



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Taksim, μια Ανασυνθετική Διαδικασία. Συγκριτική Καταγραφή
Ηχογραφήσεων Νέι σε Makam Huseyni.**

Μιχαηλίδης Σάββας

Επιβλέπων:

Σκούλιος Μάρκος.

Εθνομουσικολόγος-Μουσικός, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Παν/μίου
Ιωαννίνων, (πρώην Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ
Ηπείρου), Άρτα.

Άρτα, Ιούνιος 2022

Taksim, a Reconstitutive Procedure. A Comparative Register of Ney Recordings in Huseyni Makam.

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Άρτα, 16/06/2022

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Σκούλιος Μάρκος

2. Μέλος επιτροπής

Καλαϊτζίδης Κυριάκος

3. Μέλος επιτροπής

Ανδρικός Νικόλαος

© Μιχαηλίδης Σάββας, 2022

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Μιχαηλίδης Σάββας

Υπογραφή

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Αρχικά θα ήθελα να ευχαριστήσω το οικογενειακό μου περιβάλλον για την στήριξη και την εμπιστοσύνη που μου έδειξαν στο εγχείρημα μου να ασχοληθώ σε μεγάλη ηλικία με την μουσική. Τους συμφοιτητές μου Ναβροζίδη Λευτέρη, Μπούμπα Πανορμίτη και Δρακόπουλο Αλέξανδρο κ.α. για την πολύτιμη βοήθεια τους. Τους καθηγητές μου, ιδιαίτερα τους Omer Erdogdular και Μάρκο Σκούλιο, οι οποίοι αποτέλεσαν για εμένα πηγή έμπνευσης τόσο σε πνευματικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο . Αφιερώνω την εργασία αυτή στην αγαπημένη μου σκυλίτσα Έρα, την οποία απέκτησα σαν συντροφιά στην αρχή ενασχόλησης μου με το νέι, ενώ αγαπούσε να με ακούει και με αποχαιρέτησε την ημέρα που έκλεισε ο κύκλος των σπουδών και ολοκλήρωσης της παρούσας εργασίας.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η εργασία έχει ως θέμα τη μελέτη των υφολογικών χαρακτηριστικών και την απόδοση της τροπικότητας στο πλαίσιο της επιτέλεσης του Taksim με όργανο αναφοράς το νέι, ένα από τα σημαντικότερα όργανα που δημιούργησαν το αισθητικό πλαίσιο της Οθωμανοτουρκικής κλασικής μουσικής. Ως τρόπος έρευνας επιλέχθηκε η συγκριτική μελέτη τεσσάρων taksim σε Makam Huseyni, με στόχο την ανάδειξη τόσο του κοινού τόπου, όσο και της ιδιαιτερότητας του κάθε ερμηνευτή στην επιτέλεση της ανασυνθετικής διαδικασίας του Taksim. Εργαλεία της έρευνας είναι η αναλυτική καταγραφή και η χρήση των εννοιών του τροπικού μελωδικού πυρήνα, ως τρόπου κατανόησης της τροπικότητας και των μοτίβων ποίκιλης ως σύνθετων δομικών στοιχείων που καθορίζουν τη μελωδική εκφορά του seyir και κατ' επέκταση την ιδιαίτερη αίσθηση της μουσικής του makam.

Λέξεις-κλειδιά: Νέι, taksim, αυτοσχεδιασμός, καταγραφή, μακάμ, μοτίβα ποίκιλης, τροπικοί μελωδικοί πυρήνες.

ABSTRACT

This paper investigates the stylistic characteristics and the performance of modality in the context of taksim, adopting ney as the reference instrument, being one of the most important instruments that created the aesthetics of the Ottoman Music Tradition. The comparative examination of four taksim in makam Huseyni was chosen as a research method, having the goal to highlight the common place, but also the particularity of each musician while performing the recomposing form of the taksim. Another tool of our investigation is analytic transcription and the proposition of the concepts of choro-chronic nucleus and prominence motive. The concept of choro-chronic nucleus is introduced as a way of perceiving modality, while the prominence motives are considered as complex structural elements that determine the melodic pronunciation of seyir, defining the peculiar sense of makam music.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Contents

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	2-6
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	2-7
ABSTRACT	2-8
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ	2-9
ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΩΝ	2-11
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	2-12
1 Εύρεση και ανάπτυξη των στοιχείων που συμβάλουν στην επίτευξη ενός τροπικού αυτοσχεδιασμού (modal improvisation - taksim)	2-13
1.1 Το taksim, μία δημιουργία μέσω των εκφάνσεων και περιορισμών του αυτοσχεδιασμού.....	2-13
1.1.1 Μεθοδολογία της καταγραφής	2-17
1.1.2 Στοιχεία διαποίκισης	2-18
1.1.3 Το Huseyni μέσα από α) τις οικογένειες των Makam, β) το Seyir και την συνεχόμενη λειτουργία του.	2-20
1.2 Το νέι μέσα από τον αυτοσχεδιασμό.....	2-28
1.2.1 Εναλλακτικές δακτυλοθεσίες και θέσεις του κεφαλιού	2-29
1.2.2 Μεταφορές makam (τρανσπόρτα).....	2-39
1.2.3 Οι ανάσες και οι ιδιότητες αυτών.....	2-40
1.2.4 Ο χειρισμός της λεπτής δέσμης αέρα	2-42
1.2.5 Σημάδια αλλοίωσης που χρησιμοποιήθηκαν κατά την καταγραφή και η σημασία αυτών.	2-43
2 Παρτιτούρες	2-45
2.1 Kasif Demiroz	2-46
2.2 Murat Salim Tokac.....	2-49
2.3 Sadreddin Ozcimi.....	2-53
2.4 Omer Erdoganlar.....	2-56
3 Ανάλυση του μουσικού κειμένου.....	3-57

3.1	Διαχωρισμός των μ.π. σύμφωνα με την λειτουργικότητα τους	3-84
3.1.1	Μ.π. περιστροφής κύκλωσης του τ.μ.π	3-84
3.1.2	Μ.π. περιστροφής ανοδικό	3-86
3.1.3	Μ.π. περιστροφής καθοδικό	3-87
3.1.4	Μ.π. Μονόπλευρης περιστροφής	3-90
3.1.5	Μ.π. Μονόπλευρης περιστροφής καθοδικά	3-91
3.1.6	Μ.π. Μονόπλευρης περιστροφής ανοδικά	3-93
3.1.7	Μ.π. ανοίγματος ανοδικό	3-94
3.1.8	Μ.π. ανοίγματος καθοδικό	3-95
3.1.9	Μ.π. Ανοίγματος περιστροφής	3-96
3.1.10	Μ.π. βιμπράτο καθοδικά	3-96
3.1.11	Μ.π. βιμπράτο -τρίλιας.....	3-96
3.2	Σκόπιμη αποφυγή βαθμίδων	3-97
3.3	Οι βουβές αποτζιατούρες	3-100
4	Συμπεράσματα	4-101
	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	4-110

ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΩΝ

μ.π.Μοτίβα ποίκιλης

τ.μ.π.....Τροπικοί μελωδικοί πυρήνες

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η καταγραφή ως μέσο αποτύπωσης και χαρτογράφησης της εκάστοτε μελωδίας μπορεί να απεικονίσει με λεπτομέρεια τα μελωδικά και υφολογικά στοιχεία οποιασδήποτε προσωπικής ερμηνείας και έκφρασης. Η δυνατότητα αυτή βοηθάει οποιονδήποτε ώστε να εισχωρήσει και να κατανοήσει σε βάθος κάποιο ιδίωμα ακόμα και μια προσωπική αισθητική. Χρησιμοποιώντας σύμβολα τα οποία αφορούν υφολογικά στοιχεία π.χ. Έλξεις, αποτζιατούρες, σημεία αλλοίωσης κ.α. δίνεται ώθηση στην οπτικοποίηση και την καλύτερη επεξεργασία και αποστήθιση ενός χάρτη που θα είναι το κλειδί για την καλύτερη κατανόηση του «μουσικού κειμένου» από έναν μαθητευόμενο μουσικό.

Από τα πρώτα κιάλας μαθήματα στο ξεκίνημα των σπουδών μου στην δεξιότητα του οργάνου με τον δάσκαλο μου Μάρκο Σκούλιο στόχος ήταν ο έλεγχος του οργάνου και ότι συνεπάγεται με αυτό. Έτσι ο έλεγχος ή αλλιώς η διαχείριση της αναπνοής, των δαχτύλων, του σώματος, των χειλιών, της γλώσσας, της τονικότητας και εντέλει του οργάνου, αποτελούσε και αποτελεί εφόδιο ύψιστης σημασίας για την διείσδυση σε έναν καινούργιο μουσικό κόσμο. Ένας από τους σκοπούς της εργασίας είναι η ανάδειξη των τεχνικών λεπτομερειών που προανέφερα και το αισθητικό αποτέλεσμα που επιφέρουν. Πώς για παράδειγμα η χρήση τρανσπόρτου και διαφορετικής δακτυλοθεσίας αποδίδει με διαφορετικό ύφος το εκάστοτε makam?

Άλλος στόχος της εργασίας είναι η μελέτη της τροπικότητας του makam με παράδειγμα το makam Huseyni, με την χρήση ορισμών, όπως οι *Τροπικοί μελωδικοί πυρήνες* και τα *μοτίβα ποίκιλης*. Πέρα από μια κλασική μελέτη της τροπικότητας, η εργασία φιλοδοξεί να αναδείξει στοιχεία που αφορούν τον κεντρικό ρόλο που κατέχει το νέι με τα ιδιαίτερα οργανολογικά και τεχνικά χαρακτηριστικά της επιτέλεσής του, στη διαμόρφωση των μελωδικών χαρακτηριστικών του εκάστοτε makam (Πεταλά Αχιτζάνοβα 2017, 33-43).

1 Εύρεση και ανάπτυξη των στοιχείων που συμβάλουν στην επίτευξη ενός τροπικού αυτοσχεδιασμού (modal improvisation - taksim)

Το πρώτο κεφάλαιο θα εξελιχθεί ερμηνεύοντας τα γεγονότα που διαδραματίζονται και τα φυσικά ή τεχνητά μέσα που βοηθάνε μέχρι να επιτευχθεί ο τελικός στόχος που είναι η ολοκλήρωση του τροπικού αυτοσχεδιασμού. Έχω επιλέξει τρεις οντότητες που κατά την άποψη μου είναι από τις πιο σημαντικές, οι οποίες θα αποτελέσουν και τα τρία υπό κεφάλαια της ενότητας: α) το Taksim σαν σπουδή, στοιχείο μουσικότητας και διεξόδου στην πολυσύνθετη τροπικότητα, β) το νέι και οι ποικίλες τεχνικές, καθώς το ενδιαφέρον μου για αυτό το όργανο με κάνει να θέλω να μάθω περισσότερα και γ) η καταγραφή και η μεθοδολογία της έτσι ώστε να αποτελέσει ένα εργαλείο κατανόησης και μεταφοράς της πληροφορίας που σε ταυτόχρονη ακρόαση πιθανόν να οδηγήσει σε κάποια ακουστική ωρίμανση.

1.1 Το taksim, μία δημιουργία μέσω των εκφάνσεων και περιορισμών του αυτοσχεδιασμού.

Κάποια χρόνια πίσω όταν άκουγα την λέξη αυτοσχεδιασμός μου ερχόταν στο μυαλό κάποιος που «κλείνει τα μάτια» και αφήνεται να δείξει τις ικανότητες του χωρίς κανέναν περιορισμό. Αν υποθέσουμε πως ο αυτοσχεδιασμός διαδραματιζόταν στο βάθος του χρόνου μέχρι και σήμερα μόνο από την φαντασία - την έμπνευση και εν τέλει την αποκλειστική ικανότητα και αυτοδιάθεση από τον καλλιτέχνη για «σχεδιασμό», και την «ορθή» ερμηνεία της λέξεως, τότε ίσως είχαμε μία άλλη μουσική πραγματικότητα σήμερα, όπου θα υπήρχε ανταγωνισμός πρωτοτυπίας χωρίς καμία προσχεδιασμένη «κίνηση». Στην αντίπερα όχθη ο αυτοσχεδιασμός θα ήταν μια αυστηρή αναπαραγωγή στερεοτυπικών φράσεων με πλήρη υπακοή σε συγκεκριμένους «κανόνες», χωρίς τη δυνατότητα καινοτομίας ή αμφισβήτησης. Χαριτολογώντας, θα έλεγα πως είναι σαν να προσπαθούμε να χαρτογραφήσουμε τις κινήσεις που θα κάνει κάποιος περπατώντας σε ένα χαραγμένο μονοπάτι στο βουνό, που

όσες φορές και να έχει περάσει από εκεί, δεν θα προσπαθούσε να περάσει πάνω ακριβώς από τις προηγούμενες πατημασιές, αλλά ακόμα και αν προσπαθούσε, δεν θα τα κατάφερνε.

Όπως φαίνεται, ο άνθρωπος (μουσικός) στην ιστορική του πορεία μέχρι και σήμερα είχε και έχει την ανάγκη να τοποθετείται και στις «δύο πλευρές» ταυτόχρονα, ακόμα και ως μονάδα, δηλαδή είχε την δυνατότητα και να καινοτομήσει και να μείνει σταθερός σε κάποιες αξίες και όλα αυτά στηριγμένα σε απροσδιόριστες (χρησιμοποιώντας μελέτης) εναλλαγές συναισθηματικών ορίων. Έτσι η φαντασία και η έμπνευση για δημιουργικότητα, ταυτόχρονα με την εξέλιξη σε όλα τα επίπεδα, ήταν και είναι ο κινητήριος μοχλός της ζύμωσης των διάφορων πολιτισμικών ομάδων ανά την υφήλιο. Τα αποτελέσματα αυτής της ζύμωσης εκλαμβάνονται διαφορετικά από τον καθένα, αλλά όπως φαίνεται έχουν μία σταθερά, την ανάγκη τα σημάδια έκφρασης να γίνονται αντιληπτά ως σημάδια ένωσης και επικοινωνίας ενός συνόλου¹. Ο παραλληλισμός μου αυτός βασίζεται στα ασαφή όρια μεταξύ του δεδομένου ηχητικού φαινομένου σε αντιδιαστολή με το παραλλακτικό – νέο, ή «την διάκριση μεταξύ «γραμμένης» ή «αυτοσχεδιαζόμενης» δημιουργίας» (Ατζακάς 2017, 12) και πάντα υπό το πρίσμα όλων των παραγόντων που μπορούν να επηρεάσουν μια τέτοια συνθήκη.

Όπως είναι φυσικό η πράξη αυτή έχει ιστορικές καταβολές και διαφορετικές προσεγγίσεις² που έχουν να κάνουν με την γεωγραφική θέση, το κλίμα, το οργανολογικό πλαίσιο, την κουλτούρα, την ιστορία, την ηλικία³ κ.α. καθώς επίσης ο ρόλος του δασκάλου, με βάση όλα τα παραπάνω, είναι αυτός που θα διαμορφώσει σε μεγάλο βαθμό την εξελικτική πορεία της διαδικασίας και του ηχητικού αποτελέσματος, ιδίως σε πολιτισμούς όπου η προφορικότητα είναι το σημαντικότερο μέσο μετάδοσης⁴. Για παράδειγμα, στην νότια Ασία κάθε δάσκαλος έχει την δική του εκδοχή διδασκαλίας πάνω στα παραδοσιακά μοντέλα τα οποία παραλλάσει και ταυτόχρονα τα διδάσκει, έτσι ο σπουδαστής μουσικός αποστηθίζει (από τον δάσκαλο του και άλλους) και καλείται να μιμηθεί και να καινοτομήσει (Jairazbhoy, 55). Ο Nettl

¹ (Ατζακάς 2017, 4,12-16) επίσης βλέπε (Jairazbhoy, 55)

² Για μία πιθανή κατηγοριοποίηση του αυτοσχεδιασμού με βάση την βιβλιογραφική έρευνα, βλέπε (Βαρντιμίδου 2009, 33).

³ «Ο Brophy (2002) σε μια έρευνα που έκανε κατέληξε ότι τα μικρότερα σε ηλικία παιδιά προσανατολίζονται προς την δημιουργία μέσα από τον αυτοσχεδιασμό ενώ αντίθετα τα μεγαλύτερα παιδιά, ιδίως αυτά που είναι άνω των 10 ετών, προσανατολίζονται προς το τελικό προϊόν» (ό.π., 33).

⁴ Στην Οθωμανοτουρκική μουσική διαχρονικά η γνώση μεταδίδεται με προφορικό τρόπο πλάι σε ένα δάσκαλο, με τη μέθοδο που είναι γνωστή ως meshk (Karabasoglu 2013).

αναφέρει πως ένα κοινό χαρακτηριστικό της αυτοσχέδιας μουσικής είναι ένα σημείο εκκίνησης που χρησιμοποιείται ως βάση της παράστασης. Καμία αυτοσχέδια παράσταση δεν είναι εντελώς χωρίς στιλιστική ή συνθετική βάση, όπως για παράδειγμα το σημείο εκκίνησης στην Νότια, Κεντρική και Δυτική Ασία, στην Βόρεια Αφρική και σε κάπως διαφορετική μορφή στην Ινδονησία είναι η ράγκα (Raga)⁵, παρά τις διάφορες συζητήσεις και διαφορές μεταξύ των μουσικών της Νότιας Ασίας. Επίσης τονίζει πως και τα αυτοσχεδιαστικά μέρη και τα μέρη μιας σύνθεσης, ενώ βασίζονται συνήθως σε μία ράγκα, ακούγονται συχνά μεταβατικές κινήσεις σε άλλες ράγκα με ομαλό τρόπο. Το ίδιο συμβαίνει και στην Ιαπωνία, όμως χωρίς την παραδοχή των μουσικών για αυτοσχέδιες εκτελέσεις γραμμένης μουσικής (Nettl no date, 95-98).

Ως μουσικός όρος, ο αυτοσχεδιασμός ξεκίνησε να μελετάται από την εθνομουσικολογία από την δεκαετία του 1960 περίπου. Σύμφωνα με τον Nettl είναι η περίοδος που άρχισε να γίνεται αντιληπτό (κυρίως από την δύση) πώς η τέχνη του αυτοσχεδιασμού δεν έρχεται σε αντίθεση με αυτή της σύνθεσης⁶, ενώ ως τότε επικρατούσε η λογική πώς οι προφορικές παραδόσεις που χρησιμοποιούν αυτοσχεδιαστικές τεχνικές διαχωρίζονται από τα ανώτερα έργα που χρησιμοποιούν σημειογραφία. Οι περιπτωσιολογικές μελέτες σε τρεις μουσικούς πολιτισμούς, αυτόν της Jazz⁷, της Ινδικής έντεχνης μουσικής και της Ιρανικής μουσικής, εισήγαγαν έννοιες όπως της θετικής χρήσης λαθών, του κινδύνου κ.α. με αποτέλεσμα ο αυτοσχεδιασμός να χαρακτηριστεί ως ύψιστης σημασίας στο διάβα του στον χρόνο, με άμεση σύνδεση και επιρροή στις κοινωνίες, το οποίο συνεπάγεται με υψηλού κύρους παραστάσεις, παρά το ρίσκο που διακατέχει την συγκεκριμένη διαδικασία (Nettl no date, 95). Το εντυπωσιακό είναι πώς, ενώ άρχισε ένας συγχρονισμός αντιληπτικής σημασίας από την πλευρά της «δύσης» προς την «ανατολή» ως προς το ενιαίο, η ανάγκη να ενσωματωθεί σε διάφορες ερμηνευτικές οντότητες και να μελετηθεί ως ένα «καινούργιο πεδίο» προϋπάρχει, και συζητείται μέχρι τις μέρες μας:

«Η ανάγκη να αυτονομηθεί το taksim ως είδος (και μουσικός όρος) επιβεβαιώνεται σε οθωμανικές πραγματείες και συγγράμματα ήδη από τις αρχές του 17ου αιώνα και είναι σημαντικό να μελετηθεί στα

⁵ Raga ονομάζονται σε Ινδία, Πακιστάν, Νεπάλ και Αφγανιστάν, ενώ mode είναι ο γενικός όρος για την έννοια του τρόπου. Για μία εμπεριστατωμένη θεώρηση του τροπικού συστήματος των Ινδουσττανικών Raga και την συγκριτική ανάλυση με αυτά των Οθωμανοτουρκικών μακάμ, βλέπε (Σκούλιος 2017)

⁶ Έσως σε αυτό συνέβαλε και η ενίσχυση των εργαλείων κατανόησης της δομικής υπόστασης του αυτοσχεδιασμού (π.χ. μέσω της καταγραφής και της ταυτόχρονης ακρόασης), καθώς έλλειπε η βιωματική προφορικότητα της ανατολικής κουλτούρας, που αποτελεί σημαντικό παράγοντα για την κατανόηση ενός μουσικού φαινομένου, καθώς η μάθηση ως βίωμα είναι μονόδρομος (Διονυσίου 2009, 276-277).

⁷ Επίσης (Βαρυτιμίδου 2009, 34)

πλαίσια των ευρύτερων αλλαγών που έλαβαν χώρα στη μουσική πράξη και την κοινωνική / επαγγελματική θέση του μουσικού στην αυλική οθωμανική μουσική του 16ου αιώνα... Πιθανότερο είναι ότι η νεοεμφανιζόμενη χρήση του όρου αναφέρεται σε έναν σημαντικό όσο και καινοτόμο τύπο μη έμμετρης «επί τόπου» σύνθεσης που αυτονομήθηκε μετά από μακροχρόνιες διεργασίες στην αυλική και θρησκευτική μουσική πράξη» (Ατζακάς 2017, 7)

Παρόμοια παραδείγματα υπάρχουν στην Μέση Ανατολή και στο Ευρωπαϊκό μέρος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας κατά τον 19^ο και 20^ο αιώνα όπου η διαδικασία του αυτοσχεδιασμού διαδραματίζεται μέσα από ένα κοινό modal (τροπικό) σύστημα, αυτό των makam, το οποίο ταυτόχρονα με το taksim προσδιόρισε σε μεγάλο βαθμό την φύση της έντεχνης μουσικής της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (Feldman 1993). Η επιρροή αυτή φαίνεται να διευρύνεται σε πολλές χώρες όπως : Ελλάδα⁸, Βουλγαρία, Μακεδονία, Τουρκία⁹, Συρία, Λίβανο, Αίγυπτο και λιγότερο στην Ρουμανία με πολλά υπό-στυλ εν ενεργεία τα οποία αν και διαφοροποιούνται φαίνεται πώς χρησιμοποιούσαν την λέξη taksim για να περιγράψουν την ίδια διαδικασία, ιδίως μετά την εξάπλωση ηχογραφήσεων (Ο.π. ,1).

Αναλύοντας τα παραπάνω βλέπουμε πως, όπου υφίσταται ο αυτοσχεδιασμός υπό όρους μελέτης, υπάρχει ανάγκη προσδιορισμού περισσότερων στοιχείων έτσι ώστε να κατανοήσουμε την «οντότητα» που αντιπροσωπεύουν. Τα γεγονότα αυτά με οδήγησαν να κάνω μία σύντομη ανασκόπηση για το πώς η έννοια του αυτοσχεδιασμού ενσαρκώνεται σιγά σιγά μέσα από διαφορετικές οπτικές έτσι ώστε να καταλήξει «στην αγκαλιά» κάποιας «φιλόξενης οικογένειας» όπως είναι αυτή της «μακάμ πράξης» και μαζί να συμπορευτούν και να αλληλοεπιδρούν ποικιλοτρόπως για έναν «καινούργιο» και «ανεξέλεγκτο» μουσικό κόσμο, αυτόν του taksim της Κ.Ο.Μ όπως εξελίσσεται σήμερα (αυτοσχεδιασμός-μακάμ-σεγίρ = taksim) (ή έκφραση-μελωδικής-προόδου¹⁰ = ανασυνθετική διαδικασία?¹¹).

Με αυτήν λοιπόν την βασική δομή θα προσπαθήσω να εντοπίσω τα σημαντικότερα στοιχεία που λειτουργούν ως κρίκοι μιας αλυσίδας και ανάλογα τις συνθήκες «χαλαρώνουν» ή «σφίγγουν» τα δεσμά τους για να δημιουργήσουν ένα τελικό μουσικό έργο. Επομένως μετά την αναζήτηση της σημασίας της έκφρασης ακολουθεί η αναζήτηση της μελωδικής

⁸ «Improvisation does not apply to a single instrument or a voice, but it is shared between two or more instruments or a voice along with instruments and it develops interactively» (Kalaitzidis 2015, 186). Για τις μουσικές παραδόσεις της Ελλάδας στις οποίες εντάσσεται ο αυτοσχεδιασμός βλέπε (ό.π. ,183-201), επίσης (Ναβροζίδης 2022, 10-11)

⁹ Για την ιστορική εξέλιξη της Τούρκικης σημειογραφίας και του Τουρκικού ρεπερτορίου, βλέπε (Οικονόμου 2008, 31) επίσης (Stubbs 1994)

¹⁰ (Feldman 1993, 22)

¹¹ (Ατζακάς 2017, 16)

προόδου. Στην συνέχεια, εφόσον μεταδότης της πληροφορίας αυτής δεν είναι μόνο ο άνθρωπος, αλλά και το όργανο το οποίο εκφράζεται, θα προσπαθήσω να αναλύσω μέσα από τις καταγραφές πως εγώ αντιλήφθηκα την ολότητα του αυτοσχεδιασμού στο συγκεκριμένο πλαίσιο με όργανο το νέι, το οποίο αποτελεί το όργανο που επεξεργάστηκα τις πληροφορίες που άκουσα, κλήθηκα να τις καταγράψω και να τις παρουσιάσω ως μια απόκτηση «εργαλειοθήκης» σε προσωπικό και συλλογικό επίπεδο.

