

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

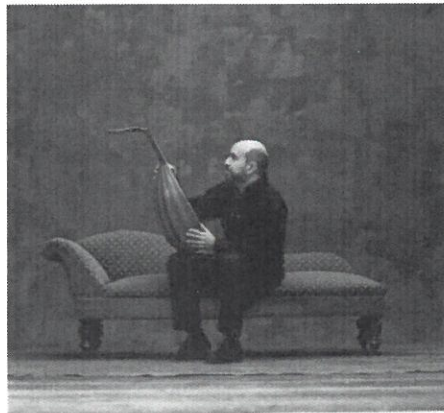
Αριθμ. Πρωτ.:.....LSFg.....

Ημερομηνία:.....30 / 03 / 20.....



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ:

**ARA DINKJIAN ΚΑΙ WORLD MUSIC: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ
ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΚΟΥΑΡΤΕΤΟΥ “NIGHT ARK”**

Φοιτητής: Βογιατζής Αλέξανδρος

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Θεοδοσίου Ασπασία

Άρτα 2020

**ARA DINKJIAN AND WORLD MUSIC: THE CASE OF THE
MUSICAL QUARTET “NIGHT ARK”**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Αρτα, 08/05/2020

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ:

- | | |
|---|----------|
| 1. Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Ασπασία Θεοδοσίου
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια | Υπογραφή |
| 2. Μέλος επιτροπής
Νικόλαος Ανδρικός
Επίκουρος Καθηγητής | Υπογραφή |
| 3. Μέλος επιτροπής
Μάρκος Σκούλιος
Επίκουρος Καθηγητής | Υπογραφή |

Η Πρόεδρος του Τμήματος

Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια καθηγήτρια

Υπογραφή

© Βογιατζής Αλέξανδρος, 2020

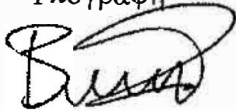
Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

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

Βογιατζής Αλέξανδρος

Υπογραφή



Στους γονείς μου

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ο Ara Dinkjian είναι Αρμένιος συνθέτης και δεξιοτέχνης στο ούτι που ζει και δραστηριοποιείται μουσικά την Αμερική. Αυτός δημιούργησε το 1985 το μουσικό κουαρτέτο “Night Ark” μέσα από το οποίο προσπάθησε να «παντρέψει» τα «ανατολικά» με τα «δυτικά» του ακούσματα. Αναλυτικότερα, επηρεασμένος από τα ακούσματα που είχε από την παιδική του ηλικία αφενός από τον πατέρα του, Onnik Dinkjian, ερμηνευτή της αρμένικης παραδοσιακής μουσικής και συγκεκριμένα του τοπικού ιδιώματος της ιδιαίτερης περιοχής του Dikranagerd (σημερινό Diyarbakir της Τουρκίας) και, αφετέρου από την τζαζ κυρίως μουσική παράδοση, δημιούργησε ένα κράμα των παραπάνω, το οποίο και αποτέλεσε το ιδιαίτερο «χρώμα» του σχήματος.

Στα πλαίσια της παρούσας εργασίας αναλύθηκαν συνεντεύξεις του Ara Dinkjian, με στόχο να μελετηθεί ο τρόπος που προσδιορίζεται ο συνθέτης. Κατόπιν καταγράφηκαν διάφορες συνθέσεις από το σχήμα “Night Ark”, αποτυπώνοντας τη μίξη που προαναφέρθηκε, ενώ αναλύθηκε και η έννοια της “world music”, προκειμένου να περιγραφούν οι προϋποθέσεις που εντάσσουν τον συνθέτη, αλλά και το εν λόγω σχήμα στην κατηγορία αυτή.

Σε ό,τι αφορά τα συμπεράσματα που προέκυψαν, οι “Night Ark” κατατάσσονται στην κατηγορία “world music” και κατ’ επέκταση και ο ίδιος ο Ara Dinkjian θεωρείται “world musician”, πράγμα που συμφωνεί και με το πώς προσδιορίζεται. Έτσι, η παραπάνω θέση ισχύει, δεδομένου ότι η μουσική αυτή συνδυάζει τον τοπικό ήχο μιας μη-δυτικής παράδοσης με στοιχεία δυτικών παραδόσεων, αλλά και το γεγονός ότι προβλήθηκε μέσα από τις δυτικές δισκογραφικές εταιρίες με αποδέκτη το δυτικό μουσικό κοινό.

Λέξεις κλειδιά: Ara Dinkjian, δεξιοτέχνης στο ούτι, Night Ark, μίξη, world music, τζαζ.

ABSTRACT

Ara Dinkjian is an Armenian composer and virtuoso oud player that lives and takes action in America. In 1985, he formed the musical quartet “Night Ark” through which he tried to “wed” his “eastern” and “western” sounds. More explicitly, being influenced by the sounds he was exposed to during his childhood, on the one hand by his father, Onnik Dinkjian - a performer of armenian traditional music and, in particular, of the local musical idiom of the distinct region of Dikranagerd (Diyarbakir of nowadays Turkey) - and, on the other hand, by the jazz tradition, he composed a mixture of all these, which formed the distinct “sound” of the band.

In the context of the present work, interviews of Ara Dinkjian were analyzed, in order to study how to identify the composer. Subsequently, various compositions of “Night Ark” were transcribed, imprinting the mixture that was mentioned before, whereas the meaning of “world music” was analyzed, in order to describe the conditions that include the composer and this band too, in this category.

According to the findings, “Night Ark” is included in the category of “world music” and by extension Ara Dinkjian himself is considered a “world musician”, according to how he declares himself, too. Thus, the statement above is valid, since the band’s music combines the local sound of a non-western tradition with elements of western traditions, as well as the fact that it was promoted by western record labels addressing a western musical audience.

Keywords: Ara Dinkjian, virtuoso oud player, Night Ark, mixture, world music, jazz.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	vi
ABSTRACT.....	vii
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	viii
ΠΡΟΛΟΓΟΣ – ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	x
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
Α΄ μέρος.....	5
Κεφάλιο Πρώτο: Ara Dinkjian – βιογραφικά στοιχεία	6
1.1. Η ταυτότητα του Ara Dinkjian.....	7
Κεφάλιο Δεύτερο: Η “world music”	12
Κεφάλιο Τρίτο: Οι “Night Ark”	15
Β΄ μέρος.....	18
Κεφάλιο Τέταρτο: Οι επιρροές του Ara Dinkjian	19
4.1. Βασικά στοιχεία της αρμένικης λαϊκής μουσικής	19
4.2. Το φαινόμενο της τροπικότητας.....	21
4.2.1. Το μακαμικό σύστημα – βασικά χαρακτηριστικά	22
4.3. Το “kef” και η μουσική παράδοση από το Dikranagerd.....	24
4.4. Ο Ara Dinkjian και οι επιρροές από τη μουσική παράδοση του Dikranagerd.	28
4.5. Οι επιρροές από τη δυτική μουσική – η εναρμόνιση στις συνθέσεις του Ara Dinkjian.....	30
4.6. Η τζαζ μουσική και τα χαρακτηριστικά της.....	33
4.7. Ο Ara Dinkjian και οι επιρροές από τη τζαζ.....	36
Κεφάλιο Πέμπτο: Κριτήρια καταγραφής	40
Κεφάλιο Έκτο: Ανάλυση καταγραφών.....	42
<i>Offering</i>	43
<i>Picture</i>	49
<i>Homecoming</i>	52
<i>Slide Dance</i>	59
<i>Fly away</i>	66
<i>Moments</i>	72
<i>Going with the abandon</i>	80
ΕΠΙΛΟΓΟΣ – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	87
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	89

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1: Φωτογραφικό Υλικό.....	93
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2: Καταγραφές.....	94

ΠΡΟΛΟΓΟΣ – ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Το ενδιαφέρον μου για τις διάφορες παραδόσεις του κόσμου ξεκίνησε πολύ πριν τη φοίτησή μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Παρόλ' αυτά, μέσα από την επαφή με το ακαδημαϊκό περιβάλλον και την επιστημονική έρευνα, κατάφερα να ερμηνεύσω θεωρητικά και να αποκωδικοποιήσω τη μουσική πληροφορία ορισμένων από αυτές τις παραδόσεις. Με αυτόν τον τρόπο προέκυψε και το παρόν πόνημα. Μελωδίες των συνθέσεων του Ara Dinkjian άκουγα από πολύ μικρή ηλικία, μέσα από τη δισκογραφία της Ελευθερίας Αρβανιτάκη («*Δυνατά-δυνατά*», «*Μένω εκτός*» κλπ.), ενώ οι ίδιες σημάδεψαν την περίοδο αυτή με μια σειρά αναμνήσεων. Κατόπιν, με τη φοίτησή μου στο τμήμα, το ενδιαφέρον για ανάλυση των μουσικών του συγκεκριμένου συνθέτη, με την ταυτόχρονη ανακάλυψη των Night Ark ως μουσικού σχήματος, άρχισε να δυναμώνει, κυρίως μετά την απόκτηση βασικών γνώσεων για το σύστημα που μοιράζονται οι παραδόσεις της Ανατολικής Μεσογείου, ενώ ταυτόχρονα ανακάλυπτα όλο και περισσότερες αναφορές του συστήματος αυτού στις συνθέσεις. Επιπλέον, η επιλογή του ουτιού, ως οργάνου δεξιότητας στη διάρκεια των σπουδών μου, ενός οργάνου που πρωταγωνιστεί στις περισσότερες από αυτές τις παραδόσεις, μου επέτρεψε να πειραματιστώ πάνω στις συγκεκριμένες μελωδίες, καθώς και να τις ενσωματώσω στο ρεπερτόριό μου.

Πριν κλείσω, θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα την επόπτριά μου, κ. Θεοδοσίου Ασπασία, τον κ. Ανδρικό που έλεγξε το μουσικολογικό υλικό της εργασίας, καθώς επίσης και τους γονείς μου για την άπειρη υπομονή τους όλο το διάστημα της αναζήτησης θέματος και της ενασχόλησής μου με την εργασία. Τέλος, ιδιαίτερες ευχαριστίες στη Χριστίνα, τον Παντελή και τον Στέφανο για την ψυχολογική υποστήριξη αλλά και τις ιδέες που μου έδωσαν, σε διαφορετικά κομμάτια ο καθένας τους.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία αποτελεί ένα επιστημονικό πόνημα για τον γνωστό Αρμένιο-Αμερικάνο μουσικοσυνθέτη και δεξιοτέχνη στο ούτι Ara Dinkjian, καθώς και τις συνθέσεις του από το πρώτο του μουσικό σχήμα “Night Ark”. Ο ιδιαίτερος ήχος που προκύπτει από τις συνθέσεις του εν λόγω σχήματος, αποτελεί έναν ιδιαίτερο συνδυασμό ανατολικών και δυτικών ακουσμάτων, τόσο σε οργανολογικό, όσο και σε μελωδικό επίπεδο. Μελωδίες με τροπική συμπεριφορά που συναντώνται στις συνθέσεις αυτές, σε συνδυασμό με την ταυτόχρονη εναρμόνισή τους με βάση τους κανόνες του δυτικοευρωπαϊκού μουσικού συστήματος, αποτελούν υλικό για την τεκμηρίωση των θέσεων που αναλύονται παρακάτω. Πιο συγκεκριμένα, η έρευνα αυτή έχει αρχικά ως σκοπό να αποδείξει το αν και κατά πόσο ο τρόπος που αυτοπροσδιορίζεται ο μουσικοσυνθέτης Ara Dinkjian ως μουσικός, αποτυπώνεται στις συνθέσεις του, οργανολογικά αλλά και μελωδικά. Επιπλέον, επιχειρεί:

- να αναδειξεί την ιδιαιτερότητα ενός μουσικού σχήματος, σχεδόν άγνωστο στο ελληνικό μουσικό ακροατήριο. Οι περισσότερες από τις συνθέσεις που αναλύονται εδώ είναι αρκετά γνωστές στο ελληνικό κοινό ουσιαστικά μέσα από τη δισκογραφία της Ελευθερίας Αρβανιτάκη και συγκεκριμένα από τους δίσκους «Τα κορμιά και τα μαχαίρια» του 1994 και «Μένω εκτός» του 1991¹.
- να εμπλουτίσει την ελληνική βιβλιογραφία με υλικό που αφορά τον Ara Dinkjian ως μουσικοσυνθέτη, αλλά και το μουσικό σχήμα Night Ark, παρέχοντας πληροφορίες τόσο σχετικά με τη ζωή και το περιβάλλον του πρώτου, όσο και πληροφορίες γενικότερου μουσικολογικού ενδιαφέροντος πάνω στις συνθέσεις του.

Η έρευνα αυτή περιέχει τόσο κείμενα που περιέχουν θεωρητικά στοιχεία, όσο και μουσικολογικό υλικό σε μορφή παρτιτούρας μαζί με την ανάλυση αυτού. Αποτελείται δε από 2 μέρη και διαρθρώνεται ως εξής:

¹ Οι πληροφορίες προέρχονται από την προσωπική ιστοσελίδα της Ελευθερίας Αρβανιτάκη, www.arvanitaki.gr

Το Α΄ μέρος περιλαμβάνει τα τρία πρώτα κεφάλαια της εργασίας, τα οποία και αποτελούν το θεωρητικό πλαίσιο που αφορά τον Ara Dinkjian και τους Night Ark. Το Β΄ μέρος, το οποίο αποτελείται από τα 3 τελευταία κεφάλαια, περιλαμβάνει τις επιρροές του συνθέτη, τα κριτήρια καταγραφής και την ανάλυση των καταγραφών που περιλαμβάνονται στην έρευνα, ενώ στο τέλος παρουσιάζονται τα παραρτήματα των καταγραφών. Παρακάτω αναλύονται τα κεφάλαια πιο λεπτομερώς:

Το πρώτο κεφάλαιο αποτελείται από δύο υποκεφάλαια. Αυτά περιλαμβάνουν ένα σύντομο βιογραφικό σημείωμα και ένα κείμενο που αφορά την ταυτότητα του Ara Dinkjian. Στόχος του πρώτου είναι να λάβει ο αναγνώστης βασικές πληροφορίες για τον μουσικοσυνθέτη, ενώ στο δεύτερο αναλύονται στοιχεία που αφορούν το οικογενειακό του περιβάλλον, τις μουσικές του επιρροές και επιλογές, την ιδεολογία του σχετικά με τη μουσική, με βάση τον τρόπο που αντιμετωπίζει αυτός την ίδια, αλλά και κάποια στοιχεία που σχετίζονται με το οργανολόγιο και το διαστηματικό κόσμο των συνθέσεών του.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύεται η έννοια της world music, ενώ ταυτόχρονα δίνονται μια σειρά από ορισμοί σχετικά με το τι θεωρείται ότι είναι οι «μουσικές του κόσμου». Στόχος του κεφαλαίου αυτού δεν είναι να δοθεί ένας επαρκής ορισμός σχετικά με το τι είναι η world music, ούτε και να αντιμετωπιστούν αξιολογικά οι ίδιοι, μιας και η ύπαρξη πολυφωνίας σχετικά με αυτό το καθιστά ιδιαίτερος δύσκολο, αλλά να διαπιστωθεί εάν κάποιος από τους ορισμούς μπορεί να εντάξει τη μουσική που αντιπροσωπεύει ο Ara Dinkjian ως συνθέτης, σε αυτή τη μουσική κατηγορία.

Στο τρίτο κεφάλαιο δίνονται πληροφορίες σε σχέση με το σχήμα “Night Ark” και τα μέλη – μουσικούς που το αποτελούν. Αναφέρονται επίσης στοιχεία σχετικά με το όνομα του σχήματος, τις μουσικές εκδηλώσεις, αλλά και με το δανεισμό των μελωδικών γραμμών του από διάφορους πολιτισμούς. Τέλος, αναφέρονται βασικά βιογραφικά στοιχεία των μόνιμων μελών του κουαρτέτου.

Στο τέταρτο κεφάλαιο, όπου ξεκινάει και το Β΄ μέρος της εργασίας, αναλύονται οι επιρροές του Ara Dinkjian. Αυτές αφορούν, αφενός τη μουσική παράδοση του Dikranagerd, μέσα από την προσέγγιση του πατέρα του, Onnik, ενώ η πρώτη παρουσιάζει τροπικά χαρακτηριστικά στη μελωδική της συμπεριφορά, αφετέρου αφορούν επιρροές από τη δυτική μουσική γενικότερα και τη τζαζ μουσική παράδοση ειδικότερα. Προκειμένου να εντοπιστούν οι επιρροές αυτές, αναλύονται βασικά χαρακτηριστικά της τροπικότητας και του συστήματος των μακάμ, χαρακτηριστικά της παράδοσης kef που αντιπροσωπεύει ο Onnik, καθώς επίσης και βασικά

χαρακτηριστικά γνωρίσματα της τζαζ, όπως ο αυτοσχεδιασμός. Ταυτόχρονα, γίνεται χρήση παραδειγμάτων από τραγούδια και συνθέσεις των παραδόσεων αυτών, αλλά και αποσπασμάτων από συνθέσεις του Αγα που δείχνουν με ποιον τρόπο τα πρώτα αποτυπώνονται στα δεύτερα.

Το πέμπτο κεφάλαιο περιγράφει τα κριτήρια με βάση τα οποία πραγματοποιείται η καταγραφή των επιλεγμένων συνθέσεων. Με βάση τα παραπάνω, αιτιολογείται η προτίμηση καταγραφής των συγκεκριμένων συνθέσεων αντί άλλων του συνθέτη, ή η επιλογή καταγραφής συγκεκριμένων οργάνων στην παρτιτούρα.

Το έκτο κεφάλαιο, που αποτελεί και το μεγαλύτερο της έρευνας, περιέχει όλες τις καταγραφές των συνθέσεων που έχουν επιλεγεί προς ανάλυση. Εδώ περιγράφεται αναλυτικά κάθε μουσικό μέτρο των καταγραφών, τόσο σε επίπεδο μελωδικό, όσο και σε επίπεδο εναρμόνισης. Στην αρχή κάθε σύνθεσης, αναφέρονται τα στοιχεία που τη χαρακτηρίζουν: τρόπος, μέτρο, πραγματική τονικότητα και όργανα που καταγράφονται.

Μετά το κομμάτι των καταγραφών ακολουθούν τα συμπεράσματα. Εδώ αναλύεται το κατά πόσο έχουν επιτευχθεί οι στόχοι της έρευνας. Κατόπιν, ακολουθεί η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε για την έρευνα και, τέλος τα παραρτήματα, όπου συγκεντρώνεται το φωτογραφικό υλικό, αλλά και συνοψίζονται ολόκληρες οι καταγραφές που αναλύονται αποσπασματικά στο 6^ο κεφάλαιο.

Οι συνθέσεις που έχουν επιλεγεί να καταγραφούν εδώ, αποτελούν επιλογές από τη δισκογραφία των Night Ark και είναι με τη σειρά οι εξής:

- | | |
|----------------|---------------------------|
| 1) Offering | 5) Fly away |
| 2) Picture | 6) Moments |
| 3) Homecoming | 7) Going with the abandon |
| 4) Slide Dance | |

Οι παραπάνω συναντώνται και στην ελληνική δισκογραφία, στους δίσκους της Ελευθερίας Αρβανιτάκη που αναφέρθηκαν παραπάνω και αντιστοιχίζονται ως εξής: *Offering* – *Σκιές και χρώματα*, *Picture* – *Μένω εκτός*, *Homecoming* – *Δυνατά-δυνατά*, *Slide Dance* – *Φύσα ψυχή μου*, *Fly away* – *Μαύρο κυπαρίσσι*, *Going with the abandon* – *Η βάρκα*.

Για την καταγραφή του ηχητικού υλικού σε παρτιτούρα, χρησιμοποιήθηκε το μουσικό πρόγραμμα “MuseScore”, καθώς επίσης και το “Transcribe”, στο οποίο η

γραμμή του μπάσου διαχωρίστηκε μέσω των εφέ από το συνολικό track και αναλύθηκε ξεχωριστά. Σε ορισμένες περιπτώσεις των συνθέσεων που αναλύουμε, αυτή αποτελεί ένα από τα πιο δυσδιάκριτα χαρακτηριστικά ενός κομματιού κατά την ακρόαση, γεγονός που υπό άλλες συνθήκες θα αποτελούσε ένα δύσκολο στόχο, αλλά και θα οδηγούσε σε μια κατά προσέγγιση καταγραφή των παραπάνω.

Α΄ μέρος

Κεφάλαιο Πρώτο: Ara Dinkjian – βιογραφικά στοιχεία

Ο Ara Dinkjian είναι Αρμένιος στην καταγωγή, αλλά γεννημένος στην Αμερική το 1958. Έμαθε πολλά δυτικά και ανατολικά όργανα όπως πιάνο, κιθάρα, νταρμπούκα, κλαρίνο, cumbus, ενώ το 1980 αποφοίτησε από το *Hartt College of Music*, κερδίζοντας το πρώτο κρατικό βραβείο στο ούτι, το όργανο με το οποίο έγινε περισσότερο γνωστός². Παρόλ' αυτά, η πρώτη του επαγγελματική μουσική εμπειρία ήταν δίπλα στον πατέρα του, Onnik Dinkjian, λαϊκό τραγουδιστή, αλλά και ψάλτη. Επίσης, για 43 χρόνια υπηρέτησε στην Αρμενική Αποστολική εκκλησία ως οργανίστας³. Σε όλη τη διάρκεια της ζωής του διαμόρφωσε ένα προσωπικό ύφος, το οποίο αναμειγνύει τις δυτικές και τις ανατολικές του ρίζες. Το 1985 δημιούργησε το οργανικό κουαρτέτο “Night Ark”, το οποίο έγραψε τέσσερις δίσκους για τις διεθνείς RCA/BMG και τις δισκογραφικές εταιρίες Universal/Polygram. Οι Night Ark αποτελούνταν αρχικά, πέραν του Ara Dinkjian, από τους Arto Tunçboyacıyan στα κρουστά, την Shamira Shahinian στο synthesizer και τον Ed Schuller στο μπάσο. Το 1994, σε συνεργασία με την Ελευθερία Αρβανιτάκη, πραγματοποίησε τη μουσική δουλειά με τίτλο «Τα κορμιά και τα μαχαίρια», σε στίχους του Μιχάλη Γκανά και της Λίνας Νικολακοπούλου. Γενικότερα, τα τραγούδια του έχουν ηχογραφηθεί από διάφορους διάσημους οργανοπαίκτες απ' όλον τον κόσμο και τραγουδιστές σε δεκατέσσερις διαφορετικές γλώσσες, ενώ η επιτυχία του «Δυνατά, δυνατά», παρουσιάστηκε στην τελετή λήξης των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα, το 2004. Ο ίδιος έχει εμφανιστεί σε 22 διαφορετικές χώρες σε σκηνές συναυλιών, σε φεστιβάλ για το ούτι, σεμινάρια, αλλά και τάξεις διδασκαλίας, συμπεριλαμβανομένης της Πρώτης Διεθνούς Συνάντησης για το Ούτι το 2002 στη Θεσσαλονίκη. Οι δίσκοι του “An Armenian in America”, “Voice of Armenians”, και “Peace on earth” ήταν ζωντανές ηχογραφήσεις το 2005, 2006 και 2007 στα Διεθνή Φεστιβάλ στην Ιερουσαλήμ. Το 2010, δημιούργησε μαζί με τον κανονίστα Tamer Pinarbaşı και τον κλαρινίστα Ismail Lumanovski τους “Secret Trio”, ένα οργανικό σχήμα, με το οποίο έχει κυκλοφορήσει δύο δίσκους: το “Soundscapes” (2012) και το “Three of Us” (2015).

² Οι συγκεκριμένοι όροι, αλλά και τα περισσότερα στοιχεία που αναφέρονται παραπάνω βρίσκονται στο βιογραφικό του Ara Dinkjian, στην επίσημη ιστοσελίδα του www.aradinkjian.com.

³ Ο όρος αναφέρεται στον παίχτη του εκκλησιαστικού οργάνου.

1.1. Η ταυτότητα του Ara Dinkjian

Πριν προχωρήσουμε σε οποιαδήποτε ανάλυση, θα πρέπει πρωτίστως να αναφερθούμε στα στοιχεία εκείνα που σχετίζονται με την ταυτότητα του Ara Dinkjian, δηλαδή σε ό,τι αφορά το οικογενειακό του περιβάλλον, τις μουσικές του επιρροές, τον τρόπο που αντιλαμβάνεται τη μουσική και τις επιλογές που κάνει, αλλά και τον τρόπο που ο ίδιος αυτοπροσδιορίζεται.

Αρχικά, όπως αναφέρει και ο ίδιος σε διάφορες συνεντεύξεις, είναι Αρμένιος στην καταγωγή, αλλά γεννημένος και μεγαλωμένος στην Αμερική⁴. Ουσιαστικά, η οικογένειά του αποτελεί οικογένεια Αρμενίων της διασποράς, των οποίων οι πρόγονοι γλίτωσαν από τις εχθροπραξίες του 1915 στην Οθωμανική Αυτοκρατορία και, από την περιοχή του Dikranagerd (Diyarbakir της σημερινής Τουρκίας⁵) μετανάστευσαν αρχικά στη Συρία, έπειτα στο Λίβανο και τέλος στη Γαλλία⁶. «*Είμαι Αρμένιος που ζει στην Αμερική και που οι παππούδες του είναι από το Diyarbakir και το Harput*» λέει ο ίδιος σε προφορική συνέντευξη⁷. Τα λεγόμενα αυτά μαρτυρούν προφανώς και μια ανάγκη από τον ίδιο επισήμανσης της ιδιαίτερης ταυτότητάς του, στο περιβάλλον διαμονής του, που είναι η Αμερική.

Ο πατέρας του, Onnik Dinkjian, γεννήθηκε στη Γαλλία το 1929, ενώ ήρθε στην Αμερική με τους γονείς του και συγκεκριμένα στο New Jersey σε ηλικία 17 χρονών, δηλαδή το έτος 1946⁸. Ο Onnik ξεκίνησε τη μουσική του καριέρα μέσα από την εκκλησία, όπως οι περισσότεροι Αρμένιοι μουσικοί, ενώ του άρεσε ιδιαίτερα το να ακούει και να ψάλλει εκκλησιαστική μουσική. Έψελνε αρχικά στην εκκλησία όσο βρισκόταν στη Γαλλία, προτού να φύγει για την Αμερική, κάτι για το οποίο είχε την υποστήριξη του πατέρα του⁹. Ο ίδιος είναι επίσης και τραγουδιστής λαϊκής αρμένικης μουσικής. Τα τραγούδια που άκουγε στις οικογενειακές συγκεντρώσεις, των οποίων τα

⁴ Προφορική συνέντευξη με τίτλο «Zulal Trio & Ara Dinkjian Oral History», https://www.youtube.com/watch?v=KJA-IQim_fY

⁵ Το Diyarbakir σήμερα αποτελεί τη μεγαλύτερη πόλη της νοτιοανατολικής Τουρκίας με πληθυσμό περίπου 1,5 εκατομμύριο. Metin Heper, Nur Bilge Criss (2009), *Historical dictionary of Turkey*, third edition, The scarecrow press, Inc., Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth, UK, σελ. 82.

⁶ Yildiz Burcu, Beşiroğlu Ş.Şehvar, Reigle Robert, (2013) «Traces of cultural memory and “home” in the musical identity of Onnik Dinkjian», *Porte Akademik, Recent trends in Musicology*, ITÜ TMDK, Istanbul, σελ. 54.

⁷ Προφορική συνέντευξη «Ara Dinkjian Söyleşisi, Nilüfer Caz Tatili», <https://www.youtube.com/watch?v=tuEqNR5qlAE>

⁸ Alajaji Sylvia Angelique (2015), *Music and the Armenian diaspora*, Indiana university press, Bloomington, Indiana, σελ. 170, υποσ. 17.

⁹ Yildiz Burcu (2012), *Cultural memory, identity and music: Armenians of Turkey*, Ph.D thesis, Istanbul technical university, σελ. 188.

λόγια ήταν στην διάλεκτο του Dikranagerd, διαμόρφωσαν ουσιαστικά την επαγγελματική του καριέρα στη μουσική^{10 11}. Όπως γίνεται αμέσως αντιληπτό από τα παραπάνω, ο Onnik Dinkjian, καθώς επίσης και ο γιος του Ara, δεν έζησε ποτέ στον τόπο καταγωγής του, εξαιτίας της μετανάστευσης των προγόνων στη Γαλλία, μετά την έναρξη των εχθροπραξιών του 1915. Αντιθέτως, δραστηριοποιήθηκε μουσικά στις ΗΠΑ, προσπαθώντας ταυτόχρονα να διατηρήσει την παράδοση του τόπου καταγωγής του στη χώρα φιλοξενίας¹².

Για τον ίδιο τον Ara, σε ό,τι αφορά το οικογενειακό του περιβάλλον, η εκκλησία, η μουσική στους χορούς και τους γάμους, μεταξύ των άλλων, αποτέλεσαν τις πρώτες του αναμνήσεις και, αργότερα, τις βασικές του επιρροές στη μουσική του σύνθεση: *«Με έναν πατέρα σαν τον Onnik Dinkjian»*, λέει χαρακτηριστικά, *«ήταν αναπόφευκτο ότι θα μεγάλωνα σε ένα πολύ μουσικό περιβάλλον. Σαν βρέφος, άκουσα μουσική στην εκκλησία, στους χορούς, στις συναυλίες, στα πικνίκ, και στους γάμους που τραγουδούσε ο πατέρας μου, στα πολύτιμα πικ-απ μου και κασετόφωνα, και στα πάρτι στο σπίτι.»*¹³ Βέβαια, όπως είναι φυσικό, οι μουσικές του επιρροές διαμορφώθηκαν με βάση τη μουσική που άκουγε, προερχόμενη και από τις δυο του «πατρίδες» και, έχοντας την πεποίθηση ότι η μουσική δεν γνωρίζει σύνορα, σκοπός της ζωής του, όπως λέει, ήταν να «παντρέψει» την αρμένικη μουσική παράδοση – η οποία περιέχει «μικροτονικά» διαστήματα – με τη δυτική αρμονία, χωρίς όμως καμία από τις δύο να είναι αδικημένες από αυτή τη μείξη¹⁴. Έτσι, θέλοντας να πραγματοποιήσει αυτή του την ιδέα, το 1985 δημιουργεί το κουαρτέτο “Night Ark”. Αυτό αποτελούνταν αρχικά από τους Arto Tunçboyacıyan (κρουστά), Shamira Shahinian (πιάνο) και Ed Schuller (μπάσο), ενώ αργότερα το σχήμα θα συμπεριλάμβανε τον Armen Donelian στο πιάνο και τον Marc Johnson στο μπάσο.

¹⁰ Yıldız Burcu, Beşiroğlu Ş.Şehvar, Reigle Robert, (2013) «Traces of cultural memory and “home” in the musical identity of Onnik Dinkjian», *Porte Akademik, Recent trends in Musicology*, ITÜ TMDK, Istanbul, σελ. 54.

¹¹ Βλ. επίσης Ara & Onnik Dinkjian interview, <https://www.youtube.com/watch?v=gHZj5677d7U>.

¹² Η Παναγιώτα Αντωνίου αναφέρει ότι τα μέλη της διασποράς νιώθουν την ανάγκη να διατηρήσουν την παραδοσιακή τους ταυτότητα στις χώρες φιλοξενίας, ενώ ταυτόχρονα επιβιώνει σε αυτά και το όνειρο της επιστροφής στην πατρίδα τους. Αντωνίου Παναγιώτα (1995), «το Αρμενικό όραμα της επιστροφής: μνήμη προσανατολισμένη στο μέλλον» στο Μπενβενίστε Ρ., Παραδέλλης Θ., *διαδρομές και τόποι της μνήμης*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, σελ. 117.

