ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η ΣΥΝΔΕΣΗ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ ΣΤΑ ΠΙΑΝΙΣΤΙΚΑ ΕΡΓΑ «BLACK EARTH» ΚΑΙ «ΤΡΕΙΣ ΜΠΑΛΑΝΤΕΣ» ΤΟΥ FAZIL SAY

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Μουσική Παιδαγωγική

της φοιτήτριας:

Κάβελα Αναστασία

ΑΕΜ: 2270

Επιβλέπων καθηγητής: Ζαφρανάς Νικόλαος

Nikolaos Zafranas
02.03.2026 21:14 UTC

Θεσσαλονίκη, Ιανουάριος 2026

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία εξετάζει το Black Earth (Kara Toprak) και τις Τρεις Μπαλάντες του Fazıl Say, εστιάζοντας στη διασταύρωση της τουρκικής μουσικής/ποιητικής παράδοσης με τη δυτική πιανιστική γραφή. Συνδυάζει τη θεωρητική ανάλυση, την ερμηνευτική προσέγγιση και την προσωπική εκτελεστική εμπειρία για να διερευνήσει πώς ο Say μεταπλάθει παραδοσιακά στοιχεία σε σύγχρονο καλλιτεχνικό λόγο. Στο Black Earth, εμπνευσμένο από το Kara Toprak του Âşık Veysel, αναλύεται η φιλοσοφική διάσταση της γης ως συμβόλου ενότητας ανθρώπου- φύσης- θείου. Το έργο περιέχει τροπικότητα, μακάμ, jazz, prepared piano και bağlama effect και αυτά λειτουργούν ως φορείς πολιτισμικής μνήμης. Στο δεύτερο μέρος της εργασίας εξετάζονται οι Τρεις Μπαλάντες, οι οποίες συνδέονται άμεσα με την τουρκική λογοτεχνική και ποιητική παράδοση. Η μπαλάντα Nazım αναλύεται ως μουσικό πορτρέτο του ποιητή Nazım Hikmet, όπου η μινιμαλιστική γραφή, η σταθερή τονικότητα και ο επίμονος ισοκράτης λειτουργούν συμβολικά ως έκφραση ιδεολογικής αφοσίωσης και εσωτερικής αντοχής. Η Kumru προσεγγίζεται ως τρυφερή, λυρική εξομολόγηση με έντονα ποιμενικά και παιδικά χαρακτηριστικά, ενώ το Sevenlere Dair αναδεικνύει τις δύο όψεις της αγάπης μέσα από αντιθέσεις ρυθμού, ύφους και αρμονικής γλώσσας, συνδυάζοντας στοιχεία τουρκικής τροπικότητας και jazz. Συνολικά, η εργασία καταδεικνύει ότι το έργο του Fazıl Say συνιστά έναν ζωντανό διάλογο ανάμεσα στην παράδοση και τη σύγχρονη δημιουργία, όπου η μουσική λειτουργεί ως χώρος πολιτισμικής μνήμης, φιλοσοφικού στοχασμού και προσωπικής έκφρασης.

ABSTRACT

The present thesis examines Black Earth (Kara Toprak) and the Three Ballads by Fazıl Say, focusing on the intersection of Turkish musical and poetic tradition with Western pianistic writing. It combines theoretical analysis, interpretive approach, and personal performance experience in order to investigate how Say transforms traditional elements into contemporary artistic discourse. In Black Earth, inspired by Kara Toprak by Âşık Veysel, the philosophical dimension of the earth as a symbol of the unity of human–nature–divine is analyzed. The work incorporates modality, makam, jazz elements, prepared piano, and the bağlama effect, all of which function as carriers of cultural memory. In the second part of the thesis, the Three Ballads are examined, which are directly connected to Turkish literary and poetic tradition. The ballad Nazım is analyzed as a musical portrait of the poet Nazım Hikmet, in which minimalist writing, stable tonality, and the persistent drone function symbolically as expressions of ideological commitment and inner resilience. Kumru is approached as a tender, lyrical confession with pronounced pastoral and childlike characteristics, while Sevenlere Dair highlights the two sides of love through contrasts of rhythm, style, and harmonic language, combining elements of Turkish modality and jazz. Overall, the thesis demonstrates that the work of Fazıl Say constitutes a living dialogue between tradition and contemporary creation, in which music functions as a space of cultural memory, philosophical reflection, and personal expression.

Περιεχόμενα

Περίληψη 2
Εισαγωγή 4
Fazıl Say 5
1.1 Βιογραφικά Στοιχεία- Πρώτα Χρόνια 5
1.2 Εκπαίδευση 5
1.3 Καλλιτεχνική Πορεία 6
1.4 Οι Σχέσεις του με την Τουρκία και η Συνεισφορά του 7
Μεθοδολογία 7
2.1 Ερευνητικοί στόχοι 8
2.2 Ερευνητικά ερωτήματα 8
Black Earth 9
3.1 Âşık Veysel 9
3.2 Prepared piano 11
3.3 Ερμηνεία 12
3.4 Ανάλυση 14
Εκτελεστική εμπειρία 18
Τρεις Μπαλάντες 19
4.1 Nazım 19
Ερμηνεία 19
Ανάλυση 20
Nazım Hikmet 21
4.2 Kumru 22
Ερμηνεία 22
Ανάλυση 22
4.3 Sevenlere Dair 23
Ερμηνεία 23
Ανάλυση 23
Συμπεράσματα 25
Βιβλιογραφία 26
Παράρτημα 28

Εισαγωγή

Η παρούσα διπλωματική εργασία προέκυψε από το προσωπικό μου ενδιαφέρον για τη σχέση ανάμεσα στη λαϊκή μουσική παράδοση και την κλασική μουσική, ιδιαίτερα όπως αυτή εκφράζεται μέσα από σύγχρονα πιανιστικά έργα. Ως πιανίστρια, με απασχόλησε ο τρόπος με τον οποίο οι παραδοσιακές μουσικές καταβολές μπορούν να ενσωματωθούν στη σύνθεση και να αποκτήσουν νέα μορφή μέσα από το πιάνο.

Τα πιανιστικά έργα Black Earth, Nazım, Kumru και Sevenlere Dair με εντυπωσίασαν τόσο για τη συνθετική τους πρωτοτυπία, όσο και για τις ιδιαίτερες ερμηνευτικές προκλήσεις που θέτουν στον εκτελεστή. Μέσα από αυτά τα έργα, ο Fazıl Say δεν επιδιώκει απλώς μια επιφανειακή αναφορά στη λαϊκή μουσική, αλλά δημιουργεί έναν ζωντανό διάλογο ανάμεσα σε δύο πολιτισμικούς κόσμους, αναδεικνύοντας την ταυτότητά του ως σύγχρονου συνθέτη που γεφυρώνει την Ανατολή και τη Δύση. Η ανάγκη να κατανοήσω βαθύτερα αυτή τη σύνθεση πολιτισμών, τόσο σε επίπεδο ανάλυσης όσο και ερμηνείας, αποτέλεσε τον βασικό λόγο επιλογής του θέματος.

Παράλληλα, σημαντική πηγή έμπνευσης αποτέλεσε και η ελληνική μουσική παράδοση, και συγκεκριμένα οι Οκτώ Νησιώτικοι Χοροί για πιάνο του Γιάννη Κωνσταντινίδη. Σε αυτά τα κομμάτια, ο συνθέτης ενσωματώνει στοιχεία της ελληνικής νησιώτικης παράδοσης σε μια λιτή πιανιστική γραφή, διατηρώντας τον ρυθμικό και μελωδικό χαρακτήρα των παραδοσιακών χορών. Η προσέγγιση αυτή ανέδειξε για μένα τις ομοιότητες ανάμεσα σε διαφορετικούς διάφορους πολιτισμούς και ενίσχυσε την επιθυμία μου να μελετήσω τον τρόπο με τον οποίο η μουσική μπορεί να λειτουργήσει ως γέφυρα ανάμεσα σε παραδόσεις.

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η ερμηνευτική και αναλυτική προσέγγιση των πιανιστικών έργων Black Earth και των τριών μπαλαντών του Fazıl Say. Στο εισαγωγικό μέρος περιλαμβάνεται σύντομη βιογραφική αναφορά στον συνθέτη, ώστε να κατανοήσουμε καλύτερα τα έργα μέσα στο ευρύτερο καλλιτεχνικό και πολιτισμικό τους πλαίσιο. Μέσα από την ανάλυση αυτή επιχειρείται η ανάδειξη της δημιουργικής σύνδεσης της λαϊκής και της κλασικής μουσικής παράδοσης στο σύγχρονο πιανιστικό ρεπερτόριο.

Fazıl Say

Ο Fazıl Say αποτελεί ένα από τα πιο εντυπωσιακά και πολυσυζητημένα φαινόμενα της σύγχρονης μουσικής σκηνής. Περιγράφεται ως γέφυρα ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση, καθώς συνδυάζει την κλασική ευρωπαϊκή μουσική παράδοση με στοιχεία της τουρκικής λαϊκής μουσικής και της jazz. Το κοινό και οι κριτικοί τον χαρακτηρίζουν «φαινόμενο», θαυμάζοντας την τεχνική αρτιότητα, τη δύναμη και τη συναισθηματική ένταση των ερμηνειών του (Esma Durugönül, 2016).

1.1 Βιογραφικά Στοιχεία- Πρώτα Χρόνια

Ο Say γεννήθηκε το 1970 στην Άγκυρα της Τουρκίας, σε οικογένεια διανοουμένων, μεγαλωμένος σε περιβάλλον όπου η τέχνη, η λογοτεχνία και η μουσική κατείχαν κεντρική θέση. Ο παππούς του, επίσης Fazıl Say, ήταν και αυτός παιδί θαύμα, έχοντας πάρει, ως απόφοιτος λυκείου στην Κωνσταντινούπολη, υποτροφία σε πανεπιστήμιο μαθηματικών και μηχανικής στη Γερμανία. Ο πατέρας του, Ahmet Say, μουσικολόγος και συγγραφέας, υπήρξε σημαντική επιρροή, ενώ η μητέρα του, Gürgün Say, φαρμακοποιός, διέκρινε το ταλέντο του από πολύ νωρίς (Esma Durugönül, 2016).

Από την ηλικία των τριών ετών έδειξε μεγάλη έλξη προς τη μουσική. Το πρώτο του όργανο ήταν το φλάουτο, ενώ η πρώτη μελωδία που προσπάθησε να αναπαράγει ήταν το κύριο θέμα από τη Συμφωνία 40 του Μότσαρτ, την οποία είχε ακούσει σε δίσκο του πατέρα του. Την ίδια περίοδο ξεκίνησε δραστηριότητες μουσικής προπαιδείας και ρυθμικής αγωγής με τον ομποΐστα Ali Kemal Kaya (Pamuk, 2003 όπ. αναφ. Esma Durugönül, 2016).

1.2 Εκπαίδευση

Οι μουσικές αρχές γρήγορα αναγνώρισαν ότι διέθετε απόλυτο αυτί, εξαιρετική ευφυΐα, με ικανότητα εκτέλεσης τετραψήφιων υπολογισμών, ισχυρή μνήμη και ιδιαίτερη μουσική ευαισθησία. Σε ηλικία τεσσάρων ετών ξεκίνησε μαθήματα πιάνου με τον Mithat Fenmen, τότε διευθυντή του Τμήματος Πιάνου του Κρατικού Ωδείου της Άγκυρας. Ο ίδιος ο Say αναφέρεται στον παιδαγωγό του με ιδιαίτερη εκτίμηση στο βιβλίο του Uçak Notları, τονίζοντας τη σημασία της διδασκαλίας που μεταδίδει αγάπη για τη μουσική μέσα από το παιχνίδι και τη φαντασία. Ο Fenmen βασιζόταν σε μια προσέγγιση που συνδύαζε τον αυτοσχεδιασμό με την τεχνική εξάσκηση και το κλασικό ρεπερτόριο, ενώ ήδη από την ηλικία των πέντε ετών ο μικρός Fazıl μπορούσε να αναγνωρίζει πενταφωνικές συγχορδίες και να ονοματίζει κάθε φθόγγο ξεχωριστά (Say, 1999 όπ. αναφ. İlknur Tunçdemir, 2004). Η χρήση των χρωμάτων αποτελούσε μέρος της μαθησιακής του διαδικασίας: ο Say συνέδεε τα έργα με συγκεκριμένες αποχρώσεις, για παράδειγμα ο Mozart είναι ροζ, ο Bizet κόκκινος, ο Beethoven μπλε και ζωγράφιζε τα προγράμματα μελέτης του πάνω στο ημερολόγιό του. Ο Fenmen συχνά του ζητούσε να αποδώσει στο πιάνο σκηνές από την καθημερινότητά του. Ο Say ανταποκρινόταν μιμούμενος ήχους του δρόμου, όπως κορναρίσματα ή κελαηδίσματα. Ήδη στα χρόνια του δημοτικού ερμήνευε από μνήμης σονάτες του Mozart και του Haydn (Dündar, 2004 όπ. αναφ. İlknur Tunçdemir, 2004). Ο Fenmen δε δέχτηκε ποτέ χρήματα για τη διδασκαλία του. Η πρόοδος του Say για οκτώ χρόνια ήταν το αντάλλαγμα που ήθελε (Esma Durugönül, 2016).

Κατά τη διάρκεια των οκτώ ετών σπουδών του με τον Fenmen, εκτός από πιάνο και θεωρητικά, ενθαρρύνθηκε να συνθέτει και να συμμετέχει σε μικρές συναυλίες, ώστε να εξοικειωθεί με τη σκηνική παρουσία. Σε ηλικία δώδεκα ετών (1982) έγινε δεκτός στο Τμήμα Πιάνου του Κρατικού Ωδείου της Άγκυρας, επιδεικνύοντας στην ακουστική του εξέταση ικανότητα αναγνώρισης πολύπλοκων συγχορδιών σύγχρονης μουσικής και εντυπωσιάζοντας την επιτροπή με την ερμηνεία μιας σονάτας του Beethoven (İlknur Tunçdemir, 2004).

Την ίδια χρονιά εισήχθη στο Ωδείο με το ειδικό καθεστώς «Εξαιρετικά Χαρισματικών Παιδιών», ένα πρόγραμμα εντατικής μουσικής εκπαίδευσης για νεαρά ταλέντα. Λίγους μήνες αργότερα ο Fenmen έφυγε από τη ζωή και ο Say συνέχισε τις σπουδές του υπό την καθοδήγηση του

Kamuran Gündemir, τον οποίο αργότερα περιέγραψε ως καθοριστική μορφή της μουσικής του διαμόρφωσης. Ο Gündemir συνέδεε τη μουσική με άλλες μορφές τέχνης, όπως τη λογοτεχνία, τη ζωγραφική και τη φιλοσοφία, δίδασκε την ανάλυση των έργων και ενθάρρυνε τους μαθητές του να χρησιμοποιούν το πεντάλ «ως παλέτα χρωμάτων», να μεταφράζουν τα χρώματα του ουρανού σε ήχους, καλλιεργώντας μια βαθιά, ποιητική προσέγγιση στον ήχο (Say, 1999 όπ. αναφ. İlknur Tunçdemir, 2004).

Παράλληλα, ο Say μελέτησε σύνθεση με τον İlhan Baran, διδασκόμενος αρμονία, jazz αρμονία, μορφολογία, ενορχήστρωση, ανάλυση, αντίστιξη, καθώς και τα θεωρητικά των τουρκικών maqam και ρυθμικών συστημάτων. Εργάστηκε επίσης με τον Ertuğrul Oğuz Fırat πάνω σε σύγχρονες μουσικές τεχνοτροπίες. Ολοκλήρωσε τις εννέα τάξεις του Ωδείου σε μόλις πέντε χρόνια.

Το 1987 ο Fazıl Say ολοκλήρωσε τις σπουδές του στο Κρατικό Ωδείο του Πανεπιστημίου Hacettepe με άριστα. Χάρη σε υποτροφία του DAAD συνέχισε μεταπτυχιακές σπουδές στην Ανώτατη Μουσική Ακαδημία «Robert Schumann» του Düsseldorf, όπου μαθήτευσε δίπλα στον David Levine, έναν από τους σημαντικότερους ερμηνευτές του Mozart και του Schubert. Υπό την καθοδήγησή του ανέπτυξε βαθύτερη κατανόηση της μουσικής δωματίου και της εκφραστικής προσέγγισης της ερμηνείας, αποφοιτώντας το 1991 με δίπλωμα 'Concert Pianist' (İlknur Tunçdemir, 2004).

1.3 Καλλιτεχνική Πορεία

Στη συνέχεια εγκαταστάθηκε στο Βερολίνο, όπου ξεκίνησε ενεργή επαγγελματική δραστηριότητα ως πιανίστας και συνθέτης. Το έργο του περιλαμβάνει τρία κοντσέρτα για πιάνο, πολυάριθμα κομμάτια για φωνή και πιάνο, έργα για σόλο πιάνο καθώς και συνθέσεις μουσικής δωματίου. Παράλληλα, δίδαξε στη Hochschule der Künste του Βερολίνου, συμβάλλοντας στην καλλιέργεια νεότερων μουσικών (İlknur Tunçdemir, 2004).

Η διεθνής του αναγνώριση ξεκίνησε το 1991, όταν τιμήθηκε με το Ειδικό Βραβείο της Κριτικής Επιτροπής στον Ευρωπαϊκό Διαγωνισμό Πιάνου της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Ακολούθησε μία συνεργασία με τη Συμφωνική Ορχήστρα του Βερολίνου, η οποία του ανέθεσε τη σύνθεση κοντσέρτου, στο οποίο συμμετείχε και ως σολίστ. Το 1994 διακρίθηκε στον διαγωνισμό Young Concert Artists, κατακτώντας την πρώτη θέση στον παγκόσμιο τελικό της Νέας Υόρκης (İlknur Tunçdemir, 2004).

Από τότε ο Say έχει εμφανιστεί ως σολίστ σε σημαντικές αίθουσες συναυλιών και φεστιβάλ ανά τον κόσμο, συνεργαζόμενος με κορυφαίες ορχήστρες όπως οι New York Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Orchestre de Paris, Tokyo Symphony και Zürich Tonhalle. Παράλληλα έχει αναπτύξει έντονη πολιτιστική δραστηριότητα στην Τουρκία, δίνοντας συναυλίες σε πολλές πόλεις για τη διάδοση της πολυφωνικής μουσικής και συμμετέχοντας σε φιλανθρωπικές δράσεις υπέρ της εκπαίδευσης των παιδιών (İlknur Tunçdemir, 2004).

Στις δημιουργίες του συνδυάζει στοιχεία κλασικής μουσικής με pop, jazz και παραδοσιακές επιρροές, συνεργαζόμενος με καλλιτέχνες όπως η Sertab Erener και ο Kudsi Ergüner. Ανάμεσα στα γνωστότερα έργα του συγκαταλέγονται οι Paganini Variations και το Rondo Alla Turca Jazz, που γνώρισαν διεθνή απήχηση. Ως συνθέτης έχει υπογράψει επίσης έργα όπως το κοντσέρτο İpekyolu, τη συμφωνική σύνθεση Nazım (2001), εμπνευσμένη από τον ποιητή Nazım Hikmet, και το Metin Altıok Ağıtı, τα οποία έχουν παρουσιαστεί από γνωστές ορχήστρες και έχουν ηχογραφηθεί σε δίσκους (İlknur Tunçdemir, 2004).

Οι ηχογραφήσεις του με τη Warner–Teldec, που περιλαμβάνουν έργα των Mozart, Bach, Gershwin και Stravinsky, απέσπασαν πολυάριθμες διεθνείς διακρίσεις, ενώ ο ίδιος αποτέλεσε αντικείμενο εκτενούς αρθρογραφίας στον διεθνή Τύπο και φιλοξενήθηκε στα εξώφυλλα μουσικών περιοδικών όπως τα Diapason, Répertoire και Rondo. Το 1999 εξέδωσε το αυτοβιογραφικό του βιβλίο Uçak Notları και το 2003 παρουσιάστηκε η φωτογραφική έκθεση «Φωτογραφίες του Fazıl Say».

Χρησιμοποιεί ειδικά σχεδιασμένο πιάνο Bösendorfer, με δυνατότητα «τετράχειρης» εκτέλεσης και ηλεκτρονική υποστήριξη, το οποίο τον συνόδευσε σε παγκόσμια περιοδεία (İlknur Tunçdemir, 2004).

1.4 Οι Σχέσεις του με την Τουρκία και η Συνεισφορά του

Το έργο και η προσωπικότητά του προκαλούν συχνά αντιδράσεις στην Τουρκία. Δηλωμένος άθεος και επικριτής του θρησκευτικού φανατισμού, έχει καταδικαστεί δικαστικά για «προσβολή των θρησκευτικών αξιών», γεγονός που ανέδειξε το πρόβλημα της έκφρασης στη χώρα. Παρά τις πιέσεις και τις ακυρώσεις συναυλιών του από κρατικούς φορείς, παραμένει ιδιαίτερα αγαπητός στους κοσμικούς και προοδευτικούς κύκλους της τουρκικής κοινωνίας, οι οποίοι τον θεωρούν σύμβολο ελευθερίας και πολιτισμικού εκσυγχρονισμού (Esma Durugönül, 2016).

Εκτός από τις διεθνείς του επιτυχίες, ο Say έχει αναπτύξει σημαντικό κοινωνικό έργο στην Τουρκία, ιδίως μέσω συναυλιών και εκπαιδευτικών δράσεων στην Anatolia, φέρνοντας τη μουσική κοντά σε παιδιά και κοινότητες που δεν είχαν ποτέ πρόσβαση στην κλασική παράδοση. Ίδρυσε το Φεστιβάλ Πιάνου της Αττάλειας και προώθησε νέες μορφές πολιτιστικού διαλόγου, παρά τα πολιτικά εμπόδια που αντιμετώπισε (Esma Durugönül, 2016).

Το 2008 ορίστηκε από το Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο Πρέσβης Διαπολιτισμικού Διαλόγου, αναγνώριση που αποτυπώνει τον ρόλο του ως καλλιτέχνη-συνδετικού κρίκου μεταξύ Ευρώπης και Τουρκίας. Ο ίδιος τονίζει ότι ανήκει ταυτόχρονα και στους δύο κόσμους, υπηρετώντας μέσω της μουσικής του το ιδεώδες της ενότητας και της ειρήνης ανάμεσα στους πολιτισμούς. Παρά τις δυσκολίες, συνεχίζει να συνθέτει, να περιοδεύει διεθνώς και να παραμένει μια μοναδική φωνή της σύγχρονης Τουρκίας, όπου η μουσική γίνεται γέφυρα ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση (Esma Durugönül, 2016).

Μεθοδολογία

Η παρούσα διπλωματική εργασία, η οποία εκπονείται στο πλαίσιο του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, υιοθετεί μια ερμηνευτικά προσανατολισμένη μεθοδολογία, συνδυάζοντας στοιχεία μουσικολογικής ανάλυσης με την πιανιστική πράξη. Κεντρικό αντικείμενο της έρευνας αποτελεί το έργο Black Earth (Kara Toprak) του Fazıl Say, το οποίο μελετάται πρωτίστως ως ερμηνευτικό κείμενο, όπου η παρτιτούρα λειτουργεί όχι μόνο ως στατικό γραπτό τεκμήριο αλλά και ως αφετηρία πολλαπλών εκτελεστικών δυνατοτήτων. Η ανάλυση επικεντρώνεται στη μορφή, τη μελωδική και ρυθμική οργάνωση, τη χρήση επαναληπτικών μοτίβων, τις ηχοχρωματικές επιλογές και τις εκτεταμένες πιανιστικές τεχνικές, με στόχο την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο το έργο παράγει μουσικό νόημα μέσα από την εκτέλεση.

Παράλληλα, η μεθοδολογία περιλαμβάνει συγκριτική και ερμηνευτική διερεύνηση του έργου σε σχέση με το παραδοσιακό τραγούδι Kara Toprak του Âşık Veysel, το οποίο αποτέλεσε βασική πηγή έμπνευσης για τον συνθέτη. Η σύγκριση δεν αποσκοπεί σε μια αυστηρά εθνομουσικολογική ή τροπική ταξινόμηση, αλλά στην ανάδειξη των τρόπων με τους οποίους το παραδοσιακό υλικό μετασχηματίζεται μέσα από την πιανιστική γραφή και αποκτά νέα εκφραστική λειτουργία.

