδειγμα στην Αφρική ή τη Μέση Ανατολή.

1 Sachs, Curt & Hornbostel, Erich Moritz. 1914. *Hornbostel-Sachs*. Zeitschrift für Ethnologie

2 Jahnke, Franz. 1981. *The Manual of Guitar Technology*. The Bold Strummer Ltd., σελ. 15

Καθώς η αναδρομή αυτή φθάνει σε ένα σημείο της Ιστορίας όπου τα είδη των χορδόφωνων μουσικών οργάνων πληθαίνουν απότομα είναι σημαντικό να διευκρινιστεί η έννοια του λαουτοειδούς, καθώς αυτή είναι και η υποκατηγορία που μας αφορά:

Τα χορδόφωνα χωρίζονται σε δύο βασικές κατηγορίες: τα απλά και τα σύνθετα. Στα απλά χορδόφωνα, το σκάφος του οργάνου και η χορδή αποτελούν δύο ανεξάρτητα στοιχεία και συνεπώς δε συνιστούν ενιαίο σώμα. Στα σύνθετα, τόσο η χορδή όσο και το σώμα του οργάνου αποτελούν ενιαίο μηχανισμό. Αυτό συμβαίνει, διότι οι χορδές συγκρατούνται στη θέση τους λόγω της τάσης, στερεωμένες στο σκάφος του οργάνου. Τα σύνθετα χορδόφωνα στα οποία οι χορδές είναι παράλληλες στο αντηχείο του οργάνου ονομάζονται λαουτοειδή (ή αχλαδόσχημα). Τα λαουτοειδή με την σειρά τους, χωρίζονται σύμφωνα με τον τρόπο με τον οποίο μεταδίδεται η δόνηση στην χορδή σε νυκτά/νυσσόμενα και τοξωτά. Στα νυκτά η δόνηση της χορδής παράγεται με τσίμπημα της χορδής με ή χωρίς την χρήση πλήκτρου, ενώ στα τοξωτά η δόνηση οφείλεται στην χρήση δοξαριού (τόξου) το οποίο “τρίβει” την χορδή³. Το Ούτι λοιπόν είναι ένα σύνθετο χορδόφωνο και υπάγεται στα νυκτά λαουτοειδή με κοντό βραχίονα. Με βάση λοιπόν αυτά τα στοιχεία θα προσανατολιστεί η συνέχεια της ιστορικής αναδρομής.

Σύμφωνα με τον Franz Jahnle, ο πρώτος αρχαίος πολιτισμός που κατέχει την γνώση και την τεχνολογική ικανότητα να κατασκευάσει πιο περίπλοκα μουσικά όργανα είναι ο Αρχαίος Πολιτισμός της Δυτικής Ασίας, περί το 4000 προ Χριστού. Εκεί, στην περιοχή δηλαδή της Μεσοποταμίας, οι Σουμέριοι κατασκευάζουν μεταξύ άλλων τα πρώτα λαουτοειδή, τα οποία διέθεταν μακρύ βραχίονα⁴. Τα ονόματα αυτών των μουσικών οργάνων μας είναι άγνωστα. Η μουσικολόγος Joan Rimmer πρότεινε πως τα πρώτα λαουτοειδή προέρχονταν από τους βουνίσσιους πολιτισμούς του Καυκάσου και ότι

3 Baines, Anthony C. 1992. *Classification of Musical Instruments & Chordophones*. The Oxford Companion to Musical Instruments

4 Jahnle, Franz. 1981. *The Manual of Guitar Technology*. The Bold Strummer Ltd. σελ. 17

οι πολιτισμοί των Χετιτών, των Χουριανών και των Κασιτών τα εισήγαγαν στη Μεσοποταμία⁵. Η άποψη αυτή ωστόσο ελέγχθηκε από τους Subhi Anwar Rashid (1970) και Friedrich Ellermeier (1970), οι οποίοι εξηγούν ότι υπάρχουν μαρτυρίες για ύπαρξη λαουτοειδών οργάνων στην περιοχή της Μεσοποταμίας πριν την έλευση των παραπάνω πολιτισμών⁶.

Εντούτοις, τα αρχαιότερα σωζόμενα νυσσόμενα, χορδόφωνα μουσικά όργανα σε καλή κατάσταση ανήκουν στην περίοδο του 2500 π. Χ. Πρόκειται για τα μουσικά όργανα των αρπιστών της βασίλισσας Shubad, τα οποία ανακάλυψε ο αρχαιολόγος Sir Leonard Wooley το 1928 στην τοποθεσία Ur, κατά την ανασκαφή του αρχαιότερου μέχρι στιγμής ανακαλυφθέντος βασιλικού τάφου του πολιτισμού των Σουμεριών. Ωστόσο, στο σημείο αυτό δεν υπάρχουν ακόμη ξεκάθαρες μαρτυρίες για την ύπαρξη διαδεδομένου λαουτοειδούς μουσικού οργάνου, καθώς το συγκεκριμένο αρχαιολογικό εύρημα αφορά 11χορδες τριγωνικές άρπες.

Νωρίτερα, το 1921, η αρχαιολογική ομάδα Deutsche Orient-Gesellschaft, στην αρχαιολογική τοποθεσία Uruk (σημερινή Warka, Ιράκ), φέρνει στο φως μια μεγάλη συλλογή πλακετών από κιμωλία. Μία εξ αυτών απεικονίζει άνδρα που κρατάει λαουτοειδές όργανο. Οι πλακέτες ανήκουν στην περίοδο του 2400 π. Χ και αποτελούν το αρχαιότερο προς το παρόν εύρημα που αποδεικνύει την ύπαρξη λαουτοειδούς μουσικού οργάνου. Κατά προσέγγιση, τηρώντας τις αναλογίες ως προς τον άνδρα που απεικονίζεται, το όργανο διαθέτει σώμα μήκους 20 εκατοστών και πλάτους 16 εκατοστών και βραχίονα μήκους 70 εκατοστών. Προφανώς πρόκειται για λαουτοειδές με μακρύ βραχίονα.

5 Rimmer, Joan. 1969. *Ancient Musical Instruments of Western Asia*. The Trustees of the British Museum, σελ. 23

6 Turnbull, Harvey. 1972. *The Origin of the Long-necked Lute*. Galpin Society

Ακόμη νωρίτερα, μεταξύ 1888 και 1900, οι αρχαιολόγοι Hilprecht, Peters, Hayne και Fisher κάνουν ανασκαφές στην τοποθεσία Nippur (σημερινό Niffer, Ιράκ), ανακαλύπτοντας θραύσμα αγγείου που αναπαριστά βοσκοπούλα που κρατά λαουτοειδές μουσικό όργανο. Το θραύσμα ανήκει στην περίοδο του 2100 π. Χ. Οι πραγματικές του διαστάσεις κατά προσέγγιση φαίνονται να είναι: σώμα μήκους 17 εκατοστών και βραχίονας μήκους 53 εκατοστών. Συνεπώς, ακόμη πρόκειται για λαουτοειδές με μακρύ βραχίονα.

Στην πορεία της Ιστορίας, από το 2600 π. Χ. ο Σουμερικός πολιτισμός της Μεσοποταμίας απορροφάται σταδιακά από τον Ακκαδικό πολιτισμό. Η τεχνογνωσία στην κατασκευή μουσικών οργάνων ταξιδεύει νοτιοδυτικά και υιοθετείται από τον πολιτισμό των Υξώς. Είναι γνωστό από μαρτυρίες (κυρίως τοιχογραφίες) πως ο πολιτισμός των Υξώς χρησιμοποιούσε λαουτοειδή με μακρύ βραχίονα τουλάχιστον από την περίοδο του 1700 π. Χ. Εκείνη την περίοδο οι Υξώς κατακτούν την Αρχαία Αίγυπτο για περίπου 150 χρόνια. Λέγεται πως μετά την αποχώρηση των Υξώς από την Αίγυπτο, ο Αιγυπτιακός πολιτισμός κράτησε δύο νέα στοιχεία από τον κατακτητή: την χρήση του αλόγου και του αρότρου και το Σουμερικό λαούτο⁷.

Στην Αίγυπτο ωστόσο, το Σουμερικό λαούτο επιδέχτηκε διάφορες τροποποιήσεις. Τοιχογραφία της αιγυπτιακής πόλης των Θηβών, την περίοδο της 18ης δυναστείας (1555 – 1335 π. Χ.) αποδεικνύει την ταυτόχρονη ύπαρξη δύο λαουτοειδών, ενός που προτιμούν οι επαγγελματίες οργανοπαίκτες το οποίο είναι βαρύ και μεγάλο (περίπου 1 μέτρο και 20 εκατοστά σε μήκος και 20 εκατοστά σε πλάτος), καθώς και ενός μικρότερων διαστάσεων που χρησιμοποιείται από τους χορευτές και τους τραγουδιστές. Επίσης, το Αιγυπτιακό λαούτο διαθέτει 3 χορδές, μια παραπάνω δηλαδή από το προγενέστερο Σουμερικό. Οι διαστάσεις του επαγγελματικού Αιγυπτιακού

7 Jahnelt, Franz. 1981. *The Manual of Guitar Technology*. The Bold Strummer Ltd. Σελ. 18

λαούτου επιβεβαιώνονται με την ανακάλυψη του τάφου του Αιγύπτιου αρχιμουσικού Χαρ-Μοσέ (1500 π. Χ.) όπου βρέθηκε το λαούτο του σε πολύ καλή κατάσταση.

Περίπου 300 χρόνια αργότερα, την περίοδο της Νέας Αυτοκρατορίας της Αιγύπτου (1200 π. Χ.) η αιγυπτιακή ορχήστρα μεγαλώνει και εισάγονται διάφορα νέα μουσικά όργανα, καθώς και πολλά εβραϊκής προέλευσης. Κάποια από αυτά είναι λαουτοειδή με κοντό βραχίονα. Συγκεκριμένα, ένα γλυπτό εκείνης της περιόδου που εκτίθεται σήμερα στο μουσείο του Καΐρου απεικονίζει αχλαδόσχημο λαούτο με κοντό βραχίονα (σώμα μήκους 40 εκατοστών, βραχίονας μήκους 12 εκατοστών), ο οποίος μάλιστα σχηματίζει γωνία στο ύψος του άνω καβαλάρη. Το σχήμα του οργάνου αυτού παραπέμπει σε πολύ μεγάλο βαθμό στο σημερινό Ούτι. Εντούτοις, η Αίγυπτος θεωρείται η χώρα, ή καλύτερα η περιοχή, προέλευσης των λαουτοειδών με κοντό βραχίονα.

Ωστόσο, η εξέλιξη των λαουτοειδών με κοντό βραχίονα μετά το 1000 π. Χ. συμβαίνει αρκετά πιο ανατολικά της Αιγύπτου, στην περιοχή Τουρκεστάν, η οποία καλύπτει ένα τεράστιο κομμάτι της κεντρικής Ασίας, περίπου από την Περσία μέχρι την Μογγολία. Εκεί, περί το 500 π. Χ., κατασκευάζονται λαουτοειδή ποικίλων διαστάσεων από διάφορα κομμάτια. Η ύπαρξη διαφορετικών εξειδικευμένων κομματιών-εξαρτημάτων που συντελούν στην τελική μορφή του οργάνου παραπέμπει σε κατασκευές επαγγελματικών προδιαγραφών. Επίσης, σε αυτήν την περιοχή εμφανίζονται, για πρώτη φορά στην ιστορία των λαουτοειδών, τα κλειδιά, τα οποία καθιστούν το κούρδισμα του οργάνου ευκολότερο αλλά και ακριβέστερο⁸.

Οι επόμενες τροποποιήσεις και βελτιώσεις του λαουτοειδούς με κοντό βραχίονα πραγματοποιούνται στην Περσία, την περίοδο της δυναστείας των Σασσανιδών Περσών (226 με 640 μ. Χ.). Εκεί σταθεροποιείται το σχήμα του περσικού Μπαρμπάτ,

8 Jahnelt, Franz. 1981. *The Manual of Guitar Technology*. The Bold Strummer Ltd. σελ. 20

λαουτοειδές με κοντό βραχίονα που σχηματίζει γωνία στο πάνω μέρος όπου και βρίσκονται τέσσερα πλαϊνά κλειδιά, για να κουρδίζουν τις τέσσερις πλέον χορδές. Το σχήμα και τα χαρακτηριστικά του Μπαρμπάτ είναι σχεδόν ταυτόσημα με τις πρώτες μορφές του λίγο μεταγενέστερου Ουτιού. Στο σημείο αυτό της Ιστορίας ξεκινάει πραγματικά το ταξίδι του μουσικού οργάνου που απασχολεί αυτήν την εργασία.



Σουμερικό Λαούτο, πηγή: <https://www.pinterest.at/pin/406590672598041523/>

2. Το Ούτι στις απαρχές της Αραβικής Κυριαρχίας

Μετά το θάνατο του προφήτη Μωάμεθ το 632 μ. Χ. ξεκινά η διάσπαση του Ισλαμικού κόσμου και η εμφάνιση των αραβικών Χαλιφάτων. Το πρώτο Χαλιφάτο αποκτά μεγάλη στρατιωτική δύναμη και κατακτά μεγάλο κομμάτι της βορειοανατολικής Αφρικής, ολόκληρη την Αραβική Χερσόνησο και μεγάλο κομμάτι της Μέσης Ανατολής. Η μέχρι πρότινος περιοχή της Περσίας υπό την δυναστεία των Σασσανιδών κατακτάται το 640 μ. Χ. από το Χαλιφάτο των Ρασιντούν (640 με 661 μ. Χ.), γνωστών και ως “Ορθόδοξων Χαλιφών”. Το επίθετο “Ορθόδοξος”, στην προκειμένη περίπτωση, αναφέρεται στην αυστηρότητα με την οποία επέβαλλαν οι Χαλίφηδες την τήρηση του λόγου του Κορανίου. Για την ακρίβεια, η ερμηνεία του Κορανίου από τον εκάστοτε Χαλίφη καθόριζε πλήρως την εσωτερική και κοινωνική πολιτική. Εντούτοις, την περίοδο των Ορθόδοξων Χαλιφών η μουσική επιτρεπόταν μόνο ανά διαστήματα και περιοχές ενώ γενικώς απαγορευόταν, γεγονός που κατέστειλε ελαφρά την εξέλιξη ή βελτίωση των διαφόρων προϋπαρχόντων μουσικών οργάνων⁹.

Ο τελευταίος ωστόσο Χαλίφης των Ρασιντούν, Αλί (656 με 661 μ. Χ.), τύγχανε να είναι ο ίδιος ποιητής και λάτρης των καλών τεχνών και της μουσικής. Έτσι λοιπόν, κατά την διάρκεια της δυναστείας του Χαλίφη Αλί, δημιουργήθηκαν οι συνθήκες που οδήγησαν στην άνθηση της αραβικής μουσικής πραγματικότητας. Επιπλέον, το γεγονός της απαγόρευσης της μουσικής κατά την ευρύτερη διάρκεια της δυναστείας των Ρασιντούν, δεν σημαίνει καθόλου την ουσιαστική ανυπαρξία της. Η μουσική πράξη, η ιδιότητα κυρίως της τραγουδίστριας αλλά και του τραγουδιστή, καθώς και τα διάφορα μουσικά όργανα και γνωστά τραγούδια, υπήρχαν στον Αραβικό πολιτισμό ήδη από την εποχή της Τζαχιλίγια, την εποχή δηλαδή πριν τον θάνατο του προφήτη Μωάμεθ.

9 Farmer, Henry George. 1929. *A History of Arabian Music*. Burleigh Press σελ. 39

Μάλιστα, ο εξάδελφος και ανταγωνιστής του Μωάμεθ, ο Αλ-Ναντρ ιμπν αλ-Χαρίθ (θ. 624 μ. Χ.) έμαθε να παίζει Ούτι στην Αυλή της πόλης Αλ-Χάιρ. Λέγεται, μάλιστα, ότι εκείνος, ταξιδεύοντας στην Μέκκα, επηρέασε σημαντικά τη μουσική παράδοση αντικαθιστώντας το μέχρι τότε διαδεδομένο στην Ανατολή χορδόφωνο, το *μιζχάρ*, με το Ούτι και εισάγοντας την νέα τραγουδιστική τεχνοτροπία, την *Γκίνα*, έναντι του προϋπάρχοντος είδους *Νάσμπ*.

Πιθανότατα, το σημαντικότερο μουσικό πρόσωπο της εποχής των Ρασιντούν να είναι ο μουσικός *Τουβάις*, ελεύθερος (μη-σκλάβος) που απέκτησε μεγάλη φήμη κατά την δυναστεία του χαλίφη Ουθμάν (644 με 656 μ. Χ.). Στο βιβλίο *Κιτάμπ αλ- Αγάνι* (το Βιβλίο των Τραγουδιών) του διάσημου μουσικού και φιλοσόφου του 10ου αιώνα, αλ-Ισφαχάνι, ο Τουβάις παρουσιάζεται ως ο πρώτος άνθρωπος που τραγούδησε στα Αραβικά. Μέχρι στιγμής, ο Τουβάις πράγματι παρουσιάζεται από τους ιστορικούς ως ο πρώτος επαγγελματίας άνδρας μουσικός του Ισλάμ, καθώς μέχρι εκείνη την εποχή το τραγούδι ως επάγγελμα αφορούσε αποκλειστικά γυναίκες, τις *Κιγιάν* (εν. *Καϊνά*). Να σημειωθεί ότι το είδος των επαγγελματιών ανδρών τραγουδιστών που ξεκίνησε να υφίσταται εκείνη την περίοδο, των *Μουχαναθούν* (εν. *Μουχανάθ*) αφορούσε άνδρες που μιμούνταν τον γυναικείο τρόπο τραγουδιού και επιτέλεσης των μουσικών παραστάσεων και φέρεται να είχαν ομοφυλοφιλικές τάσεις. Ο ίδιος ο Τουβάις δεν έπαιζε Ούτι. Συνόδευε ο ίδιος το τραγούδι του με το κρουστό *Ντάφ* (=ντέφι, σύγχρονο *Ρεκ*). Πολλοί μαθητές του, ωστόσο, οι οποίοι θεωρούνται με την σειρά τους εξαιρετικά σημαντικά πρόσωπα της Αραβικής μουσικής Ιστορίας, υπήρξαν δεξιοτέχνες στο Ούτι (βλ. παρακάτω)¹⁰.

10 Farmer, Henry George. 1929. *A History of Arabian Music*. Burleigh Press σελ. 46
Touma, Habib Hassan. 1996. *The Music of the Arabs*. Amadeus Press σελ. 8

Η περίοδος της δυναστείας των Ομευάδων (661 με 750 μ. Χ.) θεωρείται η πιο ένδοξη περίοδος της Αραβικής Κυριαρχίας. Σε αντίθεση με τους Ρασιντούν, οι Ομευάδες φημίζονταν για την αγάπη τους προς τις τέχνες αλλά και για τον κοσμικό τους χαρακτήρα και τρόπο άσκησης εσωτερικής πολιτικής. Ο μουσικός *Σαΐμπ-Κατίρ* (θ. 683 μ. Χ.), γιος Πέρση σκλάβου, προστατευόμενος από τον προύχοντα Αμπταλάχ ιμπν Τζαφάρ και μαθητής του Τουβάις, είναι ο πρώτος μουσικός στη Μεδίνα που συνόδευε το τραγούδι του με το Ούτι. Επίσης, θεωρείται πως ο Σαΐμπ-Κατίρ είναι ο συνθέτης του πρώτου Αραβικού μουσικού έργου. Κατά την διάρκεια της δυναστείας του Γιαζίντ Α, του δεύτερου χαλίφη της δυναστείας των Ομευάδων (680 με 683 μ. Χ.) και πιθανότατα του πρώτου που εισήγαγε μουσικά όργανα στις αυλές των ανακτόρων, ο Σαΐμπ-Κατίρ ενεπλάκη σε πολεμική συμπλοκή όπου και έχασε την ζωή του¹¹.

Η μουσικός *Άζα αλ Μαΐλα* (θ. 705 μ. Χ.), μαθήτρια του Σαΐμπ-Κατίρ και του Τουβάις, ήταν χριστιανή σκλάβα από την Μεδίνα την οποία απελευθέρωσε και προστάτευε επίσης ο Αμπταλάχ ιμπν Τζαφάρ. Υπήρξε η σημαντικότερη γυναίκα μουσικός της εποχής της, ούσα δεξιοτέχνης αρχικά στο μιζχάρ, ήδη από την εποχή του Ουθμάν, και ύστερα στο Ούτι. Ο Farmer περιγράφει πως στα παλάτια και στις αυλές που έπαιζε επικρατούσε απόλυτη ησυχία, καθώς όποιος την διατάρασσε δεχόταν χτύπημα από ξύλινη ράβδο. Επίσης, οι χαλίφες και οι προύχοντες της φέρονταν σαν να έχει η ίδια αριστοκρατική καταγωγή. Η φήμη της ήταν τεράστια, γεγονός που προκαλούσε οργή και δέος στους πιο αυστηρούς μουσουλμάνους.

