



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Αριθμ. Πρωτ.:..... 805

Ημερομηνία:..... 22 / 5 / 19

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΜΙΑ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΤΗΣ ΤΡΟΠΙΚΟΤΗΤΑΣ ΣΤΗ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ ROSS DALY**

Βρύσης Παντελής

A.M. 2136

Επιβλέπων : Σκούλιος Μάρκος

Επίκουρος Καθηγητής

Άρτα, Απρίλιος 2019



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

DISSERTATION

**AN INVESTIGATION OF MODALITY IN THE MUSIC
OF ROSS DALY**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή


Αρτα, 11/06/2019

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ:

1. Επιβλέπων καθηγητής

Μάρκος Σκούλιος

Επίκουρος Καθηγητής

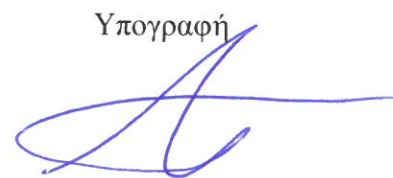


Υπογραφή

2. Μέλος επιτροπής

Νικόλαος Ανδρικός

Επίκουρος Καθηγητής



Υπογραφή

3. Μέλος επιτροπής

Αντώνιος Βερβέρης

Ακαδημαϊκός Υπότροφος




Υπογραφή

Η Πρόεδρος του Τμήματος

Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια καθηγήτρια



Υπογραφή

Βρύσης Παντελής, 2019 ©

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved

Δήλωση μη λογοκλοπής

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

Βρύσης, Παντελής

Υπογραφή

A handwritten signature in blue ink, consisting of stylized cursive letters, likely representing the name Παντελής.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η φοίτηση ολοκληρώνεται με αυτή την εργασία και οφείλω να ευχαριστήσω το σύνολο των καθηγητών του τμήματος. Ο καθένας μέσω της διδασκαλίας έδωσε τις γνώσεις αλλά και την γενικότερη αντίληψη του σχετικά με την θέση της μουσικής και του μουσικού στην σύγχρονη κοινωνία. Ιδιαίτερα ευχαριστώ τον επόπτη της εργασίας μου τον κ. Μάρκο Σκούλιο που με καθοδήγησε ώστε να φέρω σε πέρας την τελευταία υποχρέωση μου για την ολοκλήρωση των σπουδών. Επιπλέον οι φοιτητές του τμήματος με την φρέσκια και καθαρή ματιά τους για τον κόσμο μου έδωσαν πνοή και έμπνευση κάτι ιδιαίτερα σημαντικό για τη ζωή του ανθρώπου. Ειδικότερα ο φίλος και συμφοιτητής Στέφανος Χονδροπήδας με βοήθησε πολύ με τις ιδέες του κατά τη διάρκεια της συγγραφής της εργασίας ενώ ο Στέλιος Σέγκος με βοήθησε στα θέματα διαχείρισης των προγραμμάτων Mus2 και word.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Τη μουσική του Ross Daly την άκουσα πρώτη φορά κάπου στις αρχές της δεκαετίας του 1990. Το ενδιαφέρον μου ήταν πάντα μεγάλο για μουσικές που δεν εντάσσονται στα καθιερωμένα για τον μέσο ακροατή, όπως παραδείγματος χάριν τη μουσική που συμβατικά ονομάζεται παραδοσιακή, έντεχνη, λαϊκή κλπ. Γι' αυτό τον λόγο ο ήχος της λύρας έξω από τα συνηθισμένα για έναν Έλληνα μοτίβα, της κρητικής της ποντιακής ή της θρακικής μουσικής, προκάλεσε την έντονη περιέργεια μου. Ακόμη περισσότερο που ένας άνθρωπος με καταγωγή από την Ιρλανδία, ήρθε και εγκαταστάθηκε στην Κρήτη και έμαθε όχι μόνο λύρα αλλά πάρα πολλά όργανα από πολλές διαφορετικές περιοχές και μουσικές κουλτούρες. Η μουσική του Ross Daly ήταν για μένα η αφορμή να στρέψω την προσοχή μου στην μουσική της Ελλάδας σε συνάρτηση με την μουσική των χωρών της Μέσης Ανατολής και τις ομοιότητες που αυτές παρουσιάζουν. Την ίδια εποχή συνειδητοποίησα πως οι πληροφορίες για την κουλτούρα και ειδικά για τη μουσική των χωρών της Δυτικής Ευρώπης ή των ΗΠΑ που ήταν διαθέσιμες σε εκδόσεις βιβλίων, περιοδικών και στα μέσα μαζικής ενημέρωσης ήταν πολύ περισσότερες από τις πληροφορίες για τις χώρες της Μέσης Ανατολής και των Βαλκανίων. Ο Ross Daly είχε ήδη ταξιδέψει στην Μέση Ανατολή, την Τουρκία και την Ινδία, είχε κάνει τις έρευνες του και παρουσίαζε την μουσική του στο κοινό πολλά χρόνια πριν τον ανακαλύψω. Εντούτοις παρατήρησα πως δεν έβρισκα κάποια μουσικολογική μελέτη σχετικά με τη μακρόχρονη δουλειά του. Έτσι αποφάσισα να μελετήσω κάποια κομμάτια από τη δισκογραφία του και να προσπαθήσω να αποτυπώσω το στίγμα του μουσικού και την σχέση της μουσική του με τις μουσικές πρακτικές που ισχυρίζεται πως τον επηρέασαν. Τα κομμάτια επιλέχτηκαν από διαφορετικούς δίσκους μέσα στην πορεία του χρόνου, με απαραίτητη προϋπόθεση πως είναι δικές του συνθέσεις.

Λέξεις κλειδιά: μακάμ, μελωδική πορεία, τετράχορδο – πεντάχορδο.

ABSTRACT

I heard Ross Daly's music first time in the early 90's. I was always interested about music which don't belong to the standards of the average listener, like for example the music that conventionally is called traditional, "entehni", popular etc. That is the reason the sound of the lyra out of the ordinary for a Greek, like the motifs of the cretan the pontic or the thracian idioms, challenged my curiosity. Furthermore when a man with origin from Ireland, settled in Crete and learned besides lyra a number of musical instruments from various regions and cultures. Ross Daly's music was for me the motive to be involved in Greek music attached to the music of the Middle East and the similarities they include. At that time I realized that the information's about the culture, especially about music of the West Europe or the USA that were available in books, magazines and the mass media in general were much more than those regarding to Middle East or the Balkans. Ross Daly had already travelled in Middle East, in Turkey and in India, he had done his researches and represented his music in the audience many years before I discovered him, nevertheless I noticed that I could not find any musicological project concerning his long-lasting work. Subsequently I decided to analyze some tracks from his discography and try to reflect the imprint of the musician and the relation of his music with the musical practices he claims they influenced him. The tracks were chosen from various disks through time, with the necessity of being his composition.

Key words: makam, melodic motion, tetrachord - pentachord

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 Η ΖΩΗ ΤΟΥ ROSS DALY – ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ	
1.1 ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ.....	1
1.2 Ο DALY ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΗΣ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗΣ.....	3
1.3 Η ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ, ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ.....	5
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 ΟΙ ΚΑΤΑΓΡΑΦΕΣ	
2.1 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ.....	13
2.2 Ο ΔΙΣΚΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΣΗΜΕΙΟ.....	15
2.2 α ΑΝΑΔΡΟΜΗ.....	16
2.2 β ΜΟΙΡΟΛΟΙ.....	23
2.2 γ ΧΕΛΩΝΑ ΣΤΟ ΒΥΘΟ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΜΑΘΕ ΜΕ ΝΑ ΚΙΝΟΥΜΕ ΑΡΓΑ.....	26
2.2 δ ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΣΗΜΕΙΟ.....	30
2.3 Ο ΔΙΣΚΟΣ ΑΝ ΚΙ.....	36
2.3 α ΜΑΡΜΑΡΥΓΙ.....	36
2.3 β ΑΛ ΤΑΙΡ.....	41
2.4 Ο ΔΙΣΚΟΣ ΣΥΝΑΥΓΕΙΑ.....	47
2.4 α PART I.....	47
2.4 β PART II.....	54
2.5 Ο ΔΙΣΚΟΣ ΚΙΝ ΚΙΝ.....	62
2.5 α ΜΑΝΤΗΛΑΤΟΣ.....	62
2.6 GULISTAN ΕΝΑΣ ΔΙΣΚΟΣ ΤΟΥ BIJAN CHEMIRANI.....	68
2.6 α ΖΕΥΒΕΚΙ.....	68
Α2.7 Ο ΔΙΣΚΟΣ MICROKOSMOS.....	73
2.7 α ΑΒΑCUS.....	73
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	77
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α΄ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΤΟΥ ROSS DALY.....	82
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β΄ ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ.....	89
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	122
ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ.....	124

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

ΠΙΝΑΚΑΣ 1 ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑΣ	11
ΠΙΝΑΚΑΣ 2. ΒΑΣΙΚΩΝ ΠΕΝΤΑΧΟΡΔΩΝ.....	14
ΠΙΝΑΚΑΣ 3. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΔΟΜΗ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ «ΑΝΑΔΡΟΜΗ».....	17
ΠΙΝΑΚΑΣ 4. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΔΟΜΗ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ «ΜΟΙΡΟΛΟΪ».....	23
ΠΙΝΑΚΑΣ 5. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΔΟΜΗ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ ΧΕΛΩΝΑ ΣΤΟΝ ΒΥΘΟ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΜΑΘΕ ΜΕ ΝΑ ΚΙΝΟΥΜΑΙ ΑΡΓΑ.....	27
ΠΙΝΑΚΑΣ 6. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ «ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΣΗΜΕΙΟ».....	30
ΠΙΝΑΚΑΣ 7. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ “MARMARYGI”...35	
ΠΙΝΑΚΑΣ 8. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ «AL TAIR».....	40
ΠΙΝΑΚΑΣ 9. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ «PART I».....	47
ΠΙΝΑΚΑΣ 10. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ «PART II».....	53
ΠΙΝΑΚΑΣ 11. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ «ΜΑΝΤΗΛΑΤΟΣ».....	62
ΠΙΝΑΚΑΣ 12. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ «ΖΕΥΒΕΚΙ».....	68
ΠΙΝΑΚΑΣ 13. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ «ABACUS».....	73

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 - Η ΖΩΗ ΤΟΥ ROSS DALY - ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

1.1 Βιογραφικά στοιχεία

Ο Ross Daly αποτελεί μια ιδιάζουσα μορφή μουσικού καθώς με ρίζες από την Ιρλανδία, μεγάλωσε σε διάφορες χώρες του κόσμου όπως Ηνωμένο Βασίλειο, ΗΠΑ, Ιαπωνία αντλώντας ερεθίσματα από διάφορες κουλτούρες, όπως ο ίδιος μου είπε σε συνέντευξη που του πήρα και η οποία παρατίθεται σε επόμενο κεφάλαιο. Η ενασχόληση του με την μουσική ξεκίνησε σε μικρή ηλικία με εκμάθηση βιολοντσέλου η οποία όπως ο ίδιος λέει¹ ήταν αποτυχημένη. Στην εφηβεία του ασχολήθηκε με την ροκ μουσική ώσπου το 1965 μετακόμισε στο Σαν Φρανσίσκο με την οικογένεια του όπου και παρακολούθησε συναυλίες ινδικής κλασικής μουσικής στο πανεπιστήμιο του Στάνφορντ². Αναφέρει πως βρήκε την ισορροπία ανάμεσα στην μουσική φόρμα και την ελευθερία.³ Ο ίδιος λέει πως αυτή η εμπειρία του άλλαξε τη ζωή, καθώς ανοίχτηκε μπροστά του ένας νέος μουσικός κόσμος. Μια εποχή πολύ πριν την έλευση του διαδικτύου, με τις διαθέσιμες μουσικές επιλογές εξαιρετικά περιορισμένες σε σχέση με την σημερινή εποχή, η ινδική μουσική φαίνεται πως αποτέλεσε μια πρόκληση για τον νέο τότε Ross Daly και μια ευκαιρία για την εξερεύνηση μιας καινούργιας μουσικής κουλτούρας. Η θέληση του να ανακαλύψει την Ινδία τον ώθησαν στο πρώτο του ταξίδι προς την ανατολή το έτος 1972. Διέσχισε πολλές χώρες, μια από αυτές η Ελλάδα και συνέχισε μέσα από Τουρκία, Ιράν και Αφγανιστάν. Αν και ταξίδεψε σε όλη τη Μέση Ανατολή ο Daly επέλεξε για τόπο κατοικίας και εργασίας την Κρήτη. Αποφάσισε πως η Κρήτη είναι ένα πολύ ήρεμο και ωραίο μέρος αντίθετα με την Ινδία και ειδικότερα την Καλκούτα, όπου έζησε για κάποιο διάστημα. Η ζωή στην Ινδία ήταν πολύ σκληρή, οι εικόνες έντονης φτώχειας δεν ήταν κάτι που ένας δυτικός μπορούσε να συνηθίσει, συγκεκριμένα αναφέρει πως “ήταν μια πόλις κόλαση” όπως μου είπε στην συνέντευξη. Επιπλέον η μουσική της Κρήτης έχει πολλά κοινά στοιχεία με τις ανατολικές χώρες,⁴ ενώ ο ίδιος αναφέρει⁵ πως στην Ινδία διαπίστωσε πως όσο και αν

¹ Χατζάκη Αικατερίνη, *Η βιογραφία του Ross Daly*, Πτυχιακή ΤΛΠΜ, νο 145, σελ. 13

² ο.π. σελ. 15-16

³ ο.π. σελ. 17

⁴ Συνέντευξη του Ross: <https://youtu.be/Yaxe4oCrm7I> τελευταία επίσκεψη στις 2 Δεκεμβρίου 2016

⁵ Χατζάκη Αικατερίνη, ο.π. σελ.

προσπαθούσε να γίνει ένας πραγματικά καλός παίκτης του σιτάρ, δεν θα τα κατάφερνε ποτέ καθώς πρόκειται για ένα ιδιαίτερα απαιτητικό όργανο. Επιπλέον έχει ένα μεγάλο μειονέκτημα για έναν μη Ινδό κατά τη γνώμη του, καθώς θεωρεί πως είναι ουσιαστικά άχρηστο εκτός ινδικής μουσικής.

Στην Κρήτη μαθήτευσε δίπλα σε λυράρηδες και έμαθε να παίζει την κρητική λύρα την οποία κατά κόρον χρησιμοποιεί στη μουσική του καριέρα. Οι λύρες που χρησιμοποιεί, κρητική, πολιτική, το ιρανικό *kemancheh*, μια νέου τύπου λύρα ονόματι *tarhu*, εφεύρεση του Αυστραλού κατασκευαστή Peter Biffin⁶ είναι ουσιαστικά μια οικογένεια οργάνων τα οποία καθώς είναι άταστα μπορούν να αποδώσουν πολύ καλά τον διαστηματικό πλούτο⁷ που εμπεριέχεται στην μη συγκερασμένη τροπική μουσική. Εκτός από τις λύρες έπαιξε και μεγάλο αριθμό νυκτών οργάνων όπως θα δούμε στη συνέχεια. Συνεργάστηκε με πολλούς μουσικούς, κάποιους Έλληνες και πολλούς με καταγωγή από διάφορες χώρες της Μέσης Ανατολής, της Ευρώπης, την Ινδία, από κράτη της Αφρικής από το 1982 οπότε και εμφανίζεται στην δισκογραφία⁸ με τον δίσκο “Ονείρου τόποι”. Η ποικιλία των χωρών καταγωγής υποδεικνύει και την φιλοδοξία του Ross να “ταξιδέψει” στις μουσικές αυτών των χωρών και να δημιουργήσει την δική του μουσική αντλώντας στοιχεία από όλες αυτές τις κουλτούρες. Όπως ο ίδιος μου είπε σε σχέση με την ταυτότητα του, βιώνει αυτό που ονομάζεται διεθνώς *transcultural identity*, πολυπολιτισμική ταυτότητα, καθώς μεγάλωσε σε πολλές χώρες και από παντού έπαιρνε ερεθίσματα χωρίς όμως να νιώθει περισσότερο συνδεδεμένος από κάποιο συγκεκριμένο μέρος.

Μια άλλη σημαντική ιδιότητα του Daly είναι αυτή του δασκάλου. Πολλοί από τους πρώιμους συνεργάτες του ήταν και μαθητές του, όπως ο Περικλής Παπαπετρόπουλος ή ο Σωκράτης Σινόπουλος και από τους μεταγενέστερους η Κέλλυ Θωμά. Ενώ είναι διεθνώς γνωστός και για τα σεμινάρια του Λαβύρινθου που λαμβάνουν χώρα στο χωριό Χουδέτσι στην περιοχή του Ηρακλείου στην Κρήτη.

⁶ <https://www.spikefiddle.com/>, επίσκεψη 13 Ιουλίου 2018

⁷ Σκούλιος Μάρκος, *Μουσική (και) θεωρία, τα κείμενα: Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα*, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2010, (συλλογικό) σελ. 116

⁸ Οι πληροφορίες για την δισκογραφία, έτος κυκλοφορίας, δισκογραφικές εταιρίες βρίσκονται στους εξής ιστότοπους: <http://www.rossdaly.gr/discography.php> και <https://www.discogs.com/artist/658543-Ross-Daly>

1.2 Ο Daly στην Ελλάδα της Μεταπολίτευσης

Ο Ross Daly ήρθε στην Ελλάδα πρώτη φορά το 1970⁹ και ξαναγύρισε για μόνιμη εγκατάσταση το 1975.¹⁰ Η Ελλάδα βρισκόταν ξανά σε καθεστώς κοινοβουλευτικής δημοκρατίας μετά το 1974 και ο πολιτισμός, όπως γράφει ο μουσικολόγος Δημήτρης Παπανικολάου, διεκδίκησε τη θέση του σε δημοκρατικό καθεστώς, “...ύστερα από τη νίκη ενάντια στους περιορισμούς και τις απαγορεύσεις ενός φασιστικού καθεστώτος”.¹¹ Το πολιτικό τραγούδι γιγαντώθηκε με την επιστροφή του Μίκη Θεοδωράκη, αλλά και την προσπάθεια των πολιτικών κομμάτων να αποκτήσουν μουσικούς εκφραστές της ιδεολογικής τους πλατφόρμας.¹² Η αντίληψη για την παραδοσιακή μουσική καθορίζεται από το ιδεολόγημα της αυθεντικότητας της μουσικής της υπαίθρου που ονομάστηκε στην Ελλάδα “Δημοτική μουσική”,¹³ με το επονομαζόμενο πανελλήνιο ρεπερτόριο και το ζήτημα της παρείσφρησης αλλότριων στοιχείων όσον αφορά το οργανολόγιο, την θεματολογία, το τραγουδιστικό ύφος. Αντιλήψεις που ανάγονται στην εποχή της παντοδυναμίας του Σίμωνα Καρα στην ΕΙΡ (Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας).¹⁴ Αποτέλεσμα αυτής της λογικής είναι η χρήση του όρου “νεοδημοτικό”¹⁵ την εποχή της μεταπολίτευσης, αν και όχι από μουσικολόγους, ώστε να γίνει διάκριση μεταξύ του “αυθεντικού” δημοτικού και των νέων πρακτικών, όπως τα ηλεκτρικά όργανα στην δημοτική μουσική. Έχει ίσως κάποια σημασία πάντως, να αναφέρουμε πως το 1979 κηρύχθηκε από το Υπουργείο Παιδείας “Έτος της ελληνικής παράδοσης”,¹⁶ γιατί σύμφωνα με την ανθρωπολόγο Μαρία Παπαπαύλου κάθε κέντρο, εν προκειμένω το ελληνικό κράτος, έχει την ανάγκη να ορίσει χωροχρονικές σταθερές ούτως ώστε διαμέσου των αλλαγών σε κάθε επίπεδο της κοινωνικής ζωής, να μπορεί να αυτοπροσδιοριστεί μέσα από σταθερές αναφορές. Αυτή η λογική εντάσσεται στην γενικότερη πολιτική συγκρότησης εθνικής

⁹ Χατζάκη Αικατερίνη, ο.π. σελ 20

¹⁰ <https://youtu.be/Yaxe4oCrm7I>, ο.π.

¹¹ Παπανικολάου Δημήτρης, *Το τρίτο πρόγραμμα της ελληνική ραδιοφωνίας στα χρόνια του Μάνου Χατζιδάκι*, fagotto books, Αθήνα 2012, σελ. 35

¹² ο.π., σελ. 36

¹³ Κοκκώνης Γιώργος, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις: Το “ταυτόν” και το “αλλοτριον” της (νεο)δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας*, faggoto books, Αθήνα 2017, σελ. 175 κ.ε.

¹⁴ Διονυσόπουλος Νίκος, <http://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.publications&id=250> Κείμενο του Νίκου Διονυσόπουλου από το περιοδικό “Δίφωνο” έτος δημοσίευσης 1999, τελευταία επίσκεψη 31/8/2018

¹⁵ Κοκκώνης Γιώργος, ο.π. σελ. 177

¹⁶ Παπαπαύλου Μαρία, *Φολκλόρ και φολκλωρισμός. Συγκλίσεις και αποκλίσεις*. Από: *Φολκλόρ και παράδοση*, Νήσος, Αθήνα 2010 (συλλογικό), σελ. 93 κ.ε.