1.1.1 Μεθοδολογία της καταγραφής

Βασική αρχή για να μπορέσω να ερμηνεύσω όσο καλύτερα μπορώ το μουσικό κείμενο και ταυτόχρονα να πάρω όσες περισσότερες και ουσιαστικές πληροφορίες μπορώ, αποτέλεσε το γεγονός πως έπρεπε κάπως να χωριστεί η μελωδία στο σκελετό που αντικατοπτρίζει τη βασική ιδέα της μελωδίας και τα «μελισματικά»¹² στοιχεία που διανθίζουν τη βασική μελωδία. Αυτή η απόπειρα έχει τις δυσκολίες της, μιας και μιλάμε για αυτοσχέδιες δημιουργίες και η τοποθέτηση των αξιών έγινε διαισθητικά. Παρόλα αυτά υπάρχουν κάποια παραδείγματα στα οποία είναι σαφής ο διαχωρισμός αυτός¹³, με τον σκελετό να είναι εμφανής και τα μοτίβα ποίκιλης και τις μεμονωμένες αποτζιατούρες¹⁴ να λειτουργούν ως συμπληρωματικά, διακοσμητικά στοιχεία με μεγαλύτερη ευκρίνεια. Δηλαδή προσπάθησα να βρω τα σημεία όπου τα μοτίβα ποίκιλης (Ζαριάς 2013, 20) ξεχωρίζουν από την κύρια δομή της μελωδίας και αυτό γίνεται με τον τρόπο της καταγραφής, όπου ο σκελετός παρασημαίνεται με κανονικού μεγέθους νότες και τα μ.π. με ομαδοποιημένες

¹² Για τον προσδιορισμό της έννοιας του «μελίσματος» και της «μελισματικής πρακτικής», σε αντιδιαστολή με διάφορες πτυχές όπως αυτή του «ποικίλματος» βλέπε (Ζαριάς 2013, 17-21)

¹³ Για περισσότερες πληροφορίες που αφορούν τον διαχωρισμό του σκελετού μιας μελωδίας και την αντίληψη των διακοσμητικών στοιχείων που την απαρτίζουν ως ξεχωριστό «κομμάτι» βλ. (ό.π. ,17)

¹⁴ Ο Ζαριάς διαχωρίζει σε 24 περιπτώσεις τα μετάρχη ποικίλματα μιας νότας (ό.π. ,177-179) και σε άλλες 24 τα πρόρηχα ποικίλματα μιας νότας (ό.π. , 244).

αποτζιατούρες. Λειτουργήσα με αυτόν τον τρόπο έχοντας υπόψη κάποια σημαντικά στοιχεία που αφορούν κυρίως τους τ.μ.π. και πως αυτοί λειτουργούν και αναδιαμορφώνονται μέσα στην ίδια εκτέλεση : α) την αλλαγή της ροής της ταχύτητας, όπου ξεχωρίζω διαφορετικούς ρυθμούς βηματισμού της μελωδίας και τους παρασημαίνω με διαφορετική αξία για να υπάρχει διάκριση, β) τις καταλήξεις, όπου διαφαίνεται υπογράμμιση και ανάδειξη της ιδιαίτερης αξίας κάποιων βαθμίδων.

1.1.2 Στοιχεία διαποίκισης

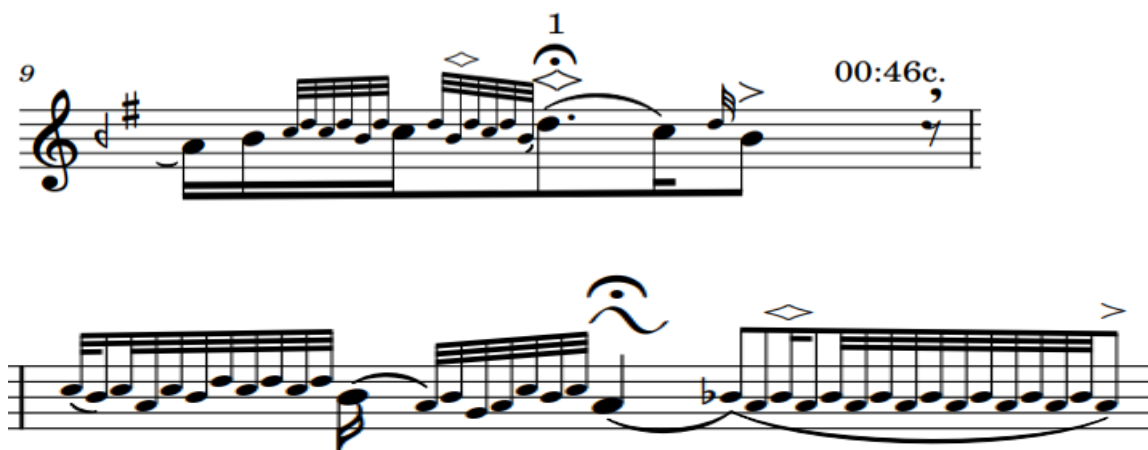
Τα στοιχεία διαποίκισης έχουν πολλαπλούς ρόλους. Ο σκοπός σε αυτήν την φάση είναι τα στοιχεία διαποίκισης του κάθε μέρους να γίνουν τα εργαλεία κατανόησης της συμπεριφοράς της μελωδίας και όχι να χρησιμοποιηθούν ως απόλυτα σύμβολα ή κανόνες. Αυτό που έχει ενδιαφέρον είναι το πώς η κύρια μελωδία αναπτύσσεται και εξελίσσεται ταυτόχρονα με διάφορα στιλιστικά στοιχεία που καθορίζουν τον τρόπο εκφοράς της και καθορίζουν σημαντικές ποιότητες όπως η διαστηματική ρευστότητα.

Η ερμηνεία των στοιχείων διαποίκισης απαιτεί μία διακεκριμένη μεθοδολογία, η οποία θα έχει πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και θα εξαρτάται από πολλούς και σύνθετους παράγοντες που συχνά μελετώνται από την σύγχρονη μουσικολογία (Ζαρίας 2013, 11-21). Αποτέλεσμα αυτής της πολυπλοκότητας είναι μία ποιο πρόχειρη προσέγγιση που θα επιχειρήσω, έτσι ώστε να καταγράψω τις διαφορετικές μορφές των μ.π. που θα συναντώ κατά την καταγραφή, προσπαθώντας να ερμηνεύσω την ομαδική τους λειτουργία με βάση το *seyir* σε μικρό-επίπεδο (1.1.3). Θα ονομάσω δηλαδή τα μ.π. ορίζοντας την λειτουργικότητα τους στους διάφορους τ.μ.π. και θα τα παραθέσω στις κατηγορίες που ανήκουν (3.1). Αν και βρέθηκαν πάρα πολλά παραδείγματα που μπορούσαν να σχολιαστούν, επιλέχθηκαν μόνο κάποια λίγα ως αντιπροσωπευτικά, δημιουργώντας στον κάθε μελετητή την γενική εικόνα έτσι ώστε να ανακαλύψει την πλοκή αυτή και σε άλλα σημεία.

Στο παράδειγμα που ακολουθεί, το βασικό 4χορδο 1^η – 4^η αναδεικνύεται και σε ανοδική πορεία και σε καθοδική με ταυτόχρονη χρονική σημασία σε όλες τις βαθμίδες, αν

αναλογιστούμε πως τα μοτίβα ποίκιλης περιστρέφονται γύρω από τις κύριες βαθμίδες για να αναδείξουν την σύνδεση μεταξύ τους στον χρόνο που τους χωρίζει.

Παράδειγμα 2.μέτρο 9-10 :



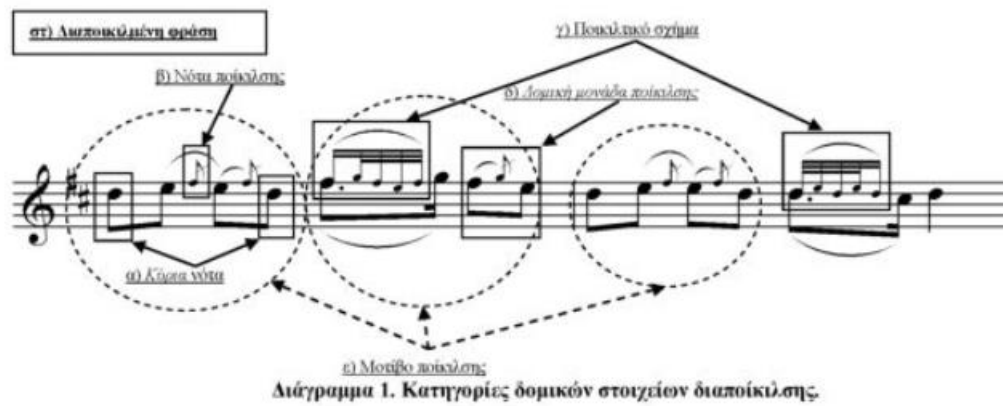
Έτσι ο διαχωρισμός της μελωδίας θα γίνει σε δύο βασικά μέρη: α) την κύρια μελωδία με τις εν εξελίξει αποτζιατούρες, β) τα **μοτίβα ποίκιλης (μ.π)**. Οι δύο αυτές κατηγορίες θα μελετηθούν υπό το πρίσμα των **τροπικών-μελωδικών πυρήνων (τ.μ.π)**¹⁵.

- Μοτίβα ποίκιλης (μ.π.)

Ως μοτίβα ποίκιλης (μ.π.) στην παρούσα μουσική ανάλυση, εννοούνται τα ρυθμικό-μελωδικά σχήματα που ξεχωρίζουν από τις κύριες βαθμίδες και σχηματίζουν μια ομάδα νοτών (δύο ή περισσότερες, οι οποίες σημειώνονται με νότες μικρού μεγέθους) με δύο κύριους σκοπούς: α) Την ανάδειξη προέλευσης, δηλαδή τη σχέση με το τί προηγείται και πώς ερμηνεύεται (μετάηχα), β) τι ακολουθεί, ποια βαθμίδα δηλαδή ορίζει το τέλος ενός μ.π. και ταυτόχρονα δημιουργεί μια κατάληξη (πρόηχα). Τα παραπάνω μελετώνται υπό το πρίσμα της εσωτερικής δομής του μ.π. και τις ιδιότητες του. Το γεγονός όμως πως μιλάμε

¹⁵Ένα νέο εργαλείο ανάλυσης που εισάχθηκε από τους Σκούλιο και Κοκκώνη, ώστε να μελετηθούν τα κοινά ηχητικά γνωρίσματα από διάφορες μουσικές κουλτούρες υπό το πρίσμα του κοινού τροπικού πυρήνα (nucleus modal). «Το εργαλείο αυτό αποτελεί επέκταση των τετραχορδικών και πενταχορδικών υπομονάδων που χρησιμοποιούν τα κλασικά τροπικά συστήματα σε Ελλάδα, Τουρκία, Αραβικές χώρες και Ινδία». Ταυτόχρονα (Skoulios Markos 2005)

για μία αυτοσχέδια ροή δυσκολεύει την διευκρίνιση ως το προς πού «ανήκει» το μ.π. στη νότα που έπεται ή σε αυτήν που προηγείται? Παρακάτω παραθέτω μια τοποθέτηση κατά τον Ζαρία στην οποία το ποικιλτικό σχήμα το χρησιμοποίησα στην παρούσα εργασία ορίζοντας τα σχήματα αυτά ως μοτίβα ποίκιλης.



Εικ.1. Κατά τον Ζαρία, μια προσέγγιση διαχωρισμού των στοιχείων που απαρτίζουν την μελωδική πλοκή είναι δυνατόν να ερμηνευτεί από έναν μικρό αριθμό μοτίβων (Ζαρίας 2013, 21)

1.1.3 Το Huseyni μέσα από α) τις οικογένειες των Makam, β) το Seyir και την συνεχόμενη λειτουργία του.

Οι προσεγγίσεις πάνω στο θέμα της περιγραφής μιας μελωδικής πλοκής σε ένα Taksim με βάση την θεωρία των Makam ποικίλουν, καθώς είναι φανερό πως η ρευστότητα που διακατέχει η συγκεκριμένη πρακτική αντικατοπτρίζεται και στον μελετητή και στον υπό μελέτη μουσικό¹⁶, ενώ πολλές φορές μιλάμε για τον ίδιο άνθρωπο. Τα βασικά στοιχεία που

¹⁶ Διαπιστώνεται από έρευνες πως ο μουσικός που ωριμάζει μέσα σε παραδοσιακές-προφορικές παραδόσεις ακόμα και σήμερα, την παρτιτούρα την χρησιμοποιεί σαν εργαλείο συμπληρωματικό καθώς αυτή έχει αναντιστοιχίες με την πράξη (Ναβροζίδης 2022, 10), άλλες φορές δε οι μουσικοί δεν χρησιμοποιούν την μέθοδο της καταγραφής του προς μελέτη υλικού καθώς επιλέγεται η ακροαματική διαδικασία (Ζαρίας 2013, 97)

μελετώνται είναι η σταθερότητα και μη, εμφάνισης κάποιων χαρακτηριστικών που αφορούν την απόδοση της τονικότητας και τον χειρισμό αυτής μέσα στον χρόνο. Ενδιαφέρον αποτελεί ο διαχωρισμός των χαρακτηριστικών του της «πράξης Taksim» από τον Ατζακά σε πέντε βασικές κατηγορίες : «α) η διαστηματική πλοκή, β) η οριοθέτηση του εύρους (έκτασης) στο όργανο ή τη φωνή, γ) η μελωδική πορεία/πρόοδος (seyir), δ) οι στερεοτυπικές μουσικές φράσεις και τα ρυθμικά μοτίβα (patterns), στ) η αλλαγή τονικού κέντρου/βαρύτητας και οι μετατροπίες» (Ατζακάς 2017, 3-4). Τα παραπάνω φαίνεται πως ταιριάζουν με τις σύγχρονες θεωρητικές προσεγγίσεις και θα χρησιμοποιηθούν στην παρούσα εργασία ως τρόπος ανάλυσης του μουσικού κειμένου. Επίσης δημιουργείται η ανάγκη εισαγωγής ενός όρου για την επεξήγηση των παραπάνω φαινομένων σε μακροσκοπικό και μικροσκοπικό επίπεδο, οι «τροπικοί πυρήνες» ή «τροπικοί μελωδικοί πυρήνες».

- Τροπικοί μελωδικοί πυρήνες (τ.μ.π) (Skoulios Markos, Kokkonis Georges, 2005)

Αποτελούν τροπικές οντότητες που περιλαμβάνουν σε πρώτο επίπεδο το φθογγικό – διαστηματικό υλικό που χρησιμοποιεί ο εκάστοτε μουσικός τρόπος, αλλά επιπλέον εμπλουτίζουν την ανάγνωση των τροπικών φαινομένων με στοιχεία που αφορούν τη σύνθεση της μελωδικής πλοκής. Έτσι ένας τ.μ.π. περιγράφεται από τα υπό χρήση διαστήματα, την έκταση, την ιεράρχηση των βαθμίδων, τις χαρακτηριστικές φράσεις κ.α.

Κατά την ανάλυση του μουσικού κειμένου στην παρούσα εργασία η βασική έννοια του (Seyir) στο makam Huseyni θα χωριστεί σε τρεις κατηγορίες : **α) σε μεγάλη διάσταση**, όπου έχουμε την πλήρη αποτύπωση των τροπικών ιδεών που προσδιορίζουν το Makam Huseyni, **β) σε μεσαία**, η οποία προσδιορίζει την εξέταση και το διαχωρισμό του Taksim σε μικρότερες δομικές μονάδες – μουσικές προτάσεις, ενώ ταυτόχρονα οπτικοποιείται ο διαχωρισμός, με την καταγραφή των μουσικών προτάσεων σε διαφορετικά μέτρα, και **γ) σε μικρή**, όπου τα διάφορα μοτίβα ποίκιλης αναδεικνύουν την πλοκή σε μικροσκοπικό επίπεδο.

- **A) μεγάλη διάσταση (Huseyni)**

Όπως το taksim έχει ανάγκη το makam για να ερμηνευτεί, έτσι και η τροπική οντότητα του Makam έχει ανάγκη το Seyir¹⁷, έτσι ώστε να προσδιορίσουν μια επιπρόσθετη έννοια, αυτή του makam huseyni. Όπως φαίνεται η λέξη makam (θέση, τόπος) προσδιορίζετε πάντα από μία βαθμίδα **βάσης-κατάληξης** (Durak-Karar) και είναι μία σταθερή θέση πάνω στην γενική θεμέλια «κλίμακα»¹⁸ αναφοράς. Η βαθμίδα αυτή μπορεί να μεταφερθεί σε οποιαδήποτε θέση κατά βούληση (πάνω στο όργανο), όμως τις περισσότερες φορές χωρίς να αλλάξει η διαστηματική σχέση της βασικής δομής (τροπικού συμπλέγματος), η οποία αφενός φανερώνει την οικογένεια του makam και αφετέρου μας δείχνει την βαθιά σχέση του makam με το seyir, καθώς όποια και αν είναι η μελωδική πλοκή, η τελική οριστική κατάληξη είναι η πρώτη πληροφορία για το εκάστοτε makam (Σκούλιος 2017, 93-94). Η βάση του makam στη θεμέλια κλίμακα, σε συνδυασμό με το φθογγικό υλικό της βασικής του υπό-μονάδας¹⁹ (5χορδο, 4χορδο²⁰) καθορίζει την οικογένεια στην οποία ανήκει.

• **B) Μεσαία διάσταση (τροπικοί πυρήνες, τ.π).**

Είναι σημαντικό να πούμε, κατά τον Stubbs, πως ύστερα από πολλές έρευνες πάνω στα δομικά χαρακτηριστικά που αποτελούν την επιμέρους ανάπτυξη σε ένα makam, διαπιστώνονται κάποιες βασικές δομές που προκύπτουν από το seyir του και τα διακοσμητικά ρυθμικό-μελωδικά πρότυπα και συστατικές δομές που διαμορφώνονται στον χρόνο. Τα δομικά αυτά πρότυπα μπορεί σε κάποιες περιπτώσεις να είναι και δευτερεύοντα,

¹⁷ Την άποψη αυτή την διατυπώνουν δύο θεωρητικοί περίπου στο 1650 ο Πρίγκηπας Καντεμίρης και Δραγουμάνος Wojciech Bobowski (ή Ali Ufki), (Feldman 1993, 7-8).

«οι οποίοι ήταν σε θέση τόσο να κάνουν χρήση της τουρκικής, περσικής και αραβικής γλώσσας, όσο και να ακολουθήσουν την δυτική, εμπειρική μεθοδολογία της εποχής τους. Επιπλέον, πολύτιμες είναι και οι πληροφορίες που άφησαν μία σειρά φιλόμουσων περιηγητών ή ταξιδευτών της εποχής, όπως ο Γάλλος διπλωμάτης Charles Fonton και ο Ιταλός συγγραφέας και περιηγητής Giambattista Toderini». (Ατζακάς 2017, 5)

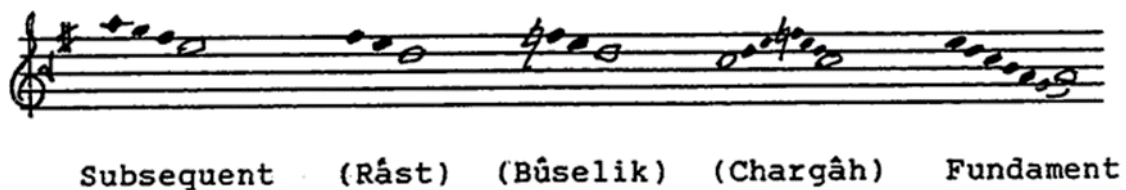
¹⁸ Για τις βασικές διαφορές της κλιμακικής αντιμετώπισης σε σχέση με τα makam (τετράχορδα, πεντάχορδα) βλέπε (Σκούλιος 2017, 104-106) επίσης (Σκούλιος, Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα 2010).

¹⁹ Είναι σημαντικό να πούμε σε αυτό το σημείο πως υπάρχουν οικογένειες makam, όπως η οικογένεια του Segah και του Saba, οι οποίες δεν έχουν τετραχορδική ή πενταχορδική ανάπτυξη. Για το makam Segah βλέπε: (Ανδρίκος 2020) (Ναβροζίδης 2022). «Οι "ανώμαλες" αυτές υπομονάδες χαρακτηρίζονται ως "ελλιπείς" (eksik) και χρησιμοποιούνται για την ανάλυση περιπτώσεων όπου η συνήθης συμμετρία κατά φυσικές τέταρτες και πέμπτες δεν ισχύει, συνιστούν δε μερικά από τα πιο αδύνατα σημεία της νεοτουρκικής τροπικής θεωρίας» (Σκούλιος 2017, 92).

²⁰ Το φαινόμενο των 4χορδων και 5χορδων, προσδιορίζεται σαν επικρατούσα διαστηματική ανάλυση από την εποχή του Yekta μέχρι και σήμερα, βασιζόμενο στην αντίστοιχη αρχαιοελληνική Πυθαγορική προσέγγιση, δηλαδή την εμφάνιση των φυσικών διαστημάτων ως παράγωγα του κύκλου των φυσικών 5^{ov} και 4^{ov}. Οι υπομονάδες αυτές στην τουρκική γλώσσα ονομάζονται Gins, όρος ο οποίος θεωρείται αραβικής προέλευσης ο οποίος με την σειρά του προέκυψε από την ελληνική λέξη γένος (Σκούλιος 2017, 80,89).

αλλά αποτελούν σημαντικό στοιχείο αναγνώρισης, καθώς επίσης ενώ θεωρούνται δευτερεύοντα για ένα makam για ένα άλλο μπορεί να είναι πρωτεύοντα. Παρόλα αυτά τα σταθερά και κινούμενα χαρακτηριστικά των δομών αυτών μπορεί να έχουν την δική τους αίσθηση τελικότητας καθώς τονίζεται το δικό τους σχετικό Karar. Πολλά makam ενώ έχουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά, όπως το Neva/Huseyni (και το Muhayer/Huseyni που θα δούμε παρακάτω), περιγράφοντας το μελωδικό περίγραμμα (εικ.1), τις χαρακτηριστικές φράσεις και τη μελωδική πορεία, είναι εύκολο να τα ξεχωρίσεις (Yöre 2012). Σε επίπεδο πράξης (Taksim) ο μουσικός συνδυάζει την δική του μουσική ευρηματικότητα με τις κυρίαρχες σταθερές τονικές αναφορές (Stubbs 1994, 165-167).

Παρακάτω θα χρησιμοποιήσω κάποιες απόψεις που έχουν διατυπωθεί και θα μας φανούν χρήσιμες στην διαδικασία της ανάλυσης του μουσικού κειμένου, περιγράφοντας κάποιες τυπικές παραλλαγές του makam huseyni οι οποίες αφορούν το seyir και τους τροπικούς μελωδικούς πυρήνες:

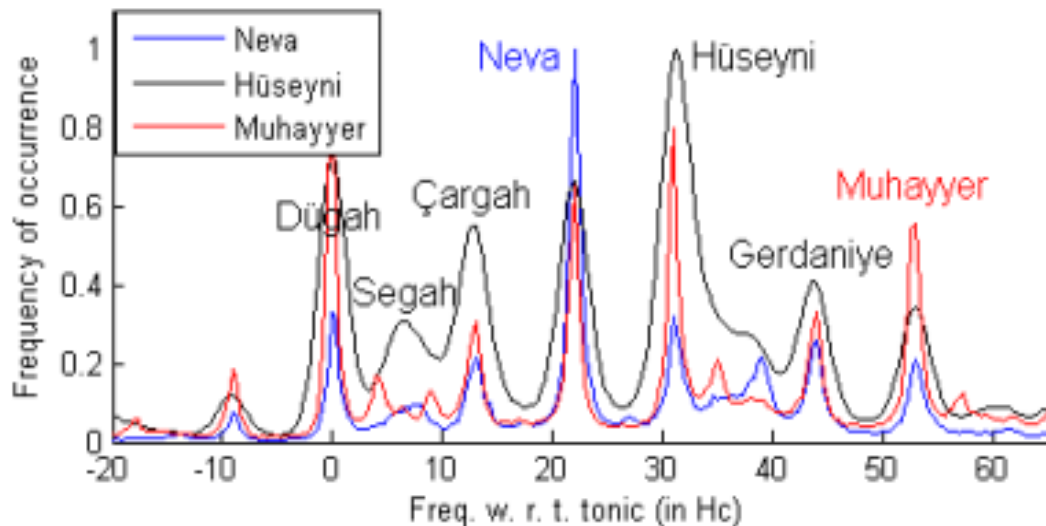


Εικ.1.Τυπικές παραλλαγές στο makam huseyni (Stubbs 1994, 166).

Η βασική δομή του makam huseyni, συνεχίζοντας την τοποθέτηση του Stubbs, μπορεί να διαχωριστεί σε μικρότερες δομές πάνω σε συγκεκριμένες βαθμίδες που αφορούν την ανάδειξη διαφορετικών μελωδικών «χρωμάτων». Αναλύοντας τα Taksim και τις συνθέσεις σε Makam Huseyni, παρατηρούμε ότι η έκφραση της τροπικότητας γίνεται με τη διαδοχική χρήση αυτών των μελωδικών χώρων (Ναβροζίδης 2022). Έτσι λοιπόν το seyir γίνεται αντιληπτό ως η διαδοχική εμφάνιση αυτών των τροπικών πυρήνων στον άξονα του χρόνου.

Όπως αναφέρθηκε πριν, Makam που χρησιμοποιούν ίδιο φθογγικό υλικό, δηλαδή απλουστευτικά την ίδια κλίμακα, είναι εύκολο να τα διακρίνουμε αν εστιάσουμε σε άλλα χαρακτηριστικά της κίνησης, όπως για παράδειγμα η ιεράρχηση της σημασίας των φθόγγων και η διατονική μαλακή συμπεριφορά των βαθμίδων της θεμέλιας «κλίμακας», όπως αυτές της 2^{ης} (Βου) και 6^{ης} (Ζω), (Σκούλιος 2014, 109-111). Ένας τρόπος να δοθεί ποσοτικά κάτι τέτοιο προτείνεται από τον Bozkurt (Bozkurt 2012), στο γράφημα παρακάτω (εικ.2), όπου παρουσιάζεται η συχνότητα εμφάνισης των βαθμίδων της κλίμακας οικογένειας του Ussak

κατά την επιτέλεση των makam Neva, Huseyni και Muhayer²¹. Με αυτόν τον τρόπο ποσοτικοποιείται και γίνεται αισθητή η συχνότητα χρήσης των βαθμίδων, αναδεικνύοντας έτσι τη σημασία τους κατά την ανάπτυξη του Makam.



Εικόνα.2. απεικόνιση της συχνότητας εμφάνισης των βαθμίδων στα makam Neva, Huseyni, Muhayer (Bozkurt 2012, 61)

Το εύρος των τ.μ.π. ορίζεται από την επιλογή της εστίασης σε συγκεκριμένα ρυθμικό-μελωδικά σχήματα τα οποία μπορεί να αφορούν την διαχείριση ενός φθόγγου, ή μιας μικρής ομάδας φθόγγων σε ένα περιορισμένο (τονικά) χρονικό πλαίσιο, είτε την πιο εκτεταμένη σύλληψη μιας μελωδίας σε μια οριοθετημένη φράση. Αν επεκτείνουμε αυτό το συλλογισμό, μπορούμε να θεωρήσουμε την ολότητα ενός makam ως ένα διευρυμένο τ.μ.π.