Ο *Χουνάιν αλ-Χίρι* (θ. 718 μ. Χ.) είχε καταγωγή από την αραβική πόλη Αλ-Χίρα όντας ωστόσο χριστιανός. Το αρχικό του επάγγελμα ήταν ανθοπώλης, γεγονός που τον έφερε σε επαφή με τα μεγάλα παλάτια της πόλης και στη συνέχεια με τη μουσική της

11 Farmer, Henry George. 1929. *A History of Arabian Music*. Burleigh Press σελ. 54

εποχής. Αργότερα αποφάσισε να γίνει μουσικός, και πράγματι θεωρείται εξαιρετικός δεξιοτέχνης στο Ούτι, δεινός τραγουδιστής αλλά και σημαντικός συνθέτης¹².

Η αναφορά στους οργανοπαίκτες που χρησιμοποιούσαν το Ούτι εκείνη την εποχή, γίνεται κυρίως ώστε να κατανοηθεί η απότομη αύξηση της δημοτικότητας του και η γρήγορη ανέλιξη της κοινωνικής του θέσης. Σαφώς, η ύπαρξη ορισμένων αναγνωρισμένων καλλιτεχνών δεν επαρκεί για να συμπεράνουμε πως το Ούτι ήταν από μόνο του όργανο που προσέδιδε υψηλή κοινωνική θέση στον επιτελεστή του. Για να προβούμε σε αυτό το συμπέρασμα οφείλουμε είτε να ερευνήσουμε την συνολική εικόνα των επιτελεστών του Ουτιού της εκάστοτε εποχής, είτε να ανατρέξουμε σε μεταγενέστερες φάσεις της ιστορίας του, χαρτογραφώντας έτσι την κοινωνική του πορεία. Στο επόμενο κεφάλαιο, θα ασχοληθούμε με τη συμβολική σημασία του Ουτιού όπως αυτή φαίνεται μέσα από τα κείμενα των σημαντικότερων Αράβων φιλοσόφων και θα διασαφηνιστεί η κεντρική του θέση στην Αραβική κοινωνία, θέση που κατέχει μέχρι και σήμερα.

Ακόμη, βέβαια, και στην περίπτωση που ερευνηθεί πλήρως η κοινωνική θέση των μουσικών και κατ' επέκταση επιτελεστών του Ουτιού κατά την περίοδο των Αραβικών Χαλιφάτων, διάφορα ερωτηματικά παραμένουν σχετικά με την ακρίβεια και πληρότητα της πληροφορίας που έχουμε. Εκτός από την έλλειψη ιστορικών πηγών, η οποία οφείλεται κυρίως στην βαρύτητα που δίνεται από τους ιστορικούς στους πιο διάσημους και άρα πιο κοινωνικά ανελιγμένους επιτελεστές, τίθεται και το πρόβλημα της ίδιας της χρήσης της γλώσσας. Ο Seifed-Din Shehadeh Abdoun, στο άρθρο του “The Oud: The King of Arabic Instruments” εξηγεί πως γενικά στην Αραβική Γραμματεία γίνεται συχνά αναφορά στο Ούτι ως σημαινόμενο χωρίς να χρησιμοποιείται ο όρος Ούτι. Για παράδειγμα, αναφέρει πως από την προϊσλαμική κιόλας εποχή “το

12 Farmer, Henry George. 1929. *A History of Arabian Music*. Burleigh Press σελ. 54-56

μιζχάρ, έμελε να χρησιμοποιηθεί ως ποιητικό υποκατάστατο του Ουτιού”¹³. Το πρόβλημα γίνεται φανερά αντιληπτό αν γνωρίζει κανείς πως το μιζχάρ είναι οργανολογικά ένας εντελώς διαφορετικός τύπος χορδόφωνου μουσικού οργάνου.

Είναι βέβαιο πως μέχρι και την εποχή των Ομευιάδων το Ούτι είχε τέσσερις χορδές. Το κούρδισμα που αυτές λάμβαναν ήταν είτε το πρώιμο αραβικό, δηλαδή κατά προσέγγιση C-D-G-A, είτε συχνότερα το περσικό μοντέλο το οποίο και επικράτησε, δηλαδή A-D-G-C¹⁴. Σαφώς, το περσικό κούρδισμα σε καθαρές τέταρτες είναι αυτό που επικράτησε και ισχύει ως βάση μέχρι και σήμερα, ενώ ενδεικτικό της επιρροής της αραβοπερσικής επιρροής στην ευρωπαϊκή οργανολογία είναι πως εφαρμόζεται ακόμα και στο κούρδισμα της σύγχρονης κιθάρας. Αντιθέτως, τα περισσότερα σύγχρονα νυσσόμενα και τοξωτά χορδόφωνα χρησιμοποιούν κούρδισμα σε καθαρές πέμπτες, όπως τα όργανα της οικογένειας του βιολιού ή το ελληνικό δημοτικό λαούτο. Οι πληροφορίες που αφορούν στις οργανολογικές λεπτομέρειες του Ουτιού της πρώιμης εποχής των Αραβικών Χαλιφάτων είναι περιορισμένες. Λόγος για την μορφολογία του Ουτιού καθώς και για τους συμβολισμούς που το διέπουν, γίνεται κατά την ύστερη περίοδο των Αραβικών Χαλιφάτων (9ος αιώνας και μετά) από άραβες φιλοσόφους κυρίως της Ανδαλουσίας. Η γνώση σχετικά με τον αριθμό των χορδών έγκειται κυρίως στην ύπαρξη του Ζιριάμπ (θ. 857 μ. Χ.), του αρχιμουσικού που προσέθεσε την πέμπτη χορδή στο Ούτι μεταξύ άλλων καινοτομιών που εισήγαγε.

Ήδη από την εποχή των Ομευιάδων, ο αραβικός κόσμος εκτείνεται κατά την πλήρη ακμή του από τα σύνορα της Κίνας στην Ανατολή μέχρι τις ακτές του Ατλαντικού ωκεανού, της βόρειας Αφρικής και της Ισπανίας στη Δύση. Το 750 μ. Χ. η δυναστεία

13 Abdoun, Seifed-Din Shehadeh. 1996. *The Oud: The King of Arabic Instruments*. Irbid Jordan: Arabila Production, σελ. 1

14 Χαψούλας, Αναστάσιος. 2018. *Μουσική Θεωρία και Πράξη στον Αραβικό Μεσαίωνα*. Νήσος, Εθνομουσικολογικά-Ανθρωπολογικά 5, σελ. 64

των Ομευιάδων ανατρέπεται από την δυναστεία των Αββασιδών (750 με 1258 μ. Χ.), το τελευταίο Αραβικό Χαλιφάτο. Οι Αββασίδες μεταφέρουν την πρωτεύουσα της Αραβίας στο Ιράκ και ευνοούν την άνοδο της Περσικής πολιτισμικής επιρροής. Παρόλο που οι Αββασίδες κατέκριναν τους κοσμικούς και αντί-μουσουλμανικούς τρόπους των Ομευιάδων, δεν κατέστειλαν ούτε την άσκηση της μουσικής ούτε την άνθηση των τεχνών και του πολιτισμού.

Αντιθέτως, κάποιοι από τους σημαντικότερους μουσικούς και μουσικοθεωρητικούς της Αραβικής Ιστορίας έζησαν και εξελίχθηκαν υπηρετώντας στις αυλές των Αββασιδών. Ορισμένοι μάλιστα Χαλίφες αναφέρονται, στο Κιτάμπ αλ-Αγάνι, ως σημαντικοί συνθέτες και επιτελεστές. Ο Ιμπραήμ αλ-Μαχντί (θ. 839 μ. Χ.) προερχόταν από οικογένεια Χαλίφηδων και υπήρξε περίφημος τραγουδιστής και παίκτης του Ουτιού. Το σημαντικότερο όμως είναι ότι ο αλ-Μαχντί εισήγαγε ένα νέο μουσικό ρεύμα, το οποίο είχε ως κεντρική ιδέα την “χαλάρωση και τον ανασχηματισμό της πρώιμης τραγουδιστικής (Αραβικής) παράδοσης”¹⁵. Ενάντια σε αυτό το ρεύμα ήταν ο Ισαάκ αλ-Μαουσίλι (θ. 850 μ. Χ.), ένας από τους σημαντικότερους μουσικούς της εποχής του και δάσκαλος του Ζιριάμπ. Ο πέμπτος Χαλίφης των Αββασιδών είναι ο περίφημος Χαρούν αλ-Ρασίντ γνωστός και ως ο “Πεφωτισμένος Χαλίφης” (786 με 809 μ. Χ.). Κατά την δυναστεία του πραγματοποιήθηκε μεγάλη μεταφραστική δραστηριότητα που αφορούσε στη μετάφραση όλων των μέχρι τότε σημαντικών συγγραμμάτων σχετικών με την επιστήμη και τη φιλοσοφία. Ο Ζιριάμπ υπηρετούσε στην αυλή του Χαρούν αλ-Ρασίντ μέχρι που αναγκάστηκε να φύγει προς την Δύση ύστερα από διαμάχη με τον Ισαάκ αλ-Μαουσίλι.

Εν τω μεταξύ, ήδη από το 756 μ. Χ. η αραβική κυριαρχία έχει χωριστεί σε δύο βασικές σφαίρες επιρροής, αυτήν της Βαγδάτης στην Ανατολή και της Κόρδοβας στη

15 Touma, Habib Hassan. 1996. *The Music of the Arabs*. Amadeus Press, σελ. 21

Δύση. Με την ανατροπή του Χαλιφάτου των Ομεϋάδων το 750 μ. Χ., ο Αμπντ αλ-Ραχμάν Α, τελευταίος επιζών των Ομεϋάδων, κατέφυγε στην Ανδαλουσία (Δύση, σημερινή Ισπανία) όπου κατάφερε πέντε χρόνια αργότερα να καταστεί σουλτάνος της Κόρδοβας. Ο Αμπντ αλ-Ραχμάν Α δημιούργησε τις απαραίτητες προϋποθέσεις ώστε τις επόμενες δεκαετίες η Ανδαλουσία να εξελιχθεί σε ένα από τα σημαντικότερα κέντρα πολιτισμού του Δυτικού Μεσαίωνα. Εκεί καταφθάνει αυτοεξόριστος περίπου εκατό χρόνια αργότερα ο Ζιριάμπ, όπου τον υποδέχεται θερμά ο Αμπντ αλ-Ραχμάν Β. Σε αυτό το σημείο της Ιστορίας ξεκινάει αφενός ο πολιτισμικός διαχωρισμός Δυτικής και Ανατολικής Αραβίας και αφετέρου μια νέα σελίδα στην ιστορία της εξέλιξης του Ουτιού.

Ήδη από την εποχή που ο Ζιριάμπ βρισκόταν στην αυλή του Χαρούν αλ-Ρασίντ είχε εισάγει ορισμένες καινοτομίες που αφορούσαν στα τεχνικά χαρακτηριστικά της κατασκευής του Ουτιού. Το Ούτι του Ζιριάμπ ήταν ελαφρύτερο από τα συνηθισμένα Ούτια κατά το ένα τρίτο του βάρους του. Επίσης, διέθετε μια μεταξένια χορδή καθώς και τρεις χορδές από εντόσθια λιονταριού, οι οποίες σύμφωνα με τον ίδιο προσέθεταν λαμπρότητα στο ηχόχρωμα, διέπονταν από μεγαλύτερη τονική σταθερότητα και ανθεκτικότητα στις μεταβολές της υγρασίας. Η σημαντικότερη ωστόσο συμβολή του Ζιριάμπ στην εξέλιξη του Ουτιού πραγματοποιήθηκε στην Ανδαλουσία και αφορά στην προσθήκη της πέμπτης χορδής. Επίσης, ο Ζιριάμπ εισήγαγε την γενική ιδέα να χρησιμοποιούνται πλήκτρα (πένες) από φτερά μεγάλων πτηνών αντί ξύλινων ή κοκάλινων, τα οποία ήταν σε ισχύ εκείνη την εποχή¹⁶.

Παράλληλα, την ίδια περίοδο (αρχές 9ου αιώνα) στη Βαγδάτη, ο μουσικός και φιλόσοφος Αλ-Κίντι συντάσσει το πρώτο σύγγραμμα μουσικής θεωρίας το οποίο συμπεριλαμβάνει πληροφορίες για τα τεχνικά χαρακτηριστικά, καθώς και για τους

16 Farmer, Henry George. 1929. *A History of Arabian Music*. Burleigh Press σελ. 108-111

συμβολισμούς του τετράχορδου Ουτιού. Στις αρχές του επόμενου αιώνα, ο σπουδαίος μουσικός, θεωρητικός και φιλόσοφος Αλ-Φαράμπι συντάσσει το σύγγραμμα “*Κιτάμπ αλ-Μουσίκα αλ Καμπίρ*” (το Μεγάλο Βιβλίο της Μουσικής) το οποίο μεταξύ πολλών άλλων περιλαμβάνει λεπτομερείς πληροφορίες για το Ούτι. Επίσης ο Αλ-Φαράμπι προσθέτει μια επιπλέον χορδή στο όργανο ώστε αυτό να διαθέτει έκταση τριών οκτάβων από δύο νότες εκκίνησης (Σολ και Λα αντίστοιχα). Το εξάχορδο Ούτι του Αλ-Φαράμπι μοιάζει πιο πολύ από ποτέ στο σύγχρονο Ούτι.



Πιθανότατα το αρχαιότερο σωζόμενο Ούτι (19ος αιώνας)
πηγή: <https://oudmigrations.com>

3. Το Αραβικό Ούτι

3.1. Τα Είδη του Ουτιού

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, τα συγγράμματα του Αλ-Κίντι είναι τα πρώτα που μας παρέχουν λεπτομερείς πληροφορίες για το Ούτι της εποχής των Αραβικών Χαλιφάτων. Το σώμα του Ουτιού της εποχής εκείνης μοιάζει πολύ σε γενικές γραμμές με το σύγχρονο. Οι χορδές είναι τοποθετημένες παράλληλα στο αντηχείο, κατασκευασμένο από μια λεπτή φλούδα ξύλου, συνήθως ελάτης και σπανιότερα κέδρου. Το ηχείο απαρτίζεται από 16 έως 21 δουγιές, δηλαδή μακρόστενα καμπυλωτά φιλέτα ξύλου, συνήθως καρυδιάς αλλά και διαφόρων ειδών, κολλημένα το ένα δίπλα στο άλλο. Η επιφάνεια του αντηχείου είναι αμυγδαλόσχημη, στο άνω (στενότερο) μέρος της οποίας ξεκινάει το *μανίκι* (ταστιέρα) του οργάνου, το οποίο εκτείνεται στην ίδια ευθεία με το αντηχείο. Το *μανίκι* καταλήγει στο *καράουλο* (κλειδιέρα), το οποίο βρίσκεται σε σχεδόν ορθή γωνία προς τα πίσω σε σχέση με το *μανίκι*. Στο δε κάτω μέρος του αντηχείου βρίσκεται ο *καβαλάρης* (χορδοτόνος), πάνω στον οποίο δένονται σταθερά οι χορδές. Η παραπάνω περιγραφή ισχύει για όλα τα είδη Ουτιών. Στην ίδια ακριβώς κατασκευαστική λογική, με εξαίρεση φυσικά τον ακριβή αριθμό των δουγιών, βασίζονται και όλα τα μεταγενέστερα Ευρωπαϊκά Λαούτα.

Ο Αλ-Κίντι έδωσε σαφείς οδηγίες για τις αναλογίες που οφείλουν να τηρηθούν στην κατασκευή του Ουτιού. Ανέφερε πως το βάθος, δηλαδή η μέγιστη απόσταση μεταξύ ηχείου και αντηχείου, πρέπει να είναι επτάμισι δάχτυλα. Το μέγιστο πλάτος του ηχείου πρέπει να είναι διπλάσιο του βάθους, το μέγιστο μήκος να είναι τετραπλάσιο του βάθους και το *μανίκι* οφείλει να έχει μήκος τριπλάσιο του βάθους¹⁷. Οι παραπάνω

17 Abdoun, Seifed-Din Shehadeh. 2011. *The Oud Across Arabic Culture*. Faculty of the Graduate School of the University of Maryland σελ. 48

αναλογίες τηρούνται πράγματι αυτούσιες από τους κατασκευαστές Ουτιών μέχρι και σήμερα σε όλον τον κόσμο.

Το Ούτι της εποχής του Αλ-Κίντι διαθέτει τέσσερις μονές χορδές, τέσσερα κλειδιά (*Μαλάουι*) κουρδίσματος καθώς και τέσσερα τάστα (*Ντασατίν*). Σύμφωνα ωστόσο με τον Curt Sachs, αυτά τα τάστα δεν υπήρχαν στην πραγματικότητα. Πιθανότατα το Ούτι να ήταν πάντοτε *τυφλό* (άταστο) όργανο όπως είναι σήμερα, καθώς τα εν λόγω Ντασατίν, να χρησιμοποιούνταν αποκλειστικά από τους μουσικοθεωρητικούς προκειμένου να αποδώσουν με ακρίβεια τις αποστάσεις των διαστημάτων¹⁸. Ορισμένοι ερευνητές ωστόσο υποστηρίζουν την πρότερη ύπαρξη δεσμών στο όργανο. Σημειωτέον ότι ο και Αλ-Κίντι είχε αναφέρει την δυνατότητα να προστεθεί και πέμπτη χορδή, πράγμα που υλοποίησε ο Ζιριάμπ. Ο Αλ-Κίντι πρότεινε η χαμηλότερη χορδή να κουρδίζεται στο χαμηλότερο τόνο που δύναται να τραγουδήσει ο εκάστοτε εκτελεστής, καθώς οι υπόλοιπες να κουρδίζονται με βάση αυτήν. Οι χορδές του οργάνου είναι (από χαμηλότερη προς ψηλότερη): 1. *Μπαμ* 2. *Μιθλάθ* 3. *Μάτνα* 4. *Τζιρ* 5. *Τζιρ II* (αργότερα ονομάστηκε *Χαντ*).

Το Ούτι της εποχής του Αλ-Κίντι λέγεται “*Ουντ Καντίμ*” (το Παλαιό Ούτι) και οι χορδές κουρδίζονταν ως επί το πλείστον σε καθαρές τέταρτες: A-D-G-C. Αυτός το τύπος Ουτιού επιβιώνει σήμερα στο Μαρόκο με το όνομα “*Ουντ Ραμάλ*” και το συνηθέστερο κούρδισμα που επιδέχεται είναι, από χαμηλότερη προς ψηλότερη χορδή: E-A-D-G (επίσης σε καθαρές τέταρτες, μία καθαρή πέμπτη κάτω από το παλαιό κούρδισμα). Μετά την προσθήκη της πέμπτης χορδής από τον Ζιριάμπ, το Ούτι ονομάστηκε “*Ουντ αλ-Καμίλ*” (το Τέλειο Ούτι). Από εικονογραφημένες αναπαραστάσεις της εποχής γνωρίζουμε πως το Ουντ αλ-Καμίλ ήταν σε διαδεδομένη χρήση ήδη από τον 9ο αιώνα. Σταδιακά, κυρίως μέσω της παρότρυνσης του Αλ-Φαράμπι, προστέθηκε στο

18 Sachs, Curt. 1940. *A History of Musical Instruments*. W. W. Norton & Company, Inc., σελ. 254

Ούτι και έκτη χορδή δίνοντας την δυνατότητα στους επιτελεστές να παίζουν σε εύρος τριών οκτάβων, όπως αναφέρεται και παραπάνω. Το εξάχορδο ούτι λέγεται “Ουντ αλ-Ακμάλ” (το Ολοκληρωμένο Ούτι) και το πλέον διαδεδομένο κούρδισμα είναι C-E-A-D-G-C. Στην πραγματικότητα οι τέσσερις ψηλότερες χορδές έχουν μείνει ίδιες με το Παλαιό Ούτι, οι τέσσερις μεσαίες (από την δεύτερη ως την πέμπτη) είναι ίδιες με το Ουντ Ραμάλ και έχει προστεθεί μια ακόμη χαμηλότερη χορδή. Συνήθως, οι πέντε ψηλότερες χορδές του Ουντ αλ-Ακμάλ είναι διπλές, καθώς η χαμηλότερη είναι μονή (συχνά συναντάται και με έξι διπλές χορδές). Αυτός ο τύπος Ουτιού είναι σε ισχύ μέχρι και σήμερα στις περισσότερες Αραβικές χώρες, στην κεντρική Ασία, στην Τουρκία και στην Ελλάδα.

