Dan Lundberg

Persikoträdgårdarnas musik

En studie av modal improvisation i turkisk folk- och populärmusik baserad på improvisationer av Ziya Aytekin

Stockholms universitet • Studier i musikvetenskap • Studies in Musicology 3

Persikoträdgårdarnas musik

En studie av modal improvisation i turkisk folk- och populärmusik baserad på improvisationer av Ziya Aytekin

av

Dan Lundberg

STOCKHOLMS UNIVERSITET

Studier i musikvetenskap • Studies in Musicology 3
Stockholm 1994

Akademisk avhandling för filosofie doktorsexamen
Musikvetenskapliga institutionen
Stockholms universitet
Valhallavägen 103-109
S-115 31 Stockholm

Omslagsfoto:
Olof Näslund, Reportagebyrån
Fotoredigering: Dan Lundberg

Stockholm 1994
© Dan Lundberg
ISBN 91 71532 59 5
Printed in Stockholm
by Alloffset AB

ÖPPNING

Det ska krascha om zurnan, har Ziya sagt till mig. Den starka, intensiva, övertonsrika tonen ska liksom borra sig in i öronen på en. Första gången jag hörde zurna "live" var det dessutom dans till, i mörker, på en scen som bara var upplyst av fladdrande stearinljuslågor.

När jag nu sitter här och funderar, mer än tio år senare, i slutet av ett långt och intensivt bokskrivande om bl.a. zurnamusik, är det just den där händelsen som dyker upp i huvudet. Den är förstås ett av många svar på de frågor om hur och varför som man gärna vill besvara, åtminstone för sig själv så här i bokens öppning. Var det så här jag hade tänkt mig boken? Eller till och med: hade jag egentligen någon klar uppfattning om vad det skulle bli? Jag måste nog erkänna att det vet jag inte riktigt längre. Allteftersom boken vuxit fram har nya idéer och kunskaper omformat mina tankar om arbetet. Även om jag från början hade uppläggningen och några hypoteser klara för mig, så är det troligtvis mycket som inte är sig likt längre. Men hur var det började?

Intresset för den här typen av musik har jag haft sedan slutet av 1970-talet. Sen finns det många händelser på vägen som så sakteliga styrt mig mot just turkisk improvisation. Jag minns "Adana oro", en makedonsk låt på en kassett som jag fått av en kompis, som hade så spännande rytm och skala att jag genast satte mig med bandspelaren på halv hastighet för att försöka skriva ner och lära mig spela den. Sedan följde de första kontakterna med orkestern Orientexpressen, som jag så småningom började spela med i början av 1980-talet. Ziya Aytekin och hans mystiska väska med olika turkiska instrument hörde och såg jag som sagt för första gången i skenet från levande ljus i en källarlokal i Stockholm, där Ziya spelade på en fest tillsammans med dansgruppen Davul, också det i början av 1980-talet. Dessa händelser och många, många fler har varit viktiga steg på vägen mot avhandlingsskrivande.

Det finns många som förtjänar att tackas för att de hjälpt mig i arbetet med den här boken. Först och främst Ziya Aytekin, som inte bara är en fantastisk musiker, utan också en mycket generös människa som i alla situationer ställt sin kunskap och sitt musikanteri till mitt förfogande. Jag vill också rikta ett varmt tack till de musiker som tillåtit mitt nyfikna inspelande och intervjuande. Jag tänker då främst på Ziyas spelkamrater i "Tristar" och inte minst Edip Akınçı som medverkar på flera av de inspelningar som ligger till grund för arbetet. Mina spelkamrater i Orientexpressen, Hans Hurtig, Anders Sjöberg, Bo Nordenfelt och Owe Ronström, har ofta fått tjänstgöra som "bollplank" under arbetets gång. Ett särskilt tack till Bosse som granskat en del av transkriptionerna och Owe som läst, kritiserat, uppmuntrat, tipsat om litteratur och mycket mer därtill.

Ett stort och varmt tack till Holger Larsen, outtröttlig handledare, som följt arbetet på nära håll och bidragit med otaliga kloka råd och synpunkter. Och kanske framförallt, haft en särdeles förmåga till snabba problemlösningar.

Fred Lane har hjälpt mig med att göra engelskan mer engelsk i bokens "summary". Turkologen Elzbieta Swiecicka vid Uppsala universitet har granskat av mina översättningar från turkiska och bidragit med många värdefulla synpunkter på avsnitten om musikens bakgrund i Turkiet och Osmanska Riket. Fotografen Olof Näslund har bidragit genom låta mig utnyttja bilder ur hans arkiv för att illustrera Aytekins musicerande.

Jag vill också passa på att tacka mina arbetskamrater på Musikvetenskapliga institutionen i Stockholm, Margareta Svenselius-Bergh, Monica Bragesson, Per-Erik Brolinson, Bertil Wikman, Joakim Andersson, Mats Einarsson, Hans-Åke Olsson och Inge Skog för stöd och uppmuntran. Tack också till Erik Kjellberg som i arbetets första skede hjälpte mig att hitta infallsvinklar och utforma frågeställningar.

Det stöd jag fått från min familj under de år jag arbetat med den här boken förtjänar naturligtvis att uppmärksammas. Tack Sussanne, Olle, Klara, Siri, och Lukas för all hjälp, uppmuntran och inte minst - inspiration.

Segeltorp i juni 1994
Dan Lundberg

INLEDNING

> Om man ska kunna göra bra improvisation måste man kunna alla möjliga typer av musik. Man ska lära från alla melodier. När man improviserar kan man låna små bitar av allt, tillsammans med att man hittar på saker. Man kan tänka att det här liknar något som jag hörde i kinesisk musik... /sjunger/... då gör man så automatiskt. Så gör man det ett par gånger till, mmmm.... det kändes skönt, fast jag aldrig har spelat det förut. Jag menar; om man inte har hört så mycket musik och bara kan låtar från sin hemby, då kan man inte improvisera så att det blir skönt (ZA 871022).

Ziya Aytekin sitter bekvämt uppkrupen i soffan. Bredvid honom ligger en öppen dokumentportfölj fylld med olika blåsinstrument. Han har just tagit upp en mey och fuktar det stora rörbladet omsorgsfullt med saliv. Medan vi pratar prövar han instrumentet och justerar tonen med rörbladsklämman. Han nickar och visar att han är klar, sätter sig lite bättre till rätta och blåser an. Tonen börjar lite knarrigt, nästan rossligt, men stabiliserar sig och växer i styrka och intensitet. Aytekin iakttar mig medan han spelar och jag förstår att han följer mina reaktioner. Ur den ensamma första tonen utvecklas melodin mjukt och varligt, nästan försiktigt. Meyens dova klang breder ut sig och efterhand blir de improviserade tonföljdernas tillblivelse och utveckling medelpunkten i rummet. Melodin växer fram ur den enkla första frasen och breder ut sig över ett allt större antal toner. Nya fraser och idéer kastas in och den melodiska rörelsen blir hastigare, och samtidigt mer oberäknelig. Så plötsligt lugnar allt ner sig igen och i ett avstannande, avslutande parti känner jag igen den första melodiska rörelsen som kommit tillbaka liksom för att återställa lugnet i rummet igen.

"När man improviserar kan man låna små bitar av allt". Det låter lätt. Att improvisera är ju, vardagligt uttryckt, att hitta på i stunden. Men ganska snart inser man att i praktiken är det inte riktigt så enkelt. Påhitten sker inom förutbestämda ramar där varje bit samtidigt bygger upp och inordnas i ett större sammanhang, en musikalisk form. Improvisation, skriver Bradily, är:

> Production d'une musique qui ne préexiste pas à son execution quand bien même son élaboration se réfère à un cadre, à un modèle, à un ensemble de règles... préètablis (1987:68).

Under de år jag har sysslat med turkisk och balkansk folk- och populärmusik, både som musiker och musikforskare, har frågor om dessa "sam-

manhang", "modeller" och "regler" då och då dykt upp. På vilka sätt kan de musikaliska byggstenarna; fraser, formler, ornament etc. förenas så att de bygger upp den helhet som en bra improvisation förväntas utgöra?

Föreliggande studie är inte tänkt som en praktisk lärobok i turkisk improvisation. Jag tror inte heller att teoretiska studier av det här slaget är den mest fruktbara vägen för att tillägna sig färdigheter i musicerande, särskilt inte inom improvisationens område.[1] Boken syftar istället till att ge kunskaper om turkiska improvisationer (åtminstone i den tappning som de förekommer hos Aytekin) som kan vara till nytta för såväl musiker som musikteoretiker.

Syfte

Karl Signells avhandling *Makam. Modal Practice in Turkish Art Music* (1977) är den första större sammanhängande studien av modal praxis inom turkisk musik. Signell analyserar och förklarar mekanismerna bakom musicerandet inom turkisk konstmusik. Han betonar improvisationens betydelse för den estetiska värderingen av enskilda musiker och den vikt som läggs, musiker emellan, vid förmågan att behärska det hantverk som makam-improvisation innebär. Samma centrala ställning har improviserandet inom stora delar av den urbana turkiska populärmusiken (jfr t. ex. Manuel 1989:85 och Signell 1977:11), särskilt inom de stilar som förknippas med zigenarmusiker; nattklubbsmusik (*fasıl*) etc. Även turkiska folkmusiker betonar ofta vikten av bra improvisation i förspel och mellanspel till sånger och dansmusik (jfr Markoff 1986:106ff, Lundberg 1991:169ff). Trots samstämmigheten angående den centrala betydelsen av improviserade avsnitt i musiken saknas i huvudsak dokumentation kring modal improvisation i folk- och populärmusiken från östra Medelhavsområdet.

Min studie tar i första hand upp en av de improvisationstyper som används inom turkiska folk- och populärmusikgenrer; *açış* (pl. açışlar). Grundbetydelsen av açış är "öppning" och termens betydelse i musikaliska sammanhang är "förspel", "introduktion". Genom analys av ett bestämt antal açışlar kommer jag i första hand att ägna mig åt två delvis sammanhängande problemområden rörande modal musik:

- **Det modala regelverket vid improviserat açış-spel. Förutsättningarna för den melodiska strukturen: bruksskala, tonala centra, kurvatur, modustypiska fraser och motiv etc.**

---

[1] Den danske musikern Peter Bastien fick rådet att "Kopiera dina förebilder så noga som möjligt och så småningom får du en inre känsla för vad som försiggår" (1988:105).

• De sätt på vilka musikinstrumenten inverkar på den melodiska strukturen. Detta omfattar också beskrivning av spelteknik och konstruktion hos instrumenten: mey, ney och zurna.

Men avhandlingen syftar också till att:

• Presentera Ziya Aytekin, en invandrad spelman i Sverige, genom att dokumentera hans situation och bakgrund ur ett musikerperpektiv.

Studiet av förhållandet mellan den musikaliska modell som modaliteten innebär och den realisering av modellen som utgörs av den enskilda improvisationen liknar i många stycken diskussioner som förs inom andra vetenskapliga discipliner. Inom språkvetenskapen har man från och med Saussure diskuterat förhållandet mellan den form som "la langue", språket, utgör och det som kan uttryckas med språkets hjälp dvs. "la parole", talet. Språket innebär ett kollektivt organiserande av de uttrycksmedel vi använder i kommunikationen, medan talet är en individuell handling vars primära syfte är att uttrycka mening (jfr Saussure 1966:7ff). Förhållandet mellan språk och tal är dialektiskt. För att kunna vara meningsbärande är talet beroende av en språklig organisation, men det är samtidigt ur talet som organisationen abstraheras.

Samma typ av resonemang förs också inom antropologin när man försöker finna de system av regler och värderingar som utgör "kulturen" i ett bestämt sammanhang (Geertz 1973:44). Arnstberg skriver: "Kulturforskarens uppgift är (....) att frilägga de koder som individerna uttrycker i sina handlingar" (1986:105). Men även här finns en spänning i förhållandet mellan "kod" och "handling", form och innehåll. Många gånger har jag hört invandrade vänner säga: "vi gör så för att det är vår kultur", men vi skulle lika väl kunna vända på resonemanget och säga "det är vår kultur, därför att vi gör så".

Modala regelverk i musiken är liksom språket och kulturen abstraktioner eller generaliseringar av mänskliga handlingar. Som forskare måste man välja på vilken nivå generaliseringen ska utföras. Ju närmare den enskilda musikern vi befinner oss desto mer komplex kommer modaliteten att förefalla.

Om vi använder språkvetenskapens terminologi representerar den avläsbara strukturen i (A) "la parole" medan (E) ger oss möjlighet att bestämma "la langue" (se bilden nedan). Men förflyttningen mellan dessa ytterlighetskategorier sker gradvis och varje improvisation som ingår i (B), (C), (D) eller (E) kommer samtidigt att återspegla de speciella betingelser som rådde vid musicerandet.

Komplexiteten i den bild vi skissar av den modala strukturen är beroende av den generaliseringsnivå vi utgår ifrån. Sett ur musikfors-

karens perspektiv måste vi ta ställning till på hur pass hög nivå det är rimligt att lägga tolkningen modala system.

Modalitetens generaliseringsnivå

(A) En improvisation i modus X

(B) Många improvisationer i modus X av en musiker med samma instrument

(C) Många improvisationer i modus X av en musiker med olika instrument

(D) Många improvisationer i modus X av många musiker med samma instrument

(E) Många improvisationer i modus X av många musiker med olika instrument

Min utgångspunkt är hypotesen att det inte är fruktbart att separera den organisation av musiken som modaliteten utgör från de stilistiska ramar som ges i instrumentalpraxis. Det är inte fruktbart att betrakta modala strukturen som ett självständigt musikaliskt system frikopplat från exekutör och instrument. En beskrivning av regelverket kring ett enskilt modus bör innehålla preciseringar vad gäller instrumentanvändning (och kanske till och med musiker).

Ur denna synvinkel är det förvånande att tunga vetenskapliga arbeten som t. ex. Habib Hassan Toumas avhandling *Maqam Bayati in the Arabian Taqsim* (1980) saknar en noggrann diskussion av speltekniska begränsningar och instrumentanknutna stilidiom för arabisk *ud*, då dessa måste ha påverkat hans forskningsresultat. Touma påpekar däremot att den personliga skickligheten har betydelse för det klingande resultatet.

> The manner in which a phase is realized depends on the artistic skill of the musician and cannot be spoken of in general terms (1980:30).

Detta förefaller rimligt, men än viktigare är att musikerns personliga stil och preferenser kommer att inverka på utförandet. Lika säkert är att begränsningar och möjligheter hos det använda instrumentet också kommer att manifesteras i musiken.

Ett visst instrument är alltid förknippat med vissa specifika stilkarakteristika. Dessa kan vara av regional art och ha sin grund i en viss by eller ha mer omfattande utsträckning inom ett bestämt kulturområde.

För att underbygga min utgångshypotes har jag valt att föra en diskussion utifrån ett bestämt antal inspelade och transkriberade açışlar. Dessa är utförda i tre olika modi som är vanliga i turkisk folk- och populärmusik och på tre olika instrument: *mey*, *ney* och *zurna*. För att i möjligaste mån undvika ytterligare variabler som t. ex. personliga stilkarakteristika hos den enskilda exekutören har jag valt att enbart arbeta med açışlar utförda av en musiker: Ziya Aytekin, en turkisk månginstrumentalist, bosatt i Stockholm.

Det skulle vara svårt och innebära ett mycket omfattande arbete att på empirisk väg utröna vilka delar i det modala regelverket som ingår i stilen (på ett intersubjektivt plan) och vilka som ingår i den enskilda musikerns personliga stil eller rent av, i dennes uppfattning om den allmänna stilen. Istället har jag valt en direkt koppling till det personliga stilidiom som Aytekin representerar.

När det gäller instrumentbeskrivningar används i huvudsak två infallsvinklar: (1) beskrivningar med avseende på konstruktion och dess betydelse i form av speltekniska begränsningar och möjligheter och (2) beskrivningar av instrumentens roll i musicerandet ur ett socialt och kulturellt perspektiv. Vilka spelar, vilka typer av musik förknippas med respektive instrument, vilka symboliska konnotationer har instrumenten i det sociala och kulturella sammanhanget? Syftet med denna relativt omfattande undersökning är att påvisa hur instrumentens bakgrund och sociala status inverkar på det melodiska utförandet i improvisationen.

Studieobjektet - Ziya Aytekins musik

Sedan tidigt 1980-tal har jag följt Aytekin och hans musicerande, till att börja med i första hand som kompis och medmusikant. Samtalen kring musik i allmänhet och improviserande i synnerhet har varit många - inte minst under turnéer, på hotellrum och i turnébussar. När jag så i slutet av 1980-talet påtog mig uppgiften att i avhandlingsform försöka undersöka kompositionsprinciperna bakom Aytekins improviserande, innebar detta egentligen inte mycket mer än en fortsättning av de samtal vi redan fört, om än i mer organiserad och strukturerad form. De fakta som framläggs här bygger till stor del på samtal, intervjuer, band- och videoinspelningar från olika konsertsituationer,[2] men också på ca 15-års egen erfarenhet av musik och musicerande i de här sammanhangen.

I arbetet med källmaterialet har jag ofta valt att låta Aytekin själv komma till tals genom att använda intervjucitat. Dessa har dock genomgående "redigerats" där det varit nödvändigt för att klargöra innehållet.

> Att för en turk eller tunisier tala på svenska om sin uppväxt är något helt annat än att göra det på turkiska eller arabiska. Språket är inte bara ett verktyg att uttrycka sig med, utan i sig en egen verklighet fylld med värden, förbindelser och betydelser ... Om vi i texten skulle ha återgivit

---

[2] Termen "konsertsituation" betecknar fler typer av situationer än vad man vanligtvis brukar mena med "konsert". I termen innefattas inte bara musik från konsertscen med sittande publik, utan också restaurangmusik (bakgrund), dansmusik på restaurang eller traditionellt turkiskt bröllop, enskilda framträdanden inför mig och bandspelaren eller videokameran etc., etc.

> ordagrant vad som sades skulle det ha blivit obegripligare än i samtalssituationen. (Ehn & Arnstberg 1980:12-13).

Alla intervjuer är gjorda på svenska, vilket säkert har begränsat möjligheterna för intervjupersoner med annat modersmål att uttrycka sig så precist som de önskat.[3] Det vore att göra Aytekin en otjänst att citera i oredigerad form direkt i texten. Däremot har jag eftersträvat att behålla en ledig talspråkskaraktär och så mycket som möjligt av Aytekins personliga tonfall. Till saken hör att Aytekin talar en synnerligen associationsrik och blommande, om än råbarkad, svenska.

De açışlar som analyseras har valts från mina egna inspelningar och i en del fall från utgivna fonogram (ytterligare diskussion angående urvalet förs på s 98-99 i Kap 3). Min ursprungliga tanke var att samtliga inspelningar skulle bifogas boken på kassett eller CD, men i samråd med Aytekin beslöt jag att avstå från detta med hänsyn till att urvalet inte skett på konstnärliga grunder. Många av improvisationerna är ryckta ur sitt sammanhang då de ursprungligen utgjort inledningar till dansmelodier och sånger. Mitt syfte har således inte varit att välja Aytekins "bästa" açışlar utan snarare sådana som är representativa för hans musicerande. När så Aytekin utifrån en estetisk bedömning ställer sig försiktigt tveksam till publicering var det min skyldighet som forskare och inte minst som vän att inte missbruka hans förtroende. Istället enades vi om en kompromiss, en CD där nio av avhandlingens totalt 42 açışlar ingår. De övriga inspelningarna finns arkiverade på Musikvetenskapliga institutionen i Stockholm.

Metodval vid deskriptiv notation av frimetrisk musik

Varje överföring från ljudande musik till skrift innebär en reduktion, både genom att det beskrivna tas ur sitt sammanhang och genom att musiken inte helt kan beskrivas med tvådimensionell skrift.[4] Överföringen med hjälp av notation mellan musikhändelsen och läsaren innefattar två viktiga tolkningsmoment: (1) nedtecknarens tolkning och urval av det ljudande och (2) läsarens tolkning av skriften. Det senare momentet är beroende av nedtecknarens förmåga att genom notationen förmedla det klingande och av läsarens erfarenheter av sambandet mellan symbol och ljud.

---

[3] En intervju, FE 911101, gjordes på turkiska med tolk. Men eftersom tolken var turkisk invandrare finns samma typ av språklig problematik även här.

[4] En utförlig genomgång av problematik och historik i samband med deskriptiv notation finns i Lundberg 1989.

Samtliga analyserade açışlar finns transkriberade och bifogade i "Transkriptioner". I transkriptionerna har jag använt mig av traditionell västerländsk notation, dock med tillägg av tecken för att markera tonhöjder mellan hel- och halvtonsteg: $\overset{4}{\sharp}$ respektive $\overset{4}{\flat}$. Att jag använt mig av kors och b-förtecken med en tillagd 4 och inte med de, inom turkisk och arabisk konstmusik vedertagna symbolerna, beror på att jag velat undvika den i detta fall alltför precisa tonhöjdsangivelsen som anges av dessa.

> The transcription of recordings of folk music should be as true as possible. It should be realized, however, that an absolutely true notation of music (as well as of spoken words) is impossible because of the lack of adequate signs in our current system of notation. This applies even more to the notation of folk music. The only really true notations are the sound-tracks on the record itself (Bàrtók & Lord 1951:3).

Vid transkription av frimetrisk musik som açışlar ställs speciella krav på valet av transkriptionsmetod och notationsform. Improvisationen hämtar sitt tonmaterial ur en bruksskala i ett bestämt modus (jämförbart med det som i turkisk och arabisk konstmusik brukar kallas *makam / maqam*). En açış utgör en självständig musikalisk formenhet som vanligtvis är tydligt avgränsad från låten genom ett markerat slut. Den är *frimetrisk*,[5] dvs. den är inte uppbyggd på en *fast meter* eller puls.[6] En metrisk indelning i takter är därför omöjlig.

Det största problemet vid notation av icke-metrisk och frimetrisk musik är alltså tidsvärdesnoteringen, då de klingande tonernas varaktighet inte står i ett matematiskt relativt förhållande till varandra. Vid användande av konventionella noter uppstår svårigheter vid avläsningen. Vi kan t. ex. se att det under en viss sekund spelades 14 sextondelar, medan det under en annan sekund endast spelades 12. Ett sätt att hjälpa läsaren är att införa sekundmarkeringar, ett annat är linjenotation, där linjens längd motsvarar tonens varaktighet.[7] En vinst i exakthet är oftast en förlust i

---

[5] Andra vanliga benämningar är: parlando rubato, frirytmisk, icke-metrisk, icke-rytmisk etc.

[6] Béla Bàrtók använder benämningen *parlando rubato*, vilket är en lite olycklig term i det här sammanhanget. *Rubato* betyder ursprungligen "stulet" och den innebörden har att göra med uppfattningen att man "tar lite" från (eller ger till) senare notvärden, men att det till slut jämnar ut sig. Ett sådant synsätt är inte användbart på turkisk fri-metrisk improvisation eftersom det inte existerar någon grundmetrik som möjliggör något "stjälande". Termen *parlando* är inte heller den särskilt passande eftersom den implicerar "talkaraktär", vilket det inte heller är frågan om.

[7] I sin avhandling *Maqam Bayati in der arabischen Taqsim* (1980) använder Touma en intressant form av enkel linjenotation. Noterna (linjerna) skrivs in i

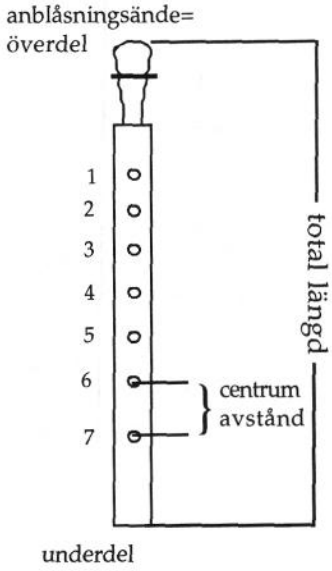
tydbarhet. Ett val mellan konventionell notation och linjenotation vid transkription av frimetrisk musik tangerar den deskriptiva notationens grundfråga: med vilket syfte?

noter-tid

𝅝	2 sekunder
𝅗𝅥	1 sek
♩	1/2 sek
♪	1/4 sek
𝅘𝅥𝅯	1/8 sek

Mitt syfte är i första hand att åskådliggöra melodiska skeenden, varför bruk av en exaktare notation som t. ex. linjenotation inte är nödvändig. Exaktheten i durationsrelationer har fått ge vika för en mer lättöverskådlig notbild. Varje rad motsvarar 8 sekunder och noterna motsvarar en ungefärlig duration enligt bilden:

Instrumentmätning



Vid mätningen av instrument och instrumentdelar har jag arbetat med de av Aytekins instrument som används i improvisationerna. Jag har valt att ange centrumavstånd vid mätningar av grepphålsplacering och jag benämner anblåsningsänden instrumentets överdel. Vid avståndsmätning mellan grepphål är det många gånger svårt att hitta ett absolut centrum eftersom hålen oftast inte är helt cylindriska. Jag har då fastställt mittpunkten med avseende på hålets vertikala (i flöjtens riktning) utbredning. Samtliga mått är angivna i millimeter. Grepphålen numreras från anblåsningsänden och nedåt.

---

ett vanligt notsystem som försetts med fasta förtecken och sekundangivelser. Touma delar in tonlängderna i fyra kategorier:

0 1 2 3 4 5 6

lång medium kort längre än en sekund

Linjenotationen lämpar sig också mycket väl för notering av musik med glissandoinslag eftersom linjen tydligt åskådliggör en glidande tonhöjdsförändring över ett givet tidsförlopp.

Fältarbetet

Insamlingen av material med avseende på detta arbete har bedrivits till och från under perioden 1987 till 1993.

> One learns much about a musical system from the learning process itself and finds out how the members of the culture internalize their own music. One gains some of the same kinds if insights that members of the culture acquire in course of their lives. At the same time, it is possible that one may not, using this kind of technique, learn some of the kinds of things that an outsider, observing the culture from his special vantage point, may gain (Nettl 1980:4).

För mig fanns inga möjligheter att välja ett forskningsperspektiv där jag studerade Aytekins musik från ett rent "utanförperspektiv" eftersom jag redan i forskningens inledande fas hade en position som medverkande i vissa sammanhang inom den kulturella kontext som jag studerade. I stället skapade mitt kompisskap med Aytekin och andra, i den relativt snäva krets av musiker som är verksamma i "turkiska" kultursammanhang i Sverige, en möjlighet för mig att komma direkt in i en värld som annars kan te sig tämligen svår att träda in i för utanförstående. Jag kunde dra nytta av att vara "Ziyas kompis" eller "musiker i Orientexpressen" när jag följde med till bröllop, restauranger eller skivstudior. Att jag var med och videofilmade kunde accepteras genom att Aytekin helt enkelt presenterade mig och sa att "det här är Danne och han ska filma när vi spelar i kväll".

I det första skedet av arbetet använde jag enbart bandspelare vid intervjuer och musikinspelningar. Jag upptäckte snart att det med videokamerans hjälp fanns betydligt bättre möjligheter att fånga en större del av skeendet (jfr Lundberg 1990b:172f). Samtidigt medför dock hanteringen av videokameran en snävare perception; det är svårare att följa de skeenden i rummet som inte syns i sökaren och man kan knappast både filma och samtidigt föra anteckningar om andra händelser i rummet.

Filmning med videokamera kan kanske låta som ett klumpigt och störande ingrepp i en fest eller en restaurangkväll. Videokameran kan av festdeltagarna uppfattas som en integritetskränkning eller påverka festens naturliga interaktion. Att kameran påverkar aktörerna i vissa situationer råder det ingen tvekan om, särskilt under de tidiga faserna av en fest innan festdeltagarna "vant" sig och festen har "kommit igång". Medvetenheten om att bli filmad leder också till att vissa av festdeltagarna mer eller mindre tydligt och medvetet poserar inför kameran. Videokameror är dock inte ovanliga inslag på "turkiska" fester, tvärtom kan det förekomma att ett par tre kameror är igång samtidigt under en fest. Sådant filmande sker vanligen för privat bruk och förekommer ofta vid ceremoniella fester som bröllop eller omskärelse för att dokumentera

högtidstillfället.[8] Det är inte heller ovanligt att festdeltagarna kan se sig själva "live" under festens gång genom att en kamera är direktansluten till någon TV i lokalen. Det har också förekommit att festdeltagare har hört av sig och velat köpa kopior av mina inspelningar eller att jag helt enkelt blivit ombedd att komma och filma, som t. ex. när en restaurangägare ville ha ett minne från invigningen av sina nya lokaler.

Deltagande och observation

Då jag stått på scenen tillsammans med Aytekin har jag ofta låtit bandspelaren gå. I efterhand, hemma eller på Musikvetenskapliga institutionen, har jag gått igenom banden och försett dem med kommentarer angående publik- och musikerreaktioner, stämningar etc. Vid andra tillfällen har jag, försedd med anteckningsblock och bandspelare eller videokamera, befunnit mig i en festlokal där jag som passiv iakttagare beskrivit arrangemanget och lokalen, noterat händelseförlopp, både i musiken och i det sociala spelet mellan lokalens aktörer.

För de här typerna av fältarbete används ofta beteckningen "deltagande observation" inom antropologin. I mitt fall skedde dock deltagande och observationer mycket sällan parallellt. På scenen finns mycket lite utrymme för aktivt observerande, åtminstone i någon vetenskaplig mening. Uppmärksamheten är i högsta grad riktad mot musicerandet **- deltagandet står i centrum**. Ett närmast motsatt förhållandet råder vid t. ex. videofilmandet. Man kan knappast säga att kameramannen deltar i festen. Han ingår visserligen bland tillställningens aktörer men, vilket är viktigt; han festar inte, han arbetar **- observationen står i centrum**. I mitt fall kan man knappast beskriva fältarbetsmetoden som deltagande observation, snarare som intagandet av två olika positioner; deltagarens eller observatörens.

Förkunskaper

För att uppnå färdigheter på områden inom andra kulturer eller delkulturer än de egna är det nödvändigt att kategorisera verkligheten och överföra en del av inlärningen från ett praktiskt till ett kognitivt plan. Likt den som lär sig ett nytt språk i vuxen ålder måste lära sig språkets uppbyggnad; ordklasser, kasus etc., måste den som vill lära sig att improvisera på "turkiska" skaffa sig kunskaper om musikens "grammatik": bruksskalor, modala strukturer, ornament m. m. För att kunna sortera

---

[8] Detta är i och för sig inte något speciellt "turkiskt". Det går knappast att tänka sig ett bröllop i Sverige idag, vare sig bland "svenskar" eller invandrare, utan en videokamera.

och hantera dessa kunskaper behöver vi begreppsliga kategorier med vilka vi kan beskriva språket eller musiken för att ordna och klassificera företeelser under inlärningen. På det viset har jag och vännerna i Orientexpressen under årens lopp utvecklat en terminologi för bl. a. modala kategorier, skalor och ornamentstyper. Inom vissa områden hade jag alltså goda förkunskaper redan då jag inledde min forskning. Dessa kunskaper som förvärvats med avsikt att användas i det egna musicerandet, förenklade den kognitiva förståelsen av företeelser inom den musikkultur jag studerade.

Ronström (1992b:46) gör distinktioner mellan tre typer av förkunskaper hos forskaren. Dessa indelas med utgångspunkt i vilken avsikt de förvärvats.

Kunskaper vunna ur:
- Extern observation utan direkt avsikt att använda dem som underlag för eget handlande.
- Extern observation, men med avsikt att använda kunskaperna för eget handlande.
- Intern observation där avsikten är att handla.

Man kan tala om passiva och aktiva förkunskaper, i mitt fall kunskaper som befinner sig på ett rent kognitivt plan respektive kunskaper som kanske bättre skulle kunna beskrivas som färdigheter. Förbindelselänkarna mellan dessa aktiva och passiva kunskaper är många, i synnerhet som jag tillgodogjort mig färdigheter i musicerande från en utanförposition.

Etiskt och emiskt

Inom antropologin skiljer man mellan "etiska" och "emiska" termer och förklaringar av företeelser i verkligheten omkring oss. De emiska termerna är "folkmodeller" som används i vardagsspråket när vi beskriver föremål och företeelser. De etiska termerna, å andra sidan, är språkliga konstruktioner som skapas av forskare för att systematisera företeelser i verkligheten. Den emiska och den etiska terminologin skiljer sig genom att den förra primärt är avsedd för handlingar (direkta eller språkliga) medan den senare i första hand är avsedd att användas för beskrivning på ett metaplan.

> Dessa olika sätt att uppfatta verkligheten ger skilda **perspektiv för beskrivning**. Folkmodeller är de beskrivningar som vanligt folk använder om sin egen verklighet och forskarmodeller är systematiskt ordnade modeller utanför den levda praktiken. De utgör två olika och konkurrerande modeller av verkligheten (Ronström 1992b:45).

Ofta är det dock inte så enkelt att det existerar två parallella konkurrerande terminologiska apparater för samma sorts fenomen. I en verksamhet som musicerande styrs det gemensamma handlandet till stor del av underförstådd gemensam kunskap som inte alls behöver verbaliseras.

Vid ett tillfälle frågade jag en makedonsk musiker vad han kallade en viss skala.[9]

-Det är dur, svarade han.

-Men den här då, sa jag och visade en annan skala som också hade stor ters.

-Det är också dur.

-Men om ni spelar tillsammans, hur ska dina spelkompisar kunna veta om det är den ena eller andra skalan om du bara säger att det är dur?

-Det hör dom väl....

Som forskare och svensk "balkan"-musiker ansåg jag det som självklart att det måste finnas termer för att benämna olika skaltyper. För den makedonske musikern däremot var sådana benämningar onödiga.

I forskningsarbetet har jag stött på turkiska musiktermer och emiska beskrivningar som har motsvarigheter i västerländsk musikvetenskaplig terminologi, men oftare har jag mött motsatsen; musikaliska koncept och företeelser som saknar namn eller benämns med en turkisk term som saknar svensk motsvarighet. I de förklaringsmodeller som jag använder i boken har ingen enhetlig terminologi eftersträvats vad beträffar termernas språkliga härkomst. I de fall då endast en turkisk term föreligger har denna använts, då det finns adekvata svenska benämningar har dessa använts. I de fall då varken det ena eller det andra finns har jag skapat egna termer. Det finns moderna turkiska "forskarmodeller"; terminologi och förklaringar av folkmusikalisk modusteori som utarbetats inom *Türk Halk Müsiği*-rörelsen (jfr "Turkisk folkmusikteori" Kap 3). Dessa behandlas i texten, men används inte i någon större utsträckning i analysen.

För att kunna förstå den turkiska litteraturen på området var det nödvändigt för mig att studera turkiska. Det primära målet var läsförståelse, men kunskaperna visade sig också viktiga för förståelsen av de emiska förklaringar och termer som används av turkiska musiker. Dessutom var språkkunskaperna betydelsefulla "nycklar" vid kontakter med människor kring musiken. Det faktum att jag var musiker och "kunde" turkisk musik gjorde att jag togs emot som en vän, att jag dessutom kunde lite turkiska gjorde att min forskning uppfattades som seriös.

---

[9] Från intervju GD 881206.

Avgränsningar och urval

> Ethnomusicologists seem to have been torn between two ideals: the basic unity of mankind as exhibited in music and musical behaviour, and the infinite variety of musical phenomena found in the world (Nettl 1980:2).

En av musikantropologins grundläggande och kanske mest seglivade målsättningar är att göra generella och jämförande beskrivningar av musikkulturella fenomen. Det tydligaste exemplet på detta inom den turkiska musiksfären är Kurt och Ursula Reinhards arbeten (främst 1984a och b) om turkisk konst- respektive folkmusik. Paret Reinhard söker förklara och passa in kulturella fenomen i en form där bakomliggande idéer och kategorier ofta förklaras i singularis: "Bauprinzip der türkischen Volksdichtung ist...", "Das instrumentarium der Volksmusik" (1984b:23 och 65 mina understrykningar). I generellt syftande arbeten av det här slaget framstår verkligheten ofta som bångstyrig och svårhanterlig; den vill inte alltid låta sig fångas in i forskarens bestämda kategorier. Hammarlund (1993) är kritisk mot dessa försök att passa in ett stort och brokigt material i tämligen trånga fållor.

> Hos t ex Kurt och Ursula Reinhard (1984) får man ett intryck av att författarna närmast laborerar med något slags idealtypisk karaktärisering, dvs de *stipulerar* vad som är karaktäristiskt, och ger exempel som bekräftar denna idealtyp. De karaktäristiska dragen uppfattas då också som vanliga, dvs ofta förekommande, ja termen "vanlig" används ymnigt utan att ställas i någon bestämd relation till "ovanlig" (Hammarlund 1993:95).

Det motsatta metodiska förhållningssättet, som representeras av Markoff (1986) och Hammarlund (1993), innebär inriktning på enskilda fall; en avgränsning av materialet till enstaka musiker eller bestämda grupper. Genom detta förhållningssätt, som också präglar min studie, inriktar sig forskaren på att noggrant beskriva musikaliska företeelser och sammanhang ur ett smalt, kvalitativt perspektiv.

För att kunna uppnå tillräcklig noggrannhet och ändå begränsa omfånget av undersökningen har jag valt att koncentrera arbetet till en musiker, tre instrument och tre modi. Valet av de tre instrumenten har två grunder. För det första utgör de kärnan i den grupp av 4-5 instrument som Aytekin bäst behärskar och oftast använder i konsertsituationer. För det andra representerar dessa instrument olika, om än i vissa sammanhang, sammanlänkade "musikaliska rum" i turkisk kultur.

Musikaliska rum

"Musikaliskt rum" är ett försök att i ett begrepp sammanföra musikstil med musicerandets icke-musikaliska kontext. Med "zurnamusik" avses en genre, dvs. termen har en direkt musikalisk innebörd som kan förstås som de låttyper som brukar spelas på zurna. Termen betecknar också en viss typ av sound och ett visst spelsätt som är typiskt för instrumentet. Men med zurnamusikens "musikaliska rum" avser jag, förutom själva musiken, också det sammanhang som zurnamusiken ingår i. Sammanhanget kan beskrivas dels utifrån interaktionstyp vid tillställningar med zurnamusik och dels med avseende på de utommusikaliska symbolvärden och värderingar som zurna respektive zurnaspelare representerar. Detta ger upphov till tre olika perspektiv på zurnans musikaliska rum. (1) Situationellt - zurna spelas oftast utomhus till fest och det oftast är dansmusik som spelas. (2) Socialt - zurna används på bröllop, betraktas som typiskt för bykulturen (till skillnad från stadskulturen) och musikerna har generellt låg samhällsstatus. (3) Historiskt - zurna betraktas som ett "urturkiskt" instrument som använts i militärmusiken sedan 1200-talet.

Stadskultur ney	**Bykultur** mey, zurna
Religiös musik ney	**Världslig musik** mey, zurna
Osmanskt ney, zurna	**Turkiskt** mey, zurna
Dansmusik ney, zurna, mey	**Lyssningsmusik** mey, ney

Ney har en stark koppling till den turkiska konstmusiken och inte minst till religiösa kontexter, som t. ex. ceremonierna hos den sufiska mevlevî-ordern. Zurna däremot betraktas numera som ett utpräglat folkligt instrument, trots att det tidigare ingått i den osmanska militärmusikens instrumentarium. Mey intar på många sätt en mellanställning, då instrumentet används i bymusiken, ofta i en repertoar av lyssningsmusik, när man vill avbryta dansmusiken som spelas på zurna.

Av de tre instrumenten är det endast zurna som på ett tillfredsställande sätt behandlats i den musikvetenskapliga litteraturen (Picken 1975). Mey har endast beskrivits i kortare artiklar av bl. a. Ataman (1951) och Reinhard (1979). Trots instrumentets centrala roll i turkisk, persisk och arabisk konstmusik har ney endast beskrivits i förbigående i litteraturen. Den mest omfattande genomgången görs av Rouanet (1921) i artikeln "La Musique Arabe" i Lavignac: *Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire.* Den bristfälliga dokumentationen på instrumentområdet har motiverat min förhållandevis grundliga beskrivning av ney och mey. För att förenkla jämförelser mellan instrumenten har jag, med samma infallsvinkel, även sammanställt tillgängligt material kring

instrumentet zurna. I alla tre fallen har generella instrumenttypologiska iakttagelser kompletterats med jämförelser med Aytekins partikulära instrument.

Modus

Valet av de tre modi som ingår i undersökningen har utkristalliserats under arbetets gång. De skulle vara representativa för Aytekins musicerande och samtidigt vanliga för respektive instrument. (Detta är också fallet med ett undantag som redovisas nedan.) Vartefter materialet växte visade sig dessa tre modi inte bara vara rikligt representerade utan också, vilket är minst lika viktigt, de som Aytekin själv tyckte bäst om att improvisera över. Senare har det också visat sig att dessa tre modi tillhör de mest frekventa i turkisk folk- och populärmusik (jfr Doruk 1987), något som jag anade, men inte hade belägg för vid undersökningens början. Analysen baseras på fem açışlar per instrument i respektive modus med ett undantag; i modus B används endast två açışlar spelade på ney. Anledningen till detta är helt enkelt att Aytekin sällan använder detta modus i neyimprovisationer. Då moduset samtidigt är mycket vanligt i mey- och zurnamusiken är det ändå motiverat att låta det ingå i analysunderlaget. Begränsningen till fem açışlar för varje instrument inom respektive modus motiveras av att jag efter analysen av dessa har fått en tillräcklig överblick, avpassad för de syften och den omfattning som givits denna studie. En utvidgning av materialet skulle inte, som jag ser det, kunna tillföra nya fakta eller förändra mina slutsatser.

Det som studeras här är alltså en musiker, hans instrument och hans sätt att organisera modal improvisation. Det snäva urvalet medför att de slutsatser som framkommer i studien inte skall ses som generella rön gällande "den turkiska folkmusiken". Samtidigt är jag övertygad om att vi, även för att kunna nå allmängiltig kunskap om musicerande, noggrant måste studera den enskilda specifika musikhändelsen likväl som de generella sammanhangen.

Valet av açışlar

De analyserade improvisationerna är hämtade från olika typer av konsertsituationer, förutom "vanliga" konserter från scen med sittande publik, även danstillställningar, intervjuer, fonogram och repetitioner.

Açışlar spelade som dansintroduktioner är underrepresenterade i urvalet. Trots att dansspelningar utgör en stor och betydelsefull del av Aytekins musicerande står deras andel, i det här arbetet, inte i proportion till resten av materialet p. g. a. att de oftast är mycket korta och har en mer "signal-liknande" karaktär. En annan underrepresenterad kategori är

açışlar hämtade från fonogram.[10] Anledningen till detta är att jag velat undvika improvisationer som med inspelningsteknikens hjälp kan ha blivit alltför tillrättalagda.

Man kan också fråga sig hur inspelningssituationen vid intervjuer påverkat Aytekin. Vid en intervju finns oftast ingen publik förutom intervjuaren närvarande. Detta innebär att en entusiasmerande stämning, som vid en konsert inför en storpublik, knappast kan infinna sig. Samtidigt står det klart att denna situation, en musiker som spelar för en annan musiker, verkar inspirerande på Aytekin och att han enligt mitt förmenande har spelat många av sina bättre açışlar i intervjusituationer. Ett undantag utgör zurna-açışlar där de flesta härrör från konsertsituationer eller repetitioner. Detta beror i första hand på att Aytekin har ett större behov av ackompanjemang vid zurnaspel, men också på att det är svårt att "spela ut" på ett så ljudstarkt instrument som zurna i små rum, d. v. s. hemma i lägenheten.

Jag har undvikit att använda improvisationer från speltillfällen med negativ eller ointresserad publik, även om Aytekin själv menar att han bemästrar även sådana situationer.

> **DL** Hur spelar du om du har en publik som inte lyssnar?
> **ZA** Då blir det inte roligt. Då spelar jag för att min tid ska bli färdig. Det blir ingen känsla. Men om dom inte lyssnar så kan man tänka att jag lyssnar i alla fall och så spelar jag för mej själv. Det kan vara bra för mej. Men när jag kommer bakom scenen säger jag: - ingen bra konsert... Det är inte roligt.
> (ZA 920428)

Forskningsläget

Det musikvetenskapliga verksamhetsfält som berörs i studien kan delas upp i tre eller möjligen fyra huvuddelar:

- Allmän beskrivning av och forskning kring musikkulturerna i östra medelhavsområdet
- Modusforskning inom samma geografiska område.
- Studier av instrument som är i bruk inom dessa kulturer.

Ett fjärde delområde som perifert också berörs är studier av musik och andra kulturyttringar bland invandrare och minoriteter i dagens västerländska mångkulturella samhällen (jfr t. ex. Nettl 1978 och 1985, Kartomi 1981, Rice 1987, Hirshberg 1991, Ronström 1992, Hammarlund 1993).

---

[10] Särskilt med tanke på Aytekins stora fonogramproduktion (jfr Kap 2 s 72).

Forskningsläget kommer fortlöpande att redovisas när anledning finns. Inledningsvis kan det ändå vara på sin plats att kortfattat redogöra för de viktigare arbeten som gjorts på området och som påverkat min studie i dess helhet.

Den äldre turkiska musiklitteraturen behandlar knappast folk- och populärmusik, utan är inriktad på konstmusikalisk teori. Den första publikation av betydelse som behandlar turkisk musikteori är verket "Edvâr" som skrevs av prins Cantemir (Kantemiroğlu). Cantemir som var av rumänsk börd, hade befattning som militär befälhavare över den moldaviska provinsen inom det Osmanska riket vid slutet av 1600- och början av 1700-talet. Han var flitig kompositör och musiker. Edvâr innehåller förutom en musikteoretisk genomgång av intervall, modi och rytm även en samling med 350 instrumentala verk, varav 36 är egna kompositioner (Signell 1977:5). Den i modern tid kanske mest betydande osmanska musikteoretikern var Rauf Yekta Bey (1871-1935). Yekta påbörjade utvecklingen av ett modernt notationssystem för mikrotonala varianser i intonationen för vissa tonplatser inom respektive skala. Ur Yektas modell utvecklade två av hans kolleger, Ezgi och Arel, den notation som än idag används i turkisk konstmusik (Signell 1977:3). Den första osmanska musikteoretiska artikel som publicerats på europeiskt språk är Yektas *La Musique Turque*, i *Lavignac: Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire.* 1921. Artikeln är omfångsrik och diskuterar såväl instrument som modusteori, intervall och rytmik.

När man efter Osmanska rikets fall, från 1920-talet och framåt, på basis av ett omfattande insamlat folkmusikmaterial, utvecklade teorier kring folkmusiken, kan namn som Gazimihâl (1928, 1954 och 1956) och Sarısözen (1962) nämnas. Av utländska forskare är det ovan nämnda paret Reinhard tillsammans med Béla Bàrtók (1976) de viktigaste.

En stor del av de artiklar om musik- och kulturforskning som använts i denna studie har hämtats ur turkiska periodiska tidskrifter som t. ex. *Türk Folklor Araştırmaları* (Turkisk folkloreforskning) och årliga konferensrapporter som *Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri* (Internationella turkiska vetenskapliga folklorekongressen).

Vid sidan av Markoffs avhandling (1987), som i första hand ägnas spelpraxis och teori i anknytning till den folkliga långhalslutan *bağlama,* finns det så vitt jag känner till, inte några större arbeten som behandlar turkisk folklig modalitet. Bland de artiklar i mindre format som anknyter till ämnet kan nämnas Torganlı (1983), Doruk (1987), Özbek (1987), Brandl (1989) och Feldman (1992).

I Berlin 1988 hölls det första av hittills två möten med arbetsgruppen "maqam" som bildats inom International Council for Traditional Music (ICTM). Resultaten av dessa möten, där maqam- och modusbaserad

musik i olika kulturer diskuterats, har publicerats i två omfattande antologier (Elsner 1989 och Elsner & Jähnichen 1992).

Två verk med ambition att förklara modala principer inom arabisk och turkisk konstmusikalisk spelpraxis som haft stort inflytande på mitt arbete är Signells *Makam. Modal practice in turkish art music* (1977) och Toumas *Maqam Bayati in the Arabian Taqsim* (1980). En stor del av de teoretiska modeller som presenteras i dessa böcker har befunnits lämpliga att använda även på folk- och populärmusik.

Laurence Picken publicerade *Folk Instruments of Turkey* 1975 i serien "Handbuch der europäichen Volksmusikinstrumente". Hans monumentala arbete är unikt inte bara vad gäller den turkiska folkinstrumentfloran; en liknande systematisk genomgång av något lands folkmusikaliska instrumentarium existerar knappast. De avsnitt i Pickens bok, som har varit till hjälp under arbetet med främst kapitel 4, bygger i sin tur till stor del på sammanställningar av tidigare instrumentforskning, i synnerhet Farmer (1936) och Ataman (1951).

Arbetets uppläggning

I kapitel 1 diskuteras improvisation och i synnerhet den specialform av modal improvisation som açışlar utgör. I kapitel 2 behandlas några av utgångspunkterna för Aytekins musicerande; musikgenrerna, hans egen ställning och bakgrund som musiker. Jag gör också ett försök att placera Aytekins musik i ett turkiskt musikhistoriskt perspektiv med avseende på uppkomst, användning och funktion. I någon mån diskuteras också de förändringar som den nya situationen i Sverige har inneburit för musiken: när torget i Hemşin har bytts ut mot matsalen i Vårby Gårdsskolan och nattklubbsscenen på gazinot i Istanbul bytts mot ett hörn av pizzerian i Midsommarkransen.

Kapitel 3, som behandlar modusteori och melodik, förbereder den avslutande analysen av improviserade açışlar i kapitel 5. Definitioner och beskrivningar av modalitet diskuteras, bl.a. Idelsohn 1913 och 1929, Touma 1971 och 1980, Gerson-Kiwi 1967, Signell 1977, Yekta 1921, Elsner 1989, Powers 1989 och ett definitionsförslag som anpassats till den form av modalitet som återfinns i turkisk folk- och populärmusik presenteras.

I det följande kapitlet (4) görs en noggrann beskrivning och presentation av instrumenten ney, mey och zurna med avseende på såväl tillverkning, material och mensur som musiker, spelteknik och repertoar.

I kapitel 5 slutligen, analyseras och jämförs açışlar spelade på de tre instrumenten i respektive modus med utgångspunkt i den modell för modal improvisation som presenterats i kapitlen 1 och 3. Kapitlet avslutas med diskussion och slutsatser.

Förkortningar

Förkortningar som används i texten och litteraturlistan:

ICTM	International Council for Traditional Music
SCB	Statistiska centralbyrån
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
TMQ	Turkish Musical Quarterly
TYRS	Türkçe-Inglizce Yeni Redhouse Sözlüğü

NÅGOT OM DET TURKISKA SPRÅKET

Fram till 1923 var *Osmanlıca* det officiella och litterära språket i dåvarande Osmanska Riket. Med den Osmanska dynastin försvann också det språk som varit det dominerande litteraturspråket under 600 år. Istället inleddes ett digert arbete med att "rena" och förenkla turkiskan. De turkiska språkreformerna var ett led i Kemal Atatürks och det republikanska folkpartiets strävanden att europeisera Turkiet genom att ta avstånd från allt som hade med det Osmanska riket att göra. Språkligt handlade det mycket om att turkifiera språket genom att minska det arabiska och persiska inflytandet.[11] Förutom att alfabetet ändrades från arabiskt till latinskt så försökte man så långt möjligt befria språket från persiska och arabiska lånord.[12] Det nybildade (1932) Turkiska Språksällskapet *(Türk Dil Kurumu)* producerade långa listor på "äktturkiska" *(öztürkçe)* ord som skulle användas istället för de arabiska och persiska lånorden (jfr Lewis 1967:ixff och Lewis 1978).

Den turkiska som talas i dagens Turkiet tillhör den sydvästra eller Ogusiska turkiska språkgruppen och kallas "Türkiye Türkçesi" (Turkiet-turkiska) på turkiska. Det är denna Turkiet-turkiska som avses när jag fortsättningsvis talar om "turkiska". Närmast besläktade med Turkiet-turkiskan är de turkiska språk som talas på Balkan, *azeri* som talas i Azerbajdjan och nordvästra Iran, *kasjgaj* i södra Iran och turkmenska som talas i Turkmenistan.

Turkiska är sedan 1923 Republiken Turkiets officiella språk. Vid uppbyggnaden av skriftspråket utgick man från den dåvarande Istanbuldialekten. I Turkiet talas även andra språk, bl. a. arabiska, kurdiska och assyriska språk och dess dialekter.

Turkisk bokstav	svensk motsvarighet	ljud
a	öppet a	Anna
b	b	
c	-	Engelskans j, som i John
ç	-	Engelskans ch, som i church

11 Det direkta inflytandet från persiska och arabiska hade upphört långt tidigare, men mängder av låneord och grammatiska konstruktioner fanns kvar.

12 Redan under 1800-talets mitt förespråkade "Unga Osmanerna" en anpassning av *Osmanlıca*, som i första hand var ett skriftspråk, till det talade språket (källa är korrespondans med turkologen Elzbieta Swiecicka vid Uppsala Universitet).

d	d	
e	e	elak
f	f	
g	g	
ğ	-	Förlänger föregående vokal
h	h (alltid uttalad)	hus, aha
ı, I	-	Engelskans er, som i sister
i, İ	i	
j	-	Franskans j, som i jour
k	k	Bakre uttal med tungroten vid bakre vokal: ko. Längre fram med tungryggen vid främre vokal: stockholmskans kis.
l	l	Tjockt l vid bakre vokal.
m	m	
n	n	
o	å	boll
ö	ö	Främre ö-ljud: ödla
p	p	
r	r (ej skorrande)	
s	s	
ş	sj	Främre sje-ljud. Som tyskans sch-ljud: schön
t	t	
u	o	ost
ü	y	yster
y	j	järn
z	-	tonande s engelskans zoo.

Som framgår av uttalsnyckeln (ovan) kan man hitta ekvivalenter till i stort sett alla turkiska språkljud i svenska, tyska och engelska.

Då det latinska alfabetet infördes relativt nyligen i Turkiet (1928), är överensstämmelsen mellan bokstäver och uttal stor. Detta gäller då i första hand det man brukar kalla Istanbul-turkiskan. Utanför Istanbul är den dialektala variationen mycket stor. Ett tillägg till ovanstående tabell måste dock göras. Grundregeln för uttal av *k* och *l* är att de efter främre vokal uttalas mjukt, aspirerat och långt fram i munnen och efter bakre vokal uttalas hårt, oaspirerat och längre bak. Det finns dock undantag för låneord och dessa markeras genom att den efterföljande vokalen förses med cirkumflex, så att t. ex. *lâle* (tulpan) uttalas mycket mjukt med främre l och antydan till svenskt j-ljud innan a: "ljale". Skillnaderna i uttal är viktiga eftersom de kan vara direkt betydelsebärande. *Kar* (snö) uttalas

med hårt bakre k medan k i *kâr* (vinst) uttalas mjukt aspirerat. Bokstaven *g* påverkas likadant av cirkumflex på efterkommande vokal.[13]

Turkiska ord i texten

I avhandlingen använder jag en hel del musiktermer som inte har någon direkt svensk motsvarighet. Det gäller inte minst i instrumentbeskrivningar och terminologin för beskrivningen av låtar och modus. Jag använder de turkiska termerna och markerar dem med kursivering. Termer som förekommer ofta i texten; t. ex. instrumenten *ney, mey* och *zurna* skrivs ut i kursiv endast vid första förekomst. Problem uppkommer när termerna inte kan användas i sin grundform utan måste böjas. I första hand gäller detta pluralis- och genitiv-former. Jag har så långt möjligt undvikit den typ av blandformer som används av t. ex. Signell (1977), där det turkiska grundordet skrivs kursiverat och ändelsen läggs till med bindestreck: *zurna*-s (= plural av *zurna*). Jag väljer i stället att använda befintliga turkiska pluraländelser, *-ler* eller *-lar,* där den förra används efter främre vokal *(e,i,ü,ö)* och den senare efter bakre *(ı,a,o,u).* Pluralis av instrumenten *zurna* och *mey* blir alltså *zurnalar* respektive *meyler.* Lite mer komplicerat förhåller det sig med turkisk genitiv som skrivs med dubbel genitiv, s. k. *izafet* (bunden) genitivform, dvs. att ägaren får genitivändelse och det ägda får possesivändelse som visar på deras inbördes genitiv-förhållande. "Meyens rörblad" blir på turkiska *"meyin kamışı"* vilket på svenska ungefär motsvarar "meyens rörblad-dess". I en del fall är det smidigast att skriva ut hela *izafet*-konstruktionen i texten men ofta, som i exemplet, är det inte den bästa lösningen. Att inte översätta *kamış* med rörblad vore att onödigt försvåra läsningen. I konsekvens med min behandling av turkisk pluralis ovan kan man då tycka att jag borde skriva "*meyin* rörblad", men detta är ju bara hälften av den turkiska pluraländelsen eftersom "rörblad" också ska böjas. Att förse det svenska ordet med en turkisk ändelse skulle komplicera texten i alltför hög grad. För att undvika en alltför svårläst text har jag kompromissat och "försvenskat" vissa termer framför allt i instrumentnomenklaturen, så att lydelsen t. ex. i detta fall helt enkelt blir "meyens rörblad".

Ett annat problem är att turkiskan saknar bestämd form för substantiv förutom när de står som objekt i satsen. I turkiskan gör man ingen skillnad mellan satserna "melodier är vackra" och "melodierna är vackra", bägge uttrycks som *"havalar güzeldir".* Jag har så långt möjligt gjort omskrivningar i texten för att undanröja problem av det här slaget, men då detta inte gått har jag använt den turkiska formen.

---

13 Tillgängliga och bra läroböcker i Turkiet-turkiska är t. ex. Lewis 1967 och 1989 och Underhill 1987.

KAPITEL 1

IMPROVISATION

Under 1983 och 1984 samlades musiketnologer till två seminarier i Köln och Tours. Ämnet var improvisation i oralt traderad musik. I L'Improvisation dans les musique de tradition orale (Lortat-Jacob 1987) publicerades resultatet av seminariernas diskussioner. En av huvudpunkterna i boken är 14 musiketnologers definitioner av improvisation (s 61-69). Sammanfattningsvis kan man iaktta två definitionstyper inom vilka samtliga 14 författares definitioner av improvisationsfenomenet ryms (jfr Nattiez 1989).[14]

Enligt den ena definitionstypen är improvisation **komposition i stunden**. Simha Aroms definition är ett tydligt exempel på detta: "Au sens strict, interprétation d'une musique au moment même de sa conception" (s 61). Den andra typen av definitioner inriktar sig på improvisation som **förverkligandet av musikaliska modeller**:

> Musical improvisation is the process of creative interaction (in private or in public; consciously or unconsciously) between the performing musician and a musical 'model' which may be more or less fixed. This interaction manifests itself in any number of musical elements and forms (O' Súilleabháin ibid:70).

De bägge definitionstyperna står inte i motsatsställning till varandra utan beskriver helt enkelt improvisationsfenomenet ur olika synvinklar. Den första definitionstypen inriktar sig på processen, improviserandet, och den andra på ramarna eller verktygen för processen. Bernard Lortat-Jacob skiljer mellan två typer av "modeller" för improvisation: en fastare, som gör att olika improvisationer uppvisar stor melodisk likhet, *modèle donné* (den givna modellen); och en som kännetecknas av sin struktur snarare än av sitt innehåll, *modèle à découvrir* (den återskapande modellen). Den senare kan uppfattas som ett slags abstrakt idé som bygger på tidigare framföranden.

---

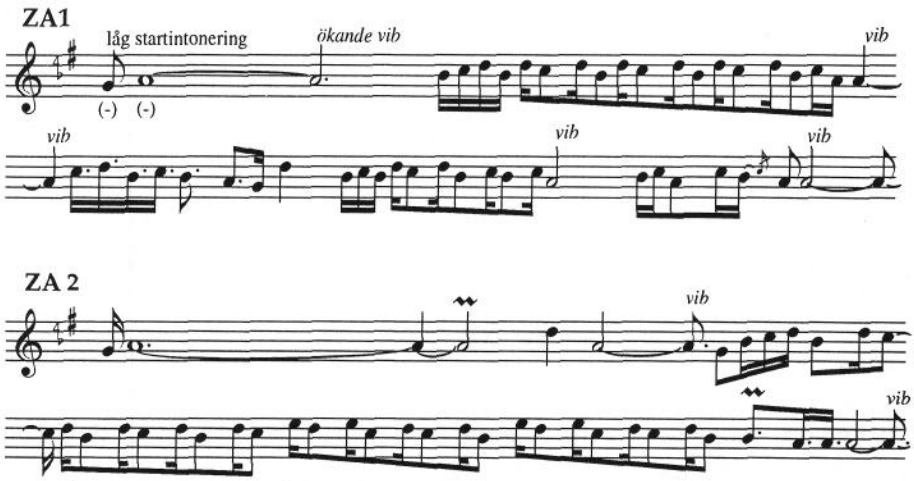
[14] Ordet improvisera går tillbaks till latinets *improvisus*, oförutsedd. Verbet *providere* kan översättas med förutse, stipulera. Egentligen *pro*, för/genom *videre*, att se (The Concise English Dictionary). SAOL anger betydelsen "skapa eller åstadkomma utan förberedelse".

För att belysa "modell-idén" ligger det nära till hands att gå utanför musikens domäner och göra analogier med andra typer av improvisation, t. ex. verbalt framförande. En driven historieberättare ställs i en likartad situation som musikimprovisatören; ramhandlingen är given liksom vissa av historiens poänger och centrala formuleringar, men exakt hur handlingen bärs framåt, vilka ord som används är inte givet på förhand. Inom ramarna för historiens grundhandling står det berättaren fritt att lägga till, byta miljö och personer. "Stand up"-komikern Ronny Eriksson har uttryckt detta så här:

> Från början kan en historia vara fem minuter, sen kan den bli tio, femton minuter. Jag vet temat, jag vet ingången, jag vet utgången... sen kan den ta lite olika vägar. Inget stand up-framförande är likt ett annat. Även om jag säger samma sak är det inte samma sak. Ibland är historien tio minuter, ibland femton minuter - utan att jag har sagt så mycket mer. Det är pauseringar, reaktioner från publiken... Ibland funkar det bra, ibland är det ingen som skrattar. Eller fattar vart jag vill komma (Sundelin 1992:27f).

Om vi jämför Erikssons resonemang med utförandet av den inledande frasen till två av Aytekins improviserade açışlar finner vi vissa likheter.

Inledningsfraser i modus A

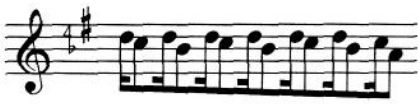


De första 16 sekunderna från två improvisationer i samma modus utförda på instrumentet zurna. Varje rad motsvarar 8 sekunder.

Jag har här valt att använda inledningsfraserna från två açışlar med mycket tydliga likheter inte minst tidsmässigt. Frasernas kurvatur utgörs av en rörelse från tonplats (I) till (IV) och sen tillbaks igen till (I).

I bägge åtgår ca 16 sekunder från det att rörelsen inleds tills den avstannar när melodin når tillbaks till vilotonen, "karar", i detta fall tonen *a*. "Temat", för att använda Erikssons term, har i bägge fallen samma utseende och samma tidslängd. Den andra tydliga likheten mellan de bägge exemplen är förekomsten av en för zurnaimprovisation typisk rytmisk figur.

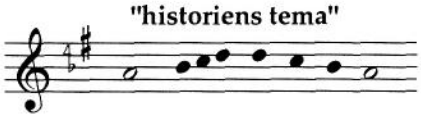
Rytmiskt zurna-motiv



Den gemensamma kurvaturen och instrumentets "sound", parat med förekomsten av samma karakteristiska rytmiska motiv gör att man vid en första genomlyssning tydligt erfar att det är samma "historia" som berättas. Samtidigt är det också uppenbart att historien inte berättas på samma sätt i de två versionerna.

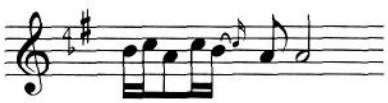
Den givna modellen -

"historiens tema"



ZA1 inleds med en etablering av karar under nästan fyra sekunder, varefter följer en snabb rörelse från tonplats (IV) tillbaka till karar. Men inledningsfrasen är inte färdig med detta utan rörelsen påbörjas på nytt och genom ytterligare en snabb nedåtgående rörelse nås vilotonen efter ca 13 sekunder.

Låsmotiv i modus A - zurna



För att tydligt visa att den första frasen är avslutad gör Aytekin ett "lås", varefter inledningsfrasen är fullbordad; rörelsen avstannar och nästa del av "historien" kan påbörjas.

ZA2 börjar med en relativt lång etablering av karar (över 6 sekunder), något som bygger upp förväntningarna på den melodiska rörelsen. När så den förväntade nedåtgående rörelsen påbörjats efter ca 7 sekunder följer en kaskad av tonräckor som slutligen och nästan abrupt landar på karar efter ca 14 sekunder. Denna inledande väntan och efterföljande intensiva, snabba rörelse gör att jag upplever ZA2 som betydligt kraftfullare än ZA1.

Den modell som utgör grund för Aytekins frimetriska improviserande är en blandning av bägge de grundtyper för improvisation som presenteras av Lortat-Jacob. Den *givna modellen* (modèle donné) är tydligt företrädd. De av den modala strukturen givna melodiska förutsättningarna; en tämligen väl definierad kurvatur och en bestämd bruksskala, gör att lyssnaren upplever en melodisk enhetlighet som är beständig genom båda improvisationerna. Samtidigt är det också tydligt att den andra, *återskapande modellen* (modèle à découvrir) är företrädd. I improviserandet hämtar

Aytekin formstrukturer och musikaliska fraser och motiv från tidigare framföranden. På så vis sker en ständig utveckling av ett musikaliskt språk, ett slags privat musikalisk vokabulär. Med utgångspunkt i detta kan man säga att Aytekins improvisationskonst, i ett större melodiskt perspektiv, är uppbyggd av den *givna modellen* och om vi ser till detaljerna, av den *återskapande modellen* dvs. de sätt på vilka den givna modellens melodiska rörelse realiseras. Samtidigt är det svårt att definitivt skilja de två modellerna åt, då även fastare musikaliska strukturer av den typ som den givna modellen representerar också är delar av en ständigt omskapande process med utgångspunkt i en levande tradition. Fraser och musikaliska idéer sprids musiker emellan så att de kummulativt upptas som beständiga melodiska element i improvisationspraxis inom en bestämd tradition.

Improvisationstyper

I turkisk folk- och populärmusik används, grovt uttryckt, tre olika typer av improvisation.

- melodiutsmyckning
- formelimprovisation
- frimetrisk improvisation

Den första typen hamnar i improvisationens gränsmarker. På min fråga om man improviserar när man spelar "lite runt omkring melodin" svarar Aytekin:

> Jaha, det kallar jag *süsslemek*.[15] Säger man inte variera?... Jo, det är att improvisera på något sätt, men man tappar inte melodin utan gör små fina saker inne i låten. Små saker som gör den extra fin. Det visar också att musikern är duktig. Ta t. ex. en vanlig melodi som *Tamzara*, i noterna skriver man... (spelar skelettmelodi på mey). Jag spelar aldrig så. Det blir nybörjarkurs ungefär. Man måste spela... (spelar med utsmyckningar). Då blir det mera intressant (ZA 871022).

I melodiutsmyckning ligger betoningen på melodilinjen, dvs. allt improviserande begränsas av upprätthållandet av den musikaliska form som melodin utgör. De flesta musiker sätter en ära i att ständigt variera melodiutförandet mellan repriserna.

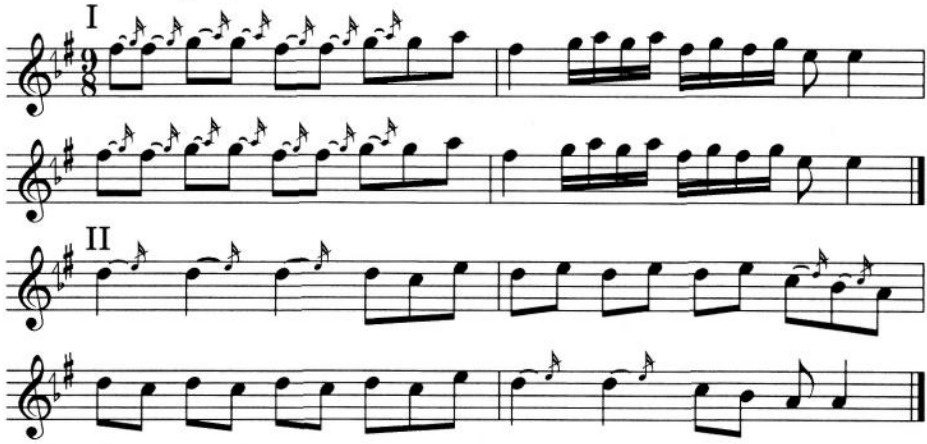
---

15 *Süsslemek* betyder just "smycka" (TYRS).

Formelimprovisation liksom frimetrisk improvisation utgör däremot självständiga formenheter. Man kan alltså tala om improvisationen som en regelrätt del av låten, vi kan tala om låtens "A-del", "B-del", "improvisationsdel" etc.

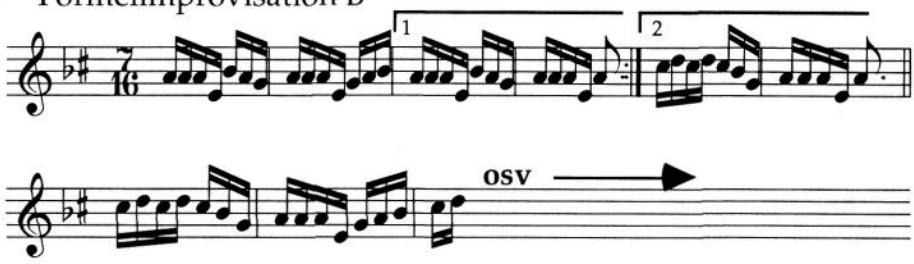
Metriska formelimprovisationer finns som två huvudtyper. I den första typen (A nedan) kan de melodiska formlerna liknas vid byggstenar som läggs efter varandra. I den andra (B) har uppbygnaden kedjekaraktär. Ett första melodimotiv och en enkel variation på detta kopplas parvis till en fras (i exemplet över fyra takter). När frasen repriseras läggs ett avslutande kontrasterande motiv till. Detta kontrastmotiv fungerar sedan som länk och bildar första motiv när nästa fras i improvisationen skapas. Musikern kan sen fortsätta att utveckla improvisationen enligt samma modell genom att fortsätta att skapa nya fraser med hjälp av material ur den närmast föregående frasens avslutning.

Formelimprovisation A



Två "byggstenar"

Formelimprovisation B



"Länkar i en kedja"

Formelimprovisation används i första hand för att förlänga låtar eller för att öka intensiteten i vissa avsnitt i musiken. Improvisationen följer låtens metriska uppbyggnad och vanligtvis används melodins bruksskala.

I melodiutsmyckningen står ursprungstemat i centrum. Improviserandets mål är att förbättra och variera låtens olika temata, dock aldrig så mycket att melodin i sig går förlorad. I formelimprovisationen är i stället metriken det primära. I dansmusik i synnerhet är syftet med improvisationen att förstärka upplevelsen av låtens grundmetrik för att ge ytterligare intensitet åt dansen. I den tredje formen av improvisation, som jag ska utsätta för närmare granskning i detta arbete, går musikern ytterligare ett steg, han frigör sig inte bara från melodiken utan också från låtens metrik och spelar *utan fast meter*. När improvisationer av det här slaget förekommer knutna till förutkomponerade melodier spelas de dels som inledningar, dels som avgränsade delar inne i låten.[16] Den inledande frimetriska improvisationen spelas omedelbart före låten och vanligtvis med någon form av ackompanjemang. I *davulzurna*-ensembler[17] står trumman för ett fritt beledsagande som följer improvisationens form och intensitet (jfr t. ex. ZA1 och ZA2). En annan vanligt förekommande typ av ackompanjemang är bordun; t. ex. när det förekommer en "andra"-zurna i ensemblen eller om musiken framförs av orkester (t. ex. *ince saz*) då något eller några av orkesterinstrumenten tilldelas rollen som bordunspelare (jfr t. ex. MA3 och MA4). Vid orkesterframföranden är det också vanligt att man spelar en improviserad inledning till ett metriskt ackompanjemang (detta är särskilt vanligt i *çiftetelli*-musik). På samma sätt spelas också frimetriska improvisationer inne i låtar; solisten bryter sig ur melodispelet och improviserar under det att orkestern (eller trumman) fortsätter att spela låtens grundmetrik. Både improvisationer inne i låtar och i inledningar är bundna till den låt de ingår i så till vida att de nästan utan undantag är utförda i låtens modus.

Açışlar

Turkiska folkmusiker använder ofta termen "açış" för att beteckna frimetrisk improvisation. Açış kan översättas med öppning; en avledning från verbet *açmak*: att öppna. Açışlar spelas också oftast som instrumentala inledningar, "öppningar", till sånger och instrumentalstycken i turkisk folkmusik. Någon entydig terminologi existerar inte och flera andra termer

---

16 Frimetriska improvisationer förekommer även som självständiga stycken, utan att vara knutna till en bestämd (metrisk) melodi (jfr Lundberg 1991).

17 *Davulzurna* är benämningen på den "mini-ensemble" som består av den stora tvåfällstrumman *davul* och zurna (jfr Kap 4 s 123ff).

används för att beteckna samma företeelse,[18] samtidigt som termen açış också används för andra frimetriska musikformer, framför allt improviserade avsnitt inne i låtar samt enskilda frimetriska stycken. Gemensamt är att açış avser en melodisk gestaltning med fri metrik och att en açış, om den spelas som inledning, nästan utan undantag spelas i samma modus som den efterföljande låten. Hos Aytekin indikerar termvalet också att den framförda musiken är improviserad, vilket inte alltid är fallet hos andra musiker. Termen "açışlar" betecknar ibland långsamma melodier av *uzun hava*-typ som används som inledning till låtar med fast metrik. Troligen var det denna typ av kvasi-improviserade inledningar som Bàrtók avsåg när han i ett brev till den turkiske kompositören och folkloristen Adnan Saygun[19] påpekade att man i vissa fall bör betrakta improvisationer med en viss skepsis:

> You asked me whether or not the "improvisations" should be notated. (....) In your country it is only necessary to check whether the improvisators are truly permanent village residents or are wandering troubadours. In the latter case one must consider their improvisations with suspicion, with distrust (Bàrtók 1976:9).

Bàrtók syftar på kringresande trubadurer, *aşikler*, och de açışlar som framförs som sångintroduktioner på långhalslutan *bağlama*. Bàrtók menar att man bör vara uppmärksam på att "improvisationen" i själva verket kan vara en fast melodi som spelas likadant vid varje enskilt tillfälle. För en kringresande aşik skulle det vara möjligt att ha en uppsättning kvasi-improvisationer, eftersom varje ny by innebär nya lyssnare. Bàrtóks misstänksamhet kan nog sägas vara befogad, men man ska inte tolka det som att aşikler "fuskar" och låtsas improvisera när de spelar frimetriska inledningar till sina sånger. Snarare är det så att açış i det här fallet har såväl annan innebörd som funktion, vilket Bàrtók troligtvis inte var medveten om. Markoff (1986) skriver om användningen av açışlar som *yol gösteren* (vägvisare) hos turkiska bağlamaspelare:

---

18 Andra termer som jag har hört användas för samma företeelse är: *mânî* (ursprungligen folklig delvis improviserad poesiform, där raden är baserad på sju och åtta stavelser), *gazel* (eg vokal improvisation inom den turkiska konstmusiken), *taksim* (från konstmusiken), *uzun hava* (eg långsam sång), *oturak havası* (eg sittande melodi, jfr kap 4 s 149), *ezgiler* (bokstavligen: gamla [melodier], jfr Lundberg 1991:169ff), *gezinti* (bokstavligen: vandring). På Balkan finner man ytterligare termer som ibland kan beteckna den här typen av improvisationer: *skaros* (Grekland), *mané* (Makedonien). Termer med ursprung i den turkisk/arabiska konstmusikens taksim/taqsim är *taksîm* (Rumänien) och *taximi* (Grekisk rebetikamusik).

19 I Turkiet är Saygun mest känd som kompositör till operorna "Kerem" och "Köroğlu" och oratoriet "Yunus Emre".

> (Açış) ... means to reveal the main characteristics of the melody that follows or to paraphrase the melody model (Markoff 1986:106-107).

Markoff syftar på en speciell typ av instrumentala inledningar och mellanspel som spelas till långsamma sånger (*uzun havalar*). Inledningen används för att leda in sångaren ("visa vägen") i sången genom att t. ex. "parafrasera" den efterföljande melodin. Det tematiska innehållet i denna typ av açış är alltså i hög grad styrt av den efterföljande låten både vad beträffar bruksskala och melodiskt innehåll.[20]

I Aytekins fall kan man också ofta höra tydliga likheter mellan en açış och den låt som följer, men man bör inte se detta som direkta "parafraseringar". Snarare skall dessa likheter tolkas utifrån de "direktiv" som ges av låtens modala tillhörighet. Eftersom både açış och den efterföljande låten spelas över samma bruksskala kan det förefalla som om det föreligger ett direkt melodiskt samband. Att detta samband är skenbart visar sig i att **likheten mellan olika açışlar i ett och samma modus är betydligt större än likheterna mellan dessa och de melodier som de utgör introduktioner till**. Samtidigt finns förstås möjligheten att använda sig av fraser ur den efterföljande låtens melodiska material i den melodiska skapandeprocessen (t. ex. avslutningsfrasen i MC4). Ibland kan förhållandet vara det omvända! Många gånger när jag frågat Aytekin om vilken låt han tänker spela efter improvisationen har han svarat: *-Jag vet inte. Det kommer jag på under tiden jag spelar.* Han får alltså impulser av sitt eget improviserande som gör att han kommer på en låt som passar till en viss açış och inte tvärt om. Samtidigt illustrerar detta Aytekins sätt att fungera i musiksituationen; hans musikaliska agerande är till mycket stor del styrd av kontexten, både ur funktionell och estetisk synpunkt.

Bland skolade bağlamamusiker görs en distinktion mellan "vägvisande" açışlar och mer tydligt improviserade förspel och mellanspel; *gezinti* (Markoff 1986:107). Termen *gezinti* är en avledning från verbet *gezmek*, att vandra, flanera och spelas, precis som açış, i fri meter. Gränsen mellan *gezinti* och açış är oklar. Den "parafraserande" melodiken vid açış-spel kan vara mer eller mindre tydlig, samtidigt som en trend bland en del av de mest betydelsefulla, nu verksamma bağlamamusikerna, är att höja det konstnärliga egenvärdet i açış-spelet genom att tillåta konstmusikaliska influenser.

> Finally, the lengthy elaboration and exposition of thematic material from the uzun hava in Sağ's açış indicates a

---

20 Vad som egentligen menas med improvisation kan förstås också diskuteras inte minst i ljuset av att motiv, fraser etc. överlagras mellan olika açışlar och även mellan musiker (jfr Lundberg 1990a).

> marked trend towards the development of the açış form into one that parallels the instrumental taksim of the art music tradition. The melodic progression inherent in the uzun hava that is used as a basis for improvisation by folk musicians then becomes not unlike the seyir (melodic progression) of classical modes used as the basis for improvisation by classical musicians using the taksim form (Markoff 1986:241).

Genom att musiker som Arif Sağ har starkt inflytande på utvecklingen av nya stildrag inom bağlamamusiken öppnas nya vägar; açış-spelet utvecklas till en allt mer självständig musikform.[21]

Generellt och specifikt

Szabolcsi (1965) pekar på likheten mellan variantförekomsten inom all folkmusik och de likheter som kan iakttas mellan melodier i olika maqam i den arabiska konstmusiken. Likheten finns, menar Szabolcsi, mellan ett maqam som melodisk idé för den arabiske konstmusikern och låten som idé för folkmusikern:

> It will be seen straight away that folk-music (*every* kind of folk-music) is in essence no more than a consistent application of the 'makam' principle. As he sings or plays his instrument, a folk singer or instrumentalist becomes aware of certain melodic patterns he would like to realize. But this realisation depends on his personal inclinations, his skill as a performer, his cultural background, his physical condition, his frame of mind, his likes or dislikes; these change as much as the human face alters under the influence of different impressions, to quote László Lajthas ingenious analogy (Szabolcsi 1965:206).

Om Szabolcsis beskrivning av likheter mellan folkmusikerns låtkoncept och maqamfenomenet är rimlig eller inte låter jag vara osagt, men en viktig, om än till synes oavsiktlig poäng med resonemanget är, att han här gjort en bra beskrivning av allmänna styrfaktorer för improvisation.

En teoretisk improvisationsmodell

Lika lite som någon kan spela en jazzimprovisation utan att vara insatt i stilens specifika uttrycksmedel (åtminstone inte en estetiskt godtagbar sådan), kan man spela açış utan att först lära sig det musikaliska språk som är grundläggande för açış-spel.

---

[21] Som ytterligare belägg för detta kan anföras Aytekins produktion av musikkassetter med uteslutande frimetriskt innehåll; fristående açışlar utan efterföljande metriska melodier eller *uzun havalar* (Lundberg 1991:169ff).

När jag frågade Aytekin, som ofta spelar tillsammans med svenska jazzmusiker, vad han tycker om deras "turkiska" improvisationer svarade han: *-Jag väntar bara på att dom ska sluta. Dom glömmer reglerna.* Samtidigt kan samma improvisationer röna stor uppskattning hos den svenska publiken, men då sker bedömningen utifrån andra kriterier, med grund i den modala jazzen och inte i turkisk folk- eller populärmusik. Som en överbyggnad till de melodiska "regler" som Aytekin syftar på, kommer det som hos Szabolcsi ovan benämns "skill", "likes", "frame of mind" etc.; tycke och smak, skicklighet och lust.

Det är omöjligt att tänka sig ett musikaliskt beteende, eller något mänskligt beteende överhuvudtaget, som inte bygger på tidigare erfarenheter eller åtminstone relateras till och tolkas utifrån tidigare handlingar och upplevelser. När vi talar om improviserat musicerande är det möjligt att på ett teoretiskt plan utgå ifrån en delvis hierarkiskt uppbyggd kategorisering av de bakomliggande styrfaktorerna.

- **Intersubjektiva konventioner**.
  - A) Modus (makam) - tonalitet. Musikaliska schabloner och spelteknik som är allmänt förekommande inom ett visst kulturområde och inom en viss stil.
  - B) Konventioner i det musikaliska beteendet som hänger samman med speciella musikaliska rum som i sin tur konstitueras av situation, sammanhang, instrumentarium etc..
- **Personlig stil**. Musikerns egna stereotypier, tycke och smak (Szabolcsi som ovan).
- **Tillfälliga innovationer**.

Styrfaktorerna är uppställda från det generella till det specifika. Stereotypa melodiska konventioner som är grundläggande för t. ex. modalitet eller personlig stil är möjliga att peka ut och beskriva på induktiv väg, medan de tillfälliga eller situationsbetingade företeelserna är svårare att sätta fingret på. Det är inte heller vare sig möjligt eller önskvärt att dra exakta gränser mellan dessa teoretiska kategorier. Hur många musiker ska använda sig av ett visst musikaliskt uttryckssätt för att detta ska betraktas som allmänt? Vi kan aldrig vara säkra på huruvida en musikalisk företeelse som t. ex. en viss bestämd fras ingår i ett allmänt musikspråk eller om den är personligt förknippad med den spelande musikern, om en karakteristisk fras är regionalt eller enbart lokalt förankrad etc.[22]

---

[22] Vid ett tillfälle frågade jag Aytekin om huruvida en speciell slutfras som han använde var "allmän" och spelades av alla musiker som ett slags slutsignal i ett visst bestämt modus. Han svarade att så var det. Vid undersökning av andra

Vissa generaliseringar kan göras, men det är inte möjligt att peka ut lagbundenheter med fullständig säkerhet.

- Övar du på att improvisera?

Frågan i rubriken har jag ställt till många turkiska och balkanska improvisationsmusiker. Svaret har nästan alltid varit ett övertygande: -nej! Improvisationen ska komma direkt ur hjärtat och det vore att underkänna sin egen musikalitet att erkänna att man sitter och övar in effektfulla fraser och vändningar.[23] Hur det än förhåller sig med den saken, så är det ändå möjligt att peka ut personliga stildrag som skiljer sig från musiker till musiker.[24] Det kan vara tonföljder, intervall, fraser m. m. Aytekin ger ett nyanserat svar på frågan om han bruka öva på att improvisera.

> Nej faktiskt, man övar inte. Om man övar in att man ska spela så eller så, blir det inte skönt. Det kommer automatiskt när man improviserar. T ex om vi har konserter under en hel vecka, med samma låtar. Om jag en kväll spelar en liknande improvisation som jag gjorde kvällen innan så kan jag bli mer utvecklad. Jag känner att jag kan göra mer av det som jag gjorde på den förra konserten. Man gör det inifrån huvudet, så'na svåra toner som man inte kan hitta direkt. Och så mjuka korsningar eller vad heter det...? T ex istället för... /sjunger frimetriskt/... kan jag göra... /sjunger samma men med mer glidningar/legato/.. Jag kallar det sköna korsningar (ZA 871022).

Det Aytekin beskriver är ett sätt för en musiker att ta vara på detaljer och idéer i sitt eget spel. Han återanvänder och utvecklar fraser och motiv som han tycker om. På detta sätt skapas ett personligt tonspråk och egna stereotypier. Skapandet av en personlig stil är viktig inte minst för improvisationsmusiker. Aytekin fortsätter:

> För en musiker betyder egentligen improvisationen - *presentation*. Musiken är inte min. Alla låtar jag spelar är traditionella eller skrivna av andra. Det är improvisationen som är min. Det är viktigt att man improviserar på sitt sätt. Så att man kan säga: - det där är Ziyas sätt att improvisera, det där är Dannes (ZA 871022).

---

açışlar visar det sig dock att så inte alltid är fallet, men kanske är Aytekins syfte med frasen tillräckligt för att vi ska betrakta den som en intersubjektiv konvention (jfr Lundberg 1991:170-175).

[23] Det är inte ovanligt med en föreställning om att de bästa improvisationerna görs i tillstånd av stark affekt. En grekisk bouzoukimusiker hävdade vid en intervju att hans bästa taximi spelats i tillstånd av stor sorg. Improvisation är inte teknik det är känsla, menade han. En viss drogromantik förekommer också; drogerna kan hjälpa musikern att förmedla sin själs musik.

[24] Det finns dock gott om personliga stilelement som blivit allmängods genom att de spritts via radio, TV och fonogram (jfr Lundberg 1990a).

Det personliga i en musikers tonspråk bygger naturligtvis på den musikaliska dialekt i vilken det förekommer och det är, som tidigare nämnts, svårt att dra definitiva gränser mellan de personliga och de allmänna dragen. Skapandet av ett personligt tonspråk är viktigt för musiker inom alla improvisationsgenrer. I sin avhandling om Charlie Parkers improvisationsteknik skriver Thomas Owens:

> Every mature jazz musician develops a repertory of motives and phrases which he uses in the course of his improvisations. His 'spontaneous' performances are actually precomposed to some extent. Yet the master player will seldom, if ever, repeat a solo verbatim: instead he will continually find new ways to reshape, combine, and phrase his well-practised ideas (Owens 1974:17).

Den omgärdande situationen

> We wish to know not only what a thing is, but, more significantly, what it does for people and how it does it (Merriam 1964:209).

Musiketnologin är traditionellt intresserad av musikens användning och funktion, men när det gäller improviserad musik har detta sällan diskuterats.

Olika situationer eller olika musikaliska rum (jfr Kap 4 s 183f) ställer olika krav på de handlingar som utförs i dem. Våra handlingsmönster varierar med sammanhangen i vilka de förekommer och våra handlingar tolkas olika beroende på när och var och av vem de utförs. Vi rör oss med olika mått av frihet inom kulturellt bestämda ramar. Detta har en avgörande betydelse för hur en partikulär handling kan tolkas, dvs. den innebörd som kan förmedlas genom handlingen.

Improvisationsmomenten i en açış är avsiktliga handlingar och deras relation till den omgärdande situationen har två huvudaspekter:

- **Situationen inverkar på valet av musikaliska uttrycksmedel**
- **Situationen bestämmer ramarna för vår tolkning av det uttryckta**

Uppdelningen i dessa aspekter av musikens relation till den övriga kontexten påminner om Merriams distinktion mellan musikens *användning* och dess *funktion*.

> "Use" then, refers to the situation in which music is employed in human action; "function" concerns the reason

> for its employment and particularly the broader purpose which it serves (Merriam 1964:210).

Enligt Merriam kan vi skilja mellan det faktum att Aytekins turkiska folkmusik *används* som dansmusik på fester och den *funktion* som hans musik har i ett större sammanhang. Musikens funktioner är t. ex. "symbolic representation", "validation of social institutions", "contribution to the continuity and stability of culture" (ibid:223-225). Appliceras resonemanget på açış-spel kan vi se att en av dess användningar är som paus och avkoppling i danstillställningar t. ex. som *oturak havası* (sittande melodi) för att ge gästerna tillfälle att hämta andan mellan danserna. Musiken används som avkoppling och funktionen är både att underhålla och att uttrycka känslor (jfr Merriam 1964:219 och 223).[25]

Improviserandet är ett intimt musicerande där musikern själv "står för" hela det musikaliska verket, det finns ingen låt eller kompositör att gömma sig bakom (jfr Lundberg 1990a:1f). Improvisationen har samtidigt en ytterligare funktion som måttstock och influens på framtida improvisationer. Den är en "contribution to the continuity and stability of culture" därför att den samtidigt befäster sin egen generella form och bidrar till förändring av densamma. Merriams distinktion hjälper oss att skilja mellan musikens användning och dess effekter i det sociala sammanhanget. Men hans modell är enkelriktad, den utgår enbart från musiken. Merriam förklarar vad musik gör med människor, hur den påverkar oss, men inte vad människor gör med musiken, hur den sociala kontexten påverkar musikutövandet. På ett övergripande plan handlar det om att de musikaliska rummens konstitutioner påverkar det klingande resultatet. I Aytekins fall "kräver" restaurangen ett annat musikaliskt språk (instrumentarium, dynamik, intonation, expressivitet etc.) än bröllopsfesten. På ett annat intimare plan har det enskilda, personliga en större betydelse. Publik och medmusiker inverkar på det musikaliska uttrycket.

> **ZA** Det är så att när man ska spela utan att det händer något, så blir det billiga açış, alltid. Jag spelar väldigt olika och det beror på om jag spelar för sådana som känner mej. Från hembyn, om jag spelar när många känner mej eller om ingen känner mej. Det spelar väldigt stor roll.
>
> **DL** Om du spelar för svenskar eller för turkar?
>
> **ZA** Det är olika ja, också om det är en bra scen och mycket bra publik. Inuti har man alltid lite nervositet även om man spelat många år. På scenen spelar det roll. Om man tappar den här

---

25 Aytekin använder termen *oturak havası* för lyssningsmusiken som spelas för sittande publik. Verbstammen *otur* betyder "sitta" den substantiverade form *oturak* betecknar "stol", "säte" men också "viloställe". Aytekins *oturak havası* kan närmast översättas med "vilolåtar" eller "sittande melodier".

nervositeten så blir det ingen känsla kvar från min sida. Man måste vara nervös. Det känns som om: -Oh Gud hur ska vi göra nu, ska vi klara det?

Så kommer man upp på scenen. Så tittar man på publiken. Om dom är intresserade så känns det att, nu... det här är min musik. Då kommer jag in i musiken. Så spelar jag väldigt känsligt.

DL Spelar det någon roll om det är svenskar eller turkar i sådana fall?

ZA Nej. Det spelar bara roll om dom känner mej från min barndom och så vidare. Då reser sig håret (skrattar).

(ZA 920428)

KAPITEL 2

FRÅN ŞAVŞAT TILL ALBY

Persikoträdgårdarnas musik

> *Där i persikoträdgårdarna var det som i Saadabad, sultanens sommarpalats utanför Istanbul vid Gyllene Hornets spets. Dofterna var starka och söta. I den heta värmen nära persikolundarna nere vid floden var badandet och vilandet i pilträdens skugga allt man orkade med. Hit tog de sig på eftermiddagarna - njutarna - stadens kamrerer, skrivare, till och med domarna och fondförvaltarna. De packade sina sadelväskor med mat och rakı och gav sig ut till persikoträdgårdarna för att ligga i skuggan under träden i det fuktiga gräset och titta på när de vackra, svettiga arbetarflickorna plockade persikor. Där kunde man ligga på rygg i timmar och bara njuta. Precis som i Saadabad översköljdes allt och alla av musik. Dansflickor dansade, överallt deklamerades gazeller och skrevs dikter. De spritberusade lagmännen och feta direktörerna, här var de alla stora poeter. De improviserade gazeller som poeten Nedim själv, de skrev prosa som var lika vacker som eller kanske ännu vackrare än sufernas, de diskuterade Mevlevîs och Melâmîs filosofier, och de slogs med de skarpaste tungor och intellekt. Själva livet passerade i musiken och de sötaste, vackraste orden.*

Detta är ett fritt översatt avsnitt ur "Şeftalı bahçeleri", Persikoträdgårdarna, som skrevs av Refik Halit Karay i början av 1900-talet.[26] Huvudpersonen Agâh Bey ser till sin förtvivlan hur tjänstemännen i den stad där han själv fått en administrativ chefsbefattning, ägnar nästan all sin tid åt njutningar som sprit, mat, musik, kvinnor och poesi istället för att sköta sina arbeten. Handlingen utspelar sig vid tiden strax före "Ungtur-

---

[26] Min översättning är baserad på Tiezes återutgivning av *Şeftalı bahçeleri* från 1963.

karnas" uppror 1908 och beskriver ironiskt den ineffektiva osmanska byråkratin och den uppsjö av självgoda och överflödiga tjänstemän som präglade den dekadans som rådde i det sammanfallande osmanska imperiet. Men det dröjer inte länge förrän Agâh Bey själv lockas ut till persikoträdgårdarnas förlustelser och livet åter blir lugnt i staden.

Ursprung

Turkarnas historia präglad av expansion (det heliga kriget) och efter 1699 av nederlag.[27] Detta återspeglas i litteraturen, inte minst i poesin som till stor del behandlar krig och död, segrar och hjältar, förluster och lidanden. Om man läser verk av förhållandevis moderna turkiska författare förvånas man över hur mycket av handlingen som är förbunden med svåra umbäranden under krig och förtryck, mänskliga tragedier, lemlästningar m. m. Under långa tider har turkarna sett sig som religiösa krigare. Det har ansetts vara en stor ära att få bära titeln *gazi*, som visar att man varit i strid i Allahs namn. Det finns ett talesätt som sägs stamma från Muhammed:

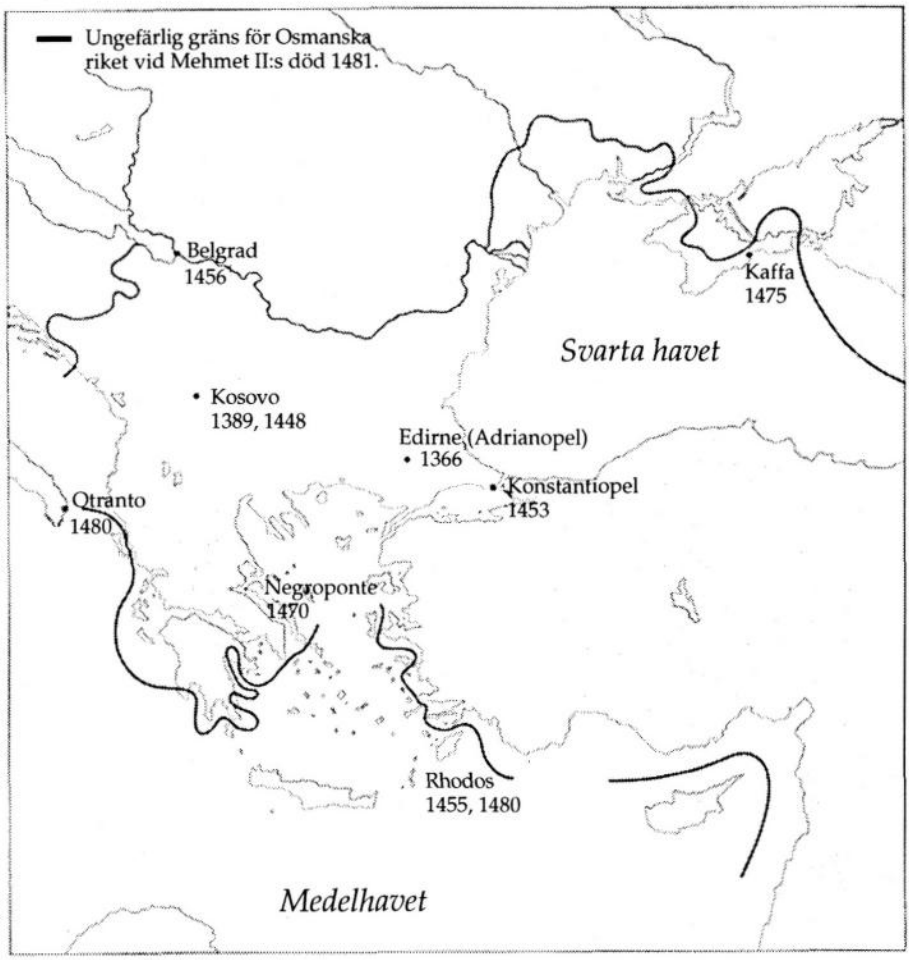
> *Gud den allsmäktige säger: Jag har en här av krigare som jag låtit kalla TURKARNA. Närhelst jag blir vred på ett folk släpper jag lös turkarna på dem.*

Det var under Muhammeds tid på 600-talet som olika turkiska folk började utvandra från Altajområdet i centrala Asien. Anledningen till utvandringen är okänd, men folken spred sig snabbt och i dag talas olika turkiska språk i ett öst-västligt bälte från jakuterna i nordöstra Sibirien till de turkiska byar i Makedonien som är rester efter den osmanska dominansen i området. Om Muhammed själv verkligen träffade några turkar må vara osagt eftersom turkiska grupper först på 700-talet kom i kontakt med det arabiska väldet. När kalifatet etablerades i Bagdad ca 750 bestod dess krigsmakt till stor del av turkiska soldater som tagit värvning hos Kalifen. Flera av de turkiska folkgrupperna omvändes till Islam och i Guds namn gick de ut i krig för att utvidga *Dar-ül-Islam*, Islams hus. Islams snabba utbredning innebar nya kulturella förutsättningar för en relativt enhetlig utveckling inom ett område som sträckte sig från Spanien i väst via Nordafrika till Indusdalen och Centralasien. Det gemensamma arabiska språket var en politiskt och religiöst, men också kulturellt enande faktor. Med turkarnas hjälp fortsatte sedan Islams utbredning mot Europa via det sönderfallande Bysantinska riket.

---

27 Huvudreferenser till detta avsnitt om turkisk historia är *Modern Turkey* (Lewis 1978) och *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey*. Vol 1-2 (Shaw & Shaw 1988).

1071 vanns en betydelsefull seger av sultan Alparslan, Hjältelejonet, vid Malasgırt (det europeiska namnet var Manzikert) i östra Anatolien. De östromerska arméerna kunde inte längre stå emot och efter segern företogs en systematisk erövring, där Anatoliens kristna befolkning med eller utan våld omvändes till Islam. Inom ett sekel hade i stort sett hela Anatolien fallit i händerna på olika turkiska stammar.



Osmanska rikets utbredning i Europa. 1366 gjordes Edirne (Adrianopel) till huvudstad av Murat I. I slaget vid Kosovo 1389 besegrades en armé bestående av serber, bosnier, bulgarer, rumäner och ungrare i ett av tidens blodigaste slag. Efter strider mot Timur Lenk, där turkarna besegrades, återupptogs den expansionen in i Europa av Mehmet II. 1480 invaderades den italienska staden Otranto, men den lämnades efter sultanens död 1481. (Kartan efter Cardini 1992)

Osmanska riket

Interna stridigheter och mongolernas härjningar under Djingis Khan ledde till att den turkiska dominansen i området försvagades. År 1243 besegrades turkiska styrkor i ett avgörande slag vid Köşedağ. Den mäktigaste av de turkiska grupperna i området, seljukerna, gjordes till vasaller i området omkring staden Konya i centrala inlandet.

Mongolerna möjliggjorde samtidigt en förnyad invandring. Under årtiondena efter 1230 tilläts stora mängder av nya turkiska immigranter bosätta sig nära gränslinjen mot det Bysantinska riket i centrala Anatolien. Nya stater bildades och turkanas militära makt växte på nytt. De nya turkiska grupperna fortsatte det heliga kriget mot de kristna. I ledningen för en armé bestående av ca 400 seljuker lyckades befälhavaren Ertuğrul, och senare hans son Osman, utvidga det muslimska territoriet västerut. 1326 intog Ertuğruls sonson Orhan staden Bursa på de nordvästra delarna av anatoliska halvön, strax söder om Marmarasjön. Bursa blev den första huvudstaden i en av världens mäktigaste stater, Osmanska riket. Med utgångspunkt i Bursa expanderade osmanerna sitt rike både i västlig och östlig riktning så att det på 1600-talet under Süleyman den store kom att omfatta (om vi använder några av dagens benämningar) Algeriet, Tunisien, Libyen, Egypten, Västra och södra arabiska halvön, det gamla Palestina, Syrien, Irak och östra arabiska halvön, Krim och i stort sett hela Balkan och Ungern. Eftersom kalifatet sedan 1000-talet varit i turkarnas händer hade Süleyman såväl den religiösa som politiska makten. I och med att Koranen var rättesnöre även i världsliga frågor var religion och politik i mångt och mycket sammanvävt i den islamska världen. Men precis som araberna före dem utövade osmanerna inte något medvetet kulturellt förtryck. Snarare ledde det islamska styret i en del fall till förbättrade möjligheter för minoritetskulturerna.[28]

Askeri och re'aya

Ett fundament i det osmanska statsapparaten var skillnaden mellan *askeri* och *re'aya*, "styrande" och "styrda".

> The chief attribute of the ruling elite was the right to exploit the wealth of the subjects. In addition, to be a member of the ruling class one had to be cultivated in the distinctive language and manners called "the Ottoman way." One could become an Ottoman either by birth or by education in the imperial, military, or Muslim religious schools (Lapidus 1988:322).

---

28 Detta gäller måhända inte de asiatiska delarna Anatolien där majoriteten av de kristna med eller mot sin vilja konverterades till Islam.

