

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
“ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ”

ΚΑΝΟΝΑΚΙ: ΜΕΘΟΔΟΙ ΕΚΜΑΘΗΣΗΣ ΚΑΙ ΔΙΔΑΚΤΙΚΕΣ
ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΣΤΙΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ ΜΟΝΑΔΕΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

ΣΙΜΗΤΣΑΚΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ

Επιβλέπων καθηγητής: Ατζακάς Ευθύμιος
Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2022

UNIVERSITY OF MACEDONIA
SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES, HUMANITIES AND ARTS
DEPARTMENT OF MUSIC SCIENCE AND ART

POSTGRADUATE PROGRAMME
“SCIENCES OF THE ART OF MUSIC”

KANONAKI: TEACHING METHODS AND APPROACHES IN GREEK
EDUCATIONAL UNITS

SIMITSAKOS NIKOLAOS

Supervisor: Atzakas Efthimios
Associate Professor, Department of Music Science and Art

THESSALONIKI 2022

Δηλώνω υπευθύνως ότι όλα τα στοιχεία σε αυτήν την εργασία τα απέκτησα, τα επεξεργάστηκα και τα παρουσιάζω σύμφωνα με τους κανόνες και τις αρχές της ακαδημαϊκής δεοντολογίας, καθώς και τους νόμους που διέπουν την έρευνα και την πνευματική ιδιοκτησία. Δηλώνω επίσης υπευθύνως ότι, όπως απαιτείται από αυτούς τους κανόνες, αναφέρομαι και παραπέμπω στις πηγές όλων των στοιχείων που χρησιμοποιώ και τα οποία δεν συνιστούν πρωτότυπη δημιουργία

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να ευχαριστήσω τον υπεύθυνο καθηγητή μου, Θύμιο Ατζακά για την εμπύχωση στην εκπόνηση της παρούσας εργασίας και τις συμβουλές του. Επίσης θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στους εκλεκτούς συναδέλφους και καθηγητές: Απόστολο Τσαρδάκα, Άλκη Ζοπόγλου, Δημήτρη Βασιλειάδη, Έφη Ζαϊτίδου, Σοφία Λαμπροπούλου, Τάσο Πούλιο, Βασίλη Ζιγκερίδη, Ηλία Μαντικό, Φωτεινή Κοκκάλα, Ρίτα Ζοβώιλη, Μανώλη Κανανάκη, Παντελή Αναστασσόπουλο, Μανώλη Καρπάθιο, Θανάση Κουλεντιανό για τις αφηγήσεις τους, για το «άτυπο μάθημα» που πήρα μέσω των συνεντεύξεων και για το πολύτιμο υλικό που μου εμπιστεύτηκαν, το οποίο επιφυλάσσομαι να αξιοποιήσω σε μελλοντική έρευνα.

Περίληψη

Η παρούσα εργασία ερευνά την ιστορική εξέλιξη και την σκιαγράφιση της κατάστασης που επικρατεί στην διδασκαλία του μουσικού οργάνου κανονάκι σε ατομικό επίπεδο ιδιαίτερων μαθημάτων, καθώς και στις μονάδες της δευτεροβάθμιας και τριτοβάθμιας εκπαίδευσης. Η εργασία εστιάζει σε διάφορες ιστορικές περιόδους και μουσικά ιδιώματα και κυρίως στην αστική, μεταπροσφυγική περίοδο, καθώς και στις διάφορες προφορικές μουσικές παραδόσεις της ανατολικής Μεσογείου.

Διερευνώνται διάφορα πεδία, όπως η διδακτική των θεωρητικών, ρυθμολογικών και τεχνικών στοιχείων που πλαισιώνουν την διδασκαλία του οργάνου, καθώς και στυλιστικές επιλογές που συνθέτουν την αισθητική του παιζίματος. Επιπλέον, αναλύονται και άλλα θέματα διδακτικής, όπως η ύπαρξη τυπικής ή άτυπης διδασκαλίας, ο σχεδιασμός των μαθημάτων, η βαρύτητα στη μεθοδολογία της διδακτικής και η διαμόρφωση της διδακτέας ύλης ανάλογα με τα επίπεδα της δεξιοτεχνίας. Μέσα από την παρουσίαση μεθόδων διδασκαλίας, αλλά και από συνεντεύξεις με δασκάλους του οργάνου, αντλούνται στοιχεία με σκοπό την σκιαγράφιση της διδακτικής του οργάνου στο σήμερα, καθώς και των ωφέλιμων στοιχείων που θα μπορούσαν να συνδράμουν στην βελτίωση της διδασκαλίας του οργάνου και να αποτελέσουν αφορμή για προβληματισμό και περαιτέρω έρευνα.

Λέξεις κλειδιά: κανονάκι, μέθοδοι διδασκαλίας, ιστορική αναδρομή, διδακτική παραδοσιακών οργάνων

Abstract

The present work investigates the historical development and the outline of the situation that prevails in the teaching of the canonical musical instrument at the individual level of private lessons, as well as in the units of secondary and higher education. The work focuses on various historical periods and musical idioms mainly in the urban post-refugee period and in the various oral musical traditions of the eastern Mediterranean.

Various fields are explored such as the didactics of the theoretical, rhythmic and technical elements that frame the teaching of the instrument as well as stylistic choices that compose the aesthetics of the playing. In addition, other didactic issues are analyzed, such as the existence of formal or informal teaching, lesson planning, the importance of teaching methodology and the shaping of the curriculum according to the levels of skill. Through the presentation of teaching methods, but also from interviews with teachers of the instrument, data are drawn in order to outline the teaching of the instrument today, as well as the useful elements that could help improve the teaching of the instrument and be an occasion for reflection and further research.

Keywords: kanun, teaching methods, historical background, traditional instruments teaching

Περιεχόμενα

| | |
|--|----|
| ΕΙΣΑΓΩΓΗ | 1 |
| i. Το θέμα διερεύνησης | 1 |
| ii. Στόχοι της εργασίας | 2 |
| iii. Ανασκόπηση της βιβλιογραφίας | 2 |
| iv. Μεθοδολογικά εργαλεία | 4 |
| v. Δομή της εργασίας | 5 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 | 8 |
| ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΚΑΙ ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ | 8 |
| 1.1 Ιστορική επισκόπηση του οργάνου | 8 |
| 1.2. Οργανολογική περιγραφή για το κανονάκι | 14 |
| 1.3. Η επανεμφάνιση του οργάνου με τη σύγχρονη του μορφή και η διασπορά του | 17 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 | 26 |
| Η ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΚΑΝΟΝΙΟΥ ΣΤΙΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ ΜΟΝΑΔΕΣ | 26 |
| 2.1 Οι απαρχές της συστηματικής διδασκαλίας στην Ελλάδα | 26 |
| 2.1.1 Οι πρότοι πυρήνες | 26 |
| 2.1.2 Οι εκπαιδευτικές μονάδες | 29 |
| 2.2.2.1. Τα μουσικά σχολεία | 29 |
| 2.2.2.1. Τα τμήματα μουσικών σπουδών των πανεπιστημίων | 31 |
| 2.1.3 Τα σεμινάρια | 32 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 | 34 |
| ΟΙ ΜΕΘΟΔΟΙ ΣΤΗ ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ ΤΟΥ ΚΑΝΟΝΙΟΥ | 34 |
| 3.1 Σύντομη εισαγωγή για τις μεθόδους διδασκαλίας | 34 |
| 3.2 Παρουσίαση των μεθόδων διδασκαλίας | 35 |
| 3.2.1.Ελληνόφωνες εκδόσεις μεθόδων διδασκαλίας | 35 |
| 3.2.1.1 Το «Κανονάκι, τα πρώτα βήματα» | 35 |
| 3.2.1.2 «Ασκήσεις τεχνικής για το κανονάκι, τεύχος Α΄» | 37 |
| 3.2.2. Ελληνόφωνες εκδόσεις αμιγώς μεθόδων διδασκαλίας | 37 |
| 3.2.2.1. «Το κανονάκι στις 78 στροφές» | 37 |
| 3.2.2.2 «Ρωμηοί συνθέτες, κλασική μουσική της Κωνσταντινούπολης» | 38 |
| 3.2.2.3. «Μουσική για Κανόνι» | 38 |
| 3.2.2.4 «Μουσική της Κωνσταντινούπολης» | 38 |
| 3.2.2.5 «Ασκησάρι, ασκήσεις για κανονάκι» | 39 |
| 3.2.3 Ξενόγλωσσες εκδόσεις | 39 |
| 3.2.3.1 «Kanun metodu» του Halil Karaduman | 39 |
| 3.2.3.2 «Kanun metodu» του Ümit Mutlu | 41 |
| 3.2.3.3 «Kanun metodu» του Turhan Tezelli | 42 |
| 3.2.3.4 «Kanun Eğitiminde Teknik Çalışma ve Süsleme Elemanlarını İçeren Etütler» της Aysegül Kostak Toksoy | 42 |
| 3.2.3.5 «Kanun Sazında Sağ ve Sol El İçin Yazılmış Teknik Geliştirici Etütler ve Saz Eserleri» του Göksel Baktagir | 43 |
| 3.3. Σχολιασμός των μεθόδων διδασκαλίας | 44 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 Η ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ ΤΟΥ ΚΑΝΟΝΙΟΥ ΣΤΟ ΣΗΜΕΡΑ | 46 |
| 4.1 Η διδακτική του κανονιού μέσα από το πρίσμα των καθηγητών | 46 |
| 4.1.1. Το μάθημα στο κανονάκι στις εκπαιδευτικές μονάδες | 46 |

| | |
|---|----|
| 4.1.2. Το αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών και ο σχεδιασμός των μαθημάτων..... | 52 |
| 4.2. Οι μέθοδοι διδασκαλίας στη διδακτική του κανονιού | 54 |
| 4.2.1. Η χρήση των μεθόδων διδασκαλίας | 54 |
| 4.2.2. Το υλικό και η ύλη των μαθημάτων | 56 |
| 4.2.3. Δημιουργία μεθόδων διδασκαλίας | 57 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ | 60 |
| 5.1. Συμπεράσματα | 60 |
| 5.2. Συνεισφορά για μελλοντικές μελέτες | 62 |
| ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ | 63 |
| ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ | 69 |
| A. Βιογραφικά στοιχεία | 69 |
| B. Οδηγός Ερωτήσεων | 76 |
| Γ. Εικονογραφικό υλικό | 78 |

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

i. Το θέμα διερεύνησης

Το κανονάκι είναι ένα όργανο αγαπητό στο χώρο της Ανατολικής Μεσογείου. Αποτελεί εξέλιξη διαφόρων πολύχορδων μουσικών οργάνων στην πορεία της ιστορίας. Η παρούσα έρευνα με κεντρικούς άξονες το κανονάκι και την διδασκαλία του επιχειρεί να εστιάσει αρχικά σε μια ιστορική ανασκόπηση του οργάνου και να εξετάσει θέματα που αφορούν την διασπορά του στη νεότερη ιστορία και την θεσμοθέτησή του ως μουσικό όργανο στις εκπαιδευτικές μονάδες της χώρας μας.

Η μεταφορά της διδασκαλίας του οργάνου σε περιβάλλοντα τυπικής μάθησης εντείνει τις διαφορές μεταξύ του σημερινού τρόπου διδασκαλίας σε σχέση με παλαιότερες μορφές. Παράγοντες όπως η αστικοποίηση, η εγγραμματοσύνη, η εξέλιξη των μέσων της τεχνολογίας και η ύπαρξη μιας δευτερογενούς προφορικής αυξάνουν μοιραία τις απαιτήσεις των μαθητών και του κοινού σε ζητήματα μουσικής εξειδίκευσης. Αυτά τα ζητήματα απασχολούν το δεύτερο σκέλος της έρευνας, το οποίο στοχεύει στην ανάδειξη του τρόπου διδασκαλίας του κανονιού στη σημερινή εποχή, στην παρουσίαση των εκδόσεων μεθόδων διδασκαλίας, την εξέταση της λειτουργικότητάς τους ως επικουρικό μέσο στη διδασκαλία και στην αναζήτηση τρόπων βελτίωσης της διδασκαλίας.

Στα πλαίσια της παρούσας εργασίας τίθεται μία σειρά ερωτημάτων προς διερεύνηση τα οποία θα τροφοδοτήσουν τόσο τις συνεντεύξεις που διεξάγονται όσο και τους ερευνητικούς στόχους που έχω θέσει.

- υπάρχουν στην Ελλάδα μέθοδοι που να χρησιμοποιούνται στη διδασκαλία του οργάνου; Εάν ναι, τότε με ποια κριτήρια επιλέγονται και τι ωφέλιμα στοιχεία αντλούνται από το περιεχόμενό τους;
- μπορεί τα πρότυπα διδασκαλίας των ευρωπαϊκών μουσικών οργάνων να εφαρμοστούν στη διδακτική του κανονιού;

- πως ένα όργανο όπως το κανονάκι εφάπτεται ζητημάτων προφορικότητας και εγγραμματοσύνης;
- υπάρχει κάποιος μακροπρόθεσμος σχεδιασμός των μαθημάτων ή διαμόρφωση της ύλης ανάλογα με το επίπεδο του μαθητή;
- από πού αντλείται το υλικό που χρησιμοποιούν οι καθηγητές του οργάνου;
- η έλλειψη αναλυτικού προγράμματος σπουδών στο κανονάκι στις εκπαιδευτικές μονάδες λειτουργεί ανασταλτικά ή ωφέλιμα στην διδασκαλία;

ii. Στόχοι της εργασίας

Σκοπός της παρούσας έρευνας είναι να αναδείξει την ιστορική συνέχεια του κανονιού έπειτα από τις πρώτες γενιές παιχτών και να επικυρώσει την νεότερη ιστορία του στη βιβλιογραφία, να αναλύσει τους παράγοντες που επηρέασαν τον τρόπο παιξίματος, το ρεπερτόριο του οργάνου, τη διασπορά του, τη διαμόρφωση του ρόλου και της αισθητικής του και τέλος την εξέλιξή του μετά την θεσμοθέτησή του στον χώρο της εκπαίδευσης. Επιπλέον, η έρευνα επιχειρεί να αναδείξει εκπαιδευτικά ζητήματα της διδακτικής του κανονιού από την πλευρά των καθηγητών του οργάνου, να διασταυρώσει τις γνώμες τους και να κάνει μια σκιαγράφιση του τρόπου διδασκαλίας του οργάνου στις μονάδες της δευτεροβάθμιας και τριτοβάθμιας εκπαίδευσης, να παρουσιάσει τις εκδόσεις των ελληνόφωνων και ξενόγλωσσων μεθόδων διδασκαλίας και να ερευνήσει πώς οι μέθοδοι διδασκαλίας εφάπτονται της διδακτικής του οργάνου στη σημερινή εποχή και τέλος να παραθέσει την βιβλιογραφία και το περιεχόμενό της ως βοηθητικό εργαλείο σε μελλοντικές απόπειρες συγγραφής μεθόδων διδασκαλίας ή στη διαμόρφωση κάποιου αναλυτικού προγράμματος σπουδών στο κανονάκι.

iii Ανασκόπηση της βιβλιογραφίας

Η μελέτη με αντικείμενο τις μεθόδους διδασκαλίας στο κανονάκι δεν αποτελεί κάτι καινοτόμο, καθώς υπάρχει πληθώρα ερευνών, κυρίως από Τούρκους ερευνητές, σχετικές με τις μεθόδους διδασκαλίας, όπως και έρευνες που αφορούν εκπαιδευτικά ζητήματα της διδακτικής του οργάνου. Η έρευνα του **Karaelma** (2010) αναλύει το ιστορικό πλαίσιο των πρώτων προσπαθειών συγγραφής μεθόδων διδασκαλίας και εν συνεχεία κάνει ανάλυση στο περιεχόμενο διαφόρων μεθόδων διδασκαλίας. Ο **Askungur** (2010) στη μελέτη του παραθέτει μια ιστορική αναδρομή, καθώς και θέματα τεχνικής του οργάνου. Παραθέτει μια ανάλυση από εκδόσεις τούρκικων μεθόδων διδασκαλίας θέτοντας στην προβληματική του ότι δεν παρέχουν επαρκές υλικό στους φοιτητές του οργάνου. Εν συνεχεία εφαρμόζει σε φοιτητές εκπαιδευτικών ιδρυμάτων μια μέθοδο διδασκαλίας δικής του επινοήσης και καταγράφει την αποτελεσματικότητα της μεθόδου του. Ο **Akgünes** (2020) κάνει ποσοτική έρευνα με τη μορφή ερωτηματολογίου σε φοιτητές και καθηγητές τριών μουσικών ιδρυμάτων της Τουρκίας σχετικά με την χρήση της μεθόδου διδασκαλίας του Göksel Baktagir στην εκπαίδευση, παραθέτοντας στο τέλος τα αποτελέσματα και τα συμπεράσματά του. Η διδακτορική διατριβή του **Turkmen** (2009) απευθύνεται σε σύγχρονους συνθέτες εξετάζοντας τις σύγχρονες τεχνικές του κανονιού, του ουτιού, του νέυ και της πολιτικής λύρας καθώς και την δυνατότητα καταγραφής αυτών σε ευρωπαϊκή σημειογραφία αντλώντας από τη σημειογραφία των διαφόρων τεχνικών που συναντούνται σε συγγενή ευρωπαϊκά όργανα. Η έρευνα της **Doğruöz** (2017) εστιάζει στην εκπαίδευση του κανονιού στο περιβάλλον της τριτοβάθμιας εκπαίδευσης της Τουρκίας. Η προβληματική της αντλείται από το γεγονός ότι πέραν τεσσάρων πανεπιστημίων, το κανονάκι εξαιρείται από το αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών. Η έρευνά της περιέχει το αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών αυτών των τεσσάρων πανεπιστημίων στην πορεία των οχτώ εξαμήνων συμπεραίνοντας την ανάγκη δημιουργίας αναλυτικού προγράμματος σπουδών και σε άλλα πανεπιστήμια. Ο **Kahyaoğlu** (2011) στην έρευνα του εξετάζει τη λειτουργικότητα των διαφόρων φορμών της κλασσικής οθωμανικής μουσικής στη διδασκαλία του κανονιού. Το δείγμα της έρευνας αφορά 5 φόρμες οργανικής μουσικής και την ανάλυση 64 έργων. Η έρευνα χρησιμοποίησε την δημοσκόπηση σε εκπαιδευτικά ιδρύματα. Τα αποτελέσματα της ανάλυσης περιεχομένου καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι εφόσον οι διάφορες τεχνικές του κανονιού αντικατοπτρίζονται στις παρτιτούρες, υπάρχει μεγαλύτερη ανάγκη της μεθοδικής χρήσης έργων της κλασσικής οθωμανικής μουσικής στη διδασκαλία, αν και υπάρχει λειτουργικό πρόβλημα στην ορολογία που

αφορά τις τεχνικές του κανονιού. Επίσης σε άρθρο του (2017) κάνει μια ανάλυση του περιεχομένου διαφόρων μεθόδων διδασκαλίας στο κανονάκι, τονίζοντας τα θετικά χαρακτηριστικά που εντοπίζει και οριοθετεί το πλαίσιο υπό το οποίο θα μπορούσε να δημιουργηθούν καινούργιες μέθοδοι διδασκαλίας. Η έρευνα των **Alkaç & Kaya** (2017) σκοπεύει στην ανάδειξη των μεθόδων και τεχνικών της πολιτικής λύρας και του κανονιού στη μουσική εκπαίδευση της Τουρκίας. Στο επίκεντρο της έρευνας είναι τα μουσικά τμήματα των πανεπιστημίων. Το δείγμα αποτελείται από φοιτητές και εκπαιδευτικούς και για τη μεθοδολογία της έρευνας χρησιμοποιήθηκε δομημένη συνέντευξη. Τα αποτελέσματα της έρευνας σκιαγραφούν την κατάσταση που επικρατεί στην μουσική εκπαίδευση και συνθέτουν μια εικόνα του τρόπου βελτίωσης της διδακτικής των δύο οργάνων. Η έρευνα του **Duran** (2019) αναλύει το περιεχόμενο δέκα μεθόδων διδασκαλίας του κανονιού και εν συνεχεία μέσω στατιστικής ανάλυσης αναδεικνύεται το ποσοστό της παρουσίας των διαφόρων τεχνικών στο περιεχόμενο των μεθόδων με πίνακες. Η έρευνα των **Ζαϊτίδου&Παπαϊωάννου** (2006) εξετάζει το ζήτημα *alafranca-alaturka* στην αισθητική της δισκογραφίας των Baktagir και Meter, όπως και τον τρόπο διδασκαλίας τους στα σεμινάρια που πραγματοποιήθηκαν στη Θεσσαλονίκη, στα πλαίσια του προγράμματος *Medimuses*. Τέλος, η έρευνα της **Ζοβώλη** (2017) προσεγγίζει την διδασκαλία του κανονιού μέσω της μεθόδου *Suzuki* και προτείνει ένα συστηματικό τρόπο διδασκαλίας και μελέτης σύμφωνα με το ανωτέρω πρότυπο.

iv. Μεθοδολογικά εργαλεία

Πέρα από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας, η εργασία κάνει ποιοτική έρευνα μέσω ημιδομημένης συνέντευξης. Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν μέσω βιντεοκλήσης με αφηγητές, παίκτες και δασκάλους του οργάνου, ακολουθούν ένα βασικό οδηγό ερωτήσεων, αλλά και συζήτηση πέραν αυτών. Το προφίλ των αφηγητών είναι παίκτες και καθηγητές του οργάνου σε μουσικά τμήματα των ελληνικών πανεπιστημίων, καθηγητές σε μονάδες της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης με ακαδημαϊκή κατάρτιση, με πλούσια παρουσία στην διδασκαλία και στην εγχώρια δισκογραφία. Οι ερωτήσεις είναι ανοιχτού τύπου και κινούνται στους εξής άξονες:

- Ερωτήσεις σχετικά με την ζωή τους και την μουσική τους πορεία στο ιστορικό πλαίσιο της εποχής, όπως και ερωτήσεις σχετικά με την πορεία της ιστορίας του κανονιού στην Ελλάδα.
- Ερωτήσεις σχετικά με τη χρήση των μεθόδων διδασκαλίας στο κανονάκι
- Ερωτήσεις που αφορούν την εξέλιξη της εκπαίδευσης στο κανονάκι και ζητήματα διδακτικής του οργάνου
- Προβληματισμούς σχετικά με την διδακτική των παραδοσιακών οργάνων σε ατομικό και συνολικό επίπεδο, αλλά και περαιτέρω συζήτηση.

v. Δομή της εργασίας

Το σώμα της εργασίας δομείται σε πέντε κεφάλαια:

Το πρώτο κεφάλαιο έχει σαν κεντρικό άξονα το κανονάκι σαν όργανο και περιέχει τρεις υποενότητες:

- Η πρώτη υποενότητα κάνει μια σύντομη ιστορική αναδρομή του οργάνου από την αρχαιότητα και τη σχέση του με συγγενή πολύχορδα μουσικά όργανα του παρελθόντος.
- Η δεύτερη περιέχει μια σύντομη οργανολογική επισκόπηση του οργάνου στη σημερινή του μορφή.
- Η τρίτη κάνει μια ιστορική επισκόπηση της νεότερης ιστορίας του οργάνου, με επίκεντρο έρευνας την επανεμφάνισή του ως στοιχείο του μουσικού πολιτισμού των προσφύγων της Μικράς Ασίας, την πορεία και τη διασπορά του κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα.

Το δεύτερο κεφάλαιο περιέχει μια ιστορική επισκόπηση της συστηματικής διδασκαλίας του κανονιού και περιέχει δύο υποενότητες:

- Η πρώτη υποενότητα ορίζει το πλαίσιο των απαρχών της συστηματικής διδασκαλίας του οργάνου και αφουγκράζεται τις εμπειρίες των πρώτων γενιών μαθητών και δασκάλων.

- Η δεύτερη υποενότητα εστιάζει στην παρουσίαση των εκπαιδευτικών μονάδων και των άλλων δομών όπου διδάσκεται το κανονάκι.

Το τρίτο κεφάλαιο εστιάζει στις μεθόδους διδασκαλίας και περιέχει τρεις υποενότητες:

- Η πρώτη υποενότητα κάνει μια σύντομη εισαγωγή εξετάζοντας το πλαίσιο δημιουργίας των πρώτων μεθόδων διδασκαλίας.
- Η δεύτερη υποενότητα παρουσιάζει το περιεχόμενο των ελληνόφωνων και των ξενόγλωσσων εκδόσεων μεθόδων διδασκαλίας, όπως και των αμιγώς μεθόδων διδασκαλίας.
- Η τρίτη υποενότητα παραθέτει ένα σχολιασμό επάνω στο περιεχόμενο της παραπάνω ενότητας αναδεικνύοντας τα ωφέλιμα στοιχεία που θα συνέθεταν μια πλήρη μέθοδο.

Το τέταρτο κεφάλαιο αφορά την σκιαγράφιση της διδακτικής του οργάνου στη σημερινή εποχή μέσα από το στόμα των ίδιων των καθηγητών του οργάνου και αποτελείται από δύο υποενότητες:

- Η πρώτη υποενότητα αφορά ζητήματα της διδακτικής του κανονιού στις εκπαιδευτικές μονάδες.
- Η δεύτερη υποενότητα εξετάζει την χρήση των μεθόδων διδασκαλίας στην εκπαίδευση, το υλικό της διδασκαλίας του κανονιού και τη γνώμη τους σε σχέση με απόπειρες συγγραφής καινούργιων μεθόδων διδασκαλίας.

Στο πέμπτο κεφάλαιο γίνεται μια απόπειρα εξαγωγής συμπερασμάτων στα ερευνητικά ερωτήματα που τίθενται στην αρχή, καθώς και προβληματισμοί που μπορούν να αποτελέσουν σημείο αφετηρίας για περαιτέρω έρευνα και προβληματισμό επάνω στη διδακτική του οργάνου.

Στο τέλος της εργασίας παρατίθεται η ξενόγλωσση και ελληνόφωνη βιβλιογραφία και έπειτα το παράρτημα με τα βιογραφικά στοιχεία των κανονιέρηδων που αναφέρονται στο σώμα της εργασίας, όπως και των αφηγητών κανονιέρηδων, τον οδηγό ερωτήσεων και εικονογραφικό υλικό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΚΑΙ ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

1.1 Ιστορική επισκόπηση του οργάνου

Το κανονάκι αποτελεί εξέλιξη διαφόρων μουσικών οργάνων. Ιστορικά συνδέθηκε με λαούς και πολιτισμούς της Μεσογείου, μέσα από διαφορετικές εκδοχές. Στη ροή της ιστορίας συνδέθηκε με οικογένειες οργάνων με το όνομα *ψαλτήριο*. Το όνομα *κανών* συνδέεται με το αρχαιοελληνικό μονόχορδο ως εποπτικό όργανο για την μέτρηση των μουσικών διαστημάτων που, σύμφωνα με την προφορική και την δοξολογική παράδοση, αποδίδεται στον Πυθαγόρα.

Εδώ χρειάζεται να διευκρινιστεί η διαφορά ανάμεσα στους όρους *κανών* και *ψαλτήριο* αλλά και πώς αυτοί οι δύο όροι συνδέθηκαν ιστορικά. Η ονομασία *κανών* ή *κανόνιον* είχε τριπλή σημασία στις αναφορές των αρχαίων και μεταγενέστερων Ελλήνων μουσικοθεωρητικών συγγραφέων: «α) ως μουσικό όργανο, β) ως όργανο υπολογισμού των λόγων των μουσικών διαστημάτων, γ) ως ονομασία του όλου αριθμητικού συστήματος των μουσικών διαστημάτων» (Θέμελης, 2006).

Στην παρούσα πραγματεία δεν θα γίνει εκτενής αναφορά στις περιπτώσεις της λειτουργίας του *κανόνα* ως εποπτικού οργάνου της μουσικής θεωρίας, αλλά στην χρήση του ως μουσικού οργάνου. Δεν μπορούν, παράλα αυτά να παραλειφθούν αρμονικά στοιχεία τα οποία αποτέλεσαν την βάση της εξελικτικής του πορείας, μέχρι να φτάσει το κανονάκι στη σημερινή του μορφή.

Η ύπαρξη τοξοειδών τριγώνων οργάνων ιστορείται από την τρίτη χιλιετία προ Χριστού στους πολιτισμούς των Σουμερίων και των λαών της Μεσοποταμίας. Αυτά τα όργανα εξαπλώνονται στην Αίγυπτο, την Κύπρο και εμφανίζονται στην ελληνική τέχνη περίπου τον 5ο π.Χ. αιώνα. Από τον 4ο π.Χ. αιώνα η ονομασία που περιγράφει τις κατηγορίες οργάνων, των οποίων η χρήση γίνεται με το τράβηγμα των χορδών με

τα χέρια χωρίς πλήκτρο είναι ο όρος *ψαλτήριον* (West, 2007:98-104, Lavignac, 1922:1897-1904, Θέμελης, 1996:42).

Ξεκινώντας την ιστορική επισκόπηση που εστιάζει στο *ψαλτήριον* αντλούμε πληροφορίες από φιλολογικές πηγές και λυρικούς ποιητές για διάφορα μουσικά όργανα με διαφορετικά ονόματα όπως: *επιγόνειον*, *μάγαδης*, *σμίκιον*, *πηκτίς*, *τρίγωνον ψαλτήριον* που είναι πολύ πιθανόν να αποτελούν το ίδιο μουσικό όργανο, δηλαδή το *ψαλτήριον* (Roque, 2001, Athenaeus & Gulick, 1927, West, 1992).

Αντιπαραβάλλοντας το *ψαλτήριον* με τον *μονόχορδο κανόνα* και σε αντίθεση με τους Έλληνες αρμονιστές της αρχαιότητας, οι οποίοι κατά πάσα πιθανότητα χρησιμοποιούσαν αποκλειστικά τον κανόνα, ο Κλαύδιος Πτολεμαίος στα *Αρμονικά* του, στην πραγματεία του 2ου μ.Χ. αιώνα και πιο συγκεκριμένα στο δωδέκατο κεφάλαιο του δευτέρου βιβλίου του (Solomon, 2000:92-94), κάνει αναφορά στην κατασκευαστική και παικτική δυσχρηστία του οργάνου σε σχέση με άλλα όργανα όπως οι λύρες και οι κιθάρες, ενώ στο πρώτο κεφάλαιο του τρίτου βιβλίου του κάνει λεπτομερή αναφορά στο κούρδισμα του, την έκταση του, το μήκος των χορδών και την ύπαρξη καβαλάρηδων (Solomon, 2000:128-132).

Κατά τους Βυζαντινούς χρόνους, αντλούμε πληροφορίες για τα βυζαντινά *ψαλτήρια*¹, οικογένεια πολύχορδων οργάνων, των οποίων το μήκος της χορδής δεν μπορεί να τροποποιηθεί με τα δάχτυλα του οργανοπαίχτη. Το πρόβλημα που υπάρχει στην ορολογία για το *ψαλτήριον*, είναι οι ελάχιστες αξιοποιήσιμες πηγές, με κυριότερες διάφορα λεξικά των βυζαντινών χρόνων και εικονογραφικές παραστάσεις (Μαλιάρας, 2007:71-76, 132-133).

Πριν προχωρήσουμε στους μεταβυζαντινούς χρόνους, είναι χρήσιμο να γίνει αναφορά σε δύο μουσικοθεωρητικούς που έχουν άμεση σχέση με την ερμηνεία του βιβλίου των *Αρμονικών*, τον Μανουήλ Βρυέννιο, αλλά και τον Al-Farabi, Άραβα φιλόσοφο. Ο Βρυέννιος στα *Αρμονικά* του, εξηγεί τη σχέση των φθόγγων που χρησιμοποιούνταν στο αρχαίο σύστημα του Πτολεμαίου, το «πέντε και δέκα χορδών

¹ Συχνά το ψαλτήριον εμφανίζεται ως όργανο με δέκα ή και παραπάνω χορδές σε όρθιο ξύλο και με πασσάλους οι οποίοι τέντωναν ή χαλάρωναν τη χορδή αναλόγως με τον τρόπο της μελωδίας. Ακόμα, διάφορα πολύχορδα όργανα όπως η βάρβιτος, η νάβλα, το τρίγωνον και η πηκτίς ερμηνεύονταν με τέτοιο τρόπο, δηλαδή υπάγοντάς τα στην οικογένεια των ψαλτηρίων. Βλ.Μαλιάρας, (2007) :85.

καλουμένου αμεταβόλου συστήματος», αλλά με διαφορετική προσαρμογή στη μέθοδο των διαιρέσεων. Το ιδιαίτερα σημαντικό σημείο στο διάγραμμα του «*διδι διαπασών αμεταβόλου συστήματος*», είναι ότι ο κανόνας ύστερα από τις παρεμβάσεις του Βρυέννιου με τις διαδοχικές σμικρύνσεις των χορδών, μεταβάλλεται σε σχήμα που πλησιάζει πολύ το σημερινό κανονάκι (Bryennius & Porphyry 1570:fol 8v-10r).

