

Αναφορά στην αραβική μουσική

Εισαγωγή

Ελάχιστα γνωρίζουμε για τη μουσική των Αράβων πριν από τον Μωάμεθ. Υποθέτουμε ότι μέρος της θα σχετίζεται με τις (άγνωστες, ως επί το πλείστον) τελετουργίες των παγανιστικών θρησκειών της Αραβικής χερσονήσου. Στην περιοχή των υποθέσεων παραμένουν, επίσης, οι ομοιότητες της μουσικής αυτής με την εβραϊκή μουσική ή άλλες μουσικές του ευρύτερου χώρου. Μια γενική διάκριση, χρήσιμη και για την κατανόησή μας της αραβικής μουσικής των επόμενων περιόδων, είναι εκείνη ανάμεσα στη μουσική που τραγουδιόταν από άντρες (κυρίως εργατικά τραγούδια, των καμηλιέρηδων κτλ.) –το *huda*– και τη μουσική που τραγουδιόταν από γυναίκες, ειδικότερα από σκλάβες (*qana*). Μετά τον Μωάμεθ και την εκρηκτική εξάπλωση των Αράβων στη Μέση Ανατολή και στη Βόρεια Αφρική, η αραβική μουσική αναπτύσσεται, αφενός σχηματίζοντας έναν δικό της κορμό και αφετέρου αφομοιώνοντας μουσικές επιδράσεις από άλλες μουσικές παραδόσεις του ευρύτερου χώρου: την περσική και την βυζαντινή, κυρίως. Αργότερα, αλληλεπιδρώντας και με την τουρκική. Παρ' όλ' αυτά διατήρησε την αυτονομία της απέναντί τους. Μια σύγχρονη βάση εξέτασης της αραβικής μουσικής είναι η διάκρισή της σε έντεχνη και σε λαϊκή. Η αραβική έντεχνη μουσική αναπτύχθηκε ως διασκεδαστική μουσική σε ηγεμονικές αυλές και στους κύκλους μιας ελίτ, από επαγγελματίες μουσικούς ή και ερασιτέχνες άρχοντες. Παρ' όλ' αυτά η έντεχνη μουσική δεν ήταν πάντα μια μουσική που απολάμβανε εκτιμήσεως στην κοινωνία των Αράβων: η θρησκεία δεν στάθηκε φιλική μαζί της, ενώ και η μουσική δεν στάθηκε απέναντι στη θρησκεία πάντα με ευλάβεια. Οι μουσικοί κατά κανόνα δεν ανήκαν σε υψηλή τάξη, για μια μεγάλη περίοδο δεν ήταν καν Άραβες, και πολλά λέγονταν για την ηθική τους ή και για τα σεξουαλικά τους ήθη. Από ένα σημείο και πέρα η μουσική συγχροτήθηκε σε μια θεωρία, με τρόπους που έχουν κοινά σημεία, μεταξύ άλλων, και με τους βυζαντινούς ήχους (και –μέσω αυτών– και με τους αρχαιοελληνικούς τρόπους). Στο εσωτερικό της αραβικής κουλτούρας συνδυάστηκε με τη μεγάλη αραβική ποίηση, και τα πρώτα κείμενα που έχουμε για την αραβική μουσική αναφέρονται σε στίχους τραγουδιών, με ενδείξεις μόνο για τα ρυθμικά ή μελωδικά μοντέλα της μουσικής ερμηνείας τους. Δύο ρεύματα της έντεχνης αραβικής παράδοσης διακρίνονται: το ανατολικό (Αίγυπτος, Λίβανος, Συρία, Ιράκ) και το δυτικό (Μαρόκο, Αλγερία, Τυνησία). Το ανατολικό ρεύμα παρουσιάζει εντονότερη την αλλη-

λεπίδραση με περσικά και τουρκικά στοιχεία. Στη δυτική παράδοση ιδιαίτερη σημασία έχει η μουσική των Μαυριτανών της Ανδαλουσίας. Η λαϊκή μουσική συγκροτείται από ένα ποικιλόμορφο σύνολο μουσικών ιδιωμάτων φωνητικής ή ενόργανης μουσικής, από τη θρησκευτική μουσική, τα εργατικά τραγούδια, τα αφηγηματικά κομμάτια, τα διδακτικά και τα λυρικά κομμάτια, τα τραγούδια και τους χορούς των γάμων και άλλων κοινωνικών εκδηλώσεων.

Παρακάτω, μεταφράζονται αποσπάσματα από το άρθρο των Owen Wright, Christian Roché και Amnon Siloah για την αραβική μουσική στο λεξικό Grove. Επιλέγονται αποσπάσματα που σχετίζονται με τον κυρίαρχο ρόλο της Βαγδάτης στην ανάπτυξη της έντεχνης μουσικής, κατά την πρώιμη περίοδο των Αββασιδών (750-900).

