



**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ»
Ειδίκευση «Παλαιά Μουσική και Τροπικές Μουσικές Παραδόσεις της
Μεσογείου»**

Διπλωματική Εργασία με Θέμα:

Μια εκπαιδευτική προσέγγιση επάνω στο μαλακό διατονικό πεντάχορδο Ραστ και στις επεκτάσεις αυτού μέσα από το παράδειγμα των «Ειρηνικών».

Όνοματεπώνυμο μεταπτυχιακού φοιτητή:
Πανορμίτης Μπούμπας
mma21035

Επιβλέπων καθηγητής: Θύμιος Ατζακάς (Αναπληρωτής καθηγητής, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης & Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας)

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να γράψω κάποια λόγια σχετικά με την πορεία της φοίτησης μου σε αυτό το πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών. Ξεκινώντας θα αναφερθώ σε όλη την ομάδα των σπουδαστών η οποία λειτούργησε με αλληλεγγύη και σεβασμό. Έπειτα, θέλω να ευχαριστήσω ειλικρινά τους καθηγητές οι οποίοι υποστήριξαν το πρόγραμμα με απόλυτη πειθαρχία, αφοσίωση και αποδοχή συνυπολογίζοντας τις προσωπικές μας ανησυχίες και αναφορές με ότι αυτό συνεπάγεται. Ιδιαίτερα θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές μου τον Σταμάτη Πασόπουλο, τον James Wylie και ιδιαιτέρως τον επιβλέποντα καθηγητή μου Θύμιο Ατζακά οι οποίοι με στήριξαν και μου συμπαραστάθηκαν σε όλα τα επίπεδα. Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω να πω στον συνεργάτη μου και φίλο Λευτέρη Ναβροζίδη ο οποίος φώτισε την σκέψη μου και, μέσα από την υπομονή του να ακροαστεί τις ιδέες μου, συνέβαλε στο να αποτυπωθεί το βίωμα μου στις σελίδες αυτής της εργασίας.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	2
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	4
ABSTRACT.....	5
1. Εισαγωγή	6
2. Μεθοδολογία.....	8
2.1. Το Εργαστήριο Echotropia ως εκπαιδευτική δράση.....	8
2.1.2. Η βιωματική πτυχή του εκπαιδευτικού πλαισίου του Echotropia και της προτεινόμενης μεθόδου.....	9
2.1.3. Το εκπαιδευτικό πείραμα.....	10
2.1.4 Η αξιολόγηση.....	11
3. Προσέγγιση της τροπικότητας κατά την εκπαιδευτική διαδικασία.....	12
3.1.1. Η έννοια της τροπικότητας.....	12
3.1.2. Η έννοια του τροπικού πυρήνα και η συνδυαστική χρήση τροπικών συστημάτων	12
3.1.3. Η έννοια και η σημασία της Θεμέλιας Κλίμακας	15
3.1.4. Εξέταση των συμπεριφορών του μαλακού διατονικού γένους εντός της «κλίμακας» του Ραστ.	17
3.1.5 Η χρήση χαρακτηριστικών – στερεοτυπικών φράσεων και η διαδοχή τους στα πρότυπα του seyir.	18
4. Ο αυτοσχεδιασμός – ταξίμι ως αφήγηση.....	18
4.1. Ο τρόπος καταγραφής των Κύριε Ελέησον και η εξαγωγή των αφηγηματικών προτάσεων (Πίνακας μελωδικών κορμών).....	19
5. Τα Ειρηνικά ως παράδειγμα μελέτης.....	19
5.1. Η σημασία και η χρήση των Ειρηνικών και των Κύριε Ελέησον.	19
5.2. Υλικό Μελέτης	20
5.2.1. Αθανάσιος Καραμάνης.....	20
5.2.2. Χρύσανθος Θεοδοσόπουλος.....	22
5.2.3. Θρασύβουλος Στανίτσας.....	24
5.3. Βασικός Κορμός Μελωδικών χώρων.	27
5.3.1. Μικρή τροπική ανάλυση των μελωδικών κορμών.	28
5.3.2. Οδηγίες και στοιχεία για τη χρήση των παραπάνω βασικών μελωδικών κορμών.....	32
Ομαδοποίηση των μελωδικών κορμών σε τρεις βασικές περιοχές.....	32
Βοηθητικά εργαλεία για τα ρυθμικά και τα μελωδικά μοτίβα, τη χρήση της αρμονίας (ισοκρατήματος) και το τονικό εύρος των ευαίσθητων βαθμίδων.....	32
Εικ.1	34
Εικ. 2.....	35
6. Σύνοψη και συμπεράσματα.....	38
6.1. Αξιολόγηση των μαθητών	38
6.2. Αυτοαξιολόγηση.....	38
7. Βιβλιογραφικές και διαδικτυακές αναφορές.....	40

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία αποτελεί μια εκπαιδευτική μέθοδο προσέγγισης της τροπικότητας και του αυτοσχεδιασμού ως έκφρασης της τροπικής σκέψης. Η εκπαιδευτική διαδικασία λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο του εργαστηρίου Echotopia, στο οποίο κατά βάση συμμετέχουν ενήλικες μαθητές όλων των επιπέδων. Φιλοδοξία της εργασίας είναι να συμπυκνώσει και να οργανώσει την πληροφορία που με βιωματικό τρόπο έγινα κάτοχός της, σε ένα μοντέλο που να κατευθύνει τη μουσική πράξη.

Ως μελέτη περίπτωσης προκρίνεται ο τρόπος Ραστ και το μαλακό διατονικό περιβάλλον, που θεωρείται ο καμβάς των τροπικών συμπεριφορών. Το μελωδικό υλικό αντλείται από καταγεγραμμένα «Ειρηνικά» (Κύριε Ελέησον) της θείας λειτουργίας, φράσεις έντονα χαραγμένες στο προσωπικό μου μουσικό βίωμα, οι οποίες υπογραμμίζουν αυτά που εμπειρικά γνωρίζω ως μελωδικά περιγράμματα στο περιβάλλον του τρόπου Ραστ. Από τα Κύριε Ελέησον εξάγονται βασικοί μελωδικοί κορμοί που οριοθετούν το χώρο κίνησης της μελωδίας και σημαίνουν τα μελωδικά κέντρα, συνιστώντας έκαστος μια αφηγηματική μελωδική πρόταση. Η διαδοχική χρήση αυτών από τους ασκούμενους αποσκοπεί στην οργάνωση του αυτοσχεδιασμού, χωρίς όμως να υπάρχει πρόθεση αυτός να παραπέμπει σε ένα συγκεκριμένο ρεπερτόριο, καθώς η επιλογή των διαστημάτων και των υφολογικών στοιχείων είναι αρκετά ελεύθερη.

ABSTRACT

The present study is an educational method of approaching modal music and improvisation as an expression of modal thinking. The educational process takes place within the context of Echotropia workshop, in which participate adult students of all levels. The ambition of this study is to condense and organize the experiential information that I carry, into a model which directs the music act. Rast mode and the mild diatonic environment is qualified into a case study, being considered as the canvas of modal behaviours. The melodic material is pamped from transcribed Eirinika (Kirie Eleison) of the divine liturgy of Orthodox church, melodies deeply engraved into my personal music experience, which underline the melodic contours in the environment of Rast mode. These melodic margins extracted from Kirie Eleison delineate the melodic space and point out the melodic centers, being each one of them a distinct narrative sentence. The consecutive use of these sentences aims to organize the improvisation, without intention of referring to a certain repertoire, the choice of the interval tuning and stylistic choice being quite free.

1. Εισαγωγή

Το θέμα της παρούσης εργασίας είναι προϊόν της προσωπικής μου τριβής με την εκπαιδευτική διαδικασία της τροπικής μουσικής, αλλά και την επιτέλεσή της μέσα από διάφορα συγγενικά είδη ρεπερτορίου, όπως το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο του Μεσοπολέμου (Καφέ Αμάν), τραγούδια από κατά τόπους παραδόσεις (πχ Μ. Ασία, Μακεδονία, Θράκη) καθώς και άλλα ιδιώματα και στυλ της ευρύτερης λεκάνης της Ανατολικής Μεσογείου.

Σημαντικοί πυλώνες της προσωπικής μου εμπειρίας είναι η επαφή μου με τη μουσική παράδοση του τόπου μου από μικρή ηλικία (Μουσική των Δωδεκανήσων), αλλά και η πράξη της εκκλησιαστικής μουσικής, την οποία υπηρετώ από την παιδική μου ηλικία ως ψάλτης.

Η διερεύνηση που επιχειρώ σε αυτή την εργασία σχετικά με τους τρόπους προσέγγισης της διδασκαλίας της τροπικής μουσικής, αντλεί ιδέες και υλικό από το μουσικό εργαστήριο Echotropia, το οποίο δημιούργησα το 2020 μαζί με το φίλο και συνάδελφό μου Λευτέρη Ναβροζίδη.¹ Το Echotropia τα τελευταία τρία χρόνια αποτελεί πεδίο ζυμώσεων και πειραματισμών γύρω από τη διδασκαλία και την ερμηνεία της μουσικής αυτής.

Παρότι θα ακολουθήσει εκτενής παράθεση των εργαλείων που χρησιμοποιήθηκαν κατά την εκπαιδευτική διαδικασία στο πλαίσιο του εργαστηρίου και της πορείας που οδήγησε στη δημιουργία της συγκεκριμένης μεθόδου προσέγγισης του ζητήματος του τροπικού αυτοσχεδιασμού που προτείνει η παρούσα εργασία, είναι σημαντικό να τονίσω πως ένα από τα κύρια ζητούμενα ήταν και συνεχίζει να είναι η δόμηση της «μουσικής πληροφορίας» που με βιωματικό τρόπο έγινα κάτοχος της, σε μοντέλα που θα είναι προσιτά σε μουσικούς που δεν έχουν την αντίστοιχο βιωματικό υπόβαθρο με το προαναφερθέντα είδη μουσικής.

Η έως τώρα κυρίαρχη αντιμετώπιση των μουσικών τρόπων ως κλιμάκων, και η κατ' επέκταση διαίρεσή τους σε τετράχορδα και πεντάχορδα, μπορεί μεν να προσδιορίζει σχετικά την αφηρημένη τους δομή, αδυνατεί όμως να γεφυρώσει το κενό μεταξύ θεωρίας και πράξης (Ανδρικός, 2020). Η δεύτερη, βασισμένη στην κατά κύριο λόγο προφορική διάσταση και διάδοση των υπό μελέτη μουσικών παραδόσεων, παραμένει μια αχαρτογράφητη ζώνη, στην οποία μπορεί κανείς να μπει μόνο μέσω της μίμησης και της χρόνιας βιωματικής εμπάθουσας στο εκάστοτε ιδίωμα. Αν και κανείς δε μπορεί να αμφισβητήσει την παραπάνω συνθήκη μάθησης,² θεωρώ ότι ο ρόλος μιας

¹ Ο Λευτέρης Ναβροζίδης είναι μουσικολόγος και μουσικός. Εμφανίζεται σαν ουτίστας σε σχήματα στη Θεσσαλονίκη. Είναι απόφοιτος του τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος με ειδίκευση στην «Παλαιά Μουσική και Τροπικές Παραδόσεις της Μεσογείου» του Πα.Μακ.

² Χαρακτηριστική είναι η έννοια της διδασκαλίας mesk, η οποία υποδηλώνει τη διά ζώσης μαθητεία πλάι σε ένα δάσκαλο, η οποία ήταν ιστορικά η αποδεκτή μέθοδος διδασκαλίας στην Οθωμανική μουσική (Karabaşoğlu, 2013).

σύγχρονης εκπαιδευτικής διαδικασίας της διδασκαλίας της τροπικής μουσικής, σε μια εποχή όπου αφενώς έχουν φθίνει σε συλλογικό επίπεδο τα ακούσματα, αφετέρου ο όγκος της πληροφορίας και η ποικιλία των ακουσμάτων είναι τεράστια, είναι το «ξεκλείδωμα» των εκπαιδευόμενων μουσικών πάνω σε γενικές αρχές που διέπουν την ανατολική τροπική μουσική. Η ανάγκη αυτή προκύπτει και από την ίδια τη σύσταση των μαθητών του εργαστηρίου, αλλά και του σύγχρονου κοινού των αστικών κέντρων, όπου σε γενικές γραμμές το ενδιαφέρον τους για την τροπική μουσική δεν περιορίζεται σε ένα αυτοτελές μουσικό ιδίωμα.