Άλλοι παλαιοί τύποι Ουτιού είναι το “Ουντ αλ-Μουφακάκ” (το Διαχωρισμένο Ούτι), το οποίο ήταν πολύ μικρότερο σε μέγεθος και το χρησιμοποιούσαν οι Χαλίφες προκειμένου να μπορούν να το μεταφέρουν εύκολα στα ταξίδια τους. Το “Ουντ αλ-Σαμπούτι” είχε ορθογώνιο ηχείο και αντηχείο, το κατασκεύασε ο παίχτης του Ουτιού Ζαλζάλ τον 8ο αιώνα και δεν χρησιμοποιήθηκε ευρέως έκτοτε. Το “αλ-Μουγκάνι” κατασκευάστηκε από τον Σαφί αλ-Ντιν αλ-Ουρμαβί (13ος αιώνας) με σκοπό να χρησιμοποιείται μόνο για την συνοδεία τραγουδιού. Τέλος, το “Ουντ αλ-Μαντράσι” (το Μαθητικό Ούτι) ήταν ένα Ούτι σε μέγεθος μαντολίνου το οποίο χρησιμοποιούταν κυρίως για εκπαιδευτικούς σκοπούς, αλλά και ορισμένες φορές ως σοπράνο όργανο¹⁹.

Σήμερα, κατασκευάζονται κατά κύριο λόγο Ούτια του τύπου Ουντ αλ-Ακμάλ, δηλαδή όργανα με έξι χορδές, οι πέντε εκ των οποίων είναι διπλές και η χαμηλότερη μονή. Το υλικό των χορδών είναι αυτό που χρησιμοποιείται πλέον και στην κλασική κιθάρα, δηλαδή κράμα πλαστικού (νάιλον) είτε σκέτο για τις ψηλότερες χορδές είτε

19 Abdoun, Seifed-Din Shehadeh. 2011. *The Oud Across Arabic Culture*. Faculty of the Graduate School of the University of Maryland σελ. 82-87

τυλιγμένο με σύρμα για τις χαμηλότερες. Το κούρδισμα των τεσσάρων ψηλότερων χορδών είναι συνήθως αυτό που αναφέρθηκε παραπάνω, δηλαδή A-D-G-C. Τα τελευταία χρόνια ωστόσο έχει ξεκινήσει από το Ιράκ μια νέα τάση κούρδισματος, μεταφερμένη μια τέταρτη καθαρή ψηλότερα, δηλαδή D-G-C-F. Τα συγκεκριμένα όργανα έχουν κατά βάση όλες τους τις χορδές διπλές. Αξίζει, επίσης, να σημειωθεί πως ανά τον κόσμο, ο κάθε οργανοπαίκτης προσαρμόζει το κούρδισμα των δυο χαμηλότερων χορδών κατά το δοκούν, είτε με βάση την προσωπική του αρέσκεια είτε με βάση την καταγωγή του και το “στυλ” παιξίματος που επιθυμεί να προσομοιάσει.

Επίσης, τα τελευταία χρόνια κατασκευάζονται και πολλά εφτάχορδα Ούτια, τα οποία μπορούν να διαθέτουν το παλιό κούρδισμα A-D-G-C ενσωματωμένο στο μοντέρνο D-G-C-F. Αυτά συνήθως είναι κούρδισμένα ως εξής: C-E-A-D-G-C-F. Τα εφτάχορδα Ούτια διαθέτουν και μια ακόμη καινοτομία: ο καβαλάρης τους δεν είναι στερεοποιημένος πάνω στο αντηχείο αλλά είναι κινητός και οι χορδές δένονται σταθερά επάνω σε ένα ειδικό εξάρτημα, τοποθετημένο στην γωνία αντηχείου και ηχείου. Αυτό συμβαίνει διότι η τάση που ασκούν οι δύο επιπλέον χορδές είναι μεγαλύτερη από αυτήν που μπορεί να αντέξει η λεπτή φλούδα ξύλου του αντηχείου. Την ίδια λογική στο δέσιμο των χορδών ακολουθούν τα όργανα της οικογένειας του βιολιού. Μια επίσης πολύ πρόσφατη καινοτομία στο κούρδισμα του Ουτιού εισήχθη από τον Τζαμίλ Μπασίρ (θ. 1997), διάσημο επιτελεστή με καταγωγή από το Ιράκ. Ο Μπασίρ τοποθέτησε τη χαμηλότερη χορδή του Ουτιού στη θέση της ψηλότερης (δηλαδή κάτω-κάτω) μεταφέροντας τις υπόλοιπες χορδές μια θέση προς τα πάνω. Ο λόγος για αυτήν την καινοτομία είναι η διευκόλυνση της πρόσβασης στη χαμηλότερη χορδή, η οποία συνήθως παίζεται “ανοιχτή”, για να υπενθυμίζει στον ακροατή το δεσπόζοντα φθόγγο του *Μακάμ* (τρόπου) πάνω στον οποίο βρίσκεται η εκάστοτε σύνθεση ή αυτοσχεδιασμός.



Επτάχορδο Ούτι με κινητό καβαλάρη
πηγή: <https://www.pinterest.es/pin/564638872033041319/>

3.2. Συμβολισμοί

Οι τέσσερις χορδές συνδέονται πρωτίστως με τα τέσσερα στοιχεία της φύσης και δευτερευόντως με πολλούς άλλους συμβολισμούς. Η Μπαμ συνδέεται με τη γη, το χειμώνα, τη νύχτα, τη βαρύτητα, τη φιλικότητα και την απελευθέρωση. Αντίστοιχα η Μιθλάθ συνδέεται με το νερό, την πραότητα και την ηρεμία. Η Μάτνα συμβολίζει τον αέρα, τη χαρά, τη δικαιοσύνη και την αγάπη. Τέλος η Τζιρ συμβολίζει τη φωτιά, τη νεότητα, το θάρρος, την ελκυστικότητα και τη ρώμη. Σύμφωνα με τον Αλ-Κίντι, η χαμηλότερη χορδή οφείλει να είναι κατασκευασμένη από μια κλωστή, η επόμενη από δύο και ούτω καθεξής.

Σίγουρα το υλικό κατασκευής των χορδών του Αλ-Κίντι πρέπει να ήταν διαφορετικό από το μεταγενέστερο μετάξι, το οποίο χρειάζεται μεγάλο αριθμό κλωστών ώστε να συνθέσει χορδή. Για παράδειγμα, οι χορδές του Ουτιού του Αλ-Φαράμπι όφειλαν να έχουν συγκεκριμένο αριθμό κλωστών, σαφώς μεγαλύτερο από αυτόν που είχε προτείνει ο Αλ-Κίντι. Η Μπαμ όφειλε να έχει εξήντα-τέσσερις κλωστές, η Μιθλάθ σαράντα-οκτώ, η Μάτνα τριάντα-δύο, η Τζιρ είκοσι-τέσσερις και η Χαντ δεκαέξι. Αργότερα βέβαια, ο Αλ-Φαράμπι αναφέρει πως τα καλύτερα Ούτια έχουν έξι διπλές χορδές (άρα δώδεκα στο σύνολο), κάθε μια φτιαγμένη από τριάντα κλωστές. Παραλλήλως τις τριακόσιες-εξήντα κλωστές του Ουτιού με τις τριακόσιες-εξήντα φλέβες του ανθρώπινου σώματος, λέγοντας πως ο ολοκληρωμένος οργανοπαίκτης μπορεί, μέσω αυτής της σύνδεσης, να εναρμονίσει πλήρως το σώμα του με το όργανο²⁰.

Τα σημεία της ταστιέρας του Ουτιού στα οποία μπορούν να αποδοθούν οι επτά νότες της μουσικής κλίμακας συμβολίζουν τα επτά ουράνια σώματα που είχαν

20 Abdoun, Seifed-Din Shehadeh. 2011. *The Oud Across Arabic Culture*. Faculty of the Graduate School of the University of Maryland σελ. 62-67

ανακαλυφθεί μέχρι εκείνη την εποχή, καθώς επίσης το ημισφαίριο σχήμα του ηχείου του οργάνου αντιπροσωπεύει τον τρούλο του ουρανού. Το σύνολο των τεσσάρων χορδών, τεσσάρων τάστων και τεσσάρων κλειδιών παραπέμπει στα δώδεκα ζώδια. Καθώς ο Αλ-Κίντι ανέφερε την δυνατότητα προσθήκης πέμπτης χορδής στο Ούτι, συνέδεσε τον αριθμό πέντε με τους πέντε πλανήτες, τις πέντε αισθήσεις, τα πέντε ανθρώπινα δάκτυλα και τα πέντε στοιχεία της φύσης, με το πέμπτο να είναι η ουράνια σφαίρα. Αντίστοιχα, ο Ζιριάμπ, ο οποίος προσέθεσε πρακτικά την πέμπτη χορδή στο όργανο συνέδεσε τις χορδές με τα χρώματα και τα υγρά του ανθρώπινου σώματος. Η χαμηλότερη χορδή ήταν μαύρη και συμβόλιζε τη μαύρη χολή. Η δεύτερη ήταν λευκή και συμβόλιζε το φλέγμα, η τρίτη ήταν κόκκινη αντιπροσωπεύοντας το αίμα και η τέταρτη ήταν κίτρινη και συμβόλιζε την κίτρινη χολή. Προσέθεσε την πέμπτη χορδή ανάμεσα στη δεύτερη και την τρίτη, είχε επίσης κόκκινο χρώμα και συμβόλιζε την ανθρώπινη ψυχή²¹.

Όλοι αυτοί οι συμβολισμοί έχουν τεράστια πολιτισμική σημασία για τον Αραβικό κόσμο εκείνης της εποχής. Ωστόσο, δέουσας σημασίας είναι η μουσική-περιγραφική ερμηνεία των συμβολισμών αυτών. Αυτό σημαίνει ότι κάθε επιτελεστής όφειλε να προσαρμόζει το παίξιμό του, άρα τις χορδές που χρησιμοποιεί, τις νότες στις οποίες επιμένει, τους ρυθμούς και τις κλίμακες που επιλέγει κ.ο.κ., σύμφωνα με μια σειρά παραγόντων, με σημαντικότερους: την εποχή του χρόνου, την ώρα της ημέρας, τη διάθεση αυτού ή του ακροατηρίου του και κυρίως τη φύση-αντικείμενο αυτού που θέλει να περιγράψει, είτε είναι γεγονός είτε συναίσθημα.

21 Abdoun, Seifed-Din Shehadeh. 2011. *The Oud Across Arabic Culture*. Faculty of the Graduate School of the University of Maryland σελ. 70-72

3.3. Λίγα Λόγια για την Αραβική Μουσική

Αποτελεί, σίγουρα, γενίκευση το να μιλήσει κανείς για μία και μοναδική Αραβική μουσική, μιας και η γεωγραφική έκταση που καταλαμβάνει ο Αραβικός πολιτισμός ανά τους αιώνες είναι πολύ μεγάλη και μεταβάλλεται διαρκώς. Σαφώς και μέσα σε αυτά τα γεωγραφικά όρια υπάρχουν διαφοροποιήσεις από το μουσικό ιδίωμα και την χρήση των μουσικών οργάνων μέχρι τις ονομασίες των ρυθμών και των μουσικών τρόπων.

Στην Αίγυπτο, για παράδειγμα, το επικρατέστερο μουσικό σύνολο είναι το *Ταχτ*, αποτελούμενο από έναν βασικό ή και περισσότερους βοηθητικούς τραγουδιστές που συνοδεύονται από Ούτι, Κανονάκι, *Κεμεντζέ* (Αραβική Λύρα) - σταδιακά αντικαταστάθηκε από το ευρωπαϊκό Βιολί-, Νέυ, Ρεκ και σπανιότερα *Νταραμπούκα* (το αραβικό Τουμπερλέκι). Σε μια χώρα σαν το Αζερμπαϊτζάν, όπου είναι ισχυρότερη η επιρροή της Περσικής μουσικής παράδοσης, το αντίστοιχο μουσικό σχήμα θα περιλάμβανε *Ταρ* (απόγονος του περσικού Μπαρμπάτ) αντί για Ούτι, Σαντούρι αντί για Κανονάκι καθώς και *Ζάρμπ* (αντίστοιχο της Νταραμπούκας) και *Νταϊρέ* (μεγάλο τηγανόσχημο κρουστό) αντί για Νταραμπούκα και Ρεκ²². Παράλληλα σε άρθρο του Wayne White που επικεντρώνει στην Μουσική της Σαουδικής Αραβίας, ενώ χρησιμοποιείται ο όρος Ταχτ για να περιγραφεί το μουσικό σύνολο, αφενός δεν αναφέρει καθόλου το Κανονάκι, αφετέρου το Ρεκ αναφέρεται ως Ντάφ (δηλαδή Ντέφι)²³. Επίσης, σε ορισμένες Αραβικές περιοχές το πλήκτρο που χρησιμοποιείται για την κρούση των χορδών του Ουτιού λέγεται *Ρίσα* ενώ σε άλλες λέγεται *Μπαρμπάτ*, όπως ακριβώς και το προγενέστερο του Ουτιού Περσικό όργανο.

22 Blum, Stephen. 2002. *Iran: An Introduction*. The Garland Encyclopedia of World Music Vol. VI, σελ. 8

23 White, Wayne R. II. 2010. *The Culture and Music of Arabia: The Oud*. Western Oregon University, σελ. 11

Κοινή στην Αραβική Μουσική Παράδοση είναι η έννοια του *Ταράμπ*. Το Ταράμπ είναι στην πραγματικότητα η ίδια η μουσική πράξη και διαδικασία. Περιλαμβάνει τόσο τη φωνητική όσο και την ενόργανη μουσική επιτέλεση, η οποία οφείλει να βασίζεται στη γνώση του Μακάμ (Αραβική Τροπική Θεωρία) και του Ουάζν (τα είδη του Ρυθμού). Στο Ταράμπ, επίσης, συμπεριλαμβάνεται και η συναισθηματική διάσταση της αραβικής μουσικής, η οποία σχετίζεται με τη συμμετοχή του ακροατηρίου²⁴. Το ακροατήριο δηλαδή (ανά)γνωρίζει και (παρ)ακολουθεί τις συναισθηματικές διακυμάνσεις της μουσικής, τις οποίες οφείλει να είναι σε θέση να αναδείξει ο εκάστοτε επιτελεστής. Εντούτοις, αντιλαμβάνεται κανείς πως η διαδικασία εκμάθησης του Ταράμπ, δεν συνίσταται απλά στην γνώση του Μακάμ και του Ουάζν, αλλά περισσότερο στη γνώση της χρήσης τους ως εργαλείων, με σκοπό την επικοινωνία του ευρύτερου Αραβικού πολιτισμικού είναι. Υπό αυτό το πρίσμα, φωτίζεται, ίσως, επιπλέον η αιτία ύπαρξης όλων των συμβολισμών που περικυκλώνουν το Ούτι (βλ. παραπάνω “Συμβολισμοί”).

Μία από τις σημαντικότερες πτυχές του Ταράμπ, είτε φωνητικού είτε οργανικού, είναι το *Ταξίμ*. Το Ταξίμ είναι μια ελεύθερη, αυτοσχεδιαστική μουσική φόρμα, που τοποθετείται στην αρχή ή στο τέλος μιας μουσικής σύνθεσης, ή αποτελεί ακόμα και αυτοτελές μουσικό γεγονός. Το Ταξίμ παίζεται από έναν μόνο μουσικό και κατά κύριο λόγο είναι ελεύθερο από ρυθμό. Στην πραγματικότητα παρουσιάζει το Μακάμ (μουσικού τρόπου) πάνω στο οποίο είναι βασισμένο είτε το ίδιο το Ταξίμ είτε το μουσικό έργο που προηγείται ή έπεται. Στην Ελληνική δημοτική μουσική υπάρχει αντίστοιχα το *Ταξίμι*, το οποίο έχει ακριβώς την ίδια λειτουργία με το Αραβικό Ταξίμ, με τη διαφορά ότι το όργανο στο οποίο ευρέως παραπέμπει η λέξη, δεν είναι άλλο από το Μπουζούκι. Μια τέτοια ομοιότητα τόσο στην ορολογία όσο και στην λειτουργία, καθιστά την επικοινωνία του Αραβικού και Ελληνικού μουσικού πολιτισμού ολοφάνερη.


24 Blum, Stephen. 2002. *Hearing the Music of the Middle East*. The Garland Encyclopedia of World Music Vol. VI

Αν αναλογιστεί κανείς το σύνολο των συμβολισμών που αποδίδονται στο Ούτι κατά την περίοδο του Μεσαίωνα, τη χρήση του στη διδασχή και εποπτεία της Αραβικής Μουσικής Θεωρίας και συνεπώς τη σημασία που του απέδιδαν ανά τα χρόνια οι μεγάλοι Άραβες Φιλόσοφοι²⁵, αλλά και τη θεραπευτική του χρήση²⁶ τότε μπορεί να αντιληφθεί την υψηλή θέση που κατέχει το όργανο στην Αραβική κοινωνία. Στην Ελλάδα ωστόσο η Ιστορία και η θέση του Ουτιού είναι πολύ διαφορετικές.

The Traditional Arab Ensemble

The traditional Arab ensemble is known as "takht" (literally meaning "bed" in Arabic). The composition of the ensemble may vary, but it is typically composed of the following six melodic instruments: the 'oud, qānūn, nāy, kamanjā, riq, and darbūka. The ensemble may be joined by male or female vocalists. The takht ensemble employs the use of quarter tones in addition to whole and semi-tones, which gives the takht its unique and melodramatic sounds.

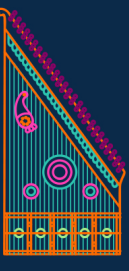
Source:
Qatar Music Academy, Arab Takht, www.qatarmusicacademy.com.qa/
explore-and-learn/learn/arabic-music
Lawrence University, Michigan Arab Orchestra, Takht Ensemble,
www.lawrence.edu/conservatory/areas_of_study/musicology/con_brio/takht



عود

The 'Oud


The 'oud is a pear-shaped lute-type stringed instrument with 11 or 13 strings grouped in five or six courses.



قانون

The Qānūn

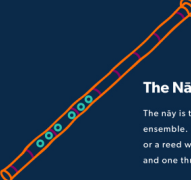
The qānūn resembles a harp, or zither, and has a thin trapezoidal soundboard that is known for its unique melodramatic sound.



كمنجة

The Kamanja
(alternatively the violin)

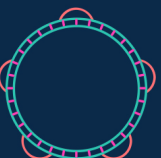
The kamanja is an Iranian bowed string instrument, played with a variable tension bow. In 2017, UNESCO added this instrument to its Intangible Cultural Heritage Lists.



ناي

The Nāy


The nāy is the wind instrument of the ensemble. It is a flute made of cane or a reed with five or six finger holes and one thumb hole.



رق

The Riq


The riq is a type of tambourine. Traditionally, it has a wooden circular frame wrapped in fish or goat skin, with brass cymbals spaced evenly around the frame. The frame of the riq is adorned with decorative wood, mother-of-pearl, or ivory.







دربوكة

The Darbūka

The darbūka is a drum known for its goblet shaped body. It is a single head membranophone, and is played under the arm or resting sideways on the player's leg. It is played with quick, light finger strokes that is known for its quick rhythms.