ταυτότητας του ελληνικού κράτους, που πρόβαλε την εθνική, θρησκευτική και κατά συνέπεια και πολιτιστική ομοιογένεια.¹⁷ Ίσως αυτή η τάση για "καθαρότητα" στην παραδοσιακή μουσική να οφείλεται επιπλέον στον αμυντικό και κλειστό χαρακτήρα¹⁸ που έχει αναπτύξει ο ελληνικός πολιτισμός τους τελευταίους αιώνες πριν ακόμα από την τουρκοκρατία. Η περίοδος της μεταπολίτευσης βέβαια, αποτελεί συνάμα και μια περίοδο άνθησης των προσδοκιών της κοινωνίας για πρόοδο και μετασχηματισμό σε επίπεδο κοινωνικό, οικονομικό και κατ' επέκταση και πολιτιστικό.¹⁹ Μετά την πτώση της χούντας η ελληνική κοινωνία δείχνει να βιώνει την ανάγκη επαναπροσδιορισμού της έννοιας της παράδοσης στα πλαίσια της δημοκρατικής συνθήκης στην οποία βρίσκεται, εξαιτίας της χρησιμοποίησης²⁰ και του εκχυδαϊσμού της παραδοσιακής μουσικής, όπως την αντιλαμβανόταν το στρατιωτικό καθεστώς ως ιδεολογικού εργαλείου. Αυτός ίσως είναι και ο λόγος που την δεκαετία του 1980 έχουμε την εμφάνιση μουσικών σχημάτων όπως οι "Δυνάμεις του Αιγαίου", μια μπάντα που έπαιζε δικές της συνθέσεις αλλά και παραδοσιακά τραγούδια και τα μέλη της χρησιμοποιούσαν αποκλειστικά ακουστικά όργανα και ποτέ ηλεκτρικά όπως συμβαίνει στο Νεοδημοτικό. Άλλη μια περίπτωση ενασχόλησης με όργανα που είχαν εξαφανιστεί από τον ελλαδικό χώρο είναι αυτή του Νίκου Ξυδάκη που χρησιμοποίησε "ανατολίτικα"²¹ όργανα όπως το ούτι, το κανονάκι, το ταμπούρ, αν και ο συγκεκριμένος συνθέτης δεν ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την παραδοσιακή μουσική. Εδώ αξίζει να σημειωθεί πως ο Ross έχει παίξει το τούρκικο νυκτό μουσικό όργανο ταμπούρ και το ινδικό τοξωτό όργανο σαράγγι στο δίσκο του Ξυδάκη "Κοντά στη δόξα μια στιγμή" που κυκλοφόρησε το 1987. Τα μέλη της μπάντας "Δυνάμεις του Αιγαίου" και ο Νίκος Ξυδάκης, δεν μεγάλωσαν στην ύπαιθρο, πόσο μάλλον ο Ross ούτε καν στην Ελλάδα, αλλά είναι παιδιά της πόλης που αποφάσισαν να ασχοληθούν με την παραδοσιακή μουσική. Εδώ όμως τίθεται ένα θέμα ταυτότητας, καθώς οι περιπτώσεις

¹⁷ Αρβανίτη Ευγενία, *Πολιτειακός πλουραλισμός και μετασχηματιστική διαπολιτισμική εκπαίδευση: Αναθεωρώντας το δίπολο "εμείς" και οι "άλλοι"*, Περιοδική έκδοση έρευνας στην εκπαίδευση του παιδαγωγικού τμήματος νηπιαγωγών, Πανεπιστημιακές εκδόσεις, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα, 2013, σελ. 102

¹⁸ Λίποβατς Θάνος, *Ορθόδοξος Χριστιανισμός και Εθνικισμός: Δυο πτυχές της σύγχρονης ελληνικής πολιτικής κουλτούρας*, Ελληνική επιθεώρηση πολιτικής επιστήμης, τεύχος 2, Οκτώβριος 1993, Αθήνα, σελ. 36

¹⁹ Βούλγαρης Γιάννης, *Η Ελλάδα της μεταπολίτευσης 1974-1990 - Σταθερή δημοκρατία σημαδεμένη από τη μεταπολεμική ιστορία*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2001

²⁰ Κατσάπης Κώστας, *Το πολιτικό τραγούδι*, Αρχαιοτάξιο, περιοδικό, τεύχος 15, Αθήνα Σεπτέμβρης 2013

²¹ Με τον όρο "ανατολίτικα", παρόλο που είναι γεωγραφικός προσδιορισμός, αναφερόμαστε κυρίως σε μια μουσική συγγένεια που περιλαμβάνει τα κράτη της Μέσης Ανατολής της Κεντρικής και Νότιας Ασίας αλλά και τα κράτη της Βορείου Αφρικής που εκτείνονται σε περιοχές πολύ δυτικότερα της Ελλάδας.

αυτών των μουσικών δείχνει διάθεση για αναζήτηση μουσικών ξένων ως προς την καθημερινότητα στην οποία ανατράφηκαν και στην οποία ζουν.

Ο Ross εν'τω μεταξύ μάθαινε λύρα στην Κρήτη, μεταξύ άλλων και με τον Κώστα Μουντάκη,²² και η πρώτη του εμφάνιση στην δισκογραφία έρχεται το 1982 όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή. Μέσα από τη μαθητεία του αυτή και σε σχέση με τις προηγούμενες έρευνες στα ταξίδια του στην Μέση Ανατολή, μπόρεσε να εμβαθύνει στη σχέση της ελληνικής μουσικής με την τουρκική, κάτι που εκείνη την εποχή δεν ήταν καθόλου αυτονόητο ή εύκολο, καθώς οι σχέσεις μεταξύ των δυο χωρών ήταν πολύ δύσκολες και οι πολιτιστικές ανταλλαγές σχεδόν ανύπαρκτες.²³ Όπως φαίνεται και από την δισκογραφική του ιστορία οι πρώτοι δυο δίσκοι του είχαν κυρίως κρητικό ρεπερτόριο αλλά κάποια πράγματα όπως το ύφος της εκτέλεσης, οι συνθέσεις του και το οργανολόγιο, δείχνουν πως σκόπευε από τότε να επεκτείνει τους ορίζοντες του μέσα στην δισκογραφία του. Άλλωστε το λέει και ο ίδιος πως δεν τον ενδιέφερε να είναι αυθεντικός απέναντι σε οτιδήποτε παρά μόνο στον εαυτό του.²⁴

1.3 Η δισκογραφία, συνεργασίες

Ο Ross Daly εμφανίζεται στην δισκογραφία το 1982 στον δίσκο “Ονειρού τόποι”²⁵ που τον κυκλοφόρησε με τον κρητικό τραγουδιστή Βασίλη Σταυρακάκη. Αυτός ο δίσκος περιέχει κυρίως κρητικά τραγούδια στο κλασικό ύφος της καθιερωμένης ορχήστρας με λαούτο – λύρα – μαντολίνο. Όμως δείχνει τις διαθέσεις του σε δυο κομμάτια, τα “Μαύρη θάλασσα” και “Ερωτόκριτος”. Το πρώτο είναι δική του σύνθεση στην οποία μας εισάγει με αυτοσχδιασμό σε ένα όργανο κατά τα φαινόμενα, παντελώς άγνωστο στην Ελλάδα τη εποχή εκείνη, το αφγανικό gabab. Στην εκτέλεση του κομματιού από τον Ερωτόκριτο που ξεκινάει με το δίστιχο “κι όντεν η νύχτα η δροσερή καθ' άνθρωπο αναπεύγει, και κάθε ζω να κοιμηθεί τόπο να βρει γυρεύγει”, η μελωδία και ο στίχος τηρείται, αλλά το ύφος δεν θυμίζει τις κλασσικές κρητικές εκτελέσεις. Πάλι το εξωτικό gabab μας εισάγει στο

²² <https://youtu.be/Yaxe4oCrm7I>, ο. π.

²³ Αχιτζάνοβα Πεταλά Ανδριάνα, πτυχιακή ΤΑΠΜ νο , σελ. 145 κ.ε.

²⁴ ο.π., σελ. 152

²⁵ <https://www.discogs.com/artist/658543-Ross-Daly>, ο. π.

τραγούδι ενώ οι δυο λύρες ακούγονται σε ρόλο ισοκράτη. Εδώ φαίνεται η διάθεση του Daly να μην τυποποιηθεί ως ένας λάτρης της Κρητικής μουσικής που αναπαράγει αυτά που έμαθε στο νησί αλλά η πρόθεση του να χαράξει τον δικό του δρόμο στη μουσική. Ακολούθησαν άλλοι τριάντα επτά δίσκοι όπου ο Daly ανέπτυξε αυτόν τον δρόμο. Στην δισκογραφία του εντοπίζουμε κομμάτια με έντονο χρώμα συγκεκριμένων μουσικών παραδόσεων όπως η Κρήτη φυσικά, αλλά και η Ήπειρος στον δίσκο "Πνοή" που κυκλοφόρησε με τον Βασίλη Σούκα το 1990, όπου ο Σούκας ερμηνεύει ένα ηπειρώτικο μοιρολόι και το συρτό Αλμπασάν. Δεν λείπει φυσικά η Τουρκική λαϊκή μουσική, με κομμάτια της παράδοσης της γειτονικής χώρας όπως τα ζιζεκ dađi και cecen kizi. Στον ίδιο δίσκο υπάρχει το Semai al takil, παραδοσιακό αραβικό όπως αναγράφεται στον δίσκο, αλλά και το Basa bela, παραδοσιακό ανατολής όπως αναφέρεται. Βρίσκουμε όμως και δυο ηχογραφήσεις κομματιών του κλασσικού οθωμανικού ρεπερτορίου, Το sehnaz saz semai του Ρωμιού συνθέτη της Κωνσταντινούπολης του 19ου αιώνα Νικολάκη, και ένα κομμάτι του σύγχρονου Αρμένιου συνθέτη, επίσης Κωνσταντινουπολίτη Tatyos Ekserciyan.

Η ενασχόληση με την λόγια οθωμανική παράδοση της Κωνσταντινούπολης ξεκινάει νωρίτερα, το 1986 στην τρίτη του παρουσία στην δισκογραφία με τον δίσκο που φέρει το όνομα του όπου βρίσκουμε ένα pesren και ένα saz semai του Αντώνη Κυριαζή ή Lavtaci Anton όπως είναι γνωστός στην Τουρκία, δεξιοτέχνης στην λάφτα ή πολιτικο λαούτο απ' όπου πήρε και το προσωνύμιο του. Σε αυτή τη δισκογραφική δουλειά κατά την προσωπική μου άποψη ξεχωρίζει η σύνθεση του ίδιου του Ross "Αυτοσχεδιασμός" ένα κομμάτι στο οποίο χρησιμοποιεί το αφγανικό gabab και το ινδικό sarangi, σε ρυθμό 4/4 με κρουστά τα οποία παίζει εδώ ο σουδανός μουσικός Amin Alagabou. Στον επόμενο δίσκο με την συνεργασία της τραγουδίστριας Σπυριδούλας Τουτουδάκη, "Οκτώ τραγούδια και ένα σεμάι" του 1989, τα τραγούδια είναι μερικά γνωστά τραγούδια της Κρήτης όπως το "Αφού 'χεις άλλον στην καρδιά" του Στέλιου Φουσταλεριάκη, όπως το αναγράφει ο δίσκος, το "Ψεύτρα ζωή" του Μήτσου Σταυρακάκη, "Στης Γραμπούσας τ' ακρωτήρι" του δάσκαλου του Ross Κώστα Μουντάκη. Υπάρχει ένα τούρκικο τραγούδι και το Sultaniyegah saz semai του συνθέτη Nadim aga. Εδώ το ύφος είναι αρκετά ήρεμο σε σχέση με την κλασσική κρητική ορχήστρα. Ο ρυθμός στηρίζεται κυρίως σε κρουστά μεντίρ παρά στο στακάτο παίξιμο του λαούτου, που κυρίως ακολουθεί την μελωδία. Ακούμε συχνά δυο λύρες να κάνουν διφωνίες, ακούμε ταμπούρ, ούτι όργανα που δεν υπήρχαν στις κρητικές ορχήστρες του 2ου αιώνα. Την ίδια χρονιά κυκλοφορεί ο δίσκος

“Πνοή” όπως προαναφέρθηκε και ακολουθεί το 1990 ο δίσκος “Χοροί”. Εδώ έχουμε οκτώ ορχηστρικά κομμάτια, το καθένα έχει την ονομασία του χορού που συνοδεύει. Πέντε ελληνικά ονόματα και ένας τούρκικος από την περιοχή Σιλιφκιέ,(να το τεκμηριώσω ή να απλά να το αναφέρω) ένα Αζερί και ένας Περσικός χορός. Την περίοδο 1990 – 1991 βρίσκουμε τον Ross να συμμετέχει σε δίσκους συλλογικούς ή άλλων μουσικών από την Κρήτη όπως ο Βούργιας και ο Μανώλης Μανασάκης, με το δικό του όνομα θα κυκλοφορήσουν δύο συλλογές δικών του εκτελέσεων από την μέχρι τότε δισκογραφία του, τα “Eurasia” και “Selected works”. Το 1995 κυκλοφορεί ο δίσκος “AN – KI”. Μια συνεργασία με έναν κρουστό μουσικό από το Ιράν, τον Djamshid Chemirani. Αυτή η συνεργασία με συνθέσεις και των δυο μουσικών, άνοιξε μια περίοδο συνεργασίας με τον Djamshid αλλά και με τους δυο γιούς του, τους Keyvan και Bidjan, με τους οποίους συνεργάστηκε σε αρκετές δισκογραφικές δουλειές. Εδώ ακούμε μόνο πρωτότυπες συνθέσεις, χωρίς παραδοσιακά τραγούδια ή σκοπούς από κάποια τοπική παράδοση, πάντα όμως η ποικιλία στο οργανολόγιο από όλη την Μέση Ανατολή και το Αφγανιστάν βρίσκεται εδώ. Στο ένθετο που βρίσκεται στο cd ο Ross γράφει πόσο πολύ τον επηρέασε η συνεργασία του με τον μουσικό αυτό.

Το 2000 αίσθηση προκάλεσε η συνεργασία του Ross με τον Πετρολούκα Χαλκιά και μια ομάδα Ινδών μουσικών. Η ανάμιξη των τόσο διαφορετικών μουσικών, έδωσε ένα αποτέλεσμα που σίγουρα είχε ξεχωριστό ενδιαφέρον. Ο ίδιος σε συνέντευξη του το 2002 (εκκρεμεί παραπομπή) ανέφερε πως δεν τον ενδιέφερε να ακουστούν οι μουσικοί σαν φορείς των παραδόσεων που φέρουν μέσα τους, ή η ελληνικότητα ή μη του πράγματος αλλά οι συμπράξεις που μπορούν να κάνουν οι μουσικοί με ότι κουβαλάνε μέσα τους. Τον ενδιαφέρει να προσθέσει στη λύρα ένα ρεπερτόριο τεχνικών που θα του επιτρέψει να παίζει στο όργανο με ινδικό χρώμα²⁶. Το 2002 συμμετέχει στον δίσκο του Bijan Chemirani “Gulistan”. Εδώ ο Ross προσφέρει μόνο με μια σύνθεση το zeybeki, αλλά ο δίσκος είναι ενδεικτικός της διάθεσης για πειραματισμό και ανάμειξης στοιχείων από φαινομενικά τόσο διαφορετικές κουλτούρες που χαρακτηρίζει τον ίδιο τον Ross αλλά και τους υπόλοιπους μουσικούς που συμμετέχουν. Την ίδια χρονιά με τον δίσκο “Πέρα από τον ορίζοντα”, έχουμε επιστροφή στην κρητική μουσική, ενώ έχουμε και δεύτερο δίσκο του Ross Daly

²⁶ Παυλοπούλου Ηρώ, *Μουσική ήχος τόπος, τα κείμενα: Παράδοση και "μεταπαραδοσιακές" τάσεις στην μουσική της Κρήτης*, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2006, (συλλογικό) σελ. 85-86

μέσα στο έτος, το Kin Kin, όπου επαναλαμβάνεται το πολυσύνθετο μοτίβο του Gulistan. Αυτή τη φορά συμμετέχει μια Βουλγάρα μουσικός η Angelina Tkatcheva και τρία κομμάτια του δίσκου είναι σαφώς επηρεασμένα από τη λαϊκή μουσική της Βουλγαρίας(τεκμηρίωση). Το 2003 ο δίσκος “Iris”, με διασκευές παραδοσιακών κομματιών από το Ιράν και ένα κρητικό. Πάλι το δέσιμο των ηχοχρωμάτων ακολουθεί την κλασική οδό του Daly, όπως στο τραγούδι “Εβγήκε ο ήλιος”, σε μουσική του ίδιου και στίχους του Μήτσου Σταυρακάκη. Ακούμε εισαγωγή με ταξίμι στο περσικό νυκτό όργανο tar από τον Πέρση δεξιοτέχνη Hamid Reza Khabazi. Στην αρχή του είναι αργό συρτό, μετά τις τρεις στροφές έχουμε πεντοζάλι, αν και ο τρόπος που εκτελείται, με τη συνοδεία του ιρανικού κρουστού tombak, από τον Pedram Khavar – Zamini, μπορεί κάλλιστα να θεωρηθεί ένας διαφορετικό ρυθμός. (εδώ βάζω ανάλυση ρυθμού) Στο κομμάτι Bayati – Shiraz & Shaghayegh, ακούμε εισαγωγικό άμετρο ταξίμι στο ινδικό sarangi από τον Druba Ghosh, παράλληλα ακούμε ακουστική κιθάρα να ακομπανιάρει, είναι η μοναδική περίπτωση σε όλη τη δισκογραφία του Daly που ακούμε όργανο με σταθερά τάστα. Προς το τέλος του κομματιού ακούμε τον Khabazi να τραγουδάει στη μητρική του πιθανότατα, γλώσσα.

Με τον δίσκο “Microkosmos” του 2004, ταξιδεύουμε στην Αφρική, ξεχωρίζει η αφρικάνικη άρπα cora, του Balake Sissoko, με καταγωγή από το Μάλι. Ο επόμενος δίσκος που θα σταθώ είναι το “White dragon” του 2008. Εδώ έχουμε ευρεία γκάμα μουσικών, από τον Γιώργο Ξυλούρη στο λαούτο, τον Περικλή Παπαπετρόπουλο και την Κέλλυ Θωμά από τους μαθητές του Ross έως το τρίο Chemirani, τον Χάρη Λαμπράκη στο νέι, την Angelina Tkatcheva στο σαντούρι, τον μουσικό και κατασκευαστή μουσικών οργάνων Στέλιο Πετράκη έως τους Huun huur tu, μια μπάντα από την Tuva, επαρχία της Ρωσικής Άπω Ανατολής, στα σύνορα με την Μογγολία. Η ηχογράφιση έγινε σε συναυλιακό χώρο και όχι σε στούντιο, αποτελείται από εννέα κομμάτια, από τα οποία τα επτά είναι των Huun huur tu, άλλα δυο συνθέσεις του Ross, βασισμένα σε παραδοσιακούς στίχους. Από τα επτά, τα δυο είναι μίξεις μογγολικών και ελληνικών τραγουδιών, οι τίτλοι τους: α) Το μοιρολόι του ορφανού και είμαι ορφανός από παιδί, β) Μαύρα μου χελιδόνια και τραγούδι του εξόριστου, η ανάγνωση των τίτλων των τραγουδιών δείχνει θεματική συνάφεια, κάτι που όμως δεν θα απασχολήσει περαιτέρω την παρούσα εργασία.

Οι τρεις τελευταίες έως σήμερα δισκογραφικές δουλειές του Ross Daly είναι ένας δίσκος με δικές τους συνθέσεις, το “The other side”, που κυκλοφόρησε το 2014, έχουμε

ποικιλία οργάνων από Κεντρική Ασία, Ελλάδα και Ευρώπη. Το “Την άνοιξη περίμενες” του 2015, σε μουσική δική του και στίχους του Δημήτρη Σταυρακάκη, τραγούδι ο Δημήτρης και ο Βασίλης Σταυρακάκης. Ορχήστρα κοντά στο κλασσικό κρητικό σχήμα, διάφορες λύρες λαούτο και κρουστά. Το 2016 ο Ross συνεργάστηκε με μια νέα φωνή της κρητικής μουσικής, την Ευγενία Δαμαβολίτη – Τόλη, το ρεπερτόριο κλασσικά κρητικά τραγούδια, και η λυτή ορχήστρα με λύρα λαούτο, σάζι και μπεντίρ.

Στην ιστοσελίδα Discogs αναφέρονται συνολικά τρανταχτώ δισκογραφικές δουλειές του Daly. Όμως στην προσωπική ιστοσελίδα του καλλιτέχνη²⁷ παρατίθενται στοιχεία για τριάντα δύο δισκογραφικές δουλειές, καθώς λείπουν οι συμμετοχές σε δίσκους άλλων καλλιτεχνών και κάποιες ηχογραφήσεις από συναυλίες όπως η σύμπραξη Ελλήνων και Ινδών. αναφέρθηκα περιληπτικά σε αυτές που παρουσιάζουν περισσότερο ενδιαφέρον σχετικά με τις συνεργασίες και το προσωπικό ύφος που αποπνέει ο κάθε δίσκος κατά την προσωπική μου άποψη.

Ψάχνοντας τα στοιχεία από τη δισκογραφία του Ross Daly, βρίσκουμε πάρα πολλά ονόματα συμμετεχόντων στις δουλειές του. Αναφέρθηκαν ήδη κάποια, θα αναφερθούν μερικά ακόμα με κριτήριο τη συχνότητα εμφάνισης στη δισκογραφία αλλά και την καταγωγή καθώς είναι φορείς της μουσικής κουλτούρας την χώρας – περιοχής καταγωγής τους. Σημαντικά ονόματα είναι οι κρητικοί Βασίλης, Δημήτρης και Μιχάλης Σταυρακάκης. Εμφανίζονται στους δυο πρώτους δίσκους του Ross, τα έτη 1982 και 1986 και το 2003 και 2015 αντίστοιχα στους δίσκους “Ηχώ του χρόνου” και “Την άνοιξη περίμενες”. Κάποιοι από τους μόνιμους συνεργάτες του τις δεκαετίες του '80 και του '90 σχηματίζουν μια μπάντα που τον συνοδεύει με την επωνυμία “Λαβύρινθος”. Αυτοί είναι οι Περικλής Παπαετρόπουλος στο σάζι, Amin Alagabou στα κρουστά, Ιωάννα Άντριους στο ούτι, Agnes Agorian στο κανονάκι, Tim Powell στο κόντρα μπάσο. Η ομάδα αυτή δεν ήταν πάντα σταθερή, η Ιωάννα Άντριους εμφανίζεται στους τρεις πρώτους δίσκους μόνο, η αρμένικης καταγωγής Agnes Agorian επίσης. Η Κατερίνα Παπαδοπούλου παίζει κρουστά σε τρεις δίσκους, “Ανάδυση” του 1987, “Οκτώ σεμάι και ένα τραγούδι” του 1989 και “Με τη φεύγα του καιρού” 2004. Μέρος αυτής της ομάδας γίνεται ο Σωκράτης Σινόπουλος με τη συμμετοχή του στον δίσκο “Πνοή” το 1990 και ακολουθεί το “Χοροί” το 1990, “Abadai” το 1996, “At the cafe aman” το 1998. Στον δίσκο “Ανάδυση” εγκαινιάζεται η

²⁷ <http://www.rossdaly.gr/discography.php>, ο.π.

συνεργασία με τον Βασίλη Σούκα, ο οποίος συμμετέχει παίζοντας κλαρίνο και σαντούρι στους δίσκους “Ελεύθερο σημείο” που κυκλοφόρησε το 1989, “Πνοή”, “Χοροί”.