¹³ Συνέντευξη από τη Lola Koundakjian στο περιοδικό “Armenian Reporter Arts & culture”, April 21, 2008, όπως εντοπίστηκε στον ιστότοπο www.lolakoundakjian.wordpress.com. Το συγκεκριμένο τεύχος του περιοδικού δεν μπόρεσε να εντοπιστεί διαδικτυακά.

¹⁴ Προφορική συνέντευξη με τίτλο «Ara Dinkjian Söyleşisi, Nilüfer Caz Tatili», <https://www.youtube.com/watch?v=tuEqNR5qlAE>.

Σε μια συνέντευξη σε δίσκο του με τους Night Ark, με τον τίτλο “Treasures”, ο Ara Dinkjian αναφέρει ότι ποτέ δεν επιχείρησε να κατηγοριοποιήσει τα μουσικά είδη που τον επηρέασαν, καθώς επίσης ποτέ δεν άσκησε κριτική πάνω σε αυτά, διαχωρίζοντάς τα σε «καλά» και «κακά»¹⁵. Έτσι, αντιμετωπίζοντας ισότιμα όλα τα είδη αυτά που αποτελούν μέρος των προσωπικών του ερεθισμάτων και εμπειριών, προέβη σε έναν υβριδικό συνδυασμό των παραπάνω στις μουσικές του συνθέσεις. Η ιδέα της κατάργησης των πολιτισμικών συνόρων στην μουσική, φαίνεται ξεκάθαρα στα λεγόμενά του: «*Νιώθω σαν να είμαι με τους αδερφούς μου και τις αδερφές μου, χωρίς πολιτικές ή θρησκευτικές γραμμές ή σύνορα, και είναι φυσικά η μουσική που το κάνει εύκολο για όλους να είμαστε μαζί*¹⁶.»

Στον πρόλογο από το ένθετο του ίδιου δίσκου¹⁷, πριν από το κομμάτι της συνέντευξης, πληροφορούμαστε για τα μουσικά είδη που συνδυάζει ο συνθέτης, προκειμένου να πετύχει τον ιδιαίτερο ήχο του σχήματος των Night Ark, καθώς και για τον συνδυασμό των οργάνων που χρησιμοποιεί, γεφυρώνοντας με αυτόν τον τρόπο τις ανατολικές με τις δυτικές μουσικές παραδόσεις. Ο ίδιος αναφέρει λοιπόν, ότι καταφέρνει να «παντρέψει» τους αρχαίους αρμένικους τρόπους, (προφανώς αναφέρεται στο σύστημα των tzaṙn¹⁸ που αυτολεξεί σημαίνει «ήχος» και αποτελεί τον πυρήνα της αρμένικης μουσικής) με τη τζαζ, την κλασική μουσική και τη ροκ, δημιουργώντας έτσι ένα κράμα από ετερόκλητα μουσικά στοιχεία¹⁹. Παράλληλα, αντιλαμβάνεται αυτή τη διαδικασία ως «δουλειά της ζωής του» όπως λέει

¹⁵ Συνέντευξη στο δίσκο με τους “Night Ark”, με τον τίτλο “Treasures”, ερώτηση 2.

¹⁶ Προφορική συνέντευξη με τίτλο «Ara Dinkjian Söyleşisi, Nilüfer Caz Tatili,» <https://www.youtube.com/watch?v=tuEqNR5qIAE>.

¹⁷ Αξιοπαρατήρητος είναι ο τρόπος που περιγράφονται στο ένθετο αυτό κάποια «ανατολικά» όργανα: το ούτι, για παράδειγμα, αναφέρεται ως «άταστο λαούτο (lute)», το κανονάκι ως «σαντούρι» (zither), το σάζι ως «λαούτο με κινητά τάστα» και το τζουμπούς ως «άταστο μπάντζο». Με βάση τις παραπάνω περιγραφές, είναι προφανές ότι μάλλον απευθύνεται κυρίως σε δυτικό μουσικόφιλο κοινό, το οποίο δεν έχει επαφή με το «ανατολικό» οργανολόγιο, ενώ προσπαθεί, μέσα από όργανα πιο οικεία σε αυτό, όπως το λαούτο (lute) και το μπάντζο, να περιγράψει έναν διαφορετικό γι’ αυτούς οργανολογικό κόσμο. Με τον όρο «λαούτο», προφανώς δεν αναφέρεται στο παραδοσιακό όργανο της στεριανής και νησιωτικής Ελλάδας, αλλά στο δυτικοευρωπαϊκό λαούτο (lute), όργανο που μοιάζει στο σχήμα με το ούτι. Το λαούτο αυτό, το οποίο άκμασε ιδιαίτερα τον 16^ο αι., είχε 11 χορδές (5 διπλές και 1 μονή), όπως ακριβώς και το ούτι. Ο λόγος φυσικά που επιλέγεται η σύγκρισή του με το ούτι από τον γράφοντα του ένθετου, είναι προφανώς η ομοιότητα που χαρακτηρίζει τα δύο αυτά όργανα, λόγω της καταγωγής του πρώτου από το ούτι, μέσα από τις κατακτήσεις των ισπανικών εδαφών από τους Μαυριτανούς. Δίγκος Βασίλειος (2018), *Το αναγεννησιακό λαούτο και η σύνδεσή του με την κλασική κιθάρα*, πτυχιακή εργασία Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα, σελ. 2.

¹⁸ Injejikian Hasmig (1990), *Sayat Nova and Armenian Ashoog musical tradition*, thesis, McGill University, Montreal., σελ. 63.

¹⁹ *Night Ark, Treasures, εισαγωγικό σημείωμα, παρ. 1.*

χαρακτηριστικά σε προφορική συνέντευξη με τους Zulal Trio, κατά την οποία δουλειά αρέσκεται να προβαίνει σε αυτό το «πάντρεμα»²⁰.

«Ξέρετε, η αρμένικη λαϊκή μουσική» λέει ο Ara, «δεν χρησιμοποιεί αρμονία παραδοσιακά και χρησιμοποιεί μικροτόνους, μικροτονικούς τρόπους κλπ. Η αρμονία είναι δυτικοευρωπαϊκή ιδέα ²¹ .» Προφανώς με τους όρους «μικρότονος» και «μικροτονικός» εννοεί τα διαστήματα πέραν του τόνου και του ημιτονίου, τα λεγόμενα «μαλακά» διαστήματα. Λέγοντας «αρμονία» επίσης, αναφέρεται στη λογική της κάθετης εναρμόνισης, η οποία είναι καθαρά δυτικού τύπου και την οποία αξιοποιούν όργανα όπως η κιθάρα, το πιάνο, το μπάσο κ.α., ενώ λίγο παρακάτω κάνει λόγο για αρμένικη και γεωργιανή αρμονία, διαχωρίζοντάς τις όμως ξεκάθαρα από την προαναφερόμενη δυτική.

Σύμφωνα με παρατηρήσεις που προκύπτουν από το ηχητικό υλικό που αναλύεται στην παρούσα εργασία, οι «ανατολικές» επιρροές του συνθέτη φαίνονται κατά κανόνα στη μελωδική γραμμή των συνθέσεων που καταγράφονται, καθώς αυτή περιγράφει κυρίως «μακαμικές» συμπεριφορές, αλλά και στο οργανολόγιο που επιλέγεται για να υποστηρίξει γενικά τις συνθέσεις αυτές (ούτι, κανονάκι, σάζι, cumbus κλπ). Επιπλέον, κάθε μία από τις καταγραφές που αναλύονται στη μελέτη αυτή περιέχει και ένα αυτοσχεδιαστικό μέρος, τις περισσότερες φορές με τα χαρακτηριστικά του taksim. Μέσα από αυτό αναδεικνύεται το φαινόμενο της τροπικότητας, γεγονός που τεκμηριώνει κι αυτό με τη σειρά του τα «ανατολικά» χαρακτηριστικά των καταγραφών αυτών. Η επιρροή της τζαζ είναι εμφανής κατά κύριο λόγο στο κομμάτι της εναρμόνισης και πιο συγκεκριμένα στις συγχορδίες που εκτελεί το synthesizer, αλλά και στο ύφος του μπάσου. Οι συγχορδίες αυτές είναι ιδιαίτερα διάφωνες (καθώς στη τζαζ μουσική περιλαμβάνονται κυρίως συγχορδίες 7^{ης}, 9^{ης}, 11^{ης} κλπ.)²², αυτές όμως δεν καταγράφονται στις συνθέσεις που αναλύονται εδώ. Επίσης φαίνεται στο μέρος του αυτοσχεδιασμού με τζαζ χαρακτηριστικά που κυριαρχεί σε ορισμένες από αυτές.

Τέλος, σε ό,τι αφορά τις μετά των Night Ark συνεργασίες του, αρκετά χρόνια μετά, συγκεκριμένα το 2010, δημιουργεί το σχήμα “The secret trio” με τους Tamer Pinarbasi στο κανονάκι και Ismail Lumanovski στο κλαρίνο. Ως σχήμα δημιουργούν, όπως

²⁰ Προφορική συνέντευξη με τίτλο «Zulal Trio & Ara Dinkjian Oral History» https://www.youtube.com/watch?v=KJA-lQim_fY.

²¹ Ο.π.

²² Αλεξίου Ειρήνη (2011), *διερεύνηση επιλεγμένων αυτοσχεδιασμών (solo) της λάτιν τζαζ και της λάτιν μουσικής ως προς τη μορφή, την ανάπτυξη, το αρμονικό υπόβαθρο και τη δομή*, πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, σελ. 3.

πληροφορούμαστε, μια μίξη μικροτονικών τρόπων και αυτοσχεδιασμού της Μέσης Ανατολής, χορευτικών ρυθμών των Βαλκανίων και στοιχεία από jazz, rock, κλασική και world music²³. Πραγματοποιούν δε και ορισμένες επανεκτελέσεις κάποιων συνθέσεων από το ρεπερτόριο των Night Ark, όπως “*Homecoming*”, ή “*Picture*”, παραλλάσσοντας όμως την αισθητική σε σχέση με το πρωτότυπο από το κουαρτέτο.

²³ Στοιχεία από την προσωπική του ιστοσελίδα www.aradinkjian.com.

Κεφάλαιο Δεύτερο: Η “world music”

Προκειμένου να γίνει κατανοητό το πλαίσιο που αφορά στις συνθέσεις του Ara Dinkjian, κρίθηκε απαραίτητο να προσδιοριστεί ο όρος “world music”, αλλά και το περιβάλλον στο οποίο αυτός επιβιώνει.

Ως όρος, η “world music” εισήχθη για πρώτη φορά το 1987 σε μία παμπ του βόρειου Λονδίνου, στα πλαίσια μιας συνάντησης εκπροσώπων δισκογραφικών εταιρειών, δημοσιογράφων και μουσικών παραγωγών, με σκοπό τη δημιουργία μιας εμπορικής κατηγορίας, μέσα από την οποία θα έβρισκαν νέες έννοιες για το μάρκετινγκ²⁴. Σύμφωνα όμως με τους Paulina Tendra και Wojciech Rubis είχε περιγραφεί 27 χρόνια νωρίτερα, μόλις το 1960, από τον Αμερικάνο εθνομουσικολόγο Robert E. Brown, ενώ τη δεκαετία του '80 ο όρος άρχισε να μπαίνει σε μεγάλες συζητήσεις με αφορμή το βιβλίο του Chris Nickolson «*The NPR Curious Listener's Guide to World Music (Grand Central Press)*»²⁵. Το 1987 ο όρος χρησιμοποιήθηκε από κάποιους εθνομουσικολόγους, περιλαμβάνοντας όλες τις μουσικές του κόσμου, προκειμένου να αντικατασταθεί ο όρος «μη-δυτική» μουσική, καθώς αρχικά αφορούσε τη μουσική αυτών των «εξωτικών» πολιτισμών. Ο Γιάννης Θωμάτος επιβεβαιώνει την παραπάνω θέση, λέγοντας χαρακτηριστικά ότι ως κατηγορία αρχικά αναφερόταν στις μη-δυτικές μουσικές παραδόσεις, σε αντιδιαστολή με τη δυτική δημοφιλή μουσική (pop). Επιπλέον, σύμφωνα με το “Oxford dictionary of musical terms”, χρησιμοποιήθηκε αρχικά από τους ίδιους τους εθνομουσικολόγους, αναφερόμενος από τη μία στις διάφορες τοπικές μουσικές παραδόσεις, αλλά επίσης ως όρος αφορά κάθε διαθέσιμη εμπορική μουσική μη δυτικής προέλευσης, καθώς και τη μίξη με τις τοπικές μουσικές παραδόσεις και τη δυτική pop και rock²⁶. Οι πρώτες μάλιστα αρχικά αποτέλεσαν και αντικείμενο μελέτης της εθνομουσικολογίας²⁷. Ουσιαστικά πρόκειται για ένα μουσικό είδος που επιβιώνει σε ένα περιβάλλον συγκρούσεων, από τη μία των υπέρμαχων και από την άλλη των επικριτών της παγκοσμιοποίησης, ενώ οι δεύτεροι θεωρούν ότι μέσα από τη world music όχι μόνο δεν δίνεται η δυνατότητα, όπως υποστηρίζουν οι υπέρμαχοι του φαινομένου, να ακουστούν και οι πιο απομακρυσμένες μουσικές

²⁴ Wergin Carsten (2007), «World Music: a medium for unity and difference?» *EASA Media Anthropology e-seminar*. Υποσημείωση από το κείμενο, σελ. 1.

²⁵ Tendra Paulina, Rubis Wojciech (2016), «World Music: a transcultural phenomenon», *2nd International conference on new music concepts (ICNMC 2016)*, ABEditore, Treviso, Italy, σελ 2.

²⁶ Latham Alison (2004), *Oxford dictionary of musical terms*, Oxford University press, Oxford σελ. 205.

²⁷ Θωμάτος Γιάννης (2007), «η «μουσική του κόσμου» στο πλαίσιο της πολιτιστικής βιομηχανίας» στο *πολιτισμός, θεσμοί και διαχειρίσεις*, τα κείμενα, εκδόσεις τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, σελ. 27.

παραδόσεις, αλλά αντίθετα προάγεται η ομοιομορφοποίηση και ομογενοποίηση των παραδόσεων αυτών²⁸.

Η world music, σύμφωνα με στοιχεία που αντλούμε από το “worlds of music” αποτελεί μια κατηγορία που βασίζεται στη μίξη στοιχείων συνδεδεμένα με μία ή περισσότερες κουλτούρες, καθώς επίσης αποτελεί και «ένα ενδιαφέρον μονοπάτι για τους μουσικούς, αλλά ταυτόχρονα και ένα σημαντικό προϊόν της βιομηχανίας των media»²⁹. Η Ζωή Διονυσίου αναφέρει ότι η world music γεννήθηκε στα πλαίσια μιας αντίδρασης στην αμερικανοποίηση που ήθελε να επιβάλει η παγκοσμιοποίηση, με την ανάδειξη πολλών τοπικών μουσικών παραδόσεων, συνδυάζοντας το παγκόσμιο με το τοπικό στοιχείο, καθώς και το παραδοσιακό με το μοντέρνο, αντίστοιχα. Έτσι αναδείχτηκε η δύναμη του «τοπικού ήχου», της εκάστοτε τοπικής παράδοσης³⁰. Ο Timothy Taylor απ’ τη μεριά του εξηγεί ότι η δημιουργία του γένους της world music ήταν ένας τρόπος να έρθουν πολλές διαφορετικές και εντελώς άσχετες μεταξύ τους μουσικές παραδόσεις στο βασικό καθεστώς της δυτικής μουσικής βιομηχανίας³¹. «Όταν μια μουσική παράδοση», όπως ο ίδιος λέει χαρακτηριστικά «έχει έρθει στο βασίλειο της world music, αυτή η μουσική μπορεί να υπάρχει και σε άλλα καθεστώτα.» Η μουσική αυτή κατηγορία επομένως, πέραν του ότι την χαρακτηρίζει η επικοινωνία και η μίξη διαφόρων μουσικών παραδόσεων, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την έννοια της μουσικής βιομηχανίας του δυτικού κόσμου, αλλά προπαντός με το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης.

Ποια μουσικά είδη όμως μπορούμε να εντάξουμε στην κατηγορία της world music; Σύμφωνα με τον Philip Bohlman, μουσικά είδη από τη folk music, την art music, μέχρι και την popular music (δημοφιλή μουσική) μπορούν να ενταχθούν σε αυτήν την κατηγορία, ενώ εκτελεστές αυτού του είδους μπορεί να αποτελούν είτε επαγγελματίες, είτε ερασιτέχνες μουσικοί³². Ταυτόχρονα, η world music μπορεί να

²⁸ Παπαπαύλου Μαρία (2013), «Μεσογειακή Μουσική» ή «Μουσικές της Μεσογείου»; Εθνομουσικολογικοί προβληματισμοί στην εποχή της Παγκοσμιοποίησης», Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, σελ. 2.

²⁹ Titon Jeff Todd (2009), *Worlds of Music*, Schirmer Cengage Learning, Canada, , 5th Edition, εισαγωγή, σελ. xviii.

³⁰ Διονυσίου Ζωή (2016), «Βασικές έννοιες της προφορικότητας στην παραδοσιακή ή λαϊκή μουσική: παραδοσιακή μουσική και διαπολιτισμικές προσεγγίσεις στη μουσική εκπαίδευση», πρακτικά του 7^{ου} συνεδρίου της Ε.Ε.Μ.Ε, Θεσσαλονίκη, σελ. 181.

³¹ Timothy D. Taylor, «world music, value and memory», στο Dietrich Helms, Thomas Phleps (2015), *Speaking in Tongues, pop local global*, Bielefeld, σελ. 104.

³² Bohlman Philip (2002), *World Music, A very short introduction*, Oxford University Press, Oxford, σελ. xi (preface).

αναφέρεται σε θρησκευτική, σε κοσμική, αλλά και σε εμπορική μουσική. Σε πολλές περιπτώσεις, βέβαια, το πλαίσιο είναι αυτό που καθορίζει το τι θεωρείται world music και τι όχι. Για παράδειγμα, στις ΗΠΑ, λόγω του ότι υπάρχει σημαντικός ισπανικός πληθυσμός, η salsa δεν θεωρείται συνήθως ότι ανήκει στο γένος της world music, σε αντίθεση με τη Βρετανία όπου θεωρείται. Επιπλέον στη Σιγκαπούρη, η «παραδοσιακή» Ασιατική μουσική εμφανίζεται στις σελίδες της world music μόνο όταν πωλείται ως «εξωτική» ή «μακρινή» μουσική από τις δυτικές εταιρίες, απευθυνόμενη σε δυτικό ακροατήριο³³. Οι ήχοι της μουσικής του κόσμου αποτελούν μια διαφορετικότητα προς κατανάλωση, ενώ η ανάγκη μιας μερίδας του κοινού να ταξιδέψει μουσικά σε «άλλους τόπους», προωθεί τους «εξωτικούς» ήχους της μουσικής αυτής, αποτελώντας ταυτόχρονα και μία απόδραση από αυτούς της καθημερινότητας, χωρίς καν να χρειαστεί το κοινό αυτό να μετακινηθεί³⁴.

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η έννοια της world music, αποτελεί μια έννοια που επιδέχεται πολλούς ορισμούς, ενώ δεν μπορεί να προκύψει ένας καθολικός και απόλυτος ορισμός για το τι αντιπροσωπεύει η κατηγορία αυτή. Παρόλ' αυτά, αντί να ερευνηθούν τα όποια σημεία σύγκλισης των απόψεων περί world music, είναι σημαντικότερο να ερευνηθεί τι εννοείται με αυτόν τον ορισμό στην περίπτωση του Ara.

Σε ό,τι αφορά τον ίδιο τον Ara Dinkjian λοιπόν, αυτός από τη μία κάνει εμφανείς αναφορές στην «ανατολική» του καταγωγή μουσικά και ταυτόχρονα τις συνδυάζει με δυτικά στοιχεία, ενώ όλο αυτό παρουσιάζεται μέσα από τον κόσμο των δυτικών μουσικών βιομηχανιών. Όπως άλλωστε έχει αναφερθεί και παραπάνω, ο τρόπος που παρουσιάζει και ερμηνεύει πολλά «ανατολικού» τύπου μουσικά όργανα, μαρτυρεί την ανάγκη να τα γνωστοποιήσει σε ένα δυτικό ακροατήριο. Ουσιαστικά παρουσιάζει το ανατολικό στοιχείο προσαρμοσμένο στις αντιλήψεις ενός δυτικού ανθρώπου, σε συνδυασμό με αυτού του τύπου την μίξη που πραγματοποιεί και πρακτικά. Με βάση αυτό το συλλογισμό και φυσικά, σύμφωνα με τα στοιχεία που αντλούμε από το κεφαλαίο αυτό, το είδος που υπηρετεί ως μουσικός μπορεί να ενταχθεί στην εν λόγω κατηγορία, σύμφωνα με τον ορισμό κυρίως που δίνει ο Timothy Taylor σχετικά με το τι μπορεί να θεωρηθεί “world music”.

³³ Connell John, Gibson Chris (2004), «world music: deterritorializing place and identity», *Progress in Human Geography* 28,3, SAGE Journals, σελ. 350.

³⁴ Τραγάκη Δάφνη (2006), «μουσική, ετεροτοπία και οριενταλισμός στο μετα-αποικιοκρατικό κόσμο», *μουσική, ήχος & τόπος*, τα κείμενα, εκδόσεις τμήματος λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, σελ. 15.

Κεφάλαιο Τρίτο: Οι “Night Ark”



Στη φωτογραφία εικονίζονται με τη σειρά: Arto Tunçboyacıyan (αριστερά), Ara Dinkjian (κάτω), Armen Donelian (πάνω) και Marc Johnson (δεξιά).

Όπως έχει λεχθεί συνοπτικότερα και παραπάνω, το 1985 ο Ara Dinkjian δημιουργεί το μουσικό κουαρτέτο “Night Ark”, το οποίο αποτελούνταν από τους εξής μουσικούς: τον Arto Tunçboyacıyan στα κρουστά, τη Shamira Shahinian στο πιάνο και τον Ed Schuller στο μπάσο. Αργότερα στο σχήμα συμπεριλήφθηκαν ο Armen Donelian στα πλήκτρα και ο Marc Johnson στο μπάσο (βλ. εικόνα αριστερά), αντικαθιστώντας τους Shamira και Ed.

Η επιλογή αυτού του ονόματος για το σχήμα από τον ίδιο τον Ara δεν έγινε τυχαία: «επέλεξα το όνομα “Night Ark” (νυχτερινή κιβωτός), διότι η κιβωτός αντιπροσωπεύει ένα σκάφος διάσωσης και, με το δικό μου τρόπο, προσπαθούσα να συλλέξω και να μεταφέρω τη μουσική μου κουλτούρα»³⁵.

Το σχήμα έδωσε συναυλίες στην Ευρώπη και τη Μέση Ανατολή με μεγάλη επιτυχία. Συγκεκριμένα, πραγματοποίησαν εμφανίσεις στο *Montreux Jazz Festival*, *Istanbul* και *Yerevan Jazz Festival*, αλλά και στο *Israel Festival* στην Ιερουσαλήμ. Πολλές από τις μελωδίες του Ara μεταφράστηκαν σε πολλές γλώσσες και υιοθετήθηκαν από διάφορες χώρες κυρίως της Ευρώπης και της Μέσης Ανατολής. Το “*picture*” για παράδειγμα, έχει ηχογραφηθεί σε μια σειρά από χώρες: Ελλάδα, Τουρκία, Αρμενία, Σκόπια, Ισραήλ, Βουλγαρία και ΗΠΑ, τραγουδισμένο στη γλώσσα του καθενός, ενώ το “*homecoming*” γνώρισε μεγάλη επιτυχία στην Ελλάδα ως «*Δυνατά δυνατά*» από την Ελευθερία Αρβανιτάκη και από την Sezen Aksu στην Τουρκία ως “*Sarışın*”³⁶.

Ο Ara Dinkjian αναφέρει ότι η μουσική του έχει ληφθεί με ενθουσιασμό στην Ευρώπη και στην Ασία, σε αντίθεση με τις ΗΠΑ, όπου είχε μικρό ενδιαφέρον. Το γεγονός αυτό προφανώς μαρτυρεί την έλλειψη εξοικείωσης του μουσικόφιλου κοινού της Αμερικής με την «ανατολική» μουσική. Ούτως ή άλλως, όπως άλλωστε έχει αναφερθεί και σε προηγούμενο κεφάλαιο, ο τρόπος με τον οποίον περιγράφονται τα

³⁵ Στοιχεία από το ένθετο του άλμπουμ των *Night Ark, Treasures*.

³⁶ Ο.π.

«ανατολικά» μουσικά όργανα στον δίσκο “Treasures” των Night Ark (π.χ. το cumbus περιγράφεται ως «άταστο μπάντζο»), μαρτυρεί την ανάγκη να γίνουν κατανοητά από ένα «δυτικό» ακροατήριο που δεν είναι μυημένο στην «ανατολική» κουλτούρα.

Οι Night Ark διαθέτουν μια ποικιλία από συνθέσεις, εκ των οποίων ένα μέρος τους χρησιμοποιεί στη μελωδική γραμμή μακαμικά χαρακτηριστικά. Οι υπόλοιπες, στις μελωδίες τους αξιοποιούν καθαρά συμπεριφορές από δυτικές κλίμακες, με εμφανείς αναφορές στη τζαζ. Σε ό,τι αφορά τις πρώτες και σύμφωνα με παρατηρήσεις που προκύπτουν από τη μελέτη του ηχητικού υλικού, ένα από τα στοιχεία που αποδεικνύουν τη συνάντηση αυτή δυτικού και ανατολικού κόσμου στις μελωδικές γραμμές των Night Ark, είναι η σχέση μελωδιών με τροπικά-μακαμικά χαρακτηριστικά, σε συνδυασμό με την δυτικού τύπου εναρμόνιση που προτείνεται σε αυτές. Τα όργανα που αναλαμβάνουν την εκτέλεση των πρώτων, είναι κυρίως το cumbus, το ούτι και το σάζι, ενώ για το μέρος της γραμμής της εναρμόνισης χρησιμοποιούνται κατά κύριο λόγο το μπάσο (το μόνο που καταγράφεται στις συνθέσεις) και το synthesizer³⁷.

Παρακάτω αναφέρονται κάποια βιογραφικά στοιχεία των μόνιμων μελών του σχήματος – Arto Tunçboyacıyan, Armen Donelian και Marc Johnson:

Arto Tunçboyacıyan³⁸:

Κρουστός και τραγουδιστής. Γεννήθηκε στην Τουρκία το 1957. Ξεκίνησε τη μουσική του καριέρα σε ηλικία 11 χρόνων με τον αδερφό του, Onno, με τον οποίο ξεκίνησε να παίζει και να ηχογραφεί παραδοσιακή μουσική. Ο Onno, αποτέλεσε μια από τη βασικές του επιρροές στη μουσική και τη ζωή, ο οποίος τον βοήθησε να αναπτύξει το χαρακτήρα του, πέραν από αδερφός, και ως φίλος αλλά και ως μουσικός. Το 1981 ο Arto έφυγε για την Αμερική με στόχο να εξερευνήσει νέες επιρροές, ενώ ως τότε είχε δώσει solo συναυλίες σε ολόκληρο τον κόσμο. Πέραν άλλων συνεργασιών, το 1985 δημιουργεί με τον Ara Dinkjian μια ουσιαστική συνεργασία αρχικά δημιουργώντας τους δίσκους “Tears of dignity” και “Onno”, με το δεύτερο να αποτελεί φόρο τιμής στον αδερφό του που χάθηκε το 1996. Αργότερα, με τον Ara Dinkjian δημιούργησαν και το κουαρτέτο “Night Ark”.

³⁷ Ο.π. στα παραρτήματα, σελ. 71.

³⁸ Βλ. βιογραφικό του Arto Tunçboyacıyan στο www.lilsdesign.com

Armen Donelian³⁹:

Ξεκίνησε να μαθαίνει εξ ακοής σε ηλικία 5 ή 6 ετών και άρχισε μαθήματα κλασικού πιάνο στο *Westchester Conservatory of Music*. Ως παιδί, αφομοίωσε τους ήχους της αρμενικής, της τουρκικής, της ελληνικής και της μεσανατολικής μουσικής, ενώ μεγάλωσε σε ένα οικογενειακό περιβάλλον πολυπολιτισμικό. Ο Armen εκπαιδεύτηκε ως πιανίστας κονσέρτου στο *Westchester Conservatory of Music* με καθηγητή τον Michael Pollon. Σε ηλικία 13 ετών έγινε μέλος ενός σχήματος που ηγούνταν από τον τζαζ κιθαρίστα Arthur Ryerson. Αργότερα, τα πράγματα άλλαξαν και γοητευμένος από τη τζαζ μουσική, άρχισε να ακούει Louis Armstrong, Art Tatum, Duke Ellington, Thelonious Monk, Chralie Parker, Miles Davis και John Coltrane. Πολλά χρόνια αργότερα, το 1986 έγινε μέλος των Night Ark, με το οποίο έδωσε παραστάσεις σε Ελβετία, Ιταλία, Ισραήλ, Ελλάδα, Τουρκία, Αρμενία και ΗΠΑ.

Marc Johnson⁴⁰:

Αναγνωρισμένος μπασίστας και συνθέτης, ο Marc Johnson γεννήθηκε στη Nebraska το 1953, ενώ άρχισε να ασχολείται με το μπάσο σε ηλικία 16 ετών. Έπειτα, αφού συμπλήρωσε την τυπική του εκπαίδευση στο διάσημο μουσικό πρόγραμμα στο University of North Texas, ο Marc, άρχισε, σε ηλικία 19 ετών να ερμηνεύει επαγγελματικά με την Fort Worth Symphony. Το 1977, έκανε περιοδεία με την Woody Herman Band, ενώ αργότερα το 1978, έγινε μέλος των Evans' trio, μένοντας εκεί μέχρι τον θάνατο του πιανίστα δύο χρόνια αργότερα. Ο Johnson εμφανίζεται σε πολλούς δίσκους μαζί με τον Evans, ενώ ο ίδιος ο Marc αναφέρει ότι παίζοντας με τον ίδιο κάθε μέρα ωρίμαζε όλο και περισσότερο. Ως παιδί, πριν γίνει μουσικός, άκουγε όλα τα είδη μουσικής, από Beatles μέχρι Bob Dylan, από Beethoven μέχρι Ravel, ενώ όταν έγινε 17 ετών, ήταν ήδη υπερβολικά μέσα στην τζαζ.

³⁹ Βλ. βιογραφικό του Armen Donelian στην επίσημη ιστοσελίδα του, www.armendonelian.com

⁴⁰ Βλ. βιογραφικό του Marc Johnson στο www.allaboutjazz.com Σημείωση: Δεν αναφέρεται εδώ το πότε έγινε μέλος των Night Ark, αλλά προφανώς αυτό συνέβη λίγο μετά το έτος 1985.