Gränsen mellan *askeri* och *re'aya* gick alltså inte mellan muslimer och icke-muslimer. Den härskande osmanska överklassen var en blandning av turkiska militärer, delar av den ortodoxa kyrkans prästerskap, judiska och grekiska handelsmän och bankirer, lärda och skrivare av persiskt och arabiskt och till och med balkanskt ursprung m. fl. Först under 1500- och 1600-talen kom den osmanska överklassen att domineras av muslimer.

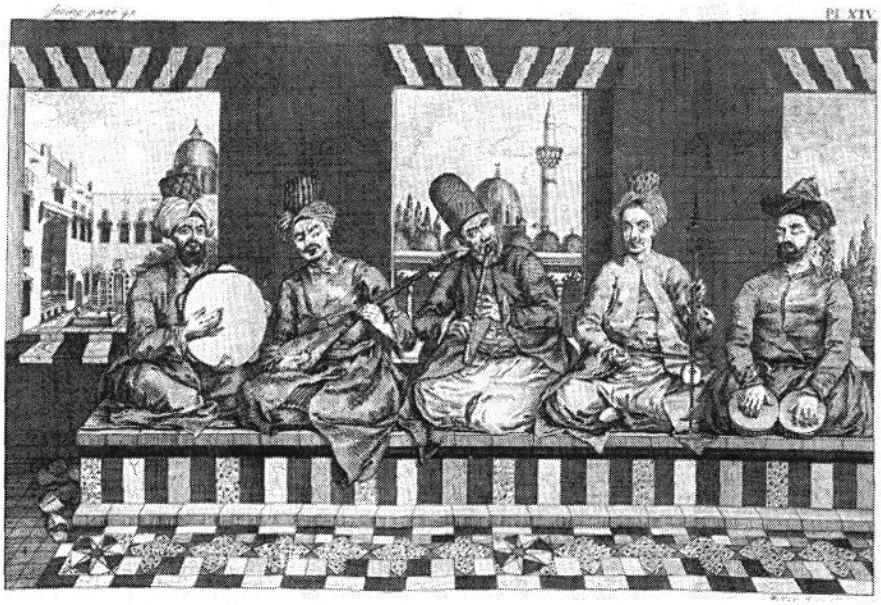
De styrda, *re'aya*, bestod liksom överklassen av en mångfald av etniskt och religiöst definierade grupper. Vad gäller muslimer så organiserades dessa i *milletler* (sing. *millet*, ungefär nation, församling). Att ingå i en *millet* innebar ett slags religiöst och etniskt självstyre för grupper bosatta inom det Osmanska riket. Man ålades att betala skatt men också att sköta sina interna angelägenheter. Man har länge trott att även de icke-muslimska minoriteterna organiserades i *milletler*, men senare forskning visar att så troligtvis inte var fallet (Lapidus 1988:324). Grundregeln var ändå att minoriteter med judisk eller kristen trosuppfattning skulle lämnas i fred så länge de höll en låg politisk och ekonomisk profil och betalade sin skatt. Judendomen och Kristendomen betraktades som brödrareligioner eftersom de liksom Islam har gamla testamentet som grund. Systemet medgav också att man ända in på 1800-talet hade rätt till skol- och religionsundervisning på sitt eget språk. De icke-muslimska grupperna som levde inom det Osmanska riket benämndes *dhimmi* (skyddade folk), *ta'ifa* (grupp) eller *jamat* (religiös församling) beroende på organisationsgrund. Genom lokala avtal med osmanerna hade dessa grupper liknande rättigheter som medlemmarna i en *millet*.

Systemet möjliggjorde en etnisk och kulturell pluralism och var en av förutsättningarna för att en multinationell handelsstad som Istanbul skulle kunna fungera inom den islamska världen.

Sanat mûsikîsi

När det gäller konstmusiken (sanat mûsikîsi) fanns också ett arv efter Bagdad-kalifatet att förvalta. Under de första århundradena med osmanskt styre verkar dock intresset för musik ha varit svalt. Kanske hade man helt enkelt inte tid med annat än de eviga fälttågen och de politiska och religiösa kampanjerna. Vid 1700-talets slut under Selim II kom dock en vändpunkt. Konstmusiken som tidigare mest figurerat i religiösa sammanhang började nu bli ett populärt nöje i finare kretsar och hade sin blomstringstid i osmansk stadskultur under 1800-talet. Musiken spelades av ett slags kammarmusikensemble, *ince saz,* (ung. liten orkester) med instrument som till stor del övertagits från den arabiska traditionen. Musiken framfördes vanligen i svitform, *fasıl*, med olika musikaliska modi (*makamlar,* singularis makam) som grund för framföranden av förutbe-

stämda rader av komponerade och improviserade avsnitt.[29] En vanlig sättning var: den kantblåsta bambuflöjten - *ney*, den knäppta brädcittran - *kanun*, långhalslutan - *tanbur* , trummor som pukparet *kudüm* och tamburinen *def*. En ince saz med ungefär de här instrumenten kunde förekomma i många sammanhang och tjäna olika syften; t. ex. när den kulturellt bevandrade överklassen samlades för poesiaftnar hos någon Paşa i Istanbuls finare kvarter eller som medelpunkt i de religiösa ceremonierna i Mevlevî-klostret i Konya.



Ince saz från 1800-talets Istanbul (Från TMQ 1992/1993).

Samma typ av orkester stod också för musiken i städernas kafé- eller téhus och även i andra mindre accepterade nöjeslokaler. Kanske var det just en sådan orkester som spelade när Agâh Bey framåt kvällningen dragit sig tillbaka från hettan under den stekande solen vid persikoträdgårdarna för att äta smårätter på något av stadens téhus.

> *Han satt i Téhusets skuggiga trädgård och svalkade sig efter dagens vedermödor. Det sörplande ljudet kom från vattenpiporna som med sina långa armar sträckte sig likt bläckfiskar mellan borden. Agâh Bey läppjade på ett glas aslansütü, "lejonmjölk". Runt honom skimrade matoset och tobaksröken i de sista solstrimmorna som trängde ner genom vinran-*

29 Förutom "svit" har *fasıl* även kommit att beteckna en genre, helt enkelt den musik som framförs av ince saz.

kornas lövverk. I en halvcirkel snett framför honom satt musiker och spelade. Men Agâh Bey såg inte åt orkesterns håll. Under de halvslutna ögonlocken följde hans ögon intensivt magdansösens rörelser. Hon var klädd i glimrande slöjor med flera breda blänkande armband och mängder av andra smycken. Som kronan på verket; en röd rubin i naveln. I händerna hade hon små fingercymbaler av mässing som hon spelade under dansen. Hon dansade fram från bord till bord och stannade till där hon fick uppmärksamhet. Agâh Bey visade sin uppskattning genom att sticka in några vältummade silvermynt innanför hennes lätta klädsel.

Musiken i Islams hus

Handlingen i denna av mig uppdiktade fortsättning på "Şeftali bahçeleri" kan verka osannolik för den som känner till den allmänna islamska inställningen om vad som är passande för en kvinna, men ändå är beskrivningen inte orimlig. Hur går detta ihop? En kvinna som dansar, nästan naken, direkt inför männens blickar och dessutom i en dans där många av rörelserna har klart sexuella anspelningar. Allt detta sker i ett samhälle där officiell moral nästan ända fram i våra dagar har förbjudit kvinnor att ens visa sitt ansikte offentligt.

Enligt många religiösa uttolkningar av Islam förbjuds såväl dans som musik i Koranen. Men främst är det i de tolkningar som görs av den muntliga traditionen kring Muhammeds tal och handlingar. Dessa tolkningar återfinns redan under den allra första tiden efter Muhammed och har möjligen att göra med att prostituerade i de arabiska städerna använde dansen som ett sätt att locka till sig kunder.

> *"Sång och musik får hyckleri att slå rot i människohjärtat, liksom vatten får sädeskornet att gro."*[30]

Musik och dans har ansetts som alltför sinnligt och fördömts av ortodoxa muslimska ledare ända fram till våra dagar. En följd av detta avståndstagande är att det på den turkiska landsbygden finns mycket få musiker bland "vanligt" folk. För att ändå kunna skaffa musik till bröllop och andra fester är det brukligt att man hyr in musiker utifrån. Dessa kommer oftast från byns utkanter eller kanske till och med från en annan mindre by som ligger en bit utanför den "riktiga" byn (jfr Hammarlund 1993:60ff)

---

30 Jfr Pacholczyk 1980:254f.

Çengi (dansflicka). Målning av Levni från 1700-talet. Källa Popescu-Judetz 1982.

Dessa musiker betraktas inte som turkar utan oftare som *çingene,* zigenare, även om deras zigenska ursprung kan vara diskutabelt. Snarare är det kanske så att den som spelar stortrumman davul eller skalmejan zurna, kallas zigenare vare sig han är det eller inte.[31] Hur som helst behöver de vanliga byborna inte utföra handlingar som kan uppfattas som syndiga. I ljuset av detta är det märkligt att en stor del av den religiösa och politiska eliten i det osmanska samhället samtidigt kunde ägna stora delar av sina liv åt musicerande i religiösa ceremonier och i konstmusikaliska sammanhang. Men magdansösen som dansade för Agâh Bey var med största sannolikhet inte turkinna utan zigenerska. Det är också troligt att musikerna var av zigensk, judisk, armenisk eller grekisk börd.

Det är också möjligt att hon i själva verket var en han! I det osmanska imperiet fanns en väl etablerad tradition inte bara med danserskor *çengiler* (sing. çengi) utan också med *köçekler* (sing. *köçek*). *Köçekler* var unga män eller pojkar som med långt utsläppt hår, klädda och smyckade som kvinnor uppträdde på gator och torg, kaffehus, restauranger och inte minst på fester och liknande där enbart män träffades.

> The *köçek*-s were particularly popular in the region of Istanbul. There they performed in coffee-houses and taverns of the city. Every Friday the tavern was full of customers; eating, drinking and letting themselves be carried away with disorderly enthusiasm by the boys' licentious dancing and acting. The tavern troupe consisted of 5-6 singing and dancing boys, dressed like women and imitating wanton looks. Two of them played the music; the others danced and/or sang. Foreign travellers who watched the

31 En utförligare diskussion om bl. a. zurna- och davulspelarnas sociala status förs längre fram (Kap 4 s 132f).

dancing were highly impressed with the *köçek* art but rather shocked by the obscene movements (Popescu-Judetz 1982:52).

Istanbul en kosmopolitisk storstad

Köçek - dansande pojke i kvinnokläder. Från tidigt 1700-tal. Källa Popescu-Judetz 1982.

Mehmet erövraren intog Konstantinopel 1453. Att detta hade dröjt så länge trots att osmanerna hade haft kontroll över alla viktiga vägar till och från staden i över hundra år, berodde möjligen på att man var rädd för att stöta sig allt för mycket med det kristna Europa; kanske skulle habsburgare, venetianare, fransmän, florentinare och andra, upphöra med sina interna stridigheter för att göra gemensam sak mot "turken" om det visade sig att denne gav sig på den gamla östromerska huvudstaden. En mer uppenbar anledning till dröjsmålet var att Osmanerna på nytt ansattes av Mongolerna bl. a. besegrades sultan Beyazit I av Timur i slaget vid Ankara 1402. Ett första misslyckat försök att inta Konstantinopel hade också gjorts 1422. Helt klart är dock att erövringen 1453 medförde att de europeiska furstarna på allvar insåg faran från öster.

> De kristna furstarna anklagade varandra för feghet och medbrottslighet med de otrogna. Den 30 september 1453 utfärdade påven Nikolaus V en bulla som proklamerade ett korståg mot sultanen, som ansågs som en förelöpare till Antikrist, apokalypsens röda drake. Detta var den vanliga polemisk-propagandistiska arsenalen som alla korståg hållit sig med, men i det ögonblicket, i en tidsålder då astrologiska förutsägelser spreds med den nya uppfinningen tryckpressen, fick den som resultat att återuppväcka den ångest som tycktes ha slumrat i årtionden (Cardini 1992:177f).

Men trots att starka krafter verkade för att ena de kristna mot turkarna så genomfördes aldrig någon gemensam attack. När Mehmet II tvingades avbryta belägringen av Belgrad 1456 gjorde påven Pius II ett nytt försök att organisera en expedition mot "de turkiska hundarna", men expeditionen kom aldrig iväg. Beyazit II, Mehmet II:s efterträdare, lyckades istället få till stånd avtal som gav de kristna handelsmännen tillgång till hamnarna runt Bosporen. För Konstantinopels invånare innebar erövringen trots allt inte några större förändringar; den gamla befolkningen fick leva kvar. Den tolerans som sultanerna visade icke-muslimska befolkningsgrupper i staden medförde att det brokiga, heterogena kulturlivet kunde fortsätta även efter den osmanska erövringen.

När kaféhusmusiken blomstrade i slutet av 1800-talet var det framför allt i Istanbul, en modern storstad som myllrade av nationaliteter, språk och religioner. Den populärmusik som utvecklades i detta kosmopolitiska klimat ingår i en relativt enhetlig stadsmusik-kultur som är gemensam för städerna runt östra Medelhavet. Kontakterna och utbytet av musik och musiker har varit (och är fortfarande) stor mellan Istanbul och andra kulturcentra i "Islams hus", t. ex. Saloniki, Alexandria, Bagdad och Damaskus.

Atatürk och Kandıralı

Det sönderfallande Osmanska riket fick sin nådastöt då republiken Turkiet utropades 1923. Grundstenen i uppbyggnaden av den nya staten var nationalism. Det var nu fint att vara **turk**, en term som tidigare använts pejorativt och betytt ungefär "bondtölp". Den nya turkismen uppfattade allt som hängde samman med det osmanska som ett hinder för en europeisering. Sultanatet och kalifatet avskaffades och islam var inte längre statsreligion. Mevlevî- och andra religiösa ordnar förbjöds. Den nya politiska och kulturella ledstjärnan blev istället Västerlandet. Moderniseringsreformerna avlöste varandra: tidräkningsreformen, måttsystemsreformen, hattreformen, slöjreformen, språkreformen, efternamnsreformen etc.; alla var de delar i uppbyggnaden av Turkiet till en modern europeisk stat. Man grundade musikkonservatorier som gav utbildning i västerländsk konstmusik, alla skollärare fick utbildning i europeisk musik och all undervisning i turkisk konstmusik upphörde i skolorna. Den osmanska konstmusiken motarbetades i alla de sammanhang den förekommit och inte förrän i våra dagar har den fått en viss renässans. På populärmusikens område förblev dock den gamla traditionen i mångt och mycket intakt. Så egentligen kan man säga att den enda obrutna traditionen med rötter i den gamla osmanska konstmusiken finns hos kaféhusensemblerna, vilka fortsatt att verka i stadsmiljöer både i och utanför Turkiet. Klarinetten har ofta ersatt neyen (egentligen en följd av moderniseringen

av den osmanska militärmusiken på 1800-talet), men i övrigt är det i stort sett samma gamla ince saz. Populariteten hos superstjärnorna inom denna genre är, inte minst tack vare den turkiska kassettindustrin, större än någonsin. Om man går in på något av Istanbuls många kaféer kan man lägga märke till att på den avflagnande väggen i skumrasket mitt emot dörren hänger två gulnande fotografier: ett på landsfadern med stålblicken; Kemal Atatürk och ett på en kortväxt och lite rundnätt zigenarmusiker; klarinettvirtousen Mustafa Kandıralı.

ZIYA AYTEKIN

DL Jag ska fråga dig lite om när du började spela. Det var Sofu Usta som var din lärare eller hur?

ZA Just det. Jag spelade med ganska många egentligen, men mest med honom. Och då säger man att Ziya är Sofu Ustas *çırağı*[32] - elev.

DL Varför spelade du med just honom? Var det för att du tyckte mest om hans musik?

Ziya spelar davul med Cabbar Usta i slutet av 1960-talet. Bilden finns i Aytekins privata ägo.

ZA Egentligen handlade det om hans zurna. Det var han som spelade bäst zurna i den trakten alltså. Sofu Usta var den bästa zurnaspelaren och Cabbar Usta var en bra meyspelare. Men Sofu Usta spelade också mey. Å andra sida var min by och hans by bredvid varandra. Det var nära och när man börjat med en lärare så fortsätter man oftast med den.

DL Var bodde han?

ZA I *Kurudereköyü*, "den torkade flodens by".

DL Och du?

ZA Egentligen bodde jag inte i en by utan i en stad, men vårt kvarter eller vår gata, den hette *Sögütlü mahallesi*. När man kommer från Artvin är det innan man kommer till Şavşats centrum.

DL Kände du Sofu Usta innan, eller hur fick du tag på honom?

---

32 TYRS anger "elev", "lärjunge", "någon man uppfostrar", som översättning av *çırak*.

ZA Jag gick i grundskolans tredje eller fjärde klass då. Egentligen kände jag honom från början när jag växte upp. Första gången jag fick spela med honom var jag sex-sju år gammal. Det var ett bröllop i *Sögütlü mahallesi* och jag såg att han spelade. Han hade en zigenartrumspelare med sig. Han hette Arslan och spelade väldigt allvarligt, så att man blev rädd när man tittade på honom /ser ilsken ut -bomoto, bomoto/. Han hade jättefarligt ansikte. Dom i byn visste att jag var intresserad av davul, att jag älskade davul. Jag hade jämt dunkat på en massa bensindunkar och burkar. Så fort jag hittade något ljud så började jag spela. Byn visste att jag var intresserad av davul så dom sa: - kan ni inte ge trumman till honom. Han är vår bys davulspelare. Så fick jag trumman. Jag satt ner, så dom lade den i mitt knä. Trumman var mycket stor och jag var liten. Jag kunde inte se framåt. Så började jag spela och Sofu Usta tyckte om det. Jag blev glad när jag förstod att jag faktiskt kunde spela. Det viktigaste är att hålla takten. Och det gjorde jag, men jag kanske spelade lite billigt /visar svår och enkel kasap-rytm/. Så... Jag klarade det och han blev glad. Och sen, så fort han inte hittade sin vanliga trumspelare eller tyckte att det var för dyrt att ta honom så tog han mig istället. Jag struntade i skolans lektioner. Om dom var viktiga spelade ingen roll för trumman var alltid viktigare för mig. Jag kommer ihåg att jag lämnade flera viktiga lektioner och gick med honom. Ibland för tre, fyra dagars bröllop.

DL Spelade du bara davul då?

ZA Ja visst. Jag var inte intresserad av något blås.

(ZA 910903.)

Bykulturens musik

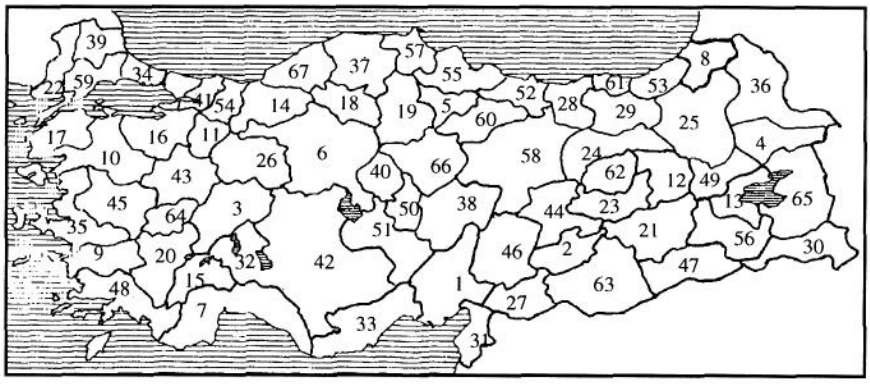
> Från Van begifva vi oss sjövägen till Tadvan, för att derifrån komma till Bitlis, inbegreppet af orientalisk romantik. Sjöfarten på sjön är ytterst obetydlig, och de af dåligt vide- och poppelträ groft hopfogade båtarna våga sig icke långt ut annat än i det vackraste väder. *Tadvan* är en liten eländig by med vacker belägenhet vid Vansjöns sydvestra bugt. Den samling af hålor, som skulle föreställa byn, vittnar om en otrolig likgiltighet för allt välbefinnande; husgerådet består af några fat och krukor och några mattor, och ägg, mjölk och burghul äro den enda födan. *Burghul,* som ersätter den eljest brukliga pillav, beredes av vetekorn, som ugntorkas, derefter krossas i mortel och kokas i vatten. Den enda tillsatsen är smör, som för sin osnygga beredning alltid är härsket och smakar vedervärdigt. De i största delen af Armenien och Kurdistan brukliga smörkärlen äro trä- eller lercylindrar, som till en del fylls med grädda, upphängas på snören vid en takbjelke eller en stark trädgren och af en qvinna eller ett barn svängas af och an, tills dess smöret frånskiljer sig. Detta uttages derefter genom ett hål midt på kärlet och användes otvättadt. (Hellwald & Beck i Moberg 1989:65-66)

Fasıl-musik, nattklubbar och magdansöser tillhör den turkiska stadskulturen. På landsbygden däremot, har förändringar och moderniseringar inte alls haft samma genomslagskraft.

Hellwald & Becks mustiga och värderande beskrivning av livet bland kurderna vid sjön Van i östra Turkiet ovan publicerades ursprungligen 1878, men skulle mycket väl kunna vara skriven hundra år senare. Det är t. ex. först under de senaste årtiondena som media som TV och tidningar fått spridning utanför städerna i centrala och östra Anatolien. Hammarlund berättar, att TV kom till byn Kozanlı i centrala Anatolien i samband med elektrifieringen så sent som 1974 (1993:59f). På andra ställen, särskilt i de fattiga kurdiska områdena i syd-östra Turkiet, finns fortfarande ingen elektricitet.

Dansmusiken på landsbygden utförs till stor del på zurna och davul och förekommer företrädesvis i samband med traditionella festligheter som bröllop, omskärelsefester etc. Den turkiske musikforskaren Gazimihâl har uppskattat att musiken vid en fjärdedel av alla utomhus-danstillställningar i Turkiet spelas på davul och zurna (Picken 1975:497).

Turkiets länsindelning 1986



1. Adana	13. Bitlis	24. Erzincan	35. Izmir	46. Maraş	57. Sinop
2. Adıyaman	14. Bolu	25. Erzurum	36. Kars	47. Mardin	58. Sivas
3. Afyon	15. Burdur	26. Eskişehir	37. Kastamonu	48. Muğla	59. Tekirdağ
4. Amasya	16. Bursa	27. Gaziantep	38. Kayseri	49. Muş	60. Tokat
5. Ankara	17. Çanakkale	28. Giresun	39. Kırklareli	50. Nevşehir	61. Trabzon
6. Antalya	18. Çankırı	29. Gümüşhane	40. Kirşehir	51. Niğde	62. Tunceli
8. Artvin	19. Çorum	30. Hakkari	41. Kocaeli	52. Ordu	63. Urfa
9. Aydın	20. Denizli	31. Hatay	42. Konya	53. Rize	64. Uşak
10. Balıkesir	21. Diyarbakır	32. Isparta	43. Kütahya	54. Sakarya	65. Van
11. Bilecik	22. Edirne	33. Içel	44. Malatya	55. Samsun	66. Yozgat
12. Bingöl	23. Elazığ	34. Istanbul	45. Manisa	56. Siirt	67. Zonguldak

Şavşat

I de nordöstra utlöparna av Pontiska bergen, ca 5 mil från gränsen till Georgien, ligger Şavşat; Ziya Aytekins födelsestad. Distriktet kallas Artvin och är i det stora hela ett jordbruksområde. Förutom jordbruket är många Artvinbor sysselsatta inom te-produktionen i det närbelägna Rize.

Aytekin är född 1956 och är det yngsta barnet i en syskonskara på fem. Förutom en morbroder som spelade trumma, har det såvitt Aytekin vet, inte funnits någon professionell musiker i familjen tidigare. Hans bröder har dock alltid varit intresserade av trumspel och en av dem, Şerefe, spelar än idag ofta stortrumma på bröllop tillsammans med Sofu Usta i Şavşat.

Översiktlig karta över Artvin.

På översiktskartan ovan är Artvin markerat som län nummer åtta.

Aytekins intresse för blåsinstrument väcktes i skolan då han fick köpa en *sipsi*[33] av en klasskamrat. Han lärde sig snabbt att spela delar ur Sofu Ustas repertoar. Låtarna kunde han redan eftersom han hört dem på många bröllop när han spelat trumma med Sofu Usta. På sommaren 1971 köpte Aytekin sin första mey.[34] Samma höst skaffade han sin första zurna och redan följande vinter spelade han zurna på sitt första bröllop.

Ziya spelar zurna med brodern Şerefe på davul. Fotografiet är taget i Şavşat i början av 1970-talet och finns i Aytekins privata ägo.

> Min brorsa var trummis. Det var sex timmars gångväg från en by vid ryska gränsen och det var jättekallt. När vi kom fram hade mina fingrar stelnat så att jag inte kunde spela längre. Oj, jag kunde inte mycket heller, men jag hade mycket lust så dom tyckte ändå att det var bra (Samtal med Aytekin 92-04-12).

Aytekin bestämde sig för att bli musiker och lyckades bli anställd som zurnaspelare på Trabzons Folkets hus. Han arbetade mest tillsammans med en amatör-dansgrupp som bestod av studenter från Svarta Havets

---

33 Sipsi är en enkel folklig klarinett tillverkad av ett vassrör med 4-6 fingerhål och ett tumhål. Tungan är utskuren direkt i vassröret.

34 "Så fick jag en mey för kanske tio lira. Jag köpte en av plommonträ." (ZA 910903).

Tekniska Universitet i Trabzon. Anställningen i Trabzon varade från 1974 fram till militärtjänstgöringen 1976.

Bröllopsmusiken

Till större fester anlitas om möjligt professionella musiker (eller "spelmän" som egentligen är en mer adekvat benämning).[35] Dessa kontaktas några veckor eller mer före bröllopet av brudgummens föräldrar eller av *sağdıç*. *Sağdıç* är bröllopets officiella värd och ceremonimästare och motsvarar på sätt och vis vår "best man", men har ett mer övergripande ansvar för festligheternas framskridande. Han ansvarar dessutom för de pekunjära åtaganden som brudgummens familj har gentemot musiker och andra inhyrda professionella festdeltagare. Vanligtvis anlitas endast ett musikerpar (zurna och davul), men brudens föräldrar kan också anlita egna musiker som då står för musiken under den del av bröllopet som försiggår i brudens hem; t. ex. vid påklädningsceremonin och under gråtandet vid avskedet då särskilda "gråtlåtar" *gelin ağlatma* spelas.

Aytekin nämner att när två orkestrar är engagerade förekommer "duetter" mellan musikerna vid mötet mellan brudens och brudgummens följen då de senare kommer för att hämta bruden till bröllopet. Pierce (1964) berättar om ett bröllop där tre orkestrar medverkat.[36]

> At the same time all the men gathered in an open field on the edge of the small community where three bands, each consisting of one drummer and one flute player, had been hired to play. One of the bands was always playing, and the men danced Turkish folk dances until noon. (s 17).

På musikernas lott faller att ackompanjera bröllopets olika faser och delceremonier, förutom de tidigare nämnda; färden till brudgummens by, eventuell brottning, gåvoutdelning, väckning efter bröllopsnatten etc. Till de olika momenten i bröllopet hör speciella låtar. Dessutom ankommer det på musikerna att spela upp till dans, och därvid leda och bygga upp stämningen, samt att ansvara för musiken under danskvällarnas *oturak meşlis*,

---

35 Den europeiska termen musiker *"musicien"* har lånats in i turkiskan från franskan, men används nästan uteslutande för att beteckna konstmusiker (såväl inom turkisk som västerländsk konstmusik). För att beteckna folkmusiker används istället termen *çalgıcı*. Ordet är en avledning från verbet *çalmak*, spela, slå, låta. En direktöversättning skulle vara ungefär *ljudgörare, spelgörare,* dvs. tämligen nära betydelsen av svenskans *spelman*. Att jag i texten valt att benämna även byarnas spelmän "musiker" beror främst på att Aytekin på svenska använder musiker som synonym till *çalgıcı*. Ett annat språkbruk hos mig skulle leda till oklarheter vid läsning av citat.

36 Pierce hävdar att orkestrarna bestått av flöjt- och trummspelare. Det är möjligt eller till och med troligt att han misstagit sig och att det istället rört sig om de vanligare davulzurna-ensemblerna.

när dansmusiken bryts för vila och/eller mat och man spelar musik som i första hand är avsedd för sittande, lyssnande publik (jfr *oturak havası*).[37]

Bröllopstraditionerna skiljer sig mellan olika byar och områden. Genomgående är bröllopet en av de viktigaste händelserna i bylivet. I Artvin, Aytekins hemtrakter i nordöstra Turkiet, varar en bröllopsfest vanligen i drygt tre dagar; från fredag eftermiddag till någon gång under måndagen. På andra håll firas bröllop i upp till fem-sex dagar (Pierce 1964:17). Några av bröllopsdeltagarna har speciella funktioner som upprätthållare av bröllopets formella ordning och festens framåtskridande. Dessa är; *sağdıç*, brudens och brudgummens *yengeler* samt musikerna. *Yenge* översätts i TYRS som "elderly woman who helps and attends a bride". Aytekin nämner att också brudgummen assisteras av en *yenge* samt att även yngre kvinnor kan fungera som *yengeler*. *Yenges* uppgift är i första hand att ta hand om och hjälpa bruden respektive brudgummen genom bröllopets olika ceremonier.

På bröllop i Artvin

ZA När jag var liten gjorde jag många sådana bröllop. Vi har tre och en halv dagars bröllop. En fredagkväll åker man. Då är det inte många som åker. Det är zurna- och trumspelaren. En *sağdıç*, det kallas den från pojkens familj som ordnar med bröllopet och gör i ordning. Den aktivaste mannen: det är *sağdıç*.

DL Som ser till att allt kommer när det ska och..?

ZA Och betalningarna.

DL När har man beställt musiker och sånt?

ZA Det kan hända att dom ringer en vecka eller lite tidigare. Men det kan vara en månad också.

DL Är valet av musiker viktigt?

ZA Det är klart att alla vill ha skickliga musiker. Men om det inte finns så är det inte viktigt. Tänk om det bara finns en *soğdüğan*[38] i en by. Det är inte roligt. Det blir diti, diti, diti-di-diti. Jag har massa sådana band. Men det är ju roligt att det är bröllop och man slår bara på trumma och blåser även om man inte kan spela riktigt. Men om det finns bra musiker så är det väldigt bra. Eller om man har råd, för bra musiker är lite dyrare, det är klart.

DL Så var det första kvällen.

ZA Just det. En *sağdıç* som jag sa, bröllopsmannen. Det kan inte vara pappan t. ex., utan en som kan ordna saker bra. Det är mycket jobb för honom. Om han är dålig, oerfaren, då kan dom störa honom och busa, dom på brudens sida. Dom kan störa mycket. Det finns massa regler som han måste kunna. Men om han är aktiv och vet vad han ska göra, då kan dom inte göra någonting. Då blir **dom** nervösa istället.

---

37 *Meşlis* betyder samling, församling.

38 Gatuspelman, i betydelsen dålig musiker.

DL Vad är det han ska kunna?

ZA Det finns mycket småsaker. Den första kvällen förbereder man. Vi musiker vet inte så mycket vi bara sitter där. Det är inte så mycket folk: fyra fem eller sex personer som brukar komma. Det är mest folk från brudens sida. Man dricker kaffe mest och äter mat. Det är *sağdıç* och två *yenge*, två kvinnor som också är viktiga. En *yenge* kommer från brudens sida och den andra kommer från pojkens sida. Från pojkens familj kommer alltså *sağdıç* och en *yenge*. Musikerna är också hyrda av pojkens familj. Flickans familj brukar inte ordna musiker, men om dom också har råd så kan dom också ta ett par zurnaspelare extra. Så att när vi kommer från mannens sida så ska vi och deras följe träffas. Vad heter det? *Karşılamak* heter det på turkiska.

DL Mötas?

ZA Just det, att mötas. Då är det roligt om dom också har musiker. Då blir det två orkestrar och det är fantastiskt roligt. Då har har vi tävling hemma. Vi tävlade om vem som är skickligast och vems instrument som låter starkast. Vems instrument som kan överrösta vems. Tänk om vi har stor trumma som låter som fan. Och dom andra har en liten *kolpa*: ka-ka-kak-da-gümera kak-da-gümera. Och så GOM-BO-GOMBOBO BANG-BANG-GOBO. Då slocknar deras musik. Då är det fantastiskt bra. Håret kan resa sig.

DL Kommer brudens följe från ena hållet och brudgummens från det andra vid *karşılamak*?

ZA Flickans folk kommer inte så långt utan möter, *karşılamak*, bara i närheten. Det kan vara utanför dörren, eller **lite** längre bort. Där kan man mötas. Eller det kan hända att det är precis i slutet av byn. vid gränsen, där väntar man. Man går dit spelande.

DL Är det här också första dagen?

ZA Ja, det är fredag eftermiddag. Man åker dit och dom gör i ordning. Jag menar *yenge* och *sağdıç* och ett par till från mannens sida. Dom skriver upp vad dom vill ha. Dom måste komma överens. Dom som vill ha betalt måste betalas. Tidigare hände det att dom ville ha 2000 eller 4000 lira. På nått sätt kommer dom överens. Dom vill att mannen ska köpa guld och han ska göra bröllopet och han ska köpa sängen och skaffa lägenhet eller hus osv. Dom kommer överens och vi sitter och väntar. Vi spelar och folk dansar i flickans by. Dom måste dansa. Det finns byar med skickliga dansare och häftiga danser. Då brukar det bli väldigt bra bröllop. När det börjar bra.

DL Är flickan och pojken med här?

ZA Nej, dom är inte med.

DL Vad gör dom då?

ZA Pojken är nervös. Väntar i byn. Dom måste ju göra i ordning. Det ska slaktas kor eller lamm eller får.

DL Han behöver väl inte göra det?

ZA Han måste hjälpa till, visst. Det är hela byn som hjälper till. Flera duktiga äldre kvinnor. Dom kokar ris. Enormt mycket ris. I en del byar är det tradition att ha ris och köttmat. Gryta, mest kött i alla fall och lite sallad. Men när det gäller min stad, Şavşat, finns det många olika maträtter. Maten är ett viktigt mått på hur bra ett

bröllop är, maten är viktig och musikerna är viktiga och så *makar*, kallar vi det: hur mycket folk som kommer. Det är de tre viktigaste. Och mat, olika maträtter, vi hade enormt mycket olika...

I alla fall, dom måste hjälpa till att laga mat i mannens by, brudgummens by. Sen dansar man och spelar och har det kul i flickans by till elva-, tolv-, ett-tiden på natten. Sen slutar det. Men det kan vara så också att dom har ordnat musiker. Då åker vi inte. Då ordnar dom allt ensamma med sina musiker. Men vi åker på lördagsmorgonen allesammans, då kommer brudgummens by alla släktingar. Dom måste vara med på bröllopet. Det finns inga inbjudningskort utan man går uppifrån och ner genom byn och knackar på och säger: -Hej, hej imorgon har vi bröllop och ni är välkomna. Så springer man vidare till andra. Ni måste komma. Om ni inte har viktiga saker att göra, och då ska det vara mycket viktigt. Om du inte kan komma måste du skicka dina söner eller döttrar eller nån; din mamma, pappa nån måste vara med i alla fall. Det kan också vara två tre med i samma familj. Det kan bli 30, 40, 50, 60 personer. Då åker man. Tidigare åkte man med lastbilar. Då satt det zurna och trumma högst uppe. Vi sitter uppe på taket och spelar och dom måste skrika ibland allesammans det är jättekul. Trumman kan höras, inte zurnan, långt bortifrån. Då hör man "väglåtar", um umru, um umru (3/4)...

DL Finns det speciella väglåtar? Vad heter det? *Yol havası?*

ZA *Yol havası*, ja. Det är mest sådana låtar. /Trummar på benet./

DL Liknar det *bar*[39]?

ZA Nej, det gör det inte. T. ex. (sjunger *yol havası*). Så där går dom. Det är en väglåt. Man åker och är jättelycklig. Det är en fantastisk situation. Då möts vi (brudens och brudgummens följen) på samma sätt om **vi** inte har åkt. Samma som jag berättade tidigare. Man måste lasta folk och då finns det redan ordnat. Om det är dåligt väder ska vi vara inne, om det är sommar är vi ute. Ute finns det långa träplankor som man gjort bänkar av, träbänkar. Man gör dom just för den dagen. Då sitter man tätt, en massa folk. Om dom är hungriga kan man äta direkt för maten är färdig.

DL Stopp nu, är detta lördag?

ZA Lördag ja, Det kan också hända om man har bråttom att man äter maten i brudgummens hus. Då måste man kanske äta där. Men oftast äter man vid bröllopet, där kan man också dansa när dom gör i ordning bruden. Tidigare hade man inte sådana kläder som är modernt nu. Nu är det ljusa, vita kläder.

DL Såna som vi har här?

ZA Javisst. Tidigare var det helt annorlunda. Dom måste göra i ordning bruden. Man ska ha henna till brudens händer. Också till en del av brudens släktingar.

DL Hur sätter man hennan på händerna?

ZA Man gör så (trycker ner i handflatan på den ena handen) och knyter handen så här ett tag. Man kan göra olika mönster.

---

39 Kedjedans i 3/4-meter som är vanlig framförallt i nordöstra Turkiet och Azerbadjan. Jfr "Ziyoş bar" i kap 4 s 167ff.

DL Inne i handen?

ZA Inne i ja, en del gör utanför också. I Sverige har jag sett någon som hade så. På ett bröllop i Uppsala.

DL Jag har sett araber göra så.

ZA Just så ja. Konstigt. Sen sitter bruden och dom sätter en *tepsi* (bricka) jag vet inte vad det heter på svenska. Inte tallrik utan större.

DL Fat kanske.

ZA Fat ja. Och ovanpå finns det söta... tårta kanske eller kaka...

DL Som *baklava*?

ZA Inte baklava, utan *tatlı* [40]

DL Kanske tårta.

ZA Jo, det måste det nog vara. Dom måste göra tårtan i bitar.

DL På huvudet?

ZA Javisst. Man gör i ordning bruden så, det finns en del såna konstiga idéer.

DL Vem ska ha tårtan, är det bruden?

ZA Nej, men man måste göra i ordning ovan på hennes huvud. De andra kvinnorna, hennes klass, hur ska man säga. Hennes åldersklasskvinnor, dom måste dansa runt om henne och säga saker. Att... *Kınayı gettir anne, kınayı gettir anne. Parmağın batır anne, parmağın batır anne.* Det finns massa såna låtar.

DL Översätt.

ZA "Mamma du ska ta med henne." "Stoppa fingrarna hos henne." Det handlar om henna. Det finns också låtar som man spelar och dansar runt om henne medan dom gör henne i ordning. Dom måste knyta fast tårtan. Man äter inte den där tårtan där, utan gör bara i ordning den och så knyter man. Den behövs på ett annat ställe. Efter halva vägen när man åker. Antingen säger folk från mannens sida med sång eller ord att dom vill ha *tatlı*. Efter halva vägen börjar dom sjunga. Vad kan jag sjunga?... Vänta lite... *Yenga adı fadidur. Can, can yenga can. Gaturduğun cadidur. Can, can yenga can.*[41] Det är yenga som jag sa till dej förut alltså. Det är yenga som ordnar såna söta saker. Då vill man ha från yenga. Yenga har *heybe*, vad heter det?...

DL En säck?

ZA Ja, en säck och inne i den har hon tårta, (sötsaker, kakor) då säger dom: det finns inte tårta men det finns majsbröd. Vi tog majsbröd istället för tårta. Man skämtar om att det inte finns tårta till bröllopet.

DL Vilka är egentligen *yenge*? Är det äldre kvinnor?

---

40 *Tatlı*, ungefär sötsak. Från *tat*; söt, smaklig.

41 Artvindialekt. På Istanbul-turkiska: *Yenge adı Fatmadır. Can, can yenga can. Getirdığın cadıdır. Can, can yenga can.* Kan ungefär översättas som: "*Yenge* heter Fatma. Min själ *yenge*, min själ. Som tar med en häxa hit. Min själ *yenge*, min själ". Den märkliga texten är troligen ett slags skämtsam besvärjelse. Förr i tiden hade ju brudgummen inte träffat sin tillkommande före bröllopet. Han skulle dela sitt liv med en okänd. Det är klart att han var rädd - tänk om bruden verligen var en häxa!

ZA Det kan vara äldre, men det kan också vara unga. T. ex. min syster har varit *yenge* på flera bröllop. T. ex. Edips fru, när hon kom och satte sig bredvid oss. På mitt bröllop. Då trodde dom att hon var *yenge*. Dom frågade varandra vem är hon? Varifrån har hon kommit? Då svarade några: - hon är från Sverige. Hon var inte *yenge* men hon satt på *yenge*-sidan om mej.

DL Var är *yenges* plats?

ZA Min *yenge* ska sitta närmast bredvid mej och brudens *yenge* ska sitta bredvid henne. Dom ska vara som militärer alltså. .... I alla fall... Det kallas *başbağlamak* det som dom gör i ordning till brudens huvud.

DL Huvudknyte?

ZA Ja, huvudknytning. Det kan hålla på i en timma. Det är en viktig tid. Då passar man på att låta bruden gråta. Snart ska hon ju åka.

DL Från sin by och familjen?

ZA Då finns det *gelin ağlatmak*. Brudens gråtlåt. Då spelar vi den. Om man är skicklig, och spelar den riktigt bra, då gråter inte bara bruden utan hela familjen. Mest kvinnorna, men också männen, jag menar pappan också. Tårarna börjar komma. Men brudens mamma... ojojoj det är hon som gråter bäst eller kanske mest. Jag har också ett par såna låtar som är bara med sång. *Emra*[42] kallas den makamtypen.

DL Är det inga musiker med utan bara sång?

ZA Nej, det är med musiker. Det är zurna och trumma som spelar.

DL Sjunger man också?

ZA Jag menar, om zurnaspelaren är skicklig då kan han spela ett tag och sen börjar han sjunga. Sen spelar han igen. Sofu Usta var skicklig på att sjunga. Jag brukar inte sjunga. Han spelade och sjöng. Jag har filmat honom.

DL Vad handlar texterna om?

ZA Texterna är jätteköna. Det är *Yaralı Mahmut* som dom handlar om. (sjunger utan ord... frimetriskt)

DL Det är *uzun hava*[43] alltså?

ZA Så börjar det: *Eh vağei*, ja (skrattar) ja i alla fall. *Yaralı Mahmut yaralalım göz, göz*[44] (...) såna saker. Då är det sorgligt alltså. Då gråter dom. Det håller på ungefär en timma. Sen bestämmer zurna- och trumspelaren när det är färdigt. /Sjunger/ Gråtlåten är färdig, då blir det *sakıldama*: -dan, daradan-daradan gach-goba-goba-goba. /Sjunger metrisk melodi./ Det är *cesair*-låt. Det betyder att nu är *başbağlamak* färdig. Först Gråtlåt och sen *başbağlama*-låten och så: -daradiri daradiri da-diri. Det är väglåten alltså. Vi är färdiga. /Sjunger vidare./ Å då är det färdigt, då måste man köra

---

42 Ursprunget till beteckningen ligger möjligen i att detta är en dialektal form av *ömür* eller *amr* som står för liv och livslycka. Jfr *Ömürüne bereket* - må ditt liv bli (välsignat) lyckligt (TYRS).

43 *Uzun hava*, "lång sång". Långsam frimetrisk melodi.

44 Sånger om den dödligt sårade *Yaralı Mahmut*, "Skadade Mahmut".

henne ut. Då är det fullt med folk runt omkring huset för att hon ska åka. Det är hennes sista dag. Släktingar och grannarna, byborna. Då sätter vi oss i bilarna, det kan vara traktorer, det kan vara hästar eller man kan också gå till fots. Men bruden går aldrig. Om det inte finns bil så rider hon till häst. Men folk går mest.

DL Är hon färdigklädd då?

ZA Ja, hon är färdig. Kläderna är väldigt speciella. Jag har såna kläder hemma. Det är såna rena fina färger på hennes kläder. Det är bykläder alltså. Ovanpå har hon en sjal, som är röd och lång. Hon kan inte se något ut genom den. Nej, utifrån kan folk inte se henne, men hon kan se lite i alla fall. Så åker man, men på vägen händer det olika saker. Dom måste spärra vägen. Det är också en tradition. Antingen kan man brottas. Det kan vara skickliga eller inte skickliga. Man kan låtsas att man brottas. Så där halvnaken.

DL Är det *güreş*? [45]

ZA Ja, och bilarna måste stanna. Och om vi ser att någon brottas då spelar vi *güreş havası*. /sjunger/. Då kan dom brottas på riktigt. Det betyder också att man måste betala. Det är *sağdıç* som ordnar det. Men om dom bara skojade, och gjorde det bara för att bröllopet ska vara fint, då tar dom inte emot pengar. Men oftast får man pengar. Så åker man en liten bit och så brukar det finnas en tråd eller snöre (rep?) som hålls av barn eller män. Eller så finns det stolpar så att man spärrar vägen. Då måste man också kasta eller ge pengar.

DL För att dom ska öppna?

ZA Just det. Till slut kommer man till byn. Byn är... åååå; härlig katastrof. Det är mycket folk samlade och så hör dom, långt bortifrån: trummor - dom kommer. Åååå, då är det häftigt. Så åker man till brudgummens hus. Bruden måste stiga ner, antingen från bilen eller från hästen. När hon stiger ner och för första gången ska trampa på marken, eller jorden. Då lägger man antingen en tallrik eller en träsked där. Saker som hon måste trampa på först så att dom går sönder. Sen måste brudgummens familj hämta något djur, oftast en kalv eller en stor oxe eller ko. Det kan också vara lamm. Sen måste dom slakta direkt där, så att blodet hamnar på jorden när bruden landar. Men en del vill inte slakta. Dom tycker att det är synd, det finns inget lamm. Bara en ko som är deras ko som dom vill behålla.

DL Kanske den enda kon?

ZA Just det. Då måste man skära i öronen. Det måste komma ett par droppar blod. Det är traditionen att djurets blod ska falla till marken.

DL Vad kallas det? Har det något namn?

ZA Det finns inget särskilt namn. Man ropar *Koçu gettirin!* Man säger inte *koyun* utan *koç* - pojkfår.

DL Bagge.

ZA Ja, hämta baggen! Då **måste** man slakta. Det finns såna barbariska människor också från hennes sida som är stora och tuffa,

---

45 Traditionell turkisk brottning.

som måste göra illa. Jag menar dom vill göra tvärt emot hela tiden. Och man måste stå ut. Dom slaktar och gör såna elaka sådana saker. Då tänker brudgummens föräldrar: "hoppas dom inte slaktar", men dom skär i alla fall.

DL Den enda kon.

ZA Just det, det är inte roligt. Sen börjar det riktiga bröllopet. Då är vi framme och det är eftermiddag på lördagen. Vi spelar hela eftermiddagen, och hela kvällen. Lördagen är en mycket bra dag. Jag menar bra, den bästa om det är ett bra bröllop. Vad ingår egentligen i ett bröllop? Jo, mest dans. Det kan vara sång. Det kan finnas bra musiker som kanske kan spela *saz*. Alltså, om det finns duktiga spelare som inte är musiker så tar man dom också. Dom spelar *saz* och sjunger. Det heter *oturak alemi* (sittande publik), *oturak meşlis*. Det är när folk sitter. Då måste man göra fina saker. Jag menar egentligen inte **fina**, utan att man ska göra sin del. Spela och sjunga, och vara duktig osv. Det finns ett enda ställe när man kan visa upp vad man kan. Sen blir det mycket dans och man äter bra (ZA 930104).

Istanbul

DL När du spelade militärmusik, när var det och varför?

ZA Varför? För att jag måste. Man ska göra två år militärtjänst och det ska alla göra. Det finns inga alternativ. Om du inte vill kommer två militärer och hämtar dig till fängelset och när det är färdigt blir du alla fall militär.

Men så kom det några dit som hade mustasch. Det var konstigt för inga militärer i turkiska armén har mustasch, men dom hade. I Ottomanska rikets militärorkester däremot måste man ha mustasch. Så kom det ett par officerare. Jag var i Ankara då på grundutbildning, för att lära mig skjuta och sånt. Dom frågade vilka som kunde spela zurna och trumma eller överhuvud taget efter blåsare och slagverkare. - Gå ett steg fram, sa dom. Vi var många. Så började en av dom fråga: - Vad jobbade du med? Vad spelade du? Var har du jobbat, hur länge osv. Han skrev hela tiden. Jag var ungefär den fjärde. När han frågade mig visade jag upp tre, fyra *bonservisler*, betyg från olika håll. Jag hade dom med för jag hade tänkt att det kanske kan hjälpa när man är militär. När han frågade: - *Ne çalıyorsun oğlum?* (Vad arbetar du med min gosse?), så tog jag fram mina *bonservisler*. Han tittade och skrev mig direkt som första.

DL Vilka betyg var det?

ZA Jag har dom kvar, du kan se dom sen. Det ena var från Folkets hus, ett från *Kültür-Turizm* och *Tanetma*, en kulturförening som lärde ut danser och sånt och en annan som inte heter folkets hus utan *Halk Eğitim*[46] inte ungdomsgård utan kanske... kulturhus kanske, fritidsgård.

---

46 *Eğitim* = bildning, utbildning (TYRS). *Halk eğitim ev,* ungefär "folkbildningshus".

Han tog ut åtta stycken. Ett par var zigenare. Vi fick papper på att vi skulle åka till *Yeniçeri*-orkestern[47] i Istanbul. Jag blev gruppledare....

Så blev vi *mehterân*[48] där borta. Dom klippte våra mustascher men vi fick ha lösmustasch istället. Jag har den också någonstans.

DL Fick ni utbildning?

ZA Ja, vi skulle lära oss trummor med noter. Vi hade mycket lektioner, många dagar. Olika *usûler*.[49] Han sa: -ni måste lära er. Det hjälper i framtiden också, inte bara under militärtjänsten. Ahmet hette han.

DL Var alla folkmusiker?

ZA Det var blandat. Klarinettspelare, schlagzeugspelare, och dragspelare. Dom blev sångare.

(ZA 910903)

Jämfört med grundutbildningen i Ankara innebar utbildningen i Janitscharorkestern en stor lättnad. Man ställde hårda krav vid musicerandet och på den teoretiska musikutbildningen, men tog lättare på den militära disciplinen.

Utbildningen var förlagd till Harbiye, den gamla Osmanska militärhögskolan i centrala Istanbul. Musikregementets kaserngård var, till skillnad från andra "vanliga" regementens, inte stängd eller avspärrad. Även värnpliktiga kunde passera ut och in för kortare ärenden utan att det erfordrades särskild permission. Tjänstgöringen var förlagd till dagtid och avslutades vid femtiden på eftermiddagen.

DL Under tiden, spelade du med folkdansgrupper då?

ZA Visst. Då när jag gjorde militärtjänst i Harbiye brukade det komma folkdansare, eller danslärare, eller andra, t. ex. grundskolelärare. Dom brukade komma dit och hyra musiker och när en har varit där så berättar han för andra. Så blir det lite känt att det finns en zurnaspelare som är militär och att man kan använda honom. I Istanbul finns enormt många zurnaspelare men alla har redan sina jobb. Det fattas, musikerna räcker inte till i Istanbul för att det finns så många skolor. Vi har massa danstävlingar och nationaldagar när alla gör uppvisningar utanför sin skola. Då behöver alla sin egen zurnaspelare, och det är ont om dom. Då måste man söka lediga zurnaspelare. Så spred det sig att det fanns en som var militär: -Ziya.

(ZA 930416)

---

47 Historisk turkisk militärorkester. Se Kap 4 s 130f.

48 Plural av *mehter*; dubbelbetydelse, osmanska militärorkestrar men även osmanska militärmusiker (TYRS).

49 *Usûl* = metriskt mönster, rytmiskt modus.

Den vida repertoarkännedom Aytekin förvärvat under sin tid som folkdansmusiker vid Trabzons folkets hus medförde att han blev eftertraktad hos många föreningar som sysslade med folklore i Istanbul.

Kännetecknande för den nationella folklore som företräds av många turkiska kulturföreningar är en repertoar med geografisk förankring i olika regioner i Turkiet. Man bygger sina program på ett slags heltäckande nationell representation med koreograferade danssviter från olika landsändar.

> Folklor-föreställningar presenteras ofta som autentiska representationer av ett ålderdomligt folkligt dansande och musicerande. Men inte desto mindre är det fråga om en modern internationell scenisk konstform, som tar sin utgångspunkt i lokala, regionala och nationella folkdans- och folkmusikstilar (Ronström 1992b:89).

Ronströms resonemang utgår från den moderna *estradfolklore* som utvecklats i före detta Jugoslavien under tiden från andra världskriget och framåt. Repertoaren i de "folklor-föreställningar" som förekommer inom den turkiska *Halk Evleri*-rörelsen[50] visar stor likhet med 1900-talets jugoslaviska och östeuropeiska estradfolklore.

Ett och samma scenprogram hos en folkloregrupp omfattar ofta musik och dans ur helt olika traditioner, vilket ställer mycket speciella krav på såväl dansare som musiker. Till skillnad från byspelmannen måste en folkloremusiker kunna spela många olika regionala stilar. För en ansedd regional storspelman som t. ex. Sofu Usta skulle det vara en omöjlighet att framträda i folklore-sammanhang eftersom hans repertoar är begränsad till Şavşat och byarna i det närmaste grannskapet. "Han kanske skulle kunna klara Artvin. Kanske" (ZA 930416). Sofu Usta skulle alltså enligt Aytekin kanske kunna klara att spela låtar från hela Artvin-regionen, men inte mer. Den moderna folkloren ställer särskilda krav på bred repertoar hos musikerna, ofta på bekostnad av de regionala särdragen.

Det finns också dansgrupper som försöker satsa på "äkta" regionala dialekter även i musiken.

> **DL** Det måste vara svårt att försöka bli en sån musiker som ska spela för alla.
>
> **ZA** Javisst, javisst. Jag kan göra det, en del kan göra det, men det räknas ändå inte som riktigt äkta. Då blir det svårt. Det finns

---

50 Folkets Hus- eller på turkiska "*Halk Evleri*"-rörelsen initierades av Atatürk-regimen 1932. Rörelsen var ett led i de folkbildningssträvanden med nationalistiska förtecken som fanns inom republiken. I de större städerna och byarna inrättades *Halk Evler* och på mindre orter *Halk Odalar* (folkets rum). En viktig del i aktiviteterna på dessa institutioner var undervisning i och utövande av folklig dans och musik.

> stora grupper, stora föreningar som bara accepterar om det är äkta, om det är original, traditionellt. Då har dom många zurnaspelare. Efter militärtjänsten spelade jag för *Foyak*, en folkdansförening. Dom hade skickliga dansare, och lärare. Dom hade flera zurnaspelare. Dom tog mig som Bitlis- och Artvin-zurnaspelare. Bara dom två (ZA 930416).

Vid militärtjänstens slut, våren 1977, hade Aytekin gott om arbete som musiker i Istanbulområdet. Han hade fasta engagemang för folkets husföreningarna i Beyoğlu, Eminönü, Yeniköy, Sarıyer och Şişli. Dessutom arbetade han regelbundet för folkdansföreningen *Foyak* och med grupper från *Folklor, Turizm ve Araştırma Derneği*[51] i Osmanbey.

Aytekin var med andra ord en tämligen väl etablerad musiker med en genomsnittlig månadsinkomst som vida översteg genomsnittet för en vanlig turkisk arbetare. År 1977 var den genomsnittliga inkomsten för turkiska arbetare 146,53 turkiska lira per dag (Andersson 1986:88). Om man räknar med en sexdagars arbetsvecka motsvarar detta en månadsinkomst på ca 3 800 lira. Aytekin uppskattar sin månadsinkomst under samma period till ca 35 000-40 000 lira.

Vid slutet av 1978 hade Aytekin ett engagemang som musiker på *Rouge noir,* ett *gazino*[52] i stadsdelen Maçka i centrala Istanbul. Aytekin framträdde tillsammans med flera folklorgrupper från *Folklor, Turizm ve Araştırma Derneği,* men också som ensam musiker tillsammans med en av Turkiets mest populära sångare; İbrahim Tatlıses.

Efter föreställningen fick Aytekin besked om att några i publiken var intresserade av att engagera honom utomlands.

> Turizm-föreningens ledare sa att jag hade besök: -Det är några som vill träffa dig. Men vet du, jag frågade honom vad jag skulle göra och han sa: -Du ska bestämma själv utan att någon påverkar dig men du ska veta att dom är *gözü açık*[53] Dom vet mycket och dom kan också lura dig. Men det kan också vara mycket bra för dig, man vet inte. Var försiktig.
>
> Dom hade åkt till Turkiet för att hämta folkdansdräkter. Kanske skulle dom också hämta en zurnaspelare. Det fanns inga musikanter i Sverige. Dom lyssnade och tittade på programmet och hade tyckt om det. Mest tyckte dom om mig. Så tänkte dom att dom måste fråga. Han är ju ung och spelar bra, och han spelade till İbrahim Tatlıses tänkte dom kanske. På den tiden var jag ansedd som mycket skicklig zurnaspelare i Istanbul.

---

51 Folklore, turism och forskningsförening.

52 Ung. musikrestaurang, från *kasino,* men i ordets tidigare betydelse; "förlustelselokal" snarare än "spelhus".

53 *Gözü açık* ("öppenögd", med öppna ögon) översätts som "slug", "smart" i TYRS.

> Vi träffades och dom bjöd mig på mat. Så pratade vi och dom frågade om jag ville flytta till Stockholm i Sverige och leva där. Oh Gud nej, sa jag (ZA 930416).[54]

Efter att ha diskuterat saken noga med olika vänner och bekanta och dessutom fått ett löfte om en returbiljett Istanbul om han inte trivdes, bestämde sig Aytekin ändå för att följa med de båda Sverige-turkarna till Stockholm. De kom från dansgruppen *Fotem* som stannat i Sverige efter en turné ett år tidigare. Nu var man i desperat behov av en zurnaspelare för att kunna fortsätta med verksamheten i Sverige.

Stockholm

> Vi bodde i Handen på Vikingavägen. Vid den där tiden jobbade jag och gjorde spelningar för 300:-. Men jag fick inte så mycket för att ingen visste om mig. Jag kan komma ihåg att i Alvik gjorde vi vår första *nevroz*.[55] Kurdisk *nevroz* i Alvik. Dom höll på att dö när dom hörde zurna. -Oh Gud, zurna. På den där tiden brukade jag lägga mig på marken så här och spela. Jag vet inte om jag kan nu. /Böjer sig bakåt, i brygga och visar hur han spelade med skuldrorna i marken./ Nej, det tror jag inte. En av dom som dansade på festen berättade att han blev tokig, att han ville ställa sig uppe på mig och dansa och skaka (ZA 930416).

När ryktet väl spritt sig om att det fanns en professionell zurnaspelare i Sverige blev Aytekin en välkommen gäst runt om i det turkiska migrantsamhället. Behovet av zurnaspelare var stort inom det turkiska, kurdiska, syrianska och assyriska föreningslivet. Många hade inte hört någon skicklig zurnamusiker sedan de lämnat Turkiet, vilket kunde vara många år tidigare. De som försökt sig på att spela till dans här i Sverige var antingen nybörjare på instrumentet eller musiker som egentligen spelade andra instrument.

Publiken: det turkiska migrantsamhället i Sverige

Det exakta antalet personer av turkiskt ursprung som är permanent boende i Sverige är inte helt oproblematisk att ange. Svårigheterna består i de flesta fall på att det inte alltid står klart vad som avses med "turkiskt ursprung". Statistiska centralbyråns befolkningsstatistik bygger på ett antal tydligt definierade kategorier: 1) *Utländska medborgare*, 2) *Utrikes födda personer*, 3) *Naturaliserade svenska medborgare*; utrikes födda personer som erhållit svenskt medborgarskap, 4) *Andragenerationsinvandrare*;

---

54 Styckenas ordning i citatet är omkastad för att underlätta förståelsen.

55 Årlig kurdisk och persisk fest vid tiden för vårdagjämningen i slutet av mars.

personer som är födda i Sverige men har minst en förälder som är född utomlands. 5) *Personer med utländsk bakgrund*; personer som passar in i någon eller några av kategorierna 1 till 4 (SCB 1991b:28-29).

Olika författare använder ofta olika urvalskriterier för vilka som ska betraktas som personer med "turkiskt ursprung", vilket leder till stora skillnader i antal. Om vi jämför uppgifterna i två svenska publikationer från 1993 där avsikten är att visa storleken på gruppen "turkar i Sverige" finner vi avsevärda avvikelser. Hammarlund (1993:74) talar om 20 000 **turkiska medborgare** i Sverige. Han använder här andrahandsuppgifter från Svanberg (1988) från 1985. Samtidigt skriver Sander (1993:5) att "Antalet **invandrare i Sverige med bakgrund i Turkiet** var vid årsskiftet 1990/91 lite drygt 33 000". Den stora skillnaden beror delvis på att Hammarlund använder sig av en gammal uppgift, inte minst med tanke på att det mellan 1985 och 1993 invandrat mellan 7 000 och 8 000 turkiska medborgare till Sverige, men också på att Sander, förutom turkiska medborgare, även inbegriper SCB:s kategorier 2-4.

År 1900 var 15 personer som var födda i dåvarande Osmanska riket bosatta i Sverige (SCB kategori 2). 1960 bestod invandrargruppen med Turkiet som födelseland av 202 personer. Den 31 december 1991 hade antalet ökat till 26 845 personer (SCB 1992a:20). Den största ökningen skedde under 1970- och 1980-talen, (efter 1960-talets arbetskraftsinvandring) då ca 20 000 personer med ursprung i Turkiet bosatte sig i Sverige.

Efterhand som gruppen utrikes födda med Turkiet som ursprungsland vuxit, har också en annan viktig delgrupp ökat i omfattning; nämligen gruppen *andragenerationsinvandrare*, som per den 31 december 1991 uppgick till 14 019 personer[56] (SCB 1992a:71). **Den sammanlagda gruppen (motsvarande SCB:s grupp 5), *personer med bakgrund i Turkiet*, uppgick alltså till 40 864 personer vid ingången till 1992.** Ur statistiken kan man utläsa, om man ser till utvecklingen under de senaste 11 åren, att gruppen för närvarande ökar med drygt 1 000 personer per år.

Det är bland dessa personer som huvudparten av målgruppen för Aytekins musik (såväl konserter som fonogram) återfinns.

Befolkningen i Turkiet brukar betraktas som heterogent sammansatt, såväl religiöst som etniskt (Sander 1993:5, Hammarlund 1993:39ff, Andersson 1986:9ff, Svanberg 1988:19ff). Ändå beräknas de etniska turkarna utgöra ca 90% av invånarantalet och den muslimska delen av befolkningen utgör 98 till 99% (Sander 1992:5).[57] Men också här beror det

---

56 För andragenerationsinvandrare över 17 år anger SCB siffran 469 personer, men påtalar samtidigt att statistiken för just denna grupp är "mycket ofullständig" (SCB 1992a:71, fotnot).

57 Begreppet "etniska turkar" får här förutom "vanliga" turkar även inbegripa ett stort antal delgrupper med skilda kulturmönster som abdaler, yörüker, turkmener, zigenare etc. I stort sett avses den grupp som har turkiska som

på hur man räknar. Turkiets befolkning uppgick 1991 till drygt 58 miljoner.[58] Andelen kurder, som utgör den största minoriteten i Turkiet,[59] beräknades av det svenska arbetsmarknadsdepartementet 1982 uppgå till sju miljoner, medan den turkiska folkräkningen 1965 anger 2,1 miljoner personer med kurdiska som modersmål (Svanberg 1988:30). Den amerikanska statistiktidskriften The World Almanac 1993, anger att kurderna utgör 17% av befolkningen, dvs. nästan 10 miljoner.

Invandringen till Sverige från Turkiet kan enligt Alpay (1980:82) indelas i tre "rätt avgränsade skeden":[60]

- Den egentliga arbetskraftsinvandringen (1961-70): Unga män som kom utan familj.
- Familjeinvandring (1971-75): Återförening av familjer, mest hustrur och barn till de tidigare invandrade.
- Den assyriska invandringen (1976-77): Invandring av ca 6 000 assyrier.

Sedan Alpays bok publicerades har ytterligare ett skede kunnat iakttas:

- Den kurdiska invandringen (1981-): Kurder som lämnat Turkiet av politiska skäl efter militärkuppen 1980.

Sammansättningen hos den svensk-turkiska invandrargruppen (personer med bakgrund i Turkiet) skiljer sig avsevärt från den turkiska befolkningens i hemlandet. Uppgifterna varierar även här men antalet assyrier/syrianier har uppskattats till 30-40% (Sander 1992:5) och 50% (Svanberg 1988:44f). Invandrarverket uppskattade antalet kurder i Sverige till omkring 3 000 vid 1980-talets mitt, men i dessa siffror ingår även invandrare från Irak och Iran (Svanberg 1988:48). Kurdiska riksförbundet uppgav 1993 att dess medlemstal för hela Sverige ligger på nästan 9 000 personer.[61] Enligt en grov uppskattning skulle den etniska fördelningen inom den svensk-turkiska invandrargruppen kunna anta följande propor-

---

modersmål. Sunnimuslimsk trosuppfattning är dominerande i gruppen (jfr Svanberg 1988:19 och Berg, Andréasson & Zintchenko 1989:48).

58 The World Almanac and Book of Facts 1993.

59 Till de större minoritetsgrupperna på mellan 10 000 och 50 000 individer hör *bosnaker* (Bosnier), *pomaker* (Bulgarer och Makedoner), *albaner*, *çerkesser*, *abchaser*, *georgier*, *lazer*, *armenier*, *syrianier*. De arabisktalande i Turkiet uppgår till över 400 000 (Svanberg 1988:19-42).

60 Samtliga dessa invandringsskeenden är överlappande och beskriver bara övergripande tendenser vilket också påpekas av Alpay (1980:82).

61 Uppgifterna från samtal med Kurdiska riksförbundets ordförande Vildan Tanrikulu den 27/4 1993.

tioner: ca 20-30% kurder och vardera ca 30-40% assyrier/syrianier och etniska turkar.

Skillnaderna i språk, religion, social och politisk tillhörighet är påtagliga även inom de delgrupper som här etiketterats som kurder, turkar, assyrier och syrianier. Hammarlund har klargjort mångfalden inom till synes homogena grupper i det turkiska migrantsamhället:

> Människor som tillhör olika etniskt, socialt eller religiöst definierbara segment inom gruppen "turkiska medborgare bosatta i Sverige" har ofta mindre kontakt med varandra än med det omgivande svenska majoritetssamhället. De talar olika språk, tillhör olika religioner, ja deras egen upplevelse av den etniska identiteten utgår i stror utsträckning från kontrasten mot "de andra" inom det turkiska migrantsamhället: "Vi är muslimer, de är kristna", "vi är kurder, men de är turkar" etc (Hammarlund 1993:74).

Föreningarna

När Aytekin anlände till Stockholm 1978 var den turkiska invandringen till Sverige mycket omfattande. Man beräknar att bara den assyrisk/syrianska invandringen omfattade ca 6 000 personer åren 1976-77. Under samma period pågick också en omfattande uppbyggnad av organisationslivet bland olika invandrargrupper runt om i landet.

> Riksorganisationernas tillkomst är en konsekvens av den nya bidragspolitik som genomfördes av den svenska staten från och med budgetåret 1975/76. Bevarandet av den medförda kulturella egenarten framhölls nu som ett viktigt invandrarpolitiskt syfte (Hammarlund 1993:76).

Genom inordnandet av en stor del av de kollektiva sociala aktiviteterna i föreningsform skiljer de sig svenska invandrargrupperna från andra länders, t. ex. de tyska (jfr Ronström 1992b:70).

Grunden till många lokala föreningar var mindre grupper som träffades för att utöva gemensamma aktiviteter som sport, folkdans och politiskt arbete. Genom att verksamheten organiserades i föreningsform kunde man få tillgång till idrottsanläggningar och liknande, men också erhålla samhälleligt stöd för anskaffning av egna föreningslokaler. Med utgångspunkt i lokala föreningar bildades också övergripande rikstäckande organisationer. Genom en sammanslagning av två tidigare paraplyorganisationer bildades *Turkiska riksförbundet* 1979. Redan 1977 tillkom *Assyriska föreningarnas riksförbund* och *Suryoyo-riksförbundet,* som från 1981 kallar sig *Syrianska riksförbundet.* 1980 bildades *Kurdiska riksförbundet.*

Om man graderar de verksamhetstyper som förekommer inom invandrarorganisationer i Sverige finner man att av de aktiviteter som "direkt en-

gagerar medlemmarna" dominerar kategorin *festivaler och folkfester* eftertryckligt (Bäck 1983:116, tabell 8:1). 1983 utgjorde "professionella kulturarrangemang" 68% av den totala serviceverksamheten på riksförbundsnivå och 65% på lokal nivå (ibid:121).

De lokala föreningarna har också kommit att överta något av den roll som bykaféerna har i Turkiet; en samlingsplats för männen efter arbetsdagens slut.

> Männen besöker ofta någon av de cirka 25 lokala turkiska föreningarna som har lokaler runt om i landet, t. ex. Fittja turkiska förening, Fittja Türk Kültür Derneği. Liksom i Turkiet samlas de i föreningslokalen efter arbetstidens slut och dricker te eller turkiskt kaffe, spelar kort eller bräde, ett dominoliknande spel (Andersson 1986:186).

Den första tiden i Sverige bodde Aytekin i Turkiska föreningens lokaler på Vikingavägen i Handen söder om Stockholm. "Vi var fem pojkar som bodde i föreningen. Inte i lägenhet, bara i föreningen. Det var olagligt, det visste dom också. Men vem kontrollerar?" (ZA 930416). Handenföreningen utgjorde en bas för Aytekin och dansgruppen Fotem, varifrån man reste ut i landet och deltog i riksförbundets och olika lokalföreningars festivaler och folkfester, framförallt i samband med helger och nationella högtidsdagar.

Tack vare sitt musikaliska kunnande blev Aytekin snabbt centralfigur i många av de musik- och dansgrupper som bildades med anknytning till föreningsverksamheten i början av 1980-talet.

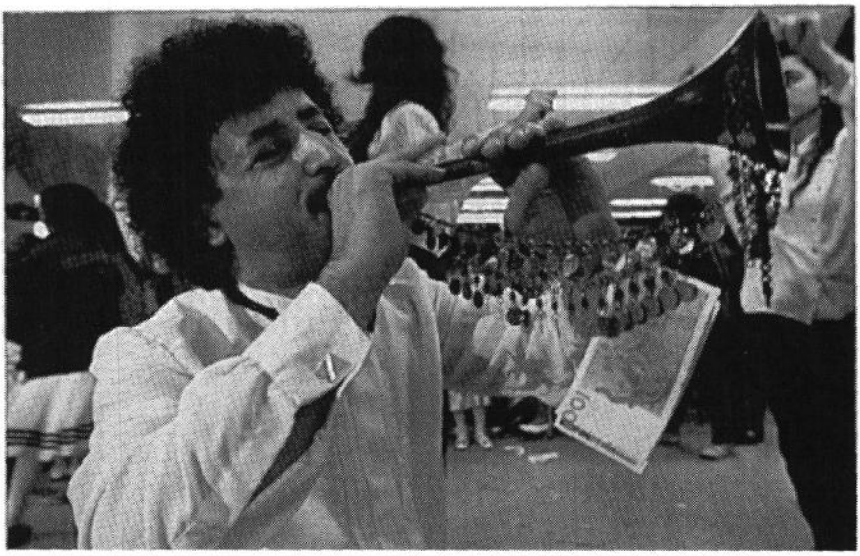
> **ZA** På den där tiden spelade jag med flera musikgrupper; Şivan Perwer, flera dansgrupper, kurdisk folkdans, flera turkiska folkdansgrupper, flera barn-folkdansgrupper. Samtidigt fanns Sameyda, Anadolu ensemblen med Fikret Çeşmeli och sen också Ismet Erdem. Det var många, men nu är det slut.
> **DL** Har dom försvunnit, både dansgrupperna och musikgrupperna?
> **ZA** Ja.
> **DL** Är det så i Turkiet också?
> **ZA** Nej, I Turkiet är det fortfarande kvar.
> (ZA 930416).

Grupperna som Aytekin nämner vände sig nästan uteslutande till publik inom olika delar av det turkiska migrantsamhället. Genom att han arbetade tillsammans med den svensk-turkiska dansgruppen *Davul* nådde Aytekin även en svensk publik. Samarbete med svenska musiker har främst skett i kretsen kring den svenska folkmusikgruppen Orientexpressen, där Aytekin allt sedan 1980-talets början varit en återkommande gästartist. I perioder har Aytekin också varit verksam i den svensk-turkiska jazzgruppen Oriental Wind som leddes av den turkiske slagverkaren

Okay Temiz. I gruppen ingick etablerade svenska jazzmusiker som Bobo Stenson, Lennart Åberg och Bronislaw Suchanek.

Bröllopen

Vid mitten av 1980-talet upphörde de flesta föreningsanknutna dans- och musikgrupperna. Orsaken var möjligen att det statliga och kommunala ekonomiska stödet till föreningarna minskade (jfr Andersson 1986:190). Istället öppnades en ny marknad för Aytekin; som bröllopsmusiker, framför allt tillsammans med den professionelle turkiske davul- och darboukaspelaren Edip Akıncı.



Stockholm 1992. Ziya spelar på en omskärelsefest. Någon av festdeltagarna har visat sin uppskattning eller beställt en låt genom att sätta fast bahşış (dricks) på instrumentet. Foto Olof Näslund, Reportagebyrån.

ZA Jag tror att det var 1986 som det började på riktigt. -87, -88, -89 var det mycket musik oj, oj. Jag åkte till Köpenhamn varje vecka med bil tillsammans med Edip. Vi spelade här på fredag kväll till klockan 3 på syrianskt eller assyriskt bröllop. Sen åkte vi direkt, utan att åka hem mellan, till Köpenhamn. På lördag och söndag spelade vi på bröllop och kom tillbaka på söndag kväll eller måndag morgon. Vi jobbade hela tiden (ZA 930416).

Det är mycket vanligt bland de turkiska migranterna att förlägga bröllop och bröllopsfester till sommarmånaderna och semestervistelsen "hemma" i Turkiet. Kontakterna med den tidigare hemorten är ofta täta. Det är vanligt att man inte bara besöker släktingar utan att man också äger hus

eller lägenhet som man tar i anspråk under ett par sommarmånader (jfr Berg & Andréasson & Zintchenko 1989:66f). Det är enklare (och billigare) att ordna ett traditionellt bröllop i Turkiet och dessutom är det vanligt att man finner sin äktenskapspartner i sin eller föräldrarnas hemby i Turkiet (ibid:66). Enligt Aytekin ökade antalet bröllop bland turkiska migranter i Sverige och Danmark under andra halvan av 1980-talet markant. Huvuddelen av ökningen skedde inom de kurdiska och assyrisk/syrianska grupperna. Detta kanske kan förklaras med att den största invandringen också skedde inom dessa grupper från och med den stora vågen av assyrier/syrianier under andra halvan av 1970-talet. En annan viktig faktor är att man inom dessa grupper också haft en betydligt större invandring av politiska orsaker. Dessa politiska flyktingar har inte haft samma möjlighet att återvända utan risk för repressalier från de turkiska myndigheterna.

Restaurangerna

Vid samma tid, från 1980-talets mitt, tillkommer också en annan kategori tillställningar; restaurangspelningar. Under de senare årtiondena har restaurangerna i städerna allt mer kommit att profilera sig i etniska kategorier.[62] Många av restaurangerna, inte minst grekiska och turkiska, annonserar med levande musik, de senare även med magdans.

De flesta turkiska restaurangerna vänder sig till både turkar och svenskar och marknadsför sig som exotiska utflykter från den svenska vardagen. Förebilderna är hämtade från Turkiet och städernas *gazino*-kultur. Musikrepertoaren utgörs till största delen av turkiska populära melodier ur *Türk Halk Müsiği*-[63] och *arabesk*-genrerna[64] samt populära arabiska schlager. Ensemblerna försöker också, så vitt möjligt, efterlikna de ince saz-ensembler som framför musik på turkiska *gazinolar*. Hos ensemblen *Tristar* är klädseln strikt: svart smoking, svarta lackskor, vit skjorta, fluga och maggördel. Grundinstrumentariet är ney, darbuka och

---

62 I 1993 års telefonkatalogs restaurangguide finner man inte bara rubriker som *fransk* och *italiensk*, utan även *iransk, malaysisk, jugoslavisk, turkisk* etc. (Gula sidorna K-Ö, Stockholm sidorna 1208-1215).

63 *Türk Halk Müsiği* ("turkisk folkmusik") är benämningen på en modern turkisk folkmusikgenre. Traditionella låtar som arrangerats för ensemble (se bl. a. Kap. 3 s 89)

64 *Arabesk* (ungefär arabisk) motsvarar i någon mån vår svensktoppsmusik, både när det gäller allmän popularitet och dess musikestetiska status. Genren anses ha sina rötter i populärmusiken i Mellanöstern och i den egyptiska filmmusiken från 1940- och 50-talen. Instrumentariet är ett slags korsbefruktning mellan öst och väst med ney, baglama och och vastrummen darbuka blandat med elbas och västerländskt trumset.

bağlama.[65] Från mitten av 1980-talet har Aytekin haft mer eller mindre fasta engagemang som orkesterledare och (i första hand) neyspelare på flera turkiska restauranger i stockholmstrakten.

Ensemblen "Tristar", Ziya Aytekin - ney, Muza Unlu - bağlama, Edip Akıçı - darbuka, spelar på krogen i Stockholm 1992. Foto Olof Näslund, Reportagebyrån.

Fonogramproduktion

Aytekin har således varit mycket produktiv under tiden i Sverige. Förutom konserter har han hunnit med att göra ett 70-tal kassetter (många av dessa är producerade i Tyskland på Hünerkom) och en skiva "Ziya Aytekin" (Origo 1001). Han har deltagit som gästsolist på två av Orientexpressens skivor, två skivor med Oriental Wind och Fikret Çeşmelis "Sevdali Bulut". Han har också gjort musiken till 4 långfilmer; mest känd för den svenska publiken är Yilmaz Güneys "Yol" (Vägen), men också "At" (Hästen) och "Yılanı öldürseler" (Om man dödar ormen) samt den kurdiska filmen "Dilan" (Fest).

65 Videodokumentation på Tensta restaurang den 20/12 1990.

En muslim bland de kristna

Ronström (1992a) beskriver problemen med musikerbrist hos många svenska invandrargrupper och samtidiga krav på folkmusikernas etniska äkthet.

> A (...) solution to this problem is to find musicians outside the group, who are willing to serve the interests of the group. But this is problematic, since it conflicts with a strong and widespread idea that you have to be born X to be able to play X music. A central part of the ideology that makes ethnic groups different from most other groups, is that the ethnically specific cultural competence can be achieved through birth and heritage only (1992a:166).

Hur kommer det sig då att en etnisk turk och muslim kan tjäna sitt uppehälle som musiker inte bara inför en svensk eller turkisk publik, utan även i kurdiska och till och med kristna sammanhang, bland assyrier och syrianier?

Hammarlund (1993:77ff) har funnit en del av förklaringen i att gruppen av expressiva specialister i Sverige är mycket liten och att denna grupp påtagit sig eller tilldelats rollen som professionella musikutövare. Musikerrollen tillfaller, på ett sätt som liknar förhållandena i Turkiet, en liten klart urskiljbar grupp av specialister inom respektive musikområde. Hammarlund uppskattar gruppens storlek till ca 20 personer. Om vi ser till gruppen blåsinstrumentalister, som har viktiga funktioner inom såväl bröllopsmusik, fasıl som Türk Halk Müsiği, minskar siffran till endast 3-5 personer. Situationen är med andra ord lik den i Turkiet där musiker ur en liten grupp, oftast en etniskt definierad kategori (jfr s 45f) som zigenare, *abdal* etc., betjänar ett stort antal andra grupper som bröllops och festmusiker.[66] När man ska ordna med bröllop åker man till zigenarna och hyr musiker oavsett om man är turk eller syrian, muslim eller kristen. I Sverige ringer man till Aytekin eller någon annan av de ledande inom den lilla kretsen av expressiva specialister:

> Ibland kallar vi oss *Tristar*. Om vi är tre. Men ibland är vi sju personer med araber och syrianier. När folk ringer så frågar jag vad dom

---

66 Aytekin menar att abdal är en lokal benämning på zigenare från centrala Anatolien, medan den gängse vetenskapliga uppfattningen är att abdaler är ett semi-nomadisk turkiskt folk (jfr TYRS, Reinhard 1984b:125f). Skiljelinjen mellan abdallar och zigenare liknar den svenska distinktionen mellan zigenare och tattare, alltså den mellan en grupp som ursprungsmässigt, genetiskt är att betrakta som zigenare och en grupp som tagit eller tilldelats samma typ av arbetsuppgifter eller samhälleliga roll som den förra. I detta fall kan man kanske lite tillspetsat säga att en nomadiserande folkgrupp som fungerar som professionella bröllopsmusiker "blir" zigenare.

> vill ha. Om det är kurdiskt så bildar jag en kurdisk grupp. Eller om det ska vara en syriansk eller arabisk. Dom ringer till mig och så plockar jag ihop precis efter deras vilja (ZA 930416).

Ronström, som diskuterar just Aytekins roll i det turkiska migrantsamhället i Sverige, pekar ut kompetensen som den avgörande orsaken till hans centrala ställning i olika etniska gruppers musikliv.

> But, in this case, I think the scarcity of musicians is of little importance. The main reason that the organizers ask Ziya to play is not a lack of other musicians, but the simple fact that they cannot think of a better musician (Ronström 1992a:170).

Sammanfattningsvis

Ronströms värdering att Aytekin är en mycket skicklig musiker är lätt att hålla med om. Utan tvekan är han den ende i kretsen av turkiska zurnaspelare i Sverige som står sig i konkurrens med andra professionella musiker från Turkiet. Men samtidigt står det klart att bristen på kompetenta turkiska blåsmusiker på folkmusikområdet i Sverige ger en mycket liten grupp zurnaspelare något av monopol på bröllopsmusiken bland de turkiska migranterna i Sverige och Danmark. Efter drygt 15 år i Sverige har Aytekin dessutom ett väl etablerat kontaktnät inom såväl de turkiska och kurdiska som de assyrisk/syrianska grupperna.[67] Aytekins värde som musiker ökas dessutom av att han uppfyller den traditionella rollen som *düğün çalgıcı,* bröllopsspelman, där spelmannens kunskap och förmåga som festledare och stämningsskapare tillskrivs ett stort värde, oftast större än den etniska eller religiösa tillhörigheten. Däremot har Aytekin inte marknadsfört sig och sin musik hos det svenska offentliga musiketablisemanget; exempelvis har han mycket sällan engagerats av Svenska Rikskonserter, länsmusikstiftelserna, studieförbunden. Han har inte heller dragit nytta av de möjligheter till ekonomiskt kulturstöd som erbjuds av

---

67 1990 producerade det kurdiska skivbolaget Hünerkom i dåvarande Väst-tyskland en kassett med Aytekin som solist. Kassetten gavs ut med det i sammanhanget typiska namnet "Govendame" (våra danser). Genom namnet gavs kassetten en "kurdisk" prägel och fick därigenom en klart uttalad målgrupp. Samma kassett, med annat omslag men med samma titel på turkiska "Oyunlarımız", såldes samtidigt till en turkisk publik i Sverige. Både turkisk och kurdisk publik kunde alltså identifiera samma musik som sin egen (jfr Cohen 1985). Musiken som indentitetsskapande kraft medför en spridning av instrument och spelidiom till nya grupper av människor. Trots etniska motsättningar är detta möjligt på grund av den brist på kvalificerade musiker som råder i Västeuropa, men också genom att folkmusiker i den här delen av världen historiskt sett varit något av etniska kameleonter som ständigt figurerat i skilda sammanhang (jfr Slobin och Ronström 1989)

det svenska samhället. Han har t. ex. aldrig erhållit bidrag från Statens Kulturråd.

En cirkel sluts

Aytekin inledde sin musikerkarriär som bröllopsspelman i Şavşat i början av 1970-talet. Så småningom kom han att knytas till estradfolkmusiken inom Türk Halk Müsiği, först i Trabzon senare i Istanbul och Stockholm. I Sverige utvidgades verksamhetsfältet med traditionell urban restaurangmusik, fasıl. Under 1980-talets senare hälft har andelen estradmusik minskat och festspelningarna (bröllop, omskärelsefester etc.) har på nytt kommit att utgöra den största delen av hans musikaliska verksamhet. Arbetet inom Türk Halk Müsiği innebar att Aytekin utvidgade sitt musikaliska kunnande från den regionala Artvinstilen till att omfatta ett slags modern nationell "allround"-turkisk repertoar. Detta möjliggjorde sedan för honom att ånyo återgå till arbetet som bröllopsspelman, men nu med en betydligt bredare musikalisk kompetens.

KAPITEL 3

MODALITET

Det är knappast möjligt att ge sig i kast med litteratur som behandlar musik och musikutövande i Turkiet och Mellanöstern utan att stöta på centrala termer som maqam/makam och modus. Uppfattningarna om huruvida dessa termer betecknar samma företeelse - om makam är en specialform av modus - eller om det rör sig om helt skilda men liknande musikaliska fenomen etc., skiftar mellan olika författare och musiketnologiska traditioner.

Traditionellt har "modus" inom musiketnologin använts för att beteckna melodiska utgångspunkter som på ett eller annat sätt är uppbyggda av två eller flera komponenter; vanligen en kombination av tonförråd och melodisk rörelse. Termen används för att peka på att det finns något utöver tonförrådet som styr eller begränsar ett musikaliskt skeende. Men termens användning har som sagt ingalunda varit entydig och det är ingen överdrift när Dahlstedt skriver att "Inom musikantropologin har termen använts med växlande och delvis oklar innebörd för tonhöjds- och rytmiska strukturer" (1975:540).

Grundbegreppen

stämningssystem-materialskala och skala-bruksskala

Redan i den grundläggande terminologin för melodianalys går en skiljelinje mellan en amerikansk och en tysk skola. Hood (1971) talar om "the tonal stuff". Med detta avser han tre sammanhängande, men ändå åtskiljbara företeelser: stämningssystem, skala och modus (s301-332). För att förklara stämningssystem *(tuning system)*, hämtar Hood exempel från gamelanorkestrarna på Bali och Java.

> ...historical evidence of the evolution of tuning systems in Java and Bali is quite clear among the different types of extant gamelan, some of them very ancient, still in usage; namely, three-tone, four-tone, five-tone sléndro and three-tone, four-tone, five-tone, six-tone and seven-tone pelog, as well as some recent derivates of these found in West Java (1971:323).

Detta resonemang följs sedan av ett förslag till distinktion mellan skala och den "teoretiska skala" som stämningssystemet utgör, dvs. mellan de använda och de tänkbara skalorna.

> In considering scale, therefore, it is necessary to distinguish between the total number of pitches included within the system and the actual number appearing in a particular piece as performed by a particular instrument or voice (Hood 1971:324).

Till denna distinktion ansluter sig flera moderna amerikanska musikforskare: "Scales are simply the tones of melodies arranged in a linear order of pitch succession" (Meyer 1956:217). "...tones -and the intervals among them- which are used in one or a group of compositions" (Nettl 1964:145). Gränsen mellan stämningssystem och skala i den amerikanska litteraturen tillsammans med den användningsbaserade definitionen av skala gör att man tangerar det som man i svensk musikvetenskaplig litteratur brukar definiera som materialskala[68] och bruksskala. Den senare terminologin finns hos t. ex. Bengtsson, som definierar materialskala (inom musiketnologin) som "omfattande hela det tonhöjdsmaterial som utnyttjas av en viss etnisk grupp" och bruksskala som "omfattande det tonhöjdsförråd som utnyttjas i en enskild repertoar, melodi eller framförande" (1973:181). I båda termerna innebär "skala" att tonhöjdsförråden ordnats systematiskt efter tonhöjd. Till en liknande definition ansluter sig också Eriksson, som pekar ut bruksskala som "en del av" materialskalan t. ex. en durskala eller en mollskala (1982:35). Materialskalan i sin tur "omfattar hela tonförrådet". Distinktionen mellan "materialskala" och "bruksskala" går tillbaka på den tyska Berlinskolan.[69] I artikeln *Melodie und Skala* (1912) skiljer Hornbostel mellan "Materialleiter", toner som kan användas och "Gebrauchsleiter", toner som faktiskt använts i ett visst stycke (1912:11-23). Fortsättningsvis är det framförallt ur denna tradition som min terminologi hämtas.

Olikheter vad gäller den grundläggande terminologin för med sig vissa följdproblem när man går vidare och definierar det som kanske är mer väsentligt i detta sammanhang, nämligen modus.[70] Idelsohn gjorde 1929

---

68 Här kan materialskala ibland vara liktydigt med tonsystem (som inte ska förväxlas med Hoods "tuning system"), som i sin tur kan vara identiskt med tonhöjdsförråd (Bengtsson 1975:653).

69 Egentligen "Berliner Schule der vergleichenden Musikwissenschaft". Berlinskolan bestod av tyska musikforskare med inriktning på utomeuropeisk musik. Till de främsta företrädarna brukar Erich Moritz von Hornbostel, Carl Stumpf och Otto Abrahams räknas.

70 Det sträcker sig ett "modus-stråk" från Europa till Östasien och floran av benämningar på de besläktade fenomenen är riklig: *dromos, makam, ayak, mugham, maqam, naghana, dastgah, raga, diêu, pathet* etc.

en tidig (när det gäller den jämförande musikvetenskapen) och ofta citerad definition av modus i sin bok *Jewish Music and Its Historical Development.* Definitionen bygger i sin tur på en tidigare definition som han gjort av maqam (1913:12-13):

> Zum Verständnis der Maqamen muß auf folgende Merkmale geachtet werden:
> 1. Die Beschaffenheit der Tonstufen.
> 2. Die Ordnung und Reihenfolge der Stufen. (...)
> 3. Dieselben Tonreihen, eine Quarte, Quinte oder Oktave höher oder tiefer versetzt, bildet eigene Maqamen. (...)
> 4. Eine bestimmte Gruppe von Motiven, ursprünglisch wahrscheinlisch einem Stamme oder einer Gegend eigen, drückt einem Maqam sein Gepräge auf.
> 5. Es genügt auch, daß ein talentierter Komponist in einem Maqam neue Motivkombinationen erfindet und dieselben am Hofe oder sonst an öffentlicher Stelle bekannt macht; alsbald wird das Stück zu einem neuen Maqam (allerdings Nebenmaqam) proklamiert.

Som kommentar till sina maqamkännetecken skriver Idelsohn: "In manchen der Maqamen nun sind alle fünf Merkmale vertreten, in anderen aber nur eines derselben" (loc cit). Det är med denna definition i bagaget som Idelsohn går vidare och definierar modus:

> A MODE (in Arabic and Persian: *Maqam* or *Naghana*) is composed of a number of MOTIVES (i.e., short music figures or groups of tones) within a certain scale. The motives have different functions. There are beginning and concluding motives, and motives of conjunctive and disjunctive character. The composer operates with the material of these traditional folk motives within a certain mode for his creation. His composition is nothing but his arrangement and combination of these limited number of motives. His "freedom" of creation consists further in embellishments and in modulations from one mode to another (Idelsohn 1929:24-5).

I Idelsohns definition ingår inte krav på hierarkisk behandling av tonhöjderna inom bruksskalan, däremot betonas starkt betydelsen av bestämda melodiska motiv "Ett modus består av ett antal motiv i en bestämd skala". I en beskrivning av motivanvändningen sägs vissa motiv ha bestämda funktioner som inledande, avslutande, förbindande och åtskiljande.[71]

---

[71] Hood skriver i *The Ethnomusicologist* angående de många gånger bristfälliga definitionerna av modus: "Some of them contradicted one another, some were confused or ambiguous in their employment of other terms, such as "scale", "tonic", "finalis", "disjunct and conjunct tetrachords", and so forth" (1971:57).

Det mest intressanta är kanske formuleringen som rör komposition inom ett visst modus: "... composition is nothing but his arrangement and combination of these limited number of motives".

Beskrivningar som betonat de melodiska motivens betydelse har till stor del varit vägledande fram till och med Habib Hassan Toumas beskrivning av maqamfenomenet i sin avhandling *Maqam Bayati in der Arabischen Taqsim* (1968). Touma beskriver maqamfenomenet i den arabiska konstmusiken som en improvisationsteknik; en modell eller ram för musikern att improvisera inom.

> The maqam is essentially based upon a systematic realization of the tone-levels which gradually moves upwards from the lower to the higher registers, until the climax is reached, at which point the form is completed (Touma, 1971:41).

Touma betraktar varje maqam som en helhet, en kompositionsform där de grova dragen är förutbestämda och det enskilda motiviska uttryckssättet är friare. Musikern rör sig inom en serie fasta tonplatser och den musikaliska energin eller spänningen ligger till stor del i att åhöraren vet att realiseringen av en ny tonhöjd kommer att ske men inte riktigt hur och när. Toumas resonemang visar på en grundregel som också är mycket viktig för improvisationsanalysen i detta arbete, nämligen att ett bestämt modus också innebär en bestämd musikalisk form. Inom Toumas maqambegrepp finns implicita förutsättningar som tonsystem, bruksskala, centraltoner och en rangordning av bruksskalans toner, men också en bestämd melodisk riktning inom en för varje maqam fastställd kurvatur. Touma påvisar hur den melodiska rörelsen i maqamet sker stegvis, hur en ny tonhöjdsetablering endast kan ske efter att tidigare ton etablerats. I maqam *Bayati* sker detta i uppåtstigande rörelse:

> Each new phase is reached by the ascent, after the lower tone level has been clearly established (Touma 1980:37).

Touma menar sig kunna påvisa att de tidigare teorierna, där maqamfenomenet ses som ett slags melodisk-motivisk grundidé där varje maqam innebär vissa bestämda melodiska tonkombinationer, är felaktiga (1980:82). Toumas förklaring av maqamfenomenet har fått stor genomslagskraft, inte minst i den nutida svenska litteraturen (t. ex. Malm 1973 och Larsson 1984).

Man kan inte generellt sätta likhetstecken mellan turkisk och arabisk konstmusik, men Touma har ändå, genom att peka ut betydelsen av över-

---

Huruvida de senare termerna härrör sig från Idelsohn går tyvärr inte att utläsa.

gripande makamspecifika rörelser i melodiken, hittat ett sätt att förklara mekanismerna bakom modalt musikutövande.[72] Samtidigt ter det sig som om han i ivern att finna en allomfattande förklaringsmodell går ett steg för långt och undervärderar betydelsen av de motiviska byggstenarna; detaljerna i det större melodiska förloppet. En konsistent modusteori måste, enligt min mening, betona vikten av både form och melodiska motiv som grundläggande karakteristika för modalt musicerande (jfr t. ex. Elsners artikel *Zum maqam-Prinzip. Tongruppenmelodik als Grundlage und Baustein musikalischer Produktion.*)[73]

De improvisationer som jag analyserar längre fram tycks uppenbarligen till stor del vara styrda av melodiska stereotyper samtidigt som dessa ingår i eller bygger upp en större melodisk form; en melodisk kurvatur. De melodiska formlerna är alltså en av flera faktorer som styr det musikaliska förloppet. Stereotypa formler är inte direkta följder av den "systematic realization of the tone-levels" (1971:41) som Touma talar om utan kan snarare hänföras till det man kallar traditionell eller personlig dialekt eller stil. Formler och ornament är ofta viktiga kännetecken på musikens stilmässiga särart och på särskilda instrument inom en viss stil eller till och med för en enskild musiker. Signell har visat hur förekomsten av sådana melodiska byggstenar är utmärkande för den turkiska konstmusikens olika makam.

> A native Turkish musician can often identify the makam of a piece long before the finalis is sounded, sometimes merely from the briefest of openings alone. This cognitive process would seem to depend to a great extent directly on a system of stereotyped motives and phrases (Signell, 1977:125).

Signell talar om turkisk konstmusik, men förhållandet är det samma inom såväl folk- som populärmusik. Det är till och med så att folkmusikaliska modus som bygger på samma materialskalor som makam i konstmusiken kan vara förknippade med samma melodiska formler (jfr t. ex. hüseynimotivet i modus A, s 105, som även återfinns i dess konstmusikaliska syster-makam; *Hüseyni*).[74] Detta är ett indicium på att det inte finns några vattentäta skott mellan dessa musikkategorier. Signells iakttagelser grundar sig på den turkiska konstmusikteorin, även om han själv intar en mycket kritisk hållning till denna då han refererar till Rauf Yekta (1871-1935), Sadettin Arel (1880-1955) och Suphi Ezgi (1869-1962) samtliga med stor betydelse för utvecklandet av en inhemsk musikteori under 1900-

---

[72] I mitt fall ännu mindre mellan konstmusiken å ena sidan och folk- och populärmusiken å den andra.

[73] Elsner 1989.

[74] Jfr även Signell 1977:127.

talet (Signell 1977:7-8). I artikeln *La Musique Turque* anger Yekta det som han anser vara det gängse sättet att definiera modus i turkisk musik, en definition som väl överensstämmer med Berlinskolans.

> D'après nos recherches particulière, ces conditions essentielles sont au nombre de six:
> 1 Les elements constitutifs;
> 2 L'ambitus;
> 3 Le comencement;
> 4 La dominante;
> 5 La tonique;
> 6 Le movement et le repos
> (Yekta 1921:2995)

Punkterna 1 och 6 i Yektas uppställning förtjänar en närmare granskning. De konstituerande elementen är, skriver Yekta, i enlighet med den antika grekiska musikteorin, ett tetrakord och ett pentakord. "Ainsi, chacun des modes de la musique turque se trouve ordinairement formé par l'association d'une quarte et d'une quinte" (loc cit). Han uppmärksammar alltså att den melodiska rörelsen ofta är uppdelad i de avdelningar som representeras av den övre och undre delen av makamets bruksskala[75] (jfr Signell 1977:31-36).

"Le movement et le repos", den melodiska progressionen, *seyir,* är ett mycket betydelsefullt drag i makambaserad musik och egentligen grunden för den musikaliska energin som finns inneboende i utförandet (och icke-utförandet) av en förväntad melodisk rörelse.[76] Detta är också en av grundpelarna i mitt resonemang framledes och som diskuteras utförligt i samband med analyserna.

DEFINITION: Modalitet som process

För att någorlunda klart kunna diskutera modus-fenomenet ska jag med utgångspunkt framför allt i Toumas och Yektas resonemang försöka reglera något av terminologin. Först måste emellertid ytterligare en oklarhet penetreras. I artikeln *Modal harmony in Andalusian, Eastern Europeian, and Turkish Syncretic Musics* (1989) för Peter Manuel ett besvärligt resonemang. Efter att först ha definierat modus på ett tillsynes fruktbärande

---

75 I Aytekins fall kan man mycket väl se en uppdelning mellan ett övre och ett undre pentakord/tetrakord eller trikord. Det är också tydligt att det melodiska skeendet till mycket stor grad är förlagt till den undre delen av bruksskalan (i kortare açışlar sker ibland hela det melodiska förloppet i det undre pentakordet, jfr Kap 5).

76 Feldman (1992) diskuterar utvecklingen av *seyir* i turkisk konstmusik med utgångspunkt i samlingarna "Mecû'a-ı Saz ü Söz" av Ali Ufkî Bey och Prins Cantemirs "Kitâb-i Ilmül Mûsikî'ala Vechil Hurûfâti" från ca 1650-1700.

sätt[77] konstaterar han längre fram att alla melodier inte följer "the characteristic patterns of the *makam* itself" (1989:77). Anledningen till denna konstighet är, som jag ser det, inte definitionen i sig utan istället att den inte lämpar sig för analys av enskilda förutbestämda melodier. Manuel har inte gjort åtskillnad mellan olika betydelser av termen modus.

Det är ofta riktigare att beskriva en melodis toninnehåll som att den bygger på en bruksskala som associeras till ett visst modus än att säga att melodin i sin helhet går i ett visst modus. Det är möjligt att melodin även uppvisar typiska moduskarakteristika, men i den folkmusikaliska praktiken är detta inte alls nödvändigt. När Aytekin improviserar inledningar till melodier menar han att açış och melodi måste spelas i samma modus. Hur går då den modala identifikationen till? I de flesta fall verkar det som om Aytekin tar betydligt större hänsyn till den bruksskala som melodin använder än det faktiska melodiska skeendet.

Zeranska-Kominek visar i en artikel (1992:517-518) olika tolkningsnivåer av maqam som ofta blandas samman. Grovt uttryckt används termen maqam både i betydelsen melodityp och kompositionsmodell, dvs. för att beskriva såväl den melodiska produkten - låten - som processen i vilken den skapas. Detta stämmer väl med Aytekins användning av termen makam. När han säger att en viss melodi går i t. ex. *Hicaz* innebär detta i första hand att *Hicaz*-skalan används. Om däremot en improvisation är spelad i *Hicaz* betyder det även att vissa bestämda motiv och melodimodeller förekommer. Om vi använder Zeranska-Komineks resonemang i diskussionen av modal melodik i allmänhet (och inte begränsar oss till maqam) finner vi två[78] delvis integrerade innebörder av modus/modalitet som relaterar till olika nivåer av den musikaliska organisationen:

Nivå A Som identifierbar musikalisk typ "code unit" representerar ett givet modus en melodisk idé som skiljer sig från andra melodiska idéer inom en bestämd repertoar. Modus kan i den här betydelsen användas som kriterium för melodikategorisering.

---

77 "Mode" is used herein to denote a linear melodic construct based on a scale or a scale-type, with a tonic note, and in many but not all cases, more specific melodic features like pitch hierarchy and characteristic phrases (Manuel, 1989:70).

78 Zeranska-Kominek skiljer egentligen mellan tre nivåer. Jag har valt att sammanföra hennes andra och tredje nivå där hon skiljer mellan modalitet som en *passiv* reproducerande process respektive en *aktiv* handling. Tonvikten läggs antingen vid den givna modellen i sig eller vid de variationsmöjligheter som ges vid skapandet av denna.

Nivå B I den individuella låten innebär modalitet en "form-producing process" i vilken dess tonala och melodiska särdrag bestäms i detalj genom den kompositionsprocess som det tjänar som modell för.

Den första tolkningsnivån är deskriptiv. Genom att jämföra melodimodeller och andra karakteristika kan vi särskilja melodier i olika modus från varandra inom en viss repertoar. I Aytekins fall kan en typisk skala vara tillräkligt kriterium för kategorisering. Den andra nivån syftar på den musikaliska process i vilken den modala strukturen ingår. Där innebär "modus" skapandet av musikalisk form; ett utförande av givna melodimodeller. Nivå B representerar en syn på modus som en handling; ett aktivt komponerande genom kombination av motiviska byggstenar.