Ο Al-Farabi, φιλόσοφος του 9ου αιώνα, μεταφράζοντας στην αραβική γλώσσα σημαντικά κείμενα των Ελλήνων αρμονιστών της αρχαιότητας, φέρνει στο προσκήνιο την οργανολογική διαφορά μεταξύ *κανόνος* και *ψαλτηρίου*. Η έρευνα του Sawa (2017) στο *Μεγάλο Βιβλίο της Μουσικής* κάνει ανάλυση των στοιχείων του δεκαπεντάχορδου κανόνα του Πτολεμαίου, περιγράφει όλα τα στοιχεία που συνθέτουν τον *κανόνα* (*qanun*) ως εργαλείο μέτρησης των διαστηματικών λόγων, την ευκολία σε σχέση με το μονόχορδο, αλλά κάνει και μια σύγκριση με το όργανο *ud* ως εκπαιδευτικό όργανο μουσικής θεωρίας. Στο τέλος ο Sawa αμφισβητεί τους Ισλαμικούς βιογράφους του Μεσαίωνα, οι οποίοι απέδιδαν την επινόηση του *qanun*, στον Al-Farabi, τονίζοντας ότι ο Farabi ανέφερε ένα όργανο (*ala*) και όχι *κανόνα* (*qanun*). Ξεχωρίζοντας αυτή τη διαφορά, ο Sawa αναφέρει ότι αυτή η οργανολογική ομοιότητα του *qanun*, οργάνου μέτρησης των μουσικών νόμων με το πολύχορδο *ψαλτήριο*, οδήγησε τους Ισλαμικούς βιογράφους του Μεσαίωνα να ονομάσουν λανθασμένα το *ψαλτήριο*, ως *qanun*. (Sawa 2017:297). Σε παραπομπή του ο Θέμελης, τονίζει ότι ο Al-Farabi στο *Μεγάλο Βιβλίο της Μουσικής* «μολονότι αφιερώνει ολόκληρο μέρος στα μουσικά όργανα, δεν αναφέρει καθόλου το *qanun*.» Επίσης κάνει αναφορά στον Ibn Sina, Άραβα θεωρητικό της μουσικής, ο οποίος αναφέρει το *qanun* ως όργανο μέτρησης μουσικών διαστημάτων, αλλά και στον Άραβα ιστοριογράφο Al-Masudi, ο οποίος κάνει αναφορά στο όργανο *ψάλτιτζ* (*saltinj*) που πιθανότατα συνδέεται με το βυζαντινό *ψαλτήριο* χωρίς να κάνει αναφορά σε *κανόνι* ή *κανονάκι* (Θέμελης, 1996: 50-51).

Από τον 10ο αιώνα μ.Χ. υπάρχει απεικόνιση σε συριακά λεξικά και από τον 11ο αιώνα το συναντάμε στη μουσουλμανική Ισπανία. Σε ευρωπαϊκές χώρες το συναντούμε με ονόματα *psalterium* και *canon*, αλλά και «*μισό κανόνι*». Στην Ισπανία κατά το Μεσαίωνα υπάρχει το *canno* και το *meo canno*, στη Γαλλία *canon* και *micanon* (από το *demi-canon*). Στην Ιταλία *canone* και *mezzo canone* και στην Γερμανία *kanon* και *metz kanon* (ο.π. σελ 47-53, Lavignac, 1922:1924-1927).

Το 13ο και 14ο αιώνα έχουμε πληροφορίες για όργανα που χρησιμοποιούνταν ευρέως σε χώρες της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, επηρεασμένα από την μουσική παράδοση του Ιράν, όπως το *mugni*², το *zenk*³ και το *nüshe*⁴, πολύχορδα όργανα που θεωρούνται συγγενή όργανα με το κανονάκι (Köksal, 1995, Mutlu, 1985:15).

Στην Οθωμανική αυτοκρατορία (Feldman, 2015:119-127) γίνεται χρήση του οργάνου πριν από τον 16ο αιώνα, ενώ κυριαρχεί ως όργανο στην αυλή του Σουλτάνου με διακυμάνσεις στη χρήση του κατά περιόδους. Προς τα τέλη του ίδιου αιώνα φαίνεται ότι οι ιρανικές επιρροές φαίνεται να εγκαταλείπονται και το οργανολόγιο⁵ της οθωμανικής μουσικής να τροποποιείται. Οι ζυμώσεις αυτές συνεχίζονται και τον 17ο αιώνα που θεωρείται η εποχή της αναγέννησης της οθωμανικής μουσικής. Υπάρχει διαφοροποίηση στις βιβλιογραφικές πηγές, πιο συγκεκριμένα με την έλλειψη αναφοράς σε παίχτες και συνθέτες του οργάνου στο έργο των Ali Ufki Bey *Haza mecmu'a-i saz ü soz* (Türkmen, 2005) και Dimitrie Cantemir *The History of the Growth and Decay of the Ottoman Empire* (Cantemir & Tindal 1734, Feldman 2015:95), συγγραφέων του 17ου αιώνα, ενώ αντίθετα γίνεται αναφορά στη χρήση του *kanun*, στο έργο του Evliya Çelebi *Seyahatnâme*, ο οποίος παραθέτει ονόματα πολλών δεξιοτεχνών του *kanun* στην εκτέλεση του *fasil*⁶ με την παρουσία του *Patisah* (Feldman, 2015:112-113, Kahyaoğlu, 2011:6). Ο Çelebi στο βιβλίο των περιηγήσεων του αναφέρει ως κατασκευαστή του *kanun* κάποιον Ali Şah, χωρίς να δίνει περαιτέρω πληροφορίες (Askungur, 2010:15, Kahyaoğlu, 2011:10).

Στην πορεία, ο Rauf Yekta (1922: 3020-3021) αναφέρει ότι κατά την εποχή του σουλτάνου Μαχμούτ II (1808-1839), το κανονάκι επανήλθε στην Κωνσταντινούπολη από έναν Άραβα μουσικό από την Δαμασκό, τον Ömer Efendi, ενώ άλλοι

² Πολύχορδο όργανο που τοποθετείται χρονολογικά το 13ο αιώνα. Αναφέρεται σε σύγγραμμα του Safiyüddin Abdülmumin (1224 - 1294) και φαίνεται να είναι όργανο δικής του επινόησης. Βλ. Askungur (2010) :18.

³ Αρποειδές όργανο που συναντάται με 24 ή σε άλλες περιπτώσεις με 25 μεταλλικές ή χρυσές χορδές. Λόγω της ιδιομορφίας του κουρδίσματός του, συνήθως έπαιζε σε έναν μουσικό τρόπο. Σε περιπτώσεις αλλαγής τρόπου χρειαζόταν αλλαγή στο κούρδισμα των χορδών. Βλ. Mütlü. (1985) :15.

⁴ Τραπεζοειδές πολύχορδο που μοιάζει με το σαντούρι, χωρίς όμως να αποτελεί πρόγονό του. Όπως και στο *çeng*, κατασκευαστής του θεωρείται ο Safiyüddin Abdülmumin. Κατασκευαστικά έχει δύο καβαλάρηδες και έχει 81 χορδές οργανωμένες σε τριάδες. Βλ. Mutlu. (1985):15.

⁵ Στα τέλη του 16ου αιώνα δημιουργούνται καινούργιες μορφές μουσικής όπως το *fasil* και ο *beste*. Όργανα ιρανο-οθωμανικών επιρροών όπως το *ud*, η *άρπα-çeng*, το *rebab* και το ψαλτήριο - *kanun* φαίνεται πως αντικαθίστανται από όργανα όπως το *tambur*, το *ney*, το *miskal* (αυλοί του Πάνα) και το *kemance*. Βλ. Feldman. (1993) :5.

⁶ Ο όρος *fasil*, συναντάται με δύο διαφορετικές μουσικές έννοιες: α) ένα τμήμα από συλλογές αποσπασμάτων τραγουδιών (ή καταγραφών) ταξινομημένα σύμφωνα με ένα *makam* και β) μια «κυκλική εκτέλεση» συνθέσεων και αυτοσχεδιασμών εκτελεσμένα σε ένα συγκεκριμένο *makam*. Βλ. Feldman. (1996): 177-178.

υποστηρίζουν ότι επανήλθε από την Αίγυπτο⁷, όπου αποτελούσε βασικό μέλος της ορχήστρας και χρησιμοποιούταν στην εκπαίδευση (Martin & Mihaka, 2021, Ζαϊτίδου & Παπαϊωάννου, 2006). Όσον αφορά την σημερινή μορφή του κανονιού, έγκειται ιστορικό ζήτημα σχετικά με την προέλευσή του, καθώς οι τούρκικες πηγές υποστηρίζουν ότι το κανονάκι είναι όργανο αποκλειστικά τούρκικης προέλευσης.

Σχετικά με το σύστημα των μανταλιών οι Αναστασόπουλος (2006:9) και Köksal (1995:3) αναφέρουν ότι ο Hacı Arif Bey ήταν εκείνος που εισήγαγε το σύστημα των μανταλιών κατά το 19ο αιώνα. Αντιθέτως ο Askungur (1995:3) δεν αναφέρει καθόλου τον Hacı Arif Bey⁸ ως κατασκευαστή, αλλά αποδίδει το πρώτο κανονάκι με το σύστημα των μανταλιών στον Mahmut Usta το 1869, όπως και τον Emin Usta να μαθητεύει στον πρώτο και να κατασκευάζει κανονάκια τα οποία είχαν σειριακό αριθμό, ημερομηνία κατασκευής και έντεχνα αραβουργήματα, ενώ εν συνεχεία κάνει μια ιστορική αναδρομή σε κατασκευαστές του οργάνου.⁹ Με αυτήν την εκδοχή φαίνεται να συμφωνεί και ο Roche, αναγνωρίζοντας τον Mahmut Usta ως τον κατασκευαστή του «νέου» κανονιού το 1876, σχεδόν δέκα χρόνια αργότερα από τις τουρκικές πηγές και ταξινομώντας τις διαφορές μεταξύ διαφόρων χωρών στο σύστημα των μανταλιών¹⁰ (Martin & Mihaka, 2021:701).

Συνοψίζοντας τα παραπάνω ιστορικά στοιχεία κυρίως από την ελληνική, την τουρκική και την σχετική ξενόγλωσση βιβλιογραφία, επιχειρείται μια σχετική ιστορική αναδρομή. Όσον αφορά τις αρχαιοελληνικές πηγές δεν υπάρχει εικονογραφικό υλικό, επομένως μπορούν να γίνουν μόνο υποθέσεις κάποιας σύνδεσης των αρχαιοελληνικών κανόνων και ψαλτηρίων με το κανονάκι. Σχετικά με την οικογένεια των βυζαντινών ψαλτηρίων υπάρχει επιφύλαξη, καθόσον όπως αναφέρει και ο Μαλιάρας (2006:74-75) τα λεξικά απλώς μετέφεραν δεδομένα με τη

⁷ Ο Edward Lane περιγράφει το κανονάκι και τα χαρακτηριστικά του, όπως το παρατήρησε το 19ο αιώνα στο Κάιρο. Βλ. Martin & Mihaka. (2021) :701.

⁸ Αναφέρει δε ο Askungur το εξής καταπληκτικό: στη βιογραφία του Hacı Arif Bey παρατίθεται ότι δεν χρησιμοποίησε ποτέ κανονάκι με μαντάλια, αλλά συνέχισε να παίζει με προηγούμενα μοντέλα τα οποία δεν είχαν μαντάλια. Πιθανολογείται ότι λόγω αυτής της επιλογής, του αποδίδεται ότι ήταν ο πρώτος που εφάρμοσε την τεχνική του *fiske*. Βλ. Askungur. (2010):32-33.

⁹ Πιο ειδικά κάνει αναφορά στους Uzunyan Artin και Hasköylü Migirdis, οι οποίοι κατασκεύαζαν κανονάκια αρμένικου τύπου, αλλά και σε διάφορους κατασκευαστές όπως τον Onnik Garifyan, γεννημένο στη Θεσσαλονίκη, γνωστό και ως Kūzüküner, κατασκευαστή κανονιών μεγάλης αξίας, αλλά και άλλους οργανοποιούς της εποχής, όπως οι Leon Andelip, Mardiron Begleryan και Kirkor Kahya. Βλ. Askungur (2010).

¹⁰ Οι διαφορές που εντοπίζει ο Roche είναι στο ονοματολογικό κομμάτι των μανταλιών με την Τουρκία χρησιμοποιεί τον όρο «*mandal*» ενώ στις αραβικές χώρες το όνομα «*urab*». Ακόμη, τα τούρκικα κανονάκια έχουν από πέντε έως εννιά μαντάλια ανά τριάδα, τα αραβικά από δύο έως πέντε και τα συριακά δέκα.

μέθοδο της πιστής αντιγραφής αρχαιοτέρων πηγών, μη αποδίδοντας σωστά την περιγραφή οργάνων μεταγενέστερων περιόδων. Οι εικονογραφικές παραστάσεις είναι αμφίβολο εάν απέδιδαν πιστά τα χαρακτηριστικά των οργάνων (ο.π:99). Μετά την πτώση του Βυζαντίου παρατηρείται ένα μεγάλο βιβλιογραφικό κενό στην ελληνική πραγματεία και τη σκυτάλη παίρνουν ξενόγλωσσες πραγματείες, οι οποίες παρουσιάζουν δική τους εκδοχή με αφετηρία τους λαούς της Μεσοποταμίας και εν συνεχεία παραλείποντας εντελώς τις αρχαιοελληνικές και βυζαντινές πηγές ξεκινούν από τον Al-Farabi. Το qanun κατά τους ισλαμικούς βιογράφους εξαπλώνεται τόσο στις ισλαμικές χώρες και στην Ευρώπη με διάφορες μορφές, ενώ από τα τέλη του 16ου αιώνα, φαίνεται πως χάνονται τα ίχνη του μέχρι να εμφανιστεί από τον 18ο αιώνα και μέχρι να φτάσει στη σύγχρονη μορφή του. Με όλα αυτά τα δεδομένα και μιλώντας με όρους αυτοκρατοριών, είναι εξαιρετικά δύσκολη κάποια προσπάθεια εθνικής οικειοποίησης από τον οποιοδήποτε λαό. Παρόλα αυτά δεν παραλείπονται στοιχεία που αναζητούν κάποια σύνδεση με πρότερες μορφές του οργάνου και είναι παράλογοι οι αφορισμοί της εξέλιξης των μουσικών οργάνων μέχρι να φτάσουν τη σημερινή τους μορφή.

1.2. Οργανολογική περιγραφή για το κανονάκι

Οι μουσικολόγοι Erik Moritz von Hornbostel και Curt Sachs, κατά το δεύτερο μισό του 1914 εκδίδοντας το πόνημα τους, *Systematik der Musikinstrumente* στο *Zeitschrift für Ethnologie* κατένειμαν τα μουσικά όργανα σε τέσσερις ομάδες ταξινόμησης: ιδιόφωνα, αερόφωνα, χορδόφωνα και μεμβρανόφωνα. Η κατανομή τους σε αυτές τις οικογένειες οργάνων βασίζεται στον τρόπο παραγωγής του ήχου, τα οργανολογικά χαρακτηριστικά και τις μεθόδους κατασκευής.

Σύμφωνα τον Sachs τα ψαλτήρια ανήκουν στην κατηγορία των *zithers*, οικογένεια χορδόφωνων οργάνων, των οποίων οι χορδές δεν εκτείνονται πέραν του σκάφους. Πιο συγκεκριμένα τα τοποθετεί στην κατηγορία των *board zithers*, η οποία περιλαμβάνει χορδόφωνα όργανα των οποίων οι χορδές δένονται πάνω στο καπάκι, τραπεζοειδούς ή παραλληλογράμμου σχήματος το οποίο ενώνεται με το σκάφος ιδίου σχήματος. Οι χορδές είναι ανοιχτές, παίζονται σε όλο το μήκος τους και φτιαγμένες από έντερο ζώου (Sachs, 1940:462).

Στη σημερινή του μορφή, το κανονάκι που χρησιμοποιείται στην Ελλάδα, είναι πανομοιότυπο με την μορφή που έχει στην Τουρκία πιθανότατα λόγω της έλλειψης αρκετών Ελλήνων κατασκευαστών και εντόπιων κατασκευαστικών προτύπων, αλλά και της γενικότερης επιρροής της γειτονικής χώρας σε σχέση με άλλες στην διανομή μουσικών οργάνων στην χώρα μας (Kalimoroulou, 2009:47).

Το σχήμα του είναι τραπεζοειδές με την δεξιά του πλευρά να είναι κάθετη ανάμεσα στην μεγάλη και τη μικρή βάση, τις χορδές, πλαστικές ή εντέρινες να εκτείνονται κατά μήκος των παράλληλων πλευρών του (Ανωγειανάκης, 1991:293). Η μεγαλύτερη οριζόντια πλευρά εκτείνεται σε μήκος 86-100cm, η μικρότερη οριζόντια πλευρά σε 20-25 cm, η δεξιά κάθετη πλευρά έχει μήκος 38-40 cm, ενώ το βάθος του σκάφους είναι γύρω στα 4-6 cm (Askungur, 2010). Τα ξύλα που χρησιμοποιούνται για την κατασκευή του σκελετού είναι συνήθως σκληρά ξύλα, όπως οξιά ή καρυδιά, ενώ το καπάκι φτιάχνεται από πλατάνι, έλατο ή έβενο (Köksal, 1995).

Στο δεξιό μέρος του κανονιού, βρίσκεται τοποθετημένο δέρμα (*deri*) μήκους 15cm και πλάτους 9-9,5cm ανά κομμάτι δέρματος συνήθως κατασκευασμένο από δέρμα κατσικιού ή ψαριού, στο οποίο επάνω τοποθετείται η γέφυρα του κανονιού. Η γέφυρα (*köprüsü*) συνήθως κατασκευασμένη από σφεντάμι, έχει ύψος περίπου 3.5 cm και λειτουργεί ως καβαλάρης εκεί όπου θα πατήσουν οι χορδές για να καταλήξουν μέσα από μικρές τρύπες στο δεξί μέρος του οργάνου (*yanlık*), όπου και δένονται. Η γέφυρα, τοποθετημένη επάνω στα 4 δέρματα εξισορροπεί τις πιέσεις που δέχεται το όργανο από τις χορδές (Askungur, 2010:22).

Στο αριστερό μέρος, κατά μήκος του οργάνου υπάρχει η βάση των κλειδιών κατασκευασμένη από μαλακό ξύλο, στο μήκος της οποίας δημιουργούνται τρύπες για την τοποθέτηση των κλειδιών. Τα κλειδιά (*burgusu*) αποτελούν ξεχωριστό μέρος του οργάνου, είναι αποσπώμενα, συνήθως κατασκευασμένα από σκληρά ξύλα για να αντέχουν την πίεση των χορδών. Έχουν ύψος 3,5 cm και τοποθετούνται κατά μήκος των χορδών. Οι χορδές δένονται στα κλειδιά μέσα από μια τρύπα στο σώμα των κλειδιών, τα οποία «σφηνώνουν» πάνω στην βάση.

Οι χορδές, πλέον φτιαγμένες από πλαστικό (dupont ή PVF), διαμορφώνονται σε πάχος ανάλογα με το επιθυμητό τονικό ύψος των χορδών. Υπάρχουν έξι διαφορετικές διαμέτροι: 0,70mm – 0,80mm – 0,90mm – 1,00mm – 1,10mm και 1,20mm. Η κάθε νότα- «φωνή» (*ses*) περιέχει τριάδες χορδών και ο αριθμός των «φωνών» ανά κανονάκι μπορεί να ποικίλει. Έτσι παρατηρούνται κανονάκια τα οποία έχουν από 24 μέχρι 27 φωνές, το οποίο έχει ως συνέπεια την κατασκευή κανονιών με διαφορετικές διαστάσεις. Η πιο συνήθης κατηγορία είναι αυτή με τις 26 φωνές, έκτασης τρισήμιση οκτάβων, ξεκινώντας από το Kaba Yegâh (A2) και φτάνοντας έως το Tiz Muhayyer (E6) (ο.π.:25).

Στο αριστερό μέρος βρίσκονται τα μανταλάκια (*mandal*), κινητοί καβαλάρηδες οι οποίοι αυξομειώνουν το μήκος της χορδής και συνεπώς το ύψος του τόνου. Είναι μικρά μεταλλικά ελάσματα, συνήθως φτιαγμένα από χαλκό ή νικέλιο, διαφορετικά σε μέγεθος και αριθμό, με τον αριθμό και το μέγεθος να μεγαλώνουν πηγαίνοντας στις χαμηλότερες νότες. Τοποθετούνται σε μια εβένινη πλατφόρμα που πηγαίνει παράλληλα με την βάση των κλειδιών κατά μήκος της αριστερής πλευράς του οργάνου. Πάνω σε αυτήν καρφώνονται μικρές υποδοχές για την τοποθέτηση των

μανταλιών, ενώ στο αριστερό της μέρος υπάρχει μια ξύλινη άτρακτος (*tel yatagi*) στην οποία «φωλιάζουν» οι χορδές πριν ακουμπήσουν πάνω στα μαντάλια (ο.π.:22). Το κανονάκι παίζεται με πένες (*mizrap*) κατασκευασμένες από πλαστικό, κέρατο βοδιού ή χελωνόστρακο. Οι πένες τοποθετούνται τους δείκτες και μένουν σταθερές με την βοήθεια δύο δακτυλιδιών (*yüzükleri*) (Ανωγειανάκης, 1991:294).

1.3. Η επανεμφάνιση του οργάνου με τη σύγχρονη του μορφή και η διασπορά του

Το κανονάκι ανήκει στην κατηγορία των «*incesz takimlari*»¹¹, μια από τις τέσσερις κατηγορίες που εντοπίζονται στο παίξιμο της Ανατολίας μαζί με τις ζυγιές *Davul-Zurna takimlari*, τα *bağlama takimlari* και τα *grangaz takimlari* με ξεχωριστή λειτουργία στην μουσική επιτέλεση, είτε ως όργανα συνοδείας, μουσικά όργανα της στρατιωτικής μπάντας ή θρησκευτικής μουσικής. Η «*ορχήστρα λεπτών οργάνων*» διαμορφώνεται και εξελίσσεται ήδη από το 18ο αιώνα, αφήνοντας πίσω την «αριστοκρατική του καταγωγή» και μη ακολουθώντας αυστηρά το *fasil* ως μία ενότητα, εναλλάσσει κομμάτια του κλασσικού ρεπερτορίου με τα πιο δημόδη πλησιάζοντας περισσότερο λαϊκότερες μορφές έκφρασης (Ατζακάς, 2012:37-40, Okdan, 2014:3-4). Τέτοιες ορχήστρες εντοπίζονται στα καφέ αμάν των αστικών κέντρων του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα, κάνοντας περιοδείες ως «εισαγόμενες» ορχήστρες από την Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη (Ατζακάς, 2012:43).

Σύμφωνα με αυτή τη βάση μπορούμε να κατανοήσουμε τον τρόπο παιξίματος εκείνης της εποχής μαζί με τα επιμέρους στοιχεία, δηλαδή την σχεδόν εξ ολοκλήρου προσέγγιση της εκτέλεσης στο κανονάκι ως ένα όργανο το οποίο προκειμένου να φανεί ηχητικά μέσα στην ορχήστρα χρειάζεται δυνατό παίξιμο. Έτσι εντοπίζονται στοιχεία παιξίματος επίμονου τονισμού μιας νότας με πολλές πενιές, νύξεις του δεξιού χεριού κοντά στη γέφυρα του οργάνου, παιξίματος σε οκτάβες, διαποίκιλη με το δεξί χέρι συνήθως σε καθοδική κίνηση της μελωδίας, ξεκινώντας από μια με δύο νότες και κατάληξη στην βασική νότα, ενώ στην ανοδική κίνηση χρησιμοποιείται εναλλαγή των χεριών σε υποδιαιρέσεις της ίδιας νότας. Τέλος, δεν παρατηρείται έντονη ενασχόληση με τα μαντάλια ως υλικό διαποίκιλη, παρά μόνον η χρήση γίνεται για αλλαγή του κουρδίσματος του τρόπου της μελωδίας.

Τα τέλη του 19ου αιώνα και οι αρχές του 20ού σηματοδοτούνται από ένα κυκλώνα ιστορικών, πολιτισμικών και γεωπολιτικών εξελίξεων, με δημιουργίες νέων κρατών και αλλαγές στον πολιτικό χάρτη, με ανταλλαγές πληθυσμών ύστερα από το τέλος

¹¹ Ορχήστρα λεπτών οργάνων που είτε συνόδευε καλλιφώνους τραγουδιστές, είτε ερμήνευε οργανικές συνθέσεις και αυτοσχεδιασμούς, «υπό την σκέπη της σουίτας φασήλ». Αποτελούταν από όργανα όπως το κανονάκι, το ούτι, το ταμπούρ, το νένι, η λάφτα, το βιολί και το σαντούρι. Βλ. Ατζακάς. (2012) :37

του πρώτου παγκοσμίου πολέμου. Στο επίκεντρο της έρευνας βρίσκεται η ελληνοτουρκική σύρραξη του 1922, η οποία ακολουθείται από μαζικά προσφυγικά ρεύματα από την Μικρά Ασία και συνεπώς μετακινήσεις επαγγελματιών και ερασιτεχνών μουσικών. Ενδιαφέρον προκαλεί η αναφορά στο λόγιο προφίλ των μουσικών και συνθετών του μεσοπολέμου και την μουσική ως «προϊόν δημιουργίας και έκφρασης του εγγράμματου αστικού μουσικού πολιτισμού» (Ανδρικός, 2018:15).

Κατά την περίοδο του μεσοπολέμου έως και τα μέσα της δεκαετίας του 1930, το κανονάκι συμμετέχει στην δισκογραφία της εποχής ως μέλος λαϊκών κομπανιών που στερεοτυπικά συνδέθηκε με το Σμυρναϊκό,¹² σε πάλκα σε «αλατούρκα» ορχήστρες (Tekelioğlu, 2001:105) που σταδιακά κατά την τελευταία δεκαετία προσάρμοζαν το ρεπερτόριό τους προσθέτοντας και κομμάτια του δημοτικού ρεπερτορίου και περιόδευαν σε χώρες της Μέσης Ανατολής και της Ευρώπης, παίζοντας για τους προσφυγικούς πληθυσμούς του εξωτερικού. Οι πολιτικές αναταράξεις στη χώρα οδήγησαν το 1933 στην δικτατορία της 4ης Αυγούστου του Ιωάννη Μεταξά. Οι «προσπάθειες κατασκευής ενός εθνικού φολκλόρ», η απαγόρευση οποιασδήποτε μορφής έκφρασης μουσικού πολιτισμού που δεν ακολουθούσε τα πρότυπα της μεταξικής προπαγάνδας οδήγησαν τους μουσικούς είτε να προσαρμοστούν σε αυτές τις συνθήκες, είτε να οδηγηθούν στο μουσικό περιθώριο ακολουθώντας έτσι κάποια άλλη επαγγελματική δραστηριότητα (Ατζακάς, 2012:126-129). Αντλώντας από το υλικό της δισκογραφίας των 78 στροφών της περιόδου του μεσοπολέμου παίρνουμε πληροφορίες για παίχτες στο κανονάκι. Κυριαρχεί το όνομα του Λάμπρου Σαββαΐδη και σε μικρότερο βαθμό τα ονόματα των: Βασίλη Σαχινίδη, Μιχάλη Αχειλά και Νίκου Στεφανίδη.

Στην προσπάθεια ταξινόμησης αυτής της ιστορικής πορείας φαίνεται χρήσιμη η αφήγηση του Απόστολου Τσαρδάκα:

«Ο μόνος τρόπος για να το κάνουμε είναι να ανατρέξουμε στις πηγές. Έχει συμβεί πολλές φορές να επισκεφτώ κάποιο χωριό για να παίξω μουσική και να μου πουν: «Ξέρεις υπήρχε ένας μπάμπας εδώ, ο οποίος έπαιζε καταπληκτικό κανονάκι.» Αυτή είναι μια πληροφορία που δεν μπορούμε να ελέγξουμε γιατί δεν γνωρίζουμε την σχέση του πληροφορητή με τη μουσική. Μπορεί π.χ. το όργανο που έβλεπε να ήταν όντως κανονάκι, ή μπορεί να ήτανε και σαντούρι. Οπότε αναγκαστικά πρέπει να στραφούμε στις πηγές. Οι πηγές είναι κυρίως η δισκογραφία, όπου αν μιλήσουμε για

¹² Βλ. Ανδρικός 2018:15.

την πρώτη περίοδο της δισκογραφίας των 78 στροφών (έχω κάνει και ένα βιβλίο για αυτό), ο μουσικός που κυριαρχεί είναι ο Λάμπρος Σαββαΐδης, και λιγότερο ο Στεφανίδης που εμφανίζεται και ως συνθέτης. Υπάρχει επίσης και ο Μαργαρώνης¹³, ο οποίος προσφωνείται πολύ συχνά (ειδικά στη δισκογραφία του Βαγγέλη Παπάζογλου) ως κανονίστας, δηλαδή «γεια σου Μαργαρώνη με το κανονάκι σου», αλλά το όργανο που ακούγεται μοιάζει περισσότερο με τσέμπαλο παιγμένο με νύχια. Χρειάζεται περισσότερη μελέτη η περίπτωση του Μαργαρώνη. Μεταπολεμικά, σημαντικό ρόλο στη δισκογραφία παίζει ο Νίκος Στεφανίδης, ο οποίος ηχογραφεί με την ορχήστρα του Σίμωνα Καρά, στην κρατική ραδιοφωνία, ένα υλικό αρκετά μεγάλο σε αριθμό. Στη συνέχεια υπάρχει ένα μεγάλο κενό περίπου 15 χρόνων, παρότι υπάρχουνε κάποιοι μουσικοί που εμφανίζονται στη δισκογραφία σποραδικά.» (Τσαρδάκας, 2022)

Περιγράφοντας την κατάσταση που αντιμετώπισαν οι μουσικοί κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, ο Δημήτρης Βασιλειάδης αναφέρει:

«Στεφανίδης, πιο μικρός από τους άλλους. Πιτσιρικάς ήρθε εδώ πέρα, τα είχε παρατήσει απ' ό,τι λένε οι σημειώσεις, για δεκατέσσερα χρόνια δεν το 'χε αγγίξει και τον έπιασε ο Καράς. Εντάξει, δεν είχε και ανθρώπους τότε. Πεθάναν όλοι στα αζήτητα, δεν ασχολήθηκε κανείς. Όχι μόνο το κανονάκι, όλοι όσοι ήταν. Κοίτα, όσοι ήρθαν από κει, ήταν επίσημη γραμμή του κράτους, ότι οτιδήποτε ανατολίτικο...να φύγει απ' τη μέση. Λέω για τους ανθρώπους που ήρθαν απ' τη Μικρά Ασία, μουσικούς. Οι περισσότεροι πεθάνανε στο λιμό του '43, με τον πόλεμο» (Βασιλειάδης, 2022)

Χρήσιμη είναι και η αφήγηση του Μανώλη Καρπάθιου για τη γνωριμία του Νίκου Στεφανίδη με το Σίμωνα Καρά:

«Εδώ να πούμε ο Στεφανίδης ήταν ένας πολύ μεγάλος μουσικός, τεράστιος μουσικός, δεν έχει αναγνωριστεί, είναι υποτιμημένος εδώ από τους Έλληνες κανονιέρηδες. Τα ταξίμια δηλαδή που κάνει ο άνθρωπος, εντάξει δείχνει ένα μουσικό πολύ μορφωμένο, πολύ έτσι ψαγμένο και μάλιστα μουσική, η οποία ήταν τσακισμένη από την προσφυγιά. Μην ξεχνάμε ότι αυτός, ο Στεφανίδης όταν ήρθε εξασκούσε το επάγγελμα του ρολογά. Ενώ εκεί ήταν μουσικός, εδώ πέρα άρχισε να εξασκεί το επάγγελμα του ρολογά. Αυτό κάπου τον τσάκισε. Για ένα διάστημα, μπορεί και δέκα χρόνια, μπορεί να είχε παρατήσει το όργανο...Δεκαετία του '40 τότε κλπ και πήγε ο Σίμων Καράς και τον βρήκε. Άρρωστος ήταν, άρρωστος στην Νέα Ιωνία κλπ κι αυτά, πήγε και τον

¹³ Μανώλης Μαργαρώνης.Βλ.Το κανονάκι στη δισκογραφία (2018).Ανακτήθηκε από <https://rembetiko.gr/t/%CF%84%CE%BF-%CE%BA%CE%B1%CE%BD%CE%BF%CE%BD%CE%AC%CE%BA%CE%B9-%CF%83%CF%84%CE%B7-%CE%B4%CE%B9%CF%83%CE%BA%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1/14085>

βρήκε...Λουπόν, πήγε και τον βρήκε και τον πήρε στην εκπομπή του στους «Αντιλάλους» και άρχισε έτσι σιγά-σιγά να παίζει».(Καρπάθιος, 2022)

Το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα επιφυλάσσει εξελίξεις στη διασπορά του οργάνου. Σε αυτό το σημείο, ο ερευνητής θεωρεί πιο ωφέλιμη στην έρευνα μια ιστορική αναδρομή στους διαφόρους παίκτες του κανονιού, τους διαφόρους πυρήνες ανά την Ελλάδα με αναφορές στο υπόβαθρο εκείνης τη εποχής, καθώς και από πληροφορίες αφηγητών. Εξαιτίας του περιορισμένου χώρου σε σχέση με τον όγκο των γεγονότων καθίσταται εξαιρετικά δύσκολη η εκ βάθους περιγραφή όλων αυτών των παραγόντων που συνέβαλλαν στη διασπορά των παραδοσιακών οργάνων.

Στην μεταπολεμική περίοδο των δεκαετιών του 1950-1970 κυριαρχεί το όνομα του Νίκου Στεφανίδη. Η συνεργασία του με το σύλλογο του Σίμονα Καρά (Kallimoroulou, 2009 :35-46) και αργότερα με τη Δόμνα Σαμίου στην δισκογραφία¹⁴ και τη ραδιοφωνία παρέχει πληθώρα υλικού που αφορά το κανονάκι. Από το υλικό των ηχογραφήσεων παρατηρείται το γεγονός ότι και μεταπολεμικά εξακολουθεί να υπάρχει η ομογενοποίηση της ορχήστρας και η συμμετοχή του κανονιού σε ρεπερτόριο πέραν εκείνου που έπαιζε κατά την περίοδο του μεσοπολέμου.¹⁵

Στην μεταπολιτευτική Ελλάδα και κυρίως την δεκαετία του 1980 παρατηρείται προσπάθεια αναβίωσης των «παραδοσιακών» μέσω της δισκογραφίας, της καταγραφής τραγουδιών καθώς και της συμβολής διαφόρων προσωπικοτήτων.¹⁶ Ως συνέχεια του Στεφανίδη ο οποίος έχει πεθάνει το 1983 και με τον ίδιο να αναφέρει ότι δεν άφησε μαθητές στο κανονάκι, έχουμε πληροφορίες ότι κανονιέρηδες όπως οι Βασίλης Νόνης και Πέτρος Ταμπούρης πήραν μαθήματα από το Στεφανίδη.