Το 1995 στον δίσκο “ΑΝ – ΚΙ” βρίσκουμε το όνομα του Ιρανού μουσικού Djamshid Chemirani. Θα συνεργαστεί ξανά μαζί του και με τους δυο γιούς του είτε ως τρίο είτε ξεχωριστά με κάποιον από αυτούς. Στο Abadaï το 1996 με τον Keyvan Chemirani, στο “Συναύγεια” το 1999 με τους τρεις, Djamshid, Keyvan και Bijan, στο “Cross current” το 2001 με Djamshid, και στο “Microkosmos” το 2004 με Bijan. Επίσης συμμετέχει στον δίσκο του Bijan Chemirani, “Gulistan” όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο σημείο της εργασίας. Το 2002 στον δίσκο “Kin – kin” βρίσκουμε το όνομα της Κέλλυ Θωμά, παίζει λύρα, μαθήτρια του Ross, γίνεται μόνιμος συνεργάτης του και συμμετέχει σε όλες σχεδόν τις δουλειές του μέχρι και σήμερα. Άλλα νέα ονόματα που βρίσκουμε μετά το 2000 είναι ο Γιώργος Ξυλούρης, παίζει κρητικό λαούτο στο “Iris” το 2003, στο “White dragon” το 2008. Ο Γιώργος Μανωλάκης παίζει επίσης κρητικό λαούτο στο “The other side” το 2014, στο “Την άνοιξη περίμενες” το 2015. Ενδιαφέρον έχει η συμμετοχή των μισών σχεδόν Ελλήνων παικτών του νέι που εμφανίζονται στην δισκογραφία ή στο διαδίκτυο,²⁸ στη δισκογραφία του Ross. Ο Γιώργος Συμεωνίδης στο “At the cafe aman” και “Συναύγεια”, ο Χάρης Λαμπράκης στο “Microkosmos” και “White dragon”, ο Χρήστος Μπάρμπας στο “The other side”. Η συνεργασία Ελλήνων και Ινδών το 1999 φέρνει κοντά μουσικούς όπως οι ηπειρώτες Πετρολούκας και Αχιλλέας Χαλκιάς, κλαρίνο και βιολί αντίστοιχα, Γρηγόρης Καψάλης στο κλαρίνο και οι Ινδοί: Rakesh Chaurasia στο bansuri, Devashish Dey στο τραγούδι, Daya Shankar στο shanai και Rabindra Goswani στο sitar. Πολύ καλά φαίνεται πως τα πάει ο Ross με συνεργάτες από το Ιράν. Εκτός από το τρίο Chemirani ακούμε τους: Pedram Khavar – Zamini που παίζει το κρουστό tombak στον δίσκο “Iris” και στο “The other side”. Στο “Iris” ακούμε και τον Hamid Reza Khabazi στο νυκτό όργανο tar και στην φωνή.

Αυτή η σύντομη αναφορά σε συνεργάτες, οργανολόγιο αλλά και σε τίτλους δίσκων όπως “Eurasia” ή “Ελληνες και Ινδοί” δείχνουν πως ο Ross Daly ακολούθησε έναν δρόμο ανάμειξης στοιχείων από διαφορετικές κουλτούρες, υποστηρίζοντας την πολυπολιτισμική ταυτότητα που θεωρεί πως τον διακατέχει. Το επόμενο κεφάλαιο φιλοδοξεί να ανιχνεύσει

²⁸ Αχιτζάνοβα Πεταλά Ανδριάνα, ο.π. σελ. 193 κ.ε.

και να αναδείξει αν αυτή η πολυπολιτισμικότητα αποτυπώνεται και στις μουσικές δημιουργίες του καλλιτέχνη.

Ακολούθως παρατίθεται ένας πίνακας με τις κυκλοφορίες του Ross Daly, με την δισκογραφική εταιρία, όταν υπάρχει και το έτος κυκλοφορίας.

Ονείρου τόποι	ΑΕΜΕ ΕΚΔΟΣΕΙΣ	ΜΟΥΣΙΚΕΣ	1982
Λαβύρινθος	ΑΕΜΕ ΕΚΔΟΣΕΙΣ	ΜΟΥΣΙΚΕΣ	1984
Ross Daly	-		1986
Ανάδυση	Sirius		1987
Ελεύθερο σημείο	RCA-BMG	Λαβύρινθος	1989
Οκτώ τραγούδια και ένα Σεμάι (Σπυριδούλα Τουτουδάκη)	RCA-BMG	Λαβύρινθος	1989
Πνοή	RCA-BMG	Λαβύρινθος	1990
Χοροί	RCA-BMG	Λαβύρινθος	1990
Κρήτη (Μανώλης Μανασάκης)	RCA-BMG ARIOLA	Λαβύρινθος	1990
Ο κύκλος στο σταυροδρόμι	Λαβύρινθος	RCA	1990
Κρήτη 2 (Ο Βούργιας)	Λαβύρινθος		1991
Mitos	Network Medien		1992
Selected works	Oriente Music		1994
AN KI (Djamshid Chemiran)	Λαβύρινθος	RCA	1995
ABADAI (Bustan Abraham)	Nada productions		1996
At the cafe aman (Νίκη Τράμπα)	Network Medien		1998
Έλληνες και Ινδοί (συλλογικό)	Saraswati		1999
Συναύγεια	Libra music		1999
Cross current (συλλογικό)	Pan record		2001
Πέρα απ' τον ορίζοντα	Music box international		2002
KIN KIN	Music box		2002
IRIS	Protasis		2003
Ηχώ του χρόνου (Δημήτρης)	Σείστρον		2003

Σταυρακάκης)		
Microkosmos	L'empreintie digitale	2004
Μουσική της Κρήτης	FM Records	2004
Με τη φεύγα του καιρού (Σπυριδούλα Τουτουδάκη)	Αεράκης - Κρητικό μουσικό εργαστήρι, Σείστρον	2004
Naghma (συλλογικό)	Ethnomad, Arion	2005
White dragon	Σείστρον	2008
The other side	-	2014
Την άνοιξη περίμενες	-	2015
Όση χαρά 'χουν τα πουλιά (Ευαγγελία Δαμαβολίτη - Τόλη)	-	2016
LUNAR (Κέλλυ Θωμά)	-	2017

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 – ΟΙ ΚΑΤΑΓΡΑΦΕΣ

2.1 Μεθοδολογία

Σύμφωνα με τον Μιχάλη Γρηγορίου "*Η ικανότητα "αναγνώρισης" της οκτάβας δεν οφείλεται σε κάποια πολιτιστική εξοικείωση αλλά αποτελεί μια καθολική σταθερά της αντίληψης*".²⁹ Όμως η διαίρεση της κλίμακας με διαφορετικό τρόπο από διάφορους πολιτισμούς οφείλεται σε πολιτιστικές συμβάσεις που αναπτύσσονται στους εκάστοτε πολιτισμούς.³⁰ Σε αυτή την εργασία, για την καταγραφή των κομματιών χρησιμοποιήθηκε η τούρκικη μέθοδος καταγραφής,³¹ όπου δεν μας ενδιαφέρει το ακριβές τονικό ύψος αλλά η πορεία της μελωδίας. Όπως αναφέρει ο Okan M Öztürk, τα μακάμ γίνονται αντιληπτά ως καθαρά μελωδιοκεντρικές δομές³² και αυτό έχει σημασία για την παρούσα εργασία καθώς ο Ross ανέφερε στην συνέντευξη, πως η θεωρία του μακάμ είναι η βάση που χρησιμοποίησε για να πραγματοποιήσει το συνθετικό του έργο. Αυτή η μελωδική πορεία, την οποία οι Τούρκοι ονομάζουν *seyir*,³³ καθορίζει τη σημασία του κάθε φθόγγου στην μελωδία, σύμφωνα μάλιστα με τον Walter Feldman,³⁴ η αραβική ρίζα της λέξης σημαίνει κίνηση, ταξίδι. Τα τετράχορδα και τα πεντάχορδα, ως βασικά σχήματα διαστηματικής αλληλουχίας, συνδυάζονται και σαν δομικά στοιχεία των συνθέσεων συναρθρώνουν τα μακάμ. Οι εκτενείς αυτοσχεδιασμοί που συναντάμε στην εργογραφία του Daly είναι ένα στοιχείο του τρόπου που αντιλαμβάνονται τη μουσική δημιουργία οι πολιτισμοί με τους οποίους ασχολήθηκε, ένα είδος σύνθεσης με χαρακτηριστικές μουσικές φράσεις που

²⁹ Γρηγορίου Μιχάλης, <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/14615>, Μουσική αντίληψη και δημιουργία: καθολικές σταθερές και πολιτιστικές μεταβλητές, σελ. 39

³⁰ Γρηγορίου Μιχάλης, ο.π. σελ. 56

³¹ Σινόπουλος Σωκράτης, *Μουσική (και) θεωρία, τα κείμενα: Η χρήση του μακάμ στην καταγραφή, ερμηνεία και διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής*, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2010, (συλλογικό) σελ. 112

³² Okan M Öztürk, https://www.academia.edu/11700230/Okan_M_Öztürk_/THE_PLACE_OF_THE_CONCEPT_OF_MELODIC_MOTION_IN_THE_IDEAS_OF_MAKAM_AND_MODE, όπως ανακτήθηκε στις 22/12/2017, σελ 293-294

³³ Öztürk M. Okan ο.π. σελ. 298 και Σκούλιος Μάρκος, *Τα ανατολικά Μακάμ και ο "ορθός" τρόπος Ραστ*, Πολυφωνία τεύχος 25, Αθήνα 2014, σελ. 118

³⁴ Feldman Walter, *Music in the Ottoman court: Makam, Composition and the early Ottoman Instrumental Repertoire* VWB, Βερολίνο, 1996

λειτουργούν ως μουσικές δράσεις και αντιδράσεις.³⁵ Γι' αυτό το λόγο παρατίθενται οι τούρκικες ονομασίες των φθόγγων μαζί με την ονομασία του τονικού ύψους του εκάστοτε φθόγγου στο Ευρωπαϊκό σύστημα, ενώ δίνεται ο φθόγγος που αποτελεί την βάση, όπως προκύπτει από την καταγραφή, του εκάστοτε κομματιού. Η σημασία του συγκεκριμένου τρόπου καταγραφής έχει αναλυθεί σε προηγούμενες μελέτες³⁶, οπότε εδώ απλά θα επισημανθούν κάποια βασικά στοιχεία που έχουν ιδιαίτερη σημασία για την κατανόηση των καταγραφών. Συγκεκριμένα χρησιμοποιείται η θεωρία του Rauf Yekta Bey,³⁷ όπου η οκτάβα χωρίζεται σε 53 ίσα τμήματα ή κόμματα, το πεντάχορδο σε 31, το τετράχορδο σε 22, το διάστημα του μείζονος τόνου σε 9 και του ελάσσονος τόνου σε 8. Το μείζον ημιτόνιο σε 5 κόμματα, το έλασσον ημιτόνιο σε 4 κόμματα.³⁸

Ακολουθεί πίνακας με τα βασικά πεντάχορδα όπως τα παραθέτει ο Aydemir³⁹ και την αλληλουχία των διαστημάτων μεταξύ των βαθμίδων από τις οποίες απαρτίζονται.

Rast Çârgâh	Uşşâk(Hüseynî) Hicâz	Kürdî	Bûselik	
9-8-5-9	8-5-9-9	5-12-5-9	4-9-9-9	9-4-9-9 9-9-4-9

³⁵ Παπαγεωργίου Δημήτρης, https://www.academia.edu/30680140/Dimitris_Papageorgiou/The_Notion_of_Seyir_as_a_Conceptual_and_Typological_Scheme_for_Comprovisation, όπως ανακτήθηκε στις 15/11/2018, σελ. 90

³⁶ Κούνας Σπήλιος, πτυχιακή εργασία ΤΛΠΜ νο 111, σελ 10 -11

³⁷ Μαυροειδής Δ. Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, faggoto books, Αθήνα 1999, σελ. 48

³⁸ Καλαϊτζίδης Κυριάκος, *Το ούτι, Έν χορδαίς*, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 123

³⁹ Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τούρκικο μακαμ*, faggoto books, Αθήνα 2012, σελ.23

2.2 Ο δίσκος Ελεύθερο σημείο

Τα κομμάτια που επέλεξα να καταγράψω καλύπτουν ένα μεγάλο φάσμα της δισκογραφίας του Daly, ξεκινώντας από τον πέμπτο κατά σειρά δίσκο του, το Ελεύθερο σημείο, από όπου κατέγραψα τέσσερα κομμάτια. Είναι ο πρώτος του δίσκος όπου δεν βρίσκουμε διασκευές, με εξαίρεση ένα κομμάτι επηρεασμένο από την λαϊκή μουσική του Σουδάν. Δεν βρίσκουμε κομμάτια “λόγιων” συνθετών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, αλλά συνθέσεις του Ross και εκτεταμένους αυτοσχεδιασμούς. Τα κομμάτια τιτλοφορούνται: 1) Αναδρομή, 2) Μοιρολόι, 3) Χελώνα στο βυθό του κόσμου μάθε με να κινούμε αργά, 4) Ελεύθερο σημείο. Δίσκος ιδιαίτερης σημασίας για τον ίδιο, όπως αναγράφεται στο σημείωμα του δίσκου⁴⁰ σε δική μου μετάφραση:

Μια κατά γράμμα μετάφραση του τίτλου “Ελεύθερο σημείο” στα αγγλικά θα ήταν η φράση “Free point”. Δυστυχώς όμως η αγγλική γλώσσα δεν περιέχει το ίδιο βάθος στην αμφισημία ορισμένων εννοιών, ούτε έχει την ίδια ακουστική επίδραση όπως η έκφραση “ελεύθερο σημείο” έχει στα ελληνικά. Σε κάθε δεδομένη διαδικασία ή πορεία μιας εξέλιξης, το καθένα από τα διαφορετικά στάδια ή “σημεία” αυτής της πορείας, συνδέεται αναπόφευκτα με όλα τα υπόλοιπα στάδια σύμφωνα με μια συγκεκριμένη και συνήθως ξεκάθαρη εσωτερική λογική. Κάποιες φορές βρίσκει κάποιος τον εαυτό του σε κάποιο σημείο του προσωπικού του δρόμου, από το οποίο είναι εξίσου λογικό και εφικτό να επιλέξει να βρεθεί όσο και σε οποιοδήποτε άλλο από τις μυριάδες άλλες επιλογές κατεύθυνσης. Αυτό είναι για μένα, το ουσιώδες νόημα του έργου “Ελεύθερο σημείο”. Είναι σε κάποια τέτοια στάδια ή σημεία, όπου γίνεται ξεκάθαρη η αναγκαιότητα να αισθανθούμε τον τρόπο κάποιου με την ολότητα του είναι του, σε αντιδιαστολή με την απλή σκέψη του τι θα κάνει από εδώ και πέρα στη ζωή του. Καθώς πάντα προσέγγιζα τη μουσική, συνθετικά και εκτελεστικά, με αυτόν τον τρόπο, έχει μια ιερή υπόσταση για μένα. Θεωρώ τη μουσική αυτού του δίσκου ιδιαίτερης σημασίας.

⁴⁰ Ross Daly Elefthero Simio, ORIENTE MUSIK, RIEN CD 11

Οι μουσικοί που συμμετείχαν στον δίσκο εκτός από τον Ross ήταν Βασίλης Σούκας – κλαρίνο, σαντούρι, Περικλής Παπαπετρόπουλος – σάζι, Αμίν Αλαγκαμπού, κρουστά.

2.2.α Αναδρομή

Έκταση και περντέδες: Ο περντές⁴¹ Rast αντιστοιχεί σε τονικό ύψος στη νότα Ρε:

Hüseyinî-Aşîrân Rast Segâh Çârgâh Nevâ Hüseyinî Gerdâniye
 Irak Dügâh Bûselik Hicâz Acem Enîç Muhayyer

Ταχύτητα εκτέλεσης ♩ = 140

Πρέπει εδώ να σημειωθεί πως η ταχύτητα αφορά την έναρξη του κάθε έμμετρου σκοπού, καθώς όπως ανέφερε στην συνέντευξη ο Ross, στις ηχογραφήσεις δεν χρησιμοποιούνται ποτέ μετρονόμοι, οπότε ο ρυθμός σε κάθε κομμάτι είναι ρευστός.

Ρυθμικά μοτίβα: το πρώτο στο χρονικό σημείο 6'00", το δεύτερο στο χρονικό

σημείο 11'50"

Μορφολογική Δομή:

⁴¹ Σκούλιος Μάρκος, *Τα ανατολικά Μακάμ και ο "ορθός" τρόπος Ραστ*, ο.π. σελ. 109

Αυτοσχεδιασμός
A θέμα x 2
Αυτοσχεδιασμός
B θέμα x 2
Αυτοσχεδιασμός

Σε αυτό το κομμάτι έχουμε μακροσκελέστατους αυτοσχεδιασμούς, κυρίως στην λύρα, αλλά και στο ούτι και το σάζι. Οι αυτοσχεδιασμοί δεν θα αναλυθούν παρά μόνο περιστασιακά καθώς η έκταση των καταγραφών θα ήταν υπερβολικά μεγάλη για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας.

Ξεκινάμε λοιπόν με αυτοσχεδιασμό στο ούτι σε μακάμ Rast:

The image displays three staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, rests, and specific ornaments. The first staff features a triplet of eighth notes. The second staff includes a dynamic accent (>) and a triplet of eighth notes. The third staff features a triplet of eighth notes and a double sharp symbol (w) under a note.

Κάποια στιγμή έχουμε τετράχορδο Rast από βαθμίδα Nevâ(Λα), ενώ από το σημείο αυτό, μια κρητική λύρα ακούγεται να επαναλαμβάνει τις φράσεις που παίζει το ούτι με μια μικρή καθυστέρηση.



Συνεχίζει με κίνηση Rast στη βαθμίδα Gerdâniye(Nτο#) και καθοδική κίνηση που παρουσιάζει καθοδικό Hicâz⁴² για να κλείσει στη βάση του Rast:



Στο χρονικό σημείο 2'50" ο αυτοσχεδιασμός συνεχίζεται μόνο από κρητική λύρα και το ιρανικό kemanche. Η μελωδία συνεχίζεται μια οκτάβα ψηλότερα από το ούτι, βάση τη βαθμίδα Muhayyer(Pε')

⁴² Μαυροειδής Μάριος, σελ. 66



3'41"



Η μελωδία κινείται σε πεντάχορδο Çârgâh με μεγάλες αξίες και αργή ανάπτυξη για να πραγματοποιήσει κατάληξη στην βαθμίδα Rast. Στην πορεία του αυτοσχεδιασμού έχουμε εναλλαγές κινήσεις Kürdî και Uşşâk από τη βαθμίδα Muhayyer, όπως βλέπουμε στο πεντάγραμμα:



Για να επιστρέψει σε πεντάχορδο Çârgâh ενώ η καθοδική μελωδική κίνηση εμφανίζει κίνηση Nihâvend γύρω από τη βαθμίδα Rast στο χρονικό σημείο 4'31":



Ο αυτοσχεδιασμός τελειώνει με κίνηση Çârgâh στη βαθμίδα Muhayyer:



Στο έκτο λεπτό μετά το τέλος του εισαγωγικού αυτοσχεδιασμού, οπότε ακούμε την πρώτη ρυθμική μελωδία, **Θέμα Α** σε ρυθμό 4/4. Η έκταση της καταλαμβάνει διάστημα μιας καθαρής πέμπτης. Σε απόλυτο τονικό ύψος ξεκινάει από τη νότα Nevâ(Λα) και ακολουθεί τη διαστηματική αλληλουχία του πεντάχορδου Çârgâh. Όπως παρατηρούμε η κίνηση της μελωδίας είναι καθοδική και έχουμε στάσεις στις βαθμίδες Dügâh(Ρε) και Rast(Ρε). Η τελική κατάληξη της μελωδίας⁴³ είναι πολύ σημαντική στην λειτουργία μιας μελωδικής πορείας και εξαρτάται, αλλά και βοηθάει να καθορίσουμε το μακάμ στο οποίο κινείται η μελωδία. Η κατάληξη της μελωδίας είναι η βαθμίδα Rast, όμως αμέσως έχουμε στάση στη βαθμίδα Dügâh ως βάση για τον επόμενο αυτοσχεδιασμό.



Και η γέφυρα που οδηγεί στον αυτοσχεδιασμό:

⁴³ Okan M Öztürk ο.π. σελ. 301, υπάρχουν τρεις τρόποι να διαπιστωθεί η κατάληξη μιας μελωδίας, α) σαν μια συγκεκριμένη βαθμίδα, β) σαν μια μελωδική κίνηση γύρω από την καταληκτική νότα και γ) σαν μια πτώση. Στην συγκεκριμένη περίπτωση είναι η βαθμίδα dugâh που μας εισάγει στον αυτοσχεδιασμό που ακολουθεί, οπότε την θεώρησα σαν καταληκτική νότα, προσπαθώντας να διαλέξω από τις δύο πρώτες προαναφερόμενες περιπτώσεις.



Ακολουθεί στο 7'55" άμετρος αυτοσχεδιασμός, ο οποίος δεν υπάρχει καταγεγραμμένος στην εργασία. Κινείται στην κλίμακα που έχει περιγραφεί έως τώρα στο κομμάτι εκκινώντας από το tiz Bûselik(Φα), με καθοδική κίνηση. Μετά από μια παύση δεκαπέντε δευτερολέπτων στον σημείο 11'40" έχουμε έμμετρη μελωδία, **θέμα Β**, η οποία παρατίθεται στην επόμενη παρτιτούρα, σε ρυθμό 4/4 αλλά σε πιο αργό τέμπο καθώς κατεβαίνει στους 90 χτύπους, ενώ ακούμε πεντάχορδο Çârgâh⁴⁴ ή Mâhûr⁴⁵ από βαθμίδα Rast(Ρε) και τετράχορδο στη Nevâ(Λα). Παρατηρούμε ημιτελείς καταλήξεις στην τρίτη βαθμίδα Bûselik(Φα#).



Ακολουθεί κίνηση της μελωδίας χαμηλότερα της τονικής όπου σχηματίζεται ένα

⁴⁴ Αϊντεμίρ Μουράτ, ο.π. σελ. 23

⁴⁵ Μαυροειδής Μάριος, ο.π. σελ 78

τετράχορδο Çârgâh από Yegâh – χαμηλό λα.