Β' μέρος

Κεφάλαιο Τέταρτο: Οι επιρροές του Ara Dinkjian

Όπως έχει αναφερθεί και στο υποκεφάλαιο 1.1, ο Ara Dinkjian λέει το εξής σε ό,τι αφορά τις επιρροές του: *«Με έναν πατέρα σαν τον Onnik Dinkjian ήταν αναπόφευκτο ότι θα μεγάλωνα σε ένα πολύ μουσικό περιβάλλον. Σαν βρέφος, άκουσα μουσική στην εκκλησία, στους χορούς, στις συναυλίες, στα πικνίκ, και στους γάμους που τραγουδούσε ο πατέρας μου, στα πολύτιμα πικ-απ μου και κασετόφωνα, και στα πάρτι στο σπίτι.⁴¹»* Επιπλέον, στο ένθετο του δίσκου “Treasures” αναφέρει το εξής: *«Οι δυτικές (μου) επιρροές, θα μπορούσαν αναμφισβήτητα να συμπεριλάβουν τους Beatles, ειδικά την αίσθηση της μελωδίας και της φόρμας τους, τον τόνο του Miles Davis και την απουσία περιττών φθόγγων (στη μουσική του), το πνευματικό πάθος του John Coltrane, και την επιτυχία του Duke Ellington στο να παρέχει στους σολίστες του εμπνευσμένα οχήματα».* Σε αυτό το κεφάλαιο, θα γίνει μια προσπάθεια διερεύνησης των ιδιαίτερων επιρροών, τόσο από την μουσική που είχε στα αυτιά του από την παράδοση του Dikranagerd, μέσα από τα οικογενειακά του ακούσματα, όσο και από τις δυτικές επιρροές και συγκεκριμένα αυτήν της τζαζ μουσικής, λόγω της αδυναμίας να αναλυθούν λεπτομερώς και διεξοδικά όλα αυτά τα μουσικά ιδιώματα, που τον επηρέασαν μουσικά.

4.1. Βασικά στοιχεία της αρμένικης λαϊκής μουσικής

Η συχνή αναφορά στην αρμένικη λαϊκή μουσική στα πλαίσια της παρούσας έρευνας, καθιστά απαραίτητη την παρουσίαση των βασικών στοιχείων της. Το παρακάτω κείμενο περιλαμβάνει συνοπτικά, τόσο στοιχεία που αφορούν το οργανολόγιο, όσο και χαρακτηριστικά σε μελωδικό-ρυθμικό επίπεδο.

Είναι αυτονόητο ότι ο μουσικός χάρτης της Αρμενίας, όπως άλλωστε και κάθε γεωγραφικής περιοχής, δεν αποτελεί έναν ενιαίο χώρο, αλλά περιέχει κατά τόπους μουσικά ιδιώματα. Παρόλ' αυτά, λόγω της αδυναμίας να εστιάσουμε σε όλα αυτά, αφενός μεν γιατί δεν το επιτρέπει ο χώρος της παρούσας έρευνας, αφετέρου δε γιατί δεν αποτελεί την κύρια θεματική της, θα περιοριστούμε στη σκιαγράφηση των βασικότερων χαρακτηριστικών της αρμένικης λαϊκής παράδοσης γενικότερα, αλλά και θα ερευνήσουμε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του τοπικού ήχου του Dikranagerd,

⁴¹ Συνέντευξη από τη Lola Koundakjian στο περιοδικό “Armenian Reporter Arts & culture”, April 21, 2008, όπως εντοπίστηκε στον ιστότοπο www.lolakoundakjian.wordpress.com.

ειδικότερα, με στόχο να εντοπίσουμε, όπως ήδη αναφέραμε, ορισμένες επιρροές από αυτόν τον τόπο στη μουσική σύνθεση του Ara.

Χαρακτηριστικά:

Σε επίπεδο οργανολογίου, η αρμένικη λαϊκή μουσική παράδοση περιλαμβάνει ένα πλήθος οργάνων τόσο πνευστών, όσο και κρουστών και εγχόρδων. Σύμφωνα με την Anastasia Christoforakis, βασικά πνευστά όργανα αποτελούν το duduk, το kaval, ο ζουρνάς και το tulum, ενώ στην οικογένεια των νυκτών λαουτοειδών εγχόρδων συγκαταλέγονται το ούτι, το σάζι και το tar. Αναφέρονται επίσης το κανονάκι και το σαντούρι ως “zither instruments”. Επιπλέον, η kamancha αποτελεί ένα έγχορδο τοξοτό όργανο, γνωστό στον Καύκασο και στη Μέση Ανατολή. Ως κρουστά, τέλος αναφέρονται το dhol, το dar και το dumbek⁴². Παρόλ’ αυτά, το λαϊκό οργανολόγιο της Αρμενίας παρουσιάζει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με αυτό των γειτόνων της, γεγονός που αμφισβητεί την αρμενική αποκλειστικότητά του. «Υπάρχουν πολυάριθμα όργανα στην αρμένικη λαϊκή παράδοση», αναφέρει χαρακτηριστικά η ίδια, «πολλά από τα οποία είναι παρόμοια με αυτά που βρέθηκαν σε γειτονικές χώρες». Τέτοια, λέει, είναι το dar, η camancha το κανονάκι και το duduk, ενώ σίγουρα εμείς μπορούμε να κατατάξουμε σε αυτά και το σάζι, το ούτι, το kaval και το ζουρνά.

Ας περάσουμε τώρα στο κομμάτι των τρόπων που αξιοποιεί η παράδοση αυτή. Ο Comitas Vardapet, Αρμένιος ιερέας και ένας από τους μεγαλύτερους μουσικούς και μουσικολόγους της Αρμενίας, θεωρούσε ότι οι εκκλησιαστικές και οι λαϊκές μουσικές της χώρας χρησιμοποιούν το ίδιο μουσικό σύστημα. Έτσι, έκανε λόγο για χρήση «τετραχόρδων» από αυτές, ενώ θεωρούσε ταυτόχρονα ότι οι μελωδίες που δεν αναφέρονται σε αυτά είναι «ξένες» στην καταγωγή. Θεωρούσε επίσης ότι οι μελωδίες αυτές δεν ανταποκρίνονται σε κανένα σύστημα, όπως οι δυτικές κλίμακες, ή το αραβικό ή τουρκικό σύστημα, ενώ σύμφωνα με τον ίδιο τα *sharagans* (ψαλμοί), χωριζόταν σε 8 *tsayns* (τρόποι) και 2 *steghis* (σύνθετοι τρόποι). Στην προσπάθειά του προφανώς να δημιουργήσει την αντιστοιχία με τα μακάμ, προέκυπταν τα εξής ονόματα: *Hefiukeah, Seikah, Hiuseyni, Açem, Hiçaz, Sabah, Neva or Isfahan, Iushshag*⁴³. Για να γίνουν όμως κατανοητά τα στοιχεία που αφορούν τους τρόπους αυτούς, είναι αναγκαίο

⁴² Christoforakis Anastasia (2015), *The music that shaped a nation: the role of folk music, the Duduk, and Clarinet in the works of contemporary Armenian Composers Aram Khachaturian and Vache Sharafyan*, electronic thesis, Florida State University College of Music, σελ. 29.

⁴³ Yıldız Burcu, (2012), *Cultural memory, identity and music: Armenians of Turkey*, Ph.D thesis, Istanbul technical university, σελ. 103.

να αναλυθεί η έννοια της *τροπικότητας*. Η ανάλυσή της πραγματοποιείται στο υποκεφάλαιο 4.2.

4.2. Το φαινόμενο της τροπικότητας

Η έννοια της *τροπικότητας* αποτελεί μία από τις πλέον σημαντικότερες για τη μελέτη και την κατανόηση των παραδόσεων της Ανατολικής Μεσογείου, ενώ θα ήταν απαραίτητο να οριστεί, προκειμένου να γίνει κατανοητό το μουσικό υλικό το οποίο προσπαθούμε να κωδικοποιήσουμε στην παρούσα εργασία. Ο Μ. Σκούλιος αναφέρει ως «*τροπικότητα*» την πολυμορφία της μελωδίας, η οποία δημιουργεί έντονη πολλαπλότητα σε μελωδικές αποχρώσεις, ενώ αποδίδει την ύπαρξη του φαινομένου αυτού, που παρατηρείται στα μουσικά ιδιώματα της Ανατολικής Μεσογείου, στην μακραίωνη οθωμανική κατοχή των εν λόγω περιοχών⁴⁴.

Προκειμένου να ορίσει την *τροπικότητα*, ο Ε. Βούλγαρης παρομοιάζει την μελωδία με τη στίξη στο λόγο, καθώς όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, μεταξύ των άλλων ιδιοτήτων της (η είσοδος, η τελική της κατάληξη, καθώς και οι κλίμακες που αυτή χρησιμοποιεί), χαρακτηρίζεται κι από την αίσθηση της στίξης, που προκύπτει μέσα από τις προσωρινές καταλήξεις (δεσπίζοντες φθόγγοι)⁴⁵. Με αυτόν τον τρόπο δίνεται μια συνοπτική μεν, αλλά εύστοχη περιγραφή του φαινομένου που αναλύουμε.

Παρόλο που η κλιμακοκεντρική αντίληψη των μουσικών τρόπων της Ανατολικής Μεσογείου αποτέλεσε τον πιο δημοφιλή τρόπο παρουσίασης του φαινομένου της *τροπικότητας*, αποδεικνύεται ότι, εν τέλει, ο συγκεκριμένος τρόπος ερμηνείας του δίνει μια πολύ παραπλανητική εικόνα των χαρακτηριστικών αυτών των παραδόσεων⁴⁶.

Επιχειρώντας μια λεπτομερή προσέγγιση της *τροπικότητας*, θα ήταν αδύνατο να παραλείψουμε την έννοια της μελωδικής ανάπτυξης (*seyir*), η οποία είναι, ουσιαστικά, η ζωογόνος δύναμή της. Ο Walter Feldman μας πληροφορεί ότι ο Δημήτριος Καντεμίρης (Cantemir), ένας από τους μεγαλύτερους θεωρητικούς της Λόγιας Οθωμανικής μουσικής, διατύπωσε την άποψή του, σύμφωνα με την οποία δύο είναι τα στοιχεία που έφτιαξαν τη φύση ενός makam: η κλίμακα και η μελωδική του

⁴⁴ Σκούλιος Μ. (2014), «Τα ανατολικά Μακάμ και ο «ορθός» τρόπος Ραστ» στο *Πολυφωνία*, τεύχος 25, εκδόσεις «Κουλτούρα», Αθήνα, σελ. 103, 104.

⁴⁵ Βούλγαρης Ε., Βανταράκης Β. (2006), *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου*, εκδόσεις τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Faggoto books – Αθήνα, σελ. 15.

⁴⁶ Σκούλιος Μ. (2010), «Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα» στο *μουσική (και) θεωρία*, τα κείμενα, τετράδιο 5, εκδόσεις τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής, Άρτα, σελ. 114.

ανάπτυξη⁴⁷. Ο Cinucen Tanrikorur, Τούρκος μουσικολόγος και κορυφαίος δεξιότηχνης στο ούτι, στην προσπάθειά του να τονίσει τη σημασία του seyir, μας περιγράφει τη φύση ενός makam, λέγοντας ότι ουσιαστικά αποτελείται από την κλίμακα (10%) και την πορεία μελωδικής ανάπτυξης (90%)⁴⁸. Από τα παραπάνω, διαπιστώνουμε τη σημασία της μελωδικής ανάπτυξης, καθώς αυτή αποτελεί και το σημαντικότερο στοιχείο για τον προσδιορισμό ενός makam, σε σύγκριση με την κλίμακα, η οποία αποτελεί μόνο το 10% της περιγραφής του.

4.2.1. Το μακαμικό σύστημα – βασικά χαρακτηριστικά

Το μουσικό σύστημα το οποίο και θα χρησιμοποιηθεί στις καταγραφές της παρούσας εργασίας, είναι κυρίως αυτό των μακάμ. Το μακαμικό σύστημα, αποτελώντας ένα από τα σημαντικότερα τροπικά μουσικά συστήματα της Ανατολικής Μεσογείου, χρησιμοποιεί για την καταγραφή συνθέσεων τη δυτική μουσική σημειογραφία, ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αι. Για να μπορεί όμως να αποδοθεί η ποικιλία των διαστημάτων που αξιοποιούνται μέσα σε αυτές, έχουν επινοηθεί μια σειρά από αλλοιώσεις, πέραν αυτών που χρησιμοποιούνται στη δυτική σημειογραφία. Πιο συγκεκριμένα, εφόσον ο μείζον τόνος χωρίζεται σε 9 μικρότερα τμήματα που ονομάζονται «κόμματα», είναι απαραίτητη η χρήση αλλοιώσεων, πέραν της απλής ύφεσης και δίεση. Έτσι, προκύπτουν τα παρακάτω σύμβολα για τη βάρυνση ή την όξυνση ενός φθόγγου κατά 1, 4 και 5 κόμματα:

Υφέσεις:	Διέσεις:
♭ = -1 κ.	♯ = +1 κ.
♭♭ = -4 κ.	♯♯ = +4 κ.
♭♭♭ = -5 κ.	♯♯♯ = +5 κ.

⁴⁷ Feldman Walter (1996), *music of the Ottoman court*, makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire, VWB, Berlin, σελ. 272.

⁴⁸ 3/11 TAKSIM: Concept of MAKAM. Ομιλία του Cinucen Tanrikorur σχετικά με τις έννοιες «μακάμ» και «μελωδική ανάπτυξη» (seyir). <https://www.youtube.com/watch?v=HMgpJXK--TE>.

Στη μουσική παράδοση αυτή, ο κάθε φθόγγος έχει τη δική του ονομασία, ενώ το απόλυτο τονικό ύψος δεν παίζει κανένα ρόλο (π.χ. La = 440 Hz). Κάποια παραδείγματα ονομασιών των φθόγγων φαίνονται παρακάτω:



Παράδειγμα 1: Ονομασίες φθόγγων

Παρακάτω αναλύεται συνοπτικά η τετραχορδική δομή των μακάμ που χρησιμοποιούνται στη μελωδική γραμμή των καταγραφών της εργασίας, με σκοπό την ευκολότερη κατανόησή τους:



Παράδειγμα 2: Μακάμ Ussak

Βάση: *Dugah (La)*

Κίνηση: Ανοδική

Προσαγωγή: *Rast (Sol)*

Τετραχορδική δομή: 4χορδο Ussak,
5χορδο Buselik

Βαθμίδες κλίμακας: *Dugah, Segah, Cargah, Neva, Huseyni, Acem, Gerdaniye, Muhayyer*

Δεσπόζοντες φθόγγοι: *Neva*



Παράδειγμα 3: Μακάμ Huseyni

Βάση: *Dugah (La)*

Κίνηση: Ανοδική

Προσαγωγή: *Rast (Sol)*

Τετραχορδική δομή: 5χορδο Huseyni,
4χορδο Ussak

Βαθμίδες κλίμακας: *Dugah, Segah, Cargah, Neva, Huseyni, Evic, Gerdaniye, Muhayyer*

Δεσπόζοντες φθόγγοι: *Huseyni*



Παράδειγμα 4: μακάμ Hicaz

Βάση: *Dugah (La)*

Κίνηση: Ανοδική

Προσαγωγή: *Rast (Sol)*

Τετραχορδική δομή: 5χορδο Hicaz, 4χορδο Ussak

Βαθμίδες κλίμακας: *Dugah, Dik Kurdi, Nim Hicaz, Cargah, Neva, Huseyni, Evic, Gerdaniye, Muhayyer*

Δεσπόζοντες φθόγγοι: *Huseyni*

4.3. Το “kef” και η μουσική παράδοση από το Dikranagerd

Τα μουσικά σχήματα της δεύτερης γενιάς της διασποράς, στα μέσα της δεκαετίας του '50, διαμόρφωσαν στις ΗΠΑ αυτό που ήταν γνωστό ως kef⁴⁹, ή kef-time. Εκτελεστές του είδους αυτού ήταν μουσικοί όπως ο Hachik Hazarian, ο John Berberian και ο Onnik Dinkjian. Αυτοί γνώρισαν μεγάλη επιτυχία από τη γενιά των Αρμενίων που γεννήθηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες. Όπως λοιπόν μας πληροφορεί η Sylvia Angeliqne Alajaji, η λέξη “kef” προέρχεται από την αντίστοιχη τούρκικη λέξη που σημαίνει «διασκέδαση», ενώ το οργανολόγιο περιείχε συνήθως ούτι, κιθάρα, dumbeg, κανονάκι, κλαρίνο και κάποιες φορές keyboards. Κυριαρχούσε δε και το ιδιαίτερο μέτρο των 10/8^{50 51}. Εδώ είναι φανερό ότι όργανα όπως η κιθάρα ή τα keyboards αποτελούν καινοτομίες που εισήχθησαν προφανώς στον τόπο υποδοχής, δημιουργώντας έναν συνδυασμό ανατολικών και δυτικών στυλ. Η Alajaji περιγράφει ότι ο συνδυασμός των ανατολικών και δυτικών αυτών στυλ επηρέασαν ηχητικά και γλωσσολογικά τη νέα γενιά της διασποράς, τοποθετώντας τα ίδια τα μέλη «μεταξύ του οθωμανικού παρελθόντος των οικογενειών τους και του ίδιου τους του αμερικανικού παρόντος.»⁵² Ο Richard Hagorian αναφέρει ότι οι κάτοικοι της περιοχής του Dikranagerd μιλούσαν μια τοπική διάλεκτο, η οποία αντικατοπτριζόταν στη μουσική τους, ενώ αυτή η μουσική είχε ίχνη επιρροών από την Κουρδική και Περσική μουσική⁵³.

Σε ό,τι αφορά τον ίδιο τον Onnik, εκπρόσωπος της παράδοσης του kef, ο ίδιος έχει στο ενεργητικό του πολλά άλμπουμ, από τα οποία σε κάποια έχει συμμετάσχει και ο Ara, ως μουσικός. Εδώ, παρόλ' αυτά, χρησιμοποιούνται τραγούδια από το δίσκο “The many sides of Onnik⁵⁴”, ο οποίος και περιλαμβάνει τέτοια κυρίως από την περιοχή του Dikranagerd. Καθώς οι αναφορές όμως για τη μουσική αυτής της περιοχής στη

⁴⁹ Σύμφωνα με τον Richard Hagorian, η μουσική kef είναι μια μίξη της μουσικής των Αρμενίων, των Τούρκων, των Ελλήνων και άλλων μειονοτικών ομάδων. Alajaji Sylvia Angeliqne (2015), *Music and the Armenian diaspora*, Indiana university press, Bloomington, Indiana, σελ. 79.

⁵⁰ Αυτόθι, σελ. 79.

⁵¹ Ο Walter Feldman αναφέρει ότι το συγκεκριμένο μέτρο είναι ευρέως γνωστό στη σύγχρονη Τούρκικη μουσική, ως “curcuna”. Επίσης το ίδιο είναι μεν ιδιαίτερος σπάνιο στις ιστορικές γεωργιανές, λάζικες και αρμένικες βόρειες και βορειοανατολικές περιοχές, αλλά ευρέως διαδεδομένο δε σε μουσικές των πόλεων όπως το Diyarbekir (που μας αφορά στη συγκεκριμένη περίπτωση), η Urfa κ.α. Feldman Walter (1996), *music of the Ottoman court, makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, VWB, Berlin, σελ. 480.

⁵² Αυτόθι, σελ. 79.

⁵³ Ο.π.

⁵⁴ Δίσκος: Onnik Dinkjian, *The many sides of Onnik*, Krikor music, 2009.

βιβλιογραφία είναι ιδιαίτερα περιορισμένες, θα παραθέσουμε παρακάτω τα λίγα στοιχεία που υπάρχουν σχετικά με αυτή. Έτσι, προκύπτουν τα εξής:

Σε ρυθμικό επίπεδο

α) Στους δίσκους του Onnik Dinkjian είναι εμφανής η αναφορά στο μέτρο 10/8 (3+2+2+3). Τέτοια τραγούδια είναι: *Yardile*, *Karnan Dzaghig*, *Anooshig Aghchik*, *Ameno Daran* κλπ. Το ίδιο μέτρο συναντάται και στο ρεπερτόριο και άλλων μουσικών σχημάτων της δεύτερης γενιάς της διασποράς και στο μουσικό είδος *kef* που αυτοί υπηρετούν, ενώ η επιρροή του είναι απευθείας από τους λαϊκούς χορούς της Ανατολίας, τους οποίους έφερε η πρώτη γενιά, αναφέρει χαρακτηριστικά η Sylvia Angelique Alajaji⁵⁵. Επίσης γίνεται αναφορά στο μέτρο 2/4 που παραπέμπει στο «συρτό». Τέτοια τραγούδια είναι τα εξής: *Hele hele*, *Mer Nvakoghneroun* κλπ. Σημαντικές είναι, ωστόσο, και οι αναφορές στο μέτρο 9/8 σε χορούς όπως ο χορός *Tamzara*⁵⁶. Αντίστοιχα τραγούδια ή οργανικοί σκοποί δεν καταγράφονται εδώ.

Σε μελωδικό επίπεδο

α) Είναι απολύτως εμφανές ότι πρόκειται για τροπική μουσική παράδοση, καθώς η μελωδική αναφορά σε τροπικά χαρακτηριστικά μπορεί εύκολα να εντοπιστεί. Βέβαια, δεδομένου ότι πρόκειται για μια προφορική παράδοση, γεγονός που προφανώς μαρτυρεί την απουσία ενός επίσημου συστήματος καταγραφής από την ίδια του τη φύση, μας καθιστά ικανούς, ωστόσο, να αποδεχτούμε συμβατικά, για τις ανάγκες της καταγραφής, το σύστημα των μακάμ, ένα μουσικό σύστημα ικανό να το αποκωδικοποιήσει. Σε ό,τι αφορά τους δίσκους του Onnik, με βάση το μακαμικό σύστημα χαρακτηριστική είναι η αναφορά στο μακάμ *Ussak/Huseyni*. Τέτοια τραγούδια είναι: *Yardile*, *Karnan Dzaghig*, *Anooshig Aghchig*, *Hele hele*, ή *Hoy nazan* από το δίσκο “The many sides of Onnik”. Επιπλέον, γίνεται χρήση του μακάμ *Hicaz*. Τραγούδια που αναφέρονται σε αυτό είναι: *Haveh gorav*, *Mer Nvakoghneroun*, *Azadoutiun* κα., που υπάρχουν μέσα στους δίσκους αυτούς.

⁵⁵ Alajaji Sylvia Angelique (2015), *Music and the Armenian diaspora*, Indiana university press, Bloomington, Indiana, σελ. 79.

⁵⁶ Ο Richard Hagopian στο δίσκο του αναφέρει ότι ο χορός *Tamzara* είναι από τους πιο δημοφιλείς Αρμένικους χορούς, ενώ κάθε περιοχή έχει διατηρήσει το μέτρο 9/8 (2+2+2+3), με παραλλαγές όμως σε μελωδικό επίπεδο αλλά και επίπεδο χορευτικό. Ένθετο του δίσκου *Richard Hagopian, Armenian music through the ages*, smithsonian/folkways.

Παρακάτω καταγράφεται το τραγούδι “Yardile⁵⁷”, από το δίσκο “The many sides of Onnik”. Η χρήση του μέτρου 10/8 (3+2+2+3)⁵⁸, καθώς και η αναφορά στο μακάμ Ussak είναι εμφανείς:

Yardile

♩ = 350 Bendir, 4 μέτρα έξω

2 **Cumbus**

6

10 **Voice**
 Mir met vou ou na an bel ghou our ov o yar di le e ya ar di i le e

14
 met che sough be er de e nou ou so o o ov

16
 o ya ar di i le e ya ar di le e e

18
 Mir met vou na an bel ghou our ov o o yar di le e ya ar di i le e

22
 met che sough be er de e nou ou ou ou so ov

24 D.S. al Fine
 O ya ar di i le e ya ar di le e e

⁵⁷ Οι στίχοι του τραγουδιού αποδίδονται με λατινικούς φθόγγους στη διδακτορική διατριβή του Burcu Yıldız, Yıldız Burcu (2012), *Cultural memory, identity and music: Armenians of Turkey*, Ph.D thesis, Istanbul technical university, σελ. 200.

⁵⁸ Το συγκεκριμένο μέτρο χρησιμοποιείται στους λαϊκούς χορούς διαφόρων φυλών της Μαύρης Θάλασσας, όπως Πόντιοι, Κούρδοι, Αρμένιοι. Τσιαμούλης Χ., Ερευνίδης Π. (1998), *Ρωμιοί συνθέτες της πόλης (17^{ος}-20^{ος} αι.)*, εκδόσεις Δόμος, Αθήνα, σελ. 305.

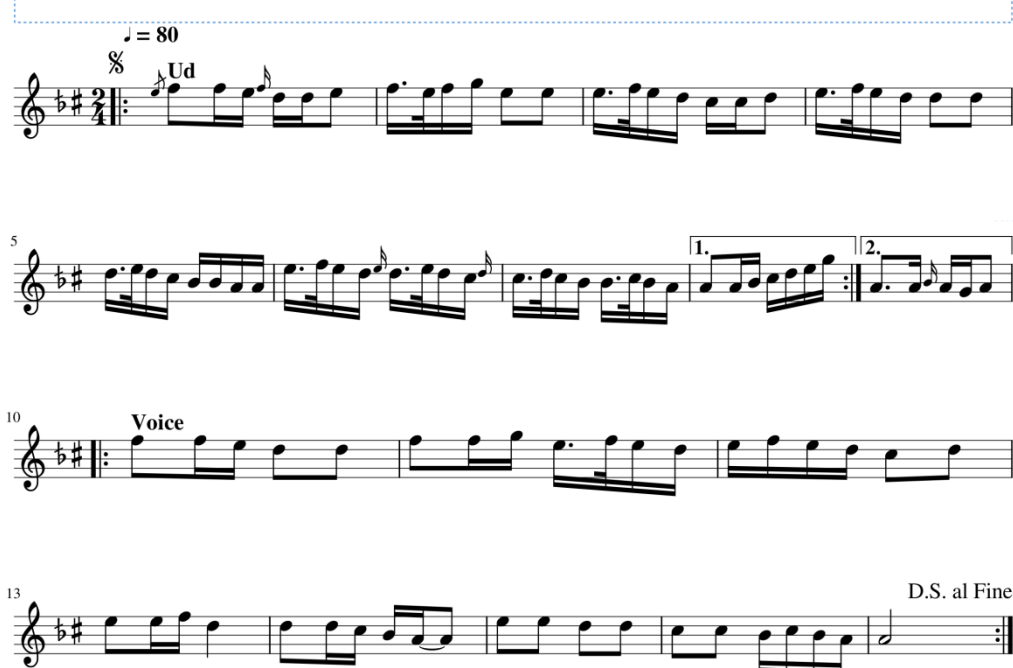
Στο παραπάνω τραγούδι, ενώ η μουσική είναι παραδοσιακή, οι στίχοι είναι στη διάλεκτο του Dikranagerd και είναι του ίδιου του Onnik, σύμφωνα με τον Burcu Yildiz⁵⁹. Επιπλέον, το μέτρο, αλλά και το μακάμ που αξιοποιεί, αποτελούν χαρακτηριστικά στοιχεία, τόσο σε ρυθμικό, όσο και σε μελωδικό επίπεδο, της ευρύτερης περιοχής. Τραγούδι με αντίστοιχη αναφορά στο μέτρο και το μακάμ του *Yardile* αποτελεί και το *Oy canim* από το δίσκο “Diyarbekiri hokin”. Το τραγούδι “*Yardile*” ρυθμικά φαίνεται να αξιοποιεί 2 μετρα των 10/8, σύμφωνα με τη συγκεκριμένη εκτέλεση κι έτσι προκύπτει το εξής ρυθμικό σχήμα:



Παρακάτω, στο τραγούδι που ακολουθεί με τίτλο “*Mer Nvakoghneroun*” από τον ίδιο δίσκο, διακρίνεται ρυθμικά το μέτρο 2/4, αξιοποιώντας το ρυθμικό σχήμα που περιγράφεται παρακάτω, ενώ το ίδιο μελωδικά παραπέμπει στο μακάμ Hicaz:

Mer Nvakoghneroun

$\text{♩} = 80$




Ud

Voice

D.S. al Fine

⁵⁹ Yildiz Burcu (2012), *Cultural memory, identity and music: Armenians of Turkey*, Ph.D thesis, Istanbul technical university, σελ. 200.

Ρυθμικό σχήμα⁶⁰: 

Το συγκεκριμένο track στο δίσκο, ωστόσο, αποτελεί μία ενότητα και με το τραγούδι “Weekend yerk”, εδώ όμως καταγράφεται μόνο το πρώτο. Επιπλέον, είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι εδώ οι στίχοι δεν σημειώνονται όπως στο προηγούμενο τραγούδι, λόγω της αδυναμίας εύρεσής τους.

4.4. Ο Ara Dinkjian και οι επιρροές από τη μουσική παράδοση του Dikranagerd

Σε αυτό το υποκεφάλαιο θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τις επιρροές που δέχτηκε ο Ara Dinkjian, σε ό,τι αφορά τις προσωπικές του συνθέσεις από τα τραγούδια που άκουγε από τον πατέρα του, προερχόμενα κυρίως από την παράδοση της περιοχής του Dikranagerd.

Στο υποκεφάλαιο 1.2. αναλύσαμε δύο τραγούδια από το παραδοσιακό ρεπερτόριο του Onnik: *Yardile* και *Mer Nvakoghneroun*. Σε αυτά, εύκολα ανακαλύπτει κανείς το μακαμικό χαρακτήρα των μελωδιών, αλλά και το ρυθμικό πλούτο της συγκεκριμένης παράδοσης, ενώ είναι εμφανείς οι αναφορές αυτές και στις συνθέσεις του ίδιου του Ara. Πιο συγκεκριμένα, το *yardile* αξιοποιεί το διαστηματικό κόσμο, αλλά και το *seyir* του μακάμ Ussak, ενώ σε επίπεδο ρυθμού χρησιμοποιεί το μέτρο 10/8 με δομή 3+2+2+3. Περνώντας τώρα στις προσωπικές συνθέσεις του Ara Dinkjian, η σύνθεση “*slide dance*” επίσης κάνει χρήση αυτών των δύο, με τη διαφορά ότι η ταχύτητά του είναι εμφανώς μικρότερη από αυτή του *yardile*. Αυτό δηλώνει άμεσα τις επιρροές του συνθέτη από τον διαστηματικό και ρυθμικό κόσμο των τραγουδιών που άκουγε από τον Onnik, τις οποίες, όπως είναι φανερό, προσπάθησε να εφαρμόσει και στις δικές του δημιουργίες. Παρακάτω ένα μέρος⁶¹ από την καταγραφή της σύνθεσης “*slide dance*”⁶²:

⁶⁰ Ο Λευτέρης Παύλου αναφέρει ότι ως ρυθμικό σχήμα παρουσιάζεται με διάφορα ονόματα σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας, αλλά και στα Χασάπικα της Κωνσταντινούπολης. Παύλου Λευτέρης (2006), *το τουμπελέκι και οι ρυθμοί*, εκδόσεις τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής - fagotto books, Αθήνα.

⁶¹ Να σημειωθεί ότι, ενώ τα τραγούδια από το ρεπερτόριο του Onnik καταγράφονται εδώ ολόκληρα, δε συμβαίνει το ίδιο με τις συνθέσεις του Ara, οι οποίες κρίθηκε απαραίτητο να περιγραφούν αποσπασματικά, μιας και αναλύονται ολόκληρες παρακάτω.

⁶² Εδώ περιγράφεται μόνο η μελωδική γραμμή της σύνθεσης, ενώ η γραμμή της εναρμόνισης αποτυπώνεται μόνο στις αναλύσεις των καταγραφών, στο Β' μέρος της εργασίας.

Slide Dance

Musical score for "Slide Dance" in 10/8 time. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the second measure. The second staff starts at measure 5 and includes first and second endings. The third staff starts at measure 9 and contains another triplet. The fourth staff starts at measure 13 and also includes a triplet and first and second endings.

