



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΙ ΤΡΟΠΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΗΣ
ΦΟΡΜΑΣ ΤΩΝ ΑΜΑΝΕΛΩΝ ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΡΟΥΚΟΥΝΑ
ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟΥ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ

Παναγιώτης Παναγάκης

Επιβλέπων: Ανδρίκος Νικόλαος

Άρτα, 2025

**MORPHOLOGICAL AND MODAL ANALYSIS OF THE VOICE
IMPROVISATION AMANE OF KOSTAS ROUKOUNAS DURING
THE INTERWAR PERIOD**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Άρτα, 2025

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής:

Ανδρίκος Νικόλαος

2. Μέλος επιτροπής:

Σκούλιος Μάρκος

3. Μέλος επιτροπής:

Καλαϊτζίδης Κυριάκος

© Παναγάκης Παναγιώτης 2024

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση περί λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα μεταπτυχιακή 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.

Παναγάκης Παναγιώτης

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ – ΑΦΙΕΡΩΣΗ

Χωρίς την πολύτιμη βοήθεια μερικών ανθρώπων, δεν θα έφτανα ποτέ στο σημείο να γράψω αυτή την εργασία. Η εργασία αυτή παρατίθεται ως φόρος τιμής σε όλους αυτούς τους πολλούς, σε γεγονότα αλλά και καταστάσεις που καθιέρωσαν την πορεία μου σαν άνθρωπος, το γούστο και την αισθητική μου. Η μουσική είναι αυτή που κατείχε και κατέχει το μεγαλύτερο κομμάτι της καθημερινής μου ζωής και φυσικά το μέσο επικοινωνίας και κοινωνίας διαφόρων διαπροσωπικών σχέσεων και γνωριμιών, που σε στέλνουν ένα βήμα παραπέρα, κυρίως ως άνθρωπο, ως φίλο και τέλος σαν ένα άτομο που υπηρετεί τη μουσική. Πρώτα απ' όλα, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου, ως τα πρώτα άτομα που με στήριξαν και με στηρίζουν μέχρι σήμερα στις επιλογές μου, αλλά κυρίως, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον παππού μου Παναγιώτη, που αφοσιώθηκε απλόχερα σε εμένα γεμίζοντάς με εμπειρίες και ακούσματα μιας άλλης εποχής.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία περιλαμβάνει την ανάλυση του πλούσιου τροπισμού που συναντάμε στους αμανέδες του μεσοπολεμικού αστικού λαϊκού τραγουδιού αλλά και την περαιτέρω ανάλυση της φόρμας τους. Η εργασία γίνεται με αφορμή τον τραγουδιστή Κώστα Ρούκουνα, σε αμανέδες που τραγούδησε ο ίδιος την περίοδο αυτή, λόγω της έντονης χρήσης πολλών τροπικών φαινομένων και πολλών μετατροπιών που ενσωματώνει στους αμανέδες του. Έγινε καταγραφή των ηχογραφήσεων στο πεντάγραμμο και αναλύθηκαν λεπτομερώς βάσει του θεωρητικού συστήματος των μακάμ, σε συνδυασμό με μια περαιτέρω ανάλυση της φόρμας. Στόχος της εργασίας είναι και η αποκωδικοποίηση της φόρμας, για την δημιουργία ενός περισσότερο ξεκάθολου πεδίου μελέτης και την επιτέλεσή της στο σήμερα.

Λέξεις-κλειδιά: αμανές, Κώστας Ρούκουνας, φόρμα, τροπική ανάλυση, μακάμ, καφέ αμάν

ABSTRACT

This study includes an analysis of the rich tropism found in the “amanedes” (improvised, oriental-style lament songs) during the interwar urban folk music, as well as a further examination of their form. The research is centered around the singer Kostas Roukounas and the amanedes he performed during this period, due to his extensive use of various modal phenomena and numerous modulations integrated into his singing. The recordings were transcribed into musical notation and analyzed in detail based on the theoretical system of maqams, combined with an additional analysis of form. The aim of this study is also to decode the structure of these pieces, in order to create a clearer field of study and facilitate their performance in the present day.

Keywords: amanes, Kostas Roukounas, form, modal analysis, maqams, Aman Café

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Περιεχόμενα	20
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	21
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	23
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 Ιστορικά και βιογραφικά στοιχεία	28
1.1 Οι απαρχές της ελληνικής δισκογραφίας.....	28
1.2 Σύντομη βιογραφία του Κώστα Ρούκουνα	30
1.3 Ο αμανές	31
1.4 Η φόρμα του αμανέ.....	33
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 Τροπική Ανάλυση.....	35
2.1 Νεβά Ραστ Μανές	35
2.2 Ραστ Μανές (Το αχ έχω μες στην καρδιά)	47
2.3 Ουσάκ Μανές (Όσοι πονούν και δεν μπορούν).....	54
2.4 Χιτζάζ Μανές (Τον πόνο μου θα τότε πω)	62
2.5 Χουσεϊνί Μανές (Κρύβω τη δυστυχία μου).....	70
2.6 Σεγκιά μανές	76
2.7 Νεβά Μανές (Σαν αποθανώ και ταφώ).....	83
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 Συμπεράσματα	90
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	95
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	96
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	99

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Οι αμανέδες και γενικότερα οι φωνητικές και οργανικές αυτοσχεδιαστικές φόρμες του ελλαδικού χώρου, αλλά και του χώρου της Ανατολικής Μεσογείου, άρχισαν να με απασχολούν από πολύ μικρή ηλικία. Ήμουν παιδί όταν για πρώτη φορά άκουσα τα πρώτα σαρκιά¹ (όπως λέγαν τις μελωδίες που προέρχονταν από την περιοχή της Μ. Ασίας οι παλιοί Σαμιώτες), από τον μοναδικό τότε ραδιοφωνικό σταθμό που έπιανε στο ραδιόφωνο του σπιτιού μου στη Σάμο, τον σταθμό της Τουρκικής Ραδιοφωνίας (TRT), αλλά και από τα πανηγύρια.²

Το γενικότερο κλίμα ενός νησιού του Ανατολικού Αιγαίου που είναι πολύ κοντά στα τουρκικά παράλια, δεν μπορεί παρά να επηρεαστεί μουσικά. Ως άλλοτε προάστιο της πόλης της Σμύρνης, η Σάμος, έχει δεχτεί έντονες επιρροές από τα μουσικά ιδιώματα των περιοχών αυτών και ειδικά στο κομμάτι της φωνητικής αυτοσχεδιαστικής φόρμας του αμανέ, του οποίου εκτελεστές υπάρχουν μέχρι τις μέρες μας στο νησί. Φυσικά, η ύπαρξη των «αμανετζήδων» στον τόπο ανάγεται πολύ πίσω στα χρόνια, με πολλούς διακεκριμένους Σαμιώτες τραγουδιστές που φέρουν την ιδιότητα του «αμανετζή». Αυτοί χάραξαν τη φωνή τους σε δίσκους των 78 στροφών, όπως ο Κώστας Ρούκουνας, ο Γιάννης Μούτσος και ο Θανάσης Ευγενικός, που έκαναν καριέρα και εκτός των ορίων του νησιού. Σημαντικό φυσικά ήταν και το έργο των «αμανετζήδων» οι οποίοι έμειναν και έδρασαν στα πανηγύρια του τόπου, περίπου την ίδια εποχή και που έχουμε την τύχη να τους ακούμε σήμερα από ιδιωτικές ηχογραφήσεις, όπως η περίπτωση του Γιάνναρου Τζόγια κ.α..

Η φήμη όμως του «μπάρμπα Κώστα», μοιάζει σαν να μην έσβησε ποτέ από το νησί. Ο Ρούκουνας κατέχει μία ξεχωριστή θέση στην καρδιά των Σαμιωτών, ακόμα και αν έχουν περάσει σχεδόν 40 χρόνια από το θάνατό του, αλλά και 90 χρόνια από την πρώτη του εμφάνιση στην δισκογραφία, ηχογραφώντας τρία τραγούδια του Παναγιώτη Τούντα και έναν αμανέ, κάνοντάς τον, στην πορεία της καριέρας του, έναν από τους σημαντικότερους ερμηνευτές και εκπροσώπους αυτής της δύσκολης φωνητικής φόρμας.

Ως λάτρης αυτών των ακουσμάτων, δεν σταμάτησε ποτέ να με συγκινεί το μουσικό αυτό ερέθισμα, αλλά και η ανάγκη για να το μιμηθώ ήταν μεγάλη. Αυτό ίσως αποτέλεσε και αποτελεί

¹ Εν. σαρκί, πλ. σαρκιά, ελληνοποιημένος όρος από την τουρκική λέξη *şarki* που σημαίνει τραγούδι.

² Στα πανηγύρια της Σάμου ο όρος σαρκί, χρησιμοποιούνταν για, οργανικούς σκοπούς, κυρίως εννιάσημης ρυθμικής αγωγής και πλούσια σε μακαμικές και τροπικές κινήσεις, όπως για παράδειγμα ο γνωστός σκοπός «Πέργαμος» κ.α. που προέρχονταν από τον ευρύτερο χώρο των παραλίων της Μικράς Ασίας και της Πόλης.

τη δυσκολότερη πρόκληση για έναν άνθρωπο που θέλει να ερευνήσει με τη δική του φωνή, αλλά συνάμα, θέλει να τραγουδήσει με αυτό τον τρόπο και στο μέλλον να δημιουργήσει τους δικούς του αμανέδες, καθώς τα ακούσματα έχουν λιγοστέψει αισθητά και η προφορική παράδοση αλλάζει ή μάλλον έχει ήδη αλλάξει μορφή.

Ο Κώστας Ρούκουνας, όπως και άλλοι τραγουδιστές της ίδιας εποχής που έδωσαν αυτή την μορφή στον αμανέ μέσα από τη δισκογραφία, είναι η αφορμή για να αναζητήσουμε και να χαρτογραφήσουμε έναν τρόπο «ανάγνωσης-αναγνώρισης» του μεσοπολεμικού αμανέ, μεταφέροντας τον στο σήμερα, μαθαίνοντάς τον αλλά και προσπαθώντας να τον διδάξουμε με τα πολλά εργαλεία που μας προσφέρονται, δημιουργώντας μερικά βασικά βήματα. Αυτά τα βήματα είναι αφενός το άκουσμα, το οποίο κατέχει και το μεγαλύτερο ποσοστό επιτυχίας στην μελέτη τέτοιων ιδιωμάτων, αλλά και το γεφύρωμα του χάσματος στο κομμάτι της προφορικότητας. Στην ενίσχυση όλου αυτού, μπορεί να συμβάλει και η εκμάθηση-αφομοίωση των μακάμ, που αποτελεί έναν από τους βασικούς χάρτες για την κίνηση της μελωδίας μέσα σε ένα μελωδικό περιβάλλον και τέλος, η φόρμα, που σε πολλές των περιπτώσεων μοιάζει εύκολη και σαφής, αλλά η πράξη, χωρίς επιμέρους ενίσχυση της φαντασίας και της δημιουργίας ενός νοητού, στην ουσία οδηγού, αποδεικνύει το αντίθετο.

Η ανθρώπινη φωνή είναι κανονικό μουσικό όργανο και μάλιστα είναι από τα πιο απαιτητικά. Η μεταφορά όλων αυτών των υφολογικών στοιχείων και της φρασεολογίας, σε συνδυασμό με ένα τεχνικό κομμάτι που είναι απαραίτητο για να ελέγχουμε την αναπνοή και το σώμα μας, χωρίς τη βοήθεια ενός εποπτικού οργάνου, για κάποιον ο οποίος ξεκινά το ταξίδι στον κόσμο αυτού του μουσικού ιδιώματος, μοιάζει εξωφρενικά δύσκολο, αλλά όχι και ακατόρθωτο. Η ενίσχυση της φαντασίας στα τεχνικά αλλά και κινησιολογικά-μελωδικά μέρη στο τραγούδι, είναι απαραίτητη. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο, ότι οι τραγουδιστές της Ινδουσττανικής Κλασικής Μουσικής, δεν σταματούν να οριοθετούν την μελωδία που δημιουργούν εκείνη τη στιγμή, με την βοήθεια των χεριών τους, φτιάχνοντας με αυτό τον τρόπο, έναν νοητό χάρτη για να κινηθούν.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Όπως αναφέρθηκα και στον πρόλογο, η παρούσα έρευνα, δεν στοχεύει μόνο στη μουσικολογική-επιστημονική προσέγγιση και ανάλυση των φαινομένων που αποτελούν τους αμανέδες, αλλά προσπαθεί να δημιουργήσει και να προτείνει έναν τρόπο σκέψης για την μελέτη, εκμάθηση, απόδοση και διδασκαλία γύρω από την αχαρτογράφητη και αρκετά ρευστή φόρμα του αμανέ της περιόδου του Μεσοπολέμου. Η επιλογή του Κώστα Ρούκουνα δεν ήταν τυχαία, καθώς η ερμηνεία και η γνώση του³ στη συγκεκριμένη αυτοσχεδιαστική φωνητική φόρμα τον συγκαταλέγει στους κορυφαίους «αμανετζήδες» του Μεσοπολέμου.

1. Η χρήση της θεωρίας των μακάμ και της βυζαντινής οκταηχίας, ως βασικό εργαλείο καταγραφής και ανάλυσης.

Για την ανάλυση του εν λόγω υλικού, επιλέχθηκε το θεωρητικό σύστημα των οθωμανοτουρκικών μακάμ σε συνδυασμό με κάποια δάνεια από το θεωρητικό σύστημα της οκταηχίας (Σκούλιος, Μ., 2006), ως ο πλέον κατάλληλος συνδυασμός θεωρητικών συστημάτων. Η μεγαλύτερη βαρύτητα φυσικά πέφτει στο θεωρητικό σύστημα των μακάμ. Η καταλληλότητα αυτού του συστήματος, προκύπτει, καθώς προσφέρει πληθώρα εργαλείων (Ανδρίκος, Ν., 2018) για την αναγνώριση, ανάλυση, καταγραφή και απόδοση των αμανέδων και του επιλεγμένου υλικού, ως τρόπο σκέψης και προσέγγισης, από έναν έμπειρο γνώστη της μακαμικής θεωρίας, μέχρι έναν, σχετικά, νέο μελετητή, αλλά και ως επί το πλείστον, αποτελεί ένα αρκετά δομημένο σύστημα με κάποιες συγκεκριμένες αρχές, εν αντιθέσει με τα άλλα δύο πλησιέστερα τροπικά θεωρητικά συστήματα, αυτό των λαϊκών δρόμων (Ανδρίκος, 2023), αλλά και της βυζαντινής οκταηχίας τα οποία υστερούν σε επίπεδο λεπτομέρειας (Σκούλιος, 2006). Φυσικά δεν θα μπορούσαμε να κάνουμε λόγο για την επιλογή των μακάμ, αν η φύση του ηχογραφημένου υλικού, δεν ήταν επηρεασμένη, ή ακόμα και προερχόμενη από το *ala turca*

³ Ο Μανώλης Πάππος σε συνέντευξη που παραχώρησε στην ραδιοφωνική εκπομπή του Αλέξη Βάκη «Στο κόκκινο», αναφέρεται στη συνάντησή του με τον Ρούκουνα και στο μάθημα που πήρε από τον ίδιο λίγα χρόνια πριν φύγει από τη ζωή: «[...Είχα μια κασέτα και μου τραγούδαγε δρόμους... Μου τραγούδαγε τους δρόμους και μού 'λεγε «χιτζάζ, ραστ...» μου έκανε ένα αμανεδάκι...]» (https://www.youtube.com/watch?v=ptXJz_5Zn4U). Η αναφορά του Πάππου σε αυτή τη συνάντηση, μας αποδεικνύει τη γνώση αυτής της φουρνιάς των τραγουδιστών του καφέ αμάν, για τη γνώση τους γύρω από τα θεωρητικά συστήματα, είτε αυτά ονομάζονται μακάμ είτε λαϊκοί δρόμοι.

(Ατζακάς, Θ., 2012) ύφος της «σχολής»⁴ των «καφέ αμάν» (Κοκκώνης, Γ., 2017). Άλλος ένας λόγος που μας οδηγεί στην υιοθέτηση αυτού του θεωρητικού συστήματος, είναι φυσικά η χρήση των ονομάτων τους, στις ετικέτες των δίσκων⁵, γεγονός που αποδεικνύει την σχέση και την γνώση των συντελεστών, αν όχι απαραίτητα, με τη λεπτομερή γνώση του θεωρητικού συστήματος, αλλά σίγουρα, με έναν υπαρκτό τρόπο συνεννόησης, μέσω του μακαμικού, ή του υβριδικού, θεωρητικού συστήματος των Λαϊκών Δρόμων (Ανδρίκος, Ν., 2018).



Εικόνα 1: Η ετικέτα από τον Νεβά Ραστ Μανέ του Κώστα Ρούκουνα.



Εικόνα 2: Ετικέτα από τον Χουσεϊνί Μανέ του Κώστα Ρούκουνα.



Εικόνα 3: Ετικέτα από τον Φεραχνάκ Μανέ του Γρηγόρη Ασίκη.



Εικόνα 4: Ετικέτα από τον Νεβά Γκαζέλ του Κώστα Ρούκουνα.

⁴ Με τον όρο «σχολή» προσδιορίζουμε τη γενιά των μουσικών, η οποία εισήγαγε και εκπροσώπησε έναν από τους δύο βασικούς άξονες του αστικού λαϊκού του μεσοπολέμου, αυτό των «καφέ αμάν» (Χατζιπανταζής, 1986) με τις ince saz ορχήστρες, ή τον συνδυασμό σαντούρι και βιολί (Ατζακάς, Θ., 2012), με έντονες τις επιρροές της πολυπολιτισμικότητας που επικράτησε στα μεγάλα αστικά κέντρα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (Δελέγκος, 2015: 91) αλλά και την σχολή του «πειραιώτικου ρεμπέτικου» μετά την εισαγωγή του μπουζουκιού από τον Μάρκο Βαμβακάρη και το μουσικό του σχήμα «Η Τετράς του Πειραιώς η Ξακουστή» (Κουνάδης, Π., 2002)

⁵ Στους τίτλους των δίσκων 78 στροφών με ala turca αμανέδες, μπορεί να διακρίνει κανείς ονόματα τροπικών φαινομένων των μακάμ, τα οποία μπορεί να αντιστοιχούν σε αρκετά συνήθη, ακόμα και στη λαϊκή μουσική, μακάμια, όπως το Ussak, Hicaz, Rast κτλ., αλλά και αρκετά σύνθετα και σπάνια, για το λαϊκό ρεπερτόριο μακάμια, όπως οι περιπτώσεις του Ferahnak, Neva, Mahur κτλ. (βλ. εικόνα 3). Ωστόσο, η πράξη κατά το ηχογράφημα, μπορεί να μην συνάδει με τα βασικά χαρακτηριστικά που προκύπτουν από το όνομα και είναι απαραίτητα, για την ολοκληρωμένη απόδοση της ατμόσφαιρας, Cesni (Aydemir, M., 2012, σ. 20), ή της ανάπτυξης Seyir (Σκούλιος, M., 2006, σ. 85) του φαινομένου, όπως αυτό ορίζεται από την κλασική μουσική θεωρία των οθωμανοτουρκικών μακάμ.

2. Οι Καταγραφές

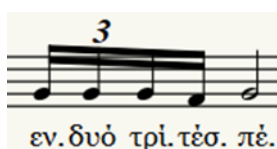
- Για την εργασία επιλέχθηκαν συνολικά οκτώ αμανέδες οι οποίοι κατηγοριοποιούνται βάσει των επιμέρους γενών: των διατονικών (μαλακών-σκληρών), χρωματικών (μαλακών-σκληρών) και εναρμονίων (Σκούλιος, 2018).

- Για την καταγραφή του υλικού, επιλέχθηκε το τουρκικό σύστημα καταγραφής της παρτιτούρας, δηλαδή, από Σολ θεμελιώνονται όλα τα μακάμ με βαθμίδα παραγωγής τον perde του Rast, (Νεβά Ραστ Μανές, «Τον πόνο μου θα τόνε πω») ενώ από το Λα, θεμελιώνονται όλα τα μακάμ με βαθμίδα παραγωγής τον perde του dugah (Ουσάκ μανές, Νεβά μανές, Χουσεϊνί μανές, Χιτζάζ μανές), αλλά και Σιb με ύφεση ενός κόμματος (Aydemir, M., 2012, σ.22), για την περίπτωση του φαινομένου Segah (Σεγκιά μανές).

- Στο σύστημα καταγραφής δεν αποτυπώνονται λεπτομερώς οι μελωδικές φράσεις, καθώς αυτό στην περίπτωση μίας αυτοσχεδιαστικής και άρρυθμης ⁶ μελωδίας είναι σχεδόν αδύνατο να συμβεί. Ωστόσο, έγινε επιλογή μίας ενδιάμεσης κατάστασης της καταγραφής των μελωδικών φράσεων και της κινησιολογίας της μελωδίας, ώστε να παρέχεται η δυνατότητα παρακολούθησης, αλλά και απόδοσή της από τον αναγνώστη σε συνδυασμό με το ηχητικό υλικό.

- Σε μερικές περιπτώσεις, οι καταγραφές φέρουν τα λεπτά και τα δευτερόλεπτα των σημαντικότερων σημείων της εκάστοτε ηχογράφησης, αλλά για την ανάλυση, επιλέγεται κυρίως ο τρόπος της αποκοπής των σημείων από την παρτιτούρα και η ανάλυση του περιεχομένου ανά μέτρο ή σύστημα.

- Η τρίλια αποτυπώνεται στην παρτιτούρα με τη χρήση του  τρίχου και όχι με το σημάδι της  τρίλιας. Αυτό μας είναι χρήσιμο ώστε να μπορέσουμε να αποτυπώσουμε με ακρίβεια τα εκφραστικά και υφολογικά χαρακτηριστικά των αμανέδων της παρούσας εργασίας. Ο τύπος τρίλιας ή βιμπράτου, είναι μετρήσιμος καθώς έχουμε την χρήση πέντε νοτών (μαζί με τον προσαγωγέα και τη βάση) ώστε να δημιουργηθεί το παρακάτω σχήμα:



Εικόνα 5

⁶ Μιλάμε για άρρυθμη μελωδία καθώς απουσιάζει εντελώς η έμμετρη ρυθμική ακολουθία των μελωδικών φράσεων, ωστόσο δεν παύει να υπάρχει ο ρυθμός εντός των φράσεων όπως φαίνεται και στην εικόνα 5.

3. Μεθοδολογία ανάλυσης της φόρμας του αμανέ (στόχοι της εργασίας)

Με τη μεθοδολογία ανάλυσης της φόρμας του αμανέ και σε συνδυασμό με τον μακαμικό-τροπικό χαρακτήρα του ρεπερτορίου, χωρίζουμε αυτόματα την έρευνα του υλικού μας σε δύο βασικούς άξονες. Αρχικά, αυτόν της τροπικής ανάλυσης των αμανέδων, με τη μέθοδο των μακάμ η οποία προσφέρει την τροπική απόδοση του υλικού, ως μία εκ των δύο σημαντικότερων αξόνων, και αυτόν που έρχεται να δημιουργηθεί μέσω της φόρμας καθώς προτείνεται ένα θεωρητικό μοντέλο του οποίου η χρήση αποσκοπεί στην ανάπτυξη και την διευκόλυνση της διδασκαλίας και της εκμάθησης της εν λόγω φωνητικής φόρμας. Η συγκεκριμένη φόρμα «προτείνεται» από τον ίδιο τον τραγουδιστή μέσω της παγιοποίησης που υπέστη λόγω του περιορισμένου χρόνου των δίσκων (Κουνάδης, 2002). Ωστόσο, η παρούσα εργασία καλείται να «αποκρυπτογραφήσει» το σκεπτικό του αμανετζή που έδρασε στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα, μέσω αυτού του άξονα, αλλά και να διευκολύνει τη συνθήκη μίας «δευτερογενούς προφορικότητας» (Wolter Ong, 2005).

Ο αλά τούρκα αμανές χωρίζεται σε δύο μέρη το Α και Β (Κοκκόνης. Γ.). Στο Α μέρος σχεδόν πάντα προηγείται το εισαγωγικό ταξίμι (το οποίο και δεν θα μας απασχολήσει) από λύρα, βιολί, ούτι, κανονάκι κ.ά. Σε αυτό το μέρος, ο τραγουδιστής αναπτύσσει τη βασική ατμόσφαιρα και τα βασικά χαρακτηριστικά του εκάστοτε μακάμ.

Το Β μέρος χωρίζεται από το Α με την εισαγωγή ενός ενδιάμεσου οργανικού ταξιμιού. Στο Β μέρος του αμανέ, ο τραγουδιστής αναπτύσσει το μακάμι είτε στην ψηλή του περιοχή-σε αυτό το σημείο χρησιμοποιείται ο όρος Meyan (Aydemir M., 2012)- για να περιγράψει την ψηλή περιοχή ενός μακάμ- ενώ σε πολλές περιπτώσεις, είναι η κατάλληλη στιγμή για τον περεταίρω τροπικό εμπλουτισμό της φόρμας, με την χρήση εμβόλιμων μετατροπιών.

Στα πλαίσια της παραπάνω φόρμας και με αφορμή αυτή την φόρμουλα, ερχόμαστε να χωρίσουμε το Α και Β μέρος σε τρεις ακόμα υποκατηγορίες:

- **Επιφώνημα Ανοίγματος**

Σε αυτή την υποκατηγορία, εντάσσουμε τα επιφωνήματα (αμάν, μεντέτ ή μεντέι, γιαρέι, γκιολουλέ) που προηγούνται του στίχου και που συνήθως προσφέρουν την κατάλληλη συνθήκη για την ανάπτυξη του μακάμ και του φρασεολογικού πλούτου του τραγουδιστή.

