

Μέχρι πριν από λίγα χρόνια, ο όρος «τροπική μουσική» ακουγόταν πολλή σπάνια και μάλλον μονάχα μεταξύ ειδικών. Παρατηρώ ότι τα τελευταία χρόνια ακούγεται όλο και πιο συχνά και όχι μόνο στα πλαίσια συζητήσεων μεταξύ μουσικολόγων και μελετητών «εξωτικών» μουσικών ιδιωμάτων. Το ότι ο όρος αυτός γίνεται όλο και ευρύτερα γνωστός είναι βέβαια σημαντικό από μόνο του, αλλά για μένα έχει ακόμα μεγαλύτερη σημασία το *πως* και το *γιατί* συμβαίνει αυτό. Προκειμένου να σας βοηθήσω να καταλάβετε τι εννοώ λέγοντας αυτό θα πάμε αρκετά βήματα πίσω και θα δούμε τουλάχιστον κάποια από τα πολλά που έχουν συμβεί και που οδηγούν σε ένα τέτοιο συμπέρασμα.

Εδώ, στην ευρύτερη περιοχή στην οποία ζούμε υπάρχουν σημερινά κράτη με πανάρχαια ονόματα: Ελλάς, Αίγυπτος, Συρία, Ισραήλ, Αρμενία, Ινδία, Περσία η Ιράν (το όνομα Περσία αντικαταστάθηκε από το Ιράν από το 1935 με την προτροπή του Γερμανού πρέσβη στη χώρα που είχε επηρεαστεί από τους ανερχόμενους τότε Ναζί, καθώς το όνομα αυτό αναφέρεται στην υποτιθέμενη άρια φυλή). Μια λεπτομέρεια που, όπως θα δούμε στη συνέχεια, έχει και αυτή τη σημασία της στα πλαίσια αυτού που εξετάζουμε. Όλα αυτά τα πανάρχαια ονόματα ωστόσο αναφέρονταν σε κράτη που ήταν όλα τους νεότερα ως κρατικές οντότητες από την Αμερική και σε αρκετές περιπτώσεις από την Αυστραλία. Δηλαδή από αυτά που αποτελούσαν αυτό που λέμε τον Νέο Κόσμο. Βέβαια η αρχαιότητα των φυλών που συσχετίζονται με τα ονόματα αυτά δεν αμφισβητείται, απλώς η ιστορική διαδρομή όλων τους από την συχνά εξωραϊσμένη και ωραιοποιημένη αρχαιότητά τους μέχρι σήμερα είναι συνήθως ιδιαίτερα πολύπλοκη και πολυσχιδή, γεγονός που δεν ευνοεί ιδιαίτερα ένα σημερινό «καθαρόαιμο» εθνικό αφήγημα. Για πάμπολλους αιώνες, και σε κάποιες περιπτώσεις χιλιετίες, οι λαοί αυτοί όλοι ζούσαν κάτω από τα λάβαρα μεγάλων αυτοκρατοριών στα οποία ο πληθυσμός ήταν τις περισσότερες φορές ένα πραγματικό μωσαϊκό διαφορετικών φύλων, θρησκειών, και γλωσσών. Χωρίς να θέλω εδώ να σταθώ πολύ σε ιστορικά γεγονότα που είναι λίγο πολύ γνωστά σε όλους. φτάνει να πω νομίζω ότι, με τη μετάβαση στη νεότερη εποχή των εθνικών κρατών (που ήθελαν όπως διαφάνηκε στη συνέχεια να είναι μονοεθνικά κράτη), προέκυψε η ανάγκη ενός εθνικού αφηγήματος που, από την μία, θα «καθαρίσει» τον εθνικό πολιτισμό από τις «ξένες» επιδράσεις και επιρροές, και από την άλλη, θα αποδώσει όλα τα θεωρούμενα ως αξιόλογα εναπομείναντα

πολιτιστικά επιτεύγματα στο λαό της εν λόγω χώρας αγνοώντας την πραγματική ιστορία τους που συνήθως είναι αρκετά πιο πολύπλοκη και πολυδιάστατη. Δεν έχω κάνει μια συγκριτική μελέτη προκειμένου να ξέρω εάν πράγματι ισχύει αυτό που θα πω, αλλά έχω την εντύπωση τουλάχιστον ότι αυτή η τάση ισχύει ιδιαίτερα στις τέχνες, και μάλιστα κάπως παρά πάνω στην τέχνη της μουσικής. Ίσως αυτό συμβαίνει επειδή η μουσική είναι μάλλον η πιο αφηρημένη και άυλη τέχνη που μόνο σχετικά πρόσφατα καταγράφηκε με κάποια ακρίβεια ως κείμενο, η, ακόμα πληρέστερα, ως ηχογράφημα.

Στο σημείο αυτό, αναφερόμενος στην έννοια της μουσικής γραφής, θα κάνω μια παρένθεση που πιστεύω ότι θα είναι χρήσιμη να έχουμε υπόψη μας προκειμένου να καταλάβουμε κάποια άλλα πράγματα στα οποία θα κάνουμε αναφορά στη συνέχεια. Τρόποι και συστήματα γραφής στη μουσική υπάρχουν σε διάφορους πολιτισμούς ήδη από τα αρχαία χρόνια. Ωστόσο αυτά τα συστήματα ήταν όλα αυτό που λέμε στενογραφικά. Δηλαδή αποδίδαν, συχνά με πολύ απλή και σκελετική μορφή, κάποια μελωδία που είχε μάθει κάποιος, συνήθως από κάποιον παλαιότερο, και το γραπτό κείμενο εξυπηρετούσε απλώς ως βοήθημα μνήμης προκειμένου να τους θυμίσει αυτό που είχαν μάθει από κάποιον άνθρωπο. Στην περίπτωση αυτή δεν περνούσε από το μυαλό κανενός ότι κάποιος θα μάθει μια μελωδία από ένα χαρτί. Συνήθως μάλιστα δεν ήταν δυνατόν να αντλήσει κανείς τίποτα περισσότερο από ένα πολύ απλό σκελετό από το χαρτί, και σε αρκετές περιπτώσεις, ούτε καν αυτό. Το ότι δεν αναπτύχθηκε για παρά πολλούς αιώνες ένα ακριβέστερο τρόπο μουσικής γραφής δεν οφείλεται στο ότι δεν μπορούσαν να επινοήσουν κάτι τέτοιο, μάλλον οφείλεται στο ότι δεν το ένοιωσαν ως μια τόσο επιτακτική ανάγκη. Στα πλαίσια των τότε μονοφωνικών τροπικών παραδόσεων, τα μουσικά σύνολα ήταν συνήθως μικρά και, όπως σήμερα στις αντίστοιχες παραδόσεις, υπήρξε μεγάλη έμφαση στην αυτοσχεδιαστική ικανότητα του μουσικού είτε να επινοήσει επιτόπου νέα μελωδικά σχήματα, είτε να στολίζει με τρόπο αυθόρμητο κάποια δεδομένη μελωδικά μοτίβα. Σε μια τέτοια περίπτωση η μουσική γραφή δεν βοηθάει ιδιαίτερα παρά μόνο να θυμίσει στον μουσικό κάποια δεδομένα μέρη που ακόμα και εκείνα θα τα αποδώσει σύμφωνα με την αντίληψη του, τη φαντασία του και τις συνθήκες της περιστασης στην οποία θα παίξει. Στη περίπτωση αυτή πολύ μεγαλύτερη σημασία έχουν η μουσική μνήμη και η ευστροφία και η