Όπως έχει ειπωθεί και παραπάνω, το *Mer Nvakoghneroun* σε επίπεδο μελωδικό, αξιοποιεί τη συμπεριφορά του μακάμ Hicaz. Αντίστοιχη σύνθεση, στην οποία να χρησιμοποιείται η συγκεκριμένη τροπική συμπεριφορά, αποτελεί το *Moments*. Παρακάτω ακολουθεί απόσπασμα από τη σύνθεση αυτή:

Musical score for "Moments" in 6/8 time. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of quarter and eighth notes, with a glissando ornament over a quarter note in the first measure. The second staff starts at measure 5 and includes a glissando ornament over a quarter note in the first measure. The third staff starts at measure 9 and includes a glissando ornament over a quarter note in the first measure. The fourth staff starts at measure 13 and includes a glissando ornament over a quarter note in the first measure. The fifth staff starts at measure 17 and includes a glissando ornament over a quarter note in the first measure.

Η σύνθεση “*Moments*” είναι γραμμένη σε μακάμ Hicaz και μέτρο 6/8. Ο Harold Hagopian στο ένθετο του δίσκου του πατέρα του, Richard Hagopian με τίτλο “Richard Hagopian, Armenian music through the ages”, αναφέρει χαρακτηριστικά ότι το

γρήγορο μέτρο 6/8 παρατηρείται στη μουσική των βουνών του Καυκάσου, ενώ είναι εμφανές συχνά και σε περιοχές όπως το Αζερμπαϊτζάν και η Γεωργία⁶³.

Εμφανείς επιρροές από τη μουσική των περιοχών που αναφέρθηκαν παραπάνω έχουν οι συνθέσεις που αναλύονται στην παρούσα εργασία. Συγκεκριμένα, οι επιρροές σε αυτές μπορούν να περιγραφούν συνοπτικά ως εξής:

- **Offering:** αξιοποιεί τη μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Huseyni.
- **Picture:** αξιοποιεί τη μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Huseyni.
- **Homecoming:** αξιοποιεί τη μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Huseyni και κάνει αναφορές ρυθμικά πιθανόν στο τσιφτετέλι.
- **Slide Dance:** αξιοποιεί τη μελωδική συμπεριφορά των μακάμ Ussak-Karcigar, ενώ ταυτόχρονα αποτελεί και τη μοναδική που χρησιμοποιεί το μέτρο 10/8.
- **Fly away:** δεν αξιοποιεί κάποια μακαμική συμπεριφορά, αν και η αισθητική της δίνει την αίσθηση μακάμ. Η συγκεκριμένη σύνθεση βρίσκεται σε τρόπο μινόρε.
- **Moments:** αξιοποιεί τη μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Hicaz, ενώ ρυθμικά το μέτρο 6/8.
- **Going with the abandon:** αξιοποιεί τη μελωδική συμπεριφορά του μακάμ Ussak, καθώς και το ρυθμικό σχήμα του τσιφτετελιού.

4.5. Οι επιρροές από τη δυτική μουσική – η εναρμόνιση στις συνθέσεις του Ara Dinkjian

Καθώς η έννοια «δυτική μουσική» είναι ένας πολύ ευρύς, αλλά και γενικός όρος και, δεδομένου ότι η έλλειψη χώρου και γνώσεων αποτελεί σημαντικό εμπόδιο στο να καλυφθεί όλο αυτό το εύρος, θα περιοριστούμε στην ανάδειξη κυρίως κάποιων χαρακτηριστικών γνωρισμάτων της γενικότερης δυτικής παράδοσης, όπως για παράδειγμα αυτό της κάθετης εναρμόνισης.

Είναι γνωστό ότι οι παραδόσεις της Ανατολικής Μεσογείου αποτελούν μονοφωνικές⁶⁴ παραδόσεις και ότι η κάθετη εναρμόνιση με συγχορδιακή μορφή είναι καθαρά χαρακτηριστικό της δυτικής μουσικής παράδοσης. Στο κεφάλαιο με τίτλο «η

⁶³ Ένθετο του δίσκου *Richard Hagopian, Armenian music through the ages*, smithsonian/folkways.

⁶⁴ Ο όρος «μονοφωνικός», προέρχεται από τον αντίστοιχο «μονοφωνία», όπου σύμφωνα με το “*the Oxford companion to music*”, σημαίνει την ύπαρξη μιας μόνο μελωδικής γραμμής, χωρίς συνοδεία ή άλλες φωνές, ως αντίθετο της πολυφωνίας, ή της ομοφωνίας. Latham Alison (2002), *The Oxford companion to music*, Oxford University press, United States, σελ. 793.

ταυτότητα του Ara Dinkjian» αναφέρεται από τον ίδιο ότι «η αρμένικη λαϊκή μουσική δεν χρησιμοποιεί αρμονία. Η αρμονία είναι δυτικοευρωπαϊκή ιδέα». Έτσι, ο ίδιος προβάλλει μια πρωτοτυπία, μπαίνοντας στη διαδικασία της εναρμόνισης των δικών του μεν, αλλά εμφανώς επηρεασμένων από την ανατολική μουσική παράδοση συνθέσεων.

Αλλά ας δώσουμε σε αυτό το σημείο έναν ορισμό της έννοιας της αρμονίας⁶⁵ προτού παρατηρήσουμε και τον τρόπο που τη διαχειρίζεται ο ίδιος ο Ara Dinkjian. Σύμφωνα με το “*the new Grove dictionary of music and musicians*”, ως αρμονία ορίζεται ο συνδυασμός φθόγγων ταυτόχρονα, ώστε να παράγουν συγχορδίες, και διαδοχικά, να παράγουν μια συγχορδιακή εξέλιξη⁶⁶, ενώ ο όρος είχε άλλες σημασιολογικές αποχρώσεις στο παρελθόν. Είναι εμφανές επομένως, ότι η αρμονία, τουλάχιστον με τη σημερινή της σημασία, αναφέρεται στην κάθετη τοποθέτηση φωνών και τη δημιουργία συγχορδιών με αφετηρία τη βασική μελωδική γραμμή. Αυτού του τύπου η αρμονία όμως, όπως έχει ειπωθεί και παραπάνω, αναφέρεται στη δυτική πολυφωνική μουσική παράδοση, ενώ δεν χρησιμοποιείται στην αντίστοιχη ανατολική μουσική που βασίζεται θεωρητικά στο τροπικό σύστημα των μακάμ. Ο Ara Dinkjian όμως, επιχειρεί παρόλ’ αυτά να πραγματοποιήσει αυτή τη σύνδεση, δημιουργώντας μια σειρά από συνθέσεις με βασικό τους χαρακτηριστικό να αξιοποιούν στη βασική μελωδική γραμμή τους τροπικές-μακαμικές συμπεριφορές με ταυτόχρονη χρήση της εναρμόνισης. Αυτό φυσικά επιτυγχάνεται με δύο τρόπους: α) με τη χρήση συγχορδιών που εκτελεί το synthesizer (κάτι που δεν καταγράφεται στην παρούσα έρευνα) και β) με την εναρμόνιση που εκτελεί το μπάσο, το οποίο και αποτυπώνεται στην ανάλυση της κάθε καταγραφής. Παρακάτω ένα παράδειγμα αυτής της μίξης της περίπτωσης β’, απόσπασμα από τη σύνθεση “*homecoming*”:

⁶⁵ Η λέξη χρησιμοποιείται και ως «εναρμόνιση».

⁶⁶ Sadie Stanley (1995), *the new Grove dictionary of music and musicians*, τεύχος 4^ο, Macmillan publishers, σελ.175.

Πέραν της πρωτοτυπίας που επιλέγει να πραγματοποιήσει ο Ara, θα μπορούσαμε να πούμε ότι προκύπτει κι ένα άλλο θέμα: η εναρμόνιση προτείνεται και σε βαθμίδες της μελωδικής γραμμής που έχουν πιο «μαλακά» χαρακτηριστικά⁶⁷, όπως είναι το *Segah*, με αποτέλεσμα να προκύπτουν ιδιαίτερα διάφωνα διαστήματα, τα οποία βέβαια μπορούν να δικαιολογηθούν, λόγω του ότι είναι περαστικά (αποτελούν μικρές αξίες). Ας δούμε παρακάτω τι συμβαίνει, με ένα παράδειγμα πάνω στο ίδιο απόσπασμα:

Οι κυκλωμένοι φθόγγοι στη μελωδική γραμμή είναι η βαθμίδα *Segah*, η οποία από τη φύση της έχει τη μαλακή ύφεση του ενός κόμματος (◌). Στη γραμμή του μπάσου, οι κυκλωμένοι φθόγγοι αποτελούν την εναρμόνιση που προτείνεται στους πρώτους, οι οποίοι, ενώ λογικά αποτελούν ιδιαίτερα διάφωνο συνδυασμό σε σχέση με το *Segah*, παρόλ' αυτά, προφανώς και λόγω του μεταβατικού χαρακτήρα του ίδιου, δεν αποθαρρύνεται ο συνθέτης από το να κάνει την επιλογή αυτή.

⁶⁷ Για την ποιότητα των διαστημάτων βλ. Βούλγαρης Ε., Βανταράκης Β. (2006), *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου*, εκδόσεις τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Faggoto books – Αθήνα σελ. 19.

Συμπερασματικά, θα ήταν σημαντικό να επισημάνουμε ότι οι επιρροές του συνθέτη είναι προφανώς περισσότερες από όσες περιγράφηκαν. Για παράδειγμα, οι αναφορές στην τζαζ μουσική είναι εμφανείς, κυρίως σε επίπεδο εναρμόνισης (συγχορδίες με 7^η και 9^η βαθμίδα πολλές φορές σε κατάσταση αναστροφής), λόγω όμως διάφορων παραγόντων, δεν παρουσιάζονται εδώ. Θα προσπαθήσουμε, παρόλ' αυτά να αποδείξουμε επιρροές της τζαζ μουσικής παράδοσης και σε άλλα σημεία. Για να συμβεί όμως αυτό, θα πρέπει πρωτίστως να δώσουμε τα βασικά στοιχεία της συγκεκριμένης παράδοσης, στο υποκεφάλαιο που ακολουθεί.

4.6. Η τζαζ μουσική και τα χαρακτηριστικά της

Η έλλειψη ομοφωνίας σχετικά με το τι μπορεί να οριστεί ως «τζαζ», αλλά και η τάση πολλών να ονομάζουν έτσι μια μουσική, με βάση τα δικά τους κριτήρια, δεν μπορεί να οδηγήσει στη δημιουργία ενός γενικότερου ορισμού. Για παράδειγμα, για ορισμένους η ύπαρξη και μόνο σαξοφώνων ή ντραμς αρκεί για να χαρακτηρίσουν μια μουσική «τζαζ». Άλλοι πάλι λαμβάνουν υπόψιν τους την «αίσθηση σουίνγκ» που τους δίνει το συγκεκριμένο άκουσμα. Παρόλ' αυτά, ένα από τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τα περισσότερα στυλ της τζαζ είναι αναμφισβήτητα ο αυτοσχεδιασμός⁶⁸.

Προσπαθώντας να περιγράψουμε τον αυτοσχεδιασμό⁶⁹, θα λέγαμε ότι αυτός έχει τη σημασία της σύνθεσης και ταυτόχρονα της εκτέλεσης. Οι τζαζίστες δηλαδή, επινοούν τη μουσική την ώρα που παίζουν, ενώ θεωρείται μια διαδικασία αυθόρμητη, χωρίς παρτιτούρες και πρόβα. Ορισμένοι αγγλικοί όροι που απαντούν στην έννοια του αυτοσχεδιασμού, είναι οι *ad lib*, *ride* και *jam*. Ο Γκρίντλεϊ παρομοιάζει τον αυτοσχεδιασμό με το λόγο, λέγοντας ουσιαστικά ότι αυτός μοιάζει με τον τρόπο που μιλάμε στην καθημερινή ζωή μας, χωρίς να έχουμε προετοιμάσει αυτά που πρόκειται να πούμε. Ο αυτοσχεδιασμός όμως, υπό την έννοια που χρησιμοποιείται στην τζαζ παράδοση, δεν θα πρέπει να συγχέεται με τον αντίστοιχο αυτοσχεδιασμό (*taksim*) της τουρκικής και αραβικής μακαμικής μουσικής παράδοσης, καθώς ο δεύτερος διέπεται από άλλους κανόνες. Στις συνθέσεις του Ara Dinkjian παρατηρείται τόσο ο αυτοσχεδιασμός με τα χαρακτηριστικά του *taksim*, όσο και αυτός με την έννοια του

⁶⁸ Γκρίντλεϊ Μαρκ Τσαρλς (2015), *Τζαζ ρεύματα και στυλ*, εκδόσεις «αρχιπέλαγος», Κολέγιο Heidelberg Tiffin, Οζάιο, σελ. 7.

⁶⁹ Αυτόθι, σελ. 7.

«τζαζ» αυτοσχεδιασμού. Παρακάτω επιχειρείται ένα απόσπασμα αυτοσχεδιασμού ⁷⁰ από τη σύνθεση “Equinox” του John Coltrane (1:16 – 1:45):



Εδώ το σαξόφωνο εκτελεί το αυτοσχεδιαστικό μέρος της σύνθεσης, το οποίο εισάγεται μετά το Α΄ μέρος της, ενώ είναι εμφανές ότι ο αυτοσχεδιασμός είναι ελευθέρου ρυθμού. Ο οπλισμός της σύνθεσης παραπέμπει στο Re μινόρε⁷¹. Παρόλ’ αυτά, εάν παρατηρήσουμε προσεκτικά τους φθόγγους που χρησιμοποιούνται στον αυτοσχεδιασμό, διαπιστώνουμε ότι σχεδόν πάντα (με εξαίρεση τις αποτζιατούρες) δεν αναφέρονται το Mi και το Si. Έτσι, είναι εμφανές ότι πρόκειται για περίπτωση πεντατονικής κλίμακας. Παρακάτω δίνεται ένα παράδειγμα πεντατονικής κλίμακας σε ανοδική κίνηση (Do-Do’) από το βιβλίο του Mark Levine “*the jazz piano book*”⁷². Η απουσία της 2^{ης} και της 6^{ης} βαθμίδας είναι εμφανής:



Παράδειγμα 3: 5τονική κλίμακα Cm

⁷⁰ Όπως εύκολα μπορεί να παρατηρήσει κανείς, στην προσπάθεια αυτή καταγραφής αυτοσχεδιασμού στο πεντάγραμμο σημειώνονται μόνο τα τονικά ύψη των βαθμίδων, χωρίς δηλαδή τα στελέχη των φθόγγων, καθώς επίσης ξεχωρίζουν και οι φθόγγοι όπου «κάθεται» η μελωδία, οι οποίοι συμβολίζονται με μισό. Δεδομένου ότι ο αυτοσχεδιασμός, λόγω του αυθόρμητου όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, χαρακτήρα του δεν ενδείκνυται για καταγραφή, χρησιμοποιείται, παρόλ’ αυτά, η εν λόγω σύμβαση, προκειμένου να γίνουν οι επιθυμητές συγκρίσεις παρακάτω. Επιπλέον, καθώς είναι εμφανές ότι ο αυτοσχεδιασμός είναι ελευθέρου ρυθμού, οι αξίες δεν είναι αυστηρά μοιρασμένες μέσα σε μέτρα, αλλά καταγράφεται όλο το μέρος ως ένα μέτρο.

⁷¹ Παρότι η σύνθεση “Equinox” βρίσκεται στην τονική του Cm, λόγω του ότι το σαξόφωνο αποτελεί όργανο μεταφοράς, καταγράφεται από Dm αυτομάτως.

⁷² Levine Mark (1989), *the jazz piano book*, Sher music Co., Petaluma.

Moment's notice

$\text{♩} = 238$
Tenor. Saxofone

Bass

5

9

13

17

Παραπάνω καταγράφεται ένα μέρος από τη σύνθεση “*Moment's notice*⁷³” του Coltrane, με σκοπό να εντοπιστούν και άλλα χαρακτηριστικά που επηρέασαν τη σύνθεση του Ara Dinkjian. Γενικά, πέραν του αυτοσχεδιασμού, υπάρχουν διάφορα

⁷³ Η συγκεκριμένη καταγραφή βασίστηκε στην αντίστοιχη που υπάρχει στα link https://www.youtube.com/watch?v=2MSXA_xaP-k και <https://www.youtube.com/watch?v=nj4XB-cwsOM> για την καταγραφή της μελωδικής γραμμής και του μπάσου αντίστοιχα. Επιπλέον καταγράφηκαν μόνο το σαξόφωνο και το μπάσο, ενώ παραλείφθηκαν όλα τα υπόλοιπα όργανα. Το κομμάτι βρίσκεται στην τονική του Do, αλλά λόγω του ότι το σαξόφωνο αποτελεί όργανο μεταφοράς, το ίδιο μόνο καταγράφεται από Re, όπως μας μαρτυρεί η τονική καταγραφής και ο σπλισμός του, αντιθέτως με το μπάσο που καταγράφεται από Do.

άλλα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της τζαζ μουσικής παράδοσης, όπως για παράδειγμα η τεχνική του *walking bass*, η οποία φαίνεται και στην καταγραφή πιο πάνω. Όπως γίνεται ξεκάθαρο, σχεδόν σε κάθε μέτρο αυτής, ο κάθε χρόνος στο μπάσο αντιστοιχεί και σε ένα τέταρτο. Στο βιβλίο «*Τζαζ ρεύματα και στυλ*», περιγράφεται η συγκεκριμένη τεχνική για το μπάσο, κατά την οποία ο μπασίστας παίζει μία νότα σε κάθε χτύπο του μέτρου. Σε αυτήν, ορισμένοι μπασίστες τονίζουν τον 2^ο και 4^ο χρόνο περισσότερο, δίνοντας την αίσθηση *swing*⁷⁴. Αντίστοιχα χαρακτηριστικά έχει η σύνθεση “*Moments*” του Ara Dinkjian, που περιγράφεται παρακάτω. Άλλα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της μουσικής αυτής είναι οι συγκοπές, καθώς και η τοποθέτηση ενός μέτρου πάνω σε κάποιο άλλο. Σε ένα μέτρο δηλαδή 4/4, μπορεί ο τονισμός να «πέφτει» ανά 3 όγδοα, δίνοντας την αίσθηση των 3/4⁷⁵. Τέτοιο παράδειγμα απαντάται στη σύνθεση “*Homecoming*” του Ara Dinkjian, στη γραμμή του μπάσου, αυτή όμως, όπως και η παραπάνω, περιγράφεται στο επόμενο υποκεφάλαιο.

4.7. Ο Ara Dinkjian και οι επιρροές από τη τζαζ

Σε αυτό το υποκεφάλαιο θα αναφερθούν οι επιρροές του ίδιου του συνθέτη από τη μουσική παράδοση της jazz, χρησιμοποιώντας όπως και παραπάνω παραδείγματα από καταγραφές. Αφού λοιπόν έχουμε επισημάνει παραπάνω συνοπτικά τα βασικά χαρακτηριστικά της τζαζ μουσικής, αλλά και μιας βασικής έννοιας της εν λόγω παράδοσης, αυτής του αυτοσχεδιασμού, μπορούμε πλέον να προχωρήσουμε στην ανάλυση των επιμέρους χαρακτηριστικών των επιρροών του Ara Dinkjian από την παράδοση αυτή.

Αρχικά, μπορεί να παρατηρήσει κανείς το αυτοσχεδιαστικό μέρος ορισμένων συνθέσεων του Ara Dinkjian⁷⁶, οι οποίες όμως δεν έχουν τα χαρακτηριστικά του makam, αλλά αυτά του αυτοσχεδιασμού που χρησιμοποιείται σε παραδόσεις όπως είναι αυτή της τζαζ. Τέτοιες συνθέσεις είναι οι “*moments*” και “*fly away*”.

Στην πρώτη, βέβαια, αν και θεωρητικά το πιάνο αξιοποιεί το διαστηματικό κόσμο του makam Hicaz, πρακτικά δεν χρησιμοποιεί τη μελωδική του συμπεριφορά, αλλά

⁷⁴ Γκρίντλεϊ Μαρκ Τσαρλς, *Τζαζ ρεύματα και στυλ*, εκδόσεις «αρχιπέλαγος», Κολέγιο Heidelberg Tiffin, Οζάιο (2015), σελ. 34.

⁷⁵ Βαϊνάς Σταύρος (2009), *συνάντηση τζαζ και λαϊκής μουσικής: η περίπτωση του Μίμη Πλέσσα*, πτυχιακή εργασία τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής, Άρτα, σελ. 21.

⁷⁶ Οι αυτοσχεδιασμοί, για λόγους εξοικονόμησης χώρου και χρόνου δεν συμπεριλαμβάνονται μέσα στις καταγραφές, παρά μόνο η ένδειξη ότι ακολουθεί αυτοσχεδιασμός, αλλά και πόσα μέτρα αυτοί διαρκούν. Μια συνοπτική παρουσίαση και ανάλυση κάποιων αποσπασμάτων φαίνεται σε αυτό το υποκεφάλαιο.

αυτοσχεδιάζει με έναν μη «μακαμικό» τρόπο, εισάγοντας δε και πολλούς «ξένους» φθόγγους, με ιδιαίτερα «τζαζ» αισθητική. Ταυτόχρονα ο αυτοσχεδιασμός δείχνει να είναι «έμμετρος».

Στη δεύτερη, η σύνθεση αξιοποιεί τον τρόπο του μινόρε, αποτελώντας τη μοναδική όσων καταγράφονται με μη «μακαμικά» χαρακτηριστικά, αν και μπορεί να ειπωθεί ότι σε επίπεδο μελωδικής συμπεριφοράς πλησιάζει το «τροπικό/μακαμικό» άκουσμα. Σε αυτήν, ο αυτοσχεδιασμός δείχνει να είναι ελευθέρου ρυθμού. Παρακάτω φαίνεται ένα απόσπασμα αυτοσχεδιασμού⁷⁷ από την πρώτη σύνθεση, “fly away” (04:03 – 04:34):



Στο παραπάνω απόσπασμα τον αυτοσχεδιασμό τον εκτελεί το πιάνο, εμφανώς σε τρόπο μινόρε. Αξιοπαρατήρητος όμως είναι ο φθόγγος Mi^b, ο οποίος θεωρείται «ξένος» ως προς την κλίμακα La μινόρε, ενώ στην πορεία γίνεται επιστροφή στο Mi. Προφανώς πρόκειται για “blue note⁷⁸” της blues κλίμακας της τζαζ.

⁷⁷ Ο αυτοσχεδιασμός από το 04:03 ξεκινάει με πιο «έμμετρα» χαρακτηριστικά και σταδιακά γίνεται ελευθέρου ρυθμού, αλλά λόγω της ανάγκης να επιλέξουμε έναν τρόπο καταγραφής, καταγράφεται ως «ελευθέρου ρυθμού» ολόκληρος. Αυτό που μας ενδιαφέρει κυρίως είναι ότι τον αυτοσχεδιασμό στο πιάνο εκτελεί ο Armen Donelian. Ο ίδιος ως μουσικός, ήταν γοητευμένος με τη τζαζ μουσική από την ηλικία των 13, ενώ και ο ίδιος, όπως και ο Ara Dinkjian είχε στα ακούσματά του τους Miles Davis, John Coltrane και Duke Ellington, επίσης. Αυτό από μόνο του μας προκαλεί συνειρμούς σχετικά με το ύφος του αυτοσχεδιασμού. (Από την προσωπική ιστοσελίδα του συνθέτη www.armendonelian.com.)

⁷⁸ Σε ό,τι αφορά τις “blue notes” της κλίμακας, στην blues και τη τζαζ μουσική, αυτές αφορούν την αύξηση της 3^{ης}, της 7^{ης} και της 5^{ης} βαθμίδας, σύμφωνα με το *The new Grove dictionary of music and musicians*, ενώ η οξύτητά τους δεν είναι συγκεκριμένη, αλλά διαφοροποιείται, ανάλογα με το ένστικτο και την έκφραση του εκτελεστή. Αυτές λέγεται ότι έλκουν την καταγωγή τους από τους Αμερικανούς σκλάβους και τη δυσκολία που αντιμετώπιζαν οι ίδιοι στο να προσαρμόσουν τις πεντατονικές κλίμακες της δυτικής Αφρικής στην ευρωπαϊκή διατονική μουσική. *The new Grove dictionary of music and musicians*, τεύχος 2^ο, σελ. 812.

Κατόπιν δίνεται ένα παράδειγμα⁷⁹ με blue notes, οι οποίες σημειώνονται με κόκκινο κύκλο:



Παράδειγμα 4: Οι "blue notes"

Ας περάσουμε τώρα στα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, ξεκινώντας από το *walking bass*, έτσι όπως αποτυπώνεται στο "Moments":

%

2

Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η τεχνική αυτή αποτυπώνεται στα μέτρα 33-34, 37-38, 41-42 και 45-46. Αν και η σύνθεση βρίσκεται σε μέτρο 6/8, θεωρείται ότι το κάθε τέταρτο παρεστιγμένο σε αυτήν την περίπτωση, αντιστοιχεί και σε καθένα από τα δύο μέρη των 3/8 του κάθε μέτρου.

⁷⁹ Το παράδειγμα προέρχεται από το ίδιο λεξικό, σελ. 812.

Περνώντας στο επόμενο χαρακτηριστικό της τζαζ, που έχει αναφερθεί, παρατηρείται η τοποθέτηση ενός μέτρου μέσα σε κάποιο άλλο, συγκεκριμένα αυτό των 8/8 (3+3+2) μέσα σε ένα των 4/4, στη σύνθεση “homecoming”:

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system starts at measure 25. The melody in the treble clef consists of eighth notes: a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F4. The bass line consists of quarter notes: F3, G3, A3, and B3. The second system starts at measure 29. The melody continues with eighth notes: a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F4. The bass line consists of quarter notes: F3, G3, A3, and B3. Both systems are in the key of D major (one sharp) and 4/4 time.

Απ’ ό,τι φαίνεται στο παραπάνω απόσπασμα, είναι εμφανές ότι η σύνθεση είναι γραμμένη σε μέτρο των 4/4, κάτι το οποίο προκύπτει και από τη μελωδική γραμμή. Σε ό,τι αφορά την εναρμόνιση των συγκεκριμένων μέτρων, προκύπτει ένα μοίρασμα των αξιών με βάση το μέτρο 8/8. Ενώ δηλαδή η μελωδία «γκρουβάρει» σε 4/4, το μπάσο «γκρουβάρει» σε 8/8 με δομή 3+3+2.

Σε ό,τι αφορά τις επιρροές από τις συγκοπές, στις συγκεκριμένες συνθέσεις που αναλύονται δεν υπάρχουν εμφανείς αναφορές. Βέβαια, ενώ ίσως στο παραπάνω απόσπασμα φαίνονται κάποιες στα μέτρα 26, 28, 30 και 32, αυτές δεν φαίνεται να αποτελούν επιρροές από τη τζαζ, παρά ίσως πρόκειται για αντιχρονισμούς.

Τελειώνοντας, θα ήταν σημαντικό να ειπωθεί ότι το συγκεκριμένο κεφάλαιο αποτελεί μια προσπάθεια, αφενός να αναζητηθούν οι μουσικές επιρροές του μουσικοσυνθέτη, αφετέρου δε να εντοπιστούν στις ίδιες του τις συνθέσεις, με έναν πιο συνοπτικό τρόπο και χωρίς ωστόσο οι αναφορές στις πρώτες να είναι εξαντλητικές.

Κεφάλαιο Πέμπτο: Κριτήρια καταγραφής

Πριν προχωρήσουμε στο κομμάτι των καταγραφών, θα πρέπει να προσδιορίσουμε τα κριτήρια, με βάση τα οποία επιλέγονται να καταγραφούν οι συγκεκριμένες συνθέσεις.

Ο Ara Dinkjian, ως συνθέτης, έχει στο ενεργητικό του 4 δίσκους με το σχήμα “Night Ark”, 2 δίσκους με τους “Secret Trio” και 1 δίσκο με την Ελευθερία Αρβανιτάκη (πέραν των ζωντανών ηχογραφήσεων), ενώ ταυτόχρονα έχει συνεργαστεί και με μια πληθώρα μουσικών καλλιτεχνών. Επίσης, έχει συνθέσει soundtracks για 3 ταινίες. Δεδομένης, λοιπόν, της αδυναμίας να συμπεριλάβουμε όλες τις παραπάνω συνθέσεις στην καταγραφή μας, κυρίως λόγω έλλειψης χώρου και χρόνου, θέτουμε τα παρακάτω κριτήρια καταγραφής, με βάση τα οποία αυτή πραγματοποιείται. Έτσι, η έρευνα αυτή περιλαμβάνει:

α) συνθέσεις που στη μελωδική γραμμή παρουσιάζουν περισσότερο μακαμικό χαρακτήρα (εκτός από τη σύνθεση “*fly away*”), κυρίως για λόγους απόδειξης της παραπάνω θέσης, αλλά και λόγω της καλύτερης εξοικείωσης του γράφοντος με αυτόν. Αποφεύγονται δε συνθέσεις των οποίων η μελωδική γραμμή παραπέμπει γενικότερα σε μουσικά συστήματα όπως αυτό της τζαζ μουσικής, για τους λόγους που προαναφέρθηκαν.

β) συνθέσεις που παρουσιάζουν περισσότερη ευκρίνεια στη γραμμή της εναρμόνισης από το μπάσο, σε σχέση με κάποιες άλλες, ούτως ώστε να αποφευχθεί, όσο το δυνατόν περισσότερο, η κατά προσέγγιση καταγραφή. Η ιδιαίτερη σημασία που δίνεται στο κομμάτι της καταγραφής της εναρμόνισης, σε συνάρτηση με τη μελωδική γραμμή μακαμικού χαρακτήρα, μαρτυρεί την ανάγκη να τονιστεί ένα φαινόμενο που αποδεικνύει τη συνάντηση ανατολικών και δυτικών μουσικών παραδόσεων.

γ) συνθέσεις που αφορούν αποκλειστικά το σχήμα “Night Ark”. Αντίστοιχες από το σχήμα “The secret trio” ή από άλλες συνεργασίες του Ara Dinkjian δεν έχουν καταγραφεί, λόγω της αδυναμίας αποτύπωσης κυρίως της γραμμής εναρμόνισής τους από τον γράφοντα γενικότερα, αλλά κυρίως γιατί οι συνθέσεις από το πρώτο τεκμηριώνουν καλύτερα την επιρροή της τζαζ.

Σημειώνεται ότι σε όλα τα κομμάτια που έχουν επιλεγεί προς καταγραφή, στη γραμμή της εναρμόνισης καταγράφεται μόνο το μπάσο, παρόλο που και το synthesizer επίσης χρησιμοποιείται για εναρμόνιση. Η διάκριση αυτή έχει γίνει με το κριτήριο ότι στο μπάσο, λόγω του ότι έχει μονοφωνικό χαρακτήρα, υπάρχει μεγαλύτερη εξοικείωση από το γράφοντα στο κομμάτι της εναρμόνισης, σε αντίθεση με αυτήν που προτείνει το synthesizer, το οποίο και εκτελεί σχεδόν αποκλειστικά τόσο πολύφωνες συγχορδίες (πεντάφωνες, επτάφωνες, κλπ.), όσο και αναστροφές των ίδιων, γεγονός που δυσκολεύει σε κάθε περίπτωση την καταγραφή.