Η επιλογή του Ραστ, και σε ευρύτερο πλαίσιο του μαλακού διατονικού γένους, εκκινεί από την προσωπική μου πεποίθηση πως το μαλακό διατονικό γένος λειτουργεί ως καμβάς και βάση για την εκδήλωση των τροπικών συμπεριφορών στις μουσικές παραδόσεις με τις οποίες έχω επαφή.³ Άλλωστε αυτή η αντίληψη όπως θα δούμε παρακάτω στο κεφάλαιο που αφορά την τροπικότητα, τεκμηριώνεται από την ίδια τη θεμελίωση των τροπικών συμπεριφορών με την υιοθέτηση της έννοιας της 'θεμέλιας κλίμακας', της δις οκταβικής έκτασης του μαλακού διατονικού γένους, ως κλίμακας αναφοράς και ταξινόμησης των μουσικών τρόπων, με βάση τη βαθμίδα παραγωγής τους (Σκούλιος, 2017).

Η επιλογή των Κύριε Ελέησον ως το μελωδικό υλικό από το οποίο αντλείται η φόρμα αυτοσχεδιασμού απαντά σε βασικά τους χαρακτηριστικά που θεωρώ πως τα καθιστούν δόκιμα για αυτό το ρόλο. Πιο συγκεκριμένα, τα Κύριε Ελέησον απαρτίζονται από συνοπτικές φράσεις που αποδίδουν επιμέρους χρώματα ενός ήχου. Πέρα από τα Ειρηνικά σε πλ. Δ – Ράστ από τα οποία αντλούνται τα περιγράμματα των μελωδικών χώρων της παρούσης εργασίας, έχουν αποτυπωθεί Κύριε Ελέησον και σε άλλους ήχους, τα οποία μπορούν να χρησιμοποιηθούν για περεταίρω ανάπτυξη της μεθοδολογίας που προτείνεται.

Ακόμη πιο σημαντική για την παρούσα εργασία, είναι η κυκλικότητα της μελωδικής φόρμας των Κύριε Ελέησον. Εκκινώντας από τη βασική περιοχή του ήχου (στο συγκεκριμένο παράδειγμα του πλ δ'), παρουσιάζουν τροπική ανάπτυξη και διακριτά μελωδικά χρώματα, μετατοπίζοντας το μελωδικό κέντρο, εστιάζοντας σε διαφορετικές βαθμίδες ή/και χώρο κίνησης, χρησιμοποιούν προβλεπόμενες στο πλαίσιο του εκάστοτε ήχου φθορές (ή μετατροπίες) και, εν τέλει, επανέρχονται στην κεντρική περιοχή για να καταλήξουν στη βάση παραγωγής του ήχου. Η αναλογία διαχείρισης του μελωδικού υλικού με αυτήν της διαχείρισης εντός ενός τροπικού αυτοσχεδιασμού (taksim) (Ατζακάς, 2017:3) είναι ευδιάκριτη. Σε αυτό το σημείο χρειάζεται να ξεκαθαριστεί πως η επιλογή των Κύριε Ελέησον ως προτύπου για την εξαγωγή των μελωδικών μοντέλων για έναν αυτοσχεδιασμό εντός της τροπικής δομής του Ραστ δεν σημαίνει την ταύτιση του τροπικού φαινομένου του Μακάμ Ραστ με την τροπικότητα των συγκεκριμένων Κύριε Ελέησον. Η επιλογή αυτή βασίστηκε στο προσωπικό μου

³ Στο πλαίσιο του θεωρητικού συστήματος της Οκταηχίας, το μαλακό διατονικό γένος θεωρείται σημείο αναφοράς και, κατ' επέκταση, μελωδικές συμπεριφορές και διαστήματα που δεν ανήκουν στο μαλακό διατονικό γένος θεωρούνται φθορικά. (Skoulios, 2012)

βίωμα και στην πεποίθηση μου ότι στο παράδειγμα των Κύριε Ελέησον συνοψίζονται τα βασικά χαρακτηριστικά του πλ'δ ήχου και του Μακάμ Ράστ. Πρόθεση μου δεν είναι να επαληθεύσω την παραπάνω υπόθεση, καθώς σκοπός της εργασίας είναι να προτάξει μια μεθοδολογία που θα μπορούσε να εφαρμοστεί σε οποιοδήποτε μελωδικό υλικό κριθεί αντιπροσωπευτικό μιας ζητούμενης τροπικής δομής στο πλαίσιο της εκπαιδευτικής διαδικασίας.

Συνοψίζοντας, στόχος της εργασίας είναι η εξαγωγή της θεμελιώδους τροπικότητας⁴ από το υλικό των Ειρηνικών αποσαφηνίζοντας ένα συγκεκριμένο μελωδικό χώρο κίνησης του εκάστοτε «στιγμιότυπου» της τροπικής ανάπτυξης, στην επιτρεπτή έκταση κίνησης των βαθμίδων και τις βασικές βαθμίδες αναφοράς, αφήνοντας στην αισθητική και την προσωπική ικανότητα – δεξιότητες του μουσικού καθώς και στις ρεπερτοριακές προσλαμβάνουσές του την επιλογή του φρασεολογίου, των ρυθμικών και μελωδικών μοτίβων, των υφολογικών στοιχείων και όλων των υπόλοιπων συστατικών που χαρακτηρίζουν την πράξη του αυτοσχεδιασμού, χωρίς την προσδοκία αυτός να παραπέμπει σε ένα συγκεκριμένο μουσικό ιδίωμα.

2. Μεθοδολογία

2.1. Το Εργαστήριο Echotropia ως εκπαιδευτική δράση

Το Echotropia είναι ένα βιωματικό εργαστήριο μελέτης της τροπικής μουσικής μέσα από το ελληνόφωνο λαϊκό και παραδοσιακό ρεπερτόριο⁵, χωρίς να λείπουν αρκετές αναφορές από ιδιώματα του ευρύτερου λόγιου και λαϊκού μουσικού περιβάλλοντος της Ανατολικής Μεσογείου. Ιδρύθηκε το 2020 στη Θεσσαλονίκη και έχει ως σκοπό τη μελέτη της τροπικής μουσικής, αλλά και την επιτέλεσή της, καθώς το Echotropia λειτουργεί και ως ένα μουσικό σύνολο με δημόσιες εμφανίσεις.

Κατά την εκπαιδευτική διαδικασία ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη χρήση της φωνής,

⁴ Έννοια που χρησιμοποίησε ο Ε.Βούλγαρης στο συνέδριο με θέμα τη Θεωρία της Λαϊκής Μουσικής: από την Πράξη στη Θεωρία στην Τεχνόπολη στο Γκάζι στις 28/01/2023. Χρησιμοποίησε αυτόν τον όρο για να στοιχειοθετήσει της κόμβους αναφοράς μιας τροπικής μελωδίας, οι οποίοι δίνουν το χαρακτηριστικό χρώμα μιας σύνθεσης ή ενός αυτοσχεδιασμού, θεωρώντας τους υπόλοιπους φθόγγους δευτερεύοντες.

⁵ Όσον αφορά το ρεπερτόριο μελέτης, επιγραμματικά αναφέρουμε τραγούδια του αστικού λαϊκού ρεπερτορίου του μεσοπολέμου με ευθεία αναφορά σε ανεπτυγμένη τροπική ανάπτυξη όπως η «Μελαχρινούλα» της Μαρίκας Φρατζεσκοπούλου, το «Ραστ Κάντο», το «Θα σπάσω Κούπες» (Καρίτης), τραγούδια με αναφορά στη Μικρά Ασία ή το Αιγαίο, όπως «Μέρα Μέρωσε», «Το κάστρο της αστροπαλιάς», «Καλέ δε με λυπάσα», τραγούδια με ανατολικότροπο χαρακτήρα από τη Μακεδονία, όπως το «Μια γαλάζια περιστέρα», τραγούδια από την προπολεμική και μεταπολεμική δισκογραφία της Κρήτης όπως το «Μερακλήδικο πουλί» και το «Όσο βαρούν τα σίδερα» του Φουσταλιέρη, οργανικούς σκοπούς όπως το «Ράικο» και το «Πατρουνίνο», ή το «Bayati Medley» σε αράβικο ύφος, σύγχρονες συνθέσεις όπως το «Αραμπέσκ» του Απέρρη κ.α.

που ως καθολικό όργανο, αλλά και ως όργανο αναφοράς των τροπικών παραδόσεων, μπορεί να αποδώσει με τον πλέον βιωματικό τρόπο τις λεπτοφυείς διαστηματικές υφές της μουσικής. Οι συμμετέχοντες του εργαστηρίου καλούνται να αποδώσουν με τη φωνή τους τα τραγούδια που έχουμε κωδικοποιήσει και καταγράψει σε μεγάλη ακρίβεια. Για την κατανόηση και συναισθηματική εμβάθυνση στο άκουσμα, γίνεται πολλές φορές χρήση χαρακτηριστικών φράσεων που «κουρδίζουν» σε ένα συγκεκριμένο μουσικό τρόπο. Μέσα από ανάλυση και ρυθμικά παιχνίδια προσπαθούμε να αντιληφθούμε τα ρυθμικά pattern του ρεπερτορίου.

Οι συμμετέχοντες του εργαστηρίου ποικίλουν σε επίπεδο και ηλικία. Έχουν συμμετάσχει από επαγγελματίες μουσικοί, απόφοιτοι και φοιτητές Πανεπιστημιακών σχολών, έως και εμπειροτέχνες, άνθρωποι που ενδιαφέρονται και ασχολούνται χρόνια με το αντικείμενο, αλλά και πιο αρχάριοι. Οι ηλικίες κυμαίνονται από τα 20 περίπου έως και τα 60 χρόνια, με μεγαλύτερο κομμάτι την ηλικιακή μερίδα των 20 με 35 ετών. Αυτή τη στιγμή το εργαστήριο αριθμεί περίπου 20 ενεργούς συμμετέχοντες.

Στο πλαίσιο αυτής της διαδικασίας και με ζητούμενο ένα κατευθυνόμενο μοντέλο αυτοσχεδιασμού, όπου θα παρέχει στους συμμετέχοντες μερικές πληροφορίες για την «κίνησή» τους στον τονικό χώρο, προέκυψε το περιεχόμενο της εργασίας. Το μοντέλο αυτό είναι γέννημα της αντίληψης για τη διδασκαλία και τη θεωρητική προσέγγιση της τροπικότητας του ρεπερτορίου που εξετάζουμε, όπως αυτό θα παρουσιαστεί σε επόμενο κεφάλαιο.

2.1.2. Η βιωματική πτυχή του εκπαιδευτικού πλαισίου του Echotropia και της προτεινόμενης μεθόδου.

Σημαντική πτυχή του εκπαιδευτικού χαρακτήρα του Echotropia είναι ο βιωματικός του χαρακτήρας. Κεντρικό ρόλο στον τρόπο διεξαγωγής του εργαστηρίου έχει παίξει η προσωπική μου βιωματική σχέση με το ρεπερτόριο, το οποίο ξεκίνησα να μελετώ από μικρή ηλικία, όπως και η σχέση μου με τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική από την ηλικία των 5 ετών. Σε αντίθεση με τη βιωματική μου σχέση με την τροπική μουσική, ο συνεργάτης και συνιδρυτής του Echotropia Λευτέρης Ναβροζίδης, έχει έρθει σε επαφή με αυτό το ρεπερτόριο μέσα από τις ακαδημαϊκές του σπουδές και, για αυτόν το λόγο, τον χαρακτηρίζει μια έντονα αναλυτική ματιά στα ζητήματα της θεωρίας της τροπικής μουσικής. Αυτό καθιστά τους ρόλους μας στη δόμηση του εκπαιδευτικού πλαισίου συμπληρωματικούς, καθώς μέλημά μας είναι η δημιουργία μοντέλων που θα πλαισιώνουν τη βιωματική πληροφορία με οξυδερκείς, συγχρονισμένους με τη σύγχρονη εποχή και τα σύγχρονα μοντέλα τροπικής μουσικής, μεθόδους. Οι προσωπικές μας διαδρομές αντανakλούν και διαφορετικές ανάγκες: η προσωπική μου προσέγγιση προωθεί την συστηματοποίηση της προφορικής μουσικής γνώσης διαμέσου της προφορικότητας, άσχετα με το θεωρητικό υπόβαθρο των συμμετεχόντων στο εργαστήριο. Η μετάδοση της πληροφορίας γίνεται με επίκεντρο την φωνητική

έκφραση, μέσω της οποίας είμαι σε θέση να μεταδίδω το προσωπικό μου βίωμα. Ο Λευτέρης, από την άλλη πλευρά, αξιοποιεί την δική μου προφορική και βιωματική πληροφορία έτσι ώστε να είναι εφικτή η διατύπωση και η εφαρμογή κάποιων εκπαιδευτικών μοντέλων στην κατανόηση της τροπικής μουσικής.

