

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ



ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Διπλωματική Εργασία

ΤΟ ΟΥΤΙ

*Μια αναζήτηση των ιστορικών διαδρομών του οργάνου
από την Ανατολή προς τη Δύση*

Ιωάννης Γρηγοριάδης
Α.Μ.: 2016011

Επιβλέπουσα: Αν. Καθηγήτρια
Αλεξάνδρα Μπαλάντινα

ΚΕΡΚΥΡΑ, 2022

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το ούτι, ένα όργανο με βαθιά ιστορία, αποτελεί σήμερα μουσικό όργανο πολλών και διάφορων μουσικών πολιτισμών. Με φημολογούμενη κοιτίδα την κεντρική Ασία ταξίδεψε τόσο προς Δυσμάς όσο και Ανατολάς, χωρίς κατ' ανάγκη οι μουσικοί να χρησιμοποιούν τις ίδιες τεχνικές και το ίδιο ρεπερτόριο. Το όργανο ανά τους αιώνες άλλαξε σταδιακά και εξελίχθηκε. Στην παρούσα εργασία γίνεται προσπάθεια ιχνηλάτησης των γεωγραφικών διαδρομών που ακολούθησε ιστορικά και συγκεκριμένα προς την Δύση ώστε να αποδοθούν οι συνθήκες που ευνόησαν αυτή τη μετακίνηση. Σε πρώτο επίπεδο μελετήθηκαν οι γεωπολιτικές και ιστορικές εξελίξεις των διάφορων μουσικών πολιτισμών που συγκαταλέγουν το ούτι στο οργανολόγιό τους. Σε δεύτερο επίπεδο μελετήθηκε το θεωρητικό σύστημα των μουσικών πολιτισμών το οποίο υπηρέτησε καθώς και κοινωνικοπολιτικά χαρακτηριστικά όπως ο συμβολισμός του οργάνου και η λειτουργία του στις αστικές κοινωνίες πριν και μετά την παγκοσμιοποίηση. Το ούτι στην Ελλάδα αποτελεί πλέον παραδοσιακό όργανο. Δεν ήταν πάντα έτσι. Μέσα από παγκόσμιες πολιτικές εξελίξεις όπως ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος και η ανταλλαγή των πληθυσμών που επακολούθησε, αλλά και μια προσπάθεια αναβίωσης από νέους καλλιτέχνες και μελετητές, σε νεότερους χρόνους, το ούτι θα βρει την θέση του στα μουσικά πράγματα της χώρας.

ABSTRACT

Oud, a musical instrument with a deep history, is today an instrument in the musical tradition of many civilizations. It is considered to be rooted in Central Asia and it has spread both in East and West, even though it is not played with the same techniques and the repertoire is different across the world. This thesis attempts to trace back its geographical journey and most specifically the one towards the west, with a motivation to attribute the deeper causes of this movement. At a first level, the geopolitical and historical evolution of the musical civilizations that include oud as their instrument was studied. At a second level, socio-political characteristics were evaluated, such as the symbolism of the instrument and its role in local communities, before and after globalization, as well as the musical theoretical systems which it served. In Greece, oud is nowadays considered to be a traditional musical instrument. This has not always been the case. Through political changes in a global level, such as the first World War and the population exchange that followed, but also through a rebirth process initiated in recent years by scholars and young musicians, oud will eventually find its place in the music scene of Greece.

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	3
Εισαγωγή.....	4
Βιβλιογραφική ανασκόπηση.....	7
1. Σύντομη ιστορία με επίκεντρο την κεντρική Ασία	
1.1. Αρχαία περίοδος.....	10
1.2. Μεσαιωνική περίοδος.....	11
2. Ιστορία του ουτιού και βασικά οργανολογικά χαρακτηριστικά του	
2.1. Απαρχές, τα αρχαία λαουτοειδή.....	13
2.2. Η πρώιμη διάδοση και εξέλιξη του ουτιού	
2.2.1. Προϊσλαμική εποχή.....	13
2.2.2. Ισλαμική εποχή.....	14
2.3. Οι μορφολογικές ιδιαιτερότητες των παλαιών ουτιών.....	18
2.4. Τα σύγχρονα ούτια.....	20
3. Η λόγια μουσική παράδοση, το Μακάμ.....	21
4. Ο συμβολικός χαρακτήρας του ουτιού στο Μεσαίωνα.....	24
5. Το ούτι στον ελλαδικό χώρο	
5.1. Σύντομη ιστορική αναδρομή.....	26
5.2. Το ελληνικό λαούτο, διαφορές ελληνικού λαούτου και ουτιού.....	29
5.3. Το ούτι των Ελλήνων οργανοποιών.....	30
5.4. Σπουδάζοντας ούτι στις “εν Χορδαίς” της Θεσσαλονίκης.....	32
6. Η παράδοση του ουτιού σήμερα	
6.1. Στην Ελλάδα.....	35
6.2. Στην Ανατολή (Τουρκία, Περσία, Αραβικός κόσμος).....	39
6.3. Στη Δύση (Ευρώπη, Η.Π.Α.).....	43
7. Επίλογος	
7.1. Συμπεράσματα.....	47
7.2. Προβληματισμοί - ερωτήματα για περαιτέρω έρευνα.....	51
Βιβλιογραφία.....	53

Πρόλογος

Το κίνητρο για την παρακάτω έρευνα αποτέλεσε η προσωπική μου ενασχόληση με το ούτι και το τρίχορδο μπουζούκι, ως εφαλτήριο μουσικής αναζήτησης και εξερεύνησης. Αυτή με έφερε κοντύτερα στις ελληνικές τροπικές μουσικές παραδόσεις. Σε αυτές εντάσσονται η βυζαντινή μουσική, η παραδοσιακή μουσική και το δημοτικό τραγούδι αλλά και το αστικό λαϊκό τραγούδι του μεσοπολέμου¹(Βούλγαρης και Βανταράκης, 2006). Το ούτι με έφερε επίσης σε επαφή με το θεωρητικό μουσικό σύστημα της Τουρκίας (Μακάμ), το οργανολόγιό της, καθώς και με το λόγιο ρεπερτόριο της Κωνσταντινούπολης και κατέδειξε απρόσμενα, έναν μουσικό πολιτισμό πλούσιας μουσικής δημιουργίας και παράδοσης, κατά βάση προφορικής, όπου αποτέλεσε μείγμα πολλών και διάφορων μουσικών διαλέκτων. Ευτυχώς εξαίρεση καταγεγραμμένης παλαιάς λόγιας περσικής μουσικής αποτελούν σημαντικά σωσμένα μουσικά χειρόγραφα στην παρασημαντική, με το παλαιότερο να χρονολογείται στις αρχές του 15ο αιώνα², που καταδεικνύουν ως ένα βαθμό την ζύμωση αυτή, στην προκειμένη περίπτωση της βυζαντινής και της περσικής.

Κίνητρο επίσης αποτέλεσε το αδιαμφισβήτητο, μεγάλο ιστορικό βάθος που παρουσιάζει ο περσικός πολιτισμός ως η φημολογούμενη μήτρα του ουτιού, με απαρχές τους αρχαίους χρόνους. Οι μετέπειτα αλληλεπιδράσεις των Ελλήνων, Αράβων, Τούρκων, Μογγόλων, μέσα από συνεχείς ζυμώσεις, θα δημιουργήσουν ένα μουσικό μείγμα που αντηχεί μέχρι τις μέρες μας. Η εξάπλωση των Αράβων, ως φορέας αυτών των ζυμώσεων, θα φέρει τον μουσικό αυτό κόσμο σε επαφή με την Ευρώπη. Παρουσιάζει επομένως εξαιρετικό ενδιαφέρον, η αναζήτηση του βαθμού της διάδοσης του ουτιού προς την δύση, σε σχέση με την διάδοση της περσικής κουλτούρας ανά τους αιώνες, που ενδεχομένως επιτελέστηκε.

1 Το ρεμπέτικο και το σμυρνάϊκο.

2 Κώδικας χειρογράφου εθνικής βιβλιοθήκης: EBE 2401, αι. ιε' (αρχές), φ. 122 ν: γραφέας άδηλος. "πέρσικον"

Εισαγωγή

Είναι κοινώς αποδεκτό από τους περισσότερους μελετητές/μουσικολόγους πως το ούτι³, φέρει την καταγωγή του από την κεντρική Ασία (Seifed-Din Shehadeh, 2011, σ.11). Σύμφωνα με τον Sobhi Anwar (1999) το ούτι κατάγεται από την Αίγυπτο. Η πιο διαδεδομένη άποψη για την ετυμολογία του ονόματος θέλει την ονομασία του ουτιού (Ud, Oud) να προέρχεται από το αραβικό “al-Ud” που στα αραβικά σημαίνει “το ξύλο”. Από το “al-Ud” προέρχεται η ελληνική ονομασία “λαούτο” ως δάνειο από λατινογενείς ονομασίες (la’ ud, liuto, luth, lavta, laute, lute)(Santa Maria Bouquet, 2010). Κατά τον Farmer (1929, σ. 89) πολλά όργανα που συναντώνται σήμερα παγκοσμίως όπως το λαούτο, η κιθάρα, το μαντολίνο είναι απόγονοι του ουτιού. Το σίγουρο είναι πως κατά την διάρκεια των αιώνων κατάφερε να ταξιδέψει και να γίνει όργανο πολλών άλλων μουσικών πολιτισμών χωρίς κατ’ ανάγκη οι εκτελεστές να χρησιμοποιούν τις ίδιες τεχνικές και το ίδιο ρεπερτόριο. Σε πολλές περιπτώσεις δε, το όργανο άλλαξε και μεταμορφώθηκε κατά τις εκτελεστικές και αισθητικές ανάγκες των εκάστοτε μουσικών πολιτισμών.

Γεννάται επομένως η ανάγκη της διερεύνησης εκείνων των συνθηκών που ενθάρρυναν την εξάπλωση του ουτιού, από την στιγμή που εμφανίζεται στην ιστορία μέχρι και σήμερα, με αφετηρία την κεντρική Ασία και αποδέκτη γεωγραφικούς χώρους όπως η Ελλάδα, η Τουρκία, η βόρεια Ευρώπη, οι χώρες του Μαγκρέμπ⁴, η Αίγυπτος, η Συρία, το Ιράκ κ.ά.

Γεννάται επίσης η ανάγκη συσχετισμού των τροπικών μουσικών παραδόσεων της ανατολικής Μεσογείου και της κεντρικής Ασίας με αυτή της μεσαιωνικής Ευρώπης ώστε να διερευνηθεί ο βαθμός της συγγένειας που παρουσιάζουν καταρχάς οι τέσσερις μεγάλοι μουσικοί πολιτισμοί (Τούρκων, Αράβων, Περσών, Βυζαντινών) με αυτόν της μεσαιωνικής Ευρώπης των τροβαδούρων, που φαίνεται ότι χρησιμοποιούσαν το όργανο αυτό. Έτσι, θα επιχειρηθεί να δοθεί μια απάντηση στο αν

3 Ο όρος ούτι, εφεξής, θα περιγράφει όλα τα αχλαδόσχημα λαουτοειδή, με κοντό λαιμό, χωρίς τάστα.

4 Ονομασία της γεωγραφικής περιοχής στην Β. Αφρική η οποία περιλαμβάνει τις εξής αραβόφωνες χώρες: Μαρόκο, Λιβύη, Αλγερία, Τυνησία, Μαυριτανία.

η οποιαδήποτε ομοιότητα σε επίπεδο μουσικού θεωρητικού συστήματος, βοήθησε στο να διαδοθεί το ούτι σε αυτούς τους πολιτισμούς.

Συνοπτικά, η παρακάτω έρευνα επιχειρεί να ιχνηλατήσει τις διαδρομές που ακολούθησε το ούτι από την κεντρική Ασία προς την Δύση με σκοπό να φωτίσει την κινητήριο δύναμη που ώθησε το όργανο σε αυτήν την μετακίνηση. Όπως μαρτυρά και ο τίτλος, η εργασία επικεντρώνεται στις χώρες δυτικά του σημερινού Ιράν. Παρ' όλ' αυτά, διάφορες παραλλαγές του ουτιού εμφανίζονται σήμερα και στην Άπω Ανατολή⁵ (Picken, 1955, σσ. 33-40). Σκοπίμως δεν συμπεριλήφθηκαν στην παρακάτω έρευνα. Ο λόγος είναι αφενός για να μειωθεί η έκταση της παρούσας εργασίας ώστε να παράξει πυκνότερο αποτέλεσμα και αφετέρου να δοθεί ιδιαίτερο βάρος στις συνέργειες εκείνες που έφεραν το ούτι στην Ελλάδα.

Η εργασία χωρίζεται σε επτά κύρια κεφάλαια μέσω των οποίων γίνεται η προσπάθεια ανάδειξης των ζητημάτων της καταγωγής, των ιστορικών διαδρομών και της πρακτικής του ουτιού από την στιγμή της εμφάνισής του στην ιστορία μέχρι και σήμερα. Παράλληλα αναλύθηκε η θέση του οργάνου και η λειτουργία του στις τροπικές μουσικές παραδόσεις των χωρών που θα μας απασχολήσουν.

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια σύντομη ιστορική αναδρομή στους ποικίλους πολιτισμούς που έλαβαν χώρα στους αρχαίους και μεσαιωνικούς χρόνους στην περιοχή της κεντρικής Ασίας, ως κοιτίδα του ουτιού. Ο λόγος ήταν να αποκτηθεί μια γενική εικόνα και να φωτιστούν σε πρώτο επίπεδο οι τυχόν γεωπολιτικοί, θρησκευτικοί και πολιτιστικοί συσχετισμοί που βοήθησαν στην μετακίνηση του οργάνου.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύεται η ιστορία του ουτιού από τις πρώτες αναφορές μέχρι και σήμερα. Έγινε προσπάθεια σύνδεσης του παρελθόντος με το σήμερα ώστε να αναδειχθούν όλες εκείνες οι συνιστώσες που διαμόρφωσαν και εξέλιξαν το ούτι αλλά και το κατέστησαν δημοφιλές σε διάφορους μουσικούς πολιτισμούς.

5 Στην Κίνα το p'i-p'a, στην Ιαπωνία το biwa, στην Μαλαισία το gambus

Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζεται περιγραφικά το θεωρητικό μουσικό σύστημα το οποίο υπηρέτησε το ούτι ώστε να αποδοθεί το θεωρητικό πλαίσιο στο οποίο το ούτι διαμορφώθηκε ανά τους αιώνες.

Στο τέταρτο κεφάλαιο αναφέρεται ο συμβολισμός του ουτιού τους παλαιούς χρόνους ώστε να αναδειχθεί η σημασία του οργάνου και η σύνδεσή του με τις τοπικές κοινωνίες μέσω της παράδοσης και της μνήμης. Μέσω του συμβολισμού αναδύεται η σύνδεση του ουτιού με το σύμπαν διαμέσου της θρησκείας και της φιλοσοφίας της εποχής.

Στο πέμπτο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στο ούτι που συναντάται στον ελλαδικό χώρο. Γίνεται προσπάθεια να αναδειχθεί η καταγωγή του, ο τρόπος εισαγωγής του, η σύνδεση του με την κοινωνία και η λειτουργική του σημασία μέσω της μουσικής πράξης. Επίσης γίνεται αναφορά στο ελληνικό λαούτο ώστε να παρουσιαστούν η καταγωγή, οι ομοιότητες και οι διαφορές με το ούτι. Τέλος στο κεφάλαιο αυτό παρατίθεται η εμπειρία μου σε μια από τις μεγαλύτερες σχολές παραδοσιακής μουσικής (Εν Χορδαίς) ως έρευνα πάνω στους τρόπους διδασκαλίας του ουτιού στην Ελλάδα.

Στο έκτο κεφάλαιο παρουσιάζεται το ούτι σήμερα ανά τον κόσμο, ώστε να αναδειχθεί η σύνδεση του με την κοινωνία αλλά και ο λειτουργικός του χαρακτήρας στην σύγχρονη εποχή της παγκοσμιοποίησης. Επίσης γίνεται προσπάθεια ανάδειξης των λόγων που κατέστησαν το ούτι δημοφιλές μέχρι και σήμερα.

Τέλος, στον επίλογο παρουσιάζονται οι λόγοι που οδήγησαν το ούτι από ένα όργανο των αρχαίων χρόνων με κοιτίδα την κεντρική Ασία, στο να αναδειχθεί ως ένα δημοφιλές όργανο που απαντάται σήμερα σε διάφορους μουσικούς πολιτισμούς ανά τον κόσμο. Επίσης τίθενται ερευνητικά ερωτήματα που προέκυψαν κατά την εκπόνηση της παρούσας εργασίας, για περαιτέρω έρευνα.

Βιβλιογραφική ανασκόπηση

Η παρακάτω ανασκόπηση χωρίζεται σε δύο μέρη. Και στα δύο μέρη έγινε καταγραφή και προσπάθεια σύνθεσης των κύριων βιβλιογραφικών πηγών που χρησιμοποιήθηκαν ως τεκμηρίωση του κορμού της εργασίας και των βασικών ερευνητικών της ερωτημάτων. Αυτά είναι η καταγωγή του ουτιού, το τροπικό μουσικό θεωρητικό σύστημα, τα οργανολογικά και κοινωνιολογικά χαρακτηριστικά του οργάνου. Στο πρώτο μέρος παρατίθενται οι βιβλιογραφίες που εξετάζουν σφαιρικά τα παραπάνω ζητήματα. Στο δεύτερο μέρος παρατίθενται οι βιβλιογραφίες κυρίως Ελλήνων συγγραφέων που εξετάζουν τα παραπάνω ζητήματα από την σκοπιά της ιχνηλάτησης του ουτιού στον ελλαδικό χώρο.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να αναφερθεί ότι εντοπίστηκε πλούσιο βιβλιογραφικό υλικό που αφορά το ούτι, στην αραβική και τουρκική γλώσσα. Λόγω της αδυναμίας μου για μετάφραση του υλικού αυτού, η ανάγνωσή τους ήταν αδύνατη. Ενδεχομένως σε άλλη περίπτωση, οι πηγές αυτές να συνέβαλαν στην περαιτέρω εμβάθυνση του θέματος.

Μέρος Πρώτο

Στο ζήτημα της καταγωγής, της θεωρίας και του συμβολισμού του οργάνου:

Ο Farmer (1929), (1930), (1937) και ο Picken (1955) παραθέτουν ιστορικά και οργανολογικά στοιχεία σχετικά με τα ζητήματα της καταγωγής του αραβικού ουτιού.

Ο Sachs (1940) καταγράφει ιστορικά στοιχεία που σχετίζονται με την καταγωγή των λαουτοειδών γενικότερα.

Ο Sobhī Anwar (1999) διαχωρίζει την θέση του με τους περισσότερους ερευνητές και αναφέρει ως καταγωγή του ουτιού, την Αίγυπτο.

Ο Seifed-Din Shehadeh (2011) στην διδακτορική διατριβή του παραθέτει μια ευρεία αναφορά σε μελετητές των ιστορικών ζητημάτων της καταγωγής του αραβικού ουτιού. Στοιχεία που αφορούν τον συμβολισμό του οργάνου κατά την μεσαιωνική περίοδο, όπως επίσης και ιστορικά οργανολογικά χαρακτηριστικά του.

Ο Grame (1972) αναφέρει στοιχεία για τον συμβολισμό του αραβικού ουτιού από Άραβες και Πέρσες φιλοσόφους κατά την μεσαιωνική περίοδο.

Ο Χαψούλας (2018) παραθέτει ιστορικά στοιχεία για την αραβική μουσική, ενώ ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι αναφορές του για την διαδρομή του ουτιού προς την Ισπανία όπως επίσης και οι ιστορικές αναφορές για την εξέλιξη της αραβικής μουσικής θεωρίας.

Στο ζήτημα του θεωρητικού τροπικού μουσικού συστήματος και της πράξης:

Ο Aydemir (2010) στο εγχειρίδιό του, ασχολήθηκε κυρίως με την καταγραφή των τροπικών κλιμάκων (μακάμια) του τουρκικού μουσικού θεωρητικού συστήματος όπως και με τον τρόπο διδασκαλίας του συστήματος αυτού.

Ο Αποστολόπουλος (2004) παραθέτει μια σειρά από χαρακτηριστικά του ουτιού που σχετίζονται με την εκπαίδευση της τροπικής μουσικής θεωρίας, ανάγοντας το ούτι ως το ιδανικό εποπτικό μέσο.

Στο βιβλίο του Πούλου (2015) γίνεται αναφορά στο περσικό μουσικό σύστημα ραντίφ αλλά και μια κριτική πάνω στην εξέλιξη και διάδοση της Οθωμανικής μουσικής και του τουρκικού θεωρητικού μουσικού συστήματος.