Κεφάλαιο Έκτο: Ανάλυση καταγραφών

Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναλύσουμε 7 συνθέσεις του Ara Dinkjian από το σχήμα “Night Ark”. Οι καταγραφές που αναλύονται εδώ είναι με τη σειρά οι εξής: α) *Offering*, β) *Picture*, γ) *Homecoming*, δ) *Slide Dance*, ε) *Fly away*, στ) *Moments*, ζ) *Going with the abandon*.

Στην αρχή κάθε καταγραφής παρουσιάζονται τα βασικά στοιχεία που την χαρακτηρίζουν: **τρόπος/μακάμ, μέτρο, πραγματική τονικότητα** και **όργανα που καταγράφονται**. Έτσι, αναλυτικότερα:

- στον **τρόπο/μακάμ** αναφέρεται το μακάμ ή ο τρόπος στον οποίο βρίσκεται η συγκεκριμένη σύνθεση. Να σημειωθεί ότι οι περισσότερες συνθέσεις αξιοποιούν το μακάμ Ussak/Huseyni, ενώ μία από αυτές είναι γραμμένη σε Hicaz και μία σε *μινόρε*.
- στο **μέτρο** αναφέρεται το κλάσμα του μέτρου τη σύνθεσης. Αυτή είναι κυρίως σε 4/4, υπάρχουν όμως και αυτές των 3/4, 3/8, 10/8 και 6/8.
- η **πραγματική τονικότητα** μας υποδεικνύει την τονικότητα στην οποία εκτελείται η σύνθεση, ασχέτως με το σχετικό τονικό ύψος καταγραφής (La), το οποίο σε επίπεδο μακάμ προσδιορίζεται με βάση το τουρκικό σύστημα⁸⁰.
- τα **όργανα που καταγράφονται** αφορούν μόνο τον αριθμό των οργάνων που χρησιμοποιούνται για την καταγραφή και δεν αναφέρεται όλο το σύνολο των οργάνων.

Όσον αφορά την εναρμόνιση, αυτή συμφωνεί πάντοτε με την τονικότητα καταγραφής και όχι με την **πραγματική τονικότητα**. Έτσι, εφόσον έχει επιλεγεί οι συνθέσεις να καταγράφονται από την τονική του La, ως 1^η βαθμίδα εναρμόνισης θεωρείται αντίστοιχα το La.

Παρακάτω ακολουθεί η ανάλυση των 7 καταγραφών:

⁸⁰ Όπως αναφέρει και ο Σινόπουλος, το σύστημα των μακάμ καταγράφεται ολόκληρο από μια θέση, ενώ ο μουσικός αναγκάζεται να διαβάξει την παρτιτούρα σε μεταφορά. Αυτό σημαίνει ότι το Χιτζάζ π.χ. καταγράφεται πάντοτε από La στο 2^ο διάστημα του πενταγράμμου, άσχετα από την τονικότητα που θα το παίξει ο μουσικός στην πράξη. Σινόπουλος Σωκράτης (2010), «η χρήση του μακάμ στην καταγραφή, ερμηνεία και διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής» στο *μουσική (και) θεωρία*, τα κείμενα, εκδόσεις τμήματος λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, σελ. 112.

Offering

Στοιχεία παρτιτούρας:

Μακάμ/τρόπος: *Huseyni*

Μέτρο: *3/8, 3/4*

Πραγματική τονικότητα: *Mi*

Όργανα που καταγράφονται: *synthesizer, saz, cumbus, bass.*

Offering

The musical score for 'Offering' is presented in two systems. The first system starts with a tempo marking of ♩ = 130. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score is written for a synthesizer, with the instrument name 'Synthesizer' written above the bass staff. The melody in the treble clef consists of four measures, each containing a single dotted quarter note. The notes are G4, A4, B4, and C5. The bass line in the bass clef consists of four measures, each containing a single dotted quarter note. The notes are G3, F3, E3, and D3. The second system starts at measure 5. The melody in the treble clef consists of four measures, each containing a single dotted quarter note. The notes are E4, D4, C4, and B3. The bass line in the bass clef consists of four measures, each containing a single dotted quarter note. The notes are G3, F3, E3, and D3.

Το κομμάτι ξεκινάει με synthesizer στα πρώτα 8 μέτρα⁸¹. Η μελωδική γραμμή ξεκινάει από την 5^η βαθμίδα (Mi) και καταλήγει στην 1^η (La). Αρχικά, στα πρώτα 4 μέτρα, η μελωδία κινείται καθοδικά με κέντρο το Mi, ενώ κατόπιν με αφετηρία το Do κατευθύνεται προς τη βάση. Εδώ να σημειωθεί ότι, ενώ το synthesizer ως όργανο χρησιμοποιείται και σε πολλά άλλα μέρη της σύνθεσης, ωστόσο, αντί για αυτό καταγράφεται το μπάσο από το 8^ο μέτρο και έπειτα, για λόγους που έχουν αναφερθεί σε προηγούμενα κεφάλαια.

⁸¹ Στην περίπτωση αυτού του 8μέτρου επιλέγεται το κλειδί του Fa για την καταγραφή του, πρώτον επειδή ως όργανο υποστηρίζει κυρίως την εναρμόνιση και, δεύτερον, λόγω του ότι από τον οπλισμό στο κλειδί του Sol προκύπτουν μαλακά διαστήματα, ενώ η μελωδία που εκτελεί το synthesizer έχει μινότε χαρακτηριστικά. Η μελωδική γραμμή του οργάνου βρίσκεται στην πράξη μια 8^η ψηλότερα, απ' ό,τι καταγράφεται.

Παρακάτω αναλύεται το Α' μέρος, με το σάζι να αναλαμβάνει την εκτέλεση της κύριας μελωδικής γραμμής:

Στο 9^ο μέτρο ξεκινάει το σάζι, εκτελώντας τη βασική μελωδική γραμμή του κομματιού, όπου και τονίζεται η βαθμίδα *Huseyni*. Συνεχίζοντας, στα δύο επόμενα γίνεται αναφορά και ατελής κατάληξη στη βαθμίδα *Neva* (Re). Τα μέτρα 13-15 αποτελούν ουσιαστικά επανάληψη των 9-12. Παρακάτω (μέτρα 17-20), η μελωδική γραμμή κάνει αναφορά στο *Cargah* (μέτρο 17), για να καταλήξει προσωρινά στο αμέσως επόμενο στη βάση (*Dugah*), ενώ στο 19^ο τονίζεται ιδιαίτερα η βαθμίδα *Neva*, για να καταλήξει και πάλι στη βάση. Στα μέτρα 21-24 πραγματοποιείται η τελευταία

φράση (δίνοντας έμφαση στην 3^η βαθμίδα), πριν την τελική κατάληξη στο *Dugah* (μέτρα 23 και 24).

Σε ό,τι αφορά την αρμονία, το μπάσο ξεκινάει με το La' να εναρμονίζει τη βαθμίδα *Cargah* (μέτρο 9), ενώ στο επόμενο, το Sol' υποστηρίζει το *Huseyni*, το οποίο κινείται προς το *Neva*. Στο 11^ο μέτρο, για τη βαθμίδα *Neva* προτείνεται η εναρμόνιση με το φθόγγο Re. Από 'κει και έπειτα, το επόμενο 4μετρο (13-16) αποτελεί επανάληψη και σε αρμονικό επίπεδο των 9-12. Στο 17^ο το Do' τίθεται στη βαθμίδα *Dugah*, αλλά θα μπορούσε να ειπωθεί ότι αφορά και το *Cargah*, στο οποίο οδηγεί η μελωδία. Έπειτα παρατηρείται ότι το μπάσο πραγματοποιεί μια καθοδική πορεία για τα επόμενα 3 μέτρα, με έκταση που φτάνει μέχρι και το κάτω La. Έτσι στο 18 το Sol', που αποτελεί και τη βαθμίδα του προσαγωγέα, εναρμονίζει το *Cargah*, το Re στο επόμενο, το *Neva* και το La το *Cargah* του μέτρου 20. Στα 21-23, τέλος, πραγματοποιείται μια ανοδική κίνηση από το Fa στο La, με το πρώτο να υποστηρίζει αρμονικά το *Dugah* (δημιουργώντας συνήχηση μεταξύ 6^{ης}-1^{ης} βαθμίδας), το Sol' τη βαθμίδα *Cargah* που κατόπιν καταλήγει προσωρινά στο *Segah*, ενώ το *Dugah* εναρμονίζεται από την τονική (La). Στη συνέχεια ακολουθεί το Β' μέρος της σύνθεσης:

The image shows two musical staves. The top staff is for the instrument 'Cumbus' and is in 3/4 time. It contains four measures of music. The bottom staff is for piano accompaniment, starting at measure 30. It is in 3/8 time and also contains four measures of music. The piano part ends with the instruction 'D.S. al Fine' and a final 3/8 time signature.

Εδώ μετατρέπεται το κλάσμα του μέτρου από 3/8 σε 3/4, ενώ το σάζι δίνει τη «σκυτάλη» στο cumbus, το οποίο και συνεχίζει να εκτελεί την κύρια μελωδική γραμμή. Πιο συγκεκριμένα, εκκινώντας από την 7^η βαθμίδα, πραγματοποιεί προσωρινή στάση στο *Neva*, μετά από αναφορά στο *Huseyni* στο μέτρο 27, με μετέπειτα αναφορές ξανά στη βαθμίδα *Neva* για να καταλήξει τελικά στο *Huseyni* (μέτρο 29). Έπειτα, έχοντας και πάλι την 7^η (*Gerdaniye*) ως αφετηρία, στέκεται αυτή τη φορά πρώτα στην 8^η βαθμίδα (*Muhayyer*) στο μέτρο 31 και κατόπιν στην 5^η και την 4^η, στο 33^ο μέτρο, όπου και τελειώνει το Β' μέρος.

Σχετικά με την εναρμόνιση, η εισαγωγή στο Β΄ μέρος γίνεται με τη χρήση της 5^{ης} (Μι). Ακολουθεί ο φθόγγος Do΄ που εναρμονίζει τη βαθμίδα *Huseyni*, αλλά και η βαθμίδα προσαγωγέα (Sol΄), το *Neva*. Κατόπιν, εισάγεται η 4^η βαθμίδα, το Re, στο μέτρο 28, ενώ το Fa υποστηρίζει αρμονικά το *Cargah*, για να καταλήξει στο La΄ που τίθεται στο *Huseyni*. Παρακάτω, όπως και στο μέτρο 26, το μπάσο αξιοποιεί και πάλι το Mi, ενώ στο μέτρο 31, μετά τη χρήση της τονικής (La΄), προτείνεται η 3^η βαθμίδα (Do΄) για το *Huseyni*. Στα δύο τελευταία μέτρα, η μελωδία του μπάσου εκτελεί μια καθοδική-ανοδική κίνηση (με το Sol΄ και το Fa΄ να εναρμονίζουν το *Neva*) από την τονική στην 6^η και πάλι προς τα πίσω για να εισάγει ξανά το Α΄ μέρος της σύνθεσης. Στη συνέχεια πραγματοποιείται επανάληψη του Α΄ μέρους, για το λόγο αυτό και αποφεύγεται η ανάλυσή του εκ νέου. Έτσι, προτιμάται η μετάβαση στα μέτρα 51-57, τα οποία και αποτελούν μια μικρή παραλλαγή των αντίστοιχων μέτρων 17-24. Έτσι επιχειρείται η σύγκρισή τους με αυτά, παρακάτω:

Cumbus

54

58

saz, αυτοσχεδιασμός 32 μέτρα

Οι διαφορές που παρατηρούνται εδώ, σε σχέση με τα μέτρα που προαναφέρθηκαν, αφορούν αρχικά στο μέτρο 53, όπου τα δέκατα έκτα του αντίστοιχου 19, παρουσιάζονται συμπυκνμένα εδώ, με τη μορφή τετάρτου και ογδόου στο φθόγγο *Neva*. Δεύτερον, στον τρίτο χρόνο του 54^{ου} μέτρου, αντί για La-La εκτελείται La-Sol. Η εναρμόνιση παραμένει ίδια με παραπάνω, ενώ ακολουθεί αυτοσχεδιασμός, με τα χαρακτηριστικά του taksim, 32 μέτρων. Εδώ χρησιμοποιείται ως αρμονική και

μελωδική πλάτη η μελωδία των 51-57. Πιο κάτω περιγράφεται το τελευταίο μέρος της σύνθεσης που ακολουθεί αμέσως μετά τον αυτοσχεδιασμό και αποτελεί μια ακόμη μικρή παραλλαγή του Α' μέρους:

Στο τελευταίο μέρος της σύνθεσης παρατηρούνται ορισμένες αλλαγές οι οποίες αφορούν τα μέτρα 94, 102 και 104 μέχρι τέλους. Αρχικά στο 94, το οποίο εδώ συναντάται στην 3^η παραλλαγή του, έχει αξία ογδού στον 1^ο του χρόνο και κατόπιν ακολουθούν δέκατα έκτα. Έπειτα, στο 102^ο, που αφορά τη βαθμίδα *Neva*, εκτελείται η 1^η παραλλαγή που αρχικά παρατηρείται στο 19, ενώ από το 104, τέλος, η μελωδική γραμμή διαφοροποιείται, όπου, ξεκινώντας από το *Neva* και, κάνοντας αναφορά σε όλες τις ενδιάμεσες βαθμίδες (*Cargah*, *Segah*), πραγματοποιεί τελική κατάληξη στο *Dugah*. Η ένδειξη *rit.* (*ritenuto*) μας προετοιμάζει για σταδιακή επιβράδυνση και κλείσιμο.

Σε ό,τι αφορά την εναρμόνιση, σε γενικές γραμμές αυτή παραμένει απaráλλαχτη. Παρόλ' αυτά, αξίζει να σημειωθούν 3 σημεία: πρώτον, στο μέτρο 91 προτείνεται μια ιδιαίτερη μπασογραμμή, που αφορά τους φθόγγους La, Si και Re σε όγδοα. Κατόπιν, στα επόμενα μέτρα η εναρμόνιση που επιλέγεται, αποτελεί επανάληψη των 17-23.

Αργότερα, στο 99^ο μέτρο, το οποίο και εισάγει την επανάληψη της μελωδίας, προτείνεται το La στο 2^ο και 3^ο χρόνο του μέτρου, ενώ η γραμμή του μπάσου συνεχίζει επίσης με επανάληψη, όπως παραπάνω, μέχρι και το 105, όπου και πραγματοποιείται ένας αντιχρονισμός στο Sol, το οποίο τοποθετείται στο 2^ο χρόνο του μέτρου και εναρμονίζει το *Segah*. Πραγματοποιείται, τέλος, κατάληξη στο La, όπου και τελειώνει η σύνθεση.

Παρακάτω παρατίθεται ο αυτοσχεδιασμός (taksim) στο σάζι από το μέτρο 58 (3:06-3:47):



Ο αυτοσχεδιασμός εκτελείται στα πλαίσια του taksim, ενώ αξιοποιεί τα χαρακτηριστικά του μακάμ Huseyni.

Ξεκινώντας από τη βαθμίδα *Segah*, η μελωδία κατευθύνεται προς το *Neva*, το οποίο και ορίζει ως πρώτο τονικό κέντρο και με αναφορά στο *Acem*, πραγματοποιεί κατάληξη ξανά σε αυτό. Στην επόμενη φράση, η εκκίνηση της μελωδίας συμβαίνει πάλι από το *Segah*, αυτή τη φορά όμως η ίδια «κάθεται» πάνω στο *Cargah*, για να καταλήξει στο τέλος της φράσης στη βάση (*Dugah*). Κατόπιν, η τρίτη φράση είναι σχεδόν πανομοιότυπη με την αρχική, αναδεικνύοντας και πάλι το *Neva*, ενώ η επόμενη αξιοποιεί τη βαθμίδα *Enic* για να αναδείξει το 4χορδο *Ussak* πάνω στην 5^η βαθμίδα (*Huseyni*). Στην πορεία την επαναφέρει και πάλι στο ύψος του *Acem*, καταλήγοντας για άλλη μια φορά στο *Neva*. Έπειτα, η πέμπτη φράση καταλήγει στο *Neva*, η δε έκτη στο *Cargah*. Τέλος, στην επόμενη, με αφετηρία το *Dugah*, η μελωδία αρχικά «στέκεται» στο *Segah*, έπειτα στο *Neva*, για να καταλήξει εν τέλει στη βάση, μετά από ένα τελικό «πέραςμα» και από τη βαθμίδα του προσαγωγέα (*Rast*).

Picture

Στοιχεία παρτιτούρας:

Μακάμ/τρόπος: *Huseyni*

Μέτρο: 4/4

Πραγματική τονικότητα: *Si*

Όργανα που καταγράφονται: *cumbus, bass*

Picture

♩ = 140

Bendir, 4 μέτρα έξω

5 Cumbus
Bass

9 1.

Η συγκεκριμένη σύνθεση ξεκινάει στο Α' μέρος με το bendir, το οποίο εκτελεί 4 μέτρα μόνο του. Ο διαστηματικός κόσμος, αλλά και η γενικότερη κινησιολογία της παραπέμπει στο μακάμ *Huseyni*. Το *cumbus* εισάγεται στο 5^ο μέτρο τονίζοντας την 5^η βαθμίδα του τρόπου, όπως επίσης και στο επόμενο μέτρο. Παρακάτω πραγματοποιείται «στάση» στη βαθμίδα *Neva* (μέτρο 7), ενώ στα μέτρα 9-11 η διατονική ανοδική κίνηση μέχρι το *Gerdaniye* (*Sol'*) και πάλι πίσω στο *Huseyni* (*Mi*), με ταυτόχρονη αξιοποίηση της βαθμίδας *Enic* (*Fa#*) αποτελεί μια από τις συχνότερες κινήσεις του μακάμ, άρα και μια ένδειξη που δικαιολογεί την ένταξη της σύνθεσης στον συγκεκριμένο τρόπο.

Σε επίπεδο εναρμόνισης, το μέτρο 5 τονίζει τη βάση (*La*), η οποία και τίθεται κάτω από τη βαθμίδα *Huseyni* της μελωδικής γραμμής. Κατόπιν, αξιοποιείται από το μπάσο

η 8^η βαθμίδα (La') για να καταλήξει στα επόμενα μέτρα στην 4^η, ως εναρμόνιση στο *Neva* (6^ο μέτρο). Έπειτα, στο 9^ο μέτρο, πραγματοποιείται μια ανοδική κίνηση από το μπάσο, κατά μίμηση της μελωδική γραμμής, όπου κάθε τέταρτο αυτής υποστηρίζεται από διαφορετικό τέταρτο στο μπάσο με τους φθόγγους Do, Do, Re και Mi, ενώ παρακάτω, η βαθμίδα *Gerdaniye* εναρμονίζεται με Sol και μια με αναφορά στο Mi καταλήγει ξανά στην τονική. Στο μέτρο 12 η αναφορά στην 5^η προετοιμάζει την εισαγωγή στο επόμενο μέτρο. Ακολουθεί το Β' μέρος:

Στο μέτρο 13 ξεκινάει το Β' μέρος της σύνθεσης, το οποίο και ολοκληρώνεται στο μέτρο 20. Η πρώτη φράση, που αφορά τα μέτρα 13 και 14, μετά από ανοδική κίνηση από το *Dugah* και, αξιοποιώντας τη βαθμίδα *Acem* (Si), πραγματοποιεί κατάληξη στη βαθμίδα *Neva*, ενώ τα μέτρα 15 και 16 αποτελούν αλυσίδα των δύο προηγούμενων, καθώς ολόκληρη η πρώτη φράση επαναλαμβάνεται έναν τόνο χαμηλότερα. Έτσι, στο 16^ο μέτρο πραγματοποιείται «στάση» στο *Cargah*. Κατόπιν το 17^ο προετοιμάζει τον ακροατή για την επόμενη κίνηση, η οποία ξεκινάει από το 18 και συνεχίζει μέχρι και το τέλος. Αυτή είναι καθοδικού χαρακτήρα και πραγματοποιείται με διαδοχικές στάσεις στους ενδιάμεσους φθόγγους, με μορφή αλυσίδας (*Neva-Cargah-Segah-Dugah*). Έπειτα γίνεται τελική κατάληξη στη βάση (μέτρο 20). Αμέσως μετά ακολουθεί αυτοσχεδιασμός στο *cumbus*, με τα χαρακτηριστικά του *taksim*, για 55 μέτρα.

Σε ό,τι αφορά την εναρμόνιση, στο 13^ο μέτρο τονίζεται το La, το Mi, που εναρμονίζει το *Cargah* και το La' που εναρμονίζει το *Huseyni*, ενώ παρακάτω το Re τίθεται κάτω από τα όγδοα που αντιπροσωπεύουν την κίνηση από το *Huseyni* στο *Neva*, αλλά υποστηρίζει ουσιαστικά τη βαθμίδα *Neva*. Κατόπιν, η 7^η, αν και τίθεται κάτω από παύσεις που πραγματοποιεί η μελωδική γραμμή, υποστηρίζει αρμονικά το μέτρο 15, του οποίου η φράση ξεκινάει από τη βαθμίδα *Rast*. Τα επόμενα (16 και 17) αποτελούν επανάληψη των δύο προηγούμενων, αλλά μεταφερόμενα έναν τόνο χαμηλότερα, ως εναρμόνιση της αλυσίδας της μελωδικής γραμμής. Στα τρία τελευταία (18-20) η 4^η, η 7^η και η 1^η βαθμίδα από το μπάσο εναρμονίζουν το *Neva*, το *Segah* και το *Dugah*, αντίστοιχα, δημιουργώντας στη δεύτερη περίπτωση το άκουσμα Sol-Si[♯]. Αμέσως μετά ακολουθεί αυτοσχεδιασμός στο *cumbus* για 55 μέτρα. Καθ' όλη τη διάρκειά του, επαναλαμβάνονται ως ρυθμικός καμβάς οι βαθμίδες Fa, Sol και La. Μετά το πέρας του αυτοσχεδιασμού, επιστρέφουμε στο 5^ο μέτρο, εισάγοντας το Α' μέρος, όπως άλλωστε μαρτυρεί και η ένδειξη "D.S. al Fine", ενώ η σύνθεση τελειώνει στο 20, με την ένδειξη "Fine".

Παρακάτω παρατίθεται ένα απόσπασμα από τον αυτοσχεδιασμό (*taksim*) που πραγματοποιεί το *cumbus* από το μέτρο 21 (01:04-01:45):



Όπως είναι φανερό εδώ, το *cumbus* χρησιμοποιεί *tremolo* σε ένα μεγάλο μέρος του *taksim*. Σε επίπεδο κινήσεολογίας δε, η πρώτη φράση αναδεικνύει το 4χορδο *Ussak* που θεμελιώνεται πάνω στην 5^η του *Huseyni*, θεμελιώνοντας την ομώνυμη βαθμίδα ως πρώτο τονικό κέντρο και αξιοποιώντας ταυτόχρονα τόσο τη βαθμίδα *Enic*, όσο και την *Acem*. Κατόπιν πραγματοποιεί καταλήξεις στο *Neva* με μόνιμη πλέον ύφεση στο Fa (*Acem*). Έπειτα, οι δύο επόμενες φράσεις, οι οποίες εκκινούν από τα *Cargah* και *Enic* αντίστοιχα, καταλήγουν με καθοδικές κινήσεις στο *Segah*. Τέλος, στην επόμενη φράση, πραγματοποιείται κατάληξη στην τονική, μετά από μία ακόμα «στάση» στο *Cargah* και τον τονισμό της βαθμίδας του προσαγωγέα (*Rast*).

Homecoming

Στοιχεία παρτιτούρας:

Μακάμ/τρόπος: Huseyni

Μέτρο: 4/4

Πραγματική τονικότητα: Si

Όργανα που καταγράφονται: saz, cumbus, bass.

Homecoming

♩ = 170

Synthesizer, 8 μέτρα

9

Cumbus

Bass

13

17

uliss.

21

Μια ακόμη σύνθεση που ανήκει στην οικογένεια του Ussak. Ξεκινάει με το synthesizer, το οποίο εκτελεί τα πρώτα 8 μέτρα⁸², ενώ αμέσως μετά, το cumbus αναλαμβάνει την εκτέλεση της μελωδικής γραμμής από το μέτρο 9. Ξεκινώντας λοιπόν, από τη βαθμίδα *Cargah*, καταλήγει στο *Dugah* στο μέτρο 10 με καθοδική κίνηση. Κατόπιν, τονίζοντας τον προσαγωγέα (*Rast*) στο επόμενο μέτρο, η μελωδία κινείται με ανοδική κίνηση στο *Cargah*, όπου και πραγματοποιεί ατελή κατάληξη. Στα επόμενα 4 μέτρα η μελωδική γραμμή είναι σχεδόν παρόμοια, με τη διαφορά ότι αυτή τη φορά στο τέλος δεν καταλήγει στο *Cargah*, αλλά στο *Dugah*. Τα επόμενα 8 μέτρα είναι επανάληψη των 8 παραπάνω. Επιλέγεται όμως η καταγραφή τους, εξαιτίας κάποιων παραλλαγών που παρουσιάζονται σε μελωδικό επίπεδο⁸³.

Σε ό,τι αφορά το μέρος της εναρμόνισης, στο 9^ο μέτρο το *Cargah* εναρμονίζεται από το La στο μπάσο. Κατόπιν, το Mi του ίδιου μέτρου, που τοποθετείται κάτω από το *Segah*, οδηγεί τη μελωδία στο Fa, το οποίο και στο επόμενο μέτρο υποστηρίζει τη βαθμίδα *Dugah*, δίνοντας έτσι το άκουσμα της 6^{ης} που συνηχεί με την 1^η. Έπειτα, το Do με τη σειρά του οδηγεί στο Re του μέτρου 11, που εναρμονίζει τη βαθμίδα *Rast*, για να καταλήξει στο 12^ο και πάλι στο Do, υποστηρίζοντας αρμονικά το *Cargah*. Το Mi του ίδιου μέτρου μας εισάγει στο 13^ο, το οποίο και είναι πανομοιότυπο του 9^{ου} (καθώς επίσης και η κατάληξη στο Fa του επόμενου). Στο 15^ο προτείνεται η Sol', ως βαθμίδα του προσαγωγέα, για να εναρμονίσει το *Rast*, ενώ το Mi, που πάλι υποστηρίζει αρμονικά το *Segah*, οδηγεί στο La, που αποτελεί και το φθόγγο της τονικής. Ακολουθεί επανάληψη της μελωδικής γραμμής, ενώ τα μέτρα 17-24, που σε επίπεδο αρμονίας είναι σχεδόν όμοια, διαφοροποιούνται στο 23^ο. Εδώ, μετά από το Sol' στη γραμμή του μπάσου, προτείνεται το Re για να υποστηρίξει τη βαθμίδα *Cargah*, δημιουργώντας έτσι διαφωνία. Τέλος το Sol, αφού εναρμονίσει το *Segah* στο μέτρο 23, καταλήγει στη βάση. Ακολουθεί το Β' μέρος:

⁸² Εδώ αποφεύγεται η καταγραφή των συγκεκριμένων μέτρων, όπως συμβαίνει άλλωστε και στις παραπάνω συνθέσεις, για λόγους αποφυγής της κατά προσέγγιση καταγραφής, εξαιτίας της ασάφειας που παρουσιάζει η μελωδική γραμμή.

⁸³ Στο μέτρο 20, για παράδειγμα, εκτελείται μία φράση – γέφυρα, η οποία απουσιάζει από το μέτρο 12. Αντίστοιχα στα μέτρα 16 και 24.

Παραπάνω (μέτρα 25-32) εισάγεται το Β΄ μέρος, ενώ η μελωδική γραμμή περιστρέφεται κυρίως γύρω από την 8^η βαθμίδα (*Muhayyer*). Ειδικότερα, στα μέτρα 25 και 26, μετά από τη χαρακτηριστική κίνηση από το *Enic* στο *Muhayyer*, ορίζεται το δεύτερο ως προσωρινό τονικό κέντρο. Κατόπιν, από τη βαθμίδα *Gerdaniye* του επόμενου μέτρου ξεκινάει καθοδική κίνηση μέχρι το *Huseyni*, στο οποίο και πραγματοποιείται ατελής κατάληξη. Έπειτα, τα μέτρα 29-30 αποτελούν επανάληψη των 25-26, αντίστοιχα. Έτσι, επανέρχεται ξανά το *Muhayyer* και ορίζεται ξανά ως τονικό κέντρο. Στα δύο τελευταία μέτρα η μελωδική γραμμή ξεπερνάει τα οκταβικά πλαίσια, εκτελώντας ένα 4χορδο *Ussak*, βασιζόμενο στη βαθμίδα *Muhayyer*.

Σε ό,τι αφορά την εναρμόνιση, στο 26^ο μέτρο πραγματοποιείται ανάλυση του ακόρντου La μινόρε, με τους φθόγγους La, Do και Mi να υποστηρίζουν τη βαθμίδα *Muhayyer*. Στο επόμενο, το ακόρντο που αναλύεται είναι το Sol μινόρε, αλλά σε Α΄ αναστροφή, προτείνοντας έτσι ως βαθμίδα εναρμόνισης την 7^η για το *Gerdaniye*. Έτσι οι φθόγγοι που προτείνονται είναι οι Si^b, Re, Sol, οι οποίοι και εναρμονίζουν τις βαθμίδες *Gerdaniye*, *Enic* και *Huseyni*, αντίστοιχα, ενώ στο μέτρο 28 παρατηρείται διαδοχική κίνηση των φθόγγων Do, Re και Mi, που χρησιμοποιούνται για να υποστηρίξουν αρμονικά το *Huseyni*. Το 29^ο μέτρο πραγματοποιεί την ανάλυση του ακόρντου La μινόρε, όπως και το 26^ο, εδώ όμως το Do χρησιμοποιείται για να εναρμονίσει την 7^η και το Mi την 8^η βαθμίδα. Στο 30^ο μέτρο προτείνεται η αρμονία με την 6^η βαθμίδα, με το Fa να υποστηρίζει το *Muhayyer*, ενώ για την ίδια βαθμίδα προτείνονται και οι φθόγγοι La και Re στο ίδιο μέτρο. Εδώ θα λέγαμε ότι οι φθόγγοι που εκτελούνται σε αυτό το μέτρο αφορούν το ακόρντο Re μινόρε, αλλά με διαφορετική σειρά. Τέλος, μετά την εναρμόνιση του *Tiz Segah* από το Re και Mi στο μέτρο 31, ακολουθεί το τελευταίο μέτρο του Β΄ μέρους που αξιοποιεί και πάλι το La

μινόρε σε ανάλυση για να υποστηρίξει αρμονικά το *Muhayyer*. Παρακάτω η ανάλυση του Γ' μέρους:

Στο μέτρο 33, όπου και εισάγεται το Γ' μέρος, τη «σκυτάλη» παίρνει το σάζι, το οποίο και αρχικά πραγματοποιεί καθοδική κίνηση με έκταση από τη βαθμίδα *Acem*, μέχρι και το *Cargah*. Κατόπιν, η ίδια φράση εκτελείται έναν τόνο χαμηλότερα στο επόμενο μέτρο, δημιουργώντας μια φράση-αλυσίδα. Στο μέτρο 35, η φράση ξεκινάει με τον ίδιο τρόπο, αποτελεί όμως μικρή παραλλαγή της αλυσίδας των προηγούμενων μέτρων, ενώ το τελευταίο όγδοο προετοιμάζει τον ακροατή για το μέτρο 36, όπου κυριαρχεί στο άκουσμα ιδιαίτερα η βαθμίδα *Cargah*. Έπειτα (το *cumbus* αναλαμβάνει ξανά εδώ), παρατηρείται ανοδική κίνηση από το *Dugah* στο *Cargah* (μέτρο 37), ενώ το επόμενο μέτρο έχει πάλι τη λογική της φράσης-αλυσίδας, μεταφερόμενο κι αυτό έναν τόνο ψηλότερα, κατ' αναλογία με το μέτρο 34. Τέλος, στο 39°, με καθοδική κίνηση από το *Acem* στο *Dugah*, πραγματοποιείται τελική κατάληξη στη βάση, που ολοκληρώνεται στο τελευταίο μέτρο του Γ' μέρους.

