



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ
ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ
ΤΖΑΖ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΜΕ ΝΕΕΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΕΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Συγκριτική μελέτη των qeñət στην παραδοσιακή αιθιοπική
μουσική και στην ethio-jazz

Δανάη Μαστορίδου
Α.Μ. 7569082100208

Επιβλέποντες: Αρετή Ανδρεοπούλου, αναπληρώτρια καθηγήτρια
Αντώνης Λαδόπουλος, καθηγητής

ΑΘΗΝΑ

ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 2024

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Συγκριτική μελέτη των qəñət στην παραδοσιακή αιθιοπική μουσική και στην ethio-jazz

Δανάη Μαστορίδου

A.M.: 7569082100208

Τριμελής Επιτροπή:

Αρετή Ανδρεοπούλου, αναπληρώτρια καθηγήτρια

Αναστασία Γεωργάκη, καθηγήτρια

Χριστίνα Αναγνωστοπούλου, αναπληρώτρια καθηγήτρια

Σημείωμα του/της συγγραφέα

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί πτυχιακή εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Νοέμβριο του 2024. Η συγγραφέας, Δανάη Μαστορίδου, βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά τον/την συγγραφέα και όχι τον/την επιβλέποντα/επιβλέπουσα Καθηγητή/τρια.

*'I really enjoyed Miles, I enjoyed Coltrane, I used to listen to a lot of different people,
then I worked really hard to find myself and be myself.'*
(Astatke, 2016)

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η εκπόνηση της διπλωματικής αυτής εργασίας δε θα ήταν εφικτή χωρίς την υποστήριξη και τη βοήθεια των επιβλεπόντων καθηγητών, την Αρετή Ανδρεοπούλου και τον Αντώνη Λαδόπουλο. Το μεταπτυχιακό αυτό πρόγραμμα, όμως δε θα ήταν εφικτό για μένα χωρίς τη βοήθεια αρχικά των γονιών μου, που είναι πάντα εκεί να με στηρίζουν, των φίλων μου που με άκουσαν και με βοήθησαν στις δυσκολίες που αντιμετώπισα, αλλά και της αθηναϊκής μου οικογένειας (πια), για την φιλοξενία και την βοήθεια στα πηγαινέ-έλα μου. Ξεχωριστό ευχαριστώ στην αδερφούλα Αναστασία! Επίσης, ευχαριστώ τον Κάπτεν του πολυτρόπου, κ.Γιάννη Καϊμάκη, που για άλλη μια φορά δεν ξεχνά την ομάδα και μας βοηθά πάντα. Τέλος, οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ στους μουσικούς που δέχτηκαν να παρουσιάσουν μαζί μου τις διασκευές των κομματιών του Mulatu Astatke: το Νικόλα, τον Ηλία, τον Κώστα και το Βαγγέλη.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	5
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	7
ABSTRACT.....	8
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Ιστορικά στοιχεία για την Αιθιοπία, την αιθιοπική μουσική και την απαρχή της ethio-jazz	12
1.1: Κοινωνικοπολιτικά ζητήματα της Αιθιοπίας	13
1.2: Η μουσική της Αιθιοπίας	15
1.3: <i>Qəñət</i> , η βάση της αιθιοπικής μουσικής	19
1.4: Mulatu Astatke: η ιστορία της Ethio-jazz.....	23
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Συγκριτική μελέτη των <i>qəñət</i>	28
2.1: Προβληματισμοί κατά την έρευνα των <i>qəñət</i>	29
2.2: Στοιχεία MIR	36
2.3: Ερευνητική κοινότητα	40
2.4: Μεθοδολογία συγκριτικής μελέτης	45
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η σχέση της Αιθιοπικής μουσικής και της Ethio-jazz: μελέτη περίπτωσης	49
3.1: Δεδομένα και ερευνητική προσέγγιση.....	49

3.2: Τάζα: Tizeta (Nostalgie du passe) – Tezeta, Mulatu Astatke	51
3.3: Μακροδομική συγκριτική προσέγγιση	58
3.4: Μικροδομική συγκριτική προσέγγιση	61
3.5: Συμπεράσματα συγκριτικής έρευνας	69
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Ενορχηστρώσεις κομματιών του Μ.Αstatke.....	72
4.1: Yegelle Tezeta	73
4.2: Sabye.....	78
4.3: Yekermo Sew	88
4.4: Netsanet	94
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	101
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	104
~ Παραδοσιακά μουσικά όργανα της αιθιοπίας.....	104
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	105

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η διπλωματική αυτή εργασία ερευνά το Ethiopian jazz ιδίωμα. Αναζητά τα στοιχεία της αιθιοπικής ρίζας αυτού του ιδιώματος, αφού πρώτα γίνει αναφορά στην ιστορία της χώρας, αλλά και του μουσικού υπόβαθρου αυτού του πολιτισμού. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στον όρο *qəñat*, που αποτελεί και τη βάση αυτής της μουσικής παράδοσης. Σημαντικό επίσης είναι το όνομα του μουσικού Mulatu Astatke, ο οποίος αναφέρεται ως ο ιδρυτής του μουσικού αυτού ιδιώματος. Αναζητώντας, λοιπόν, τη σύνδεση της jazz μουσικής με την μουσική της πατρίδας του ακολουθείται μία συγκριτική μεθοδολογία με τη μορφή μελέτης περίπτωσης, όπου μελετώνται δύο μελωδίες – μία παραδοσιακή αιθιοπική και ένα κομμάτι του M.Astatke – με τη χρήση του MIR λογισμικού sonic visualiser. Στόχος της εργασίας είναι η βαθύτερη κατανόηση της μουσικής αυτής, τόσο ιστορικά όσο και συνθετικά. Τέλος, στην εργασία περιλαμβάνονται διασκευές τεσσάρων κομματιών του M.Astatke, που συνοδεύουν την παρουσίαση της παρούσας εργασίας.

ABSTRACT

This thesis researches the Ethiopian jazz idiom. Through this research the evidence of the Ethiopian root is being searched, firstly by referring to the history of the country, but also to the musical background of this culture. Particular emphasis is placed on the term *qəñət*, which is also the basis of the Ethiopian tradition. Also important is the name of the musician Mulatu Astatke, who is referred to as the founder of this musical idiom. Therefore, looking for the connection between the two music traditions, a comparative methodology is followed in the form of a case study, where two melodies – a traditional Ethiopian one and a piece by M.Astatke – are analysed with the use of the MIR software, sonic visualiser. The aim of the research is a deeper understanding of this music, both historically and compositionally. Finally, the research includes arrangements of four pieces by M.Astatke, which accompany the presentation of this thesis.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η πρόσμιξη μουσικών ειδών/genres δεν αποτελεί καινούριο φαινόμενο στη μουσική ιστορία. Το ζήτημα άλλωστε της αυθεντικότητας έχει απασχολήσει τον χώρο της μουσικολογίας θέτοντας ερωτήματα που αφορούν στην ταυτότητα της μουσικής. Με την διαδικασία της πρόσμιξης ωστόσο δύο διαφορετικών μουσικών ειδών μπορεί κανείς να αναρωτηθεί ποια στοιχεία του ενός μουσικού είδους και του άλλου αποδίδουν το νέο υβριδικό πλέον είδος. Η αρχική ιδέα της εργασίας αυτής πηγάζει από τον παραπάνω συλλογισμό. Ανακαλύπτοντας την Ethiopian jazz προέκυψε αυτόματα σχεδόν και το ερώτημα: ποια είναι τα στοιχεία αυτά που καταδεικνύουν ότι πρόκειται για αιθιοπική μουσική σε ένα jazz πλαίσιο;

Ψάχνοντας περισσότερες πληροφορίες για την δημιουργία του είδους αυτού, το όνομα του οποίου αναφέρεται ως ο βασικός δημιουργός του και ο συνθέτης που συνέβαλλε στο να γίνει γνωστή η μουσική σε ευρύτερο κοινό είναι αυτό του Mulatu Astatke. Όντως ορισμένα κομμάτια του είναι αρκετά δημοφιλή και σε αυτό σαφώς συμβάλλει το ιδιαίτερο «εξωτικό» άκουσμα. Ακούγοντας τη μουσική του Astatke γίνεται κάπως ξεκάθαρο ότι οι μελωδίες του έχουν έναν συγκεκριμένο χαρακτήρα.

Αναζητώντας τον τρόπο που οργανώθηκε η αιθιοπική μουσική και στον οποίον βασίζονται οι παραδοσιακές μελωδίες, εμφανίζεται η έννοια των *qəñat*. Η έννοια αυτή που σημαίνει κούρδισμα ή κλίμακα, έχει μελετηθεί ως η βάση της αιθιοπικής μουσικής από ερευνητές. Θεωρείται, σε αντιστοιχία με την δυτική μουσική παράδοση, ως το θεωρητικό υπόβαθρο στο οποίο βασίζεται η μουσική αυτή. Μπορούμε ωστόσο να μιλάμε για θεωρητική μουσική οργάνωση όταν αναφερόμαστε σε μία μουσική παράδοση με προφορική διάδοση; Ποια είναι η μουσική

πραγματικότητα της Αιθιοπίας; Και τελικά πώς και γιατί δημιουργήθηκε αυτό το ιβρυδικό μουσικό είδος;

Στο άκουσμα τώρα των *qəñat* στο πλαίσιο της αιθιοπικής μουσικής και στο πλαίσιο της Ethiopian jazz προκύπτει ο εξής συλλογισμός: Καθώς οι παραδοσιακές μουσικές ανά τον κόσμο δεν βασίζουν την ύπαρξή τους σε κάποιο κωδικοποιημένο σύστημα, όπως αυτό της κλασικής μουσικής παράδοσης, η εκτέλεση των παραδοσιακών κομματιών έχει μία πιο αφηρημένη υπόσταση. Η ασυγκέραστη φύση των οργάνων ευνοεί την εμφάνιση μικροδιαστημάτων. Πώς, λοιπόν, ένα ασυγκέραστο μουσικό είδος μπορεί να μεταφερθεί στον συγκερασμένο χώρο της jazz; Ποια είναι τα στοιχεία στο κούρδισμα που μεταβάλλονται ώστε να μπορεί να σταθεί ένα *qəñat* σε ένα jazz μουσικό σύνολο;

Τα παραπάνω ερευνητικά ερωτήματα αποτελούν τον σκελετό της εργασίας αυτής. Για την απάντησή τους η μεθοδολογία που ακολουθείται είναι αρχικά η ιστορική ανασκόπηση και η αναφορά στα βασικά θεωρητικά ζητήματα που άπτονται τα ερωτήματα της έρευνας αυτής και στη συνέχεια η πιο συγκεκριμένη ερευνητική διαδικασία που αφορά στα *qəñat*. Επιλέγεται η συγκριτική μεθοδολογία ανάμεσα σε παραδοσιακές μελωδίες της Αιθιοπίας και στη μουσική του Mulatu Astatke με την χρήση MIR (Music Information Retrieval) πρακτικής. Πιο συγκεκριμένα, η βασική ιδέα της σύγκρισης είναι να συσχετιστεί η αιθιοπική μουσική παράδοση με τον τρόπο που χρησιμοποιείται στην ethio-jazz. Έτσι οι μελωδίες επιλέγονται με κοινό σημείο το *qəñat* και με τη βοήθεια του sonic visualiser προκύπτουν τα συμπεράσματα που αφορούν αυτή την έρευνα. Τα παραπάνω στοιχεία οργανώνονται στα κεφάλαια της εργασίας αυτής ως εξής:

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μία αναφορά σε ιστορικά και κοινωνικοπολιτικά στοιχεία της Αιθιοπίας, αλλά και στη μουσική της, ώστε να υπάρχει το απαραίτητο ιστορικό υπόβαθρο. Επίσης, γίνεται αναφορά στον Mulatu Astatke, ο οποίος σχετίζεται άμεσα με τη δημιουργία του

συγκεκριμένου μουσικού είδους, αλλά και με την παρούσα έρευνα, καθώς κομμάτια της δικής του δισκογραφίας χρησιμοποιούνται για την διεξαγωγή της. Στο επόμενο κεφάλαιο αναλύονται ζητήματα που αφορούν σε προβληματικές της έρευνας αυτής καθώς και στην συγκριτική μεθοδολογία με τη χρήση MIR πρακτικών. Γίνεται, δηλαδή, μία προσπάθεια τοποθέτησης της μελέτης αυτής στον ερευνητικό χάρτη. Συνεχίζοντας, στο τρίτο κεφάλαιο αναλύονται τα δεδομένα, αναφέρεται η διαδικασία επιλογής της μεθόδου που χρησιμοποιείται και πραγματοποιείται η συγκριτική έρευνα. Τέλος, παρατίθενται τέσσερα επιλεγμένα κομμάτια από τη δισκογραφία του Mulatu Astatke που διασκευάστηκαν για σχήμα αποτελούμενο από μπάσο, πιάνο, ντραμς, άλτο σαξόφωνο και τρομπέτα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Ιστορικά στοιχεία για την Αιθιοπία, την αιθιοπική μουσική και την απαρχή της ethio-jazz

Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζεται μία συνοπτική αναφορά στην ιστορία της Αιθιοπίας. Τόσο ζητήματα πολιτικής, όσο και κοινωνικής φύσεως θα συμβάλλουν στην καλύτερη κατανόηση της νοοτροπίας της χώρας αυτής. Αυτό κρίνεται απαραίτητο, καθώς η μουσική, όπως και κάθε τέχνη, έχει πάντα άμεση σχέση με την κοινωνία στην/από την οποία διαμορφώνεται. Με γνώμονα, λοιπόν, τη σχέση μουσικής και κοινωνίας θα κινηθεί η ενότητα 1.1. Η ιστορική αναδρομή λειτουργεί ως εισαγωγή στην χώρα αναφοράς, από την οποία πολλά στοιχεία θα φανούν χρήσιμα στην πορεία της μελέτης. Στην ενότητα 1.2. γίνεται αναφορά στη μουσική πραγματικότητα της χώρας, όπως αυτή διαμορφώθηκε ιστορικά, ενώ στην 1.3. περιγράφεται το θεωρητικό σύστημα οργάνωσης της παραδοσιακής μουσικής της Αιθιοπίας. Επίσης, αναφέρονται τα παραδοσιακά μουσικά όργανα της χώρας. Και τέλος, το πρώτο κεφάλαιο κλείνει με την ενότητα που αναφέρεται στον βασικό εκπρόσωπο και δημιουργό του ιδιώματος της Ethiopian jazz, τον Mulatu Astatke.

1.1: Κοινωνικοπολιτικά ζητήματα της Αιθιοπίας

Η Αιθιοπία είναι μία περικλειστη χώρα του λεγόμενου «Κέρατος της Αφρικής» - στα δυτικά της αφρικανικής ηπείρου. Αποτελεί την μεγαλύτερη και πολυπληθέστερη χώρα του αφρικανικού Κέρατος και συνορεύει με την Ερυθραία, το Τζιμπουτί, τη Σομαλία, την Κένυα, το Σουδάν και το νότιο Σουδάν. Είναι μία από τις αρχαιότερες χώρες της Αφρικανικής ηπείρου, ενώ ταυτόχρονα παρέμεινε ανεξάρτητη αυτοκρατορία από την ίδρυσή της μέχρι σήμερα, εκτός από την κατοχή που υπέστη από τους Ιταλούς το διάστημα 1936-1941. Πρώτεύουσα της Αιθιοπίας είναι η Αντις Αμπέμπα, που μεταφράζεται ως το «Νέο Λουλούδι». Στην χώρα ομιλούνται περί τις 100 διαλέκτους, οι οποίες κατηγοριοποιούνται σε 4 βασικές γλώσσες. Η επίσημη γλώσσα της χώρας είναι αυτή των Amhara, μία αφρο-ασιατική γλώσσα με ρίζες από την βορειοδυτική πλευρά της χώρας. Οι γλωσσικές κατηγοριοποιήσεις πηγάζουν από την εθνολογική διάρθρωση της χώρας. Οι δύο πολυπληθέστερες φυλές είναι αυτές των Oromo και των Amhara (Marcus κ.α. 2023).

Όπως αναφέρθηκε η Αιθιοπία κατόρθωσε να παραμείνει για πολλά χρόνια ανεξάρτητη. Οι πολιτικές ωστόσο εξελίξεις εσωτερικά της χώρας, από τα μέσα του 20 αιώνα κυρίως, δημιούργησαν πολλές δυσκολίες στον πληθυσμό της. Η Σολομωνική αυτοκρατορία που επικράτησε στη χώρα από το 1137 έως το 1974 ήταν σαφώς η μακροβιότερη διακυβέρνηση. Η φεουδαρχική αυτή αυτοκρατορία υπέστη αλλαγές κατά τη διακυβέρνηση του Haile Selassie I που υπήρξε αυτοκράτορας της Αιθιοπίας από το 1930 έως το 1974. Ο Haile Selassie διαμόρφωσε μία κοινοβουλευτική οργάνωση, της οποίας όμως ο πρωθυπουργός ήταν υπόλογος στον ίδιο. Δημιούργησε δηλαδή μία ασφυκτική συνθήκη διακυβέρνησης που σαφώς είχε αντίκτυπο στους πολίτες.

Έτσι όταν το 1974 ανέλαβε την διακυβέρνηση της χώρας το κομμουνιστικό κόμμα Derg με υποσχέσεις για καλύτερο μέλλον, αναπτρώθηκαν οι ελπίδες των πολιτών. Ωστόσο, κάτι τέτοιο

δεν συνέβη. Αντίθετα, το Derg ακολούθησε δικτατορικό καθεστώς με τα χρόνια 1976-1977 να έχουν μείνει στην ιστορία ως Red Terror, με μεγάλο αριθμό δολοφονιών στη διάρκειά τους. Το 1991 αναλαμβάνει τη διακυβέρνηση το δημοκρατικό κόμμα Ethiopian People's Revolutionary Democratic Front (EPRDF). Από εκείνη τη χρονική στιγμή ξεκινά να διαμορφώνεται σταδιακά ένα δημοκρατικό πολίτευμα με ευνοϊκότερες συνθήκες διαβίωσης (Marcus κ.α. 2023).

Από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, λοιπόν, οπότε και οι συνθήκες στην Αιθιοπία υπήρξαν ασταθείς, ξεκίνησε τμήμα του πληθυσμού να μεταναστεύει προς τις χώρες της Δύσης. Αρχικά οι μετακινήσεις γίνονταν με γνώμονα προσωπικές ή και εκπαιδευτικές εξελίξεις. Το 1974 όμως οι μεταναστεύσεις ξεκίνησαν να έχουν προσφυγικό χαρακτήρα καθώς οι συνθήκες ήταν απαγορευτικές για πολλούς Αιθίοπες. Μεγάλο ποσοστό των μεταναστεύσεων κινούνταν προς τις ΗΠΑ. Αυτό οδήγησε στη δημιουργία μίας μεγάλης Αιθιοπικής κοινότητας στην Αμερική. Συγκεκριμένα, το προσφυγικό κύμα από την Αιθιοπία ήταν το δεύτερο μεγαλύτερο – μετά από αυτό της Νιγηρίας – προς τις ΗΠΑ κατά τα μέσα του 1970 (Shelemay 2009).

Η Αιθιοπική κοινότητα σταδιακά οργανώθηκε στη νέα πραγματικότητα, με την ίδρυση οργανισμών και κοινωνικών δομών για την προσαρμογή στη χώρα. Μάλιστα, στην Washington D.C., όπου και ο πληθυσμός των Αιθιοπών ήταν πολυπληθής, κυκλοφόρησε το περιοδικό *The Ethiopian Yellow Pages*. Πρόκειται για εκδόσεις όπου επίκεντρο έχουν την αιθιοπική κοινότητα και ότι την ενδιαφέρει – καταστήματα, υπηρεσίες, πολιτιστικά δρώμενα, κτλ. Επίσης, στην μητροπολιτική περιοχή της Washington D.C. ιδρύθηκε το Κέντρο Αιθιοπικής Τέχνης και Κουλτούρας (Center for Ethiopian Arts and Culture) το 1994 (Shelemay 2009).

Αυτή η δραστηριότητα και η διαμόρφωση της αιθιοπικής κοινότητας στην Αμερική έφερε πιο κοντά τον αιθιοπικό πολιτισμό στον δυτικό κόσμο. Αλλά σαφώς συνέβη και η αντίστροφη επιρροή της δύσης στον αιθιοπικό πολιτισμό. Μέσα σε αυτό το κλίμα και σε συνδυασμό με την

ανάδειξη της fusion jazz και τη γενικότερη πρόσμιξη μουσικών ιδιωμάτων για την δημιουργία νέων, έκανε την εμφάνιση του το ιδίωμα της Ethiopian jazz ή αλλιώς ethio-jazz.

Σημαντικό επίσης στοιχείο για το γεγονός της διατήρησης της ανεξαρτησίας της χώρας πιθανότατα συνέβαλλε η γεωγραφική της θέση. Το δουλεμπόριο από τις χώρες της Δύσης έγινε κατά βάση από τις χώρες στις όχθες της Δυτικής Αφρικής. Αυτό ως έναν βαθμό διατήρησε τον χαρακτήρα της χώρας, αν και φαίνεται και από την παραπάνω ιστορική αναδρομή ότι υπήρχαν επιρροές από άλλα κράτη που λειτούργησαν καταλυτικά για την διαμόρφωση της μουσικής ταυτότητας της χώρας. Πάντως ένα χαρακτηριστικό στοιχείο που εντοπίζεται έντονα στις χώρες της Αφρικής είναι η πολυγλωσσία. Η χρήση δηλαδή πολλών ομιλούμενων γλωσσών σε μία χώρα. Ένα στοιχείο πολύ βασικό για την ανάδειξη ενός σύνθετου εθνικά πολιτισμού.

1.2: Η μουσική της Αιθιοπίας

Όπως πολλές παραδοσιακές μουσικές ανά τον κόσμο, έτσι και η αιθιοπική παραδοσιακή μουσική βασίζεται στην θρησκευτική μουσική. Στην γλώσσα των Amhara η θρησκευτική μουσική ονομάζεται *Zema*. Η *Zema* είναι η πιο βαθιά ριζωμένη μουσική παράδοση στη χώρα. Ωστόσο, η ιστορία της είναι λίγο θολή καθώς βασίζεται σε μύθους και θρίλους του λαού, χωρίς εμφανή ιστορικά τεκμήρια. Παρόλ'αυτά ως βασικός εκπρόσωπος της θρησκευτικής μουσικής της Αιθιοπίας αναφέρεται ο όσιος Yared (6^{ος} αι.). Η παραδοσιακή λαϊκή μουσική της χώρας ονομάζεται *Bahalawi*, ενώ η σύγχρονη δημοφιλής μουσική με αφροαμερικάνικες επιρροές ονομάζεται *Zemenawi* (Frangou, 2016).

Η δημοφιλής μουσική της Αιθιοπίας ξεκίνησε σταδιακά από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Η εξέλιξή της ωστόσο έγινε αισθητή γύρω στη δεκαετία του 1920 με την υιοθεσία του παλατιού 40

ορφανών παιδιών από την Αρμενία. Ο τότε αυτοκράτορας της χώρας είχε δει μία παρέλαση των παιδιών στην Ιερουσαλήμ και αποφάσισε να τα υιοθετήσει ώστε να έρθουν στην Αιθιοπία και να εξελίξουν το πολιτισμικό χάρτη της χώρας – με σκοπό κυριώς την ανάδειξη του παλατιού. Το 1924 εισέρχονται στη χώρα από τη Γαλλία τα μουσικά όργανα της μπάντας και η νέα εποχή για τη μουσική πραγματικότητα της χώρας είχε κάνει τα πρώτα της βήματα (Teffera 2008 & Teffera 2013). Οι μπάντες του παλατιού είχαν κυριώς στο ρεπερτόριό τους κομμάτια παρελάσεων και ύμνους. Ο πρώτος συνθέτης και ενορχηστρωτής των μπαντών αυτών ήταν ο Kevork Nalbandian, ο οποίος συνέθεσε και τον πρώτο εθνικό ύμνο της Αιθιοπίας το 1926 – ο οποίος παρέμεινε ο επίσημος εθνικός ύμνος μέχρι την επανάσταση του 1974 (Teffera, 2013).