Ο Σκούλιος (2014) αναφέρει ιστορικά στοιχεία για την εξέλιξη του μουσικού θεωρητικού συστήματος των μακάμ των τροπικών μουσικών παραδόσεων της νοτιοανατολικής Μεσογείου και κεντρικής Ασίας.

Ο Farhat (1990), (1991) παραθέτει ιστορικά στοιχεία του Ιράν από την εποχή των Αχαιμενιδών μέχρι τη σύγχρονη εποχή και εξετάζει με κριτική ματιά την εισροή δυτικών μουσικών στοιχείων στη μουσική παράδοση του Ιράν.

Μέρος Δεύτερο

Ο Ανωγειανάκης (1991) στη μεγάλη συλλογή του από ελληνικά παραδοσιακά όργανα παρουσιάζει οργανολογικά και ιστορικά στοιχεία κυρίως του ελληνικού λαούτου. Δυστυχώς η αναφορά που γίνεται στο ούτι δεν είναι επαρκής αλλά

περιγραφική. Συγκεκριμένα αναφέρεται ότι δεν είναι πολύ δημοφιλές στον ελλαδικό χώρο και κατασκευαστικά ακολουθεί τα πρότυπα του λαούτου.

Ο Χατζηπανταζής (1986) κάνει αναφορά στη μουσική σκηνή της Αθήνας την περίοδο 1871-1991 και συγκεκριμένα στα καφέ αμάν και το ρεπερτόριο τους. Δυστυχώς μέσα από τις πηγές δεν τεκμηριώνεται η παρουσία του ουτιού στις μουσικές αυτές σκηνές.

Η Καλλιμοπούλου (2009) κάνει αναφορά στην επανεμφάνιση του ουτιού στον ελλαδικό χώρο τις δεκαετίες 1980-1990 η οποία σχετίζεται με την αναβίωση της παραδοσιακής μουσικής αναλύοντας τους τρόπους εισαγωγής του στη χώρα.

Ο Ατζακάς (2012) στην διδακτορική διατριβή του, ρίχνει φως κυρίως στις ιστορικές διαδρομές που έφεραν το ούτι στην Ελλάδα μέσω της ενδελεχούς εξέτασης της μουσικής πρακτικής πόλεων-κέντρων όπως η Κωνσταντινούπολη, η Αθήνα και η Θεσσαλονίκη από τα τέλη του 19ου αιώνα και έπειτα.

Ο Pennanen (2004) κάνει αναφορά στα καφέ αμάν και παραθέτει μια κριτική ματιά πάνω στην ενδεχόμενη προσπάθεια εθνοικοποίησης της μουσικής παράδοσης της μικράς Ασίας από τους Έλληνες. Συγκεκριμένα, παρατηρεί έναν ελληνοκεντρισμό γύρω από μια μουσική παράδοση χωρίς καθαρά εθνικά χαρακτηριστικά. Μια παράδοση που έλαβε χώρα κυρίως την περίοδο της οθωμανικής αυτοκρατορίας, σε έναν γεωγραφικό χώρο με διάφορα έθνη όπως των Τούρκων, Ελλήνων, Αρμενίων κ.α.

Ο Χατζημιχελάκης (2017), ο Μαυροειδής (1995), ο Βούλγαρης και Βανταράκης (2006) κάνουν αναφορά στη δομή του θεωρητικού συστήματος των τροπικών μουσικών παραδόσεων. Πιο συγκεκριμένα στο Μαυροειδής (1995) γίνεται προσπάθεια σύγκλισης και εύρεσης κοινού τύπου μεταξύ της Βυζαντινής μουσικής θεωρίας (Οκταήχου), των αραβικών και τουρκικών μακαμιών. Ο Βούλγαρης και Βανταράκης (2006) καταγράφουν τις κλίμακες που χρησιμοποιούνται στο ελληνικό αστικό τραγούδι του μεσοπολέμου με όρους Μακάμ. Στο Χατζημιχελάκης (2017)

καταγράφεται το παλαιό τούρκικο Μακάμ πριν την αναθεώρησή του κατά την περίοδο του σύγχρονου τουρκικού κράτους.

Ο Τσιαμούλης και Ερευνίδης (1998) εξετάζει την επανεμφάνιση του ουτιού στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο αιώνα. Αναφέρονται σε αυτό ως τούρκικο ούτι πλέον, σαφώς παραλλαγμένο από το προγενέστερο αραβικό. Αναφέρουν επίσης ιστορικά στοιχεία που αφορούν τα ζητήματα της πρακτικής και λειτουργίας του ουτιού στην Πόλη.

1. Σύντομη ιστορία με επίκεντρο την κεντρική Ασία

1.1. Αρχαία περίοδος

Κατά τον 6ο αιώνα π. Χ. οι Πέρσες θα δημιουργήσουν μια αχανή αυτοκρατορία, το Βασίλειο των Αχαιμενιδών (550-330 π. Χ.). Ιστορικά στοιχεία για αυτήν, αντλούμε από αναφορές αρχαίων Ελλήνων ιστορικών, όπως ο Ηρόδοτος και ο Ξενοφώντας. Από τους ιστορικούς αυτούς σώζονται αναφορές για χρήση πολεμικής, τελετουργικής και θρησκευτικής μουσικής κατά την μηδική (900-550 π. Χ.) και αχαιμενιδική περίοδο. Το Βασίλειο των Αχαιμενιδών θα καταλυθεί από τον Μέγα Αλέξανδρο ο οποίος θα δημιουργήσει ένα μεγάλο ελληνιστικό Βασίλειο, το οποίο μετά τον θάνατό του θα χωριστεί σε επιμέρους περιοχές, διοικούμενα από τους Επιγόνους στρατηγούς του. Στην γεωγραφική περιοχή του σημερινού Ιράν θα ιδρυθεί το μακεδονικό Βασίλειο των Σελευκιδών (313-63 π.Χ.), το οποίο θα αυξήσει την ελληνιστική επιρροή στην περιοχή. Τους Σελευκίδες θα ανατρέψουν οι Πάρθοι, μια φυλή περσικής καταγωγής, ιδρύοντας την Αυτοκρατορία των Πάρθων (247π.Χ.-224μ.Χ.). Τους Πάρθους θα διαδεχθεί η περσική Αυτοκρατορία των Σασσανιδών (224-651 μ.Χ.) όπου την περίοδο που μεσουράνησαν, ο περσικός πολιτισμός γνώρισε σημαντική άνθηση. Η περσική κουλτούρα την περίοδο αυτή διαχέεται και εκτός συνόρων. Ειδικά στον τομέα της μουσικής υπάρχουν αναφορές σημαντικών μουσικών. Σημαντικότερος όλων ο τραγουδοποιός Barbód⁶ της αυλής του Chosroes II για τον οποίο αναφέρεται ότι δημιούργησε ένα θεωρητικό μουσικό σύστημα οργάνωσης μελωδικών σχημάτων που

6 Αναφέρεται σε πηγές και ως Barbad.

βασίζοταν στην προφορική διάδοση (Farhat, 1990, σσ.3-4). Την δική της συμβολή φαίνεται να διαδραμάτισε στην διάδοση και εδραίωση του λαούτου της τέχνης Gadhara⁷ στην κεντρική Ασία, μια νομαδική φυλή στην βόρεια Ινδία με το όνομα Kushan κατά τον 1ο με 2ο αιώνα μ.Χ. Μέσω των κατακτήσεων διάφορων βασιλείων και κρατιδίων στην ευρύτερη περιοχή, δημιούργησε τις συνθήκες ανάπτυξης μιας πολυπολιτισμικότητας, η οποία ενδεχομένως να συνέβαλε στην διάδοση του οργάνου στις γύρω περιοχές όπως η αυτοκρατορία των Σασσανιδών (Gorlinski, 2018).

1.2. Μεσαιωνική περίοδος

Η κρατική υπόσταση της Περσίας τον μεσαίωνα, καταλύθηκε από το κράτος των Αράβων. Η ίδρυση του Ισλάμ από τον Μωάμεθ Α΄ στην Μέκκα⁸ της Αραβίας θα επιφέρει μια σωρεία αλυσιδωτών εξελίξεων και πολεμικών διενέξεων με επιστέγασμα την εξάπλωση των Αράβων κυρίως στην Βόρεια Αφρική, Ισπανία και Μέση Ανατολή δημιουργώντας ένα πολιτικο-θρησκευτικό κράτος που ονομάστηκε Χαλιφάτο. Τα τρία μεγάλα αραβικά Χαλιφάτα ήταν αυτά των Ρασιντούν (Rashidun), Ουμαγιαδών (Umayyad), και Αββασιδών (Abbasid) σε μια περίοδο εναλλαγής εξουσιών από το 632 μέχρι το 1258 μ.Χ. Πόλεις όπως η Μέκκα, η Μεδίνα⁹, η Δαμασκός¹⁰ και η Βαγδάτη¹¹ αντίστοιχα, θα αποτελέσουν ισλαμικά κέντρα πολιτικής και πολιτιστικής επιρροής. Οι Πέρσες την περίοδο αυτή θα γίνουν μουσουλμάνοι απαρνούμενοι τον Ζωροαστρισμό και θα υιοθετήσουν το αραβικό αλφάβητο. Εντούτοις η κουλτούρα των Περσών θα παραμείνει περσική και μάλιστα θα καταφέρει να επισκιάσει αυτή των Αράβων, οι οποίοι θα δανειστούν αρκετά στοιχεία όπως λόγου χάρη τη μουσική. Στο χαλιφάτο των Αββασιδών (750-1258 μ.Χ.) υπήρξε άνθηση των γραμμάτων και των τεχνών η οποία συνεχίστηκε και μεταγενέστερα. Η περίοδος αυτή θα ονομαστεί “Ισλαμική Χρυσή Εποχή”. Πολλοί καλλιτέχνες,

7 Μια υβριδική μορφή τέχνης με ελληνιστικά και βουδιστικά στοιχεία που έλαβε χώρα στην περιοχή της βόρειας Ινδίας τον 1ο με 5ο αιώνα μ.Χ.

8 Η πόλη γέννησης του Μωάμεθ για αυτό το λόγο ιερή για τους μουσουλμάνους.

9 Η δεύτερη ιερή πόλη των μουσουλμάνων μετά την Μέκκα. Εκεί βρίσκεται ο τάφος του Μωάμεθ. Πρωτεύουσα του Χαλιφάτου των Ρασιντούν.

10 Πρωτεύουσα του Χαλιφάτου των Ουμαγιαδών.

11 Πρωτεύουσα του Χαλιφάτου των Αββασιδών.

φιλόσοφοι και επιστήμονες περσικής καταγωγής θα διαπρέψουν την εποχή αυτή. Το κράτος των Αράβων στην γεωγραφική περιοχή του σημερινού Ιράν, θα διαδεχθούν οι περσικές δυναστείες των Σαμανιδών και Σαφαριδών (819- 1003 μ.Χ.) (Farhat, 1990 σσ.3-4). Έπειτα η περιοχή αυτή θα περάσει στην εξουσία της Αυτοκρατορίας των Σελτζούκων Τούρκων (1037-1194 μ.Χ.) με πρωτεύουσα την Μοσούλη. Οι Οθωμανοί Τούρκοι θα ιδρύσουν κράτος από το 1299 μέχρι το 1922 όπου και ουσιαστικά καταλύεται η αυτοκρατορία τους. Η Οθωμανική Αυτοκρατορία στην μέγιστη ακμή της (17ος αιώνας), συμπεριλάμβανε σημαντικές πόλεις της μέσης ανατολής όπως η Μοσούλη, η Βαγδάτη και η Δαμασκός. Αργότερα, η περιοχή θα αποτελέσει κομμάτι της Μογγολικής Αυτοκρατορία (1256–1335 μ. Χ.) του Τζέκινς Χαν, που ονομάστηκε Ilkhanate. Την περίοδο αυτή θα καθιερωθεί το Σιτικό Ισλάμ και θα γεννηθεί ο Σουφισμός. Ο Ταμερλάνος (Timur), τουρκο-μογγολικής καταγωγής θα εγκαθιδρύσει στην περιοχή μετά από μακρόχρονες κατακτήσεις, αυτοκρατορία από το 1370 μ.Χ. έως και το 1507 μ.Χ. όπου και θα καταλυθεί με την πτώση της πρωτεύουσας Herat. Η Herat θα αποτελέσει το πιο σημαντικό πολιτιστικό κέντρο κατά την διάρκεια του 14ου με 15ου αιώνα. Η αυτοκρατορία του Ταμερλάνου (Timurid Empire), θα αφομοιώσει την περσική κουλτούρα. Ξακουστός Πέρσης μουσικός που έδρασε την περίοδο αυτή είναι ο Abd al Qadir Maraghi, υπηρετώντας τη Μογγολική, την Τιμουριδική αλλά και την Οθωμανική αυλή. Με το καλλιτεχνικό και θεωρητικό έργο του διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της λόγιας μουσικής και θεωρείται από τους Οθωμανούς και όχι μόνο, ως ένας από τους τρεις μεγάλους δασκάλους μαζί με τον al Farabi και Ibn Sina (Αβικέννας). Με την πτώση των Timurid και Mughal, θα κυβερνήσουν στην περιοχή δυναστείες περσικής και τουρκικής καταγωγής, όπως αυτές των Σαφαβιδών (1501– 1736) και Κατζάρων (1789-1925) αντίστοιχα (Lukas, 2019).

2. Ιστορία του ουτιού και βασικά οργανολογικά χαρακτηριστικά του

2.1. Απαρχές, τα αρχαία λαουτοειδή

Σύμφωνα με αρχαιολογικά ευρήματα, φαίνεται πως τα πρώτα λαουτοειδή ξεκινούν από την κεντρική Ασία περί τα 2300 π.Χ. Το κοινό χαρακτηριστικό τους είναι ο μακρύς βραχίονας, οι δεσμοί πάνω στον βραχίονα και το μικρό ηχείο σε σχέση με τα μεταγενέστερα με κοντό ή μακρύ βραχίονα (Sachs, 1940).

Τα πρώτα αχλαδόσχημα λαουτοειδή με κοντό βραχίονα, φαίνεται πως κατάγονται από την Περσία περί τον 8ο αιώνα π.Χ. Το σκάφος τους είναι αχλαδόσχημο και στενεύει σταδιακά, δημιουργώντας το βραχίονα. Το ηχείο μοιάζει να είναι μικρό και στενό (περίπου 70 εκ. μήκος και 20 εκ. φάρδος), όμως δε διακρίνεται καμία επιπλέον κατασκευαστική λεπτομέρεια. Η απουσία ανάλογων ευρημάτων τους επόμενους αιώνες δημιουργεί δυσκολίες στη διαμόρφωση μίας ξεκάθαρης ιστορικής – γεωγραφικής διαδρομής αυτών των οργάνων μέχρι και την επανεμφάνισή τους. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν ανάγλυφα και αγαλματίδια του 1ου αιώνα μ.Χ. στη βορειοδυτική Ινδία, που απεικονίζουν αναπαραστάσεις μουσικών που παίζουν λαούτα με κοντό βραχίονα. Την εποχή αυτή άνθησε στην περιοχή μια τοπική βουδιστική τέχνη με έντονη ελληνιστική επιρροή, που ονομάστηκε τέχνη της Gandhara. Τα λαούτα που εμφανίζονται ως απόρροια της τέχνης αυτής, μοιάζουν πολύ στο ούτι καθώς απεικονίζονται με αχλαδόσχημο ηχείο και κοντό βραχίονα. Έχουν τρεις ως πέντε χορδές, που παίζονται άλλοτε με πένα και άλλοτε με τα δάκτυλα (Marcel-Dubois, 1991).

2.2. Η πρώιμη διάδοση και εξέλιξη του ουτιού

2.2.1. Προϊσλαμική εποχή

Σύμφωνα με τον Farmer (1937), το κοντό λαούτο της Σασσανικής περιόδου, το οποίο ονομαζόταν *barbat* ή *barbut*, ήταν το όργανο που μετέπειτα μετεξελίχθηκε στο αραβικό ούτι (*al ud*). Το περσικό λαούτο της εποχής του *Barbód*¹² (6ος-7ος αιώνας)

12 Βλ. Κεφ. 1.1, σελ. 8

ήταν τετράχορδο με χαρακτηριστικά που ομοιάζαν στο ούτι, όπως πληροφορεί ο Khālid ibn al-Fayyād (718).

Ο αραβικής καταγωγής ιστορικός και γεωγράφος al Masudi (896–956) αναφέρει ότι ο Άραβας φυσιοδίφης an Nadar ibn al Harith ταξίδεψε στην al Hira όπου διδάχθηκε ούτι για να μπορεί να το χρησιμοποιήσει στη συνοδεία του νέου έντεχνου τραγουδιού. Μετά την επιστροφή του στη Μέκκα άρχισε να διδάσκει συμπολίτες του. Η χριστιανική πόλη al Hira εξελίχθηκε τον 3ο αιώνα σε τιμάριο περσικής επιρροής, οπότε μπορούμε να υποθέσουμε ότι είχε περσική κουλτούρα και η μουσική της είχε περσικά χαρακτηριστικά (Χαψούλας, 2018).

Ο Άραβας ποιητής Hassan ibn Tabit (563-638) ο οποίος επισκέφτηκε την αυλή στη Gabala¹³ αναφέρει αργότερα στο βιβλίο του Kitab al agani “ότι στη συγκεκριμένη Αυλή και κατά τη διάρκεια μουσικής ψυχαγωγίας, εκτός από τραγουδίστριες από τη Μέκκα άκουσε και πέντε τραγουδίστριες από το Βυζάντιο οι οποίες τραγούδησαν τραγούδια της πατρίδας τους με συνοδεία barbat”. Από το παραπάνω απόσπασμα εξάγονται σημαντικές πληροφορίες, όπως οι καλλιτεχνικές σχέσεις μεταξύ Βυζαντινών, Αράβων και Περσών (Χαψούλας, 2018).

2.2.2. Ισλαμική εποχή

Η συσσώρευση στη Μέκκα και Μεδίνα¹⁴ χιλιάδων σκλάβων, από χώρες με υψηλό μουσικό πολιτισμό συνετέλεσε στο να ωριμάσει και να αναδειχθεί στις πόλεις αυτές μια νέα μουσική δημιουργία. Κατά το 644-661 μ.Χ., η Μεδίνα αποτέλεσε το κέντρο ανάπτυξης της νέας μουσικής. Οι επαγγελματίες μουσικοί, συνήθως Πέρσες και Σύριοι σκλάβοι, αποτελούσαν καθημερινότητα στις αυλές των πλουσίων εμπόρων. Λόγω της υψηλής τους δεξιότητας κατάφεραν να εξαγοράσουν την ελευθερία τους. Παράλληλα άρχισαν να διεισδύουν στοιχεία βυζαντινής-συριακής παράδοσης στη μουσική πρακτική (Χαψούλας, 2018, σ. 30). Ο πρώτος που κατασκεύασε ούτι στη Μεδίνα ήταν ο μουσικός Khathir (683). Την ίδια περίοδο στη

13 Πόλη του σημερινού Αζερμπαϊτζάν.

14 Βλ. Κεφ. 1.1, σελ. 9

Μέκκα, ο Πέρσης μουσικός Ibn Suraij έπαιζε ένα ούτι κατασκευασμένο κατά το περσικό μοντέλο και αναφέρεται ως ο πρώτος που έπαιξε αραβική μουσική σε αυτό (Farmer, 1930, σ. 770).

Στο χαλιφάτο των Ομαγιαδών και ειδικότερα την εποχή της δυναστείας των Αββασιδών, στη Δαμασκό και στη Βαγδάτη αντίστοιχα, ο πολιτισμός, οι τέχνες και κατ' επέκταση η μουσική, θα γνωρίσουν ιδιαίτερη άνθηση. Αυτό συνέβη εξαιτίας της προώθησης και της προστασίας που παρείχε η Αυλή σε ένα περιβάλλον θεοκρατικό που απαγόρευε την μουσική. Την εποχή αυτή, Άραβες μουσικοί θα σπουδάσουν στο Βυζάντιο και την Περσία και η λόγια μουσική, μέσω των ελληνικών και περσικών επιδράσεων, θα εξελιχθεί στην έντεχνη αραβική μουσική. Το ούτι αποκτά πρωτεύοντα ρόλο ως θεωρητικό όργανο της μουσικής αυτής με δεξιότητες εκτελεστές υψηλής τεχνικής κατάρτισης (Χαψούλας, 2018).

