

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

**Τα μακάμ της τροπικής «οικογένειας» αράκ κατά τον Π. Κηλτζανίδη και ο
βαρύς ή πλάγιος του τρίτου ήχος μέσα από τα επικρατέστερα θεωρητικά
συγγράμματα**

Πτυχιακή εργασία του Παναγιώτη Β. Βίγλα
Α. Μ. Φ. 1024

Υπο την εποπτεία του κ. Μάρκου Κ. Σκούλιου

Άρτα
Μάιος 2013

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

• Συντομογραφίες-Βραχυγραφίες.....	4
• Πρόλογος.....	6
• Εισαγωγή.....	7
• Κεφάλαιο Πρώτο	
1. Το θεωρητικό του Π. Κηλτζανίδη και η τροπική «οικογένεια» αράκ.....	13
1.1 Αράκ.....	14
1.2 Εβίτζ.....	19
1.3 Εβίτζ αρά.....	23
1.4 Μουχαλίφ αράκ.....	27
1.5 Ρούϊ αράκ.....	30
1.6 Σουλτανί αράκ.....	33
1.7 Ζιλγκές.....	37
1.8 Ζιργκές χαβεράν.....	39
1.9 Πεστενιγκιάρ.....	42
1.10 Μπεστέ ισφαχάν.....	45
1.11 Ραχάτουλ ερβάχ.....	48
1.12 Ραχάτ φεζά.....	51
1.13 Φεραχνάκ.....	53
1.14 Σέφκου εβσά.....	57
1.15 Εβίτζ μουχαλίφ.....	60
1.16 Εβίτζ πιουσελίκ.....	63
1.17 Συμπεράσματα.....	66
• Κεφάλαιο Δεύτερο	
2.1 Ο βαρύς μέσα από το θεωρητικό του Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων.....	68
2.2 Ο βαρύς μέσα από το θεωρητικό του Π. Αγαθοκλή.....	70
2.3 Ο βαρύς μέσα από το θεωρητικό του Κ. Φιλοξένη.....	71
2.4 Ο βαρύς μέσα από το θεωρητικό του Στεφάνου Λαμπαδαρίου.....	74
2.5 Ο βαρύς μέσα από το θεωρητικό της Μουσικής Επιτροπής του 1881-83 του Οικουμενικού Πατριαρχείου.....	75
2.6 Ο βαρύς μέσα από το θεωρητικό του Μ. Μισαηλίδη.....	77
2.7 Ο βαρύς μέσα από το θεωρητικό του Σ. Καρά.....	80
2.8 Σύνοψη και σύγκριση των απόψεων των θεωρητικών συγγραμμάτων.....	97
• Κεφάλαιο Τρίτο	
3.1 Η σχέση των μακάμ της οικογένειας αράκ του Π. Κηλτζανίδη με τους επιμέρους παραγόμενους κλάδους του βαρέος.....	107

- Επίλογος.....115
- Βιβλιογραφία.....117
- Παράρτημα.....120

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Κωδίκων και Βιβλίων

I. Μ. Μ. Βατοπαιδίου	Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου
I. Μ. Παντελεήμονος	Ιερά Μονή Παντελεήμονος
M. Πανδ. 2	Μουσικός Πανδέκτης, τόμος 2 ^{ος}
T. Ανθ.	Ταμείον Ανθολογίας

Λοιπές Συντομογραφίες

αι.	αιώνας
αρ. χφ.	αριθμός χειρογράφου
βλ.	βλέπε
βυζ. τμ.	βυζαντινά τμήματα
διατ.	διατονικός, -ή, -ό
δίφ.	δίφωνος
εκκλ.	εκκλησιαστικός, -ή, -ό
ειρμ.	ειρμολογικός, -ή, -ό
επτάφ.	επτάφωνος
ήχ.	ήχος
θεωρητ.	θεωρητικό
κ.ά	και άλλα
κλπ.	και λοιπά
μαλ.	μαλακός, -ή, -ό
μερκ. κόμ.	μερκατωρικό, -ά κόμμα, -τα
π.χ.	παραδείγματος χάριν
πεντάφ.	πεντάφωνος
σελ.	σελίδα
σκλ.	σκληρός, -ή, -ό
σσ	σελίδες
στιχ.	στιχηρατικός, -ή, -ό
στίχ.	στίχος, στίχοι
σχεδιάγρ.	σχεδιάγραμμα
τετράφ.	τετράφωνος
υψ	υποσημείωση
φθ.	φθόγγος
χφ	χειρόγραφο
χρωμ.	χρωματικός

ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ

A. Δ. Ε. Ε.	Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος
ΕΒΕ	Εθνική Βιβλιοθήκη Ελλάδος
Θ. Λ.	Θεία Λειτουργία
ΙΒΜ	Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας
Μ. Θ.	Μέγα Θεωρητικό
ΜΠΤ	Μετοχίου Παναγίου Τάφου
Μ. Ε	Μουσική Επιτροπή 1881-83
Π. Ε. Ι.	Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης
Τ. Λ. Π. Μ.	Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής
ΜΜΒ	Monumenta Musicae Byzantinae

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το θέμα που θα πραγματευτούμε επιλέχθηκε μετά από την παρακολούθηση των μαθημάτων Τροπική Ανάλυση και Λόγια Μουσική της Ανατολής, όπου γνωρίσαμε το μουσικό ανατολικό σύστημα των μακάμ και το Ορθόδοξο Εκκλησιαστικό μουσικό σύστημα της οκτωηχίας με τους επιμέρους κλάδους της. Ανάμεσα σε μια πλειάδα Ρωμιών, Τούρκων αλλά και Αρμενίων, Εβραίων, Αράβων και Περσών μουσικών του 17^{ου}-19^{ου} αι. μ.Χ.-περιόδου όπου διαμορφώνεται το ύφος της κλασικής οθωμανικής μουσικής και υφίσταται μια γόνιμη και ανθηρή ώσμωση μεταξύ των προαναφερθέντων μουσικών εθνικοτήτων που διαμορφώνει το μουσικό γίνεσθαι της οθωμανικής επικράτειας-της οποίας η προσφορά αναδείχθηκε στο μέτρο του δυνατού κατά τις ώρες των μαθημάτων αυτών, εκτενής αναφορά έγινε στη συμβολή του Παναγιώτη Κηλτζανίδη για την ανάδειξη της σχέσης των εκκλησιαστικών ήχων με τα αραβοπερσικά μακάμ.

Από τη γνώση και την εμπειρία που αποκομίσαμε από τα μαθήματα αυτά, σε συνδυασμό και με την παρατήρηση μιας ασάφειας και σύγχυσης μέσα στον ιεροσαλτικό χώρο, όσον αφορά τα περί της θεωρίας και της πράξης του βαρέος, γεννήθηκε το ενδιαφέρον για τη μελέτη και την έρευνα του βαρέος ήχου και της τροπικής οικογένειας αράκ όπως αυτή παρουσιάζεται από το θεωρητικό σύγγραμμα του Π. Κηλτζανίδη, αλλά και τη σχέση που υπάρχει μεταξύ αυτών των δύο διαφορετικών μουσικών κλάδων και κατ' επέκταση μουσικών συστημάτων.

Και επειδή όπως είναι γνωστό, τίποτα σε αυτό τον κόσμο δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί από έναν και μόνο, διότι έτσι είναι πλασμένη η φύση μας από το Δημιουργό, οφείλονται θερμές ευχαριστίες στον επόπτη μου κ. Μάρκο Σκούλιο για την αμέριστη υποστήριξη του σε όλα τα στάδια της εργασίας, στον συνάδελφο κ. Κωνσταντίνο Λανάρα για τις συμβουλές και τις διορθώσεις του, και στον συνάδελφο κ. Παναγιώτη Μήτσο που βοήθησε για την ψηφιοποίηση των μεταγραφέντων μελωδικών παραδειγμάτων από το βυζαντινό στο τουρκικό μουσικό σημειογραφικό σύστημα.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Από τα τέλη 16ου αιώνα μ.Χ. η λόγια οθωμανική μουσική αρχίζει να διαφοροποιείται από το πανισλαμικό μουσικό ιδίωμα και δημιουργεί νέες φόρμες, μακάμ, οργανολόγιο κλπ. Στη διαμόρφωση της λόγιας οθωμανικής μουσικής παράδοσης σημαντικότατο ρόλο έπαιξαν η ντόπια λαϊκή και λόγια μουσική των Ρωμιών και οι μουσικές παραδόσεις των Εβραίων, των Αρμενίων, των Αράβων και των Περσών¹. Έτσι η κλασική οθωμανική μουσική διαμόρφωσε ένα ιδιαίτερο χαρακτήρα και ύφος που ολοκληρώθηκε στα μέσα του 19ου αι..

Στην πρώτη περίοδο της λόγιας οθωμανικής μουσικής (1580-1700) μεγάλη φυσιογνωμία υπήρξε ο Μολδαβός Καντεμίρ, χριστιανός, ταταρικής καταγωγής. Το πολύ σημαντικό είναι ότι ο Δημ. Καντεμίρ², κάνει μια συστηματική επιτόπια έρευνα σε όλους τους τότε γνωστούς οργανοπαίχτες της Πόλης, μαθαίνοντας για το πως αναπτύσσεται το κάθε μακάμ, ουσούλ, κλπ.. Από το κείμενο αυτό που γράφει ο Καντεμίρ το 1700-το οποίο χάθηκε και μας είναι γνωστό από το θεωρητικό του Π. Κηλτζανίδη-ξεκινάει μια πλειάδα από κείμενα στην ελληνική γλώσσα που περιγράφουν το σύστημα των μακάμ με πρώτο του Π. Χαλάντζογλου (1700) λίγο μετά τον Καντεμίρ. Όλη αυτή η σειρά των Ελλήνων³ που γράφουν κείμενα έχουν ως πηγή τους-εκτός από την επιτόπια έρευνά τους-τον Καντεμίρ, ειδικότερα ο Π. Κηλτζανίδης. Σε αυτή τη σειρά ανήκουν οι Π. Χαλάντζογλου (1700) , Κ. Μαρμαρινός (1720), Απ. Κώνστας ο Χίος (τέλη 18ου αι.), Στέφανος Δομέστιχος (αρχές 19ου αι.), Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης (μέσα 19ου αι.), Π. Κηλτζανίδης (τέλη 19ου αι.).⁴

Παρατηρείται, ότι οι προαναφερθέντες Ρωμιοί μουσικοθεωρητικοί, στα θεωρητικά τους συγγράμματα, περιγράφουν, συγκρίνουν και αντιστοιχίζουν το κάθε μακάμ με τον ανάλογο εκκλησιαστικό ήχο. Με τον τρόπο αυτό, θέλουν να υπογραμμίσουν την κοινή θεωρητική βάση⁵ των δύο παραδόσεων, που είναι εκείνη της αρχαιοελληνικής μουσικής. Ο Απ. Κώνστας και ο Κ. Μαρμαρινός, εκθέτουν τις απόψεις τους για την αραβοπερσική μουσική έχοντας πλήρη συνείδηση⁶ ότι η παράδοση αυτή στηρίζεται στην ελληνική. Ο Κώνστας σημειώνει ότι οι μεταγενέστεροι, λησμόνησαν ή έχασαν τα ονόματα των φθορών (σημάδια αλλοιώσεως) και των μεσιφωνιών⁷ που διατηρούνται στην αραβική γλώσσα. Ο Walter J. Ong⁸, λέει ότι ο προφορικός πολιτισμός έχει ως

¹ Βλ. Τσιαμούλης Χρίστος, Ερευνίδης Παύλος, *Ρωμιοί Συνθέτες της Πόλης*, εκδόσεις Δόμος, Αθήνα 1998, σσ. 9-11..

² Σκούλιος Μάρκος, Φάκελος σημειώσεων από τις παραδόσεις στο μάθημα *Λόγια Μουσική της Ανατολής* του ΤΛΠΜ.

³ Οι ίδιοι είναι ζωντανές μουσικές προσωπικότητες της λόγιας οθωμανικής μουσικής, τραγουδούν, παίζουν ταμπούρ, νεί και αναπτύσσουν σχέσεις με Τούρκους μουσικούς αλλά και άλλων εθνικοτήτων, βλ. Τσιαμούλης Χρίστος, Ερευνίδης Παύλος, *Ρωμιοί Συνθέτες της Πόλης*, εκδόσεις Δόμος, Αθήνα 1998, σελ. 12.

⁴ Βλ. Αλυγιζάκης Ε. Αντώνιος, *Εκκλησιαστικοί Ήχοι και Αραβοπερσικά Μακάμια*, Θεσσαλονίκη 1990, σελ. 9.

⁵ Βλ. Αλυγιζάκης Ε. Αντώνιος, *Εκκλησιαστικοί Ήχοι και Αραβοπερσικά Μακάμια*, Θεσσαλονίκη 1990, σελ. 34.

⁶ Βλ. Αλυγιζάκης Ε. Αντώνιος, *Εκκλησιαστικοί Ήχοι και Αραβοπερσικά Μακάμια*, Θεσσαλονίκη 1990, σελ. 34.

⁷ Οι μεσιφωνίες είναι οι βάσεις που βρίσκονται δύο φωνές κάτω από τις βάσεις των κύριων ήχων.

⁸ Βλ. Walter J. Ong, *Προφορικότητα και Εγγραμματισμός*, Π. Ε. Ι., Ηράκλειο Κρήτης 2005, σελ. 7.

βασικά χαρακτηριστικά του, το δυναμισμό, την κινητικότητα, τη συνεχή μεταβολή, τη συμμετοχικότητα, τη συνάρτησή του με τις εκάστοτε περιστάσεις. Έτσι μπορεί να ειπωθεί, ότι λόγοι γλωσσικής επικοινωνίας⁹ επέβαλλαν τις συγκρίσεις των ήχων και των μακάμ. Ο Π. Κηλτζανίδης, στον πρόλογο του θεωρητικού του αναφέρει, ότι γράφει το σύγγραμμα αυτό, με σκοπό να αποτελέσει το διδακτικό εργαλείο για την εκμάθηση και τη διάδοση της εξωτερικής (κοσμικής) ελληνικής μουσικής αλλά και χρήσιμο εργαλείο για τους μελουργούς και όσους ασχολούνται με τη μουσική.

Η παρούσα εργασία επιχειρεί, πρώτον, να εξετάσει τον τρόπο περιγραφής των δεκαέξι μακάμ της τροπικής οικογένειας αράκ, μία από τις οκτώ τροπικές οικογένειες (δουγκιάχ, σεγκιάχ, τσαργκιάχ, νεβά, χουσεϊνί, χιτζάζ, αράκ, ράστ) των μακάμ που παρουσιάζει ο Π. Κηλτζανίδης στο θεωρητικό του σύγγραμμα και τον τρόπο αντιπαραβολής, σύγκρισης και συσχέτισής τους με τους εκκλησιαστικούς ήχους. Δεύτερον, να παρουσιάσει τους δύο κύριους κλάδους του βαρέος ή πλαγίου τρίτου ήχου με τους επιμέρους κλάδους αυτών μέσα από τα θεωρητικά συγγράμματα. Τρίτον, να αντιπαραβάλει, να συγκρίνει και να αντιστοιχίσει τα μακάμ της οικογένειας αράκ με τους κλάδους του βαρέος ήχου.

Το υλικό της εργασίας αποτελείται από πέντε κεφάλαια: την Εισαγωγή και άλλα τέσσερα. Μετά την παράθεση των κεφαλαίων ακολουθεί η Βιβλιογραφία και τέλος η εργασία ολοκληρώνεται με το μουσικό Παράρτημα.

Στην εισαγωγή, παρουσιάζεται το ιστορικοκοινωνικό, ιδεολογικό και μουσικό πλαίσιο του θέματος της εργασίας, γίνεται αναφορά στο τι επιχειρεί να εξετάσει η εργασία αυτή, παρατίθεται η διάρθρωση του υλικού της σε κεφάλαια, αναλύεται το σκεπτικό της εργασίας, ο σκοπός και η μεθοδολογία, ο τρόπος προόδου της παρουσίασης και κλείνει με βιογραφικά στοιχεία για τον Π. Κηλτζανίδη.

Το πρώτο κεφάλαιο, αναλύει με διεξοδικό τρόπο το κάθε μακάμ της οικογένειας αράκ σε ξεχωριστή υποενότητα, όπως αυτό περιγράφεται από τον Π. Κηλτζανίδη και ταυτοχρόνως καταγράφει τη συμφωνία ή μη του κειμένου περιγραφής με το μελωδικό παράδειγμα και το σχεδιάγραμμα της κλίμακας. Το κεφάλαιο κλείνει με συμπεράσματα για τον τρόπο περιγραφής των μακάμ από τον Κηλτζανίδη και αναδεικνύοντας τις διαφοροποιήσεις που παρατηρήθηκαν μεταξύ του κειμένου, του παραδείγματος και του σχεδιαγράμματος, γεφυρώνοντας κάποιες από αυτές με τη βοήθεια θεωρητικών συγγραμμάτων.

Το δεύτερο κεφάλαιο, παρουσιάζει εκτενώς τη θεωρία του βαρέος ήχου με τους κυρίους και επιμέρους κλάδους αυτών, όπως αυτή καταγράφεται στα θεωρητικά συγγράμματα των συγχρόνων του Π. Κηλτζανίδη. Η παρουσίαση πραγματοποιείται για το κάθε θεωρητικό σε ξεχωριστή υποενότητα του κεφαλαίου. Τελειώνει το κεφάλαιο αυτό με συγκριτική μελέτη των απόψεων των θεωρητικών συγγραμμάτων, η οποία καταδεικνύει τα σημεία σύγκλισης αλλά και απόκλισης των εν λόγω συγγραμμάτων πάνω σε όλα τα συστατικά γνωρίσματα των κλάδων του ήχου.

Το τρίτο κεφάλαιο, προβάλλει και αναδεικνύει τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στα μακάμ της οικογένειας αράκ από την περιγραφή του Π. Κηλτζανίδη με τους

⁹ Βλ. Αλυγιζάκης Ε. Αντώνιος, *Εκκλησιαστικοί Ήχοι και Αραβοπερσικά Μακάμια*, Θεσσαλονίκη 1990, σελ. 35.

αντίστοιχους κλάδους του βαρέος, χρησιμοποιώντας και παραδείγματα από συνθέσεις του κλασικού εκκλησιαστικού ρεπερτορίου. Το κεφάλαιο κλείνει με συμπερασματικές θέσεις για τον τρόπο του ονομαστικού προσδιορισμού των συνθέσεων του βαρέος αλλά και των υπόλοιπων ήχων της οκτωηχίας.

Ο επίλογος αποτελεί το τελευταίο μέρος, όπου πραγματοποιείται συνολική αποτύπωση στη διεξαγωγή συμπερασμάτων για τον τρόπο περιγραφής των μακάμ από τον Π. Κηλτζανίδη, για το βαθμό διάκρισης των επιμέρους κλάδων του βαρέος ήχου στη θεωρία της εκκλησιαστικής μουσικής αλλά και των συγκεκριμένων συγγραμμάτων, και για την τροπική συνάφεια των μουσικών κλάδων των δύο ανατολικών μουσικών συστημάτων.

Από παλαιά παρατηρείται η συνήθεια ορισμένων ενασχολούμενων με την ψαλτική παράδοση και την εξωτερική (κοσμική) μουσική, να χρησιμοποιούν ονόματα από το ανατολικό μουσικό σύστημα των μακάμ για συνθέσεις της εξωτερικής μελοποιίας αλλά και της εκκλησιαστικής, π.χ. σεμπά, χιτζάζ, ουσάκ, κλπ.. Αυτή η συνήθεια υιοθετήθηκε και από τους ίδιους τους μελουργούς στα μουσικά κείμενα των συνθέσεών τους, αλλά ευτυχώς σε περιορισμένο βαθμό. Μια από τις αρνητικές συνέπειες αυτής της πρακτικής, ήταν μερικοί ξένοι μουσικολόγοι¹⁰ να διατυπώσουν τη θέση ότι η νεοελληνική μουσική παράδοση βασίζεται στο αραβοπερσικό-τουρκικό μουσικό σύστημα σε θεωρητικό, αλλά και πρακτικό, μελωδικό και μελισματικό επίπεδο.