Το μοτίβο επαναλαμβάνεται με ταξίμι σε λύρες στο ίδιο πάντα μακάμ. Στο 16'45" η λύρα με βάση τη νότα Hüseynî – λα, κινείται σε πεντάχορδο Çârgâh για να κάνει πέρασμα σε τετράχορδο Hicâz με καθοδική κίνηση από Dügâh – μι. Οι δυο λύρες σε αυτό το σημείο παίζουν εναλλάξ Hicâz η μια από Λα και άλλη από Μι χωρίς όμως να δίνουν την εντύπωση ενός μακάμ με δυο Hicâz όπως το Nev-Eser⁴⁶ αλλά παίζουν παραλλαγές των ίδιων φράσεων δημιουργώντας ιδιαίτερη ατμόσφαιρα. Και αυτός ο αυτοσχεδιασμός δεν παρατίθεται στην εργασία. Στο 20' περίπου έχουμε επιστροφή στη αρχική κλίμακα και έτσι κλείνει το κομμάτι.

Συμπέρασμα: Αρχή με αυτοσχεδιασμό σε μακάμ Rast, περάσματα σε Çârgâh, Uzşâk και Nihâvend. Το πρώτο έμμετρο θέμα ξεκινάει με πεντάχορδο Çârgâh από βαθμίδα Rast, στη συνέχεια ακούμε ολόκληρη την κλίμακα του Mâhûr από τη βάση του, έχουμε και ένα πέρασμα σε Hicâz σε αυτοσχεδιασμό. Στο δεύτερο έμμετρο θέμα έχουμε μελωδία σε μακάμ Mâhûr⁴⁷ για κλείσει το κομμάτι με αυτοσχεδιασμό.

⁴⁶ Αϊντεμίρ Μουράτ, ο.π. σελ. 87 και Μαυροειδής Μάριος, ο.π. σελ. 229

⁴⁷ Αϊντεμίρ Μουράτ, ο.π. σελ. 47 και Μαυροειδής Μάριος, ο.π. σελ. 221

2.2.β Μοιρολόι

Έκταση και περντέδες. Ο περντές Dügâh αντιστοιχεί σε τονικό ύψος στη νότα Μι:

Hüseyinî-Aşîrân Rast Kürdî Hicâz Nevâ Acem Hüseyinî Muhayyer
Acem-Aşîrân Dügâh Hüseyinî Gerdâniye

Μορφολογική Δομή:

Αυτοσχεδιασμός
A θέμα
B θέμα
Αυτοσχεδιασμός
A θέμα
B θέμα

Η αρχή του:

1
2
3

Συνεχίζεται ομοίως:

0'44"



Το κομμάτι είναι άμετρο όπως προϋποθέτει και το τίτλος του. Παρατηρούμε πως μετά την εισαγωγή στην βάση Dügâh, η μελωδία εμμένει στην τέταρτη Nevâ -λα με ημιτελείς καταλήξεις στην τρίτη και δεύτερη βαθμίδα πριν καταλήξει στην βάση. Στο ίδιο ύψος συνεχίζεται το κομμάτι, με άνοδο στη πέμπτη και τετράχορδο Uşşâk:



Για να επιστρέψει αργότερα ξανά στη βάση του με Hicâz :



Στο 3'28" του κομματιού έχουμε μετατροπία σε *Uşşâk* από *Mî* και το **θέμα Α** στο πρώτο πεντάγραμμο, ενώ το **θέμα Β** ακολουθεί στο δεύτερο πεντάγραμμο:



Η συνέχεια είναι η επανάληψη φυσικά σχεδόν, αυτούσιου του αυτοσχεδιαστικού κομματιού και στο τέλος η μετατροπία σε *Uşşâk* ξανακούγεται δυο φορές εν είδη ρεφρέν. Το κομμάτι χαρακτηρίζεται από την κλίμακα του *Hicâz*, που κλείνει με πεντάχορδο *Uşşâk*.

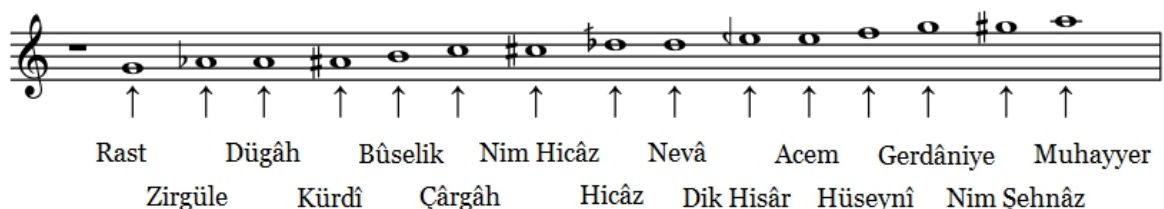
Συμπέρασμα: Εδώ τα πράγματα είναι πιο απλά, ακούμε αυτοσχεδιασμό σε μακάμ *Hicâz*⁴⁸, ενώ η μελωδία που ακούγεται στο τέλος του αυτοσχεδιασμού δομείται πάνω σε ένα πεντάχορδο *Uşşâk*. Όλο αυτό το μοτίβο ακούγεται δυο φορές.

⁴⁸ Αϊντεμίρ Μουράτ, ο.π. σελ.156

2.2.γ Χελώνα στο βυθό του κόσμου μάθε με να κινούμε αργά.

Ο τίτλος προέρχεται από ένα ποίημα του Αμερικανού David Heller, βετεράνου του πολέμου του Βιετνάμ ο οποίος έζησε στην Κρήτη στις αρχές της δεκαετίας του '70 πριν πεθάνει από καρκίνο που του προξένησε η έκθεση του στο agent orange, χημικό που χρησιμοποιούσε η αμερικανική αεροπορία στον πόλεμο σύμφωνα με όσα μου είπε ο Ross στην συνέντευξη.

Έκταση και περντέδες. Ο περντές Dügâh αντιστοιχεί σε τονικό ύψος στη νότα Σι:



The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (quarter). Below the staff, arrows point to each note, and the names of the notes in Rika notation are listed: Rast, Dügâh, Bûselik, Nim Hicâz, Nevâ, Acem, Gerdâniye, Muhayyer, Zirgüle, Kürdî, Çârgâh, Hicâz, Dik Hisâr, Hüseyvî, Nim Şehnâz.

Ταχύτητα εκτέλεσης ♩ = 180

Ρυθμικό μοτίβο:



The image shows a rhythmic motif in 4/4 time. The notation consists of a quarter note, followed by an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a quarter note.

Μορφολογική Δομή:

Αυτοσχεδιασμός
A θέμα
B θέμα
A θέμα
B θέμα
Αυτοσχεδιασμός
Γ θέμα
Δ θέμα
Γ θέμα
Δ θέμα
Έμμετρος αυτοσχεδιασμός
A θέμα

Το κομμάτι ξεκινάει με αυτοσχεδιασμό στη λύρα σε μακάμ Sabâ⁴⁹, το οποίο όμως έχει χαμηλωμένη τη δεύτερη κατά τέσσερα κόμματα, δηλαδή Kürdî (Nτο) και βάση τη νότα Σι. Η έμμετρη μελωδία εισάγεται στο 3'00", **θέμα Α**, οπότε και συναντάμε παροδική κίνηση Kürdî, κάτι το οποίο συνεχίζεται καθόλη την διάρκεια του κομματιού, δηλαδή η δομή Kürdî γύρω από την τονική βάση του κομματιού. Στη συνέχεια η μελωδία συνεχίζεται με Hicâz από θέση Çârgâh (Ρε). Οι ημιτελής στάσεις δίνουν χρώμα από Nîkrîz⁵⁰ καθώς έχουμε στάση στην βαθμίδα Bûselik.



Και στη συνέχεια το **θέμα Β** :

⁴⁹ Μαυροειδής Μάριος, ο.π. σελ. 247

⁵⁰ Αϊντεμίρ Μουράτ, ο.π. σελ. 54 και Μαυροειδής Μάριος σελ. 79



Τα δυο αυτά θέματα επαναλαμβάνονται δυο φορές και στο 4'33" έχουμε έμμετρο αυτοσχεδιασμό:



Στο τρίτο και τέταρτο μέτρο παρατηρούμε πως η μελωδία εμμένει γύρω από τη νότα Çârgâh και μας δίνει κίνηση Hicâz για να γίνει μια σύντομη μετατροπία στο πέμπτο μέτρο με χαμηλωμένη 4η:





Ο αυτοσχεδιασμός συνεχίζεται μέχρι το 5'48" όπου ακούμε το **θέμα Γ** του κομματιού. Εδώ συναντάμε συμπεριφορά Segâh, ή πεντάχορδο Segâh⁵¹ από ομώνυμη θέση, δηλαδή Ντο#:



Για να ακολουθήσει το **θέμα Δ**:



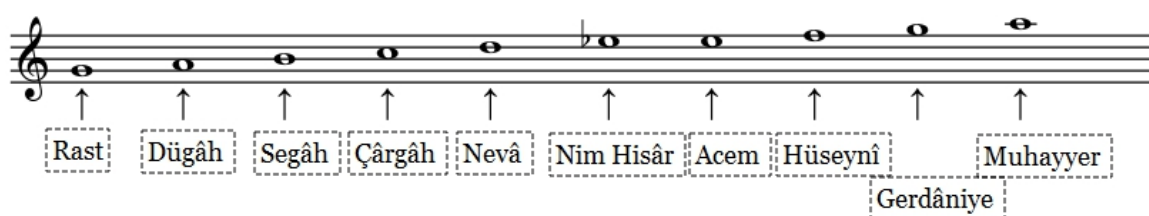
επίσης σε Segâh . Το τρίτο και τέταρτο θέμα επαναλαμβάνονται μια φορά, ενώ το κομμάτι κλείνει με επανάληψη του πρώτου και δεύτερου θέματος.

⁵¹ Βούλγαρης Ευγένιος Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου 1922 - 1940 Σμυρναϊκά και Πειραιώτικα ρεμπέτικα*, fagotto books Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, 2006, σελ. 22

Συμπέρασμα: Το κομμάτι είναι Sabâ⁵², αλλά με μόνιμη ύφεση τεσσάρων κομμάτων στην δεύτερη του, όπως προαναφέρθηκε, οπότε θα πρέπει να χαρακτηριστεί ως Sabâ Kürdî.⁵³ Ο Ross στην συνέντευξη το ονόμασε Sabâ-Zemzeme.

2.2.δ Ελεύθερο σημείο

Έκταση και περντέδες Ο περντές Dügâh αντιστοιχεί σε τονικό ύψος στη νότα Σι



Ταχύτητα εκτέλεσεως ♩ = 188

Το κομμάτι εισάγεται σε ρυθμό 6/4 με ρυθμικό μοτίβο:



Μορφολογική Δομή:

A θέμα x 3
B θέμα x 4
Γέφυρα
Γ θέμα x 3

⁵² Αϊντεμίρ Μουράτ, ο.π. σελ 192

⁵³ Μαυροειδής Μάριος, ο.π. σελ.71

Επανάληψη όλα τα προηγούμενα
Αυτοσχεδιασμός
Δ θέμα x 2
Ε θέμα
Αυτοσχεδιασμός
Θέμα ΣΤ
Θέμα Ζ (καταληκτικό)

Το θέμα Α:

The musical notation for Theme A consists of three staves of music in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The melody is written on a single staff. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The melody starts on a G4 note and proceeds with eighth-note patterns. The second staff contains a repeat sign and a fermata over the final two notes of the first phrase. The third staff continues the melody, ending with a fermata over the final two notes.

Όπως βλέπουμε στη προηγούμενη παρτιτούρα η μελωδία εμμένει στην 4η βαθμίδα του Kürdî ενώ στη συνέχεια επιστρέφει στη βάση με τη χρήση χαμηλωμένης 5ης, *nim Hisar*⁵⁴ (Φα) για το Β θέμα.

⁵⁴ Μουράτ Αϊντεμίρ. οπ. π. σελ. 19



Τα πρώτα θέματα επαναλαμβάνονται άλλες δυο φορές. Στη συνέχεια η μελωδία εκκινεί από την 6η βαθμίδα του Kürdî την Enîç και με καθοδική κίνηση επιστρέφει στην βάση για το **Γ Θέμα**. Παρατηρούμε πως η 5η είναι στη φυσική της θέση μέσα στη δομή του Kürdî, Hüseyinî (Φα#):



Ακολουθεί το **θέμα Δ**:



Με κυκλική μελωδία γύρω από την Ενίς και την Hüseyinî έως την βαθμίδα Kürdî για να κάνει στάση στη Nevâ.



Ακολουθεί το **θέμα Ε:**



Παρατηρούμε επαναλαμβανόμενες σύντομες φράσεις που σχηματίζουν πεντάχορδο Kürdî με σύντομες στάσεις στη δεύτερη και τρίτη βαθμίδα πριν καταλήξει στην Nevâ. Για να συνεχίσει με:



Κινείται χαμηλότερα πάντα στα πλαίσια του μακάμ Kürdî για να καταλήξει στη βαθμίδα Nevâ. Με αυτό τον τρόπο φτάνουμε στο 6'15" όπου τα κρουστά σταματάνε και ακούμε το μπουλγκαρί σε άμετρο ταξίμι σε μακάμ Kürdî. Γύρω στο 10'00" ενώ το μπουλγκαρί συνεχίζει αρχίζει και μπαίνει στο ταξίμι τη λύρα, το μπουλγκαρί φεύγει από το προσκήνιο και οι λύρες αντιφωνούν πάντα σε μακάμ Kürdî.

Στο 11'50" η λύρες αρχίζουν την μελωδία, το **ΣΤ θέμα**:



Το τέμπο είναι πολύ αργό και το ταυτόχρονο παίξιμο δυο λυρών που παίζουν την ίδια μελωδία χρησιμοποιείτε ως υπόβαθρο για αυτοσχεδιασμό με διάφορα όργανα όπως σάζι και rabab. Για τα επόμενα τέσσερα λεπτά ακούμε τους αυτοσχεδιασμούς για να ακούσουμε την καταληκτική μελωδία, **θέμα Z**, σε ρυθμό 8/4:



Το κομμάτι λοιπόν κλείνει με καθοδικό Ussak από την 5η βαθμίδα τη Hüseyinî για να καταλήξει στην νότα Neva.

Συμπέρασμα: Κατά τη μεγαλύτερη διάρκεια του κομματιού ακούμε Kürdî , είτε τετράχορδο είτε πεντάχορδο με βάση Dügâh και δεσπόζοντα φθόγγο το Neva, ενώ στην οκτάβα έχουμε συμπεριφορά Kürdî . Αυτό που διαφοροποιεί την σύνθεση αυτή από τα συνήθη κομμάτια σε μακάμ Kürdî⁵⁵ είναι η καταληκτική μελωδία η οποία όπως προαναφέρθηκε καλύπτει ένα πλήρες πεντάχορδο Uşşâk .

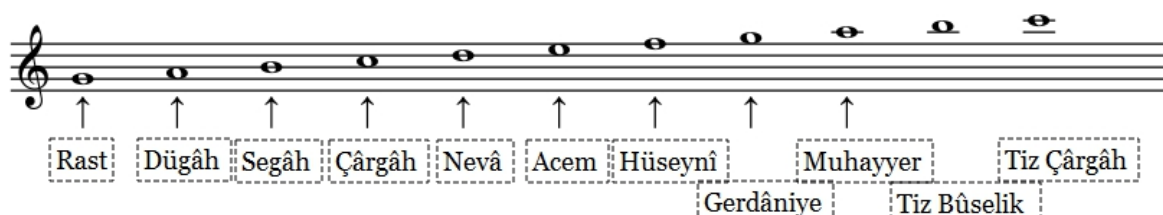
⁵⁵ Μαυροειδής Μάριος, ο.π. σελ. 244

2.3 Ο δίσκος AN KI

Ο επόμενος χρονολογικά δίσκος από τον οποίο επιλέχθηκαν κομμάτια είναι η πρώτη συνεργασία του Ross με τον Ιρανό κρουστό Djamshid Chemirani και κυκλοφόρησε το 1995. Συμμετέχουν οι προαναφερθέντες Ross Daly – κρητική λύρα, μπουζούκι, σάζι, κεμεντσέλο, taqura και αφρικάνικη άρπα, Djamshid Chemirani – zarb και οι Σωκράτης Σινόπουλος – πολιτική λύρα και Κώστας Ντριγιαννάκης – ηλεκτρονικά όργανα. Θα αναλυθούν δυο κομμάτια.

2.3.α Marmarygi⁵⁶

Έκταση και περντέδες Η νότα Nevâ αντιστοιχεί σε τονικό ύψος Mi.



Ταχύτητα εκτέλεσεως ♩ = 170

⁵⁶ Αυτός ο δίσκος κυκλοφόρησε σε Ελλάδα και Γερμανία σύμφωνα με τον ιστότοπο: <https://www.discogs.com/release/3668139>, οπότε οι τίτλοι των τραγουδιών αναγράφονται είτε με ελληνικούς είτε με λατινικούς χαρακτήρες. Το συγκεκριμένο το βρήκα σε cd με λατινικούς χαρακτήρες οπότε προτίμησα να τα κρατήσω όπως τα βρήκα, το ίδιο ισχύει για όλα τις ονομασίες που βρίσκονται στην παρούσα εργασία.

Μορφολογική Δομή:

Εισαγωγή (αυτοσχεδιασμός σε κρουστά - λύρα - σάζι)
A θέμα x 3
B θέμα
A θέμα x 3
Αυτοσχεδιασμός
Γέφυρα
Γ θέμα x 2
Δ θέμα
Γ θέμα x 2
Δ θέμα
Ε θέμα
Αυτοσχεδιασμός (λύρα)
Γ θέμα x 2

Αυτό το κομμάτι όπως θα δούμε αποτελείται από επαναλαμβανόμενα μελωδικά μοτίβα, σε ρυθμό 4/4. Εισάγεται ένας αυτοσχεδιασμός στο κρουστό *zarb* με τη λύρα σε ρόλο ισοκράτη στη νότα μι, στο 1'38" ακούμε την λύρα να αυτοσχεδιάζει:

♩ = 170

2

3

3

3

3

3

3

7

Δεσπόζουσα νότα η Μι – Nevâ, καθώς κινείται στους φθόγγους του μακάμ Kûrdî, κύρια νότα η Nevâ, μελωδική κίνηση ανοδική – καθοδική, συμπεριφορά Kûrdî και στην οκτάβα στον φθόγγο Muhayyer – ψηλή Σι. Ακολουθεί ένας ανάλογος αυτοσχεδιασμός στο σάζι και στο 5'41" έχουμε τη πρώτη έμμετρη μελωδία σε ρυθμό 4/4 και ρυθμικό μοτίβο, το **θέμα Α:**

Βλέποντας την παρτιτούρα παρατηρούμε πως το κομμάτι διασχίζει την κλίμακα του μακάμ Kûrdî όπως και ο αυτοσχεδιασμός νωρίτερα. Η κίνηση καθοδική με ημιτελείς στάσεις στην 8η Muhayyer, στην 4η Çârgâh. Ακολουθεί το ένα ρυθμικό μοτίβο που περιλαμβάνει μια συγχορδία Μι μινόρε αναλυμένη στην λύρα ως **θέμα Β:**

Στη συνέχεια ακούμε ξανά το πρώτο θέμα. Στο χρονικό σημείο 9'20" ακολουθεί η παρακάτω μελωδία. Στα πρώτα τέσσερα μέτρα ακούμε το σάζι, κρατάει ένα ρυθμικό μοτίβο για να φτάσουμε στο πέμπτο μέτρο και στο **θέμα Γ:**



Παρατηρούμε πως οι εισαγωγικές φράσεις, στα τέσσερα πρώτα μέτρα που παρατίθενται, κινούνται γύρω από την νότα Nevâ, δίνοντας την διαστηματική αλληλουχία ενός πεντάχορδου Nihâvend ή Bûselik⁵⁷ με βάση τη Nevâ στο οποίο υπάγεται και το δεύτερο θέμα. Στο 10' 41" έχουμε επανάληψη των εισαγωγικών φράσεων του δεύτερου θέματος και στη συνέχεια ακούμε έντονη ρυθμική μελωδία γύρω από τη Nevâ σε ρυθμό 6/8, **θέμα Δ:**



⁵⁷ Μαυροειδής Δ. Μάριος, ο.π. σελ 63

Για να ακούσουμε το **θέμα Ε**, με καθοδικό πεντάχορδο Uşşâk από Acem – Φα δίεση, με ημιτελείς καταλήξεις σε κάθε νότα, Çârgâh , Segâh έως τη βάση του Uşşâk , την Dügâh – λα.



Στο τέλος του κομματιού έχουμε επανάληψη του τρίτου θέματος και καταληκτική νότα τη Nevâ.

Συμπέρασμα: Το κομμάτι αυτό είναι Kürdî με μια σύντομη μετατροπή σε Uşşâk στο τρίτο θέμα του. Οι αυτοσχεδιασμοί είναι σε Kürdî. Χαρακτηριστικό είναι πως ακούμε πολλές επαναλήψεις μικρών φράσεων που συνοδεύουν αυτοσχεδιασμούς του Chemirani στο κρουστό όργανο zarb.

2.3.β Al tair

Έκταση και περντέδες Βάση το Dügâh με τονικό ύψος Σολβ:

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6. Below the staff, arrows point to the following lyrics: rast, dugah, segah, cargiah, neva, nim hisar, hisar, huseini, acem, evic, gerdaniye, muhayer.

