



**ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ**  
**ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ**  
**ΤΜΗΜΑ ΛΑΙΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ [ΑΡΤΑ]**

**Μία Προσπάθεια Λεπτομερούς  
Καταγραφής της Αυτοσχεδιαστικής  
Φόρμας Taksim. Η Περίπτωση του  
Τούρκου Δεξιοτέχνη Yurdal Tokcan.**

**Αβραάμ Παπαϊωάννου**  
**ΑΕΜ: 928**

**Επίβλεψη**  
**Μάρκος Σκούλιος**

**Άρτα Μάρτιος 2009**



## Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή .....	3
2. Η Καταγραφή ως Βασικό Μεθοδολογικό Εργαλείο της Εθνομουσικολογίας .....	5
2.1 Ερμηνεία της Καταγραφής .....	5
2.2 Το «Παράδειγμα του Hornbostel», «Descriptive και Prescriptive» καταγραφή .....	8
2.3 Η Καταγραφή στα Πλαίσια της Κλασικής Οθωμανικής Μουσικής .....	13
3. Η Μουσική Φόρμα taksîm, στα Πλαίσια της Οθωμανικής Μουσικής .....	18
3.1 Παρουσίαση Καταγραφών Taksîm .....	21
4. Η Καταγραφή Μας .....	27
4.1 Περιγραφή .....	27
4.2 Δυσκολίες κατά την Καταγραφή .....	30
4.3 Τα Σύμβολα .....	32
4.4 Πειραματική Διαδικασία & Καταγραφές .....	36
5. Συμπεράσματα .....	61
Βιβλιογραφία .....	64

# 1. Εισαγωγή

Στη δεύτερη φάση της εθνομουσικολογικής έρευνας, γράφει ο Alan Merian<sup>1</sup>, ο ερευνητής στρέφεται στην καταγραφή και τη δομική ανάλυση αυτών που έχει ηχογραφήσει στο πεδίο. Τα λόγια αυτά, αλλά και οι αμέτρητες προσπάθειες για τη βελτίωση του τρόπου καταγραφής, καθιστούν την τελευταία ένα από τα βασικά μεθοδολογικά εργαλεία για τη μελέτη άλλων μουσικών πολιτισμών, εκτός του δυτικού. Ο Ter Ellingson<sup>2</sup> περιγράφει τις προσπάθειες μεγάλων μουσικολόγων, όπως αυτές των Ellis, Stumpf και Hornbostel, που είχαν ως στόχο τη βελτιστοποίηση αυτού του εργαλείου και της ικανότητάς του να μεταφέρει ηχητικά δεδομένα. Θεωρίες, όπως αυτή του Seeger για την prescriptive και την descriptive καταγραφή, βοήθησαν όχι μόνο σε επίπεδο τεχνικής αλλά και σκέψης, ενώ η ανακάλυψη συσκευών με την ανάπτυξη της τεχνολογίας, όπως του «μελογράφου», διεύρυναν τον όγκο των δεδομένων.

Στα πλαίσια άλλων μουσικών πολιτισμών, όπως αυτού της οθωμανικής αυτοκρατορίας, η καταγραφή βοηθάει από την αρχή στη διάσωση των μουσικών συνθέσεων. Η Popescu<sup>3</sup> και ο Ayangil<sup>4</sup> χαρτογραφούν τις καταγραφικές προσπάθειες από διαφορετικές οπτικές. Έτσι, ενώ η πρώτη κατονομάζει τις αυτόνομες και ξεχωριστές μεθόδους, όπως η δημιουργία ταμπουλατούρων που περιγράφουν θέσεις δακτύλων ή αργότερα μελωδίες, η χρήση του οθωμανικού αλφάβητου και όχι μόνο, ο δεύτερος εξετάζει το θέμα της σημειογραφίας και της

---

<sup>1</sup> Merriam, P. Alan (1960) « Ethnomusicology: discussion and definition of the field. » *Ethnomusicology* 4:107-114.

<sup>2</sup> Ellingson, Ter. (1992) Transcription. Στο Helen Myers (επιμ), *Ethnomusicology an introduction*, London: Macmillan.

<sup>3</sup> Popescu, E. J. (1996) *Meanings in Turkish Musical Culture*, Pan Yayincilik, Istanbul.

<sup>4</sup> Ayangil, R. (2008) Western Notation in Turkish Music, *JRAS, Series 3, 18, 4, pp. 401-447*, The Royal Asiatic Society, UK.

καταγραφής στην τούρκικη μουσική των μακάμ, σε σχέση με τα δυτικά πρότυπα, για να καταλήξει στη σύγχρονη τουρκική μουσική γραφή.

Ιδιαίτερες μουσικές φόρμες, όπως αυτή του *taksîm*, με πολλές παραμέτρους και μία μη μετρική συμπεριφορά, χρήζουν ξεχωριστής προσοχής. Ο Feldman<sup>5</sup>, ο Touma<sup>6</sup>, ο Yoram Arnon<sup>7</sup> κά περιγράφουν τα χαρακτηριστικά του εστιάζοντας, στην τροπικότητα, στη μελωδία, στην έλλειψη ρυθμού, στην επιτελεστική διαδικασία, στην τεχνική και την ικανότητα του οργανοπαίκτη. Αρκετές από τις προσπάθειες για την καταγραφή του, όπως αυτές των Signell<sup>8</sup>, του Can Akkoç<sup>9</sup>, των Nettl και Riddle<sup>10</sup> επικεντρώνονται κάθε φορά σε ένα από τα στοιχεία του. Έτσι, έχουμε αντίστοιχα καταγραφές για τη μελέτη θεμάτων αισθητικής, διαστηματικής και επαναληπτικότητας των μελωδικών μοτίβων.

Στη συγκεκριμένη εργασία επιχειρείται η καταγραφή οργανικών αυτοσχεδιασμών του Yurdal Tokcan, ενός δεξιτέχνη στο ούτι, με την χρήση μίας σημειογραφίας που συνδυάζει στοιχεία, της δυτικής και της σύγχρονης τουρκικής, μαζί με σύμβολα που επινοήθηκαν από εμάς. Στόχος μας είναι η απόδοση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της τεχνικής του οργανοπαίκτη, η περιγραφή της πορείας ανάπτυξης του εκάστοτε *maqam* στο οποίο γίνεται το *taksîm*, καθώς και η επισήμανση των ξεχωριστών μελωδικών μοτίβων, των οποίων συχνά κάνει χρήση ο Tokcan.

---

<sup>5</sup> Feldman, W. (1996) *Music of the Ottoman Court*, Berlin: VWB, pp. 274-298.

<sup>6</sup> Touma, H. H. (1971) The Maqam Phenomenon: an Improvisation Technique in the Music of the Middle East, *Ethnomusicology*. pp. 38-48.

<sup>7</sup> Arnon, Y. (2008) Improvisation as Verbalsation: The Use, Function, and Meaning of Pauses in the Turkish Taksim, *Dutch Journal of Music Theory*, Volume 13.

<sup>8</sup> Signell, K. (1977) Esthetics of Improvisation in Turkish Art Music, *Asian Music*, 5(2), pp. 45-49.

<sup>9</sup> Akkoç, Can. (1983) Geleneksel Türk Müziğinde Deterministik Olmayan Ses Sistemi Üzerine Gözlemler, *Birinci Ulusal Türk Müziği Sempozyumunda sunulmuştur*, Istanbul.

<sup>10</sup> Nettl, B & Riddle, R. (1973) Taqsim Nahawand: A Study of Sixteen Performances by Jihad Racy, *Yearbook of the International Folk Music Council*. pp. 11-50.

## 2. Η Καταγραφή ως Βασικό Μεθοδολογικό Εργαλείο της Εθνομουσικολογίας

### 2.1 Ερμηνεία της Καταγραφής

Στα πλαίσια του προγράμματος σπουδών του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής διαπιστώνουμε, τη σημαντική θέση που κατέχει η εθνομουσικολογική θεώρηση των πραγμάτων, με άλλα λόγια η μελέτη του μουσικού φαινομένου στα όρια των διαφόρων πολιτισμών. Η ανάγκη για επεξεργασία και ερμηνεία του ηχητικού υλικού που καταγράφεται από τον ερευνητή κατά τη διάρκεια της έρευνάς του, με τη χρήση τεχνικών μέσων πχ δημοσιογραφικού κασετόφωνου ή κάμερας, σε εργαστηριακές τώρα πια συνθήκες καθιστούν απαραίτητη μία μεθοδολογία<sup>11</sup>. Ένα από τα βασικά στάδια της τελευταίας είναι η αποτύπωση του ηχητικού υλικού σε μία ορατή μορφή, έτσι ώστε η μελέτη του να γίνεται πιο εύκολα τόσο από τον ίδιο τον ερευνητή που έκανε την έρευνα, όσο και από άλλους που επιθυμούν κάτι παρόμοιο.

Η καταγραφή αυτή, δηλαδή της ορατής αποτύπωσης του ήχου ή του τρόπου με τον οποίο παράγεται ο ήχος, για τις ανάγκες μιας μουσικολογικής έρευνας, αποτελεί τώρα πια, ένα από τα βασικά μεθοδολογικά εργαλεία της εθνομουσικολογίας. Η πορεία της τελευταίας στο χρόνο κάνει φανερή την ανάγκη των ερευνητών να πετύχουν την όσο δυνατή «κατανοητή καταγραφή» του ήχου στο χαρτί για τη μελέτη του. Οι προσπάθειες αυτές ωστόσο χαρακτηρίζονταν, ιδιαίτερα στην αρχή, από την υποκειμενικότητα του ερευνητή. Ο λόγος αυτός καθόρισε και τα πλαίσια μέσα στα οποία ο ερευνητής επιχειρούσε να καταγράψει, εξυπηρετώντας με τον τρόπο αυτό, τις ανάγκες ενός δίπολου, αυτού του πολιτισμένου και του πρωτόγονου<sup>12</sup>. Πολύ εύκολα μπορεί κάποιος να διαπιστώσει ότι ο ένας πόλος,

---

<sup>11</sup> Merriam, Alan P. (1960). « Ethnomusicology: discussion and definition of the field. » *Ethnomusicology* 4:107-114.

<sup>12</sup> Νέτλ, Μπρούνο 1979 (1956). *Η μουσική στους πρωτόγονους πολιτισμούς*. Αθήνα :Κάλβος.

δηλαδή η λόγια δυτική μουσική, μαζί με τη σημειογραφία της, ήταν τα πρώτα χρόνια το μοναδικό εργαλείο για την περιγραφή ουσιαστικά κάτι πιο «απλού».

Οι πρώτοι εθνομουσικολόγοι, «παιδιά» του ευρωπαϊκού πολιτισμού, επιχείρησαν να περιγράψουν τις μουσικές άλλων πολιτισμών, σκεπτόμενοι ότι δεν πρόκειται για κάτι διαφορετικό, αλλά κάτι κατώτερο. Ο συλλογισμός αυτός, όπως ήταν φυσικό, τους οδήγησε σε μία μη αντικειμενική περιγραφή των ήχων, μεταφέροντας κατά τον τρόπο αυτό, ένα πλήθος ηχητικών δεδομένων, που δεν αντιπροσώπευε, τις περισσότερες φορές, την πραγματικότητα.

Αυτό ακριβώς ήταν και σε κάποιο βαθμό συνεχίζει να είναι ένα από τα βασικά ζητήματα στη μεθοδολογία της εθνομουσικολογίας. Το πώς δηλαδή μπορεί ένα μουσικό κείμενο να αποτυπωθεί σε μία οπτική μορφή, η οποία θα μας περιγράφει, όσο είναι δυνατό, περισσότερα στοιχεία γι' αυτό που αρχικά προϋπήρχε μόνο ως μουσική. Στο ξεκίνημα και με τη χρήση της δυτικής σημειογραφίας η επιτυχία στηριζόταν κυρίως στη συντήρηση της μουσικής, χωρίς όμως ποτέ να γίνεται φανερό πόσα άλλα στοιχεία αυτή έχει αποκρύψει<sup>13</sup>. Με το πέρασμα των χρόνων και την αποδοχή της διαφορετικότητας από τους ερευνητές, η καταγραφή ως μεθοδολογικό εργαλείο λειτουργούσε με βάση άλλες αρχές, όπως ήταν η αντικειμενική επεξεργασία των δεδομένων και η γόνιμη ερμηνεία τους. Η επινόηση συμβόλων εκτός αυτών της δυτικής σημειογραφίας, τα οποία θα περιέγραφαν, όσο είναι δυνατό, το εκάστοτε μουσικό ιδίωμα, ήταν και συνεχίζει πλέον να είναι μία βασική δραστηριότητα από τη μεριά των ερευνητών.

Σύμβολα που μας δίνουν πληροφορίες τόσο για τον ίδιο τον ήχο όσο και για τον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσαμε να τον παράγουμε, συναντιούνται σε πολλές πλέον εθνομουσικολογικές καταγραφές. Με άλλα λόγια μπορούμε να μιλήσουμε για τη δημιουργία ταμπουλατούρων, αλλά και παρτιτούρων που με ένα σχετικά γρήγορο βλέμμα μας βοηθούν να κατανοήσουμε το μουσικό κείμενο, χωρίς όμως να μπορούμε τελικά να το αναπαράγουμε αυτούσιο. Η μουσική καταγράφεται

---

<sup>13</sup> Cook, Nicolas. 2007[1998]. Μουσική: Όλα όσα πρέπει να γνωρίζετε. Αθήνα Ελληνικά Γράμματα. σ. 70.

και παγιώνεται κατά ένα μέρος της μέσω της καταγραφής , αλλά το σύνολο της ενέργειάς που αυτή περικλείει σε κάθε εκτέλεση, διαφεύγει τόσο από αυτόν τον ερευνητή, όσο και από αυτόν που επιθυμεί να μελετήσει την εκάστοτε μουσική.

Οι παραπάνω σκέψεις μας βοηθούν να διαπιστώσουμε τελικά ότι, μέσω της καταγραφής, η εθνομουσικολογία επεδίωκε και εξακολουθεί να επιδιώκει την μελέτη και την ερμηνεία άλλων μουσικών πολιτισμών εκτός του δυτικού. Οι θεωρίες και οι τεχνικές που αναπτύχθηκαν σε αυτόν τον τομέα, ήταν πολλές. Κάποιες από αυτές είχαν άμεση χρήση και αποδοχή, αποτελώντας σημαντικούς σταθμούς, ενώ άλλες απορρίφθηκαν αργότερα μέσα από μία έντονη κριτική.