Σε συνέντευξή του, ο Νόνης συνδέει το κανονάκι με την ψαλτική παράδοση:

«Δεν είναι διαδεδομένο στην κυρίως Ελλάδα, ούτε ήταν ποτέ διαδεδομένο στην κυρίως Ελλάδα γιατί οι Έλληνες εδώ ήταν οι περισσότεροι άμουσοι. Οι μουσικοί ήταν στην ανατολή, όπως ήταν στα παράλια της μικράς Ασίας και στη Θράκη και στα νησιά. Εκεί ήταν διαδεδομένο, αφ'ενός μεν διότι οι σκοποί μεν παίζονταν με όργανα δωματίου ας πούμε, τα οποία και -ή συνοδείας- που ήταν και το κανονάκι μέσα, η

¹⁴ Δισκογραφικές συμμετοχές: Ethnologie vivante: Grece (1971), Έχε γειά Παναγιά (1974) ,Δισκογραφία 45 στροφών (1959-1969), Μουσικό Οδοιπορικό 1959-1969, Σουραύλι (1975).Βλ.Νίκος Στεφανίδης, βιογραφικό. Ανακτήθηκε από <https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.partners&id=623>

¹⁵ Στις εκπομπές των «Αντιλάλων» υπό την διεύθυνση και ενορχήστρωση του Καρά, τα μέλη της ορχήστρας, που συμμετέχει και ο Στεφανίδης εκτελούν τσάμικα, συρτά από την Ρούμελη και την Πελοπόννησο.

¹⁶ Βλ. Kallimoroulou(2009):5-9;Ατζακάς(2012):233-240

ταμπούρα, η λύρα, το λαούτο, όλα αυτά τα όργανα έπαιζαν. Στην κυρίως Ελλάδα έπαιζαν φλογέρες, ζουρνάδες, έπαιζαν ηχηρά όργανα όπως το κλαρίνο νεότερα και αυτό γιατί τραγουδούσαν στις πλατείες και χόρευαν-ο πληθυσμός- στις τοπικές γιορτές. Το κανονάκι για να το παίξουν εδώ οι Έλληνες, έπρεπε να έχουν βαθιά γνώση της μουσικής, δεν είναι εύκολο να παιχτεί γιατί πρέπει να ξέρεις όλη τη θεωρία, να μπορείς ανά πάσα στιγμή να αλλάζεις σκάλες από κάθε φθόγγο. Αυτό για να το κάνεις είναι πολύ δύσκολο. Κυρίως οι πρωτοψάλτες το έκαναν, οι λαμπαδάριοι, οι δομéstικοι των βυζαντινών χρόνων, αυτοί οι οποίοι ήξεραν να δημιουργούν μέσα από τους φθόγγους τους καινούργιους που τους έλεγε η εκκλησιαστική μουσική. Διότι εκείνοι ξέραν τη γραφή. Ο λαϊκός, λυρικός ποιητής ή ο μουσικός δεν ήξερε να γράψει» (Νόνης)¹⁷

Ο Πέτρος Ταμπούρης, κανονιέρης και μέλος του συγκροτήματος *Δυνάμεις του Αιγαίου*¹⁸ δραστηριοποιήθηκε κυρίως τη δεκαετία του '80, στη σφαίρα της αισθητικής του «έντεχνου» είδους μουσικής. Αργότερα η προσωπική του δισκογραφία επικεντρώθηκε σε επανασυνθέσεις μελών της αρχαιοελληνικής περιόδου, σε μουσικές συνθέσεις των βυζαντινών και μεταβυζαντινών χρόνων, αλλά και σε σειρά δίσκων της FM records που αφορούσε τα ελληνικά παραδοσιακά όργανα. Από συνέντευξη του σε παρουσίαση του οργάνου σε τηλεοπτική εκπομπή¹⁹ φαίνεται το πνεύμα της εποχής και η επιρροή του Καρα σχετικά με την προσπάθεια «ελληνοποίησης» των μουσικών οργάνων που έρχονταν από την Μικρά Ασία, υπό τον όρο «της καθ'ημάς ανατολής» και την σύνδεση τους με την αρχαιότητα και το Βυζάντιο. Αυτό επισημαίνεται και στην έρευνα της Καλλιμοπούλου περιγράφοντας την προσπάθεια «αθαγενοποίησης» των ανατολικών οργάνων κατά την περίοδο της δεκαετίας του '80 (Kallimoroulou,2009:47-53).

Ο τρόπος εκτέλεσης στο κανονάκι δεν άλλαξε, με τους δύο ανωτέρω να ακολουθούν το στυλ του Στεφανίδη:

«Ο Νόνης ήταν μαθητής του Στεφανίδη. Οπότε υποχρεωτικά έπαιξε αυτό το στυλ. Ο Νόνης δεν ήταν και μπορώ να πω, επαγγελματίας κανονιέρης, από την άποψη ότι δεν έπαιξε νύχτα, δεν του δόθηκε η ευκαιρία να το εξασκήσει όσο θα'θελε...Και μετά και ο Ταμπούρης, επειδή μου φαίνεται έκανε με τον Νόνη κι ο Ταμπούρης είχε το ίδιο στυλ, κάπως έτσι» (Καρπάθιος, 2022)

¹⁷ Ο Βασίλης Νόνης μιλάει για το κανονάκι (2018). Ανακτήθηκε από:<https://www.youtube.com/watch?v=sW0sPITsXkA>

¹⁸ Ελληνικό συγκρότημα αποτελούμενο από τους: Χρήστο Τσιαμούλη, Νίκο Γράψα, Γιάννη Ζευγόλη, Μιχάλη Κλαπάκη και Πέτρο Ταμπούρη. Βλ.Καλλιμοπούλου(2009):86

¹⁹ Αφιέρωμα στον Πέτρο Ταμπούρη - (Δυνάμεις του Αιγαίου) ~ Χάριν ευφωνίας(2016)Ανακτήθηκε από <https://www.youtube.com/watch?v=1pb4P2GamfQ>

Τη δεκαετία του '80 ξεκινούν οι πρώτες επαφές με την μουσική της Τουρκίας. Σε μια περίοδο με σχετικά νωπές τις πληγές από τον διωγμό των Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης στα γεγονότα του Σεπτεμβρίου του 1955 και της εισβολής της Τουρκίας στην Κύπρο το 1974, υπήρχε ένα γενικότερο κλίμα καχυποψίας και από τις δύο πλευρές. Συνδυετικό κρίκο των δύο χωρών αποτέλεσε η στροφή προς τους ρωμηούς συνθέτες ως συνέχεια της ελληνορθόδοξης παράδοσης της Κωνσταντινούπολης. Ο Καράς στο μουσικολογικό συνέδριο των Δελφών το 1986 εισηγείται την ανάγκη παρουσίας δασκάλων είτε από την Τουρκία, είτε από την Αίγυπτο, προκειμένου να διδάξουν το κανονάκι (Kallimoroulou, 2009:120). Σημαντικό κομμάτι στη διασπορά αποτελεί η συνδρομή του μουσικού συγκροτήματος *Βόσπορος*, του οποίου ο Νικηφόρος Μεταξάς, ιδρυτικό μέλος, ερευνά στην Κωνσταντινούπολη την σχέση μεταξύ της ελληνικής και τουρκικής μουσικής και παράλληλα μαθαίνει κανονάκι από τον Erol Deran (Kallimoroulou, 2009, Ατζακάς, 2012:257). Παράλληλα δραστηριοποιείται η Agnes Agorian στη δισκογραφία της Δόμνας Σαμίου και συμμετέχει στο πλευρό του Ross Daly²⁰, ενώ στο Βόλο δραστηριοποιείται ο Παναγιώτης Αχειλάς.

«Μετά βγαίνει αυτό το CD του Erol Deran, σχεδόν παράλληλα όλα αυτά. Εν Χορδαίς που το έβγαλε. Έγινε κι αυτή η συναυλία, Βόσπορος αρχές '90, που έπαιζαν όλοι. Ήταν όλοι, υπάρχει ο δίσκος. Νομίζω αυτά ξανακίνησαν λίγο την κατάσταση» (Λαμπροπούλου, 2022).

Η δεκαετία του '90 είναι η πλέον καθοριστική για την διασπορά του οργάνου. Δημιουργούνται μουσικοί πυρήνες ανά την Ελλάδα, ξεκινάνε οι πρώτες προσεγγίσεις ανθρώπων για να διδάξουν το όργανο σε εκπαιδευτικές μονάδες της χώρας, στις οποίες θα γίνει αναφορά σε επόμενο κεφάλαιο. Το στοιχείο όλων αυτών των προσπαθειών ήταν μια κοινή προσωπική αναζήτηση στο ρεπερτόριο των κλασικών και λαϊκών παραδόσεων από το υλικό της δισκογραφίας είτε από τη σκοπιά του «έντεχνου» είδους μουσικής, είτε από την σκοπιά του εξωτερικού μέλους της

²⁰ Ο Ross Daly είναι Ιρλανδός μουσικός από την Αγγλία. Ο Daly εκδήλωσε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις μουσικές της Ανατολής και έκανε πολλά μουσικά ταξίδια στην Ινδία, το Ιράν και το Αφγανιστάν σπουδάζοντας μουσική μεταξύ 1971 και 1975. Τη δεκαετία του '80 εγκαταστάθηκε στην Κρήτη μαθαίνοντας κρητική μουσική από τον λυράρη Κώστα Μουντάκη. Ταυτόχρονα αναπτύσσει ενδιαφέρον και για την τουρκική μουσική ταξιδεύοντας συχνά στην Κωνσταντινούπολη, κάνοντας μαθήματα με τον λυράρη İhsan Özgen. Το 1999 ταξιδεύει πάλι στο Ηράκλειο της Κρήτης εγκαθιδρύοντας το μουσικό εργαστήρι Λαβύρινθος. Βλ. Kallimoroulou (2009).

βυζαντινής μουσικής. Περιγράφοντας το γενικότερο κλίμα ο Απόστολος Τσαρδάκας μιλάει για την γενικότερη στροφή και το ενδιαφέρον εκείνης της εποχής:

«Μιλάμε τώρα για τα τέλη της δεκαετίας του '80. Εκείνη την εποχή καθοριστικό ρόλο στην ελληνική μουσική σκηνή έπαιξε κυρίως η εμφάνιση του Ross Daly, αλλά και η γενικότερη στροφή της παγκόσμιας μουσικής βιομηχανίας προς την ethnic, ή world music. Εμείς τα όργανα της ανατολής τα γνωρίσαμε κυρίως μέσα από τα σεμινάρια που έκανε ο Ross στην Κρήτη στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη. Παράλληλα υπήρχαν και κάποιοι μουσικοί όπως οι *Δυνάμεις του Αιγαίου* και ο Νίκος Σαραγούδας, που εμφανίστηκαν στη δισκογραφία και προτείνανε ένα διαφορετικό ήχο. Μέσα σ' αυτό το κλίμα γεννήθηκε, εκεί στα τέλη της δεκαετίας του '80 με αρχές του '90, η ανάγκη πολλών νέων ανθρώπων να ανακαλύψουν μουσικές οι οποίες ήταν στο περιθώριο, τουλάχιστον στα αστικά κέντρα. Δηλαδή τις μουσικές της υπαίθρου από τη Θράκη, τη Μακεδονία, την Μικρά Ασία, αλλά και τη λόγια μουσική της οθωμανικής περιόδου. Αυτές οι μουσικές δεν ήτανε τόσο γνωστές στη Θεσσαλονίκη όπου ζούσα εγώ. Λίγο αργότερα, έγινε και η αναβίωση της *Σμυρνέικης Σχολής* του ρεμπέτικου και κάπως έτσι μαζεύτηκε πάρα πολύ υλικό ανεξερεύνητο, το οποίο αρχίσαμε να ακούμε και να μελετάμε» (Τσαρδάκας, 2022)

Την ίδια κατάσταση αναφέρει η Καλλιμοπούλου, περιγράφοντας αυτήν την αλλαγή στη μουσική βιομηχανία στις αρχές του '90, αλλά και αυτήν την επίταξη των μουσικών για τις ανάγκες της ίδιας της δισκογραφίας (Kallimorouliou, 2009:147-148,154-157). Επίσης ο Λίτος (2021:45-46) κάνει αναφορά στην γενικότερη στροφή της μουσικής βιομηχανίας στις «*μουσικές του κόσμου*» στα πλαίσια της παγκοσμιοποίησης και την αξιοποίηση του υλικού προσφέροντας το σε «άγνωρο κοινό» για οικονομικό όφελος.

Με τα ανωτέρω δεδομένα δημιουργούνται διάφοροι πυρήνες ανά πόλεις στην Ελλάδα χωρίς απαραίτητα να υπάρχει έντονη επικοινωνία μεταξύ αυτών.

Ξεκινώντας από την Αθήνα, από αφηγήσεις έχουμε πληροφορίες για παίχτες όπως οι: Πάνος Δημητρακόπουλος, Θανάσης Στεργίου, Σοφία Λαμπροπούλου, Λουκία Κωσταντάτου, Μανώλης Καρπάθιος, Ανδρέας Σκάνδαλος και Ανδρέας Κούνδουρος. Στη Θεσσαλονίκη έντονη παρουσία έχουν οι: Δημήτρης Βασιλειάδης, Απόστολος Τσαρδάκας, ενώ στην Καβάλα δραστηριοποιείται ο Άλκης Ζοπόγλου.

Στην πόλη του Βόλου από αφηγήσεις μαθαίνουμε για τον Κώστα Καραγκούνη, τους Γιώργο και Νεκτάριο Δεμελή, την Δομνίκη Μαυρίδου, τον Χάρη Σαδικάκη και τον Θανάση Κουλεντιανό. Στην Κρήτη πληροφορούμαστε για τον παπα-Γιώργη Τζάβλα, μαθητή του Νόννη και στη Ρόδο διδάσκει κανονάκι ο Παντελής Αναστασόπουλος. Τέλος, υπάρχει η παρουσία του Μάνου Κουτσαγγελίδη από την Κομοτηνή πηγαίνοντας στην Αθήνα.

Η ενασχόληση αυτής της γενιάς των παιχτών σε εκείνη την περίοδο βρίσκεται σε πρωτόλεια κατάσταση:

«Ταυτόχρονα με όλη αυτή τη διαδικασία, είχα ξεκινήσει και να παίζω κανονάκι, στην αρχή δειλά-δειλά, μετά φτιάξαμε διάφορες μπάντες. Ξέρετε το όργανο τότε ήταν σε μια φάση που πρωτοξεκινούσε την ένταξή του μέσα στη μουσική πραγματικότητα της Ελλάδος» (Ζοπόγλου, 2022)

«[...].στις δικές μας, τις πρώτες γενιές, δεν ήταν πολύς κόσμος που έπαιζε, οπότε με το που πιάσαμε το όργανο ήμασταν σχεδόν ταυτόχρονα και επαγγελματίες μουσικοί. Γι' αυτούς από εμάς που είχαμε κάποια πρότερη μουσική παιδεία αυτό λειτουργούσε ως βοηθητικός παράγοντας προς αυτή την κατεύθυνση. Καλώς ή κακώς, καλά ή άσχημα το κάναμε. Άρα μάθαμε το όργανο επάνω στη σκηνή και από την αρχή είχαμε αρκετή δουλειά» (Λαμπροπούλου, 2022)

«Ήτανε το 96-95; Δε θυμάμαι ακριβώς. Ήτανε πάρα πολύ σπάνιο όργανο, δεν το ήξερε ο κόσμος. Δεν είχε μαζικότητα θέλω να πω. Δεν ήταν βιολί, κιθάρα, πιάνο, ούτε είναι τώρα βέβαια, αλλά τότε ακόμα περισσότερο λόγω του ότι δεν υπήρχαν καταρχήν διδάσκοντες και δεν ήταν γνωστό το όργανο» (Κουλεντιανός, 2022)

«Το '94, 5 Μαΐου το '94 έκανα το πρώτο μάθημα. Θανάσης Στεργίου, ο συγχωρεμένος στο *Εν Χορδαίς*, στην Ιπποδρομίου που ήτανε, τότε, στον ημίροφο. Ωραία φάση!...εγώ, ο Τόλης κι ο Ζοπόγλου. Ήμασταν ένα τμήμα 14 άτομα, το θυμάμαι, οι περισσότεροι πιανίστες. Μέσα σ'ένα μήνα είχαν εξαφανιστεί όλοι, μείναμε οι τρεις μας» (Βασιλειάδης, 2022)

«Ξεκίνησα να διδάσκω κανονάκι στο *Εν Χορδαίς* σχετικά νωρίς, δηλαδή μετά από 2-3 χρόνια που άρχισα να ασχολούμαι με το όργανο. Υπήρχε έλλειψη δασκάλων, και οι άνθρωποι που ενδιαφέρονταν να μάθουν το όργανο ήταν πολύ αρχάριοι. Θεώρησα λοιπόν ότι μπορούσα εκείνη την εποχή να τους βοηθήσω με τις λιγοστές μου γνώσεις. Περισσότερο να μοιραστώ μαζί τους τις δικές μου ανησυχίες» (Τσαρδάκας, 2022)

«Και μετά πάμε στη γενιά τη δικιά μας, στις αρχές '90 που εμφανίζομαι εγώ, εμφανίζεται σιγά-σιγά, πιο μετά ο Δημητρακόπουλος, αυτοί, αυτοί είμαστε»
(Καρπάθιος, 2022)

Ανακεφαλαιώνοντας, το κανονάκι αποτελεί μέσο έκφρασης του μουσικού πολιτισμού που συνοδεύει την ιστορική πορεία της μουσικής πραγματικότητας των ανθρώπων του 19ου και των αρχών του 20ου αιώνα. Υπόκειται εν συνεχεία σε συνθήκες «διωγμού» και περιθωριοποίησης από την περίοδο του 1930 και έπειτα, απομακρύνοντάς το ουσιαστικά από την ταυτότητά του και το ρεπερτόριο που έπαιζε για σχεδόν δύο αιώνες. Το εξής οξύμωρο που παρατηρείται στη διάρκεια του 20ου αιώνα είναι ότι ενώ το κανονάκι καταλογίζεται ως στοιχείο τούρκικου μουσικού πολιτισμού από τις κυβερνήσεις του Μεταξά οδηγώντας το εκ των πραγμάτων σε ένα δεύτερο ιστορικό κενό, διεκδικείται εν συνεχεία ως προϊόν αρχαιοελληνικού και βυζαντινού πολιτισμού. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την έλλειψη της ουσιαστικής παρουσίας του οργάνου στο νεοελληνικό ρεπερτόριο ως συνέχεια του λαϊκού πολιτισμού των περιοχών της Μικράς Ασίας, την μεγάλη καθυστέρηση στη δημιουργία εκπαιδευτικών δομών για τη διδασκαλία στο κανονάκι όπως και σε άλλα παραδοσιακά όργανα, αλλά και στην αναζήτηση μουσικοδιδασκάλων από χώρες όπως η Τουρκία προκειμένου να καλυφθεί το μουσικό κενό της διδασκαλίας του οργάνου. Ωστόσο οι προσπάθειες αναβίωσης βρήκαν πρόσφορο έδαφος στην περίοδο της μεταπολίτευσης με το ενδιαφέρον να αυξάνει σταδιακά ώστε το κανονάκι να επανενταχθεί σταδιακά στην νεοελληνική μουσική πραγματικότητα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΚΑΝΟΝΙΟΥ ΣΤΙΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ ΜΟΝΑΔΕΣ

2.1 Οι απαρχές της συστηματικής διδασκαλίας στην Ελλάδα

Οι πρώτες μορφές διδακτικής στο κανονάκι προκύπτουν είτε μέσα από τη σχέση της «μαθητείας»,²¹ είτε από την προσωπική πρωτοβουλία κάποιου όντας αυτοδίδακτος. Η ευκολία παιξίματος που προσφέρει το κανονάκι σε αρχάριο επίπεδο, επέτρεπε τον πειραματισμό στο όργανο σε κάποιον με υπόβαθρο μουσικών γνώσεων. Αυτή η συνθήκη είχε τους περιορισμούς της καθώς ο μαθητής περιοριζόταν σε ένα τρόπο παιξίματος που είτε μιμούταν από το δάσκαλο, είτε άκουγε από τη δισκογραφία της εποχής. Άλλος περιορισμός ήταν το σχετικά μικρό ρεπερτόριο και η έλλειψη εξειδίκευσης σε θέματα της τεχνικής του οργάνου και του ύφους παιξίματος του ρεπερτορίου.

2.1.1 Οι πρώτοι πυρήνες

Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '80 και τις αρχές του '90 άρχισαν να δημιουργούνται οι πρώτοι πυρήνες γύρω από τη διδακτική των παραδοσιακών οργάνων. Ο Ross Daly ξεκινάει κύκλους μαθημάτων γύρω από την τροπική μουσική των makam και την γνωριμία με τα όργανα της ανατολικής μεσογείου, στην Αθήνα στο ωδείο στα Πετράλωνα, στη Θεσσαλονίκη στο ωδείο της Σταυρούπολης και στο ωδείο Γαλαξίας πριν αρχίσει το μουσικό εργαστήριο *Λαβύρινθος* στην Κρήτη. Στη Θεσσαλονίκη δραστηριοποιείται το σύνολο *Εν Χορδαίς*²² στη διδασκαλία

²¹ Σε αυτό το μοντέλο διδασκαλίας ο μαθητής αφιερώνει χρόνο μαθητεύοντας στο πλευρό του δασκάλου και απασχολείται επαγγελματικά δίπλα σε αυτόν συνήθως παίζοντας μουσική μαζί του σε πανηγύρια και γλέντια.

²² Το εγχείρημα του Εν Χορδαίς ιδρύθηκε το 1993 από τον Κυριάκο Καλαϊτζίδη με σκοπό την εντράφηση στην βυζαντινή μουσική και τις μουσικές της Μεσογείου. Βλ. Greve (2017). Ανακτήθηκε από https://books.google.gr/books?id=FyuDDwAAQBAJ&pg=PA64&lpg=PA64&dq=medimuses&source=bl&ots=OSTCkVi1B2&sig=ACfU3U3T5RWPvPvQTCjKWSLIPVJynXtXA&hl=el&sa=X&ved=2ahUKEwilqZrz6sL3AhUi_rsiHSVjDaiQ6AF6BAGWEAM#v=onepage&q=medimuses&f=false

παραδοσιακών οργάνων στην αρχή με διδάσκοντα τον Θανάση Στεργίου, μαθητή της Agnes Agorian και στη συνέχεια με τον Απόστολο Τσαρδάκα.

Στην Αθήνα δίδασκε ο Βασίλης Νόνης, η Agnes Agorian στο ωδείο «*Νίκος Σκαλκώτας*» και μετέπειτα ο Θανάσης Στεργίου. Παράλληλα στο *Μουσείο Ελληνικών Οργάνων*, στην Πλάκα γίνονταν μαθήματα κανονιού από τον Μανώλη Καρπάθιο, αλλά και κύκλοι ιδιαίτερων μαθημάτων συνολικά από τους κατά τόπους διδάσκοντες. Οι ίδιοι οι μουσικοί δεν περνούσαν από στάδια πλήρους μαθητείας στο όργανο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν είχαν ήδη κάποιο μουσικό υπόβαθρο. Παρόλα αυτά έπρεπε να πληρούν ταυτόχρονα χρέη επαγγελματία μουσικού και δασκάλου προκειμένου να επιταχυνθεί αυτή η διασπορά των «παραδοσιακών» (Kallimoroulou, 2009:163) δημιουργώντας ένα ιδιότυπο μοντέλο διδασκαλίας:

«Σ. Όπως και με το παίξιμο έτσι και με τα μαθήματα. Σχεδόν ταυτόχρονα με το που ξεκινήσαμε να παίζουμε, ξεκινήσαμε να κάνουμε και μαθήματα. Πολλές φορές επειδή αυτός που μας το ζητούσε να του κάνουμε μάθημα μας είχε δει ή μας είχε ακούσει κάπου. Αγόρασα το πρώτο μου κανονάκι το 1997 και το 1999 ή το 2000 νομίζω έκανα ήδη μαθήματα. Πολύ βασικά, αλλά έκανα.

N. Οπότε δηλαδή, ήταν όλοι στο ψάξιμο εκείνη την εποχή.

Σ. Νομίζω ναι. Δεν ξέρω τι σου είπαν οι άλλοι, αλλά εγώ έτσι το έβλεπα. Δηλαδή ακόμα και να ήθελες να διδαχθείς από κάπου, δεν υπήρχε κάτι πραγματικά οργανωμένο. Με μοναδική εξαίρεση τον Ross! Δεν δίδασκε κανονάκι φυσικά, αλλά μιλάω για την συμβολή του όσον αφορά στη θεώρηση της μουσικής που εκπροσωπούν αυτά τα όργανα. Το πώς δηλαδή αντιλαμβανόμαστε τη μουσική πέρα από σύνορα. Ο Ross θεωρώ ήταν αυτός που ευθύνεται στην ωρίμανση αυτής της μουσικής κοινότητας» (Λαμπροπούλου, 2022)

«Βασικά, απ' το '96-'97 άρχισα να διδάσκω σε φάση ιδιαίτερα. Παιδιά που το βλέπανε και ενδιαφερότανε. Όχι ότι ήμουν και στα τρία-τέσσερα χρόνια που έπαιζα, δεν ήμουν και κανένας, αλλά δεν υπήρχε κανας άλλος για να δει κάποιος που θα ενδιαφερόταν τότε» (Βασιλειάδης, 2022)

«Εμείς μετά το κυνηγήσαμε από μόνοι μας και ακούσαμε και μπήκαμε σε μια τέτοια διαδικασία. Αυτό το θεωρώ πολύ σημαντικό και το περνάμε πάρα πολύ στο ντούκου. Όχι όλοι μας φυσικά και όχι εσκεμμένα και θα πρεπε να 'ταν πρώτης γραμμής αυτό το πράγμα» (Κουλεντιανός, 2022)

Η επαφή των κανονιέρηδων με όλο αυτό το υλικό της δικογραφίας που προαναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, η επαφή με το ρεπερτόριο της ανατολικής μουσικής και τους μουσικούς που το πλαισίωναν, τους δημιούργησε την ανάγκη εξειδίκευσης επάνω στο όργανο. Αυτό τους οδήγησε στο να προσεγγίσουν Τούρκους κανονιέρηδες και να πραγματοποιήσουν ταξίδια για μαθήματα στην Κωνσταντινούπολη τα οποία αποτέλεσαν αντικείμενο μελέτης και εφαρμογής όταν επέστρεφαν στην Ελλάδα:

«Στην αρχή το είδα ως όργανο, αποκλειστικά. Αλλά σιγά-σιγά κατάλαβα ότι είναι ένα όργανο με το οποίο μπορείς να κάνεις ότι θες. Ένα όργανο, το οποίο έχει απίστευτες δυνατότητες. Αλλά πραγματικά πολύ σύντομα κατάλαβα ότι αν πραγματικά θέλεις να κάνεις ότι θέλεις και να αξιοποιήσεις όλες αυτές τις δυνατότητες, πρέπει πρώτα να καταλάβεις τη μουσική για την οποία έχει φτιαχτεί το όργανο. Και αυτό ήταν ξεκάθαρα η Οθωμανική μουσική» (Λαμπροπούλου, 2022).

«Το '97 που ξεκίνησα με το Ross, κάποια στιγμή, έμαθα ότι είχε φιλίες με τον Çevik, ουτίστα, κολλητός του Karaduman. Και κάποια στιγμή βρήκα το θράσος και του είπα: «Θέλω να με στείλεις στο Halil για μαθήματα». Και το έκανε επιτόπου, ας πούμε με μεγάλη χαρά» (Βασιλειάδης, 2022).

«Έκανα κι ένα ταξιδάκι το 1993 μου φαίνεται. Κάπου εκεί πήγα, που πήγα και παρακολούθησα κάποια μαθήματα με τον Reha Şagbas[...]. Λοιπόν, μέχρι το '97-'98 περίπου, που ήρθε ο Karaduman για μια συναυλία εδώ. Μου άρεσε αυτός και ο Meter[...]. Λοιπόν, και πήγα και τον βρήκα και του είπα να με κάνει κάνα μάθημα εδώ, να διδαχθώ μια-δυο μέρες και μου λέει «όχι». Μου λέει: «Δεν θα σου κάνω εδώ το μάθημα, θα'ρθεις να με βρεις πάνω στην Πόλη». Και έτσι έγινε, αυτό ήταν Σεπτέμβριο ήταν, Σεπτέμβριο είχε έρθει και τέλος πάντων να μην στα πολυλογώ, εγώ Οκτώβριο ανεβαίνω στην Κωνσταντινούπολη» (Καρπάθιος, 2022).

«Στην αρχή έκανα ένα χρόνο στη Θεσσαλονίκη, στο Εν Χορδαις μ'ένα δάσκαλο, ο οποίος ερχόταν, μαθητής της Agnes Hakorian, ερχόταν από την Αθήνα, ο Θανάσης ο Στεργίου. Μετά όμως σταμάτησε να πηγαίνει στη Θεσσαλονίκη και έτσι ή έπρεπε να πάω στην Αθήνα για να τον βρω από Καβάλα που ζω ή η επόμενη λύση ήταν να πάω κατευθείαν στην πηγή, στην Κωνσταντινούπολη και αυτό έκανα πραγματικά» (Ζοπόγλου, 2022)

«Έκανα κάποια ελάχιστα μαθήματα στην αρχή στη Θεσσαλονίκη στο Εν Χορδαίς με τον συγχωρεμένο τον Θανάση τον Στεργίου, ο οποίος δυστυχώς έφυγε πολύ νέος, και στη συνέχεια έκανα κάποια ταξίδια τακτικά στην Κωνσταντινούπολη. Εκεί είχα την

τύχη να συναντήσω τον Erol Deran και τον Reha Şagbas, δύο κανονίστες μεγάλους απ' τους οποίους πήρα πολλά πράγματα. Στην πορεία βέβαια, έτυχε να συναντηθώ και με τον Halil Karaduman, τον Göksel Kartal και τον Göksel Baktagır, με τους οποίους είχα περισσότερο επαγγελματική σχέση, δηλαδή βρεθήκαμε σε κοινά επαγγελματικά events, αλλά επειδή ήτανε σπουδαίοι μουσικοί, έμαθα πολλά» (Τσαρδάκας, 2022)

Από αφηγήσεις τα κυριότερα ονόματα Τούρκων κανονιέρηδων που έρχονται σε επαφή με Έλληνες κανονιέρηδες είναι οι: Agnes Agopian, Halil Karaduman, Ahmet Meter, , Reha Şagbas, Erol Deran, Göksel Baktagır, Göksel Kartal και αργότερα οι Bahadır Sener, Aytac Doğan και Tamer Pinarbasi.

2.1.2 Οι εκπαιδευτικές μονάδες

Οι εκπαιδευτικές μονάδες της χώρας οριοθέτησαν την αλλαγή του τρόπου διδασκαλίας του κανονιού φέρνοντας το σε περιβάλλον τυπικής διδασκαλίας, αλλάζοντας ουσιαστικά το πλαίσιο επιτέλεσης και τον τρόπο διδασκαλίας σε σχέση με παλαιότερες εποχές. Τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας των μουσικών σχολείων και πανεπιστημίων ουσιαστικά σκόπευαν ως παράγοντας διασποράς των παραδοσιακών οργάνων και συνεχίζοντας την πορεία τους σε φορείς πολιτισμού και εξειδίκευσης σε θέματα μουσικής.

2.2.2.1. Τα μουσικά σχολεία

Το κανονάκι εισάγεται από την δεκαετία του '90 στις εκπαιδευτικές δομές της Ελλάδας. Τα μουσικά σχολεία θεσμοθετούνται με νόμο του 1989²³ με το πρώτο μουσικό γυμνάσιο στην Παλλήνη της Αττικής και εξαπλώνονται σε άλλες πόλεις της χώρας φτάνοντας σήμερα τον αριθμό των 52 σε όλην την επικράτεια.²⁴

²³ Νόμος 1824/1988(16 1,1') Ανακτήθηκε από ΝΟΜΟΣ ΥΠ' ΑΡΙΘ. 1824/1988.ΦΕΚ 282/Α/14.12.1988 <https://www.e-nomothesia.gr/kat-ekpaideuse/n-1824-1988.html>

²⁴ Για περισσότερα βλ. Ζωβόγλη(2017):35-36.