En av huvudpoängerna i Toumas avhandling är att det är i improviserandet (*taqsim*) och inte i melodispelet som maqamets inneboende regler uttrycks. Det är i det spelande ögonblicket som leken med de intersubjektiva konventioner som bygger upp ett maqam kommer i dagen. Enligt Touma är det inte fruktbart att tala om att ett förutkomponerat stycke går i ett visst maqam då det bara är i *taqsim*-spel som ett maqams regelsystem kan eller kanske snarare bör ingå. Om man ser till instrumentala eller vokala stycken som hänförs till t. ex. maqam *Bayati* så visar det sig att dessa ganska sällan i tillräcklig utsträckning visar upp de "characteristic features, and especially the structural principle" (1980:85) som de "borde". Toumas menar att denna skillnad mellan komposition och improvisation inte kan negligeras och att det är en allvarlig brist i den musiketnologiska litteraturen att denna skillnad inte tillräckligt uppmärksammats. Dessvärre menar Touma att den terminologiska distinktionen bör göras mellan maqam och modus och inte mellan modus och skala[79], något som skulle vara mer i överensstämmelse med praxis.

> This fact makes it necessary to distinguish between two technical terms that are often confused: a difference must be made between the maqam Bayati and the mode Bayati, or more exactly, between the maqam Bayati and the mode of the maqam Bayati (Touma 1980:85-6).

I och med detta ger Touma alltså en definition av modus som totalt avviker från den gängse. Som jag ser det är det ändå inte så att han i praktiken har en avvikande mening angående skillnaden mellan de fenomen som hos t. ex. Signell kallas modus och skala, utan att han ger termen modus en helt annan betydelse. Maqam hos Touma motsvaras ungefär av modus i gängse vokabulär, medan Toumas modus blir ungefär bruksskala. Touma definierar följaktligen inte maqam som ett fenomen inom

---

79 Egentligen bruksskala enligt tysk/svensk vokabulär.

kategorin modus, vilket görs av snart sagt alla övriga forskare som här nämnts.[80] Genom att exkludera betydelser av maqam på tolkningsnivå A försöker han undvika de tolkningsproblem som uppmärksammats av Zeranska-Kominek. Istället har han skapat en egen terminologi som inte överensstämmer med praxis vilket i sin tur medför nya tolkningsproblem.

Grundvokabulär

För de språkliga analysredskapen har jag tänkt mig en terminologi enligt följande:

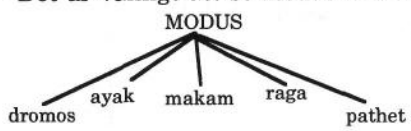
1. Materialskala
2. Tonplatsförråd
3. Bruksskala
4. Modus

Materialskala är en precisering av ett, teoretiskt sett, möjligt tonförråd med avseende på en etniskt eller kulturellt bestämd grupp. Tonplatsförråd är ett individuellt begränsande av materialskalan som t. ex. att ett enskilt instrument på grund av sin konstruktion endast kan frambringa ett visst urval av toner ur materialskalan. Materialskalan är alltså en överordnad teoretisk kategori ur vilket olika tonplatsförråd hämtas. I t. ex. västerländsk konstmusik har vi, åtminstone i teorin, en kromatiskt baserad materialskala (eller tonsystem) som sträcker sig från det lägsta till det högsta hörbara. Inom de flesta konstmusikaliska kulturer har det gjorts försök att teoretiskt visa hur respektive materialskala är uppbyggd. Allt ifrån indiska *sruti* till Yektas och Arels 9-indelning (*komalı sesler*) av heltonen i den turkiska konstmusiken.

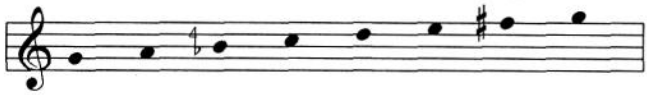
Låt oss för enkelhetens skull bortse från ovan nämnda teoretiska 9-indelning och betrakta den turkiska folkmusikens bruksskalor som indelningar av oktaven i åtta tonsteg med kvartstonen som minsta beståndsdel och alltså en teoretisk möjlighet till 24 tonplatser per oktav. De åtta tonstegens placering på dessa 24 platser ger då upphov till olika skaltyper av vilka i praktiken endast ett fåtal används (inte mer än 6-10 st). Om vi sedan väljer instrumentet mey så kan endast ett begränsat urval av materialskalans toner spelas. Om inga halvtäckningar används ser tonplatsförrådet för Aytekins *normal* mey ut så här:

---

80 Det är vanligt att se modus som en överordnad kategori (jfr Powers 1989:64):

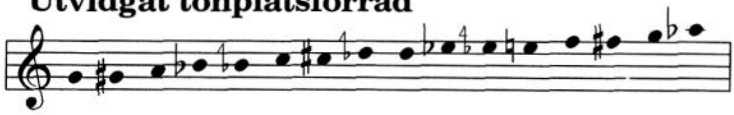


Tonplatsförråd utan halvteckningar



Med hjälp av halvtäckningar och blåsteknik åstadkoms utvidgningar av detta tonplatsförråd enligt följande:

Utvidgat tonplatsförråd



Bilden ovan visar instrumentets tonplatsförråd, dvs. den begränsning av materialskalan som instrumentets konstruktion innebär.

Ur transkriptionen på s 168 av *Karsa giderim* kan man utläsa vilka tonplatser ur meyens tonplatsförråd som används. Dessa utgör bruksskalan i *Karsa giderim* (som också är bruksskalan i många turkiska folkmelodier). Med termen "bruksskala" avser jag här de toner som ingår i melodin ordnade i en skala dvs. med utgångspunkt i deras tonhöjder.[81] Uppställningen ska alltså inte tolkas som någon form av hierarkisk ordning av tonföljden.

Bruksskalan till "Karsa Giderim"

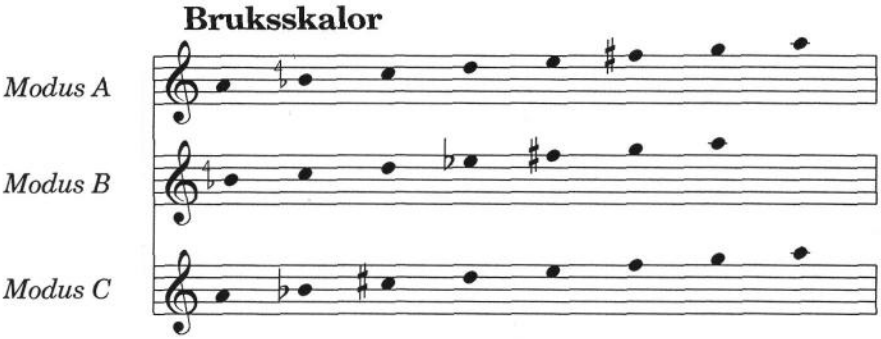
Som nämnts är de flesta musiketnologer överens om att modus är en kombination av någon tolkning av "skala" och ytterligare komponenter, vanligtvis melodisk rörelse av något speciellt slag. Jag ställer upp följande som utgångspunkt:

A) Tonhöjdskomponenter	**1 bruksskala**
	2 tonplatshierarki
B) Melodiska komponenter	**1 kurvatur**
	2 melodiska motiv

81 Det blir mer rimligt att tala om bruksskala när man betraktar hela genrer eller andra större kategorier.

Tonhöjdskomponenter

Utgångspunkten för alla modi är en mer eller mindre fixerad skala.



I slutet av kapitel 4, när jag diskuterar instrumentidiomatik, ska jag försöka visa hur tonhöjderna inom respektive bruksskala är relativt instabila för vissa tonplatser,[82] medan andra är betydligt mer fixerade, beroende av instrument, instrumentala idiom och modal funktion. Yektas resonemang om tetrakord och pentakord är viktigt för att man ska kunna förstå den tonhöjdshierarkiska uppbyggnaden, men här finns också en dold instrumentidiomatik som kan vilseleda oss. Mycket av det melodiska skeendet ligger inom de ramar som bildas av skalans övre och nedre tetrakord. Undantagen är dock många och det kan i en del fall ligga närmare till hands att förklara vissa omfångsbegränsningar med att de hamnar inom vad som ligger bra till på instrumentet eller att den melodiska rörelsen endast omfattar ena handens fingrar etc. I andra fall bestäms den enskilda melodiska rörelsen av instrumentspecifika idiom, klangliga eller traditionellt estetiska, som karaktäriserar varje instrument (jfr "Idiomatiska begränsningar i melodiken" i kapitel 4). Jag tror att detta är en ofta underskattad typ av melodiskt begränsande faktorer, i synnerhet i improvisationsanalys.

I modal musik brukar man tala om centraltoner, tonala centra, karaktärstoner, stabila och instabila tonplatser etc. I den turkiska konstmusiken används termer som "güçlü" (motstående, jfr dominant), "giriş" (ingång), "karar" (finalis), "yeden" (stark ton, ledton), "muvakkat kalışlar" (tillfälliga stopp) (Signell 1977:48).[83]

Många av de açışlar som analyseras i kapitel 5 har samma tonplats för karar och giriş. Man kan samtidigt med någorlunda säkerhet utläsa i

---

82 T. ex. är den tredje tonplatsen i modus B ofta betydligt lägre när den spelas på zurna än när den spelas på ney (jfr s 174).

83 Motsvarande termer inom arabisk konstmusik är: "qarār" = karar, "ghammāz" = güçlü och "dhahīr" = yeden (Pacholczyk 1980:259).

durationstabellerna på s 105 och 106 att dessa toner också är centrala ur ett tidsvärdesperspektiv. Termen *karar sesli* (viloljud) används av Markoff för att benämna både utgångspunkt och slutpunkt (1986:69).

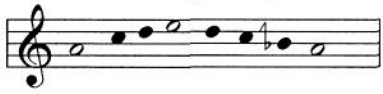
Kompetenta lyssnare

Stabilitet och instabilitet på olika tonplatser är ett relativt allmänt drag i modal musik. Men vilka dessa tonplatser är och i vad mån de är förbundna med typiska motiviska kringverk är förstås inte lika givet. En lyssnare som inte är förtrogen med en viss musikalisk stil kan knappast ha relevanta förväntningar på vilka toner som är viktiga eller centrala, vilka melodiska rörelser som bör finnas med vid spel i ett visst modus etc. (om så skulle vara fallet så är ju detta snarast en ren slump). Därmed kan lyssnaren i fråga inte heller uppleva de spänningar som uppstår på grund av infriandet eller icke-infriandet av musikaliska gestalter och etablerandet av centrala tonplatser. Musikern vet t. ex. att lyssnaren förväntar sig en viss melodisk rörelse, samtidigt som lyssnaren också vet att musikern vet att lyssnaren "vet". Så uppstår ett spel där musikerns skicklighet till stor del består i att bemästra denna kunskap, att driva det musikaliska skeendet vidare på ett balanserat och därmed tilltalande sätt.

Melodiska komponenter

Transkriptionerna av Aytekins improvisationer avslöjar melodiska linjer som finns inbyggda i varje modus. Det är lätt att hitta ett slags förenklad "schenkersk" urlinje som är typisk för den melodiska rörelsen.

Modus A: första kurvatur (K1A)



Kurvaturen motsvarar ett slags baskoncept för Aytekins improviserade melodigestalter. Det är en av modusets givna melodimodeller, mot vilken alla melodiska rörelser ska ställas under en viss fas av improvisationen. Ett av huvudmålen är att gestalta en sådan "normalkurvatur", att uppnå och förverkliga vissa förutbestämda delmål under improviserandets gång. En stor del av de melodiska byggstenarna i denna process är också förutbestämda. Signell har visat på förekomsten av bestämda (på ett slags allmän eller intersubjektiv basis) musikaliska motiv som är karakteristiska för respektive makam inom turkisk konstmusik (Signell 1977:124-33). På liknande sätt kan man göra för de typer av folk- och populärmusik som behandlas här. Varje modus är präglat av ett antal specifika korta fraser eller motiv som på ett medvetet sätt används av musiker. I de flesta açışlar återfinns typiska öppnings- och stängningsfraser och motiv. På en fråga om alla musiker använde samma

stängningsfras för ett visst modus (motsvarande makam Rast)[84] svarade Aytekin att alla gör något liknande. I verkligheten förhåller det sig nog inte så, men svaret belyser samtidigt att det inte finns några direkta rätt eller fel i allmän musikalisk konsensus. Dessutom återfinns inga formler som identiska kopior i olika improvisationer. Skillnader kan ligga på olika plan; dynamik, tempo, intonation etc., också i själva sammankopplingen av olika fraser.

Samtliga fraser fungerar som ett slags identifikatorer och har stor betydelse för etablerandet av respektive modus. Man kan beskriva förhållandet ungefär så, att en duktig turkisk açış-spelare kan göra uppskattade improvisationer utan att använda en enda motivisk modus-stereotyp, men att en kompetent lyssnare samtidigt skulle känna att något saknas (jfr Lundberg 1991). Moduskonceptet i Aytekins açışlar gestaltas både som en delvis förutbestämd melodisk form (kurvatur) och som ett collage av mer eller mindre förutbestämda motiviska byggstenar.

Med stöd i framförallt Toumas resonemang om maqamfenomenet har jag hävdat att modalitet är en process och att det är i improviserandet som de modala struktureringsprinciperna framträder som klarast. Modala konventioner och stereotypier framstår som vägledande faktorer i improvisationsprocessen. Men det finns ytterligare en aspekt av det processuella som måste beaktas, nämligen att ramarna eller grundstrukturerna, som vi musikforskare tenderar att se som fasta utgångspunkter, i sin tur är påverkade av den musik som de vägleder. Modala ramar skapas inom en bestämd musik-social kontext, där de fungerar som regler eller riktlinjer. De är alltså sprungna ur samma musikskapande som de utgör ramar för. **Modala ramar omskapas kontinuerligt av samma musik som de fungerar som riktlinjer för.** När olika musiker, instrument etc. deltar i skapandet av en bestämd musikalisk stil kommer denna stil att utgå ifrån instrumentens tidigare användning (spelidiom etc.), betydelsefulla musikers speltekniker osv. När en modal praktik utvecklas är denna del i en mer än dubbelriktad process där musiker, andra stilar och instrumentkarakteristika kontinuerligt blandas och influerar varandra. Teoretiskt sett kan man säga att varje framförande av en açış innebär en förändring av förutsättningarna för nästa.

---

84 Min fråga avsåg slutlås-fraserna för 87-13 och 89-20 (Lundberg 1991).

TURKISK FOLKMUSIKTEORI

Under den kemalistiska regimen påbörjades ett digert arbete med att skapa en ny nationell turkisk musikteori som skulle ha sin utgångspunkt i "ursprunglig" turkisk folkmusik. En värdering och drivkraft bakom arbetet var avståndstagandet från den osmanska konstmusikkulturen som ansågs "oäkta", en import från persisk och arabisk kultur. I dess ställe hyllades det något omaka paret västerländsk konstmusik och turkisk folkmusik. När det gällde folkmusiken sattes bykulturens musik i centrum och dokumentationsarbeten med stöd från statligt håll utfördes med början vid slutet av 1920-talet. På musikkonservatorierna i Istanbul, Ankara, İzmir och Erzurum startades utbildningar för professionella folkmusiker (Markoff 1986:22). Det är troligt att denna "upphöjning" av folkmusiken till nationell finkultur hade sina förebilder i den sovjetiska kulturpolitiken under samma period (jfr Lundberg 1987:61ff). Utåt visade sig denna ideologiskt baserade kulturverksamhet, vid sidan av den högre utbildningen, i ett brett utbud av konserter, statligt stödda festivaler, bildandet av professionella folkmusikensembler för den nationella turkiska radion m. m. Uttrycket *Türk Halk Müsiği* lanserades som en benämning på en ny officiell folkmusik i ensembleform (vilket inte funnits förut) och ersatte konstmusiken, *Türk Sanat Mûsikîsi*, som nationell turkisk musik. För att upphöja och legitimera folkmusiken som konstart inleddes ett omfattande arbete med kategoriseringar av genrer och skapandet av en standardiserad musikteori för folkmusiken.

I bykulturerna har ingen enhetlig musikterminologi använts. Ord för modus, skala, tonplatser etc. har oftast saknats.[85]

Den nya officiella terminologin skapades, när så var möjligt, ur existerande emiska benämningar inom olika delar av folkkulturen. När sådana inte fanns att tillgå användes västerländska, i första hand franska, termer. En hel del nya termer, med folklig "klang", uppfanns också.

Terminologi

Den nya folkmusikterminologin omfattar benämningar för tonplatserna enligt det europeiska solfége-systemet, där *do* vanligtvis betecknar karar. För altereringar av enskilda tonplatser används franskans *diyez* och *bemol* (halvtonshöjning respektive sänkning) med besiffringstillägg för mellanliggande mindre intervall. För att beteckna tonplatser på mikrotonal nivå

85 När jag frågat folkmusiker om relationen mellan açış och den efterföljande melodin har jag ofta fått svar som: "man måste använda samma fingrar" (från blåsare) och "man måste spela samma *perde* (band)" (från *bağlama*-spelare).

(mindre än en halvton) används termerna *koma ses* (komma-ljud, från det Pytagoreiska systemet där ett komma motsvarar 23,5 cent) eller mindre exakt: kvartston, *çeyrek ses* (Markoff 1986:69ff, Signell 1977:20ff). Oktaven delas in i sju tonplatser. För skala används det turkiska ordet *dizi* (från verbet *dizmek*: "att ordna i en rad") eller *gam*; från franskans *gamme* (Hammarlund 1993:97).

Ayak

Den gängse benämningen på folkliga modus inom det högre utbildningssystemet är *ayak*.[86] Den vardagliga betydelsen av *ayak* är "fot". Termen är ett lån från folkpoesin, där den används i betydelsen "versfot" och betecknar stavelse- och rimmönster, särskilt i genrer som är förknippade med kringresande barder: *aşikler*.[87] Inom poesin representerar *ayak* ett grundmönster för den poetiska formen. Inom musikteorin har termen på ett liknande sätt kommit att beteckna "modalt melodiskt mönster".

Att sådana mönster verkligen existerar inom den folkliga musiken är dock omtvistat. Låt oss jämföra följande två citat från två experter på turkisk folkmusik:

> ... in music an ayak reveals the tonal framework, or scale on which a melody is based. At the same time it embodies specific features of a melody type such as melodic contour, functional tones, stereotyped phrases, and cadential patterns, thus resembling the concept of seyir (progression) in the modal practice of Turkish art music (Markoff 1986:85).

> Makam är ett litet men mycket innehållsrikt ord. Ordet rymmer båda de västerländska begreppen ton och modus (*renk ve tür* [färg och sort]) och har också en "riktningsbestämmande" (*seyir kalıbı*) innebörd i den turkiska konstmusiken. Ton och modus (i det äldre språket *tarz*; stil) i makam, finns också i folkmusiken, men där finns inte makamets bestämda tonföljd (Torganlı 1983:312. Min översättning).[88]

I Markoffs beskrivning av *ayak* betonas förekomsten av melodisk kurvatur, funktionstoner, stereotyper och melodisk riktning, vilket framställer *ayak* som närbesläktat med konstmusikens makam. Torganlı å sin sida

---

86 Den bundna genitivformen är *ayağı*. T. ex. *Kerem ayağı*, modus *Kerem*.

87 I detta sammanhang är även bibetydelserna "ram" eller "grund" (Markoff 1986:85) relevanta.

88 Originaltexten lyder: Makam, çok kapsamlı bir sözcüktür. Batının ton ve mod (renk ve tür) kavramlarını aynı sözcükte birleştirdiği gibi, Türk Sanat Musikisinde ayrıca, bir «Seyir kalıbı» anlamını da taşımaktadır. Renk ve tür (eski dilde TARZ) anlamında makam, halk musikisinde de vardır. Halk musikisinde bulunmayan, makamsal seyir kalıbıdır.

pekar på att det är just avsaknaden av riktningsbestämning som skiljer den folkliga modaliteten från den konstmusikaliska.

Hur kan det komma sig att två auktoriteter på området redovisar diametralt olika uppfattningar i en så viktig fråga? Svaret ligger i att författarna, trots att båda uttalar sig om folkmusik, avser olika musik med sina beskrivningar. Markoff deklarerar att hon rör sig i kretsen av utbildade specialister på instrumentet *bağlama* medan Torganlı troligen avser folkmusik i någon mer diffus och generaliserad form. Vilka källor som ligger till grund för hans iakttagelser framgår ej, men det förefaller som om han utgått från transkriptioner av folkliga populära melodier.

Lika lite som makambegreppet kan överföras generellt på folkmusikaliska företeelser kan *ayak* sägas omfatta folkmusik i allmänhet. Trots att *ayak*-systemet idag används inom folkmusikutbildningen finns det, så vitt jag vet, inte någon handbokslitteratur på området. Den mest omfattande är Markoff (1986:84-109) som i sin tur nämner ett 9-sidigt häfte av Özgül (Markoff 1986:86). Avsaknaden av beskrivning och precisering av begreppets innebörd underblåser samtidigt en "het" debatt angående termens användning bland turkiska musikforskare. Özbek (1987) hävdar att termen felaktigt har kommit att få samma användning och betydelse som konstmusikens makam. Grundläggande *ayaklar* som *Garip, Kerem* och *Müstezat* är, enligt författaren, någorlunda relevanta, medan t. ex. *Bozlak ayağı* och *Azeri ayağı* är att betrakta som "misstag och påhitt" (Özbek 1987:205. Min översättning). Ur en annan aspekt kritiseras folkmusikens modusteori av Torganlı (1983), som menar att folkmusikteoretiker tar för liten hänsyn till makamfenomenet i sin helhet och istället överdriver betydelsen av *koma sesler*.

> Vi måste påpeka att vi finner den allmänna reaktionen mot ordet makam alltför överdriven. Vi vet att makam och *koma sesler* har kommit till folkmusiken från den turkiska konstmusiken. Man kan inte acceptera att *koma sesler* har blivit en ögonsten (för musikteoretiker, min anm) medan makambegreppet inte mottogs med tollerans utan slängdes ut på gatan (Torganlı 1983:312. Min översättning).[89]

Torganlı pekar på en "makamiseringstendens" hos folkmusiken som kan iakttas framför allt i stadsmusiktraditionen, där gränsen mellan fasıl-musiken och den traditionella folkmusiken alltmer suddas ut.

För en musiker i Aytekins situation, som uppträder inom det populärmusikaliska fältet med fasıl-musik i ince saz samtidigt som han spelar

---

89 Makam sözcüğüne karşı gösterilen genel tepkiyi, bir az aşırı bulduğumuzu söylemeliyiz. Bilindiği gibi, makam da koma sesler de halk musikisine Türk Sanat musikisinden geçmiştir. Koma sesleri baş tacı edip, makamı sokağa atmak, hoşgörü ile karşılanamaz.

"ren" folkmusik på zurna och mey, är det troligen oundvikligt att stilistiska element "smittar av sig" från den ena musikgenren till den andra. Markoff har t. ex. konstaterat att det finns en tendens till mer konstmusikartat açış-spel bland skolade folkmusiker.

Aytekin använder inte *ayak*-nomenklaturen för att beteckna modal tillhörighet. För ett 10-tal år sedan hade han, i likhet med de flesta andra folkmusiker i bykulturen, ingen terminologi för att ange modal identitet. Allteftersom han blivit mer etablerad inom olika grupper av musiker inom populärmusik och Türk Halk Müsiği har han tillägnat sig konstmusikens terminologi. I samtal med musiker inom fasıl-genren använder Aytekin makambeteckningar, men också för att beteckna folkliga modus i mey- och zurnamusik. Om man ser till de sätt på vilka Aytekin behandlar de modus han benämner *Hüseyni, Segâh, Hicaz* etc. i musicerandet, sammanfaller användningen mer med de *ayak*-strukturer inom Türk Halk Müsiği som beskrivs av Markoff (1986:106-109) än med de konstmusikaliska modus som makamnamnen indikerar.[90] Eftersom både konstmusik- och Türk Halk Müsiği-nomenklaturen på olika sätt ger vilseledande information om Aytekins modala praxis har jag valt att helt enkelt benämna förekommande modus som **modus A, modus B och modus C**. För att underlätta jämförelser med annan forskning inom området ska jag kort relatera respektive modus till dess motsvarigheter inom Türk Halk Müsiği och konstmusiken.

Kerem Ayağı - Makam Hüseyni - Modus A

Nomenklaturen till *ayaklar* har hämtats från olika håll. Två av de vanligast förekommande: *Kerem ayağı* och *Garip ayağı* är uppkallade efter berömda aşikler, *Kalenderi ayağı* efter kringvandrande dervischer; *kalender,* från Khorosan. *Misket ayağı* och *Müstezat ayağı* har fått namn efter bağlama-stämningar som ofta används vid spel i dessa modus (Markoff 1986:88).

Kerem ayağı har betraktats som "the fundamental mode of the Turkish folk music system" (Markoff 1986:97). Likheten med konstmusikens makam *Hüseyni* är uppenbar, inte minst vad beträffar bruksskala. *Hüseyni* har i sin tur betraktats som grundmakam (*ana makam*) i den turkiska konstmusiken. Man kan anta att valet av *Hüseyni* och *Kerem* som fundament i de modala teorierna till viss del har ideologisk grund. I den musikteori som utvecklades av Ezgi och Arel under 1900-talets början framställdes makam *Çargâh* som grundmakam. En avsikt var troligen att

---

90 Förutom skillnader i *seyir* och motiv har olikheter i intonering av vissa tonplatser påpekats av Signell 1974:45 och 1977:45, Markoff 1986:98 och Lundberg 1991:175).

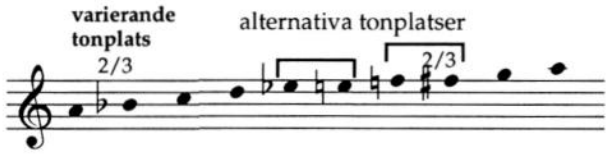
"närma" den turkisk/osmanska konstmusiken till den västerländska genom att betrakta ett makam, vars bruksskala liknade den västerländska durskalan, som utgångspunkt i musikteorin.

> One of the purposes of the Ezgi-Arel notation system would be that of bringing Turkish conventions more into conformity with European ones. The Turkish scale closest to the European major one would be that of the makam ÇARGÂH. The five-line Western staff without accidentals would therefore represent the diatonic ÇARGÂH scale (Signell 1977:24).

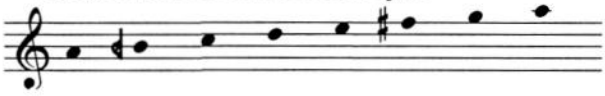
Hüseyni, å andra sidan, kan också ses som ett strategiskt val då makamet är rikligt förekommande i konstmusiken och ansett som "typiskt" turkiskt till skillnad från andra mer "allmänna" makamlar inom turkisk, arabisk och persisk konstmusik. *Çargâh* däremot var ett makam som knappast förekommer i musiktraditionen, åtminstone inte i den form det beskrivs av Ezgi och Arel (Signell 1977:43). Att *Hüseyni*-liknande melodier är vanliga i den folkliga traditionen anses, tillsammans med makamets frekventa användning i konstmusiken, borga för modusets "urturkiskhet".

En viktig skillnad mellan makam *Hüseyni* och *Kerem ayağı* är att bruksskalan för den senare innehåller alternativa tonplatser.[91]

Bruksskalan för (Ana-) Kerem ayağı[92]



Bruksskalan för makam Hüseyni



Observera att sänkningen av den andra tonplatsen i *Kerem* (två eller tre pytagoreiska komma) är större än den sänkning med ett komma som det bakvända b-förtecknet anger i makam *Hüseyni*.

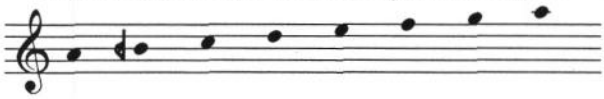
Genom den variabla sjätte tonplatsen i *Kerem* uppvisar moduset likheter med två andra makamlar: *Beyati* och *Uşşak*.

---

91 I Aytekins fall endast en; tonplats VI.

92 Det är brukligt att notera bruksskalan för *Kerem ayağı* uppifrån och ner. För att underlätta jämförelsen görs detta inte här.

Gemensam bruksskala till Beyati och Uşşak

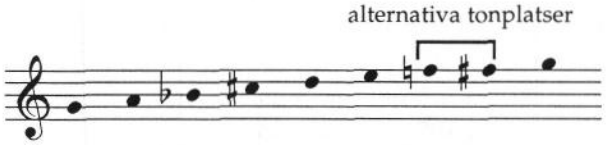


Likheten med *Beyati* är större än med *Uşşak* i och med att den förra liksom *Kerem* har sin andra centralton (güçlü) på tonplats V.

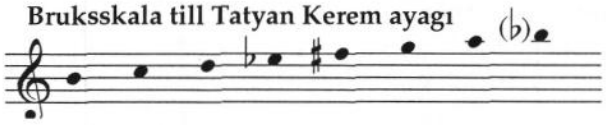
Tillsammans med flera besläktade *ayaklar* bildar *Kerem* en familj där, förutom den ovan beskrivna *Ana-Kerem*, även *Yanık Kerem* och *Tatyan Kerem* ingår.

Bruksskala till Yanık Kerem ayağı

alternativa tonplatser



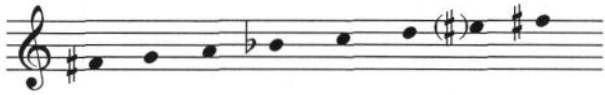
Bruksskala till Tatyan Kerem ayagı



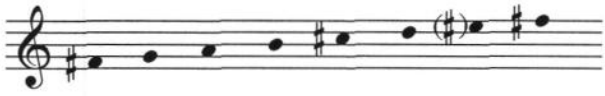
Misket Ayağı 1 - Makam Segâh - Modus B

Inom Türk Halk Müsiği skiljer man mellan två typer av *Misket ayağı*.[93]

Bruksskala till Misket 1



Bruksskala till Misket 2

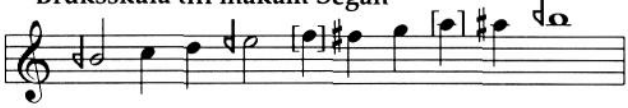


I Aytekins vokabulär är *Misket 1*; *Segâh*, medan *Misket 2*, så vitt jag vet, inte förekommer alls. En intressant iakttagelse är att den bruksskala som hos Aytekin kallas *Segâh* i högre grad sammanfaller med bruksskalan hos konstmusikens makam *Segâh* än med den bruksskala för *Misket 1* som beskrivs av Markoff (1986:102).

---

93 Markoff 1986:102.

Bruksskala till makam Segâh



Från Reinhard 1984a: Einlegeblatt

Markoff anger inte *Segâh*, utan istället *Eviç*, som det makam som motsvarar folkmusikens *Misket ayağı*. *Eviç* är ett sammansatt makam, uppbyggt av ett undre *Segâh*-tetrakord och ett övre pentakord från makam *Ferahnâk*. Beskrivningen hos Markoff (loc cit) innehåller en märklighet då det första tonsteget i *Segâh*-tetrakordet noteras som ett halvtonsintervall och inte, vilket är den vedertagna varianten, som ett större intervall. Positionen för skaltonen *segâh*, om man relaterar till västerländsk notation, är ett *pytagoreiskt komma* lägre än tonen *h* och den efterföljande tonen ett rent *c* (jfr t. ex. Signell 1977:28).

I Aytekins repertoar är modus B starkt förknippat med melodier av kaukasiskt, i synnerhet azerbadjanskt ursprung. Det finns också en stark koppling mellan den mindre meytypen (*cura*) och modus B. Aytekin menar att detta modus kräver en precisare intonation än andra modus, vilket bäst åstadkoms med den mindre meytypen.

Garip Ayağı - Makam Hicaz - Modus C

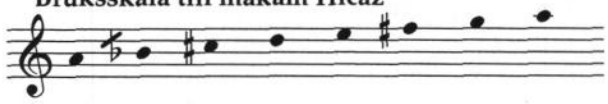
Makam *Hicaz* och dess folkliga varianter framstår som det kanske populäraste moduset i den urbana folkmusikkulturen, inte bara i den turkiska traditionen, utan också inom arabiska, balkanska och även judiska och spanska populärmusikgenrer. Manuel (1989) talar om *Hicaz* som ett grundelement i en "Mediterranean tonality" (s 75). Skälen till denna popularitet är flera.

> The gradual dismemberment of the Ottoman Empire, the subsequent "Balkanization" of its former European domain, and the increasing hegemony of Western European culture served in some respects to weaken the perpetuation of the acculturated musics which had evolved by 1900. In the twentieth century, however, the advent of the mass media has provided a new and unprecedented vehicle for the transmission and sharing of syncretic musics, now in the form of urban commercial genres. Thus, for example, we find that Turkish and Greek pop musics come to constitute new musical *linguas francas* throughout much of the Balkans as well as in their homelands (Manuel 1989:77).

Efter perioden med Osmansk dominans på Balkanhalvön utövar turkisk musik, som Manuel konstaterar, alltjämt ett stort inflytande. Det är dock

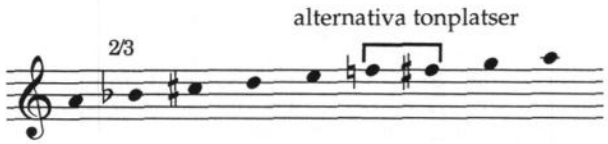
inte alla typer av melodier som tas upp och spelas av balkanska musiker. En stor andel av de melodier av turkiskt ursprung som kommer i bruk även på Balkan är av *Hicaz*-typ. En förklaring till detta är troligen att den bruksskala som ligger till grund för de flesta av varianterna på *Hicaz* har ett toninnehåll grundat på hel- och halvtonsteg. Härmed möjliggörs översättning till de instrument av västerländskt ursprung, som utgör stommen i populärmusikens instrumentarium på Balkan. Bruksskalan till *Hicaz* går utmärkt att spela på klarinett, saxofon, dragspel, gitarr etc., vilket inte är fallet med t. ex. *Segâh* och *Hüseyni*.[94]

Bruksskala till makam Hicaz



Melodier av *Hicaz*-typ har sedan länge varit vanliga inte minst inom den zigenska fasıl-musiken i städerna. Inom osmansk/turkisk populärmusik har *Hicaz*-melodier förekommit sedan tidigt 1800-tal, i osmansk konstmusik sedan 1700-talet och i arabisk konstmusik sedan 1200-talet (Manuel 1989:84). Vad gäller bruksskala går en skiljelinje mellan den klassiska musikens och populär- och folkmusikens placering av tonplats VI. I konstmusiken används stor sekund mellan tonplats V och VI, så att den senare bildar en stor sext i förhållande till karar. Folk- och populärmusiker intonerar istället samma tonplats en halvton lägre så att intervallet till karar blir en liten sext, men även den stora sexten förekommer som vändton till tonplats VII vid uppåtgående rörelse. Denna rörlighet för tonplats VI avspeglar sig i Markoffs notering av bruksskalan för motsvarigheten inom Türk Halk Müsiği: *Garip ayağı*.

Bruksskala till Garip ayağı



Aytekin använder dessutom ibland en höjning av tonplats VII, vilket gör att skalan får drag av makam *Hicazkâr* (jfr kapitel 4 s 173. Transkriptionen av *Kasap* på instrumentet ney).

---

94 Avsaknaden av kvartstonsintervall möjliggör också modal harmonisering, vilket är en grundläggande ingrediens i de flesta balkanska populärmusikgenrerna.

Mellan Makam och Ayak

I motsats till vad många turkiska musikforskare hävdat finns det flera grundläggande likheter mellan vissa av folk- och populärmusikens modala praktiker och den turkiska konstmusikens makamfenomen. De medvetna försöken att bygga upp en självständig folkmusikteori grundades egentligen mer på ett ideologiskt avståndstagande från konstmusikens makamteori än på fakta som visade på dessa musikkategoriers oberoende. Mycket av teoribildningen inom Türk Halk Müsiği liknar den makamteori som beskrivits av tidigare turkiska musikteoretiker. De likheter i bruksskalor som påvisats är troligen bara en del av ett större komplex av relationer mellan olika modala traditioner inom det turkiska kulturområdet. Markoff (1986:105f) redovisar en undersökning av Şenel Önaldı som påvisar förekomsten av varianter av 24 av den turkiska konstmusikens makam i folkmusik.[95] Markoff avslutar med en förhoppning om vidare klargöranden:

> Hopefully, future research will clarify the dynamics of the true nature of the relationship that exists between the two systems (Markoff 1986:106).

Det finns en tendens att betrakta folkmusiken som enhetlig trots att det föreligger mycket stora skillnader mellan och även inom de kategorier som ofta sorteras in under folkmusik: bymusik, stadsmusik, Türk Halk Müsiği etc. Likheterna med konstmusikens modala system står inte att finna generellt i dessa kategorier utan snarare inom vissa av de genrer som förekommer inom respektive kategori. Enligt min mening är det främst inom musikformer som utnyttjar modal improvisation som dessa likheter blir särskilt tydliga.

> Almost every form in Turkish classical music has the fundamental makam sequence we can call "ABA." The first "A" section of a piece could be termed the "exposition"; its function is to realize the seyir (progression) of the nominal makam. The "B" section usually contrasts with the "A" section by modulating to an other makam or exploiting the high register --a "development," or expansion, section. The second "A" section is a return and cadence on the original makam, a "recapitulation," if you will (Signell 1977:67).

---

95 Önadlı visar på förekomsten av följande makam: *Puselik, Sçehnaz, Kürdi, Neva, Tahir, Acem, İsfahan, Arazbar, Saba, Gerdaniye, Mâye, Hüzzam, Irak, Ferranâk, Nikriz, Suzinâk, Hicazkâr, Zavil, Sazkâr, Uşşak, Beyati, Hüseyni, Muhâyyer, Hicaz, Karcığar, Segâh, Çârgâh, Eviç, Rast, Nişabûrek, Nişabûr, Müstear, Neveser* och *Mahur*, dvs. av de 13 grund makam-skalor som Arel beskrivit som centrala för turkisk konstmusik finns 10 företrädda i Önaldıs material. Dessutom är bruksskalorna för två av de saknade, *Hümayun* och *Uzzal*, mycket lika *Hicaz*. Den tredje, *Zengüle* är snarlik *Hicazkâr* (jfr Signell 1977:33-35).

Aytekins açışlar har samma typ av formuppbyggnad som beskrivs av Signell, med det undantaget att utvecklingsfasen "B" oftast inte innehåller modulation till andra modi.[96] Det är alltså möjligt att tala om "seyir". Denna grundkurvatur liknar också konstmusikens uppbyggnad kring vissa bestämda tonhöjdscentra och innehåller också förutbestämda fraser och motiv.

Urvalsmotiv

De tre modi som presenterats här har jag valt för att de är allmänt förekommande, naturliga att spela på de tre instrument som ingår i undersökningen och för att de representerar tre olika men viktiga delområden inom dagens turkiska folk- och populärmusik. Modus A är troligtvis det mest spelade i turkisk bykultur, i synnerhet inom mey- och zurna-repertoaren, vilket har visats i många undersökningar. På en kassett som producerades av Aytekin 1986, *Anadolu'dan Ezgiler*, kan bruksskalan för 15 av totalt 22 melodier identifieras som modus A:s bruksskala (Lundberg 1991:176-177). En rimlig uppskattning är att andelen melodier i modus A av Aytekins totala repertoar ligger en bra bit över 50%.

Modus B är utmärkande för en speciell repertoar av kaukasisk mey- och zurnamusik som är populär bland turkar idag. Det är, kanske på grund av Aytekins kaukasiska ursprung, ett av hans favoritmodi.

Modus C är rikligt förekommande i musiken inom den moderna turkiska stadskulturen, men även om man i generella ordalag ibland pekar ut modus C som typiskt för den urbana kulturen (jfr Manuel 1989) så är melodier av modus C-typ också vanliga i bymusiken och i Türk Halk Müsiği-repertoaren. På samma sätt är melodier av modus A- och B-typ också vanliga inom de flesta områden av turkiskt musikliv. Doruk (1987) redovisar en undersökning av 300 sånger från Sarısözens insamlingar från i första hand Ararat-distriktet (Ağrı) i Östra Anatolien.[97] Den tonala tillhörigheten i materialet fördelas hos Doruk enligt följande (procenttalen är tillagda av mig):

a	Hüseyni	158 sånger	52,7%
b	Hicaz	50 sånger	16,7%
c	Segâh	23 sånger	7,7%
d	Rast	16 sånger	5,3%
e	Karsığar	13 sånger	4,3%

96 Av de 42 açışlar som behandlas i detta arbete innehåller endast tre modulerande avsnitt.

97 Insamlingsarbeten företogs i första hand i de östra delarna av Turkiet. Detta var också en följd av politiska ställningstaganden då man ansåg att den mest "urturkiska" musiken levde kvar i dessa områden.

f	Uşşak	13 sånger	4,3%
g	Pençgâh	9 sånger	3,0%
h	Nihavend	7 sånger	2,3%
i	Kürdi	6 sånger	2,0%
j	Hüzzam	2 sånger	0,7%
k	Neveser	2 sånger	0,7%
l	Sabâ	1 sång	0,3%

Dominansen av *Hüseyni* (modus A) är uppenbar och vi kan konstatera att de tre modus som ingår i min undersökning motsvarar över 77% av Sarısösens insamlade material (jfr Doruk 1987:91).

DEN MELODISKA PROCESSEN

En drivkraft i Aytekins açış-spel, liksom i andra typer av modalt improviserande, är utförandet av mer eller mindre givna melodimodeller. Hur ska man då kunna förstå den kraft som modellen innebär och på vilket sätt är den meningsbärande för den musikaliska processen?

I turkisk zurna- och meymusik står metrik och melodilinje nästan alltid i första rummet. Något harmoniskt eller ackordiskt tänkande existerar knappast, åtminstone inte i västerländsk mening. De samklanger som förekommer inskränker sig till borduntoner, melodioktaveringar och de tillfälliga klanger som kan uppstå genom ett heterofont spelsätt.[98] De primära musikaliska uttrycksmedlen är tids- och tonhöjdsparametrarna, de sekundära är dynamik och klangfärg. Avgörande för huruvida en açış ska uppfattas som bra eller dålig blir musikerns förmåga till melodiskt skapande. Drivkraften är den spänning som uppstår mellan den förväntade och faktiska melodiska rörelsen. Detta är särskilt framträdande i modal melodik, men troligen en viktig drivkraft i allt melodiskt skeende. På 300-talet f. Kr. beskrev den grekiske musikestetikern Aristoxenos melodik på det här viset:

> Melodiken - liksom musikens övriga element - består av ett blivande. Ty förståelsen av musik är sammansatt av dessa två: varseblivning och minne. Man varseblir det blivande och minns det redan blivna. På annat sätt kan man inte uppfatta musiken (cit efter Edlund och Mellnäs 1968:19).

Detta är samma typ av tankegång som musikpsykologer kallar gestaltupplevelse, dvs. vår benägenhet att tolka varje förflyttning mellan olika toner i en skala som en gestalt: en melodi. De gestaltpsykologiska effekterna tillsammans med den förväntade musikaliska formen ger den modala improvisationen dess kraft. Ernst Kurth menade att man inte enbart kan tala om en fysisk energi, utan också om en musikalisk, psykisk energi:

> In der Tat läßt sich das Wesen der Musik und psychischer Kräfte weniger Vergleiche mit anderen Sinnesgebieten erfaßen als durch Vergleiche mit dem einzigen anderen Kraftgebiet, das wir kennen: der Physik (Kurth 1947:98).

---

98 Ackordiska samklanger förekommer, framförallt vid samspel i orkestrar som innehåller stränginstrument t. ex. *bağlama*. Det är dock inte frågan om något harmoniskt skeende i västerländsk mening, utan snarare ett slags klanglig utsmyckning. Inom vissa grenar av den moderna turkiska populärmusiken och kanske framförallt filmmusiken experimenteras det med en typ av harmonik av europeiskt eller kanske snarare balkanskt snitt.

De fysikaliska fenomen som är förknippade med energi, t. ex. spänning och rörelse kan mycket väl appliceras på musiken (jfr Kurth loc cit) och enligt min mening, allra bäst på musikalisk improvisation. De delar av Kurths teorier som förefaller tillämpliga vid improvisationsanalys är de som behandlar musikens rörelseenergi (Bewegungsenergie) och dess spänningsspel (Spiel von Spannungen) (jfr Bent 1987:46). Genom att använda ett synsätt där de musikaliska spänningarna uttrycks i termer av energi kan vi bättre förstå de krafter som döljer sig bakom improvisationen och som gör açış-spelet till en fascinerande konst. Så långt möjligt kommer jag fortsättningsvis att använda termen musikalisk *spänning* istället för Kurths musikalisk *energi*, då den senare, åtminstone i svenskt språkbruk, är fastare knuten till fysikaliska fenomen. Spänning låter sig genom sin vidare referens, lättare infogas som språkligt verktyg vid beskrivning och analys av melodiska skeenden, men den "kraft" som åsyftas med termen är av samma typ som den som Kurth var ute efter att beskriva.

Püff noktası

Många som arbetat med musik, såväl praktiker som teoretiker, har förundrats över vilka fenomen eller vilken kraft det är som gör musiken "het" eller får den att "lyfta" (jfr Bastien, 1988:140ff och Ronström 1992b:21ff). Hur kommer det sig att det vid ett visst skede av en musiktillställning kan infinna sig en bestämd känsla av att musiken "tänder till". Tändningen sker samtidigt mellan musiker och publik och ger en känsla av samhörighet, ett kollektivt medvetande om att "nu lyfter det", "nu är det bra ös" etc. En arabisk musiker beskrev fenomenet i en intervju om den arabiska sångerskan Om Kalsoum så att sångerskan och publiken i ett visst ögonblick av en improvisation får "samma gestalt". Troligen avsåg han att den spänning som byggts upp inför en förväntad melodisk rörelse får en perfekt upplösning i den mening att en stor del av de lyssnande samtidigt erfar samma sak.[99] På turkiska använder man termen *püff noktası*, (ung. att finna höjdpunkten)[100] för att beskriva detta fenomen, som ofta tar sig uttryck i att publiken spontant applåderar och ropar ut sin uppskattning av den improviserande musikern.

> **ZA** Med Izzet Altınmışe spelade jag en improvisation som var lång. Tänk en sångare som får vänta så länge, men folk var glada.
> **DL** Jag har tittat på videon. På ett ställe när du spelar så skriker folk. Varför? Hur känner dom? Vad tänker dom? osv.

---

99 Detta liknar Keils användning av termen "oneness" för att beskriva känslan av fullständighet eller helhet i deltagandet i musik- och dansaktiviteter (Keil 1987:276).

100 "To find the delicate vital spot of a thing" (TYRS).

ZA Man tänker på olika sätt. Det finns något som vi kallar *püff noktası*. Inte slutpunkt utan....

DL Toppen?

ZA "En bra bit av något". /sjunger/.... Om man har spelat länge där nere och kommer upp så kommer det liksom en krasch. Jag kan komma ihåg att om man spelar... /spelar i tersläget.... går upp till kvarten/... Där kommer det.... /spelar/.... Det var också *Hüseyni*.

DL Om du spelar nästan samma fras länge i ett register. Man liksom väntar på att du ska gå upp och när du gör det så känns det skönt.

ZA Alltid när man kommer till höga toner kan det bli... *intizar* (förväntning) säger man på turkiska. Då kan man skrika ut sina problem och så vidare. Det ska vara högt. Här kan det inte vara skönt. /Spelar lågt/.... Det händer ingenting man kan bara gå runt. *spelar*.... Det är ganska mjukt men om man kommer högre så blir det applåder alltså. Då känner dom samma som jag. /Spelar/...

DL När man hör sångare som sjunger så kan det bli likadant på vissa ställen. Beror det på texten eller på musiken.

ZA Det är högre toner. Man kan känna att nu är det kul där uppe. Men det finns ingen text.

DL Men om han sjunger en text.

ZA Men det blir ändå mycket applåder högst uppe. Det är tonen som gäller.

(ZA 920428)

Även om vi här resonerar om toner, så är det inte dessa i sig som *püff noktası* handlar om. Snarare gäller det "det där ogripbara" som just skiljer toner från musik. Det är inne i huvudet på människor som musiken uppstår. Där uppstår de spänningar i och mellan harmonik, melodik, rytm och dynamik som förvandlar Hertz och decibel till musik. Det är i det sociala spelet mellan människor som viktiga förutsättningar skapas för vad som överhuvud taget ska uppfattas som musik och i förlängningen; vilken musik som är bra eller dålig, när det är "hett" eller inte. Keil (1987) förklarar musikens kraft med att den uppstår i deltagandets avvikelser (paticpatory discrepancies) från de grundmönster som musiken bygger på, såväl rytmiska som melodiska. "Music, to be personally involving and socially valuable, must be "out of time" and "out of tune" (Keil 1987:275). Keil betonar jazz- och folkmusikers strävan efter att använda skillnader i intonation och rytmik för att skapa rätt "sound" respektive "groove", "drive" eller "push".

Kurth inspirerades av Schopenhauers idéer om en inneboende världskraft i sina försök att förklara musikens inneboende krafter. Världskraften *"viljan"*, var den urkraft som på gott och ont (mest på ont enligt Schopenhauer) realiseras till vår iakttagbara verklighet.

> Min existens såsom enskild varelse är en illusion, som uppstår till följd av min subjektiva rums- och tidsuppfattning. Det enda verkliga är en enda gigantisk vilja, som framträder överallt i natur-förloppen, de organiska såväl som de oorganiska (Russel 1985:640).

Schopenhauers huvudarbete *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), hade stor inverkan på det sena 1800- och tidiga 1900-talets vetenskapsmän, men även på musiker och kompositörer, t. ex. Wagner (jfr Rothfarb 1988:12). Kurth översatte Schopenhauers diffusa tankegångar till ett mer handfast analysredskap för musik där "viljan" istället blir den kraft som utgörs av vår förväntan på rörelse i musik.

> Um die Musikteorie zu begründen, gilt es nich bloß zu "hören" und immer wieder nach den Erscheinungen des Erklingenden zu fragen, sondern tiefer zu den Urforgängen in uns selbst hinabzutauchen. Alles Klangspiel liegt bereits an den letzten Oberschicht der Musikwendung; das gewaltige Drängen, die Spannungen eines Uendlich reich durchwirkten Kräftespiels, das was wir als das Musikalische im Klang bezeichnen..... liegt unterhalb der Klänge..... und erquillt aus den Unterströmungen des melodischen Werdens, den Psychischen Energien von Bewegungsspannungen. Das musikalische Geschehen äußert sich nur in Tönen, aber es beruht nicht in ihnen (Kurth1917:7 min understrykning.)

Troligen är det i detta "Kräftespiel" som vi kan finna förklaringen till vad det är som gör att musiken kan "lyfta" ibland.

Musikalisk rörelse och tid

Bland turkiska zigenarmusiker, särskilt klarinettister, är det vanligt att inleda improvisationer med en lång uthållen ton. Tonen som används som giriş (ingång) är ofta en andra centralton i det använda moduset. Så snart tonen ljuder vet en insatt lyssnare att detta är starttonen, inledningen till en frimetrisk improvisation i ett bestämt modus. Men efter bara några sekunder förväntar sig lyssnaren också att nästa ton snart måste komma, men den kommer inte och när sen denna första ton hållits ut ytterligare, ibland upp till tio till femton sekunder, blir spänningen enorm: nu *måste* en rörelse starta. Musikern ger sig inte utan förhöjer spänningen ytterligare genom att lägga till vibrato och ornament som förstärker intensiteten och än mer tydligt visar att melodin mycket snart kommer att röra sig, men detta sker inte. Men så slutligen, utan att man riktigt förstått hur, glider han ner från den fjärde tonplatsen till den tredje (om det använda moduset t. ex. är makam *Hicaz*) och den förväntade rörelsen har äntligen inletts.

Musikens motor är en rörelseenergi som visar sig så snart den första tonen klingar genom att driva den musikaliska rörelsen framåt, mot ett mål, i det här fallet vilotonen: karar. En improviserad melodik blir intressant och spännande genom att lyssnaren inte bara vet att den första tonen kommer att följas av en annan utan också genom att de kommande tonerna förväntas bilda ett melodiskt mönster. Lyssnaren "vet" vart melodin är på väg, men inte riktigt hur och när. Denna kunskap eller musikaliska redundans beskrivs bl. a. av Meyer (1956) som basen för känsloupplevelse i musik. När den musikaliska rörelsen avviker från det förväntade kan musiken skapa känslor. Det Meyer talar om är också ett slags musikaliskt energiinnehåll men han beskriver detta istället i termer av känslopotentialer och faktiska känslor. Meyers teser bygger på gestaltpsykologins idéer om att vi omedvetet söker helheter och gestalter i vår musikperception. Genom att inte infria en förväntad gestalt eller genom att fördröja nästa förväntade steg i en melodisk rörelse kan en musiker eller kompositör skapa en spänning genom att minska förutsägbarheten och därmed öka musikens känsloinnehåll. I açış-spel är denna form av spänning den kanske viktigaste energikällan. I alla improvisationsformer (och kanske alla musikformer) ligger en stor spänning mellan den verkliga musikaliska rörelsen och den förväntade; ju högre grad av förutsägbarhet desto lägre grad av musikalisk spänning. Improviserad frimetrisk musik får dessutom, eftersom den inte är underkastad någon fast tidsindelning, en större potential än metrisk improvisation, att fördröja infriandet av musikaliska förväntningar och därmed att skapa musikalisk spänning.

Att modal melodik är ett "spel" med spänningar betonas också av den svenska folkmusikern och musikforskaren Sven Ahlbäck. Hur hänger en modal melodi ihop, frågar han och svarar själv:

> Hur blir den något annat än en melodi för oss, hur kan vi uppleva att det händer något i en melodi? -Ja, det är inte endast fråga om olika rytmiska meningar, fraser etc. som hör ihop som fråga-svar eller genom upprepning och variation i rytmiken. Nej, en melodi är också ett spel mellan olika tonhöjder med olika spänningsvärden (Jernberg och Ahlbäck 1986:55).

Aytekin kan, i en açış, dröja sig kvar på en etablerad tonplats, nosa lite på nästa för att höja lyssnarens förväntningar om rörelse men gå tillbaks igen och sedan göra om detta flera gånger innan han slutligen "ger med sig" och låter det förväntade ske. Eftersom han inte är bunden av en metrisk ram, kan han agera utan hänsyn till periodicitet och bygga upp de spänningar han tycker är passande för den musikaliska situationen.

Tonhöjd och duration

I spelet mellan vila och spänning finns i den modala strukturen tonplatser som är mer eller mindre stabila (karar, andra centraltonen güçlü etc.). Aytekin utnyttjar de krafter som utvecklas genom spännings-skillnader vid rörelse mellan olika delmål i tonplatshierarkin inom den modala kurvaturen. För att undersöka förhållandet mellan förväntan och faktiskt melodiskt skeende kan vi studera en utskrift av de enskilda tonernas durationsvärden inom en açış.

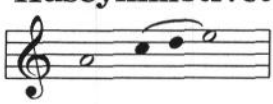
Tabell 1: Açış MA1(total duration: 0'43")

Tonplats	Duration i sekunder	Relativ duration %
VII (g)	-	-
VI ($f^{\#}$)	-	-
V (e)	7,5	17,4
IV (d)	10,5	24,4
III (c)	8	18,6
II ($h^{\flat}$)	4	9,3
I (a)	12	27,9
-I (g)	0.5	1,2

Vilka slutsatser angående de modala ramarna kan man dra utifrån en durationstabell? Låt oss föregå analysen av den modala identiteten för denna açış en smula och utgå ifrån att vi vet att Aytekin improviserar över ett mycket vanligt modus i turkisk folkmusik; modus A. I detta modus utgår de melodiska rörelserna från två grundkurvaturer; K1A och K2A (jfr Kap 5, s 187 och 189)

De två kurvaturerna representerar bruksskalans två avdelningar: K1A befinner sig inom ett pentakord som sträcker sig från karar till den femte tonplatsen och K2A rör sig inom trikordet mellan tonplats V och VII. I MA1 som är en förhållande vis kort och enkel açış sker hela den melodiska rörelsen inom det första pentakordet. I tabelluppställningen över durationstider kan man utläsa betydelsen av tonplats I (karar), genom att den också motsvaras av det största durationvärdet. Den melodiska rörelsen befinner sig vid karar under nästan 30% av den totala durationen. I notbilden (s 249) syns också att tonplats I fungerar både som karar och giriş. Hur är det då med den andra centraltonen, dvs. tonplats V i detta modus? I ett tidsvärdesperspektiv tycks tonplats IV ha större tyngd i den modala strukturen.

Hüseynimotivet



Analysen indikerar att tonplats IV och till och med tonplats III skulle ha större betydelse som centra för den melodiska rörelsen. När jag lyssnar på musiken hörs dock ett tydligt centrum på tonplats V. Improvisationens första fras innehåller, förutom att den faktiskt landar på och därmed etablerar tonplats V, en välkänd identifikationsfras för detta modus; *Hüseynimotivet* (jfr Signell 1977:126f).

Motsättningen mellan durationstider och upplevda melodiska centra kan till stor del förklaras av två delvis sammanhängande faktorer. För det första utgör tonplats V en faktisk utgångspunkt genom dess etablering i styckets första fras. För lyssnaren blir tonplats V referenspunkt för den fallande melodiken under resten av denna açış, även om tonplats V inte fortsättningsvis betonas särskilt starkt. För det andra och kanske viktigaste, råder det ingen som helst tvekan om att för den lyssnare som är förtrogen med det modala regelsystemet för denna musik utgör tonplats V ett andra melodiskt centrum. Kanske skulle denne till och med uppleva det musikaliska skeendet som trivialt om melodin i större utsträckning låg stilla på en redan etablerad tonplats. Det är inte nödvändigt att etablera en tonplats genom en mycket lång relativ duration. Istället finns möjligheten att i spänningsskapande syfte utnyttja lyssnarens vetskap om den modala hierarkiska tonplatsstrukturen genom att undvika en central tonplats. Tabeller kan endast (med säkerhet) säga något om vilka toner som används och i vilken utsträckning, men inte så mycket om vilka funktioner de använda tonerna har. En motsvarande tabell (tabell 2) för en annan açış i samma modus visar ett annat resultat.

Tabell 2: Açış MA2 (total duration: 1'57")

Tonplats	Duration i sekunder	Relativ duration %
VII (g)	2,5	2,1
VI (f eller $f^{\#}$)	0,5	0,4
V (e)	40,5	34,6
IV (d)	12	10,2
III (c)	16,5	14,1
II (h^{d})	9	7,7
I (a)	33	28,2
-I (g)	2	1,7

Här finner vi att tonplats V, tvärtemot MA1, har det högsta durationvärdet och att tonplatserna I och V tillsammans svarar för mer än 60 % av den totala durationen. Tyder då detta på att MA2 är en trivialare açış än MA1 med högre förutsägbarhet och därmed lägre spänningspotential? I den första frasen framträder en normal eller förväntad kurvatur i det melodiska förloppet, men den viktigaste förklaringen till det stora durationsvärdet för tonplats V står nog snarare att finna i det faktum att MA2 är mer melodiskt utvecklad och använder sig av en andra melodisk linje (K2A), där tonplats V fungerar som utgångspunkt (från mitten av rad nio).

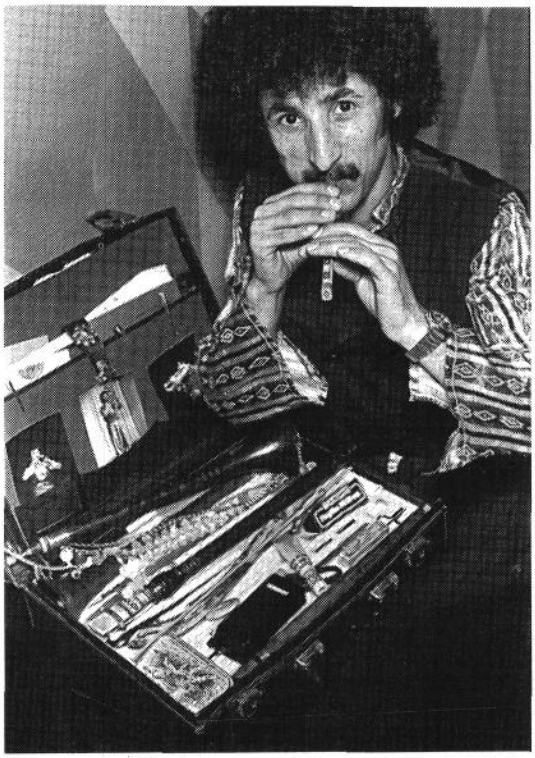
Anledningen till att det inte går att uttala sig om den modala grundstrukturen och den tonhöjdshierarki som karaktäriserar ett visst modalt förlopp utifrån analys av tidsvärden är att de enskilda tonerna till stor del fungerar som motvikter till varandra i melodimodellen.

KAPITEL 4

INSTRUMENTENS BETYDELSE

För kropp och själ

För att förstå Ziya Aytekins musikaliska skapande måste man studera hans arbetsredskap; instrumenten. Hur påverkar valet av instrument det klingande resultatet i en improvisation?



Ziya spelar Sipsi (vassrörsklarinett) bredvid sin instrumentväska. Fotografiet, som är taget i början av 1980-talet, finns i Aytekins privata ägo.

I en diskussion kring modusbaserad musik är det lätt att överdriva betydelsen av framför allt modustypiska fraser och tonhöjdshierarkiska kännetecken. Man förklarar för mycket av det melodiska skeendet med utgångspunkt i modi i stället för att ta hänsyn till viktiga komponenter som t. ex. instrumental spelpraxis, materialskalor och personliga musikaliska karakteristika.

Varje instrument kännetecknas av specifika stilkarakteristika som kan variera mellan olika musikaliska rum. Spelsätten kan vara regionalt förankrade och förknippas med en viss by eller ha mer omfattande utbredning inom ett bestämt kulturområde. Aytekin är noga med att påpeka att den speciella blandningen av regional och personlig stil som präglar en musiker innehåller en

del grundläggande drag som inte kan eller kanske snarare inte bör "tvättas bort".

> Man behåller sin stil, den kan man inte kasta bort. Man lär andra städers musik och försöker spela för det är nyttigt, mer intressant. Man har kanske aldrig hört en låt eller stil, då försöker man lära den. Men den gamla stilen är kvar. Jag gjorde också likadant. När jag spelade i Istanbul någonstans kunde de förstå att det här var från Artvin-området. Även om jag spelade en låt från någon annanstans sa dom: - Det där är Artvin (ZA 830615).

Aytekins strävan att utöka sin repertoar och lära sig nya stilar har lett till att han idag, av sina gamla lärare i Şavşat, ibland blivit anklagad för att inte spela i ren Artvinstil. Trots allt kan man i Aytekins fall konstatera att beträffande hans personliga stilidiom är det av stor betydelse att han lärt sig grunderna för sitt musicerade i en regional kontext. Rörbladsinstrumenten zurna och mey lärde sig Aytekin i sin födelsestad Şavşat i Artvindistriktet i nordöstra Turkiet. Hans lärare var i första hand Sofu Usta och Cabbar Usta, två mästerspelmän i Şavşat.[101] Aytekins stil på dessa två instrument är präglade dels av den regionala stil som är typisk för Artvin, dels av de personliga stilar som utmärker Sofu Usta och Cabbar Usta. När det gäller flöjten ney så är situationen en annan. Det finns inga neyspelare i Şavşat och Aytekin hade aldrig ens prövat instrumentet innan han kom till Sverige 1979. I Turkiet är ney i första hand förknippad med konstmusik, religiös musik och annan t. ex. kaféhusmusik, alltså musik framförd på s. k. ince saz (jfr kapitel 2 s 43f). På senare år har instrumentet också blivit allt vanligare i populärmusik som t. ex. *arabesk*. Gemensamt för de olika neygenrerna är att det genomgående rör sig om stadsmusik; musik som man mycket sällan kan höra levande på landsbygden utan endast via radio eller inspelningar. Aytekins första ordentliga kontakter med sådan musik var i Stockholm och det är också där som han lärt sig spela ney. Många av låtarna i hans neyrepertoar har han lärt sig via inspelningar, främst kassetter med turkiska och arabiska förlagor. De olika förutsättningarna för inlärningsprocessen av mey och zurna respektive ney gör att Aytekin har olika grund för sin spelpraxis på de olika instrumenten. Det är också viktigt att påpeka att Aytekin, innan han flyttade till Sverige, inte heller hade spelat någon av de änd-randblåsta herdeflöjter *(çoban kavalı)*, dvs. folkliga släktingar till ney, vilka är

---

101 *Usta* betyder mästare och är en titel som läggs till namnet på erkänt skickliga musiker och hantverkare i turkiet, men också i många andra kulturer i Asien. En annan liknande titel är *dede* som främst används för musiker inom religiös musik t. ex. i Mevlâna-orden. Men även spelmän inom folkmusiken tituleras ibland *dede*.

vanliga inte minst i östra Turkiet. Hans "sound"-ideal för ney, främst vad gäller intonation och ornamentik, är präglat av en slags allmän modern stil; ett urbant musikideal som till stora delar omfattar stadsmusiken i det östra medelhavsområdet.

Jämförelser

De instrument som jag valt att studera är de viktigaste i Aytekins repertoar. Samtidigt representerar de två musikaliska extrempunkter, två vitt skilda kulturella världar i den turkiska musiken; två avgränsade musikaliska rum. Zurna och i viss mån mey står i Turkiet för landsbygdens, bröllopens och det vilda dansandets musik; **kroppens musik**.

> Lämnas en flicka utan uppsikt kommer hon att följa med en zurna- eller davulspelare (Ordspråk från Üngör 1983:376).[102]

Neyspelet å andra sidan är intimt förknippat med stadskulturerna i området kring östra Medelhavet. Musiken har rötter i persisk och arabisk konstmusik och är i högre grad lyssningsmusik. I Turkiet har ney dessutom en symbolisk koppling till det religiösa genom sin viktiga funktion i *Mevlevi*-musiken; **själens musik**.

Syftet med denna instrumentgenomgång är både att ge en beskrivning av de tre instrumenten zurna, mey och ney och att utröna hur instrumenten i sig själva, tillsammans med den speciella spelpraxis som är förknippad med respektive instrument, påverkar den musik som framförs. I den mån det är möjligt och praktiskt följer arbetet den standardiserade uppläggning av instrumentstudier som föreslagits av Stockmann och Emsheimer till serien *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente* (1967). Där föreslås att en genomgång ska behandla, i tur och ordning, (I) terminologi, (II) ergologi och tillverkning, (III) spelteknik och musikaliska möjligheter, (IV) repertoar, (V) användning och (VI) historia och spridningsområde (1967:8). En avvikelse från Emsheimer och Stockmanns modell är att den sista punkten, som behandlar historia och spridning, här har flyttats längre fram p. g. a. att terminologin oftast hänger intimt samman med historik och språk och därför bör behandlas redan under punkt (I).[103]

Instrumentundersökningen syftar också till att förklara instrumentens konstruktion och funktion i förhållande till spelpraxis och att undersöka de sätt på vilka Aytekins instrument eventuellt avviker från den gängse. Jag studerar således i första hand egenskaper hos instrumenten med avsikt att försöka klarlägga hur dessa kan ligga till grund för melodispelets och i

---

102 Kızı kendi keyfine bırakırsan ya davulcuya varır ya zurnacıya.

103 På liknande sätt knyter ju också Jan Ling (1967) ihop nomenklatur och etymologi i Nyckelharpan (främst kap 3).

förlängningen även improvisationens utformning. Jag lägger inte någon särskild vikt vid tillverkningsprocessen eftersom denna endast har indirekt betydelse. Ett undantag är tillverkningen av neyler i plast vilka är speciella för Aytekin och hans situation i Sverige.

Kapitlet har följande uppläggning (i) Etymologi och spridningsområde, (ii) Terminologi, (iii) Tillverkning, (iv) Spelteknik, (v) Repertoar och (vi) Musiker och användning.

Introduktion

DL När började du lära dig spela blåsinstrument?

ZA Det var -71 jag började. Jag tyckte om mey. Jag började dö för mey. Det var fantastiskt bra, så skönt. Särskilt i turkiska kärleksfilmer. När dom älskade varandra och ena dog eller nånting. Om dom inte kunde träffas och vara tillsammans började meymusiken... /sjunger/. Då somnade jag. Kompisarna eller nån vakt fick väcka mej: - Filmen är slut. Du måste gå ut. Jag tyckte det var så skönt, det kände jag inifrån. Då tänkte jag att jag måste lära mej det.

DL Spelade du för Sofu Usta?

ZA Sofu spelade men jag tyckte inte om det han spelade, utan jag tyckte att det skulle låta annorlunda. Du hörde förut att våra improvisationer inte är likadana. Jag ville ha något annat. Den mey som Sofu Usta spelade kände jag ingenting för alls. Musiken kom inte in i mej.

DL Hur gjorde du då?

ZA Jag gick till Cabbar Usta. Så fick jag en mey för kanske tio lira. Jag köpte en av plommonträ. Han hade munstycken från Vanvass Vad heter den där sjön?

DL Van göl?

ZA Van gölü ja. Han hade hämtat den därifrån. Den var jättebred och det lät mycket bra. Jag tyckte om den. Jag gick till biografen igen och sen försökte jag spela och hörde att det måste vara samma. Så var det radion. Jag satt bredvid radion hela tiden. Om man lyssnar på *türküler*[104] så finns det en improvisation inne i varje, men bara en enda och jag väntade bara på den. Så försökte jag spela likadant; härma dom. Det gick flera år så hamnade jag i massa olika musikband. I olika städer.

DL Spelade du inte zurna alls då?

ZA Jo, zurna spelade jag så småningom. Det var -72. Till slut var det också jag som spelade mey i kärleksfilmerna.

DL Jag tänker på "Yol".

ZA Just det. Jag har gjort många olika filmer.

DL Var Sofu zigenare?

ZA Nej, nej.

DL Men det är väl många zurnaspelare som är zigenare?

---

104 Termen *türkü* står egentligen för folksånger i allmänhet men i det här fallet syftar Aytekin troligen på arrangerade folkliga sånger i *Türk halk müsiği*-stil.

ZA Zigenarna finns överallt. Dom har olika namn i olika områden. Vi säger *Poşa*. I sydöstra Turkiet säger dom *Mutrup*. I Anatolien säger man *Aptal*.

DL *Çingene*?

ZA Det säger man i vanliga fall. Alla är *çingene* men dom har olika namn i olika områden. Man säger också *Elekçi* för dom bygger *elek* som man har för att sortera vete.

DL Såll?

ZA Ja, "sållgörare" kallas dom. Dom bygger massa saker i trä och säljer. Tidigare hade dom tält och flyttade hela tiden. Nu har dom en hel gata med hus.

DL Deras *mahalla*?

ZA Javisst, och från början var turkiska radions meyspelare från min by. Cevri Altıntaş hette han. Och hans släktingar bodde på vårt... Säger man gräshus? Där man har mat till djuren.

DL Lada.

ZA Ja, där bodde dom. Det är som ett hus, ett enda stort rum. *Merek,* säger vi. Cevri Altıntaş släkt bodde i vår *merek*. Så fort dom hörde mey från radion: - *Ah, Cevri dadam şüşüriyer, şüşüriyer, gurban olem,* sa dom.[105]

DL Kände du dom?

ZA Ja, men när Cevri var i vår by så visste jag ingenting om mey. Men när han var i Istanbul visste jag. Jag fick aldrig se honom. Han dog.

DL Det är ju ofta zigenare som spelar davulzurna. Var det inte så hos er?

ZA Jo, det är många som spelar men just i vår trakt är det mycket mindre nu. Dom blir mest sångare. Dom sjunger på fester eller på krogen vid borden när man bjuder. Zurnaspelare finns bara ett par. Jag vet inte varför.....

DL Går zurnaspelet i arv? Spelar Sofu Ustas söner zurna?

ZA Nej, dom gjorde inte det. Från Sofu Ustas by kom det två eller tre zurnaspelare. En finns på Ankararadion. Sofu är lycklig nu. En elev (Aytekin) åkte till Europa och spelar och den andra är på Ankararadion. Den tredje kämpar fortfarande där borta. Han spelar på Şavşats nationaldag och bröllop osv. Det är han som gör det nu. Jag har en inspelning med honom.

DL Har Sofu annat "vanligt" jobb också?

ZA Tidigare spelade han bara. Men å andra sidan var han jordbrukare samtidigt. Han odlade och hade djur. Han har också varit *bahçivan*.

DL Trädgårdsmästare?

ZA Ja, han var trädgårdsmästare många år. De sista åren. Nu är han pensionerad.

DL Är han känd i Turkiet?

ZA Inte i Turkiet, bara i Şavşat.

---

105 På Artvin-dialekt: "Cevri, min brorder, han båser, han blåser. Jag kan ge mitt liv för hans skull".

DL Vem är mest känd?

ZA Binali Selman är den som alla känner till. Cevri Altintaş var det tidigare. Nu efter honom är det Binali Selman. Han är mest känd. Alla känner honom. Andra är kända bara i sina hemtrakter.

DL Är det vanligt i Artvin att spela både mey och zurna?

ZA Ja, det är det. Man måste kunna det för att zurna är utomhusinstrument och det går inte när man flyttar in. Man säger att dansmelodierna är *oyun havaları* och det andra är *oturak havaları*, sittande melodier. Såna man kan lyssna på när man ska vila efter dansen och lugna sig.

DL *Uzun hava*?

ZA *Uzun hava* eller långsamma sångmelodier.

DL Improvisation?

ZA Ja det är också *oturak havaları*. Det gör man med mey.

DL Vad är det som gör en zurnaspelare bra?

ZA Det ska finnas en jättetydlig ren ton. Man ska improvisera mycket inne i låtarna och man ska göra fina variationer. Det gäller också snabbheten. Man ska kunna göra *sakıldama*.[106] Och luften ska komma inifrån, från magen, man ska inte blåsa som ett barn: -ti, ti, titi. Det ska komma inifrån. Skakande och kraschande. När jag spelar i Şavşat säger Sofu, Cabbar och dom andra att jag inte spelar i Şavşatdialekt. Jag spelar annan dialekt. Men jag kan ju spela Şavşatdialekt också. Här gör jag ju andra saker men om jag ska göra skivinspelning så blir det ofta i Şavşat-stil. På Orientexpressens skiva blev det Şavşat. På bröllop spelar jag aldrig Şavşat för att dom kan inte den musiken och dom danserna här.

DL Du säger ibland att dom här byspelmännen inte är bra.

ZA Dom är bra, men det är inte kul att lyssna på samma hela tiden. Jag har massa exempel, det låter billigt och fattigt.

DL Är det för att dom inte varierar så mycket?

ZA Just det, dom spelar mycket enkelt. Dom kan inte ge mej mycket.

DL Vilka är det som kan det? Är det städernas zurnaspelare? Vilka lyssnar du på?

ZA Det kan finnas i byarna. Kanske i en by spelar man jättebra en eller två melodier. Så kan man lyssna bara på dom två låtarna. Så två från en annan osv. (ZA 910903).

Zurna

Etymologi och utbredning

Man kan förledas att tro att alla tre instrumenten; zurna, mey och ney, är tidiga importer från det persiska kulturområdet då samtliga namn går tillbaka på det persiska ordet för vass[107]; *nay (ney)*.[108] Dessutom menar

---

106 Efterslagsornament till underliggande ton. Ornamentstonen är ofta karar.

107 Europeiska skalmejor omtalas så vitt man vet för första gången i skrift när de förekommer i fransk litteratur på 1100-talet som *chalemele*, vilket kan ledas

DL Vem är mest känd?

ZA Binali Selman är den som alla känner till. Cevri Altintaş var det tidigare. Nu efter honom är det Binali Selman. Han är mest känd. Alla känner honom. Andra är kända bara i sina hemtrakter.

DL Är det vanligt i Artvin att spela både mey och zurna?

ZA Ja, det är det. Man måste kunna det för att zurna är utomhusinstrument och det går inte när man flyttar in. Man säger att dansmelodierna är *oyun havaları* och det andra är *oturak havaları*, sittande melodier. Såna man kan lyssna på när man ska vila efter dansen och lugna sig.

DL *Uzun hava*?

ZA *Uzun hava* eller långsamma sångmelodier.

DL Improvisation?

ZA Ja det är också *oturak havaları*. Det gör man med mey.

DL Vad är det som gör en zurnaspelare bra?

ZA Det ska finnas en jättetydlig ren ton. Man ska improvisera mycket inne i låtarna och man ska göra fina variationer. Det gäller också snabbheten. Man ska kunna göra *sakıldama*.[106] Och luften ska komma inifrån, från magen, man ska inte blåsa som ett barn: -ti, ti, titi. Det ska komma inifrån. Skakande och kraschande. När jag spelar i Şavşat säger Sofu, Cabbar och dom andra att jag inte spelar i Şavşatdialekt. Jag spelar annan dialekt. Men jag kan ju spela Şavşatdialekt också. Här gör jag ju andra saker men om jag ska göra skivinspelning så blir det ofta i Şavşat-stil. På Orientexpressens skiva blev det Şavşat. På bröllop spelar jag aldrig Şavşat för att dom kan inte den musiken och dom danserna här.

DL Du säger ibland att dom här byspelmännen inte är bra.

ZA Dom är bra, men det är inte kul att lyssna på samma hela tiden. Jag har massa exempel, det låter billigt och fattigt.

DL Är det för att dom inte varierar så mycket?

ZA Just det, dom spelar mycket enkelt. Dom kan inte ge mej mycket.

DL Vilka är det som kan det? Är det städernas zurnaspelare? Vilka lyssnar du på?

ZA Det kan finnas i byarna. Kanske i en by spelar man jättebra en eller två melodier. Så kan man lyssna bara på dom två låtarna. Så två från en annan osv. (ZA 910903).

Zurna

Etymologi och utbredning

Man kan förledas att tro att alla tre instrumenten; zurna, mey och ney, är tidiga importer från det persiska kulturområdet då samtliga namn går tillbaka på det persiska ordet för vass[107]; *nay (ney)*.[108] Dessutom menar

---

106 Efterslagsornament till underliggande ton. Ornamentstonen är ofta karar.

107 Europeiska skalmejor omtalas så vitt man vet för första gången i skrift när de förekommer i fransk litteratur på 1100-talet som *chalemele*, vilket kan ledas

forskare att sambandet mellan ljudredskap och vass visar sig i det att *nay* i sin tur kommer från fornpersiskans *nada*, som inte bara haft betydelsen vassrör utan också ljud (Picken 1975:476). Den randblåsta flöjten *nay* (ibland *ney*) i persisk, arabisk och turkisk konstmusik är också oftast tillverkad av bambu. Mey är troligen en fonetisk variant av ney trots att detta instrument är tillverkat i trä.[109] Ordet "zurna" är en sammansättning av två persiska ord. Den vanligaste tolkningen är att zurna bildats av *sur,* som betyder fest, och *nay*. En annan tolkning som verkar trovärdig har lagts fram av Gerschevitch som menar att ordet kan härledas till fornpersiskans *sru-nada*, horn-vass eller horn-ljud (Picken 1975:485). "Horn" kan då syfta på klockstycket.

Skalmejor med namn som bildats på liknande sätt kan man hitta i ett bälte från Grekland *(zourna)* och Makedonien *(zurle)* till Kina *(souna)*. Men instrumentet har så tidigt som på 900-talet i skriftkällor omnämnts på turkiska som *yıraǧ* (Gazimihâl 1956:1241). Det ligger nära till hands att jämföra med det nutida turkiska verbet *yırlamak*, att sjunga. I turkiskan finns benämningen *yıraǧ* inte längre kvar, men på många andra håll i Asien används lokala instrumenttermer parallellt med beteckningar vars etymologi leder mot persiskans *surnai*. Några exempel är den sydindiska skalmejan *kuzhl* (från *kuzhavi* som betyder rör eller flöjt på tamil) och *gnyaling* från bergstrakterna i norra Indien (där *ling* är tibetanska för flöjt och *gnya* betyder antingen Kina eller Indien) som existerar sida vid sida med den indiska konstmusikens *shehnai* vars namn troligen går tillbaks på *surnai* (Deva 1975:78ff).[110] Andra lokala namn på instrument av zurnatyp inom Turkiets gränser är *nühür* från Manisa regionen (Picken 1975:486) och *dilipi* som används av den georgisktalande minoriteten i turkiska Kaukasus[111] (ZA 910819).

I området har det troligtvis funnits skalmejor av varierande slag långt innan "zurna"-benämningarna spritt sig. Genomslagskraften hos den per-

---

tillbaks till latinets *calamus* som betyder vass. Likadant förhåller det sig med *rôr* i den nästan samtida tyskans *rôrphife* (Sachs 1940:288).

108 På osmansk turkiska fanns termen *nay* som persiskt låneord. Par (1990) anger två betydelser 1 *kamış* (vass) och 2 *kamıştan yapılan saz* (instrument gjort av vass). Jfr nästa fotnot.

109 Troligen syftar *ney* i det här fallet på rörbladet som är tillverkat av vass. Ett namnproblem som är identiskt med det som Sachs (1940:288) talar om när han säger att franskans *chalemele* betecknade instrument av såväl klarinett- och oboetyp som panflöjter.

110 En annan etymologisk tolkning av *shehnai* som bl. a. presenteras av Jairazbhoy (1970) och av Massey (1976:134) är att *shehnai* är en sammansättning av persiskans *shah* (kung) och *nai*. Jairazbhoy tolkar detta som "storflöjt" medan Massey gör tolkningen "kungen av flöjter".

111 Reinhard (1966) påtalar att han vid sina insamlingar av musik vid Svarta havskusten inte träffade på davulzurna överhuvudtaget hos Lazerna som utgör en stor kaukasisk minoritet i området.

siska nomenklaturen har förmodligen att göra med den viktiga ställning som persisk kultur har haft och det inflytande persiska musiker hade i den tidiga islamska konstmusiktraditionen. Många persiska musiktermer har på liknande sätt integrerats i arabiska, turkiska och andra språk genom den islamska expansionen i Asien och norra Afrika. Det vanliga i sådana sammanhang är att ny terminologi helt enkelt överförs på redan existerande instrument.

> This question of generalisation of nomenclature is inextricably related to the history and migration of objects and ideas, in the present case, of organology (Deva 1975:80).

Deva menar att termen *shehnai* kommit till Indien någon gång före 1300-talets början (jfr Picken 1975:80) och instrument som benämns *souna* finns belagda i kinesiska skriftkällor från *Chêng-tê,* perioden 1506-21 (ibid:586). Farmer visar att redan på 1600-talet hade *suruna* förändrats i turkiskan från initialt *s* till *z* (ibid:485).

Nomenklatur och konstruktion för Zurna

Som Picken (1975:486ff) visar är nomenklaturen för *zurna* vad gäller instrumentdelar inte särskilt enhetlig. När man kommer till namn på instrumentdelar som t. ex. huvud och gaffel[112] redovisar Picken tio olika benämningar, vilket i stort sett motsvarar antalet informanter. Detta gäller i nästan lika hög grad alla namngivna instrumentdelar i Pickens undersökning. Vid en jämförelse med Aytekins termer från Artvin i nordöstra Turkiet[113] finner man endast ett fåtal överensstämmelser med Pickens terminologi.

Termer från Artvin distriketet:

Rörblad:	*kamış* (vass).
Metallrör:	*mil* (nål) *lüle* (rör) *eller lülük*
Piruett:	*teker* (hjul, cirkel) eller *sedef* (*Sedef* betyder pärlemor och beteckningen används endast när piruetten är tillverkad av pärlemor. Samma gäller piruetter av ben från ox-skulderblad *kemik tekeri*. Plast förekommer också istället för pärlemor.)

---

112 Just förekomsten av gaffeln är den viktigaste skiljelinjen mellan de folkliga heteroglotta skalmejor som förekommer i Europa och turkisk zurna. Gränsen går på Balkan och tydligast i f. d. Jugoslavien där den kroatiska *sopile* företräder den europeiska skalmejan och den makedonska *zurle* är av turkiskt slag.

113 Från ZA 910819.

Huvud och gaffel:	*fasla*
Kropp/tonrör:	*güvde* (jfr *gövde* som betyder kropp och ofta används för just musikinstrument).
Klocka:	*şakak* (Aytekin visste inte vad *şakak* betydde men trodde att ordet hade med någon del av skallen och kanske pannan att göra. Enl. TYRS betyder *şakak* tinningsben (temporal bone).)
Tonrörets borrning:	*iç delik* ("inuti-hålet").
Grepphål:	*kayde delikleri* (*Kayde* är Artvin-dialekt för melodi.) Aytekin skiljer mellan *üst* och *alt kayde deliği* (över och under melodihål) för tummens och fingrarnas grepphål.
Ljudhål/av-stämningshål:	*Şeytan delikleri* (satanshål)

Material:

Kamış:	Vass
Mil:	plåt, ibland mässing eller silver.
Teker:	Plast, pärlemor, skulderbladsben från oxe (*sedef kemiği*)
Fasla:	Plommon (*erik*), eller ebenholts (*abanoz*). Det senare används av Aytekin vilket är ovanligt i Şavşat. Huvudet är ofta klätt i horn (*boynuz*) för att förhindra sprickbildning.
Güvde och *şakak*:	Plommon. Ofta är hela instrumentet (utom munstycket) är tillverkad i plommonträ.
Utsmyckningar:	Det är vanligt med dekorationer i form av silver- och pärlemorinläggningar samt kedjor i silver (jfr omslagsbilden). Benämningen på den här typen av utsmyckningar är helt enkelt silver *(gömüş)*. Kedjorna hänger under instrumentet, dels längsgående med fästpunkter högst upp på tonröret nära huvudet *(fasla)* och ungefär mitt på klockstyckets undersida, dels tvärgående under klockstyckets framkant. En annan dekoration är svarvade ringar på främre delen av klockstycket och högst upp på kroppen vid

och på huvudet. Att liknande ringar markerar grepphålen är också vanligt.

Typbenämningar:

Cura zurna:	Liten zurna
Normal zurna:	Normalstorlek
Kaba zurna:	Stor zurna. *Kaba* är mångtydigt och betyder stor, men också rå, skrovlig. En *zurna* som har en grov borrning *(iç delik),* men till storleken mer liknar en *normal* zurna, kan ibland benämnas *kaba.*

Kommentarer

Även om variationen vad gäller benämningar är stor, är likheten i utförande påfallande. Instrumenten tillverkas i många olika sorters trä. En faktor förutom musikernas och instrumentmakarnas preferenser är den regionala tillgången på olika träslag.[114] Aytekin bekräftar också att den rikliga tillgången på plommonträ i Artvin är en anledning till att just detta träslag nästan uteslutande används. Det är ändå värt att notera att plommonträ (och andra fruktträd) även på andra håll är ett av de mest använda träslagen vid tillverkning av blåsinstrument. Sárosi (1967:82) påpekar att de vanligaste materialen för den ungerska skalmejan *töröksíp*[115] är plommon eller körsbärsträ. Materialvariationen är i övrigt stor när det gäller tillverkning av korpus. Ataman (1938:22) nämner buxbom, ask, plommon, kornell, bok, lind, valnöt, en och aprikos. De högst värderade instrumenten tillverkas av en eller plommon, i östra Turkiet även av aprikos. Användandet av plommon vid tillverkningen av huvud och gaffel i Şavşat är värd att notera eftersom det i övriga Turkiet finns ett någorlunda enhetligt användande av buxbom *(şimşir).* Benämningen melodihål *(kayde delikleri)* för grepphålen skiljer sig från Pickens undersökning, där den vanligaste termen är *parmak delikleri* (fingerhål). Benämningen satanshål *(şeytan delikleri)* förekommer också hos Picken liksom det snarlika *cin delikleri,* "djinhål".[116] Aytekin förklarar namnet diffust med att *cin delikleri* är något man gör på instrumentet utan att riktigt veta varför. Kanske är det djävulen som får oss till sådana handlingar. Enligt Aytekin har hålen

---

114 Något om träslagens betydelse för turkisk instrumenttillverkning beskrivs i Açin (1987), även om det där främst handlar om tillverkning av långhalslutor.

115 Töröksíp betyder "turkpipa" på ungerska och instrumentnamnet tros härstamma från de osmanska militärorkestrarna som huserade i området under 1500- och 1600-talen.

116 "Djävulshål" förekommer också på andra instrument. Hammarlund skriver t. ex. om funktionen hos *djabolski dupki* på bulgarisk kaval (1983:55ff).

ingen direkt klanglig funktion, men finns på nästan alla zurnalar. Reinhard (1984b) och Picken (1975) menar att hålen har inverkan på instrumentets partialtonsregister, vilket verkar troligt, men förefaller okänt för många musiker.

> Eine Beeinflussung des Klanges kan manchmal durch mehrere kleine sogenannte "Teufelslöcher" (seytan delikleri) im Trichter der Oboe entstehen, die die Intensität der Partialtöne vermindern (Reinhard 1984b:72).

Genom att förändra antalet djävulshål kan man alltså förändra klangfärgen hos instrumentet.

> Players have no knowledge of the acoustic function of the 'djinn' or 'Satan' sound-holes in the bell in reducing the intensity of high partials. Yalgin's informant could only suggest that they were for 'taking air', and added that in their absence the *zurna* is 'unlucky' and may split (Picken 1975:494).

Någon uppgift om piruetter av oxskulderblad *(sedef kemiği* eller mer precist *öküz omuz küreyi)* lämnas inte av Picken, men däremot en andrahandsuppgift från Yalgın (Picken 1975:488) om att yürükerna i centrala Anatolien använder piruetter tillverkade av skulderblad från får.

Utsmyckningarna i silver eller pärlemor är antingen i form av inläggningar eller kedjor. Inläggningar görs runt grepphålen och på klockstycket. Kedjorna är ofta dekorerade med osmanska silvermynt. I vissa delar av landet har spelmännen satt fast ett nytt silvermynt för varje bröllop de spelat på.[117] På så sätt kan man se på spelmannens zurna hur pass erfaren han är. Aytekin känner till traditionen men menar att denna utsmyckning i hans fall endast har estetisk funktion och att traditionen inte finns i Şavşat. Termerna *cura* för liten och *kaba*[118] för stor zurna är gängse benämningar vid klassificering av instrumenttyper. I övriga Turkiet är termen *orta* (mitt emellan) vanligare för den zurna som Aytekin benämner *normal*. En utvidgad nomenklatur för mellanstorlekar presenteras av Üngör (1983), som utöver zurna (*normal*), *kaba* och *cura* också nämner instrumenttyperna: *âsâfî, acemî, arabî* och *şıhâbî* (s 378).

---

117 Larsen (1980) beskriver ett besläktat fenomen när man på svenska vallhorn gjort årtalsinskriptioner som motsvarar det antal somrar som hornet varit i bruk (s 43).

118 *Kaba* zurna används inte i östra Turkiet utan är mer förknippat med de västra delarna och framförallt Trakien.

Beskrivning av två av Aytekins zurnalar[119]

Normal zurna

Aytekin köpte instrumentet 1979 av en professionell turkisk zurnaspelare från Erzincan. Enligt Aytekin är instrumentet ca 30 år gammalt.

Kropp:	Längd (från huvud till klockans ytterkant): 374 mm. Svartlackerat plommonträ. Klockans ytterkant: 98 mm, (innerkanten 86 mm). Sju grepphål och ett tumhål. Grepphålen är ekvidistant borrade med 26 mm centrumavstånd. Tumhålet på undersidan exakt mitt emellan hål ett och två.
Huvud och gaffel:	Längd 104 mm varav huvudet utgör 25 mm. Materialet är ebenholts som försetts med en mässingsring runt huvudet för att förhindra sprickbildning.
Piruett:	Av oxskulderblad.
Avstämningshål:	Tretton stycken varav sex igensatta med vax.
Dekorationer:	Instrumentet är enkelt utformat. En svarvad ring vid klockstyckets framkant. Under hänger två silverkedjor med ett tjugotal osmanska silvermynt fästa. Kedjorna sitter i sin tur fast i en krok i klockstycket och med guldtejp i bakkant (vid huvudet). Framtill under klockan går tre kedjor på varje sida ner till en rubin *(yakut)* som är fästad på en silverplatta. Kedjorna utgår från metallkrokar som är iskruvade vid mitten av klockstyckets framkant.

Cura zurna

Aytekin har själv byggt instrumentet 1982.

Kropp:	Längd 263 mm. Instrumentet helt i olackerad ebenholts. Klockans ytterdiameter 60 mm. Sju ekvidistant borrade grepphål varav det översta är tejpat för att sänka tonhöjden och ett tumhål.

---

119 Eftersom Aytekin inte använder *kaba* zurna i sitt arbete som musiker (även om han äger ett exemplar) har jag valt att inte ta med den bland instrumentbeskrivningarna. Det ingår inte heller någon analys av *kaba* zurnaspel i detta arbete.

Huvud och gaffel:	Ebenholts. Längd 78 mm varav huvud 21 mm.
Piruett:	Av pärlemor.
Avstämningshål:	Sex stycken.
Dekorationer:	Inga.

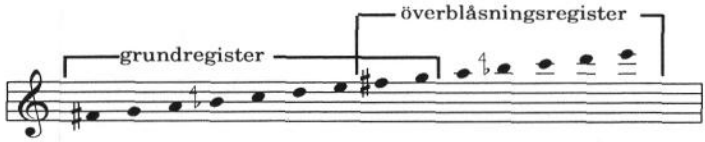
Kommentarer

Aytekins *normal* zurna hade ursprungligen huvud och gaffel av buxbom som var anpassade för spel endast i första oktaven. För att förbättra instrumentet gjorde Aytekin själv en ny *fasla* som gör att han nu har ett omfång från *f#* till e^2. (Att jämföra med det tidigare *f#* till g^1. Picken påpekar också att "Indeed on many specimen the overblown octave of the fundamental is distinctly flat, ..." (1975:493). Troligen hade den förre ägaren inte använt det övre registret. Aytekin pluggade också igen sju av avstämningshålen för att dessa gjorde den lägsta tonen lite för hög.[120] I förhållande till instrumentets längd är klockstyckets öppning stor. Aytekin menar att han föredrar instrument med större öppning p. g. a. deras "större" ton och att tonen "kommer ut" bättre.[121] Avsaknaden av dekorationer på *cura* zurna förklarar Aytekin med att instrumentet främst är avsett för studiobruk; det behöver inte vara vackert och dessutom kan kedjorna störa i inspelningssituationer.

Tonplatsförråd och omfång

Grepphålen på Aytekins zurna är borrade på till synes ekvidistant avstånd med tumhålets placering mitt emellan de två övre grepphålen. I praktiken ger detta upphov till följande "grund-tonförråd":

Zurna -register



---

120 Vilket bekräftar att en av hålens funktioner är att korrigera tonhöjden.

121 Ett mindre klockstycke ger en nasalare och övertonsrikare ton, medan det större klockstycket, som föredras av Aytekin, ger större bärighet åt tonens grundfrekvens.

Den ekvidistanta grepphålsplaceringen medför att korrigeringar av intonationen måste utföras under spelets gång (främst genom varierat anblåsningstryck). Överblåsning är ovanlig bland byspelmän, men vanligare bland musiker i stadstraditionen och är troligen en tämligen modern teknik. Av de 67 zurnamelodier som analyseras av Reiche har ingen ett omfång över en stor nona. Flertalet av melodierna har ett omfång mellan en stor sext och en oktav (Reiche 1970:15). Vid jämförelse med Pickens material (1975:493) är Aytekins omfång på *normal* zurna vida överstigande andra zurnaspelares.

För att åstadkomma överblåsning gör Aytekin en halvtäckning av det översta grepphålet och inte av tumhålet som man kanske skulle kunna förmoda. Troligen är det detta som föranleder att gränsen för överblåsningsregistret hamnar vid e^2. Om överblåsningen skedde genom halvtäckning av tumhålet skulle troligen även $f^{\#2}$ kunna spelas. Som framgår av notexemplet ovan så kan tonerna e^1 och $f^{\#1}$ tas på två sätt, vilket också utnyttjas i melodispelet.

Spelteknik

Hela rörbladet och metallröret hålls inne i munhålan. Läpparna sluts runt metallröret omedelbart framför piruetten och tar stöd mot denna. Läpparna vidrör inte rörbladet. Fingrarna läggs lätt böjda över grepphålen så att hålen täcks av antingen den yttre eller mellersta fingerfalangen.[122] Fingerställningen möjliggör deltäckning genom att fingret rätas upp något och grepphålet öppnas på den bortre sidan från handen räknat.[123] Gaffelgrepp används inte i vanlig bemärkelse (för att förändra tonhöjd) men det är vanligt att öppna hål som inte påverkar tonhöjden täcks och öppnas för att förändra klangfärgen hos tonen. Särskilt vanligt är detta när långa toner hålls ut i ett högt läge (med många öppna grepphål). Vid spel på övre delen av instrumentet täcks ofta de hål nedanför som inte påverkar tonhöjden. Detta möjliggör ornament med dopptoner, dvs. snabba efterslag oftast till modusets grundton mellan meloditonerna. Praxis vid spel där ett eller flera av den övre handens grepphål är öppna är att den undre handens fingrar täcker de hål som motsvarar modusgrundtonen. På så vis

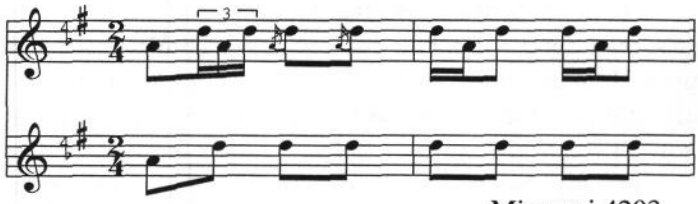
---

122 Picken (1975:492) anger att endast den yttre fingerfalangen används men min erfarenhet är att på den undre handen (närmast klockstycket) används mellanfalangen på ring-, lång- och pekfingret för att ge en behagligare handställning. Hålen hamnar då på samma nivå som för lillfingrets yttre falang. Detta innebär att handen inte behöver vridas in mot kroppen utan kan hållas rak.

123 Jag har föredragit termen "deltäckning" framför den vanligare halvtäckning då det sällan är just halva hålet som täcks utan oftast en större eller mindre del.

kan snabba *sakıldama*-ornament till karar utföras, vilket ger en förstärkning av modusidentiteten och ett slags bordunkänsla åt melodin.[124]

Belkis Akkale: Akşam Olur Davulzurna Çalınır



Minareçi 4293

Det översta notexemplet visar melodin i zurna-variant från det instrumentala förspelet (med "dopptoner") och underst den enklare "sångmelodin".

Handställningen varierar mellan olika zurna-spelare. Det är lika vanligt, om inte vanligare, att vänsterhanden hålls närmast klockstycket som tvärtom.[125] På den nedre handen används fyra fingrar och på den övre tre fingrar samt tumme. Spelställningen är med instrumentet framåt ca 80-100 grader mot kroppen (se bild 70). Avvikelser från detta sker främst i expressiva moment, t. ex. improvisationssituationer då instrumentet ofta riktas mera uppåt. När det är riktigt "hett" kan Aytekin under längre uthållna höga toner rikta sin zurna rakt uppåt och släppa vänsterhanden (nedre handen) som istället hålls framför och delvis i klockstycket där handen och fingrarna förs in och ut för att på så vis mekaniskt färga tonspektrum. Ett annat spektakulärt sätt att variera övertonsregistret är att föra den lediga vänsterhanden utefter tonröret i ett slags svepande rörelse med handflatan inåt mot ansiktet så att lillfingrets sida berör grepphålen ett i taget nedåt längs zurna.[126] Aytekin anser själv att den här rörelsen ser vacker ut, som om han smekte ut tonerna till publiken. Varje beröring med lillfingret på ett grepphål åstadkommer härvid en liten förändring i tonspektrat.

---

124 På zurna påverkas inte tonhöjden av att grepphålen under den spelade tonen täcks (gaffelgreppsteknik) så länge det närmaste grepphålet hålls öppet.

125 Detta gäller inte bara rena folkinstrument. Vid samtal (27 maj 1991) med klarinettbyggaren Ramazan Kor i hans ateljé "Kor Müzik Evi" i Bursa uppgav denne att han ofta byggde klarinetter *(gırnatalar)* med omvänd fattning.

126 Den här gestiken har Aytekin tagit efter en azerbadjansk zurnaspelare som han såg i filmen "Den ryska regnbågen" för ett tiotal år sedan.

Cirkulationsandning och modifiering av tonkvalitet

Zurna spelas liksom många andra blåsinstrument i mindre Asien och Mellanöstern med cirkulationsandning. Syftet är att upprätthålla en oavbruten melodisk linje med kontinuerlig ton. Tekniken går ut på att munhålan används som luftreservoar. När anblåsningsluften är slut i lungorna pressar musikern ihop kinderna för att upprätthålla lufttillförseln till instrumentet. Under den relativt korta tid som kindmuskulaturen upprätthåller anblåsningstrycket kan musikern andas in ny luft i lungorna genom näsan för att sedan på nytt fylla på luftreservoaren i munhåla och kinder. Proceduren pågår oavbrutet och syns som ett ständigt pumpande av musikerns kinder. Tekniken är grundläggande för zurnaspel. En musiker som inte behärskar cirkulationsandning betraktas inte som en "riktig" zurnaspelare.[127] Cirkulationsandningen gör att en musiker kan spela i timtal utan pauser. Reinhard menar att speltekniken på zurna, med anblåsning utan kontakt mellan läppar och rörblad, medför att modifieringar av tonen inte är möjliga.

> So war es nötig, dass man das gesamte Doppelrohrblatt in den Mund nahm und sich dabei der Lippenstütze bediente. Daher konnte man den Ton gar nicht weiter modifizieren. Er musste verhältnismäßig starr und gleichförmig bleiben, da die Mundhöhle nicht anders zu wirken vermochte als etwa die Windkapsel eines indischen oder europäisch-mittelalterlichen Rohrblatt-instrumente (Reinhard 1984b:71).