Ταχύτητα εκτέλεσης ♩ = 210

Μορφολογική Δομή:

Εισαγωγή - Αυτοσχεδιασμός
A θέμα x 2
B θέμα x 3
Γ θέμα x 3
B θέμα x 3
Γ θέμα x 3 και γέφυρα
Επανάληψη όλων εκτός του αυτοσχεδιασμού
A θέμα x 2
B θέμα x 3
Δ θέμα x 2
B θέμα x 3
Δ θέμα x 2
B θέμα x 3
Γ θέμα x 3 και γέφυρα
A θέμα x 4

Εισαγωγή με αυτοσχεδιασμό στο σάζι από τον Ross ο οποίος αυτοσχεδιασμός μας βάζει στον τρόπο που είναι γραμμένο το κομμάτι, εδώ δεν παρατίθεται ολόκληρος παρά μόνο κάποια σημαντικά σημεία:



Η βάση Dügâh είναι η σολ ύφεση, ακούμε φράσεις σε Uşşâk. Στη συνέχεια η μελωδία εμμένει στην Hüseynî (Peb):



Για να παρουσιάσει συμπεριφορά Karcığar⁵⁸ με μετατροπή της Hüseynî σε Hisâr και ξανά Hüseynî:



Η επόμενη κίνηση της μελωδίας είναι γύρω από την Muhayyer (σολb), με καθοδικό τετράχορδο Uşşâk:

⁵⁸ Μαυροειδής Μάριος, ο.π. σελ. 241



και κλείνει στη βάση Dügâh με καθοδικό Uşşâk:



Στο 2'43" το Α θέμα σε ρυθμό 10/4 και ρυθμικό μοτίβο:



Τετράχορδο Uşşâk από Dügâh (Σολβ) με ημιτελής καταλήξεις στην 3η και 2η βαθμίδα του, για να ακολουθήσει το **Β θέμα**:



και αμέσως μετά το **Γ θέμα**:



Στα πρώτα δυο συστήματα παρατηρούμε πως η μελωδία έχει δεσπόζουσα νότα την Hüseynî (Nτο#), απ' όπου πραγματοποιείτε ένα πέταγμα στην Gerdâniye (Μι), δίνοντας έτσι την αίσθηση ενός εξατονικού τρόπου. Στα επόμενα συστήματα έχουμε συμπεριφορά Kürdî από την Nevâ (Σι), με ύφεση 4 κομμάτων στην Hüseynî, οπότε ακούμε τη νότα Hisâr (Nτο). Ασυνήθιστη συμπεριφορά για μακάμ, καθώς έχουμε την νότα Hüseynî ως δεσπόζουσα για δυο πεντάγραμμα για να αλλοιωθεί η ίδια νότα αμέσως μετά. Τα θέματα αυτά που παρουσιάστηκαν στα προηγούμενα πεντάγραμμα επαναλαμβάνονται άλλη μια φορά και καταλήγουν στην Dügâh με την γέφυρα που βλέπουμε στο δεύτερο σύστημα του πιο κάτω πενταγράμμου:



Στο 4'26" του κομματιού έχουμε επανάληψη πρώτου και δεύτερου θέματος για να εμφανιστεί η “χαμένη” νότα Acem ,με χρονική διάρκεια δέκατου έκτου:



Το μοτίβο της επανάληψης ξανά και ξανά των ίδιων μελωδιών όπως και στο κομμάτι Margarygi το συναντάμε και στο Al tair, έτσι τα τρία μέρη επαναλαμβάνονται και φτάνουμε στο 7'22" όπου ακούμε καθοδικό τετράχορδο Uşşâk, το οποίο αμέσως μετατρέπεται σε πεντάχορδο Bûselik από την Muhayyer, αποτελώντας το **Δ θέμα**:



Το κομμάτι κλείνει με επανάληψη του θέματος:



Συμπέρασμα: Όπως και το Marmarugi, το κομμάτι αυτό παρουσιάζει συχνά επαναλαμβανόμενες φράσεις, δίνοντας την δυνατότητα στον κρουστό να αυτοσχεδιάσει. Μπορεί να χαρακτηριστεί Karciğar, το οποίο σύμφωνα με τον Μάριο Μαυροειδή συνδυάζει το άκουσμα Bayâti με το άκουσμα Hicâz⁵⁹, αν και όπως προαναφέρθηκε στο δεύτερο θέμα παρουσιάζει εξατονική συμπεριφορά, κάτι που κατά κανόνα δεν το συναντάμε στην θεωρία του Μακάμ.

⁵⁹ Μαυροειδής Μάριος, ο.π. σελ. 241-242

2.4 Ο δίσκος Συναύγεια

Κυκλοφόρησε το 1999. Συμμετέχουν ο Ross Daly που παίζει κρητική λύρα, σάζι, λαούτο, ούτι, rabab και kemanche. Τα αδέρφια Keyvan Chemirani που παίζει zarb, bendir και udu, και Bidjan Chemirani ο οποίος παίζει τα κρουστά zarb και daff, μαζί τους ο πατέρας τους Djamchid Chemirani με το κρουστό zarb. Ο Γιώργος Συμεωνίδης στο νεί και ο Rufus Cappadocia στο βιολοντσέλο. Τα κομμάτια του δίσκου είναι τρία, χωρίς τίτλο παρά αναγράφονται ως part I, part II, part III, από αυτά για την ανάγκη της εργασίας καταγράφηκαν τα δυο πρώτα.

2.4.a Part I⁶⁰

Έκταση και περντέδες Η νότα Dügâh αντιστοιχεί σε τονικό ύψος Σι.

The image displays two musical staves. The first staff shows a scale of notes on a treble clef staff, with arrows pointing to specific notes and boxes containing mode names: Acem-Aşîrân, Rast, Dügâh, Kürdî, Çârgâh, Nevâ, Nim Hisâr, Hüseyinî, Acem, and Dik Hisâr. The second staff shows a scale of notes on a treble clef staff, with arrows pointing to specific notes and boxes containing mode names: Muhayyer, Sünbüle, Tiz Büselik, Tiz Çârgâh, and Tiz Nevâ.

Ταχύτητα εκτέλεσης ♩ = 200

⁶⁰ Στο εξώφυλλο του δίσκου ο τίτλος αναγράφεται με ελληνικούς χαρακτήρες αλλά στο εσώφυλλο τα κομμάτια με λατινικούς

Μορφολογική Δομή:

A θέμα x 4
B θέμα x 4
Επανάληψη των δύο θεμάτων
Γ θέμα x 4
Αυτοσχεδιασμός στο τσέλο με υπόκρουση το θέμα Γ
Δ θέμα x 2
Ε θέμα x 2
Στ θέμα x 2
Δ θέμα x 2
Αυτοσχεδιασμός
Z θέμα x 2
Η θέμα x 2
επανάληψη των δύο τελευταίων θεμάτων
Θ θέμα x 2
Ι θέμα x 2
Z θέμα x 2
Η θέμα x 2
Αυτοσχεδιασμός στο νεί
Θ θέμα x 2
Ι θέμα x 2
Αυτοσχεδιασμός στα κρουστά

Εισαγωγή με **A θέμα**, ακούμε τις λύρες του Ross και σάζι στο τονικό ύψος της νότας Μι:

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. It contains the first four measures of the A theme, starting with a double bar line and repeat sign. The melody consists of quarter and eighth notes. The second staff continues the melody from measure 5 to measure 8, also starting with a double bar line and repeat sign. Above the second staff, there are two first endings: '1.' and '2.', each enclosed in a box. The first ending leads back to the beginning of the first staff, and the second ending leads to a final cadence.

και ακολουθεί το **Β θέμα** όπου εισάγονται και τα κρουστά με ρυθμικό μοτίβο:

The musical notation for the B theme is presented in three staves. The first staff shows a rhythmic motif with a double bar line and a repeat sign. The second and third staves show the melodic line with various note values and rests. A first ending bracket labeled '1.' is placed over the final two measures of the third staff.

Στο δέκατο μέτρο το οποίο βρίσκεται στο δεύτερο σύστημα, εισάγονται τα κρουστά και τα δεκαοκτώ μέτρα των τεσσάρων συστημάτων που προηγούνται επαναλαμβάνονται ακόμα μια φορά. Η εισαγωγή του κομματιού λοιπόν αποτελείται από ένα τετράχορδο Kürdî με χρήση υποτονικής σε απόσταση 4-5 κομμάτων και της πέμπτης ελαττωμένης κατά πέντε κόμματα. Οπότε θα θεωρήσουμε την νότα λα ως Dügâh και βάση του Kürdî. Στο 3'50" έχουμε το **Γ θέμα**:

The musical notation for the G theme is presented in three staves. The first staff shows a rhythmic motif with a double bar line and a repeat sign. The second and third staves show the melodic line with various note values and rests.

Κυκλική μελωδία λοιπόν σε τετράχορδο Kürdî με χρήση υποτονικής διαστήματος τόνου. Πάνω σε αυτή τη φράση ακολουθεί αυτοσχεδιασμός στο βιολοντσέλο για να κλείσει αυτό το μέρος και να ακολουθήσει άμετρη μελωδία στο χρονικό σημείο 5'57" ως **Δ θέμα**:



Εδώ έχουμε τετράχορδο Uşşâk από θέση Nevâ με ημιτελείς στάσεις στην 2η του, σε αυτή την περίπτωση την Dik Hisâr, για να κλείσει με μισή κατάληξη στη Nevâ με συμπεριφορά Kürdî καθώς ακούμε ακόμα πιο χαμηλά τη 2η ως Nim Hisâr.

Η συνέχεια μας δίνει τη νότα Muhayyer ως τονικό κέντρο για το **Ε θέμα** στο πρώτο πεντάγραμμα και **ΣΤ θέμα** στο δεύτερο του επόμενου συστήματος στο χρονικό σημείο 7'21":



Το τελευταίο μέρος που παίζεται χωρίς συνοδεία κρουστών επαναλαμβάνεται ακόμα μια φορά για να ακολουθήσει εκτενής αυτοσχεδιασμός σε βιολοντσέλο και σάζι με συνοδεία κρουστών. Για λίγο το σάζι ακούγεται μόνο του για να ακούσουμε τα κρουστά ξανά στο 17'50" οπότε έχουμε την εξής μελωδία, **Z θέμα** σε ρυθμό 5/4 και ρυθμικό μοτίβο:

rl

The musical notation consists of three staves. The first staff begins with a double bar line, a 5/4 time signature, and a treble clef. It contains a single measure with a quarter note, a half note, and a quarter rest, with a fermata over the first measure. Above the staff is the label 'rl'. The second staff contains six measures of music with eighth and quarter notes. The third staff contains three measures of music, with a triplet of eighth notes in the first measure.

Στα τρία πρώτα μέτρα εκτός από την αλλαγή του ρυθμού σε 5/4 παρατηρούμε ένα τρίχορδο Acem⁶¹ από την ομώνυμη θέση για ακολουθήσει πεντάχορδο Uşşâk, ημιτελής καταλήξεις στις Nevâ και Gerdâniye. Στα επόμενα δυο συστήματα, διακρίνουμε συμπεριφορά Kürdî στην Muhayyer και καθοδικό Uşşâk έως την νότα Nevâ, **θέμα Η**:

The musical notation consists of two staves. The first staff contains six measures of music with eighth and quarter notes, including a flat sign. The second staff contains six measures of music with eighth and quarter notes, including a flat sign and a fermata over the first measure.

⁶¹ Μαυροειδής Μάριος, ο.π. σελ. 62

Στο χρονικό σημείο 19'12" ακούμε κίνηση που θυμίζει τη δομή του Μακάμ Hüseynî⁶², σε μετάθεση από την νότα Nevâ βέβαια, καθώς από την εν λόγω νότα ξεκινάει η μελωδία και με σύντομη στάση στην 4η της στέκει για λίγο στην 5η αλλά όμως υπάρχει δίεση λίγο μεγαλύτερη απ' αυτή που θα δικαιολογούσε το συγκεκριμένο Μακάμ, στην περίπτωση αυτή έχουμε ένα πεντάχορδο Bûselik, το **θέμα Θ**:



Για να αρθεί η δίεση όπως βλέπουμε στο τελευταίο μέτρο, για να συνεχίσει με πεντάχορδο Uşşâk που κλείνει στην νότα Nevâ, το τελευταίο **θέμα Ι**.



⁶² Μαυροειδής Μάριος, ο.π. σελ. 233

Η συνέχεια του κομματιού περιέχει αυτοσχεδιασμό στο νεί για να επαναληφθούν τα δυο τελευταία θέματα που παρουσιάζονται στην εργασία. Το κλείσιμο του κομματιού έρχεται με αυτοσχεδιασμό στα κρουστά. Στον δίσκο, το πρώτο και το δεύτερο μέρος δεν διακόπτονται αλλά από τον αυτοσχεδιασμό περνάμε στο δεύτερο κομμάτι χωρίς διακοπή.

Συμπέρασμα: Το κομμάτι που αναλύθηκε αποτελείται από κλίμακα όμοια του μακάμ Kûrdî, αλλά στην 4η βρίσκουμε πεντάχορδο Kûrdî, δεν συνάδει λοιπόν με τη διαστηματική αλληλουχία του συγκεκριμένου μακάκ, όμως ταιριάζει με αυτή του μυχολύδιου αρχαιοελληνικού τρόπου.⁶³ Μετατροπίες έχουμε σε Uşşâk από την 4η(Nevâ). Περιστασιακά εμφανίζονται τρίχορδο Acem και Bûselik από θέση Acem, χαρακτηριστικό του μακάμ Bayâtî⁶⁴. Η καταληκτική φράση είναι πεντάχορδο Uşşâk στη θέση Nevâ. Διαπιστώνουμε πως ο φθόγγος Nevâ είναι ο δεσπόζων σε αυτό το κομμάτι και η καταληκτική μελωδία κλείνει με αυτόν. Συνεπώς δεν μπορούμε να το ταξινομήσουμε σε ένα από τα γνωστά μακάμ, άλλωστε και η μελωδική του πορεία και η μορφολογία του δεν βοηθάνε ως προς αυτό. Όπως θα δούμε στη συνέχεια αυτό το κομμάτι δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί ως αυτόνομο μέρος μέσα στον δίσκο καθώς το πέρασμα από το πρώτο στο δεύτερο μέρος γίνεται απότομα χωρίς χρονική ανάπαυλα.

⁶³ <https://www.britannica.com/art/mode-music>, επίσκεψη στις 30/3/2019

⁶⁴ Μαυροειδής Δ. Μάριος ο.π. σελ 231

2.4β Part II

Έκταση και περντέδες Η νότα Dügâh αντιστοιχεί σε τονικό ύψος Σι.

Rast Dügâh Dik Kürdi Segâh Bûselik Çârgâh Nim Hicâz Nevâ

Acem Gerdâniye Muhayyer

Ταχύτητα εκτέλεσης ♩ = 160

Μορφολογική Δομή:

A θέμα x 3
γέφυρα
B θέμα x 2
A θέμα x 3
Αυτοσχεδιασμός στη λύρα
Γ θέμα x 2
Δ θέμα x 2
E θέμα x 2
ΣΤ θέμα x 3
Z θέμα x 3
H θέμα x 3
Θ θέμα x 4
I θέμα x2

Είσοδος στο δεύτερο μέρος με **θέμα Α** και ρυθμό 15/9. Όπως θα δούμε η ρυθμική ακολουθία στο κομμάτι χαρακτηρίζεται από αρκετές αλλαγές. Εναρκτήρια νότα η Ασεμ (Σολ) και καθοδική κίνηση στην βασική κλίμακα του μακάμ *Uşşâk* με ημιτελείς στάσεις στις νότες *Nevâ*, *Çârgâh*, *Segâh* για να κλείσει στην *Dügâh*:



Στο πρώτο αυτό θέμα η ανάλυση της μελωδικής δομής μας δείχνει κίνηση σε τετράχορδο *Çârgâh* από ομόνυμη θέση και εν συνεχεία καθοδική κίνηση *Uşşâk* από τη *Nevâ* έως τη βάση του την *Dügâh*. Το θέμα αυτό επαναλαμβάνεται τρεις φορές, ακολουθεί το δεύτερο μέρος της φράσης (*Uşşâk*) αυτονομημένο το οποίο χωρίζεται σε 9/8, και ακούγεται τέσσερις φορές:



Ολόκληρο αυτό το μέρος επαναλαμβάνεται μια φορά. Ακολουθεί γέφυρα ανάμεσα στο πρώτο και δεύτερο θέμα σε ρυθμό 11/4 που αναλύεται ως 3-3-3-2:



και το **θέμα Β** το οποίο ακούγεται δυο φορές:



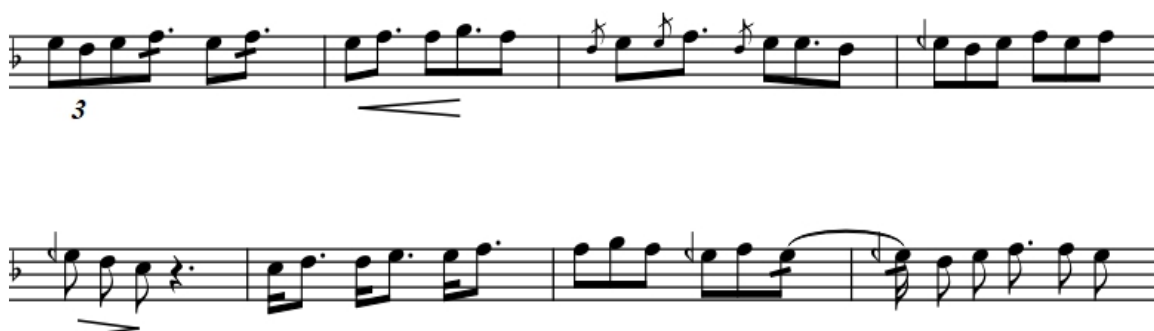
Για να ακολουθήσει ακόμα ρυθμική αλλαγή σε 5/4:



Ακολουθεί επανάληψη του πρώτου θέματος μαζί με την γέφυρα για να περάσουμε σε αυτοσχεδιασμό, όπου ακούμε τη λύρα του Ross σε τετράχορδο Bûselik από θέση Nevâ σε ρυθμό 3/4:



Σύντομα έχουμε μετατροπία σε τετράχορδο Uşşâk από την ίδια θέση:



Συνεχίζεται ο αυτοσχεδιασμός στο ίδιο μακάμ, κάποια στιγμή έχουμε παροδική κίνηση Sabâ με την προσθήκη ενός τετράχορδου Hicâz από θέση Acem:

The musical notation consists of three staves of music in a single system. The first staff contains the first six measures, the second staff contains the next six measures (including a triplet of eighth notes marked with a '3' below it), and the third staff contains the final two measures. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Για να επιστρέψει και να κλείσει με κίνηση Bûselik σε θέση Nevâ. Η σύνθεση συνεχίζει με κίνηση σε τετράχορδο Uşşâk για το **θέμα Γ**:

The musical notation consists of two staves of music in a single system. The first staff is in 9/4 time and contains the first six measures, ending with a double bar line and repeat dots. The second staff contains the next six measures. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Για να συνεχίσει στο ίδιο τετράχορδο, **θέμα Δ**:



Στο χρονικό σημείο 4'15" έχουμε μετατροπία σε καθοδικό Νικρίζ που καταλήγει σε θέση Rast για το **θέμα Ε**:



Συνεχίζει το **θέμα ΣΤ** με τετράχορδο Βûselik από θέση Nevâ σε ρυθμό 5/4:



Για να επιστρέψει στο χαμηλότερο πεντάχορδο με κινήσεις Rast και κατάληξη στο περντέ Dügâh στο **θέμα Η**:

Στη συνέχεια σε ρυθμό 6/4 έχουμε παροδική κίνηση Rast από θέση Dügâh:

Για να συνεχίσει η μελωδία στο **θέμα Θ** με εναλλαγές με κινήσεις Rast και Bûselik από θέση Rast, μέσω της χρήσης της νότας Nim Hicâz και την αναίρεση σε Çârgâh. Παρατηρούμε ξανά εναλλαγές στον ρυθμό:

Το επόμενο **θέμα Ι** που προηγείται ενός αυτοσχεδιασμού στο σάζι:

Μετά το τέλος του αυτοσχεδιασμού έχουμε επανάληψη του δεύτερου θέματος, ακολουθεί το πρώτο θέμα και κλείνει το κομμάτι με άμετρο αυτοσχεδιασμό στη λύρα.

Συμπέρασμα: Το δεύτερο μέρος από τον δίσκο Συναύγεια μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια σύνθεση σε μακάμ Acem⁶⁵, αν και όπως αναφέρθηκε και στο συμπέρασμα για το πρώτο μέρος δεν μπορούν αυτά τα δυο κομμάτια να αντιμετωπιστούν ως ξεχωριστές συνθέσεις παρά ως υποσύνολα μιας ευρύτερης σύνθεσης. Μια διαφοροποίηση σε σχέση με το συγκεκριμένο μακάμ είναι η καθοδική του μελωδική πορεία καθώς ο Μαυροειδής αναφέρει πως η μελωδική πορεία του συγκεκριμένου μακάμ είναι ανοδική - καθοδική, εντούτοις οι επιμέρους δομικές μονάδες εμφανίζονται ίδιες: πεντάχορδο Uşşâk από θέση Dügâh, πεντάχορδο Çârgâh από ομώνυμη θέση, Bûselik από Nevâ. Επιπλέον η καταγραφή έδειξε κίνηση Hicâz από θέση Acem και Nîkrîz από θέση Rast.

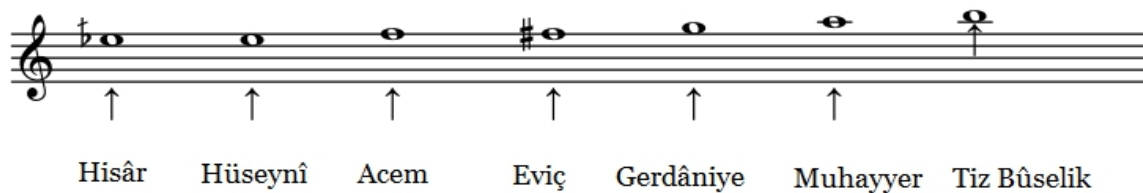
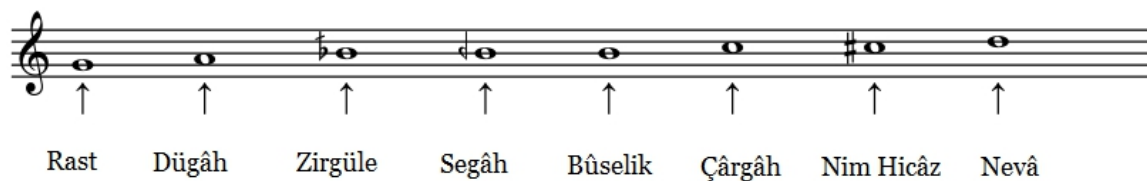
⁶⁵ Μαυροειδής Δ. Μάριος, ο.π. σελ. 243

2.5 Ο δίσκος KIN KIN

Ένα ταξίδι και διαμονή στην Αυστραλία οδήγησαν στην δημιουργία αυτού του δίσκου το 2002. Ο Ross παίζει κρητική λύρα, rabab και σάζι, η Κέλλυ Θωμά κρητική λύρα, ο Αυστραλός μουσικός Linsey Pollak συμμετέχει με κλαρίνο, γκάιντα, ροζέλα, δεν υπάρχουν περισσότερες πληροφορίες γι' αυτό το όργανο στο ένθετο του cd, σουραύλι και ποτιστήρι λουλουδιών ενώ ο επίσης Αυστραλός Philip Griffin παίζει ούτι, λαούτο και ταμπουρίτσα. Στα κρουστά ο Tunji Beier ο οποίος παίζει τα ινδικά κρουστά dholki, thavil, kanjeera το ιρανικό zarb και το ουζμπέκικο κρουστό doira. Σε στούντιο της Αθήνας έγινε προσθήκη και του σαντουριού της Angelina Tkatcheva. Από το δίσκο καταγράφηκε μόνο ένα κομμάτι με την επωνυμία Μαντηλάτος το οποίο ανήκει σε μια ενότητα από τρία κομμάτια τα δυο εκ των οποίων είναι συνθέσεις του ίδιου το Ross.