Τα μουσικά σχολεία επανδρώθηκαν αρχικά από εμπειροτέχνες²⁵ καθηγητές, οι οποίοι επωμίστηκαν το κομμάτι της διδακτικής και εν συνεχεία οι απόφοιτοι μουσικών σχολών των πανεπιστημίων. Τα μαθήματα σε ατομικό επίπεδο συμπεριελάμβαναν περισσότερο το κομμάτι του ρεπερτορίου είτε με τη χρήση της παρτιτούρας, είτε με την προφορική προσέγγιση και σε μικρότερο βαθμό διδασκόταν το κομμάτι της τεχνικής σε πολύ βασικό επίπεδο:

«Ταυτόχρονα υπήρχε και ο θεσμός των μουσικών σχολείων, όπου έγινε πρόταση να μπω σ'εναν από αυτούς, τελείως εμπειρικά πάντοτε τότε και μήκα στο μουσικό σχολείο της Δράμας...Εκεί,γινόταν τότε στα μουσικά σχολεία μια πρώτη προσπάθεια,αυτό το πράγμα να μπει σε μια ρέγουλα,σε μια τάξη...τα όργανα τότε αυτά, τα έβλεπαν οι μαθητές και λέγαν: «Τι είναι αυτό,από που ήρθε;». Δεν υπήρχε ούτε η οπτική επικοινωνία με το αντικείμενο...Οπότε έπρεπε να ξεπεράσουμε αυτό το ψυχολογικό σοκ που είχαν οι μαθητές και να τους εξηγήσουμε τι ακριβώς είναι» (Ζοπόγλου, 2022)

«Στο σχολείο. Ρεπερτόριο αποκλειστικά..δεν ήτανε: «λίγο ζέσταμα, λίγο ασκήσεις». Είχα ένα κομμάτι, πήγαινα, το παίζαμε χωρίς πολλή συζήτηση» (Ζιγκεριδής, 2022)

«Μετά στο μουσικό σχολείο η δασκάλα που είχα ήταν αυτοδίδακτη, είχε εξαιρετική υπομονή, ήταν πάρα πολύ καλή δασκάλα, αλλά τις έλειπε μεγάλο κομμάτι από το κομμάτι της δεξιοτεχνίας. Μου έδειχνε πάρα πολλά πράγματα, πολύ ρεπερτόριο, ήταν πολύ καλή μουσικός, αλλά στο κομμάτι της δεξιοτεχνίας υπήρχε ένα τέλμα κάποια στιγμή, τελείωσε όλο αυτό. Δεν είχε κάτι άλλο να μου δώσει, το οποίο μπορεί να συμβεί και σήμερα. Δεν είναι κακό» (Ζοβώλη, 2022)

«Μου άρεσε η δασκάλα μου, μου άρεσε που έβγαζα μελωδίες, γενικώς πήγαινε καλά, απλά έτσι λειτουργήσε.Και γενικώς,στα σύνολα και στα πλαίσια του μουσικού σχολείου ήταν ωραίο.Γιατί μπορούσες αυτά που μάθαινες,μετά να..να κάνεις σύνολα,να παίζεις,να κοινωνικοποιηθείς μουσικά κάπως κτλ. Γενικώς πήρα πράγματα...θυμάμαι πενιές που δουλεύαμε, ας πούμε ένα κομμάτι που πώς μπορούμε να το στολίσουμε, στολισμός στο κομμάτι. Πάλι με πενιές. Πενιές,πενιές! Κομμάτια γενικώς θυμάμαι να βγάζουμε, ρεπερτόριο, κομμάτια, ασκήσεις» (Κοκκάλα, 2022)

²⁵ Αξίζει να σημειωθεί ότι οι πρώτοι καθηγητές παραδοσιακών οργάνων στα σχολεία αυτά ήταν στην πλειοψηφία τους επαγγελματίες μουσικοί που μη έχοντας κάποια επίσημη εκπαίδευση στη μουσική τους δόθηκε ο τίτλος «εμπειροτέχνης». Βλ. Βερβέρης (2021)

Τα αναλυτικά προγράμματα σπουδών για τα παραδοσιακά όργανα, τα θεωρητικά μαθήματα που τα πλαισιώνουν και ο τρόπος διδασκαλίας αποτέλεσαν αντικείμενο ερευνών (Dionyssiou, 2002; Ζοβώλλη, 2017, Καψοκαβάδης, 2017).

Πέρα των όποιων προκλήσεων αντιμετώπισαν μαθητές και καθηγητές τα πρώτα χρόνια, τα μουσικά σχολεία υπήρξαν και υπάρχουν φορείς διάδοσης του μουσικού πολιτισμού όπως και φορείς κοινωνικοποίησης των μαθητών μέσω της μουσικής σύμπραξης. Ο μεγάλος αριθμός αποφοίτων των μουσικών σχολείων δημιουργεί την ανάγκη για την ένταξη των παραδοσιακών οργάνων στην τριτοβάθμια εκπαίδευση.

2.2.2.1. Τα τμήματα μουσικών σπουδών των πανεπιστημίων

Το 1996 ιδρύεται το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας (Π.Δ.363/96) και το 1999 ιδρύεται το Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου (Π.Δ. 200/6-9-1999), πλέον Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (Ν. 4559/2018). Η διαδικασία εισαγωγής γίνεται μέσω πανελληνίων εξετάσεων και η φοίτηση διαμορφώνεται σύμφωνα με τους εκάστοτε οδηγούς σπουδών του κάθε τμήματος.

«Δεν το γνώριζα, ο Κοκκώνης μου το γνώρισε βασικά. Εγώ πήγαινα για ακορντεόν, λόγω του πιάνου δηλαδή. Και με πήγε μπροστά σε μία αφίσα του Φοίβου Ανωγειανάκη μου λέει:«Είναι αυτό!» και μου το έδειξε. Εγώ έπαθα ένα εγκεφαλικό που το είδα. Και μου λέει: «Ξεκίνα το και άμα το μετανιώσεις, το αλλάζουμε στο δεύτερο εξάμηνο». Και με αυτή τη συνθήκη ξεκίνησα κανονάκι» (Ζαιτίδου,2022)

«Πανεπιστήμιο..αναλύσεις από κλασικό οθωμανικό ρεπερτόριο κανονικά γράψιμο φράση- φράση.. τι φράση είναι αυτή, τι makam.. Αρκετό ρεπερτόριο, πέντε κομμάτια τη φορά -όχι παίξιμο- από πάνω να γράφεις, να την καταλάβεις γραπτά, όχι ακουστικά.. Μετά παίζαμε..σολφέζ στα κομμάτια και μετά παίξιμο κατά μόνας, δεν ήταν να παίζουμε όλοι μαζί» (Ζιγκεριδής, 2022).

«Το μάθημα στο πανεπιστήμιο ήτανε αιώνες μπροστά. Καταρχάς ο φόρτος και η μελέτη ήταν ατελείωτη.Μπορεί δηλαδή στο πρώτο εξάμηνο από μάθημα για μάθημα, που ήταν δίωρο, εβδομάδα για βδομάδα να είχαμε, να έλεγε η Αναστασία:«Δέκα

κομμάτια, τρία πεσρέφια, ένα μαντηλάτο και 4 λόγγκες τα μαθαίνετε απ' έξω. Παίρνεις τα διαβάξεις, μαθαίνεις το σολφέζ απ' έξω και το τραγουδάς, απ' την αρχή ως το τέλος, απ' το τέλος στην αρχή και ενδιάμεσα, δηλαδή να ξεκινάς να το τραγουδάς, να σε σταματάω στο 2ο μέτρο και να σου λέω πήγαινε στο 4ο.» Όλα αυτά μέσα σε μια βδομάδα και τα μισά απ' αυτά να βγουν και στο όργανο» (Ζοβώϊλη, 2022)

«Ένα γενικό πλαίσιο για να καταλάβεις, ήταν ότι ξεκινούσαμε με ασκήσεις να ζεσταθούμε και αργότερα μπαίναμε σε κάποιο κομμάτι ή μέναμε σε κάποια τεχνική» (Μαντικός, 2022)

Το κανονάκι εντάσσεται σαν ειδίκευση των πανεπιστημιακών σχολών με καθηγητές στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας τους: Αναστασία Ζαχαριάδου, Τάσο Πούλιο και Βασίλη Ζιγκερίδη. Στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων διδάσκει ο Απόστολος Τσαρδάκας ενώ περιστασιακά δίδαξε και ο Πάνος Δημητρακόπουλος. Η σχέση μεταξύ των μουσικών σχολείων και πανεπιστημίων είναι αλληλένδετη καθώς δημιουργείται μια αλυσίδα ανατροφοδότησης από τα μουσικά σχολεία προς τα μουσικά τμήματα των πανεπιστημίων και εν συνεχεία οι απόφοιτοι των πανεπιστημίων επανδρώνουν τα σχολεία με μουσικά καταρτισμένο προσωπικό ανεβάζοντας με την πάροδο των χρόνων το επίπεδο των σπουδών.

2.1.3 Τα σεμινάρια

Πέραν των εκπαιδευτικών μονάδων από την πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα ξεκινούν οι πρώτοι κύκλοι σεμιναρίων. Το 2000 και την επόμενη χρονιά πραγματοποιούνται δύο σεμινάρια στην Αθήνα, στο *Μουσείο Ελληνικών Οργάνων* με εισηγητή τον Halil Karaduman. Το 2002 στη Θεσσαλονίκη και στα πλαίσια του προγράμματος *MediMuses* πραγματοποιείται masterclass από τους Göksel Baktagir από την Τουρκία και της Imane Homsy από το Λίβανο, ενώ το 2003 πραγματοποιείται masterclass από τον Jamel Abid²⁶ ως επισκέπτη καθηγητή από την Τύνιδα. Το 2004 ως εισηγητής καθηγητής έρχεται ο Ahmet Meter από την Τουρκία²⁷ Στο μουσικό εργαστήριο *Λαβύρινθος* στο Χουδέτσι από το 2006 πραγματοποιούνται masterclass για το κανονάκι με εισηγητές τους: Halil Karaduman, Göksel Baktagir

²⁶ http://www.medimuses.gr/visit_gr/thessaloniki.html

²⁷ Σχετικά με τις εισηγήσεις των Göksel Baktagir και Ahmet Meter έχει γίνει επιτόπια έρευνα από τον Κωνσταντίνο Παπαϊωάννου με συμμετοχή στα masterclass.

και Ahmet Meter. Από το 2015 στις *Μουσικές Αυλές* στην Ικαρία με εισηγήτρια την Σοφία Λαμπροπούλου όπως και έχει πραγματοποιήσει σεμινάριο στο ωδείο *Φίλιππος Νάκας*. Επιπλέον σεμινάρια τα οποία δεν είχαν οργανοκεντρικό χαρακτήρα πραγματοποιήθηκαν στο *Μουσικό Χωριό* στον Άγιο Λαυρέντιο Πηλίου και στον *Λαβύρινθο* και λειτούργησαν επικουρικά στο θεωρητικό κομμάτι που πλαισιώνει το όργανο, αλλά και στην δημιουργία μουσικών συνόλων με ρεπερτόριο σχετικό με το κανονάκι.

Η παρουσίαση αυτού του κεφαλαίου σκοπεύει στο να πληροφορήσει σχετικά με τις εκπαιδευτικές δομές που διδάσκεται το κανονάκι, την ιστορική εξέλιξη του τρόπου διδασκαλίας, όπως και την πορεία των ανθρώπων που κλήθηκαν να διδάξουν στις εκπαιδευτικές μονάδες. Τα στοιχεία που εντοπίζονται είναι σχετικά με την εξειδίκευση των μαθητών και των δασκάλων μέσω διαφόρων διαδικασιών, για την μεταφορά του τρόπου διδασκαλίας σε τυπικό περιβάλλον και στην προσαρμογή τόσο των μαθητών, αλλά σε των καθηγητών σε κάτι ξένο από αυτούς, με τους μαθητές να μην γνωρίζουν το όργανο και τους καθηγητές να μην γνωρίζουν αρχικά τον τρόπο για να το διδάξουν. Τα αποτελέσματα της συμβολής των διαφόρων εξειδικευμένων καθηγητών, μέσω των ταξιδιών, των σεμιναρίων, και των πανεπιστημίων, λειτούργησαν ευεργετικά ως προς την εξέλιξη του τρόπου διδασκαλίας του οργάνου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΟΙ ΜΕΘΟΔΟΙ ΣΤΗ ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ ΤΟΥ ΚΑΝΟΝΙΟΥ

3.1 Σύντομη εισαγωγή για τις μεθόδους διδασκαλίας

Οι εκδόσεις μεθόδων διδασκαλίας αποτελούν ένα σχετικά πρόσφατο εργαλείο στην διδακτική του κανονιού. Η ανάγκη συγγραφής μεθόδων διδασκαλίας για το κανονάκι εμφανίζεται στην Τουρκία τη δεκαετία του 1960 αφού μέχρι πρότινος η διδασκαλία του οργάνου γινόταν σύμφωνα με την οθωμανική παράδοση του *mezuk* (Λίτος, 2021:60-61) και την σποραδική παρουσία μουσικών κειμένων.

«Το 1960 η εκπαίδευση στα ωδεία δεν είχε καμία μέθοδο και μαθαίναμε να παίζουμε κάποιο όργανο χωρίς βιβλία ή κάτι άλλο. Υπήρχε μόνο ένα μουσικό σχολείο στην Κωνσταντινούπολη, που στεγαζόταν στο ωδείο του δημαρχείου. Η μόνη πηγή από την οποία μελετούσαμε ήταν οι σημειώσεις κατά τη διάρκεια του μαθήματος. Η διαδικασία μάθησης κάποιου οργάνου γινόταν μέσω της σχέσης δασκάλου-μαθητή και το χρόνο που ξόδευαν μαζί με το όργανο. Αυτό ήταν το μόνο μάθημα. Δυστυχώς στην εποχή μας τότε, δεν υπήρχε εστίαση στο αντικείμενο της συγγραφής μεθόδου» (Mutlu,1995).

Οι πρώτες προσπάθειες συγγραφής συνδέονται με τις μεταρρυθμίσεις στο χώρο της μουσικής εκπαίδευσης της Τουρκίας το 1968 (Tufan,2006:3) και κορυφώνονται με την εισαγωγή της παραδοσιακής μουσικής στο εκπαιδευτικό σύστημα το 1976. Οι πρώτες εκδόσεις μεθόδων διδασκαλίας ξεκινάνε το 1976 με πρωτοπόρες τις: *Kanun Metodu* του Nevzat Sümer²⁸ και *Kanun Metodu* του İsmail Şençalar (Karaelma,2010:130). Έκτοτε υπάρχει πληθώρα μεθόδων διδασκαλίας στην Τουρκία, οι οποίες θα αναφερθούν παρακάτω.

Στην Ελλάδα οι πρώτες εκδόσεις κάνουν την εμφάνιση τους περίπου 30 χρόνια αργότερα με τις μεθόδους: *Ασκήσεις τεχνικής για το κανονάκι, τέρχος Α' των*

²⁸ Ενδιαφέρον προκαλεί η περιγραφή της εκμάθησης των μουσικών οργάνων, του πλαισίου της ραδιοφωνίας και της εκπαίδευσης σε συνέντευξη που παραθέτει στο <https://acikradyo.com.tr/saz-ve-soz/nevzat-sumer-ile-soylesi>

Καρπάθιου και Χαλκιά το 2006 και *Κανονάκι, τα πρώτα βήματα* του Παντελή Αναστασόπουλου την ίδια χρονιά.

3.2 Παρουσίαση των μεθόδων διδασκαλίας

Με την έννοια του όρου *μέθοδος* εννοούμε «τον συστηματικό και προγραμματισμένο τρόπο προσέγγισης, εξέτασης, ανάλυσης και ερμηνείας προβλημάτων ή φαινομένων βάσει συγκεκριμένων κανόνων» (Μπαμπινιώτης, 2002:1065). Με την έννοια του όρου μέθοδος διδασκαλίας μέσα στα πλαίσια της «ειδικής διδακτικής» αναφερόμαστε στον προγραμματισμένο τρόπο μέσω του οποίου ο μαθητής μπορεί να κατανοήσει θεωρητικές και πρακτικές έννοιες και μέσω της κατανόησης του περιεχομένου αυτών να αναπτύξει δεξιότητες (Κασιμάτη, 2011:11).

3.2.1.Ελληνόφωνες εκδόσεις μεθόδων διδασκαλίας

Η ελληνική βιβλιογραφία σχετική με το κανονάκι απαρτίζεται τόσο από εκδόσεις μεθόδων διδασκαλίας με την σχετικά αυστηρή έννοια του όρου, αλλά και από εκδόσεις που αποτελούν αμιγώς μεθόδους διδασκαλίας. Ο αριθμός αυτών των εκδόσεων είναι σχετικά μικρός, ανάλογος της ιστορικής πορείας του κανονιού στην ελληνική μουσική εκπαίδευση:

«Αυτά είναι πράγματα που μας απασχολούν όλους πολλά χρόνια, δεν είναι κάτι καινούργιο. Κάποιες μικρές προσπάθειες γίναν κατά καιρούς, αλλά στην ουσία δεν υπάρχει κάτι ουσιαστικό, όχι μόνο από ότι ξέρω στην Ελλάδα. Και στο εξωτερικό. Δηλαδή φαντάσου, στην Τουρκία για να φτιαχτεί μια συστηματική μέθοδος όπως αυτή του Karaduman, πέρασαν δεκάδες χρόνια, που αυτοί το δουλεύουν το όργανο, δεν είναι κάτι σαν κι εμάς καινούργιο» (Ζοπόγλου, 2022)

3.2.1.1 Το «Κανονάκι, τα πρώτα βήματα»

Η μέθοδος του Παντελή Αναστασόπουλου, έκδοσης του 2006 σκοπεύει, όπως αναφέρει ο ίδιος στον πρόλογό του, στο να καθοδηγήσει τον ενδιαφερόμενο στα πρώτα του βήματα μέσω ασκήσεων εξοικείωσης στο κανονάκι, στοιχειώδη θεωρία των ήχων της Ελληνικής παραδοσιακής μουσικής και την αντιστοιχία τους με τα makam και τους τρόπους της Ανατολής. Η μέθοδος ξεκινάει με μια ανασκόπηση της ιστορίας του κανονιού, τα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά του οργάνου, την στάση του σώματος και το «κούρδισμα» των φυσικών φθόγγων της κλίμακας στο σύστημα των μανταλιών. Αφιερώνεται ένα μεγάλο μέρος του βιβλίου στο κεφάλαιο της θεωρίας, με την εξήγηση των βασικών χαρακτηριστικών της βυζαντινής και της τροπικής μουσικής μέσω γραφημάτων και επεξηγήσεων.

Το κεφάλαιο των ασκήσεων περιέχει ασκησιολόγιο σχετικής ευκολίας σε βυζαντινή και ευρωπαϊκή σημειογραφία με οδηγίες για την εκτέλεση. Οι αλλοιώσεις που καθορίζουν την κίνηση των μανταλιών είναι στα πρότυπα της παρασημαντικής και χρησιμοποιούνται στην μεταγραφή των ασκήσεων σε ευρωπαϊκή σημειογραφία. Η δακτυλοθεσία σημειώνεται ως εξής: (δ) για το δεξί χέρι, (α) για το αριστερό χέρι, (μντ) για την χρήση μανταλιών, (δ---) για το σύρσιμο του δεξιού χεριού στις χορδές, (Κ.ο) για την κάτω οκτάβα, (δ-α) για ταυτόχρονη εκτέλεση και των δύο χεριών και (τρ) για τους τρίλλους. Η δακτυλοθεσία της τεχνικής του αρπέζ σημειώνεται με: (αν) για τον αντίχειρα, (μσ) για το μεσαίο δάχτυλο, (πρ) ή (π) για τον παράμεσο και (μκ) για το μικρό δάχτυλο. Σε επόμενα κεφάλαια αναφέρονται οι διάφοροι βασικοί ρυθμοί και τη δακτυλοθεσία τους, τα τρανσπόρτα (transporto) και οι διάφορες τεχνικές παιξίματος στο κανονάκι. Στο κεφάλαιο των τεχνικών διακρίνονται οι εξής:

Κλασική τεχνική: Εναλλάξ νύξη των χορδών, *Χτύπημα χορδής με βραχίονα:* άρση του βραχίονα για την νύξη της χορδής, *Τεχνική του «φισκιέ:* σταμάτημα της χορδής με τον αντίχειρα του αριστερού χεριού αλλάζοντας ακαριαία το τονικό της ύψος. *Σύρσιμο πένας:* νύξη δύο ή και παραπάνω φθόγγων με ταχύτητα, *Αρπίσματα:* περιγράφεται είτε ως αρπέζ του αριστερού χεριού, είτε ως ημικυκλική κίνηση του βραχίονα του δεξιού χεριού από ένα βαθύ φθόγγο και καταλήγοντας σε ένα συγκεκριμένο υψηλό. *Διπλοπενιά:* εκτέλεση μιας νότας με δύο πενιές από την ανάποδη και την κανονική της πλευρά, *Πολλαπλή πενιά:* παλινδρομικές νύξεις του δεξιού χεριού στη χορδή, με το βραχίονα να στηρίζεται στην γέφυρα, *Μαντάλια:*

ποικιλματική κίνηση με τα μαντάλια δίνοντας ένα χρωματικό κατέβασμα, *Βιμπράτο*: ανεβοκατέβασμα των μανταλιών μετά την νύξη της αντίστοιχης χορδής.

Η μέθοδος περιέχει οπτικό υλικό για την απεικόνιση των διαφόρων τεχνικών, καθώς και προτεινόμενη ύλη για τον κάθε χρόνο ενασχόλησης του εκπαιδευόμενου στο κανονάκι (Αναστασόπουλος, 2006).

3.2.1.2 «Ασκήσεις τεχνικής για το κανονάκι, τεύχος Α΄»

Η μέθοδος των Μανώλη Καρπάθιου και Χρήστου Χαλκιά έκδοσης του 2007 περιλαμβάνει τις «αρχικές ασκήσεις της προπαρασκευαστικής τάξης». Την έκδοση προλογίζεται ο Λάμπρος Λιάβας με ιστορικά στοιχεία για το κανονάκι.

Είναι μεσαίου μεγέθους, περί των 90 σελίδων. Περιέχει σειρές ασκήσεων σε ευρωπαϊκή και βυζαντινή σημειογραφία. Οι ασκήσεις εξοικειώνουν τον σπουδαστή στις διάφορες χρονικές αξίες και νότες στο κανονάκι και δεν παρουσιάζουν κάποιο ιδιαίτερο βαθμό δυσκολίας. Είναι δαχτυλοθετημένες με (Δ) για το δεξί και (Α) για το αριστερό χέρι. Εν συνεχεία, υπάρχει ένα κεφάλαιο μελωδιών μικρής έκτασης από το ρεπερτόριο της ελληνικής μουσικής στις οποίες αναγράφεται ο συνθέτης, η περιοχή, ο ήχος και ο ρυθμός. Οι μελωδίες δεν έχουν κάποια δαχτυλοθεσία, στίχους των τραγουδιστικών μερών, αρίθμηση των μανταλιών και τεχνικές. Οι τεχνικές που διακρίνονται είναι: η *κλασσική τεχνική* με εναλλαγή των δύο χεριών και η τεχνική του *τρέμολο* (*Trem.*). Στην έκδοση δεν περιέχεται εποπτικό υλικό ή υπόμνημα για την εκτέλεση των ασκήσεων (Καρπάθιος&Χαλκιάς, 2006).

3.2.2. Ελληνόφωνες εκδόσεις αμιγώς μεθόδων διδασκαλίας

Η κατηγορία των αμιγώς μεθόδων διδασκαλίας δεν αντιστοιχεί με την αυστηρή έννοια του όρου μέθοδος. Το περιεχόμενο τους μπορεί να περιέχει ένα εύρος ασκησεολογίου και καταγραφών ρεπερτορίου με εξειδικευμένη προσέγγιση σε θέματα που αφορούν το κανονάκι όπως η δαχτυλοθεσία και η σωστή χρήση των μανταλιών και λειτουργεί επικουρικά στην διδασκαλία.

3.2.2.1. «Το κανονάκι στις 78 στροφές»

Το βιβλίο του Απόστολου Τσαρδάκα, έκδοσης του 2008, δεν αποτελεί μέθοδο διδασκαλίας όπως λέει ο ίδιος. Είναι βιβλίο έκτασης περίπου 210 σελίδων και

περιέχει μεταγραφές τραγουδιών της δισκογραφίας των 78 στροφών, όπου εμφανίζεται το κανονάκι. Το σημαντικό στοιχείο της παρούσας έκδοσης είναι η καταγραφή του αριθμού των μανταλιών προκειμένου να περιγράψει την συμπεριφορά των κινητών φθόγγων μέσα στην πορεία της μελωδίας, αλλά και να εξηγήσει την ασυμβατότητα μεταξύ θεωρίας και πράξης, όπως και την έλλειψη της στατικότητας των φθόγγων σε μια συγκεκριμένη συχνότητα κατά την ανάγνωση των αλλοιώσεων (Τσαρδάκας, 2008).

3.2.2.2 «Ρωμηοί συνθέτες, κλασική μουσική της Κωνσταντινούπολης»

Έκδοση του 2014 περιέχει έντεχνες συνθέσεις ρωμηών συνθετών από τον 16ο αιώνα έως και σύγχρονες. Το βιβλίο μικρό σε έκταση των περίπου 60 σελίδων περιέχει 20 τίτλους έντεχνων συνθέσεων των ρωμηών συνθετών. Στον τίτλο αναφέρεται ο συνθέτης, ο ρυθμός, ο ήχος και το αντίστοιχο makam. Είναι γραμμένο σε βυζαντινή σημειογραφία με την εξής δαχτυλοθεσία: (δ) για το δεξί χέρι, (α) για το αριστερό και (---) για σύρσιμο του δεξιού χεριού επάνω στις χορδές (Καρπάθιος, 2014).

3.2.2.3. «Μουσική για Κανόνι»

Το τρίτο βιβλίο του Μανώλη Καρπάθιου, έκδοσης του 2016 περιέχει γύρω στους 100 τίτλους κομματιών, μικρών σε έκταση. Το περιεχόμενο αυτών είναι παραδοσιακά τραγούδια, σπουδές, ασκήσεις και έντεχνες συνθέσεις από ρωμηούς συνθέτες σε βυζαντινή σημειογραφία. Στον πρόλογο υπάρχει υπόμνημα με την ίδια δαχτυλοθεσία που έχει προαναφερθεί. Στον κάθε τίτλο αποτυπώνεται ο ήχος του κομματιού και η περιοχή από την οποία προέρχεται. Τα παραδοσιακά κομμάτια περιέχουν μόνο την μελωδία του τραγουδιστικού μέρους χωρίς την αποτύπωση των στίχων και χωρίς τις εισαγωγές. Δεν αναγράφεται ο ρυθμός. Στους οργανικούς σκοπούς αποτυπώνονται τα διάφορα μέρη του σκοπού, ενώ στις έντεχνες συνθέσεις διακρίνονται τα διάφορα μέρη. Συναντούμε ένα είδος ύφεσης ή δίεσης των 2 ηχομοριών, την ολοκλήρωση ενός ρυθμικού κύκλου με δύο κάθετες διαστολές, τις αλλαγές των γενών με φθορές και σημάδια της επανάληψης (Καρπάθιος, 2016).

3.2.2.4 «Μουσική της Κωνσταντινούπολης»

Εγχειρίδιο έκδοσης του 2018, μικρής έκτασης 44 σελίδων περιέχει μια σειρά κομματιών με πολιτικά τραγούδια, σκοπούς και έντεχνες συνθέσεις ρωμηών

συνθετών της Κωνσταντινούπολης. Χρησιμοποιεί τη βυζαντινή σημειογραφία καθώς και την ίδια δακτυλοθεσία που προαναφέρθηκε (Καρπάθιος, 2018).

3.2.2.5 «Ασκησάρι, ασκήσεις για κανονάκι»

Το παρόν εγχειρίδιο έκδοσης του 2018, μεσαίου μεγέθους περί των 60 σελίδων χρησιμοποιεί την βυζαντινή σημειογραφία. Περιέχει ασκήσεις μικρής έκτασης και σχετικής ευκολίας κατανεμημένες σε οχτώ ενότητες ανά ήχο «πάνω σε τετράχορδα και πεντάχορδα» για να αναδειχθεί το «ήθος της παράδοσης» και οι κινήσεις της μελωδίας του κάθε ήχου. Η δακτυλοθεσία παραμένει σε παρόμοιο ύφος με προηγούμενες εκδόσεις με το (Δ) για το δεξί,(Α) για το αριστερό και (---) για σύρσιμο του δεξιού χεριού. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι φθορές που υποδηλώνουν τη συμπεριφορά του φθόγγου στα μαντάλια. Στο τέλος των κεφαλαίων υπάρχουν διάφορες φωτογραφίες Ελλήνων παιχτών στο κανονάκι (Καρπάθιος, 2018).

3.2.3 Ξενόγλωσσες εκδόσεις

Η συγκεκριμένη έρευνα περιορίζεται στις τούρκικες εκδόσεις μεθόδων διδασκαλίας στο κανονάκι. Ονομαστικά και με χρονολογική σειρά, οι μέθοδοι διδασκαλίας είναι οι εξής: *Kanun Öğrenme Metodu* του İsmail Şençalar έκδοσης του 1976, *Kanun Öğrenme Metodu* του Ahmet Lütfi Taşçi έκδοσης του 1978, *Kanun Metodu* του Turhan Tezelli έκδοσης του 1997, *Kanun Metodu* του Ümit Mutlu έκδοσης του 1998, *Kanun Eğitime Giriş* της Pinar Somakçi και *Kanun İçin Egzersizler ve Arpej Teknikleri* του Ömer Özden εκδόσεις του 2001, *Kanun Metodu* των Gültekin Aydoğdu και Tahir Aydoğdu, έκδοσης του 2004, *Kanun Eğitiminde Teknik Çalışma ve Süsleme Elemanlarını İçeren Etütler* της Ayşegül Kostak Toksoy έκδοσης του 2006, *Kanun Metodu* του Halil Karaduman έκδοσης του 2007, *Kanun Metodu* του Beste Aydın έκδοσης του 2007, *Kanun Metodu* του Özdemir Hafizoğlu έκδοσης του 2009 και *Kanun Sazında Sağ ve Sol El İçin Yazılmış Teknik Geliştirici Etütler ve Saz Eserleri* του Göksel Baktagir έκδοσης 2014(Kahyaoğlu,2011 :20; Doğruöz, 2017:66). Στην ελληνική αγορά κυκλοφορούν οι εξής εκδόσεις: *Kanun Metodu* του Halil Karaduman και *Kanun Metodu* των Gültekin Aydoğdu και Tahir Aydoğdu. Η παρουσίαση αφορά μεθόδους που βρέθηκαν στην κατοχή του συγγραφέως.

3.2.3.1 «Kanun metodu» του Halil Karaduman

Μέθοδος μεσαίου μεγέθους, έκδοσης του 2007 στην τουρκική και αγγλική γλώσσα. Το εισαγωγικό κομμάτι περιέχει βασικές αρχές του οργάνου, όπως την κατασκευή, τη στάση του σώματος, το σύστημα των μανταλιών, το κούρδισμα του οργάνου, την έννοια του τρανσπόρτου και αναφορά στις διαφορές μεταξύ του ευρωπαϊκού και του τουρκικού συστήματος μουσικής ανάγνωσης. Η μέθοδος χωρίζεται σε δύο μέρη: το πρώτο μέρος περιέχει ασκησεολόγιο και το δεύτερο μέρος περιέχει διάφορες συνθέσεις του τουρκικού ρεπερτορίου. Στο τέλος του βιβλίου υπάρχει παράρτημα με οπτικό υλικό, όπου επιδεικνύονται οι διάφορες τεχνικές σε φωτογραφίες.

Το πρώτο μέρος εξηγεί την βασική δαχτυλοθεσία, με τον αριθμό (1) για το δεξί χέρι (Sağ el) και τον αριθμό (2) για το αριστερό χέρι (Sol el) και περιέχει σειρά ασκήσεων κλιμακωτής δυσκολίας, δαχτυλοθετημένες και με ένδειξη μετρονόμου για την προσαρμογή του μαθητή στο κανονάκι και την ανάδειξη των διαφόρων τεχνικών. Περιέχουν ένα βασικό μοτίβο, το οποίο επαναλαμβάνεται στην έκταση του οργάνου, ανοδικά και καθοδικά ξεκινώντας από τη νότα Ντο (Çargah).

Οι τεχνικές που εντοπίζονται στο πρώτο μέρος είναι: *Παίξιμο σε οκτάβες (oktav çalışmaları)*, *Glissando*: σύρσιμο της πέννας από μια χαμηλή νότα καταλήγοντας σε μια συγκεκριμένη ψηλή νότα, *Tremolo*: γρήγορη κίνηση των χεριών με πενιές πάνω από μια χορδή, *Συγκοπή (Senkop)*, *Τρίηχα (Triolet)* διαίρεση μιας χρονικής αξίας σε τρία ίσα μέρη, *Τρίλλιες (Trill)*, ποικιλματική κίνηση δύο χεριών, *Στακάτο (Staccato)*: χτύπημα της νότας με το δεξί και ακαριαίο σταμάτημα της με την παλάμη του αριστερού χεριού, *Αποτζιατούρα (Çarpma Appoggiature)*: μικρό ποίκιλμα πριν την κύρια νότα, *Fiske*: σταμάτημα της χορδής με τον αντίχειρα του αριστερού χεριού αλλάζοντας ακαριαία το τονικό της ύψος, *Fiske glissanto*: σύρσιμο του αντίχειρα του αριστερού χεριού επάνω στο μήκος της χορδής μέχρι το ύψος της νότας της επιλογής, *Mandal vibrato*, διαποίκιλση που πραγματοποιείται με το ανεβοκατέβασμα 2-3 μανταλιών αρκετές φορές μετά την νύξη μιας χορδής, *Ακόρντα και αρπέζ (Akor ve arpej)*: συγχορδία ή διαδοχή διαστημάτων. Η δαχτυλοθεσία για τα αρπέζ και τα ακόρντα απεικονίζεται με τους εξής αριθμούς: (1) για τον αντίχειρα, (3) για τον μέσο, (4) για τον παράμεσο και (5) για το μικρό δάχτυλο.

Το περιεχόμενο του δεύτερου μέρους απαρτίζεται από συνθέσεις μέτριας δυσκολίας της κλασσικής οθωμανικής και τούρκικης λαϊκής μουσικής, στις οποίες αναφέρεται το makam, ο συνθέτης, το usul, αλλά παραλείπονται οι στίχοι. Οι παρτιτούρες περιέχουν τη δαχτυλοθεσία, τον αριθμό των μανταλιών, τις διαποικίλσεις και τις διάφορες τεχνικές. Επίσης υπάρχει υπόμνημα για το κούρδισμα του κανονιού στο

εκάστοτε makam, καθώς και σημειώσεις για τη σωστή ανάγνωση και εκτέλεση των κομματιών. Η μέθοδος περιέχει οπτικοακουστικό υλικό στην τούρκικη γλώσσα που λειτουργεί ως εποπτικό μέσο και σημείο αναφοράς στην σωστή εκτέλεση των ασκήσεων (Karaduman, 2007).