Θα λέγαμε λοιπόν πως το εργαστήριο Echotopia και η επιστημονική μελέτη της διαδικασίας του επενδύει, στην παρούσα εργασία, στοιχεία αυτοεθνογραφικής μεθόδου.⁶ Μάλιστα ο συνεργατικός χαρακτήρας του εγχειρήματος του Echotopia δίνει ίσως ακόμα παραπέρα στοιχεία *συνεργατικής αυτοεθνογραφίας* (Σεργής Γ, 2018).

Η δημιουργία της διαδικασίας που βασίζεται στην εξαγωγή ενός πλαισίου αυτοσχεδιασμού από το μελωδικό υλικό των Ειρηνικών αντανακλά το προσωπικό μου βίωμα και αντίληψη ότι:

- Τα Κύρια Ελέησον περιλαμβάνουν το αναγκαίο υλικό για το κούρδισμα και την αποτύπωση της αίσθησης ενός περιβάλλοντος Ραστ.
- Χρειάζεται μια οργάνωση του μελωδικού υλικού σε αφηγηματικές ενότητες με συγκεκριμένα τροπικά χαρακτηριστικά για την επίτευξη ενός αυτοσχεδιασμού με πλοκή.⁷ Τα τετράχορδα και τα πεντάχορδα ή γενικά οι μικρότεροι χώροι κίνησης δε δίνουν από μόνα τους αρκετή πληροφορία για την κίνηση της μελωδίας και τις αποχρώσεις που μπορεί αυτή να πάρει.
- Οι τροπικές μικροδομές που προτείνουμε, πέρα από την οργάνωση της σκέψης κατά τη διάρκεια του ταξιμιού, προτρέπουν τους μαθητές σε μια ενιαία αίσθηση και αντίληψη του μελωδικού χώρου της θεμέλιας κλίμακας και τις σχέσεις μεταξύ των μουσικών τρόπων.

2.1.3. Το εκπαιδευτικό πείραμα.

Πραγματοποιήθηκαν δύο δίωρες συναντήσεις με μοναδικό θέμα την ανάπτυξη του αυτοσχεδιασμού εντός ενός περιβάλλοντος Ραστ επάνω στις προτεινόμενες φόρμες.

Στην πρώτη συνάντηση που αριθμούσε 20 άτομα, αναλώθηκε αρκετός χρόνος στην

⁶ Η αυτοεθνογραφία είναι ένα είδος αυτοβιογραφικής ακαδημαϊκής γραφής, η οποία παρουσιάζει το προσωπικό βίωμα του συγγραφέα και συσχετίζει τη διόραση του συγγραφέα με την προσωπική του ταυτότητα, τους κοινωνικούς ρόλους, τις παραδόσεις, τα σύμβολα και ευρύτερα κοινωνικά, πολιτισμικά και πολιτικά ζητήματα. Πρόκειται για μια ποιοτική επιστημονική μέθοδο που έχει τις ρίζες τις σε φιλοσοφικά ρεύματα όπως ο υπαρξισμός και η φαινομενολογία (Ρουίλος, 2021).

⁷ Αυτός ο τρόπος σκέψης είναι επηρεασμένος από τον τρόπο που είναι οργανωμένο το σύστημα των *dastgah* της ιρανικής κλασικής μουσικής (Farhat, 1990), όπου κάθε μεγάλη τροπική δομή είναι χωρισμένη σε μικρότερες αρκετά προσδιορισμένες.

περιληπτική παρουσίαση του τρόπου που πλαισιώνουμε θεωρητικά την τροπική μουσική και το υπό μελέτη ρεπερτόριο. Στο κεφάλαιο που αφορά αυτό το ζήτημα αναγράφεται πιο αναλυτικά η προσέγγισή μας.

Ακολούθησε τραγούδι των Κύριε Ελέησον με εμένα σε ρόλο καθοδηγητή και έμφαση στην κάθε φράση ώστε να «κουρδίσουμε στην ατμόσφαιρα» του Ραστ. Η απόδοση ήταν όσο το δυνατόν απλή, με έμφαση σε θεμελιώδη χαρακτηριστικά, όπως το κούρδισμα των «φθόγγων» ή οι έλξεις.

Μοιράσαμε τους μελωδικούς κορμούς (βλ.σελ 27) και χωρίσαμε τους μαθητές σε ομάδες ή σε μονάδες, ανάλογα την προτίμησή τους. Μαζί με τους μελωδικούς κορμούς δώσαμε μια σελίδα με προτεινόμενα υφολογικά στοιχεία, όπως πρόχηα, έλξεις κλπ (βλ. Σελ. 36). Ζητήσαμε από τους μαθητές να συμπληρώσουν τους μελωδικούς κορμούς με νότες εάν αυτό θα τους βοηθούσε, ώστε να δημιουργήσουν έναν οδηγό για τον αυτοσχεδιασμό τους, ή σε περίπτωση που προτιμούσαν, να εκτελέσουν έναν αυτοσχεδιασμό ακολουθώντας τον πίνακα.

Στην τελευταία φάση του εργαστηρίου, ζητήθηκε από όσους του επιθυμούν να πραγματοποιήσουν έναν αυτοσχεδιασμό. Στο διάστημα μεταξύ των συναντήσεων, ζητήθηκε από τους μαθητές να εργαστούν μόνοι τους με βάση αυτό το μοντέλο, ώστε στη δεύτερη συνάντηση να δοθεί χρόνος και χώρος για πειραματισμό και αυτοσχεδιασμούς με βάση το μοντέλο.

Στη δεύτερη συνάντηση, έπειτα από ένα σύντομο ζέσταμα και «κούρδισμα» με το ομαδικό τραγούδι των Κύριε Ελέησον, ο υπόλοιπος χρόνος αφιερώθηκε εξ'ολοκλήρου στην εκτέλεση αυτοσχεδιασμών με βάση τους μελωδικούς κορμούς. Στο τέλος του μαθήματος ζητήθηκε από τους μαθητές να απαντηθεί ερωτηματολόγιο, ώστε να πάρουμε ξεκάθαρο feedback.

2.1.4 Η αξιολόγηση

Η αξιολόγηση του πειράματος βασίζεται σε δύο άξονες.

A) Η αξιολόγηση των αυτοσχεδιασμών με βάση την προσωπική μου πεποίθηση για την αισθητική συνέπεια ενός αυτοσχεδιασμού, αλλά και με βάση την παρατήρηση του κατά πόσο βοήθησε η φόρμα την ανάπτυξη του αυτοσχεδιασμού ενός μαθητή σε σχέση με το επίπεδό του.

B) Το feedback των μαθητών επάνω σε πέντε ζητήματα - ερωτήματα, τα οποία απαντήθηκαν γραπτώς σε ερωτηματολόγιο:

- Εάν συνολικά τους βοήθησε η διαδικασία.

- Εάν τους βοήθησε ο χωρισμός του αυτοσχεδιασμού σε αφηγηματικές ενότητες.
- Εάν τους βοήθησε ο χωρισμός του μελωδικού πλαισίου και η ιεράρχηση μελωδικών κέντρων.
- Εάν κατ' επέκταση ενεργοποίησε μια αντίστοιχη αίσθηση κάποιας μελωδικής ιδέας που με βιωματικό τρόπο είναι εντυπωμένη.
- Εάν οι οδηγίες των μελωδικών κορμών ήταν επαρκείς για να αντιληφθούν τον ζητούμενο μελωδικό χώρο και ύφος

3. Προσέγγιση της τροπικότητας κατά την εκπαιδευτική διαδικασία.

3.1.1. Η έννοια της τροπικότητας

Οι έννοιες του τρόπου και της τροπικότητας έχουν απασχολήσει την παγκόσμια μουσικολογική και εθνομουσικολογική κοινότητα ως μια ανάγκη διαφοροποίησης της έννοιας του τρόπου στην ιστορία και θεωρία της ευρωπαϊκής μουσικής από την έννοια του τρόπου ως σύγχρονου μουσικολογικού όρου που αναφέρεται σε μη δυτικές μουσικές παραδόσεις (Τσούγκρας, 2010). Ήδη η δυτική μουσικολογική σκέψη στις αρχές του 20ου αιώνα αρχίζει να διαφοροποιεί τον τρόπο – κλίμακα από τον τρόπο – μελωδιότυπο (Σκούλιος, 2010). Ενώ λοιπόν, η έννοια του τρόπου συνδεόταν με την έννοια της κλίμακας, η σύγχρονη μουσικολογία ήρθε να τονίσει τη διαφορετικότητα μεταξύ του ανατολικού τρόπου και της κλίμακας,⁸ καθιστώντας τον τρόπο μία σύνθετη έννοια που συμπεριλαμβάνει πέρα από τους φθόγγους της κλίμακας, και μια φθογγική ιεραρχία, σχέσεις μεταξύ των βαθμίδων, μελωδικές κινήσεις κτλ. (Τσούγκρας, 2010).

Έτσι λοιπόν τα τροπικά συστήματα δεν είναι τίποτα άλλο από τη θεωρητική οργάνωση του μελωδικού υλικού της εκάστοτε μουσικής παράδοσης, οργάνωση που συνέβαινε ήδη από την αρχαιότητα και έχει ως σημαντικούς σταθμούς τις πολυτροπικές παραδόσεις που εμφανίζονται σε περιοχές που ιστορικά αποτέλεσαν την κοιτίδα των μεγάλων πολιτισμών (Σκούλιος, 2007:48). Αναφέρουμε χαρακτηριστικά το σύστημα της Οκταηχίας, το οθωμανοτουρκικό σύστημα των Makam, το περσικό Dastgah, όπως επίσης και το ινδουστάνικό σύστημα των Raga.

3.1.2. Η έννοια του τροπικού πυρήνα και η συνδυαστική χρήση τροπικών συστημάτων

Για την περιγραφή των τροπικών φαινομένων που συναντάμε και έχοντας μελετήσει τα είδη ρεπερτορίου που έχουν ήδη αναφερθεί, κρίναμε (ως εισηγητές του εργαστηρίου) σκόπιμη τη συνδυαστική χρήση στοιχείων από τη θεωρία του μακάμ και το σύστημα της Οκταηχίας. Για να θεμελιωθεί η δυνατότητα συνδυασμού αυτών των δύο συστημάτων απαιτείται μια συνάφεια – συγγένεια του πρωτογενούς υλικού

⁸ Παρά την εμφανή διαφορά της έννοιας του τρόπου από τη στατική έννοια της κλίμακας, εν τούτοις ακόμη και σύγχρονα θεωρητικά μοντέλα ή συγράμματα είναι παγιδευμένα στην κλιμακική αποτύπωση (πχ βλ. Το τουρκικό makam του Murat Aydemir) (Αϊντεμίρ, 2012).

μελέτης των δύο συστημάτων, δηλαδή της κλασικής οθωμανοτουρκικής και της βυζαντινής μουσικής. Θεωρώ ότι αυτού του επιπέδου η σύγκριση ξεφεύγει από το πλαίσιο της παρούσης εργασίας. Θα επισημάνω απλά την ιστορική εγκυρότητα της σύγκλισης των δύο θεωρητικών συστημάτων και του ρεπερτορίου που περιγράφουν (Skoulios, 2003), καθώς σε αρκετές περιπτώσεις έχουν συνδυαστεί. Θα αναφερθεί εδώ πως παλαιότερα αρκετοί Ρωμιοί ερευνητές προσπάθησαν να εξηγήσουν το τροπικό σύστημα του μακάμ με τους όρους της βυζαντινής οκταηχίας (Zannos, 1990:42), όπως συμβαίνει στο σύγγραμμα του Κηλτζανίδη.⁹ Βέβαια η αντιστοίχιση μεταξύ τροπικών συμπεριφορών μεταξύ των δύο συστημάτων έχει ήδη συμβεί¹⁰, αν και η εξ' ολοκλήρου ταύτιση μεταξύ ήχων και makam συνεχίζει να ενέχει προβλήματα, μιας και το εκάστοτε makam περιγράφει μια πιο εξειδικευμένη τροπική συμπεριφορά.¹¹

Σημαντικό εργαλείο που μας επιτρέπει τη συγκριτική ματιά μεταξύ διαφορετικών ιδιωμάτων αλλά και θεωρητικών συστημάτων είναι η έννοια του τροπικού πυρήνα. Ο όρος αυτός προσδίδει μια μακροσκοπική θεώρηση των τροπικών οντοτήτων, εστιάζοντας σε βασικά τους χαρακτηριστικά, όπως άκρα κίνησης, τονική έκταση των φθόγγων, δεσπάζοντες φθόγγοι (τονικά κέντρα) κτλ. Υπό αυτή την οπτική μπορούμε να πούμε ότι ο τροπικός πυρήνας του Ουσάκ είναι κοινός σε Ελλάδα, Β. Αφρική, Κεντρική Ασία και Ινδία (Skoulios, Kokkonis, 2005). Αυτό μας δίνει τη δυνατότητα να αναφερόμαστε με την ίδια ονομασία σε συγγενικά τροπικά φαινόμενα όταν εμφανίζονται σε διαφορετικά είδη ρεπερτορίου.