Τα λεγόμενα «Χρυσά χρόνια» της δημοφιλούς μουσικής στη χώρα είναι καταγεγραμμένα από το 1955 έως την αρχή της επανάστασης το 1974. Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1950 οι φιλαρμονικές μπάντες συνέχιζαν να υφίσταται. Ωστόσο εκείνη η εποχή σηματοδοτήθηκε και από την ίδρυση δύο κρατικών ιδρυμάτων, το *Haile Selassie Theater* και το *Hager Fikir*, όπου λειτουργούσαν ορχήστρες. Σταδιακά, λοιπόν, εμπλουτίστηκε το ρεπερτόριο των στρατιωτικών μπαντών με νέες ενορχηστρώσεις, αλλά και νέους μουσικούς και τραγουδιστές.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 ξεκίνησαν να δημιουργούνται νέες μπάντες, εκτός της δικαιοδοσίας του παλατιού, οι οποίες εξερεύνησαν περαιτέρω τα τότε νέα μουσικά ρεύματα της δύσης – αфро-αμερικάνικη pop, R&B, rock'n Roll, soul, jazz (Teffera, 2008). Αυτή η νέα τάση προς τη δυτική μουσική κουλτούρα είχε ως αποτέλεσμα πολλοί ευρωπαίοι μουσικοί να μεταικήσουν στην Αιθιοπία ώστε να εκπαιδεύσουν τους νέους μουσικούς της χώρας. Τα χαρακτηριστικά, ωστόσο, ακούσματα της αιθιοπικής κουλτούρας δεν αποκλείστηκαν από αυτή τη νέα – για τα αιθιοπικά δεδομένα – μουσική έκφραση (Teffera, 2013).

Σε αυτό το νέο κλίμα, ένας σημαντικός καθηγητής της δυτικής μουσικής κουλτούρας υπήρξε ο Nerses Nalbandian – ανιψιός του Kevork Nalbandian. Βοήθησε πολλούς μουσικούς της χώρας να εξοικειωθούν με την μουσική σημειογραφία, καθώς και τη βασική θεωρία της δυτικής μουσικής. Αναφέρεται επίσης στη βιβλιογραφία ότι ο Nerses Nalbandian έθεσε τα θεμέλια για την δημιουργία της Ethio-jazz (Teffer, 2013). Η ιδέα δηλαδή της πρόσμιξης δυτικής μουσικής φόρμας και εναρμόνισης με τις αιθιοπικές παραδοσιακές μελωδίες ξεκίνησε από τις ενορχηστρώσεις του N.Nalbandian. Υπήρξε επίσης band leader της *Ras Band*, αποτελούμενη από φωνή, σαξόφωνο, τρομπέτα, μπάσο και ντραμς, της οποίας τα μέλη ξεκίνησαν από τις ορχήστρες του παλατιού και του *Haile Silassie Theater* (Teffer, 2008).

Σημαντική προσθήκη στην μουσική κοινότητα της χώρας υπήρξε η ίδρυση της μουσικής σχολής Yared School. Η λειτουργία της σχολής αυτής ξεκινά στα μέσα του 1960 οπότε και πολλοί ευρωπαίοι μουσικοί κατέφτασαν στη χώρα με στόχο να διδάξουν τη δυτική μουσική παράδοση στους νέους μουσικούς της Αιθιοπίας. Το προσωπικό λοιπόν της σχολής αυτής περιλαμβάνει τόσο Αιθίοπες, όσο και μουσικούς από χώρες όπως η Ιταλία, Ουγγαρία, Ελλάδα, αλλά και ΗΠΑ.

Το πρόγραμμα σπουδών περιλαμβάνει Αιθιοπική μουσική θεωρία και σημειογραφία, δυτική μουσική ιστορία, σολφέζ, θεωρία, καθώς και μουσική παιδαγωγική. Επιπλέον, στο κομμάτι της εκτέλεσης είναι υποχρεωτική η διδασκαλία του πιάνου, καθώς και ενός ακόμα δυτικού οργάνου, αλλά και ενός παραδοσιακού οργάνου της Αιθιοπίας (Kimberlin, 2009). Πρόκειται, δηλαδή, για μία κρατική σχολή με στόχο την καθοδήγηση των σπουδαστών της σε υψηλού επιπέδου επαγγελματίες μουσικούς. Η μουσική ξεκίνησε να αποκτά σημαντική υπόσταση για την αιθιοπική κοινωνία και αυτό αποτελεί σπουδαία πράξη πολιτισμικής σημασίας.

Ωστόσο, η Αιθιοπική μουσική δεν θα είχε τη διάδοση που είχε χωρίς δύο πολύ σημαντικές προσωπικότητες: τον Amha Eshete και τον Francis Falceto (Fekede, 2022). Ξεκινώντας από τον

Amha Eshete, πρόκειται για τον άνθρωπο δημιούργησε την πρώτη δισκογραφική εταιρεία στην Αντίς Αμπέμπα. Η πρωτοβουλία του αυτή, να ξεκινήσει την ηχογράφηση των καλλιτεχνών της χώρας του σε μία συντηρητική συνθήκη και αγνηφώντας τις δυσκολίες, έθεσε τις βάσεις για την σύγχρονη μουσική της Αιθιοπίας. Η δισκογραφική εταιρεία *Amha Records* ιδρύεται το 1969, μετά από πολλά αιτήματα του Amha Eshete στον αυτοκράτορα που απαγόρευε κάθε τέτοια δραστηριότητα. Αφού κατόρθωσε να πείσει το παλάτι, ξεκίνησε να ηχογραφεί. Εκείνη την εποχή άλλωστε, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω η Αιθιοπία έχει χαρακτηριστεί ως τα «χρυσά χρόνια» της σύγχρονης μουσικής και της νυχτερινής ζωής. Ο A.Ashete κατόρθωσε να ηχογραφήσει περί τα 450 singles και LP από το 1969 έως το 1978 (Teffera, 2008).

Ξεχωριστή αναφορά οφείλει να γίνει στον Francis Falceto. Είναι ένας μουσικός ερευνητής ή/και μουσικός ακτιβιστής, που με τη δράση και το έργο του δημιούργησε μία μεγάλη παρακαταθήκη για την αιθιοπική μουσική, ενώ ταυτόχρονα υπήρξε βασικός κρίκος στην αλυσίδα της διάδοσης της μουσικής αυτής στη δύση (Fekede 2022). Το μεγαλύτερο του έργο αποτέλεσαν οι ηχογραφήσεις που πραγματοποίησε με τίτλο *Ethiopiennes*. Πρόκειται για ένα μεγάλο εγχείρημα, καθώς η σειρά αποτελείται από 30 δίσκους με όλους τους εκπροσώπους της Ethiojazz με έτη κυκλοφορίας από το 1998 έως το 2017, αποτελώντας έτσι μία δισκογραφική ιστορική καταγραφή της Ethio-jazz (May 2018, Teffera 2008). Αποτελεί μία πολύ σημαντική δουλειά και μεγάλη παρακαταθήκη για την Αιθιοπία, αλλά και για τους λάτρεις αυτής της μουσικής σε κάθε μεριά του πλανήτη.

1.3: *Qaṇat*, η βάση της αιθιοπικής μουσικής

Η αιθιοπική μουσική φαίνεται να οργανώνεται σε ένα κλειστό σύστημα που βασίζεται στην πεντατονική σκάλα. Ωστόσο, δεν πρόκειται για ένα καθορισμένο μουσικό θεωρητικό σύστημα, παρά την μακρόχρονη παράδοση στην οποία βασίζεται (Weisser & Falceto, 2013). Ίσως αυτό να οφείλεται στο γεγονός ότι οι παραδοσιακές μουσικές κουλτούρες βασίζονται στην προφορική διάδοσή τους και δεν υπάρχει καθορισμένο και καταγεγραμμένο θεωρητικό υπόβαθρο. Υπάρχουν, όμως κάποια τεκμήρια που έχουν διαμορφωθεί ανά τα χρόνια στην αιθιοπική μουσική παράδοση. Ο καθορισμός ωστόσο του εν λόγω συστήματος φαίνεται να είναι μία πολύ σύγχρονη προσθήκη στην μουσική πραγματικότητα της χώρας, κυρίως στο πλαίσιο της διαμόρφωσης ενός παιδαγωγικού τρόπου εκμάθησης της μουσικής αυτής στα μουσικά ιδρύματα της χώρας (Teffera 2013).

Όπως συχνά παρατηρείται στις παραδοσιακές μουσικές ανά τον κόσμο, τα τραγούδια είναι αυτά που αποτελούν τον βασικό τρόπο έκφρασης των κοινωνιών. Συνήθως πρόκειται για τραγούδια που αφορούν στην καθημερινότητα όπως π.χ. η δουλειά, ο έρωτας, ο γάμος, η κηδεία, κτλ. Η μελωδία είναι μελισματική και υπάρχει έντονα το στοιχείο των «στολιδιών». Αυτά τα στοιχεία παρατηρούνται τόσο στην θρησκευτική όσο και στην παραδοσιακή/λαϊκή μουσική (Abate, 2009).

Η βασική έννοια γύρω από την παραδοσιακή μουσική της Αιθιοπίας είναι η λέξη *qaṇat* ή *qaṇä*. Η λέξη αυτή είναι στη γλώσσα των Amhara και ισοδυναμεί με την λέξη κούρδισμα ή κάτι αντίστοιχο με τη λέξη τρόπος/mode (Abate 2009, Frangou 2016, Weisser & Falceto 2013). Οι

βασικές πεντατονικές σκάλες της παράδοσης αυτής είναι τέσσερις και έχουν τις παρακάτω διακριτές ονομασίες¹ (Abate 2009, Frangou 2016, Weisser & Falceto 2013):

- *ambasäl* (አምባሳል),
- *anči hoye* (አንቺ ሆይ),
- *bati* (ባቲ) και
- *tazata* (ትገታ)

Σε ορισμένες από αυτές τις τέσσερις βασικές πεντατονικές εμφανίζονται και εκδοχές *major*, *minor* (Abate 2009, Frangou 2016). Ορισμένοι ερευνητές, βέβαια, υποστηρίζουν ότι οι πεντατονικές αυτές είναι από 6 μέχρι και 10, εάν υπολογίσει κανείς τις αναστροφές των βασικών πεντατονικών ως ξεχωριστές σκάλες (Weisser & Falceto, 2013). Παρόλ'αυτά η επικρατέστερη άποψη είναι ότι οι παραδοσιακές αιθιοπικές μελωδίες βασίζονται στις 4 προαναφερθείσες πεντατονικές (στο κεφάλαιο 2 ακολουθεί αναλυτική παρουσίαση των κλιμάκων αυτών).

Σχετικά με τις ονομασίες τους, δεν υπάρχουν ξεκάθαρες πηγές για την προέλευση των ονομασιών αυτών και το γενικότερο ιστορικό πλαίσιο. Βασίζονται περισσότερο σε θρύλους και μύθους της αιθιοπικής παράδοσης, που δεν μπορούν φυσικά να θεωρηθούν τεκμήρια. Αυτό που φαίνεται να ισχύει είναι ότι τα *qəñat* με τις ονομασίες *anči hoye* και *tazata* σχετίζονται με την θρησκευτική μουσική παράδοση. Μάλιστα, το *tazata* φαίνεται να έχει προέλευση την ελληνική ορθόδοξη εκκλησιαστική παράδοση (Weisser & Falceto, 2012: 302). Ενώ τα *qəñat bati* και *ambasäl* αναφέρονται ως μεταγενέστερα (18^ο και 19^ο αι.) με τις ονομασίες τους να προέρχονται από την πόλη στην οποία πρωτοχρησιμοποιήθηκε το καθένα (Weisser & Falceto, 2012). Υπάρχει ωστόσο και η άποψη ότι οι ονομασίες προέρχονται από δημοφιλή τραγούδια στην αιθιοπική

¹ Ακολουθεί ανάλυση των *qəñat* στο κεφάλαιο 2

μουσική παράδοση (Abate 2009, 1218-1221). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το *qəñat* που ονομάζεται *tazata*. Η λέξη αυτή στην γλώσσα των Amhara σημαίνει νοσταλγία και εμφανίζεται συχνά στην δισκογραφία των *Ethiopiques* τραγούδια με την λέξη αυτή.

Όπως συμβαίνει συχνά στις παραδοσιακές μουσικές κουλτούρες οι διαστηματικές σχέσεις των κλιμάκων που χρησιμοποιούν δεν είναι ενιαιοποιημένες. Επίσης και τα παραδοσιακά μουσικά όργανα δεν έχουν πάντα ακριβείς αναλογίες, διότι είναι πιθανό ο τρόπος κατασκευής τους και τα υλικά κατασκευής τους να διαφέρουν από περιοχή σε περιοχή, ενώ πολύ συχνά το κούρδισμα των παραδοσιακών μουσικών οργάνων πολύ συχνά είναι τέτοιο ώστε να συμβαδίζει με την έκταση της συγκεκριμένης φωνής που συνοδεύει (Abate 2009).

Επιπρόσθετα, στο πλαίσιο της εκτέλεσης ενός παραδοσιακού κομματιού σε ένα συγκεκριμένο *qəñat*, φαίνεται ότι υπάρχει και ένα στοιχείο υποκειμενικότητας πάνω στο ποιο διάστημα είναι «προτιμότερο» ή «αποδεκτό» (Weisser & Falceto, 2012). Η υποκειμενικότητα αυτή βασίζεται σε διαφορές που διαμορφώνονται ανά περιοχή με τα χρόνια. Είναι άλλωστε συχνό φαινόμενο να παρουσιάζονται τοπικές διαφορές σε εθιμοτυπικού τύπου διαδικασίες. Αυτό στην προκειμένη περίπτωση αναφέρεται στο πλαίσιο της ερμηνείας των παραδοσιακών μελωδιών και στις μικροδιαφορές που υπάρχουν από τόπο σε τόπο.

Πιο συγκεκριμένα, ορισμένες από τις περιοχές που έχουν μελετηθεί μέσα από επιτόπιες έρευνες και ηχογραφήσεις ντόπιων είναι οι εξής: Tigray, Amhara, Oromo και Gurage (Abate 2009). Κάθε μία από αυτές τις περιοχές έχει και διαφορετική γλώσσα, κάτι που αποτελεί βασικό κριτήριο για την δημιουργία συγκεκριμένης πολιτισμικής κληρονομιάς. Η πολυπολιτισμικότητα της Αιθιοπίας είναι ένα στοιχείο που θα απασχολήσει και το ερευνητικό κομμάτι της εργασίας.

Τέλος, σημαντικό και αναπόσπαστο κομμάτι της αιθιοπική μουσικής παράδοσης αποτελούν τα παραδοσιακά μουσικά όργανα (βλ. παράρτημα) τα οποία είναι τα εξής:

- το *krar* (λύρα με 5 ή 6 χορδές),
- το *masinqo* (μονόχορδο),
- το *washint* (πνευστό από ξύλο, μπαμπού ή καλάμι. Συνήθως με 4 οπές, αν και υπάρχουν πολλές εκδοχές αυτού του οργάνου),
- το *begena* (γνωστή και ως η άρπα του Δαβίδ. Σχετίζεται με την εκκλησιαστική παράδοση)
- το *kebero* (παραδοσιακό κρουστό της Αιθιοπίας).

Αυτό που συμβαίνει τα τελευταία χρόνια με τον εκσυγχρονισμό της παραδοσιακής μουσικής σκηνής της Αιθιοπίας είναι ότι πολλά μουσικά όργανα κατασκευάζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να συμβαδίζουν με τα τεχνολογικά μέσα της εποχής. Στην περίπτωση του *krar* για παράδειγμα παρατηρείται και η δημιουργία του μπάσου *krar*, το οποίο αποτελεί στην ουσία ένα μεγαλύτερο *krar* από το συνηθισμένο. Το μπάσο *krar* αναφέρεται και ως εφάμιλλο του ηλεκτρικού μπάσου.

Πέρα από τις μεταποιήσεις των παλαιότερων οργάνων και ακολουθώντας τα δυτικά πρότυπα, η σύμπραξη αιθιοπικών και δυτικών οργάνων, όπως τα πλήκτρα και το μπάσο ήταν συχνό φαινόμενο κατά τα «χρυσά χρόνια» της αιθιοπικής μουσικής (βλ. ενότητα 1.2) (Abate 2009). Αυτή η σύμπραξη αποτελεί και ένα από τα βήματα εκσυγχρονισμού ή δυτικοποίησης της μουσικής. Φαίνεται, λοιπόν, ότι η μουσική κοινότητα της χώρας ήταν ανοιχτή για την μεταστροφή της μουσικής ταυτότητας της χώρας πριν ξεκινήσει να γίνεται γνωστή σε ευρύτερο κοινό με την βοήθεια της ethio-jazz.

1.4: Mulatu Astatke: η ιστορία της Ethio-jazz

Ο Mulatu Astatke (1943) γεννήθηκε στην Jimma, μία πόλη της περιφέρειας Oromia της Δυτικής Αιθιοπίας. Κατάγεται από εύπορη οικογένεια, κι έτσι είχε την ευκαιρία να σπουδάσει στο εξωτερικό. Σε ηλικία, λοιπόν, 16 ετών φτάνει στο North Wales με σκοπό να σπουδάσει αεροναυπηγική μηχανική. Όμως, τελικά, η αγάπη του για τη μουσική τον οδήγησε στην απόφαση να παρατήσει τις σπουδές σε αυτόν τον κλάδο και μετακομίσει στο Λονδίνο, όπου ξεκίνησε τις σπουδές του στη μουσική στο Trinity College of Music. Έλαβε μαθήματα πιάνου, κλαρινέτου και αρμονίας, τα οποία αποτέλεσαν τις βάσεις για την μετέπειτα μουσική του καριέρα. Αργότερα, ξεκίνησε να παίζει βιμπράφωνο στα κλαμπς του Soho καθώς επίσης συμμετείχε στην λατινοαμερικάνικη ορχήστρα του Edmundo Ros (Williams, 2014).



Εικόνα 1 Ο Mulatu Astatke στα live του συμμετέχει ως βιμπραφωνίστας²

² Εικόνα από <https://cosmopolite.no/en/program/cosmopolite/2022/may/mulatu-astatke>. Τελευταία πρόσβαση 17/02/2024.

Κατά τη διάρκεια των σπουδών του στην Αγγλία γνώρισε κι άλλους σπουδαστές με καταγωγή την Αφρικανική ήπειρο, οι οποίοι παρουσίαζαν μέσω της jazz μουσικής την δική τους κουλτούρα και μουσική παράδοση. Αυτό φαίνεται να αποτέλεσε την αρχική σπίθα για την ιδέα της ethio-jazz, που αργότερα θα υλοποιούσε ο ίδιος. Η επαφή του με την jazz κοινότητα σε συνδυασμό με τις σπουδές του στο μοναδικό – τότε – πανεπιστήμιο jazz του κόσμου, το Berklee College of Music στη Βοστώνη το 1958, όπου έγινε ο πρώτος σπουδαστής αφρικανικής καταγωγής ήταν η αφετηρία της μουσικής καριέρας ως μουσικός, ενορχηστρωτής, ερευνητής και «πατέρας» της ethio-jazz (Diarra 2016 & Williams 2014).

Ο Astatke έθεσε στην πορεία των σπουδών του έναν ξεκάθαρο στόχο, να βρει τον τρόπο να συνυπάρχουν οι παραδοσιακές μελωδίες της χώρας του με τις 12φθογγες αρμονίες και ενορχηστρώσεις της jazz παράδοσης. Αυτός ο στόχος μέσα από πειραματισμό και δουλειά σταδιακά οδηγήθηκε στη δημιουργία της Ethiopian jazz ή αλλιώς Ethio-jazz. Μεγάλη επιρροή στην πορεία της εκπαίδευσής του υπήρξαν οι Duke Ellington, John Coltrane, Miles Davis, κ.α (Williams, 2014).

Ο Astatke χειρίζεται το μουσικό υλικό με τέτοιο τρόπο ώστε τα μελωδικά στοιχεία της αιθιοπικής μουσικής αφομοιώνονται στην jazz, κάνοντας τη μουσική πιο εύκολα κατανοητή από κάποιον που είναι έξω από την αιθιοπική κουλτούρα. Κατά κύριο λόγο, δηλαδή, στη μουσική του Mulatu Astatke το παραδοσιακό στοιχείο εμφανίζεται στο μελωδικό υλικό, όπου χρησιμοποιεί κάποιο από τα *qəñət*. Η μελωδία εμπλουτίζεται με κάποια δυτική κλίμακα κατά την εναρμόνισή της.

Όσον αφορά στη δομή, τα κομμάτια φαίνεται να οργανώνονται με βάση την jazz παράδοση, καθώς ο Astatke ενσωματώνει φόρμες όπως AAB ή δυαδική φόρμα AB. Υπάρχει ένα βασικό μελωδικό θέμα (head) που εξελίσσεται με αυτοσχεδιαστικά μέρη. Γίνεται επίσης η χρήση vamps και ostinato, στοιχεία προερχόμενα από την jazz μουσική παράδοση. Το θέμα του ρυθμού είναι αρκετά εκτενές στην ethio-jazz, καθώς πέρα από το στοιχείο της πολυρυθμίας που είναι χαρακτηριστικό άλλωστε στις αφρικανικές παραδοσιακές μουσικές, γίνεται χρήση και λατινογενών ρυθμών κατά περιπτώσεις (Frangou, 2016).

Σαν γενικό συμπέρασμα, το αιθιοπικό στοιχείο στην Ethiopian jazz αφορά στην μελωδία – τουλάχιστον όσον αφορά στον τρόπο που χειρίζεται τα μουσικά ιδιώματα ο Mulatu Astatke. Ένα ακόμα στοιχείο για τον τρόπο σύνθεσης του M.Astatke είναι ότι δεν βασίστηκε στην φωνή, αλλά σύστησε ένα ιδίωμα με μελωδικά πνευστά και βιμπράφωνο, όπως παρατηρείται σε έναν από τους πιο διαδεδομένους του δίσκους με τίτλο *Mulatu of Ethiopia* (1972). Πρόκειται δηλαδή κατά πολύ για ορχηστρική μουσική, όπου ο ρόλος του τραγουδιστή έχει αντικατασταθεί από μελωδικά πνευστά ή από το βιμπράφωνο – το βασικό όργανο του Astatke – στοιχείο που κάνει αυτή τη μουσική πιο εύκολα προσιτή στο μη αιθιοπικό κοινό (Story, 2019).

Με την επιστροφή του στην Αιθιοπία μετά το πέρας των σπουδών του, στα τέλη της δεκαετίας του 1960, ξεκινά πολλές συνεργασίες με νέους καλλιτέχνες της χώρας, καθώς εκείνη την εποχή η χώρα διανύει τα «χρυσά χρόνια» της δημοφιλούς μουσικής. Έρχεται επίσης σε επαφή με τον Amha Eshete, ο οποίος είναι ο ιδρυτής της πρώτης δισκογραφικής εταιρίας της χώρας. Μαζί του θα ξεκινήσει την κυκλοφορία της μουσικής του (Frangou, 2016).