3.2.3.2 «Kanun metodu» του Ümit Mutlu

Τουρκόφωνη μέθοδος διδασκαλίας για το κανονάκι εκτενούς μεγέθους περί των 180 σελίδων, έκδοσης του 1985. Η μέθοδος περιέχει 7 ενότητες:

Η πρώτη παραθέτει οργανολογικές και ιστορικές πληροφορίες για το κανονάκι, καθώς και πληροφορίες σχετικά με τις διαφορές μεταξύ του ευρωπαϊκού και του τουρκικού συστήματος ανάγνωσης. Στην δεύτερη ενότητα γίνεται επιγραμματική αναφορά στο κομμάτι της θεωρίας που πλαισιώνει το κανονάκι, στους τρόπους παιξίματος, στις τεχνικές του οργάνου, καθώς και στις διάφορες φόρμες της φωνητικής και οργανικής μουσικής της Τουρκίας. Στο κομμάτι του τρόπου παιξίματος εντοπίζονται δύο είδη: ο κλασικός τρόπος παιξίματος (*Klâsik biçimi*) με την εναλλαγή των δύο χεριών και την τεχνική του τρέμολο και ο τρόπος παιξίματος της πιάτσας (*Piyasa biçimi*) με το δεξί χέρι να είναι το κύριο χέρι και το αριστερό να αφιερώνεται στα μαντάλια και τις διαποικίλσεις. Στο κομμάτι των τεχνικών εντοπίζονται οι: *Αποτζιατούρα (Çarpma)*, το *Τρέμολο (Tremolo)*, το *Τρίηχο (Triyole ή Üçleme)*, η *Τρίλλια (Trille)* και η *Συγκοπή (Senkop)*. Η τρίτη ενότητα περιέχει το ασκησεολόγιο της μεθόδου. Οι ασκήσεις, σχετικής ευκολίας ακολουθούν ένα βασικό μοτίβο που επαναλαμβάνεται ανοδικά και καθοδικά με φθόγγο εκκίνησης το Ντο (*Çargah*), περιέχουν εξηγήσεις για την εκτέλεση και είναι δαχτυλοθετημένες με τα σύμβολα: (O) Sol el για το αριστερό χέρι και (A) Sağ el για το δεξί. Στο ασκησεολόγιο της συγκεκριμένης μεθόδου σε αντίθεση με άλλες μεθόδους, όλες οι ασκήσεις ξεκινάνε με το αριστερό χέρι. Οι οκτάβες αποτυπώνονται με (OA), το τρέμολο με (*trem ή tr*) και οι αποτζιατούρες εκτελούνται με το δεξί χέρι, ενώ ο βασικός φθόγγος με το αριστερό. Η τέταρτη ενότητα περιέχει την θεωρία και τα χαρακτηριστικά 16 βασικών makam με γραφήματα και επεξηγήσεις, η πέμπτη ενότητα περιέχει τη θεωρία του τρανσπόρτου (*transpozisyonlar*), καθώς και τα διάφορα μεγέθη των ney που αποτελούν τον κορμό των διαφόρων τόνων (*akortlar*), η έκτη ενότητα περιέχει το ρυθμολογικό κομμάτι και το έβδομο περιέχει οχτώ τίτλους κομματιών της κλασικής οθωμανικής μουσικής με τους στίχους και τη

δαχτυλοθεσία, αλλά χωρίς αναφορά στον αριθμό των μανταλιών. Η μέθοδος δεν παρέχει εποπτικό υλικό (Mutlu, 1985).

3.2.3.3 «Kanun metodu» του Turhan Tezelli

Τουρκόφωνη έκδοση του 1997, μικρού μεγέθους περί των 70 σελίδων, χωρισμένη σε τρία κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο περιέχει την τουρκικής σημειογραφίας με γραφήματα και επεξηγήσεις. Το δεύτερο κεφάλαιο παραθέτει το θεωρητικό και ρυθμολογικό κομμάτι της τούρκικης μουσικής, τους τρόπους παιξίματος στο κανονάκι και ένα μικρής έκτασης ασκησεολόγιο με δαχτυλοθεσία χωρισμένη στο δεξί χέρι (S) και στο αριστερό χέρι (L) και σημείο έναρξης την νότα Ντο (Çargah). Το ασκησεολόγιο δεν αναφέρει τεχνικές που συναντούμε σε άλλες εκδόσεις. Το τρίτο κεφάλαιο περιέχει τη θεωρία οχτώ βασικών makam, τα οποία συνοδεύονται από δύο παραδείγματα κομματιών του ρεπερτορίου της οθωμανικής και τουρκικής μουσικής. Στα τραγούδια παραλείπεται η δαχτυλοθεσία, ενώ αναγράφονται το usul, ο συνθέτης, ο οπλισμός και οι στίχοι. Η μέθοδος δεν παραθέτει εποπτικό υλικό για καθοδήγηση του εκπαιδευόμενου (Tezelli, 1997).

3.2.3.4 «Kanun Eğitiminde Teknik Çalışma ve Süsleme Elemanlarını İçeren Etütler» της Ayşegül Kostak Toksoy

Η παρούσα μέθοδος διδασκαλίας αποτελεί εργασία του 2006 στο İstanbul Teknik Üniversitesi της Τουρκίας. Η προσέγγιση της μεθόδου διαφέρει κατά πολύ από τις προηγούμενες. Η μέθοδος χωρίζεται σε τρία μέρη: Το πρώτο μέρος περιέχει ιστορικά στοιχεία για το κανονάκι, την οθωμανική μουσική, την ιστορία της μουσικής εκπαίδευσης στην Τουρκία, την ιστορία της εξέλιξης των διαφόρων τεχνικών στο κανονάκι καθώς και τη μεθοδολογία των ασκήσεων. Το δεύτερο κεφάλαιο αφιερώνεται στις ήδη υπάρχουσες τεχνικές του κανονιού, όπου τις αναπτύσσει μέσα από μικρές σπουδές. Περιέχονται 78 μικρές σπουδές και ντουέτα όπου μέσα από αυτές αναπτύσσονται οι εξής τεχνικές: *Duate tekniği*: η κλασική εναλλάξ κίνηση των δύο χεριών, *Çarpma*: η τεχνική της αποτζιατούρας, *Tremolo tekniği*: η τεχνική του τρέμολο, *Trill tegniği*: η τρίλλια και το *Fiske*: η τεχνική του φισκίε, *Fiskeglissanto*: φισκίε με σύρσιμο του χεριού στη χορδή και *Mandal*: τεχνική των μανταλιών. Οι σπουδές είναι δαχτυλοθετημένες με (A) για το δεξί χέρι και (O) για το αριστερό χέρι, (tr) για την τρίλλια και τελείες επάνω από μια παύλα, (.) για την τεχνική του *fiske* και αριθμούς σε κύκλο για την ένδειξη των μανταλιών. Οι σπουδές

έχουν ένδειξη μετρονόμου και δυναμικών, όπως και στοιχεία articulations δανεισμένα από την ευρωπαϊκή μουσική. Οι σπουδές περιέχουν υπόμνημα οδηγιών για την εκτέλεση όπως και γραφήματα με ανάλυση των διαφόρων τεχνικών. Οι σπουδές εισάγουν τον μαθητή μέσα από την εκτέλεση τους στις φόρμες της οθωμανικής μουσικής και στο θεωρητικό και ρυθμολογικό κομμάτι. Το τρίτο κεφάλαιο περιέχει μοντέρνες τεχνικές που έχουν αναπτυχθεί τα τελευταία χρόνια και έχουν δανειστεί από άλλα μουσικά όργανα: *Parmaka çalis* παίξιμο με τα δάχτυλα, *Akor ve arpej çalis tekniği* ακόρντα και αρπέζ, *Sağ el tremolosu* τρέμολο με το δεξί χέρι, *Glissando* από χαμηλή σε ψηλότερη νότα, *Armonikler* αρμονικές, *Bisbiglianto* τρίλια με τρέμολο, τεχνική δανεισμένη από την άρπα, *Vibrato* με τη χρήση μανταλιών, *Portamento* χρωματικό γλίστρημα με τη χρήση μανταλιών και *Ses efekteri* ακουστικά εφέ με το κανονάκι. Περιέχονται μικρές σπουδές για εφαρμογή, στο ίδιο πνεύμα με τις προηγούμενες και με σύγχρονες δαχτυλοθεσίες για την ανάγνωση των τεχνικών. Στο τέλος του βιβλίου παρέχεται οδηγός ανάγνωσης και μελέτης της μεθόδου (Toksoy, 2006).

3.2.3.5 «Kanun Sazında Sağ ve Sol El İçin Yazılmış Teknik Geliştirici Etütler ve Saz Eserleri» του Göksel Baktagir

Η μέθοδος αποτελεί προϊόν διατριβής του, το 2014, στο İstanbul Teknik Üniversitesi της Τουρκίας. Είναι έκτασης 80 σελίδων και το περιεχόμενο του χωρίζεται σε επτά κεφάλαια. Στα πρώτα δύο κεφάλαια αναπτύσσει την ιστορία και το περιεχόμενο διαφόρων μεθόδων διδασκαλίας στο κανονάκι, ενώ στη συνέχεια παραθέτει ιστορικά και οργανολογικά στοιχεία του κανονιού. Το τρίτο κεφάλαιο περιέχει 24 σπουδές μικρής έκτασης χωρισμένο σε τρία υποκεφάλαια: το πρώτο περιέχει σπουδές με «συμμετρικές» πενιές, το δεύτερο με «ασύμμετρες» πενιές και το τρίτο με μίξη πέννας και δακτύλων. Οι σπουδές είναι δαχτυλοθετημένες με (O) για το αριστερό χέρι, (A) για το δεξί και αριθμούς (1) για τον αντίχειρα, (3) για το μέσο και (4) για τον παράμεσο. Σε αυτό το σημείο χρειάζεται η διευκρίνηση ότι ο Baktagir, όντας αριστερόχειρας χρησιμοποιεί στη μέθοδο του και στις παρτιτούρες του το αριστερό χέρι ως κυρίαρχο. Το τέταρτο κεφάλαιο περιέχει προτεινόμενες αλλαγές στη δαχτυλοθεσία των μεθόδων των Karaduman, Aydoğdu και Khajen κατά τα πρότυπα της μεθόδου του. Το πέμπτο κεφάλαιο περιέχει δικές του συνθέσεις οι οποίες είναι σε διάφορες φόρμες της κλασσικής οθωμανικής μουσικής ή και σύγχρονες. Οι παρτιτούρες περιέχουν το makam, το usul και ιδιαίτερα πυκνή γραφή για τη

δαχτυλοθεσία. Επίσης είναι μετρονομημένες και περιέχουν την ένδειξη της τεχνικής του tremolo, καθώς και στιλιστικές οδηγίες. Τέλος στα επόμενα κεφάλαια περιέχονται τα συμπεράσματα και η βιβλιογραφία (Baktagir, 2014).

3.3. Σχολιασμός των μεθόδων διδασκαλίας

Σε αυτήν την ενότητα θα πραγματοποιηθεί ένας προσωπικός σχολιασμός του περιεχομένου των μεθόδων διδασκαλίας που παρουσιάστηκαν, ο οποίος δεν αποσκοπεί σε σύγκριση μεταξύ των μεθόδων διδασκαλίας, αλλά στον εντοπισμό των ωφελίμων στοιχείων που συνθέτουν την ανάπτυξη του υλικού μιας θεωρητικά πλήρους μεθόδου. Μέσα από μια πρώτη ανάγνωση στο περιεχόμενο των ελληνόφωνων και των ξενόγλωσσων εκδόσεων, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό εντοπίζονται βασικοί άξονες γύρω από τα ιστορικά και οργανολογικά στοιχεία του κανονιού, το τεχνικό, θεωρητικό και ρυθμολογικό κομμάτι που το πλαισιώνει, ασκήσεις ή σπουδές για την εξοικείωση των χεριών του μαθητή στο όργανο και ένας αριθμός τίτλων ρεπερτορίου.

Οι περισσότερες μέθοδοι διδασκαλίας περιέχουν το κομμάτι της ιστορίας και της οργανολογίας του κανονιού, παρ' όλες τις διαφορές στο ιστορικό κομμάτι των ελληνικών και τουρκικών μεθόδων διδασκαλίας. Ωφέλιμα στοιχεία αποτελούν η παράθεση σημαντικών παιχτών ως σημείο αναφοράς στο κανονάκι και οι διάφορες μέθοδοι διδασκαλίας που έχουν χρησιμοποιηθεί. Το σύστημα καταγραφής αποτελεί συνήθως διαφορούμενο σημείο καθώς εμπλέκονται τρία συστήματα: της παρασημαντικής, της ευρωπαϊκής και της τουρκικής σημειογραφίας. Τα συστήματα της παρασημαντικής και της τουρκικής σημειογραφίας πλησιάζουν με περισσότερη πιστότητα την απόδοση της τροπικότητας των μουσικών παραδόσεων. Πέραν αυτού όμως, χρειάζεται ένα σύστημα το οποίο θα εξυπηρετεί όσο γίνεται πιο λειτουργικά την καταγραφή του μεγαλύτερου εύρους των συνθέσεων. Το κομμάτι της θεωρίας, του ρυθμού και των τεχνικών αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι όλων των μεθόδων, με την ανάγκη καταγραφής των διαφόρων τεχνικών που εντοπίζονται με κοινή ορολογία και συμβολισμό. Στο κομμάτι των ασκήσεων μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι σπουδές σε σχέση με τις ασκήσεις, καθώς εστιάζεται η προσοχή του αναγνώστη σε μεγαλύτερο βαθμό και εντοπίζεται συνδυασμός διαφόρων τεχνικών και δυναμικών. Η δαχτυλοθεσία εξυπηρετείται καλύτερα με τη χρήση διαφόρων σημαδιών για τις πενιές του δεξιού και αριστερού χεριού, ενώ οι αριθμοί των δαχτύλων λειτουργούν καλύτερα για την αποτύπωση της τεχνικής του αρπές. Η

ύπαρξη αρίθμησης των μανταλιών χρησιμεύει αρκετά στην σωστή κατανόηση των κινήσεων της μελωδίας του εκάστοτε ήχου ή makam, τουλάχιστον στο αρχικό στάδιο μάθησης. Η καταγραφή των ανωτέρω στοιχείων φυσικά δεν πρέπει να γίνεται σε υπερβολικό βαθμό με αποτέλεσμα πυκνές και δυσανάγνωστες παρτιτούρες που μπορεί να αποθαρρύνουν τον αναγνώστη. Το ρεπερτόριο είναι μικρό σε αριθμό και αξιώνει μεγαλύτερου ρόλου στις μεθόδους διδασκαλίας. Το ρεπερτόριο αποτελεί και πάλι δύσβατο σημείο των μεθόδων, καθώς έγκειται ζήτημα του τρόπου καταγραφής, της προφορικότητας, του ύφους των κομματιών και της αισθητικής.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 Η ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ ΤΟΥ ΚΑΝΟΝΙΟΥ ΣΤΟ ΣΗΜΕΡΑ

4.1 Η διδακτική του κανονιού μέσα από το πρίσμα των καθηγητών

Το περιεχόμενο αυτής της ενότητας προκύπτει μέσα από συνεντεύξεις με παίκτες και δασκάλους του κανονιού. Το προφίλ των αφηγητών είναι πλούσιο, με παρουσία τόσο στη δισκογραφία αλλά και στη διδακτική του οργάνου. Το σύνολο τους απαρτίζεται από παίκτες διαφόρων γενιών και διαφόρων ιδιοτήτων. Οι συνεντεύξεις περιλάμβαναν ερωτήσεις για το μουσικό τους προφίλ, την πορεία και τη σχέση τους με το κανονάκι, ιστορικά θέματα σχετικά με την εξέλιξη της διασποράς του οργάνου, εκπαιδευτικά θέματα που αφορούν τη σχέση τους με το κομμάτι της διδασκαλίας, καθώς και ερωτήσεις σχετικά με τις μεθόδους διδασκαλίας. Από τις απαντήσεις τους συντίθεται μια μεγαλύτερη εικόνα στα ερευνητικά ερωτήματα της εργασίας.

4.1.1. Το μάθημα στο κανονάκι στις εκπαιδευτικές μονάδες

Το κανονάκι στο περιβάλλον των μουσικών σχολείων διδάσκεται ως ατομικό όργανο επιλογής, ενώ στα τμήματα μουσικών σπουδών των πανεπιστημίων διδάσκεται τόσο σε ατομικό όσο και σε ομαδικό επίπεδο. Η δομή ενός τυπικού μαθήματος είναι η εξής: ζέσταμα, εκτέλεση του μαθήματος που έχει διδαχτεί από τον μαθητή, διορθώσεις από τον διδάσκοντα, γενικότερες παρατηρήσεις και σχολιασμός, παράδοση του επόμενου μαθήματος. Το ρεπερτόριο παραδίδεται με την ένωση τμηματικών φράσεων και την ακρόαση διαφορετικών εκτελέσεων, ενώ οι ασκήσεις προσεγγίζονται με τρόπο, ώστε ο μαθητής να μην αντιλαμβάνεται ότι κάνει άσκηση εκείνη την στιγμή.

«Κάνω κάποιες διορθώσεις όσον αφορά τις νότες, τις αξίες των φθόγγων ή την δαχτυλοθεσία δηλαδή, δεξί αριστερό, ανάλογα με την περίπτωση. Και προσπαθώ να επικεντρώνομαι σε πιο κρίσιμα σημεία δαχτυλοθεσίας. Θα προτιμήσω πάρα πολύ να το ηχογραφήσω το μάθημα, να το χει ηχογραφημένο ο μαθητής... Θα το παίξουμε και θα παρατηρώ πως γίνεται. Και κομμάτι-κομμάτι επίσης. Κομμάτι-κομμάτι. Και μετά ενώνουμε τα κομμάτια» (Κουλεντιανός, 2022)

«Όταν πάω για καινούργιο κομμάτι, τους το κάνω μια φορά εγώ σολφέζ, γιατί είμαι σίγουρη ότι θα τους μείνει στο αυτί κάπως η μελωδία και μετά τους το βάζω και το κάνουμε δυο-δυο μέτρα, τρία-τρία μέτρα, παίζουμε και ενώνουμε με το προηγούμενο που παίζουν και ενώνουμε. Αυτό κάνω στα μικρά, αναγκαστικά. Και μόλις τελειώνει

ένα κομμάτι, την επόμενη φορά άμα είναι σε πολύ καλό επίπεδο, αρχίζω να τους βάζω δύο-τρία στολιδάκια...Επειδή βαριούνται τις ασκήσεις από τη μέθοδο ή οτιδήποτε, τους φέρνω ένα κομμάτι και τους το κόβω τέσσερα μέτρα και τους λέω:«Αυτήν την άσκηση μόνη της πάμε! Τον μετρονόμο από 60 μέχρι 120!» Και τους κάνω έτσι, έχει πιο πολύ ενδιαφέρον για τα παιδιά αυτό..Αν είναι σε πολύ καλό επίπεδο αυτό που μου παίζουνε, τους βάζω μετρονόμο και έχω στην τάξη μου ένα αρμόνιο με αραβικούς ρυθμούς και διάφορα τέτοια και όταν είναι σε πολύ καλό επίπεδο, τους χώνω ρυθμό, γιατί τον μετρονόμο τον βαριούνται, δεν τον ακούνε, τους βάζω ένα ρυθμό (μιμείται με το στόμα ένα τσιφτετέλι) και παίζουν πάνω σε αυτό και γουστάρουν κιόλας, οπότε τους κάνω άσκηση με μετρονόμο απλά λίγο πιο πλούσιο» (Ζαϊτίδου, 2022)

Το μάθημα αποτελεί μια απρόσκοπτη διαδικασία που δεν περιορίζεται στην διδακτική ώρα, αλλά συνεχίζεται και εκτός του διδακτικού πλαισίου. Είναι ανάγκη ο μαθητής να συνεχίζει την ενασχόλησή του με το όργανο είτε μελετώντας ανεξάρτητα είτε επιδιώκοντας να συμμετέχει σε μουσικά σύνολα εκτός τάξης. Μεγάλο ρόλο παίζει αναμφισβήτητα η διαπροσωπική σχέση μαθητή και δασκάλου. Είναι αναγκαίο να καλλιεργείται σχέση εμπιστοσύνης και ανταλλαγής απόψεων και προβληματισμών πάνω στην μουσική κατά τρόπο σφαιρικό, ώστε να δομείται σχέση μαθητείας που δεν θα περιορίζεται στο στενό πλαίσιο της διδακτικής ώρας. Αναντίρρητα μια τέτοια σχέση έχει ευεργετικά αποτελέσματα στην εξέλιξη του μαθητή, καθώς και στη σχέση διδάσκοντος και διδασκόμενου.

«Εγώ σε όλα μου τα μαθήματα έχω και ακρόαση και ανάγνωση παρτιτούρας και dictée, αντίστροφο ουσιαστικά, αυτό που ακούμε να το γράφουμε. Με ενδιαφέρει παρά πολύ η ανθρώπινη σχέση...Ξεκινάμε με το κομμάτι, κάνουμε πάντα ζέσταμα φυσικά. Χρησιμοποιώ ασκήσεις που είχε ο μαθητής για να μελετήσει στο σπίτι, έτσι ώστε και να ζεστάνει τα χέρια του και να βλέπω πως τις μελέτησε. Προχωράμε σε αυτά που είχε να διαβάσει, είτε να τραγουδήσει είτε να γράψει σε παρτιτούρες, είτε να παίξει. Θέλω να τα ακούσω να μου τα παίζει ή να τα τραγουδήσει ή να δω πως τα έγραψε. Τον ρωτάω πως ένοιωσε ο ίδιος με τη μελέτη του στο σπίτι, πώς ένοιωσε εδώ που τα έπαιξε, αν θεωρεί ότι είναι έτοιμος, αν του αρέσουν. Και μετά προχωρώ σε κάποιες διορθώσεις,στις οποίες όμως ποτέ δεν τονίζω την αρνητική τους πλευρά.Πάντα ξεκινάω από τα θετικά...Χρησιμοποιώ ασκήσεις που είχε ο μαθητής .Προχωράμε σε αυτά που είχε να διαβάσει ,είτε να τραγουδήσει είτε να γράψει σε παρτιτούρες, είτε να παίξει. Πάντα θέλω να διαβάσει και να ακούει και να βλέπει ο μαθητής, ανάλογα με το επίπεδο και το στόχο του μαθήματος» (Ζοβωίλη, 2022)

Ο τρόπος διδασκαλίας στην τριτοβάθμια εκπαίδευση δεν διαφέρει από τον τρόπο που γίνεται το μάθημα στα μουσικά σχολεία, αλλά το μάθημα διαμορφώνεται με μεγαλύτερη εστίαση στην ανάλυση του ρεπερτορίου, σε ζητήματα τεχνικής, αυτοσχεδιασμού και πρακτικής επάνω στο παιδαγωγικό κομμάτι, το οποίο αποτελεί εφόδιο για το κομμάτι της διδακτικής μετά την αποφοίτηση των φοιτητών:

«Ένα τυπικό μάθημα..Έχω κρατήσει λίγο κάποια πράγματα έτσι όπως διδάχτηκα δηλαδή για τα makam υπάρχει μία ανάλυση κομματιών θεωρητική, αλλά τις φράσεις βλέπουμε, τι φράση είναι αυτή[...] Οπότε όσον αφορά αυτό το ρεπερτόριο υπάρχει αυτό. Παίζουμε αρκετά μαζί: «πάμε το τάδε κομμάτι». Γενικά υπάρχει πολλή ανάλυση, το οποίο το σκέφτομαι και εγώ καμιά φορά σκέφτομαι μήπως το αναλύουμε πολύ, τρίλιες ξέρεις παίζουμε μαζί πολλές φορές. «προσπάθησε να σου μείνει και προσπάθησε να ακούσεις και εμένα». Οπότε πάμε τρίλια.. «Μήπως όμως και αυτή η τρίλια; Ταιριάζει με τη φράση;» Τέτοιου τύπου.. Μετά σταματάω να παίζω εγώ. Σε αυτό το ρεπερτόριο είναι που ασχολούμαστε και με ταξίμι.. Δηλαδή κοιτάω σε κάθε μάθημα να υπάρχει και αυτό. Με ελληνικό ρεπερτόριο θα κοιτάζουμε πιο πολύ ρυθμικό ταξίμι, θα συζητήσουμε λίγο το διαφορετικό παίξιμο, πώς συμπεριφερόμαστε στο ένα, πώς το άλλο. Στα μετέπειτα έτη αλλάζει τελείως το ρεπερτόριο, συζητάμε άλλα πράγματα. Γενικά αυτό. Παίζουμε αρκετά μαζί, δεν κάθομαι ξέρεις: «Παίξε εσύ». Ανά φάσεις αναθεωρώ» (Ζιγκεριδης, 2022)

«Στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών στην Άρτα, το μάθημα των οργάνων είναι ομαδικό.. Από τη στιγμή που, ως τμήμα του πρώην ΤΕΙ, ενταχθήκαμε στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων άλλαξε λίγο η φιλοσοφία του εργαστηρίου των οργάνων. Από ένα δίωρο ανά επίπεδο, περάσαμε σε ένα εξάωρο συνεχόμενο εργαστήριο, στο οποίο συμμετέχουν όλοι οι φοιτητές απ' όλα τα επίπεδα. Εκεί ο διάλογος μεταξύ των φοιτητών είναι τελείως διαφορετικός. Ο κάθε φοιτητής έχει τον προσωπικό του χρόνο μέσα στο εξάωρο με τον καθηγητή, έτσι ώστε εξατομικευμένα να δουλέψουμε με τον καθένα χωριστά. Ταυτόχρονα, όμως, δίνεται η δυνατότητα στον φοιτητή να παρακολουθεί τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν στα μεγαλύτερα επίπεδα οι πιο προχωρημένοι φοιτητές. Επίσης ένα άλλο κρίσιμο σημείο είναι ότι οι φοιτητές των μεγαλύτερων εξαμήνων καλούνται να αναλάβουν ενεργό ρόλο στην διδασκαλία του οργάνου προς τα μικρότερα επίπεδα. Να μεταφέρουν δηλαδή οι ίδιοι την πληροφορία έτσι ώστε να εξοικειώνονται σιγά - σιγά με τον τρόπο διδασκαλίας του οργάνου» (Τσαρδάκας, 2022)

Το μάθημα αναπτύσσεται ακολουθώντας πρότυπα τυπικής και άτυπης μάθησης²⁹. Στοιχεία τυπικής μάθησης περιλαμβάνουν τη χρήση ασκησεολογίου και την χρήση παρτιτούρας με τη μορφή χάρτη του κορμού της μελωδίας (Dionyssiou,2002:96). Τα παραπάνω εργαλεία λειτουργούν ως εποπτικά μέσα επικουρικά προς την διδασκαλία, καθώς και στη μελέτη. Λειτουργούν ακόμα ως οδηγοί, σε περίπτωση που χρειαστεί να το μοιραστούν με συμμαθητές τους για την εκτέλεση ενός κομματιού.

«Όσον αφορά τραγούδια, προσπαθώ να δίνω παρτιτούρες που'χω γράψει εγώ. Για να αποφεύγω τα περίσσια στολίδια, ακριβώς για αυτό το λόγο δηλαδή, θεωρώ ότι αυτός που είναι προχωρημένος θα τα κάνει από μόνος του. Αυτός που δεν είναι προχωρημένος πρέπει να μάθει να ανιχνεύει μέσα στη συγκεκριμένη μελωδία,ποια είναι η βασική μελωδία. Δηλαδή τι ήταν στολίδι και τι δεν ήταν, ποιος ήταν ο σκελετός όσο γίνεται» (Κανακάκης, 2022)

«Άρα, η καταγραφή πρέπει να'χει πολύ συμβολικό χαρακτήρα, πρέπει να'ναι ένα πράγμα το οποίο δίνει τη βασική. Όχι πολλές αποτζιατούρες, όχι πολλά στολίδια, πρέπει να καταγράφει μόνο τη βασική μελωδία» (Ζοπόγλου, 2022)

«Η παρτιτούρα επικουρικά να βοηθήσει, να δώσει τη μελωδία καταγεγραμμένη, παγιωμένα, να μπορεί το μάτι να γυρίσει πίσω στο χρόνο, χωρίς να γυρίσει πίσω το CD,την κασέτα και να δει επι τόπου τη μελωδία» (Κουλεντιανος, 2022)

Ο τρόπος και το σύστημα καταγραφής της παρτιτούρας αποτελεί θέμα προβληματικής στους κύκλους των καθηγητών καθώς δεν υπάρχει ένα μεμονωμένο σύστημα καταγραφής (ο.π:97-98) και οι ίδιοι χρειάζεται να εξηγήσουν θέματα εκτέλεσης σχετικά με τους διάφορους τρόπους καταγραφής που μπορεί να συναντήσουν οι μαθητές.

«Θεωρητικά παρασημαντική. Σαν σύστημα το αποτυπώνει καλύτερα, αλλά εγώ δεν έχω αυτή τη δυνατότητα. Θα μπορούσε θεωρητικά...δηλαδή ακόμα και με την ευρωπαϊκή, να το διαβάζουμε στην οθωμανική, το να βλέπεις τις νότες σαν κίνηση θεωρώ είναι πιο ρεαλιστικό» (Ζιγκεριδης, 2022)

²⁹ Λόγω της πολυποικιλότητας των μαθητών και του τρόπου αφομοίωσης της γνώσης, οι καθηγητές οργανώνουν και προσαρμόζουν πολλές φορές το μάθημά τους σύμφωνα με τις διάφορες θεωρίες και τα μοντέλα μάθησης τα οποία διακλαδώνονται στα πρότυπα του συμπεριφορισμού, της γνωστικής θεωρίας, του κοινωνικού εποικοδομητισμού και του κονεκτιβισμού. Βλ. Δημητριάδης, (2015).

«Όλοι οι μουσικοί στον κόσμο διαβάζουν πάνω στο πεντάγραμμο. Τώρα εάν αυτό το πράγμα είναι συγκερασμένο, που είναι και δεν εξυπηρετεί τις φυσικές μας ανάγκες, να βρούμε έναν τρόπο, όπως κάναν οι Τούρκοι, να περάσουμε τις αλλοιώσεις της βυζαντινής μουσικής πάνω στο πεντάγραμμο και να δουλέψουμε πάνω εκεί ή να ακολουθήσουμε το σύστημα που έχουν οι Τούρκοι και το έχουν υιοθετήσει όλες οι χώρες εν πάση περιπτώσει» (Ζοπόγλου, 2022)

Στοιχεία άτυπης μάθησης αφορούν την μίμηση του τρόπου παιξίματος του δασκάλου από το μαθητή, μέσω της ακρόασης του ύφους και του ήχου που παράγει, την παρατήρηση των κινήσεων του δασκάλου πάνω στο όργανο, το τραγούδι, καθώς και την εισαγωγή του μαθητή σε μια διαδικασία «επιπολιτισμού» (Βερβέρης, 2021: 33-36, Dionyssiou, 2022:102-106), μέσω της ακρόασης ρεπερτορίου και αυτοσχεδιασμών από διάφορους εκτελεστές σε διάφορες περιόδους της ιστορίας του οργάνου, καθώς και την προτροπή για παίξιμο εκτός του πλαισίου του μαθήματος ως ένα εξίσου σημαντικό παράγοντα μάθησης.

«Τραγούδι, πάρα πολύ τραγούδι. Πρώτα το σωματοποιείς και είναι κάτι που το 'χω περάσει κι εγώ. Κι εγώ το κάνω αυτό. Σωματοποιείται πρώτα η μουσική αυτή μέσα από τη φωνή και μετά περνάς στο όργανο» (Κοκκάλα, 2022)

«Πρέπει να σε βλέπει. Δηλαδή την τεχνική που διδάσκεις εσύ» (Κανακάκης, 2022)

«Είναι ότι είσαι μαζί με άλλους και παίζεις. Αυτό είναι πιο σημαντικό από τα μαθήματα. Πάντα έχει να κάνει με την πρακτική. Όσο και να παίζεις, όσο και να μελετάς, ότι και να κάνεις, αν δεν παίζεις αυτό που μελετάς, δεν έχει νόημα» (Λαμπροπούλου, 2022)

Οι καθηγητές χρησιμοποιούν μέσα οπτικής και ακουστικής μάθησης προκειμένου να ενισχύσουν και τα δύο κέντρα σε ισάξιο βαθμό ή εφευρίσκουν κιναισθητικούς τρόπους προκειμένου να γίνει αντιληπτή η τεχνική στο μαθητή. Βέβαια, το ζητούμενο σε αυτές τις περιπτώσεις είναι η ποικιλομορφία στη μάθηση και η αποφυγή του περιορισμού σε έναν τρόπο διδασκαλίας, είτε μουσικής ανάγνωσης είτε μουσικής ακρόασης.