Η σε αισθητό βαθμό συγγένεια των μουσικών παραδόσεων που προσεγγίζουμε κατά την εκπαιδευτική διαδικασία, αλλά και η ανεπάρκεια των τροπικών συστημάτων των makam και της Οκταηχίας να ανταποκριθούν στο υπό εξέταση ρεπερτόριο, μας οδηγούν στη συνδυαστική χρήση στοιχείων και από τα δύο συστήματα. Άλλωστε η ευθεία αναγωγή του λαϊκού ρεπερτορίου, που κατά βάση μελετάμε, είτε στο σύστημα του makam που μελετά και υπομνηματίζει το λόγιο οθωμανοτουρκικό ρεπερτόριο (Σινόπουλος, 2010). ή του συστήματος της οκταηχίας που αφορά την εκκλησιαστική μουσική, θα ήταν εκ των προτέρων προβληματική¹² (Σκούλιος, 2006). Θα λέγαμε ότι προσεγγίζουμε τους μουσικούς τρόπους με έναν πιο ολιστικό τρόπο σε γενικές κατηγορίες, υπομνηματίζοντας πιο εξειδικευμένες συμπεριφορές με όρους του μακάμ

⁹ Μεθοδική Διδασκαλία θεωρητική τε και πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνήσιου εξωτερικού μέλους της καθ' ημάς ελληνικής μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την αραβοπερσικήν (Κηλτζανίδη, 1881).

¹⁰ Για την αντιστοίχιση των ήχων σε makam βλέπε: (Skoulios, 2012, pp. 25-27)

¹¹ Για τη σύγκριση των τροπικών συστημάτων της οκταηχίας και του makam μπορείτε να ανατρέξετε στο (Skoulios, A comparison of the modal and notational systems of Ottoman-Turkish classical and Byzantine chanting music traditions, 2003)

¹² Για παράδειγμα η οργάνωση του τροπικού υλικού της οκταηχίας σε 4 κύριους και 4 πλάγιους ήχους ανταποκρίνεται σε μια συγκεκριμένη λειτουργική πρακτική (Σκούλιος, 2006). Αντιθέτως η πληθορρότητα του συστήματος των makam σε διακριτούς μουσικούς τρόπους είναι ίσως υπερβολική και ανταποκρίνεται περισσότερο σε μια λόγια παράδοση που παρουσιάζει εκτενείς συνθέσεις και μελωδική ανάπτυξη, όπως αυτή της οθωμανικής μουσικής.

όταν χρειάζεται.¹³ Παρακάτω θα αναφερθούμε στους βασικούς πυλώνες της θεωρητικής πλαισίωσης του εργαστηρίου και της πράξης της τροπικής μουσικής:

i) Η θεμέλια κλίμακα ως κλίμακα αναφοράς των τροπικών φαινομένων

ii) Τα μελωδικά γένη και η συνάφεια των τροπικών συμπεριφορών ανάλογα με τη μετατόπιση του κέντρου βάρους τους και το φαινόμενο των έλξεων.

iii) Η χρήση μιας πιο «χαλαρής» τυπολογίας και υπομνηματισμού των φαινομένων με βάση το σύστημα των makam.

iv) Η χρήση στερεοτυπικών χαρακτηριστικών φράσεων και η διαδοχή τους στα πρότυπα του seyir.

¹³ Ανάλογη προσέγγιση χρησιμοποιεί ο Ν. Ανδρικός στο βιβλίο του για το αστικό λαϊκό τραγούδι του μεσοπολέμου (Ανδρικός Ν. , 2018). Να αναφέρουμε επίσης την προσέγγιση του «λαϊκού μακάμ», μιας πιο χαλαρής προσέγγισης του αναλυτικού τροπικού συστήματος των μακάμ. (Σκούλιος, 2006)

3.1.3. Η έννοια και η σημασία της Θεμέλιας Κλίμακας

Θεμέλια Κλίμακα

ΔΙ ΚΕ ΖΩ ΝΗ ΠΑ ΒΟΥ ΓΑ ΔΙ ΚΕ ΖΩ ΝΗ ΠΑ ΒΟΥ ΓΑ ΔΙ

Yegah Irak Dugah Cargah Huseyni Gerdaniye Tiz Segah Tiz Neva
Huseyni Asiran Rast Segah Neva Evic Muhayer Tiz Cargah

<p>ΤΙΖ ΚΟΥΣΕΙΝΗ</p> <p>ΤΙΖ ΝΕΒΑ</p> <p>ΤΙΖ ΤΖΑΡΓΙΧΙΑΧ</p> <p>ΤΙΖ ΣΕΓΙΑΧ</p> <p>ΜΟΥΧΑΓΙΕΡ</p> <p>ΓΚΕΡΔΑΝΙ</p> <p>ΕΒΙΤΖ</p> <p>ΚΟΥΣΕΙΝΗ</p> <p>ΝΕΒΑ</p> <p>ΤΖΑΡΓΙΧΙΑΧ</p> <p>ΣΕΓΙΑΧ</p> <p>ΔΙΟΥΓΙΑΧ</p> <p>ΡΑΣΤ</p> <p>ΑΡΑΧ</p> <p>ΑΣΤΡΑΝ</p> <p>ΓΙΟΥΓΙΑΧ</p>	<p>κ</p> <p>α</p> <p>β</p> <p>γ</p> <p>δ</p> <p>ε</p> <p>ς</p> <p>ζ</p> <p>η</p> <p>θ</p> <p>ι</p> <p>κ</p> <p>λ</p> <p>μ</p> <p>ν</p> <p>ξ</p> <p>ο</p> <p>π</p> <p>ρ</p> <p>σ</p> <p>τ</p> <p>υ</p> <p>φ</p> <p>χ</p> <p>ψ</p> <p>ω</p>	<p>Σιουμπιουλε</p> <p>Σεχνάζ</p> <p>Μαχούρ</p> <p>Ατζέμ</p> <p>Χησάρ</p> <p>Μπεγιατι</p> <p>Σεμπά</p> <p>Ουζάλ</p> <p>Πιουσελια</p> <p>Νεχσέντ</p> <p>Ζαργκιουλε</p> <p>Ραχσέη</p> <p>Ατζέμ Ασπράν</p>	<p>ΟΙ ΔΕΚΑΤΡΕΙΣ ΚΥΡΙΟΙ ΣΟΥΨΑΕΣ.</p>
---	---	--	-------------------------------------

ΤΑ ΔΩΔΕΚΑ ΚΥΡΙΑ ΜΑΚΑΜΙΑ.

Διάγραμμα των ονομασιών της θεμέλιας κλίμακας από το θεωρητικό του Κηλτζανίδη (Κηλτζανίδης, 1881:17)

Η Θεμέλια κλίμακα ορίζεται ως η δις οκταβική ανάπτυξη του μαλακού διατονικού γένους (Σκούλιος, 2017). Το μελωδικό υλικό το οποίο υπάγεται στο μαλακό διατονικό γένος είναι αυτό του οποίου η μελωδική κίνηση χρησιμοποιεί διαστήματα που δεν υπερβαίνουν τον μέγιστο τόνο και δεν είναι μικρότερα από το ημιτόνιο.

Κάθε φθόγγος της θεμέλιας κλίμακας λειτουργεί ως «γεννήτρια» διαφορετικών τροπικών οντοτήτων. Μάλιστα στο παρελθόν τα *makam* που είχαν ως βάση παραγωγής κάποια από τις βαθμίδες της θεμέλιας κλίμακας θεωρούταν κύρια (Κηλτζανίδης, 1881).

Η υιοθέτηση της θεμέλιας κλίμακας σαν κλίμακα αναφοράς για τα τροπικά φαινόμενα κατά την εκπαιδευτική διαδικασία διαφυλάσσει από τον κίνδυνο της σύλληψης του κάθε μουσικού τρόπου ως κάτι εντελώς καινούριου και ασύνδετου με τους υπόλοιπους. Στο μεγαλύτερο κομμάτι του λαϊκού ρεπερτορίου που μελετάμε δεσπόζουν οι διατονικές συμπεριφορές, ιδιαίτερα στη χαμηλή περιοχή (Yegah – Rast) και στην περιοχή πάνω από το Nava, όπου συνηθίζεται η διατονική διαχείριση. Επίσης με βάση τη λογική του συστήματος της οκταηχίας οι βαθμίδες και οι υπομονάδες που ανήκουν σε άλλα γένη ονομάζονται φθορικές (Skoulios, 2012, σ. 18). Σε συνδυασμό με το φαινόμενο των έλξεων των ευαίσθητων φθόγγων, όπως η διατονική συμπεριφορά (Ανδρικός, 2020) του φθόγγου Ζω – Φα(♯) της θεμέλιας κλίμακας, αλλά και της πόλωσης των φθόγγων όταν μετατοπίζουμε το μελωδικό κέντρο, η θεμέλια κλίμακα μετασχηματίζεται και δημιουργούνται νέα τροπικά φαινόμενα.¹⁴

Άρα θα λέγαμε ότι στρατηγική μας στο εργαστήριο είναι η εξοικείωση των συμμετεχόντων αρχικά με το φόντο αναφοράς, τη θεμέλια κλίμακα, ενώ μετέπειτα προχωράμε στη γνωριμία με τις κατά τόπους τροπικές συμπεριφορές που δημιουργούνται, ακολουθώντας μια πορεία από το γενικό προς το ειδικό.

¹⁴ Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιας περίπτωσης είναι όταν εντός του διατονικού περιβάλλοντος δημιουργείται νέο μελωδικό κέντρο η νότα Τσαργκιά, έλκοντας το Νεβά και προκαλώντας άκουσμα Σαμπά.

3.1.4. Εξέταση των συμπεριφορών του μαλακού διατονικού γένους εντός της «κλίμακας» του Ραστ.

Διατονικό πεντάχορδο

Echotropia

Ραστ Ντουγκιά Σεγκιά Τσαργκιά Νεβά Δευτερεύουσα περιοχή

Ας εξετάσουμε ξεχωριστά το πεντάχορδο του Ραστ, του οποίου η δομή επαναλαμβάνεται στη θεμέλια κλίμακα. Το πεντάχορδο Ραστ ή αλλιώς η βασική περιοχή κίνησης του Ραστ ανήκει στο μαλακό διατονικό γένος υιοθετώντας σαν βάση τον ομώνυμο φθόγγο ραστ. Ο τρόπος κατανόησης συμπίπτει με αυτόν που αναφέρθηκε παραπάνω. Οι στάσεις στις οποίες η μελωδία αναπαύεται και κατ'επέκταση το χρώμα που δημιουργείται είναι η 2^η βαθμίδα (δουγκιάχ_ Λα) με χρώμα ουσάκ, η 3^η βαθμίδα (σεγκιά_ Σι) με συμπεριφορά σεγκιά και τέλος η 4^η βαθμίδα (τσαργκιά _ Φα) με συμπεριφορά Τσαργκιά και η 5^η βαθμίδα (νεβά), ή οποία λειτουργεί σαν άνοιγμα στη δευτερεύουσα περιοχή και έχει ρόλο δεσπόζουσας στο Ραστ μακάμ, καθώς λειτουργεί σαν νέο μελωδικό κέντρο κατά την πορεία ανάπτυξης. Σε αυτό το σημείο, μπορεί να ξεκαθαριστεί ότι αυτές οι επιμέρους κινήσεις δε συνιστούν απαραίτητα μετατροπία στο αντίστοιχο μακάμ, διότι συνιστούν ενδογενείς ιδιότητες του μαλακού διατονικού περιβάλλοντος του (Stubbs, 1994:153) και κατ'επέκταση της θεμέλιας κλίμακας. Η συμπεριφορά στην υψηλή περιοχή είναι συνήθως διατονική με κινητό φθόγγο τον Φα. Αυτή η βαθμίδα έχει εύρος κίνησης από εβίτσ (Φα#) τις ανοδικές μελωδικές φράσεις ενώ το χαμηλότερο της όριο είναι ο φθόγγος ατζέμ (Φα), του οποίου χαρακτηριστική είναι η χρήση όταν η μελωδία δεν υπερβαίνει την 7^η βαθμίδα. Όμως σε αυτό το σημείο δύναται να παρατηρήσουμε ότι τη στιγμή αυτή το ταξίμι ή η ανάπτυξη του μακάμ Ραστ έχει μπει στη δεύτερη αφηγηματική φάση (Ναβροζίδης, 2022) με νέο τονικό κέντρο το Ρε, όπου μπορεί πλέον να συμβούν διάφορες μετατροπίες και μια ρευστή διαχείριση της περιοχής αυτής. Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε ότι οι ιδιότητες του διατονικού χώρου συνεχίζουν να ισχύουν και σε αυτήν την περιοχή. Έτσι οι πολώσεις της μελωδίας γύρω από τη χουσεϊνί (Μι) βαθμίδα, το εβίτσ (Φα#) και το γκερντανιγιέ (Σολ), μπορούν να έχουν τα ίδια χαρακτηριστικά με τις ομόλογες βαθμίδες τους μια 5^η φυσική κάτω.