Μια ακόμα έννοια που αναφέρεται στην μεσαία διάσταση είναι η έννοια του Cesni. Η ερμηνεία του όρου Cesni «άρωμα», «γέυση» κατά τον Σκούλιο, ανάχθηκε σε αναλυτικό εργαλείο στην προφορική διαδικασία εκμάθησης, κυρίως στα πρόσφατα θεωρητικά κείμενα «ως η ελάχιστη μελωδική ιδέα που ορίζει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα γνωστών μορφωμάτων». Καθώς επίσης «Σημαίνουσα διάσταση του τροπικού φαινομένου των οθωμανοτουρκικών

²¹ Ο Aydemir εξηγεί πως, «εάν το μακάμ Μουχαγιέρ κινούνταν περισσότερο στην χαμηλή περιοχή, ίσως δεν διαχωριζόταν από το makam huseyni. Παρόλα αυτά, στους αυτοσχεδιασμούς συχνά περνάμε από το ένα μακάμ στο άλλο γι' αυτό δεν πρέπει να αντιλαμβανόμαστε τα makam αυτά πολύ διαφορετικά» (Ayntemir 2012, 124-125).

*Makam, και κατά την άποψη του γράφοντος άμεσα σχετιζόμενη με την έννοια του *Çezni*, αποτελούν οι στερεοτυπικές φράσεις - καταλήξεις. Παρότι διδάσκονται σε προφορικό επίπεδο από πολλούς δασκάλους, δεν έχουν βρει στην θεωρητική γραμματεία την θέση που τους αξίζει. Η προφορική παράδοση θέλει οι μουσικοί στους αυτοσχεδιασμούς τους να χρησιμοποιούν στερεοτυπικές φράσεις, δηλωτικές για το κάθε *Makam*, σαν φόρο τιμής στο θεμελιώδες υλικό της κάθε τροπικής οντότητας, παρότι αυτή είναι μια πρακτική που συχνά αποφεύγεται από σύγχρονους μουσικούς οι οποίοι προτιμούν την πρωτοτυπία» (Σκούλιος 2017, 102)*

- **Γ) Μικρή διάσταση μοτίβα ποίκιλης (μ.π)**

Μέσω της παρατήρησης των «στερεοτυπικών μοτίβων ποίκιλης», της διάνθησης και των ποικιλμάτων που έχουν ομαδοποιηθεί για να γίνει κατανοητή η υφολογική έκφραση των βαθμίδων και των μικρών τ.μ.π.

Είναι σημαντικό επίσης να αναγνωρίσουμε τα σημάδια και τις διάφορες τακτικές ομαδοποίησης ή διαφορετικής προσεγγίσεως ως μία ανασυνθετική διαδικασία και να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο ολοκληρώνεται ένα μικρού τύπου *seyir* το οποίο αναδεικνύει τις εκάστοτε βαθμίδες των άκρων ενός τ.μ.π. Η διαδικασία καταγραφής και ερμηνείας αυτών των στοιχείων μπορεί πολλές φορές να δημιουργεί υποκειμενικές τοποθετήσεις²², όμως παρόλα αυτά δεν παύει να ενισχύει την ακουστική αντίληψη του μελετητή στο πεδίο της σύνθετης τροπικότητας, μετατρέποντας εμμέσως την υποκειμενικότητα σε μία νέα τοποθέτηση.

²² Για την λεπτομερή αποτύπωση και τον καθορισμό του τονικού ύψους των βαθμίδων απαιτούνται υπολογιστικές μέθοδοι, ενώ επίσης για το σαφή καθορισμό των τ.π.μ., την ξεκάθαρη διατύπωση του πιο είναι το εκάστοτε μελωδικό κέντρο και ποια είναι τα όρια μεταξύ των διαδοχικών φράσεων, σημαντικό ρόλο παίζει η προσωπική εκτίμηση του μελετητή.

1.1.3.1 Ρυθμική αντίληψη του taksim

Η ρυθμική αντίληψη ενός μουσικού όταν εκτελεί ένα taksim φαίνεται να έχει μία ρέουσα ρυθμική αγωγή που ομοιάζει με το ρυθμό της ομιλίας. (Ατζακάς 2017), (Arnon 2008) (Arnon 2007). Ιστορικά η μετρική των taksim σχετίζεται ή πηγάζει από το μέτρο του ποιητικού λόγου (K. Signell 2007). Το taksim δεν έχει σταθερή μετρική αγωγή, αν και κάποιες φορές παρατηρούμε αναφορά σε πιο συγκροτημένα ρυθμικό-μελωδικά σχήματα, όπως θα δούμε παρακάτω:

- Στο παράδειγμα (2.α2) διακρίνεται ένα άνοιγμα των άκρων σαν ένα μελωδικό μοτίβο ανάδειξης βιμπράτο – τρίλιας το οποίο φαίνεται κινείται κοντά στα όρια των 5/8 με εσωτερική δομή 2-3 και μία πιο αφαιρετική διάθεση:



- Στο παράδειγμα (3.γ.2.) ακούγεται σαν να εκτελείτε ένα ανακεφαλαιωτικό μοτίβο προς το τέλος του taksim το οποίο χρησιμοποιεί στο πάνω 5χορδο nikriz με ένα 4χορδο ussak από κάτω. Ενώ φαίνεται να έχει μια αφαιρετική ταχύτητα προσεγγίζει την τζούρτζουνα 10/16 και εσωτερική δομή 3-2-2-3. Προσπάθησα να καταγράψω δύο εκδοχές που κοντεύουν αυτό που ακούω :



3.γ.2. μέτρα 23-24

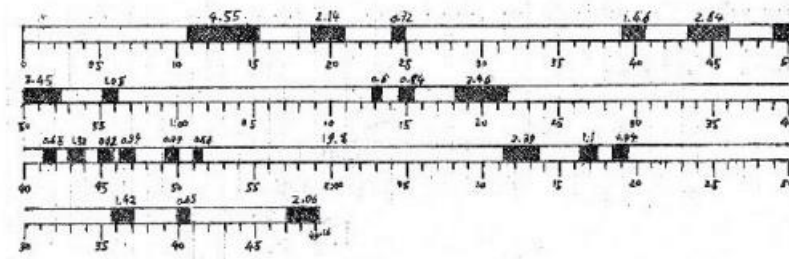
1.1.3.2 Παύσεις

Οι παύσεις σε ένα taksim στο Νέι συνιστούν κομβικά σημεία ανάπτυξης, καθώς εξαρτώνται από την αναπνοή των Neyzen. Έτσι η διάρκεια της κάθε φράσης και το μέγεθος ανάπτυξης της επηρεάζεται από την φυσική δυνατότητα του εκτελεστή. Για αυτόν τον λόγο διαδραματίζουν ένα σημαντικό και πρακτικό ρόλο στο πώς σκέφτεται και δομεί ο Neyzen τις φράσεις του μέσα στον χρόνο εκτύλιξης του seyir.

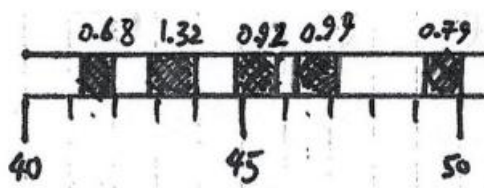
- Κατά τον Arnon, προκύπτουν κάποια δεδομένα που αφορούν την διαχείριση των σημείων και του χρόνου των παύσεων κατά την διάρκεια του αυτοσχεδιασμού. Η λεπτομερής αυτή διαδικασία αφορά την καταγραφή των παύσεων σε επτά taksim του γνωστού tanburi Necdet Yasar. Παρακάτω παραθέτω δύο πίνακες, οι οποίοι μας δείχνουν τον αριθμό των παύσεων κατά την διάρκεια του taksim (2:49c.) και την διάρκεια αυτών (α), ενώ επίσης και έναν πίνακα, ο οποίος μας δείχνει την συχνή χρήση παύσεων μέσα σε ένα δείγμα δέκα δευτερολέπτων (β) (Arnon 2008, 40-41). Είναι άξιο σχολιασμού πως η διάρκεια του δείγματος είναι πολύ κοντά στα taksim που έχω επιλέξει προς καταγραφή, καθώς επίσης αφορά και το ίδιο makam. Η διαφορά επίσης που πρέπει να τονιστεί, είναι οι διάρκειες που προκύπτουν από την

φύση των οργάνων, καθώς στην μία περίπτωση υπάρχει ο χειρισμός της αναπνοής σε συνδυασμό με τα δάχτυλα και το σώμα για την πρακτική της παύσης, ενώ στην άλλη τα δάχτυλα και το σώμα. Παρόλα αυτά, οι παύσεις είναι εφικτό να πραγματοποιηθούν με τις ίδιες χρονικές ιδιότητες και στα δύο όργανα και ένα από τα στοιχεία που το μαρτυράει είναι η αντίληψη της παύσης ως απαραίτητο συστατικό δημιουργίας και όχι σαν αναγκαστική κίνηση λόγω ανεπάρκειας αέρα.

Hüseyini (1982)



A)



B)

Τα μαύρα σημεία στα σχήματα α και β, είναι οι παύσεις ενώ τα λευκά είναι η μελωδία. (Arnon 2008, 40-41)

1.2 Το νέι μέσα από τον αυτοσχεδιασμό

Φαίνεται πως το νέι έπαιξε ρόλο στην ψυχο-ακουστική προσέγγιση όσον αφορά το «χτίσιμο» κάποιων θεμελιωδών κανόνων, στις συνθέσεις και ειδικά στην εκτέλεση των

taksim. Αυτό μπορεί κατά κάποιον τρόπο να ερμηνευτεί μέσα από την τοποθέτηση των θέσεων σε συγκεκριμένα makam. Όπως θα διαπιστώσουμε στην ανάλυση της παρτιτούρας και στην ταυτόχρονη ακρόαση αυτά τα εμφανή ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του νέι σε κάποια σημεία, αποτελούν το «κλειδί» για προσωπικές ερμηνείες από τους Neyzen με εναλλακτικές τοποθετήσεις χρησιμοποιώντας μία γκάμα εργαλείων. Οι συνδυασμοί αυτών των εργαλείων μας βάζουν στην σκέψη να αναρωτηθούμε πως η συμβολή του οργάνου δημιούργησε διάφορες ηχητικές προσεγγίσεις πάνω σε συνθετικές και αυτοσχέδιες δημιουργίες. Για παράδειγμα στο makam huseyni βλέπουμε πως όταν η μελωδία περιστρέφεται γύρω από έναν πυρήνα και αυτός είναι η 4^η, 5^η, ή 6^η βαθμίδα (από την βάση), έχουμε την επιλογή να τις εκτελέσουμε σε δύο διαφορετικές θέσεις την καθεμία, επειδή βρίσκονται σε διαφορετικές αρμονικές, με αποτέλεσμα οι **εναλλακτικές δακτυλοθεσίες** (Toz 2013, 15-28) να προσδίδουν ένα ιδιαίτερο άκουσμα. Μέσα σε αυτό το σκεπτικό έρχονται να προστεθούν και άλλα στοιχεία που μας δημιουργούν αυτές τις υπόνοιες, όπως το στήσιμο του κεφαλιού σε διάφορες θέσεις που έχει σκοπό την απόδοση συγκεκριμένων βαθμίδων, ή ακόμα την ακουστική ιδιότητα των 4^{ov} και των 5^{ov}, που προκύπτουν από την αλλαγή αρμονικών και την συνεχόμενη παροχή αέρα, τις οποίες αποκαλώ στην εργασία **βουβές αποτζιατούρες (3.3)**.

1.2.1 Εναλλακτικές δακτυλοθεσίες και θέσεις του κεφαλιού

Παρότι δύσκολο να αντιληφθούμε τις εναλλακτικές δακτυλοθεσίες που χρησιμοποιεί ο εκτελεστής για να αποδώσει συγκεκριμένες φράσεις, κάποιες φορές οι ηχητικές αναλύσεις είναι πιο ξεκάθαρες. Στους παρακάτω τρεις πίνακες διακρίνουμε τις τοποθετήσεις των δακτύλων πάνω στο νέι στις τρεις βασικές αρμονικές που θα χρησιμοποιηθούν για την ανάλυση των μουσικών κειμένων. Ακόμα διακρίνουμε ποιες βαθμίδες είναι δυνατόν να παραχθούν με αυτές τις δακτυλοθεσίες, ενώ παρακάτω θα δούμε ποιες από αυτές χρησιμοποιούν και εναλλακτικές προσεγγίσεις. Το φαινόμενο αυτό συνδυάζεται και με άλλα χαρακτηριστικά όπως η χρήση της κλήσης του κεφαλιού (όπως θα δούμε παρακάτω), των χειλιών κ.α. για να παραχθούν τα επιθυμητά ηχητικά δεδομένα (Toz 2013, 18-20).

NEY'İN TÛM POZİSYONLARI ¹⁴

1. Üfleyiş Şiddeti

ALL FINGERINGS ¹⁴

1st Register

○ Ana pozisyonlar (Main fingerings)

● Yardımcı pozisyonlar (Supplemental positions)



Kaba Geveşt	Kaba Dik Geveşt	Kaba Rast	Kaba Nim Zirgüle	Kaba Zirgüle	Kaba Dik Zirgüle	Kaba Dugâh	Kaba Kürdi	Kaba Dik Kürdi	Kaba Segâh	Kaba Buselik	Kaba Dik Buselik	Kaba Çargâh	Kaba Nim Hicaz	Kaba Hicaz	Kaba Dik Hicaz	Yegâh	Kaba Nim Hisar	Kaba Hisar	Kaba Dik Hisar	Hüseynî Aşîran	Acem Aşîran	Dik Acem Aşîran	Evîç	X Geveşt
Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.
Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.
*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.
*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.
*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.
1. poz.	1. poz.	1. poz.	2. poz.	2. poz.	2. poz.	2. poz.	3. poz.	3. poz.	3. poz.	3. poz.	3. poz.	3. poz.	4. poz.	4. poz.	4. poz.	4. poz.	5. poz.	5. poz.	5. poz.	5. poz.	5. poz.	5. poz.	5. poz.	5. poz.
Fingerings (1 st / 2 nd / 3 rd / 4 th / 5 th / 6 th / 7 th / 8 th)																								

A) τοποθέτηση των δακτύλων στην πρώτη αρμονική του νέι

NEY'İN TÛM POZİSYONLARI

2. Üfleyiş Şiddeti

ALL FINGERINGS

2nd Register



Geveşt	Dik Geveşt	Rast	Nim Zirgüle	Zirgüle	Dik Zirgüle	Dugâh	Kürdi	Dik Kürdi	Segâh	Buselik	Dik Buselik	Çargâh	Nim Hicaz	Hicaz	Dik Hicaz	Nevâ	Nim Hisar	Hisar	Dik Hisar	Hüseynî	Acem	Dik Acem	Evîç
Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.	Düz b. poz.
Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.	Straight h. pos.
*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.	*Düz b. poz.
*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.	*Normal b. poz.
*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.	*Normal h. pos.
1. poz.	1. poz.	1. poz.	2. poz.	2. poz.	2. poz.	2. poz.	3. poz.	3. poz.	3. poz.	3. poz.	3. poz.	3. poz.	4. poz.	4. poz.	4. poz.	4. poz.	5. poz.	5. poz.	5. poz.	5. poz.	5. poz.	5. poz.	5. poz.
Fingerings (1 st / 2 nd / 3 rd / 4 th / 5 th / 6 th / 7 th / 8 th)																							

B) τοποθέτηση των δακτύλων στην δεύτερη αρμονική του νεί

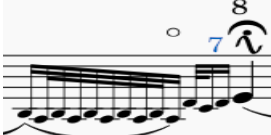
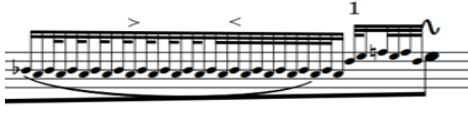
NEY'İN TÜM POZİSYONLARI
3. Üfleğiş Şiddeti

ALL FINGERINGS
3rd Register

Fingerings (1st / 2nd / 3rd / 4th / 5th / 6th / 7th / 8th)

Γ) τοποθέτηση των δακτύλων στην τρίτη αρμονική του νεί

Στο παράδειγμα 2.α.1. βλέπουμε την επιλογή του 1^{ου} δακτύλου στην 4^η neva, η οποία συνεχίζεται σε όλο το πρώτο μέρος σχολιάζοντας τον τ.μ.π. κάτω από το neva με έναν πιο στακάτο ήχο, χωρίς να χρειαστεί να μεσολαβήσει περιττός αέρας ανάμεσα σε αυτό το διάστημα και δίνοντας αυτόν τον χρόνο στην ανάβαση στην επόμενη αρμονική με τον συνδυασμό 1^{ου} δακτύλου και αύξηση της έντασης του αέρα. Ενώ αντίθετα στην επόμενη περίπτωση, (1.α.2.) δεν υπάρχει η επιλογή της εναλλακτικής δακτυλοθεσίας στο διάστημα που μεσολαβεί (εφόσον δεν σταματάει η ροή του αέρα), με μια πιο συνεχόμενη μετάβαση στην επόμενη αρμονική, καθώς εκτελείται απλά με άνοιγμα της πίσω τρύπας και πλάγιασμα του κεφαλιού προς τα μέσα. Τα ηχοχρώματα που προκύπτουν από τις τοποθετήσεις αυτές ποικίλουν και πολλές φορές εξαρτώνται από την εκάστοτε υφολογική προσέγγιση. Ακολουθούν κάποια παραδείγματα :

1.α.2.  , 2.α.1  . Στο πρώτο παράδειγμα γνωρίζουμε πως δεν υπάρχει εναλλακτική δακτυλοθεσία ενώ στο 2° αυτές ποικίλουν.

2.α.2.  Εναλλακτικές δακτυλοθεσίες που παρατηρούνται μέσα στην δομή ενός μ.π. για την μετάβαση σε επόμενη αρμονική. Το συγκεκριμένο μ.π. θα μπορούσε να μπει στην κατηγορία (3.1), όμως λόγω του ιδιαίτερου ακούσματος που επιτυγχάνεται από την αναγκαστική τους χρήση λόγω μη διακοπής του αέρα και την μη χρήση του πενα που προηγείται στην 2^η αρμονική, τοποθετείται στις εναλλακτικές δακτυλοθεσίες.

2.α.3.  Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται και στο παρόν μ.π. με την διαφορά των «υποχρεωτικών» βαθμίδων που ακούγονται.

3.β.5.  Κατεβαίνει αρμονική μετά από την τελευταία φορά στην σειρά από τις τρεις επιλογές που είχε. Το συγκεκριμένο μ.π. θα μπορούσε να μπει στα μ.π. καθοδικά περιστροφής και στα μ.π. βιμπράτο-τρίλιας. Αυτό φαίνεται ποιο ξεκάθαρα σε πολλά παραδείγματα που καταγράφω το βιμπράτο και είναι ποιο φανερό με το μάτι. Επίσης σε αυτό συμβάλει και το γεγονός πως έχω απομονώσει ολόκληρη την φράση ενώ τα περισσότερα διαλέγω απλά τα δύο άκρα γύρω από ένα μ.π.



2.β.2. Εφόσον μέσα στο μ.π. περιέχεται η βαθμίδα *cargah* που βρίσκεται στην 2^η αρμονική και παράλληλα περιστρέφεται με γρήγορη ταχύτητα μέσα στην δομή του μ.π. πρέπει να προετοιμαστεί η κατάβαση στην 2^η αρμονική ποιο νωρίς κάτι που είναι εμφανές στο παρόν μ.π. Επίσης ανήκει στα μ.π. περιστροφής ανοδικά.



1.β.3. Περίπτωση όπου η μετάβαση στην κάτω αρμονική γίνεται απευθείας μετά την εκτέλεση του *huseyni* (3^η αρμονική), δηλαδή το *neva* παίζετε κατευθείαν στην 2^η αρμονική και η βαθμίδα μετάβασής που προηγείται είναι το *huseyni* και η αποτζιατούρα 5^{ης} όχι στο *huseyni* αλλά στο *neva*, ακριβώς από πάνω της (ίδια τρύπα) στην επόμενη αρμονική.

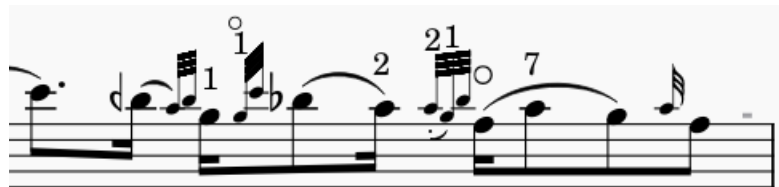
Παρόλα αυτά οι συγκεκριμένες φράσεις έχουν τουλάχιστον πέντε διαφορετικές εκδοχές εναλλακτικών δακτυλοθεσιών και η καθεμία έχει την δικιά της χροιά.

- Εναλλακτικές δακτυλοθεσίες μεταφερόμενες σε χώρο του οργάνου δημιουργούν ηχητικά χαρακτηριστικά που διαφέρουν από την κανονική θέση του *makam huseyni* στο *dugah*. Ένας λόγος διαφορετικότητας είναι ο χειρισμός της 2^{ης} με μισή τρύπα ανοιχτή. Ένας ακόμα βασικός λόγος είναι πως η βάση μπορεί να παιχτεί εναλλακτικά και στην 2^η αρμονική και στην 3^η. Επίσης ο προσαγωγέας βρίσκεται υποχρεωτικά στην 2^η αρμονική, με αποτέλεσμα να μπορεί να γίνει συνεχόμενο άνοιγμα *rast-neva*, κάτι το οποίο δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί στην κανονική θέση του *huseyni makam*. Μια ακόμα πολύ σημαντική αναφορά, είναι η θέση των βαθμίδων 4^η, 5^η και η περιοχή της 6^{ης} (στην πίσω τρύπα), οι οποίες υπάρχουν και στην 3^η και στην 4^η αρμονική. Τα στοιχεία αυτά δημιουργούν ένα ηχόχρωμα συνδυασμού πολλών εργαλείων. Κάτι το οποίο συνηθίζεται επίσης είναι η χρήση μεγαλύτερων οργάνων σε αυτήν την διαδικασία, λόγο ευκολίας χειρισμού της ψηλής περιοχής, καθώς απαιτείται ένα ικανοποιητικό επίπεδο του *Neyzen*.

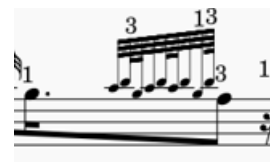
Βασική περιοχή ανάπτυξης του makam huseyni στο neva :



4.α.1. ανεβαίνει στην επόμενη αρμονική πριν εκτελέσει το μ.π. για να κατεύει με το τελευταίο σι $\flat$ σαν αποτζιατούρα στο φα (acem) με σχέση 4^{65} έτσι ώστε να ακουστεί μια συνεχόμενη ροή στο Φα-Σολ.



4.α.2. μέτρο 5. η φράση έρχεται από την 4^η αρμονική και το τελευταίο μ.π. του μέτρου το χρησιμοποιεί για να κατεύει αρμονική. Η τελευταία βαθμίδα του μ.π. είναι το Σι ύφεση (ενώ θεωρείτε και βουβή αποτζιατούρα 3.3) και η καταληκτική νότα κλειδή η Φα ενώ δημιουργείτε σχέση 4^{75} , ενώ εάν παιζόταν η ίδια φράση με την ίδια δακτυλοθεσία στην κανονική θέση του makam huseyni τότε θα είχαμε σχέση 5^{75} και οι βαθμίδες που θα ακουγόντουσαν θα ήταν οι acem – kurdi αντιστοιχα. Ανακεφαλαιώνοντας στην πρώτη περίπτωση έχουμε καταληκτική βαθμίδα την 3^η (acem) του μακάμ σε μεταβατική αρμονική με σχέση 4^{75} , ενώ στην δεύτερη περίπτωση θα είχαμε την 6^η (acem) και την 2^η (kurdi) ως καταληκτική βαθμίδα στην μεταβατική αρμονική σε σχέση 5^{av} , ένα άκουσμα το οποίο δεν συνιθίζεται στο makam huseyni λόγω της ουδετερότητας των βαθμίδων των δύο περιοχών και αντίστοιχης σχέσης των περιοχών αυτών λόγω του φυσικού κουρδίσματος του οργάνου. Κάτι παρόμοιο



συμβαίνει με διαφορετικές βαθμίδες αναφοράς και στο 4.β.1.



4.β.3. παρατηρούμε πώς η ίδια βαθμίδα που χρησιμοποιεί σαν αποτζιατούρα (tiz cargah) στο muhayer και στο gerdaniye (σχέση 3^{ης} και 4^{ης} αντίστοιχα) στην 4^η αρμονική, η ίδια βαθμίδα προκύπτει σαν βουβή αποτζιατούρα στην μετάβαση (gerdaniye) στην από κάτω αρμονική στο (3^η).

- Χρήση εναλλακτικής δακτυλοθεσίας σε συνδυασμό με την χρήση της κλήσης του κεφαλιού:



2.α.3. η χρήση εναλλακτικής δακτυλοθεσίας σε συνδυασμό με την κατεύθυνση του κεφαλιού επίσης θεωρείται ένα ιδιαίτερο ηχητικό αποτέλεσμα (εικ.5).

Παρακάτω παραθέτω τρεις εικόνες τοποθέτησης του κεφαλιού και ποιες βαθμίδες μπορούν να παραχθούν με την συγκεκριμένη διαδικασία σύμφωνα με τον Toz, τις οποίες τις ονομάζει ως «normal head position», «tilted head position», «straight head position» αντίστοιχα (Toz 2013, 14-15).