Det är riktigt att en stor del av tonförändringarna, p. g. a. den speciella anblåsningstekniken, är förlagda till det som kan utföras med fingrarna på grepphålen efter rörbladets tonalstring, men det är inte hela sanningen. I Aytekins fall handlar det främst om tre typer av tonmodifieringar: (1) tonansatser, (2) distortion och (3) vibrato. Att zurnaspelare använder tungstötar vid tonansatsen som variation till den "vanligare" tunglösa glottisstöten för att rytmisera och öka attackens intensitet är inte omskrivet i litteraturen, men Aytekin påpekar att detta är en av de viktigaste skillnaderna mellan mey- och zurna-teknik (ZA 830615). Att blåsmusiker åstadkommer en distorderad ton genom att använda rösten samtidigt som de spelar är en vanlig och omskriven teknik vad gäller

---

127 Ett knep för att öva sig på cirkulationsandning är att ta ett glas vatten och ett sugrör och sedan försöka blåsa en kontinuerlig ström av bubblor i vattnet. För att förenkla kan man klämma ihop sugröret då en minskad luftutströmning ger längre tid för inandning. Detta faktum gör också att cirkulationsandning är lättare att utföra på instrument med låg luftåtgång som t. ex. rörbladsinstrument som mey, zurna och klarinett medan det är betydligt svårare på flöjter.

flöjtspel i folklig tradition, men den används också av zurnaspelare.[128] Enligt Aytekin är denna spelteknik *(bayırtmak)* speciell för Artvin (ZA 830615), men den används också av klarinettspelare i Turkiet, t. ex. Mustafa Kandirali (kassett "Türküola 152") och Deli Selim (kassett "Türküola"). Vibrato används i stort sett genomgående av de flesta zurnaspelare.

> Most shawmists make use of controlled vibrato, particularly in expository passages-before the start of a dance or of an unmeasured song, for example (Picken 1975:495).

Vibratot utförs med magstöd och är ett av flera sätt att smycka eller variera längre toner. I metrisk melodik är vibratot ofta rytmiskt utfört med en fast puls som sammanfaller med låtens puls. I improvisationer inne i låtar kan vibratots frekvens användas på långa toner för att "gå ur" den puls som anges av låten. När Aytekin tar en lång ton som markerar att han tänker inleda ett improviserat parti i en metrisk melodi inleds tonen ofta med ett vibrato vars frekvens överensstämmer med den spelade låtens puls. Genom att sedan långsamt låta vibratots puls ritardera gör han en markering av improvisationens frikoppling från det metriska förloppet i ackompanjemanget.

Repertoar och spelpraxis

Davulzurnasız düğün olmaz; utan davulzurna blir det ingen fest! *Düğüne gider zurna beğenmez, hamama gider kurna beğenmez*; tycker man inte om zurna på bröllopet, tycker man heller inte om vatten i (det turkiska) badet! Dessa turkiska ordspråk säger en del om synen på zurna.[129] Som tidigare nämnts har undersökningar visat att musiken på 1/4 av alla bröllop (i hela Turkiet) spelas på zurna och davul. Det är utan tvekan som ordspråket säger att ett bröllop eller en omskärelsefest utan zurna och davul inte anses som någon riktig fest. När ett bröllop planeras läggs stor vikt vid att anlita skickliga och ansedda musiker. En anledning till att Ziya Aytekin och Edip Akıncı mycket ofta spelar på bröllop i såväl Danmark som Tyskland är att de betraktas som några av de allra bästa

---

128 Att tekniken används på flöjt kan delvis förklaras av att tonen får en bättre bärighet när den distorderas. En distorderad ton upplevs som starkare än en lika volymstark "ren" ton. Den andra delen av förklaringen är att den distorderade tonen slår an på ett folkligt klangideal. När det gäller ett så pass ljudstarkt instrument som zurna är det den senare förklaringen som förefaller rimligast.

129 Ordspråken är hämtade från Üngörs (1983:376) uppställning av "*zurna atasözleri*" (zurna-ordspråk) i artikeln *Türk zurnası* ("Den turkisk zurnan").

davulzurna-spelarna i Västeuropa. Därmed är det också värt priset för såväl flygbiljett som ett relativt högt gage att ta dem till sitt bröllop.

Bruket att spela zurna i kombination med den stora tvåfällstrumman davul är utbrett inte bara i Turkiet, utan också i närliggande kulturer kring östra och södra medelhavskusten och även längre bort i Asien.

> Die orientalische Volksschalmei *Zurna* (auch *Zurla,* in Afganistan *Sornai*) hat mit ihrem obligaten Zusammenleben mit der Trommel (slawisch *Tupan*, albanisch *Lodrë*, türkisch *Davul,* persisch *Dohl*) einen weiten verbreitungsbereich, der Nordafrika, Südosteuropa und vorderasien bis nach Pakistan umspannt (Hoerburger 1986:239).

Instrumentens intima relation har ofta påpekats vid inspelningssituationer (där jag velat renodla melodispelet) i form av kommentarer som att "det är svårt att få den riktiga känslan utan att ha davul-rytmen att luta sig mot" eller "det går inte att spela bra dansmusik utan davul". Även i frimetriska öppningsförlopp som açıslaŗ och i *uzun havalar* ingår ofta davul-ackompanjemang. En davul-spelare kan "fylla i" melodin och hjälpa till att framhäva frasslut samt förstärka spänningar i musikaliska skeenden genom att accentuera dynamiken. Man kan säga att trumman får ett slags bordunfunktion, även om detta inte sker genom upprätthållandet av en distinkt tonhöjd. En davul är stämbar och även om tonen har ett brett spektrum där flera tonhöjder ingår så kan den ändå stämmas så att "huvudtonen" ungefär motsvarar någon av bottentonerna på zurna. Det förekommer också att två zurnalar spelar tillsammans med en eller flera davullar. Om två zurnalar spelar tillsammans har den ena oftast bordunfunktion.

När det gäller dansmusiken kännetecknas repertoaren av litet omfång och en påtaglig kortmotivighet. Ett typiskt exempel på zurna-dansmusik är *Delilo* från Diyarbakır i sydöstra Turkiet. Låten tillhör de mest omtyckta och spelade.[130]

Melodin uppvisar karakteristiska drag: bruksskalans omfång är en kvart, från vändtonen på det kvartssänkta *h* till den högsta tonen *e*. Melodiuppbyggnaden är formmässigt sett mycket enkel; två delar som tillsammans utgör två fyrtaktsperioder som repriseras.[131] Den första perioden (I) består av två fraser med nästan identiskt tonmaterial, där den

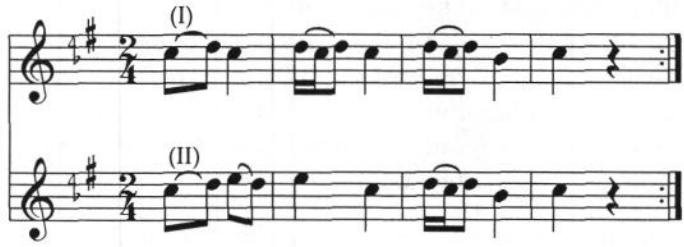
---

130 Det finns en text till *Delilo* som är bekant för många turkar:
Jag slängde en sten upp i luften, den föll ner på fängelsegården.
I mina da'r kunde jag locka och förföra upp emot femton flickor med en enda flaska.

131 Trots att det här rör sig om mycket små melodiska enheter tycker jag att det är relevant att tala om periodik eftersom fraserna i respektive period (försatsen och eftersatsen om man så vill) verkligen bildar symmetriskt sammanhållna gestalter.

andra är en rytmisk spegelvändning av den första. I period (II) som har samma frasmässiga uppdelning återkommer samma slutfras som i (I) vilket gör att man kan uppfatta (II) som ett slags variant eller utveckling av (I).

Diarbakırdan Delilo



Melodierna till zurna-repertoarens danslåtar är i de flesta fall jämförelsevis enkla och korta i förhållande till danserna. Det är inte ovanligt att en dans pågår i ca 10 minuter innan man byter. För att hålla liv i musiken under danserna använder zurnaspelare olika typer av variation och melodiutveckling. De viktigaste är (I) utsmyckning (*süsslemek*) både vad gäller melodispelet och rytmiken hos trumman, (II) låtbyten och (III) inskjutna improvisationsavsnitt, dels frimetriska, dels formelimprovisationer. Vad gäller kategori (III), den "rena" improvisationen som behandlas längre fram, gör jag inga ytterligare kommentarer här.

Låtbyten är ett mycket vanligt sätt att skapa variation under en och samma dans. Till de flesta danser finns en tämligen rik flora av melodier som musikerna kan växla relativt fritt mellan. Dansmelodierna bildar på så sätt sviter till samma dans. Melodierna har ofta olika karaktär och en skicklig zurnaspelare kan passa in dem så att de överensstämmer med och förstärker dansens olika stadier av intensitet. Ofta finns det särskilda slutlåtar som genom att dansarna "lär känna" sin zurnaspelare kommer att tjäna som signal för att markera att "nu är det snart slut". Följande melodi använder Aytekin mycket ofta som slutlåt i *kasap*-sviter.[132]

---

132 *Kasap* (namnet betyder egentligen slaktare) är en mycket vanlig kedjedans i Turkiet och på Balkan (t. ex. grekisk *Hasaposerviko*, bulgarisk *Pravo choro*). Musikens metrik bygger på en tvåindelning med fraser om åtta slag medan dansens meter är uppbyggd av sex slag i samma puls (fyra plus två). Dansforskare benämner den här typen av samband (eller snarare brist på samband!) mellan dansens och musikens periodicitet och metrik: *periodisk asynkronitet* (jfr även Ling 1989:230).

Kasap

Att denna låt fått tjäna som slutlåt kan bero på att den "ligger bra" på zurna och därmed går att spela fort.[133] I slutet av sviterna dras tempot i en del danser upp, varför många av melodierna blir svårspelade och valmöjligheterna minskar. Picken nämner att det är praxis att koppla ihop kortare melodier till större enheter (jämför även Reiches [1970] beskrivning av davulzurna-repertoar i södra Anatolien).

> The individual pieces in such a cycle exhibit orderly modifications in metre and rhythm from piece to piece, thus demonstrating that drummer and shawmist both participate in the evolution of a complex, cyclical, musical form (Picken 1975:495).

"Cykel" leder till en konception om den musikaliska svitbildningen som en fixerad enhet av låtar i en bestämd ordning. Det är snarare så att musikerna har en viss frihet att i stunden välja nya och (för dansarna) inspirerande lösningar. Stor vikt läggs därför vid vissa melodier i nyckelpositioner, exempelvis den bestämda slutmelodin och återkomsten av svitens förstamelodi; bägge skapar ett igenkännande hos dansarna. Vid sådana igenkännanden kan man ofta iaktta en intensitetshöjning i dansen.[134]

Melodisk utsmyckning - *süsslemek* - är en väsentlig ingrediens i turkisk folkmusik och accentueras i en genre med korta melodier som bygger på motivupprepningar. Variationens betydelse i folkmusik från dessa och närliggande kulturområden har ofta påpekats. Touma skriver om sångare i arabisk konstmusik som är "expected to vary the melody and even to paraphrase it. He is a creative singer who has a large share in the shaping of the song itself" (Touma 1976:36). Låten ses som en utgångspunkt, något som en skicklig musiker kan skapa sin egen musik av. Aytekin uttrycker det så här:

> Man får inte tappa melodin, men man ska samtidigt göra många fina saker inne i låten. Små saker som gör det ovanligt fint. Det visar inte bara låten utan musikern. T. ex. en vanlig låt som *tam-*

---

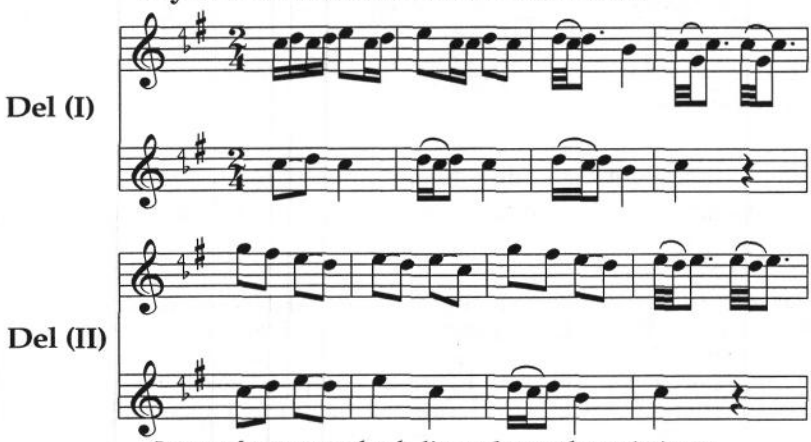
133 Å andra sidan förekommer samma melodi också som slutlåt hos klarinettisten Mustafa Kandıralı på kassetten "mustafa kandıralı 152" i låten *Atina Kasap*.

134 I praktiken rättar sig zurnaspelaren om möjligt efter dansarna och tar hänsyn till deras preferenser i melodivalet.

zara (ZA spelar "urmelodin") - Jag spelar aldrig så. Det blir nybörjarkurs ungefär. Man måste spela mer intressant (ZA 871022).

Melodin till Delilo från Diyarbakır brukar varieras på många olika sätt. I notexemplet nedan har jag valt en realisering (en utsmyckad variant) som får tjäna som exempel på Aytekins sätt att utföra *süsslemek*.

Diyarbakırdan Delilo med variationer

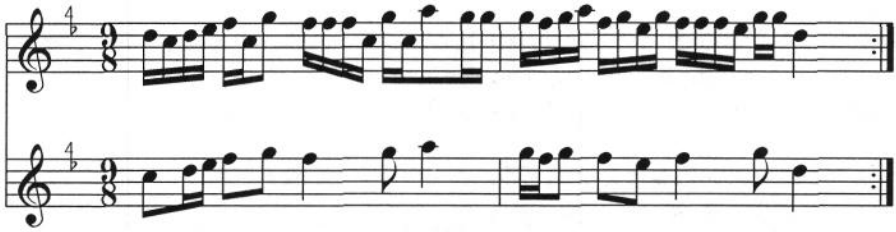


I exemplet är grundmelodin underst och variationer överst i systemen.

De övre raderna i Delilo ovan är ett exempel på rytmisk/melodisk variation. Under låtens gång utvecklas olika melodiska varianter; grundtanken är att inte upprepa sig. En vanlig modell är att musikern har tre-fyra grundvarianter som återkommer och att dessa i sin tur kan varieras och modifieras från gång till gång. Huvudprincipen är att melodin sönderdelas i kortare toner. Målet är att skapa ett kontinuerligt melodiskt-rytmiskt flöde. Detta kan iakttas i frassluten i både (I) och (II), där den avstannande pausen undviks. Istället bygger Aytekin på med en *sakıldama*-figur som leder fram mot nästa fras. Sextondelsindelningen i inledningen på (I) bygger på cirkling kring grundmelodins toner vilka "vävs in" i en rytmiskt rörlig faktur där det melodiskt/rytmiska förloppet hela tiden leds fram mot nästa motivbörjan genom mellantoner. Genom variationen får låten mer "flyt" och man undviker den uppstannande effekt som fjärdedelarna på andra taktslaget i alla (I):s takter ger. Den ledande principen för cirklingsförfarandet är att utnyttja närliggande toner i bruksskalan för att stycka upp melodin. Ett annat kanske ännu tydligare exempel på denna typ av melodisk variation är melodin till en *tamzara* från Svarta havsområdet.[135]

135 *Tamzara* är benämningen på en typ av dansmelodier som har sitt ursprung i kärlekssånger från området vid turkiska Svarta havskusten. Termen *tamzara*

Tamzara



Den här varianten av Tamzaras inledande fras spelade Aytekin på cura zurna. Grundmelodin underst.

Reiche påpekar att det omvända förhållandet också förekommer: ett melodiskt "krusat" melodiavsnitt ("tonverschleifungen") kan förenklas i variationssyfte.

> Qantitativen Vorzeichen unterliegen nict zuletzt die Formen der *Variantenbildung*. In der gleichmäßig gereiten Stücken haben jene Veränderungen von Motivgruppen besondere Bedeutung, die a) aus der Vereinfachung von Melodiefiguren, aus Tonverschleifungen, der Reduzierung des Tonvorrats oder b) aus der Differenzierung größere Notenwete durch Unterteilungen, Tonumspielungen und Tonraumausfüllung bestehen (Reiche 1970:27).

Förekomsten av dessa variantbildningar är begränsad främst till melodier med jämn periodicitet ("gleichmäßich gereiten Stücken"), men variationstyper av det här slaget kan betraktas som allmänna i zurna- och meyrepertoaren.

Del (II) av Delilo exemplifierar en annan typ av variation där musikern gör en kort melodisk utflykt och rörelsen inte har ett direkt ursprung i grundmelodin. En tolkning är att Aytekin söker åstadkomma ett slags kontrapunktisk motrörelse mot melodin. Även om Aytekin inte rör sig med den typen av musikalisk terminologi, är det ändå troligt att han tänkt sig ett slags tematisk motvikt; en kontrast. En finess med den här typen av melodiska variationer är att en skicklig musiker gör metriska avvägningar så att det nya temat överensstämmer med originalperiodiken och direkt kan kopplas ihop med grundmelodin eller ytterligare variationer.

Är det då överhuvudtaget fruktbart att tala om grundmelodier i den här typen av låtar som alltid förekommer i variationsform? Zurnalåtar förekommer i stort sett aldrig i noterad form, utom möjligen som deskriptiva avbilder i vetenskapliga sammanhang som här, eller i utgåvor av doku-

---

förekommer också som beteckning på kärlekssånger med *uzun hava*-melodik från centrala Anatolien (Reinhard 1966:13f).

mentationskaraktär. Låtarna sprids nästan uteslutande direkt mellan musiker eller via inspelningar. Detta tillsammans med att variation och personlig stil är honnörsord vid utförandet gör att det är vanskligt att säkerställa ett absolut grundutförande. När man talar med musiker, verkar det dock som om de flesta har uppfattningen om att deras variationer utgår ifrån någon sorts grundstruktur. Denna kan säkert variera från musiker till musiker men jag tror ändå att det är rimligt att tala om låtarnas grundmelodi som ett slags abstrakt icke-realiserad bild: en melodisk idé. Aytekin kan, när jag ber honom, spela något som han betraktar som "sången": låten i sin enklaste form. Detta är minst problematiskt när låtarna verkligen utgår från sjungna original, då betraktas vanligen sången som grund även om denna också kan vara varierad och olika ornamenterad från vers till vers. Han betraktar Tamzara i exemplet ovan som två varianter av samma låt; en grundmelodi som han "aldrig spelar" och en utbroderad variant av denna (ZA 871022). Liknande ontologiska diskussioner om låtens existens kan föras inom alla områden där icke-noterade förlagor förekommer (jfr t. ex. Brolinson & Larsen 1990:374f).

Viktiga termer för melodivariation och ornamentik

Bayırtmak	Åstadkomma en distorderad ton genom att "sjunga" i zurna samtidigt som melodin spelas. Bokstavligen: göra rik (Aytekin nämner bibetydelsen "svimma" verbformen är dock transitiv "få att svimma"). Substantiverad form *bayırtma*.
Cirkling	"Väva in" grundmelodins toner genom att spela figurer på kortare notvärden "runt".
Cirkulationsandning	Upprätthållande av en kontinuerlig lufttillförsel till instrumentet genom att använda munhåla och kinder som luftresevoar. När anblåsningsluften tar slut i lungorna pressar musikern ihop kinderna för att upprätthålla lufttillförseln till rörbladet och kan samtidigt andas in ny luft genom näsan.
Çarpma	Efterslagsornament, oftast till närmast högre ton. Används i nedåtgående rörelser och för att stycka upp och rytmisera långa stillaliggande toner. Bokstavligen: slå, pulsera. Substantiveras *çarpma*.

Sakıldamak	"Doppton", kraftiga efterslag som utförs genom att instrumentets öppna melodihål täcks med ett snabbt "slag" av fingrarna till någon i moduset viktig underliggande ton, oftast grundtonen. Bokstavligen: tynga ner, krascha etc. Även i substantiverad form *sakıldama.*
Süsslemek	Används för att beteckna melodisk variation av melodilinjen. Bokstavligen: utsmyckning.
Tonrumsutfyllnad	Utfyllnad av större intervallsprång i melodiken genom sammanbindande fraser som utnyttjar mellantonerna.

Zurna och mehterhane

Zurna har inte använts inom turkisk konstmusik (som t. ex. *shehnai* i den indiska konstmusiken) och betraktas som ett renodlat folkinstrument. Historiskt sett har dock davulzurna-musik anknytningar till den osmanska högreståndskulturen, t. ex. genom användningen i militära sammanhang. Davul och zurna utgjorde grundpelarna i den osmanska militärmusikens *mehter takımı.*

Turkiska militärmusiker till häst. Ett träsnitt från Sanctae Peregrinationes av Bernhard von Braydenbach, en redogörelse från en pilgrimsresa till det heliga landet, tryckt 1486 i Mainz. Ur Cardini 1992.

Det brukar sägas att den europeiska militärmusiken har sitt ursprung i den turkiska. När den fruktade osmanska armén i olika etapper ryckte fram i Sydosteuropa under 1300-, 1400- och 1500-talen skedde det till ackompanjemang av en musik som européerna aldrig tidigare hade hört. Ett syfte med orkestern var säkert att inge skräck hos motståndarna genom att spela en så stark, skränande och samtidigt pampig musik att motparten av blotta hörselintrycket trodde att trupperna var mångdubbelt större än de i själva verket var. Orkestertypen hade förmodligen en före-

bild i de turko-mongoliska militärorkestrarna i den östra Han-dynastin, 25-220 e. Kr. (Picken 1975:501). Bruket av militära blåsorkestrar spreds sedan framför allt med de turkiska stammar som vandrade västerut under 600- och 700-talen. Förutom i den osmansk-turkiska kulturen har liknande orkestrar funnits fram till våra dagar hos många av de centralasiatiska folken. Beliaev har belagt liknande orkestrar hos kirgiser, kazaker, tadjiker, uzbeker (1975:20ff,85ff, 208 och 285ff).

Mehter takımı kan ungefär översättas med hovmusikorkester eller palatsorkester; en ensemble med anställda musiker vars uppgift var att svara för musik vid festligheter och ceremonier hos de osmanska härskarna. Termen *mehterhane* har i litteraturen om osmanska riket oftast betecknat den speciella musikerordern vilken utgjorde den *mehter takımı* som från 1200-talet tjänstgjorde hos de osmanska elittrupperna; *Yaniçari.*[136]

Ursprungligen betecknade *mehterhane* de kammarmusiker som tjänstgjorde inomhus hos vizirer, sultaner och andra betydelsefulla personer i de turkiska makthierarkierna (därav ändelsen *hane* som är ett persiskt låneord i osmansk-turkiskan som betyder hus).[137] *Mehterhaneler* fanns inte bara i Istanbul utan även hos vezirena runt om i det osmanska imperiet, t. ex. det rumänska *mehterhaneaua* (Picken 1975:508). Sammansättningen hos olika *mehterhaneler* följer speciella regler och den museala orkester som finns i Istanbul idag har som grund att alla instrument ska spelas i jämna dussin (ZA 910903). Picken nämner indelning i *katlar* (ungefär uppsättning, avdelning) där varje *kat* består av ett instrument ur varje kategori och det maximala antalet är nio, *dokuz katlı mehterhane* (1975:501). Instrumentariet består av enbart blås- och slaginstrument. Dessutom tillkommer sångare. Slagverket består av *nakareler* (pukor), davullar, cymbaler och *çaganalar* ("Muhammeds fana" en ställning med små cymbaler och klockor som spelas av sångarna).[138] Blåsinstrumenten utgörs av natur- och ventiltrumpeter samt *kaba* zurna.

Janitscharernas *mehterhane* var fullt utvecklad vid tiden för Mehmet II:s erövring av Konstantinopel 1453. Orkestern hade sin grund i de davulzurna-ensembler som använts redan av Osman I på 1200-talet (Reinhard

---

136 I svensk och annan västerländsk litteratur brukar man använda stavningen "janitschar" (jfr t. ex. Malm 1973, Reinhard 1984a), som är den äldre, osmanska formen av ordet medan man i modern turkisk litteratur använder nyturkiskans *yeniçeri.*

137 Den nyturkiska motsvarigheten *ev* har inte fått riktigt fotfäste i äldre inarbetade termbildningar som t. ex. *hastahane* (sjukhus), *kahvehane* (kafé) och *çayhane* (téhus).

138 Aytekin benämner instrumentet *çevgâne* (ZA 910903). Reinhard använder benämningen *çevgan* (1984a:bild 4). På svenska finns beteckningen *lyra* för samma instrumenttyp.

1984a:172). Traditionen fortsatte fram till 1826 då Janitschar-orden upplöstes av sultan Mahmut II. Beslutet förebådade den kommande europeiseringen av det Osmanska riket, främst under Tanzimat-perioden. Omdaningen av militärmusiken var ett första steg, och *mehterhane*-musiken ersattes med en orkester av europeiskt snitt[139] (Askari, Brandl och Maucksch 1985:70). I Mahmut II:s nya militära organisation ingick från 1829 *Mehter-i Hümayun* (den kejserliga orkestern)[140] istället för den tidigare *mehterhane* (Shaw & Shaw 1988:41).

Idag har man återupprättat en *mehterhane* efter 1600-talsmodell inom det turkiska militärväsendet. Orkestern är placerad i Istanbul och har en närmast museal funktion. Den framträder vid militära parader och liknande i och utanför Turkiet.

Vem spelar zurna?

> Die Türken sind ein musizierfreudiges Volk. Wo immer sie sich aus festlichem Anlaß zusammenfinden, wird gesungen, wird zum Tanz aufgespielt (Reinhard 1984b:95).

Omdömen som Reinhards ger intryck av att instrumentalspel är allmänt utbrett i alla samhällsskikt. Jag har tidigare omtalat zurnaspel i själva verket är förknippat med vissa minoritetsgrupper inom det turkiska samhället. Detta förhållande är inte bara typiskt för Turkiet, något som omtalas av Hoerburger:

> Spieler sind gewöhnlich Zigeuner oder andere Spielmannsgruppen, die in der Gesellschaftlischen Hierarchie als niedrigste Schicht betrachtet werden, wie etwa die „Barbarie" in Afghanistan oder - noch über das engere Verbreitungsgebiet hinaus - in Nepal die unreinen Kasten der Kusle und der Damai. Sie werden als soziale Gruppen verachtet, leben in gesonderten Siedlungen oder abliegenden Stadtvierteln, werden aber überall zu Volksfesten gebraucht und bestellt, angestellt (Hoerburger 1986:223).

---

139 I och med denna omdaning kom klarinetten in i det turkiska musiklivet som ett slags ersättare till zurna i militärmusiken. Så småningom kom den ofta att ersätta instrumentet ney i *kahvehane*-orkestrarna och har alltså på denna lite krokiga väg blivit ett av de viktigaste instrumenten i den populärmusikaliska fasıl-musiken. Om detta och den fortsatta spridningen av instrumentet till Sydbalkan kan man läsa i Askari, Brandl och Maucksch 1985.

140 Omdaningen omfattade många områden av det officiella samhällslivet, inte minst skolväsendet. Den första musikutbildningen efter västerländsk förebild grundades 1836 (*Müzika-i Hümayun Mektebi*). Avsikten var att förse armémusikkårerna, *Mehter-i Hümayun,* med utbildade musiker.

När Barth beskriver den sociala hierarkin i Sohar i Oman finns den hetrogena gruppen *xaddam* längst ner. Xaddam utgörs av före detta afrikanska slavar. På deras lott faller många av de sysslor som undviks av araberna, bl. a. musicerande mot betalning på bröllop och andra fester (Barth 1983:48).

I Osmanska riket verkar mycket av det allmänna instrumentala musicerandet ha varit en angelägenhet för den osmanska överklassen i städerna. Musikutövandet i dessa sammanhang har främst gällt konstmusik och till stor del varit av intern karaktär. När det gäller det professionella musikutövandet av folkmusik och populärmusik har förhållandet varit ett annat. Musikerrollen har i dessa genrer i de flesta fall upprätthållits av "utanförstående" (jfr kapitel 2 s 45ff), främst minoriteter och i synnerhet sådana med förhållandevis låg status i samhället; som zigenare, abdaler, judar, armenier eller greker. På liknande sätt förhöll det sig faktiskt också med Janitscharernas *mehterhane*-musiker. De rekryterades genom det s. k. *devşirme*-systemet och var företrädesvis unga pojkar med kristet ursprung, främst hämtade från området i och kring det nuvarande Grekland och Bulgarien. De värvades till armén, konverterades till islam och gavs utbildning av osmanska officerare.[141] De som utbildades inom *devşirme*-systemet erhöll hög samhällsstatus och tillhörde de mest privilegierade i den osmanska statsapparaten. Deras icke-turkiska ursprung stämmer väl med den totala bilden av musikutövare i den turkiska kulturen. Situationen i det moderna Turkiet håller sakta på att förändras, men när det gäller "rena folkmusikinstrument" som zurna, davul och mey går förändringen långsammare än när det gäller andra instrument.

I Turkiet är davulzurna mer än andra instrument klassade som zigenarinstrument, men praxis skiljer sig en del mellan olika delar av landet. I Aytekins hemtrakter i Artvin är det "normalt" för icke-zigenare att spela zurna, men även där är det oftast zigenare som är zurnaspelare. Undantagen blir dock allt vanligare. Hoerburger nämner förvånat att "...Zurna und Davul viel öfter und viel selbstverständlicher, als von mir erwartet, von Nicht-Zigeunern gespielt werden..." (1986:256). Picken nämner att i centrala Anatolien är såväl zurna- som davulspelare i de flesta fall turkar (Picken 1975:508). Vad Picken egentligen menar med "turk" i det här fallet är dock oklart. I centrala Anatolien finns flera etniska grupper som glider mellan lite diffusa kategorier som zigenare, *abdal* eller varför inte; turk. Det är rimligt att anta att många "zigenarmusiker" som omnämns i den musikantropologiska litteraturen inte är zigenare i ett genetiskt-etniskt perspektiv, utan istället människor som i den samhälleliga kontexten uppträder som zigenare. De använder sig av typiska zigenar-

141 Källa är de samtal jag fört med turkologen Elzbieta Swiecicka vid institutionen för afro-asiatiska språk vid Uppsala universitet.

attribut, arbetar som musiker, förtennare, tillverkar såll (jfr intervjuutdraget s 110f) etc. Till den etniska förvirringen bidrar också att deras egna benämningar ofta är lika svårtydda. Det är t. ex. vanligt att *abdallar* själva kallar sig zigenare.[142] I Reiches undersökning av syd-anatoliska davulzurna-melodier uppger elva av fjorton musikerpar att de är av zigenskt ursprung.[143] Av dessa räknar sig tre av musikerna som *abdal*-zigenare (Reiche 1970:9).

En av orsakerna till att "vanliga" turkar inte gärna befattar sig med zurnaspel är att detta i den muslimska världen ofta hänförts till skamliga handlingar (*ayıp*). Det är troligt att detta har religiös grund (jfr kapitel 2 s 45ff). Vittnesmålen om zurnaspelets skamlighet finns på många håll. Apropå festligheter i en by i östra Afganistan gör Hoerburger följande reflektion:

> Aber warum spielte mann bei dieser Gelegenheit überhaupt die Flöte und nicht, wie es sich gehört hätte, die Oboe? Ich mußte mehrfach fragen, bis mir zörgernd und verlegen die Antwort gegeben wurde, der Dorfgeistliche habe es verboten: „Sornai az saitan ast" (Die Oboe ist vom Teufel) (Hoerburger 1986:223).

Picken menar att det är ensemblen som anses "skamlig", inte musiken i sig.

> The fact that Turks in certain regions scorn to play *davul* and *zurna* does not imply that *all* music is equally shameful (*ayip*), but rather that the music of that particular ensemble is (1975:508).

För en utomstående ter sig detta som en paradox: den musik som utgör en oundgänglig del av det turkiska livet får inte spelas av "respektabla" människor eftersom den är *ayıp*, skamlig. Attityderna till zurnaspel håller dock på att förändras, åtminstone i städerna. Förändringen verkar gå fortare hos de turkar som lever i exil t. ex. i Sverige. Det är vanligt att man uppfattar zurnaspel som en del av "sitt" kulturarv och att man lär sig spela här i Sverige trots att samma person knappast skulle ha ägnat sig åt detta om han eller hon bott kvar i Turkiet.

---

142 Det etniska ursprunget till folkgruppen abdal är inte fastlagt. Benämningen abdal har använts i Persien och Anatolien för att beteckna "veli" (vis person), "sofu", "derviş" (religiösa mystiker) under 1100- till 1300-talen. Idag används benämningen på flera olika grupper av turkfolk i Anatolien. I städerna lever abdallar ofta avskiljt från den övriga befolkningen, i egna kvarter. En ursprungsteori är att abdal-grupperna härstammar från Khorasan (Özönder 1988:64).

143 Det totala antalet musikerpar var sexton, men uppgifter saknas för två av paren.

MEY

Etymologi och spridningsområde

Mey är troligen en fonetisk variant av persiskans ney (variant på nay). Från arabisk musikhistoria känner man till instrumentet nāy redan från den pre-islamska Jāhilīya perioden före år 622 (Pacholszyk 1980:253f). Huruvida dessa instrument var vassflöjter eller instrument med vassrörblad är osäkert, då termen ursprungligen betyder vass och har använts för att beteckna båda instrumenttyperna. Aytekin beklagade i en intervju (ZA 910819) att man i turkisk radio ibland presenterade meyspelare som neyciler[144], något som han uppfattade som snobberi; att man ville ge folkmusiker högre status genom att "låtsas" att de spelar konstmusikinstrumentet ney istället för det mer "simpla" folkinstrumentet mey. På osmanlıca hade dock nay samma dubbelbetydelse som i persiska och arabiska (Par 1990) och kunde beteckna såväl konstmusikinstrumentet nay som andra instrument av vass eller till och med instrument med rörblad av vass.

Utifrån detta skulle man kunna hävda att radioreportrarnas terminologi står för ett annat slag av snobbism än den som Aytekin menar, nämligen att man svänger sig med ett osmanskt vokabulär. Men förklaringen ligger nog snarare i att man på vissa håll fortfarande använder äldre termer för instrument och instrumentdelar.[145] Picken visar t. ex. att termen nay regionalt används för att beteckna instrumentkroppen på mey i Gaziantep (1975:477).

Utbredningsområdet för mey och andra besläktade cylindriska heteroglotta dubbelrörbladsinstrument sträcker sig från östra Turkiet i väst till Japan i öst. Nära släktingar till turkisk mey finner man i Kaukasus (Azerbajdjan, Armenien och Georgien) och i närbelägna områden, främst Dagistan (Reinhard 1984b:74, Picken 1975:479). I dessa områden betecknas instrumenten med termer som *balaman, duduk, yaşlı balaban.*[146]

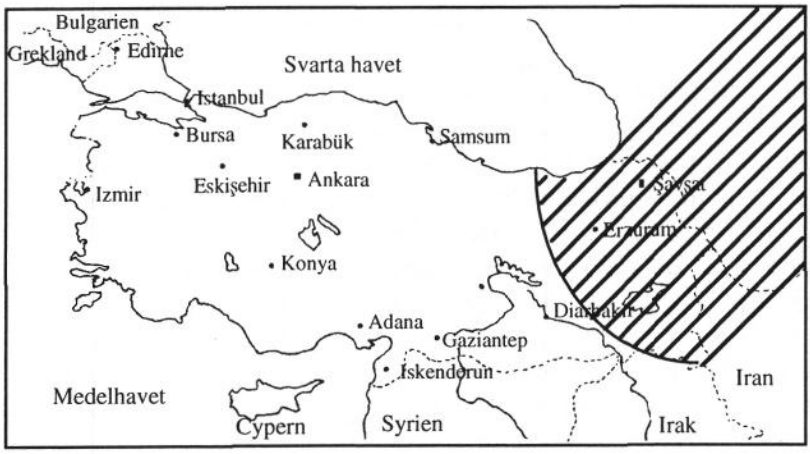
---

144 Neyci - neyspelare, som zurnacı (zurnaspelare), meyci (meyspelare) davulcu (davulspeare) och darbukacı (darbukaspelare).

145 Termen "nay" anges som alternativt namn till *mey* och *duduk* i lexikonartikeln "Nay" (Hassan och During 1980).

146 Såväl *duduk* som *yaşlı* är terminologiskt troligen av turkiskt ursprung där det senare betyder sörjande (*balaban*; stort djur) och förra kan komma ur *düdük* som betyder rör men också betecknar enkla idioglotta vassrörs klarinetter. Tarlabaşı har påtalat den möjliga etymologiska släktskapen mellan dessa instrument och europeiska instrument som bulgarisk *duduçika* och serbisk *duda* (Tarlabaşı 1987:290). Kanske kan man fråga sig hur det förhåller sig med

Längre österut finner man den kinesiska *guan* och i japansk *gagaku* används en annan meysläkting - *hichiriki*. I Turkiet har instrumentets spridningsområde begränsats till de östra delarna. Äldre inspelningar har gjorts i Artvin-, Erzurum-, Gümüşhane-, Kars- och Muş-distrikten, vilket begränsar spridningen till ett område i de nordöstra distrikten, från sjön Van och norrut.



Det sträckade området visar meyens centrala utbredningsområde i Turkiet.

Det är vanskligt att uttala sig om instrumenttypens ålder eftersom beläggen är fåtaliga. Picken (1975:480) påtalar likheten hos den *tibiae* (latin) eller *aulós* (grekiska) som avbildas på en mosaik daterad till år 252 e Kr.

I den moderna turkiska musiken blir *mey* ett allt vanligare instrument, särskilt i orkestrar som verkar inom Türk Halk Musiği-genren. Det används ofta som melodiinstrument i moderna folkmusikensembler.

När den turkiske folkmusikforskaren och kompositören Muzaffer Sarısözen bildade ensemblen *Yurttan Sesler* (ungefär "Ljud från fosterlandet") var ambitionen att skapa en "urturkisk" musikensemble som skulle skilja sig från den osmanska musiktraditionen, vilken ansågs ha arabiska rötter (jfr "Turkisk folkmusikteori" i Kap 3 s 89). Instrumenten valdes omsorgsfullt med utgångspunkt i deras "turkiskhet". Den första upplagan av *Yurttan Sesler*, från 1940-talet bestod av blandad kör, en instrumentalgrupp med enbart stränginstrument (bağalmalar) och folkliga slagverk. 1950 utökades ensemblen och ytterligare folkinstrument tillkom: stråkinstrumentet *kabak kemane* (ett slags kalebassfiddla) samt blåsinstrumenten mey, zurna och kaval. Ensemblen fick snart efterföljare; Ahmet Yamacı och

---

andra europeiska instrument som den ungerska säckpipan *duda* och tyskans *dudelsack*.

Mustafa Hoşsu bildade under de närmast följande åren liknande ensembler vid Istanbul- respektive İzmir-radion (jfr Markoff 1986:36ff). Genom radion fick musiken stor spridning och blev en viktig stilbildande faktor i det turkiska folkmusiklivet. Orkesterbesättning och repertoartyp kopierades av många såväl amatör- som proffsensembler. Dessutom blev instrumentalisterna viktiga stilbildare på sina respektive instrument. Alla tre blåsinstrumenten i *Yurttan Sesler* spelades av Seyfettin Sığmaz. Många mey-, zurna- och kaval-spelare har kopierat hans och hans efterföljares stil. Samma roll har i dag musikern Bin Ali Selman och före honom var, som Aytekin påpekat, Cevri Altıntaş i Istanbul-radions instrumentalgrupp, en av Turkiets stilbildande meyspelare på riksplanet (ZA 910903). Dessa ensembler och deras instrumentalister var en bidragande faktor till spridningen av både instrument och spelstilar som tidigare haft en mer regional karaktär och en uniform turkisk folklore.

Mey betraktas idag av många som ett allmänturkiskt eller kanske snarare ett "urturkiskt" instrument, trots att det bara för ett femtiotal år sedan var starkt begränsat till området i nordöstra Turkiet. Ett tydligt tecken på den nya tillgängligheten är att det nu är möjligt att köpa meyler i musikaffärer t. ex. i *Tahtakale* i Istanbul (Picken 1975:481). Fortfarande kommer dock Turkiets skickligaste och mest ansedda meyspelare från de nordöstra regionerna.

Nomenklatur och konstruktion för mey

Inom hela spridningsområdet är instrumentet tämligen enhetligt vad gäller utförande och material. Kroppen tillverkas av trä, företrädesvis av fruktträslag. Ljudalstringen sker via ett kraftigt rörblad av vass. Rörbladen är försedda med en klämma, *kıskaç*, som dels fungerar som stabilisator för rörläpparnas öppning, dels möjliggör en viss stämning av instrumentet.

Termer från Artvindistriktet:

Aytekins nomenklatur för mey överensstämmer i stort med den för *zurna* med undantag för de instrumentdelar som är specifika för *mey*.[147]

Rörblad:	*Kamış*, som på zurna, men rörbladet, som är betydligt större på mey har dels en klammer *(kıskaç)* dels en hopsnörning *(boğum)*. Placeringen av och öppningen hos kıskaç har direkt inverkan på instrumentets tonhöjd.

147 Från ZA 910819.

boğum "Nod" eller "led". Tråd som surras runt röret vid början av hopklämningen strax ovanför vassens egentliga led för att bestämma rörläpparnas längd och förhindra att vassröret spricker.

kıskaç "Klo". En klämma av mjukt trämaterial som skjuts upp på rörbladet för att pressa ihop det.

Rörbladshållare: *Kamış takılacak yer* (rörblads-fästningsplats). En förstoring av tonröret för att fästa kamış vars dimension är grövre än tonrörets innerdiameter. Tillverkas oftast i samma trästycke som tonröret, ibland som en led i annat material.

Kropp/tonrör: *Güvde* (jfr zurna).

Grepphål: *Kayde delikleri* (jfr zurna).

Material:

Kamış: Vass

Kıskaç: Vanligen kornell *(kızılcık)* men också hassel *(fındık)*. Man kan också använda andra typer av mjuka rötter *(kök)*.

Kamış takılacak yer: Vanligen i samma trästycke som tonröret, ofta med en kringliggande ring av annat hårdare material, t. ex. horn (*boynuz*).

Güvde: Plommon (vanligast), valnöt *(ceviz)*, aprikos *(zerdali)*, *azraz* (?) eller ebenholts.

Utsmyckningar: Inläggningar i silver eller pärlemor är vanliga (jfr zurna). Däremot förekommer inte silverkedjor som ju är vanliga zurna-utsmyckningar. Inläggningarna är oftast placerade på instrumentets ovansida kring grepphålen. Svarvade ringar vid hålen och vid instrumentets nedre kant och uppe vid rörbladshållaren är vanliga.

Typbenämningar:

Cura mey: Liten mey.

Normal mey: Normalstorlek. En annan vanlig beteckning är *orta* (ung "mittemellan").

Ana mey: Stor mey. Bokstavligen betyder *ana* moder, ursprung.[148] För meyler används inte termen *kaba* som annars är en vanlig beteckning på stora blåsinstrument. Anledningen är möjligen att *kaba* också har bibetydelsen "rå" och att detta stämmer illa överens med den milda meytonen (jfr s 179f). En annan beteckning som ibland används är *baz mey*.

Kommentarer

Det finns en betydligt större enhetlighet vad gäller instrumentnomenklatur för mey än för zurna. En orsak till detta är troligen det betydligt mindre och homogenare spridningsområdet. Materialet till instrumenten bestäms liksom på zurna, till stor del av den lokala tillgången på olika träslag. Väggarna på tonröret är betydligt tjockare på mey än på zurna, varför risken för sprickbildning är mindre även vid användning av "täta" träslag som valnöt och ebenholts. Aytekin förordar dessa träslag till mey av främst två skäl: i första hand träets stabilitet men även dess tyngd som gör att instrumentet känns bra att greppa (ZA 910819).

Normal och *ana* mey förekommer i hela området, medan *cura* anses mer typisk för Kars- och Artvindistrikten. *Cura*-typen är också vanlig i Azerbajdjan och följdriktigt den mest frekventa meytypen bland *Azerî*-minoriteten i turkiska Kaukasus. När det gäller rörbladets fästplats talar Picken (1975:476) om en "adapter", *ölçü*, som används för att fästa rörbladet i tonrörets övre ände.[149] Denna *ölçü* användes till en *ana* mey som Picken undersökt. Avsikten var troligen att förlänga rörbladet för att få riktiga dimensioner. Reinhard använder, med stöd hos Picken, denna typologiska detalj som skiljelinje mellan å ena sidan *cura* och å andra sidan, *orta* (*normal*) mey och den större *ana* mey.

> Da beide Instrumente keine Zwischenstücke (ölçü = Maß) zwischen Rohrblatt und Röhre haben, müßte man sich nach der von Picken zitierten Definition noch zu den cura, den kleinen mey-Typen, zählen (1979:111).

Ingen av Aytekins *ana* eller *normal* meyler har dock någon *ölçü* vid rörfästet. Picken anger också (och då utgår han bara ifrån tre instrument hos en musiker) att mensuren hos *orta* och *ana* mey är densamma och att skillnaden endast ligger i rörbladens storlek. Min erfarenhet är att så inte

---

148 Termerna *ana* och *ata* som är äldre former av "moder" och "fader" lever framförallt kvar i turkiska beteckningar som visar på ursprungsförhållanden (jfr *ana vatan;* moderland, *anayol;* huvudväg, *Atatürk;* turkarnas fader).

149 Grundbetydelsen av *ölçü* är "mått", "proportion", "mätning" (TYRS). Men genom verbformen *ölçülemek*, "att justera" kan man förstå bibetydelsen "tonhöjdsjusterare".

är fallet, och när det gäller Aytekins instrument skiljer sig typerna avsevärt både ifråga om rörbladens och instrumentkropparnas storlek. När jag påpekar förekomsten av *ölçü* menar Aytekin, att det är möjligt att denna är ett slags förlängare och att den musiker som Picken talat med helt enkelt inte haft tillgång till så stora vassnoder som krävs för tillverkning av rörblad till *ana* mey. Han tillägger att man kan förlänga alla rörblad på detta sätt när man vill sänka tonhöjden (ZA 911016). I skenet av detta är alltså förekomsten av *ölçü* inget bra kriterium för att särskilja *ana* meyler från de mindre instrumenttyperna.

Förekomsten av kıskaç, rörbladsklämma, är utmärkande för instrument av meytyp och är allmänt förekommande utom på instrument från Dagistan (Picken 1975:480). Det finns två turkiska benämningar; förutom kıskaç även *masa* som betyder tång, tving eller pincett. Av någon anledning är det den senare och i det här sammanhanget mer perifera betydelsen som refereras av Picken (1975:476). Den beteckning som Aytekin anger är *kıskanç*, vilket troligen är en fonetisk förvrängning av kıskaç (Picken 1975:476).[150] Utformningen av och materialet i rörbladet (även placeringen av kıskaç) har stor inverkan på instrumentets tonhöjd och tonkvalitet. Vid undersökning av de olika rörblad som Aytekin använder till sin *ana* mey visade det sig att instrumentets tonplatsförråd kunde variera inom en kvarts omfång (ZA 911016) beroende på vilket rörblad som användes, men det visade sig också att instrumentet, intonationsmässigt, blev mycket svårspelat i övre delen av registret vid användning av rörblad av extrem längd. Instrumentets tonhöjd bestäms alltså av rörbladets längd men också av vassens kvalitet. Vid tillverkningen tas mindre hänsyn till den absoluta tonhöjden och mer till den optimala punkt där rörblad och instrument "stämmer" med varandra och ger ett rent tonförråd.

(När man tagit upp vassröret ur det kokande vattnet.)

ZA Då börjar man trycka. Samtidigt från båda sidorna, inte direkt från mitten för då spricker det. Om man inte är duktig kan man få använda många vassrör utan att det blir bra resultat. Man ska börja pressa från kanterna. Med fyra fingrar /visar tumme pek med båda händerna/. Så pressar man så här: försiktigt lite, lite. Tillslut går dom ihop. Då sätter du på *kıskançen* men eftersom vassen är helt ny så orkar inte en ensam *kıskanç*. Då sätter man en mindre *kıskanç* utanför, som orkar hålla ihop. Så lämnar du den och jobbar med andra munstycken. När man ser att den har torkat tänder man spisen och börjar värma upp. Först börjar man med kanterna; undersida och översida, vänster och höger sida, under,

---

150 Betydelserna av kıskanç (svartsjuk, avundsjuk etc) leder åt ett oväntat och i det här sammanhanget märkligt håll. Detta ger stöd åt hypotesen att beteckningen rimligen är en förvrängning av kıskaç.

över osv. Och sen ska man sätta ihop och börja blåsa. Då hör du kanske att munstycket låter falskt. Det är ofta för stort. Då ska man klippa det mindre och mindre tills du hittar rätt ton. Om man är van så kan man veta direkt att ett rörblad kommer att stämma utan att prova.

DL Provar man om hela instrumentet stämmer?

ZA Just det. Det är svårt att beskriva detta i ord. Det är enklare med bild.

DL Är det färdigt sen?

ZA Ja, men det kan ändra sig. Kanske känner man när man börjar spela att det kommer in för mycket saliv, det sväller för mycket. Då ska man bränna mera så att den ska bli hård. Sen gör man inte mer... (ZA 911016)

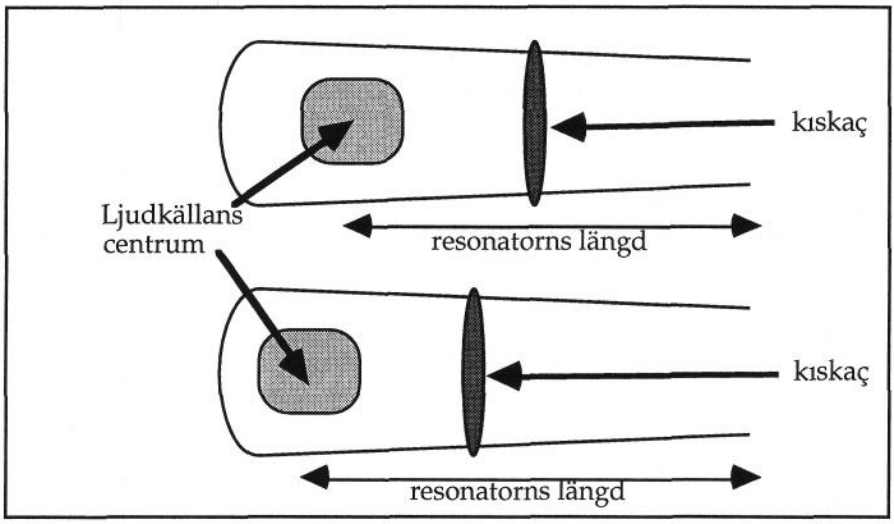
Det viktiga är således den interna stämningen, vilken bestäms av rörväggarnas hårdhet, vassrörets längd och av hur stor del av rörläpparna som kommer i svängning, något som i sin tur påverkas av kıskaç och av det tryck som läpparna utövar mot rörläpparna. Förekomsten av kıskaç och dess inverkan på instrumentets tonhöjd är omskriven, men någon förklaring till dess funktion, ur akustiskt-fysiologiskt perspektiv, ges inte i litteraturen.

> Die um das Doppelrohrblatt gelegte Stimmslinge wird allenthalben erwähnt, ihre wirkungsweise aber leider nicht beschreiben. Nach akustischen Gesetzen müßte das Instrument umso höher klingen, je höher die Stimmschlinge angebracht, d. h. je kurzer der schwingungsfähige Teil des Rohrblattes ist, de facto verhält es sich umgekehrt. (Reinhard 1979:111f).

Utan en utförlig analys av det akustiska förloppet i rörbladet kan man ändå sluta sig till följande: när kıskaç förs längre ner på rörbladet får det till följd att de resonerande rörläpparna förlängs men också att centrum i den aktiva delen av ljudkällan kommer närmare tonröret, vilket leder till att den totala rörresonatorn förkortas. Enligt de akustiska lagarna är det just en sådan förändring av rörresonatorns längd, eller rättare dess verksamma eller effektiva längd som kan åstadkomma en förändring av tonhöjden (Sundberg 1973:112).

Då meyrörbladet är jämförelsevis mycket långt, ca 10-15 cm, fungerar endast en del av rörläpparna som ljudkälla. De resterande delarna av röret utgör helt enkelt en förlängning av tonröret. Förflyttningen av kıskaç förändrar positionen för ljudkällans centrum i rörbladet. Om kıskaç flyttas närmare tonröret kommer ljudkällans centrum att flyttas i samma riktning; det totala tonrörets längd minskar och tonhöjden kommer följaktligen att stiga. Vid samtal med instrumentmakaren Jonas Näslund, som är specialist på just rörbladsinstrument, har denne bekräftat teorin. Han tillägger också att när kıskaç "klämmer ihop" rörläpparna medför detta

att tonkanalen i rörbladet blir något smalare, något som också kan påverka tonhöjden.[151]



Rörblad till mey ovanifrån. Vid förflyttning av kıskaç åstadkoms en förändring av resonatorns längd varvid den totala tonhöjden förändras.

Beskrivning av tre av Aytekins meyler.[152]

Ana mey:

Aytekin byggde instrumentet 1982.

Kropp: Längd (från *kamış takılacak yer* till tonrörets slut): 397 mm. Längd med applicerat rörblad 512 mm.[153] Hela instrumentet i mörkbrunt, tungt träslag, troligen valnöt. Ytterdiameter på tonröret: 21 mm. Innerhålets diameter 10 mm. Sju grepphål och ett tumhål. Det översta hålet är placerat 122 mm nedanför rörbladsfästet, sedan följer en i stort sett ekvidistant placering (hålens centrumavstånd i millimeter 39, 37, 37, 37, 37, 37). Hål sju täcks till

151 Samtal med Jonas Näslund den 6/11 -91 på Näslunds Blåsinstrumentverkstad, Observatoriegatan 12 i Stockholm.

152 Undersökningarna gjordes vid en intervju med Aytekin (ZA 911016).

153 Då rörbladet, *kamış*, sticker in en bit i tonröret vid fästplasten, *kamış takılacak yer*, blir instrumentets totala längd mindre än den sammanlagda längden av korpus och rörblad. Med tanke på detta kan det vara befogat att ange även hela längden.

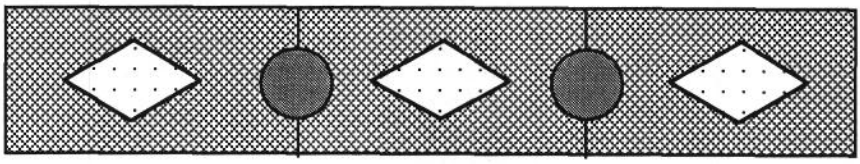
hälften av en tejpremsa. Tumhålets placering är på undersidan mitt emellan hålen ett och två.

Rörblad: Av vass. Utan tråd-lindning vid fästet. Längd 136 mm. Största bredd 31 mm.

Kıskaç: Av hassel.

Avstämningshål: Saknas.

Dekorationer: Instrumentet är rikligt dekorerat med många svarvade linjer runt instrumentkroppen. Längst ner en dubbellinje som följs av tre tripplar innan det sjunde grepphålet. Vid varje grepphål finns en linje som utgår från hålcentrum. Över det första grepphålet finns tre dubbellinjer. Rörbladsfästet är dekorerat med fyra röda stenar och en pärla. Mellan grepphålen finns en rombisk pärlemorinläggning.



Utsnitt ur tonröret på Aytekins ana mey, pärlemorinläggningar mellan grepphålen.

Normal mey:

Aytekin köpte instrument (tillsammans med den *cura mey* som beskrivs senare) från en azerbajdjansk musiker i mitten av 1980-talet. Instrumentet var då nyligen tillverkat.

Kropp: Längd: 370 mm. Med rörblad 421 mm. Hela instrumentet i plommonträ. Sju grepphål plus tumhål och avstämningshål. Grepphålens placering är inte riktigt ekvidistant. Centrumavstånd mellan grepphålen (i millimeter från första grepphålet som sitter 40 mm från rörfästet): 36, 30, 30, 27, 30, 30, 32. Det sista hålet är ett avstämningshål. Tumhålets placering är på undersidan mitt emellan hålen ett och två. Tonrörets diameter och innerdiameter: 23 respektive 15 mm.

Rörblad: Vass. Längd: 101 mm. Största bredd: 30 mm. Trådlindat fäste.

Kıskaç: Av hassel.

Avstämningshål:	Finns.
Dekorationer:	Saknas. Instrumentet är slätslipat med mjuka, rundade kanter.

Cura mey:

Av azerbajdjanskt ursprung (jfr *Normal mey* ovan).

Kropp:	Längd: 268 mm. Hela instrumentet i plommonträ. Sju grepphål plus tumhål och avstämningshål. Grepphålens placering är inte riktigt ekvidistant. Centrumavstånd i millimeter från första grepphålet som sitter 35 mm från rörfästet: 29, 26, 26, 24, 26, 28, 28. Det sista hålet är ett avstämningshål. Det sjätte hålet är till hälften täckt av en tejpremsa. Tumhålets placering är på undersidan mitt emellan hålen ett och två. Tonrörets diameter och innerdiameter: 20 respektive 14 mm.
Rörblad:	Vass. Längd: 107 mm. Största bredd: 25 mm. Trådlindat fäste.
Kıskaç:	Av hassel.
Avstämningshål:	Finns.
Dekorationer:	Saknas. Instrumentet är slätslipat med mjuka, rundade kanter.

Kommentarer

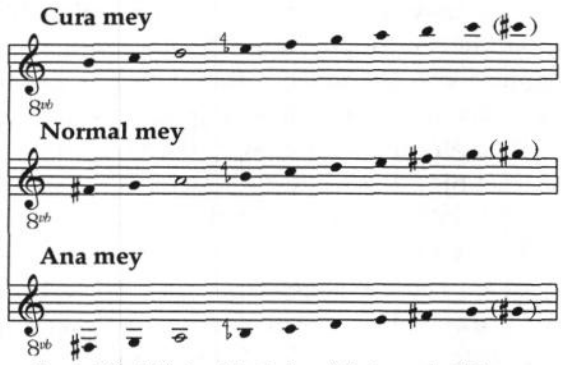
Instrumentens material, plommon och valnöt, faller väl inom ramen för vad som betraktas som vanligt i området. Däremot överensstämmer inte de stora skillnaderna i storlek mellan *normal* och *ana* mey in på de undersökningar som gjorts av Picken (1975:476), som anger 377-385 mm som standard för dessa typer. Aytekins *ana* mey är betydligt större (397 mm) medan hans *normal* mey (370 mm) är mindre. När det gäller innerdiameter visar det sig, något överraskande, att såväl den undersökta *normal* som *cura* mey har grövre mensur än *ana* mey: 15 respektive 14 mm gentemot 10 mm. Picken anger normalvärde för såväl *ana* som *normal*

mey till 10 mm. Avvikelserna på Aytekins instrument kan bero på att hans *normal* och *cura* är av azerbajdjanskt ursprung.

Avsaknaden av avstämningshål (som annars är vanliga på instrument från Kaukasus) på den av Aytekin byggda *ana* mey har en rent praktisk förklaring. Aytekin menar att det är onödigt att bygga instrument som är "för långa" (ZA 911016). Han anpassar längden till den bottenton han vill ha på instrumentet, istället för att korrigera bottentonen i efterhand med avstämningshål.

Tonplatsförråd och omfång

Genom den cylindriska borrningen klingar mey ungefär en oktav lägre än koniska instrument av samma längd (jfr Sundberg 1972:102). För att förenkla notläsningen vid jämförelser mellan olika instrument har jag valt att notera instrumentet en oktav högre än de klingar.



Tonplatsförråd (utan delteckningar) för tre undersökta meyler.

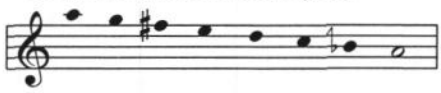
Parenteserna avser den ton som erhålls genom att instrumentet "pressas" med alla grepphål öppna. Den ofyllda noten markerar den ton som Aytekin anger som utgångston eller stämton. Vid undersökning av flera av Aytekins instrument uppvisade dessa samma relativa intervalliska struktur för tonplatsförråd men med utgångspunkt i andra utgångstoner. Instrument av *cura*-typ hade utgångston ungefärligen från klingande d^1 (som i exemplet ovan) respektive de angränsande tonerna c^1 och e^1. Samma förhållande fanns hos Aytekins *normal* meyler där klingande *g, a* och *h* utgjorde utgångstoner. De *ana* meyler jag mätt uppvisade större variation. Utgångstonerna var här ungefärligen klingande *F, A* och *c*. Skillnaderna överensstämmer med synbarliga olikheter i längd hos instrumenten och deras respektive rörblad.

Aytekins samtliga meyler har i det närmaste identiska materialskalor. Det naturliga omfånget är en liten nona. Genom att pressa tonen kan det utsträckas ytterligare en halvton uppåt. Picken anger variationer i omfång mellan olika instrument; mellan en oktav och en decima. Angående instrumentens materialskalor fortsätter han:

> The range utilized is one octave, and the natural scale is a major scale. By half-covering certain fingerholes (*not* by cross-fingering) a single, fully chromatic octave can be obtained (Picken 1975:478).

Picken uttalar sig om ett partikulärt instrument varför riktigheten inte direkt kan ifrågasättas, men på två punkter tarvas ändå kommentarer. Som tidigare nämnts ger instrument av den här typen stora möjligheter till förändring av tonhöjden genom intonationen vid anblåsningen. Därför är det *möjligt* att spela en durskala ("major scale"), men knappast vanligt. Pickens uppmätta skala bygger på att den första och sista tonen i notexemplet ovan utesluts så att man för t. ex. *normal* mey får en skala från *g* till g^1. I Aytekins fall får man då en skala där den tredje tonplatsen ungefär motsvaras av en neutral ters i förhållande till bottentonen, alltså varken "dur" eller "moll" för att använda Pickens vokabulär. Jämför man med de uppmätta avstånden mellan grepphålens centra finner man att på såväl Aytekins *normal* som *cura* mey är avståndet mellan hålen för tonplats tre och fyra mindre än för de omkringliggande. På *normal* mey är avståndet till det närmaste öppna hålet när tonen *a* (tonplats III) spelas 30 mm men endast 27 mm när tonen $h^{\frac{1}{4}\flat}$ (tonplats IV) spelas. Grepphålens positioner är dock inte helt avgörande för tonhöjden. Tonplatsernas relativa position är i stor utsträckning beroende av musikern, men en intonation som motsvarar en västerländsk durskala avviker definitivt från praxis. Den skala som bildas av det tonplatsförråd som beskrivits ovan med karar på den tredje tonplatsen och ett ungefärligt 3/4 intervall till nästa högre tonplats motsvarar bruksskalan i ett mycket vanligt modus i turkisk folkmusik: "the fundamental mode of the Turkish folk music" (Markoff 1986:97). I den turkiska folkmusiklitteraturen brukar detta modus (*ayak*) benämnas *Kerem* (jfr "Turkisk folkmusikteori" kap 3).

Bruksskala: Kerem ayağı



Dominansen av denna och andra besläktade bruksskalor i turkisk folkmusik har påtalats av många musikforskare (t. ex. Markoff 1986:97ff, Doruk 1987:87ff). Troligen har Picken byggt sitt resonemang på de iakttagelser som redovisas av den turkiske musikforskaren Ataman i en artikel från 1950-talet.

> Instrumentet har en oktavs omfång. Skalan ordnas i en diatonisk serie (Ataman 1951:278. Min översättning).[154]

Picken har överfört Atamans formulering till sin egen text utan att reflektera över att musikern bakom instrumentet är en betydelsefull faktor för tonhöjdsrelationerna mellan instrumentets toner. På liknande sätt kan man argumentera mot en bristande förståelse av turkisk folkmusikpraxis hos Picken när han fortsätter resonemanget: "a fully chromatic octave can be obtained" (1975:478). Men det är också möjligt att åstadkomma betydligt mer än så. Med hjälp av deltäckning och anblåsningsteknik kan ett flertal altereringar göras för varje tonplats, däremot förekommer kromatiska förflyttningar mellan tonplatser sällan, utom på de "naturliga" platser där de ingår i bruksskalan.

Spelteknik

I huvudsak är spelteknik och repertoar för mey identisk med zurnans. Instrumenten har samma tonplatsförråd i grundregistret och på bägge förekommer deltäckningsteknik för att åstadkomma altereringar av tonplatsförrådets tonsteg. Aytekin har också betonat att instrumenten utgör ett par - *takım*. En musiker i Artvin som spelar zurna spelar nästan alltid också mey. Valet av vilket av de två som ska spelas vid ett visst tillfälle görs kanske mer med hänsyn till spelsituation (inomhus, utomhus etc.) än med utgångspunkt i repertoaren. De flesta zurnalåtar går också bra att spela på mey och vice versa. Vissa grundläggande skillnader skall dock påtalas. Vid meyspel sluts läpparna kring rörbladet så att ca en halv till en centimeter av röret befinner sig inne i munhålan. Tekniken liknar härvid speltekniken på västerländsk oboe. En betydelsefull skillnad är att läpparnas anläggningstryck vid meyspel är mycket lågt. Det kraftiga rörbladet är mjukt i jämförelse med andra dubbelrörbladsinstrument och det behövs mycket små förändringar av läpptrycket för att korrigera rörläpparnas öppning och därmed tonhöjden. En skillnad mellan zurna- och meyteknik är att tungan i det senare fallet aldrig vidrör rörläpparna. Cirkulationsandning används vanligtvis (och i Aytekins fall alltid) vid meyspel. Andningstekniken är beroende av rörbladets lättblåsthet. Rörbladen på turkiska meyler är mycket mjuka, något som främst beror på att man vid tillverkningen skär eller skrapar bort det hårda ytterskiktet från vassröret. När jag undersökt rörblad till armeniska *duduki* har jag funnit att vassrörets skal varit i det närmaste intakt, vilket ger ett mycket trögblåst instrument, men samtidigt mer distinkt tonhöjd. *Duduki*-rör-

---

154 Eftersom översättningen från turkiska inte går att göra helt ordagrant återger jag citatet i original: "Alet bir oktavlık olarak düzülmüş, perdeleri diyatonik diziye göre tesbit edilmiştir."

bladen kräver hårt tryck från läppmuskulaturen och ett starkt anblåsningstryck, vilket försvårar cirkulationsandning.[155]

Liksom på zurna täcks grepphålen med fingrarnas mitt- och ytterfalanger. Greppteknikenför mey är identisk med den för zurna utom i två fall: (I) till skillnad från zurna saknar mey möjlighet till överblåsning, varför grepp med deltäckning av det översta grepphålet inte förekommer. (II) när alla hål är öppna kan man "pressa" ytterligare en halvton uppåt genom att vrida instrumentet och på så sätt mekaniskt spänna rörläpparna. Om denna teknik är allmän eller specifik för Aytekin är svårt att svara på. Varken Picken (1975) eller Reinhard (1979) omnämner tekniken. I övrigt är dock likheterna med zurna stora vad gäller handställning, ornamentik, sakıldama-teknik etc.

Modifieringar av tonkvalitet

Genom att musikerns läppar vidrör rörläpparna möjliggörs en större kontroll av tonbildningen än vid zurnaspel. Tonattacken, genom tunglös glottisstöt, ger oftast inget avbrott i luftströmmen, utan endast en tillfällig tryckökning i anblåsningsluften, något som accentuerar och markerar en ny ton. Bayırtma används normalt inte på mey. Det viktigaste tonmodifierande stilmedlet är istället vibrato. Tonen färgas nästan oavbrutet av ett starkt magvibrato.[156] Liksom vid zurna-spel används vibratot rytmiskt, ofta med en frekvens som överensstämmer med låtens puls (jfr zurna s 123).

Repertoar och spelpraxis

Att zurna och mey utgör ett par, *takım*, som spelas av samma musiker, medför som nämnts att en stor del av repertoaren är gemensam. Mey spelas ofta, liksom zurna, i dansmusik vid fester tillsammans med stortrumman davul. Instrumentets relativa ljudsvaghet nödvändiggör ofta att trumman spelas med händerna och inte med *tokmak* och *çubuk*.[157] En gräns mellan instrumentens användning går mellan inom- och utomhusbruk och en annan mellan dansmusik och konsertmusik. Någon definitiv

---

155 Ett annat sätt att åstadkomma större hårdhet i rörbladet är att koka vassen i olja istället för vatten vid tillverkningen.

156 Picken omnämner en typ av skak-vibrato: "... the player may shake the instrument with both hands, so as to generate a vibrato." Denna vibratotyp förekommer inte i Aytekins meyspel.

157 Den stora tvåfällstrumman davul spelas med en klubba - *tokmak* - på ena fällen och en smalare sticka - *çubuk* - på den andra. Med *tokmak* åstadkoms mörka slag, oftast på betonade taktslag. *Çubuk* ger ljusare slag och utnyttjas både till mellanslag och som sejare på *tokmak*-slagen genom att man lägger *çubuk* mot mot fällen.

gränsdragning är dock svår att göra. Det är vanligt att zurna står för dansmusiken vid utomhustillställningar, medan mey oftare förekommer i stillsammare sammanhang tillsammans med andra ljudsvagare instrument i konsertsituationer. Vid en danstillställning, som t. ex. ett bröllop eller en omskärelsefest, finns det tillfällen då de dansande behöver sitta ner och pusta ut.

> När jag spelar på bröllop spelar jag mest dansmusik, men det finns alltid tillfällen då det behövs musik att lyssna till, att gråta till, att tänka till. Då brukar jag spela såna här melodier, som vi kallar oturak havası (Aytekin 1983).

I dessa situationer, när *oturak havası* spelas, avlöser mey zurna som melodiinstrument. Som *oturak havası* spelas ofta frimetrisk musik, men också sånger - *türküler*, där mey används antingen som ensamt melodiinstrument eller i introduktioner, mellanspel och improvisationsavsnitt. *Oturak havası* kan inte klassificeras enligt den i turkisk musik ofta använda uppdelningen mellan *kırık hava* och *uzun hava* (ungefär metrisk och frimetrisk melodi), då *oturak havası* kan bestå av melodier av såväl metrisk som frimetrisk art.[158] Det finns dock regionala variationer. Man bör kategorisera *oturak havası* med utgångspunkt i funktionen och inte i det melodiska materialet. På grund av en sådan felaktig utgångspunkt hamnar Reinhard i bryderier när han ska avgöra huruvida *oturak havası* är en dansgenre eller inte:

> Von der Melodie her läßt sich nicht entscheiden, ob *oturak* ein Tanz ist oder nicht, da ja fest alle Schwarzmeerstücke und -lieder Tanzcharakter haben (Reinhard 1966:19).

En genreindelning som troligen baserats på ett alltför snävt urval kan ligga till grund för Markoffs kategorisering av *oturak havası* som instrumentalmelodier i "strict meter" (Markoff 1986:68). Jag föreslår istället en uppdelning mellan *oyun havaları* - dansmelodier och *oturak havaları* - sittande låtar, där de senare ska förstås som "lyssnings-melodier". Denna uppdelning utgår inte från musikens fria eller fasta meter utan från dess funktion och överensstämmer också med Aytekins språkbruk (ZA 910903).

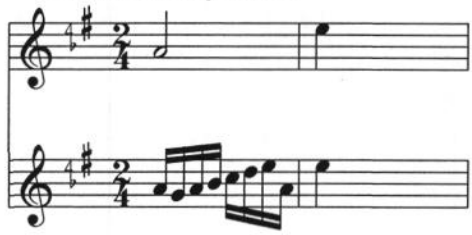
Funktionen för *oturak havası* är alltså övervägande estetisk och i den mån meylåtarna överväger inom genren kan man kanske säga att den ornamentik som används övervägande är av melodisk och mindre av rytmisk art. Man kan också säga att låtar av frimetrisk karaktär (*uzun hava*, etc.) generellt sett är starkare knutna till instrumentet mey än till

---

158 *Kırık hava* kan översättas med "bruten melodi", alltså melodi med metrisk indelning och *uzun hava* betyder "lång melodi".

zurna i de nordöstra regionerna av Turkiet, men det går inte någon klar skiljelinje mellan zurna- och meyanvändningen.

Tonrumsutfyllnad



Överst: ursprungsmelodin. Under: utfyllnad av intervallet mellan karar och ingångstonen i nästa fras.

Utsmyckningar som sakıldama och rytmiska uppstyckningar är mindre vanliga i frimetrisk musik och därför sammankopplas meyspelet mer med cirklingsvariation och fraser med hopbindande funktion som fyller ut *tonrum* i melodiken.[159]

Förutom utfyllnad av tonrum och cirkling är användningen av vibrato och ansatta förslag på samma ton som huvudtonen gestaltningar som karaktäriserar främst den frimetriska meyrepertoaren. Vid samspel mellan två meyspelare är bordun och melodi den vanligaste uppdelningen, vilket ju också är fallet vid samspel mellan flera zurnaspelare (jfr s 124).

Vem spelar mey?

Zurna och mey spelas oftast av samma musiker. Detta innebär att även en stor andel av meyspelarna är av zigenskt ursprung. De nya tendenserna inom Türk Halk Müziği förändrar dock successivt situationen. Zurna- och meyspelandet sprids bland nya kategorier av människor i turkiska stadsmiljöer och inom de stora grupper med turkiskt ursprung som idag lever i exil. För de musikgrupper, med förebilder inom Türk Halk Müziği, som nu bildas särskilt bland kurder, men även bland syrianer och assyrier i och utanför Turkiet, spelar instrumentariet med bağlamalar, kavallar, zurnalar, meyler etc., en betydande roll.

159 Termen *tonrum* är lånad från Reiche som med *"tonraum"* avser större intervallsprång i melodiken (Reiche 1970:27).

NEY

Etymologi och spridningsområde

> Cette flûte est assurément l'instrument le plus ancien de la musique arabe, on pourait peut-être dire, de l'humanité (Rouanet 1921:2791).

Huruvida det finns fog för påståendet att ney skulle vara det äldsta arabiska musikinstrumentet är osäkert, men utan tvekan kan man sluta sig till att det har mycket gamla anor. Ikonografiskt och skriftligt material dokumenterar instrumentet redan ca 3000 f Kr i den egyptiska kulturen. Ett fynd av en sumerisk silverflöjt från södra Mesopotamien har daterats till 2450 f Kr (Hassan & During 1980:751).

Kringresande musikanter, troligen zigenare, i orientaliska dräkter åtföljda av hund och apa. Kvinnan spelar på ett blåsinstrument som kan vara en ney. Målning från 1400-talets slut av Bernardo Parentino från Istrien. Ur Cardini 1992.

Etymologin kring termer för flöjter av neytyp har behandlats relativt utförligt tidigare i kapitlet varför kommentarerna här blir sparsamma. Terminologi med rötter i det persiska nay (nai,[160] nāī, nay, ney) används

---

160 Det är värt att notera att den rumänska panflöjten också kallas *nai*, vilket syftar på att materialet i piporna är vass.

inom ett område som ungefär begränsas till Mellanöstern, Iran, Centralasien och Turkiet (Hassan & During 1980:751). Termen har använts för samma flöjttyp även inom andra delar av det islamska kulturområdet parallellt med lokala termer som t. ex. *qaşaba* i Maghreb-området. Liknande flöjter förekommer i folkmusiken i området, men användningen av termen ney (och dess besläktade varianter) har nästan uteslutande begränsats till instrument inom konstmusiken. Ett undantag utgör de populärmusikaliska genrer som tillkom framför allt under 1800-talet i städerna kring östra medelhavskusten. Denna nya musik med rötter i turkisk och arabisk konstmusik uppstod främst i kafé- och restaurangmiljöer. Askari, Brandl och Maucksch (1985:67ff) tecknar ett möjligt utvecklingsskeende[161] från den klassiska konstmusikensemblen till en brokigare och vad beträffar instrumentariet lösare sammansatt ince saz (jfr Kap 2 s 43f).[162] Musikerna var företrädesvis av zigenskt ursprung. Musiken, som i Turkiet ofta kallas *kahvehane mûsikîsi* (kaféhusmusik) eller fasıl, har utvecklats till en distinkt genre inom turkisk och arabisk populärmusik.

> The fasıl (semi-classical) genre can be described as a night-club version of classical Turkish music. There is a distinctly gypsy quality in fasıl groups, not solely due to the number of dark-complexioned artists, but also clearly recognizable in form (e.g., çiftetelli improvisations), intonation, ornamentation, and instruments (Signell 1977:11).

Det är nog mest från religiösa sammanhang, i t. ex. den sufiska *Mevlevi*-orden, som ney idag är omtalat. Ney utgör tillsammans med pukparet *kudüm* kärnan i den ensemble, *mutrip,* som deltar i *Mevlevi*-ceremonier.

Typklassificering

Ney tillhör den kategori av flöjter som på svenska vagt kallas kantflöjter. Benämningen syftar på att ljudalstringen sker genom att luften blåses direkt mot kanten vid rörets övre ände. Hammarlund (1983:1) har påtalat den inexaktheten som den svenska typklassificeringen innebär: ljudalstringen på alla flöjter sker genom att luftströmmen bryts mot en kant. Picken gör endast distinktionen mellan "duct flutes" och "endblown flutes"; spaltflöjter och ändblåsta flöjter (1975:394). I turkisk litteratur tillhör det också gängse praxis att göra åtskillnad endast mellan flöjter av dessa två

---

161 En utmärkt sammanfattning ges i "Tabelle der möglichen Verbindungen" på sidan 85.

162 Ensemblekategorin *ince saz* betecknar generellt sett en liten, ljudsvag inomhusorkester i motsats till *kaba saz* (rå, eller grov orkester) som betecknar den vanligaste utomhusensemblen med zurna och davul.

huvudtyper: *dili* och *dilsiz* (med kolv eller kolvlös).[163] För att skärpa den typologiska terminologin utgår Hammarlund istället från Sachs (1929:82) och föreslår "randblåst längsflöjt".[164] Än precisare är Hassan och During när de betecknar *nay* som en *"oblique rim-blown flute"* (1980:751), ungefär "snedställd randblåst flöjt". Denna beteckning säger något om hur instrumentet hålls och skiljer därmed instrumentet från andra randblåsta längsflöjter som spelas rakt fram.

Ney och kaval

Ney tillhör det traditionella instrumentariet i den osmanska konstmusiken och detta är troligen ett skäl till att instrumentalgruppen i Türk Halk Müsiği-orkestrar som *Yurttan Sesler* inte innehöll någon neyspelare. Instrumentet betraktades inte som traditionellt turkiskt, utan som osmanskt och var som så mycket annat i den osmanska kulturen, inlånat från persiskt och arabiskt håll. Då det osmanska motarbetades av ideologiska skäl under uppbyggnaden av den turkiska nationalstaten föll följaktligen valet av flöjt istället på den folkliga varianten av samma flöjttyp: *çoban kavalı* (herde flöjt). Kaval kan ungefär översättas med "tomt rör", *içi boş şey* (Tarlabaşı 1987:289), och termen används för snedställda randblåsta längsflöjter hos många folk inom den turko-chuvaschiska språkgruppen: *choval* hos krimizer, *chaval* hos çagatayer, *gaval/gabal* på azeri, *kuval* hos yürüker och möjligen har också flöjtnamnet *kurai* på basjkiriska samma etymologiska ursprung (Tarlabaşı 1987:289, Picken 1975:395 och Slobin 1969:19). Flöjttypen finns också hos andra etniska grupper inom Turkiets gränser med andra beteckningar; hos kurder *bülor, bülül* och *bilor,* Picken nämner armeniskans *blul* och kurdiskans *blur* (1975:418). Genom den kemalistiska politiken efter maktövertagandet 1923 kom kaval, genom sin symboliska funktion som "äkta" turkiskt instrument, att få kulturpolitiskt stöd för att ersätta ney i positionen som det högst värderade blåsinstrumentet. Idag finns fyra kaval-spelare i *Yurttan sesler,* samtliga med gedigen konservatorieutbildning bakom sig.[165]

---

163 Ett problem med benämningen *dil* (huvudbetydelse: tunga, språk) är att termen är mycket mångtydig. Förutom att den betecknar "insticks kolv" som t. ex. en låskolv eller block till spaltflöjter kan den också betyda rörblad. *Dili düdük* (rör med tunga) är en enkel klarinett där en tunga skurits ut direkt i det vassrör som tjänar som tonrör.

164 Christensen (1963:15 fotnot) använder en variant på samma benämning: "offene längsflöte".

165 Uppgifterna härrör från intervju med kavalspelaren Ferhat Erdem i samband med en konsert i Stockholm den 1 november 1991 (FE 911101). Erdem är anställd vid Ankara-radion som kaval-spelare i *Yurttan sesler* .

Nomenklatur och konstruktion för ney

Instrumentet ney är kanske det mest mytomspunna i den turkiska-osmanska litteraturen och det finns gott om sägner om dess tillkomst. En sådan berättar om hur den religiöse filosofen *Mevlâna Celâeddin el Rumi,* grundaren av den sufiska mevlevi-ordern i Konya, lockade Guds röst ur ett vassrör och skapade ney.[166]

> *När Mevlâna Celâeddin el Rumi sökte efter ett lämpligt material för att bygga ett blåsinstrument valde han, bland tusentals vassrör, ut ett där han kunde urskilja nio starka noder på lika avstånd. När han skurit av vassröret och lämnade det för att torka i solen började röret gråta och sa:*
> *- Varför tar du mig från vattnet, från mina vänner och från den vackra naturen?*
> *Celâeddin brydde sig inte om det stackars vassrörets klagan utan tog ett järn och jämnade till och urholkade vassens innanmäte. Så skar han grepphål. När han var klar tog han upp vassröret och började blåsa i dess ena ände. Ur instrumentet kom en ton lika underbar som Guds egen röst. Vassen sjöng med ett klagande tonfall likt människan när hon sörjer över själens skiljande från kroppen och hennes längtan är att förenas med Gud.*
> *Så skapade Mevlâna instrumentet ney och lockade Guds stämma ur det.*

Traditionellt tillverkas neyler av vassrör med nio noder. Tonhöjden är inte absolut utan bestäms av vassens grovhet och nodernas längd. Grepphålens och tumhålets placering förklaras med utgångspunkt i en uppdelning av instrumentkroppen i 26 lika stora segment (Yekta 1921:3019, Rouanet 1921:2792 och Tammer 1993:1ff). Avståndet mellan de olika grepphålen och tumhålet ska enligt denna princip vara multiplar av det segmentavstånd som kan framräknas för varje enskilt instrument.

> Le type normal a 806 mm. et la tige est divisée en 26 segments. Le milieu marque au 13e segment porte le premier trou supérieur qui se trouve donc au 403 mm. Les autres trous sont ouvert aux:
>
> au 10e segment.....$436^{m}/m$
> 9e segment.....$527^{m}/m$
> 8e segment.....$558^{m}/m$
> 6e segment.....$620^{m}/m$
> 5e segment.....$651^{m}/m$
> 4e segment.....$682^{m}/m$
>
> (Rouanet 1921:2792)

Undersökningen av hålplaceringen på Aytekins instrument ger inte något direkt stöd för teorin om att en 26:e dels indelning av instrumentkroppen skulle ligga till grund för hålens läge på instrumentet. Om det teoretiska

166 Reinhard 1984a:81 Min översättning.

resonemanget översätts till en av Aytekins neyler, tillverkad vid konservatoriet i Istanbul 1990, får man följande resultat:

Total längd: 386 mm Segmentlängd: 14,8 mm

Tumhål	13:e segmentet	192 mm	faktisk placering	195 mm
Första	10:e	148 mm	-"-	154 mm
Andra	9:e	133 mm	-"-	136 mm
Tredje	8:e	118 mm	-"-	119 mm
Fjärde	6:e	89 mm	-"-	87 mm
Femte	5:e	74 mm	-"-	70 mm
Sjätte	4:e	59 mm	-"-	52 mm

Det visar sig alltså att den teoretiska beräkningen av hålplaceringen *nästan* stämmer, men bara nästan. I två fall, vid sjätte och åttonde segmentet, stämmer hålplaceringen bättre.

Teorin är typisk för den äldre osmanska och arabiska musikteorin med ingredienser från talmystiken och äldre grekisk musikteori, där perfekta talsystem ansågs ligga till grund för musikalisk intervallindelning (Pacholszyk 1980:256f). I det praktiska arbetet med tillverkning av neyler däremot används knappast segmentindelningen. I en artikel om modern neytillverkning (Tammer 1993:3) kommenterar författaren skillnaden mellan teori och praktik: "Of course, Mother Nature will not provide us with cane this uniform".

Nomenklaturen följer i stort samma mönster som för övriga blåsinstrument: *parmak delikleri* (fingerhål), *gövde* (kropp). Läppstödet kallas *başlık*[167] (ungefär huvud) och den motsatta röränden *kenar* (kant).

Karakteristiskt för turkiska neyler är en skiva eller ring av ebenholts eller elfenben, *başlık,* som tjänar som läppstöd. Det vanligaste materialet i instrumentkroppen är vass. Andra material är trä (företrädesvis fruktträslag) och metall, men instrument som används inom turkisk konstmusik och även i populärmusikgenrerna är oftast tillverkade på traditionellt sätt av nio-nodad vass. Kanske är det p. g. a. instrumentets status som konstmusikinstrument som materialvariationen är mindre än för flöjter i folkkulturen. I skenet av detta ter sig tillverkning av neyler i plast,

---

167 Tammer (1993) använder den osmanska termen *başpare*, som är en sammansättning av turkiskans *baş* - huvud och det persiska ordet *pare* - del, avdelning (TYRS).

som förekommer bland turkiska musiker i Sverige, tämligen speciell.[168] Grunden till detta materialval är troligen att tillgången på grov vass av god kvalitet är mycket dålig i Sverige. Däremot har vi gott om plast....

Jämförande beskrivning av plast- och vass-neyler

I turkisk och arabisk konstmusik används neyler i sju olika storlekar med samma interna relativa grundmensur. För dessa och övriga instrument i konstmusiken finns ingående beskrivningar av instrumenttypernas storlekar och respektive tonhöjder hos t. ex. Yekta och Rouanet (1921 och 1921), varför jag lämnar detta okommenterat här. I sammanhanget är det mer intressant att göra en jämförelse mellan de vassneyler och de neyler tillverkade av plast som används av Aytekin. Min hypotes har varit att mensuren hos plastinstrumenten borde skilja sig från vassinstrumenten p. g. a. den jämnare resonanskammaren i tonröret. Den något trängre passagen vid vassens leder borde rimligtvis leda till en sänkning av tonhöjden. En vassney med samma tonhöjd som en av plast borde alltså vara något kortare. Till saken hör att Aytekin har tillverkat sina plastinstrument utan direkt förebild i något vassinstrument. Han känner heller inte till den musikteoretiska indelningen i 26 segment. Hans placering av grepphål har helt byggt på experiment under ca tio år och resulterat i de instrument som han spelar på idag.

Vid mätningen valde jag ut två av Aytekins mest använda neyler med *G* som lägsta ton. Vassinstrumentet är inköpt på Istanbul Müsik Evi i stadsdelen Şişhane i Istanbul. Instrumentet är tillverkat vid Istanbulkonservatoriet och är avsett för professionellt bruk. Instrumentet var ursprungligen försett med *başlık*, vilken har avlägsnats av Aytekin. Det andra instrumentet är tillverkat av Aytekin själv. Materialet är 10 m. m.:s plaströr av den typ som läggs in i väggar vid husbyggen och sedan används för att dra elledningar i. Plastinstrumentet, som även det saknar *başlık*, är tillverkat i två delar[169] och försett med skarvhylsa av plast.[170] Hylsan är en utveckling av instrumentet som möjliggör stämning något som inte är möjligt på vass-neyler. Mätningarna gjordes med instru-

---

168 Det ligger förstås nära till hands att jämföra med t. ex. Yamahas tillverkning av blockflöjter och klarinetter i plast som enligt många musiker står sig väl i konkurrensen med dyrare träinstrument.

169 Delade neyler förekommer inte någon annanstans så vitt jag vet. Däremot finns folkinstrument av liknande typ i tredelade former t. ex. den turkiska *üç parçalı kaval* (Picken 1975:412) och den moderna bulgariska kavalen (jfr t. ex. Hammarlund 1983).

170 Detta är samma typ av skarvmuff som används när man skarvar elrören vid dragningen väggar.

mentdelarna hopskjutna i det läge som Aytekin menar ger bästa möjliga inbördes stämning hos instrumentet.[171]

Mensurmätning av två neyler

Grepphålens avstånd i millimeter från översta grepphålet

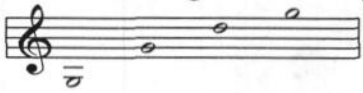
	Total längd	TH	1	2	3	4	5	6	Slutdel
Vass	386	195	233	18	17	32	17	17	52
Plast	391	189	237	19	18	30	17	18	54

Resonatorernas innerdiametrar skiljer sig med endast 0,5 mm: 8,5 mm för vass-, respektive 9 mm för plastflöjten. Resultatet av mätningen visar på en överraskande likhet mellan instrumenten, något som inte stämmer överens med den hypotes angående instrumentens akustiska förutsättningar jag utgick ifrån. Möjligen kan man anta att det faktum att vassinstrumentet var något trängre (0,5 mm) skulle leda till att vassflöjten måste göras längre än motsvarande plastflöjt. Att skillnaden är endast 6 mm kanske kan förklaras med att vassnodernas förträngningar av tonkanalen ger ytterligare sänkning av tonhöjden. Man kan dock konstatera att instrumenten totalt sett är mycket lika och att materialet och resonatorns kvalitet vad beträffar tonrörets innerborrning i det här fallet verkar ha liten inverkan på flöjtens tonhöjd och grepphålens placering. Däremot är det en hörbar skillnad i tonkvalitet mellan instrumenten. Plastinstrumentet ger en klarare ton med mindre inslag av bitoner i form av blås- och väsljud vilket dels kan bero på anblåsningsrandens kvalitet; tjocklek, skarphet etc. och dels på resonatorns större jämnhet; att färre störningar av ljudvågorna uppkommer i passagen genom plaströrets likformiga resonator.

Tonplatsförråd och omfång

Den cylindriska resonanskammaren hos ney medför, precis som var fallet med mey, att instrumentets tonhöjd är låg i förhållande till dess längd.

Naturtonsregister för ney

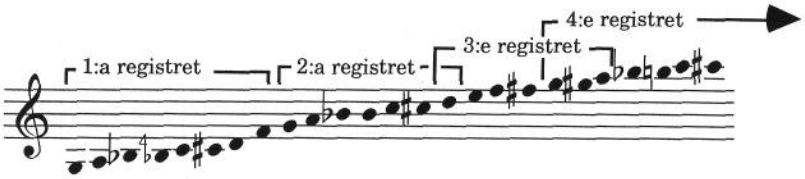


Vid överblåsning ges fyra spelbara register på instrumentet vilka utgår från de fyra första tonerna i naturtonserien.

171 Eftersom skarvmuffen är placerad ovanför fingerhålen (mot anblåsningskanten) ger en korrigering av tonhöjden genom inskjutande eller utdragande av rördelarna störst effekt på tonhöjden vid de övre fingerhålen. Vid spel måste sedan denna förändring av den inbördes intervallstorleken korrigeras av musikern.

Överblåsning åstadkoms huvudsakligen genom ökning av trycket hos anblåsningsluften utan att något av de övre grepphålen öppnas.

De sex grepphålen och tumhålet ger upphov till ett tonplatsförråd med följande tonplatser.

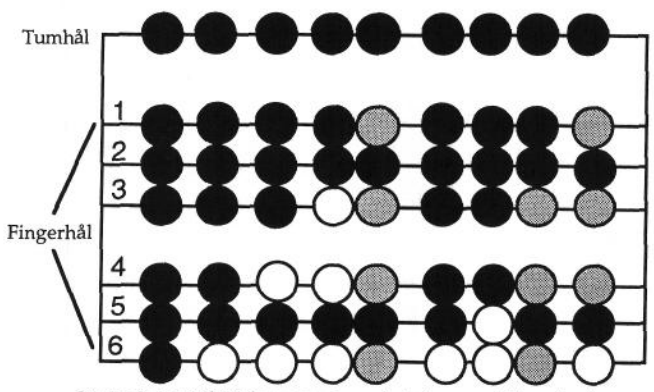


Tonplatsförråg (utan deltäckningar) för G-ney

Hur högt instrumentet är spelbart i det fjärde registret beror dels på musikerns skicklighet, dels på instrumentets längd. På så korta instrument som de uppmätta är det jämförelsevis svårt att spela i det fjärde överblåsningsregistret, medan man med längre instrument kan nå betydligt högre.

Jag har valt att beskriva tonplatsförrådet så att den fjärde tonplatsen är noterad en kvartston lägre än en ordinär västerländsk durters. Detta är dock en tolkningsfråga eftersom intonation av mindre intervall (*komalı sesler*) till stor del utförs vid anblåsningen. Det här sättet att intonera tonplatserna ansluter sig till Aytekins spelpraxis. Om en annan musiker spelat, hade en annan beskrivning varit tänkbar.

Bruksskala: Makam uşşak

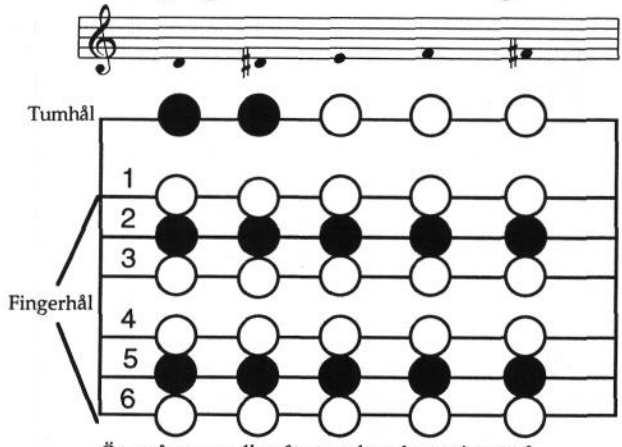


Bruksskalan till Makam uşşak med utgångspunkt i andra överblåsningsregistret. I grepptabellen under notsystemet representerar de fyllda cirklarna täckta hål och de ofyllda öppna. De skuggade cirklarna representerar alternativa grepp för samma ton.

Genom att använda de möjligheter till överblåsning som ges på instrumentet kan grepphålen utnyttjas mycket ekonomiskt. Ett vanligt läge för melodispel är att ta utgångspunkt i andra registret. Då kan bruksskalan till t. ex. konstmusikens Makam *Uşşak* (ovan) spelas genom att endast använda fyra av grepphålen.

Andra och femte grepphålet behålls täckta i alla fall utom för tonen *f*. Till instrumentpraxis hör att bägge långfingrarna behålls på plats utom för de toner som ligger en halv ton över den som motsvaras av grepp där alla hål är täckta fr o m respektive långfinger. I andra överblåsningsregistret motsvaras detta av tonerna *a# (b♭)* och *d# (e♭)*. Denna typ av gaffelgrepp har ingen (eller mycket liten) effekt på tonhöjden utan är istället främst avsedda att ge stöd åt instrumentet. I övrigt används inte gaffelgrepp på ney. För tonhöjdsaltereringar utnyttjas främst deltäckningsteknik och förändring av anblåsningsluftströmmen. Detta sker dels genom förändringar av luftströmmens hastighet, dels genom förändring av anblåsningsvinkeln. Deltäckning används främst för att åstadkomma halvtoner i intervallet mellan de toner som motsvaras av sjätte och femte respektive tredje och andra grepphålet. Dessutom används de för andra mindre altereringar, *komalı sesler*, på andra tonplatser. Instrumentets akilleshäl finns i övre delen av första registret och i glappet till andra registret där toner saknas mellan *d-f* och *f-g*. En grepptabell som utgår från rekommenderad spelteknik för klassiskt neyspel i det aktuella registret får därför följande märkliga utseende (Yekta 1921:3019):

Övergången mellan 1:a och 2:a registret



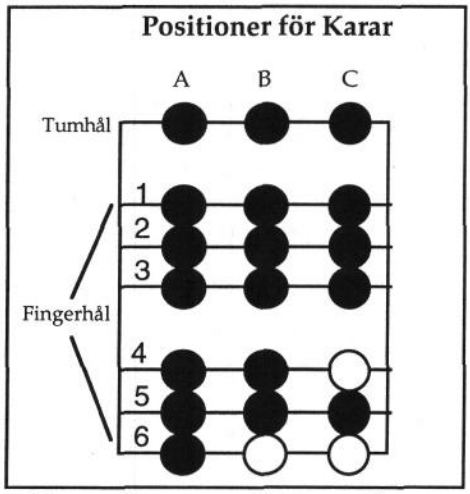
Övergången mellan första och andra registret på ney. Samma grepp motsvarar flera olika tonhöjder.

De olika tonhöjder som utförs med samma grepp åstadkoms genom förändring av anblåsningsvinkeln. Den normala vinkeln mellan huvud och flöjt är ca 70-80 grader. Genom att öka vinkeln så att flöjten riktas mer

"rakt fram" sänks tonhöjden och vice versa. Vid tonerna *d* och *f* hålls flöjten i normal position, för att sedan spela $d^{\#}$ respektive $f^{\#}$ vrider musikern huvudet åt vänster och för att spela tonen *e* vrids huvudet åt höger. Andra spelteknikska lösningar finns också; t. ex. deltäckning av tumhålet kombinerat med en liten anblåsningsvinkel. Problemet är härvid att de många tumpositionerna blir svåra att bemästra: heltäckning = *d*, 3/4-täckning = $d^{\#}$, 2/4-täckning = *e*, 1/4-täckning = *f* samt helt öppet tumhål som då motsvarar $f^{\#}$.

Spelteknik

Ney är väl anpassad för spel i de flesta av den turkiska och arabiska konstmusikens makamlar. Till praxis hör att man lägger den använda bruksskalan så att karar ligger på någon av de tre låga tonplatserna i första och andra registret.[172]



De vanligaste positionerna för karar vid makam-spel på ney.

Makam-spel med utgångspunkt från andra positioner på instrumentet förekommer nästan bara vid modulationer mellan olika makam, t. ex. i taksim. Det är i stället vanligt bland neyspelare att ha uppsättningar med flera olika neyler i olika storlek för att lösa tonartsproblem.

Med hjälp av läpparna och munhålan formas en smal luftström som blåses direkt mot tonrörets kant. Munstycket stöds mot läpparna som formas runda och tungan hålls mot nedre framtänderna (som vid uttal av svenskt u). Genom förändring av luftströmmens hastighet och i någon mån anblåsningsvinkeln åstadkoms överblåsning. Genom att tungan förs uppåt minskas munhålans resonanskammare simultant med hastighetsökningen av luftströmmen vid spel i de övre registren. Instrumentvinkeln är vanligen snett nedåt höger, med en vertikalvinkel (räknat från bröstet) på ca 50 grader och horisontalvinkel på

172 I position A hamnar karar för *Makam Rast, Mahur, Suzinak, Nihavent, Hicazkar, Nikriz* och *Neveser*. Position B: *Beyati, Puselik, Uşşak, Neva, Hüseyni, Nisaburek, Kürdi, Hicas, Karcıgar, Saba, Uzzal, Zengüle* och *Hümayun*. Position C: *Segâh och Hüzzam* (jfr Reinhard 1984a Einlegeblatt).

ca 75 grader (jfr bilden på s 72). Den förhållandevis trånga mensuren och den korta resonanskammaren gör det lägsta registret mycket ljudsvagt, särskilt på de mindre instrumenttyperna. Kanske är det av denna anledning som registret sällan används. Istället spelar man i det dubbelklingande register som brukar kallas *çift ses* (dubbelton).[173] Tekniken för çift ses går ut på att förstärka andra partialtonen vid spel i första registret så att både grundton och oktav framträder som urskiljbara toner. Effekten blir en markant förstärkning av tonintensiteten och den upplevda ljudstyrkan. Tonbildningen balanseras på gränsen till överblåsning; man försöker hitta den punkt där frekvensen för den andra partialtonen framträder som en hörbar enskild ton samtidigt som man fortfarande kan urskilja grundtonsfrekvensen. Tekniken bygger på en kombination av luftströmmens hastighet och anblåsningsvinkeln; luftkanalen förlängs också genom att neyspelaren trutar med läpparna. Çift ses motsvarar ett tonideal som går i linje med bayırtma-tekniken för zurna. I bägge fallen skapas en ton som klingar något "brustet" eller "skrovligt". Vid bayırtmaspel åstadkoms detta genom att rösten blandas med instrumenttonen (se s 129).[174] Çift ses uppstår bara mellan första och andra partialtonen förmodligen för att endast dessa är tillräckligt starka och stabila delfrekvenser av instrumentets grundton för att samtidigt kunna uppfattas som urskiljbara toner.

Grepphålen på ney täcks med fingrarnas ytterfalanger. Användning av mittfalangen (som på mey och zurna) förekommer på stora neyler, men sällan på små. Detta motsvaras av handställningen som är mer vinkelrät mot instrumentet när endast ytterfalangen används. Glissando mellan närliggande tonhöjder används mer i melodispelet på ney än vid mey- och zurnaspel. I stigande rörelser åstadkoms detta även på ney genom att fingret rätas ut och att fingerfalangens kontakt med grepphålet successivt minskar. En viktig skillnad i speltekniken är att man på ney inte täcker de grepphål som ej inverkar på tonhöjden. Sakıldama-teknik är heller inte vanlig på instrumentet.

Cirkulationsandning förekommer i folkmusiken hos kaval-spelare, men är ovanlig vid neyspel inom såväl konst- som populärmusik.[175] Aytekin

---

173 På samma sätt spelas *kaba* i det lägsta registret på bulgarisk kaval (jfr Hammarlund 1983:14). Ett annat turkiskt ord för *çift ses* är *yanık* (brinnande) som egentligen är en beteckning på en sånggenre. "Ja, när man ska spela *yanık* så använder man ofta det registret. Men det är också *yanık* utan *çift ses*. *Yanık* betyder att man spelar känsligt. Brinnande." (ZA 910903). Jämför också *Yanık Kerem ayağı* i kapitel 3 s 94

174 Det ligger nära till hands att jämföra med "honking" på saxofon, som också används för att skapa en fränare, intensivare ton.

175 Cirkulationsandning är svårare att utföra på instrument med litet anblåsningsmotstånd och stor luftåtgång som t. ex. flöjter och i synnerhet randblåsta

behärskar tekniken även på ney, men använder den mycket sällan. Användning av bayırtma förekommer på kaval, men så vitt jag vet inte på ney.

Repertoar och spelpraxis

Ney representerar och förekommer i musikaliska rum som är tydligt avgränsade från folkmusikens. Instrumentet tillhör stadstraditionen och är knutet i första hand till konstmusikaliska och religiösa genrer och till äldre *kahvehane mûsikîsi*. Under senare tid förekommer ney i modern populärmusik som har arabisk-persisk anknytning, t. ex. turkisk *arabesk*. Neyspelaren har ofta funktionen som bandledare och förste improvisatör i de musikgrupper där instrumentet förekommer.

Ensembler inom populärmusiken av ince saz-typ har inte ett bestämt instrumentarium utan bygger mer på tillgänglighet och möjlighet vad gäller musikernas kapacitet och tillgång på instrument. I huvudsak rör det sig om blåsinstrument, företrädesvis ney eller klarinett, stränginstrument som fiol (*keman*), långhalslutor ur bağlama-familjen, korthalslutor; främst *ud* och *cümbüş*[176] och brädcittran *kanun*, slagverken darbuka, *def* och *zil*.[177] Klarinettens inträde i turkisk musik under 1800-talet medförde att den ofta ersatte ney i kafémusik-ensemblerna (Askari, Brandl och Maucksch 1985:73). Under samma period spreds också fiolen till det arabisk-persiska kulturområdet. Den togs bl. a. upp i den syrisk-egyptiska konstmusikens *taht*-ensemble. Bildandet av de turkiska kafé-ensemblerna skedde parallellt med framväxandet av liknande stadskulturella fenomen i Nordafrika, Mellanöstern och Europa. Under 1800-talet skedde alltså en tämligen uniform utveckling av orkestrar som, vad gäller ursprung, social kontext, musikerrekrytering etc., har mycket gemensamt: *lautari*-ensembler i Rumänien och zigenarorkestrar i bl. a. i Ungern, mellaneuropeiska salongsorkestrar, turkiska kaféhusensembler, judiska band runt om i Östeuropa, *čalgija*-ensembler i Makedonien, *motreb*-ensembler i Persien, så småningom också grekisk *café aman* etc.[178] Orsakerna till denna sam-

---

typer eftersom formandet av luftströmmen inte tillåter ett lika fritt användande av kinderna som luftreservoar som t. ex. zurna.

176 *Cümbüş* är en folklig banjo-liknande variant på det klassiska instrumentet ud, med samma stämning och mensur, men där kroppen tillverkas i lättmetall och förses med ett "lock" av skinn.

177 Darbuka är en vastrumma av metall (oftast koppar). *Def* är en ramtrumma av tamburintyp och *zil* är fingercymbaler.

178 Ungerska zigenarband, *lautari*-grupper och *çalgija*-ensembler är kända redan från 1600- och 1700-talen. Under 1800-talet får dessa ensembler en allt större likhet i orkesteruppbyggnaden, med fler musiker och instrument med differentierade funktioner. Detta hänger troligtvis samman med harmonikens

tidighet i utvecklingen står kanske att finna i den tilltagande urbaniseringen och den etniskt sett alltmer heterogena sammansättningen av stadspopulationerna i Europa och Främre orienten. Askari, Brandl och Maucksch gör en koppling till en förmodad vilja hos de nya stadsborna att uppgå i en ny finkultur; ett försök att ta avstånd från den folkliga "primitiva" kulturen.

> In der Folge einer Modernisierung des Dorflebens und der zunehmenden Nachahmung des Städtischen verdrängte das ‚elegantere' ince saz-Ensemble (mit Klarinette) die, bäuerisch-primitive' davul-zurna-Gruppe. (Askari, Brandl och Maucksch 1985:80).

I dessa nya estetiska preferenser hos den framväxande borgarklassen ligger också enligt Askari, Brandl och Maucksch förklaringen till utbredningen av de västeuropeiska instrumenten fiol och klarinett i musiken i Främre orienten. En av de viktigaste likheterna i ensemblernas repertoarer, om man ser till salongsorkesterfenomenet i stort, är en tydlig tendens till användande av konstmusik som utgångspunkt för en lättare och mer lättillgänglig underhållningsmusik. Detta gäller såväl de turkisk-arabiska ensemblerna som de europeiska salongsorkestrarna. Successivt har ny populärmusikrepertoar av schlagertyp utvecklats inom genren samtidigt som den konstmusikaliska profilen i instrumentarium och arrangemang har levt kvar. Gemensamt för denna typ av orkestrar, främst när det gäller Östeuropa och Främre orienten, är att musikerna etniskt sett ofta hade sitt ursprung i olika minoritetsgrupper bland befolkningen. En mycket stor del av musikerna var (och är) av zigensk eller judisk börd.
Denna utveckling av en "egen" musikkultur hos stadsborna i östra medelhavsområdet kan förklaras med samma mekanismer som historikern Burke anger som orsaker till "överklassens tillbakadragande" i Europa under främst 1700- och 1800-talen. Under denna period tydliggörs skillnaderna mellan å ena sidan borgarna och lågadeln och å andra sidan folket, i betydelsen "gemene man" (1983:274ff). Denna kulturella klyfta uppkom genom borgerskapets medvetna skapande av gränsmarkörer gentemot de lägre stående i samhället i form av nya matvanor, klädsel, dans, musik och till och med språk.

Den osmanska kulturen omfattades av den styrande minoritet som bodde i städerna (främst i västra delarna av riket) och stod för finkulturen. Man hade andra vanor och nöjen och till och med ett eget språk, *osmanlıca*, som inte förstods av vanliga turkar. Genom *devşirme*-systemet hade man också sett till att människor med turkiskt ursprung hade mycket svårt att nå politiska maktpositioner i samhällshierarkin. Så långt kan

---

intåg i den urbana folkliga musiken. Man får en tydligare uppdelning i tydliga orkesterfunktioner: melodi - rytm - bas - ackord.

man följa en analogi med Burkes beskrivning av förhållandena i Europa under samma tid. Men detta förklarar ändå inte den tidsmässiga parallellen mellan framväxten av en ny typ av salongsmusik i Främre orienten och Europa. Exempelvis fanns ju förutsättningarna i form av en typiskt heterogen storstadsbefolkningen i Istanbul långt tidigare än i flera andra europeiska huvudstäder. Redan på 1500-talet var Istanbul en av Europas fyra största städer med blandad befolkning av turkar, greker, italienare, judar, perser, araber, albaner, armenier etc.[179] Istanbuls stadskultur och den osmanska kulturen hade redan då i hög grad skilts ifrån den turkiska, så frågan om varför en utvecklingen av en stadsbaserad underhållningsmusik uppkommer just i detta historiska skede får tills vidare lämnas obesvarad.

I Istanbul och Stockholm

Den ensemble som leds av Aytekin i Stockholm har en grundsättning som består av ney, darbuka och bağlama. Bağlamaspelaren och i någon mån även darbukaspelaren är också sångare i gruppen. Vid behov förstärks ensemblen av andra sångare, samt av fiol- och *ud*-spelare. Dessa tillfälliga gruppmedlemmar rekryteras ur en krets av musiker som är bosatta i stockholmstrakten. Ibland ackompanjerar man också turkiska och kurdiska sångare från Tyskland och Turkiet som turnerar i Sverige. Repertoaren är blandad och varierar för olika typer spelsituationer (restauranger, fester, konserter etc.) men består till största delen av turkiska och arabiska schlager samt populära låtar ur Türk Halk Müsiği-genren. En del musik som kan betraktas som mer renodlad folkmusik, företrädesvis ur Aytekins nordöstturkiska repertoar, förekommer också. Den klassiska repertoaren begränsas främst till ett litet antal sånger med religiöst ursprung som populariserats under 1900-talet i Turkiet.

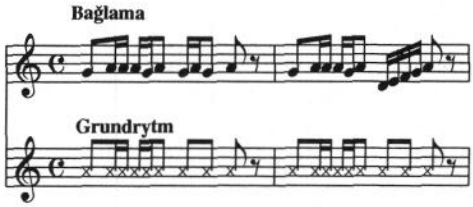
Ensemblespelet är huvudsakligen uppbyggt av melodi och rytm. Darbukaspelaren är motorn i den rytmiska strukturen och eventuella *zil*- eller *def*-spelare inordnar sig i dennes rytmmönster. Övriga instrument befinner sig mestadels i melodilinjen med undantag för bordunspel och inpass av mer rytmisk karaktär för att understödja improvisation hos något av melodiinstrumenten.

Sträng- och blåsmusikerna utför melodispelet mestadels heterofont, ofta i oktavintervall. Undantagen från detta är bordunspel och kompfigurer samt de enstaka samklanger på bağlama. Om man jämför melodiken med den folkliga repertoar som tidigare beskrivits för zurna och mey består de viktigaste skillnaderna i längre melodiska linjer och när det gäller den

179 År 1500 var Istanbul, Neapel, Paris och Venedig Europas största städer med befolkning på över 100.000 invånare (Burke 1987:274).

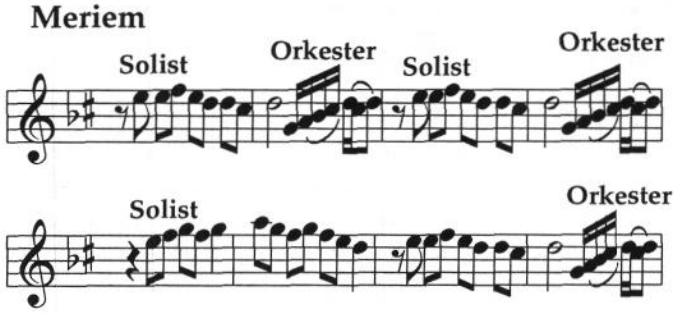
arabisk-inspirerade musiken, en responsorial uppdelning mellan solistiska melodifraser och orkestersvar.

Ackompanjemangsfigur till çiftetelli



"Komp-riff" för stränginstrument i çiftetellirytm

Låtarna spelas i sviter, fasıl, som förbinds med improviserade avsnitt. Markeringar av låtbyten liksom början och slut bestäms till största delen av orkesterledaren Aytekin, utom i de fall när orkestern spelar med inbjudna gästsolister. Sviterna är i de fall de används till dans anpassade för att följa och stödja utvecklingen av dansens intensitet och tempi. Av de förekommande dansgenrerna är *çiftetelli* dominerande. Olika typer av enkla kedjedanser som t. ex. *kasap* förekommer också nästan alltid. I övrigt anpassas repertoaren i hög grad till publikens önskemål. I början av kvällen spelas ren lyssningsmusik, som också utgör en viktig del av repertoaren.



Första delen av den arabiska schlagern Meriem. Solistinsatserna utförs av en instrumentalsolist eller sångare. Orkestersvaren spelas av hela orkestern unisont i oktaver.

Ney används som soloinstrument och för beledsagning av sångpartier. Karakteristiskt är ett utpräglat legatospel med mer eller mindre glissandoartade övergångar mellan tonerna. Ett särskiljande drag gentemot meyoch zurnaspel är bruket av "vanliga" drillar (med utgångspunkt på meloditonen) i stället för uppdelning av längre toner i kortare tidsvärden, s. k. çarpma. I neyspel är "skakvibrato" en vanlig typ av vibrato men i Aytekins fall förekommer oftare magvibrato liknande det som används vid zurna- och meyspel.[180] Vid skakvibrato skakas flöjten med händerna mot anläggningsytan vid läpparna så att luftströmmen blir ojämn med ett kort inten-

180 Aytekin har under 1990-talet alltmer börjat använda skakvibrato i sitt neyspel.

sivt mellanting av vibrato och tremolo som följd. I nedåtgående melodik används çarpma-ornament.

Vem spelar ney ?

Det är ovanligt att samma musiker kombinerar zurna- och/eller meyspel med ney. Aytekin är härvidlag ett undantag. Hans speciella situation här i Sverige har skapat de möjligheter och inte minst de kontakter som krävs för att öppna passager mellan den konstmusikaliskt influerade fasıl-musiken och landsbygdens folkmusik.

I dagens ince saz-ensembler har ney ofta ersatts av klarinett. Det förefaller som om dessa klarinettensembler i högre grad har zigensk besättning än de orkestrar där ney är melodiinstrument. Askari, Brandl och Maucksch påpekar att förändringsprocessen (från ney till klarinett) hade två orsaker:

> Im erstgenannten Prozeß (moderniseringen, min anm.) fand dagegen der Austausch zweier funktionsgleicher Instrumente innerhalb eines Ensembles statt, wobei die Klarinette den Vorteil der ‚Internationalität' und der größeren Lautstärke besaß. Dies ging mit der Öffnung nach außen (Kaffeehäuser etc.) Hand in Hand (Askari, Brandl och Maucksch 1985:80).

En flexibel repertoar är typisk för zigenarensembler i Sydösteuropa; en bra musiker kännetecknas av att han kan spela all slags musik. Klarinetten ökade möjligheten till detta bl. a. genom sitt kromatiska tonförråd.

Instrumentets dynamiska möjligheter var troligen ett tungt vägande skäl till dess popularitet. Med tillgång till ett ljudstarkt instrument möjliggjordes inte bara utomhusbruk, det blev också lättare att spela till dans i stökiga lokaler. Detta behov förefaller ha varit starkast i zigenarensemblerna och följaktligen var det i större utsträckning zigenarmusiker som bytte från ney till klarinett medan neyspelande icke-zigenare oftare fortsatte som tidigare.[181] Skillnaden kanske kan förklaras genom funktionen hos respektive musik; zigenarensemblerna spelade oftare till dans medan t. ex. turkiska ince sazlar oftare spelade lyssningsmusik. Situationen idag följer samma mönster: klarinettister inom populärmusiken är oftast zigenare medan neyspelande populärmusiker vanligen är av annat etniskt ursprung.[182]

---

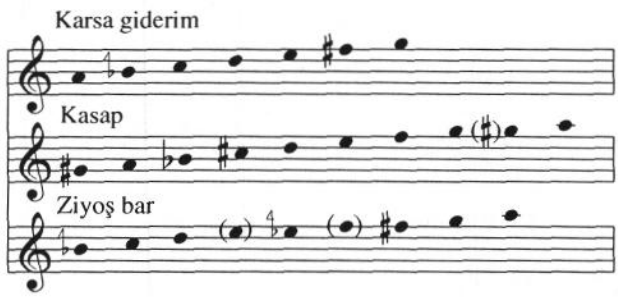
181 Instrumentbytet har fått effekter på speltekniken med en högre grad av ornament av "zurna-typ" (jfr "klanglig idiomatik" s 181).

182 Sett ur musikernas perspektiv var troligen de tyngst vägande skälen för instrumentbytet inte den här typen av teoretiska övervägaganden utan istället en fråga om tycke och smak. Klarinetten var hel enkelt ett mycket populärt instrument under 1800-talet.

DISKUSSION OCH JÄMFÖRELSE

För att mer ingående kunna undersöka skillnader i utförande bad jag Aytekin spela tre låtar som jag valt ut ur hans ordinarie repertoar. Var och en av låtarna spelades i tur och ordning på vart och ett av de tre instrumenten. Varje utförande spelades in på video och filmerna har utgjort underlag för de följande noggrant utförda transkriptionerna. Syftet är att ur de direkta iakttagelserna och ur transkriptionerna försöka registrera intressanta skillnader och likheter i spelpraxis för respektive instrument. En utgångspunkt var att samtliga låtar skulle vara fullt möjliga att utföra på respektive instrument utan instrumentidiomatiska begränsningar av grundläggande slag, som exempelvis att låtarnas bruksskalor inte överensstämde med tillgängliga toner i något av instrumentens tonförråd. Innan inspelningen bad jag helt enkelt Aytekin bedöma om varje låt skulle kunna vara en ney-, mey- respektive zurnalåt. Han instruerades att spela låtarna instrumenttypiskt, alltså med den typ av ornamentik som han tyckte var rimlig och stilenlig för respektive låt och instrument.

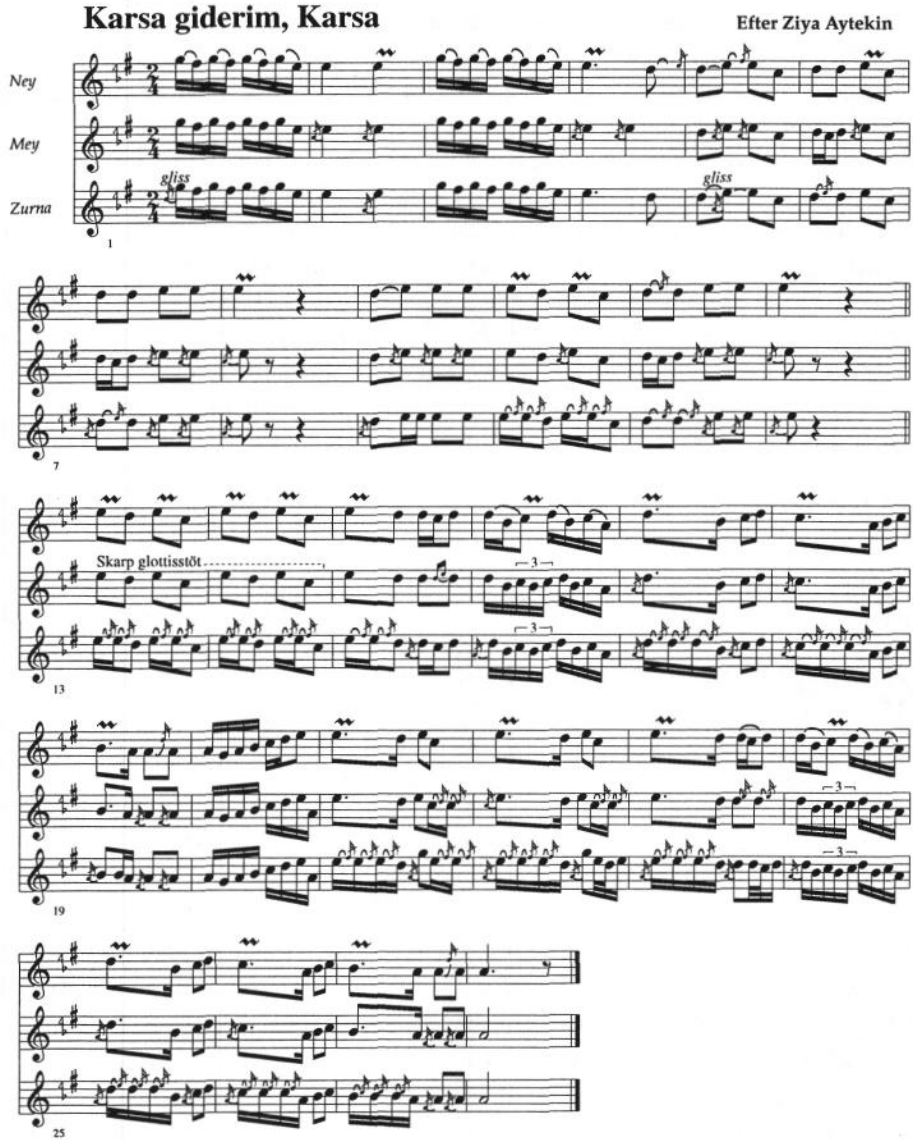
Bruksskalor



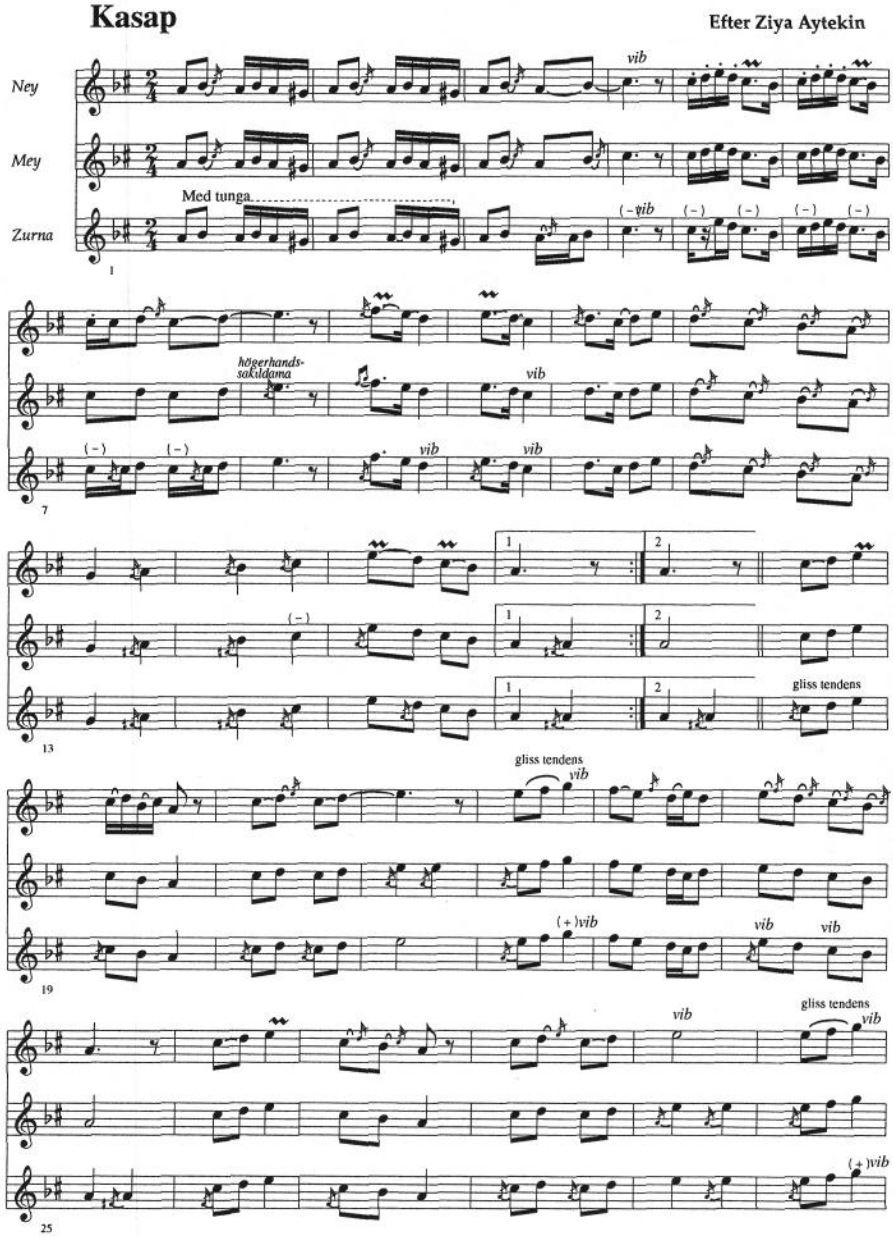
Låtarna representerar de olika instrumentens grundrepertoar någorlunda, så till vida att *Kasap* är en vanlig neylåt, men den är också ofta spelad på zurna. *Karsa giderim* (Jag går till Kars) är en vanlig mey- och zurnalåt från östra Turkiet. *Ziyoş bar* slutligen, är en meylåt i ett slags allmän kaukasisk stil.[183] Låtarna representerar dessutom vart och ett av de modi som ingår i improvisationsanalysen. I mitt låtval såg jag till att undvika repertoar med en alltför kort melodisk linje och litet omfång, detta för att så vitt möjligt exponera största delen av varje instruments register. Jag har transponerat materialet så att versionerna av de tre jämförda melodierna noteras i samma läge: *a* är ka-

183 *Ziyoş bar* (Ziyas bar) är en egen komposition av Aytekin i den stil som är typisk för kaukasiskt meyspel. Aytekin har i några sammanhang presenterat samma låt som *Ermeni barı* (Armenisk bar). *Bar* är en kaukasisk danstyp i 3/4-takt.

rar för *Kasap* och *Karsa giderim*, medan $h^{\frac{1}{2}}$ har samma funktion i *Ziyoş bar*.[184]



184 Intervallstrukturen i bruksskalan till *Ziyoş bar* modus B medför att en notering där karar placeras på tonen *a* blir mycket komplicerad.



Kasap

Efter Ziya Aytekin

Ney

Mey

Zurna

Med tunga

vib

(-)vib (-) (-) (-) (-)

1

högerhands-
sakildama

vib

(-) (-) vib vib

7

1 2

(-)

1 2

1 2

gliss tendens

13

gliss tendens

vib

(+)vib vib vib

19

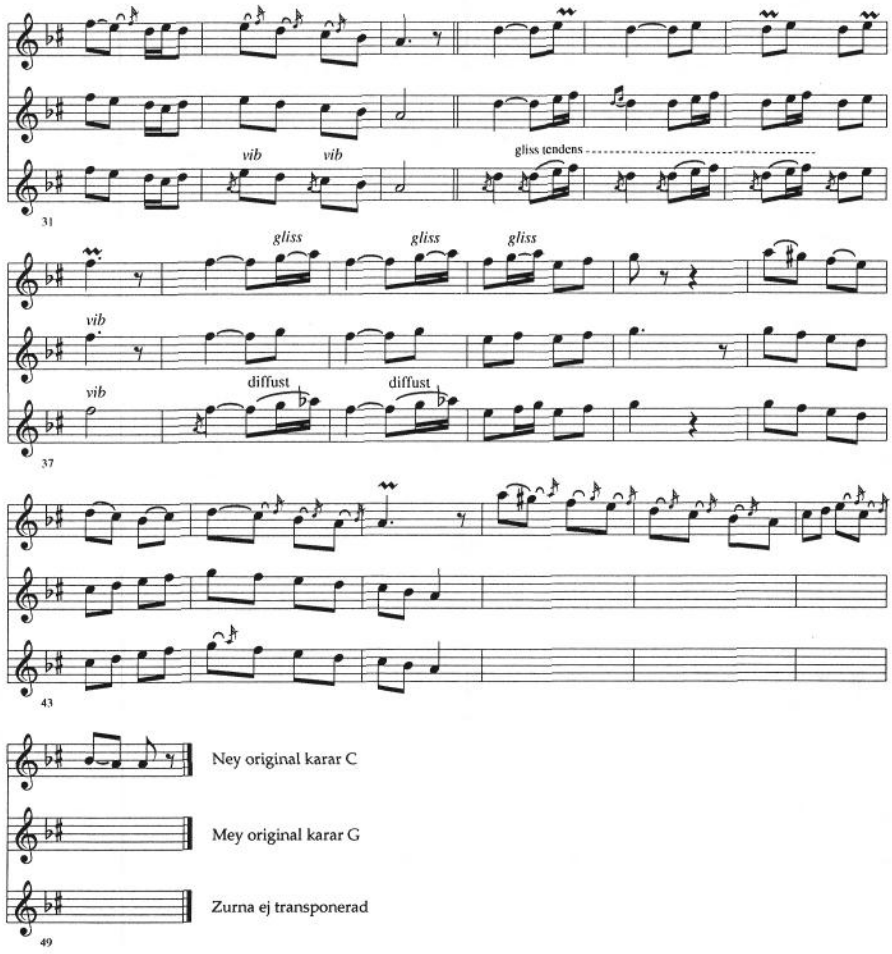
vib

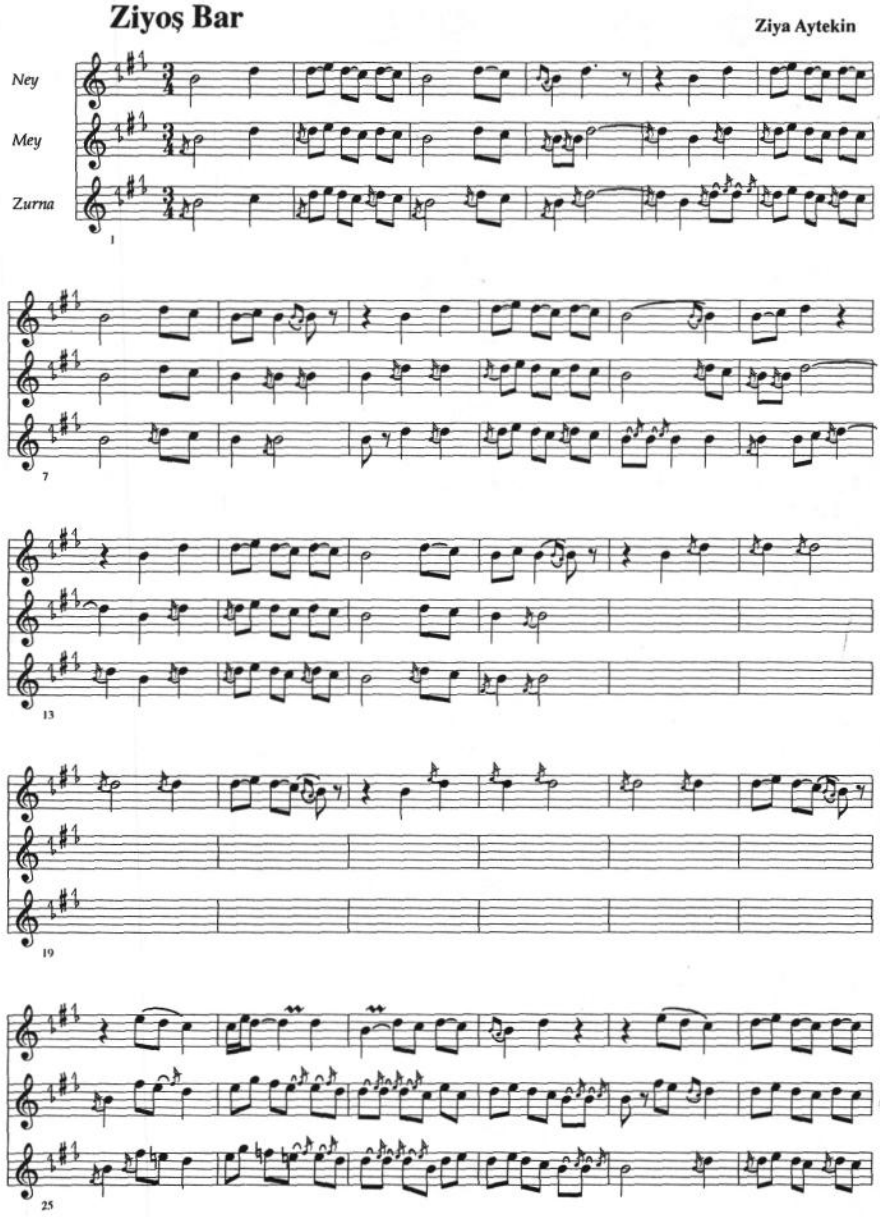
gliss tendens

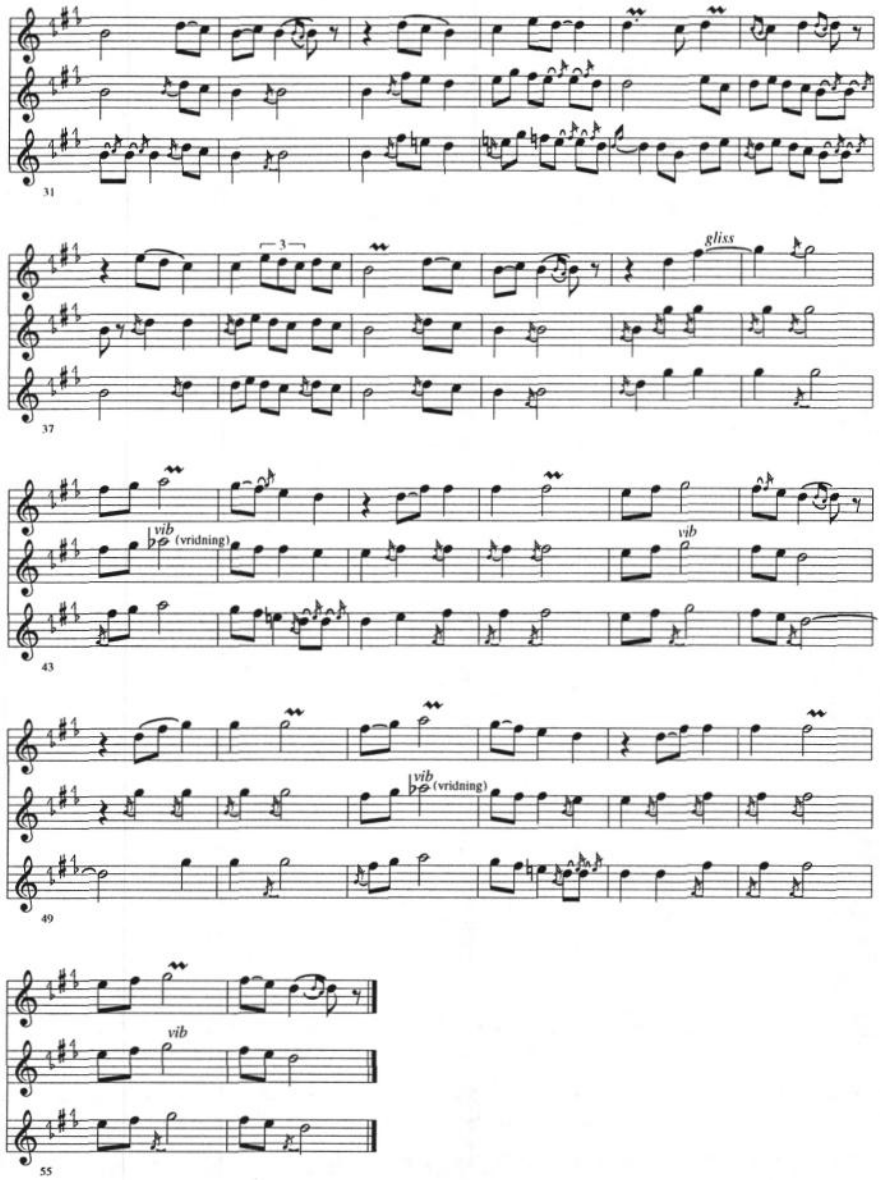
vib

(+)vib

25


vib
vib
gliss tendens
31
gliss
gliss
gliss
vib
vib
diffust
diffust
37
43
Ney original karar C
Mey original karar G
Zurna ej transponerad
49


Ziyoş Bar
Ziya Aytekin
Ney
Mey
Zurna
1
7
13
19
25



Musikalisk form och intonation

När jag instruerade Aytekin för inspelningen ingick det i riktlinjerna att låtarna inte skulle innehålla improviserade avsnitt eller längre kontrastiva melodiska variationer. Han skulle spela melodin, men ha frihet att göra ornament och tonrumsutfyllnad i enlighet med praxis för respektive instru-

ment. Trots detta innehåller *Kasap* en extra slutfras och *Ziyoş bar* en inlagd mellandel (takt 17-24) i neyversionerna. Intressant i sammanhanget är att Aytekin själv inte betraktade detta som egentliga avvikelser från melodin utan snarare som reguljära men tillfälliga delar av låten. Man kan alltså iaktta en skillnad mellan min och Aytekins konception av begreppet låt. En låt för Aytekin är inte enbart ett bestämt antal fastslagna melodiska linjer utan snarare en bestämd metrisk struktur där det melodiska innehållet tillåts variera inom vissa ramar. Men all melodik i en given låt är inte utbytbar. Snarare att vissa delar kan variera, medan andra är av mer konstitutionell art. De inledande delarna i låtarna utgör t. ex. ofta ett slags identifikatorer som inte kan undvaras utan att resultatet blir en ny låt. Däremot finns det andra delar som inte är direkt kopplade till enskilda låtar, ett slags vandrande melodiska element. Ett exempel på en melodisk figur som återfinns i ett flertal turkiska och sydbalkanska melodier är den som inleds på takt 33 i *Kasap*. I teorin (troligen också i praktiken) kan man tänka sig att en *kasap* bestående av de 16 första takterna ur transkriptionen följd av en lång metrisk eller frimetrisk improvisation skulle passera som "samma" låt som den *kasap* som återfinns i transkriptionen. De inlagda tillfälliga delarna utgör hela melodiska linjer inom den metriska ramen. Därmed kan de utan hinder ingå i den grundläggande form som de är delar av i egenskap av dansmelodier. Ett annat exempel på den melodiska flexibiliteten är att slutfraserna i *Kasap* (takt 41 och framåt) i zurna- och meyvarianterna skiljer sig från neyfraserna på samma plats. Båda varianterna är dock "standard-slut" som ingår i det lager av slutfall som Aytekin förfogar över. Fraserna har en liknande melodisk kurvatur, men de skiljer sig intervallmässigt. Neyfrasen "står ut" mer genom att den sjunde tonplatsen höjs, vilket medför ett överstigande sekundintervall i det fallande motivet i takt 41 och 45. Denna typ av avvikelse i bruksskalan uppfattar jag som en tillfällig finess, ett utnyttjande av det större tillgängliga tonmaterialet hos ney.[185] Motsvarande figur skulle ha varit mycket svår att utföra på zurna och mey.

En i ögonenfallande företeelse i zurnavarianterna, främst av *Kasap* och *Ziyoş bar* är att intonationen av vissa tonplatser i delar av melodierna skiljer sig från mey och neyvarianterna. Detta är särskilt tydligt vid intonationen av tonplats tre, i det här fallet klingande $c^{\#}$, i de två första fraserna av *Kasap* (takt 1-8)[186] och i intonationen av tonplatserna fyra och

185 I Jernbergslåtar skriver Ahlbäck om utnyttjandet av variabla tonplatser i modala strukturer i svensk folkmusik (Jernberg och Ahlbäck 1986:54f).

186 Den låga intonationen är utmärkt i transkriptionen med (-) över noten. Den reella tonhöjden ligger strax över en liten ters om man utgår från tonplats ett.

fem i *Ziyoş bar*, $e^{\flat}$ respektive $f^{\#}$. Ur ett instrumentidiomatiskt perspektiv ligger det nära till hands att förklara detta med att tonen $c^{\#}$ åstadkoms med hjälp av deltäckning och därmed blir svår att intonera exakt i en snabb rörelse. Tonplats fyra i bruksskalan till *Ziyoş bar* utgörs av en ton som intoneras med hjälp av minskat tryck hos anblåsningsluften. Både $e^{\flat}$ och $f^{\#}$ spelas dessutom i den övre delen av instrumentets grundregister (jfr s 119) där intonationen är svårare. Variationen i tonhöjd kan alltså tänkas vara en följd av speltekniska problem på instrumentet. Mot detta talar att intonationen av samma fras i *Ziyoş bar* spelad på mey inte innehåller denna förändring av tonplatsernas relationer trots att instrumenten har samma fingersättning. På samma sätt är intonationen av tonplats tre på mey en relativt "rent" klingande stor ters i förhållande till tonplats ett. Anmärkningsvärt är också att intonationen, i zurnavarianterna, av samma tonplats är betydligt högre när den återkommer i melodiken. Detta är inte fråga om en stabilisering, så till vida att Aytekin "hittar rätt" efter en stunds spelande, eftersom den låga intonationen, vad gäller *Kasap*, återkommer när första delen repriseras och även när låten tas om från början efter takt 48. Förklaringen ligger snarare i att det finns en ganska stor tolerans för variationer inom ett avgränsat intonationsfält för enskilda tonplatser inom respektive bruksskala och att denna tolerans är större för zurna (och i viss mån även för mey).

Med *intonationsfält* avser jag ett begränsat område inom vilket intonationen för en enskild tonplats kan variera.[187] Fältets vidd är beroende av den enskilda tonens position i förhållande till kringliggande toner i bruksskalan. De bestämmande faktorerna (ramarna) har att göra dels med det faktiska utrymmet vad gäller tonplatsens skalposition dvs., närheten till nästa tonplats, dels moduskarakteristika. Ramarna för intonation av centraltoner och intervall som uppfattas som karakteristiska för ett bestämt modus är snäva, då en större förändring av intonationen även kan påverka modaliteten i bruksskalan.

---

187 Gunnar Valkare (1989) har diskuterat problematiken kring tonplatsrelationer utifrån det upplevda intervallet mellan näraliggande toner (i första hand sekund-ters). Valkare etablerar två termer (1) *toleranssektor*, inom vilken ett intervall kan accepteras som t. ex en liten sekund även om vi tycker att det låter "falskt" och (2) *acceptanssektor*, inom vilken tonen uppfattas som identisk med normen och "accepteras utan motstånd". Min användning av termen intonationsfält för att beteckna tonplatsernas ramar i en bruksskala liknar alltså *acceptanssektor* hos Valkare. Han påpekar också att "Toleranssektorns storlek varierar sannolikt också mellan olika kulturer. Och på samma sätt som A-sektorn varierar, så förändras T-sektorn med bl a sociala faktorer" (s 112). "Sociala faktorer" skulle då, i mitt fall, kunna inrymma variation mellan olika instrument.
Jfr även termen "variationsbredd" som används av Bengtsson (1976:599).

Av praktiska skäl kan intonationsfälten vara betydligt vidare för ett instrument som zurna, vilket sällan spelas i ensemble utan oftare mot en bordun eller som ensamt melodiinstrument. Tonplatserna i neyens tonförrådet har följaktligen snävare intonationsfält eftersom instrumentet ofta används tillsammans med andra melodibärande instrument.[188]

Intonationen hos olika instrument påverkas också av regionala variationer som är stiltypiska för t. ex. musiken från olika byar och landsändar. Det finns också genre-typisk intonation. Signell (1974) nämner att turkiska konstmusiker som extraknäcker som nattklubbsmusiker ibland "smittas" av en lite vulgärare nattklubbsintonation:

> An artist will be criticized severely for confusing the microtonal inflections required by the various makam-s. Moreover, some classical performers have moonlighting jobs in nightclubs and the distained "nightclub intonation" is sufficient grounds for dismissing a taksim by the purists (Signell 1974:45).

Härav följer att turkiska konstmusiker med utgångspunkt i konstmusikens snävare intonationsfält troligen skulle ha kommentarer angående tonplatsernas placering även när det gäller Aytekins neyspel. Intonationen på mey verkar i mina öron följa neyintonationen någorlunda väl (men undantag finns t. ex. i *Kasap* takt 14). Även här kan man förmoda att en anledning till detta är användningen av mey som ensembleinstrument.

Frasering och ornamentik

Cirkulationsandningen innebär att fraseringsbågar och markeringar av legatospel med bindebågar blir klumpiga symboler vid notering av frasering. Kopplingen till dans, som gäller samtliga de transkriberade melodierna, innebär att den grundläggande indelningen sker i fraser över fyra takter med en periodik över 8, 12 eller 16 takter. Markeringen av dessa fras- och periodindelningar är uppenbara vad gäller neyspelet med dess tydliga mönster av bundna respektive ansatta toner. Frassluten tydliggörs också tämligen enhetligt av pauseringar innan nästkommande fras. Särskilt tydligt blir detta i *Ziyoş bar*, där melodiken genomgående följer ett typiskt kaukasiskt mönster med "tom" etta i varje frasbörjan (takterna 5, 9,13, etc. var 4:e takt). Jämfört med mey- och zurnavarianterna är neyversionen luftigare och mer uppluckrad. På zurna spelas melodin i en följd utan pauseringar. På mey görs endast ett utelämnande av ettan i takt 49. Ändå är upplevelsen av utelämnad etta minst lika stark i såväl mey- som

---

188 Bengtsson påpekar att skiftningar i intonationstollerans varierar för olika tonkällor, inte minst beroende av dess klangliga egenskaper, och tonhöjdsområde (1976:599).

zurnaversionerna, trots att den faktiskt spelas. Detta fenomen är en effekt av överbindningen från föregående frasslut. Sluttonen i frasen får "hänga kvar" in i den efterföljande metriska enheten, vilket medför att ettan effektivt döljs under ett "förlängt" frasslut. Denna överbindningsteknik tillsammans med det kontinuerliga tonflödet medför att den enda paus som finns (i takt 49) upplevs som en mycket stark markering.[189]

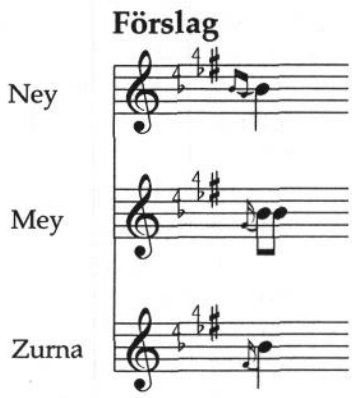
I det stora hela kan man iaktta fyra huvudtyper av ornament i transkriptionerna. **(I) Förslag** underifrån i stora intervall (sakıldama) och "vanliga" förslag från närmaste ovan- eller underliggande tonplats samt olika typer av mordenter (t. ex. ney, *Ziyoş bar* takt 4). **(II) Rytmiskt efterslag** till närmaste ovanliggande ton (çarpma). **(III) Drill** (*tr* eller ⁓) som utförs uppåt med utgångspunkt i huvudtonen. **(IV) Rytmiskt vibrato** som oftast utförs på melodins 16-delspuls.

Trots frånvaron av pauser i anblåsningen kan zurna knappast karaktäriseras som ett typiskt legato-instrument. Genom sakıldama-spel och korta tungstötar görs ansatser av nya toner mycket pregnant. Sakıldamatekniken används också för att rytmiskt skilja ut upprepade toner på samma tonhöjd. Ett exempel är vid de uthållna tonerna i *Ziyoş bar* i takterna 41-42 och 49-50 (*g*) samt 45-46 och 53-54 ($f^{\#}$). Sakıldama är i första hand rytmiska komponenter i melodistrukturen. Om man studerar notbilden där jag har jag angett sakıldama som förslag till meloditonerna kan man se att tonhöjden för utgångstonerna varierar för olika lägen i melodispelet. Men förslagets tonhöjd är egentligen av underordnad betydelse, Aytekin utför dem på det mest bekväma viset. Syftet är att åstadkomma en distinkt attack genom en mycket snabb rytmisk "störning" av tonen i ansattsögonblicket. Aytekins beskrivning "det ska krascha om zurna" är träffande; ofta går det inte att identifiera den exakta tonhöjden för ett sakıldama-ornament med blotta örat. Vid transkriptionsarbetet har jag varit tvungen att kontrollera tonhöjden via videoinspelningen för att visuellt studera de grepp som tas.[190] Sakıldama används även på mey men blir p. g. a. instrumentets mjukare klangliga karaktär inte lika framträdande i melodiken. I neyspelet saknas ornament av sakıldama-typ helt. I melodiska avsnitt där en skarp tonattack eftersträvas använder Aytekin de olika uttrycksmedel som står till buds för de olika instrumenten. Ett exempel på olika typer av förslag vid samma meloditon återfinns i *Ziyoş bar*, takt fyra nedan.

---

189 De kortare tonavbrotten som markerats med åttondelspauser i takt 29 och 37 i meyversionen upplevs inte som direkta avbrott vid lyssnandet utan snarare som en förstärkning av det efterkommande förslaget.

190 Utifrån en ren funktionsaspekt vore det rimligt att notera sakıldama utan bestämd tonhöjd, men eftersom jag här även velat jämföra speltekniker för ornamentiken, valde jag att notera tonhöjd med utgångspunkt i vad som motsvaras av det utförda greppet på instrumentet.



I exemplet använder Aytekin en mordent på ney på samma plats som sakıldama används på mey/zurna. I någon mån kan man säga att drillar i neyversionerna motsvaras av çarpmafigurer och vibraton hos zurna och i viss mån även hos mey. Exempel på detta finner man i *Karsa giderim*, främst från takt 13.

Den rikliga çarpma- och sakıldamaornamentiken i zurnaspelet förändrar intrycket av melodin högst väsentligt i låtar som t. ex. *Karsa giderim*. I neyversionen uppfattar man en mjuk sångbar melodi med långa linjer, medan zurnaspelet istället betonar en stadig sextondelspuls. På turkiska säger man att vissa melodier är *kıvrılı*, lockiga, och då avser man just denna typ av rikt utsmyckade låtar.

Variationen av de tillgängliga uttrycksmedlen är stor, men man kan hitta punkter där ornamentiken sammanfaller. I nedåtgående rörelser tycks çarpma ofta användas för alla tre instrumenten; t. ex. i *Kasap* takt 12. I sådana lägen ligger det nära till hands att tolka ornamentiken som en del i grundmelodin.

Med tanke på att zurna och mey spelas med ett i stort sett konstant vibrato förtjänar markeringen i notskriften en kommentar. I princip kan man tycka att i stort sett varje ton borde åtföljas av en notering om vibrato. Att jag inte gjort så i transkriptionen beror delvis på rent praktiska, utrymmeshänsyn, men också på att man kan betrakta vibratot som en del av det grundläggande "soundet" hos mey och zurna, jämförbart med andra tonkvalitativa aspekter av "sound" som fränhet, nasalitet etc. I transkriptionen har vibrato trots detta markerats vid de tillfällen då det är en dominerande parameter i den totala klangen, oftast ett rytmiskt vibrato på långa toner som används för att markera en underliggande sextondelspuls.

Idiomatiska begränsningar i melodiken

De speltekniska begränsningarna hos respektive instrument har, även om jag genom låtvalet velat minimera detta, påverkat den melodiska utformningen av vissa partier i låtarna. Den kanske tydligaste exponeringen är den redan påtalade skillnaden i slutfraser för mey/zurna och ney i *Kasap*. En detalj som nämndes av Aytekin direkt i anslutning till inspelningarna var att han inte var nöjd med sitt utförande av takterna 16 och 24 i neyversionerna av *Karsa giderim*; att de egentligen skulle ha spelats som i mey/zurnaversionerna med en trioliserad figur på den andra åtton-

delen i takten. Avvikelsen berodde på att figuren hamnade i skarven mellan andra och tredje överblåsningsregistret och därmed var ovan och svår att utföra på ney. De flesta av de idiomatiskt betingade skillnaderna härrör sig från just denna typ av problem. I takterna 33-35 i *Kasap* spelas en drillad åttondel på ney i stället för den uppåtgående sextondelsrörelse som finns i mey/zurnaversionerna. När samma sekvens återkommer, en liten ters högre, spelas den som den tidigare utfördes i mey/zurna. Det är troligt att Aytekin skulle ha spelat den så på ney även första gången den uppträdde om det varit möjligt.[191] Samma fras uppvisar även en del andra anmärkningsvärda avvikelser i såväl zurna- som meyversionerna. Jag har markerat glissandi i zurna på samma ställe i melodin, egentligen är det fråga om en något diffus och glidande övergång mellan tonerna (framförallt i takterna 37-38) på grund av att frasen utfördes i den svårspelade högsta delen av grundregistret på instrumentet. Ännu besvärligare är det i samma takter för mey, där den högsta tonen (*a*) inte finns i instrumentets naturliga tonförråd och därför ersatts av (*a♭*).

Estetiska aspekter

De idiomatiskt betingade skillnaderna mellan instrumenten är en viktig delförklaring till att olika realiseringar av låtar och improvisationer skiljer sig inte bara musiker emellan utan också mellan olika instrument när de spelas av en och samma musiker. Dessa skillnader kan kategoriseras i två huvudgrupper (1) begränsningar och (2) nödvändiga (eller möjliga) instrumentspecifika speltekniker. Det minst komplicerade är den första kategorin. Vissa melodiska figurer "ligger" mer eller mindre bra på olika instrument eller till och med att ett visst motiv kan vara omöjligt att utföra p. g. a. instrumentets omfång. Till den andra kategorin hör företeelser som cirkulationsandning, vilken underlättas genom motståndet vid anblåsningen på zurna och mey, men är svårare att utföra på ney. Vid cirkulationsandningen uppkommer problem med tonansatser vilket föranleder markeringar av nya meloditoner genom t. ex. sakıldama. Det går alltså att förklara en del av gestaltningen av enskilda melodier utifrån instrumentens konstruktion, men inte allt. Man kan inte förklara varför drillar används tämligen frekvent på ney, men sällan vid zurna- och meyspel, eller hur det kommer sig att transkriptionerna av zurnaversionerna är överösta av rytmiserande ornamentsfigurer medan neyspelet istället har ett mer egaliserat, "linjärt" förlopp. Jag tror att förklaringar till detta står att finna på ett annat plan som har med ett annat slags instrumentidiomatik att göra; en etstetisk idiomatik.

---

191 Min erfarenhet från andra musikers varianter av *Kasap* är dessutom att detta är det gängse utförandet av detta motiv.

Kaba saz och ince saz

En äldre benämning i den osmanska kulturen för att beteckna ytterligheterna folkmusik och konstmusik är *kaba saz* och *ince saz*. Den förra termen åsyftar bl. a. davulzurna, festmusik, dansmusik och den senare står för inomhusmusik, kammarensemble etc. Termerna har också en vidare innebörd där *kaba* betecknar stor, stark, rå, oslipad och *ince* fin, liten, kultiverad. Det turkiska ordspråket *Zurnada peşrev olmaz*, "i zurna -musiken) finns ingen ordning" säger en del om synsättet på zurna som det vilda, oförfinade och råa instrumentet till skillnad från den klassiska musikens välordnade och teoretiskt förklarade instrumentarium. Zurna och ney har genom historien kommit att representera en estetisk eller t o m etisk skiljelinje; samhällets syn på bra och dålig musik, inte i första hand ur ett musikaliskt perspektiv utan ur ett moraliskt. Denna moraliska eller ideologiska skillnad avspeglar sig mycket tydligt i den musikaliska gestiken.

Att vissa instrument avspeglar eller symboliserar samhällsställningen hos den musicerande är känt från många sammanhang. I Europa har t. ex. säckpipan fått tjäna som symbol för det bondska men också för ett samhälleligt utanförstående. Historikern Burke skriver: "Ingen samhällsbild kan vara fullständig utan att omfatta de utanförstående" (Burke 1983:190). Denna kategorisering av innanför- och utanförstående är grundläggande för samhällsbildning överhuvudtaget.[192] Samhället speglas i kontrasten mot de utanförstående och härigenom upprättas dess gränser (jfr Barth 1983 främst Kap. 2). Historiskt sett representeras denna grupp bl. a. av häxor, kättare, mm. Allmo (1990) refererar till en undersökning från Nordiska museet från 1930- och 40-talet när han målar upp två grupper av säckpipespelare i Sverige.[193]

> De svenska säckpipeblåsarna hörde alla hemma i Dalarna och var i regel lite 'egna' och legendomspunna i ett eller annat avseende. Bodde för sig själva, som den ryktbare Björnsköttn med sin getfarm på en holme i en skogssjö långt ute i finnmarken. (...)
> De kringvandrande musikanterna var nära nog uteslutande utlänningar, mest italienare men också tyskar, skottar, ungrare, österrikare med flera nationaliteter. Inte undra på att de kändes främmande och de beskrevs därefter: "svartmuskiga banditтyper", "inte förstod vi vad de sade", "de hade snören som de lindade runt benen på något vis" ... (Allmo 1990:134).

---

192 Litteraturen kring social kategorisering, om samhällets innanför- och utanförskap, är riklig. På svenska har detta nyligen beskrivits av Åkesson (1991).

193 Undersökningen grundades på listor som skickades ut genom Nordiska Museets försorg där "vanligt folk" fick beskriva sitt liv och leverne. En av listorna, som Mats Rehnberg ansvarade för, tog upp säckpipemusik.

Säckpipespelarna utgjorde en kontrast inte bara mot finkulturen och konstmusiken utan också mot det etablerade, ordnade samhället i allmänhet.

När det gäller de bakomliggande värderingarna som avspeglas i begreppen *ince saz* och *kaba saz* blir det dikotomiska förhållandet mellan det innanförstående och det utanförstående, det accepterade och det föraktade, än mer tydligt genom kopplingen till religiösa värderingar. Zurnamusiken har traditionellt betraktats som *ayıp,* skamlig, och förknippats med världsliga företeelser och kroppsliga aktiviteter som inte varit riktigt rumsrena. Ney däremot är ju en bärare av Guds röst och avspeglar själens musik. Genom skapandet av denna bild av instrumentet ney motiverades användningen i religiösa sammanhang. Man kan alltså se en ytterligare skärpning av synen på instrumenten som varandras motsatser i symboliken mellan kropp och själ, zurna som symboliserar den världsliga kärleken, sexualiteten, medan ney står för den platonska kärleken till Gud.

Musicerande för kropp och själ

Hur visar sig det kroppsliga och själsliga i det musikaliska? Kopplingen mellan samhällets värderingar och den musikaliska kontexten ligger i de tydligt synliga eller hörbara handlingsmönster som avspeglar sig i ett expressivt musikaliskt beteende. Det expressiva musikaliska beteendet omfattar både det som medvetet *visas upp* i spelsituationen men också *vad som ses* eller uttolkas; alltså beteendemönster i musicerandet som kan anses förfinade eller råa, *ince* eller *kaba*. Den kanske mest uppenbara skillnaden mellan ensembletyperna är den rumsliga dispositionen. En ince saz sitter ner och spelar i linje eller halvcirkel. Neyspelarens rörelsemönster är väl begränsat och minimerat till det mest nödvändiga för spelet. Klädseln är strikt; ofta smoking, svarta skor, vit skjorta, maggördel och fluga. Zurna och davulspelarna däremot, spelar stående och rör sig med dansarna. Zurnaspelet är expressivt, utåtriktat. Zurnaspelaren utnyttjar sin kroppshållning för att förstärka den musikaliska intensiteten, genom att t. ex. rikta instrumentet uppåt under improviserade partier.[194] Det händer till och med att zurnamusiker spelar stående ovanpå trumman som lagts på marken.[195] Det expressiva uttrycket förstärks genom andra attribut; som exempelvis rikliga silverdekorationer på instrumenten.

---

194 En intressant kategorisering av "musikerrörelser" finns i Zile (1988), där den typen av rörelse som jag beskriver hos zurnaspelare skulle ingå i "intersound movements".

195 Aytekin berättar i en intervju (återgivet på s 65) om hur han tidigare brukade spela zurna liggande i brygga med skuldrorna i marken.

Zurnamusikerns agerande uppfattas som att denne framhäver sig själv, ett karaktärsdrag som traditionellt uppfattas som dåligt i det turkiska samhället. Neyspelaren däremot är diskret och tillbakadragen, vilket är ett tecken på god uppfostran. I skenet av detta är det inte konstigt att ensemblerna inom Türk Halk Müsiği, förutom att man klär sig i frack eller smoking, också spelar sittande (detta gäller förstås även ensemblens zurnamusiker). Genom detta markerade scen-beteende visar man att folkmusiken också är "fin" och höjer därigenom ensemblens status.

På samma sätt kan man resonera om de musikaliska uttrycken. Den rikliga ornamentiken i zurnaspelet är ett uttryck för ett råare, mer kroppsligt och utåtriktat musikaliskt förhållningssätt. Ett flitigt bruk av çarpma-ornament uppfattas som vulgärt och som typiskt för zigenarmusiker. Dessa värderingar är spridda även på Balkan. En makedonsk musiker hävdade i en intervju (GD 881206) att användningen av çarpma respektive prall-drillar var det som skilde zigensk-makedonsk musik (*orijental*) från "vanlig" makedonsk musik. På samma sätt utmärker sig en zigensk spelstil, *jiftiko,* i grekisk bouzoukimusik genom en riklig ornamentik, i synnerhet efterslagsornament av çarpma-typ - *klama* (Einarsson 1991:185). Neyspelets drillar, längre musikaliska linjer och snävare intonationsfält kan alltså ses som en påverkan från konstmusikaliska idiom och därmed instrumentets bindning till finkulturens estetiska ideal. Som man kan se i de transkriberade låtarna existerar denna bindning mellan instrument och spelteknik även i folk- och populärmusiken.

Klangliga aspekter

Instrumenten mey och zurna borde, om man fullföljer ovanstående resonemang, präglas av samma typ av ornamentik och musikaliskt gestik. Instrumenten används i den folkliga traditionen av samma grupper av musiker och spelas dessutom till största delen efter samma greppsystem. Även om man tydligt kan se att notbilderna liknar varandra vad gäller användning av çarpma och sakıldama kan man också iaktta att ornamenteringen är betydligt ymnigare i zurnaversionerna. Anledningen till denna skillnad i spelstil har enligt min mening att göra med ett slags generell klanglig idiomatik som existerar för alla musikinstrument. Tonen på en zurna är mycket stark och har en från karaktär till skillnad från den dovare och mjukare tonen hos mey. Denna skillnad visar sig också i gestaltningen av den framförda musiken. Lite trivialt kan man säga att denna inneboende stilbestämmande faktor visar sig så fort man får ett musikinstrument i händerna. Ett blåsinstrument med en mjuk och svag ton implicerar en mjuk användning, legatoartat spel och långa melodiska linjer. Detsamma gäller också för neyspelet som påverkas i denna riktning av att flöjttonen (åtminstone i de lägre registren) ger upphov till ett mjukt

spelsätt. Det finns alltså viktiga likheter mellan mey och ney som också visar sig i det transkriberade materialet. Men man kan också konstatera att vissa av ornamentsfigurerna helt enkelt inte ingår i meyrepertoaren, som t. ex. drill, istället har vibratot en framträdande roll.

I jämförelsen mellan instrumenten intar mey ett slags mellanställning. Med hänsyn till repertoar, publikkategori och musiker anknyter mey till zurna, men sett till spelsituationen (inomhusbruk, sittande musiker och publik) är likheterna med ney-användningen större.

Några slutsatser

Instrumenten i undersökningen företräder två besläktade musikaliska skikt i turkiskt musikliv: folkmusiken och populärmusiken. Samtidigt representerar de tre olika musikaliska rum. Ney representerar i Aytekins fall ett slags stadsbaserad populärmusik med rötter i den osmanska konstmusiken. Zurna å andra sidan är ett slags motpol och representerar bymusiken, kärnan i det som brukar innefattas i det vida begreppet "turkisk folkmusik". Mey har ett slags mellanställning i och med att instrumentet ofta förekommer i den specialgenre av folkmusiken som lyssningsmelodierna, *oturak havası*, utgör. Samtidigt befinner sig de tre musikaliska rummen i konstant förändring. Både i det rent musikaliska, det klingande, men också vad gäller beteendet vid och kring musicerandet fortplantar sig konstmusikaliska och västerländska ideal i den turkiska folkmusiken, inte minst genom förändringen från byarnas dansmusik till nya genrer som skapats när folkmusiken flyttat upp på scen. Kanske är denna utveckling, som i och för sig också är ett framträdande fenomen i hela den västliga världen, särskilt tydlig i Turkiet i och med den satsning på folkmusik som ett slags enande nationell symbol som gjorts från 1920-talet och framåt.[196] Samtidigt har detta påverkat populärmusiken i städerna där en allt större del av repertoaren utgörs av arrangerade folkliga sånger - *türküler*. Den moderna populärmusiken befinner sig i ett mellanskikt där skillnader och gränser mellan olika genrer är diffusa. I olikheterna mellan de musikaliska sammanhangen kan man finna en del av förklaringen till skillnader i ney-, mey- och zurnamusikens musikaliska gestaltningar.

Om man använder en enkel definition av musikaliskt rum som samspelet mellan musikalisk handling och andra handlingar inom ramen för en bestämd musiksituation finner man att den största skillnaden mellan de

196 Paralleller finns på många håll i världen inte minst i Östeuropa och runt om i f. d. Sovjetunionen där arrangerad folkmusik medvetet använts i nationella syften.

tre beskrivna rummen främst visar sig i typen eller graden av interaktion mellan musiker och publik.

Den enklaste kommunikativa processen förekommer i lyssningsmusiken, *oturak havası*. Musikerna spelar för en aktivt lyssnande publik. Koncentrationen hos de interagerande är riktad på estetiska aspekter av musicerandet. Kontakten mellan individerna i publiken yttrar sig främst i gemensamma handlingar som riktas både mot musiker och andra i publiken genom att man applåderar, sjunger med etc. I davulzurna-rummet står dansen i centrum och därigenom är kommunikationen riktad främst mot och mellan de dansande. Musikernas uppgift är att stödja och intensifiera dansens innehåll. Musikerna och de dansande har som mål att skapa och upprätthålla en gemensamhet. Det mest komplexa systemet bildas av ince saz-rummet. Lokalen är ofta en dansrestaurang och det existerar inget uniformt syfte hos de deltagande. Publiken har kommit av olika skäl; för att äta, dricka, umgås, dansa och lyssna på musiken. För de olika interagerande finns ofta alla dessa syften i olika hög grad och de varierar också för olika faser av kvällen. Flera olika kommunikativa processer pågår också samtidigt i lokalen. Musikens syfte är också i huvudsak dubbelt: att bilda ett slags fond i restaurangmiljön samt tjäna som dansmusik.

Det musikaliska rummets inverkan

Musikens funktioner har en avgörande inverkan på spelsätt och inte minst ornamentik. I davulzurna-rummet står dansen i centrum och den musikaliska gestaltningen präglas av ett större inslag av rytmiserande ornamentik. I *oturak havası*-rummet däremot är musikens syfte mer av estetisk art; musik att vila ut till, tänka till etc., vilket medför att det melodiska förloppet kommer i förgrunden. En alltför rytmiskt uppstyckad melodigestaltning skulle störa musikens uttryck.

Resonemanget ovan förefaller rimligt men ger ändå en ofullständig bild av förutsättningarna. Om man fullföljer tankegången borde ince saz-situationen medföra ett spelsätt med riklig rytmisk ornamentik eftersom musiken också i det fallet är avsedd för dans. Men i de undersökta låtarna spelas ney mer legato och sångbart än mey. De rumsliga aspekterna är endast en del i skapandet av en musikalisk stil. För att förstå uppkomsten av en vedertagen musikalisk praxis måste man se till ytterligare påverkande faktorer av instrumentidiomatisk och historisk karaktär, dvs. på vilka grunder en viss musikalisk gestik är förankrad i musicerande-traditionen.

Bilden (nedan) visar hur en musikalisk praxis påverkas av faktorer som hänger samman med de begränsningar och möjligheter som ett instrument och en speciell melodi utgör. De instrumentidiomatiska begränsningarna

bestäms av tonplatsförråd och spelteknik och utgör ett slags yttre ramar för musicerandet tillsammans med melodin. Till detta läggs ytterligare idiomatiska aspekter av intersubjektiv art, exempelvis påverkas det partikulära spelsättet av instrumentets karaktär (klanglig idiomatik) och som har anknytning till speltraditionen för varje instrument (estetisk idiomatik) och/eller en viss musikalisk kontext.

Systemet är årterverkande på sig självt i den meningen att resultatet, realiseringen av en melodi, påverkar de bakomligganmde faktorerna inför nästa realisering.

KAPITEL 5

ANALYS

Syftet med föreliggande analys är i första hand att försöka finna gemensamma respektive specifika drag i de melodiska förloppen hos Aytekins açışlar; att i generaliserad form utmåla de givna och återskapande modeller som används. De frågor som analysen förväntas ge svar på är knutna till följande områden:

- **Tonplatsförråd och bruksskalor** och eventuella avvikelser från "gängse" skalor inom respektive modus.
- **Tonala centra**.
- **Kurvaturer**; givna melodimodeller.
- **Motiv och fraser**; givna musikaliska celler och kortare temata med särskilda funktioner för den modala statusen; identifikatorer, låsfraser etc.
- **Form**; interna proportioner mellan improvisationens melodiska avsnitt.

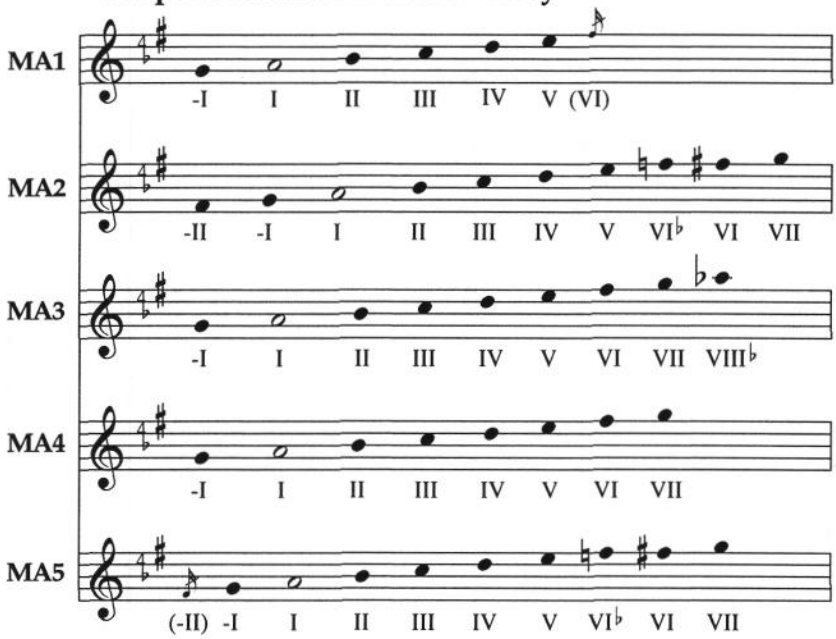
MODUS A

Fem mey-açısçlar i modus A

Jag har tidigare konstaterat att modus A i stort överensstämmer med den *ayak* som i den turkiska folkmusikteorin brukar benämnas *Kerem*. Sett till bruksskalorna kan man också konstatera att dessa väl faller inom ramen för *Ana Kerem* (jfr s 93). I MA1 utnyttjas skalans undre pentakord (tonplatserna I - IV) samt den närmast underliggande tonplatsen (-I). I övriga açışlar används ett större tonförråd där även tonplatserna VI, VII och i ett fall t.o.m. en altererad variant av VIII återfinns. Bruket av både den stora och den lilla sexten (i förhållande till karar) i MA2 och MA4 är även det i överensstämmelse med det traditionella tonförrådet i *Kerem*. Den sänkta åttonde tonplatsen, VIII♭, i MA3 däremot är inte omtalad i vare sig folkmusik- eller konstmusikteoretisk litteratur och kan betraktas

som en avvikelse från "normal"-skalan. Tonplatsen förekommer endast som vändton i två snabba sextondelsrörelser och har ingen större vikt i det melodiska förloppet. En trolig förklaring till att tonen förekommer i altererad form är att VIII♭ är instrumentets högsta ton och att tonplats VIII utan sänkning helt enkelt inte går att spela.

Tonplatsförråd: Modus A - Mey



Açış MA1

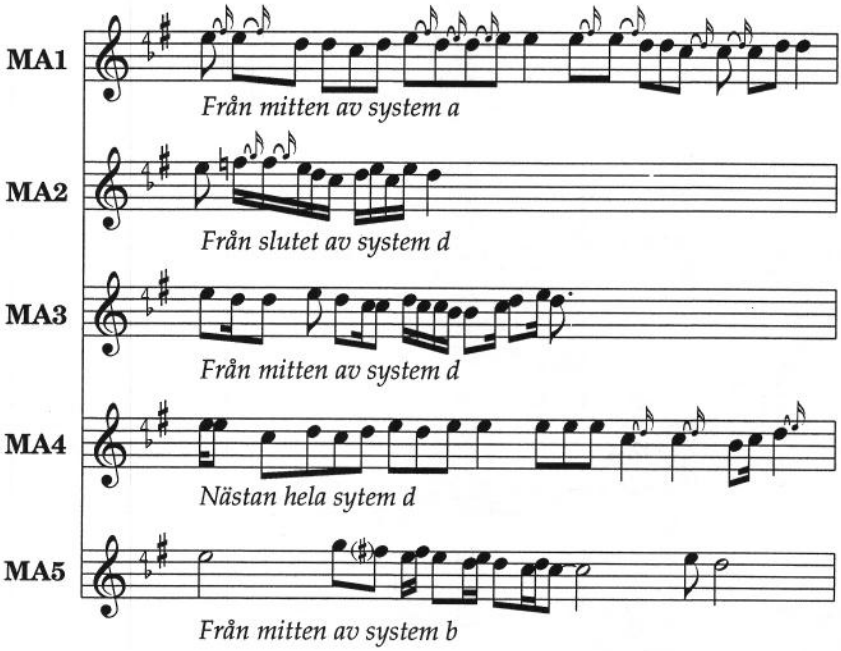
MA1 representerar en typisk inledande açış där målet står klart; att presentera det modus i vilket den efterföljande melodin kommer att spelas. Improvisationen bildar visserligen en helhet med ett tydligt tematiskt innehåll och ett klart markerat slut, men skulle knappast kunna presenteras som ett självständigt stycke på en konsert eller en skiva. Improvisationen är relativt kort (43 sekunder) och det melodiska skeendet försiggår endast inom bruksskalans första pentakord. Vad gäller form så upplever jag den melodiska rörelsen som ett enda enhetligt avsnitt. Melodin inleds med en lång (ca 2 sek) etablering av vilotonen karar på tonplats I, därefter följer en snabb rörelse till V, som utgör ett andra melodiskt centrum och tillfällig vilopunkt (güçlü), innan en fallande rörelse tillbaks mot vilotonen (karar) inleds. Det motiv som utgör den inledande rörelsen upp till tonplats V har tidigare berörts (bl. a. s 80 och 105). Motivet, "hüseyni-

motivet", fungerar som modusidentifikator och är vanligt förekommande även i konstmusikens närbesläktade makam *Hüseyni*.

Den nedåtgående rörelsen i melodin sker sedan stegvis genom cirkling.

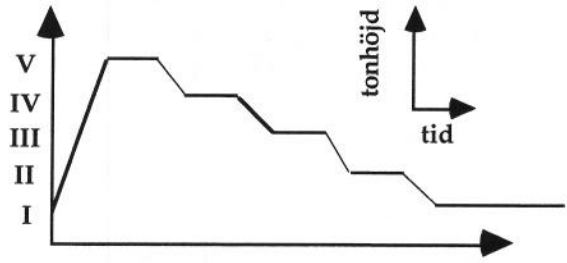
Cirkling i modus A - mey

Exempel på förflyttning från tonplats V till IV



Cirkling är det vanligaste sättet för melodisk förflyttning mellan tonplatserna längs den kurvatur som ingår i moduset. I den första kurvaturen i modus A (K1A) når den melodiska rörelsen tonplats V genom hüseynimotivet och fortsätter nedåt till tonplats IV.

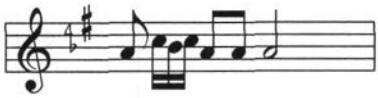
Första kurvaturen (K1A) i modus A



Den givna modellen för improvisationen utgörs av K1A och den estetiska potentialen ligger i förflyttningar mellan olika hållpunkter inom K1A. Den förväntade rörelsen i MA1 är alltså att cirklingen skall fortsätta från IV till III och så vidare ner till I. Men vid slutet av system *b* avbryts rörelsen och med hüseynimotivet leds

melodin tillbaka till V. Genom att bryta K1A:s förväntade rörelse har Aytekin ökat den musikaliska spänningen. K1A slutförs i system *c* och första halvan av *d*.

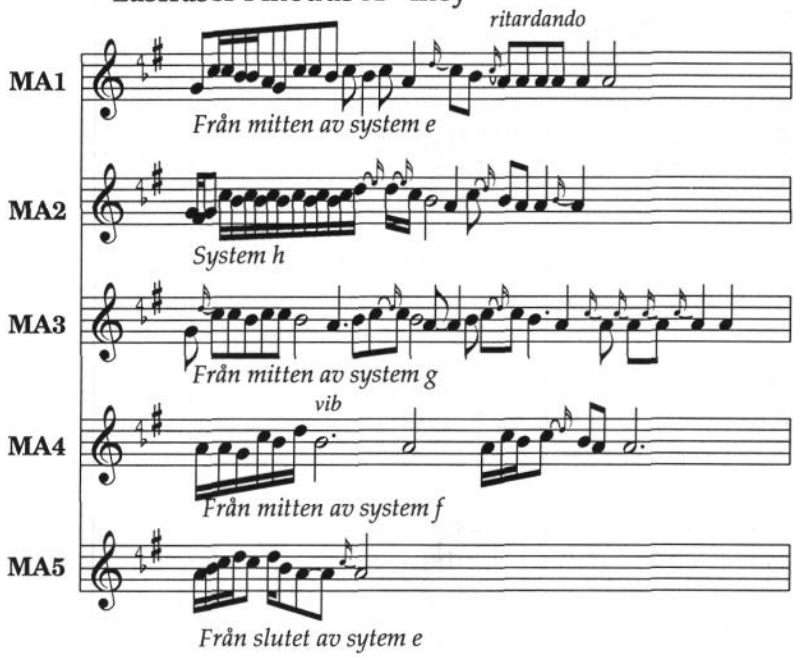
Låsmotiv i MA2



Slutet av system g

Därefter följer en snabb återupprepning av rörelsen från IV till I, som följs av en karakteristisk "låsfras" som tydligt markerar slutet på avsnittet. Låsfraser används för att markera slut på större avsnitt i açışlar och skiljer sig från "låsmotiv" som ingår i slutfallet på de enskilda gestaltningarna av kurvaturen.

Låsfraser i modus A - mey



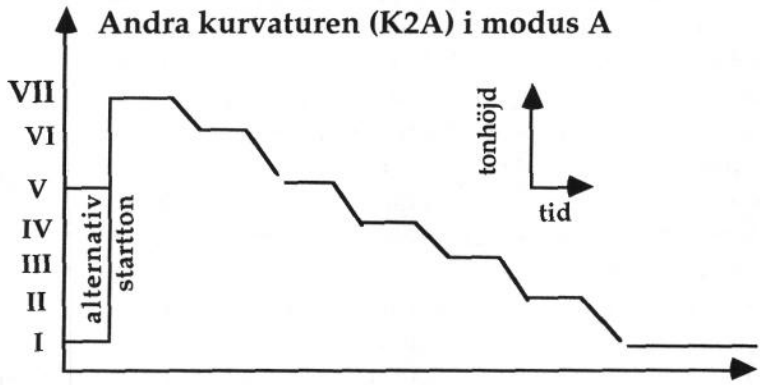
Låsfrasen i modus A innebär en rörelse från karar över tonplats III och tillbaka. I låsfrasen utnyttjas yeden, i modus A tonsteget närmast under karar (-I) som utgångspunkt för melodiken. Termen yeden kommer ur yed som kan betyda "kraft", "auktoritet". Musikaliskt sett har yeden-tonen ett slags dominantisk funktion i skalan, i det att fraser som utgår från yeden strävar mycket starkt mot en upplösning på karar.

Açış MA2

Till skillnad från MA1 är MA2 en självständig açış i den meningen att den har en fullständig formuppbyggnad med kontrasterande melodiska avsnitt

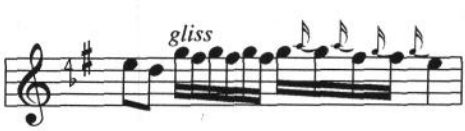
vilket gör att MA2 mycket väl skulle kunna passera som ett enskilt stycke på t. ex. en konsert. Improvisationen följer under de första 56 sekunderna samma mönster som MA1 dvs. rör sig inom det melodiska mönster som utgörs av K1A. Efter en tonupprepning som markerar karar på tonplats I sker ett direktsprång till V varefter karar på nytt nås efter ca 20 sekunder (system *c*). Hüseynimotivet återför melodin till V och en ny nedåtgående rörelse avslutas i slutet av system *e*. K1A uppfylls så en sista gång efter ett inledande hüseynimotiv. Denna sista rörelse sker snabbare och mer distinkt och man får som lyssnare en känsla av att denna den tredje återkomsten till karar är mer definitiv än de föregående. Direkt på följer så en låsfras i system *h* som avslutar MA2:s första avdelning.

Från system *i* händer så något nytt i melodiskt hänseende; genom några cirklingsmotiv etableras tonplats V som utgångspunkt för en ny melodisk rörelse som sträcker sig upp till tonplats VII.



Denna andra kurvatur (K2A) i modus A utgår från tonplats V och tar sig i ett språng upp till VII varefter den, på samma sätt som K2A, faller genom cirkling. Rörelsen fortsätter dock förbi utgångsläget på tonplats V och vidare till karar. På melodins högsta punkt i mey-açışlar i modus A används ofta ett melodiskt motiv som bygger på det för bruksskalan karakteristiska intervallet mellan den sjätte och sjunde tonplatsen. Detta görs också i MA2. Den lilla sekunden mellan tonplats VI och VII skiljer ut modus A:s skala från andra modi med liknande tonförråd och melodik som t. ex. släktingar till konstmusikens makam *Bayati* och *Uşşak* (jfr "Turkisk folkmusikteori" i Kap 3 s 94).

Karaktärsmotiv i modus A



Exempel från MA2: mitten av system j

Efter att karar nåtts i början av system *l* inleder ett hüseynimotiv en avslutande melodisk rörelse baserad på K1A. Därefter följer en avstannande låsfras som mycket tydligt markerar improvisationens slut.

I det stora hela kan man konstatera att MA2 byggs upp av två formdelar som baseras på K1A och K2A. Ett formschema visar att improvisationen följer vad som skulle kunna kallas vanlig visform: en ABA-form där det A-temat (K1A) inledningsvis framförs i tre olika varianter, a, a_1, a_2, följt av B-temat (K2A) och avslutningsvis återkommer A i en fjärde variant (a_3).

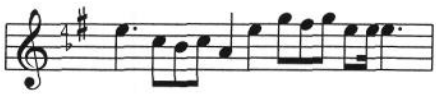
Om man vid formanalysen istället utgår från den avspänning som etablerandet av karar efter låsfrasen utgör, bildar MA2 en tvådelad form (AB) där A liksom i den tidigare modellen består av a, a_1 och a_2 och B utgörs av de avslutande elementen b och a_3.

Açış MA3 och MA4

I MA3 och MA4 dyker en ny struktur upp samtidigt som de båda improvisationerna sinsemellan visar upp stora formmässiga likheter. Till skillnad från de tidigare inleds dessa improvisationer med K2A, där melodin under en tämligen lång tidrymd (ca 30 respektive 20 sekunder) uppehåller sig i bruksskalans övre trikord (V-VII). Detta motsvarar ungefär hälften av durationen för respektive açış, att jämföras med MA2 där det övre trikordet representerar ca 10% av den totala durationen.

I och med att dessa båda açışlar inleds med K2A spelar modus A:s "karaktärsmotiv" en mer framträdande roll. Detta utnyttjas också av Aytekin som genom sekvensspel låter motivet "rama in" de första fraserna i såväl MA3 som MA4.[197] I båda fallen presenteras fraser byggda på K2A två gånger i inledningen på respektive açış därefter följer en fras i det undre pentakordet (K1A) och avslutande låsfraser. Den största skillnaden mellan MA3 och MA4 finner vi i den mer utvecklade cirklingen och det större lugnet i tonplatsetableringen i den tidigare. Denna açış har också en mer utvecklad låsfras.

Sekvensering av karaktärsmotiv



Exempel från MA4: början av system b

Hur kommer det sig då att MA3 och MA4 inte börjar, som brukligt är, med etablerandet av karar på tonplats I och güçlü på tonplats V? Kan man vara säker på placeringen av karar på tonplats I när denna inte etableras initialt? Det viktigaste skälet till avvikelserna i MA3 och MA4 är troligtvis det faktum att de inte är inledande açışlar utan istället mellanspel av açış-typ. Båda är spelade i låten *Karsa giderim*. Låtens melodi har avslutats och kvar ligger borduntoner i orkestern. Efter improvisationen spelas temat från *Karsa giderim* upp ånyo av hela orkestern. Genom att bor-

197 Att karaktärsmotivet kan flyttas från tonplats VII/VI till III/II beror troligen på de intervalliska likheterna mellan dessa positioner i skalan.

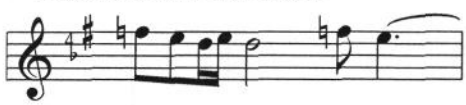
dunen ligger på tonplats I under hela açış-förloppet råder det för lyssnaren ingen tvekan om positionen för karar. Men bordunspelet är ändå inte den huvudsakliga anledningen till att K2A kan användas som utgångspunkt för det första avsnittet av improvisationen. En av K1A:s funktioner är att presentera modus A, men i både MA3 och MA4 är ju den modala identiteten redan klarlagd i och med det föregående melodispelet. I dessa fall är det således inte nödvändigt för Aytekin att inledningsvis presentera modus A. Förhållandet är snarlikt det som beskrivs av Touma angående realiserandet av tonala faser i *taqsim*-spel:

> As can be seen (....) the five principal phases are present in all the taqsim except in 2/1963, 3/1967 and 3/1963, in which the taqsim were performed between the khanat of a samāʿī. In these short taqsims between the sections of a composed piece of music, the phase Dugah has been omitted since it has already been realized in the composition (1980:78).

Açış MA5

Trots att MA5 är den längsta av meyimprovisationerna. Trots att dess bruksskala omfattar såväl det undre pentakordet som det övre trikordet i modus A kan man knappast säga att K2A representeras i melodiken. Tonplatserna VII och VI ingår endast i en återkommande cirklingsrörelse från V till IV. Sett ur ett melodiskt och formmässigt perspektiv är MA5 den mest förutsägbara av de açışlar som presenteras här. Improvisationen är uppbyggd av fyra likartade avsnitt (A_1, A_2, A_3, och A_4) utan tydlig låsfras. I A_1, som sträcker sig från system *a* till början av system *f*, inleds melodin av en lång ton på karar varefter hüseynimotivet leder upp till tonplats V. Melodilinjen följer sedan K1A i en fallande rörelse som avstannar på karar i system *d*. Därefter följer en snabb uppgång till tonplats IV varefter en ny fallande cirklingsrörelse når karar i system *e*. Med en kort låsfras som påbörjas i slutet av samma system avslutas A_1 i system *f*. En intressant iakttagelse i MA5 är att ett Aytekin använder sig av ytterligare ett tematisk koncept, förutom uppfyllandet av K1A, som grund för melodiskapandet. Hela det melodiska förloppet är nämligen uppbyggt kring en motivisk idé, ett slags "kärnmotiv" som ingår i varje cirkling.

Kärnmotiv för MA5



Exemplet från slutet av system f

Med hjälp av kärnmotivet förflyttas melodin längs K1A och det förefaller som om Aytekin tagit större hänsyn till denna melodiska idé än till modusets övriga melodiska möjligheter.

Vid flera tillfällen har Aytekin påtalat för mig att det är i förmågan till skapande av tydlig musikalisk form

genom upprätthållande av bärande musikaliska idéer under improviserandet som musikerns skicklighet visar sig. Kanske är det med detta som bakrund inte konstigt att han i denna improvisation, som är inspelad i studio och utgiven på kassett (*"Govendame"* Hünerkom), tagit tillfället i akt och skapat en melodiskt väl sammanhållen açış på bekostnad av tillfälliga infall och variationer.

Mey och modus A

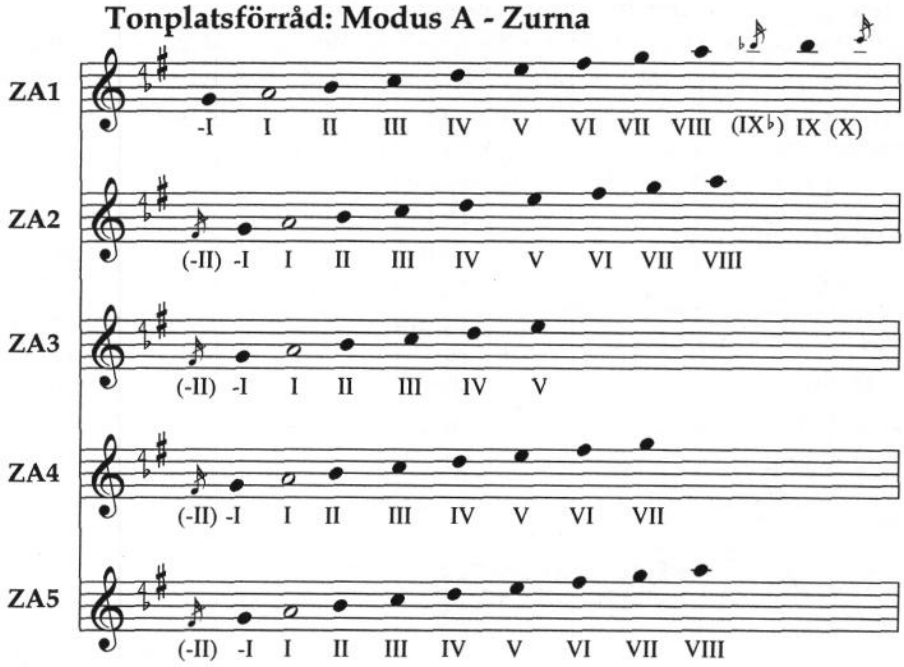
De givna melodimodellerna inom modus A (K1A och K2A) kommer klart till uttryck i de açışlar som analyserats. Gestaltningarna visar att moduskarakteristika som omtalats för *ayak Kerem* i den turkiska folkmusikteorin (jfr Markoff 1986), men också för konstmusikens makam *Hüseyni* (jfr Signell 1977), finns representerat i Aytekins açışlar i modus A. I första hand tänker jag då på bruksskala, karar och andra centraltoner, hüseynimotivet etc.

De två givna melodiska modellerna K1A och K2A är tydligt urskiljbara (och även avläsbara i transkriptionerna), där K1A utgörs av en förflyttning från tonplats I över V och sedan tillbaka till I. K2A innebär en rörelse, först stigande från V till VII och sedan sjunkande förbi V och vidare ner till I. Ytterligare en kurvatur representeras av låsfrasen, som förenklat uttryckt utgörs av en rörelse från -I upp till III och sedan tillbaks till I. Modus A:s viktigaste tonala centra i mey-versionerna kan pekas ut som tonplats I (karar) och tonplats V (güçlü). Tonplats V tjänar också som tillfällig vilopunkt (*muvakkat kalış*). En tonplats med kontrasterande "dominantisk" funktion (yeden) är -I. Förutom hüseynimotivet, som främst används i inledningen till K1A, återfinns ett annat motiv, karaktärsmotivet, i K2A.

Karakteristiskt för samtliga analyserade açışlar är långa linjer och mjuka rörelser i melodiken. Ornamenten är nästan uteslutande av çarpma-typ.

Fem zurna-açışlar i modus A

Det större tonförrådet hos zurna (jfr s 119f) avspeglar sig delvis i de transkriberade improvisationerna.



Tonförrådens storlek hänger väl samman med längden för respektive açış. I ZA1, ZA2 och ZA5, som alla tre varar mellan ca 2 till 3 minuter, används zurnans överblåsningsregister (jfr kapitel 4 s 119) ända upp till tonplats X (i ZA1), medan omfånget i de kortare improvisationerna ZA3 och ZA4, ryms inom grundregistret. Den stora variationen i längd mellan dessa zurna-açışlar kan i viss mån kopplas till framförandesituationen. De längsta improvisationerna, ZA1 och ZA2, är inspelade inför en entusiastisk "folkmusikpublik" på musikhögskolan i Malmö. Vid båda tillfällena var det fråga om rena konsertsituationer utan dans. ZA4 och ZA5 är hämtade från liknande situationer men då med en "försiktigare" publik vid tillställningar som mer hade form av demonstrationskonserter. ZA3 å andra sidan är spelad som introduktion till dans och det kortare förloppet kan delvis förklaras av detta.

Avvikelser från modus A:s grundskala förekommer inte, med undantag för ett antal förslag till tonplats VIII i system *k* och *l* i ZA1, där en liten sekund från tonplats IX♭ används. Ornamentstonens snabba rörelse innebär att sänkningen kan uppfattas som en lågt intonerad IX, en avvikelse som ryms inom ramarna för tonplatsens intonationsfält.

Açış ZA1

Det första avsnittet av ZA1 präglas, liksom de övriga zurna-improvisationerna i modus A, inte mycket av K1A (i jämförelse med meyimprovisa-

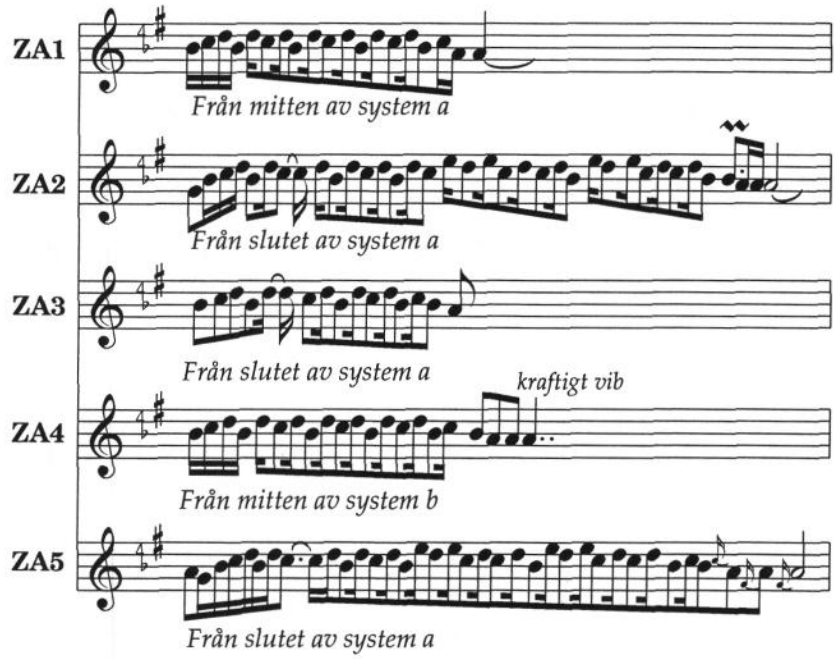
tionerna i samma modus) även om den inledande rörelsen är fallande. Istället är ett kort rytmiskt motiv inledningsvis mycket framträdande i samtliga zurna-açışlar i modus A. "Rytmmotivet" utgör en slags melodisk kärna; en kort fallande rörelse som också tjänar som identifikationsfras. Genom kombinationer av rytmmotivet erhålls en fallande linje i första hand från tonplats IV till karar på tonplats I.

"Rytm-motivet"

Modus A: zurna

Denna typ av fraser med rytmmotivet som grund återkommer inte bara i inledningsskedet av zurnaimprovisationerna utan också i senare faser av respektive açış. Det första avsnittet i ZA1 bygger på rytmmotivets rörelse inom det första pentakordet och ger upphov till en kurvatur som genom sin fallande linje liknar K1A.

Rytm-fraser i modus A - zurna



Den inledande rörelsen i första avsnittet i ZA1 utgörs huvudsakligen av K1A:1. Rörelsen avslutas i system *d* och *e*, genom ett låsmotiv. Därefter följer den första etableringen av güçlü på tonplats V, genom hüseynimotivet. Melodin ligger nu kvar på tonplats V, som knappast alls har förekommit under det första avsnittet, under nästan 20 sekunder. Till att börja med spelas långa toner, men efter hand rytmiseras tonen tätare och tätare med hjälp av förslag från tonplats VIII.

Första kurvatur K1A:1

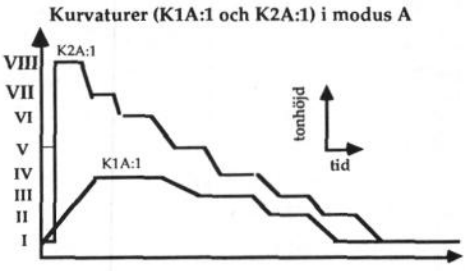
Kurvaturen utgår från rytmmotivet

Rytmiseringen innebär en ökande intensitet och leder till en upplevelse av successivt ökande spänning inför en förväntad rörelse till nästa tonplats. Slutligen sker också en cirkling ner till karar från slutet av system *g*. Rörelsen följer väl den linje som beskrivs av K1A. I system *i* tar melodin ett språng upp till VII och ett nytt (tredje) avsnitt inleds.

Andra kurvatur K2A:1

I ZA1 från system k

Den första delen av detta avsnitt gestaltar K2A, men rörelsen stannar på tonplats V. Därifrån tar melodin ny sats uppåt i system *k*, men den här gången förbi tonplats VII och vidare till VIII och utvidgar på så sätt K2A till att omfatta skalans hela övre tetrakord (K2A:1). Den här gången fortsätter den cirklande rörelsen nedåt förbi tonplats V och når karar i system *m*. Från system *m* följer en ny gestaltning av K1A:1 och därefter en låsfras som avslutar ZA1 i system *n* och *o*.



ZA1 är uppbyggd av två större avsnitt: A och B. Avsnitt A sträcker sig fram till början av system *i*. B tar vid omedelbart efter att karar nåtts i A och pågår fram till improvisationens slut i system *o*. A består i sin tur av två delar; den zurnatypiska K1A:1 som inleder och sedan en tydlig gestaltning av K1A. I avsnitt B utvidgas tonförrådet och det melodiska förloppet försiggår till stor del i det övre tetrakordet med güçlü (V) som bas. I avslutningen av avsnittet återgår melodin till skalans undre tetrakord där K1A:1 återkommer följt av en låsfras.

Açış ZA2

Liksom ZA1 består ZA2 av två huvudavsnitt; A och B, där det melodiska skeendet i A till största delen ryms inom skalans undre tetrakord dvs. mellan tonplatserna I och IV. B innebär en utvidgning av tonmaterialet upp till tonplats VIII.

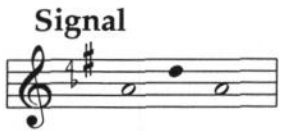
Även i ZA2 är melodiken i A till största delen uppbyggd av en fallande rörelse med rytmmotivet som kärna. På så vis gestaltas K1A:1 två gånger fram till början av system *f*. Sedan följer en kort låsfras innan K1A:1

återkommer. Avsnitt A avslutas i system *i* med ytterligare en tydlig låsfras.

I avsnitt B etableras tonplats V för första gången på allvar. Trots att improvisationen pågått i över en minut så har güçlü inte vidrörts annat än i förbigående tidigare. Här ligger melodin å andra sidan kvar ca 15 sekunder på tonplats V under det att tonen rytmiseras allt tätare med kraftiga förslag. Från slutet av system *k* följer en snabb cirkling mot karar. Därefter inleder karaktärsmotivet en realisering av K2A i vars avslutning rytmmotivet byggts in. Karaktärsmotivet återkommer och inleder en ny mer utdragen realisering av K2A som avslutas på samma sätt. Avslutningen är en, i förhållande till improvisationens längd, tämligen kort låsfras i system *v-w*.

Açış ZA3 och ZA4

ZA3 är en typisk zurna-açış till en dansmelodi; inledningsvis den korta "signalen" som följs av en paus, därefter två snabba realiseringar av K1A:1 samt en avslutande låsfras.



Signalen markerar början och slut på improvisationen. Det finns specifika signaler för olika instrument, kanske i synnerhet för ljudstarka blåsinstrument som t. ex. klarinett och säckpipa och zurna. Signalen är ett tydligt tecken där musikern med hjälp av sitt instrument "talar om" för sina medaktörer att han tänker börja något nytt; -Pass på, nu börjar jag improvisera, eller; -Res på er, nu är det dags att dansa. I det här fallet innebär signalen förmodligen också något mer. Kanske ger den inledande signalen också en indikation om vilka toner som ska uppfattas som centrala i den kommande improvisationen. Signalen "inramar" ju faktiskt den melodiska rörelsen i K1A:1. I ZA3:s fall innebär detta i stort sett hela det melodiska förloppet. Sammantaget pekar alltså K1A:1:s melodiska innehåll tillsammans med signalen på att den fjärde tonplatsen i modus A har en mer central betydelse vid zurnaspel än vid t. ex. meyspel. Signalen förekommer som såväl inledning som avslutning i ZA2, ZA3, ZA5 (om än i något utbroderad form i inledningen av den senare). I ZA1 spelas signalen endast som avslutning och i ZA4 som inledning. Signalen ingår alltså i samtliga transkriberade zurna-açışlar.

ZA4 liknar ZA3 genom sin korta längd och sitt begränsade omfång. Trots att tonplatserna VI och VII finns representerade i melodiken präglar de inte det melodiska skeendet utan förekommer endast i snabba förbipasseringar. Däremot görs en kort etablering av tonplats V genom en snabb realisering av K:1A med inledning genom hüseynimotivet i slutet av system *d* som sedan avslutar ZA4 i system *f* och *g* med en tydligt låsfras.

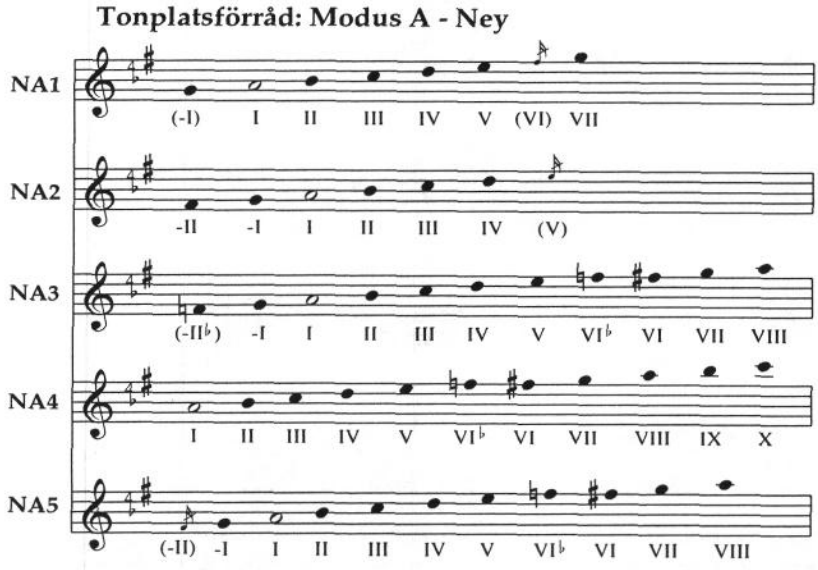
Såväl ZA3 som ZA4 har enkel formmässig uppbyggnad i ett enda avsnitt. I ZA4 finns en mer utvecklad uppbyggnad mot ett klimax i K1A, system *f*, som sedan långsamt avklingar.

Açış ZA5

ZA5 präglas inledningsvis av ett avsnitt bestående av två korta men tydligt avgränsade realiseringar av K1A:1, som båda avslutas med låsfraser. Därefter följer K1A som inleds med hüseynimotivet i system *g*. Efter en lång etablering av tonplats V, med ett rytmiskt crescendo genom allt tätare förslag, görs en cirkling som avslutas på karar i slutet av system *j*. Därefter kastar sig melodin med ett språng upp till tonplats VII och sedan vidare ett tonsteg uppåt varefter en cirkling tillbaka till karar avslutar en realisering av K2A:1. Som avslutning spelas två snabba förflyttningar inom K1A:1 som följs av en lång avstannande låsfras från system *o* till *q*.

ZA5 låter sig inte utan svårighet beskrivas i avgränsade formdelar. De två inledande K1A:1 fraserna bildar ett slags avslutad enhet: A, likaså realiseringen av K2A:1 tillsammans med den avslutande rörelsen i K1A:1 som bildar B. Mellan dessa tydligare formdelar befinner sig den hela 30 sekunder långa melodiska linje som inleds med hüseynimotivet som saknar tydlig avslutning och istället snabbt, nästan abrupt, övergår i avsnitt B i slutet av system *j*.

Fem ney-açışlar i modus A



Med tanke på det betydligt större tonförrådet på ney borde man kunna förvänta sig ett större omfång i ney-açışlar jämfört med zurna- och mey-improvisationer.

I transkriptionerna visar det sig dock att trots det större tonförrådet på ney förekommer endast tonplatserna -II till X i Aytekins ney-açışlar. Samtidigt är detta delvis missvisande eftersom en stor del av materialet i det andra registret är spelat med çift ses. I de utskrivna tonplatsförråden återges inte den medklingande undre oktaven (grundtonen) när çift ses utnyttjas i instrumentets andra överblåsningsregister.