Επίσης, ένα σημαντικό μουσικό ζήτημα το οποίο συνδέεται άμεσα με το προηγούμενο, είναι η ασάφεια ή η άγνοια που υπάρχει στον ιεροψαλτικό κόσμο για τις κατηγορίες και τα είδη του βαρέος ή πλαγίου τρίτου ήχου. Ιδιαίτερα αυτή η σύγχυση παρατηρείται στον ένα από τους κύριους κλάδους του βαρέος, το μαλακό διατονικό. Αυτό το φαινόμενο έχει δημιουργηθεί εν πολλοίς λόγω του ότι τα πονήματα ή θεωρητικά συγγράμματα, οι πραγματείες, τα μουσικά χειρόγραφα, δεν αναφέρονται στους επιμέρους κλάδους του μαλακού διατονικού βαρέος, πλην ορισμένων εξαιρέσεων. Ωστόσο σε αντίθεση με τα θεωρητικά κείμενα, οι συνθέσεις των μουσικών κειμένων καταδεικνύουν τους επιμέρους κλάδους του ήχου με τη δομή τους, τη μελωδική τους κίνηση και συμπεριφορά, όσο και με τη διαστηματική τους πλοκή και εξέλιξη. Φανερώνουν δηλαδή αυτό που μεταλαμπαδεύεται δια της ζώσας προφορικής παράδοσης από γενεά σε γενεά και από εποχή σε εποχή.

Σκοπός της εργασίας αυτής είναι να αναδείξει από τη μια πλευρά, τόσο τις πολιτισμικές συγγένειες των δύο ανατολικών μουσικών συστημάτων όσο και τις πολιτισμικές τους διαφοροποιήσεις και από την άλλη αφενός μεν, τη συγκεχυμένη εικόνα ή και την παντελή έλλειψη που παρουσιάζουν τα περισσότερα από τα θεωρητικά τα οποία διερευνώνται, όσον αφορά τη διάκριση των επιμέρους παραγόμενων ήχων του μαλακού διατονικού βαρέος και αφετέρου, τη δυνατότητα προσδιορισμού των επιμέρους κλάδων αυτών, αξιοποιώντας τον τρόπο με τον οποίο τα εν λόγω θεωρητικά προβαίνουν στη διάκριση των επιμέρους κλάδων των άλλων ήχων της οκτωηχίας¹¹

¹⁰ Βλ. Αλυγιζάκης Ε. Αντώνιος, *Εκκλησιαστικοί Ήχοι και Αραβοπερσικά Μακάμια*, Θεσσαλονίκη 1990, σελ. 7.

¹¹ Ο αριθμός οκτώ (8), συμβολίζει την Όγδοη Ημέρα, δηλαδή την Ημέρα της Κρίσεως, η οποία υπενθυμίζεται με τις οκτώ διαγραμματισμένες σκίες που φεγγοβολούν ανάμεσα στη μορφή του Παντοκράτορα στο τρούλο των Εκκλησιών.

αλλά και εκείνα τα λίγα θεωρητικά που διακρίνουν με σαφήνεια και συστηματικό τρόπο τους επιμέρους κλάδους του εξεταζόμενου ήχου, όπως του Σ. Καρά καθώς και παραδείγματα μαρτυριών για τους κλάδους των άλλων ήχων, οι οποίες υπάρχουν διάσπαρτες στις Προθεωρίες, τα μουσικά χειρόγραφα της παλαιάς συνοπτικής και νέας αναλυτικής σημειογραφίας και τα θεωρητικά συγγράμματα.

Η επιλογή του θεωρητικού του Π. Κηλτζανίδη, έγινε διότι σε σχέση με τα προηγούμενα θεωρητικά, χαρακτηρίζεται ως το συστηματικότερο και αναλυτικότερο, δεδομένου ότι έχει παρέλθει περίοδος ωρίμανσης της νέας αναλυτικής γραφής μισού αιώνα και πλέον από την μεταρρύθμιση του 1814. Τα έξι από τα επτά θεωρητικά συγγράμματα των μουσικοθεωρητικών Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων, Παναγ. Αγαθοκλή, Κυριακού Φιλοξένη, Στεφάνου Λαμπαδαρίου, Μουσικής Πατριαρχικής Επιτροπής του 1881-83 και Μισαήλ Μισαηλίδη, τα οποία θα μελετηθούν για τη θεωρία του βαρέος με χρονολογική σειρά, αναγνωρίζονται ως τα αντιπροσωπευτικότερα της περιόδου αυτής (αρχές 19^{ου} αι.-αρχές 20^{ου}) και συνδέονται άμεσα χρονικά με το θεωρητικό του Π. Κηλτζανίδη. Επιλέχθηκε και το θεωρητικό του Σίμωνα Καρά, προϊόν του β' μισού του 20^{ου} αι., επειδή διακρίνεται για την εμβρίθεια και την ενάργεια με την οποία παρουσιάζει τα θεωρητικά θέματα της εκκλησιαστικής μουσικής τέχνης και ενδεχομένως να αποτελεί τη σημαντικότερη θεωρητική έκδοση του 20^{ου} αι., αφού ακριβώς αντιμετωπίζει για πρώτη φορά ολοκληρωμένα την ελληνική μουσική ως σύστημα. Αυτό δε σημαίνει ότι δεν υπάρχουν άλλα αξιόλογα ελληνικά θεωρητικά συγγράμματα που να πραγματεύονται το θέμα της περιγραφής των μακάμ και της αντιστοιχισής τους με τους εκκλησιαστικούς ήχους, όπως και το θέμα του βαρέος ήχου, αλλά τηρήσαμε την αρχή της δειγματοληπτικής μεθόδου. Η αρχή αυτή τηρήθηκε κυρίως κατά την εξέταση του υλικού που παρατίθεται σε καταλόγους και βιβλιοθήκες, όπου ο τεράστιος όγκος του υπάρχοντος υλικού θα μπορούσε να οδηγήσει σε χρονοβόρες διαδικασίες και αποπροσανατολισμό από το σκοπό της σκιαγράφησης της συνολικής εικόνας.

Μετά τη συλλογή και επιλογή του υλικού, απαραίτητη ήταν η επεξεργασία του. Σκοπός της επεξεργασίας ήταν η καλύτερη δυνατή εποπτεία του πρωτογενούς υλικού. Πραγματοποιήθηκαν τα παρακάτω βήματα:

- Αναλυτική αποδελτίωση και ταξινόμηση των μακάμ
- Μεταγραφή των μελωδικών παραδειγμάτων των δεκαέξι μακάμ από το βυζαντινό σημειογραφικό σύστημα στο τουρκικό.
- Αναλυτική αποδελτίωση των ενοτήτων των θεωρητικών οι οποίες παρουσιάζουν τα χαρακτηριστικά του βαρέος ήχου.
- Συγκριτική μελέτη των μακάμ με τους επιμέρους ήχους του βαρέος όπου διαπιστώθηκε αντιστοιχία.

Όσον αφορά τη μεταγραφή των μελωδικών παραδειγμάτων των μακάμ, επειδή η παρασήμανσή τους στη βυζαντινή σημειογραφία από τον Κηλτζανίδη έγινε χωρίς την καταγραφή των μελωδικών τους μέτρων, δεν χωρίζονται σε μέτρα και κατά τη μεταγραφή τους στο πεντάγραμμο, αλλά ολόκληρο το κάθε παράδειγμα λαμβάνεται ως ένα μέτρο. Το σύστημα των υφεσοδιέσεων που χρησιμοποιείται είναι το παρακάτω:

Υφέσεις: $\flat=1$ μερκ. κόμ.=2 βυζ. τμ¹²., $\sharp=3$ μερκ. κόμ.=4 βυζ. τμ., $\flat=5$ μερκ. κόμ.=6 βυζ. τμ.

Διέσεις: $\sharp=4$ μερκ. κόμ.=4 ή 6 βυζ. τμ.

Αναίρεση: \natural

Κατά την τροπική ανάλυση των μακάμ, χρησιμοποιήθηκε η σημερινή ορολογία τροπικής ανάλυσης. Πρώτα αναλύεται ανα μία φράση το μελωδικό παράδειγμα του κάθε μακάμ, όπου στην κάθε φράση του, περιγράφεται ποια θέση¹³ μακάμ σχηματίζεται, τι μελωδική έκταση¹⁴ έχει αλλά και τι είδους πορεία (ανοδική ή καθοδική), ποιες φθορές ή ποια σημεία αλλοιώσεως χρησιμοποιούνται, ποιοι φθόγγοι δεσπόζουν και σε ποιο φθόγγο καταλήγει η φράση. Η φράση του παραδείγματος, συγκρίνεται με την περιγραφή που έχει το κείμενο για τη φράση αυτή και επιπλέον ακολουθεί η εικόνα της φράσης στο βυζαντινό σημειογραφικό σύστημα από το θεωρητικό του Κηλτζανίδη όπως έχει αναλυθεί και η εικόνα της φράσης μεταγραφείσα στο τουρκικό σημειογραφικό σύστημα, όπου πάνω από το πεντάγραμμο αποδίδεται με σύντομο τρόπο το περιεχόμενο¹⁵ της μελωδίας. Κατόπιν γίνεται καταγραφή και συσχέτιση των στοιχείων που περιλαμβάνει το σχεδιάγραμμα της κλίμακας με τα στοιχεία του μελωδικού παραδείγματος και του κειμένου περιγραφής. Η υποενότητα της ανάλυσης του κάθε μακάμ κλείνει με μια μικρή παράγραφο, η οποία περιγράφει με συνοπτικό τρόπο τη μελωδική του πορεία σύμφωνα με το θεωρητικό του Π. Κηλτζανίδη και ακολουθεί η εικόνα με ολόκληρο το μεταγραφέν μελωδικό παράδειγμά του και πάνω από το πεντάγραμμο η περίληψη της μελωδικής του ανάπτυξης.

Κατά την παρουσίαση των θεωρητικών συγγραμμάτων, παρατίθενται τα συστατικά γνωρίσματα του βαρέος, όπως η ονομασία και η μαρτυρία του ήχου, η βάση, τα διαστήματα της κλίμακας, το απήχημα, οι δεσπόζοντες φθόγγοι, οι μουσικές καταλήξεις, οι μελωδικές έλξεις, οι φθορές, οι μαρτυρίες, το ήθος.

Τελειώνοντας την παρουσίαση της μεθοδολογίας της εργασίας, προχωρούμε στην ανάπτυξη του θέματός μας: Τα μακάμ της τροπικής «οικογένειας» αράκ κατά τον Παναγιώτη Κηλτζανίδη και ο βαρύς ή πλάγιος τρίτος ήχος μέσα από τα επικρατέστερα θεωρητικά συγγράμματα.

Θέτοντας τον εαυτό μου στην κρίση όλων εκείνων που αγαπούν την Τέχνη αυτή, θα είμαι υποχρεωμένος για τις παρατηρήσεις και παρεμβάσεις από τους επαίοντες σε τυχόν λάθη και αβλεψίες που παρεισέδυσαν στην εργασία, έτσι ώστε να βελτιωνόμαστε αλλά

¹² Το ένα βυζαντινό τμήμα αποτελεί το ένα δωδέκατο του μείζωνος τόνου της εκκλησιαστικής μουσικής και αντιστοιχεί επίσης στο ένα δωδέκατο του τόνου της δυτικής μουσικής.

¹³ Όταν λέμε ότι σχηματίζεται π.χ. θέση χιτζάζ από τον Πα (δουγκιάχ), εννοούμε ότι σχηματίζεται μια μελωδική γραμμή ή φράση σε μακάμ χιτζάζ με βάση τον Πα (δουγκιάχ).

¹⁴ Η μελωδική έκταση και η ανοδική ή καθοδική πορεία μιας θέσης ενός μακάμ περιγράφεται με τους συναφείς όρους τρίχορδο, τετράχορδο, πεντάχορδο, εξάχορδο, κλπ., οι οποίοι δηλώνουν το χαμηλότερο και τον ψηλότερο φθόγγο της μελωδικής γραμμής αλλά και τον τρόπο κίνησής της, π.χ. σχηματίζεται θέση χιτζάζ από τον Πα με το εξάχορδο Κε-Νη δίεση, όπου δηλώνεται ότι ο ψηλότερος φθόγγος της μελωδικής γραμμής χιτζάζ είναι ο Κε, ο χαμηλότερος ο Νη δίεση και επειδή πρώτα περιγράφεται ο φθόγγος Κε και μετά ο Νη δίεση σημαίνει ότι η πορεία της μελωδίας είναι καθοδική.

¹⁵ Είναι η περίληψη της μελωδικής ανάπτυξης του μακάμ, που περιλαμβάνει τον ονομαστικό προσδιορισμό του, τη βάση του και τα όρια της μελωδικής του γραμμής.

και να αναγνωρίζουμε την ανάγκη της δημιουργικής συνύπαρξης όλων των ενασχολούμενων για το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα.

Ο Παναγιώτης Κηλιτζανίδης, υπήρξε αξιόλογος ιεροψάλτης, μουσικοδιδάσκαλος, μουσικολόγος και συγγραφέας. Γεννήθηκε στην Προύσσα της Κων/πολης τη 2^η δεκαετία του 19^{ου} αι., συχνάζε όμως και δραστηριοποιούνταν στην Κων/πολη¹⁶. Ήταν μαθητής του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτη, κάτοχος της εξωτερικής μουσικής, ενώ είχε την τάση να νεωτερίζει σε σχέση με το δάσκαλό του. Διατέλεσε ιεροψάλτης πρώτα στην Προύσσα και στη συνέχεια από το 1848 μέχρι το 1882 σε διάφορες εκκλησίες της Κων/πολης. Εργάστηκε στον Εκκλησιαστικό Μουσικό Σύλλογο της Κων/πολης που ιδρύθηκε το 1863, διαβάζοντας και παρουσιάζοντας πραγματείες γύρω από τη μουσική θεωρία στις δημόσιες συνεδριάσεις του Συλλόγου και το 1876 δημοσίευσε μουσικές διατριβές. Δίδαξε στην Ε΄ Πατριαρχική Μουσική Σχολή που ιδρύθηκε το 1868 και ήταν μέλος της Μουσικής Επιτροπής του 1883, η οποία εξέδωσε θεωρητικό σύγγραμμα το 1888. Ο Π. Κηλιτζανίδης, εξέδωσε μουσικά έργα, όπως το *Εκκλησιαστικό Απάνθισμα*, το *Ιερατικό Μουσικό Εγκόλπιο*, ερμήνευσε και μετέγραψε από την παλαιά μουσική στενογραφία στη νέα αναλυτική σημειογραφία το *Αναστασιματάριο του Αντωνίου Λαμπαδαρίου* και το *Αναστασιματάριο του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτη*, την *Καλλίφωνο Σειρήνα* που περιέχει τουρκικά και ελληνικά τραγούδια, το θεωρητικό *Μεθοδική Διδασκαλία Θεωρητική τε και Πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνήσιου Εξωτερικού Μέλους της καθ' ημάς Ελληνικής Μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την Αραβοπερσικήν* που εκδόθηκε στην Κων/πολη το 1881. Επίσης, συνέγραψε πολυσέλιδο έργο, στο οποίο ερμηνεύει με συγκεκριμένη μέθοδο μαθήματα της παλαιάς μουσικής γραφής. Το ανέκδοτο αυτό έργο, βραβεύθηκε με το χρυσό αριστείο από τη μουσική επιτροπή στην Δ΄ Ολυμπιακή Έκθεση στην Αθήνα.

¹⁶Βλ. Παπαδόπουλος Ι. Γεώργιος, *Συμβολαί εις την Ιστορίαν της παρ' ημίν Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1890, σελ. 443.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

1. Το θεωρητικό του Π. Κηλτζανίδη και η τροπική «οικογένεια» αράκ

Στον πρόλογο του θεωρητικού του ο Κηλτζανίδης αναφέρει ότι η αρχαία ελληνική μουσική, λαμβάνοντας το χριστιανικό ένδυμα και μετονομαζόμενη χριστιανική, και αργότερα βυζαντινή, διακρίθηκε σε δύο μουσικά είδη: την εκκλησιαστική μουσική για τη μουσική επένδυση του θείου λόγου και εξύμνηση του θείου και την εξωτερική μουσική η οποία εκφράζει τις αντιλήψεις και τα αισθήματα του λαού για όλες τις εκφάνσεις του ιδιωτικού και δημόσιου βίου. Η εκκλησιαστική μουσική από την αποστολική εποχή μέχρι την εποχή του, αναπτύχθηκε από θεόπνευστους διδασκάλους οι οποίοι την καλλιέργησαν και την εμπλούτισαν με τις μελωδίες τους.¹⁷ Από τους διδασκάλους αυτούς, ο Ιωάννης Δαμασκηνός θεωρείται ο πρωτουργός και θεμελιωτής της εκκλησιαστικής μουσικής. Μετά το Δαμασκηνό, στον κατάλογο των μουσικών συγκαταλέγονται και αυτοκράτορες, όπως ο Λέων ο ΣΤ΄ ο σοφός, ο γιός του Κων/νος ο Πορφυρογέννητος κ.ά. μέχρι την άλωση (1453), ενώ και μετά την άλωση πολλοί ήταν οι μουσικοί που διακρίθηκαν. Η εκκλησιαστική μουσική διδάχθηκε και διατηρήθηκε και στο Άγιο Όρος του Άθω και στην επικράτεια του Οικουμενικού Πατριαρχείου με τα σημαδόφωνα, τις λεγόμενες θέσεις¹⁸ και τις μεγάλες υποστάσεις χειρονομίας μέχρι τον Ιωάννη Πρωτοψάλτη, ο οποίος εφηύρε τον τρόπο επεξεργασίας τους, και μέχρι την εποχή των τριών μεταρρυθμιστών, Γρηγορίου, Χρυσάνθου και Χουρμουζίου, οι οποίοι το 1814 ανέλυσαν εντελώς την παλαιά σημειογραφία.

Κατά τη βυζαντινή εποχή αναπτύχθηκε και η εξωτερική μουσική, στην ανάπτυξη της οποίας συνέβαλλαν κάποιοι από τους προαναφερθέντες μουσικούς της εκκλησιαστικής μουσικής αλλά και πολλοί άλλοι της εξωτερικής μουσικής, οι οποίοι άφησαν και αξιόλογα συγγράμματα. Αυτή η ανάπτυξη όμως δεν συνεχίστηκε και μετά την άλωση, αφού πολλοί λίγοι ήταν αυτοί που διακρίθηκαν κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο. Ο Κηλτζανίδης σημειώνει ότι το 19^ο αι., η μεν εκκλησιαστική μουσική καλλιεργήθηκε και αναπτύχθηκε, η δε εξωτερική μουσική παραμελήθηκε. Ευτυχώς διασώθηκε όπως αναφέραμε σε πολλά συγγράμματα, τα οποία όμως ωστόσο δεν ανταποκρίνονταν στις διδακτικές απαιτήσεις της εποχής του¹⁹.

Ο Κηλτζανίδης προχώρησε στη δημιουργία του θεωρητικού του βασιζόμενος-εκτός της σαραντάχρονης ενασχόλησής του με την εις βάθος μελέτη του αντικειμένου αυτού-στα διασωθέντα συγγράμματα των παλαιότερων και ιδιαίτερα σε δύο από αυτά. Το πρώτο, που έχει τίτλο «Περί της Εξωτερικής Μουσικής» και είναι του Δημητρίου Καντεμίρ, εξετάζει και αναλύει με εμβρίθεια και συστηματικό τρόπο την ελληνική μουσική, εσωτερική και εξωτερική και την αντιπαραβάλλει με την αραβοπερσική. Το

¹⁷ Βλ. Κηλτζανίδης Γ. Παναγιώτης, *Μεθοδική Διδασκαλία Θεωρητική τε και Πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνήσιου εξωτερικού μέλους της καθ' ημάς Ελληνικής Μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την Αραβοπερσικήν*, Κων/πολη 1881, σελ.3-4.

¹⁸ Βλ. Στάθης Θ. Γρηγόρης, *Η Εξήγησις της Παλαιάς Βυζαντινής Σημειογραφίας*, Αθήνα 1989, σσ. 95-110.

¹⁹ Βλ. Κηλτζανίδης Γ. Παναγιώτης, *Μεθοδική Διδασκαλία Θεωρητική τε και Πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνήσιου εξωτερικού μέλους της καθ' ημάς Ελληνικής Μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την Αραβοπερσικήν*, Κων/πολη 1881, σελ. 5.