Ο Ziryab (τέλη 8ου αιώνα-850 μ.Χ.) αρχιμουσικός της Αυλής της Κόρδοβα, εγκατέλειψε την Αυλή της Βαγδάτης και μετέβη στην Ισπανία περί το 821 μ.Χ. Ανανέωσε την παλαιά αραβική παράδοση και την οδήγησε στην άνθιση. Αντικατέστησε την ξύλινη πένα με φτερό αετού και εξέλιξε την τεχνική του ουτιού, γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα την μετεξέλιξή του από συνοδευτικό όργανο σε σολιστικό. Σημαντικότερη σε ό,τι αφορά την εξέλιξη του οργάνου θεωρείται η προσθήκη μιας πέμπτης χορδής, πιθανόν για να αυξηθεί η έκταση. Ο Ziryab ίδρυσε στην Κόρδοβα μια μουσική ακαδημία και οργάνωσε μια συστηματική μουσική εκπαίδευση με αποτέλεσμα τον εμπλουτισμό και την εξέλιξη της έντεχνης αραβικής μουσικής. Γεγονός είναι πως ο Ziryab δημιούργησε μια σημαντική κληρονομιά η οποία αναγνωρίζεται σήμερα ως ανδαλουσιανή μουσική. Η παράδοση αυτή εντοπίζεται όχι μόνο στην Ισπανία αλλά και στο Μαγκρέμπ. Η Σεβίλλη θα αποτελέσει διάσημο κέντρο οργανοποιίας και εμπορίου μουσικών οργάνων. Το Τολέδο θα γίνει διάσημο για τις λαμπρές καλλιτεχνικές εκδηλώσεις. Από την ανακατάληψη της Ισπανίας, οι χριστιανοί άρχοντες θα συνεχίσουν να καλλιεργούν την αραβική μουσική ως έντεχνη αυλική μουσική στα παλάτια τους. Μέχρι και τα

μέσα του 16ου αιώνα παρατηρείται στην Ισπανία μία ιδιαίτερη προτίμηση για την μαυριτανική μουσική. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως στις Αυλές των ηγεμόνων του ισπανικού Βορρά¹⁵, εκτός από Μαυριτανούς μουσικούς, θα παραβρεθούν και τροβαδούροι από τη Νότια Γαλλία (Provence) όπως οι Marcabru, Cercamon, Arnaut de Marcueil, Piere Vidal (Χαψούλας, 2018, σ. 85). Η εκκλησιαστική εξουσία στην Ισπανία, θέλοντας να εξοβελίσει οτιδήποτε αλλόθρησκο, απομάκρυνε σταδιακά από την καθημερινή ζωή των πιστών το αραβικό στοιχείο με αποτέλεσμα αυτό να οδηγηθεί σε σταδιακή παρακμή (Χαψούλας, 2018, σ. 37). Η παράδοση των τροβαδούρων της Provence και κατ' επέκταση το ούτι, ως όργανο συνοδείας του τραγουδιού τους, θα διαδοθεί και σε άλλα μέρη της Ευρώπης όπως η Βόρεια Γαλλία, η Γερμανία και η Ιταλία.

Στην Εγγύς Ανατολή οι Οθωμανοί Τούρκοι, θα αφομοιώσουν τη νέα μουσική και θα τη μετεξελίξουν, προσδίδοντας τα δικά τους πολιτιστικά χαρακτηριστικά. Κατά τον 15ο και 16ο αιώνα, το αραβικό ούτι είχε σημαντική θέση στις Οθωμανικές Αυλές των παλατιών υπηρετώντας την αραβοπερσική λόγια μουσική. Την εποχή της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, όλοι οι μουσικοί πολιτισμοί της Ανατολής που είχαν το ούτι στο οργανολόγιό τους ήταν υπό την κυριαρχία της, και η Κωνσταντινούπολη ως πρωτεύουσα-κέντρο συγκέντρωνε όλους τους δεξιότεχνες μουσικούς εκτελεστές και συνθέτες (Ατζακάς, 2012, σ. 37).

Σταδιακά από τον 16ο μέχρι και τα μέσα του 19ου αιώνα, λόγω και της τουρκικής παράδοσης που ήθελε έγχορδα όργανα με μακρύ βραχίονα, το ούτι αντικαταστάθηκε από το tanbur. Κατά το 18ο αιώνα, έκανε την εμφάνισή του στην Πόλη και ένα τετράχορδο λαούτο με δεσμούς, με το όνομα lavta. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι παρόμοια απαξίωση από τις μουσικές ορχήστρες των παλατιών είχε και το barbat στην Περσία του 18ου αιώνα, όπου αντικαταστάθηκε από το tar (During, 1991, σ. 108).

15 Αναφέρονται οι Alfonso ο Μέγας της Αστουρίας, Sancho IV, Pedro III, Jaime III της Αραγωνίας, ο Alfonso X βασιλιάς της Καστίλλης και της Λεόν

Στην Κωνσταντινούπολη το ούτι εντοπίζεται στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα παραλλαγμένο. Το διαφορετικό σχήμα του σύμφωνα με τον Τσιαμούλη και Ερευνίδη (1998) το οφείλει στον οργανοποιό Μανώλη Βένιο. Κατά τον ίδιο, το αραβικό ούτι έκανε την επανεμφάνισή του στην Κωνσταντινούπολη κάπου στα μέσα του 19ου αιώνα. Ο Βένιος, μιμούμενος αρχικά το αραβικό πρότυπο ουτιού, άρχισε σταδιακά να πειραματίζεται δίνοντάς του καινούργια χαρακτηριστικά που είχαν να κάνουν κυρίως με το σχήμα και το μήκος των χορδών. Προέκυψε έτσι το τούρκικο ούτι το οποίο έγινε γρήγορα πολύ δημοφιλές ανάμεσα σε σπουδαίους δεξιοτέχνες ουτίστες της εποχής όπως ο Γιώργος Μπατζανός (1900-1977) και ο Nevres Bey (1873-1937).

Το ούτι στην Πόλη εμφανίζεται σε μουσικά κέντρα ψυχαγωγίας (Τσιαμούλης και Ερευνίδη, 1998). Σε αυτούς τους χώρους, η μουσική εκφράζει κυρίως το λαϊκό στοιχείο με το ούτι να παίζει τον ρόλο, περισσότερο, οργάνου συνοδείας φωνής Αράβων, Αρμενίων, Ελλήνων, Τούρκων, Τσιγγάνων και Εβραίων μουσικών, παρά σαν όργανο της κλασικής ορχήστρας. Δεν παύει όμως να αποτελεί και όργανο της λόγιας μουσικής παράδοσης που είχε εξέχουσα θέση στην αυλή του Σουλτάνου (Ατζακάς, 2012).

Σημαντικό τεκμήριο των παραπάνω θέσεων για το διττό χαρακτήρα του οργάνου στην Κωνσταντινούπολη, που αποτέλεσε όργανο της λόγιας και της λαϊκής παράδοσης ταυτόχρονα, αποτελεί μια συνέντευξη του Τομπούλη (1937). Ο ίδιος Κωνσταντινουπολίτης δεξιοτέχνης του ουτιού, υπηρέτησε ως μουσικός του Σουλτάνου Αμπντούλ Χαμίτ Β' (1942-1918). Αργότερα με τη μικρασιατική καταστροφή, εμφανιζόταν σε λαϊκά κέντρα και σε συνοικισμούς της λαϊκής Αθήνας του μεσοπολέμου. Αναφέρει στην εφημερίδα Ακρόπολις του 1937:

“Ήμουν παιδί αμούστακο όταν με άκουσε μια μέρα ο μακαρίτης Χαμήτ. Τότε είχα καλή φωνή. Τώρα δεν την έχω. Αλλά έπαιζα και τότε όπως και τώρα ούτι με κάτι φίλους μου. Ο σουλτάνος περνούσε βαρκάδα με την ακολουθία του. Δεν τον

κατάλαβα γρηγορότερα να σωπάσω. Ξέρεις πως αν ο Σουλτάνος ήταν στις κακοκεφιές του μπορούσα να πάθω άσχημο καζίκι. Και νόμιζα πως θα το πάθαινα, όταν ύστερα από λίγο ένας από τους δικούς του ήρθε και ζήτησε να μάθει ποιος είμαι. Πήγε η ψυχή μου στο στόμα μου όταν μου είπε πως το άλλο βράδυ έπρεπε να πάω με το ούτι μου στο σεράι του Ντολμά Μπαξέ. Είπα θα μου σπάσει καθώς και το κεφάλι μου. Μα ο αιμοβόρος εκείνος σουλτάνος ήταν μερακλής. Το βράδυ που πήγα έκανε τα μουσαφιριλίκια σε κάτι Τούρκους. Με έβαλε με άλλους και μόνο να τραγουδήσω και να παίξω. Έκαμα ότι μπορούσα, έπαιξα και για ένα χορό λάζικο που χόρεψαν χανουμάκια. Ο Σουλτάνος με κοίταγε στο πρόσωπο. Εγώ με κλεφτές ματιές τον έβλεπα. Πήρα γενναίο μπαξίσι μα το καλύτερο ήταν όταν μου είπαν ότι θα ανήκω με κάτι άλλους στη μουσική του παλατιού. Μού 'βαλαν μισθό και μου είπαν να κοιτάξω να διορθωθώ. Να γίνω καλύτερος. Έτσι επειδή δεύτερη κουβέντα δεν χωρούσε στις επιθυμίες του Χαμήτ, έγινα μουσικός επαγγελματίας. Άλλα σχέδια είχα στη ζωή μου. Ο Χαμήτ όμως έτσι το θέλησε."

Έπειτα, για την εποχή μετά την πτώση του Σουλτάνου αναφέρει:

"Ύστερα ξέμεινα. Ήμουν μισθωτός στο σεράι. Ο αδερφός του Χαμήτ που ανέβηκε στο θρόνο έδιωξε πολλούς από την κομπανία. Μα κράτησε τους Έλληνες." (Τομπούλης, 1937, σ.3).

Από τη μαρτυρία του Τομπούλη φωτίζεται ο λαϊκός και συνάμα λόγιος ρόλος του ουτιού την περίοδο του Σουλτάνου Χαμήτ Β' στην Πόλη. Επίσης τονίζεται και η δεξιοτεχνία των Ελλήνων μουσικών. Η υψηλή αμοιβή του "ουτιτζή" καταδεικνύει αν μη τι άλλο την περιζήτητη θέση του οργάνου στην ορχήστρα.

2.3. Οι μορφολογικές ιδιαιτερότητες των παλαιών ουτιών

Παρακάτω θα γίνει ανάλυση των βασικών διαφορών που παρουσιάζουν οι κατηγορίες ουτιών τους πρώτους χρόνους και αναζήτηση των χαρακτηριστικών εκείνων που ενθάρρυναν τις όποιες αλλαγές. Η παρακάτω κατάταξη έγινε με βάση το πλήθος των χορδών (Seifed-Din Shehadeh, 2011, σσ. 82-85).

Τετράχορδο ούτι (το αρχαίο)

Κατά τους θεωρητικούς του Μεσαίωνα al Farabi και al Kindi, το τετράχορδο ούτι είναι το αρχαίο λαούτο (ud qadim) στο οποίο δόθηκαν διάφοροι συμβολισμοί που συσχετίστηκαν με τον αριθμό των χορδών, όπως διάφορα στοιχεία, εποχές, ζώδια, σημεία του ορίζοντα κ.ά. Το κούρδισμα είναι κατά τέταρτες με την κάθε χορδή να έχει απόσταση από την άλλη διάστημα καθαρής τετάρτης. Τον 9ο αιώνα οι μισές χορδές ήταν από έντερο και οι άλλες από μετάξι, ενώ τον 10ο αιώνα εμφανίζεται αποκλειστικά με χορδές από μετάξι. Από εικονογραφήσεις του 13ου αιώνα παρατηρούνται χορδές ανά ζεύγη που εξυπηρετούσαν στην αύξηση της έντασης του ήχου. Η ίδια επιλογή γίνεται και σήμερα. Το τετράχορδο ούτι συναντάται ακόμα στο Μαρόκο αλλά και σε διάφορες χώρες της Β. Αφρικής.

Πεντάχορδο ούτι (το τέλειο)

Ο Ziriyab (8ος-9ος αιώνας) ήταν αυτός που αύξησε τον αριθμό των χορδών από τέσσερις σε πέντε. Ο λόγος ήταν η μελωδική επέκταση του οργάνου σε εύρος δύο οκτάβων. Όπως αναφέρθηκε, μια άλλη άποψη τοποθετεί την αλλαγή αυτή ως μια κίνηση με καθαρά συμβολικό χαρακτήρα όπου η πέμπτη χορδή θα συμβολίζει την ψυχή. Το πεντάχορδο ούτι, σύμφωνα με τις αναφορές και τις αναπαραστάσεις ήταν το πιο δημοφιλές ανάμεσα στον αραβόφωνο κόσμο μέχρι και τους σύγχρονους χρόνους.

Εξάχορδο ούτι (το ολοκληρωμένο)

Τα σύγχρονα ούτια ανά τον κόσμο πλέον κατασκευάζονται συνήθως με πέντε διπλές χορδές και μία μονή μπάσα. Ένας άλλος τύπος εξάχορδου με καταγωγή από τη Βόρεια Αφρική κατασκευάζεται με έξι διπλές, χωρίς να είναι πολύ δημοφιλής.

Επτάχορδο ούτι

Αναφορές για επτάχορδα ούτια συναντάμε σε γραπτά του al Farabi (950) αλλά και τον 19ο αιώνα, με επίκεντρο την Αίγυπτο. Πλέον τα όργανα αυτά δε χρησιμοποιούνται, λόγω των δυσκολιών που παρουσιάζουν στην κατασκευή αλλά και στην εκτέλεση.

2.4. Τα σύγχρονα ούτια

Το περσικό ούτι (Barbat)

Λαουτοειδές, κυρίως της λόγιας μουσικής παράδοσης, το οποίο αποτελεί ανακατασκευή παλαιότερου οργάνου με το όνομα *barbat*, όπως έχει ήδη αναφερθεί. Οι κύριες διαφορές του παλιού οργάνου με το καινούργιο εντοπίζονται κυρίως στον αριθμό των χορδών¹⁶, στο μέγεθος και στο βάρος. Είναι δύσκολο να εντοπιστούν οι διαφορές στον ήχο καθώς δε σώζονται ηχητικά αποσπάσματα. Παρόλ' αυτά, μπορούμε να υποθέσουμε, λόγω της διαφορετικής κατασκευής, ότι ο ήχος εμφανίζεται παραλλαγμένος. Το σκάφος του είναι αχλαδόσχημο και κατασκευάζεται από σκληρό ξύλο όπως επίσης και η ταστιέρα για λόγους ανθεκτικότητας. Το ηχείο, κατασκευάζεται από ένα λεπτό φύλλο μαλακού ξύλου (ερυθρελάτη, κέδρος) με κυκλική τρύπα. Οι χορδές είναι δέκα ή έντεκα στον αριθμό, τοποθετημένες κατά ζεύγη στην περίπτωση των δέκα χορδών ή έχοντας την πρώτη μπάσα μονή, στην περίπτωση των έντεκα χορδών. Τα δύο ζεύγη των πρίμων χορδών κατασκευάζονται από πλαστικό, ενώ οι υπόλοιπες είναι μεταλλικές. Ο μουσικός εκτελεί καθιστός, με ειδική διαμήκη πένα από πλαστικό. Το ιδιαίτερο σχήμα της πένας απαιτεί πιάσιμο με όλα τα δάκτυλα. Παλαιότερα, χρησιμοποιούνταν πένα από φτερό πτηνού ή ξύλινη από φλούδα δέντρου. Ο βραχίονας δεν έχει δεσμούς κι έτσι ο εκτελεστής μπορεί να εφαρμόσει μικροδιαστήματα και διάφορες τεχνικές όπως το *glissando*.

Το αραβικό ούτι (Ud)

Αποτελεί παραλλαγή του παλαιού περσικού *barbat* με βασικές διαφορές στο σχήμα και στο μέγεθος. Το αιγυπτιακό ούτι είναι το μεγαλύτερο και βαρύτερο όργανο της οικογένειας των ουτιών. Έχει κοντύτερο βραχίονα και μεγαλύτερο ηχείο από το νέο *barbat*. πράγμα που του προσδίδει περισσότερο μπάσο. Παραδοσιακά κατασκευάζεται με ιδιαίτερους στολισμούς, περίτεχνες ροζέτες με αραβουργήματα

¹⁶ Το παλιό *barbat* είχε κυρίως 4 χορδές.

και σχέδια στο βραχίονα. Είναι ιδιαίτερα αγαπητό σε όλα τα αραβικά έθνη. Στην Συρία και το Ιράκ εμφανίζεται με μικρές παραλλαγές.

Το τούρκικο ούτι (Oud)

Αποτελεί παραλλαγή του αραβικού ουτιού με μικρότερο ηχείο. Είναι πιο ελαφρύ από το αραβικό και έχει ιδιαίτερο ηχόχρωμα. Έχει δέκα χορδές τοποθετημένες κατά ζεύγη και μια μονή (εξάχορδο). Οι τέσσερις ψηλότερες είναι από πλαστικό και οι υπόλοιπες είναι συρμάτινες. Λόγω της ιδιαίτερης κατασκευής του εμφανίζει λιγότερη τάση στις χορδές, πράγμα που διευκολύνει το παίξιμο και τους δεξιότεχνικούς μελωδικούς καλλωπισμούς. Εμφανίζεται κυρίως στην Τουρκία, την Αρμενία και την Ελλάδα.

Το αναγεννησιακό λαούτο

Άμεσος πρόγονος του ανδαλουσιανού ουτιού ή μεσαιωνικού λαούτου που παιζόταν με φτερό. Πολυφωνικό όργανο πια, το αναγεννησιακό λαούτο έχει 7 χορδές εκ των οποίων οι έξι είναι διπλές σε ταυτοφωνία και μία είναι μονή. Παίζεται με τα δάκτυλα του δεξιού χεριού και όχι με πένα. Απαντιέται σε διάφορα μεγέθη με το πιο σύνηθες να αποτελεί το τενόρο λαούτο με κούρδισμα D, G, C, F, A, D, G. Έχει 8 δεσμούς στο βραχίονα και κάποιους πάνω στο ηχείο, με τον αριθμό να ποικίλει. Το ηχείο έχει μια τρύπα. Εξέλιξη του αναγεννησιακού λαούτου αποτελεί το λαούτο της εποχής μπαρόκ που λόγω των πολλών αλλαγών που υπέστη, τείνει να θεωρείται πλέον διαφορετικό όργανο με δικά του μοναδικά χαρακτηριστικά όπως για παράδειγμα η κιθάρα (Santa Maria Bouquet, 2010).

3. Η λόγια μουσική παράδοση, το Μακάμ

Αναπόσπαστο κομμάτι της μουσικής πρακτικής του ουτιού πρέπει να θεωρείται και η μουσική θεωρία την οποία υπηρέτησε και υπηρετεί μέχρι σήμερα. Εξάλλου, η θεωρία υπήρξε αιτία κατά περιπτώσεις στο να προσλάβει το ούτι νέα χαρακτηριστικά όπως για παράδειγμα, οι δεσμοί στο βραχίονα (Χαψούλας, 2018, σ. 44).

Οι χώρες της ανατολικής Μεσογείου και κεντρικής Ασίας παρουσιάζουν σημαντικές ομοιότητες στο μουσικό τους θεωρητικό σύστημα, το οποίο είναι βασισμένο σε ένα σύνολο τροπικών κλιμάκων. Στην ανάγκη να δοθεί μια εικόνα για το τι είναι το Μακάμ, θα πρέπει να υπάρξει κάποιου είδους συμβιβασμός. Είναι γεγονός πως καθίσταται εξαιρετικά δύσκολο να παρουσιαστεί η θεωρία του Μακάμ στο σύνολό της, αφενός λόγω των παραλλαγών που παρουσιάζει κάθε σύστημα του εκάστοτε μουσικού πολιτισμού και αφετέρου λόγω του εξειδικευμένου χαρακτήρα που παρουσιάζει το εν λόγω σύστημα και δεν αφήνει περιθώρια κατανόησης με περιγραφικούς όρους. Παρά ταύτα οι μουσικές τροπικές θεωρίες της λόγιας περσικής, αραβικής και οθωμανικής μουσικής έχουν πολλές ομοιότητες και στην ουσία τους ταυτίζονται. Συμβατικά λοιπόν θα επιχειρηθεί να αναλυθεί σε γενικές γραμμές, ώστε να δοθεί μια βασική εικόνα για όλα τα συστήματα που προαναφέρθηκαν. Κάθε κλίμακα (μακάμι) αποτελείται από βασικά τετράχορδα τα οποία και αποτελούν το θεμέλιο λίθο για όλα τα μακάμια, έχει συγκεκριμένες διαστηματικές αλληλουχίες, καθορισμένη έκταση, δεσπόζοντες φθόγγους όπου κάνει στάσεις η μελωδία, συγκεκριμένες μελωδικές φράσεις που υπακούν την κλίμακα. Τα μακάμια χρησιμοποιούνται ως κανόνες για νέες συνθέσεις ή αυτοσχεδιασμό (Χατζημιχελάκης, 2017).

