

Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Πτυχιακή εργασία:

**Υφολογική ανάλυση στη φόρμα *taksim*. Η περίπτωση του
Γιώργου Μπατζανού**

Φοιτητής: Ανδρέου Ανδρέας

Υπεύθυνος Καθηγητής: Σκούλιος Μάρκος

Άρτα, Ιούνιος 2014

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	1
Εισαγωγή.....	2
Μεθοδολογία.....	5
Ο Μπατζανός και η εποχή του.....	11
Κεφάλαιο 1: Καταγραφές-Τροπική ανάλυση-Σχολιασμός.....	14
1.1. Παρουσίαση καταγραφών-Τροπική ανάλυση-Σχολιασμός	14
1.2. Κατηγορία 1α – <i>Ussak taksim</i>	14
1.2.1 <i>Ussak taksim 1</i>	14
1.2.1.1 <i>Ussak taksim 2</i>	24
1.2.1.2 <i>Ussak taksim 3</i>	32
1.2.1.3 <i>Ussak taksim 4</i>	44
1.1.2 Κατηγορία 1β – <i>Huseyni taksim</i>	52
1.1.2.1 <i>Huseyni taksim 1</i>	52
1.1.2.2 <i>Huseyni taksim 2</i>	61
1.1.3 Κατηγορία 1γ – <i>Muhayyer taksim</i>	72
1.1.3.1 <i>Muhayyer taksim 1</i>	72
1.1.3.2 <i>Muhayyer taksim 2</i>	83
Κεφάλαιο 2: Υφολογικά στοιχεία.....	89
2.1. Χρήση τρέμολου.....	89
2.2. Χρήση <i>glissando</i>	93
2.3. Χρήση βιμπράτου.....	99
2.4. Χρήση αρμονικών.....	105

2.5. Χειρισμός πέννας σε σχέση με την μουσική φράση.....	107
2.6. Ταυτόχρονη συνήχηση δύο φθόγγων.....	114
2.7. Εγκαθίδρυση ενός τονικού κέντρου.....	118
2.8. Προεισαγωγικές-εισαγωγικές φράσεις.....	124
2.9. Δόμηση υπο-φράσεων.....	131
2.10. Τυποποιημένες επαναλαμβανόμενες φράσεις- υπο-φράσεις-καταλήξεις.....	133
2.11. Κλιμακική εκδοχή του <i>makam</i>	144
2.12. Ανάπτυξη πέρα από τα όρια της θεμέλιας κλίμακας.....	150
2.13. Μεταβολές στο <i>taksim</i>	154
2.14. Μεταβατικά <i>taksim</i>	167
Συμπεράσματα-Επίλογος.....	168
Βιβλιογραφία.....	172
Παράρτημα-Καταγραφές.....	176
<i>Ussak taksim 1</i>	176
<i>Ussak taksim 2</i>	182
<i>Ussak taksim 3</i>	188
<i>Ussak taksim 4</i>	197
<i>Huseyni taksim 1</i>	202
<i>Huseyni taksim 2</i>	209
<i>Muhayyer taksim 1</i>	217
<i>Muhayyer taksim 2</i>	225

Πρόλογος

Η παρούσα μελέτη αποτελεί την πτυχιακή μου εργασία, με την οποία ολοκληρώνεται ο κύκλος σπουδών μου στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, με επίκεντρο την φόρμα *taksim* μέσα από την περίπτωση του Γιώργου Μπατζανού. Στο συγκεκριμένο θέμα κατέληξα με αφορμή το προσωπικό μου ενδιαφέρον προς το Γιώργο Μπατζανό, όπου λόγω κοινού οργάνου, επιχείρησα να προσεγγίσω τον τρόπο ερμηνείας και προσέγγισης του ίδιου στη φόρμα *taksim*.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επόπτη μου Μάρκο Σκούλιο για τις πολύτιμες συμβουλές του, για τη βοήθειά του, όποτε την χρειαζόμουν, για τη διάθεση του προσωπικού του αρχείου συγγραμμάτων καθώς και την πολύτιμη βοήθεια που μου πρόσφερε σε όλους τους τομείς κατά την διάρκεια των σπουδών μου. Επίσης να ευχαριστήσω το Νίκο Ανδρίκο και το Χριστόδωρο Μνάσσωνος για τις συζητήσεις, τις απόψεις και τις γνώσεις που μου μοιράστηκαν μαζί μου, όπως και τον Στάθη Σαββίδη και Απόστολο Τσαρδάκα για τη βοήθειά τους στο χειρισμό του προγράμματος Finale 2012. Ιδιαίτερα ευχαριστώ το Σπήλιο Κούνα για την πολύτιμη συμβολή του στη συγγραφή της παρούσας μελέτης μέσω των ιδεών, των απόψεων, της υπομονής και της κατανόησης που έδειξε απέναντι στις ελλείψεις μου. Επίσης να ευχαριστήσω την Φωτεινή Χαιρέτη και Φωτεινή Κοκκάλα για τη βοήθειά τους στις μεταφράσεις των τούρκικων κειμένων καθώς και την Αντιγόνη Μπαφέτη και Κατερίνα Κωνσταντίνου για τις παρατηρήσεις και διορθώσεις σχετικά με την μορφή του κειμένου.

Επιπλέον, θέλω να εκφράσω την ιδιαίτερη εκτίμηση μου προς τον Αδάμο Αδάμου ο οποίος αποτελεί σημαντική προσωπικότητα στην ζωή μου. Χωρίς την αγάπη και τη στήριξή του δεν θα βρισκόμουν σ' αυτή τη θέση.

Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω τους φίλους, συνεργάτες μουσικούς και συμφοιτητές Μιχάλη Σκόρδο, Χάρη Παπαμαργαρήτη και Ηλία Μαντικό για τις συζητήσεις πάνω στο αντικείμενο μελέτης, καθώς και για όλη την κατανόηση και συμπαράσταση κατά τη διάρκεια συγγραφής της παρούσας εργασίας.

Εισαγωγή

Ο αυτοσχεδιασμός θεωρείται ένα από τα βασικά συστατικά σχεδόν σε όλες τις μουσικές παραδόσεις του κόσμου. Διαφέρει από περιοχή σε περιοχή, από κουλτούρα σε κουλτούρα, με αποτέλεσμα να λειτουργεί με διαφορετικούς κανόνες σε διαφορετικό πλαίσιο ανά περίπτωση¹. Η παρουσία ή η απουσία του σε κάθε κουλτούρα εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τη θέση της μουσικής στην «κοινωνική ιεραρχία»².

Ο αυτοσχεδιασμός είναι ένα από τα πιο επιφανή χαρακτηριστικά των μουσικών παραδόσεων της ανατολής³. Για παράδειγμα, οι συνθέσεις που εμπεριέχουν αυτοσχεδιασμό στις κοινωνίες της Βόρειας Ινδίας και της Μέσης Ανατολής έχουν ιδιαίτερη σημασία και χαίρουν εκτίμησης. Σ' αυτές τις μουσικές παραδόσεις οι αυτοσχεδιασμοί βασίζονται σε τροπικά συστήματα όπως είναι η *raga* στην Ινδία, το *makam* στην Τουρκία, το *maqam* στους Άραβες, το *mukam* στο Αζερμπαϊτζάν, το *makom* στο Ουζμπεκιστάν και τα *gushe* στο Ιράν, έχοντας κάθε τροπικό σύστημα να περιέχει τους δικούς του κανόνες και τις δικές του απαιτήσεις. Σε πολλές περιπτώσεις οι ακροατές εκτιμούν τους αυτοσχεδιασμούς που εμπεριέχουν την ισορροπία των «υποχρεωτικών» παραγόντων κάθε συστήματος σε σχέση με την φαντασία και το τεχνικό κομμάτι του μουσικού που το επιτελεί⁴. Σ' αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι ο μουσικός κατέχει σημαντικό ρόλο στην πρακτική επιτέλεσης του αυτοσχεδιασμού όπου σε μεγάλο βαθμό, με τον τρόπο χειρισμού των διαφόρων στοιχείων (κανόνων) του κάθε μελωδικού τρόπου, αναδεικνύεται το επίπεδο, η προσωπικότητα και η «ιδιαιτερότητά» του⁵.

Η μουσική της Μέσης Ανατολής περιλαμβάνει μουσικές παραδόσεις βασισμένες στο Ισλάμ, με τις πιο γνωστές να είναι η Τουρκική, η Αραβική και η Περσική. Τα τροπικά συστήματα αυτών των παραδόσεων, χρησιμοποιούνται ως βάση για τη δημιουργία μιας σύνθεσης (φωνητικής, οργανικής) ή ενός αυτοσχεδιασμού (φωνητικού, οργανικού) που απαρτίζονται από κάποιες συγκεκριμένες φόρμες. Εστιάζοντας στην περίπτωση της

¹ Nettl, B, *Improvisation*, στο New Grove: Dictionary of Music and Musicians, Macmillan, London 2000 σελ. 95.

² Ο.π.

³ Jairazbhoy, N, A, *Improvisation*, στο New Grove: Dictionary of Music and Musicians, Macmillan, London 1980 σελ. 53

⁴ Ο.π. υπ. 1

⁵ Ο.π. υπ. 3

οργανικής φόρμας, διακρίνονται δύο κατηγορίες. Τις άμετρες οργανικές φόρμες⁶, όπως είναι τα *taksim* στους Τούρκους, *taqsim* στους Άραβες και *anas* στους Πέρσες και τις μετρικές οργανικές φόρμες⁷ όπως είναι τα *tasnif* στην Περσία ή τα *beste* στην Τουρκία.

Η φόρμα *taksim* αποτελεί σημείο αναφοράς στην κλασική οθωμανική μουσική. Μέσα από αυτήν διακρίνεται ένας μουσικός για τη δεξιοτεχνία και τις γνώσεις του όσον αφορά το τεχνικό μέρος (τεχνική οργάνου) καθώς και το σύστημα των *makam*. Όπως αναφέρει και ο Karl Signell, «Κάθε οργανοπαίκτης κρίνεται από την ικανότητά του στον αυτοσχεδιασμό. Κατά τη διάρκεια του *taksim* καλείται να εκτεθεί μόνος του. Θα πρέπει να δημιουργήσει μια αυτοσχέδια σύνθεση η οποία να παρουσιάζει την δικιά του αυθεντικότητα και ταλέντο, καθώς και τις κατευθυντήριες γραμμές προς το *makam* το οποίο διαπραγματεύεται.»⁸. Έτσι λοιπόν, η φόρμα *taksim* μπορεί να γίνει η αφετηρία για την μελέτη ενός μουσικού, χρησιμοποιώντας την ως μεμονωμένη πηγή για ανάλυση και ερμηνεία.

Η παρούσα μελέτη ασχολείται με τη μουσικολογική ανάλυση της φόρμας *taksim*⁹ μέσα από την περίπτωση του Γιώργου Μπατζανού. Σκοπό της εργασίας αποτελεί η ανάδειξη των χαρακτηριστικών και υφολογικών στοιχείων του Γιώργου Μπατζανού στον τρόπο αντιμετώπισης και ερμηνείας της φόρμας *taksim*, καθώς και θα διερευνηθούν οι τροπικές συμπεριφορές, ο τρόπος που αντιλαμβάνεται ο ίδιος το *makam* αλλά και πως το μεταφέρει στο όργανο.

Μετά την εισαγωγή ακολουθεί η μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε και ένα σύντομο βιογραφικό του Γιώργου Μπατζανού το οποίο συμβάλλει στην κατανόηση του κοινωνικού και εν μέρει του ιστορικού πλαισίου το οποίο θεωρείται βασικός παράγοντας στη διαμόρφωση μιας μουσικής προσωπικότητας.

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται η παρουσίαση και η τροπική ανάλυση του κάθε *taksim*. Αναλύοντας το κάθε *taksim* διαπιστώνεται ο τρόπος ο οποίος χρησιμοποιείται και γίνεται αντιληπτό το κάθε *makam*, προς τον υπο-μελέτη μουσικό, όπως και ο τρόπος προσέγγισής του. Ο «σεβασμός» προς την μελωδική πορεία ανάπτυξης των *makam* αλλά και στις υπομονάδες που τα συντελούν αποτελούν βασικά εργαλεία τα οποία

⁶ Χωρίς σταθερό ρυθμικό παλμό. Ό.π. υπ. 3 σελ. 55

⁷ Με σταθερό ρυθμικό παλμό. Ό.π.υπ. 3 σελ. 55.

⁸ Signell, Karl L, *Aesthetics of Improvisation in Turkish Art Music*, Asian music, University of Texas Press, vol.5, No.2,1974, σελ. 45-49

⁹ Να επισημανθεί ότι οι λέξεις οι οποίες προέρχονται από ξένη βιβλιογραφία, θα αναγράφονται πλαγίως και με λατινικούς χαρακτήρες όπως π.χ. *makam*, *taksim* κ.λ.π.

χρησιμοποιούνται ως πρόποδες στο «προκατασκευαστικό» στάδιο του κάθε *taksim*. Επίσης διακρίνεται η βαρύτητα στις δεσπόζουσες βαθμίδες-τονικά κέντρα που περιλαμβάνει το κάθε *makam* αλλά και η συχνή αναφορά στην βαθμίδα *dugah (LA)* ως βαθμίδα παραγωγής που είναι. Κρίσιμο είναι το ζήτημα των μεταβολών όπου μέσα από αυτές γίνεται πιο εμφανής η αντιμετώπιση των *taksim* με βάση μια κοινή οικογένεια (οικογένεια *ussak*) προερχόμενα από την ίδια βαθμίδα παραγωγής (*dugah-LA*).

Στο δεύτερο κεφάλαιο εμβαθύνεται περαιτέρω η ανάλυση στο τεχνικό κομμάτι του υπο-μελέτη μουσικού. Τα στοιχεία που αναλύονται αφορούν μόνο την προσπάθεια στο να αντιληφθεί κανείς τη σύσταση της φόρμας *taksim* προς τον υπο-μελέτη μουσικό, χωρίς να αναφέρονται περαιτέρω χαρακτηριστικά τα οποία να προσδιορίζουν ένα γενικότερο πλαίσιο του επιτελεστικού του έργου (π.χ. τρίλιες, αποτζιατούρες κ.α.). Σ' αυτήν την περίπτωση ενδεχομένως να χρειαζότανε επιπλέον αναλύσεις σε άλλα *taksim* καθώς και σε συνθέσεις στις οποίες να ερμηνεύει ο υπο-μελέτη μουσικός, πράγμα που θεωρήθηκε αδύνατον λόγω του ότι διεύρυνε σημαντικά το πλαίσιο του θέματος της συγκεκριμένης πτυχιακής εργασίας. Η εμφάνιση προεισαγωγικών και εισαγωγικών υπο-φράσεων πριν το κυρίως θέμα της κάθε φράσης, καθώς και η εντόπιση ρυθμικών μελωδικών μοτίβων σε κάθε υπο-φράση καθιστούν στοιχεία, τα οποία συμβάλουν στην ομαλή μετάβαση προς το περιεχόμενο της κάθε φράσης αλλά και γενικότερα, στην προβολή ολόκληρου του σεναρίου του κάθε *taksim*. Παράλληλα, για την αποτύπωση μιας φράσης χρησιμοποιούνται ενδιαφέροντα εργαλεία όπως είναι η έννοια του συνεχούς ήχου μέσω της χρήσης του τρέμολου, η τυποποίηση φράσεων και καταλήξεων σε δεσπόζουσες βαθμίδες ανάλογα από την μελωδική πορεία ανάπτυξης και η χρήση αρμονικών ως καλλωπισμός μιας μουσικής παύσης η οποία προαναφέρει κάποιο τελικό αποτέλεσμα (φράσης, ολόκληρου του *taksim*).

Μεθοδολογία

Για την επίτευξη του εν λόγω ερευνητικού σκοπού ακολουθήθηκε συστηματική μεθοδολογία, εργαλεία τα οποία αποτελούν παραδοχές μουσικολογικού ενδιαφέροντος.

Το υλικό προς ανάλυση που επιλέχθηκε έγινε μέσα από ηχογραφημένα *taksim* που υπάρχουν στη δισκογραφία ψηφιακών δίσκων με κύρια θεματολογία τον προαναφερθέντα μουσικό, εστιάζοντας στα *taksim* της οικογένειας *ussak*, καθώς η ίδια προκύπτει από τον τίτλο των *taksim* που αναγράφεται στα ένθετα. Έχουν εντοπιστεί τέσσερα *taksim* σε *makam ussak*¹⁰, τέσσερα σε *makam huseyni*¹¹, εκ των οποίων τα μεταξύ τους δύο είναι κοινά¹² (άρα πλήθος δύο) και δύο σε *makam muhayyer*¹³. Η επιλογή των ηχογραφήσεων έγινε μέσα από τους εξής ψηφιακούς δίσκους ηχογραφήσεων¹⁴:

- Γιώργος Μπατζανός, «Το πρώτο ούτι της ανατολής»¹⁵
- Yorgo Bacanos 1900-1977¹⁶
- Yorgo Bacanos'dan Ud Taksimleri (1950-1953)¹⁷

¹⁰ Γιώργος Μπατζανός (1900-1977), *Οι μεγάλοι δεξιοτέχνες της Μεσογείου*, «Το "πρώτο ούτι" της ανατολής», Εν Χορδαίς, Traditiolal crossroads, Θεσσαλονίκη 1997, track 1 ussak taqsim, Arsiv Serisi, *Yorgo Bacanos'dan Ud Taksimleri, (1950-1953) Istanbul Radyosu Kayitlari*, TRT, Istanbul 2011, track 3 ussak taksim, Arsiv Serisi, *Yorgo Bacanos'dan Ud Taksimleri, (1950-1953) Istanbul Radyosu Kayitlari*, TRT, Istanbul 2011, track 9 ussak taksim, και Arsiv Serisi, *Yorgo Bacanos'dan Ud Taksimleri, (1950-1953) Istanbul Radyosu Kayitlari*, TRT, Istanbul 2011, track 15 ussak taksim

¹¹ Γιώργος Μπατζανός (1900-1977), *Οι μεγάλοι δεξιοτέχνες της Μεσογείου*, «Το "πρώτο ούτι" της ανατολής», Εν Χορδαίς, Traditiolal crossroads, Θεσσαλονίκη 1997, track 4 Huseyni taqsim, Γιώργος Μπατζανός (1900-1977), *Οι μεγάλοι δεξιοτέχνες της Μεσογείου*, «Το "πρώτο ούτι" της ανατολής», Εν Χορδαίς, Traditiolal crossroads, Θεσσαλονίκη 1997, track 9 Huseyni taqsim, Arsiv Serisi, *yorgo bacanos 1900-1977*, Kalan muzik, Istanbul 1997, track 6, Huseyni taksim, και Arsiv Serisi, *yorgo bacanos 1900-1977*, Kalan muzik, Istanbul 1997, track 13, Huseyni taksim

¹² Τα *taksim* Γιώργος Μπατζανός (1900-1977), *Οι μεγάλοι δεξιοτέχνες της Μεσογείου*, «Το "πρώτο ούτι" της ανατολής», Εν Χορδαίς, Traditiolal crossroads, Θεσσαλονίκη 1997, track 4 Huseyni taqsim και Γιώργος Μπατζανός (1900-1977), *Οι μεγάλοι δεξιοτέχνες της Μεσογείου*, «Το "πρώτο ούτι" της ανατολής», Εν Χορδαίς, Traditiolal crossroads, Θεσσαλονίκη 1997, track 9 Huseyni taqsim, είναι κοινά με τα *taksim* Arsiv Serisi, *yorgo bacanos 1900-1977*, Kalan muzik, Istanbul 1997, track 6, Huseyni taksim και Arsiv Serisi, *yorgo bacanos 1900-1977*, Kalan muzik, Istanbul 1997, track 13, Huseyni taksim

¹³ Arsiv Serisi, *Yorgo Bacanos'dan Ud Taksimleri, (1950-1953) Istanbul Radyosu Kayitlari*, TRT, Istanbul 2011, track 12 muhayyer taksim και Arsiv Serisi, *Yorgo Bacanos'dan Ud Taksimleri, (1950-1953) Istanbul Radyosu Kayitlari*, TRT, Istanbul 2011, track 18 muhayyer taksim

¹⁴ Να σημειωθεί ότι υπάρχει ακόμη ένας τέταρτος ψηφιακός δίσκος, ο οποίος είναι συμπαραγωγή μεταξύ της δισκογραφικής εταιρίας Traditiolal crossroads και του οργανισμού Εν Χορδαίς όπου λόγω του κοινού ηχητικού υλικού, δεν θεωρήθηκε αναγκαία η αποτύπωσή του. Επίσης δεν ήταν δυνατόν να βρεθεί η χρονολογία των *taksim* εκτός από το δίσκο Arsiv Serisi, *Yorgo Bacanos'dan Ud Taksimleri, (1950-1953) Istanbul Radyosu Kayitlari*, TRT, Istanbul 2011 στον οποίο αναγράφεται ότι τα *taksim* που περιλαμβάνει είναι από το 1950 μέχρι το 1953.

¹⁵ Γιώργος Μπατζανός (1900-1977), *Οι μεγάλοι δεξιοτέχνες της Μεσογείου*, «Το "πρώτο ούτι" της ανατολής», Εν Χορδαίς, Traditiolal crossroads, Θεσσαλονίκη 1997

¹⁶ Arsiv Serisi, *yorgo bacanos 1900-1977*, Kalan muzik, Istanbul 1997

Αφού επιλέχθηκε το υπο-μελέτη ηχητικό υλικό, στη συνέχεια ακολούθησε η μεταγραφή του σε μουσική σημειογραφία ανατολικής μουσικής χρησιμοποιώντας το εφαρμοσμένο σύστημα των *makam*¹⁸, καθώς και όλα τα επιμέρους στοιχεία που το απαρτίζουν (περαιτέρω σημεία αλλοιώσεως). Η επιλογή του συστήματος προς ανάλυση έγινε μεταξύ άλλων συστημάτων, όπως είναι το σύστημα των λαϊκών δρόμων, της βυζαντινής σημειογραφίας και της ευρωπαϊκής σημειογραφίας. Το εφαρμοσμένο σύστημα των *makam* εμπεριέχει έννοιες όπως είναι η μελωδική ανάπτυξη, οι 4χορδικές-5χορδικές υποδομές, οι ατελείς, εντελείς και τελικές καταλήξεις καθώς και οι ονομασίες των βαθμίδων, οι οποίες θεωρήθηκαν ως κατάλληλες για την περιγραφή ενός τέτοιου φαινομένου. Επίσης όλα τα στοιχειώδη εργαλεία, προς την αποτύπωση του ηχητικού υλικού σε μουσική σημειογραφία, χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν την τροπική συμπεριφορά των *taksim* και όχι την ακριβή τους αποτύπωση. Με άλλα λόγια, σκοπός της καταγραφής είναι η ένδειξη τροπικής ανάπτυξης και όχι μια πλήρης περιγραφική καταγραφή η οποία να περιλαμβάνει ρυθμική αγωγή (αριθμός μέτρου), αξίες των φθόγγων, απόλυτο τονικό ύψος ενός φθόγγου και καλλωπιστικά εργαλεία.

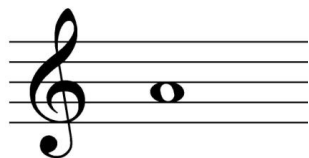
Να σημειωθεί ότι, για την πληρέστερη αποτύπωση και κατανόηση των μεταγραφών αναδεικνύοντας σημεία τροπικής συμπεριφοράς, χρησιμοποιήθηκαν κάποια σύμβολα ευρωπαϊκής σημειογραφίας με την πλειοψηφία τους να περιέχει διαφορετικό ρόλο και ερμηνεία όπως σκιαγραφούνται παρακάτω.

¹⁷ Arsiv Serisi, *Yorgo Bacanos'dan Ud Taksimleri, (1950-1953) Istanbul Radyosu Kayitlari*, TRT, Istanbul 2011

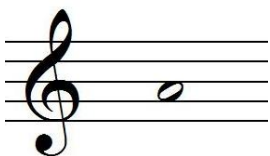
¹⁸ Το ζήτημα των *makam* αλλά και της φόρμας *taksim* έχει ήδη αναλυθεί σε επιστημονική βάση, για αυτό θεωρήθηκε πλεονασμός να γίνει η σχετική αναφορά. Για περαιτέρω διευκρινίσεις βλέπε Signell, Karl L, *Makam: Modal practice in Turkish art music*, New York: Da Capo Press 1986, Aydemir, Murat, *Turkish music: Makam Guide*, Erman Dirikcan, Istanbul: Pan Yayincilik 2010, Μαυροειδής, Μάριος Δ, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο: Ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακαμ, το τούρκικο μακαμ*, Αθήνα: Faggoto 1999, Κηλτζανίδου, Π, *Μεθοδική διδασκαλία Ελληνικής μουσικής*, Θεσσαλονίκη: ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ ΒΑΣ. 2005, Feldman Walter, *Musik of the Ottoman Court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, Verlag fur Wissenschaft und Bildung, Βερολίνο 1996.

Σύμβολα καταγραφής

Τελική βαθμίδα φράσης



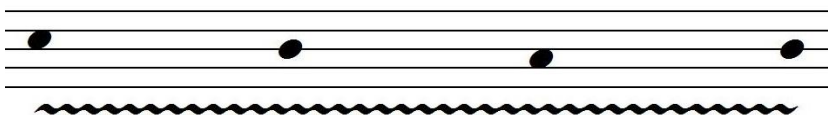
Συμβολισμός εκτεταμένης επανάληψης μιας βαθμίδας για την αποφυγή καταγραφής της.



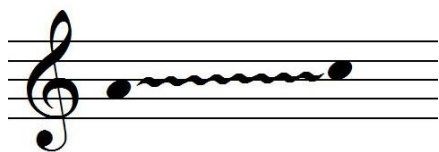
Τρέμολο σε μία νότα.



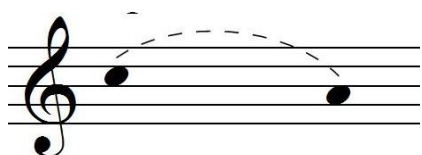
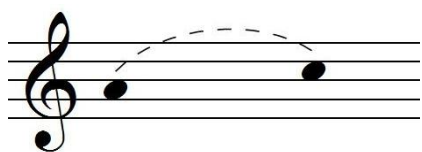
Τρέμολο με ένδειξη μία συγκεκριμένη ομαδοποιημένη μελωδική πορεία κατεύθυνσης.



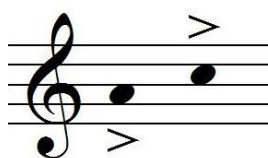
Glissando.



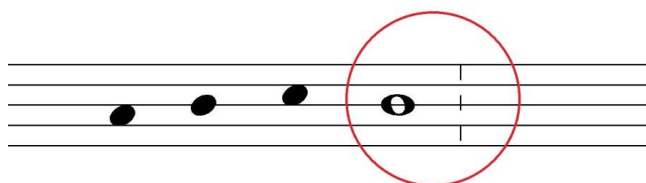
Εκτέλεση δύο ή τριών φθόγγων σε διαδοχική σειρά κατά την ανάβαση ή κατάβαση της μελωδικής γραμμής, με την ιδιαιτερότητα ότι μόνο ο πρώτος εκτελείται με τη κρούση της χορδής (με πένα), ενώ οι υπόλοιποι ηχούν μόνο με την επαφή του δακτύλου σε αυτούς.



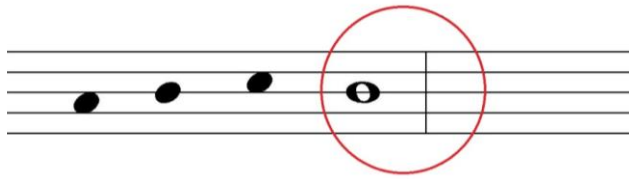
Τονισμοί κατά την πορεία της μελωδίας.



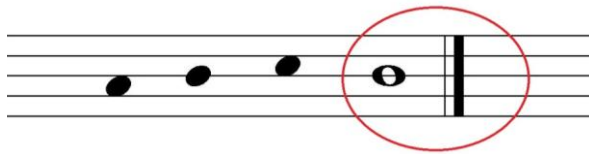
Ατελής κατάληξη φράσης.



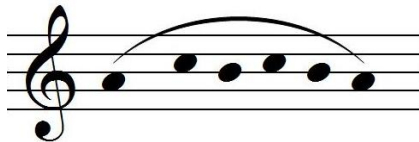
Εντελής κατάληξη φράσης.



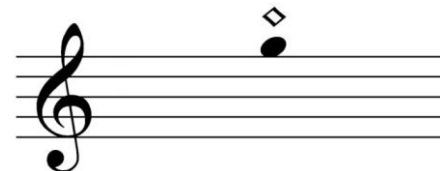
Τελική κατάληξη φράση.



Ο συμβολισμός της σύζευξης χρησιμοποιείται για την ομαδοποίηση αλλά και για την καλύτερη κατανόηση των φράσεων.



Αρμονικός νότας



Ακολουθώς, μετά την αποτύπωση του ηχητικού υλικού σε μουσική σημειογραφία, επιχειρείται ανάλυση εστιάζοντας στην τροπική συμπεριφορά και μελωδική ανάπτυξη των *taksim*. Αρχικά το κάθε *taksim* χωρίζεται σε φράσεις ανάλογα από την πορεία ανάπτυξης και αλλαγής τονικού κέντρου της μελωδικής γραμμής. Με αυτόν τον τρόπο παρουσιάζονται τα διάφορα σενάρια κατά την πορεία μελωδικής ανάπτυξης, όπως αυτά ομαδοποιούνται μέσω των εντελείς καταλήξεων. Επίσης, όπως όλο το *taksim* χωρίζεται ανά φράσεις, έτσι και η κάθε φράση χωρίζεται σε μικρές υπο-φράσεις από τις οποίες διαγράφονται πιο αναλυτικά τα στάδια μελωδικής ανάπτυξης. Με άλλα λόγια, μέσω της ηχογράφησης και της καταγραφής, γίνεται μουσική ανάλυση ανά φράση με σκοπό την

κατάληξη, εφόσον γίνει εμφανές το περιεχόμενο κάθε μουσικής φράσης, σε σημεία μουσικής-τροπικής συμπεριφοράς και εν τέλει ερμηνείας της φόρμας *taksim*.

Τέλος, να σημειωθεί ότι όλες οι καταγραφές των *taksim* σε μουσική σημειογραφία έγιναν μέσω του προγράμματος Finale 2012, καθώς και η διαδικασία καταγραφής από το ηχητικό υλικό, έγινε με τη βοήθεια του προγράμματος Transcribe.

Ο Γιώργος Μπατζανός και η εποχή του

Ο Γιώργος Μπατζανός (Yorgo Bacanos) ή αλλιώς «Γιώργος ο φουρτούνας»¹⁹ (Firtina Yorgo), γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη²⁰ στις 21 Σεπτεμβρίου το 1900. Ήταν παντρεμένος με την Δέσποινα Μπενέτογλου αλλά, όπως αναφέρει το ένθετο του δίσκου «το πρώτο ούτι της ανατολής», δεν ευτύχησαν να δουν απογόνους²¹. Ήταν ελληνικής τσιγγάνικης καταγωγής από τη Σηλυβρία Προποντίδας, γόνος της μεγάλης σημαντικής μουσικής οικογένειας ρωμιών της Πόλης, των Μπατζανών²². Ο πατέρας του ήταν ο Χαράλαμπος Μπατζανός (1860-1915)²³, απ' τα πιο γνωστά ονόματα της μουσικής κοινότητας της Πόλης ο οποίος έπαιζε λάφτα και ούτι. Η μητέρα του ήταν η Παναγιώτα Λεονταρίδη (; -1938), γόνος εξίσου σημαντικής μουσικής οικογένειας της Πόλης, των Λεονταρίδων, κόρη του Γιάννη Λεοντή (αρχές 19^{ου} αιώνα)²⁴. Αδελφός του Γιώργου Μπατζανού, ήταν ο Αλέκος Μπατζανός (1888-1950), φημισμένος λυράρης και συνθέτης²⁵.

Στα πέντε του χρόνια, ο Γιώργος Μπατζανός έκανε τα πρώτα του μαθήματα μουσικής με τον πατέρα του και στη συνέχεια με τους Αρμένιους δασκάλους του ουτιού Udi Kirkor και Karnik Gamiryan. Ο πατέρας του ήθελε να τον στείλει σε ανώτατες σπουδές για να γίνει γιατρός ή δικηγόρος, για αυτό τον έγραψε σε γαλλικό σχολείο όπου με δυσκολία τελείωσε τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση²⁶. Σε ηλικία δέκα ετών άρχισε να εμφανίζεται ως εκτελεστής του ουτιού με τον πατέρα του στο νυχτερινό κέντρο (gazino) «Εφτάλοφος» της Πόλης. Αρχικά ερασιτεχνικά και στη συνέχεια με μισθό²⁷. Στο «Εφτάλοφος» τον επισκέφτηκε ο περίφημος Αρμένιος συνθέτης και τραγουδιστής

¹⁹ Λόγο του τρόπου και αισθητικής παιξίματος. Βλέπε: Τσιαμούλης, Χρίστος, Ερευνίδης, Παύλος, *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης (17^{ος}-20^{ος} αι.)*, Δόμος, Αθήνα 1998.

²⁰ Να προστεθεί πως, στο ένθετο της Kalan Musikisi, σημειώνεται η γέννησή του στην Σηλυβρία και όχι στην Κωνσταντινούπολη, ερχόμενο σε αντίθεση με το υπόλοιπο υλικό που βρέθηκε να αναφέρεται η γέννησή του στην Κωνσταντινούπολη με καταγωγή από τη Σηλυβρία. Βλέπε ένθετο Arsiv Serisi, *yorgo bacanos 1900-1977*, Kalan muzik, Istanbul 1997 σελ. 6.

²¹ Γιώργος Μπατζανός (1900-1977), *Οι μεγάλοι δεξιότεχνες της Μεσογείου*, "Το "πρώτο ούτι" της ανατολής", Εν Χορδαίς, Traditiolal crossroads, Θεσσαλονίκη 1997, ένθετο σελ.2.

²² Ο.π.ύπ. 19

²³ Γιός του Γρηγόρη Μπατζανού (αρχές 19^{ου} αιώνα) ο οποίος ήταν δεξιότεχνης στο κανονάκι.

²⁴ Ο Γιάννης Λεοντής έπαιζε διάφορα μουσικά όργανα και εκτός από την Παναγιώτα, είχε γιό τον Αναστάση Εφέντη (; - 1938) ο οποίος έπαιζε πολιτική λύρα, ήταν μαθητής του περιφημου λυράρη Βασιλάκη και είχε παιδιά τον Παράσχο και τον Λάμπρο Λεονταρίδη (όπου και οι δύο έπαιζαν πολιτική λύρα), ξακουστοί μουσικοί της εποχής. Ο Γιάννης εκτός από τον Παράσχο και τον Λάμπρο, είχε εγγονούς το Σωτήρη και το Θεόδωρη οι οποίοι έπαιζαν και αυτοί πολιτική λύρα. Ο.π.ύπ. 19 και 21

²⁵ Ο.π.ύπ. 19 και 21. Επίσης βλέπε ένθετα Arsiv Serisi, *yorgo bacanos 1900-1977*, Kalan muzik, Istanbul 1997 και Arsiv Serisi, *Yorgo Bacanos'dan Ud Taksimleri, (1950-1953) Istanbul Radyosu Kayitlari*, TRT, Istanbul 2011.

²⁶ Ο.π.

²⁷ Ο.π.

Bimen Sen, ο οποίος είχε ακούσει τη φήμη ότι υπήρχε ένας μικρός Γιώργος που παίζει ούτι σαν φουρτούνα. Έτσι πήγε στο κέντρο να τον γνωρίσει και εντυπωσιάστηκε²⁸. Μετά το κέντρο «Εφτάλοφος», γνωστός πλέον ως Udi Yorgo, εργαζότανε στο κέντρο «Kucuk Gulistan» (μικρός παράδεισος).

Την εποχή εκείνη επικρατούσε η τεχνική στο ούτι που εισήγαγε ο Udi Nevres Bey, στην οποία η πένα ήταν κοντά στην μεγάλη ροζέτα του οργάνου. Ο Μπατζανός δε, έπαιζε κοντά στον καβαλάρη ενδεχομένως λόγω της σωματικής του διάπλασης (κοντός, χοντρός με σχετικά μικρά χέρια), ή λόγω της πολύχρονης δουλειάς του σε νυχτερινά κέντρα διασκέδασης στα οποία δεν υπήρχε ηλεκτρική ενίσχυση, όπου με την κρούση της χορδής κοντά στον καβαλάρη υπήρχε πιο δυνατή παραγωγή του ήχου²⁹. Εκτός από την τεχνική της πέννας, ο Udi Nevres Bey εφάρμοσε τη χρήση και των τεσσάρων δακτύλων στην ταστιέρα του οργάνου, σε σχέση με την προϋπάρχουσα χρήση του δείκτη και του παράμεσου, όπου ο υπο-μελέτη μουσικός οικειοποιήθηκε και την ανέπτυξε. Εκτός από το ούτι ο Γιώργος Μπατζανός έπαιζε λάφτα, κανονάκι, όπως επιπλέον και πιάνο όπου είχε κάνει μαθήματα (*ala franga*) από τον Αρμένιο Bughuk Sinayan.

Ως καταξιωμένος μουσικός, είχε συνεργαστεί με περίφημους μουσικούς όπως ενδεικτικά είναι οι Τούρκοι Mesud Cemil (ταμπούρ, τσέλο, πολιτική λύρα), Sadi Isilay (βιολί) Zeki Muren (τραγουδι) Haydar Tatliyay (βιολί), τον Αρμένιο Nubar (βιολί), την Αιγύπτια Oum Kalthoum (τραγουδι), τον Ιρακινό Munir Bashir (ούτι), τον Εβραίο Isaac Algazi Efendi (τραγουδι), τον Hafiz Kemal (τραγουδι), τον Sadettin Kaynak (τραγουδι), την Deniz Kizi Eftalya (τραγουδι) τον Αλέκο Μπατζανό (πολιτική λύρα) τον μπάρμπα-Γιάντσο (κλαρίνο), τον Λάμπρο Σαββαΐδη (κανονάκι), και τον Λάμπρο Λεονταρίδη (πολιτική λύρα)³⁰.

Έχει ταξιδέψει για ηχογραφήσεις στο Βερολίνο το 1928 με τους Hafiz Sadeddin Kaynak (τραγουδι), Aleko Bacano (λύρα) και Ahmet Yatman (κανονάκι) και στο Παρίσι το 1930³¹ με τους Deniz Kizi Eftalya (τραγουδι), Sadi Isilay (βιολί) και Aleko

²⁸ Τσιαμούλης, Χρίστος, Ερευνίδης, Παύλος, *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης (17^{ος}-20^{ος} αι.)*, Δόμος, Αθήνα 1998 σελ. 39-40.

²⁹ Ο.π.υπ 21 σελ. 13-14

³⁰ Ο.π σελ. 3. Επίσης βλέπε ένθετα Arsiv Serisi, *yorgo bacanos 1900-1977*, Kalan muzik, Istanbul 1997 σελ. 6 και Arsiv Serisi, *Yorgo Bacanos'dan Ud Taksimleri, (1950-1953) Istanbul Radyosu Kayitlari*, TRT, Istanbul 2011 σελ 3 και 4.

³¹ Σύμφωνα με τη μαρτυρία της Θεσσαλονικιάς τραγουδίστριας των καφέ-αμαν της εποχής Αθανασίας Σπανού. Ο.π.υπ. 21 σελ 4

Bacano (λύρα) εξίσου για ηχογραφήσεις αλλά και για συναυλίες. Αμέσως μετά από το Παρίσι πήγε στην Αίγυπτο για συναυλίες όπου γνώρισε την μεγάλη τραγουδίστρια Oum Kalthoum και τον γνωστό μουσικό Muhammed el-Kasarci, ο οποίος του ζήτησε να μείνει εκεί και να διδάξει, πράγμα το οποίο αρνήθηκε. Μετά την Αίγυπτο είχε ταξιδέψει στην Κύπρο³². Σε Τουρκοκυπριακή ιστοσελίδα έχουν βρεθεί πληροφορίες οι οποίες αναφέρονται σε συναυλίες με τους Munir Nurettin Selcuk, τον Sadi Isilay και την Deniz Kizi Eftalya, οι οποίοι έδωσαν τουλάχιστον τρεις συναυλίες και συγκεκριμένα δύο στην Ελληνοκυπριακή πλευρά και μια στην Τουρκοκυπριακή (στο Κρυσταλ Παλλας της Λευκωσίας), χωρίς όμως να αναφέρεται καθόλου η χρονολογία. Ενδεχομένως ο Μπατζανός να ήταν εκείνη την περίοδο στενός συνεργάτης με τους τρεις προαναφερθέντες³³. Μετά το ταξίδι στην Κύπρο επέστρεψε στην Πόλη. Μαρτυρία του Βασίλη Σούκα στον Κυριάκο Καλαϊντζίδη αναφέρει πως, ο Μπατζανός παραβρέθηκε στην Ελλάδα μαζί με τον μπάρμπα-Γιάντσο τη δεκαετία του '50, χωρίς να διατυπώνεται ξεκάθαρα η τοποθεσία, αφού στο πίσω μέρος του ένθετου αναφέρεται η πόλη Άρτα, ενώ στη σελίδα 4 αναφέρεται η πόλη Πρέβεζα³⁴. Την παρουσία του στην Ελλάδα ακόμη μαρτυρεί η αναφορά του Pennanen για μια φωτογραφία σε ένα ιδιωτικό γλέντι γύρω στο 1940, στην Αθήνα την περίοδο του μεσοπολέμου με την Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (τραγουδί), τον Λάμπρο Λεονταρίδη (πολιτική λύρα) και τον Λάμπρο Σαββαΐδη (κανονάκι)³⁵.

Το 1946 εντάχθηκε στο konservatuar του δήμου της Πόλης ως δάσκαλος και εκτελεστής. Από το 1953 μέχρι τα μέσα του 1960, ήταν μέλος του τουρκικού μουσικού σχήματος του κονσερβατορίου της Κωνσταντινούπολης Istanbul Konser Icara Heyeti, υπό την διεύθυνση του Munir Nurettin Selcuk³⁶. Μέχρι τα 65 του χρόνια εργαζότανε στην τουρκική ραδιοφωνία και σε gazino (νυχτερινά κέντρα διασκέδασης). Το 1967 συνταξιοδοτήθηκε και στις 24 Φεβρουαρίου το 1977 πέθανε.

³² Ο.π.υπ.19 και υπ. 28 σελ. 40

³³ Βλέπε: http://haberkibris.com/mob_n.php?n=munir-nureddin-selcuku-sahned-izleyen-kac-kisi-kaldik-ki-2012-07-29

³⁴ Ο.π.υπ. 21 σελ 4 και πίσω μέρος του ένθετου.

³⁵ Pennanen, Pekka, Risto, *The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece*, University of Illinois Press, Vol.48, No.1, Tampere 2004, σελ. 8.

³⁶ Βλέπε ένθετο Arsiv Serisi, *yorgo bacanos 1900-1977*, Kalan muzik, Istanbul 1997 σελ.8.

Κεφάλαιο 1: Καταγραφές-Τροπική ανάλυση-Σχολιασμός

1.1. Παρουσίαση καταγραφών-Τροπική ανάλυση-Σχολιασμός

1.2. Κατηγορία 1α – *Ussak taksim*

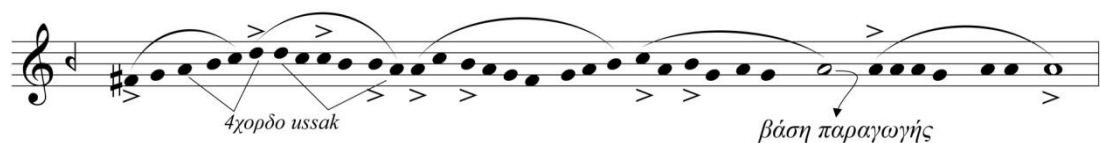
Ussak taksim 1

cd: *En Χορδαίς*- “Το “πρώτο ούτι” της ανατολής”

Είσοδος-Φράση 1

Άνοιγμα του *taksim* από την κάτω 6η στην ψιλή της θέση μέχρι την βαθμίδα *neva* (RE) όπου γίνεται η αναφορά της βασικής 4χορδικής υπομονάδας *ussak* με συχνές αναφορές προς τον προσαγωγέα. Η κατάληξη γίνεται εντελώς στη βάση παραγωγής *dugah* (LA).