## 2.2 Το «Παράδειγμα του Hornbostel», «Descriptive και Prescriptive» καταγραφή

Η διαπολιτισμική καταγραφή, όπως αναφέρει ο Ellington<sup>14</sup>, είχε την αφετηρία της, στην αποικιοκρατική πολιτική των μεγάλων χωρών της δύσης και στην προσπάθειά τους να γνωρίσουν νέους εξωτικούς πολιτισμούς. Γρήγορα όμως από το 17<sup>ο</sup> αιώνα και μετά, μεταλλάχθηκε σε ένα εργαλείο τεκμηρίωσης, για την υποστήριξη επιστημονικών θεωριών.

Ο μεγάλος αριθμός καταγραφών που διαρκώς αυξανόταν και η ανάπτυξη της εθνομουσικολογίας, αρχικά ως συγκριτικής μουσικολογίας, έκανε απαραίτητη την ανάγκη για ευκολότερη πρόσβαση και επεξεργασία του περιεχομένου τους. Η πρώτη διαθέσιμη τεχνολογία της οποίας γινόταν χρήση στο ερευνητικό πεδίο για την αποτύπωση του ηχητικού υλικού, ήταν η σημειογραφία της δυτικής μουσικής, αφού είναι αυτονόητο ότι για να υπάρξει καταγραφή, πρέπει πρώτα να υπάρχει μία σημειογραφία. Αργότερα και αφού διαπιστώθηκε η ανεπάρκεια της τελευταίας όσον αφορά την απόδοση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του μουσικού πολιτισμού που βρίσκονταν υπό μελέτη, νέες προσπάθειες σημειώθηκαν οι οποίες βασίζονταν σε θεωρίες άλλων επιστημών.

Πρόσωπα κλειδιά που διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της παραδοσιακής εθνομουσικολογικής καταγραφής, μπορούν να θεωρηθούν ο Alexander J.Ellis (1814 - 1890), ο Carl Stumpf (1848 - 1936) και ο Erich M.Von Hornbostel (1877 - 1935), ενώ ο Charles Seeger (1886 - 1979), βοήθησε στη θεωρητική κατανόηση της καταγραφής, με τους όρους prescriptive και descriptive που αυτός εισήγαγε.

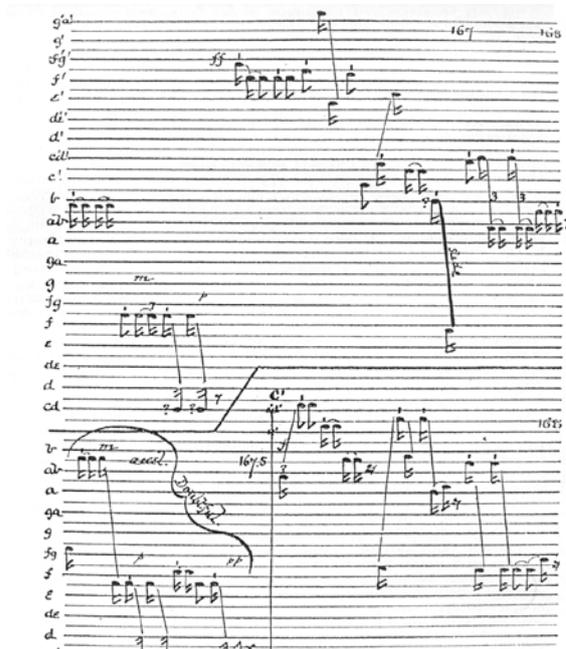
---

<sup>14</sup> Ellington, Ter. (1992) Transcription, Στο Helen Myers (επιμ), *Ethnomusicology an introduction*, London: Macmillan pp.110

Ο J. C. Fillmore (1843 - 1898), ένας αμερικανός συνθέτης, καταγράφει μουσικές των ινδιάνων σε δυτική σημειογραφία και πειραματίζεται πάνω στην αρμονία τους. Διαπιστώνει την ύπαρξη



Εικόνα 1: Καταγραφή του Fillmore



Εικόνα 2: Καταγραφή του Gilman

μιας λανθάνουσας αρμονίας, επηρεάζοντας σε μεγάλο βαθμό την εθνομουσικολογική κοινότητα. Παρόλα αυτά σύντομα απορρίπτεται η θεωρία του για την μουσική των ιθαγενών, γιατί στηριζόταν πολύ στην προσωπική εκτίμηση των δεδομένων του. Η Frances Densmore (1867 - 1957) και ο Benjamin Ives Gilman (1852 - 1933) , πετυχαίνουν με τις καταγραφές τους να δώσουν ένα ουσιαστικό περίγραμμα της μελωδίας, κάνοντας χρήση της δυτικής

σημειογραφίας και άλλων συμβόλων, που διευκολύνουν την κατανόησή της<sup>15</sup>.

Ιδιαίτερα στην περίπτωση του Hornbostel, που μαζί με τον Abraham δημιούργησαν ένα είδος καταγραφής που είναι γνωστό και ως το « Παράδειγμα του Hornbostel», φαίνεται ο επηρεασμός του από άλλες θεωρητικές επιστήμες, όπως αυτή της φιλολογίας. Στο σημείο αυτό πρέπει να πούμε ότι η ανάπτυξη των

<sup>15</sup> Νέτλ, Μπρούνο 1979 (1956). *Η μουσική στους πρωτόγονους πολιτισμούς*. Αθήνα :Κάλβος. Σελ. 45-57.

φιλολογικών και των γλωσσολογικών σπουδών με τις ανακαλύψεις αρχαίων γλωσσών, είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός άλλου συγκριτικού μοντέλου πολύ χρήσιμου και για τις εθνομουσικολογικές σπουδές. Σύμφωνα με αυτό συγκρίνονταν οι παραλληλισμοί και οι μεταβλητές ενός κειμένου, ώστε να αποφευχθούν ασάφειες και λάθη. Στηριζόμενοι σε αυτή τη διαδικασία, ο Hornbostel και ο Abraham και κάνοντας κριτική στις προηγούμενες καταγραφικές τεχνικές, οι οποίες αλλοίωναν τη μουσική αλήθεια, επιχείρησαν μέσα από την αντικειμενική παρατήρηση να τονίσουν την ιδιαίτερη σημασία του μουσικού κειμένου και της μουσικής εντύπωσης του καταγραφέα<sup>16</sup>.

Παρόλη την εκτεταμένη χρήση αυτού του τρόπου καταγραφής, διαπιστώθηκε η υποκειμενικότητά του, η οποία πήγαζε, όπως ήταν φυσικό, από τον ίδιο τον ερευνητή. Ο τελευταίος κατέγραφε μόνο ό,τι θεωρούσε σημαντικό.

Στον τομέα της θεωρίας, όπως αναφέραμε σημαντική είναι η δημιουργία των όρων prescriptive και descriptive από Seeger, οι οποίες αντιστοιχούν στην «οριστική»<sup>17</sup> και την περιγραφική καταγραφή. Στην πρώτη ο καταγραφέας με την χρήση της σημειογραφίας<sup>18</sup> επιχειρεί να παραστήσει στο χαρτί τον σκελετό μιας σύνθεσης ή

The image displays five examples of musical notation from a score. Each example is numbered and includes a title in German and English. Example 18 is 'Tanzgesang/Dance Song' with tempo marking 'j = 160' and notes A1, B1, A1, B1, C1. Example 19 is 'Lyrischer Gesang/Lyrical Song' with tempo marking 'j = 160'. Example 20 is 'Tanzgesang/Dance Song' with tempo marking 'j = 168' and includes the instruction 'am Schluß (at the end:'. Example 21 is 'Männertanzgesang/Men's Dance Song' with tempo marking 'j = 166'. Example 22 is 'Lyrischer Gesang/Lyrical Song' with tempo marking 'j = 92'. Each example shows a vocal line and a drum line with rhythmic notation.

**Εικόνα 3: Καταγραφές των Hornbostel και Abraham**

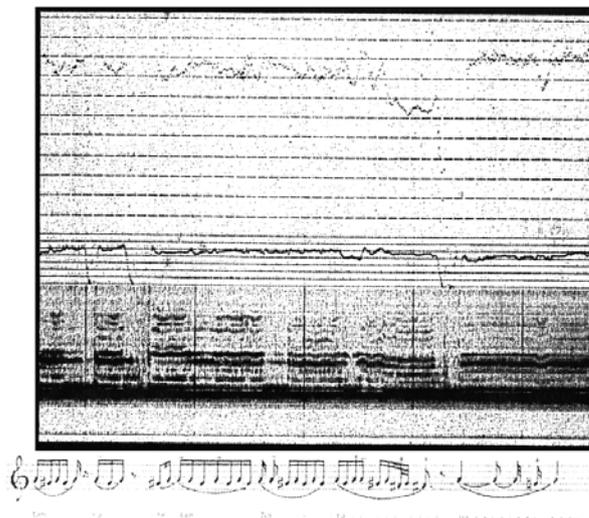
<sup>16</sup> Ellingson, Ter. (1992) Transcription, Στο Helen Myers (επιμ), *Ethnomusicology an introduction*, London: Macmillan. pp. 125-126.

<sup>17</sup> Την λέξη «οριστική» την χρησιμοποιούμε, όχι ως μία ακριβής μετάφραση του όρου.

<sup>18</sup> Οποιασδήποτε.

συγκεκριμένων μελωδικών μοτίβων, ενώ με τη δεύτερη περιγράφει αναλυτικά μία συγκεκριμένη μουσική επιτέλεση. Με την ανάπτυξη της τεχνολογίας, σημειώθηκαν πολλές προσπάθειες, που είχαν ως στόχο τη δημιουργία συσκευών μέσω των οποίων γινόταν αυτόματα η καταγραφή. Η πιο ευρέως διαδεδομένη συσκευή ήταν αυτή του Seeger, ο οποίος κατασκεύασε ένα μηχάνημα αυτοκαταγραφής, το μελογράφο. Με τη χρήση του ανακαλύπτονταν στοιχεία που δύσκολα θα μπορούσε μία δια χειρός καταγραφή να περιγράψει. Η δυσκολία όμως στην ανάλυση των μικρολεπτομερειών που καταγράφονταν, καθώς και το μεγάλο κόστος για την κατασκευή του, δεν βοήθησαν στην καθιέρωσή του ως τεχνικού μέσου.

Μέσα από το πλήθος των θεωριών και των μεθόδων καταγραφής, επιλέξαμε



Εικόνα 4: Ο μελογράφος του Seeger

να παρουσιάσουμε κάποιες από αυτές, που με την ανακάλυψή και την εφαρμογή τους, επηρέασαν κατά ένα μεγάλο ποσοστό την έρευνα στον τομέα αυτό, καθώς και την δική μας σκέψη και πράξη. Έτσι, βάση αυτών, επιχειρούμε να περιγράψουμε την αυτοσχεδιαστική φόρμα «ταξίμ», όσον είναι δυνατόν, με περισσότερες λεπτομέρειες,

χρησιμοποιώντας μία σημειογραφία που συνδυάζει στοιχεία της σύγχρονης δυτικής μουσικής και σύμβολα δικής μας επινόησης, αφού πρώτα αποδεχθούμε τη γενικότερη αντιμετώπιση του αυτοσχεδιασμού, ως λογοτεχνικού κειμένου<sup>19</sup>. Το τι θεωρούμε εμείς σημαντικό να καταγράψουμε είναι καθαρά υποκειμενικό και αυτό μπορεί εύκολα να αποδειχτεί, με το αν κάποιος άλλος επιχειρήσει κάτι ανάλογο στο ίδιο ηχητικό υλικό. Η καταγραφή που θα προκύψει, έστω κι αν είναι η ίδια σημειογραφία, θα διαφοροποιείται σε ένα πολύ μεγάλο ποσοστό από τη δική μας

<sup>19</sup> Τόσο ο Yuram Arnon, όσο και άλλοι θεωρητικοί αποδέχονται την ομοιότητα μεταξύ γραπτού κειμένου και αυτοσχεδιασμού, ειδικά στην περίπτωση του taksım.

και αυτό γιατί πρόκειται για ένα εξ'ολοκλήρου άλλο πρόσωπο, με διαφορετικές αντιληπτικές και ερμηνευτικές ικανότητες.

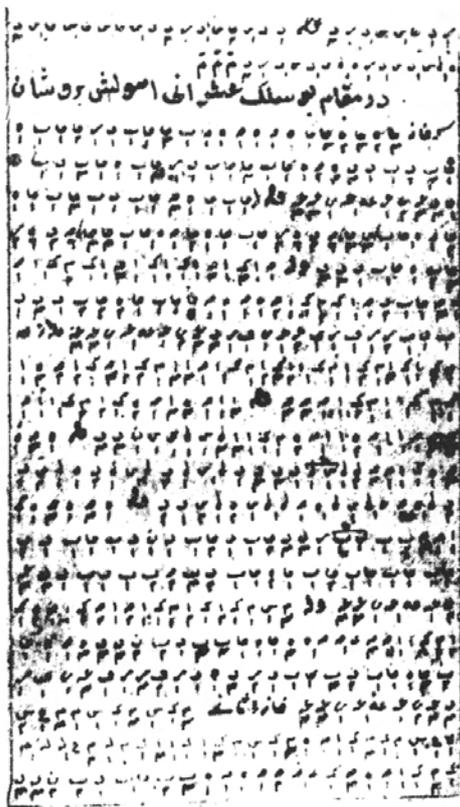
### 2.3 Η Καταγραφή στα Πλαίσια της Κλασσικής Οθωμανικής Μουσικής

Στην περίπτωση της οθωμανικής μουσικής, το εργαλείο της καταγραφής χρησιμοποιήθηκε από πολύ νωρίς<sup>20</sup>. Θα μπορούσαμε να διακρίνουμε δύο ή τρεις κατηγορίες προσπαθειών. Το βασικό κριτήριο είναι η σχέση τους με τη δυτική σημειογραφία. Έτσι, στην πρώτη κατηγορία μπορούμε να αναφέρουμε τις καταγραφές που βασίζονταν στη δημιουργία ταμπουλατούρων, με σύμβολα παρμένα, τόσο από την οθωμανική, όσο και από την αραβική διάλεκτο σε συνδυασμό με νέα σύμβολα επινοημένα από τους μελετητές. Σε μία άλλη κατηγορία μπορούμε να περιγράψουμε τις προσπάθειες που έκαναν χρήση αποκλειστική τη δυτικής σημειογραφίας και σε μία τρίτη, στην οποία παρατηρείται συνδυασμός της δυτικής σημειογραφίας και άλλων συμβόλων.

