

**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**

**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΡΑΣΤ ΤΑΞΙΜΙ ΑΠΟ ΤΟ ΦΩΝΟΓΡΑΦΟ ΣΤΟ SPOTIFY  
ΟΙ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΤΩΝ MARKO MELKON ΚΑΙ YURDAL TOKCAN  
ΛΕΠΤΟΜΕΡΗΣ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ**

**ΚΩΝ/ΝΟΣ ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ**

**Επιβλέπων: Χαρίδημος Σαρρής**

**Δρ. Εθνομουσικολόγος ΕΚΠΑ**

**Διδάσκων στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του ΤΜΣ:**

**Εκτέλεση/Ερμηνεία της Παραδοσιακής Μουσικής**

**Αθήνα Σεπτέμβριος 2020**

## Περίληψη

Το ταξίμι ήταν πάντα για ένα μουσικό ένα μέσο για να αποτυπωθεί η ιδιοσυχνότητα του  
Για έναν ερευνητή ένα ευρύ πεδίο ανάκτησης πληροφορίας . Στη παρούσα εργασία  
καταπιανόμαστε με δυο ηχογραφήσεις ταξιμιών . Πρόκειται για ένα ράστ ταξίμι της  
δεκαετίας του 30' του περασμένου αιώνα από τον Μάρκο Μελκόν  
Και ένα ταξίμι στον ίδιο δρόμο από τον Yurdal Tokcan στις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα .

Μετά από αναλυτική καταγραφή σε παρτιτούρα και στατιστική ανάλυση όσον αφορά το  
τονικό ύψος κάθε βαθμίδας του μακάμ θα προχωρήσουμε σε μια συγκριτική ανάλυση των  
δυο ηχογραφήματων. Θα εξηγήσουμε την επιλογή συγκεκριμένων εργαλείων και  
λογισμικού που θα μας βοηθήσουν στη συγκεκριμένη μορφή της καταγραφής και  
ανάλυσης. Παραθέτουμε διαφορετικές μορφές καταγραφών ταξιμιών σε παρτιτούρα και  
γιατί εμείς καταλήγουμε να επιλέξουμε συγκεκριμένη μορφή καταγραφής Συμπεράσματα  
που προκύπτουν από τα ερευνητικά δεδομένα σχετικά με τη τεχνική του κάθε μουσικού .

Τα βιογραφικά στοιχεία των δύο μουσικών θα μας βοηθήσουν να καταλάβουμε τις  
διαφορετικές ίσως μορφές επιτέλεσης σε κάθε περίπτωση. Σε ποια εποχή και περιβάλλον  
ηχογραφήθηκε το κάθε ταξίμι.

**Λέξεις κλειδιά :** ούτι , ταξίμι , Μάρκο Μελκόν , Yurdal Tokcan

## **ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ**

<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b>	<b>5</b>
<b>ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ</b>	<b>7</b>
<b>ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΩΝ ΤΑΧΣΙΜ</b>	<b>10</b>
<b>Η ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΜΑΣ</b>	<b>12</b>
<b>ΕΡΓΑΛΕΙΑ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑΣ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ</b>	<b>12</b>
<b>ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗΣ</b>	<b>15</b>
<b>ΑΝΑΛΥΣΗ</b>	<b>24</b>
<b>ΑΝΑΛΥΣΗ SEYİR</b>	<b>24</b>
<b>ΡΑΣΤ ΤΑΞΙΜΙ ΤΟΥ ΜΑΡΚΟ ΜΕΛΚΟΝ</b>	<b>24</b>
<b>ΡΑΣΤ ΤΑΞΙΜΙ ΤΟΥ YURDAL ΤΟΚCΑΝ</b>	<b>28</b>
<b>ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΟΥΡΑΙΣΜΑΤΟΣ</b>	<b>29</b>
<b>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b>	<b>32</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b>	<b>34</b>

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1- Σέμσης Μελκόν	7
Εικόνα 2- Δίσκος Μάρκο Μελκόν Rast Taksim	9
Εικόνα 3 - Παρτιτούρα από βιβλίο Gulcin Kayha	10
Εικόνα 4 - Signell(2014)	11
Εικόνα 5 - cubase workspace	14
Εικόνα 6 - cubase segmentation	14
Εικόνα 7- ομαδοποίηση νοτών	15
Εικόνα 8 - Εισαγωγή ταξιμιού Μάρκο Μελκόν	24
Εικόνα 9 - Μελκόν 31'' - 48 ''	25
Εικόνα 10 -Μελκόν 50"- 1' 00"	25
Εικόνα 11 -Μελκόν ράστ από νεβά	26
Εικόνα 12-Μελκόν χιτζάζ από εβίτς	26
Εικόνα 13- Μελκόν φράση εβίτς	27
Εικόνα 14 - Μελκόν μπουσελίκ και ουσάκ	27
Εικόνα 15 - Μελκόν κατάληξη στο ράστ	27
Εικόνα 16- Μελκόν κατάληξη από γεγκιάχ -ράστ	27
Εικόνα 17 -Yurdal εισαγωγή	28
Εικόνα 18 -Yurdal σαμπά φράση	28
Εικόνα 19 - τιμές για Yurdal Tokcan	30
Εικόνα 20 - τιμές για Μάρκο Μελκόν	31

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο όρος *taksim* στη μουσική βιβλιογραφία αναφέρεται κυρίως σαν ένας οργανικός μη φωνητικός αυτοσχεδιασμός . Σύμφωνα με τον ορισμό του *Tanburi Cemil Bey*<sup>1</sup> :

*Το taksim αποτελείται από την εισαγωγή, το μεσαίο και το καταληκτικό μέρος, επιδεικνύει τη δομή του μακάμ και βασίζεται αποκλειστικά στις αυτοσχεδιαστικές μελωδίες του καλλιτέχνη οι οποίες δεν υπακούν σε κάποιο ρυθμικό κύκλο. (Cemil Bey, Tanburi (1993)*

Ο ορισμός αυτός θίγει δυο βασικά συστατικά στοιχεία -δομή και ρυθμός- του ταξιμιού τα οποία θα μας απασχολήσουν στη καταγραφή και στην ανάλυση των ταξιμιών μας .

Ο *Walter Feldman* (*Feldman 1993*) προσπαθώντας να δώσει έναν ορισμό τον αναφέρει σαν διαίρεση (*division*) σαν να χωρίζει τη σουίτα *fasil*<sup>2</sup> όπου αποτελείται από φωνητικές έμμετρες συνθέσεις από τα οργανικά μέρη αυτού . Ο *Cantemir*<sup>3</sup> δίνει μεγάλη σημασία στην ανάπτυξη του Μακάμ στα πλαίσια του *taksim* . Αναφέρει μάλιστα ότι δίνει μεγάλη σημασία σε αυτό το αν αλλάζει κάποιο άλλο μακάμ μέσα στο ταξίμι πέρα από το κύριο και μάλιστα ότι αυτό είναι απόδειξη πολύ υψηλής δεξιοτεχνίας. (*Feldman 1993*)

Το κύριο χαρακτηριστικό είναι ότι δεν υπάρχει κάποιος ρυθμικός κύκλος η μετρό που να το χαρακτηρίζει . Επίσης η περιγραφή του *seyir* του ταξιμιού δηλαδή μια σκιαγράφηση της συμπεριφοράς της μελωδίας . Πέρα από την καταγραφή αναλυτικά των νοτών που ακούγονται στην κάθε ηχογράφηση , ανακτούμε πληροφορία για τη κίνηση της μελωδίας. Από πού ξεκινά , που κάνει στάση και που καταλήγει . Τα ρυθμικά μοτίβα που δημιουργούνται και το *seyir* είναι δύο παράγοντες που αυξάνουν την πολυπλοκότητα που ήδη υπάρχει στη καταγραφή ενός ταξιμιού. Θα δούμε διαφορά παραδείγματα καταγραφής και θα επιλέξουμε μια τέτοια καταγραφή με δυτική σημειογραφία ώστε να έχουμε την πιο πλήρη εικόνα για τα ρυθμικά μοτίβα που δημιουργούνται και απεικόνιση της δεξιοτεχνίας του μουσικού .

Στον 20ο αιώνα η ηχογράφηση ταξιμιών σαν αυτοτελή κομμάτια και όχι σαν μέρος μιας οργανικής σύνθεσης ή εισαγωγικού ενός τραγουδιού γίνονταν όλο και πιο διαδεδομένη

---

<sup>1</sup> Τούρκος δεξιοτέχνης μουσικός και συνθέτης (1873-1916)

<sup>2</sup> μια «κυκλική εκτέλεση» συντεθειμένων μερών και ταξιμιών εκτελεσμένα σε ένα και μόνο μακάμ ("*Feldman Walter Music of the Ottoman Cour.Pdf*," n.d.) . Αναλυτικά για το *fasil* και τα χαρακτηριστικά του στο βιβλίο του Π.Πούλου 'Η Μουσική στον Ισλαμικό κόσμο ' (Πούλος 2015) .

<sup>3</sup> Μολδαβός πρίγκιπας Δημήτρης Καντεμίρ (1673-1723) με πολύ σημαντικό συγγραφικό έργο για την οθωμανική μουσική παράδοση .