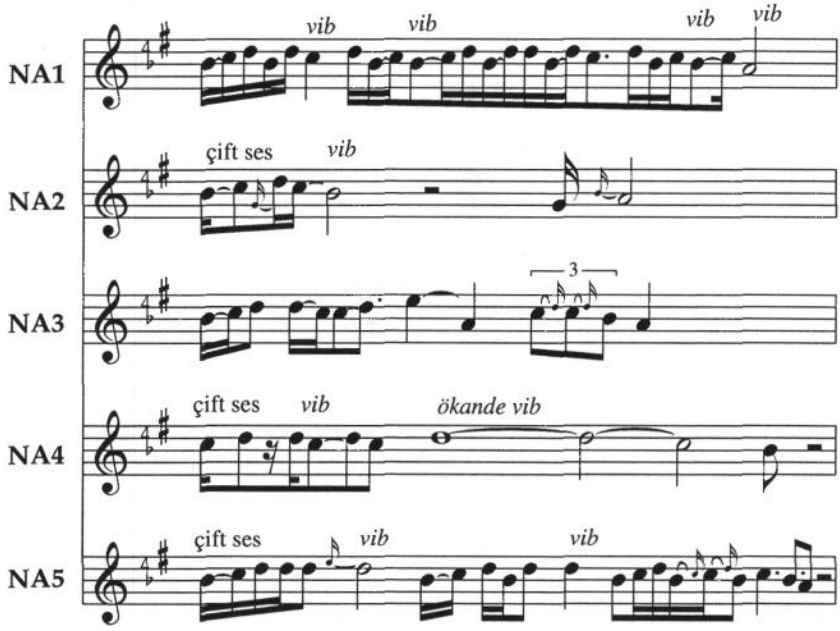
Vi kan se att tonförråden även här väl överensstämmer med bruksskalan för *Kerem ayağı*. Det sjätte tonsteget förekommer liksom i mey-improvisationerna både som stor och liten sext i förhållande till karar.

Açış NA1

Redan inledningsvis avslöjas en melodisk formel (K1A:2) som skiljer samtliga neyimprovisationer från framförallt mey- men även från zurna-açışlar; en snabb melodisk rörelse som inleds på andra tonplatsen och som likt K1A:1 endast utnyttjar bruksskalans undre tetrakord.

Rörelsen har ett tämligen stereotypt mönster och förekommer som inledning till samtliga fem ney-açışlar i modus A.

Inledningsfras (K1A:2): Modus A - ney



Det viktigaste avsteget från tidigare använda inledningsfraser är undvikandet av tonplats I, karar. Istället görs en snabb och intensiv etable-

ring av tonplats IV som liksom i zurnaimprovisationerna i modus A tjänar som ett första melodiskt centra.

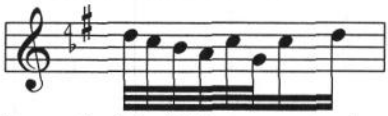
Första kurvatur K1A:2

I NA1 bildar denna första fras en melodisk stomme. Den återkommer inledningsvis två gånger och avslutas med en låsfras fram till mitten av system *b*. Efter en kort paus inleder hüseynimotivet en realisering av K1A. Därefter följer ytterligare rörelse baserad på K1A:2 som avslutas med ett låsmotiv i mitten av system *d*. Som avslutning spelas en låsfras som avslutar NA1 i system *e*.

Açış NA2

Helhetsintrycket är att NA2 i flera avseenden liknar den inledande fasen i tidigare analyserade zurna-açışlar. Det melodiska förloppet är tätt och intensivt och rör sig nästan uteslutande inom det första tetrakordet. Melodiken domineras av den tidigare nämnda K1A:2 rörelsen, som även har likheter med zurnaimprovisationernas rytmmotiv; en snabb rörelse upp till tonplats IV som sedan cirklande faller till karar. Här saknas dock den för zurnaspelet karakteristiska punkterade rytmiken och tonflödet är jämnare och snabbare.

Kärnmotiv för NA2



Exemplet från början av system b

Förutom en kort utvidgning av tonförrådet ner till -II i början av system *c*, är improvisationen uppbyggd av melodiska enheter inom första tetrakordet där ett snabbt cirklingsmotiv utgör ett slags bärande idé; ett kärnmotiv. NA2 kan uppdelas i två avsnitt. Det första följer direkt på inledningsfrasen och består av två realiseringar av K1A:2 där den första inte har någon avslutning på karar. Efter att kärnmotivet presenterats för första gången tar melodin ett språng direkt upp till tonplats IV. Därefter följer K1A:2 en andra gång och nu avslutas rörelsen och det första avsnittet på tonplats I med ett slags låsfras byggd på cirkling kring yeden i början av system *c*. Det andra avsnittet består av två liknande delar och inleds liksom det första med K1A:2 som följs av en upprepning av kärnmotivet. Sedan låter Aytekin melodin utvecklas i en långsammare och rikligt ornamenterad fallande rörelse i andra halvan av system *d*. Avsnittets första halva avslutas med korta K1A:2-rörelser och avslutas i mitten av system *e*. Efter detta följer en upprepning av samma melodiska mönster som avslutas med en låsfras från slutet av system *g*.

Açış NA3

NA3, NA4 och NA5 skiljer sig från de första improvisationerna genom sin tidslängd men också i fråga omfång och melodiutveckling. Medan NA1 och NA2 har en kortmotivisk upprepande karaktär präglas dessa improvisationer i vissa delar av längre melodiska linjer.

Formmässigt kan NA3 delas in i två avsnitt där avsnitt A avslutas med ett låsmotiv i skarven mellan system *f* och *g*. Efter en inledningsfras börjar avsnittet med en lång etablering av tonplats V som güçlü och utgångspunkt för en realisering av K2A som börjar i slutet av system *a*. En skillnad mellan avsnitten A och B är att tonplatsen VI endast förekommer i låg variant (som liten sext i förhållande till karar) i A. Efter att den första rörelsen nått vilotonen i system *d* inleder hüseynimotivet en realisering av K1A. Avsnittet avslutas med ett låsmotiv fram till början av system *g*.

Efter en lång nedlugnande paus fortsätter Aytekin in i avsnitt B genom en ny etablering av tonplats V i system *g*. Sedan följer en fallande fras (K2A:1) som landar på karar i mitten av system *j*. Som avslutning och kanske för igenkännande spelas två fraser baserade på K1A:2 följt av en kort låsfras. Värt att nämna är att låsfraserna i ney-versionerna av modus A nästan genomgående saknar inledande yeden.[198] Istället utgår Aytekin från karar.

Açış NA4

Även NA4 har en liknande uppbyggnad som NA3; ett första lite kortare avsnitt (A) avslutas i slutet av system *f*. Därefter följer ett andra avsnitt (B) där bruksskalan från att ha omfattat tonplatserna I till V utvidgas uppåt till och med tonplats X. Avsnitt A inleds med tre lugna fallande rörelser mot karar, de första två från tonplats IV. I den tredje utvidgas rörelsen till tonplats V. Efter detta, i system *d, e* och *f*, ökas intensiteten genom flera korta snabba rörelser mot karar. De fallande rörelserna kan beskrivas som både K1A och K1A:2. (En punkterad rytmik får dock de senare snabba fraserna att likna zurnamelodiken.)

Efter en längre paus (1,5 sek) inleds avsnitt B i och med att det melodiska centrumet med en snabb rörelse flyttas upp till tonplats VIII. Ett längre parti med en starkt fallande strävan inleds. Efter en crescenderande rytmisering av tonplats VIII görs korta avbrutna rörelser nedåt, men inte förrän i slutet av system *i* inleds en rörelse över tonplatserna VIII-VII-VI-V som känns definitiv och avslutas i mitten av system *j* på tonplats IV. Efter detta följer en andra avdelning av B först med en realisering av K1A inlett av hüseynimotivet, därefter följer två K1A:2-rörelser följda av en låsfras från mitten av system *n*.

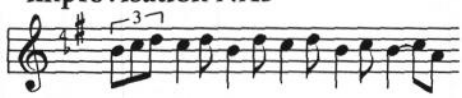
---

198 Undantag från detta återfinns i NA5 system *c* och *o*.

Açış NA5

Liksom de övriga lite längre ney-improvisationerna har NA5 två tydligt avgränsade formdelar. Avgränsningen i samtliga ney-açışlar baseras främst på att melodiken i A-delarna bygger på det undre tetra- eller pentakordet, medan B-delarna är uppbyggda av melodiska rörelser både i skalans övre och undre segment samt i delar av det trikord som bildas mellan tonplats VIII och X. NA5 har den enligt min mening mest utvecklade A-delen av de transkriberade improvisationerna med en varierad melodik med många olika melodiska element.

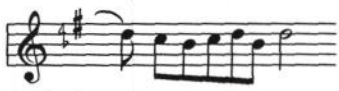
Zurna-motiv i ney-improvisation NA5



Från slutet av system b.

Efter en inledning byggd på upprepade K1A:2-fraser spelar Aytekin en frasuppbyggnad med "zurnakaraktär" (K1A:1) bestående av rytmmotiv från slutet av system *b*. Efter frasen följer en avslutning av del A:s första del med en mycket tydlig låsfras med utgångspunkt i tonplats -I (yeden). Sedan följer en lång inledande ton på tonplats IV och en nedåtgående cirklingsrörelse som påminner om det tidigare beskrivna kärnmotivet i NA2.

Variant på kärnmotivet



I början av system e.

Rörelsen återkommer en gång och följs av två korta K1A:2-fraser. Avsnitt A avslutas med en avstannande rörelse mot karar *i* system *h* åtföljd av ett kort låsmotiv.

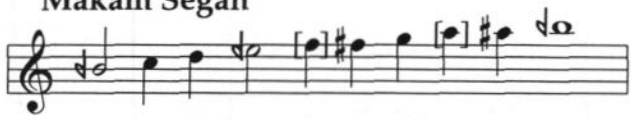
Avsnitt B Inleds med ett hüseynimotiv och en rytmiserad etablering av tonplats V. Efter en kort paus återkommer ännu ett hüseynimotiv och en cirkling kring samma tonplats. Två fallande rörelser, först i K1A och sedan i K2A:1 åtföljs av K1A:2. En utdragen låsfras i system *o* avslutar improvisationen.

Modus B

Fem mey-açısçlar i Modus B

Modus B, *Misket ayağı* eller makam *Segâh* är, som tidigare påtalats (jfr kapitel 3 s 94 och 98f), ett vanligt modus i folkmusik från östra Turkiet och Kaukasus, i synnerhet vad gäller mey- och zurnamusik. Detta trots att instrumentens tonförråd inte tillåter spel i modusets hela skala.[199]

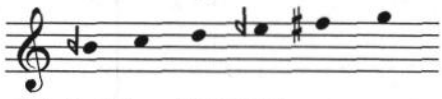
Makam Segâh



Från Reinhard 1984a:Einlegeblatt

Karar i modus B spelas med meyens fem översta grepphål täckta vilket medför ett omfång från $h^{1\flat}$ till g ovanför karar och ner till $f^{\#}$ under. Den begränsade bruksskalan ger en indikation på att modus B också melodiskt skiljer sig från konstmusikens *Segâh* eftersom det mindre tonförrådet även borde avspegla sig i melodiken. Men Reinhards beskrivning av tonförrådet i makam *Segâh* (ovan) är inte den enda; t. ex. anger Signell en skala som mer överensstämmer med modus B.

Makam Segâh



Enligt Signell 1977:74a

Skillnaden mellan de båda uppfattningarna om skalan i makam *Segâh* ligger troligen i att Signell anger någon form av bruksskala, ett tonförråd inom vilket melodiska skedet till största delen försiggår, medan Reinhard återger en skala i enlighet med makamets tonplatsförråd.[200] Ur detta perspektiv har meyens begränsningar kanske inte så stor betydelse i det melodiska skapandet.

Karar i modus B

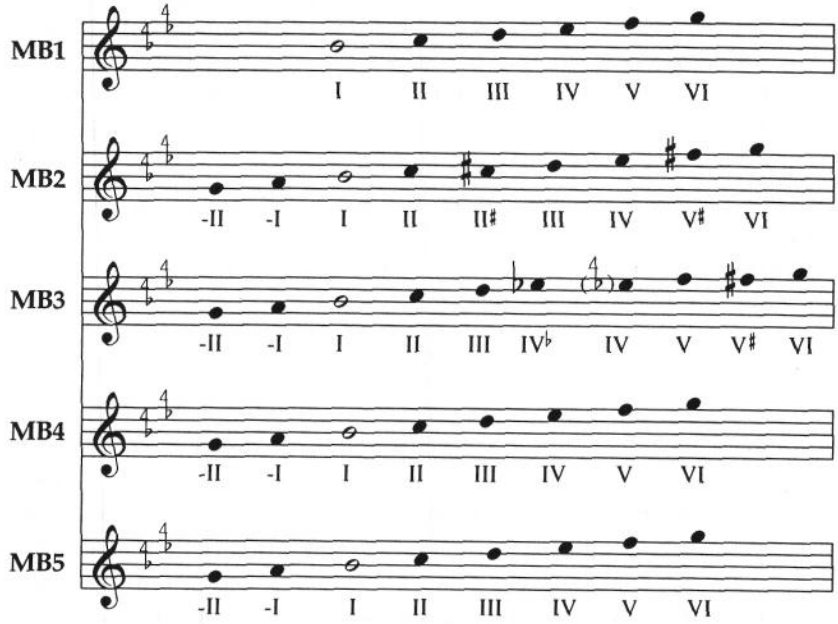
Jag har tidigare konstaterat att karar, vilotonen, ofta används som både inledningston och avslutningston. I modus B är detta dock ingen regel. Det är vanligt att tonplats I, karar, används som slutton och att improvisationernas inledningston, giriş, är tonplats III.

---

199 Detta gäller i första hand mey men ofta även zurna eftersom spel i överblåsningsregistret är ovanligt bland byspelmän (jfr Kap 4 s 120).

200 Särskilt intressant är att Reinhard anger (genom ett längre tidsvärde) skalans högsta ton som karar, en ton som inte alls finns med i Signells version.

Tonplatsförråd: Modus B - Mey



Tonplats III tjänstgör inte bara som giriş, utan också som güçlü och har stor betydelse för den melodiska uppbyggnaden, inte bara i improvisationsstarten utan också som ett slags nav kring vilket det melodiska förloppet är uppbyggt. Det finns i stort sett inga fraser i Aytekins improvisationer i moduset som inte har tonplats III i en central position. Detta avspeglar sig också i tonernas användningsfrekvens och duration.

Açış MB1(total duration: 1'07")

Tonplats	Duration i sekunder	Relativ duration
VI (g)	0,5	1%
V(f)	2,5	4%
IV ($e^{4}_{\flat}$)	8,5	13%
III (d)	24	35%
II (c)	15,5	23%
I ($h^{4}_{\flat}$)	10,5	16%
-I (a)	-	-
-II (g)	-	-

Açış MB5(total duration: 1'58")

Tonplats	Duration i sekunder	Relativ duration
VI (g)	3	2,5%
V(f)	9	8%
IV ($e^{4}_{\flat}$)	22	19%
III (d)	42	36%
II (c)	17	14%
I ($h^{4}_{\flat}$)	21	18%
-I (a)	0,3	-
-II (g)	1,5	1%

Vi kan se att i såväl MB1, som är den kortaste av de transkriberade improvisationerna, som i MB5, som är den längsta, så upptas mer än en tredjedel av den totala durationen av tonplats III. Likaså visar tabellerna att en överväldigande del av det melodiska förloppet (i båda fallen 87%) är förlagt till det undre tetrakordet (tonplatserna I till och med IV). I Aytekins açışlar förekommer tonplats V både som *f* och *f#* vilket överensstämmer med "Reinhards" makam Segâh. I MB1, MB4 och MB5 används *f* konsekvent. *f#* används genomgående i MB2 och i MB3 förekommer båda varianterna.

Den variation av tonplats IV som förekommer i MB2 nämns däremot vare sig hos Signell, Markoff eller Reinhard. Inte heller den sänkning av tonplats IV som används i MB3.

Genomgående kan man konstatera att tonplats -I endast förekommer som förbipasseringston och att det i stället är tonplats -II, i kombination med tonplats III och II, som förstärker den senares funktion som yeden.[201]

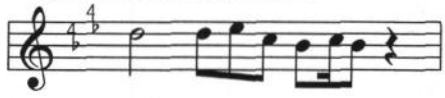
I durationstabellerna kan vi också utläsa att tidsvärdet för karar (16 respektive 18 procent) är betydligt lägre än de för tonplats III och ungefär på samma nivå som tonplatserna II och IV. En anledning till detta är att den melodiska linjen påfallande ofta avslutas omedelbart efter att karar nåtts. Uthållna toner på tonplats I är förhållandevis ovanliga, istället görs ofta en paus direkt efter karar.

Açış MB1

MB1 inleds med en kort fras som är typisk för modus B. Från en uthållen, rytmiserad ingångston på tonplats III faller melodin genom en enkel cirklingsrörelse till karar på tonplats I. Denna första fras tjänar inte bara som inledning och modusidentifikator utan innehåller också modus B:s viktigaste melodiska linje, K1B.

Den enda av inledningarna som inte utgår från tonplats III är MB5 där tonplats I spelas innan melodin tar sin utgångspunkt från güçlü (tonplats III).

Grundkurvatur K1B

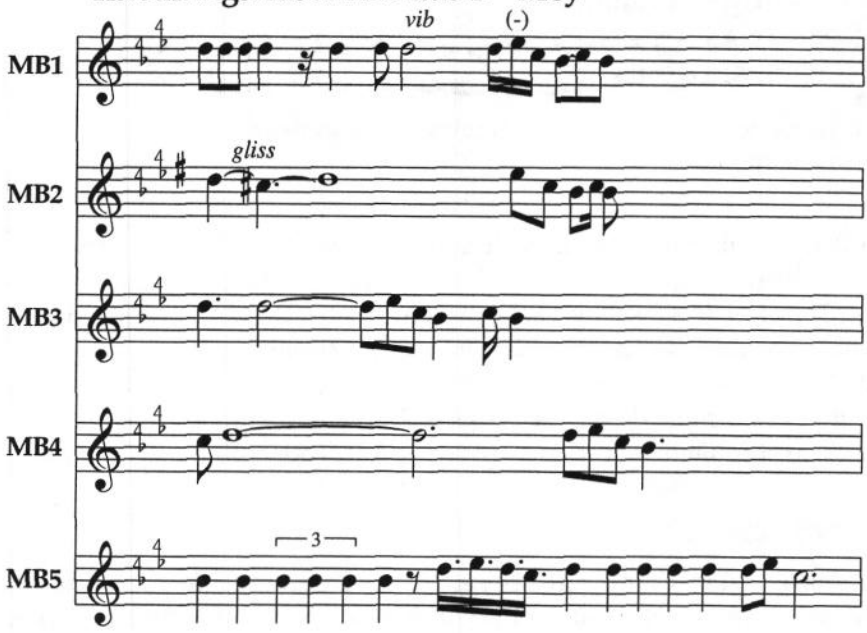


I denna inledning finns också en annan avvikelse i det att den fallande rörelsen inte fortsätter ända ner till karar utan avbryts på tonplats II. Men detta är i stället en raffinerad förlängning av den förväntade rörelsen. Aytekin tar sig tillbaks till tonplats III och gör om rörelsen för att slutligen nå karar i mitten av system *b*. I övrigt uppvisar samtliga inledningsfraser uppenbara likheter i det att de realiserar K1B.

---

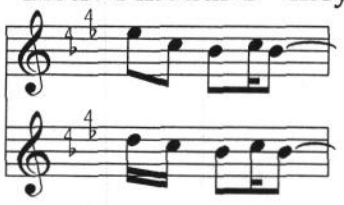
201 Kanske är det i det här fallet lämpligare att tala om ett yedenmotiv än att uppeka en enskild ton som yeden.

Inledningsfraser i modus B - Mey



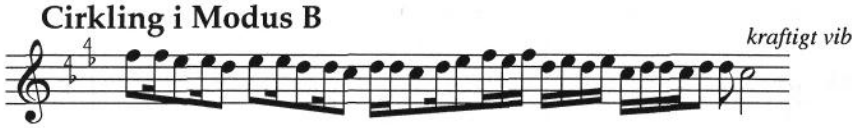
MB1:s inledningsfras slutar i ett låsmotiv som används för att avsluta alla melodiska avsnitt.

Två versioner av låsmotiv i modus B - mey



Under den relativt korta açış som MB1 utgör, förekommer låsmotivet hela 8 gånger: i system *a* (mitten), *b* (mitten), *c* (början), *d* (mitten), *e* (början), *f* (mitten), *g* (mitten) och som avslutning av hela improvisationen i system *i*. Låsmotivet avslutas på karar, ömsom som en uthållen ton, ömsom kort, men då men en efterföljande paus. Bruket av paus i frassluten går i linje med melodispelet i modus B vilket beskrivits tidigare (kapitel 4 s 175f).

I modus A har vi sett att utvidgningen av tonförrådet sker språngvis. I meyimprovisationerna finner man två melodimodeller; kurvaturerna K1A och K2A. Vid skifte från K1A till K2A flyttas det melodiska skeendet omedelbart upp till skalans övre trikord (eller tetrakord beroende på vilket instrument som används). I modus B sker utvidgningen i stället successivt. Efter att skalans undre tetrakord använts som melodisk utgångspunkt (K1B) i tre kortare fraser fram till början av system *c*, utökas omfånget till att omfatta ytterligare en ton i den fras som inleds direkt efter dessa. Som lyssnare får man en känsla av att Aytekin försiktigt utökar det musikaliska "spelrummet".

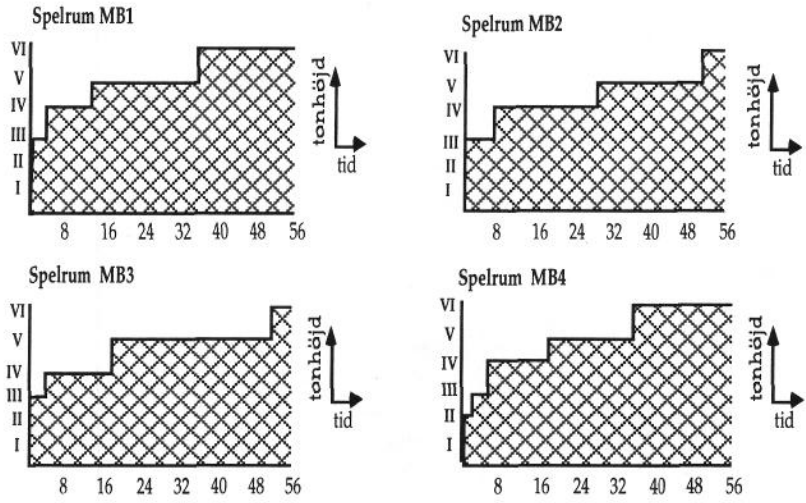


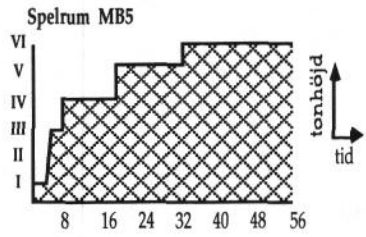
Cirkling genom sekvenssering som bryts i tredje sekvensen. Från MB1 mitten av system c.

Melodiken är liksom i modus A fallande genom cirkling. När frasen avslutats i mitten av system *d* följer en försiktigare rörelse i det undre tetrakordet. Därefter följer en ny utvidgning av bruksskalan i system *e* där en bestämd uppåtgående rörelse leder ända upp till tonplats VI. Spelrummet omfattar nu hela det undre hexakordet vilket också visar sig i en lång löpning i den avslutande delen där bruksskalans samtliga toner förekommer. Slutet är avstannande, en tillbakagång till K1B från slutet av system *h*.

Form och spelrum

Det finns en klar linje i utökandet av spelrummet i MB1. Trots att improvisationen består av sju små tydligt urskiljbara delar får man ändå, genom improvisationens strävan efter att expandera tonförrådet, ett intryck av en enda helhet, en övergripande idé. "Idén" består i att varje del utgör förutsättning för den efterföljande; den nya delen "har med sig" tonförrådet från den föregående och kan bygga vidare på detta genom att erövra nya tonplatser.





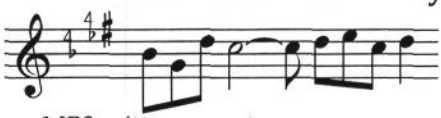
I diagrammen ovan kan man se hur omfånget utökas successivt under improvisationernas första 56 sekunder.[202] När en ny tonplats erövrats ingår den i den efterföljande melodiken.

Açış MB2

MB2 har en uppbyggnad som är tämligen lik MB1:s. En skillnad finns dock i bruksskalan där tonplats V konsekvent spelas en halvton högre än i MB1 (som *f*♯ och inte *f*). Förklaringen till detta ligger förmodligen att melodin *Ay xanım, xanım, sen benım yanım*[203] som följer efter denna açış bygger på samma bruksskala. Aytekin verkar inte betrakta denna skillnad i skala som viktig för den modala identiteten. Kvinten förekommer helt enkelt i två varianter i modus B.

Tonplatserna -II och -I förekommer endast i snabba löpningar i systemen *a* och *e*. Tonerna används när melodin "tar sats" underifrån för att återvända till güçlü.

Yeden-motiv i modus B: mey



MB2 mitten av system c

På ett ställe, i mitten av system *c*, används tonplats -II som "doppton", melodin leds sedan vidare till tonplats III där den stannar upp. Kombinationen av tonerna (här *g* och *c*) ger en stark yeden-effekt, en stark drivkraft mot en melodisk upplösning, vilket också sker på güçlü (tonplats III).

MB2 är uppbyggd enligt samma kompositionsprincip som MB1; en successiv utökning av tonförrådet vilket tillåter allt större melodiska rörelser. Hela improvisationen består av åtta mindre delar vilka avgränsas från varandra med låsmotiv.

Açış MB3

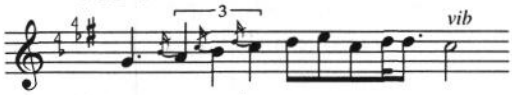
Efter två korta inledande fraser byggda på K1B har MB3 ett mer sammanhängande melodiskt flöde där de olika fraserna inte är lika tydligt åtskilda som i MB1 och MB2. Aytekin låter ofta sluttonen i låsmotiven omedelbart fortsätta in i en ny fras. I övrigt sker melodiutvecklingen efter samma mönster som i det tidigare improvisationerna.

---

202 I diagrammen har jag inte tagit hänsyn till att tonförråden även utökas nedåt, vilket sker i alla açışlar utom MB1.

203 Oh kvinna, kvinna, du är min eld.

Utbyggt yeden-motiv



MB3 början av system k

Med utgångspunkt i det undre tetrakordet, som presenteras i inledningsfrasen, utökas tonförrådet bit för bit för att i system *g* ha nått sin högsta punkt på tonplats VI. Såväl låsmotiv som yedenmotiv används på samma sätt som tidigare beskrivits. Ett intressant "utbyggt" yedenmotiv används i början av system *k*. Här låter Aytekin en långsam rörelse från -II accelerera uppåt för att landa på tonplats II i mitten av systemet.

Açış MB4 och MB5

Även MB4 och MB5 har samma uppbyggnad som de tidigare improvisationerna. Här kan man också se en tendens till att länka samman olika melodiska avsnitt i genom att fortsätta från låsmotiven in i nästa del.

Generellt kan man konstatera att meyimprovisationerna i modus B har ett stereotypt mönster för melodiutvecklingen genom successivt utökande av skalomfånget; spelrummet. Vi kan också se att det täta melodiska centrum som tonplatserna I (karar), II (yeden) och III (güçlü och giriş) bildar, spelar en mycket stor roll för melodibildningen. Drivkraften hos yeden är en stark och spänningsskapande faktor i melodiken som utnyttjas tämligen genomgående. Närheten till de två centraltonerna ökar spänningen hos yeden och bidrar också till att denna tonplats upptar en stor del av improvisationernas duration.

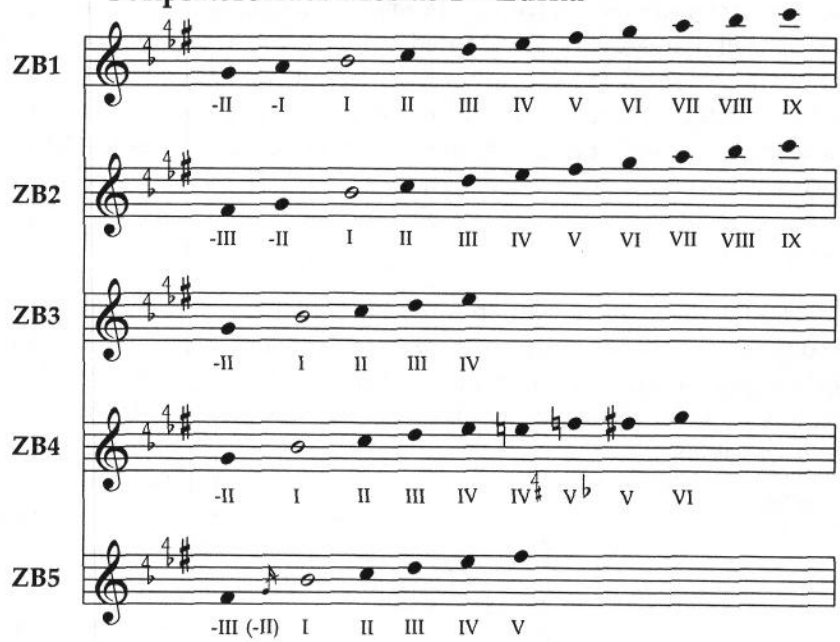
Fem zurna-açışlar i modus B

Även när det gäller zurna-açışlar finns en melodisk centrering kring det undre tetrakordet. Endast i två fall, ZB1 och ZB2, överskrider tonförrådet en oktav.

Tonplatserna under karar används sparsamt och särskilt intressant är att den närmast underliggande tonplatsen, -I, inte förekommer utom vid ett tillfälle i ZB1 (mitten av system *g*) där den knappt hörbart vidrörs i en snabb sextondelsrörelse. I övrigt används tonplats -II och i viss mån -III som dopptoner. De snabba doppen till tonplats -III i ZB5 är möjligen lågt intonerade varianter av tonplats -II.

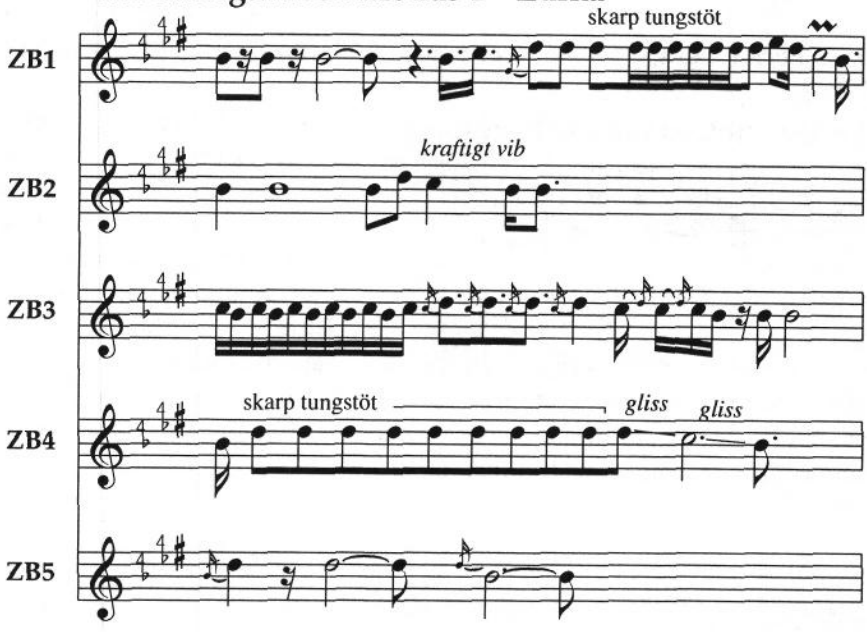
Endast i ett fall, ZB4, används toner utanför de bruksskalor som anges av Reinhard och Signell (jfr s 202).

Tonplatsförråd: Modus B - Zurna



I meyimprovisationerna användes tonplats III i de flesta fallen som giriş. I zurnaspelet däremot verkar snarare tonplats I, som också är karar, ha den funktionen.

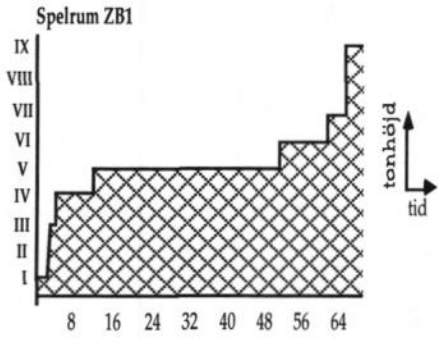
Inledningsfraser: Modus B - Zurna



Den bärande melodiska idén, som omtalats tidigare, vilken innebär ett successivt utökande av spelrummets omfång är central även vid zurna-improvisation i modus B. I de inledande fraserna exponeras sålunda endast tonplatserna I till III (utom i ZB1 där även tonplats IV förekommer). I frassluten (ovan) kan vi också se den typ av låsmotiv som tämligen genomgående används i dessa açışlar; en enkel fallande rörelse från tonplats III till karar.

Açış ZB1

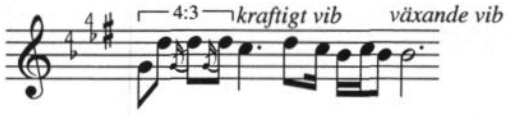
Trots att ZB1 är en introduktion kan den betraktas som en självständig och balanserad açış. Omfånget utvidgas från det första trikordet till att så småningom sträcka sig över elva tonplatser (från -II till IX). Utvecklingen sker liksom i tidigare analyserade açışlar i modus B, stegvis och relativt långsamt.



Efter att tonplats V nåtts i improvisationens andra fras (mitten av system *b*) ligger melodin kvar inom detta spelrum under en förhållandevis lång tidsrymd. I många avseenden liknar det melodiska förloppet det som beskrivits i samband med mey-açışlar tidigare.

Som tidigare konstaterats liknar låsmotiven i zurnaimprovisationerna meyspelets, och i ZB1 används även liknande typer av yeden-motiv .

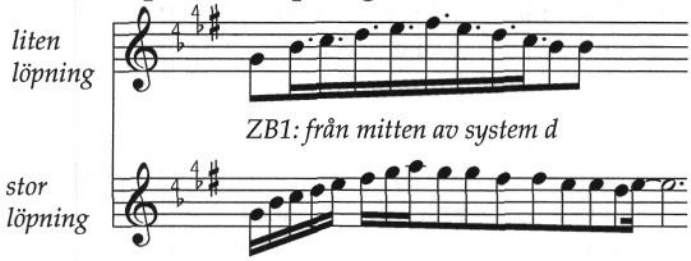
Yeden-motiv i modus B: zurna



ZB1 mitten av system c

Ett snabbt språng från tonplats -II över III leder till yeden på tonplats II där rörelsen stannar upp och bygger upp spänningen innan karar nås genom en kort cirkling. Efter en ytterligare ett yeden-motiv i slutet av system *c* följer en upprepad löpning genom det då befintliga tonförrådet i system *d*. Den här typen av löpning uppfattar jag som typisk för Aytekins improviserande i modus B. Löpningen fungerar som ett slags modusidentifikatorer.

Spelrumslöpningar i modus B: zurna



ZB1: från mitten av system d

ZB1: i slutet av system i

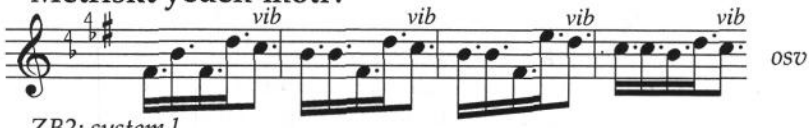
I takt med att spelrummet utökas ökar också löpningens omfång. I exemplet ovan kan vi se att i den undre notraden, som är hämtad från slutet av improvisationen, utnyttjas mer än en oktav.

Som tidigare nämnts följer ZB1 formmässigt mönstren från mey- och neyaçışlar i samma modus, men det är ändå möjligt att betrakta ett kontrasterande avsnitt från system *h* som en någorlunda självständig del. I och med att melodin förflyttas upp till överblåsningsregistret får melodin även rytmiskt ett annat förlopp. Efter att tidigare haft en kortmotivig struktur, nästan genomgående snabba korta rörelser som avslutats med en lång ton, bildas här en lång, långsamt fallande rörelse som närmast påminner om melodiken i K2A i modus A. Efter utflykten till överblåsningsregistret återkommer melodin till det "ursprungliga" undre tetrakordet där omfånget successivt krymps ytterligare för att i avslutningsfasen endast utgöras av en växling mellan yeden och karar.

Açış ZB2

ZB2 bygger inte bara på samma bruksskala som ZB1 utan har också till stora delar samma uppbyggnad i övrigt. I en första halva av improvisationen där omfånget efter hand utökas till att omfatta tonplatserna -II till V förekommer i stort sett samma repertoar av lås- och yedenmotiv samt "spelrumslöpningar". Sedan följer liksom i ZB1 ett melodiskt och rytmiskt kontrasterande avsnitt (systemen *h-j*) i det högre registret. Även här utgår melodin från den nyligen etablerade tonplats VI, här i system *h*. Efter en stor spelrumslöpning i system *k* följer ett metriskt parti där yedenmotivet utgör melodisk grund.

Metriskt yeden-motiv



ZB2: system l

Det upprepade och delvis sekvenserade yedenmotivet följs av en avstannande rörelse som liksom i avslutningen av ZB1 successivt minskar melodins omfång för att slutligen stanna helt på karar i system *m*.

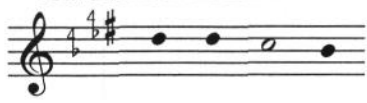
Açış ZB3

ZB3 är, till skillnad från de tidigare två improvisationerna, en mer osjälvständig, inledande açış. Denna açış har mer karaktären av en signal än en regelrätt improvisation - ett sätt för musikern att tala om att dansen ska börja. Ändå kan vi se att modus A:s grundkurvatur, K1B, klart kommer till uttryck. Hela improvisationen kan beskrivas som två rörelser från karar till güçlü och tillbaka igen. Här saknas den successiva utvidgningen av spelrummet liksom kontrasterande melodiska partier. Ändå är det, på grund av den tydliga kurvaturen, inte någon som helst tvekan om den modala tillhörigheten.

Açış ZB4

Trots att ZB4 är den längsta av zurnaimprovisationerna i modus B sträcker sig dess bruksskala endast över en oktav. Till att börja med har den en liknande melodisk utveckling som ZB1 och ZB2, dvs. en långsam utvidgning av tonförrådet upp till tonplats V♭ i system *e* och vidare till tonplats VI när nästa fras inleds i slutet av system *f*. Men där upphör likheterna för ett ögonblick, åtminstone vad gäller spelrumsexpansionen. I stället för att fortsätta uppåt går melodin i ZB4 tillbaks till en tät intervallstruktur runt tonplats V i system *h* och *i*. Detta avsnitt avslutas med en avstannande spelrumslöpning i slutet av *h*. Efter att karar nåtts vid mitten av *i* följer ett yedenmotiv i slutet av samma system och därefter en metrisk del, också den byggd på yedenmotivet, och snarlik det metriska avsnitt som förekommer i ZB2. Därefter följer en tillbakagång, där spelrummet krymps, liksom i de tidigare beskrivna ZB1 och ZB2, med en avslutning där sekundintervallet mellan yeden och karar bildar en sista melodisk komponent.

Kärnmotiv i ZB4



Likheterna mellan ZB4 och de tidigare improvisationerna till trots, så finns en viktig detalj i den melodiska uppbyggnaden som gör att upplevelsen av denna açış tydligt skiljer sig från de tidigare. Denna detalj är ett litet men rikligt förekommande kärnmotiv, som egentligen bara är ett slags rytmisering av grundkurvaturen K1B, men som genom sin konsekventa användning genomsyrar hela tematiken. Redan i första frasen förekommer detta motiv inte mindre än fyra gånger. Eftersom motivet inte alls avviker från den typiska melodiken i modus B

är det just genom den envetna upprepningen som det tydliggörs i ZB4. Aytekin låter också motivet utvecklas ytterligare under improvisationens gång.

Lek med kärnmotivet i ZB4

Från mitten av system c

Detta kärnmotiv återkommer sedan tämligen regelbundet ända till improvisationens slut där det leder fram till den tidigare beskrivna växlingen mellan yeden och karar som också avslutar denna açış.

Açış ZB5

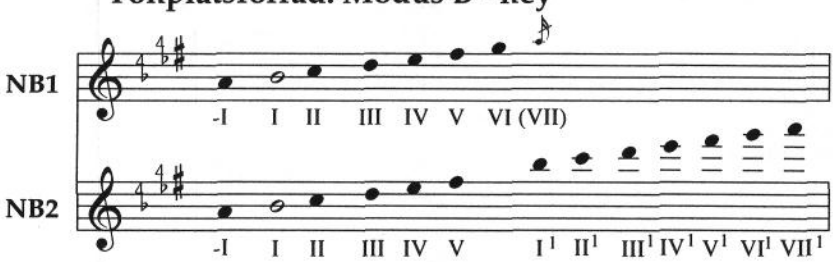
Även här är det fråga om en açış som knappast skulle kunna framföras som ett självständigt stycke. Förutom den sista frasen bygger denna improvisation på ett antal realiseringar av K1B. Realiseringarna är enkelt utförda utan några större inslag av cirkling. Liksom tidigare analyserade açışlar i modus B förekommer en stegvis expansion av spelrummet som kulminerar i och med att melodin når tonplats V i sista frasen (slutet av system *c*).

Två ney-açışlar i modus B

Som redan nämnts i inledningen (s 17) använder Aytekin sällan ney i modus B. Han påpekar att detta inte har att göra med tekniska begränsningar hos instrumentet utan istället om en estetisk bedömning. Detta är anledningen till att jag endast har tillgång till två inspelade ney-açışlar i modus B.

I det ena fallet, NB2, utnyttjar Aytekin, till skillnad från ney-açışlar i modus A, ett betydligt större tonförråd än vid meyimprovisationerna.

Tonplatsförråd: Modus B - ney



Açış NB1

Den första neyimprovisationen, NB1, har liksom meyimprovisationerna i samma modus ett relativt litet omfång. Den melodiska utvecklingen följer också samma mönster som mey- och zurnaimprovisationerna; från att endast ha omfattat det undre tetrakordet i första- och andra-frasen ökas omfånget till tonplats V i fras tre. Tonplats VI förekommer första gången i den fjärde frasen där också VII förekommer som ornamentston. Däremot finner vi inga låsmotiv av "mey-typ" utan istället en lite abrupt, snabb rörelse som nästan genomgående tjänar som lås.

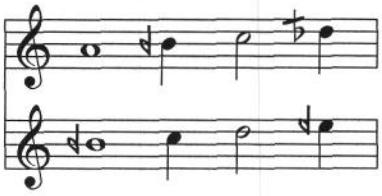
Låsmotiv i modus B - ney.

Den snabba fallande rörelsen utgår oftast från tonplats III men ibland även från IV och avslutas genomgående med en paus. Den sista tonen är kort och i en del fall bara antydd (som t. ex. i början av system *f*). Ett annat karakteristiskt melodiskt drag är förekomsten av en snabb cirklande rörelse från karar eller tonen närmast under (-I) som avslutas på güçlü. Cirklingen sker i rörelsens slutfas.

Güçlü-motiv i modus B - ney

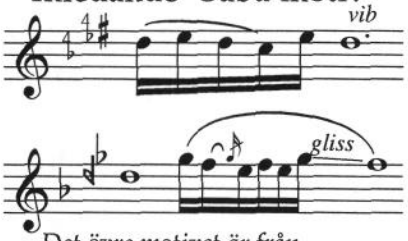
Ett liknande motiv används för att inledningsvis etablera tonplats III som giriş. Men detta motiv har en annan bakgrund, nämligen som karaktärsmotiv i makam *Saba*.[204] Genom likheten mellan de undre tetrakorden i bruksskalorna hos modus B och makam *Saba* blir det möjligt för Aytekin att låna fraser och motiv.

Bruksskalor för undre tetrakorden i makam Saba och Segâh



Enl Signell 1977:33

Inledande "Saba-motiv"



Det övre motivet är från NB1 och det undre från en improvisation i makam Saba (Lundberg 1990:178).

---

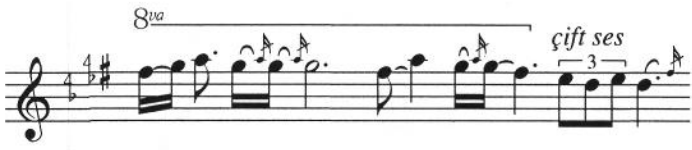
204 Aytekin har berättat att han "lånat" detta motiv (som ingår i nästan alla hans improvisationer i makam *Saba*) från dervish-musiker.

Denna açış ger som helhet samma intryck som de tidigare meyimprovisationerna i modus B. Drivkraften är en strävan att utöka spelrummet genom att stegvis expandera omfånget uppåt. Fraserna, som genomgående är relativt korta, centreras kring güçlü på tonplats III och avslutas på karar.

Açış NB2

NB2 skiljer sig från de tidigare transkriberade improvisationerna i modus B genom sitt betydligt större omfång. Som vi ser (s 213) är bruksskalan uppdelad i två avsnitt med i stort sett identiskt toninnehåll.[205] Tonplatserna VI och VII saknas, vilket har sin grund i att Aytekin aldrig spelar löpande övergångar mellan de två registren i NB2. I melodin förekommer emellanåt även till synes omotiverade språng mellan registren. Om man följer de melodiska linjerna kan man dock se att dessa språng utgör rena oktavhopp. Aytekin verkar alltså inte ta hänsyn till att en melodisk linje byter oktav under spelets gång.

Oktavsprång i melodiken i NB2



Från mitten av system k

Vid en transkription där det högre partiet noterats i samma oktav som frasens slutmotiv (ovan) framgår det tydligt att oktavspråket snarast är en konsekvens av registerväxlingen där frasens sista toner spelas med çift ses och därmed klingar en oktav lägre än de föregående. Därmed kan vi också konstatera att registerväxlingen inte i egentlig mening representerar en utvidgning av melodins tonförråd. Sett ur detta perspektiv är melodiutvecklingen i NB2 i själva verket mycket lik de tidigare analyserade improvisationernas i samma modus. Utvidgandet av spelrummet går något långsammare än tidigare då tonplatserna V och VI inte förekommer förrän i system *j*, alltså efter mer än 72 sekunders spel (jfr diagrammen på s 206-207 och 210).

Trots skillnaderna i omfång är likheterna mellan de båda neyimprovisationerna uppenbara, inte minst i och med användningen av samma typer av karakteristiska motiv. I NB2 behandlas frassluten på samma

---

205 Då skalan bibehålls i båda registren är det egentligen inte nödvändigt att skriva ut den övre oktaven i bruksskalan.

sätt som i MB1, dvs. utan låsmotiv av "mey-typ". Likaså genomsyras improvisationerna av liknande güçlümotiv.

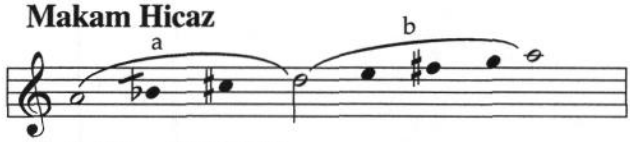
Grundkurvaturen, K1B, som utpekats vid analysen av meyimprovisationerna, är vägledande för den melodiska utvecklingen också i ney-açısçlar i modus B. Detta tillsammans med det kontinuerligt utvidgade tonförrådet verkar vara kärnan bland modus B:s konstituerande faktorer.

MODUS C

Fem mey-açısçlar i modus C

Makam *Hicaz* är ett av de mest spridda arabisk/turkiska modusen i medelhavsområdet. Särskilt intressant är att modi ur *Hicaz*-familjen fått stor betydande inom såväl kostmusik som folk- (i den turkiska folkmusikteorin under beteckningen *Garip ayağı)* och populärmusik.

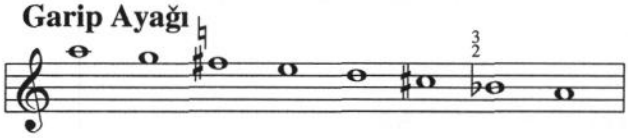
Beskrivningarna av modusets bruksskala är tämligen samstämmiga.



Enligt Signell 1977:35

Signell och även Markoff (1986:101) beskriver bruksskalan som indelad i två avsnitt; ett undre tetrakord (*Hicaz*-tetrakordet) och ett övre pentakord (*Rast*-pentakordet).

Om vi ser till användningen av de olika varianter av moduset som förekommer (främst i Anatolien och på Balkan) kan vi se att två skillnader avspeglas i bruksskalan. Först, vilket kan tyckas mindre viktigt i detta sammanhang: på Balkan tenderar man i spelpraxis att göra en annan uppdelning av bruksskalan; i ett undre pentakord och ett övre tetrakord. Därigenom flyttas güçlü till tonplats V, vilket får konsekvenser för melodiken.[206] En andra skillnad är att man i folkmusiken oftast använder en liten sext (i förhållande till karar) i skalan.



Enligt Markoff 1986:101

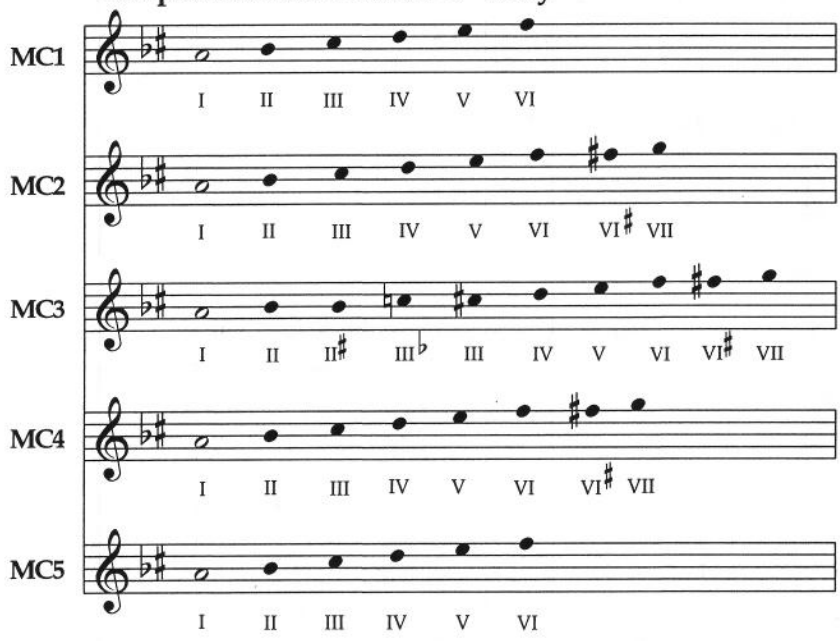
Om man spelar *f* istället för $f^{\#}$ i det övre pentakordet förändras uppbyggnaden och istället för "Rast"- får man en "Uşşak-karaktär". Detta har också uppmärksammats av Markoff (ovan) och Signell (1977:130).

---

206 Möjligen har detta att göra med att man i modernare folk- och populärmusik på Balkan ofta harmoniserar melodierna. "Tonikan" för *Hicaz* med karar på tonen *a* blir då A-dur. En ackompanjerad improvisation över detta ackord tenderar att söka sig mot kvinten (och i viss mån även tersen) som tillfällig viloton eftersom kvarten inte upplevs som stabil mot den ackompanjerande treklangen. Det blir naturligt med kvinten som güçlü och därmed melodiskt delmål.

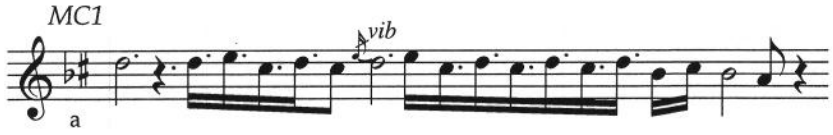
På mey liksom zurna är spel i den undre delen av modus C:s bruksskala svårt att utföra p. g. a att den överstigande sekunden mellan tonplatserna II och III medför en förflyttning mellan två deltäckta grepphål. (Tonplats II utförs genom deltäckning av det sjätte grepphålet och tonplats III av det fjärde.)[207] Detta är förmodligen också förklaringen till att dessa tonplatser emellanåt upplevs som svävande, med varierande intonation.

Tonplatsförråd: modus C - Mey

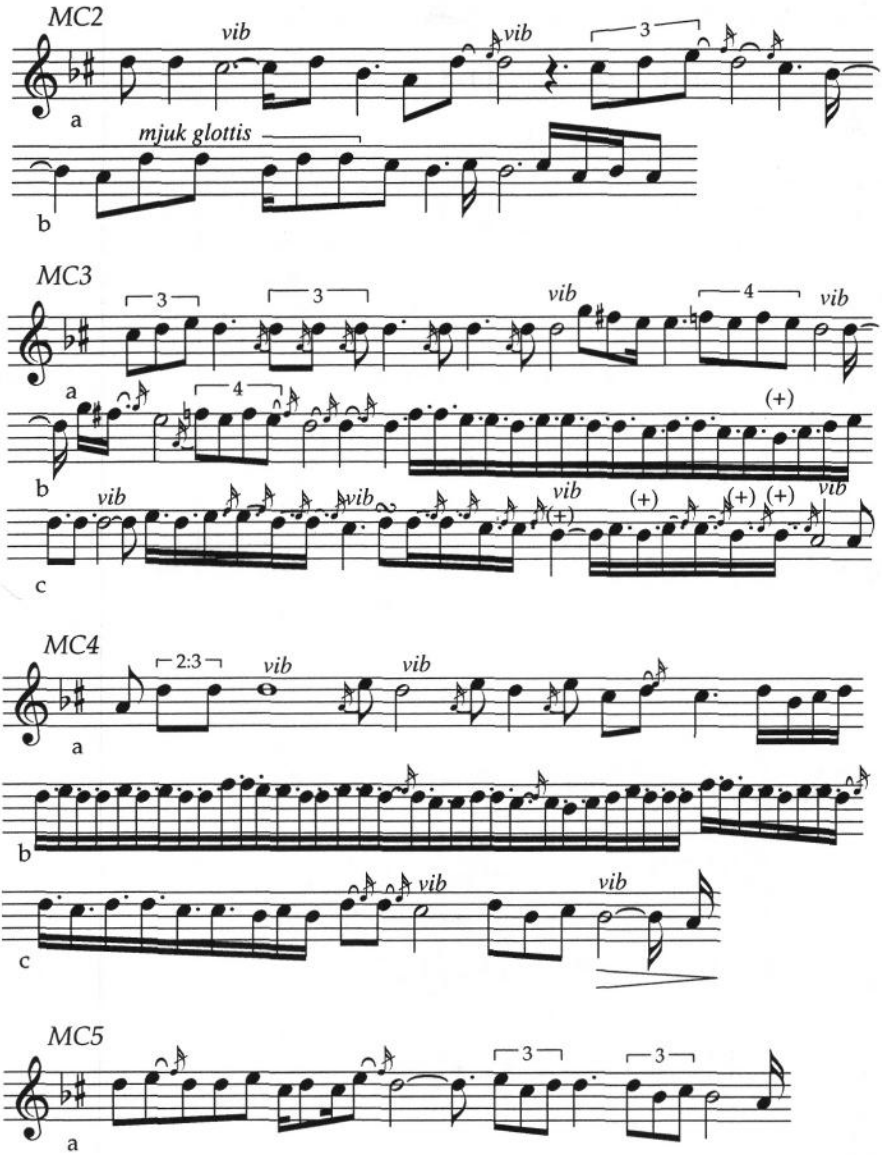


Precis som i modus A ger meyens register möjlighet att täcka hela bruksskalan med undantag för oktaven.

Inledningsfraser: modus C - Mey



207 Denna placering av skalan får man om karar spelas med sex täckta grepphål (fem fingerhål och tumhål).

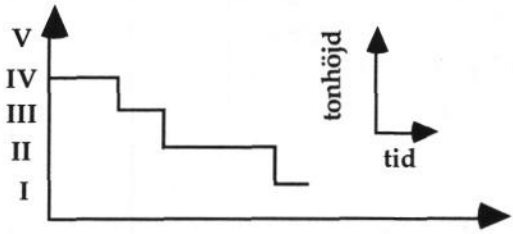


Açış MC1

En snabb blick på inledningsfraserna ovan bekräftar att det undre tetrakordet mellan tonplatserna I och IV bildar en enhet samt att tonplats IV har en central roll i melodibildningen. Liksom i meyimprovisationerna i modus A tjänar samma tonplats (här tonplats IV) både som güçlü och giriş. Den melodiska rörelsen i samtliga inledningsfraser är fallande. I

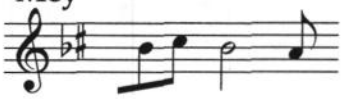
MC1 utkristalliseras generell kurvatur för modus C, K1C, som med utgångspunkt i tonplats IV leder till karar på tonplats I.

Första kurvaturen (K1C) i modus C



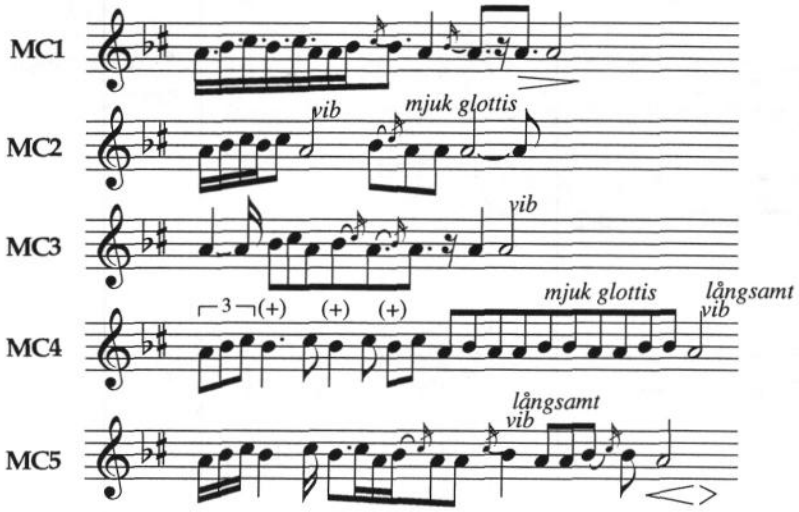
Efter en första cirkling som på nytt avstannar på güçlü leds melodin med en snabb rörelse först till tonplats II och slutligen till karar. I slutet av frasen spelas ett låsmotiv som i liknande form återkommer i samtliga inledningsfraser. Grunddragen i detta motiv är en rörelse mellan tonplatserna II och III som stannar upp på II innan karar nås.

Låsmotiv i modus C - Mey



Låsmotiven som används i frassluten inne i improvisationen skiljer sig från låsfraserna som förekommer som avslutning på varje enskild açış.

Låsfraser: Modus C - Mey



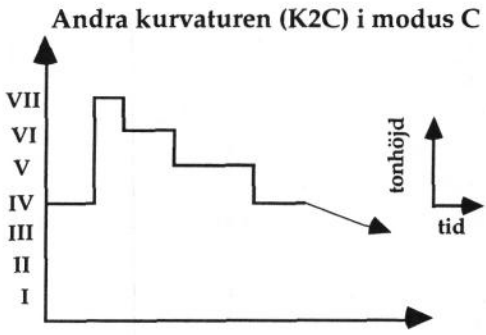
MC1:s uppbyggnad liknar flera av meyimprovisationernas i modus A med fyra fraser samt låsfras. Första, tredje och fjärde frasen gestaltar K1C och den andra innehåller ett kontrasterande tema (K2C) där en rörelse från tonplats IV upp till tonplats VI och tillbaka gestaltas. Under ett diminuendo i avslutningen av frasen faller melodin ytterligare till tonplats II,

men jag upplever att det egentliga målet för melodin redan nåtts på tonplats IV, güçlü, tidigare (mitten av system *c*). Trots det korta tidsförloppet kan man säga att MC1 har en tvådelad AB-form där de första två fraserna bildar ett första avsnitt, A, och de senare två, tillsammans med låsfrasen bildar B. Med utgångspunkt i melodigestalterna kan avsnitten beskrivas som; A (a_1+ b) och B (a_2+ a_3).

Låsfrasen beskriver en bågformig rörelse inom det undre trikordet med början och slut på karar.

Som exemplet visar har samtliga låsfraser relativt uniform uppbyggnad: en inledande rörelse från karar till tonplats III, tillbaka och åter mellan III och II och likaså mellan II och karar, därefter en lång slutton. Den upprepade rörelsen mellan tonplatserna III - II samt II - I belyser också den mest karakteristiska delen av *Hicaz*-skalan: den lilla sekunden följt av den överstigande. Rörelsen inom detta skalsegment tydliggör den modala identiteten i modus C.

Açış MC2



MC2 har i det stora hela samma uppbyggnad som MC1. Även här en typ av AB-form där A består av a_1, b_1 och b_2 och B av a_2 och a_3 följt av en låsfras.

Varje K1C-fras (a) avslutas med låsmotiv (mitten av system *b*, början av *e* och början av *f*). Den kontrasterande frasen (b) har, jämfört med MC1, utökats till en rörelse mellan tonplats IV och VII. I den första av dessa fraser (b_1) utnyttjar Aytekin en stor sext (i förhållande till karar) på tonplats VI. Variationen på denna tonplats överensstämmer med Markoffs beskrivning av tonförrådet i *Garip ayağı*.

Förekomsten av den utbyggda K2C gör att vi nu mer definitivt kan tala om en andra kurvatur i modus C.

Açış MC3

MC3 skiljer sig från de tidigare improvisationerna genom att Aytekin redan i den långa inledningsfrasen presenterar K2C. Den fallande rörelsen i det undre tetrakordet (K1C) bildar avslutning av första frasen. Aytekin använder också en längre cirklande fallrörelse som inte förekommit i tidigare açışlar.

"Cirklande fall" i modus C -Mey

Från MC3 system h

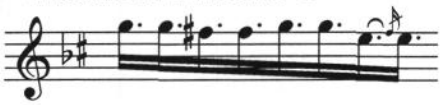
En liknande fras klassificeras av Signell som "'Gypsy' HİCAZ phrase" (1977:130).

Med undantag för den långa inledningen är MC3 uppbyggd av kortare fraser. Kopplingen mellan K2C och K1C i första frasen förekommer liksom användningen av långa "cirklande fall" även fortsättningsvis i improvisationen. MC3 består av sju fraser samt låsfras. Frasuppbyggnaden sker i tre fall genom en rörelse från tonplats IV uppåt till VI - tillbaka till IV och sedan vidare ner till karar. Till skillnad mot tidigare açışlar upplever man inte användningen av K2C som kontrasterande eftersom den här integrerats i frasuppbyggnaden.

Açış MC4

MC4 har likheter med MC3 inte minst beroende på den långa inledningsfrasen och förekomsten av cirklande fall, men likheten sträcker sig ändå inte särskilt långt. MC4 har en längre frasuppbyggnad och inte minst, lugnare melodisk rörelse. I den andra frasen (från slutet av system *c*) dyker en delvis ny melodimodell upp. Den melodiska rörelsen centreras kring tonplats V och inte IV som tidigare. Genom cirkling till närliggande tonplatser etableras tonplats V som ett slags "falsk" güçlü i system *d* (jfr användningen av tonplats V som andra centralton i *Hicaz*-skalan på Balkan s 217). I system *e* går Aytekin ytterligare ett steg bort från den "vanliga" modus C-skalan genom att spela en fras som är tydligt förknippad med modus A.

Karaktärsmotiv från modus A i modus C



MC4 mitten av system e

Genom etableringen av ny güçlü och användningen av karaktärsmotivet från modus A har Aytekin för ett ögonblick modulerat improvisationen till detta modus. Moduleringar mellan olika makam är vanligt i *taksim*-spel inom turkisk konstmusik men förekommer mycket sällan i Aytekins açışlar. Utflykten blir heller inte särskilt långvarig. Direkt i samma fras som inleds med modus A:s karaktärsmotiv moduleras melodin tillbaka till dess ursprungliga güçlü på tonplats IV och modus C återetableras.

Under improvisationens följande fraser används samma typer av "rena" K1C fraser eller sammanlänkningar av K1C-K2C som i MC3. Avslutnin-

gen skiljer sig däremot på en väsentlig punkt. Efter låsfrasen i system *n* följer ytterligare en kort cirklande melodislinga som för tillbaka melodin till tonplats IV där improvisationen avslutas. Detta strider mot tanken på tonplats I som melodiskt mål; som karar. Men melodislingan har ett speciellt syfte. MC4 är en introduktion till en *uzun hava* och denna sista fras är en överledning, *yol gösteren* (vägvisare), från improvisationen till den efterföljande melodin. Överledningen ska "leda in" sångaren på rätt startton.

Açış MC5

MC5 liknar till omfång och melodik MC1 och MC2. Två tematiska modeller förekommer, där den första (inledningsfrasen) gestaltar K1C. Därefter följer ett andra avsnitt där melodin till att börja med rör sig i det övre tetrakordet med utgångspunkt från tonplats IV. I slutfasen av detta avsnitt återvänder melodin till karar (i början av system *c*). Sedan följer ytterligare en gestaltning av K1C följt av en låsfras.

Mey och modus C

Ett tydligt melodiskt tonspråk kommer till uttryck i de açışlar som undersökts. Gemensamma låsmotiv och låsfraser används i alla improvisationerna. Likaså framträder en genomgående melodimodell, K1C, medan en andra, K2C har en något diffusare karaktär. Placeringen av güçlü på tonplats IV är inte helt okomplicerad.[208]

Etablering av güçlü

MC3 system f

Det förefaller som om etableringen av güçlü sker inom ett melodiskt fält som omfattar både tonplats IV och V.

Fem zurna-açışlar i modus C

När Aytekin spelar i modus C på zurna använder han vanligtvis tre olika lägen för karar. I det första placeras karar i samma läge som på mey, dvs. med sex grepphål täckta.[209] Det andra utgår från tonen under med sju

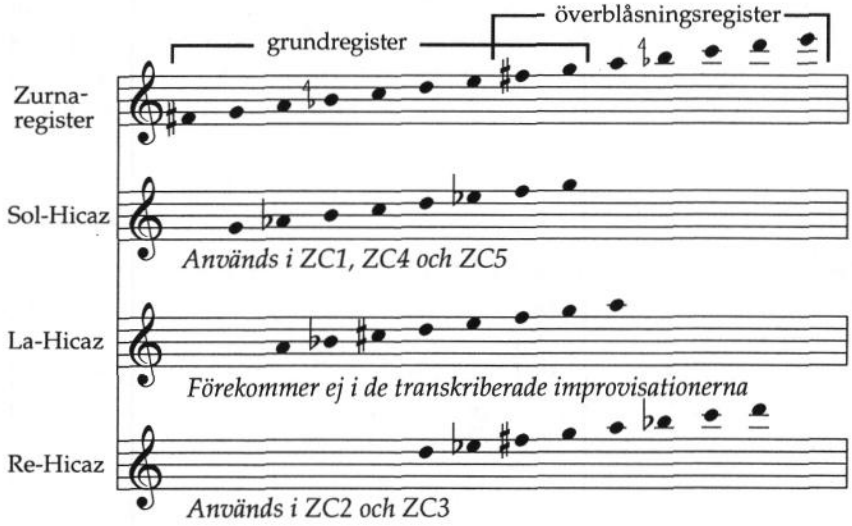
---

208 Jag tänker då inte på det byte av güçlü och modal tillhörighet som förekommer i MC4 utan snarare på det samspel mellan tonplatserna IV och V som används i inledningen till många av K1C- och K2C-gestaltningarna.

209 Fem fingerhål samt tumhålet.

täckta fingerhål och i det tredje läget placeras karar högre upp med endast tre täckta hål.

Lägen för modus C på zurna



Vid zurnaspel i modus C krävs fler förändringar av instrumentets grundregister jämfört med modus A och modus B. Då gaffelgrepp inte är möjliga och förändring av tonhöjd endast kan ske genom deltäckningar av grepphålen och/eller ändring av anblåsningstrycket (jfr Kap 4 s 120) är la-Hicaz svår att genomföra i och med att den överstigande sekunden mellan skalans andra och tredje tonsteg kräver deltäckning av såväl det sjätte som det fjärde grepphålet.[210] Även sol-Hicaz ställer till med vissa problem i och med att de båda lägsta tonerna utförs med hel- respektive deltäckning av det sjunde grepphålet. Bruksskalan till re-Hicaz är den av skalorna som ligger närmast zurnans grundregister men har å andra sidan nackdelen att befinna sig i ett svårspelat läge dels beroende på att zurnan är svårbemästrad i överblåsningsregistret, dels på att skalan hamnar i registerskarven.

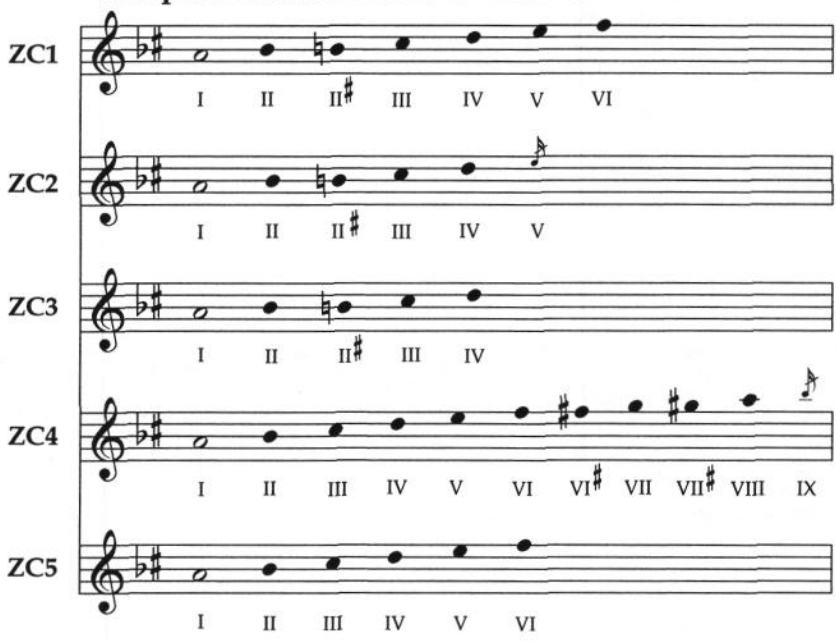
Positionen för karar avspeglar sig i bruksskalorna så till vida att i de två improvisationerna där re-Hicaz används blir tonomfånget mindre än i övriga açışlar. Då ZC2 och ZC3 (re-Hicaz) är transponerade en kvart ner motsvarar den högsta tonplatsen i ZC2 tonplats VIII i sol-Hicaz. Aytekin utnyttjar därmed endast zurnans register upp till klingande *g*. Detta tyder på att Aytekin endast skulle använda sig av toner inom instrumentets

---

210 Jag har för enkelhetens skull valt att använda Aytekins benämningar, *sol-Hicaz, la-Hicaz* och *re-Hicaz*, för beteckna de tre positionerna för karar på zurna i modus C. Därmed inte sagt att likheterna med konstmusikens makam *Hicaz* skulle vara större vid zurnaspel än med andra instrument.

grundregister oavsett i vilken position han lägger karar, men så är inte fallet. I ZC2, ZC3 och ZC4 (som är de açışlar som sträcker sig högst upp i instrumentets register) är en stor del av det melodiska förloppet utfört i det överlappande överblåsningsregisteret.

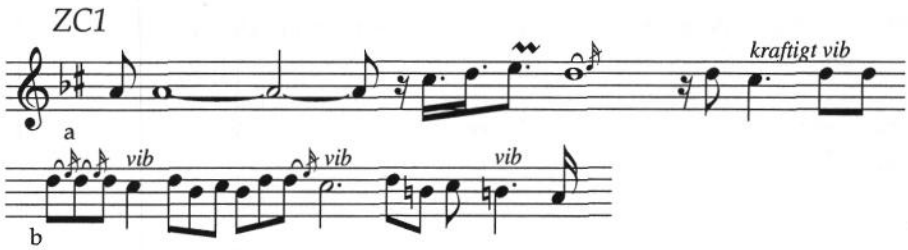
Tonplatsförråd: modus C - Zurna

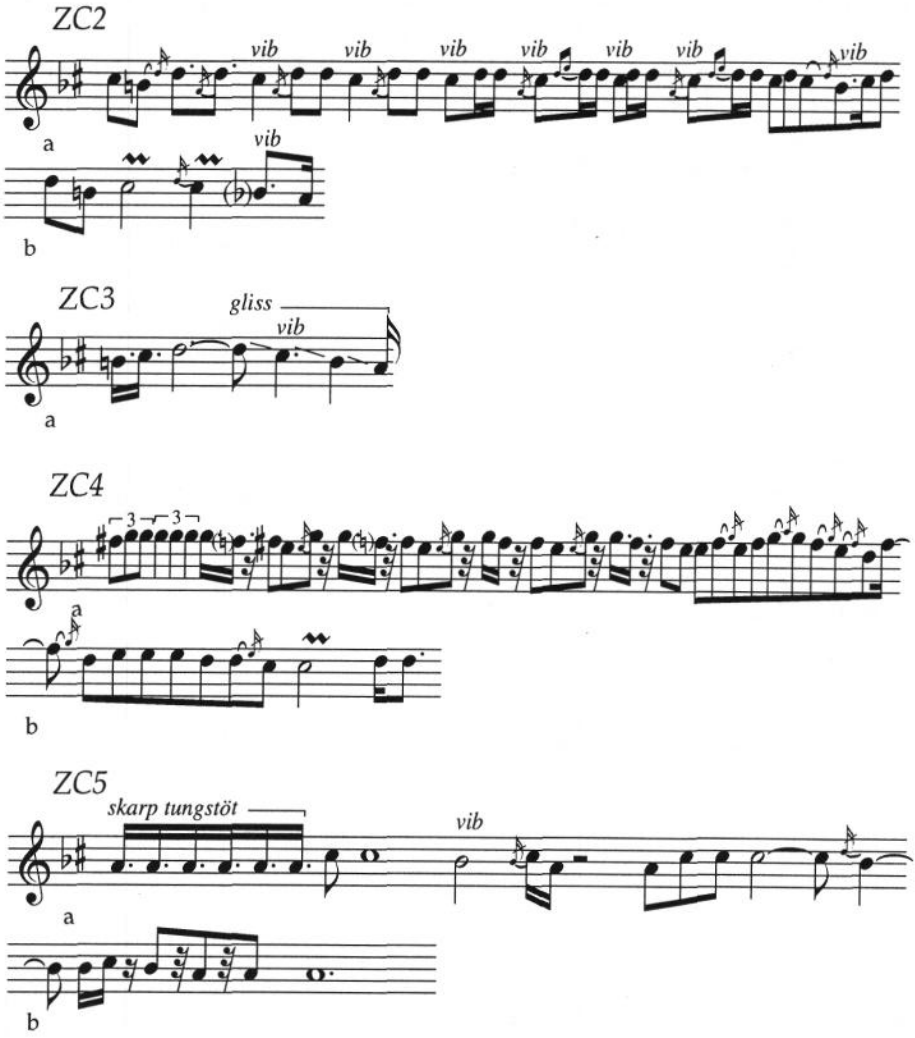


Açış ZC1

Jämfört med meyfraserna ger inledningsfraserna i modus C för zurna inte samma enhetliga intryck. Tonplats IV används som giriş endast i ZC2 och ZC3 (även om giriş i båda fallen föregås av en upptakt underifrån).

Inledningsfraser: modus C - Zurna

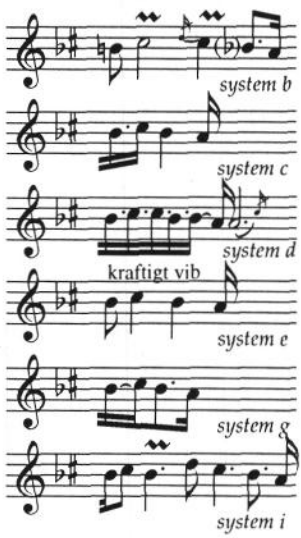




ZC1 inleds med en lång ton på tonplats I, men skiljer sig i övrigt inte särskilt från de mey-açışlar som analyserats tidigare. Bortsett från inledningstonen spelar Aytekin en fras i överensstämmelse med K1C som dels etablerar güçlü på tonplats IV, dels avslutas med ett låsmotiv i system *b*. Sen följer ytterligare fyra K1C-fraser. Den första, lite längre utgår från V-IV fältet. De två följande är korta, enkla rörelser från tonplats IV till karar. Den fjärde frasen, ett cirklande fall, följs av en låsfras som avslutar ZC1.

Açış ZC2

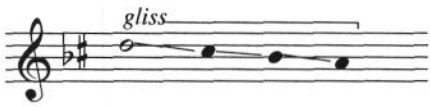
Låsmotiv i ZC2



I ZC2 använder Aytekin re-Hicaz-läget, vilket avspeglar sig i det snäva omfånget (endast tonplatserna I till IV samt ornamentston på V). Då hela melodin befinner sig inom det undre tetrakordet blir K1C den dominerande rörelsen. Improvisationen kan indelas i två avsnitt som båda är uppbyggda av korta K1C-fraser som var och en avslutas med låsmotiv. Dessa har samma uppbyggnad som tidigare beskrivna mey-låsmotiv i modus C. Efter de fem första fraserna följer en låsfras (i system *f*), vilket medför att improvisationen upplevs bestå av två avgränsade delar. Det andra avsnittet innehåller två K1C-fraser samt låsfras. Därefter följer en *yol gösteren* till den efterföljande *Barak uzun havası*.

I det första avsnittet förekommer en zurna-fras "karaktärsfrasen" som är typisk för modus C. En långsam glissando-rörelse som inleds på güçlü och landar på karar en kvart lägre. Karaktärsfrasen spelas genomgående med kraftigt vibrato och förekommer första gången med början i slutet av system *c* och återkommer i modifierad form i system *d*.

Karaktärsfras för zurna i modus C



Karakträrsfrasen exponerar de karakteristiska intervallen i det undre tetrakorden i modus C:s skala; de små sekunderna mellan IV - III och II - I samt den överstigande sekunden mellan III - II och tydliggör därmed den modala identiteten hos improvisationen.

Açış ZC3

En kort açış som även den spelas i re-Hicaz läge. Improvisationen består av tre K1C rörelser varav de två första endast är karaktärsfraser. Efter den tredje frasen följer en lång låsfras.

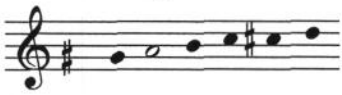
Açış ZC4

I ZC4 använder Aytekin en ny kompositionsteknik. Improvisationen är tydligt uppdelad i två avsnitt med olika modalitet.

Transkriptionen kan förleda oss att tro att Aytekin använder tonplats VII som giriş, vilket vore mycket ovanligt för Aytekins sätt att improvisera

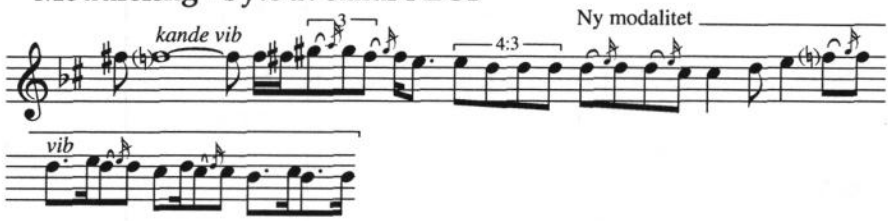
i modus C.[211] Vid en genomlyssning märker man dock att så inte är fallet. Notbilden ska helt enkelt tolkas på ett annat sätt. Aytekin inleder denna açış med karar på det som i bruksskalan angivits som tonplats V, dvs. improvisationens första två första fraser spelas egentligen inte i modus C utan har annan modalitet.

Transponerad bruksskala i inledningen till ZC4



Bruksskalan tyder på en modal tillhörighet som kan motsvaras av konstmusikens makam *Rast* eller *Mahur*. En mer plausibel förklaring är att Aytekin leker med modus C:s olika möjligheter på zurna genom att inleda improvisationen i ett slags modifierat re-Hicaz-läge (dock med stor sekund mellan första och andra tonplatsen). I den tredje frasen (system *d-e*) följer en modulering till en modus C skala med karar på tonplats I. Moduleringen är genomförd i och med att det undre karakteristiska tetrakordet i modus C exponeras i slutet av moduleringsfrasen.

Modulering - byte av karar i ZC4



ZC4 system d-e. I mitten av det övre systemet är tonen d fortfarande karar, men genom exponering av modus C-tetrakordet under får tonen istället en güçlü-funktion.

Efter etableringen av karar på tonplats I följer två korta K1C-fraser. Den första från slutet av system *e* till mitten av *f* och den andra direkt därefter med avslutning i början av system *g*. Improvisationen avslutas med en kort låsfras i system *g*.

Genom uppdelningen i avsnitt med olika modalitet uppstår en tydlig tvådelad AB-form i improvisationen.

Açış ZC5

ZC5 är till skillnad från ZC4 en "vanlig" açış i modus C. Improvisationen är uppbyggd av elva korta fraser samt låsfras. Inledningen är utdragen så till vida att etableringen av güçlü på tonplats IV föregås av två korta fraser där endast det undre trikordet utnyttjas. Därefter följer fem "nor-

211 Men inte ovanligt för *Hicaz*-improvisationer i populärmusiken, i synnerhet bland zigenarmusiker.

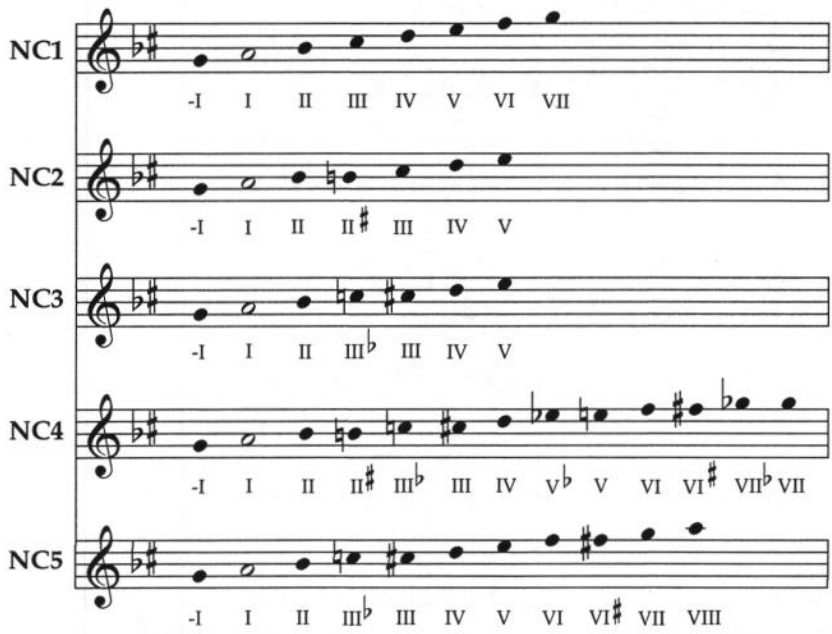
mala" modus C-fraser som samtliga är rörelser i enlighet med K1C. Rena karaktärsfraser förekommer i system *c* och *e* (i modifierad form även i system *f*). I systemen *g* till *i* spelas två kontrasterande fraser i enlighet med K2C varefter följer ytterligare två K1C-fraser samt en låsfras från slutet av system *j*.

Genom den kontrasterande melodiken i K2C kan vi tala om en liknade AB-form som i flera av de tidigare diskuterade meyimprovisationerna. Första avsnittet, A, består här av två inledande fraser i det undre trikordet samt av fem K1C rörelser. Avsnitt B består i sin tur av två K2C- och två K1C-fraser samt en låsfras.

Fem ney-açışlar i modus C

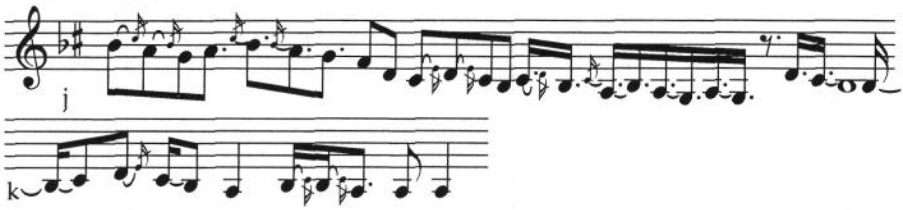
Till skillnad från vid zurna- och meyspel ställer bruksskalan till modus C inte till några som helst problem när ney används.

Tonplatsförråd: modus C - Ney



Även här kan vi se att de ökade möjligheter vad beträffar omfång som ges av instrumentet inte utnyttjas i någon större utsträckning. I NC3 används, förutom vad som anges i tonplatsförrådet ovan, även det låga 1:a registret mellan tonplatserna -I till V. Då registret utnyttjas separat och utan avvikelser från bruksskalan har jag inte låtit skriva ut detta.

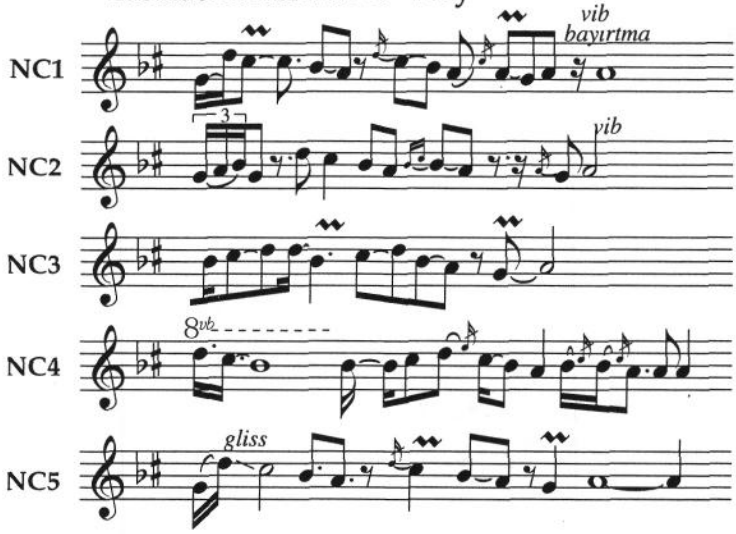
Spel i neyens 1:a register i NC4



Samma sak gäller för NC4 (se exemplet ovan) där 1:a registret används i en avslutande fras i system *j-k* i en sammanhängande melodisk rörelse. Inte heller här är det nödvändigt att infoga denna utvikning i utskriften av tonplatsförrådet då skalan bibehålls även i detta fall.

Tonplatsen närmast under karar (-I) utnyttjas i samtliga açışlar, vilket inte är fallet i vare sig de mey- eller zurnaimprovisationer i modus C som transkriberats tidigare. Intressant i samband med detta är att tonplasts -I ingår i samtliga låsfraser utom i NC4.

Låsfraser: Modus C - Ney

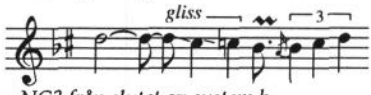


Tonplats -I i kombination med den fallande rörelsen i *Hicaz*-tetrakordet bildar ett starkt yedenmotiv som utgör huvudinnehållet i låsfrasen. Denna typ av förstärkning av "kraften" i yeden, som också tydliggör densamma som spänningen mellan tonplats -I och fältet III till II gentemot karar, saknas i mey- och zurna-açışlar.[212]

212 I konstmusikens makam *Hicaz* brukar tonplats -I anges som yeden. I Aytekins ney-açışlar kan man höra samma tendens, medan yeden i hans mey- och zurnaimprovisationer snarare tycks befinna sig ovanför karar på tonplats II.

En annan detalj som kan utläsas i de utskrivna tonplatsförråden är förekomsten av tonplats III som både stor och liten ters i förhållande till karar. Vid mey- och zurnaspel förekommer en lågt intonerad tonplats III vid flera tillfällen. Orsakerna till denna intonationsvariation är, åtminstone i några av fallen, instrumentbetingade intonationsproblem. Men detta gäller definitivt inte neyspelet. Här är det istället fråga om ett medvetet utnyttjande av två tydliga varianter av samma tonplats. Aytekin har också i flera samtal kommenterat användningen av tonplats III♭ och menat att det låter "sexigt" om man spelar den lilla tersen i modus C.[213]

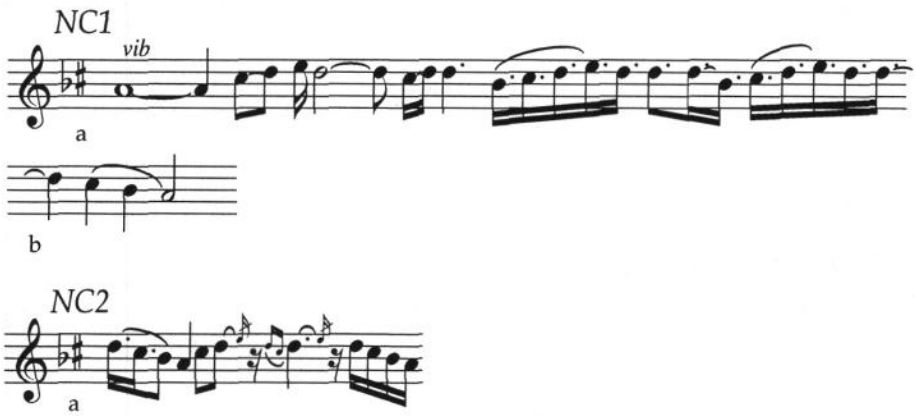
"Sexig" ney-fras



NC3 från slutet av system b

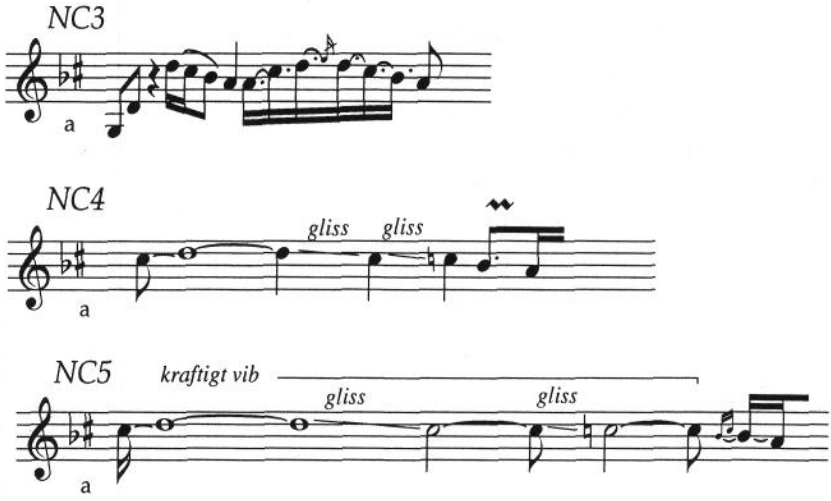
I Aytekins fall används den sänkta tonplats III alltid i nedåtgående rörelse och direkt föregången av en meloditon på den skalenliga tonplats III. Dessutom sker denna kromatiska förflyttning nästan alltid genom glissando.

Inledningsfraser: modus C - Ney



Samtidigt är det, enligt min mening, inte helt klart att yeden alltid kan definieras som en ton i skalan, som hos Signell (1977:48f), utan snarare som en kombination av toner; ett motiv som skapar en stark melodisk drivkraft mot karar.

213 Detta gäller framför allt açışlar som spelas till magdansuppträdanden, där bruket av tonplats III♭ är särskilt vanligt. Jfr t. ex. de inspelningar av Libanesisk magdansmusik med Faruk Salamé och hans orkester (VOS 10007) som används av flera svenska professionella magdansöser.



Liksom vid meyimprovisationerna i modus C finns här en tendens att använda tonplats IV som giriş. Samtidigt följs det tidigare mönstret, att inledningsfrasernas melodik främst använder skalans fyra första toner, dvs. *Hicaz*-tetrakordet. Tonplats IV har även här en central position som güçlü och utgångspunkt för den viktigaste melodiska rörelsen; K1C.

Açış NC1

NC1 är en kort men balanserad açış som har en AB-uppbyggnad lik den som tidigare beskrivits i samband med meyimprovisationer.

Exempel på låsmotiv i modus C - ney

Överst från system b, underst från system c

A-delen bildas av en längre inledningsfras följd av tre korta K1C-fraser. En fras där K2C kombineras och avslutas med K1C följt av en låsfras från slutet av system *d* utgör del B.

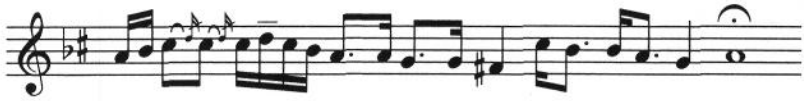
Fraserna avslutas med snabba fallande löpningar, ibland med tonupprepning, och de karakteristiska avstannande låsmotiven från mey- och zurnaspelet saknas.

Açış NC2

NC2 är en kort açış som genomgående befinner sig inom K1C:s ramar. En kort inledningsfras följs av en längre fras där K1C gestaltas två gånger. Därefter följer en typisk låsfras.

Vi kan också lägga märke till att genom användningen av tonplats -I får Aytekins ney-açışlar i modus C en mer konstmusikalisk prägel.

Fras i makam Hicaz efter Necdet Yaşar



Signell 1977:133

Det finns t. ex. uppenbara likheter mellan Aytekins låsfras och ett lås som enligt Signell (1977:132f) är personligt kännetecknande för en av Turkiets mest välrenommerade *tanbur*-spelare inom konstmusiken, Necdet Yaşar.[214]

Açış NC3

Genom användandet av neyens 1:a register under ett långt avgränsat avsnitt mitt i improvisationen upplever man, trots att det melodiska innehållet genomgåendet bygger på realisering av endast en kurvatur (K1C), att NC3 består av tre formavnsitt ABA_1. Det första avsnittet A, som sträcker sig fram till andra halvan av system *d*, är uppbyggt av fem kortare fraser med omfång mellan tonplatserna -I till V. Värt att uppmärksamma här är den spänning inför ett förväntat slut på karar som skapas i slutet av den sista frasen i A (se exemplet nedan) genom att melodin avstannar på tonplats -I innan den slutligen genom en snabb löpning når karar.

"Förlängt lås"
Spänningsskapande användning av yeden i NC3

NC3 i mitten av system d

I avsnitt B, som består av två K1C-fraser, använder Aytekin samma melodiska material som i A, men konsekvent spelat i 1:a registret. Omfånget som begränsas av tonplatserna -I till V utgör samtidigt instrumentets hela 1:a register. Tonplats fem är den högsta tonen innan den svårspelade registerskarven nås (jfr Kap 4 s 119).

A_1 som följer efter en lång paus (ca 1 sek) inleds med två kortare K1C-fraser där den andra innehåller en annan typ av förlängt låsmotiv där ett första slut på -I slutligen förlöses på karar i början av system *h*. Därefter följer ytterligare två fallande K1C-rörelser som mynnar ut i låsfrasen i system *i*.

---

214 Även om Signell utpekar frasen som "personlig" och typisk för Yaşars improviserande i makam *Hicaz* låter den i mina öron som en tämligen allmän *Hicaz*-fras.

"Aytekinmotivet"

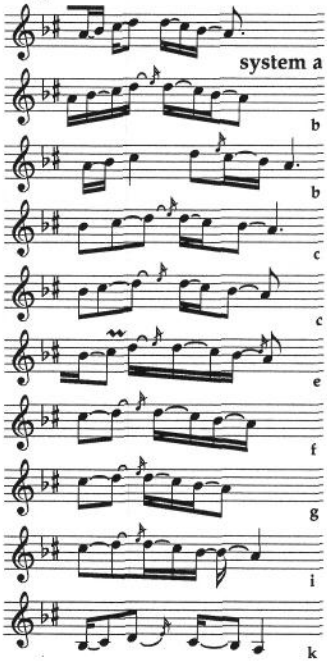
Personligt motiv i modus C

I NC3 förekommer också ett melodiskt motiv som jag under senare år kommit att förknippa med Aytekins spel i modus C. En snabb rörelse från tonplats II (även från I och -I förekommer) till güçlü och tillbaka till karar. Motivet fungerar som ett slags låsmotiv och har blivit en del av Aytekins "modus C-repertoar" under de senaste åren och det är därför inte konstigt att det förekommer i NC3, NC4 och NC5 som är inspelade under 1989 och 1990 medan de inte förekommer i NC1 och NC2 som är äldre. I NC3 används "Aytekinmotivet" redan inledningsfarsen och återkommer sedan ytterligare två gånger i avsnitt A och en gång i B.

Açış NC4

NC4 inleds med karaktärsfrasen som den beskrivits vid diskussionen kring ZC2 med det tillägget att Aytekin här även utnyttjar III♭. Frasen avslutas med Aytekinmotiv.

Aytekinmotiv i NC4

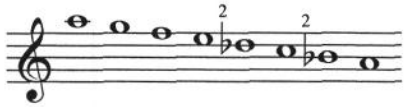


Denna açış har en uppbyggnad med korta fraser som länkas ihop till två större avsnitt: A och B. A sträcker sig fram till mitten av system *f* och innehåller fem kortare delar (enkla och kombinerade fraser) som samtliga bygger på K1C. Här finns en riklig förekomst av modustypiska attribut. Güçlü etableras på tonplats IV redan i inledningsfrasen och som nämnts ovan ingår också karaktärsfrasen i inledningen men återkommer även i improvisationens tredje fras i system *d*. Aytekinmotivet förekommer hela sju gånger under NC4:s första avsnitt. Aytekinmotivet förekommer sedan ytterligare tre gånger under improvisationens gång.

Avsnitt B skiljer sig från det tidigare genom användningen av en ny del av bruksskalan. Liksom i ZC4 inleder Aytekin det andra avsnittet med att göra en kort mellanlandning i en ny modal struktur. Genom att sänka tonplatserna VII och V ges för en kort stund känslan av att vi

nu befinner oss i *Kalenderi Ayağı* med karar placerad på det som tidigare var tonplats IV (güçlü).[215] Utflykten är dock tämligen kort (ca 5 sekunder) och följs omgående av en nedåtgående rörelse i *Hicaz*-tetrakordet. Detta gör att man knappast kan tala om att en ny modal identitet etableras utan snarare att Aytekin här använder sig av inlånade toner från en annan skala. Signell talar om förekomsten av *Nim Hicaz* i konstmusiken, dvs. sänkning av den femte tonplatsen.[216] "The borrowed note ... can be understood not only as coloring the melodic line, but also functioning to support the dominant (by chromatically lowering its upper neighbor)" (Signell 1977:68).[217] I Aytekins fall rör det sig inte bara om tonplats V utan och flera toner över güçlü men man får ändå känslan av en tillfällig förtätning av intervallstrukturen snarare än en modulering till ett annat modus.

Kalenderi Ayağı



Enl Markoff 1986:102

Efter att frasen avslutats på karar (ordentligt med ett extra *lås* i form av ett Aytekinmotiv) återvänder melodin ånyo till tetrakordet ovanför güçlü. I två fraser används sedan K2C som utgångspunkt för melodin. Den andra av K2C-fraserna byggs ut och fortsätter ner till karar. Efter detta följer en lång avslutande fras som fortsätter ner i neyens 1:a register där en låsfras avslutar improvisationen.

Açış NC5

NC5 liknar NC4 i fråga om formuppbyggnad och motiviskt innehåll. Även här används det utbyggda (med III♭) karaktärsmotivet som inledningsfras och liksom i NC4 förekommer Aytekinmotivet rikligt. En uppdelning mellan två avsnitt A och B kan också höras, här liksom i tidigare improvisationer baserad på användningen av det undre tetrakordet respektive det övre pentakordet i bruksskalan. Avsnitt A består här av två långa urskiljbara delar. Den första utgår från inledningsfrasen. Efter att karar nåtts för första gången återvänder melodin omedelbart tillbaka till güçlü, där en lång cirkling genomförs (ca 8 sekunder) innan karar nås igen i början av

---

215 *Kalenderi Ayağı* är en term hämtad från den turkiska folkmusikteorin i konstmusiken motsvaras detta modus av makam *Saba* (jfr Markoff 1986:102).

216 *Nim* översätts med "halv" i TYRS, alltså ungefär "halv-*Hicaz*".

217 Signell har valt att benämna güçlü med den västerländska termen "dominant".

system *c*. Den andra delen i avsnitt A inleds med samma typ av cirklande kring tonplats IV och avslutas med ett Aytekinmotiv.
Avsnitt B inleds med en variant på den normala K2C-frasen och består av upprepade fallande rörelser inom trikordet som bildas med tonplats IV som bas. Frasen följs omedelbart av en melodisk "svans"; ett något utdraget Aytekinmotiv som landar på karar i början av system *f*. Därefter utvidgas tonförrådet så att hela oktaven upp till tonplats VIII ingår. Efter en snabb fallande rörelse från VIII till karar återkommer K2C först i en längre och direkt efter i en kortare fras som avslutas efter ett nytt Aytekinmotiv i slutet av system *h*. Därefter avslutas NC5 med en låsfras i system *i*.

MODALITET OCH INSTRUMENT

Några sammanfattande iakttagelser

Vid valet av açışlar har jag strävat efter att göra ett så representativt urval som möjligt. Jag har velat beskriva improvisationer som jag uppfattar som typiska för Aytekins spel och göra en någorlunda avvägd blandning mellan kortare inledningar och längre mer självständiga açışlar.

Samtliga transkriberade açışlar

Beteck-ning	År	Situa-tion	Längd
MA1	1987	intervju	1'57"
MA2	1987	intervju	0'43"
MA3	1989	konsert	1'02"
MA4	1989	konsert	0'48"
MA5	1989	fonogram	2'09"
ZA1	1990	konsert	1'57"
ZA2	1990	konsert	2'59"
ZA3	1989	dans	0'33"
ZA4	1989	konsert	0'49"
ZA5	1989	konsert	2'09"
NA1	1989	konsert	0'35
NA2	1992	intervju	0'59"
NA3	1992	intervju	1'42"
NA4	1992	intervju	1'52"
NA5	1993	repetition	2'02"
MB1	1989	konsert	1'07"
MB2	1989	konsert	1'21"
MB3	1989	konsert	1'37"
MB4	1990	konsert	1'28"
MB5	1991	intervju	1'58"
ZB1	1991	intervju	1'27"
ZB2	1993	fonogram	1'44"
ZB3	1993	repetition	0'16"
ZB4	1993	konsert	1'48"
ZB5	1993	repetition	0'27"
NB1	1991	intervju	1'23"
NB2	1992	intervju	2'15"
MC1	1992	intervju	0'38"
MC2	1992	intervju	0'48"
MC3	1992	intervju	1'24"
MC4	1992	intervju	1'57"
MC5	1992	intervju	0'30
ZC1	1993	konsert	0'50"
ZC2	1993	repetition	1'18"
ZC3	1993	repetition	0'22"
ZC4	1993	repetition	0'55"
ZC5	1993	konsert	1'20"
NC1	1983	fonogram	0'37"
NC2	1987	intervju	0'18
NC3	1989	konsert	1'10
NC4	1989	konsert	1'23"
NC5	1990	konsert	1'12"

I det stora hela representerar de analyserade improvisationerna väl de olika konsertsituationer som Aytekin normalt framträder i. Publikens antal har varierat kraftigt. Vid somliga tillfällen har endast intervjuaren varit närvarande, medan andra inspelningar gjorts inför en betydligt större publik, som t. ex MA4 som spelades in inför stor publik i Radiohuset i Stockholm i samband med en direktsändning i "Spel i Tvåan".

På vilka sätt kan då olika konsertsituationer ha inverkat på musikens utförande? Att konsertsituationen inverkar på improvisationen är självklart, men det mycket svårt att säga om och hur detta manifesteras i musiken.

Jag har tidigare (s 193) påpekat att en entusiastisk publik kan ha varit en bidragande orsak till den ansenliga längden hos ZA1 och framförallt ZA2. Alla açışlar har i någon mån påverkats av situationen men det framstår som mycket svårt att förutom då det gäller improvisationernas längd peka ut särskilda egenskaper hos någon açış som direkt kan anknytas till konsertsituationen. Publikens varierande storlek verkar inte ha haft någon direkt påverkan på melodiförloppen i andra avseenden än då det gäller improvisationens längd. Aytekin har påpekat att publikens intresse har en viss betydelse, men också tillagt att med en ointresserad publik spelar han med sig själv som viktigaste åhörare. Jag har dock undvikit att använda inspelningar från sådana tillfällen (jfr Inledning s 17f). Det är också min uppfattning att min egen närvaro och intresse som intervjuare och musikerkollega har inspirerat Aytekin vid de inspelningstillfällen då bara han och jag deltagit.

Modus A

Bruksskalor i modus A

Bruksskalorna ger i modus A ett enhetligt intryck för alla tre instrumenten. De tillfälliga användningar av liten sext, i förhållande till karar, som förekommer i tre ney- och två mey-açışlar stämmer med den bild av modusets tonplatsförråd som ges av t. ex. Markoff (jfr Kap 3 s 92f).

Tonala centra och melodimodeller i modus A

När det gäller fastställandet av tonala centra finns inga avvikelser vad gäller vilotonen karar, vilken i samtliga açışlar befinner sig på tonplats I. Vid mey- och zurnaspel används samma tonplats också som giriş.

I alla de transkriberade meyimprovisationerna sker också placeringen av güçlü nästan lika entydigt på tonplats V. I mey-açışlar sker en omedelbar etablering av modusets undre pentakord som bas för en inledande given melodimodell, K1A. I tre av meyimprovisationerna utkristalliseras också en andra melodimodell, K2A, vilken utgörs av en rörelse som utgår från det övre trikordet baserat på tonplats V och faller till karar. I K1A har pentakordets högsta ton stor betydelse som utgångspunkt för den fallande rörelsen. Samma tonplats (V) tjänar både som utgångspunkt och delmål i K2A. I meyimprovisationerna görs alltså tydliga markeringar av tonplats V som tillfällig viloton; güçlü.

När vi går över till att undersöka zurna-açışlar i samma modus finns det åtminstone ytligt sett starka skäl att anta att vi kommer att finna samma givna modeller som grund för improvisationerna. Det faktum att instrumenten utgör ett par - *takım*, tillsammans med den näst intill iden-

tiska hålsättningen, borde rimligtvis borga för att samma modala strukturer kommer till användning i en improviserad melodik. Men så är inte alls fallet. I stället för en melodi baserad på det undre pentakordet finner vi här att den mest uppenbara givna melodimodellen använder tonplats IV som utgångspunkt för en fallande melodisk rörelse, K1A:1. Detta sker mycket tydligt i alla fem improvisationerna. Om vi tittar närmare på de açışlar där endast en melodimodell kommer till uttryck (de korta improvisationerna ZA3 och ZA4) ser vi att rörelsen I-IV-I dominerar hela det musikaliska skeendet. Det är endast i de längre improvisationerna som K1A respektive K2A förekommer och tonplats V, i vissa partier, har en mer central roll i melodibildningen. Vi finner alltså ingen enhetlighet vad gäller placeringen av güçlü i zurna-açışlar i modus A. I de längre improvisationerna sker en förflyttning av güçlü från tonplats IV till V mellan improvisationernas olika delar. I de kortare däremot tycks güçlü ha en mer fast placering på tonplats IV.[218]

Placeringen av güçlü på tonplats V överensstämmer med turkisk praxis för spel i makam *Hüseyni* som är modus A:s motsvarighet inom konstmusiken. Därmed skulle man kunna tänka sig att Aytekins improvisationer på instrumentet ney, som ju är starkt förknippat med denna genre, borde vara uppbyggda med en indelning av bruksskalan i ett undre pentakord och ett övre tetrakord. Men även i detta fall uppvisar Aytekins açışlar en något oväntad melodisk struktur. Samma tvetydighet som i zurnaimprovisationerna, när det gäller placeringen av güçlü, finner man nämligen också i hans ney-açışlar. I samtliga inledningsfraser (s 198) presenteras en ny melodimodell, K1A:2, i skalans undre tetrakord. Denna melodimodell påminner till stor del om K1A:1, med den viktiga skillnaden att tonplats IV (efter en kort upptakt) används som giriş i stället för tonplats I. Liksom i zurnaimprovisationerna har tonplats V güçlü-funktion i de delar av improvisationerna där K1A och K2A förekommer. Även här växlar positionen för güçlü mellan olika fraser beroende på vilken melodimodell som uttrycks.

Detta "zurnaliknande" sätt att spela ney förekommer så vitt jag vet inte alls i den turkiska kostmusiktraditionen där improvisationspraxis faktiskt ligger närmare Aytekins meyspel.

För att förstå bakgrunden till Aytekins ney-açışlar blir man i stället tvungen att söka sig åt ett annat håll, till ney-flöjtens folkliga motsvarighet; kaval. Om man lyssnar till dagens stilbildande kaval-spelare[219] i

---

218 Att tonplats IV har güçlü-funktion indikeras också av signalmotivet (s 196) som förekommer i samtliga zurna-açışlar i modus A.

219 T. ex. Ferhat Erdem (FE **911101**) i ensemblen Yurttan sesler vid Ankararadion och *kaval*-virtuosen Sinan Çelik som på kassetten "Kaval Soloları" (spår B1) som ger rikliga exempel på K1A:2-fraser i sitt spel.

Turkiet finner man att K1A:2 ingår i en allmän kaval-stil (jfr Kap 1 s 34 "intersubjektiva konventioner"). Förklaringen till Aytekins okonventionella neyspel är alltså att han spelar på "kaval-vis" på sin ney.

Givna motiv och fraser i modus A

Skillnaden mellan instrumentens grundläggande melodimodeller (K1A, K1A:1 och K1A:2) medför att inledningsfraserna i respektive açış-kategori får olika utformning. Den initiala melodiska rörelsen har stor betydelse för etablerandet av den modala identiteten. Om vi då ska kunna hålla med Aytekin då han hävdar att dessa açışlar är spelade i samma modus blir vi inte bara tvungna att acceptera att samma modus kan ha olika givna melodiska modeller, utan också att samma modus kan etableras på olika sätt beroende på vilket instrument som används. Den traditionella definitionen av modus inbegriper generella melodimodeller såväl som generella initiala identifikatorer som inledningsfras och inte minst giriş. Därmed måste slutsatsen bli att Aytekins uppfattning av modal identitet inte är förenlig med forskardefinitionen. Det ligger nära till hands att förklara dessa olikheter i enlighet med Zeranska-Komineks (1992:517-518) tolkningsmodell (jfr Kap 3 s 82-83). Aytekins underlag för modusidentifikation skulle då vara baserad på den "code unit" som bruksskalan utgör. Samtidigt finns det, om vi jämför helheten av samtliga improvisationer i modus A, mycket som talar för att Aytekins uppfattning, åtminstone i det här fallet, är den mest rimliga även ur ett processuellt perspektiv. Som vi redan uppmärksammat används ett gemensamt tonförråd. Vi kan också se att meyimprovisationernas givna melodimodeller också förekommer i zurna- och neyaçışlar (även om de här inte är lika dominerande i det melodiska skeendet). Dessutom föreligger ett förråd av gemensamma modustypiska motiv och fraser som används i açışlar spelade på alla tre instrumenten: karaktärsmotiv, yedenmotiv, hüseynimotiv och inte minst de i stort sett identiska låsmotiven och låsfraserna.

Musikalisk form i modus A

Det förefaller som om uppdelningen av bruksskalan i två delar, vilka i sig har olika utsträckning beroende på vilket instrument som används, är ett genomgående drag i modus A. Dessa skalsegment ligger till grund för de melodiska gestalter som utgör improvisationens form. Det inledande avsnittet i respektive açış utnyttjar skalans första del, det undre tetrakordet eller pentakordet. Upplevelsen av ett andra avsnitt, i de fall detta förekommer, grundar sig på att melodin flyttas till en annan del av skalan, i modus A med utgångspunkt i tonplats V. De enskilda avsnitten är i sig

uppbyggda av realiseringar av de givna melodimodellerna som skiljs från varandra genom låsmotiv och låsfraser.

Modus B

Bruksskalor i modus B

I modus B finner vi också ett tämligen enhetligt förråd av bruksskalor. En skillnad mellan instrumenten är att Aytekin i meyimprovisationerna oftast spelar *f* på tonplats V medan han i zurna- och neyspelet ganska konsekvent använder $f^{\#}$ på samma tonplats. De använda skalorna och även variationen av tonplats V stämmer delvis överens med Markoffs (1986:102) uppdelning mellan två versioner av *Misket ayağı* (jfr Kap 3 s 94).

Tonala centra och melodimodeller i modus B

Både vad gäller placeringen av karar på tonplats I och güçlü på tonplats III råder samstämmighet för alla tre instrumenten i modus B. Däremot varierar positionen för giriş på samma sätt som i modus A. Tonplats III utnyttjas huvudsakligen som giriş i mey- och ney-açışlarna medan tonplats I används vid zurnaspel.

I modus B finner vi en given melodimodell som i det stora hela är gemensam för samtliga açışlar oberoende av instrument. Modellen påminner starkt om Toumas "structural principle".

> The structural principle of the taqsim Bayati is based on a systematic presentation of the tonal resources of the mode Bayati by means of eight principal and secondary phases, in which, one by one, the eight degrees of the mode are emphasized (Touma 1980:37).

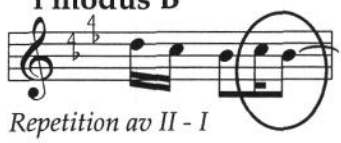
I Aytekins modus B sker den melodiska utvecklingen genom ett successivt utökande av tonförrådet; spelrummet. I den första "fasen" består improvisationens spelrum av det undre trikordet och den melodiska rörelsen äger rum inom dess ramar. I "fas" två utökas omfånget till att omfatta ännu en ton i bruksskalan. Spelrummet expanderar steg för steg under improviserandets gång och därmed ökas också de melodiska möjligheterna.

Givna motiv och fraser i modus B

I mey- och zurnaimprovisationerna använder Aytekin ett yedenmotiv baserat på en rörelse (från tonplats -II upp till III vidare till II och avslutning på I). Yedenmotivet utnyttjar spänningen i tonplatsen närmast ovanför karar (II) och har ett liknande utförande i såväl mey- som zurna-açışlar. I

neyimprovisationerna förekommer inte tonplats -II och följaktligen saknas också den här typen av yedenmotiv.

Låsmotiv för mey i modus B



Repetition av II - I

Liksom i modus A används låsfraser och låsmotiv för att markera slut på delar och avsnitt. I ney- liksom zurnaspelet görs en snabb fallande rörelse från tonplats III (eller IV) till karar. I meyspelet används ett liknande motiv följt av en karakteristisk repetition av intervallet mellan tonplatserna II och I. I modus B saknas särskilda låsfraser. I stället används oftast ett avstannande låsmotiv i avslutningen av varje açış. I zurna- och i viss mån även i ney-açışlar följs låsmotivet av en upprepad rörelse mellan tonplatserna I och II.[220]

Musikalisk form i modus B

I modus A finns en gemensam modell för melodiutvecklingen: den successiva expansionen av spelrummet.

Modus C

Bruksskalor i modus C

Modus C ger ett enhetligt intryck vad gäller tonplatsförråd och bruksskalor. En gemensam "grundskala" kan urskiljas. Intonationen av tonplats VI varierar för alla tre instrumenten. I mey- och ney-açışlarna varieras även tonplats III. En viktig skillnad när det gäller intonationsvariansen i det senare fallet är att i neyimprovisationerna utnyttjas tonplatsen III och III♭ medvetet som två skilda skalsteg, medan samma fenomen i meyspelet förefaller vara en följd av ett vidare intonationsfält. Samma sak gäller för den skiftande intonationen av tonplats II i zurnaspelet.

I mey- och zurnaimprovisationerna saknas tonplats -I helt. Detta är anmärkningsvärt eftersom tonplatsen har yeden-funktion i samtliga ney-açışlar.

Tonala centra och melodimodeller i modus C

Bruksskalans indelning i två skalsegment avspeglar sig i de melodimodeller som framträder. Karar etableras i det undre skalsegmentet (tetra-

220 Denna rörelse liknar i någon mån slutfallet i meyimprovisationerna som beskrivits ovan.

kord/pentakord) på tonplats I i samtliga açışlar.[221] Ett andra melodiskt centrum återfinns på tonplats IV, men samtidigt upplever man, oberoende av instrument, att tonplats V är betydelsefull för markeringen av güçlü. Tonplats V fungerar ofta som ett slags andra-yeden i förhållande till güçlü.

Modus C innehåller två givna melodimodeller; K1C och K2C. Den första (K1C), som huvudsakligen bygger på en fallande rörelsen inom det undre tetrakordet, fungerar också som modusidentifikator. K1C exponerar ett karakteristiskt segment i modus C:s bruksskala: "*Hicaz*-tetrakordet". I sin enklaste form används K1C av Aytekin som *karaktärsfras* i zurna- och ney-açışlar (jfr s 227). K2C används ofta i kombination med K1C.

Det undre tetrakordets betydelse belyses inte minst av de fåtaliga fall där moduleringar förekommer inom improvisationerna (vilket annars är ovanligt för Aytekins açış-spel). Modulering sker då endast inom det övre skalsegmentet och återgången till modus C fastställs genom att melodin leds in i det undre (*Hicaz*-) tetrakordet. Därmed är man "tveklöst" tillbaka i modus C.[222]

I inledningsfraserna avslöjas att giriş, här liksom i modus A och B, varierar mellan güçlü- och kararposition. I mey- och neyimprovisationerna finns en övervikt för tonplats IV som giriş.

Givna motiv och fraser i modus C

Till skillnad från modus A finns en någorlunda hög grad av samstämmighet mellan mey- och zurna-açışlar i modus C. De övergripande melodimodellerna K1C och K2C följs upp av i stort sett identiska låsmotiv och liknande låsfraser.

En ytterligare likhet mellan mey- och zurnaimprovisationerna är avsaknaden av tydliga yedenmotiv.

Neyimprovisationerna i modus C visar också upp likheter med de andra två instrumentens inte minst genom de gemensamma melodimodellerna och centraltonerna. Samtidigt föreligger betydande skillnader om vi ser till improvisationernas interna tonspråk. Neyens låsmotiv har faktiskt större likheter med låsmotiven i ney-açışlar i andra modus än med zurna- och meyimprovisationernas låsmotiv i modus C: en snabb fallande rörelse från tonplats III till karar. Jag har tidigare nämnt förekomsten av tonplats -I och dess plats i yedenmotivet. Användningen av tonplatsen under karar

---

221 ZC4 utgör delvis ett undantag eftersom denna açış inleds i en annan modalitet med viloton på tonplats V, varefter en modulering återställer ordningen och placerar *karar* på tonplats I.

222 Modulering kan ses som en likhet med (eller påverkan av) den turkiska konstmusiken. Feldman (1992:208f) har visat att framväxten av en moduleringspraxis i konstmusiken sker från mitten av 1600-talet via utvecklingen av en tredje avdelning (*miyânhâne*=mellandel) i *peşrev*.

skiljer ney-açışlarnas låsfraser från de två övriga instrumentens. Dessa skillnader tillsammans med flera andra specifika detaljer i tonspråket; sänkningen av tonplats III, Aytekinmotivet, registerbyten etc., gör att neyspelet i modus C definitivt avviker från zurna och meyimprovisationerna i samma modus.

Musikalisk form i modus C

Formmässigt uppträder inga avgörande skillnader mellan instrumenten. Uppdelningen av skalan i två segment ger, liksom är fallet som i modus A, upphov till en naturlig gräns mellan improvisationernas två formdelar. Precis som i modus A och B utgörs avsnitten av korta fraser som sammanlänkas. Vi kan också se tendenser till att delar som bygger på K2C-fraser fortsätter ner i Hicaz-tetrakordet och binds ihop med avslutande K1C-melodik.

SLUTSATSER

Ziya Aytekins musikerbana kan indelas i tre faser: byspelman, folkloremusiker och stadsmusiker.

Han inledde sin karriär som davulspelare åt mästerspelmannen Sofu Usta i Şavşat. Den repertoarkännedom han erhöll under den tiden underlättade bytet från ackompanjatör till melodispelare när han vid ca 15-års ålder lärde sig spela mey och zurna. Efter några år som spelman hemma i Şavşat, mestadels med brodern Şerefe som trumspelare, fick han anställning som zurnaspelare på Folkets hus i Trabzon.

I Trabzon lärde han sig behärska den nationella estradfolklore som utvecklats i Turkiet från 1940-talet och framåt. Under militärtjänstgöringen placerades han som Janitscharmusiker i Istanbul. Där utbildades han i musikteori (främst konstmusikens *usûl*-system). I Istanbul utvidgades Aytekins verksamhet som folkloremusiker och efter militärtjänstens slut hade han fasta engagemang hos ett flertal dansgrupper och folkdansföreningar i Istanbultrakten. Flytten till Sverige 1978 innebar till att börja med ingen förändring i verksamheten. Kulturlivet bland de turkiska invandrarna i Sverige var också till stor del organiserat i föreningsform. I de svenska föreningarna bedrevs en folkloreversamhet som i många delar påminde om den i Turkiet, med dansgrupper som oftast hämtade sin repertoar av musik och koreograferade danser från samma källor som de turkiska. Tack vare bristen på kompetenta zurnaspelare i Sverige blev Aytekin på kort tid betydelsefull för verksamheten hos många av föreningarna.

Vid mitten av 1980-talet upphörde många av de föreningsanknutna dans- och musikgrupperna med sin verksamhet. Istället anlitades Aytekin i stor utsträckning som zurnaspelare i festsammanhang, på bröllop och andra privata fester. Sedan tiden i Şavşat hade han stor erfarenhet som bröllopsspelman. Genom den stora invandringen av minoritetsgrupper från Turkiet, främst kurder och assyrier/syrianer, ökade andelen bröllop i Sverige. Många i dessa nya invandrargrupper hade kommit till Sverige av politiska orsaker och kunde inte resa tillbaks för att hålla sina bröllop "hemma" i Turkiet, vilket är vanligt bland "turkiska" invandrare. Aytekins tid som folkloremusiker medförde att han hade erfarenhet av folkmusik från de flesta delarna av Turkiet, kunskaper som gjorde honom eftertraktad som bröllopsspelman inom i stort sett hela det heterogena turkiska migrantsamhället i Sverige.

Samtidigt utvecklade Aytekin en annan sida av sitt musicerande, som populärmusiker inom fasıl-genren. Sedan slutet av 1980-talet har många restauranger med turkisk/orientalisk inriktning etablerat sig i Stockholms-

trakten. Många av dessa har levande musik och magdans en eller två kvällar i veckan. Musiker rekryteras från den relativt snäva kretsen av helt eller delvis professionella musikutövare i de turkiska och arabiska invandargrupperna.

Aytekins nuvarande musikersituation är på många sätt typisk för en modern folkmusiker, svensk eller utländsk. Samma musiker befinner sig samtidigt i två vitt skilda musikvärldar, två musikaliska rum.[223] Den ena rummet är den traditionella folkmusikens, på bröllop och omskärelsefester, där zurna och davul alltjämt är viktiga ingredienser. I det andra rummet finns den urbana stadsmusiken som befinner sig i gränsmarkerna mellan folk- och populärmusik. När samma musiker vandrar mellan dessa skilda musikvärldar skulle man kunna förvänta sig en uppblandning, att man "tar med sig" stilidiom mellan de olika musikaliska rummen. Improvisationsanalysen här tillsammans med beskrivningen av musiktillställningen i övrigt (musikernas agerande, klädsel, position i rummet etc.) visar dock att man istället är noga med att upprätthålla rummens gränser, och markerar dessa med såväl musikaliska som utom-musikaliska stilmedel.

Instrumentspecifika återspeglingar i melodiken

Studiet av Aytekins açışlar ger indikationer om att betydelsen av det använda instrumentet är en viktig parameter i diskussionen om modus och makam, även om man utifrån en fallstudie som denna inte kan dra alltför vidlyftiga slutsatser om modalitet och modalt improviserande i allmänhet.

Jag har tidigare, i Kap 3 (s 85ff), ställt upp och diskuterat en generell definitionsmodell för modalitet.

A) Tonhöjdskomponenter **1 bruksskala**
2 tonplatshierarki

B) Melodiska komponenter **1 kurvatur**
2 melodiska motiv

Sett till varje enskilt instrument kan vi konstatera att modellen fungerar som en rimlig beskrivning av de gemensamma melodiska förutsättningar som ett modus innebär. Men när vi fortsätter jämförelsen och undersöker hur en och samma musiker utför improvisationer i samma modus, men

223 I Aytekins fall kanske tre skilda rum om man räknar med estradfolkloren. Kanske t. o. m. fyra om man skiljer ut *oturak havası* som ett separat rum.

med olika instrument, upptäcker vi att musikern gång på gång går utanför de ramar som modellen innebär.

Överst i modellen finner vi den mest stabila parametern, bruksskalan, som är konstant i tillfredsställande grad genom samtliga açışlar i respektive modus. De övriga tre parametrarna däremot varierar i olika omfattning med instrumenten.

I modus B, som är det modus som uppvisar störst homogenitet vad gäller givna melodimodeller, finner vi liksom i modus C, tydliga skillnader i giriş samt yeden- och låsmotiv. I modus C finns dessutom stora avvikelser mellan låsfraser i ney- och mey/zurna-açışlar. I modus A är skillnaderna än mer långtgående, med avvikelser i kurvatur och tonplatshierarki.

Andra olikheter är av motivisk/rytmisk karaktär i melodigestaltningarna och följer i stor utsträckning instrumenten snarare än modaliteten. Exempelvis spelar rytmiken genomgående en större roll i zurnaspelet (och i viss mån även i ney-açışçlar främst i modus A och B), vilket visar sig i melodiuppbyggnaden, genom t. ex.: rytmmotivet, rytmfraser (i modus A) och spelrumslöpningar, metriskt yedenmotiv (i modus B).

Improvisationens form och innehåll

Resultaten av analyserna visar att diskussionen som förts inledningsvis om modalitetens form och innehåll, språkvetenskapens "la langue" och "la parole", i högsta grad är relevant. Min undersökning av Aytekins açışlar är utförd på en låg generaliseringsnivå (jfr s 6) vilket innebär att stor hänsyn är tagen till den enskilda handlingen - improvisationen. Utgångspunkten har lagts vid instrumentet. Det har också visat sig att instrumentnivån är lämplig som grund för moduskategorisering. I alla tre modusen visar improvisationerna som utförts på samma instrument upp tillräckliga likheter för att vi ska kunna fastställa en modal identitet utifrån melodiska egenskaper. Om vi däremot försöker fastställa de modala ramarna utifrån den högre generaliseringsnivå som alla tre instrumenten sammantagna utgör, blir den modala identiteten betydligt vagare. De gemensamma nämnarna blir färre och de musikaliska strukturer som motsäger den modala tillhörigheten blir betydligt fler.

Instrumentens begränsningar och möjligheter i fråga om omfång sätter naturligtvis sin prägel på de melodiska förloppen. Dock inte i den omfattning man skulle kunna förvänta sig. Vare sig på ney eller zurna utnyttjas hela instrumentens tonplatsförråd i improvisationerna. Melodiken är i alla tre fallen till största delen koncentrerad inom ett omfång på ungefär en oktav.

Precis som vid gestaltningen av låtarna i Kap 4 (s 172ff) finns tydliga skillnader mellan intonationen av skalornas tonplatser. Vid zurna- och meyspel är exempelvis intonationsfälten i det undre tetrakordet i modus C

betydligt vidare än vid neyspel. Detta trots att intervallstrukturen just i detta skalsegment är synnerligen viktig för den modala identiteten i modus C.

Vi har sett att vissa typer av ornament är instrumentanknutna, t. ex. används sakıldama endast på zurna och mey medan "vanliga" drillar (till närmaste ovanliggande skalton) är betydligt vanligare på ney medan de knappast alls förekommer i meyspelet. Andra klangliga aspekter som gör sig gällande är t. ex. skillnaden i tonkvalité mellan den "mjuka" meyen och den "hårda" zurnan som visar sig i meyspelets längre melodiska linjer och den framträdande rytmiska strukturen i zurnamelodiken.

Det musikaliska rummet utövar ett starkt inlytande på den klingande musikaliska resultatet. Varje instrument bär med sig ett arv som utgörs av dess tidigare användning.

I Kap 1 ställde jag upp en teoretisk improvisationsmodell i fyra punkter (s 34). Den första punkten, **intersubjektiva konventioner**, avser modalitet, men också något mer: Konventioner i det musikaliska beteendet som hänger samman med speciella musikaliska rum som i sin tur konstitueras av situation, sammanhang, instrumentarium etc. Olika instrument inom ett och samma kulturområde utmärks bl. a. av olika spelstil vilket leder till skillnader i den musikaliska gestaltningen och då i synnerhet i improvisationen. Gestaltningen av en förutkomponerad melodi (jfr kap 4 däremot kommer i första hand att påverkas i fråga om intonation och ornamentik. Toumas tanke om att det är i improvisationsprocessen, inte i fasta melodier, som det modala regelverket kommer till uttryck, blir alltså mycket användbar i resonemanget. Om vi tvärtemot Touma utgår från melodier kommer vi att finna samstämmighet mellan användningar av olika instrument men betydande avvikelser när det gäller improviserad melodik. Men om vi istället utgår från improvisationer kommer vi i en del fall att upptäcka att ett och samma modus i själva verket kan bestå av många olika modala strukturer som hänger samman med det instrument som för tillfället spelas. I en del fall, som t. ex. i Aytekins utförande av modus A, är avvikelserna så stora att det kanske är rimligt att tala om olika modus.

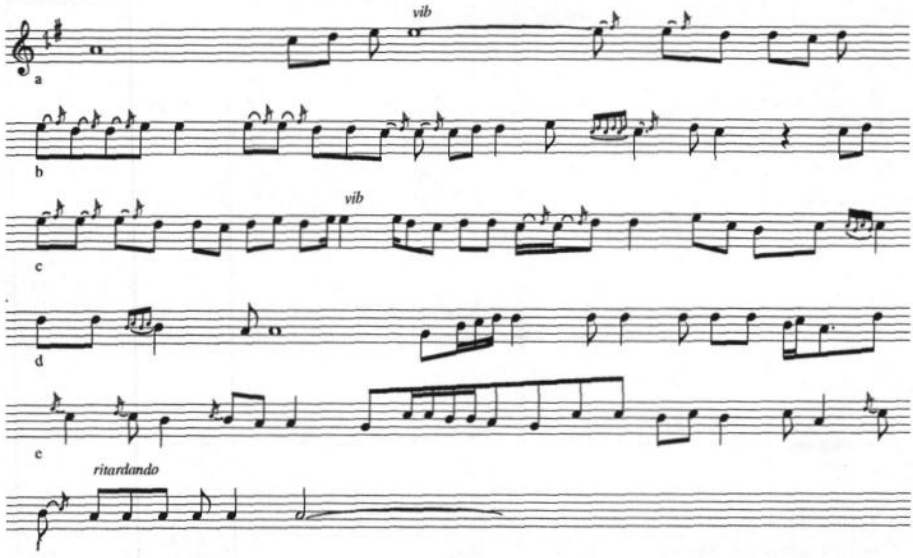
Transkriptioner

Açış : Ziya Aytekin, Mey

MA1

Duration: 0'43"

DL 88-1



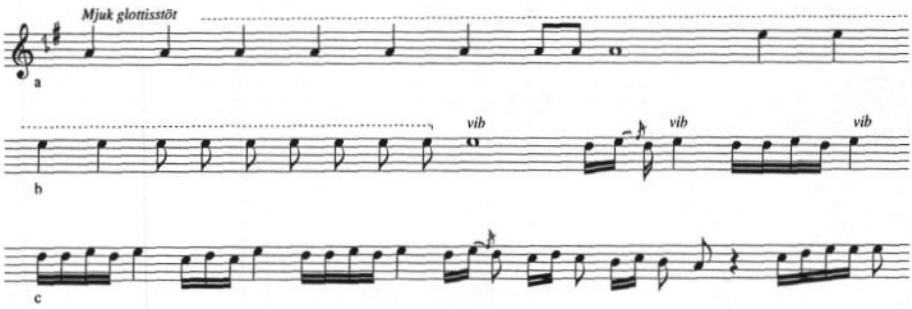
Från "Andra resan" med Orientexpressen (URSP 007). Ej transponerad.

Açış: Ziya Aytekin, Mey

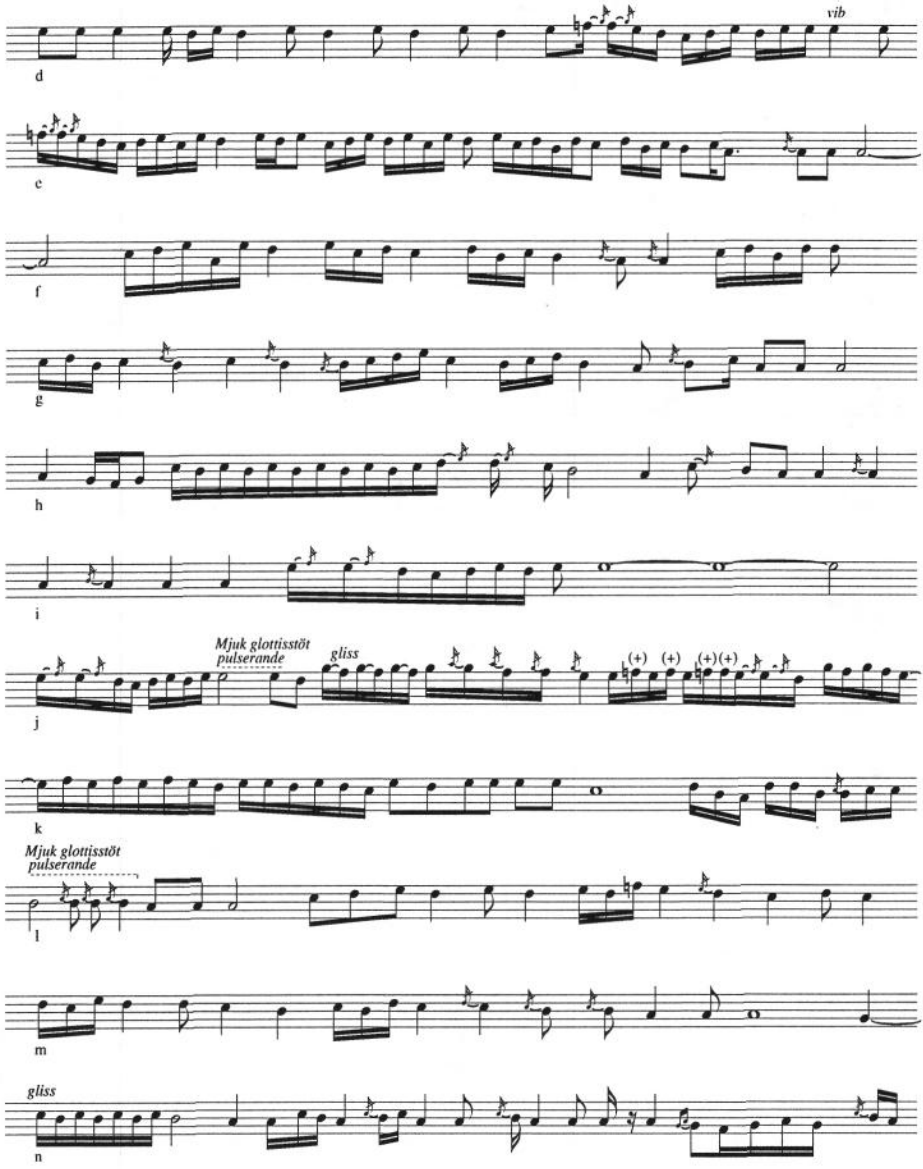
MA2

Duration: 1'57"

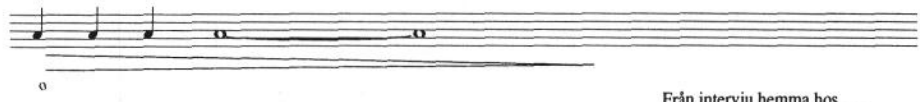
DL 87-6



MA2


vib
d
c
f
g
h
i
Mjuk glottisstöt
pulserande
gliss
(+) (+) (+)(+)
j
k
Mjuk glottisstöt
pulserande
l
m
gliss
n

MA2



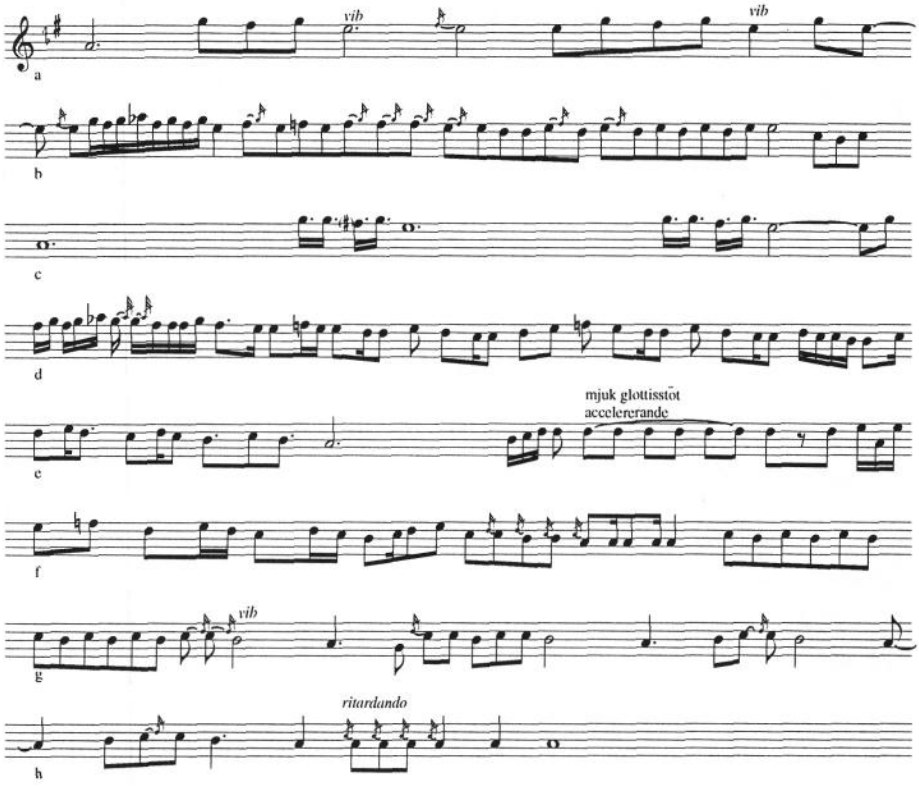
Från intervju hemma hos Aytekin den 22 oktober 1987.

Açış: Ziya Aytekin, Mey

MA3

Duration: 1'02"

DL 89-15



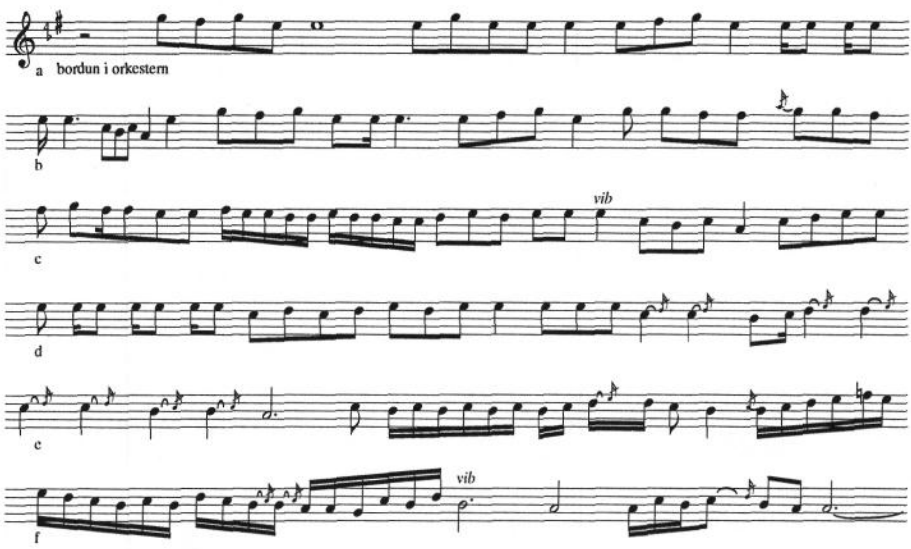
Från konsert med Ziya Aytekin och Orientexpressen på "Scharinska Villan" i Umeå den 19 mars 1989. Improvisation i låten "Karsa giderim". Ej transponerad.

Açış: Ziya Aytekin, Mey

MA4

Duration: 0'48"

DL 89-16



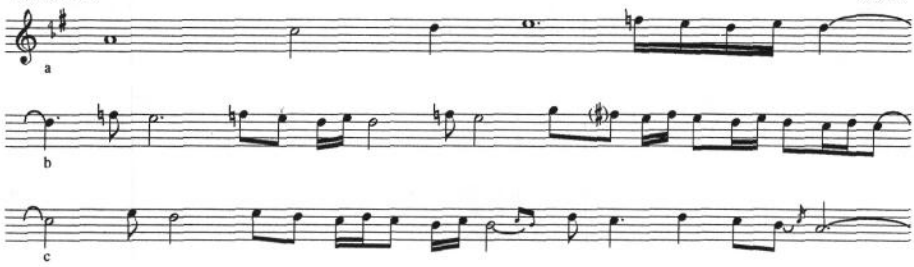
Från direktsänd konsert, "Spel i tvåan", med Ziya Aytekin och Orientexpressen från Radiohuset i Stockholm i maj 1989. Improvisation i låten "Karsa giderim". Ej transponerad.

Açış: Ziya Aytekin, Mey

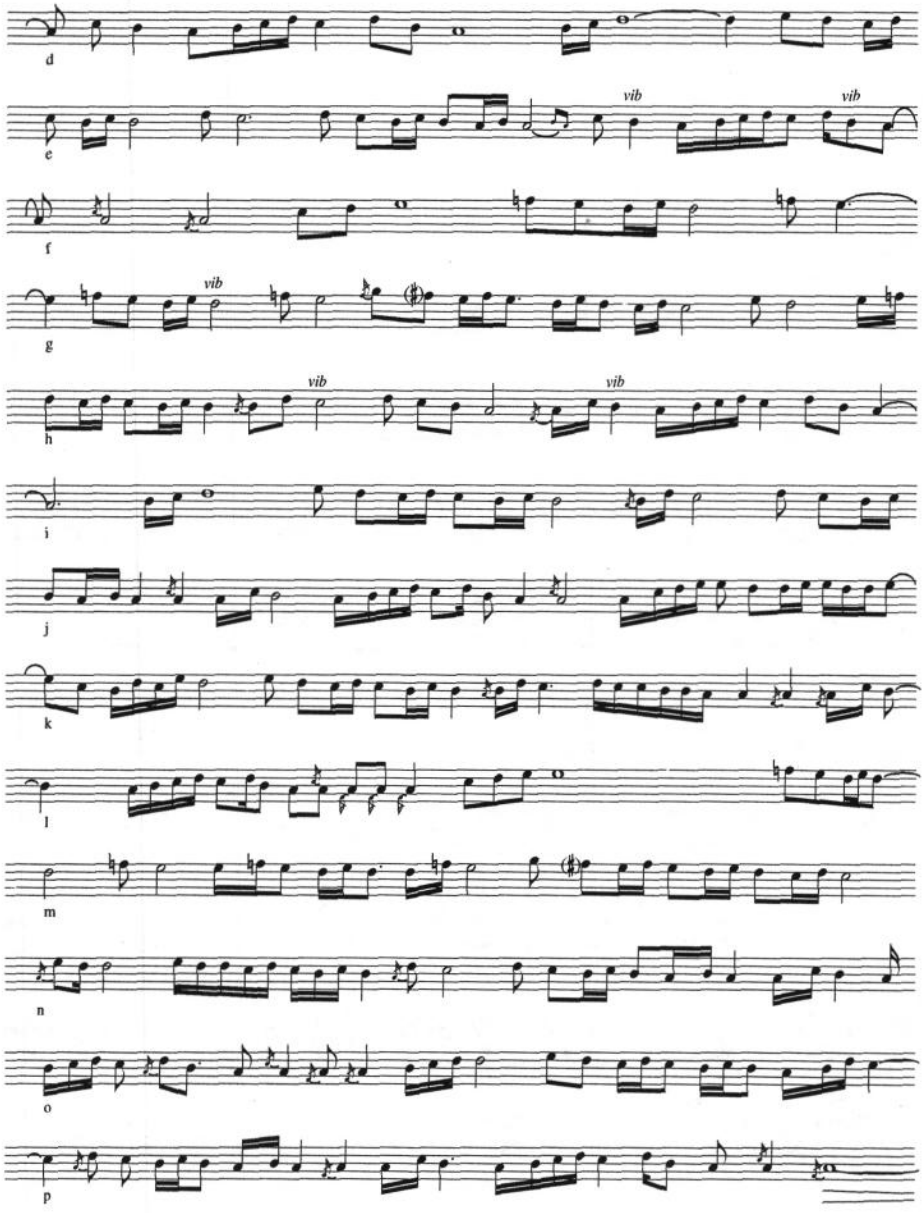
MA5

Duration: 2'09"

DL 92-1



MA5



MA5

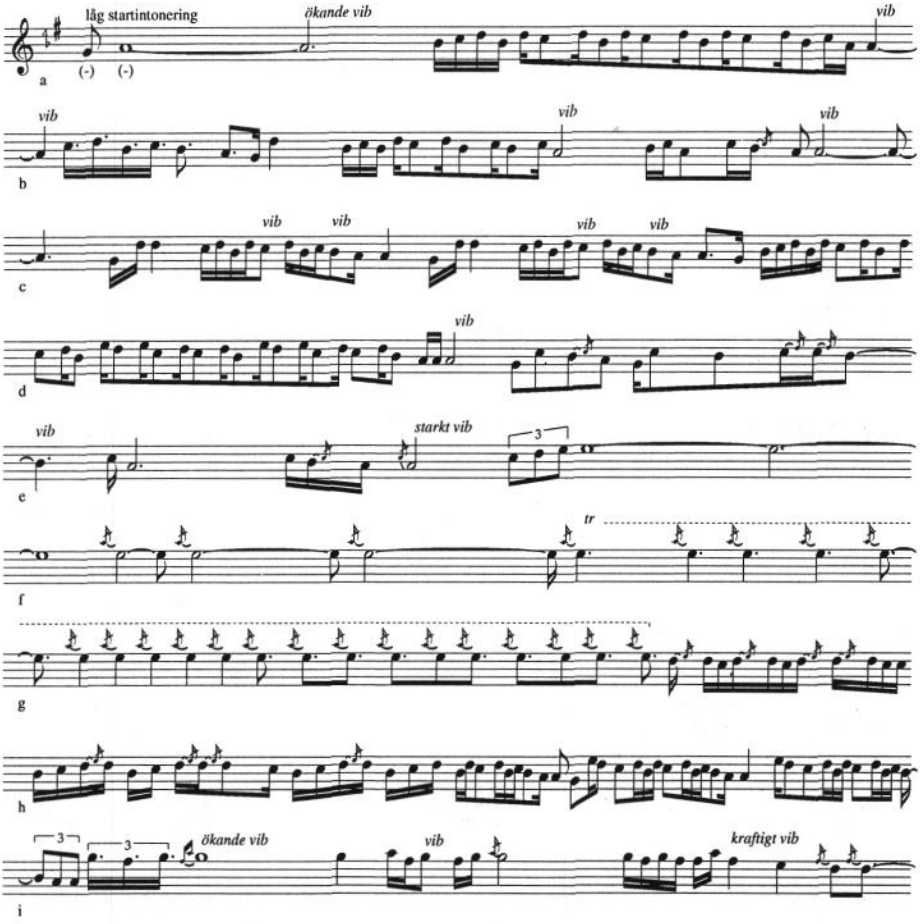
Från kassetten "Govendame". Utan titel. Ej transponerad.

Açış: Ziya Aytekin, Zurna

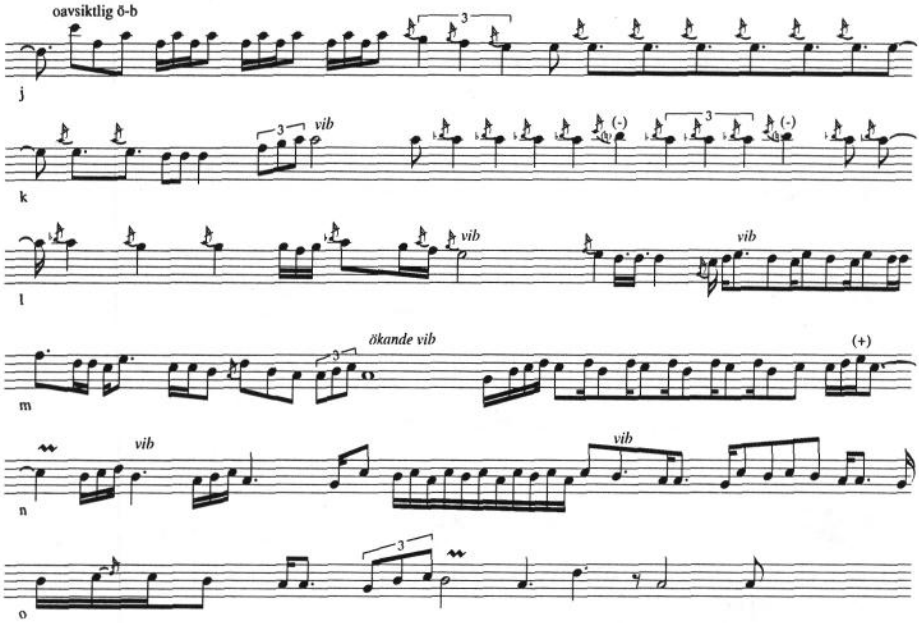
ZA1

Duration: 1'57"

DL901127



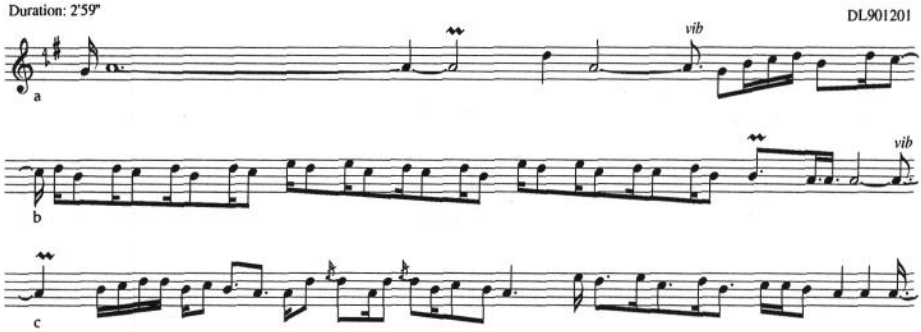
ZA1



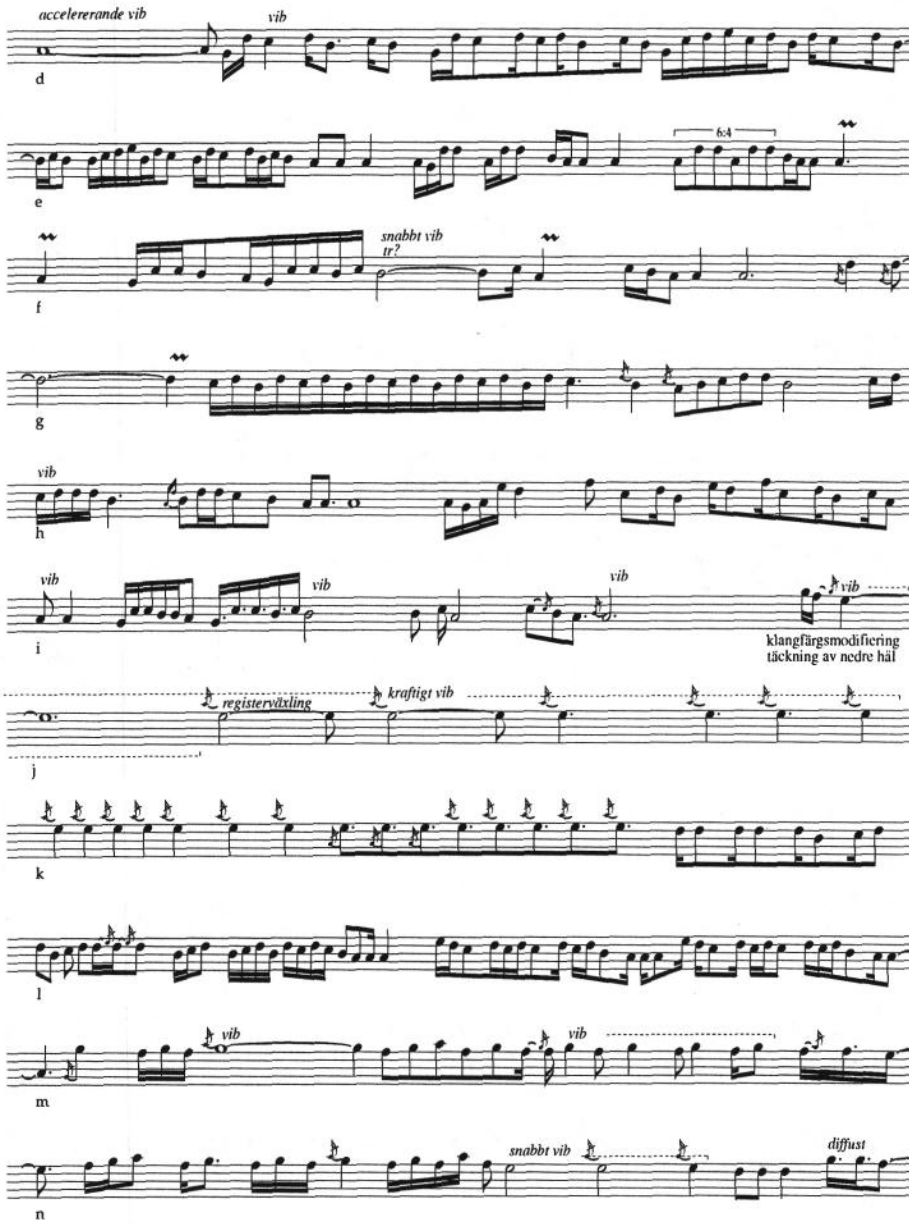
Från offentlig konsert "Folkmusik-nattklubb" med Ziya Aytekin och Edip Akınçı på Musikhögskolan i Malmö den 27 nov 1990. Spelad som inledning till "Ağır Govend " från Bitlis. Ej transponerad.

Açış: Ziya Aytekin, Zurna

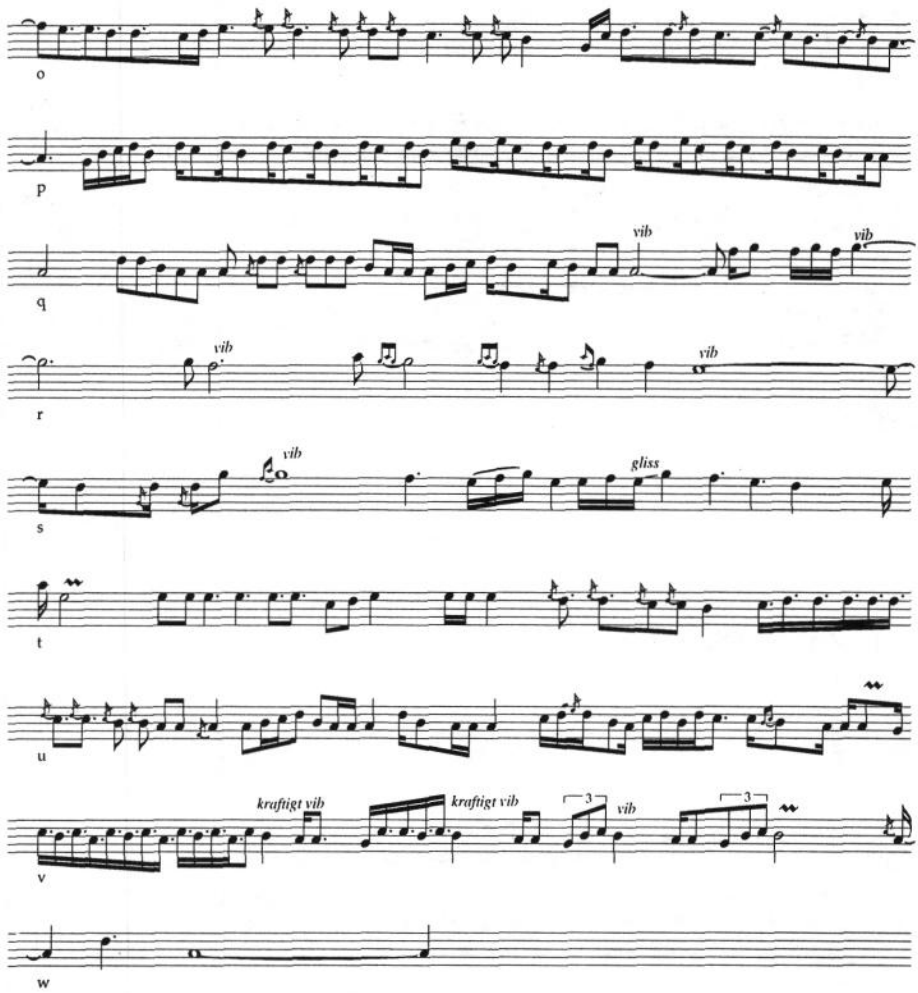
ZA2



ZA2


accelererande vib
vib
d
6:4
e
snabbt vib
tr?
f
g
vib
h
vib
vib
vib
vib
klangfärgsmodifiering
täckning av nedre hål
i
registerväxling
kraftigt vib
j
k
l
vib
vib
m
snabbt vib
diffust
n

ZA2



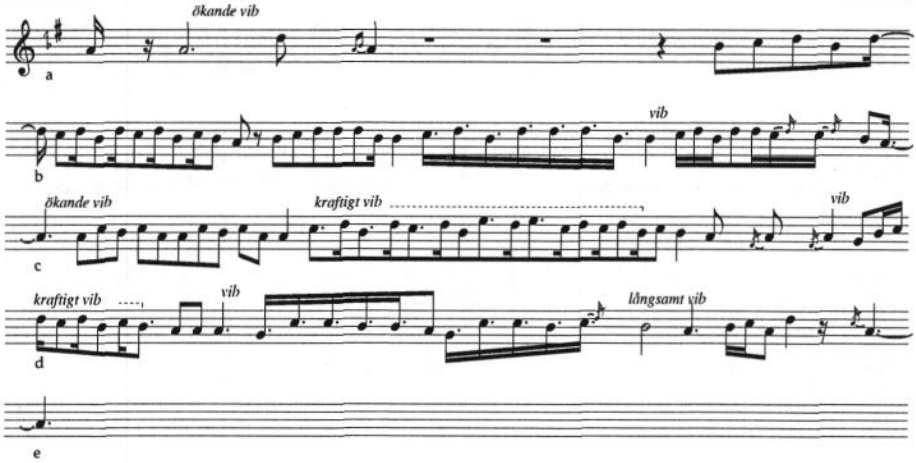
Inspelad vid offentlig konsert "Folkmusiknattklubb" med Ziya Aytekin, zurna och Edip Akınçı, davul på musikhögskolan i Malmö den 1 dec. 1990. Spelad som inledning till Hırpanı från Siirt. Original karar: g#.

Açış: Ziya Aytekin, Zurna

ZA3

Duration: 0'33"

DL880610



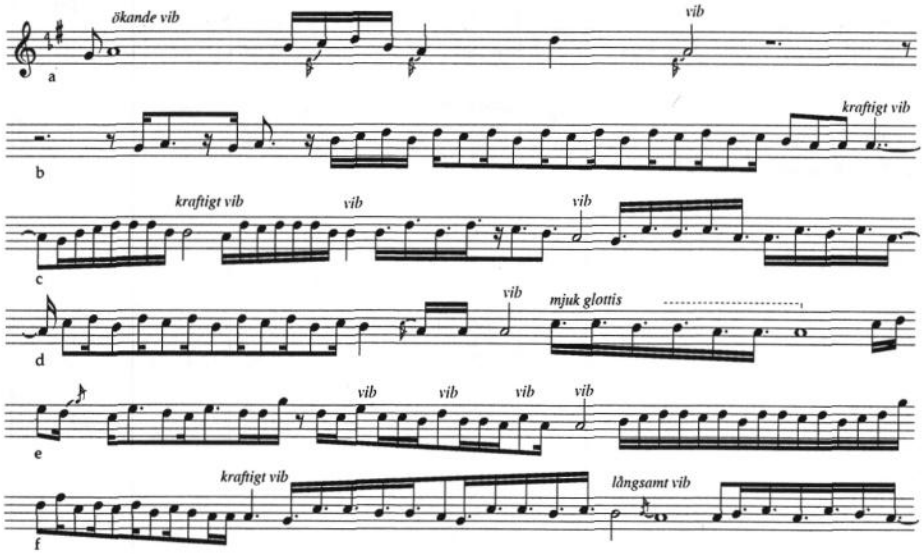
Från dansspelning i Midsommarkransen i Stockholm den 17 maj 1989. Spelad som inledning till *kasap*.Ej transponerad.

Açış: Ziya Aytekin, Zurna

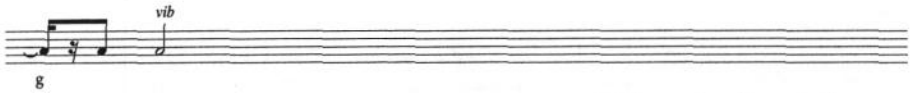
ZA4

Duration: 0'49"

DL890517



ZA4



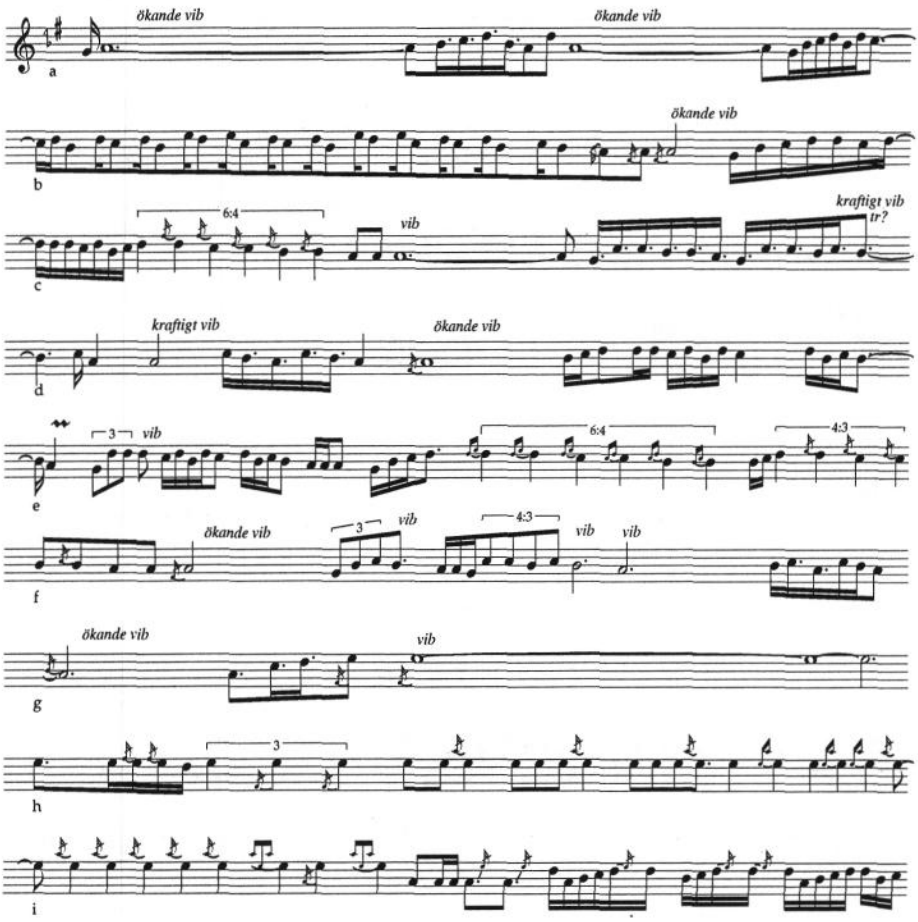
Från konsert på musikvetenskapliga institutionen i Stockholm den 17 maj 1989.
Ej transponerad.

Açış: Ziya Aytekin, Zurna

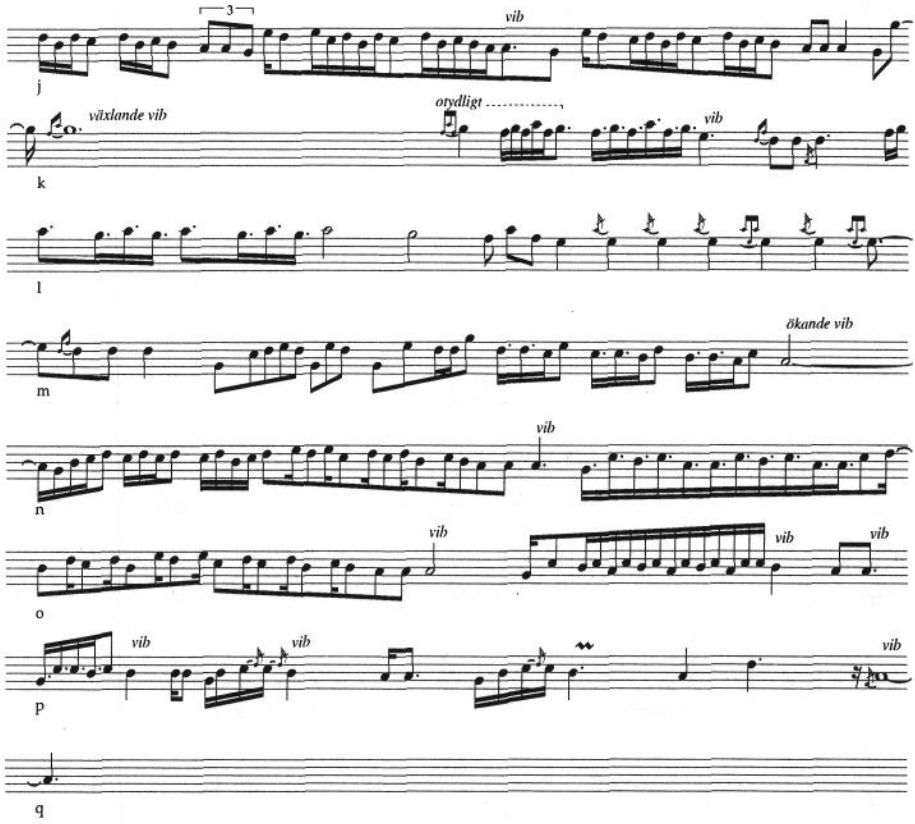
ZA5

Duration: 2'09"

DL 890517



ZA5



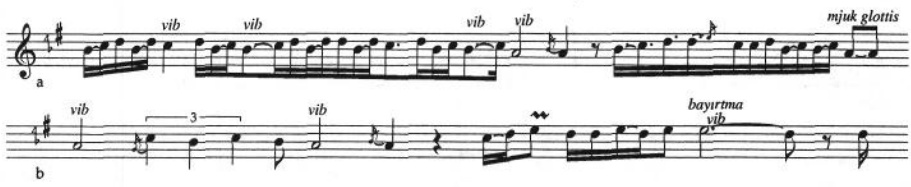
Från konsert på musikvetenskapliga institutionen i Stockholm den 17 maj 1989. Spelad som inledning till "Karşılama" från Trakien. Original karar g#.

Açış: Ziya Aytekin, Ney

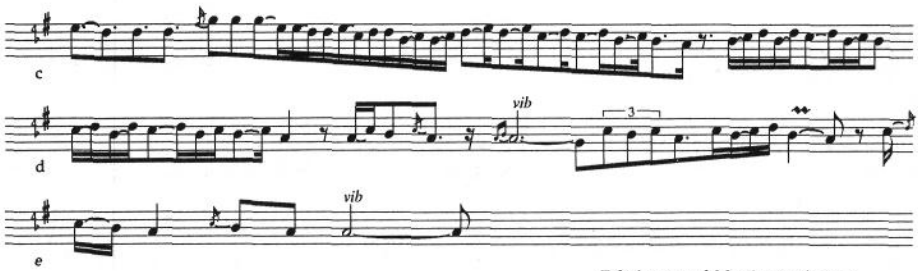
NA1

Duration: 0'35"

DL890517



NA1

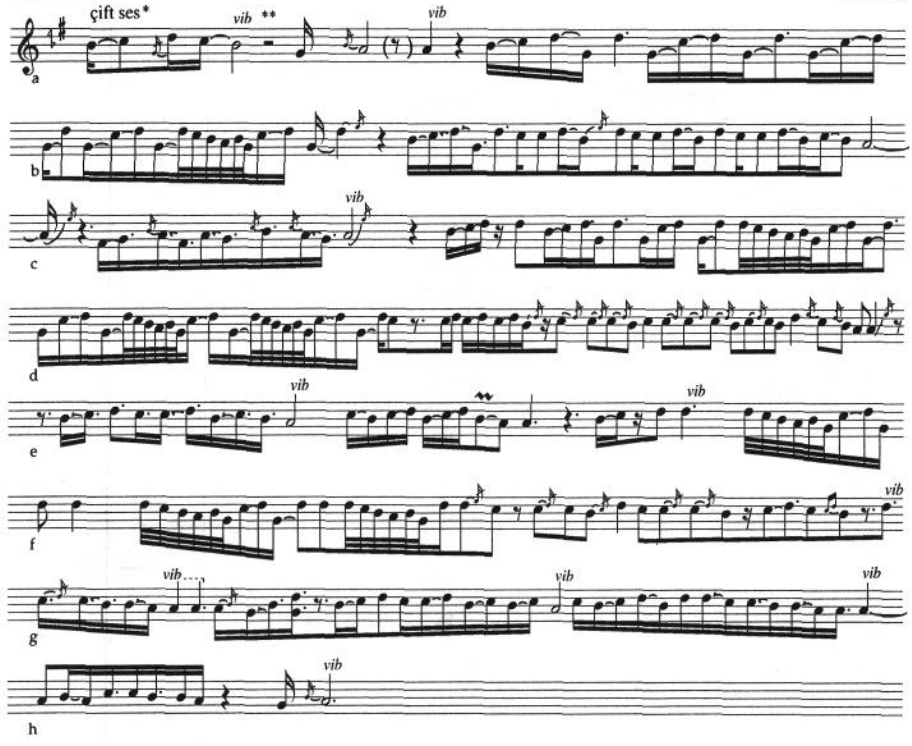


Från konsert på Musikvetenskapliga Institutionen i Stockholm den 17 maj 1989. Spelad som inledning till "Koççari". Original karar: eb.

Açış: Ziya Aytekin, Ney

NA2

Duration: 0'59" DL920428



* Hela improvisationen spelas med *çift ses*.

** Genomgående används skakvibrato

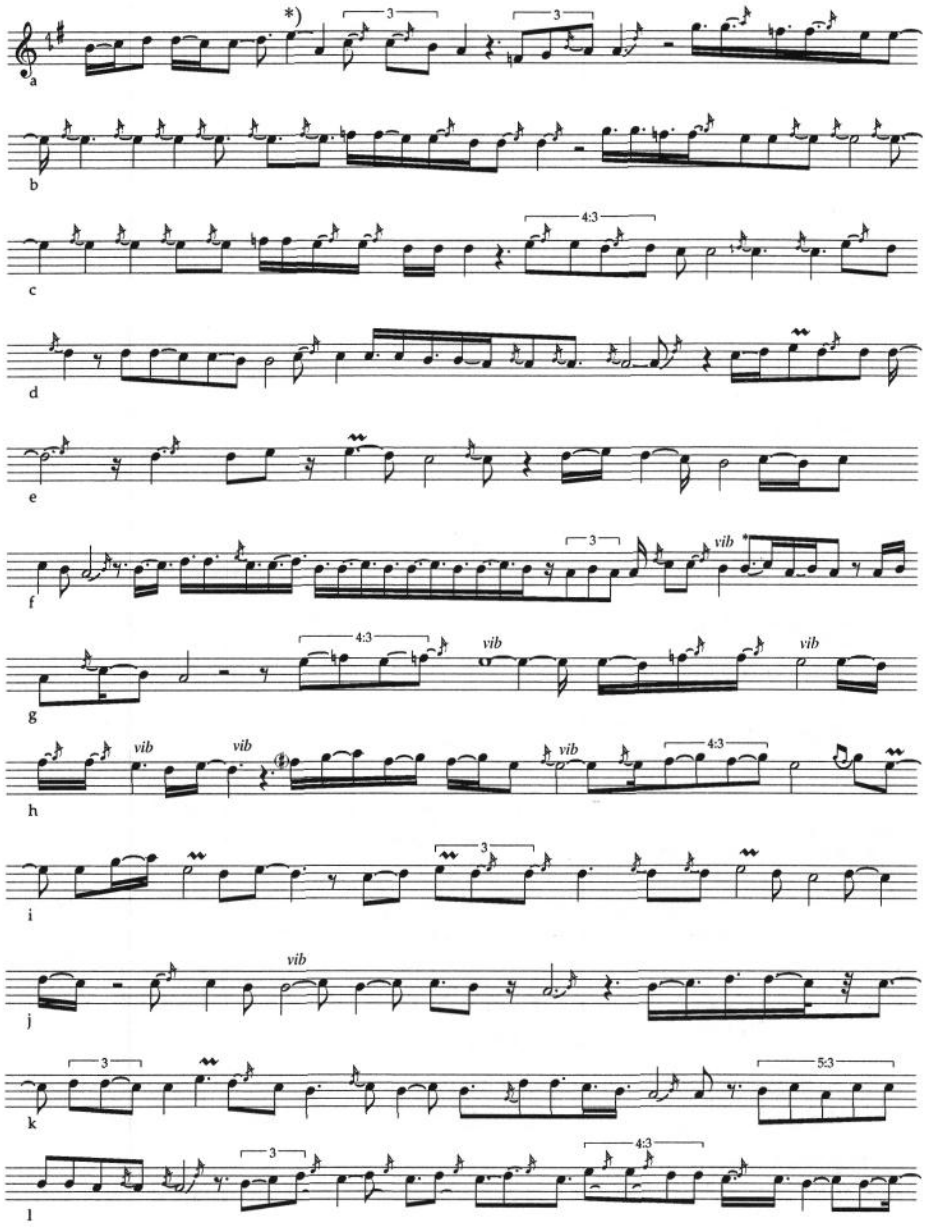
Inspelad vid intervju hemma hos Aytekin den 28 april 1992. Original karar: c#.

Açış: Ziya Aytekin, Ney

NA3

Duration: 1'42"

DL920428



NA3

*) Oavsiktlig överblåsning
**) Genomgående används skakvibrato

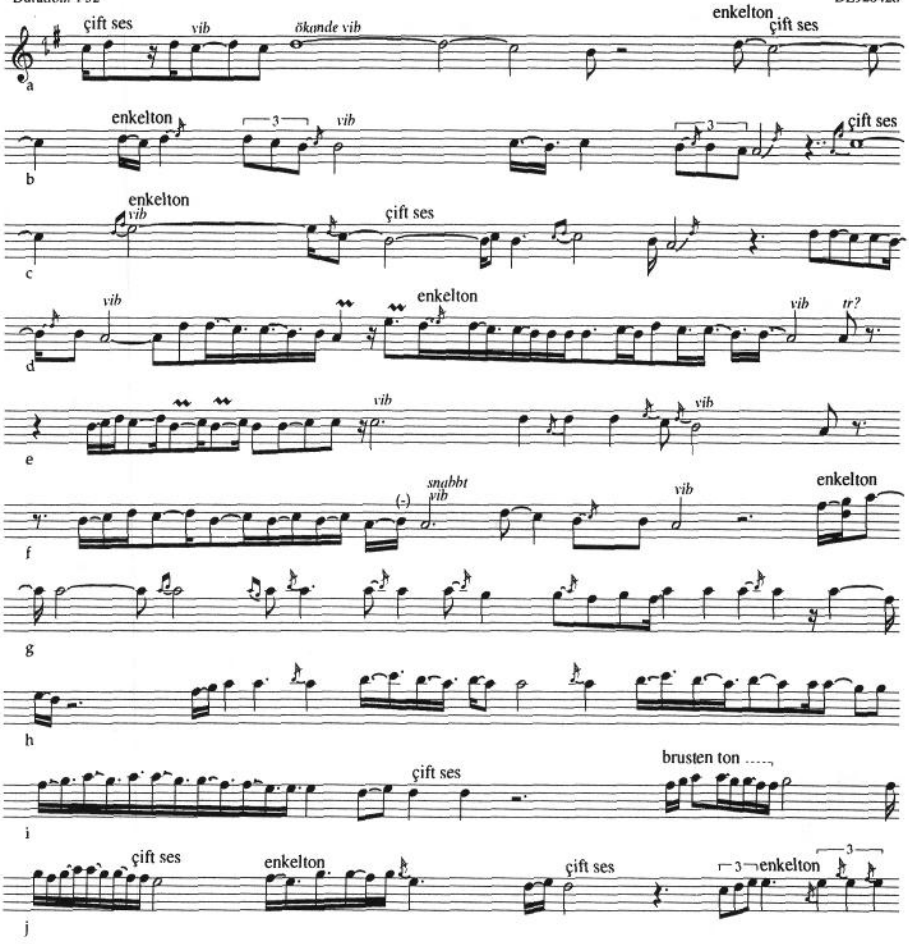
Inspelad vid intervju hemma hos Aytekin den 28 april 1992.

Açış: Ziya Aytekin, Ney

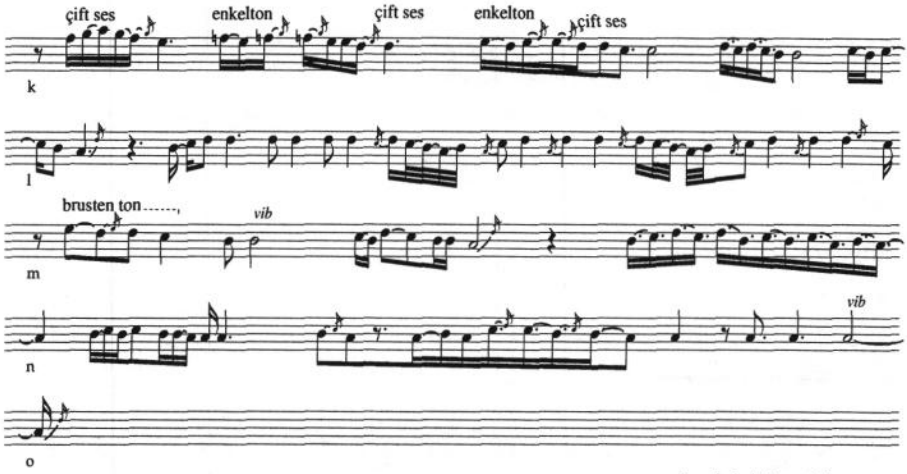
NA4

Duration: 1'52"

DL920428



NA4



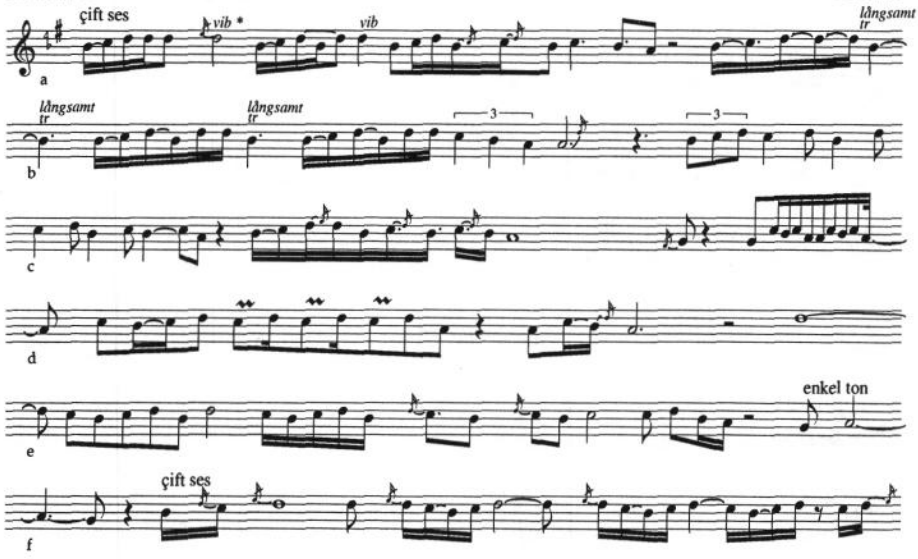
Inspelad vid intervju hemma hos Aytekin den 28 april 1992. Original karar: e.

Açış: Ziya Aytekin, Ney

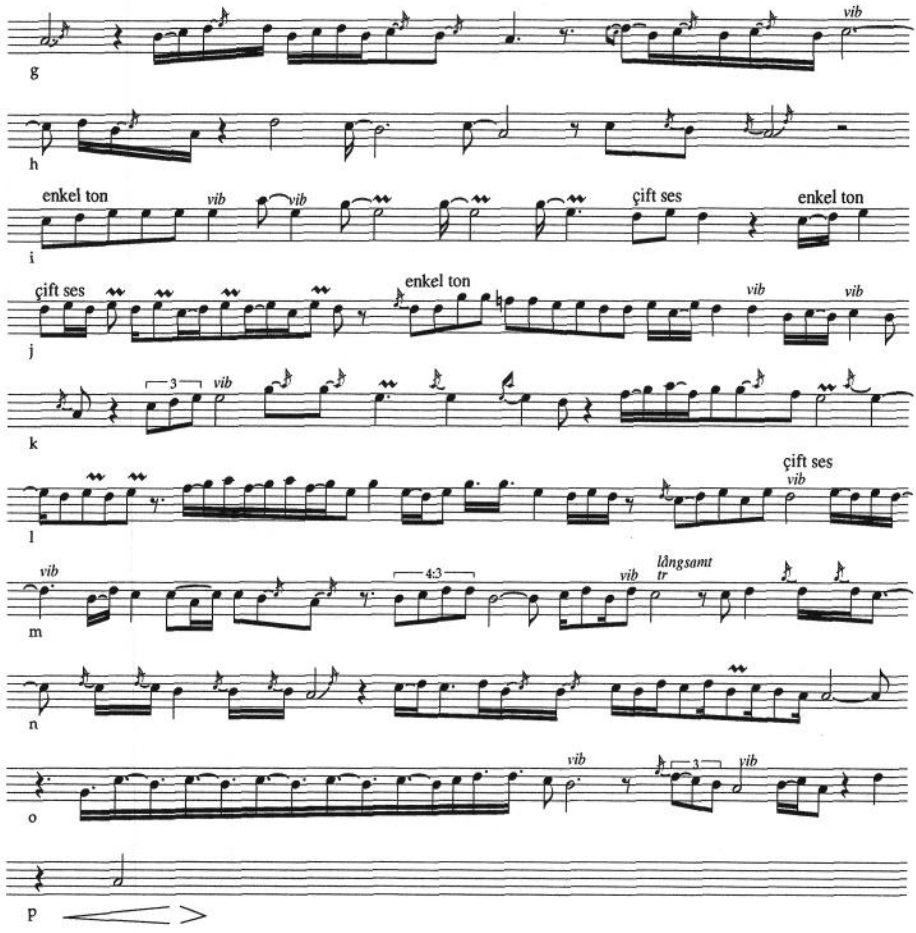
NA5

Duration: 2'02"

DL 930629



NA5



* Skakvibrato används genomgående.

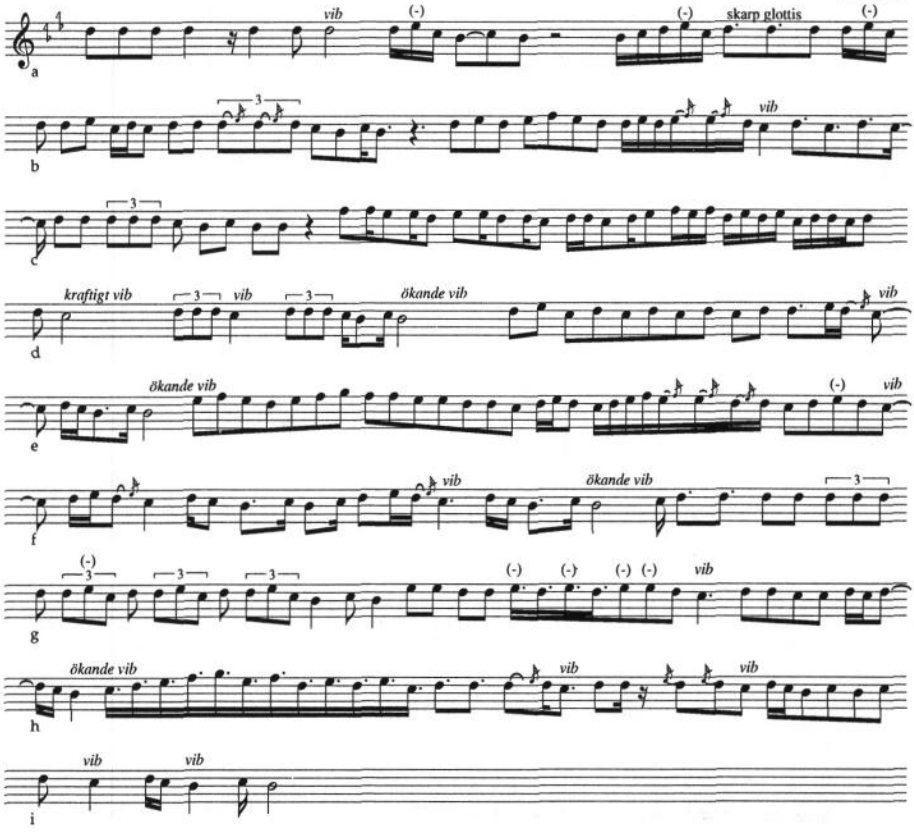
Inspelad under repetition i Orientexpressens replokal i Stockholm den 29 juni 1993. Original karar d.

Açış: Ziya Aytekin, Mey

MB1

Duration: 1'07"

DL 890319



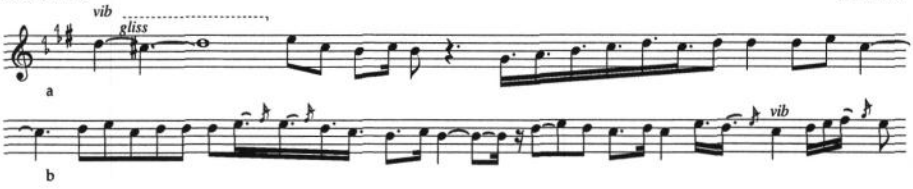
Från konsert med Ziya Aytekin och Orientexpressen på "Scharinska Villan" i Umeå den 19 mars 1989. Spelad som inledning till den azerbadjanska sången "Bülbüller oxur çeh çeh vurar bağda gül ister". Original karar: f.

Açış: Ziya Aytekin, Mey

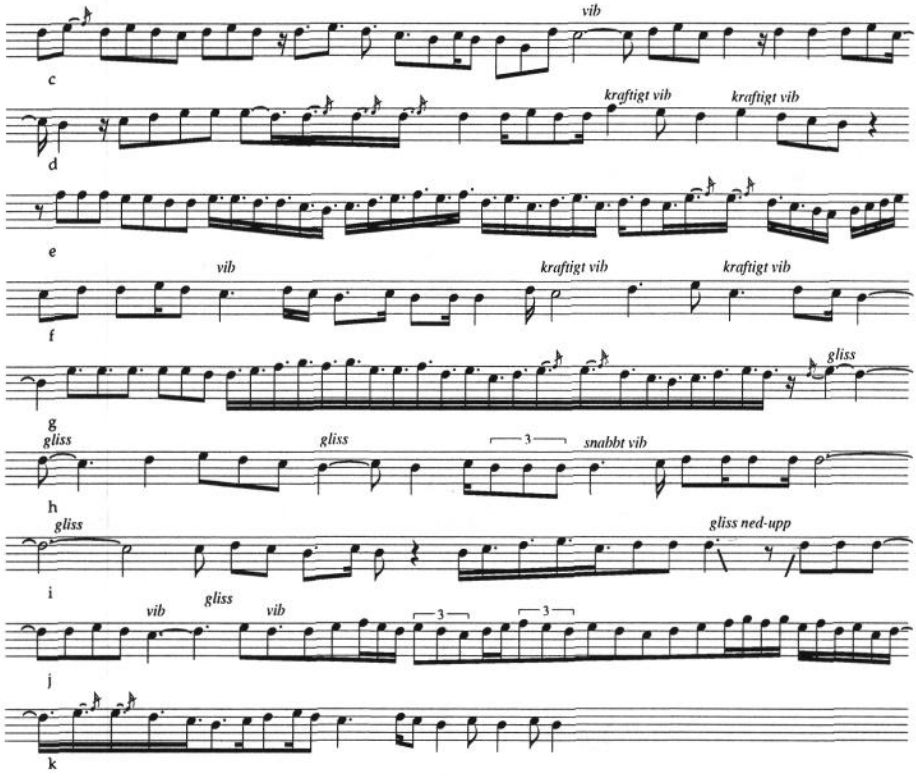
MB2

Duration: 1'21"

DL 890517



MB2

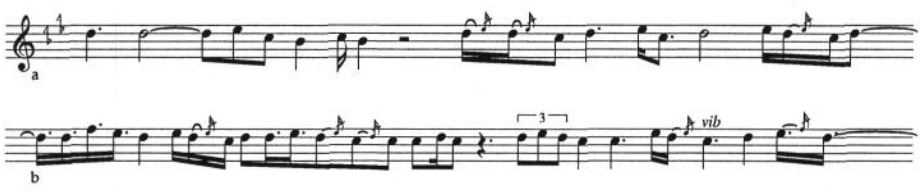


Från konsert på Musikvetenskapliga Institutionen i Stockholm den 17 maj 1989. Spelad på cura mey som inledning till den Azeriska melodin "Ay xanem,xanem, sen benim yanım"

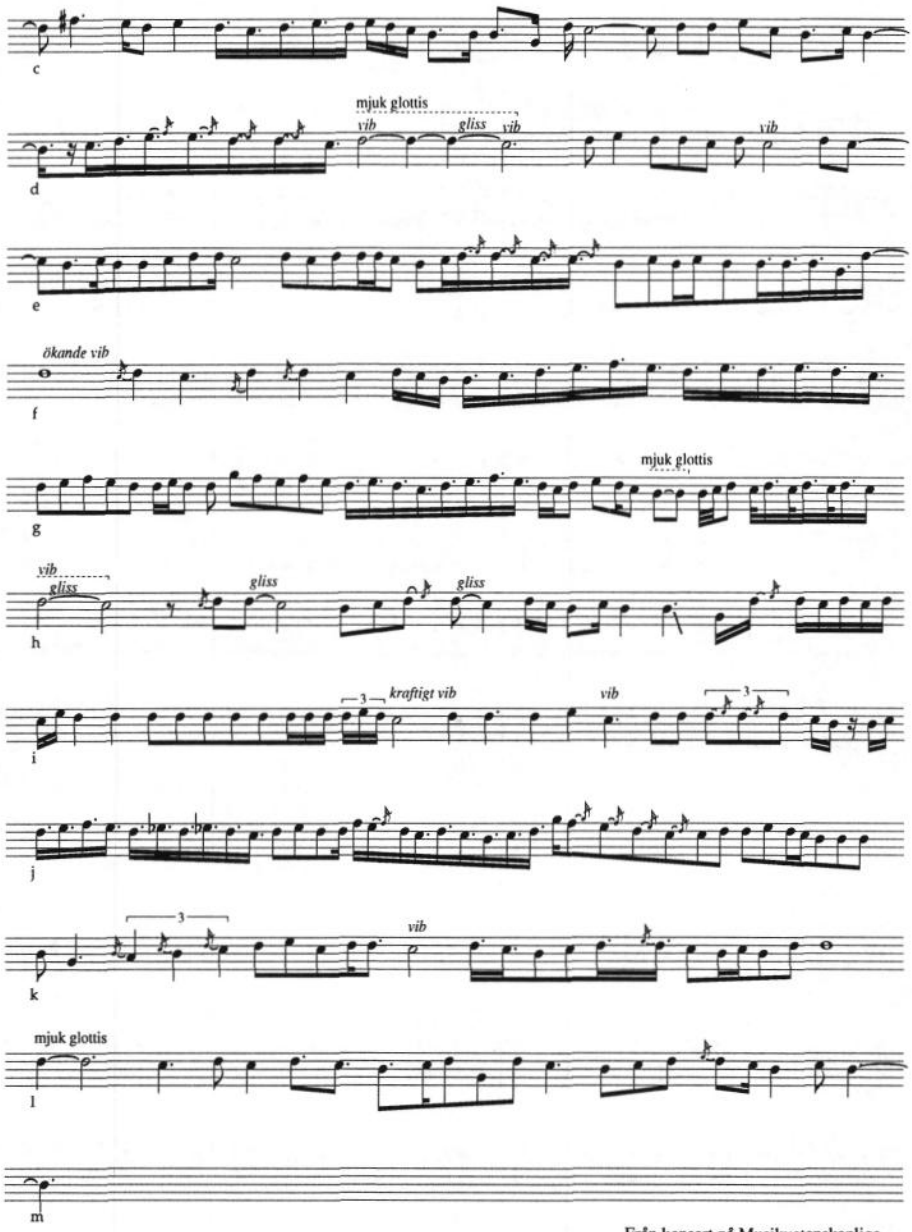
Açış: Ziya Aytekin, Mey

MB3

Duration: 1'37" DL 890517B



MB3



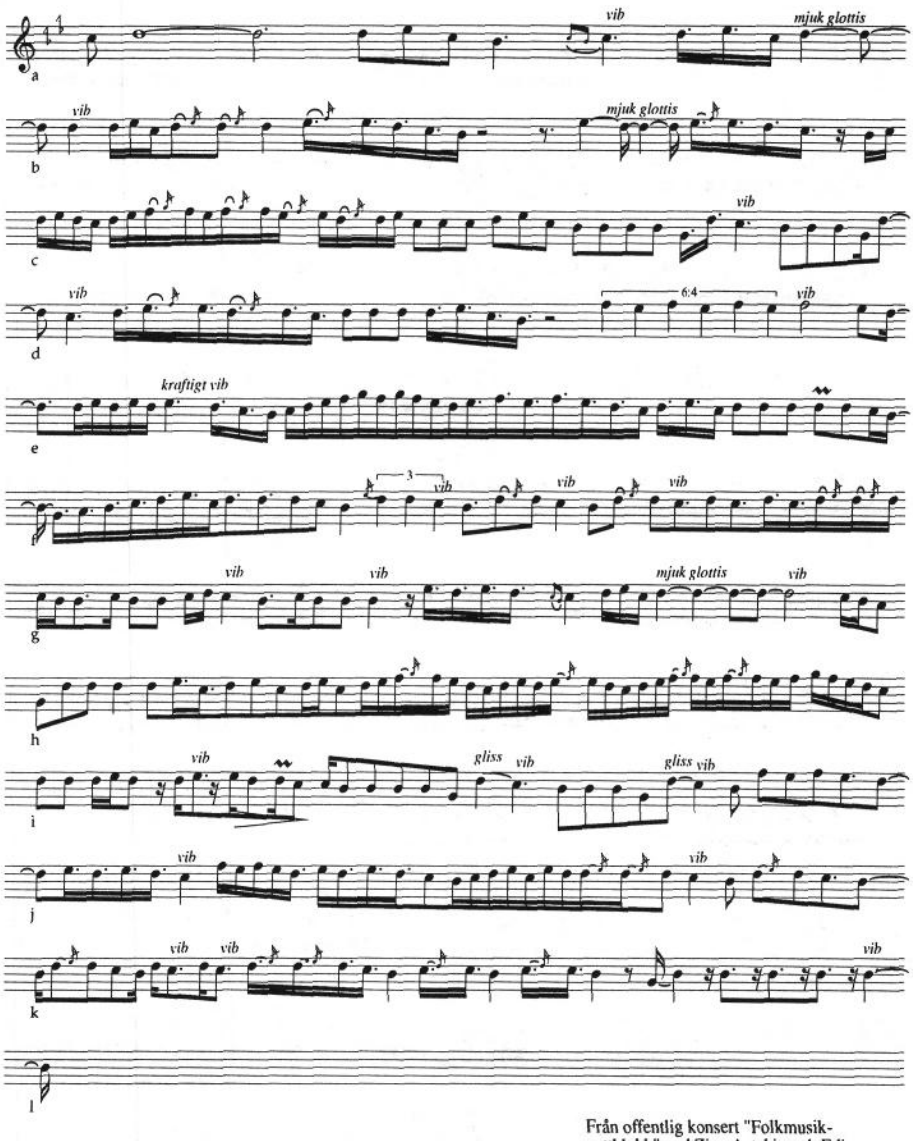
Från konsert på Musikvetenskapliga institutionen i Stockholm den 17 maj 1989. Spelad på cura mey som inledning till "Ay xanım, xanım, sen benim yanım". Original karar: f#.

Açış: Ziya Aytekin, Mey

MB4

Duration: 1'28"

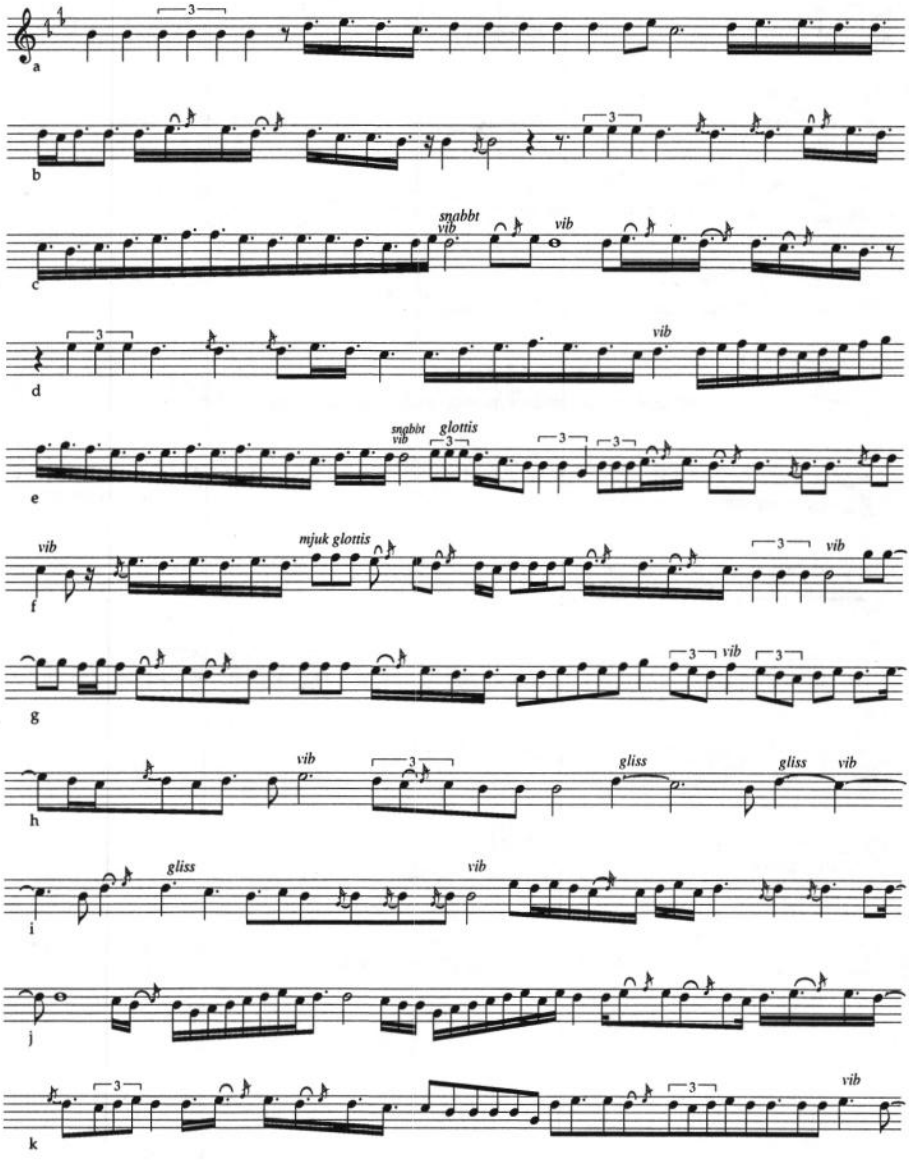
DL901127



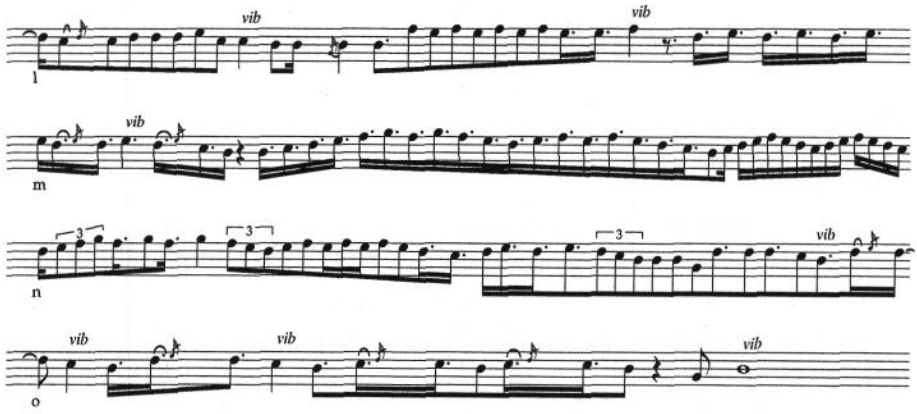
Från offentlig konsert "Folkmusiknattklubb"med Ziya Aytekin och Edip Akınçı på Musikhögskolan i Malmö den 27 nov 1990. Spelad som inledning till en armenisk *bar*. Original karar; d#.

Açış: Ziya Aytekin, Mey MB5

Duration: 1'58" DL910130



MB5



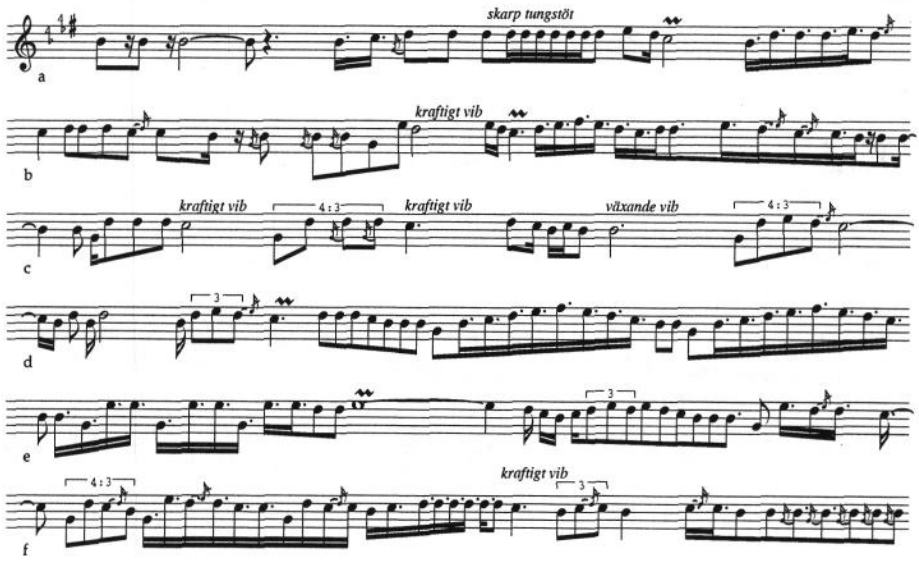
Inspelad vid intervju den 30 januari 1991. Spelad på normal mey som inledning till *Ziyos bar*. Original karar: G.

Açış: Ziya Aytekin, Zurna

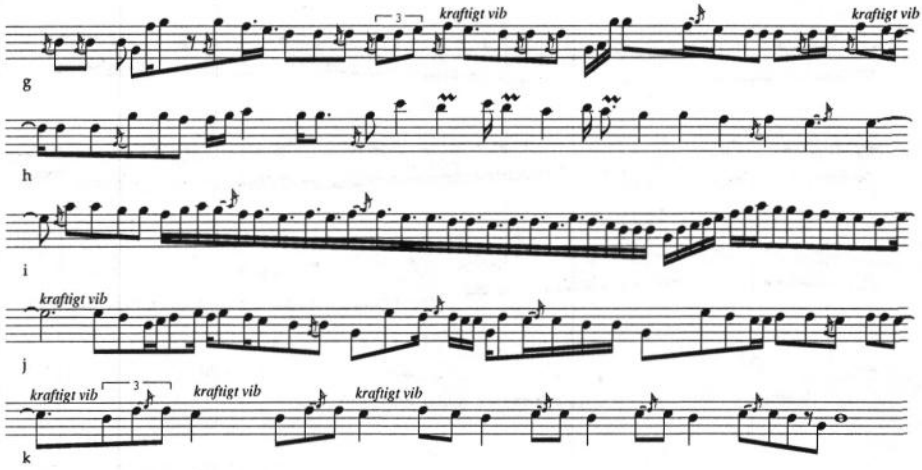
ZB1

Duration: 1'27"

DL 910130



ZB1

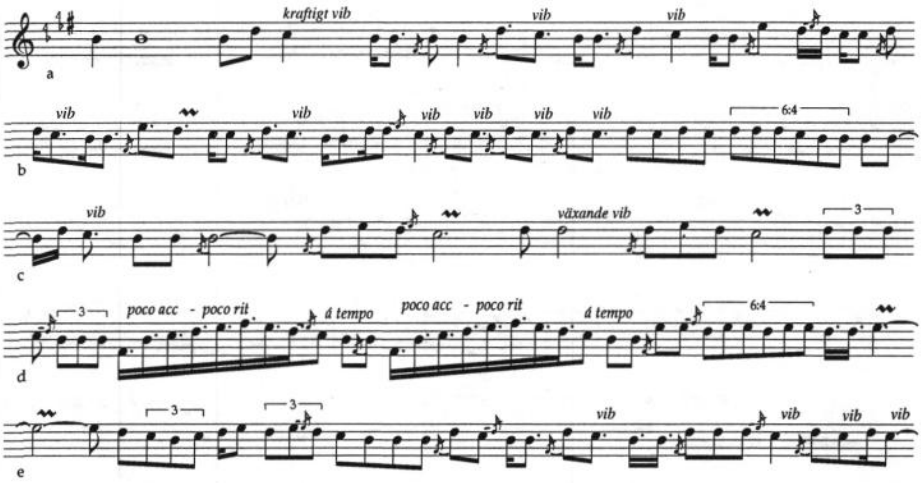


Inspelad vid intervju 30/1 -91. Spelad som inledning till *Ziyos bar*. Ej transponerad.