Η Ευγενία Ποπέσκου στο βιβλίο της *Meanings In Turkish Musical Culture* μας δίνει μία εις βάθος ανάλυση των καταγραφών που έγιναν στα πλαίσια της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Η ανάγκη για καταγραφή της μουσικής πηγάζει από πρακτικούς λόγους, όπως ήταν η απομνημόνευση και η ταξινόμηση των συνθέσεων. Έτσι το πρώτο μοντέλο καταγραφής βασίστηκε στο αραβικό αλφάβητο, ενώ αργότερα έγινε χρήση του οθωμανικού, του βυζαντινού και του αρμένικου. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των πρώτων καταγραφών ήταν το ότι επρόκειτο ουσιαστικά για ταμπουλατούρες, οι οποίες με τη χρήση των γραμμάτων περιέγραφαν τις θέσεις των δακτύλων πάνω στο όργανο και όχι τις νότες. Ο Al Kindi (790 – 874), ένας μεγάλος θεωρητικός της λόγιας ανατολικής μουσικής, χρησιμοποιεί τα πρώτα 12 γράμματα της αλφαβήτας, για να περιγράψει μία χρωματική κλίμακα. Το αρνητικό μιας τέτοιας σημειογραφίας έγκειται στο ότι ένα σύμβολο μπορεί να περιγράψει διάφορες νότες, ανάλογα με τη θέση των δακτύλων στην κάθε χορδή, χωρίς να συνδέεται με το κείμενο στο οποίο μπαίνει. Το γεγονός αυτό καθιστά τη γραφή αυτή συμβατική και σημασιολογική, παρά πραγματική.

---

<sup>20</sup>Popescu, E. J. (1996) *Meanings in Turkish Musical Culture*, Pan Yayincilik, Istanbul. p.11



**Εικόνα 5: Η σημειογραφία του Καντεμίρη, κάνοντας χρήση του αλφάβητου.**

Το 13<sup>ο</sup> αιώνα έχουμε τα πρώτα δείγματα γραμμένων μελωδιών, που βασιζόνταν και αυτά στο αλφάβητο. Ο Safiyüddin Abdülmümin Urmevî (1294), ο ιδρυτής της σχολής των συστηματιστών, επινοεί ένα σύστημα καταγραφής, που βασίζεται στο αραβικό αλφάβητο, εισάγοντας και περσικά στοιχεία. Με τον τρόπο αυτό η επιστήμη της καταγραφής απέκτησε τη δυνατότητα να αποτυπώνει μελωδίες, ενώ οι μουσικοί μπορούσαν να γράφουν τις δικές τους συνθέσεις και να τις διαβάζουν. Τα βήματα του Safiyüddin(1236 – 1311) ακολούθησαν και άλλοι, όπως Kutbuddin Şirazî, ο οποίος ξεπέρασε τα όρια της αυστηρής χρήσης της αλφαβήτας, κάνοντας χρήση και άλλων συμβόλων, ενώ ο Abdülkadir Maragî(1360 – 1435) διευρύνει το ρεπερτόριο καταγράφοντας μελωδίες από διάφορους πολιτισμούς στα πλαίσια της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Σημαντική είναι και η προσφορά του Δημητρίου Καντεμίρη(1673 – 1723), ο οποίος μέσω της καταγραφής, που βασιζόνταν στο οθωμανικό αλφάβητο, πέτυχε να γράψει μία νέα θεωρία της μουσικής.

Αρμένιοι και Έλληνες συνεισφέρουν επίσης στον τομέα αυτό καταγράφοντας μελωδίες, τόσο από το θρησκευτικό, όσο και από το ιδιαίτερο κοινωνικό τους περιβάλλον. Οι πρώτοι καταγράφουν βασισμένοι στην αρμένικη νευματική σημειογραφία, ενώ οι δεύτεροι κάνουν χρήση της βυζαντινής σημειογραφίας, ιδιαίτερα μετά την αναμόρφωσή της από τον Χρυσάνθο τον εκ Μαδύτου (1770 – 1846).

Η ουσιαστική χρήση της δυτικής σημειογραφίας για την καταγραφή οργανικών και φωνητικών συνθέσεων, ξεκίνησε στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα και

εξέφραζε τις γενικότερες αλλαγές στο πολιτικό και κοινωνικό σύστημα της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Ο Ruhi Ayangil<sup>21</sup> στο *Western Notation in Turkish Music* επισημαίνει τη διχοτομία που επήλθε στο μουσικό κόσμο, μετά τις μεταρρυθμίσεις του 1826, στις οποίες καταργείται η μπάντα των γενίτσαρων και αντικαθίσταται από μία στρατιωτική την Muzika-I Hümayûn(1827). Η προσπάθεια εκδυτικοποίησης της μουσικής των μακάμ ήταν έντονη και οδήγησε στη δημιουργία δύο τάσεων της αλά τούρκα και της αλά φράνκα. Η πρώτη εκπροσωπούσε τη δέσμευση στην παράδοση, ενώ η δεύτερη συμβόλιζε τον εκμοντερνισμό. Οι πολιτικές αλλαγές επίσης του 20<sup>ου</sup> αιώνα και η δημιουργία του κράτους των νεότουρκων, συνέβαλαν στην περιθωριοποίηση της μουσικής των μακάμ και στην ανάγκη εύρεσης δραστικών λύσεων μπροστά στο σοβαρό πρόβλημα της επιβίωσής της. Ο Παναγιώτης Πούλος<sup>22</sup> στο «*Εν-τόπιοι μουσικοί: ο ρόλος της τουρκικής ραδιοφωνίας στη διαπραγμάτευση των σχέσεων μεταξύ κέντρου και περιφέρειας*» επισημαίνει εκείνες τις αλλαγές στον τομέα της λόγιας οθωμανικής μουσικής που αποτέλεσαν και τη σωσίβια λέμβο της. Η δημιουργία ορχηστρών στα πρότυπα των δυτικών, η ενδυμασία των μουσικών που από την παραδοσιακή οθωμανική φορεσιά έβαλαν φράκο, ενώ ο χαρακτηρισμός της μουσικής ως κλασικής με παράλληλη χρήση της δυτικής σημειογραφίας ήταν μερικές από αυτές.

Προσπάθειες όμως για καταγραφή με κάποια από τα χαρακτηριστικά της δυτικής σημειογραφίας έχουμε και πιο νωρίς. Ο Albert Bobowski ή Ali Ufkî (1610 – 1675) δημιουργεί μία «γραφική δυτική σημειογραφία», όπως την χαρακτηρίζει ο Ayangil. Κάνει χρήση πενταγράμμου ή τετραγράμμου, ενώ δεν απομακρύνεται και πολύ από τις καταγραφές που βασίζονταν στο αλφάβητο. Οι πληροφορίες που μας δίνει σχετίζονται με την τονικότητα ή τη βάση του μακάμ, όπως επίσης με τη φόρμα,

---

<sup>21</sup> Ayangil, R. (2008) *Western Notation in Turkish Music, JRAS, Series 3, 18, 4, pp. 401-447*, The Royal Asiatic Society, UK. pp. 401-402.

<sup>22</sup> Πούλος Παναγιώτης. 2006. «*Εν-τόπιοι μουσικοί: ο ρόλος της τουρκικής ραδιοφωνίας στην διαπραγμάτευση των σχέσεων μεταξύ κέντρου και περιφέρειας*». Στο: *Μουσική, ήχος, τόπος: τα κείμενα*. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου.

το συνθέτη και το ρυθμό του κομματιού. Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι σε πολλές από τις καταγραφές δε δίνει εξηγήσεις για όλα τα σύμβολα που χρησιμοποιεί, ενώ η χρησιμότητά τους τελικά διαπιστώνεται από την εις βάθος μελέτη των καταγραφών. Κύριος στόχος ήταν η διάσωση της οθωμανικής μουσικής και τα κομμάτια που καταγράφονται είναι φωνητικά και ορχηστρικά.

Με την πρόσληψη ξένων μουσικών για τη διεύθυνση της Muzika-I Hümayûn, όπως ο Donizetti, τα πράγματα οδηγούνται προς τη μεριά της δυτικής σημειογραφίας. Η διδασκαλία της κλασικής μουσικής πρώτα στους μουσικούς της ορχήστρας και κατόπιν η επιθυμία για την εκμάθησή της σε όλους τους υπηκόους



Εικόνα 6: Καταγραφές του Ali Ufkî.

του Τουρκικού κράτους, προκάλεσε και την ασχολία τούρκων μουσικών και θεωρητικών με την όσο πιο ομαλή ενσωμάτωση της δυτικής σημειογραφίας στα δεδομένα της μουσικής των μακάμ. Η δημιουργία κοινοτήτων με τις ίδιες μουσικές ανάγκες, όπως η Ottoman Music Society και η ακαδημαϊκοποίηση του

μουσικού φαινομένου βοήθησαν προς αυτήν την κατεύθυνση. Όμως και τα ίδια τα χαρακτηριστικά της δυτικής σημειογραφίας βοήθησαν στην αφομοίωσή της από τη λόγια οθωμανική μουσική. Μπορούμε να αναφέρουμε κάποια από τα πλεονεκτήματά της, έτσι όπως τα περιγράφει ο Ayangil<sup>23</sup>. Πρόκειται για το ευκολότερο μέσο αναπαραγωγής όσων έχουν γραφεί, οριστικοποιεί τους ήχους χωρίς ίχνος αμφιβολίας, απαντάει σε όλες τις απορίες, αφού δεν αφήνει κανένα στοιχείο απέξω, ενώ τέλος ο αριθμός των σημείων αλλοιώσεως είναι αρκετός, ώστε να περιγράψει ικανοποιητικά τα μικροδιαστήματα αυτής μουσικής, χωρίς να κουράζει και να μπερδεύει. Τα ουσιαστικά προβλήματα από την άλλη που

<sup>23</sup> Ayangil, R. (2008) Western Notation in Turkish Music, *JRAS, Series 3, 18, 4, pp. 401-447*, The Royal Asiatic Society, UK. p. 420.

γεννιούνται σχετίζονται, τόσο με τα σημάδια αλλοιώσεως, δηλαδή με την ποιότητά τους και τη συχνότητά τους, όσο και με τον καθορισμό των μικροδιαστημάτων σε σχέση πάντοτε με τους μείζονες και ελάσσονες τόνους. Ένα άλλο πρόβλημα σχετίζεται με εκείνα τα σύμβολα που περιγράφουν τον τρόπο ερμηνείας, δηλαδή με το αν είναι δυνατό τα ερμηνευτικά σημάδια της κλασικής μουσικής να αποδώσουν το εκτελεστικό ζητούμενο κομματιών της μουσικής των μακάμ. Τα προβλήματα αυτά βρίσκονται πάντοτε υπό τη μελέτη και την επεξεργασία των τούρκων θεωρητικών και μουσικών. Χαρακτηριστικές είναι οι προσπάθειες των Hacı Emin Efendi, Raûf Yektâ Bey, των Hüseyin Saddettin Arel και Dr Subhi Z. Ezgi, καθώς και αυτή του Kemal İlerici, που καθόρισαν την τελική μορφή της τούρκικης μουσικής σημειογραφίας.



Εικόνα 7: Παρτιτούρα γραμμένη με το σύστημα του Kemal İlerici.



Εικόνα 8: Παρτιτούρα γραμμένη με το σύστημα Arel- Ezgi.

### 3. Η Μουσική Φόρμα *taksîm*, στα Πλαίσια της Οθωμανικής Μουσικής

Ο Walter Feldman<sup>24</sup> στο *Music Of the Ottoman Court*, εξετάζει τον όρο *taksîm* πρώτα ετυμολογικά και κατόπιν παρουσιάζει αρκετές από τις πιθανές ερμηνείες του. Έτσι ως λέξη έχει το νόημα της «διαίρεσης» και της «διανομής»<sup>25</sup>, στα αραβικά και τα οθωμανικά, ενώ στα πλαίσια της λογοτεχνίας μπορεί να περιγράψει τη συλλαβική διαίρεση ενός ποιήματος για μουσικούς λόγους. Μία ακόμη πιθανή ερμηνεία σχετίζεται με τον εσωτερικό διαχωρισμό ενός συνόλου φωνητικών συνθέσεων (*fasil*), από αυτοσχεδιαστικές οργανικές υποπροτάσεις. Συνεχίζει κάνοντας μία αντιπαραβολή των όρων *terkîb*, που σημαίνει συνδυασμός και *taksîm* που εκφράζει το διαχωρισμό των μουσικών φράσεων, ενώ παρακάτω παραθέτει τα τέσσερα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά αυτής της μουσικής φόρμας, όπως είναι γνωστά στο σύγχρονο αραβο – τουρκικό κόσμο. Η διαμόρφωση μελωδικών μοτίβων κατά την διάρκεια της επιτέλεσης, η δημιουργία ρυθμικών σχηματισμών μέσα σε ένα ρευστό ρυθμικό πλαίσιο, η χρήση του *seyir*(πορεία ανάπτυξης), καθώς και οι μεταβολές της μελωδίας, δίνουν στο *taksîm* μία ξεχωριστή θέση στο κόσμο της οθωμανικής μουσικής.

Ο Habib Hassan Touma<sup>26</sup> από την άλλη στο *The Maqam Phenomenon* αναφέρεται στο *maqam* ως μία μοναδική αυτοσχεδιαστική διαδικασία της μουσικής τέχνης για ένα μεγάλο τμήμα του κόσμου. Διακρίνει δύο βασικούς του παράγοντες τον τονικό και το χρονικό, οι οποίοι οργανώνονται και τονίζονται, διεισδύοντας ο ένας στον άλλο λειτουργώντας καταλυτικά στη δομή του. Για τον Touma το *taksîm* δεν είναι παρά η πραγμάτωση του τροπικού πλαισίου ενός *maqam*.

---

<sup>24</sup> Feldman, W. (1996) *Music of the Ottoman Court*, Berlin: VWB, pp. 274-276.

<sup>25</sup> Οι ακριβείς όροι των οποίων κάνει χρήση ο Feldman είναι “division” και “distribution”.

<sup>26</sup> Touma, H. H. (1971) *The Maqam Phenomenon: an Improvisation Technique in the Music of the Middle East*, *Ethnomusicology*. pp. 38-43.