Εικ.3. Κανονική θέση



Εικ.4. ανοιχτή θέση

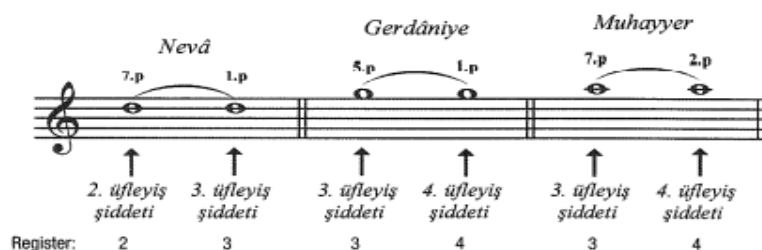




Εικ.5 κλειστή θέση

	Perde ismi / Pitch name	Pozisyon önceliği / Preferred position	2. derecede poz. tercihi / 2 nd preference	3. derecede poz. tercihi / 3 rd preference
	Geveşt	1. poz. / 1 st pos.	8. poz. / 8 th pos.	
	Nevâ	7. poz. / 7 th pos.	1. poz. / 1 st pos.	
	Nim Hisar	2. poz. / 2 nd pos.	8. poz. / 8 th pos.	
	Hisar	2. poz. / 2 nd pos.	8. poz. / 8 th pos.	
	Dik Hisar	2. poz. / 2 nd pos.	8. poz. / 8 th pos.	
	Hüseyini	2. poz. / 2 nd pos.	8. poz. / 8 th pos.	
	Acem	3. poz. / 3 rd pos.	8. poz. / 8 th pos.	
	Dik Acem	4. poz. / 4 th pos.	8. poz. / 8 th pos.	
	Eviç	4. poz. / 4 th pos.	8. poz. / 8 th pos.	
	Gerdâniye	5. poz. / 5 th pos.	1. poz. / 1 st pos.	
	Nim Şehnaz	6. poz. / 6 th pos.	2. poz. / 2 nd pos.	
	Şehnaz	6. poz. / 6 th pos.	2. poz. / 2 nd pos.	
	Dik Şehnaz	7. poz. / 7 th pos.	2. poz. / 2 nd pos.	
	Muhayyer	7. poz. / 7 th pos.	2. poz. / 2 nd pos.	
	Sümbüle	3. poz. / 3 rd pos.	8. poz. / 8 th pos.	
	Dik Sümbüle	4. poz. / 4 th pos.	8. poz. / 8 th pos.	
	Tiz Segâh	4. poz. / 4 th pos.	8. poz. / 8 th pos.	1. poz. / 1 st pos.
	Tiz Buselik	5. poz. / 5 th pos.	8. poz. / 8 th pos.	
	Tiz Çargâh	5. poz. / 5 th pos.	8. poz. / 8 th pos.	
	Tiz Hicaz	6. poz. / 6 th pos.	2. poz. / 2 nd pos.	
	Tiz Nevâ	7. poz. / 7 th pos.	3. poz. / 3 rd pos.	1. poz. / 1 st pos.
	Tiz Hisar	4. poz. / 4 th pos.	8. poz. / 8 th pos.	
	Tiz Hüseyini	5. poz. / 5 th pos.	8. poz. / 8 th pos.	
	Tiz Acem	6. poz. / 6 th pos.	8. poz. / 8 th pos.	
	Tiz Eviç	7. poz. / 7 th pos.	4. poz. / 4 th pos.	

Για παράδειγμα στο taksim 2 (2.α.1), στο 1ο μέτρο παρατηρούμε πως οι βαθμίδες Λα (dugah) και Ρε (neva) παίζονται σε διαφορετικό αρμονικό, με αύξηση της έντασης του φυσήματος και κλείσιμο του πρώτου δαχτύλου μεταφερόμαστε στο Ρε στην επόμενη αρμονική (εικ.4). Με αυτόν τον τρόπο πετυχαίνουμε μια πιο συνεχόμενη ηχητική μετάβαση από τη μια νότα στην άλλη. Ενώ, εάν επιλέγαμε να παίζουμε αυτές τις δύο νότες στον ίδιο αρμονικό, θα έπρεπε με κάποιον τρόπο να ενοποιήσουμε αυτές τις δύο βαθμίδες εάν επιθυμούσαμε παρόμοιο ηχητικό αποτέλεσμα. Ο περιορισμός αυτής της απόστασης θα μπορούσε να γίνει με γρήγορο άνοιγμα μεταξύ των δύο βαθμίδων, αλλά έτσι οι βαθμίδες θα είχαν πιο διακριτό, λιγότερο συνεχόμενο άκουσμα.

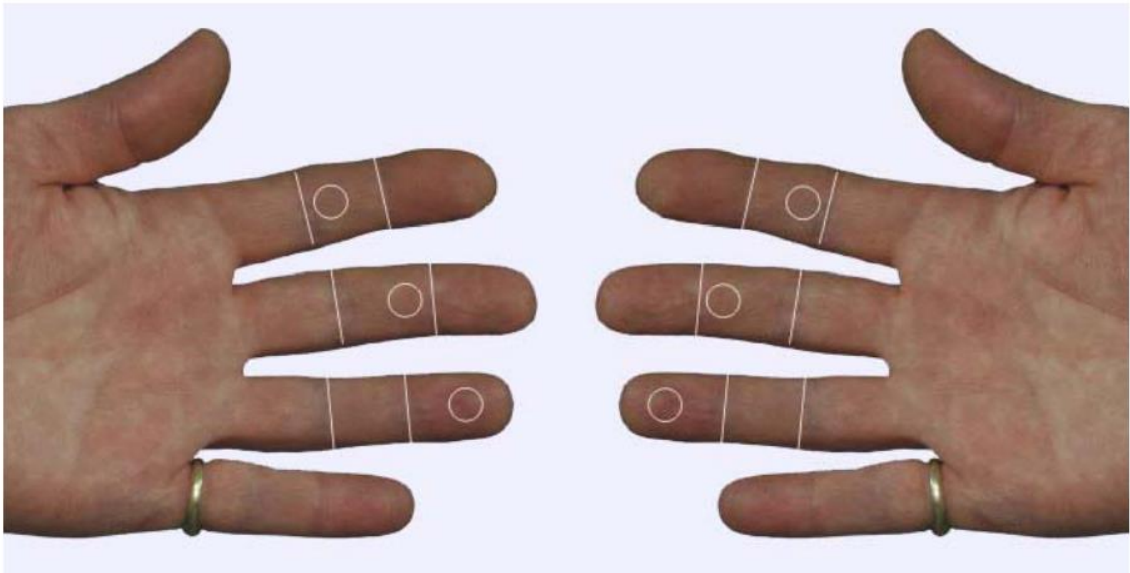


εικ.4. Οι κυριότερες βαθμίδες εναλλακτικής δακτυλοθεσίας (Toz 2013, 26)

Μια ακόμα εναλλακτική δακτυλοθεσία, είναι αυτή της διαφορετικής τοποθέτησης των δακτύλων πάνω στις τρύπες του Νεί, δηλαδή οι τρύπες να καλύπτονται από θέσεις πιο κοντά στα άκρα των δακτύλων και στην τελευταία φάλαγγα. Η τοποθέτηση αυτή έχει ως αποτέλεσμα μια πιο γρήγορη προσέγγιση του χειρισμού του οργάνου, συνεπώς και την δυνατότητα εκτέλεσης πιο στακάτο παιξίματος και απαίτηση λιγότερου χρόνου για το άνοιγμα και κλείσιμο μιας τρύπας²³. Η προϋπόθεση σε αυτήν την διαδικασία είναι ο συνδυασμός του μήκους των δακτύλων και η εκάστοτε επιλογή μήκους οργάνου να βοηθάει την εύκολη προσέγγιση της εν λόγω πρακτικής. Αντίθετα για μία πιο «μαλακή» διαχείριση

²³ Η πρακτική αυτή για παράδειγμα συνηθίζεται στον Ελλαδικό χώρο σε ρεπερτόρια όπως τα Κρητικά, τα Ηπειρώτικα και γενικά ρεπερτόρια που έχουν μεγαλύτερες απαιτήσεις ταχύτητας, κάτι το οποίο έχει συζητηθεί αρκετές φορές με τους καθηγητές μου, Μάρκο Σκούλιο, Χάρη Λαμπράκη και Νίκο Παραουλάκη. Παρόλα αυτά η τεχνική αυτή δεν προτείνεται από τους Τούρκους δασκάλους στο ρεπερτόριο της Κλασσικής Οθωμανικής Μουσικής, για έναν σημαντικό λόγο, αυτόν της συνήθειας μίας μοναδικής πρακτικής τοποθέτησης των δακτύλων πάνω στο όργανο όπως θα δούμε παρακάτω.

(όπως η ενοποίηση του ήχου) του όγκου του αέρα που συσσωρεύεται μέσα στο καλάμι, άρα και μιας πιο ελεγχόμενης διαχείρισης, προτείνεται μια πιο συγκεκριμένη τοποθέτηση των δακτύλων σε τυπικές θέσεις (εικ.5), όπως αυτές ορίζονται από το συγκεκριμένο πλαίσιο μουσικής επιτέλεσης η οποία αντικατοπτρίζει την θέση του σώματος, των χειλιών, την γωνία του κεφαλιού κ.α. ως χαρακτηριστικά που πρέπει να κατακτηθούν κατά την αρχική προσέγγιση ενός νέου Neyzen, έτσι ώστε να μείνουν για πάντα (https://www.neyzen.com/ney_english.html ,Neyzen Method, 14 – 18. Τελ. Επ. 30/05/2022).



Εικ.5. Τοποθέτηση των δακτύλων στις τρύπες του Νέι. https://www.neyzen.com/ney_english.html Neyzen method, 15, Τελ. Επ. 30/05/2022.

1.2.2 Μεταφορές makam (τρανσπόρτα)

Η βάση του makam huseyni είναι το dugah παρόλα αυτά παρατηρείται το φαινόμενο μεταφοράς της βάσης και σε άλλες βαθμίδες όπως το Re (neva) η οποία αν και παρουσιάζει δυσκολία στην ανάπτυξη του πρώτου 5χόρδου έχει κάποια προτερήματα διαχείρισης, διαφορετική υφολογική προσέγγιση, καθώς και το πλεονέκτημα μεγαλύτερου εύρους ανάπτυξης στην περιοχή κάτω από την βάση. Ως παράδειγμα της εν λόγω πρακτικής παραθέτω του taksim του Omer Erdogan (2.4). Είναι άξιο αναφοράς το γεγονός αντίληψης του τρανσπόρτο μέσω της ακουστικής πρόσληψης, καθώς τις περισσότερες φορές εφόσον δεν υπάρχει οπτικό ερέθισμα υποθέτουμε την μεταφορά αυτή, με κύρια στοιχεία αναγνώρισης :α) την ήδη γνώση των θέσεων, β) της ηχητικής απόδοσης των θέσεων αυτών. Τα τρανσπόρτα γενικά αποδίδουν ένα διαφορετικό άκουσμα των όμοιων makam σε άλλες θέσεις, καθώς βασίζονται σε διαφορετική τοποθέτηση των δακτύλων πάνω στο όργανο, με διαφορετικές εναλλακτικές δακτυλοθεσίες, χρήση διαφορετικών αρμονικών και εν γένει διαφορετική τοποθέτηση των βαθμίδων στη θεμέλια κλίμακα. Πιο συγκεκριμένα, στο makam huseyni, αν επιλέξουμε το neva ως τονική, θα έχουμε δυνατότητα να παίζουμε το cargah (3^η - acem), το neva (4^η - gerdaniye), το huseyni (5^η - muhayer) και την περιοχή acem/evic (6^η - tiz segah) τόσο στην 3^η, όσο και στην 4^η αρμονική. Η δυσκολία της εν λόγω πρακτικής αφορά την διαχείριση της 2^{ης} η οποία εκτελείτε με μισή τρύπα²⁴ και της 6^{ης} βαθμίδας στην 3^η αρμονική που εκτελείτε με την πίσω τρύπα. Ο συνδυασμός αυτών των επιλογών μπορεί να φέρει διαφορετικές προσεγγίσεις και ηχητικά αποτελέσματα, ενώ επίσης φαίνεται πως τα τρανσπόρτα χρησιμεύουν για να αντιληφθούμε το μουσικό αποτέλεσμα που εκφράζεται χωρίς να είναι άμεσα συνδεδεμένο με την στερεοτυπική χρήση των δακτύλων, αλλά με την χρήση της αντίληψης των αισθήσεων.

²⁴ (Toz 2013, 15)

1.2.3 Οι ανάσες και οι ιδιότητες αυτών

Βιμπράτο

Το βιμπράτο μπορεί να επιτευχθεί με πέντε τρόπους : α) την ταλάντωση των χειλιών και γενικά της μάσκας του προσώπου, β) την ταλάντωση του κεφαλιού, γ) την ταλάντωση του οργάνου με τα χέρια (προς όλες της κατευθύνσεις) γ) την ταλάντωση των δακτύλων δ) την διαφραγματική διαχείριση του αέρα. Όλα αυτά βέβαια μπορούν να χρησιμοποιηθούν και με ποικίλους συνδυασμούς ανάλογα το ηχητικό αποτέλεσμα που θέλουμε να πετύχουμε. Αυτό που συναντάμε σπάνια στο ρεπερτόριο που μελετάμε, είναι η ταλάντωση του οργάνου με τα χέρια κυρίως λόγω της στάσης του σώματος²⁵, παρόλα αυτά μπορεί να παρατηρηθεί πιο εύκολα σε μικρά νέι. Το φαινόμενο αυτό μπορεί να αποτελέσει πεδίο έρευνας σε Neyzen που παίζουν όρθιοι, όπως για παράδειγμα πολλοί Neyzen στην Αραβία.

Είναι επίσης σημαντικό να αναφέρω πως δεν θα επιχειρήσω να καταγράψω στο σύνολο τους όλα τα βιμπράτο τα οποία εντοπίζονται, ούτε και να τα χωρίσω στις κατηγορίες προέλευσης που ανάφερα προηγουμένως, καθώς επίσης δεν θα επιχειρήσω να προσδιορίσω τα τονικά ύψη με ακρίβεια , αλλά θα προσπαθήσω να ανακαλύψω τα σημεία όπου η συνεχόμενη λειτουργία αυτών αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της μελωδικής πλοκής, όπως για παράδειγμα η χρήση του βιμπράτο για την ενίσχυση κάποιου μελωδικού κέντρου και κατ' επέκταση το χαρακτηρισμό ενός τ.μ.π. Ένα τέτοιο φαινόμενο εντοπίζεται στο παράδειγμα 2.β.1. μέτρο 13. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις στις οποίες η χρήση του βιμπράτο σε συνεχόμενη λειτουργία διαχωρίζει τους τ.μ.π., φαινόμενο το οποίο εντοπίζεται στο ίδιο μουσικό κείμενο λίγο παρακάτω (2.β.3. μέτρο 17). Ο σχολιασμός των παραπάνω περιπτώσεων μας δείχνει δύο διαφορετικές λειτουργίες του ίδιου καλλωπιστικού μορφώματος μέσα στο ίδιο μέτρο.

Βαθμίδες οι οποίες επιλέγονται από τον εκάστοτε ερμηνευτή για να εκτελεστούν με βιμπράτο εντοπίζονται συνήθως σε σημεία με μεγαλύτερη χρονική αναφορά, που ταυτόχρονα αποτελούν και τις βασικές βαθμίδες αναγνώρισης της τροπικής οντότητας που

²⁵ Συνήθως η στάση σώματος του μουσικού σε αυτό το είδος μουσικής της Κ.Ο.Μ. είναι η καθούμενη. Είναι φανερό πως η στάση αυτή δυσκολεύει την εκτέλεση της συγκεκριμένης διαδικασίας καθώς τα χέρια πρέπει να βρίσκονται στον αέρα για την επίτευξη του στόχου, παρότι σε μικρότερα όργανα ακόμα και καθούμενος είναι πιο εφικτό, εφόσον ο μουσικός δεν ακουμπάει τα χέρια του πάνω στα πόδια του και έχει την ευχέρεια να τα μετακινήσει πράττοντας βιμπράτο βλ. (https://www.neyzen.com/ney_english.html ,Neyzen Method, 16–18. Τελ.επ. 30/05/2022).

διαδραματίζεται. Κάποιες φορές η εκτέλεση του βιμπράτο μας δείχνει την συνύπαρξη αυτού με την ρυθμικό-μελωδική εξέλιξη, ενώ άλλες λειτουργεί μόνο καλλωπιστικά σε διαφόρων ειδών καταλήξεις (παρ.1., 1.α.3. μέτρο 5).

Γκλισάντο

Το γκλισάντο είναι μια από τις βασικές τεχνικές με τις οποίες ο ερμηνευτής αποδίδει τα διαστήματα με ρευστότητα, βασικό χαρακτηριστικό της Οθωμανοτουρκικής μουσικής (εικ.6).



Glissando tek bir notayı belirtmek içinde uygulanabilir. Bu tür uygulamalarda glissando hareketin başladığı sesin pozisyon rakamı, portedeki yerinde belirtilmiştir.

A glissando can be used to emphasize a single note. In such cases the glissando includes the fingering on which the glissando begins at the appropriate point on the staff.



Ney icrasında çıkıcı glissando, aynı üfleyiş şiddetinde yer alan ana pozisyon seslerinin, pestten tize doğru süratle açılmasıyla oluşur.

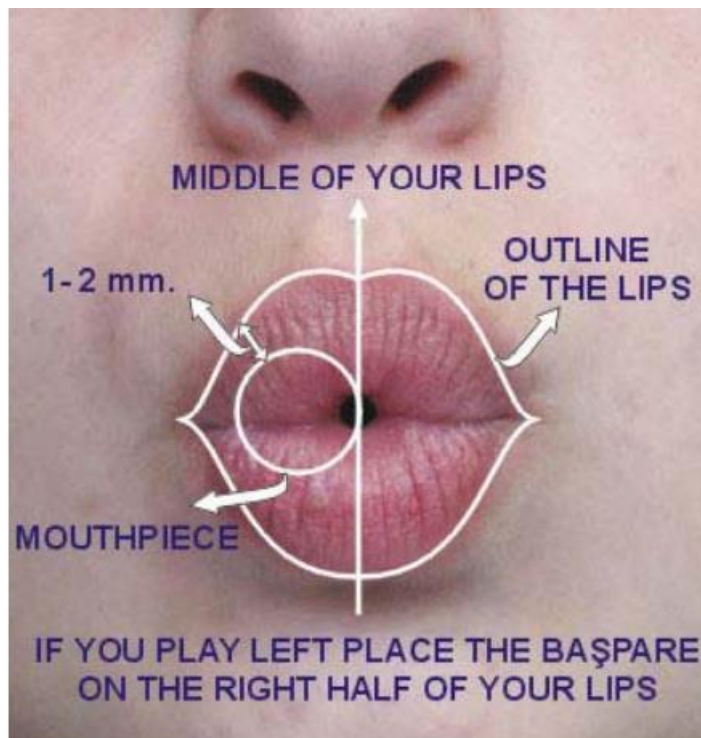
On the ney, an ascending glissando is executed through main fingerings within a single register.



Εικ.6. Τρόποι εκτέλεσης γκλισάντο (Toz 2013, 31)

1.2.4 Ο χειρισμός της λεπτής δέσμης αέρα

Η διαχείριση της αναπνοής και της ροής και εκβολής αέρα επηρεάζει το ηχόχρωμα και την τονικότητα, καθώς αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο εκπομπής ήχου. Ανάλογα με το πόσο σφιχτή και μαλακή είναι η μάσκα, επηρεάζεται και παράγεται παράλληλα με την δακτυλοθεσία η εκάστοτε νότα – βαθμίδα. Συγκεκριμένα το σφίξιμο των χειλιών και του σχήματος – μεγέθους της οπής από την οποία μεταβιβάζεται η δέσμη του αέρα από το στόμα στο επιστόμιο (baspare) συνιστά το βασικό εργαλείο παραγωγής ήχου (εικ.7).



Εικ.7. Τοποθέτηση των χειλιών στο επιστόμιο (https://www.neyzen.com/ney_english.html Neyzen Method, 14 – 18. Τελ.επ. 30/05/2022).

1.2.5 Σημάδια αλλοίωσης που χρησιμοποιήθηκαν κατά την καταγραφή και η σημασία αυτών.

Παρακάτω παραθέτω τα σημάδια που χρησιμοποίησα κατά την διαδικασία της καταγραφής της μελωδίας και πώς κάποια από αυτά τα ερμηνεύω με έναν υβριδικό τρόπο. Για την καταγραφή χρησιμοποιήθηκε το πρόγραμμα MuseScore 3 και οι δυνατότητες που αυτό προσφέρει, ενώ για την ακρόαση των μουσικών παραδειγμάτων χρησιμοποιήθηκε το πρόγραμμα Transcribe.

-  Έγφηση ενός κόμματος η οποία χρησιμοποιείται κυρίως στον οπλισμό του makam huseyni.
-  Κάποιες φορές χρησιμοποιείτε μέσα σε ένα βιμπράτο για να αναδείξει την χρήση εναρμόνιων διαστημάτων, συνήθως μέσα στην δομή ενός βιμπράτο. Ενώ προστίθεται η αναίρεση για να δείξει το τέλος αυτής της συμπεριφοράς.
-  Χαμηλή δίσηση. Χρησιμοποιείται για να αναδείξει την ρευστότητα που απορρέει από την χρήση διατονικής συμπεριφοράς²⁶.
-  Σηματοδοτεί την απότομη αύξηση της έντασης (δυναμικής).
-  Diminuendo. Σταδιακή μείωση της έντασης (δυναμικής).
-  Crescendo. Σταδιακή αύξηση της έντασης (δυναμικής).
-  Στακάτο το οποίο ακούγεται σε κάποιες βαθμίδες στην μελωδική πλοκή, χωρίς όμως να προσπαθήσω να προσδιορίσω ακριβώς σε ποια βαθμίδα πραγματοποιείται²⁷.
-  Κορόνα η οποία τοποθετείται σε σημεία όπου διακρίνεται μεγαλύτερη διάρκεια.
-  Άνοιγμα που συνήθως εκτελείται με γκλισάντο, ενώ προσπάθησα να το χρησιμοποιήσω σε αποστάσεις μεταξύ βαθμίδων που απέχουν τουλάχιστον δύο διαστήματα.

²⁶ Βλ. (Σκούλιος 2017, 178-179)

²⁷ Κατά τον Toz διακρίνονται τρία είδη στακάτο α) staccato, β) staccatissimo, γ) mezzo staccato (Toz 2013, 48-51)

-  Τρίλια. Προσδιορίζει τη συνεχόμενη διαδοχική εκφορά της κύριας και της ψηλότερης της νότας.
-  Βιμπράτο. Προσδιορίζει κυρίως την διαποίκιση σε μία κύρια βαθμίδα και αφορά συνήθως μικρές αποστάσεις κίνησης (ημιτονίου) γύρω από την κύρια βαθμίδα.
-  Βιμπράτο με μεγαλύτερη διάρκεια.
-  Σύζευξη διαρκείας, η οποία εκτός από την κοινή της χρήση, λειτουργεί στην παρούσα εργασία για να προσδιορίσει την ελκτικότητα ανάμεσα από δύο βαθμίδες ή ένα σύνολο βαθμίδων, είτε αυτές είναι ανοδικές είτε καθοδικές.
- Α,Β,Γ. Γράμματα που χωρίζουν τα μέρη του taksim.
-  Αναπνοή. Όπου διακρίνεται με ευκρίνεια η φυσική διαδικασία της αναπνοής (δεν έχει καταγραφεί σε όλα τα σημεία).
-  Αριθμός δακτύλου. Τα νούμερα πάνω από τις βαθμίδες προσδιορίζουν τον αριθμό που αντιστοιχεί στο δάκτυλο που εκτελεί την συγκεκριμένη βαθμίδα (1.2.1).

2 Παρτιτούρες

Στο τρίτο κεφάλαιο θα παρουσιαστούν συνολικά οι τέσσερις παρτιτούρες με τις καταγραφές των Neyzen, έτσι ώστε κάποιος να μπορεί να βάλει να ακούσει το taksim και να βλέπει ταυτόχρονα την παρτιτούρα και την ροή της μελωδίας. Η σειρά έχει ως εξής :

- 2.1. Kasif Demiroz: Huseyni Ney Taksim (<https://youtu.be/gO9FjWhX9t8>).
- 2.2. Murat Salim Tokac: Huseyni Ney Taksim (https://youtu.be/_CbNqTOhtl8).
- 2.3. Sadreddin Ozcimi: Huseyni Ney Taksim (<https://youtu.be/mBSVooX4RN0>).
- 2.4. Omer Erdogdular: Huseyni Taksim (<https://youtu.be/neWCfBnGfMU>).

2.1 Kasif Demiroz

huseyni taksim

kasif demiroz

A. 0:23c

2 0:38c

3 0:53c

5 1:15c

6 1:36c

7 1:55c

8 1:36c

9 1:55c

10 1:55c

11 1:55c

2

12

Γ

○

7

7

8

<

2:10c

Musical staff 12: Treble clef, key of D major (F#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. Above the staff, there are symbols: Γ, ○, 7, 7, 8, and <. The staff ends with a double bar line and the label 2:10c.

14

2:19c

Musical staff 14: Treble clef, key of D major (F#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The staff ends with a double bar line and the label 2:19c.

15

2:29c

Musical staff 15: Treble clef, key of D major (F#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The staff ends with a double bar line and the label 2:29c.

2.2 Murat Salim Tokac

2

18

01:33c. ,

8>

01:37c. ,

20

01:44c. ~

01:44c. ~

2.3 Sadreddin Ozcimi

Huseyni Taksim

Sadredin Ozcimi

Sadredin Ozcimi

Sadredin Ozcimi

The musical score is written for a single melodic line in G major (one sharp). It consists of 16 staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and ornaments. A time signature of 00:27c is indicated above the third staff. The score is marked with measure numbers 3, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 14, and 16. The music features a mix of eighth, sixteenth, and thirty-second notes, often beamed together in rapid passages. There are several trills and grace notes throughout the piece. The final staff (16) includes fingering numbers (1, 7) and a final cadence.

2



2.4 Omer Erdogdular

Huseyni Taksim

Omer Erdogdular

Mansur ney-transport in neva

3 0.28c

4

6 0.50c

8 B.

10 1.09c 1.18c

13 1.29c

15 1.38c

17 Γ.

19 1.59c

3 Ανάλυση του μουσικού κειμένου

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα προσπαθήσω να δημιουργήσω ένα κείμενο στηριγμένο και πάλι σε τρεις κατηγορίες οι οποίες θα είναι: α) Αρχή, β) Μέση και γ) Τέλος²⁸. Οι κατηγορίες αυτές ανταποκρίνονται στην έννοια του seyir. Επίσης στον διαχωρισμό αυτό βοηθάει το γεγονός πως μιλάμε για ένα συγκεκριμένο μακάμ και έτσι μπορεί να ξεδιπλωθεί ένα τύπου αφηγηματικό κείμενο που θα αφορά όλες τις καταγραφές, πέρα από την ιδιαιτερότητα του κάθε taksim.