Έναν χρόνο πριν το πραξικόπημα, το 1973, ο Astatke συμμετείχε σε συναυλία του Duke Ellington, ο οποίος βρισκόταν σε περιοδεία στην Αιθιοπία. Η επόμενη χρονιά σήμανε και το τέλος για τα «χρυσά χρόνια» της μουσικής ζωής της χώρας, καθώς η δικτατορική κυβέρνηση

απαγόρευσε την κυκλοφορία τη νύχτα. Πολλοί καλλιτέχνες κατά την περίοδο εκείνη αυτοεξορίστηκαν, καθώς οποιαδήποτε αφορμή μπορούσε να στραφεί εναντίον τους. Ανάμεσα στους αυτοεξοριστούς ήταν και ο Amha Eshete. Ο Astatke έμεινε στην Αιθιοπία και σε αυτές τις συνθήκες δεν σταμάτησε να δημιουργεί. Μάλιστα, το 1974, οπότε και ξεκίνησε η επανάσταση και ανατράπηκε η μοναρχία, είναι και η χρονιά κυκλοφορίας του πιο γνωστού του αλμπουμ με τίτλο *Yekatit: Ethio Jazz*. Η λέξη Yekatit είναι ο μήνας Φεβρουάριος στα αιθιοπικά, οπότε και ξεκίνησε η επανάσταση στη χώρα (Frangou, 2016).

Το 1991 ανατρέπεται το κόμμα Derg και την διακυβέρνηση του κράτους αναλαμβάνει το Αιθιοπικό Δημοκρατικό κόμμα, το οποίο εγκαθιδρύει κοινοβουλευτική δημοκρατία. Τότε επιστρέφει στη χώρα ο A.Eshete, και μαζί με τον Francis Falceto – βλ. ενότητα 1.2 – ξεκίνησαν να αναλαμβάνουν ηχογραφήσεις καλλιτεχνών της χώρας, ανάμεσα στους οποίους και ο Astatke.

Ο Astatke δούλεψε επίσης ως ενορχηστρωτής και bandleader, εμπλουτίζοντας τις ορχήστρες της πατρίδας του με τις επιρροές από τις σπουδές του. Στα έργα του χρησιμοποιεί συχνά το βιμπράφωνο, τα πλήκτρα και τα pedals wah-wah στην ηλεκτρική κιθάρα. Οι λατινοαμερικάνικες επιρροές του φαίνονται στην επιλογή των κρουστών που είναι τα congas και τα bongos (Williams, 2014). Το γεγονός που εκτόξευσε την φήμη του Astatke στον δυτικό κόσμο ήταν η αμερικανική ταινία *Broken Flowers* από τον σκηνοθέτη Jim Jarmusch, με πρωταγωνιστή τον Bill Murray (2005) (Frangou 2016, Shelemay 2009, Williams 2014). Στην ταινία ακούγονται 12 κομμάτια του Astatke, στα οποία η ταυτόχρονα οικεία και ξένη αίσθηση που προκύπτει από τη μίξη της jazz με στοιχεία της παραδοσιακής μουσικής της Αιθιοπίας, προκαλεί το ενδιαφέρον του κόσμου.

Άλλοι σημαντικοί καλλιτέχνες της Ethiopian jazz είναι οι: Alemayehu Eshete (γνωστός και ως ο James Brown της Αιθιοπίας), Temesgen Zeleke (μαθητής του M.Astatke, ο οποίος παίζει

την παραδοσιακή λύρα krar), Getatchew Mekuria (1935-2016. Σαξοφωνίστας που έζησε και πέθανε στην Αιθιοπία. Το παίξιμό του σχετίστηκε με την free jazz), αλλά και οι μπάντες Either/Orchestra και Debo Band, που παρότι δραστηριοποιούνται στην Αμερική και μέλη τους έχουν καταγωγή από την Αιθιοπία.

Για μία συντηρητική χώρα όπως η Αιθιοπία, η μετατόπιση της μουσικής ταυτότητας της χώρας σε ένα πιο σύγχρονο είδος απορρέει από την σταδιακή αλλαγή της νοοτροπίας της χώρας, όπως φαίνεται και από την πολιτική της ιστορία (βλ. ενότητα 1.1). Η ethio-jazz εξέφρασε για την χώρα την εποχή του εκσυγχρονισμού της. Με την πρόσμιξη της αιθιοπικής μουσικής στη jazz δεν χάνεται απόλυτα η ηχητική ταυτότητα της χώρας (*qəñat*), αλλά τοποθετείται στην jazz μουσική παράδοση και αποκτά νέα υπόσταση.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Συγκριτική μελέτη των *qəñat*

Στο κεφάλαιο αυτό αναφέρονται ζητήματα που προέκυψαν κατά την έρευνα σχετικά με την αιθιοπική μουσική. Αρχικά, παρουσιάζονται κάποια θέματα που αφορούν στις μη-δυτικές μουσικές παραδόσεις εν γένει και στον διαφορετικό τρόπο προσέγγισής τους σε σχέση με τους καθιερωμένους τρόπους έρευνας στον δυτικό κόσμο. Καθώς η παρούσα έρευνα χρησιμοποιεί συγκριτική προσέγγιση γίνεται επίσης αναφορά στην έννοια της συγκριτικής μουσικολογίας και πως αυτή άλλαξε με το πέρασμα του χρόνου.

Για τη βαθύτερη μελέτη της έννοιας των *qəñat* οι ερευνητές με δυτική μουσική εκπαίδευση καταφεύγουν στην καταγραφή τους σε δυτική μουσική σημειογραφία. Κατά πόσο αυτό είναι βοηθητικό και κατά πόσον θεωρείται αντιπροσωπευτική αποτύπωση του ακούσματος; Μπορεί η παραδοσιακή αιθιοπική μουσική να μελετηθεί με τους όρους ενός μουσικού συστήματος οργάνωσης του μουσικού υλικού, αντίστοιχα με τον τρόπο που μελετάται η μουσική στον δυτικό κόσμο;

Σημαντικό κομμάτι της παρούσας εργασίας σχετίζεται με την MIR έρευνα. Για το λόγο αυτό γίνεται αναφορά στον συγκεκριμένο ερευνητικό κλάδο και συγκεκριμένα στην συγκεκριμένη ερευνητική κοινότητα που φαίνεται να έχει διαμορφωθεί, η οποία μελετά τις μη-δυτικές μουσικές παραδόσεις με τη χρήση MIR πρακτικών. Η σχέση με την MIR κοινότητα στην παρούσα εργασία εντοπίζεται με τη χρήση του ερευνητικού εργαλείου *sonic visualizer*, το οποίο στην πορεία της έρευνας θα βοηθήσει στην διεξαγωγή της συγκριτικής προσέγγισης.

2.1: Προβληματισμοί κατά την έρευνα των *qəñat*

Όπως αναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο η παραδοσιακή μουσική της Αιθιοπίας βασίζεται σε ένα κλειστό σύστημα πεντατονικών που ονομάζεται, στην γλώσσα των Amhara, *qəñat*. Μπορεί να αναφέρεται βιβλιογραφικά ως ένα «σύστημα» (όρος που φαίνεται να προσδίδει μία καθορισμένη και ολοκληρωμένη οργάνωση του μελωδικού υλικού), ωστόσο ο όρος *qəñat* είναι πιο περίπλοκος. Παρότι αποτελεί μέρος της διδασκαλίας στις μουσικές σχολές της Αιθιοπίας (Kimberlin 2009), η φύση και ο τρόπος δημιουργίας τους, που βασίζεται στην προφορική παράδοση, έχει δυσκολέψει την διαμόρφωση ενός συγκεκριμένου συστήματος. Αυτό είναι άλλωστε ένα χαρακτηριστικό φαινόμενο των μουσικών παραδόσεων που δεν βασίζονται στην γραπτή αποτύπωσή τους. Ακόμα και οι προσπάθειες μεταγενέστερης μεταφοράς της μουσικής παράδοσης στο χαρτί γίνονται κατά προσέγγιση.

Στο πρώτο κεφάλαιο αναφέρεται η διαφωνία των ερευνητών όσον αφορά στον αριθμό των πεντατονικών – *qəñat* – που απαρτίζουν το μελωδικό υλικό της αιθιοπικής μουσικής. Πέρα από τη διαφωνία αυτή, το ζήτημα περιπλέκεται όταν στην εξίσωση μπαίνει το θέμα των διαστηματικών σχέσεων της κάθε πεντατονικής. Η παραδοσιακή αιθιοπική μουσική χρησιμοποιεί μικροτόνους ή/και τέταρτα του τόνου, κτλ. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με τις διαφοροποιήσεις στην ερμηνεία, αλλά και τις διαφορετικές εκτελέσεις ανάλογα και με τη γεωγραφική τοποθεσία, θολώνει ακόμα περισσότερο την συστηματοποίηση αυτής της μουσικής παράδοσης.

Με βάση τις παραπάνω πληροφορίες οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι οποιοσδήποτε τρόπος δημιουργίας συστηματοποιημένου θεωρητικού υπόβαθρου στην ουσία αποτελεί απλούστευση. Εφόσον ο παραδοσιακός τρόπος εκτέλεσης των πεντατονικών αυτών δεν υφίσταται σε ένα απόλυτο/συγκερασμένο σύστημα, ούτε κατασκευαστικά – όσον αφορά στα παραδοσιακά μουσικά όργανα της παράδοσης αυτής – ούτε εκτελεστικά, δεν μπορούμε να μιλάμε για σύστημα

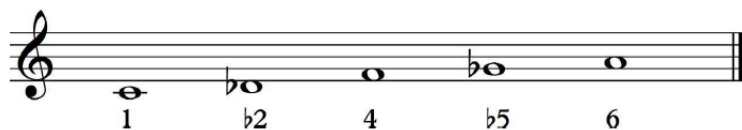
a priori. Από κατασκευαστικής άποψης τα μουσικά όργανα της Αιθιοπίας έχουν μία κατά προσέγγιση ομοιότητα, καθώς είναι χειροποίητα με περιορισμένα τεχνολογικά μέσα κατά την κατασκευή τους. Από εκτελεστικής άποψης, τόσο το γεγονός της προφορικής διάδοσης της μουσικής αυτής παράδοσης, όσο και οι διαφορές στην εκτέλεση από περιοχή σε περιοχή, όπως προαναφέρθηκε, δεν μπορούν να οδηγήσουν σε ξεκάθαρα συμπεράσματα για τη μελέτη των *qəñət* (Girmaw, 2020).

Για ποιον λόγο ωστόσο να επιδιώκεται η προσπάθεια ένταξης ενός παραδοσιακού ασυγκέραστου συστήματος οργάνωσης μουσικού υλικού σε ένα θεωρητικό πλαίσιο; Οι λόγοι είναι πολλοί. Αρχικά, η οπτική της παρούσας έρευνας αναπόφευκτα ακολουθεί την πλευρά της δυτικής μουσικής παράδοσης και θεώρησης της μουσικής. Βασικό, άλλωστε, έναυσμα για τη μουσική αυτή πρόσμιξη της αιθιοπικής μουσικής με την jazz μουσική παράδοση, ήταν ο επαναπροσδιορισμός της αιθιοπικής μουσικής σε ένα δυτικό πλαίσιο όπως αυτό της jazz. Επομένως, οποιαδήποτε τέτοια διαδικασία συστηματοποίησης βοηθά στην βαθύτερη κατανόηση αυτής της όχι τόσο γνωστής μουσικής παράδοσης από τους μελετητές της δυτικής μουσικής παράδοσης.

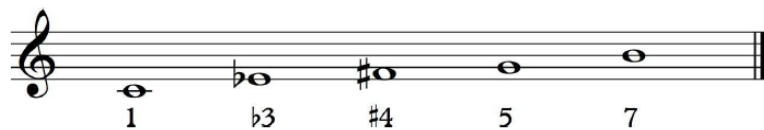
Επίσης, με αυτόν τον τρόπο είναι πολύ πιο εύκολη η διάδοση και η μεταλαμπάδευση της μουσικής αυτής στους μουσικούς/ακροατές από την δυτική μουσική παράδοση. Άλλωστε και από την ιστορία της δημιουργίας της ethio-jazz φαίνεται ότι η διάθεση του Mulatu Astatke ήταν να επικοινωνήσει την μουσική της πατρίδας του σε ένα ευρύτερο κοινό. Έτσι η πρόσμιξη της παραδοσιακής μουσικής της Αιθιοπίας με τη jazz μουσική παράδοση φαίνεται ότι επαναπροσδιόρισε την αιθιοπική μουσική ως μουσική έκφραση με την ένταξή της σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο.

Σαν πρώτο βήμα, λοιπόν, της συστηματοποίησης αυτής της μουσικής, αναφέρεται ο καθορισμός των *qəñət* που χρησιμοποιούνται σε αυτή τη μουσική παράδοση. Ως γενικό συμπέρασμα της μελέτης αυτής, προκύπτει ότι η επικρατέστερη άποψη των ερευνητών βασίζεται στη θεωρία των «τεσσάρων *qəñət*» (Abate 2009, Frangou 2016, Weisser & Falceto 2013). Προσπαθώντας τώρα να καθοριστεί ως ένα βαθμό το άκουσμα του καθενός *qəñət*, χρησιμοποιείται η δυτική σημειογραφία για να αποτυπωθεί η σειρά των διαστημάτων τους σε μία οπτική αναλογία με τη δυτική μουσική κουλτούρα. Αυτό φυσικά αποτελεί μία κατά προσέγγιση αποτύπωση με βάση και τα όσα έχουν αναφερθεί παραπάνω.

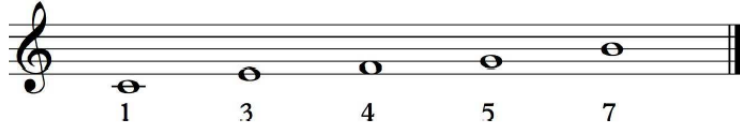
Σαν μία πρώτη επαφή με τις εν λόγω κλίμακες όμως, αυτές οι μεταγραφές στη δυτική μουσική σημειογραφία αποτελούν ένα πολύ βασικό και χρήσιμο τεκμήριο για την έρευνα των *qəñət*. Για το λόγο αυτό παρατίθεται παρακάτω οι μεταγραφές του Chris Frangou των τεσσάρων *qəñət* με τις major, minor ή άλλες εκδοχές τους, όπου αυτές υπάρχουν (Frangou 2016, σ.σ. 20-21):



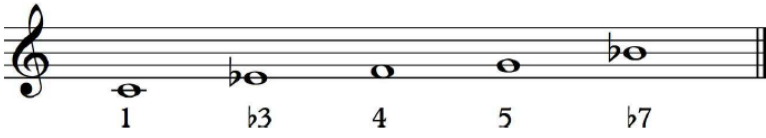
Anči hoye



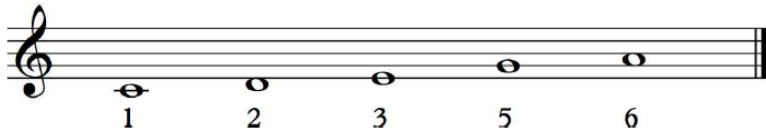
Anči hoye (5th mode)



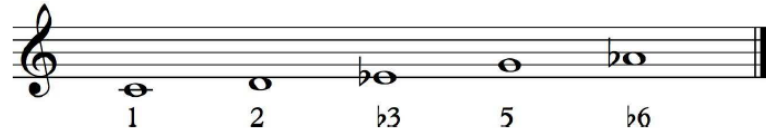
Bati major



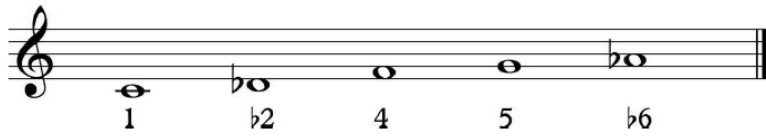
Bati minor



Təzətə major



Təzətə minor



Ambasül

Οι διπλές εκδοχές των βασικών *qəñət* στις περιπτώσεις του *bati* και *təzəta* αποτελούν τις *major* και *minor* εκδοχές τους. Το γεγονός ότι υπάρχουν *major* και *minor* εκδοχές των *qəñət* σε ένα μουσικό περιβάλλον που δεν υπάρχουν αυτές οι έννοιες, όπως έχει προαναφερθεί, αλλά και όπως εύλογα κανείς μπορεί να αναρωτηθεί, αποτελεί ένα αμφιλεγόμενο σημείο. Δεν είναι γνωστό εάν υπήρχε η μία εκδοχή και μεταγενέστερα εντάχθηκε και η δεύτερη με γνώμονα την επιρροή και της δυτικής μουσικής παράδοσης που εισήχθει στην χώρα.

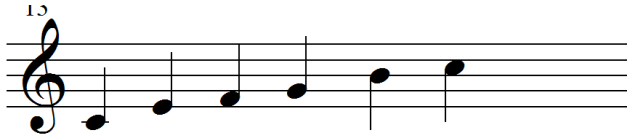
Πιθανώς, επειδή τα λεγόμενα «χρυσά χρόνια (1955-1974)» της αιθιοπικής μουσικής (βλ. ενότητα 1.2.) ήταν η εποχή που η ποπ κουλτούρα εισήχθει στην κοινωνία της Αιθιοπίας, έννοιες της δυτικής μουσικής όπως *major* και *minor* υιοθετήθηκαν από τους μουσικούς της χώρας. Εξάλλου με βάση και τα ιστορικά στοιχεία του πρώτου κεφαλαίου ο 20^{ος} αιώνας αποτέλεσε τον σταδιακό επαναπροσδιορισμό της μουσικής – και όχι μόνο – πραγματικότητας της Αιθιοπίας.

Στην περίπτωση του *anči hoye* η εκδοχή 5th mode αποτελείται από τις ίδιες διαστηματικές σχέσεις με την αρχική εκδοχή ξεκινώντας όμως από την πέμπτη βαθμίδα (σολ ύφεση). Δηλαδή, οι διαστηματικές σχέσεις είναι οι ίδιες και στις δύο περιπτώσεις, με μόνη διαφορά την αφετηρία τους. Επιπλέον, και η πεντατονική *ambasäl* είναι πολύ κοντά στην *anči hoye*. Η *ambasäl* έχει χαμηλομένη την έκτη βαθμίδα της πεντατονικής, ενώ η *anči hoye* την πέμπτη.

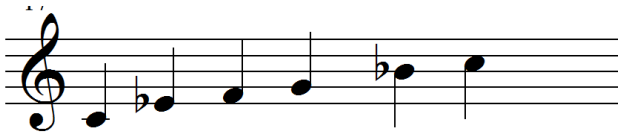
Ενδιαφέρον όμως παρουσιάζει και η καταγραφή των *qəñət* στην έρευνα του Ezra Abate, όπου αναφέρονται οι πεντατονικές σε πολλές διαφορετικές εκδοχές. Για παράδειγμα η *bati* καταγράφεται με 5 διαφορετικές εκδοχές οι οποίες ονομάζονται ως εξής: «*Batti major, Batti minor, Batti lydian, Batti minor with raised fourth, Batti major with raised fifth*» (Abate 2009, 1219).

Περιλαμβάνεται μάλιστα και η μεταγραφή στην δυτική σημειογραφία, όπως φαίνεται παρακάτω:

Batti major



Batti minor



Batti Lydian



Batti minor with raised fourth



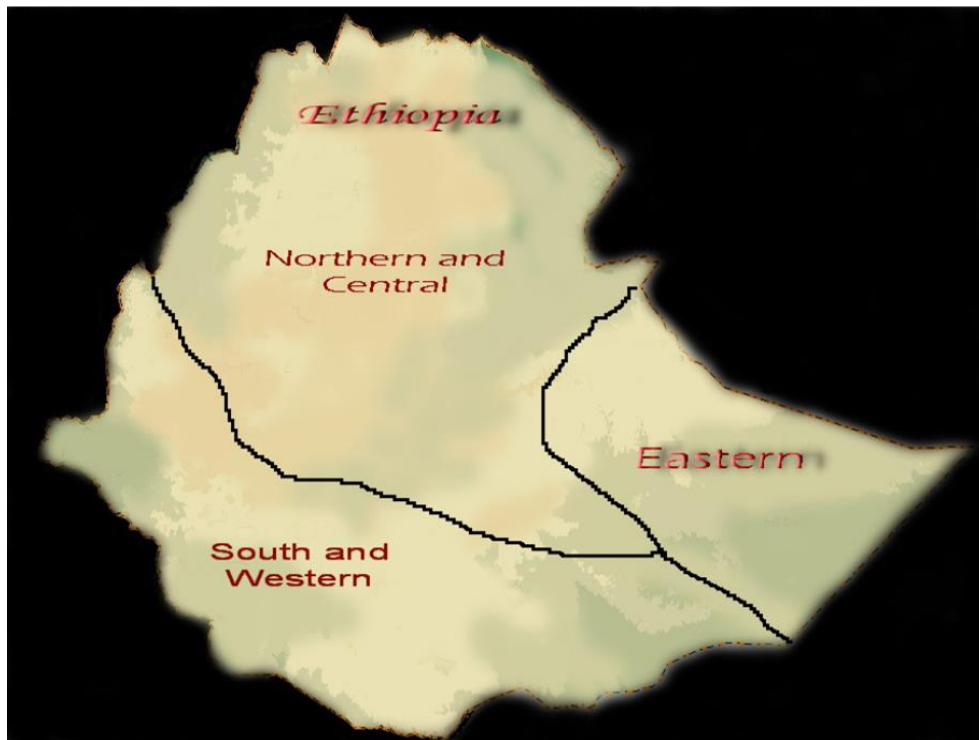
Batti major with raised fifth



Με βάση την έρευνα του E.Abate φαίνεται πιο συγκεκριμένα και αναλυτικά η ιστορία και προέλευση των *qāñat*. Η καταγραφή των επιπρόσθετων εκδοχών των *qāñat* καταδεικνύει το ζήτημα της πολυπλοκότητας της μουσικής αυτής, η οποία όμως φαίνεται ότι προέκυψε ιστορικά

και λόγω των προσμίξεων που συνέβαιναν από την απαρχή της εγκαθίδρυσης της πολιτισμικής ταυτότητας της χώρας – αρχές 20^{ου} αιώνα (βλ. ενότητα 1.2) – και μετά.

Όπως συχνά παρατηρείται σε παραδοσιακές μουσικές και όπως αναφέρθηκε λίγο παραπάνω, υπάρχουν διαφορές από περιοχή σε περιοχή, όσον αφορά ζητήματα οργάνωσης και έκφρασης του μουσικού υλικού. Υπάρχουν μελέτες που διαχωρίζουν την χώρα σε περιοχές με βάση των διαφοροποιήσεων που παρατηρούνται. Σε μία χώρα άλλωστε με τέτοια έκταση όπως της Αιθιοπίας είναι λογικό να υπάρχουν διαφοροποιήσεις στις μουσικές εκτελέσεις ανά περιοχή.



Εικόνα 2 Διαχωρισμός της Αιθιοπίας σε γεωγραφικές περιοχές (Abate, 2009)

Με βάση την παραπάνω εικόνα η βορειοκεντρική και μεγαλύτερη περιοχή της Αιθιοπίας αναφέρεται ως η περιοχή με την πιο διαδεδομένη χρήση των πεντατονικών κλιμάκων που προαναφέρθηκαν, αλλά και άλλων που δεν έχουν μελετηθεί σε βάθος και πηγάζουν από τη θεωρία

των «τεσσάρων *qāḥat*». Η ανατολική περιοχή είναι κατά πολύ επηρεασμένη από την ισλαμική παράδοση, και κυρίως από την σχέση της με τις αραβικές χώρες και την Τουρκία, λόγω και της γεωγραφικής της θέσης. Αυτή η σχέση διαφαίνεται και στη μουσική με την ένταξη των μακαμ. Και τέλος η νοτιοκεντρική περιοχή χρησιμοποιεί, πέρα από *qāḥat*, κλίμακες με 2 μόνον φθόγγους, ενώ είναι κατά πολύ διαδεδομένο το στοιχείο της ομοφωνίας (Abate 2009).