Η ίδια η πιανιστική ενασχόληση με το έργο εντάσσεται στη μεθοδολογία ως μορφή «practice-based research», επιτρέποντας την τεκμηρίωση ερμηνευτικών επιλογών μέσα από τη βιωματική εμπειρία της μελέτης και της εκτέλεσης. Μέσα από τη συστηματική καταγραφή τεχνικών ζητημάτων, αποφάσεων σχετικά με το τέμπο, το ritenuto, τις δυναμικές, τη χρήση του πεντάλ και των εκτεταμένων τεχνικών (όπως η άμεση επαφή με τις χορδές), η έρευνα επιχειρεί να γεφυρώσει τη θεωρητική ανάλυση με την πράξη της ερμηνείας, αναδεικνύοντας τον ρόλο του ερμηνευτή ως ενεργού συνδιαμορφωτή του μουσικού αποτελέσματος.

2.1 Ερευνητικοί στόχοι

Βασικός στόχος της εργασίας είναι η διερεύνηση του έργου Black Earth (Kara Toprak) του Fazıl Say ως ερμηνευτικού και εκτελεστικού φαινομένου, στο οποίο συνυπάρχουν στοιχεία της δυτικής λόγιας μουσικής και της ανατολικής μουσικής παράδοσης. Ειδικότεροι στόχοι της έρευνας είναι:

- η κατανόηση των συνθετικών και πιανιστικών μέσων με τα οποία ο Fazıl Say μετασχηματίζει το παραδοσιακό υλικό σε σύγχρονη λόγια σύνθεση,
- η ανάδειξη του ρόλου των εκτεταμένων τεχνικών και του ηχοχρώματος στη διαμόρφωση της εκφραστικής ταυτότητας του έργου,
- και η τεκμηρίωση της πιανιστικής πράξης ως ερευνητικού εργαλείου στο πλαίσιο των μουσικών σπουδών.

2.2 Ερευνητικά ερωτήματα

Στο πλαίσιο των παραπάνω στόχων, η εργασία επιχειρεί να απαντήσει στα ακόλουθα ερευνητικά ερωτήματα:

1. Πώς διαμορφώνεται η ερμηνευτική ταυτότητα του έργου Black Earth (Kara Toprak) μέσα από τη συνθετική γραφή και τις πιανιστικές τεχνικές του Fazıl Say;
2. Με ποιους τρόπους το παραδοσιακό τραγούδι Kara Toprak του Âşık Veysel μετασχηματίζεται σε λόγιο πιανιστικό έργο και ποια στοιχεία της παράδοσης διατηρούνται ή επανανοηματοδοτούνται;
3. Ποιος είναι ο ρόλος των εκτεταμένων τεχνικών και του ηχοχρώματος στην ερμηνευτική πρόσληψη του έργου;
4. Πώς μπορεί η ίδια η εκτελεστική εμπειρία να συμβάλει στην ερμηνευτική και αναλυτική κατανόηση του Black Earth;

Black Earth

Το «Kara Toprak», στα ελληνικά «Μαύρη Γη», είναι ένα γνωστό τραγούδι του Τούρκου τυφλού συνθέτη και ποιητή Âşık Veysel Şatıroğlu. Πάνω στο έργο αυτό εμπνεύστηκε ο Fazıl Say να δημιουργήσει τη δική του εκδοχή με τίτλο «Black Earth», το 1997. Το τραγούδι του Veysel πραγματεύεται τη μοναξιά και την απώλεια, εκφράζοντας έναν θρήνο για το πέρασμα της ζωής στη γη. Ο Say, αντίθετα, περιγράφει το δικό του έργο ως ένα μοναχικό ταξίδι ενός καλλιτέχνη στον 21ο αιώνα (Otten, 2011 όπ. αναφ. Bajunid & Tony, 2020).

Το «Uçak Notları» (Σημειώσεις Αεροπλάνου) είναι ένα βιβλίο που έγραψε ο Fazıl και περιγράφει τις εμπειρίες, τις σκέψεις και τις ιδέες του κατά τη διάρκεια πτήσεών του, μετατρέποντας τον χρόνο στο αεροπλάνο σε δημιουργικό χρόνο για γράψιμο, σαν μια μορφή παραγωγής έργου, μέσα από ένα χιουμοριστικό και φιλοσοφικό ύφος. Σε ένα μέρος του βιβλίου ο Say αναδεικνύει τον Aşık ως μία από τις κορυφαίες μορφές της ανατολικής παραδοσιακής μουσικής και αφηγείται την πρώτη του επαφή με τη μουσική του Veysel (Öğüt, 2025). Συγκεκριμένα αναφέρει:

«Στο σπίτι υπήρχαν περίπου 100 δίσκοι. Όλοι ήταν δίσκοι κλασικής μουσικής εκτός από έναν. Αυτός ο «ένας» ήταν ο δίσκος LP του Âşık Veysel. Αγαπούσα αυτόν τον δίσκο, αλλά δεν καταλάβαινα τη μουσική του Veysel [...] Από τότε, ο Âşık Veysel ήταν εξίσου σημαντικός με τον Beethoven στη ζωή μου. [...] Η ένθετη γραφή του δίσκου του Aşık Veysel ήταν μαύρη. Σαν τη «Μαύρη Γη»... Ο Veysel αντιπροσώπευε το σκοτεινό χρώμα της μουσικής. Ίσως η ζωή να είναι γεμάτη σκοτεινά χρώματα που δεν μπορούμε να γνωρίζουμε για έναν λαϊκό ποιητή που δεν μπορεί να δει το φως. [...] Τα χρώματα με συνέδεσαν με τη μουσική». (Say, 1999)

Επηρεασμένος από το μελαγχολικό αυτό τραγούδι, ο Say ενσωματώνει ποικίλα στοιχεία της τουρκικής λαϊκής παράδοσης, μεταφέροντάς τα σε ένα νέο πλαίσιο έκφρασης, εκείνο της δυτικής κλασικής πιανιστικής μουσικής. Το πιο δημιουργικό χαρακτηριστικό του έργου αυτού είναι η χρήση της εκτεταμένης πιανιστικής τεχνικής και του prepared piano, με σκοπό να αναπαραχθεί ο ιδιαίτερος ήχος του saz (Chen, 2019). Ο Say ονομάζει τον συγκεκριμένο ήχο ως «Bağlama effect» και για να επιτευχθεί το συγκεκριμένο εφέ αναφέρει στην παρτιτούρα «πατήστε τις χορδές με το αριστερό χέρι, ενώ παίζετε τις νότες με το δεξί χέρι.» (Say, 1997, mm. 3), έτσι γίνεται η μείωση της διάρκειάς τους και δημιουργείται το εφέ που θυμίζει νύξη χορδών (Chen, 2019).

Το έργο αυτό αποτελεί μέρος του προγράμματός του και συχνά το επιλέγει ως επίλογο στις συναυλίες του. Καθώς ο Say το έχει ερμηνεύσει επί σειρά ετών, θεωρείται ότι έχει δοκιμάσει διαφορετικές προσεγγίσεις και ερμηνείες (Bajunid & Tony, 2020).

3.1 Âşık Veysel

Ο Âşık Veysel Şatıroğlu (1894–1973) υπήρξε μια από τις σημαντικότερες μορφές της τουρκικής λαϊκής μουσικής του 20ού αιώνα και συνεχιστής της παράδοσης των aşık, περιπλανώμενων ποιητών και τραγουδοποιών που συνδύαζαν τη μουσική, την προφορική ποίηση και τον μυστικισμό (Susam-Saraeva, 2022). Υπήρξε γέννημα μιας παραδοσιακής μουσικής κουλτούρας της τουρκικής υπαίθρου, η οποία διαμορφώθηκε υπό την επιρροή του Αλεβιτικού μυστικισμού (ετερόδοξη μορφή του Ισλάμ) ήδη από τον 15ο αιώνα. (Stokes, 2001)

Στην αλεβιτική παράδοση, κεντρικό ρόλο κατέχει η μουσική του bağlama ή saz, ενός μακρύλαιμου λαούτου, που παίζεται από τελετουργικούς μουσικούς γνωστούς ως Âşık , δηλαδή «εραστές» (Stokes, 2001). Οι Âşık λειτουργούν ως φορείς μιας πνευματικής και φιλοσοφικής παράδοσης, στην οποία η μουσική θεωρείται μορφή αποκάλυψης και ο λόγος μέσο προσέγγισης του Θείου. Ο Veysel έχασε την όρασή του σε παιδική ηλικία εξαιτίας ευλογιάς, γεγονός που τον οδήγησε σε βαθιά εσωστρέφεια και στοχασμό. Η τυφλότητά του, αντί να αποτελέσει εμπόδιο, μετατράπηκε σε πηγή πνευματικής όρασης και στοχαστικής εμβάθυνσης πάνω στη φύση, την ανθρώπινη ύπαρξη και τον Θεό (Susam-Saraeva, 2022).

Επηρεασμένος από τη μυστικιστική φιλοσοφία των Αλεβιτών, πίστευε στην ενότητα Θεού, ανθρώπου και φύσης. Η οπτική του Veysel αντιστρατεύεται τους δυτικούς δυισμούς που διαχώρισαν φύση και πολιτισμό, σώμα και πνεύμα, άνδρα και γυναίκα. Για εκείνον, ο άνθρωπος δεν εξουσιάζει τη φύση, αλλά συμμετέχει σε αυτήν και αποτελεί μέρος της. Ο σεβασμός προς τη φύση συνεπάγεται σεβασμό προς το γυναικείο στοιχείο, προς την ίδια την πηγή της ζωής. Αυτή η στάση, ταυτόχρονα ποιητική και φιλοσοφική, προαναγγέλλει αξίες που βρίσκονται στον πυρήνα του σύγχρονου οικοφεμινισμού: ταπεινότητα, ενσυναίσθηση, συνύπαρξη και αναγνώριση της αλληλεξάρτησης όλων των μορφών ζωής (Susam-Saraeva, 2022).

Παράλληλα, ο Veysel επηρεάστηκε από το πνεύμα της εθνικής αναγέννησης κατά τα πρώτα χρόνια της Τουρκικής Δημοκρατίας. Ξεχώρισε το 1933 στο φεστιβάλ Cumhuriyet Onuncu Yılı (Δέκατη Επέτειος της Δημοκρατίας) στην Άγκυρα, όπου τα τραγούδια του τράβηξαν την προσοχή της εθνικιστικής διανόησης χάρη στην αμεσότητα και τη λιτότητά τους. Μέσα από τη μουσική του εξέφραζε έναν ανθρωπιστικό πατριωτισμό, συνδυασμένο με πνευματική ταπεινότητα και αγάπη για τον λαό και τη φύση (Stokes, 2001).

Οι συνθέσεις του, συχνά αυτοσχεδιασμοί πάνω σε καθορισμένα μελωδικά και ποιητικά σχήματα, καταγράφηκαν και εκδόθηκαν ευρέως. Μεταξύ των πιο γνωστών τραγουδιών του συγκαταλέγονται τα «Dostlar beni hatırlasın» («Ας με θυμούνται οι φίλοι μου») και «Uzun ince bir yoldayım» («Βρίσκομαι σ' έναν μακρύ στενό δρόμο»), τα οποία έχουν αγαπηθεί σε ολόκληρη την Τουρκία και θεωρούνται κλασικά δείγματα της λαϊκής ποίησης (Susam-Saraeva, 2022).

Όπως και πολλοί άλλοι Âşık της υπαίθρου, ο Veysel εντάχθηκε στο κίνημα των Köy Enstitüleri (Ινστιτούτα της Υπαίθρου), που στόχευε στην καλλιέργεια της παιδείας και της λαϊκής κουλτούρας στα τουρκικά χωριά κατά την περίοδο 1940- 1954. Η συμμετοχή του στο κίνημα αυτό ενίσχυσε τη θέση του ως φορέα της λαϊκής σοφίας και υπερασπιστή της γλώσσας και της παράδοσης των αγροτικών κοινοτήτων. Το 1965, το Τουρκικό Κοινοβούλιο τού απένειμε σύνταξη τιμής ως αναγνώριση της προσφοράς του στη μητρική γλώσσα και την εθνική ενότητα (Stokes, 2001).

3.2 Prepared piano

Το προετοιμασμένο πιάνο (prepared piano) είναι μια τεχνική κατά την οποία τοποθετούνται αντικείμενα ανάμεσα στις χορδές του πιάνου, με αποτέλεσμα να μεταβάλλεται ριζικά το ηχόχρωμα και, σε ορισμένες περιπτώσεις, το ύψος του ήχου. Παρότι το όργανο έχει τροποποιηθεί εσωτερικά, ο εκτελεστής παίζει αποκλειστικά από τα πλήκτρα, χωρίς να απαιτείται ειδική σημειογραφία. Η τεχνική αυτή διευρύνει τις ηχητικές δυνατότητες του πιάνου και το μεταμορφώνει σε ένα όργανο με έντονα κρουστικό χαρακτήρα (Yang, 2004).

Η συστηματική ανάπτυξη του prepared piano συνδέεται κυρίως με τον John Cage, ο οποίος από τη δεκαετία του 1940 χρησιμοποίησε την προετοιμασία του πιάνου ως βασικό συνθετικό μέσο. Στα έργα του, η τοποθέτηση βιδών, μπουλονιών, καουτσούκ και άλλων υλικών ανάμεσα στις χορδές αλλοιώνει καθοριστικά τον ήχο του οργάνου, μετατρέποντάς το σε ένα είδος κρουστού συνόλου. Η προετοιμασία είναι εκτεταμένη και αυστηρά καθορισμένη, ενώ ο πιανίστας δεν παρεμβαίνει κατά την εκτέλεση στο εσωτερικό του πιάνου. Στη μουσική του Cage, το prepared piano δε λειτουργεί εκφραστικά ή αναφορικά, αλλά ως εργαλείο πειραματισμού πάνω στον ήχο, τον χρόνο και τη μορφή, αποδεσμευμένο από την παραδοσιακή έννοια της μελωδίας και της αρμονίας (Yang, 2004). Αντίθετα, στον Fazıl Say η χρήση μη συμβατικών πιανιστικών τεχνικών αποκτά διαφορετικό χαρακτήρα. Στο έργο Black Earth (1997), ο συνθέτης αξιοποιεί την άμεση επαφή του εκτελεστή με τις χορδές, δημιουργώντας το λεγόμενο bağlama effect. Η τεχνική αυτή, χωρίς τη χρήση ξένων αντικειμένων, μιμείται το ηχόχρωμα του παραδοσιακού τουρκικού οργάνου saz και λειτουργεί ως σαφής πολιτισμική αναφορά. Σε αντίθεση με τον Cage, η παρέμβαση στο πιάνο είναι στιγμιαία και εκφραστική, ενώ το όργανο διατηρεί τη μελωδική και αρμονική του ταυτότητα.

Συμπερασματικά, ενώ στον John Cage το prepared piano συνιστά μια ριζική και δομική μεταμόρφωση του ίδιου του οργάνου με αφηρημένο και πειραματικό προσανατολισμό, στον Fazıl Say η επέμβαση στο πιάνο λειτουργεί ως ηχοχρωματική επέκταση με αναφορικό και πολιτισμικό περιεχόμενο. Η σύγκριση αυτή αναδεικνύει δύο διαφορετικές αισθητικές κατευθύνσεις στη σύγχρονη πιανιστική γραφή, από τη μία τη ριζική μεταμόρφωση και επανερμηνεία του ίδιου του οργάνου και από την άλλη την ενσωμάτωση σύγχρονων τεχνικών σε μια γραφή που διαλέγεται δημιουργικά με την παραδοσιακή μουσική μνήμη.

3.3 Ερμηνεία

Η ποίηση του Âşık Veysel ξεχωρίζει για τον βαθύ φιλοσοφικό της χαρακτήρα, που υπερβαίνει τα όρια της λαϊκής έκφρασης. Πίσω από τη φαινομενικά απλή γλώσσα του, αποκαλύπτεται μια οντολογική θεώρηση του κόσμου, όπου άνθρωπος, φύση και Θεός αποτελούν μία αδιάσπαστη ενότητα. Η γη (toprak) δεν είναι μόνο ένα φυσικό στοιχείο, αλλά συμβολίζει την ίδια την ουσία της ύπαρξης: από αυτήν προερχόμαστε και σε αυτήν επιστρέφουμε. Ο κύκλος αυτός της γέννησης, της ζωής και του θανάτου, που εκφράζει τη φυσική νομοτέλεια του κόσμου, προσλαμβάνει στον Veysel μια βαθιά πνευματική διάσταση (Karaduman, 2024).

Στο πολιτισμικό πλαίσιο της Τουρκίας, το Kara Toprak γίνεται σύμβολο της ανθρώπινης θνητότητας και της άρρηκτης σχέσης με τη γη. Οι στίχοι του καλούν τον άνθρωπο να στοχαστεί τον κύκλο της ζωής και το αναπόφευκτο τέλος, υπενθυμίζοντας ότι η γη αποτελεί ταυτόχρονα μητέρα, τροφή και τελικό προορισμό. Παράλληλα, εκφράζεται η πίστη ότι ο σεβασμός προς τη φύση ανταμείβεται με ζωή και αφθονία (Susam-Saraeva, 2022).

Οι στίχοι του τραγουδιού είναι οι εξής:

Dost dost diye nicesine sarıldım
Benim sadık yârim kara topraktır
Beyhude dolandım, boşa yoruldum
Benim sadık yârim kara topraktır.
Nice güzellere bağlandım kaldım
Ne bir vefa gördüm ne fayda buldum
Her türlü istediğim topraktan aldım
Benim sadık yârim kara topraktır.
Koyun verdi, kuzu verdi, süt verdi
Yemek verdi, ekmek verdi, et verdi
Kazma ile dövmeyince kıt verdi
Benim sadık yârim kara topraktır.
Âdem'den bu deme neslim getirdi
Bana türlü türlü meyve bitirdi
Her gün beni tepesinde götürdü
Benim sadık yârim kara topraktır.
Karnın yardım kazmayınan, belinen
Yüzün yırttım tırnağınan elinen
Yine beni karşıladı gülünen
Benim sadık yârim kara topraktır.

Her kim ki olursa bu sırra mazhar
Dünyaya bırakır ölmez bir eser Gün
gelir Veysel'i bağrına basar
Benim sadık yârim kara topraktır.
İşkence yaptıkça bana gülerdi Bunda
yalan yoktur herkes de gördü Bir
çekirdek verdim dört bostan Verdi
Benim sadık yârim kara topraktır.
Havaya bakarsam hava alırım Toprağa
bakarsam dua alırım Topraktan
ayrılsam nerde kalırım
Benim sadık yârim kara topraktır.
Dileğin varsa iste Allah'tan Almak için
uzak gitme topraktan Cömertlik toprağa
verilmiş Hak'tan
Benim sadık yârim kara topraktır.
Hakikat istersen açık bir nokta Allah
kula yakın kul da Allah'a Hakk'ın gizli
hazinesi toprakta
Benim sadık yârim kara topraktır.
Bütün kusurumu toprak gizliyor
Merhem çalıp yaralarım düzlüyor
Kolun açmış yollarımı gözlüyor
Benim sadık yârim kara topraktır.
(Şatıroğlu, 1971: s. 145-147).

Το τραγούδι ξεκινάει με τη φράση «Dost diye nice nicesine sarıldım» («Αγκάλιασα πολλούς ανθρώπους ως φίλους») αναφέρεται στην αναζήτηση της ουσιαστικής σχέσης και στη σημασία της φιλίας μέσα στον κύκλο της ζωής. Ο ποιητής αναγνωρίζει πως οι ανθρώπινες σχέσεις είναι συχνά μάταιες ή επιφανειακές, και στρέφεται στη γη ως τον μοναδικό, πιστό σύντροφο που δεν τον προδίδει ποτέ. Η επαναλαμβανόμενη φράση «Benim sadık yârim kara topraktır» («Η πιστή μου αγαπημένη είναι η μαύρη γη») εκφράζει την αφοσίωση και τη σχέση εμπιστοσύνης του ποιητή με τη γη, υποδηλώνοντας ότι μέσα στον κύκλο της ζωής η γη κατέχει μια προνομιακή και ιερή θέση. Οι στίχοι «Beyhude dolandım, boşa yoruldum» («Περιπλανήθηκα άδικα, κουράστηκα μάταια») και «Nice güzellere bağlandım kaldım» («Δεθήκα με πολλές ομορφιές κι έμεινα εκεί») φανερώνουν την υπαρξιακή αναζήτηση του νοήματος της ζωής και τις συνέπειες της προσκόλλησης στα εφήμερα και εγκόσμια. Ο ποιητής θέτει σε προβληματισμό τη σχέση ανάμεσα στην ομορφιά και την ουσία της ύπαρξης, καταλήγοντας ότι καμία επίγεια ομορφιά δεν είναι μόνιμη και ότι η γη είναι η μόνη που παραμένει σταθερή, αληθινή και γενναιόδωρη. Η φράση «Her türlü istediğim topraktan aldım» («Όλα όσα επιθυμούσα τα πήρα από τη γη») εκφράζει τη βαθιά πίστη του Veysel ότι η φύση μπορεί να ικανοποιήσει κάθε ανθρώπινη ανάγκη. Η σχέση ανθρώπου και γης είναι αμφίδρομη. Ο άνθρωπος φροντίζει και καλλιεργεί τη γη, και εκείνη του ανταποδίδει γενναιόδωρα με τους καρπούς και τα αγαθά της. Το μοτίβο αυτό επαναλαμβάνεται στους στίχους «Koyun verdi, kuzu verdi, süt verdi; Yemek verdi, ekmek verdi, et verdi. Kazma ile döğmeyince kıt verdi» («Μου έδωσε πρόβατα, μου έδωσε αρνιά, μου έδωσε γάλα, μου έδωσε τροφή, ψωμί, κρέας. Αν δεν τη χτυπήσεις με το σκαπάνι, δίνει λίγο»), όπου ο ποιητής εξυμνεί τη φύση ως πηγή ζωής και ευημερίας. Η γη, όμως, δεν ανταμείβει την αδράνεια. Η φράση: «αν δεν τη χτυπήσεις με το σκαπάνι, δίνει λίγο», συμβολίζει τον κόπο και την προσπάθεια που απαιτείται για να προσεγγίσει ο άνθρωπος το νόημα της ύπαρξης. Ο Âşık Veysel συνδέει την έννοια της ζωής με την οργανική φύση της ύπαρξης. Ο άνθρωπος δεν είναι μόνο σώμα, αλλά και πνεύμα μαζί. Το πνεύμα και η ψυχή του δεν μπορούν να υπάρχουν χωρίς το σώμα του, γιατί αυτά είναι συνδεδεμένα και αλληλεξαρτώμενα. Ο άνθρωπος είναι ένα ολοκληρωμένο όν που έχει μέσα του τόσο την υλική όσο και την πνευματική του πλευρά, και αυτές μαζί δημιουργούν την πραγματική του ύπαρξη (Çeribaş, 2011 όπ. αναφ. Karaduman, 2024).