Στο *Improvisation as Verbalisation: The Use, Function, and Meaning Of Pauses in the Turkish Taksîm*, ο Yoram Arnon<sup>27</sup> δίνει μία ικανοποιητική εξήγηση αυτού του μουσικού φαινομένου. Πρόκειται για ένα σόλο οργανικό αυτοσχεδιαστικό γένος στην τούρκικη και αράβικη μουσική. Η αρχική του λειτουργία ήταν να προετοιμάζει τον ακροατή για το φωνητικό ή οργανικό κομμάτι που ακολουθούσε, ενώ γρήγορα έγινε από τις πιο σημαντικές φόρμες μουσικής και καλλιτεχνικής έκφρασης των τούρκων οργανοπαικτών. Η ξεχωριστή ρυθμική του δομή χαρακτηρίζεται από τους εθνομουσικολόγους ως «ελεύθερη» ή «όχι μετρική» ή «ρευστή ρυθμικά». Αυτή ακριβώς η ελαστικότητα στο ρυθμό και η δυσκολία ορισμού της φύσης του στα πλαίσια του taksîm, οδήγησαν και τους περισσότερους ερευνητές να ασχοληθούν κυρίως με τα μελωδικά του χαρακτηριστικά παρά με τα ρυθμικά του. Παρατηρεί, επίσης, ότι αυτά τα χαρακτηριστικά διαφοροποιούνται ανάλογα με το όργανο, τον εκτελεστή και το στυλ.

Ο Nettl<sup>28</sup> μελετάει το φαινόμενο του αυτοσχεδιασμού στη μουσική της Μέσης Ανατολής σε σχέση με τη μουσική φόρμα της σύνθεσης, ενώ παράλληλα επικεντρώνεται στον εκτελεστή και στην ικανότητά του να μην αναπαράγει τα ίδια μουσικά «μοτίβα», χωρίς να ασχολείται με τα ιδιαίτερα δομικά χαρακτηριστικά του, όπως η τροπικότητα, ο ρυθμός ή η πορεία ανάπτυξης(seyir), ενώ ο Ali Jihad Racy<sup>29</sup> εξετάζει τον αυτοσχεδιασμό στο χώρο της κλασικής αραβικής μουσικής χαρακτηρίζοντάς τον ως ένα πολύπλοκο φαινόμενο με διαστάσεις πολιτιστικές και προσωπικές.

---

<sup>27</sup> Arnon, Y. (2008) *Improvisation as Verbalisation: The Use, Function, and Meaning of Pauses in the Turkish Taksim*, *Dutch Journal of Music Theory*, Volume 13. p. 36.

<sup>28</sup> Nettl, Bruno (1974) *Thoughts on Improvisation: a comparative approach*, *Musical Quarterly* 60:1-19.

<sup>29</sup> Racy, A. J. (1998) *Improvisation, Ecstasy, and Performance Dynamics in Arabic Music*, *In the course of performance: studies in the world of musical improvisation*, 1-23. Chicago: University of Chicago Press.

Στο *The New Grove Dictionary of Music*<sup>30</sup>, το μεγαλύτερο ίσως μουσικό λεξικό, το *taksîm* περιγράφεται απλά ως μία μη μετρική φόρμα της μουσικής της μέσης ανατολής, χωρίς να επεκτείνεται σε περαιτέρω ανάλυση του.

Εμείς τέλος ως μουσικοί και εκτελεστές της λόγιας οθωμανικής μουσικής μέσα από την ελάχιστη μουσική μας εμπειρία μπορούμε να παρατηρήσουμε και να πούμε τα εξής για τη μουσική φόρμα *taksîm*. Όσον αφορά στη δομή του διαπιστώνουμε ότι αυτή μεταβάλλεται ανάλογα με το πλαίσιο στο οποίο εκτελείται. Έτσι, αν πρόκειται να προετοιμάσει τον ακροατή για τη σύνθεση που ακολουθεί, η πορεία ανάπτυξής του καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από αυτή, περιγράφοντάς την αφαιρετικά, ενώ, αν γίνεται αποκλειστικά για την προβολή του ίδιου, μπορεί να μην έχει καθορισμένο *seyir*. Όσον αφορά στο ρυθμό του, υποστηρίζουμε και εμείς την ρευστότητά του, ενώ αν εκτελείται κατά τη διάρκεια μιας σύνθεσης με συγκεκριμένο μέτρο, μπορεί να πραγματοποιηθεί πάνω στο ρυθμό της. Το όργανο επηρεάζει πολύ την ανάπτυξή του, είτε με τα ιδιαίτερα τεχνικά του στοιχεία, είτε με τη χροιά του, ενώ η διαδραστική σχέση του εκτελεστή με τον ακροατή καθορίζει την τελική μορφή του.

Η αναφορά των παραπάνω μελετών και θέσεων για το τι είναι ο αυτοσχεδιασμός στην Τούρκικη κλασική μουσική και γενικότερα στη λόγια μουσική της ανατολής, έχει κυρίως στόχο περιγραφικό και ερμηνευτικό. Με τον τρόπο αυτό επισημαίνουμε την εξέχουσα θέση που κατέχει στη μουσική αυτή ως μία φόρμα με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά δομικά, ρυθμικά και επιτελεστικά. Παρακάτω παρουσιάζουμε κάποιες από τις προσπάθειες που έχουν γίνει, για την καταγραφή του *taksîm*, εξετάζοντας το στόχο τους και τα αποτελέσματά τους.

---

<sup>30</sup> Nazir A. Jairazbhoy.

### 3.1 Παρουσίαση Καταγραφών Taksîm

Το taksîm ως μία πολύπλοκη μουσική οντότητα με πολλές παραμέτρους, καθιστά τη συνολική και ακριβή του καταγραφή κάτι πολύ δύσκολο. Έτσι, αυτό που συναντάμε κυρίως είναι μελέτες, που επικεντρώνονται σε κάποιο από τα χαρακτηριστικά του ή κάνουν χρήση της καταγραφής για την απόδειξη άλλων υποθέσεων.

Ο Mutlu Torun<sup>31</sup> στη μέθοδο για το ούτι που έχει γράψει, καταγράφει αυτοσχεδιασμούς στο πολίτικο λαούτο και στο ούτι, από γνωστούς εκτελεστές του προηγούμενου αιώνα, όπως ο Cemil Bey και ο Γιώργος Μπατζανός. Πρόκειται για καταγραφές που βασίζονται κυρίως στη χρήση της δυτικής σημειογραφίας, ενώ παράλληλα μας δίνει δακτυλοθεσίες και κινήσεις της πέννας. Η τροπικότητα αποδίδεται με τις υφεσοδιέσεις της τούρκικης μουσικής. Ο Ayangil μας εξηγεί ότι αυτού του είδους η καταγραφή, υπάγεται στη γενικότερη χρήση και καθιέρωση της δυτικής σημειογραφίας στα πλαίσια της οθωμανικής μουσικής. Επιπλέον, μας πληροφορεί ότι τα στολίδια που σχετίζονται με την εκτέλεση είναι είτε απευθείας παρμένα από τα αντίστοιχα της κλασικής, είτε είναι εμπνευσμένα από τους εκτελεστές της μουσικής αυτής. Κάποια από τα επιτελεστικά στοιχεία που συναντάμε σε αυτές τις καταγραφές είναι οι τρίλιες, το legato και το staccato, τα arpeggios και τα ακόρντα, την acciaccatura κα. Ο Torun επιχειρεί με τον τρόπο αυτό μία πολύ περιγραφική καταγραφή δομικών και τεχνικών στοιχείων οργανικών αυτοσχεδιασμών στα πλαίσια της διδασκαλίας του ουτιού.

---

<sup>31</sup> Torun, M. (2000) *Ud Metodu: Gelenekle Geleceğe*, Çağlar Yayinlari, Istanbul. pp. 336-342.



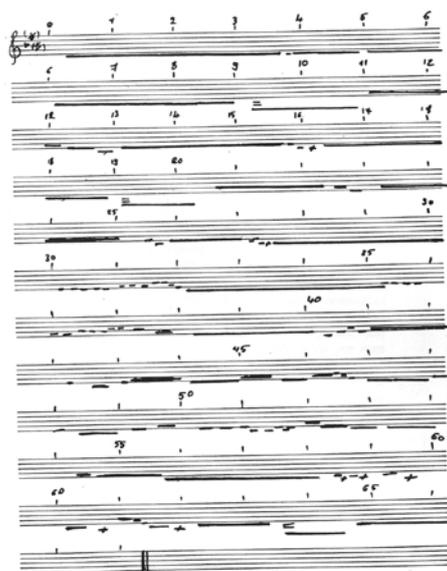
**Εικόνα 9: Καταγραφή του Mutlu Torun**

κάθε μελωδική γραμμή, διευκολύνοντας έτσι την περιγραφή των ιδιαίτερων τροπικών φράσεων ενός maqam. Η μονάδα μέτρησης του χρόνου είναι το δευτερόλεπτο και εμφανίζεται στην καταγραφή ως μία απόστροφος που ξεκινάει από το μηδέν και φτάνει μέχρι το τέλος της.

Στην καταγραφή του Touma<sup>32</sup> από την άλλη, δε γίνεται χρήση της δυτικής σημειογραφίας. Ενώ υπάρχει το πεντάγραμμα, η τονικότητα και η διάρκεια των νοτών αποδίδονται με οριζόντιες γραμμές διαφορετικού μήκους. Όσο πιο μακριά είναι η γραμμή, τόσο πιο μεγάλη είναι και η διάρκεια της νότας, ενώ το τονικό ύψος τους σχετίζεται με το αν η γραμμή είναι ψηλά ή χαμηλά. Σύμφωνα με τον ίδιο τον καταγραφέα, ο τρόπος αυτός πετυχαίνει να συλλάβει άμεσα και με διαύγεια το τονικό ύψος των νοτών σε

<sup>32</sup> Touma, H. H. (1971) The Maqam Phenomenon: an Improvisation Technique in the Music of the Middle East, *Ethnomusicology*. pp. 44-46.

Ο Karl Signel<sup>33</sup> μέσα από τις καταγραφές του διατείνεται ότι εξετάζει θέματα που αφορούν την αισθητική του αυτοσχεδιασμού. Ουσιαστικά όμως, επικεντρώνεται στην αυτοσχεδιαστική ικανότητα των μουσικών και πώς αυτή λειτουργεί ως κριτήριο της μουσικής τους ταυτότητας. Το πόσο εύκολα κάποιος θα δημιουργήσει μελωδικές φράσεις, ενώ παράλληλα θα ακολουθήσει τις βασικές



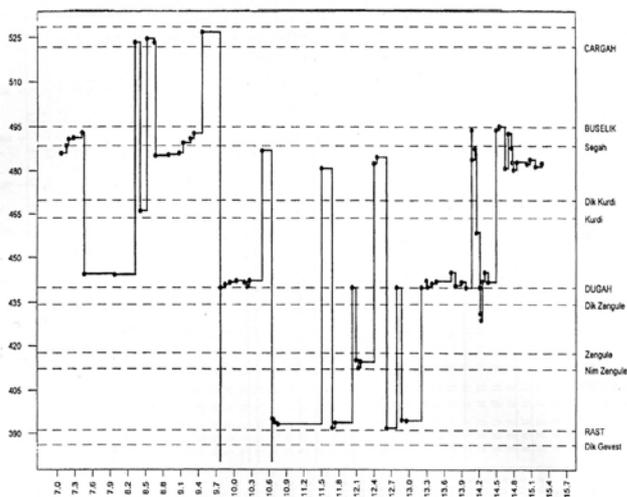
Εικόνα 10: Καταγραφή του Touma.

αρχές που διέπουν το σύστημα των maqam, όπως είναι η πορεία ανάπτυξης, η διαστηματική δομή, οι στερεότυπες φράσεις και η τροπικότητα. Παρατηρεί ότι τα στοιχεία αυτά μεταβάλλονται ανάλογα με το χώρο στον οποίο εκτελούνται. Έτσι, η δεύτερη βαθμίδα του maqam uszak είναι πολύ χαμηλότερα, όταν εκτελείται σε ένα νυχτερινό κέντρο διασκέδασης, από ότι είναι στο αυστηρό κλασικό στυλ. Ο τονισμός της τρίτης βαθμίδας, αντί της πέμπτης, στο maqam rençgâh προκαλεί την εντύπωση ενός άλλου maqam με παρόμοιο seyir του sazkār ka. Οι καταγραφές του γίνονται στο σύγχρονο σύστημα σημειογραφίας που επικρατεί στην Τουρκία.



Εικόνα 11: Καταγραφές του Signel.

<sup>33</sup> Signell, K. (1977) Esthetics of Improvisation in Turkish Art Music, *Asian Music*, 5(2), pp. 45-49.



Εικόνα 12: Καταγραφή του Can Akkos.

Καταφέρνει επίσης με τον τρόπο αυτό την αποτύπωση των μελωδικών έλξεων και τη μεταξύ τους σύγκριση.

Ο καθορισμός των παύσεων που εύκολα μπορούν να ανιχνευτούν από την έλλειψη μελωδικής ή ρυθμικής δραστηριότητας μπορεί να πραγματοποιηθεί με τη χρήση πολύ απλών γραφικών. Με τον τρόπο αυτό ο Yoram Arnon<sup>35</sup>, καταγράφοντας παύσεις και παικτικά τμήματα εφτά αυτοσχεδιασμών στο tanbur από τον Necdet Yasar, μελετάει την πιθανή ύπαρξη μιας υποβόσκουσας ρυθμικότητας στο taksîm, αντιμετωπίζοντάς το ως ένα λογοτεχνικό κείμενο. Βαθύτερος στόχος του είναι να κατανοηθεί καλύτερα όχι μόνο αυτό, αλλά και οι άλλες μορφές «μη μετρικών» αυτοσχεδιασμών.

Στην εργασία των Nettle και Riddle<sup>36</sup>, *Taksim Nahawand: A Study of Sixteen Performances by Jihad Racy*, η καταγραφή χρησιμοποιείται για να διαπιστωθεί αν είναι δυνατό να δοθεί μία εικόνα των επιτελεστικών και αυτοσχεδιαστικών πρακτικών μέσα από την εμπειρία ενός μουσικού, που αυτοσχεδιάζει πάνω σε ένα maqam. Έτσι καταγράφουν δεκαέξι αυτοσχεδιασμούς του ίδιου μουσικού, Jihad

<sup>34</sup> Akkos, Can. (1983) Geleneksel Türk Müziğinde Deterministik Olmayan Ses Sistemi Üzerine Gözlemler, *Birinci Ulusal Türk Müziği Sempozyumunda sunulmuştur*, İstanbul. pp. 44-58.