2.5.a Μαντηλάτος

Έκταση και περντέδες Η νότα Dügâh αντιστοιχεί σε τονικό ύψος Μι.



Ταχύτητα εκτέλεσης ♩ = 200

Ρυθμικό μοτίβο:



Μορφολογική Δομή:

Α θέμα
Β θέμα
Γ θέμα
Δ θέμα
Ε θέμα
ΣΤ θέμα
Δ θέμα
Ζ θέμα
Η θέμα
Δ θέμα
Θ θέμα
Ι θέμα
Δ θέμα

Ο Μαντηλάτος ξεκινάει στο 13'51" της διάρκειας της ενότητας. Το **θέμα Α** σε μακάμ Hüseynî το ακούμε δυο φορές:



Ακολουθεί το **Θέμα Β**:



Το **Θέμα Γ**, όπου έχουμε κίνηση Ηιcâz στον περντέ Nevâ (Λα):



Για να περάσουμε στο **Θέμα Δ** που θα δούμε πως επαναλαμβάνεται συχνά εν είδη ρεφραίν:



Παρατηρούμε κίνηση Karciğar στο έκτο μέτρο, ενώ το επόμενο, **θέμα Ε** κινείται εξ' ολοκλήρου στο μακάμ αυτό:



Στο **θέμα ΣΤ** όπου έχουμε ένα καθοδικό πεντάχορδο Rast από θέση Nevâ:



Επαναλαμβάνεται το τέταρτο θέμα και ακολουθεί το **θέμα Ζ** σε μακάμ Hicâz:



Για να περάσουμε στο **θέμα Η**, με κίνηση Çârgâh από θέση Dügâh κάτι που παραπέμπει σε μακάμ Isfahân⁶⁶:



Ακολουθεί ακόμα μια επανάληψη του τέταρτου θέματος για να συνεχίσουμε με καθοδική πορεία από θέση Nevâ με μια από τις παραλλαγές του μακάμ Yegâh⁶⁷, ακούμε τετράχορδο Uşşâk από θέση Nevâ και πεντάχορδο Rast στον περντέ Yegâh, για να καταλήξει η φράση στο περντέ Dügâh στο **θέμα Θ**:



⁶⁶ Μαυροειδής Δ. Μάριος ο.π. σελ. 237

⁶⁷ Μαυροειδής Δ. Μάριος ο.π. σελ. 196

Το τελευταίο, **Θέμα Ι** κινείται στο πεντάχορδο Rast που προκύπτει από τη θέση Nevâ ακολουθώντας τις βαθμίδες του μακάμ Hüseynî. Η κίνηση ξεκινάει από τον περντέ Ενίς και με στάσεις στον ίδιο περντέ και στον Hüseynî καταλήγει στο περντέ Nevâ. Και αυτό το μέρος ακούγεται δυο φορές για να επαναληφθεί μια τελευταία φορά το τέταρτο θέμα και να τελειώσει το κομμάτι.



Συμπέρασμα: Στο κομμάτι συναντήσαμε τα εξής μακάμ: Hüseynî, Hicâz, Çârgâh, πεντάχορδο Rast από θέση Nevâ, Isfahân και Yegâh. Δεν μπορούμε να ορίσουμε το κομμάτι ως χαρακτηριστικό κάποιου από τα παραπάνω, αν και βέβαια ξεκινάει και τελειώνει με Hüseynî μαζί με μια γεύση από Çârgâh, κάτι που συναντάται συχνά σε συνθέσεις αυτού του μακάμ όπως μας λέει ο Μαυροειδής.⁶⁸ Είναι ένα κομμάτι που κινείται αποκλειστικά στη λογική των μακάμ.

⁶⁸ Μαυροειδής Μάριος, σελ. 233

2.6 Gulistan ένας δίσκος του Bijan Chemirani

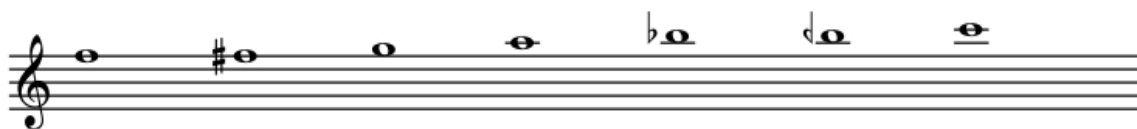
Ο Ross Daly συμμετέχει στον δίσκο σαν οργανοπαίχτης αλλά και με μια σύνθεση, το Zeybeki. Τα όργανα που παίζει είναι κρητική λύρα, rebab, σάζι και κρητικό λαούτο. Οι υπόλοιποι συμμετέχοντες μουσικοί είναι: ο Bijan Chemirani με τα κρουστά daf, riqq, tambourine, darbouka, cajon, udu, ο Henri Agnel στο ούτι, στο rebec και στο cittern, ο Keyvan Chemirani στα κρουστά daf, zarb, udu, ο Tigran Sarkissian στο duduk, ο Djamshid Chemirani στο zarb και ο Σωκράτης Σινόπουλος στο λαούτο και kemenche.

2.6a Zeybeki

Έκταση και περντέδες Ο νότα Dügâh αντιστοιχεί σε τονικό ύψος Σι.



Rast Dügâh Dik Kürdî Segâh Çârgâh Nevâ Hisâr Hüseyinî



Acem Eviç Gerdâniye Muhayyer Sünbüle Segâh Dik Çârgâh

Ταχύτητα εκτέλεσης: ♩ = 128

Ρυθμικό μοτίβο:



Μορφολογική Δομή:

A θέμα x 2
B θέμα x 2
Επανάληψη των Α και Β
Αυτοσχεδιασμός στη λύρα
B θέμα
Επανάληψη των Α και Β

Το κομμάτι ξεκινάει, **θέμα Α**, με εναρκτήρια νότα την Λα ως βαθμίδα Muhayyer, καθοδική κίνηση σε πεντάχορδο Kürdî, με ημιτελή κατάληξη στη βαθμίδα Hüseynî ως δεύτερη του πεντάχορδου για να συνεχίσει καθοδικά την κλίμακα του Uşşâk στην πρώτη ενώ στην επανάληψη έχουμε ημιτελή κατάληξη στο Çârgâh ώστε να προετοιμαστούμε για το δεύτερο θέμα.



Το **θέμα Β** κινείται γύρω από τη βαθμίδα Nevâ που χρησιμοποιείται ως βάση για το πεντάχορδο Hüseyinî που εκτείνεται έως την βαθμίδα Muhayyer.



Για να συνεχίσει η κυκλική μελωδία γύρω από τη βαθμίδα Nevâ με χαμηλωμένη την 5η κατά 4 κόμματα ώστε να ακούμε τη βαθμίδα Hisâr και ημιτελή κατάληξη στην Çârgâh. Το δεύτερο θέμα με κίνηση γύρω από Nevâ με Hisâr υψηλότερα από αυτήν και κλείνει με καθοδικό Bayâtî καθώς η ύφεση 4 κομμάτων μας δίνει μια διαστηματική αλληλουχία που συνηθίζεται στην αραβική μουσική.⁶⁹



⁶⁹ Μαυροειδής Δ. Μάριος ο.π. σελ. 65

Ακολουθεί επανάληψη των θεμάτων Α και Β και στο χρονικό σημείο 2'29" έχουμε αυτοσχεδιασμό στη λύρα με το ρυθμικό μοτίβο να συνεχίζεται πάντα σε 9/8. Ο αυτοσχεδιασμός ξεκινάει με βάση την βαθμίδα Nevâ και κινείται στην διαστηματική αλληλουχία του μακάμ Hicâz.

Στο πρώτο πεντάγραμμο που παρατίθεται παρατηρούμε πως έχουμε στάση στη βαθμίδα Gerdâniye που όμως στον αυτοσχεδιασμό σε Hicâz είναι στάση στην 4η βαθμίδα του. Αυτή που αποτελεί την 6η βαθμίδα του Hicâz είναι η Sünbüle οπότε έχουμε την κλίμακα του μακάμ Hicâz Hümâyun⁷⁰ αποτελούμενη από τετράχορδο Hicâz και πεντάχορδο Kürdî. Κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού έχουμε ένα σύντομο πέρασμα σε Uşşâk με βάση την βαθμίδα Muhayyer.

⁷⁰ Μαυροειδής Μάριος, ο.π. σελ. 252

Για να επιστρέψουμε αμέσως με κυκλική μελωδία στο Hicâz.



Στη συνέχεια έχουμε ομαλή μετάβαση στο B μέρος



Το κομμάτι κλείνει με μια επανάληψη του A και B μέρους.

Συμπέρασμα: Η διαστηματική αλληλουχία όπως προκύπτει από την σύνδεση των επιμέρους δομικών στοιχείων, δηλαδή του τετραχόρδου Uşşâk ή Bayâti με βάση την βαθμίδα Dügâh, του πεντάχορδου Hicâz με βάση την βαθμίδα Nevâ αλλά και την καθοδική κίνηση στην αρχή με πεντάχορδο Kürdî από την βαθμίδα Muhayyer μας δείχνουν πως έχουμε ένα κομμάτι σε μακάμ Bayâti-Arabân.⁷¹

⁷¹ Aÿnτεμίρ Μουράτ, ο.π. σελ. 112

2.7 Ο δίσκος *Microkosmos*

Ο δίσκος αυτός κυκλοφόρησε το 2007. Ο Ross εδώ παίζει κρητική λύρα, η Κέλλυ Θωμά επίσης κρητική λύρα. Εκτός από τους δυο αυτούς μουσικούς ακούμε τον Balake Sissoko έναν μουσικό από το Μάλι της δυτικής Αφρικής που παίζει το λαϊκό όργανο Kora, ένα είδος άρπας που παίζεται με τα δάκτυλα, μπεντίρ ο Pedro Estavan, zarb και daf ο Bijan Chemirani, μαντολίνο ο Μιχάλης Νικολούδης, νεί ο Χάρης Λαμπράκης και σαντούρι ο Δημήτρης Ψώνης. Και από αυτό τον δίσκο κατέγραψα ένα κομμάτι με τον τίτλο *Abacus*.

2.7.α *Abacus*⁷²

Έκταση και περντέδες Η εναρκτήρια νότα που αντιστοιχεί στον περντέ Nevâ είναι η Λα#.

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

Acem Evic Gerdâniye Muhayyer Sünbüle Tiz Büselik Tiz Çârgâh Tiz Nevâ

Ταχύτητα εκτέλεσης ♩ = 100

Ρυθμικό μοτίβο:

⁷² Αυτός ο δίσκος κυκλοφόρησε στην Γαλλία και έτσι τα πάντα αναγράφονται με λατινικούς χαρακτήρες

Μορφολογική Δομή:

A θέμα x 2
B θέμα x 2
Γ θέμα x 2
Δ θέμα
Αυτοσχεδιασμός στη λύρα
Επανάληψη θεμάτων Α -Δ

Το **θέμα Α** μας εισάγει στο μακάμ Nihâvend⁷³ με την έκταση του ομόνυμου πεντάχορδου εκκινώντας από θέση Nevâ με καθοδική κίνηση έως τον περντέ Rast, το ακούμε δυο φορές:



Εναρκτήρια νότα λοιπόν η Nevâ, δεσπόζουσα νότα στο μακάμ Nihâvend, καθοδική κίνηση με ημιτελή κατάληξη στον περντέ Dügâh στο δεύτερο μέτρο, ημιτελής κατάληξη στο Çârgâh στο τρίτο μέτρο, μισή κατάληξη στο Rast στο τέταρτο μέτρο όπως και στα επόμενα τρία μέτρα για να κλείσει το θέμα με μισή κατάληξη σε θέση Rast. Η συνέχεια με το **θέμα Β**:

⁷³ Αϊντεμίρ Μουράτ, ο.π. σελ. 85



Παρατηρούμε κυκλική κίνηση γύρω από τη βάση του Nihâvend στο πρώτο και δεύτερο μέτρο ενώ στα επόμενα δυο έχουμε τρίχορδο Segâh από θέση Ενίς. Το **θέμα Γ** ακολουθεί:



Η μελωδία εκκινεί από θέση Nevâ και στο δεύτερο μέτρο ακολουθεί ένα πεντάχορδο καθοδικό Çârgâh για να επιστρέψει με κίνηση Nihâvend στη βάση του στα επόμενα μέτρα. Το **θέμα Δ** στο χρονικό σημείο 1'18" του κομματιού:



Μια κίνηση που την συναντήσαμε και νωρίτερα στο δεύτερο θέμα, Segâh από θέση Ενίς, στα τρία πρώτα μέτρα του πενταγράμμου που παρατίθεται για να κάνει ημιτελή κατάληξη στον περντέ Gerdâniye. Στο τέταρτο μέτρο αποτυπώθηκε κίνηση σε τετράχορδο Rast με ημιτελή κατάληξη σε Gerdâniye. Αυτό το θέμα λοιπόν εκτελεί μια κίνηση αρκετά

συνήθη στο μακάμ Segâh,⁷⁴ οπότε μπορούμε να θεωρήσουμε πως έχουμε μια μετατροπία στο μακάμ αυτό.

Στη συνέχεια ακούμε το πρώτο θέμα μια οκτάβα ψηλότερα δυο φορές όπως και στην αρχή για να ακολουθήσει το **θέμα Ε**:



Λειτουργεί ως γέφυρα για να ακούσουμε ξανά το πρώτο θέμα στο αρχικό του τονικό ύψος. Ακολουθεί μακροσκελής αυτοσχεδιασμός στο χρονικό σημείο 3'10" ο οποίος δεν καταγράφηκε για τις ανάγκες τις εργασίας. Μετά το τέλος του αυτοσχεδιασμού ακούμε ξανά όλο το καταγεγραμμένο μέρος του κομματιού.

Συμπέρασμα: Το κομμάτι κινείται στη διαστηματική αλληλουχία του μακάμ Nihâvend. Ο Ross Daly στην συνέντευξη είπε πως υπόκειται στον τρόπο Bayati Shiraz, της παράδοσης των mugham του Αζερμπαϊτζάν, συγγενική θεωρία με την περσική μουσική θεωρία και παράδοση των dastgah,⁷⁵ παρεμφερές με το μακάμ Nihâvend. Συχνή είναι η χρήση μινόρε κλιμάκων στα mugham ώστε να δοθεί αίσθηση μελαγχολίας όπως γίνεται στο συγκεκριμένο κομμάτι με τη χρήση του Nihâvend.

⁷⁴ Μαυροειδής Μάριος, ο.π. σελ. 257

⁷⁵ Werbock Jeffrey, [http://www.visions.az/en/news/88/a6a426b2/Werbock Jeffrey, What is mugham](http://www.visions.az/en/news/88/a6a426b2/Werbock%20Jeffrey,%20What%20is%20mugham), όπως ανακτήθηκε στις 12/4/2018

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η εποχή μετά τον Β'ΠΠ πόλεμο χαρακτηρίζεται από πρωτοφανή ανάπτυξη του εμπορίου και των διακρατικών ανταλλαγών. Κατ' επέκταση έχουμε ανάλογη αύξηση και στις πολιτιστικές ανταλλαγές καθώς άνθρωποι ταξιδεύουν ευκολότερα ανά τον κόσμο. Το ενδιαφέρον των "δυτικών" κοινωνιών για τους "άλλους" πολιτισμούς υπάρχει ήδη πριν τον 20ο αιώνα και η έκρηξη των μετακινήσεων με τη βοήθεια της τεχνολογίας δίνει την ευκαιρία σε ανθρώπους να εξερευνήσουν τις ιδιαίτερες κουλτούρες που τους ενδιαφέρουν. Το αντίκτυπο αυτής της κινητικότητας στον λόγο περί της μουσικής αποτελεί η εμφάνιση του όρου "World music", την δεκαετία του '60,⁷⁶ για να διαχωρίσει την μουσική των διάφορων πολιτισμών σε σχέση με την δυτική μουσική. Όρος προβληματικός καθώς εμπεριέχει την έννοια της αυθεντικότητας⁷⁷ στις λαϊκές μουσικές χωρών που δεν έχουν ακόμη βρει τον δρόμο για τον κοινωνικό τους εκσυγχρονισμό στα πλαίσια της νεωτερικότητας.⁷⁸ Υπό αυτές τις συνθήκες, ο Ross Daly ταξίδεψε σε πολλές χώρες πραγματοποιώντας τις μουσικές του εξερευνήσεις, ενσαρκώνοντας ένα είδος πολιτιστικού κοσμοπολίτη,⁷⁹ αναζητώντας την προσωπική του μέθεξη. Δυο δεκαετίες πριν την έλευση του διαδικτύου ήταν τυχερός ώστε λόγω χρονικής συγκυρίας να αναγκαστεί να ταξιδέψει για να εντρυφήσει στις λαϊκές μουσικές χωρών όπως το Αφγανιστάν, η Συρία ή το Ιράκ, καθώς στη σημερινή εποχή είναι μάλλον παράτολμο να βρεθεί κανείς σε αυτά τα κράτη μετά από τους συνεχόμενους πολέμους που τα έχουν τυραννήσει. Επιπλέον τα τελευταία χρόνια η εύκολη πρόσβαση σε μουσικές, λίγο πολύ άγνωστων πολιτισμών μέσω του διαδικτύου, δεν μας δίνει καμιά εγγύηση πως οι πληροφορίες που λαμβάνουμε, αντιπροσωπεύουν το σύνολο των μουσικών ιδιαιτεροτήτων που υπάρχουν στην εκάστοτε περιοχή. Μάλλον το αντίθετο συμβαίνει, δεν γίνεται να διοχετευτεί ο τεράστιος πολιτιστικός πλούτος στον οποίον συμμετέχουν εκατομμύρια άνθρωποι σε βάθος χρόνου,

⁷⁶ Θωμάτος Γιάννης, *Πολιτισμός: Θεσμοί - Διαχειρήσεις: Η "μουσική του κόσμου" στο πλαίσιο της πολιτιστικής βιομηχανίας*", Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2007, (συλλογικό) σελ. 28

⁷⁷ Θωμάτος Γιάννης, ο.π. σελ. 28

⁷⁸ Τσουκαλάς Κωνσταντίνος, *Η επινόηση της ετερότητας*, Καστανιώτης, Αθήνα 2010, σελ.38

⁷⁹ Θωμάτος Γιάννης, ο.π. σελ. 28

μέσω του διαδικτύου, άλλωστε η μουσική εκτός από ήχος είναι και βίωμα. Εδώ προκύπτει και ένα άλλο θέμα που αφορά την πρόσληψη της μουσικής από τους σύγχρονους ακροατές, όταν δεν υπάρχει το βίωμα στην ακρόαση μουσικής μιας ξένης κουλτούρας ο ακροατής αντιλαμβάνεται την μουσική με βάση την αίσθηση που του προκαλεί.⁸⁰ Λείπει η πολιτιστική εξοικείωση που είναι απαραίτητη για την ανταπόκριση των αισθητικών λειτουργιών του ακροατή.⁸¹

Η ακρόαση μιας άγνωστης σε εμάς, μουσικής, όσο και να ικανοποιεί τα αισθητικά μας κριτήρια παραμένει μια υποκειμενική διεργασία. Είναι ενδιαφέρον βέβαια το ερώτημα κατά πόσον η μουσική είναι μια μορφή γλώσσας, δηλαδή ένα σύστημα σημείων και συμβόλων που χρησιμοποιείται ως κώδικας επικοινωνίας, και κατ' επέκταση εάν η μουσική μπορεί να κατανοηθεί από τους ανθρώπους με αντικειμενικά κριτήρια ειδικά όταν αναφερόμαστε σε ορχηστρική μουσική, με χαρακτηριστικό την παντελή έλλειψη αρθρωμένου λόγου, καθώς η φύση της οργανικής μουσικής είναι μη αναπαραστατική και αφαιρετική.⁸² Υπάρχει μεγάλη συνάφεια ανάμεσα στη γλώσσα και την μουσική σύμφωνα με επιστήμονες⁸³ καθώς και στις δυο περιπτώσεις έχουμε διαχείριση ηχητικών σημάτων που παίρνουν το ρόλο του σημαίνοντος και του σημαινόμενου. Αυτό όμως κατά τον Ferdinand de Saussure, προϋποθέτει και την ύπαρξη κοινωνικών συμβάσεων ώστε να επιτυγχάνεται η αντιστοίχιση σημαινόντων και σημαινόμενων.⁸⁴ Στη υπό έρευνα περίπτωση έχουμε έναν μουσικό που χρησιμοποιεί την θεωρία των makam και συναφείς με αυτήν θεωρίες όπως των mugham για να εκφραστεί μουσικά, ενώ είναι ελάχιστα τα τραγούδια στην δισκογραφία του, εκτός βέβαια από τις περιπτώσεις που κυκλοφόρησε δίσκους με κρητικά τραγούδια. Δηλώνει στη συνέντευξη πως τον ενδιαφέρει ο ακροατής να λαμβάνει αυτό που του δίνει η μουσική του, ενώ αυτό που τον ενδιέφερε όταν ξεκίνησε τα ταξίδια του και όταν έφτασε στην Κρήτη, ήταν να δημιουργήσει κάτι δικό του. Το πως ο καθένας προσλαμβάνει τη μουσική του Daly είναι κάτι που εξαρτάται από πολλούς παράγοντες που αφορούν τον καθένα ξεχωριστά. Ο ίδιος δηλώνει πως δεν έχει εθνική ταυτότητα, ενώ έχει ιρλανδική καταγωγή και αυτό έχει σημασία καθώς και η μουσική του

⁸⁰ Τσοκανή Χαρίκλεια, *Πολιτιστική διαχείριση - Από την ερμηνεία στην διοίκηση, Σχετικά με το οικουμενικό στοιχείο στο σύγχρονο μουσικό ήχο*, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2008, (συλλογικό) σελ.53

⁸¹ John Blacking, *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*, Νεφέλη, Αθήνα 1981, σελ. 22

⁸² Τσέτσος Μάρκος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στην νεοελληνική μουσική*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 2011

⁸³ Γρηγορίου Μιχάλης, ο.π. σελ. 15

⁸⁴ Γρηγορίου Μιχάλης, ο.π. σελ. 16

δεν μπορεί να μπει σε στεγανά και να κατηγοριοποιηθεί. Ο όρος World music είναι εκτός από προβληματικός για τον λόγο που αναφέρθηκε προηγουμένως και εξαιρετικά θολός, καθώς δεν αναφέρεται σε κάποιο είδος μουσικής, αλλά περισσότερο στο αίσθημα του ανοίκειου που προκαλεί στον δυτικό ακροατή η μουσική από μη δυτικές χώρες. Από την άλλη πλευρά η διαδρομή του δεν ταιριάζει με την γενικευμένη τάση να υπεισέρχονται στοιχεία δυτικής αρμονίας στις μουσικές όλων των ηπείρων.⁸⁵ Υπάρχει λοιπόν εδώ ένα ζήτημα ταυτότητας και κατανόησης της μουσικής του. Όσον αφορά την κατανόηση της μουσικής εδώ έχουμε το στοιχείο της υποκειμενικότητας όχι μόνο από την πλευρά του συνθέτη αλλά και από τη πλευρά των ακροατών. Από την πλευρά του συνθέτη είναι ευνόητο πως και για τον ίδιο το άκουσμα ενός παραδοσιακού τραγουδιού είτε από την Κρήτη, είτε από την Τουρκία, είτε από την Ινδία, δεν έχει το ίδιο συναισθηματικό αποτέλεσμα που έχει σε έναν αυτόχθονα αυτών των περιοχών. Γιατί οι κοινωνικές συμβάσεις αυτών των περιοχών που νοηματοδοτούν την μουσική τους, όπως άλλωστε και τους γλωσσικούς κώδικες επικοινωνίας, είναι πολύ δύσκολο να γίνει κτήμα ενός ανθρώπου που έχει ανατραφεί έξω από το συγκεκριμένο περιβάλλον. Μπορεί βέβαια να μελετηθεί ενδελεχώς και να κατανοηθούν οι κώδικες σε μεγάλο βαθμό όμως πάντα θα υπάρχει μια συναισθηματική απόσταση. Αυτό είναι κάτι που ο Daly το κατάλαβε γι' αυτό άλλωστε έχει δηλώσει πως ήθελε να είναι αυθεντικός μόνο απέναντι στον εαυτό του, όπως αναφέρθηκε στην σελίδα 4, χαρακτηριστικά στην συνέντευξη αναφέρει πως δεν βρέθηκε στην Κρήτη με σκοπό να γίνει κρητικός λυράρης αλλά να μάθει να παίζει λύρα. Για τους ακροατές αυτό το ζήτημα διαφοροποιείται καθώς οι περισσότεροι πιθανότατα δεν γνωρίζουν τους τρόπους στους οποίους έχουν γραφεί οι συνθέσεις του Daly. Η φήμη του ως συνθέτη, οργανοπαίκτη και δασκάλου έχει ξεπεράσει προ πολλού τα όρια της Ελλάδας όπως φανερώνουν οι συναυλίες που δίνει στο εξωτερικό και η πολυεθνική σύνθεση των μαθητών των σεμιναρίων του Λαβύρινθου στο Χουδέτσι Ηρακλείου και αλλού. Οπότε οι ακροατές του προέρχονται από πολλές χώρες με πλείστα ακούσματα και πολιτιστικές καταβολές. Μπορούμε λοιπόν να πούμε πως υπάρχει σε αυτή την περίπτωση μια "κοινότητα οικειότητας" όπως θα έλεγε ο ιστορικός Αντώνης Λιάκος,⁸⁶ τουλάχιστον όσον αφορά τις μουσικές προτιμήσεις.