Συνοπτικά, τα βασικά χαρακτηριστικά του τροπικού αυτού μουσικού συστήματος είναι ο προφορικός του χαρακτήρας¹⁷, ο αυτοσχεδιασμός και η σύνθεση χρησιμοποιώντας το πλούσιο ταξινομημένο μελωδικό υλικό σε κλίμακες, καθώς και ο μονοφωνικός και δεξιοτεχνικός του χαρακτήρας (During, 1991).

Το σύστημα υπηρέτησε κατά κύριο λόγο τη λόγια μουσική παράδοση. Ονομάστηκε λόγια ή έντεχνη για να ξεχωρίζει από τη λαϊκή μουσική και την μουσική της υπαίθρου και λειτούργησε ως ένα είδος ψυχαγωγίας της Αυλής των εκάστοτε αρχόντων (Καλαϊτζίδης, 2016).

17 Αναλυτικότερα, η προφορική μετάδοση από τον δάσκαλο στον μαθητή, του μελωδικού υλικού που ταξινομείται σε κάθε τροπική κλίμακα και είναι μέρος της παλαιάς προφορικής παράδοσης.

Το σύστημα θεωρείται από τους ερευνητές πολύ παλιό ωστόσο στις πηγές, πρωτοεμφανίστηκε στην Περσία κατά τη Σασσανική περίοδο. Αυτό αποτελούνταν από 7 “Βασιλικούς” κύριους τρόπους και 12 δευτερεύοντες. Οι Άραβες κατακτητές αφομοίωσαν σε μεγάλο βαθμό το σύστημα αυτό και το εμπλούτισαν με τομές κατά τον 10ο αιώνα μ.Χ. και έπειτα, που σχετίζονταν με την αρχαιοελληνική θεωρία της μουσικής. Καθιέρωσαν 12 κύριους τρόπους (maqamat) και 6 δευτερεύοντες (awazat) (Σκούλιος, 2014, σ. 107).

Στον Ισλαμικό Χρυσό Αιώνα¹⁸ υπάρχουν σημαντικές αναφορές από λόγιους θεωρητικούς της μουσικής, όπως ο al-Kindi, al-Farabi, ibn Sina (Αβικέννας). Την εποχή αυτή, η λόγια μουσική θα γνωρίσει μεγάλη άνθηση (Χαψούλας, 2018).

Συγκεκριμένα το ούτι την περίοδο αυτή θα αποτελέσει την αιχμή του δόρατος για τη συστηματοποίηση και εξέλιξη του αραβικού μουσικού συστήματος από φιλοσόφους που το χρησιμοποίησαν ως εποπτικό μέσο. Ο al-Kindi, ήταν ο πρώτος που ανέπτυξε μουσική σημειογραφία με αλφαβητικούς χαρακτήρες. Η μέθοδος της ταμπλατούρας για ούτι αναπτύχθηκε αργότερα και από άλλους Άραβες συγγραφείς.

Το σύστημα της “αραβοπερσικής” μουσικής θα δανειστούν οι Οθωμανοί Τούρκοι, που με την σειρά τους θα επιχειρήσουν και αυτοί τομές κυρίως στη δομή των κλιμάκων και των διαστημάτων (Χαψούλας, 2018, σ. 38).

Πρώτος θεμελιωτής του τουρκικού μουσικού συστήματος ήταν ο θεωρητικός Dimitri Cantemir στα τέλη του 17ου αιώνα, ο οποίος μετεξέλιξε την αραβοπερσική μουσική σε οθωμανική. Η ανάλυσή του ήταν από τη σκοπιά της μουσικής πράξης παρά της καθαρής θεωρίας. Το θεωρητικό έργο συνεχίστηκε από σημαντικούς αναλυτές. Σημαντικότερος όλων ο Rauf Yekta Bay (1922) που με το έργο του στη γαλλική εγκυκλοπαίδεια Albert Lavignac, με τίτλο *La Musique Turque* καθιέρωσε και νομιμοποίησε την οθωμανική μουσική σε μια εποχή όπου το έθνος της Τουρκίας απαιτούσε μια ενιαία πολιτιστική ταυτότητα. Αργότερα, με γνώμονα το έργο του Yekta, ο Suphi Ezgi (1935) και ο Hüseyin Sadeddin Arel (1968), με το θεωρητικό τους

18 Βλ. Κεφ. 1.2, σελ. 9

έργο, σφράγισαν το μουσικό τουρκικό σύστημα μέχρι και σήμερα (Σκούλιος, 2014, σ. 106).

Στην Περσία το 19ο αιώνα ο Farahani, μουσικός της αυλής του Nasser-e Din Shah (848-1896), σάχη των Κατζάρων, ξεκίνησε μια προσπάθεια συστηματοποίησης και οργάνωσης του μουσικού υλικού της προφορικής περσικής μουσικής παράδοσης. Το έργο ολοκλήρωσε ο γιος του και το μουσικό αυτό σύστημα ονομάστηκε *radif* (Πούλος, 2015, σ. 36).

Πρέπει να αναφερθεί ότι οι τροπικές κλίμακες κάθε μουσικού πολιτισμού συντάσσουν μια τεράστια βιβλιοθήκη. Η αιτία για αυτό είναι πως με την πάροδο του χρόνου, διάφοροι συνθέτες προσέθεταν κατά καιρούς και νέες κλίμακες σε μια ζώσα και συνεχώς εξελισσόμενη μουσική παράδοση. Η ποικιλία των μικροδιαστημάτων του συστήματος αυτού, πέρα από τα διαστήματα τόνο και ημιτόνιο, δημιουργεί μια πληθώρα κλιμάκων που κατηγοριοποιούνται σε μουσικά γένη όπως ακριβώς και στη βυζαντινή μουσική (Μαυροειδής, 1999).

4. Ο συμβολικός χαρακτήρας του ουτιού στο Μεσαίωνα

Μία από τις ιστορίες του 9ου αιώνα με έντονο συμβολισμό για τη μυθική γένεση του οργάνου σώζεται στο *Kitāb al-Malāhī* (βιβλίο των μουσικών οργάνων), του *ibn Salāma*¹⁹. Σύμφωνα με αυτή, ένας από τους απογόνους του Cain, ο Lamech, ήταν ο πρώτος που κατασκεύασε και έπαιξε το ούτι. Αναφέρει:

“Ο Lamech παρέμεινε άτεκνος μέχρι τα γεράματά του αλλά, δέκα χρόνια πριν πεθάνει, απέκτησε τελικά ένα γιο. Το αγόρι πέθανε σε ηλικία πέντε χρόνων, πράγμα που έριξε τον Lamech σε βαθιά μελαγχολία. Τότε, πήρε το κουφάρι του γιου του, το κρέμασε σε ένα δέντρο και είπε: “η μορφή του δε θα χαθεί από τα μάτια μου μέχρι που το σώμα του να πέσει χάμω σε κομμάτια, αλλιώς ας πεθάνω”. Κάποτε, η σάρκα του κρεμασμένου αγοριού άρχισε να πέφτει αφήνοντας μόνο τα κόκαλα, κι όταν πια το μόνο μέρος του σώματος που απέμεινε καλυμμένο με σάρκα ήταν το πόδι, ο Lamech πήρε ένα κομμάτι ξύλο, το έσκισε, το λιάνισε κι άρχισε να ενώνει τα κομμάτια

19 Άραβας γραμματικός του 9ου αι. μ.Χ. της σχολής Kufan

του. Έτσι, έφτιαξε ένα ηχείο, ένα μπράτσο και μία κεφαλή, αναπαριστώντας το μηρό, το πόδι και την πατούσα αντίστοιχα και προσάρμοσε τα κλειδιά στην κεφαλή, όπως τα δάκτυλα στην πατούσα. Τέλος, έβαλε χορδές αναπαριστώντας τους μύες του ποδιού. Τότε, θρηνώντας και κλαίγοντας, άρχισε να παίζει το όργανο που έφτιαξε, μέχρι που έχασε την όρασή του. Ήταν ο πρώτος που τραγούδησε μοιρολόι και το λαούτο που κατασκεύασε ονομάστηκε *ūd*, επειδή ήταν φτιαγμένο από ένα κομμάτι ξύλο.” (Grame, 1972, σσ. 26-27).

Αυτός ο μύθος για την κατασκευή του ουτιού έχει ιδιαίτερη σημασία από μουσικολογική σκοπιά καθώς φωτίζεται ενδεχομένως η τάση των πολιτισμών για συσχετισμό των μουσικών οργάνων με μνήμες και παραδόσεις που τις κουβαλούν και τις καθρεφτίζουν στο σήμερα. Συγκεκριμένα, από τον παραπάνω μύθο διαφαίνεται το συναισθηματικό βάρος που χαρακτηρίζει την κατασκευή του πρώτου ουτιού και που του προσδίδει μια ιερότητα. Έτσι από ένα απλό ξύλινο εργαλείο που επιτελεί το σκοπό της μουσικής πράξης, μετατρέπεται στα μάτια της κοινωνίας σε ένα ιερό στοιχείο πολιτισμού που κουβαλάει μνήμες και παραδόσεις.

Ο καθηγητής Jozef Pacholczyk (1996) στο άρθρο του, “Μουσική και Αστρονομία στον Ισλαμικό κόσμο” αναφέρει:

“Η Ισλαμική τέχνη, συμπεριλαμβανομένης και της μουσικής, είναι βαθιά συμβολική. Εμπεριέχει έναν κώδικα από σύμβολα που αντανακλούν και επεξηγούν την ολότητα του κόσμου και την παρουσία του Θεού. Τα σύμβολα χρησιμοποιήθηκαν σαν ένας τρόπος να ερμηνευτεί το ανεξήγητο. Ο Ισλαμικός συμβολισμός αναπτύχθηκε κάτω από την επίδραση της ελληνικής φιλοσοφίας και σκέψης. Πολλά από τα στοιχεία της βέβαια μπορούν να ανιχνευθούν στους αρχαίους Αιγυπτίους, Σουμερίους, Χαλδαίους και Μανιχαϊστές. Αυτές οι δοξασίες μετουσιώθηκαν στην ελληνική σκέψη και χρησιμοποιήθηκαν στην Ισλαμική φιλοσοφία όπου γνώρισαν αποδοχή.” (Pacholczyk, 1996).

Ο al-Kindi δέχτηκε την πεποίθηση για τη σύνδεση των χορδών με τα υγρά του σώματος (Γαληνός) και την εξέλιξε (Πούλος, 2015, σσ. 108-109).

Τα τέσσερα υγρά του ανθρώπινου σώματος, σύμφωνα με την αρχαιοελληνική παράδοση, συνδέθηκαν με τις τέσσερις χορδές:

1. Χορδή zir (ψηλότερη συχνοτικά): κίτρινη χολή, χρώμα κίτρινο, χαρά, ενίσχυση της υγείας
2. Χορδή mathna: αίμα, χρώμα κόκκινο, κέφι, χαρά, γλυκιά ιδιοσυγκρασία, δικαιοσύνη, φιλία, αγάπη
3. Χορδή matlat: φλέγμα, χρώμα λευκό, φόβος, ηρεμία
4. Χορδή bamh (χαμηλότερη συχνοτικά): μαύρη χολή, χρώμα μαύρο, βαρύτητα, φιλικότητα, σκοπιμότητα

Όπως αναφέρθηκε, ο Ziryab πρόσθεσε άλλη μία χορδή που συμβόλιζε την ψυχή και είχε κόκκινο χρώμα (Grame, 1972, σ. 31).

Ο al-Kindi επέκτεινε το συμβολισμό των χορδών και έδωσε περαιτέρω διαστάσεις. Οι τέσσερις χορδές για αυτόν εκφράζουν επιπλέον:

zir: γη, χαρά, δόξα, νικηφόρες πράξεις, σκληρότητα της καρδιάς και κουράγιο

mathna: χαρά, ευθυμία, γενναιοδωρία και ευγενικές πράξεις, αέρας

mithlath: νερό, κακές πράξεις, θλίψη, μοιρολόι, κλάμα και πένθος

bamh: μεγαλοψυχία και αγάπη, φωτιά (Seifed-Din Shehadeh, 2011, σσ. 65-67)

Αυτή η σύνδεση του οργάνου με την αρμονία του σύμπαντος είχε ως προέκταση, το ούτι να προσλάβει θεραπευτικές ιδιότητες μέσω της επενέργειάς του στα συναισθήματα και στα υγρά του σώματος (Shehadi, 1995, σσ. 17, 27-31).

5. Το ούτι στον ελλαδικό χώρο

5.1. Σύντομη ιστορική αναδρομή

Ο ελλαδικός χώρος λόγω της γεωγραφικής του θέσης, συχνά ονομάζεται σταυροδρόμι Ανατολής και Δύσης. Από τους αρχαίους χρόνους ήρθε σε επαφή με λαούς της Ανατολής, πλούσιους σε πολιτισμό όπως οι Αιγύπτιοι, οι Φοίνικες αλλά και με τον περσικό πολιτισμό, κυρίως στη Μικρά Ασία και τα νησιά του ανατολικού Αιγαίου. Στους μεσαιωνικούς χρόνους, ως ανατολική Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία

(Βυζάντιο), ήρθε σε επαφή με τους Άραβες, κυρίως στην Κρήτη, αλλά και την Οθωμανική Αυτοκρατορία με πυρήνα πολιτισμικής ανταλλαγής την Κωνσταντινούπολη. Την περίοδο αυτή παρατηρείται ένα λαουτοειδές στην Πόλη που απεικονίζεται σε διάφορες τοιχογραφίες και μινιατούρες (Currie, 2012). Από την άλωση της Κωνσταντινούπολης, μέχρι την ανεξαρτησία και τη δημιουργία του ελληνικού κράτους, ο ελλαδικός χώρος για 400 χρόνια θα δεχθεί την πολιτισμική επιρροή των κατακτητών Οθωμανών. Δεν υπάρχουν επαρκή στοιχεία για να τεκμηριώσουν την ύπαρξη και την πρακτική του ουτιού στον ελλαδικό χώρο κατά την περίοδο αυτή. Πρέπει να σημειωθεί ότι ο εθνοτικός πυρήνας των σεφαραδιτών Εβραίων ειδικά στη Θεσσαλονίκη ήταν σημαντικός στον χώρο αυτό και η πρακτική του ουτιού ήταν αρκετά διαδεδομένη (Ατζακάς, 2012).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει συνέντευξη της Ρόζας Εσκενάζυ (~1900-1980)²⁰ που εξιστορεί το μουσικό περιβάλλον της Θεσσαλονίκης επί τουρκοκρατίας:

“Ήρθα από την Πόλη στη Θεσσαλονίκη. Εκεί στη Θεσσαλονίκη ήτανε όλο Τουρκία ακόμη. Κι από δω από κει, μ’ ακούσανε που τραγουδούσα έτσι λιγάκι καλά, ήρθανε κάτι Τούρκοι, μαστόροι που ξέρανε ούτια και παίζανε κάτι βιολιά, κάτι αυτά, και τους άρεσα...” (Εσκενάζυ, 1982, σ. 16).

Το 1922 με τη μικρασιατική καταστροφή και την ανταλλαγή των πληθυσμών, βάσει της Συνθήκης της Λωζάνης, αλλά και το συστηματικό διωγμό Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης, μέσω πολιτικών μεθοδεύσεων, μεγάλες ομάδες Ελλήνων χριστιανών προσφύγων μετακινήθηκαν από τη Μικρά Ασία και την ανατολική Θράκη προς τον ελλαδικό χώρο, κυρίως στα νησιά του ανατολικού Αιγαίου, στην Αθήνα, στη Μακεδονία και τη δυτική Θράκη. Όπου εγκαταστάθηκαν, δημιούργησαν πολιτιστικούς πυρήνες μέσω των εθίμων και των παραδόσεων που έφεραν από τις ιδιαίτερες πατρίδες τους, ειδικότερα από πόλεις με ισχυρή μουσική παρουσία όπως η Κωνσταντινούπολη, η Σμύρνη και το Αϊβαλί. Οι πρόσφυγες θα προσδώσουν ένα νέο μουσικό χαρακτήρα στο αστικό μουσικό τοπίο που θα ονομαστεί λαϊκότροπα

²⁰ Ελληνίδα τραγουδίστρια του σμυρναϊκού τραγουδιού, εβραϊκής καταγωγής. Έδρασε καλλιτεχνικά κυρίως στη Θεσσαλονίκη και την Αθήνα.

“αλατούρκα”²¹. Πρέπει να σημειωθεί ότι το ούτι αυτήν την περίοδο θα πάρει μέρος και στη μουσική της υπαίθρου σε επαρχιακές πόλεις. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η Βέροια όπου πρόσφυγες ουτίστες της πόλης λάμβαναν μέρος σε διάφορες τοπικές εκδηλώσεις όπως πανηγύρια, γιορτές, γάμους και γλέντια σε καφενεία. Κυρίως ήταν αυτοδίδακτοι μουσικοί και το ρεπερτόριό τους αποτελούνταν από διάφορους σκοπούς²², μικρασιάτικα τραγούδια με τουρκικό και ελληνικό στίχο²³ τα πρώτα χρόνια, μέχρι εντόπια μακεδονίτικα και θρακιώτικα μεταγενέστερα. Το ούτι στη Βέροια άρχισε να φθίνει κατά το 1950, κυρίως λόγω του ότι οι παλιοί ουτίστες άρχισαν να φεύγουν από τη ζωή σε συνδυασμό με τη μη συνέχιση της παράδοσης του ουτιού στις νεότερες γενιές. Αντ’ αυτού νέα όργανα όπως η κιθάρα και το μπουζούκι σταδιακά το αντικατέστησαν (Ζερδαλής, 2005).

Το 19ο και στις αρχές του 20ου αιώνα γίνεται λόγος για τα Καφέ-Αμάν. Κέντρα ψυχαγωγίας των μεγάλων πόλεων της Μικράς Ασίας αλλά και της Ελλάδας που φιλοξενούσαν περιπλανώμενες ορχήστρες από την Οθωμανική περιφέρεια με μουσικούς διάφορων εθνοτήτων. Οι ορχήστρες αυτές συνήθως έπαιζαν το λεγόμενο “αλατούρκα” ρεπερτόριο (Pennanen, 2004). Δυστυχώς, οι πηγές που σώζονται, αφορούν αποκλειστικά την σκηνή των Αθηνών από το 1873-1991. Το ούτι, αν και δεν αναφέρεται στις πηγές, είναι πιθανό ότι έκανε την εμφάνισή του περιστασιακά μαζί με το κανονάκι, το βιολί/πολίτικη λύρα και κατά περίπτωση το κλαρίνο, που αποτελούσαν τα κύρια όργανα του είδους αυτού. Αργότερα, η παρακμή αυτού του τρόπου διασκέδασης κυρίως λόγω της απαγόρευσής του από το καθεστώς Μεταξά το 1937, θα οδηγήσει το ούτι από τις μουσικές σκηνές, στην αφάνεια (Χατζηπανταζής, 1986).

Τις δεκαετίες του 1980 και του 1990 θα ξεκινήσει η αναβίωση της “παραδοσιακής” μουσικής της Μικράς Ασίας από μουσικούς που έβλεπαν ότι ο

21 Αλατούρκα ονομάστηκε το ύφος της ζώσας μουσικής παράδοσης της μικράς Ασίας, για να ξεχωρίζει από την “αλαφράγκα” ελληνική δημοτική μουσική η οποία θεωρήθηκε ότι προσομοίαζε περισσότερο με τη δυτική. Άλλες ονομασίες που της δόθηκαν ήταν μικρασιάτικο τραγούδι, σμυρναϊκό.

22 Αναφέρονται οι εξής: ζεϊμπέκικα, καρσιλαμάδες, κόνιαλι, τσιφτετέλια.

23 Αναφέρονται τα εξής τραγούδια: “Ιμιντλερίμ”, “ο Τσακιτζής”, “η Ούρφα”, “Από ξένο τόπο”.

συνδυαστικός κρίκος με τους μουσικούς της Μικράς Ασίας είχε αρχίσει να σπάει. Η συστηματική προσπάθεια νέων μουσικών ώστε να αναδειχθεί το “αλατούρκα” ύφος και κατ’ επέκταση το ούτι, είχε ως αποτέλεσμα την επανεμφάνιση του οργάνου την περίοδο αυτή. Το ρεπερτόριο ήταν κατά βάση η τούρκικη λόγια μουσική και το λαϊκό μικρασιατικό τραγούδι. Κύριοι πρωτεργάτες αυτής της προσπάθειας ήταν το συγκρότημα οι “Δυνάμεις του Αιγαίου”, ο Ιρλανδός μουσικός και εθνομουσικολόγος Ross Daly, το συγκρότημα “εν Χορδαίς” στην Θεσσαλονίκη, το τούρκικο συγκρότημα “Βόσπορος”. Όλοι οι παραπάνω μέσω παραστάσεων στην Ελλάδα, της δισκογραφίας και με μουσικά εργαστήρια κατά περίπτωση, μύησαν το ελληνικό κοινό που ενδιαφερόταν για μια παράδοση που χανόταν και ενέπνευσαν νέους μουσικούς να ασχοληθούν με τη μουσική αυτή. Η ζήτηση για το όργανο αυξήθηκε και πολλά ούτια εισήχθησαν από την Τουρκία (Καλλιμοπούλου, 2009).