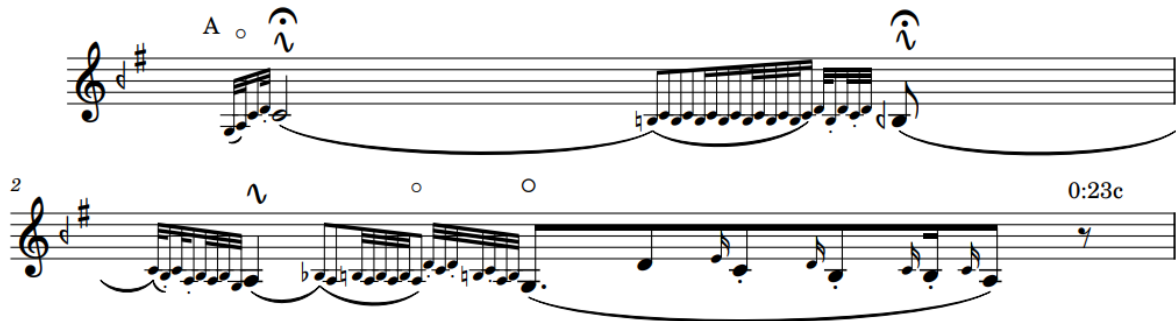
Σε πρώτη φάση θα χωριστούν τα taksim σε βασικά μέρη, τα οποία έχουν να κάνουν είτε με ολοκλήρωση φράσεων και τη χρήση σημείων στίξης, είτε με βάση την θεωρία που περιβάλλει το seyir του εκάστοτε μακάμ και τα στάδια της ανάπτυξής του (π.χ. κύρια περιοχή, meyan – ανάπτυξη).

Στο τέλος, θα επιχειρήσω συγκριτική μελέτη των taksim και της τροπικότητας, λαμβάνοντας υπόψη το διαχωρισμό των taksim σε Α, Β, Γ μέρος, προσπαθώντας να εξάγω συμπεράσματα για το κάθε μέρος ξεχωριστά, αλλά και για το σύνολο. Παρόλο που έχουμε το μουσικό κείμενο μπροστά μας, θα γίνονται οπτικές παραπομπές των μ.π., της δακτυλοθεσίας κ.α., στις κατηγορίες που κατατάχθηκαν.

²⁸ Έναν τρόπο διαχωρισμού του taksim σε κεφάλαια προτείνει ο Arnon (Arnon 2007, 9-10), την αρχική φάση όπου παρουσιάζεται η κεντρική ιδέα, τη μέση όπου γίνεται ανάπτυξη του με αναφορά συνήθως και στο meyan του makam και την τελική φάση που γίνεται ανακεφαλαίωση του makam.

Παράδειγμα 1. Kasif Demiroz

1.α.1.



Τροπική ανάλυση

Η βαθμίδα εισόδου στο πρώτο μέρος είναι το *dugah* στη χαμηλή περιοχή του οργάνου (La-1) με *Ussak*. Όλες οι βαθμίδες στο βασικό 4χορδο *ussak* αναδεικνύονται σταδιακά – καθοδικά με μεγαλύτερη χρονική αναφορά στην 3^η *cargah*, ενώ η ανάδειξη του προσαγωγέα *rast* κάνει αισθητή την παρουσία του για την ενίσχυση του *ussak*.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλσης (μ.π.).

Τα τρία πρώτα μ.π. περιέχουν μέσα στην δομή τους την βαθμίδα που έπεται σε μεγαλύτερη χρονική διάρκεια, ενώ βλέπουμε σε πολλά σημεία διάθεση στακάτο. Αναδεικνύεται επίσης στο 1^ο μέτρο ανοδικότητα (3.1.7) και περιστροφή (0), ενώ στο 2^ο μέτρο καθοδικότητα (3.1.7) και περιστροφή (0) και μία τελική φράση, η οποία εκτελεί γκλισάντο ανοδικό - καθοδικό σε πιο αργή ταχύτητα για την ενίσχυση της βάσης.

1.α.2.



Τροπική Ανάλυση

Η αρχή του 2^{ου} μέρους είναι η υπενθύμιση της βάσης 1^{ης} dugh μετά την παύση. Ακολουθεί μετάβαση στο huseyni, όπου και εστιάζει η μελωδία, χρησιμοποιώντας εναρμόνιο διάστημα (παρ.4) στην 6^η βαθμίδα, η οποία φλερτάρει με την 5^η, για να καταλήξει τελικά στο neva. Έτσι τονίζεται η σχέση φυσικής 5^{ης} της βάσης με την ισχυρή βαθμίδα του makam, αλλά αυτή σχέση λύνεται στο διάστημα 4^{ης}.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.)

Δύο μ.π. έρχονται να τονίσουν τον τ.μ.π. της βάσης, ένα με περιστροφή (3.1) και ένα με βιμπράτο (0), ενώ το άνοιγμα χωρίς την επιλογή χρήσης εναλλακτικής δακτυλοθεσίας (κεφ.1.2.1) μεταφέρει τον τ.μ.π. γύρω από την 5^η βαθμίδα με τα μ.π. να περιστρέφονται και να ενισχύουν την περιοχή αυτή.

1.a.3.



Τροπική Ανάλυση

Η φράση επιστρέφει αναφέροντας την λύση στην 4^η βαθμίδα και έπειτα επιστρέφει στο βασικό τ.μ.π. του ussak στη βάση, ενώ αναδεικνύει χρονικά όλες τις βαθμίδες και καθοδικά και ανοδικά για να καταλήξει στο huseyni, μετά από ένα άλμα στο muhayer, το οποίο είναι και χαρακτηριστικό άκουσμα στο makam huseyni.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Στο 1^ο μέτρο διακρίνουμε διάθεση για κάθοδο(0), ενώ η εκτέλεση της ανόδου και κατάληξης πραγματοποιείται με διάθεση σύζευξης των βαθμίδων.

1.α.4



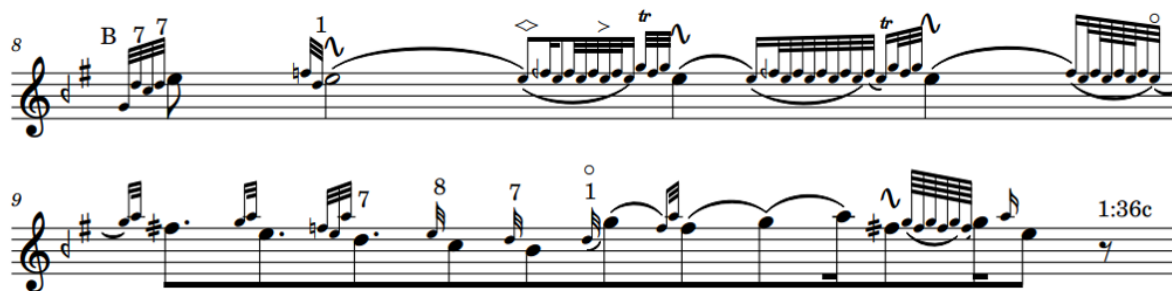
Τροπική Ανάλυση

Στο επόμενο στάδιο έχουμε ξεκάθαρη φράση *ussak* πάνω στο *huseyni* με έντονη την αίσθηση της διαστηματικής ρευστότητας και σταδιακό χαμήλωμα των φθόγγων, ιδιαίτερα της 6^{ης} βαθμίδας. Μετά από ένα μικρό πέρασμα από το *neva* και το *cargah*, η μελωδία οδηγείται στην 6η, η οποία πλέον εκτελείται χαμηλά, οδηγώντας και πάλι στην κάτω περιοχή και παίρνοντας μια μικρή ανάσα στο *segah* για να ξανά ανέλθει στον τ.μ.π. του *ussak* στο *huseyni*, ολοκληρώνοντας όμως τη φράση στο *neva* και δημιουργώντας μια αίσθηση άνω τελείας ή αναμονής.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Τα πρώτα δύο μ.π. τονίζουν έναν τ.μ.π. έχοντας στο επίκεντρο μια βασική βαθμίδα, πλησιάζοντας την με διάθεση τρίλιας (3.1) και τονίζοντας την με βιμπράτο, ομοίως με το μέτρο (1.α.2.), ενώ το επόμενο μ.π. (0) βοηθάει στην μετάβαση μια τέταρτη κάτω. Στο μέτρο δύο η μελωδία αποκτάει μια πιο αργή διαχείριση.

1.β.1



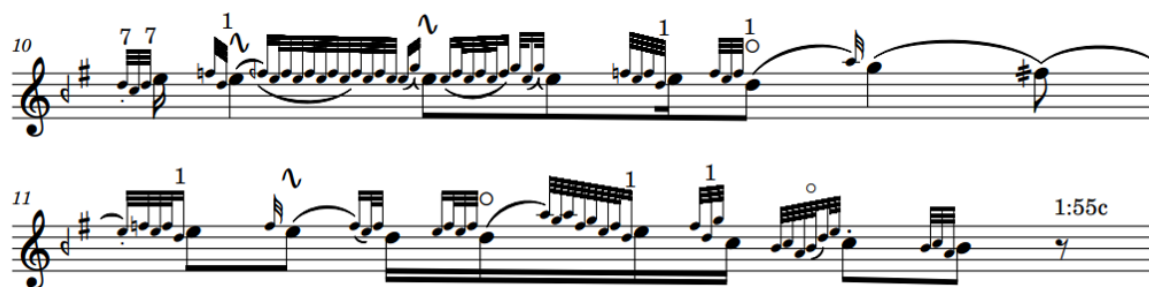
Τροπική Ανάλυση

Στην επόμενη φράση η μελωδία ανέρχεται μια οκτάβα ψηλότερα, επενδύοντας το άκουσμα με ένα διαφορετικό ηχόχρωμα. Έχουμε επιπλέον ανάπτυξη του 4χορδου τ.μ.π. ussak στο huseyni και ανάδειξη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του, όπως αρχικά η προσέγγιση του φθόγγου huseyni με το πέρασμα από το cargah και το neva, με κίνηση rast-cargah-neva-huseyni και αποφυγή βηματικής κίνησης (3.2), η χρήση ιδιαίτερα χαμηλής 6^{ης} στα σημεία που η μελωδία περιστρέφεται γύρω από το huseyni και η κατάληξη τελικά στο huseyni μετά από άλμα στο gerdaniye και όχι βηματικά. Παρόμοιες κινήσεις με χρήση αλμάτων τρίτης γίνονται και στην αρχή του μέτρου 9 και είναι συνηθισμένο άκουσμα για την περιοχή αυτή του huseyni makam.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Το ανοδικό άνοιγμα (3.1.6), (3.2) μεταφέρει τον τ.μ.π. στην 5^η που σχολιάζεται σε όλο το πρώτο μέτρο (0). Στο δεύτερο μισό μέτρο τα μ.π. βοηθάνε να αναδειχτεί ο τ.μ.π. 2^{ης} – 6^{ης} στην κάθοδο (0). Στο άλλο μισό γίνεται η επιστροφή στην αρχική τοποθέτηση. Σημαντική είναι η αποτζιατούρα 3^{ης} gerdaniye στον τ.μ.π. της 5^{ης} και η εναλλακτική δακτυλοθεσία που χρησιμοποιείται (1.2.1).

1.β.2



Τροπική Ανάλυση

Το taksim παραμένει στο ίδιο κλίμα και με την επεξεργασία της ίδιας περιοχής με την προηγούμενη φράση αναδεικνύοντας περισσότερο το τ.μ.π. με άκρα gerdaniye – huseyni, κάνοντας στη συνέχεια έντονο glissando που από το gerdaniye οδηγεί με διατονικό τρόπο στο huseyni. Στη συνέχεια η μελωδία επιστρέφει στο κάτω 5χορδο για να πραγματοποιήσει ακόμα μια κατάληξη στο segah δημιουργώντας αίσθηση αναμονής και προετοιμάζοντας το τρίτο μέρος και την οριστική κατάληξη στο dugah. Επιπλέον επαναφέρεται ένας καινούργιος τ.μ.π. που υπονοήθηκε στην προηγούμενη φράση και που εντοπίζεται ξανά στο παράδειγμα 2.α.2 σχέσης 5^{ων}, της 2^{ης} segah με την ουδέτερη διαχείριση της 6^{ης} enic αναδεικνύοντας τον χώρο αυτό 7^{ης} - 6^{ης} άξιο αναφοράς, συνδυάζοντας τον με την κατάληξη της φράσης.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Παρατηρούμε παρόμοια διαχείριση των μ.π. με την προηγούμενη φράση, συνδυάζοντας με βιμπράτο και τρίλιες (0) με αποτζιατούρες σημαντικές βαθμίδες όπως το gerdaniye, ενώ το ένα άκρο που είχαμε πριν ως τ.μ.π. 5^η huseyni, αρχίζει και μετατοπίζεται προς τα κάτω.

1.γ.1



Τροπική Ανάλυση

Η μελωδία ξεκινάει από το yegah δείχνοντας τη rast περιοχή κάτω από τη βάση και περνάει εμφaticά στο neva, δημιουργώντας την αίσθηση του τ.μ.π. του ussak με άκρα που απέχουν διάστημα 4^{ης}. Στην πραγματικότητα όμως, όπως θα δούμε παρακάτω, αυτή η περιοχή θα παίξει το ρόλο της περιοχής της οκτάβας της συνολικής ανάπτυξης πριν τις καταληκτικές φράσεις.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλσης (μ.π.).

Ξεκίνημα του τελευταίου μέρους ανοδικά με διάθεση στακάτο (3.1.7), ενώ όλες οι βαθμίδες του βασικού 4χόρδου σχολιάζονται από τα μ.α (0), .

Ι.γ.2.



Τροπική Ανάλυση

Με διατονική διαχείριση της μεσαίας περιοχής και μεγάλο γκλισάντο της 6^{ης} βαθμίδας οδηγούμαστε ξανά στο βασικό χώρο του ussak και σε μια ατελή κατάληξη στο rast που υπογραμμίζει την οριστική κατάληξη που θα ακολουθήσει. Βλέπουμε ότι έχουμε και πάλι μετάθεση του συστήματος της θεμέλιας κλίμακας μια οκτάβα χαμηλότερα. Ο τ.μ.π. σε αυτή τη φράση είναι το σύνολο της «κλίμακας» του huseyni και του προσαγωγέα rast και στην ουσία ανακεφαλαιώνει το μελωδικό χώρο που έχει ήδη αναπτυχθεί στο taksim.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλσης (μ.π.).

Δύο καθοδικά μ.π. (0), (3.1.7), καλύπτουν με σχόλια την μεταφορά του τ.μ.π. μία οκτάβα κάτω από την προηγούμενη φράση.

Ι.γ.3.



Τροπική Ανάλυση

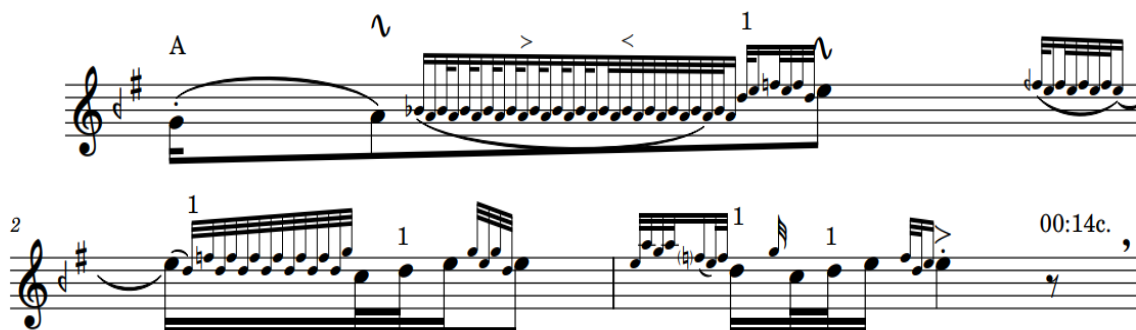
Οριστική κατάληξη στο βάση μετά από πέρασμα από όλες τις νότες του τ.μ.π. του 4χορδου dugah – neva με βάση το dugah και ανεπαίσθητη χρήση του προσαγωγέα rast.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλσης (μ.π.).

Το πρώτο μ.π. που χρησιμοποιείται δεν το έχουμε δει ξανά σε όλο το μέρος του taksim, είναι μία έντονη τρίλια 3^{ης} μικρής (3.1), (3.2), τονίζοντας έτσι την αύξηση της έντασης του αέρα για τελευταία φορά πριν το κλείσιμο. Έτσι συνεχίζει με τελικές περιστροφές (3.1) γύρω από την βάση.

Παράδειγμα 2. Murat Salim Tokac

2.α.1



Τροπική ανάλυση

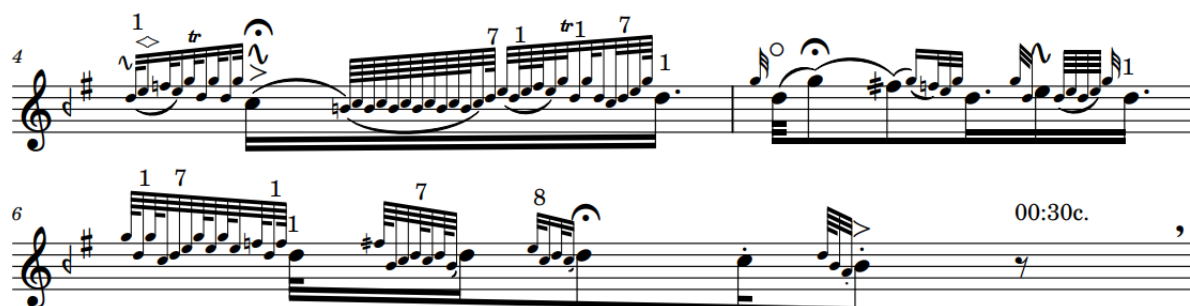
Στο πρώτο μέρος η 5^η (huseyni) είναι η βαθμίδα εισόδου ενώ τονίζεται η σχέση 5^{ης} με την αρχική ισχυρή βαθμίδα dugah (La). Βλέπουμε πως η μελωδία περιστρέφεται γύρω από την 5^η με δύο τρίχορδα πάνω και κάτω από αυτήν και ταυτόχρονα παρατηρούμε τέσσερα άκρα (στην δεύτερη περίπτωση είναι πιο ασταθή) με βάση 5^{ης} να χαρακτηρίζουν τους τ.μ.π. δηλαδή 1^η-5^η και 3^η-7^η. Η σημαντική βαθμίδα της 6^{ης} (acem) είναι στην θέση της αλλά σε δύο περιπτώσεις τείνει να χαμηλώσει (1), στην πρώτη αφορά το βιμπράτο γύρω από την 5^η και στην δεύτερη περίπτωση για την ανάδειξη ενός περαστικού buselik στην 4^η και την

επιστροφή στην 5^η με τα ίδια διαστηματικά πρότυπα. Έτσι δημιουργείται κλίμα huseyni με ανοδική πορεία χωρίς να σχολιάσει ούτε στην 1^η ούτε στην 5^η κάποιο μαλακό χρώμα, δηλαδή με την απουσία μαλακής διατονικής διαχείρισης διαστημάτων (1.1.3)

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Το πρώτο μ.α με βιμπράτο δίνει διάρκεια στην 1^η καλλωπίζοντας την, ενώ συνδέεται με το αμέσως επόμενο μ.π., στο οποίο για να ακουστεί αυτός ο συνεχόμενος ήχος ένωσης των δύο βαθμίδων 4^{ης} -5^{ης} και της ένωσης με το προηγούμενο μ.π., χρησιμοποιείται **εναλλακτική δακτυλοθεσία** (1.2.1). Στο 3^ο μ.π. παρατηρούμε πώς σχολιάζει τον τ.μ.π γύρω από την 5^η με ένα γρήγορο διακριτικό βιμπράτο, ενώ στην συνέχεια μεγαλώνει η απόσταση με τρίλιες 3^{ης} και 4^{ης} (3.1), (3.2) ,κατεβαίνοντας στην 2^η αρμονική με μια **βουβή αποτζιατούρα** (3.3) σε σχέση 5^{ης} (3.3).

2.α.2.



Τροπική ανάλυση

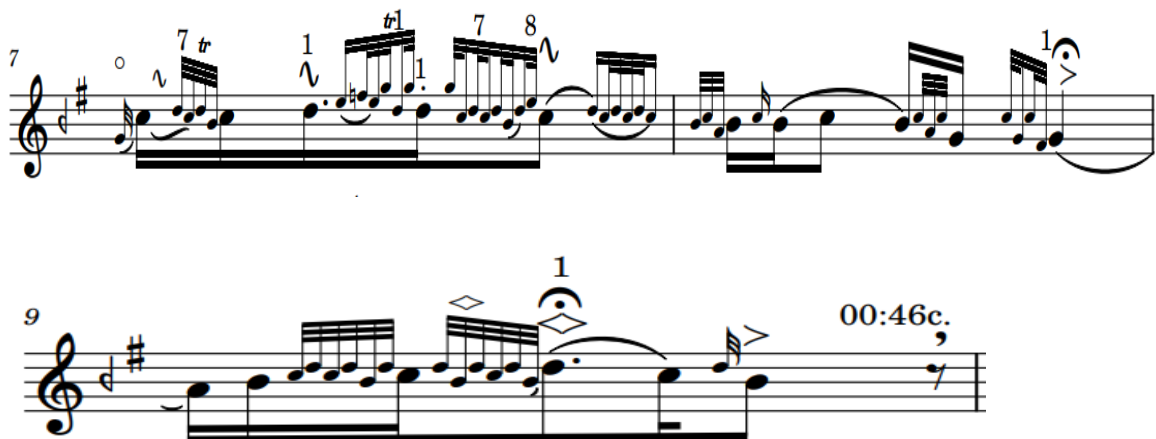
Αρχίζει η αντιστροφή των ρόλων των τ.μ.π με κύρια τονικά άκρα πάλι ένα εκ των δύο προηγούμενων 3^η – 7^η (1) και ένα καινούργιο 2^η – 6^η (που ξανά είδαμε στο παρ.1), με την διαφορά πως εδώ έχουμε αναφορά στην αρχή της φράσης στην 3^η (cargah) η οποία μαζί με τις πολλές αναφορές στην χρήση αποτζιατούρας 7^{ης} (gerdaniye) και τη χρήση αυτής ως κορυφής μιας φράσης, δημιουργεί υπόνοιες για διάθεση cargah (1.1.3). Συχνές περαστικές αναφορές γίνονται στην 5^η που έχει αφήσει ακουστικό αποτύπωμα, όμως πλέον σαν

δευτερεύον τ.μ.π., και περισσότερο στην 4^η (neva) που φαίνεται να λειτουργεί αυτή τώρα ως το μέσο για δύο τρίχορδα εκατέρωθέν της, χρησιμοποιώντας την ελκτικότητα του διαστήματος 7^{ης} – 6^{ης} με διάθεση rast (κεφ1.2.1) σαν αναίρεση της διάθεσης cargah (διότι η 4^η του cargah θα έπρεπε να είναι σταθερή) και σε συνδυασμό με την ατελή κατάληξη της φράσης στην 2^η (segah), προετοιμάζεται έναν καινούργιο τ.μ.π. με σχέση 5^{ης}.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Στο πρώτο μ.π. κυκλώνεται η 5^η από τα άκρα της που ανοίγουν παροδικά. Ενώ σχολιάζει σύντομα το πρώτο μέρος του taksim, η κατάληξη της έχει πλέον φτάσει στο σημείο 5^{ων} (3.1.11) και έτσι ενισχύεται το ένα άκρο της 3^{ης} cargah για πρώτη φορά. Επίσης υπάρχει διάθεση ένωσης αυτής της περιοχής με **εναλλακτικές δακτυλοθεσίες (1.2.1)**, κάτι που αποσκοπεί στον σχολιασμό του εν λόγω τ.μ.π. με μία πιο γρήγορη διάθεση που έρχεται κοντά στην ρυθμική ανάλυση των 5/8 (1.1.3.1).

2.α.3.



Τροπική ανάλυση

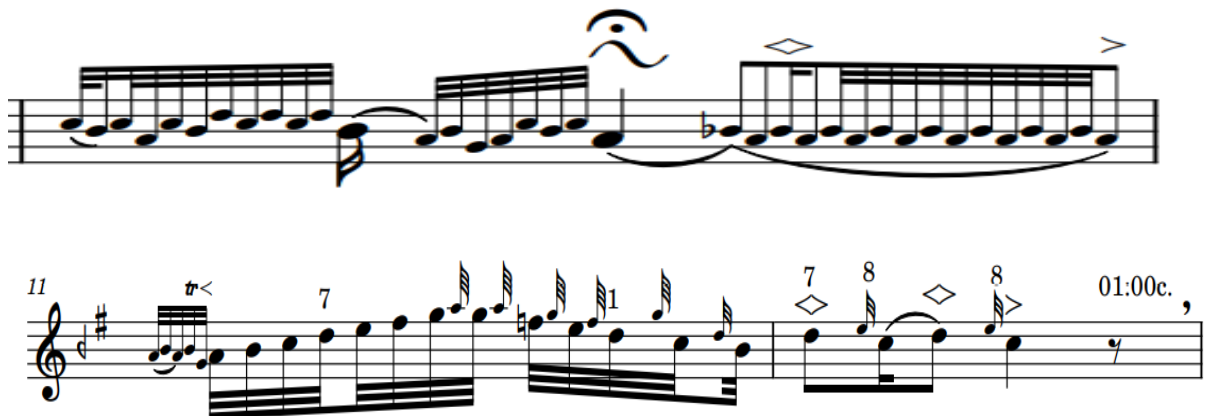
Στο μέτρο 7 βλέπουμε άνοιγμα στην 3^η και την εγκαθίδρυση αυτής χρονικά και ενώ η μελωδία πάει να ανέβει ξανά, επιστρέφει στο cargah. Η αναίρεση της ανοδικότητας συνεχίζεται και στο μέτρο 8, στο οποίο έχουμε ένα νέο τονικό άκρο την 7^η (rast) με διαστήματα 4χορδου rast, η οποία χρησιμοποιείται επί του παρόντος για δύο σκοπούς: α)

για να δημιουργήσει μία οκταβική επέκταση του κλίματος *cargah* 7^η – 7^η χωρισμένη σε ένα *rast* 4χ 7^η – 3^η και ένα 5χ *cargah* 3^η – 7^η, β) σαν βάση ενός καινούργιου τ.μ.π (με σχέση 4^{ης}), αυτόν της *rast* – *cargah*, στον οποίο χρησιμοποιεί την 1^η (*dugah*) μετά από την τελευταία χρήση της στο μέτρο 1, καθώς γινόταν **σκόπιμα** η αποφυγή της (3.2). Έτσι το μέτρο 9 έρχεται να αναιρέσει πάλι το σενάριο που φτιάχτηκε προηγουμένως, τονίζοντας την 4^η (*neva*), κι έπειτα πλαγιάζει στην 2^η *segah*, δημιουργώντας μία ατελή κατάληξη με καθοδική τάση, αφήνοντας να αιωρείται ένα *ussak* μέσα στο *rast* (1.1.3), ενώ ήδη έχουν «κρεμάσει» γύρω της δύο συνημμένα τρίχορδα *rast* – *segah* και *segah* – *neva*.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Τονίζεται η σημαντικότητα της 3^{ης} (3.1), (0) και η αποτζιατούρα του (*gerdaniye*). Ενώνουν το μέτρο 7, σχολιάζοντας τις αναφορές της προηγούμενης ενότητας ταυτόχρονα με εναλλακτικές δακτυλοθεσίες (1.2.1). Στα μέτρα 8 και 9 λειτουργεί με παρόμοιο τρόπο. Αρχίζει ανοδικά και τελειώνει καθοδικά κατεβάζοντας τον χ.χ.π όλο και πιο κάτω. Ενώ τονίζεται η σχέση *rast*-*cargah* και την σύνδεση αυτής με τρίλιες 4^{ης} (6), μέχρι και 5^{ης} ελαττωμένης στον προσαγωγέα του *rast* (7), μια βαθμίδα που εκτελείται με τον συνδυασμό κεφαλιού και δακτύλων (1.2.1)

2.α.4.