στη δισκογραφία (Ατζακάς 2012, 83) , Σε αυτή τη διπλωματική εργασία θα ασχοληθούμε με δύο ταξίμια σε δρόμο ράστ των Μάρκο Μελκόν και Yurdal Tokcan . Δύο μουσικοί που έζησαν σε διαφορετικές εποχές και καταρχήν ηχογράφησαν με πολύ διαφορετικά τεχνικά μέσα . Ο τρόπος να ηχογραφείς και να διανέμεις τη μουσική έχει αλλάξει εντελώς από τον προηγούμενο αιώνα σε αυτόν που διανύουμε . Το ταξίμι του Μάρκο Μελκόν από τη δεκαετία του 30 ηχογραφημένο σε δίσκο με τον θόρυβο που έχουν αυτές οι ηχογραφήσεις και αλλοιώσεις τόσο στη χροιά του ουτιού αλλά και στη τονικότητα<sup>4</sup>. Το ταξίμι του Yurdal ηχογραφημένο στις μέρες μας εύκολα προσβάσιμο με διανομή σε ψηφιακές πλατφόρμες όπως το spotify<sup>5</sup> με ευκρίνεια στον ήχο . Οι μουσικοί σήμερα κατέχουν γνωστικές δεξιότητες αρκετά διευρυμένες και όσον αφορά τη μέθοδο ηχογράφησης. Έχουν άποψη και στο πως θα ηχογραφήσουν ένα όργανο και τι ήχο θέλουν να ακούνε κάτι που δεν υπήρχε παλιότερα . Ο Yurdal Tokcan για παράδειγμα επιμελείται πολύ σχολαστικά κάθε ηχογράφιση του στη παραγωγή αυτής από το πως θα τοποθετηθούν τα μικρόφωνα έως τη τελική μίξη .

Στη θεωρία του σχετικά με τα μουσικά δίκτυα, ο Attali περιγράφει το σχετιζόμενο με τη δισκογραφία ως δίκτυο της επανάληψης<sup>6</sup> . Στην εποχή της επανάληψης κάθε ζωντανή επιτέλεση<sup>7</sup> έχει περισσότερο τον χαρακτήρα της μοναδικότητας<sup>8</sup> . Η ηχογράφιση ενός μουσικού κομματιού σε ένα στούντιο χωρίς τη παρουσία κοινού δημιουργεί εντελώς διαφορετικές επιτελεστικές συνθήκες . Σύμφωνα με τον Adorno ένα μουσικό προϊόν τυποποιείται όταν παράγεται στα πλαίσια της δισκογραφίας<sup>9</sup> . Στις μέρες μας δαπανούνται και επενδύονται τεράστια ποσά τόσο στην τεχνική αρτιότητα των εγκαταστάσεων ηχογράφησης αλλά όσο και στη δημιουργία συνθηκών τέτοιων ώστε να μπορεί να λειτουργήσει ο μουσικός (Κούνας ,41) σε μία συνθήκη λιγότερου άγχους . Όσο

---

<sup>4</sup> Η βιβλιογραφία είναι εκτενής όσον αφορά την εξέλιξη της τεχνολογίας των ηχογραφήσεων .Ενδεικτικά βλ Patrick Feaster, ““The Following Record””: Making Sense of Phonographic Performance, 1877-1908” (PhD diss., Indiana University, 2007), Richard Osborne, Vinyl: A History of the Analog Record (Farnham: Ashgate, 2012), William Howland Kenney, Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory, 1890-1945 (New York: Oxford University Press, 1999), 44-64, David Patmore, “Selling Sounds: Recordings and the Record Business,” στο The Cambridge Companion to Recorded Music, επιμ. Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson και John Rink, 120-139 (New York: Cambridge University Press, 2009) και Russell Sanjek, American Popular Music and its Business, The First Four Hundred Years, vol. III, From 1900 to 1984 (New York: Oxford University Press, 1988), 3-46.

<sup>5</sup> Διαδικτυακή υπηρεσία αναπαραγωγής μουσικής βλ. <https://el.wikipedia.org/wiki/Spotify>

<sup>6</sup> Βλ. Attali, Θόρυβοι, 161-242

<sup>7</sup> Μας ενδιαφέρει η σχέση μεταξύ μιας κοινωνικής δραστηριότητας και μιας κοινωνικής πρακτικής με τη δομή της κοινωνίας και ποια είναι η λειτουργία της μουσικής έκφρασης στα πλαίσια αυτής (Κάβουρας)

<sup>8</sup> βλ. Dard Neuman, “The Production of Aura in the Gramophone Age of the "Live" Performance,” στο Asian Music 40, no. 2 (Καλοκαίρι-Φθινόπωρο, 2009): 100-123

<sup>9</sup> Βλ. Adorno, “The Form of the Phonograph Record,” 59

στυλιζαρισμένο και τυποποιημένο και να είναι το παραγόμενο μουσικό προϊόν πάντα θα είναι διακριτή και αποτυπωμένη σε αυτό η ιδιοσυχνότητα κάθε μουσικού .

## ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ

Ο Marko Melkon Alemnsharian γεννήθηκε στη Σμύρνη 2 Μαΐου το 1895<sup>10</sup> από Αρμένιδες γονείς . Σε πολύ νεαρή ηλικία έρχεται σε επαφή με το ούτι<sup>11</sup> . Σε ηλικία 17 ετών για να αποφύγει τη στρατιωτική θητεία βρίσκεται την Αθήνα . Εκεί παίζει επαγγελματικά σε ταβέρνες συνεργαζόμενος με ντόπιους μουσικούς . Μιλάει πολύ καλά την Ελληνική γλώσσα όπως επίσης την Τουρκική και την Αρμενική . Από το 1922 που πήγε στην Αμερική αρχίζει να εμφανίζεται επαγγελματικά στα καμπαρέ και σε coffee houses . Μέχρι το 1928 ηχογραφεί πολλούς δίσκους είτε σαν τραγουδιστής ή παίζοντας ούτι και συνεργάζεται με Αρμένιους μουσικούς κυρίως όπως Kemany Harry Hasekian στο βιολί και Kaspar Janjanian στο τραγούδι . Το 1928 ταξιδεύει για σύντομο χρονικό διάστημα στη Θεσσαλονίκη με σκοπό να παντρευτεί . Εκεί πιθανότατα συνάντησε και τον Δημήτρη Σέμση <sup>12</sup>



Εικόνα - Σέμσης Μελκόν

---

<sup>10</sup> Στο ένθετο της συλλογής «Hi-Fi Adventure in Asia Minor» αναγράφεται ότι στην αμερικάνικη γραφειοκρατία ήταν δηλωμένο το 1894 («Hi-Fi Adventure in Asia Minor | Marko Melkon | Canary Records» n.d.)

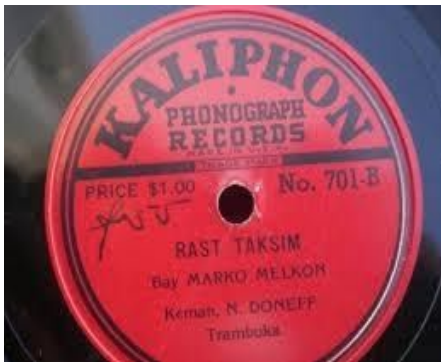
<sup>11</sup> Οι πληροφορίες για τη ζωή του Μελκόν προέρχονται από την αφήγηση της κόρης του στον Harold Hagopian. Βλ. Hagopian-Mozian-Alemnsharian, Rose (1999). Marko Melkon. (ένθετο) Traditional Crossroads 1116490, CD.

<sup>12</sup> Ο Δημήτρης Σέμσης ή Σαλονικιός (Στρώμνιτσα, 1883 - Αθήνα, 13 Ιανουαρίου 1950) ήταν Έλληνας παραδοσιακός βιολιστής («Salonikios: The Best Violin in the Balkans: Amazon.Co.Uk: Torp, Lisbet: 9788772892245: Books» n.d.)



Γυρνώντας στην Αμερική και αφού πέρασε τη κρίση του 1929 από τα τέλη της δεκαετίας του 30 και μέχρι το τέλος της ζωής του έπαιζε στα μεγάλα νυχτερινά κέντρα της Νέας Υόρκης Port Said, Britania, Egyptian Gardens και Grecian Palace Cafe που ακούγονταν μουσικές της Ανατολής . Αυτό που ήξερε να κάνει πολύ καλά ήταν να ξεσηκώνει το κόσμο με το ρυθμικό του παίξιμο και το τραγούδι. Ήταν ένα αστέρι στη νυχτερινή διασκέδαση των clubs της Νέας Υόρκης την εποχή που το “οριεντάλ” στοιχείο μεσουρανούσε . Το κοινό του Αρμένιοι Τούρκοι και Έλληνες της διασποράς καθώς τραγουδούσε και στις τρεις γλώσσες . Οι δίσκοι του γίνονταν ανάρπαστοι καθώς ο ίδιος είχε ενταχθεί στη όλο και περισσότερο αναπτυσσόμενη μουσική βιομηχανία . Οι απαιτήσεις του αγοραστικού κοινού ήταν τόσο μεγάλες που εταιρείες με μετακινούμενα συνεργεία ταξίδευαν στην Ευρώπη και στην Ασία για να κάνουν παράγωγες που θα ικανοποιούσαν το πολυπολιτισμικό κοινό της Αμερικής<sup>13</sup>.

Η κόρη του αναφέρει χαρακτηριστικά: *"...Η σκηνική του παρουσία και η ικανότητά του να δημιουργεί αυτό που εμείς οι Αρμένιοι λέμε «κέφι», ήταν ιδιαίτερα αξιοσημείωτη. Είχε ιδιαίτερη ικανότητα να μετατρέπει το κέφι του σε τέχνη και αυτό νομίζω ήταν το μεγαλύτερό του ταλέντο. Προφανώς υπάρχουν παίκτες του ουτιού με πιο βαθιά γνώση και μεγαλύτερη δεξιοτεχνία, αλλά κανείς δεν μπορούσε να προκαλέσει τέτοιο γλέντι όπως ο Μελκόν."* Ο Μελκόν μπορούσε να ξέρει με το όνομα του κάποιον θαμώνα και ποιο είναι το αγαπημένο



Εικόνα - Δίσκος Μάρκο Μελκόν Rast Taksim

του κομμάτι ώστε να το παίξει να τον ευχαριστήσει .