δεύτερο σύγγραμμα είναι το «Γαλεάτι Μεσχουρέι Οσμανιέ», το οποίο αναφέρει μόνο ονομαστικά στον πρόλογο του θεωρητικού του.

Στο α' κεφ. του θεωρητικού του, παρουσιάζει τα αραβοπερσικά μακάμ και τα πάνω από εκατό παραγόμενα από αυτά, παραθέτοντας δύο σχεδιαγράμματα με τη δίσ διαπασών κλίμακα-από τον κάτω Δι μέχρι τον άνω Κε'-τα οποία δείχνουν τη θέση της βάσης του κάθε αραβοπερσικού μακάμ. Παραθέτει και ένα τρίτο σχεδιάγραμμα στο οποίο αντιπαραθέτει τις θέσεις των βάσεων των αραβοπερσικών μακάμ με αυτές των εκκλησιαστικών ήχων με τις μαρτυρίες τους, της παλαιάς και της νέας γραφής. Στα επόμενα πέντε κεφάλαια, αναφέρεται στα εξής θέματα: στην παραβολή των μακάμ με τους εκκλησιαστικούς ήχους, στους ρυθμούς, με τους οποίους οι Αραβοπέρσες-επειδή δεν έχουν μουσικό σύστημα γραφής των μελωδιών-μπορούν και αφομοιώνουν τις μελωδίες στη μνήμη τους, στα μέτρα, στη ρυθμική έμφαση, στους χαρακτήρες ποσότητας, ποιότητας, τους αυξάνοντες το χρόνο (αργίες), τους διαιρούντες το χρόνο και τους διαιρούντες και αυξάνοντες το χρόνο. Στο έβδομο και εκτενέστερο κεφάλαιο του θεωρητικού, ο Κηλτζανίδης παρουσιάζει τα μακάμ σε τροπικές ομάδες-οικογένειες προκειμένου να δείξει τη σχέση που έχει το κύριο μακάμ της ομάδας-οικογένειας με τα παραγόμενα από αυτό υπόλοιπα μακάμ της ομάδας. Για το κάθε μακάμ μιας τροπικής οικογένειας, έχει ένα κείμενο στο οποίο αναγάγει το μακάμ στον αντίστοιχο εκκλησιαστικό ήχο, περιγράφοντας τη μελωδική κίνησή του, ένα σχεδιάγραμμα με την κλίμακά του, τις μαρτυρίες, τις φθορές και τα σημεία αλλοιώσεως της ελλησιαστικής μουσικής και ένα μελωδικό παράδειγμα επίσης στη βυζαντινή παρασημαντική. Στο θεωρητικό υπάρχουν και δύο έντεχνα μαθήματα, όπως τα χαρακτηρίζει ο Κηλτζανίδης, τα οποία περιέχουν αραβοπερσικά μακάμ με τη σειρά που αυτά διδάσκονταν και τα οποία γράφτηκαν στην παλαιά αναλυτική γραφή από τον Κων/νο Πρωτοψάλτη, εκδόθηκαν από τους Στέφανο Λαμπαδάριο και Θεόδωρο Φωκαέα και στη συνέχεια ο Κηλτζανίδης τα ανέλυσε στη νέα γραφή και τα παρουσιάζει στο θεωρητικό του, ενώ στο όγδοο και τελευταίο κεφάλαιο που έπεται, αναφέρεται στους κανόνες της μουσικής ορθογραφίας και στο τέλος του παραθέτει και κάποια έντεχνα τραγούδια ελληνικά και τουρκικά.

1.1 Αράκ

Το κείμενο περιγραφής του Κηλτζανίδη, αναφέρει ότι το μακάμ αράκ αντιστοιχεί στον βαρύ ήχο της εκκλησιαστικής μουσικής. Η αρκτική μαρτυρία του βαρέος ήχου του κειμένου, οι μαρτυρίες των φθόγγων και τα σημεία αλλοιώσεως του σχεδιαγράμματος της κλίμακας και του μελωδικού παραδείγματος και η μελωδική κίνηση του παραδείγματος, καταδεικνύουν ότι το αράκ σχετίζεται με το μαλακό διατονικό βαρύ από το Ζω ή διατονικό δεύτερο, όπως τον αποκαλούν οι Β. Στεφανίδης και Σ. Καράς²⁰. Η λέξη αράκ είναι περσική και σημαίνει το μεσαίο²¹. Έτσι το αράκ είναι ο μέσος του

²⁰ Βλ. Αποστολόπουλος Κ. Θωμάς, *Ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος και η συμβολή του στη θεωρία της μουσικής τέχνης*, εκδόσεις IBM, Αθήνα 2002, σελ.185.

²¹Βλ. Κηλτζανίδης Γ. Παναγιώτης, *Μεθοδική Διδασκαλία Θεωρητική τε και Πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνήσιου εξωτερικού μέλους της καθ' ημάς Ελληνικής Μουσικής κατ' αντιπαραθέσιν προς την Αραβοπερσικήν*, Κων/πολη 1881, υψ. σελ. 131.

δουγκιάχ και κατά αντιστοιχία ο μαλακός διατονικός βαρύς είναι ο μέσος του πρώτου²², ο ονομαζόμενος Πρωτόβαρυσ²³ ή ο μέσος του πρώτου ή πλαγίου πρώτου διφ. χρωματικού (ο κατά τους βυζαντινούς διδασκάλους νόος)²⁴, όπως παρατηρείται ότι συμβαίνει στο αράκ, το οποίο κάνει θέση σεγκιάχ από τον Ζω (αράκ) και σεμπά από τον Πα.(δουγκιάχ). Όσον αφορά την περιγραφή του κειμένου του Κηλτζανίδη για την ανάπτυξη της μελωδικής πορείας του αράκ, παρατηρείται ότι σε σχέση με τα άλλα κείμενα περιγραφής των μακάμ της οικογένειας αράκ, το εν λόγω μακάμ χαρακτηρίζεται λιτό όπως και μερικά κείμενα κάποιων μακάμ που αναλύονται παρακάτω. Το κείμενο λοιπόν, περιγράφει για το αράκ ότι η μελωδία ξεκινώντας από το δουγκιάχ (πα), περιστρέφεται στις ανιούσες και κατιούσες φωνές, στις φωνές δηλαδή που βρίσκονται πάνω από τον Πα (δουγκιάχ) μέχρι τον Δι ύφεση (νύμ σεμπά) και στις φωνές που βρίσκονται κάτω από τον Πα (δουγκιάχ) μέχρι τον κάτω Δι (γεγκιάχ), και δείχνοντας το νύμ νεχαβέντ (βου ύφεση), καταλήγει στο αράκ (Ζω).

Στην πρώτη μελωδική φράση του παραδείγματος, σχηματίζεται θέση σεγκιάχ από τον Ζω (αράκ) με το πεντάχορδο Πα-κάτω Δι (δουγκιάχ-γεγκιάχ)²⁵, όπου δεσπόζει στην αρχή ο Πα (δουγκιάχ) και στη συνέχεια ο Ζω (αράκ), καταλήγοντας η φράση στον κάτω Δι (γεγκιάχ) ως ράστ από τον κάτω Δι (γεγκιάχ). Στη δεύτερη φράση, συνεχίζεται η θέση σεγκιάχ από τον Ζω (αράκ) με το τετράχορδο κάτω Κε-Πα (ασηράν-δουγκιάχ), τοποθετώντας απλή δίεση στον κάτω Κε (ασηράν), ο οποίος βρίσκεται στο τέλος της φράσης και δείχνει την έλξη του προς τον δεσπόζοντα Ζω (αράκ), στον οποίο και καταλήγει η φράση.

²² Ο ιερομόναχος Γαβριήλ, ο οποίος έζησε το 15^ο αι., αναφέρει στο θεωρητικό του σύγγραμμα ότι «Του μεν γάρ πρώτου μέσος εστίν ο βαρύς» και «Και έστιν άλλο της αυτού ιδέας το μέλος και άλλο της του μέσου», δηλαδή άλλο άκουσμα έχει ο α΄ ήχος και άλλο ο μέσος του, ο βαρύς. Βλ. Christian Hannick, Gerda Wolfram, *Gabriel Hieromonachos, Abhandlung uber den Kirchengesang*, MMB Corpus scriptorum de re musica Vol. I, Wien 1985, στίχ. 455, 479, 491.

²³ Βλ. Κωνσταντίνου Ν. Γεώργιος, *Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Γ΄ έκδοση, Αθήνα 2001, σελ. 149.

²⁴ Βλ. Αποστολόπουλος Κ. Θωμάς, *Ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος και η συμβολή του στη θεωρία της μουσικής τέχνης*, εκδόσεις IBM, Αθήνα 2002, σελ. 171. Και ο ιερομόναχος Γαβριήλ, αναφέρει ότι «Ο γούν πρώτος... έχει την γνωριστικήν αυτού ιδέαν· έχει την της μεσότητος, έχει και την της τετραφωνίας, έχει και τον λεγόμενον νόον», «Του δε τρίτου το ήχημα λέγεται νανά, δια γούν την αιτίαν αυτήν λέγεται νόος δια τον τρίτον.» και ότι «Η γαρ εκάστου ήχου ιδέα ως τι χρώμα εστίν, ό χωρίζει έκαστον των ήχων από των άλλων», που σημαίνει ότι ο α΄ ήχος έχει ως κλάδους του, το μέσο του, δηλαδή το βαρύ, το νόο, δηλαδή το δίφωνό του και τον τετράφωνό του, οι οποίοι έχουν διαφορετικό άκουσμα και μελωδική απόχρωση που τους διακρίνει μεταξύ τους. Βλ. Christian Hannick, Gerda Wolfram, *Gabriel Hieromonachos, Abhandlung uber den Kirchengesang*, MMB Corpus scriptorum de re musica Vol. I, Wien 1985, στίχ. 429-433, 484, 485. Βλ. και η Μ. Ε. του 1881-1883, που αναφέρει στο θεωρητικό της ότι: «Εις το Στιχηραρικόν (ιδίως Παπαδικόν) όταν το μέλος επιμένη επί του Γα και δεν υπερβαίνει τον Δι, τότε ο Δι λαμβάνει ύφεσιν δύο τμημάτων, και τότε ο ήχος αυτός καλείται πρώτος δίφωνος». Βλ. Μουσική Πατριαρχική Επιτροπή 1881-83, *Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Κων/πολη 1888, σελ. 50.

²⁵ Όπως εξηγήθηκε στη μεθοδολογία της εισαγωγής, κατά την τροπική ανάλυση των μακάμ, όταν περιγράφεται ότι σχηματίζεται π.χ. θέση σεγκιάχ από τον Ζω (αράκ) με το πεντάχορδο Πα-κάτω Δι (δουγκιάχ-γεγκιάχ), δηλώνεται ότι δημιουργείται μελωδική γραμμή μακάμ σεγκιάχ με βάση τον Ζω (αράκ), με ψηλότερο φθόγγο τον Πα (δουγκιάχ, χαμηλότερο τον κάτω Δι (γεγκιάχ) και με μελωδική πορεία καθοδική επειδή πρώτα περιγράφεται ο Πα (δουγκιάχ) και μετά ο κάτω Δι (γεγκιάχ).



3^η και 4^η μουσική φράση του αράκ

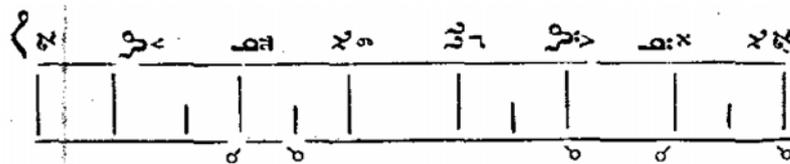
Στην πέμπτη και τελευταία φράση του παραδείγματος, σχηματίζεται ημιτελής θέση χουζάμ από τον Ζω (αράκ) με το πεντάχορδο κάτω Κε-Βου ύφεση²⁷ (ασηράν-νύμ νεχαβέντ), τοποθετώντας απλή ύφεση στον Βου (νύμ νεχαβέντ) και απλή δίεση στον κάτω Κε (ασηράν) για την έλξη του προς τον Ζω (αράκ) στον οποίο και καταλήγει η φράση με χαρακτηριστικό μελικό σχηματισμό. Στο μεγαλύτερο μέρος της φράσης, δεσπόζει ο Πα (δουγκιάχ) και στο τέλος ο Ζω (αράκ).

{.....Χουζάμ (Ζω).....}

[.....Χουζάμ (Φα #).....]

5^η μουσική φράση του αράκ

²⁷ Για την ύφεση του Βου (νύμ νεχαβέντ) εδώ αλλά και στις άλλες περιπτώσεις, όπου συνήθως στην τελευταία καταληκτική φράση της μελωδικής ανάπτυξης των μακάμ, χρησιμοποιείται ο Βου με ύφεση, είτε ως νύμ νεχαβέντ είτε ως νύμ κιουρδί, η Μουσική Επιτροπή του 1881-1883, αναφέρει στο θεωρητικό της, ότι μερικές φορές όταν η μελωδία πρόκειται να επιστρέψει και να καταλήξει στη βάση της, τον Ζω, ο Βου έλκεται με ύφεση 4 τμ. προς τον Πα. Βλ. Μουσική Επιτροπή Οικουμενικού Πατριαρχείου 1883, *Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1888, σελ. 59. Στην ανάλυση που γίνεται των μακάμ της οικογένειας αράκ του Κηλιτζανίδη, όπου παρατηρείται η φράση αυτή με τον Βου χαμηλωμένο, χαρακτηρίζεται ως ημιτελής, ανολοκλήρωτη θέση-ιδέα χουζάμ από τον Ζω (αράκ) σαν μια εκδοχή ερμηνείας της φράσης αυτής, ενώ μόνο στο μακάμ φεραχνάκ παρατηρείται να σχηματίζεται ολοκληρωμένη θέση χουζάμ από τον Ζω (αράκ).



Σχεδιάγραμ. 1: Θεωρητ. Κηλτζανίδη, σελ. 131: Η κλίμακα του αράκ

Ως αντίστοιχη κλίμακα του αράκ, ο Κηλτζανίδης παραθέτει την κλίμακα του μαλακού διατονικού βαρέος από τον Ζω. Εκτός από τις μαρτυρίες των φθόγγων του ήχου, το σχεδιάγραμμα περιέχει απλή δίεση επί του Κε (χουσεινί) για τη δήλωση της έλξης του Κε προς τον άνω Ζω (εβίτζ) ή του κάτω Κε (ασηράν) προς τον Ζω (αράκ) όταν αυτοί δεσπόζουν, απλή ύφεση επί του Δι (νεβά) για τη θέση σεμπά από τον Πα (δουγκιάχ), απλή δίεση επί του Πα (δουγκιάχ) για τη δήλωση της έλξης του προς τον Βου (σεγκιάχ) όταν αυτός δεσπόζει, όπως συμβαίνει στη θέση σεγκιάχ από τον Βου (σεγκιάχ) του παραδείγματος, απλή ύφεση με διακεκομμένη γραμμή ανάμεσα στο διάστημα Πα-Βου (δουγκιάχ-σεγκιάχ) για την επισήμανση του Βου ύφεση (νύμ νεχαβέντ) στη θέση χουζάμ από τον Ζω (αράκ) της τελευταίας φράσης του παραδείγματος, διακεκομμένη γραμμή ανάμεσα στο διάστημα Νη-Πα (ράστ-δουγκιάχ) η οποία δεν διαπιστώνεται να υποδηλώνει κάποια συμπεριφορά της μελωδίας του αράκ στο παράδειγμα ή στο κείμενο και απλή ύφεση στον άνω Ζω (εβίτζ) που δηλώνει τη διατονική συμπεριφορά του Ζω²⁸.

Συνοπτικά λοιπόν, μπορούμε να πούμε ότι το αράκ σύμφωνα με τον Κηλτζανίδη, ακολουθεί την εξής πορεία κατά την ανάπτυξη της μελωδίας του: κάνει άνοιγμα από το δουγκιάχ και θέση σεγκιάχ από το αράκ· ύστερα κάνει θέση σεμπά από το δουγκιάχ, μικρή θέση σεγκιάχ από το σεγκιάχ και τέλος, ημιτελή θέση χουζάμ από το αράκ.

[.....Σεγκιάχ (Φα #).....]

[.....] [.....Σεμπά (Λα).....] [..... Σεγκιάχ (Σι).....]

[.....] [.....Χουζάμ (Φα #).....]

Εικόνα 1. Το μακάμ αράκ

²⁸ Ο άνω Ζω (εβίτζ) δέχεται ύφεση όταν η μελωδία φτάνει μέχρι αυτόν και κατεβαίνει είναι όμως φυσικός όταν η μελωδία στέκεται ή περνά από αυτόν και ανεβαίνει, ενώ κατά την κάθοδο είναι και πάλι με ύφεση. Βλ. Κωνσταντίνου Ν. Γεωργίου, *Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Γ' έκδοση, Αθήνα 2001, σελ. 80.

1.2 Εβίτζ

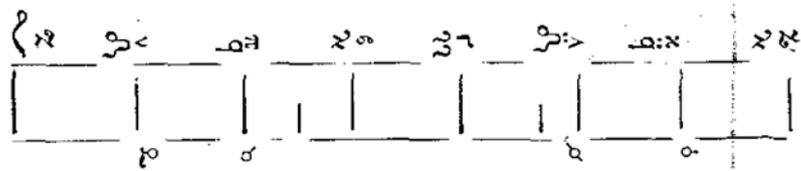
Η λέξη εβίτζ είναι περσική²⁹ και σημαίνει το άστρο, τον πλανήτη και την κορυφή. Ο Κηλτζανίδης αναφέρει αρχικά στο κείμενο της περιγραφής, ότι το εβίτζ είναι η αντιφωνία³⁰ του αράκ, αντιστοιχεί στο βαρύ ήχο και «άρχεται από του Εβίτζ» (άνω ζω´). Όπως και στην περίπτωση του αράκ, η περιγραφή του κειμένου του Κηλτζανίδη για την πορεία του εβίτζ, χαρακτηρίζεται λιτή και ολιγόλογη σε σχέση με τα άλλα κείμενα περιγραφής αλλά και τα μελωδικά παραδείγματα. Το κείμενο περιγράφει ότι η μελωδία ξεκινώντας από το εβίτζ (άνω ζω´), περιστρέφεται στις ανιούσες φωνές του, χρησιμοποιώντας και το νύμ χιτζάζ (γα δίεση), όπως συμβαίνει στο παράδειγμα, κατεβαίνει στις κατιούσες φωνές, αυτές δηλαδή που βρίσκονται κάτω από τον άνω Ζω (εβίτζ) και καταλήγει στο αράκ (ζω).

Στην πρώτη φράση του παραδείγματος, γίνεται θέση σεγκιάχ³¹ από τον άνω Ζω (εβίτζ) με το εξάχορδο Γα-άνω Πα (τσαργκιάχ-μουχαγιέρ), όπου δεσπάζει ο άνω Ζω (εβίτζ), ενώ στο μέσον της φράσης, όπου για λίγο δεσπάζει ο Δι (νεβά), τοποθετείται απλή δίεση στον Γα (νυμ χιτζάζ) για τη δήλωση της έλξης του προς τον Δι (νεβά). Στο πρώτο μέρος της δεύτερης φράσης, συνεχίζεται η θέση σεγκιάχ από τον άνω Ζω (εβίτζ) με το τετράχορδο Κε-άνω Πα (χουσεϊνί-μουχαγιέρ), όπου δεσπάζει ο άνω Ζω (εβίτζ) στον οποίο και καταλήγει το πρώτο μέρος. Στο δεύτερο μέρος της φράσης, δημιουργείται ημιτελής θέση χουζάμ με το πεντάχορδο άνω Βου-Κε (τίζ νεχαβέντ-χουσεϊνί), τοποθετώντας στον άνω Βου απλή ύφεση (τίζ νεχαβέντ) και στο τρίτο μέρος γίνεται θέση νεβά (άγια) από τον Δι (νεβά) με το τετράχορδο άνω Νη-Δι (ράστ-νεβά), όπου δεσπάζει ο Δι (νεβά) στον οποίο και καταλήγει η φράση.