Η φράση «Âdem'den bu deme neslim getirdi» («Από τον Αδάμ ως σήμερα η γενιά μου έφθασε») αναφέρεται στην προέλευση του ανθρώπου από το χώμα, υπογραμμίζοντας ότι η γη αποτελεί το θεμέλιο της ύπαρξης. Με το «Bana türlü türlü meyve bitirdi» («Μου έδωσαν πολλά φρούτα»), αποδίδεται η γενναιοδωρία της φύσης, που προσφέρει αφθονία και ποικιλία αγαθών. Η φράση «Her gün beni tepesinde götürdü»(«Κάθε μέρα με κουβαλούσε πάνω της») δείχνει πως η γη στηρίζει διαρκώς τη ζωή του ανθρώπου, συμβολίζοντας τη συνέχεια της ύπαρξης. Στο «Karnın yardım kazmayınan, belinen» («Σου άνοιξα την κοιλιά με το σκαπάνι και το φτυάρι») αποτυπώνεται η φυσική σχέση και αλληλεπίδραση του ανθρώπου με το έδαφος μέσω της εργασίας. Τέλος, η στροφή «Her kim ki olursa bu sırra mazhar, Dünyaya bırakır ölmez bir eser, Gün gelir Veysel'i bağrına basar» («Όποιος μυηθεί σε αυτό το μυστήριο, αφήνει στη γη έργο που δεν πεθαίνει, μια μέρα θα έρθει η γη να αγκαλιάσει και τον Veysel») αναφέρεται στο ότι όποιος καταλάβει τον βαθύ και μυστικό δεσμό μεταξύ ζωής και θανάτου, αφήνει πίσω του κάτι που δεν πεθαίνει ποτέ. Αυτό δε σημαίνει ότι ξεφεύγει από τον θάνατο, αλλά ότι γίνεται μέρος της συνεχούς ροής της ζωής. Η γη αγκαλιάζει τον ποιητή, όχι για να τον εξαφανίσει, αλλά για να τον εντάξει στο αιώνιο κύκλο της φύσης και της ύπαρξης. Με αυτόν τον τρόπο παραμένει ζωντανός μέσα στον κόσμο, ακόμα και μετά το τέλος της ζωής του (Çeribaş, 2011 όπ. αναφ. Karaduman, 2024).

Συμπερασματικά, η ποίηση του Âşık Veysel, και ιδιαίτερα το ποίημα Kara Toprak, αποτελεί μια βαθιά φιλοσοφική μαρτυρία της οντολογικής σκέψης μέσα στο πλαίσιο της τουρκικής λαϊκής παράδοσης. Μέσα από την απλή αλλά ουσιαστική του γλώσσα, ο ποιητής εκφράζει έναν στοχασμό για τη φύση, τη ζωή και την ανθρώπινη ύπαρξη, που υπερβαίνει τα όρια της λαϊκής τέχνης και εισέρχεται στο χώρο της μεταφυσικής αναζήτησης. Η γη στο έργο του Veysel είναι το πιο σημαντικό σύμβολο, που δείχνει πώς συνδέονται και ζουν μαζί όλα τα μέρη της ύπαρξης: το σώμα και η φύση, η ψυχή και το πνεύμα και οι σχέσεις με τους άλλους ανθρώπους. Είναι σαν η γη να κρατά όλα αυτά μαζί μέσα της, δείχνοντας ότι τίποτα δεν υπάρχει ξεχωριστά, αλλά όλα είναι αλληλοσυνδεδεμένα. Δεν είναι μόνο ο τόπος όπου γεννιέται και πεθαίνει ο άνθρωπος, αλλά και η ουσία που συνδέει όλα

τα όντα μεταξύ τους. Μέσα από τη γη, ο Veysel θεμελιώνει μια κοσμοαντίληψη βασισμένη στη συνέχεια, στην ενότητα και στη συμφιλίωση ζωής και θανάτου (Karaduman, 2024).

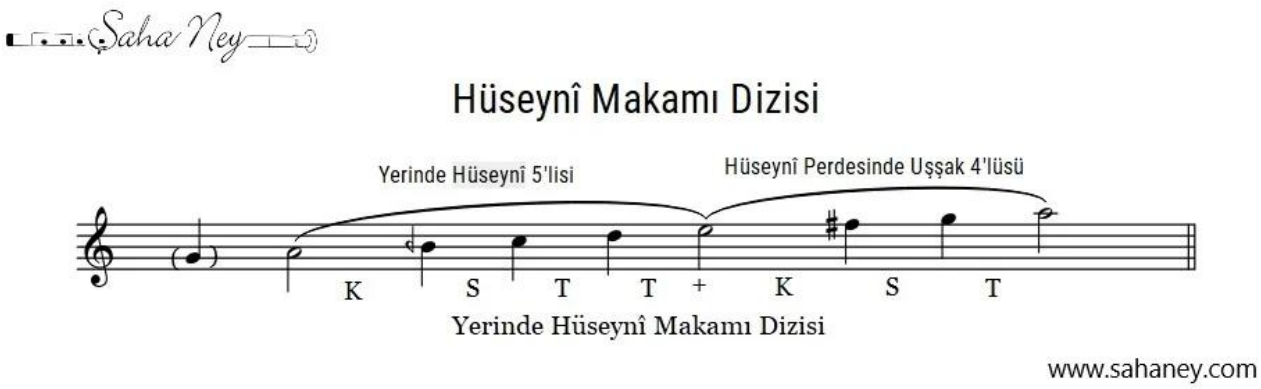
Η οντολογία του Veysel σημαίνει ότι η σκέψη του προέρχεται από τις δικές του εσωτερικές εμπειρίες, όπως η φτώχεια, η τύφλωση και η στενή σχέση του με τη φύση. Μέσα από αυτές τις προσωπικές δυσκολίες, ο Veysel καταφέρνει να δημιουργήσει ένα μήνυμα που αφορά όλους τους ανθρώπους. Το μήνυμα αυτό αφορά τα πιο βασικά ερωτήματα της ζωής: ποιο είναι το νόημά της, πώς σχετιζόμαστε με τη φύση, την ιδέα ότι όλοι οι άνθρωποι είναι ίσοι και το αναπόφευκτο γεγονός του θανάτου. Με άλλα λόγια, η φιλοσοφία του δεν είναι θεωρητική ή αφηρημένη, αλλά εμπειρική και ζωντανή, βασισμένη στην καθημερινή ζωή και τις πραγματικές καταστάσεις που ο ίδιος βίωσε (Karaduman, 2024).

Καταλυτικά, ο Veysel βλέπει τη γη όχι απλώς ως χώμα που τρέφει τη ζωή, αλλά ως κάτι πολύ πιο βαθύ και ιερό. Πιστεύει ότι ο Θεός, που είναι η δύναμη που φέρνει τη ζωή σε όλα τα όντα, υπάρχει μέσα στη γη και στη φύση. Όταν ο άνθρωπος δουλεύει και ζει σε αρμονία με τη γη, συμμετέχει σε αυτή τη θεία δημιουργία. Έτσι, ο σεβασμός προς τη φύση είναι σαν να δείχνει κανείς σεβασμό προς τον Θεό. Επιπλέον, η φιλοσοφία του Veysel περιλαμβάνει όχι μόνο τον κάθε άνθρωπο ατομικά, αλλά και τη σχέση του με την κοινωνία και τη φύση, όλα μαζί ως ένα ενιαίο σύνολο. Στην κοσμοθεωρία του, όλοι οι άνθρωποι είναι ίσοι γιατί προέρχονται από την ίδια γη. Αυτό δεν είναι μόνο μια ηθική ιδέα αλλά κάτι βαθύτερο, που αφορά την ίδια την ουσία της ανθρώπινης ύπαρξης (Karaduman, 2024).

Με άλλα λόγια, για τον Veysel, η γη και ο Θεός είναι αλληλένδετοι και μέσα από την αρμονική σχέση μας με τη φύση χτίζουμε μια δίκαιη και ισότιμη κοινωνία. Η ποίηση του Âşık Veysel, με την απλότητα και τη σοφία της, μας καλεί να ζήσουμε σε αρμονία με τη φύση και να αποδεχτούμε τον κύκλο της ζωής, αναγνωρίζοντας την κοινή μας ουσία και το βαθύ νόημα της ύπαρξης (Karaduman, 2024).

3.4 Ανάλυση

Μουσικά, το Black Earth αποτελεί μια τριμερή μπαλάντα, η οποία συνδυάζει μικροδιαστήματα, τροπικές φράσεις, jazz αποσπάσματα και εκτεταμένες τεχνικές εκτέλεσης (Ntais, 2022). Το έργο δε φέρει σταθερή μετρική ένδειξη και χρησιμοποιεί εναλλαγές μέτρων όπως 3/4, 6/16, 2/4, 4/4 και 1/4. Σε επίπεδο τονικότητας και τροπικότητας, βασίζεται στον Σι δωρικό, στη φυσική ελάσσονα του Σι (Σι αιολικό), καθώς και στα τουρκικά μακάμ buselik και hüseynî (Brooks, 2015). Το μακάμ buselik είναι σαν μία φυσική ελάσσονα και το μακάμ hüseynî έχει την επιτονική χαμηλωμένη και την επιδεσπόζουσα αυξημένη κατά ένα ημιτόνιο (εικόνα 1).



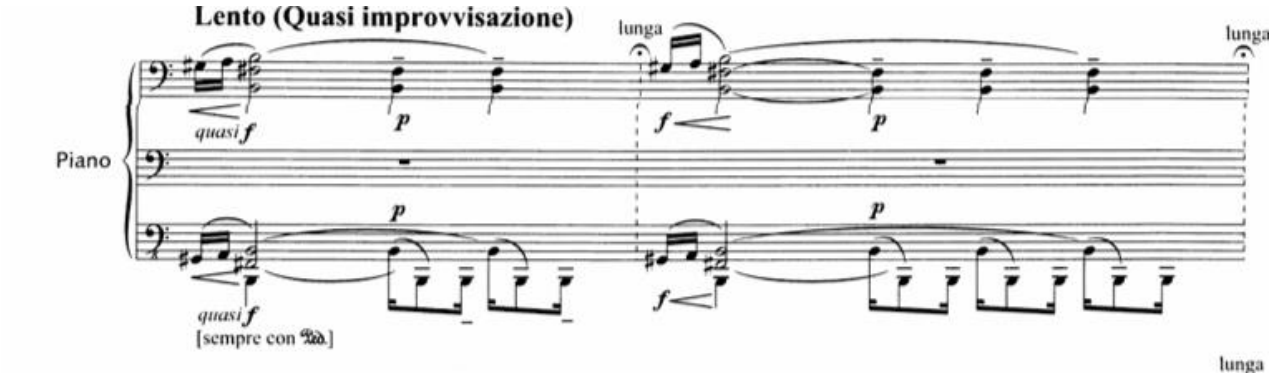
Εικόνα 1. *Yardim Hüseynî Makam Dizisi* (n.d.)

Το έργο οργανώνεται σε πέντε κύρια τμήματα: A- B- C- B'- A', ενώ ο έντονα αυτοσχεδιαστικός του χαρακτήρας καθιστά περιττή τη χρήση μέτρων, εντείνοντας την αίσθηση ελευθερίας και προσωπικής έκφρασης. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον πίνακα του Yen-Wei Chen,

το έργο χωρίζεται σε πέντε κύριες ενότητες, καθεμία από τις οποίες χαρακτηρίζεται από διαφορετικό τέμπο και ύφος. Η ενότητα A φέρει την ένδειξη Lento (Quasi improvvisazione) και έχει αυτοσχεδιαστικό, σχεδόν λαϊκό χαρακτήρα. Ακολουθεί η ενότητα B, σημειωμένη ως Largo doloroso, όπου κυριαρχούν ρομαντικά, jazz και αυτοσχεδιαστικά στοιχεία. Η ενότητα C, με ένδειξη Allegro-Drammatico, παρουσιάζει σταθερό τέμπο και συγκοπτόμενο ρυθμό, αποτελώντας την πιο δραματική και ρυθμικά έντονη στιγμή του έργου. Στη συνέχεια, η ενότητα B', επίσης Largo doloroso, επαναφέρει τα ρομαντικά, jazz, λαϊκά και αυτοσχεδιαστικά χαρακτηριστικά της προηγούμενης ενότητας B, λειτουργώντας ως παραλλαγή της. Τέλος, η ενότητα A', με ένδειξη Largo, κλείνει το έργο επιστρέφοντας στον αυτοσχεδιαστικό και λαϊκό χαρακτήρα της αρχής. (Chen, 2019)

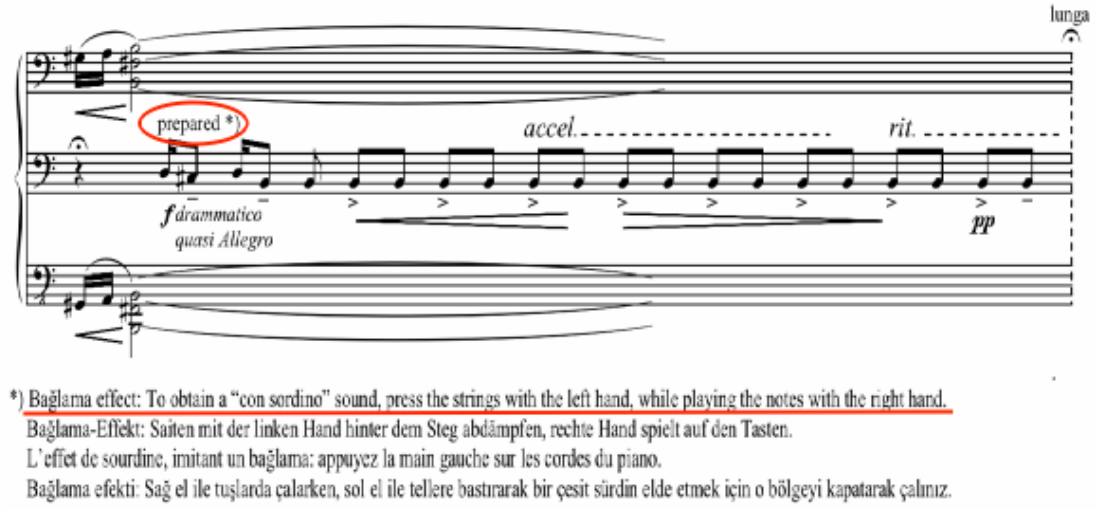
Το πρώτο, εισαγωγικό μέρος της μπαλάντας, με την ένδειξη Lento (Quasi improvvisazione), χαρακτηρίζεται από έλλειψη συγκεκριμένου μέτρου και χρόνου και δημιουργεί έναν ομιχλώδη, διαλογιστικό ήχο με αποσπασματικές μελωδίες που μοιάζουν να αιωρούνται μέσα στο χώρο. Ο όρος Quasi improvvisazione υποδηλώνει να ακούγεται σαν αυτοσχεδιασμό, σαν ταξίμι δηλαδή, που κυλά ανάμεσα σε σιωπές και προβάλλει συναισθήματα αβεβαιότητας, απώλειας και μοναξιάς, αποτυπώνοντας μια εσωστρεφή και μοναχική εμπειρία. Η μουσική εστιάζει στις μεσαίες και χαμηλές νότες του πιάνου, ενώ η χρήση ασαφούς πετάλου και χαμηλών δυναμικών ενισχύει τη σκοτεινή, στοχαστική ατμόσφαιρα (Ntais, 2022).

Το κομμάτι ξεκινάει με ένα μικρό μουσικό μοτίβο τριών νοτών (Σολ# - Λα - Σι) που παίζεται σε χαμηλή τονική έκταση (εικόνα 2). Οι δύο πρώτες νότες λειτουργούν ως περαστικές κινήσεις προς τη μακρόσυρτη αντήχηση της τονικής Σι και του Φα♯, που αποτελούν το βασικό ήχο του κομματιού. Η επανάληψη αυτού του μοτίβου κάνει τον ήχο να ακούγεται πιο ψυχρός και μελαγχολικός. Ο μουσικός που παίζει το κομμάτι μπορεί να δημιουργήσει κίνηση και ένταση ανεβάζοντας σταδιακά την ένταση (crescendo) προς τη νότα- στόχο Σι, ενώ ταυτόχρονα κρατάει τα δύο χέρια να λειτουργούν αρμονικά και ενιαία, ώστε να αποδώσει την αντανάκλαση των ήχων και να μεταδώσει τη συμβολική «σκοτεινότητα» της ζωής του Âşık Veysel, στην οποία αναφέρεται το έργο (Chen, 2019).



Εικόνα 2. Say (1997)

Στο ίδιο τμήμα, ο Say χρησιμοποιεί την τεχνική του προετοιμασμένου πιάνου (prepared piano), ζητώντας από τον εκτελεστή να ακουμπά τις χορδές με το αριστερό χέρι, δημιουργώντας το λεγόμενο «Bağlama effect» (εικόνα 3). Η εναλλαγή ανάμεσα στον ήχο του κανονικού και του προετοιμασμένου πιάνου παράγει δύο διακριτά ηχοχρώματα, τα οποία παραπέμπουν αντίστοιχα στον τροβαδούρο Veysel και στο όργανό του (Chen, 2019).

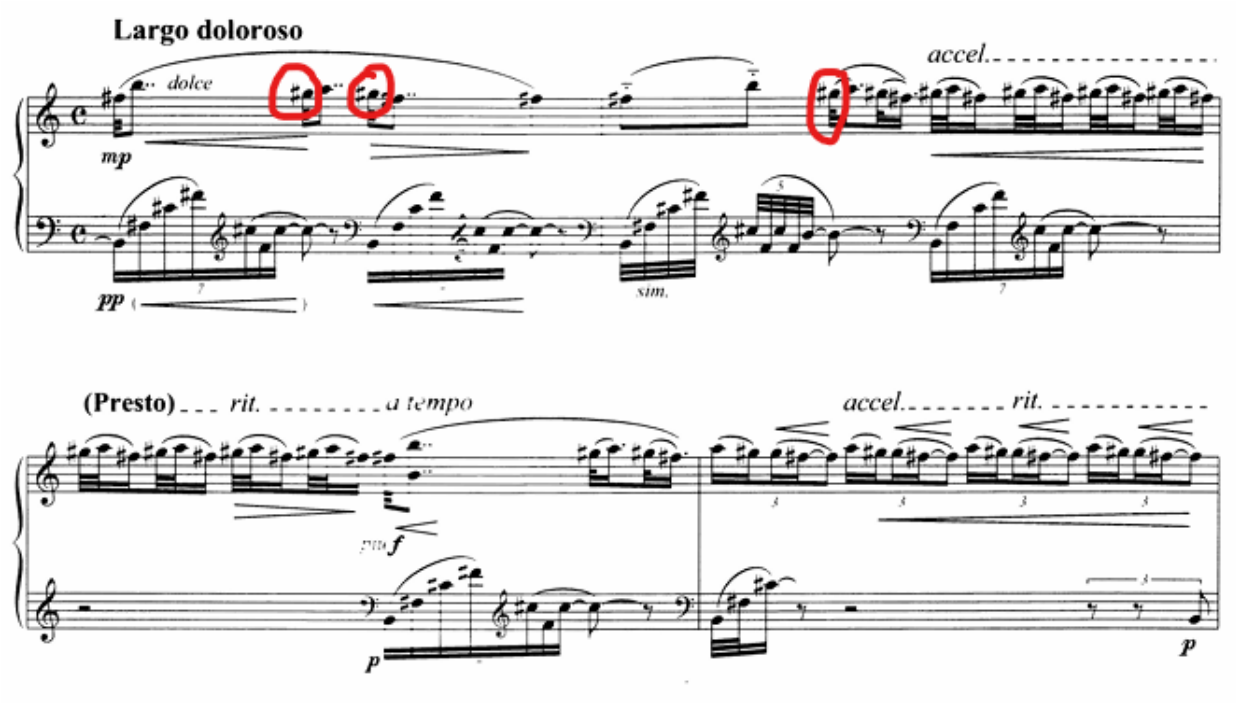


Εικόνα 3. Say (1997)

Ωστόσο, στην παρτιτούρα ο συνθέτης περιορίζεται σε μια γενική καθοδήγηση για την επίτευξη του συγκεκριμένου εφέ, μέσω της ένδειξης «con sordino» (με σίγαση). Όπως επισημαίνει ο Eliot Bates, το bağlama παίζεται με εύκαμπτη πένα (tezene) ή με τα δάχτυλα και τα νύχια, παράγοντας έναν στεγνό αλλά ταυτόχρονα αντηχητικό ήχο. Μιμούμενος αυτό το ηχητικό πρότυπο, ο Say ζητά από τον εκτελεστή έλεγχο τόσο της πίεσης όσο και του σημείου επαφής στις χορδές, ώστε να μειωθεί η δόνηση χωρίς να εξαλειφθεί πλήρως, επιτυγχάνοντας έτσι έναν ήχο που παραπέμπει στο saz χωρίς να «πεθαίνει» ολοκληρωτικά ο ήχος του πιάνου (Chen, 2019).

Το Β μέρος, το Largo doloroso, παρουσιάζει πιο καθαρή και συνεκτική μελωδία και επιστρέφει στον συμβατικό ήχο του πιάνου. Σε αυτό το μέρος, ο Fazıl Say οργανώνει τη μουσική με σταθερό ρυθμό και κανονικό μέτρο, δημιουργώντας μια μουσική αφήγηση γεμάτη πόνο και μοναξιά. Η σύνθεση έχει στοιχεία ρομαντικής πιανιστικής γραφής, με φράσεις που ακολουθούν η μία την άλλη και κλιμακώνονται συναισθηματικά, προετοιμάζοντας το έδαφος για το επόμενο μέρος του έργου. Με απλά λόγια, αυτή η ενότητα είναι πιο εκφραστική, και μεταφέρει έντονα συναισθήματα λύπης και απομόνωσης (Ntais, 2022).

Σε αυτό το μέρος γίνεται περισσότερο αντιληπτό και το μακάμ hüseynî, επειδή δίνει έμφαση στην αυξημένη επιδεσπόζουσα (την Σολ) (Εικόνα 4). Να σημειωθεί εδώ πως και το Kara Toprak του Veysel είναι σε μακάμ hüseynî. Επίσης, κάτι που παραπέμπει πάλι σε ανατολίτικο άκουσμα είναι η τεχνική του tremolando. Αυτήν η γρήγορη εναλλαγή ανάμεσα σε τρεις νότες είναι μία τεχνική που αντιπροσωπεύει την τουρκική μουσική στο πιάνο από τα τέλη του 19ου αιώνα (Öğüt, 2025).

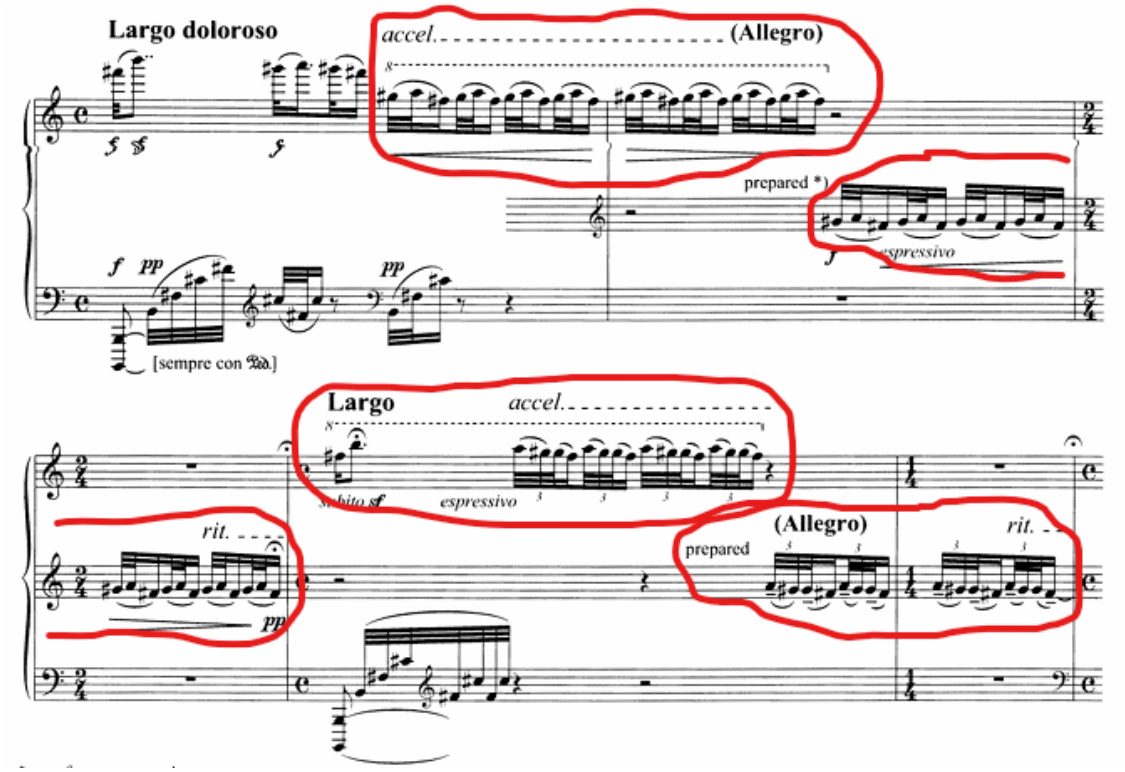


Εικόνα 4. Say (1997)

Στο Allegro assai- Drammatico, στο Γ μέρος, ο συνθέτης εισάγει στοιχεία jazz και νέα, ζωηρά μοτίβα. Οι συγκοπές και τα δίμετρα φραστικά σχήματα δημιουργούν έντονη κινητικότητα, ενώ η ρυθμική συνοδεία στο μπάσο παρέχει έναν σταθερό παλμό, εκφράζοντας ζωντάνια, πάθος και ανθεκτικότητα. Ο Say διαφοροποιεί μικρές λεπτομέρειες, όπως το registro, τη δυναμική και τη ρυθμική αγωγή, ώστε να προσδώσει ποικιλία και δραματικότητα σε επαναλαμβανόμενα μοτίβα (Ntais, 2022).