εφευρετικότητα ενός μουσικού ενώ η γραφή ως καθοδηγητικό η prescriptive μέσον μάλλον δεν έχει θέση. Η δυτικοευρωπαϊκή μουσική γραφή, όπως τη ξέρουμε σήμερα είναι αναμφισβήτητα το ακριβέστερο σύστημα γραφής που έχει επινοηθεί. Αυτή η εξέλιξη οφείλεται κυρίως στην ανάπτυξη της πολυφωνίας και ειδικά της ορχήστρας στην οποία προκύπτει ως απολύτως αναγκαία. Όταν ο αριθμός των μουσικών που καλούνται να παίξουν ταυτόχρονα ξεπερνάει ένα συγκεκριμένο νούμερο (που δεν είναι και τόσο μεγάλο), δεν είναι εφικτό να αφηθεί στον κάθε μουσικό να αποδώσει μια κοινή μελωδική γραμμή σύμφωνα με το πως τη νιώθει εκείνη τη στιγμή και να τη στολίζει ανάλογα. Εάν όλοι κάναν αυτό το αποτέλεσμα τότε σίγουρα θα ήταν άσχημο και χαοτικό. Όλοι οι μουσικοί σε μια τέτοια περίπτωση πρέπει να λειτουργήσουν ενωμένοι και συντονισμένοι τόσο πνευματικά όσο και πρακτικά. Η σταδιακή ανάπτυξη της πολυφωνίας και της ορχήστρας, που αρχίζει στους πρώτους αιώνες της πρώτης μετά Χριστού χιλιετίας και συνεχίζει και σήμερα, καθώς και οι ανάγκες που προέκυπταν από αυτή την εξέλιξη, ήταν που ουσιαστικά συνετέλεσαν στην ανάπτυξη του συγκεκριμένου συστήματος γραφής. Δηλαδή, όπως σχεδόν όλα τα επιτεύγματα της ανθρωπότητας σε όλη την ιστορία, υπήρξε προϊόν ανάγκης.

Καθώς η μουσική γραφή εξελίχθηκε και έφτασε ουσιαστικά να αντικαταστήσει την ανθρώπινη μνήμη, ο τρόπος που αντιλαμβάνεται τη μουσική ένας μουσικός που καθοδηγείται από την γραφή αρχίζει και διαφοροποιείται από τον τρόπο που την αντιλαμβάνεται κάποιος που είτε δεν χρησιμοποιεί τη γραφή η τη χρησιμοποιεί απλώς ως βοήθεια μνήμης και όχι ως εργαλείο καθοδήγησης της μουσικής του πράξης. Όπως μας διδάσκει η επιστήμη της νευρολογίας, η μνήμη μας λειτουργεί κυρίως με βάση την ανάγκη και το ενδιαφέρον. Δηλαδή πράγματα που μας ενδιαφέρουν πολύ και που δεν υποστηρίζονται από κάποιο εναλλακτικό back-up, αποθηκεύονται στην μνήμη μας, ενώ αλλά που υπάρχουν σε γραπτή μορφή η που υποστηρίζονται από άλλα μπέσα αποθήκευσης, συνήθως απολύονται από τη μνήμη μας προκειμένου να μπορεί να ασχοληθεί με αλλά πράγματα που δεν αποθηκεύονται με άλλον τρόπο. Προτού έχουμε ηλεκτρονικές ατζέντες και κινητά τηλέφωνα, εγώ ο ίδιος θυμόμουν απ'έξω τα τηλέφωνα δεκάδων φίλων μου χωρίς καμία δυσκολία. Τώρα που έχω ένα κινητό που έχει αποθηκεύσει εκατοντάδες τηλέφωνα, δυσκολεύομαι να θυμηθώ το δικό μου νούμερο ποιο είναι. Στο ίδιο

πλαίσιο έχω γνωρίσει μουσικούς συγκεκριμένων παραδόσεων που έχουν αποθηκεύσει στη μνήμη τους έως και 5000 κομμάτια από τα οποία κάποια είναι και πολύ μεγάλα. Επίσης γνωρίζω μουσικούς που μπορούν να παίξουν με μεγάλη ευκολία ότι βρεθεί μπροστά τους γραπτό αλλά που δεν θυμούνται πάρα ελάχιστα από αυτά χωρίς να έχουν το χαρτί μπροστά τους. Νομίζω αυτή η λεπτομέρεια από μόνη της φτάνει να μας δείξει ότι οι δυο αυτοί μουσικοί αντιλαμβάνονται και βιώνουν τη μουσική με ένα ριζικά διαφορετικό τρόπο.

Τώρα ας επιστρέψουμε στο προηγούμενο θέμα για το οποίο ξεκίνησα να μιλήσω στην αρχή. Τα νεοσύστατη εθνικά κράτη με τα πανάρχαια ονόματα. Όλες οι ηγεσίες αλλά, σε μεγάλο βαθμό, και οι λαοί των κρατών αυτών αισθάνθηκαν έντονα την ανάγκη ενός εθνικού αφηγήματος που θα τόνιζε τη σημασία των στοιχείων του δικού τους πολιτισμού και που θα απέδιδε λιγότερη έως και καθόλου σημασία στα επιτεύγματα των άλλων πολιτισμών με τους οποίους είχαν μοιραστεί ένα κοινό χώρο, συχνά για εκατοντάδες η και χιλιάδες χρόνια. Σε αρκετές περιπτώσεις πάλι, τα στοιχεία άλλων πολιτισμών σφετερίστηκαν και οικειοποιήθηκαν ως «δικά μας» και όχι ως ξένα. Ακόμα, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις στις οποίες κάποιο συγκεκριμένο πολιτισμικό στοιχείο διεκδικείται από 2 η 3 εθνικές ομάδες ως αποκλειστικά «δικό τους» αγνοώντας ότι υπάρχει επίσης σε κάποια, η κάποιες ακόμα, διπλανές χώρες. Εγώ ο ίδιος είχα συναντήσει τέτοια φαινόμενα, ειδικά στις άρχισες της δεκαετίας του 80 που ταξίδευα αρκετά συχνά στην Κωνσταντινούπολη και παρακολουθούσα μαθήματα πολιτικής λύρας εκεί ενώ συνέχιζα να μαθαίνω Κρητική λύρα στην Κρήτη. Στην Κρήτη τότε κανείς δεν ήξερε ότι παίζουν λύρα στην Κωνσταντινούπολη, και στην Πόλη δεν ήξεραν παρά ελάχιστοι ότι παίζουν λύρα στην Κρήτη. Ούτε οι μεν και ούτε οι δε δεν ήξεραν ότι παίζουν λύρα στη Βουλγαρία, σε σχεδόν όλη τη πρώην Γιουγκοσλαβία, στη Νότια Ιταλία και αλλού. Όλοι ωστόσο, εκείνη την εποχή, ήξεραν τις τελευταίες επιτυχίες του Michael Jackson και άλλων αστέρων της Αμερικανικής και Βρετανικής ποπ. Στην αναζήτηση στοιχείων προκειμένου να υποστηριχθεί το εκάστοτε εθνικό αφήγημα καταφεύγουν οι ειδικοί και μη τόσο σε γραπτές όσο και σε προφορικές η, όπως αποκαλούνται, λαϊκές πηγές. Σε μια τέτοια περίπτωση συνήθως θεωρούνται οι γραπτές πηγές πιο αξιόπιστες και «σοβαρές» και έτσι κατά κανόνα υπολογίζονται κάπως περισσότερα από τις αντίστοιχες προφορικές. Αυτό ίσως