²⁹ Οι Αραβοπέρσες αφιέρωσαν το μακάμ εβίτζ στον πλανήτη Κρόνο, ο οποίος κατά τη μυθολογία του Ομήρου, είναι η κορυφή και ο πατέρας των θεών. Βλ. Κηλτζανίδη Γ. Παναγιώτη, *Μεθοδική Διδασκαλία Θεωρητική τε και Πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνήσιου εξωτερικού μέλους της καθ' ημάς Ελληνικής Μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την Αραβοπερσικήν*, Κων/πολη 1881, υπσ. σελ. 132.

³⁰ Σε αντίθεση με το τι εννοείται σήμερα ως αντιφωνία-δηλαδή το διάστημα επτά φωνών κάτω από τη βάση ενός ήχου-ο Κηλτζανίδης λέγοντας ότι το εβίτζ είναι η αντιφωνία του αράκ, εννοεί ότι το εβίτζ βρίσκεται επτά φωνές πάνω από το αράκ, δηλαδή στην επταφωνία του. Ωστόσο αυτό δεν είναι βέβαιο, διότι στο θεωρητικό του, στην ενότητα όπου παρουσιάζει την μουσική οικογένεια νεβά, χαρακτηρίζει ένα από τα μακάμ της ομάδας αυτής, το μακάμ γεγκιάχ ως αντιφωνία του νεβά που σημαίνει ότι ή έχει γίνει λάθος στο χαρακτηρισμό της περίπτωσης του εβίτζ ή ότι χρησιμοποιείται ο ίδιος όρος και για την επταφωνία (επτά φωνές πάνω από τη φυσική βάση) και για την αντιφωνία (επτά φωνές κάτω από τη φυσική βάση), βλ. Κηλτζανίδης Γ. Παναγιώτης, *Μεθοδική Διδασκαλία Θεωρητική τε και Πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνήσιου εξωτερικού μέλους της καθ' ημάς Ελληνικής Μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την Αραβοπερσικήν*, Κων/πολη 1881, σελ. 99.

³¹ Σκούλιος Μάρκος, από το φάκελο σημειώσεων των παραδόσεων στο μάθημα *Τροπική Ανάλυση* του ΤΛΠΜ, Αρτα 2010. Ο κ. Σκούλιος, στα πλαίσια του μαθήματος *Τροπική Ανάλυση* του ΤΛΠΜ, παρατηρεί ότι η θέση εβίτζ που σχηματίζεται στο φυσικό της φθόγγο, τον εβίτζ (άνω ζω´) και η θέση αράκ από τον άνω ζω, μπορούν να χαρακτηριστούν και ως θέση σεγκιάχ. Διαπιστώνεται ότι με αυτή την άποψη συμφωνεί απόλυτα στο θεωρητικό του ο μουσικός Murat Aydemir και ο Μάριος Μαυροειδής. Βλ. Murat Aydemir, *Το τουρκικό μακάμ*, επιμ.-μετάφρ.: Σοφία Κομποτιάτη, μουσικές εκδόσεις fagotto, Αθήνα 2012, σσ. 133, 181, 188, 195, και βλ. Μαυροειδής Δ. Μάριος, *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, εκδόσεις Fagotto, Αθήνα 1999, σελ. 209.



Σχεδιάγρ. 2: Θεωρητ. Κηλτζανίδη, σελ. 132: Η κλίμακα του εβίτζ

Σε σχέση με την κλίμακα του εβίτζ, στο σχεδιάγραμμα του Κηλτζανίδη παρατηρούνται τα εξής: Ως αντίστοιχη κλίμακα του εβίτζ δίνεται η κλίμακα του μαλακού διατονικού βαρέος από τον Ζω η οποία έχει βάση το φθόγγο Ζω (αράκ). Εκτός απ' τις μαρτυρίες των φθόγγων του ήχου, το σχεδιάγραμμα περιέχει τη φθορά του Δι του σκληρού χρώματος επί του Δι (νεβά) για τη θέση χιτζάζ από τον Πα (δουγκιάχ), διακεκομμένη γραμμή ανάμεσα στο διάστημα Γα-Δι (τσαργκιάχ-νεβά) που υποδηλώνει τον Γα δίεση (νύμ χιτζάζ) για τη θέση σεγκιάχ από τον άνω Ζω (εβίτζ)-όταν στο μέσον της δεσπόζει για λίγο ο Δι (νεβά) και έλκεται προς αυτόν ο Γα (τσαργκιάχ)-και για τη θέση χιτζάζ από τον Πα (δουγκιάχ), τη φθορά του Νη του μαλακού διατόνου επί του Νη (ράστ) για την επαναφορά της μελωδίας από το σκληρό χρώμα της θέσης χιτζάζ στο μαλακό διάτονο, τη φθορά του Κε του μαλακού διατόνου επί του Κε (χουσεϊνί), της οποίας η χρήση ωστόσο δεν παρατηρείται στο παράδειγμα, απλή δίεση επί του Πα (δουγκιάχ) και διακεκομμένη γραμμή ανάμεσα στο διάστημα Πα-Βου (δουγκιάχ-σεγκιάχ) που δηλώνει έλξη του Πα (δουγκιάχ) προς τον Βου (σεγκιάχ), η οποία όμως και αυτή δεν επισημαίνεται με το σημάδι της δίεσης κάπου στο μελωδικό παράδειγμα.

Με συνοπτικό τρόπο λοιπόν, μπορούμε να πούμε ότι το εβίτζ σύμφωνα με τον Κηλτζανίδη, ακολουθεί την εξής πορεία κατά τη μελωδική του ανάπτυξη: κάνει άνοιγμα από το εβίτζ και θέση σεγκιάχ από αυτό· μετά κάνει ημιτελή θέση χουζάμ από το εβίτζ, θέση άγια (νεβά) από το νεβά, θέση χιτζάζ από το δουγκιάχ, ημιτελή θέση χουζάμ από το αράκ, θέση ουσάκ από το δουγκιάχ και τέλος, θέση σεγκιάχ από το αράκ.

Όσον αφορά τον μίαν χανέ του εβίτζ, το κείμενο του Κηλτζανίδη περιγράφει ότι η μελωδία ξεκινώντας από το εβίτζ (άνω ζω) και ανεβαίνοντας μέχρι τα τίζια, δηλαδή τις φωνές που βρίσκονται πάνω από την 8^η βαθμίδα (εβίτζ), κατεβαίνει και καταλήγει στο αράκ (ζω).



1^η μουσική φράση του εβίτζ αρά

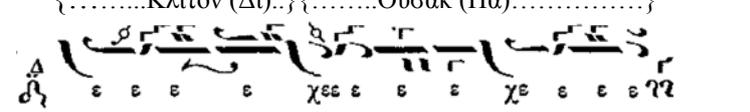
Στο πρώτο και μεγαλύτερο μέρος της δεύτερης φράσης, γίνεται ξανά θέση σεγκιάχ από τον άνω Ζω (εβίτζ) με το πεντάχορδο Δι-άνω Πα (νεβά-μουχαγιέρ), όπου δεσπόζει ο άνω Ζω (εβίτζ). Στο δεύτερο μέρος, σχηματίζεται μικρή θέση άγια (νεβά) από τον Δι (νεβά) με το τετράχορδο άνω Νη-Δι (γκερδανιέ-νεβά) όπου δεσπόζει ο άνω Νη (γκερδανιέ) και η φράση καταλήγει στον Δι (νεβά). Σε αυτό το σημείο υπάρχει μια διαφοροποίηση του κειμένου από το παράδειγμα. Το κείμενο περιγράφει ότι η μελωδία ανεβαίνοντας πάλι στο εβίτζ (άνω ζω') και το μουχαγιέρ (άνω πα'), φτάνει «μέχρι του Τίτζ Σεγκιάχ» (άνω βου'), ενώ στο παράδειγμα βλέπουμε ότι φτάνει μέχρι τον άνω Πα (μουχαγιέρ) και επιστρέφει στο νεβά (δι).

2^η μουσική φράση του εβίτζ αρά

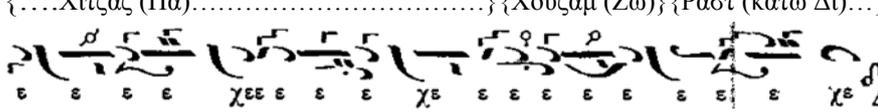
Στο πρώτο μέρος της τρίτης φράσης, δημιουργείται θέση κλιτόν (νισαμπούρ) από τον Δι (νεβά) με το τρίχορδο Δι-Βου (νεβά-σεγκιάχ), τοποθετώντας το φθορικό σημείο του κλιτού στο φθόγγο Δι (νεβά). Εδώ δεσπόζει ο Δι (νεβά) στον οποίο και καταλήγει το πρώτο μέρος της φράσης. Στο δεύτερο μέρος, τοποθετώντας τη φθορά του Δι του μαλακού διατόνου επί του Δι (νεβά) για την επαναφορά της μελωδίας στο μαλακό διάτονο, σχηματίζεται θέση ουσάκ από τον Πα (δουγκιάχ) με το πεντάχορδο Κε-Πα

(χουσεϊνί-δουγκιάχ), όπου δεσπόζει ο Γα (τσαργκιάχ) στον οποίο και καταλήγει η φράση. Σε αυτό το σημείο, παρατηρείται ότι ή η μελωδική κίνηση της τρίτης φράσης δεν περιγράφεται στο κείμενο, το οποίο μετά την περιγραφή της πρώτης και της δεύτερης φράσης του παραδείγματος, περιγράφει την τέταρτη και την πέμπτη φράση, ή το πιθανότερο, η φράση στο κείμενο «δεικνύον δε και το Νύμ Χιτζάζ, ...», να αφορά και την τρίτη φράση όπου γίνεται θέση νισαμπούρ και την τέταρτη φράση όπου σχηματίζεται θέση χιτζάζ. Έτσι στο πρώτο μέρος της τέταρτης φράσης, τοποθετώντας τη φθορά του Δι του σκληρού χρώματος στον Δι (νεβά), γίνεται θέση χιτζάζ από τον Πα (δουγκιάχ) με το πεντάχορδο Κε-Πα (χουσεϊνί-δουγκιάχ), όπου δεσπόζει ο Γα (νυμ χιτζάζ). Στο δεύτερο μέρος της φράσης, δημιουργείται μικρή ημιτελής θέση χουζάμ από τον Ζω (αράκ) με το τρίχορδο Νη-Βου, τοποθετώντας τη φθορά του Πα του μαλακού διατόνου επί του Πα (δουγκιάχ) για την επαναφορά της μελωδίας απ' το σκληρό χρώμα στο μαλακό διάτονο και απλή ύφεση επί του Βου για τη δήλωση και τη χρήση του νύμ κιουρδί (βου ύφεση) στη θέση. Στη θέση αυτή δεσπόζει ο Πα (δουγκιάχ) στον οποίο και καταλήγει η θέση. Στο τρίτο μέρος της φράσης, γίνεται μικρή θέση ράστ από τον κάτω Δι (γεγκιάχ) με το πεντάχορδο Πα-κάτω Δι (δουγκιάχ-γεγκιάχ) και καταλήγει η φράση στον κάτω Δι (γεγκιάχ). Για τη φράση αυτή, το κείμενο περιγράφει ότι η μελωδία δείχνοντας το νύμ χιτζάζ (γα δίεση), κατεβαίνει μέχρι το δουγκιάχ (πα) και στη συνέχεια πηγαίνοντας στο νύμ κιουρδί (βου ύφεση), κατεβαίνει μέχρι το γεγκιάχ (κάτω δι).

{.....Κλιτόν (Δι)..} {.....Ουσάκ (Πα).....}



{....Χιτζάζ (Πα).....} {Χουζάμ (Ζω)} {Ράστ (κάτω Δι)....}



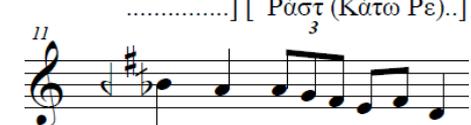
[.....Κλιτόν (Ρε)..



10] [.....Ουσάκ (Λα).....] [....Χιτζάζ (Λα).....] [Χουζάμ (Φα#)



.....] [Ράστ (Κάτω Ρε)..]



3^η και 4^η μουσική φράση του εβίτζ αρά

Στην πέμπτη και τελευταία φράση, σχηματίζεται θέση σεγκιάχ από τον Ζω (αράκ) με το πεντάχορδο κάτω Δι-Πα (γεγκιάχ-δουγκιάχ), όπου δεσπόζει ο Ζω (αράκ) στον οποίο και καταλήγει η φράση με χαρακτηριστικό μελισματικό τρόπο. Το κείμενο περιγράφει για τη φράση, ότι η μελωδία από το γεγκιάχ (κάτω δι) ανεβαίνει στο δουγκιάχ (πα) και καταλήγει στο αράκ (ζω).

{.....Σεγκιάχ (Ζω).....}

[.....Σεγκιάχ (Φα #).....]

5^η μουσική φράση του εβίτζ αρά

Σχεδιάγρα. 3: Θεωρητ. Κηλτζανίδη, σελ. 133: Η κλίμακα του εβίτζ αρά

Στο σχεδιάγραμμα της κλίμακας, παρατηρείται ότι ο Κηλτζανίδης χρησιμοποιεί ως αντίστοιχη κλίμακα του εβίτζ αρά, την κλίμακα του μαλακού διατονικού βαρέος από τον Ζω (αράκ). Εκτός από τις μαρτυρίες των φθόγγων του ήχου, στο σχεδιάγραμμα υπάρχει το φθορικό σημάδι του κλιτού επί του Δι (νεβά) για τη θέση κλιτόν (νισαμπούρ) από τον Δι (νεβά) με την οποία μάλλον σχετίζεται η διακεκομμένη γραμμή στη μέση του διαστήματος Βου-Γα (σεγκιάχ-τσαργκιάχ) για να δηλώσει κατά την κίνησή της τον υπερυψωμένο Βου (νύμ πουσελίκ). Επίσης, υπάρχει στο φθόγγο του Πα (δουγκιάχ), η φθορά του Πα του μαλακού διατόνου για την επαναφορά της μελωδίας σε αυτό, μετά τη θέση του χιτζάζ από τον Πα (δουγκιάχ). Τέλος, σημειώνεται απλή ύφεση στον Βου (σεγκιάχ) για τη χρήση του νύμ κιοурδί (βου ύφεση) στη θέση χουζάμ από τον Ζω (αράκ).

Συνοπτικά λοιπόν, μπορούμε να πούμε ότι το εβίτζ αρά σύμφωνα με τον Κηλτζανίδη, ακολουθεί την εξής πορεία κατά τη μελωδική του ανάπτυξη: κάνει άνοιγμα από το εβίτζ και θέση σεγκιάχ από αυτό· ύστερα κάνει θέση νεβά από το νεβά, ξανά θέση σεγκιάχ από το εβίτζ και θέση νεβά από το νεβά, θέση κλιτόν (νισαμπούρ) επίσης από το νεβά, θέση ουσάκ από το δουγκιάχ, θέση χιτζάζ επίσης από το δουγκιάχ, ημιτελή θέση χουζάμ από το αράκ, θέση ράστ από το καμπά γεγκιάχ και τέλος, θέση σεγκιάχ από το αράκ.

Εικόνα 3. Το εβίτζ αρά

1.4 Μουχαλίφ αράκ

Το κείμενο του Κηλτζανίδη μας πληροφορεί αρχικά για το μουχαλίφ αράκ ότι στην ελληνική γλώσσα σημαίνει το *αντίθετο*. Δημιουργείται από το αράκ και «είναι ήχος βαρύς». Από την παρατήρηση του κειμένου, της κλίμακας του σχεδιαγράμματος και του παραδείγματος του Κηλτζανίδη, προκύπτει ότι το μουχαλίφ αράκ είναι κάτι αντίστοιχο του μαλακού διατονικού βαρέος από τον Ζω (αράκ). Στο παράδειγμα το οποίο συμφωνεί με το κείμενο-πλήν ενός σημείου που θα το δούμε πιο κάτω- παρατηρείται από την πρώτη φράση ότι έχει βαθμίδα εισόδου τον κάτω Δι (γεγκιάχ), ενώ στη συνέχεια στη φράση, σχηματίζεται θέση σεγκιάχ από τον Ζω (αράκ) με το τετράχορδο κάτω Κε-Πα (ασηράν-δουγκιάχ), όπου δεσπόζει ο Ζω (αράκ) ως τη μέση της φράσης και μετά μέχρι το τέλος της, ο Πα (δουγκιάχ), στον οποίο και καταλήγει η φράση. Στο πρώτο μέρος της δεύτερης φράσης, δημιουργείται θέση κλιτόν (νισαμπούρ) με το τετράχορδο Δι-Πα (νεβά-δουγκιάχ), τοποθετώντας το φθορικό σημείο του κλιτού στον Δι (νεβά)-το οποίο υπάρχει και στην κλίμακα για τη θέση αυτή- και στο δεύτερο μέρος, θέση σεγκιάχ από τον άνω Ζω (εβίτζ) με το τρίχορδο Δι-άνω Ζω (νεβά-εβίτζ), όπου δεσπόζει ο άνω Ζω (εβίτζ) στον οποίο και καταλήγει η φράση. Το κείμενο περιγράφει για τις δύο φράσεις, ότι η μελωδία ξεκινώντας από το γεγκιάχ (κάτω δι), ανεβαίνει στο δουγκιάχ (πα) και πηγαίνοντας στο νεβά (δι), κινείται με το νύμ ουζάλ (γα δίεση) και το νύμ κιορδί (βου ύφεση), και ανεβαίνοντας ξανά με το νύμ ουζάλ (γα δίεση), πηγαίνει στο εβίτζ (άνω ζω'). Σ' αυτό το σημείο, το κείμενο διαφοροποιείται από το παράδειγμα, λέγοντας δηλαδή ότι η μελωδία κινείται και με το νύμ κιορδί (βου ύφεση), αφού στο παράδειγμα βλέπουμε ότι γίνεται θέση νισαμπούρ, όπου ο Βου είναι υπερυψωμένος. Επίσης, ο υπερυψωμένος Βου για τη θέση νισαμπούρ,

δηλώνεται και στο σχεδιάγραμμα της κλίμακας με διακεκομμένη γραμμή ανάμεσα στο διάστημα Βου-Γα (σεγκιάχ-τσαργκιάχ), όπως επίσης και η θέση νισαμπούρ με το φθορικό σημείο του κλιτού επί του Δι (νεβά).

{.....Σεγκιάχ (Ζω).....} {...Κλιτόν (Δι)..}

.....} {.....Σεγκιάχ (Ζω').....}

χε ε ε ε ε χε ε ε ε ε ζω

[.....Σεγκιάχ (Φα#).....] [.....Κλιτόν (Ρε).....]

12

13

[.....Σεγκιάχ (Φα #').....]

1^η και 2^η μουσική φράση του μουχαλίφ αράκ

Στο πρώτο μέρος της τρίτης φράσης, λύνεται το νισαμπούρ με τη φθορά του Κε του μαλακού διατόνου επί του Κε (χουσεϊνί) και σχηματίζεται θέση ουσάκ από τον Κε (χουσεϊνί) με το τετράχορδο άνω Νη-Δι (γκερδανιέ-νεβά), όπου δεσπόζει ο Κε (χουσεϊνί) στον οποίο και καταλήγει το πρώτο μέρος. Στο δεύτερο μέρος, γίνεται θέση ουσάκ από τον Πα (δουγκιάχ) με το πεντάχορδο Κε-Πα (χουσεϊνί-δουγκιάχ), όπου δεσπόζουν πρώτα ο Γα (τσαργκιάχ) και στη συνέχεια ο Πα (δουγκιάχ) στον οποίο και καταλήγει η φράση. Στην τέταρτη φράση, δημιουργείται ημιτελής θέση χουζάμ από τον Ζω (αράκ) με το πεντάχορδο κάτω Κε-Βου ύφεση (ασηράν-νύμ κιουρδί), τοποθετώντας απλή ύφεση στον Βου (σεγκιάχ) και απλή δίεση στον κάτω Κε (ασηράν) για τη δήλωση της έλξης του προς το δεσπόζοντα Ζω (αράκ) στον οποίο και καταλήγει η μελωδία με χαρακτηριστικό μελισματικό σχηματισμό. Για τις δύο τελευταίες φράσεις, το κείμενο περιγράφει ότι η μελωδία πηγαίνοντας στο γκερδανιέ (άνω νη'), κατεβαίνει πάλι μέχρι το δουγκιάχ (πα) και δείχνοντας το νύμ κιουρδί (βου ύφεση), καταλήγει στο αράκ (ζω).