- **Στίχος**

Η περίπτωση του στίχου ακολουθεί ακριβώς μετά την ανάπτυξη και ολοκλήρωση του επιφωνήματος ανοίγματος. Ο στίχος τις περισσότερες φορές, έχει ένα χαρακτήρα περισσότερο

απαγγελτικό και συνήθως αναδεικνύει έναν εκ των δεσποζόντων φθόγγων του μακάμ, χωρίς την ανάπτυξη έντονης φρασεολογίας.

- **Επιφώνημα κατάληξη**

Κατά το επιφώνημα κατάληξης ο τραγουδιστής επιλέγει κάποια από τα επιφωνήματα που αναφέρθηκαν στο επιφώνημα ανοίγματος, ώστε να αναπτύξει κι άλλο, φρασεολογικά, τον αμανέ και να καταλήξει στην βαθμίδα παραγωγής.

Το μοντέλο λειτουργεί ως εξής:

- **Α' μέρος**

Επιφώνημα Ανοίγματος

Στίχος

Επιφώνημα Κατάληξης

- **Β' μέρος**

Επιφώνημα Ανοίγματος

Στίχος

Επιφώνημα Κατάληξης

Η αποτύπωση των βαθμίδων

Η αποτύπωση των βαθμίδων εντός του κειμένου με το αναλυμένο υλικό, ακολουθεί την εξής λογική. Οι περντέδες, γράφονται και με ελληνικούς χαρακτήρες (περντέ) αλλά και με λατινικούς (perde). Στη συνέχεια οι περντέδες θα γράφονται με το πρώτο γράμμα μικρό, πχ neva perde ή cargah perde, στη συνέχεια τα τετράχορδα, τα μακάμια και οι χρώες, θα γράφονται με κεφαλαίο το πρώτο γράμμα, πχ Ussak makam, Ussak τετράχορδο, χρώμα ή περιβάλλον Ussak, Hicaz, αλλά και χρώα Nisabur.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Ιστορικά και βιογραφικά στοιχεία

1.1 Οι απαρχές της ελληνικής δισκογραφίας

Η ελληνική δισκογραφία, ως επίσημος φορέας, ξεκινά τη λειτουργία της στις αρχές του 1930 με την ίδρυση του πρώτου εργοστασίου παραγωγής δίσκων της Columbia. Οι ηχογραφήσεις ελληνόφωνων τραγουδιών ωστόσο, κάνουν την εμφάνισή τους πολύ νωρίτερα, στις αρχές του 20ού αιώνα, (1900-1924, 1924-1930) στα μεγάλα αστικά κέντρα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, στο Κάιρο της Αιγύπτου, όπου υπάρχει ελληνόφωνος πληθυσμός, με την ύπαρξη κινητών συνεργείων (Κουνάδης, 2002, σ.353). Παρόλ' αυτά, η ίδρυση του εργοστασίου, οδηγεί σε μια χρυσή εποχή και ανάδειξη της αστικής λαϊκής μουσικής⁷ του Μεσοπολέμου, καθώς δίνει τη δυνατότητα σε αρκετούς μουσικούς και τραγουδιστές, να κλείνουν συμβόλαια με συγκεκριμένο αριθμό ηχογραφήσεων, αλλά και σε εξαιρετικές περιπτώσεις, να λαμβάνουν ποσοστά ακόμα και από τις πωλήσεις των δίσκων, ενώ παράλληλα μπαίνει και σε εφαρμογή ο νόμος περί «πνευματικών δικαιωμάτων» (Κουνάδης, Π., 2012). Μουσικοί και συνθέτες της πρώτης γραμμής της αστικής λαϊκής μουσικής, αναλαμβάνουν διευθυντές, στις τότε εταιρείες παραγωγής της εποχής (Odeon, His Master Voice, Parlophone και Columbia) (Κουνάδης, Π., 2002).



Εικόνα 6: Δημοσίευμα του Κώστα Φαλταίτς στην αθηναϊκή εφημερίδα «Ελεύθερος άνθρωπος» (Έτος Α', αρ. φ. 39, Πέμπτη 1.1.1931, σελ. 10-11) για το εργοστάσιο της δισκογραφικής εταιρείας Columbia στη Ριζούπολη, Λεωφόρος Ηρακλείου 127. (Η φωτογραφία πάρθηκε από το Αρχείο Κουνάδη και επεξεργάστηκε για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας: <https://vmrebetiko.gr/item/?id=10891>) (τελευταία προσπέλαση 28/3/2024).

⁷ Σχετικά με τις αστικές λαϊκές μουσικές βλ. Κούνας, Σ., 2010, σ.10

Μπορούμε να διαχωρίσουμε την δισκογραφία ελληνόφωνων τραγουδιών και μουσικής (Κουνάδης, Π., 2002. σ. 383) του Μεσοπολέμου, σε τρεις περιόδους:

Α) 1900-1924, όπου και πραγματοποιούνται ηχογραφήσεις μέσω ευρωπαϊκών κινητών συνεργείων, αλλά και στην Αμερική⁸.

Β) 1924-1930, όπου από τα τέλη της προηγούμενης περιόδου και μετά την μικρασιατική καταστροφή, μεταφέρεται ο μεγαλύτερος όγκος των ηχογραφήσεων στην Αθήνα. Σε αυτό βοηθά η έναρξη λειτουργίας δισκογραφικών εταιρειών στην ελληνική πρωτεύουσα.⁹ Το ηχογραφημένο υλικό μεταφερόταν και επεξεργαζόταν στο εξωτερικό.

Γ) 1930-1940, που αποτελεί, όπως προαναφέραμε, την σημαντικότερη και παραγωγικότερη περίοδο της ελληνικής δισκογραφίας, για την περίοδο της αστικής λαϊκής μουσικής του Μεσοπολέμου (Κουνάδης, Π., 2002).

Η Γ περίοδος της ελληνικής δισκογραφίας είναι και αυτή η οποία θα μας απασχολήσει περισσότερο, καθώς ο Κώστας Ρούκουνας, όπου και μελετάμε στην παρούσα εργασία, αναδείχτηκε μέσα από τη δισκογραφία αυτής της περιόδου, σε έναν από τους κορυφαίους τραγουδιστές του αστικού λαϊκού τραγουδιού του Μεσοπολέμου.

⁸ Τη δισκογραφία ελληνικών τραγουδιών και μουσικής στην Αμερική, θα μπορούσαμε να τη χαρακτηρίσουμε ως ένα παράλληλο σύμπαν της δισκογραφίας στα βαλκάνια, την Οθωμανική Αυτοκρατορία, και την Ελλάδα, ενώ αριθμεί σχεδόν πάνω από μία δεκαετία πριν την οργανωμένη δημιουργία της ελληνικής δισκογραφίας μετά το άνοιγμα του εργοστασίου της Columbia το 1930. Το ζήτημα της δισκογραφίας της ελληνικής μουσικής στην Αμερική, δεν θα μας απασχολήσει στην παρούσα εργασία.

⁹ Ο Κουνάδης αναφέρει: «Στην Ελλάδα μόνο μετά το 1924 αρχίζει η μαζική καταγραφή ρεμπέτικων και συνδυάζεται αφ' ενός με τη λειτουργία των παραρτημάτων παραγωγής δίσκων των μεγάλων ευρωπαϊκών εταιρειών, αφετέρου δε με την ανάληψη διευθυντικών θέσεων στις εταιρείες δίσκων σημαντικών μουσικών από τον χώρο των Ελλήνων της καθ' ημάς Ανατολής.»

1.2 Σύντομη βιογραφία του Κώστα Ρούκουνα



Ο Κώστας Ρούκουνας γεννήθηκε στο Νέο Καρλόβασι της Σάμου το 1904. Οι γονείς του, Απόστολος Ρούκουνας και η μητέρα του Ευτυχία Ντινιακού, ήταν αγρότες στο επάγγελμα από δύο γειτονικά χωριά (Κονταίικα και Αγίους Θεοδώρους αντίστοιχα) (Κόγιας, 2003). Ο πατέρας του έφυγε για την Αμερική, εγκαταλείποντας αυτόν και τη μητέρα του στη Σάμο, ενώ δεν επέστρεψε ποτέ. Από την τρυφερή ηλικία των οκτώ ετών αναγκάστηκε να βγει στη βιοπάλη, ξεκινώντας να εργάζεται σε μία από τις πολλές καπνοβιομηχανίες του νησιού,

το οποίο τότε βρισκόταν στην μεταβατική και ιστορική - από πολλές απόψεις- συνθήκη. Αυτή της αυτόνομης πολιτείας υπό Ηγεμονικό καθεστώς¹⁰ (Βαφέας, 2012) αλλά και της ένταξης του νησιού εντός των αναδιαρθρωμένων νέων συνόρων του ελληνικού κράτους.

Η μητέρα του στην συνέχεια θα παντρευτεί με τον Νίκο Δεμερτζίδη¹¹, ο οποίος διατηρεί ξυλουργείο στο Καρλόβασι. Ο Ρούκουνας θα αρχίσει να εργάζεται στο ξυλουργείο του πατριού του, ενώ ταυτόχρονα θα αποκτήσει και το προσωνύμιο «Κώστας ο καρεκλάς» (Κόγιας, 2003). Εκτός των άλλων, η αγάπη του για το τραγούδι δεν μένει κρυφή, όπου και πολύ γρήγορα, γύρω στα 1920 γίνεται γνωστός σε όλο το νησί, τραγουδώντας στα πανηγύρια, μη αφήνοντας ωστόσο τη δουλειά του ξυλουργού (Κόγιας, 2003). Μετά από παρότρυνση του Κώστα Βεργώνη, ενός εκ των δύο αδελφών, οι οποίοι αποτελούσαν τους βασικούς συντελεστές σε μία από τις πιο ξακουστές ορχήστρες του νησιού (Ορχήστρα των Βεργώνιδων), ο Κώστας Ρούκουνας θα φύγει για την Αθήνα. Στην Αθήνα φτάνει το 1928-1929 και ξεκινά να τραγουδά στην περίφημη ταβέρνα του Πίκινου, όπου και τον ανακαλύπτει ο συνθέτης και διευθυντής της δισκογραφικής

¹⁰ Η συνθήκη του ηγεμονικού καθεστώτος μετά την επανάσταση των Σαμίων κατά του καθεστώτος του ηγεμόνα Στέφανου Βογορίδη το 1849, η εφαρμογή του Αναλυτικού Χάρτη (Κούτρα, 2016) αλλά και η γεωγραφική θέση του νησιού, θα προσφέρει στη Σάμο μία μεγάλη οικονομική άνθηση στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, με πολλές βιομηχανίες, όπως οι καπνοβιομηχανίες και τα βυρσοδεψία, αλλά και μεγάλη ανάπτυξη του εμπορίου. Τα μικρασιατικά παράλια, αποτελούν βασικές πηγές εσόδων και απασχόλησης του σαμιακού λαού, άρρητα συνδεδεμένα όχι μόνο με την εμπορική δραστηριότητα, αλλά και με την καλλιτεχνική. Η μουσική ζωή ανθίζει στο νησί, με τον ερχομό μουσικών σχημάτων από την Μ. Ασία, με αρκετά μεγάλη οργανολογική και υφολογική ποικιλία, πράγμα το οποίο θα εκτοπίσει τις κλασικές νησιώτικες ζυγιές (νησιώτικη λύρα ή τσαμπούνα και λαούτο ή κρουστό) από τα δύο μεγάλα αστικά κέντρα (Βαθύ και Καρλόβασι), στα ορεινά χωριά του νησιού. Αυτό το γεγονός, θα προσφέρει μια μεγαλύτερη αστική συνθήκη στα μουσικά και καλλιτεχνικά δεδομένα του νησιού (Διονυσόπουλος, 2009).

¹¹ Rebetiko.Sealabs.net (<https://rebetiko.sealabs.net/viewtopic.php?t=987>) (τελευταία προσπέλαση 2/04/2014)

εταιρείας Columbia, Παναγιώτης Τούντας το 1930, δίνοντάς του τρία τραγούδια του και έναν αμανέ. Με την άφιξή του στην Αθήνα θα αποκτήσει και το προσωνύμιο «Σαμιωτάκι» όπου θα τον ακολουθεί σε όλη του τη ζωή. Ο ίδιος θα αφήσει ένα τεράστιο έργο καθώς συνεργάστηκε με όλους τους μεγάλους συνθέτες της εποχής του, ενώ ερμήνευσε μια τεράστια γκάμα τραγουδιών, όπως ρεμπέτικα (καφέ αμάν και πειραιώτικα) δημοτικά, νησιώτικα, ελαφρά, αμανέδες αλά τούρκα και αλά γκρέκα (Κοκκώνης, 2017), μέχρι και λαϊκά της μεταπολεμικής περιόδου. Εκτός από τη δεξιοτεχνία του στο φωνητικό κομμάτι, θα αφήσει και ένα μεγάλο και σημαντικό συνθετικό έργο (Σχορέλης, Οικονομίδης, 1974), με κάποια από τα τραγούδια του να ακούγονται μέχρι τις μέρες μας. Ο Κώστας Ρούκουνας πεθαίνει στις 11 Μαρτίου του 1984 στην Αθήνα.

1.3 Ο αμανές

Ο Αμανές αποτελεί την αυτοσχεδιαστική φωνητική φόρμα η οποία ήταν πολύ δημοφιλής, στην δισκογραφία των 78 στροφών την περίοδο του Μεσοπολέμου από τις/τους τραγουδίστριες/στές, αλλά και το κοινό. Ο αμανές είναι ξεκάθαρα μονοφωνικό, ημι-αυτοσχεδιαστικό είδος (Conticello S., 2022), εκτελούμενο αποκλειστικά από την φωνή. Η φωνή, στην περίπτωση της φόρμας του αμανέ, αποκτά το ρόλο του ταξιμιού που θα έπαιζε και ένα όργανο, αλλά εμπεριέχει και τον λόγο, κάτι που προσφέρει ένα μεγάλο προβάδισμα και την διαφοροποιεί από τα μουσικά όργανα. Όπως αναφέρει και ο Μάρκος Σκούλιος σε μάθημά του, η ύπαρξη του στίχου σε μεγάλες μουσικές παραδόσεις, πολλές φορές μπορεί να κατέχει και δευτερεύοντα ρόλο ή και να απουσιάζει εντελώς, παρά την ύπαρξη τραγουδιστικών και φωνητικών αυτοσχεδιαστικών μελών, όπως το ακραίο παράδειγμα της κλασικής Ινδουσττανικής μουσικής των Raga, όπου οι τραγουδιστές/ριες, αυτοσχεδιάζουν με τη φωνή τους, χρησιμοποιώντας είτε μια πολύ μικρή φράση που επαναλαμβάνεται, είτε μόνο με την χρήση του ινδικού σολφέζ (Σκούλιος Μ., 2017).

Παρόμοιες πρακτικές παρατηρούμε και σε άλλες τροπικές - «αυτοσχεδιαστικές» μουσικές της Ασίας και της Α. Μεσογείου όπως το αραβικό *Λαγιάλι*¹², ή ακόμα και το *τεριρέμ* της ορθόδοξης χριστιανικής εκκλησιαστικής μουσικής, που μπορεί να υπάρξει και σε μορφή σύνθεσης, αλλά σε πολλές περιπτώσεις προσφέρει ελευθερία για επιμέρους κινήσεις. Ίδιες ή

¹² <https://www.maqamworld.com/el/form/improv.php> (τελευταία προσπέλαση 25/11/2024)

παρόμοιες αυτοσχεδιαστικές φωνητικές φόρμες παρατηρούμε σε ένα μεγάλο μέρος της Ανατολικής Μεσογείου αλλά και της Βαλκανικής χερσονήσου, ενώ εντοπίζεται και σε επιμέρους περιοχές του ελλαδικού χώρου, όπως στη στεριανή Ελλάδα με τα κλέφτικα και τα καθιστικά, μέχρι και την Κρήτη με τα ριζίτικα τραγούδια.

Όλα αυτά αποτελούν ένα μεγάλο δίκτυο, το οποίο επηρεάζει τις φόρμες μεταξύ τους. (Κούνας Σ., 2019). Πάραυτα, η καταγωγή όλων αυτών των φορμών δεν μπορεί εύκολα να προσδιοριστεί από ένα και μόνο γενεσιουργό παράγοντα, που να καθορίζει τη προέλευσή τους. Απ' ό,τι φαίνεται, η ύπαρξή τους προϋπάρχει στον χώρο της Μεσογείου, της Βαλκανικής χερσονήσου και της Ασίας, χαμένη στα βάθη των αιώνων (Χατζιτεκελή Γ., 2009).

Στις αρχές του 20^{ού} αιώνα και ειδικά κατά την μεσοπολεμική περίοδο, ο αμανές και οι ερμηνευτές/ριες αυτού, δέχτηκαν την κατακραυγή από μερίδα του τύπου¹³, ως ένα είδος το οποίο δεν άνηκε και δεν εξέφραζε τα «ελληνικά» ιδεώδη, αλλά φέρει τον απόηχο του οθωμανικού παρελθόντος, ενώ το 1937, η κυβέρνηση του δικτάτορα Ι. Μεταξά, απαγορεύει τον αμανέ και εφαρμόζει την λογοκρισία στη δισκογραφία της εποχής, κυρίως στο αστικό λαϊκό τραγούδι¹⁴. Τρία χρόνια πριν, το 1934, η κυβέρνηση του Μουσταφά Κεμάλ Ατατούρκ, απαγορεύει την, συγγενική με τον αμανέ, φωνητική φόρμα του *Gazel*, από την τουρκική ραδιοφωνία, για τον ίδιο λόγο, δηλαδή, την αποκοπή της σύγχρονης κοινωνίας, από το οθωμανικό παρελθόν¹⁵.

¹³ Ένας από τους πολέμιους του αμανέ ήταν ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου, με το πιο γνωστό του άρθρο να έχει δημοσιευτεί στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα*, (3 Ιουλίου 1938) με τίτλο «Ὁ ἄμανές ἐν διωγμῷ», ενώ δεν έλειψαν και οι υπέρμαχοι του αμανέ, όπως ο Στρατής Μυριβήλης στην εφημερίδα *Η Εθνική*, (2 Δεκεμβρίου 1937), με τίτλο «Ο αμανές» (Βλησίδης, Κ., 2006).

¹⁴ Περισσότερα για τη λογοκρισία στο ρεμπέτικο τραγούδι βλ. (Δ. Σταθακόπουλος, (2016). «Η ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ Μια Νομική- Κοινωνική- Ιστορική- Καλλιτεχνική – Πολιτιστική - Μουσικολογική προσέγγιση, Ειδικά στο Ρεμπέτικο Τραγούδι» (Εισήγηση) ΤΕΙ Στερεάς Ελλάδας.

¹⁵ Για την απαγόρευση της Οθωμανικής Μουσικής από τον Κεμάλ Ατατούρκ βλ. Σ. Λίβας, *Όψεις της Τουρκίας, Κρατική ιδεολογία και κοινωνία των πολιτών*, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση (2017).

1.4 Η φόρμα του αμανέ

Στον αμανέ, όπως και στο Οθωμανικό Gazel¹⁶, βρίσκουμε τον συνδυασμό του στίχου, με τα αρχικά και ενδιάμεσα επιφωνήματα (aman, medet, yar ey κ.ά.), να καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μελωδικό φρασσεολογικό φορτίο της φόρμας¹⁷. Στην περίπτωση του ελληνικού αμανέ, παρατηρούμε την ύπαρξη του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου στο μέρος του στίχου, πχ:

*Τα βάσανα κι οι λογισμοί ποτέ δεν με αφήνουν
Καθημερινός με τυραννούν και τη ζωή μου φθίνουν*

Κατά την επιτέλεση, ο στίχος εκτελείται σε δύο μέρη, Α και Β ως εξής:

*Α: Τα βάσανα κι οι λογισμοί, ποτέ δεν με αφήνουν
Β: Ποτέ δεν με αφήνουν, καθημερινός με τυραννούν και τη ζωή μου φθίνουν*¹⁸

Ο αμανές, όπως αυτός διαμορφώθηκε στη δισκογραφία χωρίζεται σε δύο κατηγορίες (Κοκκώνης, 2017):

- α) Τους αλά γκρέκα, στους οποίους εντάσσονται τα Σμυρναίικα μινόρε, Τζιβαέρι Μανές, Ταμπαχανιώτικος Μανές, Μανές της Καληνυχτιάς κ.ά., οι οποίοι ακολουθούν μία προδιαγεγραμμένη μελωδική πορεία, περισσότερο κοντά στην σύνθεση, όσον αφορά τα φωνητικά αλλά και τα οργανικά μέρη, με έντονα ωστόσο, το προσωπικό και αυτοσχεδιαστικό στοιχείο, παραλλάσσοντάς τον ελάχιστα. Σημαντικό και χαρακτηριστικό ρόλο σε αυτή την κατηγορία αμανέδων, αποτελεί η έντονη αρμονική ρυθμική συνοδεία.
- β) Τους αλά τούρκα, στους οποίους εντάσσονται όλοι οι αμανέδες οι οποίοι ακολουθούν τη μακαμική ανάπτυξη της μελωδίας και οι οποίοι συγγενεύουν σε μεγάλο ποσοστό, με την

¹⁶ Gazel, εκτός από τη μουσική φόρμα, ονομάζεται και η φόρμα του ποιητικού κειμένου, όπου έχει τις ρίζες του στην ομώνυμη ποιητική φόρμα της Περσικής ποίησης (Unlu C., 1997). Η θεματολογία του Οθωμανικού Gazel, ακολουθεί μία περισσότερο λόγια-κλασική ποιητική δομή, που έχει να κάνει με τον έρωτα, ή τη φύση κ.ά. (Andrews, W.G. 1973, 97), αλλά δεν περιορίζεται σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, όπως η φόρμα του αμανέ, καθώς η δομή του μπορεί να μην είναι, πάντα έμμετρη και ομοιοκατάληκτη.

¹⁷ Στο οθωμανικό Gazel, έχουμε μεγάλη φρασσεολογική ανάπτυξη και μέσα στο στίχο, πράγμα που συμβαίνει σπανιότερα στον ελληνικό αμανέ, καθώς η ανάπτυξή του, στην πλειοψηφία, περιορίζεται στα επιφωνήματα.

¹⁸ (Κοκκώνης Γ., 2017)

φωνητική αυτοσχεδιαστική φόρμα του οθωμανικού Gazel (Γκαζέλ)¹⁹. Οι αλά τούρκα αμανέδες βασίζονται στην μελωδική ανάπτυξη και ανάδειξη της ατμόσφαιρας κατά τα πρότυπα των μακάμ στα φωνητικά αλλά και οργανικά τους μέρη. Η συνοδεία τους ακολουθεί το ισοκρατηματικό ρυθμικό μοντέλο (Ανδρικός 2018), ή απουσιάζει εντελώς (Κοκκώνης 2017).

Στην παρούσα εργασία το μοντέλο του αμανέ που μας απασχολεί, είναι αυτό των αλά τούρκα αμανέδων.

¹⁹ Σε πολλές ηχογραφήσεις των 78 στροφών του Μεσοπολέμου, αντικαθίσταται ο χαρακτηρισμός αμανές ή μανές, με τον χαρακτηρισμό γκαζέλ (βλ. εικόνα 4, σ. 14), ο οποίος και φανερώνει την καταγωγή και συγγένεια του φωνητικού αυτοσχεδιαστικού μορφώματος του αμανέ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Τροπική Ανάλυση

2.1 Νεβά Ραστ Μανές

Εταιρία: Odeon

Έτος: 1934

Αριθμός δίσκου: GA 1757

Α Μέρος αμανέ

Επιφώνημα ανοίγματος

Το άνοιγμα του αμανέ γίνεται μέσω της δεύτερης βαθμίδας και κινείται με μία ανιούσα-κατιούσα κίνηση (Aydemir, M., 2012). Δείχνει με πολύ σύντομο τρόπο το περιβάλλον κάτω από τη βαθμίδα παραγωγής (rast), φτάνοντας μέχρι την κάτω 5η (huseyni asiran) δημιουργώντας ένα περιβάλλον Nisabur. Η ύπαρξη του Nisabur στη βαθμίδα παραγωγής, δεν είναι καθόλου τυχαία, καθώς μας δίνει πολύ εύλογα την αίσθηση της ανιούσας πορείας που ακολουθεί.



Σημείο 1: Επιφώνημα ανοίγματος με χρώμα Nisabur στον περντέ του rast.

Στην ανοδική-καθοδική πορεία της μελωδίας της εισαγωγικής φράσης του αμανέ, η φωνή θα κινηθεί εντός του βασικού rast πεντάχορδου, φτάνοντας μέχρι την 4η βαθμίδα και αγγίζοντας ποικιλματικά την 5η βαθμίδα. Εντός αυτής της φράσης και πριν ακόμα την πρώτη παύση, θα δώσει ένα πολύ περαστικό άρωμα Segah γύρω από την 3η βαθμίδα (segah) του Rast στο σημείο 0:20 της ηχογράφησης. Στην συνέχεια, επιστρέφει στην βαθμίδα παραγωγής (rast)

και στο περιβάλλον του Rast μακάμ φέρνοντας τη 2η βαθμίδα (dugah) στην φυσική της θέση, ενώ κάνει μισή κατάληξη (Aydemir, M., 2012. σ. 24).



Σημείο 2: Χρώμα Segah γύρω από την 3η βαθμίδα και μισή κατάληξη στον περντέ του rast.

Μετά την μισή κατάληξη της πρώτης φράσης στην βαθμίδα παραγωγής (rast), η φωνή θα ακολουθήσει ακόμα μία ανιούσα-κατιούσα πορεία κάνοντας ημιτελείς καταλήξεις στην 2η βαθμίδα (dugah). Η εντελής κατάληξη της μελωδίας στη 2η βαθμίδα του Rast (dugah) γίνεται με άρωμα Ussak²⁰, ενώ στη συνέχεια έχουμε εντελή κατάληξη (Σκούλιος, M., 2006) στην βαθμίδα παραγωγής (rast) του μακάμ, δίνοντας το χρώμα του Rast φαινομένου και εδραιώνοντας τον perde²¹ του rast, ως τη βαθμίδα με τη μεγαλύτερη μελωδική βαρύτητα (Ναβροζίδης, E., 2022). Ο τραγουδιστής καταλήγει στη βάση με τη χρήση «επιθετικής τρίλιας ή βιμπράτου»²² το οποίο δίνει έμφαση στην κατάληξη της φράσης.