QATAR FOUNDATION INTERNATIONAL
عضو في مؤسسة قطر
Member of Qatar Foundation

 QFINTL
  QFINTL
  QFINTL
  qatar-foundation-international | qfi.org

خلق روابط هادفة
مع العالم العربي

Inspiring Meaningful
Connections with
the Arab World

25 Χαπιούλας, Αναστάσιος. 2018. *Μουσική Θεωρία και Πράξη στον Αραβικό Μεσαίωνα*. Νήσος, Εθνομουσικολογικά-Ανθρωπολογικά 5, σελ. 63

26 Abdoun, Seifed-Din Shehadeh. 2011. *The Oud Across Arabic Culture*. Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, σελ. 66

4. Το Ούτι στην Ελλάδα

Στην διδακτορική του διατριβή με τίτλο “Οι Άνθρωποι του Ξύλου”, ο Ευθύμιος Ατζακάς εξηγεί πώς το Ούτι βρήκε γόνιμο έδαφος στην νεοσύστατη Ελλάδα των αρχών του 20ου αιώνα, μέσα από τη μετανάστευση που προκάλεσε η Μικρασιατική καταστροφή και η ύστερη ανταλλαγή πληθυσμών²⁷. Μέχρι εκείνη την εποχή το Ούτι ήταν συνδεδεμένο με τον Οθωμανικό πολιτισμό και καθώς οι πρόσφυγες της Μικράς Ασίας “διώχθηκαν σαν Έλληνες και τους υποδέχθηκαν σαν Τούρκους” (σύμφωνα με τη λαϊκή ρήση), το όργανο τέθηκε κατευθείαν στο περιθώριο της υποκουλτούρας. Το πρώτο μισό, λοιπόν, του 20ου αιώνα στην Ελλάδα, βρήκε το Ούτι μέσα στα “Καφέ Αμάν”, στα χέρια των προσφύγων που τραγουδούσαν για τη χαμένη τους πατρίδα και για τον πόνο της ξενιτιάς. Σημαντικοί επιτελεστές του Ουτιού εκείνης της περιόδου υπήρξαν, μεταξύ άλλων, ο Αγάπιος Τομπούλης και ο Αρμένης Μάρκος Μελκόν. Άξια αναφοράς είναι και η φιγούρα του Γιώργου Μπατζανού (θ. 1977), του μόνου Έλληνα μουσικού που είχε δική του εκπομπή στο Τουρκικό Ραδιόφωνο και μάλιστα την περίοδο 1927 με 1977. Ο Μπατζανός θεωρείται εμβληματική φιγούρα του Τούρκικου μουσικού ιδιώματος του Ουτιού. Να σημειωθεί, επίσης, ότι ο Τομπούλης δεν έπαιζε μόνο στα Καφέ Αμάν αλλά έτυχε και μεγάλης αναγνώρισης στην ορχήστρα της Ρόζας Εσκενάζυ, μια από τις λίγες γνωστές μουσικές κομπανίες της εποχής που διέθετε Ούτι στην ορχήστρα. Αργότερα ο Τομπούλης έκανε καριέρα στην Αμερική. Κατά τα άλλα δε, είναι γνωστό από τις τότε δημοσιεύσεις των Ελλήνων συνθετών και μουσικοκριτικών της έντεχνης λόγιας μουσικής, πως θεωρούσαν το Καφέ Αμάν ένα μουσικό είδος “κατώτερης ποιότητας και διανόησης”²⁸. Εντούτοις, τα όργανα που συνόδευαν το Καφέ

27 Ατζακάς, Ευθύμιος. 2012. “Οι Άνθρωποι του Ξύλου” *Το Ούτι από τις Παρυφές του Ανατολικού Μουσικού Πολιτισμού στη Σύγχρονη Ασιατική κουλτούρα του Ελλαδικού Χώρου*. Σχολή Κοινωνικών Επιστημών Πανεπιστήμιο Αιγαίου, σελ. 58

28 Λιάβας, Λάμπρος. 2014. *Αστική Λαϊκή Μουσική*. Πανεπιστημιακές Σημειώσεις

Αμάν, δηλαδή κυρίως το Ούτι και το Κανονάκι, κινδύνευσαν κατά το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα να εξαφανιστούν τελείως από τον Ελλαδικό χώρο.

Η χρήση του Ουτιού, πιθανότατα, να υπήρχε στην περιοχή της Μικράς Ασίας προτού αυτή κατακτηθεί από την Οθωμανική Αυτοκρατορία, κατά την εποχή δηλαδή του Βυζαντίου. Είναι βέβαιο πως υπάρχει μεγάλη ομοιότητα μεταξύ της Βυζαντινής και της Αραβικής Μουσικής, τόσο σε ότι αφορά στο ιδίωμα όσο και στο μουσικοθεωρητικό υπόβαθρο. Αυτό συνέβαινε, σαφώς, διότι πρόκειται για δυο πολύ γειτονικούς και άρα επικοινωνούντες πολιτισμούς. Στο βιβλίο του “Βυζαντινά Μουσικά Όργανα”, ο Νίκος Μαλιάρας δεν αναφέρει πουθενά την λέξη Ούτι²⁹. Καθιστά σαφή, ωστόσο, την ύπαρξη διαφόρων λαουτοειδών οργάνων, πολλά μεταξύ των οποίων φέρουν τα κύρια χαρακτηριστικά του Ουτιού: αμυγδαλόσχημο αντηχείο, κοντό μανίκι, ηχείο κατασκευασμένο από δουγιές, καράουλο υπό γωνία, χρήση πλήκτρου (βλ. απεικόνιση παρακάτω). Συνεπώς, δεν μπορούμε να μιλήσουμε για Αραβικό Ούτι στο Βυζάντιο, αλλά μπορούμε να μιλήσουμε για ένα αντίστοιχο όργανο που παιζόταν με τον ίδιο τρόπο, όπως το βυζαντινό Ψαλτήρι σε αντιπαραβολή με το Κανονάκι, το Ρεκ με το πολίτικο Ντέφι, το Ραμπάμπ με την πολιτική Λύρα κ.ο.κ.

Στην πορεία της Ιστορίας, τόσο η Βυζαντινή όσο και η Αραβική αυτοκρατορία κατακτήθηκαν από Τούρκικα φύλα, τα οποία συνέχισαν τη χρήση και τη διάδοση του παραπάνω οργανολογίου. Ως αποτέλεσμα, στη σύγχρονη Ελληνική συνείδηση, το ηχοχρώματος της ορχήστρας αυτής συνδέεται σταδιακά με την Οθωμανική Αυτοκρατορία και την Τουρκοκρατία. Το γεγονός αυτό συνιστά επιπλέον λόγο για τον κίνδυνο εξαφάνισης του Ουτιού από το Ελληνικό Οργανολόγιο κατά το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα.

29 Μαλιάρας, Νικόλαος. 2007. *Βυζαντινά Μουσικά Όργανα*. Παπαρηγορίου-Νάκας

Κατά την δεκαετία του 1990, επανεμφανίζεται το Ούτι στο Ελληνικό Οργανολόγιο. Όπως περιγράφει και ο Ατζακάς³⁰, πιθανότατα η σημαντικότερη προσωπικότητα που έπαιξε ρόλο στην επανεμφάνιση του οργάνου στην Ελλάδα είναι ο Νίκος Σαραγούδας. Ο Νίκος Σαραγούδας και η σύζυγός του Γιασεμή ασχολήθηκαν για πάρα πολλά χρόνια με την επιτέλεση και την ηχογράφιση μουσικού ρεπερτορίου από την Μικρά Ασία. Στην πορεία αυτής της εργασίας, εισήγαγαν σταδιακά το Ούτι στις ηχογραφήσεις και έτσι το ηχόχρωμα του οργάνου ξανασυναντήθηκε με το Ελληνικό ακροατήριο. Επίσης, σημαντικότερη προσωπικότητα που επανέφερε το Ούτι στο Ελληνικό ρεπερτόριο αποτελεί ο Αντώνης Απέργης. Η μεγάλη διαφορά ανάμεσα στις δύο αυτές σημαντικές φιγούρες του Ουτιού, είναι πως ο Σαραγούδας ασχολήθηκε με την ηχογράφιση και επανεκτέλεση του ήδη υπάρχοντος Μικρασιατικού ρεπερτορίου, ενώ ο Απέργης επανέφερε το Ούτι σε ένα όμως καινούργιο ρεπερτόριο. Έτσι, αργά και σταθερά από τότε μέχρι σήμερα, το Ούτι γίνεται πιο γνωστό και αγαπητό από το Ελληνικό κοινό. Κατ' επέκταση, εμφανίστηκαν από τότε και άλλοι σημαντικοί μουσικοί στην Ελλάδα που ανέδειξαν το όργανο, όπως ο Αρμένης Χάιγκ Γιαζιτζιάν και ο Χρήστος Τσιαμούλης. Η εκπαιδευτική δράση του τελευταίου φαίνεται να έπαιξε σημαντικό ρόλο στην εξάπλωση του οργάνου, καθώς το Ούτι αποτελεί σήμερα συχνή επιλογή των μαθητών των μουσικών σχολείων.

Η απουσία, όμως, των οργάνων της Αραβικής Ορχήστρας από το Ελληνικό Οργανολόγιο κατά το διάστημα περίπου από το 1950 μέχρι το 1990 δημιούργησε ένα μεγάλο κενό στο ιδίωμα. Ενώ, δηλαδή, το Ούτι πλέον θεωρείται όργανο της Ελληνικής ορχήστρας, παρέα με το Λαούτο, το Τουμπερλέκι, το Κλαρίνο και άλλα, δεν υπάρχει “Ελληνικός” τρόπος παιξίματος του οργάνου ή της μουσικής που αφορά. Αντιθέτως, τα

30 Ατζακάς, Ευθύμιος. 2012. “Οι Άνθρωποι του Ξύλου” *Το Ούτι από τις Παρυφές του Ανατολικού Μουσικού Πολιτισμού στη Σύγχρονη Ασιατική κουλτούρα του Ελλαδικού Χώρου*. Σχολή Κοινωνικών Επιστημών Πανεπιστήμιο Αιγαίου σελ. 136

δυο βασικά ιδιώματα ανά τον κόσμο που αφορούν τον τρόπο παιξίματος του Ουτιού είναι το “Αράβικο” και το “Τούρκικο”. Η επανοικειοποίηση του Ανατολίτικου ρεπερτορίου και τρόπου παιξίματος στην Ελλάδα τις τελευταίες δεκαετίες συχνά μοιάζει περισσότερο με αναπαράσταση του παρελθόντος μέσα από την τυφλή μίμηση του Αραβικού και Τούρκικου τρόπου επιτέλεσης, παρά με αναβίωση³¹. Στο σημείο αυτό θεωρώ ίσως σημαντικότερη την δράση του Αντώνη Απέργη, διότι πρότεινε ένα νέο ρεπερτόριο και ένα νέο τρόπο παιξίματος, σαφώς επηρεασμένο από την Ανατολίτικη αλλά και την Δυτική μουσική παράδοση, με σκοπό την πρωτοπορία και όχι την αναπαράσταση.

Είναι αξιοσημείωτο πως τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μια απότομη αύξηση της δημοτικότητας του Ουτιού στην Ελλάδα, ειδικότερα μεταξύ των νέων. Όπως αναφέρθηκε λίγο παραπάνω, το Ούτι είναι σήμερα πολύ συχνή επιλογή των μαθητών των μουσικών σχολείων ως δεύτερο όργανο. Είναι πολύ πιθανό η αναβίωση του Ουτιού στην Ελλάδα να απορρέει και από την πρόσφατη αναβίωση του Ρεμπέτικου τραγουδιού και γενικότερα της λαϊκής και δημοτικής μουσικής εκείνης της εποχής (πρώτο μισό εικοστού αιώνα). Οι προαναφερθέντες Αγάπιος Τομπούλης και Μάρκος Μελκόν ήταν πράγματι μουσικές φυσιογνωμίες που έχουν συνδεθεί με το Ρεμπέτικο και το “Σμυρναίικο” τραγούδι.

31 Σαφώς η σχέση της Ελληνικής μουσικής παράδοσης με την Τουρκική έχουν πολλά κοινά στοιχεία λόγω της κοινής τους πρόσφατης ιστορίας, κάτω από την ομπρέλα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Εντούτοις πολλά λαϊκά τραγούδια είναι ίδια τόσο στην Τουρκία όσο και στην Ελλάδα με μόνη διαφορά την γλώσσα. Εξίσου όμως υπάρχουν, αλλά σαφώς λιγότερο φανερά, είναι και η επικοινωνία του Ελληνικού με τον Αραβικό μουσικό πολιτισμό, ειδικότερα τον Αιγυπτιακό. Κατά τις δεκαετίες του 1970 και 1980 πάμπολλα γνωστά αραβικά τραγούδια έγιναν διάσημα στην Ελλάδα, με την διαφορά πως τραγουδήθηκαν με ελληνικούς στίχους και ενορχηστρώθηκαν με τα γνωστά λαϊκά όργανα της εποχής (π.χ. Μανώλης Αγγελόπουλος, “Τα φιλιά σου είναι φωτιά”). Σήμερα ακόμη, πολλά σύγχρονα λαϊκά τραγούδια, γνωστά και ως “Σκυλάδικα”, είναι κοινά στην Ελλάδα και σε διάφορες Αραβικές χώρες (π.χ. Νίκος Βέρτης, “Πες το μου ξανά”). Τα παραπάνω παραδείγματα βέβαια δεν αποτελούν δείγμα τυφλής μίμησης της Αραβικής και Τουρκικής τεχνοτροπίας, όπως συμβαίνει με τα κομμάτια της Μικράς Ασίας, αλλά περισσότερα προσαρμογής.

Οι νέοι δεξιότεχνες του Ουτιού στην Ελλάδα (κάτω της ηλικίας των σαράντα ετών) είναι ήδη περισσότεροι από τους παλαιότερους. Αναφέρονται ενδεικτικά οι Κυριάκος Ταπάκης, Γιώργος Παπάς, Κώστας Τσαρούχης, Ηλίας Μαρκαντώνης, Ταξιάρχης Γεωργούλης και Παναγιώτης Κάιτατζης. Το πιο ενδιαφέρον, όμως, κατά την άποψή μου δεν είναι τόσο το πλήθος των νέων δεξιοτεχνών όσο το είδος μουσικής στο οποίο αυτοί εντάσσουν το Ούτι. Σίγουρα, όλοι οι παραπάνω επιτελεστές έχουν ασχοληθεί με το Ρεμπέτικο, Σμυρναϊκό και δημοτικό τραγούδι. Επιπλέον, όμως, έχουν ασχοληθεί και με νέα “Υβριδικά” είδη μουσικής, τα οποία ξεφεύγουν από τα κατά τι “στενά” όρια της παράδοσης. Για παράδειγμα, ένα “Υβριδικό” μουσικό σύνολο μπορεί να απαρτίζεται από Ούτι, ηλεκτρικό Μπάσο και Ντραμς ή σετ κρουστών, όπως το μουσικό σχήμα “Halay Lamba”. Η λέξη “Υβριδικό” αποπειράται να περιγράψει την συνύπαρξη μουσικών οργάνων με τελείως διαφορετικό πολιτισμικό υπόβαθρο όπως είναι το Ούτι, που παραπέμπει στην Αραβική και γενικώς Ανατολική μουσική παράδοση, με το ηλεκτρικό Μπάσο, που παραπέμπει στη Ροκ μουσική, προερχόμενη από την άλλη πλευρά της Ευρωπαϊκής χερσονήσου.

Αντίστοιχου ενδιαφέροντος είναι και η επιρροή που έχει η τεχνική παιξίματος του Ουτιού σε Δυτικά μουσικά όργανα. Για παράδειγμα, μπορεί εύκολα να μεταφερθεί η αισθητική και η τεχνική του παιξίματος του Ουτιού σε ένα όργανο όπως η ηλεκτρική Κιθάρα ή ακόμη καλύτερα η άταστη ηλεκτρική Κιθάρα. Αυτή η τάση έχει ξεκινήσει στην Αίγυπτο και στην Τουρκία ήδη από την δεκαετία του 1960. Η μουσική προσωπικότητα που έχει συνδεθεί με αυτήν την τάση στην Ελλάδα είναι ο Αντώνης Απέργης. Στο επόμενο κεφάλαιο θα δούμε μέσα από καταγραφές, ποιες είναι οι σημαντικότερες τεχνικές που χρησιμοποιούνται από τους επιτελεστές του Ουτιού.



5. Εκφραστικές Τεχνικές και Ανάπτυξη του Αυτοσχεδιασμού

Προκειμένου να αναδειχθούν οι διάφορες τεχνικές που χρησιμοποιούνται από τους επιτελεστές του Ουτιού σήμερα, καθώς και τα διαφορετικά στυλ παιχνιδιού που αφορούν την ανάπτυξη του μουσικού αυτοσχεδιασμού, επέλεξα να καταγράψω τρία Ταξίμια αναγνωρισμένων επιτελεστών από την Αίγυπτο, την Τουρκία και την Ελλάδα αντίστοιχα. Σαφώς και δεν επαρκεί ένα μόνο Ταξίμι ενός επιτελεστή για να προβούμε σε γενικευμένα συμπεράσματα ούτε για το στυλ παιχνιδιού του ίδιου του επιτελεστή, πόσο μάλλον για το ιδίωμα της χώρας καταγωγής του. Για να διεξαχθούν γενικευμένα συμπεράσματα θα έπρεπε να γίνει μεγάλο πλήθος καταγραφών, τουλάχιστον δέκα για κάθε χώρα, επιλέγοντας πολλούς επιτελεστές και μάλιστα σε βάθος τουλάχιστον είκοσι ετών. Επειδή όμως κάτι τέτοιο δεν μπορεί να υλοποιηθεί στα πλαίσια μιας εργασίας προπτυχιακού επιπέδου, επελέγησαν αφενός παίκτες μείζονος σημασίας και επιρροής για κάθε περίπτωση, αφετέρου τα συμπεράσματα θα διεξαχθούν με προσοχή και μόνο για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας.

Για τις καταγραφές χρησιμοποιήθηκε το Ευρωπαϊκό σύστημα μουσικής σημειογραφίας κυρίως διότι αυτό είναι που γνωρίζω και δύναμαι να χειριστώ καλύτερα. Είναι βέβαιο πως και άλλα σημειογραφικά συστήματα, όπως η Βυζαντινή Παρασημαντική, είναι εξίσου αν όχι περισσότερο ικανά να αποδώσουν στο χαρτί τους παρακάτω εν λόγω αυτοσχεδιασμούς, μιας και το μουσικό τους ιδίωμα είναι πιο “συγγενές” με την Βυζαντινή τροπική θεωρία. Εντούτοις, για την ακριβή απόδοση των μικροδιαστημάτων χρησιμοποιούνται οι αλλοιώσεις της ήμι-δίεσης και της ήμι-ύφεσης. Επίσης, καθώς το Ταξίμι είναι μουσική φόρμα που είναι κατά κύριο λόγο ελεύθερη από ρυθμό, δεν χρησιμοποιείται ρυθμική ένδειξη στην αρχή κάθε καταγραφής και η χρήση του μέτρου υφίσταται μόνο για την διευκόλυνση του χωρισμού των ενοτήτων και των

φράσεων. Τέλος, η ύπαρξη σπλισμού δεν παραπέμπει σε οποιαδήποτε “Τονικότητα” με την ευρωπαϊκή χρήση του όρου, αλλά σκοπεύει μόνο στη διευκόλυνση της ανάγνωσης.

5.1. Hazem Shaheen

<https://www.youtube.com/watch?v=uHxEhGZQEfQ>

Το πρώτο Ταξίμι που καταγράφηκε προέρχεται από την Αίγυπτο, από τα χέρια του *Hazem Shaheen* με καταγωγή από την Αλεξάνδρεια. Το 2002 ο Shaheen απέσπασε το πρώτο βραβείο στον διεθνή διαγωνισμό Ουτιού της Βηρυτού, ως “Καλύτερος Παίκτης Ουτιού στον Αραβικό Κόσμο”. Το συγκεκριμένο Ταξίμι που καταγράφηκε, προέρχεται από προσωπική του ανάρτηση στο κανάλι του στο YouTube με τίτλο “Hazem Shaheen, Ταξίμι σε δρόμο Μπेγιάτι. Ούτι: Albert Mundor”. Ο Albert Mundor, ο οποίος είναι και παρών στο βίντεο, είναι ο κατασκευαστής του Ουτιού που χρησιμοποιεί ο Shaheen στο συγκεκριμένο Ταξίμι. Το κούρδισμα του οργάνου του Shaheen είναι το κλασικό αραβικό κούρδισμα (C-E-A-D-G-C).

Ο οργανοπαίκτης κρατά το όργανο καθιστός, με το αψηχίο παράλληλο στον κορμό του. Το σκάφος του οργάνου ακουμπά ελαφρώς στο δεξί του πόδι και την κοιλιά του, περίπου στο σημείο όπου το ηχείο φτάνει στο μέγιστο πλάτος του. Το μανίκι του οργάνου έχει φορά προς τα αριστερά και είναι ελαφρώς κεκλιμένο προς τα κάτω. Το αριστερό χέρι του οργανοπαίκτη κρατά το μανίκι του οργάνου, δίνοντάς του την δυνατότητα να αυξομειώνει το μήκος των χορδών κατά το δοκούν. Το δεξί του χέρι αγκαλιάζει το όργανο και κρατά το πλήκτρο (*φτερό*), με το οποίο χτυπά τις χορδές που επιθυμεί παράγοντας έτσι τον ήχο. Η κίνηση του φτερού χτυπά τις χορδές προς τα κάτω και προς τα πάνω, συνήθως διαδοχικά (βλ. απεικόνιση παρακάτω). Αυτή είναι λίγο-πολύ η ορθή στάση και βασική τεχνική όλων των επιτελεστών του Ουτιού. Από εκεί και πέρα, οι διαφορές των εκάστοτε ιδιωμάτων έγκεινται στις πιο εξεζητημένες τεχνικές που θα προκύψουν παρακάτω.