{..Ουσάκ (Κε)..} {..Ουσάκ (Πα)...

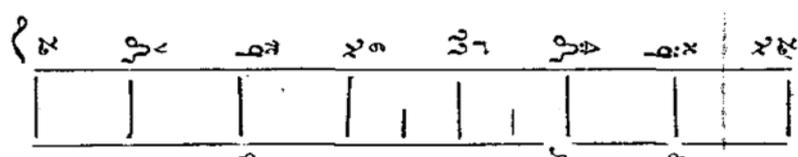
.....} {.....Χουζάμι (Ζω).....}

.....} {.....Ουσάκ (Μι).....} [.....Ουσάκ (Λα).....]

.....] [.....Χουζάμι (Φα#).....]

14

3^η και 4^η μουσική φράση του μουχαλίφ αράκ



Σχεδιάγρ. 4: Θεωρητ. Κηλτζανίδη, σελ. 134: Η κλίμακα του μουχαλίφ αράκ

Ως αντίστοιχη κλίμακα για το μουχαλίφ αράκ, στο σχεδιάγραμμα του Κηλτζανίδη χρησιμοποιείται η κλίμακα του μαλακού διατονικού βαρέος από τον Ζω (αράκ). Το σχεδιάγραμμα περιέχει τις μαρτυρίες των φθόγγων του ήχου, δύο φθορές και μία χρώα. Έτσι λοιπόν, πάνω στον Δι (νεβά) τοποθετείται η χρώα του κλιτού για τη θέση κλιτόν (νισαμπούρ) από τον Δι (νεβά) και διακεκομμένη γραμμή ανάμεσα στο διάστημα Γα-Δι (τσαργκιάχ-νεβά) και ανάμεσα στο διάστημα Βου-Γα (σεγκιάχ-τσαργκιάχ), που υποδηλώνει τους υπερυψωμένους Γα (νύμ ουζάλ) και Βου (νύμ πουσελίκ) αντίστοιχα από την ενέργεια του κλιτού. Επίσης, τοποθετείται η φθορά του Κε του μαλακού διατόνου πάνω στον Κε (χουσεϊνί) για την επαναφορά της μελωδίας από το σκληρό διάτονο του κλιτού (νισαμπούρ) στο μαλακό διάτονο. Τέλος, υπάρχει η φθορά του Πα του διατονικού γένους στο φθόγγο Πα (δουγκιάχ), της οποίας η χρήση ωστόσο δεν παρατηρείται στο παράδειγμα.

Με συνοπτικό τρόπο λοιπόν, μπορούμε να πούμε ότι το μουχαλίφ αράκ σύμφωνα με τον Κηλιτζανίδη, ακολουθεί την εξής μελωδική πορεία κατά την ανάπτυξή του: κάνει άνοιγμα από το καμπά γεγκιάχ και θέση σεγκιάχ από το αράκ· μετά κάνει θέση κλιτόν (νισαμπούρ) από την 6^η, θέση σεγκιάχ από το εβίτζ, θέση ουσάκ από το χουσεϊνί, θέση ξανά ουσάκ από το δουγκιάχ και τέλος, ημιτελή θέση χουζάμ από το αράκ.

Εικόνα 4. Το μουχαλίφ αράκ

1.5 Ρουϊ αράκ

Το κείμενο του Κηλιτζανίδη μας πληροφορεί ότι το ρουϊ αράκ, δημιουργείται από το μακάμ αράκ και είναι ήχος βαρύς. Παρατηρώντας το κείμενο, το παράδειγμα και το σχεδιάγραμμα της κλίμακας του Κηλιτζανίδη, συνάγεται ότι το ρουϊ αράκ είναι κάτι αντίστοιχο του μαλακού διατονικού βαρέος από τον Ζω (αράκ). Από το παράδειγμα και το κείμενο, τα οποία συμφωνούν ως προς τον τρόπο ανάπτυξης της μελωδίας, παρατηρείται ότι το ρουϊ αράκ έχει βαθμίδα εισόδου το Νη (ράστ) και στη συνέχεια της φράσης, δημιουργείται ημιτελής θέση χουζάμ από τον Ζω (αράκ) με το τετράχορδο Ζω-Βου ύφεση (αράκ-νύμ κιουρδί), τοποθετώντας απλή ύφεση στον Βου (νύμ κιουρδί). Στο πρώτο μισό της φράσης δεσπόζει ο Πα (δουγκιάχ) και στο δεύτερο μισό ο Ζω (αράκ), στον οποίο καταλήγει η φράση. Το κείμενο περιγράφει για τη φράση, ότι η μελωδία ξεκινώντας από το ράστ (νη), ανεβαίνοντας δείχνει και το νύμ κιουρδί (βου ύφεση) και στη συνέχεια πηγαίνει στο αράκ (ζω).



1^η μουσική φράση του ρουϊ αράκ

Στο πρώτο μέρος της δεύτερης φράσης, σχηματίζεται μικρή θέση νεβά (άγια) από τον Δι (νεβά) με το τετράχορδο Γα-άνω Ζω ύφεση (τσαργκιάχ-νύμ ατζέμ), τοποθετώντας απλή ύφεση στον άνω Ζω (νύμ ατζέμ) και στο δεύτερο μέρος, θέση χιτζάζ από τον Πα (δουγκιάχ) με το πεντάχορδο Πα-Κε (δουγκιάχ-χουσεϊνί), τοποθετώντας τη φθορά του Δι του σκληρού χρώματος στον Δι (νεβά). Εδώ δεσπόζει Γα δίεση (νύμ χιτζάζ) και η φράση καταλήγει στον Πα (δουγκιάχ). Το κείμενο περιγράφει για τη φράση, ότι η μελωδία πηγαίνει στο τσαργκιάχ (γα) και στο νύμ ατζέμ (άνω ζω' ύφεση) και κατεβαίνει στη συνέχεια με το νύμ χιτζάζ (γα δίεση) στο δουγκιάχ (πα). Στο πρώτο μέρος της τρίτης φράσης, η μελωδία επιστρέφει στο μαλακό διάτονο, τοποθετώντας τη φθορά του Πα του μαλακού διατόνου στην αρχή της φράσης στο φθόγγο Πα (δουγκιάχ) και γίνεται μικρή θέση νεβά (άγια) από τον Δι (νεβά) με το επτάχορδο Πα-άνω Νη (δουγκιάχ-γκερδανιέ). Στο δεύτερο μέρος της τρίτης φράσης, τοποθετώντας τη φθορά του Δι του σκληρού χρώματος επί του Δι (νεβά), δημιουργείται θέση χιτζάζ από τον Πα (δουγκιάχ) με το τετράχορδο άνω Ζω ύφεση-Γα δίεση (νύμ ατζέμ-νύμ χιτζάζ), όπου δεσπόζει Γα δίεση (νύμ χιτζάζ), στον οποίο και καταλήγει η φράση. Στο πρώτο μέρος της τέταρτης και τελευταίας φράσης, συνεχίζεται η θέση χιτζάζ από τον Πα (δουγκιάχ) με το τρίχορδο Πα-Γα (δουγκιάχ-νυμ χιτζάζ), όπου δεσπόζει ο Πα (δουγκιάχ) στον οποίο και καταλήγει το πρώτο μέρος. Από την αρχή του δεύτερου μέρους της φράσης, η μελωδία επιστρέφει στο μαλακό διάτονο με τη φθορά του Πα του μαλακού διατόνου επί του φθόγγου Πα (δουγκιάχ) και σχηματίζεται θέση σεγκιάχ από τον Ζω (αράκ) με το τετράχορδο κάτω Κε-Πα (ασηράν –δουγκιάχ), όπου δεσπόζει ο Ζω (αράκ) στον οποίο και καταλήγει η φράση με χαρακτηριστικό μελισματικό τρόπο. Στο τέλος της φράσης, ο κάτω Κε (ασηράν) φέρει απλή δίεση η οποία δηλώνει την έλξη του προς τον δεσπόζοντα Ζω. Το κείμενο περιγράφει για τις δύο τελευταίες φράσεις, ότι η μελωδία από το δουγκιάχ (πα) «πηδών εις το Γκερδανιέ», ανεβαίνοντας δηλαδή υπερβατώσ από το δουγκιάχ (πα) στο γκερδανιέ (άνω νη'), και επιστρέφοντας με το νύμ χιτζάζ (γα δίεση) μέχρι το δουγκιάχ (πα), καταλήγει στο αράκ (ζω).

{Νεβά (Δι)...} {...Χιτζάζ (Πα).....} {...Νεβά (Δι)..} {...

...Χιτζάζ (Πα).....} {.....Σεγκιάχ (Ζω).....}

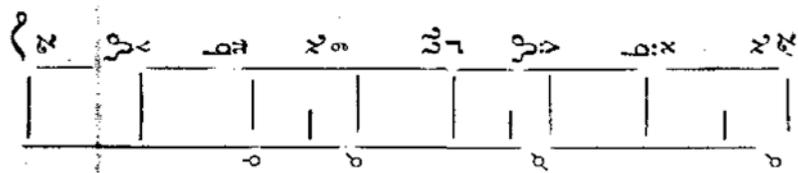
[...Νεβά (Ρε).....] [...Χιτζάζ (Λα).....]

16] [...Νεβά (Ρε).....] [...Χιτζάζ (Λα).....] [...3

..... Σεγκιάχ (Φα #).....]

17 3 3

2^η, 3^η και 4^η μουσική φράση του ρουϊ αράκ



Σχεδιάγρ. 5: Θεωρητ. Κηλτζανίδη, σελ. 135: Η κλίμακα του ρουϊ αράκ

Ως αντίστοιχη κλίμακα για το ρουϊ αράκ, στο σχεδιάγραμμα του Κηλτζανίδη χρησιμοποιείται η κλίμακα του μαλακού διατονικού βαρέος από τον Ζω (αράκ). Το σχεδιάγραμμα περιέχει τις μαρτυρίες των φθόγγων του ήχου, δύο φθορές και δύο σημεία αλλοιώσεως. Έτσι, πάνω στον Δι (νεβά) τοποθετείται η φθορά του Δι του σκληρού χρώματος για τη θέση χιτζάζ από τον Πα (δουγκιάχ), όπως επίσης για τη θέση χιτζάζ επισημαίνεται και ο υπερυψωμένος Γα (νυμ χιτζάζ) με διακεκομμένη γραμμή στη μέση του διαστήματος Γα-Δι (τσαργκιάχ-νεβά). Επίσης, τοποθετείται η φθορά του Πα του μαλακού διατόνου στον Πα (δουγκιάχ) για την επαναφορά της μελωδίας από το σκληρό χρώμα της θέσης χιτζάζ στο μαλακό διάτονο. Όσον αφορά τα σημεία αλλοιώσεως, τοποθετείται απλή ύφεση στον άνω Ζω (εβίτζ) για την εκτέλεση του άνω Ζω με ύφεση (νύμ ατζέμ) όταν η μελωδία φτάνει μέχρι αυτόν και κατεβαίνει, και επίσης, τοποθετείται απλή ύφεση στον Βου (σεγκιάχ) για την εκτέλεση του Βου με ύφεση (νύμ κιουρδί) στη θέση χουζάμ από τον Ζω (αράκ). Η ύφεση στον άνω Ζω (εβίτζ) και στον Βου (σεγκιάχ) επισημαίνεται και με διακεκομμένη γραμμή ανάμεσα στο διάστημα Κε-άνω Ζω (χουσεϊνί-εβίτζ) και ανάμεσα στο διάστημα Πα-Βου (δουγκιάχ-σεγκιάχ) αντίστοιχα.

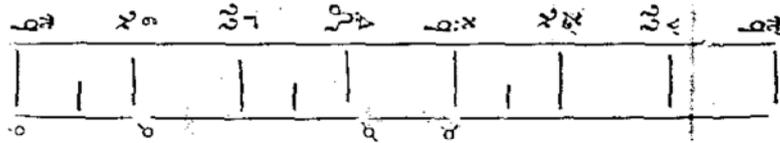
Συνοπτικά λοιπόν, μπορούμε να πούμε ότι το ρουϊ αράκ κατά τον Κηλτζανίδη, ακολουθεί την εξής πορεία κατά τη μελωδική του ανάπτυξη: κάνει άνοιγμα από το ράστ και ημιτελή θέση χουζάμ από το αράκ· κατόπιν κάνει θέση νεβά (άγια) από το νεβά, θέση χιτζάζ από το δουγκιάχ, ξανά θέση νεβά (άγια) από το νεβά και θέση χιτζάζ από το δουγκιάχ και τέλος, θέση σεγκιάχ από το αράκ.

The image shows three staves of musical notation for the piece 'To roui arak'. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff (measures 15-16) contains the notes: [.....Χουζάμ (Φα#).....] [..Νεβά (Ρε).....] [..Χιτζάζ (Λα).....]. The second staff (measures 16-17) contains: [.....] [..Νεβά (Ρε).....] [.....Χιτζάζ (Λα).....] [.....]. The third staff (measures 17-18) contains: [.....Σεγκιάχ (Φα #).....]. The notes are connected by melodic lines, and there are triplets (indicated by a '3' above the notes) in measures 15, 16, and 17.

Εικόνα 5. Το ρουϊ αράκ

1.6 Σουλτανί αράκ

Το κείμενο περιγραφής του Κηλτζανίδη αναφέρει ότι το σουλτανί αράκ, δημιουργείται από το αράκ και είναι ήχος βαρύς. Από την παρατήρηση του κειμένου, διαπιστώνεται ότι συμβαίνει στο κείμενο περιγραφής του αράκ και του εβίτζ, όπου δεν παρατίθενται αρκετά στοιχεία για την ανάπτυξή του και κατά συνέπεια χαρακτηρίζεται λιτή η περιγραφή του σουλτανί αράκ σε σχέση με τις περιγραφές των υπόλοιπων μακάμ. Αυτό βεβαίως φαίνεται ιδιαίτερα και από την σύγκριση της περιγραφής της μελωδικής ανάπτυξης του κειμένου του ρουϊ αράκ με το μελωδικό παράδειγμά του. Έτσι όσον αφορά την περιγραφή του κειμένου για τη μελωδική ανάπτυξη του σουλτανί αράκ, το κείμενο περιγράφει ότι η μελωδία ξεκινώντας από το νεβά (δι) και «περιστρεφόμενον εις τας ανιούσας φωνάς», εννοώντας τις θέσεις άγια (νεβά) από τον Δι (νεβά), ουσάκ από τον Κε (χουσεϊνί) και σεγκιάχ από τον άνω Ζω' (εβίτζ), οι οποίες παρατηρούνται στο μελωδικό παράδειγμα, κατεβαίνει με το νύμ ουζάλ (γα δίεση) και τη θέση χιτζάζ στο αράκ (ζω) και «περιστρεφόμενον εις τας κατιούσας φωνάς», εννοώντας τη θέση ουσάκ από τον Πα (δουγκιάχ), καταλήγει στο δουγκιάχ (πα). Από το κείμενο και την αρχή της πρώτης φράσης του παραδείγματος, παρατηρείται ότι το σουλτανί αράκ έχει βαθμίδα εισόδου τον Δι (νεβά). Το παράδειγμα έχει ως αρχική και τελική μαρτυρία, τη μαρτυρία του Πα (δουγκιάχ). Επίσης, στο σχεδιάγραμμα του Κηλτζανίδη, ως αντίστοιχη κλίμακα του σουλτανί αράκ, παρατίθεται η κλίμακα του πρώτου ήχου από τον Πα (δουγκιάχ) του μαλακού διατόνου. Κατά την ανάπτυξη της πρώτης φράσης του παραδείγματος, δημιουργείται θέση ουσάκ από τον Πα (δουγκιάχ) με το τετράχορδο Βου-Κε (σεγκιάχ-χουσεϊνί), τοποθετώντας απλή δίεση στον Γα (τσαργκιάχ) για να δηλωθεί η έλξη του προς τον δεσπόζοντα Δι (νεβά) στον οποίο και



Σχεδιάγρα. 6: Θεωρητ. Κηλτζανίδη, σελ. 136: Η κλίμακα του σουλτανί αράκ

Ως αντίστοιχη κλίμακα για το σουλτανί αράκ, ο Κηλτζανίδης χρησιμοποιεί στο σχεδιάγραμμα την κλίμακα του πρώτου ήχου από τον Πα (δουγκιάχ) του μαλακού διατόνου. Το σχεδιάγραμμα περιέχει τις μαρτυρίες των φθόγγων του ήχου, δύο φθορές και δύο σημεία αλλοιώσεως. Παρατηρείται λοιπόν πάνω στον Δι (νεβά), η φθορά του Δι του σκληρού χρώματος για τη θέση χιτζάζ από τον Πα (δουγκιάχ), η οποία υπάρχει στο κείμενο και στο παράδειγμα, ενώ επισημαίνεται ο υπερυψωμένος Γα (νύμ ουζάλ) με διακεκομμένη γραμμή στη μέση του διαστήματος Γα-Δι (τσαργκιάχ-νεβά). Επίσης, τοποθετείται η φθορά του Πα του μαλακού διατόνου στον Πα (δουγκιάχ) για την επαναφορά της μελωδίας από το σκληρό χρώμα στο μαλακό διάτονο. Όσον αφορά τα σημεία αλλοιώσεως, τοποθετείται απλή δίεση στον Κε (χουσεϊνί) για την έλξη του Κε (χουσεϊνί) προς τον άνω Ζω (εβίτζ), στη θέση του σεγκιάχ από τον άνω Ζω (εβίτζ), ο οποίος δεσπάζει στην εν λόγω θέση όπως φαίνεται στο παράδειγμα, και επίσης τοποθετείται απλή ύφεση στον Βου (σεγκιάχ) για την εκτέλεση του Βου με ύφεση (νύμ κιουρδί) στη θέση χουζάμ από τον Ζω (αράκ). Η δίεση στον Κε (χουσεϊνί) και η ύφεση στον Βου (νύμ κιουρδί) επισημαίνονται και με διακεκομμένες γραμμές στη μέση των διαστημάτων Κε-άνω Ζω (χουσεϊνί-εβίτζ) και Πα-Βου (δουγκιάχ-σεγκιάχ) αντίστοιχα.

Με συνοπτικό τρόπο, μπορούμε να πούμε ότι το σουλτανί αράκ κατά τον Κηλτζανίδη, ακολουθεί την εξής μελωδική πορεία κατά την ανάπτυξή του: κάνει άνοιγμα από το νεβά και θέση ουσάκ από το δουγκιάχ· μετά κάνει θέση νεβά (άγια) από το νεβά, θέση ουσάκ από το χουσεϊνί, ξανά θέση νεβά (άγια) από το νεβά, μικρή θέση ουσάκ από το δουγκιάχ, μικρή θέση σεμπά επίσης από το δουγκιάχ, θέση χιτζάζ επίσης από το δουγκιάχ, ημιτελή θέση χουζάμ από το αράκ και τέλος, ξανά θέση ουσάκ από το δουγκιάχ.

Εικόνα 6: Το σουλτανί αράκ

1.7 Ζιλγκές

Το κείμενο περιγραφής του Κηλιτζανίδη στην αρχή του, αναφέρει ότι το ζιλγκές δημιουργείται από το αράκ, είναι ήχος βαρύς και έχει βαθμίδα εισόδου τον Κε (χουσεϊνί). Παρατηρείται ότι, εκτός από ένα σημείο που θα επισημανθεί παρακάτω, η περιγραφή του κειμένου του Κηλιτζανίδη συμφωνεί με το μελωδικό του παράδειγμα ως προς την ανάπτυξη του ζιλγκές. Έτσι, στο πρώτο μέρος της πρώτης φράσης του παραδείγματος, δημιουργείται θέση σεγκιάχ από τον Βου (σεγκιάχ) με το τετράχορδο Βου-Κε (σεγκιάχ-χουσεϊνί) όπου δεσπόζει ο Δι (νεβά) και στο δεύτερο μέρος, γίνεται θέση ράστ από τον Νη (ράστ) με το πεντάχορδο Δι-Νη (νεβά-ράστ), όπου δεσπόζει ο Βου (σεγκιάχ) και καταλήγει η φράση στον Νη (ράστ). Στη δεύτερη φράση, σχηματίζεται θέση σεγκιάχ από τον Βου (σεγκιάχ) με το τετράχορδο Νη-Γα (ράστ-τσαργκιάχ), τοποθετώντας απλή δίεση στον Πα (δουγκιάχ) για τη δήλωση της έλξης του προς τον δεσπόζοντα Βου (σεγκιάχ), στον οποίο και καταλήγει η φράση.