Όσον αφορά το μέρος της αρμονίας, στο μέτρο 33, που αποτελεί και το πρώτο από τα μέτρα με τις φράσεις-αλυσίδες, προτείνεται το Si^b ως φθόγγος εναρμόνισης. Στο επόμενο κυριαρχεί ο φθόγγος La , ενώ στο 35° μέτρο το Sol , που αποτελεί ταυτόχρονα και τη βαθμίδα προσαγωγή, για να οδηγήσει στο Do του επόμενου, το οποίο και υποστηρίζει τη βαθμίδα *Cargah*. Παρακάτω (μέτρο 37) προτείνεται η 7^η βαθμίδα (Fa) για εναρμόνιση, αλλά και το Re , το οποίο, τοποθετημένο κάτω απ' το Do *Cargah* δημιουργεί διαφωνία. Το επόμενο μέτρο αποτελεί αλυσίδα αυτού, τόσο σε ό,τι αφορά τη μελωδική γραμμή, όσο και στο μπάσο. Όμως, ενώ η πρώτη εκτελείται μια 2^η ψηλότερα, το μπάσο είναι μεταφερόμενο μια 2^η χαμηλότερα, δηλαδή στο Mi . Επιπλέον, ο φθόγγος Do στον 4^ο χρόνο εναρμονίζει το Re *Neva*, δημιουργώντας και

πάλι διαφωνία. Επίσης, στο μέτρο 39 επιλέγονται το Re και το Mi, με το δεύτερο να εναρμονίζει το *Segah*, για να καταλήξει στο La στο τελευταίο μέτρο, αλλά και στο Mi, αν και στο δεύτερο προσωρινά. Τέλος, ακολουθεί επανάληψη που παραπέμπει στο Α΄ μέρος, όπου βρίσκεται το σύμβολο *Segnio*, παρακάτω όμως παρατίθεται το κομμάτι μετά την επανάληψη που αφορά το σημείο πριν το ταξίμι και αποτελεί παραλλαγή του Α΄ μέρους:

Οι αλλαγές που παρατηρούνται στη μελωδική γραμμή, σε σχέση με το πώς αυτή εκτελείται στα μέτρα 9-24, αφορά ουσιαστικά τα μέτρα 42, 43, 46 και 47. Πιο συγκεκριμένα, στα μέτρα 42 και 46, τα οποία είναι πανομοιότυπα, εκτελούνται αξίες τετάρτων και ογδόων με συγκοπές, αντί για αξίες μισών, όπως συμβαίνει στα αντίστοιχα 10 και 14. Επίσης, τα μέτρα 43 και 47 χρησιμοποιούν παύση στο πρώτο τους από τα δύο όγδοα του 1^{ου} χρόνου, σε αντίθεση με τα αντίστοιχα μέτρα του Α΄ μέρους, όπου σε αυτή τη θέση υπάρχει τέταρτο. Τέλος, στο 47 αναλύεται το τέταρτο του 3^{ου} χρόνου σε φηγούρα ογδόων-δεκάτων έκτων.

Το κομμάτι της εναρμόνισης διαφέρει εντελώς από αυτό των μέτρων 9-24. Αρχικά, στο μέτρο 41 παρατηρείται ανάλυση του ακόρντου La μινόρε σε La-Do-Mi, με το La και το Mi να εναρμονίζουν τις βαθμίδες *Cargah* και *Segah*, αντίστοιχα. Κατόπιν, η βαθμίδα La *Dugah* υποστηρίζεται αρχικά από το Fa, δίνοντας, όπως και σε προηγούμενες φάσεις, την αίσθηση της συνήχησης 1^{ης}-6^{ης}, ενώ η ίδια βαθμίδα, στα πλαίσια του ίδιου μέτρου υποστηρίζεται αρμονικά επίσης από το Do. Φτάνοντας στο 43^ο μέτρο, παρατηρείται η κίνηση της 4^{ης} προς την 5^η βαθμίδα, με τη δεύτερη να εναρμονίζει το *Segah*, αν και αυτό, όντας όγδοο είναι εντελώς περαστικό, οπότε η διαφωνία δεν διαρκεί πολύ. Στο επόμενο μέτρο, οι φθόγγοι Do, Re και Mi επιλέγονται για υποστηρίξουν αρμονικά, οι δύο πρώτοι το *Cargah* και ο τελευταίος το *Dugah*. Το

μέτρο 45 είναι παρόμοιο με το 41, στο επόμενο όμως, στον 4^ο χρόνο του μέτρου, το *Dugah* εναρμονίζεται με Re, αντί για Do. Στο 47^ο χρησιμοποιούνται οι φθόγγοι Sol, Re και Mi, ενώ οι δύο τελευταίοι υποστηρίζουν τη βαθμίδα *Segah*. Τέλος, το μπάσο εκτελεί την κίνηση 1^η-5^η, με την 1^η βαθμίδα (La) να τίθεται ως εναρμόνιση κάτω από το *Dugah*. Ακολουθεί το τελευταίο μέρος, με απόσπασμα παραλλαγής του Α' μέρους και κλείσιμο με αυτοσχεδιασμό με μακαμικά χαρακτηριστικά στο *cumbus*:

Όσον αφορά τη μελωδική γραμμή (αυτή αφορά τα 4 τελευταία μέτρα του Α' μέρους), είναι σχεδόν όμοια με τα αντίστοιχα μέρη που έχουν αναλυθεί παραπάνω, γεγονός που καθιστά άσκοπη την ανάλυσή της, ενώ η εναρμόνιση διαφοροποιείται σε σχέση με τα μέτρα 45-48 μόνο στα 50 και 51. Έτσι, το Re του 46 μετατρέπεται σε Do στο 50, το επόμενο όμως μέτρο αξιοποιεί τους φθόγγους Re και Mi, με τον πρώτο να εναρμονίζει τη βαθμίδα *Rast* και τους άλλους τις *Segah* και *Cargah*, δημιουργώντας στην πρώτη περίπτωση διάφανο άκουσμα. Ο αυτοσχεδιασμός τερματίζει με σταδιακή μείωση της έντασης (*perdendosi al fine*), γεγονός που καθιστά αδύνατο τον καθορισμό του αριθμού των μέτρων του.

Παρακάτω παρατίθεται απόσπασμα από τον έμμετρο αυτοσχεδιασμό που εκτελεί το *cumbus* από το μέτρο 53 (02:28-02:38):

Εδώ η μελωδία από το 1^ο μέτρο τονίζει την 5^η βαθμίδα, το *Huseyni*, κάνοντας αναφορά στην ομώνυμη κίνηση, που διαρκεί για όλο το 4μετρο, Κατόπιν, ενώ στο 5^ο μέτρο γίνεται αναφορά στο *Cargah*, καθώς και στο *Segah*, το δε επόμενο τονίζει τον προσαγωγή, πραγματοποιώντας ταυτόχρονα μια αναφορά και στο *Yegah* (Re κάτω από την 1^η γραμμή). Τέλος, στο 7^ο μέτρο η μελωδία εκτείνεται μέχρι και το *Neva*, για να καταλήξει κατόπιν στη βάση στο 8^ο.

Slide Dance⁸⁴

Στοιχεία παρτιτούρας:

Μακάμ/τρόπος: *Ussak – Karcigar*

Μέτρο: *10/8*

Πραγματική τονικότητα: *La*

Όργανα που καταγράφονται: *Ud, bass*

Slide Dance

The musical score for "Slide Dance" is presented in a grand staff format, with the upper staff for the Ud and the lower staff for the Bass. The piece is in 10/8 time and begins with a tempo marking of ♩ = 270. The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system (measures 1-2) shows the Ud playing a melodic line starting with a quarter rest followed by a quarter note with a sharp sign, while the Bass plays a simple rhythmic accompaniment. The second system (measures 3-4) features a more complex Ud melody with triplets and a first ending (1.) leading to a second ending (2.). The third system (measures 5-6) continues the Ud melody with triplets and a final flourish. The fourth system (measures 7-8) shows the Ud playing a sustained note while the Bass continues its accompaniment. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Όπως αμέσως γίνεται αντιληπτό, η συγκεκριμένη σύνθεση αξιοποιεί τα χαρακτηριστικά κυρίως του μακάμ Ussak και βρίσκεται σε μέτρο 10/8 (3+2+2+3), ενώ αποτελεί τη μοναδική σύνθεση των 10/8 που καταγράφεται στην παρούσα εργασία.

⁸⁴ Η συγκεκριμένη καταγραφή προέρχεται από ζωντανή ηχογράφιση.

Επιπλέον αποτελεί και τη μοναδική σύνθεση που προέρχεται από δίσκο⁸⁵ με ζωντανές ηχογραφήσεις. Παρακάτω γίνεται μια προσπάθεια ανάλυσής της:

Ξεκινώντας, θα λέγαμε ότι η μελωδία αναπτύσσει τη συμπεριφορά του μακάμ, τονίζοντας αρχικά της σχέση προσαγωγή-τονικής, ενώ πραγματοποιεί ατελείς καταλήξεις στη βαθμίδα *Segah* στα πρώτα δύο μέτρα. Παρακάτω γίνεται αναφορά στο *Neva* και με αφετηρία αυτό, πραγματοποιείται τελική κατάληξη στη βάση (μέτρα 3 και 4). Ακολουθεί επανάληψη. Κατόπιν, εκκινώντας από το 6^ο μέτρο, παρατηρείται τονισμός των βαθμίδων *Cargah* και *Neva* στο 7^ο, ενώ το αμέσως επόμενο αποτελεί μια, παραλλαγμένη μεν, αλυσίδα του προηγούμενου, κάνοντας αναφορά στις βαθμίδες *Segah* και *Cargah* αντίστοιχα. Τα μέτρα 9 και 10 αποτελούν επανάληψη των 3 και 4. Ακολουθεί επίσης επανάληψη.

Σε επίπεδο εναρμόνισης, στα πρώτα δύο μέτρα τονίζεται η τονική και ο προσαγωγέας, δηλαδή οι φθόγγοι La και Sol. Στον πρώτο τέταρτο του καθενός από τα δύο αυτά μέτρα, δημιουργείται διάφωνο άκουσμα, λόγω της συνήχησης La και Sol μεταξύ των δύο φωνών. Έπειτα, στο 3^ο μέτρο, το *Neva* και το *Segah* εναρμονίζονται με Re, ενώ προτείνεται αρμονικά ο φθόγγος Sol για τα *Cargah* και *Segah*. Ακολουθεί ένα στιγμιαίο πέρασμα από το φθόγγο Re και κατόπιν τα 4 και 5 αποτελούν επανάληψη των 1 και 2. Το 6^ο μέτρο λειτουργεί μεταβατικά, αποτελώντας ταυτόχρονα παραλλαγή των αμέσως προηγούμενων. Στο 7 παρατηρείται η εναρμόνιση των βαθμίδων *Cargah* και *Neva* με Do και Re, ενώ τα *Segah* και *Cargah* στα αμέσως επόμενα με Sol και La, αντίστοιχα, δημιουργώντας στην περίπτωση του *Segah* με το Sol το διάστημα της φυσικής 3^{ης}, καθώς η συγκεκριμένη βαθμίδα είναι αλλοιωμένη κατά 1 κόμμα. Το 9^ο μέτρο παρακάτω, αποτελεί μικρή παραλλαγή του 3^{ου}, δημιουργώντας κι εδώ διαφωνία με τον περαστικό βέβαια, φθόγγο Do κάτω από το *Segah*. Τα μέτρα 10-11 αποτελούν παραλλαγή των 1 και 2. Το πιο αξιοπαρατήρητο φυσικά, είναι ότι η γραμμή της εναρμόνισης αξιοποιεί διαφορετική διάταξη αξιών, καθώς δεν «γκρουβάρει» ως 10/8 (3+2+2+3), αλλά ως δύο 5άρια με δομή 3+2 μέσα σε κάθε μέτρο των 10/8. Επιπλέον, η σύνθεση χρησιμοποιεί αρκετά μέρη που επαναλαμβάνονται, γι' αυτό και θεωρήθηκε σκόπιμο να παραληφθεί η καταγραφή τους. Παρακάτω αναλύεται η συνέχεια της σύνθεσης, όπου το πέρασμα στο διαστηματικό κόσμο του μακάμ *Karcigar* και η αντίστοιχη αλλαγή του οπλισμού είναι εμφανείς:

⁸⁵ Ο δίσκος ονομάζεται "An Armenian in America".

Μετά το πέρας των μέτρων 22-24, όπου στο μπάσο κυριαρχεί, με ορισμένες παραλλαγές φυσικά, το ίδιο ρυθμικό μοτίβο, πριν το 25^ο μέτρο τοποθετείται, όπως ειπώθηκε και παραπάνω, ο οπλισμός του μακάμ *Karcigar* και η μελωδική γραμμή πλέον πραγματοποιεί ένα προσωρινό πέραςμα στον κόσμο του συγκεκριμένου μακάμ. Έτσι, στο μέτρο 25 πραγματοποιείται κίνηση *Nikriz* πάνω στο *Cargah*, χαρακτηριστική κίνηση του *Karcigar*, ενώ η κίνηση είναι ανοδική-καθοδική και η μελωδία ξεκινάει και επιστρέφει στην ίδια βαθμίδα. Το ίδιο συμβαίνει και στο επόμενο μέτρο, το οποίο αποτελεί ουσιαστικά επανάληψη του πρώτου. Στο 27^ο μέτρο η μελωδική γραμμή, πάλι με τονικό κέντρο το *Cargah*, πραγματοποιεί καθοδική κίνηση από το *Gerdaniye* και το *Hisar* σε αυτήν. Στο 28^ο, τονίζονται οι βαθμίδες *Cargah* και *Segah*, για να καταλήξει και πάλι στα μέτρα 29-30 στην πρώτη κίνηση, επαναλαμβάνοντας τα αντίστοιχα μέτρα 25-26.

Όσον αφορά την εναρμόνιση, προτείνεται κυρίως το *Re* και το *Do* (μέτρο 25). Αυτό το μοτίβο, κυριαρχεί, παραλλαγμένο ελαφρώς, βέβαια και στα επόμενα μέτρα. Έτσι, δημιουργείται στην πρώτη περίπτωση διάφωνο άκουσμα, με τη συνήχηση *Re-Cargah*, ενώ έπειτα, το *Do* εναρμονίζοντας το *Hisar* και το *Cargah*, όπου και καταλήγει η κίνηση *Nikriz*, δημιουργεί πολύ λιγότερη διαφωνία. Το επόμενο μέτρο (μέτρο 26) αποτελεί επανάληψη αυτού, ελαφρώς παραλλαγμένη. Στο 27^ο εξακολουθεί να υπάρχει διάφωνο άκουσμα, εναρμονίζοντας την καθοδική κίνηση *Nikriz* προς το *Cargah* με *Re* αντί για *Do*, ενώ αμέσως μετά προτείνεται ξανά το *Do* για το *Hisar* και την κατάληξη *Cargah*. Η αμέσως επόμενη διαφωνία υπάρχει στον τελευταίο φθόγγο του μέτρου, *Neva* και την εναρμόνισή του με *Do*.

Τέλος, το μέτρο 28 δημιουργεί ολόκληρο διάφωνο άκουσμα, αν αναλογιστεί κανείς ότι οι βαθμίδες *Cargah* και *Segah* εναρμονίζονται με Re και Do αντίστοιχα, ενώ τα 29^ο και 30^ο αποτελούν επανάληψη, τόσο σε αρμονικό όσο και σε μελωδικό επίπεδο, των 25-26, με μικρές παραλλαγές στο αρμονικό μέρος. Παρακάτω, αναλύεται η συνέχεια της σύνθεσης:

31

35

37 D.S. al Fine

40

Ούτι, αυτοσχεδιασμός 46 μέτρα

Στο μέτρο 31 εισάγεται το κλάσμα 5/8 (3+2) για τα επόμενα 4 μέτρα, κατά τη διάρκεια των οποίων βέβαια, διατηρείται ακόμα ο μελωδικός κόσμος του *Karcigar*. Ξεκινώντας την ανάλυση αυτού του μέρους, θα λέγαμε ότι αποτελείται από μία φράση-αλυσίδα, η οποία καλύπτει όλο το 4μετρο. Έτσι, στο 31^ο παρατηρείται μια καθοδική κίνηση που ξεκινάει από το *Muhayyer* και καταλήγει στο *Neva* και η οποία επαναλαμβάνεται κάθε φορά μια τονική χαμηλότερα μέχρι το μέτρο 34. Έπειτα παρατηρούμε ότι αλλάζει ο οπλισμός και, με την τοποθέτηση αναίρεσης στο Mi και στο Fa, οι βαθμίδες *Hisar* και *Enic* επιστρέφουν στις αντίστοιχες *Huseyni* και *Acem*, ενώ ταυτόχρονα το μέτρο της σύνθεσης ξαναμετατρέπεται σε 10/8 με την προηγούμενη δομή. Στο μέτρο 35 λοιπόν, τονίζονται οι βαθμίδες *Huseyni* και *Neva*, με την πρώτη να κάνει κάποιες φορές έλξεις προς το *Hisar*, χωρίς ωστόσο αυτό να καταγράφεται στην

παρτιτούρα. Κατόπιν, στο μέτρο 36, με αφετηρία το *Segah*, πραγματοποιείται ανοδική κίνηση προς το *Neva*, ενώ μετά με μια καθοδική κίνηση επιστρέφει στη βάση. Στο 37°, επίσης η μελωδία κάνει αναφορά στο *Neva*, «πέφτοντας» κατόπιν στη βάση (πρόκειται για επανάληψη του μέτρου 9). Μετά το πέρας και των επόμενων 2 μέτρων, ακολουθεί ταξίμι από το ούτι για 46 μέτρα.

Σε επίπεδο εναρμόνισης, στο 31° μέτρο, το *Huseyni* εναρμονίζεται με Re, στο επόμενο η βαθμίδα *Gerdaniye* με Do, ενώ στα 33-34, το *Enic* και το *Hisar* με Re και Do, αντίστοιχα. Έτσι, οι δύο αυτοί φθόγγοι εναρμόνισης διαδέχονται ο ένας τον άλλον, στα πλαίσια του 4μετρου. Στη συνέχεια, στο 35°, για το *Huseyni* και *Neva* προτείνονται το La και το Sol και, με μια σύντομη αναφορά στο Re, γίνεται επανάληψη του μέτρου αρμονικά και στο 36°, παραλλάσσοντάς το ελαφρώς στο τελευταίο όγδοο. Στο 37°, ως εναρμόνιση στο *Neva* προτείνεται η 6^η βαθμίδα, δηλαδή το Fa, ενώ το Sol για τα *Cargah*, *Segah* και *Rast*, αντίστοιχα. Τα μέτρα 38 και 39 αποτελούν επανάληψη του 36 σε ό,τι αφορά την εναρμόνιση, με το La και Sol να κυριαρχούν. Ακολουθεί αυτοσχεδιασμός στα πλαίσια του taksim και παρακάτω παρατίθενται τα μέτρα μετά το πέρας του αυτοσχεδιασμού, που αντιστοιχούν στα τελευταία μέτρα της σύνθεσης:

Αυτό το μέρος, δεδομένου του ότι μελωδικά αποτελεί επανάληψη των μέτρων 35-39, δεν προορίζεται για ανάλυση η γραμμή της μελωδίας, παρά μόνο η γραμμή της εναρμόνισης, η οποία και παρουσιάζει ενδιαφέρον. Αρχικά, παρατηρούμε ότι στο μέτρο 87 το *Huseyni* επιλέγεται να εναρμονιστεί με La και το *Neva* με Re,

δημιουργώντας διάστημα 5^{ης} και ταυτοφωνίας αντίστοιχα. Έπειτα, στο επόμενο μέτρο δημιουργούνται 3 διάφωνα διαστήματα, μέσα από την συνήχηση *La-Segah*, *Do-Neva*, αν και εντελώς περαστικά στη δεύτερη περίπτωση. Παρόλ' αυτά, το *Neva* εναρμονίζεται και με τη βαθμίδα του προσαγωγέα, δηλαδή το Sol, ενώ ο φθόγγος La χρησιμοποιείται για να εναρμονίσει τη φιγούρα με το 3ηχο που αντιστοιχεί στους 3 τελευταίους χρόνους του μέτρου αυτού. Αμέσως μετά, στο 89^ο μέτρο, το *Neva* εναρμονίζεται και πάλι με Fa και μέσα από το μεταβατικό Do, το μπάσο επιλέγει να χρησιμοποιήσει Sol, υποστηρίζοντας το *Cargah* και το *Segah*. Κατόπιν, το τελευταίο όγδοο του μέτρου όπου στη μελωδική γραμμή αναπαριστά το φθόγγο *Rast*, εναρμονίζεται με Mi κάτω από το πεντάγραμμο. Στα μέτρα 90 και 91, το μπάσο αξιοποιεί παραλλαγές ουσιαστικά των πρώτων μέτρων της σύνθεσης, τονίζοντας την τονική και τον προσαγωγέα, με κάποιες αναφορές στη Re κάτω από το πεντάγραμμο. Τέλος, στα 92-95, όπου η μελωδία τους, όπως έχει άλλωστε αναφερθεί και παραπάνω, αποτελεί ελαφρώς παραλλαγμένη, τη 2^η φορά, επανάληψη των αντίστοιχων 89 και 90, το μπάσο κινείται ανοδικά-καθοδικά από το Fa στο Sol και έπειτα στο La, επιστρέφοντας και πάλι πίσω, τονίζοντας τη σχέση 6-7-1-7-6 των βαθμίδων.

Ακολουθεί ένα απόσπασμα από τον έμμετρο αυτοσχεδιασμό (σε αντίθεση με το *taksim* που είναι ελευθέρου ρυθμού) που εκτελεί το ούτι από το μέτρο 40 (03:52-04:11):



Στα πρώτα 2 μέτρα, η μελωδία ξεκινάει από τη βαθμίδα *Huseyni* και, αφού πραγματοποιήσει «στάσεις» στις ενδιάμεσες βαθμίδες σταδιακά (*Neva*, *Cargah*), καταλήγει στη βάση (*Dugah*). Το 3^ο και 4^ο αποτελούν επανάληψη αυτών. Στα μέτρα 5 και 6 η μελωδική γραμμή πραγματοποιεί μια φράση η οποία ξεκινάει από το *Neva* και καταλήγει στο *Segah*. Τα 2 επόμενα, δημιουργούν μια ιδιότυπη φράση, κατά την οποία

παραδόξως στο 8^ο μέτρο χάνεται το μοίρασμα των 10/8 σε 3+2+2+3, ενώ προφανώς πρόκειται για διάφορους αντιχρονισμούς που εκτελεί το ούτι. Η δε μελωδία κινείται ανοδικά και εκτείνεται από το *Irak* (κάτω Fa#) μέχρι και το *Huseyni*. Τέλος, στα 9 και 10, επαναλαμβάνεται μια φράση, κατά την οποία η μελωδία «πέφτει» από το *Cargah* στο *Neva*, όπου και πραγματοποιεί ατελή κατάληξη, όπως και στα 5 και 6 αντίστοιχα.

Fly away

Στοιχεία παρτιτούρας:

Μακάμ/τρόπος: Μινόρε

Μέτρο: 4/4

Πραγματική τονικότητα: Re

Όργανα που καταγράφονται: piano, cumbus, bass

Fly away

♩ = 100

Piano

Bass

5

3

Το κομμάτι ξεκινάει με αυτοσχεδιασμό ελευθέρου ρυθμού στο πιάνο, με εμφανή στοιχεία τζαζ αισθητικής, λόγω όμως της δυσκολίας αποτύπωσης του στην παρτιτούρα για ευνόητους λόγους, έχει επιλεγεί η καταγραφή από το σημείο που εισάγεται η μελωδία της εισαγωγής. Η σύνθεση χρησιμοποιεί τον τρόπο μινόρε και έτσι, οι ονομασίες των βαθμίδων που θα αναφερθούν θα είναι αυτές της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής κλίμακας. Είναι προφανές ότι, το κομμάτι αυτό δεν θα κατατασσόταν στις συνθέσεις με «μακαμική» συμπεριφορά, μιας και παραπέμπει στον τρόπο μινόρε. Παρόλα αυτά, αν και δεν αξιολογεί μακαμικές συμπεριφορές, η αισθητική που «αφήνει» το cumbus, αλλά και τα άλλα «ανατολικά» όργανα, μέσα από τα διάφορα ποικίλματα που πραγματοποιούν, δίνουν μια περισσότερο «μακαμική» αίσθηση, πράγμα που δικαιολογεί την επιλογή του για ανάλυση μαζί με τις υπόλοιπες καταγραφές.

Ξεκινώντας, στα μέτρα 1 και 2 το πιάνο εκτελεί την πρώτη φράση, όπου τονίζεται η 4^η βαθμίδα, ενώ η κατάληξη πραγματοποιείται στην 1^η. Κατόπιν, στα επόμενα δύο μέτρα, με αφετηρία τη βαθμίδα Fa, γίνεται ατελής κατάληξη στο Re. Τα μέτρα 5 και 6

αποτελούν ουσιαστικά παραλλαγή του 1^{ου} και 2^{ου}, ενώ στα δύο τελευταία (7 και 8) η φράση που εκτελείται οδηγεί με τελική κατάληξη στο La.

Στα παρακάτω 8 μέτρα πραγματοποιείται η επανάληψη της ίδιας μελωδικής γραμμής, η οποία όμως παρουσιάζεται παραλλαγμένη. Την εκτέλεση αυτής την αναλαμβάνει το cumbus:

The image shows a musical score for a piece titled "Cumbus". It consists of two systems of four measures each. The first system starts at measure 9 and ends at measure 12. The second system starts at measure 13 and ends at measure 16. The music is written in 8/8 time and features a mix of eighth and quarter notes. There are some slurs and a glissando marking in measure 15. The score is in treble clef and common time signature.

Η βασική παραλλαγή που παρατηρείται αφορά το μέτρο 11, όπου οι αξίες μισού του αντίστοιχου μέτρου 3 αναλύονται σε επιμέρους όγδοα και τέταρτα. Σε ό,τι αφορά το αισθητικό κομμάτι, το cumbus χρησιμοποιεί διάφορους καλλωπισμούς, όπως η acciaccatura, η οποία παρατηρείται σε πολλά μέτρα, καθώς και το glissando στο μέτρο 15 που, λόγω της φυσιολογίας του οργάνου μπορεί να πραγματοποιηθεί εύκολα.

Όσον αφορά την εναρμόνιση, το μπάσο (μέτρο 9) ξεκινάει με την 4^η βαθμίδα κάτω από τη βάση (Re) να δημιουργεί ένα ρυθμικό σχήμα, η δομή του οποίου παραπέμπει στο μοίρασμα 3+3+2 των 8/8, ενώ στο επόμενο μέτρο γίνεται αναφορά στην 3^η (Do') και πραγματοποιείται προσωρινή κατάληξη στο La'. Έπειτα, στα μέτρα 11 και 12 η εναρμόνιση στο μπάσο ακολουθεί πιστά την πορεία της μελωδικής γραμμής, η οποία είναι καθοδική και από το φθόγγο Fa «πέφτει» στο Re (Fa-Mi-Re). Παρακάτω, αξιολογείται και πάλι η 4^η βαθμίδα κάτω από τη βάση, ενώ το μέτρο 14 παρουσιάζει απόλυτη ομοιότητα με το 10. Στο μέτρο 15, η βαθμίδα του προσαγωγέα (Sol) εναρμονίζεται με Sol. Στο ίδιο, γίνεται αναφορά επίσης στη βαθμίδα Mi, ως αρμονία στα Do και La, ενώ το μέρος τελειώνει στο μέτρο 16 με τη χρήση της τονικής (La). Πιο κάτω παρατίθεται το Β' μέρος:

Στο μέτρο 17 τονίζεται η 1^η (La) και ο προσαγωγέας (Sol). Κατόπιν, με ανοδική κίνηση η μελωδία πηγαίνει στην 3^η (Do), ενώ στο 19^ο μέτρο, με αφητηρία τη 4^η (Re), πραγματοποιείται καθοδική κίνηση μέχρι το La. Τα επόμενα 4 μέτρα (μέτρα 21 – 24) αποτελούν μικρή παραλλαγή των πρώτων τεσσάρων.

Σε επίπεδο εναρμόνισης, το μπάσο υιοθετεί για τα περισσότερα από τα παραπάνω μέτρα το ρυθμικό σχήμα που παρατηρήθηκε στο μέτρο 9, παραπέμποντας στο κλάσμα 8/8 και τη δομή 3+3+2. Με αφητηρία, λοιπόν, αυτό το σχήμα, αρχικά εναρμονίζει όλο το μέτρο 17 με La', έπειτα με Sol' τη βαθμίδα Do (μέτρο 18) και με Fa τη βαθμίδα Re. Τέλος, στο μέτρο 20 κυριαρχούν μια σειρά από βαθμίδες που λειτουργούν, θα λέγαμε – στη λογική πλέον των 4/4 – και ως γέφυρα μεταξύ των μέτρων 20 και 21. Για τα μέτρα 21-24 ισχύει η ίδια σχεδόν λογική εναρμόνισης με τα αντίστοιχα 17-20, με τη μόνη ουσιαστικά διαφορά στις αξίες και τις βαθμίδες του τελευταίου μέτρου, που χρησιμεύουν επίσης ως γέφυρα για το Γ' μέρος:

Το Γ' μέρος περιλαμβάνει τα μέτρα 25-32. Από το μέτρο 25 ξεκινάει μια φράση από τη βαθμίδα Do που εκτείνεται μέχρι και το Fa για να καταλήξει στο επόμενο μέτρο στο

Re, στο οποίο και πραγματοποιεί ατελή κατάληξη. Στα μέτρα 27-28 η ίδια φράση, με τη μορφή αλυσίδας (με μικρή παραλλαγή), μεταφέρεται έναν τόνο χαμηλότερα, για να καταλήξει αυτή τη φορά στο Do. Στα δύο επόμενα, το μοτίβο τέταρτο-δύο όγδοα επαναλαμβάνεται (με κάποιες παραλλαγές) επίσης ως αλυσίδα στις βαθμίδες Fa, Mi, Re και Do. Το μέτρο 31 προετοιμάζει τον ακροατή για την τελική κατάληξη στο La που πραγματοποιείται στο επόμενο μέτρο.