<sup>35</sup> Οπ. σελ. 41-42.

<sup>36</sup> Οπ. σελ. 30-43.

Rasy, σε ένα συγκεκριμένο τροπικό περιβάλλον, όπως είναι αυτό του maqam nahawand. Ο οργανοπαίκτης αυτοσχεδιάζει με buzuq και nai, δύο διαφορετικά όργανα. Για το λόγο αυτό δεν ασχολούνται με θέματα τεχνικής. Αυτό που τελικά διαπιστώνουν, είναι ότι υπάρχει μία μεγάλη επαναληψιμότητα στην χρήση συγκεκριμένων μελωδικών μοτίβων σε κάθε taksîm, αν και δεν ακολουθείται η ίδια πορεία ανάπτυξης. Η σημειογραφία που χρησιμοποιείται για τις καταγραφές είναι μία απλή μορφή της δυτικής.

Μία μορφή καταγραφής αυτοσχεδιασμού με τη χρήση της βυζαντινής σημειογραφίας συναντάμε στο βιβλίο του Π. Κηλτζανίδης<sup>37</sup>, «*Μεθοδική διδασκαλία θεωρητική τε και Πρακτική, προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνησίου εξωτερικού μέλους, της καθ' ημάς Ελληνικής Μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την Αραβοπερσικήν*». Στόχος του συγγραφέα είναι απλά να περιγράψει την πορεία ανάπτυξης των maqam που εκθέτει στο βιβλίο του. Για το λόγο αυτό καταγράφει μικρούς φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς, αναδεικνύοντας τα ιδιαίτερα δομικά χαρακτηριστικά του κάθε maqam.

Από την παραπάνω παρουσίαση μερικών από τις καταγραφές αυτοσχεδιασμών που έχουν πραγματοποιηθεί στα πλαίσια των μουσικών παραδόσεων της ανατολικής μεσογείου, θέλαμε να κάνουμε μία σύντομη περιγραφή του πεδίου, πριν προχωρήσουμε στην έκθεση των δικών μας καταγραφών.



Εικόνα 13:Καταγραφή των Netli και Riddle

<sup>37</sup> <sup>37</sup> Κηλτζανίδης, Π. (1881) *Μεθοδική διδασκαλία θεωρητική τε και Πρακτική, προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνησίου εξωτερικού μέλους, της καθ' ημάς Ελληνικής Μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την Αραβοπερσικήν*. Ακριβής ανατύπωση από την έκδοση της Κωνσταντινουπόλεως του έτους 1881. Εκδόσεις Β. Ρηγόπουλου.

Στο επόμενο κεφάλαιο αναλύουμε το στόχο μας και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της προσπάθειάς μας. Καταγράφουμε πέντε οργανικούς αυτοσχεδιασμούς στο ούτι από τον Yurdal Tokcan, μέσα από τέσσερα videos και μία ηχογράφιση.

Εικόνα 14: Καταγραφές του Yoram Arnon.

Τὸ Ἐβιτζ (α) εἶναι ἀντιφωνία τοῦ Ἀράκ· εἶναι ἤχος βαρὺς, ἀρχεται ἀπὸ τοῦ Ἐβίτζ, περιστρέφεται εἰς τὰς ἀνιούσας φωνὰς μετὰ τοῦ Νὺμ Χιτζάλ, καταβαίνει εἰς τὰς κατιούσας καὶ καταλήγει εἰς τὸ Ἀράκ.

Εικόνα 15: Καταγραφή του Π. Κηλιτζανίδη.

## 4. Η Καταγραφή Μας

### 4.1 Περιγραφή

Πριν προχωρήσουμε στην περιγραφή της καταγραφής μας, θεωρούμε γόνιμο να συνοψίσουμε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του *taksım*, έτσι όπως αυτά προέκυψαν από τις μελέτες που παρουσιάσαμε πιο πάνω. Συγκεκριμένα, ο αυτοσχεδιασμός στην οθωμανική μουσική είναι μία από τις πιο σημαντικές μουσικές φόρμες, η εκτέλεση της οποίας αποτελεί το βασικό κριτήριο για την αναγνώριση της επιτελεστικής ικανότητας των οργανοπαικτών. Τα χαρακτηριστικά αυτής της μουσικής φόρμας μεταβάλλονται ανάλογα με τα όργανα, τους εκτελεστές και το στυλ. Η εμπειρία μας αποδεικνύει ότι αλλιώς αναπτύσσεται ένας αυτοσχεδιασμός στο νέϊ απ' ότι στο ούτι, έστω και αν γίνεται στο ίδιο *maqam*, ενώ συνεχίζει να διαφέρει, όταν έχουμε άλλους εκτελεστές. Επίσης, μεγάλη διαφορά παρατηρούμε σε αυτοσχεδιασμούς που γίνονται πχ, με το παλιό και το σύγχρονο στυλ παιχνιδιού στο ούτι(περισσότερες έλξεις, αυξομειώσεις της έντασης, πιο μαλακό παίξιμο είναι κάποια από τα στοιχεία που συναντάμε σήμερα). Θα μπορούσαμε να τα εντάξουμε σε δύο μεγάλες κατηγορίες, στη μία έχουμε όλα εκείνα τα μελωδικά χαρακτηριστικά, όπως είναι η *tessitura*<sup>38</sup>, οι μελωδικές φράσεις, τα μοτίβα, η πορεία ανάπτυξης και τέλος η εξέλιξή του, ενώ στην δεύτερη μπορούμε να μιλήσουμε για τα ρυθμικά, όπως το τέμπο, η διάρκεια, το μέτρο και η συχνότητα επανάληψης των νοτών. Μία υποκατηγορία που προκύπτει και σχετίζεται με την άρθρωση, την εκφραστική ικανότητα και την ένταση του παιχνιδιού, μπορεί να θεωρηθεί ως το κομμάτι του *taksım*, που αφορά την τεχνική κατάρτιση του οργανοπαίκτη.

Μέσω της καταγραφής μας επιδιώκουμε να περιγράψουμε αναλυτικά, κυρίως εκείνα τα στοιχεία των οργανικών αυτοσχεδιασμών στο ούτι, που σχετίζονται με την τεχνική του οργανοπαίκτη, την ανάπτυξη της μελωδίας(*seyir*), και

---

<sup>38</sup> Είναι εκείνο το τμήμα μιας κλίμακας στο οποίο, το όργανο ή η φωνή έχουν την μέγιστη δυνατή ηχητική τους απόδοση.

την χρήση μοτίβων χαρακτηριστικών για το εκάστοτε makam, αλλά και για τον ίδιο τον εκτελεστή. Για να το επιτύχουμε αυτό, επινοήσαμε ένα είδος ταμπουλατούρας, στην οποία γίνεται χρήση του πενταγράμμου, ενώ οι νότες σημειώνονται επάνω σε αυτό ως στίγματα χωρίς καθορισμένη χρονική διάρκεια. Κάποια από τα σύμβολα που χρησιμοποιούμε για να αποδώσουμε στοιχεία τεχνικής, είναι παρμένα από μεθόδους εκμάθησης κιθάρας, όπως το hummer ή το pull up, ενώ άλλα δημιουργήθηκαν από εμάς. Τα σημάδια αλλοιώσεων, που εμφανίζονται στο μουσικό κείμενο, εκφράζουν κάποια σχετικότητα όσον αφορά στον καθορισμό των διαστημάτων. Αυτό συμβαίνει γιατί από τη μια δεν ήταν στόχος μας να θίξουμε θέματα διαστηματικής και από την άλλη όπως προκύπτει από τη σύγχρονη θεωρία της τούρκικης μουσικής, όλα τα διαστήματα είναι επαναδιαπραγματεύσιμα. Ο οργανοπαίκτης, τους αυτοσχεδιασμούς του οποίου επιλέξαμε να καταγράψουμε, είναι ο Yurdal Tokcan. Θεωρείται ένας από τους μεγάλους σύγχρονους δεξιότεχνες στο τούρκικο ούτι, με ιδιαίτερη τεχνική και ιδιαίτερο μουσικό λεξιλόγιο.

Ιδιαίτερα για τα σύμβολα που χρησιμοποιούμε, μπορούμε να πούμε ότι αυτά εξυπηρετούν πρώτα εμάς. Οι γνώσεις μας πάνω στην κιθάρα και πιο συγκεκριμένα η εξοικείωση με το κείμενο της ταμπουλατούρας<sup>39</sup> επηρέασαν στην επιλογή των Hummer και Pull up, ενώ τα σύμβολα  ή  είναι απλά πιο παραστατικές απεικονίσεις αυτών. Ένας ακόμη λόγος για τον οποίο δεν κάναμε χρήση συμβόλων που υπάρχουν ήδη στο σύστημα της οθωμανικής μουσικής και αφορούν την τεχνική των οργάνων, οφείλεται κυρίως στο ότι η αρχική μας σκέψη ήταν να δημιουργήσουμε μία καταγραφή, η οποία θα ήταν προσιτή σε περισσότερο κόσμο.

Τέλος, όσον αφορά την τιτλοφόρηση των αυτοσχεδιασμών, πρέπει να πούμε ότι αυτή έγινε όχι με στόχο να απολυτοποιήσει το τροπικό περιβάλλον του κάθε taksim. Είναι πάντοτε σχετική και δίνει την εικόνα που σχηματίσαμε εμείς μέσα από τις καταγραφές μας.

---

<sup>39</sup> Αναφερόμαστε αποκλειστικά στην ταμπουλατούρα που εξειδικεύεται στην τεχνική της ηλεκτρικής κιθάρας.

Στο οπτικό υλικό που διαθέτουμε, δε γίνεται εύκολα η διάκριση των συχνοτήτων των νοτών που εκτελούνται. Για το λόγο αυτό χρησιμοποιήσαμε το μουσικό πρόγραμμα transcribe, αυξάνοντας έτσι κατά ένα μεγάλο ποσοστό την ακρίβεια στην καταγραφή μας, ενώ παράλληλα με τη χρήση του οργάνου(ούτι), επαληθεύαμε πρακτικά πολλά από τα μελωδικά και τεχνικά στοιχεία που παρατηρούσαμε οπτικά και ακουστικά. Ακολουθεί μία πιο αναλυτική έκθεση των προβλημάτων της καταγραφής. Η διάκρισή τους γίνεται, βάσει του οπτικοακουστικού υλικού, των τεχνολογικών μέσων της καταγραφής και του περιβάλλοντος στο οποίο πραγματοποιήθηκε η μελέτη μας.

## 4.2 Δυσκολίες κατά την Καταγραφή

Κατά τη διάρκεια της απόπειράς μας, η εμφάνιση προβλημάτων ήταν κάτι πολύ φυσικό. Στη περίπτωση καταγραφής αυτοσχεδιασμών στο ούτι, αυτά προέρχονται από το οπτικοακουστικό υλικό όχι καλής ποιότητας, που διαθέτουμε, αλλά και από την απουσία κατάλληλων τεχνολογικών μέσων.

Πιο συγκεκριμένα μπορούμε να διακρίνουμε τρεις ομάδες προβλημάτων. Η πρώτη αφορά το οπτικό μας υλικό. Τα τέσσερα videos που διαθέτουμε με αυτοσχεδιασμούς, έχουν ληφθεί μέσω φορητών μονάδων λήψης, όπως είναι το κινητό τηλέφωνο ή φορητές κάμερες ήχου και εικόνας. Η καταγραφή τους πραγματοποιήθηκε, ενώ αυτά προβάλλονταν στην τουρκική τηλεόραση. Το γεγονός αυτό έχει ως συνέπεια την παράλληλη λήψη ήχων, τόσο από το studio του τηλεοπτικού καναλιού, στο οποίο βρισκόταν ο οργανοπαίκτης, όσο και από το χώρο του ατόμου που έκανε την ενδιαμέση εικονοληψία. Οι ήχοι αυτοί λειτουργούν ως θόρυβοι, που παρεμβάλλονται και επηρεάζουν την ακουστική μας ικανότητα και κατά ένα ποσοστό την καταγραφή μας.

Σε μία δεύτερη κατηγορία, μπορούμε να επισημάνουμε την έλλειψη τεχνολογικών μέσων, όπως ηχείων με μεγάλη ευκρίνεια, ρυθμιστών ηχητικών σημάτων(equalizers), καθώς και μηχανών ή ηχητικών προγραμμάτων για την εξάλειψη των θορύβων που προαναφέραμε. Όλες οι καταγραφές βασίστηκαν στη χρήση ενός φορητού υπολογιστή με τα δικά του ενσωματωμένα ηχεία και στο πρόγραμμα transcribe, του οποίου η βασική λειτουργία αφορά τη διευκόλυνση της μελέτης μουσικών κομματιών σε διάφορα επίπεδα, όπως είναι η ταχύτητα και η τονικότητα.

Τέλος, σε μία τρίτη κατηγορία συναντάμε τα προβλήματα που πηγάζουν από το περιβάλλον της πειραματικής διαδικασίας, αλλά και τους ίδιους τους ερευνητές. Οι καταγραφές μας έλαβαν χώρα σε ένα μη αποστειρωμένο ηχητικά περιβάλλον. Θόρυβοι που προέρχονταν άμεσα τόσο από έμψυχα αλλά και άψυχα υλικά (άνθρωποι, αυτοκίνητα, κα.) διαδραμάτισαν καταλυτικό ρόλο στην όλη διαδικασία. Με τον τρόπο αυτό η αντιληπτική μας ικανότητα, επηρεάζονταν αρνητικά, γεγονός που καθιστούσε αδύνατη πολλές φορές μία περαιτέρω

επεξεργασία των ηχητικών και οπτικών δεδομένων. Τα παραπάνω προβλήματα καθόρισαν και την επιλογή αυτοσχεδιασμών με μικρή διάρκεια.

Στις ενότητες που ακολουθούν περιγράφονται τα σύμβολα, που χρησιμοποιήσαμε, η πειραματική διαδικασία και το σύνολο των καταγραφών μας.