Τόσο η ελλιπής καταγραφή προγενέστερων μουσικών τεκμηρίων, κατά βάση λόγω ανυπαρξίας μέσων, όσο και η πολυπολιτισμική ταυτότητα της Αιθιοπίας δυσχεραίνει την έρευνα όσον αφορά στην παρουσία μίας ξεκάθαρης εικόνας για την παραδοσιακή μουσική της χώρας. Επομένως φαίνεται ότι οι προσμίξεις μουσικών ειδών και παραδόσεων είναι γεγονός ήδη από την απαρχή της ιστορίας της μουσικής σε μικρότερο και μεγαλύτερο βαθμό κατά περιπτώσεις. Ακόμα και μέσα σε μία μουσική παράδοση οι διαφοροποιήσεις από περιοχή σε περιοχή, από νότα σε νότα είναι αισθητές και θα πρέπει να ληφθούν υπόψιν στο πλαίσιο μίας μουσικόλογικής έρευνας. Σημαντικό στοιχείο για τις παραδοσιακές μουσικές κάθε λαού είναι η βιωματικότητα, η επικοινωνία και η έκφραση της καθημερινότητας. Αυτά τα στοιχεία δεν μπορούν να αποδοθούν μέσα σε ένα κλειστό μουσικό σύστημα και είναι λογικό η κάθε πολιτιστική πρόσμιξη να διαφαίνεται και στον μουσικό πλούτο της εκάστοτε χώρας.

2.2: Στοιχεία MIR

Η απεικόνιση της άυλης υπόστασης της μουσικής σχετίζεται άμεσα με τη δημιουργία θεωρητικών συστημάτων. Με την οπτική αποτύπωση των ήχων, η μουσική δημιουργία απέκτησε σταδιακά μεγαλύτερη πολυπλοκότητα και έγινε εφικτή η βαθύτερη μελέτη της μουσικής τέχνης.

Ιστορικά, κάθε προσπάθεια να τοποθετηθούν οι ήχοι σε ένα σύστημα γίνεται με την χρήση συμβολικών αναπαραστάσεων. Στην ουσία κάθε σύστημα αναπαράστασης του ηχητικού σήματος μεταφέρει τα χαρακτηριστικά του ήχου σε ένα πλαστό πλαίσιο όπου αυτά (τα χαρακτηριστικά) παραμετροποιούνται κι έτσι γίνεται εφικτή η μελέτη τους αλλά και η διατήρησή τους στο χρόνο (π.χ. παρτιτούρες).

Στην αρχαία Ελλάδα, για παράδειγμα, ήταν διαδεδομένος ο μαθηματικός υπολογισμός των διαστημάτων. Στο Μεσσαίωνα επινοήθηκε το πρώτο είδος μουσικής σημειογραφίας, που αποτελούνταν από νεύματα. Πρόκειται για μία απεικόνιση της μελωδικής πορείας με τη χρήση νευμάτων. Αλλά, την ίδια εποχή επινοήθηκε και ένας πρακτικός τρόπος διδασκαλίας μίας μελωδίας, στον οποίο απεικονιζόταν στην παλάμη η φθογγική πορεία σαν οπτική παρτιτούρα, γνωστό ως το «χέρι του Γκουίντο» (Γιάννου, 1994).

Το πιο διαδεμένο μουσικό σημειογραφικό σύστημα στο οποίο βασίζεται κάθε μουσικός μέχρι σήμερα είναι αυτό της παρτιτούρας. Το συγκεκριμένο σύστημα αποτελεί μία συμβολική αναπαράσταση της μουσικής. Περιλαμβάνει τόσο το σημειογραφικό σύστημα που αποτελείται από πεντάγραμμο, νότες, αλλοιώσεις, κ.α., τα οποία θα μπορούσαν να αντιστοιχηθούν με τον συμβολικό ρόλο της αλφαβήτου μιας γλώσσας, ενώ ταυτόχρονα στοιχεία όπως το τέμπο και οι δυναμικές αναγράφονται πέρα από τη χρήση συμβόλων, αλλά και με τη χρήση λέξεων ή φράσεων.

Το οπτικοποιημένο υλικό μετατρέπεται σε ήχο την στιγμή της ερμηνείας της παρτιτούρας από τον/την εκτελεστή/στρια. Απαιτείται δηλαδή η εκπαίδευση του/της μουσικού στο εν λόγω σύστημα για την ερμηνεία του οπτικοποιημένου υλικού και την ηχοποίησή του. Σημαντικό επίσης να αναφερθεί ότι στην παρτιτούρα, παρότι συνήθως προσπαθείται να είναι πλήρης και συγκεκριμένη, υπάρχει το περιθώριο προσωπικής ερμηνείας του/της εκτελεστή/στριας, και αυτό

είναι άλλωστε και ένα ζητούμενο από κάθε καλλιτέχνη, ώστε να δώσει την προσωπική του ερμηνεία στο κομμάτι.

Μεταπηδώντας στην ψηφιακή εποχή η αναπαράσταση αυτή έχει επέλθει σε νέας μορφής σύστημα. Η βάση της αναπαράστασης στον ψηφιακό κόσμο είναι πλέον τρισδιάστατη και βασίζεται στον ήχο ως φυσικό φαινόμενο. Ο ήχος αποτυπώνεται οπτικά ως ηχητικό κύμα. Η απεικόνιση δηλαδή είναι επηρεασμένη από την φυσική του ήχου και μία τέτοια οπτικοποίηση έφερε νέες δυνατότητες στο πεδίο της έρευνας (Müller, 2007).

Η αναπαράσταση του ήχου με την μορφή των κυματομορφών κάνει εμφανές ένα ακόμα στοιχείο, που στην συμβολική αναπαράσταση της παρτιτούρας δεν είναι δυνατό να οπτικοποιηθεί – και ίσως είναι περιττό για τον τρόπο χρήσης της παρτιτούρας. Δίνεται η δυνατότητα αποτύπωσης με μετρήσιμο πλέον τρόπο του τονικού ύψους στην κλίμακα των Hz. Αυτό το γεγονός τοποθετεί την έρευνα σε ένα πιο αντικειμενικό και απτό τρόπο προσέγγισης ενός άυλου φαινομένου, όπως αυτό του ήχου.

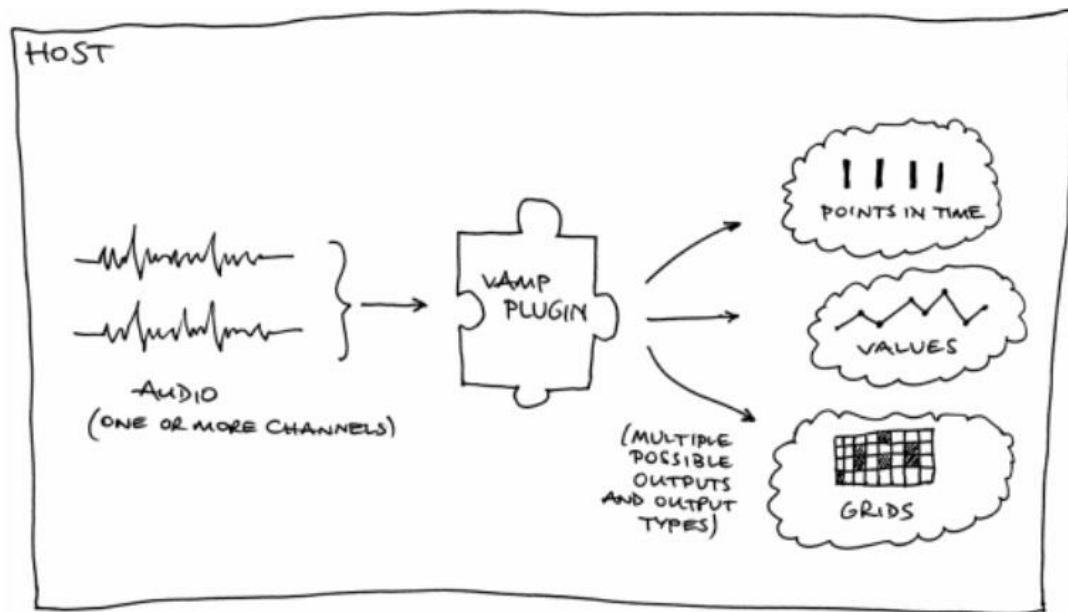
Αναφορικά τώρα στους τρόπους αναπαράστασης του ήχου, δηλαδή τις κυματομορφές και τα φασματογραφήματα, αυτοί αποτελούν ένα πολύ βασικό κομμάτι της μελέτης του ήχου για την ερευνητική κοινότητα που μελετά την μουσική με την χρήση τέτοιων εργαλείων. Μια ερευνητική κοινότητα που ασχολείται με την μελέτη των κυματομορφών και των φασματογραφημάτων είναι γνωστή ως Music Information Retrieval, που στα ελληνικά μεταφράζεται Εξόρυξη Μουσικής Πληροφορίας. Άλλες εφαρμογές της MIR κοινότητας είναι ο διαχωρισμός του ηχητικού σήματος, η αναγνώριση συγχορδιών, μελωδιών, κ.α. ή ακόμα και η αυτοματοποιημένοι μέθοδοι συνοδείας στον μουσικό αυτοσχεδιασμό.

Στην παρούσα έρευνα βασικό εργαλείο για την μελέτη των *qəñat* στην αιθιοπική μουσική και στην ethio-jazz είναι αυτό του sonic visualiser. Το sonic visualiser αποτελεί μία εφαρμογή οπτικοποίησης ηχητικών δεδομένων, μία εφαρμογή δηλαδή στον τομέα της MIR (Cannam et al. 2006, Jure et al. 2012). Είναι μία open source εφαρμογή διαθέσιμη για Windows, Mac και Linux, που δημιουργήθηκε για να βοηθήσει τους ερευνητές στο Queen Mary University του Λονδίνου στην μελέτη χαρακτηριστικών που αφορούν στα ηχητικά σήματα (Cook & Leech-Wilkinson 2009).

Ο σχεδιασμός της εφαρμογής επιτρέπει την οπτικοποίηση μουσικών χαρακτηριστικών σε σχέση με το χρόνο και μπορεί να εμφανίζει απεικονίσεις τόσο σε μορφή κυματομορφών όσο και σε μορφή φασματογραφημάτων των εκάστοτε εξεταζόμενων ηχητικών σημάτων. Το sonic visualiser αποτελεί πολύτιμο εργαλείο για την κοινότητα που ασχολείται με την Εξόρυξη Μουσικής Πληροφορίας (Music Information Retrieval-MIR). Η δυνατότητα οπτικοποίησης του ηχητικού σήματος τόσο σε φασματογράφημα όσο και σε κυματομορφή διευρύνει την έρευνα ενός τόσο αφηρημένου «αντικειμένου» όπως ο ήχος.

Η χρήση του sonic visualiser στην συγκριτική αυτή έρευνα λειτουργεί καταλυτικά. Οι δυνατότητες που παρέχει η εφαρμογή αυτή μέσω της οπτικοποίησης των ηχητικών σημάτων μπορούν να αποδώσουν με μετρήσιμο τρόπο χαρακτηριστικά του ήχου όπως το τονικό ύψος, η ένταση, κτλ. Στην παρούσα εργασία το θέμα της σύγκρισης αφορά περισσότερο στο κούρδισμα και στο κατά πόσον υπάρχουν συχνοτικές διαφορές ανάμεσα στο ασυγκέραστο περιβάλλον της παραδοσιακής αιθιοπικής μουσικής και στο συγκερασμένο της ethio-jazz. Πέρα από οπτικοποίηση του ηχητικού σήματος, το συγκεκριμένο εργαλείο μπορεί να χρησιμοποιηθεί και ως εργαλείο μεταγραφής μελωδιών, κάτι πολύ χρήσιμο για την παρούσα εργασία.

Μία ακόμα δυνατότητα του sonic visualiser είναι αυτή της σύγκρισης δύο διαφορετικών αρχείων ήχου. Αυτός είναι και ένας πολύ βασικός λόγος που αποτελεί το εργαλείο που θα διευκολύνει την διαδικασία της σύγκρισης της παρούσας έρευνας, όπου μελετώνται δύο διαφορετικές μελωδίες. Επιπλέον στο περιβάλλον του sonic visualiser μπορούν να λειτουργήσουν ορισμένα plugins, δηλαδή πρόσθετα software για την εκ βάθρων εξαγωγή πληροφοριών από τα ηχητικά δεδομένα που βρίσκονται σε διαδικασία ανάλυσης.



Εικόνα 3 Εικόνα από <https://www.vamp-plugins.org/>

2.3: Ερευνητική κοινότητα

Στο σημείο αυτό κρίνεται χρήσιμη μία αναφορά στη συγκριτική μεθοδολογία. Στις θετικές επιστήμες, η μέθοδος της σύγκρισης είναι από τις βασικές τεχνικές για την εξαγωγή συμπερασμάτων, καθώς προϋποθέτει την διερεύνηση δύο διαφορετικών αντικειμένων, που όμως

ανήκουν σε κάποιο γενικότερο σύνολο. Με τον τρόπο αυτό διακρίνονται διαφορές και ομοιότητες που βοηθούν στην ερευνητική διαδικασία.

Στην περίπτωση της μουσικής η διαδικασία της σύγκρισης διαφέρει αρκετά, καθώς το αντικείμενο μελέτης, πέρα από την ιδιαίτερη φύση του, διαθέτει μία διττή ταυτότητα. Από τη μία, μπορεί να θεωρηθεί ως βιωματική διαδικασία όταν αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι κάποιας συναυλίας ή άλλης εκδήλωσης, έχει δηλαδή μία κοινωνική υπόσταση. Και από την άλλη, μελετάται και με πιο επιστημολογική/μουσικολογική οπτική, παραδείγματος χάρη η ανάλυση μίας ερμηνείας ή μία παρτιτούρας ή η κατάταξη της μουσικής σε κάποιο είδος. Επιπλέον, η επιστημονολογική προσέγγιση μίας τέχνης, όπως αυτή της μουσικής είναι κατά πολύ διαφορετική από αυτήν των θετικών επιστημών. Ωστόσο αξίζει να γίνει αναφορά στην ιστορία που κρύβεται πίσω από την συγκριτική μουσικολογία.

Με την εξέλιξη της μουσικολογικής επιστήμης, η έρευνα και οι κλάδοι της αναπτύχθηκαν σε διάφορους τομείς. Βλέποντας, λοιπόν, ιστορικά τη συγκριτική μουσικολογία, φαίνεται ότι αρχικά αναφέρεται ως προγενέστερη ορολογία για να χαρακτηρίσει τον κλάδο της σημερινής εθνομουσικολογίας. Αναζητώντας κανείς τον όρο συγκριτική μουσικολογία διαπιστώνει ότι η ορολογία αυτή πηγάζει από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα και τον γερμανικό χώρο.

Ο αμφιλεγόμενος αυτός όρος άλλαξε αργότερα και έδωσε τη θέση του σε αυτόν της εθνομουσικολογίας διότι φαίνεται να σχετίζεται με την πεποίθηση ότι η μελέτη των μουσικών παραδόσεων μπορεί να γίνει μόνο με την σύγκρισή τους με την δυτική μουσική παράδοση. Αυτή η πεποίθηση δίνει μία αίσθηση υπεροχής στη δυτική μουσική σε σχέση με οποιαδήποτε άλλη. Αυτή υπήρξε και η θεώρηση των πρώτων μελετητών της σύγχρονης μουσικολογίας με βασικό εκφραστή τον Guido Adler (1855-1941). Ο Adler εξέφρασε την εν λόγω πεποίθηση σε μουσικολογικό του άρθρο το 1885, το οποίο δέχτηκε μεγάλη απήχηση και καθόρισε αρχικά την

οπτική των ερευνητών μουσικολόγων με έναν τρόπο που αργότερα οδήγησε στην μετατροπή του όρου συγκριτική μουσικολογία σε εθνομουσικολογία, αποδίδοντας έτσι με πιο ορθό τρόπο τον εν λόγω ερευνητικό κλάδο, χωρίς να υπάρχει λόγος για ιεράρχηση των μουσικών παραδόσεων.

Από μία άλλη οπτική γωνία, η συγκριτική μέθοδος επιλέγεται πιο συχνά στον κλάδο της εθνομουσικολογίας, όπου δεδομένα μίας παραδοσιακής μουσικής συγκρίνονται με αυτά της δυτικής μουσικής. Η τάση αυτή βασίζεται στο γεγονός ότι μεγάλο ποσοστό των ερευνητών όντας εκπαιδευμένοι στον δυτικό τρόπο οργάνωσης της μουσικής και θέλοντας να κατανοήσουν οποιαδήποτε νέα μουσική παράδοση, έστω σε ένα αρχικό επίπεδο, οδηγούνται στη σύνδεση με την οικεία τους αναφορά – αυτήν της δυτικής μουσικής παράδοσης. Μία τέτοια πρακτική προσεγγίζεται και στην παρούσα εργασία. Φαίνεται ήδη σε προηγούμενο κεφάλαιο, με αφορμή το ζήτημα της γραπτής αποτύπωσης των *gañat* σε σημειογραφία δυτικής μουσικής, κάτι που δεν είναι αυθεντικό στον τρόπο διάδοσης μιας δια στόματος παράδοσης (βλ. ενότητα 2.1).

Παράλληλα, με την είσοδο στην τεχνολογική εποχή και την ανακάλυψη της μαγνητοταινίας, οι πρώτες ηχογραφήσεις και η δυνατότητα αναπαραγωγής τους άλλαξαν τόσο τον τρόπο ακρόασης, αλλά έδωσαν ταυτόχρονα ώθηση στο ερευνητικό πεδίο της εθνομουσικολογίας. Η ηχογράφηση αποτέλεσε το βασικό τεκμήριο για την μελέτη των άγνωστων και αχαρτογράφητων μουσικών παραδόσεων πέρα από τη σφαίρα της δυτικής μουσικής παράδοσης. Έχοντας λοιπόν την δυνατότητα ηχογράφησης ενός μουσικού κομματιού, μπορεί πλέον ο/η ερευνητής/ερευνήτρια να μελετήσει και να εξάγει τα συμπεράσματά του/της και να καθορίσει ως ένα βαθμό τα στοιχεία και τα χαρακτηριστικά της μουσικής που μελετά.

Απαιτείται βέβαια η κριτική σκέψη και σε ορισμένες περιπτώσεις το τελικό συμπέρασμα από τη μελέτη ενός ηχητικού αποσπάματος έχει συχνά αρκετά υποκειμενική χροιά. Μπορεί δηλαδή να υπάρχουν πολλές ερμηνείες ενός μουσικού αποσπάματος, όπως είναι φυσικό να

συμβαίνει σε ένα επιστημονικό πλαίσιο. Η ένταξη της τεχνολογίας στη σύγχρονη μουσικολογία έχει βοηθήσει σημαντικά στην τοποθέτηση της έρευνας σε ένα πιο αξιόπιστο και αντικειμενικό πλαίσιο. Με την διαρκή διεύρυνση των ερευνητικών πεδίων προκύπτουν διαρκώς νέες ερευνητικές κοινότητες με εξειδικευμένη θεματολογία έρευνας. Η εξαγωγή πληροφοριών με τη χρήση τεχνολογίας κάτω από την ομπρέλα της εθνομουσικολογίας ονομάζεται Computational Ethnomusicology και θεωρείται μέρος των ερευνών της MIR κοινότητας (Tzanetakis 2014). Εξάλλου η έρευνα που αφορούν την MIR είναι έντονα διεπιστημονική, οπότε είναι λογικό να διαμορφωθούν μικρότερες ομάδες σε συγκεκριμένο τομέα ερευνών – όπως αυτός της Computational Ethnomusicology.

Πιο συγκεκριμένα στην Computational Ethnomusicology κατατάσσονται οι έρευνες που αφορούν σε συγκεκριμένες μουσικές παραδόσεις και μελετούνται με τη βοήθεια κάποιου software συνήθως με επίκεντρο κάποιο χαρακτηριστικό του ήχου. Για παράδειγμα η ανάλυση του ρυθμού είναι ένα θέμα που έχει μελετηθεί έντονα όσον αφορά τις αφρικανικές και αφροκουβανικές παραδόσεις, ενώ ζητήματα στο θέμα του κουρδίσματος έχουν απασχολήσει περισσότερο τις μελέτες σχετικά με τα μακάμ και την κλασική οθωμανική μουσική (Tzanetakis 2014).

Ένα βασικό ζήτημα των ερευνών στην MIR είναι αυτό της κατάταξης της μουσικής σε είδη. Μία τέτοια έρευνα είναι αυτή της Emilia Gomez στην οποία περιγράφεται μέσα από την ανάλυση πολλών διαφορετικών ηχογραφήσεων η διαδικασία αυτοματοποίησης της κατάταξης ενός κομματιού σε δυτικής μουσικής παράδοσης ή μη-δυτικής μουσικής παράδοσης κομμάτι (Gómez 2008). Ενώ δεν πρόκειται για έρευνα μίας συγκεκριμένης μουσικής παράδοσης σε σχέση με την δυτική μουσική παράδοση, στην συγκεκριμένη έρευνα γίνεται μία γενικότερη αναφορά στα ζητήματα που απασχολούν την κοινότητα της Computational Ethnomusicology αλλά και μία

παρουσίαση της συγκριτικής μεθοδολογίας σε κάθε χαρακτηριστικό του ήχου ανάμεσα σε παραδείγματα δυτικής μουσικής και σε παραδείγματα μη-δυτικών μουσικών παραδόσεων.

Μία έρευνα που έχει διεξαχθεί με συγκριτική μεθοδολογία ανάμεσα σε μία μουσική παράδοση και στη δυτική μουσική είναι αυτή των Parul Agarwal, Harish Karnick και Bhiksha Raj (Agarwal, Karnish & Raj 2013). Η έρευνα τους απασχολεί ζητήματα που αφορούν στη σχέση της Ινδικής μουσικής με τη δυτική μουσική παράδοση, όπως ζητήματα δομής και φόρμας, κατάταξης σε είδος μουσικής και ανάδειξη συγκεκριμένων χαρακτηριστικών της κάθε μουσικής. Στην μελέτη τους αυτή σχολιάζεται το συχνό φαινόμενο της έλλειψης ερευνών που αφορούν στην παραδοσιακή μουσική – στην προκειμένη περίπτωση την Ινδική – με τη χρήση MIR. Σε αυτό πιθανότατα συμβάλλει το γεγονός ότι η Computational Ethnomusicology είναι ένας νέος τομέας έρευνας.

Σημαντικό είναι επίσης το γεγονός ότι φαίνεται από τα αποτελέσματα της έρευνας πως η τεχνική που χρησιμοποίησαν είχε καλύτερα αποτελέσματα για την μουσική της Ινδίας παρά για την δυτική μουσική. Πράγμα που σημαίνει ότι η MIR έρευνα μπορεί να οδηγήσει στη δημιουργία εξειδικευμένων software για την μελέτη συγκεκριμένων μουσικών παραδόσεων βοηθώντας στην βαθύτερη κατανόηση τους. Το γεγονός επίσης ότι υπάρχει εξειδικευμένος κλάδος για την έρευνα των μη-δυτικών παραδόσεων αναδεικνύει το ενδιαφέρον που υπάρχει για την εκτενέστερη μελέτη τους. Σε αντίστοιχο πλαίσιο κινείται και η παρούσα εργασία, επιδιώκοντας τόσο την βαθύτερη κατανόηση της αιθιοπικής μουσικής, όσο και τον τρόπο με τον οποίο στοιχεία της χρησιμοποιούνται σε ένα δυτικοποιημένο πλαίσιο.