συμβαίνει επειδή οι γραπτές πηγές συχνά μας συνδέουν με ένα πιο μακρινό παρελθόν η ίσως επειδή θεωρούνται ως μαρτυρία λόγιων ανθρώπων, ενώ οι προφορικές αναφορές συνήθως προέρχονται από ανθρώπους που θεωρούνται κάπως πιο επισφαλείς για διάφορους λόγους. Σε αυτό το σημείο και στο αντικείμενο που μας απασχολεί εδώ, μπορούμε να δούμε ότι οι γραπτές πηγές συνήθως καταπιάνονται με στοιχεία του εκάστοτε αστικού πολιτισμού ενώ για τις παραδόσεις υπαίθριων χώρων οι αναφορές προέρχονται πιο συχνά από προφορικές πηγές καθώς θεωρούνται ίσως ως πιο «ιδιωματικές» και λιγότερο ως προϊόντα μιας «συστηματικής» γνώσης και προσέγγισης. Σίγουρα βέβαια υπάρχουν διαφορές ανάμεσα σε υπαίθριους και αστικούς πολιτισμούς, και μάλλον αληθεύει ότι οι αστικοί πολιτισμοί τείνουν όντως να έχουν μια πιο συστημική προσέγγιση των πραγμάτων, ενώ οι υπαίθριες παραδόσεις τείνουν να έχουν ένα πιο «εμπειρικό», και ιδιωματικό χαρακτήρα. Ωστόσο αυτή η διαφορά μεταξύ τους δεν είναι εντέλει τόσο μεγάλη όσο συχνά παρουσιάζεται. Στην περίπτωση των μουσικών παραδόσεων του ευρύτερου χώρου όπου συναντιούνται τροπικές μουσικές, οι αστικές παραδόσεις δεν είναι λιγότερο ιδιωματικές από τις αντίστοιχες υπαίθριες παραδόσεις, και στις υπαίθριες παραδόσεις δεν λείπει το στοιχείο της οργανωμένης και ακόμα και της συστημικής σκέψης. Κυρίως όμως στις αστικές παραδόσεις, έχουν γίνει πολλές προσπάθειες από τα αρχαία χρόνια μέχρι και σήμερα να περιγραφεί θεωρητικά η μουσική πράξη και να την ανάγει σε κάποιο οργανωμένο μοντέλο με συγκεκριμένους κανόνες. Στις υπαίθριες παραδόσεις συγκριτικά σπανίζουν οι θεωρητικές προσεγγίσεις αυτού του τύπου, αν και συχνά τα ιδιώματα αυτά ακολουθούν παρόμοιους τρόπους μελωδικής και ρυθμικής συμπεριφοράς με τα αντίστοιχα αστικά. Στις δυο περιπτώσεις όμως υπάρχει κάτι που εξασφαλίζει μια κοινή και αναγνωρίσιμη πράξη εντός κάποιων ορίων. Το ερώτημα που προκύπτει για μένα είναι κατά πόσο αυτό που εξασφαλίζει και διευκολύνει την κοινή και αναγνωρίσιμη πράξη υπάγεται σε κάποιο θεωρητικό η σε ένα «εμπειρικό» και ιδιωματικό μοντέλο;

Εδώ θα παραθέσω μια προσωπική εμπειρία που ίσως βοηθήσει να καταλάβουμε κάποια πράγματα. Όταν άρχισα να ασχοληθώ με τις μουσικές παραδόσεις που συσχετίζονται με το Μακάμ (με ιδιαίτερη έμφαση στην Οθωμανική), διάβασα οτιδήποτε μπορούσα να βρω σε οποιαδήποτε γλώσσα που μπορούσα έστω στοιχειωδώς να καταλάβω, σχετικά με τη θεωρία για τη μουσική αυτή. Σε

κάποιες περιπτώσεις μάλιστα τα βιβλία αυτά είχαν λεπτομερέστετες περιγραφές των Μακάμ. Εγώ διάβασα όλες αυτές τις πληροφορίες και τις αποθήκευσα στην μνήμη μου. Τα ήξερα απ'έξω που λένε. Ωστόσο το πρώτο πράγμα που παρατήρησα όταν έπιασα κάποιο όργανο και προσπάθησα να βάλω σε εφαρμογή όλη τη γνώση αυτή ήταν ότι απλούστατα δεν προκύπτει από μόνη της μουσική από όλο αυτό το θεωρητικό οικοδόμημα. Το ίδιο μπορώ να πω ότι ισχύει και για όλα τα άλλα τροπικά συστήματα και για τα αντίστοιχα θεωρητικά συγγράματα που τα περιγράφουν, είτε αυτό είναι το Αραβικό Μακάμ, το βυζαντινό οκτάηχο, η Ινδική ράγκα η οποιαδήποτε άλλη τέτοια τροπική παράδοση. Όλα τα θεωρητικά επιχειρούν να περιγράψουν μια μουσική πράξη η οποία ωστόσο δεν προκύπτει απλώς από τη γνώση ενός θεωρητικού συστήματος. Κάτι άλλο λείπει που εντέλει είναι πολύ πιο σημαντικό από αυτό, και αυτό είναι το να έχει μάθει κανείς και να έχει αφομοιώσει τόσο τη δεδομένη όσο και την εξελισσόμενη φρασεολογία της συγκεκριμένης παράδοσης. Όλες οι παραδόσεις στις οποίες αναφερόμαστε εδώ διαθέτουν η κάθε μια, μια τεράστια «δεξαμενή» συσσωρευμένης φρασεολογίας χωρίς την οποία απλούστατα δεν υφίσταται η συγκεκριμένη μουσική. Δεν είναι ασυνήθιστο σε δυο και ενίοτε πολύ περισσότερα κομμάτια να βρίσκουμε μια ολόκληρη φράση που είναι σχεδόν ολόγεια. Στις τροπικές μουσικές παραδόσεις αυτό δεν θεωρείται ως κάτι το μεμπτό η ως «κλοπή». Αντιθέτως, εφόσον γίνεται με κάποιο μέτρο και δεν είναι το μεγαλύτερο μέρος ενός κομματιού απλώς μια αντιγραφή ενός άλλου, θεωρείται ως κάτι το φυσιολογικό καθώς η ίδια η παράδοση τονίζει ιδιαίτερα τη δημιουργική χρήση δεδομένου φρασεολογικού υλικού. Οι φράσεις αυτές άλλες φορές είναι σχετικά μεγάλες και άλλες φορές μπορεί να είναι κάποιο πολύ μικρό μοτίβο που απαρτίζεται από δυο η τρεις νότες μονάχα. Σε κάποιες περιπτώσεις οι μικροί φρασεολογικοί πυρήνες αυτοί έχουν ο καθένας και ένα συγκεκριμένο όνομα. Ίσως η πιο χαρακτηριστική περίπτωση αυτού βρίσκεται στην Περσική η Ιρανική παράδοση του Radif. Στο Radif (που απλώς σημαίνει ρεπερτόριο) υπάρχουν κύριοι τρόποι (dastgah), άλλοι υποδεέστεροι η εξαρτημένοι τρόποι (avaz), και εκατοντάδες μελωδικοί και ρυθμικοί πυρήνες που ονομάζονται Gushe, μια λέξη που στη γλώσσα Φαρσί σημαίνει κυριολεκτικά γωνίες. Κάθε dastgah η avaz έχει μια περιοχή αφετηρίας με μια αντίστοιχη φρασεολογία που ονομάζεται Daramad, από το οποίο ο μουσικός σιγά σιγά ξεκινάει τη σύνθεση η τον αυτοσχεδιασμό του