Αναφέρει το γεγονός της επίσκεψης στο σπίτι τους του μεγάλου Αρμένιου ουτίστα Udi Hrant <sup>14</sup>ο οποίος έπαιξε και ούτι κατά τη διάρκεια της επίσκεψης «Παίζει πολύ ωραία, έτσι δεν είναι;». Τότε εκείνος απάντησε: «Εγώ δεν παίζω αυτού του είδους τη μουσική. Εγώ κάνω τους ανθρώπους να χορεύουν» θέλοντας να πει ότι διαχωρίζει το προσωπικό του ύφος από πιο στυλιζαρισμένα και ίσως ελιτίστικα παιχνίματα .Ο

Μελκόν ήταν στην αντιπέρα όχθη από την άποψη που ήθελε τον ουτίστα σολίστ να εκτελεί τη μουσική του . Όπως ακριβώς το περιγράφει ο Udi Hrant στην αυτοβιογραφία

<sup>13</sup> βλ. Pekka Gronow, “The Record Industry Comes to the Orient,” *Ethnomusicology* 25, no. 2 (Μάιος, 1981): 254. βλ. επίσης Richard K. Spottswood, *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893-1942*. Vol. 3: Eastern Europe (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1990), 1145

<sup>14</sup> Udi Hrant Kenkulian (1901-1978) Αρμένιος ουτίστα που έζησε στην Τουρκία αλλά ταξίδεψε και ηχογράφησε και στο εξωτερικό

του «Η μουσική της ανατολής πρέπει να κερδίσει την θέση της στο διεθνές μουσικό στερέωμα, αλλά, δυστυχώς, αυτή απαξιώνεται μέσα από το γεγονός ότι παρουσιάζεται στο λάθος περιβάλλον. Πολλοί μουσικοί του είδους πιστεύουν ότι οπουδήποτε υπάρχει μουσική θα πρέπει να υπάρχει και αλκοόλ, υπό την επίδραση του οποίου κανείς μπορεί να φανταστεί οτιδήποτε» (Hagorian 1995:4).

Σύμφωνα με τον Hagorian ο οποίος είναι και ο υπεύθυνος για τις επανεκδόσεις των ηχογραφήσεων του Udi Hrant , για τον Udi Hrant έπαιξε κορυφαίο ρολό η παρουσίαση της μουσικής της Ανατολής σε συναυλιακούς χώρους κατά το πρότυπο της δυτικής κλασικής μουσικής . Με τη δήλωση του αυτή ο Μελκόν θέλει να πει ότι τα παίξιμο του Udi Hrant δε μπορεί να οδηγήσει στη δημιουργία κεφιού , να κάνει το κόσμο να χορέψει αρά είναι ελιτίστικο και ακαδημαϊκό .

Ο Μάρκο Μελκόν ηχογράφησε και κάποια ταξίμια σαν αυτοτελή κομμάτια με περίπου 3 λεπτή διάρκεια σε διαφορετικά μακάμ . Ένα από αυτά είναι το ράστ ταξίμι που θα μελετήσουμε

Ο Yurdal Tokcan είναι απόφοιτος της κρατικής σχολής μουσικής του Istanbul Technical University στο οποίο διδάσκει επίσης . Από το 1990 συμμετέχει στο *Istanbul State Classical Turkish Music Ensemble* υπό τη καθοδήγηση του *Necdet Yasar*<sup>15</sup> και είναι μέλος του σχήματος Istanbul Sazendeleri με συναυλίες σε όλο το κόσμο προωθώντας την τουρκική μουσική και οθωμανική παράδοση και παίζοντας και καινούργιες συνθέσεις . Διδάσκει τουρκικό ούτι σε διάφορες χώρες του κόσμου και στην Ελλάδα πολύ συχνά στα πλαίσια του Μουσικού Εργαστηρίου Λαβύρινθος στη Κρήτη<sup>16</sup> .

Ο Yurdal Tokcan θεωρείται ως ένας από τους μεγαλύτερους δεξιοτέχνες στο ούτι σήμερα . Στο παίξιμο του συναντώνται τόσο η παράδοση του τουρκικού κουτιού όσο και άλλες τεχνικές που έχει εισαγάγει από την τεχνική της κλασικής κιθάρας και της άταστης κιθάρας.

Ο Yurdal Tokcan θεωρείται ο πρεσβευτής του τούρκικου ουτιού στο κόσμο . Είναι συνεχιστής μια μακράς παράδοσης για τη λόγια Οθωμανική μουσική και των μουσικών των κρατικών ορχηστρών της τουρκικής ραδιοφωνίας . Ο Παναγιώτης Πούλος στο

---

<sup>15</sup> Necdet Yasar (1930-2017) τούρκος δεξιοτέχνης του ταμπούρ και δάσκαλος .Περίοδευσε στο κόσμο σαν εκπρόσωπος της μακράς οθωμανικής παράδοσης . (Aksoy 2005)

<sup>16</sup> Το Μουσικό Εργαστήρι Λαβύρινθος ιδρύθηκε το 1982 από τον Ross Daly και από το 2002 στεγάζεται σε ένα υπέροχο παλιό κτίριο στο Χουδέτσι της επαρχίας Πεδιάδος. <https://www.labyrinthmusic.gr/el/>

«Έν-τόπιοι μουσικοί: ο ρόλος της τουρκικής ραδιοφωνίας στη διαπραγμάτευση των σχέσεων μεταξύ κέντρου και περιφέρειας» αναφέρει το ρόλο της στη δημιουργία ορχηστρών με ομοιόμορφη ενδυμασία στα πρότυπα της δυτικής κλασικής μουσικής . Καθόρισαν επίσης με πολύ συγκεκριμένο τρόπο το ρεπερτόριο που παιζόταν τόσο στη λόγια οθωμανική μουσική όσο και στις ορχήστρες λαϊκής μουσικής |(αλατουρκα και Φασίλ ορχήστρες αντίστοιχα) .

Το ράστ ταξίμι του που θα μελετήσουμε προέρχεται από τη δισκογραφία , από το δίσκο της Ezgi Koker<sup>17</sup> Sade(2012) .


---

<sup>17</sup> Η Ezgi Koker γεννημένη το 1984 έχει σπουδάσει στο ITU και το 2012 με τη καθοδήγηση του Halil Karaduman κυκλοφόρησε το δίσκο Sade που συμμετέχουν Murat Aydemir, Yurdal Tokcan, Fahrettin Yarkin, Özer Arkun, Emrah Günaydın και Cengiz Özkan με την εταιρεία Kalan Music.

## ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΩΝ TAKSIM

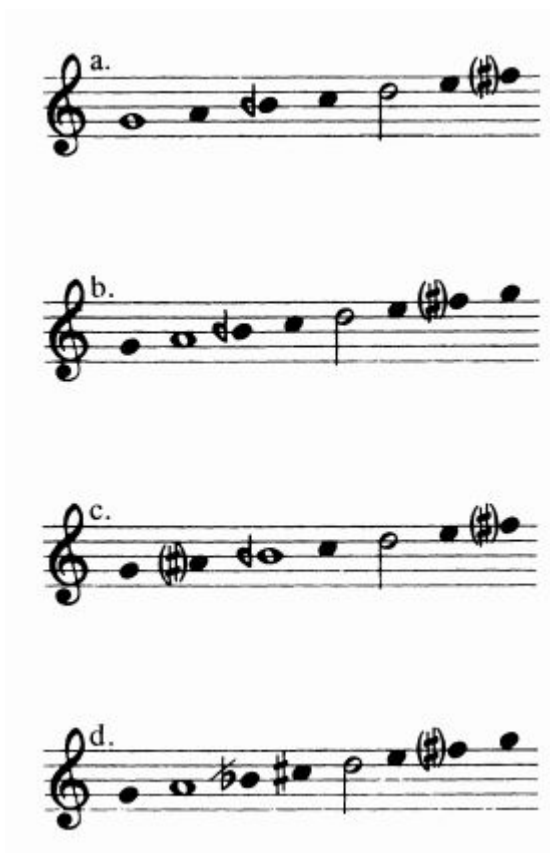
Σύμφωνα με τον Seeger (Music-writing 2015) υπάρχουν δυο κατευθύνσεις στο να καταγράψεις μουσική με οποιαδήποτε σημειογραφία . Χρησιμοποιεί τους ορούς prescriptive και descriptive . Τον ορό prescriptive τον χρησιμοποιεί για να σχηματίσει τον σκελετό μιας σύνθεσης και τον ορό descriptive όταν θέλει αναλυτικά να καταγράψει μια μελωδία μια σύνθεση με οποιαδήποτε σημειογραφία .

Η καθηγήτρια και ποιήτρια Gulcin Kayha στην εργασία της πάνω στα ταξίμια του Yorgo Bacano (Yahya 2002) έχει ακολουθήσει αναλυτική καταγραφή σε δυτική σημειογραφία με τις υφεσοδιεσεις της τουρκικής μουσικής θεωρίας του Μακάμ (Aydemir 2010) .