Σημείο 3 Ημιτελείς καταλήξεις στον perde dugah με χρώμα Ussak και emphatic κατάληξη στον perde του rast με Rast.

²⁰ Η χρήση της λέξης «άρωμα» χρησιμοποιείται για να αποδώσει ίσως με τον πιο σαφή τρόπο, την χρήση υποφαινομένων εντός του αρχικού φαινομένου. Ο ίδιος όρος συναντάται στο σύστημα της θεωρίας των μακάμ ως Cesni. Η λέξη μπορεί να μεταφραστεί ως «γεύση, χρώμα, άρωμα, μπαχαρικό». Ο M. Aydemir γράφει για το Cesni: [... Το κάθε χρώμα αποτελείται από το τετράχορδο ή πεντάχορδο ενός μακάμ και παίζεται από ένα συγκεκριμένο τόνο π.χ. όταν γράφουμε Ραστ από Νεβά, σημαίνει ότι το τετράχορδο ή πεντάχορδο Ραστ παίζεται από το φθόγγο Νεβά. Και όταν παίζεται ένα χρώμα, δεν είναι απαραίτητο να ακουστούν όλοι οι φθόγγοι του τετράχορδου ή του πεντάχορδου. Ανάλογα με την περίπτωση, δύο ή τρεις φθόγγοι είναι αρκετοί., ...] (Aydemir, M., 2012).

²¹ Perde (ελ. περντές ή μπερντές), λέξη οθωμανοτουρκικής προέλευσης που μεταφράζεται ως κουρτίνα, χώρισμα, παραβάν, η οποία υιοθετήθηκε από το θεωρητικό σύστημα των μακάμ, για να περιγράψει τους φυσικούς φθόγγους επάνω σε ένα όργανο ή και την παρτιτούρα. Προέρχεται από τους εντέρινους ή πλαστικούς κινητούς δεσμούς στα μπράτσα των ανισοσυγκερασμένων, νυκτών ή και τοξωτών οργάνων (Tanbur, Lavta, Yaili Tanbur, Rabab κτλ) της λόγιας και λαϊκής μουσικής της Τουρκίας και γενικότερα, την Ανατολικής Μεσογείου (Ατζακάς, E., 2012, σ. 21).

²² Ο Ανδρικός σε πολλά παραδείγματα στις διαλέξεις του αλλά και σε μαθήματα οργάνων και φωνής μονοφωνικών μουσικών ιδιωμάτων, ονοματίζει αυτό τον τρόπο απόδοσης της τρίλιας ως «επιθετική τρίλια ή επιθετικό βιμπράτο».

Το επιφώνημα ανοίγματος της Α φάσης του αμανέ, κάνει τελική κατάληξη στη βαθμίδα παραγωγής κατά τα πρότυπα του *rast* τετραχόρδου και με επιθετική τρίλια στη βάση, δίνοντας με αυτό τον τρόπο έμφαση στην τελική φράση της μελωδίας, ενώ ο περντές του *rast*, κρατάει τη μελωδική του βαρύτητα.



Σημείο 4: Τελική κατάληξη της Α φάσης (Επιφώνημα ανοίγματος) και εμφατική κατάληξη στον *perde* του *rast* με *Rast*.

Στίχος (β φάση Α μέρους)

Στην δεύτερη φάση του Α μέρους του μανέ, δηλαδή στην περίπτωση του στίχου, η μελωδία ανοίγει με χρώμα *Ussak* στον *perde* του *neva*, μεταφέροντας πλέον, εμφατικά, το κέντρο βάρους της μελωδίας στην 5η βαθμίδα (*neva*) του *Rast* μακάμ. Η μελωδική πορεία που διαγράφει η αρχική φράση, ξεκινά ανοδικά από τον περντέ του *segah*, φτάνοντας βηματικά να αγγίζει τον περντέ του *acem*, βαραίνοντας καθοδικά τον περντέ του *huseyni*, κατά τα πρότυπα ενός *ussak* τετραχόρδου. Σε αυτή την περίπτωση, το *neva* αποκτά την ίδια βαρύτητα που έχει ο περντές του *dugah*, όπου και είναι η βαθμίδα της «φυσικής» θεμελίωσης του *ussak* τετραχόρδου (Aydemir, M., 2012. σ. 106). Η βάρυνση της 6ης βαθμίδας (*huseyni*) και η θεωρητική τοποθέτησή της στη θέση του *dik hisar*, η τοποθέτηση της 7ης βαθμίδας στην θέση του *acem*, αλλά και η θέση της 4ης βαθμίδας στο *cargah* ως προσαγωγέας σε απόσταση τόνου από το βαρυτικό κέντρο (*neva*), δημιουργούν το κατάλληλο περιβάλλον για τη δημιουργία του χρώματος *Ussak*. Φυσικά, οι τιμές που μπορούν να αποκτήσουν η 6η και 7η βαθμίδα στην πράξη, μπορεί να είναι ακόμα πιο χαμηλές από αυτές που ορίζει το θεωρητικό σύστημα των μακάμ²³ (Ανδρίκος, N., 2018).

Η χρήση του επιφωνήματος «αμάν», θα μπορούσε να κατατάξει τη φράση στην πρώτη φάση της δομής του αμανέ, δηλαδή στο «επιφώνημα ανοίγματος». Ωστόσο, μας βοηθάει περισσότερο να εντάξουμε αυτό το επιφώνημα στο μέρος του «στίχου», καθώς είναι η αρχή

²³ Στην παρούσα εργασία, δεν μπορούμε να μιλήσουμε με ακρίβεια για τις τιμές των διαστημάτων, καθώς για αυτό χρειάζεται μια πιο εκτενή μελέτη, για τη λεπτομερή μέτρηση των διαστημάτων. (Σχετικά με την λεπτομερή μέτρηση των διαστημάτων, ο Σκούλιος αναφέρει: «[...Η διαθεσιμότητα εξειδικευμένων λογισμικών ανάλυσης σε συνδυασμό με την ερευνητική αυτονομία που παρέχουν οι προσωπικοί υπολογιστές δίνουν αναβαθμισμένες δυνατότητες στον σύγχρονο μελετητή να διερευνήσει το μείζον αυτό μουσικολογικό ζήτημα....]» (Σκούλιος, Μ., 2018).

της δεύτερης φάσης, όπου και μας προσφέρει μια συνέχεια στη ανάπτυξη της φόρμας όπου προτείνεται.



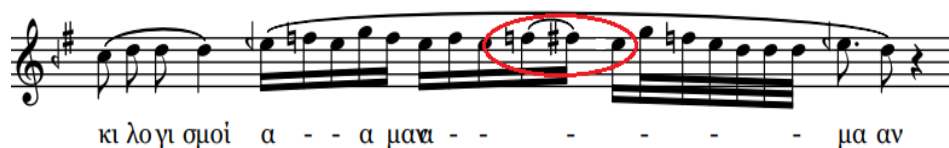
Σημείο 5: Εισαγωγή «Στίχου» με χρώμα

Ussak στον perde του neva.



Σημείο 6: Ένταξη του στίχου στον perde του neva και μισή κατάληξη με περιστροφή γύρω από αυτό.

Στην περίπτωση της εισαγωγής του στίχου στη φόρμα του αμανέ, η μελωδική ανάπτυξη αποκτά ένα πιο μινιμαλιστικό χαρακτήρα, όσον αφορά την περίπτωση της ανάπτυξης, του φρασεολογίου και των ποικιλιμάτων. Αυτό πιθανότατα συμβαίνει για την καλύτερη απόδοση του νοήματος του στίχου και την κατανόηση από τον ακροατή. Σε αυτό το σημείο, ο τραγουδιστής έχει ήδη εδραιώσει τον περντέ του neva, ως δεσπόζων φθόγγο, προσφέροντας την κατάλληλη συνθήκη για την εισαγωγή του στίχου στον αμανέ. Ο στίχος εισάγεται μέσω του cargah, όπου και αποκτά πλέον τη βαρύτητα του προσαγωγέα ενός φαινομένου Ussak στον περντέ του neva, όπως παρατηρούμε και στο Σημείο 5. Τέλος, στην τελευταία συλλαβή του στίχου παρατηρείται μικρή περιστροφή γύρω από τον δεσπόζων φθόγγο (neva) και μισή κατάληξη.



Σημείο 7: Ουδέτερη συμπεριφορά του Φα

Στη συνέχεια της περίπτωσης του «Στίχου», και στις επόμενες τέσσερις συλλαβές, παρατηρούμε την ίδια συμπεριφορά της μελωδίας με την περίπτωση του Σημείου 6. Εισαγωγή στο Neva Ussak μέσω του perde cargah (ως προσαγωγέας του υποφαινόμενου) και στάση σε αυτό, ενώ στην συνέχεια με το επιφώνημα «αμάν», παρατηρείται πλούσια ανάπτυξη του Neva Ussak, εντός των πλαισίων του τετραχόρδου. Σε αυτό το σημείο, είναι σημαντικό να

αναφέρουμε την ιδιαίτερα μαλακή διαχείριση στην περίπτωση όχι μόνο του Μι²⁴, αλλά και του Φα (7η για το φαινόμενο Rast). Η διαχείριση των διαστημάτων μεταξύ Μι-Φα και Φα-Σολ, φανερώνει μία έντονη ρευστότητα, καθώς σε αυτή την περίπτωση, παρατηρούμε μια εξαιρετικά ουδέτερη μελωδική συμπεριφορά, με το Φα ιδιαίτερα, να κινείται μεταξύ των περντέδων *acem* και *eniv*, αλλά και μεταξύ του διατονικού και χρωματικού μαλακού γένους, καθιστώντας μια εξαιρετικά μαλακή διαχείριση μεταξύ του χώρου *neva* - *gerdaniye* (Ναβροζίδης, Ε., 2022)²⁵.



Σημείο 8: Στα κυκλωμένα σημεία, παρατηρούμε την περίπτωση της ουδέτερης Φα, την καθοδική πορεία της μελωδίας με Rast στο *cargah* και την χρήση του *tahrir*

Στο σύστημα του Σημείου 8, το φαινόμενο της ουδέτερης 7ης βαθμίδας, παρατηρείται ακόμα πιο έντονα. Η μελωδία διαγράφει μια καθοδική πορεία από το *gerdaniye* μέχρι το *neva* με τη σταδιακή βάρυνση της Φα και της Μι, ενώ καταλήγει στο *neva* με χρώμα *Ussak*. Μετά την παύση 8ου, ο στίχος εισάγεται από το Φα και αγγίζει την άνω δεύτερη βαθμίδα (*muhayyer*), ενώ στην σταδιακή καθοδική πορεία του, κινείται μεταξύ ενός οξυμένου Φα και του Σολ (το κυκλωμένο σημείο στο Σημείο 8). Στη συνέχεια, παρατηρείται εντελής κατάληξη καθοδικά από το *gerdaniye* μέχρι το *cargah*. Η διατήρηση των διαστημάτων του *Neva Ussak* σε συνδυασμό με την ατελή κατάληξη της φωνής στον προσαγωγέα, δίνει ένα άρωμα Rast στον περντέ του *cargah*.

Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να αναφέρουμε την ύπαρξη ενός υφολογικού-τεχνικού χαρακτηριστικού, του *Tahrir Avaz*²⁶, όπου η χρήση του συναντάται πολύ έντονα στην

²⁴ Στην περίπτωση αυτή, αναφέρουμε τις βαθμίδες με την ευρωπαϊκή ονομασία τους, καθώς ο προσδιορισμός τους ως περντέδες καθίσταται δύσκολος.

²⁵ Ο Ε. Ναβροζίδης γράφει για το συγκεκριμένο φαινόμενο: «Η τάση για διατονική διαχείριση σε αυτήν την περιοχή, με τη ρευστότητα που αυτή συνεπιφέρει, είναι η κυρίαρχη, καθιστώντας πολύ δύσκολη την αποτύπωση αυτού του μελωδικού χώρου. Υπάρχει επίσης εμφανής τάση για χρωματική διαχείριση, καθώς και συνομιλίας μεταξύ του χρωματικού και του διατονικού γένους.» (Ναβροζίδης, Ε., 2022.)

²⁶ Ο όρος προέρχεται από την φωνητική τεχνική της Κλασικής Περσικής Μουσικής, από όπου και πιθανότατα πέρασε ανά τους αιώνες και στην ελληνική αστική λαϊκή μουσική. Το συναντάμε πολύ συχνά στις μουσικές της Ανατολικής Μεσογείου, των Βαλκανίων και της εγγύς Ανατολής, με κατά τόπους διαφορετική εκφορά. Πολύ κοινή είναι η χρήση μεταξύ των τραγουδιστών/τριών της Οθωμανικής-Τουρκικής μουσικής, και του μεσοπολεμικού αστικού λαϊκού και δημοτικού τραγουδιού.

φωνητική τεχνική της Κλασικής Περσικής Μουσικής²⁷. Στην ουσία μιλάμε για την ενσωμάτωση εμβόλιμων βαθμίδων στον βασικό μελωδικό κορμό, κυρίως σε φράσεις με κατιούσα πορεία ή με τη μορφή τρίλιας σε μία βαθμίδα (συνχνά στην 2η ή 3η βαθμίδα ενός τετράχορδου ή πεντάχορδου) πριν την τελική κατάληξη. Το Tahrir, επιτυγχάνεται σε συνδυασμό με τη χρήση «ψεύτικης φωνής» (falsetto)²⁸, η οποία κάνει άλμα συνήθως με απόσταση μικρής 3ης από τον κύριο φθόγγο. Αυτό το χαρακτηριστικό υφολογικό στοιχείο, καταγράφεται στην παρτιτούρα με τη χρήση αποτζιατούρων²⁹, όπως φαίνεται στο δεύτερο κυκλωμένο σημείο στο σύστημα του Σημείου 8, δηλαδή στην καθοδική φράση Rast στο cargah.



Σημείο 9: Λεπτό 1:11. Τέλος του «Στίχου»

Στο σύστημα στο Σημείο 9, παρατηρούμε μια καθοδική πορεία από το muhayyer μέχρι το neva. Σε αυτό το σημείο παρατηρείται η διατήρηση του χρώματος Ussak, ενώ δείχνει εμφανικά το neva με τη χρήση επιθετικής τρίλιας, μεταξύ του Μι και του Ρε. Στη συνέχεια, μετά από μία καθοδική πορεία όπου θα φέρει το Φα στη θέση του acem perde και το Μι θα οξυνθεί, φτάνοντας στη θέση του huseyni perde, θα κάνει εντελή κατάληξη στην 3η βαθμίδα του Rast μακάμ, στο segah. Οξύνοντας τον perde του dugah, δημιουργείται με αυτό τον τρόπο το κατάλληλο περιβάλλον για το χρώμα του μακάμ Segah ως υποφαινόμενο στα πλαίσια του Rast. Εδώ παρατηρούμε και το τέλος του «Στίχου» καθώς ο αμανές οδεύει για το «επιφώνημα κατάληξης».

²⁷ M. Tahamtan και R. C. Scherer (2020) "Tahrir Patterns and Acoustical Analysis of Tekyeh in a Professional Iranian Classical Singer". Journal of Voice, 34 (6), σελ. 830-837.

²⁸ Η επιλογή του όρου «ψεύτικη φωνή» δεν επιλέχθηκε με υποτιμητικό σκοπό, αλλά αντιθέτως, για να περιγράψει την συγκεκριμένη δυνατότητα της ανθρώπινης φωνής. Η ανθρώπινη φωνή μπορεί να «μιμηθεί» και να παρέχει πολλούς διαφορετικούς ήχους όπως άλλωστε και όλα τα μουσικά όργανα, τα οποία αν αποδοθούν με μουσικότητα, μπορούν να προσφέρουν εξαιρετικά αποτελέσματα.

²⁹ Επέριση ή Αποτζιατούρα:

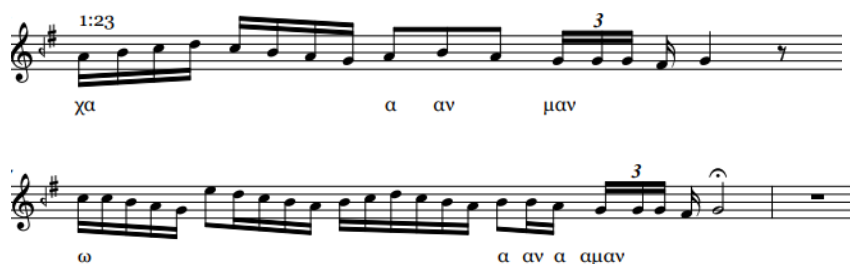
(<https://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=Encyclopedia&op=content&tid=25>)

Επιφώνημα Κατάληξης (γ φάση Α μέρους)



Σημείο 10: Αρχή Επιφωνήματος Κατάληξης

Επιφώνημα κατάληξης είναι η τρίτη και τελευταία φάση του Α μέρους του αμανέ, κλείνοντας σταδιακά με αυτό τον τρόπο, την φόρμα όπου προτείνεται. Εδώ η μελωδία διαγράφει ανιούσα πορεία, φτάνοντας, με τη χρήση διατονικής συμπεριφοράς από το neva, μέχρι το muhayyer, ξεκινώντας την πορεία της από το cargah. Επιστρέφει καθοδικά κάνοντας εντελή κατάληξη στο dugah, επαναφέροντάς το στη φυσική του θέση και βαραίνοντας περισσότερο τη βαθμίδα segah, δίνοντας με αυτό τον τρόπο το χρώμα του Ussak. Στην καθοδική πορεία από το muhayyer, έως το dugah, έχουμε χρήση του υφολογικού στοιχείου Tahrir.



Σημείο 11

Στα δύο επόμενα συστήματα, κινείται στα πλαίσια του rast πεντάχορδου με φανερή τη διάθεση για κατάληξη της μελωδίας στη βαθμίδα παραγωγής rast. Ωστόσο, πολύ συχνές αλλά σύντομες, είναι οι στάσεις στην 2η βαθμίδα του Rast μακάμ, όπως φαίνεται και στο Σημείο 11, ενώ κάνει μισή κατάληξη στο rast με Rast, δίνοντας έμφαση σε αυτό με τη χρήση επιθετικού βιμπράτου, ακουμπώντας και τον προσαγωγέα. Η τελική φράση του «επιφωνήματος κατάληξης» του Α μέρους του μανέ, χρησιμοποιεί καταληκτικές φράσεις, εντός του πεντάχορδου rast, ενώ ακουμπά αρκετά περαστικά την 6η βαθμίδα, έως ότου κάνει τελική κατάληξη στην βαθμίδα παραγωγής rast, με επιθετική τρίλια.

Β Μέρος Αμανέ

Επιφώνημα ανοίγματος- Στίχος

Στην πρώτη φάση του Β μέρους του αμανέ, το «επιφώνημα ανοίγματος» συναντά πολύ γρήγορα τον «Στίχο». Στο σημείο αυτό, είναι δύσκολο να διαχωρίσουμε το επιφώνημα από τον στίχο. Γι' αυτό το λόγο, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για μία υποσυνθήκη. Αυτή του «επιφωνήματος ένταξης» του στίχου, μέσω του «αμάν» στην προκειμένη περίπτωση.

Από τροπικής απόψεως, ο μανές βρίσκεται στο Β μέρος του, όπου είθισται να κινείται στην ψηλή περιοχή του μακάμ, το Meyan³⁰. Όπως φαίνεται και στην καταγραφή, η μελωδία εισάγεται μέσω του muhayyer, στον περντέ του gerdaniye, ενώ φτάνει να αγγίξει το Μι οξύνοντάς το ελάχιστα, πάνω από τη φυσική του τιμή και επιστρέφοντας πάλι στο Σολ, κρατώντας το Φα στη θέση enic και διαγράφοντας μια πορεία, Σολ, Φα#, Μι[^], Φα#, Σολ, δημιουργώντας το φαινόμενο της χρώας του Nisabur³¹, απαραίτητο συστατικό για την εισαγωγή του Mahur μακάμ (Ανδρίκος, Ν., 2018. σ. 64-65), με τονικό κέντρο πλέον το gerdaniye. Στη συνέχεια και μετά την παύση ογδόου, ο στίχος εισάγεται μέσω του enic, στο τονικό κέντρο gerdaniye, ενώ μετά από μία περιστροφική κίνηση, θα κάνει μισή κατάληξη σε αυτό. Η διατήρηση της συνθήκης του Nisabur (Ανδρίκος, Ν., 2018 σ. 72-73) θα παραμείνει σε όλη τη μελωδική φράση του «επιφωνήματος», ενώ επαναλαμβάνει μισή κατάληξη στο τέλος.



Σημείο 12: Άνοιγμα στο Meyan με Nisabur κατά τα πρότυπα του Mahur μακάμ.

³⁰ Με τον όρο Meyan, περιγράφεται στην οθωμανική μουσική, η ανάδειξη της ψηλής περιοχής και η μεταφορά του τονικού κέντρου σε αυτή. Το Meyan, λαμβάνει χώρα συνήθως στην περιοχή της οκτάβας, γύρω και πάνω από αυτή. Πολύ συχνά παρατηρούμε να δημιουργούνται διαφορετικά τροπικά φαινόμενα, ενώ πολύ συχνά η φρασεολογία στη συγκεκριμένη περίπτωση, μπορεί να είναι εξαιρετικά πυκνή και με περισσότερη συναισθηματική φόρτιση.

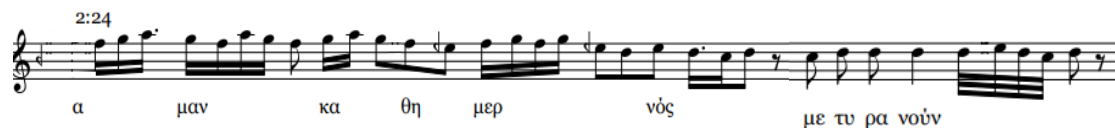
³¹ Το Nisabur, στην περίπτωση του Rast μακάμ, μπορεί να δημιουργηθεί στη βαθμίδα παραγωγής (rast), στην 5η βαθμίδα (neva) και στην 8η βαθμίδα του Rast (gerdaniye).

Στο Σημείο 13, ο τραγουδιστής εδραιώνει πλέον το gerdaniye, ως τη βαθμίδα με τη μεγαλύτερη μελωδική βαρύτητα, καθώς μένει αρκετά σε αυτή. Στη συνέχεια, κάνει συχνά αναφορές με Rast στο neva, διαχειριζοντάς το ως το κάτω τετράχορδο ενός Rast από το gerdaniye (Σκούλιος, Μ., 2017), ενώ στο τέλος καταλήγει ξανά, μέσω του Nisabur, στο gerdaniye. Συχνά αγγίζει ποικιλματικά το muhayyer.



Σημείο 13: Εδραίωση του gerdaniye και αναφορές με Rast στο neva.

Μετά την ανάδειξη και εδραίωση του gerdaniye ως κέντρο μελωδικής βαρύτητας, αρχίζει η σταδιακή κάθοδος. Ο τραγουδιστής προαναγγέλλει την κάθοδο της μελωδίας με την αναίρεση του Φα, όπου από ενίς γίνεται acem και στη συνέχεια θα χαμηλώσει και το Μι, όπου από την ελάχιστη οξυμένη θέση που είχε στην περίπτωση του Nisabur, θα επανέλθει στην θέση της χαμηλής 2ης βαθμίδας ενός Ussak στο neva, φέρνοντάς μας στο αρχικό σενάριο πριν την ένταξη του Meyan. Το βαρυτικό μελωδικό κέντρο μεταφέρεται ξανά στον περντέ του neva με χρώμα Ussak, ενώ θα κάνει μισή κατάληξη σε αυτό με μικρή περιστροφή.



Σημείο 14: Επιστροφή στο Neva Ussak.

Η μελωδία δομείται κατά τα πρότυπα του στίχου, εισαγωγή δηλαδή στο neva μέσω του cargah και στάση σε αυτό. Στο Σημείο 15 αρχίζει η σταδιακή κάθοδος της μελωδίας, αγγίζοντας και οξύνοντας ξανά το Μι στην, σχεδόν φυσική του θέση, κατά τα πρότυπα μίας 6ης βαθμίδας ενός Rast. Στη συνέχεια, φτάνει να αγγίξει το dugah μέσω ενός καθοδικού γκλισάντο, με το οποίο στην ουσία έλκει την 4η και 3η βαθμίδα του Rast προς το dugah, δημιουργώντας ξανά ένα περιβάλλον Ussak, αυτή τη φορά στην «φυσική» του θέση. Χωρίς καμία στάση στο dugah, η μελωδία συνεχίζει το γκλισάντο, αυτή τη φορά ανοδικά και με μία ανιούσα-κατιούσα πορεία, φτάνει να αγγίξει το gerdaniye, ενώ ταυτόχρονα παρατηρούμε τη χρήση του φαινομένου της διατονικής συμπεριφοράς, η οποία λαμβάνει χώρα πάνω από τον περντέ του neva. Έπειτα, η πορεία της μελωδίας θα φτάσει μέχρι το dugah και μετά από μία ανοδική-καθοδική πορεία, θα

κάνει εντελή κατάληξη στην βαθμίδα παραγωγής *rast*, μετά από αρκετή ώρα, επαναφέροντας το τονικό κέντρο στον περντέ του *rast* με *Rast*. Τέλος, κάνει εντελή κατάληξη στη βαθμίδα παραγωγής *rast*, με την χρήση του *Nisabur*. Στην περίπτωση της φόρμας του αμανέ, φτάνουμε πλέον στο τέλος της περίπτωσης του «Στίχου».