⁸⁵ Γρηγορίου Μιχάλης, ο.π. σελ. 21

⁸⁶ Λιάκος Αντώνης, *Πως στοχάστηκαν τον κόσμο αυτοί που ήθελαν να αλλάξουν τον κόσμο*, Πόλις, Αθήνα 2005, σελ. 134

Στο αμιγώς μουσικό τομέα έχουμε την εμφάνιση κάποιων από τα βασικά μακάμ, όπως αυτά προκύπτουν από την σύμπλεξη των βασικών υπομονάδων τους, των τετραχόρδων και πεντάχορδων. Έτσι λοιπόν συναντάμε τα μακάμ Rast, Uşşâk, Acem, Çârgâh, Hicâz, Hüseyinî, Mâhûr, Nihâvend, Sabâ-Zemzeme, Karcıgar και ένα μακάμ από μεταφορά όπως είναι το Bayâti-Arabân. Τα συγκεκριμένα κυριαρχούν σαν ακούσματα ενώ στο κομμάτι Synaygeia Part I μπορούμε να πούμε πως ακούμε μια σύνθεση σε Μυξολύδιο τρόπο.

Φυσικά συχνές είναι και οι μετατροπές, τις ακούμε στα εξής μακάμ: Uşşâk, Çârgâh, Hicâz, Nihâvend, Acem, Bayâti, Bûselik, Nikrîz, Yegâh, Isfahân, Hüseyinî. Είναι αρκετά μεγάλος αριθμός για τα έντεκα κομμάτια που καταγράφηκαν και παρατέθηκαν στην εργασία. Συναντήσαμε πάντως τρόπους που θεωρούνται συνηθισμένοι και όχι σπάνιοι από τους πάμπολλους τέτοιους που υπάρχουν στην εξαιρετικά πλούσια παράδοση των μακάμ. Είναι ξεκάθαρο πως ο Ross Daly ακολουθεί το σύστημα των μακάμ ως βάση του συνθετικού του έργου, τουλάχιστον όσον αφορά την τροπική συμπεριφορά των συνθέσεων του.

Στο θέμα της μορφολογίας των κομματιών τα πράγματα είναι αρκετά περίπλοκα. Στα κομμάτια του δίσκου Ελεύθερο Σημείο η μορφολογία είναι απλή. Έχουμε 2 ή 3 σκοπούς που εναλλάσσονται με εκτενείς αυτοσχεδιασμούς, μόνο στο ομώνυμο κομμάτι έχουμε 7 θέματα. Στο δεύτερο δίσκο που μας απασχολεί το AN KI, έχουμε δυο κομμάτια με 5 και 3 θέματα χωρίς να λείπουν και εδώ οι αυτοσχεδιασμοί. Ακολουθεί η Συναύγεια με δυο κομμάτια όπου το καθένα αποτελείται από 10 θέματα με πληθώρα επαναλήψεων και αρκετούς αυτοσχεδιασμούς σε διαφορετικά όργανα. Ο ίδιος αριθμός θεμάτων για το κομμάτι Μαντηλάτος από τον δίσκο KIN KIN. Το Zeybekî που βρίσκεται στον δίσκο Gulistan αποτελείται από 2 μόνο θέματα και αυτοσχεδιασμό ενώ τελευταίο το Abacus από τον δίσκο Microkosmos με 4 θέματα και αυτοσχεδιασμό. Σε όλα τα κομμάτια υπάρχει αυτοσχεδιασμός, κάποιες φορές ιδιαίτερα μακροσκελής, ενώ η ποικιλία των θεμάτων είναι χαρακτηριστική, αν και όχι πάντα σταθερή. Στους δυο παλαιότερους δίσκους τα θέματα είναι λιγότερα, ενώ γενικά οι αυτοσχεδιασμοί ακολουθούν συνήθως τα μακάμ στα οποία παίζονται και οι σκοποί εκτελούνται από μια ποικιλία οργάνων.

Η ποικιλία των οργάνων που χρησιμοποιούνται είναι εντυπωσιακή. Ακούμε όργανα από την Ελλάδα και τα Βαλκάνια, την Μέση Ανατολή, το Αφγανιστάν και την Ινδία και από την Αφρική. Στην δισκογραφία του Ross κατ' επέκταση και στα κομμάτια που μας

απασχόλησαν εδώ, δεσπόζει η κρητική λύρα, όμως παίζει και άλλες λύρες όπως πολιτική ή ποντιακή, όπως αναγράφονται στα εσώφυλλα των δίσκων kemence, kemance και επιπλέον yayli tanbur, rebab, sarangi, όργανα της ίδιας οικογένειας τοξοτών οργάνων. Ακούμε τα νυκτά λαουτοειδή λαούτο κρητικό, μπουλγκαρί, ούτι, σάζι, το αφγανικό rabab.⁸⁷ Από κρουστά έχουμε μπεντίρ, naqarat κρουστό όργανο από το Μαρόκο,⁸⁸ και το περσικό ζαρμπ⁸⁹. Στο δίσκο AN KI αφρικάνικες άρπες.⁹⁰ Στον δίσκο KIN KIN ακούμε μεταξύ άλλων γκάιντα, σουραύλι και κλαρινέτο από τον Linsey Pollack, τα ινδικά κρουστά dholki, thavil, kanjeera,⁹¹ το αφγανικό doira⁹² σαντούρι από την Angelina Tkatcheva. Εδώ φαίνεται ίσως περισσότερο άμεσα και ξεκάθαρα το εύρος της επιρροής που έχει δεχθεί ο συνθέτης από μια τεράστια περιοχή με μουσικές κουλτούρες που έχουν πάρα πολλά κοινά στοιχεία.

⁸⁷ <https://www.india-instruments.com/encyclopedia-rabab.html>, ανακτήθηκε στις 14/4/2019

⁸⁸ <https://al-bab.com/music-section/arab-musical-instruments>, ανακτήθηκε στις 14/4/2019

⁸⁹ <http://www.nasehpour.com/tonbak/history-of-tonbak.html>, ανακτήθηκε στις 14/4/2019

⁹⁰ <https://www.discogs.com/Ross-Daly-Djamshid-Chemirani-An-Ki/release/3403451>, ανακτήθηκε στις 14/4/2019

⁹¹ <http://www.nasehpour.com/tonbak/indian-percussion-instruments.html>, ανακτήθηκε στις 14/4/2019

⁹² <http://www.nasehpour.com/tonbak/frame-drums-in-asia-north-africa-and-east-europe.html>, ανακτήθηκε στις 14/4/2019

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α'

Συνέντευξη του Ross Daly

Η συνέντευξη δόθηκε στις 4 Σεπτεμβρίου 2018 μέσω skype

Π.Β. Η βάση των συνθέσεων σου είναι η θεωρία του μακάμ; καθώς από τις καταγραφές βρήκα πολλά ουσάκ, ραστ, χιτζάζ κλπ.

R.D. Ναι το μακάμ ναι, το σύστημα της τροπικότητας το οποίο με ενδιαφέρει βασίζεται στο σύστημα του μακάμ, το έχω μελετήσει πολύ, έχω ταξιδέψει στην Τουρκία, έχω μελετήσει εκεί την παραδοσιακή και την λεγόμενη κλασσική μουσική, ναι.

Β.Π. Να πω πως εξετάζω τις δικές σου συνθέσεις, όχι τα κρητικά ή τα σεμάγια που έχεις παίζει. Στο δίσκο Ελεύθερο Σημείο ένα κομμάτι ξεκινάει με ραστ...

R.D. Ξεκινάει με ραστ το πρώτο κομμάτι και μετά κάνει Bhairavi. Το μοιρολόι είναι σε χιτζάζ και λίγο ουσάκ, η χελώνα είναι σαμπά ζεμζεμέ.

Π.Β. Για την χελώνα ήθελα να ρωτήσω, κάπου διάβασα πως είναι ο τίτλος από ένα ποίημα κάποιου άγγλου που ζούσε στην Κρήτη;

R.D. Αμερικάνος ήταν, David Heller ονομαζόταν και είχε πολεμήσει στο Βιετνάμ. Και εκεί είχε εκτεθεί στο agent orange, ένα δηλητήριο, ένα απαίσιο πράγμα της Monsanto και πέθανε από αυτό, έπαθε καρκίνο στα κόκαλα. Πέθανε πριν έρθω στην Κρήτη, δεν τον πρόλαβα εγώ, γνώρισα όμως την χήρα του, καλή γυναίκα ήταν, έχει πεθάνει και αυτή. Θα ψάξω να το βρω κάπου το έχω να στο στείλω.

Π.Β. Σε έχω δει σε δυο "λάιβ" ένα στον Αϊ Γιάννη στο Πήλιο, το 1996 αν θυμάμαι καλά και στην Κρήτη, παρατήρησα πως δεν έχεις χορό στις εμφανίσεις σου

R.D. Ε δεν έχω, δεν το σκέφτηκα ποτέ να βάλω, αν παίζω κάπου κρητικά και τύχει κάποιος να χορέψει μου αρέσει πρέπει να πω, αλλά να βάλω στις δικές μου συναυλίες με τις συνθέσεις μου, όχι. Θέλω ο κόσμος να ακούει τη μουσική, να λαμβάνει αυτό που δίνει η μουσική μου.

Π.Β. Πάντως πέρα από τα πανηγύρια και τον αυθόρμητο χορό δεν σκέφτηκες ποτέ να βάλεις ένα γκρουπ να χορεύει π.χ. χορούς της Μέσης Ανατολής;

R.D. Μπα όχι δεν το σκέφτομαι έτσι, προτιμώ να παίζω τη μουσική μου και ο κόσμος να ακούει.

Π.Β. Έχεις επηρεαστεί από τον σουφισμό, δεν ξέρω αν θρησκευείς βέβαια ούτε είναι θέμα της συνέντευξης, αλλά οι σουφί είναι μουσουλμάνοι και έχω διαβάσει για τον σουφισμό πως θέλουν να δώσουν μια πνευματικότητα στην μουσική τους.

R.D. Ναι, βέβαια έχω επηρεαστεί. Είναι μουσουλμάνοι φυσικά αλλά έχουν μια πολύ συγκεκριμένη άποψη για την θρησκεία, δεν έχουν καμιά σχέση με αυτά που ακούμε για τους φανατικούς σήμερα. Ναι με έχουν επηρεάσει και στα ταξίδια που έχω κάνει στην Τουρκία έχω γνωρίσει αρκετούς, έχουν μια πολύ ανοιχτή άποψη για την θρησκεία και η μουσική τους είναι μια έκφραση πνευματικότητας.

Π.Β. Ξέρω πως έχεις και κλασσική μουσική παιδεία, σε έχει επηρεάσει στο συνθετικό σου έργο;

R.D. Ναι είχα κάνει σπουδές μικρός και συνέχισα, στα ενδιάμεσα χρόνια δηλαδή στα επόμενα χρόνια, ενώ είχα ξεκινήσει και σπούδαζα κλασσική σύνθεση στην Αγγλία, έκοψα αυτή την σπουδή και έφυγα για την Ινδία. Ήδη ασχολιόμουν με τη μουσική της Ινδίας και πήγα στην Ινδία πήγα και στο Αφγανιστάν, έτσι ταξίδευα σε διάφορα μέρη ψάχνοντας τη μουσική και έκανα ένα χρόνο στην Ινδία μάλιστα. Μετά επέστρεψα στην Ινδία κάποιο χρονικό διάστημα το '74. Και μετά ξεκίνησα το ένα καινούργιο ταξίδι το '75 που έλεγα τότε “ωραία, θα πάω ξανά στην Ινδία να συνεχίσω τις μελέτες μου πάνω στο σιτάρ”. Αλλά, ήμουν πολύ κουρασμένος από ταξίδια και όλα αυτά, οπότε αποφάσισα, λοιπόν δε ξαναπάω στη Κρήτη που θυμόμουν ότι είναι πολύ ωραία και πολύ ήρεμο μέρος γιατί η Ινδία είναι σκληρό μέρος έτσι, αν ζήσεις μεγάλο διάστημα. Και λέω θα πάω σε ένα πιο γλυκό πιο ωραίο μέρος, θα κάτσω εκεί, θ' ασχοληθώ λίγο με την λύρα που μ' άρεσε τόσο πολύ, δεν ξέρω πόσο καιρό, κάποιο καιρό και μετά θα ξανακαταλήξω στην Ινδία. Ήρθα εδώ πέρα και συνειδητοποίησα ότι δεν ήθελα να ξαναπάω στην Ινδία και δεν ήθελα να συνεχίσω ν' ασχοληθώ με το σιτάρ, γιατί κατάλαβα ότι το σιτάρ σαν όργανο είναι ένα τέλειο εργαλείο για την βόρεια Ινδική Κλασσική μουσική, αλλά για οτιδήποτε άλλο είναι έως και αστείο. Δεν μπορείς να κάνεις τίποτε άλλο, μόνο ινδική μουσική. Στη δυτική μουσική είναι αστείο, παραπέμπει στο Πάρτυ του Πήτερ Σέλερς. Έτσι σταμάτησα να ασχολούμαι με το σιτάρ, έμεινα εδώ στην Κρήτη, συναντήθηκα με τον Κώστα Μουντάκη ο οποίος έγινε ο δάσκαλος μου στην λύρα και μετά το ένα έφερε το άλλο και εξελίχθηκε

αυτό το πράγμα σε μια μαθητεία που κράτησε δεκάξι χρόνια. Ξαναπήγα στην Ινδία δεκαοχτώ χρόνια μετά για ένα μήνα.

Π.Β. Άρα είναι και η μουσική, αλλά και ότι η Ελλάδα, η Κρήτη ήταν πιο ήπια χώρα. Το λέω γιατί επειδή μ' ενδιαφέρει η Μέση Ανατολή ήταν πάντα ένα μέρος πολύ δύσκολο να ζει κανείς.

R.D. Ναι ήταν, εκεί που έμενα εγώ δεν ήταν τόσο ότι είχε προβλήματα αλλά εκεί που έμενα εγώ ήταν κοντά στην Καλκούτα, που είναι μια πόλις κόλαση.

Π.Β. Δηλαδή πάρα πολύ φτωχοί άνθρωποι.

R.D. Πολύ σκληρές εικόνες σε καθημερινή βάση, δεν αντέχεις πολύ καιρό. Και ήρθα εδώ πέρα για να ηρεμήσω λίγο. Αλλά μετά επανασυνδέθηκα με αυτό με τη λύρα και βρήκα πολύ περισσότερο ενδιαφέρον απ' ότι περίμενα. Ασχολήθηκα με την λύρα πάρα πολύ τα πρώτα χρόνια και ταυτόχρονα εκεί το '79 – '80 άρχισα να πηγαίνω πολύ συχνά και στην Τουρκία, όπου ασχολήθηκα με την λαϊκή και με την λεγόμενη κλασική μουσική παράδοση της Τουρκίας. Με λύρα πολιτική με σάζι με ούτι, με διάφορα όργανα και έκανα αυτό παράλληλα με τη λύρα και πάντα πλάι στην μελέτη που έκανα της παράδοσης του κάθε οργάνου, ασχολιόμουν ταυτόχρονα με την σύνθεση και να προσπαθήσω να δημιουργήσω κάτι καινούργιο κάτι διαφορετικό, κάτι δικό μου τέλος πάντων. Όταν ήρθα στην Κρήτη δεν ήρθα με σκοπό να γίνω κρητικός λυράρης ήρθα με σκοπό να μάθω να παίζω λύρα, δυο εντελώς διαφορετικά πράγματα. Στην μια περίπτωση προσπαθείς να γίνεις κάτι που δεν είσαι εκ των πραγμάτων και στην άλλη περίπτωση, προσπαθείς να μάθεις κάτι που σε ενδιαφέρει και που μέχρι τότε δεν κάνεις. Αυτό με ενδιέφερε, να παίζω λύρα να μάθω λύρα, αλλά όχι να γίνω κρητικός λυράρης στα πανηγύρια και να παίζω στους γάμους και δε ξέρω εγώ τι άλλο. Δεν θα ήταν φυσιολογική εξέλιξη για μένα. Ήτανε ένα πράγμα που χρησιμοποίησα και χρησιμοποιώ στη δουλειά μου ως υπόβαθρο για τη σημερινή δουλειά που κάνω.

Π.Β. Όσον αφορά τη συνθετική δουλειά, επειδή έχω διαβάσει ότι έχεις και γνώσεις κλασικής μουσικής, παρατήρησα κυρίως στους αυτοσχεδιασμούς ότι γράφεις τη μια λύρα πάνω στην άλλη.

R.D. Α, σε κάποια ναι, εκείνη την εποχή ειδικά, στο “Ελεύθερο σημείο” αναφέρεσαι;

B.Π. Ναι.

R.D. Αυτό είναι κάτι που αναγκάστηκα να κάνω εκείνη την εποχή. Δηλαδή κάπου απέκτησα τη φήμη ενός πολυοργανίστα ας πούμε, είναι λίγο αστείο ουσιαστικά δεν είχα

σκοπό να κάνω κάτι τέτοιο. Απλώς εκείνη την εποχή δεν είχαμε ανθρώπους που παίζαν τα όργανα που ήθελα να υπάρχουν στις συνθέσεις αυτές, εκτός αν έφερνα από διάφορες άλλες χώρες που τότε μπάτζετ και τέτοια πράγματα δεν υπήρχαν. Οπότε λίγο πολύ για ν' ακούσω τα ακούσματα που ήθελα στις συνθέσεις αυτές, ήταν αναγκαίο να το κάνω ο ίδιος αυτό το πράγμα, όσο μπορούσα καλύτερα. Και αυτές οι ηχογραφήσεις προέκυψαν λίγο πολύ από αυτή την ανάγκη. Τώρα πια που από τη μια έχουν προκύψει πάρα πολλά παιδιά εδώ στην Ελλάδα που ζω, που παίζουν πολλά και διάφορα όργανα από αυτά που με ενδιέφεραν και μένα και πάρα πολύ καλά μάλιστα και επίσης καθώς έχω πολύ μεγαλύτερη δυνατότητα σήμερα πια να καλέσω ένα μουσικό από άλλη χώρα, έχω περιοριστεί σε λιγότερα όργανα και δεν έχω την τάση να παίζω τόσα πολλά όργανα. Επίσης επειδή για να κάνω αυτό που έκανα τότε, αναγκάστηκα να κάνω πολλαπλές εγγραφές, το play back το λεγόμενο, που δεν είναι για μένα ο ιδανικό τρόπος εργασίας, αλλά απλώς ήταν ανάγκη τότε, τώρα πια το αποφεύγω αυτό. Θέλω να είναι ζωντανή η ηχογράφιση, κανονικά.

Π.Β. Προσπαθείς να παίζεται μια και έξω στο στούντιο, δηλαδή όλοι μαζί ταυτόχρονα;

R.D. Το ιδανικό για μένα είναι αυτό, ναι.

Π.Β. Πως ηχογραφείται; έχετε κάποιο μετρονόμο ή όχι;

R.D. Πάντα αποφεύγω μετρονόμο, δεν το επιτρέπω στις ηχογραφήσεις, επιβάλλει ένα μη φυσικό ρυθμό. Όλα τα κομμάτια όταν παίζονται με το φυσικό τους ρυθμό, έχουν αυξομειώσεις λίγο, έχουν διακυμάνσεις, δεν είναι χρόνος ρολογιού. Και εγώ όταν ακούω ηχογραφήσεις που έχει μπει μετρονόμος τ' ακούω αυτό το πράγμα και δεν μου αρέσει καθόλου.