και από το οποίο προχωράει παρουσιάζοντας σταδιακά μια σειρά από *gushe-ha* (το πληθυντικό του *gushe*) που τα διασκευάζει και τα στολίζει τόσο με αυτοσχεδιαστικά στοιχεία όσο και με τρόπο δεδομένο που έχει μάθει στα χρόνια της μαθητείας του. Η πορεία από το ένα *gushe* στο επόμενο ακολουθεί μια αρκετά συγκεκριμένη σειρά που συνήθως έχει καθοριστεί από τη συσσωρευμένη πρακτική του παρελθόντος. Βέβαια αποκλίσεις από αυτό υπάρχουν και γίνονται, αλλά είναι αρκετά πιο σπάνιες. Όταν κάποιος κάνει κάποιο τέτοιο νέο συνδυασμό με όμορφο και ενδιαφέρον τρόπο, αυτή η παραλλαγή κρατιέται και προστίθεται στο *Radif* όπου της δίνεται κάποιο όνομα συνήθως. Με τον τρόπο αυτό οργάνωσης της φρασεολογίας, οι Πέρσες μουσικοί μπορούν να κτίσουν πολύ μεγάλους αυτοσχεδιασμούς (15 και 20 λεπτά). Χωρίς να έχει ένας μουσικός κάποιο τρόπο αντίστοιχο με το οποίο να οργανώσει τη σκέψη του και να δώσει μια κατεύθυνση και τάξη στον αυτοσχεδιασμό του, κάτι τέτοιο μάλλον δεν θα ήταν εφικτό. Σε σχεδόν όλες τις διάφορες τροπικές μουσικές παραδόσεις η διδασκαλία και η οργάνωση της φρασεολογικής παράδοσης γινόταν με ένα σχεδόν ίδιο τρόπο. Στην Οθωμανική μουσική ονομάζεται *Meşk*, στην Περσική *sine be sine*, στην Ινδική και Αφγανική *Taalim*, και σε σχεδόν κάθε τροπική παράδοση υπάρχει κάποιος αντίστοιχος όρος. Στα πλαίσια του *Meşk* η του *Taalim* ο μαθητής μένει με τον δάσκαλο του αρκετά χρόνια και ο δάσκαλος του δίνει σε σχεδόν καθημερινή βάση από φρασεολογικοί πύρινες και ρυθμικά σχήματα έως και ολόκληρες και, σε κάποιες περιπτώσεις, πολύ μεγάλες και πολύπλοκες συνθέσεις. Όλο αυτό το υλικό ο μαθητής πρέπει να το αποστηθίσει και στη συνέχεια να το «χωνέψει» έτσι ώστε να μπορεί στη συνέχεια να αξιοποιήσει το συσσωρευμένο αυτό υλικό με τρόπο πηγαίο χωρίς καν να το περάσει από σκέψη. Το να φτάσει κανείς στο να μπορέσει να λειτουργήσει έτσι σε σχέση με τη συγκεκριμένη μουσική απαιτεί μια πολύχρονη και εντατική εκπαίδευση και ατέλειωτες ώρες στη μελέτη. Για αυτό το λόγο σε αυτές τις μουσικές δεν υπάρχουν πραγματικοί *masters* σε ηλικίες κάτω των 40 ετών, η αν υπάρχουν είναι εξαιρετικά σπάνιες περιπτώσεις. Η ποσότητα του υλικού που καλείται να αφομοιώσει ένας μαθητής, η όλη επεξεργασία από την οποία πρέπει να περάσει το υλικό αυτό καθώς και η διαδικασία της ωρίμανσης στα πλαίσια της οποίας το υλικό ισορροπεί και γίνεται κάτι το ολοκληρωμένο και συμπαγές και με το προσωπικό στοιχείο του κάθε μουσικού, όλη αυτή η διαδικασία θέλει πολλά χρόνια και

μάλιστα δεν ολοκληρώνεται ούτε σταματάει ποτέ. Όλο αυτό βέβαια έρχεται σε αντίθεση με το σύγχρονο τρόπο ζωής των ανθρώπων που γενικώς θέλει γρήγορες διαδικασίες και κυρίως γρήγορα αποτελέσματα. Ωστόσο η ενασχόληση με αυτό το συγκεκριμένο είδος μουσικής δεν είναι καθόλου για ανθρώπους που θέλουν γρήγορες διαδικασίες και αποτελέσματα. Η ενασχόληση με αυτή τη μουσική είναι για τους ανθρώπους που αγαπούν το μεγάλο ταξίδι και που αγαπούν τη διαδικασία τουλάχιστον εξίσου με το αποτέλεσμα. Και μάλιστα το θεωρώ πολύ σημαντικό να τονίσω ξανά και ξανά ότι πρόκειται για ένα ταξίδι και μια διαδικασία που δεν έχει τέλος. Εγώ ο ίδιος, σήμερα στα 70 μου χρόνια, πολύ συχνά έχω την αίσθηση ότι τώρα αρχίζω και καταλαβαίνω και αυτή η αίσθηση με γεμίζει με χαρά, όχι το αντίθετο.

Επιστρέφοντας στα θεωρητικά συστήματα μπορούμε να δούμε ότι στην περίπτωση της Οθωμανικής αστικής μουσικής, δεν υπάρχει στα σύγχρονα θεωρητικά κιτάπια τους κάτι αντίστοιχο με τα *gushe-ha* των Ιρανών. Δεν τονίζεται ιδιαίτερα πια η συσσώρευση και η αφομοίωση και η χώνεψη της φρασεολογίας ως η βάση της «επίσημης» εκπαίδευσης. Τα θεωρητικά τους έχουν ακολουθήσει ένα πιο «φθογγολογικό» και κλικακοκεντρικό μοντέλο που βρίσκεται πιο κοντά σε ένα δυτικό πρότυπο και όχι τόσο τη φρασεολογική προσέγγιση των Ιρανών, η του δικού τους παρελθόν. Ωστόσο, ο τρόπος που μαθαίνουν τη μουσική τους, μέσα από τη διαδικασία του *Meşk*, που ακόμα και σήμερα χρησιμοποιείται, τουλάχιστον σε κάποιες περιπτώσεις, και στα πλαίσια του οποίου επικεντρώνονται σε ρεπερτόριο και τα ρυθμικά σχήματα των *usul*, λειτουργεί με ένα παρόμοιο τρόπο. Ίσως αυτό που βρίσκεται πιο κοντά στην έννοια του *Gushe* των Ιρανών στην Οθωμανική μουσική είναι αυτό που ονομάζουν το *seyir*. Το *seyir*, από την Αραβική λέξη αναφέρεται σε μια πορεία ή περίπατο ακόμα, είναι λίγο πολύ ακριβώς αυτό. Είναι μια ενδεικτική μελωδική διαδρομή που φανερώνει τις φρασεολογικές ιδιότητες του Μακάμ στο οποίο το βρίσκουμε. Υπάρχουν κάποιες συλλογές από *seyir* που έχουν φτιαχτεί κατά καιρούς από γνωστούς και διακεκριμένους μουσικούς. Ωστόσο, για λόγους που θα δούμε λίγο παρακάτω, τα καλύτερα παραδείγματα από *seyir* που έχω ακούσει συνήθως φτιάχνονται με αυτοσχέδιο τρόπο από δασκάλους για τους μαθητές τους. Όταν κάποιος έχει μάθει καλά τα Μακάμ, τα έχει αφομοιώσει και τα έχει χωνέψει όπως λέμε, τότε του είναι σχετικά εύκολο να φτιάχνει *seyir* με αυτό τον τρόπο. Η Οθωμανική μουσική