Το μέρος Β' ξαναχρησιμοποιεί μουσικές ιδέες από το προηγούμενο τμήμα Largo doloroso, αλλά τις παρουσιάζει με διαφορετικό τρόπο. Η συνέχεια και η ροή της μουσικής διακόπτονται από παύσεις με (κορώνα- μουσικό σύμβολο), που δίνουν την αίσθηση στάσης ή προσωρινής παύσης. Επιστρέφει ο ήχος του προετοιμασμένου πιάνου, που εναλλάσσεται με τον κανονικό ήχο του πιάνου. Ο μουσικός που παίζει το κομμάτι πρέπει να είναι πολύ προσεκτικός για να πετύχει ομαλή αλλαγή ανάμεσα σε αυτές τις δύο τεχνικές, ώστε να βγει καλό και αρμονικό το αποτέλεσμα (Chen, 2019).

Τέλος, το Largo, το Α' μέρος, επαναφέρει υλικό από την Εισαγωγή και το πρώτο Largo doloroso, συνδυάζοντας μελωδικά και ρυθμικά αποσπάσματα με αυτοσχεδιαστικό και ρομαντικό ύφος, ενώ επανεμφανίζεται το Bağlama effect (Ntais, 2022). Ο Say παίρνει τα συνεχώς επαναλαμβανόμενα σύντομα μοτίβα από το Α μέρος και τα επαναχρησιμοποιεί πρώτα στο πιάνο και στη συνέχεια στο προετοιμασμένο πιάνο χωρίς διακοπή (Εικόνα 5).



Εικόνα 5. Say (1997)

Το έργο κλείνει κυκλικά, παραπέμποντας στην αρχική του ατμόσφαιρα και υποδηλώνοντας ότι τα συναισθήματα απώλειας και μοναξιάς παραμένουν διαρκώς παρόντα στην ανθρώπινη εμπειρία (Ntais, 2022).

Εκτελεστική εμπειρία

Η εκτελεστική μου εμπειρία στο Black Earth αποτέλεσε πολύ σημαντικό παράγοντα για την ερμηνευτική και αναλυτική μου κατανόηση του έργου. Πρόκειται για μια σύνθεση η οποία δεν αποκαλύπτει πλήρως το μουσικό της περιεχόμενο μέσα από την παρτιτούρα, αλλά απαιτεί ενεργή και βιωματική εμπλοκή του εκτελεστή. Ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας του έργου (quasi improvvisazione), σε συνδυασμό με την απουσία σαφούς μέτρου, οδηγεί τον εκτελεστή να βιώσει τη μορφή ως μια αφηγηματική διαδικασία. Μέσα από την εκτέλεση καθίσταται σαφής η λειτουργία των επαναλαμβανόμενων μοτιβικών σχημάτων ως δομικών σημείων αναφοράς, τα οποία οργανώνουν τη φραστική εξέλιξη και τη δραματική ένταση του έργου.

Ιδιαίτερη σημασία έχει η χρήση εκτεταμένων τεχνικών, και ειδικότερα του Bağlama effect, που απαιτεί την άμεση επαφή με τις χορδές του πιάνου. Η πρακτική ενασχόληση με αυτή την τεχνική αποκαλύπτει τη σημασία του ηχοχρώματος ως φορέα πολιτισμικής αναφοράς και μουσικού νοήματος, φωτίζοντας τον τρόπο με τον οποίο ο Say ενσωματώνει στοιχεία της τουρκικής μουσικής παράδοσης στο σύγχρονο πιανιστικό ιδίωμα. Παράλληλα, οι μεταβάσεις μεταξύ των ενοτήτων γίνονται αντιληπτές, μέσω της εκτέλεσης, ως ψυχολογικές και συναισθηματικές μετατοπίσεις. Η διαχείριση της σιωπής, των παύσεων και των δυναμικών αντιθέσεων αναδεικνύει τη σιωπή ως ένα ζωντανό στοιχείο της μουσικής δομής. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η εκτελεστική εμπειρία μετατρέπει την ανάλυση του Black Earth από αφηρημένη θεωρητική διαδικασία σε ενσώματη και βιωματική κατανόηση του έργου.

Τρεις Μπαλάντες

Ο όρος «μπαλάντα» στην ευρωπαϊκή λογοτεχνική παράδοση αποδίδεται από τα τέλη του Μεσαίωνα σε σύντομα, δημοφιλή ή παραδοσιακά τραγούδια, τα οποία σχεδόν πάντα αφηγούνται μια ιστορία (Porter κ.ά., 2001 όπ. αναφ. Chen, 2019). Στην περίπτωση των «Τριών Μπαλάντων» του συνθέτη Fazıl Say, η αφηγηματικότητα αυτού του μουσικού είδους διατηρείται ενεργή, καθώς οι τίτλοι των κομματιών σχετίζονται άμεσα με την τουρκική λογοτεχνία. Συγκεκριμένα, κάθε μπαλάντα αποτελεί μια ολοκληρωμένη, οργανική σύνθεση (Chen, 2019).

Οι «Τρεις Μπαλάντες» του Say έχουν κοινά χαρακτηριστικά, όπως το ότι είναι έργα σε τρία μέρη, οι τίτλοι συνδέονται με την τουρκική παράδοση και στόχο έχουν να δημιουργήσουν συγκεκριμένη συναισθηματική ατμόσφαιρα. Παρότι μοιάζουν, ξεχωρίζουν με βάση τα διαφορετικά συναισθήματα που εκφράζουν και τα διαφορετικά μουσικά στυλ παιξίματος που χρησιμοποιούν, κάτι που φαίνεται από τους τίτλους και τον τρόπο σύνθεσης κάθε κομματιού. Ουσιαστικά, οι «Τρεις Μπαλάντες» δείχνουν πώς ο Say, ως συνθέτης, χρησιμοποιεί δύο είδη μουσικής ταυτόχρονα: την παραδοσιακή και τη σύγχρονη. Αυτός ο τρόπος σύνθεσης του επιτρέπει να φτιάχνει μουσική που έχει έντονα συναισθήματα και βαθύ νόημα, συνδυάζοντας ιστορίες και αισθήματα μέσα από αρμονίες και ήχους που προέρχονται από το παρελθόν αλλά και το σήμερα. Με αυτόν τον τρόπο, η μουσική του γίνεται πιο πλούσια και ενδιαφέρουσα (Chen, 2019). Επίσης, οι μπαλάντες «Nazım» και «Kumru» έχουν ενορχηστρωθεί για πιάνο και ορχήστρα και η μπαλάντα «Sevenlere Dair» έχει διασκευαστεί από τον Fazıl και για πιάνο τεσσάρων χεριών (Ağ, 2025).

4.1 Nazım

Ερμηνεία

Το πρώτο κομμάτι της συλλογής, με τίτλο «Nazım», αποτελεί έναν μουσικό φόρο τιμής στον σπουδαίο Τούρκο ποιητή Nazım Hikmet, μια προσωπικότητα που σημάδεψε βαθιά τη λογοτεχνία αλλά και την πολιτική ζωή της Τουρκίας. Ο Hikmet έζησε μεγάλο μέρος της ζωής του κυνηγημένος. Μάλιστα, υπήρξε θύμα αυστηρής λογοκρισίας και πέρασε χρόνια στη φυλακή λόγω των αριστερών του πεποιθήσεων. Η τραγικότητα αυτής της ζωής μεταφέρεται στη μουσική του Say μέσα από συγκεκριμένες τεχνικές και εκφραστικά μέσα (Say, 1997).

Η μελωδία, που περιορίζεται στα λευκά πλήκτρα, συμβολίζοντας τα αγνά ανθρώπινα ιδανικά του Nazım και την απλή γλώσσα των ποιημάτων του, ενώ το συνεχές επαναλαμβανόμενο τονικό pedal, συμβολίζει την προσήλωση και την αντοχή του απέναντι στις δυσκολίες (Ağ, 2025). Ο συνεχής ισοκράτης λειτουργεί σαν μια υπόκωφη, ασφυκτική ανάσα, ενισχύοντας την ατμόσφαιρα πνιγμένου πόνου και εσωτερικής κραυγής (Say, 1997).

Οι ευρείες μελωδικές αποστάσεις και οι έντονες δυναμικές αντιθέσεις αντικατοπτρίζουν τις συναισθηματικές διακυμάνσεις του ποιητή κατά τη διάρκεια της φυλακής και της εξορίας. Το πρώτο μουσικό θέμα, που παίζεται από πολύ ήσυχα, κυρίως στην αρχή, έως πολύ δυνατά στο τέλος, παραπέμπει στον δυναμισμό και την πύρινη ρητορική του Hikmet, ενώ ο πιο εσωτερικός χαρακτήρας του μεσαίου θέματος αποδίδει την ανθρώπινη ευαισθησία του (Ağ, 2025).

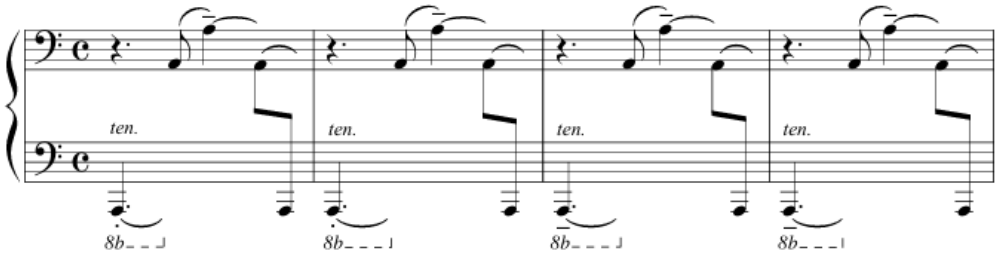
Επιπλέον, οι συγχορδίες με έβδομη και ένατη δημιουργούν αρμονική ένταση που αντανακλά τη βαθιά, πολυεπίπεδη ποιητική σκέψη του Nazım (Ağ, 2025). Όλα αυτά δημιουργούν μια ατμόσφαιρα πνιγμένου πόνου και εσωτερικής κραυγής, που μοιάζει να αντηχεί την ίδια τη μοίρα του ποιητή (Say, 1997).

Αξίζει να σημειωθεί ότι η Zarif Kerimova, στο σχολιαστικό της κείμενο για το έργο, αναφέρει ότι η μουσική εξέλιξη του έργου παραπέμπει στη λειτουργία ενός εσωτερικού ποιητικού μονολόγου.

Οι σκέψεις διαδέχονται η μία την άλλη, αναστέλλονται στιγμιαία, αναπνέουν και επανεπεξεργάζονται, συγκροτώντας μια συνεχή διαδικασία νοηματικής μεταβολής. Υπό αυτή τη σκοπιά, το έργο δεν παρουσιάζεται ως γραμμική αφήγηση, αλλά ως ηχοποιημένη αντανάκλαση μιας εσωτερικής ψυχικής κατάστασης. Γραμμένη σε Λα ελάσσονα και απαλλαγμένη από κάθε τονική διακύμανση, η μπαλάντα διατηρεί μια αδιάλειπτη αίσθηση σταθερότητας καθ' όλη τη διάρκειά της. Η επιλογή αυτή εδράζεται όχι μόνο στην αρμονική της λιτότητα, αλλά και στη διαμόρφωση ενός πεδίου ενδοσκοπικού διαλογισμού, το οποίο εγκαθιστά μια ατμόσφαιρα στοχαστικής βύθισης για τον ακροατή. Η εμμονική προσήλωση στη σταθερή τονικότητα λειτουργεί ως συμβολική προβολή της αφοσίωσης του Nazım Hikmet στις αξίες του και της πνευματικής του ακαμψίας απέναντι στις ιστορικές και προσωπικές πιέσεις. Στο πλαίσιο αυτό, η νότα Λα, που δεσπόζει αδιάλειπτα στο μπάσο, υπερβαίνει τον ρόλο ενός απλού ισοκράτη και αναδεικνύεται σε φιλοσοφικό άξονα ολόκληρης της σύνθεσης. Η σταθερή αυτή βάση λειτουργεί ως αμετακίνητος παλμός και συγκεκριμένα ως ένας «σιωπηλός» αλλά διαρκώς ενεργός παλμός, που εγκαθιδρύει μια εσωτερική ένταση ποτέ εκρηκτική, αλλά συνεχώς παρούσα. Μια ένταση που θυμίζει πνεύμα υπό πίεση, το οποίο όμως παραμένει όρθιο, ανθεκτικό και ακλόνητο (Kerimova, 2025).

Ανάλυση

Η πρώτη μπαλάντα και συγκεκριμένα το έργο «Nazım» χωρίζεται σε τρία μέρη, A- B- A', και περιλαμβάνει μια σύντομη εισαγωγή τεσσάρων μέτρων και έναν επίλογο δύο μέτρων (εικόνα 6). Το κομμάτι βασίζεται σε πολύ απλά και λιτά μουσικά στοιχεία, κάτι που δείχνει ξεκάθαρα την αισθητική του μινιμαλισμού. Για παράδειγμα, ένα στοιχείο μινιμαλισμού είναι πως ο συνθέτης χρησιμοποιεί μόνο τα λευκά πλήκτρα του πιάνου, με επίκεντρο τη νότα λα, υποδηλώνοντας την ηχηρότητα του αιολικού τρόπου, δηλαδή μιας φυσικής ελάσσονας (Chen, 2019). Συγκεκριμένα, η συνεχής νότα λα στο αριστερό χέρι λειτουργεί ως η φιλοσοφική ρίζα του έργου, σαν ένας εσωτερικός παλμός, μια σταθερή αντίσταση που ποτέ δεν καταρρέει (Ağ, 2025).

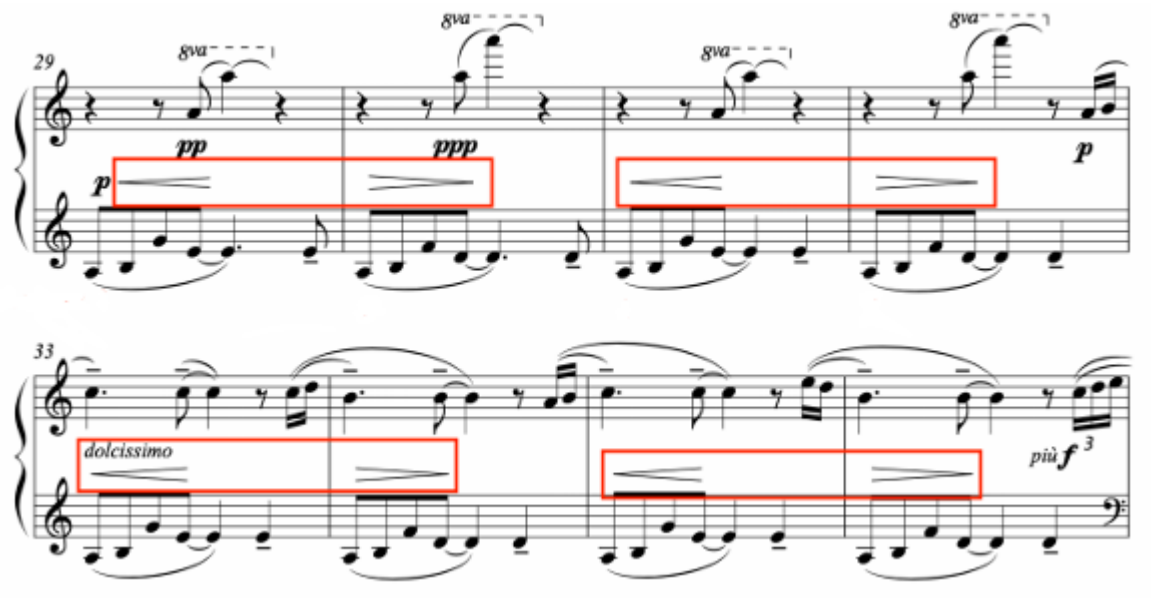


Εικόνα 6. Say (1995- 2005)

Στην εισαγωγή και στον επίλογο παρουσιάζεται ο ρυθμός habanera μέσα από την επανάληψη της νότας λα σε διαφορετικές χαμηλές εκτάσεις (Chen, 2019). Ο ρυθμός habanera είναι ένας αργός ρυθμός, 2/4 και προέρχεται από τη συνένωση ευρωπαϊκών και αφρικανικών στοιχείων (Barulich and Fairley, 2001). Η συνεχής αυτή νότα, χωρίς αρμονική συνοδεία, δημιουργεί ένα βαθύ, σταθερό «βούισμα» που αποπνέει μοναξιά και σκοτάδι (Chen, 2019).

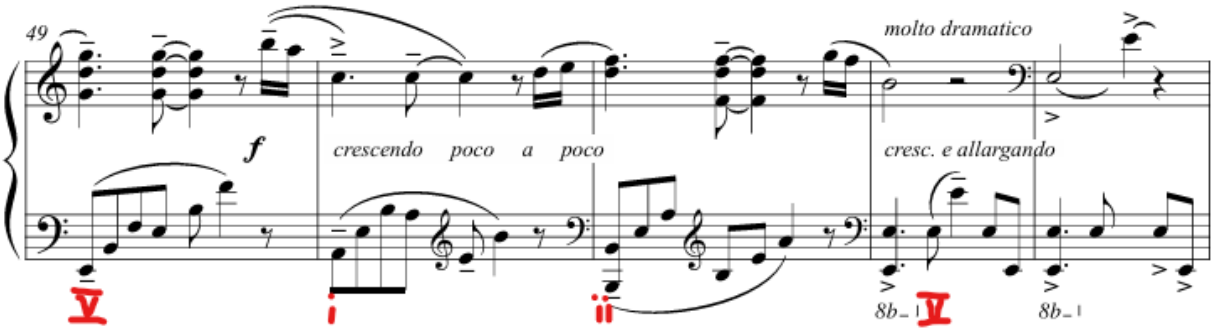
Όταν αρχίζει το μέρος A, αυτή η κινούμενη νότα λα που είχαμε στην εισαγωγή συνεχίζεται στο αριστερό χέρι και λειτουργεί ως ισοκράτης για τη μελωδία του δεξιού χεριού. Η μελωδία αποτελείται από συγχορδίες που κινούνται κυρίως βηματικά. Εξαιτίας του αδιάκοπου ισοκράτη στο αριστερό και της επαναληπτικής μελωδίας, το μέρος A δεν έχει σχεδόν καθόλου αρμονική εξέλιξη. Αυτή η στατικότητα δίνει την αίσθηση ενός πόνου που δεν αλλάζει και δε σταματά, του πόνου του Nazım (Chen, 2019).

Το μέρος Β είναι πιο εκφραστικό. Αυτό προκύπτει από τις αντίθετες δυναμικές, τις αρμονικές κινήσεις και τους γρηγορότερους ρυθμούς. Συγκεκριμένα, οι φράσεις οργανώνονται κυρίως σε ομάδες των τεσσάρων μέτρων, ενώ το αριστερό χέρι επαναλαμβάνει ένα μοτίβο δύο μέτρων. Το δεξί χέρι ακολουθεί αυτό το μοτίβο, αλλά με μια μικρή αλλαγή τη δεύτερη φορά. Η συχνή χρήση crescendo και decrescendo δημιουργεί την αίσθηση του rubato (εικόνα 7) (Chen, 2019). Ο Ağ αναφέρει πως η δραματικότητα του Α μέρους, καταδεικνύει την ισχυρή και παθιασμένη ρητορική του Nazım, ενώ η αφέλεια και εσωστρέφεια του Β μέρους καταδεικνύει την ανθρώπινη ευαισθησία του (Ağ, 2025).



Εικόνα 7. Say (1995- 2005)

Επειδή η αρμονία βασίζεται σε δίχρονες μονάδες, οι συγχορδίες εναλλάσσονται συνεχώς μεταξύ δύο επιλογών, προκαλώντας μια αίσθηση αβεβαιότητας ή δισταγμού. Μόνο στην τελευταία φράση του μέρους Β εμφανίζεται μια καθαρή αρμονική πορεία: V – i – ii – V (εικόνα 8) (Chen, 2019).



Εικόνα 8. Say (1995- 2005)

Το μέρος Α' είναι ουσιαστικά η επανάληψη του αρχικού θέματος Α, αλλά με κάποιες διαφορές στις δυναμικές και στην έκταση (Chen, 2019).

Nazım Hikmet

Ο Nazım Hikmet, γεννημένος στις 15 Ιανουαρίου 1902 στη Θεσσαλονίκη, ήταν ένας από τους πιο σημαντικούς Τούρκους ποιητές και πολιτικούς ακτιβιστές του 20ού αιώνα. Μεγάλωσε στην Κωνσταντινούπολη και αρχικά ακολούθησε την πορεία του πολεμικού ναυτικού, αλλά γρήγορα

αποστράφηκε από τη στρατιωτική διαδρομή για λόγους υγείας και επικέντρωσε την προσοχή του στη λογοτεχνία και την πολιτική. Επηρεάστηκε έντονα από τη Ρωσική Επανάσταση και το φουτουρισμό, και σπούδασε οικονομικά και πολιτικές επιστήμες στη Μόσχα, όπου συνδέθηκε με τον Vladimir Mayakovsky και άλλους κορυφαίους λογοτέχνες της εποχής. Ο Nazım Hikmet επέστρεψε στην Τουρκία το 1924 και έγινε γνωστός για την εισαγωγή του ελεύθερου στίχου και την απομάκρυνση από τις παραδοσιακές ποιητικές μορφές, ανοίγοντας νέους δρόμους για την τουρκική ποίηση, ενώ προωθούσε τις κομμουνιστικές του απόψεις μέσα από το πολύπλευρο συγγραφικό του έργο. Ως αποτέλεσμα, βρέθηκε σε σύγκρουση με το καθεστώς, διώχθηκε και πέρασε πολλά χρόνια στη φυλακή. Το 1951 εγκατέλειψε την Τουρκία και έζησε τα τελευταία χρόνια του στη Μόσχα και σε άλλες χώρες της Ανατολικής Ευρώπης, υπηρετώντας τα κομμουνιστικά του ιδεώδη. Πέθανε στη Μόσχα το 1963, σε ηλικία 61 ετών, από καρδιακή προσβολή. Η τουρκική υπηκοότητα του επαναπροσφέρθηκε μετά το θάνατό του, το 2009. Οι στίχοι του, με την αισιοδοξία και την πίστη του στην αλλαγή, συνεχίζουν να εμπνέουν όλους όσους αγωνίζονται για το τέλος της εκμετάλλευσης και την εγκαθίδρυση μιας δικαιότερης κοινωνίας (Αργυράκη, 2024).

Στην Ελλάδα, τα ποιήματά του μεταφράστηκαν από τον Γιάννη Ρίτσο και μελοποιήθηκαν από σημαντικούς Έλληνες συνθέτες, όπως ο Μάνος Λοΐζος και ο Θάνος Μικρούτσικος, συμβάλλοντας στην πολιτισμική γέφυρα μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας. Το έργο και η ζωή του Nazım Hikmet αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης και πολιτικής ενδυνάμωσης, διαχέοντας το μήνυμα της επανάστασης και της ανθρωπιάς σε παγκόσμιο επίπεδο (Αργυράκη, 2024).