3.1.5 Η χρήση χαρακτηριστικών – στερεοτυπικών φράσεων και η διαδοχή τους στα πρότυπα του seyir.

Πολλές φορές κατά τη διάρκεια του εργαστηρίου χρησιμοποιούμε χαρακτηριστικές – στερεοτυπικές φράσεις. Αυτές μπορεί να περιλαμβάνουν δικές μας συνθέσεις ή παραφράσεις φράσεων από την εκκλησιαστική μουσική, όπως απηχήματα. Βέβαια χρειάζεται να αντιληφθούμε ότι η αντίληψη πως ένας μουσικός τρόπος καθορίζεται από μια πορεία ή διαδρομή ή αλλιώς seyir (Öztürk, 2018, p. 1176) στα πρότυπα της θεωρίας των μακάμ. Επομένως, στην ουσία η επιλογή της διαδοχής των χαρακτηριστικών φράσεων και των μελωδικών κέντρων είναι σημαντικό στοιχείο που διαμορφώνει την ατμόσφαιρα μιας σύνθεσης ή ενός αυτοσχεδιασμού. Η εργασία έχει σαν στόχο να δημιουργήσει πλαίσιο (όρια κίνησης της μελωδίας, μελωδικά κέντρα, τονική τοποθέτηση των βαθμίδων), ώστε να καθοδηγήσει τον αυτοσχεδιασμό των μαθητών εντός της ατμόσφαιρας ενός Ραστ, αλλά και στη διαχείριση του μαλακού διατονικού χώρου και της αντίληψης της θεμέλιας κλίμακας.

4. Ο αυτοσχεδιασμός – ταξίμι ως αφήγηση.

Βασική βιωματική μου αντίληψη για τον τροπικό αυτοσχεδιασμό ή ταξίμι, είναι ότι αυτό χρειάζεται να έχει αφηγηματική πλοκή. Ο μουσικός διαχειρίζεται τη μελωδία σε αναλογία με τον τρόπο που χειρίζεται τον λόγο (Arnon, 2008). Έτσι χρησιμοποιεί σημεία στίξης, παύσεις (Arnon, 2007), δίνει έμφαση σε συγκεκριμένους φθόγγους μέσω της διάρκειας και φυσικά διαχειρίζεται το μελωδικό υλικό με οικονομία. Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να πούμε ότι το ταξίμι χρειάζεται να έχει αφηγηματικά κεφάλαια¹⁵ (Stubbs, 1994), τα οποία στην περίπτωση του τρόπου Ραστ μπορούμε να πούμε ότι είναι:

Α) Η διαχείριση της περιοχής γύρω από τη βάση και το βασικό πεντάχορδο ραστ.

Β) Η ανάδειξη της βασικής δεσπόζουσας νεβά και η διαχείριση του διατονικού τετραχόρδου πάνω από το νεβά.

Γ) Η χρήση μετατροπιών, όπως πχ το μαλακό χιτζάζ τετράχορδο στο neva ή η επέκταση στην ψιλότερη περιοχή με διατονικό τρόπο.

Δ) Η επιστροφή στη βάση με ανακεφαλαίωση της κεντρικής ιδέας.

Με βάση τα παραπάνω, θεωρώ ως μικρές αφηγηματικές ενότητες ή προτασεις το μελωδικό υλικό των Κύριε Ελέησον και τις χωρίζω μετέπειτα σε 4 μεγαλύτερα αφηγηματικά κεφάλαια. Φυσικά δεν υπάρχει απόλυτη «στεγανοποίηση» των 4 κεφαλαίων ή μελωδικών χώρων, καθώς αυτά διαπλέκονται κατά την εκτέλεση του αυτοσχεδιασμού.

¹⁵ Αντίστοιχη διαχείριση των αφηγηματικών ενοτήτων στο μακάμ Segah παρουσιάζεται στην διπλωματική εργασία του Λευτέρη Ναβροζίδη: Το makam ως «ρευστός» μελωδικός χώρος. Το παράδειγμα του makam Segah (Ναβροζίδης, 2022).

4.1. Ο τρόπος καταγραφής των Κύριε Ελέησον και η εξαγωγή των αφηγηματικών προτάσεων (Πίνακας μελωδικών κορμών).

Στην παρτιτούρες αποτυπώνεται με ακρίβεια, η βασική μελωδική πορεία χωρίς την μετάφραση των χαρακτήρων ποιότητας που η παρασημαντική αποτυπώνει, διότι αυτό που μας απασχολεί είναι να αντλήσουμε την πορεία και την διαχείριση της μελωδίας εντός συγκεκριμένων περιοχών και όχι η ακριβής υφολογική προσέγγιση της βυζαντινής μουσικής πράξης. Παρακάτω ακολουθούν Κύριε Ελέησον από τρεις ιεροψάλτες της Θεσσαλονίκης τον Αθανάσιο Καραμάνη, τον Χρύσανθο Θεοδοσόπουλο και τον Θρασυβούλου Στανίτσα. Η βασική κυκλική πορεία αυτών των φράσεων και στις τρεις περιπτώσεις είναι όμοια. Εμφανίζονται μικρές διαφορές, όχι ως προς την θέση του εκάστοτε τροπικού χρώματος στη θεμέλια κλίμακα, αλλά ως προς τη σειρά με την οποία εκτίθενται. Έτσι η επιλογή της σειράς έκθεσης των μελωδικών κορμών δεν αποτυπώνει κάποιο μέσο όρο μεταξύ των τριών καταγραφών των Κύριε Ελέησον, αλλά μια ενδεικτική ακολουθία των τροπικών μελωδικών χρωμάτων, η οποία μπορεί να χρησιμοποιηθεί από τους μαθητές με τη σειρά που θέλουν ή που εξυπηρετεί κάποια συγκεκριμένη συνθήκη.

Τα μελωδικά μοντέλα που εξάγω παρασημαίνονται με δύο χρονικές αξίες, τέταρτο και μισό. Οι φθόγγοι που αποδίδονται με την αξία του μισού ορίζουν τα μελωδικά κέντρα. Ο ψιλότερος και ο χαμηλότερος φθόγγος στοιχειοθετούν το εύρος της μελωδικής κίνησης ή τουλάχιστον του βασικού χώρου που μπορεί να κινηθεί ο αυτοσχεδιασμός. Η πρόκριση κάποιων φθόγγων ως ισχυρών βασιζεται στην έμφασή τους στις μελωδικές φράσεις των Κύριε Ελέησον είτε με την τεχνική της επανάληψης, είτε με χρήση μεγαλύτερης διάρκειας (Deutsch, 1984).

5. Τα Ειρηνικά ως παράδειγμα μελέτης.

5.1. Η σημασία και η χρήση των Ειρηνικών και των Κύριε Ελέησον.

Τα Ειρηνικά, αποτελούν μία σειρά από ευχές (αιτήματα) (*Φως Ιλαρών*, 2016) τα οποία παίρνουν χώρο στην αρχή της θείας λειτουργίας μετά την εκφώνηση του ιερέως «Ευλογημένη η βασιλεία του πατρός....., Αμήν». Ονομάζονται έτσι επειδή ξεκινάνε με την φράση “Εν Ειρήνη” και η σημασία τους αφορά την σηματοδότηση της ειρήνης, την παράκληση για την επίτευξη της σε προσωπικό αλλά και κοινωνικό επίπεδο. Τονίζεται συμβολικά ότι, χωρίς αυτήν δεν θα γίνουν ευπρόσδεκτες οι προσευχές και οι ικεσίες των ανθρώπων και γενικότερα του μυστηρίου (Βιολάκης, 1988). Πολλές φορές αναφέρονται και ως εκτενής ικεσία ή ως μεγάλη συναπτή, ακόμα και διακονικά, όταν παρευρίσκεται διάκονος τα οποία εκφωνεί ο ίδιος. Τα Ειρηνικά συνοδεύονται από τους χορούς με μελοποιημένες φράσεις του Κύριε Ελέησον, από τις οποίες αντλούμε το μελωδικό υλικό.

Γνωρίζουμε ότι κάθε ακολουθία της Κυριακής βασίζεται σε έναν από τους ήχους της οκταηχίας. Παρά ταύτα η θεία λειτουργία ξεκινάει πάντα με τις αιτήσεις των Ειρηνικών και κατ' ακολουθία τα Κύριε Ελέησον σε ήχο πλ'Δ.

Η επιλογή των Κύριε Ελέησον του πλ'Δ εκκινεί από την προσωπική μου εμπειρία ενασχόλησης με τη Βυζαντινή μουσική, καθώς σε αυτά εντοπίζω μία απλοποιημένη απόδοση των τρόπων που θεμελιώνονται διαδοχικά στις βαθμίδες ενός διατονικού πενταχόρδου.

5.2. Υλικό Μελέτης

5.2.1. Αθανάσιος Καραμάνης

Παρασημαντική

ΚΥΡΙΕ ΕΛΕΗΣΟΝ

Είς Ήχον λ̣ δ̣ Νη $\frac{\Gamma}{\chi}$

The image shows six staves of musical notation for the hymn 'ΚΥΡΙΕ ΕΛΕΗΣΟΝ'. Each staff contains neumes (musical notes) and lyrics: 'Κυ ρι ε ε λε η σον'. Above the staves are various musical symbols and letters: N, Δ, M, and γ. The notation is a form of Byzantine neumes used in the 'Parasemantika' style.

Δυτική σημειογραφία

The image displays six staves of Western musical notation, all in the key of G major (one sharp) and 4/4 time. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and melodic phrases:

- Staff 1:** Features a sequence of quarter notes (G, A, B, C, D, E, F#, G) followed by a pair of eighth notes (A, B), a quarter note (C), and a half note (D) with a fermata.
- Staff 2:** Starts with a quarter note (G), followed by quarter notes (A, B, C, D), eighth notes (E, F#), and a half note (G) with a fermata.
- Staff 3:** Contains quarter notes (G, A, B, C), a half note (D) with a fermata, and quarter notes (E, F#, G) with a fermata.
- Staff 4:** Shows quarter notes (G, A, B, C), a half note (D) with a fermata, and quarter notes (E, F#, G) with a fermata.
- Staff 5:** Includes quarter notes (G, A, B, C), a half note (D) with a fermata, and quarter notes (E, F#, G) with a fermata.
- Staff 6:** Features quarter notes (G, A, B, C), eighth notes (D, E), eighth notes (F#, G), eighth notes (A, B), and a half note (C) with a fermata.