«Σου λέω τα κάνω και τα δύο. Και με το αυτί, αλλά θέλω ο άλλος να μάθει πρώτα να διαβάζει. Μου είναι εντελώς..είναι σαν να μη ξέρει να διαβάζει κείμενο, είναι αγράμματος αν δεν ξέρει να διαβάζει» (Λαμπροπούλου, 2022)

«Δηλαδή αν ο άλλος λειτουργεί πολύ με το αυτί και δεν διαβάζει καθόλου, μπορεί να την φτιάξω εγώ την παρτιτούρα, να την έχω ή μπορεί κάποιος άμα είναι όλη την ώρα με την παρτιτούρα θα του τη βγάλω την παρτιτούρα να κάνει με τ'αυτί. Δηλαδή προσπαθώ να ενισχύσω το άλλο κομμάτι» (Κοκκάλα, 2022)

«Επειδή είναι πολύχρωμα τα παιδιά, εννοώ στον τρόπο που αντιλαμβάνονται. Κάποια θέλουνε να το ακούνε. Κάποια θέλουνε να το βλέπουνε, ακόμα και τις παραπάνω νότες και τα γεμίσματα που τους δίνω..Και συνειδητοποίησα ότι κάποια παιδιά απομνημονεύουν την κίνηση ύστερα από την καθοδήγηση των χεριών του καθηγητή» (Ζαιτιδου, 2022)

Η τεχνική αναπτύσσεται είτε με την χρήση ασκησεολογίου, είτε με την μετατροπή φράσεων ενός κομματιού σε μορφή άσκησης, καθώς και με τη χρήση μετρονόμου για την καλλιέργεια ρυθμικών δεξιοτήτων. Οι διάφορες διαποικίλσεις δεν αποτυπώνονται στην παρτιτούρα αλλά διδάσκονται από τον δάσκαλο. Το κομμάτι της θεωρίας και της ρυθμολογίας είναι συνυφασμένο με το πρακτικό κομμάτι και γίνονται είτε από τον ίδιο το δάσκαλο, είτε από άλλους που έχουν μεγαλύτερη εξειδίκευση. Οι δάσκαλοι φαίνεται ότι δίνουν ιδιαίτερη σημασία στο κομμάτι της τεχνικής, στη σωστή στάση του σώματος, στην σωστή δαχτυλοθεσία και στην σωστή αντίληψη του διαχωρισμού της μελωδίας από τα στολίδια, καθώς η παικτική ικανότητα εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από το κομμάτι της τεχνικής. Αυτό επιτρέπει στον μαθητή να εμπλουτίσει με το δικό του τρόπο το παίξιμό του και να διαμορφώσει τη δική του αισθητική:

«Να μην έρχεται δηλαδή εκβιαστικά. Να τοποθετήσω σωστά το σώμα και τα χέρια πάνω στο όργανο. Πως με τη λιγότερη δυνατή ενέργεια να χτυπήσω τη χορδή. Προσπαθώ να τα κάνω λίγο παράλληλα... Αλλά για μένα κυρίως είναι ο ήχος, στο ξαναλέω δηλαδή μέσα απ' την άσκηση δεν είναι απλώς να μπουν τα χέρια. Είναι φυσικά το πως θα μπουν τα χέρια. Το πως. Οι δυναμικές όμως παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο. Άμα ακούσω ένα κομμάτι απ' την αρχή ως το τέλος σε μια δυναμική βαριέμαι δεν μου λέει τίποτα. Κάθε κομμάτι είναι μία ιστορία και εγώ καλούμαι να την πω κάθε φορά που το παίζω. Για να το κάνω αυτό πρέπει να αναπτύξω και τις τεχνικές μου δεξιότητες αλλά και την αισθητική μου. Ο καλύτερος τεχνίτης να'σαι, όσο γρήγορα και να παίζεις δε φτάνει. Όπως και το να έχεις απλώς καλό ήχο χωρίς να έχεις τεχνική» (Λαμπροπούλου, 2022).

«Η θεωρία είναι ένα πράγμα το οποίο, ο άνθρωπος όταν ασχολείται με τη μουσική μπορεί να το μάθει και αργότερα. Τα βασικά πράγματα στη θεωρία. Πολύ μεγάλη

βάση στην τεχνική. Πάρα πολύ μεγάλη βάση στην τεχνική. Να μάθει όλες τις τεχνικές που υπάρχουν αυτή τη στιγμή ή αν όχι όλες, τις περισσότερες. Και μετά, μέσα από την πράξη, μέσα από τα κομμάτια, μέσα από το ρεπερτόριο, να μπορεί αυτές τις τεχνικές να τις εφαρμόζει ο μαθητής στην πράξη» (Ζοπογλου, 2022).

«Εγώ γενικά επιμένω πολύ στην τεχνική. Δεν πα'να έχεις Πόρσε, άμα δεν ξέρεις να οδηγάς, θα πάρεις παραμάζωμα όποιον βρεις μπροστά σου. Τώρα το στυλ και ύφος είναι...όχι δευτερεύοντα. Πρέπει να ξεπεράσει κάποιος κάποια τεχνικά ζητήματα για να μπορεί να πει ότι...να πάει στο «μπορώ να κάνω ότι θέλω».(Βασιλειάδης)

4.1.2. Το αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών και ο σχεδιασμός των μαθημάτων.

Στο πιο πρόσφατο αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών για τα μουσικά σχολεία³⁰, το κανονάκι εξαιρείται τέτοιου προγράμματος. Οι γνώμες ποικίλουν καθώς παρέχεται μεν μια σχετική ελευθερία στη διδασκαλία του οργάνου, αλλά στον αντίποδα το μάθημα βασίζεται μόνο στην ευχέρεια, την εμπειρία και τα προσόντα του καθηγητή. Το πως θα λειτουργήσει ένα πρόγραμμα σπουδών εξαρτάται φυσικά και από τις βλέψεις του μαθητή σε σχέση με την μουσική του πορεία, όπως και με το περιεχόμενο ενός αναλυτικού προγράμματος σπουδών. Εξίσου σημαντική είναι η οξυδέρκεια του διδάσκοντος ως προς την εξέλιξη της πορείας του μαθητή, καθώς και η εμπειρία να στοιχειοθετήσει τις ανάγκες του μαθητή, ώστε να τον καθοδηγήσει στην μουσική του πορεία.

«Θα σου πω. Κάθε Δευτέρα, Τετάρτη και Παρασκευή και Κυριακή πιστεύω ότι χρειάζεται να καλυφθεί και κάθε Τρίτη, Πέμπτη, Σάββατο λέω δεν χρειάζεται να καλυφθεί. Με κάποιους μαθητές λειτουργεί πολύ έμφυτα και χωρίς ένα πρόγραμμα σπουδών η εξέλιξη τους. Με άλλα παιδιά δε λειτουργεί αυτό. Καθόλου! Κάποια παιδιά θέλουν τον κανόνα! Θέλουν τον τίτλο, θέλουν το πρόγραμμα, θέλουν την ύλη τους. Είναι διττό το θέμα...Έχουμε ύλη 200-300 κομματιών, την οποία έχω μάθει και ξέρω να αρχίζω να τη μεταχειρίζομαι, να τη χειρίζομαι και να την χρησιμοποιώ βάση του επιπέδου, της εμπειρίας και των ακουσμάτων και του παρελθόντος κάθε μαθητή[...] Ακόμα δεν έχω φτάσει στο σημείο που στο δικό μου πρώτο έτος να βγούνε 60 κομμάτια, να βγάλουμε 40 πεσρέφια, 10 χαβασί και 5 σμυρνέϊκα και 5 σεμάϊ. Ούτε θέλω να φτάσω τόσο πολύ εκεί πέρα. Δεν ξέρω αν το πρόγραμμα σπουδών που λέγαμε θα μας ωθήσει στο να φτάσουμε στο να σβήνουμε, να διαγράψουμε κομμάτια. Να πούμε:«Ωπ,τελειώσαμε,ξεχρεώσαμε!» (Πούλιος, 2022).

³⁰ Αναλυτικά Προγράμματα Σπουδών Μαθημάτων Μουσικής παιδείας για τα Μουσικά Σχολεία (Γυμνάσια, Λύκεια).Υπουργική απόφαση 203617/Δ2/2015 ΦΕΚ.2858/Β/28-12-2015

«Δεν είμαι και 100% σίγουρος, να πω τη γνώμη μου, μπορεί να αλλάξω γνώμη του χρόνου. Θεωρώ ότι στα μουσικά και στα ωδεία καλό θα ήταν. Στο πανεπιστήμιο όχι τόσο» (Ζιγκερίδης, 2022)

«Ναι. Κάθε φορά που έρχεται ένας πρωτοετής φοιτητής στο πανεπιστήμιο, εξετάζω κατ' αρχάς το επίπεδό του, γνωρίζοντας εκ των προτέρων το επίπεδο στο οποίο θέλω να τον οδηγήσω στο τελευταίο εξάμηνο. Εκεί όπου θα πρέπει να παρουσιάσει ένα πρόγραμμα μισής ώρας, 40 λεπτών... Έχω πάντα στο μυαλό μου την τελευταία εξέταση και με αφετηρία το αρχικό επίπεδο του πρωτοετή, προσπαθώ μέσα στα 9 εξάμηνα των σπουδών του να τον φτάσω σταδιακά εκεί που έχω ορίσει. Ωστόσο, επειδή δεν πρόκειται για κονσερβατόριο, οι απαιτήσεις δεν φτάνουν σε πολύ υψηλό επίπεδο δεξιοτεχνίας. Ο φοιτητής οφείλει στο τέλος να έχει κατανοήσει τις βασικές τεχνικές του οργάνου και το ύφος της μουσικής που αυτό υπηρετεί. Και βέβαια, την λογική και τους μηχανισμούς του αυτοσχεδιασμού, αυτό που ονομάζουμε ταξίμι» (Τσαρδάκας, 2022).

«Φυσικά και χρειάζεται. Όπως όλα τα μουσικά όργανα χρειάζονται. Καταρχάς χρειάζεται μια κατεύθυνση στα παραδοσιακά όργανα πώς θέλουμε να τα διδάξουμε.[...]Οπότε θεωρώ ότι είναι τεράστια η ανάγκη για κάτι τέτοιο, το οποίο όμως να γίνει πολύ σοβαρά, σίγουρα υπό την επίβλεψη πανεπιστημιακών καθηγητών, σε συνεργασία με τους καθηγητές των μουσικών σχολείων με μια ομάδα και κάτι στο οποίο δεν θα πει ο καθένας τη γνώμη του, θα μιλήσουν βασισμένοι σε στοιχεία ιστορικά, κοινωνικά, μουσικολογικά, εθνομουσικολογικά για να μπορεί να γίνει μια προσέγγιση σοβαρή. Αν όχι ολοκληρωμένη, σίγουρα σοβαρή» (Ζοβώιλη, 2022).

«Κανονικά πρέπει να υπάρχει.. Ας πούμε, στα μουσικά σχολεία ξέρω ότι οι μαθητές(αν μιλάμε για τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση) παρακολουθούν το όργανο έξι χρόνια. Από τότε που ξεκινάνε μέχρι το τέλος..Οπότε πρέπει να γίνεται μια διαβάθμιση μικρού μήκους, δηλαδή..μήνας, τρίμηνα φαντάζομαι, μετά έχουμε μια συνολική του έτους και αυτή να'ναι κομμάτι μιας εξαετούς φοίτησης. Το ίδιο φαντάζομαι πρέπει να γίνεται και στις ανώτατες σχολές. Έτσι πρέπει να είναι το μακροπρόθεσμο και βραχυπρόθεσμο πλάνο και σχεδιασμός» (Ζοπόγλου, 2022)

Συμπερασματικά, οι απόψεις ως προς την ανάγκη σύνταξης αναλυτικού προγράμματος ποικίλουν. Υπάρχει μια μερίδα διδασκόντων που θεωρεί αναγκαία την ύπαρξη ενός

τέτοιου προγράμματος ώστε να δομείται το μάθημα πιο συστηματικά. Από την άλλη, ορισμένοι καθηγητές δεν θεωρούν την ύπαρξη ενός τέτοιου προγράμματος απαραίτητη.

4.2. Οι μέθοδοι διδασκαλίας στη διδακτική του κανονιού

Συνομιλώντας με τους συγγραφείς μεθόδων διδασκαλίας μου επιβεβαίωσαν ότι οι μέθοδοι διδασκαλίας ήταν μια μορφή του συστηματοποιημένου τρόπου του υλικού που δίδασκαν. Οι μέθοδοι είναι προϊόν της επιθυμίας των ίδιων των μαθητών, της προτροπής των δασκάλων να γράφουν οι μαθητές ασκήσεις και κομμάτια που πιστεύουν ότι θα ωφελήσει τόσο τους ίδιους όσο και τους μαθητές τους, αλλά και ότι οι μέθοδοι αποτελούν επικουρικό εργαλείο στην διδασκαλία τους:

«Η μουσική από τη φύση της, είναι ο ήχος, δεν είναι το χαρτί. Η μουσική είναι ο ήχος. Άρα νομίζω ότι θα πρέπει να δώσουμε ένα βάρος. Πρώτα υπήρχε η μουσική και μετά ήρθαν οι νότες, αυτό θέλω να πω. Οπότε νομίζω πρέπει να δώσουμε ένα βάρος στη μουσική, μια βαρύτητα στη μουσική. Δηλαδή θα πρέπει ο δάσκαλος κι από κει και πέρα ο μαθητής ας κάνει τις σημειώσεις του και να κάτσει στην υπάρχουσα παρτιτούρα, με τις υπάρχουσες ίδιες επεμβάσεις, να κάτσει να βάλει και τις δικές του. Νομίζω ότι απλά είναι τα πράγματα, απλά δεν χρειάζεται να τα κάνουμε πιο σύνθετα. Δεν μαθαίνει κάποιος μουσική αν πάρει ένα βιβλίο και ξεκινήσει να μελετάει. Δεν μαθαίνει. Ούτε, σ' αυτό είμαι σίγουρος, ούτε μια μέθοδο να πάρει ξέρω γω με τα βιντεάκια και αυτά. Ούτε έτσι μαθαίνει. Κάτι θα μάθεις στραβά και θα το κουβαλάς μια ζωή. Κάτι θα πάρει στραβά το μάτι σου και η αντίληψη σου και θα το κουβαλάς μια ζωή στραβά» (Καρπάθιος, 2022).

4.2.1. Η χρήση των μεθόδων διδασκαλίας

Οι καθηγητές φαίνεται πως έχουν γνώση για το περιεχόμενο των μεθόδων διδασκαλίας, αλλά κατά πλειοψηφία δεν χρησιμοποιούν κάποια μέθοδο διδασκαλίας συστηματικά. Προτιμούν είτε να γράψουν οι ίδιοι κάποιες ασκήσεις τεχνικής είτε να αντλήσουν ασκήσεις από ορισμένες μεθόδους. Δεν προτιμούν, ωστόσο, την αξιολόγηση συγκεκριμένης μεθόδου, καθότι πιστεύουν ότι δεν κρίνουν αναγκαίο το πλήθος των ασκήσεων που παρέχονται. Χρήσιμες, μάλιστα, θεωρούνται στο επίπεδο των αρχάριων μαθητών, όχι όμως στο επίπεδο των περισσότερο προχωρημένων. Είναι πιθανό σε ορισμένες περιπτώσεις η χρήση μιας συγκεκριμένης μεθόδου να λειτουργήσει αποτρεπτικά στον μαθητή.

«Κοίτα, χρησιμοποιώ στοιχεία από διάφορα. Και εγώ έχω επηρεαστεί από διάφορα, έχω γράψει κάποιες ασκήσεις που θεωρώ ότι είναι βοηθητικές για την αρχή. Χρησιμοποιώ και για αρχικές έτσι ασκήσεις απ'τον Παντελή τον Αναστασόπουλο. Έχω μια μέθοδο του Karaduman...κάποια από κει μπορεί να πάρω αλλά κατά βάση, ουσιαστικά από του Παντελή του Αναστασόπουλου, από αυτές τις δικές μου ασκήσεις, προφορικές ασκήσεις που έχω προφορικά από τον Μανώλη τον Καρπάθιο ή άλλες δικές μου που τις δίνω προφορικά αυτές, δηλαδή δεν έχω κάτσει να τις καταγράψω» (Κανακάκης, 2022)

«Σποραδική έως καθόλου. Έχω τη δικιά μου συλλογή ασκήσεων, το δικό μου επιλεγμένο ρεπερτόριο. Στα μεγαλύτερα έτη επίσης, κάποιες διασκευές προσαρμοσμένες για κανονάκι. Και δεν μου λείπει. Δεν είναι ότι θα ήθελα σε κάθε χρονιά να υπάρχει ένα βιβλίο» (Ζιγκερίδης, 2022)

«Καμία. Βασικά επειδή δεν με βοήθησαν, επειδή τα είχα όλα αυτά. Και του Karaduman, και του Καρπάθιου και είχανε βγει και άλλα, δεν θυμάμαι, νομίζω και ο Baktagir έχει..Δεν με βοήθησαν ποτέ αυτά τα πράγματα. Μωρέ είναι το ίδιο πράγμα...Τα πήρα όλα, τα διάβασα όλα, τα μελέτησα όλα, τα έπαιξα όλα. Όλα αυτά που έχω...δεν με βοήθησε, ήταν σαν να θέλω να τελειώσω το βιβλίο» (Μαντικός, 2022)

«Χρησιμοποιώ την μεγάλη μελέτη που'χα κάνει εγώ για την προσέγγιση του οργάνου, που βασιζόταν σε πολλές τούρκικες βιβλιογραφίες και σε πολλές ελληνικές, και ήταν ένα πάντρεμα της προφορικότητας με τη μέθοδο Suzuki, που είναι καθαρά τυπική διδασκαλία βασισμένη στην προφορικότητα» (Ζωβόιλη, 2022).

«Δεν χρησιμοποιώ καθόλου. Έχουν περάσει από τα χέρια μου διάφορες μέθοδοι. Δεν χρησιμοποιώ καμία. Η μέθοδος που χρησιμοποιώ εγώ έχει να κάνει με το ίδιο το ρεπερτόριο. Δεν κάνω ποτέ, δεν έχω οριζόντια μέτρα στους μαθητές μου ότι θα κάνουν όλες αυτές τις ασκήσεις» (Πούλιος, 2022)

«Δεν μου αλλάζανε καθόλου μα καθόλου τον τρόπο αυτό που δίδασκα, εννοώ προς το καλύτερο, εννοώ να με βοηθήσουν ή να μου λύσουν κάποιο ερωτηματικό, τίποτα. Δηλαδή δεν είναι αυτό τρόπος για ένα παιδί για να προχωρήσει, είναι για να το διώξεις από το όργανο. Για αυτό επιλέγω να «κλέβω» ασκήσεις μέσα από κομμάτια, δηλαδή να κάνω επιλογές τέτοιες στα κομμάτια, ώστε να κάνουν τις ασκήσεις αλλά με άλλο τρόπο, χωρίς να τις πολυκαταλαβαίνουν» (Ζαιτίδου, 2022)

«Κοιτάω διάφορες μεθόδους που έχουν γραφτεί και όλες περίπου τα ίδια λένε. Τα χέρια ξεχωριστά στην αρχή, μετά μαζί το εναλλάξ, να μάθεις να χρησιμοποιείς τα δύο

χέρια ως ένα σώμα. Στην αρχή πριν ξεκινήσεις να χρησιμοποιείς την ευκολία της καθόδου του δεξιού χεριού (που για να γίνει δεν είναι καθόλου εύκολο), να ξέρεις να παίζεις εναλλάξ τα χέρια. Η εφαρμογή των τεχνικών επάνω σε κομμάτια είναι κάτι πολύ σημαντικό επίσης» (Λαμπροπούλου, 2022)

«Ούτε, όχι. Σε κάποιους πολύ αρχάριους μπορεί να πάρω κάποιες ασκήσεις που μας είχε δώσει ο Baktagir μάλλον. Και είναι έτσι ωραίες για ενδυνάμωση ειδικά του αριστερού χεριού. Αλλά αυτό σαν ασκήσεις ξέρω'γώ, ίσως να πάρω, αλλά σαν μέθοδο όχι. Υπάρχει ελληνόφωνη μέθοδος;»(Κοκκάλα, 2022).

Συμπερασματικά, κατά κανόνα οι καθηγητές δεν αξιοποιούν όλο το υλικό των μεθόδων διδασκαλίας και όσοι κάνουν κάποια χρήση, αντλούν ορισμένο από αυτό αποσπασματικά και επικουρικά προς τον τρόπο διδασκαλίας τους. Το περιεχόμενο των ασκήσεων που χρησιμοποιούν είναι αποτέλεσμα δικής τους συγγραφής ή επινόησης, ανάλογα με τους στόχους του μαθήματος που καλούνται να καλύψουν.

4.2.2. Το υλικό και η ύλη των μαθημάτων

Ο τρόπος της διαχείρισης του υλικού του μαθήματος έχει να κάνει με τον κάθε μαθητή ξεχωριστά. Συγκεκριμένα, το υλικό διαμορφώνεται ως εξής: Αξιοποίηση του ρεπερτορίου που διδάχτηκαν ως μαθητές ή φοιτητές, υλικό που διδάχτηκαν οι ίδιοι από σεμινάρια επιμόρφωσης που συμμετείχαν, υλικό που συγκέντρωσαν μέσα από την προσωπική τους ενασχόληση με το όργανο. Το υλικό αυτό κατέγραψαν οι καθηγητές προκειμένου να το αξιοποιήσουν στη διδασκαλία τους:

«Να σου πω την αλήθειά, από αυτά που διδάχτηκα και από αυτά που μαθαίνω κάθε φορά. Δηλαδή το πρόγραμμα σπουδών κάθε φορά αλλάζει γιατί μαθαίνω κι εγώ καινούργια κομμάτια..Δεν υπάρχει ένα κομμάτι από αυτά που να μην έχω παίξει, τα έχω παίξει και πολύ. Ξέρω τις δυσκολίες, ξέρω δηλαδή τι θα αντιμετωπίσει το παιδί με το που θα του δώσω το κομμάτι, ξέρω που θα πρέπει να σταθώ πιο κοντά του και σε ποιο σημείο θα πρέπει να είμαι κατανοητικός ή όχι ή αυστηρός» (Πούλιος, 2022)

«Το υλικό. Βασικές ασκήσεις υπάρχουν σε κάθε μέθοδο. Μετά όπως είπα και πριν, οι ασκήσεις γράφονται για να παίζεις ένα κομμάτι. Δηλαδή αυτό ακολουθώ. Όπως το έκανα στο σχολείο, που δεν το κάνω πια, είχα στη σειρά τα κομμάτια και συνοδεύονταν με ασκήσεις, που είχαν να κάνουν με το κομμάτι, όχι:πάμε τρεις ασκήσεις άσχετες» (Ζιγκερίδης, 2022)

«Είτε από διάφορες παρτιτούρες που έχω, κατά καιρούς, που έχω ο ίδιος, είτε μετά από το ίδιο το άκουσμα. Δηλαδή, ένα κομμάτι που δεν το 'χω σε παρτιτούρα και το παίζω εγώ, τους το μαθαίνω κατευθείαν ακουστικά. Ασκήσεις καμιά φορά μπορεί να κάνω κάποια παραλλαγή από κάποια άσκηση που μπορεί να έχω βρει, καμιά φορά μπορεί να χρησιμοποιήσω μια άσκηση που έκρινα ότι θα βοηθούσε κάπου» (Κουλεντιανός, 2022)

«Το υλικό που διδάσκω το αντλώ από την δική μου βιβλιοθήκη, από αυτά που διδάχτηκα εγώ ως θεματικές, πρέπει δηλαδή στο όργανο να έχεις κάνει κλασσική οθωμανική μουσική, ρεμπέτικα, θρακιώτικα. Από την αρέσκεια του μαθητή» (Ζωβόβλη, 2022)

«Στο ρεπερτόριο βρίσκω τις εκτελέσεις που μου αρέσουν περισσότερο, τις κάνω transcription. Χρησιμοποιώ την εκτέλεση από το συγκεκριμένο ηχητικό. Δεν μπορεί να πάρει κάποιος απλώς μια παρτιτούρα και να παίξει. Πρέπει να γίνονται τα πράγματα παράλληλα» (Λαμπροπούλου, 2022)

4.2.3. Δημιουργία μεθόδων διδασκαλίας

Το γεγονός ότι οι καθηγητές έχουν το δικό τους υλικό, τη δική τους μεθοδολογία στη διδασκαλία δημιουργεί την απορία αν χρειάζεται να δημιουργηθούν καινούργιες μέθοδοι διδασκαλίας. Οι απόψεις ποικίλουν, καθώς υπάρχουν οι θετικές απόψεις, οι διδάσκοντες δηλαδή οι οποίοι τάσσονται υπέρ της συγγραφής νέων μεθόδων. Ορισμένοι είναι από τη μία υπέρ της συγγραφής μίας μεθόδου, χωρίς ωστόσο να θεωρούν απαραίτητη τη συστηματική χρήση της στη διδακτική διαδικασία. Δεν λείπει βέβαια και η ξεκάθαρα αρνητική άποψη ως προς τη συγγραφή μιας μεθόδου. Η μερίδα αυτή των διδασκόντων θεωρούν σημαντικότερη την διαπροσωπική σχέση διδάσκοντος-διδασκόμενου, καθώς και τις γνώσεις του διδάσκοντος ώστε να πετύχουν τα επιθυμητά αποτελέσματα από την διδακτική διαδικασία.

«Όχι δεν θεωρώ ότι υπάρχει η ανάγκη. Μπορεί να υπάρχει ανάγκη για πρόγραμμα σπουδών και για ένα σύστημα κάτι τέτοιο, αλλά όχι μέθοδος. Θεωρώ ότι για αυτό υπάρχει ο δάσκαλος. Ο δάσκαλος είναι η ξεχωριστή μέθοδος για τον κάθε μαθητή» (Πούλιος, 2022)

«Στην Ελλάδα ναι. Στην Τουρκία μπορεί να 'χουνε όλα αυτά τα ερωτήματα, ναι αλλά και αυτοί έχουνε κάνει και πέντε δουλειές από πίσω» (Βασιλειάδης, 2022)

«Όχι, πιστεύω όχι.. Δηλαδή θα χρησίμευε να κάνει κάποιος κάτι σε ένα πανεπιστήμιο. Αλλά και πάλι σου λέω είναι τόσα πράγματα και οι μουσικοί, οι αισθητικές, οι τεχνικές και αυτά. Ποίος θα το γράψει; Ποίος θα το ακολουθήσει; Και ποιος θα συμφωνήσει; Νομίζω δεν ευδοκιμεί στη χώρα μας τέτοιο πράγμα» (Ζαιτίδου, 2022)

«Νομίζω μια βάση θα έπρεπε να υπάρχει. Ωστόσο χωρίς να πάμε στον ψυχαναγκασμό, τύπου «πρέπει». Όχι, γιατί η αλήθεια είναι ότι κάποιος μπορεί να πιάσει το κανόνι, θέλοντας να παίξει κάτι άλλο. Δεν πρέπει να του το στερήσουμε αυτό, οπότε θα πρέπει να είναι κάπως διαλλακτικό όλο αυτό το σύστημα. Μια βάση νομίζω θα βοηθούσε» (Μαντικός, 2022)

«Ότι θα ήτανε χρήσιμο κάτι τέτοιο, πάντα μια επιπλέον τακτοποιημένη γνώση περί του οργάνου είναι χρήσιμη. Πάντα. Θα ήταν ένα έξτρα όπλο, στο οπλοστάσιο του δασκάλου, κάπως έτσι. Κι ο δάσκαλος μετά θα μπορούσε να κρίνει και να πει ενδεχομένως, ότι από αυτές τις 50 σελίδες, οι 20 έχουν ένα ενδιαφέρον και οι 10 έχουν ένα μεγαλύτερο ακόμα ενδιαφέρον, που θα τις αναφέρω στο μαθητή κτλ. Δηλαδή με βάση την κριτική του δασκάλου θα γίνεται πάλι.» (Κουλεντιανός, 2022)

«Θεωρώ ότι πρέπει να γίνει μια ολοκληρωμένη μελέτη που να προσεγγιστεί απ'όλες τις πλευρές που προσεγγίζεται το όργανο.[...]Θεωρώ ότι πρέπει να γίνει μια μελέτη που να αγκαλιάζει και τα κλασικά στοιχεία και τα τουρκικά στοιχεία και την προφορικότητα και την τυπική εκπαίδευση. Κάτι δηλαδή που δεν είναι απλό, εύκολο να γίνει...και φυσικά να περιλαμβάνει και τις πολλές διαφορετικές προσεγγίσεις των τόσων παιχτών που έχουν βγει τόσα χρόνια, που προσεγγίζουν τον ήχο, πειραματίζονται, κάνουν πράγματα (Ζωβόλλη, 2022)

«Ναι! Θεωρώ ότι αυτό που έχουν ανάγκη πολλοί μαθητές σήμερα, είναι περισσότερη οπτική επαφή με τον δάσκαλο. Έτσι σκέφτομαι να εκδώσω ένα βιβλίο με όλες τις ασκήσεις που χρησιμοποιώ στα μαθήματα, το οποίο όμως θα συνοδεύεται από βίντεο, γιατί πιστεύω πως στην εποχή που ζούμε η εικόνα είναι πλέον πολύ χρήσιμο εργαλείο στην εκμάθηση του οργάνου. Είναι κάτι που ξεκίνησα να το δουλεύω πέρυσι το καλοκαίρι και ευελπιστώ να το τελειώσω σύντομα, δεν ξέρω πότε» (Γσαρδάκας, 2022)

«Η μέθοδος είναι μία βάση. Όλοι έχουμε κάποια σταθερά πράγματα στο μυαλό μας. Και σίγουρα υπάρχουν κάποια στάνταρ πράγματα που δε γίνεται να αποφύγεις στα πλαίσια της διδασκαλίας είτε είσαι μαθητής ή δάσκαλος. Το να είναι γραμμένα αυτά βοηθούν σίγουρα τόσο τους μαθητές όσο και τους δασκάλους. Μπορείς να επιλέξεις τι θα κάνεις. Πέρα από τα γραμμένα όμως, πάντα υπάρχει η πιθανότητα του

αυτοσχεδιασμού. Κάθε μαθητής είναι μία ξεχωριστή και ιδιαίτερη περίπτωση και πρέπει να βρει αυτό που ταιριάζει σε αυτόν» (Λαμπροπούλου, 2022)

«Δεν ξέρω, καλό θα'τανε. Γιατί να μην υπάρχει; Όχι όμως για να την ακολουθήσουμε πιστά σαν βιβλο, αλλά αν κάποιος έχει να προτείνει κάτι με ενδιαφέρει να το διαβάσω» (Κοκκάλα, 2022)

Από τις διάφορες απόψεις των καθηγητών διαμορφώνεται η μεγαλύτερη εικόνα της κατάστασης της διδασκαλίας του οργάνου και της σχέσης των καθηγητών με τις μεθόδους διδασκαλίας στο κανονάκι. Η διδασκαλία του οργάνου πραγματοποιείται κλιμακωτά και ποικιλοτρόπως τόσο στην δευτεροβάθμια, όσο και στην τριτοβάθμια εκπαίδευση, με κύριο στόχο την καλλιέργεια του θεωρητικού, τεχνικού και ερμηνευτικού μέρους που πλαισιώνει το όργανο, την ανάπτυξη των απαραίτητων μουσικών δεξιοτήτων για την εξέλιξη της εκτελεστικής ικανότητας των μαθητών και φοιτητών. Ο τρόπος διδασκαλίας διαμορφώνεται αξιοποιώντας ποικίλα εργαλεία της τυπικής και της άτυπης μάθησης όπως η χρήση εποπτικών μέσων, η ακρόαση και προφορική παράδοση των τραγουδιών, η κιναισθητική προσέγγιση και ο αυτοσχεδιασμός. Η έλλειψη ενός αναλυτικού προγράμματος σπουδών δεν λειτουργεί ανασταλτικά στην διαμόρφωση ενός σχεδιασμού μαθημάτων στους κύκλους των καθηγητών, με την επιφύλαξη ότι οι καθηγητές καλούνται να έχουν σε μεγάλο ποσοστό την εμπειρία για την εφαρμογή ενός τέτοιου προγράμματος στους κύκλους των μαθημάτων, έστω και άτυπα. Οι καθηγητές παρόλο που κατά πλειοψηφία δεν φαίνεται να μην χρησιμοποιούν συστηματικά κάποια συγκεκριμένη μέθοδο διδασκαλίας, συστηματοποιούν με μεθοδικό τρόπο το υλικό τους, αντλώντας στοιχεία που εντοπίζονται σε οποιαδήποτε μέθοδο, αλλά με τέτοιο τρόπο που να ταιριάζει στον τρόπο διδασκαλίας τους ξεχωριστά. Κατ' επέκταση αυτό επισημαίνεται σε διάφορες προσπάθειες συγγραφής κάποιας μεθόδου ή σημειώσεων από τους ίδιους τους καθηγητές, δηλαδή περισσότερο ως αποτέλεσμα μιας πιο συγκεκριμένης προσέγγισης του υλικού των μαθημάτων και όχι σαν κάτι που θα αποτελεί αποκλειστικό εργαλείο της διδακτικής διαδικασίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

5.1. Συμπεράσματα

Σε αυτό το σημείο θα πραγματοποιηθεί μια συνοπτική ανακεφαλαίωση των συμπερασμάτων σχετικά με τα ερευνητικά ερωτήματα που τέθηκαν στην αρχή της έρευνας. Το κανονάκι στη σημερινή εποχή αποτελεί μέρος της ελληνικής μουσικής πραγματικότητας. Δεν είναι τόσο διαδεδομένο στο κοινό σε σχέση με άλλα μουσικά όργανα, αλλά σταθερά αναπτύσσεται με μεγαλύτερο ρυθμό. Το κομμάτι της διδασκαλίας του είναι συνυφασμένο με την διασπορά του κατά τον 20ο αιώνα και έπειτα, η νεότερη ιστορία του παρουσιάζει ενδιαφέρον λόγω των ιστορικό-πολιτικών καταστάσεων στην Ελλάδα, θεσμοθετείται σε περιβάλλοντα τυπικής εκπαίδευσης και διδάσκεται αρχικά από δασκάλους που δεν είχαν κάποια εξειδίκευση σε μαθητές, οι οποίοι δεν είχαν κάποια επαφή με το συγκεκριμένο όργανο. Αυτή η συνθήκη διευκόλυνε μεν τη διδακτική διαδικασία στους καθηγητές, λόγω της έλλειψης υψηλών απαιτήσεων των μαθητών, αλλά παρουσίαζε δυσκολίες λόγω της προσαρμογής σε μια κατάσταση χωρίς συγκεκριμένο τρόπο διδασκαλίας ή κάποιο πρόγραμμα σπουδών. Η ανάγκη εξειδίκευσης σε ζητήματα εκτέλεσης και διδακτικής ήταν κάτι αναμενόμενο να πραγματοποιηθεί, όπως και έγινε επιτυχώς με κοινές προσπάθειες προσέγγισης ανθρώπων, προκειμένου να επιμορφώσουν τους Έλληνες κανονίστες είτε μέσω σεμιναρίων είτε μέσω μαθημάτων σε ατομικό επίπεδο διδασκαλίας. Οι αλλαγές στο πλαίσιο της διδακτικής, το πέρασμα από μια αποκλειστικά προφορική παράδοση του παρελθόντος με ελάχιστες διδακτικές δομές, σε ένα πλουσιότερο και πιο εγγράμματο περιβάλλον μάθησης, συνδέουν το ιστορικό κομμάτι τόσο της διασποράς του οργάνου, αλλά και το κομμάτι της διδακτικής του. Αυτή η εξέλιξη φέρνει στο προσκήνιο ζητήματα όπως την ύπαρξη ενός προγράμματος σπουδών, μιας ύλης σχετικής με το κανονάκι και τον τρόπο σχεδιασμού των μαθημάτων. Συμπερασματικά, παρόλο που δεν υπάρχει κάποιο συγκεκριμένο πρόγραμμα σπουδών ορισμένο από την πολιτεία, γίνεται έστω και άτυπα με τους καθηγητές του οργάνου να διαμορφώνουν μέσα στη διδασκαλία τους ένα πρόγραμμα σχεδιασμένο για τις ανάγκες του μαθητή και ότι η έλλειψή του δεν λειτουργεί ανασταλτικά στη διδασκαλία του κανονιού.