Με μια γρήγορη ματιά στην παρτιτούρα, φαίνεται ξεκάθαρα πως ο οργανοπαίκτης διατηρεί γενικά έναν ταχύ και σταθερό ρυθμό στη χρήση του δεξιού χεριού, γεγονός που αποδίδεται στην παρτιτούρα με επάλληλες αξίες ογδών. Επίσης είναι φανερό πως επιμένει πολύ σε συγκεκριμένους φθόγγους που θα αναφερθούν παρακάτω, επαναλαμβάνοντάς τους με διαδοχικά χτυπήματα του δεξιού χεριού. Η επανάληψη αυτή συμβαίνει διότι αυτοί οι φθόγγοι είναι σημαντικοί για το συγκεκριμένο Μακάμ (μουσικό τρόπο). Μέσα λοιπόν από την επανάληψη συγκεκριμένων φθόγγων γίνεται σαφές το είδος και ο χαρακτήρας του Μακάμ πάνω στο οποίο θα βασιστεί ο επερχόμενος αυτοσχεδιασμός. Από την αρχή κιάλας της καταγραφής φαίνεται η επιμονή του επιτελεστή στον φθόγγο Ρε. Πράγματι, σε όλο το μήκος της καταγραφής, ο φθόγγος Ρε είναι αυτός που παρουσιάζεται συχνότερα από τους υπόλοιπους. Συχνά επίσης, προκειμένου να τονιστεί ακόμη περισσότερο ο εναρκτήριο φθόγγος, ο οργανοπαίκτης παρεμβάλλει μεταξύ των επάλληλων ίδιων φθόγγων Ρε, φθόγγους Ρε χαμηλότερης οκτάβας, εν είδη ισοκρατήματος ή *baso continuo*. Μπορούμε λοιπόν με ασφάλεια να συμπεράνουμε πως το εν λόγω Ταξίμι είναι σε φθόγγο Ρε. Το είδος του Μακάμ θα καθοριστεί κυρίως από τα διαστήματα που δημιουργούνται από τον εναρκτήριο φθόγγο αλλά και από άλλους παράγοντες, όπως η σειρά εμφάνισης των διαφόρων διαστημάτων, η εμφάνιση συγκεκριμένων μελωδικών μοτίβων που αντιστοιχούν στο εκάστοτε είδος, η ταχύτητα ή βραδύτητα του ρυθμού κ.α. Ακριβώς τα ίδια κριτήρια ισχύουν και για τα είδη των διαφόρων Βυζαντινών μουσικών τρόπων, καθώς και των μουσικών τρόπων της μουσικής της Ευρωπαϊκής Αναγέννησης. Στην προκειμένη περίπτωση, το είδος του Μακάμ μαρτυρείται από τον τίτλο του βίντεο, δηλαδή είναι το είδος “Μπεγιάτι”.

Κάτι που επίσης φαίνεται εύκολα στην καταγραφή, είναι πως ο επιτελεστής επιλέγει να χωρίσει το Ταξίμι σε φράσεις οι οποίες καταλήγουν στον εναρκτήριο ή τον εκάστοτε δεσπίζοντα φθόγγο, επιτρέποντας μετά από αυτόν μια σύντομη παύση. Κατά

την διάρκεια της ανάπτυξης του αυτοσχεδιασμού, οι φράσεις αυτές γίνονται ολοένα και μεγαλύτερες. Επιπλέον, εκτός από μεγαλύτερες σε διάρκεια, οι φράσεις γίνονται όλο και μεγαλύτερες σε μουσική έκταση, ανεβαίνοντας σταδιακά προς τα πρίμα του οργάνου, αλλά και πιο δεξιοτεχνικές. Χαρακτηριστικές δεξιοτεχνικές κινήσεις στην συγκεκριμένη καταγραφή αποτελούν τα πεντάχη και επτάχη δεκάτων-έκτων, τα οποία παρεμβάλλονται μεταξύ των επάλληλων ογδών. Συχνή είναι και η χρήση του tremolo πάνω σε έναν ή και περισσότερους φθόγγους, ειδικά πλησιάζοντας προς το τέλος μια φράσης.

Κατά τις τρεις πρώτες φράσεις του αυτοσχεδιασμού, ο Shaheen κινείται κατά κύριο λόγο μέσα στα όρια μιας μεγάλης αραβικής τρίτης χαμηλότερα από τον εναρκτήριο φθόγγο και μιας τρίτης μικρής ψηλότερα από αυτόν, εμφανίζοντας ωστόσο δύο φορές με περαστικό χαρακτήρα και το διάστημα της καθαρής τέταρτης και στις δύο περιπτώσεις (Λα κάτω και Σολ πάνω αντίστοιχα). Η δε τέταρτη φράση ξεκινά με διάστημα καθαρής τέταρτης ψηλότερα από τον εναρκτήριο φθόγγο (Σολ). Να σημειωθεί πως το Σολ είναι ο τρίτος φθόγγος σε σειρά συχνότητας εμφάνισης μέσα σε όλο το Ταξίμι. Από αυτό το σημείο και ύστερα, το Σολ επανεμφανίζεται όλο και συχνότερα, διεκδικώντας την μεγαλύτερη συχνότητα επαναλήψεων για τις επόμενες δυο φράσεις. Μέσα σε αυτή τη διάρκεια, ο οργανοπαίκτης παρουσιάζει με περαστικό χαρακτήρα για πρώτη φορά το διάστημα πέμπτης καθαρής ψηλότερα από τον εναρκτήριο φθόγγο (Λα).

Όπως ακριβώς και στην προηγούμενη περίπτωση, το Λα είναι τώρα ο φθόγγος με τον οποίο θα εισαχθούν οι επόμενες δύο φράσεις. Το Λα είναι συνολικά ο δεύτερος σε σειρά συχνότητας εμφάνισης φθόγγος μετά τον εναρκτήριο. Η δεύτερη εξ αυτών των φράσεων είναι και η μεγαλύτερη σε διάρκεια και μουσική έκταση μέχρι στιγμής (υψηλότερο διάστημα η οκτάβα από τον εναρκτήριο φθόγγο μόνο δυο φορές). Η

επόμενες δύο φράσεις ξεκινούν επίσης από το Λα με μια δεξιοτεχνική κίνηση τριακοστών-δεύτερων και είναι οι μόνες φράσεις του αυτοσχεδιασμού οι οποίες δεν καταλήγουν στον εναρκτήριο φθόγγο αλλά αντί αυτού καταλήγουν στο Λα. Να σημειωθεί πως σε αυτό το σημείο ο Shaheen παρουσιάζει για πρώτη φορά μια χαρακτηριστική χρωματική κίνηση μεταξύ το Λα και του Ντο (Λα-Σιb-Σι-Ντο).

Ακολουθώντας το μοτίβο, η τελευταία φράση του Ταξίμ ξεκινάει με ένα δεξιοτεχνικό tremolo προς το Ρε της ψηλής οκτάβας, το οποίο ο οργανοπαίκτης είχε νωρίτερα παρουσιάσει με περαστικό χαρακτήρα μόνο δύο φορές. Όπως είναι αναμενόμενο, το Ρε της ψηλής οκτάβας είναι ο φθόγγος που θα απασχολήσει την τελευταία φράση, η οποία είναι και η μεγαλύτερη σε διάρκεια και μουσική έκταση (διάστημα μικρής δέκατης ψηλότερα από τον εναρκτήριο φθόγγο [Φα] και διάστημα πέμπτης καθαρής χαμηλότερα από αυτόν [Σολ]). Περίπου στην μέση αυτής της φράσης, όπου και εμφανίζεται ο υψηλότερος φθόγγος του αυτοσχεδιασμού, ξεκινά η καθοδική του τονικά πορεία. Έχοντας επιμένει για αρκετή ώρα στο Ρε της ψηλής οκτάβας, ο επιτελεστής αρχίζει να επαναλαμβάνει συχνότερα το Λα και στη συνέχεια το Σολ, σαν να πηγαίνει δηλαδή τρόπον τινά ανάποδα, προς την αρχή του αυτοσχεδιασμού. Επανεμφανίζοντας την προαναφερθείσα χαρακτηριστική χρωματική κίνηση, περνάει και επιμένει για πρώτη φορά στο διάστημα τρίτης μικρής από τον εναρκτήριο φθόγγο προτού καταλήξει σε αυτόν. Χωρίς παύση μετά από αυτή την κατάληξη και με ένα πήδημα πέμπτης καθαρής προς τα κάτω, ο Shaheen ξεκινάει ένα δεξιοτεχνικό ανέβασμα και πάλι προς τον εναρκτήριο φθόγγο όπου και θα καταλήξει οριστικά, κυκλώνοντάς τον καθαυτό τον τρόπο.

Κατά την διάρκεια του Ταξίμ, οι φθόγγοι της κλίμακας που χρησιμοποιεί ο οργανοπαίκτης μένουν κατά κύριο λόγο σταθεροί, δηλαδή χωρίς χρωματικές

αλλοιώσεις. Εξαιρέση σε αυτόν το κανόνα αποτελεί η έκτη βαθμίδα της κλίμακας η οποία απέχει διάστημα έκτης από τον εναρκτήριο φθόγγο (Σι). Η έκτη παρουσιάζεται σε τρεις ή και τέσσερις διαφορετικές μορφές: α) ως διάστημα έκτης μικρής από τον εναρκτήριο φθόγγο (Σι_b), β) ως αραβική ή “αχαρακτήριστη” έκτη (Σι ήμι-ύφεση), γ) ως μεγάλη έκτη (Σι) και ορισμένες φορές ως κοντινή κίνηση γύρω από το Λα, παρουσιάζοντας διάστημα μεταξύ έκτης μικρής και πέμπτης καθαρής από τον εναρκτήριο φθόγγο (Λα ήμι-δίεση). Το είδος της εκάστοτε έκτης ποικίλει ανάλογα με την κατεύθυνση της και τείνει να σε γενικές γραμμές να αυξομειώνεται προς αυτήν, δηλαδή εάν το Σι κατευθύνεται προς το Λα τότε πιθανότατα θα είναι Σι_b, εάν κατευθύνεται προς το Ντο τότε θα είναι Σι ήμι-ύφεση ή φυσικό, αναλόγως πάντα και με την συναισθηματική ένταση που επιθυμεί να προσδώσει την εκάστοτε στιγμή ο επιτελεστής. Η περίπτωση του Λα ήμι-δίεση παρεμβάλλεται πάντοτε μεταξύ δύο φθόγγων Λα με μια ανεπαίσθητη κίνηση *glissando*. Στην χαμηλή οκτάβα, διάστημα αραβικής η “αχαρακτήριστης” τρίτης χαμηλότερα από τον εναρκτήριο φθόγγο, το Σι είναι πάντοτε ήμι-ύφεση. Η ασταθείς φύση του Σι τονίζεται ακόμα περισσότερο από την χαρακτηριστική χρωματική κίνηση που αναφέρθηκε και παραπάνω, καθώς αυτή συμβαίνει ακριβώς μεταξύ του Λα και του Ντο. Ο φθόγγος Μι επίσης παρουσιάζει κάποια μικρή αστάθεια φαινόμενος να έχει διαφορετική μορφή στην χαμηλή και στην ψηλή οκτάβα. Ενώ σε όλη τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού το Μι είναι πάντοτε ήμι-ύφεση (βλέπε οπλισμό), όταν αυτό βρίσκεται στην ψηλή οκτάβα προσεγγίζοντας το Φα, τότε είναι φυσικό.

Ανακεφαλαιώνοντας, μπορούμε με ασφάλεια να πούμε πως ο αυτοσχεδιασμός είναι σε φθόγγο Ρε, με δεσπόζοντες φθόγγους το Λα και το Σολ. Το Ταξίμι χωρίζεται σε δέκα φράσεις. Σε γενικές γραμμές, κάθε επόμενη φράση είναι μεγαλύτερη σε διάρκεια και μουσική έκταση και πιο δεξιοτεχνική από την προηγούμενη. Σε κάθε φράση

πρωτοεμφανίζονται για σύντομο χρονικό διάστημα και με περαστικό χαρακτήρα οι φθόγγοι που θα απασχολήσουν την επόμενη φράση. Οι επάλληλες κινήσεις ογδών είναι η μικρότερη υποδιαίρεση που διατρέχει τον αυτοσχεδιασμό, με εξαίρεση τις καταλήξεις των φράσεων όπου παρουσιάζονται και μεγαλύτερες αξίες. Επίσης, ειδικά πριν από τις καταλήξεις, ο αυτοσχεδιασμός χαρακτηρίζεται από μεγάλη δεξιοτεχνία, με χαρακτηριστικές τις κινήσεις πεντάηχων και επτάηχων δεκάτων-έκτων, τις κινήσεις τριακοστών-δεύτερων και την ευρεία χρήση του tremolo. Ο οργανοπαίκτης αξιοποιεί την δυνατότητα glissando παρά μόνο σε λίγες περιπτώσεις, ως μικρή κίνηση γύρω από τον φθόγγο Λα (βλέπε παραπάνω) καθώς και την δυνατότητα παραγωγής αρμονικών παρά μόνο στην οριστική κατάληξη του αυτοσχεδιασμού.



Albert Mundor (αριστερά), Hazem Shaheen (δεξιά)
πηγή: <https://www.youtube.com/watch?v=uHxEmGZQEfQ>

5.2. *Yurdal Tokcan*

https://www.youtube.com/watch?v=Avs0_4DiplU

Το επόμενο Ταξίμι που καταγράφηκε για την παρούσα εργασία είναι του Yurdal Tokcan, επιτελεστή του Ουτιού και συνθέτη από την Τουρκία. Ο Tokcan γεννήθηκε το 1966 στην Τουρκική πόλη Ορντού (Κοτύωρα Πόντου) και σπούδασε Ούτι στο ωδείο της Κωνσταντινούπολης. Το συγκεκριμένο Ταξίμ καταγράφηκε από βίντεο που ανάρτησε ανεπίσημα στο YouTube κάποιος πολίτης, προερχόμενο από συναυλία. Όπως μαρτυράει και ο τίτλος του βίντεο, ο αυτοσχεδιασμός αυτός είναι σε δρόμο “Χιτζάζ” με εναρκτήριο φθόγγο το Σι. Το κούρδισμα που χρησιμοποιεί ο Tokcan είναι αρκετά διαδεδομένο στην Τουρκία και έχει ως βάση το Σι (B-F#-B-E-A-D). Το διάστημα πέμπτης καθαρής μεταξύ χαμηλότερης και δεύτερης χορδής δίνει στο όργανο έκταση λίγο μεγαλύτερη από το κλασικό αραβικό κούρδισμα (ένα επιπλέον ημιτόνιο στα μπάσα και έναν επιπλέον τόνο στα πρίμα).

Η στάση του οργανοπαίκτη και ο τρόπος με τον οποίο κρατά το όργανο, καθώς και η βασική τεχνική που χρησιμοποιεί, είναι ίδια με όσα αναφέρθηκαν παραπάνω για την περίπτωση του Hazem Shaheen. Ωστόσο η ρυθμική αγωγή και η χρήση εκφραστικών τεχνικών είναι τελείως διαφορετική. Σε σύγκριση με την επάλληλη και αδιάκοπη χρήση ογδών του Shaheen, η οποία δημιουργεί την εντύπωση μιας διαρκούς κινητικότητας, ο αυτοσχεδιασμός του Tokcan είναι πολύ αφαιρετικός και ατμοσφαιρικός. Η χρήση τετάρτων και παρεστιγμένων ογδών είναι διαδεδομένη και βρίσκει χώρο σε όλο το μήκος των φράσεων, όχι μόνο στις καταλήξεις αυτών όπως στην περίπτωση του Shaheen. Ακόμη βέβαια και στην περίπτωση συνωστισμού μικρότερων χρονικών αξιών, ο Tokcan επιλέγει μέσα σε αυτές να επαναλαμβάνει πολύ λιγότερο

ίδιους φθόγγους. Με άλλα λόγια δεν επιμένει τόσο σε συγκεκριμένους φθόγγους μέσω της επάλληλης επανάληψης, γεγονός που συντελεί στον ατμοσφαιρικό ή αόριστο χαρακτήρα του αυτοσχεδιασμού.

Όπως και στην περίπτωση του Shaheen, το Ταξίμι του Tokcan είναι χωρισμένο σε φράσεις-ενότητες, οι οποίες γίνονται διακριτές χάρη στις παύσεις που τις ακολουθούν. Η ανάπτυξη βέβαια του Tokcan είναι πολύ ταχύτερη. Ήδη από την δεύτερη φράση του αυτοσχεδιασμού η μουσική έκταση έχει σχεδόν φτάσει την μέγιστη έκταση του Shaheen, με την εμφάνιση της οκτάβας ψηλότερα από τον εναρκτήριο φθόγγο και του διαστήματος πέμπτης καθαρής χαμηλότερα από αυτόν (Μι). Επίσης, από την δεύτερη φράση του αυτοσχεδιασμού καθίσταται σαφής η παρουσία του διαστήματος τέταρτης καθαρής ψηλότερα από τον εναρκτήριο φθόγγο (Μι), στον οποίο μάλιστα καταλήγει η φράση, τονίζοντας ακόμα περισσότερα την παρουσία του. Στην προηγούμενη περίπτωση του Shaheen, χρειάστηκαν τέσσερις φράσεις αφιερωμένες μόνο σε φθόγγους που περικυκλώνουν τον εναρκτήριο. Ακόμη βέβαια και κατά την εμφάνιση του διαστήματος καθαρής τέταρτης, η φράσεις κατέληγαν πάντοτε στον εναρκτήριο φθόγγο εκτός από δυο περιπτώσεις που συνέβησαν πολύ αργότερα, στο μέσον περίπου του αυτοσχεδιασμού.

Κατά την τρίτη φράση, ο επιτελεστής παρουσιάζει μεγάλες δεξιότητες κινήσεις, τόσο στην αρχή της φράσης (χαρακτηριστική κίνηση εξάηχου δεκάτων-έκτων) όσο και εμβόλιμα μεταξύ των πιο αργών και ατμοσφαιρικών κινήσεων μεγαλύτερων ρυθμικών αξιών. Κοιτάζοντας την παρτιτούρα με μια γρήγορη ματιά, μπορεί κανείς να εντοπίσει γρήγορα μια εκφραστική τεχνική που ο Tokcan χρησιμοποιεί κατά κόρων, ενώ προηγουμένως παρουσιάστηκε ελάχιστα: το *glissando*. Πράγματι, το *glissando* είναι μία τεχνική που μπορεί να πραγματοποιηθεί πολύ εύκολα στο Ούτι, καθώς είναι όργανο

“τυφλό” (χωρίς τάστα). Στην προηγούμενη περίπτωση, ο Shaheen αξιοποιούσε την δυνατότητα *glissando* παρά μόνο σε μια ανεπαίσθητη κίνηση γύρω από ένα συγκεκριμένο φθόγγο (Λα-Λα ήμι-δίεση). Από την άλλη, ο Tokcan φαίνεται πως χρησιμοποιεί αυτήν την τεχνική κατά το δοκούν, ακόμη και μεταξύ πολύ μεγαλύτερων μουσικών διαστημάτων όπως είναι η πέμπτη καθαρή (Σι-Φα#).

Όπως είναι αναμενόμενο, η τέταρτη φράση του αυτοσχεδιασμού προχωρά στην επόμενο κεντρικό φθόγγο του Μακάμ, που απέχει διάστημα πέμπτης καθαρής ψηλότερα από τον εναρκτήριο φθόγγο (Φα#). Χωρίς αμφιβολία, η πέμπτη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι η πιο δεξιοτεχνική μέχρι στιγμής. Χαρακτηριστικές είναι η κινήσεις πεντάηχων δεκάτων-έκτων, καθώς και οι μεγάλες κινήσεις τριακοστών-δεύτερων. Όπως ακριβώς ο Shaheen επέλεγε να επαναλαμβάνει ίδιους φθόγγους τον έναν δίπλα στον άλλον, με τον ίδιο τρόπο ο Tokcan επιλέγει να επαναλαμβάνει ολόκληρες μικρές φράσεις γύρω από έναν φθόγγο, την μια δίπλα στην άλλη. Η επάλληλη επανάληψη τέτοιων μελωδικών μοτίβων είναι χαρακτηριστική σε όλο το Ταξίμι. Η πέμπτη φράση του αυτοσχεδιασμού καταλήγει στον φθόγγο Φα#, συνεπώς όχι στον εναρκτήριο φθόγγο όπως θα περιμέναμε να συμβεί στην περίπτωση του Shaheen.