2.4: Μεθοδολογία συγκριτικής μελέτης

Προχωρώντας στη συγκριτική μελέτη, οφείλουν να απαντηθούν ορισμένα ερωτημάτα, όσον αφορά στη διαδικασία. Αρχικά, ποιο είναι το αντικείμενο της συγκριτικής αυτής μελέτης; Ως προς αυτό η απάντηση είναι το *qəñət*. Η σύγκριση δηλαδή θα αποτελείται από δύο μελωδίες, οι οποίες παίζονται στην ίδια πεντατονική, στο ίδιο *qəñət*. Η μία μελωδία θα προέρχεται από την παραδοσιακή αιθιοπική μουσική και η άλλη από την ethio-jazz. Για να γίνει λίγο πιο συγκεκριμένη η έρευνα επιλέγεται από την πλευρά της ethio-jazz να χρησιμοποιηθεί κομμάτι του Mulatu Astatke. Η επιλογή του συγκεκριμένου καλλιτέχνη έγινε με γνώμονα ότι αποτελεί τον συνθέτη που ξεκίνησε την πρόσμιξη αυτή των δύο μουσικών «κόσμων».

Αναφορικά με τις παραδοσιακές μελωδίες η αναζήτηση είναι πιο ρευστή, καθώς δεν υπάρχει πλήθος αξιόπιστων παραδειγμάτων και πηγών για μία τέτοια έρευνα. Αυτό φυσικά οφείλεται και στο γεγονός ότι οι παραδοσιακές μουσικές ηχογραφούνται συνήθως ως μέρος επιτόπιας έρευνας κατά τη διάρκεια κάποιας εκδήλωσης, σε αντίθεση με τη δυτική μουσική που ηχογραφείται σε studio με τις ιδανικές συνθήκες για την καταγραφή του εκάστοτε μουσικού είδους.

Επιπλέον, οι νόρμες που ακολουθούνται στην δισκογραφία της δυτικής μουσικής βιομηχανίας δεν ακολουθούνται στις ηχογραφήσεις παραδοσιακών μουσικών, όπως φαίνεται από αρχείο βάσης δεδομένων μουσικής της αφρικανικής παράδοσης στην έρευνα των Lidy, Silla Jr, Cornelis, Gouyon, Rauber, Kaestner και Koerich (Lidy et al. 2010, 3-4). Για παράδειγμα σε έναν δίσκο ένα κομμάτι πολύ δύσκολα να φτάνει τα 10 λεπτά, ενώ σε μία ηχογράφιση κάποιας εκδήλωσης στην αφρικανική κουλτούρα μπορεί να διαρκεί και μία ώρα. Επίσης, συνήθως δεν δίνονται πληροφορίες σχετικά με τον συνθέτη ή τους εκτελεστές στις μουσικές που βασίζονται

στην προφορική παράδοση, ούτε και σε άλλου είδους «meta-data» όπως η ημερομηνία και ο τόπος που διεξήχθει η εν λόγω εκδήλωση (Lidy et al. 2010).

Συγκεκριμένα τώρα για την αιθιοπική μουσική, φαίνεται ότι ο όρος «παραδοσιακή» μουσική δεν είναι και τόσο ξεκάθαρος. Ίσως σε αυτό παίζει ρόλο και το γεγονός ότι η χώρα είναι διαχωρισμένη σε περιφέρειες και με περισσότερες από 90 διαφορετικές ομιλούμενες γλώσσες είναι πολύ δύσκολο να διαμορφωθεί μία κοινή παράδοση που να αντιπροσωπεύει όλον αυτόν τον πληθυσμό. Αλλά και πιο συγκεκριμένα, για την ιδέα της διατήρησης της παραδοσιακής μουσικής της χώρας επικρατούν πολλές απόψεις.

Αναφέρεται συχνά η άποψη από πολλούς μουσικούς της χώρας ότι η «μίξη» της παραδοσιακής μουσικής με τις νέες τάσεις είναι ο μόνος τρόπος να διατηρηθεί η παράδοση (Bishop 2016). Η τοποθέτηση αυτή έχει σαφώς μία βάση, υπό την έννοια της αναβίωσης των παραδοσιακών μελωδιών μέσα στην σύγχρονη πραγματικότητα. Άλλωστε αυτός είναι ένας τρόπος να κρατηθεί ως έναν βαθμό το παραδοσιακό στοιχείο. Ωστόσο, μία τέτοια αντίληψη θα σήμαινε και την απομάκρυνση από τις προγενέστερες μουσικές ρίζες, αφού η μετατροπή της μουσικής σε κάτι νέο δεν αποτελεί και διατήρησή τους. Από την αλλη, υπάρχει και «η άποψη ότι η παράδοση είναι ένας συνεχής ρους» (Bishop 2016, 54). Ίσως, όμως στην περίπτωση της αιθιοπικής παραδοσιακής μουσικής η μίξη αυτή να έχει δημιουργήσει ένα θολό τοπίο σε συνδυασμό με την «δυτικοποίηση» της μουσικής, οδηγώντας σε ένα ασαφές πλαίσιο οριοθέτησής της.

Το βασικό ερώτημα της έρευνας αποτελεί το πώς διαμορφώνονται οι διαστηματικές σχέσεις των *qəñat* της παραδοσιακής μουσικής της Αιθιοπίας στην ethio-jazz. Ουσιαστικά, ερευνάται ο επαναπροσδιορισμός των *qəñat* με την ένταξή τους σε ένα δυτικό μουσικό πλαίσιο. Υπάρχουν διαφορές στις διαστηματικές σχέσεις των *qəñat* στα δύο αυτά πλαίσια; Ποιες

διαφοροποιήσεις υπάρχουν στις δύο περιπτώσεις όσον αφορά στις διαστηματικές σχέσεις των *qāḥat*;

Για να πραγματοποιηθεί ο υπολογισμός των διαστηματικών σχέσεων, όπως αυτές διαμορφώνονται στις δύο υπό εξέταση περιπτώσεις, θα χρησιμοποιηθεί το sonic visualiser. Με τη βοήθεια του εργαλείου αυτού πιστεύεται ότι θα μπορεί να αποδοθεί πιο αντιπροσωπευτικά η έννοια της διαστηματικής σχέσης δύο συχνοτήτων, αλλά και να επιτευχθεί τελικά η συγκριτική προσέγγιση της μελέτης αυτής με πιο αντικειμενικό/μετρήσιμο τρόπο.

Η δυνατότητα οπτικοποίησης που παρέχει ένα εργαλείο σαν το sonic visualiser είναι πραγματικά καταλυτική για την αντικειμενικότερη και εκ βαθέων μελέτη του ήχου. Ο ήχος μπορεί να μελετηθεί τόσο ως ολότητα, αλλά πλέον δίνεται η δυνατότητα να απομονωθεί ένα μόνο χαρακτηριστικό ή ένα στιγμιότυπο του αποσπάσματος ανάλογα και με τις ανάγκες της έρευνας. Γενικότερα οι μελέτες αυτές του ήχου μπορούν να χωριστούν σε δύο βασικές κατηγορίες. Αυτές που σχετίζονται περισσότερο με τον χρόνο και αυτές που σχετίζονται περισσότερο με την συχνότητα. Στην πραγματικότητα αυτός ο διαχωρισμός δεν συμβαίνει, αλλά στα πλαίσια της έρευνας διαχωρίζονται μπορεί να δοθεί εξειδικευμένη έμφαση σε ένα στοιχείο ώστε να επιτευχθεί ο στόχος της εκάστοτε μελέτης.

Αναφορικά τώρα με τις έρευνες που αφορούν περισσότερο σε θέματα που σχετίζονται με τον χρόνο, μπορεί να γίνει μία έρευνα πάνω σε συγκεκριμένη συχνότητα ή συχνοτική σχέση σε ένα μεμονωμένο στιγμιότυπο του μουσικού αποσπάσματος που μελετάται. Μελετάται δηλαδή η πορεία της εκάστοτε συχνότητας στο συγκεκριμένο στιγμιότυπο, ή μπορεί να μελετάται και σε σχέση με τις δυναμικές της κατά τη διάρκειά της στο κομμάτι. Τότε θεωρείται ότι η μελέτη σχετίζεται περισσότερο με τον χρόνο.

Από την άλλη μία μελέτη μπορεί να μελετάται η συχνότητα μεμονωμένα. Μπορεί δηλαδή να γίνεται εμπειριστατωμένη μελέτη όσον αφορά στο κούρδισμα ή στην δυναμική. Υπάρχουν βέβαια και παράγοντες σε ένα μουσικό κομμάτι που μπορεί να βρίσκονται ανάμεσα στις δύο αυτές κατηγορίες. Παράγοντες που σχετίζονται περισσότερο με την ερμηνευτική προσέγγιση έχουν συνήθως να κάνουν τόσο με το χρόνο όσο και με τη συχνότητα, όπως για παράδειγμα το vibrato (Caskel, Vollmer & Wozonig 2022). Σε κάθε περίπτωση η χρήση των plugins στο περιβάλλον του sonic visualiser έχουν καθοριστική σημασία για τον τρόπο προσέγγισης του εκάστοτε εξεταζόμενου ζητήματος.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η σχέση της Αιθιοπικής μουσικής και της Ethio-jazz: μελέτη περίπτωσης

Στο κεφάλαιο αυτό παρατίθεται η διαδικασία της συγκριτικής έρευνας όπως αυτή διεξάχθηκε με την χρήση του sonic visualiser. Η σύγκριση γίνεται με τη μέθοδο case study (μελέτη περίπτωσης), μέσα από την οποία αναδεικνύονται σημαντικά στοιχεία για το μουσικό αυτό ιδίωμα. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω η εύρεση των κομματιών που αποτελούν το αντικείμενο της συγκριτικής αυτής μελέτης είχε ορισμένες δυσκολίες. Ωστόσο, ήταν εφικτό να βρεθεί δίσκογραφία με εκτελέσεις παραδοσιακών οργάνων της Αιθιοπίας ώστε να βρεθεί το απόσπασμα που θα χρησιμοποιηθεί στην παρούσα συγκριτική έρευνα, ώστε να προκύψουν κάποια συμπεράσματα για την παραδοσιακή μουσική της Αιθιοπίας καθώς και το μουσικό ιδίωμα της Ethio-jazz.

3.1: Δεδομένα και ερευνητική προσέγγιση

Κατά την έρευνα, σχετικά με την παραδοσιακή μουσική της Αιθιοπίας, συμπεραίνεται ότι τα τραγούδια πολύ συχνά περιλαμβάνουν φωνή με συνοδεία ενός ή δύο παραδοσιακών μουσικών οργάνων με έμφαση στη βασική μελωδία. Τα όργανα συνοδείας έχουν το ρόλο της στήριξης της εκάστοτε πεντατονικής, συχνά σε αντίστοιχο ρόλο με αυτόν του ισοκράτη στην ελληνική μουσική παράδοση. Η ιδέα δηλαδή είναι ότι υπάρχει ένας φθόγγος σε αντιστοίχιση με τη θεμέλιο της κλίμακας, όπως θα χαρακτηριζόταν στη δυτική μουσική, αλλά σε πιο πρώιμο, απλουστευμένο

στάδιο. Τα παραδοσιακά τραγούδια της χώρας αυτής είναι έντονα μελισματικά με πολλά στολίδια. Ενώ ταυτόχρονα, η ρυθμική δομή λειτουργεί συνοδευτικά και διαθέτει ποικιλομορφία εμπλουτίζοντας τη μελισματική και κατά βάση φωνητική αυτή μουσική.

Η θεματολογία της μουσικής αυτής, όπως άλλωστε και σε κάθε παραδοσιακή μουσική, πηγάζει από την καθημερινότητα και από κοινωνικά συμβάντα, όπως εργασία, έρωτας, κ.ο.κ. Το γεγονός ότι η Αιθιοπία αποτελεί μία χώρα με μακροχρόνια ιστορία έχει ως αποτέλεσμα την διαμόρφωση μίας ξεχωριστής μουσικής ταυτότητας στον χάρτη της αφρικανικής ηπείρου. Παρόλ'αυτά η ποικιλομορφία και η πολυπολιτισμικότητα είναι στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη χώρα, και αυτό αντικατοπτρίζεται και στην πολιτισμική κληρονομιά της (Abate 2009). Επίσης, ενδεχομένως η αιθιοπική ταυτότητα να μην είναι έντονα διακριτή από τον δυτικό κόσμο σε σχέση με άλλες παραδόσεις της αφρικανικής ηπείρου. Μπορεί δηλαδή να μην διακρίνονται οι διαφορετικές μουσικές παραδόσεις της αφρικανικής ηπείρου από ένα απαίδευτο αυτί.

Για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας χρησιμοποιήθηκε, από την πλευρά της παραδοσιακής μουσικής, ένας δίσκος από όπου έγινε η επιλογή του κομματιού με το οποίο θα γίνει η σύγκριση αυτό του Mulatu Astatke. Πρόκειται για μελέτη περίπτωσης που στόχο έχει να αποδώσει τυχόν διαστηματικές διαφορές στο πρωτογενές υλικό (παραδοσιακή αιθιοπική μουσική) σε σχέση με την μουσική του Mulatu Astatke (Ethiopian jazz). Ο δίσκος που θα χρησιμοποιηθεί στην έρευνα τιτλοφορείται *Ethiopie, Musiques Traditionnelles, Traditional Music of Ethiopia* (1991) της εταιρείας Playasound, χάρη στην οποία κυκλοφόρησε μεγάλος αριθμός δισκογραφίας. Τα κομμάτια του εν λόγω δίσκου αποτελούν επιτόπιες ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν ανάμεσα στον Δεκέμβρη του 1990 και τον Ιανουάριο του 1991 σε διάφορες περιοχές της Αιθιοπίας (Gomes 1991).

Επιλέγεται επίσης για την διαδικασία της έρευνας να χρησιμοποιηθούν αποσπάσματα από τα κομμάτια. Αυτή η επιλογή γίνεται γιατί η θεματολογία της παρούσας έρευνας αφορά στην οργανική μουσική και όχι τόσο στην φωνητική. Οπότε από τα επιλεγμένα κομμάτια χρησιμοποιούνται αποσπάσματα της εισαγωγής. Εξάλλου το ζητούμενο εδώ αφορά περισσότερο στο κούρδισμα των οργάνων στα δύο αυτά διαφορετικά μουσικά περιβάλλοντα.

3.2: Təzəta: Tizeta (Nostalgie du passe) – Tezeta, Mulatu Astatke

Παρακάτω ακολουθεί μελέτη περίπτωσης (case study) που αφορά συγκεκριμένα στο *qəñat Təzəta*. Η υποενότητα αυτή αποτελεί μία συγκριτική προσέγγιση ανάμεσα στην αιθιοπική παραδοσιακή μουσική και τη μουσική του Mulatu Astatke, έτσι ώστε να αποδοθεί η σχέση ανάμεσα στις δύο φαινομενικά ασύνδετες παραδόσεις. Με αυτόν τον τρόπο εξερευνάται βαθύτερα η ιστορία και η πορεία της δημιουργίας αυτού του διαφορετικού μουσικού ιδιώματος με την ονομασία Ethiopian jazz.

Αξίζει να γίνει αναφορά σε κάποια συνοπτικά ιστορικά στοιχεία σχετικά με τον όρο *təzəta*. Στην γλώσσα των Amhara η λέξη *təzəta* ή *tizeta* σημαίνει νοσταλγία. Έχει τραγουδηθεί από πολλούς καλλιτέχνες της χώρας ενώ υπάρχουν και πολλές εκδοχές, αλλά και πολλές μουσικές συνθέσεις ανά τους αιώνες με την ονομασία αυτή. Η θεματολογία επίσης αλλάζει από εκδοχή σε εκδοχή. Μπορεί να αφορά σε νοσταλγία κάποιου προσώπου ή της πατρίδας. Φαίνεται ότι ο όρος *Təzəta* αποτελεί την μπαλάντα που εκφράζει κάποια παρελθοντική κατάσταση, που συχνά συνδέεται και με το αίσθημα της μεταμέλειας (Teffera 2013). Μάλιστα στον τίτλο του κομματιού που θα χρησιμοποιηθεί στην παρούσα έρευνα από την πλευρά της παραδοσιακής μουσικής

υπάρχει σε παρένθεση η φράση “*Nostalgie du passe*“, που θα πει «Νοσταλγία για το παρελθόν» (Gomes 1991).

Πέρα από ονομασία του *qəñət*, η λέξη *Təzəta* αποτελεί και ένα από τα πιο δημοφιλή παραδοσιακά τραγούδια της παράδοσης των Amhara. Επιπλέον, ο όρος *Təzəta* αποτελεί, όπως έχει προαναφερθεί, και διακριτή πεντατονική σκάλα (βλ. υποενότητες 1.3 και 2.1) η οποία χρησιμοποιείται σε πλήθος μελωδιών της αιθιοπικής παράδοσης.

Έχει προαναφερθεί και παραπάνω η τάση των ερευνητών να προχωρούν σε απεικόνιση των *qəñət* σε δυτική μουσική σημειογραφία. Για το λόγο αυτό παρατίθενται οι δύο εκδοχές του *Təzəta*, που αναφέρονται στην βιβλιογραφία ως major και minor εκδοχές (Teffera 2013, Frangou 2016).



Εικόνα 4 Πηγή: *Hybrid Music: Mulatu Astatke's Yekatit Ethio Jazz* του Chris Frangou. Βλ. επίσης υποενότητα 2.1

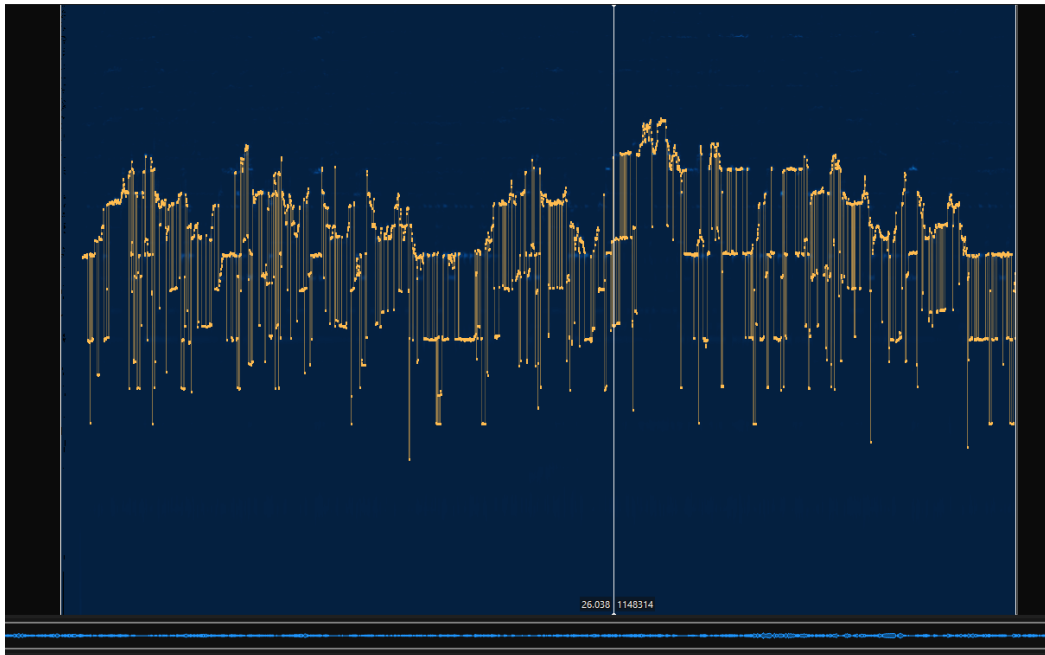
Στα μουσικά παραδείγματα που θα χρησιμοποιηθούν παρακάτω στην παρούσα μελέτη περίπτωσης οι μελωδίες αποδίδουν την *Təzəta* major. Το συγκεκριμένο *qəñət* ταυτίζεται με την μείζονα πεντατονική κλίμακα που συναντάμε στη δυτική μουσική παράδοση, θέτοντας με αυτό τον τρόπο το αρχικό στάδιο της συγκριτικής μελέτης σε μία κοινή βάση. Οπότε στο σημείο αυτό θα μπορούσε να περιστραφεί η παρούσα μελέτη περίπτωσης γύρω από το ερώτημα: πώς χρησιμοποιείται η μείζονα πεντατονική σκάλα στις δύο διαφορετικές μουσικές παραδόσεις;

Ξεκινώντας, λοιπόν, με το επιλεγμένο κομμάτι της αιθιοπικής μουσικής παράδοσης, το οποίο ονομάζεται *Tizeta (Nostalgie du passe)* και εκτελείται από φωνή, krar και washint (βλ. παράρτημα για τα παραδοσιακά μουσικά όργανα). Το krar είναι έγχορδο όργανο, που θυμίζει αρχαιοελληνική λύρα και το washint πνευστό από καλάμι ή μπαμπού. Στο κομμάτι επίσης υπάρχει και φωνή, ωστόσο για την συγκεκριμένη έρευνα έχει επιλεγεί να απομονωθεί – με τη βοήθεια του λογισμικού Audacity – το εισαγωγικό τμήμα ακριβώς πριν την ένταξη της φωνής, καθώς η έρευνα επικεντρώνεται στην οργανική μουσική. Παρατηρείται ότι χρησιμοποιείται η *Tazeta major* πεντατονική με θεμέλιο την Ab. Οπότε έχουμε τις νότες Ab, Bb, C, Eb, F.

Η έμφαση στην Ab είναι εμφανής τόσο στην φωνή της μελωδίας, όσο και στη συνοδεία, η οποία σε σημεία λειτουργεί και ως ισοκράτημα στην μελωδική φωνή. Η μελωδική φωνή στο επιλεγμένο απόσπασμα του κομματιού θα μπορούσε να χωριστεί σε δύο τμήματα. Στη δυτική μουσική παράδοση θα λέγαμε ότι χωρίζεται σε δύο φράσεις. Το παραπάνω συμπέρασμα προκύπτει από το γεγονός ότι το αρχικό μουσικό μοτίβο του washint επαναλαμβάνεται ξανά στη μέση του παρόντος επιλεγμένου αποσπάσματος σχεδόν αυτούσιο, χωρίζοντας έτσι τον εισαγωγικό αυτοσχεδιασμό σε δύο τμήματα με κοινή εισαγωγή. Την πρώτη φορά η μελωδία του πνευστού εκτείνεται στην μεσαία περιοχή του οργάνου ενώ στην δεύτερη διευρύνεται και στις υψηλότερες συχνότητες του οργάνου.