* * *

Οι πρώιμοι Αββασίδες και η Βαγδάτη (750-900)

Πολλά από τα ανέκδοτα που απαρτίζουν τις βιογραφικές μας γνώσεις για τους μεγάλους μουσικούς της περιόδου των Ομμεϊαδών αναφέρονται σε ταξίδια τους που ξεπερνούν την περιοχή της Χιτζάζης¹ και προχωρούν πολύ παραπέρα. Πολλοί απ' αυτούς είχαν κληθεί στη Συρία, για να παίξουν μπροστά σε χαλίφες, αλλά δεν φαίνεται να ενσωματώθηκαν μόνιμα στην αυλή τους, έτσι ώστε, κι αν ακόμα κάνουμε λόγο για μια προοδευτικά διακρινόμενη μουσική φόρμα τραγουδιού (που χαρακτηρίζεται με τη φράση *ghina' mutqan* – τελειοποιημένο τραγούδι), αυτή δεν συνιστά κατά κυριολεξία μια αυλική μουσική παράδοση.

Αλλά όταν νικήθηκαν οι Ομμεϊάδες από τους Αββασίδες, το 750, και με την επακόλουθη ίδρυση μιας νέας πρωτεύουσας στη Βαγδάτη, το μοντέλο άλλαξε: εξέχοντες μουσικοί συνδέθηκαν στενά με την αυλή του χαλίφη, και οι πηγές –και πάλι κυρίως το «Βιβλίο των τραγουδιών» του αλ-Ισαφχάνι²– επικεντρώνονται υπερβολικά σε πρόσωπα και γεγονότα της αυτοκρατορικής πρωτεύουσας. Η προοπτική αυτή αντανακλά, εκτός από τον κρίσιμο ρόλο του χαλίφη και των άλλων ευγενών ως πατρónων, και την ευρύτερη σημασία της Βαγδάτης ως εξέχοντος κέντρου μιας όλο και πιο ώριμης και με αυτοπεποίθηση κουλτούρας. Η πρώιμη περίοδος των Αββασιδών ήταν περίοδος τεράστιας δραστηριότητας, μια ενθουσιαστική, κατά την οποία, ως αποτέλεσμα της γρήγορης ανάπτυξης που περιελάμβανε τόσο την απόκτηση νέας γνώσης μέσω των μεταφράσεων (στις επιστήμες και τη φιλοσοφία) όσο και την επεξεργασία πρωτότυπων συστημάτων (λ.χ. στο νόμο και στη γραμματική), το Ισλάμ αυτοκαθορίστηκε πλήρως ως ένας μείζων διανοητικός καθώς και θρησκευτικός και πολιτικός οργανισμός.

Μέρος αυτής της ζωτικότητας και ποικιλίας είναι εμφανές στο corpus των κειμένων του 9ου αιώνα που ασχολούνται με τη μουσική. Περιέχει ιστορικό και βιογραφικό υλικό που χαρακτηρίζεται από ευρύτατη περιέργεια, ψυχολογικές αναλύσεις και την επεξεργασία μιας θεωρίας, καθώς και την αρχαιότερη σωζόμενη πραγματεία σχετικά με τη νόμιμη θέση της μουσικής. Η τελευταία, γραμμένη από τον Ibn Abi al-Dunya (823-94), είναι ανυποχώρη-

τα εχθρική, και όχι μόνον κατατάσσει τη μουσική στο αμαρτωλό παρελθόν, όπως και το σκάκι, αλλά και τη συνδυάζει με τις απαράδεκτες σεξουαλικές πρακτικές. Ο σύνδεσμος της μουσικής με τη σεξουαλικότητα ερευνάται περαιτέρω, και με πολύ περισσότερη εναισθησία, από τον al-Jariz (πεθαίνει γύρω στα 868-69) και στο έργο του Risalat al-qiyam (Επιστολή για τις σκλάβες τραγουδίστριες), στο οποίο απεικονίζονται επίσης η επεξεργασμένη κουλτούρα των qayna (σκλάβων τραγουδιστριών) και τα οφέλη από την προσφορά τόσο επιθυμητών υπηρεσιών. Παρόμοια επεξεργασμένη κουλτούρα αναμένεται και από τους δασκάλους τους, από τους οποίους εξέχων ήταν ο διατρεπής μουσικός Ibrahim al-Mawsili (742-804). Αλλά κυρίως ο γιος του, ο Ishaq al-Mawsili (767-850), έδωσε το λαμπρότερο παράδειγμα του καλλιεργημένου μουσικού της αυλής: ο κατεξοχήν συνθέτης και εκτελεστής των ημερών εκείνων, ήταν επίσης ένας ολοκληρωμένος ποιητής καθώς και έμπειρος φιλόλογος και νομικός.