4.2 Kumru

Ερμηνεία

Η δεύτερη μπαλάντα, «Kumru» (που στα τουρκικά σημαίνει «περιστέρι»), αποτελεί μια ιδιαίτερα προσωπική μουσική εξομολόγηση, αφιερωμένη στην κόρη του συνθέτη που φέρει το ίδιο όνομα. Η μελωδία και η συνοδεία κινούνται σε μια σχέση βαθιά ρομαντική, συμπληρώνοντας η μία την άλλη μέσα από μια αρμονική γλώσσα που θυμίζει έντονα την κλασική μουσική. Το ήπιο, «περπατητό» τέμπο και η τραγουδιστή δομή του κομματιού αποπνέουν ζεστασιά. Μοιάζει σχεδόν με έναν στοχαστικό, τρυφερό μονόλογο ενός πατέρα προς το παιδί του, γεμάτο θαυμασμό, αγάπη και προστατευτικότητα (Kerimova, 2025).

Ανάλυση

Η δεύτερη μπαλάντα είναι σε Λα ελάσσονα, ωστόσο ήδη από το τέταρτο μέτρο μεταβαίνει στη Ντο μείζονα, γεγονός που προσδίδει στη μουσική αίσθηση χαράς, ελπίδας και γαλήνης. Το έργο ακολουθεί τριμερή φόρμα A–B–A’, με εσωτερικές υποενότητες στο θέμα A, ενώ η χρήση άρσεων και οι συχνές επαναλήψεις της μελωδίας σε υψηλότερη οκτάβα, λειτουργούν ως βασικά εκφραστικά μέσα για τη μεταβολή του ηχοχρώματος και της ατμόσφαιρας. Η μελωδία παρουσιάζεται λυρική, απαλή και διαυγής, αγγίζοντας την αισθητική ενός νανουρίσματος. Οι μελωδικές γραμμές, με καμπυλόμορφη κίνηση και έντονο cantabile χαρακτήρα, μεταδίδουν αίσθηση τρυφερότητας και φυσικής ροής. Το πιανιστικό ύφος χαρακτηρίζεται από απλότητα και αποχή από σύνθετες αρμονίες, με την αρμονία να στηρίζεται κυρίως στον κύκλο των πεμπτών, εξασφαλίζοντας ήπια ένταση χωρίς δραματικές κορυφώσεις (Kerimova, 2025).

Ιδιαίτερη σημασία έχουν οι δυναμικές αντιθέσεις και τα αποσπάσματα όπου το θέμα επαναλαμβάνεται σε ppp και μία οκτάβα ψηλότερα, τα οποία ο Yen-Wei Chen (2019) χαρακτηρίζει ως το άκουσμα που θα είχε αν η μελωδία παιζόταν από τα γρανάζια ενός «μουσικού κουτιού», δημιουργώντας ατμόσφαιρα αθωότητας και παιδικής ευαισθησίας. Παράλληλα, σύμφωνα με την Zarif Kerimova (2025), οι μετατοπίσεις της μελωδίας σε υψηλότερη κλίμακα προκαλούν αιφνίδιες αλλαγές ηχοχρώματος, παραπέμποντας σε κελαηδήματα πουλιών, ενισχύοντας τον ποιμενικό χαρακτήρα του έργου.

Οι μελωδικές δομές ενσωματώνουν πεντατονικές κλίμακες, χαρακτηριστικές της τουρκικής παραδοσιακής μουσικής, στοιχείο που συνδέει το έργο με την πολιτισμική ταυτότητα του συνθέτη. Στο κεντρικό τμήμα, η ανάπτυξη μέσω παραλλαγών δημιουργεί έναν διάλογο μεταξύ των μελωδικών φωνών, αντανακλώντας συμβολικά την τρυφερή επικοινωνία γονέα και παιδιού. Μέσα από τα παραπάνω μουσικά μέσα, ο Say αποτυπώνει τη γλυκύτητα της γονεϊκής αγάπης, προσδίδοντας στη μπαλάντα τόσο προσωπική, όσο και καθολική συναισθηματική διάσταση (Kerimova, 2025).

4.3 Sevenlere Dair

Ερμηνεία

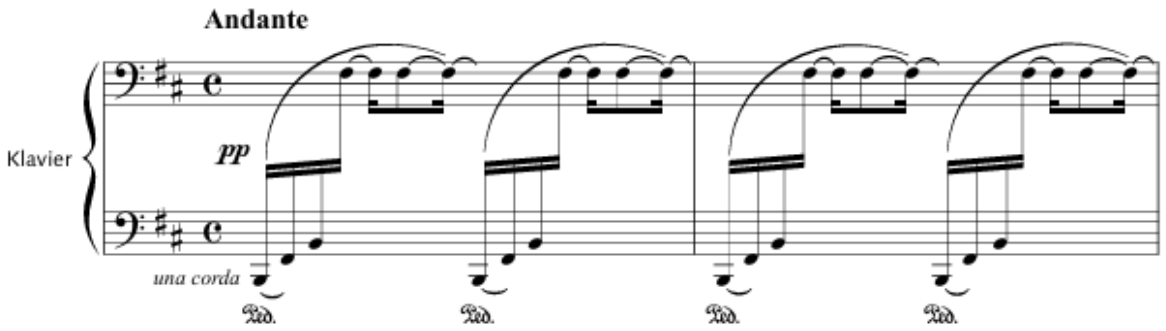
Ο Fazıl Say στην τρίτη μπαλάντα θέλει να δείξει πως η αγάπη έχει δύο πλευρές. Η αγάπη μπορεί να φέρνει μεγάλη χαρά, αλλά και βαθιά λύπη. Γι' αυτόν τον λόγο, χωρίζει το κομμάτι σε δύο μέρη που εναλλάσσεται το καθένα με διαφορετικό ρυθμό και συναίσθημα. Αυτή η εναλλαγή δείχνει μουσικά πώς η αγάπη μπορεί να αλλάζει συνεχώς και να παίρνει πολλές μορφές (Chen, 2019).

Οι τίτλοι των δύο επόμενων έργων, «Kumru» και «Sevenlere Dair» (δηλαδή «Για τους Ερωτευμένους»), προέρχονται από το αραβικό έργο του 11ου αιώνα «Το Δαχτυλίδι του Περιστεριού», ένα κείμενο αφιερωμένο στην έννοια της αγάπης και στις άπειρες εκφάνσεις της. Και οι δύο συνθέσεις αντλούν από την ανατολίτικη παράδοση του minnesang, μια παράδοση που υμνεί την τρυφερότητα, την ευγένεια των αισθημάτων και τον λεπταίσθητο ερωτικό λόγο (Say, 1997).

Ανάλυση

Η τρίτη μπαλάντα έχει τριμερή δομή A- B- A' και ενσωματώνει θεματικές παραλλαγές, ενώ οι χρωματικές αρμονικές μεταβάσεις και η αντίθεση legato- staccato ενισχύουν την αφηγηματική της έκφραση. Στο έργο αυτό, ο Fazıl Say χρησιμοποιεί την τουρκική τροπική μουσική στο σύγχρονο πιάνο και τη συνδυάζει με συγκοπτόμενους ρυθμούς και αρμονίες που θυμίζουν jazz. Από αυτόν τον συνδυασμό προκύπτει ένας ήχος που δεν ανήκει ξεκάθαρα σε ένα μόνο μουσικό ύφος: άλλοτε μοιάζει με ευρωπαϊκή κλασική μουσική, άλλοτε με τουρκική παραδοσιακή και άλλοτε με jazz. Η ακριβής μεταφορά των τουρκικών τρόπων στο πιάνο δεν είναι εφικτή, επειδή το σύστημα των μακάμ βασίζεται σε μικροδιαστήματα, τα οποία δεν υπάρχουν στο δυτικό συγκερασμένο σύστημα. Στη δυτική μουσική η οκτάβα χωρίζεται σε δώδεκα ίσα διαστήματα, ενώ στο μακάμ ένα ολόκληρο διάστημα χωρίζεται σε εννέα μέρη. Για τον λόγο αυτό, το μικροτονικό άκουσμα του μακάμ δεν μπορεί να αποδοθεί στο πιάνο. Έτσι, η τονικότητα του σι ελάσσονα χρησιμοποιείται ως η πιο κοντινή προσέγγιση του τουρκικού τρόπου Hüseyni (Chen, 2019).

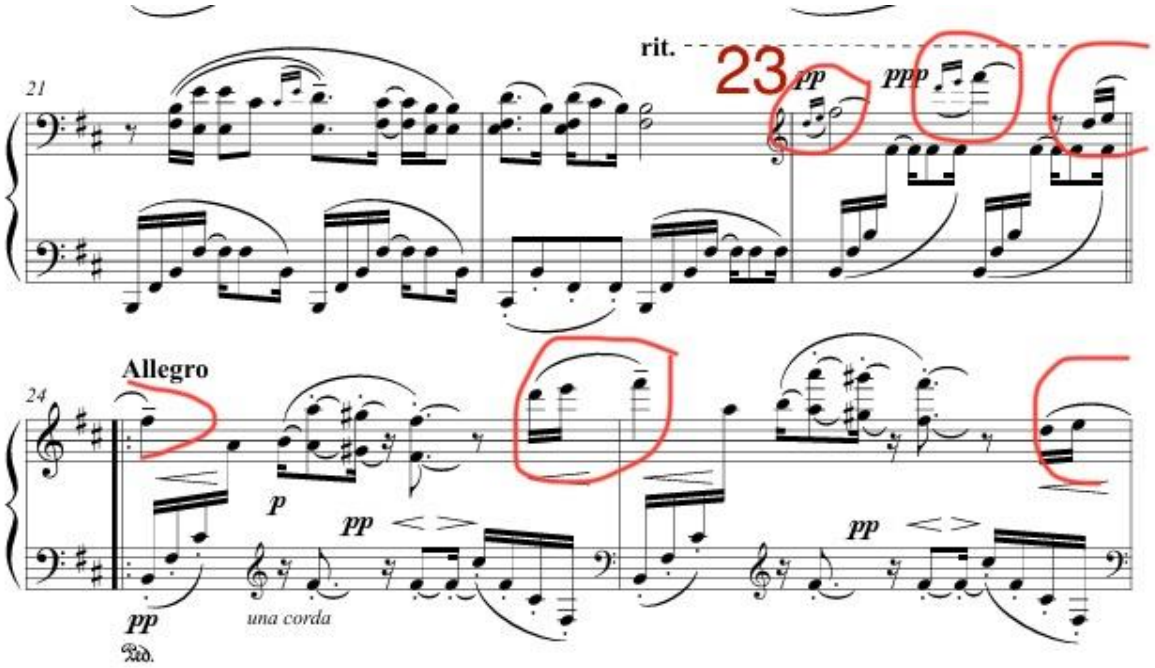
Το έργο ξεκινά με μια σύντομη εισαγωγή δύο μέτρων, όπου επαναλαμβάνεται ένα συγκοπτόμενο ρυθμικό μοτίβο που τονίζει την τονική και τη δεσπόζουσα (σι και φα#) (εικόνα 9). Ο απαλός και «κενός» ήχος που δημιουργείται ενισχύει το μυστηριώδες ύφος της εισαγωγής (Chen, 2019).



Εικόνα 9. Say (1995- 2005)

Το πρώτο κύριο μέρος (A- andante) αποτελείται από πέντε τετράμετρες φράσεις και περιλαμβάνει δύο διαφορετικές θεματικές ιδέες. Όλες οι φράσεις καταλήγουν στη διαδοχή συγχορδιών ii–V–I, η οποία χρησιμοποιείται συχνά στη jazz μουσική, όπως και οι συγκοπτόμενοι ρυθμοί που εμφανίζονται σε όλο το κομμάτι δείχνουν επίσης τη σχέση του έργου με την jazz. Επιπλέον, το ίδιο θέμα παρουσιάζεται σε διαφορετικές περιοχές του πιάνου, κάτι που προσφέρει έντονες αλλαγές στο ηχόχρωμα (Chen, 2019).

Σύμφωνα με τον ίδιο τον Say, το δεύτερο μέρος (B- allegro) περιγράφει έναν διάλογο ανάμεσα σε ερωτευμένους. Στο μέτρο 23 γίνεται η μετάβαση από το A στο B μέρος και το μοτίβο που χρησιμοποιεί, το αναπτύσσει στο B μέρος. Αναλυτικότερα, σε κάθε μέτρο εμφανίζεται στην αρχή το δεξί χέρι να παίζει ένα μικρό μοτίβο τριών φθόγγων (ρε- μι- φα#), εναλλάσσοντας χαμηλές και ψηλές περιοχές. Ο συνδυασμός αυτών των στοιχείων δημιουργεί την αίσθηση μιας ζωντανής μουσικής συνομιλίας ανάμεσα σε δύο πρόσωπα (Chen, 2019) (εικόνα 10).



Εικόνα 10. Say (1995- 2005)

Συμπεράσματα

Η μελέτη των έργων του Fazıl Say, Black Earth και Τρεις Μπαλάντες, αποκαλύπτει τη μοναδική του ικανότητα να συνδυάζει την ανατολική μουσική παράδοση με τη σύγχρονη δυτική πιανιστική γλώσσα. Μέσα από την ενσωμάτωση στοιχείων όπως το Bağlama effect, το αυτοσχεδιαστικό ταξίμι και η τροπικότητα, τα έργα του δεν περιορίζονται μόνο σε τεχνική καινοτομία, αλλά λειτουργούν ως φορείς πολιτισμικής μνήμης και φιλοσοφικού στοχασμού.

Οι Τρεις Μπαλάντες δείχνουν πώς η μουσική μπορεί να εκφράσει διαφορετικές διαστάσεις της ανθρώπινης εμπειρίας: από την εσωτερική αντίσταση και ιδεολογική σταθερότητα του Nazım, μέχρι τη λυρική τρυφερότητα του Kumru και την επικοινωνία δύο ερωτευμένων του Sevenlere Dair. Τα έργα αυτά αποκαλύπτουν έναν ενιαίο αφηγηματικό και συναισθηματικό κόσμο, όπου προσωπικά και κοινωνικά θέματα συνδέονται με αμεσότητα και βάθος. Από παιδαγωγική σκοπιά, οι Τρεις Μπαλάντες προσφέρουν ένα γόνιμο πεδίο μελέτης για πιανίστες, αναπτύσσοντας ερμηνευτικές, τεχνικές και αναλυτικές δεξιότητες, ενώ η ενσωμάτωση βιογραφικών και πολιτισμικών στοιχείων ενισχύει τις εκφραστικές δυνατότητες και τη σχέση με το ακροατήριο.

Η εκτέλεση των τεσσάρων αυτών έργων ανέδειξε τη σημασία του ηχοχρώματος, της σιωπής και της ελευθερίας του χρόνου ως βασικών στοιχείων της μουσικής αφήγησης. Η συμμετοχή του εκτελεστή δεν είναι απλώς τεχνική, αλλά αναπόσπαστο μέρος της κατανόησης και της μετάδοσης του έργου.

Συμπερασματικά, τα έργα του Say συνιστούν έναν ζωντανό διάλογο ανάμεσα στην παράδοση και τη σύγχρονη δημιουργία, όπου η μουσική λειτουργεί ως μέσο πολιτισμικής ταυτότητας, συναισθηματικής έκφρασης και πνευματικής αναζήτησης. Τα έργα Black Earth και Τρεις Μπαλάντες επιβεβαιώνουν τη θέση του Say ως συνθέτη με μοναδικό προσωπικό ύφος και διεθνή σημασία, προσφέροντας έργα που είναι ταυτόχρονα βαθιά προσωπικά, καθολικά αναγνωρίσιμα και παιδαγωγικά πολύτιμα.

Βιβλιογραφία

Ağ, G. (2025). FAZIL SAY'IN 3 BALLAD ESERİ ÜZERİNE YAPISAL VE ANLATIMSAL BİR İNCELEME. Yegah Müzikoloji Dergisi, 8(3), 1650–1674. https://doi.org/10.51576/ymd.1711479

Αργυράκη, Ν. (2024). Ναζίμ Χικμέτ, ο ποιητής που οραματίστηκε και έγραψε για μία ελεύθερη κοινωνία. Ξεκίνημα. https://xekinima.org/nazim-xikment-o-poiitis-pou-oramatistike-kai-egrapse-gia/

Bajunid, S. A., & Tony, R. E. Z. (2020). Fazıl Say and His Musical Identity: Musical Embellishments in "Black Earth" (pp. 228–233). Scitepress. https://doi.org/10.5220/0008562502280233

Barulich, F., & Fairley, J. (2001). Habanera. Grove Music Online. Retrieved 7 Jan. 2026, from https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012116.

Brooks, I. (2015). *Selected twentieth-century Turkish character pieces for solo piano* (doctoral dissertation). University of Georgia. https://openscholar.uga.edu/record/20037?v=pdf

Chen, Y. (2019). Three Facets of Fazıl Say in His Selected Piano Compositions (Order No. 27548512). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (2331266639). https://www.proquest.com/dissertations-theses/three-facets-Fazıl-say-his-selected-piano/docview/2331266639/se-2

Durugönül, E. (2016). Fazıl Say: A Turkish musician in Europe. European Review, 24(3), 451–461. https://doi.org/10.1017/S1062798716000181

Karimova, Z. (2025). BESTECİ ÜSLUBU BAĞLAMINDA FAZILSAY'IN PİYANO LİRİKASI: OP. 12 "ÜÇ BALLAD" ESERİ. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 11(1), 62–68. https://doi.org/10.22252/ijca.1690132

Kaya, B. (2024). ÂŞIK VEYSEL'İN ONTOLOJİK BAKIŞ AÇISIYLA 'KARA TOPRAK' ŞİİRİ: VARLIK, HAYAT VE DOĞA İLİŞKİSİ. Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları, 3(1), 44-53.

Ntais, A. (2022). Sounds of oppression: An artivist project on musical pieces about war, refugees, immigration and racism (DMA project, University of Wisconsin–Madison). https://asset.library.wisc.edu/1711.dl/L42WWZZWVZJQW8K/R/file-a5294.pdf

Öğüt, A. (2025). Compositional Strategies in Contemporary Music from Turkey: Producing Through Hybridity, Mobility and Cultural Policies in the 21st Century. https://doi.org/10.18452/32585

Say, F. (1995- 2005). *3 Ballads, op. 12*. Mainz: Schott Music,. ISMN 979-0-001-14947-1.

Say, F. (1999), Uçak Notları, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara

Say, F. (1997). *Black Earth, op. 8*. Mainz: Schott Music,. ISMN 979-0-001-14655-5.

Stokes, M. (2001). Veysel, Aşık. Grove Music Online. Retrieved 7 Jan. 2026, from https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048439.

Susam-Saraeva, S. (2022). Retranslating 'Kara Toprak': Ecofeminism revisited through a canonical folk song. In M. Baker (Ed.), Unsettling Translation: Studies in Honour of Theo Hermans (1 ed., pp. 180-193). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003134633-16

Şatıroğlu, Â. V. (1971). Dostlar Beni Hatırlasın, Ü. Y. Oğuzcan (Yay. Haz.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Tunçdemir, İ. (2004). Çoksesli müzikte üstün bir yetenek: Fazıl Say. Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, 1–21. https://cocukuniversitesi.aydin.edu.tr/tez/Fazıl_say.pdf

Yang, C. (2004). Exploring new techniques in contemporary piano music: A guide for the intermediate- grade student (Order No. 3131248). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (305106482). https://www.proquest.com/dissertations-theses/exploring-new-techniques-contemporary-piano-music/docview/305106482/se-2

Yardim Hüseynî Makam Dizisi (Image). (n.d.). Sahaney. https://www.sahaney.com/en/huseyni-makami/?srsltid=AfmBOopOoyx72tw9cjv5sriDdqtp2Xrk-fSgqJD2aokiRMeu4Ika4jXJ

Παράρτημα

in memory of Aşık Veysel

Black Earth

(Kara Toprak)

Fazil Say
* 1970

Lento (Quasi improvvisazione)

Piano

lunga

quasi f *p* *f* *p*

p *p*

quasi f *f*

[sempre con 𝄇]

prepared *)

accel. *rit.*

f drammatico
quasi Allegro

pp

(Allegro) *accel.* *rit.* *accel.* **(Presto)** **(Allegro)** *rit.*

più f *ff* *mf* *f* *ff* *sffp* *pp*

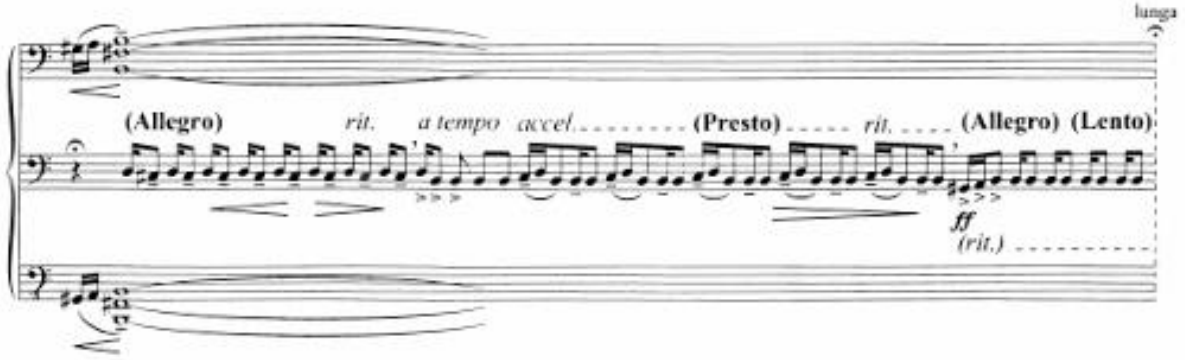
accel. **(Presto)** *rit.* **(Lento)**

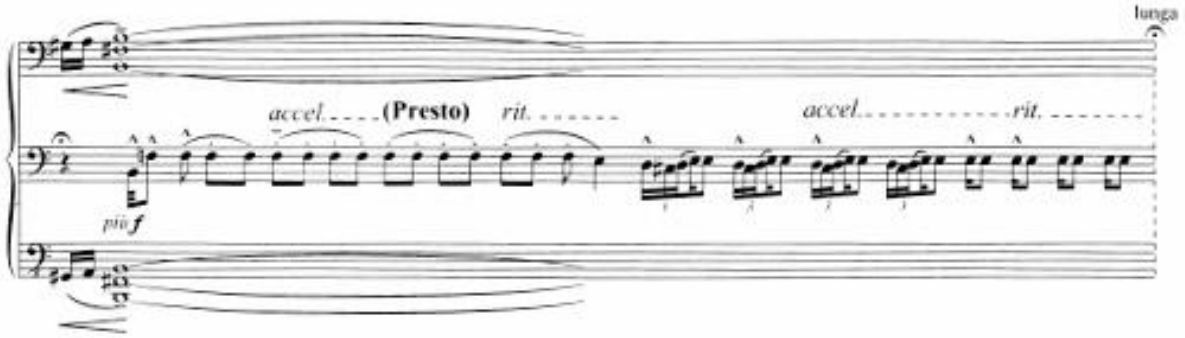
mf *p*

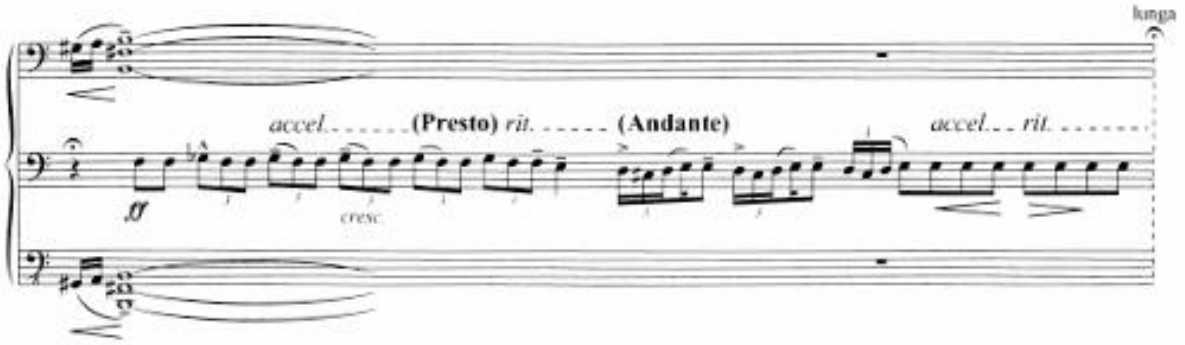
*) Bağlama effect: To obtain a "con sordino" sound, press the strings with the left hand, while playing the notes with the right hand.
Bağlama-Effekt: Saiten mit der linken Hand hinter dem Steg abdämpfen, rechte Hand spielt auf den Tasten.
L'effet de sourdine, imitant un bağlama: appuyez la main gauche sur les cordes du piano.
Bağlama efekti: Sağ el ile tuşlarda çalarken, sol el ile tellere bastırarak bir çesit sürdin elde etmek için o bölgeyi kapatarak çalınız.