βέβαια διαθέτει επίσης ένα τεράστιο όγκο εξαιρετικών συνθέσεων και κυρίως μέσα από τις συνθέσεις αυτές μαθαίνει ο επίδοξος μουσικός το φρασεολογικό ρεπερτόριο, την τροπική συμπεριφορά, τους διαστημικούς συσχετισμούς, και το ύφος των Μακάμ. Ακόμα μαθαίνει κάποιες σειρές που συνηθίζουν να ακολουθήσουν οι μετατροπές σε άλλα Μακάμ. Αυτές οι σειρές των μετατροπών λειτουργούν επίσης με ένα κάπως παρόμοιο τρόπο με τα Περσικά Gushe-ha. Η προσέγγιση βέβαια είναι κάπως διαφορετική άλλα, λίγο πολύ, η ίδια δουλειά γίνεται. Ένα πολύ σημαντικό στοιχείο στη περίπτωση του τρόπου διδασκαλίας του Ιρανικού Radif και του Οθωμανικού και Αραβικού Μακάμ είναι ότι, μαζί με τις συγκεκριμένες ιδιότητες του κάθε Μακάμ, Dastgah, Avaz η Gushe ξεχωριστά, διδάσκεται η σχέση που έχουν όλα αυτά τα τροπικά στοιχεία μεταξύ τους. Εδώ μάλλον έγκειται το κάποιο «ελάττωμα» που ανέφερα πιο πάνω που έχουν οι συλλογές των seyir που έχουν φτιαχτεί σχετικά πρόσφατα από συγκεκριμένους συνθέτες. Σε αυτή την περίπτωση, σε κάθε seyir, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, παρουσιάζεται μονάχα τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου Μακάμ απομονωμένο και κάπως ξεκομμένο, χωρίς καμία νύξη στην σχέση που έχει με έστω άλλα πιο κοντινά τροπικά σχήματα, ποσό μάλλον με τα πιο μακρινά με τα οποία ωστόσο υπάρχει όντως σχέση. Πάλι εδώ βλέπουμε ένα σημαντικό πλεονέκτημα του Ιρανικού Radif όπου, μαζί με τις ιδιότητες της κάθε τροπικής οντότητας ξεχωριστά τονίζεται πολύ ξεκάθαρα η σχέση της με όλο το υπόλοιπο Radif.

Εκτός από τα τροπικά συστήματα των Μακάμ, dastgah, και Ήχων, της Τουρκίας, του Αραβικού κόσμου, του Ιράν, της Ελλάδας και εν μέρει του Καυκάσου, υπάρχει και η περίπτωση των Maqam και Nagma της κεντρικής Ασίας. Στο Tajikistan και στο Uzbekistan βρίσκομαι το shashmaqam, και στους Τουρκόφωνους Uyghur του Qashghar της επαρχίας Xinkiang της Κίνας, το onikkimaqam. Σε αυτές τις περιπτώσεις βλέπουμε μια πολύ φανερή σχέση με τα υπόλοιπα τροπικά συστήματα. Ωστόσο, μάλλον λόγω της πρόσφατης ιστορίας αυτών των χωρών υπό την ηγεμονία των Ρώσων και των Κινέζων, που είχε ως αποτέλεσμα να ξεκοπούν κάπως από τον υπόλοιπο κόσμο της τροπικής μουσικής, και κατόπιν της επιβολής, ιδιαίτερα των Ρώσων, μιας παιδείας εντελώς δυτικού τύπου στην μουσική, έχουν μείνει με ένα αρκετά μεγάλο και σπουδαίο ρεπερτόριο, αλλά χωρίς το υπόβαθρο μιας τροπικής γνώσης που, από τη μια θα έδενε όλο αυτό το ρεπερτόριο σε ένα

σώμα, και από την άλλη θα διευκόλυνε τη νέα σύνθεση που θα αποτελούσε μια οργανική συνέχεια από το παλιό ρεπερτόριο. Το πρόβλημα αυτό στις συγκεκριμένες αυτές παραδόσεις έχει περιγράψει λεπτομερώς ο Γάλλος μουσικολόγος με ειδικότητα στο Ιρανικό *radif* και άλλα συστήματα των Μακάμ Jean During σε ένα άρθρο που ονομάζεται “The loss of maqamic sense in Central Asia.”

Σε κάθε περίπτωση στην οποία βλέπουμε τροπικές μουσικές μουσικές παραδόσεις που δέχονται θεωρητικές και πρακτικές επιδράσεις από το δυτικό κόσμο, συνήθως το πρώτο που παρατηρούμε είναι η σταδιακή κυριαρχία της ιδέας της κλίμακας, και ιδιαίτερα της οκτάβας, ως το θεμέλιο της μουσικής πράξης. Μια τέτοια θεώρηση, ενώ διευκολύνει την κατανόηση και την πράξη της δυτικής τονικής μουσικής, στην περίπτωση των ανατολικών τροπικών ιδιωμάτων, δημιουργεί πάρα πολλά προβλήματα. Ακόμα στην περίπτωση που, αντί για την οκτάβα, θεωρήσουμε το τετράχορδο ή το πεντάχορδο ως θεμελιώδη στοιχεία, το πρόβλημα παραμένει. Παραδείγματος χάριν, οι φθόγγοι του δεύτερου πεντάχορδου, όπως αναφέρεται, των Μακάμ *Uşşak* και *Beyati* είναι ολόιδιοι, αλλά ο τρόπος που συμπεριφέρεται η μελωδία σε αυτή την περιοχή στα πλαίσια του Μακάμ *Beyati* είναι ριζικά διαφορετικός από την αντίστοιχη μελωδική πορεία του *Uşşak*. Ωστόσο στα θεωρητικά βιβλία είτε τα Τουρκικά, Αραβικά, ή τα πιο σύγχρονα Ελληνικά δεν εμφανίζεται η διαφορά αυτή. Απλώς βλέπουμε 5 νότες στη σειρά που αποκαλούνται πεντάχορδο *Buselik*. Εδώ το μπέρδεμα όλο και μεγαλώνει αφού ούτε το *Beyati* μα ούτε και το *Uşşak* έχουν καμία σχέση με το πραγματικό *Buselik*, μια άλλη τροπική οντότητα που συμπεριφέρεται πάλι εντελώς διαφορετικά. Υπάρχουν πάρα πολλά τέτοια προβλήματα στα υπάρχοντα θεωρητικά συστήματα που απορρέουν από ακριβώς αυτή την «κλημακοποίηση» των τροπικών ιδιωμάτων. Πάλι αν κοιτάξουμε το Ιρανικό *Radif*, θα δούμε ότι το πρόβλημα αυτό υπάρχει σε πολύ μικρότερο βαθμό, αφού τα διαφορά μέρη και επίπεδα ενός *Dastgâh* (έτσι ονομάζονται οι Ιρανικοί τρόποι), τα *Gushe-ha*, παρουσιάζονται ως φρασεολογία και όχι απλώς ως σειρές φθόγγων χωρίς να υποδηλώνουν τίποτα σχετικά με την κίνηση και τη συμπεριφορά τους ώστε να μπορέσουμε να καταλάβουμε τι είναι μουσικά.