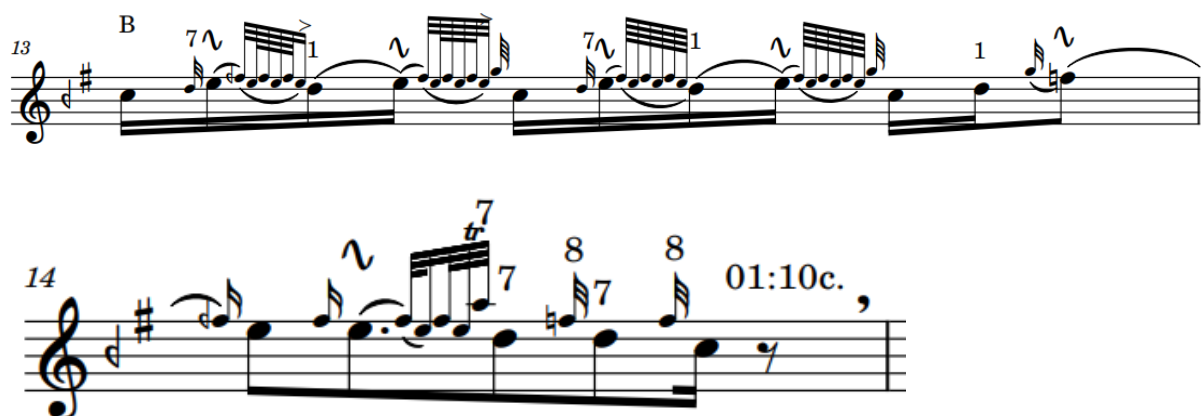
Τροπική ανάλυση

Μετά την παύση για ανάσα, η μελωδία συνεχίζεται στο κλίμα που αφέθηκε να εννοηθεί από το προηγούμενο μέτρο, συνεπώς έχουμε την πρώτη αναφορά στην βάση του makam dugah με ussak και στην συνέχεια η μελωδία χωρίς παύση κάνει μια κλιμακική ανάβαση και κατάβαση με τα ίδια διαστηματικά πρότυπα του ussak και καταλήγει στην 3^η (cargah), για να ολοκληρώσει με αυτή τη βαθμίδα σαν κύρια βαθμίδα εξόδου από το πρώτο μέρος.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Το πρώτο σύνθετο μ.π. περιέχει όλες τις βαθμίδες του 4χορδου ussak. Το δεύτερο είναι και αυτό ένα σύνθετο ανοδικό – καθοδικό, ενώ φαίνεται να κατεβάζει και την 3^η και την 2^η προς την 1^η και στα δύο μ.π. Αμέσως ακολουθεί η ενίσχυση του τ.μ.π της 1^{ης} με ένα σύνθετο μεγάλο βιμπράτο με αύξηση έντασης και βαθμιαία έξοδο αυτής. Ακολουθεί ένα ακόμα σύνθετο μ.π. που ξεκινάει με μία διάθεση βιμπράτο, για να ενωθεί με το προ υπάρχον θέμα, αλλά αμέσως το γυρίζει σε τρίλια και βαθμιαία είσοδο του επόμενου θέματος, με την διάθεση στακάτο παιξίματος. Παρατηρούμε επίσης βουβή αποτζιατούρα (3.3) για να κατέβει αρμονική, την χρήση της πίσω τρύπας σε αποτζιατούρες (1.2.1) και την αύξηση της έντασης του αέρα στην 4^η neva, πιθανόν για να τονίσει το «σβήσιμο» στο τέλος της φράσης της καταλήξεις στην 3^η.

2.β.1.



Τροπική ανάλυση

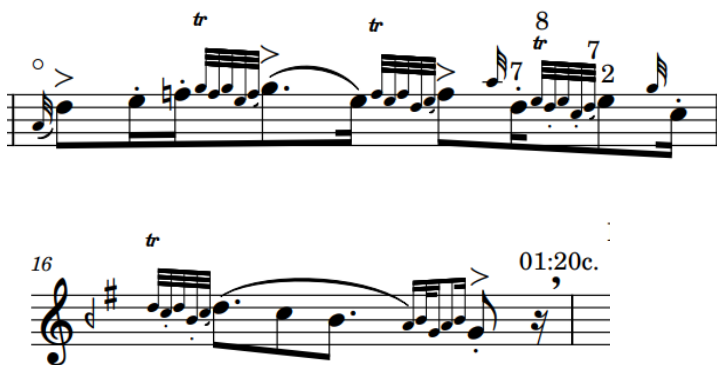
Θεωρώ πως ξεκινάει το δεύτερο μέρος διότι προηγείται η μεγαλύτερη παύση έως τώρα και νέο τονικό κέντρο επανέρχεται η 5^η (huseyni) με τα μ.π. να περιστρέφονται γύρω από αυτή. Το γεγονός επίσης πως η 6^η ξεκινάει από πιο χαμηλή θέση την κάθοδο της σαν 4^η ενός

cargah και πραγματοποιείται εντελής κατάληξη στην 3^η, ξεκαθαρίζει το τοπίο, καθώς έπειτα από τις συχνές αναφορές στο προηγούμενο μέρος του taksim ενός ανερχόμενου cargah, αυτό πλέον γίνεται ξεκάθαρα αισθητό. Επίσης έναρμόνια διαστήματα (3) χρησιμοποιούνται σε όλο το μέρος της φράσης χωρίς η μελωδία να αναπτύσσεται πάνω από την 5^η.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Η ανοδική αποτζιατούρα βολεύει στην θέση που βρίσκεται η μελωδία, καθώς παίζεται με το 7^ο δάκτυλο (1) για να αποδώσει την ταχύτητα αποτζιατούρας (ένωσης δύο βαθμίδων). Στην απάντηση το δεύτερο neva παίζετε με το 1^ο δάκτυλο για την απόδοση σύζευξης, ενώ και στις δύο ερωτήσεις - απαντήσεις συμβαίνει το ίδιο. Και τα τέσσερα μ.π. που ακολουθούν είναι βιμπράτο καθοδικά (κεφ.1.2.6) ενίσχυσης του huseyni, ενώ στα πρώτα δύο παρατηρείται στα άκρα τους μια πιο αργή διαχείριση. Η νότα που χωρίζει το ένα μέρος ερώτησης – απάντησης από το άλλο είναι μια **βουβή αποτζιατούρα (3.3)**, καθώς η ίδια χωρίζει και τα δύο αυτά θέματα από την καταληκτική φράση - απάντηση (2).

2.β.2.



Τροπική ανάλυση

Στο δεύτερο κομμάτι του μεσαίου μέρους παίρνει αφορμή από την προηγούμενη κατάληξη και την χρησιμοποιεί σαν προσαγωγή ενός buselik, ενώ ανοίγει στην επόμενη 4^η neva για να σχολιάσει την περιοχή πάνω από αυτήν με πιο σκληρά διαστηματικά πρότυπα και

εκτελώντας ένα 4χ busellik, το οποίο συνδέεται με τα πιο μαλακά διαστήματα και την πιο αργή διαχείριση κάτω από το neva καταλήγοντας με 5χ rast στην 7^η rast. Έτσι ολοκληρώνεται το μεσαίο μέρος, στο οποίο διαδραματίζεται ένας συνδυασμός, ο οποίος υπονοήθηκε και στην εισαγωγή, με την διαφορά πως τώρα η ανάπτυξη του buselik ήταν πιο ολοκληρωμένη, με τις κύριες βαθμίδες που του αναλογούν να περιέχονται στην κύρια μελωδία με μεγαλύτερη χρονική αναφορά, ενώ τα ίδια ισχύουν και για την κάθοδο και την εντελή κατάληξη στο rast.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Αρχικά εκτελείται το κλασικό άνοιγμα όταν θέλουμε να τονίσουμε μια βαθμίδα ξεκινώντας μια φράση (3.1.7). Τα τέσσερα επόμενα μ.π. είναι περιστροφής – ανοδικά (3.1.2), τα οποία εκτελούνται με τρίλιες και αποτελούν τους κρίκους μιας αλυσιδωτής ανάπτυξης, περιστρεφόμενα γύρω από την προηγούμενη βαθμίδα και ωθούμενα προς την επόμενη, καθώς στο καθένα μ.π. η τελευταία βαθμίδα είναι αυτή στην οποία πριν περιστρεφόταν η μελωδία. Το τελευταίο μ.π. είναι περιστροφής – καθοδικό (3.1.7.) Βλέπουμε επίσης δύο διαφορετικές βουβές αποτζιατούρες (3.3) μέσα στο ίδιο μέτρο και ανάμεσα τους εναλλακτική δακτυλοθεσία, η οποία χρησιμοποιείται αναγκαστικά για να αποδοθεί η συγκεκριμένη φράση (1.2.1).

2.γ.1.



Τροπική ανάλυση

Η διάθεση για κάθοδο είναι ορατή, με τη χρήση του τ.μ.π. rast – cargah να γίνεται με καθοδικό τρόπο και να καταλήγει αρχικά στο dugah, έπειτα να ανέρχεται για να καταλήξει εν τέλει στο rast.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Ξεκινάει η φράση ανοδικά (3.1.7) και τελειώνει καθοδικά (3.1.3). Το ίδιο γίνεται και στα δύο μέτρα. Ταυτόχρονα τα βιμπράτο που ενισχύουν δύο διαφορετικές βαθμίδες του 4χορδου, αποτελούνται από τις ίδιες βαθμίδες, αλλά διακρίνουμε μια ανοδικότητα (0) και καθοδικότητα αντίστοιχα (0).

2.γ.2



Τροπική ανάλυση

Η τελευταία φράση του taksim, η οποία ορίζει και το τέλος, ξεκινάει με την ανάδειξη της 2^{ης} και την έλξη αυτής προς την βάση, ενώ τονίζεται το τελικό 4χορδο ussak.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Ανοίγει η φράση καθοδικά (3.1.8) στο 1^ο μέτρο και ενώ γίνεται μια γρήγορη παύση, παίρνει μια ευθεία φορά (3.1) η μελωδία καθώς περιστρέφονται τα μ.π. κυρίως πάνω (0) από την τελική βαθμίδα.

Παράδειγμα 3. Sadredin Ozcimi

3.α.1



Τροπική Ανάλυση

Στο πρώτο μέτρο του taksim έχουμε είσοδο με τονισμό της σχέσης rast – cargah και χρήση του συγκεκριμένου τ.μ.π. με τονικό κέντρο όμως το dugah. Στη συνέχεια αυτή η περιοχή χρησιμοποιείται για να δηλώσει την κορυφή μιας «κλίμακας» ussak καθώς έχουμε επέκταση του μελωδικού χώρου μια οκτάβα κάτω. Η μελωδία κατέρχεται όλης της «κλίμακας» ussak για να φτάσει και πάλι στο μελωδικό χώρο rast – cargah και κατάληξη στη βάση dugah. Θα

μπορούσαμε να πούμε ότι αναδεικνύεται με αυτόν τον τρόπο ένας τριχορδικός τ.μ.π. ussak με υποτονική το rast.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλσης (μ.π.).

Ο συνδυασμός περιστροφών (0), (3.1.2) και καθόδου (3.1.7) των μ.π. οδηγεί την μελωδία μια οκτάβα κάτω, όπου συνεχίζει στο 2^ο μέτρο με μια κορύφωση (3.1.2) και μετά την κάθοδο σε βασική βαθμίδα αναφοράς.

3.β.1



Τροπική Ανάλυση

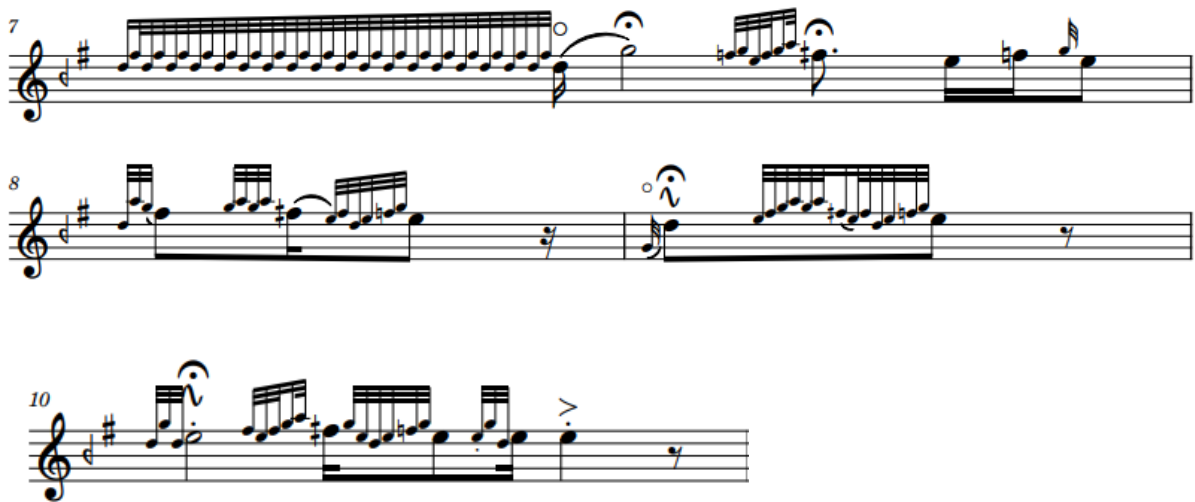
Το Β μέρος ξεκινάει με την ανάδειξη της βάσης dugah με τη βοήθεια της υποτονικής rast, για να ανέλθει στην πάνω περιοχή όπου θα δείξει με ιδιαίτερο τρόπο το τρίχορδο ussak πάνω στο huseyni. Κάνει ιδιαίτερη εντύπωση το ότι ο φθόγγος huseyni εκτελείται ψηλότερα καθώς η μελωδία κάνει το τελευταίο άλμα στο gerdaniye για να πραγματοποιήσει την πρώτη

κατάληξη στο huseyni, όπου και πλέον αυτό κουρδίζεται σε σχέση φυσικής 5^{ης} με τη βάση dugah. Αυτή η ρευστότητα του Μι εξηγείται στο πλαίσιο της πολύ μαλακής διαχείρισης του μελωδικού χώρου αυτού, με μαλακό διατονικό τρόπο, καθώς οι βαθμίδες έλκονται και αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους, ακόμα και το Μι που θεωρείται σταθερός φθόγγος κατά τη θεωρία του makam huseyni. Στο επόμενο μέτρο έχουμε περισσότερη επεξεργασία του τ.μ.π. 5^{ης} – 7^{ης} και μετά έχουμε κάθοδο στην κάτω οκτάβα με το φαινόμενο που παρατηρήσαμε της επέκτασης του τροπικού φαινομένου σε δύο οκτάβες. Μετά την κάθοδο ως το rast επανερχόμαστε και πάλι στο τριχορδικό τ.μ.π. huseyni – gerdaniye με υποτονική το neva.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Ξεκινάει η μελωδία με αργή διάθεση και στο μέτρο 5 αρχίζει η πιο γρήγορη περιστροφή γύρω από τον χ.χ.π της 5^{ης} με δύο μ.π. (3.1.2), (3.1.7). Τα υπόλοιπα μ.π. δημιουργούν σχολιασμούς στις πιο βασικές βαθμίδες της κατάβασης (0) και ανάβασης αντίστοιχα.

3.β.2.



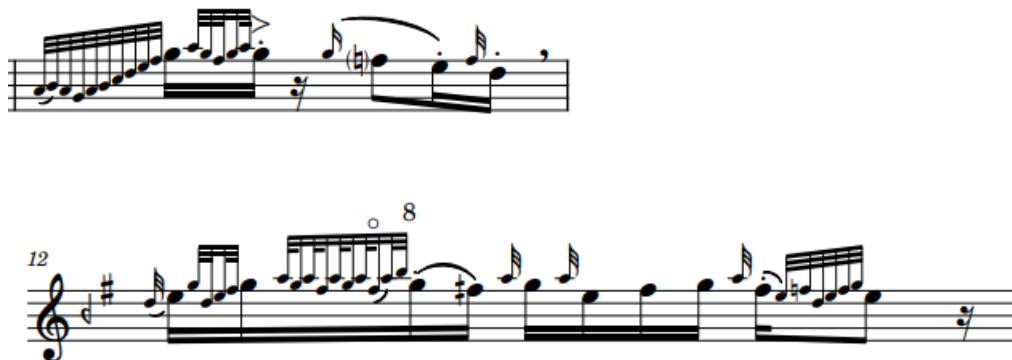
Τροπική Ανάλυση

Πλέον η μελωδία κινείται αποκλειστικά στο χώρο huseyni – gerdaniye με υποτονική το neva. Ο περιορισμός της μελωδίας σε αυτό το μικρό χώρο είναι ενδεικτικός της σημασίας του και της αυτοτέλειάς του ως τ.μ.π.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Το πρώτο μ.π. (3.1.6), (3.2) , το είδαμε ξανά στο μέτρο 3 και ετοιμάζει ένα άνοιγμα 4^{ης} . Στα επόμενα μέτρα χρησιμοποιεί τις ίδιες βαθμίδες του τρίχορδου τ.μ.π. και αναφορές στην υποτονική με πέντε διαφορετικές εκδοχές της δομής του και εναλλασσόμενες καταλήξεις αντίστοιχα (3.1.7), (3.1.2), (3.1).

3.β.3



Τροπική Ανάλυση

Έχουμε εκ νέου αναφορά στον ίδιο τ.μ.π. μετά από μια γρήγορη αναφορά στην περιοχή της βάσης του makam. Εκ νέου τονίζεται η σημασία του gerdaniye για τον εν λόγω τ.μ.π. Με τη χρήση μ.π. γίνεται επέκταση του τ.μ.π. που περιλαμβάνει πλέον και το muhayer που ως βατήρας επαναφέρει τη μελωδία στο βασικό τ.μ.π.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Ένα κλιμακικό ανοδικό άνοιγμα (3.1.9) με γκλισάντο και μία καθοδική με γκλισάντο 3χορδη κίνηση συμπληρώνουν το μέτρο 11. Πλέον η μελωδία επιστρέφει στα πρότυπα του προηγούμενου τ.μ.π. με τα μ.π. να αναδεικνύουν την περιοχή (3.1.2), (3.1), (3.1.7).

3.β.4.



Τροπική Ανάλυση

Πλέον το muhayer ενσωματώνεται περισσότερο στον προηγούμενο τ.μ.π.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Μια αργή διαχείριση, ανοδική – καθοδική του τ.μ.π. 4χόρδου ussak, με ζευγάρια βαθμίδων.

3.β.5.



Τροπική Ανάλυση

Ο τ.μ.π. huseyni – gerdaniye λύνεται με την εμφατική χρήση του φθόγγου acem που οδηγεί τη μελωδία στο neva δίνοντας χρώμα buselik.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Συνεχίζεται η αργή διαχείριση του ίδιου χ.χ.π και στο μέτρο 16 αρχίζει μια καθοδικότητα (3.1.7), (3.1.7). Ακολουθεί το τελευταίο (3.1.7) με μια ενδιαφέρουσα εναλλακτική δακτυλοθεσία (1.2.1), μεταφέροντας το κέντρο έναν τόνο κάτω από το προηγούμενο, ενισχύοντας το με έναν προσαγωγή.

3.β.6.





Τροπική Ανάλυση

Σε αυτό το σημείο ανακεφαλαιώνεται ο τρόπος με τον οποίο ο τ.μ.π. huseyni – gerdaniye διαστέλλεται σε ένα μεγαλύτερο χ.χ.π, αυτόν του cargah – muhayer και έπειτα από μαλακή διατονική χρήση του της 6^{ης} βαθμίδας, επέρχεται αισθητό χαμήλωμα αυτής και μετατροπή του προηγούμενου τ.μ.π. σε ένα σκληρό διατονικό τ.μ.π. με μελωδικό κέντρο το neva. Βέβαια μπορούμε να θεωρήσουμε αυτό το φαινόμενο σε έναν ενιαίο τροπικό φαινόμενο και τ.μ.π. μεγαλύτερης έκτασης, ο οποίος χρησιμοποιείται στο makam huseyni για να λύσει την πολικότητα της μελωδίας γύρω από το huseyni στο neva, καθώς αργότερα θα επιστρέψει στο τ.μ.π. του ussak της βάσης.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Αλυσιδωτή ανάβαση ανοδικής περιστροφής (3.1.2) και αργή κατάβαση (3.1) στα πρότυπα της προηγούμενης φράσης (0) .

3.γ.1.



Τροπική Ανάλυση

Γρήγορο πέρασμα από το τ.μ.π. rast – cargah με μελωδικό κέντρο το cargah, καθώς η μελωδική ανάπτυξη κατηφορίζει προς τη βάση.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Ένα ανοδικό (3.1.6) και στην συνέχεια περιστροφής (3.1) μ.π. περιγράφουν το μέτρο 21 με αυξομειώσεις της έντασης.

3.γ.2.



Τροπική Ανάλυση

Επαναφορά της μελωδίας στο τ.μ.π. του huseyni ussak και λύση αυτού στο neva με περαστικό nikriz στο neva, που είναι ένας τ.μ.π. που χρησιμοποιείται μετατροπικά. Οδηγούμαστε και πάλι στο τ.μ.π. dugah – neva με υποτονική το rast.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Ξεκινώντας με άνοιγμα περιστροφής (3.1.9) και έλξεις καθοδικότητας, μεταφέρεται σε ένα ρυθμικό μοτίβο (1.1.3.1), δίνοντας την εντύπωση πως πρόκειται για μια παραπομπή σε ένα τύπου 10/16 μέχρι και την παύση. Μετά τον σχολιασμό αυτό ακολουθεί καθοδική τάση (3.1.7).

3.γ.3.



Τροπική Ανάλυση

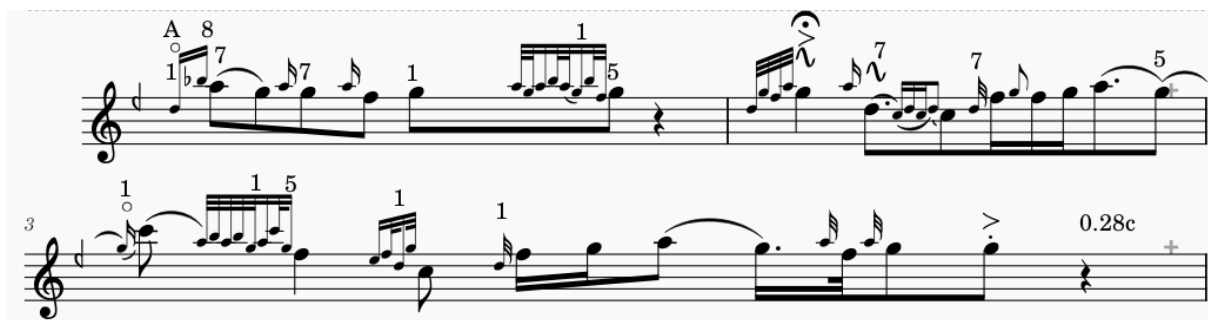
Η τελευταία φράση είναι η οριστική ανακεφαλαίωση του μακροσκοπικού τ.μ.π. του makam huseyni, αρχικά δείχνοντας το huseyni ως μελωδικό κέντρο, έπειτα κάνοντας διατονική χρήση της 6^{ης} βαθμίδας που μετατοπίζεται στην ανοδική – καθοδική φράση και τέλος τονίζοντας το τ.μ.π. rast – ussak πριν καταλήξει στη βάση dughah. Είναι σημαντικός και πάλι ο ρόλος της βαθμίδας cargah από την οποία και ξεκινάει η καταληκτική φράση στη βάση.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Η τελική κάθοδος (0) στην βάση γίνεται με την χρήση μ.π. που στολίζουν τον μελωδικό χώρο (3.1.6), ενώ οι κύριες βαθμίδες εμφανίζονται να έλκονται καθοδικά (3.1.7) από την τελική βάση.

Παράδειγμα 4. Omer Erdogdular

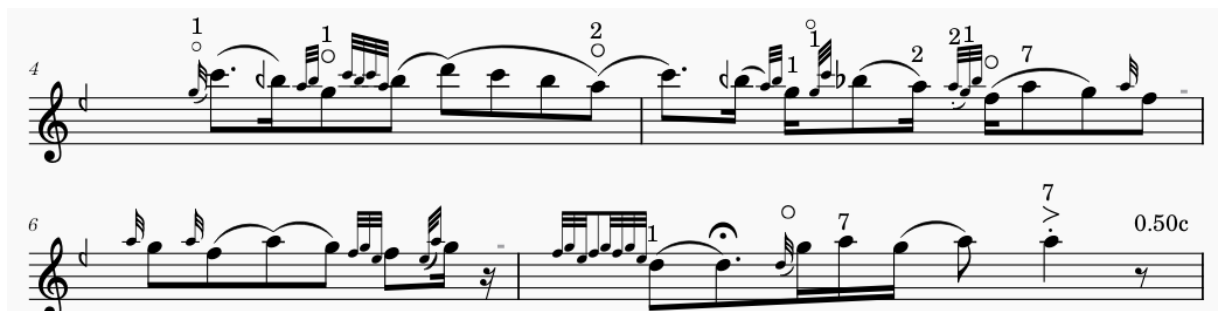
4.α.1



Τροπική ανάλυση

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλσης (μ.π.).

4.a.2.