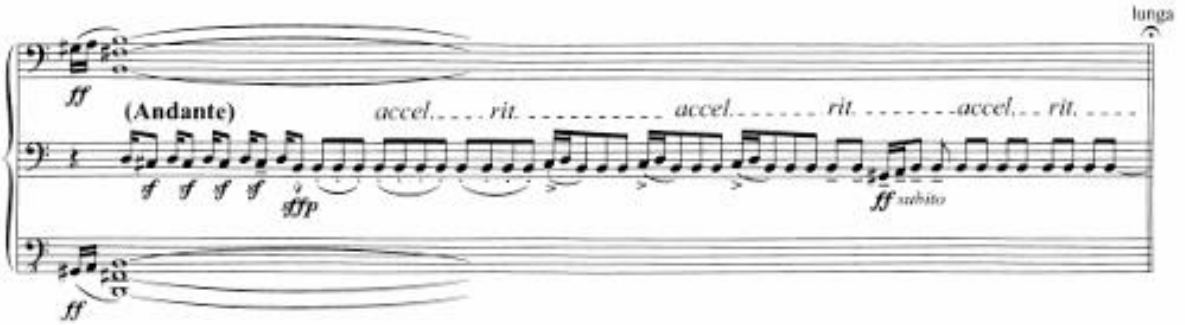
© 2007 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

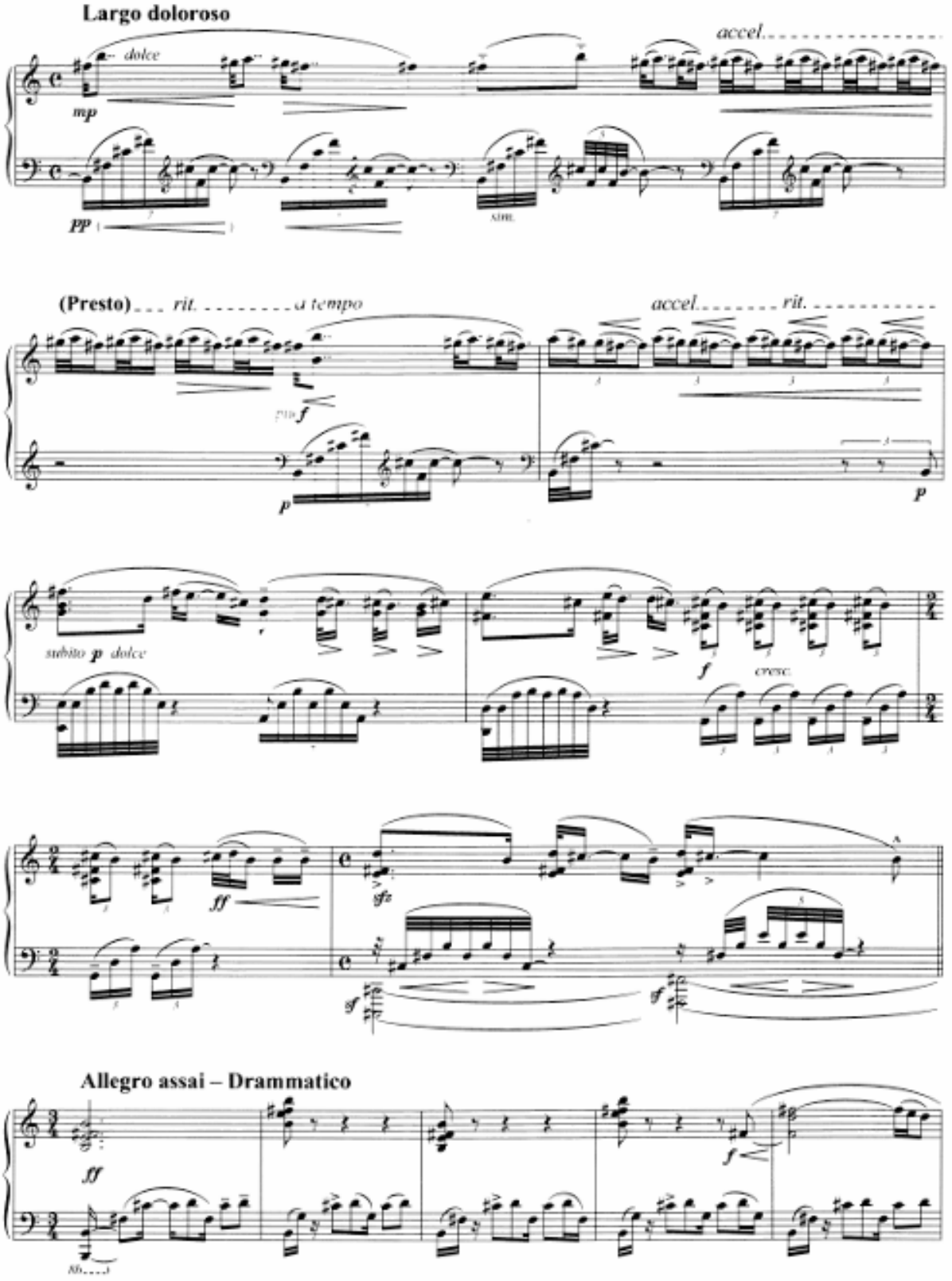
Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich verboten und kann privat- und strafrechtlich verfolgt werden.
Unauthorised copying of music is forbidden by law, and may result in criminal or civil action.

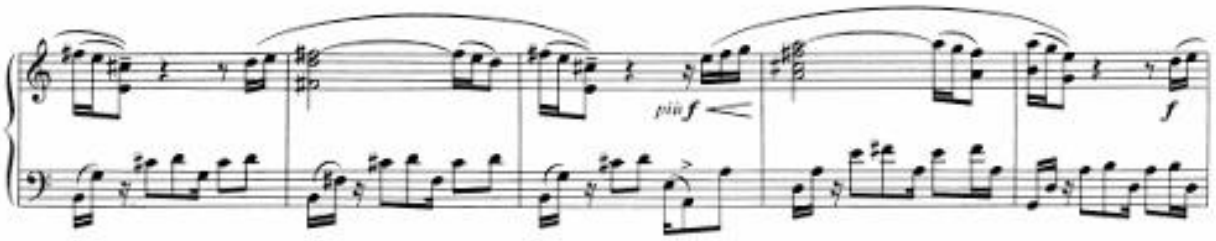

lunga
(Allegro)
rit.
a tempo
accel.
(Presto)
rit.
(Allegro)
(Lento)
ff
(rit.)

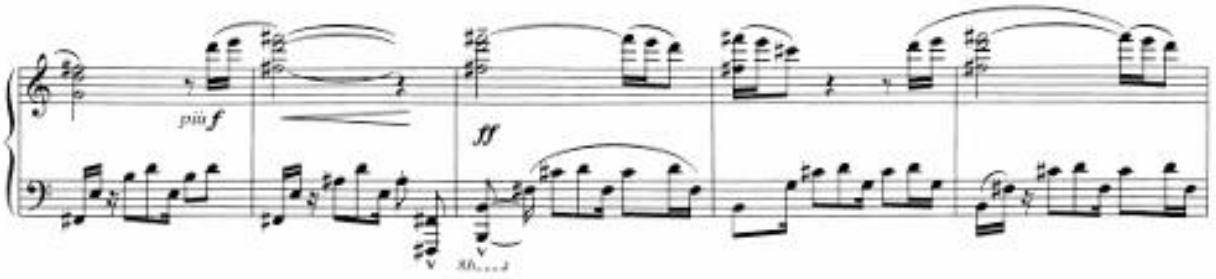

lunga
accel.
(Presto)
rit.
accel.
rit.
più f

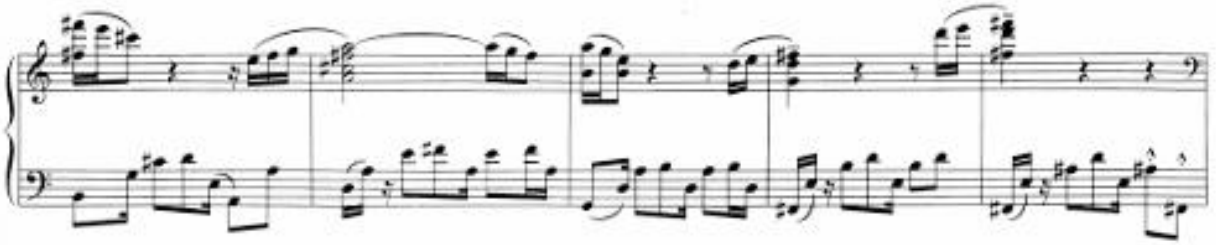

lunga
accel.
(Presto)
rit.
(Andante)
accel.
rit.
ff
cresc.

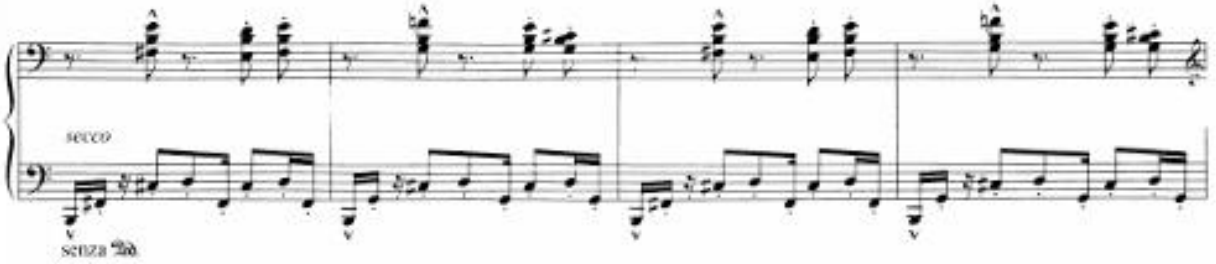

lunga
ff
(Andante)
accel.
rit.
accel.
rit.
accel.
rit.
sf sf sf sf
sffp
ff subito
ff

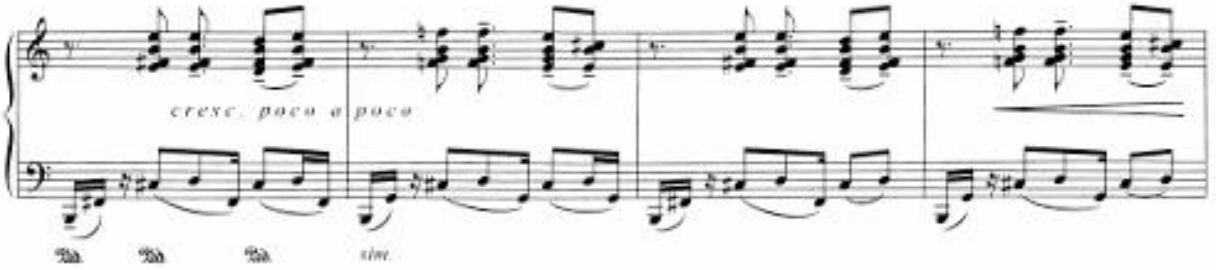

Largo doloroso
dolce
mp
pp
accel.
(Presto)
rit.
a tempo
più f
p
accel.
rit.
p
subito p dolce
f
cresc.
ff
sfz
sf
sf
Allegro assai – Drammatico
ff
f


più f
f

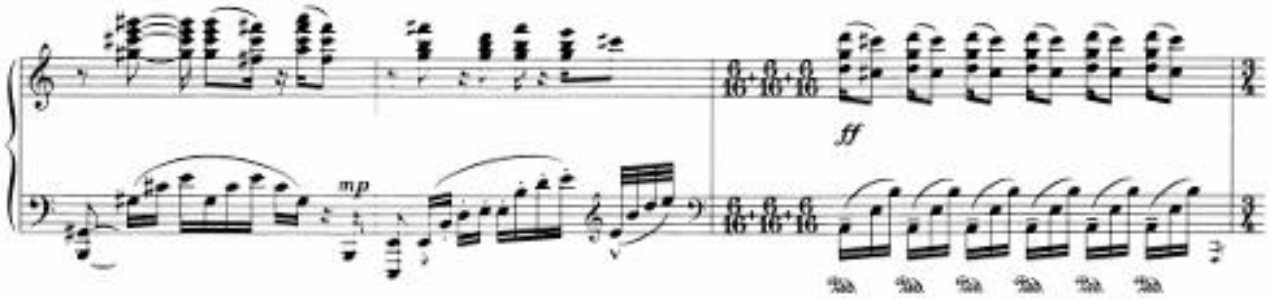

più f
ff
Ah....!

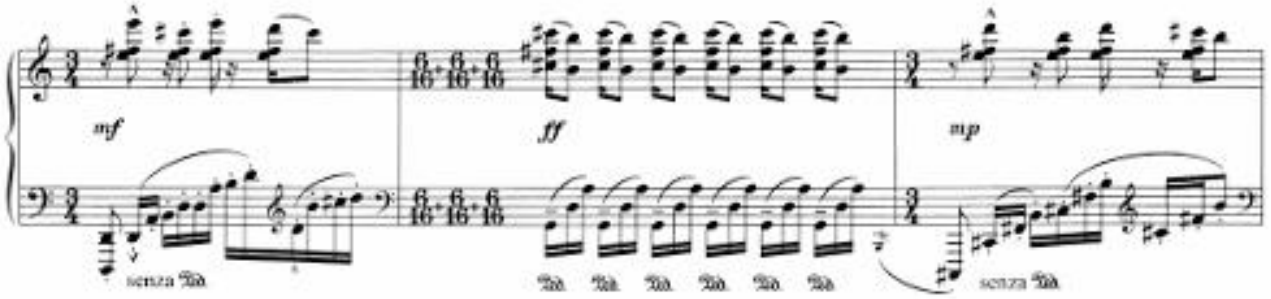


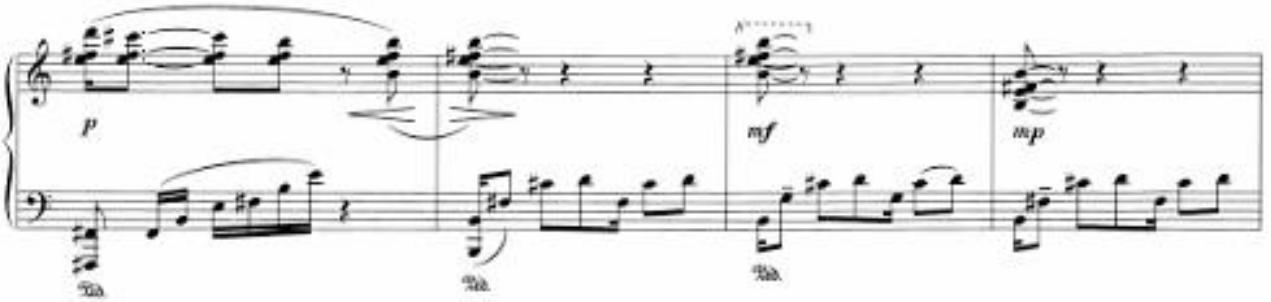

secco
senza Ped.

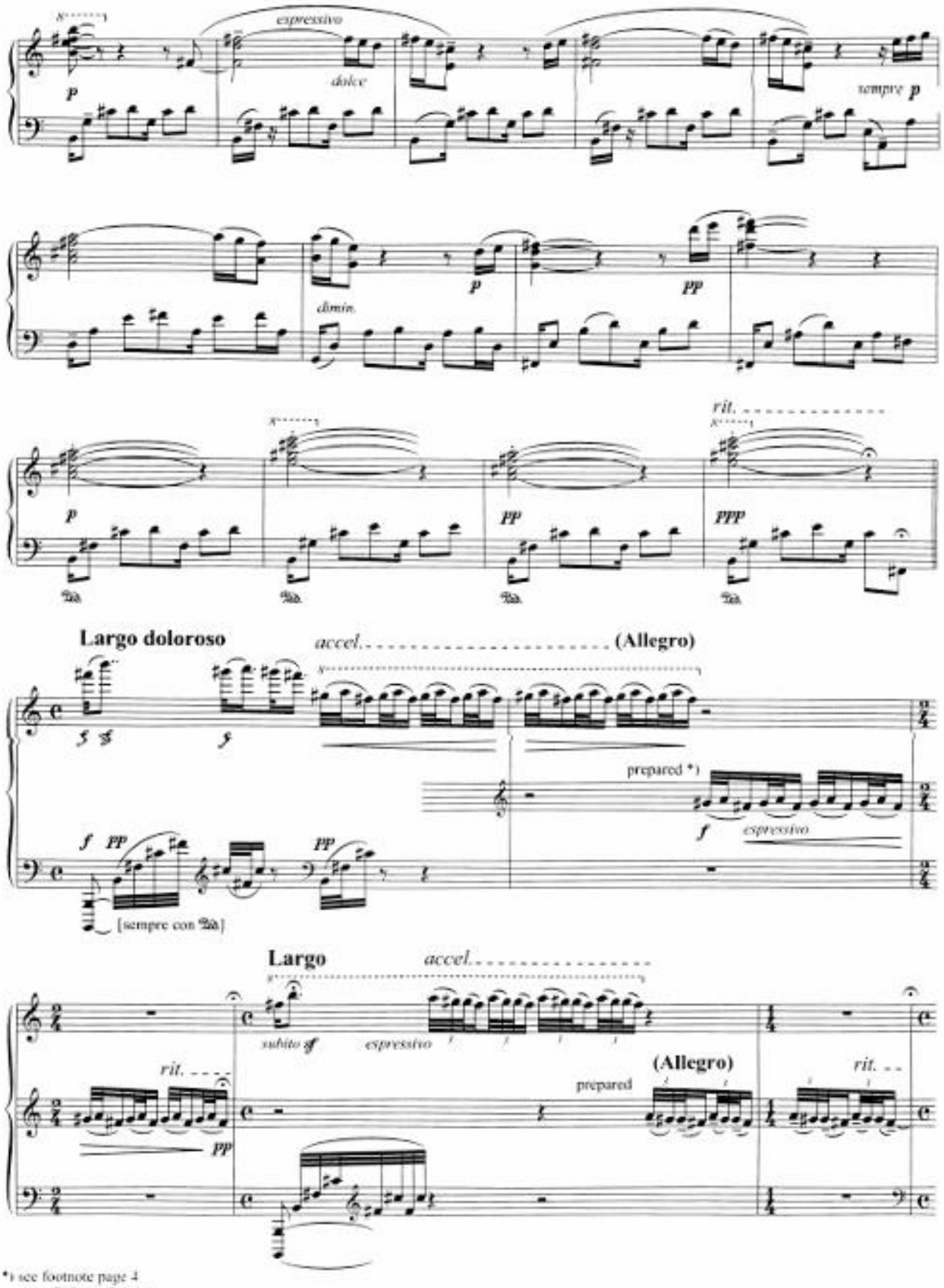

cresc. poco a poco
Ped.
Ped.
Ped.
sim.

ff
cantabile

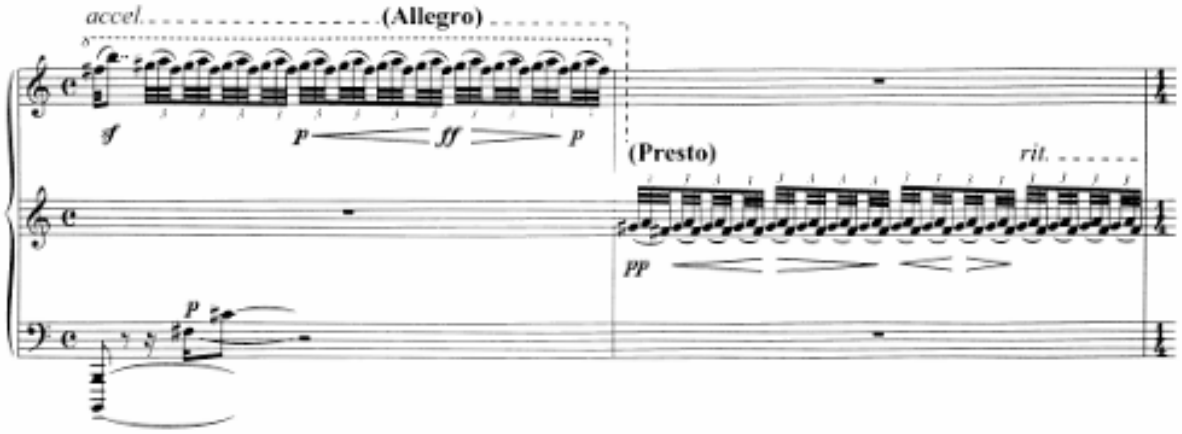

mp
ff

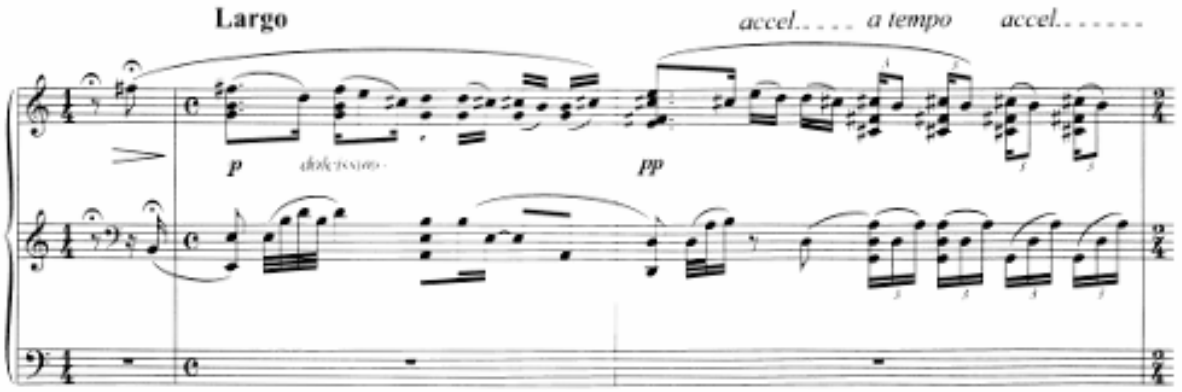

mf
senza
ff
mp
senza

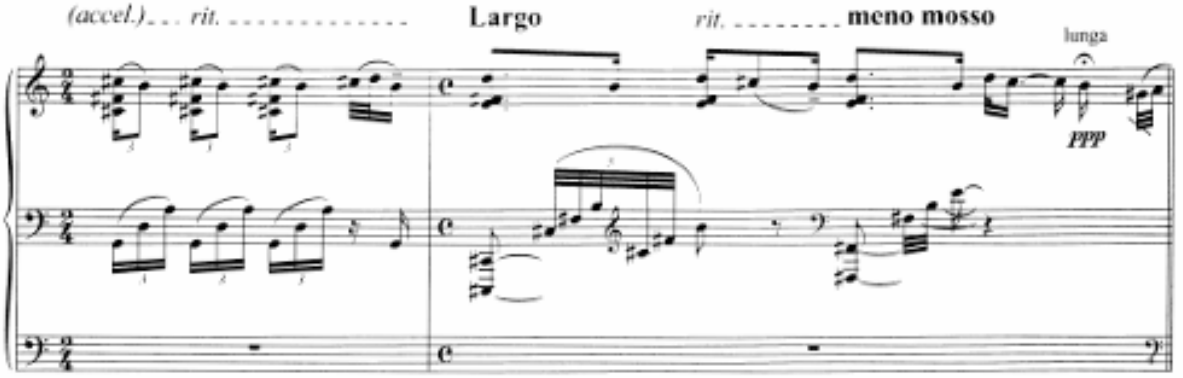

p
mf
mp



*) see footnote page 4
siehe Fußnote Seite 4
voyez note en bas de page 4


accel.
(Allegro)
sf
p
ff
p
(Presto)
rit.
pp
p


Largo
accel.
a tempo
accel.
p
dolcissimo
pp


(accel.)
rit.
Largo
rit.
meno mosso
lunga
ppp

prepared *)

drammatico

(Allegro) accel. (Presto) rit.