Εικόνα 3 - Παρτιτούρα από βιβλίο Gulcin Kayha

Χρησιμοποιεί για τεχνικές λεπτομέρειες σύμβολα της δυτικής σημειογραφίας και χειρόγραφα κάποια σύμβολα δικής της έμπνευσης για να αποτυπώσει τη φορά της πέννας



Εικόνα - Signell(2014)

(πάνω κάτω) Ο Karl Signell (Signell 2014) χρησιμοποιεί μια λιγότερο περιγραφική παρτιτούρα . Τον ενδιαφέρει κυρίως να καταγράψει την τροπικότητα της μελωδίας και όχι πολλή πληροφορία για τη τεχνική του εκτελεστή.

Με τα ολόκληρα σηματοδοτεί τη βάση του μακάμ και μετρά μισά τους δεσπόζοντες φθόγκους εκεί δηλαδή που θα αναπνεύσει η μελωδία <sup>18</sup> .

Προσπάθειες γίνονται τα τελευταία χρόνια και μελέτες πάνω στην αυτόματη καταγραφή πραιτόρων . Οι Benettos και Holzapfel προσπάθησαν να αναπτύξουν ένα σύστημα το οποίο θα δέχεται σαν είσοδο μια ηχογράφιση και θα παραμετροποιείται ανάλογα με το μακάμ και το ακριβές

κούρδισμα (Benetos and Holzapfel 2013). Οι N. Kroher, A. Pikrakis and J. Díaz-Báñez, στο "Discovery of Repeated Melodic Phrases in Folk Singing Recordings," έχουν αναπτύξει ένα καινοτόμο αλγόριθμο που μπορεί να ανακτά πληροφορία για επαναλαμβανόμενα μοτίβα σε μια ηχογράφιση . Αφορά κυρίως προφορικές μουσικές παραδόσεις και έχουν παραμετροποιήσει τον αλγόριθμο για τρεις μουσικές παραδόσεις της Ευρώπης .

<sup>18</sup> Σχετικά με τη κίνηση της μελωδίας στο μακάμ βλ (Βανταράκης,Βούλγαρης ,2006 ,σελ 20)

## **Η ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΜΑΣ**

Επιλέγουμε να καταγράψουμε δύο ταξίμια σε μακάμ ράστ . Επιλέγουμε καταρχήν να είναι ίδιο το μακάμ και στις δύο περιπτώσεις για να μπορέσουμε συμπεράσματα και για το πως προσεγγίζει ο καθένας το ίδιο μακάμ . Επίσης στο δις διαπασών το ράστ είναι η πρώτη βαθμίδα που θεμελιώνονται μακάμ . Ίσως σε ποιο εκτενή μελέτη στο μέλλον θα μπορούσαμε να συνεχίσουμε σε ταξίμι από μακάμ σε ντουγκιάχ για παράδειγμα .

Ο σκοπός μας είναι να καταγράψουμε κάθε ηχογράφιση σε παρτιτούρα αναλυτικά ως προς τη φρασεολογία και τη ρυθμολογία κάθε φράσης . Λεπτομερή εκφραστικά στοιχεία όπως π χ δυναμικές δε θα τα εκτυπώσω . Δε θέλουμε να προσεγγίσουμε την προσωπικότητα του ουτίστα και το παίξιμο του αποκλειστικά από τη παρτιτούρα . Το μουσικό κείμενο θα είναι πάντα άρρηκτα συνδεδεμένο με το πρωτογενές υλικό . Η μελέτη θα γίνεται ακούγοντας την ηχογράφιση και διαβάζοντας τη παρτιτούρα παράλληλα.

Σε δεύτερο επίπεδο με τη βοήθεια κατάλληλου λογισμικού θα καταγράψουμε το απόλυτο κούρδισμα με αριθμητικά δεδομένα (μέσο όρο) για κάθε νότα που έχει παιχτεί σε κάθε ηχογράφιση .

## **ΕΡΓΑΛΕΙΑ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑΣ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ**

Το πρώτο βήμα μας είναι να χρησιμοποιήσουμε λογισμικό που θα μας βοηθήσει να αλλάξουμε τονικότητα και ταχύτητα στην ηχογράφιση. Η χρήση του ουτιού είναι σημαντική κατά τη καταγραφή επομένως θα το μετατρέψουμε σε μια τονικότητα που θα μας βολεύει .

Η ταχύτητα το τέμπο που είναι παιγμένο το ταξίμι θέλουμε να το αλλάζουμε κυρίως προς τα κάτω να επιβραδύνουμε για να μπορούμε πολύ καθαρά να ξεχωρίσουμε όλες τις λεπτομέρειες στο παίξιμο του κάθε ουτίστα .Μπορεί να χρειαστεί το ακούσουμε την ηχογράφιση στο 60 % της αρχικής ταχύτητας και σε κάποιες φράσεις ‘ίσως και στο 20% ή 15% .

Τέλος χρειαζόμαστε ένα εργαλείο να μπορεί να αποτυπώνει σε κάθε νότα το ακριβές τονικό ύψος επι τοις εκατό πάνω η κάτω από τη συγκεκριμένη νότα . Στη συνέχεια θα βγάλουμε μέσες τιμές και τυπικές αποκλίσεις για κάθε νότα.

Υπάρχουν πολλές εφαρμογές που θα μπορούσαν να μας βοηθήσουν στο να αλλάξουμε το τέμπο και τη τονικότητα για παράδειγμα Wavelab , Transcribe , Amazing slow downer κλπ. Η χρήση πολλών διαφορετικών εφαρμογών δημιουργεί μια επιπλέον πολυπλοκότητα στη καταγραφή μας για αυτό επιλέξαμε ένα λογισμικό επεξεργασίας ήχου όπως το cubase η άλλα όπως ableton , pro tools που συνοψίζουν όλα αυτά που θέλουμε να κάνουν και βέβαια έχουν πολύ παραπάνω δυνατότητες

Στο cubase για παράδειγμα μπορούμε να έχουμε και τις δυο ηχογραφήσεις μαζί σε ένα χώρο εργασίας και να τις επεξεργαζόμαστε ακόμα και παράλληλα. Αρχικά επεξεργαζόμαστε το τονικό ύψος όπως μας βολεύει κάθε φορά . Δευτερεύοντος έχουμε τη δυνατότητα να κάνουμε time stretch να αλλάζουμε το tempo δηλαδή οπότε θέλουμε. Πολύ σημαντικό είναι να τοποθετούμε markers (δείκτες ) στην ηχογράφιση σε συγκεκριμένα σημεία ώστε να χωρίσουμε σε ενότητες .

Έννοιες της πληροφορικής όπως εξόρυξη δεδομένων (data minning ) και μεταδεδομένα (metadata) χρησιμοποιούνται σε μελέτες για επεξεργασία ηχογραφήσεων όπως στις εργασίες των Sarris, H., Kolydas, T., Tzevelekos, σχετικά με την κατάτμηση και υποσημείωση (tagging and annotating) . Με τη μέθοδο αυτή <sup>19</sup> με τη τοποθέτηση κατάλληλων tags βρίσκουμε διαφορετικά μοτίβα και φράσεις σε μία ηχογράφιση<sup>20</sup> .

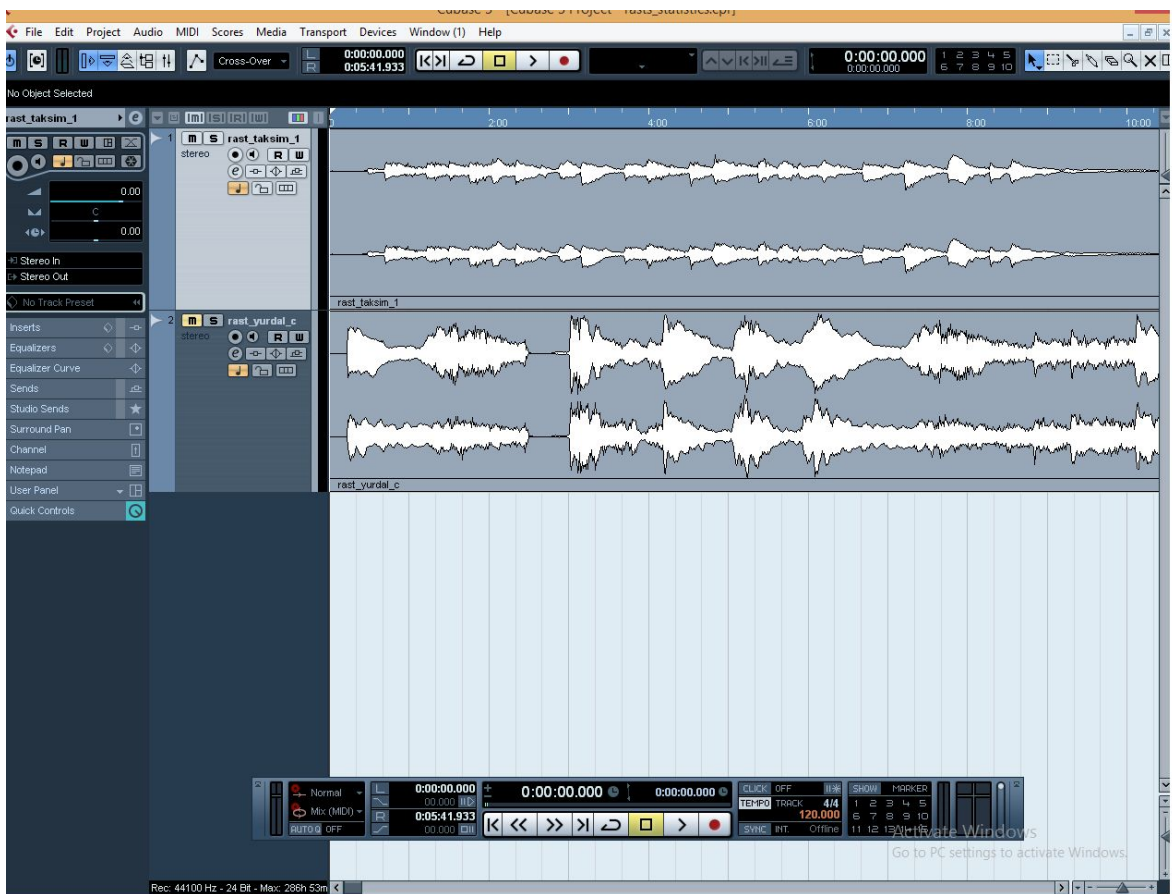
Στο cubase θα χρησιμοποιήσουμε το πρωτόκολλο midi το οποίο μας επιτρέπει μια κβαντοποίηση της μελωδικής γραμμής σε pixel ή στιγμιότυπα τα οποία είναι κάθε μια νότα από την ηχογράφιση (εικόνα 2) . Το πρόγραμμα μπορεί να επεξεργαστεί μονοφωνικές ηχογραφήσεις . Αναλύει το αρχείο της ηχογράφησης και το κατακερματίζει σε μικρά αποσπάσματα (segments) . Αυτά τα segments αποτελούν γραφικές αναπαραστάσεις των μεμονωμένων νοτών . Από αυτή τη διαδικασία ανακτούμε πληροφορίες για το κούρδισμα κάθε νότας. Το πρόβλημα που παρατηρήσαμε ήταν ότι

---

<sup>19</sup> παραδείγματα υπάρχουν στο site του Parataxis  
<http://parataxis.gateweb.gr/index.php?action=browse&sub=textgrid&lang=gr&value=6>

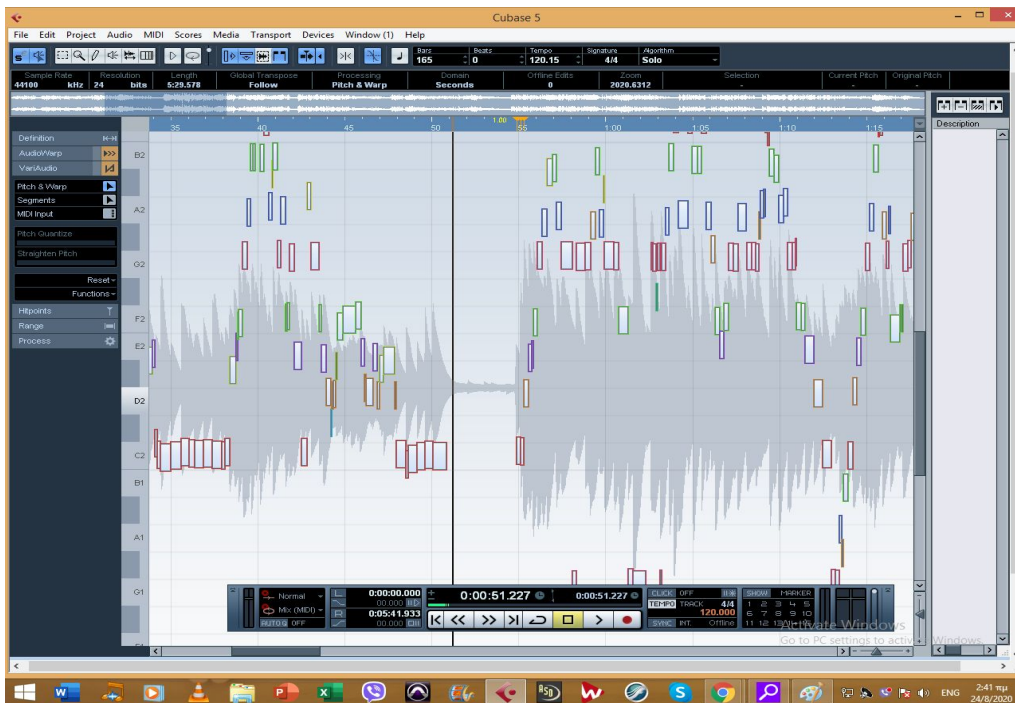
<sup>20</sup> Σχετική με tagging σε εκκλησιαστικούς ύμνους είναι η εργασία του G. Chryssochoidis, G. (2017). A semi-automated tagging methodology for Orthodox Ecclesiastic Chant Acoustic corpora

πολλές φορές μια νότα με μεγάλη διάρκεια αποτελείται από περισσότερα του ενός κουτάκια (segments) . Εκεί μας δίνεται η δυνατότητα να πάρουμε τη μέση τιμή όσον αφορά το τονικό ύψος .



Εικόνα 5 - cubase workspace





Εικόνα 6 - cubase segmentation

## ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗΣ

Το πρόγραμμα που χρησιμοποιούμε για να καταγράψουμε σε νότες τις ηχογραφήσεις μας είναι το Finale που μαζί με το Sibelius αποτελούν τα δυο κυριότερα προγράμματα καταγραφής μουσικού κειμένου . Θα χρησιμοποιήσουμε όμως το πρόγραμμα αυτό και τις δυνατότητες που μας παρέχει με ένα nonstandard τρόπο. Ο τρόπος που θα το χρησιμοποιήσουμε δεν είναι συμβατός με τη λειτουργία του προγράμματος αλλά το αποτέλεσμα για εμάς είναι το επιθυμητό .

Στο Finale θα καταγράψουμε τα ταξίμια μας σε παρτιτούρα χωρίς να σημειώσουμε στην αρχή ρυθμική αγωγή. Επίσης για αυτό το λόγο δεν θα έχει καθόλου γραμμές μέτρων (bars) μόνο τη τελική . Επομένως έχουμε μια κενή παρτιτούρα σαν ένα μέτρο με ρυθμική αγωγή στην ουσία άπειρων ογδών . Μπορούμε να το παρομοιάσουμε με ένα γραπτό κείμενο που τα σημεία στίξης του είναι χρονικός προσδιορισμός σε λεπτά και δευτερόλεπτα.

Το ταξίμι σε πρώτο επίπεδο μπορούμε να πούμε ότι δεν έχει κάποιο συγκεκριμένο ρυθμό , ότι κάποιος που κάνει ταξίμι λέμε ότι παίζει ελεύθερα , άρρυθμα , χωρίς να ακολουθεί συγκεκριμένη ρυθμική αγωγή . Όμως θα δούμε ότι στο ταξίμι κάθε φράση έχει μια συγκεκριμένη ρυθμική αγωγή η απεικόνιση της οποίας γίνεται μέσω ομαδοποιήσεων με συγκεκριμένο τρόπο κάποιων νοτών .

Παρομοιάζουμε τη φρασεολογία στο ταξίμι με τη γλώσσα που μιλάμε ή σαν ένα λογοτεχνικό κείμενο όπως αναφέρει και ο Yoram Arnon <sup>21</sup> . Κάθε λέξη έχει συγκεκριμένη διάρκεια και τονίζεται σε συγκεκριμένο σημείο , αν τονιστεί αλλού θα είναι κάτι τελείως διαφορετικό . Όλη η ρυθμολογία στις μουσικές της ανατολής βασίζεται σε δύο βασικές υπομονάδες τα 2/8 και τα 3 /8 . Ο συνδυασμός αυτών μας δίνει όλους τους ρhythμούς . Για παράδειγμα 7/8 θεωρούμε ότι είναι 2/8 και 2/8 και 3/8 .

Έχουμε σαν δεδομένο δυο βασικές λέξεις , η ομαδοποίηση δύο ογδόων(συλλαβών) και η ομαδοποίηση τριών ογδόων(συλλαβών) για παράδειγμα , “μήλο” “κάστανο” . Οι προτάσεις μας θα αποτελούνται από διάφορους συνδυασμούς αυτών των λέξεων .

Η λογική αυτή συναντάται στη βυζαντινή μουσική όπου έχουμε τους δίσημους και τρισημους ρhythμούς που συνδυάζονται . Ο Χρυσάνθος στο Θεωρητικόν Μέγα τῆς Μουσικῆς για την Εκκλησιαστική βυζαντινή μουσική αναφέρει <sup>22</sup>

. *Χρόνος εἶναι, κατὰ τοὺς φιλοσόφους, καταμέτρησις τῆς κινήσεως τοῦ κινουμένου. [...]*

*Ἐκαστος χαρακτήρ, ὅς τις φανερόνει ἓνα φθόγγον, ἐξοδεύει ἓνα χρόνον· ἢ δὲ Ὑποῤῥοή, ἢ τις ἐξοδεύει δύο συνεχεῖς φθόγγους, ἐξοδεύει δύο χρόνους, καὶ λαμβάνει πάλιν ἕκαστος φθόγγος αὐτῆς ἀνὰ χρόνον ἓνα.*

*Ο χρόνος δένει τους φθόγγους και τους φέρνει σε κατάσταση λέξεων .*



Εικόνα 7- ομαδοποίηση νοτών

Στο συγκεκριμένο παράδειγμα που αποτελεί και το άνοιγμα του ταξιμιού του Marko Melkon έχουμε μια φράση 7/8 και μια 6/8 όπως θα τονίζαμε τις λέξεις μήλο μήλο κάστανο και κάστανο κάστανο , 2/8+2/8+3/8 και αντίστοιχα 3/8 +3/8 . Η χρησιμοποίηση αυτών των

<sup>21</sup> Οπ. σελ. 41-42

<sup>22</sup> Χρυσάνθος (Θεωρητικόν Μέγα τῆς Μουσικῆς 1832, έτοιμο πρὸς έκδοση περὶ τὸ 1816), σ.52 .

υπομονάδων μας δείχνει επίσης που βρίσκονται τα ισχυρά και οι τονισμοί σε κάθε φράση .Όσον αφορά των οπλισμό , εχουμε χρησιμοποιήσει τα σύμβολα που χρησιμοποιούνται στην κωδικοποίηση του τουρκικού μακάμ .

Τέλος μιας και δεν εχουμε μετρά (bars) τις ενότητες που ολοκληρώνονται συνήθως νοηματικά οι φράσεις τις σημειώνουμε με τον χρόνο σε λεπτά και δευτερόλεπτα της πρωτότυπης ηχογράφησης και όχι αυτής της οποίας αλλάξαμε την ταχύτητα

παραθέτουμε τις παρτιτούρες των ταξιμιών των Marko Melkon και Yurdal Tokcan

# Rast taksim

Marko Melkon

The musical score for "Rast taksim" by Marko Melkon is presented in eight staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers and bar lines are indicated throughout the score.

5 6" 10"

10

13 17"

16 21"

21 31"

25

26

2

Rast taksim

30 40"

34 48"

39 55"

43 58"

47

51

55

59 1' 21"





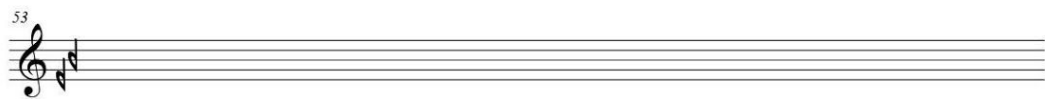




# Rast taksim

Yurdal Tokcan

The musical score is written on a single treble clef staff. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The piece is a Rast taksim, characterized by its specific rhythmic and melodic patterns. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 7, 11, 15, 19, 23, and 25 indicated at the start of their respective lines. Various musical notations are used, including eighth and sixteenth notes, rests, and ornaments. Specific rhythmic markings include '47"', '1'11"', and '1'34"', which likely refer to specific rhythmic intervals or patterns. The piece concludes with a final note in measure 25.



# ΑΝΑΛΥΣΗ

## ΑΝΑΛΥΣΗ SEYIR

Πρώτα θα δούμε πως κινείται κάθε μουσικός στα πλαίσια της θεωρίας του τούρκικου μακάμ και πως έχει δομήσει το ταξίμι του .

### ΡΑΣΤ ΤΑΞΙΜΙ ΤΟΥ ΜΑΡΚΟ ΜΕΛΚΟΝ

Θα ξεκινήσουμε με το ταξίμι του Marko Melkon . Αρχικά χωρίζουμε σε κάποιες βασικές νοηματικές ενότητες το ταξίμι . Σε γενικές γραμμές υπάρχουν τρία διακριτά μέρη εισαγωγή , κορύφωση -κυρίως μέρος , επίλογος .

5 6" 10"

10

13 17"

16 21"

21 31"

Εικόνα 8 - Εισαγωγή ταξιμιού Μάρκο Μελκόν

Στα πρώτα 31'' sec έχουμε το άνοιγμα του ταξιμιού η πρώτη σκηνή του έργου . Μας εισάγει στο ράστ. Ξεκινώντας χαμηλά από το γεγκιάχ με πεντάχορδο ράστ καταλήγει στο

ράστ κάνοντας μικρή στάση στο ντουγκιάχ με ουσάκ. Αυτό γίνεται με παραλλαγές μέχρι το 31''



Εικόνα 9 - Μελκόν 31'' - 48''

Από το 31'' μέχρι το 48'' έχουμε πεντάχορδο ράστ μέχρι το σολ και χιτζάζ στη συνέχεια . Δηλαδή έχουμε κίνηση σουζινάκ .



Εικόνα 10 -Μελκόν 50''- 1' 00''

Από το 50'' έως στο 1'00'' περίπου γίνεται βάση το νεβά (σολ ) και κάνει φράσεις χιτζάζ όπου στη συνέχεια τελειώνει το σουζινάκ επεισόδιο και πηγαίνοντας ψηλά στο γκερντανιέ επιστρέφει στη βάση με ράστ στο 1'46''. Πάλι πριν καταλήξει στο ράστ κάνει μικρές φράσεις ουσάκ με κατάληξη στο γκερντανιέ (ατελείς κατάληξεις) .

Το επόμενο μέρος του ταξιμιού είναι αυτό που έχει μεγαλύτερη ένταση και δράση και εκτείνεται στις πιο ψηλά τονικές περιοχές από το νεβά (σολ) .



Εικόνα 11 -Μελκόν ράστ από νεβά

Σε αυτό το κομμάτι μέχρι το 2' 08'' έχουμε ράστ από νεβά(σολ) . Από εκεί και μετά η μελωδία μας πάει ψηλά μέχρι το τιζ νεβά (ψηλό σολ) με δεσπόζων φιόγκο το τιζ σεγκιάχ(μι). Εδώ δημιουργεί συνέχεια φράσεις χιτζάζ από εβίτς όπως πχ



Εικόνα 12-Μελκόν χιτζάζ από εβίτς

Το τετράχορδο χιτζάζ από εβίτς είναι το δεύτερο μέρος του μακάμ σεγκιάχ.

Τέλος μέσω ράστ στο νεβά γυρνάμε πάλι στο να καταλήξουμε στη βάση μας στο ράστ (ντο) .



Εικόνα 13- Μελκόν φράση εβίτς

Με αυτή τη φράση - γέφυρα με ατελής κατάληξη αρχικά στο εβίτς και στη συνέχεια στο νεβά .



Εικόνα 14 - Μελκόν μπουσελίκ και ουσάκ

Με μπουσελίκ στο νεβά και στη συνέχεια μικρή κατάληξη στο ντουγκιάχ με ουσάκ



Εικόνα 15 - Μελκόν κατάληξη στο ράστ

καταλήγει στο ράστ (ντο) χρησιμοποιώντας όπως και στην αρχή του ταξιμιού το ράστ τετράχορδο από γεγκιάχ .



Εικόνα 16- Μελκόν κατάληξη από γεγκιάχ -ράστ

Στον επίλογο δηλαδή και τελευταία σκηνή του ταξιμιού έρχεται να συνοψίσει χρησιμοποιώντας φράσεις που έκανε και στην εισαγωγή .

### ΡΑΣΤ ΤΑΞΙΜΙ ΤΟΥ YURDAL TOKCAN

Με την ίδια λογική όπως δουλέψαμε και στο ταξίμι του Marko Melkon πάλι υπάρχουν διακριτές νοηματικές και δομικές ενότητες. Μέχρι το 47'' έχουμε την εισαγωγή του ράστ ταξιμιού πάλι χρησιμοποιώντας το τετράχορδο ράστ από γεγκιάχ .



Εικόνα 17 -Yurdal εισαγωγή

Στη τελευταία γραμμή στην αρχή παρατηρούμε πριν καταλήξει στη βάση μικρή ατελής κατάληξη στο ντουγκιάχ με ουσάκ .

Στο δεύτερο μέρος του κομματιού μετρά το 47'' έχουμε μετατόπιση τονικά στο νεβά Κυρίως χρησιμοποιεί μπουσελίκ φρασεολογία άλλα και διατονική συμπεριφορά στο σι ατζέμ και εβίτς αντίστοιχα . Αυτό γίνεται σχεδόν σε όλο το δεύτερο μέρος που είναι και το κύριο μέρος του ταξιμιού . Χρησιμοποιεί σε ένα σημείο μόνο ένα χρώμα σαμπά και ουσάκ στο 1'50'' .



Εικόνα 18 -Yurdal σαμπά φράση



Κάνει σάμπα κατάληξη στο ντουγκιάχ με ουσάκ για να καταλήξει στην επόμενη φράση στο ράστ.

Ο επίλογος του ταξιμιού γίνεται πάλι χρησιμοποιώντας το τετράχορδο ράστ από γεγκιάχ .

45

49

3

3

3

3' 00''

## ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΟΥΡΔΙΣΜΑΤΟΣ

Όπως αναφέραμε σε προηγούμενο κεφάλαιο , με τη βοήθεια του cubase μπορούμε να βρούμε το ακριβές τονικό ύψος μια νότας το οποίο εκφράζεται % πάνω ή κάτω από το απόλυτο κούρδισμα της αντίστοιχης νότας . Καταγράφουμε για κάθε ταξίμι σε πίνακες την τιμή κάθε εμφάνισης συγκεκριμένης νότας. Παίρνουμε υπόψη τις νότες από τη βαθμίδα γεγκιάχ (χαμηλό σολ) μέχρι τη βαθμίδα γκερντανιέ (ψηλό ντο ) .Δεν επεκτεινόμαστε στο πεντάχορδο πάνω από το γκερντανιέ γιατί στο ταξίμι του Yurdal Tokcan δεν έχουμε ανάπτυξη της μελωδίας στη περιοχή επομένως δε θα μας βοηθούσε να εξάγουμε συγκριτικά αποτελέσματα .

Χρησιμοποιούμε τη βοήθεια της στατιστικής και των συναρτήσεων μέσης τιμής και τυπικής απόκλισης για να εξάγουμε συμπεράσματα ως προς το κούρδισμα των τετραχόρδων και πεντάχορδων που χρησιμοποιούνται . Στη στατιστική, η τυπική απόκλιση είναι ένα μέτρο που χρησιμοποιείται για να υπολογιστεί το ποσό της μεταβολής ή της διακύμανσης ενός συνόλου τιμών δεδομένων. Μια χαμηλή τυπική απόκλιση υποδηλώνει ότι τα σημεία των δεδομένων τείνουν να είναι κοντά στο μέσο όρο του συνόλου, ενώ μία υψηλή τυπική απόκλιση υποδεικνύει ότι τα στοιχεία απλώνονται πάνω από ένα ευρύτερο φάσμα των τιμών.



γυνιαχ	χουσιγι ασσαν	ιρακ	ραστ	νιπουγιαχ	σεγιαχ	ταργκιαχ	νεβα	Χισαρ	χουσιγι	σιζμ	βηπα	γκοριτανις
4	2	-43	-30	2	-13	-4	7		-10	1	-28	-9
6	9	-41	-18	-1	-15	-15	1		-5	3	21	-21
4	2	-16	7	12	0	-14	7		-5	-8	46	-4
6	0	-19	12	-9	-31	12	-12		-3	30	26	-20
3	8	-12	-20	8	-25	16	5		12	-16	-49	-8
15	5	-9	-23	11	-19	24	2		-11	-19	40	-7
13		-7	0	8	-2	-35	9		5	26	-42	-26
5		5	10	6	-30	-1	4		19	35	2	4
13		12	-10		-9	-5	7		0	33	7	-10
3		-20	-2	4,625	-4	15	6		-13	26	34	1
1	4,333333333	-15	-3	2,828427125	-35		5		2	21	11	-32
		-19	1		-38	-0,7	6		-10	-9	35	19
	2,121320344	-2	8		-11	13,43502884	2		-6	-28	-19	-21
		-14	13		-3		7		-1	-31		-14
		-14,28571429	-23		-23		15		3	-32	6,461538462	-23
			-14		19		22		-6	5	6,363961031	
6,636363636			2		-20		7		11			-11,4
2,121320344		20,50609665	7		-26		9		22	2,3125		9,899494937
			-13		-25		-8		24	2,828427125		
			-5		-9		12		7			
			28		-18		16		9			
			-39				14		6			
			-9				9		-18			
			-12		-16,04761905		25		22			
			0		3,535533906		-12		-5			
			-1				-5					
			-1				5		1,96			
			-4				3		3,535533906			
			-2				4					
							2					
							2					
							3					
							26					
							14					
							7					
			14,18178947				-2					
							-9					
			19,79939997				0					
							10					

7
-9
24
8
5,930232558
0,7071087812

Εικόνα 19 - τιμές για Yurdal Tokcan

Ο αντίστοιχος πίνακας με τις μετρήσεις για το ταξίμι του Μάρκο Μελκόν

ΓΕΓΚΙΑΧ	χουσειν ασσαν	ισακ	ραστ	ιππουγκιαχ	σεγκιαχ	τασρικιαχ	ιναβα	Χισαρ	χουσειν	ατζιμ	εβρα	γκερντανις	
		29	-9	4	28	-31	6	24	-45	-9	-17	-11	27
33		35	16	-31	35	-28	-7	33	-48	13	10	-6	35
		46	31	10	34	-35	6	30	-26	-2	-20	-10	34
36		37	14	3	39	-17	-8	34	-28	3	18	-4	33
		34	31	8	35	-33	-4	40	-45	11	37	-25	37
43		31	48	-18	31	-42	-5	32	-46	8	-6	-9	27
		24	32	22	31	-33	0	35	-38	11	-3	22	24
29		32	11	16	27	-32	-10	33	-47	16	-4	-6	31
			17	-8	35	-23	-4	30		1	-20	0	39
43			23	-3	33	-40	-7	34	-40,375	9	-6	2	37
		33,5	3	-6	28	-38	10	34		22	-15	-9	32
35			21	1	30	-47	11	27	8,230089611		-26	-11	37
			11	13	28	-27	-8	29		7,545454545	-10	16	27
24			23	10	27	-41	-34	31			-4	20	27
			25	6	31	6	0	29			-9	19	26
28		6,020797289		9	32	-11	3	29		8,337905082	-22	-17	30
				3	-12	-19	7	26			6	8	23
36			19,93333333	1	19	-7	-9	30			0	11	27
				14	22	-18	0	11			2	20	27
30				-2	24	-42	1	28			-9	0	30
				-11	31	-20	20	29				-10	30
27			13,05101103	-27	24	-42	-16	28				-7	33
				-5	29	-41	-5	31				20	24
31				5	31	-44	-2	27			-5,15	26	27
				-9	41	-49	0	31			14,59838622	6	27
23				1	30	-47	3	32				9	
				11		-42	2	31				14	
32				13		-24	0	23				-11	30,04
				4	9,613212062	-46	-33	29				-8	
36				-36		-28	2	19				24	
				-6		4	10	23				30	4,476427147
33				-15		-19	4	28				-5	
				2		-33		31				12	
31				3	10,10835384	-35	10,95960324	28				-17	
				4		-47		25				20	
33						-39	-1,728496871					29	
						-36						3	
31						-30		28,97142857				-1	
						-20						-10	



## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Σύμφωνα με τον Yoram Arnon (Arnon,2008) ο μουσικός που κάνει ένα ταξίμι είναι σαν έναν αφηγητή που πρέπει να έχει μια μοναδικότητα και προσωπικό ύφος στην αφήγηση να μην μιμείται αλλά και να γνωρίζει και τεχνικά χαρακτηριστικά όπως πως δομείται μια αφήγηση . Έχουμε επιλέξει δύο περιπτώσεις μουσικών με πολύ δυνατή προσωπικότητα και τρόπο γραφής που τους κάνει πολύ διακριτούς .

Ο Μάρκο Μελκόν χρησιμοποιεί ένα τρόπο ομιλίας πλούσιο σε ρυθμικά μοτίβα και φράσεις που μπορεί να επαναλαμβάνει κάποια από αυτά χωρίς όμως να κουράζει η να πλατειάζει . Πολύ συχνοί συνδυασμοί  $\frac{7}{8}$  και  $\frac{6}{8}$  φράσεων δημιουργούν έναν εσωτερικό ρυθμό που κρατάει τον ακροατή σε μια ένταση .

Όσον αφορά το κούρδισμα του Μάρκο Μελκόν αρχικά βλέπουμε μια ασάφεια που μάλλον δημιουργείται από τη κακή ποιότητα της ηχογράφησης κάτι που μας προβλημάτισε στη καταγραφή μας . Παρατηρούμε δυσανάλογα κουρδισμένες της ανοιχτές χορδές του κουτιού . Οι βαθμίδες ντουγκιάχ -ρε και νεβά- σολ και γκερντανιέ ψηλό ντο βρίσκονται 10% και 25 % και 30 % πάνω από το απόλυτο κούρδισμα . Αυτό βέβαια υποθέτουμε ότι μπορεί να πρόκειται και από κακό κούρδισμα στο ούτι γνωρίζοντας πως οι συνθήκες ηχογραφήσεις πολλές φορές δεν επέτρεπαν επανάληψη της εκτέλεσης . Το κούρδισμα μπορεί να σχετίζεται με επιλογή ως νότας αναφοράς κάποιας επίσης από τα όργανα που θα συνέπρατταν με τον μουσικό πρακτική εξάλλου αρκετά συνηθισμένη (Κούνας , 253) . Εκτός αυτού γενικότερα οι αποκλίσεις στην δισκογραφία μπορεί να οφείλονται επίσης σε λόγους που αφορούν διακυμάνσεις στον ορισμό των συχνοτήτων αναφοράς που παρατηρούνται ανά περιόδους <sup>23</sup>

Πολύ σημαντική παρατήρηση όσον αφορά το κούρδισμα είναι η θέση του σεγκιάχ . Βλέπουμε ότι συγκριτικά με αυτό που θα περιμέναμε ότι είναι παιγμένο σχετικά πιο χαμηλά -29% μέσο ορό και μεγάλη τυπική απόκλιση 13. Σε δίκες του καταγραφές ο Signell έχει παρατηρήσει ότι η δεύτερη βαθμίδα στο βαθμίδα παίζεται πιο χαμηλά σε ένα νυχτερινό κέντρο από ότι στην κλασική οθωμανική μουσική . Θα μπορούσε να βρει εφαρμογή και εδώ αυτή η σκέψη .Ο Μάρκο Μελκόν χωρίς να έχει ακαδημαϊκή εκπαίδευση πάνω στη μουσική εύκολα μπορεί να χρησιμοποιήσει κατά βούληση κουρδίσματα που προσαρμόζονται στη προσωπική του αισθητική , επηρεαζόμενος ίσως

<sup>23</sup> βλ. σχετικά Bruce Haynes, History of Performing Pitch: The Story of "A" (Lanham, Maryland and Oxford: Scarecrow Press, 2002).

και από το πολυπολιτισμικό μουσικό κόσμο της Νέας Υόρκης την εποχή αυτή . Σε διαφορετικές μουσικές παραδόσεις της ανατολής συναντάμε και διαφορετική θέση τονικά της τρίτης βαθμίδας του δις διαπασών<sup>24</sup> . Αυτή η νότα πολλές φορές χαρακτηρίζει ολόκληρες μουσικές παραδόσεις.<sup>25</sup>

Παρατηρούμε ότι σε ένα πολύ μεγάλο μέρος του ταξιμιού έχουμε αλλαγή μακάμ σε σουζινάκ και χιτζάζ στο νεβά . Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο επιμελητής του δίσκου θα έπρεπε να βάλει σαν τίτλο rast -suzinak taksim .Όπως αναφέραμε σε προηγούμενο κεφάλαιο στη περίπτωση του Μάρκο Μελκόν έχουμε να κάνουμε με ένα λαϊκό μουσικό αστέρα της νυχτερινής διασκέδασης στη Νέα Υόρκη . Σε ένα ράστ ταξίμι δε θα περιμέναμε τόσο εκτενή σε χρονική διάρκεια αλλαγή μακάμ ,αλλά μάλλον και ο ίδιος ο Μελκόν όντας ο ίδιος πολύ καλός γνώστης των μακάμ- και αυτό φαίνεται στο ότι έχει ηχογραφήσει ταξίμια όλα σε διαφορετικό μακάμ - δεν ακολουθεί τους κανόνες στο ταξίμι που θα ακολουθούσε ένας μουσικός που θα εκπροσωπούσε τη τουρκική εθνική μουσική στο εξωτερικό όπως ο Yurdal Tokcan .

Στο ταξίμι του Yurdal Tokcan παρατηρούμε ένα διαφορετικό αφηγητή . Μια εσωτερική ηρεμία στο τρόπο σκέψης με μεγάλες παύσεις σε διάρκεια . Το κούρδισμα εδώ είναι πιο ακριβές σύμφωνα με αυτό που θα περίμενε κάποιος βάσει της θεωρίας του τουρκικού μακάμ . Επίσης δεν έχουμε το ίδιο φαινόμενο οι ανοιχτές χορδές να είναι σε διαφορετικό κούρδισμα από το κανονικό . Δεν έχουμε μεταβάσεις σε άλλο μακάμ εκτός από ένα χρώμα σαμπά πριν το τέλος μόνο και μόνο να ισχυροποιηθεί η κατάληξη στο ντουγκιάχ με ουσάκ λίγο πιο μετά . Ο Yurdal Tokcan όντας στην ουσία ο πρεσβευτής του τουρκικού ουτιού -που διδάσκεται σε ακαδημαϊκό επίπεδο στη Τουρκία - στο εξωτερικό δύσκολα θα παρεκτραπεί από το ύφος ενός κλασσικά δομημένου ταξιμιού τόσο στο κούρδισμα όσο και στο seyir .

Χρησιμοποιεί επίσης τη τεχνική του *zarfma*<sup>26</sup> που αποδίδεται με πολλές legato νότες κάτι που το αποτυπώνουμε στη παρτιτούρα με αποτζιατούρες . Αυτό είναι μια πρακτική πολύ διαδεδομένη στους ουτίστες σήμερα στη Τουρκία που πηγάζει από την επιρροή του ταμπούρ (Ross Daly, 1994) στο παίξιμο του ουτιού . Εξάλλου ένας από τους δασκάλους του ήταν ο Necdet Yasar πανεπιστήμιο της Κωνσταντινούπολης .

---

<sup>24</sup> βλ. Μαυροειδής, Μάριος Δ. Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο: ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, του τουρκικό μακάμ. Αθήνα: Fagotto, 1999.

<sup>25</sup> πχ κορον στο Ιράν ,και το σεγκιάχ στη τουρκική μουσική και στον αραβικό κόσμο )

<sup>26</sup> *Zarfma* : σε απόδοση στα ελληνικά όσον αφορά τη τεχνική του ουτιού θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι το χτύπημα ή σφυροκόπημα μιας χορδής

Ο πλούσιος ήχος σε όγκο με τη βοήθεια και του reverb το οποίο του δίνει μια συνέχεια και διάρκεια στο χρόνο ενισχύει το τρόπο παιξίματος με μεγάλες παύσεις και μεγαλύτερες αξίες στις νότες .

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Arnon, Yoram. n.d. "Improvisation as Verbalization: The Use, Function, and Meaning of Pauses in the Turkish Taksim." *Dutch Journal of Music Theory (DJMT)*, Vol. 13, No. 1, Pp. 36–47.
- Aydemir, M. (2012). Το τουρκικό μακάμ, μτφρ. Σ. Κομποτιάτη. Αθήνα: Fagotto
- Benetos, Emmanouil, and Andre Holzapfel. 2013. "Automatic Transcription of Turkish Makam Music." *Proceedings of the 14th International Society for Music Information Retrieval Conference, ISMIR 2013*, 355–60.
- Cemil Bey, *Tanburi (1993). Rehber-i Músikî, Μτφρ. H. Cevher. İzmir: Ege Üniversite Basimevi.*
- Feldman, Walter. 1993. "Ottoman Sources on the Development of the Taksim." *Yearbook for Traditional Music* 25: 1.
- Seeger, Charles. "Prescriptive and Descriptive Music-Writing." *The Musical Quarterly* 44, no. 2 (1958): 184-95.
- Signell, Karl. "Esthetics of Improvisation in Turkish Art Music." *Asian Music* 5, no. 2 (1974): 45-49.
- Yahya, G. 2002. "Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos' Un Ud Taksimleri: Taksim Notaları, Analiz ve Yorumları."
- Πούλος, Παναγιώτης. 2015 Η μουσική στον ισλαμικό κόσμο. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.
- Βούλγαρης, Ε., & Βανταράκης, Βασίλης. (2006). Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, Σμυρναϊκά και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922 - 1940. Εκδόσεις Fagotto.
- Κάβουρας Π. 1997 «Η έννοια του μουσικού δικτύου: σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας». Στο: Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο. Αθήνα: Πρακτικά Συνεδρίου, Πνευματικό Κέντρο Σάμου Ν. Δημητρίου, Βιβλιοθήκη Επιστημονικών Εκδόσεων, 39-69.
- Torp, Lisbet. 1993. Salonikiós. [Copenhagen]: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen.
- Daly, Ross. Παραδοσιακά Μουσικά Όργανα: μουσικά όργανα από την Ελλάδα, Μέση Ανατολή, Βόρεια Αφρική, Κεντρική Ασία και Ινδία. Πάτρα: Δήμος Πατρέων, 1994.
- Hi-Fi Adventure in Asia Minor | Marko Melkon | Canary Records." Accessed September 9, 2020. <https://canary-records.bandcamp.com/album/hi-fi-adventure-in-asia-minor>.
- Aksoy, Bülent. 2005. "Necdet Yaşar' (Record Label Biography)." *Kalan Müzik*.
- Harold Hagopian. Βλ. Hagopian-Mozian-Alemsharian, Rose (1999). Marko Melkon. (ένθετο) Traditional Crossroads 1116490, CD.
- N. Kroher, A. Pikrakis and J. Díaz-Báñez, "Discovery of Repeated Melodic Phrases in Folk Singing Recordings," in *IEEE Transactions on Multimedia*, vol. 20, no. 6, pp. 1291-1304, June 2018, doi: 10.1109/TMM.2017.2771450.

Spottswood, Dick. "Greek Record Making in the Early Days, 1896-1937." Στο *Greek Music in America*, επιμέλεια Tina Bucuvalas, 295-300. Jackson: University Press of Mississippi, 2019.

Κούνας Σπήλιος, Το Αστικό Λαϊκό Τραγούδι του Ελλαδικού Χώρου κατά την Περίοδο των Πρώμων Ηχογραφήσεων Υφολογία, Τροπικότητες, Επιτέλεση, Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Διδακτορική διατριβή, Μυτιλήνη, 2019.

Theodor Adorno, "The Form of the Phonograph Record," *October* 55, μετάφρ. Thomas Y. -Levin (Χειμώνας, 1990): 57

Robert Witkin, *Adorno on Popular Culture* (New York και London: Routledge, 2003).

Feaster, Patrick. " "The Following Record": Making Sense of Phonographic Performance, 1877-1908." PhD diss., Indiana University, 2007

Osborne, Richard. *Vinyl: A History of the Analog Record*. Farnham: Ashgate, 2012

Howland Kenney, William. *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*. New York: Oxford University Press, 1999.

David Patmore, "Selling Sounds: Recordings and the Record Business," στο *The Cambridge Companion to Recorded Music*, επιμ. Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson και John Rink, 120-139 (New York: Cambridge University Press, 2009)

Russell Sanjek, *American Popular Music and its Business, The First Four Hundred Years*, vol. III, From 1900 to 1984 (New York: Oxford University Press, 1988), 3-46.

Neuman, Dard. "The Production of Aura in the Gramophone Age of the "Live" Performance." Στο *Asian Music* 40, no. 2 (Καλοκαίρι-Φθινόπωρο, 2009): 100- 123.

Attali, Jacques. *Θόρυβοι, Δοκίμιο Πολιτικής Οικονομίας της Μουσικής. Μετάφραση Ντενίζ Ανδριτσάνου*. Αθήνα: Κέδρος, 1991(1978).

Haynes, Bruce. *History of Performing Pitch: The Story of "A"*. Lanham, Maryland and Oxford: Scarecrow Press, 2002.

Gronow, Pekka. "The Record Industry Comes to the Orient." *Ethnomusicology* 25, no. 2 (Μάιος, 1981): 251-84.

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

Sarris, H., Kolydas, T., & Kostakis, M. (2010). Investigating instrumental repertoire following the technique of parataxis: A case study. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 4(2), 99-120.

Sarris, H., Kolydas, T., & Tzevelekos, P. (2010). Parataxis: a framework of structureanalysis for instrumental folk music. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 4(1), 71-90

G. Chryssochoidis, G. (2017). A semi-automated tagging methodology for Orthodox Ecclesiastic Chant Acoustic corpora



Μαυροειδής, Μάριος Δ. Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο: ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τουρκικό μακάμ. Αθήνα: Fagotto, 1999.