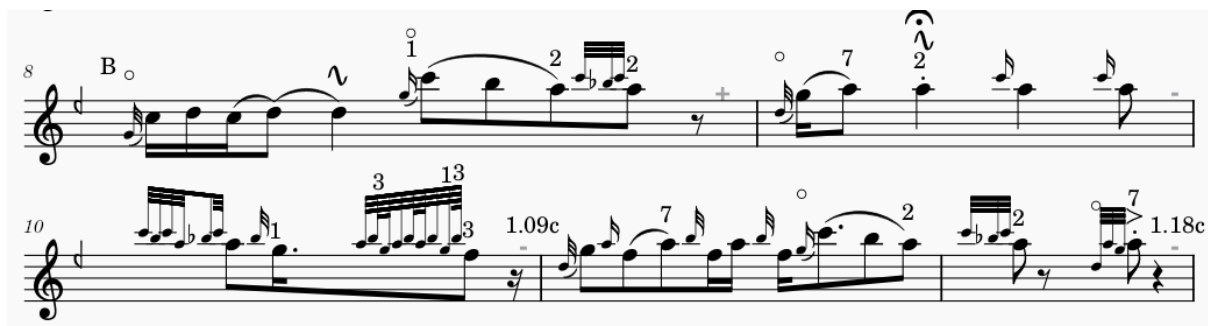


Από το tiz cargah, δηλαδή το τρανσπόρτο του gerdaniye ξεκινάει η μαλακή διατονική επεξεργασία της πάνω περιοχής, η οποία με χαμήλωμα της 6^{ης} βαθμίδας επιστρέφει στο gerdaniye και αργότερα στη βάση, στα πρότυπα του τ.μ.π. ussak με ισχυρά άκρα την 1^η και την 4^η, για να καταλήξει τελικά στο muhayer, τη μεταφορά δηλαδή του φθόγγου huseyni.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Παρατηρούμε μια πιο αργή διαχείριση, με εμφανώς πιο γρήγορα μ.π. (3.1.2), (0), ενώ επίσης βλέπουμε να ξεκινάει όλη η φράση στην 4^η αρμονική. Χρησιμοποιεί εναλλακτική δακτυλοθεσία (1.2.1) λίγο πριν το τέλος του μέτρου για να κατέβει στην 3^η αρμονική και να τελειώσει εκεί την φράση.

4.β.1.



Τροπική ανάλυση

Έχουμε άνοιγμα στη βάση και παρουσίαση του γνώριμου τ.μ.π. 5^{ης} – 7^{ης}. Στη συνέχεια παρουσιάζεται ένας νέος τ.μ.π. με επίκεντρο το muhayer και δύο τρίτες εκατέρωθεν, σχηματίζοντας ένα σχήμα 3^η – 5^η – 7^η με επίκεντρο την 5^η.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Ξεκινάει την φράση ακριβώς με τον ίδιο τρόπο που ολοκλήρωσε την προηγούμενη, όμως αυτή τη φορά μια 5^η κάτω, με την διαφορά πως εκτελεί βιμπράτο στην δεύτερη περίπτωση στην τελική βαθμίδα. Η μελωδία ξανά επιστρέφει ξανά μια 5^η πάνω και περιστρέφεται γύρω από αυτή την περιοχή (3.1.5), (3.1.6). Έχει ενδιαφέρον η εναλλακτική δακτυλοθεσία στο μέτρο 10 (1.2.1).

4.β.2.



Τροπική ανάλυση

Σε αυτό το taksim έχουμε χρήση και του τ.μ.π. rast από neva, ο οποίος ακολουθεί τις χαρακτηριστικές φράσεις ussak στην 5^η και οδηγεί το μελωδικό φαινόμενο με έναν εναλλακτικό τρόπο στην 4^η βαθμίδα.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Περιστροφή της μελωδίας με ελκτικότητα (3.1.2) μιας βαθμίδας κατάληξης (3.1.5), η οποία δεν ακούστηκε καθόλου σε όλο το μέτρο, ενώ όλη η φράση και η κατάληξη έχουν παιχτεί στην 4^η αρμονική.

4.β.3



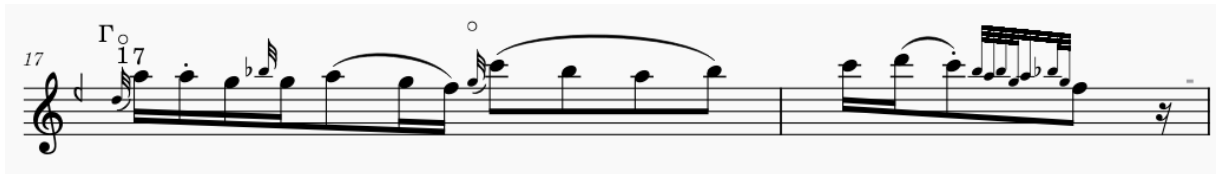
Τροπική ανάλυση

Η μελωδία επιστρέφει σε ένα τ.μ.π. με παρόμοια χαρακτηριστικά με τον αρχικό, με έντονη παρουσία της 4^{ης} σε ένα περιβάλλον ussak από το neva, αλλά τελικά καταλήγει και πάλι στο huseyni.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.).

Όλη η φράση κινείται στην 3^η αρμονική, ενώ ένα μ.π. μεταφέρεται στην 4^η αρμονική και λύνεται αμέσως στην 3^η αρμονική μέσα στην δομή του (1.2.1), για να καταλήξει με «σβήσιμο» της φράσης.

4.γ.1.



Τροπική ανάλυση

Η μελωδία κινείται δημιουργώντας έναν νέο τ.μ.π. εντός των προηγούμενων, με άκρα 3^η – 7^η, και κατάληξη στην 3^η, με χαμήλωμα της 6^η βαθμίδας για να κουρδίσει με την 3^η σε διάστημα φυσικής 4^η.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλσης (μ.π.).

Όπως και σε πολλά σημεία του συγκεκριμένου taksim, η μελωδία αποκτάει πάλι πολλές έλξεις ανοδικές και καθοδικές και καταλήγει καθοδικά (3.1.7).

4.γ.2.



Τροπική ανάλυση

Η καταληκτική φράση έχει εμφανή αναφορά σε ένα 5χορδο τ.μ.π. ussak με βάση το neva και την 5^η ως ισχυρή βαθμίδα.

Ανάλυση με βάση τα μοτίβα ποίκιλσης (μ.π.).

Παρατηρούμε μετά το άνοιγμα στο muhayer μέσα σε ένα καθοδικό ussak δύο τρίηχα (το δεύτερο πιο γρήγορο), γρήγορη κατάληξη στο neva και σχολιασμό της περιοχής ανοδικά με διάθεση rast (ύψωση της 3^{ης} βαθμίδας). Κλείνει στην βάση με μία μονόπλευρη περιστροφή (3.1.4) και βουβή αποτζιατούρα (3.3) στην 2^η αρμονική.

3.1 Διαχωρισμός των μ.π. σύμφωνα με την λειτουργικότητα τους

3.1.1 Μ.π. περιστροφής κύκλωσης του τ.μ.π

Παρατηρείται σε διάφορες κεντρικές βαθμίδες να δημιουργούν ένα άξονα περιστροφής, ο οποίος διανθίζεται με μ.π. που είτε περιέχουν τους δυο εκατέρωθεν φθόγγους (2.γ.2) ή και συνδυασμό περισσότερων βαθμίδων (1.β.2). Η σημαντικότητα της βαθμίδας αυτής κάποιες φορές τονίζεται μέσα στο μ.π. (4.α.1) και κάποιες όχι (2.α.1).



2.α.1. . Δίνουν σημασία σε δύο άκρα μικρού τ.μ.π., τα οποία αναδεικνύουν το κέντρο τους περιστρεφόμενα γύρω από αυτό, καθώς επίσης η μεγαλύτερη χρονική παραπομπή του κέντρου μέσα στην δομή ενισχύει την δομική του υπόσταση. Το συγκεκριμένο μ.π. θα μπορούσε να μπει και στα μονόπλευρης περιστροφής ανοδικά καθώς η προηγούμενη ισχυρή βαθμίδα και στάση αυτής είναι μια 5^η κάτω.



2.α.1.



2.γ.2. Κυκλώνεται ο τ.μ.π. από τους εκατέρωθεν φθόγγους και περιέχει την βαθμίδα αναφοράς μέσα στην δομή του, χωρίς σημαντική χρονική αναφορά σε αυτήν.



1.β.1. Η χρονική διάρκεια της κατάληξης προσδιορίζει τον πυρήνα ο οποίος προηγείται και έπεται των δυο εκατέρωθεν βαθμίδων.



1.β.2. ίδιο με το προηγούμενο 1.β.1.



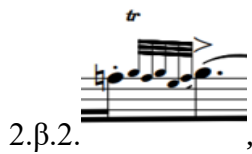
1.β.2. , θα μπορούσε να προστεθεί στα ανοδικά, αλλά η σημαντική βαθμίδα που τονίζει μέσα στην δομή του, το neva, αναδεικνύει την κατάληξη και την προέλευση λειτουργώντας σαν κορυφή που τείνει προς την κάθοδο.



4.α.1.

3.1.2 Μ.π. περιστροφής ανοδικό

Όταν η καταληκτική βαθμίδα του ενός άκρου βρίσκεται ψηλότερα από την προηγούμενη και το μ.π. περιέχει και τις δύο βαθμίδες μέσα στην δομή του, άσχετα πόσο κοντά ή μακριά (τονικά) βρίσκονται οι υπόλοιπες βαθμίδες από τα δύο άκρα και πόση χρονική σημασία δίνεται σε αυτές.





2.γ.1.  έχει σαν περαστικές στην δομή του και τις δύο βαθμίδες που το περιβάλλουν, ενώ οι βαθμίδες που το καθορίζουν ως ανοδικό είναι οι αποτζιατούρες που βρίσκονται πιο ψηλά από τις δύο βαθμίδες.



3.β.3.  Μέσα στην δομή του μ.π. το ένα άκρο απέχει ποιο μεγάλη απόσταση (6^{ης} segah-gerdaniye) με την κατάληξη σε σχέση με την προηγούμενη βαθμίδα ενώ του δίνεται και μεγαλύτερη χρονική σημασία. Καμία βαθμίδα δεν ξεπερνάει το ύψος της κατάλυξης.



4.β.2.

3.1.3 Μ.π. περιστροφής καθοδικό

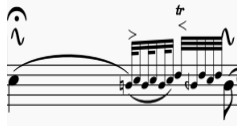
Περιγράφονται τα μ.α που το άκρο που είναι η καταληκτική βαθμίδα, είναι πιο χαμηλά από το προηγούμενο άκρο, αλλά μέσα στην δομή του μ.π. περιέχονται και οι δύο βαθμίδες (αυτή που προηγείται και έπεται) ,επίσης τα μ.π. που είναι καθοδικά και περιέχουν τις βαθμίδες που βρίσκονται εκατέρωθεν των δύο άκρων (1.α.1.).



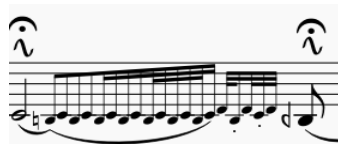
1.α.1.  Ενώ τα δύο άκρα είναι δυο συνεχόμενες βαθμίδες σε καθοδική πορεία το μ.π. περιβάλλει και τις δύο βαθμίδες γύρω από τα άκρα, χρησιμοποιώντας προσαγωγή στην καταληκτική βαθμίδα.



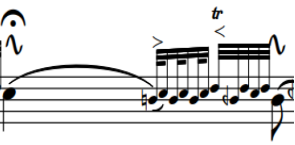
1.γ.2. μ.π. που δεν περιέχουν στην δομή τους σημαντική χρονική αναφορά στα δύο άκρα που τα ενώνουν, αλλά σχολιάζουν τον χώρο μεταξύ αυτών χωρίς να βγαίνουν από τα οριοθετημένα άκρα των δύο βαθμίδων.



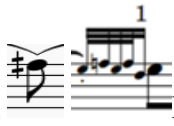
2.γ.1. Έχει έστω ως περαστική την βαθμίδα κατάληξης μέσα στην δομή του, ενώ όλες οι υπόλοιπες περιστρέφονται από πάνω και εκτός των ορίων του πρώτου άκρου.



1.α.1 Έχει σημαντική χρονική ανάδειξη στην δομή του μ.π. την βαθμίδα κατάληξης ενώ οι υπόλοιπες βρίσκονται ψηλότερα.



3.γ.1.



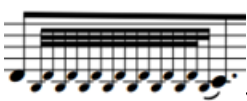
1.β.2. Η τελευταία βαθμίδα μέσα στο μ.α είναι η μόνη η οποία βρίσκεται πιο χαμηλά από το καταληκτικό άκρο, ενώ επίσης δίνεται περισσότερη χρονική σημασία σε αυτήν. Η βαθμίδα που προηγείται σαν άκρο είναι μία ρευστή περιοχή βαθμίδων ανάμεσα της 7^{ης} και 6^{ης} (gerdaniye-acem). Στο σύνολο της η παρούσα ανάλυση της κίνησης φαίνεται καθοδική.



3.β.1. Στην δομή του μ.π. δημιουργείται περαστικός προσαγωγέας για την κατάληξη.

3.γ.3  με ισχυρή βαθμίδα μέσα στην δομή του την βαθμίδα που προηγείται και ενίσχυση περαστικού προσαγωγέα.

2.β.2. , μ.π. το οποίο έχει και τα δύο άκρα μέσα στην δομή του (segah-rast). Επίσης τονίζει το κέντρο του τ.μ.π., ο οποίος στην προκειμένη περίπτωση είναι η βάση του makam, αλλά καταλήγει έναν τόνο κάτω.

1.γ.3  Εντονη τρίλια περιστροφής, η οποία έχει στο ένα άκρο την βαθμίδα που προηγείται και στο κέντρο του τ.μ.π. την βαθμίδα κατάληξης (καθοδική σε σχέση με την προηγούμενη).

3.β.2.  Περιέχεται στην δομή του η προηγούμενη βαθμίδα σε μεγαλύτερη χρονική αναφορά. Επίσης η περιστροφή γίνεται γύρω από τα άκρα της καταληκτικής βαθμίδας

3.β.2.  3.β.5 

3.β.5.   Κυκλώνονται και τα δύο άκρα σε καθοδική πορεία γύρω από τα όρια τους και υπάρχει η καταληκτική βαθμίδα μέσα στην δομή του μ.π. σε μεγαλύτερη χρονική αναφορά.

3.β.5 

3.1.4 Μ.π. Μονόπλευρης περιστροφής

Όταν τα δύο άκρα είναι η ίδια βαθμίδα και γύρω από αυτή από την μία πλευρά περιστρέφεται ένα δομημένο μ.π. χωρίς να περιέχει την βαθμίδα αναφοράς, το οποίο, είτε έχει χρονικές αναφορές σε άλλες βαθμίδες είτε όχι, η δομή του προσδιορίζει τον τ.μ.π. που έπεται ή προηγείται κατά την εξέλιξη της μελωδικής πλοκής.



1.α.3 μέσα στην δομή του μ.π. δεν σχολιάζονται τα δύο άκρα και τα δύο αυτά άκρα είναι η ίδια βαθμίδα.



4.β.1.



1.γ.3



1.β.2. Το μ.π. έχει μέσα στην δομή του ισχυρή χρονική αναφορά στην επόμενη βαθμίδα από την κοινή βαθμίδα των άκρων, καθώς επίσης το μ.π. που προηγείται του πρώτου άκρου, έχει ισχυρή χρονικά βαθμίδα στην δομή του μια βαθμίδα απόστασης 3^η. Το φαινόμενο αυτό προκύπτει λόγω επέκτασης του πρώτου μ.π., αλλά μπορούμε να το δούμε και μέσα σε ένα μ.π., μονόπλευρα περιστρεφόμενα.



2.γ.2. Το μ.π. έχει ως ισχυρή την επόμενη βαθμίδα της καταληκτικής μέσα στην δομή του σε ποιο ισχυρή χρονικά αναφορά.

3.1.5 Μ.π. Μονόπλευρης περιστροφής καθοδικά

Προκύπτουν σε δύο περιπτώσεις όταν τα δύο άκρα είναι κοινή βαθμίδα. Είτε όταν μέσα στην δομή του μ.π. υπάρχει η βαθμίδα αυτή ως σημαντική χρονική, είτε όχι. Σε αυτό το μ.π. πάει να ανέβει πάνω από την κοινή βαθμίδα που έχουν τα δύο άκρα, αλλά καταλήγει σε αυτήν (4.β.1). Δεύτερον, σε περιπτώσεις όπου υπάρχει καθοδική πορεία μεταξύ δύο διαφορετικών βαθμίδων στα άκρα, και μέσα στην δομή του μ.π. δεν σχολιάζεται καθόλου η καταληκτική βαθμίδα (1.γ.1), καθώς το μ.π. περιστρέφεται γύρω από την πρώτη βαθμίδα.



4.β.1.



2.α.3. μ.π. το οποίο έχει μέσα στην δομή του την βαθμίδα που βρίσκεται στα δύο άκρα.



2.γ.2. Προκύπτει μονόπλευρης περιστροφής καθοδικό αν θεωρήσουμε πως δεν έχουμε προηγούμενο άκρο και ενώ περιέχει έστω περαστική την βαθμίδα που καταλήγει και όχι παρακάτω.



1.γ.1. σχολιάζεται στην δομή του μ.π. μόνο το προηγούμενο άκρο με βιμπράτο και καταλήγει καθοδικά.



1.α.1.



1.β.4. μεγαλώνουν τα άκρα του μ.π. που περιστρέφονται γύρω από την πρώτη βαθμίδα αναφοράς και δίνεται μεγαλύτερη χρονική αξία στην προηγούμενη της κατάληξης.

3.α.1.  Που δεν έχει χρονικά ισχυρή βαθμίδα στην δομή του το άκρο που προηγείται, και καταλήγει καθοδικά σε βαθμίδα που δεν περιέχεται στο μ.π.

4.β.2.  1.29c

1.α.3.  Η βαθμίδα γύρω από την οποία περιστρέφεται το μ.π. είναι αυτή στην οποία έχει γίνει προηγουμένως κατάληξη και έτσι επανεμφανίζεται μέσα στην δομή του μ.π. με πιο αργή ταχύτητα, για να τονίσει την προηγούμενη βαθμίδα, ενώ η κατάληξη είναι σε επόμενη βαθμίδα καθοδικά η οποία δεν υπάρχει στην δομή του μ.π.

3.α.1.  Η βαθμίδα που είναι ισχυρή μέσα στο μ.π. βρίσκεται πιο ψηλά από την καταληκτική βαθμίδα και από την προηγούμενη. Επίσης μπορεί να προστεθεί στα μ.π. ανοίγματος καθοδικά.

4.γ.2.  Το οποίο περιέχει μόνο την βαθμίδα που προηγείται και είναι καθοδικό, ενώ σχολιάζει τον χώρο που βρίσκεται πλέον σε απόσταση 5^{ov} με σημαντική χρονική αναφορά στο κέντρο αυτού του τ.μ.π. (Φα, acem).

4.β.1.  . 3.β.1. 

4.γ.1.  Ενώ τα άκρα απέχουν μεταξύ τους μια 5^η καθαρή, μέσα στην δομή του μ.π. καθοδικότητας δεν υπάρχει καμία βαθμίδα από τα δύο άκρα.

3.1.6 Μ.π. Μονόπλευρης περιστροφής ανοδικά

Με τον όρο μονόπλευρης εννοούμε την μονόπλευρη περιστροφή σε μία από τις δύο βαθμίδες των άκρων, αυτή που προηγείται (3.γ.3) και αυτή που έπεται (4.α.2.), όλα αυτά άσχετα με το πόση μεγάλη χρονική αναφορά δίνει στις ενδιάμεσες αυτές βαθμίδες. Η τρίτη περίπτωση αφορά ομοιότητες με τα μ.π. ανοίγματος ανοδικά (1.β.1.), (1.α.2.) δηλαδή δεν περιέχουν μέσα στην δομή τους βαθμίδες των άκρων, αν θεωρήσουμε πως το πρώτο άκρο είναι η πρώτη βαθμίδα που ακούγεται στο μ.π. Η Τρίτη περίπτωση προκύπτει όταν έχουμε κοινή βαθμίδα στα άκρα και από κάτω περιστρέφεται ένα μ.π. ενώ περιέχει μέσα στην δομή του την κύρια βαθμίδα των άκρων (3.α.1), ενώ περιστρέφεται κοντά στον πυρήνα. Σπάνια όμως διακρίνουμε μ.π. μονόπλευρης περιστροφής τα οποία περιστρέφονται κάτω από τον πυρήνα των δύο άκρων (κοινή βαθμίδα), ενώ δεν έχουν καμία αναφορά σε αυτήν κάτι το οποίο συναντάμε εάν χωρίσουμε τις φράσεις σε μεγαλύτερες οντότητες (4).

1.β.1.  1.α.2. , μ.π. που δεν περιέχει μέσα στην δομή του καμία από την προηγούμενη και την επόμενη βαθμίδα.

4.β.3.  τρίλια μεγάλης 3^{ης} (δύο τόνων) η οποία αναδεικνύει την ανοδικότητα του μ.π. και την κατάληξη αυτής σε απόσταση 4^{ης} χωρίς να περιέχει στην δομή του την βαθμίδα κατάληξης.

4.α.2.  περιέχει το καταληκτικό άκρο στην δομή του και καθόλου το προηγούμενο.

4.β.1. 

3.γ.3.  Περιέχει το προηγούμενο άκρο στην δομή του και καθόλου το καταληκτικό

άκρο.3.α.1. 

3.1.7 Μ.π. ανοίγματος ανοδικό

Ένας καινούργιος χώρος που αναδεικνύεται με ανοδικότητα και διάθεση γκλισάντο, καθώς αυτός μπορεί να περιέχει μ.π. περιστροφής από την μία πλευρά (1.α.1) ή μονόπλευρης περιστροφής και στα δύο άκρα (1.γ.1.) ή απλά ένα άνοιγμα με γκλισάντο σε μία βαθμίδα (2.β.2.) .

1.α.1. 

1.γ.1 

2.β.2 

3.1.8 Μ.π. ανοίγματος καθοδικό

Όταν ξεκινάει μια φράση καθοδικά, έχοντας ισχυρή βαθμίδα στη δομή του προηγούμενου της κατάληξης και καθόλου την καταληκτική βαθμίδα. Γενικά σε αυτήν την κατηγορία μπορούν να μπουν πολλά παραδείγματα, όμως το χαρακτηριστικό της είναι πως υποθέτουμε ότι προηγείται παύση και θεωρείται ένας καινούργιος χώρος. Τα μ.π. αυτά μπορούν να προστεθούν και στην κατηγορία μονόπλευρης περιστροφής καθοδικά (1.γ.2.). Επίσης διακρίνουμε μεγαλύτερες χρονικές αξίες σε τέτοιες περιπτώσεις (3.γ.1.). Προκύπτουν επίσης εάν θεωρήσουμε μ.π. μεγαλύτερες οντότητες (3.γ.2.).



3.1.9 Μ.π. Ανοίγματος περιστροφής



4.α.1. Το πρώτο άκρο έχει μεγαλύτερη απόσταση από τον πυρήνα.

3.1.10 Μ.π. βιμπράτο καθοδικά



1.α.2. είναι είδος βιμπράτο τα οποία περιέχουν στην δομή τους το ένα άκρο και η απόσταση της βαθμίδας που ποικίλει το άκρο βρίσκεται συνήθως σε μικρά διαστήματα, όπως τα εναρμόνια (ημιτόνιο και κάτω). Η καθοδικότητα του διακρίνεται από την ισχυροποίηση του άκρου και την πεταχτή, με αύξηση του αέρα, ποικιλτική βαθμίδα.

3.1.11 Μ.π. βιμπράτο -τρίλιας

Το μέρος του βιμπράτο αναδεικνύει περισσότερο την σχέση μεταξύ δυο κοντινών βαθμίδων και μπορεί επίσης κανείς να πει πως προσδιορίζει μια περιοχή γύρω από τον πυρήνα μια ουδέτερης βαθμίδας, λόγο μίας απόστασης μεταξύ τους μικρότερης του ημιτονίου (εναρμόνιο).



2.α.2 μ.π. με διάθεση για βιμπράτο κοντά στον τ.μ.π. και άνοιγμα αυτού σε μεγαλύτερο τ.μ.π. με μία κατάληξη. Επίσης η βαθμίδα κατάληξης δεν σχολιάζεται μέσα στην δομή του και καταλήγει καθοδικά.

3.2 Σκόπιμη αποφυγή βαθμίδων

Η αποφυγή κάποιων βαθμίδων προσδίδει ένα ιδιαίτερο άκουσμα. Ένα παράδειγμα είναι η αποφυγή της 6^{ης} βαθμίδας, που είναι συχνή σε φράσεις του makam huseyni, όπου υπάρχει σύνδεση της ομώνυμης βαθμίδας με το gerdaniye ή/και το muhayer χωρίς τη χρήση της 6^{ης} βαθμίδας (εικ.8).



Παράδειγμα 1.β.2. μέτρο 8:

αποφυγή της 2^{ης} βαθμίδας

Η αποφυγή αυτής της βαθμίδας είναι συχνή στις φράσεις εισόδου του makam κατά τη μετατόπιση του κέντρου βάρους της μελωδίας στο φθόγγο huseyni.

Ένα άλλο παράδειγμα αποφυγής βαθμίδων είναι οι τρίλιες μικρής 3^{ης} και οι τρίλιες μεγάλης 3^{ης}, οι οποίες συνήθως προετοιμάζουν το «έδαφος» περιστρεφόμενες γύρω από έναν πυρήνα, για να καταλήξουν εν τέλει σε αυτόν. Πολλές φορές χρησιμοποιούνται με σύνθετο τρόπο, όμως τελικά η αποφυγή και μετέπειτα η κατάληξη είναι ένα εργαλείο διαχείρισης της πλοκής της σύνθεσης.

Παραδείγματα :

Στο παράδειγμα 1.γ.3. κυκλώνει τον πυρήνα με τρίλιες 3^{ης} μικρής (segah-neva) και κάνει μια γρήγορη κατάληξη στο cargah αλλά η τελική κατάληξη αμέσως μετά είναι ποιο χαμηλά, καθοδικά στη βάση dugah.

1.γ.3.