Οι διάφορες μέθοδοι διδασκαλίας, τόσο ελληνόφωνες όσο και ξενόγλωσσες, αποτελούν προσπάθεια των καθηγητών στο να έχουν ένα επικουρικό εργαλείο για την

διδασκαλία τους. Το περιεχόμενο των μεθόδων μπορεί να είναι σχετικά χρήσιμο για κάποιον αρχάριο μαθητή, αργότερα όμως δεν έχει να δώσει πολλά στοιχεία στον πιο εξελιγμένο μαθητή. Μια μέθοδος δεν μπορεί να αντικαταστήσει τον δάσκαλο και δεν μπορεί ένας μαθητής να διδαχτεί κανονάκι μόνο από ένα βιβλίο. Σε αυτήν την άποψη φαίνεται ότι συμφωνούν και οι αφηγητές, αλλά στους κύκλους των μαθημάτων τους έχουν συστηματοποιήσει κάποιες σταθερές τις οποίες χρειάζεται να ακολουθήσει ένας μαθητής από τα πρώτα του βήματα και στην μετέπειτα πορεία του. Δηλαδή, παρόλο που οι καθηγητές δεν χρησιμοποιούν κατά πλειοψηφία κάποια συγκεκριμένη μέθοδο, γράφουν ασκήσεις της επιλογής τους, έχουν προτεινόμενο ρεπερτόριο αναλόγως με το επίπεδο του μαθητή ή του φοιτητή και φτιάχνουν έστω και άτυπα ένα σχεδιασμό μαθημάτων και ύλης εξειδικευμένο για τον κάθε μαθητή. Επομένως το ζήτημα που τίθεται είναι η οριζόντια ή μη, χρήση κάποιας μεθόδου διδασκαλίας, ο τρόπος με τον οποίο οι καθηγητές θα επιλέξουν να χρησιμοποιήσουν το υλικό που εντοπίζεται μέσα στις διάφορες μεθόδους διδασκαλίας, καθώς και η προσαρμογή αυτών και του περιεχομένου τους στις ανάγκες του μαθητή. Ζητήματα σημειογραφίας των μεθόδων, η έκταση του ασκησεολογίου, οι συμβολισμοί και η δαχτυλοθεσία, η έκταση και το περιεχόμενο του ρεπερτορίου, το υπόμνημα για την εκτέλεση ή εποπτικά μέσα διαφέρουν από μέθοδο σε μέθοδο, δεν υπάρχει ένας συγκεκριμένος τρόπος παρουσίασης της ορολογίας των τεχνικών που παρουσιάζονται με αποτέλεσμα να μην είναι ελκυστικό το περιεχόμενο σε κάποιον μαθητή ή δάσκαλο, που μπορεί να κάνει χρήση κάποιας μεθόδου στις εκπαιδευτικές μονάδες της Ελλάδας, ακόμα και να είναι διαφορετικό από τον τρόπο που διδάσκει. Ωστόσο υπάρχει μερίδα δασκάλων οι οποίοι βλέπουν θετικά τις προσπάθειες συγγραφής καινούργιων μεθόδων διδασκαλίας για το κανονάκι και επιχειρούν μάλιστα να συγγράψουν κάποια μέθοδο στο μέλλον αν και ο τρόπος συγγραφής τους αποτελεί ερωτηματικό ως προς το υλικό που θα περιέχεται, όπως και ο τρόπος καταγραφής του υλικού. Τέλος, και πάλι δεν επιθυμούν η χρήση τους να γίνεται ολιστικά, όπως γίνεται σε περιπτώσεις των οργάνων της ευρωπαϊκής μουσικής. Αντίθετα το υλικό των μαθημάτων χρειάζεται να έχει στοιχεία τόσο από μεθόδους διδασκαλίας, από υλικό που έχουν διδαχθεί και έχουν ερμηνεύσει οι ίδιοι οι καθηγητές προκειμένου να γνωρίζουν τις τεχνικές δυσκολίες τις οποίες θα αντιμετωπίσει ο μαθητής, αλλά και με το στόχο της διδασκαλίας ενός συγκεκριμένου κομματιού. Τέλος ο τρόπος της διδασκαλίας των μαθημάτων ακολουθεί τόσο εγγράμματα μέσα όπως οι παρτιτούρες με τις διάφορες μορφές της, όσο και στοιχεία της άτυπης μάθησης και της προφορικότητας που

αποτελεί κύριο τρόπο διδασκαλίας των παραδοσιακών μουσικών οργάνων. Συμπερασματικά, στα πλαίσια της διδακτικής υπάρχει μια ισορροπία ανάμεσα στην σχέση προφορικότητας και εγγραμματοσύνης, καθώς αυτή η ισορροπία θεωρείται εξαιρετικά ωφέλιμη στην παράλληλη ενίσχυση των αισθητηριακών κέντρων των μαθητών.

5.2. Συνεισφορά για μελλοντικές μελέτες

Η έρευνα προσπαθεί μέσω της παρουσίασης των διαφόρων μεθόδων, των αφηγήσεων, των αποτελεσμάτων και των συμπερασμάτων να συνδράμει σε τυχόν προσπάθειες συγγραφής νέων μεθόδων διδασκαλίας στο κανονάκι, στην παράθεση των απόψεων των καθηγητών σχετικά με τον τρόπο διδασκαλίας και να διασταυρώσει τις απόψεις τους στα σημαντικά κομμάτια που εστιάζουν, αλλά και στην σκιαγράφηση αυτών σε περίπτωση μελλοντικού διαλόγου για θέματα σχετικά με την διδακτική του κανονιού. Από τα ερευνητικά ερωτήματα, μένει να απαντηθεί το εάν το κανονάκι μπορεί να ακολουθήσει πρότυπα διδακτικής των ευρωπαϊκών μουσικών οργάνων και μπορεί να αποτελέσει αφορμή για μελλοντική έρευνα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση:

Akgüneş, S. (2020). *Göksel Baktagir kanun etütlerinin mesleki müzik eğitimi kurumlarındaki uygulanma durumu üzerine inceleme* (Master's thesis, Eğitim Bilimleri Enstitüsü).

Aksungur, A. U. (2010). *Kanun sazının icrası öğretim teknikleri karşılaştırmalı kanun metodu analizleri ve kanun eğitimi etütleri* (Master's thesis, Sakarya Üniversitesi).

Alkaç, G., & Kaya, F. (2017). YÜKSEKÖĞRETİM KURUMLARINDAKİ TÜRK MÜZİĞİ ÇALGI EĞİTİMİNE KANUN VE KLASİK KEMENÇE ÖRNEKLEMİ İLE GENEL BİR BAKIŞ. *Fine Arts*, 12(1), 17-29.

Athenaeus, ., & Gulick, C. B. (1927). *The Deipnosophists*.

Baktagir, G. (2014). *Kanun sazında sağ ve sol el için yazılmış teknik geliştirici etütler ve saz eserleri* (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Byrennius, M, & Porphyry. (1569–1570). *Harmonica, In Ptolemaei Harmonica commentarius*. MS Gr 13. Magdalen College, University of Oxford. Ανακτήθηκε στις 24 Μαΐου 2022, από: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/0de9f803-4b21-47b0-a62e-18bb1177f9d6/>

Dionysiou, Z. (2002). *Use and function of traditional Greek music in music schools of Greece* (Doctoral dissertation, University of London).

DOĞRUÖZ, M. D. MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ LİSANS PROGRAMLARINDA YER ALAN BİREYSEL ÇALGI DERSİ KAPSAMINDA “KANUN”. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 63-72.

Duran, O. (2019). *Kanun icra tekniklerinin metotlarda kullanımı* (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Feldman, W. (1993). Ottoman Sources on the Development of the Taksîm. *Yearbook for Traditional Music*, 25, 1-28.

Feldman, W. (2015, July). The Musical “Renaissance” of Late Seventeenth Century Ottoman Turkey: Reflections on the Musical Materials of Ali Ufkî Bey (ca. 1610-1675), Hâfiz Post (d. 1694) and the “Marâghî” Repertoire. *Στο Writing the History of Ottoman Music* (pp. 87-138). Ergon-Verlag.

Greve, M. (2018). *Makamsız: Individualization of Traditional Music on the Eve of Kemalist Turkey* (Vol. 39). Ergon Verlag.

Kahyaoglu, Y. (2011). Kanun sazı öğretiminde klasik türk müziği saz eseri formlarının fonksiyonlarının incelenmesi.

KAHYAOGLU, Y. (2017). KANUN SAZI EĞİTİMİNDE METOD İHTİYACI VE TÜRKİYE’DEKİ KANUN METOTLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME. *İnönü Üniversitesi kültür ve sanat dergisi*, 3(1), 97-107.

Karaduman, H. (2007). *Kanun metodu*. Alfa.

Karaelma, B. (2009). TÜRK MÜZİĞİNDE KANUN EĞİTİMİ VE KANUN METOTLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (22), 129-138.

Köksal, Ş. (1995). *Kanun:(Tarihçesi-yapımı-mandal sistemi)* (Doctoral dissertation, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Kostak Toksoy, A. (2006). *Kanun eğitiminde teknik çalışma ve süsleme elemanlarını içeren etütler*.

Lavignac, A., & de La Laurencie, L. (1913). *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire.. (Vol. 1)*. C. Delagrave.

Martin, A. R., & Mihalka, M. (Eds.). (2020). *Music around the World: A Global Encyclopedia [3 volumes]: A Global Encyclopedia*. ABC-CLIO.

Mutlu, U. (1985). *Kanun Metodu*.

Okdan, H. Y. (2014). Zeybek Oyunlarına Eşlik Eden Çalgı Takımları. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, (45), 1-7.

Roque, M. L. (2001). *Aristoteles, Problemas Musicais*. Thesaurus Editoria.

Sachs, C. (1940). *The history of musical instruments*. W. W. Norton & Company.

Sawa, G. (2018). Al-Fārābī's polychord: A re-exposition of Ptolemy's kanōn as a didactic instrument for the tone system. Στο R., Harris, M., Stokes, & O., Wright (Επιμ), *Theory and Practice in the Music of the Islamic World: Essays in honour of Owen Wright* (σσ.293-300). Routledge.

Solomon, J. (2018). *Ptolemy harmonics: Translation and commentary*. Brill.

Tekelioğlu, O. (2001). Modernizing reforms and Turkish music in the 1930s. *Turkish Studies*, 2(1), 93-108.

Tezelli, T. (1997). *Kanun Metodu*.

Türkmen, O., & Beşiroğlu, Ş. (2011). Çağdaş çalgı tekniklerinin kemençe, ud, kanun ve neye uyarlanması. *İTÜDERGİSİ/b*, 6(1).

Von Hornbostel, E. M., & Sachs, C. (1914). *Systematik der musikinstrumente. Ein versuch*. *Zeitschrift für Ethnologie*, 46(H. 4/5), 553-590.

Yekta, R. (1922). La musique turque. *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, éd. A. Lavignac et L. de la Laurencie, I/5 (Paris: Delagrave, 1922), 2845-3064.

Ελληνόφωνη βιβλιογραφία

Aydemir, M., & Κομποτιάτη, Σ. (2012). *Το τουρκικό μακάμ*. Fagotto books.

Αναστασσόπουλος, Π. (2006). *Κανονάκι: Τα πρώτα βήματα*. Μελωδικό καράβι.

Ανωγειανάκης, Φ., & Καραμέρου, Φ. (1991). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα* (2η έκδ.). Μέλισσα.

Ατζακάς, Ε. (2012). *Οι άνθρωποι του ζύλου: Το ούτι από τις παρυφές του ανατολικού μουσικού πολιτισμού στη σύγχρονη αστική κουλτούρα του ελλαδικού χώρου* (Doctoral dissertation, Πανεπιστήμιο Αιγαίου. Σχολή Κοινωνικών Επιστημών. Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας).

Βερβέρης, Α. (2021). «Μαθαίνεται, αλλά διδάσκεται;» Η διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής σε περιβάλλοντα τυπικής και άτυπης μάθησης. Στο Α., Βερβέρης & Γ., Λίτος (Επιμ) *Ζητήματα διδακτικής των μουσικών οργάνων: Γεφυρώνοντας θεωρία και πράξη* (σσ. 25-44). Δίσιγμα.

Δημητριάδης, Σ. (2016). *Θεωρίες μάθησης και εκπαιδευτικό λογισμικό*. Κάλλιπος

Ζαϊτίδου, Ε., & Παπαϊωάννου, Κ. (2014). *Το ζήτημα alaturka-alafranga στη σύγχρονη τουρκική μουσική: Μια συγκριτική μελέτη της αισθητικής των προσωπικών δισκογραφικών παραγωγών (cd's) δύο παικτών του kanun, Göksel Baktagir και Ahmet Meter*. (Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία).

Ζωβοΐλη, Α. (2017). *Πρόταση διδακτικής προσέγγισης για αρχάριους στο κανονάκι: αντλώντας στοιχεία από τη μέθοδο οργανικής διδασκαλίας Suzuki και τη διδασκαλία και μάθηση στην ελληνική παραδοσιακή μουσική*. (Μεταπτυχιακή διατριβή).

Θέμελης, Δ. (1996). *Το κανονάκι : προέλευση, ιστορία* (2η έκδ.). University Studio Press

Καρπάθιος, Μ. & Χαλκιάς, Χ. (2006). *Ασκήσεις τεχνικής για το κανονάκι: τεύχος Α΄*. Ζαρανίκας

Καρπάθιος, Μ. (2014). *Ρωμηοί συνθέτες: Κλασική μουσική της Κωνσταντινούπολης*. Εκδόσεις Παναγόπουλος.

Καρπάθιος, Μ. (2016). *Μουσική για κανόνι*. Εκδόσεις Παναγόπουλος

Καρπάθιος, Μ. (2018). *Μουσική της Κωνσταντινούπολης*. Εκδόσεις Παναγόπουλος.

Καρπάθιος, Μ. (2018). *Ασκησάρι: Ασκήσεις για κανονάκι*. Εκδόσεις Ρωμάνο

Κασμάτη, Α. (2011). *Εισαγωγή στη διδακτική μεθοδολογία-Μεθοδολογία εκπαιδευτικής έρευνας*.

Καποκαβάδης, Α. (2017). *Η μουσική ως «πράξη φυσιολογική»: Τα μουσικά σχολεία της Αττικής- Η ανεπίσημη θεσμοθέτηση της προφορικότητας στην επίσημη μουσική εκπαίδευση*. Εκδόσεις Γαβριηλίδης

Κωνσταντζος, Γ., Ταμβάκος, Θ., & Τρικούπης, Α. (2013) *Μουσουργοί της Θράκης*.

Λίτος, Γ. (2021). Μαθαίνοντας από τον «άλλο»: Διδασκαλία παραδοσιακών οργάνων σε μουσικούς πολιτισμούς του κόσμου. Στο Α., Βερβέρης & Γ., Λίτος (Επιμ) *Ζητήματα διδακτικής των μουσικών οργάνων: Γεφυρώνοντας θεωρία και πράξη* (σσ. 45-75). Δίσιγμα.

Μαλιάρας, Ν. (2007). *Βυζαντινά μουσικά όργανα*. Παπαρηγορίου - Νάκας.

Τσαρδάκας, Α. (2008). *Το κανονάκι στις 78 στροφές*. Fagotto books ; Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου

West, M. L. (2010). *Αρχαία ελληνική μουσική* (3η έκδ.). Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

A. Βιογραφικά στοιχεία

Λάμπρος Σαββαΐδης: Δεξιοτέχνης του κανονιού, γεννημένος πιθανότατα το 1886 στην Κωνσταντινούπολη, που συμμετείχε σε ηχογραφήσεις στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα, σε συνεργασία με μουσικούς και τραγουδιστές που ήρθαν από τη Μικρά Ασία όπως οι: Ρόζα Εσκενάζυ, Ρίτα Αμπατζή, Αγάπιος Τομπούλης, Δημήτριος Σεμσής, Γιώργος Ασίκης, Γιώργος Παπασιδέρης.

Βασίλης Σαχινίδης: Γεννήθηκε στην Καισάρεια της Καππαδοκίας το 1905, μετά το 1922 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, στην περιοχή των Αμπελοκήπων. Ήταν μουσικός και εργάστηκε και ως υδραυλικός. Ήταν αυτοδίδακτος στο κανονάκι με έντονη δραστηριότητα ως μουσικός σε πανηγύρια ανά την Ελλάδα και με συνεργασίες με καλλιτέχνες όπως οι: Ρόζα Εσκενάζυ, Αγάπιος Τομπούλης, καθώς και με Τούρκους δεξιοτέχνες. Δραστηριοποιήθηκε δισκογραφικά την εποχή του μεσοπολέμου και αργότερα συμμετείχε σε εκπομπές της κρατικής τηλεόρασης τη δεκαετία του 70. Απεβίωσε το 1976 σε ηλικία 70 χρονών.

Μιχάλης Αχειλάς: Γεννημένος στο Ακ(χη)σαρ το 1900 διδάχτηκε κανονάκι από μουσικούς σε νεαρή ηλικία. Μετέπειτα, εγκαταστάθηκε στην Κομοτηνή και εν συνεχεία στο Βόλο, όπου εργάστηκε ως μουσικός. Συνεργάστηκε με μουσικούς όπως: Ρόζα Εσκενάζυ, Κώστας Ρούκουνας, Ρίτα Αμπατζή, Δημήτρης Σεμσής(Σαλονικιός), Δημήτρης Σοροβόλας. Απεβίωσε το 1974 έχοντας αφήσει το κανονάκι και τις γνώσεις του στον υιό του Παναγιώτη Αχειλά.

Νίκος Στεφανίδης: Γεννήθηκε στο Ακσεχίρ της Μικράς Ασίας το 1890. Διδάχτηκε την μουσική και το κανονάκι από αρμένιους παίκτες και είχε ωδειακή εκπαίδευση. Συμμετείχε σε μουσικά συμπόσια και γλέντια ως μουσικός. Μετά τη Μικρασιατική καταστροφή έρχεται στην Ελλάδα όπου συμμετείχε ως μουσικός και ασκούσε το επάγγελμα του ωρολογοποιού. Στην κατοχή γνωρίστηκε με το Σίμωνα Καρά όπου συνεργάστηκε με το σύλλογό του δισκογραφικά και καλλιτεχνικά. Πέθανε το 1983 στη Νέα Ιωνία.

Βασίλης Νόνης: Γεννημένος στο Πορτοχέλι Αργολίδος, μαθήτευσε στη σχολή του Σίμωνα Καρά, μαθαίνοντας κανονάκι από το Νίκο Στεφανίδη και βυζαντινή μουσική από το Σίμωνα Καρά. Ως κανονιέρης εμφανίζεται στη ραδιοφωνία το 1970 και αργότερα διευθύνει μουσικά προγράμματα της ελληνικής ραδιοφωνίας. Απεβίωσε το 2010.

Πέτρος Ταμπούρης: Γεννήθηκε στην Αθήνα. Υπήρξε μέλος του μουσικού συγκροτήματος «Δυνάμεις του Αιγαίου» Παρακολούθησε μαθήματα με τον Βασίλη Νόνη. Δραστηριοποιήθηκε δισκογραφικά με επίκεντρο την αρχαιοελληνική, την βυζαντινή και την παραδοσιακή μουσική.

Παναγιώτης Αχειλάς: Υιός του Μιχάλη Αχειλά, γεννήθηκε στην Κομοτηνή το 1928, με καταγωγή από τη μικρά Ασία, ενώ έζησε και πέθανε στη Νέα Ιωνία Βόλου. Είχε επαφές με το Νίκο Στεφανίδη και συνεργασία με τη Δόμνα Σαμίου. Με πρωτοβουλία του ιδρύεται το 1987 μουσική σχολή στη Νέα Ιωνία Βόλου με σκοπό τη διάδοση της μουσικής κληρονομιάς.

Θανάσης Στεργίου: Μαθητής της Agnes Agorian. Είχε ενεργό δράση στη μουσική πραγματικότητα της δεκαετίας του 1990 με συνεργασίες με Έλληνες καλλιτέχνες. Δίδαξε κανονάκι στην Αθήνα και στη Θεσσαλονίκη.

Λουκία Κωσταντάτου: Παρακολούθησε μαθήματα κανονιού στην Κωνσταντινούπολη και σε σεμινάρια του Λαβιρύνθου. Δίδαξε κανονάκι στο Μουσικό σχολείο Παλλήνης. Έχει συνεργαστεί με το σχήμα «Χρυσή Πορτοκαλέα» και με διάφορους καλλιτέχνες.

Πάνος Δημητρακόπουλος: Γεννήθηκε στην Αθήνα. Έχει διδάξει στο «Εθνικό Ωδείο», στο «Ωδείο Αθηνών» και στο ΤΕΙ Ηπείρου κανονάκι. Έχει συνεργαστεί με Έλληνες και ξένους καλλιτέχνες ενώ υπήρξε μέλος των συγκροτημάτων «Τακίμ» και «Quash».

Μάνος Κουτσαγγελίδης: Γεννήθηκε στην Κομοτηνή. Ξεκινάει την ενασχόληση του με τη μουσική από μικρή ηλικία και συνεργάζεται με τον Χρόνη Αηδονίδη και με

διάφορα μουσικά σχήματα. Έχει ασχοληθεί με το κανονάκι και το παραδοσιακό τραγούδι και έχει πληθώρα συνεργασιών και δισκογραφίας.

Άλκης Ζοπόγλου: Γεννήθηκε στην Καβάλα. Η ενασχόληση του με το κανονάκι ξεκίνησε το 1992 στο Εν Χορδαίς στη Θεσσαλονίκη με δάσκαλο το Θανάση το Στεργίου. Εν συνεχεία παρακολούθησε μαθήματα στην Κωνσταντινούπολη με τους: Agnes Agorian, Ahmet Meter, Halil Karaduman και Gökşel Baktagir. Για πολλά χρόνια ήταν μέλος του συγκροτήματος Εν Χορδαίς με συνεργασίες στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Δίδαξε στο μουσικό σχολείο Δράμας για πολλά χρόνια. Σήμερα είναι καλλιτεχνικός διευθυντής του φεστιβάλ Κοσμόπολις στην Καβάλα.

Απόστολος Τσαρδάκας: Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Από μικρή ηλικία ασχολήθηκε με τη μουσική και πιο συγκεκριμένα σε διάφορα σχήματα της πόλης. Η ενασχόληση του με το κανονάκι ξεκινάει με τον Θανάση το Στεργίου και εν συνεχεία παρακολουθεί μαθήματα με τον Erol Deran και τον Reha Şagbas. Στα πλαίσια συμποσίων συνεργάζεται με τούρκους δεξιότεχνες όπως οι: Halil Karaduman, Gökşel Kartal και Gökşel Baktagir. Έχει διδάξει στο μουσικό σχολείο Θεσσαλονίκης και από το 2001 διδάσκει κανονάκι στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Έχει συνεργαστεί με έλληνες και ξένους καλλιτέχνες ενώ έχει δισκογραφική παρουσία.

Βασίλης Ζιγκερίδης: Γεννημένος στις Σέρρες παρακολουθεί μαθήματα κανονιού στο μουσικό σχολείο Σερρών από τον Δημήτρη Πιπερτζή. Εν συνεχεία παρακολουθεί τον κύκλο σπουδών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας με ειδίκευση κανονάκι και διδάσκουσα την Αναστασία Ζαχαριάδου. Παρακολούθησε σεμινάρια στον *Λαβύρινθο* με τον Gökşel Baktagir, στις *Μουσικές Αυλές* με την Σοφία Λαμπροπούλου και στο *Μουσικό Χωριό*. Έχει δισκογραφικές συμμετοχές και συνεργασίες με έλληνες καλλιτέχνες και διάφορα σχήματα. Έχει διδάξει στο Μουσικό σχολείο Θεσσαλονίκης και διδάσκει στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.

Δημήτρης Βασιλειάδης: Γεννήθηκε στην Θεσσαλονίκη. Το 1995 ξεκίνησε την ενασχόληση του με το κανονάκι με δάσκαλο το Θανάση Στεργίου στη Θεσσαλονίκη και συνέχισε με το Halil Karaduman. Παρακολούθησε σεμινάρια με τους: Ahmet Meter, Imane Homsy και Gökşel Baktagir. Το 1997 με τον Λουκά Μεταξά δημιουργούν το μουσικό σχήμα «*Λωξάντρα*» με το οποίο συνεργάζονται με

καταξιωμένους καλλιτέχνες της Ελλάδας και του εξωτερικού. Έχει διδάξει στα μουσικά σχολεία της Θεσσαλονίκης και των Σερρών.

Έφη Ζαϊτίδου: Γεννήθηκε στην Αθήνα από οικογένεια μουσικών. Η ενασχόληση της με τη μουσική ξεκινάει με σπουδές κλασσικού πιάνου. Το 2000 ξεκινάει την ενασχόληση της με το κανονάκι στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής με δάσκαλο τον Απόστολο Τσαρδάκα. Μετά την αποφοίτηση της διδάσκει σε μουσικά σχολεία της Αττικής. Από το 2005 συμμετέχει στο μουσικό σχήμα «*Al Mahabba*» ενώ έχει συμμετάσχει δισκογραφικά και σε συναυλίες με γνωστούς καλλιτέχνες.

Φωτεινή Κοκκάλα: Γεννήθηκε στην Αθήνα. Η ενασχόληση της με το κανονάκι ξεκινάει στο μουσικό σχολείο Παλλήνης με την Λουκία Κωνσταντάτου και εν συνεχεία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής με δάσκαλο τον Απόστολο Τσαρδάκα. Από το 2010 μένει στην Κωνσταντινούπολη όπου απασχολείται μουσικά σε διάφορα μουσικά σχήματα και διδάσκει ελληνικό και τουρκικό ρεπερτόριο στο κανονάκι. Είναι μέλος της χορωδίας των εκδόσεων «Ιστός» στην Κωνσταντινούπολη, ενώ είναι μέλος των σχημάτων «*Sinafi Trio*» και «*Nikoteini*».

Ηλίας Μαντικός: Γεννήθηκε στη Ρόδο. Παρακολούθησε μαθήματα κανονιού στο μουσικό σχολείο Ρόδου με τον Παντελή Αναστασόπουλο και ολοκλήρωσε τον κύκλο σπουδών του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής με δάσκαλο τον Απόστολο Τσαρδάκα. Συμμετείχε σε σεμινάρια των Ahmet Meter, Halil Karaduman και Gökşel Baktagir. Έχει διδάξει σε μουσικά σχολεία ενώ διατηρεί κύκλο μαθητών. Έχει συνεργαστεί με καταξιωμένους Έλληνες καλλιτέχνες και έχει πλούσια δισκογραφική παρουσία και ενεργό δράση.

Θανάσης Κουλεντιανός: Γεννημένος στο Βόλο, παρακολούθησε τα πρώτα μαθήματα στο ωδείο Νέας Ιωνίας Βόλου με δασκάλους τους Γιώργο Δεμελή, Νεκτάριο Δεμελή και Κώστα Καραγκούνη. Εν συνεχεία παρακολούθησε μαθήματα με τους: Απόστολο Τσαρδάκα, Onür Çiçin και Arif Golündaz, ενώ παρακολούθησε σεμινάρια με τους: Ahmet Meter, Halil Karaduman και Gökşel Baktagir. Ολοκλήρωσε κύκλο σπουδών στο κανονάκι στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας. Συμμετείχε στα μουσικά σχήματα «*Λωξάντρα*», «*Εστουδιαντίνα Νέας Ιωνίας*» και

«Αργατεία». Έχει διδάξει σε μουσικά σχολεία ενώ παράλληλα έχει έντονη δραστηριότητα στην ελληνική μουσική σκηνή.

Μανώλης Κανακάκης: Γεννήθηκε στην Κρήτη από μουσική οικογένεια, είχε κλασική παιδεία με σπουδές στο πιάνο, την ευρωπαϊκή και τη βυζαντινή μουσική. Η ενασχόληση του ξεκινάει στην Αθήνα δίπλα στον Μανώλη Καρπάθιο. Παρακολούθησε σεμινάρια με τους: Halil Karaduman και Gökşel Baktagir. Η μουσική δραστηριότητα του διακλαδώνεται σε μαθήματα κανονιού, διεύθυνση χορωδιών και συμμετοχές με μουσικά σχήματα στην Κρήτη.

Μανώλης Καρπάθιος: Γεννήθηκε στην Κάλυμνο. Η ενασχόληση του με το κανονάκι ξεκίνησε στο ωδείο του Σίμωνα Καρά. Εν συνεχεία παρακολουθεί μαθήματα με τους Reha Sagbas και Halil Karaduman. Έχει έντονη παρουσία στη δισκογραφία και πολλές συνεργασίες με έλληνες καλλιτέχνες. Έχει τελήσει διευθυντής της μουσικής σχολής «Τέτιξ» και είναι ιδρυτής της 35μελούς ορχήστρας «Ρωμάνα», ενώ έχει επιμεληθεί σειρές εκδόσεων σχετικές με τη βυζαντινή και παραδοσιακή μουσική.

Παντελής Αναστασόπουλος: Η ενασχόληση του με το κανονάκι ξεκινάει ύστερα από προτροπή του Λυκούργου Αγγελόπουλου. Ξεκινάει μαθήματα με την Agnes Agorian και εν συνεχεία με τους Θανάση Στεργίου, Μανώλη Καρπάθιο και Πάνο Δημητρακόπουλο. Έχει παρακολουθήσει σεμινάρια των Halil Karaduman. Δίδαξε κανονάκι επί σειρά ετών στο μουσικό σχολείο Ρόδου και συνεργάστηκε με πολλούς Έλληνες καλλιτέχνες.

Ρίτα Ζοβώλη: Γεννήθηκε στο Βόλο. Διδάχτηκε κανονάκι από τους: Δομνίκη Μαυρίδου, Ντίνο Παπαϊωάννου, Θανάση Κουλεντιανό και Αναστασία Ζαχαριάδου. Ολοκλήρωσε τον κύκλο σπουδών της με ειδικευση το κανονάκι στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας. Παρακολούθησε σεμινάρια με τους: Ahmet Meter και Gökşel Baktagir. Έχει διδάξει σε μουσικά σχολεία και ωδεία ενώ έχει γράψει μελέτη σχετική με τη διδασκαλία του κανονιού. Έχει συνεργαστεί με Έλληνες καλλιτέχνες στην Ελλάδα και το εξωτερικό ως μέλος της ορχήστρας «Ρυθμός».

Σοφία Λαμπροπούλου: Γεννήθηκε στην Καλαμάτα. Είναι μουσικός και συνθέτης. Η μουσική της πορεία ξεκίνησε στο μουσικό σχολείο με κλασική παιδεία και κρουστά.

Η ενασχόληση της με το κανονάκι ξεκινάει στα 17 της χρόνια. Διδάχτηκε κανονάκι από τον Ahmet Meter, ενώ παρακολούθησε μαθήματα με τους: Hakan Güngör, Gökşel Baktağır στο κανονάκι ενώ παρακολούθησε μαθήματα ρεπερτορίου και θεωρίας με τους: Ömer Erdoğan και Necati Çelik. Έχει δισκογραφική παρουσία και πληθώρα συνεργασιών στην Ελλάδα και στο εξωτερικό με παγκοσμίου φήμης καλλιτέχνες. Έχει διδάξει στο Ωδείο «Φίλιππος Νάκας», στο «Ωδείο Αθηνών» και στο «Εθνικό Ωδείο» ενώ έχει διδάξει σε σεμινάρια στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Τάσος Πούλιος: Γεννήθηκε στην Κατερίνη. Παρακολούθησε μαθήματα βυζαντινής μουσικής ενώ η ενασχόληση του με το κανονάκι ξεκίνησε στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής με τον Απόστολο Τσαρδάκα. Παρακολούθησε μαθήματα στο ITU στα πλαίσια του προγράμματος erasmus με τον Serkan Mesut Halili και την Aysegül Toksoy. Έχει συνεργαστεί τόσο με έλληνες αλλά και ξένους καταξιωμένους καλλιτέχνες στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Έχει παρουσία στο χώρο της δισκογραφίας και διδάσκει πλέον στο Μουσικό σχολείο Παλλήνης, ενώ παράλληλα κάνει μαθήματα στο Σχολείο Ψαλτικής.