Σημείο 15: Επιστροφή στην βαθμίδα παραγωγής και στο *Rast* μακάμ.

Επιφώνημα κατάληξης

Στο Σημείο 16, φτάνουμε στην τελευταία φάση του Β μέρους του αμανέ, αλλά και στο τέλος της ηχογράφησης. Η φόρμα του αμανέ, κλείνει με το «επιφώνημα κατάληξης», στη βαθμίδα παραγωγής του *rast* φαινομένου. Η κίνηση της μελωδίας, διαγράφει μια ανοδική-καθοδική πορεία, με το Φα# να βρίσκεται στη θέση του ενίς, ενώ κατά την κάθοδο, η μελωδία θα το αποφύγει και θα συνεχίσει από το «φυσικό» Μι. Στην συνέχεια της καθοδικής φράσης, θα φτάσει να αγγίξει το *dugah* και να καταλήξει σταδιακά στην τονική με τη χρήση επιθετικής τρίλιας, δείχνοντας ποικιλματικά και τον προσαγωγέα.



Σημείο 16: Επιφώνημα κατάληξης και τελική φράση του αμανέ.

Σχόλια και Συμπεράσματα

Αναλύοντας όλη την περίπτωση του συγκεκριμένου αμανέ, παρατηρούμε μια έντονη κινητικότητα γύρω από το Neva, έναν από τους δεσπόμενους φθόγγους του συγκεκριμένου μακάμ (Σκούλιος, Μ., 2014). Από την αρχή του αμανέ, παρατηρούμε την εύστοχη ανάδειξη των βασικών συμπεριφορών για την δημιουργία της γενικής ατμόσφαιρας του Rast μακάμ, όπως η αναφορά στη χαμηλή περιοχή³² του Rast, με τη χρήση της χρώας Nisabur (στην παρούσα φάση), πράγμα το οποίο είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά για την ολική απόδοση της ατμόσφαιρας του φαινομένου, καθώς και η ανάπτυξη φράσεων εντός των πλαισίων του πεντάχορδου και η κατάληξη στον περντέ του rast. Όλα αυτά γίνονται σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα, αλλά αρκετό, για να μας εισάγει στο κλίμα του μακάμ, πριν μεταφέρει, με αρκετά emphatic τρόπο, το μελωδικό κέντρο στον περντέ του neva.

Η εισαγωγή και η ύπαρξη του Ussak στο neva καλύπτει ένα μεγαλύτερο μέρος του μανέ. Πιθανότατα είναι και ο λόγος ο οποίος δικαιολογεί τον τίτλο στην ετικέτα του δίσκου «Νεβά Ραστ Μανές». Η βαρύτητα με την οποία αντιμετωπίζει ο Ρούκουνας το neva με την ένταξη του Ussak φαινομένου, μας μεταφέρει στην πραγματικότητα σε ένα Ussak περιβάλλον με έντονη αναφορά στο κάτω τετράχορδό του, το rast (Aydemir, Μ., 2012), ενώ όλο αυτό είναι μεταφερμένο μία 4η πάνω, δηλαδή, από τον περντέ του dugah στον περντέ του neva. Ωστόσο, θα κρατήσει τα βασικά χαρακτηριστικά για την ανάπτυξη ενός Rast φαινομένου, όπως για παράδειγμα, τις αναφορές εντός του βασικού rast πεντάχορδου, αλλά και την κατάληξη στην βαθμίδα παραγωγής rast, με Rast, στο Α μέρους του αμανέ.

Εξίσου σημαντική είναι και η μεταφορά του μελωδικού κέντρου στο gerdaniye και την περίπτωση του Meyan, με αναφορές στο neva, με άρωμα Rast αλλά και την ύπαρξη του Nisabur στο gerdaniye, δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο, ένα περιβάλλον Mahur κατά την αρχή του Β μέρους. Η κάθοδος της μελωδίας θα επιτευχθεί με την επαναφορά του Neva Ussak και την μεταφορά του μελωδικού κέντρου βάρους στο Neva. Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να αναφερθούμε στην περίπτωση του Φα, το οποίο κινείται ουσιαστικά σε ένα ουδέτερο περιβάλλον (Ναβροζίδης, Ε., 2022). Πιθανότατα η θέση του Φα ανάμεσα σε δύο ισχυρά μελωδικά κέντρα, όπως είναι αυτά του neva και του gerdaniye, του προσφέρουν μια εξαιρετική πλαστικότητα, όπου ανάλογα με την πορεία της μελωδίας, λαμβάνει και την ανάλογη αυξομείωση της τιμής του, ενώ σημαντικό ρόλο σε αυτό πιθανότατα, παίζει και η ρυθμική

³² Με τον όρο «χαμηλή περιοχή» περιγράφουμε τα φαινόμενα που λαμβάνουν χώρα κάτω από τη βαθμίδα παραγωγής του εκάστοτε μακάμ.

ισοκρατηματική συνοδεία της κιθάρας, η οποία αναδεικνύει την 1η και 5η βαθμίδα, οι οποίες με βάση τους περντέδες, ανήκουν στον περντέ του rast και του neva αντίστοιχα.

Εκτός από τον τροπικό και μακαμικό πλουραλισμό που διακατέχει τον Κώστα Ρούκουνα, η ύπαρξη των υφολογικών στοιχείων είναι και αυτή εξαιρετικά εξελιγμένη. Η έντονη χρήση μελωδικών έλξεων (Σκούλιος, Μ., 2006), με τη βάρυνση ή την όξυνση των βαθμίδων, ανάλογα την μελωδική πορεία, διακρίνονται από έναν εξαιρετικό έλεγχο της τονικότητας. Τέλος, έντονη είναι και η χρήση της επιθετικής τρίλιας, αλλά και του Tahrir, στολίζοντας με αυτό τον τρόπο τις καθοδικές φράσεις και της καταλήξεις του αμανέ.

2.2 Ραστ Μανές (Το αχ έχω μες στην καρδιά)

Έτος: 1934

εταιρία: Columbia

Αριθμός δίσκου: DG-2109

Α μέρος αμανέ

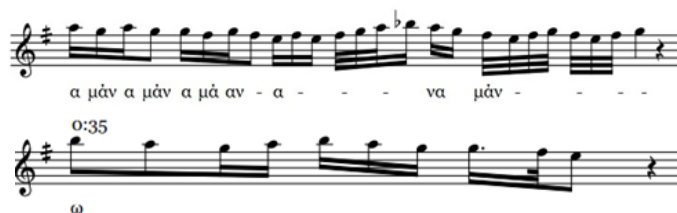
Επιφώνημα ανοίγματος

Ο αμανές εισάγεται με το επιφώνημα ανοίγματος στον περντέ του gerdaniye, με τη χρήση της χρώας Nisabur. Η μελωδία φτάνει να αγγίξει το οξύμένο huseyni και κρατώντας το Φα# στη θέση του enic, δημιουργεί την κατάλληλη συνθήκη για την εισαγωγή στο περιβάλλον του Mahur μακάμ. Όπως φαίνεται στο τέλος του Σημείου 1, η μελωδία θα εδραιώσει το gerdaniye, ως τη βαθμίδα με τη μεγαλύτερη μελωδική βαρύτητα.



Σημείο 1: Επιφώνημα ανοίγματος και εισαγωγή στο περιβάλλον του Mahur με τη χρήση της χρώας Nisabur.

Στο Σημείο 2, συνεχίζεται η μελωδική ανάπτυξη εντός των πλαισίων του Mahur περιβάλλοντος μέσω της χρώας Nisabur. Στο σημείο του παρακάτω συστήματος, η μελωδία φτάνει να αγγίξει την άνω 3η βαθμίδα, φέρνοντάς τη σε ύφεση (Σ1b), δημιουργώντας εναρμόνια διάθεση (Σκούλιος, Μ., 2017) μεταξύ του muhayyer και του Σ1b. Επίσης γίνεται φανερή η καθοδική διάθεση προς το gerdaniye, όπου και καταλήγει ξανά με τη χρώα Nisabur, εδραιώνοντας πλέον το gerdaniye ως μελωδικό κέντρο με μισή κατάληξη. Από το 0:35 της ηχογράφησης, συνεχίζει η ύπαρξη της εναρμόνιας διάθεσης μεταξύ του muhayyer και Σ1b, ενώ κάνει εντελή κατάληξη στο huseyni ποικιλματικά.



Σημείο 2

Στίχος

Στο Σημείο 3 παρατηρούμε την εισαγωγή του Στίχου μέσω του οξυμένου ενic. Το οξυμένο ενic αποκτά τον ρόλο του προσαγωγέα στο gerdaniye, ενώ η μελωδία κάνει εντελείς κατάληξεις στο gerdaniye, με περιστροφικές κινήσεις γύρω του. Στο τέλος του Σημείου, η μελωδία θα δείξει ξανά τη χρώα του Nisabur ενώ θα κρατήσει και πάλι το Σι σε ύφεση. Στην περίπτωση των Σημείων 2 και 3, φαίνεται ξεκάθαρα η εναρμόνια διάθεση του αμανέ, καθώς αυτό παρατηρείται σε δύο σημεία, πρώτο μεταξύ των muhayyer και Sib και δεύτερον μεταξύ του οξυμένου ενic και του gerdaniye. Επί της ουσίας μιλάμε για την ύπαρξη ενός Buselik πάνω από το gerdaniye, που οι αναφορές ωστόσο στη χρώα Nisabur που δημιουργείται στο gerdaniye, μας εντάσσει σε ένα Mahur περιβάλλον, και όχι σε ένα Rast ή ακόμα και σε ένα «μινόρε» πλαίσιο (Ανδρίκος, Ν., 2018). Η μελωδία κάνει μισή κατάληξη στο gerdaniye, με περιστροφή γύρω από αυτό.



Σημείο 3: Θεμελίωση του gerdaniye και έντονη εναρμόνια διάθεση κατά τα πρότυπα του Mahur μακάμ.

Ο αμανές θα φτάσει ανοδικά μέχρι το tiz neva, όπου και θα κάνει μικρή στάση με χρώμα Ussak στο muhayyer. Στην ουσία παρατηρούμε μία ξεκάθαρη ανοδική-καθοδική πορεία στα πλαίσια ενός rast πεντάχορδου στο gerdaniye με εντελή κατάληξη στο muhayyer με Ussak, ενώ πριν την ατελή κατάληξή του στο ενic (όπου και αγγίζει ποικιλματικά), θα επαναφέρει το Σι στην πιο χαμηλή του μορφή και σε απόσταση εναρμόνιου διαστήματος μεταξύ του Λα. Αντίθετα, αυτό μας αποδεικνύει ότι ο τραγουδιστής δεν βλέπει το gerdaniye ως βαθμίδα από την οποία θα αναπτύξει ένα πεντάχορδο rast, αλλά θα διαχειριστεί διατονικά την συμπεριφορά πάνω από αυτό.



Σημείο 4: Η μελωδία διαγράφει μία ανοδική-καθοδική πορεία με τη χρήση διατονικής συμπεριφοράς.

Φτάνοντας στην τελευταία φάση του «Στίχου», στο Σημείο 5, παρατηρούμε την σταδιακή κάθοδο του αμανέ. Η κάθοδος ξεκινάει μέσω του muhayyer και κάνει ατελή κατάληξη στο neva με διατονική συμπεριφορά, ενώ μέσω του «αμάν» αρχίζει ξανά η κάθοδος από το gerdaniye φτάνοντας με μισή κατάληξη στη βαθμίδα segah με χρώμα Segah, οξύνοντας και την νότα Λα.



Σημείο 5: Καθοδική πορεία και μισή κατάληξη με άρωμα Segah.

Επιφώνημα Κατάληξης

Από το 1:04 σημείο της ηχογράφησης, και στην αρχή του επιφωνήματος Κατάληξης, η μελωδία εισάγεται μέσω του neva και υπάρχει διατονική συμπεριφορά μέχρι το muhayyer, ενώ στην κατάβαση, αναιρεί το ενίο φέρνοντάς το στην θέση του perde acem. Η σταδιακή κάθοδος του αμανέ θα σταθεί με ατελείς καταλήξεις στο dugah με χρώμα Ussak. Τέλος, το «Επιφώνημα Κατάληξης» θα κλείσει το πρώτο μέρος του αμανέ στο rast με Rast, ενώ ο τραγουδιστής θα δώσει έμφαση στην τελική κατάληξη με τη χρήση επιθετικής τρίλιας.



Σημείο 6: Ατελείς καταλήξεις με χρώμα Ussak και κατάληξη στη βαθμίδα παραγωγής rast με Rast.

Β Μέρος Αμανέ

Επιφώνημα Ανοίγματος

Το «Επιφώνημα Ανοίγματος» στο 1:31 λεπτό της ηχογράφησης (Σημείο 7), ανοίγει με το επιφώνημα αμάν στον perde του tiz segah. Η όξυνση του muhayyer σε απόσταση εναρμόνιου διαστήματος από το Σι, θα δημιουργήσει ένα περιβάλλον Segah στην υψηλή περιοχή του αμανέ (Meyan). Η φωνή θα κλίσει το «Επιφώνημα Ανοίγματος» με μία περιστροφική κίνηση Segah γύρω από τον perde του tiz segah και θα κάνει μισή κατάληξη σε αυτό.





Σημείο 9: Πέρασμα της μελωδίας από το *eniv perde* με *Segah* στο *eniv* και επιστροφή στο *tiz segah*.

Μετά το ενδιαμέσο μικρό ταξίμι της λύρας, η φωνή εισάγεται και πάλι, τονίζοντας με επιθετικό βιμπράτο την άνω 4η βαθμίδα (*tiz cargah*), ανοίγοντας πια τον δρόμο για τη σταδιακή βάρυνση και της άνω 4ης αλλά ακόμα περισσότερο της άνω 3ης βαθμίδας του *rast* άνω τετραχόρδου, δίνοντας το χαρακτηριστικό χρώμα *Ussak* στην άνω 2η βαθμίδα του. Αυτό συμβαίνει αρκετά περαστικά, καθώς πολύ γρήγορα, η άνω 3η βαθμίδα του *rast* βαραίνει ακόμα περισσότερο φτάνοντας στο ύψος του περντέ *sumbule*, δημιουργώντας εναρμόνια διάθεση, μεταξύ των *muhayyer* και *Sib* ενώ στην συνέχεια καταλήγει στον περντέ του *gerdaniye* με τη δημιουργία περιβάλλοντος *Nisabur*. Η μελωδία κλείνει στην άνω 7η βαθμίδα τον περντέ του *Mahur*, δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο, το φαινόμενο της «Άνω τελείας»³³. Όλη αυτή η διαδικασία, δηλαδή, από την βάρυνση του *tiz cargah*, μέχρι και το χρώμα του *Nisabur* στο *gerdaniye*, προαναγγέλλει την αρχή της καθοδικής πορείας του αμανέ.



Σημείο 10: Καθοδική πορεία από το *tiz cargah* μέσω του *Ussak* χρώματος, στο *gerdaniye* με την χρήση της χρώας *Nisabur*.

Στο σημείο 11, μετά από μια ανοδική πορεία από το *muhayyer* έως το *tiz cargah*, και αγγίζοντας ποικιλματικά το *tiz neva*, ξεκινάει η καθοδική πορεία χαμηλώνοντας το *tiz cargah* και το *tiz segah* δημιουργώντας χρώμα *Ussak* στο *muhayyer*. Αμέσως μετά το άρωμα *Ussak* στην άνω δεύτερη *muhayyer*, η μελωδία διαγράφει μία μικρή καθοδική πορεία αγγίζοντας τον *huseyni perde* και έπειτα καλύπτει μία ανοδική πορεία από το *gerdaniye* έως το *tiz cargah* και

³³ Με την εισαγωγή του όρου «άνω τελεία», επιχειρούμε να περιγράψουμε την ατελή κατάληξη όχι μόνο ενός ταξιμιού, αλλά κυρίως την ατελή κατάληξη ενός αμανέ. Ο όρος περιγράφει στάσεις, κυρίως βαθμίδες οι οποίες δεν ανήκουν στους δεσπόμενους φθόγγους του εκάστοτε μακάμ. Αντιθέτως, κάνουν ατελή κατάληξη, συνήθως μία βαθμίδα κάτω από ένα δεσπόμενους φθόγγο και πριν από μία μεγάλη παύση ή ένα ταξίμι από το εκάστοτε συνοδευτικό όργανο. Με αυτό τον τρόπο η «άνω τελεία», δημιουργεί την αίσθηση της αναμονής πριν την παύση ή το οργανικό ταξίμι, ενώ η συνέχεια έρχεται για να ολοκληρώσει το άκουσμα ανάλογα με την διάθεση του μουσικού.

στην κατάβαση κάνει εντελή κατάληξη στο muhayyer με χρώμα Ussak. Τέλος, καταλήγει με περιστροφική κίνηση στο gerdaniye, δίνοντας και πάλι το χρώμα Rast με εμφατική τρίλια.



Σημείο 11: Δημιουργία χρώματος Ussak στο muhayyer perde και σταδιακή κατάληξη στο gerdaniye perde.

Στην τελευταία περίπτωση του «στίχου» πριν την αρχή του «επιφωνήματος κατάληξης» η μελωδία ξεκινάει ποικιλματικά από τον μπερντέ του ενίς φτάνοντας και αγγίζοντας το Muhayyer δίνοντας έτσι την αίσθηση για την αρχή της καθοδικής πορείας της μελωδίας. Καθοδικά η μελωδία θα μαλακώσει αρκετά την 7η βαθμίδα, ενώ θα ακολουθήσει η διαδεχόμενη στάση της μελωδίας στους δεσπόζοντες φθόγγους (Σκούλιος, Μ., 2006) της «κλίμακας»³⁴, πρώτα στον huseyni perde, μετά στο neva perde, έως ότου κάνει εντελή κατάληξη στον segah perde με χρώμα Segah³⁵ (Ανδρίκος, Ν., 2018). Στο τέλος επαναλαμβάνει την φράση με παρόμοιο τρόπο δημιουργώντας την αίσθηση ενός απόηχου.



Σημείο 12: Κατάληξη στο segah perde με Segah.

Επιφώνημα κατάληξης

Το σημείο 13, αποτελεί ολόκληρο το «επιφώνημα κατάληξης» σε μία και μόνο καταληκτική φράση. Είναι αρκετά σύνηθες σε αμανέδες, Gazel και Taksim, να γίνεται μια πολύ σύντομη ανασκόπηση-περίληψη της κλίμακας του μακάμ, πριν την οριστική του κατάληξη. Έτσι, στην αρχή του σημείου 13 παρατηρούμε το άνοιγμα της φράσης στο gerdaniye, διαγράφοντας μια ανοδική πορεία μέχρι το tiz cargah, όπου και από κει, θα αρχίσει η σταδιακή καθοδική πορεία προς την κατάληξη, χαμηλώνοντας την 7η βαθμίδα, φέρνοντάς την στη θέση του acem. Κατά τη διάρκεια της καταληκτικής πορείας, η μελωδία αγγίζει διαδοχικά τους βασικούς

³⁵ Είναι σημαντικό να καταλάβουμε τον τρόπο με τον οποίο καλύπτεται μια καθοδική κίνηση μεταξύ μιας οκτάβας και ποιους βηματισμούς ακολουθεί. Με λίγα λόγια, είναι σημαντική η γνώση ενός σημαντικού κεφαλαίου της θεωρίας των μακάμ, αυτή των δεσποζόντων φθόγγων (Σκούλιος, Μ., 2006), αλλά και τι άρωμα μπορεί να δώσει στεκούμενη σε έναν από αυτούς.

δεσπόζοντες φθόγγους του Rast μακάμ, το neva, το segah, αλλά και το dugah, όπου δίνει και έμφαση σε αυτό. Η κατάληξη γίνεται στη βάση rast, με τη χρήση επιθετικού βιμπράτου.



Σημείο 13: Επιφώνημα κατάληξης.

Συμπεράσματα

Στην περίπτωση του συγκεκριμένου μανέ που μόλις αναλύσαμε, παρατηρούμε μία ξεκάθαρη συμπεριφορά κατά τα πρότυπα του Mahur και όχι του Rast μακάμ. Το άνοιγμα στον περντέ του gerdaniye με τη χρήση της χρώας Nisabur, του περαστικού Buselik χρώματος πάνω από το gerdaniye, αλλά και η χρήση του Segah χρώματος στον περντέ του tiz segah στο Β μέρος του μανέ, είναι μερικά από τα βασικά χαρακτηριστικά του Mahur μακάμ. Ωστόσο, δεν παρατηρούμε καθόλου τη χρήση του Huseyni μακάμ κατά την καθοδική πορεία της μελωδίας όπου και αυτό αποτελεί βασικό συστατικό για τη σύνθεση του μακάμ.

Φέρνοντας σε σύγκριση τους δύο Rast μανέδες, θα παρατηρήσουμε ότι το τονικό ύψος που επιλέγει ο τραγουδιστής ώστε να τους ερμηνεύσει, διαφέρει. Το φυσικό τονικό ύψος του Ραστ Νεβά μανέ που αναλύσαμε παραπάνω είναι σε Φα#, ενώ ο Ραστ μανές (Mahur μακάμ) που αναλύσαμε μόλις, βρίσκεται στο Ρε φυσικό τονικό ύψος. Αυτό έρχεται σε αντιδιαστολή με την μακαμική θεωρία, αλλά αποδεικνύει ότι οι τραγουδιστές τραγουδούσαν στην τονικότητα που τους βόλευε και τα όργανα προσαρμόζονταν σε αυτούς. Αυτό απαιτεί εμπειρία και δεξιότητες από τους μουσικούς, ώστε να διαχειριστούν με ακρίβεια τον πολυτροπικό και πολυδιαστηματικό χαρακτήρα αυτής της μουσικής. Παρόλα αυτά η συνεννόηση μεταξύ τραγουδιστών/τριών και μουσικών, αλλά και η γνώση των τραγουδιστών/τριών για τις δυνατότητες των εκάστοτε οργάνων που πλαισιώνουν την ορχήστρα και η θεωρητική γνώση, είναι σημαντική.

2.3 Ουσάκ Μανές (Όσοι πονούν και δεν μπορούν)

Έτος: 1932

Εταιρία: Odeon

Αριθμός δίσκου: GA-1619

Επιφώνημα Ανοίγματος

0:24

ω α μαν

0:37

με ντε ντεϊ

Σημείο 1

Το άνοιγμα του αμανέ, επί της περίπτωσης του επιφωνήματος ανοίγματος με μια πρώτη ματιά, κινείται μεταξύ της 4^η βαθμίδας και του προσαγωγέα, στο βασικό ussak τετράχορδο. Η μελωδία εισάγεται από το cargah, στο σημείο 0:24 και την έλκει καθοδικά προς τη βαθμίδα παραγωγής, μαλακώνοντας αρκετά την 2^η segah βαθμίδα και με ατελείς στάσεις σε αυτή, ενώ κάνει και αναφορές στον προσαγωγέα (rast perde). Ανοδικά αγγίζει με ποικιλματικό τρόπο την 4^η neva βαθμίδα και στο 1^ο μέτρο, καταλήγει καθοδικά στην βαθμίδα παραγωγής, αφού περάσει και πάλι από τον προσαγωγέα. Στην αρχή του 2^{ου} μέτρου, η μελωδία καταλήγει στον dugah perde, καθώς κάνει στάση σε αυτόν, ενώ με ένα πέταγμα της φωνής, διαγράφει ένα διάστημα οκτάβας, αναδεικνύει καθοδικά όλη την «κλίμακα», με εμβόλιμη χρήση του μαλακού χρώματος στο neva βαθμίδα. Η κατάληξη της μελωδίας με Ussak χρώμα στο βασικό τετράχορδο, παραπέμπει, από την πρώτη κιόλας στιγμή, στο περιβάλλον του μακάμ Karcigar.

Όλο το πρώτο μέτρο, παραθέτει την βασική ατμόσφαιρα ενός Ussak περιβάλλοντος (Ανδρικός, Ν. 2018), αλλά η απευθείας εισαγωγή του μαλακού χρώματος, από το 0:37, μαρτυρεί τη διάθεση του τραγουδιστή για την δημιουργία μίας Karcigar διάθεσης (Aydemir, Μ. 2012).

Στίχος



Σημείο 2

Η περίπτωση του στίχου εισάγεται με το επιφώνημα αμάν στο 0:43 λεπτό της ηχογράφησης. Η φωνή εισάγει μία καθοδική φράση από το *eniv*, φτάνει να αγγίξει καθοδικά τον *dugah perde* ενώ επιστρέφει με ανοδική πορεία ξανά στο $\text{Fa}\sharp^{36}$, μέχρι να καταλήξει στο *neva perde*. Καθ' όλη τη διάρκεια της φράσης διατηρείται το μαλακό χρώμα *Hicaz* στην 4^η βαθμίδα. Ο στίχος εισάγεται μέσω της βαθμίδας *cargah*, στον περντέ του *neva*, όπου και αποτελεί το πλέον ισχυρό μελωδικό κέντρο. Ο στίχος έχει συλλαβικό-απαγγελτικό χαρακτήρα, ενώ χωρίζεται ανά τέσσερις συλλαβές, με περιστροφική κατάληξη στην 4^η βαθμίδα, στο τέλος του 3^{ου} μέτρου. Στο τέταρτο μέτρο, παρατηρούμε το δεύτερο τετρασύλλαβο, που η διαχείρισή του είναι ίδια με το πρώτο. Στο τέλος αυτού, ο αμανές, αναπτύσσεται με πλούσια φρασεολογία, με τη χρήση ενός ενδιάμεσου επιφωνήματος «αμάν». Από τη μέση του 4^{ου} μέτρου, ο αμανές αναπτύσσει φρασεολογικά όλο το *Hicaz* που δεσπόζει στην 4^η βαθμίδα του *Ussak*, με ανοδική πορεία μέχρι την οκτάβα, ενώ θα αγγίξει και την άνω 2^η βαθμίδα για να κατεβεί και πάλι μέχρι το *neva*.