Αξιοσημείωτη, κατά την διάρκεια αυτής της φράσης, είναι και η εμφάνιση μιας τεχνικής που δεν είχε εντοπισθεί πουθενά αλλού μέχρι αυτό το σημείο, της τεχνικής αυτού που θα λέγαμε “κιθαριστικό *tremolo*”. Πρόκειται για μια τεχνική που χρησιμοποιείται διαδεδομένα στην κλασική Κιθάρα και αφορά στην ταχύτατη επανάληψη ενός φθόγγου (παράμεσος, μέσος, δείκτης) σε συνδυασμό με την παρεμβολή άλλων φθόγγων οι οποίοι σχηματίζουν μελωδία (αντίχειρας). Με αυτήν την τεχνική επιτυγχάνεται μια εντύπωση μελωδίας με ισοκράτημα (*continuo*). Αυτή λοιπόν η τεχνική είναι αρκετά διαδεδομένη και στο Ούτι. Φυσικά, είναι πολύ δυσκολότερο να

επιτευχθεί σε σύγκριση με την Κιθάρα, καθώς η τελευταία παίζεται με τα τέσσερα δάκτυλα του δεξιού χεριού, ενώ στο Ούτι χρησιμοποιείται μόνο το πλήκτρο. Συνεπώς, ενώ στην Κιθάρα μπορεί μεταξύ των φθόγγων της μελωδίας να παιχτούν μέχρι και πέντε ταχύτερες επαναλήψεις του φθόγγου του ισοκρατήματος, στο Ούτι κάτι τέτοιο δεν είναι δυνατόν. Ωστόσο, ορισμένοι δεξιότητες καταφέρνουν και παρεμβάλουν μέχρι και τρεις επαναλήψεις μεταξύ των φθόγγων της μελωδίας, δημιουργώντας σχεδόν την ίδια εντύπωση με αυτή του κιθαριστικού tremolo.

Θα έλεγε κανείς πως μέχρι αυτό το σημείο, οι φθόγγοι που απασχολούν τους δύο επιτελεστές είναι κοινοί: ξεκινούν από τον εναρκτήριο, κατευθύνονται μια τέταρτη καθαρή ψηλότερα από αυτόν και ύστερα μια πέμπτη καθαρή ψηλότερα από αυτόν. Όμως, όπως προαναφέρθηκε, τα διαστήματα από τον εναρκτήριο φθόγγο που είναι σημαντικότερα για ένα Ταξίμι έχουν άμεση σχέση με το γένος τους Μακάμ πάνω στο οποίο βασίζονται. Εν τούτοις, κατά την πέμπτη φράση του αυτοσχεδιασμού, ο Tokcan για πρώτη φορά επαναλαμβάνει και επιμένει σε έναν συγκεκριμένο φθόγγο που απέχει διάστημα έκτης μικρής ψηλότερα από τον εναρκτήριο (Σολ). Σε αντίθεση με την προηγούμενη φράση που ήταν καθαρά δεξιοτεχνική, η έκτη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι πολύ αφαιρετική, καθώς παρουσιάζει κυρίως μεγάλες αξίες και λιγότερους φθόγγους. Επίσης, είναι πολύ πιο παρόν σε σχέση με την μέχρι τώρα ανάπτυξη, το στοιχείο της επανάληψης ενός ίδιου φθόγγου. Η φράση ωστόσο καταλήγει στον εναρκτήριο φθόγγο.

Η έκτη φράση είναι σύντομη και βασίζεται επίσης στην επανάληψη ενός κυρίως φθόγγου. Ο φθόγγος όμως που απασχολεί την φράση αυτή είναι καινούργιος. Πρόκειται για διάστημα αχαρακτήριστης ή αραβικής έκτης ψηλότερα από τον εναρκτήριο φθόγγο (Σολ ήμι-δίεση), με τον οποίο και θα καταλήξει η φράση. Ο ίδιος φθόγγος θα

απασχολήσει και την επόμενη φράση, η οποία όμως είναι η πιο δεξιοτεχνική (χαρακτηριστικές μακροσκελείς κινήσεις τριακοστών-δεύτερων) και παρουσιάζει την μεγαλύτερη μουσική έκταση που έχουμε συναντήσει μέχρι στιγμής (ψηλότερος φθόγγος μια οκτάβα και μια έβδομη ψηλότερα από τον εναρκτήριο φθόγγο [Λα] και χαμηλότερος μια τέταρτη καθαρή χαμηλότερα από αυτόν [Φα#]). Και αυτή η φράση του αυτοσχεδιασμού καταλήγει στον φθόγγο Σολ ήμι-δίεση.

Πιθανότατα οι δύο τελευταίες φράσεις της συγκεκριμένης καταγραφής να μην είναι οι τελευταίες φράσεις αυτού του Ταξίμ, καθώς το βίντεο φαίνεται να διακόπτεται απότομα. Πράγματι, η κατάληξη της καταγραφής φαίνεται να συμβαίνει σε έναν φθόγγο που δεν θα περιμέναμε, μια οκτάβα και ένα ημιτόνιο ψηλότερα από τον εναρκτήριο φθόγγο (Ντο). Πέραν αυτού, η προτελευταία φράση βασίζεται κυρίως στο να επαναλαμβάνει με αργές αξίες τον εναρκτήριο φθόγγο μια οκτάβα ψηλότερα για να καταλήξει με ένα εκτεταμένο tremolo μεταξύ Ντο και Ρε# στο Ντο. Η ένατη και τελευταία φράση της καταγραφής απλώς επαναλαμβάνει τον φθόγγο Ρε# και καταλήγει στο Ντο. Αν εφάρμοζε κανείς το μοτίβο της ανάπτυξης που φαίνεται να χρησιμοποιεί ο Tokcan σε όλο το Ταξίμ, πιθανότατα μετά από αυτήν την φράση να ακολουθούσε μια πολύ πιο δεξιοτεχνική η οποία θα κατέληγε οριστικά πιθανότατα στον εναρκτήριο φθόγγο.

Ανακεφαλαιώνοντας, το Ταξίμ του Yurdal Tokcan είναι σε τρόπο Χιτζάζ με εναρκτήριο φθόγγο το Σι και έχει δεσπόζοντες φθόγγους το Φα# και το Μι (με σειρά συχνότητας εμφάνισης). Πολύ συχνή όμως και σημαντική είναι και η εμφάνιση του φθόγγου Σολ. Όπως και στην περίπτωση του Shaheen, ο φθόγγος Σολ εμφανίζεται με τέσσερις διαφορετικές μορφές: α) ως διάστημα μικρής έκτης ψηλότερα από τον εναρκτήριο φθόγγο (Σολ), β) ως διάστημα αραβικής ή αχαρακτήριστης έκτης (Σολ ήμι-

δίεση), γ) ως διάστημα έκτης μεγάλης (Σολ#) και ως μικρή κίνηση γύρω από τον δεσπόζοντα φθόγγο Φα# (Φα δίεση & ήμι-δίεση). Σαφώς, η μορφή που δέχεται το Σολ εξαρτάται κατά κύριο λόγο από την κίνηση της μελωδίας. Ο εν λόγω αυτοσχεδιασμός ή μάλλον καλύτερα το εν λόγω απόσπασμα αυτοσχεδιασμού, χωρίζεται σε εννέα φράσεις. Κατά κύριο λόγο, μια μικρή σε διάρκεια και ταπεινή σε δεξιοτεχνία φράση προηγείται μιας μεγαλύτερης και πιο δεξιοτεχνικής φράσης. Φαίνεται ότι ο επιτελεστής επιμένει από φράση σε φράση σε όλο και ψηλότερους φθόγγους, ξεκινώντας από τον εναρκτήριο, κατευθύνεται στο Μι, έπειτα στο Φα#, στο Σολ φυσικό, στο Σολ ήμι-ύφεση και τέλος στο Ντο.

Ο Tokcan αξιοποιεί όλη την μουσική έκταση που του παρέχει το Ούτι, από το χαμηλό Σι1 της πρώτης ανοιχτής χορδής μέχρι το ψηλό Λα4, που βρίσκεται στην έκτη χορδή, στο σημείο που το μανίκι συναντά το αντηχείο του οργάνου. Αξιοποιεί επίσης σε μεγάλο βαθμό την δυνατότητα glissando ακόμη και σε μεγάλα διαστήματα όπως αυτό της πέμπτη καθαρής. Μερικές φορές μάλιστα, επιτυγχάνεται και η εντύπωση ακόμη μεγαλύτερων glissando (π.χ. οκτάβας), καθώς ο επιτελεστής εισάγει φθόγγο σε χορδή διαφορετική από αυτήν στην οποία έχει ξεκινήσει το glissando. Ευρεία είναι και η χρήση του tremolo σε έναν ή και περισσότερους φθόγγους. Επίσης παρουσιάστηκε για σύντομο χρονικό διάστημα και η τεχνική του κιθαριστικού tremolo, δηλαδή της γρήγορης επανάληψης ενός ψηλότερου φθόγγου με την ενδιάμεση παρεμβολή χαμηλότερων φθόγγων που σχηματίζουν μελωδία.

Οι φθόγγοι της κλίμακας που χρησιμοποιεί ο Tokcan παρουσιάζουν αντίστοιχη σταθερότητα με αυτή του Shaheen. Ο εναρκτήριο, οι δεσπόζοντες και ο φθόγγος που απέχει έβδομη ψηλότερα από τον εναρκτήριο (Λα) παραμένουν αναλλοίωτοι σε όλη τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ο φθόγγος Σολ

παρουσιάζεται σε τέσσερις μορφές που ποικίλουν κυρίως αναλόγως με την κατεύθυνσή του. Ο φθόγγος Ντο εμφανίζεται κυρίως στην φυσική του μορφή σχηματίζοντας το χαρακτηριστικό διάστημα τρι-ημιτονίου από το Ρε#. Σε μια δεδομένη φράση του αυτοσχεδιασμού εμφανίζεται και ως Ντο ήμι-δίεση. Το Ρε είναι συνήθως σε μορφή Ρε# και σπάνια σε μορφή Ρε ήμι-δίεση. Η μικρές αλλοιώσεις των διαστημάτων που σχηματίζουν το χαρακτηριστικό τρι-ημιτόνιο είναι πολύ συνηθισμένες στον τρόπο Χιτζάζ. Να σημειωθεί επίσης ότι συχνά ο Tokcan χρησιμοποιεί τον αντίχειρα του δεξιού του χεριού αποκλειστικά όταν πρόκειται να παίξει την χαμηλότερη χορδή ανοιχτή. Αυτή η τεχνική χρησιμοποιείται από πολλούς παίκτες προκειμένου να ακουστεί πιο μαλακά το παρεμβαλλόμενο μπάσο. Αυτό συμβαίνει καθώς η ψίχα του αντίχειρα ελαχιστοποιεί τις ψηλές συχνότητες που δημιουργεί το πλήκτρο.



Yurdal Tokcan

πηγή: <https://kultursanat.eyupsultan.bel.tr/tr/eyupkultursanat/foto/yurdal-tokcan-ile-hasbihal/6237>

5.3. Αντώνης Απέργης

https://www.youtube.com/watch?v=MhqHIm_94us

Ο Αντώνης Απέργης γεννήθηκε το 1963 στην Κοκκινιά και από πολύ νεαρή ηλικία έδειξε το ταλέντο του στη Μουσική. Δεξιοτέχνης πολυοργανίστας (Κιθάρα, Ούτι, Κανονάκι, Βιολί και Νέυ), μουσουργός και στιχουργός του λαϊκού τραγουδιού αλλά και συνθέτης λόγιας μουσικής με επιρροές από την Δυτική και την Ανατολική παράδοση, ο Απέργης έχει κυκλοφορήσει πάνω από δέκα δίσκους εξ ολοκλήρου δικής του μουσικής και ενορχήστρωσης. Ο πρώτος εξ αυτών αφορά αποκλειστικά στο Ούτι και πρόκειται για τον πρώτο δίσκο αφιερωμένο στο Ούτι που κυκλοφόρησε στην Ελλάδα. Το Ταξίμι που επιλέχθηκε ωστόσο για καταγραφή δεν προέρχεται από αυτόν τον δίσκο. Πρόκειται από αρκετά μεταγενέστερο Ταξίμι του Απέργη που βιντεοσκοπήθηκε από το “Σχολείον Ψαλτικής”, ωδείο στο οποίο εργαζόταν, με σκοπό την διαφήμιση των μαθημάτων του ωδείου. Το κούρδισμα του Ουτιού είναι το κλασικό αραβικό κούρδισμα, μετατεθειμένο όμως έναν τόνο ψηλότερα (D-F#-B-E-A-D).

Η στάση του οργανοπαίκτη και η βασική τεχνική που χρησιμοποιεί είναι ταυτόσημες με τα όσα αναφέρθηκαν για τους δύο προηγούμενους. Με μια ματιά στην καταγραφή, οι επάλληλες και αδιάκοπες κινήσεις ογδών μας θυμίζουν σε μεγάλο βαθμό την ρυθμική αγωγή και κινητικότητα του Shaheen. Η ευρεία όμως χρήση του glissando και η γρήγορη ανάπτυξη σε μουσική έκταση και δεξιοτεχνία θυμίζουν περισσότερο την καταγραφή του Tokcan. Ο αυτοσχεδιασμός του Απέργη διαρθρώνεται και αυτός από φράσεις που τις χωρίζουν σύντομες παύσεις. Ωστόσο, σε αντίθεση με τους προηγούμενους επιτελεστές, οι φράσεις αλλά και οι παύσεις που τις χωρίζουν είναι πολύ σύντομες, με αποτέλεσμα να χωριστεί το Ταξίμι σε δεκαπέντε φράσεις-ενότητες.

Ομολογώ πως σε πολλά σημεία αμφέβαλλα για το αν η εκάστοτε παύση αποτελεί διαχωριστική γραμμή από ενότητα σε ενότητα ή απλή παύση άρθρωσης μιας μόνο φράσης. Παρά ταύτα, το παρόν Ταξίμι μπορεί και να χωριστεί σε δύο ευρύτερες ενότητες, επτά και οκτώ φράσεων αντίστοιχα.

Ο αυτοσχεδιασμός ξεκινάει από τον φθόγγο Ντο ήμι-δίεση και περνώντας από το Σι ήμι-ύφεση, κινείται προς το αμέσως χαμηλότερο Λα το οποίο τονίζει με κινήσεις τετάρτων, ρυθμική αξία που δεν θα ξανασυναντήσουμε παρά μόνο κοντά στο τέλος του Ταξίμι. Με αυτόν τον τρόπο, ο επιτελεστής ξεκαθαρίζει μονομιás τον εναρκτήριο φθόγγο του αυτοσχεδιασμού καθώς και το είδος του τρόπου στον οποίο βρίσκεται. Το διάστημα Σι ήμι-ύφεση και Ντο ήμι-δίεση σε συνδυασμό με την επιμονή στο Λα, δηλώνουν ξεκάθαρα πως βρισκόμαστε σε περιβάλλον “μαλακού” Χιτζάζ με εναρκτήριο φθόγγο το Λα. Πράγματι, λίγο παρακάτω στην κατάληξη της φράσης, επιβεβαιώνεται η σημασία του Λα με την παρεμβολή φθόγγου Λα σε χαμηλότερη οκτάβα. Ήδη από την πρώτη φράση ο Απέργης έχει φτάσει το διάστημα της μικρής έκτης ψηλότερα από τον εναρκτήριο φθόγγο (Φα) σε μια δεξιοτεχνική κίνηση δεκάτων έκτων, καθώς και το διάστημα καθαρής τέταρτης χαμηλότερα από αυτόν (Μι). Συνεπώς η ανάπτυξη του αυτοσχεδιασμού είναι βέβαια ταχύτερη από αυτήν του Shaheen και συγχρόνως πιο “μετρημένη” από αυτήν του Tokcan.

Παρόλο που η δεύτερη φράση του αυτοσχεδιασμού ξεκινά από τον φθόγγο που αναμένουμε, δηλαδή από το Λα, καταλήγει ωστόσο σε έναν τελείως απρόσμενο φθόγγο: Το Φα ήμι-δίεση, μια “αχαρακτήριστη” ή Αραβική τρίτη χαμηλότερα από τον εναρκτήριο φθόγγο. Γενικά στην Αραβική αλλά και Βυζαντινή τροπική θεωρία, η επιμονή στον φθόγγο Φα ήμι-δίεση παραπέμπει σε ένα άλλο Μακάμ, το “Χουζάμ”. Πράγματι, οι τρόποι Χιτζάζ και Χουζάμ θεωρούνται συγγενικοί, καθώς το Χιτζάζ με

εναρκτήριο φθόγγο το Λα έχει ως δεσπόζοντα το Ρε και το Χουζάμ με εναρκτήριο φθόγγο το Ρε έχει ως δεσπόζοντα το Φα ήμι-δίεση. Στην πορεία του αυτοσχεδιασμού θα διαπιστώσουμε πως ο Απέργης παίζει μεταξύ αυτών των δύο τρόπων, αφήνοντας τον ακροατή “μετέωρο” μέχρι την τελική φράση.

Έτσι λοιπόν, η τρίτη φράση του αυτοσχεδιασμού θα ξεκινήσει με τον φθόγγο Ρε, τον εναλλακτικό εναρκτήριο δηλαδή φθόγγο. Επίσης η τρίτη φράση διευρύνει τα διαστηματικά όρια του αυτοσχεδιασμού, προσεγγίζοντας τον φθόγγο Λα οκτάβα ψηλότερα από τον πραγματικό εναρκτήριο. Η μελωδία θα καταλήξει ωστόσο και πάλι στο Φα ήμι-δίεση, ισχυροποιώντας ακόμη περισσότερο την παρουσία του τρόπου Χουζάμ. Η δε τέταρτη φράση θα ξεκινήσει κι εκείνη από το Φα ήμι-δίεση και θα ανέβει προς τα πρίμα του οργάνου. Να σημειωθεί εδώ, πως ο φθόγγος Φα είναι πάντα σε μορφή ήμι-δίεσης όταν βρίσκεται χαμηλότερα από τον εναρκτήριο φθόγγο (Λα) αλλά είναι πάντοτε στη φυσική του μορφή όταν βρίσκεται ψηλότερα από αυτόν. Η διαφοροποίηση αυτή έχει σαν αποτέλεσμα την ισχυροποίηση του Χιτζάζ όταν ο οργανοπαίκτης παίζει ψηλά (καθώς το Φα φυσικό παραπέμπει σε αυτό) και την ισχυροποίηση του Χουζάμ όταν παίζει χαμηλά (καθώς το Φα ήμι-δίεση είναι ο δεσπόζοντας φθόγγος του). Καθώς λοιπόν ο Απέργης ανεβαίνει προς τα πρίμα του οργάνου, ο ακροατής μετακινείται και πάλι προς το Χιτζάζ. Πολύ λίγο παρακάτω, ο επιτελεστής θα αποφασίσει να επιμείνει στο Λα και μάλιστα θα παρεμβάλει και το Λα σε χαμηλότερη οκτάβα, δίνοντάς την εντύπωση πως επέστρεψε στο αρχικό Μακάμ. Αμέσως όμως μετά, με μια καθοδική κίνηση θα επιστρέψει στο χαμηλό Ρε, τον εναλλακτικό δηλαδή εναρκτήριο φθόγγο, μετακινώντας εκ νέου την αίσθηση του ακροατή στο Χουζάμ.

Δυσκολεύτηκα αρκετά να αποφασίσω για το πως θα ομαδοποιηθούν οι επόμενες φράσεις, καθώς οι συχνές και σύντομες παύσεις που παρεμβάλλονται αφήνουν περιθώριο αμφιβολίας. Η πέμπτη φράση λοιπόν, αποτελείται από τέσσερις μικρότερες φράσεις που κινούνται κατά κύριο λόγο γύρω από το Χουζάμ. Συγκεκριμένα μάλιστα ξεκινάει με τον χαμηλότερο φθόγγο μέχρι στιγμής του αυτοσχεδιασμού, μια τέταρτη καθαρή χαμηλότερα από τον εναλλακτικό εναρκτήριο φθόγγο (Λα μια οκτάβα χαμηλότερα από τον κυρίως εναρκτήριο φθόγγο). Επίσης, σε αυτή τη φράση εντοπίζεται για πρώτη φορά στο συγκεκριμένο Ταξίμι η τεχνική του tremolo.