5.2. Το ελληνικό λαούτο, διαφορές ελληνικού λαούτου και ουτιού

Όπως αναφέρθηκε, το ούτι στην Ελλάδα του μεσοπόλεμου δεν ήταν ευρέως γνωστό και δε θεωρούνταν παραδοσιακό όργανο. Το συγγενικό λαούτο όμως είχε περίοπτη θέση στη δημοτική μουσική (Ανωγειανάκης, 1991). Δεν είναι ξεκάθαρο εάν αποτελεί εξέλιξη του ταμπουρά ή του πολιτικού λαούτου καθώς δεν υπάρχουν επαρκείς πηγές. Επίσης, πρέπει να συνυπολογιστεί η πιθανότητα να εισήλθε στον ελλαδικό χώρο την εποχή της βενετοκρατίας. Οι Βενετοί γνώριζαν ήδη το αναγεννησιακό λαούτο το οποίο ενέταξαν στο μουσικό τους πολιτισμό (Burkholder *et al.*, 2014, σσ. 281-284).

Άξιο λόγου είναι το ιστορικό γεγονός της κατοχής της Κρήτης από τους Άραβες. Το αραβικό Εμιράτο της Κρήτης από το 830 μ.Χ. μέχρι το 960 μ.Χ. κατείχε σημαντικό πλούτο και καθιέρωσε έντονη πολιτισμική επιρροή στις μεγάλες πόλεις με πρωτεύουσα τον Χάνδακα Ηρακλείου. Απελευθερώθηκε από τους βυζαντινούς οι οποίοι κατέστειλαν με βία την κατοχή, ισοπεδώνοντας τον Χάνδακα (Christides, 1984). Ενδεχομένως πολιτιστικά στοιχεία από τη σύντομη παραμονή των Αράβων στο νησί

αλλά και των Βενετών αργότερα (1205-1212), να διασώθηκαν μέχρι σήμερα με το λαούτο να είναι ένα από αυτά.

Το λαούτο σήμερα, συναντάται σε όλη την Ελλάδα και την Κύπρο, ιδιαίτερα όμως στα νησιά του Αιγαίου και ειδικότερα στην Κρήτη. Η κατασκευή του ακολουθεί τα πρότυπα του ουτιού. Οι κυριότερες διαφορές με το ούτι εντοπίζονται στο βραχίονα, ο οποίος στο λαούτο είναι μακρύτερος, στους δεσμούς που τοποθετούνται επάνω σε αυτόν. Οι χορδές παλαιότερα ήταν από έντερο, ενώ σήμερα είναι συρματινές. Αποτελείται από τέσσερα ζεύγη χορδών, που είναι κουρδισμένες κατά πέμπτες C, G, D, A. Το πρώτο ζεύγος κουρδίζεται σε ταυτοφωνία και τα υπόλοιπα σε απόσταση οκτάβας. Έχει έντεκα δεσμούς οι οποίοι είναι μετακινούμενοι (μπερντέδες) πάνω στον βραχίονα. Με αυτόν τον τρόπο ο μουσικός διόρθωνε τις αποστάσεις όταν το όργανο σκέβρωνε από την παλαιότητα. Επίσης όταν η περίπτωση το απαιτούσε οι μετακινούμενοι μπερντέδες έδιναν τη δυνατότητα στο μουσικό, τον καθορισμό μικροδιαστημάτων που παρατηρούνται στα παραδοσιακά τραγούδια. Παλαιότερα οι δεσμοί κατασκευάζονταν από μετάξι ενώ σήμερα από πλαστικό. Περίπου 7 έως 10 κοκκάλινοι ακίνητοι δεσμοί τοποθετούνται επάνω στο καπάκι ώστε να προσδίδεται μελωδική έκταση. Σήμερα, λόγω του συνοδευτικού χαρακτήρα του οργάνου (κράτημα συγχορδιών), οι κοκκάλινοι δεσμοί έχουν διακοσμητικό ρόλο. Παίζεται με πένα κυρίως από φτερό (όρνεου, αετού) η οποία τοποθετείται ανάμεσα στον μέσο και τον παράμεσο και κρατιέται από τον αντίχειρα και το δείκτη. Η περίφημη “κομπανία” αποτελούνταν από βιολί-κλαρίνο-σαντούρι-λαούτο. Η “Ζυγιά” αποτελούνταν από λύρα-λαούτο ή βιολί-λαούτο (Ανωγειανάκης, 1991).

5.3. Το ούτι των Ελλήνων οργανοποιών

Ονομαστός Έλληνας οργανοποιός κατασκευαστής ουτιού στην Πόλη ήταν ο Μανώλης Βένιος, γνωστός και ως Μανόλ. Περί το 1870 άνοιξε οργανοποιείο όπου καθιέρωσε το τούρκικο στυλ ουτιού. Το τούρκικο ούτι είναι ελαφρύτερο από το

αραβικό, έχει λιγότερες ντούγκες²⁴ στο σκάφος και διαφορετική σύνδεση μεταξύ του κλειδοθέσιου (καράολο, κεφαλάρι) και του βραχίονα. Με αυτόν τον τρόπο μειώνεται η τάση στις χορδές και το παίξιμο γίνεται ευκολότερο. Δεν έχει δεσμούς στο βραχίονα και σε συνδυασμό με το “μαλακό” παίξιμο δίνει τη δυνατότητα για δεξιотεχνική έκφραση. Όλες αυτές οι αλλαγές χάρισαν στον Βένιο το προσωνύμιο “Στραντιβάριους” του ουτιού (Ūd 1916-Manol, 2014). Στο εργαστήριο του Βένιου στην Πόλη, μαθήτευσε ο Βίκτωρας Δεκαβάλας, ο γιος του οποίου συνέχισε την παράδοση του εργαστηρίου στη Θεσσαλονίκη.

Σήμερα συναντάμε στην Αθήνα τον οργανοποιό Δημήτρη Ραπακούσιο ο οποίος εξειδικεύεται στην κατασκευή του ουτιού και άλλων λαουτοειδών, όπως οι ταμπουράδες. Στη Θεσσαλονίκη, την παράδοση του Βένιου συνεχίζουν ο Τάσος Θεοδωράκης, όπου στο εργαστήριό του βρίσκει κανείς αρκετά ούτια και λαούτα του Βένιου, όπως και ανακατασκευές τους από τον ίδιο, αλλά και ο Βίκτωρας Δεκαβάλας (εγγονός του μαθητή του Βένιου). Από προσωπική μου εμπειρία διαπίστωσα πως στα περισσότερα οργανοποιεία στη Θεσσαλονίκη, τις δεκαετίες 1990-2000, εκτός ολίγων εξαιρέσεων, θα έβρισκες τούρκικα ούτια, κυρίως από την Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη. Ο λόγος είναι ότι ο εκάστοτε οργανοποιός μπορούσε εύκολα να φέρει κάποιο ούτι από την Τουρκία σε αντίθεση με ούτια άλλων χωρών. Τα τελευταία χρόνια στα εργαστήρια οργανοποιών όπως ο Ραπακούσιος βρίσκει κανείς και αραβικά ούτια, κατασκευασμένα από τους ίδιους. Αυτό οφείλεται στον πειραματισμό των οργανοποιών στην κατασκευή νέων οργάνων και ηχοχρωμάτων, στην εύκολη πρόσβαση που έχουν πλέον στα μυστικά της οργανοποιίας μέσω δικτύων, βιβλίων κ.ά., αλλά κυρίως στη ζήτηση των εκτελεστών για νέα όργανα. Αυτό γίνεται εύκολα κατανοητό λόγω της προόδου των κοινωνικών μέσων δικτύωσης και επικοινωνίας, που προσφέρουν πλέον μια ποικιλία από μουσικά ακούσματα ανά τον κόσμο.

Όπως αναφέρει ο Ραπακούσιος (2012) σε συνέντευξή του, ανατέθηκε στον ίδιο από την ισπανική κυβέρνηση να αναλάβει αποκλειστικά τη δημιουργία ενός

24 Λεπτές λωρίδες σκληρού ξύλου που κολλάνε μεταξύ τους με τέτοιο τρόπο ώστε να σχηματιστεί το σκάφος του οργάνου.

ανδalousιανού ουτιού, από αναπαράσταση σε τοιχογραφία στον καθεδρικό ναό της Βαλένθια (Ballester, 2008, σ. 23). Το ούτι αυτό πήρε μέρος σε συναυλία που έλαβε χώρα στον ίδιο το ναό παρουσία του Πάπα, μαζί με άλλα όργανα της ίδιας αναπαράστασης. Όπως αναφέρει ο ίδιος, μετά την επιτυχημένη υλοποίηση του προγράμματος αυτού, πολλοί Έλληνες μουσικοί παρήγγειλαν ένα παρόμοιο όργανο.

Στην ίδια συνέντευξη αναφέρει:

“Σε γενικές γραμμές, τα τελευταία χρόνια η ζήτηση για παραδοσιακά μουσικά όργανα στη χώρα μας έχει ανακάμψει. Πολλοί φιλόμουσοι δεν μαθαίνουν πλέον κιθάρα ή μπουζούκι ως πρώτο όργανο, αλλά επιλέγουν κάποιο πιο παραδοσιακό. Σ’ αυτό συμβάλλει και το γεγονός ότι πλέον παρέχονται περισσότερα ερεθίσματα για να γνωρίσει κανείς και να ενδιαφερθεί για το συγκεκριμένο είδος μουσικής, κυρίως μέσω του ίντερνετ και ειδικότερα του youtube. Για παράδειγμα, έχω γνωστούς που αρχικά έπαιζαν μόνο κλασσική μουσική ή heavy metal και στη συνέχεια στράφηκαν και στην παραδοσιακή.” (Ραπακούσιος, 2012)

Η μαρτυρία αυτή καταδεικνύει ως ένα βαθμό την επίδραση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης στην αύξηση της ζήτησης για κατασκευή νέων ουτιών.

5.4. Σπουδάζοντας ούτι στις “εν Χορδαίς” της Θεσσαλονίκης

Το 2015 και για ενάμιση χρόνο, διδάχθηκα ούτι δίπλα στον καθηγητή και δεξιότηχνη του ουτιού Κυριάκο Καλαϊτζίδη. Ακολούθησα το πρόγραμμα σπουδών της μουσικής σχολής “εν Χορδαίς” (εργαστήρι ήχων της καθ’ ημάς ανατολής, όπως το αποκαλούν οι ιδρυτές του) με έδρα τη Θεσσαλονίκη. Παράλληλα στη σχολή είχα την ευκαιρία να παρακολουθήσω μαθήματα τροπικής θεωρίας (Μακάμ), βυζαντινής μουσικής και δημοτικού τραγουδιού. Από την ίδρυσή του (1993) μέχρι και σήμερα, παραμένει ένας ζωντανός οργανισμός έρευνας, δημιουργίας και διάδοσης της ελληνικής μουσικής παράδοσης, καθώς και λόγιων και λαϊκών μουσικών παραδόσεων της Μεσογείου με εκδόσεις βιβλίων και πλούσια δισκογραφία. Έχει πραγματοποιήσει πάνω από 400 εμφανίσεις σε φεστιβάλ και σε συναυλιακούς χώρους σε σημαντικές

πόλεις στο εξωτερικό²⁵. Το 2008 τιμήθηκε με το βραβείο της Γαλλικής Ραδιοφωνίας "Prix France Musique des Musiques du Monde", για τη συνολική προσφορά του στην προσπάθεια ανάδειξης της ελληνικής μουσικής στο εξωτερικό (εν Χορδαίς, 1993).

Στον ενάμιση χρόνο που φοίτησα στο εργαστήρι ήρθα σε επαφή με τη θεωρία αλλά και την πράξη της εκμάθησης του ουτιού στη Βόρεια Ελλάδα και συγκεκριμένα στη Θεσσαλονίκη. Οι σπουδαστές του ουτιού στη σχολή ήταν κάθε ηλικίας και φύλου. Η προτίμηση των μικρότερων σπουδαστών ουτιού στη συγκεκριμένη σχολή αυτή και όχι σε κάποιο ωδείο ευρωπαϊκής μουσικής, είχε να κάνει κυρίως με τα ακούσματα των γονιών τους καθώς είχα την τύχη να γνωρίσω και να συνομιλήσω με αρκετούς από αυτούς. Στις μεγαλύτερες ηλικίες σπουδαστών, ο πλούτος της μικρασιατικής μουσικής παράδοσης ήταν ο καθοριστικός παράγοντας για την επιλογή της σχολής.

Η διδασκαλία στηρίχθηκε ως επί το πλείστον στο εγχειρίδιο εκμάθησης του ίδιου του δασκάλου, (που συμπεριλαμβάνει τα βασικά μακάμια, παρτιτούρες τραγουδιών και μουσικών φορμών λόγιας μουσικής με ευρωπαϊκή και βυζαντινή μουσική σημειογραφία), αλλά και στην προφορική επαφή που είχα με το δάσκαλο, μια απαραίτητη διαδικασία ζύμωσης που οι Τούρκοι ονομάζουν *mesk* (Aydemir, 2010). Η προφορική επαφή στην εκμάθηση του ουτιού κρίνεται απαραίτητη διότι ο μουσικός πλούτος των συγγενών παραδόσεων της ανατολικής Μεσογείου, απαιτεί προσεκτική ακρόαση και αποστήθιση όλων εκείνων των μελωδικών μικροδιαστημάτων που χαρακτηρίζουν τις μουσικές αυτές. Επίσης, ιδιαίτερη προσοχή απαιτείται και για την κατάκτηση των ιδιαίτερων τεχνικών του ουτιού που θα οδηγήσει με την σειρά της στη σωστή απόδοση του ρεπερτορίου. Αυτό γίνεται καλύτερα κατανοητό αν αναλογιστεί κανείς ότι οι μουσικές αυτές παραδόσεις ήταν, όπως προαναφέρθηκε, κατά βάση προφορικές, με ένα μεγάλο μελωδικό πλούτο που διαδιδόταν από στόμα σε στόμα μεταξύ δασκάλου και μαθητή. Τα τελευταία χρόνια έγινε προσπάθεια καταγραφής

25 Ενδεικτικά αναφέροντα: Βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας, το Institut du Monde Arabe (Παρίσι), το The Grace Rainey Rogers Auditorium of Metropolitan Museum of Art (Νέα Υόρκη), το Salle Pierre-Mercure (Montreal), το Palais de Bozar (Βρυξέλλες), το Carl-Orff - Saal Gasteig (Μόναχο), την εκκλησία του Αγίου Μάρκου (Βενετία) κ.ά.

των προφορικών αυτών παραδόσεων, με ευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία, που εκ των πραγμάτων αδυνατεί να αποτυπώσει λεπτομερώς όλες τις τροπικές εκφάνσεις και έτσι αναπόφευκτα, σημαντικό μέρος του προφορικού αυτού μουσικού υλικού, χάνεται. Η προσωπική επαφή που είχα με το δάσκαλο, με βοήθησε στο να κατανοήσω καλύτερα το υλικό αυτό, κάτι που θα ήταν αδύνατο αποκλειστικά και μόνο με την προσωπική μου ενασχόληση με τη θεωρία.

Μια σημαντική παρατήρηση πάνω στη διδασκαλία του ουτιού στη συγκεκριμένη σχολή, έχει να κάνει με το συσχετισμό του Μακάμ με το βυζαντινό μουσικό θεωρητικό σύστημα, την Οκτάηχο. Μια προσπάθεια δηλαδή εύρεσης κοινής μουσικής ρίζας, όπου η κάθε κλίμακα (μακάμι) θα ταυτίζεται με τον αντίστοιχο σχετικό βυζαντινό ήχο²⁶. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, το συσχετισμό και την ανάδειξη της παραδοσιακής λαϊκής μουσικής, της λόγιας μουσικής της Κωνσταντινούπολης και της βυζαντινής μουσικής, ως μουσικές με κοινά χαρακτηριστικά και οικείο άκουσμα. Οι τεχνικές του οργάνου που διδάχθηκα, εξυπηρετούσαν ως επί το πλείστον το ρεπερτόριο, που όπως αναφέρθηκε συμπεριλάμβανε παραδοσιακό-δημοτικό τραγούδι και λόγια μουσική της Πόλης κυρίως Ελλήνων και Τούρκων συνθετών. Στις βασικές τεχνικές συμπεριλαμβανόταν το κράτημα της πέννας από όλα τα δάκτυλα, η μονοφωνική εκτέλεση της μελωδίας, το *glissando* για τις διάφορες μικροδιαστηματικές έλξεις και το *vibrato* που προσομοίαζε αυτό της βυζαντινής ψαλτικής τέχνης. Ο εκτελεστής παίζει καθιστός με υποπόδιο. Πρέπει να σημειωθεί ότι ως πεποίθηση της σχολής, το ούτι ήταν και παραμένει ιδανικό εποπτικό μέσο για την εκμάθηση της μουσικής θεωρίας, εξαιτίας ορισμένων ιδιαίτερων χαρακτηριστικών, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Αποστολόπουλος (2004) στο εγχειρίδιο του Καλαϊτζίδη. Παρακάτω παρουσιάζονται οι βασικοί άξονες της επιχειρηματολογίας του :

- Το μέγεθός του το καθιστά εύχρηστο και για μικρότερες ηλικίες.

26 Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το μακάμι ουσάκ (*ussak*) που ταυτίζεται με τον Α΄ ήχο της βυζαντινής μουσικής.

- Ο αριθμός των χορδών και ο κοντός βραχίονας βοηθά στο “κάθετο” παίξιμο. Έτσι ο καρπός δε μετακινείται ιδιαίτερα. Επίσης ευνοούνται το παίξιμο των ισοκρατημάτων και οι αλλαγές βάσεων, διευκολύνοντας και εμπλουτίζοντας έτσι την εκτέλεση.
- Παρουσιάζει μεγάλη έκταση δυόμιση διαπασών με ακουστικές δυνατότητες που επιτρέπουν το σιγανό-αργό παίξιμο σε αυστηρό ύφος αλλά και το πιο δυνατό-γρήγορο σε πιο λαϊκό ύφος.
- Έχει σολιστικές ερμηνευτικές δυνατότητες που λόγω και της έλλειψης δεσμών, του επιτρέπουν την εκτέλεση διάφορων καλλωπιστικών μουσικών στοιχείων (glissando, τρίλιες, vibrato). Επίσης μπορεί να καταστεί και όργανο αρμονικής συνοδείας κρατώντας συγχορδίες.
- Το κούρδισμά του σε τετάρτες, εξυπηρετεί σε μεγάλο βαθμό τη θεωρία, αναδεικνύοντας τη βασική μονάδα των ελληνικών κλιμάκων και των μακάμ, το τετράχορδο.

6. Η παράδοση του ουτιού σήμερα

6.1. Στην Ελλάδα

Το ούτι σήμερα στην Ελλάδα έχει βρει την θέση του στο μουσικό γίγνεσθαι της χώρας. Καλλιτέχνες του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού όπως ο Γ. Νταλάρας, η Ε. Αρβανιτάκη, ο Σ. Μάλαμας κ.ά. μέσα από συνεργασίες με καταξιωμένους διεθνώς ουτίστες όπως ο Ara Dinkjan και John Berberian θα προσδώσουν μια πιο “mainstream” διάσταση στον ήχο του ουτιού, προβάλλοντας το όργανο σε ευρύτερες μάζες (Ατζακάς, 2012). Συγκεκριμένα, οι δράσεις πολλών καλλιτεχνών και επιστημόνων της μουσικής, συνέδραμαν με την πολιτεία, θέτοντας ως στόχο να διασωθεί αλλά και να αναδειχθεί ο πλούσιος σε υλικό μουσικός πολιτισμός της Μικράς Ασίας. Στην προσπάθεια να ορισθεί μια ταυτότητα για τη μουσική παράδοση των Ελλήνων της Μικράς Ασίας, μουσικοί και θρησκευτικοί²⁷ κύκλοι χρησιμοποίησαν τον όρο “μουσική

²⁷ Η σχολή του Σίμωνα Καρά (1903-1999), Έλληνα βυζαντινού μουσικολόγου-ιεροψάλτη, θα ασκήσει ισχυρή επιρροή μέσα από τα συγγράμματα και τις διδασκαλίες του, αλλά και διαμέσου της Εθνική Ραδιοφωνίας και άλλων θέσεων του στον κρατικό πολιτιστικό μηχανισμό. Χαρακτηριστικά, ο Καράς θα αναφέρει το ούτι ως αρχαιότροπος κιθάρα.