Συχνά στην προσπάθειά μου να εξηγήσω σε μαθητές τι ακριβώς είναι τα Μακάμ, και ποια είναι η σχέση τους με τη θεωρία

που υποτίθεται ότι τα εξηγεί, χρησιμοποιώ την εξής περιγραφή: επιλέγω κάποιον από τους παρευρισκόμενους μαθητές, π.χ. Ο Γιάννης, και λέω: ας υποθέσουμε ότι δεν τον γνωρίζω, ότι δεν έχουμε ποτέ συναντηθεί, αλλά κάποιος μου έχει δώσει ένα χαρτί πάνω στο οποίο αναφέρονται δέκα χαρακτηριστικά που περιγράφουν τον Γιάννη. Δηλαδή έχει αυτό το ύψος, μαλλιά κοντά η μακριά αυτού του χρώματος, είναι χοντρός η αδύνατος κ.ο.κ. Μετά πρέπει να πάω σε ένα πλήθος περίπου 100 ατόμων και να βρω ποιος από όλους τους είναι ο Γιάννης με βάση αυτή την περιγραφή. Το πιθανότερο είναι να μπερδευτώ και να μαντεύω..... μήπως είναι εκείνος εκεί; Μήπως είναι ο άλλος πιο πέρα; Μήπως είναι αυτός που κάθεται εκεί στην καρέκλα; Δεν θα είμαι καθόλου σίγουρος. Εάν όμως τον γνωρίζω τον Γιάννη, έχουμε κάνει παρέα, θα πάω σε μια συγκέντρωση 1000 ανθρώπων και μόλις τον δω θα πω «να τος ο Γιάννης». Η γνωριμία είναι άμεση και χωρίς καμία αμφιβολία. Σε αυτή την περίπτωση τα δέκα χαρακτηριστικά στο χαρτί που περιγράφουν τον Γιάννη δεν είναι λάθος, σε γενικές γραμμές σωστά είναι, αλλά η αναγνώριση δεν γίνεται απλώς ταιριάζοντας αυτά τα χαρακτηριστικά με «κάποιον» άνθρωπο που έχω μπροστά μου. Η αναγνώριση γίνεται πολύ πιο άμεσα και θα έλεγα «ολιστικά» καθώς με τον Γιάννη έχουμε κάνει παρέα, έχουμε μιλήσει και έχουμε μοιραστεί κοινές εμπειρίες ακόμα. Η αναγνώριση και η γνωριμία στηρίζονται σε πολύ περισσότερα και βαθύτερα στοιχεία από τα δέκα απλά χαρακτηριστικά μιας περιγραφής. Για μένα η γνωριμία με ένα Μακάμ, Dastgâh, Raga, Ήχος η οποιαδήποτε άλλη τροπική οντότητα είναι πολύ παρόμοια με τη διαδικασία της γνωριμίας με κάποιον άνθρωπο. Στη θέση του να έχω κάνει παρέα με τον άνθρωπο είναι το να έχω παίξει συνθέσεις σημαντικών συνθετών στο Μακάμ αυτό, το να έχω ακούσει και μελετήσει εμπνευσμένα ταξίμια από κορυφαίους μουσικούς, και βέβαια το να μου το έχει παρουσιάσει και διδάξει κάποιος έμπειρος μουσικός που έχει μια ήδη παλιά και βαθειά «γνωριμία» με το συγκεκριμένο Μακάμ. Αυτά που περιγράφονται στα θεωρητικά είναι κάπως όπως είναι το χαρτί με τα δέκα χαρακτηριστικά «περιγράφοντας» τον Γιάννη. Δεν είναι λάθος αλλά σίγουρα δεν φτάνουν προκειμένου να οδηγήσουν σε μια πραγματική αναγνώριση και γνωριμία. Ποσό μάλλον στην περίπτωση που 2 η 3 τρία από τα δέκα χαρακτηριστικά της περιγραφής είναι όντως λάθος, όπως δυστυχώς συμβαίνει με τα περισσότερα θεωρητικά τροπικών μουσικών ιδιωμάτων.

Σε αυτό το σημείο νομίζω μάλλον πρέπει να δούμε το θέμα της σχέσης ενός θεωρητικό συστήματος γενικότερα με τη μουσική πράξη. Η θεωρία υπάρχει προκειμένου να καθοδηγήσει τη μουσική πράξη? η είναι ένας τρόπος περιγραφής της εκ των υστέρων?, η μήπως κάνει και τα δυο αυτά πράγματα σε μια κάποια ισορροπία και, αν είναι έτσι, ποια ακριβώς είναι αυτή η ισορροπία? Κάποιοι μελετητές έχουν διατυπώσει αυτά τα ερωτήματα λίγο διαφορετικά θέτοντας το ερώτημα αν είναι η μουσική μια τέχνη μονάχα η αν είναι και μια επιστήμη, και, αν είναι, ποια ακριβώς είναι τα χαρακτηριστικά της και πως αυτά επιδρούν στον τρόπο με τον οποίο συνθέτουμε και παίζουμε μουσική; Η προσωπική μου γνώμη είναι ότι η απάντηση σε αυτά τα ερωτήματα δεν είναι η ίδια για όλα τα είδη παρόλο που κάποια από αυτά μπορεί να βρίσκονται στην ίδια κατηγορία. Π.χ. Στα τροπικά μουσικά ιδιώματα υπάρχουν αμέτρητες διαφορετικές κατηγορίες που ενώ έχουν αρκετά κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ τους, έχουν επίσης σε αρκετές περιπτώσεις πολύ μεγάλες διαφορές. Η μορφές και οι ρόλοι των διαφόρων θεωρητικών συστημάτων που συνοδεύουν και υποστηρίζουν τις παραδόσεις αυτές σίγουρα δεν μπορούν να ταυτίζονται, ακόμα και όταν τα ιδιώματα αυτά πηγάζουν από το ίδιο περιβάλλον και ενδεχομένως από τους ίδιους ανθρώπους ακόμα. Το κάθε θεωρητικό σύστημα ουσιαστικά πραγματεύεται κατά προσέγγιση μονάχα τα τεχνικά χαρακτηριστικά μιας συγκεκριμένης μουσικής. Δεν δύναται όμως να καταπιαστεί με το καθαυτό περιεχόμενο της η οποία έχει εκφραστικές και πνευματικές διαστάσεις που, με τη σειρά τους, ασκούν και αυτές μια αρκετά σημαντική επίδραση ακόμα και στα τεχνικά χαρακτηριστικά. Ένα πρόβλημα που βλέπουμε συχνά να προκύπτει είναι ότι προσπαθούν να περιγράψουν και να ορίσουν τη μουσική μιας περιοχής η μιας παράδοσης με τη θεωρία μιας άλλης. Ένα παράδειγμα είναι η προσπάθεια σε προηγούμενες δεκαετίες να περιγράψουν και να ορίσουν την Τουρκική υπαίθρια μουσική με όρους μιας αστικής παράδοσης, η να θεωρήσουν τις διάφορες Ελληνικές υπαίθριες παραδόσεις ως απλά παρακλάδια της Βυζαντινής μουσικής καθώς θεωρείται από κάποιους ως η αφετηρία τους. Φυσικά υπάρχουν σχέσεις μεταξύ αυτών των παραδόσεων αλλά, σε πολλά επίπεδα, έχουν πολύ συγκεκριμένες και ενίοτε μεγάλες διαφορές. Συχνά η προσπάθεια να εξηγήσουμε μια παράδοση με τους όρους μιας άλλης οδηγεί σε σύγχυση και σε παραμόρφωση της παράδοσης που προσπαθούμε να περιγράψουμε θεωρητικά. Αυτό ίσως συμβαίνει