### 4.3 Τα Σύμβολα

Στο σημείο αυτό ακολουθεί η περιγραφή των συμβόλων που χρησιμοποιούμε για την καταγραφή μας :



Το σύμβολο αυτό μας ενημερώνει ότι πρόκειται για την εκτέλεση ενός αρμονικού. Περιγράφουμε μία χορδή, η οποία τέμνεται στη μέση της. Αυτό που δε δίνουμε είναι ποιος αρμονικός είναι ακριβώς.



Συνδέει μία μουσική φράση με μία άλλη.



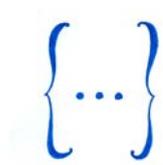
Μας ενημερώνει για το πόσες φορές επαναλαμβάνεται μία νότα ή μία μουσική φράση.



Ενημερωνόμαστε για το ότι ακολουθεί κάποια παύση.



Πρόκειται για παύση μικρότερης διάρκειας.



Γίνεται η ανάλυση μιας μουσικής φράσης μέσα στην παρένθεση.



Πρόκειται για μια αμφιλεγόμενη φράση. Εννοούμε ότι δεν είμαστε σίγουροι για αυτό που καταγράψαμε.



Ενώνει νότες σε μία μουσική φράση.



Ενώνει περισσότερες από μία μουσικές φράσεις.



Με το hummer κατακάνουμε την αμέσως επόμενη νότα από αυτήν που παίζεται με μία τοξωτή κίνηση του δακτύλου μας.



Με το pull σηκώνουμε το δάκτυλό μας με τοξωτή κίνηση για να ακουστεί η αμέσως προηγούμενη νότα.



Το σύμβολο αυτό περιγράφει ουσιαστικά το pull.



Το σύμβολο αυτό περιγράφει το hummer.



Εδώ περιγράφεται το τρίψιμο της χορδής από το δάκτυλό μας, με κινήσεις που είναι παράλληλες στην ταστιέρα.



Εδώ έχουμε γλίστρημα από τη μία νότα στην άλλη.



Πρόκειται για την ύφεση ημιτονίου της κλασικής μουσικής.



Πρόκειται για την ύφεση ενός κόμματος της λόγιας ανατολικής μουσικής.



Πρόκειται για την ύφεση τεσσάρων κομμάτων της λόγιας μουσικής της ανατολής.



Πρόκειται για τη δίσση τεσσάρων κομμάτων της λόγιας ανατολικής μουσικής.



Είναι το σύμβολο της αναίρεσης της κλασικής μουσικής.



Το σύμβολο αυτό μας ενημερώνει για μία μουσική φράση γύρω από μία νότα πχ αν η βασική νότα είναι η re, τότε η φράση είναι «re,mi,re,do,re».



Η πένα έχει κίνηση από κάτω προς τα πάνω.



Η πένα έχει κίνηση από πάνω προς τα κάτω.

#### 4.4 Πειραματική Διαδικασία & Καταγραφές

Αρχικά εισαγάγαμε το οπτικό ή το ηχητικό υλικό μας μέσα στο πρόγραμμα transcribe. Ελέγχσαμε την τονικότητα στην οποία πραγματοποιούνταν το takšîm. Σε όλες τις περιπτώσεις οι θέσεις των δακτύλων στο τούρκικο κούρδισμα mi, fa#,si,mi,la,re χρήση του οποίου έκανε οργανοπαίκτης, δεν εξυπηρετούσαν το αντίστοιχο αράβικο κούρδισμα του δικού μας οργάνου που ήταν re,sol,la,re,sol,do, αλλά και την καταγραφή στο πεντάγραμμα. Για το λόγο αυτό μεταβάλλαμε την αρχική τονικότητα σε όλους τους αυτοσχεδιασμούς. Οι αλλαγές που παρατηρούνται όπως προκύπτει από τα videos και την ηχογράφηση, είναι από mi σε re, από si σε re και από si σε la. Αφού μεταβάλλαμε το τονικό περιβάλλον, ελαττώναμε στη συνέχεια την αρχική ταχύτητα, στην οποία εκτελούνταν οι αυτοσχεδιασμοί. Η πρώτη μείωση γινόταν στο 50% της αρχικής ταχύτητας, ενώ με την εμφάνιση δυσνόητων μελωδικών φράσεων ή τεχνικών χαρακτηριστικών, η μείωση έφτανε μέχρι το 70%, το 75% και αρκετές φορές το 90%. Η καταγραφή γινόταν τμηματικά, δηλαδή επεξεργαζόμασταν κάθε φορά μία μουσική φράση του αυτοσχεδιασμού και κατόπιν προχωρούσαμε στην επόμενη. Εκείνες οι περιπτώσεις στις οποίες ήταν για μας αδύνατη η κατανόηση της μουσικής φράσης, όπως φαίνεται και στην καταγραφή μας, σημειώνονται ως αμφισβητούμενες([\_ \_ \_ \_]).

# Hiçaz Taksim ~ Yurdal Tokcan

The musical score is written on seven staves in treble clef. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Handwritten annotations in red and purple provide performance instructions and rhythmic patterns:

- Staff 1:** Starts with a circled '0' and a blue bracket. A red star and infinity symbol are present.
- Staff 2:** Features a red '9=5' annotation, a purple 'x4' bracket, and a purple 'H' annotation.
- Staff 3:** Contains purple 'H' annotations and a blue bracket.
- Staff 4:** Includes a red 'H' annotation, a red star, and a circled '0'.
- Staff 5:** Shows purple 'P' annotations and a blue bracket with 'P = U↑↑ \*\*\* x4' written below.
- Staff 6:** Includes a red '+' annotation, a purple 'H' annotation, and the text 'Mia prafasi' written in red.
- Staff 7:** Features red '2' annotations below the notes.

The image shows eight staves of handwritten musical notation in treble clef. The notation includes various notes, accidentals, and performance markings:

- Staff 1:** Ascending eighth notes with a sharp sign (#) on the fourth note. A purple bracket spans the first four notes, and another purple bracket spans the last four notes. Red arrows with asterisks (↓\*) point to the fourth and eighth notes.
- Staff 2:** Ascending eighth notes. A blue bracket spans the first four notes, and another blue bracket spans the last four notes. Purple brackets with double hash marks (H) are under the first and last notes of each four-note group. Red arrows with asterisks (↓\*) point to the fourth and eighth notes.
- Staff 3:** Ascending eighth notes with accidentals: sharp (#) on the fourth note, flat (b) on the fifth note, and sharp (#) on the sixth note. A blue bracket spans the last four notes. Purple brackets with double hash marks (H) are under the first and last notes of the first and last four-note groups. Red arrows with asterisks (↓\*) point to the fourth, fifth, sixth, and eighth notes.
- Staff 4:** Ascending eighth notes. A blue bracket spans the first four notes. Red arrows with three asterisks (↓\*\*\*) point to the fourth and eighth notes. A red arrow with two asterisks (↓\*\*) points to the eighth note.
- Staff 5:** Ascending eighth notes with accidentals: flat (b) on the first note, sharp (#) on the second note, and sharp (#) on the third note. A blue bracket spans the last four notes. A red circle with a dot (⊙) and an upward arrow is above the fifth note, with "30,4 sec" written below it. Red arrows with three asterisks (↓\*\*\*) point to the fourth and eighth notes. A red arrow with one asterisk (↓\*) points to the eighth note. A red "7" is written at the end of the staff.
- Staff 6:** Ascending eighth notes. A purple bracket spans the first four notes, and another purple bracket spans the last four notes. A red "2" is written below the first note, and a red "H/2" is written below the last note.
- Staff 7:** Ascending eighth notes. A purple bracket spans the first four notes, and another purple bracket spans the last four notes. Red arrows with three asterisks (↓\*\*\*) point to the fourth and eighth notes.

The image shows seven staves of handwritten musical notation in treble clef. The notation includes various notes, accidentals, and performance markings:

- Staff 1:** Features a sequence of notes with a pink slur and an 'H' underneath. Accidentals include a sharp (#) and a flat (b). A double bar line is present.
- Staff 2:** Continues the sequence with a pink slur and 'H' underneath. A double bar line is present.
- Staff 3:** Includes a circled '6' with a downward arrow, a pink slur with an 'H', a red downward arrow with an asterisk (↓\*), and a blue bracket labeled 'H/2'.
- Staff 4:** Shows notes with red downward arrows and asterisks (↓\*), a pink slur with an 'H', and a sharp (#).
- Staff 5:** Features a blue bracket and a red downward arrow with an asterisk (↓\*) at the end.
- Staff 6:** Includes a flat (b), a sharp (#), a pink slur with an 'H', and a red downward arrow with two asterisks (↓\*\*).
- Staff 7:** Shows a red downward arrow with an asterisk (↓\*), a blue bracket, and a pink slur with an 'H'.

The image displays seven staves of handwritten musical notation in treble clef. The notation includes various rhythmic patterns and performance markings:

- Staff 1:** Features two groups of notes. The first group is marked with a blue bracket and a purple slur labeled 'H'. The second group is also marked with a blue bracket and a purple slur labeled 'H', with a '3' indicating a triplet.
- Staff 2:** Shows a sequence of notes with a blue bracket and a purple slur labeled 'H'. A red '10' is written below the notes, and a blue bracket with a '3' indicates a triplet.
- Staff 3:** Includes a flat sign (b) and a sharp sign (#). It features a blue bracket and a purple slur labeled 'H/2', followed by two purple slurs labeled 'H'.
- Staff 4:** Contains a blue bracket and a purple slur labeled 'H', followed by a purple slur with a double bar line and a sharp sign (#).
- Staff 5:** Shows a blue bracket and a purple slur labeled 'H', followed by a blue bracket and a purple slur labeled 'H', and a red '↓\*\*' marking.
- Staff 6:** Includes a red '3' marking, a purple slur labeled 'H', and a red '↓\*\*' marking.
- Staff 7:** Features a blue bracket and a purple slur labeled 'H', followed by a red '↓\*\*' marking, a red '↓\*\*x10' marking, and another red '↓\*\*' marking.

The image shows seven musical staves. The first staff contains a sequence of notes with several annotations: a bracket labeled  $H/2$  under the first two notes, a sharp sign  $\#$  above the third note, a downward arrow with two asterisks  $\downarrow^{**}$  below the third note, a downward arrow with one asterisk  $\downarrow^*$  below the fourth note, a bracket labeled  $\times 2$  under the fifth and sixth notes, and a bracket labeled  $H$  under the seventh and eighth notes. The second staff contains a sequence of notes with a bracket labeled  $H$  under the first two notes, followed by three more notes, and the word "Fine" written in red. The remaining five staves are empty.

Hiç azkar Taksim ~ Yurdal Tokcan

Handwritten musical score for Taksim on a seven-staff system. The notation includes notes, rests, and various performance instructions in purple and red ink. Annotations include "slide", "H", "P", and "H2". A red star and arrow point to a specific note in the first staff. A red circled "X" is at the end of the second staff. The third staff contains the lyrics "...η πένα έχω φορά από λυτή" with a red star and arrow pointing to a note. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

The image shows seven staves of handwritten musical notation in treble clef. The notes are mostly eighth notes. The notation includes several handwritten annotations in purple and red:

- Staff 1:** A purple bracket labeled 'H' spans the first four notes.
- Staff 2:** A purple bracket labeled 'H' spans the first four notes. A red asterisk with 'x15' is below the first note. A red arrow points to a purple bracket labeled 'H' with '38,2 sec' below it. Another purple bracket labeled 'H' is at the end.
- Staff 3:** A purple bracket labeled 'H' spans the first four notes. Red asterisks with arrows point to the fifth and seventh notes.
- Staff 4:** A purple bracket labeled 'H' spans the first four notes. A red asterisk with an arrow points to the fifth note. A circled minus sign is below the sixth note. A red asterisk with two stars and an arrow points to the eighth note. A purple bracket labeled 'P' is below the eighth note. A bracket labeled 'x4' groups the last four notes.
- Staff 5:** A purple bracket labeled 'H' spans the first four notes. A red asterisk with 'x3' is below the fifth note. A purple bracket is at the end.
- Staff 6:** A purple bracket labeled 'H' spans the first four notes. A red asterisk with an arrow points to the eighth note. A blue bracket is below the last four notes.
- Staff 7:** A purple bracket labeled 'H' spans the first four notes. A blue bracket below the entire staff is labeled '1,01 sec'.

Handwritten musical notation on seven staves, featuring various annotations in purple and red ink:

- Staff 1: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Annotations: "H" bracket over G4-A4-B4, "x3" below it; red "b" above F#4; red arrow pointing to C4.
- Staff 2: Treble clef, notes F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Annotation: "x2" below C4-D4-E4-F#4.
- Staff 3: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Annotations: "H" bracket over G4-A4-B4, "x11" below it with a red asterisk; "H/2" bracket over C4-D4-E4-F#4; "H" bracket over G4-A4-B4.
- Staff 4: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Annotations: "H" bracket over G4-A4-B4; "H" bracket over C4-D4-E4-F#4; "H" bracket over G4-A4-B4.
- Staff 5: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Annotations: "H" bracket over G4-A4-B4; "H" bracket over C4-D4-E4-F#4.
- Staff 6: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Annotations: "H" bracket over G4-A4-B4.
- Staff 7: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Annotations: red "b" above G4; "H" bracket over G4-A4-B4; "H" bracket over C4-D4-E4-F#4; "H/2" bracket over G4-A4-B4; red arrow pointing to C4 with a red asterisk.

The image shows seven staves of handwritten musical notation in treble clef. The notes are mostly eighth notes, with some quarter notes and rests. The notation is annotated with various symbols and text:

- Staff 1:** Starts with a half rest (H), followed by a sequence of notes. A sharp sign (#) is above a note. A downward arrow points to a note with the annotation  $* \times 7$ . Another half rest (H) is at the end.
- Staff 2:** Starts with a sharp sign (#) above a note. A bracket groups a sequence of notes. Below the bracket are three asterisks (\*\*\*) and a symbol resembling an infinity symbol ( $\infty$ ). A sharp sign (#) is at the end.
- Staff 3:** A downward arrow points to a note with the annotation  $* \times 7$ . A circled red symbol with a minus sign ( $\ominus$ ) is above a note. A bracket below the staff is labeled  $\frac{1}{2}$  and  $\downarrow 1,3,1,1 \text{ sec}$ . Another downward arrow points to a note with the annotation  $* \times 7$ .
- Staff 4:** A circled red symbol with a minus sign ( $\ominus$ ) is above a note. A downward arrow points to a note with the annotation  $* \times 2$ . A bracket below the staff is labeled  $P \times 2$ . Another bracket below the staff is labeled  $P$ .
- Staff 5:** A half rest (H) is at the beginning. A bracket below the staff is labeled  $P \times 2$ . A dashed blue bracket below the staff is labeled  $H \times 2$ .
- Staff 6:** A half rest (H) is at the beginning. A bracket below the staff is labeled  $H$ . Another bracket below the staff is labeled  $H$ . A third bracket below the staff is labeled  $H$ .
- Staff 7:** A sharp sign (#) is above a note. A circled red symbol with a minus sign ( $\ominus$ ) is above a note. A bracket below the staff is labeled  $\frac{1}{2}$  and  $\frac{1}{2}$ . A downward arrow points to a note with the annotation  $P \times 2$ .