της καθ' ημάς Ανατολής” για να περιγράψουν ακριβώς την αδιάσπαστη συνέχεια μιας ελληνικής πολιτιστικής ταυτότητας στην Ανατολή σαφώς διαχωρισμένη από την Δύση (Ατζακάς, 2012, σσ. 335-349). Στον αντίποδα, θεωρήθηκε ότι υπήρξε ένας έντονος ελληνοκεντρισμός σε μια μουσική παράδοση που δεν ήταν αμιγώς ελληνική αλλά μάλλον ένα μείγμα μουσικών παραδόσεων, μιας γεωγραφικής περιοχής όπου κατοικούσαν πολλές και διάφορες εθνότητες (Τούρκοι, Έλληνες, Αρμένιοι, Κούρδοι, Λάζοι κ.ά.) (Pennanen, 2004). Γεγονός αποτελεί πως μέρος της λαϊκής αυτής παράδοσης αποτελούν πολλά τουρκόφωνα τραγούδια²⁸ όπως και τραγούδια που έχουν ταυτόχρονα τούρκικο και ελληνικό στίχο²⁹. Όσον αφορά τη λόγια μουσική της Κωνσταντινούπολης, αυτή καλλιιεργήθηκε σε ένα περιβάλλον όπου έδρασαν συνθέτες διάφορων εθνοτήτων και μουσικών πολιτισμών με αποτέλεσμα πολλές φορές να αναφέρεται και ως αραβοπερσική (Καλαϊτζίδης, 2016). Ο ελληνοκεντρισμός αυτός έδωσε έμφαση στη μουσική δημιουργία και πρακτική των Ελλήνων της Μικράς Ασίας, ως μια παράδοση σε άμεση συνάφεια με τη βυζαντινή μουσική³⁰. Για να εξηγηθεί καλύτερα το φαινόμενο αυτό, πρέπει να ιδωθεί μέσα από τις ιστορικές εξελίξεις των εθνικών διεκδικήσεων της Ελλάδας, ως νεοσύστατου κράτους που αποτελούσε για αιώνες κομμάτι της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Από τη στιγμή της δημιουργίας του, το ελληνικό κράτος (1830) θα προσπαθήσει να χτίσει μια συμπαγή εθνική ταυτότητα, προσδιορίζοντας τα στοιχεία του νεοελληνικού πολιτισμού (γλώσσα, μουσική, ιστορία κ.ά) ώστε να τεθούν ως βάση του νέου έθνους. Η ιδεολογική κατεύθυνση της εποχής απαιτούσε την αποκοπή από οτιδήποτε ήταν τουρκικό. Το ιδεολόγημα που ακολουθήθηκε ήταν η σύνδεση της σύγχρονης Ελλάδας με το Βυζάντιο και τους αρχαίους Έλληνες ως αποτέλεσμα μιας αδιάσπαστης

28 Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί, ο παραδοσιακός χορός “Κόνιαλι” από το Ικόνιο της Μικράς Ασίας ο οποίος χαίρει ιδιαίτερης εκτίμησης από τους μουσικούς του είδους που το εντάσσουν στο ρεπερτόριο τους.

29 Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί, ο σκοπός από την Μυτιλήνη “Τα ξύλα” που ταυτίζεται με το τουρκικό “Cezen Kizi”.

30 Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί, η μονομερής εστίαση στους “Ρωμιούς” συνθέτες της Κωνσταντινούπολης σε σχετικές εκδόσεις και δισκογραφία.

ιστορικής συνέχειας³¹. Το ιδεολόγημα αυτό, πήρε ακραία μορφή, εκφράζοντας έντονο αλυτρωτισμό, μετουσιώνοντάς τον στη Μεγάλη Ιδέα. Η Μεγάλη Ιδέα, ως ο ιδεολογικά νομιμοποιημένος φορέας διεκδίκησης της βυζαντινής κληρονομιάς από τους Τούρκους, τερματίστηκε ουσιαστικά με τη μικρασιατική καταστροφή το 1922. Οι ανατολικές μουσικές παραδόσεις που έφεραν μαζί τους οι Έλληνες πρόσφυγες, ήρθαν σε σύγκρουση με μια ισχυρή αστική τάξη που ακολουθούσε τα δυτικά καλλιτεχνικά και αισθητικά πρότυπα (Χατζηπανταζής, 1986). Η ανάγκη σύνδεσης των “παραδοσιακών” με τη βυζαντινή μουσική, η οποία παρέμενε μια αναγνωρισμένη κραταιά παράδοση στην ελληνική μουσική πραγματικότητα, πέραν των όποιων εθνικών διεκδικήσεων, μπορεί να μεταφραστεί και ως μια συνειδητή ή μη, προσπάθεια “ελληνοποίησης” της μουσικής της “καθ’ ημάς Ανατολής” στην ανάγκη να νομιμοποιηθεί αυτή, μέσα σε ένα εχθρικό περιβάλλον που την απέρριπτε ως ξένη “ανατολίτικη”, οπισθοδρομική και που δε δύναται να εξυπηρετήσει τους εθνικούς σκοπούς³². Μέσα σε αυτό το διφορούμενο περιβάλλον μιας εννοιολογικής αναζήτησης για τη “παραδοσιακή” μουσική, η προσπάθεια ενός ανομοιογενούς μείγματος μουσικών και μουσικολόγων διαφόρων εθνικοτήτων, είτε με εθνικές, είτε με οικουμενικές προσεγγίσεις, θα αυξήσουν το ενδιαφέρον του κοινού για τις τροπικές μουσικές παραδόσεις της Ανατολής. Τις δεκαετίες 1980-1990, και με τις κοινωνικές αλλαγές που θα επιφέρει η μεταπολίτευση, θα σημειωθεί η λεγόμενη αναβίωση των “παραδοσιακών”, που είχε ως αποτέλεσμα να σημειωθεί αύξηση της ζήτησης για το

31 Το αδιάσπαστο της ιστορικής συνέχειας των σύγχρονων Ελλήνων αναφέρεται για πρώτη φορά στο Παπαρηγόπουλος, Κ. (1860) *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*.

32 Παρατίθεται συνέντευξη του Νίκου Σαραγούδα (1933-), καταξιωμένου Έλληνα ουτίστα, στην διατριβή του Ατζακά (2012, σ. 305), που δείχνει την ανάγκη σύνδεσης του αλατούρκα με την βυζαντινή μουσική καθώς και τον ιδεολογικό διαχωρισμό της από την αλαφράγκα. “Μερικοί τώρα δεν θέλουνε τη λέξη αλατούρκα και παρεξηγούνται, Έλληνες...Ας το λέμε βυζαντινό καλύτερα, αυτό το δέχονται περισσότερο. Δεν είναι και λίγο πράμα το βυζαντινό, σαν τα μακάμια είναι. Εμείς οι παλιοί μουσικοί πάντως αλατούρκα το λέγαμε. Γιατί οι άλλοι παίζαν αλαφράγκα”. Στο ίδιο μήκος, η Αγγέλα Παπάζογλου, τραγουδίστρια του σμυρνέικου, στην αυτοβιογραφία της αναφέρεται στο ελληνικό μουσικό ιδίωμα του σμυρνέικου τραγουδιού ως βυζαντινό, κατηγορώντας το ανατολίτικο ως ξενόφερτο, κλαψούρικο και βρώμικο (Παπάζογλου, 1986, σ. 40). Επίσης ο Μάρκος Βαμβακάρης, πρωτεργάτης του πειραιώτικου ρεμπέτικου, στην αυτοβιογραφία του αναφέρεται στα δικά του τραγούδια ως βυζαντινά.

ούτι, το οποίο άρχισε να εισάγεται από τη γειτονική Τουρκία (Kallimopoulou, 2009). Παρακάτω παρατίθενται μερικοί από τους συντελεστές της διάδοσης του ουτιού στους νεότερους χρόνους.

- Οι εν Χορδαίς, με καλλιτεχνικό διευθυντή τον Κυριάκο Καλαϊτζίδη, αποτελούν πυρήνα παραδοσιακής μουσικής στη Βόρεια Ελλάδα και φυσικά της διάδοσης του ουτιού όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό. Θα συμβάλλουν επίσης και στη συστηματοποίηση της διδασκαλίας του ουτιού με σχετικές εκδόσεις.
- Ο Σύριος ουτίστας Ζιάντ Ρατζάμπ που ζει εδώ και χρόνια στην Θεσσαλονίκη, μέσω σεμιναρίων, συναυλιών αλλά και μέσω της οργανοποιίας, συντελεί και αυτός με την σειρά του στη διάδοση του ουτιού στην Ελλάδα αλλά και της αραβικής μουσικής γενικότερα.
- Ο Χρήστος Τσιαμούλης με τις “Δυνάμεις του Αιγαίου” το 1984, θα συμβάλλει καθοριστικά στην αναβίωση της μικρασιατικής μουσικής παράδοσης, αρχικά σε μπουάτ και μετέπειτα μέσω της δισκογραφίας. Σημαντικό ρόλο θα διαδραματίσει και στη συστηματοποίηση της διδασκαλίας του ουτιού με σχετικές εκδόσεις.
- Ο Ιρλανδός εθνομουσικολόγος και δεξιότηχνης πολλών οργάνων Ross Daily, από το 1997 καλλιτεχνικός διευθυντής του μουσικού Εργαστήριου “Λαβύρινθος” στο Χουδέτσι Ηρακλείου, προσφέρει μέσω διάφορων σεμιναρίων, υψηλή κατάρτιση πάνω στο ούτι. Τα σεμινάρια αυτά γνωρίζουν σημαντική επιτυχία κάτι που μαρτυρά η μεγάλη προσέλευση Ελλήνων εκτελεστών αλλά και ξένων. Είναι σημαντικό να αναφερθούν διάφοροι σπουδαίοι δεξιότηχνες του οργάνου όπως οι Τούρκοι Yurdal Tokcan και Necati Celik, ο ισραηλινός Taiseer Elias, ο ιρακινός Naseer Shamma. Οι παραπάνω μεταλαμπάδευσαν στο εργαστήρι, μέσω σεμιναρίων, τα μυστικά και τις τεχνικές του οργάνου. Σύμφωνα με στοιχεία της διοργάνωσης, τα τμήματα ουτιού έχουν την υψηλότερη επισκεψιμότητα κατά τα τελευταία 8 χρόνια (Λαβύρινθος, 1982).

- Η εισαγωγή του ουτιού στο πρόγραμμα σπουδών αρκετών ωδείων θα δώσει την ευκαιρία σε ευρύτερα στρώματα να ασχοληθούν με το ούτι, επαγγελματικά ή ερασιτεχνικά.
- Ο θεσμός των μουσικών σχολείων στην δευτεροβάθμια εκπαίδευση, από το 1988 προετοιμάζει τους νέους που θέλουν να ακολουθήσουν την επαγγελματική κατεύθυνση της μουσικής εκτέλεσης. Προσφέρει εξειδίκευση στο ούτι και καλλιέργεια της αισθητικής χωρίς ο νέος να υστερεί σε γενική παιδεία.
- Ακαδημαϊκά ιδρύματα όπως το Τμήμα Μουσικών Επιστημών και Τέχνης του ΠΑ.ΜΑΚ., το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, τα Μεταπτυχιακά προγράμματα παραδοσιακής μουσικής του ΠΑ.ΜΑΚ και του Ε.Κ.ΠΑ., προσφέρουν σήμερα μουσική κατάρτιση ακαδημαϊκού επιπέδου σε νέους καλλιτέχνες εκτελεστές/ συνθέτες, με εξειδίκευση στην πρακτική του ουτιού δίνοντας νέα κίνητρα για την εξέλιξη και διάδοση του οργάνου παράλληλα με την επισταμένη ακαδημαϊκή ανάλυση του θεωρητικού μουσικού συστήματος που αυτό υπηρετεί.
- Η δισκογραφία και οι συναυλίες στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό των Απέργη, Τσιαμούλη, Daly, Καλαϊτζίδη, Χάικ, Ζιάντ και άλλων.
- Το “Μουσικό Χωριό” στον Άγιο Λαυρέντιο Πηλίου, όπου σε καθιερωμένα καλοκαιρινά σεμινάρια, έχουν διδάξει ούτι για 6 συνεχείς χρονιές οι σπουδαίοι δεξιότεχνες του ουτιού Κυριάκος Ταπάκης, Ζιάντ Ρατζάμπ, Χάικ Γιαζιτζιάν, Χρήστος Τσιαμούλης, Νίκος Σαραγούδας, Θύμιος Ατζακάς.

6.2. Στην Ανατολή (Τουρκία, Περσία, Αραβικός κόσμος)

Το ούτι αποτελεί κορωνίδα και το κύριο μέσω έκφρασης της λόγιας αστικής μουσικής παράδοσης του αραβικού κόσμου κυρίως της Αιγύπτου, της Συρίας και του Ιράκ. Οι Άραβες, του έδιναν ως κατηγόρημα την φράση “amir al-alat” δηλαδή ο πρίγκιπας των μουσικών οργάνων (Χαψούλας, 2018, σ.64). Στο Ιράν αλλά και στην Τουρκία θεωρείται σημαντικό κομμάτι της μουσικής τους κληρονομιάς. Πλέον συναντάται και ως όργανο της παραδοσιακής μουσικής της υπαίθρου.

Για τους περισσότερους αραβόφωνους λαούς αποτελεί πολιτιστική ταυτότητα της ιερής μουσικής τους παράδοσης. Δεν είναι τυχαίο, που σήμερα η λόγια μουσική παράδοση από μουσική της Αυλής μεταφέρθηκε στις μεγάλες πόλεις και αφορά πλέον ευρύτερα κοινωνικά στρώματα ώστε συχνά να βρίσκουμε στην βιβλιογραφία τον όρο κλασσική μουσική, που περιγράφει ακριβώς τη λόγια μουσική παράδοση (Καλαϊτζίδης, 2016).

Η προσπάθεια αναβίωσης και διάσωσης της λόγιας μουσικής στους νεότερους χρόνους, ώθησαν τις χώρες αυτές να δημιουργήσουν υποδομές όπως μουσικές σχολές υψηλής εξειδίκευσης και έδωσαν έρεισμα σε συγκροτήματα για συναυλίες και δισκογραφικό έργο λόγιας μουσικής με σκοπό να μνηθεί το ευρύ κοινό. Αυτό το εγχείρημα των κρατών έχει διττή υπόσταση. Από την μία πλευρά, η ανθρωπιστική και κοινωνική πλευρά της διάσωσης μιας μουσικής παράδοσης και από την άλλη, τα εθνικά και πολιτικά κίνητρα στα πλαίσια της εθνικοποίησης ενός μουσικού είδους ή εδραιοποίησης μιας πολιτιστικής ταυτότητας, νομιμοποιώντας την κατά έναν τρόπο. Αιτίες που προκάλεσαν το φαινόμενο αυτό εντοπίζονται κυρίως δύο:

- Η συστηματική εισροή ξένων δυτικών μουσικών στοιχείων στα πλαίσια της παγκοσμιοποίησης.
- Ιδεολογικοί λόγοι που εξυπηρέτησαν πολιτικές σκοπιμότητες.

Παρακάτω θα αναφερθούν διάφορες ιστορικές εξελίξεις από τέσσερις σύγχρονες χώρες όπου το ούτι έχει σημαντική παρουσία (Αίγυπτος, Ιράν, Ιράκ, Τουρκία) ως τεκμηρίωση των παραπάνω θέσεων.

Το 1932 στο Κάιρο της Αιγύπτου διοργανώθηκε με βασιλικό διάταγμα, ένα διεθνές συμπόσιο που έμεινε στην ιστορία ως Congrès du Caire. Η ιδέα ανήκε στον Γάλλο μουσικολόγο Baron Rodolphe d' Erlanger. Σαν σκοπό είχε την παραγωγική συζήτηση διαφόρων ζητημάτων που παρουσίαζαν οι πολλές μουσικές παραδόσεις του αραβικού κόσμου και της Μέσης Ανατολής. Επικεφαλής του συνεδρίου ορίστηκε ο Υπουργός Δημόσιας Παιδείας Muhammad Pacha. Έλαβαν μέρος διακεκριμένοι μουσικοί, μελετητές και μουσικολόγοι από το σύνολο του αραβόφωνου κόσμου, την

Τουρκία και την Ευρώπη. Μερικοί εκ των παρευρισκομένων ήταν οι Muhammad Fathi, Ali Al-Darwish,, Rauf Yekta Bey, Mesut Cemil, Farmer, Béla Bartók, Hindemith, Erich Moritz von Hornbostel, Sachs και Lachmann. Στη συζήτηση αναλύθηκαν τα ζητήματα της αραβικής μουσικής από το παρελθόν καθώς και στοχασμός για το μέλλον της μουσικής αυτής. Στο επίκεντρο της συζήτησης τέθηκε πως η μουσική αυτή βρίσκεται σε παρακμή και έγινε προσπάθεια να δοθούν λύσεις για την αναβίωση και τη διατήρησή της. Παράλληλα ηχογραφήθηκαν 360 παραστάσεις αραβικής μουσικής και πολλές από αυτές τις ηχογραφήσεις σώζονται στη Phonotèque της Bibliothèque Nationale de France στο Παρίσι (Racy, 1991, σσ. 68-91).

Στο Ιράν, την περίοδο της Δυναστείας των Κατζάρων και εντονότερα της Δυναστείας των Παχλαβί, νέα στοιχεία από την δύση εισχώρησαν στην μουσική παράδοση του Ιράν ως παράγοντας εκσυγχρονισμού (Farhat, 1990, σ. 5). Αυτό έχει να κάνει με την έντονη επιρροή που ασκούσε πάντα η βιομηχανική δύση στην ανατολή και συγκεκριμένα των ιμπεριαλιστικών ισχυρών δυνάμεων. Το στερεότυπο που δημιουργήθηκε στις ανατολικές χώρες ήταν πως ο δυτικός πολιτισμός ως πιο εξελιγμένος τεχνολογικά και επιστημονικά ήταν κατ' επέκταση και ανώτερος. Αυτή η αντίληψη είχε αντίκτυπο και στη μουσική παράδοση των λαών της ανατολής, οι οποίες δέχτηκαν τα στοιχεία αυτά ως παράγοντα εκσυγχρονισμού και ως ένα βαθμό αλλοίωσαν την παραδοσιακή μουσική τους (Σμολ, 1983).

Την περίοδο της Δυναστείας Παχλαβί ιδρύθηκε Ωδείο στην Τεχεράνη που δίδασκε ευρωπαϊκή μουσική και όργανα. Το 1933 ιδρύεται η συμφωνική ορχήστρα της Τεχεράνης η οποία θα παρουσιάσει στο αστικό κοινό πολλά συμφωνικά έργα ευρωπαϊκά αλλά και περσικά³³. Ο υβριδικός αυτός χαρακτήρας εμφανίστηκε και στην λαϊκή μουσική δανειζόμενη στοιχεία της δυτικής δημοφιλούς-εμπορικής μουσικής (pop) και της jazz. Όργανα όπως το ηλεκτρονικό συνθεσάιζερ, τα ντραμς και η κιθάρα αλλά και δυτικά μουσικά στοιχεία όπως οι ρυθμοί και η αρμονική συνοδεία,

³³ Ως περσική συμφωνική μουσική αναφέρεται ένας νέος υβριδικός χαρακτήρας λόγιας περσικής μουσικής με λαϊκά και ευρωπαϊκά στοιχεία. Η ορχήστρα αποτελούνταν κατά βάση από ευρωπαϊκά όργανα ορχήστρας με κάποιο περσικό παραδοσιακό όργανο της λόγιας παράδοσης

δημιούργησαν ένα εντελώς νέο είδος λαϊκής μουσικής που αποτέλεσε εμπορικό προϊόν των δισκογραφικών εταιριών, σύμφωνα με τα δυτικά πρότυπα. Το υβριδικό αυτό μουσικό ιδίωμα περσικής και δυτικής μουσικής ονομάστηκε ιρανική ποπ. Την διάδοση της ιρανικής ποπ βοήθησε το ραδιόφωνο, η τηλεόραση και το γραμμόφωνο. Το ούτι ως όργανο της λόγιας μουσικής παράδοσης, εκτοπίστηκε (Farhat, 1991).