5.2.2. Χρύσανθος Θεοδοσόπουλος

Παρασημαντική

Κύριε ἐλέησον

Ἦχος λ π ρ̣ Νη̣

1		+		ν ρ̣
	Κυ ρι ε		ε λε ε τη σον	
2		+		β ρ̣
	Κυ ρι ε		ε λε ε ε τη σον	
3		+		β ρ̣
	Κυ ρι ε		ε λε ε ε τη σον	
4		+		β ρ̣
	Κυ ρι ε		ε λε ε ε τη τη σον	
5		+		β ρ̣
	Κυ ρι ε		ε λε ε ε τη σον	
6		+		ν ρ̣
	Κυ ρι ε		ε λε ε ε τη σον	
7		+		ν ρ̣
	Κυ ρι ε		ε λε ε τη σον	

Δυτική σημειογραφία

Κύριε Ελέησον

Χρυσάνθος Θεοδοσόπουλος

1

2

3

4

5

6

7

5.2.3. Θρασύβουλος Στανίτσας

Παρασημαντική γραφή

ΚΥΡΙΕ ΕΛΕΗΣΟΝ (Ανέκδοτα)

Ἦχος Πλδ'



Αρχοντας Πρωτοψάλτου Μ.Χ.Ε. ΘΡΑΣΤΑΝΙΤΣΑ



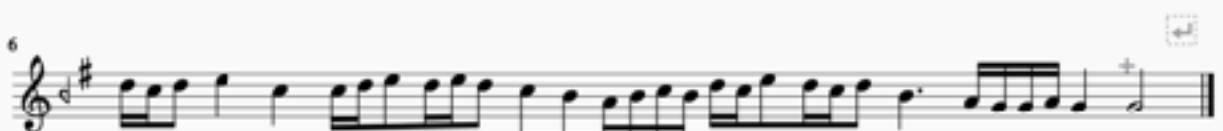
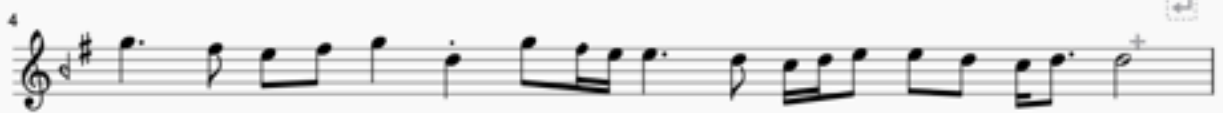
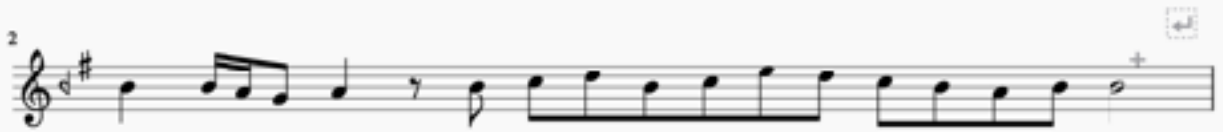
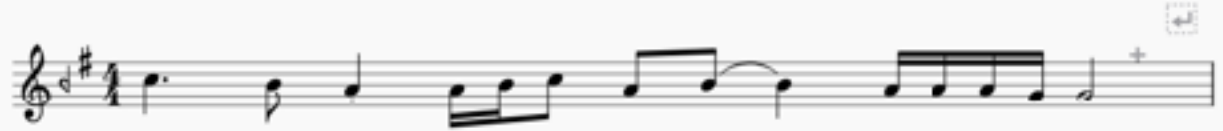
Handwritten musical notation in Greek neumes, including lyrics and rhythmic markings.

Lyrics: ΚΥΡΙΕ ΕΛΕΗΣΟΝ ΚΥΡΙΕ ΕΛΕΗΣΟΝ ΚΥΡΙΕ ΕΛΕΗΣΟΝ ΚΥΡΙΕ ΕΛΕΗΣΟΝ ΚΥΡΙΕ ΕΛΕΗΣΟΝ ΚΥΡΙΕ ΕΛΕΗΣΟΝ

Rhythmic markings: Νη..., Πα..., Νη..., Δι..., Νη..., Νη..., Δι..., Δι..., Νη..., Πα...

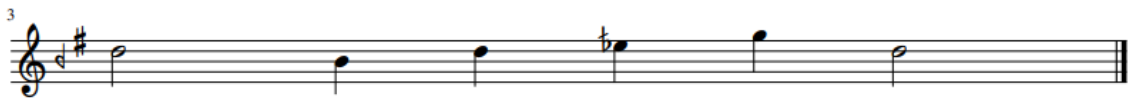
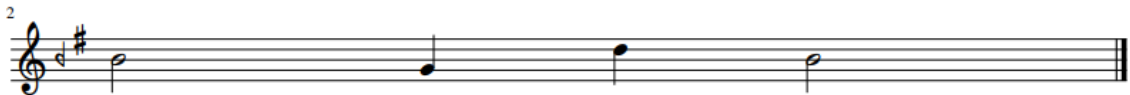
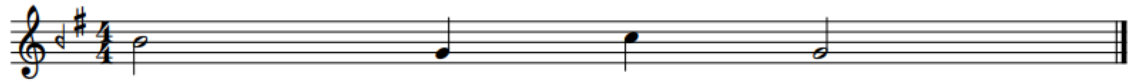
Κύριε Ελέησον

Θρασύβουλος Στανίτσας

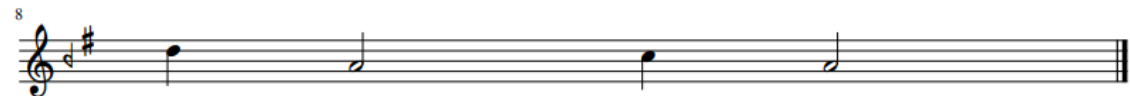
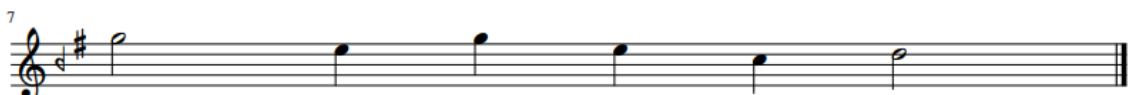
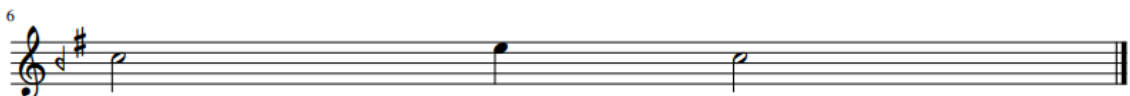
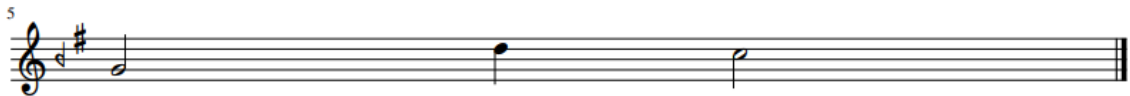


5.3. Βασικός Κορμός Μελωδικών χώρων.

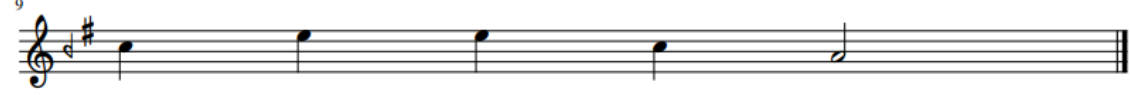
Βασικός Κορμός Φράσεων



ή



ή



ή



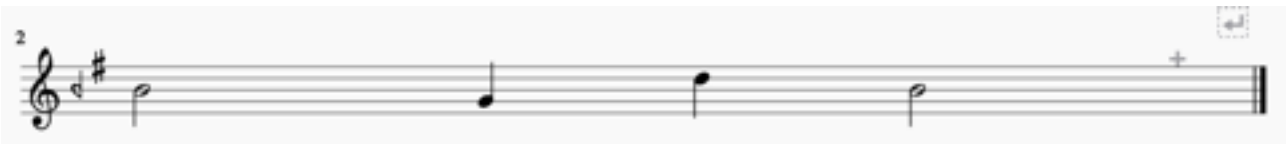
5.3.1. Μικρή τροπική ανάλυση των μελωδικών κορμών.

1.



Η πρώτη φράση περιορίζεται στο βασικό χώρο πάνω από τη βάση. Δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο φθόγγο σεγκιά, από τον οποίο εκκινούν καταληκτικές φράσεις προς το φθόγγο ραστ. Σε αυτές τις στερεοτυπικές φράσεις κατάληξης στο Σολ, το Σι τείνει να συμπεριφέρεται σαν παρεστιγμένο, «δανειζόμενο» χρόνο από το φθόγγο Λα, ενώ ταυτόχρονα παρατηρείται μικρή έλξη του προς τα κάτω. Στον πρώτο αυτό μελωδικό κορμό χρειάζεται να γίνει κατανοητό ότι η πορεία της μελωδίας είναι «συγκρατημένη» και χωρίς μεγάλη έκταση, ενώ έχει την τάση να αναφέρεται στη βάση του Ραστ.

2.



Στην δεύτερη φράση παρατηρείται να μετατίθεται το μελωδικό κέντρο στον φθόγγο Σι με άκρα τον Σολ και Ρε δεσμεύοντας έτσι τον χώρο κίνησης της μελωδίας εντός ενός πενταχόρδου Ράστ με επίκεντρο το φθόγγο σεγκιά. Σαν συνέπεια ισχυροποίησης του φθόγγου σεγκιά, οι φράσεις μπορούν να εκτελεστούν με μικρή έλξη του Λα προς το Σι, υπονοώντας έτσι τη χαρακτηριστική έλξη που πραγματοποιείται στο makam Σεγκιά. Αυτή η κίνηση δεν είναι απαραίτητο να θεωρηθεί μετατροπία, παρά ενδογενές χαρακτηριστικό του μαλακού διατονικού γένους. Εάν βέβαια η έλξη του Λα γίνει με emphaticό τρόπο, μπορούν να δημιουργηθούν αυτούσιες φράσεις σε περιβάλλον makam Σεγκιά, κάτι όμως που ίσως δεν είναι το ζητούμενο.

3.



Η τρίτη φράση μετατοπίζει το μελωδικό κέντρο στο Ρε, πάνω από το οποίο εκτελείται μαλακό χρώμα. Η κυρίως έκταση του μελωδικού χώρου είναι από το Σι έως το Σολ.

4, 5



Η φράση ως φθόγγο αναφοράς και μελωδικό κέντρο τη βαθμίδα ρε. Στην ουσία πρόκειται για ένα ανοδικό πεντάχορδο ραστ, στο οποίο παρατηρείται και η εναλλακτική της κατάληξης στο φθόγγο ντο. Σε αυτό το σημείο χρειάζεται να παρατηρήσουμε τη διαφορετική αίσθηση που δημιουργεί ο βασικός χώρος του Ραστ, όταν χρησιμοποιούμε ανοδική κίνηση και επικεντρωνόμαστε στο άνω άκρο του.

6.



Στον έκτο μελωδικό κορμό η φράση δεσμεύεται γύρω από το τσαργκιά αναδεικνύοντας του αντίστοιχο μείζον χρώμα. Σε αυτή τη φράση παρατηρούνται δύο διαφορετικές εκδοχές διαχείρισης της μελωδίας σε διαστηματικό επίπεδο, αλλά και αναφορικά με το συνολικό ηχητικό χρώμα. Αυτό οφείλεται στις δύο εναλλακτικές χρήσεις του ισοκράτη, είτε στο φθόγγο Λα, είτε στο φθόγγο Ντο. Στην πρώτη εκδοχή η μελωδία εκτελείται σε περιβάλλον ουσάκ - ήχου α, ενώ στη δεύτερη σε περιβάλλον τσαργκιά - ήχου γ. Παρότι η κίνηση της μελωδίας δύναται να είναι η ίδια, η τοποθέτηση του ισοκρατήματος επηρεάζει το κούρδισμα του φθόγγου Μι, καθώς στην πρώτη περίπτωση οριοθετείται αυστηρά σε ένα κούρδισμα καθαρής 5ης με το Λα, ενώ στη δεύτερη επιδέχεται πιο μαλακή διαχείριση και μπορεί να κουρδιστεί σε χαμηλότερο συχνοτικά εύρος.

7.



Σε αυτό το σημείο η έκταση της μελωδίας υπερβαίνει την έκταση του κινείται στο χώρο του δεύτερου τετραχόρδου με διατονικό τρόπο. Τα δύο άκρα Σολ και Ρε έχουν ρόλο μελωδικών κέντρων, ενώ ο φθόγγος που εμφανίζει τη μεγαλύτερη ρευστότητα είναι το Φα, στα πρότυπα αυτού που ονομάζουμε διατονική συμπεριφορά (Ανδρίκος, 2020). Η κίνηση του φθόγγου έχει ανώτερο άκρο τη φυσική τρίτη σε σχέση με το Ρε, αλλά καθοδικά εκτελείται χαμηλότερα, πλησιάζοντας την ισοσυγκερασμένη νότα Φα. Αυτό γίνεται με δύο τρόπους, είτε με έντονο glissando κατά το χαμήλωμα του φθόγγου στην καθοδική κίνηση, είτε με χρήση δύο διακριτών κουρδισμάτων του φθόγγου, με τη χρήση του Φα# σε ανοδική κίνηση και το Φα σε καθοδική. Μια εναλλακτική προσέγγιση των ανοδικών φράσεων από το Μι ως το Σολ με αίσθηση κατάληξης στην αντιφωνία της βάσης είναι η χρήση της χρώας Κλιτόν με την ελαφριά όξυνση τόσο του Μι, όσο και του Φα#.