The image shows seven staves of handwritten musical notation in treble clef. The notes are mostly eighth notes. The notation includes several accidentals: flats (b) and sharps (#) in red ink. Below the staves, there are various performance markings in purple ink:

- Staff 1: Four slurs labeled "P" (piano) under groups of notes.
- Staff 2: A purple arrow pointing upwards from the first note.
- Staff 3: A purple arrow pointing upwards from the first note, and another purple arrow pointing upwards from the eighth note. A slur labeled "H" (hairpins) is under the last two notes.
- Staff 4: A long purple slur spanning across the staff, with two smaller slurs below it labeled "1'55.5''" and "1'56.1''".
- Staff 5: A treble clef with a key signature change to three flats (B-flat, E-flat, A-flat). A slur labeled "H" is under the first four notes. Another slur is under the last four notes, with a red "x2" below it.
- Staff 6: A bracketed group of the first two notes. Two red asterisks (\*\*) are under the first note, and one red asterisk (\*) is under the second note. A slur labeled "H" is under the last two notes.
- Staff 7: Four slurs labeled "H" under groups of notes.

The image shows seven musical staves. The first three staves contain handwritten musical notation with various annotations:

- Staff 1:** Contains notes with purple wavy lines underneath, some labeled 'H'. There are red accidentals: a flat (b) and a plus sign (+).
- Staff 2:** Contains notes with red accidentals: a sharp (#) and a flat (b). There are purple wavy lines and a blue bracket. A red arrow points down to a note with the annotation '\*x6'.
- Staff 3:** Contains notes with a blue bracket underneath. A red arrow points down to a note with three red asterisks (\*\*\*) underneath. To the right of this staff, the word 'Fine' is written in red, with '2' 18"' below it.
- Staff 4, 5, 6, and 7:** These staves are empty.

# Hüseyinî Taksim ~ Yurdal Toksan

The image displays seven staves of handwritten musical notation for the piece "Hüseyinî Taksim" by Yurdal Toksan. The notation is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The notes are represented by black oval shapes on the staff lines. The piece is annotated with various rhythmic and melodic markings in purple and red ink:

- Staff 1:** Features a red 'd' (duple) marking at the start. Purple annotations include  $\wedge$  P V,  $\wedge$  V, and  $\wedge$  P V. Red annotations include  $\times 3$  and  $\times 6$ .
- Staff 2:** Includes a red 'H' marking. Purple annotations include  $\sim H/2 \sim$  (with  $\times 10$ ), V,  $\sim H/2 \sim$ ,  $\sim H/2 \sim$  (with  $\times 8$ ), and the number 5.
- Staff 3:** Features a red 'b' (bass) marking. Purple annotations include H and  $\times 2$ .
- Staff 4:** Includes a red 'b' marking. Purple annotations include  $\sim H/2 \sim$  (with  $\times 2$ ),  $\sim H/2 \sim$  (with  $\times 5$ ), and V  $\wedge$  (with  $\times 8$ ).
- Staff 5:** Includes a red 'b' marking. Purple annotations include V H V and  $\circledR$ .
- Staff 6:** Includes a red 'b' marking. Purple annotations include V  $\sim H/2 \sim$  V, V V, V  $\sim H \sim$  V, and  $\circledR$ .
- Staff 7:** Purple annotations include  $\wedge$  P V  $\sim H \sim$ ,  $\sim H \sim$  (with  $\times 2$ ), and  $\sim H \sim$ .

The image shows a handwritten musical score on seven staves. The notation consists of rhythmic patterns represented by slanted lines on a five-line staff. The score includes several annotations:

- Staff 1:** Contains two groups of notes, each with a pink bracket underneath labeled "V-H-V".
- Staff 2:** Contains a group of notes with a pink bracket labeled "V-H-V" and a red downward arrow above it. A second group of notes has a pink bracket labeled "H/2" with a red downward arrow above it. A long pink bracket spans across both groups, with "36,15 sec" written below it.
- Staff 3:** Contains a group of notes with a pink bracket labeled "V-H-V" and a group of notes with a pink bracket labeled "H/2".
- Staff 4:** Contains a group of notes with a pink bracket labeled "H/2" and a red circle with a minus sign below it. Another group of notes has a pink bracket labeled "H/2".
- Staff 5:** Contains a group of notes with a pink bracket labeled "H/2" and a red downward arrow above it. Blue dashed brackets below the staff indicate time intervals: "41,55 sec" and "44,95".
- Staff 6:** Contains a group of notes with a pink bracket labeled "H/2". The word "Fine" is written in red at the end of the staff.
- Staff 7:** An empty staff.

# UŞŞAH TAHSİM - YURDAL TOHCAN

Handwritten musical score for Uşşah Tahsım by Yurdal Tohcان. The score consists of eight staves of music in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic markings such as 'P', 'H', 'H/2', and '3', along with fingerings and accents. Red handwritten annotations include 'x5', 'x6', and 'x8' indicating specific techniques or repetitions. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs and accents throughout.

The image shows seven staves of handwritten musical notation in treble clef. The notes are mostly eighth notes, with some quarter notes and half notes. The notation includes several annotations:

- Staff 1: Four groups of notes, each with a purple bracket underneath labeled 'H'.
- Staff 2: A purple bracket labeled 'H' under the first two notes, and another purple bracket labeled 'H' under the last two notes. There are also purple arrows pointing to the right above the final notes.
- Staff 3: A red flat symbol (b) above the second note. A purple arrow points to the first note. Purple brackets labeled 'H' are under the second, third, and fourth notes.
- Staff 4: A red flat symbol (b) above the second note and a red sharp symbol (#) above the eighth note. A red arrow points down to the second note with the text '30,85'. Purple brackets labeled '4' and 'H/2' are under the first and last notes respectively.
- Staff 5: A red flat symbol (b) above the second note. Purple brackets labeled 'H' are under the first, second, and third notes. A purple bracket labeled '3' is under the last three notes, with a purple arrow pointing to the right above the final note.
- Staff 6: A red flat symbol (b) above the second note. Purple brackets labeled 'H' are under the first and second notes. There are also purple brackets under the last two notes.
- Staff 7: A purple bracket labeled 'x2' is under the first two notes. A purple bracket labeled '3' is under the last three notes. A red circle with a dot inside is placed between the first and last groups. Purple brackets labeled 'H/2' and 'H' are under the last two notes.

Handwritten musical notation on seven staves, each featuring a treble clef and a series of notes. The notation includes various rhythmic annotations in purple ink:

- Staff 1:** A red downward arrow is above the first note. Two purple brackets labeled "H" are positioned below the notes.
- Staff 2:** A red flat symbol is above the first note. Three purple brackets labeled "H" are positioned below the notes.
- Staff 3:** A red flat symbol is above the first note. A purple arrow points from the first note to the fifth. A purple bracket labeled "H" is below the first two notes. Another purple bracket labeled "H" is below the last two notes. A red downward arrow with "47.3" is below the first note.
- Staff 4:** A red flat symbol is above the fifth note. A purple circle with a slash is below the first note. Purple brackets labeled "P" and "H/2" are below the notes.
- Staff 5:** A red flat symbol is above the first note. Purple brackets labeled "H", "H/2", and "H/2" are below the notes.
- Staff 6:** A red downward arrow is above the last note. Purple brackets labeled "H" and "H/2" are below the notes.
- Staff 7:** Purple brackets labeled "P" and "H/2" are below the notes.

The image displays seven systems of handwritten musical notation on a grand staff (two staves per system). The notation consists of rhythmic patterns represented by stems and beams, with various annotations:

- System 1:** Features a red downward arrow at the start, followed by two groups of notes marked with 'H' and a long purple bracket underneath.
- System 2:** Includes a red 'b' (flat) and a red 'H' at the end, with purple brackets marked 'H/2', 'H', and 'H'.
- System 3:** Shows four groups of notes, each marked with 'H' and a purple bracket.
- System 4:** Contains three groups of notes marked 'H' and a red downward arrow, with a purple bracket underneath.
- System 5:** Includes a red timing instruction '↓ 1' 02,04'' and purple brackets marked 'H' and 'H'.
- System 6:** Features a red 'P' and 'x2' marking, a red 'H/2', and a red 'V' and 'H' marking, with purple brackets and arrows.
- System 7:** Shows purple brackets marked 'H/2' and 'H', with a red 'x2' marking below.

The image shows seven staves of handwritten musical notation in treble clef. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, often beamed together. The notation includes several annotations:

- Staff 1:** Features a red flat symbol ( $\flat$ ) above a note. Below the staff, there are purple brackets with labels  $\sim H/2 \sim$  and  $\sim H \sim$ .
- Staff 2:** Shows a red annotation  $1' 12, 7''$  with a downward arrow pointing to a note. A red circle with a diagonal slash is at the end of the staff.
- Staff 3:** Includes a red flat symbol ( $\flat$ ) and a red '9' below a note. A purple bracket is labeled  $V-H/2$ .
- Staff 4:** Contains a red annotation  $*** \frac{1}{2}$  with a downward arrow pointing to a note.
- Staff 5:** Features a red '2' below a note.
- Staff 6:** Shows a red flat symbol ( $\flat$ ) above a note. Purple brackets below are labeled  $\sim H/2 \sim$ .
- Staff 7:** Includes a red annotation  $1' 22, 9''$  with a downward arrow. Below the staff, purple brackets are labeled  $\sim H/2 \sim$ ,  $\sim **/2 \sim$ ,  $\sim **/2 \sim$ , and  $\sim **/2 \sim$ .

The image displays seven staves of handwritten musical notation in treble clef. The notation includes various notes, rests, and performance markings. Key features include:

- Staff 1:** A sequence of notes with a downward arrow above the fourth note. Below the staff, there are three groups of notes marked with  $**\frac{1}{2}$  and a series of  $V \sim H \sim V$  markings.
- Staff 2:** A sequence of notes with a red flat symbol ( $b$ ) above the first note. Below the staff, there are markings for  $H$ ,  $P \sim H$ , and  $**\frac{1}{2}$ .
- Staff 3:** A sequence of notes with a red flat symbol ( $b$ ) above the fifth note. Below the staff, there are markings for  $P$ ,  $H$ ,  $P \times 2$ , and  $***$ .
- Staff 4:** A sequence of notes with a downward arrow above the second note. Below the staff, there is a marking for  $P$ .
- Staff 5:** A sequence of notes with a downward arrow above the first note and a red flat symbol ( $b$ ) above the fifth note. Below the staff, there are markings for  $V \sim H \sim V$  and five groups of notes marked with  $**\frac{1}{2}$ .
- Staff 6:** A sequence of notes with a downward arrow above the fourth note. Below the staff, there are markings for  $**\frac{1}{2}$  and  $V \sim H \sim V$ .
- Staff 7:** A sequence of notes with a red flat symbol ( $b$ ) above the first note. Below the staff, there are markings for  $H$ ,  $H$ , a circled  $\ominus$ ,  $P$ , and  $***$ .

The image shows a handwritten musical score on seven staves. The notation includes notes, rests, and various performance markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The score contains several measures of music with the following annotations:

- Staff 1: Includes a blue dashed line, a red downward arrow, three red asterisks (\*\*\*) below a note, a blue bracket, a red 'x12' below a note, and several purple brackets labeled 'H'.
- Staff 2: Features purple brackets labeled 'H' and a red downward arrow.
- Staff 3: Contains purple brackets labeled 'H', red downward arrows, three red asterisks (\*\*\*) below notes, and a red 'P' at the end.
- Staff 4: Shows purple brackets labeled 'H', red downward arrows, three red asterisks (\*\*\*) below notes, and purple brackets labeled 'V-H-V'.
- Staff 5: Includes purple brackets labeled 'H', red downward arrows, three red asterisks (\*\*\*) below notes, purple brackets labeled 'V-H-V', and a red 'x3' at the end.
- Staff 6: Ends with the word 'Fine' in red, a red downward arrow, and the number '57,9'' in red.

# SABA TAHSİM ~ YURDAL TOHCAM

The musical score is written on seven staves in treble clef. The notation includes a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a treble clef. Includes a bracketed section of four notes marked with  $\times 2$ . Below the notes are red arrows and asterisks, with some notes marked with a circled '1'.
- Staff 2:** Continues the melodic line. Features a circled '1' and a circled '2' below the staff, along with red arrows and asterisks.
- Staff 3:** Shows a circled '1' and a circled '2' below the staff, with red arrows and asterisks.
- Staff 4:** Includes a circled '1' and a circled '2' below the staff, with red arrows and asterisks.
- Staff 5:** Features a circled '1' and a circled '2' below the staff, with red arrows and asterisks.
- Staff 6:** Shows a circled '1' and a circled '2' below the staff, with red arrows and asterisks.
- Staff 7:** Ends with a circled '1' and a circled '2' below the staff, with red arrows and asterisks.

Handwritten musical notation on seven staves, featuring various annotations in red and purple:

- Staff 1:** Red double asterisks (\*\*), red single asterisks (\*), and a circled 1/2 with a slash.
- Staff 2:** Red single asterisks (\*), a circled 1/2 with a slash, and a purple bracket.
- Staff 3:** Red double asterisks (\*\*), red single asterisks (\*), a circled 1/2 with a slash, and red double asterisks (\*\*).
- Staff 4:** Red double asterisks (\*\*), a blue bracket containing a red flat (b), a red flat (b), and red double asterisks (\*\*).
- Staff 5:** A red flat (b), a purple bracket labeled 'H', and red double asterisks (\*\*).
- Staff 6:** Red double asterisks (\*\*), a red infinity symbol (∞), red double asterisks (\*\*x2), and red double asterisks (\*\*).
- Staff 7:** Red double asterisks (\*\*), red single asterisks (\*), and red double asterisks (\*\*).