Στο παρακάτω φασματογράφημα του επιλεγμένου αποσπάσματος απεικονίζονται οι δύο φωνές ως σημεία στον (οριζόντιο) άξονα του χρόνου. Στα σημεία που ηχούν ταυτόχρονα οι δύο φωνές, τα αντίστοιχα δύο σημεία στο sonic visualiser εμφανίζουν μία κάθετη γραμμή, ενώνοντάς τα στα χρονικά σημεία που συνηχούν. Το συγκεκριμένο plug-in του λογισμικού ονομάζεται audio pitch detector και είναι εξαιρετικά χρήσιμο για πολυφωνικές ηχογραφήσεις, καθώς και ως

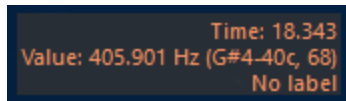
βοηθητικό εργαλείο στη διαδικασία μεταγραφής. Τα υψηλότερα σημεία απεικονίζουν το πνευστό μελωδικό όργανο (washint) και τα χαμηλότερα το συνοδευτικό έγχορδο (krar):



Εικόνα 5 Αναπαράσταση του επιλεγμένου αποσπάσματος στο Sonic Visualiser με τη χρήση του audio pitch detector

Εάν παρατηρήσουμε το παραπάνω γράφημα μπορούν να προκύψουν κάποια δεδομένα για το απόσπασμα ακόμα και χωρίς την ακρόασή του. Παρατηρείται, λοιπόν, ότι η πάνω φωνή που είναι και η φωνή του πνευστού (washint) φαίνεται έντονα μελισματική και με μελωδικά άλματα. Το όργανο συνοδείας (krar), φαίνεται στην απεικόνιση να εκτείνεται σε μεγάλο συχνοτικό εύρος, αλλά με αλματικές κινήσεις. Σε δύο σημεία του απεικονιζόμενου αποσπάσματος παρατηρείται μία έντονη οριζόντια γραμμή τόσο στην πάνω όσο και στην κάτω φωνή. Αυτά τα σημεία θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν στατικά σημεία του κομματιού, με την έννοια της παραμονής σε έναν φθόγγο, από όπου ξαναξεκινά η μελωδική πορεία. Όπως διαπιστώνεται επίσης στα στατικά αυτά σημεία και οι δύο φωνές παίζουν σε απόσταση οκτάβας τη θεμέλιο της πεντατονικής Ab. Το

τελευταίο αυτό συμπέρασμα αποδεικνύεται και από το dialogue box του sonic visualizer όπου στα εν λόγω σημεία της μελωδίας απεικονίζεται η συχνότητα τους αριθμηση όπως απεικονίζεται και στις παρακάτω εικόνες:



Εικόνα 6 Το dialogue box αναφέρεται στο washint



Εικόνα 7 Το dialogue box αναφέρεται στο krar

Η επανάληψη του αρχικού μοτίβου γίνεται αντιληπτή με την ακρόαση του αποσπάσματος και θα μπορούσε να ειπωθεί ότι το στοιχείο της επανάληψης είναι που κάνει ένα απαίδητο στην παραδοσιακή αιθιοπική μουσική αυτή να σταθεί σε αυτό το απόσπασμα. Στην απεικόνισή του στο sonic visualiser πρόκειται για τη μελωδική πορεία μετά το στατικό σημείο, λίγο πριν τη μέση του αποσπάσματος. Η γραφική αυτή πορεία της μελωδίας που παρέχει το sonic visualiser είναι ένα πολύ βοηθητικό στοιχείο για την οπτικοποίηση και βαθύτερη μελέτη της. Η επαναλαμβανόμενη αυτή μελωδική γραμμή είναι και αυτή στην οποία θα δοθεί η μεγαλύτερη έμφαση στην παρούσα μελέτη. Το εν λόγω σημείο αποδίδεται παρακάτω στην δυτική μουσική σημειογραφία σε μία προσπάθεια αποτύπωσής του:



Εικόνα 8 Το παραπάνω transcription πραγματοποιήθηκε από τη συντάκτρια της παρούσας εργασίας και αποτελεί κατά προσέγγιση αποτύπωση του εν λόγω αποσπάσματος. Στην καταγραφή αυτής της μελωδίας βοήθησε καταλυτικά το sonic visualiser.

Φαίνεται, λοιπόν, το κομμάτι αυτό να παίζεται σε ρυθμό 6/8 που ονομάζεται *chik chikka* στην αιθιοπική παράδοση και χρησιμοποιείται συχνά (Frangou 2016, 21-22). Όπως έχει καταγραφεί στην παραπάνω μεταγραφή, η μελωδία του washint ξεκινά με την πεντανική σκάλα σχεδόν διατονικά στο πρώτο μέτρο. Η έμφαση στη θεμέλιο της πεντατονικής είναι εμφανής καθώς επαναλαμβάνεται σχεδόν σε κάθε ισχυρό σημείο του μέτρου αλλά και στη μελισματική πορεία της μελωδίας. Επιπλέον, το γεγονός ότι η δεύτερη πιο τονισμένη νότα της πεντατονικής είναι η Eb, δίνει μία πιο έντονη αίσθηση της εν λόγω σκάλας, καθότι η πέμπτη νότα της κλίμακας. Αυτή η τελευταία διαπίστωση δεν αναφέρεται εδώ με βάση την αρμονία στη δυτική μουσική παράδοση, αλλά με βάση τον τρόπο που έχουν δομηθεί πολλές παραδοσιακές μουσικές, όπου συχνά το διάστημα της 5^{ης} είναι θεμελιώδες και χρησιμοποιείται στα παραδοσιακά τραγούδια.

Από την πλευρά της Ethio-jazz, το κομμάτι του Mulatu Astatke που θα μελετηθεί σε σχέση με το παραπάνω απόσπασμα ονομάζεται *Tezeta*. Ένα πρώτο στοιχείο ομοιότητας είναι σαφώς ο τίτλος του κομματιού, τον οποίο πιθανά ο M.Astatke να χρησιμοποίησε για να φωτίσει την σχέση του συγκεκριμένου κομματιού με την συγκεκριμένη πολυσήμαντη αυτή λέξη για την αιθιοπική κουλτούρα. Στο κομμάτι παίζουν οι: James Arben (τενόρο σαξόφωνο), Danny Keane (πιάνο), Adrian Owusu (κιθάρα) και Jake Ferguson (μπάσο)³.

Και πάλι επιλέγεται η αρχή του κομματιού για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας, καθώς εκεί εντοπίζεται ομοιότητα ως προς τη μελωδική πορεία. Συγκεκριμένα στο απόσπασμα, (τα πρώτα 8 μέτρα του κομματιού) που έχει επικεντρωθεί η παρούσα έρευνα, το πιάνο, η κιθάρα και το μπάσο συνοδεύουν το πνευστό στην μελισματική μελωδία του. Όπως και στο παραδοσιακό κομμάτι η έμφαση δόθηκε στη μελωδία, έτσι και σε αυτό η έρευνα επικεντρώνεται στη μελωδική

³ Τα ονόματα των εκτελεστών βρέθηκαν από το οπισθόφυλλο του δίσκου New York – Addis – London: The Story of Ethio-Jazz 1965-1975.

γραμμή. Η μελωδία αυτή θυμίζει πολύ τη μελωδία του washint του πρώτου κομματιού που προαναφέρεται σε αυτή την υποενότητα. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι μεταφέρεται η αίσθηση της αιθιοπικής παράδοσης σε ένα νέο πλαίσιο, που είναι άλλωστε και ο στόχος του ιδρυτή αυτού του ιδιώματος.

Η μελωδία του σαξοφώνου αποτυπώνεται στην παρτιτούρα ως εξής:

transcription Tezeta

Mulatu Astatke



Εικόνα 9 Το παραπάνω transcription έγινε από την συντάκτρια της παρούσας εργασίας, με την βοήθεια του sonic visualizer. Η μελωδία εκτελείται από σαξόφωνο, ωστόσο εδώ αναγράφεται η παρτιτούρα σε concert key.

Παρατηρείται, λοιπόν, ξανά ο ρυθμός των 6/8 ή αλλιώς *chik chikka*. Όπως και στο παραδοσιακό κομμάτι η «ουρά» της μελωδίας είναι έντονα μελισματική, ενώ η αρχή πιο μελωδική. Και σε αυτή την περίπτωση παρουσιάζεται μία νότα πιο έντονα. Στο παρόν κομμάτι η νότα αυτή είναι η Eb. Με βάση και την υπόλοιπη μελωδική πορεία η πεντατονική που χρησιμοποιείται σε αυτό το κομμάτι είναι αυτή της Eb (Eb, F, G, Bb, C), για αυτό και η έμφαση στη Eb – όπως αντίστοιχα συμβαίνει και στο προηγούμενο απόσπασμα της αιθιοπικής μουσικής παράδοσης, όπου η έμφαση στη θεμέλιο της πεντατονικής είναι έντονη.

Ακουστικά τα δύο αυτά αποσπάσματα είναι κατά πολύ όμοια στη μελωδική τους πορεία, κάτι που οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η σύνθεση του M.Astatke είναι εμφανώς εμπνευσμένη από παραδοσιακό κομμάτι της πατρίδας του. Έχει χαρακτηριστικά πει ο ίδιος ο M.Astatke σε συνέντευξή του «...η μουσική αυτή βασίζεται στις πεντατονικές που χρησιμοποιούνται στην Αιθιοπία, και αυτό που προσπάθησα εγώ να κάνω είναι να εξερευνήσω τις 5 αυτές νότες απέναντι στις 12 της Ευρωπαϊκής μουσικής, γι' αυτό αποφάσισα να την ονομάσω Ethio-jazz...» (Frangou 2016, 42).

3.3: Μακροδομική συγκριτική προσέγγιση

Έχοντας παρουσιάσει τα transcriptions των δύο μελωδιών στην προηγούμενη υποενότητα, προκύπτουν ήδη κάποια πρώτα συμπεράσματα. Αρχικά, οι δύο μελωδίες (βλ. εικόνες 8 και 9) ακολουθούν κοινή ρυθμική αγωγή. Ωστόσο, η παραδοσιακή μελωδία διαρκεί μόλις 3 μέτρα, ενώ η μελωδία του M.Astatke είναι οκτάμετρη. Όπως προκύπτει κι από την ακρόαση των εν λόγω μελωδιών, αλλά και μετά την παρατήρηση των transcriptions, η φράση της παραδοσιακής αιθιοπικής μελωδίας έχει μεταφερθεί και παραλλαχθεί, ενώ το αρχικό μοτίβο επαναλαμβάνεται 3 φορές στην μελωδία του M.Astatke. Ακουστικά η σχέση των δύο μελωδιών φαίνεται να είναι πολύ έντονη. Για αυτό το λόγο άλλωστε επιλέχθηκαν στην συγκριτική αυτή έρευνα.

Ξεκινώντας με μία μακροδομική αρχικά σύγκριση, που αφορά στη μοτιβική και μορφολογική διάστρωση της μελωδίας, χρησιμοποιείται η παρακάτω εικόνα για να διαχωρίσει τα εν λόγω αποσπάσματα στο αρχικό μοτίβο (πράσινο πλαίσιο) και στην μελωδική «ουρά» (κίτρινο πλαίσιο):

Πρώτα η παραδοσιακή μελωδία διαμορφώνεται κατά αυτόν τον τρόπο:



Εικόνα 10 Μορφολογική απεικόνιση της παραδοσιακής μελωδίας

Με τον ίδιο σχηματικό τρόπο η ιδέα αυτή μεταφέρεται στην παρακάτω εικόνα η μελωδία του Μ.Αstatke ως εξής:

Mulatu Astatke

Εικόνα 11 Μορφολογική απεικόνιση της μελωδίας από το κομμάτι του Mulatu Astatke

Η αρχική, λοιπόν, ιδέα του παραδοσιακού μοτίβου έχει επεκταθεί με τη χρήση της επανάληψης, αλλά και της παραλλαγής. Όπως σχηματικά παρουσιάζεται στην παραπάνω εικόνα το αρχικό μοτίβο (A) επαναλαμβάνεται μία φορά αυτούσιο και μία δεύτερη παραλλαγμένο (A') για να οδηγηθεί στη μελισματική μελωδική «ουρά».

Με βάση την παραπάνω μορφολογική προσέγγιση των επιλεγμένων μελωδιών αποφασίζεται η χρήση του αρχικού μοτίβου (πράσινο πλαίσιο) για την συγκριτική έρευνα. Εμβαθύνοντας, λοιπόν, περισσότερο στο αρχικό μοτίβο γίνεται μία προσπάθεια παρουσίασης του

με τη χρήση των pitch class sets. Με βάση την pitch class θεωρία η αριθμητική απεικόνιση που ακολουθείται στο *qəñat Təzəta* στις παραπάνω μελωδίες είναι η εξής: 0,2,4,7,9. Για την παρούσα συγκριτική μελέτη επιλέγεται το πρώτο μέτρο της παραδοσιακής αιθιοπικής μελωδίας και από το κομμάτι του M.Astatke το πρώτο μέτρο της μεταγραφής, όπου και έχει παρατηρηθεί η ομοιότητα. Με αυτόν τον τρόπο συσχετίζονται σε αρχικό επίπεδο οι δύο μελωδίες. Έτσι προκύπτουν τα εξής:



Εικόνα 12 Αλληλουχία διαστημάτων σε pitch class set παραδοσιακής μελωδίας



Εικόνα 13 Αλληλουχία διαστημάτων μελωδίας σε pitch class της μελωδίας του M.Astatke

Με τη χρήση της pitch class απεικόνισης γίνεται μία πρώτη σύγκριση αναφορικά με την αλληλουχία των διαστημάτων στις δύο μελωδίες. Και στις δύο περιπτώσεις φαίνεται να παρουσιάζεται η πεντατονική αλληλουχία μέσα στο ρυθμικό πλαίσιο των 6/8 (*chik chikka*) με συμμετρική «άγκυρα», θα μπορούσε να ειπωθεί, την 3^η νότα της σκάλας στον δεύτερο χτύπο του μέτρου. Με τη χρήση των pitch class επίσης παρατηρείται ότι επιλύεται το ζήτημα της τονικής διαφοράς που υπάρχει στα εν λόγω παραδείγματα. Στοιχείο που θα χρησιμοποιηθεί στην πορεία της έρευνας.

Σαν μία πρώτη αίσθηση των δύο αποσπασμάτων θα μπορούσε να ειπωθεί ότι και στις δύο περιπτώσεις στο αρχικό μοτίβο παρουσιάζεται η πεντατονική σκάλα στην οποία βασίζονται τα δύο κομμάτια. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η εισαγωγή και η αναγνώριση του μουσικού υλικού από το οποίο αποτελείται το κομμάτι στην ολότητά του, καθώς και στις δύο περιπτώσεις η πεντατονική τοποθετείται διατονικά στο πρώτο μέτρο – με βάση και τις μεταγραφές που προαναφέρονται. Στην συνέχεια γίνεται μία προσπάθεια προσέγγισης των διαστηματικών σχέσεων στα δύο αποσπάσματα ώστε να συσχετιστούν ζητήματα διαχείρισης του συχνοτικού υλικού τόσο στη μία όσο και στην άλλη περίπτωση.

3.4: Μικροδομική συγκριτική προσέγγιση

Η οργάνωση των ήχων στη μουσική οδήγησε στην εγκαθίδρυση της μουσικής θεωρίας, όπου μελετάται κάθε παράμετρος της μουσικής ιστορίας, ερμηνείας, σύνθεσης. Μιλάμε δηλαδή για την επιστήμη του ήχου. Στη δυτική μουσική παράδοση η οργάνωση αυτή έχει συσχετιστεί με τη μαθηματική επιστήμη. Στο ζήτημα μάλιστα του κουρδίσματος, υπάρχουν πολλές μελέτες ιστορικά, ακόμα από την αρχαιότητα. Βάσει αυτών των μελετών έχει επικρατήσει το συγκερασμένο σύστημα στη δυτική μουσική.

Στο συγκερασμένο σύστημα η οκτάβα αποτελείται από 12 ημιτόνια, δηλαδή από 12 ίσα διαστήματα. Η ιδέα αυτή έχει αποτυπωθεί με την αναλογία της συχνοτικής ποσότητας σε λογαριθμική μονάδα μέτρησης των cents. Βάσει των παραπάνω προκύπτει ότι μία οκτάβα αποτελείται από 1200 cents. Και έτσι, το ημιτόνιο ισούται με 100 cents. Χρήσιμο είναι επίσης να αναφερθεί ότι ο υπολογισμός της απόστασης δύο διαφορετικών συχνοτήτων γίνεται με τον εξής μαθηματικό τύπο (Hardegree 2023):

$$n = 1200 \cdot \log_2 \left(\frac{f_2}{f_1} \right)$$

Μετατρέποντας, λοιπόν, τα διαστήματα σε συχνοτικές αναλογίες επιτρέπεται η αριθμητική απεικόνιση των φθόγγων και με την τοποθέτησή τους σε αριθμητική αξία, μπορεί να υπολογιστεί η μεταξύ τους απόσταση με όσο το δυνατόν πιο αντικειμενικό τρόπο. Με αυτόν τον τρόπο μπορεί να γίνει βαθύτερη έρευνα των διαστηματικών σχέσεων, αλλά και ζητημάτων που αφορούν στο κούρδισμα. Στην μεταφορά σε λογαριθμική αναλογία των διαστημάτων προκύπτουν τα εξής στοιχεία (Hardegree 2023, 7):

1 οκτάβα = 12 ημιτόνια, 1 ημιτόνιο = 100 cents, άρα 1 οκτάβα = 1200 cents

Σημαντικό είναι επίσης να ειπωθεί ότι η μονάδα cent είναι επί της ουσίας ένας ακόμα τρόπος απεικόνισης της αναλογίας που αντιστοιχεί στο εκάστοτε διάστημα. Η αναλογία αυτή υπολογίζεται με βάση τον μαθηματικό τύπο, που αναγράφεται παραπάνω, για κάθε διάστημα του συγκεκριμένου συστήματος. Παρακάτω φαίνονται στον πίνακα οι αναλογίες ανά διάστημα τόσο σε αναλογίες διαστημάτων όσο και στη μονάδα των cents (οκτάβα, 5^η καθαρή, 4^η καθαρή, κ.ο.κ):

Unit Name	Pitch Ratio ¹¹	Cent Value
octave	2:1	1200
perfect fifth	3:2	702
perfect fourth	4:3	498
perfect second	9:8	204
semi-tone	1.05946309	100
cent	1.0005777895	1

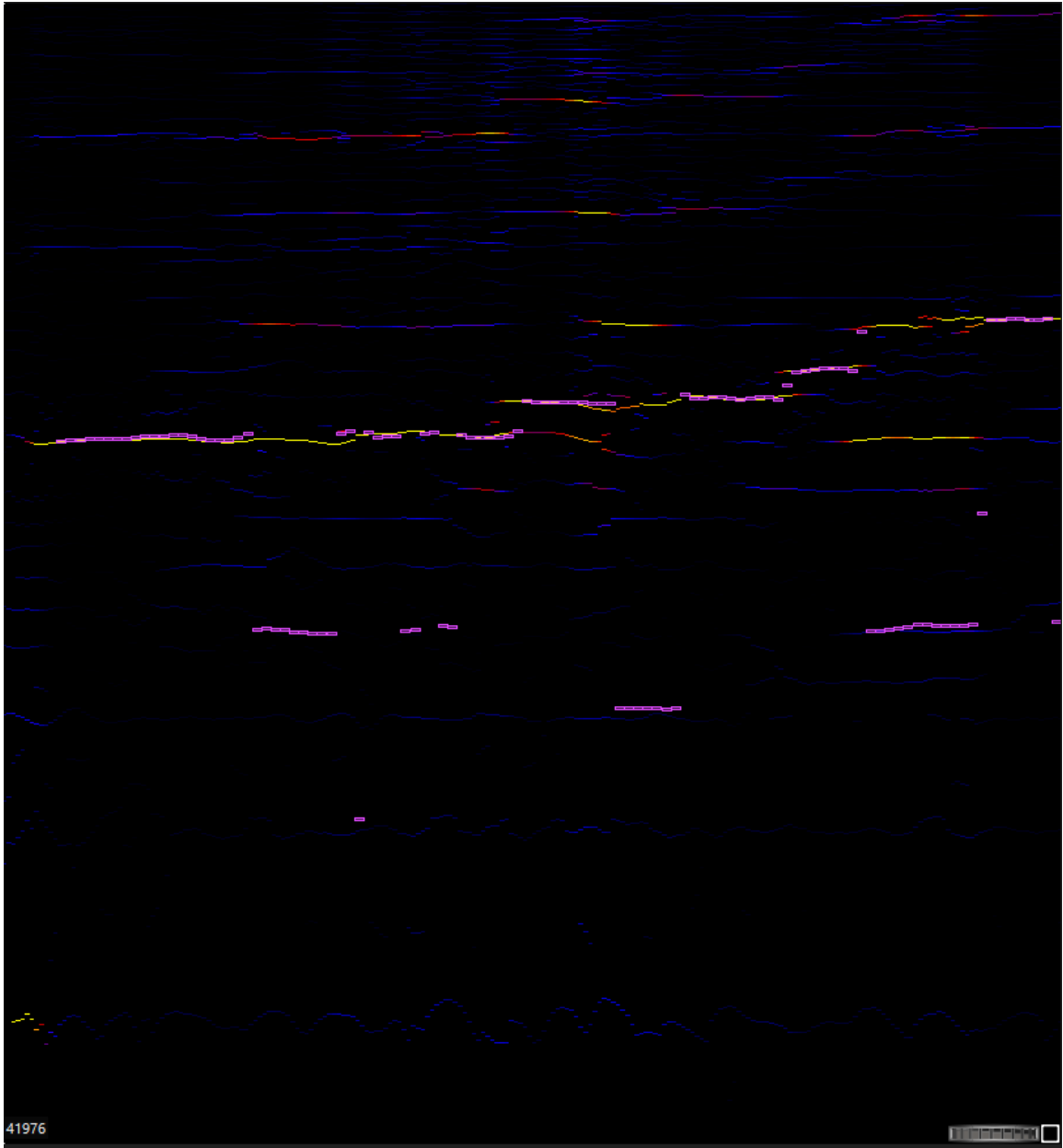
Εικόνα 12 Πίνακας των αναλογιών που αντιπροσωπεύουν διαστήματα οκτάβας, πέμπτης, τέταρτης, δεύτερης, ημιτονίου και της μονάδας cent (Hardegree 2023, 9)

Μία τέτοια αριθμητική απεικόνιση της αναλογίας είναι πολύ χρήσιμη στη συγκεκριμένη συγκριτική μελέτη. Αλλωστε, με αυτή τη λογική μπορεί να αποτυπωθεί κάθε κλίμακα στη μουσική. Στην περίπτωση της πεντατονικής σκάλας *Tezeta*, που στην δυτική μουσική παράδοση είναι αντίστοιχη της μείζονας πεντατονικής σκάλας (π.χ. C-D-E-G-A), η αποτύπωση των διαστημάτων σε μονάδες cents θα είναι ως εξής: 204 – 204 – 315 – 204, βάσει του μαθηματικού τύπου που προαναφέρθηκε. Αν αυτή η αλληλουχία θεωρηθεί ως δεδομένο (πρότυπο διαστηματικών σχέσεων της πεντατονικής σκάλας) τότε μπορεί να γίνει αναγωγή των διαστηματικών σχέσεων των μελωδιών του case study για να διαπιστωθούν τυχόν αποκλίσεις στο κούρδισμα.