³⁶ Το $\text{Fa}\sharp$ παραπέμπει μέσω του οπλισμού της παρτιτούρας, στον περντέ του *Eniv*. Ωστόσο, η διαχείριση αυτού του περντέ, όπως και του *Mi*, με την σταυρωτή ύφεση των τεσσάρων κομμάτων, χρήζουν διαφορετικής μεταχείρισης στην πράξη, ανάλογα με την αισθητική του εκάστοτε μουσικού. Αν και αυτή η μορφή οπλισμού παραπέμπει σε ένα «σκληρό» αλλά ταυτόχρονα, μη συγκερασμένου *Hicaz*, η θέση στην οποία δημιουργείται αυτό το *Hicaz*, δηλαδή, στην 4^η ενός *Ussak* τετραχόρδου, είθισται να ψηλώνει περισσότερο το *Mi* και να χαμηλώνει περισσότερο το Fa . Η ύπαρξη ενός μαλακού διατονικού γένους ως βασικό θεμέλιο τετράχορδο ή πεντάχορδο, (π.χ. *Rast* πεντάχορδο, ή *Ussak* τετράχορδο), δημιουργεί μαλακή διάθεση και στα εμβόλιμα φαινόμενα που αναπτύσσονται, από την 4^η ή 5^η βαθμίδα και πάνω, όπως για παράδειγμα το μακάμ *Karcigar* (τετράχορδο *Ussak*, + πεντάχορδο *Hicaz*), ή το μακάμ *Suzinak* (πεντάχορδο *rast* + τετράχορδο *Hicaz*) (Ανδρικός, Ν. 2018).

5 1:01
α μαν και δε μπο ρούν

6
το φά ρμα κο να βρού νε χα μαν

Σημείο 3

Στο 1:01 λεπτό, ο αμανές ανοίγει στην 8^η βαθμίδα muhayyer perde, ενώ επαναλαμβάνει το 2^ο τετρασύνλλαβο που συναντήσαμε στο μέτρο 4. Σε αυτό το σημείο, η φωνή κινείται ανοδικά, από τον gerdaniye perde και φτάνει να αναπτύξει ένα τρίχορδο Ussak πάνω από την οκτάβα, ωστόσο στο τέλος του μέτρου θα ξαναγίνει αναφορά στο Hicaz τετράχορδο στην 4^η βαθμίδα, με εντελή κατάληξη.

Το 6^ο σύστημα, συνεχίζει με τον στίχο και το άνοιγμά του στο gerdaniye, με καθοδική τάση σταδιακά πάλι προς το neva. Μετά το τέλος του στίχου και στην μεσαία περιοχή του 6^{ου} μέτρου, η μελωδία θα διαγράψει και πάλι ανοδική πορεία μέχρι τον περντέ του gerdaniye, με μία αρκετά χαρακτηριστική φράση του Κώστα Ρούκουνα, την οποία συναντάμε και στην περίπτωση του Νεβά Ραστ Μανέ στο πρώτο μέτρο της καταγραφής. Πρόκειται για αυτή της ανοδικής πορείας με τις διπλές διαδοχικές βαθμίδες. Η μελωδία θα καταλήξει και πάλι καθοδικά στο neva, ενώ θα αγγίξει και ποικιλματικά την 3^η βαθμίδα, όπου σε αυτή την περίπτωση κατέχει τον ρόλο του προσαγωγέα αυτού του μαλακού Hicaz στο neva.

Το σημείο 4 αποτελεί το τελευταίο μέρος της περίπτωσης του στίχου. Η μελωδία επαναφέρει την ανοδική πορεία από την 7^η μέχρι το tiz carchah και το Ussak περιβάλλον που δημιουργείται

7 1:13
ω α μαν το φά μα κο να βρού νε

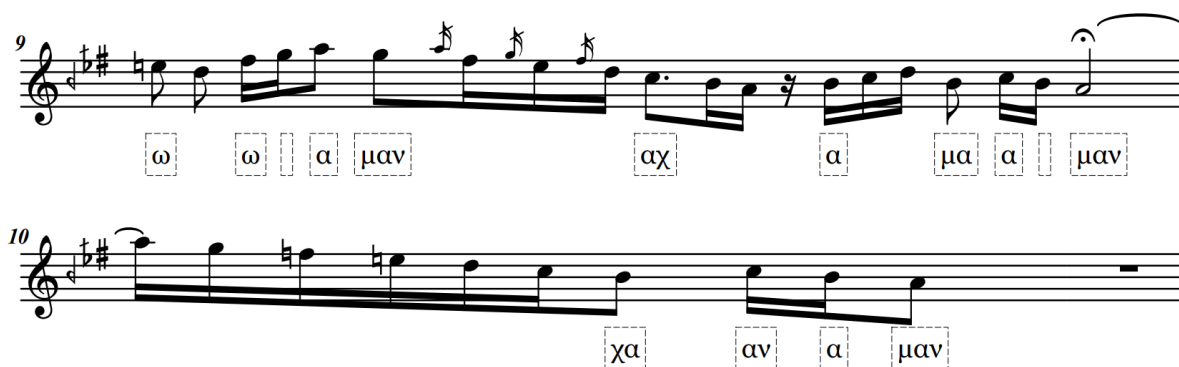
8
α μαν ω ω

Σημείο 4

εκεί, ενώ στην συνέχεια αυτού του μέτρου, βλέπουμε την μελωδία να κάνει στάση για λίγο στον περντέ του *gerdaniye*, πιθανότατα, γιατί η επιμονή της μελωδίας και η ατμόσφαιρα του *Hicaz* που έχει αναπτυχθεί στο *neva*, είναι αρκετά μεγάλη, για να αποκτήσει πλέον η 4^η βαθμίδα το καθολικό μελωδικό βάρος, φέροντας την ανάπτυξη του μανέ πιο κοντά σε αυτή του *Hicaz* μακάμ. Ωστόσο, η μόνιμη στάση του ρυθμικού ισοκρατήματος στον *dugah* περντέ, δεν αφήνει το άκουσμα να ξεφύγει από την βαθμίδα παραγωγής. Μετά την μέση του 7^{ου} μέτρου, ο τραγουδιστής θα επαναλάβει την τελευταία φράση του στίχου, ενώ η μελωδία θα κατέβει και πάλι μέχρι το *neva*, ενώ ταυτόχρονα η φωνή θα εντάξει φρασεολόγιο, ενδεικτικό για την περίπτωση του *Karcigar* μακάμ, όπως η αναίρεση του *Φα* στη χαμηλότερη μορφή του, το οποίο θα «σπρώξει» το *Μι* από τη, σχεδόν φυσική του θέση, προς τον *neva perde* (Ανδρίκος, Ν. 2018). Στο 8^ο μέτρο διακρίνουμε περιστροφική κίνηση γύρω από τον *neva perde* και με διατήρηση του *Μι* σε ύφεση, ενώ μετά την δεύτερη παύση, η μελωδία διαγράφει μία κατιούσα φράση από το *gerdaniye perde* μέχρι τον *neva*, όπου και το εμβόλιμο *hicaz* τετράχορδο αναιρείται και παίρνει διατονική μορφή. Μετά και την δεύτερη παύση, η μελωδία περνάει και πάλι στο βασικό *ussak* τετράχορδο, με εντελή κατάληξη στον περντέ του *segah*.

Το θεμέλιο *ussak* τετράχορδο παρατηρήθηκε τελευταία φορά στο σημείο 0:43 της ηχογράφησης, δηλαδή στην αρχή του 3^{ου} μέτρου, αλλά μετά την μεσολάβηση αρκετών μέτρων, το βρίσκουμε ξανά στο τέλος του μέτρου 7. Η μεγάλη επιμονή της μελωδίας στο φαινόμενο του *Hicaz* στο *neva*, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο τραγουδιστής, είχε από την αρχή στο μυαλό του, την ανάπτυξη του τροπικού φαινομένου *Karcigar* και όχι του *Ussak*, όπως και αναγράφεται στην ετικέτα του δίσκου. Τέλος, στα τέσσερα τελευταία μέτρα που αναλύθηκαν παραπάνω, παρατηρείται, ότι η διαχείριση του στίχου δεν είναι συλλαβική-απαγγελτική, αλλά αποκτά φρασεολογικά ανάπτυξη, όπως και τα επιφωνήματα.

Επιφώνημα Κατάληξης



Σημείο 5

Το επιφώνημα κατάληξης αποτελεί το τελευταίο μέρος του Ά Μέρους του αμανέ για την ολοκλήρωση της φόρμουλας που προτείνεται στην παρούσα εργασία. Η μελωδία επιστρέφει και πάλι πάνω από το neva μέσω του huseyni. Μέσω του enic, θα κινηθεί ανοδικά μέχρι την οκτάβα για να κατακυλήσει και πάλι μέχρι την βαθμίδα παραγωγής, επαναφέροντας ξανά το μαλακό Hicaz χρώμα στον neva perde. Στο τέλος του 9^{ου} μέτρου, η μελωδία θα περιοριστεί μεταξύ των περντέδων dugah και Neva, ενώ θα επαναλάβει, σχεδόν με τον ίδιο τρόπο που το συναντήσαμε και στο μέτρο 2, το πέταγμα της φωνής από την βαθμίδα παραγωγής μέχρι και την οκτάβα, όπου και θα διαγράψει και πάλι καθοδική πορεία μέχρι το dugah perde, με τη χαρακτηριστική επαναφορά των διαστημάτων, άνω της 4^{ης} βαθμίδας, στην διατονική τους μορφή. Είναι σημαντικό να τονιστούν και οι ατελείς στάσεις της μελωδίας στον segah perde, πριν την τελική κατάληξη στη βαθμίδα παραγωγής dugah.

Β' Μέρος Μανέ

Επιφώνημα Ανοίγματος-Στίχος

12 2:00
α μαν α μαν το φά ρμα κο να βρού νε χα μαν

13
με ντεντε ντε α μανα μαν

Σημείο 6

Το Β' μέρος μας εισάγει κατευθείαν στον στίχο με μικρή ανάπτυξη του επιφωνήματος ανοίγματος. Η μελωδία ανοίγει από το tiz segah στην άνω τρίτη βαθμίδα tiz cargah perde, δίνοντάς μας, από την πρώτη κιόλας στιγμή, την αίσθηση ενός Muhayyer περιβάλλοντος. Ο αμανές θα κινηθεί με έντονη διάθεση, μεταξύ άνω 1^{ης} και άνω 3^{ης} βαθμίδας, ενώ πολύ συχνά θα αγγίξει και την άνω 7^η βαθμίδα, η οποία και κατέχει τον ρόλο του προσαγωγέα και στην περιοχή του Meyan (Aydemir, M. 2012). Καθ' όλη τη διάρκεια του 12^{ου} μέτρου, γίνονται ημιτελείς καταλήξεις στον muhayyer perde, αλλά στην αρχή του 13^{ου} μέτρου, ο τραγουδιστής θα εδραιώσει πλέον την οκτάβα ως μελωδικό κέντρο, μετά την μεγάλη στάση που θα ακολουθήσει σε αυτή. Στην συνέχεια, θα ακολουθήσουν ατελείς καταλήξεις και στον gerdaniye perde, ενώ θα βρούμε και την εισαγωγή ενός αρκετά περαστικού Nisabur χρώματος από το gerdaniye μέχρι το οξύμένο Μι και την επιστροφή του στο muhayyer. Σε όλη αυτή τη μικρή διάρκεια του Nisabur, το Φα θα βρεθεί στην πιο οξύμενη του μορφή. Τέλος, η μελωδία μέσω του tiz cargah perde θα κάνει τελική κατάληξη στο muhayyer perde με Ussak.

15 2:31
ω α μαν η μαύ ρη γης είν ο για τρός

16
α μαν είν ο για τρός

Σημείο 7

Στο σημείο 7, η μελωδία εισάγεται μέσω του *tiz cargah* και με κατιούσα πορεία μέχρι το *muhayyer*, αναδεικνύει του περιβάλλον *Ussak*, που δεσπόζει στην περιοχή του *Meyan*. Από το σημείο 2:31 της ηχογράφησης, μέχρι και την πρώτη παύση και αφού η μελωδία κινηθεί εντός του *Ussak* τρίχορδου στην οκτάβα, θα κάνει μικρή στάση στο *gerdaniye*, όπως και στην περίπτωση ενός *Ussak* περιβάλλοντος στη βαθμίδα παραγωγής *dugah*. Η διαδικασία αυτή ακολουθείται μέχρι και το τέλος του 15^{ου} μέτρου, όπου και η μελωδία θα κάνει εντελή κατάληξη στον *muhayyer perde*. Παρόμοια πρακτική θα ακολουθηθεί και στο μέτρο 16, όπου και βρίσκουμε μία ανοδική πορεία, η οποία ξεκινά από τον περντέ του *eniv*, αποκαλύπτοντας και την περιοχή κάτω από το *muhayyer perde*, φτάνοντας να αγγίξει και το *tiz cargah*. Μετά από μερικές μελωδικές φράσεις, οι οποίες αναδεικνύουν το *Ussak* περιβάλλον γύρω από την οκτάβα, ο τραγουδιστής θα επαναφέρει το χρώμα του μαλακού *Hicaz* στο *neva perde*, κάνοντας και στάση σε αυτή. Και σε αυτή την περίπτωση όπου δεσπόζει ο στίχος, η μορφή του δεν είναι απαγγελτική-συλλαβική, αλλά εμπεριέχει μελωδική ανάπτυξη εντός των φωνηέντων.

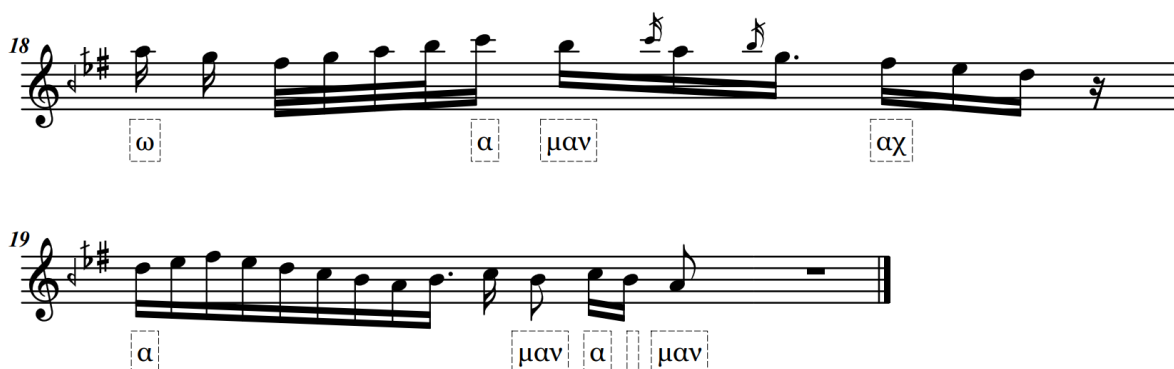
17 2:46
και κεί θα για τρε φτού νε χα α μαν

Σημείο 8

Το τελευταίο μέρος του στίχου, αναδεικνύει και πάλι το *Hicaz* περιβάλλον στην βαθμίδα *neva*. Η αίσθηση της καθοδικής φράσης της μελωδίας, μας δίνεται από τη στιγμή που ακούμε την οκτάβα, στο σημείο 2:46, να έχει υποστεί μία μικρή πτώση, καθώς έλκεται από τις υπόλοιπες βαθμίδες, οι οποίες τείνουν να έλκονται από, τον πλέον ισχυρό, περντέ του *neva*. Ο

τραγουδιστής αναδεικνύει όλο το τετράχορδο Hicaz, με ανοδικές και καθοδικές κινήσεις, ενώ θα κάνει και μικρή στάση στο neva.

Επιφώνημα Κατάληξης



Σημείο 9

Το επιφώνημα κατάληξης, κάνει άνοιγμα στην οκτάβα και φανερώνει όλο το περιβάλλον ενός μακάμ Muhayyer. Έτσι, στο μέτρο 18, παρατηρούμε μία ανοδική πορεία μέχρι το *tiz cargah* με την ανάδειξη του *ussak* τρίχορδου, ενώ από την ίδια βαθμίδα, θα ακολουθήσει καθοδική πορεία μέχρι τον *neva perde*, με διατήρηση του Hicaz σε αυτόν. Μετά την παύση 16^ο, ο αμανές ακολουθεί τη διαδικασία της κατάληξης στον *dugah perde* με την ανάδειξη το βασικού *Ussak* τετράχορδου, όπου ο τραγουδιστής κάνει σχετικά σύντομη κατάληξη, χωρίς να στέκει σε επιμέρους σημεία, δίνοντας την αίσθηση του τελικού σημείου του αμανέ.

Παρά τον τίτλο του δίσκου, ο οποίος περιγράφει τον μανέ ως Ουσάκ, η τροπική ανάλυση του, αποδεικνύει ξεκάθαρα ότι έχουμε να κάνουμε με έναν μανέ σε μακάμ *Karcigar*. Το τροπικό φαινόμενο *Karcigar* παρατηρείται σίγουρα από την ανάδειξη του Hicaz μαλακού τετράχορδου στο *neva*, από τον ορισμό του *neva perde* ως κύριο μελωδικό κέντρο, αλλά και από την *Karcigar* φρασεολογία που χρησιμοποιεί ο τραγουδιστής. Η μελωδία κινείται κυρίως στην περιοχή πάνω από τον *neva perde*, με σύντομες αναφορές στο βασικό *Ussak* τετράχορδο, ενώ δεν γίνεται ποτέ ανάδειξη του κάτω τετράχορδου *Rast*.

2.4 Χιτζάζ Μανές (Τον πόνο μου θα τόνε πω)

Έτος: 1935

Εταιρία: Odeon

Αριθμός Δίσκου: GA-1886

Α μέρος μανέ

Επιφώνημα Ανοίγματος



Σημείο 1

Το επιφώνημα ανοίγματος ξεκινάει με τη χρήση της λέξης «γιαρέι», όπου και ανοίγει τον αμανέ στην βαθμίδα παραγωγής, μέσω της 3ης βαθμίδας. Η πορεία της μελωδίας κινείται γύρω από τη βάση, μεταξύ προσαγωγέα και 2ης βαθμίδας, ενώ κάνει έντονη χρήση *carpma* (τσαρπμά) με τη φωνή.

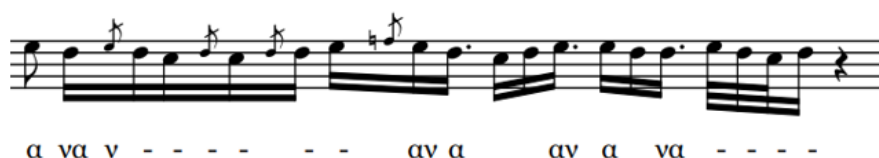


Σημείο 2

Στο σημείο 2, η μελωδία κινείται ανοδικά-καθοδικά, μεταξύ του προσαγωγέα και της 4ης βαθμίδας. Πριν την κατάληξη του επιφωνήματος ανοίγματος, στο σημείο 0:33, ο τραγουδιστής κάνει χρήση μελωδικού γκλισάντου, μαλακώνοντας τα διαστήματα με emphatic τρόπο. Η κατάληξη του επιφωνήματος γίνεται με μία καθοδική φράση, η οποία κάνει χρήση επιθετικού

βιμπράτου (Ανδρίκος) στη 2η βαθμίδα πριν την κατάληξή της στη βαθμίδα παραγωγής (dugah).

Στίχος



Σημείο 3

Η εισαγωγή του στίχου, γίνεται μέσω του επιφωνήματος «αμάν», όπως παρατηρούμε στο Σημείο 3. Η μελωδία ανοίγει μέσω του huseyni perde και κινείται, μεταξύ αυτής και της 3ης βαθμίδας, κάνοντας με αυτό τον τρόπο, άνοιγμα στο neva. Με αυτό τον τρόπο, η μελωδία, μεταφέρει αυτομάτως το τονικό της κέντρο, στον περντέ του neva. Το neva αποτελεί έναν από τους βασικούς δεσπόζοντες φθόγγους το μακάμ Hicaz (Ανδρίκος, 2018 – Aydemir 2012).



Σημείο 4

Όπως παρατηρούμε στο σημείο 4, η διαχείριση του στίχου γίνεται με τον παγιωποιημένο τρόπο³⁷. Ο στίχος περνά στο επίκεντρο, ενώ θα μπορούσαμε να πούμε ότι βρίσκεται στα όρια της απαγγελίας, πιθανόν για έμφαση στη σημασία των λέξεων και του νοήματος του στίχου καθώς, όλο αυτό συμβαίνει με τον perde neva να κατέχει το μεγαλύτερο μελωδικό βάρος, ενώ παρατηρούμε καταλήξεις μέσω περιστροφικών μελωδικών κινήσεων γύρω από αυτόν τον περντέ. Με το τέλος του στίχου «Τον πόνο μου θα τότε πω», ο ερχομός του επιφωνήματος

³⁷ Αναφορά στον τρόπο ερμηνείας του στίχου από άλλη ανάλυση.

«αμάν», θα επιτρέψει στον τραγουδιστή την ανάπτυξη πλούσιων μελωδικών φράσεων³⁸. Στο σημείο 0:51 της ηχογράφησης, παρατηρούμε μία καθοδική πορεία από το *acem* μέχρι το *dugah*, με χρήση του *Tahrir*, ενώ στην πορεία ακολουθεί μία γρήγορη ανοδική φράση από τη 2η βαθμίδα μέχρι το *gerdaniye*, οξύνοντας το *Φα* ανοδικά. Καθοδικά το *Φα* έρχεται πάλι στην θέση του *acem perde* κατά τα πρότυπα της διατονικής συμπεριφοράς. Η μελωδία κάνει εντελή κατάληξη στην 4η βαθμίδα, με περιστροφική μελωδική κίνηση.



Σημείο 5

Η συνέχεια της περίπτωσης του στίχου στην αρχή του συστήματος 6, μας δείχνει μία ανοδική πορεία από το *ena* μέχρι το *gerdanye*, αλλά και ένα πολύ περαστικό *Ussak* χρώμα κατά την κατάβαση στο *huseyni*. Καθώς τονικό κέντρο της φράσης είναι ο *neva perde*, αυτό μεταφράζεται αυτόματα σε άρωμα *Rast* στην 4^η βαθμίδα του *Hicaz* μακάμ. Η εντελή κατάληξη πριν την παύση ογδόου, μας αποδεικνύει αυτό το φαινόμενο. Η ύπαρξη του τετράχορδου *Rast* στο *neva perde* αποτελεί ένα από τα βασικά φαινόμενα που χρησιμοποιείται για την ολοκληρωμένη απόδοση του *Seyir* του *Hicaz* μακάμ. Μετά την παύση ογδόου, η μελωδία κινείται καθοδικά-ανοδικά, μεταξύ των βαθμίδων 6 και 1 κάνοντας έντονη χρήση και του *Tahrir*. Καθώς φτάνουμε στο τέλος του στίχου στο Ά μέρος του *μανέ*, η μελωδία μετά από μία σύντομη ανοδική φράση που φτάνει να αγγίξει το *huseyni*, αρχίζει τη σταδιακή κατιούσα πορεία, όπου η μελωδία στέκει διαδοχικά στην 3η και 2η βαθμίδα πριν την κατάληξη. Η κατάληξη γίνεται με την χρήση της «άνω τελείας».

³⁸ Αυτή η περίπτωση του *μανέ*, μας επιτρέπει να αντιληφθούμε πολύ καλά τα σημεία με φειδωλή φρασεολογική ανάπτυξη, όπου αυτά είναι και τα σημεία του στίχου. Τα σημεία με τη χρήση επιφωνημάτων (*αμάν*, *μεντέτ*, *γιαρέι*), επιτρέπουν στον τραγουδιστή να αναπτύξει και να δείξει τη δεξιοτεχνία του, μακαμικά-τροπικά, φρασεολογικά και υφολογικά.

Επιφώνημα κατάληξης

1:20

με ντέ - - - - - ε ντε - - - ι

1:32

1:35

γαρε ι α - - α μα α να μά - ν α μά - - - - - αν α μά - - ν

Σημείο 6

Στην αρχή της περίπτωσης του επιφωνήματος κατάληξης, παρατηρούμε την χρήση μελωδικής αλυσίδας. Η μελωδική αλυσίδα ξεκινά από το huseyni και καταλήγει στο dugah κρατώντας το Hicaz χρώμα της. Στη συνέχεια, στο σημείο 1:20, ξεκινά μία εντυπωσιακή φράση η οποία ξεκινά καθοδικά από την 2η βαθμίδα, φτάνοντας να αγγίξει το yegah με άρωμα Rast, ενώ στην συνέχεια, θα καταλήξει ανοδικά μία οκτάβα επάνω από το yegah στο neva, διατηρώντας τα διαστήματα του Rast μέχρι το dugah και του Hicaz μέχρι το neva. Μετά την παύση του 16^{ου}, η μελωδία κάνει εντελή κατάληξη στο dugah.

Στο τέλος του επιφωνήματος κατάληξης, η μελωδία κινείται καθοδικά από το neva μέχρι την βαθμίδα παραγωγής dugah. Εντός αυτού του τετράχορδου, η μελωδία κάνει στάση στην 2η βαθμίδα με τη χρήση επιθετικού βιμπράτου, ενώ στο σημείο 1:32 της ηχογράφησης, κάνει χρήση της περίπτωσης της «άνω τελείας». Η συνέχεια, φέρνει φράσεις οι οποίες κινούνται καθοδικά-ανοδικά εντός του huseyni και dugah perde, ενώ στο σημείο 1:35 παρατηρούμε ξανά το λιώσιμο του neva προς την 2η, ακριβώς όπως το βρήκαμε και στο σημείο 0:33, με τη χρήση λεπτομερούς γκλισάντου. Το επιφώνημα κατάληξης τελειώνει με μία καθοδική πορεία και τελική κατάληξη στο dugah, αλλά και την χρήση επιθετικού βιμπράτου πάλι στην 2η βαθμίδα του Hicaz τετράχορδου.