Η εναρμόνιση του Γ' μέρους, στα πρώτα 4 μέτρα, χρησιμοποιεί, όπως και παραπάνω, τη δομή του 3+3+2 των 8/8. Έτσι, ξεκινάει να εναρμονίζει με την 3^η (Do) στο μέτρο 25, με τη 2^η (Si) τη βαθμίδα Re στο 26, με Sol (η βαθμίδα του προσαγωγέα) τη φράση στο μέτρο 27, για να καταλήξει στην τονική (La), στο επόμενο. Σε ό,τι αφορά τα μέτρα 29-30 με τη φράση-αλυσίδα, πραγματοποιείται καθοδική κίνηση από το Fa ως το Do, ενώ ο κάθε φθόγγος που χρησιμοποιείται στο μπάσο βρίσκεται σε αντιστοιχία με το φθόγγο που εναρμονίζει. Στο μέτρο 31 γίνεται χρήση της βαθμίδας του προσαγωγέα (Sol), η οποία τοποθετείται κάτω από το φθόγγο Si. Έπειτα, μετά την αναφορά στην 5^η βαθμίδα (Mi) του ίδιου μέτρου, γίνεται κατάληξη στην τονική στο μέτρο 32. Παρακάτω παρατίθεται μια παραλλαγή του Α' μέρους, την οποία εκτελεί το μπάσο, ενώ ακολουθεί το μέρος του αυτοσχεδιασμού που πραγματοποιείται από το πιάνο:

33 Bass

37 D.S. al Coda

42

πιάνο 37 μέτρα αυτοσχεδιασμός

Σε αυτό το δμετρο⁸⁶, που ολοκληρώνεται στο 41, μετά από ένα μέτρο παύση (μέτρο 33), το μπάσο αναλαμβάνει να παίξει στην ψηλή περιοχή το Α' μέρος, με ορισμένες παραλλαγές που αφορούν κυρίως το μέτρο 36. Έτσι, σε αυτό το σημείο χρησιμοποιούνται αξίες τετάρτου, ογδού και δεκάτου έκτου, με την ταυτόχρονη χρήση *glissando* στα τελευταία. Η εναρμόνιση αναλαμβάνεται από το πιάνο και ως εκ τούτου, δεν καταγράφεται.

Μετά το πέρας αυτών των 8 μέτρων, παρατηρούμε την επιγραφή “D.S. al Coda”, που μας παραπέμπει στο σύμβολο “Dal Segno”, στο δεύτερο μισό του Α' μέρους. Έτσι, πραγματοποιείται επανάληψη του κομματιού, παραλείποντας το μουσικό κείμενο που βρίσκεται ανάμεσα στα δύο σύμβολα της Coda και, φτάνοντας στο μέτρο όπου ξεκινάει ο αυτοσχεδιασμός του πιάνο (κι εδώ με τζαζ αισθητική) για άλλα 37 μέτρα. Τέλος, τα μέτρα από το 80° έως και το 95° αποτελούν ουσιαστικά επανάληψη του Γ' μέρους, τόσο στη μελωδική γραμμή, όσο και σε αυτήν της εναρμόνισης, με κάποιες όμως μικρές επιμέρους παραλλαγές, όπως οι γέφυρες των ογδών και των δεκάτων έκτων στα μέτρα 87 και 91 αντίστοιχα:

80

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Measure 80 starts with a whole rest in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 81 continues with a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff.

82

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Measure 82 starts with a quarter rest in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 83 continues with a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 84 continues with a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 85 continues with a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff.

86

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Measure 86 starts with a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 87 continues with a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 88 continues with a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff. Measure 89 continues with a quarter note in the upper staff and a quarter note in the lower staff.

⁸⁶ Εδώ ισχύει ακριβώς ό,τι ισχυε και στο Α' μέρος σχετικά με την εναρμόνιση από το πιάνο.

Παρακάτω παρατίθεται ο τζαζ αυτοσχεδιασμός στο πιάνο, από το μέτρο 42 (04:03 – 04:34):

Ο αυτοσχεδιασμός εδώ κάνει κυρίως χρήση της μινόρε κλίμακας. Παρόλ' αυτά, είναι εμφανείς οι ξένοι φθόγγοι, αλλά και τα blue notes, που εισάγουν τον ακροατή σε ένα πιο «τζαζ» κλίμα.

Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη φράση κινείται από τη 2^η στην 4^η βαθμίδα (Si-Re). Έπειτα, η μελωδία από το Do κατευθύνεται στο Mi^b (πρόκειται για blue note) και στη συνέχεια επιστρέφει πάλι στο Do. Κατόπιν οδηγείται στο απρόσμενο Sol[#] (εφόσον ο προσαγωγέας στη μελωδική γραμμή του κομματιού είναι σε απόσταση τόνου και όχι ημιτονίου από την τονική) και τελικά στο Mi. Στην επόμενη φράση, πραγματοποιείται ανοδική κίνηση, ενώ ο φθόγγος Mi αναιρείται και επιστρέφει στον κόσμο του μινόρε, για να καταλήξει εδώ η μελωδία στην 4^η βαθμίδα (Re). Προχωρώντας, παρατηρούμε μια καθοδική κίνηση από το Sol' μέχρι την Re, να εκτελείται ως αλυσίδα έναν τόνο χαμηλότερα για να καταλήξει έπειτα στο Mi, όπου και ολοκληρώνεται η φράση. Τέλος, ύστερα από μια φράση που αναλύει ουσιαστικά τη συγχορδία Am, εκτεινόμενη από το La έως το Do', η μελωδία εκτείνεται πέρα από τα οκταβικά πλαίσια, φτάνοντας μέχρι και το Mi'. Έτσι, το απόσπασμα τελειώνει στην επανάληψη της φράσης Do' - Si' - La' - Mi' ένα τόνο χαμηλότερα, καθώς λειτουργεί ως αλυσίδα.

Moments

Στοιχεία παρτιτούρας:

Μακάμ/τρόπος: *Hicaz*

Μέτρο: 6/8

Πραγματική τονικότητα: *Fa#*

Όργανα που καταγράφονται: *ud, bass, piano*

Moments

The musical score is written for three instruments: Ud (oud), Bass, and Piano. It is in the key of F# minor (one sharp) and 6/8 time. The tempo is marked as ♩ = 340. The score is divided into four systems, each with a measure number (1, 5, 9, 13) at the beginning. The Ud part features glissando markings. The Bass and Piano parts provide a rhythmic accompaniment with sustained notes and some melodic lines.

Η πρώτη και μοναδική από τις συνθέσεις που έχουν αναλυθεί με χρωματική συμπεριφορά και, πιο συγκεκριμένα, σκληρή χρωματική. Αρχικά το ούτι εκτελεί ταξίμι σε μακάμ *Hicaz*, δεν καταγράφεται όμως, όπως και οι παραπάνω αντίστοιχα.

Το κομμάτι εκτελεί όλο το πρώτο μέρος με συνοδεία πιάνου, οι μελωδικές του όμως ιδιαιτερότητες, καθώς και η μεγάλη έκταση που αυτές παρουσιάζουν, συνετέλεσε στην αποφυγή της καταγραφής του στην εισαγωγή. Παρόλ' αυτά, το μπάσο αναγράφεται

στην αρχή της σύνθεσης, αλλά στα μέρη που εκτελούνται από το πιάνο έχουν τοποθετηθεί παύσεις.

Αρχικά, το ούτι εισάγει τη μελωδική γραμμή, τονίζοντας την 4^η βαθμίδα (Neva) του τρόπου (μέτρο 1). Κατόπιν, η μελωδία με αφετηρία το *Neva* (4^ο μέτρο) και, πραγματοποιώντας καθοδική κίνηση, με ενδιάμεση στάση στο *Nim Hicaz*, καταλήγει στην τονική (μέτρο 6). Στο 7^ο μέτρο γίνεται ξανά αναφορά στην τονική, αλλά αυτή τη φορά μια οκτάβα χαμηλότερα. Έτσι, η φράση ολοκληρώνεται στο 7^ο μέτρο, ενώ μετά το 8^ο γίνεται επανάληψη των πρώτων 8 μέτρων. Έπειτα, η μελωδία μεταφέρεται μια 4^η ψηλότερα στο επόμενο, αγγίζοντας το φθόγγο *Gerdaniye* (Sol'), με ταυτόχρονη χρήση του *Enic* (Fa#). Στα μέτρα 13 και 14, η μελωδική γραμμή πραγματοποιεί καθοδική κίνηση και, αντικαθιστώντας τη βαθμίδα *Enic* με αυτή του *Acem* (Fa#), καταλήγει στο *Huseyni* με διατονική κίνηση. Το 15^ο μέτρο, ουσιαστικά αποτελεί επανάληψη του 7^{ου}, όπου εκτελείται η τονική μια οκτάβα χαμηλότερα. Κατόπιν, επαναλαμβάνεται το δεύτερο 8μετρο, όπως παραπάνω. Παρακάτω παρατίθεται το τελευταίο κομμάτι του μέρους πριν την επανάληψη:

Στο μέτρο 17 η μελωδική γραμμή αγγίζει τη βαθμίδα *Acem*, από την οποία πραγματοποιείται καθοδική κίνηση μέχρι και το 20°. Στο ενδιάμεσο, παρατηρούνται προσωρινές στάσεις στην 4^η και 5^η βαθμίδα, δηλαδή στα *Neva* και *Huseyni*, αντίστοιχα. Κατόπιν, γίνεται κατάληξη στη βάση (μέτρο 20). Στα μέτρα 21-23 εκτελείται μια γέφυρα από όργανο που δεν έχει επιλεγεί για καταγραφή, για το λόγο αυτό και αναλύεται σε άλλο σημείο του κειμένου, ενώ εδώ τοποθετούνται παύσεις. Έπειτα, στα επόμενα μέτρα επαναλαμβάνεται η ίδια μελωδική γραμμή με παραπάνω, εδώ όμως παρουσιάζεται παραλλαγμένη, κυρίως στα 25 και 27, όπου στο μεν πρώτο οι τρεις πρώτοι χρόνοι αντιπροσωπεύονται με τέταρτο παρεστιγμένο, ενώ στο τελευταίο με δύο από αυτά, συζευγμένα. Β' μέρος δεν υφίσταται. Ουσιαστικά, μετά το 30° μέτρο επαναλαμβάνεται το ίδιο μέρος, αυτή τη φορά όμως καταγράφεται και η εναρμόνιση από το μπάσο, όπως φαίνεται και παρακάτω:

%

Εφόσον η μελωδική γραμμή από το μέτρο 31 αποτελεί επανάληψη της αρχής και η οποία έχει αναλυθεί παραπάνω, κρίνεται σκόπιμο εδώ να αναλυθεί κατευθείαν η γραμμή του μπάσου.

Στην γραμμή του μπάσου, ο φθόγγος La (μια οκτάβα χαμηλότερα) εναρμονίζει το φθόγγο *Neva* στο μέτρο 31. Έπειτα, το μπάσο εκτελεί μια γέφυρα σε *Nikriz* (καθώς η μελωδική γραμμή ξεκινάει και καταλήγει στον προσαγωγέα του *La Hicaz*, Sol), ενώ στο μέτρο 35, η (καθοδική) κίνηση από το *Nim Hicaz* (Do#) στη βάση *Dugah* (La) του επόμενου, εναρμονίζεται επίσης με το φθόγγο La, όπως συμβαίνει και στο 31. Αμέσως μετά (μέτρα 36-38), με αφετηρία την 5^η βαθμίδα (Mi), πραγματοποιείται μια κίνηση μινόρε, η οποία καταλήγει στο Re και η οποία παραπέμπει στο οξύ πεντάχορδο *Buselik*, που δομείται πάνω στην 5^η ενός *Hicaz*. Ακολουθεί επανάληψη. Στο 39 και, συγκεκριμένα στην κίνηση από το *Enic* στο *Gerdaniye* χρησιμοποιείται και πάλι ως εναρμόνιση ο φθόγγος La που προαναφέραμε και παραπάνω, ενώ η γέφυρα μινόρε που ακολουθεί στα επόμενα δύο μέτρα (μια 8^η ψηλότερα) και η οποία ξεκινάει και καταλήγει στο Re, θα μπορούσε να θεωρηθεί ξανά ως αναφορά στο οξύ τετράχορδο *Buselik* ενός *Hicaz*. Τέλος, στο μέτρο 43 πραγματοποιείται η 4^η και τελευταία αναφορά στο La, με το οποίο και εναρμονίζονται οι βαθμίδες *Acem* και *Huseyni*, ενώ η γέφυρα που έπεται, μινόρε φύσης, (ξεκινάει και καταλήγει στο Mi), αποτελεί ακόμη μια παραλλαγή των προηγούμενων. Ακολουθεί επίσης επανάληψη, μετά το πέρας της οποίας γίνεται πέρασμα κατευθείαν από το μέτρο 45 στο 47, παραλείποντας την Α' βόλτα. Παρακάτω παρατίθεται το τελευταίο κομμάτι του μέρους που αναλύουμε:

Σε αυτό το κομμάτι⁸⁷ καταγράφεται και η γραμμή του πιάνου στο μπάσο.

⁸⁷ Σημειωτέον ότι στο μέτρο 61 υπάρχει μια ακόμη επανάληψη της μελωδίας, που παραπέμπει πίσω στο 31^ο. Παρόλ' αυτά δεν καταγράφεται για λόγους έκτασης.

Σε ό,τι αφορά τη γραμμή της εναρμόνισης, σε αυτό το σημείο αυτή ακολουθεί πορεία αντίθετη προς αυτή της βασικής μελωδικής γραμμής, καθώς η πρώτη έχει ανοδικό χαρακτήρα, ενώ η δεύτερη, καθοδικό. Ξεκινώντας λοιπόν την ανάλυση από το 48^ο μέτρο, παρατηρούμε ότι η βαθμίδα *Acem* εναρμονίζεται με το Re, ενώ για τη βαθμίδα *Huseyni*, παρόλη τη μικρή της διάρκεια, επιλέγεται ο φθόγγος Mi ως εναρμόνιση. Στο 49, τη βαθμίδα *Neva* εναρμονίζει το Fa, όπως επίσης και τον ποικιλματικό φθόγγο Do# (Nim Hicaz), όπου λόγω του μεταβατικού του χαρακτήρα δεν ακούγεται διάφανο το διάστημα αυτό. Προχωρώντας στο 50, παρατηρείται πως η βαθμίδα του προσαγωγέα (Sol) υποστηρίζει αρμονικά το *Huseyni*, καθώς και οι φθόγγοι ογδόων Si^b, Do# και Re τους αντίστοιχους Re, Do# και Si^b ⁸⁸. Ακόμη, στο μέτρο 51, όπου στην κύρια μελωδία κυριαρχούν η τονική και ο προσαγωγέας, οι βαθμίδες αυτές (*Dugah* και *Rast*) χρησιμοποιούν ως εναρμόνιση τους φθόγγους Do# και Si^b, αντίστοιχα (μια 5^η ψηλότερα). Ακολουθεί μια γέφυρα μινόρε που εκτελείται από το πιάνο και αφορά τα επόμενα 3 μέτρα (52-54), ενώ αποτελεί επανάληψη των αντίστοιχων 44-46 που αναλύθηκαν παραπάνω. Στο επόμενο τετράμετρο πραγματοποιείται ουσιαστικά επανάληψη των μέτρων 48-51, τόσο της κύριας μελωδικής γραμμής, όσο και της γραμμής εναρμόνισης. Η μόνη διαφορά υφίσταται στο 58, το οποίο και αποτελεί παραλλαγή του αντίστοιχου 51. Έτσι, στην επανάληψη, εκτός του ότι σε όλο το μέτρο (στη μελωδία) κυριαρχεί μόνο η τονική, σε αντίθεση με το 51, όπου τονίζεται και ο προσαγωγέας, εδώ προτείνεται και διαφορετική εναρμόνιση για αυτήν, με το ιδιαίτερο άκουσμα του φθόγγου Fa#. Τα μέτρα 59-61 δεν καταγράφονται, μιας και δεν αφορούν τα όργανα που έχουν επιλεγεί προς καταγραφή.

Λίγο πριν φτάσουμε στην ανάλυση του τελευταίου μέρους της σύνθεσης, παρατηρούμε ότι το πιάνο πραγματοποιεί αυτοσχεδιασμό που διαρκεί 120 μέτρα. Αυτός, να μεν διατηρεί το διαστηματικό κόσμο του Hicaz, αν και συγκερασμένο, είναι όμως κυρίως τζαζ αισθητικής. Κατόπιν, η επιγραφή “D.S. al Coda”, στο τέλος του αυτοσχεδιασμού, μας παραπέμπει στο μέτρο 31, από όπου και επαναλαμβάνεται η μελωδία, μέχρι το σύμβολο της Coda του μέτρου 58. Από ‘κει και έπειτα παραλείπονται τα μέτρα που μεσολαβούν μέχρι και την επόμενη Coda στο 183:

⁸⁸ Εδώ να σημειωθεί ότι από τη συνήχηση της γραμμής της μελωδίας και της γραμμής του μπάσου δεν φαίνεται να δημιουργείται κάποια ιδιαίτερη διαφωνία (από όσο τουλάχιστον μπορεί να διαπιστωθεί), δεδομένου ότι η πρώτη αξιοποιεί θεωρητικά κατά τι πιο μαλακά διαστήματα από τη δεύτερη.

62 D.S. al Coda

piano, αυτοσχεδιασμός 120 μέτρα

183 Kanun

187

190

193 *Perdendosi al fine*

Σε ό,τι αφορά το τελευταίο μέρος (από το μέτρο 184), η μελωδική γραμμή αποκτάει πολύ πιο μαλακή συμπεριφορά και την εκτέλεση της μελωδικής γραμμής αναλαμβάνει το κανονάκι (Kanun). Ουσιαστικά πρόκειται για μια 3μετρη φράση, η οποία και επαναλαμβάνεται ανά 3 μέτρα μέχρι το τέλος. Πιο αναλυτικά, στους πρώτους 3 χρόνους του μέτρου, η μελωδία αρχικά περιστρέφεται γύρω από την τονική (Dugah), έτσι όπως περιγράφεται μέσα από τις φιγούρες των δεκάτων έκτων, οι οποίες και επαναλαμβάνονται σε κάθε μέτρο. Κατόπιν, τονίζονται η 3^η, η 2^η και ο προσαγωγέας. Στο επόμενο μέτρο, μετά την κίνηση γύρω από τη βάση, η μελωδία φτάνει μέχρι το φθόγγο *Neva*, απ' όπου και κατευθύνεται προς το *Dugah* με καθοδική κίνηση. Στο τρίτο μέτρο της φράσης και πάλι μετά το σημείο που επαναλαμβάνεται, παρατηρείται κίνηση στο 4χορδο κάτω από τη βάση. Χαρακτηριστικό είναι το τονικό ύψος της βαθμίδας Fa[#],

η οποία και εδώ εκτελείται ιδιαίτερα μαλακά. Στο 195 η επιγραφή “Perdendosi al Fine” μας προϊδεάζει για σταδιακή μείωση της έντασης του ήχου (Fade out)⁸⁹, αν και νωρίτερα από ό,τι συμβαίνει στην πράξη.

Η εναρμόνιση εδώ δεν ξεκινάει με την εισαγωγή του μέρους, αλλά ουσιαστικά στην 3^η επανάληψη του μοτίβου και συγκεκριμένα στο μέτρο 190. Εδώ, πραγματοποιεί μια ανοδική κίνηση από το Sol κάτω από το πεντάγραμμο μέχρι το Fa στο μέτρο 192 και από το Do# (μέτρο 193) μέχρι και το Si^b του μέτρου 195. Έτσι, η πρώτη φιγούρα των δεκάτων έκτων των τριών πρώτων χρόνων του μέτρου υποστηρίζεται από το φθόγγο Sol⁹⁰, δημιουργώντας έτσι διάφωνο διάστημα με το La *Dugah*, ενώ κατόπιν ακολουθούν το La και Si^b, το οποίο και εναρμονίζει επίσης τη βαθμίδα Si^b της μελωδικής γραμμής. Κατόπιν, στο επόμενο μέτρο του μοτίβου, η ίδια φιγούρα δεκάτων έκτων υποστηρίζεται αρμονικά στο φθόγγο La (*Dugah*) από το Do# και το Re. Στο τέλος του μέτρου, το Mi τίθεται κάτω από τη βαθμίδα του *Nim Hicaz* (Do#), ενώ στο επόμενο, με ψηλότερο το φθόγγο Fa πραγματοποιείται καθοδική κίνηση στη μελωδία του μπάσου, με τους φθόγγους Fa, Mi και Re να εναρμονίζουν τα δύο La και το μαλακό Fa# (*Irak*) της μελωδικής γραμμής, αντίστοιχα. Προχωρώντας παρακάτω, είναι εμφανές ότι το μέτρο 193 αποτελεί επανάληψη του 191 στην εναρμόνιση. Τέλος, οι φθόγγοι Fa, Sol και La χρησιμοποιούνται για εναρμόνιση των δύο La και του Do# του επόμενου μέτρου, με το δεύτερο να δημιουργεί διάφωνο διάστημα, ενώ η γραμμή του μπάσου κορυφώνεται στο μέτρο 195, με το Si^b να υποστηρίζει το La της μελωδικής γραμμής, δημιουργώντας διαφωνία και ορίζοντας τον εαυτό του ως αφετηρία της καθοδικής κίνησης που ακολουθεί. Σε αυτήν, οι φθόγγοι La και Sol εναρμονίζουν τους αντίστοιχους La και μαλακό Fa# της μελωδικής γραμμής, δημιουργώντας και πάλι διαφωνία στη δεύτερη περίπτωση. Η μελωδία κλείνει στο La, σύμφωνα με την καταγραφή μας, στην πραγματικότητα όμως η κατάληξη αυτή λειτουργεί συμβατικά, αν αναλογιστούμε ότι η σύνθεση κλείνει σταδιακά με *Perdendosi al fine* και ότι υπάρχουν και άλλα μέτρα που δεν έχουν καταγραφεί για λόγους που προαναφέρθηκαν προηγουμένως.

⁸⁹ Σημειωτέον ότι δεν καταγράφονται όλα τα μέτρα από το τελευταίο μέρος της σύνθεσης, καθώς η καταγραφή στο μέρος της εναρμόνισης παρουσιάζει ιδιαίτερη δυσκολία.

⁹⁰ Μερικοί από τους φθόγγους της γραμμής εναρμόνισης στα μέτρα 190-196 πιθανόν να καταγράφονται κατά προσέγγιση, καθώς η μικρή έλλειψη ευκρίνειας που υπάρχει σε ορισμένα σημεία δυσκολεύει την λεπτομερή καταγραφή τους.

Παρακάτω παρατίθεται ένα απόσπασμα του αυτοσχεδιασμού που εκτελεί το πιάνο από το 62^ο μέτρο (5:55-6:11):

The musical score is written for piano in 6/8 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a 'Piano' dynamic marking. The melody starts on a whole note G4, followed by a half note F4, and then a quarter rest. The second staff continues with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The third staff shows a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The fourth staff concludes with a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. The piece ends with a double bar line.

Όπως φαίνεται σε αυτό, το πιάνο εκτελεί αυτοσχεδιασμό, αξιοποιώντας τα διαστήματα του Hicaz, στη συγκεκρισμένη του βέβαια εκδοχή και χωρίς να ακολουθεί απαραίτητα την κινησεολογία του εν λόγω τρόπου. Επιπλέον, από τα μέτρα 15-17 και έπειτα, η μελωδία χάνει εντελώς το άκουσμα του Hicaz, δίνοντας πιο τζαζ αισθητική.

Πιο συγκεκριμένα, ξεκινώντας από τον προσαγωγέα (Sol), η μελωδία κατευθύνεται με ανοδική πορεία προς το Si^b, ενώ κατόπιν επιστρέφει και πάλι στο Sol, τονίζοντας τη βάση ενός Nikriz. Έπειτα, την ίδια μελωδική πορεία σχηματίζει μια 5^η ψηλότερα, ξεκινώντας αυτή τη φορά από το φθόγγο Re. Στο 5^ο μέτρο πραγματοποιεί κίνηση από το Do[#] (3^η) προς το Mi (5^η) και στα επόμενα, από το φθόγγο Do[#] κινείται καθοδικά για να καταλήξει εν τέλει στο La. Στο 9^ο, οδηγεί τη μελωδία από το Sol στο Fa, ενώ έπειτα, με αφετηρία το Mi (5^η), πραγματοποιεί, όπως και στο 2, την κίνηση Si^b-Sol. Περνώντας στο 12 και, εκκινώντας από το Fa, η μελωδία καταλήγει εν τέλει στο επόμενο στο Do[#], ενώ αναφέρεται και πάλι στην κίνηση Sol-Si^b-Sol. Από 'κει και έπειτα η μελωδία ξεφεύγει από την αίσθηση Hicaz που δίνει κυρίως διστηματικά η ίδια μέχρι στιγμής, χρησιμοποιώντας μεγάλα «άλματα» από τον έναν φθόγγο στον άλλο, με πορεία καθοδική. Τέλος, χρησιμοποιεί ορισμένους «ξένους» φθόγγους, ενώ ταυτόχρονα αλλάζει και το «μοίρασμα» των αξιών, «γκρουβάροντας» πλέον ως 3/4.

Going with the abandon

Στοιχεία παρτιτούρας:

Μακάμ/τρόπος: *Ussak*

Μέτρο: 4/4

Πραγματική τονικότητα: *Fa*

Όργανα που καταγράφονται: *synthesizer, cumbus, bass.*

Going with the abandon

$\text{♩} = 160$

drums, 4 μέτρα έξω

5

Cumbus

Bass

9

Η σύνθεση αυτή αποτελεί την τελευταία από εκείνες που αναλύονται στην παρούσα εργασία. Χρησιμοποιεί τα διαστήματα, αλλά και την κινησεολογία του μακάμ *Ussak*. Εισάγεται με ένα 4μετρο που εκτελείται από τα drums, ενώ κατόπιν το βασικό ρόλο αναλαμβάνει το cumbus, το οποίο και εκτελεί την κύρια μελωδική γραμμή.

Στο 5^ο μέτρο η μελωδία ξεκινάει από το *Cargah*, με καθοδική κίνηση μέχρι το *Rast*, ενώ στο επόμενο μέτρο η ίδια «ανεβαίνει» και περιστρέφεται επίσης γύρω από το *Cargah*. Στα 7^ο και 8^ο, πραγματοποιούνται συχνές αναφορές στο *Segah*, βαθμίδα γύρω από την οποία κινείται η μελωδική γραμμή, για να καταλήξει, εν τέλει, στη βάση (*Dugah*). Τα μέτρα 9-12 αποτελούν παραλλαγή των παραπάνω.

Σε ό,τι αφορά το μέρος της εναρμόνισης, αυτό ξεκινάει με το La', ενώ κατόπιν προτείνεται το Mi για να υποστηρίξει αρμονικά τη βαθμίδα *Dugah*. Το Sol και La' των ογδών του τελευταίου χρόνου του μέτρου τοποθετείται κάτω από τις αντίστοιχες βαθμίδες *Neva* και *Segah* της μελωδικής γραμμής, δημιουργώντας διαφωνία στην περίπτωση του δευτέρου ογδού. Στο 6^ο μέτρο, το *Cargah* στον 1^ο και 4^ο χρόνο εναρμονίζεται με Do', ενώ αυτό του 3^{ου}, με το La'. Προχωρώντας στο επόμενο, για το *Segah* επιλέγεται ο φθόγγος Sol, δημιουργώντας ένα διάστημα 3^{ης} φυσικής, ενώ στον 3^ο χρόνο του μέτρου, το *Rast* υποστηρίζεται από το Re'. Ομοίως με τα όγδοα του τελευταίου χρόνου στο μέτρο 5, τα Sol και Do' του μέτρου 7, εναρμονίζουν αντιστοίχως τα *Cargah* και *Segah* της μελωδικής γραμμής, δημιουργώντας στη δεύτερη περίπτωση διάφωνο άκουσμα. Τέλος, στο 8^ο μέτρο η βαθμίδα Re εναρμονίζει τα δύο *Segah*, το δε La' το *Dugah*. Η γραμμή του μπάσου στα μέτρα 9-12 αποτελεί επανάληψη των προηγούμενων κι έτσι δεν αναλύεται. Ακολουθεί το Β' μέρος:

Στο μέτρο 13, η μελωδική γραμμή ξεκινάει από τη βαθμίδα *Irak*, για να καταλήξει με ανοδική κίνηση στο *Dugah*. Έπειτα στο επόμενο, πραγματοποιείται κατάληξη στο *Neva*. Το 15^ο και 16^ο περιγράφουν μια μελωδική κίνηση από την 4^η (*Neva*), η οποία κίνηση κάνει αναφορά ενδιάμεσα στην 3^η (*Cargah*) για να καταλήξει τελικά στη βάση. Στο μέτρο 17, με αναφορά στο *Cargah*, γίνεται κατάληξη στη βάση, ενώ στο επόμενο

με αφετηρία το *Dugah*, γίνεται ατελής κατάληξη στο *Neva*. Στα 19 και 20 η μελωδία ξεκινάει απ' το *Neva* και σταδιακά φτάνει στο *Dugah*, όπου γίνεται και κατάληξη. Στα μέτρα 21-24 πραγματοποιείται ουσιαστικά επανάληψη των 17-20, ενώ παρατηρείται διαφορά στο μέτρο 24, το οποίο πραγματοποιεί ανοδική κίνηση από την 1^η στην 5^η βαθμίδα και αποτελεί ουσιαστικά γέφυρα για το επόμενο μέρος.

Σε επίπεδο εναρμόνισης, το 13^ο μέτρο εισάγει το φθόγγο La' στον 1^ο χρόνο, όπου η μελωδική γραμμή πραγματοποιεί παύση. Κατόπιν, τα δύο *Dugah* υποστηρίζονται αρμονικά από τους φθόγγους Mi και La, αντίστοιχα, ενώ το επόμενο, το οποίο τονίζει το φθόγγο *Neva*, πραγματοποιεί μεταφορά του προηγούμενου μέτρου (αρμονικά) μια 4^η ψηλότερα. Εδώ προτείνονται η 1^η και η 4^η, δηλαδή οι φθόγγοι Re' και La'. Έπειτα, στο 15, για το *Neva* προτείνεται αρμονικά η βαθμίδα του προσαγωγέα, δηλαδή το Sol, δημιουργώντας διάστημα 5^η. Το δε *Cargah* αξιοποιεί το Do', ενώ τα Re-Sol του τελευταίου χρόνου του μέτρου, αφού εναρμονίσουν τα δύο *Segah*, οδηγούν ξανά τη μελωδία του μπάσου στο Do', στο επόμενο μέτρο. Το Si' και Do' του 4^{ου} χρόνου εναρμονίζουν τα *Segah* και *Dugah*, αντίστοιχα, δημιουργώντας διακρότημα, αν και πολύ περαστικά. Στα μέτρα 17-21 η μελωδία του μπάσου ουσιαστικά εκτελεί τις βαθμίδες 1-6-7-1. Πιο αναλυτικά, εκτός της 1^{ης} (La') στο 17^ο αξιοποιείται το Mi ως εναρμόνιση στο *Cargah*, ενώ το La' και Sol του τελευταίου χρόνου επιλέγονται για τις βαθμίδες *Segah* και *Dugah*, δημιουργώντας διάφωνο άκουσμα. Στο επόμενο μέτρο υπάρχει η συμφωνία της 6^{ης} με την 1^η βαθμίδα, καθώς το Fa υποστηρίζει το *Dugah* (La). Κατόπιν, το Do' εναρμονίζει το *Segah* κι έτσι προκύπτει για ακόμη μια φορά διαφωνία⁹¹. Στο 19, μετά τη βαθμίδα του προσαγωγέα, ακολουθεί ένα Re ως αρμονική υποστήριξη στο *Cargah*, ενώ μετά το Sol και Mi του τελευταίου χρόνου, περνάμε στο 20^ο μέτρο. Σε αυτό, τα δύο La', αλλά και το Mi εναρμονίζουν τη βαθμίδα *Dugah*. Τέλος, στα 21-24, υπάρχει η διαδοχή των βαθμίδων 7-1-7-1. Εδώ ουσιαστικά το 1^ο με το 3^ο μέτρο του τετράμετρου, καθώς και το 2^ο με το 4^ο είναι πανομοιότυπα, ενώ επίσης τα πρώτα, αποτελούν επανάληψη των 17 και 19 (με διαφορά στον 4^ο χρόνο της εναρμόνισης). Τα δε δεύτερα διαφοροποιούνται μόνο στη γραμμή της εναρμόνισης, με την 1^η και 5^η βαθμίδα να κυριαρχούν. Έτσι, στο μεν 22, το La' εναρμονίζει το *Dugah* και το *Neva* και το Mi τη βαθμίδα *Segah*, στο δε 24, το La' προτείνεται για το *Dugah* και *Huseyni* και το Mi για το *Cargah*. Ακολουθεί το Γ' μέρος:

⁹¹ Το διάστημα που προκύπτει από τη συνήχηση Si-Do, αποτελεί διάστημα μεγαλύτερο του ημιτονίου.