{.....Σεγκιάχ (Βου).....}{..Ράστ (Νη)...}{.....

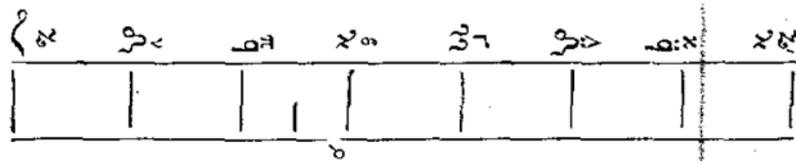
.....Σεγκιάχ (Βου).....

1^η και 2^η μουσική φράση του ζιλγκές

Σε αυτό το σημείο, μετά τη θέση του σεγκιάχ, το κείμενο περιγράφει ότι η μελωδία «καταβαίνει εις το Αράκ», το οποίο δεν συμβαίνει σε αυτό το σημείο αλλά στην τρίτη και τελευταία φράση του παραδείγματος, όπου δεικνύεται το νύμ κιουρδί (βου ύφεση) και σχηματίζεται ημιτελής θέση χουζάμ από τον Ζω (αράκ) με το πεντάχορδο κάτω Κε-Βου ύφεση (ασηράν-νύμ κιουρδί), τοποθετώντας απλή ύφεση επί του Βου (νύμ κιουρδί). Η φράση κλείνει με χαρακτηριστικό μελισματικό σχηματισμό στον Ζω (αράκ). Στο πρώτο μισό της φράσης δεσπόζει ο Πα (δουγκιάχ) και στο άλλο μισό ο Ζω (αράκ), φέροντας ο κάτω Κε (ασηράν) δίσηση για τη δήλωση της έλξης του προς τον δεσπόζοντα Ζω (αράκ).

3^η μουσική φράση του ζιλγκές

Το κείμενο περιγράφει ότι η μελωδία, ξεκινώντας από το χουσεϊνί (κε), κατεβαίνει μέχρι το ράστ (νη). Κατόπιν πηγαίνοντας στο σεγκιάχ, κατεβαίνει στο αράκ (ζω)-που όπως προαναφέρθηκε αυτό παρατηρείται να συμβαίνει στο μελωδικό παράδειγμα αφού δείξει το νύμ κιουρδί (βου ύφεση)-και δείχνοντας το νύμ κιουρδί (βου ύφεση), κατεβαίνει και καταλήγει στο αράκ (ζω).



Σχεδιάγρ. 7: Θεωρητ. Κηλτζανίδη, σελ. 136: Η κλίμακα του ζιλγκές

Ως αντίστοιχη κλίμακα για το ζιλγκές, ο Κηλτζανίδης χρησιμοποιεί στο σχεδιάγραμμα την κλίμακα του μαλακού διατονικού βαρέος από τον Ζω (αράκ). Το σχεδιάγραμμα περιέχει τις μαρτυρίες των φθόγγων του ήχου και μια απλή ύφεση στον Βου (σεγκιάχ) για τη θέση χουζάμ από τον Ζω (αράκ) που θέλει τον Βου με ύφεση (νύμ κιουρδί). Επίσης, ο Βου ύφεση (νύμ κιουρδί) επισημαίνεται και με διακεκομμένη γραμμή στη μέση του διαστήματος Πα –Βου (δουγκιάχ-σεγκιάχ).

Συνοπτικά λοιπόν, μπορούμε να πούμε ότι το ζιλγκές σύμφωνα με τον Κηλτζανίδη, ακολουθεί την εξής πορεία κατά τη μελωδική του ανάπτυξη: κάνει άνοιγμα από το χουσεϊνί και θέση σεγκιάχ από το σεγκιάχ: ύστερα κάνει θέση ράστ από το ράστ, ξανά θέση σεγκιάχ από το σεγκιάχ και τέλος, ημιτελή θέση χουζάμ από το αράκ.

Εικόνα 7: Το ζιλγκές

1.8 Ζιργκές χαβεράν

Το κείμενο αναφέρει ότι το ζιργκές χαβεράν δημιουργείται από το αράκ και είναι ήχος βαρύς. Από το κείμενο και το παράδειγμα του Κηλτζανίδη, τα οποία συμφωνούν ως προς το σεγίρ (ανάπτυξη της μελωδίας), παρατηρείται ότι το ζιργκές χαβεράν έχει βαθμίδα εισόδου τον Δι (νεβά). Στην πρώτη φράση του παραδείγματος, δημιουργείται θέση χουσεϊνί από τον Πα (δουγκιάχ)³² με το τετράχορδο Βου-Κε (σεγκιάχ-χουσεϊνί), όπου στην αρχή της θέσης δεσπόζει ο Κε (χουσεϊνί), έπειτα ο Γα (τσαργκιάχ) και στο τέλος της ξανά ο Κε (χουσεϊνί) στον οποίο και καταλήγει η φράση. Το κείμενο περιγράφει για τη φράση, ότι η μελωδία ξεκινώντας από το νεβά (δι), πηγαίνει στο χουσεϊνί (κε), στο τσαργκιάχ (γα) και ξανά ανεβαίνει στο χουσεϊνί (κε).

³² Βλ. Murat Aydemir, *Το τουρκικό μακάμ*, επιμ.-μετάφρ.: Σοφία Κομποτιάτη, μουσικές εκδόσεις fagotto, Αθήνα 2012, σελ. 133.

{.....Χουσεϊνί (Πα).....}

.....}

[.....Χουσεϊνί (Λα).....]

3

1^η μουσική φράση του ζιργκές χαβεράν

Στο πρώτο μέρος της δεύτερης φράσης, σχηματίζεται θέση νεβά (άγια) από τον Δι (νεβά) με το τετράχορδο άνω Νη-Δι (γκερδανιέ-νεβά), όπου δεσπόζει ο άνω Νη' (γκερδανιέ) και η θέση καταλήγει στον Δι (νεβά). Στο δεύτερο μέρος, γίνεται θέση ουσάκ από τον Πα (δουγκιάχ) με το εξάχορδο άνω Ζω'-Πα (εβίτζ-δουγκιάχ), όπου δεσπόζει ο Δι (νεβά) και η φράση καταλήγει στον Πα (δουγκιάχ). Το κείμενο περιγράφει για τη φράση, ότι η μελωδία «πηδά εις το γκερδανιέ», δηλαδή ανεβαίνει από το χουσεϊνί (κε) υπερβατώς στο γκερδανιέ (άνω νη') και επιστρέφει μέχρι το δουγκιάχ (πα). Στο πρώτο μέρος της τρίτης και τελευταίας φράσης, βλέπουμε ότι συνεχίζεται το ουσάκ από τον Πα (δουγκιάχ) με το τετράχορδο Δι-Πα (νεβά-δουγκιάχ), όπου δεσπόζει ο Δι (νεβά) και η θέση καταλήγει στον Πα (δουγκιάχ). Στο δεύτερο μέρος, δημιουργείται θέση σεγκιάχ από τον Ζω (αράκ) με το τετράχορδο Πα-κάτω Κε (δουγκιάχ-ασηράν), όπου δεσπόζει ο Ζω (αράκ) στον οποίο και καταλήγει η φράση. Το κείμενο περιγράφει για τη φράση, ότι η μελωδία από το δουγκιάχ (πα) «πηδά πάλιν εις το νεβά», ανεβαίνει υπερβατώς στο νεβά (δι) και στη συνέχεια κατεβαίνει και καταλήγει στο αράκ (ζω).

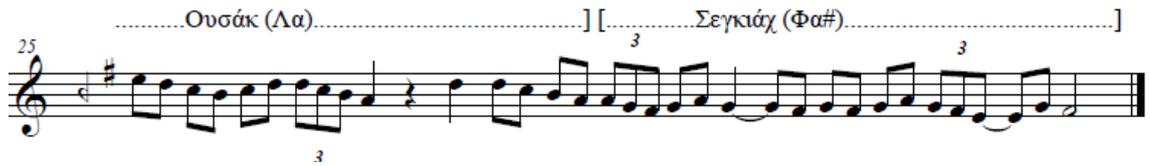
{.....Νεβά (Δι).....} {.....Ουσάκ (Πα).....}

.....}

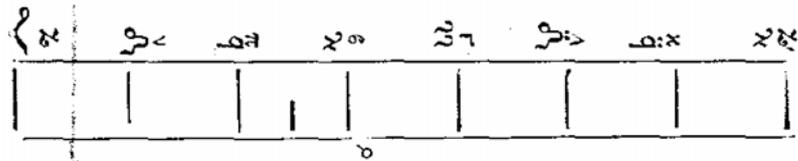
{.....Σεγκιάχ (Ζω).....}

[.....Νεβά (Ρε).....] [.....]

3



2^η και 3^η μουσική φράση του ζιργκές χαβεράν



Σχεδιάγρ. 8: Θεωρητ. Κηλτζανίδη, σελ. 137: Η κλίμακα του ζιργκές χαβεράν

Ως αντίστοιχη κλίμακα του ζιργκές χαβεράν στο σχεδιάγραμμα του Κηλτζανίδη, χρησιμοποιείται η κλίμακα του μαλακού διατονικού βαρέος από τον Ζω (αράκ). Στο σχεδιάγραμμα υπάρχουν οι μαρτυρίες των φθόγγων του ήχου και μια απλή ύφεση στον Βου (σεγκιάχ), η οποία επισημαίνεται και με διακεκομμένη γραμμή στη μέση του διαστήματος Πα-Βου (δουγκιάχ-σεγκιάχ). Ωστόσο όμως, δεν εντοπίζεται η χρήση του Βου με ύφεση ούτε στο κείμενο αλλά ούτε και στο παράδειγμα, εκτός και αναφέρεται στον Βου που έχει η θέση ουσάκ από τον Πα (δουγκιάχ) κατά την κάθοδο της μελωδίας στον Πα (δουγκιάχ)-όπου ο Βου είναι πάντοτε χαμηλωμένος- στο τέλος της δεύτερης φράσης του παραδείγματος και στο πρώτο μέρος της τελευταίας φράσης.

Μπορούμε να πούμε λοιπόν με συνοπτικό τρόπο, ότι το ζιργκές χαβεράν σύμφωνα με τον Κηλτζανίδη, ακολουθεί την εξής πορεία κατά τη μελωδική του ανάπτυξη: κάνει άνοιγμα από το νεβά και θέση χουσεϊνί από το δουγκιάχ· ύστερα κάνει θέση νεβά (άγια) από το νεβά, θέση ουσάκ από το δουγκιάχ και τέλος, θέση σεγκιάχ από το αράκ.



Εικόνα 8: Το ζιργκές χαβεράν

1.9 Πεστενιγκιάρ

Για το πεστενιγκιάρ, το κείμενο αναφέρει ότι δημιουργείται από το αράκ και είναι ήχος βαρύς. Από το κείμενο και το παράδειγμα του Κηλτζανίδη, τα οποία συμφωνούν ως προς τον τρόπο ανάπτυξης της μελωδίας, παρατηρείται ότι το πεστενιγκιάρ έχει βαθμίδα εισόδου τον Γα (τσαργκιάχ). Στην πρώτη φράση του παραδείγματος, σχηματίζεται θέση σεμπά από τον Πα (δουγκιάχ)³³ με το τετράχορδο Πα-Δι ύφεση (δουγκιάχ-νυμ σεμπά), τοποθετώντας στον Δι απλή ύφεση (νύμ σεμπά). Εδώ δεσπόζει ο Γα (τσαργκιάχ) στον οποίο και καταλήγει η φράση. Το κείμενο περιγράφει για τη φράση, ότι η μελωδία ξεκινώντας από το τσαργκιάχ (γα), πηγαίνει στο νύμ σεμπά (δι ύφεση), κατεβαίνει μέχρι το δουγκιάχ (πα) και ανεβαίνει ξανά στο τσαργκιάχ (γα).

{.....Σεμπά (Πα).....}

λε ε ε ε ε ε ε χε ε γη

[.....Σεμπά (Λα).....]

26

3

¹ μουσική φράση του πεστενιγκιάρ

Στο πρώτο μέρος της δεύτερης φράσης, δημιουργείται θέση άγια (νεβά) από τον Δι (νεβά) με το τρίχορδο Γα-Κε (τσαργκιάχ-χουσεϊνί), τοποθετώντας απλή δίεση στον Γα (τσαργκιάχ) για τη δήλωση της έλξης του προς το δεσπόζοντα Δι (νεβά). Στο δεύτερο μέρος της φράσης, γίνεται θέση ουσάκ από τον Κε (χουσεϊνί) με το τρίχορδο άνω Νη'-Κε (γκερδανιέ-χουσεϊνί), όπου δεσπόζει ο άνω Νη' (γκερδανιέ) και η θέση καταλήγει στον Κε (χουσεϊνί). Στο τρίτο μέρος της φράσης, σχηματίζεται θέση πουσελικ από τον Δι (νεβά) με το πεντάχορδο άνω Πα'-Δι (μουχαγιέρ-νεβά), τοποθετώντας τη φθορά του Ζω του σκληρού διατόνου στον άνω Ζω' (νυμ ατζέμ). Εδώ, στην αρχή της θέσης δεσπόζει ο άνω Πα' (μουχαγιέρ) και έπειτα ο άνω Ζω' ύφεση (νύμ ατζέμ). Στο τέταρτο μέρος της φράσης, δημιουργείται θέση ουσάκ από τον Πα (δουγκιάχ) με το πεντάχορδο Κε-Πα (χουσεϊνί-δουγκιάχ), τοποθετώντας τη φθορά του Κε του μαλακού διατόνου επί του Κε (χουσεϊνί), στην αρχή της θέσης για την επαναφορά της μελωδίας από το σκληρό διάτονο στο μαλακό. Εδώ δεσπόζει ο Γα (τσαργκιάχ) και η φράση καταλήγει στον Πα (δουγκιάχ). Το κείμενο περιγράφει για τη φράση, ότι η μελωδία από το τσαργκιάχ (γα), ανεβαίνει στο νεβά (δι) και το χουσεϊνί (κε), πηγαίνει υπερβατώς στο γκερδανιέ (άνω νη'), «επανέρχεται εις το Χουσεϊνί» (κε) και στη συνέχεια ανεβαίνοντας μέχρι το μουχαγιέρ (άνω πα'), κατεβαίνει με το νύμ ατζέμ (άνω ζω' ύφεση) ξανά μέχρι το δουγκιάχ (πα).

³³ Βλ. Murat Aydemir, *Το τουρκικό μακάμ*, επιμ.- μετάφρ.: Σοφία Κομποτιάτη, μουσικές εκδόσεις fagotto, Αθήνα 2012, σελ. 195.

{.....Νεβά (Δι).....} {.....Ουσάκ (Κε).....} {.....Πουσελίκ (Δι).....

.....} {.....Ουσάκ (Πα).....}

[.....Νεβά (Ρε).....] [.....

27 ..Ουσάκ (Μί).....] [.....Πουσελίκ (Ρε).....] [.....Ουσάκ (Λα).....

28

2^η μουσική φράση του πεστενιγκιάρ

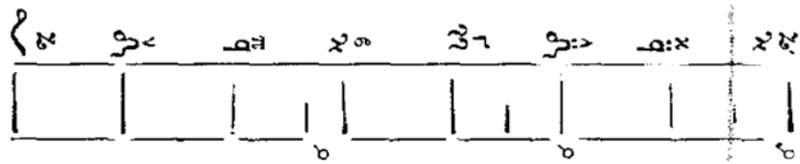
Στην τρίτη και τελευταία φράση, σχηματίζεται ημιτελής θέση χουζάμ από τον Ζω (αράκ) με το εξάχορδο Γα-κάτω Κε (τσαργκιάχ-ασηράν), τοποθετώντας απλή ύφεση στον Βου (νύμ κιουρδί). Στο πρώτο μισό της φράσης δεσπόζει ο Πα (δουγκιάχ) και στο άλλο μισό δεσπόζει ο Ζω (αράκ) στον οποίο και καταλήγει η φράση. Το κείμενο περιγράφει για τη φράση, ότι η μελωδία από το δουγκιάχ (πα), κατεβαίνοντας στο ράστ (νη), ανεβαίνει με το νύμ κιουρδί (βου ύφεση) μέχρι το τσαργκιάχ (γα) και από εκεί κατεβαίνει και καταλήγει στο αράκ (ζω).

{.....Χουζάμ (Ζω).....}

.....} Ζα

[.....Χουζάμ (Φα#).....]

3^η μουσική φράση του πεστενιγκιάρ



Σχεδιάγρ. 9: Θεωρητ. Κηλτζανίδη, σελ. 138: Η κλίμακα του πεστενιγκιάρ

Ως αντίστοιχη κλίμακα για το πεστενιγκιάρ, ο Κηλτζανίδης χρησιμοποιεί στο σχεδιάγραμμα την κλίμακα του μαλακού διατονικού βαρέος από τον Ζω (αράκ). Το σχεδιάγραμμα περιλαμβάνει τις μαρτυρίες των φθόγγων του ήχου, τη φθορά του Ζω του σκληρού διατόνου επί του άνω Ζω (εβίτζ) για τη δήλωση του χαμηλού άνω Ζω (νύμ ατζέμ) που επισημαίνεται και με διακεκομμένη γραμμή στη μέση του διαστήματος Κε-άνω Ζω (χουσεϊνί-εβίτζ) για τη θέση πουσελικ από τον Δι (νεβά), όπως παρατηρήθηκε στο παράδειγμα, μια απλή ύφεση στον Δι (νεβά) για τη θέση του σεμπά από τον Πα (δουγκιάχ) που θέλει τον Δι με ύφεση (νύμ σεμπά), ο οποίος επισημαίνεται και με διακεκομμένη γραμμή στη μέση του διαστήματος Γα-Δι (τσαργκιάχ-νεβά) και μια απλή ύφεση στον Βου (σεγκιάχ) για τη δήλωση του Βου με ύφεση (νύμ κιουρδί) που επισημαίνεται και με διακεκομμένη γραμμή στη μέση του διαστήματος Πα-Βου (δουγκιάχ-σεγκιάχ) για τη θέση χουζάμ από τον Ζω (αράκ).

Συνοπτικά λοιπόν, μπορούμε να πούμε ότι το πεστενιγκιάρ σύμφωνα με τον Κηλτζανίδη, ακολουθεί την εξής πορεία κατά τη μελωδική του ανάπτυξη: κάνει άνοιγμα από το τσαργκιάχ και θέση σεμπά από το δουγκιάχ· μετά κάνει θέση άγια (νεβά) από το νεβά, θέση ουσάκ από το χουσεϊνί, θέση πουσελικ επίσης από το νεβά, θέση ουσάκ από το δουγκιάχ και τέλος, ημιτελή θέση χουζάμ από το αράκ.

Εικόνα 9: Το πεστενιγκιάρ

29 [.....Κλιτόν (Ρε).....] [.....Σεγκιάχ (Σι).....] [...Νεβά (Ρε).....]