επειδή γενικώς όπου μια μουσική πράξη συνοδεύεται από ένα θεωρητικό σκέλος δεν αργεί η θεωρία να παίξει ένα ρόλο καθοδήγησης διαμορφώνοντας στη συνέχεια αυτό που αρχικά φιλοδοξούσε απλώς να περιγράψει. Σε αυτό μάλιστα έγκειται ένα από τα προβλήματα που συχνά προκύπτουν από τη θεωρητική προσέγγιση και παρέμβαση στη μουσική. Συνήθως, όπως είπαμε, τα θεωρητικά συστήματα στη μουσική ακολουθούν την πράξη. Σε κάποιες περιπτώσεις όμως εισάγονται από άλλες παραδόσεις και ακολουθεί μια προσπάθεια να προσαρμόσουν τη μουσική πράξη πάνω στο νέο θεωρητικό μοντέλο. Η περίπτωση αυτή βέβαια έχει εμφανή προβλήματα που διαφαίνονται αμέσως. Σε κάθε περίπτωση όμως, όπου η θεωρία προπορεύεται και η μουσική πράξη ακολουθεί πιστά, αυτό συνήθως οδηγεί σε συρρίκνωση της έμπνευσης και της δημιουργικότητας. Εδώ ίσως αξίζει να σημειώσουμε ότι δεν είναι καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι η πιο εμπνευσμένοι εκπρόσωποι όλων των παραδόσεων συνήθως περηφανεύονται για το πόσους κανόνες της εκάστοτε θεωρίας παραβιάζουν παρά για εκείνους που τηρούν. Αυτό όμως δεν αποτελεί επιχείρημα για τον παραγκωνισμό ή την κατάργηση της θεωρίας. Αντιθέτως, ένα πλαίσιο κατανόησης μιας μουσικής είναι πάντα χρήσιμο και απαραίτητο. Απλώς το θεωρητικό σκέλος μιας εκάστοτε μουσικής πρέπει να είναι όντως φτιαγμένο πάνω στο συγκεκριμένο είδος που προσπαθεί να περιγράψει και να έχει τη μέγιστη ελαστικότητα ώστε να μην λειτουργήσει με τρόπο ασφυκτικό και περιοριστικό σε νέες δημιουργίες. Η πολυπόθητη ισορροπία ωστόσο ανάμεσα στο απλό και ελαστικό και στο συγκεκριμένο και το ακριβές σίγουρα δεν πετυχαίνεται εύκολα και για μένα αυτό είναι μάλλον το μεγάλο στοίχημα.

Τώρα, αφού η συγκεκριμένη συνάντηση σήμερα έχει αντικείμενο την Ελληνική αστική λαϊκή μουσική και με τον όρο αυτό γίνεται αναφορά κυρίως στο ρεμπέτικο και στο νεότερο λαϊκό τραγούδι, θα επιχειρήσω να κάνω κάποιες παρατηρήσεις σχετικά με αυτά τα ιδιώματα. Καταρχάς δηλώνω ξεκάθαρα ενώπιόν σας ότι θεωρώ τον εαυτό μου εντελώς άσχετο και με τα δυο αυτά είδη μουσικής. Η δική μου ενασχόληση με την Ελληνική μουσική περιορίζεται πρωτίστως στη μουσική της Κρήτης όπου ζω εδώ και πάνω από 40 χρόνια, και δευτερευόντως με κάποια από τις υπόλοιπες υπαίθριες παραδόσεις της χώρας αυτής. Τολμώ να καταθέτω μια άποψη κυρίως επειδή ενίοτε έχω δει ότι η προσέγγιση ενός ανθρώπου ο οποίος βρίσκεται σε κάποια

απόσταση από το αντικείμενο μπορεί ενδεχομένως όλο και κάτι να προσφέρει. Πηγαίνοντας πίσω στη δεκαετία του 70, θυμάμαι τότε ότι το ρεμπέτικο γνώρισε μια πολύ μεγάλη και κάπως ξαφνική άνθιση στη νεολαία της εποχής, αλλά ταυτόχρονα υπήρξε μάλλον μια σύγχυση σχετικά με τι ακριβώς είναι το ρεμπέτικο και ποιος είναι ο ορισμός του. Ακούγαμε τότε σχήματα «ρεμπέτικα» σε ταβέρνες και μεζεδοπωλεία, που ονομάστηκαν στη συνέχεια «ρεμπετάδικα», να παίζουν ένα ρεπερτόριο που συμπεριλάμβανε από τραγούδια της Ροζα Εσκενάζυ Μαρίκα Παπαγκίκα, και Κάβουρα μέχρι και κάποια από τα τραγούδια της πρώιμης εποχής του Στέλιου Καζαντζίδη. Κανείς βέβαια δεν έλεγε τότε ρητά ότι όλα αυτά συμπεριλαμβάνονται στα ρεμπέτικα αλλά ούτε γινόταν καμία ιδιαίτερη προσπάθεια να τα ξεχωρίσουν σε κάποιες διακριτές κατηγορίες. Στα δικά μου τα αυτιά υπήρχαν κάποιες αρκετά μεγάλες διάφορες ανάμεσα στα τραγούδια των διαφόρων δεκαετιών που φανέρωναν, πέρα από διαφορετικές χρονικές περιόδους, διαφορετικές ακόμα γεωγραφικές προελεύσεις. Κάποια από τα τραγούδια των αρχών του 20 αιώνα ονομάστηκαν Σμυρνέικα ασχέτως αν ήταν όντως από τη Σμύρνη η αν είχαν μια άλλη προέλευση από κάποιες άλλες περιοχές της Μικράς Ασίας η της Κωνσταντινούπολης. Κάποια από τα τραγούδια αυτά είχαν εμφανώς προέλευση από την αστική μουσική της Κωνσταντινούπολης και, κατά συνέπεια, μια αρκετά στενή σχέση με την τροπική μη-συγκερασμένη παράδοση των Μακάμ, άλλα πάλι είχαν σαφώς πιο φανερά επιδράσεις από δυτικά ιδιώματα με στοιχεία αρμονίας και χρήση συγκερασμένων διαστημάτων. Καθώς περνούσαν τα χρόνια γινόταν σιγά σιγά ένα κάποιο ξεκαθάρισμα και χωρίστηκαν σε κάποιες κατηγορίες τα τραγούδια αυτά σύμφωνα με τα χρονικά και γεωγραφικά τους χαρακτηριστικά. Αυτό που φάνηκε ήταν ότι η αστική μουσική της Ελλάδας κατά τον 20ο αιώνα πέρασε αρκετές και μεγάλες αλλαγές. Αυτό που έκανε πολύ μεγάλη εντύπωση σε μένα τον «απ'έξω» ήταν ότι σε σχεδόν όλη τη διάρκεια του 20ου αιώνα η αστική μουσική της Ελλάδας δεχόταν πολλές επιδράσεις και πολλά στοιχεία από τις μουσικές παραδόσεις της Μικράς Ασίας και της Κωνσταντινούπολης από τη μια, από την Ευρώπη από την άλλη, αλλά σχετικά πολύ λίγες επιρροές από τις υπαίθριες παραδόσεις της χώρας, με τη πιθανή εξαίρεση κάποιων στοιχείων από ορισμένες νησιωτικές παραδόσεις. Οι μπουζουξήδες, μάλλον οι κύριοι πρωταγωνιστές του ρεμπέτικου και του μετέπειτα λαϊκού τραγουδιού, μιλούσαν τη μια στιγμή για