ff fff

rit. (Allegro) accel. rit.

ffp

(Andante) accel. (Allegro) rit. accel. rit.

ffp ppp ppp

*) see footnote page 4
siehe Fußnote Seite 4
voyez note en bas de page 4

Say, 1997

Ballad no. 1

„Nazim"

Fazıl Say
*1970

Andante moderato

Klavier

ten. *ten.* *ten.* *ten.*

dolce cantabile

5

mp

ten. *ten.*

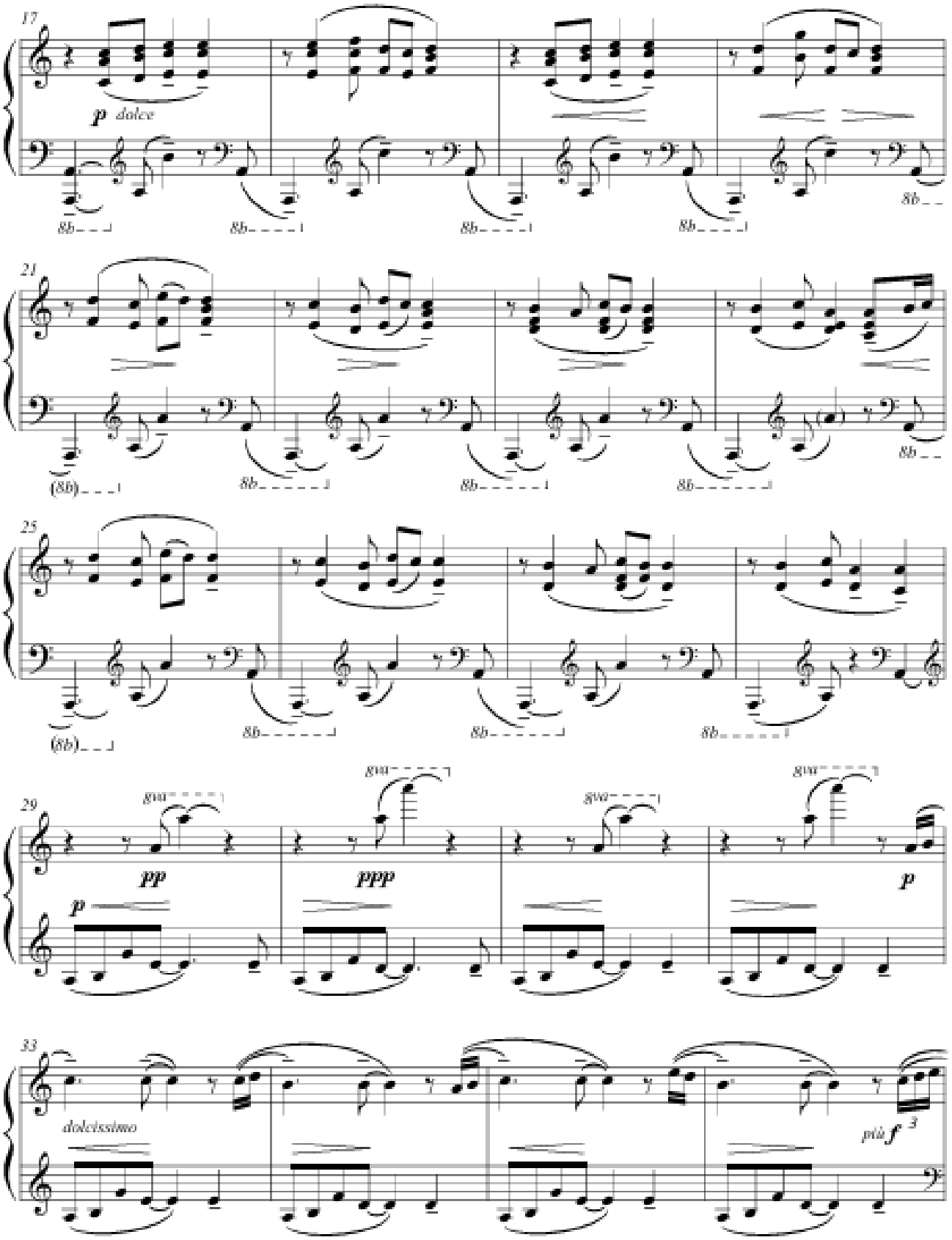
9

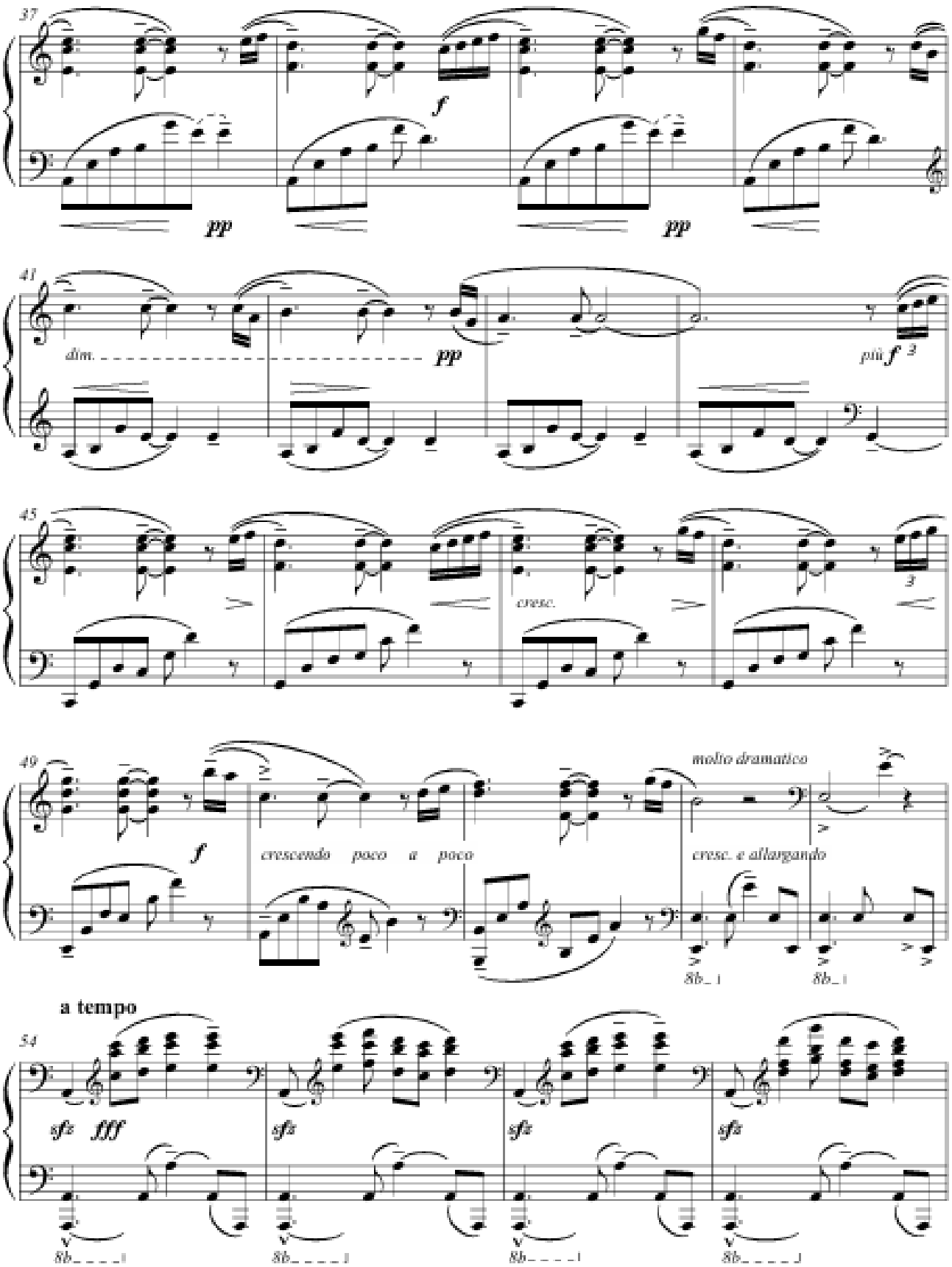
13

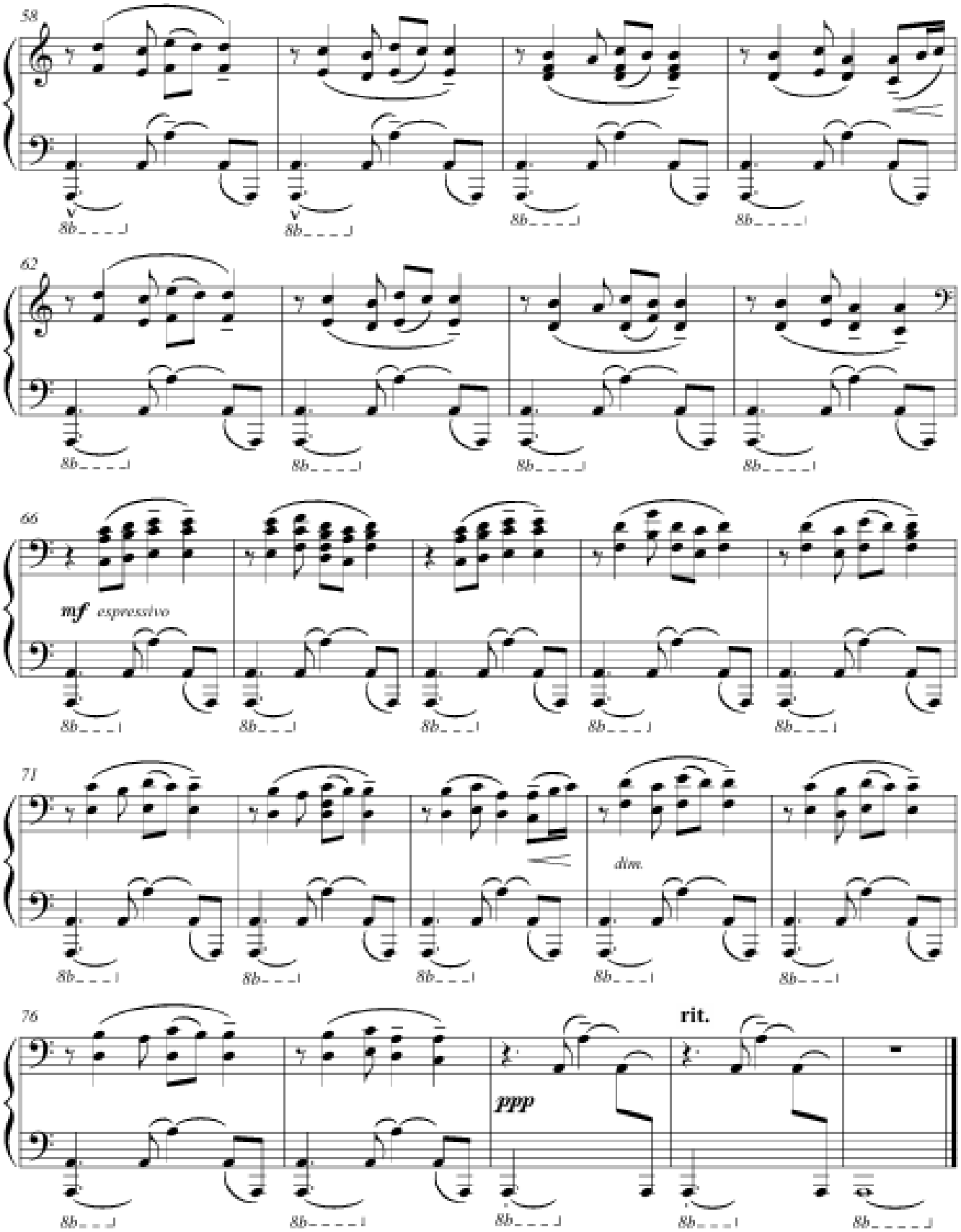
dim.

© 2007 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich verboten und kann privat- und strafrechtlich verfolgt werden.
Unauthorised copying of music is forbidden by law, and may result in criminal or civil action.


17
p dolce
8b
21
(8b)
25
29
gva
pp
ppp
p
33
dolcissimo
più f


37
f
pp
pp
41
dim.
pp
più f
45
cresc.
49
f
crescendo poco a poco
molto dramatico
cresc. e allargando
8b
8b
a tempo
54
sfz fff
sfz
sfz
sfz
8b
8b
8b
8b

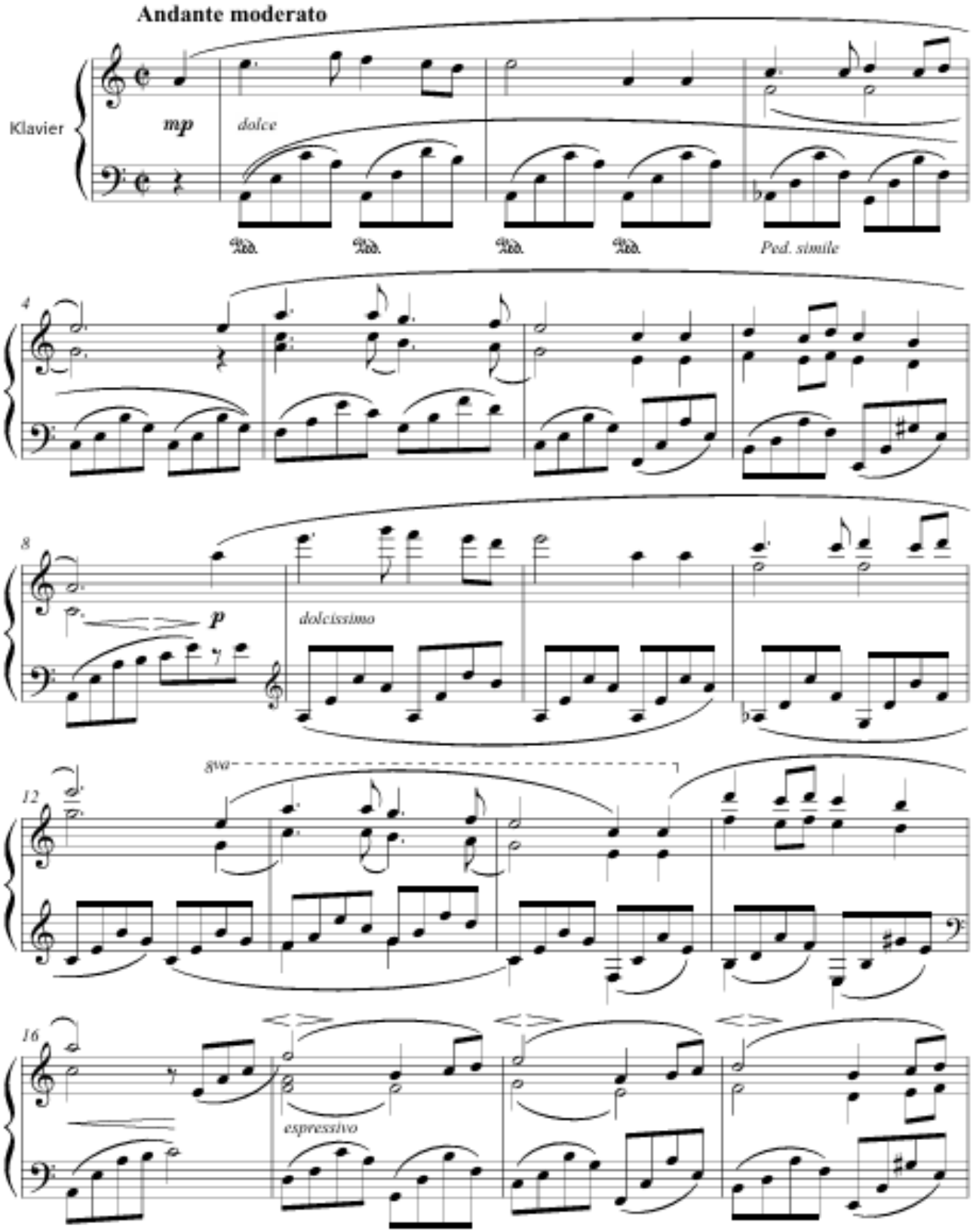


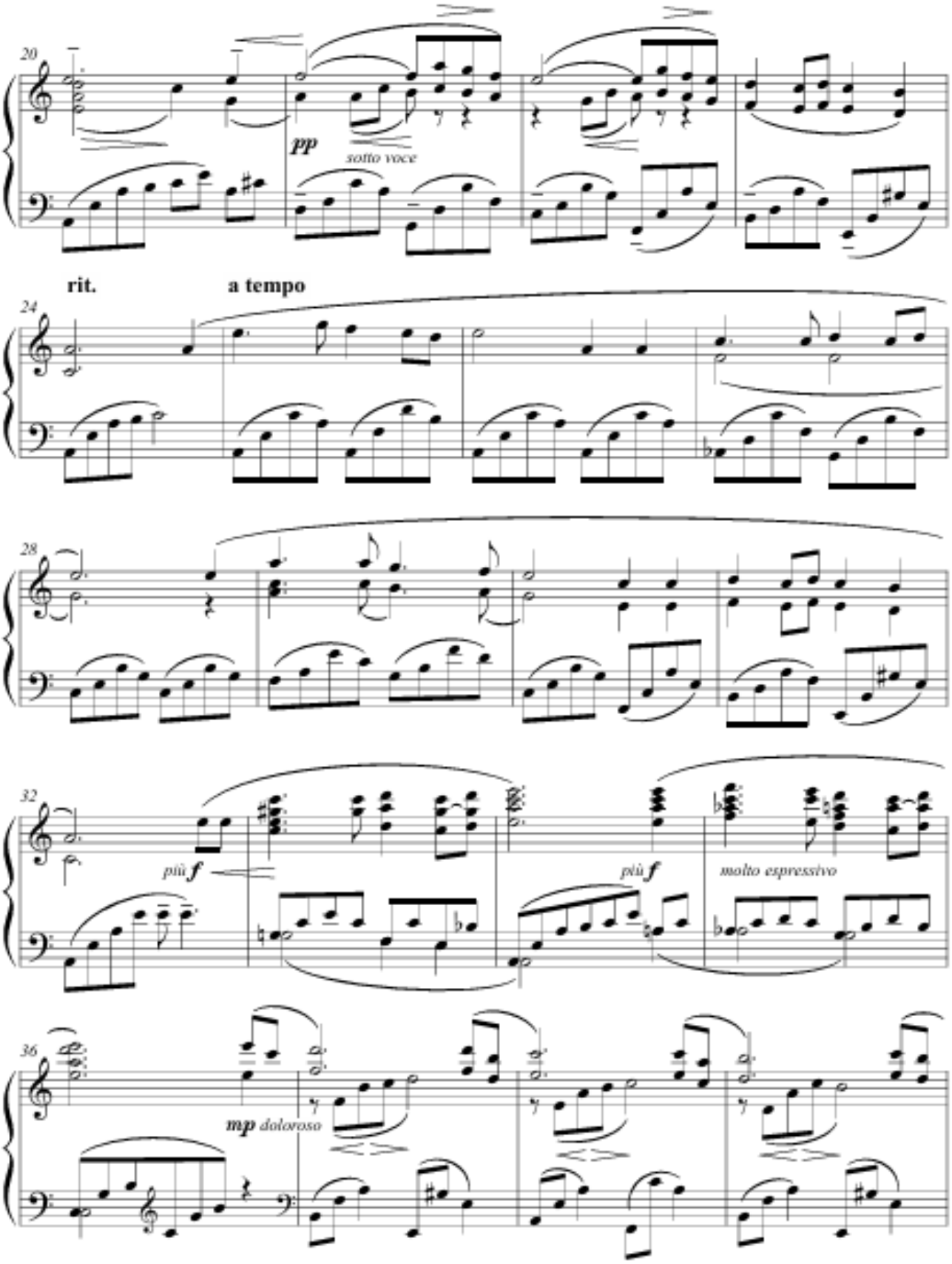
Theme Nazim 1995
in Oratorio 2001
Piano solo 2005

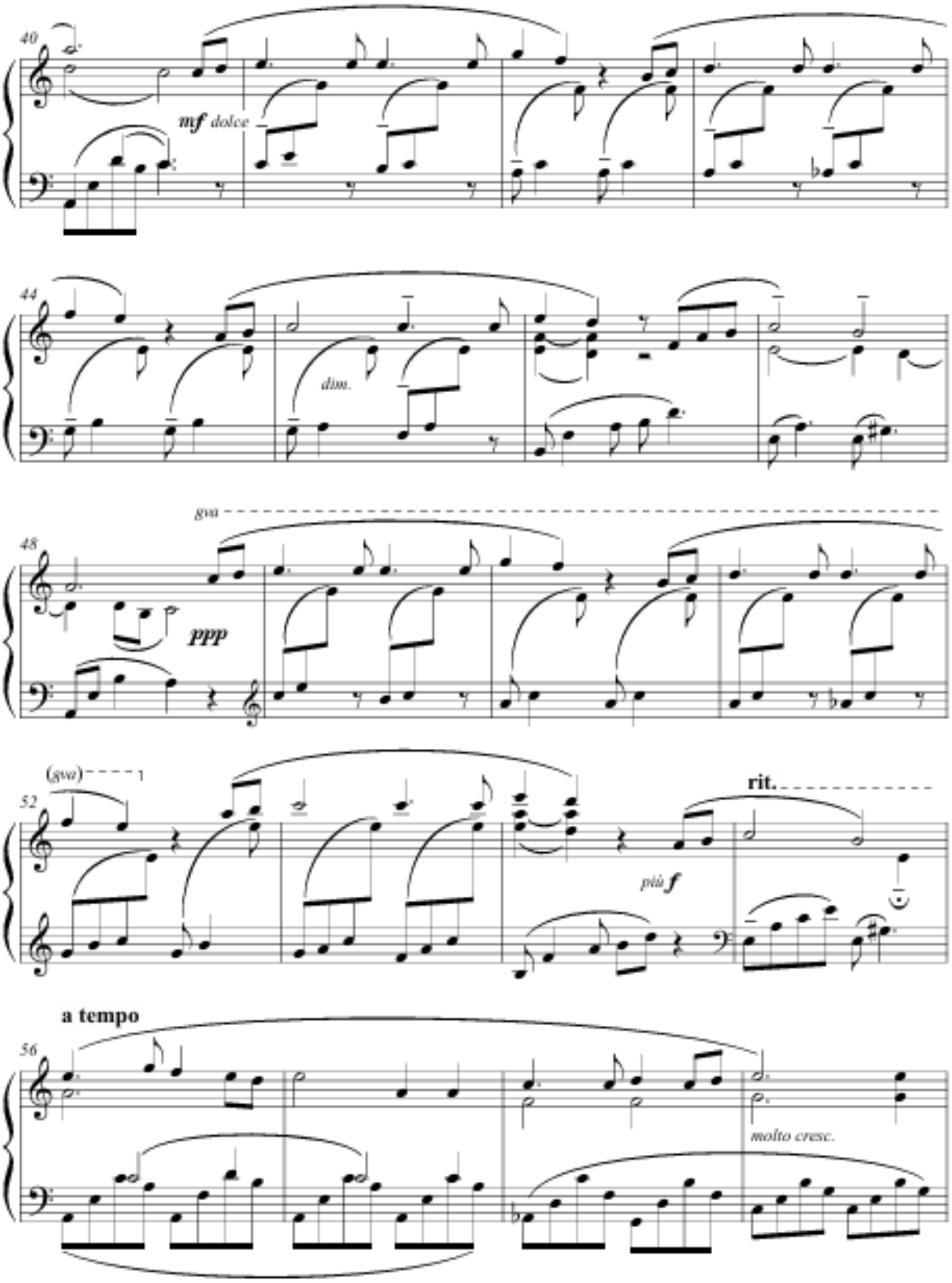
Say (1995- 2005)