30

1^η, 2^η και 3^η μουσική φράση του μπεστέ ισφαχάν

Στην τέταρτη φράση, δημιουργείται θέση σεμπά από τον Πα (δουγκιάχ) με το πεντάχορδο Δι ύφεση-Νη (νύμ σεμπά-ράστ), τοποθετώντας απλή ύφεση στον Δι (νύμ σεμπά). Στη θέση, δεσπάζει στο μέσον της για λίγο ο Πα (δουγκιάχ) και στο μεγαλύτερο μέρος της ο Γα (τσαργκιάχ) στον οποίο και καταλήγει η φράση. Το κείμενο περιγράφει για τη φράση, ότι η μελωδία πηγαίνοντας στο τσαργκιάχ (γα) και στο νύμ σεμπά (δι ύφεση), κατεβαίνει στο δουγκιάχ (πα) και μετά ανεβαίνει ξανά στο τσαργκιάχ (γα). Στην πέμπτη φράση, συνεχίζεται η θέση σεμπά από τον Πα (δουγκιάχ) με το τετράχορδο Δι ύφεση-Πα (νύμ σεμπά-δουγκιάχ), τοποθετώντας απλή ύφεση στον Δι (νύμ σεμπά). Και σε αυτή τη φράση, δεσπάζει ο Γα (τσαργκιάχ) ενώ η φράση καταλήγει στον Πα (δουγκιάχ). Στο πρώτο μέρος της έκτης και τελευταίας φράσης, σχηματίζεται θέση ουσάκ από τον Πα (δουγκιάχ) με το τετράχορδο Πα-Δι (δουγκιάχ-νεβά), όπου δεσπάζει ο Δι (νεβά) και η θέση καταλήγει στον Πα (δουγκιάχ). Στο δεύτερο μέρος, γίνεται θέση σεγκιάχ από τον Ζω (αράκ) με το πεντάχορδο Πα-κάτω Δι (δουγκιάχ-γεγκιάχ), όπου δεσπάζει ο Ζω (αράκ) στον οποίο και καταλήγει η φράση. Το κείμενο περιγράφει για τις δύο τελευταίες φράσεις του παραδείγματος, ότι η μελωδία αφού δείξει το νύμ σεμπά (δι ύφεση), κατεβαίνει μέχρι το γεγκιάχ (κάτω δι) και ανεβαίνοντας καταλήγει στο αράκ (ζω).

{.....Σεμπά (Πα).....}

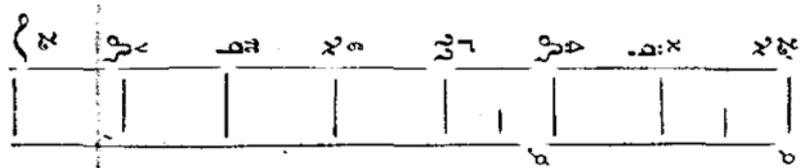
.....} {.....Ουσάκ (Πα).....}

.....} {.....Σεγκιάχ (Ζω).....}

[.....Σεμπά (Λα).....]



4^η, 5^η και 6^η μουσική φράση του μπεστέ ισφαχάν



Σχεδιάγρ. 10: Θεωρητ. Κηλτζανίδη, σελ. 139: Η κλίμακα του μπεστέ ισφαχάν

Ως αντίστοιχη κλίμακα για το μπεστέ ισφαχάν, στο σχεδιάγραμμα του Κηλτζανίδη χρησιμοποιείται η κλίμακα του μαλακού διατονικού βαρέος από τον Ζω (αράκ). Το σχεδιάγραμμα περιέχει τις μαρτυρίες των φθόγγων του ήχου, το φθορικό σημάδι του κλιτού στον φθόγγο Δι (νεβά) και διακεκομμένη γραμμή στη μέση του διαστήματος Γα-Δι (τσαργκιάχ-νεβά) που δηλώνει το φθόγγο νύμ ουζάλ (γα δίεση) για τη θέση κλιτόν (νισαμπούρ) από τον Δι (νεβά) της πρώτης φράσης του παραδείγματος και μια απλή ύφεση στον άνω Ζω με διακεκομμένη γραμμή στη μέση του διαστήματος Κε-άνω Ζω (χουσεϊνί-εβίτζ) που δηλώνει τον άνω Ζω ύφεση (νύμ ατζέμ) για τη θέση σεγκιάχ από τον Βου (σεγκιάχ) στη δεύτερη φράση του παραδείγματος.

Μπορούμε να πούμε έτσι, με συνοπτικό τρόπο, ότι το μπεστέ ισφαχάν κατά τον Κηλτζανίδη, ακολουθεί την εξής πορεία κατά τη μελωδική του ανάπτυξη: κάνει άνοιγμα από το νεβά και θέση κλιτόν (νισαμπούρ) από αυτό· ύστερα κάνει θέση σεγκιάχ από το σεγκιάχ, θέση νεβά (άγια) επίσης από το νεβά, θέση σεμπά από το δουγκιάχ, θέση ουσάκ επίσης από το δουγκιάχ και τέλος, θέση σεγκιάχ από το αράκ.



Εικόνα 10: Το μπεστέ ισφαχάν

1.11 Ραχάτουλ ερβάχ

Το κείμενο περιγραφής του Κηλτζανίδη, αναφέρει ότι το ραχάτουλ ερβάχ, που στην ελληνική σημαίνει το *ησυχαστικό*, δημιουργείται από το αράκ και είναι ήχος βαρύς. Ο Αντ. Αλυγιάκης³⁴, αναφέρει ότι ο Κύριλλος Μαρμαρινός στο θεωρητικό του σύγγραμμα, χαρακτηρίζει το ραχάτουλ ερβάχ ως βαρύ³⁵ και πρωτόβαρυ. Από το κείμενο και το παράδειγμα του Κηλτζανίδη, παρατηρείται ότι όπως και σε κάποιες άλλες περιπτώσεις, το κείμενο είναι πιο λιτό στην περιγραφή του σε σχέση με τη μελωδική ανάπτυξη του παραδείγματος. Το κείμενο περιγράφει ότι η μελωδία, ξεκινάει από το χουσεϊνί (κε), πηγαίνει στο νύμ ατζέμ (άνω ζω' ύφεση), στο νύμ ουζάλ (γα δίεση), στο νύμ σεμπά (δι ύφεση)-το οποίο υπάρχει και στο κείμενο περιγραφής του μιάν χανέ του ραχάτουλ ερβάχ όμως δεν υπάρχει στο μελωδικό παράδειγμα-και περιστρεφόμενη στις κύριες φωνές-εννοώντας τους δεσπόμενους φθόγγους άνω Ζω' (εβίτζ), άνω Πα' (μουχαγέρ) και Δι (νεβά) της θέσης άγια από τον Δι (νεβά), τον δεσπόμενα Γα δίεση (νύμ ουζάλ) της θέσης χιτζάζ από τον Πα (δουγκιάχ) και τον δεσπόμενα Ζω (αράκ) στη συνέχεια με το ξεκίνημα της θέσης χουζάμ από τον Ζω (αράκ)-κατεβαίνει με το νύμ νεχαβέντ (βου ύφεση) και τη θέση χουζάμ από τον Ζω (αράκ) και καταλήγει στο αράκ (ζω) με τη θέση σεγκιάχ από τον Ζω (αράκ). Το ραχάτουλ ερβάχ έχει βαθμίδα εισόδου τον Κε (χουσεϊνί). Στο πρώτο μέρος της πρώτης φράσης του παραδείγματος, δημιουργείται θέση χουσεϊνί από τον Πα (δουγκιάχ) με το τρίχορδο Δι-άνω Ζω ύφεση (νεβά-νύμ ατζέμ), τοποθετώντας απλή ύφεση στον άνω Ζω (νύμ ατζέμ). Στη θέση δεσπόμενα ο Κε (χουσεϊνί). Στο δεύτερο μέρος της φράσης, σχηματίζεται μικρή θέση χιτζάζ από τον Πα (δουγκιάχ) με το τετράχορδο Δι-Πα (νεβά-δουγκιάχ), τοποθετώντας τη φθορά του Δι του σκληρού χρωματικού γένους στον Δι (νεβά) και η φράση καταλήγει στον Πα (δουγκιάχ).

{...Χουσεϊνί (Πα).....} {...Χιτζάζ (Πα)}

32 [....Χουσεϊνί (Λα).....] [..Χιτζάζ (Λα)..]

3

1^η μουσική φράση του ραχάτουλ ερβάχ

³⁴ Βλ. Αλυγιάκης Ε. Αντώνιος, *Εκκλησιαστικοί Ήχοι και Αραβοπερσικά Μακάμια*, Θεσσαλονίκη 1990, σελ. 17.

³⁵ Ο Μ. Μαυροειδής, χαρακτηρίζει στο θεωρητικό του το ραχάτ αλ αρουάχ ως κατ' εξοχήν αραβικό μακάμ και ότι μπορεί να θεωρηθεί ως χρωμ. λέγετος από τον Ζω (αράκ), βλ. Μαυροειδής Δ. Μάριος, *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, εκδόσεις Fagotto, Αθήνα 1999, σσ. 211, 212.

Στο πρώτο μέρος της δεύτερης φράσης, γίνεται θέση κλιτόν (νισαμπούρ) από τον Δι (νεβά) με το τετράχορδο Κε-Βου δίεση (χουσεϊνί-νύμ πουσελίκ), τοποθετώντας το φθορικό σημάδι του κλιτού στον Δι (νεβά). Στη θέση δεσπόζει ο Δι (νεβά) στον οποίο και καταλήγει το πρώτο μέρος. Στο δεύτερο μέρος της φράσης, σχηματίζεται θέση άγια (νεβά) από τον Δι (νεβά) με το πεντάχορδο Δι-άνω Πα (νεβά-μουχαγέρ), τοποθετώντας τη φθορά του Δι του μαλακού διατόνου στον Δι (νεβά) για την επαναφορά της μελωδίας από το σκληρό στο μαλακό διάτονο. Στο μεγαλύτερο μέρος της θέσης, δεσπόζει ο άνω Ζω (εβίτζ), προς το τέλος της ο άνω Πα (μουχαγέρ) και η φράση καταλήγει στον Δι (νεβά).

{.....Κλιτόν (Δι)..} {...Νεβά (Δι).....}

[.....Κλιτόν (Ρε).....]

[...Νεβά (Ρε).....]

33 3 3

2^η μουσική φράση του ραχάτουλ ερβάχ

Στο πρώτο μέρος της τρίτης και τελευταίας φράσης, γίνεται θέση χιτζάζ από τον Πα (δουγκιάχ) με το πεντάχορδο Κε-Πα (χουσεϊνί-δουγκιάχ), τοποθετώντας επί του φθόγγου Δι (νεβά) τη φθορά του Δι του σκληρού χρώματος. Εδώ, δεσπόζει ο Γα δίεση (νύμ ουζάλ) και η θέση καταλήγει στον Πα (δουγκιάχ). Στο δεύτερο μέρος της φράσης, δημιουργείται ημιτελής θέση χουζάμ από τον Ζω (αράκ) με το πεντάχορδο Βου ύφεση-κάτω Κε (νύμ νεχαβέντ-ασηράν), τοποθετώντας στον φθόγγο Νη (ράστ) τη φθορά του Νη του μαλακού διατόνου για την επαναφορά της μελωδίας από το σκληρό χρώμα στο μαλακό διάτονο και απλή ύφεση στον Βου (νύμ νεχαβέντ). Σε αυτό το μέρος της φράσης δεσπόζει ο Ζω (αράκ) στον οποίο και καταλήγει η θέση. Στο τρίτο μέρος της φράσης, δημιουργείται θέση σεγκιάχ από τον Ζω (αράκ) με το πεντάχορδο κάτω Κε-Βου (ασηράν-σεγκιάχ), όπου δεσπόζει ο Ζω (αράκ) στον οποίο και καταλήγει η φράση.

{...Χιτζάζ (Πα).....} {...Χουζάμ (Ζω).....} {.....}

...Σεγκιάχ (Ζω).....}

3 3 3

το νύμ νεχαβέντ (βου ύφεση) και καταλήγει στο αράκ (ζω). Ο δεύτερος τρόπος, είναι όταν η μελωδία ξεκινάει από τα τίτζια και από το νύμ σεχνάζ (άνω πα' ύφεση) και στη συνέχεια καταλήγει στο αράκ (ζω).

32 [...Χουσεϊνί (Λα).....] [...Χιτζάζ (Λα)..] [...Κλιτόν (Ρε).....]
 33 [...Νεβά (Ρε).....] [...Χιτζάζ (Λα).....]
 34 [...Χουζάμ (Φα#).....] [...Σεγκιάχ (Φα#).....]

Εικόνα 11: Το ραχάτουλ ερβάχ

1.12 Ραχάτ φεζά

Το κείμενο περιγραφής, αναφέρει ότι το ραχάτ φεζά δημιουργείται από το αράκ και είναι ήχος βαρύς. Από το κείμενο και το παράδειγμα του Κηλιτζανίδη, τα οποία συμφωνούν ως προς τον τρόπο ανάπτυξης της μελωδίας, παρατηρείται ότι το ραχάτ φεζά έχει βαθμίδα εισόδου τον Κε (χουσεϊνί). Στην πρώτη φράση του παραδείγματος, γίνεται θέση πουσελίκ (άγια του σκληρού διατόνου) από τον Δι (νεβά) με το τετράχορδο Δι-άνω Νη' (νεβά-γκερδανιέ), τοποθετώντας τη φθορά του Ζω του σκληρού διατόνου στον άνω Ζω' (νύμ ατζέμ). Στη θέση δεσπάζει πρώτα ο άνω Ζω' ύφεση (νύμ ατζέμ) και έπειτα ο άνω Νη' (γκερδανιέ) στον οποίο και καταλήγει η φράση. Στη δεύτερη φράση, συνεχίζεται η θέση πουσελίκ από τον Δι (νεβά) με το τετράχορδο άνω Ζω' ύφεση-Γα (νύμ ατζέμ-τσαργκιάχ), όπου πρώτα δεσπάζει ο άνω Ζω' ύφεση (νύμ ατζέμ) και μετά ο Δι (νεβά) στον οποίο και καταλήγει η φράση. Για τις δύο φράσεις, το κείμενο περιγράφει ότι η μελωδία, ξεκινώντας από το χουσεϊνί (κε) και ανεβαίνοντας με το νύμ ατζέμ (άνω ζω' ύφεση) στο γκερδανιέ (άνω νη'), ξανά επιστρέφει με το νύμ ατζέμ (άνω ζω' ύφεση) στο νεβά (δι).

{.....Πουσελίκ (Δι).....}

χε ε ε ε ε ε χε ε ε ε ε χε ε ε ε

35 [.....Πουσελίικ (Ρε).....]

1^η και 2^η μουσική φράση του ραχάτ φεζά

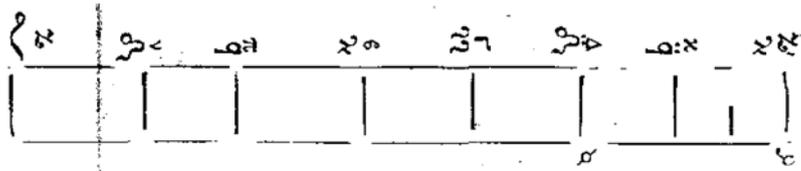
Στην τρίτη φράση, δημιουργείται θέση ουσάκ από τον Πα (δουγκιάχ) με το τετράχορδο Δι-Πα (νεβά-δουγκιάχ), τοποθετώντας στον Δι (νεβά) τη φθορά του Δι του μαλακού διατόνου για την επαναφορά της μελωδίας από το σκληρό στο μαλακό διάτονο. Στη θέση δεσπόζει ο Δι (νεβά) και η φράση καταλήγει στον Πα (δουγκιάχ). Στην τέταρτη και τελευταία φράση, σχηματίζεται θέση σεγκιάχ από τον Ζω (αράκ) με το εξάχορδο Γα-κάτω Κε (τσαργκιάχ-ασηράν), όπου στην αρχή για λίγο δεσπόζει ο Πα (δουγκιάχ) και στη συνέχεια στο μεγαλύτερο μέρος ο Ζω (αράκ) στον οποίο και καταλήγει η φράση. Το κείμενο περιγράφει για τις δύο τελευταίες φράσεις, ότι η μελωδία από το νεβά (δι), κατεβαίνει μέχρι το δουγκιάχ (πα) και ανεβαίνοντας υπερβατώντας στο τσαργκιάχ (γα) «επιστρέφει», φτάνει μέχρι το ράστ (νη) και έπειτα καταλήγει στο αράκ (ζω) με θέση σεγκιάχ από τον Ζω (αράκ).

{.....Ουσάκ (Πα).....} {.....Σεγκιάχ (Ζω).....}

[.....Ουσάκ (Λα).....]

36 [.....Σεγκιάχ (Φα#).....]

3^η και 4^η μουσική φράση του ραχάτ φεζά



Σχεδιάγρ. 12: Θεωρητ. Κηλτζανίδη, σελ. 141: Η κλίμακα του ραχάτ φεζά

Ως αντίστοιχη κλίμακα για το ραχάτ φεζά, χρησιμοποιείται στο σχεδιάγραμμα από τον Κηλτζανίδη η κλίμακα του μαλακού διατονικού βαρέος από τον Ζω (αράκ). Εκτός από τις μαρτυρίες των φθόγγων του ήχου, το σχεδιάγραμμα περιέχει τη φθορά του Ζω του σκληρού διατόνου επί του άνω Ζω' (εβίτζ) που δηλώνει τον άνω Ζω' ύφεση (νύμ ατζέμ)-ο οποίος υποδηλώνεται και με διακεκομμένη γραμμή στη μέση του διαστήματος Κε-άνω Ζω' (χουσεϊνί-εβίτζ)-για τη θέση πουσελικ από τον Δι (νεβά) στις δύο πρώτες φράσεις του παραδείγματος και τη φθορά του Δι του μαλακού διατόνου επί του Δι (νεβά) για την επαναφορά της μελωδίας από το σκληρό διάτονο στο μαλακό ώστε να γίνουν οι δύο τελευταίες θέσεις, ουσάκ από τον Πα (δουγκιάχ) και σεγκιάχ από τον Ζω (αράκ).

Με συνοπτικό λοιπόν τρόπο, μπορούμε να πούμε ότι το ραχάτ φεζά σύμφωνα με τον Κηλτζανίδη, ακολουθεί την εξής μελωδική πορεία κατά την ανάπτυξή του: κάνει άνοιγμα από το χουσεϊνί και θέση πουσελικ από το νεβά' ύστερα κάνει θέση ουσάκ από το δουγκιάχ και τέλος, θέση σεγκιάχ από το αράκ.



Εικόνα 12: Το Ραχάτ φεζά

1.13 Φεραχνάκ

Το κείμενο περιγραφής, αναφέρει ότι το φεραχνάκ, που στην ελληνική σημαίνει το *πανηγυρικό*, δημιουργείται από το αράκ και είναι ήχος βαρύς. Από το κείμενο και το παράδειγμα του Κηλτζανίδη, τα οποία συμφωνούν ως προς τον τρόπο ανάπτυξης της μελωδίας, εκτός από ένα σημείο στην αρχή της μελωδίας το οποίο θα επισημανθεί παρακάτω, παρατηρείται ότι το φεραχνάκ, έχει βαθμίδα εισόδου τον Δι (νεβά). Στην πρώτη φράση του παραδείγματος, σχηματίζεται θέση ράστ από τον Δι (νεβά)³⁶ με το

³⁶ Ο Aydemir, αναφέρει στο θεωρητικό του ότι η μελωδική πορεία του φεραχνάκ ξεκινά με θέση ράστ από το νεβά (δι), ενώ και ο Μαυροειδής, αναφέρει ότι κάνει χρήση 5χορδου ράστ από το νεβά (δι). Και ο Εμμ. Χατζημάρκος, αναφέρει ότι το φεραχνάκ φέρει επί του Δι τη φθορά του άνω Νη (γκερντανιέ),

εξάχορδο Δι-άνω Βου (νεβά-τίζ σεγκιάχ), όπου δεσπάζει ο άνω Ζω (εβίτζ), στον οποίο και καταλήγει η φράση. Στη φράση αυτή, το κείμενο διαφοροποιείται από το παράδειγμα περιγράφοντας ότι η μελωδία από το νεβά (δι) ανεβαίνει στο νύμ ατζέμ (άνω ζω' ύφεση), ενώ στο παράδειγμα παρατηρείται ότι ανεβαίνει στο εβίτζ (άνω ζω') και επίσης ότι η μελωδία ανοδικά φτάνει μέχρι το μουχαγέρ (άνω πα'), ενώ στο παράδειγμα παρατηρείται ότι ανεβαίνει μέχρι το τίζ σεγκιάχ (άνω βου'). Το νύμ ατζέμ, δεν δηλώνεται με φθορά ή με απλή ύφεση ούτε στο παράδειγμα αλλά ούτε και στο σχεδιάγραμμα της κλίμακας.

{.....Ράστ (Δι).....}

[.....Ράστ (Ρε).....]