Στην επόμενη (έκτη) φράση, ο επιτελεστής επιστρέφει στο αρχικό Μακάμ δηλαδή, το Χιτζάζ. Αξιοσημείωτη εδώ είναι η χρήση του διαστήματος της οκτάβας. Ο οργανοπαίκτης δηλαδή κατεβαίνοντας διατονικά την κλίμακα επαναλαμβάνει κάθε φθόγγο μια οκτάβα χαμηλότερα τονίζοντας έτσι την μελωδική κίνηση και δίνοντάς της έναν “ορχηστρικό” χαρακτήρα. Αυτή η τεχνική είναι αρκετά διαδεδομένη στο Ούτι. Επίσης αξίζει να σημειωθεί το εξής: σε σχέση με τους αυτοσχεδιασμούς των προηγούμενων επιτελεστών, ο συγκεκριμένος θα λέγαμε ότι έχει τελείως “ελεύθερη” δομή. Δεν φαίνεται δηλαδή ο Απέργης να επιμένει ιδιαίτερα σε συγκεκριμένους φθόγγους, διαστήματα ή εκτάσεις σε κάθε φράση, αντιθέτως κάθε φράση φαίνεται πως έρχεται να εξουδετερώσει την προηγούμενη σε όλα τα επίπεδα. Δεν υπάρχει ούτε το στοιχείο της προαναγγελίας του φθόγγου που θα απασχολήσει την επόμενη φράση όπως ίσχυε μέχρι τώρα. Αντί αυτού, κάθε καινούργιο διάστημα ή φθόγγος εμφανίζεται σε αναπάντεχο χρόνο. Ωστόσο, η συνοχή του αυτοσχεδιασμού εδώ επιτυγχάνεται με άλλο τρόπο. Φαίνεται πως ο Απέργης χρησιμοποιεί μελωδικά μοτίβα-κλειδιά που αντιστοιχούν στο εκάστοτε Μακάμ, τα οποία μάλιστα παραλλάσσονται διαρκώς ώστε να προσαρμόζονται περισσότερο στην φράση-ενότητα στην οποία ανήκουν. Η έβδομη φράση, με την οποία κλείνει η πρώτη μεγάλη ενότητα, φαίνεται σαν να αξιοποιεί τα

μελωδικά μοτίβα-κλειδιά και των δύο Μακάμ ξεκινώντας από ένα (Χιτζάζ) και καταλήγοντας στον δεύτερο (Χουζάμ) εν είδει ανακεφαλαίωσης.

Στο σημείο αυτό λοιπόν ξεκινάει η δεύτερη μεγάλη ενότητα αυτού του αυτοσχεδιασμού. Ο πρώτος φθόγγος που ακούμε είναι οικείος, είναι το εναρκτήριο Λα το οποίο ακολουθείται από διάστημα τέταρτης ψηλότερα (Ρε). Ο τρίτος όμως φθόγγος αυτής της φράσης είναι ένας φθόγγος που δεν έχει ξανακουστεί. Πρόκειται για διάστημα τρίτης μικρής ψηλότερα από τον εναρκτήριο φθόγγο (Ντο). Όλοι οι φθόγγοι Ντο που συναντούσαμε μέχρι στιγμής βρισκότουσαν σε μορφή ήμι-δίεση, η οποία άλλωστε σχημάτιζε το χαρακτηριστικό διάστημα Σι ήμι-ύφεση Ντο ήμι-δίεση. Το παρόν Ντο όμως βρίσκεται σε φυσική μορφή, αλλάζοντας ξεκάθαρα την συμμετρία της κλίμακας. Μπορούμε λοιπόν εδώ να μιλήσουμε καθαρά για “Μετατροπία”, με την κυριολεκτική έννοια, δηλαδή αλλαγή μουσικού τρόπου. Η αλλαγή αυτού του φθόγγου είναι σημαντικότερη απ’ όσο φαίνεται. Μπορεί να έχουμε συναντήσει και στα προηγούμενα Ταξίμ φθόγγους που παίρνουν διαφορετικές μορφές, αλλά αυτό συνέβαινε κατά κύριο λόγο σε διαφορετική οκτάβα και κυρίως δεν συνέβαινε στον φθόγγο που απέχει τρίτη ψηλότερη από τον εναρκτήριο φθόγγο. Το διάστημα τρίτης είναι πιθανότατα το σημαντικότερο ως προς τον προσδιορισμό του χαρακτήρα ενός μουσικού τρόπου.

Εν τούτοις, ο δε φθόγγος Σι παραμένει στην μορφή στη οποία βρισκόταν μέχρι στιγμής δηλαδή ήμι-ύφεση, αλλά φαίνεται προς το τέλος της φράσης να αλλάζει κι αυτό μορφή κατεβαίνοντας στο Σι ύφεση. Το Ντο παραμένει σε φυσική μορφή για όλη σχεδόν την φράση. Το χαρακτηριστικό Φα ήμι-δίεση επίσης πήρε πια μορφή Φα φυσικού, δημιουργώντας εύλογα νέο χαρακτήρα και ως προς τον μέχρι τώρα εναλλακτικό τρόπο του αυτοσχεδιασμού. Το σημαντικότερο όμως γεγονός αυτής της φράσης είναι το μελωδικό μοτίβο με το οποίο κλείνει. Στο τελευταίο μέτρο αυτής

φράσης βλέπουμε να διαγράφονται με ανοδική πορεία οι φθόγγοι (Nτο#)-Ρε-Φα-Λα-Ρε. Πρόκειται καθαρά για ένα άρπισμα (arpeggio) συγχορδίας Ρε ελάσσονος. Δεν έχουμε συναντήσει μέχρι στιγμής σε κανέναν αυτοσχεδιασμό οποιαδήποτε υπόνοια συγχορδίας ή δυτικής αρμονικής σκέψης. Η ύπαρξη της σκέψης αυτής θα επιβεβαιωθεί λίγο παρακάτω. Αξιοσημείωτη είναι και η χρήση του Nτο δίεση εδώ, όχι πλέον ως χαρακτηριστική κορυφή διαστήματος κάποιου τρόπου αλλά ως “προσαγωγή” της συγχορδίας Ρε ελάσσονος.

Η ένατη φράση του Ταξίμ είναι στην πραγματικότητα μια μακροσκελής δεξιοτεχνική κίνηση, η πιο δεξιοτεχνική του αυτοσχεδιασμού, αποτελούμενη από χαρακτηριστικές κινήσεις τριακοστών-δευτέρων (2B). Η φράση αυτή συμπεριλαμβάνει και συμπυκνώνει στην πραγματικότητα όλες τις αλλαγές που συνέβησαν στην προηγούμενη φράση. Ας τις ξαναδούμε: ο φθόγγος Nτο ήμι-δίεση έγινε Nτο φυσικό, ο φθόγγος Σι ήμι-ύφεση έγινε Σι ύφεση και ο φθόγγος Φα ήμι-δίεση έγινε Φα φυσικό ακόμα και στην χαμηλή οκτάβα. Με λίγα λόγια φαίνεται πως οι τρεις φθόγγοι της κλίμακας που είχαν μικροδιαστηματικές, ασυγκέραστες αλλοιώσεις κατέβηκαν και πήραν πιο σταθερή, συγκερασμένη μορφή, γεγονός που σαφώς καλεί τον ακροατή να αναπροσαρμόσει τις προσδοκίες του. Ο επιτελεστής φαίνεται πως μεταθέτει κι αυτός την προσοχή του πιο πολύ στον φθόγγο Ρε και μάλιστα με μια πιο “δυτική” τονική λογική, άρα καλύτερα στη Ρε ελάσσονα. Η παρούσα φράση λοιπόν είναι αυτή που θα μας “πείσει” ότι βρισκόμαστε πια στο τονικό περιβάλλον της Ρε ελάσσονος.

Αν μας είχε παραμείνει οποιαδήποτε αμφιβολία για τον αρμονικό χαρακτήρα αυτών των φράσεων, η δέκατη φράση ήρθε να την εξουδετερώσει (3B). Η εν λόγω φράση ξεκινάει με το πιο χαρακτηριστικό διάστημα της τονικής μουσικής, διάστημα που δεν έχει εμφανιστεί σε κανέναν αυτοσχεδιασμό από αυτούς που αναλύθηκαν: το

διάστημα τριτόνου, στην προκειμένη περίπτωση πέμπτης ελαττωμένης (Μι-Σι_b). Ο Απέργης εξισορροπεί αυτό το διάστημα ξανακατεβαίνοντας προς το Μι (Σι_b-Λα-Σολ-Φα-Μι=>Μι-Σολ-Σι_b) δίνοντάς μας την εντύπωση της παρουσίας της δεύτερης βαθμίδας της Ρε μινόρε (Μι ελαττωμένης) σε χαρακτήρα Υποδεσπόζουσας. Πράγματι, μετά από αυτό βλέπουμε την έντονη παρουσία των φθόγγων Ντο#, Μι και Σολ, παραπέμποντάς μας στην έβδομη βαθμίδα της Ρε μινόρε, σε χαρακτήρα Δεσπόζουσας. Η φράση κλείνει με ένα χαρακτηριστικό ανέβασμα από το Ρε προς το Λα (Ρε-Μι-Φα-Σολ-Λα=>Ρε-Φα-Λα) σημαίνοντας κάπως έτσι την λύση της Δεσπόζουσας σε Τονική (Μι ελαττωμένη [ΥΔ] – Ντο# ελαττωμένη [Δ] – Ρε ελάσσονα [Τ]).

Η ενδέκατη φράση σημαίνει την επιστροφή στην τροπική λογική: ξεκινά με το ίδιο διάστημα με το οποίο ξεκίνησε ο αυτοσχεδιασμός (Ντο ήμι-δίεση, Σι ήμι-ύφεση), εγκαθιδρύοντας εκ νέου τις μικροδιαστηματικές αλλοιώσεις και το ασυγκέραστο ηχόχρωμα. Λίγο παρακάτω εμφανίζεται και το Φα ήμι-δίεση, θυμίζοντάς μας τα δυο “αντιμαχόμενα” Μακάμ και τα μελωδικά μοτίβα-κλειδιά τους: το Χιτζάζ και το Χουζάμ (4B). Αν επιλέξουμε ωστόσο να διατηρήσουμε ενεργή και την αρμονική λογική στην ανάλυση, τότε η επόμενη φράση είναι ένα “*Pendale*” (ισοκράτημα) Δεσπόζουσας (5B). Αυτό διότι φαίνεται πως για πρώτη φορά έχουμε την τόσο συχνή επανάληψη ενός ίδιου φθόγγου, συγκεκριμένα του Λα, καθώς και το ότι όλα τα μελωδικά μοτίβα οδηγούν σε αυτόν. Με την τροπική λογική, θα λέγαμε απλώς ότι ο Απέργης αποφάσισε να μας ισχυροποιήσει την αίσθηση του Λα, σε μια απόπειρα να μας υπενθυμίσει ότι αυτός είναι ο εναρκτήριο φθόγγος.

Η επόμενη φράση αποτελείται κατά κύριο λόγο από ένα δεξιοτεχνικό μελωδικό μοτίβο το οποίο επαναλαμβάνεται, ξεκινώντας κάθε φορά από χαμηλότερο φθόγγο (από Φα, Μι και Ρε αντίστοιχα), εν είδει μελωδικής αλυσίδας η οποία διαλύεται και

καταλήγει ελεύθερα στο Φα ήμι-δίεση (6B). Αντίστοιχα, η επόμενη και προτελευταία φράση του αυτοσχεδιασμού φαίνεται ως συνήθως να επιστρέφει προς τον εναρκτήριο φθόγγο (7B). Όπως ακριβώς και στην περίπτωση του Shaheen, έτσι και τώρα ο Απέργης με ένα απότομο πήδημα προς τα μπάσα του οργάνου, ξεκινά ένα το τελευταίο, ανοδικό και δεξιοτεχνικό μελωδικό μοτίβο γύρω από το Λα για να καταλήξει οριστικά... στον φθόγγο Ρε, τον εναλλακτικό εναρκτήριο φθόγγο!³²

Ο επιτελεστής σφραγίζει αυτήν του την κατάληξη με μια πολύ σύντομη φράση την οποία επέλεξα να απομονώσω ως τελευταία ενότητα, λόγω του ότι φέρει ένα αναπάντεχο στοιχείο: μια καθαρή Ρε μείζονα συγχορδία (8B). Η ύπαρξη αυτής της συγχορδίας (Ρε-Φα#-Λα-Ρε) επιβεβαιώνει την προαναφερθείσα ύπαρξη τονικής ή αρμονικής λογικής πίσω από τον παρόντα αυτοσχεδιασμό. Επίσης, η ύπαρξή της καθιστά σαφή την δυνατότητα εκτέλεσης συγχορδιών στο Ούτι, πράγμα που δεν είχε εντοπιστεί μέχρι στιγμής. Για την χρήση των συγχορδιών στο Ούτι θα γίνει αναφορά παρακάτω.

Ανακεφαλαιώνοντας, το Ταξίμι του Αντώνη Απέργη είναι χωρισμένο σε δύο βασικές μεγάλες ενότητες, επτά και οκτώ φράσεων-υποενοτήτων αντίστοιχα. Φαίνεται από την κατάληξη του αυτοσχεδιασμού ότι αυτός είναι βασισμένος σε δρόμο Χουζάμ από Ρε, με δεσπόζοντες φθόγγους το Λα και το Φα ήμι-δίεση, παρόλο που εξ αρχής ο ακροατής έχει ισχυρότερη την αίσθηση του συγγενικού Χιτζάζ από Λα. Στο δεύτερο μέρος ο οργανοπαίκτης περνάει για κάποιο χρονικό διάστημα στο τονικό περιβάλλον

32 Όσον αφορά στην απόφαση του οργανοπαίκτη να ολοκληρώσει τον αυτοσχεδιασμό σε φθόγγο Ρε αντί για Λα, εξηγείται με μια απλή καταμέτρηση φθόγγων. Ο φθόγγος Λα εμφανίζεται συνολικά εκατόν-είκοσι-πέντε φορές ενώ ο φθόγγος Ρε... εκατόν-είκοσι-οκτώ! Όσο αμελητέα κι αν φαίνεται αυτή η διαφορά, φαίνεται πράγματι να εξηγεί το γιατί ο καταληκτικός φθόγγος είναι διαφορετικός από τον εναρκτήριο. Αξιοσημείωτο είναι και το εξής γεγονός: ο αυτοσχεδιασμός ξεκινάει από Λα και τελειώνει σε Ρε, όπως ακριβώς και οι περισσότερες φράσεις-ενότητες. Οι τρεις παραπάνω επαναλήψεις του Ρε, οι οποίες και το καθιστούν συχνότερο, συμβαίνουν κατά την τελευταία φράση, μέσα στο ίδιο μέτρο. Θα μπορούσε κάλλιστα δηλαδή ο οργανοπαίκτης να είχε επιλέξει να τελειώσει σε Λα, διεκδικώντας τον μεγαλύτερο αριθμό επαναλήψεων.

της Ρε ελάσσονος και ύστερα επιστρέφει στο Χουζάμ. Η ρυθμική αγωγή θυμίζει περισσότερο τον αυτοσχεδιασμό του Hazem Shaheen, με τις σταθερές και επάλληλες αξίες ογδών. Η χρήση των μουσικών διαστημάτων όμως θυμίζει περισσότερο την “ελεύθερη” ανάπτυξη του Yurdal Tokcan, με την μουσική έκταση να φτάνει στο μέγιστο σχεδόν σημείο της από τις πρώτες κιόλας φράσεις του αυτοσχεδιασμού. Είναι σαφής η επιρροή του Δυτικού τονικού συστήματος στον αυτοσχεδιασμό του Απέργη, αλλά και η γνώση του Ανατολικού τροπικού συστήματος. Έντονη είναι η παρουσία της τεχνικής του glissando και αξιοσημείωτη η χρήση της τρίφωνης συγχορδίας και του arpeggio. Τέλος, εκ των τριών αυτοσχεδιασμών που καταγράφηκαν, φαίνεται πως αυτός του Απέργη παρουσιάζει μεγαλύτερη λεπτομέρεια στις μικροδιαστηματικές αποστάσεις, πράγμα που φαίνεται από την συχνή χρήση του διαστήματος Σι ήμι-ύφεση και Ντο ήμι-δίεση.



Αντώνης Απέργη

πηγή: <https://youtu.be/ΕvonivpO9hs>

5.4. Άλλες Εκφραστικές Τεχνικές

Παρόλο που στις παραπάνω καταγραφές εντοπίστηκε οι πλειονότητα των εκφραστικών τεχνικών που χρησιμοποιούνται στο Ούτι ανά τον κόσμο, υπάρχουν ορισμένες που δεν εμφανίστηκαν ή και δεν συζητήθηκαν επαρκώς. Η σημαντικότερη εξ αυτών είναι η χρήση της συγχορδίας. Πράγματι, η Αραβική μουσική παράδοση, η οποία και συνυφαίνεται με το Ούτι, δεν χρησιμοποιεί εν γένει την συγχορδία ως “θεσμό”. Ωστόσο με το πέρασμα του χρόνου και την επικοινωνία των διαφορετικών μουσικών πολιτισμών, βασικά του Ανατολικού και του Δυτικού, οι ανάγκες των επιτελεστών του Ουτιού σταδιακά εισήγαγαν την χρήση της συγχορδίας στο εκφραστικό ρεπερτόριο.

Η χρήση όμως της συγχορδίας στο Ούτι δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί κατά το δοκούν. Η εκτέλεση μιας συγχορδίας απαιτεί την ακριβέστατη και ταυτόχρονη συνήχηση τριών τουλάχιστον διαφορετικών φθόγγων. Το Ούτι, ο πλέον όργανο που σίγουρα δεν φέρει δεσμούς, δεν δύναται πάντοτε να τηρεί αυτήν την ακρίβεια. Για αυτό το λόγο, οι συγχορδίες στο Ούτι πρέπει πάντοτε να περιλαμβάνουν έναν τουλάχιστον φθόγγο ο οποίος να αντιστοιχεί σε ανοιχτή χορδή. Εν τούτοις, μια συγχορδία Ντο μείζονος μπορεί να είναι πολύ προσιτή σε ένα Ούτι με το κλασικό αραβικό κούρδισμα (C-E-A-D-G-C), καθώς δύο εκ των τριών φθόγγων της συγχορδίας αντιστοιχούν στις δυο τελευταίες ανοιχτές χορδές του οργάνου, ενώ σε ένα Ούτι με το κούρδισμα του Tokcan (B-F#-B-E-A-D) να είναι σχεδόν ακατόρθωτη. Σαφώς, όσο μεγαλύτερη είναι η πείρα του εκάστοτε οργανοπαίκτη, τόσο μεγαλύτερο είναι το εύρος των δυνατοτήτων του ως προς την εκτέλεση των συγχορδιών. Επίσης, η παρουσία των συγχορδιών στο Ούτι είναι ανάλογη της παρουσίας του Ευρωπαϊκού πολιτισμικού στοιχείου στην εκάστοτε περιοχή, για παράδειγμα χρησιμοποιούνται πολύ περισσότερο συγχορδίες στην Ελλάδα και στην Τουρκία απ’ ότι στο Ιράκ.

Μια άλλη εκφραστική τεχνική που εμφανίστηκε στις καταγραφές είναι η τεχνική του tremolo σε έναν φθόγγο. Καθώς το Ούτι είναι νυσσόμενο έγχορδο, η χρήση μεγάλων χρονικών αξιών δεν μπορεί να αποδοθεί με απόλυτη ακρίβεια και ορθότητα, καθώς ο ήχος χάνεται πολύ σύντομα μετά την κρούση της χορδής. Το tremolo λοιπόν, το οποίο αντιστοιχεί στην ταχύτατη επανάληψη του εκάστοτε φθόγγου με την διαδοχική κίνηση πάνω-κάτω του δεξιού χεριού, έρχεται να καλύψει αυτήν την αδυναμία δίνοντας στον ακροατή την εντύπωση πως ο φθόγγος έχει διάρκεια. Κάθε επιτελεστής του Ουτιού οφείλει να μπορεί να χρησιμοποιήσει το tremolo κατά το δοκούν, ακόμα και για πολύ μεγάλες χρονικές διάρκειες. Ως εξέλιξη αυτού, εμφανίζεται συχνά στο Ούτι η τεχνική του κιθαριστικού tremolo (βλ. παραπάνω, Yurdal Tokcan) όπου ο επιτελεστής μπορεί να παρεμβάλει μεταξύ των επάλληλων κινήσεων του tremolo, χαμηλότερους φθόγγους οι οποίοι σχηματίζουν μελωδική γραμμή, δίνοντας την εντύπωση μελωδίας με ισοκράτημα. Διαδεδομένη επίσης είναι και η επιτέλεση ορισμένων κομματιών του ρεπερτορίου της κλασικής κιθάρας από οργανοπαίκτες του Ουτιού, όπως το Asturias του Isaac Albeniz³³.