Με την Ιρανική επανάσταση (1979) και το νέο θεοκρατικό καθεστώς, η ιρανική ποπ απαγορεύτηκε καθολικά και η μουσική βιομηχανία λογοκρίθηκε αυστηρά. Πολλοί νέοι στράφηκαν προς την λόγια παράδοση. Η λόγια κλασσική μουσική επανήλθε στο προσκήνιο και νέοι καλλιτέχνες και μικρά σχήματα έκαναν την εμφάνιση τους δίνοντας παραστάσεις λόγιας μουσικής στις μεγάλες πόλεις. Το περσικό ούτι *barbat* άρχισε να εμφανίζεται σταδιακά σε καινούργια σχήματα παραδοσιακής μουσικής (Youssefzadeh, 2005).

Μια αραβόφωνη χώρα με αδιαμφισβήτητη μεγάλη παράδοση στο ούτι αποτελεί το Ιράκ. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η συνέντευξη του Ιρακινού δεξιότηχνη του ουτιού Bashir (1975) που περιγράφει ακριβώς την αγωνία και τον κίνδυνο που διατρέχει η παραδοσιακή μουσική του Ιράκ να αλλοιωθεί από την είσοδο δυτικών μουσικών στοιχείων. Συγκεκριμένα αναφέρει:

“Ωστόσο, είναι αλήθεια ότι η τάση πολλών μουσικών να νοθεύουν την καθαρότητα του στυλ για πολλούς λόγους, που μπορεί να κυμαίνονται από απλώς εμπορικούς έως ψυχολογικούς, όπως η ανάγκη να είναι μέσα στα πράγματα ώστε να ληφθούν υπόψη. Το «μοντέρνο» σε αντίθεση με το «παλιομοδίτικο», είναι πράγματι αποτέλεσμα όλων των διαφορετικών τύπων πιέσεων που τους επιβάλλονται - κοινωνικές, ψυχολογικές, ακόμη και γλωσσικές. Πολύ συχνά, δυστυχώς, το "παραδοσιακό" εξισώνεται με το "ξεπερασμένο" και η ίδια η λέξη "παραδοσιακό" συχνά έχει μια κάπως αρνητική χροιά. Πιστεύω ότι τα δύο μουσικά στυλ, το δυτικό και το παραδοσιακό μας, πρέπει να διατηρηθούν χωριστά, γιατί η χρήση δυτικών οργάνων στην αραβική μουσική είναι εξαιρετικά επικίνδυνη, όπως συχνά συμβαίνει στην πρακτική της παραδοσιακής μουσικής κάθε λαού. Ένας από τους λόγους του

κινδύνου είναι το διαφορετικό κούρδισμα αυτών των οργάνων, η επιρροή των οποίων μπορεί να απειλήσει το αραβικό τροπικό σύστημα και τελικά την ίδια μας την αντίληψη για τη μουσική” (Bashir, 1975, σσ. 14-18).

Στην Τουρκία, το 1914 ιδρύεται το πρώτο κρατικό ωδείο όπου διδάσκεται και επίσημα η Οθωμανική μουσική. Ο κύριος διαμορφωτής του θεωρητικού μουσικού συστήματος μετά τον Cantemir, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ήταν ο Rauf Yekta Bey³⁴. Η συμβολή του αφορούσε σε μεγάλο βαθμό την νομιμοποίηση της Οθωμανικής μουσικής παράδοσης στο σύγχρονο τουρκικό έθνος. Με την χρησιμοποίηση διαφόρων ρητορικών τεχνικών, ο ίδιος και οι μεταγενέστεροι συνεχιστές του έργου του, παρουσίαζαν τις απόψεις τους ως “αυταπόδεικτες” ώστε να επιτύχουν να τις προβάλλουν ως οικουμενικές και ουδέτερες, χωρίς κατ’ ανάγκη να είναι τέτοιες (Eagleton, 1991, σσ. 5-6). Το 1936, μια δεκαετία περίπου αργότερα από το “La Musique Turque” του Rauf Yekta Bey, η τουρκική ραδιοφωνία κρατικοποιείται. Σαν συνέπεια ήταν να δοθεί έμφαση στον εκπαιδευτικό χαρακτήρα του ραδιοφώνου, ενώ ταυτόχρονα λειτούργησε και ως εργαλείο κρατικής προπαγάνδας. Νέες αρμοδιότητες του ραδιοφώνου όπως αποστολές λαογραφικής έρευνας και ενός τύπου θεσμικής ωδειακής εκπαίδευσης είχαν ως αποτέλεσμα το νέο ραδιόφωνο να συντελέσει στο να συστηματοποιηθεί η τουρκική κλασική μουσική. Ο λόγος όλων των παραπάνω δράσεων ήταν η διατήρηση και η αναβίωση της οθωμανικής μουσικής παράδοσης (Πούλος, 2015, σ. 134-137).

6.3. Στη Δύση (Ευρώπη, Η.Π.Α.)

Στην Ευρώπη, το αναγεννησιακό λαούτο, ως άμεσος απόγονος του ουτιού της Ανδαλουσίας, θα γίνει ξανά δημοφιλές κατά τα τέλη του 20ου αιώνα, αναβιώνοντας την παλαιά ευρωπαϊκή μουσική του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης (early music). Η αναβίωση αυτή ξεκίνησε χάρη σε ένα μουσικό κίνημα που άρχισε να αναζητά και στην πράξη, το παλαιό άκουσμα της Ευρώπης (Riley, 2017). Πλέον το αναγεννησιακό λαούτο διδάσκεται σε ανώτατα εκπαιδευτικά ιδρύματα σε αρκετές χώρες τις Ευρώπης

34 Βλ. Κεφ. 3, σελ. 20

αλλά και στις Η.Π.Α. Η εξέλιξη του οργάνου από το ανδαλουσιανό ούτι των τροβαδούρων του Μεσαίωνα ήταν μεγάλη. Τον 15ο αιώνα, όπως δείχνει και η εικονογραφία της εποχής, το ούτι άρχισε να προσλαμβάνει νέα χαρακτηριστικά. Η αιτία της εξέλιξης αυτής ήταν η ανάγκη να εκφραστούν και οργανικά, τα πολυφωνικά έργα που αρχικά ήταν μόνο για φωνή. Έτσι προστέθηκαν περισσότερες χορδές, ο βραχίονας έγινε φαρδύτερος και τοποθετήθηκαν δεσμοί ώστε να μπορεί ο εκτελεστής να παίζει με ευκολία τις συγχορδίες. Η ανάγκη για την συνήχηση των χορδών οδήγησε την πένα από φτερό, στο περιθώριο και ο εκτελεστής έπαιζε με όλα τα δάκτυλα. Στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα, το Füssen της Βαυαρίας στην Γερμανία, θα αναδειχθεί ως το σημαντικότερο κέντρο παραγωγής λαούτου. Πολλοί Βαυαροί δεξιότεχνες οργανοποιοί, λόγω της αυξημένης ζήτησης για νέα λαούτα, σε συνδυασμό με τον κορεσμό της αγοράς, θα αναγκαστούν να μεταναστεύσουν στην Ιταλία και συγκεκριμένα στην Βενετία, Μπολόνια και Πάντοβα. Τους επόμενους αιώνες, το λαούτο θα παραμείνει δημοφιλές στην Ιταλία, την Γερμανία, την Γαλλία και την Αγγλία και θα συνεχίσει να εξελίσσεται μέχρι και τον 18ο αιώνα όπου θα αρχίσει σταδιακά να αντικαθίσταται από την κιθάρα (Santa Maria Bouquet, 2010). Σήμερα, μέσω ετήσιων φεστιβάλ όπως το Utrecht Early Music Festival που λαμβάνει χώρα από το 1982 και το Innsbruck Festival of Early Music, το αναγεννησιακό λαούτο θα πάρει μέρος σε μουσικά σχήματα παρουσιάζοντας παλαιά έργα συνθετών του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης (Riley, 2017).

Στην Αμερική, οι μετακινήσεις εθνοτικών ομάδων όπως των Ελλήνων, Εβραίων, Αρμενίων είτε λόγω διωγμών είτε λόγω οικονομικής μετανάστευσης, θα διαμορφώσουν κλειστά κέντρα όπου το ούτι θα παίζει το ρόλο του και ως ένα βαθμό θα κάνει γνωστό το όργανο στη Δύση μέσω της δισκογραφίας και των εμφανίσεων σε μουσικούς χώρους *oriental*³⁵. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Αρμένιος δεξιότεχνης του ουτιού Μάρκο Μελκόν. Γεννημένος στη Σμύρνη στα τέλη του 19ου

35 Λαϊκά κέντρα διασκέδασης ανατολίτικης αισθητικής, όπου υπό τον ήχο της μουσικής, χορεύτριες αποδίδουν τον χορό της κοιλιάς (belly dance)

αιώνα, διέπρεψε καλλιτεχνικά τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Αμερική σε βαθμό που να θεωρείται από τους κορυφαίους ουτίστες της εποχής του (Ατζακάς, 2012, σ. 78).

Μέσα από μια συνέντευξη της κόρης του αντλούμε σημαντικές πληροφορίες για την αποδοχή του ουτιού στην Αμερική στα μέσα του 20ου αιώνα:

“...στο Watertown της Μασαχουσέτη, ...ο Μάρκο λειτουργούσε ένα δισκοπωλείο και κατάστημα μουσικών ειδών, στην Mt. Auburn Avenue. Είχαν δύο παιδιά, εμένα και τον αδελφό μου Garabed. Κατά τη διάρκεια της οικονομικής κρίσης έχασε τη δουλειά του και μετακομίσαμε στην Νέα Υόρκη όπου άρχισε να παίζει ξανά στα μαγαζιά. Η δημοτικότητά του ανέβηκε την δεκαετία του 1940, μετά την κυκλοφορία μιας σειράς δίσκων από τις δισκογραφικές MeRe, Kaliphon και Metropolitan. Ο πρώτος του δίσκος, το “Oglan Oglan” έγινε επιτυχία σε όλη τη χώρα. Το 1950 δεν υπήρχε αρμένικο νοικοκυριό που να μην είχε ένα τουλάχιστον δισκάκι του Μάρκο.”

Στην ίδια συνέντευξη, συνεχίζει:

“Καθώς η “οριεντάλ” μουσική σκηνή της 8ης Avenue γινόταν όλο και δημοφιλέστερη στη Νέα Υόρκη, το κοινό του Μάρκο άρχισε να περιλαμβάνει και Αμερικανούς. Τα πιο γνωστά κλαμπ, όπως τα Port Said, Britania, Egyptian Gardens και Grecian Palace Cafe, μάζευαν διασημότητες, όπως οι Leonard Bernstein, Melvin Douglas, Ann Sheridan και Dave Brubeck. Το 1950, το Egyptian Gardens είχε τιμή εισόδου 3,5 δολάρια, δηλαδή 50 λεπτά ακριβότερα από το Copacabana!” (Hagopian-Mozian-Alemsherian, 1996)

Το όργανο παρά ταύτα, παρέμεινε ξένο στην αμερικάνικη κοινωνία και η μουσική που υπηρέτησε παρέμεινε “ανατολίτικη”. Σήμερα με την πρόοδο των κοινωνικών μέσων δικτύωσης και της βιομηχανίας της μουσικής, στα πλαίσια της παγκοσμιοποίησης, η μουσική Έθνικ που καθιερώθηκε διεθνώς ως “world music” σε συνδυασμό με την ανάγκη του κόσμου για αναζήτηση νέων ακουσμάτων και πολιτισμικών στοιχείων θα φέρει ξανά στο προσκήνιο το ούτι, με μουσικούς της

ηλεκτρονικής³⁶, της jazz³⁷ ή της heavy metal³⁸ να μην διστάζουν να το χρησιμοποιήσουν. Πλέον σε αυτά τα δίκτυα το ούτι εκφράζει κάτι οικουμενικό με επιρροές από πολλά ήδη μουσικής. Σημαντικό εδώ να αναφερθεί ότι το μουσικό εργαστήριο “Λαβύρινθος” του Ross Daly σήμερα απαριθμεί πέντε μουσικά εργαστήρια στο εξωτερικό και συγκεκριμένα στην Καταλονία, στην Σικελία, στο Οντάριο του Καναδά, στην Λευκωσία. Στα εργαστήρια αυτά ακολουθείται η ίδια φιλοσοφία με την οποία ξεκίνησε και εδραιώθηκε στην Κρήτη το πρώτο εργαστήριο όπου το ούτι έχει σημαντική θέση.

Όπως αναφέρεται και στον ιστότοπο του Λαβυρίνθου (1982):

“Σκοπός του μουσικού εργαστηρίου «Λαβύρινθος» είναι η μύηση των νέων, κυρίως, ανθρώπων σε μια δημιουργική προσέγγιση στα παραδοσιακά μουσικά ιδιώματα από διάφορα μέρη του κόσμου. Λειτουργεί έτσι, σαν ένα σημείο συνάντησης για μουσικούς, δασκάλους και μαθητές, και είναι αναγνωρισμένο διεθνώς για την εκπαίδευση στον τομέα της τροπικής μουσικής και την δημιουργική προσέγγιση της παραδοσιακής μουσικής γενικότερα.”

Επιπροσθέτως, οι πολλές και επιτυχημένες συναυλίες ουτιού γνωστών δεξιοτεχνών του οργάνου στο εξωτερικό, όπως ο Ιρακινός Munir Bashir κ.ά. καταδεικνύουν αν όχι την αποδοχή της ανατολίτικης κουλτούρας από το ευρύ κοινό, τότε σίγουρα το ενδιαφέρον της Δύσης για το ιδιαίτερο ηχόχρωμα του οργάνου και το ρεπερτόριο που υπηρετεί (Willson, 2019).

Σημαντική πρόοδο τα τελευταία χρόνια εμφανίζει και ο τομέας της εθνομουσικολογίας, όπου νέοι επιστήμονες καθιστούν στο ευρύ κοινό και κυρίως στην αστική τάξη, τη μη Ευρωπαϊκή μουσική όχι ως κατώτερη και απλοϊκή αλλά ως ένα είδος με τη δική του σημαντική αισθητική αξία (Σμολ, 1983). Δεν είναι τυχαίο το

36 Michael Simon-Oud Imperial στον ιστότοπο <https://www.youtube.com/watch?v=DA94FEabcZs> (προσπελάστηκε: 2/6/2022).

37 Tamarkin, J. (2019) Essential Jazz Oud Albums: Eleven strings, five crucial recordings. Στον ιστότοπο <https://jazztimes.com/features/lists/essential-jazz-oud-albums/> (προσπελάστηκε 2/6/2022).

38 Παράδειγμα αποτελούν οι Orphaned land, ένα heavy metal συγκρότημα από το Ισραήλ όπου εντάσσουν παραδοσιακά όργανα στην μουσική τους, όπως το ούτι. Το συγκρότημα έχει γνωρίσει μεγάλη επιτυχία στο εξωτερικό με πολλούς ακόλουθους.

γεγονός ότι το 2009, το περσικό μουσικό σύστημα *radif*³⁹ του 19ου αιώνα, συμπεριλήφθηκε από την Ουνέσκο, στη λίστα με τα άυλα πολιτιστικά αγαθά της ανθρωπότητας. Σε αυτό θα πρέπει να συνέβαλε, σε ένα μεγάλο βαθμό, η εθνομουσικολογική έρευνα που ανέδειξε στη Δύση μέσω της ακαδημαϊκής οδού, τον μουσικό αυτόν πλούτο και αναμφισβήτητα την ιστορική του σημασία.

7. Επίλογος

7.1. Συμπεράσματα

Η παραπάνω μελέτη προσπάθησε να δώσει απαντήσεις στα ερωτήματα που αφορούν τη μετακίνηση του ούτιού, όχι μόνο μέσα από την ιστορική αναζήτηση, αλλά και από μουσικολογική σκοπιά. Αν και κατά πόσο δηλαδή, το ίδιο το όργανο με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του, υπήρξε η αιτία στο να εκτιμηθεί από διάφορους μουσικούς πολιτισμούς που το ενέταξαν στο οργανολόγιό τους. Επίσης έγινε προσπάθεια να διερευνηθεί, αν και κατά πόσο, κάποιο κοινό θεωρητικό μουσικό πλαίσιο ενθάρρυνε την διάδοση του οργάνου σε διάφορους πολιτισμούς. Δόθηκε ιδιαίτερη βαρύτητα στον ελλαδικό χώρο και στις πολιτισμικές γέφυρες που ένωναν αυτόν με τον Οθωμανικό κόσμο και όχι μόνο.

Το ούτι υπήρξε αδιαμφισβήτητα ένα όργανο με ευρεία διάδοση σε πολλούς μουσικούς πολιτισμούς. Με αφετηρία την κεντρική Ασία ταξίδεψε τόσο Δυσμάρ (Μαγκρέμπ, Μέση Ανατολή, Ευρώπη), όσο και Ανατολάρ (Κίνα-Ιαπωνία-Μαλαισία). Οι λόγοι είναι πολλοί και σύνθετοι και οφείλονται κυρίως σε κοινωνικοπολιτικά κριτήρια, όπως η πολιτισμική επιρροή τριών μεγάλων αυτοκρατοριών: της περσικής, των τριών αραβικών χαλιφάτων και της οθωμανικής.

Οι βαθύτεροι όμως λόγοι στηρίζονται σε οκτώ βασικούς άξονες:

- Το ούτι επιτέλεσε εποπτικό μέσο για την μελέτη και διάδοση της τροπικής μουσικής θεωρίας, η οποία εξελίχθηκε και διαμορφώθηκε σύμφωνα με διάφορες τομές θεωρητικών των εκάστοτε πολιτισμών.

39 Βλ. Κεφ. 3, σελ. 22

- Η ικανότητα του οργάνου να συνοδεύει το τραγούδι του εκτελεστή, όπως σε όλα τα λαουτοειδή, δίνει ένα σημαντικό πλεονέκτημα στους τραγουδοποιούς να παίζουν και να τραγουδούν οι ίδιοι τα τραγούδια τους.
- Στους μεσαιωνικούς χρόνους, οι διάφορες δοξασίες/συμβολισμοί που συνέδεσαν το ούτι με αρχαιοελληνικές φιλοσοφικές κοσμοθεωρίες, έδωσαν στο όργανο και στη μουσική που εξέφραζε, υπερβατικό χαρακτήρα. Αυτό με τη σειρά του, καθιέρωσε το όργανο ως ένα εκφραστικό μέσω της αρμονίας του σύμπαντος, δίνοντάς του το προσωνύμιο, κατά τον al Kindi, το “όργανο των φιλοσόφων” (Shiloah, 1995, σσ. 49-50). Το γεγονός αυτό αποδεικνύει, και η πεποίθηση της εποχής, περί του θεραπευτικού του ρόλου, δίνοντας στην πρακτική του ουτιού, μια επιστημονική διάσταση πέραν της καλλιτεχνικής.
- Τα χαρακτηριστικά του οργάνου όπως οι πολλές χορδές, ο κοντός βραχίονας, η έλλειψη δεσμών στον βραχίονα, που διευκολύνουν το παίξιμο και την έκφραση (τον αυτοσχεδιασμό, την σύνθεση, τους μελωδικούς καλλωπισμούς, τη σολιστική ερμηνεία αλλά και την αρμονική συνοδεία κατά περίπτωση), το ιδιαίτερο ηχόχρωμα του οργάνου που ξετυλίγεται σε έκταση δυο περίπου οκτάβων (στις μπάσες - μεσαίες συχνότητες) σε συνδυασμό με τη φορητότητά του, το καθιστούν ένα όργανο ποικίλης εκφραστικότητας και εύκολο στην μεταφορά του από τόπο σε τόπο.
- Η βίαιη μετακίνηση πληθυσμών (σκλάβοι, πρόσφυγες) δημιούργησαν κέντρα μουσικής δημιουργίας και πρακτικής, αναδεικνύοντας το ούτι μέσω των παραστάσεων.
- Τα ανεπτυγμένα μουσικά κέντρα που έγιναν πόλος έλξης για νέους μουσικούς και κατέστησαν πόλεις όπως την Κωνσταντινούπολη, τη Βαγδάτη αλλά και διάφορες πόλεις στην Ανδαλουσία, μήτρες μουσικής δημιουργίας και πρακτικής αλλά και συστηματικής μουσικής εκπαίδευσης.
- Η προσπάθεια αναβίωσης και διάσωσης της λόγιας μουσικής παράδοσης στους νεότερους χρόνους, ώθησαν τις χώρες να δημιουργήσουν σχετικές υποδομές όπως μουσικές σχολές υψηλής εξειδίκευσης δίνοντας παράλληλα έρεισμα σε καλλιτέχνες

παραδοσιακής λόγιας μουσικής για συναυλίες και δισκογραφικό έργο με σκοπό να μυηθεί το ευρύ κοινό. Οι δράσεις αυτές αφορούσαν κυρίως τις μεγάλες πόλεις. Ένας άλλος λόγος που έγινε αυτό ήταν ο φόβος αλλοίωσης της εθνικής μουσικής ταυτότητας από την εισροή δυτικών μουσικών στοιχείων στο πλαίσιο του “εκμοντερισμού”. Στην Ελλάδα συγκεκριμένα, μουσικοί και μουσικολόγοι συνεισέφεραν με το έργο τους, στην αναβίωση της λαϊκής και λόγιας παραδοσιακής μουσικής της μικράς Ασίας και κατ’ επέκταση, στην επανεμφάνιση του ουτιού στην ελληνική μουσική πραγματικότητα κυρίως μέσω συνεργιών Ελλήνων και Τούρκων μουσικών. Την περίοδο αυτή πολλά όργανα της ανατολής εισήχθησαν από την Τουρκία όπως το ούτι (Kallimopoulou, 2009).