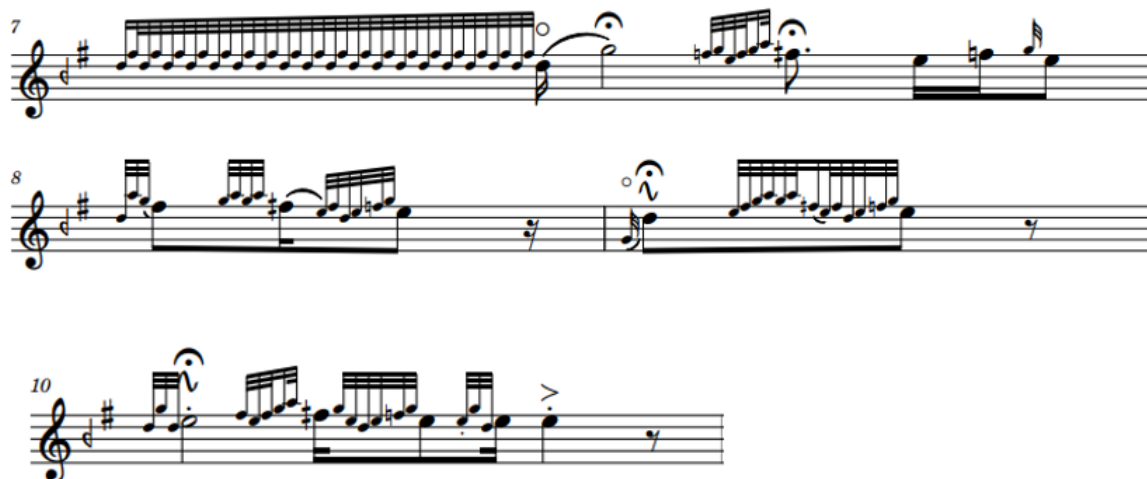
Στο 2.α.1. βλέπουμε την ίδια διαχείριση σε διαφορετική αρμονική, με την διαφορά πως εδώ ανοίγει όσο πάει και περισσότερο τα άκρα του πυρήνα και εν τέλει καταλήγει στον πυρήνα.

2.α.1



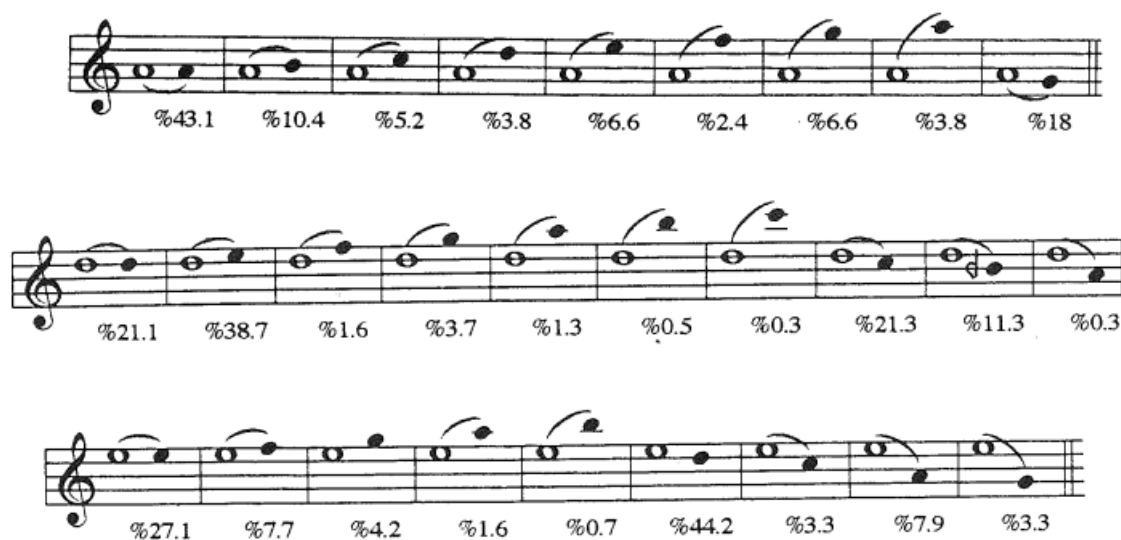
Ένα ακόμα σύνθετο παράδειγμα (3.β.2.) είναι οι τρίλιες 3^{ης} μεγάλης (neva-enic) οι οποίες προδίδουν μια ανοδικότητα, αλλά ταυτόχρονα η βαθμίδα που αναδεικνύουν (gerdaniye) αποτελεί σημαντική βαθμίδα, για τον πυρήνα τελικά της όλης φράσης.

3.β.2.



Μπορούμε να δούμε την ποσοστιαία σχέση μεταξύ δύο βαθμίδων στο Makam Huseyni, ως αποφυγή κάποιων βαθμίδων σε διάφορα σημεία της μελωδικής εξέλιξης, κάτι το οποίο

επιτυγχάνεται με την ισχυροποίηση χρήσης σχέσεων μεταξύ δύο άλλων βαθμίδων²⁹, όπως θα δούμε παρακάτω.



Εικ.8. Ποσοστά εκτέλεσης, σχέσεων δύο βαθμίδων, στο Dugah, Neva και Huseyni (Yahya 2002, 57-58).

²⁹ Μπορούμε να διακρίνουμε τις σχέσεις αυτές (Yahya 2002, 50-60), ως την συχνή χρήση και μη των σχέσεων που βρίσκονται στο επίκεντρο.

3.3 Οι βουβές αποτζιατούρες



2.β.2. Οι αποτζιατούρες αυτές είναι αναγκαστικά εκτελέσιμες για την μετάβαση από την 3^η στην 2^η αρμονική με την προϋπόθεση πώς δεν σταματάει η ροή του αέρα. Παράλληλα δίνουν ένα αισθητικό αποτέλεσμα που μπορούμε να πούμε πως καθορίζει τα φυσικά διαστήματα και ταυτόχρονα προδίδει την ενεργή δράση του νέι στην ανασυνθετική διαδικασία του Taksim.



2.α.1.



4.γ.2. Ένα ιδιαίτερο άκουσμα λόγω της κατάληξης σε αναλογία 5^{ωv} που προκύπτουν από την αποτζιατούρα (muhayer) ενώ ταυτόχρονα το δάκτυλο που εκτελεί της δύο αυτές βαθμίδες είναι το ίδιο (7^ο) στην 3^η και 2^η αρμονική αντίστοιχα.

4 Συμπεράσματα

Κατά την διάρκεια συγγραφής της παρούσας εργασίας προσπάθησα να ενοποιήσω την σχέση της διαχείρισης του Νέι, με την διαδικασία του Taksim, για αυτό και πολλά συμπεράσματα της σχέσης αυτής προκύπτουν κατά την διάρκεια της συγγραφής, στις αντίστοιχες παραγράφους και στις αναλύσεις, όπως για παράδειγμα η επιλογή χρήσης βηματικής ή μη βηματικής κίνησης σε μία φράση (βλ. Παρ. 1.β.1.), ή η επιλογή χρήσης συγκεκριμένων δακτύλων για μια επιθυμητή ακουστική προσέγγιση (1.2.1).

Ένα ακόμα βασικό στοιχείο που προκύπτει από την ανάλυση των μουσικών αποσπασμάτων, είναι η ιδιαίτερη σχέση των φυσικών διαστημάτων που προκύπτουν από τον κύκλο των 4^{ων} και 5^{ων} και η συχνή χρήση αυτών των τονικών χώρων στο Makam Huseyni ως μίας κυκλικής διαδικασίας βαθιά ριζωμένης στο παγκόσμιο μουσικό γίνεσθαι³⁰.

- **Συμπεράσματα που αφορούν τα μοτίβα ποίκιλης (μ.π.)**

Διαπιστώνουμε πως εάν χωρίσουμε τα μ.π. σε πιο μεγάλες οντότητες, μπορούμε να τα ερμηνεύσουμε με διαφορετικό τρόπο, ο οποίος αλλάζει την περαιτέρω ανάλυση και τον σχολιασμό της προκείμενης περίπτωσης. Οπότε είναι πιθανόν να βγαίνουν υποκειμενικά συμπεράσματα.

Βλέπουμε για παράδειγμα πως εάν καθορίσουμε την συγκεκριμένη φράση (3.γ.1.) σαν ένα ενιαίο μ.π. θα το περιγράφαμε ως περιστροφής, κύκλωσης του τ.μ.π. Ντο (cargah). Η μελωδική πλοκή αφορά ένα εύρος διαστημάτων που δημιουργείται από τα δύο άκρα Σολ – Ρε, καθαρής 5^{ης}, ενώ χρησιμοποιεί την βαθμίδα των άκρων και τον προσαγωγέα της ως ισχυρά χρονικά αναφερόμενες βαθμίδες μέσα στην δομή του. Σε περίπτωση που χωρίσουμε την μελωδία σε μικρότερες δομές, όπως έχει γίνει κατά την διάρκεια της παρούσας εργασίας, παρατηρούμε διαφορετική προσέγγιση των μ.π. κάτι το οποίο έχει σαν αποτέλεσμα μια διαφορετική τοποθέτηση ανάλυσης.

³⁰ «Ο κύκλος των πεμπτών (ή, αντίστροφα, τεταρτών) είναι το αρχαιότερο ιστορικά τεκμηριωμένο κυκλικό σύστημα που μας είναι γνωστό και βασίζεται στην κυκλική διαδοχή της «ημιόλιας» φυσικής πέμπτης (3:2)» (Ατζακάς χ.χ., 50).



3.γ.1.

Ένα παράδειγμα για να καταλάβουμε την ερμηνεία που μόλις ανέφερα, είναι το παράδειγμα 3.β.2., ένα μ.π. περιστροφής, κύκλωσης του τ.μ.π., το οποίο, σπάνια είδαμε να έχει ισχυρή χρονική αναφορά στην 3^η βαθμίδα (Σολ *gerdaniye*) άνωθεν του πυρήνα (Μι *huseyni*). Όταν πάρουμε μια μεγαλύτερη φράση σαν ενιαίο μ.π., θα παρατηρήσουμε μεταβολές στη διαχείριση του φθογγικού υλικού. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα θα παρατηρήσουμε ότι το Σολ (*gerdaniye*) θα είναι μια ισχυρή χρονικά βαθμίδα, αλλά θα έχει αναφορά συνήθως στην Φα (*acem*, ή μια ουδέτερη βαθμίδα) και όχι στο Μι που είναι το κέντρο του τ.μ.π.



3.β.2.

Κάτι που επίσης σπάνια συναντάμε διαχωρίζοντας τα μ.π. ανάμεσα από δύο κύριες βαθμίδες αλλά και μεγαλύτερες φραστικές διάρκειες, είναι η μονόπλευρη περιστροφή κάτω από την κύρια βαθμίδα που βρίσκεται στο επίκεντρο του τ.μ.π. χωρίς να σχολιάζεται αυτή μέσα στο μ.π. Στο συγκεκριμένο μέτρο η κύρια βαθμίδα είναι το Λα (*muhayer*) ενώ κάτω από αυτή δημιουργείται μία μελωδική πλοκή χωρίς να ξεπερνάει τα όρια του *muhayer* καθώς εμπεριέχεται η βαθμίδα αυτή στην δομή της πλοκής, κατατάσσοντας την φράση στα μ.π. μονόπλευρης περιστροφής ανοδικά (4.α.2).



4.α.2.

- **Συμπεράσματα που αφορούν την τροπικότητα**

Σε αυτήν την παράγραφο θα παρουσιαστούν τα συμπεράσματα που αναδεικνύονται από τη συγκριτική μελέτη των taksim και αφορούν συγκλίσεις και αποκλίσεις που έχουν μεταξύ τους οι Neyzen στην απόδοση του seyir του makam huseyni. Τα συμπεράσματα θα παρουσιαστούν σε τρία σκέλη που ανταποκρίνονται στο χωρισμό των taksim και του seyir σε τρία μέρη όπως ήδη έχω αναφέρει. Στόχος είναι να καταφέρουμε να σκιαγραφήσουμε τους βασικούς τ.μ.π. που χρησιμοποιούνται στο πλαίσιο του makam huseyni, αλλά και τη διαδοχή τους στον άξονα του χρόνου, σε ένα πιο μακροσκοπικό πλέον επίπεδο.

- **Α Μέρος**

1.Kasif Demiroz: Έπειτα από παρουσίαση του τ.μ.π. του ussak στη βάση, έχουμε ανάδειξη του huseyni ως ισχυρή βαθμίδα και παρουσίαση της «κλίμακας» που θα αποτελέσει τον τονικό χώρο της ανάπτυξης.



- Τ.μ.π. ussak στη βάση:



- Τ.μ.π. «κλίμακα» huseyni:

2.Murat Salim Tokac: Ο Tokac επιλέγει να εστιάσει απευθείας στο huseyni με τη χαρακτηριστική φράση Λα-Ντο-Ρε-Μι, αποφεύγοντας σκόπιμα τη βαθμίδα segah. Έπειτα αναπτύσσει φρασεολογικά το σύνολο της «κλίμακας, με παρόμοιο τρόπο με τον Kasif Demiroz.

- Τ.μ.π. ανοίγματος στο huseyni:



- Τ.μ.π. «κλίμακα» huseyni:



3.Saddredin Ozcimi: Παρουσίαση του ussak στη βάση με έντονη αναφορά στην 3^η βαθμίδα, η έμφαση της οποίας θεμελιώνει τις καθοδικές κινήσεις του ussak, που έχουν έντονο τριχορδικό χαρακτήρα. Ακολουθεί παρουσίαση όλης της έκτασης του makam huseyni.

- Τ.μ.π. τριχορδου ussak με υποτονική rast:



4.Omer Erdogdular: Ίσως το πιο ιδιαίτερο taksim αναφορικά με τον τρόπο που εισάγει το huseyni, πιθανόν λόγω της μετάθεσης όλου του συστήματος της θεμελίου κλίμακας. Έτσι, ο πρώτος τ.μ.π. ομοιάζει με ένα beyati από neva. Στο τέλος του Α μέρους η μελωδία αναπαύεται στην 5^η muhayer, ενώ ως τότε δέσποζε στην 4^η.

- Τ.μ.π. beyati στο neva:

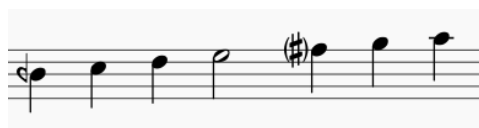


- **Β Μέρος**

1.Kasif Demiroz: Ο Kasif Demiroz χρησιμοποιεί για το άνοιγμα στο huseyni ένα διαφορετικό τ.μ.π. που είναι παραλλαγή του τ.μ.π. ανοίγματος στο huseyni που χρησιμοποιεί ο Murat Tokac στο Α μέρος. Έπειτα διαχειρίζεται διατονικά την περιοχή πάνω από το huseyni εστιάζοντας αρχικά εκεί, τονίζοντας αρκετές φορές τη σχέση huseyni – gerdaniye, για να επιστρέψει προς τα κάτω, με το χαρακτηριστικό χαμήλωμα του Φα που «επιτρέπει» την επαναφορά της μελωδίας στο κάτω 4χορδο και το «σπάσιμο» της πολικότητας γύρω από το huseyni. Επιλέγεται μια στάση στο segah που αφήνει να αιωρείται το πέρασμα στην περιοχή του τ.μ.π. του ussak στο dugah.



- Εναλλακτικός τ.μ.π. για είσοδο στο huseyni:



- Τ.μ.π. δράσης γύρω από το huseyni:

2. Murat Salim Tokac: Ο κυρίαρχος τ.μ.π. που χρησιμοποιείται έχει επίκεντρο το cargah και το αντίστοιχο 5χορδο, υποστηριζόμενο με ένα 4χορδο rast από κάτω³¹.

³¹ Η συγκεκριμένη πρακτική φαίνεται να συνηθίζεται σαν χαρακτηριστικό γνώρισμα της οντότητας του makam huseyni (Aÿntemir 2012, 125).

- Τ.μ.π. cargah:



3.Saddredin Ozcimi: Στο Β μέρος σκιαγραφείται με έντονο τρόπο ο τ.μ.π. huseyni – gerdaniye, στον οποίο και καταναλώνεται ο περισσότερος χρόνος. Με πολύ ευκρίνεια σε αυτό το μέρος του συγκεκριμένου taksim φαίνεται ο μηχανισμός λύσης της πολικότητας γύρω από την 5^η και μετάβασης στο neva (ενίοτε το ίδιο φαινόμενο οδηγεί στο cargah), με χαμήλωμα της 6^{ης} βαθμίδας σε σκληρά διατονικά (έως και εναρμόνια) πρότυπα.

- Τ.μ.π. 3χόρδου ussak στο huseyni με υποτονική neva:



- Τ.μ.π. λύσης της πολικότητας του huseyni:



4.Omer Erdogdular: Σε αυτό το σημείο του taksim έχουμε χρήση των τ.μ.π. όπως αυτοί παρουσιάζονται από τον Stubbs (βλ. 1.1.3), μολονότι αυτή τη φορά μετατιθέμενοι μια 4^η πάνω.

- Τ.μ.π. ussak στο muhayer:



- Τ.μ.π. buselik στο gerdaniye:



- Τ.μ.π. cargah στο acem:



- **Γ Μέρος**

1. Kasif Demiroz: Στο Γ μέρος ή αλλιώς στο στάδιο της ανακεφαλαίωσης, η μελωδία εστιάζει στο τ.μ.π. το 4χόρδου ussak στη βάση, κι έπειτα αφού κατέλθει μια οκτάβα χρησιμοποιώντας καθοδικά την «κλίμακα» του huseyni επαναλαμβάνει παρόμοιες κινήσεις στον ίδιο τ.μ.π.



- Τ.μ.π. ussak στη βάση:



- Τ.μ.π. καθοδική «κλίμακα» huseyni:

2. Murat Salim Tokac: Χρησιμοποιείται ο τ.μ.π. του 4χορδου ussak στη βάση με στάση στην υποτονική rast, πριν την οριστική κατάληξη.



- Τ.μ.π. 4χόρδου ussak στη βάση:

3.Saddredin Ozcimi: Αρχικά γίνεται χρήση του τ.μ.π. rast -cargah με επίκεντρο το cargah και στη συνέχεια ακολουθούν ανακεφαλαιωτικές φράσεις σε όλη την «κλίμακα» του huseyni μέχρι την οριστική κατάληξη.

- Τ.μ.π. rast – cargah:



- Τ.μ.π. «κλίμακα» huseyni:



4.Omer Erdogdular: Και σε αυτό το taksim οι ανακεφαλαιωτικές φράσεις σαρώνουν το τ.μ.π. της κλίμακας του huseyni. Η τελευταία φράση δίνει ιδιαίτερη σημασία στην 5^η βαθμίδα, δίνοντας την αίσθηση rast κατά την άνοδο, ενώ καταλήγει με 5χορδο ussak στο neva.



Τ.μ.π. «κλίμακα» huseyni στο neva:

Συγκεντρωτικά Συμπεράσματα για την Τροπικότητα

Για το άνοιγμα του taksim και την πρώτη φάση του seyir βλέπουμε να ισχύουν δύο ενδεχόμενα. Είτε η επιλογή είναι το huseyni ως πρώτη βαθμίδα εστίασης, είτε παρουσιάζεται πρώτα το ussak στη βάση. Στην πρώτη περίπτωση είναι συχνές οι εισαγωγικές φράσεις – τ.μ.π. που από το dugah οδηγούν στο huseyni με μη βηματικό τρόπο, μιας και έχει σημασία η ανάδειξη της ατμόσφαιρας της σχέσης 1^{ης} – 5^{ης}. Εξάιρεση αποτελεί το taksim του Omer καθώς η σχέση 1^{ης} – 4^{ης} πρωτοεμφανίζεται πριν από την σχέση 1^{ης} – 5^{ης}. Συχνά εντοπίζονται τριχορδικές αναλύσεις γύρω από κύριους τ.μ.π. όπως αυτοί του dugah, του cargah και του huseyni. Για τον απόδοση της ιδιαίτερης

ατμόσφαιρας του huseyni σημαντικές είναι οι βαθμίδες του cargah, αλλά και του neva, οι οποίες λειτουργούν ως συνδετικοί κρίκοι για το πέρασμα από την πολικότητα γύρω από το huseyni στη χαμηλή περιοχή, μιας και κοινό χαρακτηριστικό τους είναι το χαμήλωμα της 6^{ης} βαθμίδας, δηλαδή η χρήση εναρμόνιων διαστημάτων³², που βοηθάει στο να οδηγηθεί η μελωδία χαμηλότερα. Οι φράσεις ανακεφαλαίωσης συνήθως σαρώνουν ξανά όλο το χώρο του huseyni makam και καταλήγουν με ussak στη βάση.

³² Εναρμόνια διαστήματα ορίζονται τα διαστήματα που είναι μικρότερα του ημιτονίου (1/4 του τόνου), και χρησιμοποιούνται στο εναρμόνιο και χρωματικό γένος της βυζαντινής μουσικής (Μαγκριώτη 2019, 13). Επίσης για τις διαβαθμίσεις της χρήσεως των εναρμόνιων διαστημάτων που ανήκουν στο εναρμόνιο μελωδικό περιβάλλον βλ. (Ανδρικός 2020, 233-234),

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Akkoç, C. «Constructing a Theory of Turkish Music Based on Practice by Traditional Masters, Problems and Solution for Practice and Theory in Turkish Music.» 2008.
- Akkoç, C. «Non Deterministic Scales in Traditional Turkish Music.» *Journal of New Music Research*, 2002.
- Aksoy, B. «Towards the Definition of the Makam.» *The Structure and Idea of Makam* (Elsner, J. Pennanen, R.P. eds.) ICTM Makam Study Group. Tampere, 1995.
- Arnon, Yoram. «Improvisation as Verbalization: The Use, Function, and Meaning of Pauses in the Turkish Taksim.» *Dutch Journal of Music Theory (DJMT)*. Vol. 13, No 1., 2008: 36-47.
- Bozkurt, Baris. *Features for analysis of makam music*. Istanbul, Turkey: Bahçeşehir University,, 2012.
- Can Akkoc, Mustafa Kemal Karaosmanoglu, William A. Sethares. «Experiments on the Relationship between Perde and Seyir in Turkish Makam Music.» *Music Perception*, 2015: 322-343.
- Feldman, Walter. «Ottoman Sources on the Development of the Taksîm.» *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 25, Musical Processes in Asia and Oceania , 1993: 1-28.
- Kalaitzidis, Kyriakos. «The art of improvisation in the Greek musical heritage.» *Penser l' improvisation*, 2015: 183-201.
- Karabasoglu, Cemal. «Meshk : As a Traditional Method of Turkish Music Educasion.» *Science Direct*, 2013: 1834 – 1839 .
- Nettl, Bruno. «Improvisation, 1,2,3,4,: Concepts and practices : Improvisation in musical cultures.» no date: 94-98.
- Öztürk, Okan Murat. «How was the traditional makam theory westernized for the sake of modernization?» *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2018: 1770-1787.
- Öztürk, Okan Murat. «The place of the concept of "melodic motion" in the ideas of makam and mode.» χ.χ.
- Signell, K. «Makam: Modal Practice in Turkish Art Music.» New York: Da Capo, 1986.

Signell, Karl. *Esthetics of improvisation in Turkish art music*. χ.χ.

—. «*Organising time in Turkish taksim*.» 2007.

Skoulios Markos, Kokkonis Georges. «*De la théorie à l'art de l'improvisation (Ayari, M. éd.) Paris: Delatour France*.» 2005: 7-21.

Skoulios, Markos. «*Categorizing melodic phenomena in multi-intervallic multi-modal traditions by means of the analytical tool of "genera". A comparative mapping of the Ottoman - Turkish makam and the Hindustani Raga modal systems*.» *Minutes of the 2018 Makam Study Group Symposium*. Sheki, Azerbaidjan, 2018.

Stubbs, frederick W. *The art and science of taksim : An empirial analysis of traditional improvisation from 20th century Istambul*. Middletown, connecticut: Wesleyan University, 1994.

Toz, Ahmet Islam. *Niyazi Sayin : A detailed transcription of his taksims*. Istanbul, 2013.

Yöre, Sayit. «*Maqam in Music as a Concept, Scale and Phenomenon*.» *Journal of World of Turks Vol.4, No.3*, 2012: 267-286.

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Ανδρίκος, Νίκος. «*Towards a Re-Approach of Makam Theory Based on Practice and Repertoire: The case of the Segah Phenomena*.» *Ethnomusicology Journal*, 2020: 224-243.

Ατζακάς, Θύμιος. «*Taksim: διαχρονικότητα και μεταμόρφωση. Ιστορικές αναδρομές, σχολιασμοί και αναστοχασμοί επάνω στην «επιτόπια»συνθετική πράξη*.» 2017: 1-19.

Αϊντεμίρ, Μουράτ. *Το Τούρκικο Μακάμ*. Αθήνα: fagotto books, 2012.

Βαρυτιμίδου, Σημέλα. *Η ανάπτυξη της μουσικής δημιουργικότητας στη νηπιακή και την πρώτη σχολική ηλικία μέσω του αυτοσχεδιασμού και της σύνθεσης*. Βόλος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, 2009.

Ζαρίας, Ιωάννης. *Η διαποίκιλη στην Ελληνική παραδοσιακή βιολιστική τέχνη*. Θεσσαλονίκη: Τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2013.

Θεωρία και πράξη στον μελωδικό πολυτροπισμό της Ανατολής: μια συγκριτική ανάλυση των τροπικών συστημάτων των Οθωμανοτουρκικών Μακάμ και των Ινδουστανικών Raga. *Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Σχολή Μουσικής και Οπτικοακουστικών Τεχνών. Τμήμα Μουσικών Σπουδών*, 2017.

Ναβροζίδης, Ελευθέριος. *Το makam ως «ρευστός» μελωδικός χώρος. Το παράδειγμα του makam Segah*. (Διπλωματική Εργασία). Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2022.

Οικονόμου, Ιωάννης - Αντωνόπουλος, Μανώλης. *Τούρκικο και Αραβικό Νεί : Μουσικολογική και ακουστική προσέγγιση κατασκευή και συντήρηση. Ρέθυμνο: Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Κρήτης*, 2008.

Πεταλά Αχιτζάνοβα, Α. *"Το 'Οθωμανικό' νέι στα αστικά κέντρα του Ελλαδικού χώρου, από τα τέλη της δεκαετίας του '80 στη σύγχρονη εποχή."*. Άρτα , 2017.

Σκούλιος, Μάρκος. «Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα.» *Μουσική (και) Θεωρία*, 2010: Εκδόσεις του τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου.

—. *Θεωρία και πράξη στον μελωδικό πολυτροπισμό της Ανατολής: μια συγκριτική ανάλυση των τροπικών συστημάτων των Οθωμανοτουρκικών Μακάμ και των Ινδουστανικών Raga (δυσδακτορική διατριβή)*. Κέρκυρα: Τμήμα μουσικών, 2017.

Σκούλιος, Μάρκος. «Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου. Ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης.» *Πολυφωνία*, Τεύχος 8, 2006: 75-86.

Σκούλιος, Μάρκος. «Τα ανατολικά μακάμ και ο "ορθός" τρόπος Ραστ.» *Πολυφωνία*, 2014: 103-126.

Διαδικτυακές πηγές

https://www.neyzen.com/ney_english.html , 2002-2014, learning, Ney Method, τελευταία επίσκεψη 30/5/2022