8,9



Ακολουθεί φράση η οποία προσδίδει το χρώμα του Ουσάκ, αποτελούμενη από δύο καθοδικές φράσεις Ρε - Λα και Ντο - Λα. Συγκεκριμένα, η πρώτη συμπίπτει με το απήχημα (εισαγωγική χαρακτηριστική φράση - παραπομπή) του πλ α ήχου. Στην εναλλακτική περίπτωση της φράσης 9, έχουμε φράσεις που παραπέμπουν στο μακάμι Χουσεϊνί με ισχυρό ρόλο στην 5^η και 3^η βαθμίδα ενός ουσάκ πενταχόρδου.

10,11



The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled '10', is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a sequence of notes: D4 (quarter), C#4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), and D3 (quarter). The second staff, labeled '11', is also in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a sequence of notes: D4 (quarter), C#4 (quarter), B3 (quarter), and A3 (quarter). Both staves end with a double bar line and a repeat sign.

Εδώ παρατηρείται μια μετατροπία σε περιβάλλον Νικρίζ από Σολ (κάτι το οποίο θυμίζει τη δημοτική μουσική και συγκεκριμένα τον ποιμενικό τρόπο). Η χρήση του Νικρίζ σε καταληκτικές φράσεις του Ραστ είναι συχνό φαινόμενο. Η φράση 11 είναι καταληκτική φράση που επαναφέρει τη μελωδία στο αρχικό περιβάλλον του Ραστ και έχει ανακεφαλαιωτικό χαρακτήρα.

5.3.2. Οδηγίες και στοιχεία για τη χρήση των παραπάνω βασικών μελωδικών κορμών

Ομαδοποίηση των μελωδικών κορμών σε τρεις βασικές περιοχές

Σε αυτό το σημείο αφού έχουμε αντλήσει και αναλύσει τους βασικούς μελωδικούς κορμούς, μπορούμε να παρατηρήσουμε μακροσκοπικά την γενικότερη συμπεριφορά της συγκεκριμένης διαδοχής. Σε πρώτο επίπεδο θα ομαδοποιήσουμε τους μελωδικούς κορμούς σε τρεις κατηγορίες με βάση το χώρο κίνησης τους και σε σχέση με τα αφηγηματικά κεφάλαια που αναφέρθηκαν προηγουμένως:

- Τη βασική περιοχή ανάπτυξης Σολ - Ρε, η οποία κατά βάση χρησιμοποιείται στα αρχικά στάδια ενός αυτοσχεδιασμού, καθώς και στην ανακεφαλαίωση.
- Τη μεσαία περιοχή ανάπτυξης που αφορά το χώρο γύρω από και με επίκεντρο το Ρε, η οποία χρησιμοποιείται κατά τη μετάβαση του ταξιμιού στο 2^ο αφηγηματικό κεφάλαιο με το Ρε ως νέο τονικό κέντρο.
- Την ψηλή περιοχή ανάπτυξης που αφορά την ανάπτυξη και επεξεργασία των φθόγγων πάνω από το Ρε, με πιθανή τη χρήση νέων μελωδικών κέντρων ή τη μελωδική ανάπτυξη στην περιοχή της αντιφωνίας (Σολ' και ψηλότερα). Η ψηλή περιοχή χρησιμοποιείται συνήθως στην 3^η φάση της ανάπτυξης και έχει συνήθως πιο μετατροπικό χαρακτήρα.

Η ομαδοποίηση αυτή μπορεί να βοηθήσει τον εκπαιδευόμενο να επιλέξει με ποια σειρά θα χρησιμοποιήσει τους πίνακες των μελωδικών κορμών ώστε να σχεδιάσει την πορεία της μελωδικής ανάπτυξης.

Βοηθητικά εργαλεία για τα ρυθμικά και τα μελωδικά μοτίβα, τη χρήση της αρμονίας (ισοκρατήματος) και το τονικό εύρος των ευαίσθητων βαθμίδων.

Ρυθμός (ρυθμικά μοτίβα):

Η δομή μιας μεγάλης φράσης μπορεί να αναλυθεί σε ένα ή περισσότερα μικρότερα ρυθμικά μοτίβα. Ένα ρυθμικό μοτίβο από μικροσκοπική σκοπία μπορεί να θεωρηθεί μια τρίλια, ένα πρό - ήχο ή ένα μετά - ήχο, αναλύσεις γύρω από τη βασική μελωδία κλπ. Παρακάτω παρουσιάζω ένα πίνακα με γνώριμα για τις υπό μελέτη παραδόσεις ρυθμικά σχήματα, από τα οποία ο εκπαιδευόμενος μπορεί να αντλήσει υλικό για τον αυτοσχεδιασμό του.

Μελωδία (μελωδικά pattern):

Η ίδια αντιστοιχία εμφανίζεται και στην περίπτωση της μελωδίας. Για παράδειγμα στον φωνητικό αυτοσχεδιασμό ο χρόνος εκπνοής μέχρι την επόμενη εισπνοή δεν περιέχει μια ενιαία μελωδία αντιθέτως εμφανίζει διακριτά ομαδοποιημένες διαδοχικές κινήσεις, όπως π.χ αλυσίδες, οι οποίες σε συνδυασμό με την χρήση ενός ρυθμικού

μοτίβου διαμορφώνουν την μελωδική φράση-γραμμή. Ακολουθεί πίνακας με χαρακτηριστικές μελωδικές φράσεις, μια μέθοδος που χρησιμοποιούμε συχνά στο εργαστήριο. Από αυτές τις φράσεις ή με παράφραση αυτών, ο μαθητευόμενος μπορεί να αντλήσει το μελωδικό του υλικό.

Ισοκράτης-Αρμονία:

Την έννοια του ισοκράτη τη συναντάμε κυρίως στην βυζαντινή οκταηχία και λειτουργεί συνοδευτικά-υποστηρικτικά ως προς τη μονοφωνική μελωδική γραμμή. Η επιλογή του ισοκράτη επηρεάζει το κούρδισμα των φθόγγων, αλλά και τη συνολική ατμόσφαιρα του ακούσματος, καθώς δημιουργεί αρμονικές σχέσεις με τους φθόγγους, αλλά και διαφορετική αίσθηση τονικότητας. Η χρήση ισοκράτη κατά τον αυτοσχεδιασμό είναι μια επιλογή που μπορούν να έχουν διάφορα όργανα, με τη συχνή εκτέλεση νοτών που επιτελούν αυτό το ρόλο, εκτός της βασικής μελωδικής γραμμής (πχ χρήση διπλοχορδίας, χρήση κάποιου μπάσου στα νυκτά όργανα κλπ). Κατά τη χρήση των μελωδικών κορμών πολλές φορές υπάρχει η δυνατότητα για χρήση εναλλακτικού ισοκρατήματος, με τις πιθανές επιλογές να επισημαίνονται κάθε φορά.

Οι περισσότεροι έχουμε ακούσει για τα διαστήματα 4^{ης} (2T + 1Hμ) και 5^{ης} (3T+ 1Hμ) καθαρής. Με τα διαστήματα αυτά μπορούμε να πούμε ότι γίνεται διακριτή η θέση των άκρων καθώς και η οριοθέτηση της ρευστότητας. Σκεπτόμενοι τον τρόπο ουσάκ να θεμελιώνεται στο φθόγγο Λα έχουμε την 4^η βαθμίδα στον Ρε (νεβά, μέση της Θ.Κ) και την 5^η βαθμίδα στο Μι (χουσεϊνί). Αυτά τα άκρα είναι σημαντικό να κουρδίζουν ακριβώς στο φυσικό τους τονικό ύψος. Εάν συνεχίσουμε αυτήν την σκέψη μπορούμε να αντιμετωπίσουμε και άλλες βαθμίδες με αυτόν τον τρόπο π.χ σεγκιά - εβίτς κτλ.

Εύρος κίνησης ευαίσθητων φθόγγων:

Ιδιαίτερη σημασία έχει το κούρδισμα των λεγόμενων ευαίσθητων ή ουδέτερων βαθμίδων. Στην περίπτωση του πλ'Δ ήχου ή του makam Ραστ, ουδέτερες βαθμίδες θεωρούνται η 3^η και η 7^η από τη βάση. Σκοπός μας δεν είναι να καθορίσουμε με απόλυτο τρόπο το κούρδισμα αυτών των βαθμίδων, αλλά να δώσουμε ένα εύρος κίνησης, που αφενός δίνει την εκφραστική ελευθερία στον ερμηνευτή, χωρίς να παραπέμπει σε ένα συγκεκριμένο μουσικό ιδίωμα, αφετέρου δεν ξεφεύγει από το αισθητικό πλαίσιο του τροπικού πυρήνα. Δηλαδή με ποιο τρόπο αυτή η εκφραστική ελευθερία παραμένει εντός της καθολικής ατμόσφαιρας του τρόπου, χωρίς να παραπέμπει ευθέως σε ένα συγκεκριμένο ρεπερτόριο.

Θεωρώ, λοιπόν ότι βασικός κανόνας είναι η κίνηση του τρόπου με μαλακά διατονικά διαστηματικά πρότυπα (Skoulios, 2018). Με αυτό το σκεπτικό θεωρούμε υψηλότερη δυνατή θέση της 3ης βαθμίδας, αλλά και κατ' επέκταση της 7^{ης} - ως 3^{ης} του δεύτερου 5χόρδου του τρόπου - το διάστημα της φυσικής 3^{ης}.¹⁶ Αυτό το αρμονικό διάστημα εντοπίζεται στην αρμονική στήλη ως ο 5^{ος} αρμονικός (Ατζακάς, 2020) και δίνεται από τον λόγο 5/4. Έτσι με απλό τρόπο, χωρίζοντας τη χορδή σε 5 ίσα μέρη, ακουμπώντας τη χορδή με την ψύχα του χεριού στο 1/5 της χορδής από τα αριστερά, λαμβάνουμε αυτόν τον αρμονικό, ο οποίος συμπίπτει με το ανώτερο άκρο του διαστήματος που μας

¹⁶ Στην περίπτωση της 7^{ης}, αναφερόμαστε στη φυσική 3^η που σχηματίζεται μεταξύ Ρε και Φα#.

ενδιαφέρει.



Εικ.1

Στην περίπτωση που το όργανο μας δεν είναι κουρδισμένο σε φυσικές πέμπτες ώστε να επαναληφθεί η ίδια διαδικασία στην παρακάτω χορδή, φροντίζουμε να κουρδίσουμε την 3^η και την 7^η βαθμίδα στο καθολικό και ξεκάθαρο διάστημα της φυσικής 5^{ης}. Με αυτόν τον τρόπο αναπτύσσουμε μια μεθοδολογία προσιτή προς έναν αμήητο μουσικό, ως προς τέτοιου είδους τροπικά συστήματα.

Ως κατώτερο άκρο προτείνουμε την απόσταση του ελάχιστου τόνου, που εμφανίζεται μεταξύ της ανώτερης θέσης του φθόγγου Σι και του φθόγγου Ντο. Μεταφέροντας αυτή τη σχέση μεταξύ του Λα και του Σι, έχουμε το Σι περίπου στο 80% χαμηλότερο προς το Σι ύφεση, κατά μια ποιοτική εκτίμηση. Το εν λόγω διάστημα συνηθίζεται κυρίως στο φαινόμενο της διατονικής συμπεριφοράς (Ανδρικός, 2020) στο πάνω 5χορδο του τρόπου στο φθόγγο Φα, αλλά δεν είναι απίθανο να συμβεί και στο 5χορδο της βάσης, ιδίως σε έντονα καταληκτικές φράσεις στο Λα, στο πλαίσιο του Ουσάκ.



Εικ. 2

Χαμηλότερη δυνατή θέση: 80% τουημιτονίου

Σε κάθε περίπτωση, αυτό που μας ενδιαφέρει είναι η εκάστοτε επιλογή των άκρων να τηρείται με συνέπεια σε όλη την έκταση της δημιουργίας, ώστε να αποτυπώσει διακριτή μελωδική ατμόσφαιρα. Αυτή η προσέγγιση άλλωστε φαίνεται να ισχύει και για τους μεγαλύτερους δεξιότεχνες και εκπροσώπους των τροπικών μουσικών, καθώς οι μετρήσεις με υπολογιστικές μεθόδους καταδεικνύουν τη χρήση διαφορετικών διαστημάτων μεταξύ των επιτελέσεων των ίδιων μουσικών.