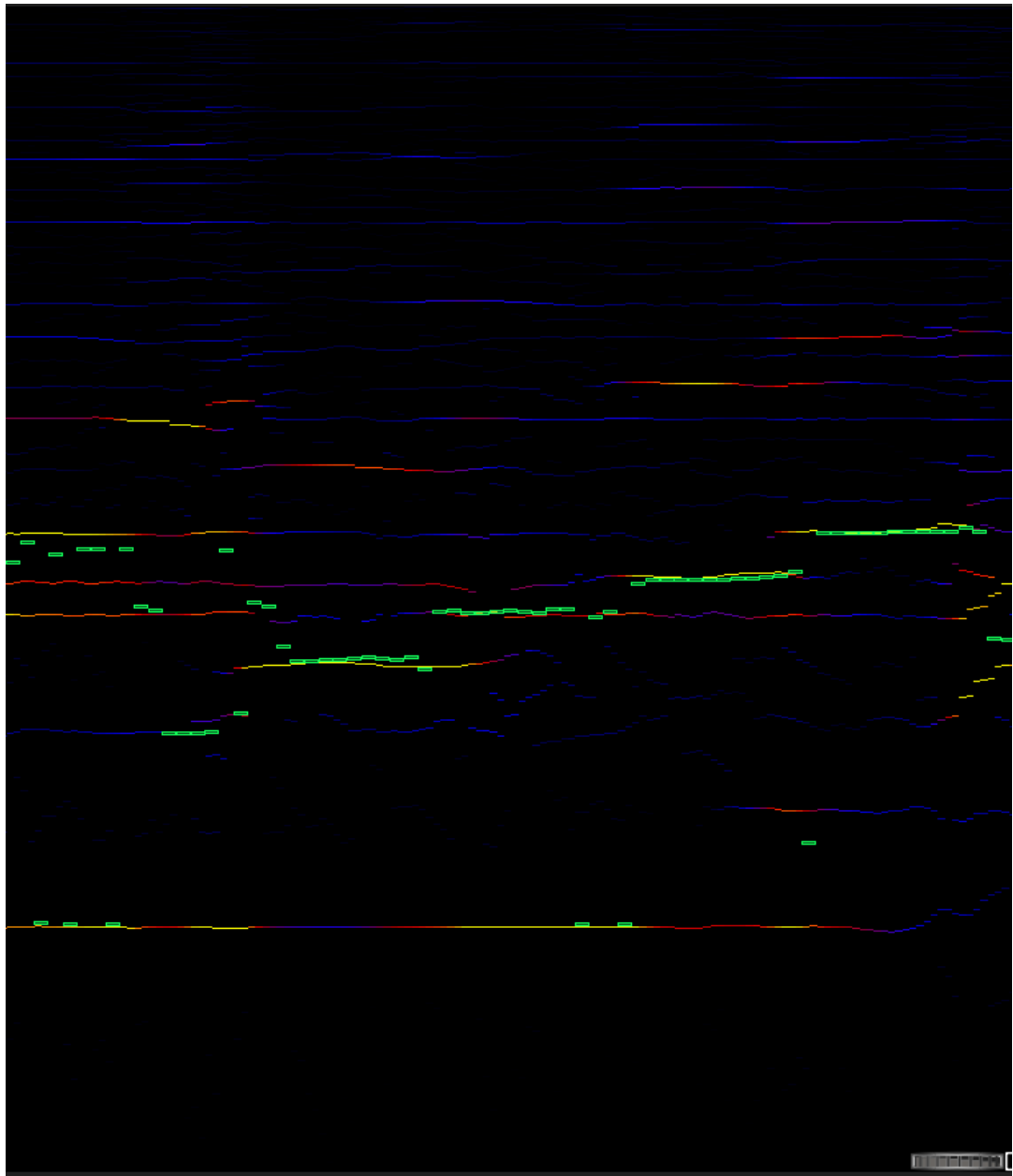
Στο σημείο αυτό καταλυτική θέση έχει το sonic visualizer, με τη βοήθεια του οποίου μπορούν να αποδοθούν σε μονάδες Hz τα δύο αποσπάσματα. Στη συνέχεια μπορούν να υπολογιστούν τα μεταξύ τους διαστήματα σε μονάδες cents και να διαπιστωθεί τυχόν απόκλισή τους από το πρότυπο διαστηματικών σχέσεων της πεντατονικής σκάλας που αναφέρεται παραπάνω.

Για τον υπολογισμό των διαστημάτων στο sonic visualiser και για τις δύο μελωδίες ακολουθήθηκε η ίδια επεξεργασία των φασματογραφημάτων. Επιλέχθηκε η απεικόνιση του Peak Frequency Spectrogram, δηλαδή την απεικόνιση των συχνοτήτων με την πρωτεύουσα ενέργεια, ώστε να αναδειχθεί η μελωδική πορεία των φράσεων που εξετάζονται. Στη συνέχεια, επιλέχθηκε η χρήση ενός plug-in του λογισμικού με την ονομασία audio pitch detector. Με αυτή τη διαδικασία αποδίδεται όσο το δυνατόν πιο λειτουργικά τα αποτελέσματα για την παρούσα έρευνα. Από αυτή τη διαδικασία, λοιπόν, προκύπτουν οι παρακάτω απεικονίσεις (βλ. Εικόνες 13 & 14).

Τα σημεία στο φασματογράφημα – μωβ σημεία στην εικόνα 13, πράσινα στην εικόνα 14 – απεικονίζουν τις συχνότητες που το λογισμικό «μεταφράζει» σε μονάδες Hz. Η κάθε συχνότητα, όπως είναι φυσικό για ένα πνευστό (και όχι μόνο) όργανο, δεν έχει απόλυτα σταθερή συχνοτική τιμή. Το γεγονός αυτό αποτυπώνεται στο γράφημα αυτό και η κάθε συχνότητα στην διάρκειά της μπορεί να λάβει ένα εύρος τιμών. Σαν γενική παρατήρηση των δύο μελωδιών φαίνεται ότι στην περίπτωση της παραδοσιακής μελωδίας το εύρος αυτό είναι πολύ μεγαλύτερο από την περίπτωση της Ethio-jazz. Αυτό φυσικά έχει να κάνει και με τη φύση του οργάνου, όπου στην περίπτωση του washint, το κούρδισμα εξαρτάται κατά πολύ από τον τρόπο που παίζει ο εκτελεστής. Επιπλέον, είναι πολύ εύκολη η εναλλαγή των φθόγγων με glissando σε σχέση με το σαξόφωνο, και επίσης είναι και μία τεχνική που επιλέγεται συχνά σε μη δυτικές μουσικές παραδόσεις στην κίνηση από τη μία νότα στην άλλη.



Εικόνα 13 Tezeta Nostalgie du passe - φράση στο Sonic Visualiser



Εικόνα 14 Tezeta, Mulatu Astatke - φράση στο Sonic Visualiser

Πιο συγκεκριμένα, οι παραπάνω παρατηρήσεις μεταφράζονται αριθμητικά για κάθε φθόγγο της μελωδίας, τόσο στη μία όσο και στην άλλη περίπτωση, σύμφωνα με τον παρακάτω πίνακα:

P.C.		Τεζετα: Tizeta (Nostalgie du passe) συχνότητες σε Hz		Tezeta, Mulatu Astatke συχνότητες σε Hz
0	Ab	409-424	Eb	151-153
2	Bb	469-484	F	163
4	C	524-533	G	196-199
7	Eb	633-636	Bb	233-236
9	F	683-715	C	256-266
0	Ab	826-836	Eb	308-314

Πίνακας 1 Εύρος συχνοτήτων στις δύο μελωδίες

Στον παραπάνω πίνακα αναγράφεται η pitch class σειρά που αντιστοιχεί στις νότες της κάθε μελωδίας, καθώς δεν είναι στην ίδια τονικότητα, και για κάθε μία νότα αναγράφεται το εύρος συχνοτήτων που προκύπτει από τα φασματογραφήματα του sonic visualiser. Για την διεξαγωγή της συγκριτικής έρευνας επιλέγεται η χαμηλότερη τιμή του κάθε φθόγγου από το εύρος που αναγράφεται στον πίνακα, η οποία στη συνέχεια θα υπολογιστεί ως αναλογία στην κλίμακα των cents για να προκύψουν τα συμπεράσματα που αφορούν στο κούρδισμα της κάθε μελωδίας.

Οπότε ο παραπάνω πίνακας παίρνει την εξής μορφή:

	Χαμηλότερη τιμή κάθε συχνότητας Τεζετα: Tizeta (Nostalgie du passe)		Χαμηλότερη τιμή κάθε συχνότητας Tezeta, Mulatu Astatke
Ab	410	Eb	152
Bb	469	F	163
C	524	G	191
Eb	609	Bb	230
F	684	C	258

Πίνακας 2 Τιμή για κάθε συχνότητα των δύο μελωδιών

Με βάση τον παραπάνω πίνακα προκύπτουν δύο κλίμακες μεταφρασμένες σε συχνοτικές αριθμητικές οντότητες. Στην περίπτωση του παραδοσιακού κομματιού έχουμε την πεντατονική: 410, 469, 524, 609, 684, που ισοδυναμεί με τις συχνότητες του συγκεκριμένου αποσπάσματος που μελετάται. Το κομμάτι του M.Astatke αντίστοιχα παίρνει την εξής μορφή: 152, 163, 191, 230, 258.

Για την μετατροπή αυτών των αριθμητικών στοιχείων στο σύστημα υπολογισμού διαστημάτων σε cents, θα πρέπει να καθοριστεί το σημείο αναφοράς της αναλογίας (Hardegree 2023). Θα μπορούσε να συσχετίζεται κάθε συχνότητα με την τονική. Ωστόσο, για την παρούσα έρευνα επιλέγεται να εξεταστεί η κάθε μελωδική φράση ως πεντατονική κλίμακα. Οπότε με αυτόν τον συλλογισμό εξετάζεται κάθε συχνότητα σε σχέση με την επόμενη, με τη σειρά δηλαδή που διαμορφώνεται η πεντατονική σκάλα. Γι'αυτό και παρατηρείται στον παρακάτω πίνακα η ανά ζεύγη διαμόρφωση των διαστημάτων για το κάθε απόσπασμα.

		Təzeta: Tizeta (Nostalgie du passe)		Tezeta, Mulatu Astatke		
Διαστήματα σε Pitch Class		Διαστήματα πεντατονικής σε Hz	Διαστήματα πεντατονικής σε cents		Διαστήματα πεντατονικής σε Hz	Διαστήματα πεντατονικής σε cents
0-2	Ab-Bb	410-469	232.76	Eb-F	152-163	120.96
2-4	Bb-C	469-524	191.97	F-G	163-191	274.44
4-7	C-Eb	524-609	260.25	G-Bb	191-230	321.67
7-9	Eb-F	609-684	201.06	Bb-C	230-258	198.88

Πίνακας 3 Διαστηματικές σχέσεις σε Hz & cents

Με βάση το συγκεκριμένο σύστημα θεωρητικά οι σχέσεις των διαστημάτων θα έπρεπε να αποτυπώνονται ως εξής. Ή έστω να προσομοιάζουν σε αυτό το πρότυπο:

0	2	4	7	9
Ab	Bb	C	Eb	F
Eb	F	G	Bb	C

}
}
}
}

204
204
315
204

Πίνακας 4 Σχηματική απεικόνιση του προτύπου διαστηματικών σχέσεων για την παρούσα έρευνα

Μεταφέροντας τις διαστηματικές σχέσεις που προέκυψαν από την έρευνα στην κλίμακα των cents αποτυπώνονται τα εξής δεδομένα:

Για την παραδοσιακή μελωδία: 232.76 – 191.97 – 260.25 – 201.06

Για το κομμάτι της Ethio-jazz: 120.96 – 274.44 – 321.67 – 198.88

3.5: Συμπεράσματα συγκριτικής έρευνας

Η έννοια της τονικότητας αποτελεί το τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται ο άνθρωπος τη συχνότητα. Ουσιαστικά δηλαδή ο/η καθένας/καθεμιά μας ερμηνεύει πόσο ψηλά ή χαμηλά βρίσκεται η μία συχνότητα σε σχέση με την προηγούμενη. Για το λόγο αυτό και η παραπάνω ανάλυση βασίζεται σε αναλογίες και τρόπους αριθμητικής αποτύπωσης αυτής της αναλογίας. Η διαφορά ανάμεσα σε δύο συχνότητες, δηλαδή, είναι αυτή που διαμορφώνει το διάστημα. Αυτή η διαφορά ξεκινάει από το σημείο εκείνο στο οποίο είναι ακουστή η συχνοτική διαφορά ανάμεσα σε δύο συχνότητες.

Το σημείο αυτό ονομάζεται Just Noticeable Difference (JND) και ποικίλλει ανάλογα με την έκταση/οκτάβα στην οποία εμφανίζεται. Έχει παρατηρηθεί ότι στις χαμηλότερες συχνότητες το JND γίνεται αντιληπτό σε μεγαλύτερο συχνοτικό διάστημα από την αντίστοιχη περίπτωση σε υψηλότερες αντιληπτές συχνότητες. Αναφέρεται ότι η διαφορά JND αν υπολογιστεί σε cents κυμαίνεται από 5 έως 8, ανάλογα την έκταση, όπως προαναφέρθηκε (Hass 2024).

Το παραπάνω φαινόμενο αναφέρεται ενδεικτικά καθώς οι μετρήσεις της συγκριτικής έρευνας των δύο μελωδιών έφεραν αποτελέσματα κατά πολύ διαφορετικά από τον μαθηματικό τρόπο με τον οποίο αποτυπώνονται σωστά κουρδισμένα τα διαστήματα της *qəñat Tezeta*. Για μία

πιο σχηματική συσχέτιση των αποτελεσμάτων με την πρότυπη διαστηματική αλληλουχία παρατίθεται ο παρακάτω πίνακας:

Πρότυπη διαστηματική αλληλουχία	204	204	315	204
Τεζετα: Tizeta (Nostalgie du passe)	232.76	191.97	260.25	201.06
Tezeta, Mulatu Astatke	120.96	274.44	321.67	198.88

Πίνακας 5 Σχηματική συσχέτιση των αποτελεσμάτων με την πρότυπη διαστηματική αλληλουχία

Παρατηρώντας, λοιπόν, τα αποτελέσματα αυτής της αναλογικής παραμετροποίησης διαπιστώνεται ότι τουλάχιστον οι αναλογίες των διαστηματικών σχέσεων είναι σύμφωνες με το πρότυπο. Ωστόσο, τα πρώτα διαστήματα που αποτυπώνουν δύο τόνους σε διατονική κίνηση και στις δύο περιπτώσεις είναι είτε κάτω από την πρότυπη τιμή είτε πάνω. Το παράδοξο μάλιστα είναι ότι η μεγαλύτερη απόκλιση παρατηρείται στο απόσπασμα της Ethio-jazz. Το πρώτο διάστημα είναι περί τα 80 cents χαμηλότερο ενώ το δεύτερο 70 cents υψηλότερα.

Στο διάστημα που παρατηρείται μεγαλύτερη απόκλιση όσον αφορά στην παραδοσιακή μελωδία είναι αυτό της 3^{ης} μικρής. Εκεί η απόκλιση φτάνει τα 50 cents. Στο πρώτο διάστημα του τόνου επίσης παρατηρείται μία απόκλιση της τάξεως των 28 cents, ενώ τα άλλα δύο διαστήματα της σκάλας παρουσιάζονται αρκετά κοντά στο πρότυπο.

Δεδομένου ότι το απόσπασμα της Ethio-jazz είναι πιο κοντά στην δυτική μουσική παράδοση θα περίμενε κανείς να ήταν πιο κοντά στην λογική του συγκερασμού. Ωστόσο, τα ευρήματα εδώ είναι αντιφατικά. Ενδεχομένως το γεγονός ότι η εκτέλεση αυτή ήταν μίας μπάντας με πολλά μουσικά όργανα κατά την ηχογράφηση να επηρέασε τα δεδομένα. Ή ίσως η πιο «ελεύθερη» προσέγγιση όσον αφορά στο κούρδισμα να είναι εσκεμμένη καθώς μπορεί με αυτόν τον τρόπο να προσεγγίζεται στην Ethio-jazz το αβέβαιο κούρδισμα της παραδοσιακής αιθιοπικής μουσικής.

Από την άλλη η ηχογράφιση της παραδοσιακής μελωδίας είναι μέρος μίας επιτόπιας έρευνας όπου όμως τα μουσικά όργανα είναι περιορισμένα – μόλις δύο – και χωρίς ιδιαίτερες παρεμβολές στον ήχο, από τυχόν περιβαλλοντικούς παράγοντες, κ.τ.λ. Πιστεύεται δηλαδή ότι η επιλογή του συγκεκριμένου αποσπάσματος ήταν μία καλή επιλογή για τα δεδομένα της έρευνας και του υλικού που βρέθηκε. Κι αυτό φαίνεται να αποτυπώνεται στην έρευνα.

Ένα ακόμα στοιχείο που παρατηρείται σε σχέση με τα εύρη των συχνοτήτων στις δύο περιπτώσεις είναι ότι στην περίπτωση του παραδοσιακού κομματιού οι συχνότητες εκτείνονται σε μεγαλύτερο εύρος από το αντίστοιχο εύρος της μελωδίας του κομματιού του M.Astatke. Αυτό ίσως να οφείλεται στη φύση του οργάνου, που επηρεάζεται κατά πολύ από τον τρόπο που παίζει ο εκτελεστής, ίσως σε μεγαλύτερο βαθμό από την περίπτωση του σαξοφώνου, που βρίσκεται στη μελωδία της Ethio-jazz. Για το λόγο αυτό, άλλωστε πιστεύεται ότι δεν έχει ελεγχθεί η απόκλιση από το συγκερασμό του κουρδίσματος στο κομμάτι της Ethio-jazz.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Ενορχηστρώσεις κομματιών του M.Astatke

Η διεξαγωγή της παραπάνω έρευνας οδήγησε στην ακρόαση των συνθέσεων του Mulatu Astatke και αυτό με τη σειρά του στην προσπάθεια διασκευής ορισμένων κομματιών του συγκεκριμένου καλλιτέχνη. Αυτή η προσπάθεια αποτελεί και το υλικό του παρόντος κεφαλαίο και του μουσικού μέρους της παρουσίασης της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Το ensemble των ενορχηστρώσεων αποτελείται από πλήκτρα, μπάσο, άλτο σαξόφωνο, τρομπέτα και drums set.

Στο τυπικό σχήμα του Mulatu Astatke η ενορχήστρωση αποτελείται από ηλεκτρικό μπάσο, ηλεκτρική κιθάρα, σαξόφωνο, φλάουτο, τρομπέτα και drums, ενώ ο ίδιος ο M.Astatke παίζει βιμπράφωνο ή πλήκτρα στις συναυλίες του. Στην παρούσα ενορχηστρωτική μεταφορά των επιλεγμένων κομματιών του M.Astatke, θα γίνει προσπάθεια να προσομοιάσει η αίσθηση του πρωτότυπου μουσικού αποτελέσματος, παρότι υπάρχει διαφορά όσον αφορά στην ενορχήστρωση. Τα κομμάτια που επιλέχθηκαν είναι από τον δίσκο *New York – Addis – London: The Story of Ethio Jazz 1965-1975*, αλλά βρίσκονται και στον δίσκο *Éthiopiennes 4: Ethio Jazz & Musique Instrumentale 1969-1974* (Discogs n.d.).

Ορισμένες διευκρινήσεις που αφορούν στις ενορχηστρώσεις που ακολουθούν:

- Τα μέρη των solos είναι γραμμένα έτσι ώστε να φαίνεται ότι έχουν μία επανάληψη. Ωστόσο, με βάση και τα πρωτότυπα κομμάτια τα μέρη των solos μπορεί να είναι μεγαλύτερα σε διάρκεια.
- Για το μέρος των ντραμς, είναι σχηματικά τοποθετημένα τα ρυθμικά patterns. Ο ντράμερ είναι ελεύθερος να προσαρμόσει το παίξιμό του.

- Το μέρος του πιάνου είναι επίσης πιο ελεύθερο στα πρωτότυπα κομμάτια. Ο εκτελεστής μπορεί να κάνει προσαρμογές στο μέρος του.

4.1: Yegelle Tezeta⁴

Το συγκεκριμένο κομμάτι είναι ευρέως γνωστό λόγω της ταινίας *Broken Flowers* (2005), όπως αναφέρεται και στην υποενότητα 1.4 και φαίνεται να είναι το πιο δημοφιλές κομμάτι του Mulatu Astatke (Frangou 2016, Shelemay 2009, Williams 2014). Υπάρχουν, μάλιστα, πολλές διασκευές του συγκεκριμένου κομματιού. Το παράδοξο είναι ότι το συγκεκριμένο κομμάτι είναι στην ουσία ένας αυτοσχεδιασμός του *qəñat ambasäl* με κάποιες φράσεις στα πνευστά στο τέλος των αυτοσχεδιασμών, που καταλήγουν στην αρχική φράση με την οποία κλείνει το κομμάτι. Δεν αποτελεί, δηλαδή, κάποια περίπλοκη σύνθεση. Εντούτοις, όμως, έχει γνωρίσει μεγάλη επιτυχία. Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιείται ως εισαγωγικό κομμάτι της τελικής παρουσίασης.

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=jXdVpT_aSJU&ab_channel=MulatuAstatke-Topic

Yegelle Tezeta

Mulatu Astatke

The musical score is written in 4/4 time and consists of five staves. The first two staves, Alto Saxophone and Trumpet, include a first ending marked "First time only".

Αλτο Σαξόφωνο (Alto Saxophone): Treble clef, 4/4 time. First ending: G_4 quarter, A_4 quarter, B_4 quarter, C_5 quarter, B_4 quarter, A_4 quarter, G_4 quarter. Second ending: G_4 quarter, A_4 quarter, B_4 quarter, C_5 quarter, B_4 quarter, A_4 quarter, G_4 quarter.

Σωβ Τρομπέτα (Trumpet): Treble clef, 4/4 time. First ending: G_4 quarter, A_4 quarter, B_4 quarter, C_5 quarter, B_4 quarter, A_4 quarter, G_4 quarter. Second ending: G_4 quarter, A_4 quarter, B_4 quarter, C_5 quarter, B_4 quarter, A_4 quarter, G_4 quarter.

Πιάνο (Piano): Grand staff, 4/4 time. First ending: G_4 quarter, A_4 quarter, B_4 quarter, C_5 quarter, B_4 quarter, A_4 quarter, G_4 quarter. Second ending: G_4 quarter, A_4 quarter, B_4 quarter, C_5 quarter, B_4 quarter, A_4 quarter, G_4 quarter.

Ηλεκτρικό Μπάσο (Electric Bass): Bass clef, 4/4 time. First ending: G_3 quarter, A_3 quarter, B_3 quarter, C_4 quarter, B_3 quarter, A_3 quarter, G_3 quarter. Second ending: G_3 quarter, A_3 quarter, B_3 quarter, C_4 quarter, B_3 quarter, A_3 quarter, G_3 quarter.

Ντράμς (Drums): Percussion clef, 4/4 time. First ending: G_4 quarter, A_4 quarter, B_4 quarter, C_5 quarter, B_4 quarter, A_4 quarter, G_4 quarter. Second ending: G_4 quarter, A_4 quarter, B_4 quarter, C_5 quarter, B_4 quarter, A_4 quarter, G_4 quarter.

4

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

11

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

19

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

24

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

29

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

4.2: Sabye⁵

Το Sabye ακολουθεί τη φόρμα του είναι AB με ένα unison riff στην αρχή κάθε κύκλου για όλη την μπάντα. Είναι γραμμένο στο *qāñat anchi hoye* (5th mode) με βασικό τονικό κέντρο το G. Η μπασογραμμή αποτελείται από επαναλαμβανόμενα *ostinatos* στο *qāñat* του κομματιού. Το ιδιαίτερο στοιχείο της σύνθεσης αποτελεί η μπασογραμμή του B μέρους όπου φαίνεται να αλλάζει το τονικό κέντρο σε C#. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι αυτό είναι ένα στοιχείο της δυτικής μουσικής παράδοσης, όπου συχνά στο B μέρος εμπλουτίζεται το αρμονικό πλαίσιο του κομματιού. Σχηματικά η σύνθεση πάει ως εξής:

Unison riff

A

B

Unison riff

A

B

Unison riff

Solo 1

B (solo συνεχίζεται)

Unison riff

Solo 2

Unison riff

A

B

⁵ https://www.youtube.com/watch?v=d_E8bXyM-gg&ab_channel=MulatuAstatke-Topic

Sabye

Mulatu Astatke

$\text{♩} = 150$ $\%$ **A**

Άλτο Σαξόφωνο

Συμπ Τρομπέτα

Πιάνο

Ηλεκτρικό Μπάσο

Ντράμς

6

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

Gm

10

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

C#9

14

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

Gm

18

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

C#9

B

22

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

C# Gm C#

26

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

C# Gm C#

30

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

Gm C# C# Gm

35

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

Fine

Bb5#

39

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

41

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

45 Open for solos

A. Sax. 

B♭ Tpt. 