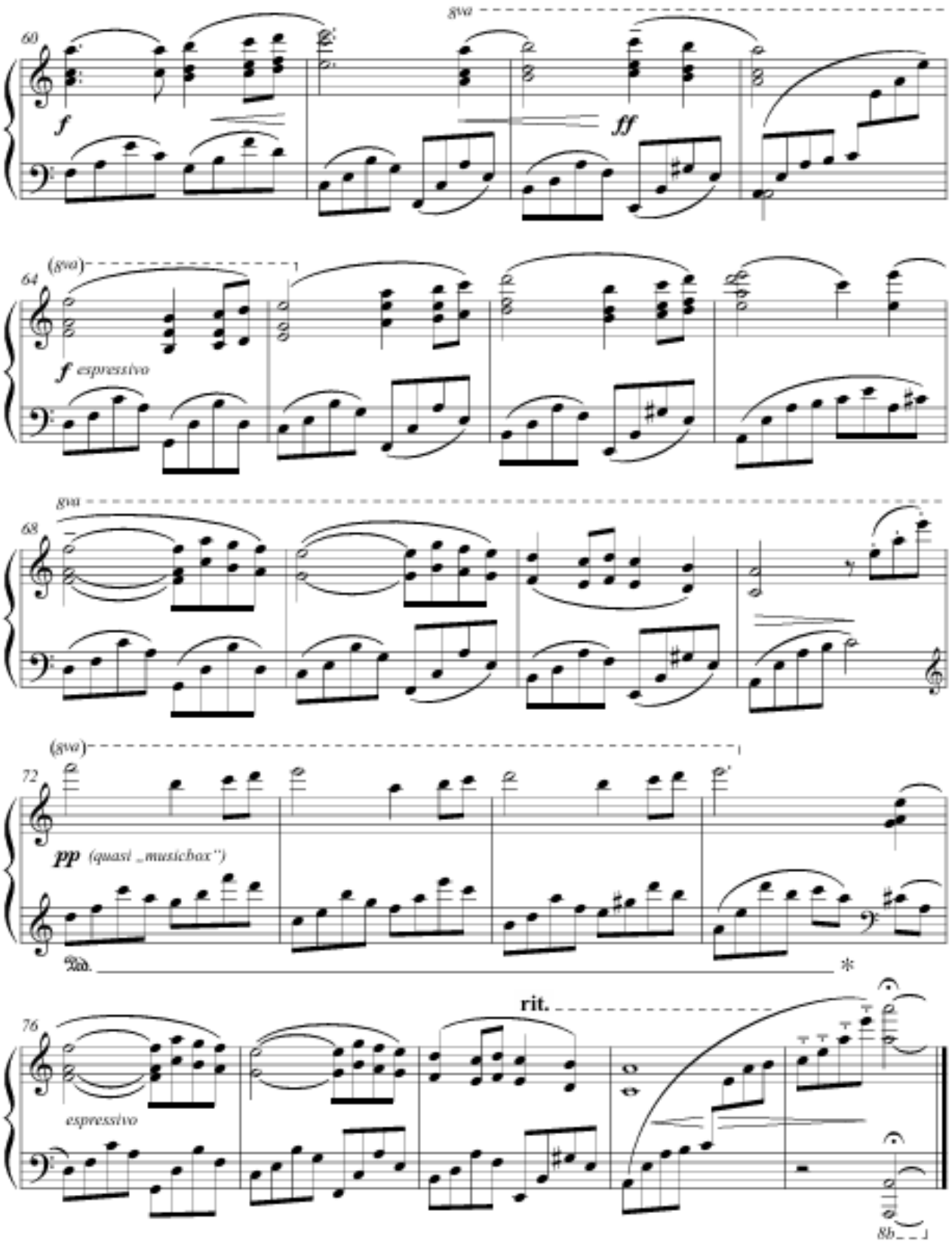
Ballad no. 2

„Kumru"




20
pp
sotto voce
rit.
a tempo
24
28
32
più f
più f
molto espressivo
36
mp doloroso


40
mf dolce
44
dim.
48
gva
ppp
52
(gva)
più f
rit.
a tempo
56
molto cresc.

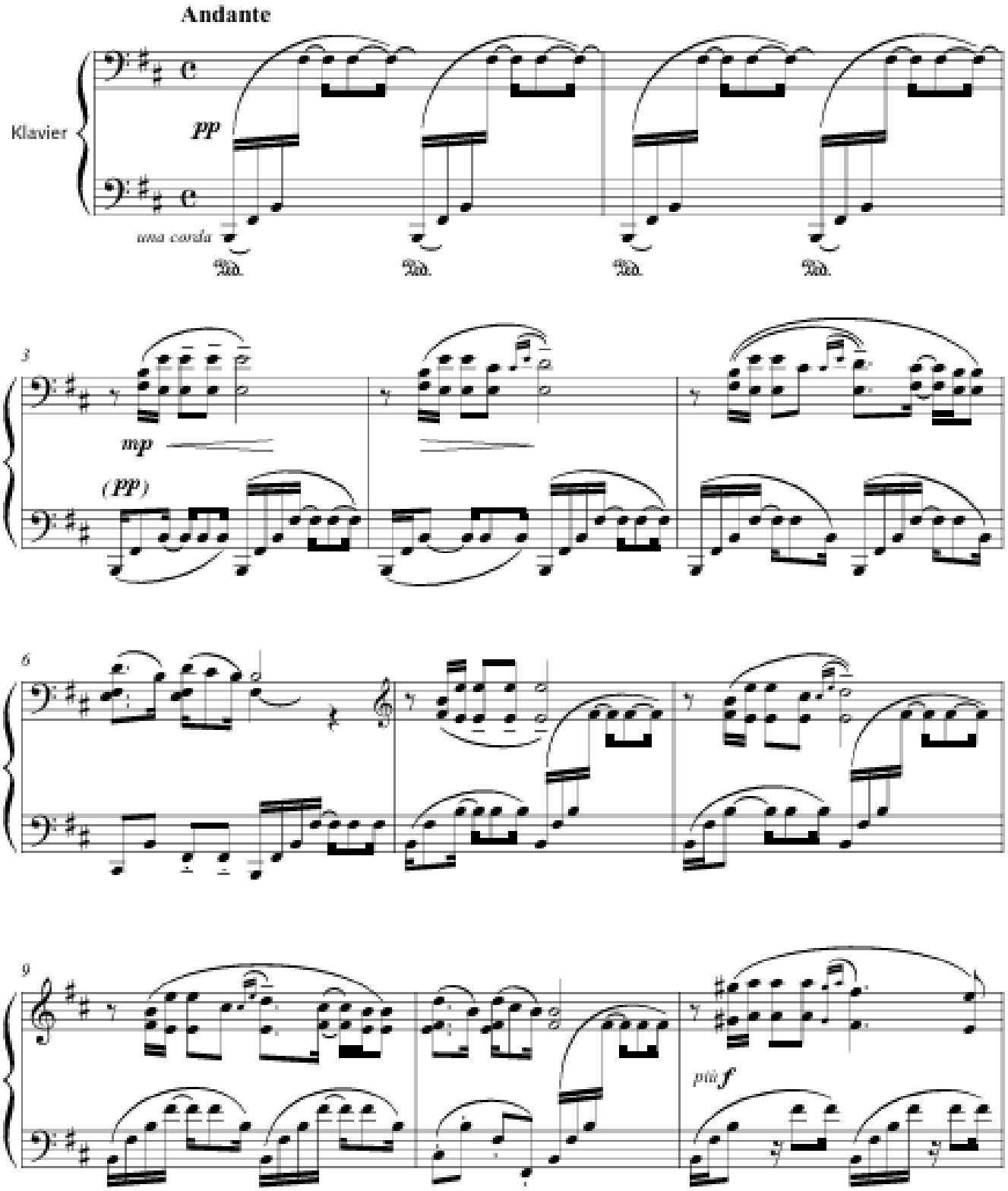


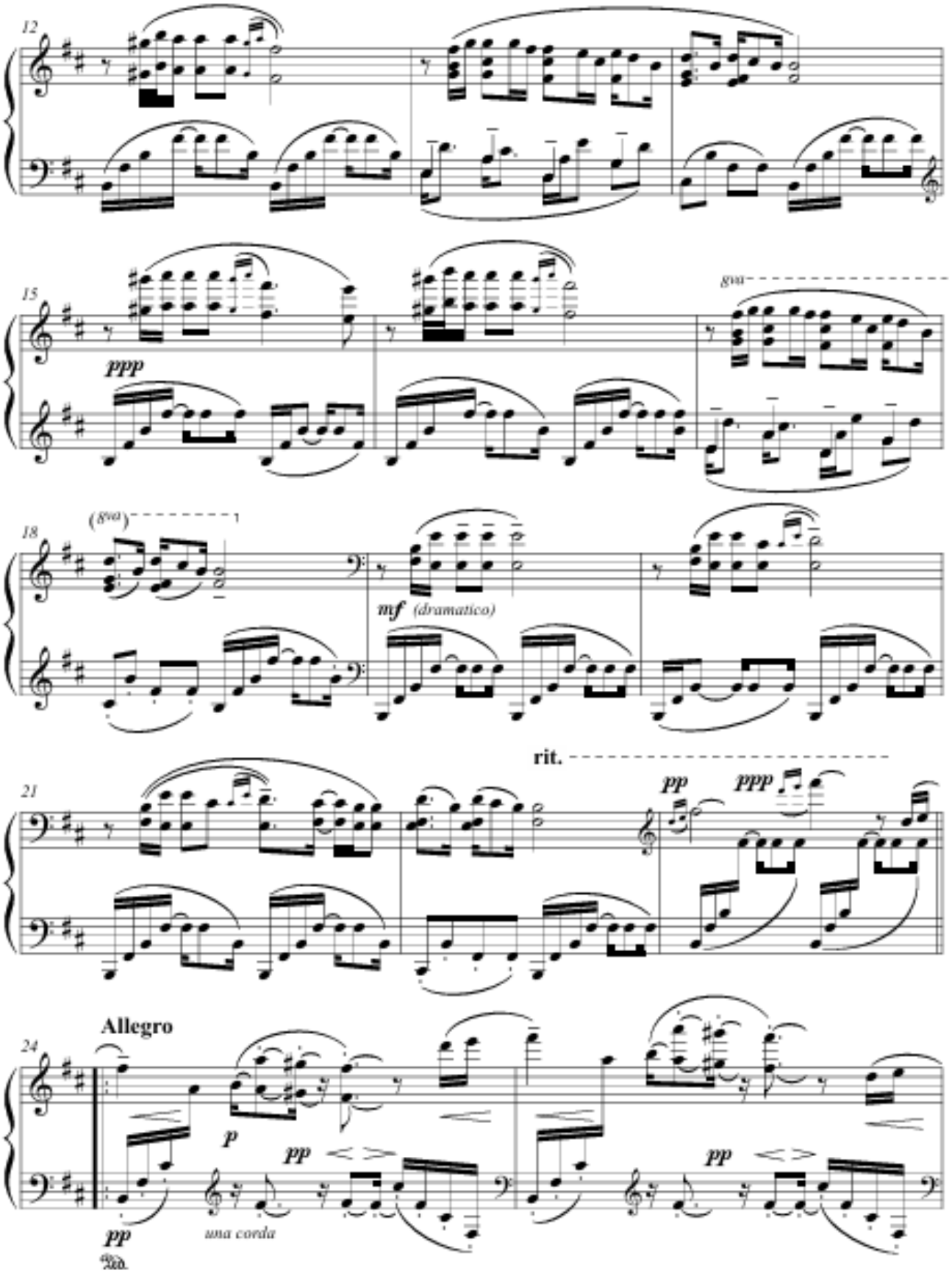
Theme 1995, Berlin
Orchestral version 1996
Piano solo 2001
(for Kumru)

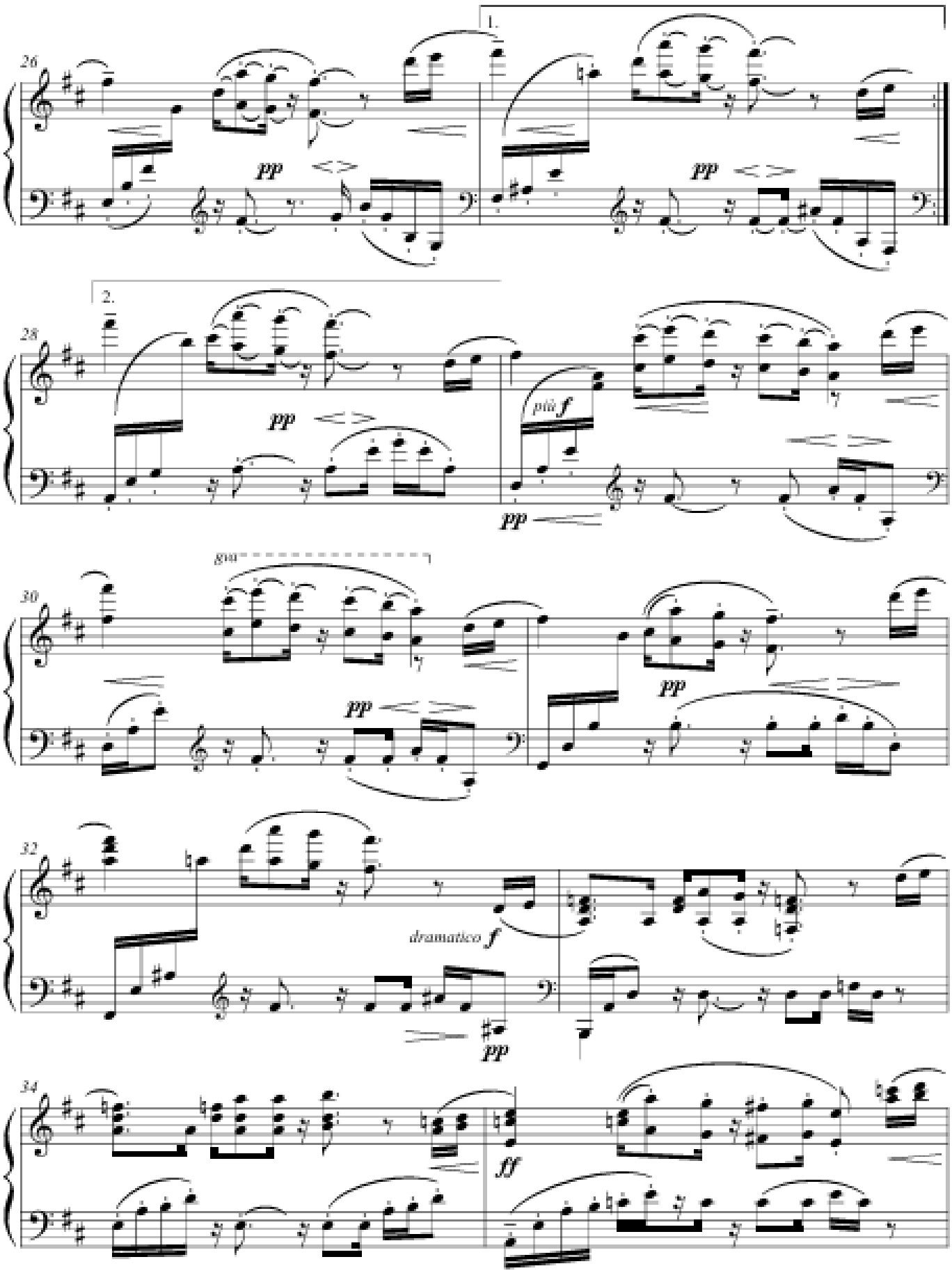
Say (1995- 2005)

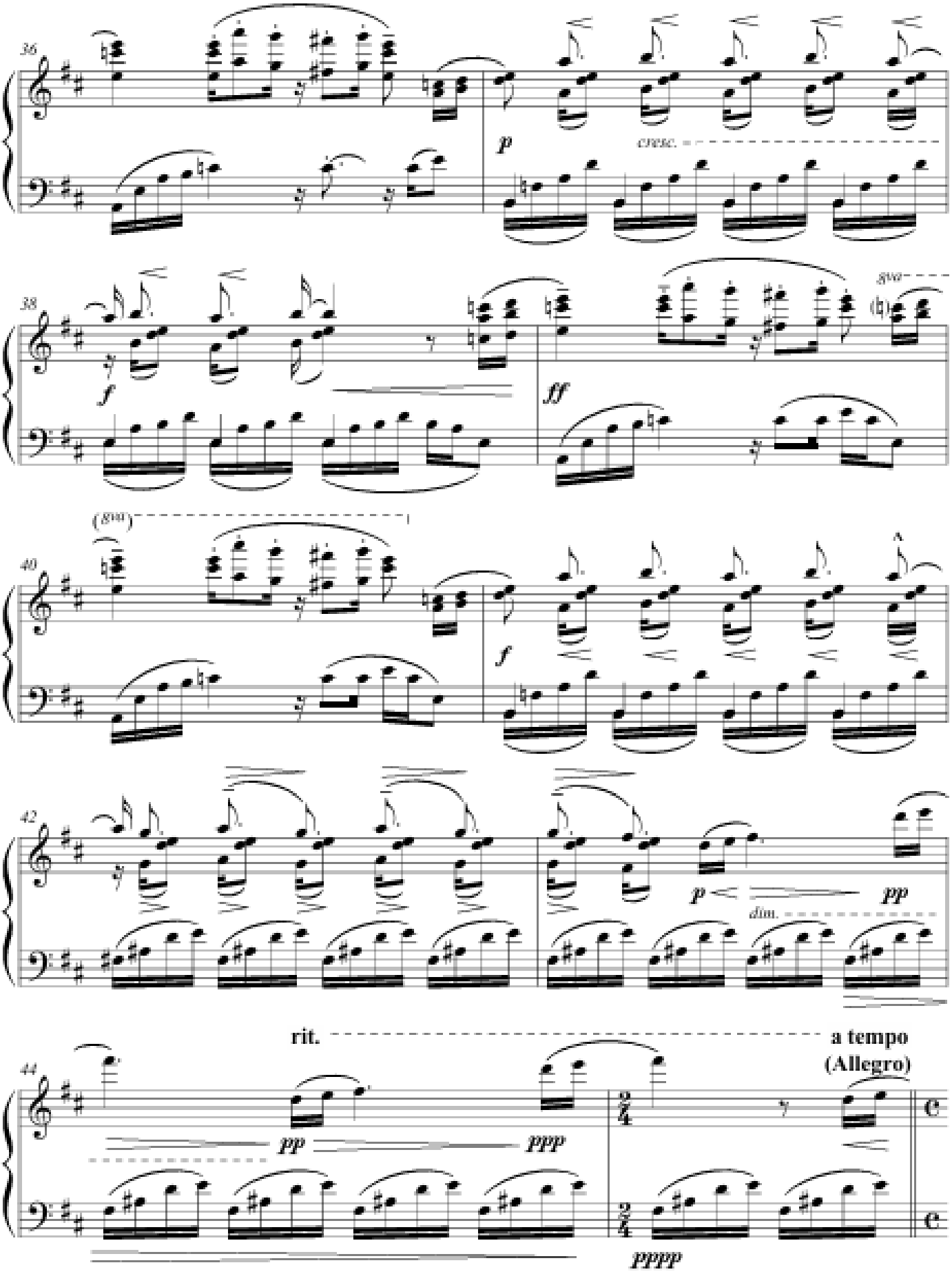
Ballad no. 3

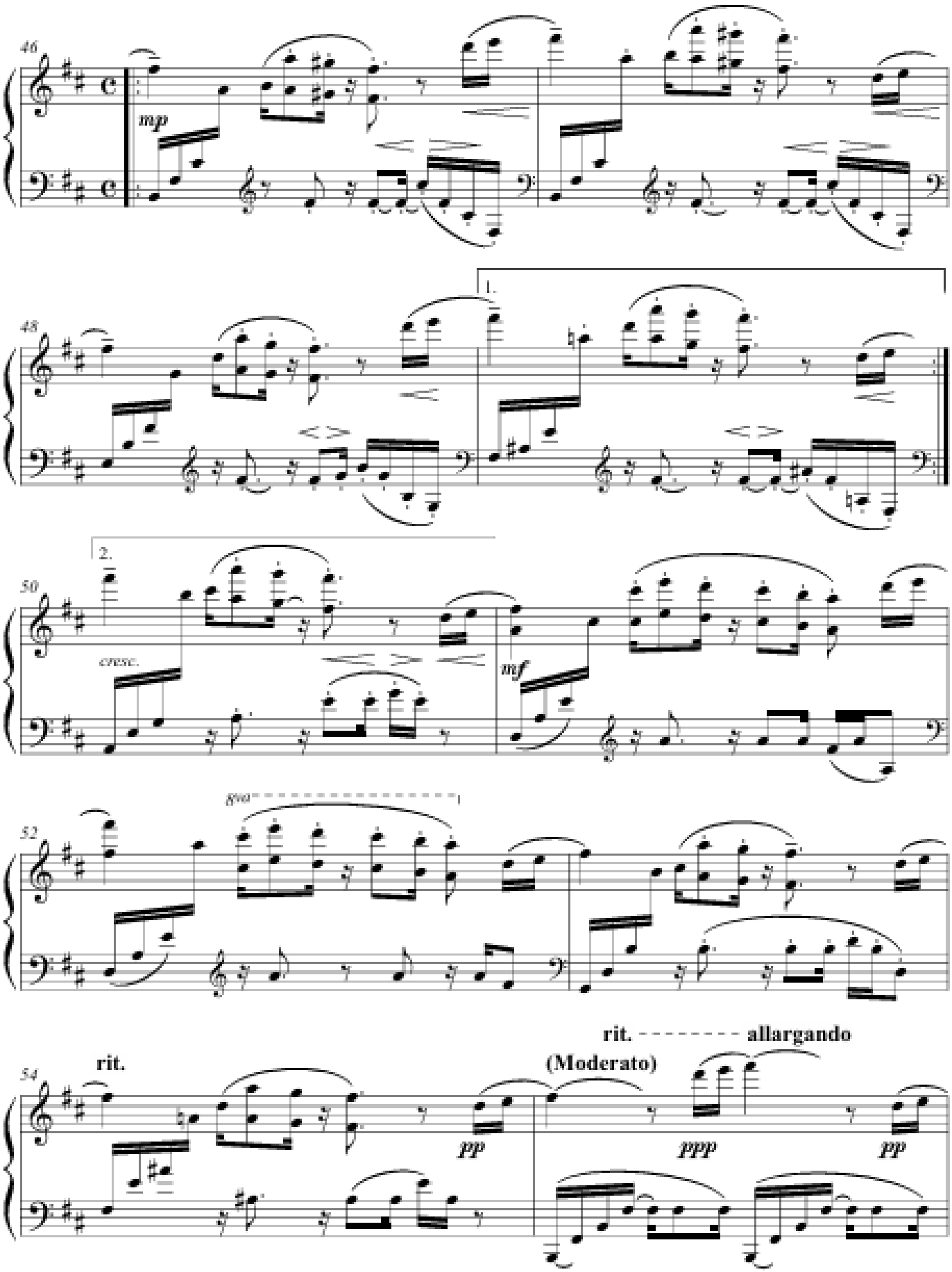
„Sevenlere dair"




12
15
ppp
8va
18
(8va)
mf (dramatico)
21
rit.
pp
ppp
24
Allegro
p
pp
una corda
pp
pp


26
1.
pp
pp
28
2.
pp
più f
pp
30
gva
pp
pp
32
dramatico f
pp
34
ff


36
p
cresc.
38
f
ff
8va
(8va)
40
f
42
p
pp
dim.
rit.
a tempo
(Allegro)
44
pp
ppp
pppp


46
mp
48
1.
50
2.
cresc.
mf
52
gra
54
rit.
pp
(Moderato)
rit.
allargando
ppp
pp

poco a poco quasi tempo primo
(Andantino)

a tempo
(Andante)

56 8va pppp p

58

60

63 8va più f ppp

rit.

66 (8va) p ppp

Schott Music, Mainz 52 612

Say (1995- 2005)