Ξεκινώντας την ανάλυση του Γ' μέρους, παρατηρούμε ότι η μελωδία αρχίζει, τονίζοντας τη βαθμίδα *Huseyni* (μέτρο 25), ενώ από το επόμενο μέτρο η πρώτη κινείται καθοδικά, οδηγούμενη προς το *Neva* στο 27°. Είναι προφανές ότι το 27 και 28 αποτελούν μελωδική αλυσίδα των δύο προηγούμενων, καθώς εκφράζουν την ίδια κίνηση, αλλά μια 2^η χαμηλότερα (με εξαίρεση το τελευταίο όγδοο του 4^{ου} χρόνου). Επιπλέον, στο 3μετρο 29-31 τονίζεται ιδιαίτερα το *Cargah*, για να κατέβει στη βάση στο 32 και αμέσως, με ανοδική κίνηση να κατευθυνθεί προς το *Neva*. Στα επόμενα δύο, η μελωδία κινείται καθοδικά από το *Neva* στο *Dugah* για να καταλήξει και πάλι με ανοδική κίνηση στο *Neva*, ενώ στα 35 και 36, παρατηρείται ξανά κίνηση που έχει ως αφετηρία την 4^η και σταδιακά γίνεται κατάληξη στην 1^η. Τα μέτρα 37-40 αποτελούν επανάληψη των 33-36. Το 41^ο ουσιαστικά αποτελεί ένα μέτρο κενό από μελωδία και εκτελείται μόνο στην Α' βόλτα.

Σε ό,τι αφορά την εναρμόνιση, ο πρώτος φθόγγος που εισάγεται στον χρόνο της παύσης είναι το La', ενώ το Sol του 4^{ου} χρόνου εναρμονίζει το *Huseyni* (μέτρο 25). Στο επόμενο, η ίδια βαθμίδα υποστηρίζεται από το Do', ενώ το *Neva* από το Sol. Τα δε *Cargah-Neva* του τελευταίου χρόνου αφορούν τους φθόγγους Do'-La'. Προχωρώντας παρακάτω (μέτρο 27), παρατηρείται η εναρμόνιση του *Neva*, που κυριαρχεί σε αυτό το

μέτρο, με το Re'. Στο 28^ο, τα δύο Sol εναρμονίζουν το *Neva* και το *Segah*, το δε Si' τη βαθμίδα *Cargah*, δημιουργώντας σε αυτήν την περίπτωση διαφωνία. Απ' το 29^ο μέτρο μέχρι το 31^ο, υιοθετείται ένα μοτίβο το οποίο περιλαμβάνει τις βαθμίδες 3^η-7^η-1^η (Do'-Sol-La') και επαναλαμβάνεται στα 3 αυτά μέτρα, υποστηρίζοντας τη βαθμίδα *Cargah*, η οποία και κυριαρχεί. Κατόπιν, το επόμενο εναρμονίζει με Do' το *Cargah* και με Sol το *Segah* και το *Neva*, ενώ παρακάτω παρατηρείται μίμηση της γραμμής εναρμόνισης από τις βαθμίδες της μελωδικής γραμμής, καθώς οι βαθμίδες *Neva*, *Cargah* και *Segah* υποστηρίζονται αρμονικά από τις αντίστοιχες Re', Do' και Si' (μέτρο 33)⁹². Στην περίπτωση εναρμόνισης του *Segah* με Si' μάλιστα, υπό άλλες συνθήκες θα προέκυπτε διακρότημα, αλλά καθώς το Si της εναρμόνισης φαίνεται να παρουσιάζει κι αυτό μαλακή συμπεριφορά, αν και δεν σημειώνεται στην παρτιτούρα, δεν δημιουργείται πρόβλημα. Παρακάτω αξιοποιούνται οι βαθμίδες 1^η-5^η-1^η, με το La' να χρησιμοποιείται για τη βαθμίδα *Dugah*, το Mi για το *Segah*, ενώ το δεύτερο La' για το *Neva*. Στο 35^ο μέτρο όλη η γραμμή εναρμόνισης (εκτός του τελευταίου ογδού του 4^{ου} χρόνου) τίθεται μια 2^η χαμηλότερα, δηλαδή στη βαθμίδα του προσαγωγέα (Sol). Εδώ το Re εναρμονίζει το *Cargah*, δημιουργώντας διάφωνο άκουσμα, καθώς επίσης και το Sol-Mi τη 2^η και 1^η της γραμμής της μελωδίας. Τέλος, στο 36 κυριαρχεί το *Dugah*, το οποίο και υποστηρίζεται από τους φθόγγους La, Mi και La. Τα μέτρα 37-40 αποτελούν επανάληψη των τεσσάρων προηγούμενων, με εξαίρεση το δεύτερο όγδοο του 1^{ου} χρόνου του 38. Στην επόμενη σελίδα αναλύεται ο αυτοσχεδιασμός που διαρκεί 12 μέτρα και εκτελείται από τη φωνή, κατόπιν ένα κομμάτι του Α' μέρους και ο τελευταίος αυτοσχεδιασμός που εκτελείται από το synthesizer. Ο τελευταίος, αν και παιγμένος με synthesizer, διαθέτει χαρακτηριστικά *taksim*, καθώς και μαλακά διαστήματα. Σε ό,τι αφορά το μέρος που μεσολαβεί μεταξύ των δύο αυτοσχεδιασμών, η μελωδική γραμμή αποτελεί παραλλαγή του αντίστοιχου σημείου του Α' μέρους, κυρίως στα μέτρα 56-57 και 60-61, η δε γραμμή της εναρμόνισης δε διαφέρει σε κάτι σε σχέση με το ίδιο σημείο. Έτσι δεν θεωρήθηκε απαραίτητη η καταγραφή του. Η σύνθεση κλείνει με σταδιακή μείωση της έντασης του ήχου (*perdendosi al fine*):

⁹² Δεν είναι απόλυτα ξεκάθαρο από το ηχητικό υλικό εάν το Si στη γραμμή της εναρμόνισης του μέτρου 33 αντιπροσωπεύει το χαμηλό Si στο ύψος του *Segah*, όπως αντίστοιχα στη μελωδική γραμμή, ή το συγκεκριμένο Si.

42 D.S. al Coda

φωνητικά, αυτοσχεδιασμός 12 μέτρα

55

60

64 *Perdendosi al fine*

synthesizer, αυτοσχεδιασμός

Παρακάτω περιγράφεται ένα απόσπασμα από τον αυτοσχεδιασμό που εκτελεί το synthesizer από το μέτρο 64 (03:06-03:20):

Εδώ το synthesizer εκτελεί τον (έμμετρο) αυτοσχεδιασμό, ο οποίος έχει μακαμικά χαρακτηριστικά και παραδόξως περιέχει μαλακά διαστήματα. Αρχικά, η πρώτη φράση ξεκινάει από το *Yegah* (κάτω Re) και με ανοδική κίνηση φτάνει μέχρι το *Rast*. Η ίδια φράση επαναλαμβάνεται στα επόμενα δύο μέτρα, κάθε φορά μια 2^η επάνω, στο 2^ο δηλαδή εκτείνεται από το *Irak* μέχρι το *Segah*, ενώ στο 3^ο από το *Dugah* μέχρι το *Neva*.

Κατόπιν, στο 4 ξεκινάει μια άλλη φράση από *Cargah* για να καταλήξει στο επόμενο στο *Huseyni*, καθιστώντας το προσωρινό τονικό κέντρο, μαζί με την εκτέλεση της 1^η βαθμίδας στο 6. Στα 7^ο και 8^ο, η μελωδία εκκινάει από το *Gerdaniye* για να καταλήξει στο *Huseyni* και πάλι, ενώ στα 3 τελευταία, η μελωδία περιστρέφεται γενικότερα γύρω από το *Gerdaniye*.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ολοκληρώνοντας την διερεύνηση των στοιχείων που αφορούν αφενός τις επιρροές και αφετέρου την εφαρμογή τους στις συνθέσεις του Ara Dinkjian από το σχήμα “Night Ark”, καταλήγουμε σε ορισμένα συμπεράσματα, τα οποία μπορούν να συνοψιστούν ως εξής:

α) Μέσα από την ανάλυση των επιρροών του συνθέτη, οι οποίες αφορούν τόσο τις παραδόσεις της ανατολικής τροπικής μουσικής παράδοσης και συγκεκριμένα αυτήν της ιδιαίτερης περιοχής του Dikranagerd, όσο και τη δυτική μουσική γενικότερα και την παράδοση της τζαζ πιο ειδικά, καταφέραμε να αποκωδικοποιήσουμε τις προσωπικές του συνθέσεις και να αποδείξουμε, ως ένα σημείο τουλάχιστον, την αποτύπωση των πρώτων σε αυτές. Αν και η ανάλυση, βέβαια, των επιρροών αυτών δεν αποτελεί μια πλήρως εμπειριστατωμένη ανάλυση, ωστόσο καταφέρει να αποδείξει τις παραπάνω θέσεις σε έναν ικανοποιητικό βαθμό.

β) Οι συνθέσεις που καταγράφηκαν αξιοποιούν κυρίως τροπικές-μακαμικές συμπεριφορές στη μελωδική τους γραμμή, με εξαίρεση αυτήν του “*fly away*”, ενώ ταυτοχρόνως επιδέχονται εναρμόνιση με βάση τους κανόνες της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, κάνοντας ταυτόχρονα εμφανείς αναφορές στην τζαζ παράδοση. Αυτή η τάση της μίξης των παραπάνω ετερόκλητων στοιχείων που χρησιμοποιείται αρκετά από τον ίδιο τον συνθέτη, σε συνδυασμό με το ότι ο ίδιος παρουσιάζει την παραπάνω μίξη μέσα από τις δυτικές δισκογραφικές εταιρίες, απευθυνόμενος σε ένα «δυτικό» κοινό, αποδεικνύει ότι πρόκειται για έναν world/ethnic musician, σύμφωνα με τον ορισμό κυρίως που δίνει ο Timothy Taylor περί του τι είναι η world music. Από ‘κει και έπειτα, ο τρόπος που αυτοπροσδιορίζεται ο ίδιος συμφωνεί με το παραπάνω συμπέρασμα.

γ) Μέσα από την ανάλυση του μουσικού υλικού, παρατηρήθηκε ότι ο συνθέτης μένει αρκετά «πιστός» στους κανόνες και στο *seyir* των τροπικών συμπεριφορών της μελωδικής γραμμής, καθώς επίσης και στο διαστηματικό κόσμο των μελωδιών (π.χ. η μαλακή συμπεριφορά της βαθμίδας *Segah*, καθώς και αυτή άλλων «μαλακών» τετραχόρδων.) Επίσης, διατηρεί το φυσικό ήχο των «ανατολικών» οργάνων, όπως το ούτι, το σάζι, το cumbus κλπ, χωρίς να επεμβαίνει αισθητικά στο ιδιαίτερο ηχόχρωμά

τους με οποιονδήποτε τρόπο. Το ίδιο ισχύει και για τα «δυτικά» όργανα, όπως το μπάσο ή το πιάνο.

Σημείωση: Οι συμβάσεις που χρησιμοποιήθηκαν στην παρούσα εργασία, όπως π.χ. η χρήση του πενταγράμμου για την αποτύπωση των μακαμικών συμπεριφορών μιας προφορικής παράδοσης, όπως αυτή της περιοχής του Dikranagerd, καθώς επίσης και για την αποτύπωση αυτοσχεδιασμού ελευθέρου ρυθμού της τζαζ, αξιοποιώντας μόνο τα τονικά ύψη των φθόγγων, χωρίς τη χρήση των στελεχών τους, αν και ενδεχομένως φανερώνουν μια πρωτοτυπία, μιας και ο αυτοσχεδιασμός δεν πρόκειται για κάτι προγραμματισμένο εκ των προτέρων, κρίθηκαν απαραίτητες για την απόδειξη των παραπάνω θέσεων.

Κλείνοντας, φιλοδοξούμε η παρούσα μελέτη να αποτελέσει αφορμή για άλλες μελέτες που θα πραγματεύονται τη διερεύνηση άλλων πτυχών ενδεχομένως του σχήματος “Night Ark”, ή παρόμοιων μουσικών σχημάτων, ενώ παρέχει ταυτόχρονα και χρήσιμες βιβλιογραφικές αναφορές και πηγές, προκειμένου να γίνει περισσότερο εφικτό κάτι τέτοιο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΗ:

Αλεξίου Ειρήνη (2011), *διερεύνηση επιλεγμένων αυτοσχεδιασμών (solo) της λάτιν τζαζ και της λάτιν μουσικής ως προς τη μορφή, την ανάπτυξη, το αρμονικό υπόβαθρο και τη δομή*, πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη.

Αντωνίου Παναγιώτα (1995), «το Αρμενικό όραμα της επιστροφής: μνήμη προσανατολισμένη στο μέλλον» στο Μπενβενίστε Ρ., Παραδέλλης Θ., *διαδρομές και τόποι της μνήμης*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.

Βαϊνάς Σταύρος (2009), *συνάντηση τζαζ και λαϊκής μουσικής: η περίπτωση του Μίμη Πλέσσα*, πτυχιακή εργασία τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής, Άρτα.

Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης. (2006), *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου*, εκδόσεις τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Faggoto books – Αθήνα.

Γκρίντλεϊ Μαρκ Τσαρλς (2015), *Τζαζ ρεύματα και στυλ*, εκδόσεις «αρχιπέλαγος», Κολέγιο Heidelberg Tiffin, Οζάιο.

Δίγκος Βασίλειος (2018), *Το αναγεννησιακό λαούτο και η σύνδεσή του με την κλασική κιθάρα*, πτυχιακή εργασία Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα.

Διονυσίου Ζωή (2016), «Βασικές έννοιες της προφορικότητας στην παραδοσιακή ή λαϊκή μουσική: παραδοσιακή μουσική και διαπολιτισμικές προσεγγίσεις στη μουσική εκπαίδευση», πρακτικά του 7^{ου} συνεδρίου της Ε.Ε.Μ.Ε, Θεσσαλονίκη.

Θωμάτος Γιάννης (2007), «η «μουσική του κόσμου» στο πλαίσιο της πολιτιστικής βιομηχανίας» στο *πολιτισμός, θεσμοί και διαχειρίσεις, τα κείμενα*, εκδόσεις τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα.

Παπαπαύλου Μαρία (2013), ««Μεσογειακή Μουσική» ή «Μουσικές της Μεσογείου»; Εθνομουσικολογικοί προβληματισμοί στην εποχή της Παγκοσμιοποίησης», Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.

Παύλου Λευτέρης (2006), *το τουμπελέκι και οι ρυθμοί*, εκδόσεις τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής - fagotto books, Αθήνα.

Σινόπουλος Σωκράτης (2010), «η χρήση του μακάμ στην καταγραφή, ερμηνεία και διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής» στο *μουσική (και) θεωρία, τα κείμενα*, εκδόσεις τμήματος λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα.

Σκούλιος Μάρκος (2010), «Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα», στο *μουσική (και) θεωρία*, τεύχος 5, εκδόσεις τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα.

Σκούλιος Μάρκος (2014), «Τα ανατολικά Μακάμ και ο «ορθός» τρόπος Ραστ» στο *Πολυφωνία*, τεύχος 25, εκδόσεις «Κουλτούρα», Αθήνα.

Τραγάκη Δάφνη (2006), «μουσική, ετεροτοπία και οριενταλισμός στο μετα-αποικιοκρατικό κόσμο» στο *μουσική, ήχος & τόπος*, τα κείμενα, εκδόσεις τμήματος λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα.

Τσιαμούλης Χρίστος., Ερευνίδης Παύλος. (1998), *Ρωμιοί συνθέτες της πόλης (17^{ος}-20^{ος} αι.)*, εκδόσεις Δόμος, Αθήνα.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ:

Alajaji Sylvia Angelique (2015), *Music and the Armenian diaspora*, Indiana university press, Bloomington, Indiana.

Bohlman Philip (2002), *World Music, A very short introduction*, Oxford University Press, Oxford.

Christoforakis Anastasia (2015), *The music that shaped a nation: the role of folk music, the Duduk, and Clarinet in the works of contemporary Armenian Composers Aram Khachaturian and Vache Sharafyan*, electronic thesis, Florida State University College of Music.

Connell John, Gibson Chris (2004), «world music: deterritorializing place and identity», *Progress in Human Geography* 28,3, SAGE Journals.

Feldman Walter (1996), *music of the Ottoman court, makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, VWB, Berlin.

Heper Metin, Bilge Criss Nur (2009), *Historical dictionary of Turkey*, third edition, The scarecrow press, Inc., Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth, UK.

Inejikian Hasmig (1990), *Sayat Nova and Armenian Ashoog musical tradition*, thesis, McGill University , Montreal.

Latham Alison (2002), *The Oxford companion to music*, Oxford University press, United States.

Latham Alison (2004), *Oxford dictionary of musical terms*, Oxford University press, Oxford.

Levine Mark (1989), *the jazz piano book*, Sher music Co., Petaluma.

Sadie Stanley (1995), *the new Grove dictionary of music and musicians*, Macmillan publishers, New York.

Taylor Timothy D., «world music, value and memory», στο Dietrich Helms, Thomas Phleps (2015), *Speaking in Tongues, pop local global*, Bielefeld.

Tendera Paulina, Rubiś Wojciech (2016), «World Music: a transcultural phenomenon», *2nd International conference on new music concepts (ICNMC 2016)*, ABEditore, Treviso, Italy.

Titon Jeff Todd (2009), *Worlds of Music*, Schirmer Cengage Learning, Canada, , 5th Edition.

Wergin Carsten (2007), «World Music: a medium for unity and difference?» *EASA Media Anthropology e-seminar*.

Yıldız Burcu, Beşiroğlu Ş.Şehvar, Reigle Robert, (2013) «Traces of cultural memory and “home” in the musical identity of Onnik Dinkjian», *Porte Akademik, Recent trends in Musicology*, ITÜ TMDK, Istanbul.

Yıldız Burcu (2012), *Cultural memory, identity and music: Armenians of Turkey*, Ph.D thesis, Istanbul technical university.

ΠΗΓΕΣ:

Οπτικοακουστικό υλικό:

CD: Richard Hagopian, *Armenian music through the ages*, smithsonian/folkways, 1993. (ένθετο, ηλεκτρονική πηγή)

CD: Night Ark, *In Wonderland*, Polygram Records, 1998. (ηχητικό υλικό online)

CD: Night Ark, *Treasures*, Trad. Crossroads, 2000. (ένθετο και ηχητικό υλικό online)

CD: Night Ark, *Petals on your Path*, Unive, 2000. (ηχητικό υλικό online)

CD: Onnik Dinkjian, *The many sides of Onnik*, Krikor music, 2009. (ηχητικό υλικό online)

CD: Ara Dinkjian, *An Armenian in America*, Cricor Music, 2012. (ηχητικό υλικό online)

Ηλεκτρονικές πηγές:

www.arvanitaki.gr

www.aradinkjian.com

www.armendonelian.com

www.lilsdesign.com

www.allabatoujazz.com

www.lolakoundakjian.wordpress.com

<https://www.youtube.com/watch?v=tuEqNR5qIAE>

https://www.youtube.com/watch?v=KJA-IQim_fY

<https://www.youtube.com/watch?v=HMgpJXK--TE>

https://www.youtube.com/watch?v=2MSXA_xaP-k

<https://www.youtube.com/watch?v=nj4XB-cwsOM>

<https://www.youtube.com/watch?v=gHZj5677d7U>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1: Φωτογραφικό Υλικό



Εικόνα 1: Ara Dinkjian



Εικόνα 2: Arto Tunçboyacıyan



Εικόνα 3: Armen Donelian



Εικόνα 4: Marc Johnson



Εικόνα 5: Ara & Onnik Dinkjian



Εικόνα 6: Onnik Dinkjian

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2: Καταγραφές

Offering

$\text{♩} = 130$

Synthesizer

5

5

9

Saz

Bass

13

13

17

17

21 *aliss* 1.

25 2. **Cumbus**

30 D.S. al Fine

34 *Saz* *aliss*

38 *aliss*

42

46

1.

50

Cumbus

54

58

saz, αυτοσχεδιασμός 32 μέτρα

91

96

100

Musical score for measures 100-103. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece is in a grand staff with a treble and bass clef. Measure 100: Treble clef has a quarter note G4, eighth notes A4 and B4, quarter note C5, eighth notes B4 and A4, quarter note G4. Bass clef has a dotted quarter note G2. Measure 101: Treble clef has eighth notes A4 and B4, quarter note C5, eighth notes B4 and A4, quarter note G4. Bass clef has a dotted quarter note G2. Measure 102: Treble clef has eighth notes A4 and B4, quarter note C5, eighth notes B4 and A4, quarter note G4. Bass clef has a dotted quarter note G2. Measure 103: Treble clef has eighth notes A4 and B4, quarter note C5, eighth notes B4 and A4, quarter note G4. Bass clef has a dotted quarter note G2.

104 *rit.*

Musical score for measures 104-106. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece is in a grand staff with a treble and bass clef. Measure 104: Treble clef has a quarter note G4, eighth notes A4 and B4, quarter note C5, eighth notes B4 and A4, quarter note G4. Bass clef has a dotted quarter note G2. Measure 105: Treble clef has eighth notes A4 and B4, quarter note C5, eighth notes B4 and A4, quarter note G4. Bass clef has a dotted quarter note G2. Measure 106: Treble clef has a quarter note G4. Bass clef has a dotted quarter note G2. The piece ends with a double bar line.

Picture

$\text{♩} = 140$

Bendir, 4 μέτρα έξω

5

Cumbus

Bass

9

1.

13

1.

17

Fine

21

D.S. al Fine

cumbus, αυτοσχεδιασμός 55 μέτρα

Homecoming

♩ = 170

Synthesizer, 8 μέτρα

A musical staff for a synthesizer part, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The staff is currently empty.

9 Cumbus
Bass

A musical staff for two parts: Cumbus and Bass. The Cumbus part is on the upper staff and the Bass part is on the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Cumbus part starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Bass part starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The music continues for four measures.

13

A musical staff for two parts: Cumbus and Bass. The Cumbus part is on the upper staff and the Bass part is on the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Cumbus part starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Bass part starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The music continues for four measures.

17

A musical staff for two parts: Cumbus and Bass. The Cumbus part is on the upper staff and the Bass part is on the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Cumbus part starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Bass part starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The music continues for four measures.

21

A musical staff for two parts: Cumbus and Bass. The Cumbus part is on the upper staff and the Bass part is on the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Cumbus part starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Bass part starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The music continues for four measures.

25

29

33

Saz

37

Cumbus

D.S. al Fine

41

45

49 **Saz**

Musical score for Saz, measures 49-52. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a simple accompaniment of quarter notes.

53 *Perdendosi al fine* **Fine**

Cumbus, αυτοσχεδιασμός

Musical score for Cumbus, measures 53-54. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The staves are empty, indicating a section of improvisation or a specific performance instruction.

Slide Dance

♩ = 270
Ud
Bass

3

3

1. 2.

7

3

10

12

3 3

14

1. 2.

18

21

25

28

31

35

Musical notation for measures 35 and 36. The piece is in 10/8 time. Measure 35 features a treble clef with a melodic line starting on a quarter note, followed by eighth notes and a dotted quarter note. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 36 continues the melodic and accompanimental patterns.

37

D.S. al Fine

Musical notation for measures 37, 38, and 39. Measure 37 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. Measure 38 shows a melodic line with a fermata and a bass clef with accompaniment. Measure 39 features a melodic line with a fermata and a bass clef with accompaniment. The instruction "D.S. al Fine" is written above the staff.

40

Ούτι, αυτοσχεδιασμός 46 μέτρα

Musical notation for measures 40 through 46. The entire system is blank, with the text "Ούτι, αυτοσχεδιασμός 46 μέτρα" centered between the staves.

87

Musical notation for measures 87 and 88. Measure 87 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. Measure 88 continues the melodic and accompanimental patterns. A triplet of eighth notes is marked with a "3" in measure 88.

89

1.

Musical notation for measures 89, 90, and 91. Measure 89 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. Measure 90 shows a melodic line with a fermata and a bass clef with accompaniment. Measure 91 features a melodic line with a fermata and a bass clef with accompaniment. The instruction "1." is written above the staff.

92

2.

Musical notation for measures 92, 93, and 94. Measure 92 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. Measure 93 shows a melodic line with a fermata and a bass clef with accompaniment. Measure 94 features a melodic line with a fermata and a bass clef with accompaniment. The instruction "2." is written above the staff.

Fly away

♩ = 100

Piano

Bass

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 4/4 time. The right hand (treble clef) starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The left hand (bass clef) has whole rests for all four measures.

5

Musical notation for measures 5-8. The right hand continues with quarter notes G4, A4, B4, and C5. In measure 6, there is a triplet of eighth notes G4, A4, and B4. The left hand has whole rests for all four measures.

9

Cumbus

Musical notation for measures 9-12. The right hand continues with quarter notes G4, A4, B4, and C5. The left hand (bass clef) has a quarter note G3 in measure 9, followed by quarter notes F3, E3, and D3 in measures 10, 11, and 12 respectively. The piece changes to 3/4 time at measure 9.

13

aliss

Musical notation for measures 13-16. The right hand continues with quarter notes G4, A4, B4, and C5. The left hand has a quarter note G3 in measure 13, followed by quarter notes F3, E3, and D3 in measures 14, 15, and 16 respectively. The piece changes to 4/4 time at measure 13.

17

Musical notation for measures 17-20. The right hand continues with quarter notes G4, A4, B4, and C5. The left hand has a quarter note G3 in measure 17, followed by quarter notes F3, E3, and D3 in measures 18, 19, and 20 respectively. The piece changes to 3/4 time at measure 17.

21

Musical notation for measures 21-24. Treble clef has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef has a simple accompaniment of quarter notes and rests.

25

Musical notation for measures 25-28. Treble clef continues the melodic line. Bass clef accompaniment remains simple.

29

Musical notation for measures 29-32. Treble clef has a more active melodic line. Bass clef accompaniment consists of chords. Ends with a Coda symbol.

33

Bass

Musical notation for measures 33-36. Treble clef has a melodic line with "eliss" markings. Bass clef is mostly empty.

37

D.S. al Coda

Musical notation for measures 37-41. Treble clef has a melodic line with "eliss" markings. Bass clef is mostly empty. Ends with "D.S. al Coda".

42

πιάνο 37 μέτρα αυτοσχεδιασμός

Empty musical staves for measures 42-78 with the text "πιάνο 37 μέτρα αυτοσχεδιασμός" (piano 37 measures improvisation).

80

Musical notation for measures 80-81. Measure 80: Treble clef has a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef has quarter notes G3, F3, E3. Measure 81: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef has quarter notes G3, F3, E3.

82

Musical notation for measures 82-85. Measure 82: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef has quarter notes G3, F3, E3. Measure 83: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef has quarter notes G3, F3, E3. Measure 84: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef has quarter notes G3, F3, E3. Measure 85: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef has quarter notes G3, F3, E3.

86

Musical notation for measures 86-89. Measure 86: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef has quarter notes G3, F3, E3. Measure 87: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef has quarter notes G3, F3, E3. Measure 88: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef has quarter notes G3, F3, E3. Measure 89: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef has quarter notes G3, F3, E3.

90

Musical notation for measures 90-93. Measure 90: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef has quarter notes G3, F3, E3. Measure 91: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef has quarter notes G3, F3, E3. Measure 92: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef has quarter notes G3, F3, E3. Measure 93: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef has quarter notes G3, F3, E3.

94

Musical notation for measures 94-95. Measure 94: Treble clef has a half note G4 with a fermata. Bass clef has a half note G3. Measure 95: Treble clef has a half note A4. Bass clef has a half note F3. The system ends with a double bar line.

Moments

$\text{♩} = 340$
Ud
Bass

5

9

13

17

21

Musical notation for measures 21-24. Measure 21 features a glissando on the treble staff. Measures 22-24 show a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff.

25

Musical notation for measures 25-28. Measures 25-28 show a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff.

29

Musical notation for measures 29-32. Measure 29 has a section symbol. Measure 30 has a glissando on the treble staff. Measures 31-32 show a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff.

33

Musical notation for measures 33-36. Measures 33-36 show a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff.

37

Musical notation for measures 37-40. Measure 38 has a glissando on the treble staff. Measures 39-40 show a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff.

41

Musical notation for measures 41-44. Measure 41 has a glissando on the treble staff. Measure 44 has a first ending bracket. Measures 41-44 show a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff.

47

51

55

59

62

D.S. al Coda

piano, αυτοσχεδιασμός 120 μέτρα

183

Kanun

187

Musical notation for measures 187-189. The treble clef staff contains a continuous eighth-note pattern: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The bass clef staff contains a whole rest in each measure. The key signature is one sharp (F#).

190

Musical notation for measures 190-192. The treble clef staff contains a continuous eighth-note pattern: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The bass clef staff contains a whole note pattern: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The key signature is one sharp (F#).

193

Perdendosi al fine

Musical notation for measures 193-196. The treble clef staff contains a continuous eighth-note pattern: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The bass clef staff contains a whole note pattern: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The key signature is one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line.

Going with the abandon

$\text{♩} = 160$

drums, 4 μέτρα έξω

The introduction consists of two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 4/4. The music is mostly rests, with a few notes in the bass staff. The tempo is marked as quarter note = 160.

5

Cumbus

Bass

Measures 5-8 of the piece. The upper staff is labeled 'Cumbus' and the lower staff is labeled 'Bass'. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the upper staff and a bass line in the lower staff.

9

Measures 9-12 of the piece. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a steady bass accompaniment.

13

Measures 13-16 of the piece. The upper staff shows a change in the melodic line, including a sharp sign (#) on the first measure. The lower staff continues with the bass accompaniment.

17

Measures 17-20 of the piece. The upper staff continues the melodic development, and the lower staff maintains the bass accompaniment.

21

Musical notation for measures 21-24. Treble clef has eighth-note patterns, bass clef has quarter notes.

25

Musical notation for measures 25-28. Treble clef has quarter and eighth notes, bass clef has quarter notes.

29

Musical notation for measures 29-32. Treble clef has eighth-note patterns, bass clef has quarter notes.

33

Musical notation for measures 33-36. Treble clef has eighth-note patterns, bass clef has quarter notes.

37

Musical notation for measures 37-41. Treble clef has eighth-note patterns, bass clef has quarter notes. Measure 41 has a first ending bracket.

42

⊕

D.S. al Coda

φωνητικά, αυτοσχεδιασμός 12 μέτρα

Musical notation for measures 42-53. Treble and bass staves are empty.

55

Musical notation for measures 55-59. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 57. The bass staff contains a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

60

Musical notation for measures 60-63. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 61. The bass staff contains a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

64

Perdendosi al fine

synthesizer, αυτοσχεδιασμός

Musical notation for measure 64. The system consists of two empty staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The text "synthesizer, αυτοσχεδιασμός" is centered between the staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