Β' μέρος μανέ

Επιφώνημα ανοίγματος

12

α μαν α - - μα - - - - -

Σημείο 7

Το επιφώνημα ανοίγματος κατά το πέρασμα στο Β' μέρος του μανέ, κάνει άνοιγμα από το neva του Hicaz τετράχορδου, ακολουθώντας μία ανοδική-διατονική πορεία μέχρι το gerdaniye και οξύνοντας το Φα#. Στην πορεία η μελωδία καλύπτει μία καθοδική πορεία από την 7^η προς την 4^η βαθμίδα, ενώ θα καταλήξει στον huseyni perde μετά από μία περιστροφική κίνηση, αφήνοντας την 6^η βαθμίδα σε οξυμένη θέση, δίνοντας με αυτό τον τρόπο χρώμα Ussak στο huseyni perde, ολοκληρώνοντας έτσι το επιφώνημα ανοίγματος.

Στίχος

13 την ώρα που - - θα φτά σεις α - - - - - αχ

14 α - - - - - μα - - αν με - - - - - ντέ τ

15 α - - - - - αχ α - - - - - αν α μάν

Σημείο 8

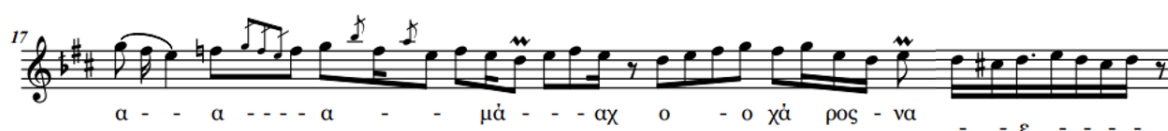
Στην περίπτωση του «*στίχου*» στην αρχή του Σημείου 8, παρατηρούμε την απλή μελωδική ανάπτυξη κατά την εισαγωγή του στίχου. Η μελωδία συνεχίζει να βρίσκεται επίμονα, μεταξύ της 4^{ης} και 5^{ης} βαθμίδας ενώ κάνει περιστροφικές κινήσεις γύρω από τον *huseyni perde*, αλλά και συχνές ημιτελείς καταλήξεις στον *neva perde*, δείχνοντας το άρωμα *Ussak* στον *huseyni perde* και το *Rast* στον *neva perde*. Από το 14^ο σύστημα η μελωδία θα καταρακυλήσει μέχρι τον

προσαγωγή (rast perde), φέρνοντας ωστόσο την οξυμένη τρίτη βαθμίδα στη θέση του cargah perde σε απόσταση τόνου από το neva, ενώ θα μαλακώσει αρκετά τον segah perde δημιουργώντας ένα πολύ περαστικό περιβάλλον Rast.

Στη συνέχεια του 14^{ου} συστήματος παρατηρούμε την ανοδική πορεία από τον rast perde μέχρι το οξυμένο Φα, ενώ θα κάνει εντελή κατάληξη στον huseyni perde διατηρώντας έντονα το Ussak περιβάλλον που έχει δημιουργήσει ο τραγουδιστής από την αρχή του Β' μέρους.

Στο σύστημα 15 η μελωδία θα ακολουθήσει μία καθοδική κίνηση. Η κάθοδος θα αρχίσει από το neva perde και ανοδικά θα αγγίζει το gerdaniye perde, όπου πλέον θα αρχίσει την κατάβαση δημιουργώντας το φαινόμενο της διατονικής συμπεριφοράς. Τέλος, η μελωδική φράση θα διατηρήσει το μαλακό διατονικό περιβάλλον που εισήγαγε από το 14^ο σύστημα, ενώ στο τέλος του μέτρου 15, η μελωδία θα κάνει τελική κατάληξη και πάλι στον huseyni perde με τρίχορδο Ussak.

Το περιβάλλον που αναπτύσσεται από το 13^ο σύστημα μέχρι το 15^ο, παραπέμπει ξεκάθαρα στο περιβάλλον του huseyni μακάμ. Σε αυτή την περίπτωση μιλάμε ξεκάθαρα για μετατροπία του Hicaz περιβάλλοντος στο huseyni και από το χρωματικό γένος στο μαλακό διατονικό, πράγμα το οποίο αποδεικνύει την τροπική σκέψη και την φωνητική δυνατότητα του Κώστα Ρούκουνα όσον αφορά την μετάβαση της μελωδίας από το ένα φαινόμενο στο άλλο.



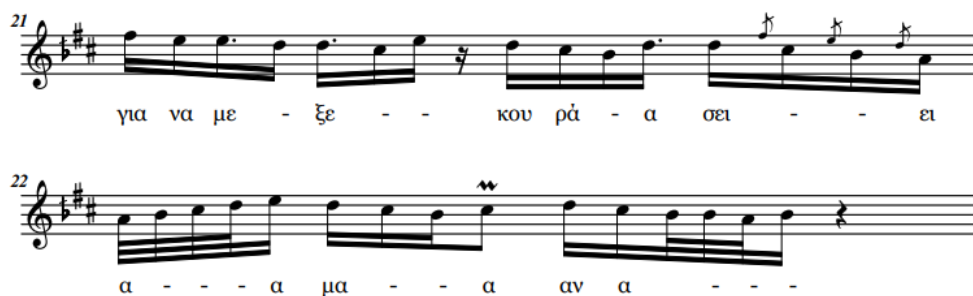
Σημείο 9

Στο μέτρο 17 η μελωδία κρατά ακόμα έντονα το χρώμα του Ussak με την έντονη κινητικότητα της 6^{ης} βαθμίδας, αλλά και συχνές αναφορές στο ena perde, ως προσαγωγή του φαινομένου. Μετά από μία στάση στον huseyni perde, ο τραγουδιστής θα εδραιώσει τον neva perde ως δεσπίζοντα φθόγγο, φέρνοντας και πάλι την 3^η βαθμίδα στην οξυμένη θέση της, αφήνοντας μια αίσθηση Buselik και υπενθυμίζοντάς μας το φαινόμενο του Hicaz που δεσπίζει στην περίπτωση αυτού του αμανέ.



Σημείο 10

Στη αρχή του σημείου 10 παρατηρούμε την απευθείας, αναίρεση της οξυμένης 3^{ης} βαθμίδας και την επαναφορά της στην θέση του *cargah perde*, αλλά και το άρωμα *Ussak* στο βασικό τετράχορδο. Μετά το άγγιγμα της βαθμίδας παραγωγής από τη μελωδία, ο τραγουδιστής επανέρχεται στην 4^η βαθμίδα, αφού πρώτα οξύνει, με δυτικό χρωματικό τρόπο, την 3^η βαθμίδα και κάνοντας κατάληξη με περιστροφική κίνηση γύρω από το *neva perde* με τη χρήση της χρώας του *Nisabur*.



Σημείο 11

Από το μέτρο 22 ξεκινά η καθοδική πορεία του αμανέ, προς την φάση της τελικής κατάληξης, αλλά πριν από αυτό, έχουμε την τελική φάση της περίπτωσης του «στίχου». Ο αμανές αρχίζει μία καθοδική πορεία από το *huseyni perde* αγγίζοντας διαδοχικά την 4^η, 3^η, 2^η και 1^η βαθμίδα με τη χρήση του *tahrir* στη μεγάλη καθοδική φράση από το *neva* προς το *dugah perde*. Επανέρχεται ανοδικά με μία γρήγορη φράση, αγγίζοντας το *huseyni perde* και επαναλαμβάνοντας την κάθοδο διαφοροποιώντας την φράση, κάνοντας χρήση του φαινομένου της «άνω τελείας» στην 2^η βαθμίδα κατά την κατάληξη του «στίχου».

Επιφώνημα κατάληξης



Σημείο 12

Το επιφώνημα κατάληξης ξεκινά με μία φράση την οποία συναντάμε σχεδόν αυτούσια στο πρώτο μέρους του ίδιου μανέ στο μέτρο 8. Ωστόσο, στο τελικό σημείο της φράσης, πριν την παύση 8^{ου} παρατηρούμε τη διαφοροποίησή της ³⁹ με εντελή κατάληξη στο *dugah*. Στο 24^ο μέτρο και τελευταίο σύστημα της παρτιτούρας, ο αμανές καταλήγει έχοντας πλέον εδραιώσει την ατμόσφαιρα του *Hicaz* μακάμ, ενώ πριν την τελική κατάληξη κάνει χρήση του επιθετικού βιμπράτου στην 2^η βαθμίδα δίνοντας, με αυτό τον τρόπο, έμφαση στην κατάληξη της φράσης αλλά και του αμανέ.

³⁹ Στις «αυτοσχεδιαστικές» μουσικές της Ανατολικής Μεσογείου αλλά και της Απω Ανατολής, είναι πολύ συχνό φαινόμενο η επανάληψη μελωδικών φράσεων εντός της αυτοσχεδιαστικής φόρμας, πράγμα που αποδεικνύει την παγιοποίηση των μελωδικών φράσεων της αρεσκείας του δημιουργού και της χρήσης τους από αυτόν την στιγμή που θεωρεί ο ίδιος κατάλληλη. Ο δεξιότηχης στο ούτι και δάσκαλος Cınucen Tanrıkorur επισημαίνει πως οι επαναλαμβανόμενες φράσεις με τη μορφή μελωδικής αλυσίδας (Ανδρίκος), εντός των αυτοσχεδιαστικών φορμών, είναι ένα σύνθετος γεγονός, που καλό είναι να γίνεται μέχρι τρεις διαδοχικές φορές, ενώ η τελευταία πάντα θα πρέπει να διαφοροποιείται μερικώς (αναφορά του Μ. Σκούλιου σε μάθημα). Οι διαδοχικές και επαναλαμβανόμενες φράσεις, εγκυμονούν τον κίνδυνο της «κακής επανάληψης» που μπορεί να εκθέσουν τον καλλιτέχνη, πράγμα το οποίο δεν συμβαίνει επ' ουδενί στην περίπτωση του Κ. Ρούκουνα.

2.5 Χουσεϊνί Μανές (Κρύβω τη δυστυχία μου)

Έτος: 1936

Εταιρία: Odeon Ελλάδος

Αριθμός δίσκου: GA-1998

Α μέρος αμανέ

Επιφώνημα Ανοίγματος



Σημείο 1

Ο αμανές κατά το επιφώνημα ανοίγματος, κινείται μεταξύ του βασικού τετράχορδου Ussak. Η φρασεολογία που χρησιμοποιεί, παραπέμπει ξεκάθαρα σε ένα περιβάλλον του Ussak μακάμ, με αρκετές στάσεις στο cargah και dugah perde, ενώ αγγίζει ποικιλματικά τον huseyni perde, αλλά και τον προσαγωγέα. Σαφέστατα στο σημείο 20, μιλάμε για ένα ξεκάθαρο άνοιγμα στο βασικό τετράχορδο του μακάμ Ussak.

Στίχος



Σημείο 2

Στο 0:53 της ηχογράφησης, η φωνή εισάγει τον στίχο ξεκινώντας από τη βαθμίδα παραγωγής dugah και με ανοδική-βηματική πορεία. Η μελωδία θα κάνει άνοιγμα στη βαθμίδα του huseyni, μεταφέροντας όλο το μελωδικό κέντρο στην 5^η βαθμίδα. Σε επίπεδο φρασεολογίας, η μελωδία αναπτύσσεται κινησιολογικά με περιστροφικές κινήσεις γύρω από

τον δεσπόζοντα φθόγγο, αγγίζοντας ποικιλματικά την 4^η και 6^η βαθμίδα. Ο στίχος, αναδεικνύει επίμονα τον huseyni perde, ενώ από το 1:00 λεπτό της ηχογράφησης, ο τραγουδιστής δημιουργεί μελωδικές αλυσίδες μεταξύ του huseyni και gerdaniye perde, ενώ με παρόμοιο τρόπο, θα κινηθεί καθοδικά μέχρι τη βάση. Στο τέλος του συστήματος, παρατηρούμε την επανάληψη της ίδιας φράσης που συναντήσαμε στο πρώτο λεπτό ως μέσο μεταφοράς του μελωδικού κέντρου ξανά στο huseyni perde⁴⁰.

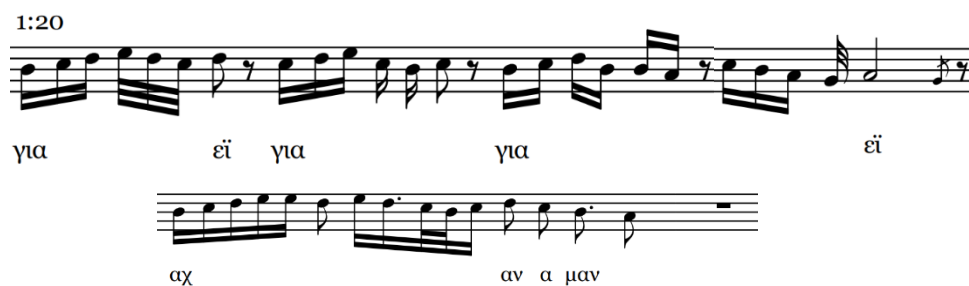


Σημείο 3

Στο σημείο 3, η φωνή διαγράφει μία ανοδική πορεία διατονικά, οξύνοντας την 6^η βαθμίδα κοντά στον περντέ του enic και αγγίζοντας την οκτάβα. Η κάθοδος έλκει τις βαθμίδες προς το περντέ του huseyni, μαλακώνοντας έντονα την 6^η βαθμίδα προς το σημείο με τη μεγαλύτερη μελωδική βαρύτητα τον huseyni perde, δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο ένα περιβάλλον Ussak στην 5^η βαθμίδα ενός πεντάχορδου Ussak. Η συνέχεια της μελωδίας καταλήγει με βηματικό και καθοδικό τρόπο, προς τη βαθμίδα παραγωγής dugah, με τη χρήση επιθετικής τρίλιας πριν την κατάληξη. Η δημιουργία Ussak στην 5^η βαθμίδα ενός προϋπάρχοντος Ussak, αποτελεί το απαραίτητο συστατικό για τη δημιουργία του Huseyni makam (Ανδρικός 2018).

⁴⁰ Τα συγκεκριμένα φρασεολογικά μοτίβα, αποτελούν την πλέον χαρακτηριστική φρασεολογία του Huseyni makam, αλλά και γενικότερα, της συμπεριφοράς πολλών makam στη συγκεκριμένη μελωδική περιοχή. Εκτελείται από αυτοσχεδιαστικές φωνητικές και οργανικές φόρμες, ενώ πολύ συχνά το συναντάμε και σε συνθέσεις, πάντα βέβαια διαφοροποιημένο ανάλογα τον εκτελεστή ή τον συνθέτη.

Επιφώνημα κατάληξης



Σημείο 4

Το επιφώνημα κατάληξης, ξεκινά με την λέξη «γιάρεϊ» (yar ey) από το χρονικό σημείο 1:20 της ηχογράφησης, ολοκληρώνοντας με αυτό τον τρόπο, την φόρμα η οποία προτείνεται σε αυτή την εργασία. Η μελωδική φράση ξεκινά από τον *segah perde*, διαγράφοντας ανοδική πορεία μέχρι το *huseyni perde* και καταλήγοντας με περιστροφική κίνηση, γύρω από τον *neva perde*. Η κάθοδος συνεχίζεται, με τη φωνή να κάνει μικρές αλυσιδωτές στάσεις από *περντέ σε περντέ*, μέχρι να καταλήξει στη βαθμίδα παραγωγής. Οι μελωδικές αλυσίδες (Ανδρίκος) σε αυτό το σημείο, χωρίζονται με ενδιάμεσες παύσεις. Στην τελευταία φράση της μελωδικής αλυσίδας η μελωδία διαγράφει καθοδική πορεία μέχρι τον προσαγωγέα, τον οποίο και αγγίζει ποικιλιματικά, για να κάνει εντελή κατάληξη στον *περντέ* του *dugah* και ατελή κατάληξη στον *περντέ* του *rast*, αφήνοντας έτσι χώρο για περαιτέρω ανάπτυξη, όπως βλέπουμε και στη καταληκτική τελική φράση.

Β' Μέρος Αμανέ

Επιφώνημα Ανοίγματος και Στίχος

10 1:58
α μαν α μαν κρυ φά να μην τη δού νε με ντε

11
ντε για ρε γιε

Σημείο 5

Στο σύστημα 10 και στο χρονικό σημείο 1:58 της ηχογράφησης, παρατηρούμε την σύντομη φρασεολογική ανάπτυξη του επιφωνήματος «αμάν» στο Meyan (Aydemir, 2012) και την απευθείας εισαγωγή του στίχου στο Β' μέρος του αμανέ. Το επιφώνημα ανοίγει απευθείας στον muhayyer perde, μέσω της 7^{ης} βαθμίδας gerdaniye, εδραιώνοντας με αυτό τον τρόπο την οκτάβα ως το πλέον σημείο με τη μεγαλύτερη μελωδική βαρύτητα. Ο στίχος θα εισαχθεί με τον ίδιο τρόπο, δείχνοντας επίμονα το muhayyer perde, ενώ στη συνέχεια, θα ακολουθήσει μία καθοδική πορεία, από το χαμηλό Σιb, μέχρι το neva perde δείχνοντας ένα πεντάχορδο Rast στο neva. Στο σύστημα 11 ακολουθεί ανοδική πορεία με γρηγορότερη ρυθμική κίνηση κάνοντας περιστροφικές κινήσεις γύρω από την οκτάβα, ενώ στην κατάληξη του συστήματος 11, δείχνει ξανά το Rast στο neva και μέσω του gerdaniye, κάνει τελική κατάληξη στο muhayyer perde. Η ύπαρξη του Rast κάτω από το muhayyer δικαιολογείται καθώς η μεταφορά του μελωδικού κέντρου στην οκτάβα, υπονοεί την δημιουργία Ussak περιβάλλοντος στο muhayyer.

13 2:32
οφ οι φίλοι οι δι πρό σω ποι

14 2:42
α μαν α α μαν αχ

Σημείο 6

Στο 2:32 σημείο της ηχογράφησης, η μελωδία θα πραγματοποιήσει μία περιστροφική κίνηση γύρω από την οκτάβα, καταλήγοντας σε αυτή πριν την παύση τετάρτου, διατηρώντας όλα τα διαστήματα ενός muhayyer περιβάλλοντος. Μετά την παύση τετάρτου, η μελωδία θα αρχίσει να χαμηλώνει σταδιακά την οκτάβα, φέρνοντάς την πιο κοντά στον gerdaniye perde, διατηρώντας ωστόσο, μαλακό το διάστημα μεταξύ 7^{ης} και της χαμηλής 8^{ης} βαθμίδας. Η κίνηση αυτή παραπέμπει ξεκάθαρα σε ένα περιβάλλον του μακάμ Karcigar, καθώς έχουμε και τη δημιουργία ενός μαλακού Hicaz στο gerdaniye perde, αλλά και περιβάλλον Nikriz μετά την ατελή και περαστική κατάληξη από το Sib που παραπέμπει στο acem perde. Μετά την εδραίωση του Hicaz στο gerdaniye, το οποίο αναδεικνύει μία καθοδική-ανοδική πορεία, η μελωδία θα πάρει το δρόμο της ημιτελούς κατάληξης στον cargah perde, χαμηλώνοντας την 4^η βαθμίδα και δημιουργώντας τις κατάλληλες συνθήκες για το περιβάλλον του Saba μακάμ. Η μετατροπία σε Saba μακάμ φαίνεται ήδη από την στιγμή που παρατηρούμε την ελάττωση του muhayyer perde και τη δημιουργία του μαλακού Χιτζάζ στο gerdaniye.

15 α μαν δι πρό σω ποι για τί θα το χαρού νε 2:52

16 χα χα μαν για ρε γιε ι̇ αχ αχ 3:04

17 α μαν

Σημείο 7

Από το σύστημα 15, παρατηρούμε μία ανοδική πορεία από το cargah μέχρι το gerdaniye perde, διατηρώντας το Hicaz το οποίο δημιουργείται από το cargah perde, απαραίτητο συστατικό για τη δημιουργία του Saba περιβάλλοντος. Η μελωδία επιστρέφει καθοδικά και πάλι στο cargah perde στο 2:52. Από το 2:52 σημείο της ηχογράφησης, η μελωδία ακολουθεί καθοδική πορεία, η οποία ξεκινά από την ήδη χαμηλωμένη οκτάβα και σταδιακά φτάνει μέχρι την βαθμίδα του cargah perde. Εντός όλης αυτής της καθόδου, η θέση του χαμηλού neva perde οξύνεται περισσότερο και δημιουργεί, το γνωστό από τη λαϊκή μουσική επιτέλεση, όρο του Karalı Neva, προσδίδοντας ένα ακόμα πιο μαλακό χαρακτήρα στο περιβάλλον Saba που έχει

δημιουργηθεί. Το Karalı Neva θα διατηρηθεί καθόλη τη διάρκεια που ο αμανές τείνει να κάνει εντελή κατάληξη στη βαθμίδα παραγωγής, διατηρώντας το πολύ μαλακό Saba περιβάλλον. Στο 3:04, η μελωδία επαναφέρει το neva perde στην φυσική του θέση και καταλήγει καθοδικά με τη χρήση μελωδικών αλυσίδων, στο αρχικό βασικό πεντάχορδο Ussak και τη βαθμίδα παραγωγής dugah. Το επιφώνημα κατάληξης στο Β' μέρος του αμανέ, ξεκινάει από το 16^ο σύστημα, ωστόσο σε αυτή την περίπτωση είναι πολύ δύσκολο να το αναλύσουμε ξεχωριστά καθώς αποτελεί συνέχεια του στίχου.

2.6 Σεγκιά μανές

Έτος: 1936

Εταιρία: Odeon

Αριθμός Δίσκου: GA-1944

Α Μέρος Αμανέ

Επιφώνημα ανοίγματος

Για - - ρέι α - - - α - - - μά αν

με ντε ει - - α ω ωχ -

Σημείο 1

Ο αμανές εισάγει το επιφώνημα ανοίγματος (γιαρέι) από τον irak perde ο οποίος βρίσκεται μία τέταρτη κάτω από την βαθμίδα παραγωγής Sid Segah perde δημιουργώντας ένα Hicaz τετράχορδο, μεταξύ των δύο αυτών περντέδων. Η μελωδία θα σταθεί στην βαθμίδα του segah, ορίζοντάς την ως τον κατεξοχήν μελωδικό πυρήνα (Yöre, 2012:273) του αμανέ. Ο τραγουδιστής θα σταθεί στην βαθμίδα ενώ ταυτόχρονα θα την κουνήσει ελάχιστα, δημιουργώντας έναν τύπο ελεγχόμενου βιμπράτου στον segah perde. Καθ' όλη τη διάρκεια του πρώτου μέτρου του επιφωνήματος ανοίγματος, η μελωδίας κινείται μεταξύ των δύο αυτών, ισχυρών βαθμίδων, αναδεικνύοντας την χρωματική διάθεση μεταξύ τους. Πριν την παύση τετάρτου που διακρίνουμε στο τέλος του πρώτου συστήματος, η μελωδία θα κάνει εντελή κατάληξη στο irak perde, δημιουργώντας και εκεί ένα περιβάλλον Segah, ακριβώς μία 4^η κάτω

από την βαθμίδα παραγωγής. Στο δεύτερο σύστημα, η μελωδία ακολουθεί ανοδική πορεία, από το irak perde μέχρι και το neva perde βαθμίδα, για να καταλήξει στην βαθμίδα παραγωγής segah perde, επαναφέροντας πάλι το μελωδικό κέντρο του βασικού Segah μακάμ περιβάλλοντος (Ναβροζίδης Ε. , 2022:13). Το 3^ο σύστημα αναδεικνύει αρκετά τον οξυμένο προσαγωγέα του segah perde Λα#, με ατελείς καταλήξεις και βιμπράροντας μαλακά την βαθμίδα, δίνοντας την αίσθηση μίας κρεμάμενης βαθμίδας από την βαθμίδα παραγωγής. Τέλος, μετά από μερικές, ποικιλματικές αναδείξεις του περντέ irak, η μελωδία φτάνει να καταλήξει στην βαθμίδα παραγωγής της, segah perde, κλείνοντας με αυτό τον τρόπο, επιφώνημα ανοίγματος του Ά μέρους του αμανέ.

Κατά τη διάρκεια του επιφωνήματος ανοίγματος, η βαθμίδα segah ως βαθμίδα παραγωγής, αναδεικνύεται από τη ρυθμική ισοκρατηματική συνοδεία (Ανδρίκος Ν. , 2018) στο ούτι.

Στίχος

με ντε ει - - α ω ωχ - Στον

κόσμ' αυ τό - - - - δεν έ μει νε - - -

Σημείο 2

Μετά το εμβόλιμο ενδιάμεσο ταξίμι ο αμανές εισάγεται μέσω του cargah perde στον επόμενο δεσπόζοντα φθόγγο του μακάμ Segah, στο neva perde, όπως φαίνεται και στο 4^ο μέτρο. Η περίπτωση του στίχου, τονίζει τον neva perde, καθώς ο τραγουδιστής διαχειρίζεται τον στίχο με απαγγελτική διάθεση, ενώ στο τέλος των τεσσάρων πρώτων συλλαβών (Στον – κόσμ' - αυ – το), κάνει περιστροφική κίνηση γύρω από τον neva perde. Μετά την παύση ογδόου, που συμβολίζει το σημείο αναπνοής του τραγουδιστή, συνεχίζει με άλλες τέσσερις συλλαβές οι οποίες εισάγονται από την 2^η βαθμίδα προς την 3^η, ενώ κάνει εντελή κατάληξη στο segah με περιστροφική κίνηση γύρω από αυτό.