Σε όλες τις παραπάνω καταγραφές εμφανίστηκε σε κάποιο σημείο και η τεχνική του vibrato μεταξύ δύο φθόγγων. Αυτή είναι μια εκφραστική τεχνική που μπορεί να επιτευχθεί στο Ούτι είτε με την ταυτόχρονη γρήγορη κίνηση του δεξιού χεριού είτε εν είδει legato, δηλαδή το δεξί χέρι να “παίζει” μόνο τον πρώτο φθόγγο του vibrato και στη συνέχεια να κινείται μόνο το αριστερό χέρι. Η τεχνική του vibrato στο Ούτι μπορεί να επιτευχθεί μόνο μεταξύ διαστημάτων που μπορούν να αποδοθούν πάνω σε μία μόνο χορδή. Συνεπώς, όλα τα διαστήματα μικρότερα και ίσα της τρίτης μπορούν να δεχτούν vibrato. Προκειμένου να επιτευχθούν μεγαλύτερα διαστήματα, η βάση του εκάστοτε διαστήματος οφείλει να αντιστοιχεί σε ανοιχτή χορδή του οργάνου.

33 <https://www.youtube.com/watch?v=kIrwwrQ7sFE>

Ακόμη, είδαμε πως ο Hazem Shaheen κλείνει τον αυτοσχεδιασμό του με την χρήση του αρμονικού μιας χορδής. Η χρήση των αρμονικών μιας χορδής είναι διαδεδομένη εκφραστική τεχνική στο Ούτι όπως και στα περισσότερα χορδόφωνα μουσικά όργανα, κυρίως ως εφέ. Καθώς μάλιστα το Ούτι είναι τυφλό όργανο, ο οργανοπαίκτης δύναται αφού πετύχει τον αρμονικό φθόγγο της χορδής που επιθυμεί, στη συνέχεια να τον “μεταφέρει” ακουμπώντας προσεκτικά το δάχτυλο στον καβαλάρη και ύστερα στην χορδή που αντιστοιχεί ο αρμονικός φθόγγος, “γλιστρώντας” προς τα πρίμα. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται glissando πάνω σε αρμονικό φθόγγο.

Συμπεράσματα και Προβληματισμοί

Στο σημείο αυτό θα γίνει μια προσπάθεια ανασκόπησης και αναδιοργάνωσης της πληροφορίας που παρατέθηκε συνολικά στην παρούσα εργασία. Στην πορεία αυτής της προσπάθειας αναπόφευκτα φωτίζονται σκοτεινά σημεία και αδυναμίες της εργασίας καθώς και προκύπτουν προβληματισμοί που μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενα μελλοντικής έρευνας.

Η εργασία ξεκίνησε με την αναζήτηση των πρώτων λαουτοειδών οργάνων στην Ιστορία της Ανθρωπότητας. Είναι, όμως, άγνωστο το πότε ξεκίνησε ο άνθρωπος να ενδιαφέρεται για τη Μουσική. Είναι ακόμη πιο δύσκολο να απαντηθεί ένα τέτοιο ερώτημα αν αναλογιστεί κανείς τι πραγματικά σημαίνει *Μουσική* για έναν πολιτισμό. Διότι ακόμη και σήμερα, η διαδικασία συμμετοχής σε ένα μουσικό γεγονός είτε από την πλευρά του επιτελεστή είτε από εκείνη του ακροατή δεν είναι καθόλου όμοια μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών. Συνεπώς, στην προσπάθεια εντοπισμού και κατ' επέκταση έρευνας και κατανόησης της Μουσικής του παρελθόντος είναι πολύ πιθανό να μην μπορούμε να αντιληφθούμε πότε και με ποιον τρόπο αυτή είναι παρούσα. Αυτό καθίσταται σαφές μέσα από το απλό παράδειγμα του κυνηγετικού τόξου. Η χορδή – το βασικότερο δομικό στοιχείου του Ουτιού – έκανε πρώτα το τόξο ή το μουσικό όργανο;

Τα αρχαιότερα ευρήματα που μαρτυρούν την ύπαρξη οργάνων με χορδές με αποκλειστικά μουσική χρήση εντοπίζονται, που αλλού, στην Μεσοποταμία. Από εκεί, τα πρώτα λαουτοειδή με κοντό βραχίονα εξελίσσονται και πληθαίνουν στην περιοχή της Αρχαίας Αιγύπτου. Οι Σασσανίδες Πέρσες φαίνονται να είναι οι πρώτοι που ολοκληρώνουν την κατασκευή του Μπαρμπάτ, του άμεσου οργανολογικά προγόνου του Ουτιού. Το Ούτι πρωτοεμφανίζεται και ολοκληρώνεται από τους κατακτητές των

Περσών, τα Αραβικά Χαλιφάτα και τις δυναστείες τους. Από εκείνη την εποχή και ύστερα, η γνώση πάνω στο αντικείμενο πληθαίνει. Μαζί με τη γνώση και την πληροφορία όμως, πληθαίνουν και οι προβληματισμοί και η χρήση της Αραβικής γλώσσας αποτελεί ενδεικτικό παράδειγμα αυτών. Φαίνεται ότι ο όρος *μιζχάρ*, που αναφέρεται σε ένα μουσικό όργανο εντελώς διαφορετικό από το Ούτι, συχνά χρησιμοποιήθηκε από φιλόλογους και ποιητές του Αρχαίου Αραβικού πολιτισμού για να περιγράψει το Ούτι. Επίσης, ο όρος *Μπαρμπάτ* άλλοτε χρησιμοποιείται για να περιγράψει τον οργανολογικό πρόγονο του Ουτιού και άλλοτε για να περιγράψει το πλήκτρο με το οποίο παίζεται το Ούτι. Συνεπώς, οποιαδήποτε πληροφορία αποπειράται να διατυπώσει με ακρίβεια την εμφάνιση του οργάνου ή τα πλαίσια στα οποία αυτό χρησιμοποιούταν, έχει μεγάλο περιθώριο λάθους και ανακρίβειας.

Διατρέχοντας τις μουσικές προσωπικότητες που έχουν συνδεθεί ιστορικά με το Ούτι κατά την περίοδο των Αραβικών Χαλιφάτων, διαπιστώσαμε την “αιώνια δόξα” που τις ακολουθεί. Τι συμβαίνει όμως με τους επιτελεστές του Ουτιού που δεν τυγχάνουν αυτής της φήμης; Ποια ήταν η κοινωνική θέση του “κοινού θνητού” μουσικού εκείνης της εποχής και περιοχής; Η βιβλιογραφία φαίνεται να ενδιαφέρεται αποκλειστικά για τους εξέχοντες οργανοπαίκτες. Εξίσου ενδιαφέρον είναι το ζήτημα της φυλετικής ισότητας. Φαίνεται πως οι γυναίκες εκείνης της εποχής που τύγχαναν αναγνώρισης λόγω των μουσικών τους ικανοτήτων, είχαν ξαφνικά όλα τα δικαιώματα που κατά τα άλλα στερούνταν εξ αιτίας και μόνο του φύλου τους. Ισχύει άραγε και τέτοιο ακόμη στον Αραβικό κόσμο; Μπορεί να γίνει κάποια σύγκριση αυτού του γεγονότος με τον πρόσφατο “*θρύλο*” της Αιγύπτιας τραγουδίστριας Umm Kulthum; Αντίστοιχα, μπορεί να συσχετισθεί η ύπαρξη των Μουχαναθούν με μια προσωπικότητα όπως αυτή της διεμφυλικής τραγουδίστριας Bulent Ersoy;

Είδαμε επίσης πως το να παίζει κανείς Ούτι στη νεοσύστατη Ελλάδα των αρχών του 20ου αιώνα, σε αντίθεση με την παραπάνω περίπτωση, δε βελτιώνει καθόλου την κοινωνική του θέση. Προφανώς, η υποσυνείδητη νοηματική σύνδεση του Ουτιού με την Τουρκοκρατία για το μέσο Έλληνα της εποχής ευθύνεται σε μεγάλο βαθμό. Τι συνέβαινε όμως σε αυτή την περιοχή πριν από την ίδρυση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας; Είναι βέβαιο πως στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία υπήρχαν λαουτοειδή σχεδόν ταυτόσημα με το Ούτι. Ταυτόχρονα, φαίνεται πως στα πλαίσια της πρόσφατης τάσης “αναβίωσης” του Μικρασιατικού πολιτισμού στην Ελλάδα ευνοείται και η αύξηση της δημοτικότητας του Ουτιού. Κατά την άποψή μου ωστόσο, μια τέτοια αναβίωση εγκυμονεί κινδύνους. Ο υπερβάλλον ζήλος της αναβίωσης εγκαθιδρύει την αναπαράσταση, η οποία συχνά δεσμεύει και οριοθετεί την εξέλιξη και άνθηση της καλλιτεχνικής έκφρασης. Εν τούτοις, συχνά η επιτέλεση του Ουτιού στην Ελλάδα περιορίζεται στη στερεοτυπική αναπαραγωγή της “παράδοσης”, υπονομεύοντας έτσι τον πειραματισμό και την ουσιαστική αφομοίωση του εκάστοτε μουσικού ιδιώματος.

Προκειμένου να αποκρυσταλλωθούν οι τεχνικές παιξίματος του Ουτιού καταγράφηκαν και αναλύθηκαν τρία Ταξίμ, αυτοσχεδιαστικές μουσικές φόρμες, από τρεις διαφορετικούς οργανοπαίκτες. Αναπόφευκτα, μέσω της ανάλυσης, έγινε λόγος και για τα διάφορα μουσικά ιδιώματα που συνυφαίνονται με την επιτέλεση του Ουτιού. Ομολογουμένως, η διαδικασία της καταγραφής μιας τόσο ελεύθερης μουσικής φόρμας όπως αυτή του Ταξίμ, φέρνει αντιμέτωπο τον ερευνητή με διάφορα προβλήματα. Το κυριότερο είναι το ζήτημα της ρυθμικής αγωγής. Καθώς ο επιτελεστής του Ταξίμ αυξομειώνει την ταχύτητα του ρυθμού (tempo) κατά το δοκούν, είναι πρακτικά αδύνατον να τεθεί στην καταγραφή μια σταθερή χρονική ένδειξη και ως εκ τούτου οι χρονικές αξίες που χρησιμοποιούνται είναι προσεγγιστικές. Επιπλέον, η ευρεία χρήση μικροδιαστημάτων κατά την επιτέλεση του Ουτιού αποτελεί βασικό κομμάτι του

ιδιώματος που εξυπηρετεί. Για αυτό και η δυνατότητα μικροδιαστηματικών αλλοιώσεων (ήμι-δίεση και ήμι-ύφεση) φάνηκε ιδιαίτερα χρήσιμη στην καταγραφή. Συνολικά, παρατηρήθηκε πως το Ούτι, έχει μουσική έκταση περίπου τριών οκτάβων, δυνατότητα χρήσης ταχύτατων ρυθμικών αξιών (μέχρι και τριακοστά δεύτερα) και τη δυνατότητα των εκφραστικών τεχνικών legato, vibrato, tremolo και glissando. Ακόμη, εντοπίστηκε η δυνατότητα χρήσης του “κιθαριστικού” tremolo και σε ορισμένες περιπτώσεις η δυνατότητα εκτέλεσης συγχορδιών.

Το μικρό πλήθος καταγραφών αυτής της εργασίας δεν μας επιτρέπει να διεξάγουμε γενικευμένα συμπεράσματα για τα διάφορα μουσικά ιδιώματα που απαντώνται. Μπορούμε ωστόσο να πούμε ότι ο αυτοσχεδιασμός του Hazem Shaheen είναι ο πιο σταθερός ρυθμικά και αυτός με την πιο σταδιακή και αναμενόμενη ανάπτυξη. Ο δε αυτοσχεδιασμός του Yurdal Tokcan είναι περισσότερο αφαιρετικός, με πολλές αργές αξίες και ασύμμετρη ανάπτυξη παρουσιάζοντας τη μεγαλύτερη μουσική έκταση. Θα μπορούσαμε να πούμε πως το Ταξίμι του Αντώνη Απέργη είναι κάπου στη μέση, υιοθετώντας στοιχεία των δύο προηγούμενων. Πράγματι, αναζητώντας στο διαδίκτυο και στην υπάρχουσα δισκογραφία αυτοσχεδιασμούς στο Ούτι από την Αίγυπτο και την Τουρκία αντίστοιχα, διαπιστώνουμε πως τα ιδιώματα των τριών χωρών ταιριάζουν σε μεγάλο βαθμό με τις παραπάνω καταγραφές. Σαφώς, ο όγκος της σχετικής με το Ούτι δισκογραφίας στην Ελλάδα είναι πολύ φτωχότερος. Σκεπτόμενοι, όμως, την επιρροή που φαίνεται στον αυτοσχεδιασμό του Απέργη από τον Αραβικό και Τούρκικο τρόπο παιξίματος αλλά και την επιρροή μιας πιο Ευρωπαϊκής ή καλύτερα Τονικής προσέγγισης, ίσως να ανοίγεται ένας δρόμος για ένα νέο, σύγχρονο μουσικό ιδίωμα για το Ούτι στην Ελλάδα.

Βιβλιογραφία

Abdoun, Seifed-Din Shehadeh. 1996. *The Oud: The King of Arabic Instruments*. Irbid Jordan: Arabila Production

Abdoun, Seifed-Din Shehadeh. 2011. *The Oud Across Arabic Culture*. Faculty of the Graduate School of the University of Maryland

Baines, Anthony C. 1992. *Classification of Musical Instruments & Chordophones*. The Oxford Companion to Musical Instruments

Blum, Stephen. 2002. *Hearing the Music of the Middle East*. The Garland Encyclopedia of World Music Vol. VI

Blum, Stephen. 2002. *Iran: An Introduction*. The Garland Encyclopedia of World Music Vol. VI

Djuraeva, Laylo. 2017. *Portrayal of “Oud” Musical Instrument in Creative Work of Alisher Navoi*. Journal of Literature and Art Studies

Farmer, Henry George. 1929. *A History of Arabian Music*. Burleigh Press

Farmer, Henry George. 1939. *The Structure of the Arabian and Persian Lute in the Middle Ages*. Cambridge University Press

Jahnel, Franz. 1981. *The Manual of Guitar Technology*. The Bold Strummer Ltd.

Klein, Yaron. 2009. *Musical Instruments as Objects of Meaning in Classical Arab Poetry and Philosophy*. Harvard University

- Koc, Ferdi. 2013. *The Comparison of Methods used for Oud Education in Turkish Music*. 4th International Conference on New Horizons in Education
- Rimmer, Joan. 1969. *Ancient Musical Instruments of Western Asia*. The Trustees of the British Museum
- Sachs, Curt & Hornbostel, Erich Moritz. 1914. *Hornbostel-Sachs*. Zeitschrift für Ethnologie
- Sachs, Curt. 1940. *A History of Musical Instruments*. W. W. Norton & Company, Inc.
- Turnbull, Harvey. 1972. *The Origin of the Long-necked Lute*. Galpin Society
- Touma, Habib Hassan. 1996. *The Music of the Arabs*. Amadeus Press
- White, Wayne R. II. 2010. *The Culture and Music of Arabia: The Oud*. Western Oregon University
- Ατζακάς, Ευθύμιος. 2012. “Οι Άνθρωποι του Ξύλου” Το Ούτι από τις Παρυφές του Ανατολικού Μουσικού Πολιτισμού στη Σύγχρονη Αστική κουλτούρα του Ελλαδικού Χώρου. Σχολή Κοινωνικών Επιστημών Πανεπιστήμιο Αιγαίου
- Λιάβας, Λάμπρος. 2014. *Αστική Λαϊκή Μουσική*. Πανεπιστημιακές Σημειώσεις
- Μαλιάρας, Νικόλαος. 2007. *Βυζαντινά Μουσικά Όργανα*. Παπαγρηγορίου-Νάκας
- Χαψούλας, Αναστάσιος. 2018. *Μουσική Θεωρία και Πράξη στον Αραβικό Μεσαίωνα*. Νήσος, Εθνομουσικολογικά-Ανθρωπολογικά 5

Παραπομπές στο Διαδίκτυο

- Οπτικό υλικό σχετικό με τις μουσικές καταγραφές:

Hazem Shaheen:

<https://www.youtube.com/watch?v=uHxEuGZQEfQ>

Yurdal Tokcan:

https://www.youtube.com/watch?v=Avs0_4DiplU

Αντώνης Απέργης:

https://www.youtube.com/watch?v=MhqHIm_94us

- Αναπαράσταση “κιθαριστικού” tremolo:

<https://www.youtube.com/watch?v=kIrwwrQ7sFE>

Hazem Shaheen

The musical score consists of ten staves of music, each beginning with a measure number. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The notation includes eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes, often grouped with slurs and fingerings (1-5). There are also accents and slurs over specific notes. The staves are numbered 1, 4, 7, 9, 13, 15, 17, 19, 23, and 27.

Musical score for guitar, measures 29-46. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 8/8. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Some measures contain complex rhythmic figures, such as triplets and sixteenth-note runs. Measure 29 includes a 7th fret barre and a triplet. Measure 32 features a 3rd fret barre. Measure 35 has a 5th fret barre. Measure 37 contains a 7th fret barre and a triplet. Measure 40 has a 5th fret barre. Measure 43 includes a triplet. Measure 46 ends with a fermata over a note.

Musical score for guitar, measures 47-64. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 8/8. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Measure numbers 47, 50, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 60, 62, and 64 are marked at the beginning of their respective staves. A double bar line is present at the end of measure 55.

65

66

68

69

71

72

Yurdal Tokcan

The image displays a musical score for a piece titled "Yurdal Tokcan". The score is written in G major (one sharp) and consists of 14 staves of music. The notation includes various ornaments and fingerings, such as trills, grace notes, and slurs. The staves are numbered 1 through 14. The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some longer note values. The key signature is G major, and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The score is presented in a clean, black-and-white format on a white background.

Musical score for a single melodic line in G major, measures 15-25. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. Measure 15 starts with a treble clef and a sharp sign. Measure 16 has a triplet of eighth notes. Measure 21 has a quintuplet of eighth notes. Measure 25 ends with a double bar line and a repeat sign.

Musical score for guitar, measures 26-35. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 5/8. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 26 starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a quarter rest. Measure 27 continues with quarter notes D5, E5, F#5, G5, and a quarter rest. Measure 28 begins with a sixteenth rest, followed by sixteenth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a quarter rest. Measure 29 features a sixteenth rest, followed by sixteenth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a quarter rest. Measure 30 starts with a sixteenth rest, followed by sixteenth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a quarter rest. Measure 31 begins with a sixteenth rest, followed by sixteenth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a quarter rest. Measure 32 starts with a sixteenth rest, followed by sixteenth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a quarter rest. Measure 33 begins with a sixteenth rest, followed by sixteenth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a quarter rest. Measure 34 starts with a sixteenth rest, followed by sixteenth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a quarter rest. Measure 35 begins with a sixteenth rest, followed by sixteenth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a quarter rest. The score concludes with a double bar line.

16

17

18

19 **Ενότητα Β**

20

22

23

24

26

27

28

29
5B

30

31
6

32
6B

33
dim. -

36
- - a tempo

38
tr~

39
7B
tr~

41

42
8B
3

Detailed description: This is a musical score for voice, consisting of ten staves of music. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 8/8. The score begins at measure 29 and ends at measure 42. Measure 29 is marked '5B'. Measure 31 features a sixteenth-note triplet marked '6'. Measure 32 is marked '6B'. Measure 33 includes a 'dim.' (diminuendo) marking. Measure 36 is marked '- - a tempo'. Measure 38 has a trill marking 'tr~'. Measure 39 is marked '7B' and also has a trill marking 'tr~'. Measure 42 is marked '8B' and contains a triplet of eighth notes marked '3'. The score concludes with a double bar line and repeat dots.