Είσοδος-Φράση 1 (0:00.55 - 0:07.80)



Φράση 2α και 2β

Κινήσεις γύρω από τη βασική 4χορδική υπομονάδα *ussak* με ατελή κατάληξη στη βαθμίδα *dugah* (LA) και εντελή κατάληξη στη βαθμίδα *yegah* (RE-κάτω από τη βάση) με 5χορδο *rast*.

Φράση 2α (00:10.35 - 00:14.21)

Φράση 2β (00:14.24 - 00:23.41)

κορυφή 5χορδου

5χορδο *rast*

βάση 5χορδου

Φράση 3

Ανοδική ανάπτυξη του *makam* αναδεικνύοντας τις τρεις βασικές του υπομονάδες, ξεκινώντας από το 5χορδο *rast* κάτω απ' τη βάση, την 4χορδική *ussak* υπομονάδα στη βάση και το *buselik* 5χορδο της δεύτερης υπομονάδας πάνω απ' τη βάση μέχρι τη βαθμίδα *muhayyer* (LA'), όπου με καθοδική πορεία και εντελή κατάληξη στη βάση *dugah*, γίνεται ο τονισμός των δύο βαθμίδων *cargah* (DO) και *segah* (SI) επαναφέροντας έτσι την αρχική *ussak* διάθεση.

Φράση 3 (00:24:08 - 00:44:67)

κορυφή 5χορδου buselik

ussak ατμόσφαιρα

ussak ατμόσφαιρα

4χορδο ussak

4χορδο ussak

Φράση 4α

Τονίζοντας τη βάση *dugah* (LA), η φράση μεταφέρεται στην 5η, έχοντας την 6η βαθμίδα να βρίσκεται στη χαμηλή της θέση (*acem*), όπου λίγο πριν την ατελή κατάληξη στη βάση με *ussak*, διακρίνεται η βαθμίδα *enic* (FA#)³⁷.

Φράση 4α (00:46:65 - 00:57:72)

4χορδο ussak

ussak

³⁷ Σ' αυτή την περίπτωση, η βαθμίδα *enic* (fa#) χρησιμοποιείται για την προετοιμασία της μετατροπής σε μια άλλη ατμόσφαιρα.

Φράση 4β

Άνοιγμα στη 2η υπομονάδα με μικρή γεύση από μαλακό χρώμα καταλήγοντας με ατελή κατάληξη στο *dugah* (*LA*).

Φράση 4β (00:59:23 - 00:01:04:77)

Musical notation for Phrase 4β. It consists of a single staff in treble clef with a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter rest followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The first seven notes are marked with accents (>) and are grouped under a bracket labeled "μαλακό χρώμα". The final note, C4, is marked with an accent (>) and is followed by a wavy line indicating a soft ending. There are also some ties and slurs over the notes.

Φράση 4γ

Έντονο το μαλακό χρώμα θεμελιώνοντας πλέον καινούριο τονικό κέντρο τη *neva* (*RE*) βαθμίδα με αποτέλεσμα η βασική 4χορδική υπομονάδα *ussak*, να αντιμετωπίζεται ως η υπομονάδα κάτω από τη βάση του μαλακού χρώματος με 5χορδο *rast* αφού η μελωδική γραμμή περιφέρεται μέχρι και τη βαθμίδα *rast* (*SOL*).

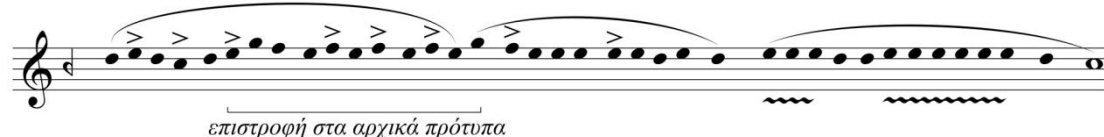
Φράση 4γ (01:05:92 - 01:15:28)

Musical notation for Phrase 4γ, consisting of two staves in treble clef with a 4/4 time signature. The top staff shows a melody starting with a quarter rest followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The first seven notes are marked with accents (>) and are grouped under a bracket labeled "μαλακό χρώμα". The eighth note, F4, is marked with an accent (>) and is followed by a wavy line indicating a soft ending. The ninth note, E4, is marked with an accent (>) and is followed by a wavy line indicating a soft ending. The tenth note, D4, is marked with an accent (>) and is followed by a wavy line indicating a soft ending. The eleventh note, C4, is marked with an accent (>) and is followed by a wavy line indicating a soft ending. The twelfth note, B4, is marked with an accent (>) and is followed by a wavy line indicating a soft ending. The thirteenth note, A4, is marked with an accent (>) and is followed by a wavy line indicating a soft ending. The fourteenth note, G4, is marked with an accent (>) and is followed by a wavy line indicating a soft ending. The fifteenth note, F4, is marked with an accent (>) and is followed by a wavy line indicating a soft ending. The sixteenth note, E4, is marked with an accent (>) and is followed by a wavy line indicating a soft ending. The seventeenth note, D4, is marked with an accent (>) and is followed by a wavy line indicating a soft ending. The eighteenth note, C4, is marked with an accent (>) and is followed by a wavy line indicating a soft ending. The bottom staff shows a single note, C4, marked with an accent (>) and followed by a wavy line indicating a soft ending. The label "5χορδο rast" is placed between the two staves, pointing to the interval between the eighth and ninth notes of the top staff. The label "μαλακό χρώμα" is placed below the bottom staff, indicating the soft ending.

Φράση 4δ

Μετατροπή του μαλακού χρώματος στα αρχικά του διατονικά πρότυπα με *buselik* χρώμα³⁸, κάνοντας ατελή κατάληξη στη βαθμίδα *cargah* (DO).

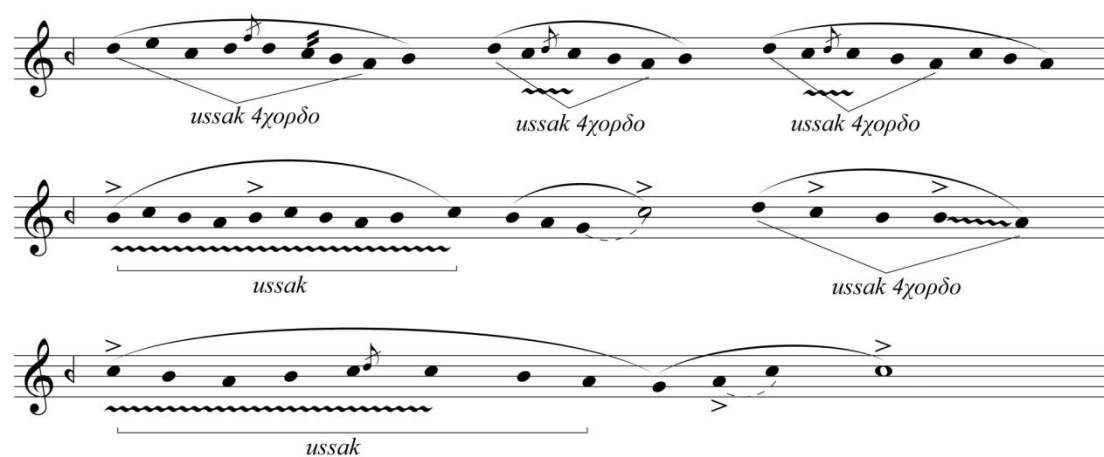
Φράση 4δ (01:17:18 - 01:34:84)



Φράση 4ε

Επιστροφή στην περιοχή του *dugah* (LA) επαναπροσδιορίζοντας τη βασική τετραχορδική υπομονάδα *ussak* με ατελή κατάληξη στη βαθμίδα *cargah* (DO).

Φράση 4ε (01:23:58 - 01:34:70)



³⁸ Ενδιαφέρον αποτελεί ο «υπερτονισμός» της βαθμίδας *acem* (FA) δείχνοντας έτσι την επαναφορά στην υπομονάδα *buselik* όπως επίσης και η ατελή κατάληξη στη βαθμίδα *cargah* (DO), ούτως ώστε να προκύπτει η τετραχορδική δομή μεταξύ της βαθμίδας *cargah* (DO) και της βαθμίδας *acem* (FA).

Φράση 5α και 5β

Θεμελίωση της *ussak* ατμόσφαιρας στην υπομονάδα της βάσης με αναφορά στο *rast* 5χορδο στη περιοχή της υποτονικής. Περιστρέφοντας μέχρι τη βαθμίδα *yegah* (RE-κάτω από τη βάση) με υπομονάδα 5χορδου *rast* και πριν την εντελή κατάληξη στο *dugah* (LA), η μελωδική γραμμή ξαναπερνάει καθοδικά από τη βαθμίδα *muhayyer* (LA') με χρωματική διάθεση³⁹.

Φράση 5α (01:35:90 - 01:40:87)

5χορδο *rast* 4χορδο *ussak*

ussak

Φράση 5β (01:41:33 - 01:55:37)

προετοιμασία για *rast* στην περιοχή του *yegah* 5χορδο *rast*

ussak μαλακό χρώμα 4χορδο *ussak*

4χορδο *ussak*

³⁹ Η φράση καταλήγει επαναδιαπραγματεύοντας το μαλακό χρωματικό 5χορδο της δεύτερης υπομονάδας.

Φράση 6α

Ανάπτυξη στην ψηλή περιοχή θεμελιώνοντας την *muhayyer* (LA') βαθμίδα διακρίνοντας ένα *ussak* χαρακτήρα στην περιοχή της οκτάβας, με αποτέλεσμα να φέρει λόγο για το επόμενο σενάριο. Ενδιαφέρον αποτελεί η διατονική συμπεριφορά της 6ης, με αποτέλεσμα η μόνιμη χρήση της βαθμίδας *enic* (FA#) να εκφέρει τη *rast* υπομονάδα στα πλαίσια του *neva* (RE). Η φράση καταλήγει ατελώς στην βαθμίδα *muhayyer* (LA').

Φράση 6α (01:57:02 - 02:05:98)

The image shows two staves of musical notation for Phrase 6a. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a series of eighth notes with accents, grouped by slurs. A bracket labeled "5χορδο rast" spans the final five notes of the first staff. The bottom staff continues the melodic line with similar eighth notes and accents, ending with a wavy line indicating a continuation or a specific performance technique.

Φράση 6β

Καθοδική πορεία προς τη βάση παραγωγής έχοντας τη *rast* διάθεση να επικρατείται στην περιοχή του *neva* (RE) και ξανά με ανοδική πορεία, η μελωδική γραμμή επιστρέφει στα οκταβικά πλαίσια με *ussak* στη βαθμίδα *muhayyer* (LA').

Φράση 6β (02:07:27 - 02:34:59)

The image shows a single staff of musical notation for Phrase 6b. It starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody consists of eighth notes with accents, grouped by slurs. Brackets below the staff identify specific sections: "4χορδο rast" for the first four notes, "4χορδο ussak" for the next four notes, another "4χορδο rast" for the following four notes, and "ussak" for the final four notes.

Φράση 6γ

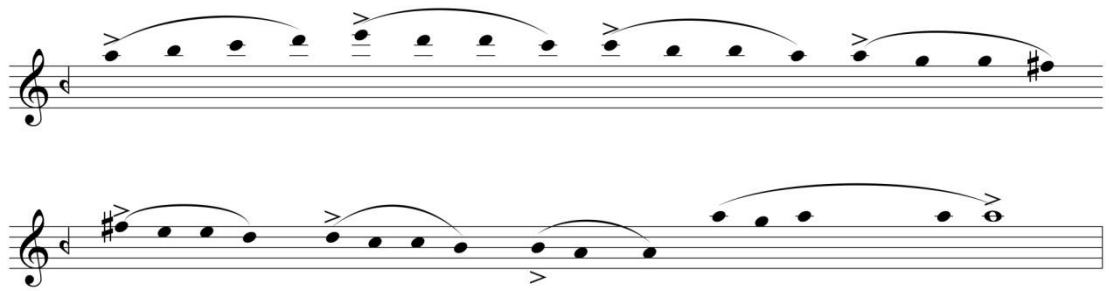
Ανάδειξη της οκταβικής υπομονάδας⁴⁰, με ρυθμικές φράσεις-μουσικά μοτίβα βασισμένα στο ρυθμικό τύπο τσιφτετέλι⁴¹, κλείνοντας καθοδικά με εντελή κατάληξη στη βάση, τονίζοντας στο τέλος τη βαθμίδα *muhayyer* (LA').

Φράση 6γ (02:07:15 - 02:34:59)

The musical score for 'Φράση 6γ' is written in 7/4 time and consists of eight staves. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. Accents (>) are placed above many notes to emphasize their rhythmic placement. The key signature is one sharp (F#). The piece concludes with a final cadence on the LA' note.

⁴⁰ 4χορδο *ussak* στη βαθμίδα *muhayyer* (LA').

⁴¹ Εξαιρώντας το πρώτο μέτρο το οποίο θα λέγαμε ότι χρησιμοποιείτε ως «συνδετικός κρίκος» μεταξύ της ελεύθερης και της ρυθμικά καθορισμένης αυτοσχεδιαστικής φόρμας. Βλέπε ενδεικτικά Τσαρδάκας, Απόστολος, *Το κανονάκι στις 78 στροφές*, Άρτα, Faggoto books/Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου 2008, σελ 20-21 και Βούλγαρης, Ευγένιος, Βανταράκης, Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: Σμυρναϊκά και Πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*, Άρτα, Faggoto books/Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου 2006, σελ 56-57



Κατάληξη-Φράση 7

Άνοιγμα στα οκταβικά πλαίσια με 4χορδο *ussak* στην περιοχή του *muhayyer (LA')*, με συνέχεια να ολοκληρώνετε το «πρώτο μέρος» της κατάληξης του *taksim*, ατελώς στη δεσπόζουσα βαθμίδα *neva (RE)* με χαρακτηριστικά από *rast* διάθεσης. Γίνεται λύσιμο της υπομονάδας *rast* αντικαθιστώντας την με την αρχική υπομονάδα 5χορδου *buselik*⁴² με αποτέλεσμα η μελωδική ανάπτυξη να καταλήξει στη βάση *dugah (LA)* με τελική κατάληξη, ακολουθώντας καθοδική πορεία από τη βαθμίδα *muhayyer (LA')* με μικρή γεύση από μαλακό χρωματικό στο *neva (RE)*, όπως επίσης και ο λόγος που προκύπτει για τα «κλιμακικά» πρότυπα του *makam* με την ένδειξη των δύο βασικών υπομονάδων.

Κατάληξη-Φράση 7 (02:35:90 - 02:52:36)

⁴² Σ' αυτό το σημείο γίνεται ο τονισμός της βαθμίδας *acem (FA)*, δείχνοντας έτσι την επαναφορά στην υπομονάδα *buselik*.

4χορδο ussak

4χορδο ussak

4χορδο hicaz

Ussak taksim 2

cd: TRT_Arsiv Serisi- “Yorgo Bacanos'dan Ud Taksimleri”

Είσοδος-Φράση 1

Άνοιγμα στη βάση *dugah* (LA) με ανάδειξη την κύρια *ussak* υπομονάδα ανεβαίνοντας τετραχορδικά μέχρι το *neva* (RE'). Στη συνέχεια γίνεται η αναφορά της κάτω *rast* υπομονάδας κατά τα 4χορδικά της πρότυπα, πριν τη εντελή κατάληξη και πάλι στη βάση.

Είσοδος-Φράση 1 (0:00.97 - 0:12.47)

4χορδο *ussak*

υπομονάδα κάτω απ' τη βάση

4χορδο *rast*

Φράση 2α

Ξεκινώντας από την κάτω απ' τη βάση υπομονάδα με 5χορδο *rast*, γίνεται ανοδική ανάπτυξη μέχρι την κορυφή του βασικού 4χορδου *ussak* με ατελή κατάληξη στη βάση.

Φράση 2α (00:15:19 - 00:18:62)

5χορδο *rast*

4χορδο *ussak*

Φράση 2β

Ανάδειξη της έκτασης του *makam* κάνοντας είσοδο από την κορυφή της δεύτερης υπομονάδας 5χορδου *buselik*, με αποτέλεσμα η φράση να καταλήξει ατελώς στη βάση *dugah* (LA) με 4χορδική *ussak* ατμόσφαιρα.

Φράση 2β (00:19:62 - 00:21:63)

Musical notation for Phrase 2β (00:19:62 - 00:21:63) in treble clef, 4/4 time. The melody consists of a sequence of notes with accents. The first five notes are grouped under a bracket labeled "5χορδο buselik". The next four notes are grouped under a bracket labeled "4χορδο ussak".

Φράση 2γ και 2δ

Κινήσεις στην περιοχή της βασικής υπομονάδας *ussak* με συχνές περιστροφές γύρω από το 5χορδο *rast* θεμελιωμένο κάτω απ' το *dugah* (*LA*) πριν την εντελή κατάληξη στη βάση.

Φράση 2γ (00:22:25 - 00:29:32)

Musical notation for Phrase 2γ (00:22:25 - 00:29:32) in treble clef, 4/4 time. The melody consists of a sequence of notes with accents. The last four notes are grouped under a bracket labeled "4χορδο ussak".

Musical notation for Phrase 2δ (00:30:63 - 00:45:24) in treble clef, 4/4 time. The melody consists of a sequence of notes with accents. The last five notes are grouped under a bracket labeled "5χορδο rast".

Musical notation for Phrase 2δ (00:30:63 - 00:45:24) in treble clef, 4/4 time. The melody consists of a sequence of notes with accents. The first four notes are grouped under a bracket labeled "rast διάθεση". The last four notes are grouped under a bracket labeled "4χορδο ussak".

Musical notation for Phrase 2δ (00:30:63 - 00:45:24) in treble clef, 4/4 time. The melody consists of a sequence of notes with accents. The first four notes are grouped under a bracket labeled "4χορδο ussak". The last four notes are grouped under a bracket labeled "4χορδο ussak".

Musical notation for Phrase 2δ (00:30:63 - 00:45:24) in treble clef, 4/4 time. The melody consists of a sequence of notes with accents. The first five notes are grouped under a bracket labeled "5χορδο rast". The last four notes are grouped under a bracket labeled "4χορδο ussak".

Φράση 3α

Καινούριο τονικό κέντρο αποτελείτε η βαθμίδα *neva* (*RE'*) ως δεσπόζων φθόγγος. Ενδιαφέρον αποτελεί η ιδιαίτερη έμφαση και εμμονή της φράσης στις πρώτες τρεις βαθμίδες, αναδεικνύοντας ξεκάθαρα μια *buselik* ατμόσφαιρα η οποία δηλώνει τον χαρακτήρα της δεύτερης υπομονάδας, όπως επίσης ενδιαφέρουσα είναι και η συχνή

αναφορά προς τη βάση παραγωγής του *makam* με *ussak*. Η φράση κλείνει με ατελή κατάληξη στην 4η βαθμίδα⁴³.

Φράση 3α (00:47:91 - 01:29:85)

καινούριο τονικό κέντρο

αναφορά προς τη βάση

5χορδο buselik

ussak διάθεση

κλιμακική εκδοχή του makam

⁴³ Να προσθέσουμε ότι πριν την ατελή κατάληξη της φράσης, επαναλαμβάνετε η ένδειξη της έκτασης του *makam* με καθοδική πορεία από το *muhayyer* (LA') μέχρι τη βάση. Βλέπε φράση 2β.

Φράση 3β και 3γ

Περιστροφή της μελωδίας στη δεύτερη υπομονάδα κάνοντας ατελή κατάληξεις στη 3η και 2η βαθμίδα⁴⁴, όπως επίσης και ο επαναπροσδιορισμός της κάτω *rast* υπομονάδας με επακόλουθο την ώθηση της φράσης για εντελή κατάληξη στη βάση *dugah*.

Φράση 3β (01:31:64 - 01:44:30)

Φράση 3γ (01:45:22 - 02:13:63)

rast

⁴⁴ Η κατάληξη στη 2η βαθμίδα δίνει την εντύπωση του «κρεμάμενου» φθόγγου με αποτέλεσμα να γίνεται αντιληπτή η αίσθηση για συνέχεια της φράσης.

Three staves of musical notation in treble clef, showing a sequence of notes with various ornaments and rests. The first staff has a 'rast' rest. The second staff has a '5χορδο rast' rest. The third staff has a '4χορδο ussak' and a '4χορδο rast' rest.

Φράση 4α

Άνοιγμα και καινούριο τονικό κέντρο η 5η βαθμίδα προετοιμάζοντας έτσι την πρώτη μεταβολή του *taksim*. Η κατάληξη γίνεται ατελώς στο *huseyni* (*MI'*).

Φράση 4α (02:15:13 - 02:25:11)

A single staff of musical notation in treble clef, showing a sequence of notes with various ornaments and rests, corresponding to the phrase 4α.

Φράση 4β

Θεμελίωση της *huseyni* βαθμίδας (*MI'*) δίνοντας επιπλέον ένα *ussak* χρώμα στην 5η, όπως το «προδίδει» όλο το διατονικό φάσμα που περικλείει την 6η βαθμίδα μετατρέποντας τη μετάβαση να είναι βασισμένη στα πρότυπα του *makam huseyni*. Να προσθέσουμε ότι η όλη μετατροπή γίνεται μέσω της *rast* υπομονάδας η οποία βρίσκεται μια βαθμίδα πίσω απ' τη βαθμίδα θεμελίωσης του *ussak* 4χορδου⁴⁵. Επίσης, εάν αποδεχτούμε τη μετάβαση της τονικής θεμελίωσης του *ussak*, τότε η βαθμίδα *cargah* (*DO*) θα έχει το ρόλο ή της 6ης του *ussak*, ή της υποτονικής του *rast*, μαζί με όλες τις διατονικές συμπεριφορές που προκύπτουν.

⁴⁵ Στη προκειμένη περίπτωση, το ρόλο της *rast* βαθμίδας αναλαμβάνει η βαθμίδα *neva* (*RE*).

Φράση 4β (02:26:34 - 02:52:85)

περιβάλλον *rast* στη περιοχή του *neva*

rast αναφορές προς τη βάση *dugah*

περιβάλλον *rast*

rast

5χορδο *rast* 4χορδο *ussak* στο *huseyni*

Φράση 4γ

Η μελωδική γραμμή κινείται γύρω από την πέμπτη βαθμίδα κατά τα πρότυπα του *makam huseyni* επεκτείνοντας μέχρι το *tiz acem* (FA'), όπου με καθοδική πορεία λύνεται το *huseyni* χρώμα με *buselik* πλέων διάθεση εδραιωμένη στην περιοχή του *neva* (RE), κάνοντας ατελή κατάληξη στη δεύτερη βαθμίδα της βασικής 4χορδικής *ussak* υπομονάδας.

Φράση 4γ (02:54:07 - 03:17:67)

προετοιμασία για λύσιμο στο neva με buselik

buselik διάθεση

Φράση 5

Περιστροφές γύρω από την *ussak* υπομονάδα της βάσης ανοίγοντας στην κορυφή του τετραχόρδου. Στη συνέχεια ακολουθεί ατελής κατάληξη στο *yegah* (*RE*-κάτω από τη βάση) με 5χορδο *rast* αναδεικνύοντας την υπομονάδα κάτω απ' τη βάση, όπως επίσης και η αναφορά προς την «έκταση» του *makam* αναπτύσσοντας με καθοδική πορεία από το *ussak* χρώμα στη βαθμίδα *muhayyer* (*LA*'), μέχρι τη βαθμίδα *dugah* (*LA*). Οι υποφράσεις τείνουν προς την περιοχή του *ussak* 4χόρδου της βάσης όπου κλείνει το *taksim* με τελική κατάληξη.

Κατάληξη-Φράση 5 (03:18:77 - 03:47:52)

κορυφή 4χόρδου

βάση 4χόρδου

4χορδο ussak

The image displays a musical score for a piece in 2/4 time, consisting of five staves of music. The notation includes various ornaments and melodic lines, with specific sections labeled in Greek.

The first staff features a melodic line with a long slur and a sharp sign (#) on the fifth note. Below it, the text *rast στο yegah* is written.

The second staff continues the melodic line with a slur and a sharp sign (#) on the first note. Below it, the text *4χορδο ussak* is written.

The third staff shows a melodic line with a slur and a sharp sign (#) on the first note.

The fourth staff features a melodic line with a slur and a sharp sign (#) on the first note. Below it, the text *4χορδο ussak στη βαθμίδα muhayyer* is written.

The fifth staff concludes the piece with a melodic line and a double bar line.

Ussak taksim 3

cd: TRT_Arsiv Serisi- “Yorgo Bacanos'dan Ud Taksimleri”

Είσοδος-Φράση 1

Είσοδος και εντελής κατάληξη της φράσης στη βαθμίδα *neva (RE)* έχοντας ως αρχική ένδειξη την δεύτερη υπομονάδα του *makam* με 5χορδο *buselik*.

Είσοδος-Φράση 1 (00:00.26 - 00:11.59)

βάση 5χορδου

κορυφή 5χορδου

5χορδο buselik

Φράση 2α, 2β και 2γ

Περιστροφές γύρω από τη 4η βαθμίδα με άνοδο στο *tiz segah (SI')* και ατελείς καταλήξεις με διαδοχική σειρά στις βαθμίδες *cargah (DO)*⁴⁶ και *segah (SI)*. Σημαντική είναι η αναφορά προς την *ussak* υπομονάδα της βάσης πριν την επιστροφή της μελωδικής γραμμής ξανά στην περιοχή του *neva (RE)* με *buselik* χρώμα δομημένο στα 5χορδικά του πρότυπα, για εντελή πλέον κατάληξη στην ομώνυμη βαθμίδα.

Φράση 2α (00:14.91 - 00:18.36)

Φράση 2β (00:19.00 - 00:20.97)

⁴⁶ Η βαθμίδα *cargah (DO)* αντιμετωπίζεται πλέον ως βαθμίδα *rast* («μετατόπιση βάσης»), με αποτέλεσμα τη μικρή έλξη της βαθμίδας *huseyni (MI)* προς τη βαθμίδα *neva (RE)*, όπως ακριβώς στην περίπτωση του *rast* με τις βαθμίδες *segah (SI)* και *dugah (LA)* βλέπε Φράση 2α μέτρο 2 σελ.198 στο 00:17.52 – 00:18.06.

Φράση 2γ (00:21.77 - 00:36.47)

Three staves of musical notation in treble clef, showing a melodic line with various ornaments and phrasing. The first staff has two brackets: the first labeled 'αναφορά προς τη βάση με 4χορδο ussak' and the second labeled '5χορδο buselik'. The second staff has a bracket labeled 'αναφορά προς τη βάση με 4χορδο ussak' and an arrow pointing to a note labeled 'επιστροφή στο neva για κατάληξη'. The third staff continues the melodic line.

Φράση 2δ, 2ε, 2ζ και 2η

Κινήσεις γύρω από τη 3η βαθμίδα με *cargah* διάθεση⁴⁷, κάνοντας ατελή κατάληξη στη 2η. Μ' αυτόν τον τρόπο γίνεται η προετοιμασία για την ανάδειξη της κύριας 4χορδικής υπομονάδας *ussak* τονίζοντας την κορυφή του 4χόρδου, καταλήγοντας έτσι με εντελή κατάληξη στη βάση με *ussak* πλέον χαρακτήρα.

Φράση 2δ (00:37.31 - 00:37.31)

A single staff of musical notation in treble clef, showing a melodic line with a long slur and an accent mark (>) over the final note.

Φράση 2ε (00:40.10 - 00:42.32)

A single staff of musical notation in treble clef, showing a melodic line with a slur and an accent mark (>) over the final note. A flat symbol (b) is placed below the staff.

Φράση 2ζ (00:43.75 - 00:48.71)

A single staff of musical notation in treble clef, showing a melodic line with a slur and an accent mark (>) over the final note. A bracket below the staff is labeled '4χορδο cargah'.

⁴⁷ Οι κινήσεις γύρω από τη βαθμίδα *cargah* (DO), δημιουργούν ένα λαμπερό «ματζόρε» περιβάλλον κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα.

Φράση 2η (00:49.87 - 01:05.14)

προετοιμασία για ussak

κορυφή 4χορδου ussak

4χορδο ussak

4χορδο ussak

Φράση 3α

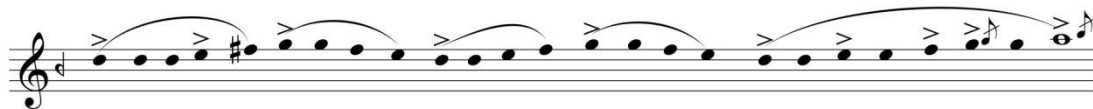
Καινούρια είσοδος και ατελής κατάληξη στη βαθμίδα *huseyni (MI)*, ετοιμάζοντας έτσι την «επάνοδο» του ομωνύμου *makam*.

Φράση 3α (00:06.75 - 01:17.09)

Φράση 3β και 3γ

Φράσεις γύρω από τη βαθμίδα *huseyni* (MI) κάνοντας ατελή κατάληξη στη βαθμίδα *muhayyer* (LA')⁴⁸. Η φράση αναπτύσσεται με περιστροφές γύρω από τη βαθμίδα *neva* (RE) με χρώμα *rast*, όπως επίσης γίνεται και η αναφορά στη βασική υπομονάδα *ussak* πριν από τη θεμελίωση με ανοδική πορεία και εντελή κατάληξη στην 5η βαθμίδα, ολοκληρώνοντας έτσι το άκουσμα του *makam huseyni*.

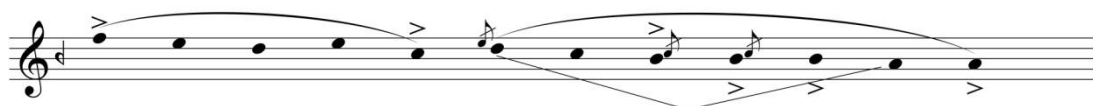
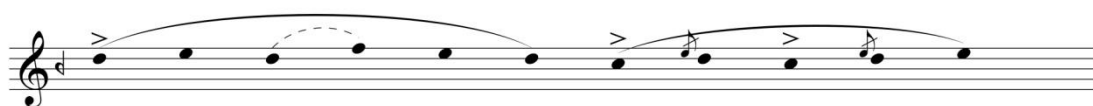
Φράση 3β (01:18.40 - 01:21.93)



Φράση 3γ (01:22.60 - 01:51.08)



4χορδο *ussak* στη βαθμίδα *huseyni*



4χορδο *ussak* στη βάση



4χορδο *ussak*



προετοιμασία για *rast* στο *neva*



4χορδο *rast* στη περιοχή της *neva* βαθμίδας

⁴⁸ Μ' αυτή την ένδειξη, μας παραπέμπει στην 4χορδική *ussak* δομή που θεμελιώνετε στην *huseyni* βαθμίδα (MI).

4χορδο ussak στη βαθμίδα huseyni

διατονική συμπεριφορά 6ης βαθμίδας

έξω απ' τα πλαίσια της θεμέλιας κλίμακας

Φράση 4α και 4β

Ανοίγοντας στη βάση της 2ης υπομονάδας, η φράση κινείται με *rast* ατμόσφαιρα στην περιοχή του *neva* (RE)⁴⁹ κάνοντας ατελή κατάληξη στη *muhayyer* βαθμίδα (LA'), παραπέμποντας έτσι στα 5χορδικά πρότυπα της υπομονάδας. Η *rast* υπομονάδα στο *neva* (RE) φέρει ως αποτέλεσμα ένα προσβάσιμο έδαφος για την ατελή κατάληξη στη βαθμίδα *enic* (FA#) με χρώμα *segah* (κίνηση *enic*).

Φράση 4α (01:53.03 - 01:55.63)

Φράση 4β (01:56.93 - 01:58.49)

5χορδο rast στη περιοχή του neva

κίνηση enic

⁴⁹ Βλέπε υπ.46. Χρήση *rast* 5χορδου στη 4η βαθμίδα.

Φράση 4γ και 4δ

Φράσεις γύρω από τη 5η βαθμίδα με *ussak* περιβάλλον⁵⁰ λύνοντας το με τη χρήση της βαθμίδας *acem* (FA), όπου γίνεται λόγος για το *buselik* χρώμα στη 2η υπομονάδα, καταλήγοντας εντελώς με *ussak* 4χορδο στη βάση *dugah* (LA)⁵¹.

Φράση 4γ (01:59.21 - 02:13.38)

Four staves of musical notation in treble clef, 4/4 time, D major. The notes are: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Brackets below the staves indicate the following labels: *ussak περιβάλλον στο huseyni*, *buselik στη περιοχή του neva*, *προετοιμασία για ussak*, and *ussak 4χορδο*.

Φράση 4δ (02:13.90 - 02:31.64)

Three staves of musical notation in treble clef, 4/4 time, D major. The notes are: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Brackets below the staves indicate the following labels: *ussak* and *4χορδο ussak*.

⁵⁰ Ενδιαφέρων αποτελεί η 5χορδική εκδοχή της *ussak* υπομονάδας έχοντας την άνω 2η να βρίσκεται σε ανείρεση.

⁵¹ Να σημειωθεί ότι κατά την κατάληξη της φράσης, συχνές είναι η αναφορές της 2ης βαθμίδας, προετοιμάζοντας μια πιο ομαλή «προσγείωση» στη βάση *dugah* (LA).

Φράση 5α

Θεμελίωση της βαθμίδας *muhayyer* (*LA'*) αναπτύσσοντας με ανοδική πορεία από τη βαθμίδα *neva* (*RE*) με *rast* υπομονάδα⁵². Η φράση καταλήγει ατελώς στη βαθμίδα *muhayyer* (*LA'*), φτιάχνοντας έτσι τους πρόποδες για το τι θα ακολουθήσει.

Φράση 5α (02:33.83 - 02:38.72)

5χορδο rast

5χορδο rast

Φράση 5β

Τονίζοντας τη βαθμίδα *muhayyer* (*LA'*), ακολουθεί μικρή στάση στη βαθμίδα *cargah* (*DO*) με καθοδική πορεία από το *tiz neva* (*RE'*). Στη συνέχεια γίνεται ατελής κατάληξη στη βαθμίδα *dugah* (*LA*) με *buselik* χρώμα, τοποθετώντας τη δεύτερη βαθμίδα στη θέση *buselik* έχοντας τον προσαγωγέα αυξημένο. Να σημειωθεί ότι η στάση στο *cargah* (*DO*), μας προϊδεάζει για την μετατροπή της υπομονάδας της βάσης στα πρότυπα του *makam buselik*.

Φράση 5β (02:40.40 - 02:48.58)

5χορδο buselik

5χορδο buselik

αυξημένος προσαγωγέας

⁵² Με τη *rast* υπομονάδα κατά την θεμελίωση της βαθμίδας *muhayyer* (*LA'*), έχουμε την ένδειξη για την ανοδική πορεία της μελωδικής ανάπτυξης.

Φράση 5γ

Οι υπο-φράσεις ακολουθούν ανοδική ανάπτυξη από το *neva* (RE) μέχρι το *tiz cargah* (DO'). Η μελωδική γραμμή κινείται γύρω από την περιοχή της *muhayyer* βαθμίδας (LA') με *ussak* περιβάλλον, κάνοντας αναφορές στη *rast* υπομονάδα της 4ης. Η φράση καταλήγει με ατελή κατάληξη στην οκτάβα.

Φράση 5γ (02:49.65 - 03:07.31)

The musical notation for Phrase 5γ is presented on four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on a note with an accent (>) and a slur, moving upwards. The second staff contains a bracketed section labeled "rast υπομονάδα στο neva". The notation continues with various note values, slurs, and accents across all four staves, ending with a final note on the fourth staff.

Φράση 5δ

Ανάδειξη της υπομονάδας πάνω απ' την οκτάβα με ιδιαίτερη έμφαση στα 4χορδικά *ussak* πρότυπα. Τονίζοντας το *gerdaniye* (SOL') και έχοντας την άνω 2η βαθμίδα χαμηλωμένη κατά 5 κόμματα, οι υπο-φράσεις συγκλίνουν στην περιοχή του *huseyni* όπου εφαρμόζεται μια «*segah* κίνηση» στην ομώνυμη βαθμίδα. Στη συνέχεια αυξάνεται η 6η βαθμίδα παραπέμποντας στα πρότυπα του *mustear*⁵³ με αποτέλεσμα η χρήση των βαθμίδων *hisar* (MI ύφεση) και *enic* (FA#), να δημιουργήσουν ένα χρώμα *nikriz* θεμελιωμένο στο *cargah* (DO), το οποίο είναι χαρακτηριστικό βασισμένο στα πρότυπα

⁵³ Μέτρο 52-55 σελ.189. Ενδιαφέρον αποτελεί ο τρόπος με τον οποίο γίνεται η μετατροπή στα πρότυπα του *nikriz*. Εφαρμόζοντας πρώτα ένα *segah* στη *huseyni* βαθμίδα, αυτομάτως υπάρχει αυξημένος προσαγωγέας (4η αυξημένη) που στη συνέχεια αντικαταστίεται από τη χαμηλή 5η. Αυξάνοντας μετά και την 3η βαθμίδα του *segah*, στο *huseyni* και περνώντας στα πρότυπα του *mustear*, πλέων το έδαφος είναι πρόσφορο για τη μεταβολή στο *nikriz* της βαθμίδας *carga*, έχοντας τις δύο βασικές βαθμίδες έτοιμες (χαμηλή 5η και ψιλή 6η του *makam*).

του *makam karcigar*. Κατάληξη της φράσης γίνεται εντελώς στη κορυφή του 5χόρδου *nikriz* (*gerdaniye-SOL'*).

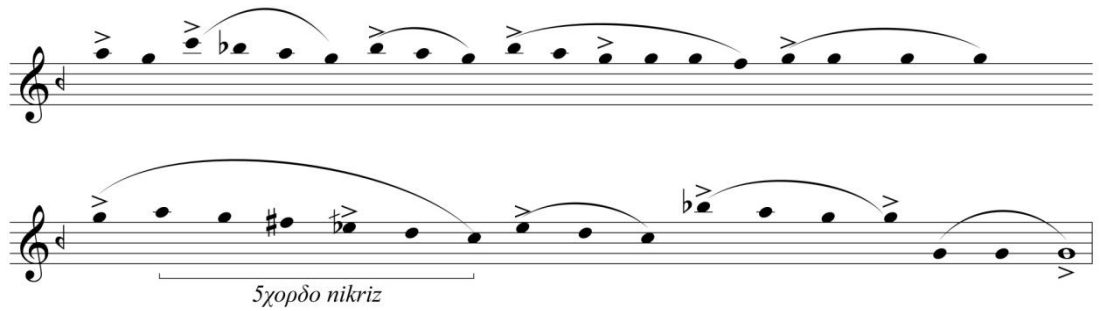
Φράση 5δ (03:08.74 - 03:44.56)

4χορδο *ussak*

τονικό κέντρο η βαθμίδα *gerdaniye*

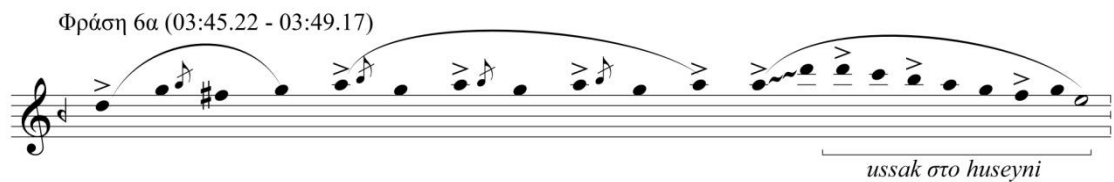
segah στο *huseyni* *segah* στο *huseyni* *mustear*

5χορδο *nikriz* 5χορδο *nikriz*



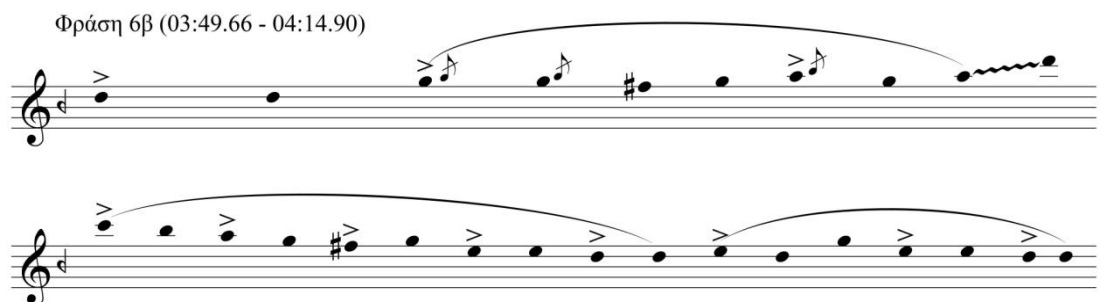
Φράση 6α

Λύσιμο της *nikriz* ατμόσφαιρας, με *ussak* χρώμα και ατελή κατάληξη στο *huseyni* (MI).



Φράση 6β

Η μελωδική γραμμή κινείται στα αρχικά πρότυπα της 2ης υπομονάδας με *buselik* χρώμα. Στη συνέχεια γίνεται στάση στο *cargah* (DO) ούτως ώστε να ακολουθήσει μια πιο ομαλή μετάβαση στην ατελή κατάληξη της 2ης βαθμίδας⁵⁴.



⁵⁴ Να σημειωθεί ότι πριν τη στάση στο *cargah* (DO), γίνεται αναφορά στα «κλιμακικά» πρότυπα του *cargah* χαρακτήρα με καθοδική πορεία από τη βαθμίδα *cargah* (DO) μέχρι τη βαθμίδα *kaba cargah* (DO-κάτω από τη βάση).

πέρασμα στη buselik υπομονάδα

Κατάληξη-Φράση 7

Οι υπο-φράσεις «φλερτάρουν» με τις βασικές υπομονάδες του *makam*. Ανοίγοντας στο *neva* (*RE*), γίνονται φράσεις με εμφανή τη διατονική συμπεριφορά της 6ης βαθμίδας. Ακολούθως, η μελωδική γραμμή κινείται στα 4χορδικά πλαίσια της βάσης θεμελιώνοντας την *ussak* διάθεση κατά τα αρχικά πρότυπα και καταλήγει με τελική κατάληξη στη βαθμίδα παραγωγής *dugah* (*LA*).

Κατάληξη-Φράση 7 (04:16.09 - 04:51.81)

5χορδο buselik 4χορδο ussak

διατονική συμπεριφορά 6ης βαθμίδας

buselik χρώμα 4χορδο ussak

4χορδο ussak

5χορδο buselik

4χορδο ussak

4χορδο ussak

Ussak taksim 4

cd: TRT_Arsiv Serisi- “Yorgo Bacanos'dan Ud Taksimleri”

Πρόκειται για ένα μεταβατικό *taksim* (*gecis taksim*) όπου ο μουσικός καλείται να μετατρέψει μια τροπική ατμόσφαιρα σε κάποια άλλη. Αυτό γίνεται όταν η σύνθεση που ακολουθεί ανήκει σε διαφορετικό *makam* προκειμένου να υπάρξει μια πιο ομαλή αισθητικά «προσγείωση», όπως συμβαίνει στη συγκεκριμένη περίπτωση, όπου γίνεται η μετατροπή από *makam hicaz* σε *makam ussak*. Σ' αυτό το σημείο να επισημανθεί ότι, στην παρούσα μελέτη, δεν θα τεθούν περαιτέρω αναλύσεις και σχολιασμοί για το ζήτημα των μεταβατικών *taksim*⁵⁵

Είσοδος-Φράση 1

Άνοιγμα και εντελής κατάληξη στο *dugah* (LA) με πρώτο πλάνο τη χρωματική υπομονάδα *hicaz*⁵⁶.

Είσοδος-Φράση 1 (00:00.08 - 00:10.25)



⁵⁵ Για περισσότερα, ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει στο Signell, Karl L, *Makam: Modal practice in Turkish art music*, New York: Da Capo Press 1986, σελ. 66-75.

⁵⁶ Η αναφορά στη βασική υπομονάδα *hicaz* κατά την είσοδο του *taksim* δεν φέρει καθόλου ενδείξεις 4χορδικής ή 5χορδικής δομής, παρά μόνο το ενδιαφέρον του χρωματικού χαρακτήρα, κάνοντας έτσι είσοδο μέχρι τη τρίτη βαθμίδα (*nim hicaz*) με επιστροφή προς τη βάση.

Φράση 2α και 2β

Αναφορά πλέον της *hicaz* υπομονάδας κατά τα 4χορδικά της πρότυπα με ατελή κατάληξη στη δεύτερη βαθμίδα (*dik kurdi*)⁵⁷. Επικεντρώνοντας φρασεολογικά στη βασική υπομονάδα *hicaz*, εμφανής είναι η τάση της 6ης βαθμίδας να κινείται με διατονική συμπεριφορά, όπως και η χρήση του *enic* (FA#) πριν την εντελή κατάληξη στο *neva*⁵⁸.

Φράση 2α (00:13.31 - 00:29.25)

4χορδο *hicaz* κορυφή 4χόρδου βάση 4χόρδου

Φράση 2β (00:30.12 - 00:53.48)

4χορδο *hicaz* 4χορδο *hicaz* 4χορδο *hicaz* διατονική συμπεριφορά της 6ης βαθμίδας

⁵⁷ Ενδιαφέρον αποτελεί η συγκεκριμένη στάση στη δεύτερη βαθμίδα, κάνοντας έτσι πιο αισθητή την ατελή κατάληξη της μελωδικής γραμμής.

⁵⁸ Στη ουσία η βαθμίδα *enic* (FA#) μας παροτρύνει για το επόμενο σενάριο.

4χορδο hicaz

διατονική συμπεριφορά της 6ης βαθμίδας

Φράση 2γ

Η μελωδική γραμμή περιφέρεται στο πεδίο της δεύτερης υπομονάδας με διατονική συμπεριφορά στην 6η βαθμίδα, όπου πραγματοποιείται όξυνση της 5ης με αποτέλεσμα την *segah* κίνηση στη περιοχή του *enic* (FA#). Η κατάληξη γίνεται ατελώς στο *dugah* (LA), αναφέροντας την *hicaz* υπομονάδα της βάσης.

Φράση 2γ (00:55.65 - 01:12.21)

segah κίνηση στο *enic*

διατονική συμπεριφορά 6ης βαθμίδας

επιστροφή στη *hicaz* υπομονάδα της βάσης

Φράση 2δ

Επαναπροσδιορισμός της αρχικής τροπικής ατμόσφαιρας *hicaz* και μελωδικές περιστροφές κατά τα 4χορδικά της πρότυπα με εντελή κατάληξη στο *dugah* (LA).

Φράση 2δ (01:13.27 - 01:30.53)

κινήσεις γύρω από τα 4χορδικά πρότυπα *hicaz*

Φράση 3α

Αναδεικνύοντας το *rast*⁵⁹ της δεύτερης υπομονάδας, ακολουθεί ανοδική πορεία ανάπτυξης μέχρι το *tiz cargah* (DO') και με ατελή κατάληξη θεμελιώνεται πλέον το καινούριο τονικό κέντρο, η βαθμίδα *muhayyer* (LA)⁶⁰.

Φράση 3α (01:32.13 - 01:37.50)

⁵⁹ Χρησιμοποιώντας το χρώμα *rast*, γίνεται πιο κατανοητή η ανοδική πορεία της μελωδικής ανάπτυξης.

⁶⁰ Ενδιαφέρον αποτελεί η χρήση των διαστημάτων της δεύτερης και τρίτης βαθμίδας στα οκταβικά πλαίσια κατά τα πρότυπα του τρόπου *ussak*, αν γίνει αντιληπτή η *ussak* αίσθηση με βάση την πέμπτη βαθμίδα (*huseyni-MI*). Επίσης, αποδέχοντας τη *rast* υπομονάδα στη περιοχή του *neva* (RE), τότε το *tiz cargah* (DO') είναι η χαμηλή έκτη βαθμίδα του κατά την καθοδική πορεία της μελωδικής ανάπτυξης.

Φράση 3β

Εμφάνιση της *ussak* υπομονάδας στην οκτάβα κατά τα 4χορδικά της πρότυπα και με καθοδική πορεία γίνεται ατελής κατάληξη στο *muhayyer* (LA').

Φράση 3β (01:39.35 - 01:50.52)

ussak 4χορδο

Φράση 3γ

Έντονο το *rast* χρώμα στην περιοχή των βαθμίδων *neva* (RE) και *gerdaniye* (SOL') με ανοδικές κινήσεις μέχρι το *tiz neva* (DO'), όπως και η *ussak* διάθεση στη βαθμίδα *huseyni* (MI). Η φράση καταλήγει ατελώς στη βαθμίδα *enic* (FA#) με αίσθηση από *segah*.

Φράση 3γ (01:51.76 - 02:05.37)

4χορδο *rast*
βάση 4χορδου
κορυφή 4χορδου
4χορδο *rast*
4χορδο *rast*
κορυφή 4χορδου
βάση 4χορδου

Φράση 3δ

Σ' αυτή τη φράση γίνεται η αναίρεση του *rast* χαρακτήρα της δεύτερης υπομονάδας. Έχοντας την άνω 2η βαθμίδα να βρίσκεται στη χαμηλή της θέση τονίζοντας παράλληλα τη βαθμίδα *acem* (*FA*), γίνεται πρόσφορο το έδαφος για την εισχώρηση στα πρότυπα του *buselik*⁶¹. Θεμελιώνοντας το *buselik* ως βασικό χαρακτήρα της δεύτερης υπομονάδας, περνάει στη βασική υπομονάδα με *ussak* ατμόσφαιρα καταλήγοντας εντελώς στη βαθμίδα *neva* (*RE*)⁶²

Φράση 3δ (02:06.10 - 02:21.20)

⁶¹ Ενδιαφέρον σημείο αποτελεί η χρήση της δεύτερης υπομονάδας η οποία, ως κοινή των δύο τροπικών οντοτήτων, χτίζεται παράλληλα η γέφυρα για την μετάβαση.

⁶² Με κατάληξη στο *neva* (*RE*), μας προτρέπει στα 4χορδικά πρότυπα του *ussak*.

Φράση 4

Σχολιάζοντας καθοδικά από το *acem* (FA) μέχρι την υποτονική με *rast* προδιάθεση, η φράση εκδηλώνει με ανοδική πορεία το *buselik* χρώμα της δεύτερης υπομονάδας. Στη συνέχεια γίνονται περιφορές στην *ussak* ατμόσφαιρα της βάσης, όπου καταλήγει με ατελή κατάληξη στο *dugah* (LA).

Φράση 4 (02:22.40 - 02:33.72)

The musical notation for Phrase 4 consists of three staves. The first staff shows a melodic line with a bracket labeled "4χορδο rast". The second staff shows a similar line with a bracket labeled "buselik ατμόσφαιρα". The third staff shows a more complex line with two brackets: "ussak περιβάλλον" and "4χορδο ussak".

Κατάληξη-Φράση 5

Τονίζοντας τη βαθμίδα *dugah* (LA) και με καθοδική πορεία αναδεικνύεται η *rast* υπομονάδα κάτω απ' τη βάση. Στη συνέχεια, παρουσιάζεται το *ussak* περιβάλλον στην περιοχή του *dugah* (LA) το οποίο παρουσιάζεται στην 4χορδική του μορφή, με τελική κατάληξη στη βάση παραγωγής.

Κατάληξη-Φράση 5 (02:34.49 - 03:01.14)

The musical notation for Ending-Phrase 5 consists of two staves. The first staff shows a melodic line with a bracket labeled "4χορδο rast στο yegah" and another bracket labeled "4χορδο ussak". The second staff shows a similar line with two brackets labeled "4χορδο ussak".

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains a melodic line of eighth notes with various slurs and accents. The second staff also begins with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains a similar melodic line. A bracket under the second staff is labeled "4χορδο ussak".

1.1.2 Κατηγορία 1β – *Huseyni taksim*

1.1.2.1 *Huseyni taksim 1*

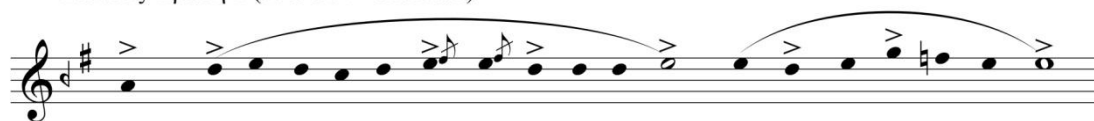
Huseyni taksim 1

cd: Εν Χορδαίς-Το "πρώτο ούτι" της ανατολής

Είσοδος-Φράση 1

Τονίζοντας τη βάση *dugah* (LA), γίνεται άνοιγμα στη βαθμίδα *huseyni* (MI) αναδεικνύοντας τη βαθμίδα εισόδου του *makam*. Η φράση καταλήγει εντελώς στο *huseyni* (MI).

Είσοδος-Φράση 1 (00:00.84 - 00:10.75)



Φράση 2α

Εμφανής πλέον, ως τονικό κέντρο η βαθμίδα *huseyni* (MI) περιγράφοντάς την με κινήσεις γύρω από την 5η βαθμίδα, όπως επίσης και η διατονική συμπεριφορά της 6ης. Αξίζει να σημειωθεί η αναφορά που γίνεται της *ussak* υπομονάδας στη βαθμίδα *dugah* (LA), τονίζοντας έτσι την υπομονάδα της βάσης πριν την ατελή κατάληξη στο *huseyni* (MI).

Φράση 2α (00:13.90 - 00:39.95)

περιστροφές γύρω απ' το *huseyni*

4χορδο *ussak* 4χορδο *ussak*

διατονική συμπεριφορά της

4χορδο *ussak*

The image shows five staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation consists of eighth and sixteenth notes, many with accents (>) and slurs. Brackets below the staves indicate specific musical features: the first staff is labeled 'περιστροφές γύρω απ' το huseyni', the second and third staves are labeled '4χορδο ussak', the fourth staff is labeled 'διατονική συμπεριφορά της', and the fifth staff is labeled '4χορδο ussak'.

Φράση 2β και 2γ

Περιστροφή της μελωδικής γραμμής γύρω από τη 5η βαθμίδα με έντονη η αίσθηση του *buselik* χρώματος στο *neva* (RE). Μ' αυτή την κίνηση μας προετοιμάζει για την επόμενο σενάριο αφού γίνεται και ατελή κατάληξη στο *cargah DO*)⁶³.

Φράση 2β (00:42.73 - 00:45.17)

4χορδο *ussak*

The image shows a single staff of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of eighth and sixteenth notes with accents and slurs. A bracket below the staff is labeled '4χορδο ussak'.

Φράση 2γ (00:45.54 - 00:55.68)

5χορδο *buselik* 5χορδο *buselik*

The image shows a single staff of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of eighth and sixteenth notes with accents and slurs. Two brackets below the staff are labeled '5χορδο buselik'.

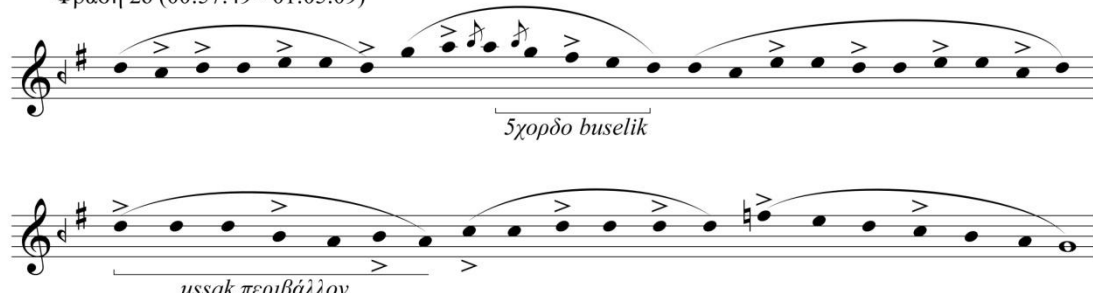
⁶³ Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο γίνεται όλη η προετοιμασία για το *ussak* της βάσης. Έχοντας στο πρώτο σενάριο όλη τη μελωδική γραμμή να κινείται στη μεσαία περιοχή γύρω από το *huseyni* (MI), με ιδιαίτερο τονισμό στο *neva* (RE) και ατελείς καταλήξεις στις βαθμίδες *cargah* (DO) και *rast* (SOL), η μελωδία εισπράττει τη συμβατότητα για την ομαλή κατάληξη στη βάση.

5χορδο buselik

Φράση 2δ και 2ε

Τονικό κέντρο γίνεται η 4η βαθμίδα αναδεικνύοντας την *ussak* υπομονάδα στο *dugah* (*LA*) κατά τα 4χορδικά της πρότυπα, όπως επίσης σημαντική είναι η ένδειξη του προσαγωγέα *rast* (*SOL*) με ατελής κατάληξη. Όλες οι υπο-φράσεις τείνουν προς την εντελή κατάληξη στη βάση με *ussak* περιβάλλον.

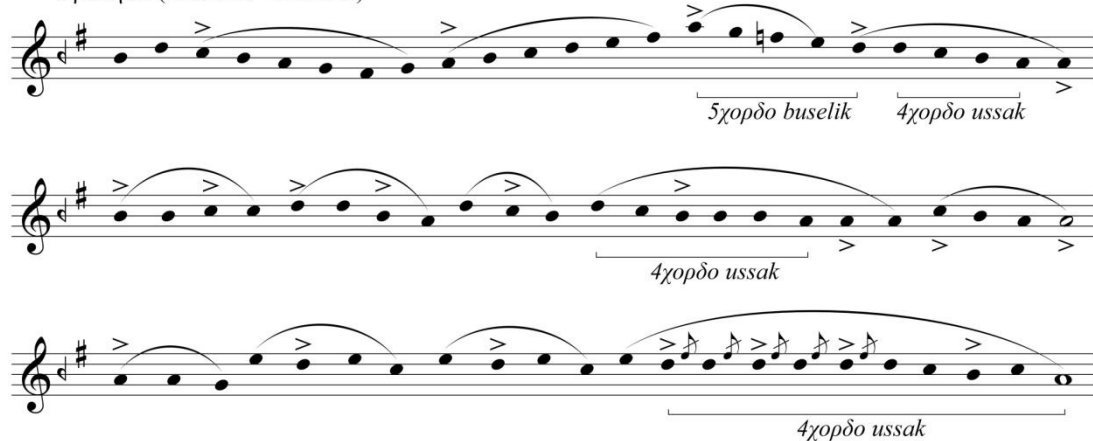
Φράση 2δ (00:57.49 - 01:05.09)



5χορδο buselik

ussak περιβάλλον

Φράση 2ε (01:06.36 - 01:18.92)



5χορδο buselik 4χορδο ussak

4χορδο ussak

4χορδο ussak

Φράση 3α και 3β

Με ανοδική πορεία από το *neva* (*RE*) μέχρι το *tiz cargah* (*DO'*) και καθοδικά μέχρι τη βάση, όπως παράλληλα και οι ατελείς καταλήξεις στις βαθμίδες *muhayer* (*LA'*) και *dugah* (*LA*), γίνεται λόγος για την «προσφώνηση» της ανάπτυξης του *taksim* στην ψήλη περιοχή. Να σημειωθεί ότι με τον τρόπο αυτό επισημαίνονται οι δύο βασικές υπομονάδες που αποτελούν το *makam*, όπως σκιαγραφείται από τα μοτίβα και τους τονισμούς στη φράση 3β.

Φράση 3α (01:23.39 - 01:27.46)

Μουσική φράση 3α σε γκράφικη μορφή. Η φράση αποτελείται από μια σειρά από οκταβικά κινήματα με αρκούς, ξεκινώντας από το ντένα (D4) και καταλήγοντας στο λα (A4). Ένα οριζόντιο κεντρικό σημείο με την ετικέτα "διατονική συμπεριφορά 6ης" υποδηλώνει τη διατονική ομοιομορφία των οκταβικών κινήσεων.

Φράση 3β (01:29.83 - 01:33.25)

Μουσική φράση 3β σε γκράφικη μορφή. Αποτελείται από δύο οκταβικά κινήματα με αρκούς, που επαναλαμβάνουν το μοτίβο της φράσης 3α.

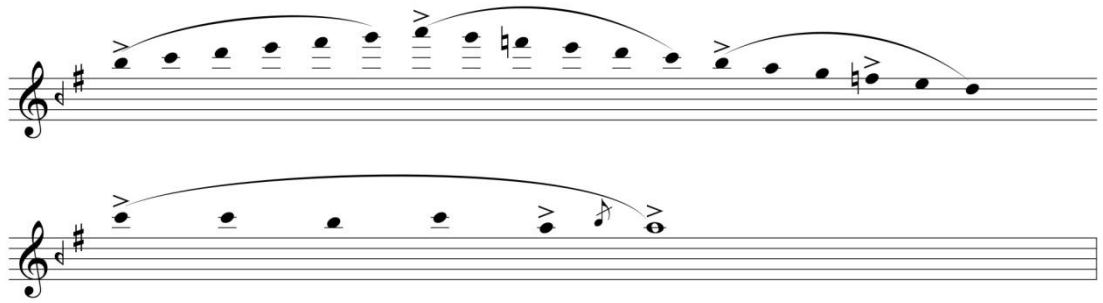
Φράση 3γ

Η μελωδία εκτείνεται στην ψηλή περιοχή με κινήσεις *ussak* πέρα απ' τα οκταβικά πλαίσια σε 4χορδικές πρακτικές και 5χόρδου *rast* στη δεύτερη υπομονάδα⁶⁴. Σημαντική είναι η εκδήλωση της έκτασης του *makam* πέρα απ' τα οκταβικά πλαίσια, πριν από την εντελή κατάληξη στο *muhayer* (LA').

Φράση 3γ (01:34.62 - 01:52.91)

Μουσική φράση 3γ σε γκράφικη μορφή. Η φράση είναι χωρισμένη σε τέσσερις οριζόντιες ενότητες. Η πρώτη ενότητα περιλαμβάνει την "βάση 4χόρδου" (D4) και την "κορυφή 4χόρδου" (A4), με την ετικέτα "4χορδο *ussak*" να καλύπτει το διάστημα μεταξύ τους. Η δεύτερη ενότητα είναι ετικεταρισμένη ως "5χορδο *rast* στο *neva*". Η τρίτη ενότητα είναι ετικεταρισμένη ως "*ussak* περιβάλλον". Η φράση ολοκληρώνεται με μια εντελή κατάληξη στο *muhayer* (LA').

⁶⁴ Με βάση το *neva* (RE).



Φράση 4α, 4β και 4γ

Τη «σκυτάλη» παίρνει η βαθμίδα *tiz cargah* (DO') με κινήσεις 5χορδικής δομής μέχρι το *gerdaniye* (SOL), έχοντας μια αίσθηση Γ' ήχου της βυζαντινής μουσικής. Αυτό βέβαια επαληθεύετε από τις συχνές αναφορές στο *muhayer* (LA') με *ussak* διάθεση, όπως επίσης και από την ατελή κατάληξη στο *segah* (SI) και εντελή στο *muhayer* (LA')⁶⁵.

Φράση 4α (01:55.87 - 01:57.85)

Φράση 4β (01:58.61 - 02:13.27)

4χορδο *rast*

4χορδο *rast*

4χορδο *ussak*

4χορδο *rast*

⁶⁵ Βλέπε ΠΑΝΑΓΙΟΤΟΠΟΥΛΟΥ, Δ Γ, *Θεωρία και πράξις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα: Αδελφότης θεολόγων «Ο Σωτήρ» 8^η έκδοση 2008, σελ.189-191 και Χρύσανθου, Αρχιεπισκόπου Δυρραχίου, *Θεωρητικών μέγα της μουσικής*, Τεργέστη: Michele Weis 1832, σελ. 150-152.

Φράση 4γ (02:14.39 - 02:36.93)

4χορδο ussak

4χορδο rast

Φράση 5α

Ιδιαίτερο ρόλο έχει η βαθμίδα *gerdaniye (SOL)* η οποία χρησιμοποιείται ως 5η της υπομονάδας που «χτίζεται» στο *cargah (DO)*. Χαμηλώνοντας την άνω 2η κατά 5 κόμματα, γίνεται μια *segah* κίνηση με βάση την 5η του *makam*, οξύνοντας ακόμη τη βαθμίδα *neva (RE)* και αντικαθιστώντας την με τη *hisar*. Η γέφυρα όμως για την μεταβολή στο *taksim*, είναι το *mustear* που γίνεται στον ήδη υπάρχοντα σκελετό προσθέτοντας την *enic* βαθμίδα (FA#), με αποτέλεσμα το έδαφος να ενδείκνυται για μια ομαλή μετάβαση στην *nikriz* υπομονάδα, καταλήγοντας ατελώς και έχοντας ως βάση την βαθμίδα *cargah (DO)*.

Φράση 5α (02:40.19 - 03:01.20)

κορυφή 5χορδου

βάση 5χορδου

segah στο huseyni

segah στο huseyni

mustear

nikriz στο cargah

Φράση 5β

Έχοντας το *muhayer (LA')* ως κοινή βαθμίδα, γίνεται η επιστροφή στα αρχικά πρότυπα του *makam* μετατρέποντας την 2η υπομονάδα από *nikriz* σε *ussak* στη 5η βαθμίδα, έχοντας τις υπο-φράσεις της μελωδικής γραμμής να κινούνται γύρω απ' το *huseyni (MI)*. Με χρήση τη βαθμίδα *neva (RE)*, η μελωδική γραμμή τείνει προς τα 4χορδικά πρότυπα της βασικής υπομονάδας *ussak* με ατελή κατάληξη στο *cargah (DO)* για το τέλος του *taksim*.

Φράση 5β (03:02.44 - 03:24.37)

nikriz στο cargah

περιβάλλον ussak στο huseyni

περιβάλλον ussak στο huseyni

περιβάλλον ussak στο huseyni

επιστροφή στο 4χορδο ussak της βάσης

Κατάληξη-Φράση 5γ

Με μικρές φράσεις γίνεται ο επαναπροσδιορισμός των βασικών υπομονάδων του *makam*, τονίζοντας κυρίως τις βαθμίδες-κύρια τονικά κέντρα *muhayer (LA')*, *huseyni (MI)* και *dugah (LA)*. Τελική κατάληξη στη βαθμίδα παραγωγής *dugah (LA)*.

Κατάληξη-Φράση 5γ (03:25.52 - 03:40.92)

ussak στο huseyni

ussak στο muhayer

5χορδο buselik ussak στο huseyni

ussak στη βάση

ussak στη βάση

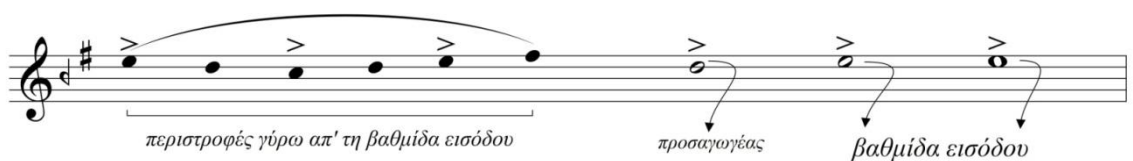
Huseyni taksim 2

cd: *Kalan muzik_Arsiv Serisi-yorgo bacanos 1900-1977*

Είσοδος-Φράση 1

Είσοδος του *taksim* στην *huseyni* βαθμίδα (MI) με ιδιαίτερη εμμονή της, τονίζοντας έτσι την βαθμίδα εισόδου του ομώνυμου *makam*. Εντελής κατάληξη στην 5η βαθμίδα.

Είσοδος-Φράση 1 (00:00.38 - 00:08.66)



Φράση 2α και 2β

Φράσεις γύρω από το *huseyni* (MI) μέχρι το *muhayyer* (LA'), με έντονη τη διατονική συμπεριφορά της 6ης βαθμίδας καταλήγοντας ατελώς στην 5η. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το *ussak* 4χορδο το οποίο θεμελιώνεται στη *huseyni* βαθμίδα (MI), αποτελώντας την 4χορδική δομή της πρώτης ανάπτυξης, όπως και η εμφάνιση 5χορδου το οποίο αναδεικνύεται μέσω της αναίρεσης της άνω 2ης.

Φράση 2α (00:10.10 - 00:13.25)

ussak 4χορδο

ussak 4χορδο

5χορδο huseyni

διατονική συμπεριφορά 6ης

Φράση 2β (00:14.51 - 00:17.32)

5χορδο huseyni

ussak 4χορδο

διατονική συμπεριφορά 6ης

Φράση 2γ

Κινήσεις γύρω από το *huseyni (MI)* με περιβάλλον 4χορδού *ussak*, κάνοντας συχνές αναφορές προς τη βαθμίδα παραγωγής *dugah (LA)* με εξίσου *ussak* διάθεση. Αξίζει να σημειωθεί η χρήση της αυξημένης 3ης βαθμίδας πριν την εντελή κατάληξη και πάλι στο *huseyni (MI)*⁶⁶.

Φράση 2γ (00:18.14 - 00:39.87)

5χορδο huseyni

ussak 4χορδο

5χορδο huseyni

ussak 4χορδο

ussak 4χορδο

5χορδο huseyni

⁶⁶ Εάν γίνει αποδεκτή η *ussak* υπομονάδα στο *huseyni (MI)*, ενδεχομένως η 3η βαθμίδα του αρχικού *makam* να συμπεριφέρεται ως η κάτω 6η του *ussak* 4χορδου της 5ης. Συμπεριλαμβανομένου τότε την *rast* υπομονάδα κάτω απ' το *ussak* 4χορδο, γίνεται πιο κατανοητή η χρήση της ψιλής 3ης βαθμίδας. Για περαιτέρω βλέπε Signell, Karl L, *Makam: Modal practice in Turkish art music*, New York: Da Capo Press 1986, Aydemir, Murat, *Turkish music: MakamGuide*, Erman Dirikcan, Istanbul: Pan Yayincilik 2010, Μαυροειδής, Μάριος Δ, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο: Ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακαμ, το τούρκικο μακαμ*, Αθήνα: Faggoto 1999 και Κηλιτζανίδου, Π, *Μεθοδική διδασκαλία Ελληνικής μουσικής*, Θεσσαλονίκη: ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ ΒΑΣ. 2005.

αυξημένη 6η του ussak 4χορδου στο huseyni

ussak 4χορδο

5χορδο huseyni

Φράση 3α και 3β

Ανάπτυξη του *taksim* στην ψηλή περιοχή με την αντικατάσταση του *huseyni* (*MI*) από το καινούριο τονικό κέντρο *muhayyer* (*LA'*). Αναδεικνύοντας την *ussak* ατμόσφαιρα πέρα απ' τα οκταβικά πλαίσια (μέχρι το *tiz huseyni-MI'*), η φράση κάνει αρχικά την πρώτη της κατάληξη ατελώς στο *muhayyer* (*LA'*) και στη συνέχεια εντελώς στο *dugah* (*LA*) με *ussak* περιβάλλον. Αξιοσημείωτη είναι η μόνιμη χρήση της βαθμίδας *acem* (*FA*) κατά την καθοδική πορεία του *taksim*, όπως και η χρήση των διφωνιών μεταξύ της 3ης και 5ης βαθμίδας πριν από την κατάληξη της φράσης.

Φράση 3α (00:42.15 - 00:44.48)

νέο τονικό κέντρο η βαθμίδα muhayyer

Φράση 3β (00:45.37 - 01:02.48)

ussak 4χορδο

μόνιμη χρήση της βαθμίδας acem

μόνιμη χρήση της βαθμίδας acem

Three staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff has a red circle around a double note. Brackets below the staves are labeled "ussak 4χορδο".

Φράση 4α και 4β

Ξεκινώντας από τη βάση *dugah* (LA), η μελωδική γραμμή αναπτύσσεται ανοδικά μέχρι την περιοχή του *gerdaniye* (SOL') όπου γίνεται η πρώτη ατελής κατάληξη στην ομόνυμη βαθμίδα, δηλώνοντας κάποια μεταβολή στο *makam*. Η μεταβολή αυτή εξακριβώνεται με την εντελή κατάληξη στη βαθμίδα *rast* (SOL), «ξεδιπλώνοντας» όλο το χαλί των διαστημάτων με *rast* διάθεση⁶⁷.

Three staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff is labeled "Φράση 4α (01:05.79 - 01:08.24)" and the second "Φράση 4β (01:09.75 - 01:12.74)". Brackets below the staves are labeled "κινήσεις γύρω απ τη βαθμίδα gerdaniye" and "5χορδο rast".

⁶⁷ Να σημειωθεί πως στις συγκεκριμένες φράσεις, ο μουσικός φαίνεται να φτιάχνει ένα πρόλογο και να αναφέρεται σε γειτονικές υπομονάδες οι οποίες να προσφέρουν ένα πιο ομαλό έδαφος σ' αυτό που θα ακολουθήσει.

Φράση 4γ

Με τονικό κέντρο το *gerdaniye* (SOL'), οι φράσεις αναδεικνύουν μια φωτεινή ματζόρε διάθεση στην περιοχή της 7ης βαθμίδας παραπέμποντας έτσι στα πρότυπα του *makam mahur*. Στη συνέχεια η βαθμίδα *gerdaniye* (SOL') παύει να λειτουργεί ως τονικό κέντρο και παίρνει το χαρακτήρα της 3ης για να επιστρέψει και πάλι στα αρχικά πρότυπα του *makam huseyni*⁶⁸ επαναπροσδιορίζοντας την αλλαγή με την συχνή αναφορά της βάσης και βαθμίδας παραγωγής *dugah* (LA). Η φράση ολοκληρώνεται με το μαλακό χρώμα που θεμελιώνεται στην περιοχή του *neva* (RE) ως μεταβολή με κέντρο την 4η βαθμίδα κατά τα πρότυπα του *makam karcigar*. Γίνεται ανάπτυξη μέχρι το *tiz cegah* (DO') με ατμόσφαιρα *hicaz* απ' το *neva* (RE), όπου πριν την εντελή κατάληξη στη 2η, δίνεται μια γεύση *nikriz* θεμελιωμένο στην 3η βαθμίδα με την χρήση διφωνιών μεταξύ των βαθμίδων *cegah* (DO) και *hisar* (MI ύφεση)⁶⁹.

Φράση 4γ (01:13.53 - 02:11.43)

5χορδο *rast*

ussak 4χορδο

τονικό κέντρο η βαθμίδα *gerdaniye* φράσεις γύρο απ' τη βαθμίδα *gerdaniye* με *mahur* διάθεση

περιβάλλον *mahur*

⁶⁸ Βλέπε φράσεις 2β και 2γ.

⁶⁹ Να αναφερθεί πως η συγκεκριμένη καθοδική πορεία με διαδοχική σειρά των βαθμίδων *neva* (RE), *cegah* (DO) και *segah* (SI), συμπεριλαμβανομένου και τις υπομονάδες *hicaz* και *nikriz* που τις περικλείουν, γίνεται για την πιο ομαλή μετάβαση προς την κατάληξη.

3η βαθμίδα του ussak στη βαθμίδα huseyni

κορυφή 5χορδου

βάση 5χορδου

περιβάλλον huseyni

επαναπροσδιορισμός της βάσης

επαναπροσδιορισμός της βάσης

προετοιμασία για μεταβολή στο karcigar

karcigar

κορυφή 4χορδου hicaz
βάση 4χορδου hicaz

μικρή στάση στο nikriz
κορυφή 5χορδου nikriz
βάση 5χορδου nikriz

Φράση 4δ

Η μελωδική γραμμή κινείται καθοδικά από το *muhayyer* (LA') μέχρι τη βάση εστιάζοντας στις βαθμίδες-δεσπόζοντες *muhayyer* (LA'), *huseyni* (MI), *neva* (RE) και *dugah* (LA). Επίσης γίνεται λόγος για τη μικρή στάση στο *cargah* (DO) πριν την εντελή κατάληξη στη βάση, επαναπροσδιορίζοντας την 4χορδική *ussak* ατμόσφαιρα του *taksim* τόσο στην περιοχή του *huseyni* (MI)⁷⁰ όσο και στη περιοχή του *dugah* (LA)⁷¹.

Φράση 4δ (02:12.97 - 02:22.24)

κορυφή 4χορδου
4χορδο ussak
βάση 4χορδου

κορυφή 4χορδου
4χορδο ussak
βάση 4χορδου

⁷⁰ Από το *muhayyer* (LA') μέχρι το *huseyni* (MI).

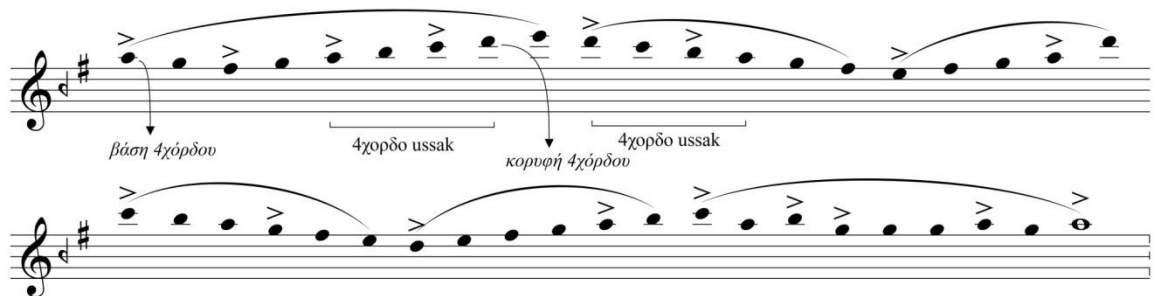
⁷¹ Από το *neva* (RE) μέχρι το *dugah* (LA).



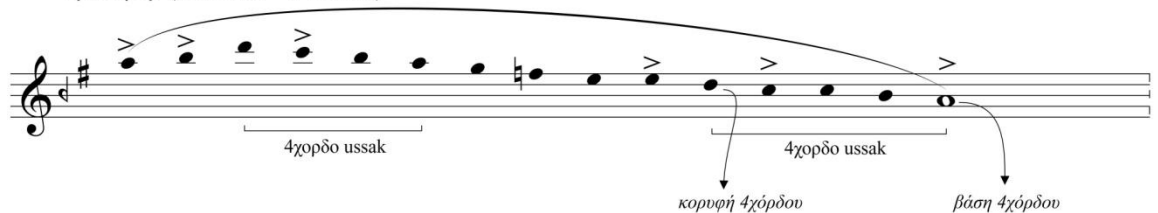
Φράση 5α, 5β και 5γ

Το *taksim* αναπτύσσετε ξανά στην ψηλή περιοχή με εντονότερη τη αίσθηση *ussak* προερχόμενη από τη βαθμίδα *muhayyer (LA)*, παραπέμποντας έτσι σε μια καινούρια μεταβολή του *taksim* βασισμένο στα πρότυπα του *makam muhayyer*⁷². Να σημειωθεί πως πριν την εντελή κατάληξη στην ομώνυμη βαθμίδα, ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι συχνές αναφορές προς την βάση *dugah (LA)*, αλλά και η ένδειξη της οκτάβας πάνω απ' το *muhayyer (LA)*. Σπάνιες είναι περιπτώσεις τέτοιων φαινομένων όπου ουσιαστικά γίνεται η «εκμετάλλευση» της έκτασης του οργάνου, με αποτέλεσμα να ξεπερνιούνται τα όρια και η λογική της θεμέλιας κλίμακας.

Φράση 5α (02:25.15 - 02:29.54)



Φράση 5β (02:31.56 - 02:33.30)



⁷² Βλέπε Aydemir, Murat, *Turkish music: MakamGuide*, Erman Dirikcan, Istanbul: Pan Yayıncılık 2010, σελ.126-129.

Φράση 5γ (02:34.42 - 02:48.29)

4χορδο ussak

βάση 4χόρδου κορυφή 4χόρδου

ussak πέρα απο τα όρια της θεμέλιας κλίμακας

κορυφή 4χόρδου

βάση 4χόρδου

Φράση 6α

Από την περιοχή του *muhayyer* (LA'), η μελωδία επιστρέφει στην περιοχή του *huseyni* (MI) εξακολουθώντας να επικρατεί η *ussak* διάθεση με τονικό κέντρο την 5η βαθμίδα. Με τη θεμελίωση της βαθμίδας *huseyni* (MI) και με τη χρήση των βαθμίδων *hisar* (RE#) και *acem* (FA), προκύπτει μια διαφορετική ατμόσφαιρα χρησιμοποιώντας διαστήματα του σκληρού χρωματικού, παραπέμποντας έτσι στη χρώα σπάθη (*hisar*⁷³) πριν καταλήξει ατελώς στο *huseyni* (MI).

⁷³ Βλέπε Aydemir, Murat, *Turkish music: MakamGuide*, Erman Dirikcan, Istanbul: Pan Yayincilik 2010, σελ. 171, ΠΑΝΑΓΙΟΤΟΠΟΥΛΟΥ, Δ Γ, *Θεωρία και πράξις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα: Αδελφότης θεολόγων «Ο Σωτήρ» 8^η έκδοση 2008, σελ. 110 και Χρύσανθου, Αρχιεπισκόπου Δυρραχίου, *Θεωρητικών μέγα της μουσικής*, Τεργέστη: Michele Weis 1832, σελ. 119-122.

Φράση 6α (02:49.24 - 03:03.61)

Κατάληξη-Φράση 6β

Κατάληξη του *taksim* με περιφορές και κινήσεις γύρω από την υπομονάδα της βάσης. Με καθοδική πορεία από το *muhayyer* (LA'), η μελωδική γραμμή καταλήγει με τελική κατάληξη στη βαθμίδα *dugah* (LA), εστιάζοντας κυρίως στην *ussak* ατμόσφαιρα η οποία θεμελιώνετε στη βάση παραγωγής⁷⁴.

Κατάληξη-Φράση 6β (03:04.41 - 03:13.28)

⁷⁴ Βλέπε Signell, Karl L, *Makam: Modal practice in Turkish art music*, New York: Da Capo Press 1986, Aydemir, Murat, *Turkish music: MakamGuide*, Erman Dirikcan, Istanbul: Pan Yayincilik 2010, Μαυροειδής, Μάριος Δ, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο: Ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακαμ, το τούρκικο μακαμ*, Αθήνα: Faggoto 1999 και Κηλτζανίδου, Π, *Μεθοδική διδασκαλία Ελληνικής μουσικής*, Θεσσαλονίκη: ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ ΒΑΣ. 2005.

4χορδο ussak
κορυφή 4χορδων ussak

4χορδο ussak
κορυφή 5χορδων huseyni

κορυφή 5χορδων huseyni
5χορδο huseyni
κορυφή 4χορδων ussak
βάση 5χορδων huseyni-4χορδων ussak

Φράση 2α (00:04.70 - 00:19.90)

The musical score for Phrase 2α consists of five staves of music in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents. Brackets below the staves indicate specific performance techniques:

- Staff 1: A bracket labeled "rast" covers the first few notes. A bracket labeled "4χορδο ussak" covers the next group of notes. A bracket labeled "5χορδο rast" covers the final group of notes.
- Staff 2: A bracket labeled "4χορδο rast" covers the notes.
- Staff 3: Three brackets labeled "rast" are placed under the notes.
- Staff 4: A bracket labeled "ussak" covers a group of notes, and a bracket labeled "4χορδο rast" covers the final notes.
- Staff 5: A single note with an accent is shown.

Φράση 2β

Προεισαγωγική φράση πριν το κυρίως θέμα, στην οποία αναδεικνύεται το *ussak* 4χορδο της οκτάβας ξεκινώντας από το *tiz neva* (RE') με καθοδική πορεία και ατελή κατάληξη στο *muhayyer* (LA').

Φράση 2β (00:22.35 - 00:25.24)

The musical score for Phrase 2β is a single staff of music in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with slurs and accents. Brackets and arrows indicate performance techniques:

- A bracket labeled "κορυφή 4χορδου" points to the first group of notes.
- A bracket labeled "ussak" covers the middle section of the phrase.
- A bracket labeled "βάση 4χορδου" points to the final group of notes.

Φράση 2γ

Η μελωδική γραμμή αναπτύσσεται μέχρι το *tiz cargah* (DO') κάνοντας μικρή στάση στο *muhayyer* (LA')⁷⁷. Ακολουθούν επαναλαμβανόμενα μοτίβα με καθοδική πορεία, ούτως ώστε με τη χρήση της βαθμίδας *acem* (FA) και την ατελή κατάληξη στο *neva* (RE), η μελωδία μεταφέρεται στην περιοχή της 4ης, δίνοντας ένα χρώμα από *buselik*.

Φράση 2γ (00:26.73 - 00:38.94)

μικρή στάση στο *muhayyer*

Διατονικές κινήσεις

buselik

buselik

Φράση 2δ

Η μελωδία κινείται καθοδικά από το *muhayyer* (LA') μέχρι το *dugah* (LA) δείχνοντας τις βασικές υπομονάδες οι οποίες συγκροτούν το *taksim* κατά την κλιμακική του εκδοχή⁷⁸ όπου στη συνέχεια εκτείνεται πάλι στη βαθμίδα εισόδου επιστρέφοντας έτσι στα αρχικά πρότυπα. Ακολουθώντας, γίνονται υπο-φράσεις γύρω απ' τη βαθμίδα *huseyni* (MI) ετοιμάζοντας το έδαφος για τη κατάληξη της φράσης. Κάνοντας μικρή στάση στη προσαγωγή με *rast* προδιάθεση, η μελωδική γραμμή καταλήγει εντελώς στη βαθμίδα παραγωγής *dugah* (LA) με αναφορές προς τον *ussak* 4χορδικό χαρακτήρα.

⁷⁷ Να προσθεθεί ότι η χρήση του *tiz segah* (SI') κατά την άνοδο της φράσης εκτελείτε με τη χρήση διφωνίας παίζοντας ταυτόχρονα και την 7μη βαθμίδα.

⁷⁸ Βλέπε Aydemir, Murat, *Turkish music: MakamGuide*, Erman Dirikcan, Istanbul: Pan Yayıncılık 2010 σελ. 126-129

Φράση 2δ (00:40.49 - 01:04.24)

κλιμακική εκδοχή του takat

επιστροφή στα αρχικά πρότυπα

κινήσεις γύρο απο το huseyni

rast 5χορδο

Φράση 2δ (00:40.49 - 01:04.24)

κλιμακική εκδοχή του takat

επιστροφή στα αρχικά πρότυπα

κινήσεις γύρο απο το huseyni

rast 5χορδο

επιστροφή στο ussak

Φράση 3α, 3β, 3γ, 3δ

Καινούριο τονικό κέντρο αποτελεί πλέον η άνω 3η βαθμίδα τονίζοντάς την αλλά και κάνοντας ατελή κατάληξη σε αυτήν. Η μελωδική γραμμή παίρνει λαμπερό χαρακτήρα αφού οι υπο-φράσεις κινούνται γύρω από το *tiz cargah* (DO'), δίνοντας αναφορά στο *gerdaniye* (SOL') με *cargah* διάθεση, όπως και η μελωδία συχνά μεταβάλλετε στην *mihayyer* βαθμίδα (LA') παραθέτοντας το *ussak* χρώμα, με αποτέλεσμα να παραπέμψει στα πρότυπα του *makam mahur* θεμελιωμένο στο *tiz cargah*. Η φράση κλείνει εντελώς στο *tiz cargah* (DO') με άλμα μιας οκτάβας πάνω, ξεπερνώντας τα όρια και τη λογική της θεμέλιας κλίμακας⁷⁹.

Φράση 3α (01:05.88 - 01:16.25)

καινούριο τονικό κέντρο

Φράση 3β (01:18.59 - 01:21.46)

Φράση 3β (01:18.59 - 01:21.46)

Φράση 3γ (01:22.81 - 01:25.06)

ussak 4χορδο

Φράση 3δ (01:25.88 - 01:47.75)

⁷⁹ Βλέπε *Huseyni taksim 2*, φράση 5γ. σελ. 68

Φράση 4α, 4β, 4γ, 4δ, 4ε

Κινήσεις 4χόρδου *ussak* στην περιοχή του *muhayyer* (LA') με αναφορές προς τη βάση *dugah* (LA) αναδεικνύοντας την έκταση του *makam*⁸⁰. Οι εν λόγω κινήσεις μεταφέρονται στον δεσπόζοντα φθόγγο *huseyni* (MI), εκ του οποίου εδραιώνεται η μελωδική γραμμή και στη συνέχεια από το *huseyni* (MI), η μελωδία κατευθύνεται διαδοχικά μέχρι το *segah* (SI) όπου κάνει ατελή κατάληξη έχοντας τη 2η βαθμίδα να μένει «κρεμάμενη».

⁸⁰ Η συχνή αναφορά προς την έκταση του *makam* αναφορικά με τη βάση, φέρει λόγο για την καθοδική πορεία του, όπως και για την πορεία ανάπτυξης.

Φράση 4α (01:50.83 - 01:54.00)

Φράση 4β (01:54.73 - 01:55.84)

Φράση 4γ (01:56.79 - 01:59.16)

Φράση 4δ (01:59.68 - 02:00.69)

Φράση 4ε (02:01.36 - 02:47.08)

κάθοδος προς τη βάση

αναφορά προς τη βάση

προετοιμασία για huseyni

θεμελίωση 5ης βαθμίδας

Φράση 4ζ, 4η, 4θ

Αναδιατύπωση της βαθμίδας εισόδου του *taksim* τονίζοντας το *dugah* (LA) και αναπτύσσοντας στην ψιλή περιοχή με *ussak* διάθεση στη *muhayyer* βαθμίδα (LA'). Η μελωδική πορεία κινείται κυρίως στην περιοχή του *muhayyer* (LA') και του *huseyni* (MI) αναδεικνύοντας τις *ussak* υπομονάδες της 5ης και της οκτάβας, όπως επίσης και την υπομονάδα της βάσης με εξίσου *ussak* διάθεση πριν την εντελή κατάληξη στη βαθμίδα *muhayyer* (LA').

Φράση 4ζ (02:48.54 - 02:49.14)

Φράση 4η (02:49.77 - 02:52.99)

Φράση 4θ (02:53.86 - 03:07.46)



Φράση 5α

Η μελωδική γραμμή κυμαίνεται στην περιοχή του *neva* (*RE*) αναπτύσσοντας κυρίως κατά τα 5χορδικά της πρότυπα σε ανοδική πορεία με χρώμα *rast* θεμελιωμένο στην 4η βαθμίδα και 4χορδικά σε καθοδική πορεία με *ussak* διάθεση αναφορικά προς τη βάση. Να επισημάνουμε την εναλλαγή του *rast* χρώματος της 4ης βαθμίδας λύνοντάς την με χαρακτήρα *buselik*, αφού γίνεται ως μόνιμη χρήση η βαθμίδα *acem* (*FA*) πριν η φράση καταλήξει ατελώς στο *neva* (*RE*).

Φράση 5α (03:09.30 - 03:21.65)

5χορδο *rast* 5χορδο *rast*

5χορδο *buselik* 5χορδο *buselik*

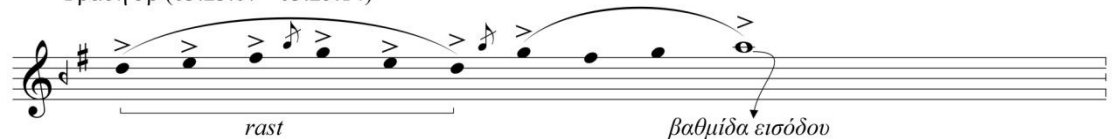
4χορδο *ussak*

θεμελίωση του *neva*

Φράση 5β

Επιστροφή στη βαθμίδα εισόδου του *makam* όπου γίνεται η προετοιμασία για το τελικό σενάριο του *taksim*. Αναπτύσσοντας ανοδικά από το *neva* (RE) με *rast* χαρακτηριστικά, η υπο-φράση κάνει ατελή κατάληξη στη βαθμίδα *muhayyer* (LA').

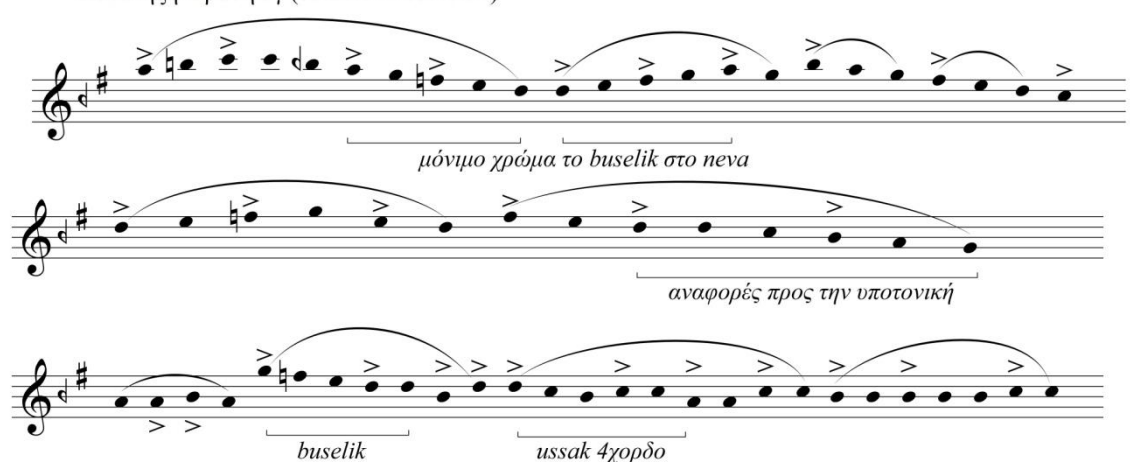
Φράση 5β (03:23.07 - 03:25.14)



Κατάληξη-Φράση 5γ

Ξεκινώντας από το *muhayyer* (LA') και με καθοδική πορεία, οι υπο-φράσεις κυμαίνονται κυρίως γύρω από την περιοχή της 4ης με *buselik* διάθεση, καταλήγοντας στην 4χορδική *ussak* υπομονάδα της βάσης με αναφορές προς την υποτονική βαθμίδα *rast* (SOL), πριν από την τελική κατάληξη στη βαθμίδα παραγωγής *dugah* (LA). Ενδιαφέρον παρουσιάζει το *buselik* χρώμα θεμελιωμένο στο *neva* (RE), το οποίο μας προϊδεάζει για την πτώση της φράσης, όπως και η αναφορά προς την έκταση και την πορεία ανάπτυξης του *makam* πριν την τελική κατάληξη, που με καθοδική πορεία, η μελωδική γραμμή ξεκινάει από το *muhayyer* (LA') καταλήγοντας μέχρι το *dugah* (LA).

Κατάληξη-Φράση 5γ (03:26.14 - 03:47.94)



The image shows three staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff contains a melodic line with a long slur over the first seven notes and a shorter slur over the last two notes. There are six accents (>) under the notes. A bracket below the first seven notes is labeled "αναφορές προς την υποτονική". The second staff continues the melodic line with a slur over the first four notes and another slur over the last four notes. There are seven accents (>) under the notes. Brackets below the first four notes are labeled "buselik" and the last four notes are labeled "ussak 4χορδο". The third staff shows the final two notes of the melodic line with a slur and an accent (>) under the second note.

Muhayyer taksim 2

cd: TRT_Arsiv Serisi- “Yorgo Bacanos'dan Ud Taksimleri”

Αναλύοντας το *taksim* διαπιστώνεται ότι δομικά και φρασεολογικά δεν ανήκει στα πρότυπα και στις περιπτώσεις των *taksim* με βασικά χαρακτηριστικά του *makam muhayyer*. Θα μπορούσε να ειπωθεί πως η όλη ανάπτυξη φέρει λόγο προς τον τροπισμό του *makam ussak* τοποθετώντας το στις κατηγορίες των «μεταβατικών *taksim*» (*gecis taksim*), αφού γίνεται είσοδος με *rast* περιβάλλον στην ομώνυμη βαθμίδα, πριν την μετατροπή στην *ussak* ατμόσφαιρα που πλαισιώνει το *dugah (LA)*⁸¹.

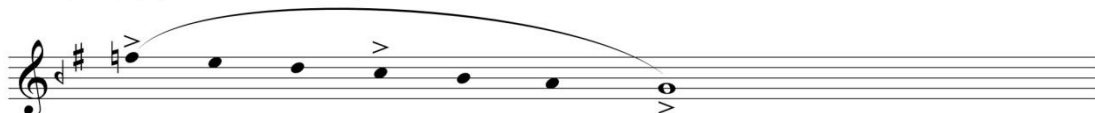
Είσοδος-Φράση 1α μέχρι Φράση 2ε

Οι υπο-φράσεις κινούνται γύρω από την περιοχή της βαθμίδας *rast (SOL)* βασισμένες σε 5χορδικά πρότυπα, θεμελιώνοντας και χαρακτηρίζοντας την ως βάση. Στη συνέχεια γίνονται αναφορές και ατελείς καταλήξεις προς τις βαθμίδες *segah (SI)*⁸², *dugah (LA)* με *ussak* διάθεση⁸³, όπως επίσης και στην κάτω απ' τη βάση 5χορδική *rast* υπομονάδα της ομώνυμης βαθμίδας⁸⁴ παραπέμποντας έτσι στα πρότυπα του ομώνυμου *makam* πριν την εντελή κατάληξη στη βαθμίδα *rast (SOL)*.

Είσοδος-Φράση 1α (00:00.25 - 00:04.62)



Φράση 1β (00:06.37 - 00:07.11)



Φράση 2α (00:09.29 - 00:12.09)



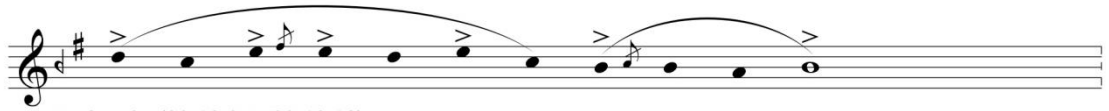
⁸¹ Βλέπε *Ussak taksim 4*, σελ. 43

⁸² Βλέπε φράση 2β.

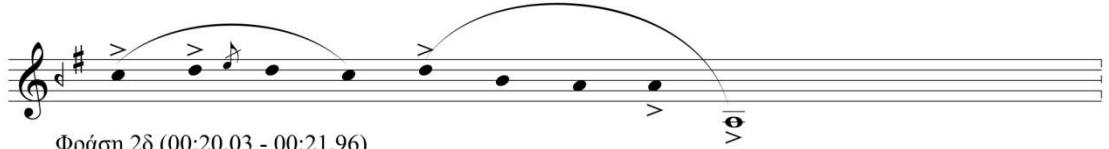
⁸³ Βλέπε φράση 2γ.

⁸⁴ Βλέπε φράση 2δ και 2ε.

Φράση 2β (00:13.88 - 00:15.75)



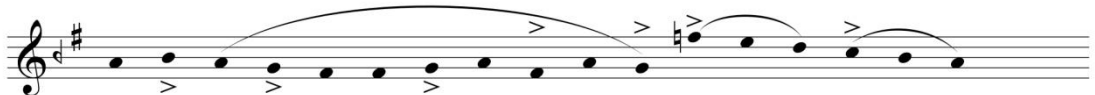
Φράση 2γ (00:19.07 - 00:19.18)



Φράση 2δ (00:20.03 - 00:21.96)



Φράση 2ε (00:23.11 - 00:37.67)



Φράση 3α μέχρι Φράση 3η

Τον λόγο παίρνει η βαθμίδα *neva* (RE) ως δεσπόζον φθόγγος του *makam rast*, με κινήσεις γύρω από αυτήν. Με άξονα το *neva* (RE), οι φράσεις κινούνται σε έκταση από το *rast* (SOL) μέχρι το *gerdaniye* (SOL'), έχοντας σε μόνιμη θέση τη βαθμίδα *acem* (FA) διατηρώντας έτσι την *buselik* αίσθηση⁸⁵. Το *neva* χρησιμοποιείται ως

⁸⁵ Βλέπε φράση 3α μέχρι 3ε.

κοινός δεσπόζον⁸⁶ για την μεταβολή του *taksim* από τη *rast* αίσθηση θεμελιωμένη στην ομώνυμη βαθμίδα, στο *ussak* περιβάλλον με εμμονή στα 4χορδικά του πρότυπα και εντελή κατάληξη στην καινούρια πλέον βάση, βαθμίδα *dugah (LA)*⁸⁷.

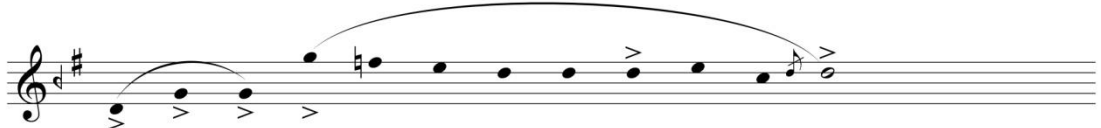
Φράση 3β (00:42.02 - 00:44.63)



Φράση 3γ (00:45.93 - 00:48.70)



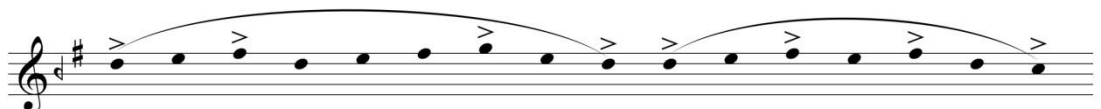
Φράση 3δ (00:49.54 - 00:59.70)



Φράση 3ε (01:01.42 - 01:02.81)



Φράση 3ζ (01:03.34 - 01:31.08)



⁸⁶ Να επισημανθεί ότι εκτός απ' το *neva (RE)*, γίνεται αναφορά και στην κοινή *rast* υπομονάδα κάτω από το *dugah (LA)*, θεμελιωμένη στη βαθμίδα *yegah (SOL* κάτω από τη βάση). Βλέπε φράση 3ζ.

⁸⁷ Βλέπε φράση 3ζ και 3η.

Φράση 3η (01:31.91 - 01:45.13)

Φράση 4α και 4β

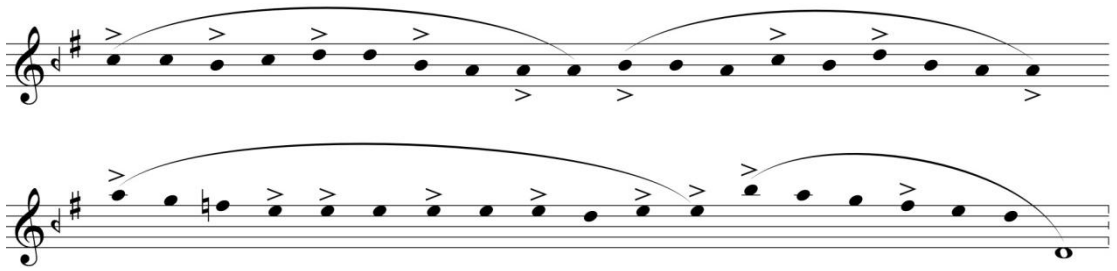
Επαναφορά της βαθμίδας *neva* (*RE*) ως τονικό κέντρο με χαρακτήρα 4ης βαθμίδας, μέρος πλέον της ανάπτυξης του *taksim* κατά τα πρότυπα του *makam ussak*, όπου με την *buselik* υπομονάδα, γίνεται ατελής κατάληξη σ' αυτήν.

Φράση 4α (01:47.65 - 01:54.66)

Musical notation for Phrase 4a, consisting of two staves. The first staff contains a melodic line with a series of eighth notes, some beamed together, and several slurs. The second staff continues the melodic line with similar notation, including slurs and accents.

Φράση 4β (01:57.63 - 02:35.71)

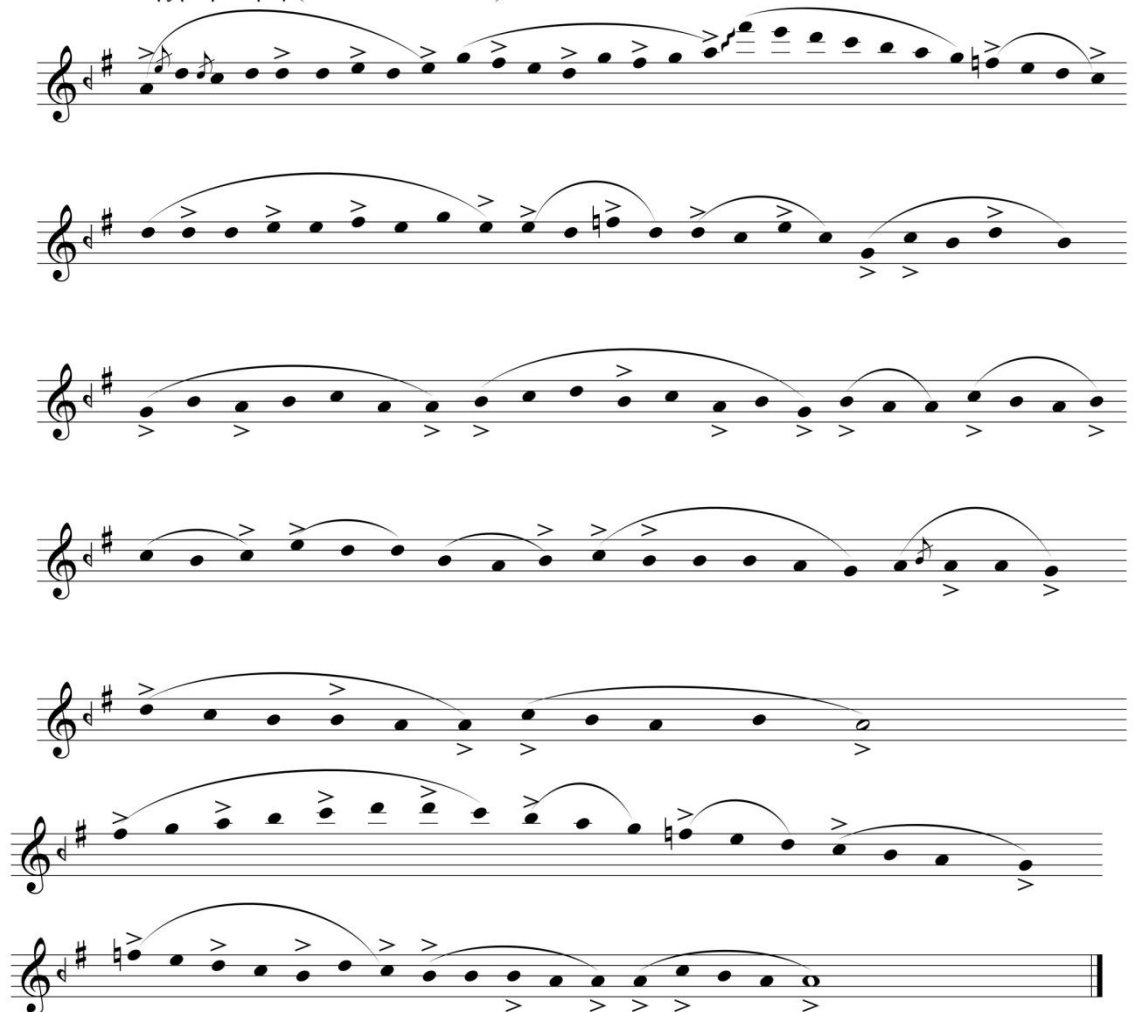
Musical notation for Phrase 4b, consisting of ten staves. The notation is highly detailed, featuring numerous slurs, accents, and dynamic markings. The melodic line is complex, with many beamed eighth notes and various rhythmic patterns. The notation is spread across ten staves, indicating a long and intricate phrase.



Κατάληξη-Φράση 4γ

Άνοιγμα της καταληκτικής φράσης στην 5η με μικρές υπο-φράσεις γύρω από τις βαθμίδες *huseyni (MI)* και *muhayyer (LA')*. Οι υπο-φράσεις κυρίως κινούνται στην περιοχή του *dugah (LA)* με *ussak* ατμόσφαιρα βασισμένες σε 4χορδική υποδομή, κλείνοντας έτσι με τελική κατάληξη στη βάση *dugah (LA)*.

Κατάληξη-Φράση 4γ (02:37.32 - 03:07.98)



Κεφάλαιο 2: Υφολογικά στοιχεία

2.1. Χρήση τρέμολου

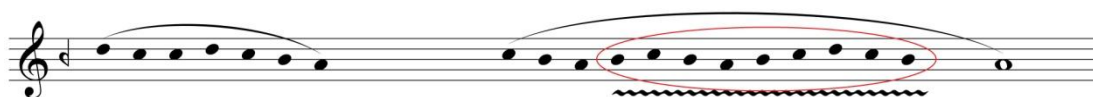
Είναι ευρέως γνωστό ότι μια μουσική προσωπικότητα διαμορφώνεται από διάφορους παράγοντες, μουσικούς και μη (μουσική ποικιλομορφία, κοινωνικό πλαίσιο). Έναν από αυτούς τους παράγοντες αποτελούν τα μουσικά δίκτυα στο πλαίσιο των οποίων διαμορφώνεται η προσωπική αισθητική του καλλιτέχνη. Μελετώντας κανείς λοιπόν την εξελικτική πορεία του ουτιού σε διάφορους μουσικούς πολιτισμούς, σχετικά με ό,τι αφορά το αισθητικό μέρος του οργάνου, εντοπίζει ότι στον αραβικό πολιτισμό η πρακτική του τρέμολο κατέχει σημαντικό ρόλο.

Σε ό,τι αφορά την αισθητική στην πρακτική επιτέλεσης του *taksim*, στο ηχητικό υλικό που αναλύθηκε, παρατηρήθηκε η απουσία τρέμολου. Εξάιρεση αποτελεί το *Ussak taksim 1*⁸⁸. Στο *taksim* αυτό ο υπό-μελέτη μουσικός κάνει έντονα χρήση της πρακτικής του τρέμολου. Αυτό ενδεχομένως οφείλεται στα μουσικά δίκτυα της Πόλης ή και σε στοιχεία που αφομοίωσε ο υπο-μελέτη μουσικός στην Αίγυπτο⁸⁹.

Βλέπε ενδεικτικά:

Ussak taksim 1

Φράση 3 (μέτρο 9)



⁸⁸ Γιώργος Μπατζανός (1900-1977), *Οι μεγάλοι δεξιότητες της Μεσογείου*, "Το "πρώτο ούτι" της ανατολής", Εν Χορδαίς, Traditional crossroads, Θεσσαλονίκη 1997, track 1 ussak taqsim

⁸⁹ Βλέπε, Ο Μπατζανός και η εποχή του, σελ. 10

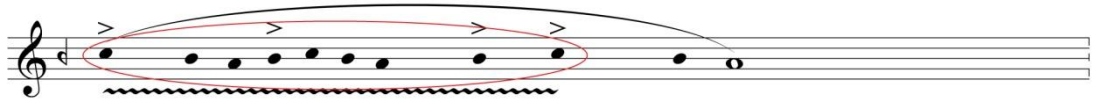
Φράση 4α (μέτρο 11-12)

Φράση 4β και 4γ (μέτρο 13-15)

Φράση 4δ (μέτρο 16)

Φράση 4ε (μέτρο 17-19)

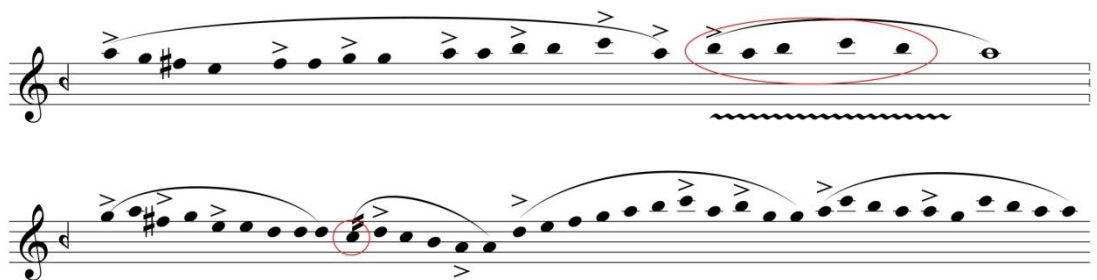
Φράση 5α (μέτρο 21)



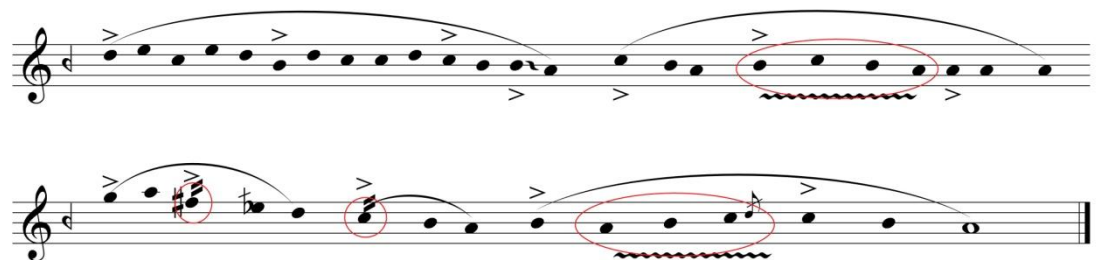
Φράση 5β (μέτρο 22-24)



Φράση 6α και 6β (μέτρο 26-27)



Κατάληξη-Φράση 7 (μέτρο 41-42)



Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, μέσα απο την καταγραφή του *taksim* αναδεικνύονται τα σημεία που χρησιμοποιείται η πρακτική του τρέμολου. Στον παρακάτω πίνακα αναφέρεται αναλυτικά ο αριθμός των τρεμόλων που έχουν εντοπιστεί στα *taksim ussak*

2⁹⁰, *huseyni 1*⁹¹, *hyseyni 2*⁹² και *muhayyer 1*⁹³. Λόγω του μικρού πλήθους τους δεν θεωρήθηκε αναγκαία η αποτύπωσή τους στα παραπάνω παραδείγματα.

<i>Taksim</i>	Φράση	Μέτρο
<i>Ussak taksim 2</i>	1	1
<i>Huseyni taksim 1</i>	2α	3
<i>Huseyni taksim 2</i>	4δ	45

πίνακας 1

Παρατηρήσεις-Σχόλια:

Στο *taksim* που αναλύεται στα παραπάνω συστήματα το τρέμολο μπορεί να θεωρηθεί ότι έχει διάφορες χρήσεις. Χρήση λοιπόν για χρωματισμό (έμφαση, ποιότητα) μιας βαθμίδας, για ομαδοποίηση φθόγγων σε αλληλουχία (παίζονται όλοι με τρέμολο) και για διάρκεια εάν γίνει αποδεκτή η χρήση της πρακτικής του τρέμολου ως τεχνική απόδοσης οιονεί συνεχούς ήχου⁹⁴. Αξιοσημείωτη είναι η χρήση του τρέμολου κυρίως σε καταλήξεις⁹⁵, τις οποίες φαίνεται χαρακτηριστικά να προετοιμάζει ακολουθώντας καθοδική πορεία ανάπτυξης. Ιδιαίτερη περίπτωση χρήσης του τρέμολου διακρίνεται στο *Muhayyer taksim 1*⁹⁶. Εδώ παρατηρείται ότι η στακάτο αισθητική παιξίματος⁹⁷ εναλλάσσεται με τον συνεχή ήχο⁹⁸ (ομαδοποίηση, διάρκεια). Έτσι προτείνεται μια διαφορετική αισθητική διάθεση σε σχέση με την όλη ατμόσφαιρα του *taksim*⁹⁹.

⁹⁰ Βλέπε, *Ussak taksim 2*, σελ. 182.

⁹¹ Βλέπε, *Huseyni taksim 1*, σελ. 202.

⁹² Βλέπε, *Huseyni taksim 2*, σελ. 209.

⁹³ Βλέπε, *Muhayyer taksim 1*, σελ. 217.

⁹⁴ Ο.π.

⁹⁵ Ατελή, εντελή και τελική.

⁹⁶ Ο.π., υπ. 93 φράση 4ε, μέτρο 38-42.

⁹⁷ Με την χρήση της πέννας

⁹⁸ Ο συνεχής ήχος προβάλλεται μέσα από την επανειλημμένη χρήση του τρέμολου.

⁹⁹ Ο.π, υπ 91

2.2. Χρήση *glissando*

Το *glissando* δημιουργείται από μια γρήγορη ακολουθία φθόγγων με ανάπτυξη ανοδικής ή καθοδικής πορείας χωρίς καθορισμένο τονικό ύψος¹⁰⁰. Γίνεται ευδιάκριτη η χρήση του σε όργανα τα οποία χρησιμοποιούν κυρίως μια χορδή για την ερμηνεία μιας μελωδικής γραμμής όπως είναι το *tanbur*, το *gayli tanbur* κ.α. αλλά εξίσου εμφανή είναι η παρουσία του και σε «τυφλά» όργανα όπως είναι το βιολί, η λύρα το ούτι κ.α. λόγω της απουσίας δεσμών¹⁰¹.

Κατά την ανάλυση του ηχητικού υλικού, έγινε αντιληπτή η εμφάνιση και η χρήση του *glissando* από τον υπο-μελέτη μουσικό σε 7 *taksim*, όπως παρατίθενται στα πιο κάτω συστήματα.

Ussak taksim 1

Φράση 5β (μέτρο 22)

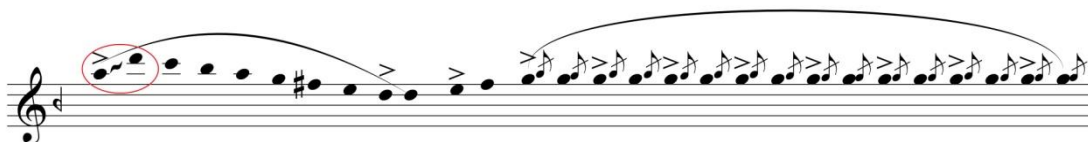


Κατάληξη-Φράση 7 (μέτρο 41)



Ussak taksim 2

Φράση 4β (μέτρο 32)

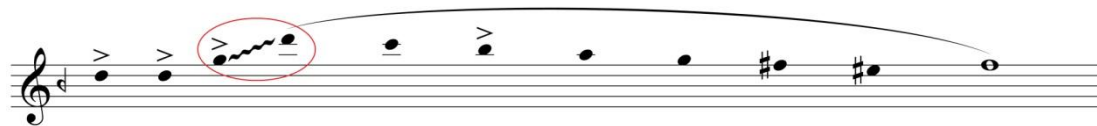


¹⁰⁰ ULRICH, MICHELS, *Ατλας της μουσικής*, μτφρ. Ι.Ε.Μ.Α, Αθήνα, Φίλιππος Νάκας 2005, σελ. 75.

¹⁰¹ Τάστων ή μπερντέδων.

Ussak taksim 3

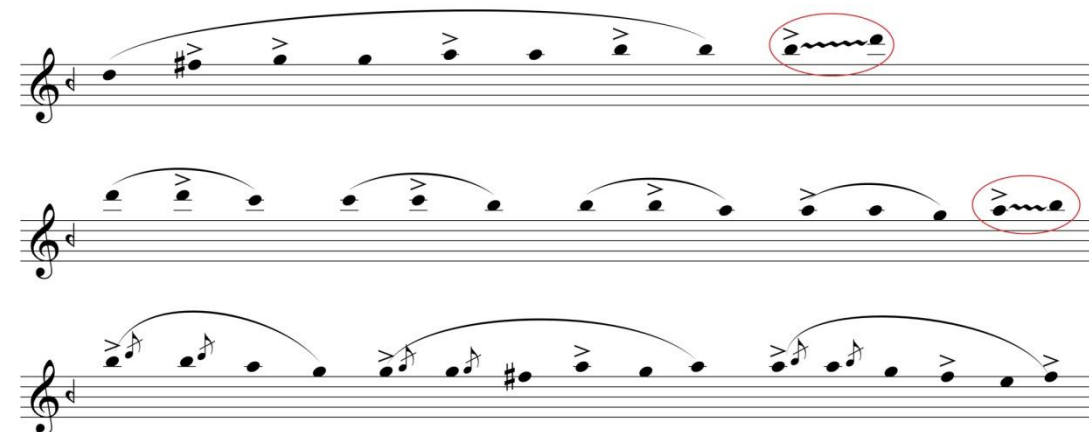
Φράση 4β (μέτρο 30)



Φράση 5γ (μέτρο 41)



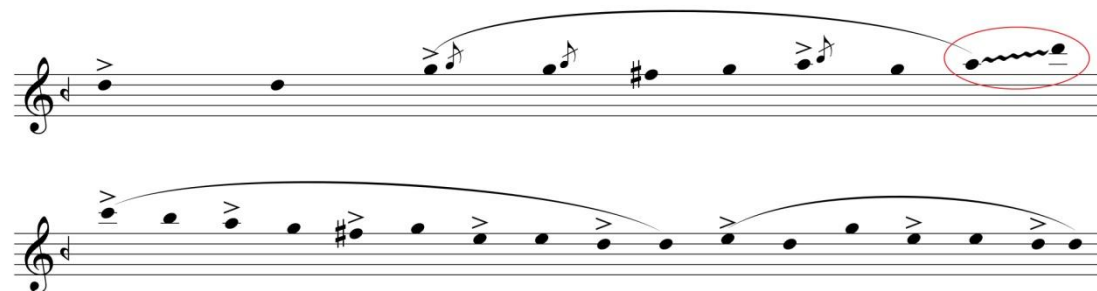
Φράση 5δ (μέτρο 45 και 46)



Φράση 6α (μέτρο 56)



Φράση 6β (μέτρο 57)

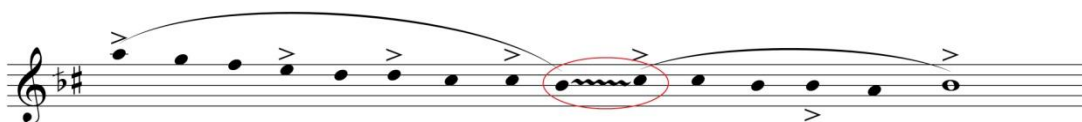


Ussak taksim 4

Είσοδος-Φράση 1 (μέτρο 1)



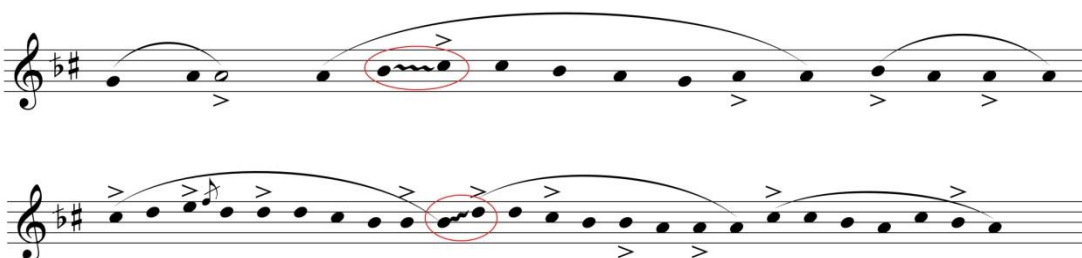
Φράση 2α (μέτρο 5)



Φράση 2β (μέτρο 7)

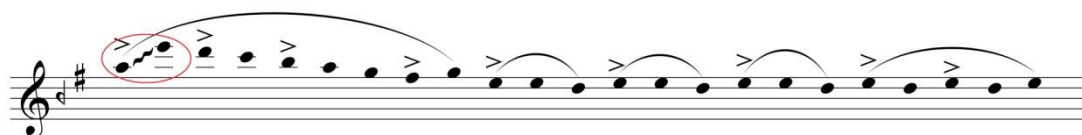


Φράση 2δ (μέτρο 17 και 18)

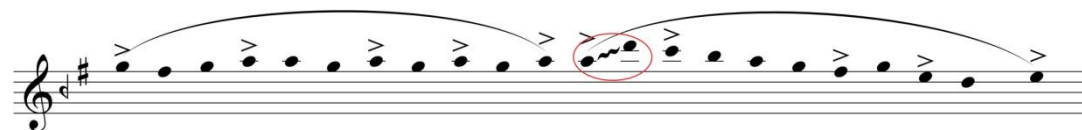


Huseyni taksim 2

Φράση 4γ (μέτρο 29)



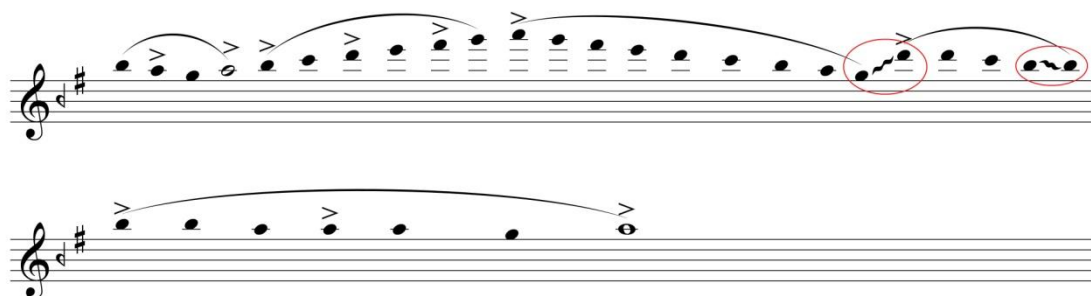
Φράση 4γ (μέτρο 32)



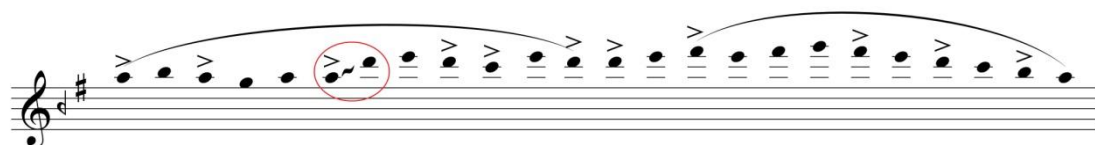
Φράση 4γ (μέτρο 41)



Φράση 5γ (μέτρο 51)

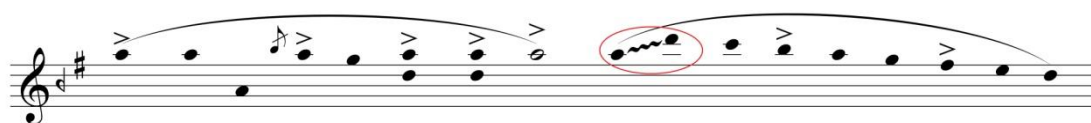


Φράση 6α (μέτρο 53)



Muhayyer taksim 1

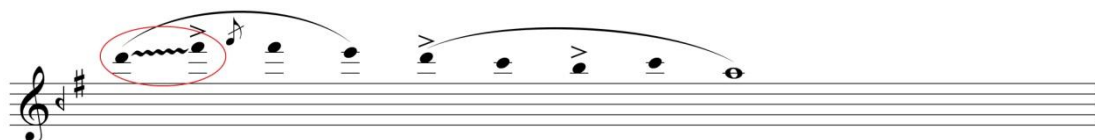
Φράση 2α (μέτρο 6)



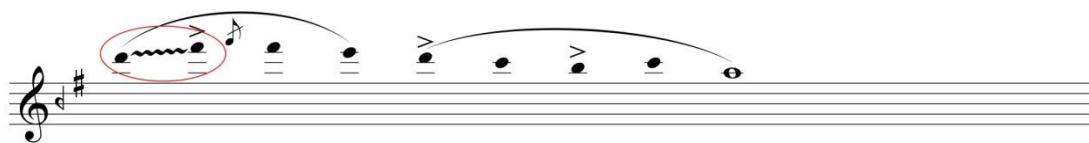
Φράση 2γ (μέτρο 9)



Φράση 4β (μέτρο 32)

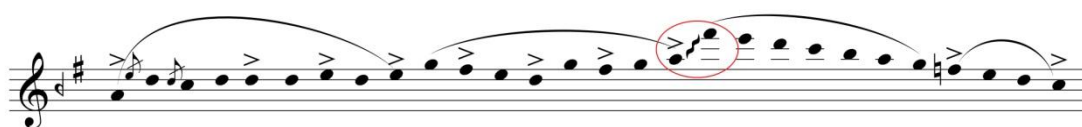


Φράση 4δ (μέτρο 34)



Muhayyer taksim 2

Κατάληξη-Φράση 4γ (μέτρο 44)



Παρατηρήσεις-Σχολιασμός

Όπως έχει προαναφερθεί, από τα 8 *taksim* που έχουν αναλυθεί, μόνο σε 7 εντοπίστηκε η παρουσία του glissando και ειδικότερα σε 24 φράσεις από τις οποίες 22 εκτελούν ανοδική πορεία ανάπτυξης και 2 καθοδική. Η χρήση του glissando εμφανίζεται κυρίως στη ψηλή περιοχή με 15 *taksim*, 1 στη μεσαία περιοχή, και 5 στην περιοχή της βάσης. Να προστεθεί ότι, τρεις από τις περιπτώσεις του glissando¹⁰² γίνεται αντιληπτή η χρήση του ως έλξη στη φράση, σε αντίθεση με την ευρύτερη έννοια του. Οι αποστάσεις στις οποίες εφαρμόζεται ανα περίπτωση είναι σε διαστήματα 2^{ας} με 7 φράσεις (5 ανοδικής πορείας και 2 καθοδικής), 5 φράσεις με διαστήματα 3^{ης} (όλα ανοδικής πορείας), διαστήματα 4^{ης} με 5 φράσεις (όλα ανοδικής πορείας), 5^{ης} με 5 φράσεις (όλα ανοδικής πορείας) και 1 6^{ης} (ανοδικής πορείας)

Έχει παρατηρηθεί πως η πλειοψηφία των glissando διατηρεί ανοδική πορεία και κινείται κυρίως στην ψηλή περιοχή του *makam* όπως επίσης και η καθοδική πορεία της φράσης μετά την χρήση του. Συμπερασματικά, φαίνεται να χρησιμοποιείται ως εργαλείο το οποίο μεσολαβεί για την καθοδική πορεία που ακολουθεί, των παραπάνω περιπτώσεων. Αξίζει να σημειωθεί ο προβληματισμός του glissando στην ψηλή περιοχή της κάθε φράσης, θέτοντάς το ενδεχομένως ως αυτούσιο στολίδι ή χρησιμοποιώντας το

¹⁰² Βλέπε *Ussak taksim 1*, φράση 5β (μέτρο 22), κατάληξη-φράση 7 (μέτρο 41) σελ. 176 και *Huseyni taksim 2*, φράση 5γ (μέτρο 51) σελ. 209.

ως λύση προς την έκταση του οργάνου, κατανοώντας βέβαια την απουσία επιπλέον χορδών ως προέκταση για περαιτέρω ανάπτυξη του *taksim*.

2.3. Χρήση βιμπράτου

Η χρήση του βιμπράτο σχεδόν απουσιάζει στην όλη αισθητική τεχνοτροπία του μουσικού. Από όλα τα *taksim* που έχουν αναλυθεί η τεχνική του βιμπράτο εντοπίστηκε σε πολύ μικρό βαθμό κυρίως στις δεσπόζουσες βαθμίδες και σε καταλήξεις των φράσεων. Τα σημεία αυτά έχουν ομαδοποιηθεί σε βιμπράτο βαθμίδας ανοιχτής θέσης¹⁰³, βιμπράτο βαθμίδας κλειστής θέσης¹⁰⁴ και βιμπράτο βαθμίδας σε τρέμολο. Ο τρόπος παραγωγής τους γίνεται ως εξής. Το βιμπράτο ανοιχτής θέσης δημιουργείται μέσω της περιοδικά επαναλαμβανόμενης πίεσης του δακτύλου στον καβαλάρη (κοκαλάκι)¹⁰⁵ που είναι η αρχή του μήκους της χορδής. Η περίπτωση του βιμπράτο κλειστής θέσης δημιουργείται μέσω της παλινδρομικής κίνησης του δακτύλου πάνω και κατά μήκος της χορδής. Με τον ίδιο τρόπο δημιουργείτε και το βιμπράτο βαθμίδας σε τρέμολο. Δημιουργείται δηλαδή μέσω της παλινδρομικής κίνησης του δακτύλου πάνω και κατά μήκος της χορδής, χρησιμοποιώντας επιπλέον την τεχνική του τρέμολου.

Ενδεικτικά παραθέτουμε κάποια από αυτά:

A) Βιμπράτο βαθμίδας ανοιχτής θέσης

Ussak taksim 1

Είσοδος-Φράση 1 (μέτρο 1)



Φράση 2α (μέτρο 2)



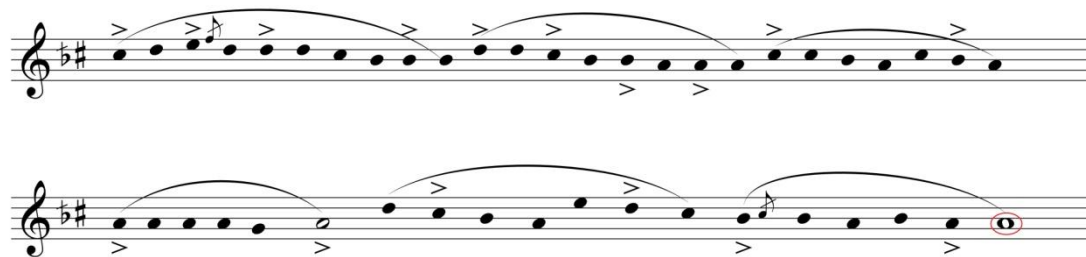
¹⁰³ Ο φθόγγος ο οποίος παράγεται σε ανοιχτή χορδή του οργάνου.

¹⁰⁴ Ο φθόγγος ο οποίος παράγεται σε κλειστή χορδή του οργάνου.

¹⁰⁵ Το οποίο βρίσκεται στο πάνω μέρος του οργάνου, στην περιοχή της κεφαλής.

Ussak taksim 4

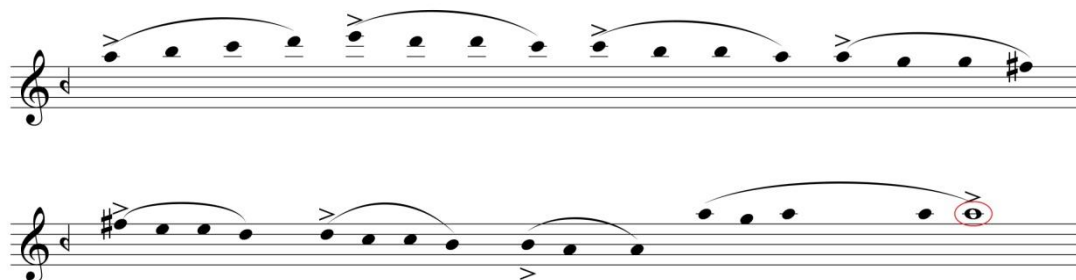
Φράση 2δ (μέτρο 19)



B) Βιμπράτο βαθμίδας κλειστής θέσης

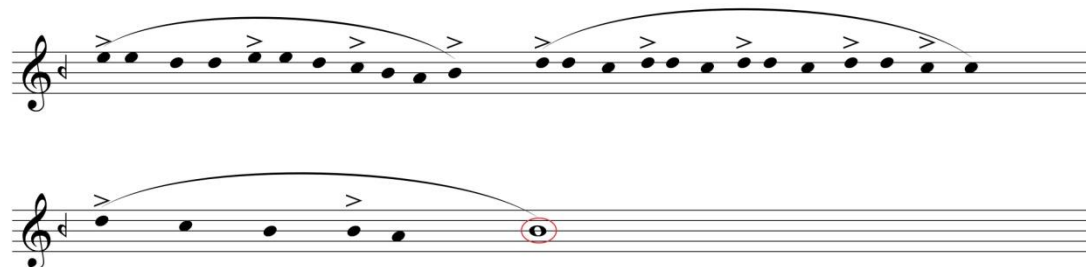
Ussak taksim 1

Φράση 6γ (μέτρο 37)

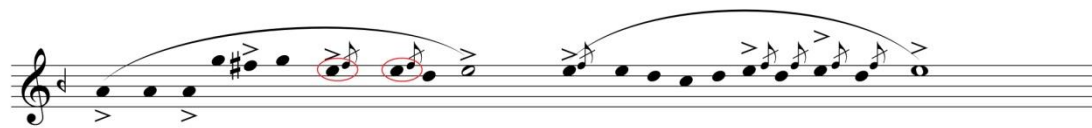


Ussak taksim 2

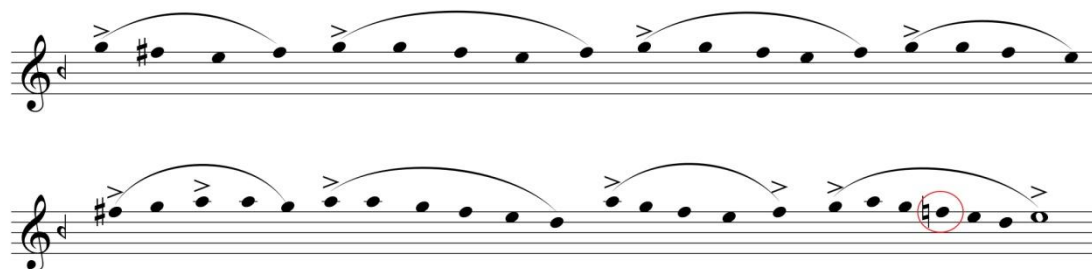
Φράση 3β (μέτρο 19)



Φράση 4α (μέτρο 26)



Φράση 4β (μέτρο 34)

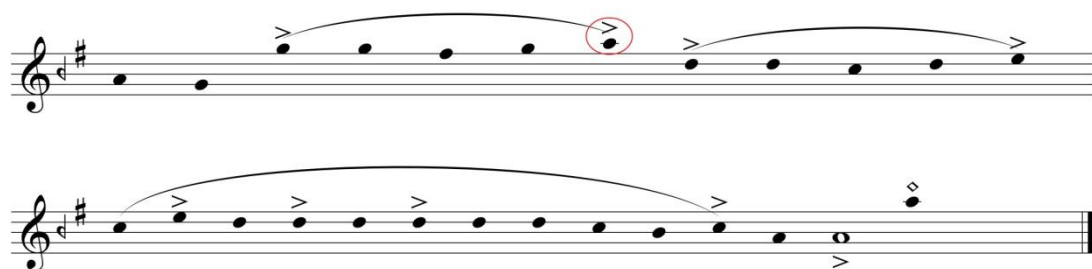


Κατάληξη-Φράση 5 (μέτρο 46)



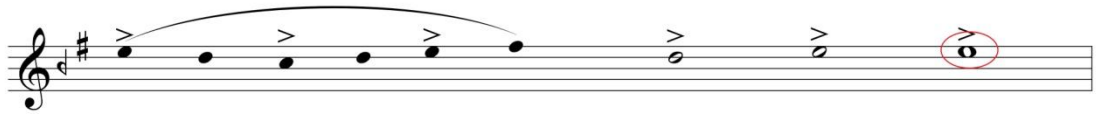
Huseyni taksim 1

Κατάληξη-Φράση 5γ (μέτρο 55)



Huseyni taksim 2

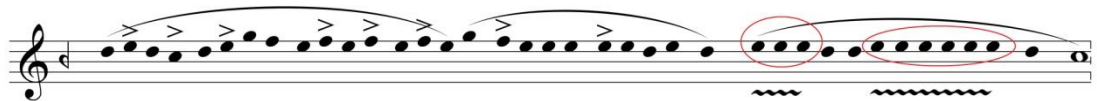
Είσοδος-Φράση 1 (μέτρο 1)



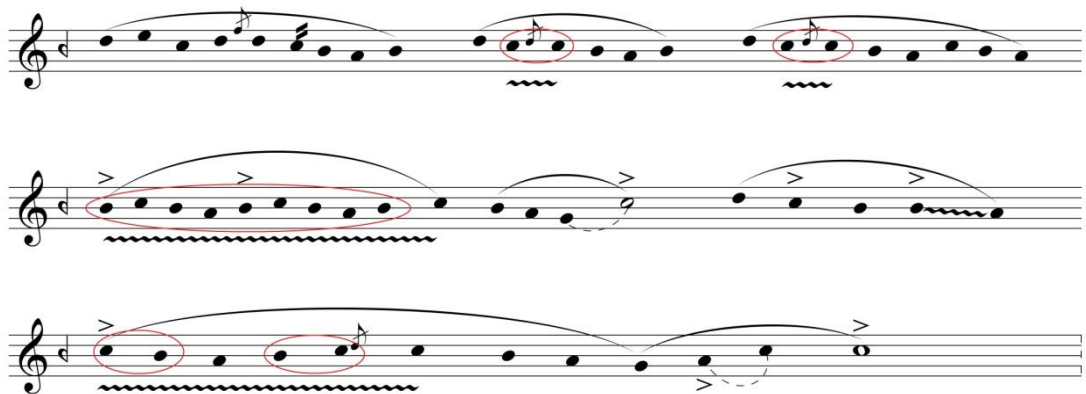
Γ) Βιμπράτο βαθμίδας σε τρέμολο

Ussak taksim 1

Φράση 4δ (μέτρο 16)



Φράση 4ε (μέτρο 17,18,19)



Στον παρακάτω πίνακα αναγράφονται τα υπόλοιπα σημεία χρήσης βιμπράτου στα οποία μπορεί ο αναγνώστης να ανατρέξει για περεταίρω.

<i>Taksim</i>	Φράση	Μέτρο
<i>Ussak 1</i>	5β (σε τρέμολο)	22
	6α (σε τρέμολο)	26
	7 (σε τρέμολο)	42
<i>Ussak 3</i>	1 (κλειστή θέση)	1
	2α (κλειστή θέση)	2
	2β (κλειστή θέση)	3
	2ζ (κλειστή θέση)	11
	4γ (κλειστή θέση)	31
<i>Huseyni 1</i>	5γ (κλειστή θέση)	55
	5γ (κλειστή θέση)	56
<i>Muhayyer 1</i>	2γ (κλειστή θέση)	9
	4ε (σε τρέμολο)	38-42
	5α (κλειστή θέση)	54
<i>Muhayyer 2</i>	2α (κλειστή θέση)	3
	2δ (κλειστή θέση)	6
	2ε (κλειστή θέση)	10
	4α (κλειστή θέση)	31
	4β (κλειστή θέση)	43

πίνακας 2

Παρατηρήσεις-Σχολιασμός

Παρατηρήθηκε ότι στις περισσότερες περιπτώσεις το βιμπράτο χρησιμοποιείται σε βαθμίδες κλειστής θέσης (πλήθος: 21), οι οποίες βαθμίδες τείνουν προς μια κατεύθυνση κατάληξης είτε είναι ατελής είτε εντελής είτε τελική. Πιο λίγες είναι οι περιπτώσεις του βιμπράτο ανοιχτής θέσης (πλήθος: 7)¹⁰⁶ ενώ ακόμα πιο λίγες είναι οι περιπτώσεις του βιμπράτο με την χρήση τρέμολου (πλήθος: 5), αφού απ' όλο το ηχητικό υλικό, μόνο στο *Ussak taksim I*¹⁰⁷ παρατηρήθηκε έντονη η παρουσία τρέμολου.

¹⁰⁶ Αυτό ίσως να έχει να κάνει περισσότερο με το τεχνικό μέρος του οργάνου. Με πιο εύκολο τρόπο γίνεται η τεχνική του βιμπράτο σε κλειστή χορδή σε σχέση με την ανοιχτή, λαμβάνοντας υπόψη τον έλεγχο της νότας που έχει ο μουσικός για την παραγωγή της δια μέσου του δακτύλου.

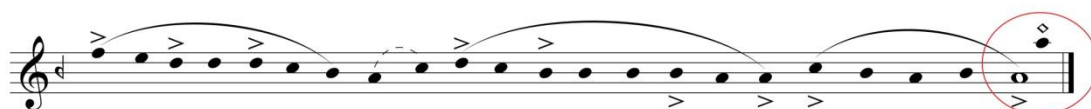
¹⁰⁷ Γιώργος Μπατζανός (1900-1977), *Οι μεγάλοι δεξιότεχνες της Μεσογείου*, "Το "πρώτο ούτι" της ανατολής", Εν Χορδαίς, Traditiolal crossroads, Θεσσαλονίκη 1997, track 1 ussak taqsim

2.4. Χρήση αρμονικών¹⁰⁸.

Στις παρακάτω καταγραφές σκιαγραφείται η εν λόγω χρήση αρμονικού, η οποία εφαρμόζεται σε συγκεκριμένα σημεία κατά την επιτέλεση του *taksim*.

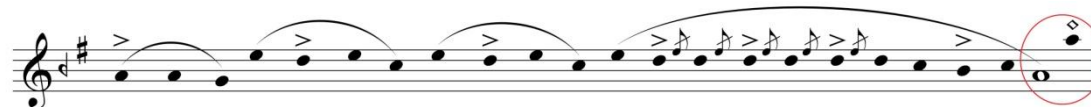
Ussak taksim 4

Κατάληξη-Φράση 5 (μέτρο 36)



Huseyni taksim 1

Φράση 2ε (μέτρο 15)

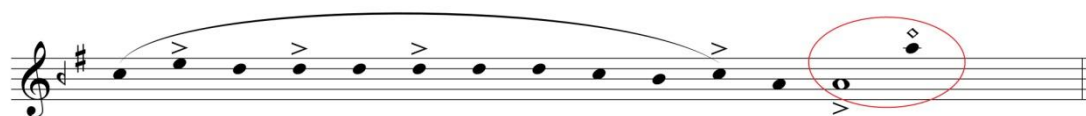


Φράση 3α (01:23.39 - 01:27.46)



¹⁰⁸ Ένα φάσμα συχνοτήτων συμβάλει για την δημιουργία ενός ήχου. Έτσι και κάθε μουσικός φθόγγος λοιπόν δεν είναι μονοσυχνοτικός. Ένας ήχος μπορεί να παραχθεί, εκτός των άλλων, από μια απλή αρμονική ταλάντωση που δημιουργείται μέσω μιας χορδής ή κάποιας αέρινης στήλης. Αυτές οι δύο ονομαζόμενες ηχογόνες πηγές παράγουν τη θεμέλια συχνότητα και τα ακέραια πολλαπλάσια της. Με την κρούση δηλαδή μιας χορδής πάλλεται ολόκληρο το μήκος της με αποτέλεσμα να παράγεται ο ποιο χαμηλός φθόγγος ο οποίος είναι ο πρώτος αρμονικός. Εάν διχοτομήσουμε τη χορδή, ή τη χωρίσουμε ακόμη και με μια απλή επαφή του δακτύλου σε δύο ίσα τμήματα, τότε η συχνότητα διπλασιάζεται και ηχεί μια οκτάβα ψηλότερα παράγοντας το δεύτερο αρμονικό. Χωρίζοντας τη χορδή σε τρία ίσα τμήματα προκύπτει ο τρίτος αρμονικός (μία 5η ψηλότερα) και ούτω καθ' εξής. Όλες οι διαφορετικές ταλαντώσεις συνυπάρχουν δίνοντας τους αρμονικούς της θεμέλιας συχνότητας. Βλέπε Λέκκας, Δημήτρης, «Η βάση της διαστημικής», *Ταρ*, Τεύχος 1^ο, 1987 σελ. 30 και ULRICH, MICHELS, *Ατλας της μουσικής*, μτφρ. Ι.Ε.Μ.Α, Αθήνα, Φίλιππος Νάκας 2005 σελ. 15. Επίσης βλέπε ενδεικτικά Σκούλιος, Μάρκος, «Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειοανατολικής Μεσογείου» *Προφορικότητες*, Τεύχος 3, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2007

Κατάληξη-Φράση 5γ (μέτρο 56)



Muhayyer taksim 1

Φράση 2δ (μέτρο 19)

Παρατηρήσεις-Σχολιασμός

Στο ηχητικό υλικό που αποδελτιώθηκε στην παρούσα μελέτη έχει παρατηρηθεί η χρήση του δεύτερου αρμονικού¹⁰⁹ σε 3 από τα 8 *taksim*¹¹⁰. Όπως σκιαγραφείται παραπάνω, ο εν λόγω αρμονικός χρησιμοποιείται μόνο σε εντελής¹¹¹ και τελικές¹¹² καταλήξεις, παραπέμποντάς στην ολοκλήρωση μιας «μουσικής ενότητας», είτε αυτή εννοείται ως φράση είτε ως ολόκληρο το σενάριο του *taksim*. Στην περίπτωση της εντελούς κατάληξης γίνεται η ολοκλήρωση μιας φράσης που στη συνέχεια ακολουθεί επόμενη με ένα καινούριο σενάριο. Στην περίπτωση τελικής κατάληξης η εμφάνιση του αρμονικού προλέγει το τέλος του *taksim*. Εκμεταλλεύεται κατά κάποιο τρόπο την ύπαρξη της μουσικής παύσης εμπλουτίζοντάς την με τη χρήση του δεύτερου αρμονικού της θεμέλιας συχνότητας-βάσης, προετοιμάζοντας έτσι το τέλος της φράσης.

¹⁰⁹ Όπ.π.

¹¹⁰ Βλέπε *Ussak taksim 4* σελ. 197, *Huseyni taksim 1* σελ. 202, *Muhayyer taksim 1* σελ. 217.

¹¹¹ Βλέπε *Huseyni taksim 1*, Φράση 2ε (μέτρο 15) σελ. 202 και *Muhayyer taksim 1*, Φράση 2δ (μέτρο 19) σελ. 217.

¹¹² Βλέπε *Ussak taksim 4*, Κατάληξη-Φράση 5 (μέτρο 36) σελ. 197 και *Huseyni taksim 1*, Κατάληξη-Φράση 5γ (μέτρο 56) σελ. 202.

2.5. Χειρισμός πέννας σε σχέση με την μουσική φράση

Ο χειρισμός της πέννας αποτελεί ένα από τα βασικά στοιχεία του ζητήματος της τεχνικής του οργάνου. Αποτελείται από ένα πλέγμα διάφορων κινήσεων, τις οποίες χρησιμοποιεί ο μουσικός για την αναδίπλωση μιας μουσικής φράσης, όπου παράλληλα θα λέγαμε αναδεικνύεται αισθητικά κατά κάποιο τρόπο το προσωπικό ύφος του κάθε μουσικού. Όπως λέει και ο Habib Hassan Touma «Με τον τρόπο που παίζεται η πένα, μπορεί να εκφρασθεί η συγκεκριμένη ιδιαιτερότητα της προσωπικότητας του μουσικού»¹¹³. Οι εν λόγω κινήσεις συγκροτούν κάποιες σταθερά ομαδοποιημένες κατευθύνσεις της πέννας πάνω στη χορδή, οι οποίες ποικίλουν από μουσικό σε μουσικό. Οι συγκεκριμένες ομάδες-μοντέλα ενδέχεται να κινούνται προς μία κατεύθυνση¹¹⁴ ή και προς τις δύο κατευθύνσεις¹¹⁵ ανάλογα. Να προστεθεί ότι, σε περίπτωση που η μελωδική γραμμή κινείται μεταξύ δύο ή και περισσότερων χορδών, οι κατευθύνσεις της πέννας τροποποιούνται ανάλογα από την τεχνική και αισθητική προσέγγιση του μουσικού προς τη μελωδική φράση¹¹⁶.

Σ' αυτό το σημείο θα αναφερθούν κάποια ζητήματα κουρδίσματος του οργάνου, εστιάζοντας στις σχέσεις διαστημάτων μεταξύ των χορδών¹¹⁷. Από το 14^ο μέχρι τον 20^ο αιώνα το ούτι περιελάμβανε πέντε διπλές χορδές κουρδισμένες σε διάστημα τέταρτης¹¹⁸. Από τον 20^ο όμως και έπειτα προστέθηκε επιπλέον μια στη χαμηλότερη συχνοτικά περιοχή, η οποία κουρδίζεται ανάλογα από το μουσικό¹¹⁹. Κάθε κούρδισμα διαφοροποιείται και ποικίλλει στις κατά τόπους μουσικές παραδόσεις, από ένα μουσικό τρόπο σε άλλο, ακόμα και από μουσικό σε μουσικό, με κύριο σταθερό συστατικό τις σχέσεις μεταξύ των χορδών.

¹¹³ Habib, Hassan, Touma, *Η μουσική των Αράβων*, Εν Χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2006, σελ. 112-113.

¹¹⁴ Προς τα κάτω (θέση-V-V-V) ή προς τα πάνω (άρση-Λ-Λ-Λ).

¹¹⁵ Ό.π. V-Λ-V-Λ ή Λ-V-Λ-V.

¹¹⁶ Ό.π. σπ. 113.

¹¹⁷ Η παρούσα μελέτη δεν ασχολείται με θέματα οργανολογίας παρά μόνο αναφέρει κάποια στοιχεία τα οποία θα βοηθήσουν στην πληρέστερη κατανόηση του παραπάνω θέματος. Για περαιτέρω βλέπε Feldman, Zev, Walter, *History and Performance of the Oud in Late Ottoman and Republican Turkey*, Shehadeh, Seifed-Din, Abdoun, *The Oud: the king of Arabic instrument*, Arabila Production, Ιορδανία 1996 και BEYHOM, Amine, MAKHLOUF, Hamdi, *FRETTAGE DU 'UD (LUTH ARABE) DANS LA THÉORIE MUSICALE ARABE ET INFLUENCE SUR LA PRATIQUE*, Paris 2009

¹¹⁸ Από την χαμηλή μέχρι την ψηλή συχνοτικά περιοχή

¹¹⁹ Ό.π.σπ. 113 και 117

Το κούρδισμα του οργάνου σχετίζεται με το τεχνικό ζήτημα του χειρισμού της πένας, προκύπτοντας έτσι οι διαφορετικές κινήσεις της όσον αφορά κυρίως μελωδικές γραμμές οι οποίες κινούνται, όπως προαναφέραμε, μεταξύ δύο ή περισσότερων χορδών, με αποτέλεσμα οι εν λόγω κινήσεις να δημιουργούνται ισορροπημένες ή ακανόνιστες¹²⁰.

Στον πίνακα που ακολουθεί αναφέρονται αναλυτικά τα ονόματα των βαθμίδων του *makam Ussak*., όπως επίσης και η θέση που βρίσκονται στο ούτι.

Βαθμίδα	Θέση
<i>Dugah</i>	ανοιχτή
<i>Segah</i>	κλειστή
<i>Cargah</i>	κλειστή
<i>Neva</i>	ανοιχτή
<i>Huseyni</i>	κλειστή
<i>Acem</i>	κλειστή
<i>Gerdaniye</i>	ανοιχτή
<i>Muhayyer</i>	κλειστή

Ονόματα των βαθμίδων του *makam Ussak* στο πεντάγραμμο.

Όπου 0: ανοιχτή χορδή

Όπου - : κλειστή χορδή



¹²⁰ Όπ.π. υπ.

Στην περίπτωση του υπο-μελέτη μουσικού έχει εντοπιστεί η χρήση βαθμίδας ανοιχτής χορδής στην κλειστή της θέση, όπως αποτυπώνονται στα παρακάτω συστήματα.

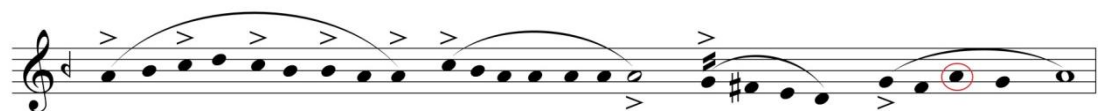
Ussak taksim 1

Φράση 3 (μέτρο 9)

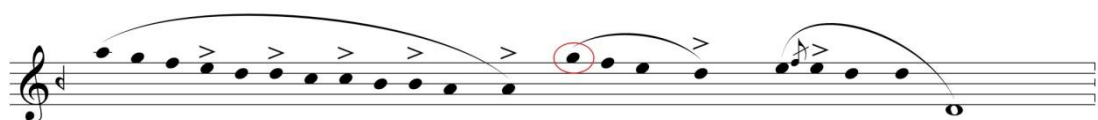


Ussak taksim 2

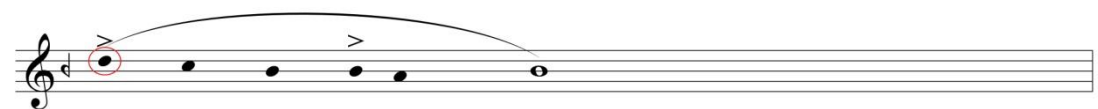
Είσοδος-Φράση 1 (μέτρο 1)



Φράση 3α (μέτρο 15)

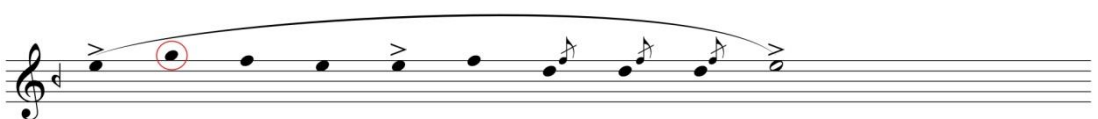


Φράση 3β (μέτρο 19)

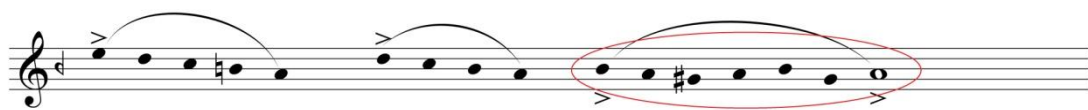


Ussak taksim 3

Φράση 3γ (μέτρο 27)



Φράση 5β (μέτρο 40)



Κατάληξη- Φράση 7 (μέτρο 68)

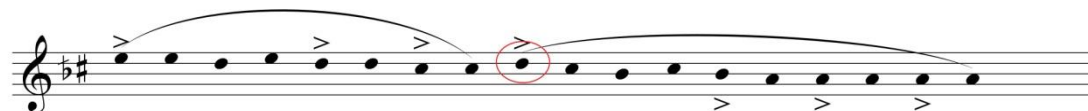


Ussak taksim 4

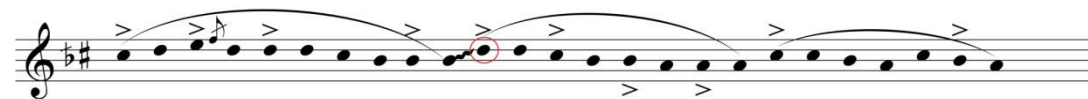
Φράση 2β (μέτρο 7)



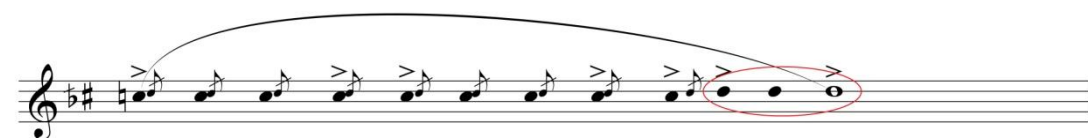
Φράση 2β (μέτρο 9)



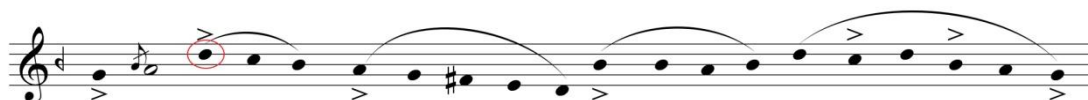
Φράση 2δ (μέτρο 18)



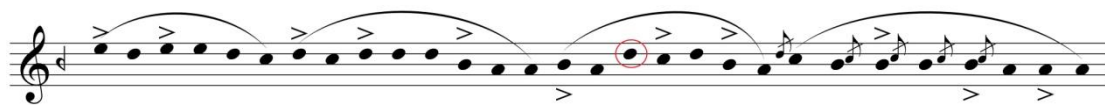
Φράση 3δ (μέτρο 30)



Κατάληξη- Φράση 5 (μέτρο 33)

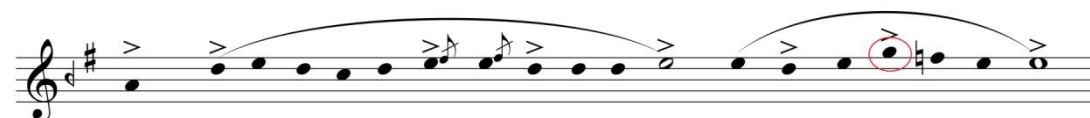


Κατάληξη- Φράση 5 (μέτρο 34)

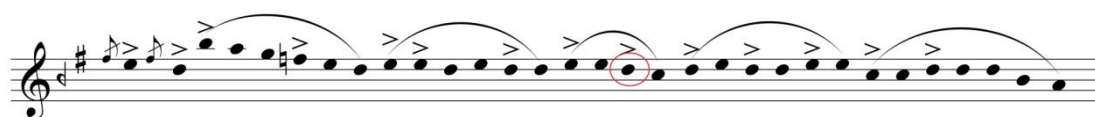


Huseyni taksim 1

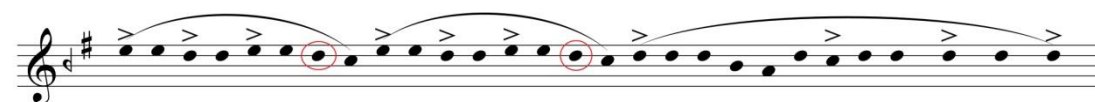
Είσοδος-Φράση 1 (μέτρο 1)



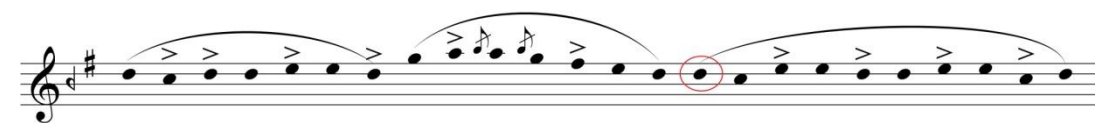
Φράση 2α (μέτρο 2)



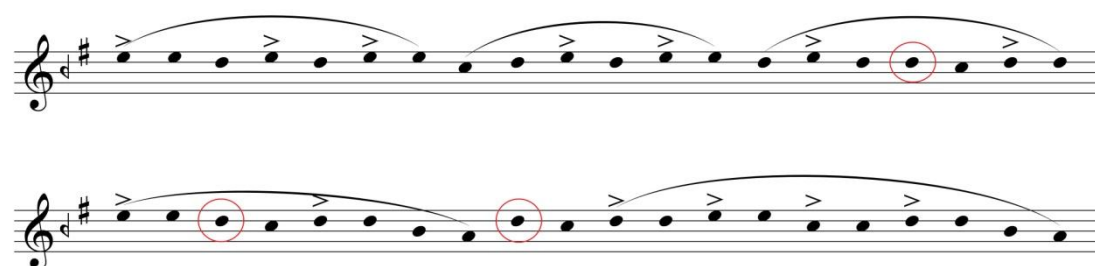
Φράση 2γ (μέτρο 19)



Φράση 2δ (μέτρο 11)

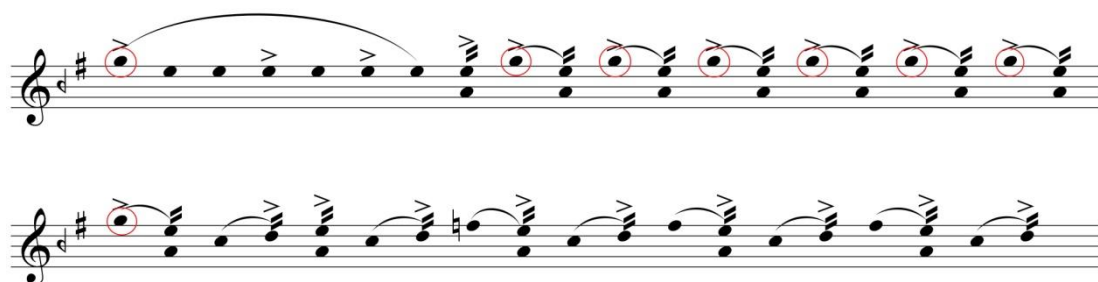


Φράση 5β (μέτρο 49-50)

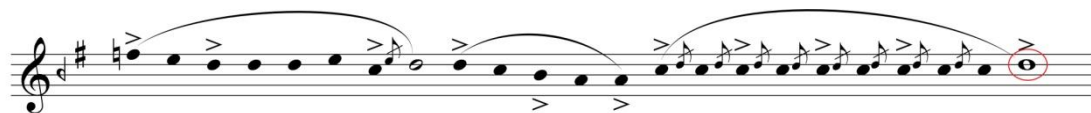


Muhayyer taksim 1

Φράση 4ε (μέτρο 38-39)



Φράση 5α (μέτρο 54)

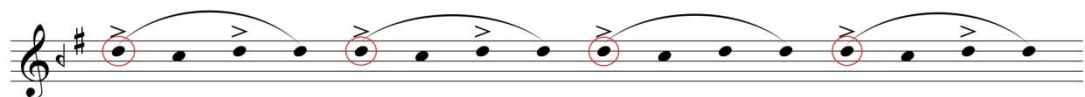


Muhayyer taksim 2

Φράση 4β (μέτρο 34)



Φράση 4β (μέτρο 40)



Παρατηρήσεις-Σχολιασμός

Από όλο το υπο-μελέτη ηχητικό υλικό, το φαινόμενο «βαθμίδα κλειστής χορδής» έχει παρατηρηθεί σε 7 *taksim* και συγκεκριμένα σε 22 φράσεις. Όπως παρατηρείται παραπάνω οι βαθμίδες οι οποίες εμφανίζονται σε κλειστή θέση είναι κυρίως η βαθμίδα *neva* και ενίοτε η βαθμίδα *gerdaniye*. Η περίπτωση χρήσης της βαθμίδας σε κλειστή θέση πιθανόν να έχει να κάνει με την τεχνική του μουσικού. Στις περιπτώσεις όπου η μελωδική γραμμή περιφέρεται γύρω από μία βαθμίδα ανοιχτής και μία βαθμίδα

κλειστής χορδής, η βαθμίδα ανοιχτής χορδής εκτελείτε στην κλειστή της θέση ανάλογα από την πορεία μελωδικής ανάπτυξης¹²¹. Αυτό συμβαίνει, υποθετικά έστω, ότι μια νότα τονίζεται με την πένα να βρίσκεται σε κίνηση θέσης¹²², ούτως ώστε να συμβάλλει για μια πιο ισορροπημένη κίνηση στην πένα αλλά και στην στρογγυλοποίηση της φράσης. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημανθεί ότι το υλικό-πηγή που έχει αναλυθεί είναι ηχητικής μορφής και θεωρήθηκε αδύνατος ο προσδιορισμός, έστω και κατά προσέγγιση, χειρισμού της πένας.

¹²¹ Βλέπε *Muhayyer taksim 2* φράση 4β μέτρο 34 και μέτρο 40 σελ. 225.

¹²² Προς τα κάτω.

2.6. Ταυτόχρονη συνήχιση δύο φθόγγων

Άλλο ένα χαρακτηριστικό, το οποίο ενδεχομένως να προέρχεται από κάποιο δάνειο, αποτελεί η χρήση των διφωνιών¹²³, όπου σε συγκεκριμένα σημεία η παρουσία τους παραπέμπει σε επιρροές από το δυτικό μουσικό πολιτισμό. Παρόλα αυτά, κατά την ανάλυση των *taksim*, εντοπίστηκαν σημεία στα οποία ο υπο-μελέτη μουσικός χρησιμοποιεί διφωνίες σε διάστημα 3^{ης}, 4^η και 5^{ης}. Οι διφωνίες αυτές παρατίθενται στα παρακάτω συστήματα.

A) Διφωνίες σε διάστημα 3^{ης}

*Huseyni taksim 2*¹²⁴

Φράση 3β (μέτρο 16-17)

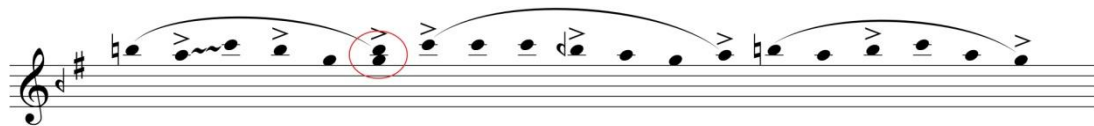
Φράση 4γ (μέτρο 36-37)

¹²³ Με αυτόν τον όρο εννοείτε η ταυτόχρονη συνήχιση δύο φθόγγων.

¹²⁴ Βλέπε *Huseyni taksim 2* σελ. 209.

*Muhayyer taksim 1*¹²⁵

Φράση 2γ (μέτρο 9)



Β) Διφωνίες σε διάστημα 4^{ης}

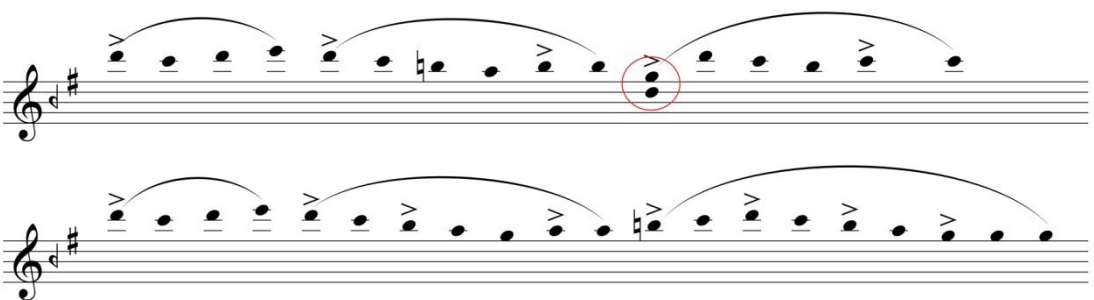
*Huseyni taksim 2*¹²⁶

Φράση 4γ (μέτρο 30)



*Muhayyer taksim 1*¹²⁷

Φράση 3δ (μέτρο 25)



¹²⁵ Βλέπε *Muhayyer taksim 1* σελ. 217.

¹²⁶ Ό.π. υπ. 124

¹²⁷ Ό.π. υπ. 125

Γ) Διφωνίες σε διάστημα 5^{ης}

*Muhayyer taksim 1*¹²⁸

Φράση 2α (μέτρο 6)

Three staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff (labeled 5) contains a melodic line with a slur over the first four notes and a fermata over the last note. The second staff (labeled 6) contains a melodic line with a slur over the first four notes, a circled double note (F#4 and G4) in the fifth measure, and a fermata over the last note. The third staff (labeled 7) contains a melodic line with a slur over the first four notes and a fermata over the last note.

Φράση 4ε (μέτρο 38-40)

Three staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff (labeled 38) contains a melodic line with a slur over the first four notes and a red box highlighting the last two notes. The second staff (labeled 39) contains a melodic line with a red box highlighting the first six notes. The third staff (labeled 40) contains a melodic line with a red box highlighting the first six notes and a slur over the last two notes.

¹²⁸ Ο.π. υπ.

Παρατηρήσεις-Σχολιασμός

Η χρήση των διφωνιών από τον υπό μελέτη μουσικό μπορεί να θεωρηθεί ως δάνειο από το δυτικό μουσικό πολιτισμό, δεδομένου ότι ο ίδιος είχε παρακολουθήσει μαθήματα πιάνου σύμφωνα με τα δυτικά πρότυπα¹²⁹. Παρόλα αυτά συνηθίζεται η εμφάνιση διφωνιών των διαστήματα 4^{ης} και 5^{ης} στα μουσικά τροπικά συστήματα της ανατολής, έχοντας ως βάση την τονική θεμελίωσης ανάλογα από την μελωδική πορεία ανάπτυξης. Με αυτό τον τρόπο δηλώνεται η βάση του μουσικού τρόπου που ακολουθεί η σύνθεση ή μια αυτοσχεδιαστική μουσική φόρμα, καθώς και χρησιμοποιείται ως ισοκράτιμα.

Από το ηχητικό υλικό που έχει αναλυθεί η χρήση διφωνιών εντοπίστηκε στα *taksim huseyni 2* και *muhayyer 1*. Όπως φαίνεται στα παραπάνω συστήματα οι διφωνίες που χρησιμοποιούνται είναι σε διαστήματα 3^{ης}, 4^η, και 5^{ης}.

Τα διαστήματα 3^{ης} χρησιμοποιούνται και στις δύο τους εκδοχές. Όπως αποτυπώνεται στο *huseyni taksim 2*¹³⁰ εμφανίζονται οι διφωνίες 3^{ης} μικρής και 3^{ης} μεγάλης στην ίδια βάση. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην περίπτωση της 3^{ης} μικρής, όπου η χρήση της συμβάλλει στην μεταβολή της *nikriz* υπομονάδας της περιοχής του *cargah (DO)*. Στην περίπτωση του *huseyni taksim 2*¹³¹ το διάστημα 4^{ης} σχηματίζεται μεταξύ της βαθμίδας παραγωγής και μιας 5^{ης} κάτω. Με αυτόν τον τρόπο δίνεται έμφαση στην βαθμίδα παραγωγής του *makam*. Διαπιστώθηκε ότι η χρήση των διαστημάτων 5^{ης} αποτελεί βασικό συστατικό στην περίπτωση του *muhayyer taksim 1* στη φράση 4ε, όπου εάν γίνει περαιτέρω ανάλυση της φράσης φαίνεται η μελωδική γραμμή να συνοδεύεται από τη βαθμίδα *dugah (LA)*, η οποία λειτουργεί ως ισοκράτιμα προσδιορίζοντας τη βαθμίδα παραγωγής. Να σημειωθεί ότι στη φράση 2α του *muhayyer taksim 1* τονίζεται η βαθμίδα *neva (RE)* μαζί με τη βαθμίδα *muhayyer (LA')*, δηλώνοντας έτσι την κατάληξη της υπο-φράσης πριν την ατελή κατάληξη. Τέλος, όλα τα διαστήματα 4^{ης} και 5^{ης} είναι καθαρά.

¹²⁹ Βλέπε, Ο Μπατζανός και η εποχή του, σελ. 10

¹³⁰ Ο.π.υπ. 124

¹³¹ Ο.π.

2.7. Εγκαθίδρυση ενός τονικού κέντρου

Έχει παρατηρηθεί ότι κατά την επιτέλεση ενός *taksim*, για την θεμελίωση μιας βαθμίδας, ο υπο-μελέτη μουσικός χρησιμοποιεί συγκεκριμένους τρόπους. Η βαθμίδα που θεμελιώνεται μπορεί να λειτουργεί ως τονικό κέντρο μιας φράσης ή απλά να είναι η κορυφή κάποιας υπομονάδας, με αποτέλεσμα να γίνονται εμφανή τα 4χορδικά ή 5χορδικά πρότυπα που την συγκροτούν. Όπως φαίνεται στα παρακάτω συστήματα οι τρόποι που χρησιμοποιούνται είναι οι εξής:

Βλέπε ενδεικτικά:

Α) Θεμελίωση βαθμίδας η οποία προκύπτει:

- μέσω του τονισμού της ίδιας νότας

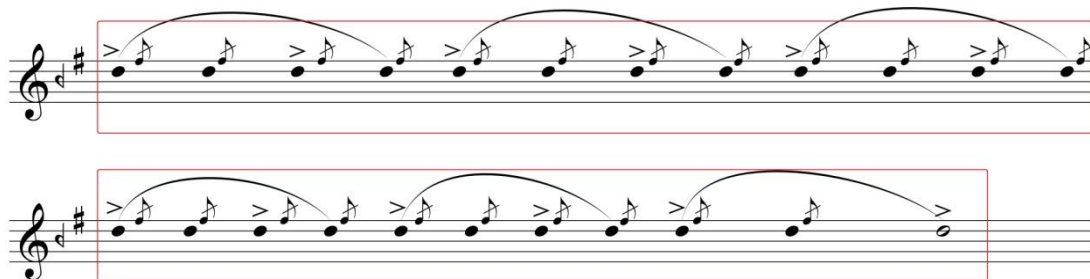
*Ussak taksim 4*¹³²

Φράση 2β (μέτρο 10)



*Muhayyer taksim 2*¹³³

Φράση 4β (μέτρο 35-36)



¹³² Βλέπε *Ussak taksim 4*, σελ. 197.

¹³³ Βλέπε *Muhayyer taksim 2*, σελ. 225.

- μέσω του τονισμού της προηγούμενης νότας

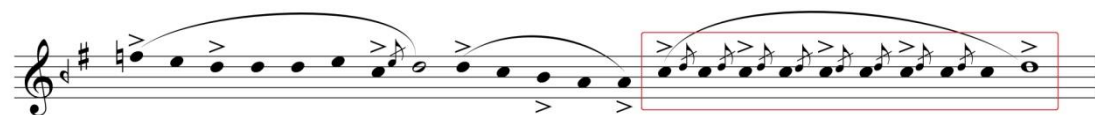
*Ussak taksim 4*¹³⁴

Φράση 3δ (μέτρο 30)



*Muhayyer taksim 1*¹³⁵

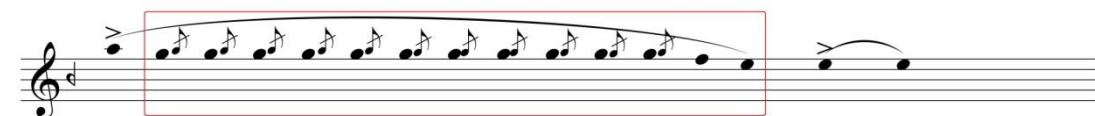
Φράση 5α (μέτρο 54)



- μέσω του τονισμού μιας 3^{ης} πάνω από τη νότα θεμελίωσης.

*Ussak taksim 3*¹³⁶

Φράση 3γ (μέτρο 35)



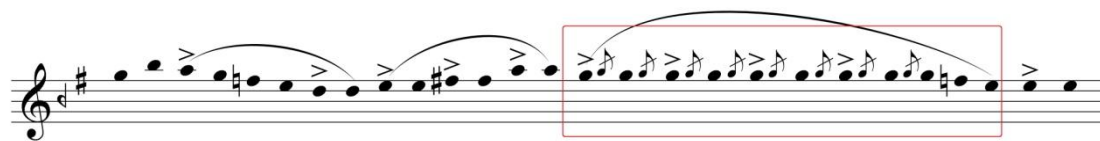
¹³⁴ Ο.π.υπ. 132.

¹³⁵ Βλέπε *Muhayyer taksim 1*, σελ. 217.

¹³⁶ Βλέπε *Ussak taksim 3*, σελ. 188.

*Huseyni taksim 1*¹³⁷

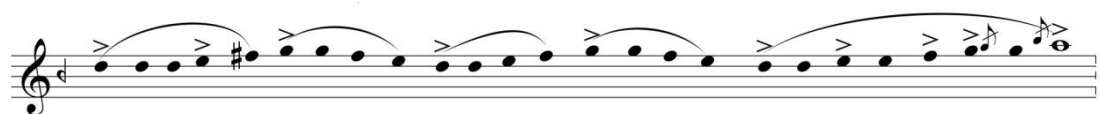
Φράση 2α (μέτρο 4)



Β) Θεμελίωση βαθμίδας η οποία αναδεικνύεται μέσω της επανάληψης κάποιου μελωδικού μοτίβου:

*Ussak taksim 3*¹³⁸

Φράση 3β (μέτρο 18)



*Huseyni taksim 1*¹³⁹

Φράση 2α (μέτρο 6)



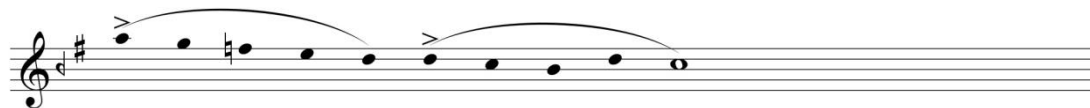
Φράση 2α (μέτρο 9-10)



¹³⁷ Βλέπε *Huseyni taksim 1*, σελ. 202.

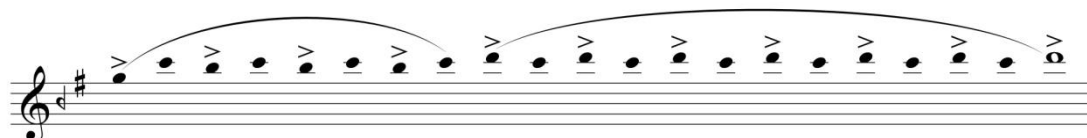
¹³⁸ Βλέπε υπ. 136.

¹³⁹ Βλέπε υπ. 137.



*Muhayyer taksim 1*¹⁴⁰

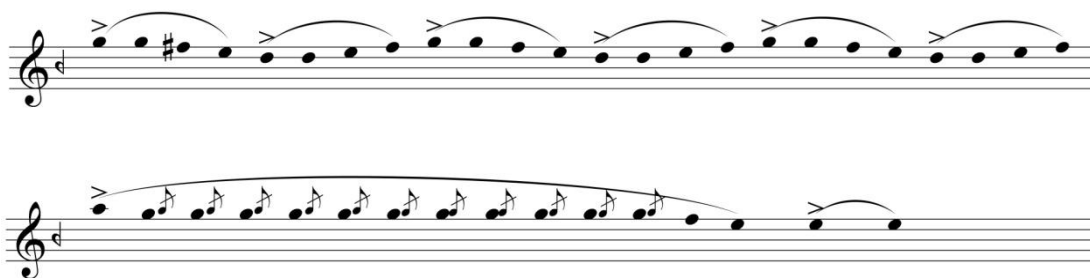
Φράση 4α (μέτρο 31)



Γ) Θεμελίωση βαθμίδας η οποία αναδεικνύεται μέσω του συνδυασμού των δύο παραπάνω περιπτώσεων:

*Ussak taksim 3*¹⁴¹

Φράση 3γ (μέτρο 24-25)

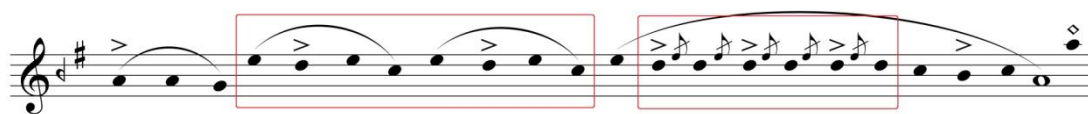


¹⁴⁰ Βλέπε υπ. 135.

¹⁴¹ Βλέπε υπ. 136.

*Huseyni taksim 1*¹⁴²

Φράση 2ε (μέτρο 15)



Στον παρακάτω πίνακα παρατίθενται αναλυτικά περαιτέρω περιπτώσεις των προαναφερθέντων τρόπων θεμελίωσης:

<i>Taksim</i>	Φράση	Μέτρο
<i>Ussak taksim 1</i>	4α	10
	6γ	28-29
<i>Ussak taksim 2</i>	3α	10-11
	4α	26
	4β	32-33
	4γ	37-38
<i>Ussak taksim 3</i>	4γ	31 και 33
	5γ	44
	5δ	48 και 50-51
	6α	56
	6β	59-61
<i>Ussak taksim 4</i>	3γ	24
<i>Huseyni taksim 1</i>	4β	27-28 και 29-30

¹⁴² Βλέπε υπ. 130.

	5γ	52
<i>Huseyni taksim 2</i>	1	1
	4γ	27-32 και 34-39
<i>Muhayyer taksim 1</i>	3δ	29
	4ε	37-42
	4η	44-45
	4θ	46
<i>Muhayyer taksim 2</i>	3ζ	22-23
	4β	37-38 και 39-40

πίνακας 3

Παρατηρήσεις-Σχολιασμός

Στα *taksim* που έχουν αναλυθεί παρατηρείται ότι η ανερχόμενη βαθμίδα προς θεμελίωση αναδεικνύεται από το πλαίσιο που την περικλείει. Η διαχείριση του πλαισίου από τον υπο-μελέτη μουσικό γίνεται με τρεις τρόπους και είναι οι εξής: 1) ο τονισμός συγκεκριμένων φθόγγων (του προς θεμελίωση ή της υποτονικής του ή μιας 3^{ης} πάνω), 2) την κατασκευή μελωδικού μοτίβου μέσω της επανάληψής του οποίου γίνεται η ανάδειξη της βαθμίδας καταλήγοντας σε αυτήν και 3) με συνδυασμό των δύο προαναφερθέντων τρόπων με αντίστροφη σειρά. Δηλαδή η φράση προετοιμάζει την βαθμίδα θεμελίωσης αρχικά μέσω της επανάληψης των μελωδικών μοτίβων και ακολούθως τον τονισμό της ίδιας ή της υποτονικής της ή μιας 3^{ης} πάνω. Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί η ανάδειξη της βαθμίδας *muhayyer* στο *ussak taksim 1*¹⁴³, η οποία προβάλλεται μέσω ρυθμικού μοτίβου του τσιφτετελιού.

¹⁴³ Βλέπε *Ussak taksim 1*, φράση 6γ, μέτρο 28-29, σελ. 176.

2.8. Προεισαγωγικές-εισαγωγικές φράσεις

Κατά την επιτέλεση του *taksim* ο μουσικός καλείται να αναφέρει και να περιγράψει κάποια στάδια τα οποία είναι απαραίτητα για την ανάδειξη της πορείας ανάπτυξης (*seyir*) του κάθε *makam*, ακόμη κι αν το *taksim* περιέχει μεταβατική προδιάθεση¹⁴⁴. Το περιεχόμενο του κάθε σταδίου αναδεικνύεται μέσα από μια κύρια φράση. Το σύνολο των κύριων αυτών φράσεων-σταδίων διαμορφώνουν όλο το σενάριο του *taksim*. Επίσης, οι εν λόγω κύριες φράσεις εντοπίζονται σε τονικά κέντρα όπως είναι οι δεσπόζοντες φθόγγοι αλλά και σε βαθμίδες στις οποίες γίνονται μεταβολές κατά τη διάρκεια του *taksim*.

Στην παρούσα μελέτη έχουν διαπιστωθεί μικρές προεισαγωγικές και εισαγωγικές υποφράσεις οι οποίες προλέγουν και λειτουργούν ως προετοιμασία για μια πιο ομαλή μετάβαση στο κυρίως θέμα-κύρια φράση.

Βλέπε ενδεικτικά:

Ussak taksim 1

Φράση 2α (μέτρο 2)

¹⁴⁴ Για περεταίρω βλέπε υποκεφάλαιο 2.14., μεταβατικά *taksim*, σελ. 164 και Signell, Karl L, *Makam: Modal practice in Turkish art music*, New York: Da Capo Press 1986, σελ. 66-67.

Φράση 5α (μέτρο 20-21)

Musical score for Phrase 5a (measures 20-21). The score consists of five staves. The first two staves are enclosed in a red rectangular box. The first staff contains a melodic line with a slur over measures 20 and 21, and accents (>) above each note. The second staff contains a similar melodic line with a slur and accents, and a wavy line below it. The third staff continues the melodic line with slurs and accents. The fourth staff continues with slurs and accents, including a sharp sign (#) above a note. The fifth staff concludes the phrase with a slur and accents, and a wavy line below it.

Φράση 6α (μέτρο 25-26)

Musical score for Phrase 6a (measures 25-26). The score consists of three staves. The first two staves are enclosed in a red rectangular box. The first staff contains a melodic line with a slur over measures 25 and 26, and accents (>) above each note. The second staff contains a similar melodic line with a slur and accents, and a wavy line below it. The third staff continues the melodic line with slurs and accents, including a sharp sign (#) above a note.

Ussak taksim 2

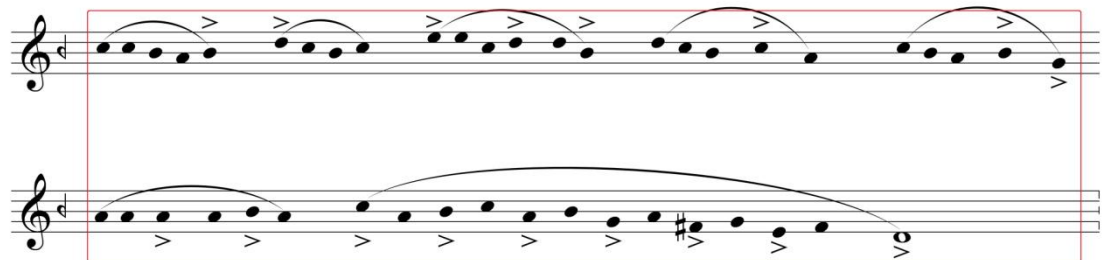
Φράση 2α (μέτρο 2)



Φράση 2β (μέτρο 3)

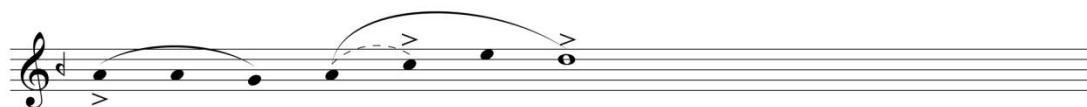
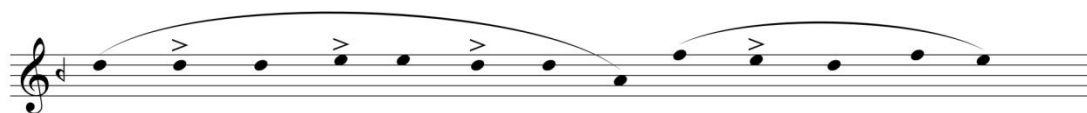


Φράση 2γ (μέτρο 4-5)

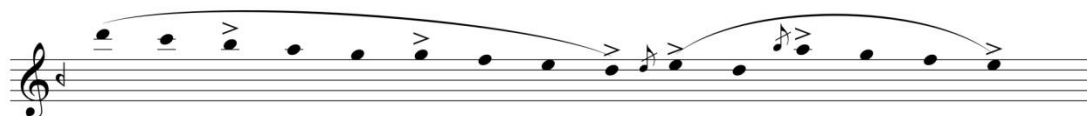
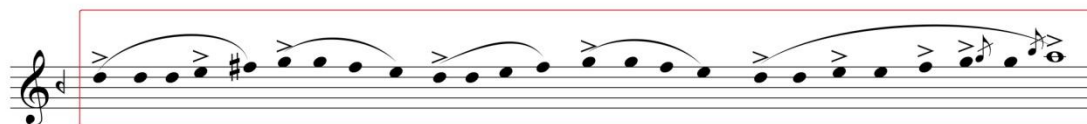
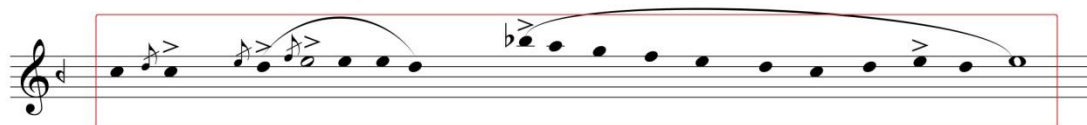


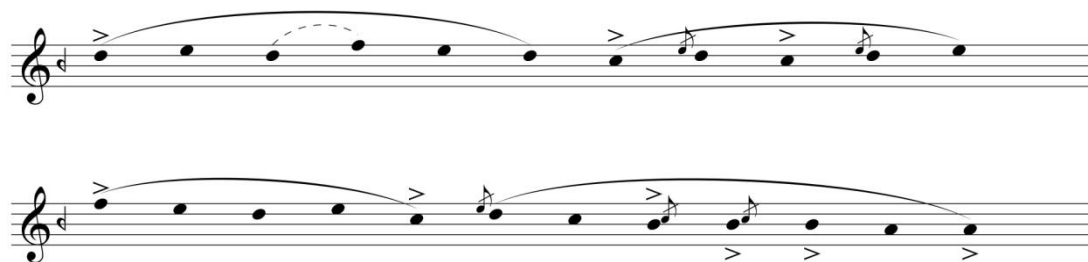
Ussak taksim 3

Φράση 2α και 2β (μέτρο 2-3)



Φράση 3α και 3β (μέτρο 17-18)





Στον παρακάτω αναλυτικό πίνακα αναφέρονται περαιτέρω σημεία στα οποία έχουν εντοπιστεί προεισαγωγικές-εισαγωγικές υπο φράσεις.

<i>Taksim</i>	Φράση	Μέτρο
<i>Ussak 2</i>	4α	26
<i>Ussak 3</i>	2δ	8
	2ε	9
	2ζ	10-11
	4α	29
	4β	30
	5α	38
	5β	39-40
	6α	56
<i>Ussak 4</i>	3α	20
	3β	21-22
<i>Huseyni 1</i>	2β	7
	3α	16
	3β	17-18

	4 α	25
<i>Huseyni 2</i>	2 α	2
	2 β	3
	3 α	13
	4 α	20
	4 β	21-22
	5 α	46-47
	5 β	48
<i>Muhayyer 1</i>	2 β	8
	3 α	20-21
	3 β	22
	3 γ	23
	4 α	31
	4 β	32
	4 γ	33
	4 δ	34
	4 ζ	43
	5 β	55
<i>Muhayyer 2</i>	2 α	3
	$\alpha\beta$	4
	2 γ	5
	2 δ	6

	3α	12
	3β	13
	3γ	14-15
	3ε	18
	4α	30-31

πίνακας 4

Παρατηρήσεις-Σχολιασμός

Όπως παρατηρείται, στα παραπάνω συστήματα και στον αναλυτικό πίνακα 5, ο υπο-μελέτη μουσικός συνηθίζει να χρησιμοποιεί εισαγωγικές φράσεις πριν το κυρίως θέμα σχεδόν σε κάθε καινούρια ανάπτυξη της μελωδικής γραμμής. Οι υπο-φράσεις εντοπίζονται συνήθως στα δύο πρώτα στάδια της κύριας φράσης και στη συνέχεια ακολουθεί πάντοτε ατελή κατάληξη. Να σημειωθεί ότι η ύπαρξη των εν λόγω υπο-φράσεων δηλώνει το καινούριο τονικό κέντρο, όπως επίσης και την ομαλή μετάβαση της καινούριας περιοχής ανάπτυξης, με ένα καινούριο περιβάλλον στην προϋπάρχουσα ατμόσφαιρα. Πέραν των εισαγωγικών φράσεων ενδιαφέρον αποτελεί η χρήση προεισαγωγικής φράσης¹⁴⁵ η οποία συμβάλλει για την εκδήλωση του κύριου θέματος της φράσης. Σ' αυτό το σημείο αξιοσημείωτο προκύπτει το ζήτημα του ρόλου της φράσης εισόδου, η οποία θα μπορούσε να θεωρηθεί ως αυτούσια εισαγωγική φράση όλου του *taksim*.

¹⁴⁵ Η οποία επίσης δηλώνει την ομαλή μετάβαση στο καινούριο τονικό κέντρο-καινούρια περιοχή ανάπτυξης. Βλέπε *Ussak taksim 2*, φράση 2α, μέτρο 2, σελ. 182, *Ussak taksim 3*, φράση 2α, μέτρο 2 και φράση 3α, μέτρο 17, σελ. 188.

2.9. Δόμηση υπο-φράσεων

Όπως κάθε μελωδική φράση χωρίζεται σε μικρότερες υπο-φράσεις, έτσι και κάθε υπο-φράση αποτελείται από μικρά μελωδικά μοτίβα, τα οποία είναι απαραίτητα για την συγκρότηση ενός πιο ολοκληρωμένου χαρακτήρα της φράσης. Ακούγοντας το υπο-μελέτη ηχητικό υλικό και παρατηρώντας κανείς τις αναλύσεις των *taksim*¹⁴⁶, διαπιστώνει πως το κάθε μελωδικό μοτίβο δομείται ρυθμικά με τη χρήση των στοιχειωδών ρυθμικών υπομονάδων των δύο και τριών μερών (2ρια και 3ρια). Σε πολλές περιπτώσεις μελωδικών υπο-φράσεων παρατηρούνται μεγαλύτερα ρυθμικά σχήματα που προκύπτουν από τη σύνθεση δύο ή περισσότερων στοιχειωδών ρυθμικών υπομονάδων. Έτσι εντοπίζονται, κατά κάποιον τρόπο, ρυθμικά σχήματα των τεσσάρων, πέντε, επτά και εννιά μερών τα οποία καταδεικνύονται από τον υπό μελέτη μουσικό με τους τονισμούς των φθόγγων.

Ενδεικτικά, παρατίθενται παρακάτω ορισμένες από τις στοιχειώδη ρυθμικές υπομονάδες, έχοντας με κόκκινο χρώμα τα μεγαλύτερα ρυθμικά σχήματα και με γαλάζιο τα μικρότερα ρυθμικά μέρη.

Ussak taksim 2

Φράση 4β μέτρο 28-29 (02:32.08 - 02:34.72)

The image displays two staves of musical notation in treble clef, 4/4 time. The first staff shows a melodic phrase starting with a quarter note, followed by a half note, and then a group of five eighth notes. The second staff shows a continuation of the phrase with a group of five eighth notes, followed by a group of five eighth notes, and then a group of five eighth notes. Red boxes highlight the larger rhythmic units, and blue circles highlight the smaller rhythmic units. Accents (>) are placed above the notes in the highlighted areas.

¹⁴⁶ Βλέπε κεφάλαιο 1 σελ. 14.

Muhayyer taksim1

Φράση 3δ μέτρο 26-28 (01:31.04 – 01:37.88)

Παρατηρήσεις-Σχολιασμός

Κατά την ανάλυση του ηχητικού υλικού παρατηρήθηκε ότι οι στοιχειώδεις ρυθμικές υπομονάδες είναι βασισμένες εν μέρει σε ένα ρυθμικό παλμό που αναπτύσσεται από τον υπο-μελέτη μουσικό. Η χρήση τους εντοπίζεται στις περιπτώσεις όπου στην υποφράση υπάρχει πυκνότητα των φθόγγων σε ανοδική ή καθοδική πορεία μελωδικής ανάπτυξης. Συμπερασματικά, μια στοιχειώδης ρυθμική υπομονάδα γίνεται πιο εμφανές μέσα από τη διαδικασία διαμόρφωσης της φράσης. Αξιοσημείωτη αποτελεί η συχνή χρήση των ρυθμικών σχημάτων των επτά και εννιά, όπου ενδεχομένως να είναι πιο οικεία στον υπο-μελέτη μουσικό, μέσω του ρεπερτορίου το οποίο διαπραγματεύεται. Να προστεθεί ότι η χρήση στοιχειωδών ρυθμικών υπομονάδων εντοπίζεται στο γενικότερο πλαίσιο στην αισθητική της εποχής του υπο-μελέτη μουσικού, παρατηρώντας έτσι στα ελεύθερα *taksim* να υπάρχει πολύ περισσότερο σαφές ρυθμικό βηματισμό από ότι σήμερα.

2.10. Τυποποιημένες επαναλαμβανόμενες φράσεις, υπο-φράσεις, καταλήξεις

Είναι γνωστό ότι, κατά την επιτέλεση ενός *taksim*, κάθε μουσικός ανακαλεί απ' τη μνήμη του φράσεις οι οποίες είναι ήδη «προκατασκευασμένες». Το αποτέλεσμα είναι η συχνή χρήση τους να διαμορφώνει ένα τυποποιημένο, για τον κάθε μουσικό, πλαίσιο μελωδικής ανάπτυξης-έκφρασης. Σ' αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι τελικά μια φόρμα *taksim* δεν έχει αμιγώς αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα. Αυτό γίνεται εμφανές στην παρούσα μελέτη όπου, όπως φαίνεται στα παρακάτω συστήματα, ο υπο μελέτη μουσικός χρησιμοποιεί συγκεκριμένες φράσεις τις οποίες εφαρμόζει ανά περίπτωση. Αυτές αναλύονται στη συνέχεια.

Βλέπε ενδεικτικά:

A) Ίδιες υπο-φράσεις στο ίδιο *taksim*

*Huseyni taksim 2*¹⁴⁷

Φράση 2α (μέτρο 2) – 2β (μέτρο 3)

The image displays two staves of musical notation in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation consists of eighth and quarter notes, many of which are beamed together and have accents (>) above them. Two phrases are highlighted with red rectangular boxes. The first phrase, labeled '2α', is in the second measure and spans across both staves. The second phrase, labeled '2β', is in the third measure and also spans across both staves. The notes in these phrases are: Staff 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Staff 2: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

¹⁴⁷ Βλέπε *Huseyni taksim 2* σελ. 209.

*Ussak taksim I*¹⁴⁸

Φράση 4β (μέτρο 13) - 4γ (μέτρο14) - 5β (μέτρο23)

Β) Ίδιες υπο-φράσεις σε διαφορετικά *taksim*.

*Muhayyer taksim I*¹⁴⁹

Είσοδος-φράση 1 (μέτρο 1)

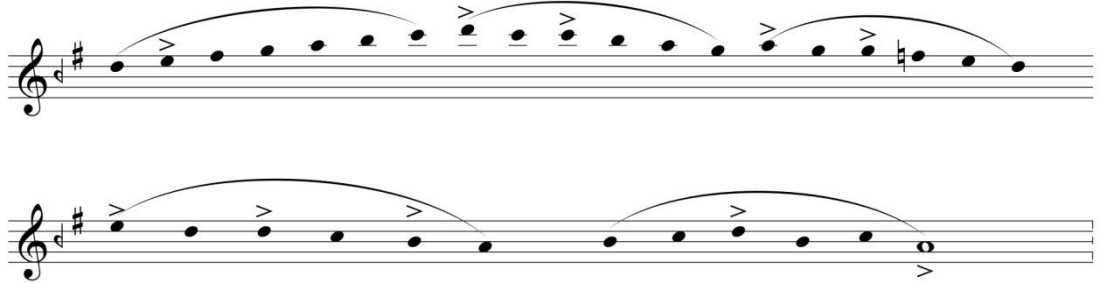
¹⁴⁸ Βλέπε *Ussak taksim I* σελ. 176.

¹⁴⁹ Βλέπε *Muhayyer taksim I* σελ. 217.

Ίδιο με

*Huseyni taksim*¹⁵⁰

Φράση 4β (μέτρο 17-18)



Γ) Ίδιες υπο-φράσεις σε διαφορετική τονικότητα.

*Huseyni taksim*¹⁵¹

Κατάληξη-φράση 5γ (μέτρο 52)



¹⁵⁰ Βλέπε *Huseyni taksim 1* σελ. 202.

¹⁵¹ Ο.π.

Δ) Επαναλαμβανόμενες φράσεις

*Muhayyer taksim I*¹⁵²

Φράση 4α και 4β (μέτρο 31-32)

Two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The top staff contains a sequence of 14 eighth notes, each with an accent (>) above it, all under a single long slur. The bottom staff contains a sequence of notes, including a wavy line (trill) on the first note, followed by a slur over the next two notes, and another slur over the final three notes.

Ίδιο με

Φράση 4γ και 4δ (μέτρο 33-34)

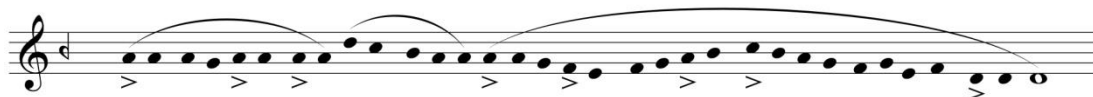
Two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The top staff contains a sequence of 14 eighth notes, each with an accent (>) above it, all under a single long slur. The bottom staff contains a sequence of notes, including a wavy line (trill) on the first note, followed by a slur over the next two notes, and another slur over the final three notes.

¹⁵² Ο.π. σπ. 150

Ε) Επαναδιαπραγμάτευση ίδιας φράσης

*Ussak taksim 1*¹⁵³

Φράση 2β (μέτρο 4)



και

*Muhayyer taksim 1*¹⁵⁴

Φράση 2δ (μέτρο 6)



¹⁵³ Βλέπε υπ. 149

¹⁵⁴ Βλέπε *Muhayyer taksim 2* σελ.225.

Στον παρακάτω αναλυτικό πίνακα παρουσιάζονται περισσότερες τυποποιημένες φράσεις που εντοπίστηκαν κατά την ανάλυση του υπο μελέτη ηχητικού υλικού.

<i>Taksim</i>	Φράση	Ίδιο με
<i>Ussak 1</i>	2β (μέτρο 4)	7 (μέτρο 39) και <i>Muhayyer 2</i> φράση 2δ (μέτρο 6)
	4α (μέτρο 10)	4δ(μέτρο 16) κατάληξη-φράση 7 (μέτρο 40)
<i>Ussak 2</i>	1 (μέτρο 1)	2δ (μέτρο 8)
	2β (μέτρο 3)	3γ (μέτρο 20)
	2γ (μέτρο 4)	3γ (μέτρο 23)
<i>Ussak 3</i>	2δ (μέτρο 8)	<i>Ussak 4</i> φράση 4 (μέτρο 30)
	3β (μέτρο 18)	3γ (μέτρο 23-24)
	4γ(μέτρο 33-34)	<i>Ussak 2</i> φράση 3β (μέτρο 18-19)
	5γ (μέτρο 40)	5δ (μέτρο 45)
	5δ (μέτρο 48-53)	<i>Huseini 1</i> φράση 5α (μέτρο 39-45)
	6α (μέτρο 56)	6β (μέτρο 57-58)
<i>Ussak 4</i>	1 (μέτρο 1)	2β (μέτρο 7) και 2δ (μέτρο 17)
	3δ (μέτρο 27)	3δ (μέτρο 28)
<i>Huseyni 1</i>	2γ (μέτρο 9)	2ε (μέτρο 15)
	3α(μέτρο 16)	3β (μέτρο 17-18) και <i>Muhayyer 1</i> -είσοδος-φράση 1 (μέτρο 1)
<i>Muhayyer 1</i>	1 (μέτρο 1)	4ε (μέτρο 35)
	2α (μέτρο 5-7)	2δ (μέτρο 13,16,18,19) και 2β (μέτρο 11)
	2γ (μέτρο 9-10)	<i>Ussak 2</i> φράση 2γ (μέτρο 4-5)_διαπραγμάτευση της φράσης 1 οκτάβα πάνω
	3β (μέτρο 22)	<i>Ussak 2</i> ΦΡΑΣΗ 4β (μέτρο 34)_ίδια φράση μια 4 ^η πάνω

	3δ (μέτρο 24)	3δ (μέτρο 26)_ίδιο μοτίβο ένα τόνο κάτω
	4α (μέτρο 31)	4γ (μέτρο 33)
	4η (μέτρο 44)	4η (μέτρο 45)
	5α (μέτρο 54)	<i>Ussak 4</i> φράση 3δ (μέτρο 30)
<i>Muhayyer 2</i>	2ε (μέτρο 7-8)	<i>Ussak 1</i> φράση 3 (μέτρο 5)
	3β (μέτρο 13)	3δ (μέτρο 16)
	3ζ (μέτρο 22)	3ζ (μέτρο 23)
	4β (μέτρο 37)	4β (μέτρο 38)
	4γ (μέτρο 46-48)	3η (μέτρο 26-28)

πίνακας 5

Παρατηρήσεις-Σχολιασμός

Στα παραπάνω συστήματα αποτυπώνονται οι τυποποιημένες φράσεις που έχουν εντοπιστεί κατά την ανάλυση των *taksim*, όπως αυτές χρησιμοποιούνται από τον υπο-μελέτη μουσικό. Όπως αναφέρθηκε η τυποποίησή τους είναι αποτέλεσμα της συχνής χρήσης τους, αναφορικά με την πορεία μελωδικής ανάπτυξης εστιάζοντας σε κοινά τονικά κέντρα και κοινές τροπικές μεταβολές. Να σημειωθεί ότι λαμβάνοντας υπόψη τη σχέση που υπάρχει μεταξύ των υπο-μελέτη *taksim*, όσον αφορά το ζήτημα της τροπικής συμπεριφοράς, η τυποποίηση μιας φράσης ενδεχομένως να αποτελεί αναπόφευκτο κομμάτι εάν ληφθεί υπόψη η οικογένεια από την οποία προέρχεται το καθ' ένα.

Παρατηρήθηκε η χρήση μιας υπο-φράσης περισσότερες από μία φορές σε ένα *taksim* σε διαφορετικές φράσεις του. Το ίδιο φαινόμενο συμβαίνει και σε διαφορετικά *taksim*, με την ίδια υπο-φράση να εμφανίζεται και στα δύο.

Επίσης, ενδιαφέρον παρουσιάζει η επανεμφάνιση μιας υπο-φράσης με αυτούσια δομή αλλά και με τροποποιημένες κάποιες βαθμίδες από τις οποίες δεν αναιρείται ο βασικός της κορμός. Μια άλλη εξίσου ενδιαφέρουσα περίπτωση χρήσης υπό φράσεων είναι αφενός μεν η επανεμφάνισή τους αφετέρου δε μεταφευγμένες 1 τόνο κάτω, μια 4^η πάνω, μια 4^η κάτω, ακόμα και σε μια οκτάβα ψηλότερα. Όλες οι περιπτώσεις των κοινών υπο-φράσεων που εντοπίστηκαν ήταν κυρίως ανάμεσα σε δύο ή τρεις φράσεις των *taksim*.

Ιδιαίτερη περίπτωση είναι όταν το καταληκτικό μέρος μιας υπο φράσης επανεμφανίζεται αμέσως ως αρχή της επόμενης.

Σ' αυτό το σημείο αξίζει να επισημανθεί το ζήτημα των καταλήξεων το οποίο συνάδει με τις περιπτώσεις των τυποποιημένων φράσεων. Κατά την ανάλυση του ηχητικού υλικού εντοπίστηκαν συγκεκριμένοι τρόποι-μοντέλα που συστηματικά χρησιμοποιούνται κατά την κατάληξη της μελωδικής γραμμής σε δεσπόζουσες βαθμίδες. Όπως φαίνεται παρακάτω οι τρόποι-μοντέλα που παρατηρήθηκαν είναι οι εξής:

Βλέπε ενδεικτικά:

Ussak taksim 1

Είσοδος-φράση 1 (μέτρο 1)



Ussak taksim 2

Φράση 3γ (μέτρο 25)



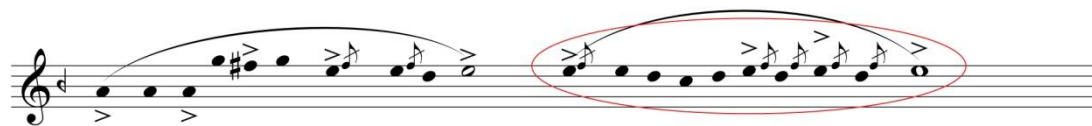
Muhayyer taksim 2

Φράση 3β (μέτρο 13)



Ussak taksim 2

Φράση 4α (μέτρο 26)



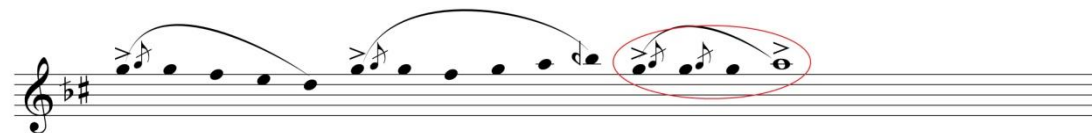
Huseyni taksim 1

Φράση 2α (μέτρο 6)



Ussak taksim 4

Φράση 3β (μέτρο 22)



Huseyni taksim 2

Φράση 5α (μέτρο 47)



Στον παρακάτω αναλυτικό πίνακα, αναγράφονται όλες οι τυποποιημένες καταλήξεις που έχουν εντοπιστεί

<i>Taksim</i>	Φράση	Μέτρο
<i>Ussak 1</i>	2α	2
	2β	4
	6γ	37
<i>Ussak 3</i>	2β	3
	2ζ	11
	2η	16
	3α	17
	4α	29
	4γ	34
	5α	38
	6β	62
<i>Ussak 4</i>	1	1
	2α	5
	3α	20
	5	36
<i>Huseyni 1</i>	3α	16
	3γ	24
	4α	25
<i>Huseyni 2</i>	2α	2
	2β	3
	3α	13
<i>Muhayyer 1</i>	1	1
	2α	7
	2γ	12
	2δ	19
	3α	21
	5	61
<i>Muhayyer 2</i>	4γ	50

πίνακας 6

Παρατηρήσεις-Σχολιασμός

Παρατηρείται ότι σε όλες τις τυποποιημένες καταλήξεις γίνεται αναφορά στον προσαγωγή της βαθμίδας κατάληξης. Ενδεχομένως η εμφάνισή του να θεωρείται απαραίτητη, από τον υπο-μελέτη μουσικό, για κάθε τύπο κατάληξης¹⁵⁵. Το ίδιο ισχύει και για τον τονισμό της βαθμίδας κατάληξης διευκρινίζοντας το τονικό κέντρο της μελωδικής φράσης. Επίσης να προστεθεί ότι οι περιπτώσεις των τυποποιημένων καταλήξεων εμφανίζονται κυρίως σε απόσταση τριών φθόγγων πάνω από την βαθμίδα κατάληξης με καθοδική πορεία, όπως και σε απόσταση τεσσάρων αναδεικνύοντας έτσι τα 4χορδικά πρότυπα που την πλαισιώνουν. Ξεχωριστή περίπτωση αποτελούν οι καταλήξεις στις οποίες, όπως αποτυπώνεται στα παρακάτω συστήματα, πριν την κατάληξη της μελωδικής φράσης αναφέρεται η 4^η ή η 5^η της βαθμίδας κατάληξης.

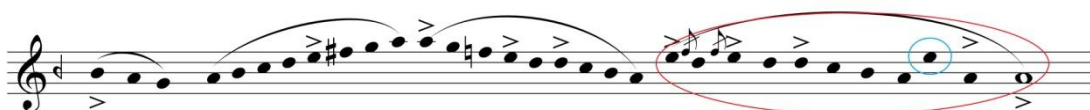
Ussak taksim 3

Φράση 3γ (μέτρο 28)



Ussak taksim 3

Φράση 4δ (μέτρο 37)



¹⁵⁵ Ατελή, εντελή, τελική κατάληξη.

2.11. Κλιμακική εκδοχή του *makam*

Σ' αυτό το μέρος παρουσιάζονται κάποιες περιπτώσεις όπου ο μουσικός αντιμετωπίζει τη δομή του *makam* σαν ανάπτυξη κλίμακας, με ανοδική ή καθοδική πορεία ανάλογα. Μπορούμε να πούμε πως η σχετική αναφορά προς τον κλιμακικό χαρακτήρα του *makam* εμπεριέχει την ανάδειξη των βασικών υπομονάδων που το αποτελούν, όπως επίσης και ο επαναπροσδιορισμός που γίνεται στη σχετική του έκταση¹⁵⁶. Στις καταγραφές που ακολουθούν παραθέτονται αναλυτικά οι εν λόγω κλιμακικές πρακτικές που χρησιμοποιούνται, ομαδοποιημένες με βάση την πορεία κατεύθυνσης, καθώς και η πρόσθεση επιπλέον μέτρων της κάθε φράσης για καλύτερη κατανόηση της θέσης και της χρήσης κάθε κλιμακικής οντότητας.


Βλέπε ενδεικτικά:

Εκτέλεση κλίμακας με καθοδική πορεία

Ussak taksim 1

Φράση 3 (μέτρο 6)

Φράση 3 (00:24:08 - 00:44:67)



¹⁵⁶ Βάση των υπομονάδων που το αποτελούν.

Ussak taksim 2

Φράση 2β (μέτρο 3)

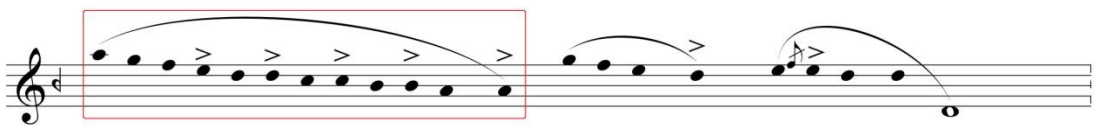
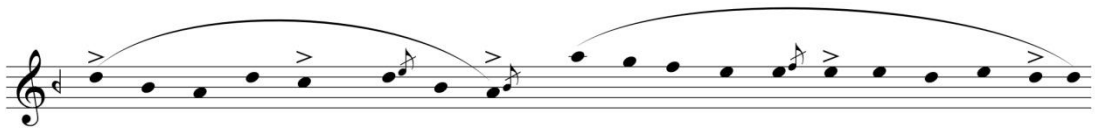
Φράση 2α (00:15:19 - 00:18:62)



Φράση 2β (00:19:62 - 00:21:63)

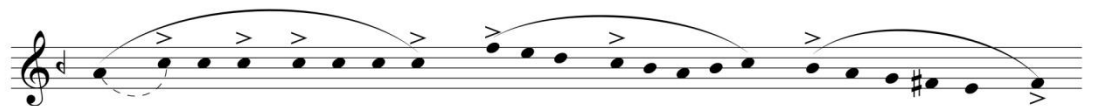
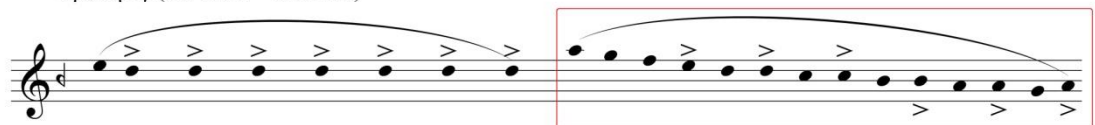


Φράση 3α (μέτρο 15)



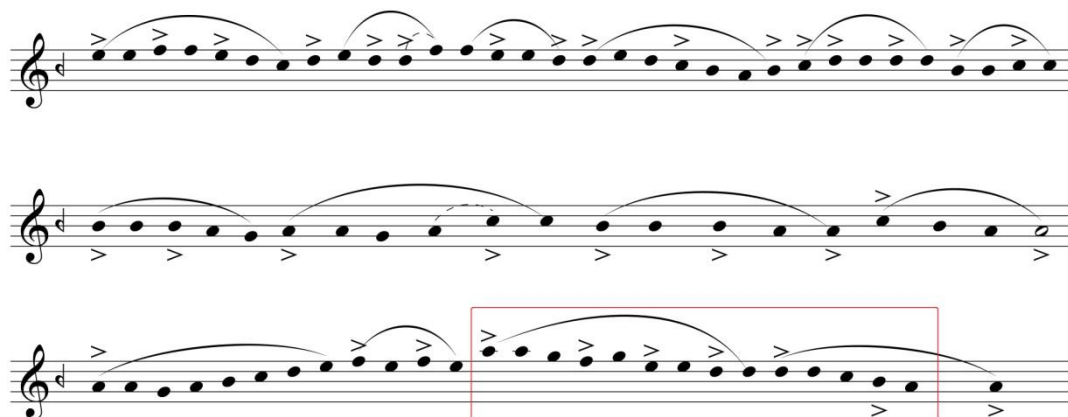
Φράση 3γ (μέτρο 20)

Φράση 3γ (01:45:22 - 02:13:63)



Ussak taksim 3

Κατάληξη-Φράση 7 (μέτρο 67)



Εκτέλεση κλίμακας με ανοδική πορεία

Huseyni taksim 2

Φράση 2γ (μέτρο 8)



Ένδειξη κλίμακας με ανιούσα-κατιούσα πορεία

Ussak taksim 3

Φράση 4δ (μέτρο 37)

Φράση 4δ (02:13.90 - 02:31.64)

Huseyni taksim 1

Φράση 2ε (μέτρο 13)

Φράση 2ε (01:06.36 - 01:18.92)

Παρακάτω παρατίθεται αναλυτικός πίνακας με τις υπόλοιπες ενδείξεις κλιμακικού χαρακτήρα που έχουν εντοπιστεί στο ηχητικό υλικό.

<i>Taksim</i>	Φράση	Μέτρο	Πορεία
<i>Ussak 2</i>	5	40	κατιούσα
	5	45	κατιούσα
	5	46	κατιούσα
<i>Huseyni 1</i>	3α	16	κατιούσα
	3β	17	κατιούσα
	3β	18	κατιούσα
	5β	48	κατιούσα
<i>Muhayyer 1</i>	2δ	13	κατιούσα
	2δ	18	κατιούσα
	4θ	47	κατιούσα
	5γ	60	κατιούσα

πίνακας 7

Παρατηρήσεις-Σχολιασμός

Σε όλο το ηχητικό υλικό που έχει αναλυθεί εντοπίστηκαν 19 περιπτώσεις σε 6 *taksim* στις οποίες το *makam* απαντάται με μορφή κλίμακας, ομαδοποιημένες όπως προαναφέρθηκε κατά την πορεία κατεύθυνσης. Όλες οι εκδοχές έχουν κατάληξη είτε στη βαθμίδα παραγωγής *dugah* (LA) είτε στη βαθμίδα *muhayyer* (LA'). Η διαφοροποίηση που γίνεται μεταξύ των περιπτώσεων αφορά κυρίως την ατμόσφαιρα της ήδη προ-υπάρχουσας μορφής της φράσης, από την οποία διαμορφώνεται κατά κάποιο τρόπο η κάθε πορεία.

Πιο αναλυτικά, από τις 19 εκδοχές οι 16 ανήκουν στις περιπτώσεις με καθοδικό χαρακτήρα, 1 περίπτωση ακολουθεί ανοδική ανάπτυξη και 2 εφαρμόζουν και τις δύο εκδοχές. Στην κλίμακα με ανοδική πορεία γίνεται είσοδος στο *dugah* (LA) αναπτύσσοντας μέχρι το *muhayyer*¹⁵⁷ (LA') όπως επίσης και στις περιπτώσεις ανιούσας-κατιούσας πορείας με εξαίρεση την βαθμίδα κατάληξης, όπου λόγω της καθοδικής πορείας γίνεται επιστροφή στη βάση. Στις περιπτώσεις αυτές αξίζει να σημειωθεί η ανάδειξη του διατονικού χαρακτήρα της 6ης βαθμίδας¹⁵⁸

Ξεχωριστή κατηγορία μπορούν να θεωρηθούν οι κλίμακες με καθοδική πορεία, οι οποίες εμφανίζονται σε τρεις μορφές. Η πρώτη είναι η μορφή στην οποία η μελωδική γραμμή βρίσκεται στη βάση και ακολούθως γίνεται καθοδική πορεία από το *muhayyer* (LA')¹⁵⁹. Στη δεύτερη ανήκουν οι περιπτώσεις με τη μελωδία να βρίσκεται στη μεσαία περιοχή φλερτάροντας με τις δεσπόζουσες βαθμίδες του *makam* πριν την καθοδική πορεία από το *muhayyer* (LA')¹⁶⁰. Η τρίτη μορφή χωρίζεται σε δύο περιπτώσεις. Στη μια η ανάπτυξη του *taksim* βρίσκεται ήδη στην ψηλή περιοχή και στη δεύτερη ακολουθεί πρώτα πορεία ανάπτυξης ανοδικού χαρακτήρα από τη βάση μέχρι την περιοχή του *muhayyer* (LA') και στη συνέχεια καταλήγει καθοδικά στο *dugah*¹⁶¹.(LA)

Να προστεθεί ότι στις περισσότερες περιπτώσεις της κλιμακικής αντιμετώπισης του *makam* διαπιστώνονται κατά την όδευση της μελωδικής πορείας για κατάληξη.

¹⁵⁷ Βλέπε *Huseyni taksim 2*, φράση 2γ μέτρο 8, σελ. 209.

¹⁵⁸ Βλέπε *Ussak taksim 3*, φράση 4δ μέτρο 37, σελ. 188 και *Huseyni taksim 1*, φράση 2ε μέτρο 13, σελ. 202.

¹⁵⁹ Βλέπε *Ussak taksim 2* φράση 2β μέτρο 3, σελ. 182 και *Muhayyer 1*, φράση 5γ μέτρο 60, σελ. 217.

¹⁶⁰ *Neva* ή *huseyni*. Επίσης βλέπε *Ussak taksim 2* φράση 3α μέτρο 15, φράση 3γ μέτρο 20, σελ. 182, *Huseyni taksim 1*, φράση 3α μέτρο 16, σελ. 202 και *Muhayyer taksim 1*, φράση 2δ μέτρο 13, σελ. 217.

¹⁶¹ Βλέπε *Ussak taksim 1* φράση 3 μέτρο 5-6, σελ. 176, *Ussak taksim 3* φράση 7 μέτρο 6, σελ. 188, *Ussak taksim 2* φράση 5 μέτρο 45-46, σελ. 182, *Huseyni taksim 1*, φράση 3β μέτρο 17-18, σελ. 202, *Huseyni taksim 2*, φράση 5β μέτρο 48, σελ. 209, *Muhayyer taksim 1*, φράση 2δ μέτρο 17-18 και φράση 4θ μέτρο 46-47, σελ. 217.

2.12. Ανάπτυξη πέρα από τα όρια της θεμέλιας κλίμακας

Σ' αυτό το υποκεφάλαιο αναδεικνύονται οι περιπτώσεις όπου διαπιστώθηκαν μελωδικές φράσεις οι οποίες ξεπερνούν τα σχετικά όρια της θεμέλιας κλίμακας¹⁶².

Βλέπε ενδεικτικά:

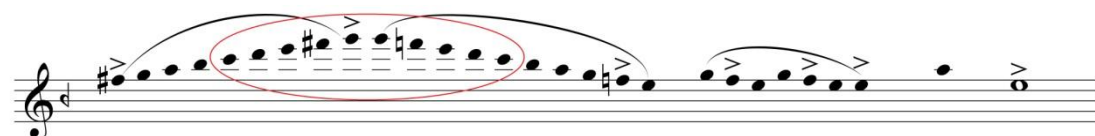
Ussak taksim 2

Φράση 4γ (μέτρο 35)



Ussak taksim 3

Φράση 3γ (μέτρο 28)



¹⁶² Στην παρούσα μελέτη, δεν θα αναφερθούν-εξεταστούν ζητήματα τα οποία αφορούν την περίπτωση της θεμέλιας κλίμακας. Για περεταίρω βλέπε: Signell, Karl L, *Makam: Modal practice in Turkish art music*, New York: Da Capo Press 1986, Aydemir, Murat, *Turkish music: MakamGuide*, Erman Dirikcan, Istanbul: Pan Yayincilik 2010, Μαυροειδής, Μάριος Δ, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο: Ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακαμ, το τούρκικο μακαμ*, Αθήνα: Faggoto 1999, Κηλιτζανίδου, Π, *Μεθοδική διδασκαλία Ελληνικής μουσικής*, Θεσσαλονίκη: ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ ΒΑΣ. 2005, Σκούλιος, Μάρκος, «Η θέση και η συμμασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα» *Μουσική (και) θεωρία*, Τεύχος 5, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2010, Habib, Hassan, Touma, *Η μουσική των Αράβων*, Εν Χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2006.

Φράση 5γ (μέτρο 43)

Two staves of musical notation in treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time signature. The first staff contains a melodic line with a long slur over the first 12 measures. A red oval highlights the notes in measures 43, 44, and 45. The second staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and a final quarter note.

Huseyni taksim 1

Φράση 3γ (μέτρο 23)

Two staves of musical notation in treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time signature. The first staff contains a melodic line with a long slur over the first 12 measures. A red oval highlights the notes in measures 23, 24, and 25. The second staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and a final quarter note.

Huseyni taksim 2

Φράση 5γ (μέτρο 51)

Two staves of musical notation in treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time signature. The first staff contains a melodic line with a long slur over the first 12 measures. A red oval highlights the notes in measures 51, 52, and 53. The second staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and a final quarter note.

Φράση 6α (μέτρο 53)

Three staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a long melodic line with a red oval highlighting a specific sequence of notes. The second and third staves continue the melodic line with various phrasing slurs and accents.

Muhayyer taksim 1

Φράση 3δ (μέτρο 30)

Two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff has a red circle around a specific note. The second staff has a red oval around a group of notes. The notation includes various phrasing slurs and accents.

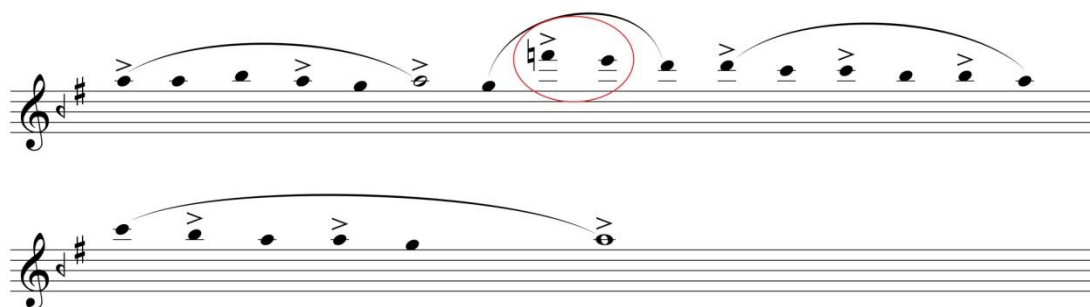
Φράση 4β (μέτρο 32)

One staff of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). A red oval highlights a group of notes at the beginning of the phrase. The notation includes various phrasing slurs and accents.

Φράση 4δ (μέτρο 34)

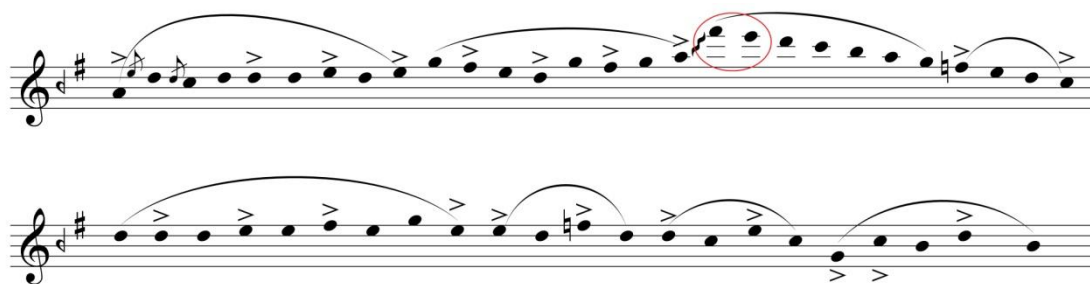
One staff of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). A red oval highlights a group of notes at the beginning of the phrase. The notation includes various phrasing slurs and accents.

Φράση 4θ (μέτρο 50)



Muhayyer taksim 2

Κατάληξη- Φράση 4γ (μέτρο 44)



Παρατηρήσεις-Σχολιασμός

Όπως παρατηρείται στα παραπάνω συστήματα, διακρίνεται ο σχηματισμός του κάθε *makam* ως κλίμακα, διατηρώντας ανοδική και καθοδική πορεία πέρα απ' τα οκταβικά πλαίσια, ξεπερνώντας τα όρια της θεμέλιας κλίμακας όπως προαναφέρθηκε. Μετά από κάθε τέτοια ανάπτυξη ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αποτελεί η καθοδική πορεία της μελωδικής γραμμής. Οι εν λόγω κινήσεις εντοπίζονται πριν από ατελείς ή εντελείς καταλήξεις. Επίσης, αξίζει να σημειωθεί ότι η προσέγγιση της θεμέλιας κλίμακας, από τον υπο-μελέτη μουσικό, γίνεται περισσότερο οργανοκεντρικά, εκμεταλλευόμενος την έκταση του οργάνου.

2.13. Μεταβολές στο *taksim*

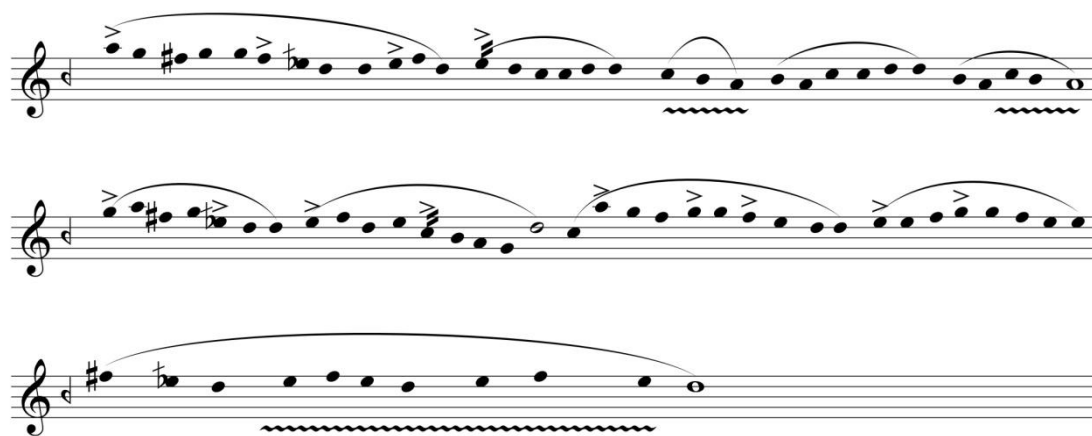
Κάθε φόρμα *taksim* η οποία ακολουθεί κάποιους κανόνες για την υλοποίηση της μελωδικής ανάπτυξης στηρίζεται σε ένα *makam*. Χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις των τροπικών μεταβολών που κατά τη διάρκεια της πορείας ανάπτυξης γίνονται αναφορές σε στοιχεία γειτονικών *makam*. Όπως λέει και ο Karl Signell, «Πολύ λίγα είναι τα *taksim* τα οποία ξεκινάνε και τελειώνουν μένοντας μόνο σε ένα *makam*. Αυτό που τακτικά συμβαίνει κατά τη διαμόρφωσή τους είναι ο δανεισμός στοιχείων από άλλα *makam*, σύμφωνα με τους “αυστηρούς” κανόνες»¹⁶³.

Όπως αποτυπώνεται στα παρακάτω συστήματα, από την ανάλυση του ηχητικού υλικού, παρατηρήθηκαν μεταβολές που η ύπαρξη τους είναι απαραίτητη για τη σύσταση της μελωδικής ανάπτυξης. Οι μεταβολές που εντοπίστηκαν είναι οι εξής:

A) Μαλακό χρώμα στην περιοχή του *neva* (δάνειο από *makam karcigar*)

*Ussak taksim I*¹⁶⁴

Φράση 4β-4γ (μέτρο 13-15)



¹⁶³ Signell, Karl L, *Makam: Modal practice in Turkish art music*, New York: Da Capo Press 1986, σελ. 65.

¹⁶⁴ Βλέπε *Ussak taksim I*, σελ. 176.

*Huseyni taksim 2*¹⁶⁵

Φράση 4γ (μέτρο 35-41)

Στην περίπτωση του *Ussak taksim 1* το μαλακό χρώμα εντοπίζεται κατά τα 5χορδικά πρότυπα. Αντιθέτως στο *Huseyni taksim 2* ενώ δίνεται η αίσθηση *hicaz* δεν διακρίνεται η μορφή που το συντελεί, εκτός από το μέτρο 40 όπου η πορεία εκτείνεται μέχρι το *tiz cargah* (DO'). Αναδεικνύεται έτσι μια πιο ολοκληρωμένη άποψη για την υπομονάδα της 4ης¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Βλέπε *Huseyni taksim 2*, σελ. 209.

¹⁶⁶ Ο.π.

B) *Ussak* χρώμα στην περιοχή της 4ης βαθμίδας (δάνειο από *makam Huseyni*)

*Ussak taksim 2*¹⁶⁷

Φράση 4β (μέτρο 27-34)

The musical score consists of eight staves of music in treble clef, 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music features a melodic line with various ornaments, including grace notes and slurs. The first staff starts with a grace note on F#4. The second staff has a long slur over the first four notes. The third staff has a slur over the first six notes. The fourth staff has a slur over the first four notes. The fifth staff has a slur over the first six notes. The sixth staff has a slur over the first six notes. The seventh staff has a slur over the first four notes. The eighth staff has a slur over the first four notes.

¹⁶⁷ Βλέπε *Ussak taksim 2*, σελ. 182.

*Ussak taksim 3*¹⁶⁸

Φράση 3γ (μέτρο 23-28)

The musical score is written on six staves in treble clef, 4/4 time. It features a melodic line with various ornaments, including slurs and accents. The first staff shows a melodic line with a slur over measures 23-28. The second staff continues the melody with slurs and accents. The third staff features a more complex melodic line with slurs and accents. The fourth staff shows a melodic line with slurs and accents. The fifth staff continues the melody with slurs and accents. The sixth staff shows a melodic line with slurs and accents, ending with a final note.

Στις δύο αυτές περιπτώσεις η χρήση της *ussak* αίσθησης, ως μεταβολή στην 5η βαθμίδα, αναδεικνύεται με διαφορετικό τρόπο σε σχέση με την αυτονομία της στα πλαίσια ενός *huseyni taksim*. Η αίσθηση της έλξης στην 6η βαθμίδα δεν είναι τόσο έντονη. Παρόλα αυτά η παρουσία της εκδηλώνεται μέσα από το διατονικό της χαρακτήρα. Επίσης αναδεικνύεται η *rast* υπομονάδα του προσαγωγέα (με βάση το *neva-RE*), όπως και η ψηλή 3η, η οποία αντιμετωπίζεται ως η κάτω 6η του *ussak* 4χόρδου της περιοχής του *huseyni (MI)*. Ένα άλλο χαρακτηριστικό που παρατηρήθηκε στις περιπτώσεις των *huseyni taksim* που έχουν αναλυθεί¹⁶⁹ είναι η φυσική άνω 2η, η οποία απουσιάζει στο πλαίσιο της ενσωμάτωσης ενός *ussak* στην 5η ως μεταβολή.

¹⁶⁸ Βλέπε *Ussak taksim 3*, σελ. 188.

¹⁶⁹ Βλέπε *Huseyni taksim 1*, σελ. 202 και *Huseyni taksim 2*, σελ. 209.

Γ) *Nikriz* διάθεση στην περιοχή του *cargah* (δάνειο από *makam karcigar*)

Ussak taksim 3¹⁷⁰

Φράση 5δ (μέτρο 48-55)

¹⁷⁰ Βλέπε σπ. 168.

*Huseyni taksim I*¹⁷¹

Φράση 5α (μέτρο 39-45)

Αξιοσημείωτη είναι η ανάδειξη των χαρακτηριστικών του *makam karcigar*, η ύπαρξη των οποίων γίνεται αντιληπτή μέσω της υπομονάδας *nikriz*, η οποία βρίσκεται θεμελιωμένη στην 3η βαθμίδα, σε σχέση με τις περιπτώσεις *karcigar* που αναλύθηκαν πιο πάνω¹⁷². Ενδιαφέρον είναι ο τρόπος ενσωμάτωσης του *nikriz* περιβάλλοντος στα δύο *taksim*, όπου και στις δύο περιπτώσεις ο μουσικός αντιμετωπίζει τη μεταβολή με τον ίδιο τρόπο εφαρμόζοντας τις ίδιες κινήσεις¹⁷³.

¹⁷¹ Βλέπε *Huseyni taksim I*, σελ. 202.

¹⁷² Βλέπε σημείο Α σελ. 154.

¹⁷³ Για περαιτέρω βλέπε υπ. 168 και 171.

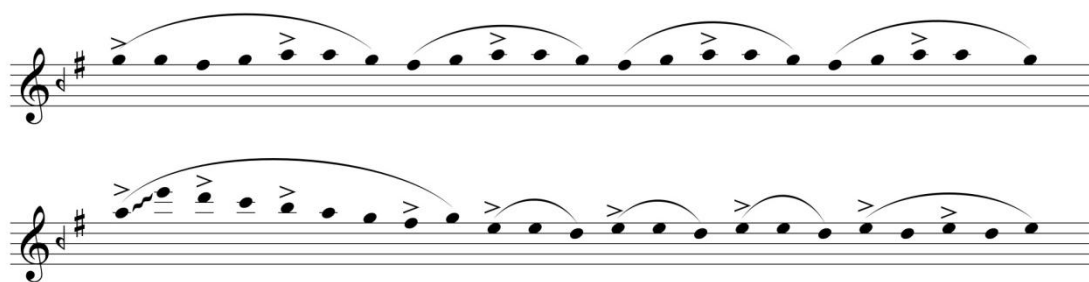
Γ) *Mahur* στη περιοχή του *gerdaniye* (δάνειο από *makam mahur*)

*Huseyni taksim 2*¹⁷⁴

Φράση 4α, 4β, και 4γ (μέτρο 20-29)

The image displays a musical score for the piece *Huseyni taksim 2*, specifically measures 20 through 29. The score is written on eight staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often grouped into phrases with slurs and accents. The notation includes various rhythmic values and phrasing marks, such as slurs and accents, which are essential for the performance of this piece. The overall structure of the score is a single melodic line, typical of a *taksim* in the *makam mahur* style.

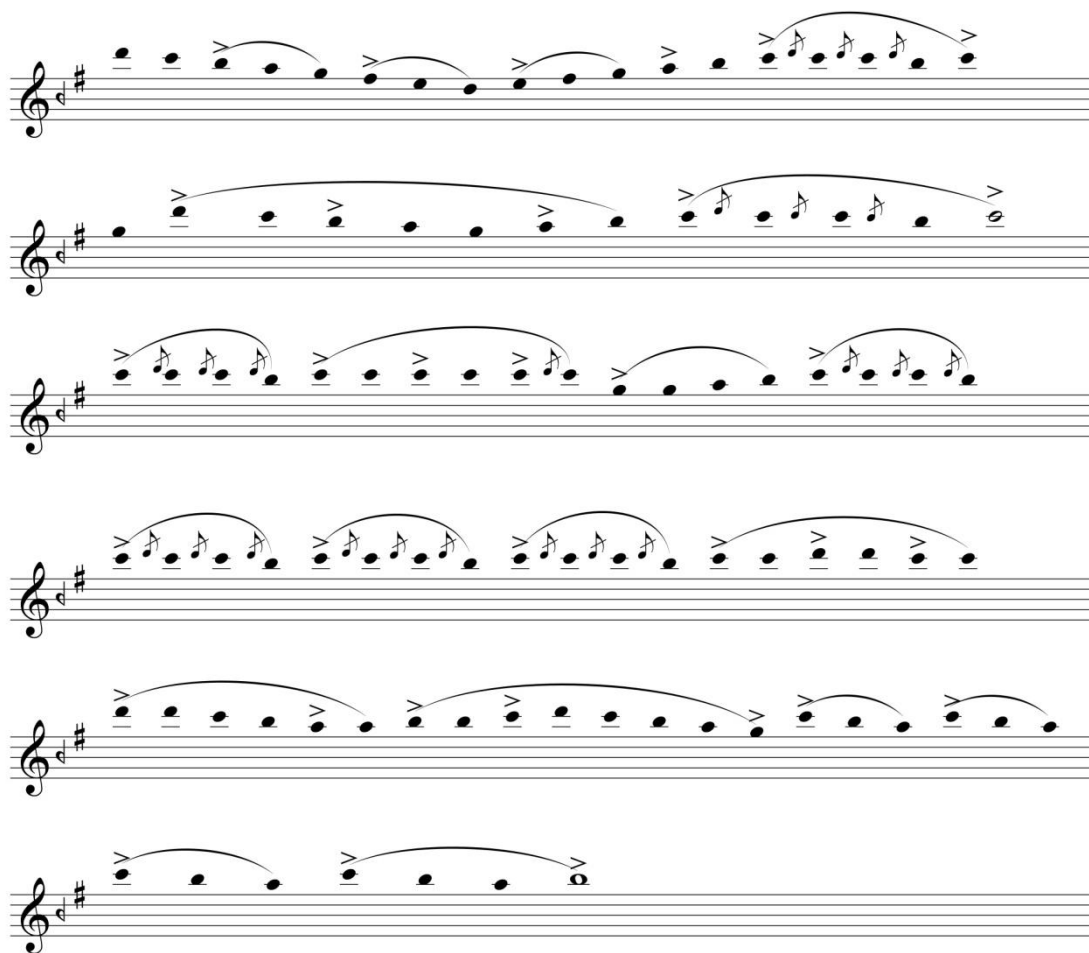
¹⁷⁴ Βλέπε σπ. 165.



Δ) *Mahur* στη περιοχή του *tiz cargah* (δάνειο από *makam mahur*)

*Huseyni taksim 1*¹⁷⁵

Φράση 4α και 4β (μέτρο 25-30)



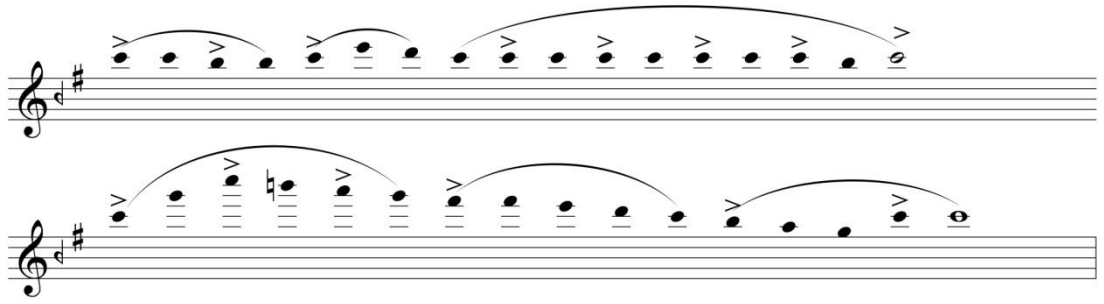
¹⁷⁵ Βλέπε σπ. 171.

*Muhayyer taksim 1*¹⁷⁶

Φράση 3α, 3β, 3γ και 3δ (μέτρο 20-30)

The musical score consists of ten staves of music in treble clef, key of D major (one sharp), and 2/4 time. The music features a series of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. The first staff begins with a slur over four eighth notes. The second staff has a slur over four eighth notes. The third staff has a slur over eight eighth notes. The fourth staff has a slur over eight eighth notes. The fifth staff has three slurs over groups of four eighth notes. The sixth staff has three slurs over groups of four eighth notes. The seventh staff has four slurs over groups of four eighth notes. The eighth staff has five slurs over groups of four eighth notes. The ninth staff has a slur over eight eighth notes. The tenth staff has a slur over eight eighth notes.

¹⁷⁶ Βλέπε *Muhayyer taksim 1*, σελ. 217.

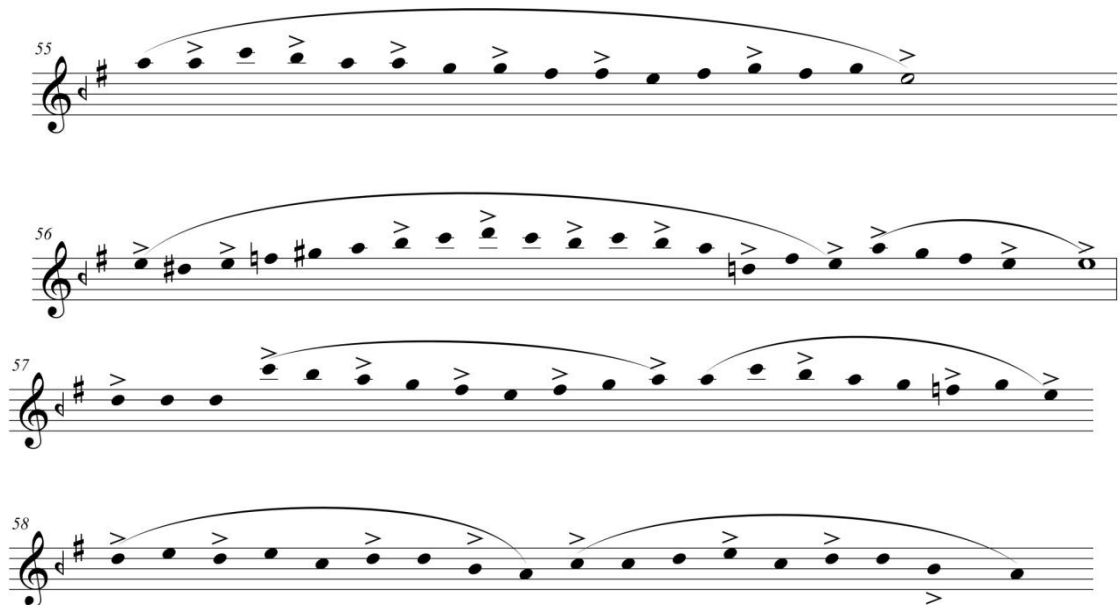


Το λαμπερό χρώμα της *mahur* διάθεσης εντοπίστηκε σε δύο εκδοχές, όπως φαίνεται στα παραπάνω συστήματα. Στην πρώτη εκδοχή το *mahur* εφαρμόζεται κατά τα βασικά του πρότυπα ανοίγοντας στη βαθμίδα *gerdaniye* (SOL'), ενώ στη δεύτερη γίνεται μετατόπιση της βάσης στο *tiz cargah* (DO'), όπου η μελωδική ανάπτυξη ξεπερνάει τα όρια της θεμέλιας κλίμακας.

Ε) Χρώμα *hisar* στην 5η βαθμίδα (δάνειο από *makam hisar*)

*Huseyni taksim 2*¹⁷⁷

Φράση 6α (μέτρο 56)



¹⁷⁷ Βλέπε υπ. 165.

Z) *Buselik* περιβάλλον στη βάση *dugah* (δάνειο από *makam buselik*)

*Ussak taksim 3*¹⁷⁸

Φράση 5β (μέτρο 39-40)

The image displays five staves of musical notation in treble clef, representing measures 38 through 42 of a piece. The notation consists of eighth and sixteenth notes, often grouped with beams and slurs. Accents (>) are placed above many notes. Measure 38 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 39 has a key signature change to one flat (Bb). Measure 40 has a key signature change to one sharp (F#). Measure 41 has a key signature change to one flat (Bb). Measure 42 has a key signature change to one sharp (F#). The notation is dense and melodic, typical of a taksim.

Σ' αυτές τις δύο περιπτώσεις διακρίνονται τα δάνεια από τα *makam hisar* και *makam buselik*. Η ύπαρξή τους δεν εντοπίζεται σε άλλο σημείο των *taksim* και επίσης η μελωδική γραμμή δεν τείνει προς περαιτέρω ανάπτυξη. Συνεπώς τα δάνεια χρησιμοποιούνται, από τον υπο-μελέτη μουσικό, για τροποποίηση-διαφοροποίηση του προϋπάρχοντος περιβάλλοντος της φράσης πριν την κατάληξη και όχι ως ολοκληρωμένες τροπικές μεταβολές.

¹⁷⁸ Βλέπε υπ. 168.

Παρατηρήσεις-Σχολιασμός

Στο υλικό της παρούσας μελέτης που έχει αναλυθεί εντοπίστηκαν μεταβολές σε 6 από τα 8 *taksim*. Τα λοιπά 2 μπορούν να θεωρηθούν ως μεταβατικού τύπου, τα οποία αναλύονται σε ξεχωριστό κεφάλαιο¹⁷⁹. Όπως φαίνεται παραπάνω τα δάνεια –στοιχεία, που χρησιμοποιήθηκαν κατά την επιτέλεση των *taksim*, προέρχονται από τα εξής *makam*:

- *Makam karcigar*
- *Makam mahur*
- *Makam hisar*
- *Makam buselik*

Η σπουδαιότητα των συγκεκριμένων μεταβολών-δανείων και η έννοια της χρησιμότητάς τους διαφαίνεται από τα εξής χαρακτηριστικά:

- 1) Ίδιες μεταβολές σε διαφορετικά *taksim*:
 - Χρήση του *makam karcigar* στα *taksim ussak 1, ussak 3, huseyni 1* και *huseyni 2*
 - Χρήση του *makam huseyni* στα *taksim ussak 2* και *ussak 3*
 - Χρήση του *makam mahur* στα *taksim huseyni 1, huseyni 2* και *muhayyer 1*
- 2) Ίδιες μεταβολές σε διαφορετική εκδοχή:
 - Χρήση του *makam karcigar* σε δύο εκδοχές
 - α) *hicaz* θεμελιωμένο στο *neva* στα *taksim ussak 1* και *huseyni 2*
 - β) *nikriz* θεμελιωμένο στο *cargah* στα *taksim ussak 3* και *huseyni 1*

¹⁷⁹ Βλέπε υποκεφάλαιο 2.14, μεταβατικά *taksim*, σελ. 167.

3) Ίδιες μεταβολές από διαφορετική βάση:

- Χρήση του *makam mahur* σε δύο βάσεις:

α) χρώμα *mahur* στη βαθμίδα *gerdaniye* στο *huseyni taksim 2*

β) χρώμα *mahur* στη βαθμίδα *tiz carginah* στα *taksim huseyni 1* και *muhayyer 1*

Τα *makam* εκ των οποίων γίνεται ο δανεισμός στοιχείων για τις μεταβολές προέρχονται από την ίδια οικογένεια. Κοινό τους στοιχείο η κοινή βάση παραγωγής *dugah (LA)* όπως και στα περισσότερα η κοινή υπομονάδα της βάσης¹⁸⁰. Εξάιρεση αποτελεί η περίπτωση του *mahur* το οποίο προβάλλεται και αναπτύσσεται μέσω κοινού φθόγγου¹⁸¹. Συμπερασματικά, παρατηρήθηκε η χρήση των μελωδικών μεταβολών να εφαρμόζεται σε δύο εκδοχές. Η πρώτη εκδοχή εμπεριέχει το χαρακτήρα της δημιουργίας καινούριας φράσης με καινούριο περιεχόμενο-σενάριο και η δεύτερη ενσωματώνεται ως απλός χρωματισμός της προϋπάρχουσας φράσης χωρίς περαιτέρω ανάπτυξη.

¹⁸⁰ 4χορδο *ussak* με εξάιρεση την περίπτωση του *makam buselik*. Βλέπε ενδεικτικά Aydemir, Murat, *Turkish music: MakamGuide*, Ergman Dirikcan, Istanbul: Pan Yayincilik 2010, σελ. 84, 117,126,171.

¹⁸¹ Ό.π. σελ. 49

2.14. Μεταβατικά *taksim*

Στο υπο μελέτη ηχητικό υλικό που έχει αναλυθεί εντοπίστηκαν δύο μεταβατικού τύπου *taksim*, βάσει των οποίων θα γίνει λόγος για το ζήτημα του τρόπου μετατροπής-γεφύρωσης από το ένα *makam* στο άλλο. Τα *gecis taksim* που εντοπίστηκαν είναι το *ussak taksim 4* και το *muhayyer taksim 2*, όπου και στις δύο περιπτώσεις ο υπο-μελέτη μουσικός χρησιμοποιεί τον ίδιο τρόπο μετατροπής. Το εργαλείο που χρησιμοποιείται για την γεφύρωση των δύο *taksim* είναι η κοινή βάση της δεύτερης υπομονάδας και ειδικότερα ο ασταθής της χαρακτήρας¹⁸². Καθώς αναδεικνύεται η υπομονάδα της βάσης, η μελωδική γραμμή αναπτύσσεται στην περιοχή της βαθμίδας *neva (RE)* με *rast* προδιάθεση πριν την χρήση της βαθμίδας *acem (FA)* για *buselik* περιβάλλον. Συνεπώς η βαθμίδα *neva (RE)* χρησιμοποιείται ως 4η του *ussak* 4χόρδου, όπου γίνεται κατάληξη στη βαθμίδα *dugah (LA ')* με *ussak* πλέον ατμόσφαιρα.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση του *muhayyer taksim 2*. Βλέποντας κανείς τις παραπάνω καταγραφές¹⁸³ διαπιστώνει πως τα υφολογικά στοιχεία, τα οποία χρησιμοποιούνται για την μετατροπή, παραπέμπουν στην περίπτωση μετατροπής για ένα *ussak taksim*, σε αντίθεση με ένα *muhayyer taksim* όπως αναγράφεται στον τίτλο του δίσκου¹⁸⁴.

¹⁸² Με τη φράση «ασταθής χαρακτήρας», εννοούνται η διαφορετικές μορφές της δεύτερης υπομονάδας, οι οποίες προέρχονται από τη διατονική συμπεριφορά της 6ης βαθμίδας.

¹⁸³ Βλέπε *muhayyer taksim 2* σελ. 83.

¹⁸⁴ Βλέπε Arsiv Serisi, *Yorgo Bacanos'dan Ud Taksimlari, (1950-1953) Istanbul Radyosu Kayitlari*, TRT, Istanbul 2011, track 18 *muhayyer taksim*.

Συμπεράσματα-Επίλογος

Η παραπάνω μελέτη, σχετικά με την καταγραφή και την τροπική ανάλυση του υπο-μελέτη ηχητικού υλικού, οδήγησε σε σκέψεις και συμπεράσματα τα οποία αναδεικνύουν, σε μια πρώτη προσέγγιση, χαρακτηριστικά υφολογικά στοιχεία στον τρόπο ερμηνείας της φόρμας *taksim* της περίπτωσης του Γιώργου Μπατζανού.

Αναλύοντας το υπο-μελέτη ηχητικό υλικό, όσον αφορά την πορεία μελωδικής ανάπτυξης, τροπικής συμπεριφοράς και ανάδειξης του *makam* στα υπο ανάλυση *taksim*, διαπιστώθηκαν τα εξής χαρακτηριστικά:

α) Τηρείται «πιστά» το *seyir* του κάθε *makam*, με την μελωδική ανάπτυξη να ακολουθεί την πορεία που υπαγορεύεται από αυτό. Έμφαση δίνεται στις βαθμίδες εισόδου και στα κύρια τονικά κέντρα που συνιστούν κυρίως οι δεσπίζοντες φθόγγοι.

β) Διατηρούνται καθαυτές οι υπομονάδες που συντελούν το κάθε *makam*. Για παράδειγμα στα *ussak taksim*¹⁸⁵, στην φράση εισόδου, παρατηρείται η μελωδική γραμμή να κινείται γύρω από την 4χορδική υπομονάδα της βάσης. Ειδικότερα, στο *ussak taksim 3*¹⁸⁶ γίνεται είσοδος στη βαθμίδα *neva (RE)* πριν την κατάληξη στο *dugah (LA)*, με αποτέλεσμα την ανάδειξη του *ussak* της βάσης σε 4χορδικά πρότυπα. Επίσης δίνεται έμφαση στις υπομονάδες κάτω από τη βάση και πάνω από τα οκταβικά πλαίσια. Συχνές είναι οι αναφορές στις περιπτώσεις των *ussak taksim* της *rast* υπομονάδας κάτω από τη βάση, όπως και η ανάπτυξη από το *muhayyer (LA')* μέχρι το *tiz neva (RE')* με *ussak* χαρακτήρα ανοδικής μελωδικής ανάπτυξης.

γ) Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ομαλότητα με την οποία γίνονται μεταβολές από ένα τονικό κέντρο σε ένα άλλο καθώς και οι αλλαγές από τη μια υπομονάδα στην άλλη. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω κοινού φθόγγου ή κοινής υπομονάδας¹⁸⁷. Όπως συγκεκριμένα εντοπίστηκε στο *huseyni taksim 2*¹⁸⁸, για την ομαλή μετάβαση της μελωδικής γραμμής στη βάση γίνονται στάσεις στις βαθμίδες *cargah (DO)* και *segah (SI)*.

¹⁸⁵ Με εξέρεση το *Ussak taksim 4*.

¹⁸⁶ Βλέπε *Ussak taksim 3*, σελ. 32.

¹⁸⁷ Ενδεικτικά βλέπε *Huseyni taksim 2*, φράση 4γ, σελ. 225.

¹⁸⁸ Ο.π. φράση 4δ.

δ) Αξιοσημείωτη είναι η συχνή χρήση της διατονικής συμπεριφοράς της 6ης βαθμίδας, η οποία προσδίδει στη μελωδική πορεία ανάπτυξης ανοδικό ή καθοδικό χαρακτήρα.

ε) Κατά τη διάρκεια της πορείας μελωδικής ανάπτυξης εντοπίστηκε η συχνή αναφορά προς τις δεσπόζουσες βαθμίδες, καταδεικνύοντας τη σημαντικότητα τους στην επιτέλεση ενός *taksim*, ακόμη και αν δεν λειτουργούν ως τονικά κέντρα. Επίσης, συχνή είναι η αναφορά προς τη βαθμίδα *dugah* (LA) σχεδόν σε κάθε ανάπτυξη καινούριας φράσης με αποτέλεσμα την ανάδειξη της βαθμίδας παραγωγής του *makam*.

ζ) Ο υπο-μελέτη μουσικός φαίνεται να αντιμετωπίζει τα *makam* των υπο-ανάλυση *taksim* θεωρώντας τα ως μια οικογένεια, την οικογένεια *ussak* και όχι ως μεμονωμένες τροπικές οντότητες. Αυτό φαίνεται σε μεγάλο βαθμό από τις μεταβολές που γίνονται μέσα στα *taksim*, όπου ίδιες μεταβολές χρησιμοποιούνται σε διαφορετικά *makam*¹⁸⁹.

Εμβραθύνοντας περαιτέρω στην ανάλυση του υπο-μελέτη ηχητικού υλικού και εστιάζοντας στο τεχνικό μέρος του υπο-μελέτη μουσικού, διακρίνονται κάποια βασικά συστατικά τα οποία συμβάλουν στη διαμόρφωση της δομής και εν τέλει στην αισθητική επιτέλεση του *taksim*. Τα πιο σημαντικά τέτοια συστατικά, όπως προκύπτουν μέσα από την ανάλυση του συνόλου των ηχογραφήσεων, είναι τα εξής:

α) Κατά την επιτέλεση του *taksim* οι μελωδικές φράσεις δομούνται τμηματικά με τέτοιο τρόπο ώστε να διακρίνονται εισαγωγικές και προ-εισαγωγικές υπο-φράσεις. Έτσι προετοιμάζεται το έδαφος για ομαλή είσοδο και μετάβαση στο κύριο θέμα της φράσης.

β) Εντοπίστηκε η τυποποίηση φράσεων και καταλήξεων. Αυτό μπορεί να θεωρηθεί αναπόφευκτο εάν γίνει αποδεκτό το γεγονός ότι τα *makam*, στα οποία επιτελούνται τα υπό μελέτη *taksim*, ανήκουν σε μία οικογένεια. Να έχουν δηλαδή κοινές δεσπόζουσες βαθμίδες-τονικά κέντρα τα οποία καταδεικνύονται κατά τη μελωδική πορεία ανάπτυξης.

¹⁸⁹ Βλέπε *Ussak taksim 1*, σελ. 14 και *huseyni taksim 2*, σελ. 60.

γ) Μέσα στις υπο-φράσεις εφαρμόζονται στοιχειώδεις ρυθμικές υπομονάδες των δύο και τριών μερών κατά την πυκνότητα των φθόγγων, με αποτέλεσμα η σύνθεσή τους να παραπέμπει σε μεγαλύτερα ρυθμικά μέρη όπως είναι οι ρυθμικές υπομονάδες των τεσσάρων, πέντε, επτά και εννιά μερών οι οποίες καταδεικνύονται από τους τονισμούς των φθόγγων. Οι πιο συχνές ρυθμικές υπομονάδες που εντοπίστηκαν είναι των επτά και εννιά μερών όπου ενδεχομένως να είναι πιο οικεία στον υπο-μελέτη μουσικό, μέσω του ρεπερτορίου το οποίο διαπραγματεύεται.

δ) Η αίσθηση της δυναμικής¹⁹⁰ απουσιάζει όσο αφορά το αισθητικό μέρος στο γενικότερο πλαίσιο της πρακτικής επιτέλεση των *taksim*. Παρόλα αυτά, λόγω της πληθώρας των φθόγγων που περιλαμβάνει η κάθε φράση, θα μπορούσε κανείς να πει πως η αίσθηση της δυναμικής προκύπτει και προβάλλεται μέσα από την πυκνότητα των φθόγγων ανάλογα με τη μελωδική πορεία ανάπτυξης.

ε) Ενδιαφέρουσα περίπτωση είναι η χρήση του τρέμολου όπου συναντήθηκε να χρησιμοποιείται σε τρεις εκδοχές. Στην πρώτη εκδοχή χρησιμοποιείται ως χρωματισμός-καλλωπισμός ενός μεμονωμένου φθόγγου και στη δεύτερη σε μικρά μελωδικά μοτίβα που η χρήση του συμβάλει στην ομαδοποίησή τους. Στην τρίτη εκδοχή μπορεί να θεωρηθεί ότι η χρησιμότητά του συνίσταται στη διάρκεια ενός φθόγγου, εάν γίνει αποδεκτή η έννοια του συνεχούς ήχου, έχοντας εν μέρει ως αποτέλεσμα τη διαφοροποίηση από την όλη «στακάτο αισθητική» παιξίματος.

ζ) Ο υπό μελέτη μουσικός εκμεταλλεύεται τεχνικές δυνατότητες του οργάνου όπως αρμονικοί, διφωνίες, *glissando*, ακόμη και άλματα μεταξύ διαστημάτων. Επίσης υπάρχουν περιπτώσεις όπου αναπτύσσεται η μελωδική γραμμή στις πολύ ψηλές συχνοτικά περιοχές του οργάνου ξεπερνώντας ακόμη τα πλαίσια και τη λογική της θεμέλιας κλίμακας. Μ' αυτό τον τρόπο αναδεικνύονται οι δυνατότητες αλλά και η έκταση του οργάνου,

η) Ο ρόλος της ταχύτητας, σε θέματα τεχνικής, αποτελεί βασικό στοιχείο κατά την επιτέλεση ενός *taksim*. Όπως εύκολα διακρίνει κανείς, ο υπο-μελέτη μουσικός σε πολλές περιπτώσεις χρησιμοποιεί μεγάλες ταχύτητες κατά την επιτέλεση, με αποτέλεσμα τη μεγάλη πυκνότητα φθόγγων σε κάθε φράση-υπο-φράση.

¹⁹⁰ Δεν υπάρχουν *forte* ή *piano* όσο αφορά το θέμα της έντασης.

Συνοψίζοντας, όλα τα στοιχεία τα οποία έχουν εντοπιστεί μέσα από τη μελέτη και ανάλυση του ηχητικού υλικού, σκιαγραφούν σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο ερμηνείας της φόρμας *taksim* από τον υπο-μελέτη μουσικό. Με άλλα λόγια, η συγκεκριμένη έρευνα αναδεικνύει εργαλεία, σε μια πρώτη προσέγγιση, τα οποία μπορούν να χρησιμοποιηθούν από τον αναγνώστη τόσο για σκοπούς μελέτης (τρόπος ερμηνείας και επιτέλεσης ενός *taksim*), όσο και για σκοπούς έρευνας για τον τρόπο ερμηνείας της φόρμας *taksim* κατά τον υπο-μελέτη μουσικό. Αυτό βέβαια απαιτεί την συνέχιση της έρευνας και σε *taksim* άλλης οικογένειας όπως π.χ. οικογένεια βαθμίδας *rast*. Παράλληλα, ενδιαφέροντα συμπεράσματα θα προέκυπταν μέσω της σύγκρισης του Γιώργου Μπατζανού με μουσικό της εποχής του ή του σήμερα, όπως λ.χ. τους δεξιοτέχνες του ουτιού Serif Muhittin Targan, Udi Nevres Bey, Necati Celik, Yurdal Tokcan. Σκοπός τέτοιας σύγκρισης θα ήταν μια πιο ολοκληρωμένη άποψη του τρόπου ερμηνείας της φόρμας *taksim*, καθώς θα μπορούσε να οδηγήσει σε συμπεράσματα τα οποία να προσδιορίζουν και να αναδεικνύουν, με μη γενικό και καθολικό τρόπο, την περίπτωση του Γιώργου Μπατζανού.

Βιβλιογραφία

1. Aksoy, Bülent, *Ottoman Music within the Makam Traditions of Middle-Eastern art Music: An Overview*, στο Bülent Savaş [online], διαθέσιμο στο <http://www.bulentsavas.com/english/althtml/ottomanmusicwithin.htm>, τελευταία επίσκεψη 03.06.2014.
2. Aydemir, Murat, *Turkish music: MakamGuide*, Erman Dirikcan, Istanbul: Pan Yayincilik 2010.
3. Beyhom, Amine, MAKHLOUF, Hamdi, *FRETTAGE DU `UD (LUTH ARABE) DANS LA THÉORIE MUSICALE ARABE ET INFLUENCE SUR LA PRATIQUE*, Paris 2009.
4. Feldman, Zev, Walter, *History and Performance of the Oud in Late Ottoman and Republican Turkey*,
5. Feldman, Walter, *Musik of the Ottoman Court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996.
6. Feldman, Walter, *Ottoman sources on the Development of the Taksim*, Yearbook for Traditional Music, Vol.25, Musical Processes in Asia and Oceania 1993, σελ. 1-28, δημοσιεύτηκε στο International Council for Traditional Music, αντίγραφο του άρθρου στο JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/768680>
7. Feldman, Walter, *Demetrius Cantemir, the Collection of Notations*, Yearbook for Traditional Music, Vol.39, No1, Participatory Discrepancies 1995, σελ. 146-150, δημοσιεύτηκε στο International Council for Traditional Music, αντίγραφο του άρθρου στο JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/852211>
8. Jairazbhoy, N, A, *Improvisation*, στο New Grove: Dictionary of Music and Musicians, Macmillan, London 1980.
9. Marcus, L, Scott, *Modulation in Arab Music: Documenting Oral Concepts, Performance Rules and Strategies*, Ethnomusicology, Vol 36, No 2, University of California, Santa Barbara, 1992.
10. Nettl, B, *Improvisation*, στο New Grove: Dictionary of Music and Musicians, Macmillan, London 2000.

11. Nettl, B, Riddle, R, *Taksim Nahawand: A Study of Sixteen Performance*, Yearbook for Traditional Music, Vol.5, International Folk Music Council, 1973, σελ. 11-50, δημοσιεύτηκε στο International Council for Traditional Music, αντίγραφο του άρθρου στο JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/767493>
12. Ozkan, Ismail, Hakki, *Turk Musikisi Nazariyati ve Usueri*, Oukun, Istanbul 2007
13. Pennanen, Pekka, Risto, *The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece*, Ethnomusicology, Vol.48, No.1, Tampere: University of Illinois Press 2004.
14. Tanrikorur, Cinuçen, *The Ottomans Music*, συνοπτική μετάφραση από τον Δρ. *Savaş Ş. Barkçin*, ανακτήθηκε στις 26 Ιουνίου 2000.
15. Torun, M, *Ud Metodu (Gelenekle Geleceğe)*, Istanbul, Çağlar Yayınları 1996.
16. Shehadeh, Seifed-Din, Abdoun, *The Oud: the king of Arabic instrument*, Arabila Production, Ιορδανία 1996.
17. Signell, Karl L, *Esthetics of Improvisation in Turkish Art Music*, Asian music, University of Texas Press, vol.5, No.2, 1974, σελ. 45-49
18. Signell, Karl L, *Makam: Modal practice in Turkish art music*, New York: Da Capo Press 1986.
19. Skoulios, Markos, *A comparative approach*, Music in the Mediterranean, Modal classical traditions, Vol.12, Εν Χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2005.
20. Touma, Hassan, Habib, *The Maqam Phenomenon: An Improvisation Technoique in the Music of Middle East*, Ethnomusicology, Vol.15, 1971, σελ. 38-48
21. Touma, Hassan, Habib, *Η μουσική των Αράβων*, Εν Χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2006.
22. Ulrich, Michels, *Ατλας της μουσικής*, μτφρ. Ι.Ε.Μ.Α, Αθήνα, Φίλιππος Νάκας 2005.
23. Βούλγαρης, Ευγένιος, Βανταράκης, Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: Σμυρναίικα και Πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*, Faggoto books/Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2006.
24. Κούνας Σπήλιος, *Οι «Ουσάκ Μανέδες» στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών*, Πτυχιακή εργασία, Άρτα 2010.
25. Κηλτζανίδου, Π, *Μεθοδική διδασκαλία Ελληνικής μουσικής*, Θεσσαλονίκη: ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ ΒΑΣ. 2005.
26. Λέκκας, Δημήτρης, «Η βάση της διαστηματικής», *Ταρ*, Τεύχος 1^ο, 1987

27. Λιόντου – Μωχάμεντ, Μαρίνα, *Ο Αγάπιος Τομπούνης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών*, Πτυχιακή εργασία, Άρτα 2011.
28. Μαυροειδής, Μάριος Δ, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο: Ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακαμ, το τούρκικο μακαμ*, Αθήνα: Faggoto 1999.
29. Μπαμπινιώτης, Γεωργίου, Δ, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 2002.
30. Παναγιωτόπουλου, Δ Γ, *Θεωρία και πράξις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα: Αδελφότης θεολόγων «Ο Σωτήρ» 8^η έκδοση 2008.
31. Σκούλιος, Μάρκος, «Προφορικές μουσικές παραδόσεις του Ελλαδικού χώρου, ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης», *Πολυφωνία*, τεύχος 8, άνοιξη 2006.
32. Σκούλιος, Μάρκος, «Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειοανατολικής Μεσογείου» *Προφορικότητες*, Τεύχος 3, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2007
33. Σκούλιος, Μάρκος, «Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα» *Μουσική (και) θεωρία*, Τεύχος 5, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2010.
34. Τσαρδάκας, Απόστολος, *Το κανονάκι στις 78 στροφές*, Faggoto books/Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2008.
35. Τσιαμούλης, Χρίστος, Ερευνίδης, Παύλος, *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης (17^{ος}-20^{ος} αι.)*, Δόμος, Αθήνα 1998.
36. Χρύσανθου, Αρχιεπισκόπου Δυρραχίου, *Θεωρητικών μέγα της μουσικής*, Τεργέστη: Michele Weis 1832.

Ιστοχώροι

- http://haberkibris.com/mob_n.php?n=munir-nureddin-selcuku-sahnedede-izleyen-kac-kisi-kaldik-ki-2012-07-29
- <http://www.umbc.edu/eol/time/>

Cd-ένθετα

- Γιώργος Μπατζανός (1900-1977), *Οι μεγάλοι δεξιοτέχνες της Μεσογείου*, "Το "πρώτο ούτι" της ανατολής", Εν Χορδαίς, Traditiolal crossroads, Θεσσαλονίκη 1997, track 1 ussak taqsim

Γιώργος Μπατζανός (1900-1977), *Οι μεγάλοι δεξιοτέχνες της Μεσογείου*, "Το "πρώτο ούτι" της ανατολής", Εν Χορδαίς, Traditiolal crossroads, Θεσσαλονίκη 1997, track 4 Huseyni taqsim

Γιώργος Μπατζανός (1900-1977), *Οι μεγάλοι δεξιοτέχνες της Μεσογείου*, "Το "πρώτο ούτι" της ανατολής", Εν Χορδαίς, Traditiolal crossroads, Θεσσαλονίκη 1997, track 9 Huseyni taqsim

- Arsiv Serisi, *yorgo bacanos 1900-1977*, Kalan muzik, Istanbul 1997, track 6, Huseyni taksim

Arsiv Serisi, *yorgo bacanos 1900-1977*, Kalan muzik, Istanbul 1997, track 13, Huseyni taksim

- Arsiv Serisi, *Yorgo Bacanos'dan Ud Taksimleri, (1950-1953) Istanbul Radyosu Kayitlari*, TRT, Istanbul 2011, track 3 ussak taksim.

Arsiv Serisi, *Yorgo Bacanos'dan Ud Taksimleri, (1950-1953) Istanbul Radyosu Kayitlari*, TRT, Istanbul 2011, track 9 ussak taksim

Arsiv Serisi, *Yorgo Bacanos'dan Ud Taksimleri, (1950-1953) Istanbul Radyosu Kayitlari*, TRT, Istanbul 2011, track 12 muhayyer taksim

Arsiv Serisi, *Yorgo Bacanos'dan Ud Taksimleri, (1950-1953) Istanbul Radyosu Kayitlari*, TRT, Istanbul 2011, track 15 ussak taksim

Arsiv Serisi, *Yorgo Bacanos'dan Ud Taksimleri, (1950-1953) Istanbul Radyosu Kayitlari*, TRT, Istanbul 2011, track 18 muhayyer taksim

Παράρτημα: Καταγραφές

cd:En Χορδαίς
Το "πρώτο ούτι" της ανατολής

Ussak taksim 1

Yorgo Bacanos

Είσοδος-Φράση 1 (0:00.55 - 0:07.80)



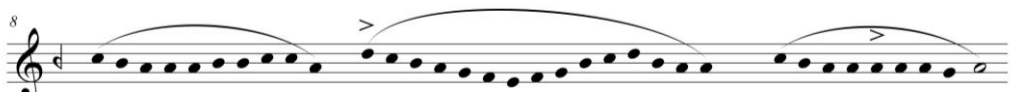
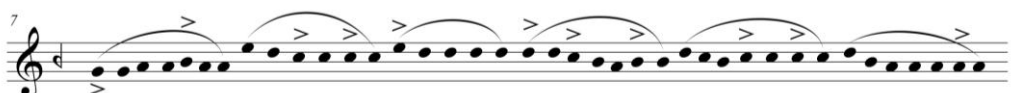
Φράση 2α (00:10.35 - 00:14.21)



Φράση 2β (00:14.24 - 00:23.41)



Φράση 3 (00:24:08 - 00:44:67)

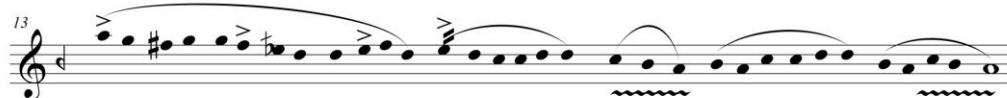




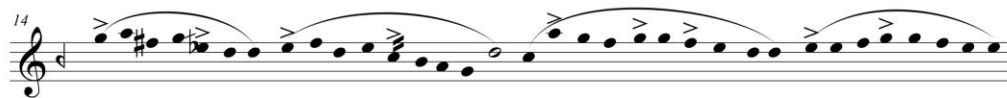
Φράση 4α (00:46:65 - 00:57:72)



Φράση 4β (00:59:23 - 00:01:04:77)



Φράση 4γ (01:05:92 - 01:15:28)



Φράση 4δ (01:17:18 - 01:34:84)



Φράση 4ε (01:23:58 - 01:34:70)

Musical staff 17: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with a slur over the first four notes and another slur over the last four notes. There are wavy lines under the second and sixth measures.

Musical staff 18: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with a slur over the first four notes and another slur over the last four notes. There are wavy lines under the first four notes and a dashed circle around the eighth note in the sixth measure.

Musical staff 19: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with a slur over the first four notes and another slur over the last four notes. There are wavy lines under the first four notes and a dashed circle around the eighth note in the sixth measure.

Φράση 5α (01:35:90 - 01:40:87)

Musical staff 20: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with a slur over the first four notes and another slur over the last four notes. There are wavy lines under the first four notes and accents (>) above the eighth notes in the second, fourth, sixth, and eighth measures.

Musical staff 21: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with a slur over the first four notes and another slur over the last four notes. There are wavy lines under the first four notes and accents (>) above the eighth notes in the second, fourth, sixth, and eighth measures.

Φράση 5β (01:41:33 - 01:55:37)

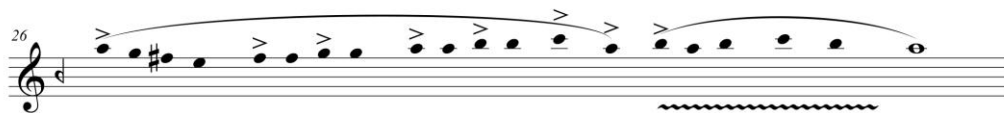
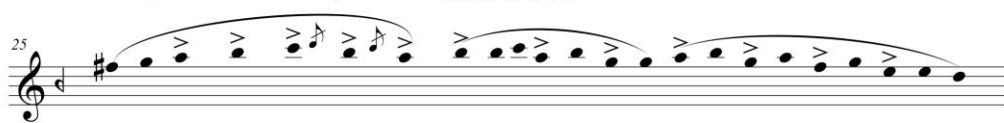
Musical staff 22: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with a slur over the first four notes and another slur over the last four notes. There are wavy lines under the first four notes and accents (>) above the eighth notes in the second, fourth, sixth, and eighth measures. A sharp sign (#) is placed above the eighth note in the sixth measure.

Musical staff 23: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with a slur over the first four notes and another slur over the last four notes. There are wavy lines under the first four notes and accents (>) above the eighth notes in the second, fourth, sixth, and eighth measures. A sharp sign (#) is placed above the eighth note in the sixth measure.

Musical staff 24: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with a slur over the first four notes and another slur over the last four notes. There are wavy lines under the first four notes and accents (>) above the eighth notes in the second, fourth, sixth, and eighth measures.

4 Φράση 6α (01:57:02 - 02:05:98)

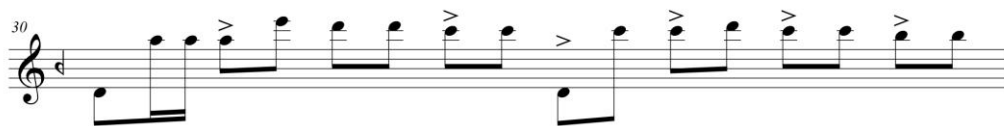
Ussak taksim 1



Φράση 6β (02:07:27 - 02:34:59)



Φράση 6γ (02:07:15 - 02:34:59)



Ussak taksim 1

5



Κατάληξη-Φράση 7 (02:35:90 - 02:52:36)



6

Ussak taksim 1

41

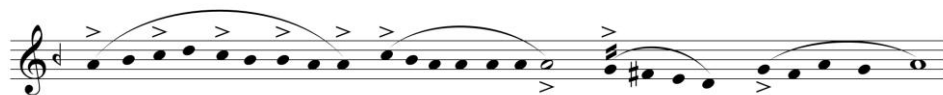
42

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff, labeled '41', contains a sequence of notes with various ornaments and a wavy line at the end. The second staff, labeled '42', continues the sequence with similar ornaments and a wavy line. The notation includes slurs, accents (>), and wavy lines indicating specific musical techniques or ornaments.

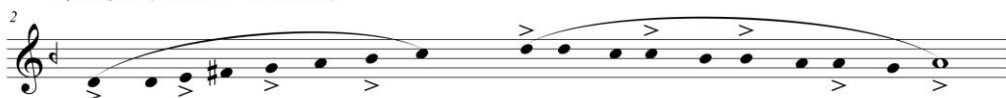
Ussak taksim 2

Yorgo Bacanos

Είσοδος-Φράση 1 (0:00:97 - 0:12:47)



Φράση 2α (00:15:19 - 00:18:62)



Φράση 2β (00:19:62 - 00:21:63)



Φράση 2γ (00:22:25 - 00:29:32)

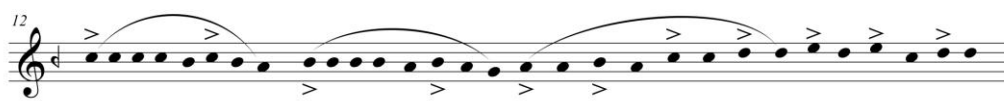
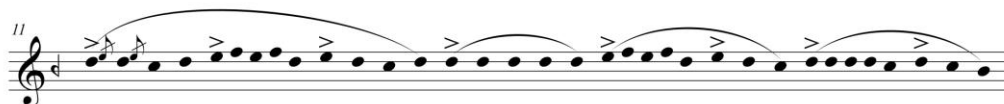
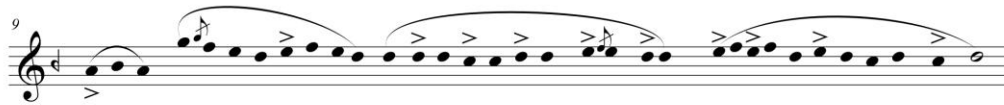


Φράση 2δ (00:30:63 - 00:45:24)



2 Φράση 3α (00:47:91 - 01:29:85)

Ussak taksim 2

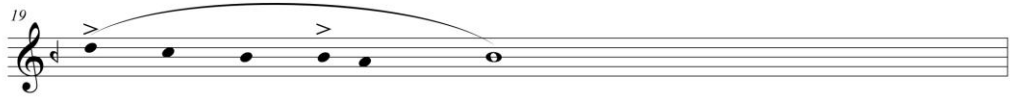


Φράση 3β (01:31:64 - 01:44:30)

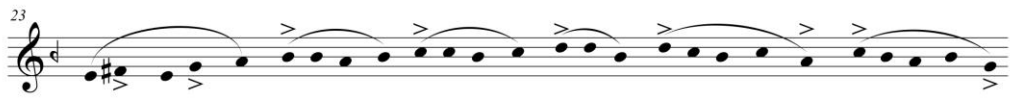
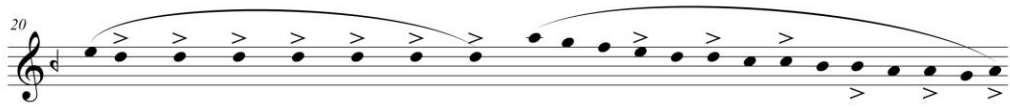


Ussak taksim 2

3

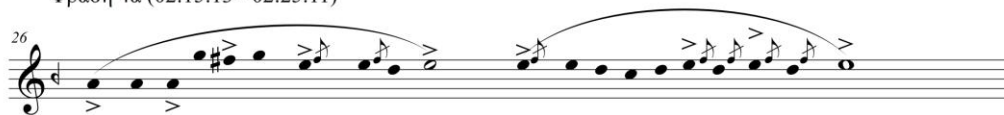


Φράση 3γ (01:45:22 - 02:13:63)

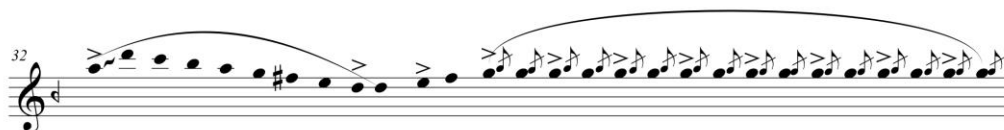
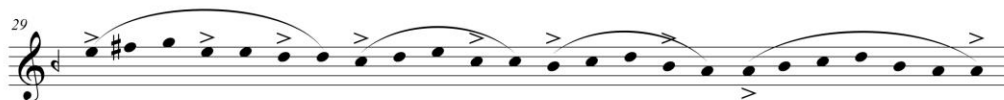




Φράση 4α (02:15:13 - 02:25:11)



Φράση 4β (02:26:34 - 02:52:85)



33

34

Φράση 4γ (02:54:07 - 03:17:67)

35

36

37

38

39

Κατάληξη-Φράση 5 (03:18:77 - 03:47:52)

40

6

Ussak taksim 2

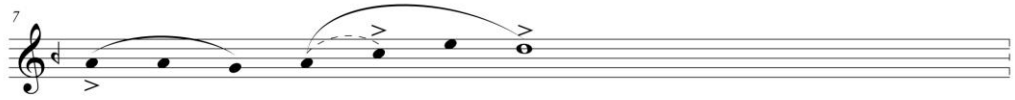
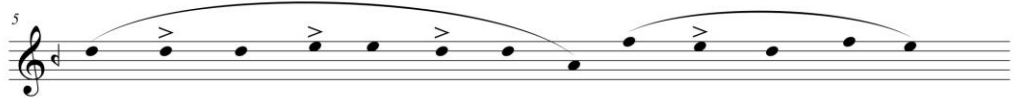
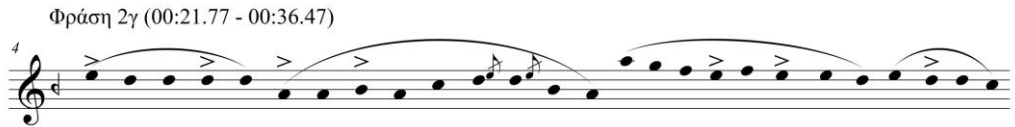
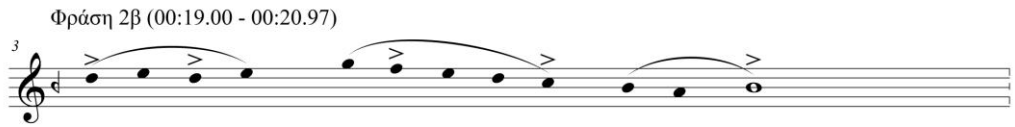
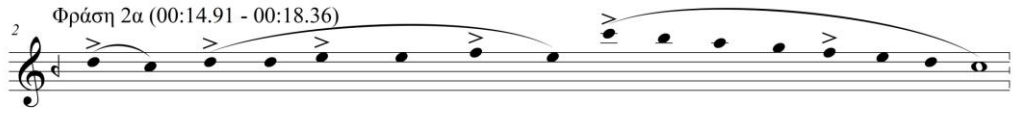
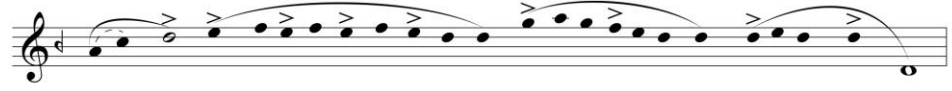
Musical score for Ussak taksim 2, measures 41-46. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation consists of six staves, each containing a sequence of notes with various articulations and phrasing marks.

- Measure 41: A series of eighth notes starting on G4, moving up to D5, then down to G4, with several slurs and accents.
- Measure 42: A series of eighth notes starting on G4, moving up to D5, then down to G4, with a sharp sign (F#) above the second measure and several slurs and accents.
- Measure 43: A series of eighth notes starting on G4, moving up to D5, then down to G4, with a sharp sign (F#) above the first measure and several slurs and accents.
- Measure 44: A series of eighth notes starting on G4, moving up to D5, then down to G4, with several slurs and accents.
- Measure 45: A series of eighth notes starting on G4, moving up to D5, then down to G4, with a sharp sign (F#) above the first measure and several slurs and accents.
- Measure 46: A series of eighth notes starting on G4, moving up to D5, then down to G4, with several slurs and accents, ending with a double bar line.

Ussak taksim 3

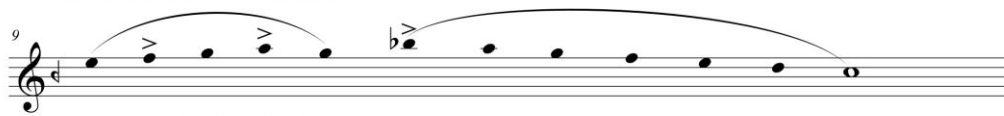
Yorgo Bacanos

Είσοδος-Φράση 1 (00:00.26 - 00:11.59)



2 Φράση 2ε (00:40.10 - 00:42.32)

Ussak taksim 3



Φράση 2ζ (00:43.75 - 00:48.71)



Φράση 2η (00:49.87 - 01:05.14)



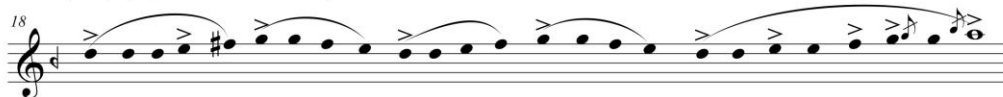
Φράση 3α (00:06.75 - 01:17.09)

Ussak taksim 3

3



Φράση 3β (01:18.40 - 01:21.93)



6 Φράση 5γ (02:49.65 - 03:07.31) Ussak taksim 3

41

42

43

44

Φράση 5δ (03:08.74 - 03:44.56)

45

46

47

48

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'Ussak taksim 3'. It consists of two main sections. The first section, labeled 'Φράση 5γ (02:49.65 - 03:07.31)', contains measures 41 through 44. The second section, labeled 'Φράση 5δ (03:08.74 - 03:44.56)', contains measures 45 through 48. The music is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as accents (>) and hairpins. Slurs are used to group notes across measures. The score is presented on a white background with black ink.

8 Φράση 6β (03:49.66 - 04:14.90)

Ussak taksim 3



Κατάληξη-Φράση 7 (04:16.09 - 04:51.81)



Ussak taksim 3

9

The image displays five staves of musical notation for 'Ussak taksim 3', measures 65 through 69. Each staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The notation consists of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. Measure 65 features a series of eighth notes with slurs and accents. Measure 66 shows a sequence of eighth notes with slurs and accents, ending with a quarter note. Measure 67 contains eighth notes with slurs and accents. Measure 68 features eighth notes with slurs and accents. Measure 69 concludes with eighth notes, slurs, and accents, ending with a double bar line.

Φράση 4 (02:22.40 - 02:33.72)

Musical notation for Phrase 4, measures 30-32. The notation is on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 30 starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. Measure 31 starts with a half note D5, followed by quarter notes E5, F5, and G5. Measure 32 starts with a half note A5, followed by quarter notes B5, C6, and D6. Slurs and accents are used throughout.

Κατάληξη-Φράση 5 (02:34.49 - 03:01.14)

Musical notation for Phrase 5, measures 33-36. The notation is on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 33 starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. Measure 34 starts with a half note D5, followed by quarter notes E5, F5, and G5. Measure 35 starts with a half note A5, followed by quarter notes B5, C6, and D6. Measure 36 starts with a half note E6, followed by quarter notes F6, G6, and A6. Slurs and accents are used throughout.

cd: Εν Χορδαίς
Το "πρώτο ούτι" της ανατολής

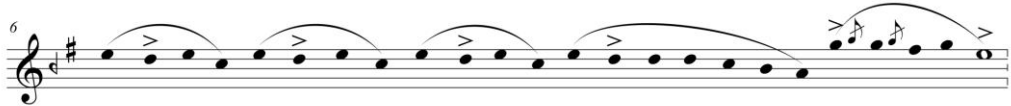
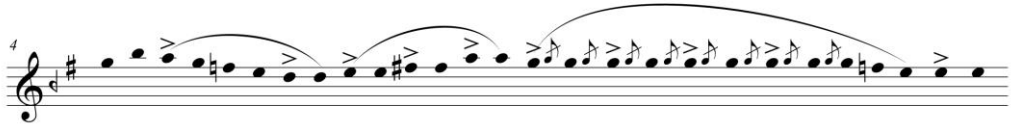
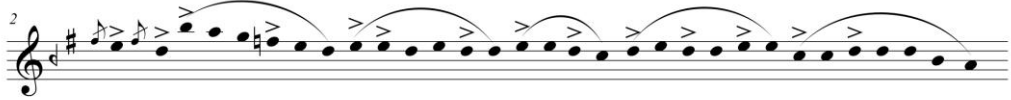
Huseyni taksim 1

Yorgo Bacanos

Είσοδος-Φράση 1 (00:00.84 - 00:10.75)



Φράση 2α (00:13.90 - 00:39.95)



Φράση 2β (00:42.73 - 00:45.17)



Φράση 2γ (00:45.54 - 00:55.68)



2

Huseyni taksim 1



Φράση 2δ (00:57.49 - 01:05.09)



Φράση 2ε (01:06.36 - 01:18.92)



Φράση 3α (01:23.39 - 01:27.46)



4 Φράση 4α (01:55.87 - 01:57.85) Huseyni taksim 1

25

Musical notation for measure 25, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a series of eighth notes with accents and slurs, ending with a quarter note.

Φράση 4β (01:58.61 - 02:13.27)

26

Musical notation for measure 26, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a series of eighth notes with accents and slurs, ending with a quarter note.

27

Musical notation for measure 27, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a series of eighth notes with accents and slurs, ending with a quarter note.

28

Musical notation for measure 28, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a series of eighth notes with accents and slurs, ending with a quarter note.

29

Musical notation for measure 29, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a series of eighth notes with accents and slurs, ending with a quarter note.

30

Musical notation for measure 30, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a series of eighth notes with accents and slurs, ending with a quarter note.

Φράση 4γ (02:14.39 - 02:36.93)

31

Musical notation for measure 31, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a series of eighth notes with accents and slurs, ending with a quarter note.

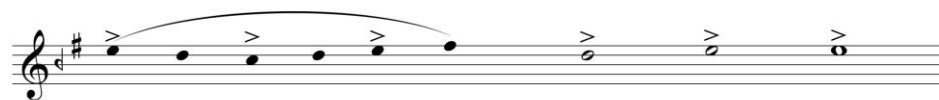
32

Musical notation for measure 32, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a series of eighth notes with accents and slurs, ending with a quarter note.

Huseyni taksim 2

Είσοδος-Φράση 1 (00:00.38 - 00:08.66)

Yorgo Bacanos



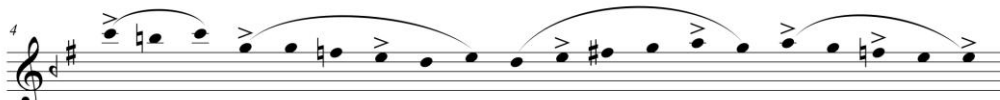
Φράση 2α (00:10.10 - 00:13.25)



Φράση 2β (00:14.51 - 00:17.32)



Φράση 2γ (00:18.14 - 00:39.87)



4

Huseyni taksim 2

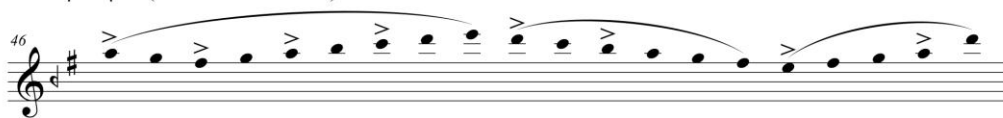
Musical score for Huseyni taksim 2, measures 25-32. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings (accents). Measures 25 and 26 feature long, sweeping melodic lines with multiple accents. Measures 27 and 28 consist of more rhythmic patterns with frequent accents. Measures 29 and 30 show complex rhythmic structures with many accents. Measures 31 and 32 continue the melodic and rhythmic development, ending with a final melodic phrase in measure 32.



Φράση 4δ (02:12.97 - 02:22.24)



Φράση 5α (02:25.15 - 02:29.54)



Φράση 5β (02:31.56 - 02:33.30)



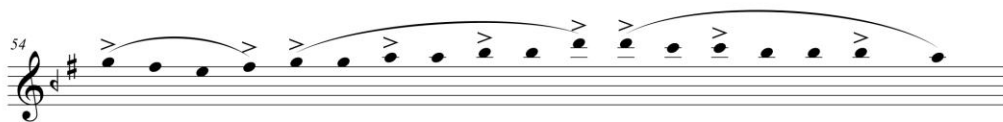
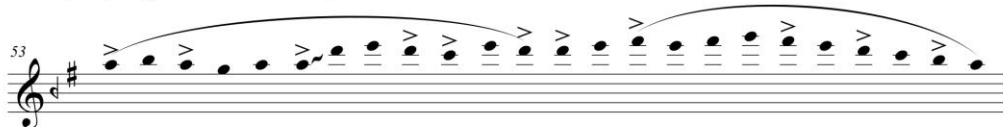
Φράση 5γ (02:34.42 - 02:48.29)

Huseyni taksim 2

7



Φράση 6α (02:49.24 - 03:03.61)



8 Κατάληξη-Φράση 6β (03:04.41 - 03:13.28) Huseyni taksim 2

The image shows a musical score for a piece titled "Κατάληξη-Φράση 6β (03:04.41 - 03:13.28) Huseyni taksim 2". The score consists of four staves, numbered 57, 58, 59, and 60. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a single melodic line. Measures 57 and 58 each contain two phrases, each phrase consisting of a series of eighth notes with a slur above them and an accent (>) above each note. Measure 59 contains two phrases, each phrase consisting of a series of eighth notes with a slur above them and an accent (>) above each note. Measure 60 contains a single phrase consisting of a series of eighth notes with a slur above them and an accent (>) above each note. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 60.

cd: TRT_Arsiv Serisi
Yorgo Bacanos'dan Ud Taksimleri

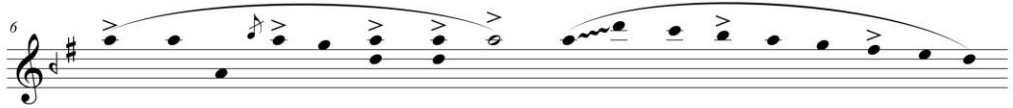
Muhayyer taksim 1

Yorgo Bacanos

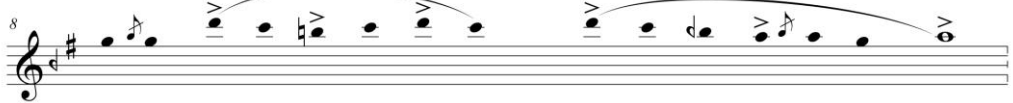
Είσοδος-Φράση 1 (00:00.21 - 00:03.70)



Φράση 2α (00:04.70 - 00:19.90)

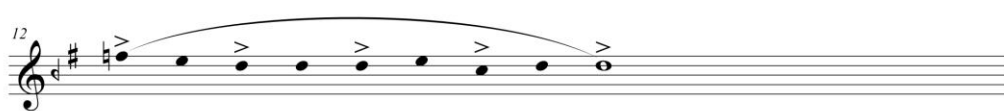


Φράση 2β (00:22.35 - 00:25.24)

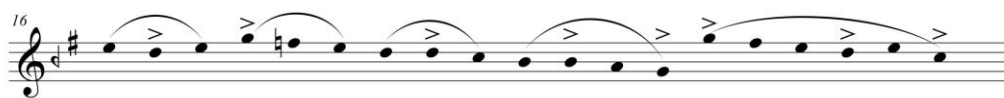
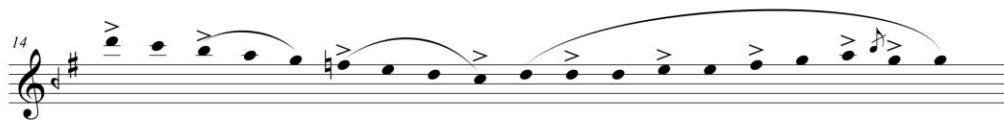


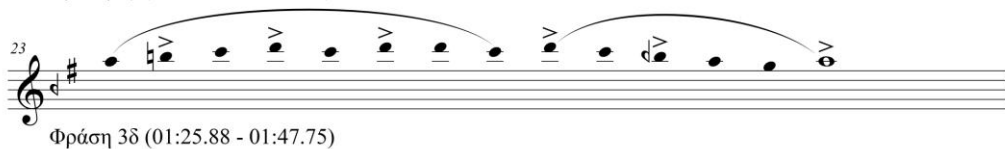
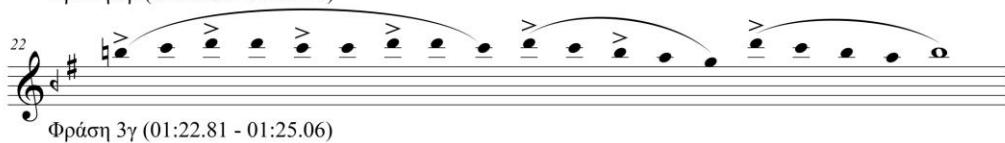
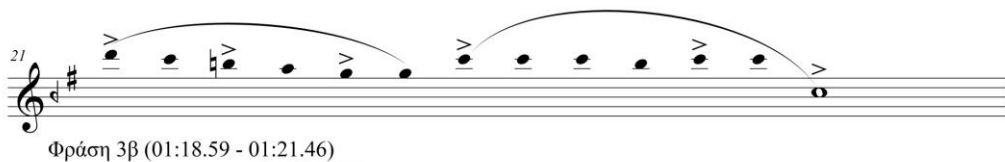
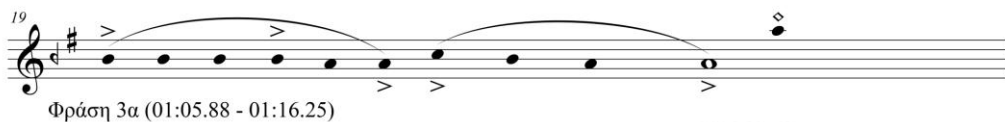
2 Φράση 2γ (00:26.73 - 00:38.94)

Muhayyer taksim 1



Φράση 2δ (00:40.49 - 01:04.24)





4 Muhayyer taksim 1

25

26

27

28

29

30

Φράση 4α (01:50.83 - 01:54.00)

31

Φράση 4β (01:54.73 - 01:55.84)

32

Φράση 4γ (01:56.79 - 01:59.16)

Muhayyer taksim 1

5

33

Φράση 4δ (01:59.68 - 02:00.69)

34

Φράση 4ε (02:01.36 - 02:47.08)

35

36

37

38

39

40



Φράση 4ζ (02:48.54 - 02:49.14)

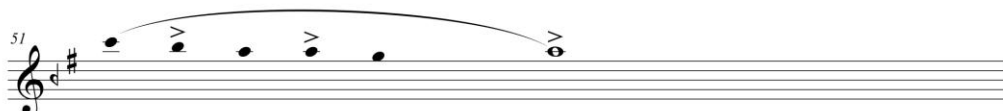
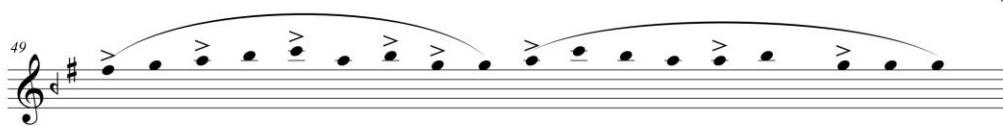


Φράση 4η (02:49.77 - 02:52.99)

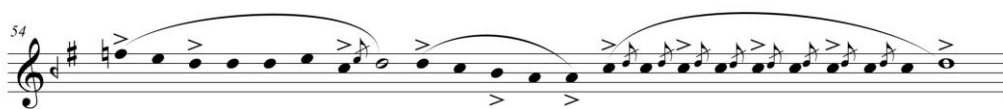
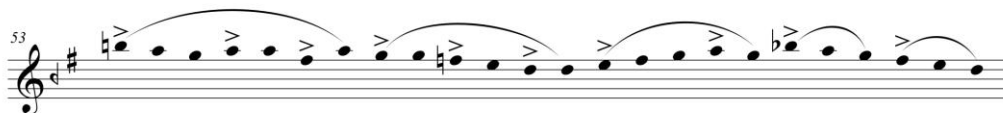
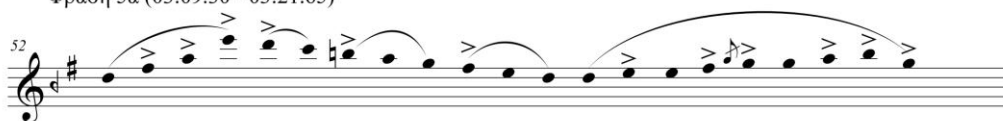


Φράση 4θ (02:53.86 - 03:07.46)





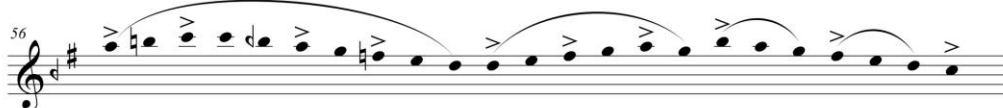
Φράση 5α (03:09.30 - 03:21.65)



Φράση 5β (03:23.07 - 03:25.14)



Κατάληξη-Φράση 5γ (03:26.14 - 03:47.94)



8

Muhayyer taksim 1

Musical score for Muhayyer taksim 1, measures 57-61. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and slurs. Accents (>) are placed above many notes. Measure 57 starts with a quarter note on G4, followed by quarter notes on A4, B4, and C5, then a quarter rest, and finally quarter notes on B4, A4, and G4. Measure 58 begins with eighth notes on G4, A4, B4, and C5, followed by a series of sixteenth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F#-285, E-285, D-285, C-285, B-286, A-286, G-286, F#-286, E-286, D-286, C-286, B-287, A-287, G-287, F#-287, E-287, D-287, C-287, B-288, A-288, G-288, F#-288, E-288, D-288, C-288, B-289, A-289, G-289, F#-289, E-289, D-289, C-289, B-290, A-290, G-290, F#-290, E-290, D-290, C-290, B-291, A-291, G-291, F#-291, E-291, D-291, C-291, B-292, A-292, G-292, F#-292, E-292, D-292, C-292, B-293, A-293, G-293, F#-293, E-293, D-293, C-293, B-294, A-294, G-294, F#-294, E-294, D-294, C-294, B-295, A-295, G-295, F#-295, E-295, D-295, C-295, B-296, A-296, G-296, F#-296, E-296, D-296, C

Muhayyer taksim 2

Yorgo Bacanos

Είσοδος-Φράση 1α (00:00.25 - 00:04.62)



Φράση 1β (00:06.37 - 00:07.11)



Φράση 2α (00:09.29 - 00:12.09)



Φράση 2β (00:13.88 - 00:15.75)



Φράση 2γ (00:19.07 - 00:19.18)

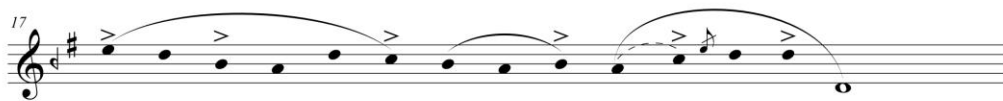


Φράση 2δ (00:20.03 - 00:21.96)



Φράση 2ε (00:23.11 - 00:37.67)

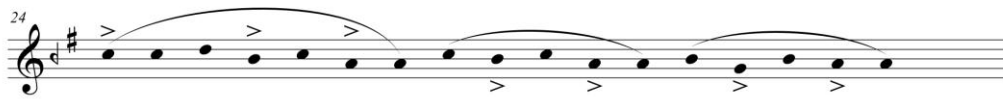
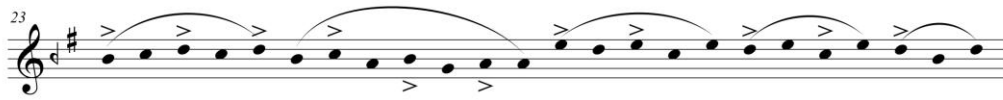
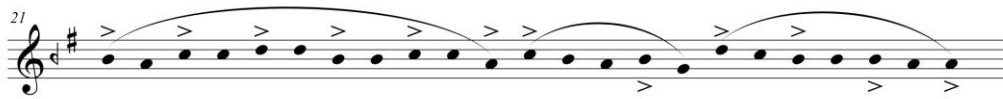




Φράση 3ε (01:01.42 - 01:02.81)



Φράση 3ζ (01:03.34 - 01:31.08)



Muhayyer taksim 2

7

49

50

The image shows two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff, labeled '49', contains a sequence of notes with various slurs and accents. The second staff, labeled '50', continues the sequence with similar notation, ending with a double bar line.