Πέραν των πληροφοριών για τις καριέρες τέτοιων μουσικών, τα περιστατικά που αναφέρονται στο Βιβλίο των τραγουδιών του αλ-Ισφαχάνι μας δίνουν επίσης κάποια ιδέα των σχέσεων μεταξύ του πάτρονα και του τραγουδιστή, καθώς και τους κανόνες της πρακτικής της μουσικής εκτέλεσης. Συχνά οι εκτελεστές καλούνταν να παρασταθούν αμέσως στην αυλή και να πάρουν μέρος, κατά κανόνα μαζί με άλλους, σε μια majlis («σύναξη»). Οι πιο εξέχοντες μουσικοί μπορεί επίσης να έχουν προκαθορίσει την pawba («σειρά») τους, μια ιδιαίτερη μέρα της εβδομάδας κατά την οποία θα έπαιζαν μουσική. Αλλά ο όρος αυτός δεν σημαίνει την ύπαρξη μιας κυκλικής φόρμας, όπως έφτασε να σημαίνει αργότερα: κατά την περίοδο αυτή δεν υπάρχουν ενδείξεις ότι υπήρχε οργάνωση των τραγουδιών σε ομάδες που καθορίζονται από τροπικά, ρυθμικά ή άλλα δομικά κριτήρια. Σε κάθε περίπτωση ο πάτρονας συχνά εμφανίζεται να επιθυμεί να ακούσει ένα τραγούδι να επαναλαμβάνεται αρκετές φορές, αποκλείοντας τα άλλα. Τα τραγούδια έπρεπε να ταιριάζουν σε μια συγκεκριμένη ψυχική διάθεση ή ευκαιρία, αλλά η καταλληλότητα αφορούσε κυρίως το κείμενο: τα τροπικά ή ρυθμικά χαρακτηριστικά του τραγουδιού δεν φαίνεται να αποτελούν καθοριστικό παράγοντα. Ο πάτρονας, συχνά, μπορεί να ζητούσε ένα ιδιαίτερο τραγούδι, ή τη σύνθεση ενός επίκαιρου κειμένου, κι έτσι οι καλύτεροι εκτελεστές έπρεπε να έχουν όχι μόνο ένα εκτενές ρεπερτόριο, αλλά και την ικανότητα του αυτοσχεδιασμού. Οι αντιδράσεις τους σε τέτοιες δοκιμασίες της τεχνικής τους επάρκειας αποτελούν αντικείμενα διαφόρων ανεκδότων, ειδικά εκεί που εμπλέκεται και ο παράγοντας του ανταγωνισμού, με την αντιπαλότητα να οξύνεται από τα αξιοσημείωτα υλικά βραβεία που μπορεί να επιδιώκισε ο πάτρονας στον νικητή. Τέτοιες ιστορίες, με τον τρόπο αυτό, προσφέρουν τη δυνατότητα σε συγκριτικές εκτιμήσεις του στυλ και της τεχνικής επάρκειας.

Πέρα από μια ή δυο αβέβαιες αναφορές στη χρήση κάποιας μορφής μουσικής σημειογραφίας, η μουσική παράδοση ήταν ουσιαδώς προφορική, κι ένα τραγούδι επαναλαμβανόταν τόσο, όσο να γίνει κτήμα του τραγουδιστή. Εντούτοις η αποτελεσματικότητα ορισμένων μουσικών ως διδασκάλων μειωνόταν από την τάση τους να παραλλάσσουν το τραγούδι σε κάθε επανάληψή του, ενώ άλλοι χρησιμοποιούσαν σκόπιμα την παραλλαγή, για να αποτρέψουν τη λογοκλοπή.

Στο μέτρο που η παραλλαγή μπορούσε να καλλιεργείται ή να αποφεύγεται, χαρακτηριζε επίσης τη στάση απέναντι στην παράδοση, και παράλληλα με την φιλολογική διαμάχη

για την αξία των νεοτέρων σε σχέση με τους παλαιότερους, μπορούμε να βρούμε τους συνηγούς της πιστής μουσικής παράδοσης να αντιτίθενται στους μουσικούς ανανεωτές.

Από άρθρο των Owen Wright, Christian Poché και Amnon Siloah
για την αραβική μουσική στο λεξικό Grove.

Μετάφραση: Κωστής Δεμερτζής

Σημειώσεις

1. Στην οποία ανήκουν η Μέκκα και η Μεδίνα.
2. Το Βιβλίο των τραγουδιών (Kitab al-aghani), του αλ-Ισφαχάνι (al-Isfahani, 897-967), αποτελεί κύρια πηγή γνώσης μας για την εξέλιξη της αραβικής μουσικής επίσης κατά την προηγούμενη περίοδο.



Καλλιγραφία του Amentu Gemissi, Απόσπασμα από ένα τουρκικό φιλμ,
Ερωτική ιστορία, Το βέλος σκοτώνει την αγαπημένη