The image displays seven staves of handwritten musical notation in treble clef. The notation includes various notes, rests, and annotations:

- Staff 1:** Contains a sequence of notes with two red double-dagger symbols (\*\*) below the staff. Purple arrows and brackets are drawn under the notes.
- Staff 2:** Features a red double-dagger symbol (\*\*) at the beginning and six more red double-dagger symbols (\*\*) spaced along the staff.
- Staff 3:** Includes several red double-dagger symbols (\*\*) and purple arrows indicating intervals or phrasing.
- Staff 4:** Shows a red double-dagger symbol (\*\*) and a red circle with a diagonal slash (⊘) at the end of the staff.
- Staff 5:** Contains red double-dagger symbols (\*\*) and purple arrows, with a handwritten  $\sim H/2$  annotation.
- Staff 6:** Features red double-dagger symbols (\*\*) and purple arrows, with a handwritten  $\sim H/2$  annotation.
- Staff 7:** Includes red double-dagger symbols (\*\*) and purple arrows, with two handwritten  $\sim H/2$  annotations.

The image shows a handwritten musical score on seven staves. The notation includes notes, stems, and various annotations in purple and red ink.

- Staff 1:** Contains a sequence of notes with a purple bracket underneath. Two red double asterisks (\*\*\*) are placed below the notes. A purple arrow points to the right at the end of the staff, labeled  $H/2$ .
- Staff 2:** Contains a sequence of notes with several purple arrows pointing to the right. Labels  $H/2$  are placed below the staff.
- Staff 3:** Contains a sequence of notes with purple arrows pointing to the right. A label  $H$  is placed below the staff.
- Staff 4:** Contains a sequence of notes with purple arrows pointing to the right. Red double asterisks (\*\*\*) are placed below the notes. A label  $H/2$  is placed below the staff.
- Staff 5:** Contains a sequence of notes with purple arrows pointing to the right. A red infinity symbol ( $\infty$ ) is placed below the notes. Red double asterisks (\*\*\*) are placed below the notes.
- Staff 6:** Contains a sequence of notes with purple arrows pointing to the right. Red asterisks (\*) and a red question mark (?) are placed below the notes.
- Staff 7:** Contains a sequence of notes with purple arrows pointing to the right. Red double asterisks (\*\*\*) are placed below the notes. A label  $H/2$  is placed below the staff. A purple bracket underneath is labeled  $\times 2$ . The word "Fine" is written in red at the end of the staff.

## 5. Συμπεράσματα

Ολοκληρώνοντας, διαπιστώνουμε ότι μέσω της μουσικής καταγραφής πραγματοποιείται μία μεταφορά πολιτιστικών στοιχείων, που χαρακτηρίζουν τον εκάστοτε μουσικό πολιτισμό. Μουσικοί κώδικες που αποτυπώνονται μέσω της σημειογραφίας, πληροφορούν για τον τρόπο επικοινωνίας των καλλιτεχνών σε άλλες εποχές, ενώ παράλληλα λειτουργούν ως τροχοδείκτες για τους μουσικούς της σύγχρονης εποχής.

Η γνωστοποίηση, αλλά και η πιστοποίηση συνθέσεων και δημιουργών επικυρώνεται μέσω της καταγραφικής διαδικασίας. Στα πλαίσια όμως μίας επιστήμης όπως η εθνομουσικολογία, το τι αποκαλύπτεται, αλλά και το τι καλύπτεται μέσω της διαδικασίας αυτής, είναι χαρακτηριστικό της διάθεσης του ερευνητή για αλήθεια.

Η εργασία μας επικεντρώθηκε στο φαινόμενο της καταγραφής αποκλειστικά στο χώρο της λόγιας οθωμανικής μουσικής και στην ιδιαίτερη φόρμα αυτοσχεδιασμού *taksîm*. Η πολυπλοκότητα του ως μουσικού οργανισμού με *micro* αλλά και *macro* παραμέτρους, καθιστά τη συνολική παρατήρησή του αδύνατη. Οι διάφορες μελέτες που έχουν πραγματοποιηθεί μέσω της καταγραφής, σχετίζονται με θέματα αισθητικής και φρασεολογίας, ειδικά ζητήματα διαστηματικής, δομικής και ρυθμικής ανάλυσης. Ενώ άλλες ασχολούνται με τις εκτελεστικές ικανότητες των οργανοπαικτών και την τεχνική τους κατάρτιση.

Μέσω της δικιάς μας καταγραφής, επιδιώξαμε μία λεπτομερή καταγραφή της μουσικής φόρμας *taksîm*, στην περίπτωση του Yurdal Tokcan, ενός δεξιοτέχνη στο ούτι. Αυτό που τελικά καταφέραμε να δημιουργήσουμε, ήταν μία μορφή ταμπουλατούρας, η οποία περιγράφει τον αυτοσχεδιασμό μόνο σε κάποια από τα επίπεδά του. Αν και αποτυπώνουμε μελωδικές κινήσεις δεν ορίζουμε χρονικά την αξία των ήχων, ούτε δίνουμε μία σαφή εικόνα της ρυθμικής διάστασης του αυτοσχεδιασμού. Η δομή από την άλλη και η εξελικτική πορεία του *taksîm* σε ένα συγκεκριμένο *maqam*, μπορεί εύκολα να διαπιστωθεί, μελετώντας τις καταγραφές και το οπτικοακουστικό μας υλικό. Πιο συγκεκριμένα βλέπουμε στο *hicaz taksim*, ο

Yurdal να εκτελεί την συνήθη εκδοχή αυτού του τροπικού σχήματος<sup>40</sup>, κάνοντας χρήση του πεντάχορδου μπουσελίκ από το Νεβά, του τετραχόρδου χιτζάζ από το Ντουγκιάχ, ενώ παρατηρούμε και την χρήση του πεντάχορδου Ραστ από το Γεγκιάχ. Στο *uzsak taksim*<sup>41</sup> οι κινήσεις τις μελωδίας στο πεντάχορδο Νεβά μπουσελίκ, στο τετράχορδο ουσάκ από το Ντουγκιάχ και στο Ραστ πεντάχορδο από το Γεγκιάχ, μας δίνουν τις πιο χαρακτηριστικές πορείες ανάπτυξης αυτών των τροπικών οντοτήτων, έτσι όπως αυτές εκτελούνται στο χώρο της Τούρκικης κλασικής μουσικής στις μέρες μας. Το ίδιο μπορούμε να παρατηρήσουμε και για τους υπόλοιπους αυτοσχεδιασμούς, το ότι δηλαδή αυτοί αναπτύσσονται στα πλαίσια των *seyir*, συγκεκριμένων *maqam*, όπως είναι το *hüseyni* ή το *saba*.

Χαρακτηριστικά μελωδικά μοτίβα των οποίων κάνει χρήση και τεχνικές, όπως το *pull up* και το *hummer*, μας δίνουν μία αρκετά ξεκάθαρη εικόνα των αισθητικών προτιμήσεών του. Έτσι βλέπουμε σε όλους τους αυτοσχεδιασμούς την αργή άνοδο της μελωδίας σε υψηλότερες βαθμίδες και την γρήγορη κάθοδο με ιδιαίτερη στάση σε βαθμίδες, οι οποίες είναι χαρακτηριστικές για κάθε *maqam*. Στο *uzsak* και στο *hicaz* τονίζονται η δεύτερη και η τέταρτη βαθμίδα ή η έκτη με ύφεση, κάνοντας σε αυτές είτε *hummer* είτε *pull up*. Στο *hüseyni* αυτό γίνεται ιδιαίτερα στην πέμπτη βαθμίδα, ενώ στο *saba* στην τρίτη. Τα πολλά *glissados*, οι αυξομειώσεις στην ένταση του ήχου, τα *legatos* και τα *vibratos*, τα οποία προτιμήσαμε να περιγράψουμε με άλλα σύμβολα από τα γνωστά, αποδεικνύουν επίσης και τη δυνατή σχέση της κλασικής τούρκικης μουσικής με το δυτικό μουσικό κόσμο.

Παρατηρούμε επίσης ότι οι καταγραφές μας εξυπηρετούν αποκλειστικά την περίπτωση του Yurdal Tokcan στο ούτι. Έτσι αν επρόκειτο να καταγράψουμε έναν άλλο οργανοπαίκτη με διαφορετική τεχνική, ή αυτοσχεδιασμούς σε κάποιο άλλο όργανο, τα σύμβολα μας αλλά και η απόπειρά μας θα προσαρμοζόταν εκ νέου σε αυτές συνθήκες.

---

<sup>40</sup> Özkan H. Ismail.(1984) *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri, Kudüm Velveleleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

<sup>41</sup> Μαυροειδής Δ. Μάριος(1999) *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο, ο Βυζαντινός Ήχος, το Αραβικό Μακάμ, το Τούρκικο Μακάμ*, Εκδόσεις Faggoto, Αθήνα.

Εν κατακλείδι, συμπεραίνουμε ότι ο τομέας της καταγραφής αυτοσχεδιασμών – *taksîm*, βρίσκεται πάντοτε υπό εξέλιξη, γιατί μέσω αυτού μελετάται τόσο η καταγραφή ως μεθοδολογικό εργαλείο, όσο και ο αυτοσχεδιασμός ως μέσω έκφρασης, μεταφοράς συναισθημάτων, γνώσεων και αντιλήψεων. Εργασίες, όπως αυτή του Jeff Pressing<sup>42</sup>, μέσω της οποίας, εξετάζεται ο αυτοσχεδιασμός από την οπτική της φυσιολογίας και της νευροψυχολογίας ή αυτή των Emmanuel Vincent και Xavier Rodet<sup>43</sup>, με τη δημιουργία ενός παραγωγικού μοντέλου για την καταγραφή της πολυφωνικής μουσικής, μπορούν να βοηθήσουν στην παραπέρα διεύρυνση του πεδίου. Από την άλλη, μελέτες, όπως η διατριβή του Ozan Yarman<sup>44</sup>, η οποία εξετάζει θέματα διαστηματικής των *maqam*, στην τούρκικη μουσική, σχέση θεωρίας και πρακτικής, μπορούν μέσω της καταγραφής αυτοσχεδιασμών, να προσεγγίσουν εις βάθος το ζητούμενο. Ελπίζουμε με την παρούσα εργασία, να συμβάλλαμε, κατά το ελάχιστο, προς τη βελτιστοποίηση αυτής της πορείας.

---

<sup>42</sup> Pressing, J. (1987) *Improvisation: Methods and Models, Generative processes in music*, Oxford University Press, UK.

<sup>43</sup> Vincent, E. & Rodet, X. (2008) *Music Transcription with ISA and HMM, F-75004*, Paris.

<sup>44</sup> Yarman, Ozan. (2007) *79- tone Tuning & Theory for Turkish Maqam Music, As a Solution to the Non-Conformance Between Current Model and Practice, Ph. D*, Technical University, Institute of Social Sciences, Istanbul.

## Βιβλιογραφία

- Akkoç, Can. (1983) Geleneksel Türk Müziğinde Deterministik Olmayan Ses Sistemi Üzerine Gözlemler, *Birinci Ulusal Türk Müziği Sempozyumunda sunulmuştur*, İstanbul.
- Arnon, Y. (2008) Improvisation as Verbalisation: The Use, Function, and Meaning of Pauses in the Turkish Taksim, *Dutch Journal of Music Theory, Volume 13*.
- Ayangil, R. (2008) Western Notation in Turkish Music, *JRAS, Series 3, 18, 4, pp. 401-447*, The Royal Asiatic Society, UK.
- Cook, Nicolas. 2007[1998]. Μουσική: Όλα όσα πρέπει να γνωρίζετε. Αθήνα Ελληνικά Γράμματα.
- Ellingson, Ter. (1992) Transcription. Στο Helen Myers (επιμ), *Ethnomusicology an introduction*, London: Macmillan.
- Feldman, W. (1996) *Music of the Ottoman Court*, Berlin: VWB.
- Merriam, P. Alan (1960) « Ethnomusicology: discussion and definition of the field. » *Ethnomusicology* 4:107-114.
- Nettl, Bruno (1974) Thoughts on Improvisation: a comparative approach, *Musical Quarterly* 60:1-19.
- Nettl, B & Riddle, R. (1973) Taqsim Nahawand: A Study of Sixteen Performances by Jihad Racy, *Yearbook of the International Folk Music Council*. pp. 11-50.
- Özkan H. Ismail.(1984) *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri, Kudüm Velveleleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Popescu, E. J. (1996) *Meanings in Turkish Musical Culture*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Pressing, J. (1987) Improvisation: Methods and Models, *Generative processes in music*, Oxford University Press, UK.
- Racy, A. J. (1998) Improvisation, Ecstasy, and Performance Dynamics in Arabic Music, *In the course of performance: studies in the world of musical improvisation*, 1-23. Chicago: University of Chicago Press.
- Signell, K. (1977) Esthetics of Improvisation in Turkish Art Music, *Asian Music*, 5(2), pp. 45-49.
- Touma, H. H. (1971) The Maqam Phenomenon: an Improvisation Technique in the Music of the Middle East, *Ethnomusicology*.
- Vincent, E. & Rodet, X. (2008) Music Transcription with ISA and HMM, *F-75004*, Paris.
- Yarman, Ozan. (2007) *79- tone Tuning & Theory for Turkish Maqam Music, As a Solution to the Non-Conformance Between Current Model and Practice, Ph. D*, Technical University, Institute of Social Sciences, İstanbul.

Κηλτζανίδης, Π. (1881) *Μεθοδική διδασκαλία θεωρητική τε και Πρακτική, προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνησίου εξωτερικού μέλους, της καθ' ημάς Ελληνικής Μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την Αραβοπερσικήν*. Ακριβής ανατύπωση από την έκδοση της Κωνσταντινουπόλεως του έτους 1881. Εκδόσεις Β. Ρηγόπουλου.

Μαυροειδής Δ. Μάριος(1999) *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο, ο Βυζαντινός Ήχος, το Αραβικό Μακάμ, το Τούρκικο Μακάμ*, Εκδόσεις Faggoto, Αθήνα.

Νέτλ, Μ. 1979 (1956) *Η μουσική στους πρωτόγονους πολιτισμούς*. Αθήνα :Κάλβος.

Πούλος, Π. (2006) *Εν-τόπιοι μουσικοί: ο ρόλος της τουρκικής ραδιοφωνίας στην διαπραγμάτευση των σχέσεων μεταξύ κέντρου και περιφέρειας . Στο: Μουσική, ήχος, τόπος: τα κείμενα*. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου.