



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

πτυχιακή εργασία:

**Οι “Ουσάκ Μανέδες” στις Ηχογραφήσεις των 78 στροφών
σχέσεις τροπικών χαρακτηριστικών μελωδικής συμπεριφοράς
και μουσικής φόρμας**

Φοιτητής: Κούνας Σπήλιος

Υπεύθυνος καθηγητής: Σκούλιος Μάρκος

Άρτα 2010

Αντί προλόγου

Η παρούσα μελέτη αποτελεί την πτυχιακή εργασία του γράφοντος κατά τη φοίτησή του στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής και αφορμάται από το προσωπικό του ενδιαφέρον για τις τροπικές μουσικές παραδόσεις της ευρύτερης περιοχής της Νοτιοανατολικής Μεσογείου. Πιο ειδικά, αποτελεί προϊόν της προσπάθειας για εμβάθυνση σε ζητήματα τα οποία αφορούν τα μουσικά εκείνα παρακλάδια του αστικού λαϊκού τραγουδιού του ελλαδικού χώρου, τα οποία εντάσσονται ή μπορούν να ενταχθούν σε ένα ευρύτερο ανομοιογενές μεν σύνολο μουσικών ιδιωμάτων, αλλά με αρκετά συγγενικά τροπικά χαρακτηριστικά.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους όσους άμεσα ή έμμεσα βοήθησαν στη συγγραφή του πονήματος αυτού. Ιδιαίτερα θέλω να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή Μάρκο Σκούλιο για την διάθεση του προσωπικού του αρχείου συγγραμμάτων και για τη γενικότερη πολύτιμη βοήθεια που προσέφερε κατά τη διάρκεια της μελέτης και συγγραφής. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω την Όλγα Σιαπάτη για τις παρατηρήσεις και διορθώσεις σχετικά με την τελική μορφή του κειμένου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.	
ΣΥΜΒΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΧΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ	
1.1. Σχετικά με τα Τροπικά Συστήματα και την έννοια του <i>τρόπου</i> - το δίπολο των Powers και Wiering	6
1.2. Επιλογή βέλτιστου Τροπικού Συστήματος για την παρούσα ανάλυση και μελέτη.....	8
1.3. Σχετικά με το τουρκικό <i>makam</i> και τους λόγους επιλογής του ως αναλυτικό εργαλείο.....	10
1.4. Η χρησιμότητα της έννοιας της Πορείας Μελωδικής Ανάπτυξης - <i>SEYIR</i>	14
1.5. Ο αμανές, σχέσεις του είδους με τη φόρμα <i>taksim</i> και η εφαρμογή της έννοιας της πορείας μελωδικής ανάπτυξης στην ανάλυση	16
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΚΑΤΑΓΡΑΦΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ	
2.1. Προς ανάλυση μουσικό υλικό	19
2.2. ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ - συμβάσεις	21
2.3. Παρουσίαση καταγραφών - Μουσική Ανάλυση	23
2.3.1. ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ 1α - Αμανέδες με στοιχεία των <i>makam Beyati</i> - <i>Hüseyni</i>	25
2.3.2. ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ 1β - Αμανές με στοιχεία του <i>makam Uşşak</i>	67
2.3.3. ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ 2α - Αμανέδες με στοιχεία των <i>makam Beyati</i> - <i>Hüseyni</i> - <i>Karşıgar</i>	75
2.3.4. ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ 2β - Αμανέδες με στοιχεία των <i>makam Uşşak</i> - <i>Karşıgar</i>	95
2.4. Συγκριτική Ανάλυση - Σχόλια	125
Συμπεράσματα - επίλογος	136
Βιβλιογραφία	139

Εισαγωγή

Η πανοραμική παρατήρηση του μουσικού χάρτη, τον οποίο συγκροτούν οι ευρύτερες γεωγραφικές περιοχές της Ανατολικής Μεσογείου, των Βαλκανίων και της περιοχής της επονομαζόμενης Μέσης Ανατολής, αναδεικνύει την παρουσία αλληλεπιδρώντων μουσικών ιδιωμάτων. Παρόλο που η ύπαρξη επιμέρους ιδιαίτερων χαρακτηριστικών τα οποία διαφοροποιούν τα ιδιώματα είναι δεδομένη, δε συνεπάγεται την αντίστοιχη ύπαρξη στεγανών στα όρια μεταξύ των ιδιωμάτων. Αντιθέτως, διαπιστώνονται εκτεταμένα δάνεια στοιχείων, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τις γλώσσες.

Η ώσμωση έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία, σε μακρο-επίπεδο, ενός κοινού μουσικού πολιτισμού, με την έννοια ενός ενιαίου συνόλου επιμέρους μουσικών ιδιωματικών εκδοχών. Τον ισχυρισμό αυτό ενισχύει ο εντοπισμός παρόμοιων αντιλήψεων για τη μελωδική ανάπτυξη η οποία εμφανίζει τροπική συμπεριφορά, η ευρεία γκάμα από κοινά ρυθμικά σχήματα (μεταξύ των οποίων και κλάσματα μονού αριθμητή όπως 7/8, 9/8 κ.τ.λ.), η ύπαρξη οργανικών και φωνητικών αυτοσχεδιαστικών μορφών καθώς και ο μη-συγκερασμένος μονοφωνικός χαρακτήρας πολλών ιδιωμάτων.

Η συνθήκη η οποία επέδρασε καταλυτικά στην ανάπτυξη των σχέσεων που περιγράφονται είναι η ραγδαία ανάπτυξη των μεταφορών και επικοινωνιών από τα μέσα του 19ου αιώνα κι έπειτα. Η κατασκευή σιδηροδρομικών δικτύων και ατμόπλοιων συνέβαλαν στη δημιουργία και ανάπτυξη των λιμανιών, πολλά από τα οποία αποτέλεσαν πολιτισμικά κέντρα διασυνδεδεμένα σε ένα ευρύτερο δίκτυο.

Η ανάδυση πολυπολιτισμικών κέντρων, όπως η Κωνσταντινούπολη και η Σμύρνη, οδηγούν στη σταδιακή διαμόρφωση πολυδιάστατων μουσικών τοπίων λόγιων, λαϊκών και θρησκευτικών μουσικών, από μουσικούς διαφορετικών εθνοτήτων, όπως Τούρκοι, Έλληνες, Εβραίοι, Αρμένιοι κτλ. Τα διάτρητα όρια τόσο ως προς τις κατηγορίες των μουσικών ειδών όσο και ως προς την εθνότητα των μουσικών, συνθέτουν ένα πλέγμα αμφίδρομων σχέσεων επιρροών, από το οποίο ευνοείται μια παράλληλη και συνθετική διαμόρφωση μουσικών ιδιωμάτων.

Η ώσμωση αυτή δεν περιορίζεται στα τοπικά γεωγραφικά όρια. Αντίθετα, οι μουσικοί και η μουσική ταξιδεύουν, ακολουθώντας τις οδούς διασύνδεσης των λιμανιών. Οι περιοδείες των θιάσων και η εν γένει κινητικότητα του μουσικού δεν αποτελούσε περιστασιακό φαινόμενο αλλά κανόνα.

Στη γενική μουσική κινητικότητα οφείλεται και η εξάπλωση των καφέ-αμάν στα αστικά κέντρα του ελλαδικού χώρου το τρίτο τέταρτο του 19ου αιώνα. Πρόκειται για καφεενία “ανατολικού” τύπου στα οποία συνδυάζεται το τραγούδι με τη χορευτική παράσταση και τα οποία φιλοξενούν περιοδείες μουσικών θιάσων από Τούρκους, Αρμένιους, Ρουμάνους¹ κ.α..

Στο ρεπερτόριο των καφέ-αμάν συμπεριλαμβάνονταν και το αυτοσχεδιαστικό είδος του αμανέ. Στα πλαίσια της διαμόρφωσης μιας νέας αστικής παράδοσης αποικιακού τύπου, η οποία προσπαθώντας να αποκοπεί οριστικά από τη “βαρβαρότητα” της ενδοχώρας εγκολπωνόταν τα “ανατολικά” στοιχεία², το μουσικό είδος του αμανέ άνθισε και γνώρισε σημαντική διάδοση και αποδοχή. Από την άλλη πλευρά, όντας μη συμβατό με τις επιταγές της εξάπλωσης της εθνικής ιδέας, θεωρήθηκε ότι υπονόμει την αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας, τη στιγμή που οι εθνότητες της βαλκανικής άρχιζαν να διεκδικούν την εθνική τους ανεξαρτησία. Το επιπρόσθετο της φαντασιακής κοινότητας³ την οποία συνέχει η κοινή ιστορία, γλώσσα και πολιτισμός και η οποία έλκει την καταγωγή της από την αρχαία Ελλάδα και το Βυζάντιο αποσκοπούσε στην ομογενοποίηση ενός κατά τα άλλα ανομοιογενούς ψηφιδωτού διαφόρων εθνοτικών ομάδων με πληθώρα κοινών, αλλά ταυτόχρονα και διαφορετικών πολιτισμικών χαρακτηριστικών.

Στα πλαίσια αυτών των αντίρροπων τάσεων αναδύονται διχασμένες προσλαμβάνουσες από την αστική κυρίως τάξη, σχετικά με την έννοια του “λαϊκού”. Από τη μια, η έννοια θεωρείται συνώνυμη με χυδαία, ξεπεσμένα και χαμερπή χαρακτηριστικά, από την άλλη το “λαϊκό” προβάλλεται ως ο φορέας της εθνικής ψυχής. Υπήρχαν δύο αντίστοιχες τάσεις ως προς την αντιμετώπιση του αμανέ. Αφενός οι πολέμοί του, οι οποίοι το προσδιόριζαν ως είδος “βάρβαρο” και μη-ελληνικό αφετέρου οι υποστηρικτές, οι οποίοι επιλέγοντας να θεωρήσουν ως συνδετικό κρίκο το Βυζάντιο προσπάθησαν να κατατάξουν τον αμανέ σε αυτήν την παράδοση⁴.

Η περιρρέουσα ατμόσφαιρα αναφορικά με την αντιπαράθεση των αντιλήψεων για τον αμανέ μονοπώλησε στην εποχή της την παραγωγή λόγου για το συγκεκριμένο είδος.

¹ Βλ. ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ Θόδωρος, *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί...*, Στιγμή, Αθήνα 1986

² Βλ. ΑΘΑΝΑΣΑΚΗΣ Μανόλης, *Ρεμπέτικο, το τραγούδι των ξεριζωμένων*, στο Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα (επιμ.Χρήστος Χατζηιωσήφ) τ. Β1, σελ. 157-187, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2002, σ.σ. 160.

³ Για την έννοια της φαντασιακής κοινότητας βλ. ANDERSON Benedict, *Φαντασιακές Κοινότητες, στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, Νεφέλη, Αθήνα 1997.

⁴ Βλ. ΖΑΪΜΑΚΗΣ Γιάννης, *Καταγωγή ακμάζοντα, παρέκκλιση και πολιτισμική δημιουργία στον Λάκκο Ηρακλείου (1900-1940)*, Πλέθρον, Αθήνα 1999, σ.σ. 140-147 και ΒΛΗΣΙΔΗΣ Κώστας, *Όψεις του Ρεμπέτικου*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2004, σ.σ. 11-65.

Εκτός αυτού, εξακολουθεί ακόμα και σήμερα να μονοπωλεί την εξέταση του είδους από μια σε μεγάλο βαθμό μονομερή ιστορική και κοινωνική οπτική σε βάρος μελετών μουσικολογικού χαρακτήρα⁵, οι οποίες ασχολούνται με την εξέταση των στοιχείων και χαρακτηριστικών του αμανέ ως μουσικής φόρμας.

Προς μια τέτοιου τύπου κατεύθυνση φιλοδοξεί να συμβάλει η παρούσα μελέτη. Δίχως να αγνοεί ή να υποτιμά το σημαντικό ρόλο του ιστορικού και κοινωνικού πλαισίου μέσα στο οποίο εξαπλώθηκε και ηχογραφήθηκε ο αμανές⁶, επιλέγει χρησιμοποιώντας ένα μουσικολογικά προσανατολισμένο φακό να εστιάσει στη μελέτη των ηχογραφήσεων. Σκοπός είναι η ανίχνευση και ο προσδιορισμός στοιχείων και χαρακτηριστικών τα οποία καθορίζουν ειδολογικά τον αμανέ ως φόρμα.

Προκειμένου να επιτευχθεί ο εν λόγω ερευνητικός σκοπός γίνεται μια μελέτη τύπου case-study. Από το σύνολο των ηχογραφημένων αμανέδων σε δίσκους 78 στροφών επιλέγονται αυτοί οι οποίοι αυτοπροσδιορίζονται ως “ουσάκ” μανέδες ή γκαζέλια. Ο τρόπος επιλογής του συγκεκριμένου ταξινομημένου υλικού δεν είναι τυχαίος, αλλά εκπορεύεται από τις ανάγκες της μελέτης και ανάλυσης. Πιο συγκεκριμένα, εκτός από τα γενικά μορφολογικά χαρακτηριστικά, τα οποία είναι κοινά στο σύνολο των αμανέδων και αφορούν στη γενική μουσική φόρμα, εξετάζονται επιπλέον και τα τροπικά στοιχεία της μελωδικής ανάπτυξης τα οποία αφορούν τον προσδιορισμό-κατάταξη του μανέ ως “ουσάκ”. Μέσω της προσπάθειας κατανόησης του τρόπου με τον οποίον αντιλαμβάνονταν οι συντελεστές των ηχογραφήσεων τον όρο “ουσάκ”, επιχειρείται μια εμβάθυνση στα τροπικά στοιχεία μελωδικής ανάπτυξης, τα οποία φαίνεται εντέλει να καθορίζουν με τη σειρά τους την ίδια τη φύση της φόρμας. Παράλληλα, επιχειρείται η ανάδειξη συγγενικών στοιχείων με αυτοσχεδιαστικά είδη της ευρύτερης περιοχής της Νοτιανατολικής Μεσογείου.

⁵ Την προσέγγιση ζητημάτων σχετικά με το αστικό λαϊκό τραγούδι, όπως για παράδειγμα τις διάφορες απόπειρες περιοδολόγησής του, με τρόπο που να “αφήνουν ακάλυπτο ένα από τα ουσσιωδέστερα στοιχεία της φύσης του...”, τη μουσική” επισημαίνει ο μουσικολόγος Γιώργος Κοκκώνης. Βλ. ΚΟΚΚΩΝΗΣ Γιώργος, *Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας*, εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο (στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου): Αγροτική κοινωνία και Λαϊκός πολιτισμός, Αθήνα 2005. Σχετικά με τις μελέτες για το αστικό λαϊκό τραγούδι βλ. τον πρόλογο του Κώστα Βλησίδα στο GAUNTLETT Στάθης, *Ρεμπέτικο Τραγούδι, Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2001.

⁶ Η παρούσα μελέτη δεν θα επεκταθεί περαιτέρω σε ζητήματα τα οποία αφορούν την ανάλυση της κοινωνικής, πολιτικής και ιστορικής διάστασης του είδους του αμανέ. Για σχετικές προσεγγίσεις ο αναγνώστης παραπέμπεται στη μελέτη του Γιώργου Χατζητεκελή, βλ. ΧΑΤΖΗΤΕΚΕΛΗΣ Γιώργος, *Μελέτη του Μανέ, μια πρώτη προσέγγιση*, πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2009 και στα βιβλία των Γιάννη Ζαϊμάκη και Κώστα Βλησίδα τα οποία έχουν αναφερθεί παραπάνω.

Το υπό μελέτη υλικό προσδιορίστηκε αρχικά μέσω των καταλόγων των δισκογραφικών εταιρειών⁷. Ακολούθησε η συλλογή των ηχογραφήσεων, τόσο από επανεκδόσεις μουσικών κομματιών σε συλλογές οι οποίες κυκλοφορούν στο εμπόριο από την τρέχουσα δισκογραφία, αλλά κυρίως από παραχωρήσεις κομματιών από τα προσωπικά αρχεία συλλεκτών συμμετεχόντων σε διαδικτυακά φόρουμ⁸.

Το υλικό αρχικά καταγράφηκε στην τουρκική εκδοχή του δυτικού πενταγράμμου. Η καταγραφή έγινε με προσαρμοσμένο τρόπο, αξιοποιώντας μοντέλα τα οποία έχουν χρησιμοποιήσει μουσικολόγοι για την ανάλυση αυτοσχεδιαστικών μουσικών κομματιών⁹.

Η μέθοδος ανάλυσης των ηχογραφήσεων βασίζεται σε ένα απαγωγικό μοντέλο¹⁰ σκέψης και παρατήρησης, εντάσσοντας *a priori* τον αμανέ στις γενικότερες αυτοσχεδιαστικές φόρμες των τροπικών μουσικών παραδόσεων. Η προσέγγιση αυτή ερμηνεύει και τη διάρθρωση-δομή του παρόντος συγγράμματος.

Αρχικά επιχειρείται μια μικρή αναφορά στην έννοια της τροπικότητας παρουσιάζοντας τη βασικότερη από τις συνιστώσες της ανάλυσης, της τροπικής δηλαδή συμπεριφοράς της μελωδίας στο περί ου ο λόγος ρεπερτόριο. Έπειτα από μια σύντομη κριτική και συγκριτική περιγραφή των θεωρητικών συστημάτων τα οποία χρησιμοποιούνται από μουσικούς και μουσικολόγους για τη θεωρητική προσέγγιση των αστικών λαϊκών μουσικών παραδόσεων στον ελλαδικό χώρο, παρουσιάζονται οι λόγοι για τους οποίους επιλέγονται στοιχεία και κατηγορίες από το θεωρητικό σύστημα των τουρκικών *makam* καθώς και γιατί θεωρείται το καταλληλότερο ως εργαλείο ανάλυσης¹¹.

Στη συνέχεια παρουσιάζονται τα βασικά στοιχεία τα οποία καθορίζουν τη φόρμα του *taksim*, όπως τα προσδιορίζει ο μουσικολόγος Walter Feldman, δίνοντας ιδιαίτερη

⁷ Οι κατάλογοι των δισκογραφικών εταιρειών έχουν αποδελτιωθεί στο ΜΑΝΙΑΤΗΣ Διονύσης Δ., *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*, Αθήνα 2006

⁸ Όπως το <http://rebetiko.sealabs.net/home.php>

⁹ Στοιχεία και χαρακτηριστικά σχετικά με τις συμβάσεις οι οποίες πραγματοποιούνται για την συγκεκριμένη καταγραφή του υπό μελέτη ρεπερτορίου καθώς και σχετικά με αντίστοιχα μοντέλα καταγραφής παρατίθενται σε ξεχωριστή ενότητα.

¹⁰ Βλ. ΠΑΡΑΣΚΕΥΟΠΟΥΛΟΣ Ιωάννης, *Μεθοδολογία Επιστημονικής Έρευνας*, τόμος Α, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1993 σ.σ. 30-33.

¹¹ Είναι πιθανό, από μια πρώτη γρήγορη ματιά στη διάρθρωση των ενοτήτων οι οποίες προηγούνται της ανάλυσης να θεωρηθεί ότι ο γράφων πλατειάζει και εμπίπτει σε μια απλή αναπαραγωγή γενικών πληροφοριών και θέσεων. Εντούτοις, η συγκεκριμένη δομή του κειμένου δεν παραθέτει άσκοπα πληροφορίες και θέσεις καθώς αποσκοπεί στην ανάδειξη των λόγων για τους οποίους επιλέγονται τα συγκεκριμένα μεθοδολογικά εργαλεία ως τα καταλληλότερα (π.χ. για ποιο λόγο πραγματοποιείται προσέγγιση μέσω των *makam* και όχι της θεωρίας της βυζαντινής μουσικής). Επίσης, οι εν λόγω ενότητες συμβάλλουν στην κατανόηση του τρόπου με τον οποίο γίνονται οι αρχικές παραδοχές-υποθέσεις προς απόδειξη, όπως λ.χ. η κεντρικής σημασίας θέση της έννοιας του *seyir*.

έμφαση στην ύπαρξη συγκεκριμένων στερεοτυπικών φράσεων καθώς και κωδικοποιημένων μοντέλων μελωδικής ανάπτυξης.

Η συγκριτική ανάλυση του ρεπερτορίου σκοπεύει να επιβεβαιώσει το αν και σε ποιο βαθμό ενυπάρχουν αντίστοιχα τροπικά στοιχεία στις επιλεγμένες ηχογραφήσεις, ποια είναι αυτά καθώς και το κατά πόσο έχουν συμβάλει στη διαμόρφωση της εξεταζόμενης μουσικής φόρμας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΣΥΜΒΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΧΕΣ

ΓΙΑ ΤΗΝ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ

1.1. Σχετικά με τα Τροπικά Συστήματα και την έννοια του *τρόπου* - το δίπολο των Powers και Wiering

Ο προσδιορισμός της σημασίας του όρου «τρόπος» προϋποθέτει μια διπλή αντιστοιχία: να νοηθεί ως ένα σημαίνον το οποίο απολήγει σε δυο σημαινόμενα. Το διττό σημασιολογικό περιεχόμενο του όρου καθορίζεται από δύο διαφορετικά πλαίσια-τρόπους χρήσης. Πιο συγκεκριμένα, ο όρος «τρόπος» χρησιμοποιείται με διαφορετικό νόημα σε ζητήματα τα οποία αφορούν στην ιστορία και θεωρία της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής από ό,τι στην περίπτωση της σύγχρονης εθνομουσικολογίας.

Στη δυτικοευρωπαϊκή μουσική θεωρία ως «τρόποι» αναφέρονται οι κλίμακες οι οποίες κυριάρχησαν στην ευρωπαϊκή μουσική από τον 4ο αιώνα μ.Χ. κι έπειτα¹², ορίζοντας τρία διαδοχικά στάδια τροπικότητας, αυτό του Γρηγοριανού Μέλους, της πολυφωνίας της Αναγέννησης της περιόδου μεταξύ του 13ου και 16ου αιώνα και της τονικής εναρμονισμένης μουσικής του 17ου ως τον 19ο αιώνα.

Σε αυτή του την εκδοχή ο τρόπος χρήσης της έννοιας «τρόπος» καθορίζεται από δυο προσλαμβάνουσες¹³: την ταύτισή του με τις κλίμακες και τη χρησιμοποίησή του ως εργαλείο κατάταξης και κατηγοριοποίησης μουσικών συνθέσεων¹⁴.

Η εμφάνιση ενδιαφέροντος από τη δυτική μουσικολογία για τις μουσικές του επονομαζόμενου «ανατολικού»¹⁵ κόσμου ανέδειξε μια αδυναμία: η επικρατούσα ως τότε

¹² Βλ. KENNEDY Michael, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford University Press, Oxford 1996, σελ. 483-4

¹³ Βλ. POWERS Harold, WIERING Frans, *MODE, The Term*, Grove Music Online, στο διαδικτυακό τόπο <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> (χωρίς αρίθμηση σελίδων).

¹⁴ Με τον ίδιο περίπου τρόπο χρησιμοποιείται η έννοια του «δρόμου» στη θεωρία του αστικού λαϊκού τραγουδιού.

¹⁵ Αν και ο όρος «ανατολικός» δεν ταυτίζεται αυστηρά με μια γεωγραφικά προσανατολισμένη κατεύθυνση, αλλά μάλλον αποτελεί μια προσλαμβάνουσα «πολιτισμικού προσανατολισμού», με τον τρόπο που την ορίζει το πολιτισμικό δίπολο ανατολή-δύση. Με αυτήν την έννοια, ο όρος «ανατολικός» μπορεί κάλλιστα να περιλαμβάνει λ.χ. τις χώρες του επονομαζόμενου Μαγκρέμπ (Βόρεια Αφρική).

ταύτιση του τρόπου με την κλίμακα εμφανιζόταν ανεπαρκής στην προσπάθεια περιγραφής πληθώρας διαφορετικών σύνθετων μουσικών συστημάτων, όπως τα περσο-αραβικά *maqām*, οι ινδικές *rāga*, οι ήχοι της βυζαντινής μουσικής, τα *pathet* των *gamelan* της Ιάβας, τα ιαπωνικά *chōshi* κτλ. Η προσπάθεια κατανόησης αυτών των μουσικών πολιτισμών άρχισε σταδιακά από τον 19ο αιώνα να πριμοδοτεί την έννοια του τρόπου ως μελωδικού μοντέλου, σε συνδυασμό με την παραδοσιακή έννοια της κλίμακας. Όπως πολύ εύστοχα περιγράφουν οι Powers και Wiering, αν από τη μια η κλίμακα και από την άλλη μια συγκεκριμένη μελωδία θεωρηθούν σαν τα άκρα ενός συνεχούς, τότε το μεγαλύτερο τμήμα της περιοχής ανάμεσα στα δυο άκρα μπορεί να θεωρηθεί ότι αποτελεί το πεδίο του τρόπου¹⁶.

Οι προσπάθειες προσδιορισμού του τρόπου μέσα στο πεδίο το οποίο δημιουργεί το δίπολο κλίμακα - συγκεκριμένη μελωδία γίνονται πιο πυκνές τον 20ο αιώνα ως αποτέλεσμα των μελετών θρησκευτικών μουσικών, όπως αυτή της Ανατολικής Ευρώπης και της Μέσης Ανατολής. Το 1913 δημοσιεύεται ένα άρθρο σχετικά με το σύστημα των οκτώ ήχων της βυζαντινής μουσικής, στο οποίο αναφέρεται ότι η τροπικότητα καθορίζεται κυρίως από την οργάνωση των βαθμίδων υπό μορφή κλίμακας. Στην περίπτωση όμως που οι κλίμακες είναι ίδιες για δυο διαφορετικούς τρόπους, υπάρχουν επιπλέον εμπειρικά στοιχεία που ορίζουν τη διαφορά. Την ίδια χρονιά, ο Idelsohn, επιχειρώντας να ορίσει το αραβικό *maqām*, τονίζει ότι στο σύστημα αυτό δίνουν έμφαση στο μελωδιότυπο¹⁷.

Επιστρέφοντας στη συλλογιστική των Powers και Wiering, η ρευστότητα του όρου «τρόπος» ανάμεσα στο πεδίο που ορίζουν τα δύο άκρα της κλίμακας από τη μια και της συγκεκριμένης μελωδίας από την άλλη, μπορεί να προσομοιωθεί με την μετακίνηση σε ένα δίπολο γενικού-ειδικού¹⁸. Σε αυτό το πεδίο, η τάση προς θεωρητικοποίηση της μουσικής πράξης μετακινεί τον όρο προς το άκρο του γενικού, δηλαδή της κλίμακας, ενώ η μουσική πράξη ωθεί προς την αντίθετη κατεύθυνση. Στην περίπτωση που ευνοείται η προσλαμβάνουσα του τρόπου ως μελωδιότυπου, τότε αυτός αποκτά το ρόλο του οδηγού-μοντέλου για τη μουσική σύνθεση και τον αυτοσχεδιασμό. Όταν, αντιθέτως, τονίζεται η συνιστώσα της κλίμακας, ο τρόπος μετατρέπεται σε εργαλείο κατηγοριοποίησης μουσικών συνθέσεων σε ομάδες.

¹⁶ ό.π. (χωρίς αρίθμηση σελίδων)

¹⁷ DAVIS Ruth, *Mode, V.Middle East and Asia*, Grove Music Online, στο διαδικτυακό τόπο <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>

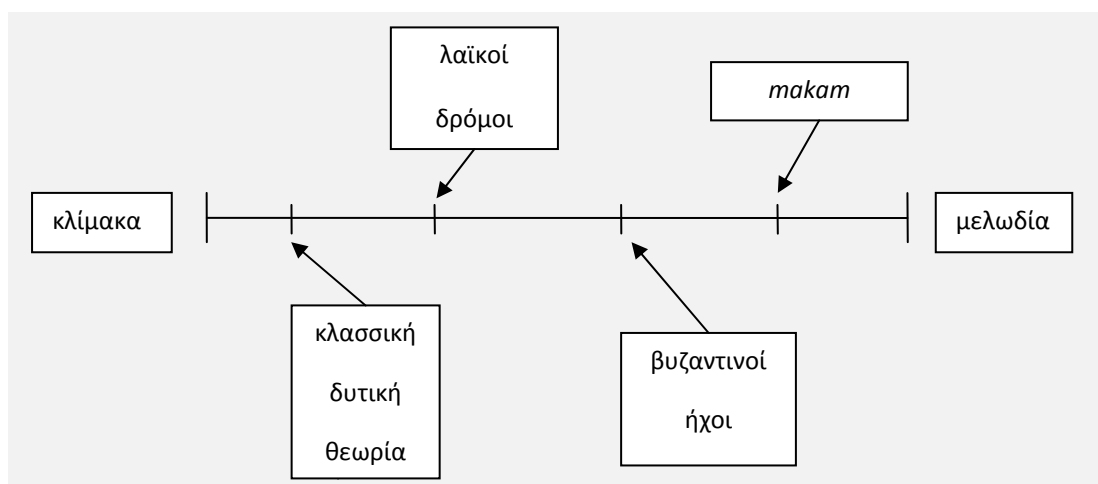
¹⁸ Βλ. POWERS Harold, WIERING Frans, ό.π.

1.2. Επιλογή του βέλτιστου Τροπικού Συστήματος για την παρούσα ανάλυση και μελέτη

Διάφορες τάσεις παρατηρούνται μεταξύ των μουσικών και μουσικολόγων όσον αφορά στην επιλογή των θεωρητικών εργαλείων κατηγοριοποίησης και μουσικής ανάλυσης. Για την περίπτωση του ελληνικού αστικού λαϊκού τραγουδιού, η επιλογή του θεωρητικού συστήματος γίνεται συνήθως από τα ακόλουθα:

- α) κλασική θεωρία της δυτικής μουσικής
- β) σύστημα των λαϊκών δρόμων
- γ) ήχοι της βυζαντινής μουσικής
- δ) σύστημα των τουρκικών *makam*
- ε) υβριδικός συνδυασμός στοιχείων από τα προηγούμενα

Η διττή διάσταση της έννοιας της τροπικότητας, η οποία συζητήθηκε στην προηγούμενη ενότητα, αντανακλάται ευκρινώς στις εν λόγω εκδοχές θεωρητικής προσέγγισης και μουσικολογικής ανάλυσης του ρεπερτορίου το οποίο συγκροτεί το λαϊκό τραγούδι των αστικών κέντρων του ελλαδικού χώρου. Αν επιχειρούσε κανείς να εντάξει τα παραπάνω συστήματα μέσα στο νοητό πεδίο που ορίζουν οι πόλοι κλίμακα/συγκεκριμένη μελωδία, τότε θα προέκυπτε μια κατάταξη της μορφής¹⁹:



Σχήμα 1. Κατάταξη των θεωρητικών συστημάτων στο δίπολο των Powers και Wiering

¹⁹ Σκοπός της κατάταξης είναι να απεικονίσει τη σχετική μόνο θέση των συστημάτων εντός του πεδίου. Κατά συνέπεια, η ακριβής θέση των συστημάτων είναι τυχαία και οι σχετικές αποστάσεις που προκύπτουν δεν εκφράζουν πραγματικές αποστάσεις, οι οποίες εξάλλου είναι μη μετρήσιμες.

Η θέση της κλασικής δυτικής μουσικής θεωρίας εντός του πεδίου το οποίο ορίζει το δίπολο ερμηνεύεται από το γεγονός ότι οι τρόποι του συστήματος αυτού ταυτίζονται σχεδόν αποκλειστικά με αντίστοιχες κλίμακες, παρέχοντας ορισμένα επιπλέον στοιχεία, όπως λ.χ. τη θέση της δεσπόζουσας βαθμίδας, τη θέση των κλιμάκων ως προς τη βασική κλίμακα του Ντο, τη σχέση των κλιμάκων μεταξύ τους²⁰.

Επόμενο κατά σειρά σύστημα είναι αυτό των λαϊκών δρόμων το οποίο περιγράφει τους τρόπους ως συνδυασμούς κλιμάκων (συνήθως μιας ανοδικής και μιας καθοδικής) και, στην πιο αναλυτική των περιπτώσεων, ως συνδυασμούς τετραχόρδων και πενταχόρδων. Οι κλίμακες κατατάσσονται σε γενικές κατηγορίες τύπου ματζόρε ή μινόρε βάσει της θέσης της 3ης βαθμίδας. Πιο σπάνια, περιγράφεται η σχετική θέση των κλιμάκων και του τρόπου μετάβασης από κάποια σε μια άλλη.

Η περίπτωση του συστήματος των ήχων της βυζαντινής μουσικής παρέχει μια εκτενή περιγραφή φαινομένων τα οποία συμβαίνουν κατά την εξέλιξη της μελωδίας. Εκκινώντας από την κλίμακα η οποία αποτελεί τη βάση περιγραφής του ήχου παρέχεται το απήχημα το οποίο δίνει μια γεύση από το άκουσμα του ήχου. Επιπλέον, χρησιμοποιούνται περισσότερα είδη μη συγκερασμένων διαστημάτων και των απαραίτητων σημείων αλλοίωσης. Η σημειογραφία αποτελείται από χαρακτήρες ανάβασης και κατάβασης της φωνής, προσεγγίζοντας ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του υπό εξέταση ρεπερτορίου, αυτό της, σε μεγάλο ποσοστό, βηματικής κίνησης της μελωδίας και της αραιής χρήσης διαστημάτων μεγαλύτερα της δευτέρας. Παράλληλα, χρησιμοποιούνται χαρακτήρες ποιότητας οι οποίοι περιγράφουν συγκεκριμένες, τυποποιημένες μελωδικές κινήσεις. Τέλος, περιγράφονται μελωδικά φαινόμενα, όπως ο ρόλος δεσπόζοντων φθόγγων, οι μελωδικές έλξεις βαθμίδων, χρώες, κ.ά.

Η θέση του συστήματος των *makam*, η οποία θα αιτιολογηθεί πιο διεξοδικά στην ακόλουθη ενότητα, οφείλεται στο ότι σε μεγάλο βαθμό καλύπτει τα στοιχεία ανάλυσης των προαναφερθέντων συστημάτων, ενώ παρέχει ακόμα περισσότερα στοιχεία περιγραφής της μελωδίας και ερμηνείας φαινομένων τα οποία συμβαίνουν κατά την ανάπτυξη της.

²⁰ Προφανώς, οι παραπάνω συνοπτικές περιγραφές των θεωρητικών συστημάτων εστιάζουν στη βασική ιδέα έκαστου και δεν αποσκοπούν σε μια ισοπεδωτικά απλουστευτική αντιμετώπιση. Αντίθετα, επιχειρούν μια γενική σύγκριση, υπό το φακό που υποβάλλει η προσπάθεια επιλογής του καταλληλότερου για τις ανάγκες ανάλυσης του συγκεκριμένου ρεπερτορίου, και δεδομένου ότι δεν είναι επί του παρόντος μια περαιτέρω αναλυτική επέκταση.

1.3. Σχετικά με το τουρκικό *makam* και τους λόγους επιλογής του ως αναλυτικό εργαλείο

Ο όρος *makam* προέρχεται από την περσο-αραβική λέξη *maqām* η οποία σημαίνει «θέση». Η χρήση του όρου με την έννοια του τρόπου εντοπίζεται περί τον 15ο αιώνα σε οθωμανικές γραπτές πηγές και προέκυψε από την αντικατάσταση των περσικών όρων *pardeh* και *shed*. Ως τροπική έννοια προέρχεται από την περιγραφή της θέσης μιας βαθμίδας ή της βάσης μιας τροπικής οντότητας στη θεμέλια κλίμακα όλων των διαθέσιμων βαθμίδων του συστήματος. Επομένως, ο όρος *makam* προσδιόρισε τροπικές οντότητες από τη συγκεκριμένη θέση τους στη θεμέλια κλίμακα και τη χρήση συγκεκριμένων βαθμίδων, ορίζοντας ένα σύστημα με αντίστοιχα ονόματα βαθμίδων και τρόπων²¹.

Παρόλο που στην προσπάθεια να προσεγγιστεί η ιστορική διάσταση του συστήματος των *makam* μπορούν να εντοπιστούν σημαντικά πρόσωπα που συνέβαλαν στη διαμόρφωσή του, είναι εντούτοις αρκετά δύσκολο έως αδύνατο να εντοπιστεί το ακριβές χρονικό και χωρικό σημείο αφετηρίας του. Η δυσκολία οφείλεται εν μέρει στο γεγονός ότι η δημιουργία του συστήματος έγινε σταδιακά και ποτέ δεν έφθασε σε μια τελεσίδικη εκδοχή. Για να κατανοηθεί, επομένως, πρέπει να νοηθεί ως ένα σύστημα διαρκώς μεταβαλλόμενο στο χρόνο και το χώρο.

Η μεταβλητή φύση του συστήματος προέρχεται κυρίως από τη μεταβλητότητα-εξέλιξη του ρεπερτορίου το οποίο θεωρητικοποιείται καθώς και από την αντίστοιχη προσαρμογή του τρόπου μαθητείας αυτής της μουσικής.

Μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα η μαθητεία πραγματοποιούνταν με την επονομαζόμενη μέθοδο *mezke*. Βασική αρχή αυτής ήταν η μη χρήση σημειογραφίας για τη διδασκαλία. Η μετάδοση της μουσικής γνώσης και καλλιέργεια της μουσικής αντίληψης του μουσικού πραγματοποιούνταν μέσω της απομνημόνευσης του ρεπερτορίου. Το επιθυμητό αποτέλεσμα επιτυγχάνονταν έπειτα από πολλαπλή επανάληψη και πολύωρη μουσική πράξη με ιδιαίτερη έμφαση στη διδασχή των *usul* (ρυθμών).

Ο προφορικός χαρακτήρας της μετάδοσης παράλληλα με την έλλειψη καταγεγραμμένων εκτελέσεων, καθώς τα κατάλληλα μέσα δεν είχαν ακόμη εφευρεθεί, συνέβαλαν στη μεταβολή του ρεπερτορίου κατά την πορεία εξέλιξης του χρόνου καθώς και σε μια διαρκή δημιουργία νέων τροπικών οντοτήτων. Η τελευταία βασίζονταν κυρίως στην

²¹ DAVIS Ruth, ο.π.

αξιοποίηση νεωτερικών στοιχείων από πρωτότυπες συνθέσεις, οι οποίες διακρίνονταν από την απαιτούμενη ποιότητα βάσει υψηλού επιπέδου κριτηρίων αξιολόγησης.

Αν και η χρήση του δυτικού πενταγράμμου στην οθωμανική επικράτεια εφαρμόζεται ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα²², η ανάγκη για τη χρησιμοποίησή του στη λόγια κοσμική και θρησκευτική μουσική εκδηλώθηκε αρκετά χρόνια αργότερα από μουσικούς οι οποίοι υποστήριξαν σθεναρά τη χρήση του συστήματος θεωρίας και σημειογραφίας της δυτικής μουσικής. Το ενδιαφέρον αυτό φαίνεται ότι γενικεύτηκε κατά την εγκαθίδρυση της τουρκικής δημοκρατίας και την επακόλουθη προσπάθεια γενικότερης εκδυτικοποίησης του τουρκικού κράτους, προσπάθεια η οποία δεν άφησε ανέπαφο το χώρο της μουσικής θεωρίας και πράξης.

Αποτέλεσμα της στροφής προς μια νέα τάση ήταν η εγκατάλειψη της παλιάς μεθόδου *mezk* η οποία παρέδωσε σταδιακά τη θέση της στη μελέτη του ρεπερτορίου με βάση και οδηγό την παρτιτούρα²³.

Μέσα στο πλαίσιο αλλαγών, μία από τις σύγχρονες θεωρίες η οποία βρήκε ευνοϊκό έδαφος ήταν αυτή του Rauf Yekta Bey²⁴. Η θεωρία του Rauf Yekta διαδόθηκε και έγινε γνωστή υπό την τροποποιημένη της μορφή από δύο μεταγενέστερους θεωρητικούς, τους Ezgi και Arel²⁵. Παρόλο που η θεωρία των Ezgi και Arel μεσουράνησε στην Τουρκία για το

²² Το γνωστό σημειογραφικό σύστημα του πενταγράμμου της δυτικής μουσικής χρησιμοποιείται έπειτα από το 1828 από τις στρατιωτικές μπάντες, βλ. ο.π. σελ. 6. Παρόλο που το δυτικού τύπου σημειογραφικό σύστημα χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά στην τουρκική μουσική από τον Πολωνό Ali Ufki τον 17^ο αιώνα, δεν χρησιμοποιήθηκε εκτενέστερα παρά μόνο τον 20^ο αιώνα. Για μια σύντομη ιστορία του τουρκικού σημειογραφικού συστήματος βλ. SIGNELL Karl L., *Makam, Modal Practice in Turkish Art Music*, Asian Music Publication, series D, monographs, no. 4, repr. New York 1986 σ.σ. 2-3, ή εκτενέστερα στο AYANGIL Ruhi, *Western Notation in Turkish Music*, στο Journal of the Royal Asiatic Society (2008), Third Series, 18:401-447 Cambridge University Press, Cambridge 2008.

²³ Αρκετοί θεωρητικοί, όπως ο Yavuz Özüstün, υποστήριξαν ότι η αλλαγή στον τρόπο εκμάθησης είχε ως αποτέλεσμα να παράγονται συχνά μουσικοί χαμηλότερου καλλιτεχνικού επιπέδου, βλ. ο.π. σελ. 16. Η άποψη αυτή εξακολουθεί και σήμερα να βρίσκει υποστηρικτές, ενδεικτικά βλ. ο.π. σελ. 33.

²⁴ Βάσει αυτής, το διάστημα του τόνου χωρίζεται σε 9 ίσα τμήματα (κόμματα), ενώ η οκτάβα τέμνεται σε 24 βαθμίδες οι οποίες ορίζουν άνισα μεταξύ τους τμήματα. Επιπλέον, υιοθετείται το σύστημα του δυτικού πενταγράμμου για τη μουσική σημειογραφία εμπλουτισμένο με πρόσθετα σημεία αλλοίωσης για τη δυνατότητα αποτύπωσης όλων των ειδών διαστημάτων. Κάθε *makam* περιγράφεται αρχικά από μια κλίμακα την οποία συνθέτει ένα τετράχορδο και ένα πεντάχορδο. Η κλίμακα του Σολ (το Σολ είναι η βάση της κλίμακας του *makam Rast*) λαμβάνεται ως θεμέλια.

²⁵ Η εκδοχή των Hüseyin Sadettin Arel και Subhi Ezgi βασίστηκε στο μοντέλο του Rauf Yekta, προέβλεπε όμως τη χρήση της κλίμακας του Ντο (κλίμακα *çargah* από Ντο) ως θεμέλιας, ονομάτιζε διαφορετικά τις 24 βαθμίδες και κατέτασσε τα *makam* σε βασικά ή κύρια (*basit*), σύνθετα (*mürekkeb*) και μετατεθειμένα (*şedd*). Οι μελέτες δημοσιεύονται στα: Α) YEKTA RAUF, *La Musique Turque*, στο Lavignac, Encyclopédie de la musique, Pt. 1, Vol. 5. Paris: Delagrave, 1921, σελ. 1945-3064. Β) AREL Sadettin, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, Istanbul İleri Türk Musiki Konservatuari, Istanbul 1968. Γ) EZGİ Doctor Suphi, *Nazari ve Ameli Türk Musikisi*, 5 τεύχη, Istanbul 1933 (I), 1935 (II), 1938 (III), 1940 (IV), 1953 (V). Για μια συνοπτική και συγκριτική σύνοψη των θεωριών των παραπάνω

μεγαλύτερο διάστημα του 20ου αιώνα και εξακολουθεί να τυγχάνει ευρείας αποδοχής και εφαρμογής, εντούτοις δέχθηκε αρκετές κριτικές από πολλούς θεωρητικούς²⁶.

Το σημαντικότερο ίσως σημείο διένεξης στο οποίο ασκήθηκε εκτεταμένη κριτική από πολλούς θεωρητικούς είναι η σχεδόν απουσία της έννοιας του *seyir* από τη θεωρία των Ezgi-Arel. Ο συγκεκριμένος όρος χρησιμοποιείται για να περιγράψει την πορεία ανάπτυξης ενός *makam*²⁷ και αποτελούσε ένα από τα βασικά θεωρητικά εργαλεία της παλιάς *mezk* μεθόδου.

Η περαιτέρω επέκταση σε ζητήματα ορισμού του *makam* προϋποθέτει τη σχολαστική και διεξοδική συνθετική αποτίμηση όλων των επιμέρους θεωρητικών εκδοχών που έχουν διατυπωθεί και είναι πέρα από τους σκοπούς του παρόντος συγγράμματος. Εξάλλου, σύμφωνα με την κριτική του Bulent Aksoy, τα επιμέρους ποιοτικά στοιχεία του *makam* δεν είναι εύκολο να περιγραφούν και να παρουσιαστούν με τρόπο που να εξαντλεί πλήρως το θέμα. Λαμβάνοντας υπόψη ότι τα *makam* δεν έχουν αναλυθεί σε όλα τους τα

βλ. AKSOY Bülent, *Towards the Definition of the Makam*, στο Jürgen Elsner & Risto P. Pennanen (επίμ.), *Structure and idea of maqam: historical approaches*, Πρακτικά του Τρίτου Συνεδρίου του ICTM Maqam Study Group, Tampere-Virrat, 2-5 Οκτώβριος 1995, σσ. 7-25. Tampere: Department of Folk Tradition.

²⁶ Ορισμένοι από αυτούς καταλογίζουν ανεπάρκεια συνεπούς σύνδεσης θεωρίας και μουσικής πράξης και αμφισβητούν πολλά και διαφορετικά σημεία της εν λόγω θεωρίας. Για παράδειγμα, έχει προταθεί εναλλακτικά ο διαμερισμός της οκτάβας σε περισσότερα τμήματα. Πιο συγκεκριμένα, ο Mildan Niyazi Ayomak πρότεινε να χωριστεί η οκτάβα σε 53 ίσα τμήματα από τα οποία θα επιλέγονται διαφορετικές βαθμίδες από αυτές των Ezgi και Arel, βλ. AKSOY Bülent, *Towards the Definition of the Makam*, Στο Jürgen Elsner & Risto P. Pennanen (επίμ.), *Structure and idea of maqam: historical approaches*, Πρακτικά του Τρίτου Συνεδρίου του ICTM Maqam Study Group, Tampere-Virrat, 2-5 Οκτώβριος 1995), (σσ. 7-25), Tampere: Department of Folk Tradition, σελ. 9. Το ίδιο πρότεινε και ο Kemal İlerici, βλ. ο.π. σελ. 11, καθώς και ο Ekrem Karadeniz, από τα οποία επιλέγει τα 41 για την τουρκική μουσική θεωρία, βλ. ο.π. σελ. 14. Αντίθετα, ο Yalçın Tura υποστήριξε ότι οι βαθμίδες σε χρήση θα πρέπει να είναι 17, βλ. ο.π. σελ. 20.

Ως προς τη θέση των βασικών βαθμίδων προτάθηκαν επίσης διαφορετικές εκδοχές, όπως λ.χ. για τις βαθμίδες που χρησιμοποιούνται στα *makam usşak, saba, hüzzam* και *hicaz*. Βλέπε τις θεωρίες των Mildan Niyazi Ayomak και Ekrem Karadeniz, όπως συνοψίζονται στο ο.π. σελ. 9 και 15.

Άλλοι θεωρητικοί υποστήριξαν τη διαφορετική κατάταξη των *makam*. Ενδεικτικά, ο Ekrem Karadeniz υποστηρίζει την κατάταξη των *makam* σε απλά και σύνθετα, βλ. ο.π. σελ. 14.

Οι διαφορετικές εκδοχές ξεκινούν από απλές διαφοροποιήσεις σε συγκεκριμένα σημεία μέχρι συστήματα εξολοκλήρου διαφορετικά, όπως π.χ. η θεωρία του Kemal İlerici, ο οποίος θεωρεί ως μητρώα κλίμακα και τροπική οντότητα αυτή του *Hüseyni*, από την οποία παράγονται όλα τα *makam*. Για μια συνοπτική αλλά αρκετά κατατοπιστική συγκριτική χαρτογράφηση των διαφορετικών θεωριών που έχουν διατυπωθεί για την τουρκική μουσική ο αναγνώστης παραπέμπεται στο άρθρο του Aksoy, το οποίο χρησιμοποιήθηκε ήδη ως βιβλιογραφική παραπομπή.

²⁷ Η έννοια του *seyir* περιγράφεται πιο διεξοδικά στην ακόλουθη ενότητα.

επιμέρους ποιοτικά στοιχεία, εξακολουθούν να υπάρχουν ανεξερεύνητες πτυχές οι οποίες χρειάζεται να μελετηθούν²⁸.

Λαμβάνοντας υπόψη τα προαναφερθέντα και επιστρέφοντας για μια ακόμα φορά στο νοητικό δίπολο των Powers και Wiering, διαφαίνεται καλύτερα πως το *makam* ως σύνολο όλων των εκδοχών δεν κατέχει μια θέση, αλλά κινείται σε μια περιοχή εντός του πεδίου που ορίζει το δίπολο.

Η παραπάνω αποτίμηση αναδεικνύει το πλεονέκτημα μιας πολυδιάστατης αναλυτικής δυνατότητας την οποία παρέχει το θεωρητικό σύστημα των *makam*, του οποίου τις κατηγορίες θα κάνει χρήση το παρόν εγχείρημα. Παρά το γεγονός ότι πρόκειται για ένα σύστημα το οποίο προέκυψε για να περιγράψει ένα πολύ συγκεκριμένο ρεπερτόριο, αυτό της λόγιας οθωμανικής μουσικής, αποτελεί το πλέον κατάλληλο αναλυτικό εργαλείο για τις ανάγκες της μελέτης πολλών από τις μονοφωνικές μουσικές παραδόσεις της περιοχής της Ανατολικής Μεσογείου, και βέβαια όχι μόνο, συμπεριλαμβανομένου και μεγάλου τμήματος των καταγραφών του αστικού λαϊκού τραγουδιού του ελλαδικού χώρου του πρώτου μισού του 20ου αιώνα.

Κατά συνέπεια, για τις ανάγκες της ανάλυσης και μελέτης του επιλεγμένου ρεπερτορίου θα χρησιμοποιηθούν στοιχεία και κατηγορίες από τις διάφορες εκδοχές του τουρκικού μουσικού συστήματος δίνοντας έμφαση στο *seyir* αντί της κλίμακας.

Στην ενότητα που ακολουθεί παρουσιάζεται συνοπτικά η έννοια του *seyir* καθώς και οι λόγοι για τους οποίους η ανάλυση επικεντρώνεται σε αυτό.

²⁸ Βλ. ο.π. σελ. 23. Συνοψίζοντας, αυτό που εντέλει φανερώνει ο διάλογος είναι ότι λανθασμένα πολύ συχνά μουσικοί και μελετητές αντιμετωπίζουν τη θεωρία των *makam* ως ένα συμπαγές, κλειστό και παγιωμένης μορφής σύστημα. Αντίθετα, πρόκειται για ένα δυναμικό σύστημα στο οποίο κυριαρχεί η ιστορική διάσταση-συνιστώσα με την έννοια της μεταβολής και εξέλιξης στο χρόνο, το οποίο αφουγκράζεται την εξέλιξη του ρεπερτορίου, η οποία λόγω της ανοικτής φύσης του ευνοείται, όπως συχνά ευνοείται και η δημιουργία νέων τροπικών οντοτήτων.

1.4. Η χρησιμότητα της έννοιας της Πορείας Μελωδικής Ανάπτυξης - *SEYİR*

« Η απλή κλίμακα ενός *makam* μοιάζει με άψυχο σκελετό. Η ζωογόνος δύναμη ... της μελωδίας παράγεται από το *seyir* (ανάπτυξη). Κάθε σύνθεση ή αυτοσχεδιασμός στο σύστημα των *makam* θα επιχειρήσει να αναπαράγει αυτήν την ανάπτυξη.»

Karl Signell²⁹

Κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα, ο Cantemir, ένας από τους σπουδαιότερους συνθέτες και θεωρητικούς της ιστορίας της λόγιας οθωμανικής μουσικής, υποστήριξε ότι δύο είναι τα στοιχεία τα οποία έφτιαξαν τη φύση του *makam*, οι νότες της κλίμακας και η πορεία μελωδικής ανάπτυξης³⁰.

Για τους θεωρητικούς του 20ου αιώνα, όπως οι Yekta και Arel, η πορεία ανάπτυξης ήταν ένα παλιό μέρος της μουσικής πράξης και της θεωρητικής παράδοσης η οποία αναπτύχθηκε τον 18ο και 19ο αιώνα. Δεν μπορούσαν βεβαίως να αγνοήσουν εντελώς αυτό το στοιχείο το οποίο θεωρούσαν κατά κάποιο τρόπο σημαντικό, αλλά οι κύριες επιρροές τους ήταν οι παλιότερες, ελληνικής προέλευσης και άρα πιο «αυθεντικές», θεωρίες των Συστημιστών του Μεσαίωνα, των οποίων η έμφαση στα διαστήματα και τα τετράχορδα ήταν κοινή με αυτή της Δυτικής Μουσικολογίας³¹.

Η λεπτομερής και ταυτόχρονα γενικευμένη περιγραφή της μελωδικής ανάπτυξης ενός συγκεκριμένου *makam* αποδίδεται στην τουρκική μουσική θεωρία με την έννοια του *seyir*. Ο τρόπος παρουσίασης εμφανίζεται με δύο μορφές. Πρόκειται είτε για μια λεκτική³² περιγραφή μελωδικών «συμβάντων», συνήθως μιας ακολουθίας τονικών κέντρων και της αντίστοιχης διαδοχής κλιμάκων ή υπομονάδων, όπως τα τετράχορδα και πεντάχορδα, είτε για μια αντιπροσωπευτική σύνθεση με τη μορφή παρτιτούρας, η οποία συνοψίζει τις βασικές μελωδικές κινήσεις του *makam*.

²⁹ Μετάφραση του γράφοντος από το Signell (1986) ο.π., σ.σ. 47.

³⁰ Βλ. Feldman ο.π. σελ. 272. Επίσης, σε διάλεξή του ο Τούρκος μουσικολόγος Cinuzen Tanricorur τονίζει πολύ χαρακτηριστικά τη σημασία του *seyir* στον προσδιορισμό του *makam* ως εξής: “*makam* = κλίμακα (10%) + μελωδική ανάπτυξη (90%)”, βλ. Cinuzen Tanricorur, *Makam & Taksim (improvisation) in Turkish Music*, οπτικοακουστικό απόσπασμα διάλεξης στο The New England Conservatory, Boston, Mass. USA 1994, όπως διατίθεται στο διαδικτυακό τόπο <http://www.youtube.com/watch?v=HMgpJXK--TE&feature=related>.

³¹ Βλ. Feldman ο.π. σελ. 272-273

³² με την έννοια του περιγραφικού λόγου και όχι της χρήσης μουσικής σημειογραφίας

Εξυπηρετώντας τις ανάγκες του παρόντος συγγράμματος, η έννοια του *seyir* ή διαφορετικά της *μελωδικής* ανάπτυξης θα χρησιμοποιηθεί σαν αναλυτικό εργαλείο με δύο μορφές-τρόπους:

α) με την έννοια της λεκτικής, τυποποιημένης και κωδικοποιημένης περιγραφής της μελωδικής ανάπτυξης ενός *makam*

β) σαν τη λεκτική περιγραφή της μελωδικής ανάπτυξης μιας συγκεκριμένης σύνθεσης

Η λεκτική παρουσίαση ενός *seyir* αποτελεί την περιγραφή μιας χρονικά ιεραρχημένης ακολουθίας συγκεκριμένων τονικών κέντρων, στα οποία η μελωδία εστιάζει-τονίζει και τις περισσότερες φορές κάνει καταλήξεις, καθώς και των δομών τετραχόρδων ή πενταχόρδων τα οποία σχηματίζονται εκατέρωθεν των κέντρων αυτών. Εναλλακτικά, και ίσως πιο πιστά προς τη μουσική πράξη, ενίοτε κάποια τονικά κέντρα θα πρέπει να θεωρούνται οι βάσεις στις οποίες θεμελιώνεται γενικότερα μια τροπική οικογένεια³³.

Η μελωδική ανάπτυξη στο τροπικό σύστημα των *makam* ακολουθεί έναν οριζόντιο τρόπο μουσικής σκέψης. Αυτό το οποίο συνοψίζει ένα *seyir* είναι ότι η μελωδία θα πρέπει να ταξιδέψει διασχίζοντας ένα μάλλον συγκεκριμένο μουσικό μονοπάτι-δρόμο, δίνοντας έμφαση σε συγκεκριμένα σημεία κατά τη διάρκεια της πορείας³⁴.

Ένας παραλληλισμός που γίνεται συχνά από μουσικούς και θεωρητικούς είναι η παρομοίωση της μελωδικής ανάπτυξης με την ανάπτυξη του προφορικού λόγου. Οι παύσεις στη ροή του προφορικού λόγου μπορούν να αντιστοιχιστούν στις μελωδικές καταλήξεις οι οποίες, όπως τα σημεία στίξης, σηματοδοτούν την ολοκλήρωση μιας μουσικής φράσης ή υποφράσης, παρόμοια με την ολοκλήρωση νοημάτων της γλώσσας.

Τέλος, ένα βασικό στοιχείο για την περιγραφή της μελωδικής πορείας είναι η κατεύθυνση ανάπτυξης. Η κατεύθυνση ανάπτυξης είναι τόσο σημαντική στο μοντέλο ανάπτυξης ενός τρόπου, ώστε από μόνη της να είναι αρκετή σε μεγάλο βαθμό να διαχωρίσει συγγενικά *makam* τα οποία μπορεί να έχουν ακόμη και την ίδια κλίμακα με ίδια διάταξη τετραχόρδων και πενταχόρδων.

³³ Για παράδειγμα διαφορετικά *makam*, όπως τα *Uşşak*, *Karşıgar*, *Neva* και *Hüseynî* μπορούν να θεωρηθούν μέλη της ευρύτερης οικογένειας του *Uşşak* λόγω του κοινού *uşşak* βασικού τετραχόρδου το οποίο θεμελιώνεται στη βάση τους.

³⁴ Βλ. Feldman ο.π. σελ 272-273

1.5. Ο αμανές, σχέσεις του είδους με τη φόρμα *taksim* και η εφαρμογή της έννοιας της πορείας μελωδικής ανάπτυξης στην ανάλυση

Η έννοια του *seyir* είναι ιδιαίτερα κομβική προκειμένου να κατανοηθεί αντίστοιχα η έννοια του αυτοσχεδιασμού στις περισσότερες από τις μονοφωνικές τροπικές μουσικές παραδόσεις των περιοχών της Νοτιανατολικής Μεσογείου. Ο λόγος είναι η εμφανής συγγένεια ή ακόμα και ταύτιση του μουσικού αυτοσχεδιασμού με τη φόρμα *taksim* στις εν λόγω περιοχές. Έχει διαπιστωθεί ότι, ειδικότερα όσον αφορά στο ευρωπαϊκό τμήμα της πρώην Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, το *taksim* έχει επιδράσει σημαντικά στη διαμόρφωση στοιχείων των μουσικών παραδόσεων, μεταξύ των οποίων αυτές των χωρών της Βαλκανικής Χερσονήσου συμπεριλαμβανομένης και της Ελλάδας³⁵.

Η αιτία η οποία καθιστά την έννοια της μελωδικής ανάπτυξης τόσο σημαντική είναι ότι η δημιουργία και εξέλιξη των περιγραφικών *seyir* είχε καθοριστική επίδραση στην εξέλιξη του *taksim* ως είδους³⁶. Πιο συγκεκριμένα, ο μουσικολόγος Walter Feldman υποστηρίζει ότι η φόρμα του *taksim* ορίζεται από 4 κύρια χαρακτηριστικά³⁷ συμπεριλαμβανομένου και του *seyir*:

- α) τη μουσική δημιουργία κατά τη διάρκεια της μουσικής επιτέλεσης η οποία συμπεριλαμβάνει γνώριμα μελωδικά μοντέλα-πρότυπα
- β) την αναπαραγωγή συγκεκριμένων ρυθμικών ιδιωμάτων εντός ενός πλαισίου ελεύθερης και μεταβλητής ρυθμικής αγωγής
- γ) την κωδικοποιημένη μελωδική ανάπτυξη (*seyir*)
- δ) τη μετατροπή³⁸

³⁵ Βλ. GARFIAS Robert, *Survivals of Turkish Characteristics in Romanian Musica Lautareasca*, στο *Yearbook for Traditional Music*, 13, 1981, σελ. 97-107

³⁶ Βλ. Feldman, ο.π. σελ. 272-273 και 277-278.

³⁷ Μεταξύ πολλών άλλων ορισμών από αρκετούς θεωρητικούς, ιδιαίτερα χαρακτηριστικός είναι αυτός του Akkoş Can, ο οποίος ορίζει το *taksim* ως «ένα ταξίδι στα πλαίσια της μελωδικής δομής (musical sound structure) του εν λόγω τρόπου το οποίο υπόκειται σε ένα σύνολο κανόνων, κάποιοι από τους οποίους είναι αυστηροί και άλλοι όχι. Το *taksim* είναι μια μουσική δημιουργία η οποία απεικονίζει τα ειδοποιά χαρακτηριστικά του *makam* το οποίο έκδηλα αναπτύσσει». Μετάφραση του γράφοντος από το AKKOŞ Can, *Non-Deterministic Scales Used in Traditional Turkish Music*, στο *Journal of New Music Research*, Vol. 31, No.4, σελ 285-293, Routledge, 2002, σ.σ. 285.

³⁸ Βλ. Feldman, ο.π. σελ. 276.

Η πορεία εξέλιξης τόσο του φωνητικού όσο και του οργανικού αυτοσχεδιασμού στα πλαίσια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας χαρακτηρίζεται από μια σειρά αλλαγών και μετασχηματισμών. Αρχικά, διαφαίνεται ότι ο αυτοσχεδιασμός ξεκίνησε αποκλειστικά και μόνο ως φωνητικό είδος μουσικής έκφρασης και παρέμεινε σε αυτή τη μορφή έως το 17ο αιώνα. Οι πρώτες μαρτυρίες για οργανικό αυτοσχεδιασμό εντοπίζονται στο 17ο αιώνα από τον Cantemir³⁹. Ο όρος *taksim* χρησιμοποιείται μετέπειτα για να περιγράψει τόσο τον φωνητικό όσο και τον οργανικό αυτοσχεδιασμό.

Κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα γίνεται για πρώτη φορά ο διαχωρισμός της έννοιας του αυτοσχεδιασμού σε δύο είδη. Ο μεν οργανικός διατηρεί την ονομασία *taksim*, ενώ ο φωνητικός περιγράφεται πλέον με τον όρο *gazel*. Στον αιώνα που ακολουθεί αλλάζει σημαντικά και ο τρόπος συνοδείας του φωνητικού αυτοσχεδιασμού από τα όργανα. Ως τότε οι οργανοπαίκτες αναλάμβαναν την πιστή αναπαραγωγή των μουσικών φράσεων τις οποίες τραγουδούσε η φωνή. Τον 20ο αιώνα, στα πλαίσια γενικότερων αλλαγών, πολλές από τις οποίες οφείλονται και στη διάδοση της δισκογραφίας, η συνοδεία νοείται πλέον όχι ως η πιστή αναπαραγωγή της μελωδίας η οποία εκτελείται από τη φωνή, αλλά σαν την εκτέλεση ενός *taksim* στα τμήματα τα οποία η φωνή δεν τραγουδά⁴⁰.

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, δημιουργείται ένα φωνητικό αυτοσχεδιαστικό είδος το οποίο σταδιακά φθάνει σε μια μορφή η οποία μοιάζει πάρα πολύ με τη φόρμα του αμανέ⁴¹.

Ο αμανές, ως γνωστόν, αποτελεί φωνητική, μονοφωνική δεξιοτεχνική μουσική φόρμα με κυρίαρχο το αυτοσχεδιαστικό στοιχείο, μέρος της προφορικής μουσικής παράδοσης του αστικού λαϊκού τραγουδιού, το οποίο άνθισε σε μεγάλα αστικά κέντρα του

³⁹ Βλ. Feldman, ο.π. σ.σ. 280.

⁴⁰ Βλ. Feldman, ο.π. σ.σ. 279-283.

⁴¹ Η παραπάνω διατύπωση δεν θα πρέπει επ' ουδενί να ταυτιστεί με μια προσπάθεια απόδειξης της καταγωγής του ενός είδους από το άλλο. Μια περαιτέρω μελέτη της σχέσης του αμανέ με τη φόρμα των τουρκικών *gazel* είναι πέρα από τις ερευνητικούς σκοπούς του παρόντος συγγράμματος, καθώς εκτός από τη μουσικολογική ανάλυση του αμανέ προϋποθέτει και την αντίστοιχου τύπου εκτενή μελέτη των *gazel*. Παράλληλα, η σύγκριση σε μουσικό επίπεδο θα πρέπει να πραγματοποιηθεί σε συνδυασμό με τη μελέτη του μουσικού δικτύου των μουσικών και τραγουδιστών οι οποίοι παίζουν και ηχογραφούν στον ελλαδικό χώρο με τους τούρκους *hafiz*, μοεζήνηδες κ.τ.λ., μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο κοινωνικού και πολιτισμικού πλέγματος σχέσεων ενός συνόλου ομάδων διαφορετικών εθνοτήτων, οι οποίες ορίζουν την κοινωνική και πολιτισμική γεωγραφία της περιοχής αλληλόδρασης.

Η παρούσα θέση προσπαθεί απλώς να αναδείξει τη συγγένεια των δύο μορφών ως προς τα ειδοποιά στοιχεία και να καταδείξει την κεντρικότητα της έννοιας της κωδικοποιημένης μελωδικής ανάπτυξης και στην περίπτωση του αμανέ.

ελλαδικού χώρου κατά το τελευταίο⁴² τέταρτο του 19^{ου} αιώνα κι έπειτα. Αποτελεί προϊόν της μελοποίησης δίστιχων ομοιοκατάληκτων (δίστιχων σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο⁴³) βάσει δεδομένων, αυστηρών ή μη, κανόνων⁴⁴.

Όπως θα δειχθεί και στην ανάλυση που ακολουθεί, κάποια από τα στοιχεία της μουσικής φόρμας του *taksim* κατέχουν κεντρική θέση και στην περίπτωση του αμανέ. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρούνται κοινά πρότυπα κωδικοποιημένης μελωδικής ανάπτυξης, κοινές στερεοτυπικές φράσεις και τρόποι μελοποίησης του στίχου. Τα στοιχεία αυτά δεν είναι απλώς ανιχνεύσιμα, αλλά αποτελούν ειδοποιά στοιχεία όσον αφορά στη μελωδική υπόσταση της φόρμας. Στην πράξη, οι ηχογραφήσεις φαίνεται να διέπονται από «άγραφους» κανόνες, καθότι σπάνια αποκλίνουν από καθιερωμένα μοντέλα, φόρμα και δομές, ενώ κεντρικό καθοριστικό ρόλο κατέχει μια ενεργή, λανθάνουσα εκδοχή του θεωρητικού συστήματος των *makam*, η οποία επιβεβαιώνει την γενικότερη τροπική συμπεριφορά ως κυρίαρχο χαρακτηριστικό του είδους.

⁴² Οι πρώτες γραπτές πηγές που αναφέρονται στα *καφέ-αμάν*, χώρους στους οποίους διαδόθηκε ευρύτατα το είδος του *αμανέ*, είναι μικρά δημοσιεύματα του Τύπου, με πρώτη αναφορά σε εφημερίδα του έτους 1873. Βλ. ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ Θόδωρος, *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερρασταί...*, Στιγμή, Αθήνα 1986, σελ. 26-28

⁴³ Βλ. ΚΑΨΩΜΕΝΟΣ Ερατοσθένης, *Δημοτικό Τραγούδι – Μια διαφορετική προσέγγιση*, Πατάκη, Αθήνα 1995, σελ.56-68. Επίσης βλ. ΣΗΦΑΚΗΣ Γ.Μ., *Για Μια Ποιητική του Ελληνικού Δημοτικού Τραγουδιού*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1998, σελ. 77-79.

⁴⁴ Η περαιτέρω μελέτη στοιχείων τα οποία αφορούν την ιστορική, πολιτική και κοινωνική διάσταση της δημιουργίας, ανάπτυξης και εξέλιξης του είδους του αμανέ δεν αποτελεί αντικείμενο του παρόντος συγγράμματος. Εξάλλου, το γνωσιολογικό αυτό πεδίο καλύπτεται ήδη από μελέτες, όπως αυτή του Θ. Χατζηπανταζή (ο.π.) κ.α. Για μια εποπτική, συγκριτική θεώρηση των σχετικών γραπτών πηγών, αναφορών και μελετών βλ. Χατζητεκελής (2009) ο.π.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΚΑΤΑΓΡΑΦΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

2.1 Προς ανάλυση μουσικό υλικό

Το υπό ανάλυση ρεπερτόριο αποτελεί το σύνολο “ουσάκ” αμανέδων οι οποίοι έχουν ηχογραφηθεί σε δίσκους 78 στροφών και κατέστη δυνατό να εντοπιστούν και να συλλεχθούν. Οι τίτλοι παρουσιάζονται στον πίνακα της επόμενης σελίδας, ταξινομημένοι κατά το όνομα του ερμηνευτή και έπειτα κατά το έτος ηχογράφησης⁴⁵.

⁴⁵ Έχουν γραμμοσκιαστεί οι τίτλοι των ηχογραφήσεων οι οποίες στάθηκε δυνατό να βρεθούν κατά τη συλλογή του υλικού. Ο κατάλογος περιέχει συνολικά 29 τίτλους, οι οποίοι αντιστοιχούν σε 28 ηχογραφήσεις (ο αριθμός δίσκου P-9004 αντιστοιχεί σε αριθμό μήτρας ίδιο με αυτόν του V-51215) από τις οποίες συλλέχθηκαν και θα αναλυθούν οι 19.

Αρ. Δίσκου ⁴⁶	Αρ. Μήτρας	Τίτλος (Ο.Μ.: ΟΥΣΑΚ ΜΑΝΕΣ)	Εκτελεστής	Έτος
GA-1327	GO-657	Ο.Μ. (ΚΛΑΙΩ ΚΡΥΦΑ ΚΑΙ ΜΥΣΤΙΚΑ)	Αραπάκης	1928
AO-1033	OW-296	Ο.Μ. (ΑΝ ΗΤΑΝ ΤΡΟΠΟΣ ΝΑ ΠΑΙΡΝΕΣ)	Αραπάκης	1931
AO-2257	OGA- 253	Ο.Μ. (ΑΝ ΗΤΑΝ ΤΡΟΠΟΣ ΝΑ ΠΑΙΡΝΕΣ)	Αραπάκης	1935
GA-1465	GO-1369	Ο.Μ. (ΠΟΣΟΙ ΕΧΘΡΟΙ ΜΟΥ ΦΑΙΝΟΝΤΑΙ)	Ατραΐδης	1929
B-21561	101148	Ο.ΤΣΙΦΤΕΤΕΛΙ Μ. (ΟΛΟΙ ΕΧΟΥΝ ΠΟΝΟ Κ' ΠΟΝΟΥΝ)	Εσκενάζυ	1930
B-21662	101292	ΣΤΑΜΠΟΥΛ Ο.Μ. (ΟΠΟΙΟΣ Μ' ΑΚΟΥΕΙ)	Εσκενάζυ	1932
DG-273	WG- 391	ΑΡΑΒΙ Ο.Μ. (ΝΤΕΡΤΙ ΚΑΙ ΠΟΝΟ ΑΠΟΧΤΗΣΑ)	Εσκενάζυ	1932
V-51215	139 BA	Ο.Μ. (ΤΟΝ ΕΥΤΥΧΗ ΑΝΘΡΩΠΟ)	Εσκενάζυ	1931
P-9004	139BA	Ο.Μ. (ΤΟΝ ΕΥΤΥΧΗ ΤΟΝ ΑΝΘΡΩΠΟ)	Εσκενάζυ	-
GA-1875	GO-2152	Ο. ΤΣΙΦΤΕΤΕΛΙ Μ. (ΟΣΟ ΚΑΙ ΑΝ ΑΜΑΡΤΗΣΑ)	Εσκενάζυ	1934
AO-2232	OGA- 160	ΓΚΑΖΕΛΙ ΑΡΑΠΙ Ο.Μ. (Η ΤΥΧΗ ΜΟΥ ΜΕ ΔΙΚΑΣΕ)	Εσκενάζυ	1934
BAL- 845	-	Ο.Μ. (ΠΑΡΑΠΟΝΟΥΜΑΙ ΣΤΟ ΘΕΟ)	Εσκενάζυ	-
NO- 100	-	ΟΥΣΑΚ ΓΚΑΖΕΛ ΜΑΝΕΣ	Ζαφινά Χανέμ	-
GA-1349	GO-692	Ο.Μ. (ΑΠΟ ΤΑ ΠΟΛΛΑ ΒΑΣΑΝΑ)	Θωμαΐδης	1928
8260	20329	Ο.Μ. (Σ' ΑΥΤΟΝ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ)	Καρίτης	1928
GA-1164	GO-200	Ο.Μ. (ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΕΓΕΝΝΗΘΗΚΕΣ)	Νούρος	1926
AO-239	BF-1734	Ο.Μ. (ΣΕ ΕΙΧΑ ΓΙΑ ΕΥΤΥΧΙΑ ΜΟΥ)	Νταλγκάς	1928
DG-6282	CG-1546	Ο.Μ. (ΤΗΝ ΞΕΝΙΤΙΑ, ΤΗΝ ΟΡΦΑΝΙΑ)	Παγιουμτζής	1937
B-21786	101556	Ο.Μ. (ΑΦΗΣΤΕ ΜΕ ΝΑ ΚΑΙΓΟΜΑΙ)	Παναγής	1934
B-21571	101074	Ο.Μ. (ΚΛΑΙΓΩ ΚΡΥΦΑ ΚΑΙ ΣΚΕΦΤΟΜΑΙ)	Παπασιδέρης	1929
DG-338	WG- 548	Ο. ΝΙΝΙ Μ. (ΓΙΑ ΜΕΝΑ Η ΜΕΡΑ ΧΑΝΕΤΑΙ)	Παπασιδέρης	1933
DG-6032	CG-1012	Ο.Μ. (ΣΒΗΣΤΗΚΑΝ ΟΙ ΕΛΠΙΔΕΣ ΜΟΥ)	Περδικόπουλος	1934
CO-75012F	-	Ο.Μ. ΣΜΥΡΝΕΪΚΟΣ (Η ΜΟΙΡΑ ΜΟΥ ΜΕ ΔΙΚΑΣΕ)	Πούλος	1926
CO-56051F	-	Ο.Μ. (Η ΤΥΧΗ ΜΕ ΕΔΙΚΑΣΕ)	Πούλος	-
GA-1619	GO-1798	Ο.Μ. (ΟΣΟΙ ΠΟΝΟΥΝ ΚΑΙ ΔΕΝ ΜΠΟΡΟΥΝ)	Ρούκουνας	1932
AO-2131	OT-1653	Ο.Μ. (ΑΠΕΛΠΙΣΜΕΝΗ ΜΟΥ ΚΑΡΔΙΑ)	Ρούκουνας	1934
V-51063	188 BA	ΜΠΑΛΟΣ Ο.Μ. (ΑΛΛΗ ΦΩΤΙΑ ΔΕΝ Μ' ΕΚΑΨΕ)	Σωφρονίου	1931
NO-11478	-	ΟΥΣΑΚ ΜΑΝΕΣ	Τσανάκας	-
X-80157	70219	Ο.Μ. (ΜΙΑ ΩΡΑ ΕΙΜΑΙ ΗΣΥΧΟΣ)	Φραγκούλης	1930

Πίνακας 1. Κατάλογος “ουσάκ” αμανέδων ηχογραφημένων σε δίσκους 78 στροφών

⁴⁶ Για τις δισκογραφικές εταιρίες, όπου AO: His Master's Voice και His Master's Voice Ελλάδα, B: Parlophon Γερμανίας και Parlophon Ελλάδα, BAL: Balkan Αμερικής, CO: Columbia Αμερικής, DG: Columbia Ελλάδα, GA: Odeon Γερμανίας και Odeon Ελλάδα, NO: Orfeon Record, P: Electrophone Αμερικής, V: Polydor Γερμανίας, X: Pathe Γαλλίας, ενώ ο αριθμός δίχως γράμμα αντιστοιχεί στην Columbia Αγγλίας. Τα στοιχεία του πίνακα αντλήθηκαν από το ΜΑΝΙΑΤΗΣ Διονύσης Δ., *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*, Αθήνα 2006.

2.2 ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ - συμβάσεις

Η αξία της λεπτομερούς καταγραφής μιας ηχογραφημένης εκτέλεσης μουσικού κομματιού έχει, ίσως περισσότερο από ποτέ, αμφισβητηθεί από τη σύγχρονη μουσικολογία. Δεδομένου ότι κάθε μουσική επιτέλεση είναι μοναδική και συντελείται στα πλαίσια ενός ευρύτερου πολύπλοκου συμπλέγματος μουσικού και «εξω-μουσικού» συνόλου παραγόντων, μια μουσική καταγραφή, όσο λεπτομερής και αν είναι, θα αποτυγχάνει πάντοτε να απεικονίσει επακριβώς το αποτέλεσμα της επιτέλεσης. Λαμβάνοντας υπόψη τη σχετικότητα την οποία εισάγει η συγκεκριμένη κάθε φορά υποκειμενική πρόσληψη του καταγραφέα, τότε η παραπάνω άποψη ενισχύεται περαιτέρω.

Κατά συνέπεια, οι ακόλουθες καταγραφές δε φιλοδοξούν να αποτελέσουν μια «πιστή», απόλυτη και ακριβή απεικόνιση του ηχογραφημένου μουσικού υλικού στο χαρτί. Στόχος τους είναι να απομονώσουν και να οπτικοποιήσουν τα στοιχεία εκείνα της μελωδικής κίνησης τα οποία εξυπηρετούν τις ανάγκες της *συγκεκριμένης* ανάλυσης. Η προσέγγιση επομένως είναι αφαιρετική, με αποτέλεσμα ένα *προσαρμοσμένο μοντέλο καταγραφής*, το οποίο απορρίπτει στοιχεία που δεν αφορούν την επεξεργασία του υλικού. Οι συμβάσεις οι οποίες υιοθετούνται κατά την καταγραφή είναι οι ακόλουθες:

α) Το μουσικό υλικό καταγράφεται στο σημειογραφικό σύστημα του δυτικού πενταγράμμου με παράλληλη χρήση επιπλέον σημείων αλλοίωσης⁴⁷, κατά τον τρόπο με τον οποίο το χρησιμοποιεί η σύγχρονη εκδοχή του τουρκικού συστήματος των *makam*.

β1) Όλες οι καταγραφές γίνονται στη βάση Λα. Η βάση αυτή δεν αντιστοιχεί στην πραγματική απόλυτη τονικότητα στην οποία εκτελούνται τα μουσικά κομμάτια. Είναι στην τουρκική τροπική θεωρία η βάση των τρόπων της οικογένειας του *uzşak*⁴⁸.

⁴⁷ Χρησιμοποιούνται τα σημεία αλλοίωσης τα οποία εισηγήθηκαν οι θεωρητικοί Ezgi και Arel και χρησιμοποιούνται κατά κόρον στη σημειογραφία. Ενδεικτικά βλ. HAKKI ÖZKAN İsmail, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usuri*, Öüken, İstanbul 2007, σελ. 48 και YILMAZ Zeki, *Türk Musikisi Dersleri, Çağlar Musiki Yayınları, İstanbul 2007, σελ. 37*. Για μια συνοπτική συγκριτική παράθεση των διαφορετικών εκδοχών συμβόλων και των αντίστοιχων ορισμών του μεγέθους των διαστημάτων που έχουν εισηγηθεί άλλοι θεωρητικοί, όπως οι Safiyüddin Urmevî, Abdülkadir Merâgî, Kantemiroğlu, Abdülbâki Nâsir Dede, Rauf Yekta Bey, Abdulkadir Töre και M. Ekrem Karadeniz βλ. *Türk Müsikîsi Nazariyat*, στο διαδικτυακό τόπο <http://www.turkmusikisi.com/nazariyat>.

⁴⁸ Η χρήση του συστήματος του πενταγράμμου, επομένως, γίνεται κατά τέτοιο τρόπο, ώστε κάθε φθόγγος να μη συμβολίζει απόλυτο τονικό ύψος, αλλά μια *θέση* σε μία ευρύτερη «γεωγραφία» η οποία ορίζεται όχι από ένα τονικό αλλά από ένα τροπικό πλαίσιο. Τον ισχυρισμό αυτό επιβεβαιώνει το γεγονός ότι κάθε φθόγγος αποκτά όνομα βάσει της *θέσης* και του *ρόλου* του στο συνολικό

β2) Οι διαφορετικές οκτάβες στις οποίες δυο διαφορετικής έκτασης όργανα εκτελούν μια συγκεκριμένη φράση, λ.χ. βιολί και ούτι, δε σημειώνονται απαραίτητα στην παρτιτούρα. Η κάθε φράση καταγράφεται τροπικά, βάσει της θέσης της στη θεμέλια κλίμακα και στην κλίμακα του εκάστοτε τρόπου.

γ) Οι μουσικοί φθόγγοι σημειώνονται μόνο ως προς το σχετικό ύψος τους. Για τις προκείμενες ανάγκες της τροπικής ανάλυσης των μουσικών φράσεων, η απεικόνιση της χρονικής αξίας των φθόγγων εκτός από μη απαραίτητη κρίθηκε και ανεπιθύμητη, δεδομένου ότι το προϊόν της καταγραφής θα ήταν αρκετά πυκνό και πολύπλοκο, δυσκολεύοντας την ανάγνωση και επεξεργασία με πρόσθετη πληροφορία η οποία δεν αξιοποιείται. Εξάλλου, σε αντίστοιχες περιπτώσεις, αποτελεί επιλογή του μελετητή η αναγωγή της κλασικού τύπου καταγραφής ενός κομματιού σε μια αντίστοιχη απλουστευμένη μορφή, η οποία θα επιτρέπει τη βέλτιστη απεικόνιση των μουσικών φράσεων απορρίπτοντας περιττά για την ανάλυση στοιχεία.⁴⁹

δ) Το κάθε μέτρο περιέχει μια μουσική φράση και είναι εντελώς ανεξάρτητο της ρυθμικής αγωγής του κομματιού. Η αλλαγή μέτρου σηματοδοτεί το τέλος μιας μουσικής φράσης, με την έννοια της ολοκλήρωσης ενός μουσικού νοήματος, και την αρχή μιας νέας.

ε) Οι φθόγγοι στους οποίους σημειώνονται καταλήξεις συμβολίζονται με ολόκληρο.

στ) Για την καλύτερη κατανόηση των φράσεων χρησιμοποιούνται λεγκάτα τα οποία «δένουν» τους φθόγγους σε υπο-φράσεις μέσα σε κάθε μουσική φράση-μέτρο.

ζ) Η απουσία της χρονικής αξίας των φθόγγων έχει ως μειονέκτημα την έλλειψη της απεικόνισης των σχέσεων ισχυρού-ασθενούς. Το κενό αναπληρώνεται, σε ένα βαθμό, με χρήση του συμβόλου του τονισμού (‘’>’’).

η) Ο χωρισμός του μουσικού κειμένου σε μέτρα-φράσεις καθώς και η παράλληλη καταγραφή του ποιητικού κειμένου καθιστούν αρκετά εύκολη την παρακολούθηση της ροής του μουσικού κειμένου. Κατά συνέπεια, η απεικόνιση της εξέλιξης του χρόνου σε σημεία κρίθηκε περιττή.

τροπικό σύστημα των *makam*. Ως οικογένεια του *Uşşak* θεωρείται το σύνολο των τρόπων στων οποίων τη βάση θεμελιώνεται ως βασικό τετράχορδο το τετράχορδο *uşşak*.

⁴⁹ Για καταγραφές αντίστοιχου τύπου βλέπε ενδεικτικά: Signell (1986) ο.π., σ.σ. 116, και WRIGHT Wright, *Demetrius Cantemir: The collection of notations*, SOAS Musicology Series, University of London, London 1992

2.3. Παρουσίαση καταγραφών - Μουσική Ανάλυση

Στις ενότητες που ακολουθούν, προκειμένου να καταστεί ευκολότερη η παρουσίαση των κομματιών και η συγκριτική τους ανάλυση, αυτά έχουν ομαδοποιηθεί σε κατηγορίες βάσει της τροπικής συμπεριφοράς τους. Η ομαδοποίηση αυτή επιτρέπει και την αποφυγή της επανάληψης αρκετών στοιχείων από την ανάλυση.

Τα στοιχεία τροπικής ανάλυσης τα οποία παρατίθενται στην αρχή κάθε ενότητας αφορούν όλα τα κομμάτια της συγκεκριμένης κατηγορίας, ενώ στη συνέχεια, σε κάθε κομμάτι ξεχωριστά θα περιγράφονται τα πρόσθετα και ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του, καθώς και η αναλυτική πορεία μελωδικής ανάπτυξης.

Σημειώσεις-διευκρινήσεις

α) Η αναφορά σε *στοιχεία* μόνο από τα εκάστοτε *makam* και η αποφυγή διατυπώσεων οι οποίες να ταυτίζουν ένα μουσικό κομμάτι με ένα *makam* πραγματοποιείται καθώς τα υπό ανάλυση κομμάτια δεν μπορούν, στις περισσότερες περιπτώσεις, να αντιστοιχιστούν πλήρως με την πορεία ανάπτυξης και τα γενικότερα τροπικά χαρακτηριστικά μιας συγκεκριμένης τροπικής οντότητας.

β) Κατά τη χρήση των ονομάτων τροπικών στοιχείων του τουρκικού συστήματος των *makam* χρησιμοποιείται η τρέχουσα τουρκική ορθογραφία, όπως άλλωστε συμβαίνει και στη διεθνή βιβλιογραφία. Με κεφαλαίο το πρώτο γράμμα γράφονται τα ονόματα των τροπικών οντοτήτων και των βαθμίδων, ενώ με μικρό τα ονόματα των υπομονάδων κλιμάκων. Εξαιρέση αποτελούν οι τίτλοι των ηχογραφήσεων, στους οποίους διατηρείται η αρχική ορθογραφία, π.χ. “ουσάκ” και όχι *Ussak*.

γ) Σχετικά με το πεδίο “κλίμακα - Δομή Μελωδικής Ανάπτυξης” σημειώνεται ότι, παρόλο που οι μουσικοί φθόγγοι εμφανίζουν στην πράξη έντονα δυναμική, μη-στατική συμπεριφορά, η διάταξή τους υπό μορφή κλίμακας έχει νόημα αν θεωρηθεί ένα σύνολο διαδοχικών βάσεων-κεντρικών τιμών. Η δομή αυτή έχει μεγαλύτερη αξία σε ένα μακρο-επίπεδο όπου οι θέσεις των φθόγων φαίνονται λιγότερο ρευστές, αντίθετα με ό,τι συμβαίνει σε μικρο-επίπεδο, με την έννοια της εστίασης στη γειτονιά ενός φθόγου και των πλησιέστερων αυτού, όπου οι φθόγγοι εμφανίζουν διαρκή κινητικότητα⁵⁰. Επιπλέον, αντί

⁵⁰ Βλ. σχετικά ΑΚΚΟÇ (2002), όπου ο συγγραφέας προτείνει την αντιμετώπιση της διαστηματικής σε δυο επίπεδα, ένα μάκρο και ένα μικρό. Στο μάκρο έχουμε σχετικά «σταθερές» κλίμακες με την

της απλής παράθεσης μιας εκτεταμένης κλίμακας η οποία να περιγράφει όλη την έκταση η οποία καλύπτεται, επιλέχθηκε η παρουσίαση περισσότερων κλιμάκων προκειμένου να δειχθεί, σε ένα πρώτο επίπεδο, η εξέλιξη της διαστηματικής δομής σε σχέση με την πορεία μελωδικής ανάπτυξης.

δ) Για τη χρήση εννοιών από το θεωρητικό σύστημα των *makam* ο αναγνώστης παραπέμπεται στα ÖZKAN İsmail Hakkı, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usueri*, Öüken, İstanbul 2007 και SIGNELL Karl L., *Makam, Modal Practice in Turkish Art Music*, Asian Music Publication, series D, monographs, no. 4, repr. New York 1986.

μορφή διασπορών, στο μικρό έχουμε μια πιο δυναμική, κινητή συμπεριφορά των διαστημάτων, η οποία εξαρτάται από τις νότες που έχουν προηγηθεί, δηλαδή λαμβάνοντας ως παράγοντα μια βραχεία μνήμη. Όπως επομένως προκύπτει από την προσέγγιση αυτή, φαίνεται να υπάρχουν δυο διαφορετικά “κουρδίσματα” τα οποία λειτουργούν σε δυο διαφορετικά επίπεδα. Στο μακρο-επίπεδο οι εν λόγω κλίμακες, οι οποίες είναι a priori δεδομένες για το *makam* με τη μορφή των διασπορών, συνθέτουν μια στατιστικά στατική κλίμακα. Στο μικρο-επίπεδο προσωρινές «τοπικές» κλίμακες εμφανίζονται με μια μεταβλητή, δυναμική δομή, εντός του συνολικότερου πλαισίου το οποίο ορίζει το μακρο-επίπεδο. Βλ. επίσης ΣΚΟΥΛΙΟΣ Μάρκος, *Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα*, (υπό έκδοση).

2.3. ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ 1α - Αμανέδες με στοιχεία των *makam Beyati - Hüseyini*

Στοιχεία Τροπικής Ανάλυσης

α) Βάση: βαθμίδα *Dügah*

β) Κατεύθυνση ανάπτυξης: ανοδική - καθοδική

γ) Βασικές Βαθμίδες⁵¹: *Dügah, Segah, Çargah, Neva, Hüseyini, Acem, Gerdaniye, Muhayyer*

δ) Υποτονική: βαθμίδα *Rast*

ε) Δεσπόζουσες: 4η βαθμίδα (*Neva*) και 5η βαθμίδα (*Hüseyini*)

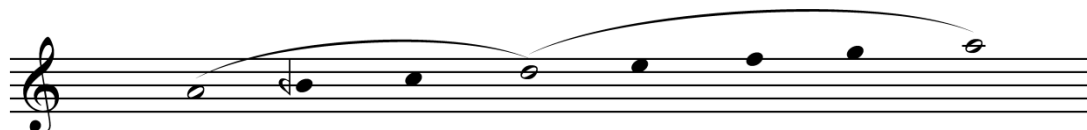
στ) Κλίμακα - Δομή Μελωδικής Ανάπτυξης:

- Είσοδος⁵²:



4x *uzsak* στη βάση

- Μετάβαση στην πρώτη δεσπόζουσα



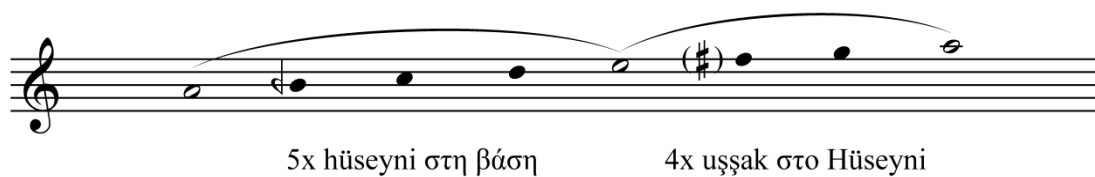
4x *uzsak* στη βάση

5x *buselik* στο *Neva*

⁵¹ Ο όρος αναφέρεται στις βασικές βαθμίδες της κλίμακας. Για μια συνοπτική συγκριτική ιστορία σχετικά με τις θέσεις των βαθμίδων και την ονοματολογία τους βλ. YARMAN Ozan, *A Comparative Evaluation of Pitch Notations in Turkish Makam Music*, Journal of Interdisciplinary Music Studies, vol.1, issue 2, 2007, σελ. 43-61.

⁵² Για τις βασικές δομές τετραχόρδων και πενταχόρδων βλ. Karl Signell, ο.π. σελ. 31-33. Μια διαφορετική εκδοχή περιγράφεται στο *Türk Müsíkisi Nazariyat*, στο διαδικτυακό τόπο <http://www.turkmusikisi.com/nazariyat>, σύμφωνα με την οποία τα βασικά τετράχορδα τα οποία προτείνει ο Arel είναι επτά, συμπεριλαμβανομένου και του *segah*. Οι εκδοχές των υπομονάδων κλίμακας οι οποίες έχουν προταθεί σε θεωρητικό επίπεδο εμφανίζουν ενίοτε και διαφορές. Για παράδειγμα, το *segah* εμφανίζεται συνήθως στην πράξη με μετακινούμενη τέταρτη και πέμπτη βαθμίδα. Κατά συνέπεια, θεωρείται περισσότερο κίνηση με τη μορφή χρώας, παρά μια σταθερή υπομονάδα τετραχόρδου ή πενταχόρδου. Πολλά από αυτά τα τετράχορδα και πεντάχορδα έχουν τις καταβολές τους σε *terkib*, δηλαδή μελωδικές κινήσεις μέσα σε τρόπους που στη συνέχεια εξελίχθηκαν σε αυτόνομα *makam*, δεδομένου ότι πριν από αιώνες υπήρχε πάγιος μικρότερος αριθμός τρόπων, με τη μορφή κλειστών συστημάτων. Βλ. ΣΚΟΥΛΙΟΣ Μάρκος, προσωπικές σημειώσεις του γράφοντος από παρακολούθηση διαλέξεων σχετικά με Ζητήματα Τροπικής Ανάλυσης στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2008.

- Μετάβαση στη δεύτερη δεσπόζουσα



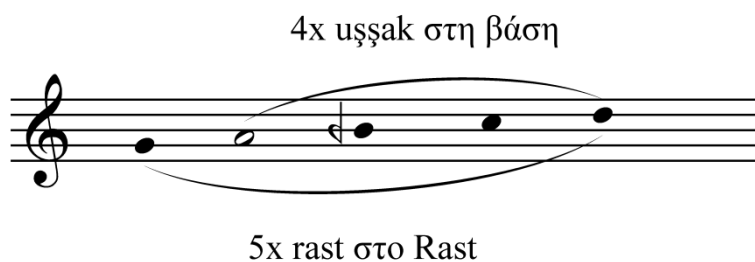
Στις περιπτώσεις μελωδικής κίνησης κάτω από τη βάση εμφανίζεται η δομή:



ζ) Ατελείς Καταλήξεις:

i) Οι πιο χαρακτηριστικές ατελείς καταλήξεις του τρόπου γίνονται στη 2η βαθμίδα (*Segah*), η οποία είναι στην πράξη αρκετά πιο χαμηλή⁵³ από τη θέση την οποία περιγράφει η κλίμακα.

ii) Επίσης ατελείς καταλήξεις πραγματοποιούνται στην υποτονική (βαθμίδα *Rast*) δίνοντας χρωματισμό από άκουσμα του *makam Rast*.



iii) Σπανιότερα συμβαίνουν ατελείς καταλήξεις στην 3η βαθμίδα (*Çargah*).

⁵³ Κινείται συνήθως στην περιοχή χαμηλότερα της ύψους ενός κόμματος και ψηλότερα από την ύψωση πέντε κομμάτων. Η ύψωση ενός κόμματος στον οπλισμό συμβολίζει περισσότερο μια «ευπαθή» βαθμίδα με ασταθή θέση και δυναμική συμπεριφορά. Δεν συμβολίζει μια συγκεκριμένη, πακτωμένη θέση.

Τίτλος:

“ Ουσάκ Μανές, «Αν ήταν τρόπος να ‘παιρνες»”

Εκτελεστής: Δημήτρης Αραπάκης

Όργανα-Τύπος ορχήστρας: κανονάκι, ούτι, βιολί

Ρυθμικό μοτίβο: τσιφτετέλι



Έκταση:

i) Έκταση Οργάνων: Σολ (G) – άνω Σι (b), [Rast – Tiz Buselik]

ii) Έκταση Φωνής: Σολ (G) – άνω Λα (α), [Rast – Muhayyer]

Πορεία Μελωδικής Ανάπτυξης:

α) Από το κανονάκι γίνεται είσοδος στο *Neva* και κατόπιν κατάληξη στο *Dügah* κατά τον τρόπο του *makam Beyati* ⁵⁴.

β) Ακολουθούν τρεις φράσεις από τη φωνή με τον τρόπο της πρώτης κίνησης του *makam Uzsak*, δηλαδή περιστροφή γύρω από τη βάση και ανάπτυξη της μελωδίας στο βασικό 4χ *uzsak* διατηρώντας ως τονικό κέντρο τη βαθμίδα *Dügah*.

γ) Στη συνέχεια, η ανταπόκριση από το κανονάκι επεκτείνεται καλύπτοντας την έκταση όλης της οκτάβας πάνω από τη βάση, τονίζοντας την 4η βαθμίδα (*Neva*) και προετοιμάζοντας τη μετάβαση του τονικού κέντρου στην πρώτη δεσπόζουσα. Η φράση καταλήγει στη βάση.

δ) Η φωνή κάνει δυο φράσεις με εντελείς καταλήξεις στη δεσπόζουσα. Ακολουθεί φράση η οποία καταλήγει ατελώς στη χαμηλωμένη 2η βαθμίδα δίνοντας την αίσθηση ότι η μελωδία είναι «κρεμάμενη». Η συγκεκριμένη κίνηση της μελωδίας επαναλαμβάνεται με τον ίδιο

⁵⁴ Η εκάστοτε τροπική οντότητα του τουρκικού θεωρητικού συστήματος των *makam* αποτελείται συνήθως από ένα σύνθετο και ενίοτε πολύπλοκο σύνολο τροπικών συμπεριφορών και χαρακτηριστικών. Η παραπάνω έκφραση επομένως, όπως και αντίστοιχες από τούδε και στο εξής, αναφέρεται απλώς στον τρόπο με τον οποίο γίνεται η είσοδος στο *makam Beyati* και δεν δηλώνει επ' ουδενί ταύτιση με τον εν λόγω τρόπο.

τρόπο και στις επόμενες τρεις φράσεις. Ακολουθούν δυο φράσεις οι οποίες συνοψίζουν και ολοκληρώνουν το μουσικό νόημα με εντελείς καταλήξεις στη βάση.

ε) Το βιολί αναλαμβάνει το ρόλο της ανταπόκρισης. Η φράση τονίζει την 5η βαθμίδα με άκουσμα τριχόρδου *uzsak*, προετοιμάζοντας τη μετάβαση του τονικού κέντρου στη δεύτερη δεσπόζουσα και κατόπιν κάνει εντελή κατάληξη στη βάση.

στ) Ακολουθούν δυο φράσεις με καταλήξεις στη βαθμίδα *Hüseyni*. Έπειτα η μελωδία κινείται ανοδικά, «πατάει» στη βαθμίδα *Gerdaniye* και ακολουθεί κάθοδος, με χαρακτηριστικές έλξεις της 6^{ης} βαθμίδας, τονίζοντας διαδοχικά την 4η και 3η βαθμίδα για να καταλήξει στη βάση. Οι τρεις φράσεις δίνουν το άκουσμα του *makam Hüseyni* ⁵⁵.

ζ) Με μια μικρή φράση η φωνή επαναφέρει την 5η βαθμίδα σαν τονικό κέντρο.

η) Το κανονάκι εκτελεί μια μεγάλη φράση με τονικό κέντρο την 5η βαθμίδα. Αρχικά εκτελεί τρεις υπο-φράσεις⁵⁶ στο 4χ *uzsak* το οποίο θεμελιώνεται στη βαθμίδα *Hüseyni*. Έπειτα ανεβαίνει ως το πάνω Σολ (*Gerdaniye*), για να κατέβει μια οκτάβα κάνοντας ατελή κατάληξη στη βαθμίδα *Rast* και να οδηγήσει σε εντελή κατάληξη στη βαθμίδα *Hüseyni*.

θ) Η φωνή με μια μικρή υπο-φράση συνοψίζει το άκουσμα του *makam Hüseyni* το οποίο προηγήθηκε και επαναφέρει την 4η βαθμίδα ως δεσπόζουσα με εντελείς καταλήξεις.

ι) Ακολουθεί (μέτρο 23) ανοδική και κατόπιν καθοδική κίνηση με ατελή κατάληξη στη 2η βαθμίδα, προετοιμάζοντας την επερχόμενη επιστροφή στη βάση από τις φράσεις οι οποίες έπονται.

ια) Στο μέτρο 24 μια μεγάλη καθοδική φράση τονίζει διαδοχικά την 3η, 2η και τελικώς τη βάση, στην οποία ολοκληρώνεται με εντελή κατάληξη. Η επόμενη φράση επαναλαμβάνει λίγο πιο συνεπτυγμένα την κίνηση της προηγούμενης.

ιβ) Στα τελευταία μέτρα εκτελείται ένα μουσικό θέμα το οποίο αναπτύσσεται εντός του 5χ *Hüseyni* με εναλλαγή εντελών καταλήξεων στην 5η βαθμίδα και τη βάση, με την τελική στη βάση.

⁵⁵ Όπως αντίστοιχα προαναφέρθηκε, η εν λόγω αναφορά αφορά ένα άκουσμα το οποίο παραπέμπει στο βασικό άκουσμα - "άρωμα" του *makam Hüseyni* και όχι τη συνολική συμπεριφορά και άκουσμα του τρόπου. Με τον ίδιο τρόπο θα νοούνται και στη συνέχεια όλες οι αναφορές στο άκουσμα κάποιου συγκεκριμένου *makam*.

⁵⁶ Ο όρος αναφέρεται στα τμήματα, μέσα σε κάθε μέτρο, τα οποία "δένονται" στην παρτιτούρα από τα λεγκάτα και στα οποία συνήθως κυριαρχεί ή τονίζεται ο τελευταίος φθόγγος.

Ουσάκ Μανές

[Αν ήταν τρόπος να 'παιρνες]

ΕΚΤ.:
Δ. Αραπάκης

κανονάκι

φωνή

ωχ — α — μάν α — μάν —

4 με ντέιτ — α — μάν — α μάν — α μάν

6 κανονάκι

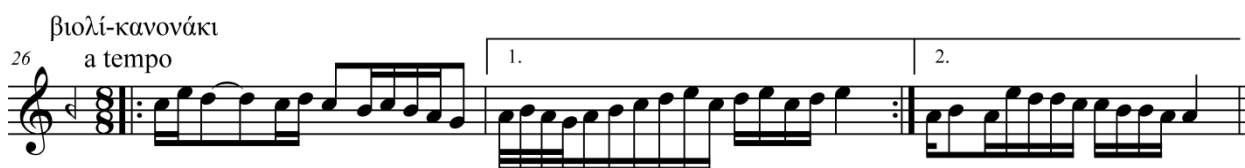
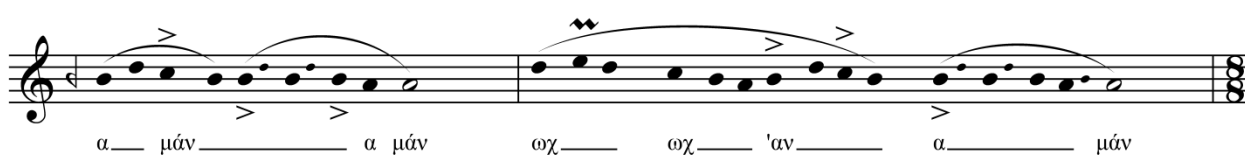
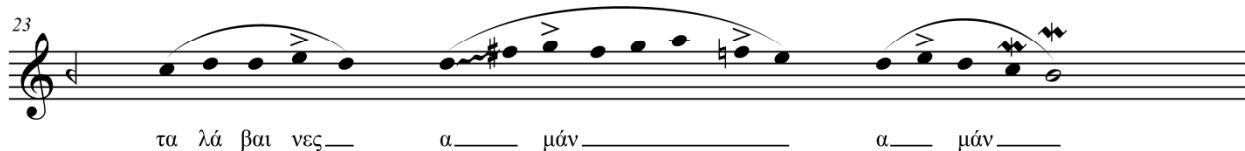
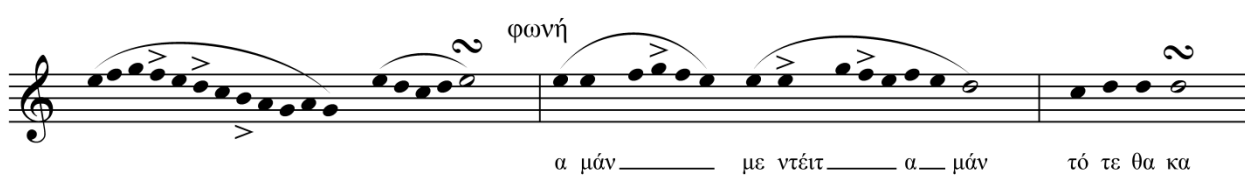
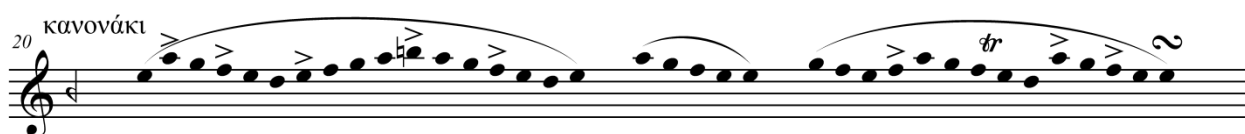
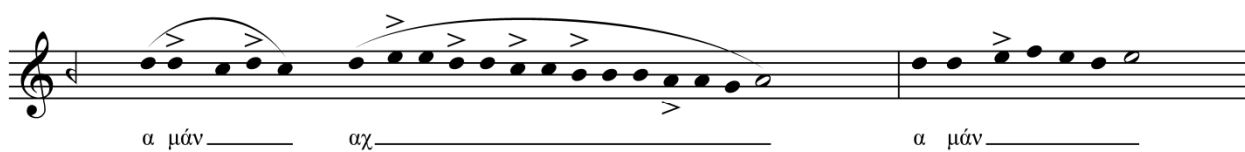
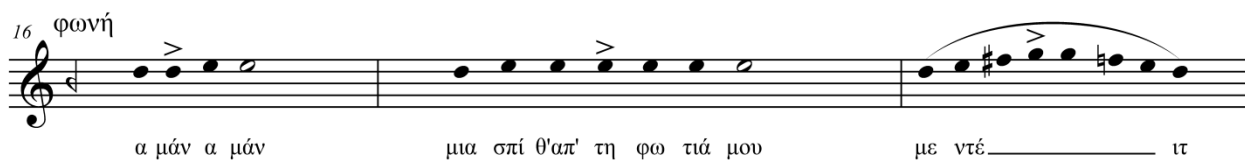
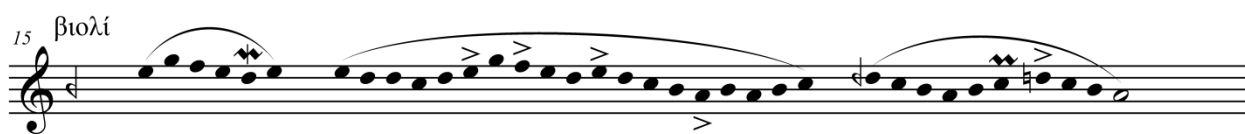
7 φωνή

α μάν — αν ή ταν τρό πος να 'παιρ νες — με ντέ ιτ — α — α — μάν —

10 α μάν να 'παιρ νες μια σπí θα απ' τη — φω τιά — μου α — μά-μάν —

13 με ντέ — ντέιτ αχ — α — μάν με ντέ — ντέιτ

14 ωχ — α μάν — α — μάν α — μάν



Τίτλος:

“ Γκαζέλι Αραπί Ουσάκ, «Η τύχη μου με δίκασε»”

Εκτελεστής: Ρόζα Εσκενάζυ

Όργανα-Τύπος ορχήστρας: λύρα (Λάμπρος Λεονταρίδης), ούτι (Αγάπιος Τομπούλης)⁵⁷

Ρυθμικό μοτίβο: τσιφτετέλι



Έκταση:

ι) Έκταση Οργάνων: Σολ (G) – άνω Σι (b), [Rast – Tiz Buselik]

ii) Έκταση Φωνής: Σολ (G) – άνω Σολ (g), [Rast – Gerdaniye]

Πορεία Μελωδικής Ανάπτυξης:

α) Η λύρα εισάγει το κομμάτι με πρώτο τονικό κέντρο τη βαθμίδα *Neva*. Οι υπο-φράσεις κυμαίνονται στην περιοχή του πρώτου τετραχόρδου μεταξύ βάσης και 4ης βαθμίδας, και είτε καταλήγουν ατελώς στην 4η, είτε στη βάση για να ολοκληρωθεί η φράση με εντελή κατάληξη στο *Dügah*. Την ίδια μελωδική ανάπτυξη επαναλαμβάνουν οι πρώτες δυο φράσεις της φωνής (μέτρα 3 και 4).

β) Ακολουθεί η λύρα με περιστροφές και ατελείς καταλήξεις στη βαθμίδα *Neva* παράγοντας άκουσμα *buselik* στο *Neva*. Οι φράσεις ολοκληρώνονται με εντελή κατάληξη στη βάση.

γ) Στο μέτρο 7, η φωνή τονίζει διαδοχικά την 5η και ακολούθως την 4η βαθμίδα, για να σταματήσει στη 2η με ατελή κατάληξη, προετοιμάζοντας με το γνωστό αυτό τρόπο την εντελή κατάληξη στη βάση (μέτρο 8).

⁵⁷ Είναι γνωστό ότι οι συγκεκριμένοι μουσικοί συνεργάζονταν με τη Ρόζα Εσκενάζυ. Τη συμμετοχή τους στη συγκεκριμένη ηχογράφιση επιβεβαιώνουν οι κλητικές προσφωνήσεις της τραγουδίστριας «Γεια σου Λάμπρο μου με τη λύρα σου, γεια σου παιδί μου» και «Γεια σου Τομπούλη μου».

δ) Στα μέτρα 9 και 10 ακολουθούν φράσεις περιστροφής γύρω από την 4η βαθμίδα, οι οποίες επιστρέφουν και καταλήγουν στη βάση.

ε) Στα επόμενα μέτρα το ούτι εγκαταλείπει προσωρινά το ρόλο της εκτέλεσης του ρυθμικού μοτίβου και αναλαμβάνει αυτόν της ανταπόκρισης στο φωνητικό θέμα το οποίο προηγήθηκε. Στα μέτρα 11 και 12 εκτελούνται δυο μουσικές φράσεις οι οποίες έχουν σαν τονικό κέντρο τη βαθμίδα *Neva*, στην οποία κάνουν εντελείς καταλήξεις.

στ) Το ούτι ολοκληρώνει το αυτοσχεδιαστικό του θέμα με μια μεγάλη φράση ανόδου ως τη βαθμίδα *Muhayyer* και κατόπιν καθόδου στην περιοχή της 4ης βαθμίδας, περιστροφή γύρω από αυτήν, σαν προσωρινό τονικό κέντρο και κλείσιμο με επιστροφή και εντελή κατάληξη στη βάση. Χαρακτηριστική είναι η χρήση της αυξημένης 6ης (Φα#) κατά την άνοδο και της φυσικής 6ης (Φα) κατά την καθοδική κίνηση. Επίσης, αξιοσημείωτο είναι ότι το μελωδικό σχήμα της βηματικής καθόδου από την 5η βαθμίδα για κατάληξη στη βάση επαναλαμβάνεται και δεύτερη φορά.

ζ) Στα μέτρα 14 και 15 η φωνή εκτελεί μια σύντομη φράση εισόδου στο άκουσμα του *makam Hüseyini*, θεμελιώνοντας την 5η βαθμίδα σαν δεσπόζουσα. Η μουσική φράση του επόμενου μέτρου περιλαμβάνει μια κάθοδο και ατελή κατάληξη στη 2η βαθμίδα. Η γνωστή αυτή «κρεμάμενη» κατάληξη προετοιμάζει την εντελή κατάληξη στη βάση από την επόμενη φράση του μέτρου 17. Τέλος, η φωνή «δίνει τη σκυτάλη» στη λύρα με μια πολύ σύντομη φράση με κατάληξη στην 5η βαθμίδα.

η) Η λύρα εκτελεί μια υπο-φράση με τονικό κέντρο την 4η βαθμίδα και στην συνέχεια καταλήγει στην 5η, κινούμενη σε περιβάλλον πενταχόρδου *hüseyini* με βάση την ομώνυμη βαθμίδα, θεμελιώνοντας ακόμα περισσότερο το άκουσμα του *makam Hüseyini*.

θ) Η φωνή εκκινώντας από το τονικό κέντρο της 5ης, το οποίο έχει εγκαταστήσει πρότινος η λύρα, εκτελεί καθοδική φράση και κατάληξη στη βάση, ολοκληρώνοντας το άκουσμα του *makam Hüseyini*.

ι) Στο μέτρο 21 γίνεται επαναφορά της 4ης σαν δεσπόζουσα με περιστροφή και κατάληξη σε αυτήν. Στα τέσσερα επόμενα μέτρα γίνονται περιστροφές γύρω από την 4η βαθμίδα και καταλήξεις στη βάση. Το κομμάτι ολοκληρώνεται με μια σύντομη φράση από τη λύρα η οποία καταλήγει στη βάση.

Παρατηρήσεις:

α) Στον τίτλο του το κομμάτι αυτοπροσδιορίζεται ως «γκαζέλι», δηλώνοντας και ρητά τη συνάφεια του αυτοσχεδιαστικού είδους του αμανέ με τις αντίστοιχες τουρκικές αυτοσχεδιαστικές φωνητικές φόρμες των *gazel*, όπως τουλάχιστον τις αντιλαμβάνονται οι συντελεστές της ηχογράφησης, καθώς και τις επιρροές του από αυτές.

β) Σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στους περισσότερους “ουσάκ μανέδες”, να γίνεται δηλαδή είσοδος του ποιητικού κειμένου στη βαθμίδα *Neva* με φράση Ντο-Ρε, η είσοδος στο στίχο γίνεται με «πάτημα» στη βαθμίδα *Hüseynî* με φράση Ρε-Μι σε πλήρη αντιστοιχία με την περίπτωση του Ντο-Ρε (δηλαδή πρώτη συλλαβή σε Ρε και οι υπόλοιπες πάνω στο Μι). Η φράση τελειώνει με ατελή κατάληξη στη χαμηλωμένη 2^η βαθμίδα.

γ) Η φράση της φωνής στο μέτρο 4, εκτελείται αρχικά με το επιφώνημα «μεντέιτ» και επαναλαμβάνεται αμέσως με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, αυτή τη φορά με το επιφώνημα «αμάν». Η ίδια φράση επαναλαμβάνεται στα μέτρα 10 και 25 και ελαφρώς παραλλαγμένη στο μέτρο 24.

Γκαζέλι Αραπί Ουσάκ

[Η τύχη μου με δίκασε]

ΕΚΤ.:
Ρ.Εσκενάζυ

λύρα

3 φωνή

α ——— μαν ——— α μάν ——— α μάν ———

4

με ντέ ——— ντέιτ
α μάν ——— α ——— μάν

6

7 φωνή

η τύ χη μου ——— (ω)χ με δί κα ——— σε ——— α μάν ———

8

αχ ——— με δί ——— κα σε ——— να ζω βα ——— σα ——— νι σμέ ——— να αχ ———

10

ούτι

α μάν ——— α ——— μάν
με ντέ ——— α ——— ντέιτ

12

13 φωνή

α — μαν α μάν

15

να ζω βα σα — νι σμέ να με — ντέ — ιτ α — μάν —

17

για — ρεί — α — μάν

19 λύρα

20 φωνή

αχ —

21

πο — τέζ μου — δεν — ε γέ λα σε — α — μάν — δε γέ λα — σε —

23

τ'α χεί λι — μου — κιε μέ — να — με ντέ — ντέ ιτ

25 λύρα

α μάν — α — μάν

Τίτλος:

“Ουσάκ Μανές, «Παραπονούμαι στο Θεό»”

Εκτελεστής: Ρόζα Εσκενάζυ

Όργανα-Τύπος ορχήστρας: λύρα⁵⁸, κλαρίνο, ούτι, κανονάκι, ζίλια, κρουστό (πιθανόν νταϊρές ή τουμπελέκι)

Ρυθμικό μοτίβο: τσιφτετέλι



Έκταση:

i) Έκταση Οργάνων: Σολ (G) – άνω Λα (a), [Rast – Muhayyer]

ii) Έκταση Φωνής: Σολ (G) – άνω Σολ (g), [Rast – Gerdaniye]

Πορεία Μελωδικής Ανάπτυξης:

α) Γίνεται είσοδος με πρώτο τονικό κέντρο την 4η βαθμίδα και κατάληξη στη βάση *Dügah*, με κύριο άκουσμα το 4χ *uzsak*. Το κλαρίνο με μια φράση δείχνει όλη την έκταση του κομματιού από τη βαθμίδα *Rast* (Ντο) αγγίζοντας ως και την *Tiz Buselik* (άνω Μι).

β) Στη συνέχεια, η φωνή εκτελεί μια φράση η οποία καταλήγει ατελώς στη 2η βαθμίδα, για να ολοκληρώσει το μουσικό νόημα με εντελή κατάληξη στη βάση. Η εναλλαγή τονικών κέντρων μεταξύ 4ης και 1ης βαθμίδας παράγει το άνοιγμα του *makam Beyati*.

γ) Η φράση του μέτρου 7 εισάγει, όπως συνηθίζεται στους αμανέδες αυτού τρόπου, το ποιητικό κείμενο στην 4η βαθμίδα. Ακολουθούν στα επόμενα μέτρα τονισμοί και περιστροφές γύρω από την 4η, με κατάληξη στη βάση στο τέλος των φράσεων.

⁵⁸ Ακούγεται η κλητική προσφώνηση «Γεια σου Λάμπρο μου, λουλούδι της Πόλης». Επίσης ακούγεται «Γεια σου Παράσχο μου, να μην πεθάνεις ποτέ σ'». Πρόκειται, το πιο πιθανό, για τους αδελφούς Λάμπρο και Παράσχο Λεονταρίδη, οι οποίοι υπήρξαν διάσημοι λυράρηδες της εποχής. Δεν ήταν δυνατό να εκτιμηθεί ποιος από τους δύο παίζει λύρα στη συγκεκριμένη ηχογράφηση, ή αν παίζουν και οι δύο.

δ) Την ίδια μελωδική κίνηση αναπαράγει και η ανταπόκριση από τη λύρα στα μέτρα 11 έως και 15.

ε) Στο μέτρο 16 η φωνή εκτελεί μια σύντομη φράση εισόδου στο άκουσμα του *makam Hüseyinî*, θεμελιώνοντας την 5η πλέον βαθμίδα σαν δεσπόζουσα. Στην επόμενη φράση επαναλαμβάνει την κατάληξη, ορίζοντας στην 5η βαθμίδα ένα τρίχορδο *uzşak*. Στο μέτρο 18, συνοψίζεται η τελευταία κίνηση και η μελωδία κάνει εντελή κατάληξη στη βάση. Τέλος, η φωνή δίνει και πάλι το λόγο στο κλαρίνο εκτελώντας μια πολύ σύντομη φράση με κατάληξη στην 5η βαθμίδα.

στ) Στην επόμενη μουσική φράση από το κλαρίνο, αναπτύσσεται ένα πεντάχορδο *buselik* με βάση την βαθμίδα *Neva*. Ακολουθεί κάθοδος από τη βαθμίδα *Muhayyer* στη βάση και στη συνέχεια φράση η οποία καταλήγει στην 5η βαθμίδα με τετράχορδο *uzşak* και άκουσμα του *makam Hüseyinî*.

ζ) Στο μέτρο 23, η φωνή εκτελεί καθοδική κίνηση με κατάληξη στη βάση. Η επόμενη φράση επαναφέρει την 4η βαθμίδα σαν δεσπόζουσα, ενώ μέχρι το τέλος του κομματιού πραγματοποιούνται καταλήξεις τότε στην 4η βαθμίδα και τότε στη βάση, με τελική κατάληξη του κομματιού στη βάση.

Παρατηρήσεις:

α) Ακολουθείται η αυτοσχεδιαστική ανάπτυξη συγκεκριμένου μελωδικού σκελετού. Πιο συγκεκριμένα, η είσοδος από το κλαρίνο παρουσιάζει το μελωδικό σκελετό για πρώτη φορά, ακολουθούν η φωνή και η ανταπόκριση από την πολιτική λύρα αναπτύσσοντας την ίδια ιδέα. Ο εν λόγω σκελετός θα μπορούσε να περιγραφεί συνοπτικά ως εξής: η μελωδία πραγματοποιεί μια κατάβαση ξεκινώντας από τη βαθμίδα *Neva* (Ρε) και με ατελείς καταλήξεις στις βαθμίδες *Çargah* και έπειτα *Segah* καταλήγει στη βαθμίδα *Dügah* (Λα), ή διαφορετικά, πρόκειται για μια αργή κατάβαση του *uzşak* τετραχόρδου.

β) Συχνά, έπειτα από μια κατάβαση, παρατηρείται το «πάτημα» της μελωδίας στην υποτονική (Σολ) και η απευθείας ανάβαση μια 5^η πάνω στη βαθμίδα *Neva* (Ρε).

γ) Παρατηρείται η χρήση τυποποιημένων μελωδικών γραμμών, όπως λ.χ. αυτή στο πρώτο τμήμα του 8ου μέτρου η οποία επαναλαμβάνεται στην αρχή του 24ου.

Ουσάκ Μανές

[Παραπονούμαι στο Θεό]

εκτ.:
Ρόζα Εσκενάζυ

κλαρίνο

3

5

6 φωνή

α _____ μάν _____

7

πα ρα πο νού _____ μαι στο θε ό τι ά δι κα _____ που κρί _____ νει

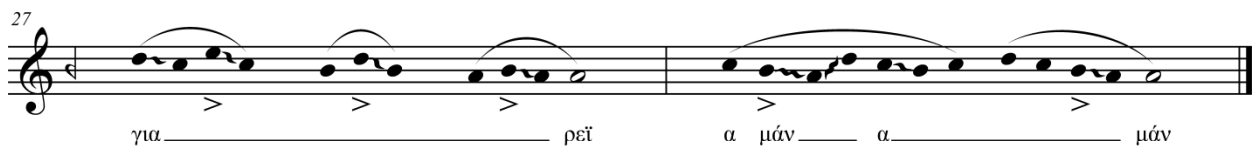
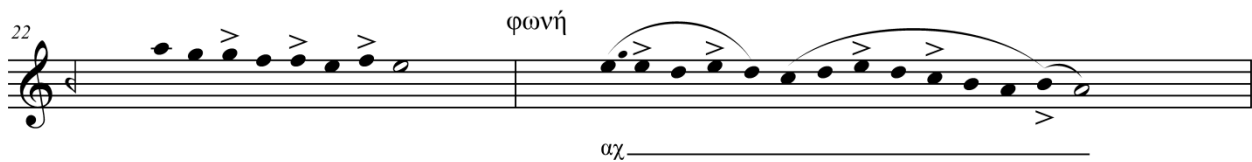
9

αχ _____ α _____ μάν _____ α _____ μάν _____

10

για _____ α _____ ρεί _____ με ντέ _____ ντέιτ

11 λύρα



Τίτλος:

“Ουσάκ Μανές, «Τον ευτυχή τον άνθρωπο»”

Εκτελεστής: Ρόζα Εσκενάζυ

Όργανα-Τύπος ορχήστρας: πολιτική λύρα (Λάμπρος Λαονταρίδης)⁵⁹, ούτι

Ρυθμικό μοτίβο: τσιφτετέλι⁶⁰



Έκταση:

i) Έκταση Οργάνων: κάτω Μι (E) – άνω Λα (a), [Hüseyini Aşiran – Muhayyer]⁶¹

ii) Έκταση Φωνής: Σολ (G) – άνω Σολ (g), [Rast – Gerdaniye]

Πορεία Μελωδικής Ανάπτυξης:

α) Η λύρα εισάγει το κομμάτι με πρώτο τονικό κέντρο και κατάληξη στη βαθμίδα *Neva*. Η επόμενες δυο φράσεις κυμαίνονται στην περιοχή του πρώτου πετραχόρδου μεταξύ βάσης και 5ης βαθμίδας και ολοκληρώνονται με εντελή κατάληξη στο *Dügah*. Την ίδια μελωδική ανάπτυξη επαναλαμβάνει η πρώτη φράση της φωνής. Η είσοδος αναπαράγει το χαρακτηριστικό άνοιγμα του *makam Beyati*.

β) Στα μέτρα 5 έως και 7 ακολουθούν περιστροφές και καταλήξεις στη βαθμίδα *Neva* με άκουσμα *buselik* στο *Neva* και εκ νέου κατάληξη με τετράχορδο *uzsak* στη βάση. Στην αρχή του μέτρου, 7 η φωνή δίνει «χρωματισμό» από το άκουσμα του *makam Karçigar*, λόγω του τριχορδου *hicaz* στο *Neva*.

⁵⁹ Αν και όχι ευδιάκριτη, φαίνεται να ακούγεται η κλητική προσφώνηση «Γεια σου Λάμπρο με τη λύρα σου, γεια σου». Ως εκ τούτου, η ταυτότητα του λυράρη παρατίθεται με κάθε επιφύλαξη.

⁶⁰ Παίζεται το συγκεκριμένο ρυθμικό μοτίβο και παραλλαγές του.

⁶¹ Η έκταση νοείται τροπικά, δηλαδή ως η εκτεταμένη κλίμακα μέσα στην οποία αναπτύσσεται το κομμάτι. Συνεπώς, στην έκταση αυτή δεν περιλαμβάνεται η επανάληψη της φράσης του μέτρου 11 από το κάτω Ρε.

γ) Στο όγδοο μέτρο η φωνή εκτελεί μια φράση η οποία οδηγείται σε ατελή κατάληξη στην υποτονική, δίνοντας χρωματισμό από το άκουσμα του *makam Rast*. Οι δύο επόμενες φράσεις επιστρέφουν στη βάση με εντελή κατάληξη.

δ) Η ανταπόκριση από τη λύρα εκτελεί πρώτα μια φράση με κατάληξη στην 4η βαθμίδα. Η επόμενη κίνηση περιλαμβάνει άνοδο ως το πάνω Λα και σταδιακή κάθοδο, τονίζοντας διαδοχικά την 5η, 4η, 3η και 2η βαθμίδα, για να καταλήξει και πάλι στη βάση.

ε) Το «πάτημα» στο πάνω Λα και κατόπιν η πτώση στην 5η προετοιμάζουν την επόμενη φράση της φωνής, η οποία μεταφέρει τη δεσπόζουσα στην 5η βαθμίδα. Η εναλλαγή των καταλήξεων, πρώτα στην 5η βαθμίδα και έπειτα στη βάση, αναπαράγει το άκουσμα του *makam Hüseyini*.

στ) Στο μέτρο 16 η φωνή επιστρέφει με κατάληξη στην 4η βαθμίδα, για να ολοκληρώσει στις επόμενες δυο φράσεις με εντελείς καταλήξεις στη βάση.

ζ) Στο τελευταίο τμήμα του κομματιού η λύρα εκτελεί ένα οργανικό θέμα. Στο πρώτο του μέρος οι φράσεις αναπτύσσονται στην περιοχή από το Λα ως το πάνω Σολ και πάντοτε καταλήγουν με καθοδικές κινήσεις, τονίζοντας το τετράχορδο *uzşak* στη βάση. Στο δεύτερό του μέρος, το οποίο ξεκινάει από το μέσο του 26ου μέτρου, αναπαράγεται το άκουσμα του *makam Hüseyini*, λόγω καταλήξεων στην 5η βαθμίδα και στη βάση.

Παρατηρήσεις:

α) Οι πρώτες φράσεις της φωνής (μέτρα 5 έως και 10), που θα ονομάσουμε τμήμα Α, επαναλαμβάνονται με τον ίδιο τρόπο και την ίδια σειρά έπειτα από τις φράσεις στο άκουσμα του *makam Hüseyini*, τμήμα Β. Ακολουθείται, με άλλα λόγια, από τη φωνή η δομή ΑΒΑ. Το Α εμφανίζεται ίδιο, όχι μόνο ως μια ιδέα η οποία αφορά την μελωδική πορεία ανάπτυξης και βάσει της οποίας η φωνή αυτοσχεδιάζει, αλλά με το να επαναλαμβάνεται αυτούσιο, εκτελώντας τις ίδιες ακριβώς φράσεις. Η αυστηρή αυτή, ως προς την εκτέλεση, επανάληψη του ίδιου μέρους επιτρέπει να ισχυριστούμε ότι πρόκειται μάλλον για την εκτέλεση μιας σύνθεσης, παρά για τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό της φωνής στα πλαίσια που ορίζει το *makam*.

β) Το κομμάτι ολοκληρώνεται με γρήγορα θέματα από τη λύρα σε ρυθμό 8/8. Αυτού του είδους το finale είναι πολύ χαρακτηριστικό και εμφανίζεται συχνά σε αμανέδες, σαν ένας τρόπος δημιουργίας κοντράστ συναισθημάτων, καθώς «λυτρώνεται», κατά μια έννοια, η βαριά ατμόσφαιρα η οποία έχει δημιουργηθεί προηγουμένως λόγω στίχου και μελωδίας.

Ουσάκ Μανές

[Τον ευτυχή τον άνθρωπο]

εκτ.:
Ρ.Εσκενάζυ

λύρα

3

4 φωνή

α_____μαν_____α μαν_____

τον ευ τυ χή τον άν θρω πο
σε μια μι κρή του συμ φο ρά

6

α μαν_____α_____μάν_____α_____αχ_____τον άν θρω πο
συμ_____φο ρά

8

ό λοι τον α γα πού νε α μάν α μαν_____α_____μαν
ό λοι τον ε μι σου νε α μάν α μαν_____

10

α_____μαν

12

13 φωνή

α_____μάν_____

λύρα

16 φωνή D.S. al Coda

α. α. α. μαν

19 λύρα a tempo

22

25

28

3

31

3 3

34

Τίτλος:

“Ουσάκ Τσιφτετέλι Μανές, «Όλοι έχουν πόνο και πονούν»”

Εκτελεστής: Ρόζα Εσκενάζυ

Όργανα-Τύπος ορχήστρας: βιολί, έγχορδο ⁶²

Ρυθμικό μοτίβο: τσιφτετέλι



Έκταση:

i) Έκταση Οργάνων: Λα (A) – άνω Σολ (g), [*Dügah – Gerdaniye*]

ii) Έκταση Φωνής: Σολ (G) – άνω Σολ (g), [*Rast – Gerdaniye*]

Πορεία Μελωδικής Ανάπτυξης:

α) Το βιολί εισάγει το κομμάτι με πρώτο τονικό κέντρο και πρώτη κατάληξη στη βαθμίδα *Neva*. Η δεύτερη φράση κυμαίνεται στην περιοχή του πρώτου τετραχόρδου μεταξύ βάσης και 4ης βαθμίδας, και κατεβαίνοντας ολοκληρώνεται με εντελή κατάληξη στο *Dügah*. Την ίδια μελωδική ανάπτυξη επαναλαμβάνει και η πρώτη φράση της φωνής (μέτρο 4). Η είσοδος είναι η χαρακτηριστική του *makam Beyati*.

β) Στη συνέχεια, στο μέτρο 5 η φωνή εκτελεί μια υπο-φράση η οποία καταλήγει ατελώς στη βάση, για να ολοκληρώσει με ατελή κατάληξη στην υποτονική, δίνοντας χρωματισμό από το άκουσμα του *makam Rast*.

γ) Η προηγούμενη φράση προετοιμάζει αυτήν του μέτρου 6, στην οποία, έπειτα από ατελή, «κρεμάμενη» κατάληξη στη 2η βαθμίδα, ολοκληρώνεται το μουσικό νόημα με εντελή κατάληξη στη βάση και άκουσμα του *makam Uşşak*.

⁶² της οικογένειας των λαουτοειδών (πιθανότατα κιθάρα).

δ) Ακολουθεί το βιολί με κατάληξη στη βαθμίδα *Neva* με άκουσμα τετραχόρδου *buselik* στο *Neva*. Η φράση του μέτρου 8 ολοκληρώνει με εντελή κατάληξη στη βάση.

ε) Η φράση του μέτρου 9 εισάγει το ποιητικό κείμενο στην 4η βαθμίδα, κατά τον τρόπο ο οποίος συνηθίζεται σε πολλούς αμανέδες. Στο επόμενο μέτρο, η φράση κάνει κάθοδο ως την υποτονική και κατόπιν «πέταγμα» και εκ νέου κατάληξη στην 4η βαθμίδα. Στο μέτρο 11, έπειτα από περιστροφή στην 4η, επέρχεται εντελής κατάληξη στη βάση.

στ) Η φράση στο δωδέκατο μέτρο οδηγεί σε ατελή κατάληξη στη 2η βαθμίδα. Η επόμενη επιστρέφει αρχικά στη βάση και στο τέλος κάνει ατελή κατάληξη, αυτή τη φορά στην υποτονική, δίνοντας για μια επιπλέον φορά χρωματισμό από το άκουσμα του *makam Rast*. Η επόμενη φράση «λύνει» το ανολοκλήρωτο αίσθημα, το οποίο δημιουργήθηκε από τις ατελείς καταλήξεις, με μια εντελή κατάληξη στη βάση.

ζ) Έπειτα, όπως και παραπάνω, το βιολί εκτελεί φράση με κατάληξη στη βαθμίδα *Neva* με τετράχορδο *buselik*, ενώ η φράση του επόμενου μέτρου ολοκληρώνει το άκουσμα με εντελή κατάληξη στη βάση.

η) Στο μέτρο 17, η φωνή εκτελεί μια σύντομη φράση εισόδου στο άκουσμα του *makam Hüseyinî*, θεμελιώνοντας την 5η βαθμίδα σαν δεσπόζουσα. Η μουσική φράση του επόμενου μέτρου περιλαμβάνει κάθοδο και εντελή κατάληξη στη βάση. Τέλος, η φωνή εκτελεί μια πολύ σύντομη φράση η οποία καταλήγει στην 5η βαθμίδα. Με μια αντίστοιχη φράση ανταποκρίνεται και το βιολί στο μέτρο 20.

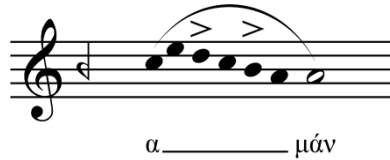
θ) Στο μέτρο 21, η φωνή εκκινεί από το τονικό κέντρο της 5ης, εκτελεί καθοδική φράση και καταλήγει στη βάση, ολοκληρώνοντας το άκουσμα του *makam Hüseyinî*.

ι) Στο ακόλουθο μέτρο γίνεται επαναφορά της 4ης σαν δεσπόζουσα, με περιστροφή γύρω από αυτήν και κατάληξη στη βάση. Στα τέσσερα επόμενα μέτρα γίνονται περιστροφές γύρω από την 4η βαθμίδα και καταλήξεις στη βάση. Η τελική κατάληξη στη βάση ολοκληρώνει το κομμάτι.

Παρατηρήσεις:

α) Η τραγουδίστρια συνηθίζει να «πατάει» στην 5η βαθμίδα κατά την έναρξη μιας λέξης προκειμένου να καταλήξει στην 4η, ή στη βάση με καθοδική κίνηση. Βλ. μέτρα 4, 5, 10, 11, 18, 21 και 26.

β) Σε ορισμένες περιπτώσεις παρατηρείται η χρήση τυποποιημένων μελωδικών γραμμών στην μελισματική εκφορά συγκεκριμένων λέξεων ή επιφωνημάτων. Παραδείγματος χάρη, η λέξη «αμάν» καταλήγει συχνά στη βάση με την ίδια φράση. Πιο συγκεκριμένα, στα μέτρα 5, 14 και 21, η πρώτη συλλαβή «πατάει» στην 3η βαθμίδα, ακολουθεί τονισμός στη χαμηλωμένη 2η και ολοκλήρωση στη βάση με τη δεύτερη συλλαβή



γ) Αν και όπως έχει δηλωθεί δεν θα εξεταστούν ζητήματα τα οποία αφορούν το θεματολογικό περιεχόμενο του ποιητικού κειμένου, η συγκεκριμένη ηχογράφηση εντυπωσιάζει, αφού εκφράζει μια ιδιαίτερα πρωτότυπη αντίθεση: «Όλοι έχουν πόνοι και πονούν, μα εγώ δεν έχω πόνοι, και μόνη μου το απορώ, πώς το κορμί μου λειώνει».

Ουσάκ Τσιφτετέλι Μανές

[Όλοι έχουν πόνο και πονούν]

εκτ.:
Ρ.Εσκενάζυ

βιολί

3

4 φωνή

α _____ μάν _____ α μάν _____

5

αχ _____ α _____ μάν _____ με _____ ντέ _____ ντέιτ

7 βιολί

9 φωνή

ό λοι'χουν πό νοι και πο νούν α _____ μάν _____ α μάν _____

11

αχ και _____ πο νούν _____ μαε γώ δεν έ χω πό _____ νοι _____

13

με ντέ _____ ντέιτ _____ αχ _____ α _____ μάν

15 βιολί

17 φωνή

μα 'γω δεν έχω πό νοι με ντέιτ α μαν α μάν

21 φωνή

α μάν

22

και μό νη μου το α πο ρώ αχ και μό νη μου το α πο ρώ

24

πως το κορ μί μου λειώ νει με ντέ ιτ ντέιτ

26

αχ α μάν

Τίτλος:

“Ουσάκ Τσιφτετέλι Μανές, «Όσο και αν αμάρτησα»”

Εκτελεστής: Ρόζα Εσκενάζυ

Όργανα-Τύπος ορχήστρας: λύρα (Λάμπρος Λαονταρίδης)⁶³, κανονάκι, ούτι

Ρυθμικό μοτίβο: τσιφτετέλι



Έκταση:

i) Έκταση Οργάνων: Λα (A) – άνω Λα (a), [*Dügah – Muhayyer*]

ii) Έκταση Φωνής: Σολ (G) – άνω Σολ (g), [*Rast – Gerdaniye*]

Πορεία Μελωδικής Ανάπτυξης:

α) Η λύρα εισάγει το κομμάτι με πρώτο τονικό κέντρο και κατάληξη στη βαθμίδα *Neva*. Η επόμενη φράση κυμαίνεται στην περιοχή του πρώτου τετραχόρδου μεταξύ βάσης και 4ης βαθμίδας, και είτε καταλήγει ατελώς στην 4η ή 3η βαθμίδα, είτε στη βάση για να ολοκληρώσει με εντελή κατάληξη στο *Dügah*. Την ίδια μελωδική ανάπτυξη επαναλαμβάνουν οι πρώτες τρεις φράσεις της φωνής (μέτρα 3, 4 και 5). Η είσοδος παράγει το χαρακτηριστικό άνοιγμα του *makam Beyati*.

β) Στη συνέχεια, στο μέτρο 6 η φωνή εκτελεί μια φράση η οποία καταλήγει ατελώς στη 2η βαθμίδα, για να ολοκληρώσει στο επόμενο το μουσικό νόημα με εντελή κατάληξη στη βάση και άκουσμα του *Uşşak*.

γ) Ακολουθεί το κανονάκι, το οποίο καταλήγει στη βαθμίδα *Neva* με άκουσμα πενταχόρδου *buselik*. Η φράση του μέτρου 9 ολοκληρώνει με εντελή κατάληξη στη βάση.

⁶³ Όπως προκύπτει από την κλητική προσφώνηση «Γεια σου Λάμπρο μου με τη λύρα σου».

δ) Οι φράσεις των μέτρων 10 και 11 εισάγουν, κατά το συνήθη τρόπο, το ποιητικό κείμενο στην 4η βαθμίδα.

ε) Η φράση στο 12ο μέτρο οδηγεί σε ατελή κατάληξη στη 2η βαθμίδα, για να ακολουθήσει η επόμενη υπο-φράση η οποία επιστρέφει με κατάληξη στη βάση. Στο τέλος του μέτρου 13 η φωνή εκτελεί μια σύντομη φράση εισόδου στο άκουσμα του *makam Hüseyinî*, θεμελιώνοντας την 5η βαθμίδα σαν δεσπόζουσα.

στ) Η ακόλουθη μουσική φράση, η οποία εκτελείται από τη λύρα, αναπτύσσει ένα τετράχορδο *uzşak* με βάση την 5η βαθμίδα. Στις ανοδικές κινήσεις η μελωδία «πατάει» στο φθόγγο Ντο#, αντί του φυσικού Ντο, και στη συνέχεια οδηγείται στο πάνω Σολ. Στις καθοδικές, αφού δείξει και το πάνω Λα, η 6η βαθμίδα έλκεται προς τα κάτω, με τον τρόπο της 2ης ενός τετράχορδου *uzşak*. Η φράση ολοκληρώνεται με εντελή κατάληξη στην 5η βαθμίδα.

ζ) Στο μέτρο 15, η φωνή εκκινώντας από το τονικό κέντρο της 5ης εκτελεί καθοδική φράση και κατάληξη στη 2η βαθμίδα. Στο μέτρο το οποίο ακολουθεί γίνεται επαναφορά της 4ης σαν δεσπόζουσα με περιστροφή και εντελή κατάληξη σε αυτήν. Το μέτρο 17 περιλαμβάνει φράση με κατάληξη στη βάση.

η) Στα έξι τελευταία μέτρα γίνονται περιστροφές γύρω από την 4η βαθμίδα και καταλήξεις είτε σε αυτήν, είτε στη 2η βαθμίδα με ολοκλήρωση του ακούσματος στη βάση. Το κομμάτι ολοκληρώνεται με τελική κατάληξη στη βάση.

Παρατηρήσεις:

α) Παρατηρείται η χρήση τυποποιημένων μελωδικών γραμμών, όπως λ.χ. η καταληκτική φράση στα μέτρα 7 και 20.

Ουσάκ Τσιφτετέλι Μανές [Όσο και αν αμάρτησα]

ΕΚΤ.:
Ρ.Εσκενάζυ

λύρα

3 φωνή

α μάν — α ————— μάν ————— ό σο — και αν — α μάρ τη — σα

5

άλ λη 'ναι — η — αι τί — α με ντειτ — α μάν α μάν —

7

(α ————— * ————— μάν)

8 κανονάκι

9 φωνή

α — μάν α μάν

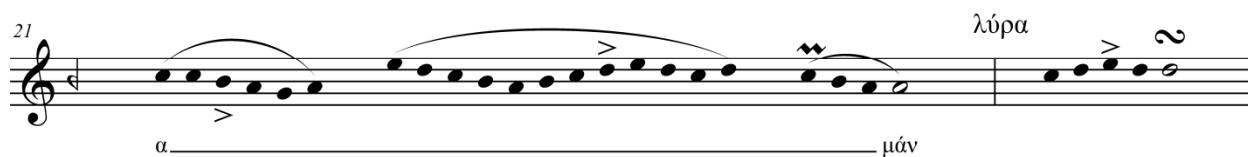
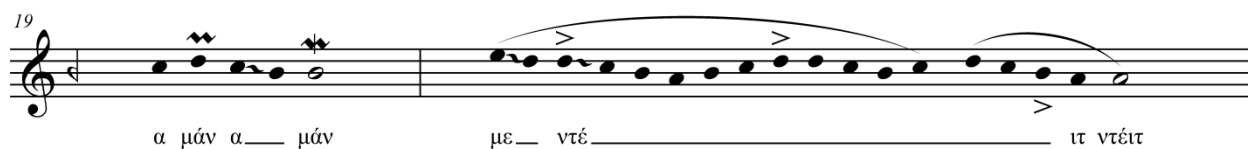
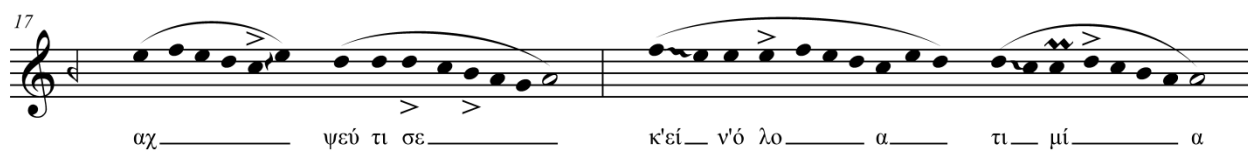
11

άλ λη 'ναι η αι τί α με — ντέ — ιτ α — μάν — α μάν —

13

για ————— ρέι —————

(*: άγνωστο κείμενο)



Τίτλος:

“ Ουσάκ Νινί Μανές, «Για μένα η μέρα χάνεται»”

Εκτελεστής: Γιώργος Παπασιδέρης

Όργανα-Τύπος ορχήστρας: βιολί, έγχορδο ⁶⁴, σαντούρι

Ρυθμικό μοτίβο: τσιφτετέλι



είτε



Έκταση:

i) Έκταση Οργάνων: Λα (A) – άνω Λα (α), [*Dügah – Muhayyer*]

ii) Έκταση Φωνής: Σολ (G) – άνω Λα (α), [*Rast – Muhayyer*]

Πορεία Μελωδικής Ανάπτυξης:

α) Το βιολί εισάγει το κομμάτι με πρώτο τονικό κέντρο τη βαθμίδα *Neva*. Οι υπο-φράσεις κυμαίνονται στην περιοχή του πρώτου τετραχόρδου μεταξύ βάσης και 4ης βαθμίδας, και είτε καταλήγουν ατελώς στην 4η είτε στην 2η βαθμίδα. Η φράση ολοκληρώνεται με εντελή κατάληξη στο *Dügah*, παραπέμποντας στο άκουσμα του *makam Beyati*.

β) Η φωνή συνοψίζει σε μια φράση το άκουσμα το οποίο προηγήθηκε. «Πατώντας» στη 2η βαθμίδα, οδηγείται σε ατελείς καταλήξεις στην 4η. Μια ατελής κατάληξη στη 2η βαθμίδα προετοιμάζει την εντελή κατάληξη στη βάση. Αυτό συμβαίνει με τον αρκετά χαρακτηριστικό τρόπο, τον οποίο ο εκτελεστής επαναλαμβάνει τρεις φορές, του “πατήματος” στην 5η και

⁶⁴ πιθανότατα λαούτο ή κιθάρα.

κατάβασης από την κορυφή του πενταχόρδου ως τη βάση. Η φράση του τρίτου μέτρου αναπτύσσεται με τονικό κέντρο την 4η και κατεύθυνση προς τα πάνω.

γ) Η επόμενη είναι μια φράση η οποία εισάγει το ποιητικό κείμενο με τονικό κέντρο επίσης την 4η βαθμίδα. Στο πέμπτο μέτρο, μια μεγάλη φράση επαναλαμβάνει πολλές από τις υποφράσεις οι οποίες έχουν ήδη ακουστεί σε προηγούμενα μέτρα. Κινούμενη εντός του πενταχόρδου από τη βάση και καταλήγοντας και πάλι στην 4η βαθμίδα, εγκαθιστά το άκουσμα του *makam Beyati*. Το ίδιο άκουσμα ενισχύει και η επόμενη φράση (μέτρο 6), κινούμενη από τη βάση ως το πάνω Σολ, με τονικό κέντρο και εντελή κατάληξη στην βαθμίδα *Neva*.

δ) Η φράση του έβδομου μέτρου, ενώ προετοιμάζει μια κατάληξη στη βάση την πραγματοποιεί τελικά στην υποτονική, δημιουργώντας άκουσμα από το *makam Rast*.

ε) Ακολουθούν στα επόμενα δυο μέτρα καταλήξεις στη βάση, οι οποίες έχουν προετοιμαστεί από την προηγούμενη μελωδική κίνηση και κατάληξη. Στο δέκατο μέτρο ολοκληρώνεται ο πρώτος στίχος από το ποιητικό κείμενο, με φράση η οποία ολοκληρώνεται στη βάση με εντελή κατάληξη.

στ) Το βιολί εκτελεί μια μικρή φράση η οποία καταλήγει στην 4η βαθμίδα. Στο δωδέκατο μέτρο εκτελείται μια μεγάλη φράση, με πρώτη στάση, για μια ακόμα φορά, στην 4η βαθμίδα. Η επόμενη στάση γίνεται στην 5η βαθμίδα, στην οποία θεμελιώνεται τετράχορδος *uzsak*, ενώ η εντελής κατάληξη σημειώνεται στη βάση, μεταβαίνοντας έτσι στον τρόπο του *makam Hüseyini*.

ζ) Στο μέτρο 13 η φωνή εκτελεί μια σύντομη φράση εισόδου στο *makam Hüseyini*. Το επόμενο, περιλαμβάνει μια μακροσκελή φράση που καταλήγει στην 5η, αφού προηγηθούν υποφράσεις οι οποίες σταματούν τότε στην 4η και τότε στην 5η βαθμίδα.

η) Το βιολί εκτελεί μια ανταπόκριση η οποία, “πατώντας” στο Ντο#, ανεβαίνει και τονίζει το πάνω Σολ, για να καταλήξει στην 5η με χαρακτηριστική την κίνηση της 6^{ης} βαθμίδας.

θ) Στα μέτρα 16 έως και 19 η φωνή επαναφέρει την 4η βαθμίδα σαν τονικό κέντρο και ολοκληρώνει το άκουσμα με κατάληξη στη βάση με τη φράση του μέτρου 20.

ι) Στα τελευταία μέτρα εκτελείται ένα αυτοσχεδιαστικό μουσικό θέμα το οποίο κάνει τελική κατάληξη στη βάση.

Ουσάκ Νινί Μανές

[Για μένα η μέρα χάνεται]

εκτ.: Γ.
Παπασιδέρης

βιολί

2 φωνή

α. μάν α. μάν

3 α. μάν με ντέιτ για μέ να η μέ

5 ρα χάνεται ω α. μάν α μάν

6 α. μάν

7 κιο ή λιος χα μη λώ νει α. μάν

8 με ντέ ντέιτ α. μάν α μάν

10 βιολί
μάν α μάν

12

φωνή
μάν α μάν

14 κιο ή λιος χα μη λώ νει αχ α μάν

βιολί

15

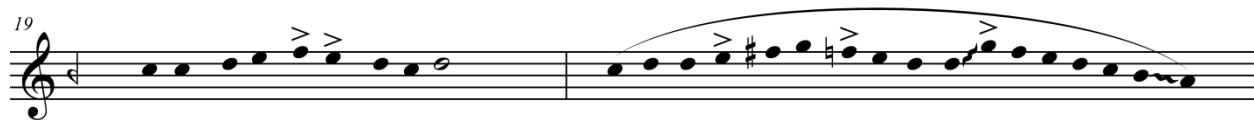
φωνή

16 α μάν και της καρ διάς

18 αυ ξά νο νται α μάν (*) α μάν

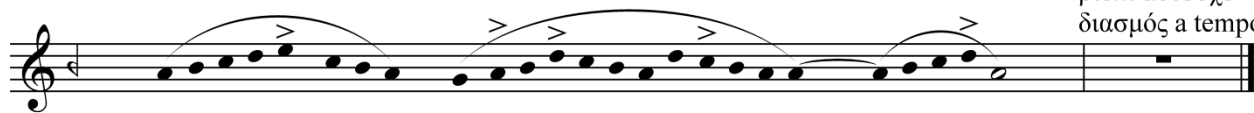
(*) = άγνωστο κείμενο

19



α μάν — α μάν —

τα βά σα να — κι οι πό — νοι



α — μάν — α — μάν —

βιολί αυτοσχε-
διασμός a tempo

Τίτλος:

“ Ουσάκ Μανές, «Σβήστηκαν οι ελπίδες μου»”

Εκτελεστής: Δημήτρης Περδικόπουλος

Όργανα-Τύπος ορχήστρας: βιολί (Δημήτρης Μανησαλής)⁶⁵, δυο ούτια

Ρυθμικό μοτίβο: τσιφτετέλι (το ακόλουθο ρυθμικό μοτίβο και παραλλαγές του)



Έκταση:

i) Έκταση Οργάνων: κάτω Μι (E) – άνω Λα (a), [Hüseyni Aşiran – Muhayyer]

ii) Έκταση Φωνής: Λα (A) – άνω Σολ (g), [Dügah – Gerdaniye]

Πορεία Μελωδικής Ανάπτυξης:

α) Το βιολί εισάγει το κομμάτι στη βαθμίδα *Neva*. Οι υπο-φράσεις τονίζουν προσωρινά την 4η, την 5η είτε την 2η βαθμίδα, για να ολοκληρωθεί η φράση με εντελή κατάληξη στο *Dügah*. Η πρώτη αυτή κίνηση χαρακτηρίζει την είσοδο του *makam Beyati*.

β) Η φωνή «πατάει» στην 5η και, κατεβαίνοντας από την κορυφή του πενταχόρδου, οδηγείται στη βάση. Η φράση του πέμπτου μέτρου ξεκινά με τονικό κέντρο την 4η και ακολουθεί κατάβαση και κατάληξη στη 2η βαθμίδα. Παρόλο που η «κρεμάμενη» αυτή κατάληξη επιζητεί την λύση στη βάση, η επόμενη φράση, παρακάμπτοντας το αναμενόμενο σαν να εννοείται, να έχει ήδη συμβεί, επαναφέρει την 4η βαθμίδα ως τονικό κέντρο.

γ) Η λύση στη βάση, η οποία δε συνέβη προηγουμένως, έρχεται στα επόμενα μέτρα. Στο έβδομο μέτρο γίνεται μια φράση ίδια με αυτή του πέμπτου, με κατάληξη στη 2η. Αυτή τη φορά, ακολουθούν καταληκτικές φράσεις στη βάση. Η φράση του μέτρου 10 συνοψίζει τα προηγούμενα, για να δώσει «το λόγο» στο ούτι.

⁶⁵ Ακούγεται η κλητική προσφώνηση «Γεια σου και σένα Μανησαλή μου, με το βιολάκι σου», ως απάντηση στο «Γεια σου Μήτσο μου, αηδόνι των Φιλιατρών». Το όνομα Δημήτρης Μανησαλής είναι ψευδώνυμο του βιολιστή Μήτσου Λαδόπουλου. Βλ. Καλογερόπουλος Τάκης, *Λεξικό της Ελληνικής μουσικής*, Γιαλλελής, Αθήνα 2001.

δ) Το ούτι ξεκινάει μια μεγάλη φράση, το πρώτο μέρος της οποίας αναδεικνύει σαν τονικό κέντρο την 4η βαθμίδα και αναπτύσσεται ως το πάνω Λα, με διατονική συμπεριφορά της 6ης βαθμίδας. Κατόπιν κατεβαίνει και καταλήγει εντελώς στη βάση.

ε) Στο μέτρο 12 η φωνή εκτελεί μια σύντομη φράση εισόδου στο άκουσμα του *makam Hüseyinî*. Το επόμενο περιλαμβάνει μια κάθοδο και κατάληξη στη βάση. Η υπο-φράση μοιάζει πάρα πολύ στην αντίστοιχη καθοδική κίνηση, την οποία κάνει πολύ συχνά σε αμανέδες και η Ρόζα Εσκανάζυ⁶⁶ έπειτα από καταλήξεις στην 5η. Το μέτρο κλείνει με επιστροφή του τονικού κέντρου στην 6η βαθμίδα, με την πολύ χαρακτηριστική υπο-φράση η οποία χρησιμοποιεί τον φθόγγο Ντο#.

στ) Στον ίδιο φθόγγο «πατάει» και η ανταπόκριση από το βιολί, ανεβαίνει ως το πάνω Σολ προκειμένου να επιστρέψει και να καταλήξει στην 5η βαθμίδα με τρίχορδο *uzsak*. Η συμπεριφορά της 6ης βαθμίδας είναι αντίστοιχη με αυτή της 2ης ενός *uzsak*.

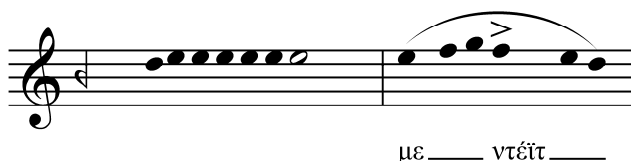
θ) Στα μέτρα 16 έως και 19, η φωνή επαναλαμβάνει με τον ίδιο ακριβώς τρόπο την κίνηση των μέτρων 5 έως και 9, χρησιμοποιώντας τυποποιημένες φράσεις, όπως αυτή της καθόδου από την 4η στη βάση με τη λέξη «αμάν».

ι) Στα τελευταία μέτρα εκτελείται ένα μουσικό θέμα το οποίο αναπτύσσεται σε διάστημα μιας έκτης πάνω από τη βάση και κάνει εντελείς και τελική κατάληξη στη βάση.

Παρατηρήσεις:

α) Εισάγει το ποιητικό κείμενο με τον τρόπο τον οποίο κάνει η Ρόζα Εσκανάζυ στο «*Ουσάκ Τσιφτετέλι Μανές-Όσο και αν αμάρτησα*» πατώντας στην 5η και καταλήγοντας στην 4η. Αυτός είναι ένας δεύτερος, εναλλακτικός τρόπος, δεδομένου ότι η συνήθης είσοδος γίνεται με πάτημα στην 3η και κατάληξη στην 4η βαθμίδα.

⁶⁶ Στους αμανέδες «*Παραπονούμαι στο Θεό*», «*Όσο και αν αμάρτησα*», «*Όλοι έχουν πόνο και πονούν*», «*Η τύχη μου με δίκασε*», το δεύτερο μέρος της φωνής, στο οποίο η δεσπόζουσα είναι η 5η βαθμίδα, το άκουσμα του *makam Hüseyinî* αναπαράγεται κάθε φορά με την ίδια φράση και το επιφώνημα «μεντέιτ» να ακολουθεί



Στον αμανέ «*Τον ευτυχή τον άνθρωπο*» στη θέση του «μεντέιτ» είναι η λέξη «αμάν» με την ίδια σχεδόν μελωδική γραμμή.

β) Ο εκτελεστής χρησιμοποιεί τυποποιημένες φράσεις. Παρατηρείται ότι η κάθοδος από την 4η βαθμίδα στη βάση με τη λέξη «αμάν-αμάν» στα μέτρα 5, 7, 16 και 18 είναι ίδια.

γ) Στο 10ο μέτρο παρατηρείται μια αρκετά ασυνήθιστη κίνηση. Στην πρώτη από τις δυο καταλήξεις στη βάση, κατά την εκφορά του τσακίσματος επιφωνηματικού τύπου «αμάν-αμάν», ο εκτελεστής τραγουδάει προσωρινά με διαστήματα τετραχόρδου *hicz*. Η εν λόγω κίνηση θα μπορούσε να υποτεθεί ότι⁶⁷ οφείλεται μάλλον σε μια τυποποιημένη μελισματική εκφορά της λέξης «αμάν» και η οποία ανακλήθηκε από μνήμης, παρά σε μια εκούσια τροπική αλλαγή, δεδομένου ότι γίνεται μόνο σε αυτό το σημείο και δεν υποστηρίζεται στη συνέχεια από τον ίδιο τον εκτελεστή ή τα όργανα.

⁶⁷ Είναι προφανές ότι διατυπώσεις σαν την παραπάνω μπορούν να αποτελούν μονάχα υποθέσεις, δεδομένου ότι είναι πρακτικά πολύ δύσκολο, έως αδύνατο, να αποδειχθούν.

Ουσάκ Μανές

[Σβήστηκαν οι ελπίδες μου]

εκτ.: Δημ.
Περδικόπουλος

βιολί

3 φωνή

α μάν α μάν σβή στη καν οι

5 ελ πί δεξ μου α μάν α μάν α μάν

7 κιό λα τα ό νει ρα μου α μάν α μάν με ντέιτ

9 α μάν α μάν α μάν

11 ούτι

φωνή

α μάν α μάν κιό λα τα ό νει ρα μου

13 α μάν

The musical score is written for violin and voice. It consists of 13 measures. The violin part is in treble clef and features a series of eighth-note runs with slurs and accents. The voice part is also in treble clef and includes lyrics in Greek. The lyrics are: α μάν α μάν σβή στη καν οι, ελ πί δεξ μου α μάν α μάν α μάν, κιό λα τα ό νει ρα μου α μάν α μάν με ντέιτ, α μάν α μάν α μάν, ούτι, α μάν α μάν κιό λα τα ό νει ρα μου, α μάν. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

14 βιολί

α μάν α μάν

16

το παν για μέ να χά θη κε α μάν α μάν α μάν α μάν χά θη κε

18

μέ σα στη συμ φο ρά μου α μάν α μάν

19 βιολί
a tempo

με ντέιτ

21

Τίτλος:

“ Ουσάκ Μανές, «Απελπισμένη μου καρδιά»”

Εκτελεστής: Κώστας Ρούκουνας

Όργανα-Τύπος ορχήστρας: πολιτική λύρα (Λάμπρος Λεονταρίδης), κανονάκι (Λάμπρος Σαββαΐδης⁶⁸), ούτι

Ρυθμικό μοτίβο: τσιφτετέλι⁶⁹



Έκταση:

i) Έκταση Οργάνων: Σολ (G) – άνω Λα (a), [Rast – Muhayyer]

ii) Έκταση Φωνής: Σολ (G) – άνω Σολ (g), [Rast – Gerdaniye]

Πορεία Μελωδικής Ανάπτυξης:

α) Η λύρα εισάγει το κομμάτι με πρώτο τονικό κέντρο τη βαθμίδα *Neva*. Η επόμενη φράση κάνει καθοδική κίνηση και ολοκληρώνεται με εντελή κατάληξη στο *Dügah*. Η είσοδος παράγει το χαρακτηριστικό άνοιγμα του *makam Beyati*.

β) Η πρώτη φράση της φωνής κάνει κατάβαση από την 3η βαθμίδα και κατάληξη στη βάση. Στη συνέχεια, γίνεται κατάβαση τονίζοντας διαδοχικά την 4η, 3η και 2η βαθμίδα, για να επέλθει εντελής κατάληξη στη βάση με άκουσμα *uzsak*.

γ) Το κανονάκι εκτελεί μια μακροσκελή φράση, η οποία πραγματοποιεί ατελείς καταλήξεις στην 3η και 4η βαθμίδα και, προτού καταλήξει στη βάση, τονίζει τη χαμηλωμένη 2η βαθμίδα.

δ) Στα μέτρα 7 και 8 η φωνή εκτελεί μια σύντομη φράση εισόδου στο άκουσμα του *makam Hüseyinî*. Το επόμενο μέτρο περιλαμβάνει μια κάθοδο και κατάληξη στη βάση. Η είσοδος

⁶⁸ Όπως πιθανολογείται λόγω των κλητικών προσφωνήσεων «Γεια σου Λάμπρο με το κανονάκι σου» και «Γεια σου και σένα Λάμπρο με τη λύρα σου». Ως γνωστό, οι παραπάνω μουσικοί συνεργάζονταν και ηχογραφούσαν σε αμανέδες την εποχή.

⁶⁹ Το συγκεκριμένο ρυθμικό μοτίβο και παραλλαγές του.

του ποιητικού κειμένου απευθείας στην 5η αντί της 4ης βαθμίδας καθιστά τον συγκεκριμένο αμανέ διαφορετικό, ως προς την τροπική μελωδική ανάπτυξη, από τους υπόλοιπους της ομάδας.

ε) Στο 10ο μέτρο η φωνή κάνει εντελή κατάληξη στην 4η βαθμίδα και ακολούθως φράση η οποία καταλήγει στην υποτονική, δίνοντας χρωματισμό από άκουσμα του *makam Rast*. Η επακόλουθη κατάληξη στη βάση αναπαράγει πλέον το άκουσμα του *makam Uşşak*.

στ) Η λύρα με μια μακροσκελή φράση συνοψίζει τις μελωδικές κινήσεις οι οποίες προηγήθηκαν. Έπειτα από τονισμούς και περιστροφές στην 4η και 5η βαθμίδα, καταλήγει προσωρινά στη 2η και στη συνέχεια, με εντελή κατάληξη, στη βάση.

ζ) Στα μέτρα 15 έως και 18 ο τραγουδιστής κάνει νέα είσοδο στην 5η βαθμίδα και φράσεις οι οποίες καταλήγουν με εναλλαγή πότε στην 5η και πότε στη βάση, επαναφέροντας το άκουσμα από το *makam Hüseyinî*. Τις ίδιες μελωδικές κινήσεις αναπαράγει κατά την ανταπόκρισή του και το κανονάκι, καταλήγοντας τελικά στην 5η βαθμίδα.

η) Η φωνή συνεχίζει την πορεία ανάπτυξης με εναλλαγή καταλήξεων στη βάση και την υποτονική, για να καταλήξει στο τέλος στη βάση, επιστρέφοντας στο άκουσμα του *makam Uşşak*.

θ) Στο τέλος, η λύρα ολοκληρώνει το κομμάτι με καθοδικές υπο-φράσεις οι οποίες κάνουν ατελείς καταλήξεις στην 3η και τη 2η βαθμίδα και τελική κατάληξη στη βάση.

Παρατηρήσεις:

α) Όπως προαναφέρθηκε, η είσοδος του ποιητικού κειμένου απευθείας στην 5η αντί της 4ης βαθμίδας διαφοροποιεί τον συγκεκριμένο αμανέ από τους υπόλοιπους της ομάδας. Το ποιητικό κείμενο εισάγεται στο άκουσμα του *makam Hüseyinî*. Η 4η βαθμίδα γίνεται στη συνέχεια δεσπόζουσα, για να επιστρέψει στο *Hüseyinî* άκουσμα στο δεύτερο στίχο όπως οι περισσότεροι αμανέδες οι οποίοι ανήκουν σε αυτήν την κατηγορία.

β) Επίσης αξιοσημείωτο είναι ότι παρόλο που η λύρα κάνει απευθείας είσοδο στην 4η βαθμίδα, με τον τρόπο τον οποίο κάνει «άνοιγμα» το *makam Beyati*, ο τραγουδιστής ξεκινάει την πρώτη του φράση με πάτημα στην 3η και κάθοδο στη βάση, τρόπος ο οποίος είναι πιο σχετικός με το άνοιγμα του *makam Uşşak*.

Ουσάκ Μανές

[Απελπισμένη μου καρδιά]

εκτ.:
Κ.Ρούκουνας

λύρα

3 φωνή

α μάν α μάν με ντέιτ α μάν α μάν

5 κανονάκι

6 φωνή

α μάν α μάν α πελ πι σμέ

9

νη μου καρ διά με ντέιτ α μάν α μάν α μάν καρ διά

11

γέ λα σε πια λι γά κι α μάν με ντέιτ α μάν α μάν

13 λύρα

α μάν α α μάν

*: σημείο ασυνέχειας της ηχογράφησης

15 φωνή

α μάν α μάν γέ λα σε πια λι γά κι με ντέιτ α μάν α μάν

16

α μάν με ντέιτ αχ α μάν α μάν α μάν

19 κανονάκι

22 φωνή

ωχ για τί πο λύ το πό τι σές

24

το σώ μα μου φαρ μά κι α μάν α μάν α μάν

25

με ντέιτ α μάν α μάν α μάν α μάν α μάν

27 λύρα

2.3.2. ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ 1β - Αμανές με στοιχεία του *makam Uşşak*

Στοιχεία Τροπικής Ανάλυσης

α) Βάση: βαθμίδα *Dügah*

β) Κατεύθυνση ανάπτυξης: ανοδική

γ) Βασικές Βαθμίδες: *Dügah, Segah, Çargah, Neva, Hüseyini, Acem, Gerdaniye, Muhayyer*

δ) Υποτονική: βαθμίδα *Rast*

ε) Δεσπόζουσες: 4η βαθμίδα (*Neva*)

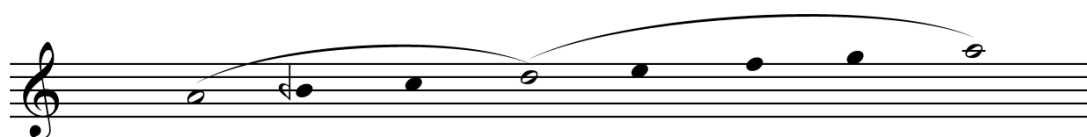
στ) Κλίμακα - Δομή:

- Είσοδος:



4x uşşak στη βάση

- Μετάβαση στη δεσπόζουσα



4x uşşak στη βάση

5x buselik στο Neva

Όταν η μελωδία προεκτείνεται στην ψηλή περιοχή

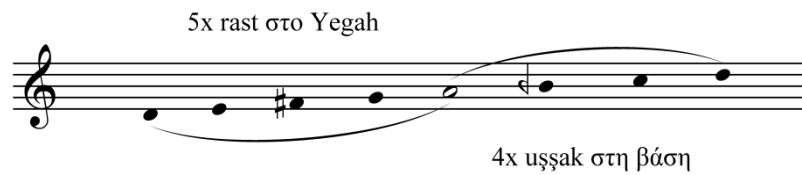


4x uşşak στη βάση

5x buselik στο Neva

4x uşşak στο Muhayyer

Όταν η μελωδία κινείται κάτω από τη βάση



ζ) Ατελείς Καταλήξεις:

i) Ατελείς καταλήξεις συμβαίνουν στη 2η βαθμίδα (*Segah*), η οποία είναι στην πράξη αρκετά πιο χαμηλή από τη θέση την οποία περιγράφει η κλίμακα.

ii) Ατελείς καταλήξεις πραγματοποιούνται στην υποτονική (βαθμίδα *Rast*) δίνοντας χρωματισμό από άκουσμα του *makam Rast*, είτε στο κάτω Ρε (βαθμίδα *Yegah*).



Τίτλος:

“ Ουσάκ Μανές, «Κλαίω κρυφά και σκέφτομαι»”

Εκτελεστής: Γιώργος Παπασιδέρης

Όργανα-Τύπος ορχήστρας: βιολί (Δημήτρης Σέμσης)⁷⁰, λαούτο

Ρυθμικό μοτίβο: -

Έκταση:

i) Έκταση Οργάνων: κάτω Ρε (D)⁷¹– άνω Ρε (d'), [Yegah – Tiz Neva]

ii) Έκταση Φωνής: Σολ (G) – άνω Λα (a), [Rast – Muhayyer]

Πορεία Μελωδικής Ανάπτυξης:

α) Η έναρξη του κομματιού πραγματοποιείται από το βιολί με δυο φράσεις οι οποίες καταλήγουν στη βάση και την αναδεικνύουν σαν το πρώτο τονικό κέντρο. Τα «πατήματα» της μελωδίας στην υποτονική, καθώς και η κάθοδος με διαδοχικό τονισμό της 3ης, 2ης και τελικώς της βάσης, παράγουν ένα τυπικό άνοιγμα του *makam Ussak*. Την ίδια κίνηση επαναλαμβάνει ο τραγουδιστής στην πρώτη φράση του.

β) Στο τέταρτο μέτρο ο τραγουδιστής μεταθέτει το τονικό κέντρο στην 4η βαθμίδα, στην οποία γίνεται η τυπική είσοδος του ποιητικού κειμένου. Ακολουθούν φράσεις οι οποίες αναπτύσσονται εντός ενός τετραχόρδου *ussak* στη βάση και ενός τριχόρδου *buselik* στο *Neva* και καταλήγουν εκ νέου στην 4η βαθμίδα. Στα μέτρα 8, 9 και 10 εγκαταλείπεται η 4η ως τονικό κέντρο και οι φράσεις καταλήγουν στη βάση. Στο τελευταίο από αυτά, η μελωδία αγγίζει μέχρι και την πάνω βάση, ενώ παρατηρείται επίσης διατονική συμπεριφορά της 6ης βαθμίδας. Η κίνηση η οποία περιγράφηκε, σε συνδυασμό με το άνοιγμα από το βιολί, παράγει άκουσμα το οποίο παραπέμπει στο *makam Ussak*.

⁷⁰ Όπως μαρτυρά η κλητική προσφώνηση «Γεια σου Σαλονικιέ», ψευδώνυμο το οποίο ως γνωστό απευθυνόταν στο συγκεκριμένο βιολιστή.

⁷¹ Η έκταση σημειώνεται και αξιολογείται τροπικά. Κατά συνέπεια, η κατάβαση στο κάτω Λα από το λαούτο, παρόλο που για λόγους απεικόνισης της συνέχειας της μελωδικής φράσης έχει σημειωθεί στην καταγραφή με αυτόν τον τρόπο, αν εξεταστεί τροπικά αποτελεί κατάληξη στη βάση και όχι σε ένα νέο χαμηλό τονικό κέντρο.

γ) Το λαούτο πραγματοποιεί μια ανοδική κίνηση από το κάτω Ρε (*Yegah*) ως το *Neva* μιας κλίμακας η οποία αποτελεί συγκερασμένη προσεγγιστική εκδοχή της δομής: πεντάχορδο *rast* στο *Yegah* και τετράχορδο *uzsak* στο *Dügah*, ενώ καταλήγει στην υποτονική. Η επόμενη φράση, εκκινώντας από το πάνω Φα#, αγγίζει έως και το πάνω Ρε και πραγματοποιεί κατάβαση, έκτασης μεγαλύτερης των δύο οκτάβων, για να καταλήξει στο κάτω Λα. Η συγκεκριμένη καθοδική κίνηση ξεκινά με μια αρμονική αλυσίδα, φθάνει στη βάση χρησιμοποιώντας το φθόγγο Σιβ, ενώ κάτω από το μέσο Λα πραγματοποιεί μια πολύ σύντομη κίνηση με τρίχορδο *buselik* στο κάτω Ρε και συγκερασμένη προσέγγιση ενός *uzsak* τετραχόρδου στο κάτω Λα.

δ) Στα μέτρα 13 έως και 20 ο τραγουδιστής εκτελεί περιστροφικές κινήσεις γύρω από την 4η βαθμίδα, στην οποία πραγματοποιεί μεγάλο αριθμό καταλήξεων. Χαρακτηριστικό των κινήσεων ανόδου-καθόδου είναι ότι καλύπτουν μια αρκετά ευρεία έκταση, από την υποτονική έως το πάνω Λα. Επίσης, παρά την ατελή κατάληξη στη 2η βαθμίδα, του μέτρου 18, η οποία δημιουργεί την αίσθηση της ανάγκης για πτώση στη βάση, ο τραγουδιστής επιλέγει να επιστρέψει στην 4η και να παρατείνει την αναμονή για εντελή κατάληξη στη βάση. Η τελευταία συμβαίνει στο εικοστό και το επόμενο αυτού μέτρο, ολοκληρώνοντας τροπικά την πορεία μελωδικής ανάπτυξης.

ε) Η τελευταία φράση από το βιολί, παρότι έχει συνήθως χαρακτήρα επιλόγου και συνοψίζει είτε το συνολικό άκουσμα, είτε τις τελευταίες μελωδικές φράσεις, προκαλεί μια σχετική έκπληξη, λόγω του ότι τονίζει την 5η βαθμίδα αντί της 4ης, προτού επιστρέψει για την τελική κατάληξη στη βάση.

Παρατηρήσεις:

α) Η διαδικασία της κατηγοριοποίησης των υπό μελέτη αμανέδων έγινε με βασικό κριτήριο τη σύσταση της διαστηματικής δομής. Συγκεκριμένα, οι δύο βασικές κατηγορίες είναι αυτή των κομματιών τα οποία ανήκουν στο διατονικό γένος και αυτή όσων ανήκουν στο μικτό διατονικό και χρωματικό γένος. Παρά το ότι, για προφανείς λόγους, ο υπό εξέταση αμανές ανήκει στην πρώτη κατηγορία, πρόκειται εντούτοις για αρκετά ιδιαίτερη και διαφορετική περίπτωση, δεδομένου ότι δεσπόζουσα είναι μόνο η 4η βαθμίδα και απουσιάζουν οι συνήθεις εντελείς καταλήξεις στην 5η⁷². Διαπιστώνεται, με άλλα λόγια, σημαντική

⁷² Αν και η ακόλουθη υπόθεση δεν θα μπορούσε φυσικά να αποδειχθεί, η έμφαση στην 5η βαθμίδα από την τελευταία φράση του βιολιού δείχνει σαν να προσπαθεί να «συμπληρώσει» το κενό το οποίο δημιούργησε η απουσία του δεσπόζοντος αυτού φθόγγου στο συγκεκριμένο κομμάτι.

διαφοροποίηση στο *seyir* του κομματιού. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο επιλέχθηκε να κατηγοριοποιηθεί ξεχωριστά.

β) Η ανάμειξη συγκερασμένων και μη οργάνων έχει ένα αρκετά ιδιαίτερο αποτέλεσμα. Διαπιστώνεται ότι οι πρώτες φράσεις από το βιολί και τη φωνή έχουν μια συνέχεια ως προς την ανάπτυξη, η οποία φαίνεται να είναι σε αρκετά μεγάλο βαθμό πιστή σε ένα πρότυπο μελωδικής πορείας, φαινόμενο το οποίο επαληθεύεται στην πλειοψηφία των καταγραφών. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρείται μια τροπική προσέγγιση, αντίστοιχη με τη μέθοδο μελωδικής ανάπτυξης ενός *makam*, ακολουθώντας κάθε φορά έναν τύπο *seyir* και φροντίζοντας να εξελίσσεται η μελωδία σταδιακά, με σχετικά αργό και φυσικό τρόπο, αποφεύγοντας απότομες τροπικές αλλαγές.

Την “ομαλότητα” αυτή φαίνεται να διαταράσσει η δεύτερη φράση από το λαούτο. Ακόμα και αν εξαιρεθεί η, λόγω φύσης του οργάνου, αναγκαστική χρήση συγκερασμένων διαστημάτων, διαπιστώνεται ότι η κατάβαση διατρέχει μια έκταση η οποία ξεπερνά κατά πολύ τη μέγιστη έκταση των δυο οκτάβων της πλήρους θεμέλιας κλίμακας. Επιπλέον, η κάθοδος πραγματοποιείται με την ανάπτυξη αρμονικής αλυσίδας, τρόπος ο οποίος δεν συνηθίζεται εν γένει στις τροπικές μουσικές παραδόσεις, όπως εξαιρετικά ασυνήθης είναι και η προσωρινή περιστροφική κίνηση γύρω από το κάτω Ρε με τρίχορδο *buselik* και υποστήριξη από Ντο# πριν από την κατάληξη στο κάτω Λα.

γ) Παρατηρούνται τυποποιημένες μελωδικές φράσεις. Πιο συγκεκριμένα, η φράση του μέτρου 21 είναι ίδια με αυτή του όγδοου μέτρου. Επίσης, αυτή του μέτρου 22 είναι ίδια με του δέκατου μέτρου. Επιπλέον, τμήμα της φράσης του μέτρου 22 είναι σχεδόν ίδιο με τη φράση του μέτρου 19 και με τμήμα του μέτρου 13.

Ουσάκ Μανές

[Κλαίω κρυφά και σκέφτομαι]

ΕΚΤ.:
Γ. Παπασιδέρης

βιολί

3 φωνή

α μάν α μάν αχ

5 κλαί γω κρυ φά και σκέ φτο μαι α μάν

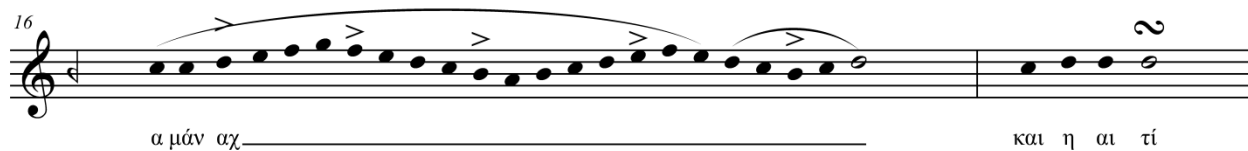
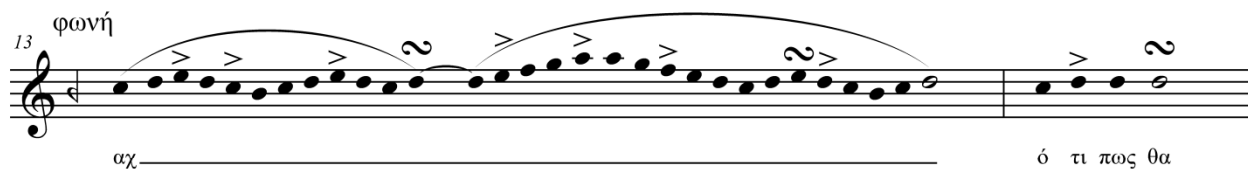
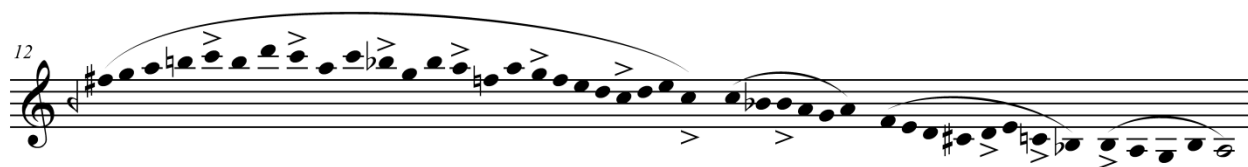
7 α μάν α μάν

8 ό τι πως θα πο θά νω με ντέιτ α μάν

9 αχ αχ

10 α μάν α μάν α μάν

11 λαούτο



19



2.3.3. ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ 2α - Αμανέδες με στοιχεία των *makam Beyati - Hüseyini - Karciğar*

Στοιχεία Τροπικής Ανάλυσης

α) Βάση: βαθμίδα *Dügah*

β) Κατεύθυνση ανάπτυξης: ανοδική ή ανοδική-καθοδική

γ) Βασικές Βαθμίδες: *Dügah, Segah, Çargah, Neva, Hisar, Evîç, Gerdaniye, Muhayyer*, είτε *Dügah, Segah, Çargah, Neva, Hüseyini, Acem, Gerdaniye, Muhayyer*

δ) Υποτονική: βαθμίδα *Rast*

ε) Δεσπόζουσες: 4η βαθμίδα (*Neva*) και 5η βαθμίδα (*Hüseyini*)

στ) Κλίμακα - Δομή:

- Είσοδος:

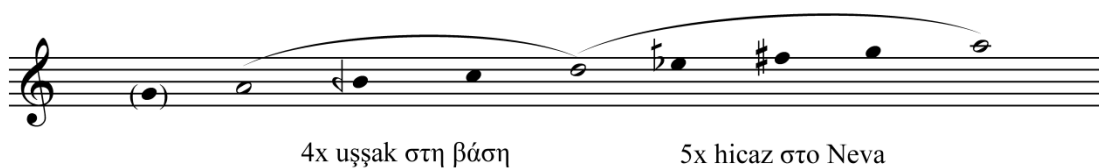
με τον τρόπο του *makam Uşşak*



είτε με τον τρόπο του *makam Beyati*



- Μετάβαση στην πρώτη δεσπόζουσα



- Μετάβαση στη δεύτερη δεσπόζουσα



ζ) Ατελείς Καταλήξεις:

i) Ατελείς καταλήξεις συμβαίνουν στη 2η βαθμίδα (*Segah*), η οποία είναι στην πράξη αρκετά πιο χαμηλή από τη θέση την οποία περιγράφει η κλίμακα.

ii) Επίσης ατελείς καταλήξεις πραγματοποιούνται στην τρίτη βαθμίδα (στην *Karşıgar* περίπτωση), δημιουργώντας χρωματισμό από πεντάχορδο *nikriz* στο *Çargah*.

5x hicaz στο Neva



5x nikriz στο Çargah

iii) Ατελείς καταλήξεις πραγματοποιούνται στην υποτονική (βαθμίδα *Rast*) δίνοντας χρωματισμό από άκουσμα του πενταχόρδου *rast*.

4x uşşak στη βάση



5x rast στο Rast

Τίτλος:

“ Ουσάκ Μανές, «Κλαίω κρυφά κι αλύπητα»”

Εκτελεστής: Δημήτρης Αραπάκης

Όργανα-Τύπος ορχήστρας: βιολί (Δημήτρης Σέμσης)⁷³, κιθάρα

Ρυθμικό μοτίβο:



Έκταση:

i) Έκταση Οργάνων: Σολ (G) – άνω Λα (a), [Rast – Muhayyer]

ii) Έκταση Φωνής: Σολ (G) – άνω Λα (a), [Rast – Muhayyer]

Πορεία Μελωδικής Ανάπτυξης:

α) Το βιολί εισάγει το κομμάτι με δυο καθοδικές φράσεις στο βασικό τετράχορδο *uzsak* οι οποίες πραγματοποιούν εντελείς καταλήξεις στη βάση. Την ίδια κίνηση επαναλαμβάνει ο τραγουδιστής στις τρεις πρώτες φράσεις του, τονίζοντας τη 2η βαθμίδα πριν από κάθε κατάληξη.

β) Στο έκτο μέτρο γίνεται η τυπική είσοδος του ποιητικού κειμένου στην 4η βαθμίδα. Ακολουθούν φράσεις οι οποίες, αφού εκτελέσουν κάθοδο ως τη βάση, επιστρέφουν στην 4η βαθμίδα όπου και καταλήγουν. Πολύ χαρακτηριστικές είναι οι περιστροφές γύρω από το τονικό αυτό κέντρο, στο οποίο σχηματίζουν ένα τρίχορδο *segah* προς τα κάτω και ένα τρίχορδο μαλακού *hicaz* προς τα πάνω. Στο ένατο μέτρο, η 5η βαθμίδα «επιστρέφει» στη φυσική της θέση προκειμένου να εξυπηρετήσει τις ανάγκες της καταληκτικής, καθοδικής προς τη βάση, φράσης, έπειτα από τονισμό της 2ης βαθμίδας. Η όλη παραπάνω κίνηση παράγει άκουσμα του *makam Karciğar*, και μπορεί να θεωρηθεί ότι συνοψίζεται στη φράση του δωδέκατου μέτρου.

⁷³ Ακούγεται η κλητική προσφώνηση «Γεια σου Σαλονικιέ μου», ψευδώνυμο το οποίο ως γνωστό απευθυνόταν στο συγκεκριμένο βιολιστή.

γ) Η ανταπόκριση από το βιολί επαναλαμβάνει σύντομα την ίδια κίνηση, επεκτείνοντας προς τα πάνω το πεδίο της μελωδικής κίνησης. Αναπτύσσει ένα πεντάχορδο μαλακού *hicaz* από το *Neva* και ολοκληρώνει με τετράχορδο *uzsak* πάνω από τη βάση, στην οποία και καταλήγει.

δ) Στο μέτρο 14, ο τραγουδιστής μεταφέρει το τονικό κέντρο στην 5η βαθμίδα. Το περιβάλλον χρωματικού γένους εγκαταλείπεται και πλέον εγκαθίσταται ένα τρίχορδο *uzsak* στη βαθμίδα *Hüseyni*, ενώ προς τα κάτω το Ντο μετατρέπεται σε Ντο#. Πραγματοποιείται μια μετατροπία, η μεταφορά δηλαδή ολόκληρης της διαστηματικής δομής της γειτονιάς εκατέρωθεν της βάσης μια 5η επάνω.

ε) Η κάθοδος και εντελής κατάληξη στη βάση του μέτρου 16, έπειτα από τις καταλήξεις στην 5η παράγει το βασικό άκουσμα από το *makam Hüseyni*. Οι δυο φράσεις των μέτρων 17 και 18 συνοψίζουν τις προηγούμενες κινήσεις και τελικά «αφήνουν» το τονικό κέντρο στην 5η, δίνοντας το λόγο στο βιολί. Αυτό με τη σειρά του επαναλαμβάνει την κίνηση εκατέρωθεν της 5ης και καταλήγει επίσης σε αυτήν.

στ) Στο μέτρο 20, ο τραγουδιστής, αφού κάνει μια τελευταία προσωρινή κατάληξη στην 5η, επαναφέρει την 4η βαθμίδα σαν δεσπόζουσα, με είσοδο του δεύτερου στίχου του ποιητικού κειμένου, και γύρω από αυτήν αναπτύσσει μια φράση η οποία διατρέχει το σύνολο της κλίμακας του *makam Karciğar*. Ακολουθεί νέα κατάληξη στη βαθμίδα *Neva* και, έπειτα από καθοδικές φράσεις και ατελή κατάληξη στη 2η βαθμίδα, ολοκληρώνεται το άκουσμα της εν λόγω τροπικής οντότητας με εντελή κατάληξη στη βάση. Ο επίλογος από το βιολί συγκεφαλαιώνει το άκουσμα το οποίο προηγήθηκε και πραγματοποιεί την τελική κατάληξη στη βάση.

Παρατηρήσεις:

α) Πρόκειται για σχετικά ιδιαίτερη περίπτωση από τους υπό μελέτη αμανέδες. Αν και εντάσσεται στην ομάδα αυτών οι οποίοι κάνουν και φράσεις *hicaz* στο *Neva*, δεν ανεβαίνει, όπως οι αντίστοιχοι, ψηλότερα από την πάνω βάση. Αντί αυτού, επιλέγει την 5η βαθμίδα σαν δεύτερη δεσπόζουσα και κάνει φράσεις με άκουσμα από το *makam Hüseyni*. Αποτελεί, με άλλα λόγια, μια σχετικά ενδιαμέση περίπτωση σε σχέση με τις δυο βασικές κατηγορίες-περιπτώσεις των “ουσάκ” αμανέδων οι οποίοι καταγράφηκαν.

β) Το *hicaz* στο *Neva* είναι ιδιαίτερα «μαλακό», δηλαδή το Μι ♯ βρίσκεται αρκετά πιο ψηλά από την ύφεση 4 κομμάτων και το Φα ♯ χαμηλότερα. Η χρήση των συγκεκριμένων σημείων

αλλοίωσης στην παρτιτούρα γίνεται, όπως έχει ήδη αναφερθεί, για να συμβολίσει το *hicaz* τετράχορδο.

γ) Παρατηρούνται τυποποιημένες μελωδικές φράσεις, όπως αυτή του μέτρου 14, η οποία επαναλαμβάνεται στα 17, 19 και 20. Επίσης επαναλαμβάνεται συχνά η *hicaz* κάθοδος από το Φα# στο Ρε (στα μέτρα 12, 23 και 26). Επιπλέον, οι φράσεις των μέτρων 15 και 16 εμφανίζονται σε αρκετές περιπτώσεις αμανέδων τους οποίους ερμηνεύει η Ρόζα Εσκενάζυ, όπως οι «Παραπονούμαι στο Θεό», «Όσο και αν αμάρτησα», «Όλοι έχουν πόνο και πονούν», «Η τύχη μου με δίκασε», «Τον ευτυχή τον άνθρωπο», καθώς και στον «Σβήστηκαν οι ελπίδες μου» από το Δημήτρη Περδικόπουλο.

Ουσάκ Μανές

[Κλαίω κρυφά κι αλύπητα]

ΕΚΤ.:
Δημ. Αραπάκης

βιολί

3 φωνή

α μάν α μάν με ντέιτ αχ

5

ωχ α μάν α μάν α μάν κλαί ω κρυ φά

7

κια λύ πη τα ωχ α μάν α μάν ωφ α μάν

9

κια λύ πη τα κια πό καρ διάς στε νά ζω α μάν α μάν

11

ωχ α μάν α μάν

12

α μάν α μάν α α μάν

13 βιολί

φωνή

α _____ μάν _____

15

για πό καρ διάς στε νά ζω α μάν α μάν αχ α μάν

18

για ρέι α μάν άν α μάν

19 βιολί φωνή

α μάν αχ

21

για τί ναι κιάλ λοι που πο νούν με ντέιτ α μάν α μάν

23

α μάν που πο νούν ί σως και τους πει ρά ζω α μάν α μάν

25

ωχ α μάν α μάν ωχ α μάν α μάν

27 βιολί

α μάν αχ

Τίτλος:

“ Αραβί Ουσάκ Μανές, «Ντέρτι και πόνο απόκτησα»”

Εκτελεστής: Ρόζα Εσκενάζυ

Όργανα-Τύπος ορχήστρας: λύρα, ούτι, έγχορδο⁷⁴

Ρυθμικό μοτίβο: -

Έκταση:

i) Έκταση Οργάνων: Σολ (G) – άνω Λα (a), [*Rast – Muhayyer*]

ii) Έκταση Φωνής: Σολ (G) – άνω Σολ (g), [*Rast – Gerdaniye*]

Πορεία Μελωδικής Ανάπτυξης:

α) Το ούτι εισάγει το κομμάτι με πρώτο τονικό κέντρο τη βαθμίδα *Neva*. Οι υπο-φράσεις κυμαίνονται στην περιοχή του πρώτου τετραχόρδου μεταξύ βάσης και 4ης βαθμίδας, και είτε καταλήγουν ατελώς στην 4η είτε στη βάση. Η φράση ολοκληρώνεται με εντελή κατάληξη στο *Dügah*.

β) Η φωνή εκτελεί δυο φράσεις εισόδου στο *makam Uşşak*, αρχικά τονίζοντας την 3η βαθμίδα του τριχόρδου *uşşak*, δείχνοντας παράλληλα και την υποτονική, και κατόπιν ανεβαίνοντας ως την 4η για να επιστρέψει και να καταλήξει στη βάση.

γ) Ακολουθεί φράση από τη λύρα, η οποία τονίζει διαδοχικά την 4η, 3η και 2η βαθμίδα και καταλήγει στη βάση.

δ) Το πρώτο τμήμα της φράσης του μέτρου 6 εισάγει, κατά τον συνήθη τρόπο, το ποιητικό κείμενο στην 4η βαθμίδα. Στη συνέχεια, με βάση τη βαθμίδα *Neva* θεμελιώνεται ένα τρίχορδο μαλακού *hicaz* και η φράση ολοκληρώνεται με κατάληξη στην ίδια βαθμίδα.

ε) Η τραγουδίστρια, «πατώντας» αυτή τη φορά σε φυσική 5η, εκτελεί καθοδική κίνηση και εντελή κατάληξη στη βάση. Ακολουθούν δυο φράσεις οι οποίες ολοκληρώνονται με ατελείς καταλήξεις, πρώτα στη 2η βαθμίδα και ύστερα στην υποτονική, προετοιμάζοντας τη φράση με εντελή κατάληξη στη βάση (στο δέκατο μέτρο).

⁷⁴ Κατά πάσα πιθανότητα πρόκειται για ούτι

στ) Το ούτι αναλαμβάνει την ανταπόκριση στις φράσεις της φωνής. Ξεκινά με μια ανοδική φράση από τη βάση προς την 4η, στην οποία και καταλήγει. Η ακόλουθη φράση είναι καθοδική και ολοκληρώνεται με εντελή κατάληξη στη βάση.

ζ) Στα μέτρα 13 και 14 η φωνή εκτελεί σύντομη φράση εισόδου στο άκουσμα του *makam Hüseyinî*, θεμελιώνοντας την 5η πλέον βαθμίδα σαν δεσπόζουσα. Έπειτα πραγματοποιείται επιστροφή και κατάληξη στη βάση. Ακολουθεί κατάληξη στην 5η βαθμίδα, θεμελιώνοντας ένα τρίχορδο *uzşak*, ενώ χαρακτηριστικό είναι και το «πάτημα» στη βαθμίδα Ντο#, η οποία υποβοηθά την ανοδική πορεία της μελωδίας. Την ίδια κίνηση επαναλαμβάνει στο μέτρο 17 η λύρα.

η) Η φωνή ολοκληρώνει το άκουσμα του *makam Hüseyinî* με κάθοδο και εντελή κατάληξη στη βάση.

θ) Επαναλαμβάνονται τα τμήματα (δ) και (ε).

ι) Το κομμάτι ολοκληρώνεται με οργανικό θέμα από τη λύρα, το οποίο αποτελείται από φράσεις του κομματιού «Κατιφές».

Παρατηρήσεις:

α) Στον τίτλο του το κομμάτι χρησιμοποιεί τον επιθετικό προσδιορισμό «αραβί» υποδηλώνοντας επιρροές από αραβικά μουσικά είδη και ακούσματα.

β) Ανοδικές κινήσεις όπως αυτή στην αρχή του μέτρου 11 από το ούτι δεν συνηθίζονται, καθώς οι περισσότερες από τις φράσεις οι οποίες κυμαίνονται στο τετράχορδο της βάσης είναι καθοδικές.

γ) Όπως συμβαίνει και στον αμανέ «Τον ευτυχή τον άνθρωπο», οι πρώτες φράσεις του ποιητικού κειμένου (μέτρα 6 έως και 10), τις οποίες θα ονομάσουμε τμήμα Α, επαναλαμβάνονται με τον ίδιο τρόπο και την ίδια σειρά έπειτα από τις φράσεις στο άκουσμα του *makam Hüseyinî* (στο εξής τμήμα Β). Ακολουθείται, με άλλα λόγια, από τη φωνή η δομή ΑΒΑ. Το Α εμφανίζεται ίδιο όχι μόνο ως μια ιδέα μελωδικής ανάπτυξης, βάσει της οποίας η φωνή αυτοσχεδιάζει, αλλά επαναλαμβάνεται αυτούσιο, με την εκτέλεση των ίδιων ακριβώς φράσεων. Η αυστηρή αυτή, ως προς την εκτέλεση, επανάληψη του ίδιου μέρους επιτρέπει να ισχυριστούμε ότι πρόκειται μάλλον για την εκτέλεση μιας σύνθεσης, παρά για τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό της φωνής στα τροπικά πλαίσια που ορίζει το *makam*.

Αραβί Ουσάκ Μανές [Ντέρτι και πόνο απόκτησα]

εκτ.:
Ρ.Εσκενάζυ

ούτι

3 φωνή

α μάν α μάν για για ρεϊ

5 λύρα

6 φωνή

ντέρ τι και πό ν'α πέ κτη σα α μάν α μάν
στον πό νο βρή κα για τρι κό α μάν α μάν

7

αχ αχ α πό κτη σα για τρι κό

8

κ'ει μαι για να πο θά νω α μάν α
στο ντέ ρτι τί να κά νω α μάν με ντέϊτ μάν

10 ούτι

με ντέ ε ιτ
ωφ ωφ ωφ

12

φωνή

13

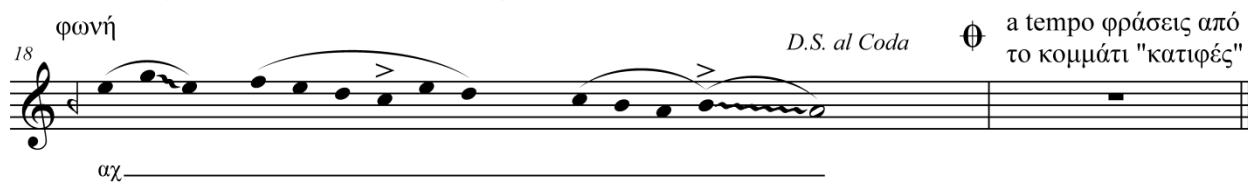


16



φωνή

18



D.S. al Coda

⦿ a tempo φράσεις από
το κομμάτι "κατιφέζ"

Τίτλος:

“ Σταμπούλ Ουσάκ Μανές, «Όποιος μ’ ακούει και τραγουδώ»”

Εκτελεστής: Ρόζα Εσκενάζυ

Όργανα-Τύπος ορχήστρας: κανονάκι, βιολί

Ρυθμικό μοτίβο⁷⁵: -

Έκταση:

i) Έκταση Οργάνων: Σολ (G) – άνω Λα (a), [*Rast – Muhayyer*]

ii) Έκταση Φωνής: Σολ (G) – άνω Σολ (g), [*Rast – Gerdaniye*]

Πορεία Μελωδικής Ανάπτυξης:

Η πορεία μελωδικής ανάπτυξης είναι ίδια με αυτή του “Αραβί Ουσάκ Μανές, «Ντέρτι και πόνο απόκτησα»”. Διαφέρουν μονάχα οι μελωδικές φράσεις στα τμήματα τα οποία εκτελούνται από τα όργανα, εντούτοις τροπικά το σενάριο ανάπτυξης είναι εν γένει το ίδιο. Εντοπίζονται μονάχα οι παρακάτω διαφορές:

i) Το κανονάκι εισάγει το κομμάτι στη βαθμίδα *Dügah* και όχι στην 4η όπως κάνει το ούτι στην άλλη περίπτωση. Επομένως, αντί για «άνοιγμα» τύπου *makam Beyati* πραγματοποιείται πιο κοντά σε αυτό του *makam Uşşak*, και αντίστοιχο με τις πρώτες φράσεις της φωνής.

ii) Η ανταπόκριση από το βιολί μετά το τέλος του πρώτου στίχου (μέτρο 12) διαφέρει από την αντίστοιχη του οντιού στο άλλο κομμάτι. Στην προκειμένη περίπτωση πραγματοποιείται κατάβαση από την 7η βαθμίδα προς την 5η, προετοιμάζοντας το επερχόμενο άκουσμα του *makam Hüseyini*, και κατόπιν τονισμός της 4ης και κατάληξη στη βάση.

iii) Αυτή τη φορά, στο τέλος του κομματιού το βιολί δεν εκτελεί κάποιον γνωστό οργανικό σκοπό. Αντιθέτως εκτελεί φράσεις εν είδει αυτοσχεδιασμού, υπό τη ρυθμική συνοδεία από το κανονάκι. Παρατηρείται, εντούτοις, ότι το αυτοσχεδιαστικό θέμα το οποίο αναπτύσσεται

⁷⁵ Υπάρχει μόνο στο τέλος του κομματιού

είναι παραλλαγή⁷⁶ της ανταπόκρισης η οποία έχει προηγηθεί από το ίδιο όργανο στα μέτρα 12 και 13.

Παρατηρήσεις:

α) Πρόκειται αδιαμφισβήτητα για αμανέ με τη μορφή σύνθεσης, καθώς όλες οι μελωδικές γραμμές μελοποίησης του στίχου είναι *πανομοιότυπες* με αυτές του αμανέ “Αραβί Ουσάκ Μανές, «Ντέρτι και πόνο απόκτησα»”. Συγκρίνοντας τις δύο εκτελέσεις διαπιστώνεται ότι διαφέρουν μονάχα ο τύπος ορχήστρας και οι ανταποκρίσεις από τα όργανα.

β) Στον τίτλο του το κομμάτι χρησιμοποιεί τον επιθετικό προσδιορισμό «Σταμπούλ» υποδηλώνοντας επιρροές και ίσως καταβολές από την Κωνσταντινούπολη, παρά το γεγονός ότι στην άλλη εκτέλεση του ίδιου αμανέ ο τίτλος περιελάμβανε τον όρο «αραβί».

γ) Τόσο η δομή τύπου ABA των μελωδικών θεμάτων τα οποία εκτελούνται από τη φωνή, όσο και η ανάπτυξη του ίδιου θέματος δύο φορές από το βιολί θέτουν σε μεγάλο βαθμό υπό αμφισβήτηση τον παραδοσιακό ορισμό του αμανέ ως καθαρά αυτοσχεδιαστικού είδους. Ο ισχυρισμός αυτός στηρίζεται στο γεγονός ότι αφενός επιβεβαιώνεται η ύπαρξη αμανέδων-συνθέσεων αφετέρου στο ότι εντοπίζονται τυποποιημένες φράσεις ή ακόμη και ολόκληρα θέματα τα οποία επανεκτελούνται με τον ίδιο τρόπο ή σε παραλλαγές.

⁷⁶ Ή ίσως διαφορετικά ανάπτυξη

Σταμπούλ Ουσάκ Μανές [Όποιος μ'ακούει και τραγουδώ]

εκτ.:
Ρ.Εσκενάζυ

κανονάκι

2 φωνή

α μάν α μάν

4 κανονάκι

για ρεϊ

7 φωνή

ό ποιος μ'α κούει και τρα γου δώ α μάν α μάν
μα γω χω στη καρ δού λα μου α μάν α μάν

8

αχ που τρα γου δώ
αχ καρ δού λα μου

9

λέ ει χα ρά πως έ χω α μάν με ντέϊτ ντέϊτ
πί κρες καη μούς και τρέ φω α μάν με ντέϊτ ντέϊτ

11

ωφ ωφ ωφ

12 βιολί

14 φωνή

α — μαν α μάν λέ ει χα ρά πως έ χω με — ντέιτ — α — μαν —

17 κανονάκι

α μάν ————— α μάν

19 φωνή

αχ

D.S. al Coda

20 Θ βιολί (με ρυθμική συνοδεία)

21

22

Τίτλος:

“ Ουσάκ Μανές, «Σ’ αυτόν τον κόσμο ο άνθρωπος»”

Εκτελεστής: Κώστας Καρίπης

Όργανα-Τύπος ορχήστρας: βιολί (Ογδοντάκης)⁷⁷, σαντούρι

Ρυθμικό μοτίβο: δεν υπάρχει. Το ακόλουθο και παραλλαγές του υπάρχει μόνο στο τέλος



Έκταση:

i) Έκταση Οργάνων: Σολ (G) – άνω Λα (a), [Rast – Muhayyer]

ii) Έκταση Φωνής: Σολ (G) – άνω Σολ (g), [Rast – Gerdaniye]

Πορεία Μελωδικής Ανάπτυξης:

α) Το κομμάτι ανοίγει με δυο φράσεις από το βιολί. Η πρώτη είναι πολύ σύντομη και κινείται από την υποτονική έως την 2η βαθμίδα, ενώ η δεύτερη ανεβαίνει ως και την 4η βαθμίδα. Οι φράσεις καταλήγουν στη βάση, αφού προηγουμένως τονίσουν τη χαμηλωμένη 2η βαθμίδα. Τις ίδιες κινήσεις αναπαράγουν και οι πρώτες φράσεις της φωνής.

β) Στο πέμπτο μέτρο η φωνή μεταφέρει το τονικό κέντρο στην 4η βαθμίδα από την οποία ξεκινά ένα νέο τρίχορδο *uzsak*. Οι επόμενες φράσεις καταλήγουν στο ίδιο τονικό κέντρο, ενώ στα μέτρα 9 και 10 γίνεται αναίρεση του Μι ↓, προκειμένου να επέλθει η κατάληξη στη βάση ως κατάβαση ενός πενταχόρδου *Hüseyni*. Η τελευταία φράση, πριν τη νέα είσοδο από το βιολί, οξύνει την 6η βαθμίδα και μεταβαίνει σε άκουσμα ενός πολύ μαλακού *hicaz* στο *Neva*.

⁷⁷ Αν και αρκετά δυσδιάκριτη, φαίνεται να ακούγεται η κλητική προσφώνηση «Γεια σου Ογδοντάκη, καμάρι της Σμύρνης» κατά την εκτέλεση του τελευταίου θέματος από το βιολί.

γ) Το βιολί συνεχίζει στο νέο διαστηματικό περιβάλλον το οποίο άφησε η τελευταία φράση. Πραγματοποιεί ανάβαση στο πάνω Σολ κι έπειτα κατάβαση και εντελή κατάληξη στη βάση, δημιουργώντας άκουσμα από το *makam Karciğar*.

δ) Ο τραγουδιστής κάνει εντελή κατάληξη στη φυσική 5η βαθμίδα, με άκουσμα από το *makam Hüseyini*. Την ίδια κίνηση επαναλαμβάνει και το βιολί, καθώς και οι φράσεις των μέτρων 15 έως και 17. Χαρακτηριστικά της κίνησης είναι η εκκίνηση από το Ντο#, η άνοδος στο πάνω Σολ και η κάθοδος με έλξη (χαμήλωμα) της 6ης βαθμίδας και κατάληξη στο Μι. Επίσης, συχνά η μελωδία κατεβαίνει και δείχνει τη βάση πριν την εντελή κατάληξη στην 5η.

ε) Στο μέτρο 18 γίνεται κατάληξη στην 4η βαθμίδα, στην οποία, από το επόμενο μέτρο, επανέρχεται το *ussak* τρίχορδο. Πραγματοποιείται μια κατάληξη στη βάση και έπειτα νέα επιστροφή και κατάληξη στην 4η βαθμίδα. Στα μέτρα 21 έως και 24 γίνονται καθοδικές κινήσεις και καταλήξεις στη βάση.

στ) Το κομμάτι τελειώνει με εκτέλεση ενός θέματος *ussak* από το βιολί υπό τη ρυθμική συνοδεία σαντουριού.

Παρατηρήσεις:

α) Στο συγκεκριμένο κομμάτι παρατηρείται υψηλού επιπέδου διαχείριση του διαστηματικού υλικού, καθώς υπάρχουν πολλές εναλλαγές στα ακούσματα στην περιοχή της 4ης, 5ης και 6ης βαθμίδας. Εμφανίζονται οι περιπτώσεις των *buselik* στο *Neva*, *ussak* στο *Hüseyini*, μαλακού *hicaz* στο *Neva* και *ussak* στο *Neva*

β) Τα όρια διαχωρισμού των τριχόρδων-τετραχόρδων είναι σχετικά δυσδιάκριτα. Η μετάβαση από το τρίχορδο *ussak* στο *Neva* στο *hicaz* στην ίδια βαθμίδα πραγματοποιείται απλά «ψηλώνοντας» λίγο την 3η βαθμίδα του τριχόρδου (το Φα γίνεται Φα#⁷⁸). Η 2η βαθμίδα (Μι ↓) παραμένει περίπου στην ίδια θέση, αρκετά κοντά στη φυσική Μι. Η καταγραφή του “Μι ♮” στην παρτιτούρα έχει σαν σκοπό τη συμβολική απεικόνιση της 2ης ενός *hicaz* και όχι τον προσδιορισμό της ακριβούς θέσης της βαθμίδας, η οποία είναι στην πράξη πολύ πιο κοντά στο Μι ↓. Πρόκειται, εντέλει, για ένα πολύ μαλακό *hicaz*, κοντά στα όρια ενός *rast* τριχόρδου. Το ίδιο μπορεί να υποστηριχθεί και για τα όρια μεταξύ *hicaz* και *ussak* τριχόρδου (στην 4η).

⁷⁸ Στην πράξη είναι αρκετά πιο χαμηλό

γ) Παρατηρούνται τυποποιημένες κινήσεις, ακόμα και επανάληψη συγκεκριμένων φράσεων, όπως λόγου χάρη η επανάληψη των μέτρων 5 και 6. Η φράση του πέμπτου μέτρου επαναλαμβάνεται επίσης και στο 19ο. Επιπλέον παρατηρείται η επανάληψη της ίδιας φράσης στα μέτρα 13, 14 και 15.

ΕΚΤ.:
Κ.Καρίπης

(*) = άγνωστο κείμενο

15 φωνή

α μάν α μάν τί πο τα δεν κερ δι ζει α μάν

18

μό νο καη μούς και βά σα να α μάν α μάν αχ

20

α μάν α μάν μό νο καη μούς και βά σα να το στήθος του

στο λί ζει α μάν α μάν με ντέιτ ντέιτ

24

α μάν α μάν αχ

25 βιολί
a tempo

27

2.3.4. ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ 2β - Αμανέδες με στοιχεία των *makam Uşşak - Karciğar*

Στοιχεία Τροπικής Ανάλυσης

α) Βάση: βαθμίδα *Dügah*

β) Κατεύθυνση ανάπτυξης: ανοδική

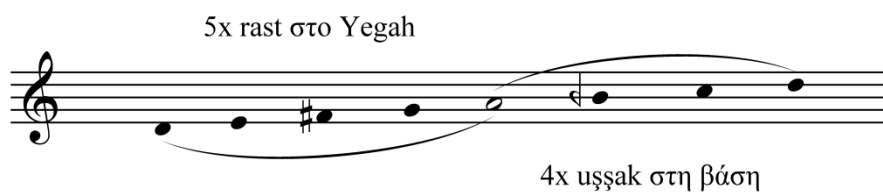
γ) Βασικές Βαθμίδες: *Dügah, Segah, Çargah, Neva, Hisar, Eniş, Gerdaniye, Muhayyer*, είτε *Dügah, Segah, Çargah, Neva, Hüseyini, Acem, Gerdaniye, Muhayyer*

δ) Υποτονική: βαθμίδα *Rast*

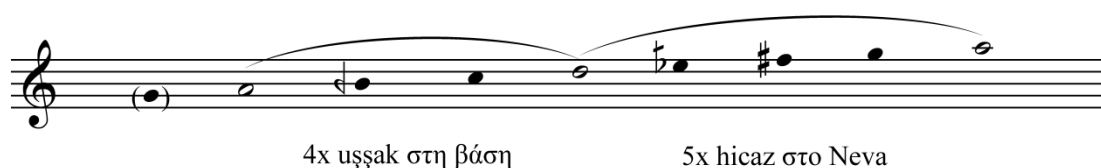
ε) Δεσπόζουσες: 4η βαθμίδα (*Neva*) και πάνω βάση (*Muhayyer*)

στ) Κλίμακα - Δομή:

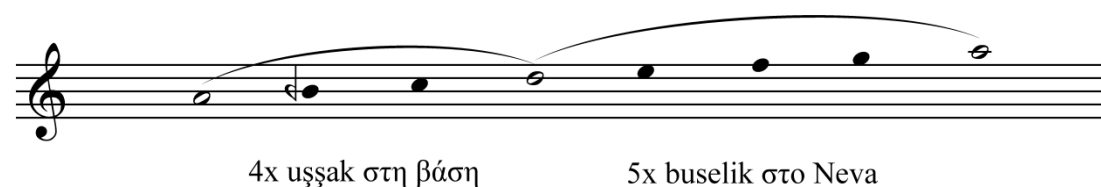
- Είσοδος:



- Μετάβαση στη δεσπόζουσα⁷⁹



είτε



⁷⁹ Στην πρώτη από τις περιπτώσεις, όταν η μελωδία αγγίζει έως και το πάνω Σι, δίχως όμως να το υπερβαίνει, τότε αυτό βρίσκεται σε ύψωση 5 κομμάτων.

- Μετάβαση στην ψηλή περιοχή



είτε



ζ) Ατελείς Καταλήξεις:

i) Ατελείς καταλήξεις συμβαίνουν στη 2η βαθμίδα (*Segah*), η οποία είναι στην πράξη αρκετά πιο χαμηλή από τη θέση την οποία περιγράφει η κλίμακα.

ii) Επίσης ατελείς καταλήξεις πραγματοποιούνται στην τρίτη βαθμίδα στην *Karciğar* περίπτωση, δημιουργώντας χρωματισμό από πεντάχορδο *nikriz* στο *Çargah*.

5x hicaz στο Neva



5x nikriz στο Çargah

iii) Ατελείς καταλήξεις πραγματοποιούνται στην υποτονική (βαθμίδα *Rast*) δίνοντας χρωματισμό από άκουσμα του *makam Rast*, είτε στο κάτω Ρε (βαθμίδα *Yegah*).

5x rast στο Yegah



Τίτλος:

“ Ουσάκ Μανές, «Πόσοι εχθροί μου φαίνονται»”

Εκτελεστής: Δημήτρης Ατραΐδης

Όργανα-Τύπος ορχήστρας: βιολί (Δημήτρης Σέμσης)⁸⁰, κιθάρα

Ρυθμικό μοτίβο:



Έκταση:

i) Έκταση Οργάνων: κάτω Ρε (D) – άνω Ρε (d'), [Yegah – Tiz Neva]

ii) Έκταση Φωνής: Σολ (G) – άνω Ντο (c), [*Rast – Tiz Çargah*]

Πορεία Μελωδικής Ανάπτυξης:

α) Το κομμάτι ξεκινάει με δυο φράσεις οι οποίες παραπέμπουν σε τυπικό άνοιγμα του *makam Uşşak*. Με τονικό κέντρο τη βάση, αναπτύσσεται προς τα πάνω ένα τετράχορδο *uşşak*⁸¹, ενώ η ίδια βαθμίδα αποτελεί την κορυφή ενός *rast* πενταχορδου το οποίο ξεκινάει από τη βαθμίδα *Yeqah*.

β) Η πρώτη φράση από τη φωνή εκτελεί κατάβαση από την 4η του *uzsak* τετραχόρδου και κατάληξη στη βάση. Στη συνέχεια, κινούμενη εντός των ορίων από το πάνω Σολ μέχρι τη 2η βαθμίδα, περιστρέφεται γύρω από την 4η βαθμίδα, στην οποία τελικώς καταλήγει με φράσεις οι οποίες δίνουν άκουσμα από το *makam Karciğar*. Στο έκτο μέτρο, επεκτείνεται στην ψηλή περιοχή μέχρι το πάνω Ντο, με προσωρινό τονικό κέντρο την άνω βάση, για να επιστρέψει όμως και πάλι με εντελή κατάληξη στην βαθμίδα *Neva*. Στα μέτρα 7 και 8 ολοκληρώνεται το άκουσμα του εν λόγω *makam* με επιστροφή και εντελή κατάληξη στη βάση.

⁸⁰ Ακούγεται η κλητική προσφώνηση «Γεια σου Σαλονικιέ μου», ψευδώνυμο το οποίο ως γνωστό απευθυνόταν στο συγκεκριμένο βιολιστή.

⁸¹ αν και η μελωδία συμπεριφέρεται σαν σε τρίχορδο, «τονίζοντας» την 3η βαθμίδα

γ) Με δύο φράσεις οι οποίες παράγουν τη βασική κίνηση του *makam Karciğar* απαντάει και το βιολί. Η πρώτη πραγματοποιεί εντελή κατάληξη στην 4η βαθμίδα, ενώ η δεύτερη επιστρέφει και καταλήγει στη βάση.

δ) Η φωνή μεταφέρει το τονικό κέντρο στην πάνω βάση, στην οποία πραγματοποιεί δύο εντελείς καταλήξεις. Οι φράσεις περιστρέφονται γύρω από τη βαθμίδα αυτή, έχοντας σαν όρια κίνησης το φθόγγο Φα# προς τα κάτω, και το άνω Ντο προς τα πάνω.

ε) Η ανταπόκριση από το βιολί ξεκινάει από τη βάση, ανεβαίνει ως το πάνω Ντο και καταλήγει στην άνω βάση. Έπειτα κάνει κάθοδο και ατελή κατάληξη στην 4η με πεντάχορδο *rast*, επιστρέφει στη βάση και τέλος ανεβαίνει στην ψηλή περιοχή και καταλήγει εκ νέου στην πάνω βάση. Η διαστηματική δομή και ανάπτυξη αντιστοιχεί στη βασική κλίμακα και κίνηση του *makam Tahir*.

στ) Στο μέτρο 15 η φωνή κάνει μια νέα φράση η οποία καταλήγει στην πάνω βάση. Η επόμενη πραγματοποιεί ατελή κατάληξη στην 7η βαθμίδα, ενώ ακολουθεί εκ νέου εντελής κατάληξη στη βαθμίδα *Muhayyer*.

ζ) Η φράση του μέτρου 18 επαναλαμβάνει την κίνηση του έκτου και, ξεκινώντας από το Φα#, φθάνει στο πάνω Ντο, από το οποίο κάνει κατάβαση και εντελή κατάληξη στη βαθμίδα *Neva*. Η ίδια κίνηση επαναλαμβάνεται στο επόμενο μέτρο και συνεχίζει με κάθοδο ως τη βάση. Το ίδιο άκουσμα από το *makam Karciğar* αναπαράγει και η τελευταία φράση από το βιολί, η οποία ολοκληρώνει με τελική κατάληξη στη βάση.

Παρατηρήσεις:

α) Και σε αυτό το κομμάτι παρατηρούνται εναλλαγές μεταξύ φυσικής και ελαττωμένης 5ης. Η κίνηση αυτή παράγει πολύ χαρακτηριστικό άκουσμα, και εμφανίζεται για να εγκαταστήσει ένα πεντάχορδο *hicaz* στην 4η βαθμίδα, είτε για να το εγκαταλείψει και να οδηγηθεί σε κατάληξη στη βάση.

β) Παρατηρούνται τυποποιημένες μελωδικές υπο-φράσεις, όπως η δεύτερη του έκτου μέτρου, η οποία επαναλαμβάνεται και στα μέτρα 7 (μια οκτάβα χαμηλότερα), 8, 12, 16, 18 και 19. Επίσης, η άνοδος από το Φα# στο πάνω Ντο και η μετέπειτα καθοδική κίνηση επαναλαμβάνεται με τον ίδιο τρόπο δύο φορές στο μέτρο 18 και μία στο 19.

Ουσάκ Μανές

[Πόσοι εχθροί μου φαίνονται]

ΕΚΤ.:
Δημ. Ατραϊδης

βιολί

φωνή

α μάν μάν

3 α μάν α μάν πό σοι εχ θροί

5 μου φαί νου νται α μάν α μάν

6 'αν 'αν μου φαί νου νται

7 σαν 'μπι στε μέ νοι φί λοι α μάν για ρέι για ρέι

8 βιολί α α μάν (αν) α μάν

10

The musical score is written for violin and voice. It consists of ten staves of music. The violin part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The voice part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Greek and are written below the voice staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

11 φωνή

α μάν α μάν μου φαί νου νται

12

σαν 'μπι στε μέ νοι φίλοι α μάν για ρέι

13 βιολί

15 φωνή

α μάν μα έχουν φαρ μα κι νή καρ διά

18

και ζα χα ρέ νια χεί λη α μάν

19

α μάν μάν (*)

βιολί

α μάν α μάν α μάν

(*) = άγνωστο κείμενο

Τίτλος:

“ Ουσάκ Μανές, «Στον κόσμο εγεννήθηκες»”

Εκτελεστής: Κώστας Νούρος

Όργανα-Τύπος ορχήστρας: βιολί (Ογδοντάκης)⁸², σαντούρι

Ρυθμικό μοτίβο: -

Έκταση:

i) Έκταση Οργάνων: κάτω Φα (F) – άνω Ντο (c), [Acem Aşiran – Tiz Çargah]

ii) Έκταση Φωνής: Λα (A) – άνω Ντο (c), [Dügah – Tiz Çargah]

Πορεία Μελωδικής Ανάπτυξης:

α) Τρεις φράσεις από το βιολί ανοίγουν το κομμάτι με εντελή κατάληξη στη βάση. Η πρώτη είναι πολύ σύντομη και κινείται από την υποτονική έως την 2η βαθμίδα. Η δεύτερη διευρύνει το πεδίο μελωδικής ανάπτυξης από το κάτω Μι# ως και την 4η βαθμίδα. Η τρίτη, «πατώντας» στο Φα#, ανεβαίνει ως το πάνω Ντο. Κατόπιν κατεβαίνει με διαστήματα της κλίμακας του *makam Karciğar* και, πριν καταλήξει στη βάση, πραγματοποιεί ατελή κατάληξη στην υποτονική.

β) Η φωνή κάνει είσοδο με μια μικρή καθοδική κίνηση στο τρίχορδο *uşşak* και καταλήγει στη βάση. Στη συνέχεια ανεβαίνει στο πάνω Σολ και κατεβαίνοντας με Μι ύφεση σχηματίζει τη διαστηματική διάταξη της κλίμακας του *makam Karciğar*, για να καταλήξει στη βάση. Η είσοδος του ποιητικού κειμένου γίνεται στα μέτρα 7 και 8 με τονικό κέντρο και κατάληξη στην 4η βαθμίδα, από την οποία ξεκινάει τετράχορδο μαλακού *hicz*. Στο επόμενο μέτρο ακολουθούν ατελείς καταλήξεις, πρώτα στη βαθμίδα *çargah* με πεντάχορδο *nikriz* κι έπειτα στη 2η και τέλος επιστροφή της 4ης βαθμίδας πάλι σαν δεσπόζουσα. Στο ενδέκατο και δωδέκατο μέτρο πραγματοποιείται κατάβαση και εντελής κατάληξη στη βάση, ολοκληρώνοντας το άκουσμα από το *makam Karciğar*. Η φράση του μέτρου 13 συνοψίζει την προηγούμενη κίνηση και καταλήγει εκ νέου στη βάση.

⁸² Ακούγεται η κλητική προσφώνηση «Γεια σου Ογδοντάκη, να χαρώ το χέρι σου».

γ) Το βιολί επαναθέτει την 4η βαθμίδα σαν δεσπόζουσα. Στο μέτρο 15 πραγματοποιεί ατελή κατάληξη στο Φα#, έχοντας ήδη προηγουμένως αναιρέσει την ύφεση της 5ης βαθμίδας. Στη συνέχεια, ανεβαίνοντας στην πάνω Σολ, κάνει κάθοδο προς τη φυσική 5η με το Φα φυσικό. Η κίνηση αυτή «αποχρωματίζει»⁸³ προσωρινά το περιβάλλον, αλλά η άμεση ανοδική κίνηση, η οποία έπεται, εγκαθιστά και πάλι τα διαστήματα της κλίμακας του *makam Karciğar*. Στη συνέχεια, η κατάβαση, η ατελής κατάληξη στη 2η βαθμίδα και έπειτα η εντελής κατάληξη στη βάση, επαναφέρουν το άκουσμα του περί ουν ο λόγος *makam*. Η φράση του μέτρου 18, εκκινώντας από το Φα#, ανεβαίνει ως το πάνω Ντο και κατόπιν κατεβαίνοντας την κλίμακα του *makam Karciğar* σταματά με ατελή κατάληξη στην υποτονική και ολοκληρώνει στη βάση.

δ) Στα μέτρα 19 έως και 21 το πεδίο της μελωδικής ανάπτυξης μετατοπίζεται στην ψηλή περιοχή, με εναλλαγή καταλήξεων στην 7η και την πάνω βάση. Η φράση του μέτρου 22 δίνει προσωρινό άρωμα από το *makam Muhayyer*, λόγω της κίνησης καθόδου από τη ομώνυμη βαθμίδα στη βαθμίδα *Hüseyni*, η ελάττωση όμως της 5ης βαθμίδας επαναφέρει σε περιβάλλον *Karciğar* και επαναλαμβάνει το θέμα το οποίο προηγήθηκε στα μέτρα 10 έως και 13 και το οποίο αναλύθηκε τροπικά στο (β) σκέλος.

ε) Το βιολί κλείνει το κομμάτι με άνοδο στην πάνω περιοχή και εντελή κατάληξη στο πάνω Λα. Έπειτα, αφού ανέβει έως το πάνω Ντο, κατεβαίνει ολόκληρη την κλίμακα του *makam Karciğar* και, αφού προηγηθούν ατελείς καταλήξεις στην 6η, 5η και τρίτη, τονίζει τη χαμηλή δεύτερη και ολοκληρώνει με τελική κατάληξη στη βάση.

Παρατηρήσεις:

α) Παρατηρείται η συχνή εναλλαγή μεταξύ φυσικής και ελαττωμένης 5ης. Η κίνηση αυτή παράγει πολύ χαρακτηριστικό άκουσμα, είτε πρόκειται για να εγκαταστήσει ένα πεντάχορδο *hicaz* στην 4η βαθμίδα, είτε για να το εγκαταλείψει και να οδηγηθεί σε κατάληξη στη βάση.

β) Παρατηρούνται τυποποιημένες κινήσεις, ακόμα και επανάληψη συγκεκριμένων φράσεων. Η καταληκτική φράση του έκτου μέτρου με τις επιφωνηματικού τύπου λέξεις «αμάν, αμάν» επαναλαμβάνεται αυτούσια στο τέλος του μέτρου 13. Στο ίδιο μέτρο, επαναλαμβάνεται τμήμα της ανοδικής-καθοδικής φράσης του δέκατου μέτρου. Επίσης,

⁸³ Με την έννοια της εγκατάλειψης της πρότερης διαστηματικής δομής, η οποία περιελάμβανε διαστήματα μεγαλύτερα του μείζονος τόνου.

ολόκληρη η φράση ανόδου-καθόδου η οποία παίζεται από το βιολί στο τέταρτο μέτρο επαναλαμβάνεται στο μέτρο 18.

γ) Η προηγούμενη παρατήρηση αποκτά άλλη διάσταση λαμβάνοντας υπόψη ότι το τελευταίο τμήμα το οποίο εκτελείται από τη φωνή, στα μέτρα 23 έως και 25, είναι επανάληψη, με ελάχιστες διαφορές, του τμήματος των μέτρων 10 έως και 13. Η επανάληψη ακόμα και λεπτομερειών δείχνει ότι αναπαράγονται μελωδικές φράσεις οι οποίες έχουν μελετηθεί αρκετά από τον εκτελεστή και επιτρέπει να υποτεθεί ότι πρόκειται πλέον για ένα θέμα, το οποίο περνάει από τα όρια του αυτοσχεδιασμού στο πεδίο της σύνθεσης.

Ουσάκ Μανές [Στον κόσμο εγεννήθηκες]

εκτ.:
Κ. Νούρος

βιολί

3

4

5 φωνή

αχ— αν— α μάν αχ— αχ— αχ

α— μάν— α μάν αχ— στον κόσ μο ε

8

γεν νή θη κεξ α μάν α— μάν— αν α— μάν α μάν α μάν—

10

αχ— γεν νή θη κεξ

11

γι τον α φά νι— σμό— μου α— μάν— α— μάν— αν— α— μάν— α— μάν

13

ωχ— α— ωχ— α μάν α— μάν— α— μάν

14 βιολί

16

17

18

19 φωνή βιολί φωνή

α— μάν— α— μάν αχ—

για τον α φά νι σμό μου αν— α— μάν αχ—

και βλα στη μώ— την τύ χη μου α μάν— κα ρα— μάν— α— μάν α μάν—

23

αχ _____ την τύχη μου

24

που σ'έφερνε εμπρός μου αμάν αμάν αμάν

25

ωχ αμάν αμάν αμάν

26 βιολί

Τίτλος:

“ Ουσάκ Μανές, «Η τύχη μου με δίκασε»”

Εκτελεστής: Αχιλλέας Πούλος

Όργανα-Τύπος ορχήστρας: βιολί

Ρυθμικό μοτίβο: -

Έκταση:

i) Έκταση Οργάνων: κάτω Ρε (D) – άνω Ρε (d'), [Yegah – Tiz Neva]

ii) Έκταση Φωνής: Λα (A) – άνω Ντο (c), [Dügah – Tiz Çargah]

Πορεία Μελωδικής Ανάπτυξης:

α) Το βιολί ανοίγει το κομμάτι εκτελώντας δυο φράσεις με εντελή κατάληξη στη βάση. Η πρώτη κινείται από την υποτονική έως την 3η βαθμίδα. Η δεύτερη διευρύνει το όριο μελωδικής κίνησης, αγγίζοντας και την 5η βαθμίδα. Και οι δύο φράσεις, προτού ολοκληρωθούν, τονίζουν με ατελείς καταλήξεις τη 2η. Την ίδια κίνηση επαναλαμβάνει και η πρώτη μελωδική φράση από τη φωνή.

β) Η φράση του τέταρτου μέτρου μεταφέρει το τονικό κέντρο στην βαθμίδα *Neva*. Στο επόμενο, πραγματοποιείται κατάβαση από το πάνω Σολ με κατάληξη πρώτα στο *Neva* με τετράχορδο *hicaz* κι έπειτα στο *Çargah* με πεντάχορδο *nikriz*. Η φράση του έκτου μέτρου, αφού επαναλάβει δυο ατελείς καταλήξεις στην 3η βαθμίδα, πραγματοποιεί δυο καταβάσεις από την 5η προς τη βάση. Χαρακτηριστικό σε αυτήν την κίνηση είναι ότι το διάστημα της χαμηλωμένης 5ης «λύνεται» και το Μι βρίσκεται στη φυσική του θέση.

γ) Η νέα φράση από το βιολί, παρόλο που ξεκινά με μια μικρή ατελή κατάληξη στη φυσική 5η, δίνοντας χρωματισμό από το άκουσμα του *makam Hüseyinî*, σπεύδει γρήγορα να χαμηλώσει την 5η και με κάθοδο από το πάνω Σολ, με τετράχορδο μαλακού *hicaz*, πραγματοποιεί εντελή κατάληξη στην 4η βαθμίδα. Στο όγδοο μέτρο γίνεται κάθοδος μέχρι το κάτω Ρε και επιστροφή με ατελή κατάληξη στην χαμηλωμένη 5η βαθμίδα, ενώ στο επόμενο κατάληξη στο πάνω Σολ. Ως εδώ έχει αναπτυχθεί ολόκληρη σχεδόν η κλίμακα του *makam Karşıgar*, δηλαδή το πεντάχορδο *rast* στο *Yegah*, το τετράχορδο *uzşak* στο *Dügah* και το τετράχορδο *hicaz* στο *Neva*.

δ) Στο δέκατο μέτρο γίνεται κάθοδος από το πάνω Σολ και κατάληξη στη βαθμίδα *Hüseyni*. Η επόμενη φράση επιστρέφει στο προηγούμενο περιβάλλον του χρωματικού γένους και, έπειτα από ανάβαση στο πάνω Ρε, επιστρέφει με κατάληξη στην 4η. Το δωδέκατο μέτρο «λύνει» για μια ακόμη φορά τα διαστήματα του χρωματικού γένους και οδηγεί σε εντελή κατάληξη στη βάση, ολοκληρώνοντας το άκουσμα με κλείσιμο από τον τρόπο του *makam Uşşak* ή *Hüseyni*. Αξιοσημείωτο είναι ότι οι φράσεις από το βιολί καλύπτουν μια συνολική έκταση δυο οκτάβων, την πλήρη έκταση του δις διαπασών, από το κάτω έως το πάνω Ρε.

ε) Στο μέτρο 13 η φωνή κάνει άνοιγμα στο πάνω Λα, κινούμενη από την 7η βαθμίδα έως ένα τρίχορδο *uşşak* πάνω από το *Muhayyer*. Ακολουθεί φράση η οποία θέτει τη βαθμίδα *Muhayyer* ως την κορυφή ενός πενταχόρδου *rast* από τη βαθμίδα *Neva*, στην οποία πραγματοποιεί προσωρινή κατάληξη, για να κινηθεί ευθύς αμέσως ανοδικά με προορισμό και εντελή κατάληξη και πάλι στο πάνω Λα.

στ) Στην ίδια βαθμίδα κάνει είσοδο και το βιολί. Στη συνέχεια, εκτελεί μεγάλη καθοδική κίνηση από το πάνω Ντο ως τη βάση, από την οποία επιστρέφει στο πάνω Ντο, καταλήγει προσωρινά στο πάνω Σολ και ολοκληρώνει τη φράση με κατάληξη στη βαθμίδα *Muhayyer*.

ζ) Η φωνή επιστρέφει με νέα κατάληξη στο πάνω Λα και στη συνέχεια στην 7η βαθμίδα. Την τελευταία τη θεωρεί ως την κορυφή ενός *nikriz* πενταχόρδου και με κάθοδο καταλήγει στη βαθμίδα *çargah*. Η χαρακτηριστική κίνηση, η οποία συμβαίνει στα μέτρα 20 και 21, της ελάττωσης της 5ης βαθμίδας, επαναφέρει το άκουσμα σε περιβάλλον χρωματικού γένους, ενώ η εντελής κατάληξη στη βάση ολοκληρώνει το άκουσμα με τον τρόπο του *makam Karciğar*.

η) Το βιολί κάνει μια κίνηση παρόμοια με αυτήν της φωνής στα μέτρα 14 και 15. «Βλέπει» δηλαδή τη βαθμίδα *Muhayyer* σαν τη βάση ενός τριχόρδου *uşşak* και ταυτόχρονα σαν την κορυφή ενός πενταχόρδου *rast*, το οποίο ξεκινάει από τη βαθμίδα *Neva*. Στο μέτρο 23 «πέφτει» στην 5η βαθμίδα με άκουσμα *hüseyni*, για να την ελαττώσει όμως στη συνέχεια και να οδηγηθεί σε ατελή κατάληξη στη 2η βαθμίδα. Η ίδια κίνηση επαναλαμβάνεται και στα τελευταία μέτρα, ολοκληρώνοντας το κομμάτι με τελική κατάληξη στη βάση και άκουσμα από το *makam Karciğar*.

Παρατηρήσεις:

α) Παρατηρείται η συχνή εναλλαγή μεταξύ φυσικής και ελαττωμένης 5ης. Η κίνηση αυτή παράγει πολύ χαρακτηριστικό άκουσμα, είτε πρόκειται για να εγκαταστήσει ένα

πεντάχορδο *hicz* στην 4η βαθμίδα, είτε για να το εγκαταλείψει και να οδηγηθεί σε κατάληξη στη βάση.

β) Αξίζει να σημειωθεί ότι και σε αυτό το κομμάτι παρατηρούνται τυποποιημένες κινήσεις, ακόμα και επανάληψη συγκεκριμένων φράσεων. Για παράδειγμα, τμήματα των φράσεων του βιολιού στα πρώτα δυο μέτρα επαναλαμβάνονται στο μέτρο 22 εκτελεσμένα σε μια οκτάβα ψηλότερα. Επιπλέον, όπως ήδη αναφέρθηκε, η κατάβαση από το πάνω Ντο στο Ρε και στη συνέχεια η επιστροφή στο πάνω Ρε για να καταλήξει η μελωδία στο πάνω Λα αποτελεί μια κίνηση η οποία εκτελείται από τον τραγουδιστή στα μέτρα 14 και 15 και αργότερα από το βιολί στο μέτρο 22. Η επίσης χαρακτηριστική κίνηση, η οποία περιγράφεται στην πρώτη παρατήρηση, εναλλαγής μεταξύ φυσικής και ελαττωμένης 5ης συμβαίνει στα μέτρα 6, 7, 9-10, 11, 20, 21, 23, 24, 25-26 και 27.

Ουσάκ Μανές

[Η τύχη μου με δίκασε να τραγουδώ]

εκτ.:
Αχιλ. Πούλος

βιολί

2

3 φωνή

α _____ μάν _____ α μάν _____ η _____ τύ χη μου με δί κα σε

5

να _____ τρα _____ γου δώ να κλαί ω _____

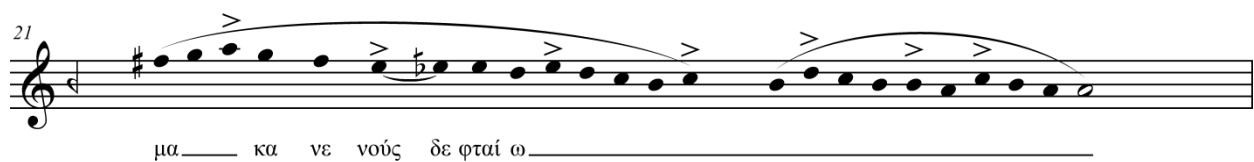
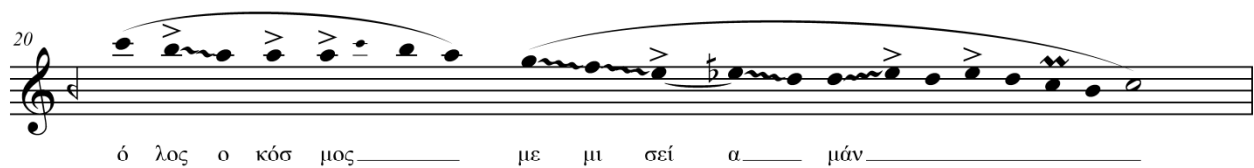
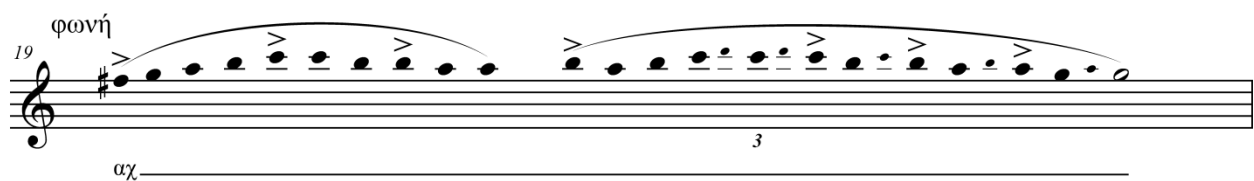
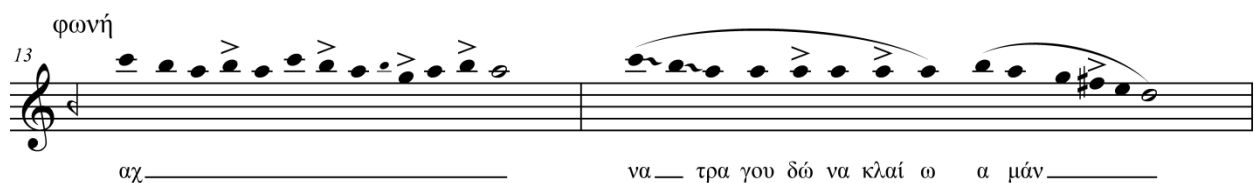
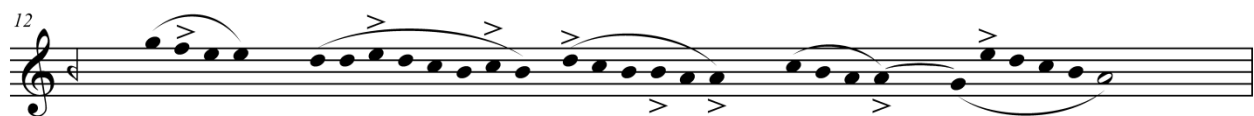
6

α μάν _____ αχ _____ α _____ ωχ _____

7 βιολί

8

9



22 βιολί

23

24

25

Τίτλος:

“ Ουσάκ Μανές, «Όσοι πονούν και δεν μπορούν»”

Εκτελεστής: Κώστας Ρούκουνας

Όργανα-Τύπος ορχήστρας: βιολί, σαντούρι

Ρυθμικό μοτίβο: τσιφτετέλι (το ακόλουθο ρυθμικό μοτίβο και παραλλαγές του)



Έκταση:

i) Έκταση Οργάνων: κάτω Ρε (D) – άνω Ρε (d'), [Yegah – Tiz Neva]

ii) Έκταση Φωνής: Σολ (G) – άνω Ντο (c), [Rast – Tiz Çargah]

Πορεία Μελωδικής Ανάπτυξης:

α) Η είσοδος του κομματιού από το βιολί γίνεται κατά τον τρόπο του *makam Uşşak*, με κίνηση δηλαδή εκατέρωθεν της βάσης. Η μελωδία έχοντας τονικό κέντρο τη βαθμίδα *Düğah* κινείται προς τα πάνω με τρίχορδο *uşşak*. Τονίζοντας διαδοχικά την 3η κι έπειτα τη 2η χαμηλωμένη βαθμίδα, καταλήγει στη βάση. Κάτω από τη βάση υπάρχει πεντάχορδο *rast* στο *Yegah*. Χαρακτηριστική είναι η έλξη του κάτω Μι προς το Φα, η οποία σχηματίζει προσωρινά τρίχορδο *segah* στο *Irak*.

β) Το ίδιο άνοιγμα, τύπου *makam Uşşak*, κάνει και ο τραγουδιστής. Η πρώτη φράση κάνει κατάβαση από την 3η βαθμίδα και ατελείς καταλήξεις αρχικά στην υποτονική και έπειτα στη 2η, για να επέλθει εντελής κατάληξη στη βάση με χαρακτηριστικό *uşşak* άκουσμα.

γ) Στο τέταρτο μέτρο, ο τραγουδιστής επαναλαμβάνει μια μικρή κατάβαση από την 3η στη βάση. Έπειτα ανεβαίνει ένα διάστημα οκτάβας στη βαθμίδα *Muhayyer*, από την οποία εκτελεί κατάβαση και κατάληξη στη βάση, «κουρδίζοντας» τα διαστήματα της κλίμακας του *makam Karciğar*. Η επόμενη φράση, διατηρώντας τα ίδια διαστήματα, μεταφέρει το τονικό κέντρο στην βαθμίδα *Neva*.

δ) Στο μέτρο 6 γίνεται η τυποποιημένη είσοδος του πρώτου στίχου στην 4η βαθμίδα. Ακολουθούν φράσεις οι οποίες καταλήγουν στην 4η βαθμίδα, από την οποία ξεκινάει ένα πεντάχορδο μαλακού *hicaz*⁸⁴, είτε προσωρινά στην 3η βαθμίδα με άκουσμα πενταχόρδου *nikriz*. Στο 11ο μέτρο γίνεται μια πολύ χαρακτηριστική καθοδική κίνηση, στην οποία «λύνονται» τα χρωματικά διαστήματα και η φωνή, «πατώντας» στη φυσική 6η (Φα), τονίζει για λίγο τη φυσική 5η βαθμίδα (Μι). Έπειτα χαμηλώνει και πάλι την 5η, επαναφέρει τα διαστήματα του μαλακού *hicaz* στο *Neva* και, αφού προηγηθεί μια ατελής κατάληξη στη 2η βαθμίδα, καταλήγει στη βάση με άκουσμα από το *makam Karciğar*.

ε) Τη συνέχιση της μελωδικής πορείας αναλαμβάνει το σαντούρι το οποίο κάνει «είσοδο» στην 4η βαθμίδα. Εκκινώντας από την τρίτη αυξημένη βαθμίδα (Ντο#), θεμελιώνει στη βαθμίδα *Neva* ένα *rast* πεντάχορδο και πραγματοποιεί ανοδική κίνηση, ενώ το πάνω Σι είναι εγγιζόμενο και βρίσκεται και πάλι σε ύφεση. Ακολουθεί κατάβαση και προσωρινή ατελής κατάληξη στην 6η βαθμίδα (Φα#), η οποία προετοιμάζει τις ακόλουθες εντελείς καταλήξεις στο πάνω Λα (μέτρα 13 και 14). Η επόμενη φράση κινείται εκατέρωθεν της βαθμίδας *Muhayyer*, η οποία αποτελεί βάση ενός τριχόρδου *uzsak* και κορυφή ενός *rast* πεντάχορδου. Παρόμοια κίνηση πραγματοποιούν και οι επόμενες μουσικές φράσεις από τη φωνή, καθώς και η ανταπόκριση από το βιολί, με κατάληξη όλων στη βαθμίδα *Muhayyer*.

στ) Στο μέτρο 19 η φωνή κάνει μία ακόμη φράση περιστροφής γύρω από το πάνω Λα και κατάληξη σε αυτό, αφού προηγηθούν προσωρινές ατελείς καταλήξεις στη βαθμίδα *Gerdaniye*. Στα επόμενα μέτρα γίνεται κάθοδος και επαναφορά της 4ης ως τονικό κέντρο με πεντάχορδο μαλακού *hicaz*.

ζ) Στο μέτρο 22 γίνεται πρώτα μια καθοδική κίνηση και κατάληξη στην 4η, συνοψίζοντας τα όσο προηγήθηκαν, ενώ η φράση ολοκληρώνεται με εντελή κατάληξη στη βάση, παράγοντας το χαρακτηριστικό άκουσμα και κλείσιμο του *makam Karciğar*.

η) Στο τελευταίο μέτρο το βιολί κάνει κίνηση εκατέρωθεν της πάνω βάσης με τριχορδο *uzsak* προς τα πάνω και πεντάχορδο *rast* προς τα κάτω.

Παρατηρήσεις:

α) Στο μέτρο 19, η μελωδία κίνησης γύρω από το πάνω Λα, μελοποιώντας το απόσπασμα του ποιητικού κειμένου “η μαύρη γης είν’ ο γιατρός” είναι ίδια με αυτή του “το φάρμακο

⁸⁴ Η θεμελίωση αυτού του *hicaz* στην 4η βαθμίδα δικαιολογεί και το Σι ύφεση στην ψηλή περιοχή, δεδομένου ότι συμπεριφέρεται σαν την 6η πλέον ενός *hicaz*, σχηματίζοντας δηλαδή με τη βαθμίδα *Neva* διάστημα μικρής 6ης.

να βρούνε, αμάν'' στο μέτρο 16. Παρατηρείται, κατά συνέπεια, η αναπαραγωγή μιας τυποποιημένης μελωδικής γραμμής.

β) Η τελευταία φράση από το βιολί μπορεί να «αναγνωστεί» τροπικά σαν να βρίσκεται μια οκτάβα κάτω, σαν μια καταληκτική φράση στη βάση ενός τρόπου της οικογένειας του *makam Uzsak*, δεδομένου ότι η προηγούμενη πορεία ανάπτυξης και κυρίως οι τελευταίες φράσεις οι οποίες έχουν προηγηθεί δεν δικαιολογούν το κλείσιμο του κομματιού στην πάνω βάση με αυτόν τον τρόπο.

Ουσάκ Μανές

[Όσοι πονούν και δεν μπορούν]

εκτ.:
Κ.Ρούκουνας

βιολί

2

3 φωνή

α. μάν α. μάν

4 με ντέ ντέ ντέιτ α. μάν

6 ό σοι πο νούν και δεν μπο ρούν αχ. α. μάν α μάν

8 α μάν και δε μπο ρούν

9 το φάρ μα κο να βρού νε α. μάν

11 α. μάν το φάρ μα κο να βρού νε

α μάν ωχ ωχ

12

ω α μάν αχ α μάν αχ αν α μάν

13

σαντούρι

α μάν α μάν το φάρ μα κο να βρού νε α μάν

16

φωνή

α μάν α μάν το φάρ μα κο να βρού νε α μάν

17

με ντέ ντέιτ ντέιτ α μάν α μάν

18

βιολί

19

φωνή

α μάν η μαύ ρη γής είν' ο για τρός

20

α. ————— μάν — είν' ο για ————— τρόξ —————

21

κιε κεί θα — για ————— τρευ — τού νε α. ————— μάν —————

22

α. ————— μάν ————— αχ ————— α. ————— μάν ————— α. ————— μάν —————

23 βιολί

Τίτλος:

“ Ουσάκ Μανές, «Την ξενιτειά την ορφανιά»”

Εκτελεστής: Στράτος Παγιουμτζής

Όργανα-Τύπος ορχήστρας: μπουζούκι⁸⁵, ούτι, κιθάρα

Ρυθμικό μοτίβο:



Έκταση:

i) Έκταση Οργάνων: Σολ (G) – άνω Ρε (d'), [Rast – Tiz Neva]

ii) Έκταση Φωνής: κάτω Φα# (F#)⁸⁶ – άνω Ντο (c), [İrak – Tiz Çargah]

Πορεία Μελωδικής Ανάπτυξης:

α) Το μπουζούκι εισάγει το κομμάτι με πρώτο τονικό κέντρο την 4η βαθμίδα, θεμελιώνοντας σε αυτήν πεντάχορδο *hicaz*. Έπειτα από δύο εντελείς καταλήξεις, η φράση του τρίτου μέτρου μεταφέρει σταδιακά το τονικό κέντρο στη βάση, στην οποία και καταλήγει. Πριν από την κατάληξη, προηγείται αναίρεση της ύφεσης της 5ης βαθμίδας, ενώ με αρκετά χαρακτηριστικό τρόπο συμβαίνουν οι εναλλαγές μεταξύ ψηλής και χαμηλής 2ης, προκειμένου να επιτευχθεί μια συγκεκριμένη προσομοίωση της συμπεριφοράς της αντίστοιχης βαθμίδας ενός τετραχόρδου *uzsak*. Το παραγόμενο άκουσμα αντιστοιχεί στο βασικό άκουσμα μιας συγκεκριμένης εκδοχής της κλίμακας του *makam Karciğar*.

β) Ο τραγουδιστής ξεκινά με δυο εντελείς καταλήξεις στη βάση, κινούμενος από τη βαθμίδα *İrak* έως τη βαθμίδα *Neva*. Η φράση του έκτου μέτρου, έπειτα από ανοδική κίνηση ως το πάνω Ντο, πραγματοποιεί κάθοδο και κατάληξη στη βάση. Το περιβάλλον πάνω από την 4η

⁸⁵ Λόγω της κλητικής προσφώνησης «Γεια σου Ανέστο μου με την πενιά σου» πιθανολογείται ότι μπουζούκι παίζει ο Ανέστος Δελιάς.

⁸⁶ Η έκταση σημειώνεται και αξιολογείται τροπικά. Επομένως, το τρανσπόρτο της δομής τετράχορδο *uzsak* και τρίχορδο *buselik* μια οκτάβα πάνω δεν θα θεωρηθεί ότι μεταφέρει την πορεία ανάπτυξης του κομματιού στην ψηλή περιοχή, εκτελώντας δηλαδή 4x *uzsak* στο *Muhayyer* και 3x *buselik* στο *Tiz Neva*. Ο τραγουδιστής δεν μεταφέρει την τροπική ανάπτυξη στην ψηλή περιοχή αλλά μόνο τη φωνή του. Αντίστοιχα, άλλωστε, φαινόμενα παρατηρούνται συχνά στις εκτελέσεις οργανοπαικτών.

βαθμίδα, σε αντίθεση με αυτό της εισαγωγής από το μπουζούκι, είναι διατονικό. Αντίστοιχο άκουσμα αναπαράγει η ανταπόκριση από το ούτι, κινούμενη μόνο εντός του *uzsak* τετραχόρδου και καταλήγοντας στη βάση.

γ) Η νέα είσοδος από τη φωνή μεταθέτει το τονικό κέντρο στην 4η βαθμίδα, στην οποία εισάγει, κατά το συνήθη τρόπο, το ποιητικό κείμενο. Ακολουθως, στα μέτρα 10 έως και 13, πραγματοποιούνται φράσεις οι οποίες ξεκινούν από τους φθόγγους γύρω από την 4η και με καθοδική κίνηση φθάνουν σε εντελείς καταλήξεις στη βάση.

δ) Το μπουζούκι μεταθέτει τη μελωδική ανάπτυξη στην ψηλή περιοχή με τονικό κέντρο και εντελή κατάληξη στην πάνω βάση, στην οποία εκτελεί ένα συγκερασμένο έκδοχο τετραχόρδου *uzsak*. Οι φράσεις των μέτρων 15 και 16 επαναλαμβάνουν τις μελωδικές κινήσεις των μέτρων 2 και 3, πραγματοποιώντας κάθοδο μέχρι τη βάση με κλίμακα ενός επίσης συγκερασμένου *makam Karciğar*.

ε) Ακολουθούν νέες μελωδικές φράσεις της φωνής με τονικό κέντρο το πάνω Ρε, το οποίο αποτελεί κορυφή ενός *uzsak* τετραχόρδου. Ο τρόπος της μελωδικής ανάπτυξης των φράσεων δεν παραπέμπει σε συνήθεις φράσεις οι οποίες κινούνται στην περιοχή μεταξύ των βαθμίδων *Muhayyer* και *Tiz Neva*. Αντίθετα, μοιάζουν πολύ περισσότερο με ανάπτυξη φράσεων εντός του βασικού τετραχόρδου *uzsak* στη βάση, οι οποίες απλά βρίσκονται μια οκτάβα ψηλότερα. Η κίνηση επομένως, αν θεωρηθεί τροπικά, θέτει την 4η βαθμίδα ως τονικό κέντρο και εγκαταλείπει τη χρωματικού γένους διάταξη διαστημάτων του μπουζουκιού.

στ) Συνεχίζοντας την παραπάνω θεώρηση, στο μέτρο 19 το ούτι κάνει μια προσωρινή κατάληξη στην 5η βαθμίδα, επιστρέφει στη βάση και ολοκληρώνει με εντελή κατάληξη στην 4η.

ζ) Ο τραγουδιστής συνεχίζει με νέα εντελή κατάληξη στην 4η βαθμίδα. Ακολουθούν καθοδικές φράσεις. Αφού συμβεί ακολουθία ατελών καταλήξεων στην υποτονική και στη 2η βαθμίδα, πραγματοποιείται η τελική κατάληξη στη βάση. Το κομμάτι ολοκληρώνεται με λίγες επαναλήψεις του ρυθμικού μοτίβου και παραλλαγών του από τα όργανα.

Παρατηρήσεις:

α) Παρόλο που το μπουζούκι κάνει άνοιγμα με χρήση της κλίμακας του *makam Karciğar*, διαπιστώνεται ότι η μελωδική ανάπτυξη από τη φωνή και το ούτι (πρώτες φράσεις γύρω από τη βάση, μετάβαση στην 4η, επιστροφή και κατάληξη στη βάση) παραπέμπουν σε

άνοιγμα ενός *makam Uşşak*. Η εξέλιξη της μελωδικής πορείας δείχνει σχετικά ασύνδετη, εφόσον μοιάζει να πραγματοποιούνται, τρόπον τινά, δύο διαφορετικές είσοδοι στο κομμάτι. Διαφορετικά, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι παρατηρείται μια τροπική ασυνέχεια. Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται και στη συνέχεια από τη νέα είσοδο του μπουζουκιού, το οποίο επιλέγει, σε αντίθεση με το ούτι και τον τραγουδιστή, να αναπτύσσει φράσεις σε κλίμακα του *makam Karciğar*.

β) Παρατηρούνται τυποποιημένες μελωδικές φράσεις. Πιο συγκεκριμένα, η σύγκριση των δυο τμημάτων τα οποία εκτελεί το μπουζούκι αναδεικνύει πληθώρα τμημάτων φράσεων τα οποία επαναλαμβάνονται αρκετές φορές, όπως για παράδειγμα αυτό στο τέλος του πρώτου μέτρου, το οποίο επαναλαμβάνεται στο ίδιο μέτρο αλλά και στα μέτρα 2, 3 και 15. Επιχειρώντας τη σύγκριση και σε ένα μακρο-επίπεδο, διαπιστώνεται ότι τα μέτρα 15 και 16 αποτελούν παραλλαγή του θέματος των μέτρων 2, 3 και 4.

γ) Ο συγκεκριμένος αμανές διαφοροποιείται σημαντικά από τους υπόλοιπους ως προς την πορεία μελωδικής ανάπτυξης. Βάσει ιδιαιτεροτήτων, όπως ο ρόλος του μπουζουκιού, αλλά και η επανάληψη μελωδικών κινήσεων από τη φωνή και το ούτι μια οκτάβα ψηλότερα, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι εμφανίζει λιγότερο «τροπική συμπεριφορά», συγκρινόμενο με τα υπόλοιπα κομμάτια, υπό την έννοια των σχετικά απότομων και ασυνεχών μεταβολών της μελωδικής εξέλιξης.

Ουσάκ Μανές

[Την ξενιτειά την ορφανιά]

ΕΚΤ.:
Στρ. Παγιουμτζής

μπουζούκι

2

3

φωνή

α μάν α μάν

5

για ρέι ωχ α μάν α μάν α μάν α μάν

7 ούτι

φωνή

αχ την ξε νι τειά την ορ φα νιά

10

την πί κρα και τη λύ πη για ρέι ωχ

12

α μάν — α — μάν α — μάν γιαρ — α μάν — α μάν — α μάν

μπουζούκι

14

16

φωνή

17 8

α μάν α μάν την ορ φα νιά την πί κρα και τη λύ — πη για ρεί — 'έι — 'έι

ούτι

18 8

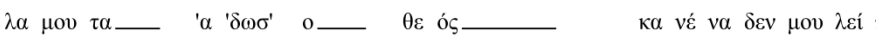
'έι — 'έι

φωνή

αχ —

21 

ό λα μου τα _____ 'α 'δωσ' ο _____ θε ός _____ κα νέ να δεν μου λεί πει για ρεί _____

23 

α _____ μάν _____ α _____ μάν _____

(*): εκτελούνται επικαλυπτόμενα ρυθμικά μοτίβα

2.4. Συγκριτική Ανάλυση - Σχόλια

Η προηγηθείσα επιμέρους καταγραφή και ανάλυση των κομματιών επιτρέπει να εξαχθούν παρατηρήσεις και συμπεράσματα, τα οποία αφορούν το σύνολο των ηχογραφήσεων. Πιο συγκεκριμένα:

A] Παρατηρείται μια κοινή δομή ανάπτυξης στο σύνολο των κομματιών, η οποία εμφανίζεται ως εξής:

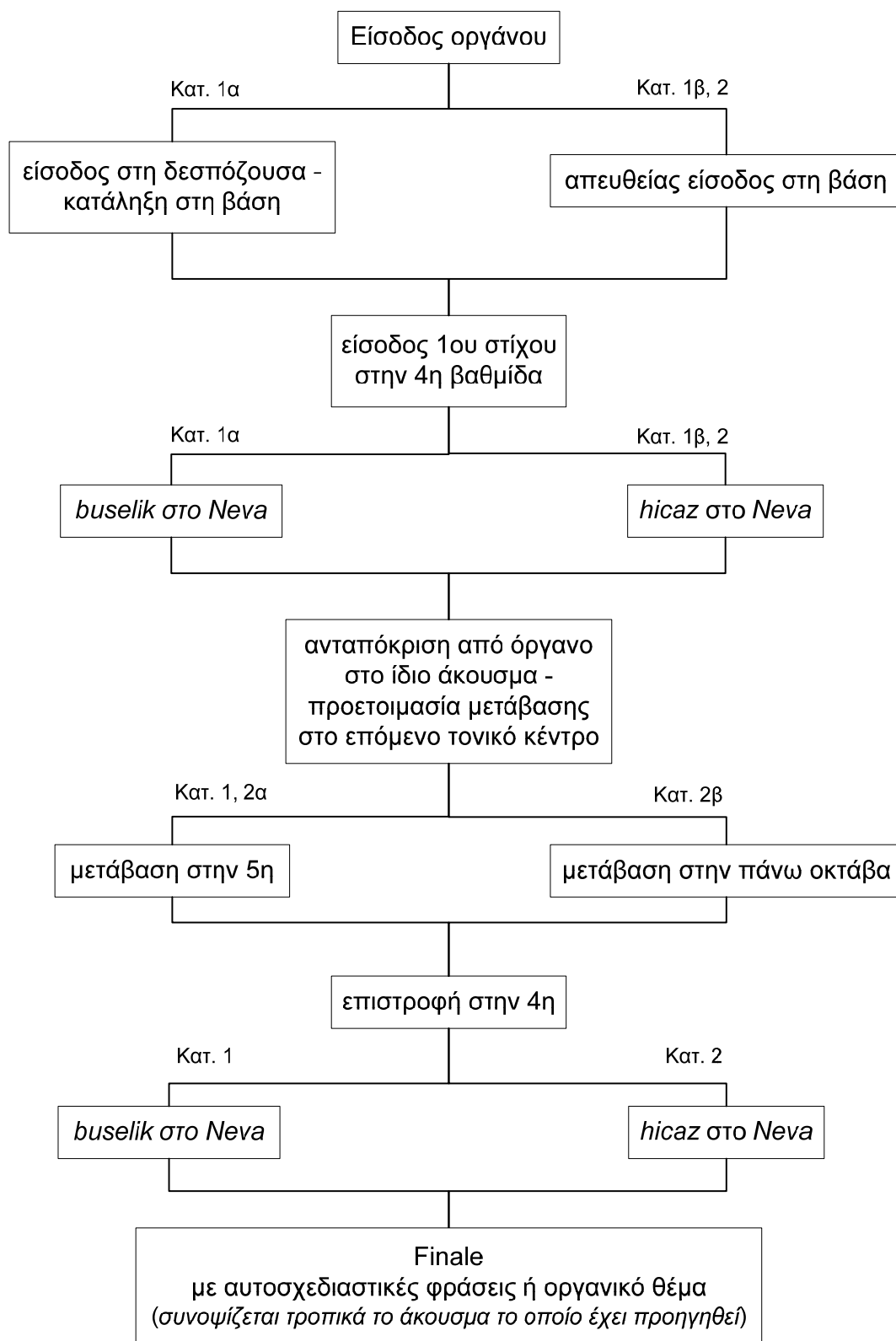
- είσοδος κομματιού από το όργανο A
- είσοδος ποιητικού κειμένου:
 - συνήθως με λέξεις επιφωνηματικού τύπου όπως *αμάν, γιαρέι* κτλ
 - σπανιότερα, απευθείας στον 1ο στίχο
- ανταπόκριση από το όργανο A ή, αν υπάρχει, όργανο B
- είσοδος 2ου στίχου του ποιητικού κειμένου:
 - είτε απευθείας
 - συνήθως προηγείται τσάκισμα του 2ου ημιστίχιου από τον 1ο στίχο, σε συνδυασμό με επιφωνηματικού τύπου λέξεις όπως *γιαρέι, αμάν* κτλ.
- κλείσιμο από όργανο A ή B:
 - με αυτοσχεδιαστικές φράσεις οι οποίες συνοψίζουν το συνολικό άκουσμα το οποίο έχει προηγηθεί
 - είτε με συγκεκριμένο οργανικό σκοπό, ο οποίος εκτελείται *a tempo*

Η παραπάνω δομή δείχνει να αποτελεί τη γενική δομή ανάπτυξης του αμανέ ως φόρμας⁸⁷, και, παρόλο που είναι άμεσα συνυφασμένη με την μελωδική πορεία εξέλιξης⁸⁸, εμφανίζεται με την παραπάνω μορφή σε όλα τα κομμάτια, παρά τις υπάρχουσες τροπικές διαφορές.

B] Η παρουσίαση και ανάλυση των κομματιών έγινε κατά ομάδες, έτσι ώστε να φαίνονται οι ομοιότητες στην πορεία ανάπτυξης. Το ακόλουθο σχεδιάγραμμα επιχειρεί να απεικονίσει τα μοντέλα μελωδικής ανάπτυξης των ηχογραφήσεων καθώς και τις σχέσεις μεταξύ τους.

⁸⁷ Βεβαίως για μια πιο τελεσίδικη διατύπωση της παραπάνω ένδειξης θα πρέπει να εξετασθεί αρκετά μεγαλύτερο δείγμα ηχογραφήσεων, το οποίο να συγκροτείται από διαφορετικούς μελωδικούς τρόπους.

⁸⁸ Παρότι προφανώς σε κάθε τμήμα της εν λόγω δομής αντιστοιχεί και κάποιο τροπικό επεισόδιο, τα τμήματα ακολουθούν αυτή τη διάταξη και διαδοχή, άσχετα με το ποιο θα είναι το επεισόδιο αυτό. Η δομή δηλαδή είναι κοινή για όλα τα κομμάτια παρά τις τροπικές διαφοροποιήσεις σε μελωδικό επίπεδο.



Διάγραμμα 1. Μοντέλα μελωδικής ανάπτυξης⁸⁹

⁸⁹ Το διάγραμμα διαβάζεται από την κορυφή προς τη βάση. Στους κλάδους σημειώνεται η κατεύθυνση την οποία ακολουθεί η κάθε κατηγορία, πχ. «Κατ. 1α» κτλ.

Όπως προκύπτει και από το διάγραμμα, διαπιστώνεται μια σχέση στην πορεία ανάπτυξης των κομματιών, η οποία εμφανίζεται ως τροπική μελωδική εξέλιξη με αρχή, μέση και τέλος. Παρατηρείται ένα είδος συνέχειας, καθώς η μετάβαση από το κάθε τροπικό επεισόδιο στο επόμενο πραγματοποιείται ως φυσική εξέλιξη. Κάθε νέο τροπικό τμήμα προετοιμάζεται από το προηγούμενο, έτσι ώστε η εμφάνισή του να προκύπτει, στα πλαίσια μιας γενικότερης συνεχούς ροής τροπικών επεισοδίων τα οποία συνέχουν αιτιατές σχέσεις. Επομένως, κάθε μελωδική εξέλιξη δεν είναι τυχαία, αλλά δείχνει να αποτελεί τμήμα ενός γενικότερου μελωδικού πλάνου, ενός κωδικοποιημένου προτύπου μελωδικής πορείας ανάπτυξης, ενός οιονεί *seyir*.

Γ] Η σύγκριση της δομής ανάπτυξης της φόρμας (σκέλος [Α]) και της πορείας μελωδικής ανάπτυξης (σκέλος [Β]) αναδεικνύει την ύπαρξη μιας άρρηκτης σχέσης ετεροκαθορισμού μεταξύ μελωδίας και στίχου⁹⁰. Η αμφίδρομη σχέση ορίζεται ως εξής:

- ο Γ1] το ποιητικό κείμενο καθορίζει τη μελωδία

Τα μελωδικά σχήματα, οι φράσεις και υπο-φράσεις αντιστοιχούν σε νοηματικά αυτόνομα τμήματα του ποιητικού κειμένου. Οι περισσότερες μελωδικές φράσεις εξελίσσονται και ολοκληρώνονται παράλληλα με την εξέλιξη και ολοκλήρωση νοημάτων των φράσεων του ποιητικού κειμένου. Ο σεβασμός στο νόημα του ποιητικού κειμένου επιβεβαιώνεται επίσης από τις ανταποκρίσεις των οργάνων έπειτα από την ολοκλήρωση αυτόνομων νοηματικών φράσεων. Η μελωδική φράση εξυπηρετεί την ποιητική φράση, αποτελώντας το μουσικό όχημα-φορέα στην διατύπωσή της.

- ο Γ2] η μελωδία συμβάλλει στον καθορισμό του νοήματος του ποιητικού κειμένου

Η φύση του διαστηματικού περιβάλλοντος και η συναισθηματική φόρτιση την οποία ενισχύουν και οι μελωδικές φράσεις συμβάλλουν στην περαιτέρω συγκινησιακή επιφόρτιση, τονίζοντας και αναδεικνύοντας το νόημα του ποιητικού κειμένου. Οι μελωδικές φράσεις δημιουργούν το κατάλληλο περιβάλλον, το οποίο

⁹⁰ Η ενασχόληση με ζητήματα σχετικά με το ποιητικό κείμενο περιορίζεται μόνο στην ανάδειξη του ρόλου και της σχέσης αυτού με την τροπική μελωδική συμπεριφορά, αναζητώντας τα σημεία της επίδρασης εκατέρωθεν. Ζητήματα τα οποία αφορούν την ανάλυση και σχολιασμό της θεματολογίας και του νοηματικού περιεχόμενου του στίχου είναι πέρα από τις ερευνητικές επιδιώξεις του παρόντος συγγράμματος. Μια τέτοια απόπειρα θα απαιτούσε έναν άλλου τύπου ερευνητικό προσανατολισμό, ο οποίος να αφορά τη διεξοδική μελέτη και ανάλυση της επίδρασης του ευρύτερου κοινωνικού, ιστορικού, πολιτικού και πολιτισμικού πλαισίου της εποχής. Για μελέτες τέτοιου προσανατολισμού ο αναγνώστης παραπέμπεται ενδεικτικά στα ΔΑΜΙΑΝΑΚΟΣ Στάθης, *κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον, Αθήνα 2001, σ.σ. 172-241 και ΧΑΤΖΗΤΕΚΕΛΗΣ ο.π.

δρα επικουρικά στη διαμόρφωση του έντονα φορτισμένου κλίματος το οποίο θέλει να μεταφέρει το ποιητικό κείμενο.

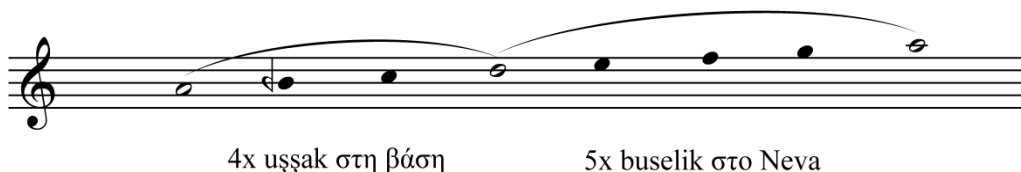
Δ] Σε επίπεδο τροπικής μελωδικής συμπεριφοράς εντοπίζονται σημαντικές ομοιότητες αλλά εξίσου και διαφορές με το ομώνυμο *makam Uşşak*. Οι πιο σημαντικές παρατίθενται στη συνέχεια.

Δ1] ομοιότητες:

- όλες οι ηχογραφήσεις έχουν την ίδια δομή διαστημάτων εκατέρωθεν της βάσης

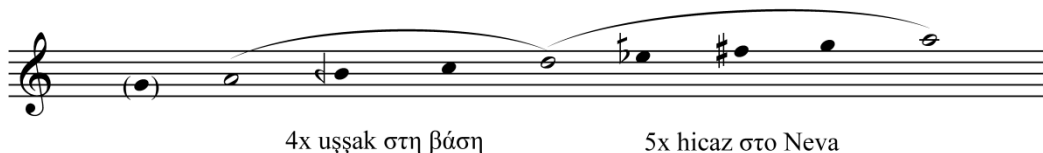


- αρκετά από τα μουσικά κομμάτια κάνουν είσοδο με πρώτο τονικό κέντρο τη βάση και κίνηση εκατέρωθεν αυτής, είσοδος παρόμοια με αυτή του *makam Uşşak*.
- πολλές από τις ηχογραφήσεις αναπτύσσονται στην κλίμακα του *makam Uşşak*

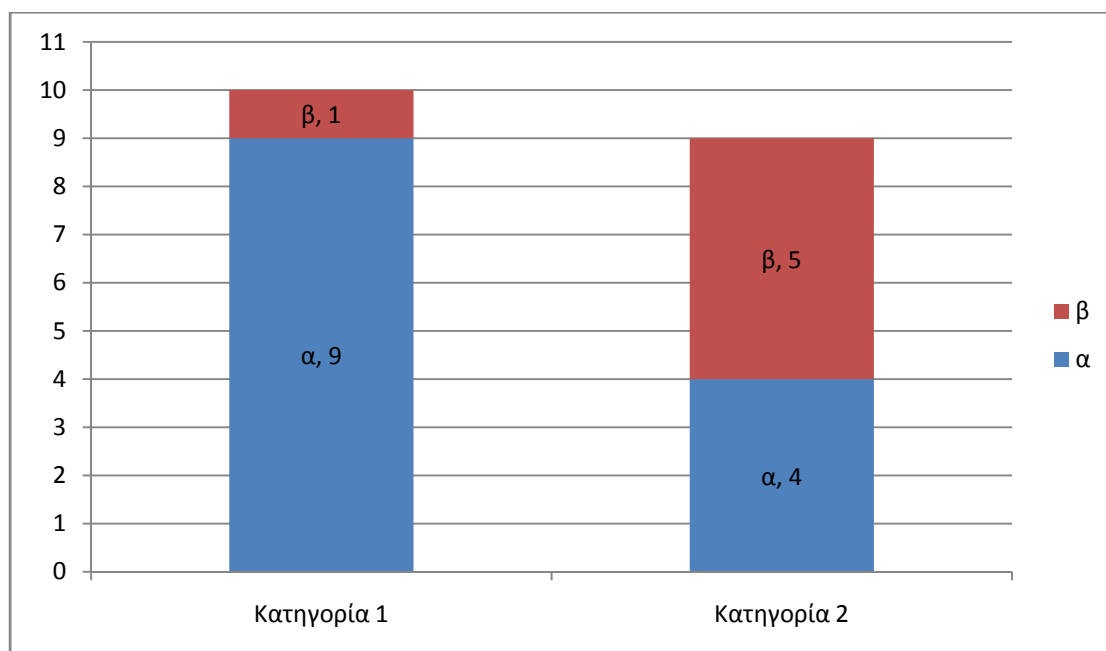


Δ2] διαφορές:

- παρόλο που η κλίμακα του *makam Uşşak* εμφανίζεται συχνά υπάρχουν, σε επίπεδο πορείας μελωδικής ανάπτυξης, σημαντικές διαφοροποιήσεις σε πολλές από τις ηχογραφήσεις. Η πιο συνήθης είναι η μελωδική ανάπτυξη η οποία συνδυάζει χαρακτηριστικά των *makam Beyati* και *Hüseyni*.
- επιπλέον, στα μισά περίπου από τα μουσικά κομμάτια εμφανίζεται η παράλληλη χρήση της κλίμακας του *makam Karciğar*.



Στο ακόλουθο γράφημα απεικονίζεται η κατηγοριοποίηση των ηχογραφήσεων στις δύο κατηγορίες. Στην κατηγορία 1 ανήκουν τα κομμάτια τα οποία ανήκουν μόνο στο διατονικό γένος, ενώ στη 2η εκείνα τα οποία ανήκουν στο μικτό διατονικό και χρωματικό γένος. Επίσης, απεικονίζεται και ο μερισμός των κομματιών στις υποκατηγορίες. Ο κατακόρυφος άξονας παριστάνει τον αριθμό των ηχογραφήσεων.



Γράφημα 1. Κατανομή ηχογραφήσεων σε κατηγορίες

όπου:

κατηγορία 1α: αμανέδες με στοιχεία των *makam Beyati - Hüseyinî*

κατηγορία 1β: αμανές με στοιχεία του *makam Uşşak*

κατηγορία 2α: αμανέδες με στοιχεία των *makam Beyati - Hüseyinî - Karciğar*

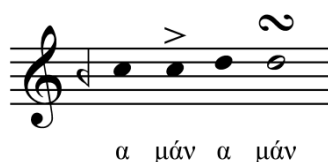
κατηγορία 2β: αμανέδες με στοιχεία των *makam Uşşak - Karciğar*

Διαπιστώνεται ότι η κατανομή των ηχογραφήσεων στις δύο κατηγορίες είναι μοιρασμένη. Θα μπορούσε επομένως να υποστηριχθεί ότι η εμφάνιση της κλίμακας του *makam Karciğar* στην τροπική οντότητα την οποία αντιλαμβάνονταν με την έννοια "ουσάκ" οι συντελεστές των ηχογραφήσεων δεν ήταν σπάνιο φαινόμενο. Αντίθετα, φαίνεται να αποτελεί τη μια από

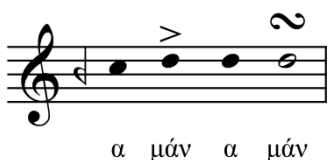
τις δυο εξίσου συχνά εμφανιζόμενες εκδοχές της τροπικής οντότητας η οποία προσδιορίζεται ως “ουσάκ”.

Ε] Στα περισσότερα από τα κομμάτια διαπιστώθηκε ήδη η χρήση τυποποιημένων φράσεων, οι οποίες επαναλαμβάνονται κατά τη διάρκεια της ηχογράφησης. Εξετάζοντας αυτό το φαινόμενο στο σύνολο των ηχογραφήσεων παρατηρείται ότι υπάρχει πληθώρα μελωδικών μοτίβων τα οποία είναι κοινά σε περισσότερα του ενός μουσικά κομμάτια, όπως και συγκεκριμένες τροπικές συμπεριφορές της μελωδίας. Στη συνέχεια παρουσιάζονται ορισμένα από αυτά:

Ε1] Η είσοδος του ποιητικού κειμένου γίνεται στη συντριπτική πλειοψηφία των περιπτώσεων στην 4η βαθμίδα με τον ακόλουθο τρόπο:



είτε



εξαίρεση αποτελεί η ακόλουθη είσοδος



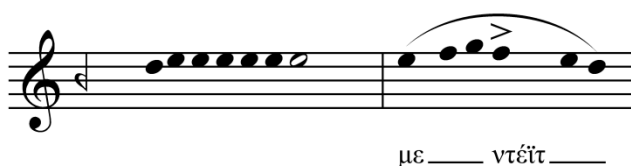
η οποία πραγματοποιείται συχνά από την Ρόζα Εσκενάζυ.

Διαπιστώνεται ότι πρόκειται για τυποποιημένα γλωσσικο-ρυθμικο-μελωδικά σχήματα. Η χρήση τσακισμάτων⁹¹ επιφωνηματικού τύπου, όπως “αμάν-αμάν”, συμβαίνει πολύ συχνά

⁹¹ Με τον όρο “τσακίσματα” προσδιορίζονται οι ξένες προς το στίχο λεκτικές παρεμβολές, όπως οι λέξεις επιφωνηματικού τύπου “αμάν”, “γιαρέι”, “μεντέιτ” κτλ. Βλ. σχετικά ΤΣΟΚΑΝΗ Χαρίκλεια, *Το*

σε συνδυασμό με στερεοτυπικές μελωδικές φράσεις και τυποποιημένα ρυθμικά μοτίβα, όπως στο συγκεκριμένο παράδειγμα, αλλά και σε αυτό που ακολουθεί.

E2] Σε όλους σχεδόν τους αμανέδες στους οποίους δεύτερη δεσπόζουσα είναι η 5η βαθμίδα, η είσοδος της φωνής στο άκουσμα του *makam Hüseyni* αναπαράγεται κάθε φορά με την ακόλουθη ή παραπλήσια αυτής φράση⁹²



Η παραπάνω χρήση τσακισμάτων επιφωνηματικού τύπου, όπως “μεντέιτ” ή “αμάν-αμάν”, συμβαίνει κάθε φορά έπειτα από ανταπόκριση του οργάνου και καθώς η φωνή ετοιμάζεται να μεταβεί στο 2ο στίχο. Πριν την έναρξη της εκφοράς του 2ου στίχου προηγείται γύρισμα⁹³ του 1ου στίχου (στο πρώτο από τα δυο μέτρα του σχήματος) μετά από το τσάκισμά του.

E3] Η επιφωνηματική λέξη “μεντέιτ” εμφανίζεται επίσης συχνά με την ακόλουθη μελωδική γραμμή⁹⁴

τσάκισμα: ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό στη μορφή του δημοτικού τραγουδιού, στο Πολυφωνία τ.12, Αθήνα 2008, σ.σ. 38 και ΠΟΛΙΤΗΣ Λίνος, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2003, σ.σ. 117.

⁹² Χαρακτηριστικό είναι ότι το επιφώνημα “μεντέιτ” ακολουθεί με την ίδια ακριβώς μελωδική εκφορά την φράση του πρώτου μέτρου στους αμανέδες της Ρόζας Εσκενάζυ:

«Παραπονούμαι στο Θεό» (μ.16-18), «Όσο και αν αμάρτησα» (μ.10-12), «Όλοι έχουν πόνο και πονούν» (μ.17-18), «Η τύχη μου με δίκασε» (μ.14-16), «Ντέρτι και πόνο απόκτησα» (μ.13-15) και «Όποιος μ'ακούει και τραγουδώ», ενώ στον «Τον ευτυχή τον άνθρωπο» στη θέση του “μεντέιτ” είναι η λέξη “αμάν” (μ.13-14) με την ίδια σχεδόν μελωδική γραμμή.

Η ίδια ή σχεδόν ίδια μελωδική κίνηση παρατηρείται και από τους:

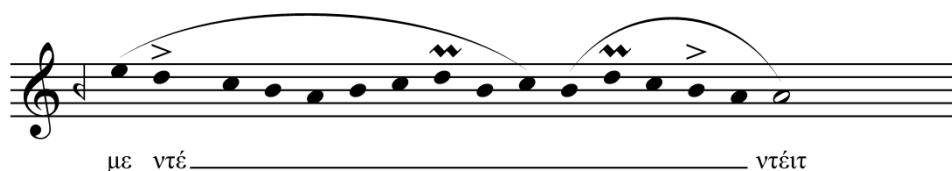
Δημήτρη Περδικόπουλο στο μανέ «Σβήστηκαν οι ελπίδες μου» (μ.12-13),

Δημήτρη Αραπάκη στο «Αν ήταν τρόπος να 'παίρνες» (μ.16-18) και στο «Κλαίω κρυφά κι αλύπητα» (μ.15-16)

και Γιώργο Παπασιδέρη στο «Για μένα η μέρα χάνεται» (μ.14).

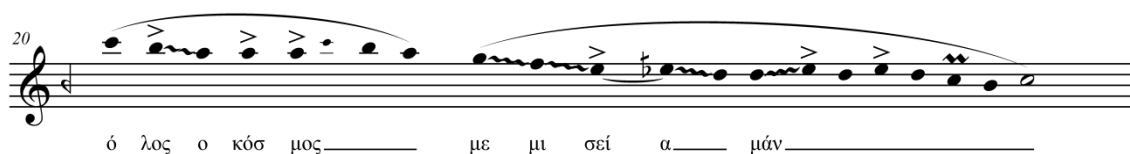
⁹³ Ως γύρισμα του στίχου αναφέρεται η τεχνική της αναδίπλωσης μερικών συλλαβών ή μίας ή περισσότερων λέξεων του στίχου. Βλ. Τσοκανή ο.π. σ.σ. 41.

⁹⁴ Πιο συγκεκριμένα επαναλαμβάνεται από τη Ρόζα Εσκενάζυ στους αμανέδες: «Όσο και αν αμάρτησα» (μ. 20), «Όλοι έχουν πόνο και πονούν» (παραλλαγμένη στο μ. 25), «Η τύχη μου με δίκασε» (στο μ. 4 καθώς και στα 10 και 25 ελαφρώς παραλλαγμένη), ενώ στο «Παραπονούμαι στο Θεό» εμφανίζεται η ίδια μελωδική γραμμή με τις λέξεις “γιαρέι-μεντέιτ”.



E4] Σε αρκετές ηχογραφήσεις (κυρίως σε αυτές οι οποίες κάνουν χρήση και της κλίμακας του *makam Karciğar*) παρατηρούνται συχνές εναλλαγές μεταξύ φυσικής και ελαττωμένης 5ης βαθμίδας.

- ο σε καθοδικές φράσεις, όταν η μελωδία θέλει να μεταβεί από διατονικό διαστηματικό περιβάλλον σε *hicaz* στην 4η βαθμίδα, χαμηλώνει σταδιακά την 5η. Δημιουργείται η διαδοχή: Μι -> Μι $\downarrow$ -> Μι $\flat$ η οποία παρουσιάζεται ενδεικτικά στην ακόλουθη φράση⁹⁵:



- ο η αντίθετη ακριβώς μετάβαση, δηλαδή από Μι $\flat$ -> Μι εμφανίζεται όταν έπειτα από φράσεις με *hicaz* στην 4η βαθμίδα η μελωδία προετοιμάζεται για κάθοδο και κατάληξη στη βάση. Ενδεικτικά παρουσιάζεται η ακόλουθη φράση⁹⁶:

⁹⁵ Η φράση είναι από το μανέ «*Η τύχη μου με δίκασε*» τον οποίο εκτελεί ο Αχιλλέας Πούλος. Η ίδια κίνηση επαναλαμβάνεται στο συγκεκριμένο κομμάτι εκτός από το μέτρο 20 στα 21, 23, 24 και 27. Αντίστοιχες μελωδικές κινήσεις διαπιστώνονται από τους Κώστα Νούρο στο «*Στον κόσμο εγεννήθηκες*» (μ. 21, 22) και Κώστα Ρούκουνα στο «*Όσοι πονούν και δεν μπορούν*» (μ. 9, 11).

⁹⁶ Η φράση αποτελεί απόσπασμα από τον αμανέ «*Στον κόσμο εγεννήθηκες*» τον οποίο τραγουδά ο Κώστας Νούρος. Αντίστοιχη μελωδική συμπεριφορά παρατηρείται από αρκετούς ερμηνευτές. Ενδεικτικά αναφέρονται η Ρόζα Εσκενάζυ στο «*Ντέρτι και πόνο απέκτησα*» (μ. 7) και ο Αχιλλέας Πούλος στο «*Η τύχη μου με δίκασε*» (μ. 6, 26).

23

αχ _____ την τύχη μου

24

που σ'έφερνε μπρός μου α μάν α μάν α μάν

E5] Σε μεταβάσεις του τονικού κέντρου στην 5η βαθμίδα εμφανίζεται συχνά η μετατροπία:

Εμφανίζεται δηλαδή μετάθεση όλου του περιβάλλοντος γύρω από τη βάση σε μία 5η επάνω⁹⁷.

E6] Σε αμανέδες της κατηγορίας 2, όταν η 4η βαθμίδα είναι δεσπόζουσα εμφανίζεται συχνά η δομή⁹⁸:

Πρόκειται δηλαδή για 3χ *segah* + 4χ μαλακού *hicaz* με τονικό κέντρο τη βαθμίδα *Neva*.

E7] Επίσης σε αμανέδες της κατηγορίας 2 πραγματοποιείται συχνά η τυποποιημένη κίνηση ανόδου από το Φα# στο πάνω Ντο και στη συνέχεια καθόδου στη βάση, με τον τρόπο που παρατίθεται παρακάτω ή με σχετικό με αυτόν⁹⁹:

⁹⁷ Βλ. τους αμανέδες:

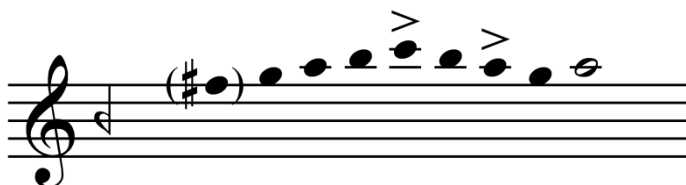
- Αραπάκης: «Κλαίω κρυφά και μυστικά» στα μέτρα 14, 17, 18, 19 και 20
- Εσκενάζυ: «Ντέρτι και πόνο απέκτησα» στο μ. 16 και «Όσο και αν αμάρτησα» στο μ. 14
- Καρίπης: «Σ' αυτόν τον κόσμο» στα μ. 13, 14, 15 και 17
- Παπασιδέρης: «Για μένα η μέρα χάνεται» στα μ. 14 και 15
- Περδικόπουλος: «Σβήστηκαν οι ελπίδες μου» στα μ. 14 και 15
- Ρούκουνας: «Απελπισμένη μου καρδιά» στο μ. 16

⁹⁸ Βλ. τους αμανέδες:

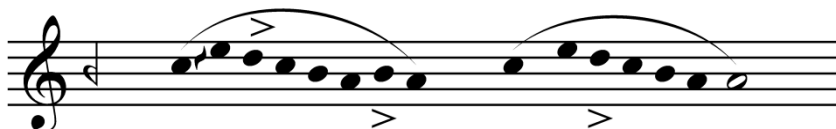
- Αραπάκης: «Κλαίω κρυφά και μυστικά» στα μέτρα 7 και 8
- Νούρος: «Στον κόσμο εγεννήθηκες» στα μ. 14 και 15
- Ρούκουνας: «Όσοι πονούν και δεν μπορούν» στο μ. 11
- Παγιουμτζής: «Την ξενιτειά, την ορφανιά» στο μ. 3



E8] Στις περιπτώσεις που τονικό κέντρο γίνεται το πάνω Λα συναντώνται συχνά φράσεις της μορφής¹⁰⁰:



E9] Τέλος, πολύ συχνά προκειμένου να πραγματοποιηθεί κατάληξη στη βάση, γίνεται κάθοδος η οποία αγγίζει τη βάση και ευθύς ανεβαίνει και τονίζει τη 2η βαθμίδα. Στη συνέχεια η μελωδία πραγματοποιεί "πέταγμα" στην 3η, 4η ή 5η βαθμίδα και επαναλαμβάνει την κάθοδο καταλήγοντας αυτή τη φορά στη βάση. Τέτοιου είδους στερεοτυπικές μελωδικές κινήσεις γίνονται όπως φαίνεται στο παράδειγμα το οποίο ακολουθεί ή με σχετικό με αυτό τρόπο¹⁰¹:



⁹⁹ Η φράση είναι από το μανέ «Στον κόσμο εγεννήθηκες» τον οποίο εκτελεί ο Κώστας Νούρος. Η ίδια κίνηση επαναλαμβάνεται στο συγκεκριμένο κομμάτι εκτός από το μέτρο 4 στα 18 και 27. Αντίστοιχη μελωδική κίνηση διαπιστώνεται από τον Στράτο Παγιουμτζή στο «Την ξενιτειά, την ορφανιά» (μ. 6, 13).

¹⁰⁰ Βλ. τους αμανέδες:

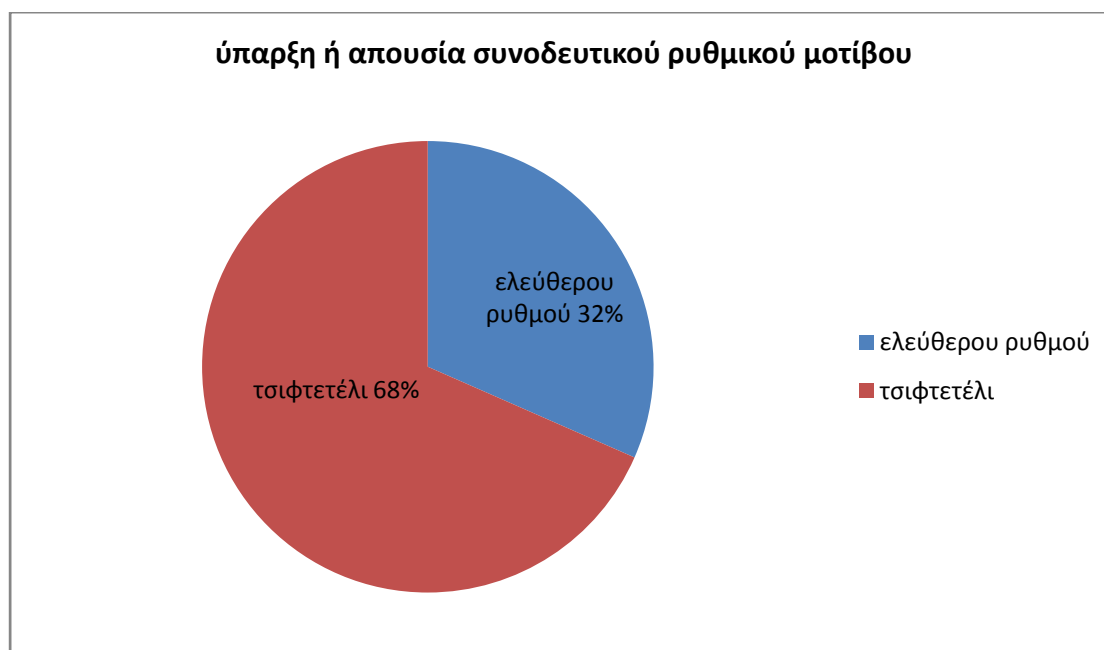
- Ατραίδης: «Πόσοι εχθροί μου φαίνονται» στα μέτρα 11, 13, και 15-19
- Νούρος: «Στον κόσμο εγεννήθηκες» στα μ. 22 και 26
- Ρούκουνας: «Όσοι πονούν και δεν μπορούν» στα μ. 17, 18 και 20
- Παγιουμτζής: «Την ξενιτειά, την ορφανιά» στο μ. 14
- Πούλος: «Η τύχη μου με δίκασε» στα μ. 15 και 22
- Παγιουμτζής: «Την ξενιτειά, την ορφανιά» στο μ. 3

¹⁰¹ Το παράδειγμα προέρχεται από τη φράση της Ρόζας Εσκενάζυ στον αμανέ «Ντέρτι και πόνο απέκτησα» στο μέτρο 4. Η φράση επαναλαμβάνεται στο ίδιο κομμάτι στο μέτρο 10. Επίσης αντίστοιχες φράσεις συναντώνται στα κομμάτια:

- Εσκενάζυ: «Όποιος μ' ακούει να τραγουδώ» στα μέτρα 4 και 11, «Παραπονούμαι στο Θεό» στο μ. 10 και «Όλοι έχουν πόνο και πονούν» στα μ. 5, 6, και 14
- Καρίτης: «Σ' αυτόν τον κόσμο ο άνθρωπος» στο μ. 9
- Αραπάκης: «Αν ήταν τρόπος να 'παιρνες» στα μ. 4, 5, 12 και 13

Στ] Διαπιστώνεται η ύπαρξη ηχογραφήσεων¹⁰² στις οποίες όχι απλώς επαναλαμβάνονται στερεοτυπικές φράσεις, αλλά ολόκληρα τμήματα εμφανίζοντας συνολικά τη δομή ABA. Το Α επανεμφανίζεται αυτούσιο αποτελώντας την εκτέλεση των ίδιων ακριβώς φράσεων. Η αυστηρή αυτή και ως προς την εκτέλεση επανάληψη του ίδιου μέρους επιτρέπει να ισχυριστούμε ότι πρόκειται μάλλον για την εκτέλεση μιας σύνθεσης, παρά για τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό της φωνής στα πλαίσια που ορίζει το *makam*.

Ζ] Οι φωνητικοί και οργανικοί αυτοσχεδιασμοί τελούνται είτε στα πλαίσια ενός ελεύθερου ρυθμού είτε εντός προσδιορισμένων ρυθμικών μοτίβων. Όταν υπάρχει, το κυρίαρχο ρυθμικό μοτίβο είναι το “τσιφτετέλι” σε πληθώρα παραλλαγών.



¹⁰² Πρόκειται για τους αμανέδες της Ρόζας Εσκενάζυ «Όποιος μ’ ακούει να τραγουδώ», «Ντέρτι και πόνο απέκτησα» και «Τον ευτυχή τον άνθρωπο».

Συμπεράσματα - επίλογος

Η μεταγραφή και συγκριτική ανάλυση του υπό εξέταση ρεπερτορίου οδήγησε στην ανάδειξη στοιχείων της μελωδικής συμπεριφοράς τα οποία επιβεβαιώνουν τον τροπικό χαρακτήρα της μελωδικής ανάπτυξης των ηχογραφήσεων. Ο αμανές ως μουσική φόρμα εμφανίζει κοινά ειδοποιά χαρακτηριστικά με τη μουσική φόρμα *taksim*, όπως επίσης και διαφορές.

Ορισμένα από τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά στοιχεία της φόρμας του αμανέ, όπως προκύπτουν από την ανάλυση του συγκεκριμένου συνόλου ηχογραφήσεων, είναι τα εξής:

α) αποτελεί φωνητικό αυτοσχεδιασμό υπό την έννοια της *δημιουργίας κατά τη μουσική επιτέλεση*, ο οποίος *αξιοποιεί* σε μεγάλο βαθμό *συγκεκριμένες στερεοτυπικές μελωδικές φράσεις*

β) ο αυτοσχεδιασμός τελείται είτε στα πλαίσια ενός ελεύθερου ρυθμού είτε εντός προσδιορισμένων ρυθμικών μοτίβων. Όταν υπάρχει, το κυρίαρχο ρυθμικό μοτίβο είναι το “τσιφτετέλι” σε πληθώρα παραλλαγών

γ) διαπιστώνεται μια ισχυρή σχέση αλληλόδρασης μεταξύ λόγου και μελωδίας, την οποία αποδεικνύει η εμφάνιση *τυποποιημένων λεκτικών-ρυθμικών-μελωδικών μοτίβων*. Επιπλέον, ο διαλογικός χαρακτήρας των ανταποκρίσεων των οργάνων μετά την ολοκλήρωση αυτόνομων νοηματικών φράσεων επιβεβαιώνει το σεβασμό και την υπηρετήση του νοήματος του ποιητικού κειμένου. Παράλληλα, η καλύτερη ανάδειξη του ποιητικού κειμένου υποστηρίζεται από επαναλήψεις, όπως τα γυρίσματα και τα τσακίσματα

δ) επιβεβαιώνεται όχι απλώς η ύπαρξη, αλλά η *κυριαρχία κωδικοποιημένων μοντέλων μελωδικής ανάπτυξης*

ε) η ύπαρξη και κυριαρχία τόσο κωδικοποιημένων μοντέλων μελωδικής ανάπτυξης όσο τυποποιημένων λεκτικών-ρυθμικών-μελωδικών μοτίβων καθώς και στερεοτυπικών μελωδικών φράσεων οδηγεί ενίοτε ακόμα και στην παγιοποίηση μιας εκδοχής ενός αμανέ σε ένα συγκεκριμένο μουσικό κομμάτι, το οποίο αναπαράγεται και επανηχογραφείται, όχι πλέον σαν ένα αυτοσχεδιαστικό μουσικό κομμάτι, αλλά μια οιονεί σύνθεση

στ) οι αμανέδες οι οποίοι μελετήθηκαν αναπαράγουν ένα σύμπλεγμα χαρακτηριστικών από *διάφορους* τρόπους των *makam*. Παρότι υπακούουν σε κωδικοποιημένα μοντέλα μελωδικής ανάπτυξης δεν προσπαθούν ωστόσο να παρουσιάσουν πιστά το *seyir* ενός συγκεκριμένου τρόπου, σε αντίθεση με τα *taksim*, τα οποία για να θεωρηθούν επιτυχημένα δεν θα πρέπει να παρεκκλίνουν από το *makam* το οποίο δηλώνουν

ζ) περιπτώσεις φαινομένων μετατροπίας μπορούν να ανιχνευτούν, σε μικρότερο όμως ποσοστό από ό,τι συμβαίνει στη φόρμα *taksim*

Εμβαθύνοντας περισσότερο στη φυσιγνωμία των μοντέλων μελωδικής ανάπτυξης, εντοπίζονται σημαντικές ομοιότητες αλλά εξίσου και διαφορές από το αντίστοιχο μοντέλο ανάπτυξης του *makam Uşşak*. Τα βασικότερα κοινά χαρακτηριστικά με το ομώνυμο *makam* είναι:

α) η παρουσία της ίδιας δομής στον περιοχή εκατέρωθεν της βάσης, δηλαδή: 5χ *rast* στο *Yegah* + 4χ *uşşak* στη *Düğah*

β) ορισμένες ηχογραφήσεις κάνουν άνοιγμα κατά τρόπο αντίστοιχο με αυτόν του *makam Uşşak*

γ) πολλές από τις μελωδικές συμπεριφορές των δομών, κυρίως γύρω από τη βάση του τρόπου, είναι κοινές, όπως έλξεις βαθμίδων, καταληκτικές φράσεις, ατελείς καταλήξεις κ.α.

αντιθέτως, η οντότητα η οποία περιγράφεται ως “ουσάκ” στους αμανέδες διαφέρει σε βασικά χαρακτηριστικά, όπως:

α) τη συχνή εμφάνιση της κλίμακας του *makam Karciğar* ως βασικής κλίμακας και όχι ως μετατροπίας

β) την είσοδο και εξέλιξη αρκετών ηχογραφήσεων κατά τρόπο αντίστοιχο με το άνοιγμα και τον τρόπο ανάπτυξης του *makam Beyati* σε συνδυασμό με φράσεις από τον τρόπο του *makam Hüseyinî*.

Συνοψίζοντας, επιβεβαιώνεται η αρχική παραδοχή η οποία ενέταξε τη μουσική αυτοσχεδιαστική φόρμα του αμανέ σε ένα ευρύτερο σύνολο συγγενικών μουσικών ιδιωμάτων, στα οποία κυριαρχεί η τροπική συμπεριφορά της μελωδικής ανάπτυξης. Με

άλλα λόγια, παρατηρείται η υιοθέτηση της αρχής της μελωδικής ανάπτυξης βάσει ενός μοντέλου, το οποίο συγκροτείται από ένα σύνολο κανόνων που αφορούν την πορεία μελωδικής εξέλιξης, το οποίο σέβονται τόσο ο τραγουδιστής όσο και οι οργανοπαίκτες μουσικοί και το υπηρετούν με ένα διαλογικό τρόπο σπειροειδούς ανάπτυξης με αρχή, μέση και τέλος.

Τα συμπεράσματα τα οποία παρατίθενται αποτελούν παραδοχές οι οποίες επιβεβαιώθηκαν από τη μελέτη και ανάλυση των ηχογραφήσεων, και τηρουμένων των αναλογιών, μπορούν σε ένα βαθμό να γενικευτούν με μη τελεσίδικο όμως τρόπο. Μια καθολική γενίκευση με τρόπο αδιαμφισβήτητο για το σύνολο των ηχογραφήσεων των αμανέδων σε δίσκους 78 στροφών, απαιτεί τη συνέχιση της εξέτασης και του υπόλοιπου ρεπερτορίου με αντίστοιχες μελέτες για αμανέδες σε άλλους τρόπους, όπως πχ. “χιτζάζ” μανέδες κτλ.

Παράλληλα, ενδιαφέροντα συμπεράσματα θα μπορούσε να έχει η σύγκριση των χαρακτηριστικών της φόρμας του αμανέ με αυτά άλλων αυτοσχεδιαστικών φωνητικών φορμών, όπως λ.χ. το τουρκικό *gazel*. Η σύγκριση αυτή δεν ήταν δυστυχώς δυνατό να πραγματοποιηθεί, δεδομένου ότι προϋποθέτει την ύπαρξη αντίστοιχων μελετών για τις επί συγκρίσει φόρμες, οι οποίες κατά τη διάρκεια της συγγραφής της παρούσας μελέτης απουσίαζαν από τη σχετική βιβλιογραφία.

Βιβλιογραφία

AKKOÇ Can, *Non-Deterministic Scales Used in Traditional Turkish Music*, στο Journal of New Music Research, Vol. 31, No.4, σελ 285-293, Routledge, 2002

AKSOY Bülent, *Towards the Definition of the Makam*, στο Jürgen Elsner & Risto P. Pennanen (επίμ.), *Structure and idea of maqam: historical approaches*, Πρακτικά του Τρίτου Συνεδρίου του ICTM Maqam Study Group, Tampere-Virrat, 2-5 Οκτώβριος 1995, σσ. 7-25. Tampere: Department of Folk Tradition.

ANDERSON Benedict, *Φαντασιακές Κοινότητες, στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, Νεφέλη, Αθήνα 1997

AREL Sadettin, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, Istanbul İleri Türk Musiki Konservatuari, Istanbul 1968

AYANGIL Ruhi, *Western Notation in Turkish Music*, στο Journal of the Royal Asiatic Society (2008), Third Series, 18:401-447 Cambridge University Press, Cambridge 2008

DAVIS Ruth, *Mode, V.Middle East and Asia*, Grove Music Online , στο διαδικτυακό τόπο <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>

EZGİ Doctor Suphi, *Nazari ve Ameli Türk Musikisi*, 5 τεύχη, Istanbul 1933 (I), 1935 (II), 1938 (III), 1940 (IV), 1953 (V)

FELDMAN Walter, *Music of the Ottoman Court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*, Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996

GARFIAS Robert, *Survivals of Turkish Characteristics in Romanian Musica Lautareasca*, στο Yearbook for Traditional Music, 13, 1981, σελ. 97-107

GAUNTLETT Στάθης, *Ρεμπέτικο Τραγούδι, Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2001

KENNEDY Michael, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford University Press, Oxford 1996

ÖZKAN İsmail Hakkı, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usuri*, Öüken, İstanbul 2007

POWERS Harold, WIERING Frans, *MODE, The Term*, Grove Music Online , στο διαδικτυακό τόπο <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>

SIGNELL Karl L., *Makam, Modal Practice in Turkish Art Music*, Asian Music Publication, series D, monographs, no. 4, repr. New York 1986

TANRICORUR Cinužen, *Makam & Taksim (improvisation) in Turkish Music*, οπτικοακουστικό απόσπασμα διάλεξης στο The New England Conservatory, Boston, Mass. USA 1994, όπως διατίθεται στο διαδικτυακό τόπο <http://www.youtube.com/watch?v=HMgprJXK--TE&feature=related>

Türk Mûsikîsi Nazariyat, στο διαδικτυακό τόπο <http://www.turkmusikisi.com/nazariyat>

WRIGHT Wright, *Demetrius Cantemir: The collection of notations*, SOAS Musicology Series, University of London, London 1992

- YARMAN Ozan, *A Comparative Evaluation of Pitch Notations in Turkish Makam Music*, στο *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, vol.1, issue 2, 2007, σελ. 43-61
- YEKTA RAUF, *La Musique Turque*, στο Lavignac, *Encyclopédie de la musique*, Pt. 1, Vol. 5. Paris: Delagrave, 1921, σελ. 1945-3064
- YILMAZ Zeki, *Türk Musikisi Dersleri, Çağlar Musiki Yayınları*, Istanbul 2007
- ΑΘΑΝΑΣΑΚΗΣ Μανόλης, *Ρεμπέτικο, το τραγούδι των ξεριζωμένων*, στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα* (επιμ.Χρήστος Χατζηιωσήφ) τ. Β1, σελ. 157-187, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2002
- ΒΛΗΣΙΔΗΣ Κώστας, *Όψεις του Ρεμπέτικου*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2004
- ΔΑΜΙΑΝΑΚΟΣ Στάθης, *κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον, Αθήνα 2001
- ΖΑΪΜΑΚΗΣ Γιάννης, *Καταγωγή ακμάζοντα, παρέκκλιση και πολιτισμική δημιουργία στον Λάκκο Ηρακλείου (1900-1940)*, Πλέθρον, Αθήνα 1999
- ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ Τάκης, *Λεξικό της Ελληνικής μουσικής*, Γιαλλελής, Αθήνα 2001
- ΚΑΨΩΜΕΝΟΣ Ερατοσθένης, *Δημοτικό Τραγούδι – Μια διαφορετική προσέγγιση*, Πατάκη, Αθήνα 1995
- ΚΟΚΚΩΝΗΣ Γιώργος, *Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας*, εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο (στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου): *Αγροτική κοινωνία και Λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα 2005
- ΜΑΝΙΑΤΗΣ Διονύσης Δ., *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*, Αθήνα 2006
- ΜΑΥΡΟΕΙΔΗΣ Μάριος, *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, Faggoto-Θερμός, Αθήνα 1999
- ΠΑΡΑΣΚΕΥΟΠΟΥΛΟΣ Ιωάννης, *Μεθοδολογία Επιστημονικής Έρευνας*, τόμος Α, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1993
- ΠΟΛΙΤΗΣ Λίνος, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2003
- ΣΚΟΥΛΙΟΣ Μάρκος, *Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα*, (άρθρο υπό έκδοση)
- ΣΗΦΑΚΗΣ Γ.Μ., *Για Μια Ποιητική του Ελληνικού Δημοτικού Τραγουδιού*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1998
- ΤΣΟΚΑΝΗ Χαρίκλεια, *Το τσάκισμα: ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό στη μορφή του δημοτικού τραγουδιού*, στο *Πολυφωνία* τ.12, Αθήνα 2008, σ.σ. 38-54
- ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ Θόδωρος, *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί...*, Στιγμή, Αθήνα 1986
- ΧΑΤΖΗΤΕΚΕΛΗΣ Γιώργος, *Μελέτη του Μανέ, μια πρώτη προσέγγιση*, πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2009