Προϋπόθεση για την επίτευξη ενός ομογενοποιημένου αποτελέσματος, είναι η διατήρηση συνέπειας στη χρήση των παραπάνω στοιχείων. Αυτό σημαίνει πως η χρήση κυρίως των ουδέτερων βαθμίδων, οι οποίες σε μεγάλο βαθμό προδίδουν το χαρακτήρα του εκάστοτε ήχου, είναι σημαντικό να ακολουθούν μια σταθερότητα ως προς την επιλογή των άκρων σε όλη την έκταση του αυτοσχεδιασμού - σύνθεσης.

Μελωδικά Pattern:

1

2

3

4

5

6

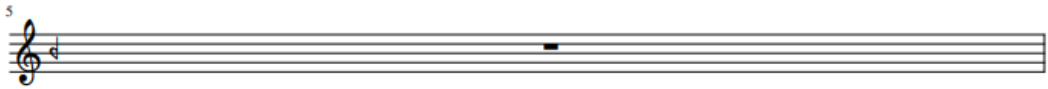
7
3.2

8
Οσοακ στην 3η

9
μικροσκοπικό διάστημα

Ρυθμικά Pattern:

Ρυθμικά patterns



6. Σύνοψη και συμπεράσματα

6.1. Αξιολόγηση των μαθητών

Στο τέλος του δεύτερου εργαστηρίου, όπου και διερευνήθηκε η προτεινόμενη μέθοδος, οι συμμετέχοντες απάντησαν σε ένα ερωτηματολόγιο του οποίου τα αποτελέσματα παρουσιάζονται πολύ συνοπτικά εδώ.

Σε γενικές γραμμές οι συμμετέχοντες εξέφρασαν θετικά σχόλια και την άποψη ότι η διαδικασία και η μέθοδος ήταν επικοδομητική. Λιγότερο βοηθήθηκαν οι αρχάριοι μαθητές, δεδομένου ότι έχουν τεχνικές δυσκολίες στο όργανο και μικρή έως μηδενική αντίληψη για την τροπικότητα, ακόμα και στην πιο απλουστευμένη μορφή, όπως τι είναι ένα πεντάχορδο και πως μεταφέρεται αυτό στο όργανο ή στη φωνή.

Εκφράστηκε από μεγάλη μερίδα η άποψη πως το κάθε πινακάκι του μελωδικού κορμού θα μπορούσε να δουλευτεί ξεχωριστά, ώστε να υπάρχει εξοικείωση με το κάθε μελωδικό χρώμα. Ακόμη και οι πιο προχωρημένοι υποστήριξαν ότι η διαδικασία ήταν αρκετά γρήγορη και πως δεν πρόλαβαν να πειραματιστούν αρκετά με τον κάθε μελωδικό χώρο. Επίσης αρκετοί θεώρησαν ότι δεν δόθηκαν αρκετές θεωρητικές εξηγήσεις για τον κάθε μελωδικό χώρο.

Η ερώτηση που αφορούσε το αν ο κάθε μελωδικός χώρος προκαλούσε στον εκπαιδευόμενο μια αντίστοιχη αίσθηση ή ενθύμηση φράσεων βιωματικά εντυπωμένων απαντήθηκε αρκετές φορές θετικά, αλλά από άλλους δεν έγινε κατανοητή, ίσως γιατί δεν έγινε ξεκάθαρη με βιωματικό τρόπο η έννοια του διακριτού μελωδικού χρώματος.

Εκτός από τις απαντήσεις στις ερωτήσεις, υπήρξε θετική διάθεση από τους πιο προχωρημένους προς τη συνθήκη της έκθεσης στην οποία τους υπέβαλε το πείραμα. Αρκετοί όμως από τους αρχάριους αρνήθηκαν να εκτελέσουν αυτοσχεδιασμό.

6.2. Αυτοαξιολόγηση

Η αίσθηση είναι πως η διαδικασία βοήθησε τους προχωρημένους να εκτελέσουν ολοκληρωμένους και συνεπείς στη δομή αυτοσχεδιασμούς,¹⁷ γεγονός που βασίζεται στην προσωπική μου εκτίμηση για τις δυνατότητες αρκετών προχωρημένων συμμετεχόντων. Ο διαχωρισμός σε αφηγηματικές ενότητες και η πληθώρα αυτών,

¹⁷ Οι Ηχογραφήσεις από τους αυτοσχεδιασμούς των μαθητών κατά τη διάρκεια των συναντήσεων είναι αναρτημένες στο παρακάτω link:

https://drive.google.com/drive/folders/1aBZjnWTt0MzDkLzWtcbuC_mMjuMBES?usp=sharing

έδωσε πλούσιο περιεχόμενο στους αυτοσχεδιασμούς και αποδέσμευσε από την αμηχανία της επανάληψης παρόμοιων φράσεων ή την εξάντληση των ιδεών σε φρασεολογικό επίπεδο.

Το ίδιο ίσχυσε εν μέρη και για τους λιγότερο προχωρημένους συμμετέχοντες που δέχθηκαν να εκτελέσουν αυτοσχεδιασμό, καθώς η οποιαδήποτε ανεπάρκεια σε τεχνικό ή φρασεολογικό επίπεδο βρήκε διέξοδο στην πληθώρα ιδεών, ώστε ακόμα και απλούστερες φράσεις να αποκτούν νόημα κατά τη διαδικασία της ξεδίπλωσης του ταξιμιού.

Μια αρνητική ωστόσο αποτίμηση είναι το γεγονός πως η διαδικασία, όπως αυτή εξελίχθηκε, δεν έδωσε τη δυνατότητα σε αρχάριους μαθητές να αντιληφθούν το τι ακριβώς χρειάζεται να κάνουν. Ο χρόνος που διαθέταμε δεν ήταν αρκετός ώστε να χτιστεί η αντίληψη μικρότερων ή μεμονομένων μελωδικών χώρων και επακολούθως να αναπτυχθεί αρκετή αυτοπεποίθηση στη δόμηση απλών μελωδικών φράσεων.

Θεωρώ δεδομένο ότι η μέθοδος που προτείνεται χρειάζεται περισσότερο χρόνο τριβής με τους ασκούμενους μουσικούς. Τόσο εγώ όσο και ο συνεργάτης μου, συμπεραίνουμε ότι χρειάζεται να δοθεί μεγαλύτερη διάρκεια στην εξάντληση του κάθε μελωδικού χώρου ξεχωριστά. Αυτή η διαδικασία θα ενισχύσει τη βιωματική εντύπωση της αίσθησης των επιμέρους χρωμάτων, καθώς και το μοίρασμα του προσωπικού βιώματος. Θα βοηθήσει επίσης στην εξέλιξη του τρόπου που δημιουργούμε φράσεις, καθώς η περιορισμένη έκταση και τα συγκεκριμένα μελωδικά κέντρα δίνουν τη δυνατότητα εστίασης σε άλλες ποιότητες του αυτοσχεδιασμού, όπως το κομμάτι που αφορά το ρυθμό και τα ρυθμικά patterns, ζητήματα που αφορούν τις δυναμικές, χρήση και εξοικείωση με χαρακτηριστικές φράσεις στον εκάστοτε μελωδικό χώρο. Η από κοινού μελέτη και το μοίρασμα των φράσεων του καθενός μπορεί να έχει πολύ θετικό αποτέλεσμα στον εμπλουτισμό του φρασεολογίου, καθώς δίνεται η δυνατότητα απομόνωσης και επανάληψης ρυθμικών και μελωδικών pattern. Θεωρώ ότι αυτή η διαδικασία θα απομυθοποιήσει τη διαδικασία του αυτοσχεδιασμού, ειδικά για άτομα που νιώθουν πως δεν είναι έτοιμα να αυτοσχεδιάσουν. Η όλη διαδικασία αφήνει μια παρακαταθήκη στο εργαστήριο για μελέτη μηνών και επέκταση της σε άλλους μουσικούς τρόπους.

7. Βιβλιογραφικές και διαδικτυακές αναφορές

- Arnon, Y. (2007). *Rhythm, Syntax and Rhetorical Pauses in the Turkish Taksim*. Istanbul: Istanbul Technical University. Social sciences institute.
- Arnon, Y. (2008). *Improvisation as Verbalization: The Use, Function, and Meaning of Pauses in the Turkish Taksim*. *Dutch Journal of Music Theory (DJMT)*. Vol. 13, No 1., 36-47.
- Deutsch, D. (1984). *Two Issues Concerning Tonal Hierarchies: Comment on Castellano, Bharucha, and Krumhansl*. *Journal of Experimental Psychology: General* 1984: Vol. 113. No. 3, 413-416.
- Farhat, H. (1990). *The Dastgah Concept in Persian Music*. Cambridge University Press.
- Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman Court*. International institute for Traditional Music. Berlin.
- Karabaşoğlu, O. (2013). *Meshk: As a Traditional Method of Turkish Music Education*. *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 106, 1834-1839.
- Öztürk, O. M. (2018). *How was the traditional makam theory westernized for the sake of modernization?* *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1769-1787.
- Pennanen, R. P. (2009). *Η ελληνοποίηση της οθωμανικής λαϊκής μουσικής*. *μουσικός λόγος*, 110-152.
- Poulos, C. N. (2021). *Conceptual foundations of autoethnography*. American Psychological Association.
- Skoulios, M. (2003). *A comparison of the modal and notational systems of Ottoman-Turkish classical and Byzantine chanting music traditions*. *Music in the Mediterranean, Modal classical traditions, Vol.2 Theory and Practice*, 435-442.
- Skoulios, M. (2012). *Modern Theory and Notation of Byzantine Chanting Tradition. A near-Eastern musicological perspective*. *Near Eastern Musicology Online* vol.1, 15-34.
- Stubbs, F. W. (1994). *The art and science of taksim: An empirical analysis of traditional improvisation from 20th century Istanbul*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University.
- Ανδρικός, Ν. (2018). *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι*. Αθήνα: Τόπος.
- Ανδρικός, Ν. (2020). *Towards a Re-Approach of Makam Theory Based on Practice and Repertoire: The case of the Segah Phenomena*. *Ethnomusicology Journal*, 224-243.
- Ατζακάς, Θ. (2017). *Taksim: Διαχρονικότητα και Μεταμόρφωση*.

- Ατζακάς, Θ. (2020). Ακρόαση του Βάθους. Μουσικοί Διαλογισμοί και Πρακτικές Τονικής Επίγνωσης στο ΚοΤαΜο. Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης.
- Αϊντεμίρ, Μ. (2012). Το Τούρκικο Μακάμ. Αθήνα: fagotto books.
- Βιολάκης, Γ. Ι. (1888). Τυπικόν κατά την τάξιν της Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας. Κωνσταντινούπολη.
- Βούλγαρης, Ε., & Βανταράκης, Βασίλης. (2006). Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, Σμυρναϊκά και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922 - 1940. Εκδόσεις Fagotto.
- Κηλτζανίδης, Π. (1881). Μεθοδική Διδασκαλία θεωρητική τε και πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνήσιου εξωτερικού μέλους της καθ' ημάς Ελληνικής μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την αραβοπερσικήν. Κωνσταντινούπολη (ανατύπωση Θεσσαλονίκη Ρηγόπουλος).
- Μαυροειδής, Μ. (1999). Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο. Αθήνα: Fagotto.
- Ναβροζίδης, Λ. (2022). Το makam ως "ρευστός" μελωδικός χώρος. Το παράδειγμα του makam Segah. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.
- Σεργής Γ, Μ. (2018). Αυτοεθνογραφία (Autoethnography). Στο Πλάτανος Ευσκιάφυλλος. Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μηνά Αλεξιάδη (σσ. 675-696). Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Κ.&Μ. Αντ. Σταμούλη.
- Σινόπουλος, Σ. (2010). Η χρήση του μακάμ στην καταγραφή, ερμηνεία και διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Μουσική (και) Θεωρία. Τα κείμενα, 107-113.
- Σκούλιος, Μ. (2006). Προφορικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου. Ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης. Πολυφωνία, τεύχος 8, 75-86.
- Σκούλιος, Μ. (2010). Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα. Μουσική (και) Θεωρία, Εκδόσεις του τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου.
- Σκούλιος, Μ. (2017). Θεωρία και πράξη στο μελωδικό πολυτροπισμό της Ανατολής: Μια συγκριτική ανάλυση των τροπικών συστημάτων των οθωμανοτουρκικών μακάμ και των ινδουστανικών raga. (Διδακτορική διατριβή). Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο.
- Τσούγκρας, Κ. (2010). Η τροπικότητα στην ευρωπαϊκή μουσική του 20ου αιώνα. Μουσική Και Θεωρία. Εκδόσεις του τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, σσ. 72-91.
- Χρύσανθος, Α. Δ. (1976). Μέγα Θεωρητικόν της Βυζαντινής Μουσικής. Αθήνα: Βυζαντινές εκδόσεις Κ. Σπανού.