- Στη σύγχρονη εποχή, η βιομηχανία της μουσικής μέσω της δισκογραφίας αρχικά και των κοινωνικών δικτύων μεταγενέστερα προώθησε την παραδοσιακή μουσική και κατ’ επέκταση το ούτι. Επίσης διακεκριμένοι μουσικοί διαφορετικών μουσικών ειδών χρησιμοποίησαν το ούτι στα πλαίσια της “world music”.

Σε αυτό το σημείο, κρίνεται χρήσιμο να αναφερθεί το φαινόμενο του “instrumental specialist”⁴⁰. Ο όρος αφορά κυρίως τους μουσικούς του Ιράν που παραδοσιακά εξειδικεύονται απόλυτα σε ένα μόνο όργανο. Το φαινόμενο αυτό ενδεχομένως να βοήθησε στην εξειδίκευση και στην εξέλιξη του ουτιού (Μπαλάντινα, 2007).

Μία πρώτη σκέψη που εξάγεται από την παραπάνω έρευνα είναι ότι ενδεχομένως τα μουσικά όργανα δεν αντιλαμβάνονται σύνορα εθνών. Μπορούν εύκολα να μεταπηδήσουν από τον ένα πολιτισμό στον άλλο ακόμα και με διαφορετικά φυλετικά χαρακτηριστικά όπως των σιμητών Αράβων, των ινδοευρωπαίων Περσών και των ουραλοαλταϊκής καταγωγής Τούρκων. Πρέπει όμως να ληφθεί υπόψιν ότι τους παλαιούς χρόνους και μέχρι τον 19ο αιώνα δεν υπήρχε ο θεσμός του κράτους-έθνους, αλλά οι μεγάλες αυτοκρατορίες που συμπεριλάμβαναν στα εδάφη τους πολλά και διάφορα έθνη. Αυτό σε ένα πρώτο επίπεδο σχετίζεται με τη

40 Σε ελεύθερη μετάφραση “ο ειδικός του οργάνου”

διάδοση του ουτιού. Επίσης διαφαίνεται σε ορισμένες περιπτώσεις μια προϋπάρχουσα σύνδεση μεταξύ μουσικών πολιτισμών σε μουσικοθεωρητικό επίπεδο. Η άποψη πως η αρχαιοελληνική μουσική θεωρία αποτέλεσε θεμέλιο λίθο ώστε να δομηθούν πάνω σε αυτήν η βυζαντινή, η οθωμανική και η αραβοπερσική μουσική είναι επισφαλής. Το σίγουρο όμως είναι πως η μετάφραση και διάδοση της αρχαιοελληνικής μουσικής θεωρίας από τους Άραβες υπήρξε σημαντική και αδιάκοπη. Αυτό δύναται να τεκμηριωθεί με σχετική ακρίβεια από την πληθώρα σωσμένων θεωρητικών συγγραμμάτων από ονομαστούς Πέρσες και Άραβες μελετητές του Μεσαίωνα που αναφέρθηκαν παραπάνω (Χαψούλας, 2018, σ. 81). Επίσης πολλά έργα περσικής μουσικής έχουν καταγραφεί και διασωθεί σε βυζαντινή σημειογραφία (παρασημαντική) με το παλαιότερο να χρονολογείται στις αρχές του 15ου αιώνα⁴¹. Αυτό καταδεικνύει ενδεχομένως τη χρήση της περσικής μουσικής στην βυζαντινή θρησκευτική μουσική πρακτική ως ψαλμωδία, κάτι που δεν θα ήταν εφικτό εάν δεν υπήρχε κοινός τόπος. Το ίδιο ισχύει και για την οθωμανική μουσική, η οποία με τη σειρά της αφομοίωσε σε μεγάλο βαθμό το θεωρητικό σύστημα της αραβοπερσικής μουσικής (Μακάμ). Οι μουσικές κλίμακες του δυτικού αραβικού κόσμου (Naubat), ως κληρονομιά της ανδαλουσιανής μουσικής παράδοσης, αποτελούνται κυρίως από διατονικά χαρακτηριστικά σε αντίθεση με την πληθώρα χρωματικών⁴² κλιμάκων της Ανατολής. Ενδεχομένως η μεταστροφή αυτή να αποτελεί προϊόν ζύμωσης της αραβικής μουσικής της Ισπανίας με στοιχεία της δυτικής μεσαιωνικής μουσικής (Χαψούλας, 2018, σ. 95). Το ούτι μέσα σε αυτό το συγγενές μουσικό περιβάλλον βρήκε πρόσφορο έδαφος και εδραιώθηκε ως εκφραστής του εκάστοτε μουσικού πολιτισμού. Αποτελεί μάλλον γεγονός πως για να μπορέσει να εδραιωθεί σε κάθε μουσικό πολιτισμό, αποτελώντας κομμάτι της πολιτιστικής ταυτότητας, θα πρέπει να υπάρχουν πολιτιστικές δίοδοι επικοινωνίας με κοινά σημεία αναφοράς, όπως για παράδειγμα το θεωρητικό μουσικό σύστημα. Εν τέλει, κάθε λαός χρησιμοποίησε το

41 Βλ. Πρόλογο, σελ. 4

42 Η χρωματική κλίμακα στις τροπικές μουσικές παραδόσεις αναγνωρίζεται από το διάστημα του τριημιτονίου.

ούτι για τους δικούς του μουσικούς σκοπούς, κάτι που μαρτυρά και η εξέλιξη του οργάνου προσδίδοντας πρόσθετα χαρακτηριστικά που εξυπηρετούσαν τη μουσική έκφραση του κάθε λαού. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα σαφές στην περίπτωση του αναγεννησιακού λαούτου που παρουσιάζει συγκριτικά αρκετές διαφορές με το ούτι (Erkut, C. *et al.*, 2001). Η Ευρώπη είχε έρθει σε επαφή με την αρχαία ελληνική σκέψη μέσω των αραβικών έργων, όπως ειπώθηκε παραπάνω, από μεταφράσεις στα λατινικά. Από τις μινιατούρες των Cantigas de Santa Maria⁴³ (Spring, 2004, σ. 4) και τις αναφορές του Guillaume de Machaut (~1300-1377)⁴⁴ που παρουσιάζουν πολλά αραβικά όργανα ως κύρια μέσα έκφρασης, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι, ηχοχρωματικά τουλάχιστον, υπήρξε κοινός τόπος μεταξύ Ανατολής και Δύσης (Χαψούλας, 2018, σ. 86). Δεν μπορούμε να ισχυριστούμε το ίδιο και για την μουσική αυτή καθαυτή. Αρκετές ευρωπαϊκές μεσαιωνικές κλίμακες συμπίπτουν με αραβικές, όμως η κλίμακα από μόνη της δεν μπορεί να καταδείξει την μουσική σύνδεση μεταξύ των λαών στο επίπεδο της μελοποιίας. Η έλλειψη καταγεγραμμένης αραβικής μουσικής καθιστά το εγχείρημα δύσκολο εάν όχι ακατόρθωτο.

Το ούτι σταδιακά από ένα όργανο της Αυλής πέρασε με την πάροδο των αιώνων σε όλα τα κοινωνικά στρώματα, κυρίως στις μεγάλες πόλεις. Αυτό οφείλεται αφενός στην παρακμή των παλαιών αυτοκρατοριών και στην ανάδειξη των εθνών-κρατών και αφετέρου στην προσπάθεια αναβίωσης και διάσωσης (για πολιτικούς και ιστορικούς λόγους), του μουσικού πλούτου της λόγιας μουσικής παράδοσης όπου το ούτι είχε εξέχοντα ρόλο.

7.2. Προβληματισμοί - ερωτήματα για περαιτέρω έρευνα

Προβληματισμοί και ερωτήματα που θα μπορούσαν να απαντηθούν σε μια μεταγενέστερη ερευνητική προσπάθεια αποτελεί η ιστορία του λαούτου στον Ελλαδικό χώρο. Από τις πηγές που προσπελάστηκαν αφήνονται ανοικτά τα ερωτήματα καταγωγής του ελληνικού λαούτου. Το λαούτο ως ένα δημοφιλές όργανο

43 Συλλογή από 420 ποιήματα του 13ου αιώνα με πρώιμη ευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία.

44 Γάλλος συνθέτης και ποιητής του Μεσαίωνα, εκφραστής του στυλ της Ars Nova.

στον ελλαδικό χώρο φαίνεται να απαντάται παλαιότερα από το ούτι στον ίδιο χώρο. Εικασίες που θέλουν το λαούτο να έρχεται από την Δύση και συγκεκριμένα τους Βενετούς είναι επισφαλείς. Οπότε η διερεύνηση της καταγωγής του θα έριχνε φως στα ερωτήματα αυτά.

Ένα όργανο που είχε ανάλογη πορεία με το ούτι είναι το έγχορδο τοξωτό rebab. Μια παρόμοια έρευνα θα ισχυροποιούσε τα αίτια της διάδοσης του ουτιού και θα αποκάλυπτε πιθανώς βαθύτερες κοινωνικοπολιτικές ρίζες του φαινομένου αυτού. Ενδεχομένως το κάθε όργανο να εμφανίζει μια δικιά του πορεία μέσα σε διαφορετικά κοινωνικοπολιτικά πλαίσια.

Επίσης αντίστοιχη έρευνα του ουτιού αλλά με αντίθετη φορά κατεύθυνσης (κεντρική Ασία προς Άπω Ανατολή) θα συμπεριλάμβανε τα λαουτοειδή που εσκεμμένα παρέλειψα. Από την προσπέλαση των πηγών φαίνεται πως το ούτι γνώρισε αντίστοιχη διάδοση στην Κίνα, την Ιαπωνία και τη Μαλαισία.

Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση

- (1) Aydemir, M. (2010) *Turkish Music Makam Guide*. Constantinople: Pan.
- (2) Balandina, A. (2007) *Contemporary Tombak Playing in Iran: An Ethnographic Experience of Practice, Interaction and Music Making*. London: Goldsmiths College, University of London.
- (3) Ballester, G. (2008) "An Unexpected Discovery: the Fifteenth-Century Angel Musicians of the Valencia Cathedral", *Music in Art*, vol. 33, no. 1-2, pp. 23.
- (4) Bashir, M. (1975) "Interview with the Iraqi Ud Virtuoso Munir Bashir." *The World of Music* 17, no. 2, pp. 14–18. doi: <http://www.jstor.org/stable/43615757>.
- (5) Burkholder, P., Grout, D., and Palisca, C. (2014) *A History of Western Music*. 9th ed. New York, London: W.W. Norton & Company Inc.
- (6) Chabrier, J. C. (1978) New Developments in Arabian Instrumental Music. *The World of Music*, 20(1), pp. 94–109.
- (7) Christides, V. (1984) *The Conquest of Crete by the Arabs (ca. 824): A Turning Point in the Struggle between Byzantium and Islam*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.
- (8) During, J., Mirabdolbaghi, Z., and Safvat, D. (1991) *The Art of Persian Music*. Washington: Mage Publishers.
- (9) Eagleton, T. (1991) *Ideology: An Introduction*. London, New York: Verso.
- (10) Erkut, C. et al. (2001) *Model-based Synthesis of the Ud and the Renaissance Lute*.
- (11) Farhat, H. (1990) *The Dastgah Concept in Persian Music*. London: Cambridge University Press.
- (12) Farhat, H. (1991) "Western Musical Influences in Persia", *Musicological Annual*, 27(1), pp. 87–96. <https://doi.org/10.4312/mz.27.1.87-96>
- (13) Farmer, H., G. (1929) *A History of Arabian Music*. London: Luzac & Company.
- (14) Farmer, H., G. (1930) "The Origin of the Arabian Lute and Rebec." *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, no. 4 (March), pp. 767–83. doi: <http://www.jstor.org/stable/44012873>.

- (15) Farmer, H., G. (1937) "Was the Arabian and Persian Lute Fretted?" *Journal of the Royal Asiatic Society* 69 (3), pp. 453–60. doi: 10.1017/S0035869X0008597X.
- (16) Grame, T. (1972) "The Symbolism of the 'Ūd." *Asian Music* 3 (1), pp. 25–34. doi: <https://doi.org/10.2307/834102>
- (17) Gorlinski, V. (2018). Kushan dynasty. *Encyclopedia Britannica*. Στον ιστότοπο: <https://www.britannica.com/topic/Kushan-dynasty> (προσπελάστηκε: 2/6/2022).
- (18) Hagopian-Mozian-Alemsherian, R., (1996) *Συνέντευξη της κόρης του Μάρκο Μέλκον στον Harold Agopian*, New York.
- (19) Kallimopoulou, E. (2009) *Paradosiaká: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. London: Routledge.
- (20) Lukas E. A. (2019) *Music of a Thousand Years: A New History of Persian Musical Traditions*. California: University of California Press.
- (21) Marcel-Dubois, C. (1991) *Les Instruments de musique de l'Inde ancienne*. Paris.
- (22) Miller, L.C. (1999) *Music and Song in Persia: The Art of Avaz*.
- (23) Pacholczyk, J. (1996) "Music and Astronomy in the Muslim World." In *Leonardo*, Vol. 29, No. 2 (1996), p. 1.
- (24) Pennanen, R., P. (2004) "The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece", *Ethnomusicology*, Vol. 48, No. 1, pp. 1-25.
- (25) Picken, L. (1955) "The Origin of the Short Lute." *The Galpin Society Journal* 8 (March), pp. 32–42. doi: <https://doi.org/10.2307/842155>
- (26) Racy, A. J. (1991) Historical Worldviews of Early Ethnomusicologists: An East-West encounter in Cairo, 1932. Στο S. Blum, et al, (Επιμ.) *Ethnomusicology and modern music history*, σσ. 68-91, Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- (27) Riley, D. (2017) The Authenticity Impulse: Early Music and its Revival. Διαθέσιμο στο: https://bachtrack.com/es_ES/feature-at-home-guide-early-music-revival-july-2017 (προσπελάστηκε: 20/6/2022).
- (28) Sacks, C. (1940) *The History of Musical Instruments*. New York: W.W. Norton, p. 102.

- (29) Santa Maria Bouquet, J. (2010) "The Lute." In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. Στον ιστότοπο: http://www.metmuseum.org/toah/hd/lute/hd_lute.htm (προσπελάστηκε 19/4/2022).
- (30) Shehadi, F. (1995) *Philosophies of Music in Medieval Islam*. Leiden, New York & Köln: E. J. Brill.
- (31) Seifed-Din Shehadeh A. (2011) *The Oud Across Arabic Culture*. Maryland: School of Music, Musicology & Ethnomusicology Division.
- (32) Shiloah, A. (1995) *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural Approach*. Detroit: Wayne State University Press.
- (33) Spring, M. (2004) "The Lute in Britain: A History of the Instrument and Its Music." *Renaissance Quarterly* 56 (November). doi: <https://doi.org/10.2307/1261718>
- (34) Spector, Johanna. (1970) "Classical 'Ud Music in Egypt with Special Reference to Maqamat." *Ethnomusicology* 14 (2), pp. 243–57. doi: <https://doi.org/10.2307/849799>
- (35) Sobhi Anwar R. (1999) *Tarikh al-Oud*. Damascus: Dār Ala" ed-Din, p. 19.
- (36) Ūd 1916- Manol (2014). Διαθέσιμο στο: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656846> (προσπελάστηκε: 19/4/2022).
- (37) Willson, R. B. (2019) "Hearing Global Modernity: The Case of the Travelling Oud". *International Journal for History, Culture and Modernity* 7, 1, σσ. 458-485.
- (38) Youssefzadeh, A. (2005) "Iran's regional musical traditions in the twentieth century: A historical overview", *Iranian Studies*, 38:3, 417-439, doi: [10.1080/00210860500300804](https://doi.org/10.1080/00210860500300804)

Ελληνόγλωσση

- (39) Ανωγειανάκης, Φ. (1991) *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος "Μέλισσα".
- (40) Αποστολόπουλος, Θ. (2004) "Το ούτι ως εκπαιδευτικό όργανο ελληνικής μουσικής", στο Καλαϊτζίδης, Κ. (επιμ.) *Το Ούτι-Μέθοδος Εκμάθησης*, τόμος Α. Θεσσαλονίκη: Εν Χορδαίς.
- (41) Ατζακάς, Ε. (2012) *Οι άνθρωποι του ξύλου*. Θεσσαλονίκη: Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας Επικοινωνίας Σχολή Κοινωνικών Επιστημών Πανεπιστήμιο Αιγαίου.

- (42) Βούλγαρης, Ε. και Βανταράκης, Β. (2006) *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου: Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα*. Αθήνα: Fagottobooks.
- (43) Currie, G. (2012) “Απεικονίσεις μουσικών οργάνων στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφία”, στο Γουλιάκη-Βουτυρά, Α. (επιμ.) *Ελληνικά Μουσικά Όργανα*. Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικών σπουδών Α.Π.Θ.
- (44) Εν Χορδαίς (1993) Διαθέσιμο στο: <https://www.onassis.org/el/people/en-chordais> (προσπελάστηκε: 2/6/2022).
- (45) Εσκενάζυ, Ρ. (1982) *Αυτά που Θυμάμαι* (επιμ. Κ. Χατζηδουλή), Αθήνα: Κάκτος.
- (46) Ζερδαλής, Σ. (2005) *Το ούτι στην Βέροια (1922-Σήμερα)*. Θεσσαλονίκη.
- (47) Καλαϊτζίδης, Κ. (2016) “Λόγια Περσική Μουσική και η Μουσική της Οθωμανικής Αυλής”, διάλεξη στα πλαίσια της εκδήλωσης: Ελεύθερο εργαστήριο μουσικής παιδείας 2016-17, Μουσικές του κόσμου., Μ.Μ.Β.Ε Λίλιαν Βουδούρη, Αθήνα. Διαθεσιμο στο: <https://www.blod.gr/lectures/logia-persiki-mousiki-kai-i-mousiki-tis-othomanikis-aylis-protiapo-dyo-omilies/> (προσπελάστηκε: 5/3/2021).
- (48) Λαβύρινθος (1982) *Μουσικό εργαστήριο “Λαβύρινθος”*. Διαθέσιμο στο: <https://www.labyrinthmusic.gr/el/what-is-labyrinth/what-is-labyrinth-2> (προσπελάστηκε: 2/6/2022).
- (49) Μαυροειδής, Μ. Δ. (1999) *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο. Ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τουρκικό μακάμ*. Αθήνα: Fagotto.
- (50) Παπάζογλου, Γ. (1986) *Αγγέλα Παπάζογλου, Τα χαϊρία μας εδώ, ονείρατα της άκαυτης και της καμμένης Σμύρνης*. Εκδόσεις Ταμείον Θράκης.
- (51) Πούλος, Π. (2015) *Η μουσική στον Ισλαμικό κόσμο*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλίων.
- (52) Ραπακούσιος, Δ. (2012) “Και εγένετο μουσική”. Διαθέσιμο στο: <https://tvxs.gr/news/moysiki/dimitris-rapakousios-kai-egeneto-moysiki> (προσπελάστηκε 20/4/2022).
- (53) Σκούλιος Μ. (2014) “Τα ανατολικά Μακάμ και ο “ορθός” τρόπος Ραστ” , *Πολυφωνία* 25, σσ 103-126.
- (54) Σμολ, Κ. (1983) *Μουσική-Κοινωνία-Εκπαίδευση*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

- (55) Τσιαμούλης, Χ., και Ερευνίδης, Π. (1998) *Ρωμηοί Συνθέτες της Πολης*. Αθήνα: Εκδόσεις Δόμος.
- (56) Τομπούλης, Α. (1937) “Το ούτι και το σεράι”, *Εφημερίδα Ακρόπολις*, 3203, (30 Δεκέμβριου), σ. 3.

- (57) Χατζημιχελάκης, Γ. (2017) *Το παλαιό Μακάμ*. Αθήνα: Εκδόσεις 24 γράμματα.
- (58) Χατζηπανταζής, Θ. (1986) *Της Ασιάτιδος Μούσης ερασταί...: η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α' : συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Στιγμή.
- (59) Χαψούλας, Α. (2018) *Μουσική Θεωρία Και Πράξη Στον Αραβικό Μεσαίωνα*. Αθήνα: Νήσος.