ουσάκ, νιχαβεντ, χιτζαζ και ραστ, και την επόμενη στιγμή για μινόρε, ματζόρε, και τις αντίστοιχες συγχορδίες. Σε μένα που είχα εντρυφήσει στην οθωμανική και νεότερη παράδοση των Μακάμ μου φάνηκε κάπως προβληματικό αυτό αλλά όχι και ασυνήθιστο. Η παράδοση των Μακάμ κάθε άλλο από μια και μοναδική είναι καθώς σε κάθε περιοχή της τεράστιας γεωγραφικής έκτασης στην οποία τη συναντάμε, έχει σημαντικές διάφορες από τις αντίστοιχες παραδόσεις σε άλλα μέρη. Το Hicaz και το Uşşak υπάρχουν τόσο στην οθωμανική παράδοση όσο και στις διάφορες Αραβικές, στην Περσική, καθώς και στις παραδόσεις της κεντρικής Ασίας και Καυκάσου. Και σε σχεδόν κάθε περίπτωση πρόκειται για κάτι αρκετά διαφορετικό. Το να έχουμε εδώ στην Ελλάδα μια παράδοση στα πλαίσια της οποίας χρησιμοποιούνται ονομασίες από Μακαμ αλλά που χρησιμοποιεί Ευρωπαϊκά συγκερασμένα διαστήματα δεν μου φαίνεται παράξενο. Σε σχεδόν κάθε τόπο όπου βρίσκουμε τα μακάμ έχουν διαφορετικά χαρακτηριστικά μεταξύ τους. Όπως ειπώθηκε και από τους προηγούμενους ομιλητές, συχνά μια μελωδία, περνώντας από το ένα ιδίωμα στο άλλο μπορεί να αλλάξει διαστήματα αλλά η τροπική φρασεολογική της συμπεριφορά αν παραμένει την καθιστά αναγνωρίσιμη ως τέτοια. Αυτό που προκαλεί μεγάλες αλλαγές ενίοτε είναι η χρήση συγχορδιών μαζί με τις μελωδίες αυτές. Αυτό ακριβώς επειδή οι διαδοχή των συγχορδιών συνήθως επιδρά καθοριστικά στην διαδικασία της δημιουργίας της μελωδίας. Επειδή έχω μια στενή σχέση με τη μουσική της Κρήτης που φτάνει στο μισό αιώνα σχεδόν, έχω παρατηρήσει ακριβώς αυτό που συζητάμε τώρα που είναι το πέρασμα από ένα καθαρά μονοφωνικό μη-συγκερασμένο τροπικό είδος σε ένα κάπως υβριδικό άκουσμα που σήμερα, ενώ διατηρεί ακόμα ψήγματα τροπικής μελωδικής συμπεριφοράς οδηγείται κυρίως πια από συγχορδιακά σχήματα στα πλαίσια συκερασμένων κλιμάκων. Αυτό που παρατηρώ είναι ότι σήμερα οι μελωδίες, που παραμένουν το κυρίαρχο στοιχείο, κτίζονται με ένα εντελώς διαφορετικό τρόπο από ότι γινόταν προτού προκύψει αυτή η αλλαγή. Βέβαια άλλοι θα κρίνουν αυτή την αλλαγή ως θετική και άλλοι πάλι θα τη κρίνουν ως αρνητική. Προσωπικά εμένα μου φαίνεται ότι πέρα από οτιδήποτε άλλο, οι συγχορδίες πλάι σε αυτές τις μελωδίες τείνουν να απορρυθμίζουν την εσωτερική σχέση των φθόγγων μέσα στον τρόπο και συχνά να προσδίδουν κάτι το λίγο γλυκερό έως και δραματικό σε μια φρασεολογία που από μόνη της έχει ένα αρχέγονο και κάπως υπερβατικό χαρακτήρα το βάθος

του οποίου κάπου καλύπτεται και μασκάρεται από τη συγχορδιακή παρέμβαση. Θα πείτε βέβαια ότι αυτή είναι μια προσωπική άποψη....να όντως είναι, και απλώς ως τέτοια την καταθέτω εξάλλου. Ένα άλλο πρόβλημα που προκύπτει από τη συνοδεία τροπικών μελωδιών με συγχορδίες είναι ότι αρκετά συχνά οι τροπικές φράσεις κινούνται σε μια πολύ μικρή έκταση που μπορεί να μην φτάνει ούτε σε μια καθαρή Πέμπτη. Σε αυτή την περίπτωση μια ολόκληρη συγχορδία κάπου επιβάλλει μια τονική διεύρυνση που ίσως δεν ταιριάζει με τη μελωδία και χαλάει κάποιες εσωτερικές της ισορροπίες.

Σε άλλες περιπτώσεις μπορεί να συμβεί κάτι άλλο. Ο τρόπος που κατασκευάζονται οι τροπικές μελωδίες είναι, όπως είπαμε πιο πάνω, ριζικά διαφορετικός από τον τρόπο που κατασκευάζουμε μελωδίες σε ένα αρμονικό πλαίσιο. Στην περίπτωση ενός Οθωμανικού *rezen* ο κυρίως οδηγός μας πέρα από το ίδιο το *makam* είναι το *usul*. Τα *usul* για κάποιους από σας που ίσως δεν τα έχετε ξανασυναντήσει είναι ρυθμικά σχήματα και φράσεις που ξεκινάνε από 2/4 και φτάνουν μέχρι και τα 120/4. Όπως καταλαβαίνετε ένας ρυθμικός κύκλος 120/4 είναι παρά πολύ μεγάλος. Αυτό που προκύπτει σε ένα τέτοιο τεράστιο ρυθμικό κύκλο είναι μια μελωδία που ξεκινάει, απλώνεται και καταλήγει μέσα σε αυτό τον κύκλο. Κατά συνέπεια αυτή η μελωδία είναι παρά πολύ μεγάλη σε διάρκεια και όμως, με την υποστήριξη και καθοδήγηση του *usul*, προχωράει χωρίς επανάληψη και χωρίς να χάσει την ενέργειά και την ισορροπία της. Προσωπικά δεν γνωρίζω μιαν άλλη μουσική παράδοση που έχει μελωδίες με αυτά τα χαρακτηριστικά. Μια τέτοια μελωδία θα ήταν ουσιαστικά αδύνατον να συνοδευτεί με διαδοχικές συγχορδίες, η αν γινόταν θα ακουγόταν εντελώς διαφορετικά από το τροπικό μονοφωνικό της άκουσμα.

Οποία αλλαγή και αν κάνουμε στην δομή του κάθε κομματιού θα επιφέρει κάποιες αλλαγές. Το ζητούμενο είναι να ξέρουμε τι ακριβώς θέλουμε και, όσο είναι δυνατόν, οι αλλαγές αυτές να προκύπτουν από συνειδητές επιλογές που όντως ενισχύουν αυτά που θέλουμε. Το όποιο θεωρητικό σύστημα που θα προκύψει στη συνέχεια οφείλει να είναι το δυνατόν απλό (όχι απλοϊκό όπως είπε εύστοχα ο Ευγένιος χθες), και εύχρηστο και πρέπει όντως να διευκολύνει τον επίδοξο μουσικό να κατανοήσει σφαιρικά και με πληρότητα τη μουσική που θέλει εκείνος να παίξει.