Σημείο 3

Στην περίπτωση του σημείου 3 παρατηρούμε τη χρήση ενός ενδιάμεσου επιφωνήματος και την επανάληψη του δεύτερου τετρασύλλαβου που συναντήσαμε παραπάνω. Το ενδιάμεσο «αμάν» αναδεικνύει την ύπαρξη αυτού του έντονα μαλακού χρώματος Hicaz που αναπτύσσεται πάνω από τον neva perde, ενώ κάνει και έντονες περιστροφικές κινήσεις γύρω από το neva. Στο μέτρο 7, ξεκινάει μία καθοδική πορεία από το περντέ του gerdaniye μέχρι το cargah, ενώ μέχρι το τέλος του μέτρου κρατάει μια συνεχόμενη περιστροφική κίνηση γύρω από τον δεσπόζοντα φθόγγο neva. Σε όλη αυτή τη διάρκεια η μελωδία κρατά το πολύ μαλακό Hicaz. Στο 8^ο και τελευταίο μέτρο, γίνεται επανάληψη του δεύτερου τετράστιχου που συναντήσαμε στην αρχή του Στίχου. Ο τραγουδιστής διαχειρίζεται τον στίχο με τον ίδιο απαγγελτικό τρόπο μεταξύ των περντέδων cargah και neva, ενώ στο τέλος του μέτρου καταλήγει στον περντέ του seghah αγγίζοντας ποικιλματικά και τον οξυμένο προσαγωγήα.



Σημείο 4

Το σημείο 4, είναι και το τελευταίο σημείο που αντιστοιχεί στην περίπτωση του Στίχου του Ά μέρους. Εδώ παρατηρούμε ίσως την μεγαλύτερη φρασεολογική ανάπτυξη πάνω σε στίχο. Η μελωδία ακολουθεί μία καθοδική πορεία από το gerdaniye μέχρι και το πλέον φυσικό dugah, δημιουργώντας το κατάλληλο περιβάλλον για την ανάπτυξη ενός Ussak φαινομένου, ενώ η

χρήση του Tahrir είναι και εδώ έντονη. Στο τέλος του μέτρου 9 αναδεικνύει ξανά όλο το τετράχορδο ενός Ussak, κάνοντας καθοδικά εντελή κατάληξη στο dugah perde και διατηρώντας το Ussak που δημιούργησε.

Επιφώνημα κατάληξης



Σημείο 5

Το επιφώνημα κατάληξης, αρχίζει από το μέτρο 10, κάνοντας ένα πέταγμα της μελωδίας από τον περντέ του rast μέχρι τον περντέ του cargah για να κάνει ημιτελείς καταλήξεις γύρω από τη βαθμίδα παραγωγής segah με Segah. Μετά την παύση ογδού, η μελωδία εκτείνεται μέχρι τον neva perde, πάλι όμως με αναφορές στον segah περντέ και περιστροφική κίνηση γύρω από αυτόν. Τέλος, η μελωδία θα ακολουθήσει κατιούσα πορεία από την σχεδόν απροσδιόριστη Φα βαθμίδα⁴¹, μέχρι τον segah perde φτάνοντας και ακουμπώντας τον περντέ του rast με ποικιλιματικό τρόπο, ενώ πριν την κατάληξη, η μελωδία θα «κρεμαστεί» στον οξυμένο προσαγωγέα, πριν καταλήξει με περιστροφική κίνηση γύρω από τον segah perde με Segah.

⁴¹ Για την περίπτωση του απροσδιόριστου Φα στην περίπτωση του Segah μακάμ βλ. (Ναβροζίδης, Ελευθέριος, 2022. *Το μακάμ ως ρευστός μελωδικός χώρος. Το παράδειγμα του μακάμ Segah*)

Β' Μέρος Αμανέ

Επιφώνημα ανοίγματος και Στίχος

13 ω - ω ωχ αν θρω πως να - - μην ε ε - χει - - - ει

14 μεντέ - - ε ε ετ για α - α - - α χα χα - ω ω

15 ω ω - - ω

Σημείο 6

Η αρχή του Β' μέρους του αμανέ που βλέπουμε στο μέτρο 13, μας εισάγει μέσω ενός πολύ μικρού επιφωνήματος απευθείας τον Στίχο. Το επιφώνημα καθιστά ως μελωδικό κέντρο το Φα#, δηλαδή το Φα στην θέση του enic perde, ενώ παράλληλα, οι περιστροφικές μελωδικές κινήσεις, αλλά και το συνεχόμενα οξυμένο Μι, μας παραπέμπουν στο μακαμικό τροπικό φαινόμενο του Segah στο enic. Στην πραγματικότητα έχουμε την ίδια συμπεριφορά με το βασικό θεμέλιο Segah της βαθμίδας παραγωγής. Ο Στίχος θα εισαχθεί στον περντέ του enic και πάλι με απαγγελτική μορφή, ενώ μόνο στις δύο τελευταίες συλλαβές, θα αναπτυχθεί περισσότερο, φτάνοντας μέχρι τον neva perde, κρατώντας ωστόσο το Μι με οξυμένη διάθεση. Στο μέτρο 14, η μελωδία θα κατρακυλήσει μέχρι τη βαθμίδα παραγωγής, κάνοντας αναφορά στο βασικό τρίχορδο, ενώ θα μεταφερθεί και πάλι στο enic μέσω του gerdaniye, επαναφέροντας πάλι το Segah στο enic. Η μελωδία κάνει αναφορές στο neva perde καθ' όλη τη διάρκεια της ανάπτυξης του μακάμ στην περιοχή της 5^{ης} βαθμίδας, ενώ στέκει και πάλι στο Φα# όπου και είναι το μελωδικό κέντρο. Στο τέλος του 14^{ου} μέτρου, η μελωδία θα κινηθεί και πάλι καθοδικά μέχρι τη βαθμίδα παραγωγής, αλλά και πάλι θα κάνει κατάληξη με Segah στο enic. Από την αρχή του 14^{ου} μέτρου, μέχρι και το τέλος του 15^{ου}, παρατηρούμε την ανάπτυξη της πλούσιας φρασεολογίας μέσω της χρήσης ενδιάμεσων επιφωνημάτων.



Σημείο 7

Στο σημείο 7, η μελωδία ανοίγει στον περντέ του gerdaniye και μένει εκεί ενώ κάνει χρήση επιθετικού βιμπράτου και καταλήγει μέχρι τον περντέ του enic με Segah. Στο δεύτερο μισό του 17^{ου} μέτρου η μελωδία κάνει εντελή κατάληξη στον neva perde. Το μέτρο 18, βρίσκει τον αμανέ στο σημείο με τη μεγαλύτερη κορύφωση, συνάμα και την αρχή της καθόδου. Ο τραγουδιστής εισάγει τον muhayyer perde, σε απόσταση τόνου από τον gerdaniye perde, ενώ θα ελαττώσει αρκετά και το Φα, φέρνοντάς το στον περντέ του acem και θα κάνει εντελή κατάληξη στο neva, διατονικά.

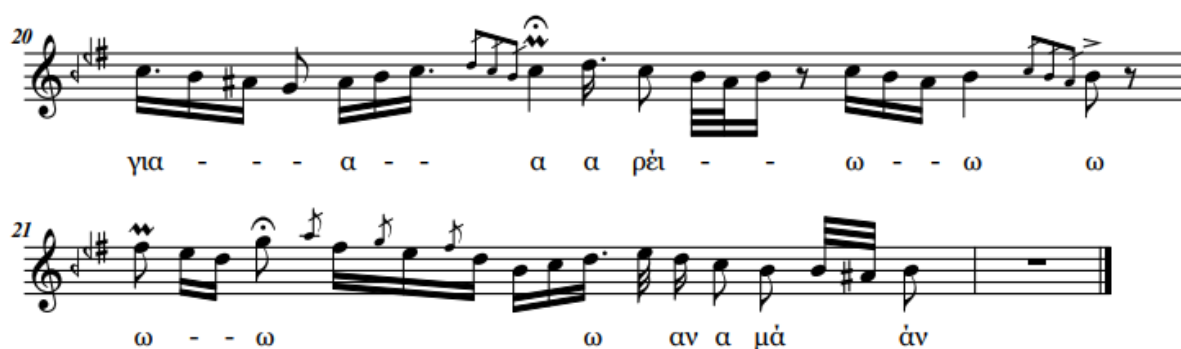


Σημείο 8

Το μέτρο 19, αποτελεί το τελευταίο σημείο της περίπτωσης του Στίχου. Στην αρχή του μέτρου, πάντα σε συνδυασμό με το ακουστικό κομμάτι, θα μπορέσει να παρατηρήσει κανείς την έντονη βάρυνση του Φα προς το Μι, αλλά κυρίως όμως την όξυνση του Μι προς το Φα, με αποτέλεσμα τη δημιουργία εναρμόνιας διάθεσης μεταξύ των δύο αυτών βαθμίδων, αλλά και τη δημιουργία ενός υπερμίζοντος τόνου μεταξύ του neva και αυτού του οξυμένου Μι. Στο τέλος του μέτρου, ο αμανές επιστρέφει στο βασικό Segah τετράχορδο.

Επιφώνημα Κατάληξης

Στην περίπτωση του επιφωνήματος κατάληξης, η μελωδία ακολουθεί καθοδική πορεία από τον *cargah perde* μέχρι τον *rast perde*, ενώ απευθείας επιστρέφει με ανοδική πορεία ξανά στον *cargah περντέ*, όπου και τον αναδεικνύει με περιστροφική κίνηση γύρω, αλλά και με ατελή στάση σε αυτόν. Από τον *neva περντέ* η μελωδία θα κατέβει στην βαθμίδα παραγωγής *segah* και με επαναλαμβανόμενες κινήσεις γύρω από αυτόν, θα κάνει εντελή κατάληξη.



Σημείο 9

Στο τελευταίο μέτρο, ο αμανές πετάγεται ξανά στη βαθμίδα Φα και ενώ θα αναδείξει για λίγο τον περντέ του *gerdaniye*, θα ξεκινήσει την σύντομη καθοδική πορεία της μελωδίας μέχρι τη βαθμίδα παραγωγής. Το τελευταίο μέτρο αποτελεί μία περιληπτική διάθεση του τραγουδιστή, για να αποτυπώσει με ξεκάθαρο τρόπο το τέλος της φόρμας. Αυτή η πρακτική συνηθίζεται και στη φόρμα του *Taksim*.

2.7 Νεβά Μανές (Σαν αποθανώ και ταφώ)

Έτος: 1931

Εταιρία: Columbia

Αριθμός δίσκου: DG-129

Α Μέρος Αμανέ

Επιφώνημα ανοίγματος

Ω

α μαν

α α μαν

Σημείο 1

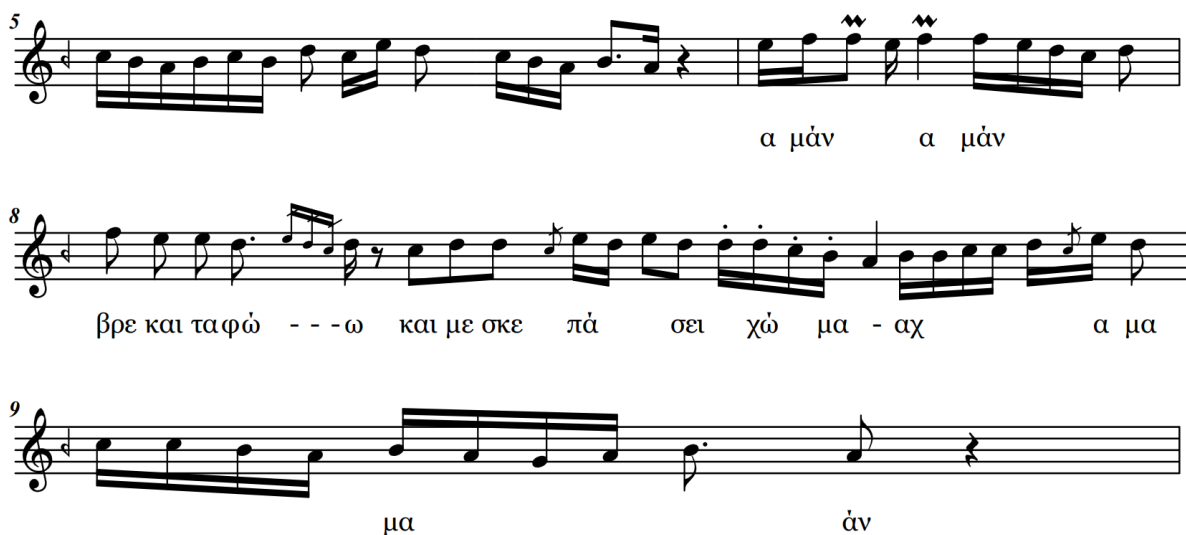
Το άνοιγμα του αμανέ, κατά το «επιφώνημα ανοίγματος», εισάγει τη μελωδία από την πρώτη στιγμή στον περντέ του neva. Η μελωδία κατρακυλά σταδιακά προς τον dugah perde, αναδεικνύοντας το βασικό Ussak τετράχορδο, ενώ θα κάνει και στάση στον περντέ με περιστροφική κίνηση αγγίζοντας και τον προσαγωγέα. Χωρίς να διακοπεί η μελωδία, στο μέτρο 2, ο τραγουδιστής αναδεικνύει όλο το τετράχορδο του Ussak, με ανοδικές και καθοδικές κινήσεις, ενώ γίνονται συχνά μελωδικές περιστροφές γύρω από τη βάση, μέχρι και τη στιγμή που θα γίνει στάση στον dugah perde στην αρχή του 3^{ου} μέτρου, ορίζοντάς τον ως μελωδικό κέντρο. Το τέλος του «επιφωνήματος ανοίγματος», στο τέλος του 3^{ου} μέτρου κάνει κατάληξη στον περντέ του dugah και πάλι με περιστροφική κίνηση γύρω του.

Στίχος



Σημείο 2

Ο «στίχος» εισάγεται κατευθείαν, χωρίς την ύπαρξη κάποιου επιφωνήματος. Η πρώτη συλλαβή, εισάγεται με μία ανοδική πορεία από τον *rast perde*, μέχρι το *neva*. Παρατηρούμε τη διατήρηση του οκτασύλλαβου σχήματος του στίχου (*Σαν-α-πο-θα-νω-και-τα-φώ*), ο οποίος ερμηνεύεται συλλαβιστά και χωρίζεται στις τέσσερις συλλαβές (*Σαν-α-πο-θα*) με περιστροφική μελωδική κίνηση γύρω από τον *neva* περντέ, όπως επίσης και το 2^ο τετρασύλλαβο χαίρει παρόμοιας αντιμετώπισης, ενώ στο τέλος του, καταλήγει στο επιφώνημα «αμάν», το οποίο με τη χρήση *Ussak* φρασεολογίας, θα κάνει κατάληξη στην βαθμίδα παραγωγής *dugah*.



Σημείο 3

Το σημείο 3, ξεκινά από το μέτρο 6, όπου το επιφώνημα επανέρχεται για να ενώσει το υπόλοιπο μέρος του κειμένου, το Ά μέρος του αμανέ. Η μελωδία φτάνει να αγγίξει τον περντέ του *acem* και να δημιουργήσει εναρμόνια διάθεση μεταξύ του *huseyni*, το οποίο θα οξυνθεί

ελάχιστα προς το *acem*. Την απόσταση του *neva* από το *εναρμόνιο Μι-Φα*, θα μπορούσαμε να την περιγράψουμε ως *υπερμείζοντα τόνο*. Στο τέλος του μέτρου, η μελωδία θα έρθει και πάλι στον *περντέ* του *neva*. Ο τραγουδιστής θα επαναλάβει τις τελευταίες τρεις συλλαβές από το δεύτερο μισό της πρώτης στροφής, δείχνοντας και πάλι το διάστημα του *υπερμείζοντος τόνου*, μεταξύ του *neva* και του *Μι-Φα*, ενώ το μελωδικό κέντρο θα παραμείνει γύρω από τον *neva perde*. Η δεύτερη και τελευταία περίπτωση του στίχου, που συναντάμε στην *Α* στροφή (*και-με-σκε-πά-σει-χώ-μα*), ανοίγει στον *neva perde*, αλλά φτάνει να λυθεί με περισσότερο μελισματικό τρόπο και *ανοδικές-καθοδικές κινήσεις*, μέχρι να καταλήξει στον *dugah perde* με *περιστροφική κίνηση*, αλλά και *ατελή στάση* στον *segah perne*, πριν την τελική κατάληξη στη *βαθμίδα παραγωγής*. Στο μέτρο 9, τελειώνει η περίπτωση του στίχου.

Επιφώνημα Κατάληξης

10

ω α α μάν ω α μα

11

α μάν

Σημείο 4

Το «*επιφώνημα κατάληξης*» ανοίγει από τον *περντέ* του *neva*, ενώ παράλληλα αναδεικνύει το βασικό *Ussak* *τετράχορδο*, επιστρέφοντας και πάλι ωστόσο στον *neva perde*. Στη μέση του 10^{ου} μέτρου, ο *αμανές* κάθεται αρκετά στην *βαθμίδα παραγωγής*, μεταφέροντας το μελωδικό κέντρο στον *dugah perde*. Μετά την ανάδειξη όλου του βασικού *τετράχορδου*, το «*επιφώνημα κατάληξης*» θα καταλήξει στη *βαθμίδα παραγωγής dugah* με *περιστροφική κίνηση* γύρω από αυτό, όπως φαίνεται στο μέτρο 11. Στο 11^ο μέτρο, τελειώνει το *Α* μέρος του *αμανέ*.

Β' Μέρος Αμανέ

Επιφώνημα Ανοίγματος-Στίχος



Σημείο 5

Στο 13^ο μέτρο, το «επιφώνημα ανοίγματος» εισάγει τον αμανέ στο huseyni perde. Η μελωδία θα σταθεί αρκετά στον huseyni perde, ενώ στην συνέχεια θα σταθεί σε αυτόν, αφού πρώτα κάνει περιστροφική κίνηση γύρω του. Μετά το σύντομο επιφώνημα, η εισαγωγή του στίχου γίνεται και πάλι, μέσω του neva perde, στον huseyni perde. Το τέλος των τεσσάρων συλλαβών που επαναλαμβάνονται από το τέλος του Α μέρους (και-με-σκε-πά), διαχωρίζονται και πάλι με περιστροφική κίνηση, γύρω από την βαθμίδα που έχει αναδειχτεί ως μελωδικό κέντρο huseyni, όπως επίσης, δεν διστάζει να μετατρέψει τη λέξη «σκεπάσει» σε σκεπά-σει παίρνοντας ανάσα.



Σημείο 6

Το τέλος των τριών συλλαβών (-σει-χώ-μα), τονίζει την 5^η βαθμίδα, ενώ με το επιφώνημα «αμάν», η μελωδία κατρακυλά από τον περντές του acem μέχρι την βαθμίδα παραγωγής, αγγίζοντας με μελισματικό τρόπο και τον προσαγωγέα. Στη συνέχεια, η μελωδία πετάγεται από τη βαθμίδα παραγωγής στον gerdaniye perde, αναπτύσσοντας και πάλι φρασεολογία η οποία αντιστοιχεί στο τροπικό φαινόμενο του Huseyni, με κατάληξη στον huseyni perde. Η μελωδική πορεία του αμανέ, μετά την παύση ογδού επιστρέφει στην βαθμίδα παραγωγής και μέσω της 4^{ης} βαθμίδας neva perde, θα κινηθεί καθοδικά-ανοδικά από τον segah perde μέχρι τον acem perde, για να καταλήξει και πάλι στον huseyni perde αναδεικνύοντας έτσι ξανά τη μεταφορά του μελωδικού κέντρου στο περιβάλλον του Huseyni.

15 α μά αν τό τε θα πά ψουν οι

16 κα η μοί χα μά

17 α αν α μάναμ αν βρε οι κα η μοί

Σημείο 7

Στο μέτρο 15, η μελωδία αναπτύσσει ένα τρίχορδο Ussak από τον huseyni perde, φτάνοντας να αγγίξει ποικιλματικά την οκτάβα, ενώ στη συνέχεια θα επιστρέψει καθοδικά και μέσω του neva perde θα επανέλθει στην 5^η βαθμίδα. Η 5^η βαθμίδα θα οξυνθεί και πάλι δημιουργώντας εναρμόνια διάθεση μεταξύ Μι και Φα, άρα και έναν υπερμείζονα τόνο μεταξύ του οξυμένου huseyni και του neva. Και οι δύο περιπτώσεις υπερμείζοντος τόνου που συναντάμε στην καταγραφή, έχουν την τάση στις κατάληξης στον περντέ του neva. Έτσι και η μελωδία στο 15^ο μέτρο, κάνει στάση στον neva perde πριν την παύση τετάρτου. Μετά την παύση, ο τραγουδιστής αναπτύσσει ξανά την περιοχή πάνω από την 4^η βαθμίδα, ενώ θα κάνει αρκετές ημιτελείς καταλήξεις ξανά στον neva perde. Στο 16^ο μέτρο, η μελωδία θα δημιουργήσει και πάλι εναρμόνια διάθεση μεταξύ Μι και Φα, αλλά στο τέλος του μέτρου η μελωδία θα αναδείξει καθοδικά το βασικό Ussak τετράχορδο. Στην αρχή του μέτρου 17, ο τραγουδιστής αναπτύσσει Ussak φρασεολογία, μεταξύ του περντέ cargah και rast, ενώ πριν την στάση στη βαθμίδα παραγωγής, θα κάνει ατελή κατάληξη στον περντέ του segah.

Στο μέτρο 17, μετά την παύση τετάρτου, ο αμανές επιστρέφει και πάλι στην περιοχή πάνω από την 4^η βαθμίδα, όπου αναδεικνύει και πάλι το τρίχορδο Buselik που αναπτύσσεται στον neva perde. Μετά το ενδιάμεσο επιφώνημα «αμάν», ο τραγουδιστής θα επαναλάβει και πάλι τις τέσσερις τελευταίες συλλαβές του στίχου που συναντήσαμε στο τέλος του μέτρου 15 και στην αρχή του 16, (βρε- κ'- οι- καη- μοί). Με την επανάληψη του προηγούμενου τετρασύλλαβου, επιτυγχάνεται η ευκολότερη και ομαλότερη μετάβαση στην τελευταία περίπτωση του στίχου (απ- το- δι- κό- μου- σώ- μα). Σε επίπεδο μελωδικής ανάλυσης, στο τέλος του 17^{ου} και στην αρχή του 18^{ου} μέτρου, ο τραγουδιστής θα αναδείξει και πάλι το βασικό

Ussak τετράχορδο, με σταδιακή κατιούσα πορεία από τον neva perde, στον segah perde και με στάση της μελωδίας στην βαθμίδα παραγωγής. Στο μέτρο 18 και λίγο πριν την παύση 8^{ου}, η μελωδία, με μία περιστροφική κίνηση, θα αγγίξει τον προσαγωγέα, ενώ μετά την παύση, η φωνή «πετάγεται» και πάλι στο neva, κλείνοντας την περίπτωση του «στίχου» και φέρνοντας το «επιφώνημα κατάληξης».

Επιφώνημα κατάληξης

Η τελευταία υποπερίπτωση του Β' μέρους του αμανέ, είναι το «επιφώνημα κατάληξης». Το επιφώνημα ξεκινά μετά την παύση ογδόου και αναδεικνύει, ανοδικά- καθοδικά, το βασικό τετράχορδο Ussak, μεταξύ των περντέδων neva και dugah.

Στο τέλος του 18^{ου} μέτρου, η μελωδία θα κάνει στάση στην βαθμίδα παραγωγής, ενώ στο τέλος, θα αγγίξει και τον προσαγωγέα. Με την ίδια λογική κινείται και στο τελευταίο μέτρο 19, αυτή τη φορά αναδεικνύοντας την πεντάχορδη μορφή του Ussak, μεταξύ βαθμίδας παραγωγής και 5^{ης}. Τέλος, η μελωδία καταλήγει μέχρι τη βαθμίδα παραγωγής και κάνει στάση στην δεύτερη βαθμίδα segah, ενώ θα καταλήξει στη βάση με περιστροφική κίνηση γύρω από αυτή.

Συμπέρασμα

Η περίπτωση του Νεβά Μανέ, αποδεικνύει πως το Neva μακάμ (Aydemir, M., 2012), δεν συναντάται εύκολα ως αυτόνομο τροπικό φαινόμενο στη μεσοπολεμική δισκογραφία. Η περίπτωση του συγκεκριμένου αμανέ ισορροπεί έντονα μεταξύ του τροπικού φαινομένου του Ussak και Uşşak Bayatı, καθώς η χρήση του Buselik τετράχορδου πάνω από τον neva perde είναι έντονη κατά το Α μέρος του αμανέ. Έντονο ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση της επιλογής του τίτλου (Νεβά), καθώς η φόρμα δεν τηρεί την παγιωποιημένη μορφή του φαινομένου της τουρκικής μορφής του μακάμ (Aydemir, M., 2012). Πιθανότατα ο τίτλος να υιοθετείται από την επιλογή του περντέ (neva) ως βαθμίδα παραγωγής⁴², άρα και η επιλογή του τονικού ύψους, παρά ως μακάμ (Ανδρίκος, Ν., 2022). Τα παραδείγματα με την χρήση του «Νεβά», αυτόνομα ή συνοδεύοντας κάποιο άλλο μακάμ ως τίτλος ηχογράφησης αμανέδων, είναι εξαιρετικά συχνά αυτή την περίοδο, όπως για παράδειγμα ο Νεβά Ραστ Μανές, που αναλύθηκε στην παρούσα εργασία.