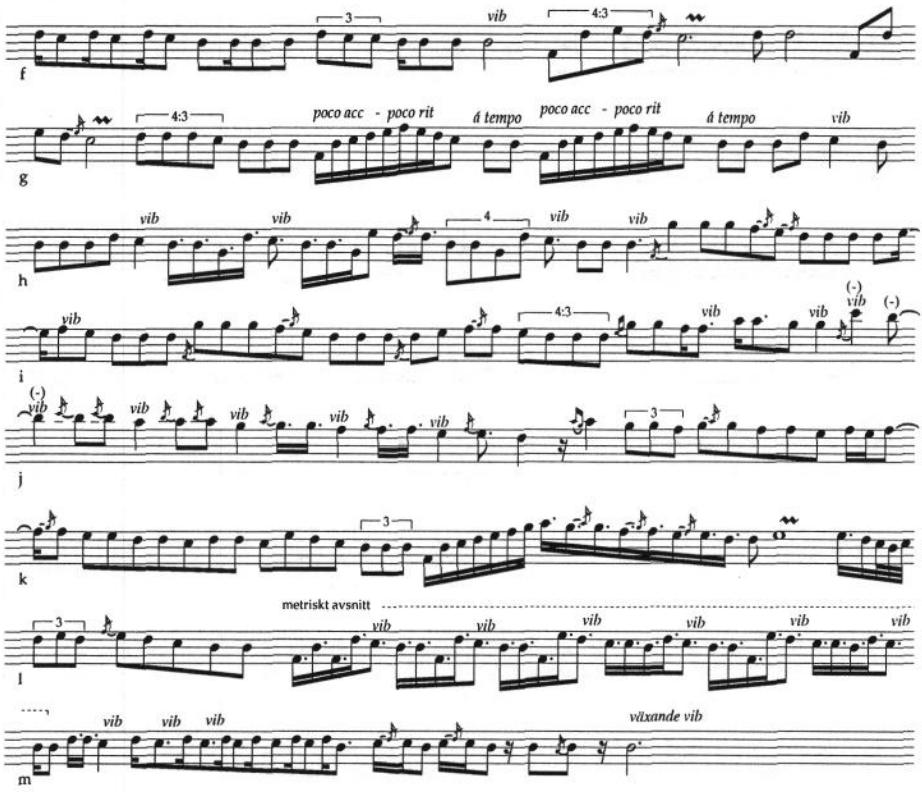
Açış: Ziya Aytekin, Zurna

ZB2

Duration: 1'44" DL930430



ZB2



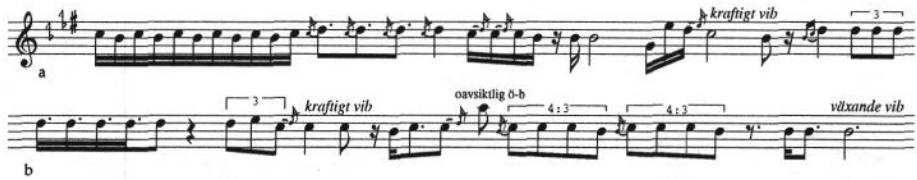
Från kasseten Folk Müsik, spår B3.
Spelad som introduktion till "Hırpanı".
Ej transponerad.

Açış: Ziya Aytekin, Zurna

ZB3

Duration: 0'16"

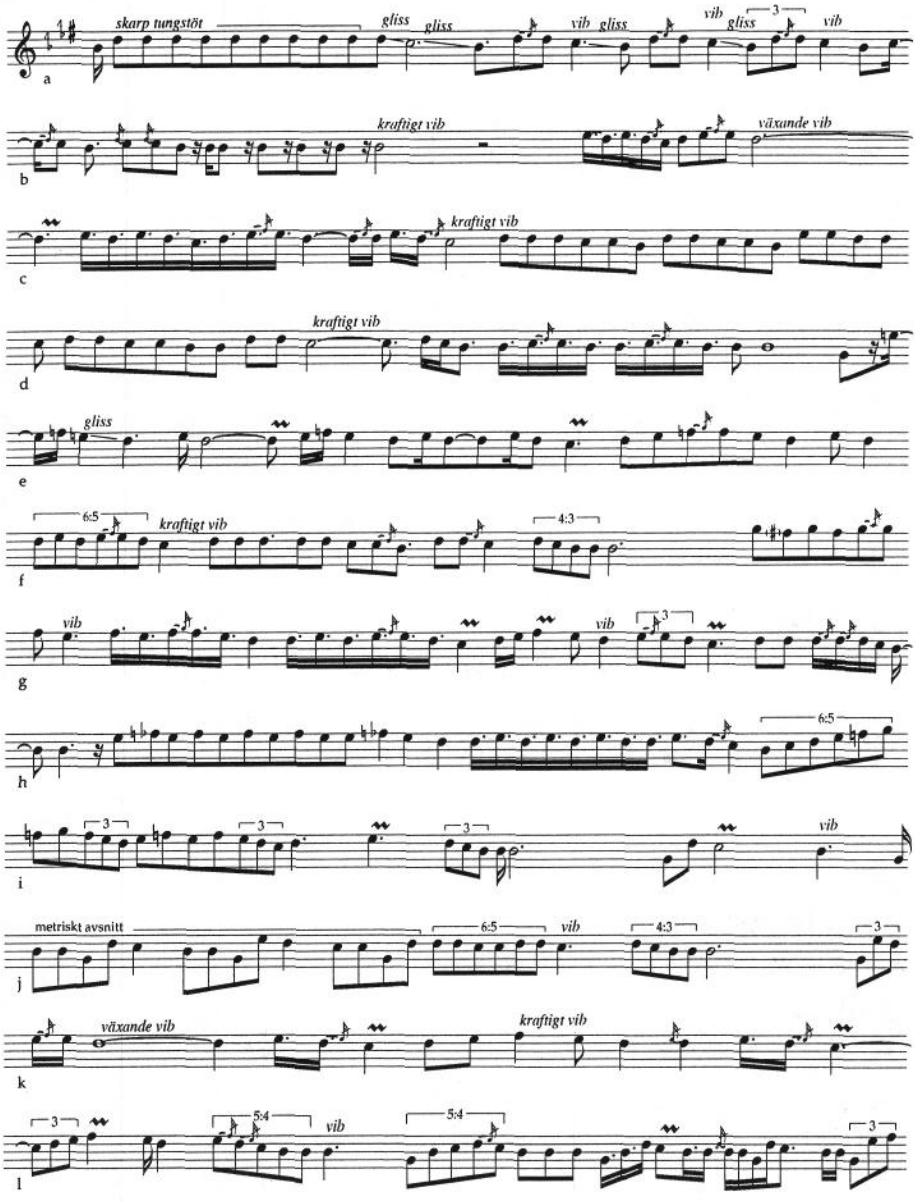
DL 930629



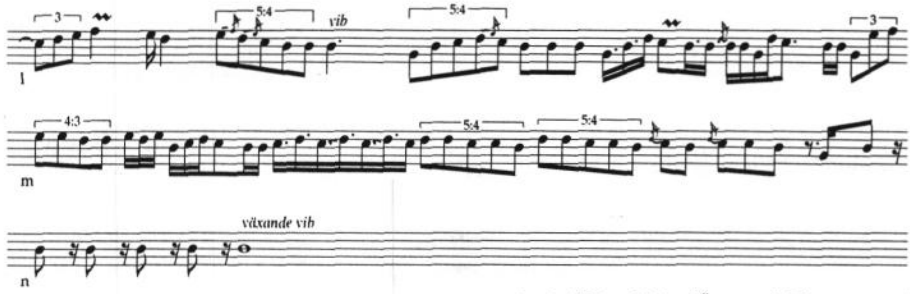
Inspelad vid repetition med Orientexpressen den 29/6 -93. Spelad som inledning till "Çartulet Karabağı" från Şavşat. Ej transponerad.

Açış: Ziya Aytekin, Zurna ZB4

Duration: 1'48" DL930923



ZB4



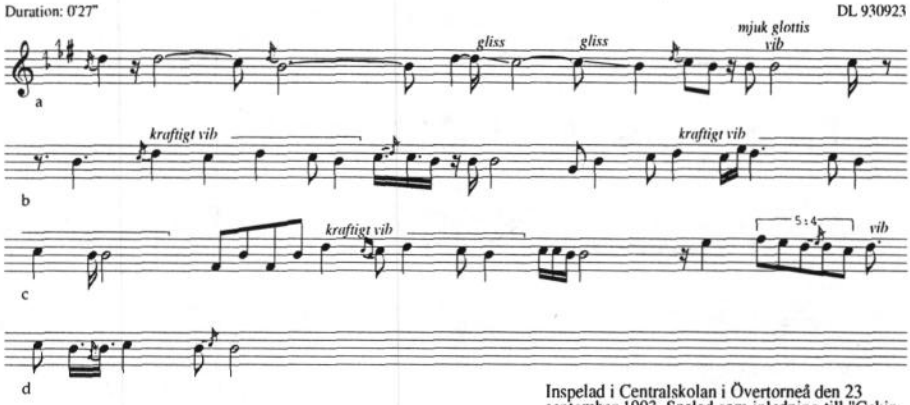
Inspelad i Centralskolan i Övertorneå. Tillsammans med Bo Nordenfelt, bas och Anders Sjöberg, bouzouki. Spelad som introduktion till "Damlarda Zılgıt sesi" efter Izzet Altınmışe. Ej transponerad.

Açış: Ziya Aytekin, Zurna

ZB5

Duration: 0'27"

DL 930923



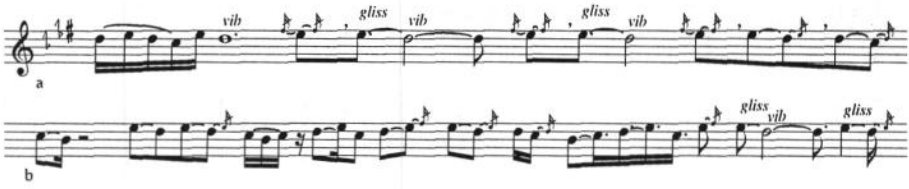
Inspelad i Centralskolan i Övertorneå den 23 september 1993. Spelad som inledning till "Çekin halay". Ej transponerad.

Açış: Ziya Aytekin, Ney

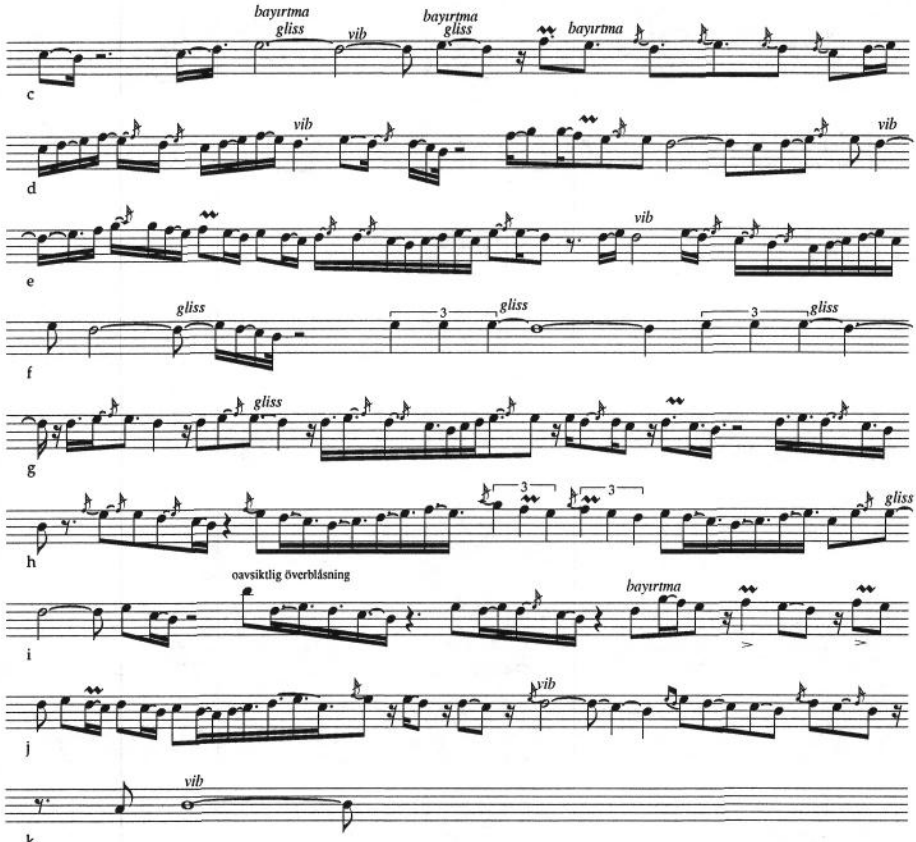
NB1

Duration: 1'23"

DL910301



NB1



Skalans fjärde tonplats (eb) intoneras genomgående något lägre än noterat.

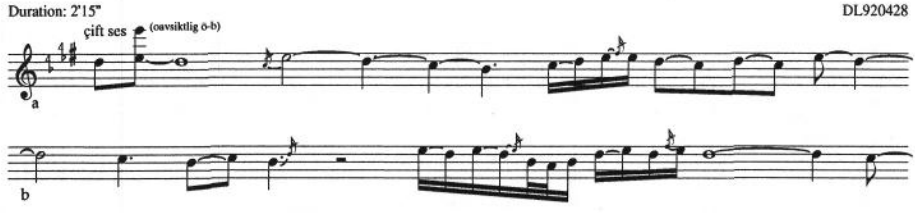
Inspelad vid intervju hemma hos Ziya den 30 januari 1991. Spelad som inledning till *"Ziyos bar"*. Original karar: c#.

Açış: Ziya Aytekin, Ney

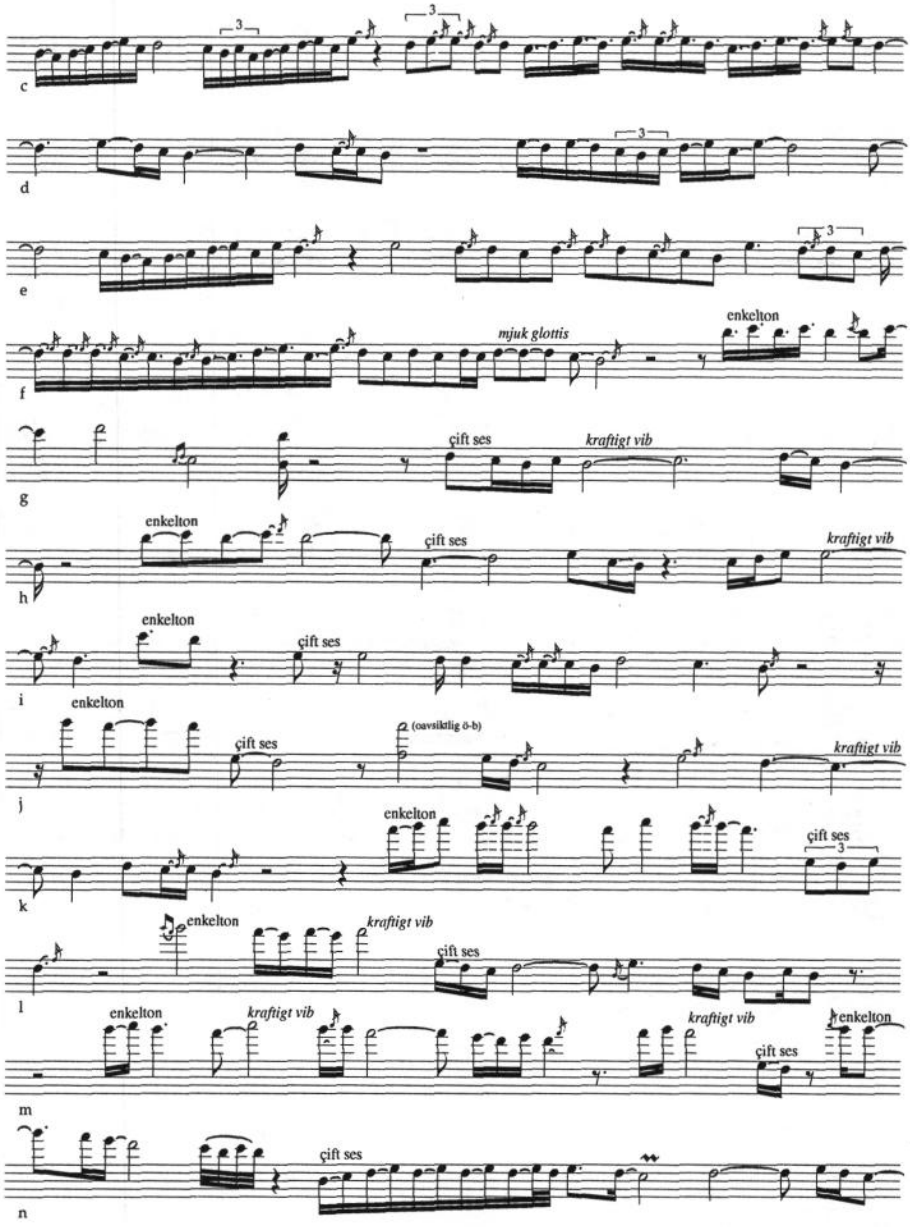
NB2

Duration: 2'15"

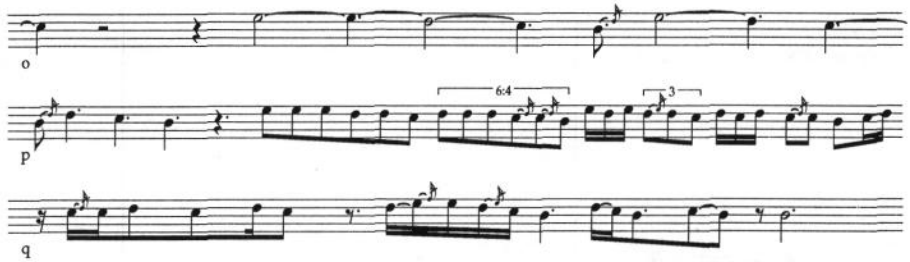
DL920428



NB2


c
3
3
d
3
e
3
f
mjuk glottis
enkelton
g
çift ses
kraftigt vib
h
enkelton
çift ses
kraftigt vib
i
enkelton
enkelton
çift ses
j
enkelton
çift ses
(oavsiktlig ö-b)
kraftigt vib
k
enkelton
çift ses
3
l
enkelton
kraftigt vib
çift ses
m
enkelton
kraftigt vib
kraftigt vib
çift ses
enkelton
n
çift ses

NB2



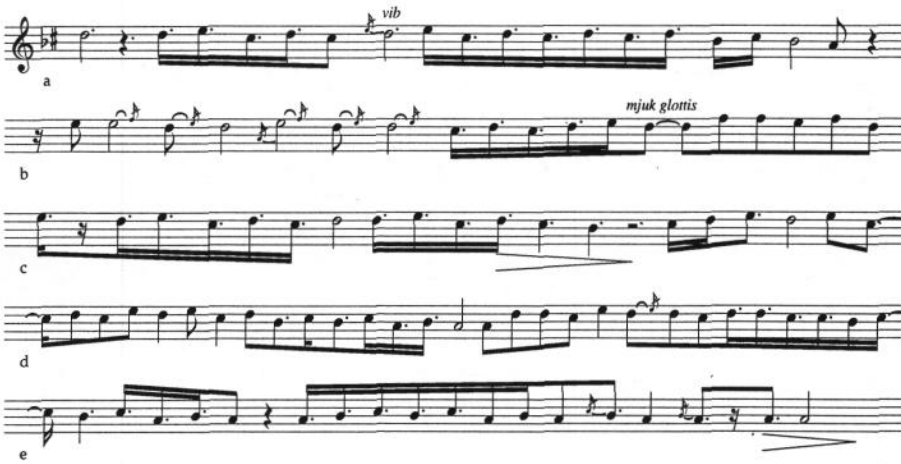
Inspelad vid intervju hemma hos Aytekin den 28 april 1992. Original karar: f.

Açış: Ziya Aytekin, Mey

MC1

Duration: 0'38"

DI 920428



Intoneringen av tonplats 3 är genomgående ca en kvartston lägre i förhållande till noteringen. Även tonplats 4 är aningen låg. Tonplats 2 däremot intoneras aningen högt i förhållande till den noterade tonhöjden.

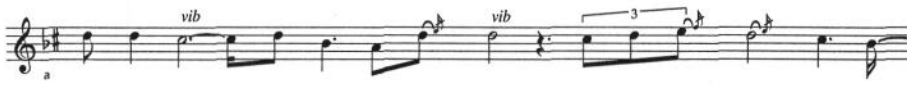
Inspelad vid intervju hemma hos Aytekin den 28 april 1992. Spelad på cura mey. Original karar c#.

Açış: Ziya Aytekin, Mey

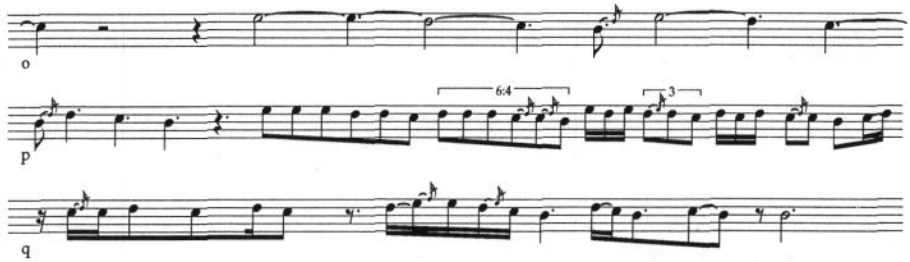
MC2

Duration: 0'48"

DI 920428



NB2



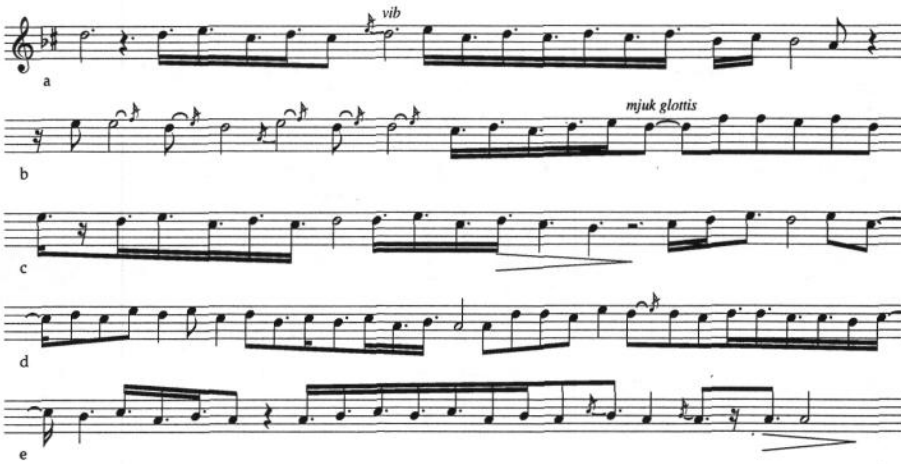
Inspelad vid intervju hemma hos Aytekin den 28 april 1992. Original karar: f.

Açış: Ziya Aytekin, Mey

MC1

Duration: 0'38"

DI 920428



Intoneringen av tonplats 3 är genomgående ca en kvartston lägre i förhållande till noteringen. Även tonplats 4 är aningen låg. Tonplats 2 däremot intoneras aningen högt i förhållande till den noterade tonhöjden.

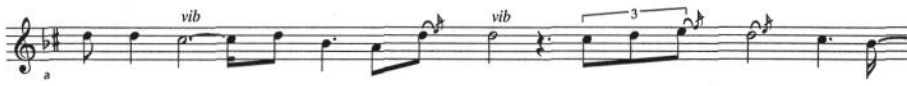
Inspelad vid intervju hemma hos Aytekin den 28 april 1992. Spelad på cura mey. Original karar c#.

Açış: Ziya Aytekin, Mey

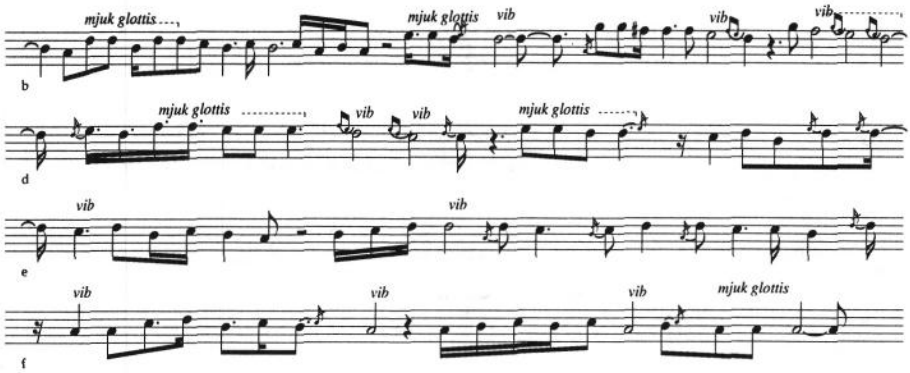
MC2

Duration: 0'48"

DI 920428



MC2



Intoneringen av tonplats 2 är genomgående en aning hög i förhållande till den noterade tonhöjden.

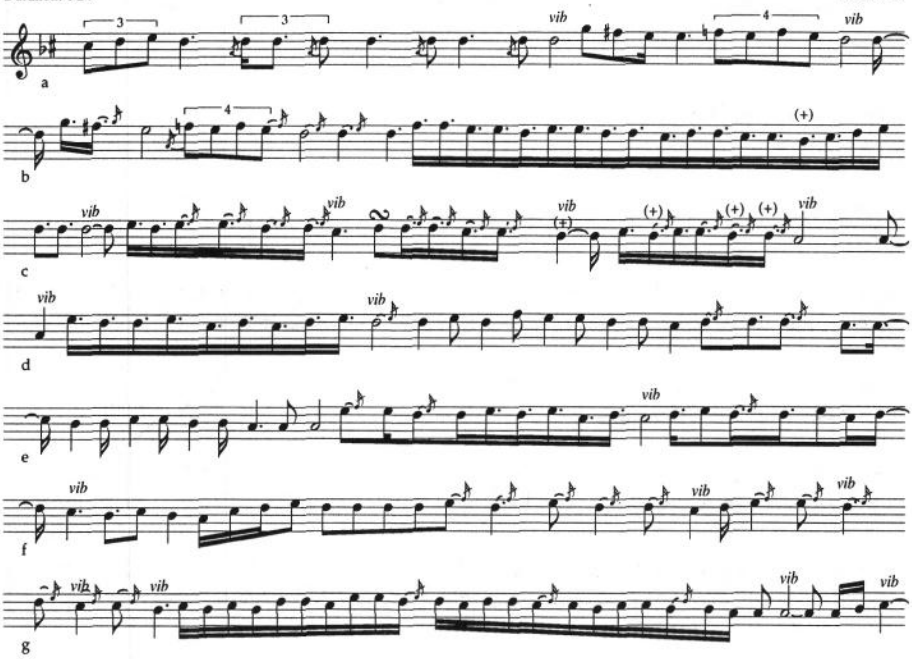
Inspelad vid intervju hemma hos Aytekin den 28 april 1992. Spelad på cura mey. Original karar c.

Açış: Ziya Aytekin, Mey

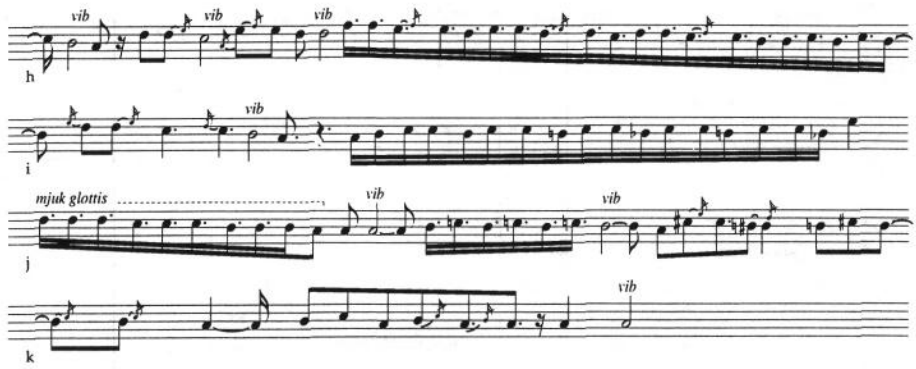
MC3

Duration: 1'24"

DI 920428



MC3



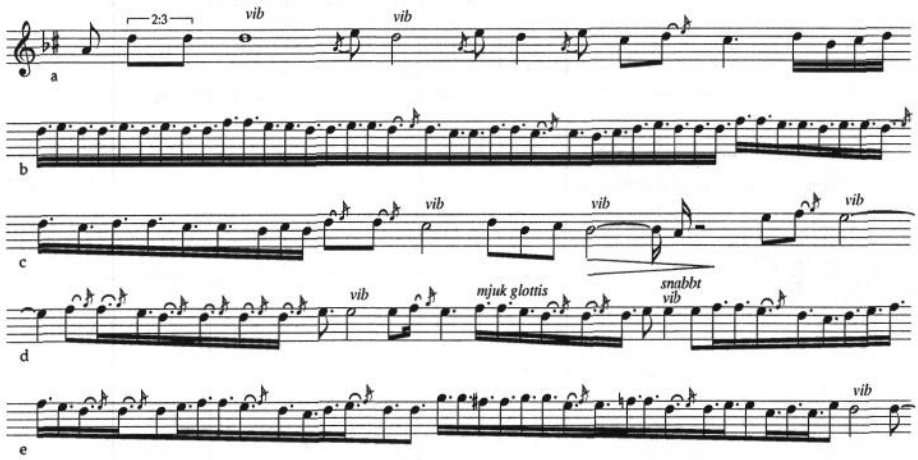
Intoneringen av tonplats 2 är en aning hög i förhållande till den noterade tonhöjden under de första ca 20 sekunderna. Genomgående finns en tendens att "tränga ihop" intervallen inom det undre tetrakordet (a-d) så att tredje och fjärde tonplatsen intoneras lågt och den andra tonplatsen aningen högt. Exempelvis skulle system j alternativt kunna skrivas som nedan.

Inspelad vid intervju hemma hos Aytekin den 28 april 1992. Spelad på cura mey. Original karar d+.

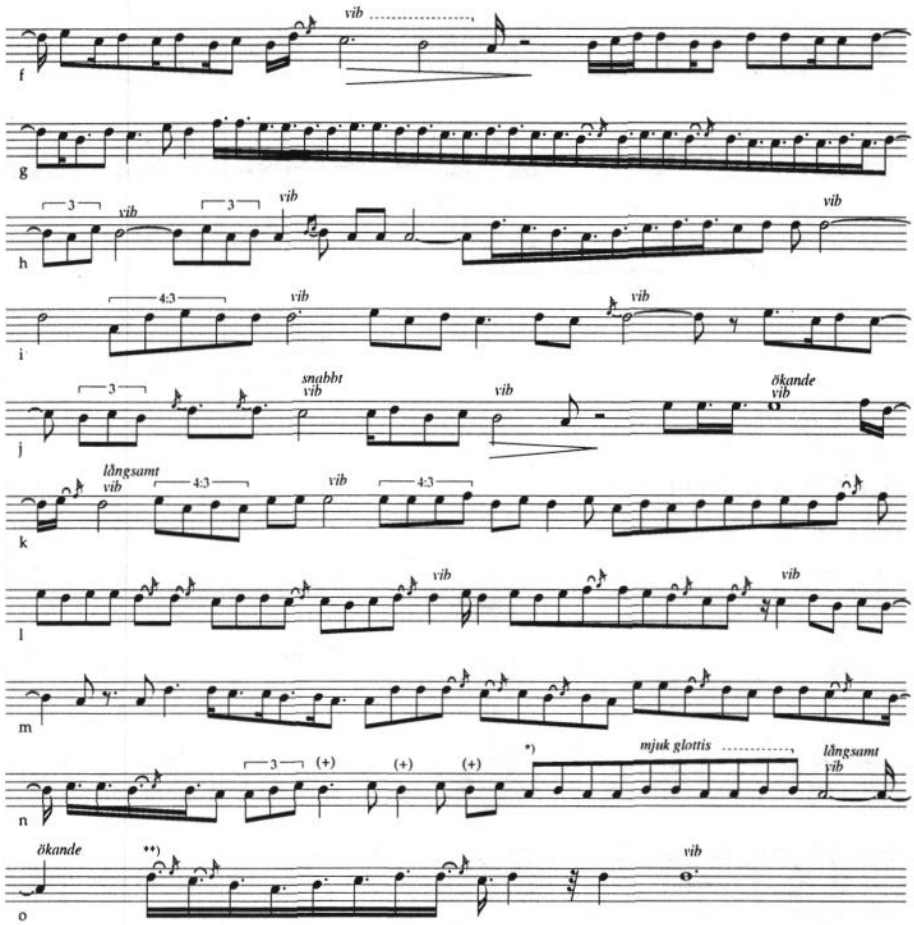
Açış: Ziya Aytekin, Mey

MC4

Duration: 1'57" DI 920428



MC4



* I och med den höga intoneringen av andra tonplatsen förändras bruksskalans hela tonhöjdsposition så att de relativa tonhöjderna förblir inbördes korrekta. Detta återställs vid avslutningsfrasen **.

Inspelad vid intervju hemma hos Aytekin den 28 april 1992. Spelad som intro till en *uzun hava* efter Ibrahim Tatlıses. Normal mey. Ej transponerad.

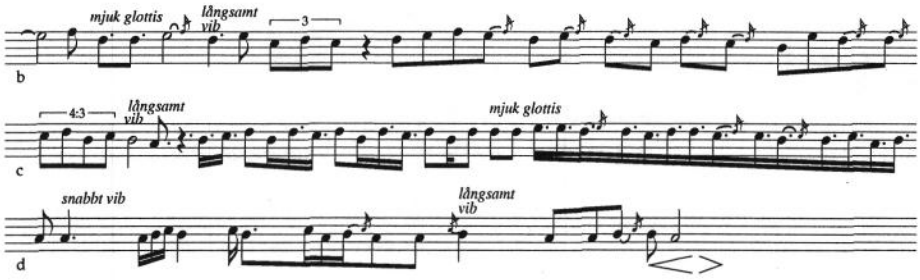
Açış: Ziya Aytekin, Mey

MC5

DI 920428

Duration: 0'30"

MC5



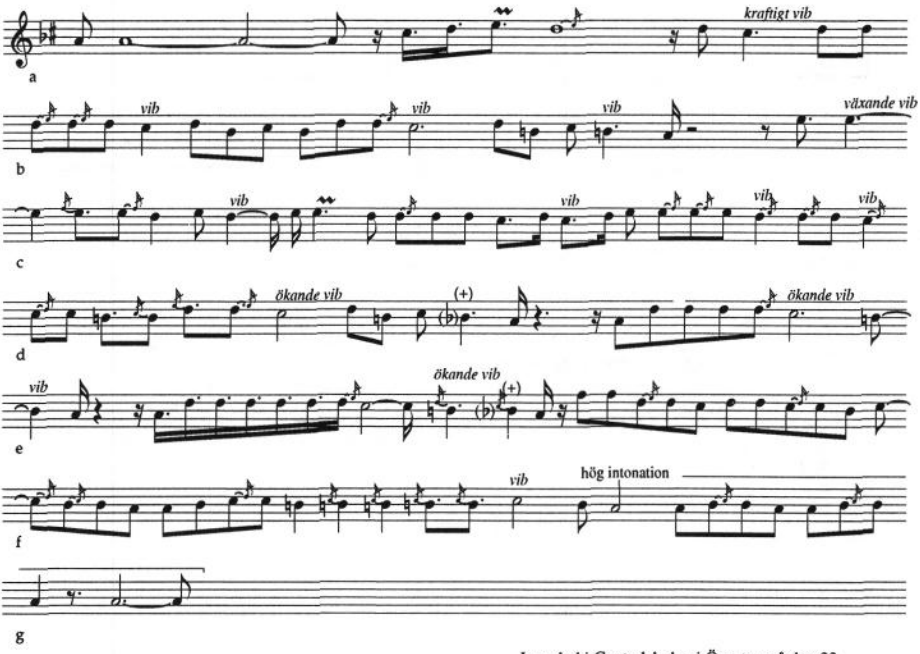
Inspelad vid intervju hemma hos Aytekin den 28 april 1992. Spelad som intro till "Maden dağı dumandır, deloyloy, deloyloy" av Ibrahim Tatlıses. Normal mey. Ej transponerad.

Açış: Ziya Aytekin, Zurna

ZC1

Duration: 0'50"

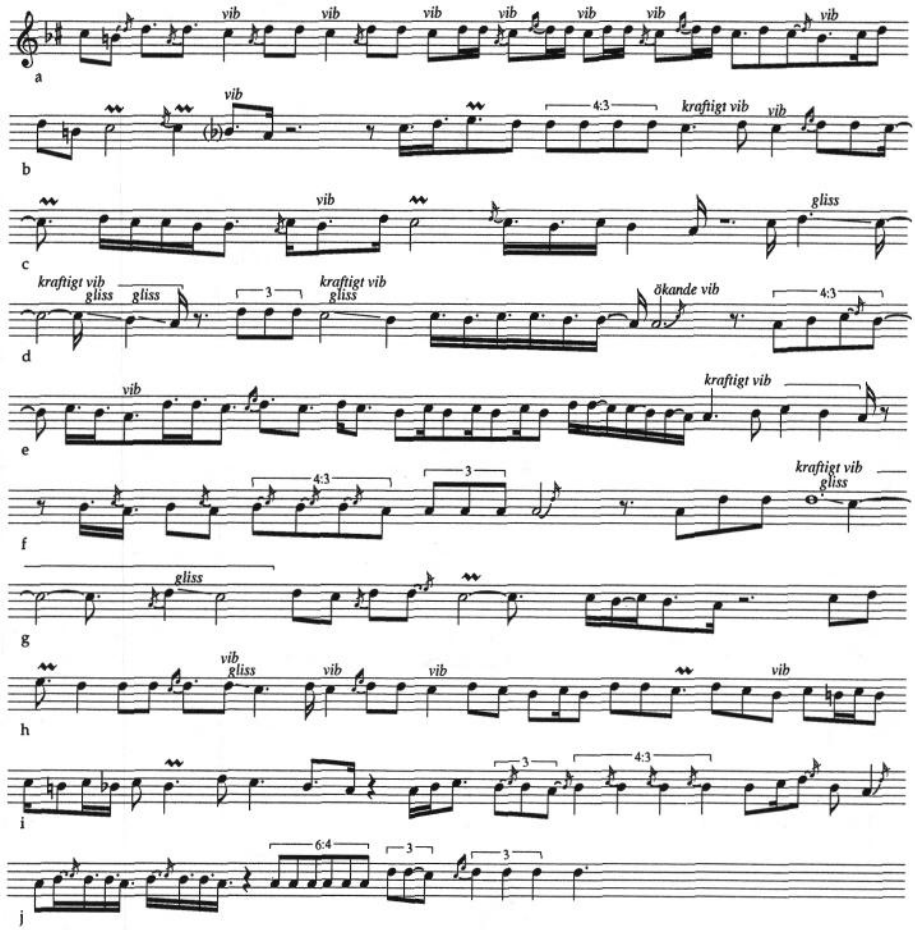
DL 930923



Inspelad i Centralskolan i Övertorneå den 23 september 1993. Tillsammans med Bo Nordenfelt, bas och Anders Sjöberg, bouzouki. Spelad som förspel till *Agırlama*. Original karar: g.

Açış: Ziya Aytekin, Zurna ZC2

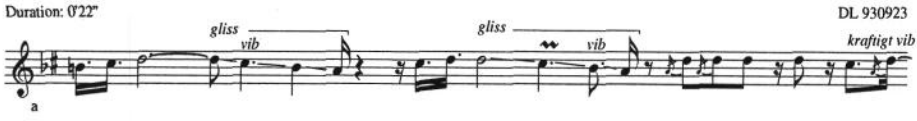
Duration: 1'18" DL 930923



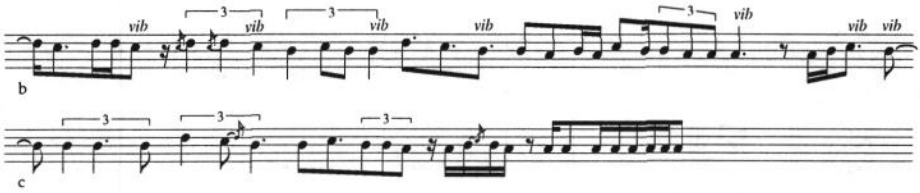
Inspelad i Centralskolan i Övertorneå den 23 september 1993. Tillsammans med Bo Nordenfelt, bas och Anders Sjöberg, bouzouki. Spelad som introduktion till Uzun hava från Barak. Original karar: d.

Açış: Ziya Aytekin, Zurna ZC3

Duration: 0'22" DL 930923



ZC3



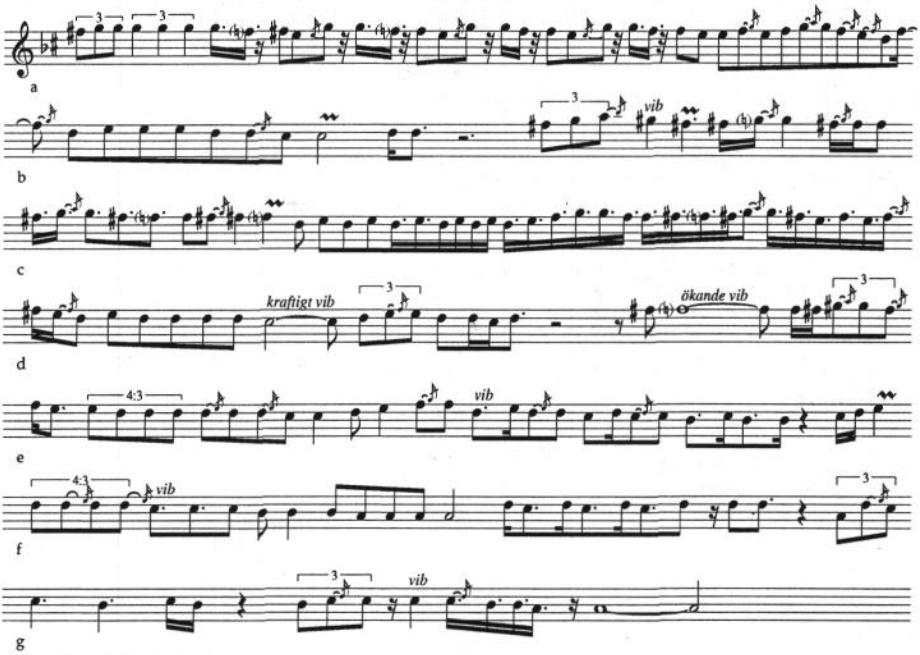
Inspelad i Centralskolan i Övertorneå den 23 september 1993. Tillsammans med Bo Nordenfelt, bas och Anders Sjöberg, bouzouki. Spelad som fristående açış efter Uzun hava från Barak. Original karar: d.

Açış: Ziya Aytekin, Zurna

ZC4

Duration: 0'55"

DL 930923

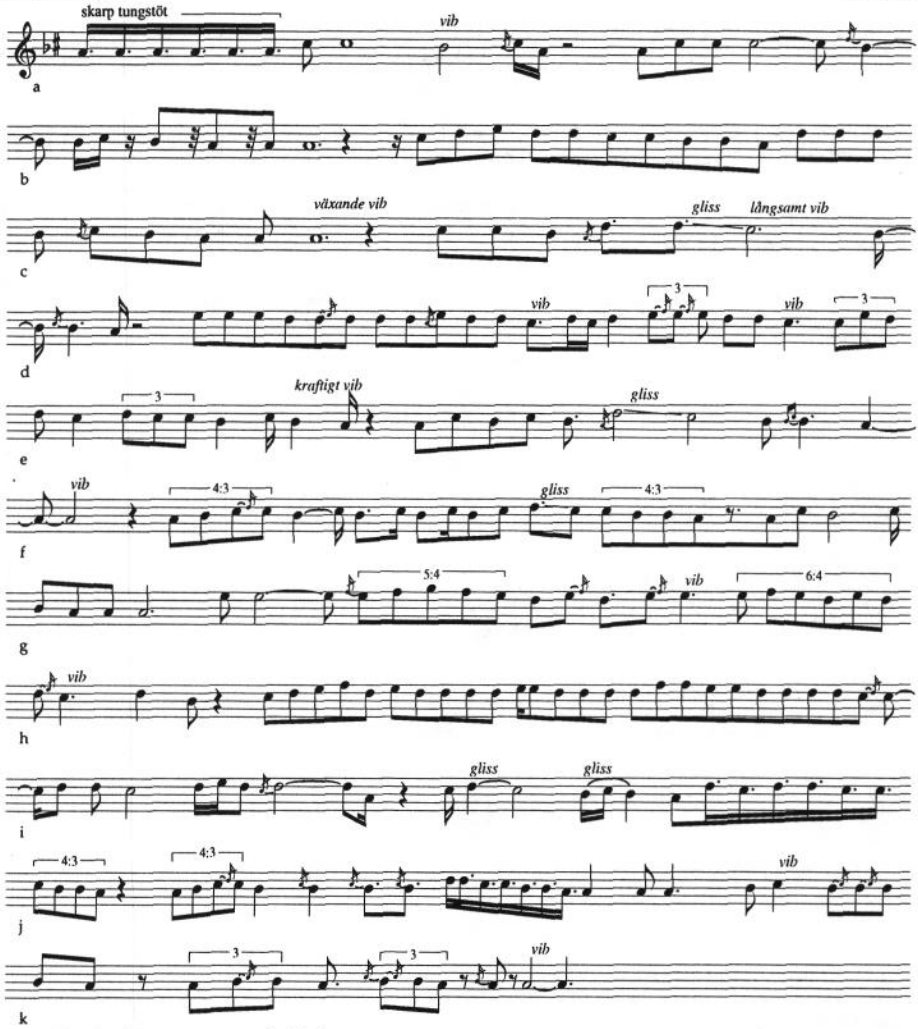


Intonationen av tonplatserna II, III, IV och V är nästan genomgående något hög i systemen d-f.

Inspelad i Orientexpressens repetitionslokal den 29 juni 1993. Tillsammans med Dan Lundberg, bouzouki. Spelad som introduktion till "Antep oyunları". Original karar: g.

Açış: Ziya Aytekin, Zurna ZC5

Duration: 1'20" DL 930923



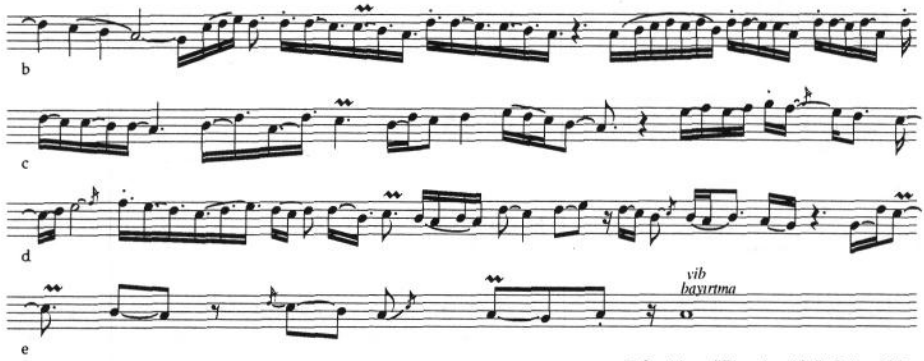
Tonplats 2 intoneras genomgående något högre än noterat.

Inspelad i Centralskolan i Övertorneå den 23 september 1993. Tillsammans med Bo Nordenfelt, bas och Anders Sjöberg, bouzouki. Spelad som introduktion till "Ondört". Original karar: g.

Açış: Ziya Aytekin, Ney NC1

Duration: 0'37" Origo 1001

NC1



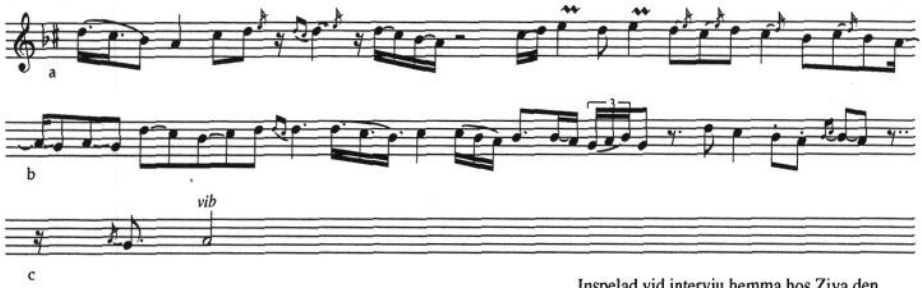
Från skivan "Ziya Aytekin", Origo 1001.
Spelad som inledning till "Karabağ".
Original karar: g#.

Açış: Ziya Aytekin, Ney

NC2

Duration: 0'18"

DL 871022



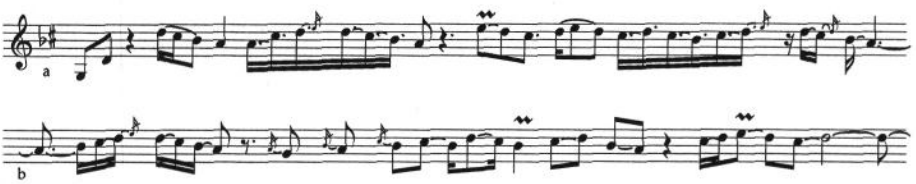
Inspelad vid intervju hemma hos Ziya den 22 okt 1987. Spelad som inledning till "Karabağ". Original karar: d.

Açış: Ziya Aytekin, Ney

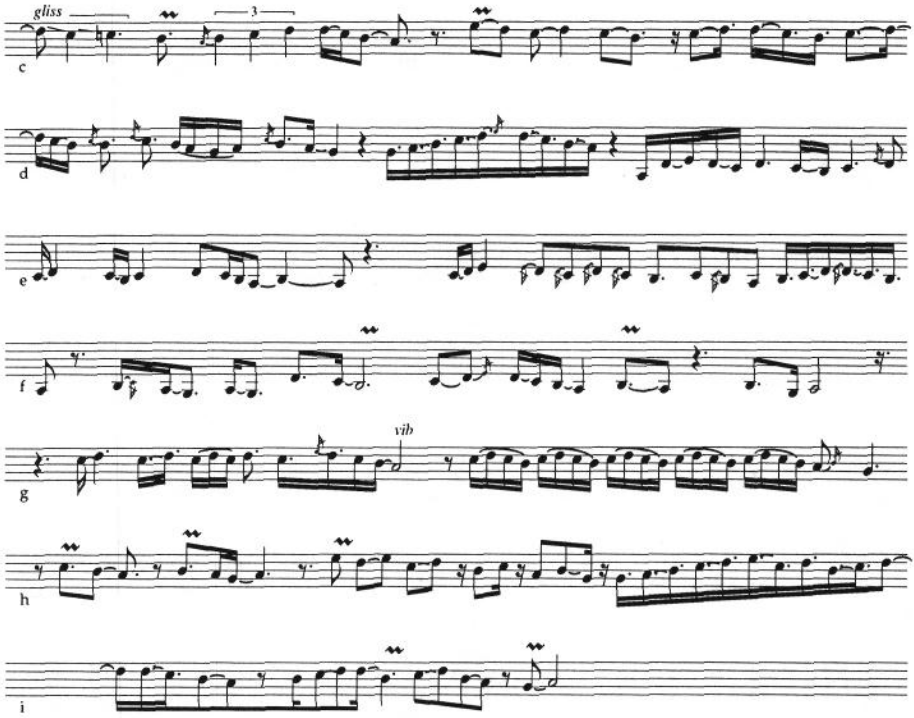
NC3

Duration: 1'10"

DL 890517A



NC3



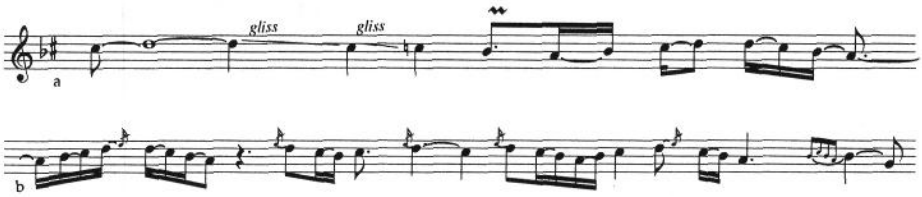
Från konsert på Musikvetenskapliga Institutionen i Stockholm den 17 maj 1989. Original karar: d.

Açış: Ziya Aytekin, Ney

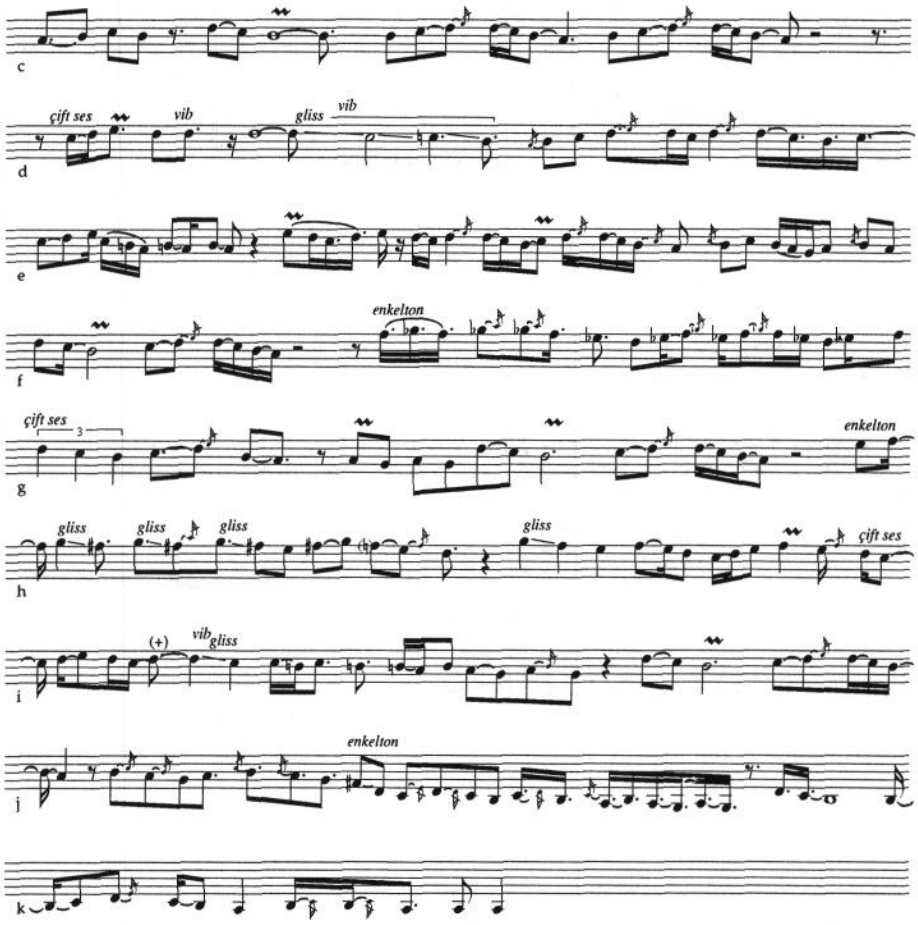
NC4

Duration: 1'23"

DL890517



NC4



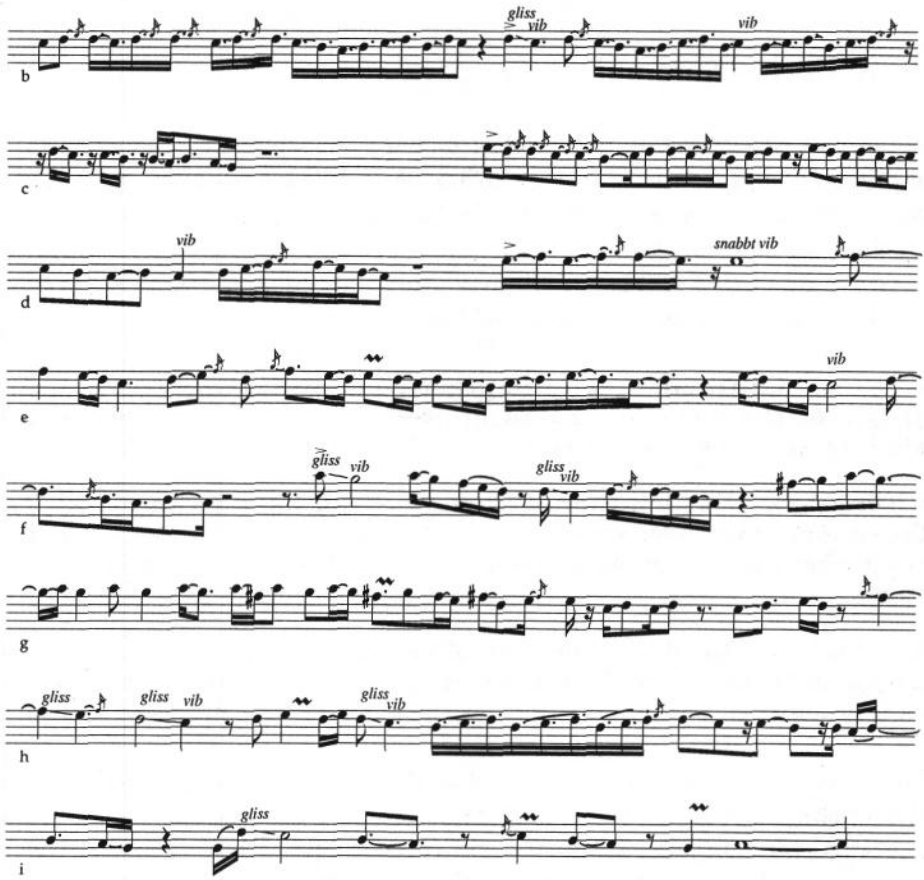
Från konsert den 17 maj 1989 på Musikvetenskapliga Institutionen i Stockholm. Spelad som inledning till den Arabiska schlagern "Meriem, Meriem". Original karar: G#.

Açış: Ziya Aytekin, Ney

NC5

Duration: 1'12" DL 901127

NC5



Vid återgången till Hicaz-tetrakordet i avslutningen har intonationen stigit något jämfört med improvisationens inledning.

Från offentlig konsert "Folkmusik-nattklubb" med Ziya Aytekin och Edip Akınçı på Musikhögskolan i Malmö den 27 nov 1990. Spelad som inledning till en Arabisk çiftetelli. Ej transponerad.

SUMMARY

INTRODUCTION

This study is focused on one kind of modal improvisation in Turkish folk and popular music: the *açış* (pl. açışlar). "Açış" means opening and is derived from the verb *açmak*, to open. In the musical context *açış* stands for "prelude" or "introduction".

In the analysis I will especially pay attention to two partially-connected areas in the field of modal music-making:

- **The modal framework in improvised açış-playing. The prerequisites of the melodic structure: used scale, tonal centres, melodic line, phrases and motives etc.**

- **The ways in which the instruments used have an influence on the modal structure. This part also includes a description of playing technique and construction of the instruments: mey, ney and zurna.**

But this book also aims to **present Ziya Aytekin, an immigrant musician in Sweden, by documenting his situation and background as a musician.**

To achieve sufficient exactitude and at the same time keep the investigation within reasonable bounds, I have chosen to concentrate the work on one musician, three instruments and three modes. I have selected these instruments for two reasons; firstly, they belong to the group of 4-5 instruments that the musician Ziya Aytekin has the best mastery of; secondly, they represent different, though in some contexts related, "musical spaces" in Turkish culture.

Urban culture ney	**Village culture** mey, zurna
Religious music ney	**Secular music** mey, zurna
Ottoman ney, zurna	**Turkish** mey, zurna
Dance music ney, zurna, mey	**Listening music** mey, ney

The Turkish shawm "zurna" is strongly connected to village culture. It is a typical outdoor instrument, frequently used on festive occasions. Zurna-musicians are often gypsies. The rim blown flute "ney" belongs to the Turkish urban culture. It is firmly associated with Turkish art music and with religious contexts, such as the ceremonies of the Sufi Mevlevî order. But the

ney is also used in popular music, for instance in the *kahvehane* (coffee house) music of the cities. The cylindrical double-reed instrument "mey" takes a intermediate position. The instrument clearly belongs to the village culture, and is often used for *oturak havası*, listening music.
The choice of the three modes has partly emerged during the course of the work. My intention is that they should be representative of Aytekin's music and, at the same time, part of the "normal" repertoire of the instruments. I have chosen to use the neutral labels: mode A, mode B mode C, however, in some respects the resemblance between these modes and the makams *Hüseyni*, *Segâh* and *Hicaz* in Turkish art music, as well as the *ayaklar Kerem*, *Misket* and *Garip* in modern Turkish folk music theory, is apparent.

• • •

The fact that Aytekin is a multi-instrumentalist gives me a unique angle of approach in the study of modality: to compare in what ways the different instruments are reflected in the music and particularly in the modal structures.

One of my points of departure is the hypothesis that it is not fruitful to separate the musical organisation provided by the mode from the stylistic frames that are given in instrumental tradition. It is not fruitful to look upon modal structures as an independent musical system, disengaged from the musician and his instrument. Descriptions of modal frameworks have to contain clarifications of instrumental practice (and maybe even of the musician).

To support the hypothesis I have chosen to transcribe and analyse 42 improvised açışlar performed by Ziya Aytekin. All 42 açışlar were recorded during the period 1983 - 1993.

The improvisations are selected from (and recorded in) various types of concert situations, ranging from "ordinary" concerts on stage with seated audience to dance events, interviews, phonograms and rehearsals.

Açışlar performed as introductions to dance are under-represented in the material. In spite of the fact that dance music is an important part of Aytekin's work, their part in this book is not in proportion, due to their short and "signal-like" character. Another under-represented category is improvisations collected from phonograms. The reason for this is my intention to avoid improvisations that might have been "too well-arranged" due to technical possibilities in the studio. All 42 transcriptions are appended to the book. Nine açışlar are enclosed on the CD.

• • •

The different musicological fields concerned in this study may be divided into four major groups:

- General descriptions of, and musicological inquires into the music cultures of the eastern Mediterranean regions.
- Scholarly investigation of modality in the same geographic area.
- Studies of musical instruments in South-east European, Turkish and Middle Eastern cultures.
- Research in music and other cultural utterances among immigrants and minorities in Western multi-cultural societies of today.

In the general description of Turkish music, works of Turkish scholars such as Yekta, Gazimihâl and Sarısözen are discussed. Foreign scholars on this subject that should be mentioned are Signell, Bàrtók and Kurt and Ursula Reinhard.

Aside from Markoff's dissertation (1987), that chiefly deals with playing technique and theory for the Turkish *bağlama*, to my knowledge there are no larger scholarly publications on modality in Turkish folk music. Among shorter articles on the subject Torganlı (1983), Doruk (1987), Özbek (1987), Brandl (1989), and Feldman (1989) can be mentioned. In Berlin 1988 the first of, so far, two meetings of the study-group "maqam", that was founded within the International Council for Traditional Music (ICTM), took place. The results of these meetings have been published in two extensive anthologies (Elsner 1989 and Elsner & Jähnichen 1992).

Two scholarly works, with ambitions to explain modal principles in Turkish and Arabian art music, that have had a large influence on this study, are Signell's *Makam. Modal practice in Turkish art music* (1977) and Touma's *Maqam Bayati in the Arabian Taqsim* (1980). Several aspects of the theoretical discussions that are presented in those works have also proven suitable for the investigation of folk and popular music.

1975 Lawrence Picken published his monumental work, *Folk Instruments of Turkey* in the series of "Handbuch der europäichen Volksmusikinstrumente". For my study of the musical instruments (chapter 4) Picken's book has been very useful.

CHAPTER 1 IMPROVISATION

According to two common types of definitions, improvisation is either (1) a musical discourse produced at the instant of its performance or (2) a process of interaction between the performing artist and a musical "model" which may be more or less fixed (cf. O' Súilleabháin 1978:70 and Nattiez 1989).

The two types of definitions do not contradict each other, but they describe the phenomenon of improvisation from different angles. The first

type is aiming at the process - the improvising - and the second focuses the frames or tools that are used in the process. Bernard Lortat-Jacob (1987) investigates the second type of definition and describes two kinds of "models" for modal improvisation: the firmer model, *modèle donné*, through which different improvisations exhibit melodic homogeneity, and a model characterised by its structure rather than its content, *modèle à découvrir*. The later can be understood as an abstract musical idea that originates from previous performances.

• • •

In Turkish folk and popular music there are, roughly speaking, three types of improvisation:

- melodic embellishment
- formulaic improvisation
- free-metric improvisation

In the melodic embellishment, *süsslemek,* the improvisation is limited by the melody. It must not disturb, but support the aesthetic expression of the melody. Most musicians make a point of continuously varying the performance of the same melodic line.

The formulaic and free-metric improvisations, on the other hand, constitute semi-autonomous musical forms. They both have proper beginnings and endings and can therefore often be regarded as regular parts of the tune.

There are two main kinds of metric formulaic improvisation. In the first kind, the melodic formulas can be compared to building bricks that are put after each other in a row. The other kind could be described as a chain, with normally four or eight links where the last link is used as the first in the following chain.

In the free-metric improvisation, such as the açış, the musician goes one step further. He liberates himself not only from the melody but also from the rhythm or meter of the tune. [224]

• • •

To facilitate the inquiry into the underlying factors that influence modal free-metric improvisation and constitute its models, I suggest the following table of theoretical categories:

- **Intersubjective conventions.**
  A) Mode (makam) - tonality. Musical patterns and playing techniques that frequently occur within a certain culture or a certain style.

---

224 The use of the word "açış" differs between musicians. With Aytekin the choice of expression indicates not only that the music is has a function of prelude, it also tells that it is improvised.

B) Conventions in musical (melodic) behaviour that are connected to specific musical spaces which in their turn are constituted by the types of situations, contexts, instruments etc.

- **Personal style.**
  The musician's own supply of musical motives and phrases, and his likes and dislikes.
- **Innovations created at the particular event.**

CHAPTER 2 FROM ŞAVŞAT TO ALBY

Ziya Aytekin is a Turkish multi-instrumentalist living in Stockholm. He has a very good reputation as a musician and is considered one of the best Turkish wedding-musicians in Western Europe with a large repertoire of Turkish, Kurdish, Azeri and Assyrian music. And maybe most important for my purposes, he is known as a very skilful improviser.

Aytekin was born 1956 in Şavşat, a small town in the district of Artvin in North-eastern Anatolia. As a boy he first learned to play the davul (big drum) and then the double-reed wind-instruments mey and zurna. His teachers where Sofu Usta and Cabbar Usta, two highly esteemed wedding-musicians in Şavşat. After finishing his military service as zurna-player in the Janissary orchestra in Istanbul, he moved to Sweden in 1979. Since then he has enlarged his repertoire as well as his capacity for playing different instruments. Today his musical activity is divided into three main genres: (1) **night-club and restaurant music (*fasıl*)** in *ince saz* groups where he plays mostly ney, and mey. (2) ***Türk halk müsiği***, the standardised popular Turkish folk music played in ensemble, that has been developed during the last fifty years. The genre is a sort of arranged concert version of folk music and dance and has its roots in the choir and orchestra *Yurttan sesler* that was created by Muzaffer Sarısözen at Radio Ankara in the 1940's. (3) **Ordinary festivity music (*düğün müsiği*)** performed on zurna and davul or mey and davul.

• • •

Aytekin initiated his musical career as a wedding musician (*düğün çalgıçı*) in Şavşat at the beginning of the 1970's. After some years he came in contact with dance groups in Trabzon. At the Trabzon Halk Evi (the peoples house in Trabzon) he started working as a professional zurna-player. In Trabzon he enlarged his repertoire in the genre of Türk Halk Müsiği, a musical domain which continued to be his field work after moving to Istanbul, and later to Stockholm. In Sweden his musical activity was expanded into popular urban fasıl-music. During the 1980's his engagement with dance groups has decreased, but at the same time work on festivity occasions - mostly weddings and circumcisions - again has become an important part of his occupation. His work with Türk Halk Müsiği resulted in

an increase of Aytekin's musical knowledge, he was no longer restricted to the local styles of Artvin but had a good mastery of a kind of modern "all-round-Turkish" repertoire. This made it possible for him to go back to his old job as a wedding-musician, but now with a considerably extended musical competence.

CHAPTER 3 MODALITY

In ethnomusicology "mode" has been used to denote musical phenomena which in one way or the other are composed of different components, usually a combination of scale and melodic movement. "Mode" has been used to point out that there are factors aside from the scale which guides or restricts a musical course of events.[225] But the term has by no means been used unambiguously. An often quoted definition of "mode" was made by Idelsohn (1929) where he emphasises the importance of characteristic motives constitutional for the particular mode. "A MODE (in Arabic and Persian: *Maqam* or *Naghana*) is composed of a number of MOTIVES (i.e., short music figures or groups of tones) within a certain scale" (Idelsohn 1929:24-25). However, demands of hierarchic treatment of the tone levels is not included in Idelsohn's definition.

The stress on the importance of musical motives for the characterisation and identification of a particular mode has had great influence on later definitions. A new approach to the understanding of the maqam-principle and of modality is represented by Touma who describes the maqam-phenomena in Arabic music as a improvisational technique (1968). According to Touma the maqam is a model or frame for the improvising musician.

Touma's explanation seems convincing, but nevertheless, one ought to be aware of the fact that Touma is only looking at one side of the complex system of meanings of "maqam". Zeranska-Kominek (1992:517-518) sorts out different levels of interpretation of the word "maqam" that are often confused. Roughly speaking maqam is used both in the sense of melody-type and compositional model, that is, maqam is used to describe the product - the melody - as well as the process in which the melody is created.

From my point of view a consistent version of the definition-model of modal music that I am working with would have to contain both the components that are fundamental for the development of the melodic linear

---

225 The prevalent expression for "mode" in the education system for folk musicians in Turkey is "ayak". The original meaning of ayak is "foot". The term is a loan from poetry, where ayak stands for "metrical foot" and designates different syllable and rhyme patterns. In modern folk musical theory ayak, in a similar way, means "modal melodic pattern".

structure and those that are part of the melodic and textural elements that are used to realise this structure.

A) Tonal components	I	Used scale (Gebrauchsleiter[226])
	II	Hierarchy of the scale steps
B) Melodic components	I	Melodic direction
	II	Motives and phrases that are typical of or connected to a certain mode

The components are guide-lines for any musician playing in a certain musical style. The salient point is that it is in improvisation and not in melody-playing that these guide-lines are fully expressed.

• • •

Stability and instability on different tone levels is a quite general feature of modal music. But which of the tone levels, and to what extent they are important for the modal structure is not that clear. A listener who is not familiar with the style could hardly have relevant expectations of melodic movement or stability on certain tone levels. The listener without intimate knowledge of the style cannot experience the tensions arising from the fulfilment or unfulfilment of expected melodic lines and central tone levels. When improvising, the musician toys with the expectations of the listeners: the musician knows that the listener awaits a certain melodic movement, at the same time the listener senses that the musician "knows that he knows". A music-game develops where the skill of the musician to a great extent lies in his ability to master this knowledge, to lead the musical course of events in a balanced and tasteful manner.

• • •

Another aspect of the modal process is that the frames or fundamental structures, which we as theorists tend to look upon as firm structures, in their turn are influenced and re-created by the very same music that they are directing. The modal practice is a multi-directional process where musicians, styles and instrumental idioms constantly affect each other. Theoretically speaking one could say that every açış-performance results in a change in the preconditions for the next one.

---

226 Unfortunately I don't think there is a good English term for this concept. "Gebrauchsleiter" goes back to the article "Melodie und Skala" (1912) where Hornbostel makes a distinction between "Materialleiter", roughly; tones that could be used and "Gebrauchsleiter", tones that are actually in use in a particular melody. (1912:11-23).

CHAPTER 4 THE INSTRUMENTS

Even though all three instruments are wind instruments they show considerable differences. First of all, the ney is a rim blown flute while both the zurna and the mey are double-reed instruments. At first glance the reed instruments appear to resemble each other to a great extent. They have the same number of finger holes, they produce the same scales in the lower register, for both instruments circular breathing is an important part of the playing technique, and maybe even more significant: they are often (in North-eastern Anatolia) played by the same musicians. In spite of this the mey and the zurna show far-reaching differences in ornamentation, phrasing, articulation, accentuation etc. This indicates that we are to seek the reasons for the differences not only in the construction of the instrument.

• • •

Two old denominations for indoor music and music intended for outdoor use are *ince saz* and *kaba saz* (cf. Askari, Brandl and Maucksch 1985). In many contexts these terms are used to distinguish between art music and folk music, especially davul-zurna music, but the meanings of the words *kaba* and *ince* are ambiguous and lead further: kaba also means 'thick', 'mighty', 'strong', 'rough', 'vulgar' and 'coarse' and ince: 'thin', 'fine', 'delicate', 'refined' and 'sensitive' (TYRS). The Turkish proverb *Zurnada peşrev olmaz*, "there is no order in zurna(-music)", tells us something about the common view of zurna as the wild, unrefined and vulgar instrument, the opposite to the well-defined and theoretically-explained rôles of the art music instruments. From this point of view we can see how the polarity between the zurna and the Turkish/Arabian ney has come to represent an aesthetical or maybe even ethical barrier between what is considered good and bad music in the eyes of established society, not principally from a musical perspective but from a moral one. Zurna playing has traditionally been looked upon as *ayıp*, shameful, and seen as connected to profanity and the bodily, physical activities that have not always been considered decent. Ney, on the other hand, is the bearer of God's voice (cf. Reinhard 1984:81) and reflects the music of the religious soul. There is a clear symbolic connection between the instruments and the contrast between body and soul; zurna represents physical love, sexuality, and ney symbolises the platonic love of God.

• • •

I think there are good reasons to believe that in spite of the fact that the mey is, in many respects, totally different from the ney, it has taken over a great deal of the playing techniques and aesthetic characteristics that are

connected with ney playing. This idea is supported by the fact that we know that the ney was sometimes substituted by the mey in *kahvehane*-ensembles in eastern Anatolia. One reason for this probably was (and still is) the difficulty to find good ney players outside the bigger cities.
Another important similarity is found in the fact that both mey and ney players usually sit down while performing. The bodily movements of the players are restricted to what is necessary for the tone production. The zurna player, on the other hand, normally stands up while performing, more or less moving with the dancers. The behaviour is expressive: when Aytekin plays the zurna he uses his posture to strengthen the musical intensity, for instance by pointing his instrument upwards during the most intense parts of his improvisations. I think that this way of acting by the musicians, in the performance situation, is reflected in the music itself. The wide gestures of the zurna player correspond to the rhythmical, richly ornamented and forceful playing. Just as Aytekin uses the expression "soft crossings" when talking about mey-açışlar, he says about the zurna-açış that "it should crash and slam". The more extended phrases and the tendency to properly carry out the basic modal shapes in the mey-açış performance, as well as the more modest bodily behaviour, could then be seen as influences from art music idioms.

• • •

I believe that the division between the mey and the zurna into two clearly distinguishable modes of expression also originates from a more immediate fact. The sound sources in both cases are double reeds. Both instruments are in use in the folk music tradition, played by the same musicians and furthermore, they are played to a high extent with the same blowing technique as well as the same fingerings. All this, however, by no means implies that the sounds produced, as far as tone quality is concerned, shows any significant resemblance. The zurna tone is strong with a very shrill, penetrating character, in contrast to the low pitched mey with its soft and sensual sound. This difference in tone quality is a very important reason for the divergences in performance of açışlar. I think of this as an intrinsic character-determining factor that goes for all musical instruments and shows itself as soon as a particular instrument is used. An instrument with a soft and tender sound also implies soft and tender use, more legato-like playing and longer melodic lines. A strong and shrill instrument, on the other hand, will be played with more power, more energetic, expressive gestures and a more forceful rhythmic accentuation.

CHAPTER 5 CONCLUSIONS FROM THE ANALYSIS

The study of Aytekin's açış-playing indicates that, even though one should not make too extensive conclusions from a case study like this, the influence of the instrument in use ought to be an important ingredient in the discussion of modality.

If we look at one particular instrument, my definition model of modality (p xx) appears to function as a fairly good description of the collective melodic conditions for the music-making. But as the comparison continues and we examine one musician's playing of different instruments, but in what he calls the same mode, considerable discrepancies occur.

The most solid parameter seems to be the scale, which is consistent to a satisfactory extent through all improvisations in all three modes. The other three parameters ([A-II] hierarchy of tone levels, [B-I] melodic direction and [B-II] motives and phrases) on the other hand, vary in different degrees.

In mode B, which is the most homogeneous mode as far as melody models are concerned, obvious differences in starting-tones (giriş), closing-motives and tones with strong tension potential (yeden) occur. In mode C, in addition, there are obvious discrepancies between the closing-phrases for ney and mey/zurna. In mode A the inconsistencies are more far-reaching with discrepancies in melody shapes and central tones.

Other differences in the melody types are of motivic/rhythmical kind. Many of the melody shapes with a pronounced rhythmical character seem to be more or less attached to the instruments. When playing the zurna for example, rhythmical gestures are generally more important in melody-forming (to some extent this is obviously also the case in ney-playing in mode A and B).

• • •

The results of the analysis show that an investigation of form and content of modal improvisation, similar to the discussion of the relation between "la langue" and "la parole" in linguistics, is relevant. My study of Aytekin's açışlar is carried out on a low level of generalisation, which means that the particular musical act in each improvisation has been focused and examined. The specific instrument has been used as the point of departure. And it has been laid open that the instrument is of importance for the categorisation of modality. All three modes executed on each instrument show melodic similarities, enough for us to identify them as the same mode. If we, on the contrary, try to establish the modal guide-lines on the higher degree of generalisation that all three instruments together represent, the modal identity becomes more vague. The shared features are fewer and the melodic elements that contradict the modal identity increase in number.

The restrictions and possibilities given by the construction of the instrument itself influence the improvised melody, but not to the extent that would be expected. Neither on the ney, nor the zurna, Aytekin utilises the total range of the instrument in his improvisations.

• • •

The musical space seems to exert strong influence on the musical composition. Each instrument carries a complex heritage constituted of its earlier applications.

In Chapter 1 I proposed a table of theoretical categories. The first paragraph "Intersubjective conventions", is directed towards modality, but also includes something else: conventions in musical (melodic) behaviour that are connected to specific musical spaces which in their turn consist of the types of situations, contexts, instruments etc.

The doctrine that the modal frame work gets expressed in improvisational processes and, not in composed melodies, seems fruitful. If we on the other hand takes our point of departure in melodies, we will find correspondence between the use of different instruments but at the same time important contradictions between the composed melodies and improvisation. But when we use improvisations as base for the analysis, we might discover that one and the same mode can be expressed through different modal structures that are connected with the instrument in use. In some cases, such as Aytekin's realisation of mode A, the large disparity might indicate that it is reasonable to speak of different independent modes.

KÄLLOR

Intervjuer

FE 911101 Intervju med kavalspelaren Ferhat Erdem. Inspelad på Sony video 8. Utförd i en loge på Folkets Hus i Stockholm.

GD 881206 Intervju med klarinettisten Goce Dzukov. Inspelad på kassett. Utförd hemma hos Dzukov på Halvsekelsgatan i Kortedala i Göteborg.

ZA 830615 Intervju med Ziya Aytekin. Inspelad på rullband. Utförd hemma hos Aytekin på Folkungagatan i Stockholm. (Intervjuare Owe Ronström.) Utskriven.

ZA 871022 Inspelad på kassett. Utförd hemma hos Ziya Aytekin på Alhagsvägen i Alby utanför Stockholm. Utskriven.

ZA 910819 Inspelad på kassett. Utförd hemma hos Ziya Aytekin på Alhagsvägen i Alby utanför Stockholm. Delvis utskriven.

ZA 910903 Inspelad på kassett. Utförd hemma hos Ziya Aytekin på Alhagsvägen i Alby utanför Stockholm. Utskriven.

ZA 931016 Inspelad på kassett. Utförd hemma hos Ziya Aytekin på Alhagsvägen i Alby utanför Stockholm. Utskriven.

ZA 920428 Inspelad på kassett. Utförd hemma hos Ziya Aytekin på Alhagsvägen i Alby utanför Stockholm. Utskriven.

ZA 930104 Inspelad på kassett. Utförd hemma hos Ziya Aytekin på Alhagsvägen i Alby utanför Stockholm. Utskriven.

ZA 930412 Samtal per telefon. Finns dokumenterad i form av minnesanteckningar.

ZA 930416 Inspelad på kassett. Utförd hemma hos Ziya Aytekin på Alhagsvägen i Alby utanför Stockholm. Utskriven.

Samtal angående instrumentkonstruktion har förts med två instrumentmakare:

Ramazan Kor i hans ateljé i Bursa i Turkiet den 27 maj 1991.

Jonas Näslund, Stockholm, med vilken fortlöpande kontakt hållits under avhandlingsarbetet.

Refererade fonogram:

Akkale, Belkis: *Allilar Yesilliler, Morlular. Neredesin.* Minareçi 4293
Aytekin, Ziya: *Ziya Aytekin.* URSP 00xx
Aytekin, Ziya: *Govendame.* Hünerkom. Bonn.
Aytekin, Ziya: *Oyunlarımız.* Egentillverkning.
Kandirali, Mustafa: *Süper Men Show* . Türküola
Kandirali, Mustafa: *mustafa kandirali.*152 Türküola 152
Orientexpressen: *Andra resan.* URSP 007
Salamé, Farauk: *The exotic orient in the flesh.* Voice of stars (VOS 10007).
Selim, Deli: *Deli Selim ve Arkadaslar.* Türküola.
Sofu Usta: *Çalan: Sofu Dede. Meyle Artvin Oyun Havaları.* Çağdas Plâk.
Sinan Çelik: *Kaval Soloları.* KTB 90·34·Ü·109·213

Litteratur:

Açın, Cafer 1987: Halk Çalgılarımızda Kullanılan Ağaçların Önemi. *III Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, s 1-10. Ankara.

Allmo, Per-Ulf 1990: *Säckpipan i Norden. Från änglars musik till Djävulens Blåsbälg*. Stockholm.

Alpay, Şahin 1980: *Turkar i Stockholm. En studie av invandrare, politik och samhälle.* Stockholm.

Andersson, Christoph 1986: *Om turkar.* Statens Invandrarverk.

Arnstberg, Karl-Olov 1986: *Teori för kulturforskare.* Stockholm.

Askari, Mohamed & Brandl, Rudolf & Maucksch, H-J 1985: Das volkstümlische Klarinettenensemble zwischen Orient und Balkan. *Studia instrumentorum musicae popularis VIII*, s 67-85. Stockholm.

Ataman, Sadi Yaver 1951: Mey. *Türk Folklor Araştırmaları, cilt 1*, s 77-78. Istanbul.

Aytekin, Ziya 1983: *Ziya Aytekin.* Texthäfte till LP-skiva Urspår, Origo 1001. Stockholm.

Bart, Fredrik 1981: *Process and form in social life. Selected essays of Fredrik Bart: Volume I.* London.

Bart, Fredrik 1983: *Sohar. Culture and Society in an Omani Town.* Baltimore.

Bàrtók, Béla & Lord, Albert 1951: *Serbo-Croatian Folk Songs.* New York.

Bàrtók, Béla 1976: *Turkish Music fom Asia Minor.* Benjamin Suchoff (ed). Princeton.

Bastien, Peter 1988: *In i musiken.* Stockholm.

Becker, Judith 1980: *Traditional Music in Modern Java. Gamelan in a Changing Society.* Honolulu.

Beliaev, Viktor 1975: *Central Asian Musik.* Connecticut.

Bengtsson, Ingmar 1973: *Musikvetenskap. En översikt.* Stockholm.

Bengtsson, Ingmar 1976: Intonation. *Sohlmans musiklexikon.* 2:a upplagan. Stockholm.

Bengtsson, Ingmar 1979: Tonsystem. *Sohlmans musiklexikon.* 2:a upplagan. Stockholm.

Bent, Ian 1987: *Analysis.* London.

Berg, Magnus & Andréasson, Håkan & Zintchenko, Lennart 1989: *Två invandrargenerationers svenska boende.* Byggforskningsrådet. Rapport R43:1989. Stockholm.

Brandily, Monique 1987: Improvisation: Quatorze Definitions. In Lortat-Jacob, Bernard (ed) *L'Improvisation dans les musiques de tradition orale*, s 67-70. Paris.

Brandl, Rudolf Maria 1989: Konstantinopolitaniche Makamen des 19. Jahrhunderts in Neumen: Die Musik der Fanaroiten. In Elsner (hrsg) *Maqam - Raga - Zeilenmelodik. Materialen der 1. Arbeitstagung der Study Group "maqam" beim International Council for Traditional Music vom 28. Juni bis 2. Juli 1988 in Berlin*, s 156-169. Berlin.

Brolinson, Per-Erik & Larsen, Holger 1990: *Satisfactions. Studier i ungdomskulturens musikestetik.* Stockholm.

Burke, Peter 1983 (1978): *Folklig kultur i Europa 1500-1800.* Malmö.

Bäck, Henry 1983: *Invandrarnas riksorganisationer.* Delegationen för invandrarforskning. Rapport 24. Stockholm.

Cardini, Franco 1992: *Europa 1492. Den gamla världen för femhundra år sedan.* Wiken.

Christensen, Dieter 1963: Tanzlieder der Hakkari-Kurden. *Jahrbuch für musikaliche Volks und Völkerkunde. Band 2*, s 11-47. Berlin.

The Concise English Dictionary. 1984 års upplaga. London.

Cohen, Anthony 1985: *The Symbolic Construction of Community.* Chichester, London, New York.

Dahlstedt, Sten 1977: Modus. *Sohlmans musiklexikon.* 2:a upplagan. Stockholm.

Deva, B. C. 1975: The Double-Reed Aerophone in India. *Yearbook for traditional music. vol. 7*, s 77-84.

Doruk, Yasar 1987: Türk Halk Müziği Türleri Üzerinde Yapi Yönünden Karşilastırmalı bir Inceleme. *III Milletleraraşı Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, s 87-94. Ankara.

Edlund, Lars & Mellnäs, Arne 1968: *Det musikaliska hantverket.* Stockholm.

Einarsson, Mats 1991: Some Aspects of Form as an intersubjective Framework in Instrumental Improvisations (*Taximia*) in Greek Bouzouki Music. In *Proceedings of the Second Brittish-Swedish Conference on Musicology: Ethnomusicology. Cambridge, 5-10 August 1989*, s 181-196. Göteborg.

Elsner, Jürgen (hrsg) 1989: *Maqam - Raga - Zeilenmelodik. Materialen der 1. Arbeitstagung der Study Group "maqam" beim International Council for Traditional Music vom 28. Juni bis 2. Juli 1988 in Berlin.* Berlin.

Elsner, Jürgen 1989: Zum maqam-Prinzip. Tongruppenmelodik als Grundlage und Baustein musikalischer Produktion. In Elsner (hrsg): *Maqam - Raga - Zeilenmelodik. Materialen der 1. Arbeitstagung der Study Group "maqam" beim International Council for Traditional Music vom 28. Juni bis 2. Juli 1988 in Berlin,* s 7-39. Berlin.

Elsner, Jürgen & Jähnichen, Gisa (hrsg) 1992: *Regionale maqam-Traditionen in Geschichte und Gegenwart.. Materialen der 2. Arbeitstagung der Study Group "maqam" beim International Council for Traditional Music vom 23. bis 28. März 1992 in Gosen bei Berlin.* Teil 1-2. Berlin.

Emsheimer, Ernst & Stockmann, Erich 1967: Vorwort der Herausgeber. *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Serie I. Band I,* s 7-10. Leipzig.

Ehn, Billy & Arnstberg, Karl-Olov 1980: *Det osynliga arvet. Sexton invandrare om sin bakgrund.* Stockholm.

Eriksson, Ola 1987 (1982): *Musiklära Gehörsträning Visharmonisering.* Stockholm.

Feldman, Lev 1992: Melodic Progression, Rhythm and Compositional Form in the Ottoman Peşrev: 1500-1850. In Elsner & Jähnichen (hrsg): *Regionale maqam-Traditionen in Geschichte und Gegenwart. Materialen der 2. Arbeitstagung der Study Group "maqam" beim International Council for Traditional Music vom 23 bis 28. März 1992 in Berlin,* s 191-215. Berlin.

Farmer, Henry 1936: Turkish Instruments of Music in the Seventeenth Century. *Journal of the Royal Asiatic Society (1936).*

Gazimihâl, Mamut Ragip 1928: *Anadolu Halk Türküleri ve Musiki Istikbalımız.* Istanbul.

Gazimihâl, Mamut Ragip 1954: Uzun Havalar. *Türk Folkloru Araştırmaları 3,* s 883.

Gazimihâl, Mamut Ragip 1956: Davul-zurna hakkında. *Türk Folklor Araştırmaları, cilt 4,* s 1241-1243. Istanbul.

Geertz, Clifford 1973: *The interpretation of cultures. Selected essays.* New York.

Gerson-Kiwi, Edith 1967: Maqam. Riemann, Hugo: *Musik Lexikon. Sachteil.* Mainz.

Hammarlund, Anders 1983: *Kaval. Ett bulgariskt folkinstrument.* Stockholm.

Hammarlund, Anders 1993: *Yeni Sesler. En väg till Musiken i det turkiska Sverige.* Stockholm.

Hassan, Scherazade & During, Jean 1980: Nay. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London.

Hirshberg, Jehoash 1991: Music in Immigrant Communities. An Overview. In *Proceedings of the Second Brittish-Swedish Conference on Musicology: Ethnomusicology. Cambridge, 5-10 August 1989*, s 285-304. Göteborg.

Hood, Mantel 1971: *The Ethnomusicologist.* Los Angeles.

Hoerburger, Felix 1986: *Volksmusikforschung. Aufsätze und Vorträge 1953-1984 über Volkstanz und instrumentale Volksmusik.* Eichstätt/Regensburg.

Hornbostel, Erich von 1912: Melodie und Skala. *Jahrbuch der Musikbibliotek Peters 20.*

Idelsohn, Abraham Z 1913: Die Maqamen der Arabischen Musik. *SIMG XV*, s 1-23.

Idelsohn, Abraham Z 1929: *Jewish Music in Its Historical Development.* New York.

Jairazbhoy, Nazir 1970: A Preliminary Survey of the Oboe in India. *Ethnomusicology 14*, s 375-388.

Jernberg, Anton och Ahlbäck, Sven 1986: *Jernbergslåtar.* Gävle.

Kartomi, Margaret 1981: The Process and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts. *Ethnomusicology 25*, s 227-249.

Keil, Charles 1987: Participatory Discrepancies and the Power of Music. *Cultural Anthropology. Vol 2, nr 3*, s 275-283.

Kurth, Ernst 1917: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Bachs melodische Polyphonie.* Bern.

Kurth, Ernst 1947: *Musikpsychologie.* Bern.

Larsen, Holger 1980: Vallhornstillverkning i Sverige. *Sumlen - årsbok för vis-och folkmusikforskning 1980*, s 9-46.

Larsson, Gunnar 1984: Meditation- improvisation. Om den irakiske lutinisten Munir Bashir. *Artes nr 1 84*, s 109-115.

Lapidus, Ira M. 1988: *A History of Islamic Societies.* Cambridge.

Lewis, Geoffrey 1967: *Turkish Grammar.* Oxford.

Lewis, Geoffrey 1978: *Modern Turkey.* Oxford.

Lewis, Geoffrey 1989: *Turkish.* Kent.

Ling, Jan 1967: *Nyckelharpan.* Stockholm

Ling, Jan 1989: *Europas musikhistoria. Folkmusiken.* Göteborg.

Lortat-Jacob, Bernard (ed) 1987: *L'Improvisation dans les musiques de tradition orale.* Paris.

Lundberg, Dan 1987: *Balalajkamusiken i Sverige.* Uppsats i Musikvetenskap. Stockholms Universitet.

Lundberg, Dan 1989: Deskriptiv notation. I Larsen, Holger & Norrman, Stig (red) *Ord om ton. 14 uppsatser om musikforskning.*, s 71-84. Stockholm.

Lundberg, Dan 1990a: Låt, improvisation och fonogram. *Musikologen 1990*, s 72-76.

Lundberg, Dan 1990b: Improvisationen - det är musikens frukt. En metod diskussion kring improvisation i grekisk och turkisk folk- och populärmusik. I Ronström, Owe (red) *Musik och kultur*, s 169-184. Lund.

Lundberg, Dan 1991: Improvisation in Turkish Folk Music. Açışlar Performed by Ziya Aytekin. In *Proceedings of the Second Brittish-Swedish Conference on Musicology: Ethnomusicology. Cambridge, 5-10 August 1989*, s 169-180. Göteborg.

Malm, Krister 1973: *Turkisk musik.* Texthäfte till LP-skiva Caprice CAP 1087.

Manuel, Peter 1989: Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretik Musics. *Yearbook for traditional music. Vol. XXI*, s 70-94.

Markoff, Irene 1986: *Musical Theory. Performance and the Contemporary Bağlama Specialists in Turkey.* Diss. University of Washington.

Massey, Reginald & Jamila 1976: *The Music of India.* London.

Merriam, Alan 1964: *The Anthropology of Music.* Evanstone.

Meyer, Leonard 1956: *Emotion and Meaning in Music.* Chicago.

Moberg, Ulf Thomas 1989: *Turkiet i våra dagar.* Stockholm.

Nattiez, Jean-Jacques 1989: Book review: L'Improvisation dans les musiques de tradition orale. (Lortat-Jacob) *Yearbook for traditional music. Vol. XXI*, s 128-129.

Nettl, Bruno 1964: *Theory and Method in Ethnomusicology.* New York.

Nettl, Bruno 1978: Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems, Concepts. *Ethnomusicology 22*, s 123-136.

Nettl, Bruno 1980: Ethnomusicology: Definitions, Directions, and Problems. In May, Elizabeth (ed) *Musics of many Cultures*, s 1-9. Los Angeles.

Nettl, Bruno 1985: *The Western Impact on World Music. Change, Adaptation, and Survival.* New York.

Owens, Thomas 1974: Charlie Parker. Techniques of improvisation. Vol 1-2. Los Angeles.

Pacholszyk, Jozef 1980: Secular Classical Music in the Arabic Near East. In May, Elizabeth (ed) *Musics of many Cultures*, s 253-268. Los Angeles.

Par, Arif Hikmet 1990: *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Sözlük.* Istanbul.

Picken, Laurence 1975: *Folk Instruments of Turkey.* London.

Pierce, Joe 1964: *Life in a Turkish Village.* New York.

Popescu-Judetz, Eugenia 1982: Köçek and Çengi in Turkish Culture. Lange, Roderyk (ed) *Dance Studies. Vol. 6,* s 46-58. Centre for Dance Studies, Jersey (GB).

Powers, Harold 1989: "International segāh" and its nominal equivalents in Central Asia and Kashmir. In Elsner (hrsg) *Maqam - Raga - Zeilenmelodik. Materialen der 1. Arbeitstagung der Study Group "maqam" beim International Council for Traditional Music vom 28. Juni bis 2. Juli 1988 in Berlin,* s 40-85. Berlin.

Reiche, Jens Peter 1970: Stilelemente Süd-Türkischer Davul-Zurna Stücke. *Jahrbuch für musikaliche Volks und Völkerkunde. Band 2,* s 9-54. Berlin.

Reinhard, Kurt 1966: Musik am schwarzen Meer. Erste Ergebniße einer Forchungsreise in die Nordost Türkei. *Jahrbuch für musikaliche Volks und Völkerkunde. Band 2,* s 9-58. Berlin.

Reinhard, Kurt 1979: Spieltechnik und Musik der türkischen Kurzoboe mey. *Studia instrumentorum musicae popularis VI,* s 111-120. Stockholm.

Reinhard, Kurt und Ursula 1984a: *Musik der Türkei. Band 1: Die kunstmusik.* Wilhelmshaven.

Reinhard, Kurt und Ursula 1984b: *Musik der Türkei. Band 2: Die Volksmusik.* Wilhelmshaven.

Rice, Timothy 1987: Towards the Remodelling of Ethnomusicology. *Ethnomusicology 31,* s 469-488.

Ronström, Owe 1992a : The Musician as a Cultural-Esthetic Broker. In Åke Daun, Billy Ehn & Barbro Klein (Eds) *To Make the World Safe for Diversity,* s 163-174. Stockholm.

Ronström, Owe 1992b: *Att gestalta ett ursprung. En musiketnologisk studie av dansande och musicerande bland jugoslaver i Stockholm.* Institutet för folklivsforsning. Stockholm.

Rothfarb, Lee 1988: *Ernst Kurth as Theorist and Analyst.* Philadelphia.

Rouanet, Jules 1921: La Musique Arabe. In Lavignac: *Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire.* Del 1, volym 5. Paris.

Russel, Bertrand 1984: *Västerlandets Filosofi.* Stockholm.

Sarısözen, Muzafer 1962: *Türk Halk Musikisi Uzûlleri.* Istanbul.

Sachs, Curt 1940: *The History of Musical Instruments.* New York.

Sachs, Curt 1929: *Geist und Werden der Musikinstrumente.* Berlin.

Sander, Åke 1993: Islam. *Invandrare och Minoriteter 2.*

Sárosi, Bálint 1967: Die volksmusikinstrumente Ungarns. *Handbuch der europäischen Volksmusik-instrumente. Serie I. Band I.* Leipzig.

Saussure, Ferdinand de 1966: *Course in General Linguistics.* New York.

SCB (Statistiska centralbyrån) 1991a: *Befolkningsstatistik 1991. Del 3.* Stockholm.

SCB (Statistiska centralbyrån) 1991b: *Levnadsförhållanden. Rapport 69. Tema Invandrare.* Stockholm.

Signell, Karl 1974: Esthetics of Improvsation in Turkish Art Music. *Asian Music 1974 V-2,* s 45-49.

Signell, Karl 1977: *Makam. Modal Practice in Turkish Art Music.* New York.

Shaw, Stanford & Shaw Ezel Kural 1988: *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey.* Vol 1-2. Cambridge.

Skog, Inge 1975: Arabisk Musik. *Sohlmans musiklexikon.* 2:a upplagan. Stockholm.

Slobin, Mark 1969: *Kirgiz Instrumental Music.* New York.

Slobin, Mark & Ronström, Owe 1989: Musik och kulturell mångfald. *Invandrare och minoriteter* Nr 2.

Sundberg, Johan 1973: *Musikens ljudlära.* Stockholm.

Sundelin, Anders 1992: *Konsten att berätta en historia.* Stockholm.

Svanberg, Ingvar 1988: *Invandrare från Turkiet. Etnisk och sociokulturell variation.* Centre for multiethnic research Uppsala University.

Szabolcsi, Bence 1965: *A History of Melody.* Budapest.

Tarlabaşı, Burhan 1987: Öz çalgımız kaval. *III Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri,* s 289-292. Ankara.

Tammer, Anthony 1993: Construction of the Turkish Ney. *Turkish Music Quarterly.* Vol. 5, No. 4, Autumn 1992/ Vol 6, No. 1, Winter, s 1-6.

Tieze, Andreas 1963: *Turkish Literary Reader.* Haag.

TMQ Turkish Music Quarterly Vol. 5, No.4, Autumn 1992 / Vol. 6, No. 1, Winter 1993.

Toraganlı, Hasan 1983: Türk Halk Musikisinde Anal (Hüseyni) Türecinin (Makam) Yapısal Özellikleri. *II Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri,* s 311-324. Ankara.

Touma, Hassan Habib 1971: The Maqam Phenomenon: An improvisation technique in the music of the middle east. *Ethnomusicology 15-1,* s 38-48.

Touma, Hassan Habib 1976: Relations between Aesthetics and Improvisation in Arab Music. *The World of Music 28 (2).*

Touma, Hassan Habib 1980(1968): *Maqam Bayati in the Arabian Taqsim. A Study in the Phenomenology of the Maqam.* Diss. Freie Universität Berlin.

TYRS Türkçe-Inglizce Yeni Redhouse Sözlüğü 11:e uppl 1990 Istanbul.

Underhill, Robert 1987: *Turkish Grammar.* Massachusetts.

Üngör, Etem Ruhi 1983: Türk Zurnası. *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri. III cilt Halk Müsiği-oyun-Eğlence*, s 365-390. Ankara

The **World Almanac and Book of Facts 1993.** Mark S Hoffman(ed). New York.

Valkare, Gunnar 1990: Intervallfenomenet i ackulturationsprocesser. I Ronström, Owe (red) *Musik och kultur*, s 99-121. Lund.

Yekta, Rauf 1921: La Musique Turque. In Lavignac: *Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire. Del 1, volym 5.* Paris.

Zeranska-Kominek, Slawomira 1992: Some methodological points concerning the concept of maqam. In Elsner & Jähnichen (hrsg): *Regionale maqam-Traditionen in Geschichte und Gegenwart. Materialen der 2. Arbeitstagung der Study Group "maqam" beim International Council for Traditional Music vom 23 bis 28. März 1992 in Berlin,* s 517-18. Berlin.

Zile, Judy van 1988: Examining Movement in the Context of the Music Event: A Working Model. *Yearbook for traditional music. Vol. XX*, s 125-133.

Åkesson, Lyn 1991: *De ovanligas betydelse.* Stockholm.

Özbek, Mehmet 1987: Türk Halk Müziğinde «Ayak» Tabirinin Yanlış Kullanımı Üzerine. *III Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, s 205-214. Ankara.

Özönder, Cihat 1988: Simbiyotik Bir Cemaat: Andrın Çevresi Abdalları. *Türk Folkloru Araştırmaları 1988/1*, s 54-64. Ankara.