Pno. 

El. B. 

D. Set 

49

A. Sax. 

B♭ Tpt. 

Pno. 

El. B. 

D. Set 

53

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

Detailed description of measures 53-56: This system contains measures 53 through 56. The A. Sax. part starts with a whole rest in measure 53, followed by a double bar line, and then plays a whole note in measures 54, 55, and 56. The B♭ Tpt. part starts with a quarter note in measure 53, followed by a whole rest, a double bar line, and then plays a whole note in measures 54, 55, and 56. The Pno. part has whole rests in all four measures. The El. B. part plays a rhythmic pattern: quarter note (B♭), quarter note (B), quarter note (B♭), quarter note (B) in measure 53; quarter note, quarter rest, quarter note (B) in measure 54; quarter note (B♭), quarter note (B), quarter note (B♭), quarter note (B) in measure 55; and quarter note, quarter rest, quarter note (B) in measure 56. The D. Set part has a slash mark in each of the four measures.

57

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

Detailed description of measures 57-60: This system contains measures 57 through 60. The A. Sax. part plays a whole note in measure 57, followed by a double bar line, and then plays a whole note with a sharp sign in measures 58, 59, and 60. The B♭ Tpt. part plays a whole note in measure 57, followed by a double bar line, and then plays a whole note with a sharp sign in measures 58, 59, and 60. The Pno. part has whole rests in all four measures. The El. B. part plays a rhythmic pattern: quarter note (B♭), quarter note (B), quarter note (B♭), quarter note (B) in measure 57; quarter note, quarter rest, quarter note (B) in measure 58; quarter note (B♭), quarter note (B), quarter note (B♭), quarter note (B) in measure 59; and quarter note, quarter rest, quarter note (B) in measure 60. The D. Set part has a slash mark in each of the four measures.

61

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

65

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

D.S. al Fine

4.3: Yekermo Sew⁶

Το κομμάτι Yekermo Sew είναι σε *G tezeta minor* (βλ. κεφάλαιο 2). Το κομμάτι ακολουθεί φόρμα AAB αποτελούμενη από 21 μέτρα. Για το συγκεκριμένο κομμάτι, έμπνευση αποτέλεσε το κομμάτι του Horace Silver “Song for my father” (1964). Αν και η σύνθεση του Horace Silver αποτελείται από 24 μέτρα όπως είναι και το συνηθισμένο στην τζαζ παράδοση. Η φόρμα AAB παίζεται στην αρχή δύο φορές και ακολουθούν τα σόλο. Ανάμεσα σε κάθε εναλλαγή οργάνου στα solos παρεμβάλλεται το B, που λειτουργεί σαν κάλεσμα σε κάθε παίκτη που παίρνει solo, αλλά και σαν κλείσιμο των κύκλων των solos, καθώς στο τέλος επαναφέρεται για τελευταία φορά η φόρμα AAB του κομματιού.

Πιο συγκεκριμένα στοιχεία που αφορούν στη σύνθεση, το μπάσο παίζει ένα ρυθμικό ostinato με τη χρήση της G – θεμελίου της πεντατονικής – όπου στο B μετατρέπεται σε πιο μελωδική γραμμή με αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα, δημιουργώντας ένταση. Αυτή η αλλαγή δίνει μία εντύπωση ότι αλλάζει η αρμονία, καθώς η έμφαση στο μπάσο στο B μέρος είναι στη Eb. Το γεγονός ότι στην πεντατονική σκάλα δεν μπορούμε να μιλήσουμε με όρους κλίμακας, φαίνεται σε αυτό το παράδειγμα, καθώς η μπασογραμμή δίνει την αίσθηση ότι αλλάζουμε τονικότητα, λόγω της ελευθερίας που δίνεται στο ποια νότα θα δοθεί έμφαση.

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=jwdBRqIsVUY&ab_channel=MulatuAstatke-Topic

Yekermo Sew

Mulatu Astatke

A

Αλτο Σαξόφωνο

Σιβ Τρομπέτα

Πιάνο

Ακουστικό Μπάσο

Ντράμς

Gm

5

A. Sax.

B♭ Trpt.

Pno.

Μπάσο

D. Set

9

A. Sax.

B♭ Trpt.

Pno.

Μπάσο

D. Set

B

13

A. Sax.

B♭ Trpt.

Pno.

Μπάσο

D. Set

17

A. Sax.

B♭ Trpt.

Pno.

Μπάσο

D. Set

20 Fine

A. Sax.

B♭ Trpt.

Pno.

Μπάσο

D. Set

22 Open for solos

A. Sax.

B♭ Trpt.

Pno. Gm

Μπάσο

D. Set

30

A. Sax.

B♭ Trpt.

Pno.

Μπάσο

D. Set

33

A. Sax.

B♭ Trpt.

Pno.

Μπάσο

D. Set

D.S. al Fine

4.4: Netsanet⁷

Το κομμάτι Netsanet είναι γραμμένο σε D bati minor. Η ιδιαιτερότητά του κρύβεται στον ρυθμό. Το κομμάτι είναι γραμμένο σε 4/4, ωστόσο η μπάσογραμμή φραζάρεται σε 6/4, δημιουργώντας ένα pattern αποτελούμενο από 3 μέτρα των 4/4. Δηλαδή η αρχή της φράσης του ostinato του μπάσου επανέρχεται ανά 3 μέτρα. Αυτό δίνει και την αίσθηση των 6/4.

Η συνθετική ιδέα του κομματιού αποτελείται από μία βασική μελωδία που παρεμβάλλεται από μία απαντητικού τύπου φράση των πνευστών με staccato εμφατικό χαρακτήρα. Στο μέρος των solos η απαντητική φράση των πνευστών επαναλαμβάνεται ανάμεσα στον κάθε κύκλο δύο φορές. Την πρώτη φορά η φράση αυτή εμφανίζεται ως vamp, λειτουργώντας έτσι ως άνω τελεία στη σύνθεση, ενώ την δεύτερη δημιουργείται ένταση με την ένταξη παύσης ή break, ώστε να συνεχίσει το κομμάτι είτε με άλλον παίκτη που παίρνει solo είτε να εισαχθεί η βασική μελωδία ξανά για το κλείσιμο, όπως στην ABA μορφή.

Το στοιχείο της πολυρυθμίας είναι βέβαια συχνό στην αφρικανική μουσική, όμως, εμφανίζεται και σε συνθέσεις του Steve Reich. Βέβαια, ο ίδιος ο S.Reich έχει αναφέρει ότι είναι επηρεασμένος από την αφρικανική μουσική. Εδώ αναφέρεται για να αναφερθεί το θέμα της ανταλλαγής ιδεών και στοιχείων από παράδοση σε παράδοση, που εντοπίζεται σε πλήθος περιπτώσεων στην πορεία των αιώνων (Frangou 2016).

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=jxUZgwnm24w&ab_channel=MulatuAstatke-Topic

Netsanet

Mulatu Astatke

♩ = 75

Άλτο Σαξόφωνο

Συμπ Τρομπέτα

Πιάνο

Ηλεκτρικό Μπάσο

Ντράμς

4

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

7

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

11

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

13

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

Fine Open for solos

17

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

21

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

24

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

Detailed description: This system contains measures 24 through 28. The A. Sax., B♭ Tpt., and Pno. staves are empty, indicating they are silent. The El. B. staff features a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a quarter rest in measure 24, followed by eighth notes in pairs, and occasional quarter notes. The D. Set staff shows a simple drum pattern with a slash and a vertical line in each measure, representing a consistent rhythmic accompaniment.

29

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

Detailed description: This system contains measures 29 through 33. The A. Sax. and B♭ Tpt. staves begin with two measures of silence, then play a rhythmic pattern of eighth notes. The El. B. staff continues with eighth notes, including some beamed eighth notes. The D. Set staff maintains the simple drum pattern with slashes and vertical lines.

32 D.C. al Fine

A. Sax.

B♭ Tpt.

Pno.

El. B.

D. Set

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η έργασία αυτή είχε ως αρχικό ερώτημα την προέλευση και τις ρίζες της Ethiopian jazz. Ποια είναι αυτά τα χαρακτηριστικά που διαχωρίζουν το συγκεκριμένο ιδίωμα από άλλα και ποια τα μουσικά στοιχεία που το απαρτίζουν; Ποια είναι επίσης τα χαρακτηριστικά που καταδεικνύουν την αιθιοπική προέλευση των μελωδιών που χρησιμοποιούνται σε ένα jazz πλαίσιο;

Μέσα από την ιστορική αναδρομή και την εξερεύνηση θεωρητικού υπόβαθρου για τη μουσική της Αιθιοπίας, φαίνεται ότι η χώρα αυτή ήταν ήδη ανοιχτή σε νέους πολιτισμικούς ορίζοντες. Οι μουσικοί της χώρας φαίνεται να είχαν τη διάθεση να εξερευνήσουν άλλους μουσικούς ορίζοντες και να μεταφέρουν την παράδοσή τους σε νέο πλαίσιο.

Η έρευνα, έχοντας μία χροιά εθνομουσικολογικής προσέγγισης, λόγω της φύσης του θέματος, οδηγήθηκε αναπόφευκτα σε προβληματισμούς και ζητήματα που αντιμετωπίζουν οι ερευνητές αυτού του κλάδου. Όσο πιο παλιά η ιστορία ενός πολιτισμού τόσο πιο αχανή θα είναι και τα ευρήματα, αλλά επιπλέον φαίνεται ότι δεν συμβαδίζουν με τον σύγχρονο τρόπο έρευνας – η διαδικτυακή έρευνα φάνηκε σε περιπτώσεις αρκετά αναξιόπιστη – κάνοντας τη διαδικασία πιο απαιτητική. Ωστόσο, η έννοια της πρόσμιξης δεν αφορά μόνο στο μουσικό μέρος σε αυτή την εργασία, καθώς ανακαλύφθηκε και η σχέση του κλάδου της εθνομουσικολογίας με αυτόν της μουσικής τεχνολογίας.

Η διεπιστημονική κοινότητα της Computational Ethnomusicology είναι αυτή που εξερευνά τρόπους με τους οποίους η τεχνολογία μπορεί να βοηθήσει σε έρευνες στον κλάδο της εθνομουσικολογίας. Διαπιστώθηκε ότι η κοινότητα που ερευνά μη δυτικούς πολιτισμούς οφείλει

να προσαρμόσει τα ερευνητικά εργαλεία με τρόπους που να μπορούν αυτά να είναι λειτουργικά στο συγκεκριμένο αντικείμενο έρευνας.

Αναφορικά με την αιθιοπική μουσική διαπιστώθηκε ότι βασίζεται σε πεντατονικές, τις επονομαζόμενες *qəñat*, στις οποίες βασίζεται η μουσική αυτή παράδοση. Όπως συμβαίνει στις παραδόσεις που έχουν διαμορφωθεί χωρίς ορισμένο πλαίσιο, αλλά με μεταφορά των ακουσμάτων και της τεχνικής από γενιά σε γενιά, το θεωρητικό υπόβαθρο μπορεί κατά προσέγγιση να αποτυπωθεί σε δυτική σημειογραφία. Διαπιστώθηκε επίσης ότι αυτή είναι μία τεχνική που συχνά επιλέγουν οι ερευνητές (με δυτική μουσική εκπαίδευση) για να κατανοήσουν μία μη γνώριμη μουσική παράδοση, καθότι φέρνει τον «άγνωστο» πολιτισμό πιο κοντά στα μονοπάτια του δυτικού ερευνητικού χάρτη.

Με την αναφορά όμως στον όρο της Computational Ethnomusicology, τον κλάδο που αναζητά τρόπους χρήσης της μουσικής τεχνολογίας συγκεκριμένα για θέματα εθνομουσικολογικού ενδιαφέροντος, ανοίγει ο χώρος προς μία νέα κατεύθυνση. Εάν είναι εφικτή η προσαρμογή των ιδιαιτεροτήτων του κάθε πολιτισμού σε τεχνολογικά εργαλεία για την διεξαγωγή ερευνών αυτού του κλάδου, τότε ενδεχομένως στο μέλλον να μην απαιτείται η σύγκριση με τη δυτική μουσική για την εξερεύνηση άλλων μουσικών παραδόσεων.

Από την άλλη για την κουλτούρα της υβριδικής μουσικής σύνθεσης, όπου πολλά στοιχεία από διαφορετικά μουσικά περιβάλλοντα διαμορφώνουν ένα νέο είδος, μία συγκριτική προσέγγιση μπορεί να επιφέρει χρήσιμα αποτελέσματα. Ιδίως σε περιπτώσεις όπως στην συγκεκριμένη όπου ένας μουσικός πολιτισμός τοποθετείται σε ένα πλαίσιο jazz μουσικής παράδοσης, η συγκριτική προσέγγιση φάνηκε αρκετά χρήσιμη για το ερευνητικό κομμάτι της μελέτης.

Στο πρακτικό μέρος της εργασίας η ερευνητική διαδικασία, όπως αναφέρεται και παραπάνω, είχε αρκετές ιδιαιτερότητες λόγω της φύσης του αντικειμένου. Ενώ τα αποτελέσματα της συγκριτικής μελέτης υπήρξαν κάπως αναπάντεχα. Η μελέτη επικεντρώθηκε στο κούρδισμα και θεωρήθηκε σκόπιμη η σύγκριση των επιλεγμένων αποσπασμάτων με το πρότυπο του συγκερασμένου. Πιστεύοντας αρχικά ότι αυτή η σύγκριση θα έφερνε αποτελέσματα όπου το Ethio-jazz κομμάτι θα ήταν πιο κοντά στον συγκερασμό, τελικά φάνηκε το αντίθετο.

Συμπερασματικά, θα μπορούσε αυτή η απόκλιση από το συγκερασμένο κούρδισμα να οφείλεται στην προσπάθεια να προσομοιάσει στον αβέβαιο τρόπο κουρδίσματος της παραδοσιακής αιθιοπικής μουσικής. Ίσως αυτό να αποτελεί και χαρακτηριστικό στοιχείο των πνευστών της Ethio-jazz, ώστε να αποδίδεται ο «εξωτισμός» της μουσικής παράδοσης που αφηγούνται.

Ως μελλοντική μελέτη θα μπορούσε να εξεταστεί το έργο του M.Astatke που αφορά στα κομμάτια του, στα οποία προσθέτει στην τυπική τζαζ εννοχρήστρωση παραδοσιακά μουσικά όργανα της πατρίδας του. Πώς γίνεται αυτό εφικτό δεδομένου ότι τα παραδοσιακά όργανα δεν έχουν την ένταση των δυτικών μουσικών οργάνων; Αλλά ακόμα και αναφορικά με το θέμα του κουρδίσματος θα μπορούσε να γίνει μία μελλοντική μελέτη με προσαρμοσμένη MIR για να αποδόσει όσο το δυνατόν πιο αντικειμενικά δεδομένα αναφορικά με το κούρδισμα στην Ethio-jazz.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

~ Παραδοσιακά μουσικά όργανα της αιθιοπίας



Εικόνα από: https://digitalstamp.suppa.jp/musical_instruments/ethiopia.html

- *Krar*: λύρα με 5 έως 6 χορδές. Παίζεται τόσο στην Αιθιοπία όσο και στην γειτονική Ερυθραία (Girmaw 2020).
- *Masenqo*: μονόχορδο. Διαδεδομένο σε πολλές περιοχές της Αιθιοπίας (Amara, Tigreans & Oromo) (Girmaw 2020).
- *Begena*: γνωστή και ως η άρπα του βασιλιά Δαβίδ. Σχετίζεται με την εκκλησιαστική παράδοση (Girmaw 2020).
- *Embilta*: πνευστό από μπαμπού ή μέταλλο (μεταγενέστερα), χωρίς οπές. Εμφανίζεται σε τρεις εκδοχές με μόνη διαφοροποίηση το μήκος του σωλήνα. Εμφανίζεται κυρίως στην Ερυθραία (Tesfay 2012).
- *Washint*: πνευστό από ξύλο, μπαμπού ή καλάμι. Συνήθως αποτελείται από τέσσερις οπές, αν και υπάρχουν πολλές εκδοχές αυτού του οργάνου (Girmaw 2020).
- *Kebero*: παραδοσιακό κρουστό της Αιθιοπίας, της Ερυθραίας και του Σουδάν (Girmaw 2020).

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abate, E. (2009). *Ethiopian Kiñit (scales). Analysis of the formation and structure of the Ethiopian scale system*. In Proceedings of the International Conference of Ethiopian Studies, Trondheim.
- Agarwal, P., Harish, K., and Bhiksha, R. (2013). *A Comparative Study of Indian and Western Music Forms*. ISMIR.
- Astatke, M. *Maseqno. Inspiration Information*, Bandcamp.
<https://mulatuastatke.bandcamp.com/track/masengo>.
- Bishop, S. (2016). *For the Motherland: Traditional Music Performance and Nationalism in Addis Ababa, Ethiopia*. Florida State University Libraries.
- Caskel, L., Vollmer, F. & Wozonig, T. (2022) *Software-supported interpretation research. Principles, desiderata and limit*. Music-Culture-History. Koenigshausen & Neumann.
- Cannam, C., Landone, C., Sandler, M. B. & Bello, J. P. (2006). *The Sonic Visualiser: A Visualisation Platform for Semantic Descriptors from Musical Signals*. In ISMIR (pp. 324-327).
- Clayton, M. (2003). *Comparing music, comparing musicology*. In: Clayton, Martin; Trevor and Middleton, Richard eds. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York: Routledge, pp. 57-68.
- Cook, N. & Leech-Wilkinson, D. (2009). *CHARM TUTORIAL - A musicologist's guide to Sonic Visualiser*.

Diarra, L. (2016). *Ethio-jazz: The Amazing Story Behind Ethiopian Jazz*. The Culture Trip.

<https://theculturetrip.com/africa/ethiopia/articles/ethio-jazz-the-amazing-story-of-ethiopian-jazz-from-london-to-addis/>

Discogs. (n.d.). *Mulatu Astatqé – Éthiopiennes 4: Ethio Jazz & Musique Instrumentale 1969-1974* [Release]. Retrieved October 26, 2024, from

<https://www.discogs.com/release/724788-Mulatu-Astatq%C3%A9-%C3%89thiopiennes-4-Ethio-Jazz-Musique-Instrumentale-1969-1974>

Ethiopie. Musiques Traditionnelles. Traditional Music of Ethiopia. (1991). Playasound

Fekede, S. (2022). *History of Ethiopian music*. [Video]. Youtube (27.01.2022). [History of Ethiopian music... - YouTube](#) τελευταία πρόσβαση 26.07.2023

Frangou, C. (2016). *Hybrid Music: Mulatu Astatke's Yekatit Ethio Jazz*. Thesis supervised by Dr Barry Hill.

Girmaw, A.S. (2020). *The analysis of Ethiopian traditional music instrument through indigenous knowledge (kirar, masinko, begena, kebero and washint/flute)*. International Journal of Scientific Research and Management.

Gomes, M. (1991). *Ethiopie. Musiques Traditionnelles. Traditional Music of Ethiopia*. Playasound. Production Sunset – France.

Gómez, E. (2008). *Comparative Analysis of Music Recordings from Western and Non-Western traditions by Automatic Tonal Feature Extraction*. Empirical Musicology Review Vol. 3, No. 3.

Hardegree, G. (2023). *Scales in music*. Department of Philosophy. University of Massachusetts. Amherst, MA 01003.

Hass, J. (2024). *Pitch and Tuning*. Center for Electronic and Computer Music, Indiana University. Retrieved from <https://cmtext.indiana.edu>

Jure, L., Lopez, E., Rocamora, M., Cancela, P., Sponton, H., Irigaray, I. (2012) *Pitch content visualization tools for music performance analysis*. 13th International Society for Music Information Retrieval Conference.

Kimberlin, C.T. (2009). *Diverse Connections as a Model for the 21st Century Yared School of Music*. In Proceedings of the 16th International Conference of Ethiopian Studies, Trondheim.

Lidy, T., Silla Jr, C. N., Cornelis, O., Gouyon, F., Rauber, A., Kaestner, C. A., & Koerich, A. L. (2010). *On the suitability of state-of-the-art music information retrieval methods for analyzing, categorizing and accessing non-western and ethnic music collections*. *Signal Processing*, 90 (4), 1032-1048.

Liu, J., Wang, S., Xiang, Y., Jiang, J., Jiang, Y., & Lan, J. (2022). Comparison and Analysis of Timbre Fusion for Chinese and Western Musical Instruments. *Frontiers in Psychology*, 13, 878581.

May, C. (2018). *An introduction to Ethio-jazz in 10 records*. The Vinyl Factory, 16 March 2018, <https://thevinylfactory.com/features/an-introduction-to-ethio-jazz-in-10-records/>

Mehretu, A., Marcus, H.G. & Crummey, D.E. (2023, June 29). *Ethiopia*. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/place/Ethiopia>

- Müller, M. (2007). *Information Retrieval for Music and Motion*. Springer-Verlag Berlin Heidelberg.
- Red Bull Music Academy. (2014). *Mulatu Astatke: Ethiopian knight [Video interview]*. Red Bull Music Academy. <https://www.redbullmusicacademy.com/lectures/mulatu-astatke-ethiopian-knight>
- Shelemay, K.K. (2009). *Music of the Ethiopian American diaspora: A preliminary overview*. In Proceedings of the 16th International Conference of Ethiopian Studies: July 2-6, 2007, Trondheim, Norway.
- Story, D.G.B. (2019). *Diplomacy, Resistance and Jazz: Twentieth Century Meetings of Modern Music and Politics in the Horn of Africa*. Master thesis. University of California, Los Angeles.
- Teffera, T. (2013). *Calvassing Past Memories through Təzətā*. Journal of Ethiopian Studies Vol. XLVI (46), December 2013, pp. 31-66.
- Teffera, T. (2008). *Tradition and Modernism: Emergence and Development of Popular Music in Addis Ababa: The Golden Years*. International Council of Traditional Music, Berlin 15-16 February, 2008.
- Teffera, T. (2013). *Western Wind Instruments and the Development of Ethiopian Popular Music*. Studia Instrumentorum Musicae Popularis III (New Series). Edited by Gisa Jahnichen.
- Tesfay, E. (2012). *A closer look at the oldest Eritrean traditional musical instrument. The Embilta, the oldest musical instrument on the verge of extinction*. Stavanger, Norway.

- Tzanetakis, G. (2014). *Computational ethnomusicology: a music information retrieval perspective*. Proceedings ICMC|SMC|2014, Athens, Greece.
- Weisser, S. & Falceto, F. (2013). *Investigating qəñət in Amhara secular music: an acoustic and historical study*. International Conference of Ethiopian Studies.
https://www.persee.fr/doc/ethio_0066-2127_2013_num_28_1_1539
- Williams, R. (2014), *Mulatu Astatke: the man who created "Ethio jazz"*, The Guardian, 6 September 2014, <https://www.theguardian.com/music/2014/sep/05/mulatu-astatke-man-created-ethiopian-jazz>.
- Ανδρεοπούλου, Α. *Ψηφιακή Επεξεργασία Ήχων. Πεδίο χρόνου & Πεδίο συχνότητων*.
Σημειώσεις μαθήματος. LabMat
- Γεωργάκη, Α. *Ανάλυση και σύνθεση ήχων*. Σημειώσεις μαθήματος. ΕΚΠΑ, Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Αθήνα.
- Γιάννου, Δ. (1994). *Ιστορία της μουσικής. Σύντομη γενική επισκόπηση. Τόμος Α' (Μέχρι 16^ο αιώνα)*. UNIVERSITY STUDIO PRESS. Θεσσαλονίκη.
- Χαδέλλης, Λ. (2010). *Τεχνολογία ήχου*. Πανεπιστημιακές εκδόσεις «ΑΡΑΚΥΝΘΟΣ».