⁴² Με βάση το αλά τούρκα σύστημα και την διάταξη των «περντέδων» επάνω σε ένα όργανο αναφοράς όπως το ούτι-του οποίου και η χρήση είναι έντονη στην δισκογραφία της εποχής που μας ενδιαφέρει.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Για την παρούσα εργασία χρησιμοποιήθηκαν επτά αμανέδες από τον Κώστα Ρούκουνα. Οι αμανέδες επιλέχθηκαν βάσει της υποκατηγορίας του αλά τούρκα αμανέ της δισκογραφίας την περίοδο του Μεσοπολέμου. Για την ανάλυση των ηχογραφημάτων, έγινε καταγραφή της μελωδίας στο δυτικό πεντάγραμμο, αλλά με τη χρήση της τουρκικής μεθόδου καταγραφής, από συγκεκριμένες τονικότητες, ανάλογα την περίπτωση του εκάστοτε μακάμ και τον οπλισμό αυτού. Οι περιπτώσεις των αμανέδων που καταγράφηκαν και αναλύθηκαν, επιλέχθηκαν κυρίως με βάση τα μαλακά διατονικά φαινόμενα, όπως το Rast το Ussak, το Huseyni, αλλά και τα χρωματικά, Hicaz και Segah. Παρακάτω παραδίδεται αναλυτικά η κατηγοριοποίηση των αμανέδων με βάση το γένος:

Διατονικό γένος
Νεβά Ραστ Μανές
Ραστ Μανές
Ουσάκ Μανές
Χουσεϊνί Μανές
Νεβά Μανές
Σεγκιά Μανές

Χρωματικό Γένος
Χιτζάζ Μανές

Η επιλογή του γένους δεν ήταν κριτήριο για την επιλογή του αμανέ. Επιλέχθηκαν τα περισσότερο συχνά μακάμια που συναντάμε στην γενικότερη «πιάτσα» των αμανετζήδων της εποχής στην ελληνική, αλλά και την τουρκική δισκογραφία. Τα συμπεράσματα στα οποία καταλήγει και προτείνει η παρούσα μελέτη, ξεκινούν με την πρώτη παρατήρηση, αυτή της φόρμας του αμανέ.

Ο αμανές στο μεσοπολεμικό αστικό λαϊκό τραγούδι, χωρίζεται σε δύο βασικά μέρη, το Α και Β μέρος του (Κοκκώνης, Γ. 2018). Ωστόσο, μετά την καταγραφή και την ανάλυση των δειγμάτων, η έρευνα καταλήγει σε επιμέρους στοιχεία, τα οποία δημιουργούν ένα περισσότερο αναλυτικό πεδίο, όπου ξεκαθαρίζει με περισσότερη ακρίβεια την προσέγγιση της φόρμας, για την ανάλυση και την μελέτη του ύφους και την διευκόλυνση του μελετητή γενικά. Έτσι, η εκπόνηση της μελέτης, μέσω της καταγραφής των ηχογραφήσεων και μετέπειτα της μακαμικής προσέγγισης, έγινε με βάση τη «νεοεισαχθήσα» φόρμα η οποία αποτελείται από τα:

- **Επιφώνημα ανοίγματος:** το συνηθισμένο αμάν, μεντέτ, γιαρέι που συναντάμε στο άνοιγμα κάθε αμανέ από τον τραγουδιστή, τα οποία και φέρουν το μεγαλύτερο μέρος του μελωδικού φορτίου της φόρμας. Τα επιφωνήματα ανοίγματος, μπορεί να συμπεριλαμβάνουν μια αρκετά μεγάλη μουσική φράση, η οποία θα δώσει την ατμόσφαιρα του μακάμ με πιο έντονο και σαφή τρόπο, όπως συναντάμε στην αρχή (Α μέρος) όλων των αμανέδων που αναλύθηκαν, ή με μια μικρή φράση, όπως σε πολλές περιπτώσεις συναντάμε στα επιφωνήματα ανοίγματος στα Β μέρη τους.
- **Στίχος :** ο στίχος, συνήθως, αποκτά απαγγελτικό- συλλαβικό χαρακτήρα. Ο πιθανός λόγος θα μπορούσε να είναι ότι ο τραγουδιστής επιλέγει αυτό τον τρόπο για να δώσει μεγαλύτερη έμφαση στο «κείμενο», καθώς αν επέλεγε να εμπλουτίσει φρασεολογικά τον στίχο, πιθανότατα η κατανόησή του να ήταν εξαιρετικά δυσνόητη.
- **Επιφώνημα κατάληξης:** το επιφώνημα κατάληξης λαμβάνει το ρόλο του επίλογου της φόρμας και στα δύο μέρη (Α και Β). Πάλι γίνεται χρήση των επιφωνημάτων «αμάν, γιαρέι, μεντέτ» που και πάλι κατέχουν το πιο έντονο φρασεολογικό ενδιαφέρον για την σαφή καταληκτική φάση του μανέ.

Φυσικά, σημαντικός είναι ο ρόλος των ενδιάμεσων επιφωνημάτων, αυτών που συνήθως συναντάμε με τη μορφή γέφυρας ανάμεσα από τον στίχο του Α ή και του Β μέρους. Στην παρακάτω καταγραφή του Νεβιά Ραστ Μανές, παρουσιάζονται κυκλωμένα τα σημεία της φόρμας που αναφέραμε, ενώ ταυτόχρονα αναφέρονται τα σημεία με τα αρχικά τους γράμματα, όπως Ε.Α. για το επιφώνημα ανοίγματος, Σ. για τον στίχο, Ε.Κ. για το επιφώνημα κατάληξης και Ε.Ε για τα ενδιάμεσα επιφωνήματα, το οποίο κυκλώνεται και με μπλε χρώμα.

Νεβιά Ράστ Μανές

Makam Rast Κώστας Ρούκουνας

1 ΠΠ

2 ΠΠ

Η «αποδόμηση» της φόρμας, θα μπορούσε να φέρει νέες μελέτες στην έρευνα του αμανέ, με περαιτέρω αναλύσεις, και σε άλλους τραγουδιστές/ριες της εποχής, αλλά και στην επιμέρους ανάλυση των υποπεριπτώσεων, όπως για παράδειγμα στα επιφωνήματα ανοίγματος, για την παρατήρηση των φράσεων που συνήθως επιλέγονται για το άνοιγμα των αμανέδων, σε επίπεδο μουσικολογικής έρευνας ή και σε επίπεδο μελέτης και προσέγγισης της φόρμας. Η περίπτωση του Κώστα Ρούκουνα προσφέρει μια ξεκάθαρη εικόνα στην ανάλυση της φόρμας. Η καθαρότητα του φρασολογικού του πλούτου, προσφέρει στη φόρμα μια εξαιρετική διαφάνεια για την ανάλυση και παράταση των ηχογραφήσεων.

Αναφορικά με το φρασολόγιο του Ρούκουνα, είναι αδύνατον να μην μείνει ασχολίαστη η επιτυχής επιλογή του στις κατάλληλες μελωδικές φράσεις στο εκάστοτε μακάμ που τραγουδάει, καθώς είναι σημαντικό για την ακριβή απόδοση της ατμόσφαιρας του φαινομένου, πράγμα το οποίο ίσως και να είναι σπάνιο σε άλλες περιπτώσεις τραγουδιστών της εποχής του ή και πριν από αυτόν. Μια ακόμα πιο αξιοσημείωτη διαπίστωση, αλλά και εξίσου μεγάλο ερώτημα, είναι το πώς ένας τραγουδιστής με καταγωγή από ένα ακριτικό νησί της Ελλάδας, κατέχει με μεγάλη ακρίβεια ένα ύφος το οποίο παραπέμπει σε ένα ξεκάθαρα αλά τούρκα περιβάλλον, των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Ο ίδιος αναφέρει στην αυτοβιογραφία του, την μεγάλη αγάπη που είχε στο να ακούει Τούρκους τραγουδιστές (Σχορέλης- Οικονομίδης 1974).

Μια δουλεμένη και μελετημένη φωνή, κατέχει είτε μια αρκετά μεγάλη έκταση, είτε αρκετή αντοχή και στιβαρό φωνητικό άξονα για να ανταποκριθεί και να ανταπεξέλθει σε αρκετά υψηλές τονικές βάσεις. Η περίπτωση του Κώστα Ρούκουνα ανήκει στις φωνές με αντοχή, και αρκετά κεντραρισμένη, με στιβαρό άξονα, φωνή. Αυτός ο τρόπος «τραγουδίσματος» αποτελεί τον κανόνα, για τις ανδρικές φωνές του μεσοπολέμου, καθώς η απουσία της ηλεκτρικής ηχητικής ενίσχυσης, ανάγκαζε τις φωνές - ανεξαρτήτως φύλου - να αναπτύσσουν μια τεχνική με ισχυρό και διαπεραστικό μέταλλο, το οποίο μπορεί να βγει πάνω από τα όργανα, να ακουστεί σε κλειστούς, γεμάτους κόσμο και σε υπαίθριους χώρους. Φυσικά η επιλογή «υψηλής» τονικότητας από τις φωνές του μεσοπολεμικού αστικού λαϊκού τραγουδιού, αποτελεί πρακτική για να ενισχύσει ακριβώς αυτό, την ανυπαρξία ηχητικής κάλυψης. Οι αμανέδες που επιλέχθηκαν, καλύπτουν έκταση, από μία έως και σχεδόν μιάμιση οκτάβα, και με εύρος φωνής, βάση του απόλυτου τονικού ύψους, της τάξης του $Pe\ 3$ (ως τη χαμηλότερη νότα) έως και το $La\ 4$ (ψηλότερη νότα) με βάση το δείγμα που τέθηκε προς ανάλυση.

Όπως έχει αναφερθεί και στην αρχή της εργασίας, η χρήση των μακάμ για την ονοματοδοσία της φόρμας στις ετικέτες των δίσκων, αποδεικνύουν τη σχέση των μουσικών με τα φαινόμενα που συναντάμε στο τροπικό αυτό σύστημα. Δεν είναι ωστόσο λίγες οι

περιπτώσεις όπου ο τίτλος του μακάμ που αναγράφεται στην ετικέτα, δεν ανταποκρίνεται στο ηχητικό αποτέλεσμα, όπως για παράδειγμα οι περιπτώσεις των Ραστ Μανέ, που το ηχητικό αποτέλεσμα συγκρίνεται περισσότερο με το Mahur μακάμ, παρά με το Rast, που υπάρχει σαν τίτλος. Άλλη μια ίδια περίπτωση, είναι αυτή του Ουσάκ Μανέ, στον οποίο επικρατεί έντονα το τροπικό φαινόμενο Karciğar. Και στις δυο περιπτώσεις δεν παρατηρείται απλά η διαστηματική και κλιμακοκεντρική μορφή τους, αλλά ένα ολοκληρωμένο περιβάλλον των φαινομένων, με τη στερεοτυπική φρασεολογία-κινησιολογία που τα χαρακτηρίζει.

Άλλη μια σημαντική παρατήρηση που αφορά τον τίτλο του μακάμ σε συνάρτηση με το ηχητικό αποτέλεσμα, είναι η περίπτωση χρήσης της ονομασίας του μακάμ ή περντέ Νεβά (Neva) στις ετικέτες των δίσκων, είτε αυτόνομα (Νεβά μανές), είτε συνοδεύοντας ένα μακάμ (Νεβά Ραστ Μανές). Το Neva αποτελεί έναν από τους πιο σημαντικούς περντέδες, στο σύστημα της μακαμικής θεωρίας, αλλά και ένα αυτόνομο μακάμ το οποίο ανήκει στην οικογένεια του Ussak (Aydemir 2012). Όπως παρατηρήσαμε και από τις αναλύσεις των δύο αμανέδων που φέρουν τον τίτλο «Νεβά», κανένας από τους δύο, δεν συμπεριφέρεται με βάση τα διαστηματικά και τροπικά χαρακτηριστικά του μακάμ Neva. Αντιθέτως, ο Νεβά Ραστ Μανές, κινείται κατά τα πρότυπα ενός, ξεκάθαρα Rast περιβάλλοντος, φυσικά με τα επιμέρους πλούσια τροπικά χαρακτηριστικά του. Ο Νεβά μανές, θα μπορούσαμε να πούμε πως στο μεγαλύτερο μέρος του, αποπνέει ένα χαρακτήρα ο οποίος παραπέμπει περισσότερο σε ένα περιβάλλον Ussak Bayati (Aydemir 2012), αρκετά συγγενικό μακάμ με το Neva, αλλά σε κανένα σημείο η μελωδία, δεν δημιουργεί το κατάλληλο διαστηματικό ή τροπικό περιβάλλον.

Το «Νεβά» συναντάται πολύ συχνά σε αμανέδες ή ταξίμια της ελληνικής δισκογραφίας του μεσοπολέμου, πιθανότατα η επιλογή του ονόματος, να γίνεται λόγω του περντέ, ο οποίος ορίζεται ως βαθμίδα παραγωγής και ως μία «ψηλή» τονικά, βάση για τις οξύτατες φωνές της εποχής, καθώς σε ένα ούτι με κούρδισμα ρε ή μι (το dugah) ο περντές Neva, βρίσκεται στο Σολ ή Λα.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Για να ολοκληρωθεί ο σκοπός αυτής της μελέτης θα χρειαστούν επιπλέον έρευνες τέτοιου είδους, προσεγγίζοντας και άλλες μεγάλες φωνές τις ίδιας περιόδου ή και πριν από τον Ρούκουνα, ώστε να μπορέσουμε να σχηματίσουμε μία καλύτερη εικόνα όσον αφορά κυρίως την φόρμα του αμανέ, αλλά και το μακαμικό πλαίσιο κατά την περίοδο των αρχών της ελληνικής δισκογραφίας.

Η εν λόγω εργασία, έχει ως στόχο να τεθεί μία περαιτέρω αναζήτηση, εμβάθυνση στη διδασκαλία και την εκμάθηση του αμανέ ως απάντηση σε ερωτήματα που δημιουργήθηκαν μέσα στα χρόνια, μεταξύ συζητήσεων με άτομα που αναζητούν παρόμοιας αισθητικής μουσικά ιδιώματα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- 1) Ανδρίκος, Ν. (2018). *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι*. Αθήνα: Τόπος.
- 2) Ανδρίκος, Ν. (2023): Θεωρητικό σύστημα για τη λαϊκή αστική μουσική: στόχοι, δυνατότητες και προϋποθέσεις. Στο *Πρακτικά συνεδρίου: Από την πράξη στη θεωρία*. Αθήνα: Τεχνόπολις
- 3) Andrews, W. G. (1973) *A critical-interpretive approach to the ottoman Turkish gazel*. Great Britain: Int. F. Middle East Stud, 97-100.
- 4) Ατζακάς, Ε. (2012). *Οι άνθρωποι του ζύλου: το ούτι από τις παρυφές του ανατολικού μουσικού πολιτισμού στη σύγχρονη αστική κουλτούρα του ελλαδικού χώρου* (Διδακτορική διατριβή). Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- 5) Αϋντεμίρ, Μ. (2012). *Το Τούρκικο μακάμ*. Αθήνα: Fagotto Books.
- 6) Βαφέας, Ν.(2012). *Από τον ληστή στον αντάρτη (τα ένοπλα κινήματα των Γιαγιάδων στη Σάμο)*. Αθήνα: Νήσος.
- 7) Βλησίδης, Κ. (2006). *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*. Αθήνα : Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- 8) Βούλγαρης, Ε. (2006). *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Σμυρναίικα και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα 1922-1940*. Αθήνα : Fagotto.
- 9) Conticello, S. (2022): *Σαμπάχ Αμανές: Μουσική Ανάλυση Ηχογραφήσεων από Σμυρνιούς Τραγουδιστές του Μεσοπολέμου*. (Μεταπτυχιακή εργασία), Αθήνα: Εθνικών και Καποδιστριακών Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- 10) Δελέγκος, Σ. (2018): *Η εκ των συνθηκών σκλήρυνση των μαλακών διαστημάτων και το ίσα συγκεκριμένο μακάμ: δύο αλληλένδετες μορφές εκσυγχρονισμού στον χώρο της ελληνικής λαϊκής αστικής μουσικής του μεσοπολέμου* (Διδακτορική διατριβή). Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- 11) Διονυσόπουλος, Ν. (2009). *Η Σάμος στις 78 στροφές*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- 12) Κοκκώνης, Γ. (2017). *Λαϊκές Μουσικές Παραδόσεις, Λόγιες αναγνώσεις/ Λαϊκές πραγματώσεις*. Αθήνα: Fagotto Books.

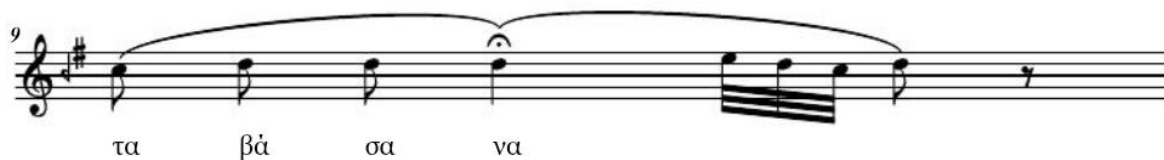
- 13) Κούνας, Σ. (2019): *Το Αστικό Λαϊκό Τραγούδι του Ελλαδικού Χώρου κατά την Περίοδο των Πρώιμων Ηχογραφήσεων Υφολογία, Τροπικότητες, Επιτέλεση*. (Διδακτορική διατριβή), Μυτιλήνη: Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- 14) Κουνάδης, Π. (2003). *Εις ανάμνηση στιγμών ελκυστικών: Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*. Αθήνα: Κατάρτι.
- 15) M. Tahamtan και R. C. Scherer. (2020) «Tahrir Patterns and Acoustical Analysis of Tekyeh in a Professional Iranian Classical Singer». *Journal of Voice*, 34 (6), σελ. 830-837.
- 16) Ναβροζίδης, Ε. (2022). *Το μακάμ ως «ρευστός» μελωδικός χώρος. Το παράδειγμα του μακάμ Segah*. (Μεταπτυχιακή εργασία), Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.
- 17) Ong, Walter J. (2019): *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- 18) Rebetiko Sealabs. (n.d.). Καφέ Αμάν. *Rebetiko Sealabs* <https://rebetiko.sealabs.net/viewtopic.php?t=3107> (τελευταία προσπέλαση 02/02/2025)
- 19) Σκούλιος, Μ. (2006). «Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου. Ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης». *Πολυφωνία*, Τεύχος 8, 75-86.
- 20) Σκούλιος, Μ. (2014). «Τα ανατολικά μακάμ και ο «ορθός» τρόπος Ραστ». *Πολυφωνία*, (103), 126.
- 21) Σκούλιος, Μ. (2017): *Θεωρία και πράξη στον μελωδικό πολυτροπισμό της Ανατολής, μία συγκριτική ανάλυση των τροπικών συστημάτων των Οθωμανοτουρκικών Μακάμ και των Ινδουσανικών Raga*. (Διδακτορική διατριβή), Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο
- 22) Skoulios, M. (2018). Categorizing melodic phenomena in multi-intervallic multi-modal traditions by means of the analytical tool of "genera". A comparative mapping of the Ottoman – Turkish μακάμ and the Hindustani Raga modal systems. *Minutes of the 2018 μακάμ Study Group Symposium*. Sheki, Azerbaidjan.
- 23) Σχορέλης-Οικονομίδης (1974). *Κώστας Ρούκουνας (Σαμιωτάκι), η ζωή του. Η εποχή του. Το τραγούδι του*.
- 24) Ünlü C. (1997). *Gazeler ,78 devleri taş plak kayıtları*. Türkiye: Kalan Müzik Yapım
- 25) Χατζηπανταζής, Θ. (1986). *Της Ασιάτιδος μούσης ερασταί: Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου, τόμος Α*. Αθήνα: Στιγμή.
- 26) Χατζιτεκελή, Γ. (2009): *Μελέτη του Μανέ (Μια πρώτη προσέγγιση)*. (Πτυχιακή εργασία), Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου.
- 27) Yöre, S. (2012). «Maqam in Music as a Concept, Scale and Phenomenon». *Journal of World of Turks Vol.4*, 267-286

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Νεβὰ Ράστ Μανές

Makam Rast

Κώστας Ρούκουνας



13 1:11

 πο τε δε με α φή νουν α μα α αν

15

 ω α μα να

16 1:23

 χα α αν μαν

17

 ω α αν α αμαν

19 1:54

 α μα α αν πο τε δε με

21

 α φή νουν α μα α να

22

 με ντετ α α μαν

24 2:24

 α μαν κα θη μερ νός

25 με τυ ρα νοῦν και τη ζω ή μου σβή νουν

27 α 2:36 μαν

29 μεντε ντεϊ α μα

31 μα χα να μαν 3

Χιτζάζ μανές Τον πόνο μου θα τονε πώ

[Lyricist]

[Composer]



8
με ντέ - - - - - ε

9
ντε - - - ι γαρε ι α - - α μα α να μά - ν

10
α μά - - - - - αν α μά - - ν

12
α μαν α - - μα - - - - -

13
την ώ ρα που - - θα φτά σει α - - - αχ

14
α - - - - - μα - - αν με - - - ντέ τ

15
α - - - αχ α - - - - - αν α μάν

17
α - - α - - - α - - μά - - - αχ ο - ο χά ρος - να

Χουσεϊνί μανές

Makam Huseyni

Κώστας Ρούκουνας

0:22
α μαν χα μαν αχ αχ

2
0:53
αχ αχ κρύ βω τη δυ στου χί α μου

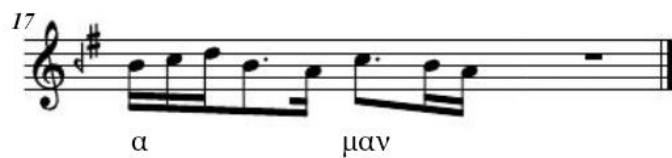
5
1:00
αχ αχ αχ αχ αχ αμ α να α

6
1:09
μαν κρυ φά να μην τη δού νε α μαν α μαν

7
1:20
α μαν για εϊ για για

8
Meyan εϊ αχ αν α μαν

10
1:58
α μαν α μαν κρυ φά να μην τη δού νε με ντε



Σεγκιά μανές

Για - - ρέι α - - - α - - - μὰ αν

για - - - α ρέ

με ντε ει - - α ω ωχ - Στον

κόσμ' αυ τό - - - - δεν έ μει νε - - -

χα - - - - μὰ - - - - αν

ω - - - - α - - - -

δεν έ μει νε - - - -

9

 άν θρω πός να α μην έ χει - - α - α αν α μά ν

10

 για α αχ για α - ω - - -

11

 ω - - - ω - - ωχ ω ωχ - - -

13

 ω - ω ωχ αν θρω πος να - - μην ε ε - χει - - - ει

14

 μεντέ - - ε ε ετ για α - α - - α χα χα - ω ω

15

 ω ω - - ω

17

 ω - - - - - ω - - ω - - ω

18

 α πο 'να φί λο ύ - - - που λο ο ο

19

να το νε κα - τα τρέ χει - - - ει α αν α μα αν

20

για - - - α - - α α ρεί - - ω - - ω ω

21

ω - - ω ω αν α μά άν

ΠΠ

Όσοι πονούν και δε μπορούν

Makam Karcigar

Κώστας Ρούκυνας 1932

0:24

ω α μαν

0:37

με ντε ντεϊ ντεϊ

0:43

ω α μαν ό σοι πο νούν

1:01

και δε μπο ρούν αχ α μαν αμαν

1:13

α μαν και δε μπο ρούν

το φά ρμα κο να βρού νε χα μαν

ω α μαν το φά μα κο να βρού νε

8

 α μαν ω ω

9

 ω ω α μαν αχ α μα α μαν

10

 χα αν α μαν

12

 α μαν α μαν το φά ρμα κο να βρού νε χα μαν

13

 μεντεντε ντε α μαγα μαν

15

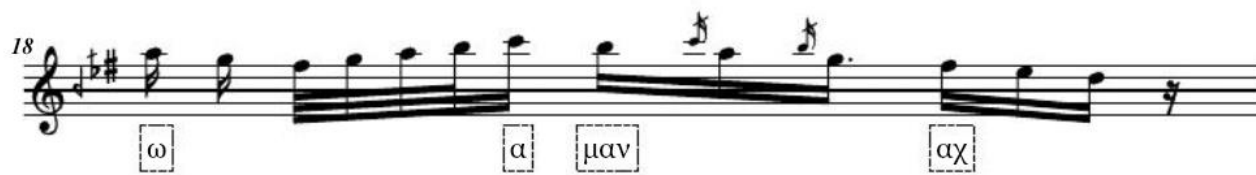
 ω α μαν η μαύ ρη γης είν ο για τρός

16

 α μαν είν ο για τρός

17

 και κεί θα για τρε φτού νε χα α μαν



Νεβ'ά μανές

[Lyricist]

Κώστας Ρούκουνας

Ω

α μαν

α α μαν

Σαν α πο θά νω και τα φώ α μάν

α μάν α μάν

βρε και τα φώ - - -ω και με σκε πά σει χώ μα - αχ α μα

μα άν

10
ω α α μάν ω α μα

11
α μάν α μάν αμα αν και πά σει χώ μα
μεσκε

14
αμάν α μά αμ άν ω α μάν

15
α μά αν τό τε θα πά ψουν οι

16
κα η μοί χα μά

17
α αν α μάναμ αν βρε οι κα η μοί

18
απ το δι κό μου σώ μα α μα να

19
α μαν

Το αχ έχω μες την καρδιά

Makam Mahur

Κώστας Ρούκουνας 1934

0:19

για ρε εϊ

2

α μάν α μάν α μά αν α να μάν

3

0:35

ω

4

το αχ έ χω μες τη καρ δια α μα να αχ α α να

5

μάν α μά να μανμες τη καρ δια

6

και μέ ου στη ψυ χή μου α μάν

7

1:04

ω α μάν α α μάν χα

8 α να μάν

11 α μαν α μαν

12 και μέ σα στη ψυ χή μου με ντετ

13 για α ρι̇ αχ α μαν

14 ω

15 που περ λα τεί σαν σά ρα κας α μαν αν α

16 μαν α μαν α μαν σαν σά ρα κας

17 και τρώ ει το κορ μι μου α μαν

18 ω