Π.Β. Τώρα όσον αφορά τα κομμάτια, το Abacus κάπου διάβασα ότι είναι Μπαγιατί Σιράζ, η αλήθεια είναι ότι το κατέγραψα αλλά δεν έβγαλα άκρη.

R.D. Θα σου πω, το μακάμ λέγεται Μπαγιατί Σιράζ, έτσι ονομάζεται στο Αζερμπαϊτζάν.

Π.Β. Υπάγεται στην παράδοση των Μουγκάμ; είναι παρεμφερές με το μακάμ ή θεωρείται μακάμ;

R.D. Αυτό το κομμάτι είναι επηρεασμένο από τη γνωριμία μου με τον Habil Aliyef ο οποίος έπαιζε κεμάντσε από το Αζερμπαϊτζάν. Ένας μουσικός που τον εκτιμούσα αφάνταστα, τώρα δυστυχώς δεν ζει και έχω επηρεαστεί πάρα πολύ από το δικό του παίξιμο και αυτό το κομμάτι αντανάκλα την επιρροή τη δικιά του. Μπαγιατί Σιράζ είναι ένα μακάμ που χρησιμοποιείται στο Αζερμπαϊτζάν, μουγκάμ το λένε, που μοιάζει πάρα πολύ με το Νιχαβέντ που χρησιμοποιούμε στα τούρκικα, απλώς έχει κάποιες μικρές

διαφοροποιήσεις στη φρασεολογία και αυτά και κάποιες μικρές παραλλαγές που δεν συνηθίζονται στο Νιχαβέντ. (9'22")

Π.Β. Σε ρώτησα πριν για τις λύρες, που γράφεις λύρα πάνω στη λύρα, σκέφτηκα μήπως είχες επηρεαστεί από ετεροφωνία της παραδοσιακής μουσικής Ελλάδας ή και Μ. Ανατολής;

R.D. Μου αρέσει ο ήχος της συνήχησης διαφόρων λυρών μαζί. Απλώς από την άλλη μεριά ξέρω ότι τα περισσότερα μουσικά ιδιώματα που δουλεύω εγώ, ανήκουν στο λεγόμενο τροπικό μουσικό σύστημα. Κανονικά δεν επιδέχεται αρμονία με την δυτική έννοια, οπότε κάνω κάτι που είναι λίγο ενδιάμεσα μεταξύ μιας καθαρής τροπικότητας και μια πολύ περιορισμένη χρήση κάποιων αρμονικών φθόγγων σε κάποιες επίλεκτες θέσεις, γιατί το κομμάτι δεν διέπεται εξ' ολοκλήρου από μια αρμονία έτσι; Που και που χρησιμοποιώ μια νότα εδώ μια νότα εκεί, που δίνει, κατά την άποψη μου, μια ιδιαίτερη αίσθηση στην τροπικότητα, δίνει κάτι παραπάνω. Είναι κάτι που γίνεται με προσοχή, φειδώ. Δε μπορώ να πω πως έχω κάποια θεωρητική προσέγγιση πίσω από αυτό, είναι κάτι που το κάνω με την αίσθηση καθώς προχωράω.

Π.Β. Ούτως η άλλως η ετεροφωνία και στην δημοτική μουσική είναι καθαρά εμπειρική, κάποιες στιγμές σκοτώνει και τα αυτιά, προσωπική άποψη αυτή. Αλλά γενικά καταλαβαίνω ότι δεν σε επηρέασε η παραδοσιακή μουσική της Ελλάδας, πέρα απ' την Κρήτη.

R.D. Κοίτα έχω κάποιες συνεργασίες με παλαιότερους μουσικούς στη δισκογραφία...

Π.Β. Όπως η "Πινόη" με τον Σούκα;

R.D. Με τον Σούκα ναι, κάποια πράγματα όπως ο δίσκος "Πινόη" που είχαμε κάνει. Και έχω κάνει διάφορα πράγματα, συνθετικά πάνω σε φόρμες κρητικής μουσικής. Τώρα από τα ελληνικά μουσικά ιδιώματα, το μόνο ιδίωμα με το οποίο μπορώ να πω ότι έχω μια αρκετά εκτεταμένη και ολοκληρωμένη βιωματική εμπειρία είναι τα Κρητικά. Φυσικά έχω ακούσει πάρα πολλά από τα άλλα, όμως άλλη η σχέση μου με την κρητική μουσική, την ζω εδώ στην Κρήτη, δεκαετίες τώρα, ήμουνα μαθητής του Κώστα Μουντάκη που ήταν δυνατή εμπειρία και στα πλαίσια της μαθητείας μου ήταν και να τον συνοδεύω σε διάφορες περιστάσεις και όλα αυτά, οπότε μπορώ να πω ότι η σχέση μου με την μουσική της Κρήτης είναι πολύ πιο ολοκληρωμένη απ' ότι με τη μουσική π.χ. της Θράκης, που εντάξει, έκανα μια δουλειά κάποτε με τον Χρόνη Αηδονίδη, αλλά χωρίς να μπορώ να πω ότι έχω μια βιωματική σχέση με τη μουσική παράδοση. Ή με τον Βασίλη Σούκα που η

συνεργασία αυτή στηρίχτηκε κυρίως όχι στην ηπειρώτικη μουσική, με δεδομένο ότι ο Βασίλης ήταν από την Ήπειρο, αλλά κυρίως σε πιο ανατολικά πράγματα με δεδομένο το ενδιαφέρον του Βασίλη γι' αυτά.

Π.Β. Τα έψαχνε κι' αυτός;

R.D. Ναι, αυτός ήθελε να κάνει αυτό το πράγμα, οπότε το κοινό μας ενδιαφέρον ήταν αυτό. Άρα με τα ηπειρώτικα δεν έχω βιωματική σχέση και έτσι δεν έχουν παίξει ρόλο στην δική μου τη μουσική, τη δισκογραφική μιλάω έτσι;

Π.Β. Κατάλαβα, πάντως από ότι έχω διαβάσει, η αντίληψη σου για τη μουσική όσον αφορά τις παραδόσεις όπως τις λέμε, που εν πολλοίς είναι κατασκευασμένες, όπως ξέρουμε. Θα έλεγε κανείς ότι η μουσική σου είναι, έχω βρει μια λέξη δεν ξέρω αν θα σου αρέσει, μεταεθνικιστική, ή ίσως μεταεθνική καλύτερα.

R.D. Κοίταξε, αναγνωρίζω ότι για τους ανθρώπους που είναι από τις χώρες απ' όπου έχω αντλήσει στοιχεία, έχω μελετήσει τις παραδόσεις και όλα αυτά, γιατί ο Κρητικός εδώ κάτω θεωρεί την κρητική λύρα ως ένα κομμάτι της εθνικής του ταυτότητας, το κατανοώ αυτό. Αλλά η δική μου εμπειρία της μουσικής αυτής, όπως και κάθε μουσικής είναι ριζικά διαφορετική γιατί εγώ ως άνθρωπος δεν έχω μια εθνική ταυτότητα. Είμαι Ιρλανδός, αλλά είμαι πολύ κακό δείγμα Ιρλανδού, δηλαδή μεγάλωσα στην Αγγλία, Καναδά, Αμερική, Ιαπωνία σ' αυτές τις χώρες, δεν μέναμε ποτέ πάνω από τέσσερα χρόνια, αλλάζαμε τόπους διαμονής, λόγω της δουλειάς του πατέρα μου και έτσι μεγάλωσα χωρίς να 'χω την ίδια αίσθηση που έχει ο πιο πολύς κόσμος, εννοώ εδώ μεγάλωσα εδώ έχω τις εμπειρίες μου. Δεν έχω αυτή την εμπειρία, δεν μου λείπει κάτι τέτοιο, δεν το ζηλεύω αυτό. Είμαι πάρα πολύ ευχαριστημένος με τη δική μου την ταυτότητα που είναι ότι, όλο αυτό το πράγμα είναι κομμάτι της ζωής μου και η οικογένεια μου Ιρλανδία μένει και στο σπίτι μας αυτή είναι η επικρατέστερη κουλτούρα, αλλά τα βιώματα μου της Ιρλανδίας είναι εξαιρετικά περιορισμένα. Δεν είμαι κανονικός Ιρλανδός.

Π.Β. Πολίτης του κόσμου περισσότερο. Αυτό ακούγεται λίγο βαρύγδουπο βέβαια, άλλα ίσως ισχύει.

R.D. Ισχύει στην δική μου περίπτωση και θά'λεγα ότι ισχύει όλο και περισσότερο σε πολλούς ανθρώπους πια. Καθώς εδώ οι παλαιότεροι ήταν πιο δύσκολοι να ταξιδεύουν, να ζήσουν σε άλλες χώρες, τώρα πια έχει γίνει το σύνηθες σχεδόν και οι πιο πολλοί άνθρωποι έχουν μια... πως να το πούμε;

Π.Β. Να απεξαρτηθούν από τις ταμπέλες, να το πούμε έτσι, γιατί πολλοί το νιώθουν σα ταμπέλα αυτό το πράγμα.

R.D. Στα αγγλικά το λέμε transcultural identity, δηλαδή πολυπολιτισμική ταυτότητα, γιατί ο πολιτισμός όλων των χωρών, που έζησα, που μεγάλωσα, που ζω και σήμερα, έχει επιδράσει πάνω σε μένα βιωματικά, αφού έζησα σε αυτά τα μέρη. Οπότε δε μπορώ να ακούω ότι είμαι Γιαπωνέζος, δε μπορώ να ακούω ότι είμαι Άγγλος, Καναδός ή Αμερικάνος, ούτε Κρητικός ούτε τίποτα, δηλαδή όλα αυτά τα πράγματα υπάρχουν στη δική μου τη προσωπικότητα στη δική μου ζωή και λειτουργήσανε διαμορφωτικά, έτσι; Άρα ανήκω σε όλα αυτά και σε άλλα πολλά. Αυτό μου δίνει τη δυνατότητα να πάω σε ένα άλλο τόπο και σε πολύ λίγο χρόνο να αισθανθώ ότι, α εδώ είναι το σπίτι μου. Επειδή δεν έχω κάτι πίσω μου που με δεσμεύει, να κρατήσω τις παραδόσεις και ξέρω 'γω τι. Αυτό που κάνουν κατά κόρον οι μετανάστες κάθε λογής, έ και μένα ο πατέρας μου μετανάστης ήτανε, αλλά πολλές φορές οι μετανάστες έχουνε μια έμμονη ιδέα να κρατήσουν τις παραδόσεις και όλα αυτά, ο πατέρας μου καθόλου. Έφυγε από το σπίτι δεκαπέντε χρονών και δε ξαναγύρισε ποτέ του στο σπίτι. Επειδή προέρχονταν από μια οικογένεια λίγο θρησκόληπτη και κολλημένη με τη θρησκεία, δεν ήθελε καμία σχέση με τις παραδόσεις αυτές, που βέβαια χαρακτηρίζουν αρκετά έντονα την Ιρλανδία έτσι; Η σκοτεινή πλευρά της Ιρλανδίας. Οπότε δεν υπήρξε αυτή η έννοια στο σπίτι μας, να κρατήσουμε τις παραδόσεις και όλα αυτά, όχι ήτανε να ζήσουμε σε κάθε τόπο σύμφωνα με τη ζωή σε αυτό τον τόπο.

Π.Β. Ελεύθερο πνεύμα δηλαδή.

R.D. Βεβαίως ήτανε αρκετά ελεύθερο πνεύμα και η μάνα μου ήταν της ίδιας νοοτροπίας.

Π.Β. Παρόλ' αυτά το όνομα είναι ιρλανδικό, όλοι το προφέρουν Ντέιλι, αλλά προφέρεται Ντέιλι;

R.D. Ναι, έτσι προφέρεται.

Τέλος συνέντευξης

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β΄

Παρτιτούρες

ΑΝΑΔΡΟΜΗ

Ross Daly

$\text{♩} = 140$ 6'00"

6

10

16

22

27

32

37



ΜΟΙΡΟΛΟΪ

ROSS DALY

The musical score for "ΜΟΙΡΟΛΟΪ" by Ross Daly is presented in eight staves, all in the key of G major (one sharp). The notation is as follows:

- Staff 1:** Begins with a melodic phrase of eighth notes, followed by a series of quarter notes with accents (^) above them. The staff concludes with a series of eighth notes.
- Staff 2:** Starts with two rests, followed by a continuous eighth-note pattern.
- Staff 3:** Features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a slur over a group of notes.
- Staff 4:** Continues the eighth-note pattern with some quarter notes interspersed.
- Staff 5:** Shows a melodic line with eighth notes and quarter notes, featuring four accents (^) under specific notes.
- Staff 6:** Consists of a steady eighth-note accompaniment.
- Staff 7:** Contains a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a slur and an accent (^) under a note.
- Staff 8:** Ends with a melodic line of eighth notes and quarter notes, concluding with a series of eighth notes.

9

10

11

12

13

14

15

16

17

ΧΕΛΩΝΑ ΣΤΟΝ ΒΥΘΟ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΜΑΘΕ ΜΕ ΝΑ
ΚΙΝΟΥΜΕ ΑΡΓΑ

Ross Daly

$\text{♩} = 80$

4

7

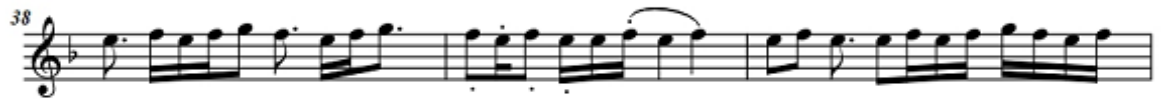
9

12

15

18

20





ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΣΗΜΕΙΟ

ROSS DALY

$\text{♩} = 188$
%

3

6

9

11

13

16

19 

22 

24 

26 

30 

34 

36 

38 

41 



Marmarygi

Ross Daly

$\text{♩} = 170$

2

3

3

3

4

5

9

13

17





AL TAIR

ROSS DALY

$\text{♩} = 210$

1

2

3

4

5

6

7

8







Συναύγεια I

Ross Daly

♩ = 200

1. 2.

1. 2.

This musical score consists of nine staves of music in B-flat major. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. Measure 30 begins with a treble clef and a key signature of one flat. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. Measure 31 includes a repeat sign. Measure 32 is a dense passage with many sixteenth notes. Measure 33 features a change in time signature to 3/8. Measure 38 contains a sequence of eighth notes with slurs. Measure 44 includes a key signature change to B-flat major with a natural sign for the second flat. Measure 50 continues with eighth notes and slurs. Measure 57 includes a repeat sign and a key signature change to B major. Measure 64 concludes with a key signature change to B major and a final cadence.



Συναύγεια II

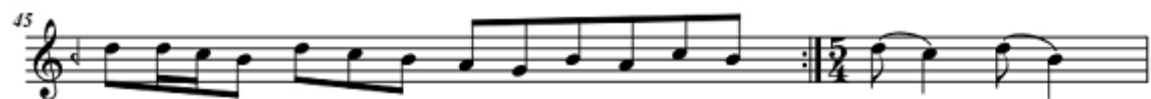
Ross Daly

$\text{♩} = 160$





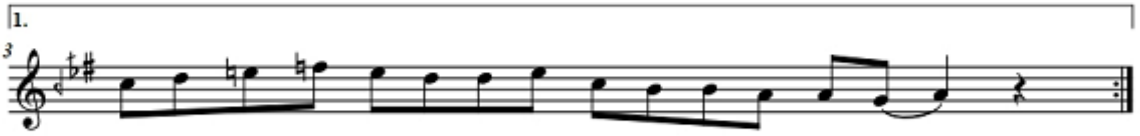




Zeymbeki

Ross Daly

♩ = 128



2.

15

17

19

21

23

25

27

28

29



ΜΑΝΘΙΑΛΑΤΟΣ

ROSS DALY

$\text{♩} = 200$

6

10

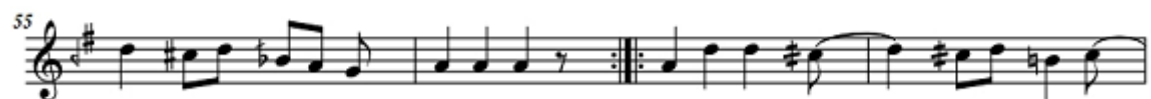
14

18

22

26

31





ABACUS

Ross Daly

$\text{♩} = 100$

5

9

13

16

20

23

26



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Feldman Walter, *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, VWB, Βερολίνο 1996
2. Kolinsky Wieczyslav, *Mode*, Encyclopedia Britannica, <https://www.brittanica.com/art/mode-music>
3. Öztürk M. Okan, *The place of the concept of melodic motion in the ideas of makam and mode*, [https://www.academia.edu/11700230/Okan M Öztürk](https://www.academia.edu/11700230/Okan_M_Öztürk)
4. Papageorgiou Dimitris, *The Notion of Seyir as a Conceptual and Typological Scheme for Comprovisation*, <https://www.academia.edu/30680140/DimitrisPapageorgiou>
5. Werbock Jeffrey, *What is mugham*, [http://www.visions.az/en/news/88/a6a426b2/Werbock Jeffrey](http://www.visions.az/en/news/88/a6a426b2/Werbock_Jeffrey)
6. Αρβανίτη Ευγενία, *Πολιτειακός πλουραλισμός και μετασηματιστική διαπολιτισμική εκπαίδευση: Αναθεωρώντας το δίπολο "εμείς" και οι "άλλοι"*, Περιοδική έκδοση έρευνας στην εκπαίδευση του παιδαγωγικού τμήματος νηπιαγωγών, Πανεπιστημιακές εκδόσεις, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα, 2013
7. Αύντεμύρ Μουράτ, *Το τουρκικό μακάμ*, Fagotto books, Αθήνα 2012
8. Βούλγαρης Γιάννης, *Η Ελλάδα της μεταπολίτευσης 1974 - 1990 Σταθερή δημοκρατία σηματοδωμένη από την μεσοπολεμική*, Θεμέλιο, Αθήνα 2001
9. Βούλγαρης Ευγένιος Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου 1922 - 1940 - Σμυρναϊκά και πειραιώτικα ρεμπέτικα*, Fagotto books Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ, 2006
10. Γρηγορίου Μιχάλης, *Μουσική αντίληψη και δημιουργία: καθολικές σταθερές και πολιτισμικές μεταβλητές*, Διδακτορική διατριβή, ανακτήθηκε από Εθνικό Αποθετήριο Διδακτορικών Διατριβών, 2006
11. Διονυσόπουλος Νίκος, <http://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.publications&id=250> Κείμενο του Νίκου Διονυσόπουλου από το περιοδικό "Δίφωνο" έτος δημοσίευσης 1999
12. Θωμάτος Γιάννης, *Η "μουσική του κόσμου" στο πλαίσιο της πολιτιστικής βιομηχανίας*, Τετράδιο 2 Πολιτισμός: θεσμοί διαχειρίσεις, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ, Αρτα 2007
13. Καλαϊτζίδης Κυριάκος, *Το ούτι*, Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη, 1996
14. Κατσάπης Κώστας, *Το πολιτικό τραγούδι*, περ. Αρχαιοτάξιο τεύχος 15, Αθήνα, Σεπτέμβριος 2013
15. Κοκκώνης Γιώργος, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις: Το "ταυτόν" και το "αλλότριον" της (νέο)δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας*, faggoto books, Αθήνα 2017
16. Κούνας Σπήλιος, *Οι "Ουσάκ μανέδες" στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών - σχέσεις τροπικών χαρακτηριστικών μελωδικής συμπεριφοράς και μουσικής φόρμας*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, 2010, αναρτήθηκε από apothetirio.teiep.gr.
17. Λίποβατς Θάνος, *Ορθόδοξος Χριστιανισμός και Εθνικισμός: Δυο πτυχές της σύγχρονης ελληνικής πολιτικής κουλτούρας*, περ. Ελληνική επιθεώρηση πολιτικής επιστήμης, τεύχος 2, Οκτώβριος 1993, Αθήνα
18. Μαυροειδής Δ. Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική μεσόγειο*, Fagotto books, Αθήνα 1999
19. Μπλάκινγκ Τζων, *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*, Νεφέλη, Αθήνα 1981

20. Παπανικολάου Δημήτρης, *Το τρίτο πρόγραμμα της ελληνικής ραδιοφωνίας στα χρόνια του Μάνου Χατζιδάκι*, fagotto books, Αθήνα 2012
21. Παπαπαύλου Μαρία, *Φολκλόρ και φολκλορισμός. Συγκλίσεις και αποκλίσεις*, Από Φολκλόρ και παράδοση (συλλογικό), Νήσος, Αθήνα 2010
22. Παυλοπούλου Ηρώ, *Παράδοση και "μετά-παραδοσιακές" τάσεις στη μουσική της Κρήτης*, Τετράδιο 1 Μουσική ήχος τόπος, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ, Άρτα 2006
23. Πεταλά Αχιτζάνοβα Ανδριάννα, *Το "οθωμανικό" νέι στα αστικά κέντρα του ελλαδικού χώρου από τα τέλη της δεκαετίας του '80 στη σύγχρονη εποχή*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, 2017, αναρτήθηκε από arothetirio.teiep.gr.
24. Σινόπουλος Σωκράτης, *Η χρήση του μακάμ στην καταγραφή, ερμηνεία και διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής*, Τετράδιο 5, Μουσική (και) θεωρία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ, Άρτα 2010
25. Σκούλιος Μάρκος, *Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα*, Τετράδιο 5, Μουσική (και) θεωρία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ, Άρτα 2010
26. Σκούλιος Μάρκος, *Τα ανατολικά μακάμ και ο "ορθός" τρόπος Ραστ*, περ. Πολυφωνία, τεύχος 25, Αθήνα 2014
27. Τσέτσος Μάρκος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 2011
28. Τσοκάνη Χαρίκλεια, *Σχετικά με το οικουμενικό στοιχείο στον σύγχρονο ήχο*, Τετράδιο 3, Πολιτιστική διαχείριση, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ, Άρτα 2008
29. Τσουκαλάς Κωνσταντίνος, *Η επινόηση της ετερότητας*, Καστανιώτης, Αθήνα 2010
30. Χατζάκη Αικατερίνη, *Η βιογραφία του Ross Daly*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, 2016

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

1. Συνέντευξη του Ross: <https://youtu.be/Yaxe4oCrm7I>
2. <https://www.spikefiddle.com>
3. <https://discogs.com/artist/658543-Ross-Daly->
4. www.rossdaly.gr/discography.php
5. Eleftero shmeio, Oriente music, RIEN CD 11
6. <https://al-bab.com/music-section/arab-musical-instruments>
7. <https://nasehpoor.com/tombak/history-of-tombak>
8. <https://india-instruments.com/encyclopedia-rabab.html>