Agnes Agorian: Γεννημένη στη Γαλλία, αρμένικης καταγωγής παίχτρια του κανονιού, διδάχτηκε κανονάκι από τον Aram Keronryan, μαθητή του Saadettin Öktenay. Έζησε στην Αθήνα από το 1987 έως το 1992 και έπειτα έφυγε για την Κωνσταντινούπολη, όπου ζει μόνιμα. Δίδαξε ανατολική θεωρία στο ωδείο «Νίκος Σκαλκώτας», στο ωδείο «Εμβουσιά» και στο μουσικό σχολείο Παλλήνης. Δραστηριοποιήθηκε δισκογραφικά στη δισκογραφία της Δόμνας Σαμίου και δημιούργησε το μουσικό σχήμα «Sehna» του οποίου το ρεπερτόριο περιελάμβανε παραδοσιακά τραγούδια της Κωνσταντινούπολης

Reha Şagbas: Γεννήθηκε το 1954 στην Άγκυρα. Συμμετείχε στο ραδιόφωνο της Άγκυρας, ενώ το 1980 άρχισε να εργάζεται στο TRT. Συνεργάστηκε με τον Necdet Yaşar στο Κρατικό Σύνολο Τουρκικής Μουσικής του Υπουργείου Πολιτισμού της Κωνσταντινούπολης. Έδωσε συναυλίες και ετοίμασε άλμπουμ στην Τουρκία και τις ΗΠΑ με το Lalezar Turkish Music Ensemble που ίδρυσε το 2001. Αυτά τα άλμπουμ βραβεύτηκαν με το βραβείο «Best of World Music» στις ΗΠΑ το 2002.

Gökşel Baktagir: Τούρκος κανονίστας και συνθέτης. Γεννήθηκε το 1966 στο Kirlaleri. Η ενασχόληση του με το κανονάκι ξεκινάει από μικρή ηλικία αποφοίτησε από το ITU ενώ ξεκίνησε και μεταπτυχιακές σπουδές εκεί. Έχει πλούσια δισκογραφία με δικές του συνθέσεις. Έχει παραδώσει σεμινάρια σε διάφορες χώρες και στην Ελλάδα.

Halil Karaduman: Τουρκος βιρτουόζος του κανονιού και συνθέτης. Γεννήθηκε το 1959. Πρώτος του δάσκαλος ήταν ο πατέρας του και εν συνεχεία σπούδασε κανονάκι στο ITU. Έχει πληθώρα συναυλιών και έντονη δισκογραφική παρουσία. Συνεργάστηκε με πολλούς καλλιτέχνες και ανέπτυξε ένα καινούργιο στυλ παιχνιδιματος στο κανονάκι. Έχει πραγματοποιήσει σεμινάρια στην Ελλάδα και σε άλλες χώρες. Απεβίωσε το 2012 σε ηλικία 53 ετών.

Bahadır Şener: Γεννημένος το 1975 παρακολούθησε κανονάκι σε μικρή ηλικία από τον İhsan Özer και εν συνεχεία από άλλους δασκάλους όπως οι: Erol Sayan, Nevzat Atli και Selahattin İçli. Συνεργάστηκε ως μέλος του σχήματος «Sarband» και έδωσε συναυλίες σε διάφορες χώρες. Οι μεγαλύτερες συνεργασίες του ήταν με τον Omar Faruk Tekbilek, την Yasmin Levy, αλλά και με άλλους καταξιωμένους καλλιτέχνες.

Ahmet Meter: Τούρκος δεξιοτέχνης κανονίστας, γεννημένος το 1958 με πλούσια παρουσία στην τουρκική ραδιοφωνία, δισκογραφία και με πολλές συνεργασίες σε διάφορες χώρες. Έχει πραγματοποιήσει σεμινάρια στην Ελλάδα και έχει διαμορφώσει δικό του στυλ παιχνιδιματος.

Aytaç Dogan: Γεννημένος το 1976 στην Προύσα ξεκίνησε την ενασχόληση του με το κανονάκι σε μικρή ηλικία. Μέλος του συγκροτήματος Taksim Trio έχει δώσει πολλές συναυλίες στο εξωτερικό. Έχει διαμορφώσει δικό του στυλ παιχνιδιματος και έχει παραδώσει μαθήματα σε σεμινάρια αραβικών χωρών.

Tamer Pinarbasi: Γεννημένος στην Τουρκία ξεκίνησε τα πρώτα του μαθήματα στο κανονάκι σε ηλικία 10 ετών, ενώ από την ηλικία των 17 ξεκίνησε να δίνει συναυλίες στην Ευρώπη. Αργότερα μετακόμισε στην Αμερική, όπου είναι μέλος των συγκροτημάτων «New York Gypsy All Stars» και «Secret Trio». Έχει διαμορφώσει δικό του στυλ παιχνιδιματος και με τα δέκα δάχτυλα.

B. Οδηγός Ερωτήσεων.

Άξονας πρώτος: Συλλογή βιογραφικών στοιχείων

Ερ1: Πείτε μας λίγα λόγια για εσάς.

Ερ2: Μιλήστε μας για την μουσική σας πορεία.

Άξονας δεύτερος: Περίοδος μαθητείας

Ερ 3: Πως διδαχτήκατε κανονάκι;

Ερ 4: Πως θα περιγράφατε την εμπειρία σας ως μαθητευόμενος;

Ερ 5: Είχατε κάποιο τρόπο μελέτης ως μαθητευόμενος;

Ερ 6: Περιγράψτε μας την εμπειρία σας από ένα τυπικό μάθημα μουσικής.

Ερ 7: Αντιμετωπίσατε προκλήσεις ή δυσκολίες στην περίοδο μαθητείας σας;

Άξονας τρίτος: Μουσικό προφίλ

Ερ 7: Ποιο είναι το ρεπερτόριο που παίζετε ως μουσικός;

Ερ 8: Σε τι χώρους έχετε παίξει μουσική;

Ερ 8.5 Έχετε κάποιους μουσικούς στο κανονάκι που να σας ενέπνευσαν;

Ερ 9: Ακολουθείτε κάποιο συγκεκριμένο τρόπο παιχνιδιού στο κανονάκι;

Ερ 10: Παίζετε κάποιο άλλο μουσικό όργανο εκτός από κανονάκι;

Άξονας τέταρτος: Το κανονάκι σαν όργανο

Ερ 11: Μιλήστε μας για το κανονάκι.

Ερ 12: Το ακροατήριο γνωρίζει το κανονάκι;

Ερ 13: Περιγράψτε μας τι σας έκανε να επιλέξετε το κανονάκι σαν όργανο;

Ερ 14: Περιγράψτε μας το ιστορικό πλαίσιο της εποχής που ξεκινήσατε να παίζετε κανονάκι.

Ερ 15: Θεωρείτε το κανονάκι ένα εύκολο ή δύσκολο μουσικό όργανο;

Άξονας πέμπτος: Διδακτική του οργάνου

Ερ 16: Πότε ξεκινήσατε να διδάσκετε κανονάκι και που έχετε διδάξει.

Ερ 17: Πείτε μας λίγα λόγια για την εμπειρία σας στις εκπαιδευτικές μονάδες της Ελλάδας ως διδάσκων.

Ερ 18: Διδάσκετε σε ατομικό ή ομαδικό επίπεδο συνδιδασκαλίας; Ποιο σας είναι πιο εύκολο περιβάλλον;

Ερ 19: Περιγράψτε μου ένα τυπικό μάθημα διδασκαλίας σας.

Ερ 20: Θα χαρακτηρίζατε τον τρόπο διδασκαλίας σας ότι ακολουθεί πρότυπο τυπικής ή άτυπης διδασκαλίας;

Ερ 22: Οι μαθητές σας παίρνουν πρωτοβουλία να διδαχθούν κάποιο κομμάτι που άκουσαν εκτός μαθήματος;

Ερ 23: Υπάρχει διαφοροποίηση επιπέδου δυσκολίας στην ύλη;

Ερ 24: Έχετε μακροπρόθεσμο σχεδιασμό μαθημάτων στο βάθος της χρονιάς, αλλά και των διαφορετικών επιπέδων;

Ερ 25: Χρησιμοποιείτε κάποια ελληνόφωνη ή ξενόγλωσση μέθοδο διδασκαλίας; Γίνεται χρήση σποραδική ή ολιστική;

Ερ 26: Που δίνετε βάση στη διδασκαλία;(τεχνική, ρεπερτόριο, θεωρία)

Ερ 27: Υπάρχει κάποιο άλλο μάθημα που να καλύπτει το θεωρητικό και ρυθμολογικό κομμάτι της διδασκαλίας παραδοσιακών οργάνων;

Ερ 28: Έχετε επιχειρήσει ή έχετε γράψει κάποια μελέτη ή κάποια μέθοδο στο κανονάκι;

Ερ 29: Από που αντλείτε το υλικό το οποίο διδάσκετε;

Ερ 30: Θεωρείτε ότι υπάρχει ανάγκη για την μεθόδου διδασκαλίας «κλασσικού τύπου» στο κανονάκι;

Ερ 31: Πως θεωρείτε ότι αφομοιώνουν καλύτερα την γνώση οι μαθητές σας;

Ερ 32: Δίνετε κάποιο οδηγό μελέτης στο σπίτι στους μαθητές σας;

Ερ 33: Τι προκλήσεις αντιμετωπίζετε ως δάσκαλος στο κανονάκι;

Ερ 34: Στην Covid εποχή είχαμε την απομακρυσμένη διδασκαλία. Πως βλέπετε την εξ αποστάσεως διδασκαλία σε σχέση με την διδασκαλία από κοντά;

Ερ 35: Τι προτροπές θα δίνατε στους μαθητές σας για την εξέλιξη τους στο κανονάκι;

Ελεύθερη συζήτηση.

Παραχωρητήριο και ευχαριστίες. Λήξη συνέντευξης

Γ. Εικονογραφικό υλικό.

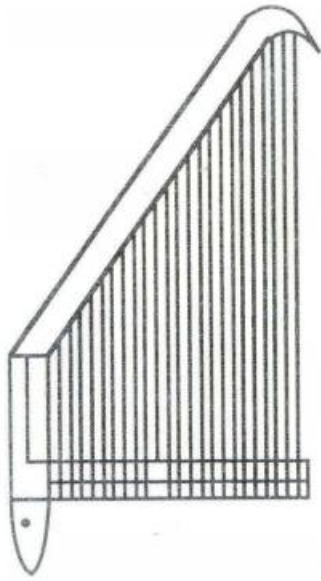


Εικόνα 1: Αρχαίο τρίγωνο όργανο.

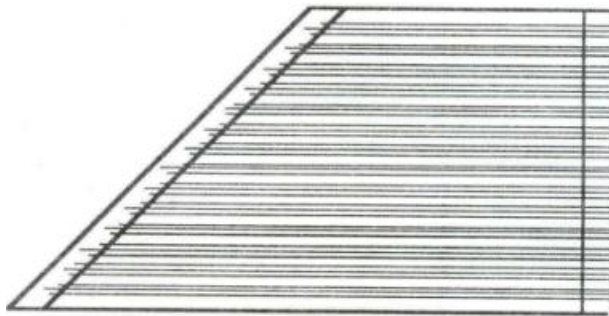


Fig. 965. — Trigone d'époque saïte.

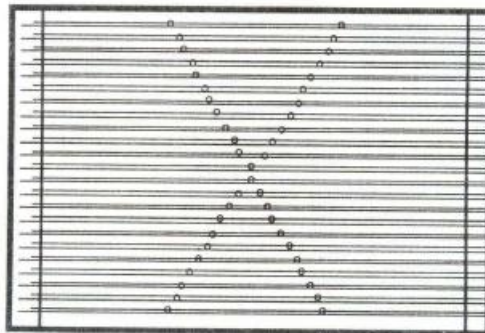
Εικόνα 2: Τρίγωνο όργανο



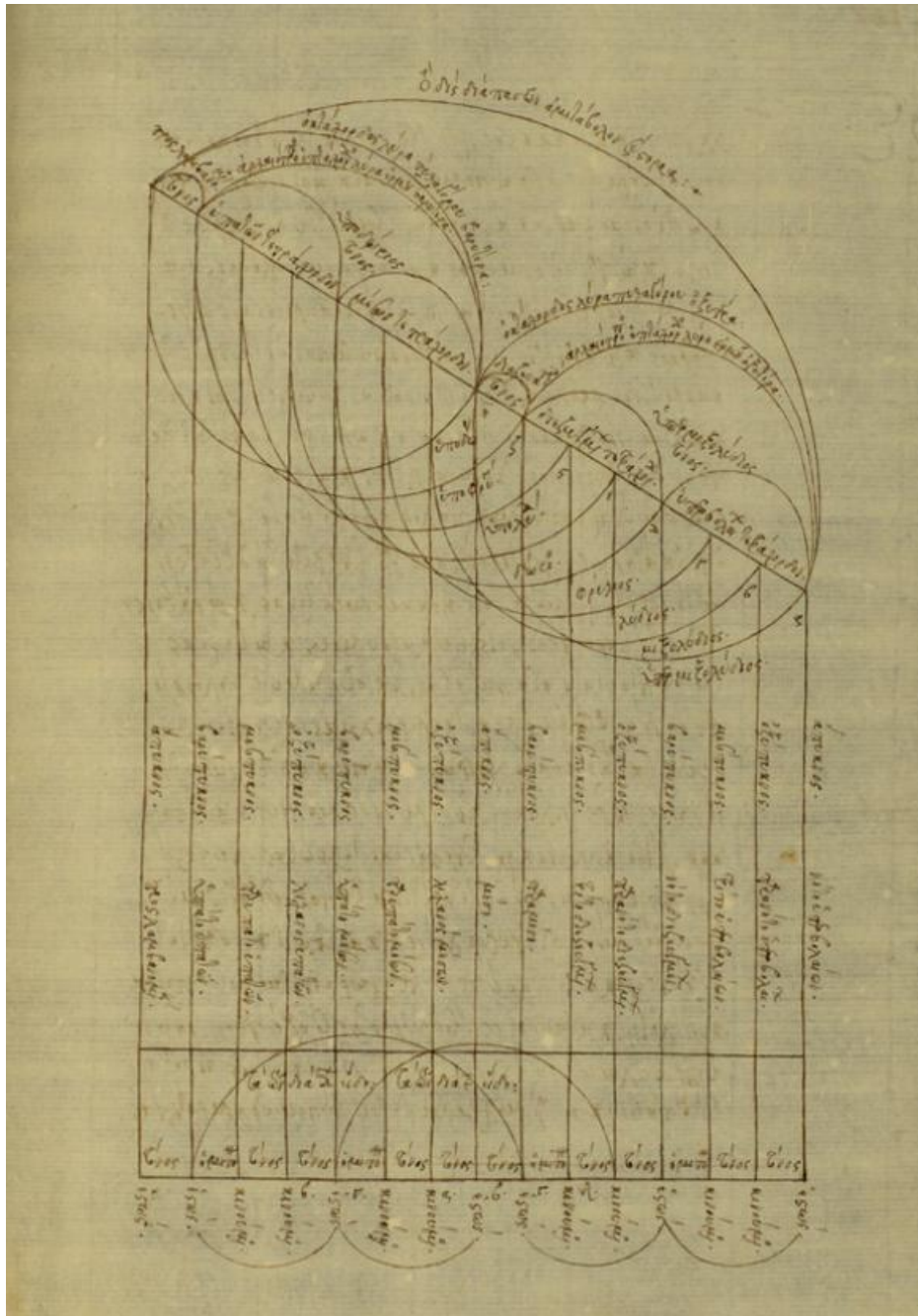
Εικόνα 3: Çeng



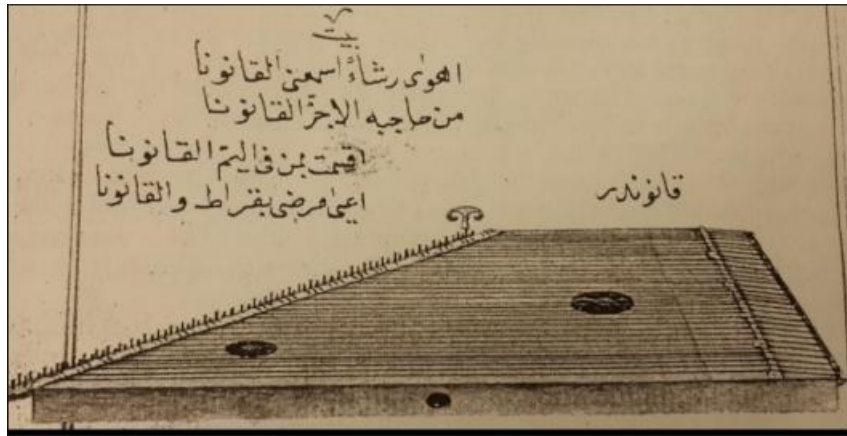
Εικόνα 4: Mugni



Εικόνα 5: Nushe



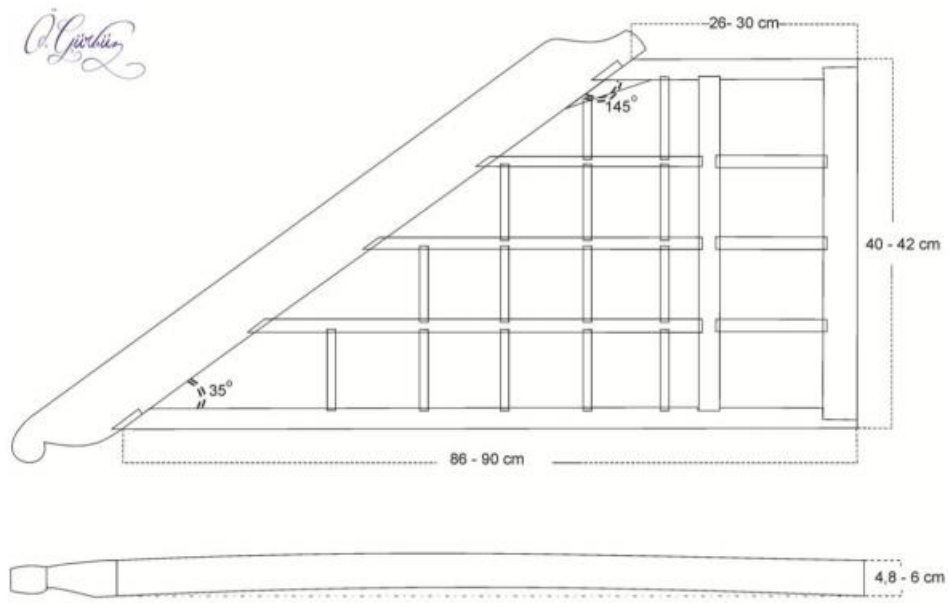
Εικόνα 6: Διάγραμμα του Μανουήλ Βρυέννιου



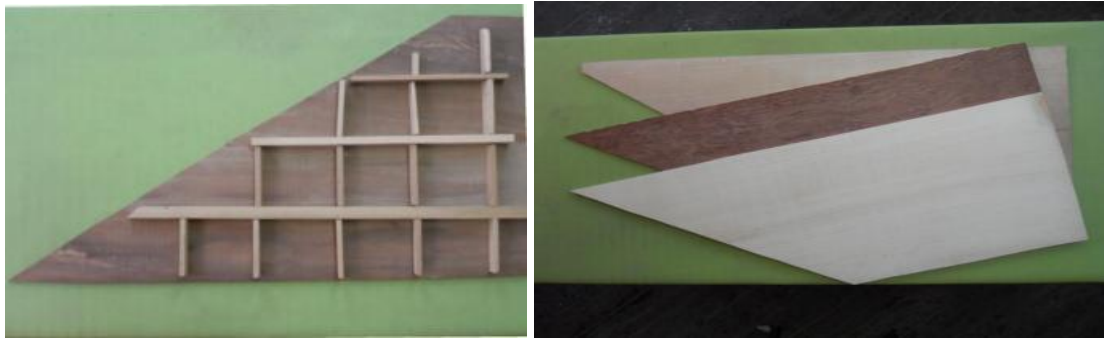
Εικόνα 7: Αράβικο κανονάκι χωρίς το σύστημα των μανταλιών



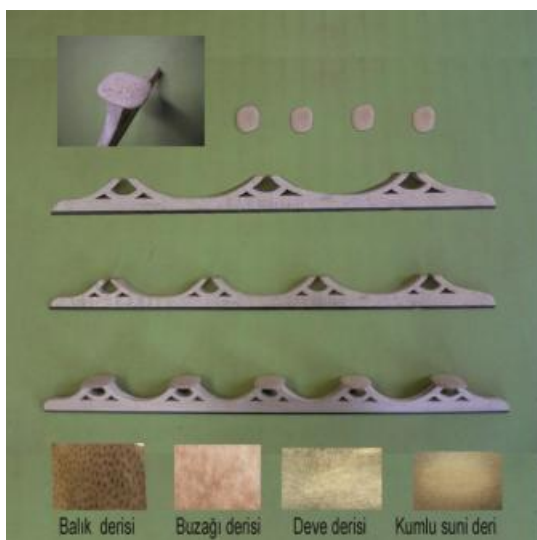
Εικόνα 8: Σύγχρονη μορφή του κανονιού



Εικόνα 9: Σκελετός



Εικόνα 10α-β: Καπάκια



Εικόνα 11: Γέφυρα και δέρματα



Εικόνα 12: Αραβουργήματα



Εικόνα 13: Μαντάλια-κλειδιά



Εικόνα 14: Λάμπρος Σαββαΐδης



Εικόνα 15: Μιχάλης Αχειλάς



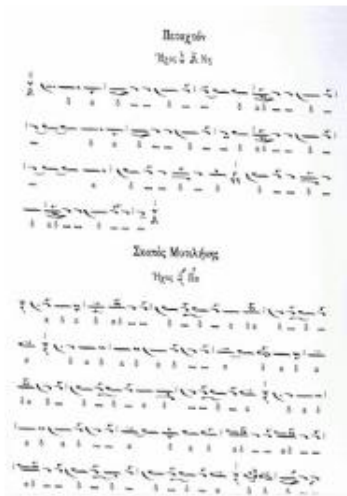
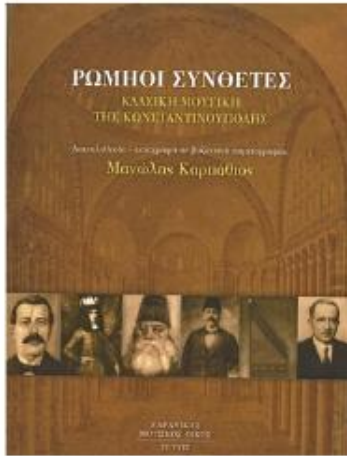
Εικόνα 16: Βασίλης Σαχινίδης



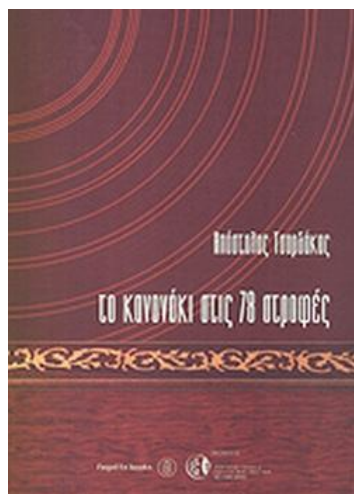
Εικόνα 17: Νίκος Στεφανίδης



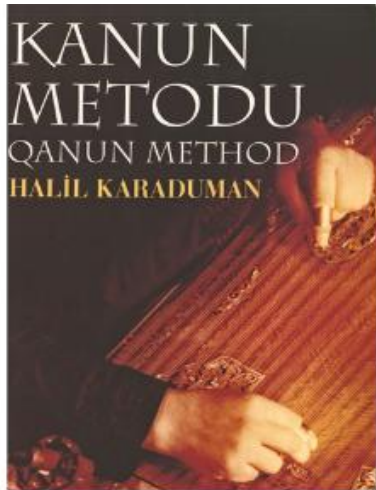
Εικόνα 19 α-ε: Χ. Χαλκιά & Μ. Καρπάθιου: Ασκήσεις τεχνικής για το κανονάκι



Εικόνα 20α-ζ: Μ. Καρπάθιου: εκδόσεις αμιγώς μεθόδων διδασκαλίας



Εικόνα 21: Α. Τσαρδάκα: Το κανονάκι στις 78 στροφές



Hüsrevî Peşrevî

Ustadî mahlûsunda

Latent Anolon

Not: Tremolo çalışmaları Pağ / 24 - 25 (sade sol Pağ / Anolon) şeklinde 1. maddeler halinde, 26. maddeler 30' - 31' (sag) ve 32' - 33' (sol)

Çelen Davuldan
(Metodlu bölüm)

Erkîy Fâzılî tarafından
Ustadî Davuldan

Not: Tremolo çalışmaları Pağ / 24 - 25 (sade sol Pağ / Anolon) şeklinde 1. maddeler halinde, 26. maddeler 30' - 31' (sag) ve 32' - 33' (sol)

AKOR VE ARPEJ

Bu bölümün her üyesi, her biri 20' ve 25' süreli olmak üzere toplam 45 dakikalık bir çalışmadır.
Ayrıca, bu çalışmaları en uygun şekilde kullanabilirsiniz.

Örnek 1

A1 (Pağ)

Bu ve diğer çalışmaları kullanırken, her parçanın 1. ve 2. maddeleri önce 2-3-4-5 diğer numaralarla çalıştırılarak yapılır.
Her 2. maddede parçanın parçaları çalınır ve böylece diğerleri için uygun parçaların çalınması sağlanır. (Bak. Not: Pağ, 74, 75, 76)

Örnek 2

TEKNOLOJİK AKOR VE ARPEJ

Bu bölümün her üyesi, her biri 20' ve 25' süreli olmak üzere toplam 45 dakikalık bir çalışmadır.
Ayrıca, bu çalışmaları en uygun şekilde kullanabilirsiniz.

Örnek 1

A1 (Pağ)

Bu ve diğer çalışmaları kullanırken, her parçanın 1. ve 2. maddeleri önce 2-3-4-5 diğer numaralarla çalıştırılarak yapılır.
Her 2. maddede parçanın parçaları çalınır ve böylece diğerleri için uygun parçaların çalınması sağlanır. (Bak. Not: Pağ, 74, 75, 76)

TREMOLU

Tremolo (TR) genel olarak, vokal ve enstrümantal müzikte yaygın bir ses efektidir. Bu ses, bir sesin sürekli olarak çalınmasıyla oluşur. (Bak. Not: Pağ, 20)

Bu bölümün her üyesi, her biri 20' ve 25' süreli olmak üzere toplam 45 dakikalık bir çalışmadır.
Ayrıca, bu çalışmaları en uygun şekilde kullanabilirsiniz.

Örnek 1

SENKOP VE TREMOLOLU ÇALIŞMALAR

121

122

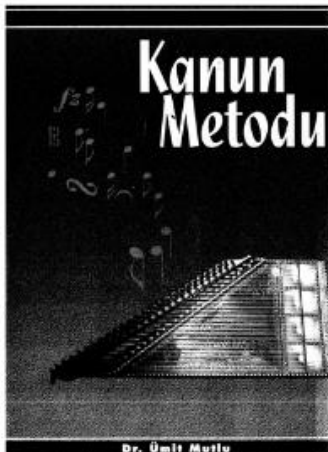
123

TREMOLU

Bu bölümün her üyesi, her biri 20' ve 25' süreli olmak üzere toplam 45 dakikalık bir çalışmadır.
Ayrıca, bu çalışmaları en uygun şekilde kullanabilirsiniz.

Örnek 1

Εικόνα 21α-ε: H. Karaduman: Kanun metodu



1. HUCAZİ

Karın : Dışık (4-5 perçaklı), **Mısır** : İncekalem (3-4 aralıklı)

Demir : 5# Solfej Çelebi, **Öz** : 4# Fa Solfej Çelebi

Sız : 4# Çelebi

Öğüt : 4# Hız Çelebi

Çelebi : 4# Hız Çelebi

Yakut : 4# Hız Çelebi

Dışık : 4# Hız Çelebi

İncekalem : 4# Hız Çelebi

HUCAZİ (12/8)

3. Kanun 4 Hız **4 Hız** **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

4. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

5. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

6. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

7. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

8. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

9. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

10. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

11. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

12. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

2. HUMAKEN : 1 Hız (Hümâken' de denir)

Karın : Dışık (4-5 perçaklı), **Mısır** : İncekalem (3-4 aralıklı)

Demir : 5# Solfej Çelebi, **Öz** : 4# Fa Solfej Çelebi

Sız : 4# Çelebi

Öğüt : 4# Hız Çelebi

Çelebi : 4# Hız Çelebi

Yakut : 4# Hız Çelebi

Dışık : 4# Hız Çelebi

İncekalem : 4# Hız Çelebi

HUCAZİ (12/8)

3. Kanun 4 Hız **4 Hız** **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

4. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

5. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

6. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

7. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

8. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

9. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

10. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

11. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

12. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

2. 4# Hız (Hümâken' de denir)

Karın : Dışık (4-5 perçaklı), **Mısır** : İncekalem (3-4 aralıklı)

Demir : 5# Solfej Çelebi, **Öz** : 4# Fa Solfej Çelebi

Sız : 4# Çelebi

Öğüt : 4# Hız Çelebi

Çelebi : 4# Hız Çelebi

Yakut : 4# Hız Çelebi

Dışık : 4# Hız Çelebi

İncekalem : 4# Hız Çelebi

HUCAZİ (12/8)

3. Kanun 4 Hız **4 Hız** **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

4. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

5. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

6. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

7. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

8. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

9. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

10. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

11. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

12. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

MEMENEN HİLE

3. Kanun 4 Hız **4 Hız** **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

4. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

5. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

6. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

7. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

8. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

9. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

10. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

11. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

12. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

MEMENEN HİLE

3. Kanun 4 Hız **4 Hız** **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

4. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

5. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

6. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

7. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

8. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

9. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

10. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

11. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

12. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

AKKADAN

3. Kanun 4 Hız **4 Hız** **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

4. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

5. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

6. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

7. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

8. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

9. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

10. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

11. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

12. Kanun 4 Hız **5 Hız** **6 Hız** **7 Hız** **8 Hız**

Εικόνα 22α-ε: Mutlu U: Kanun Metodu

175093

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ İZ SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

KANUN EĞİTİMİNDE TEKNİK ÇALIŞMA VE
SÜSLEME ELEMANLARINI İÇEREN ETÜTLER

SANATTA YETERLİK TEZİ
Aryeği KOSTAK TOKSOY
(404133003)

Tezini Başarıyla Verdiği Tarih : 26 Haziran 2006
Tezini Savunduğu Tarih : 6 Temmuz 2006

Etüt 4

Çarşaf'ın ve Kırık'ın seslerle tasviriyosunu

Musical score for Etüt 4, featuring various rhythmic patterns and melodic lines for Çarşaf'ın ve Kırık'ın seslerle tasviriyosunu. The score is written in 2/4 time and includes several measures of music with dynamic markings like *mf* and *f*.

Etüt 3

(Üçlü fidre hareketi)

Musical score for Etüt 3, featuring a triplets exercise (Üçlü fidre hareketi) with dynamic markings like *p*, *mp*, *mf*, and *f*. The score is written in 2/4 time and includes several measures of music with dynamic markings.

Etüt 3

Akor, kırık akor

Musical score for Etüt 3, featuring chord exercises (Akor, kırık akor) with dynamic markings like *mf* and *f*. The score is written in 2/4 time and includes several measures of music with dynamic markings.

Etüt 4

Kırık akor

Musical score for Etüt 4, featuring chord exercises (Kırık akor) with dynamic markings like *mf* and *f*. The score is written in 2/4 time and includes several measures of music with dynamic markings.

Şekil 3.12. Akor-Arpej Tekniği ile İlgili Etüt 4

Etüt 2

Musical score for Etüt 2, featuring a tremolo exercise (Sağ el tremolosu) with dynamic markings like *mf* and *f*. The score is written in 2/4 time and includes several measures of music with dynamic markings.

Şekil 3.15. Sağ El Tremolosu ile İlgili Etüt 2

Εικόνα 23α-ζ: A. K. Toksoy: Kanun Eğitiminde Teknik Çalışma ve Süsleme Elemanlarını İçeren Etütler

ETÜTLER VE SAZ ESERLERİ

KANUN SAZINDA SAĞ VE SOL EL İÇİN YAZILMIŞ TEKNİK GELİŞTİRİCİ
ETÜTLER VE SAZ ESERLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
GİRİŞ BAKI TAĞIR

Türk Müziği Anadolü Dizi
Türk Müziği Programı

Kanun için
Barbar

— DALGALAR —

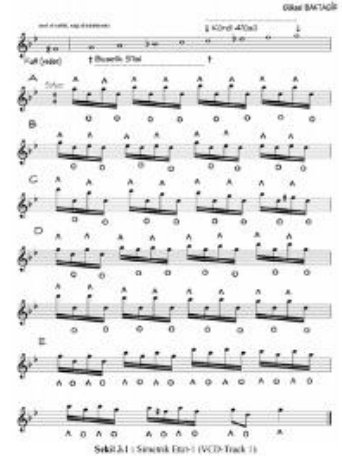
GİRİŞ BAKI TAĞIR
Ağır 3/4'ü 2/4'ün



Sekil 5.10 : Dillerine Uygunlaşmış Saz Eszerleri

GİRİŞ BAKI TAĞIR

1. KÖYÜ 4/3'ü 3/4'ü



Sekil 5.11 : Sıvınlık Etütü (VCD-Track 1)

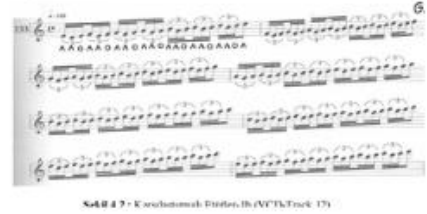
H.K.



Sekil 4.1 : Karıyıldızın Etütleri-1a (VCD-Track 12)

Aynı etüt vurguyu katmak için alternatif bir şekilde aşağıdaki gibi sıra olabilir.
Metronomu sürekli hızlandırarak bu ritmi tekniği daha iyi pekiştirip, icraya farkı
bir parçaklık kazandırır.

H.K.



Sekil 4.2 : Karıyıldızın Etütleri-1b (VCD-Track 12)

Eikóna 24a-δ: G. Baktıgır: Kanun Sazında Sağ ve Sol El İçin Yazılmış Teknik Geliştirici Etütler ve Saz Eszerleri