1^η μουσική φράση του φεραχνάκ

Στη δεύτερη φράση, δημιουργείται θέση κλιτόν (νισαμπούρ) από τον Δι (νεβά) με το πεντάχορδο Πα-Κε (δουγκιάχ-χουσεϊνί), όπου δεσπάζει ο Δι (νεβά) και η μελωδία καταλήγει στο νύμ πουσελίκ (βου δίεση). Για τη θέση αυτή, παρατηρείται ότι ο Κηλτζανίδης δεν τοποθετεί στο παράδειγμα τη χρώα του κλιτού επί του Δι (νεβά) για τη θέση νισαμπούρ, ενδεχομένως διότι η θέση νισαμπούρ εδώ, δεν αρχίζει από τον Δι (νεβά) όπως συνηθίζεται τις περισσότερες φορές, αλλά από τον Πα (δουγκιάχ) και ανεβαίνει στη συνέχεια με τους φθόγγους που προαναφέρθηκαν στον Δι (νεβά). Επίσης, για να κάνει πιο σαφή και κατανοητή τη θέση αυτή, τοποθετεί στον πρώτο φθόγγο του παραδείγματος, στον Δι (νεβά), τη φθορά του άνω Νη' του μαλακού διατόνου, παρουσιάζοντας έτσι τη θέση νισαμπούρ και από τον άνω Νη' (γκερδανιέ) όπως συνηθίζονταν παλαιότερα. Αξιοσημείωτο είναι ότι και το κείμενο, περιγράφει με λεπτομέρεια όλους τους φθόγγους της θέσης: η μελωδία από το εβίτζ (άνω ζω'), «πίπτει» στο δουγκιάχ (πα), εννοώντας ότι κατεβαίνει υπερβατώς στο δουγκιάχ και ξανά ανεβαίνοντας στο νύμ πουσελίκ (βου δίεση), νύμ ουζάλ (γα δίεση), νεβά (δι) και χουσεϊνί (κε), «κρέματα», στέκεται στο νύμ πουσελίκ (βου δίεση).

δημιουργεί δηλαδή θέση ράστ από τον Δι (νεβά) και καταλήγει στον Ζω (αράκ). Βλ. Murat Aydemir, *Το τουρκικό μακάμ*, επιμ.-μετάφρ.: Σοφία Κομποτιάτη, μουσικές εκδόσεις fagotto, Αθήνα 2012, σελ. 185, βλ. Μαυροειδής Δ. Μάριος, *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, εκδόσεις Fagotto, Αθήνα 1999, σελ. 210, και επίσης βλ. Χατζημάρκος Κ. Εμμανουήλ, *Τραγούδια*, Αθήνα 1988, σελ. 168.

{.....Κλιτόν (Δι).....}

38 [.....Κλιτόν (Ρε).....]

2^η μουσική φράση του φεραχνάκ

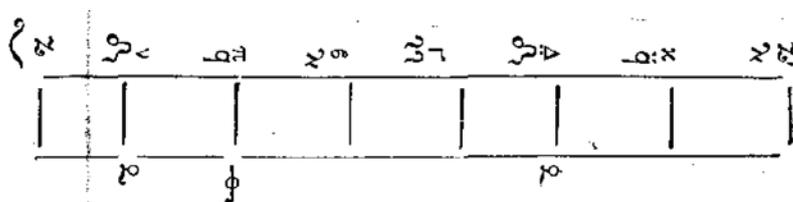
Στο πρώτο μέρος της τρίτης φράσης, σχηματίζεται ολοκληρωμένη θέση χουζάμ από τον Ζω (αράκ)-ενώ σε όλες τις άλλες περιπτώσεις των μακάμ της ομάδας αράκ η θέση χουζάμ από τον Ζω είναι ημιτελής-με το εξάχορδο Ζω-Δι (αράκ-νεβά), όπου πρώτα δεσπόζει ο Πα (δουγκιάχ) και στη συνέχεια ο Ζω (αράκ) στον οποίο και καταλήγει η θέση. Για τη θέση, τοποθετείται στην αρχή της φράσης, στο φθόγγο Πα (δουγκιάχ), η φθορά του Δι του μαλακού χρώματος και το κείμενο περιγράφει ότι η μελωδία, πηγαίνει από το νύμ πουσελίκ (βου δίεση) στο δουγκιάχ (πα), ανεβαίνει υπερβατώς στο νεβά (δι) και επιστρέφει στο αράκ (ζω). Στο δεύτερο μέρος της φράσης, γίνεται θέση ράστ³⁷ από τον κάτω Δι (γεγκιάχ) με το τετράχορδο Νη-κάτω Δι (ράστ-γεγκιάχ), τοποθετώντας τη φθορά του Νη του μαλακού διατόνου στον Νη (ράστ) για την επαναφορά της μελωδίας από το μαλακό χρώμα στο μαλακό διάτονο. Στη θέση δεσπόζει ο Ζω (αράκ) και η φράση καταλήγει στον κάτω Δι (γεγκιάχ). Στην τέταρτη και τελευταία φράση του παραδείγματος, δημιουργείται θέση σεγκιάχ από τον Ζω (αράκ) με το εξάχορδο κάτω Δι-Βου (γεγκιάχ-σεγκιάχ), όπου δεσπόζει ο Ζω (αράκ) στον οποίο και καταλήγει η φράση. Για το δεύτερο μέρος της προτελευταίας φράσης και την τελευταία φράση, το κείμενο περιγράφει ότι η μελωδία, αφού δείξει το ασηράν (κάτω κε), ανεβαίνει μέχρι το σεγκιάχ (βου), κατεβαίνει μέχρι το γεγκιάχ (κάτω δι) και καταλήγει στο αράκ (ζω).

{.....Χουζάμ (Ζω).....} {Ράστ (κάτω

 Δι).....} {.....Σεγκιάχ (Ζω).....}

³⁷ Βλ. Murat Aydemir, *Το τουρκικό μακάμ*, επιμ.-μετάφρ.: Σοφία Κομποτιάτη, μουσικές εκδόσεις fagotto, Αθήνα 2012, σελ. 185.

3^η και 4^η μουσική φράση του φεραχνάκ



Σχεδιάγρ. 13: Θεωρητ. Κηλτζανίδη, σελ. 141: Η κλίμακα του φεραχνάκ

Ως αντίστοιχη κλίμακα για το φεραχνάκ στο σχεδιάγραμμα του Κηλτζανίδη, χρησιμοποιείται η κλίμακα του μαλακού διατονικού βαρέος από τον Ζω (αράκ). Εκτός από τις μαρτυρίες των φθόγγων του ήχου, το σχεδιάγραμμα περιέχει τη φθορά του άνω Νη του μαλακού διατόνου επί του Δι (νεβά) για τη θέση ράστ από τον Δι (νεβά) και κλιτόν (νισαμπούρ) από τον Δι (νεβά), τη φθορά του Δι του μαλακού χρώματος επί του Πα (δουγκιάχ) για τη θέση χουζάμι από τον Ζω (αράκ) και τη φθορά του Νη του μαλακού διατόνου επί του Νη (ράστ) για την επαναφορά της μελωδίας από το μαλακό χρώμα στο μαλακό διάτονο και για τη θέση ράστ από τον κάτω Δι (γεγκιάχ).

Συνοπτικά λοιπόν, μπορούμε να πούμε ότι το φεραχνάκ σύμφωνα με τον Κηλτζανίδη, ακολουθεί την εξής μελωδική πορεία κατά την ανάπτυξή του: κάνει άνοιγμα από το νεβά και θέση ράστ από αυτό· ύστερα κάνει θέση κλιτόν (νισαμπούρ) από το νεβά, ολοκληρωμένη θέση χουζάμι από το αράκ³⁸, θέση ράστ από το καμπά γεγκιάχ και τελειώνει με θέση σεγκιάχ από το αράκ.

³⁸ Η θέση αυτή του χουζάμι από τη βάση του φεραχνάκ, τον Ζω (αράκ), αποτελεί τη μοναδική ολοκληρωμένη, ενώ σε όλες τις άλλες περιπτώσεις των μακάμ της ομάδας αράκ, σχηματίζονται ημιτελείς θέσεις χουζάμι από τον Ζω (αράκ)..

Εικόνα 13: Το φεραχάκ

1.14 Σέφκου εβσά

Το κείμενο περιγραφής του Κηλτζανίδη, αναφέρει ότι το σέφκου εβσά δημιουργείται από το αράκ και είναι ήχος βαρύς. Μπορεί να χαρακτηριστεί ως βαρύς επτάφωνος, επειδή ξεκινά από την επταφωνία, τον άνω Ζω (εβίτζ). Μελετώντας συγκριτικά το κείμενο και το παράδειγμα του Κηλτζανίδη, παρατηρείται ότι δεν συμφωνούν μεταξύ τους σε αρκετά σημεία της μελωδικής ανάπτυξης-λόγω της χρήσης της φθοράς του Γα ♯ του μαλακού διατόνου επί του άνω Ζω' (εβίτζ) στην αρχή του παραδείγματος αλλά και στο σχεδιάγραμμα της κλίμακας, η οποία μετακινεί τις βάσεις όλων των επόμενων μεταβολών. Εάν ωστόσο, αγνοηθεί η φθορά του Γα ♯ του μαλακού διατόνου, που βρίσκεται στον άνω Ζω' (εβίτζ) του σχεδιαγράμματος της κλίμακας και στον πρώτο φθόγγο του μελωδικού παραδείγματος, τότε παρατηρείται ότι το κείμενο περιγραφής συμφωνεί απόλυτα με το μελωδικό παράδειγμα για τη μελωδική ανάπτυξη του σέφκου εβσά. Με αυτή την προϋπόθεση, παρατηρείται στο κείμενο και το παράδειγμα ότι το σέφκου εβσά έχει βαθμίδα εισόδου τον άνω Ζω' (εβίτζ) και στην πρώτη φράση του παραδείγματος, γίνεται θέση νικρίζ από τον άνω Ζω' ύφεση (νύμ ατζέμ) με το τετράχορδο Κε-άνω Πα' ύφεση (χουσεϊνί-νύμ σεχνάζ), τοποθετώντας τη φθορά του Δι του μαλ. χρώματος στον άνω Νη' (γκερδανιέ). Στη θέση, δεσπόζουν πρώτα ο άνω Νη' (γκερδανιέ) και μετά ο άνω Ζω' (νύμ ατζέμ), στον οποίο και καταλήγει η φράση. Για τη φράση, παρατηρείται ότι συμφωνεί και το παράδειγμα, περιγράφοντας ότι η μελωδία ξεκινώντας από το εβίτζ (άνω ζω'), ανεβαίνει στο γκερδανιέ (άνω νη') και στο νύμ σεχνάζ (άνω πα' ύφεση) και ύστερα κατεβαίνει στο νύμ ατζέμ (άνω ζω' ύφεση). Στο πρώτο μέρος της δεύτερης φράσης, συνεχίζεται η θέση νικρίζ από τον άνω Ζω ύφεση (νύμ ατζέμ) με το πεντάχορδο άνω Ζω ύφεση-άνω Γα (νύμ ατζέμ-τίτζ τσαργκιάχ), τοποθετώντας τη φθορά του Κε του σκλ. χρώματος στον άνω Νη' (γκερδανιέ). Στη θέση δεσπόζουν πρώτα ο άνω Νη' (γκερδανιέ) και μετά ο άνω Ζω' ύφεση (νύμ ατζέμ), στον οποίο και καταλήγει το πρώτο μέρος. Το κείμενο περιγραφής συμφωνεί, αναφέροντας ότι η μελωδία, ανεβαίνει μέχρι το τίτζ τσαργκιάχ (άνω γα') και μετά κατεβαίνει με το τίτζ νύμ πουσελικ (άνω βου' δίεςη), το νύμ σεχνάζ (άνω πα' ύφεση), μέχρι το νύμ ατζέμ (άνω ζω' ύφεση). Στο δεύτερο μέρος της φράσης,

δημιουργείται θέση χιτζάζ από τον Γα (τσαργκιάχ) με το εξάχορδο άνω Πα ύφεση-Γα (νύμ σεχνάζ-τσαργκιάχ), όπου δεσπάζει ο Γα (τσαργκιάχ), στον οποίο και καταλήγει η φράση. Το κείμενο που συμφωνεί με τη θέση, αναφέρει ότι η μελωδία, αφού ανεβεί ξανά στο νύμ σεχνάζ (άνω πα' ύφεση), κατεβαίνει στο νύμ ατζέμ (άνω ζω' ύφεση) και μέχρι το τσαργκιάχ (γα).

{.....Νικρίζ (Ζω' ύφεση).....}

.....} {...Χιτζάζ (Γα).....}

[.....Νικρίζ (Φα').....] [.....Χιτζάζ (Ντο).....]

1^η και 2^η μουσική φράση του σέφκου εβσά

Στο πρώτο μέρος της τρίτης φράσης, σχηματίζεται θέση ουσάκ από τον Γα (τσαργκιάχ) με το πεντάχορδο Βου ύφεση-άνω Ζω ύφεση (νύμ κιουρδί-νύμ ατζέμ), τοποθετώντας τη φθορά του Πα του μαλακού διατόνου επί του Γα (τσαργκιάχ). Στη θέση δεσπάζει ο Γα (τσαργκιάχ) στον οποίο και καταλήγει το πρώτο μέρος της φράσης. Στο δεύτερο μέρος της φράσης, δημιουργείται ημιτελής θέση χουζάμ από τον Πα (δουγκιάχ) με το εξάχορδο Δι ύφεση-κάτω Ζω ύφεση (νύμ σεμπά-νύμ ατζέμ ασιράν), τοποθετώντας απλή ύφεση επί του Δι (νύμ σεμπά) και τη φθορά του Δι του μαλακού διατόνου επί του Γα (τσαργκιάχ). Στη θέση δεσπάζουν πρώτα ο Γα (τσαργκιάχ) και μετά ο Πα (δουγκιάχ), στον οποίο και καταλήγει η φράση.

{.....Ουσάκ (Γα).....} {.....Χουζάμ (Πα).....}

[.....

.....Ουσάκ(Ντο).....] [...Χουζάμ (Λα).....]

3^η μουσική φράση του σέφκου εβσά

Στην τέταρτη και τελευταία φράση, δημιουργείται θέση ράστ από τον κάτω Ζω ύφεση (νύμ ατζέμ ασιράν) με το τετράχορδο κάτω Ζω ύφεση-Βου ύφεση (νύμ ατζέμ ασιράν-νύμ κιουρντί), όπου δεσπάζει ο κάτω Ζω ύφεση (νύμ ατζέμ ασιράν), στον οποίο και καταλήγει η φράση. Το κείμενο αναφέρει για την τρίτη και τέταρτη φράση, ότι η μελωδία από το τσαργκιάχ (γα) κατεβαίνει στο νύμ κιουρντί (βου ύφεση) και από εκεί καταλήγει στο αράκ ως ατζέμ νυμί (ζω ύφεση).

{.....Ράστ (κάτω Ζω ύφεση).....}

[.....Ράστ (Φα).....]

4^η μουσική φράση του σέφκου εβσά

Σχεδιάγρ. 14: Θεωρητ. Κηλτζανίδη, σελ. 142: Η κλίμακα του σέφκου εβσά

Ως αντίστοιχη κλίμακα για το σέφκου εβσά, ο Κηλτζανίδης χρησιμοποιεί την κλίμακα του μαλακού διατονικού βαρέος από τον Ζω (αράκ). Εκτός από τις μαρτυρίες των φθόγγων του ήχου, το σχεδιάγραμμα περιέχει τη φθορά του Γα του μαλακού διατόνου επί του φθόγγου άνω Ζω (εβίτζ), η οποία όπως παρατηρήθηκε με τη χρήση της στο παράδειγμα, δημιουργεί ασυμφωνία μεταξύ του κειμένου και του παραδείγματος, τη φθορά του Πα του μαλακού διατόνου επί του Γα (τσαργκιάχ) για να δηλώσει τη θέση ουσάκ από τον Γα (τσαργκιάχ), χωρίς όμως να έχει και τη φθορά του Δι του μαλακού διατόνου επί του Γα (τσαργκιάχ) που τοποθετείται στο παράδειγμα για την αμέσως επόμενη θέση χουζάμ από τον Γα (τσαργκιάχ) του μελωδικού παραδείγματος, τη φθορά του Γα του μαλακού διατόνου επί του Βου (σεγκιάχ), η οποία δεν χρησιμοποιείται στο παράδειγμα και τη φθορά του Νη του μαλακού διατόνου επί του Ζω (αράκ) για τη θέση ράστ από τον κάτω Ζω ύφεση (ατζέμ ασιράν), η οποία δεν τοποθετείται στη τελευταία φράση στο φθόγγο Νη (ράστ) αφού η θέση ράστ από τον κάτω Ζω ύφεση (ατζέμ ασιράν), υποστηρίζεται από τη φθορά του Δι του μαλακού διατόνου, που έχει τοποθετηθεί από πριν στον Γα (τσαργκιάχ) για τη θέση χουζάμ από τον Πα (δουγκιάχ) και έτσι θα ήταν πλεονασμός η ύπαρξή της και στο παράδειγμα.

Έτσι, μπορεί να ειπωθεί ότι το σέφκου εβσά σύμφωνα με τον Κηλτζανίδη, ακολουθεί την εξής πορεία κατά τη μελωδική του ανάπτυξη: κάνει άνοιγμα από το εβίτζ και θέση νικρίζ από το νύμ ατζέμ· μετά σχηματίζει θέση χιτζάζ από το τσαργκιάχ, θέση ουσάκ επίσης από το τσαργκιάχ, ημιτελή θέση χουζάμ από το δουγκιάχ και τέλος, θέση ράστ από το νύμ ατζέμ ασιράν.

Εικόνα 14: Το σέφκου εβσά

1.15 Εβίτζ μουχαλίφ

Το κείμενο περιγραφής, αναφέρει ότι το εβίτζ μουχαλίφ δημιουργείται από το αράκ και είναι ήχος βαρύς. Από το κείμενο και το παράδειγμα του Κηλτζανίδη, τα οποία συμφωνούν ως προς τον τρόπο ανάπτυξης της μελωδίας-πλην ενός σημείου που θα επισημανθεί στο τέλος της ανάλυσης, παρατηρείται ότι το εβίτζ μουχαλίφ έχει βαθμίδα εισόδου τον άνω Ζω' (εβίτζ). Στο πρώτο και μεγαλύτερο μέρος της πρώτης φράσης, σχηματίζεται θέση σεγκιάχ από τον άνω Ζω' (εβίτζ) με το τετράχορδο Κε-άνω Πα' (χουσεϊνί-μουχαγιέρ) όπου δεσπάζει ο άνω Ζω' (εβίτζ), στον οποίο και καταλήγει το πρώτο μέρος. Στο δεύτερο μικρότερο μέρος της φράσης, ξεκινά θέση χιτζάζ από τον Πα (δουγκιάχ)-η οποία αναπτύσσεται στις δύο επόμενες φράσεις-με το δίχορδο Γα δίεση-Δι (νύμ ουζάλ-νεβά), τοποθετώντας τη φθορά του Δι του σκληρού χρώματος επί του Δι (νεβά) στον οποίο και καταλήγει η φράση. Το κείμενο περιγράφει για τη φράση, ότι η μελωδία ξεκινώντας από το εβίτζ (άνω ζω') περιστρέφεται στις κύριες φωνές-εννοώντας τους δεσπάζοντες φθόγγους της θέσης σεγκιάχ, η οποία γίνεται από τον άνω Ζω' (εβίτζ) και κατεβαίνει στο νεβά (Δι). Στη δεύτερη φράση αναπτύσσεται η θέση χιτζάζ από τον Πα (δουγκιάχ) όπως προαναφέρθηκε, με το πεντάχορδο Κε-Πα (χουσεϊνί-δουγκιάχ), όπου αρχικά δεσπάζει ο Κε (χουσεϊνί) και στη συνέχεια ο Γα δίεση (νύμ ουζάλ), στον οποίο και καταλήγει η φράση. Στην τρίτη φράση, συνεχίζεται η θέση χιτζάζ από τον Πα (δουγκιάχ) με το τετράχορδο Δι-Πα (νεβά-δουγκιάχ) όπου δεσπάζει ο Γα δίεση (νύμ ουζάλ) και στο τέλος της φράσης ο Πα (δουγκιάχ) στον οποίο και καταλήγει η φράση. Το κείμενο περιγράφει για τις δύο φράσεις, ότι η μελωδία «πατάει» το χουσεϊνί (κε) και επιστρέφει με το νύμ ουζάλ (γα δίεση) στο δουγκιάχ (πα).

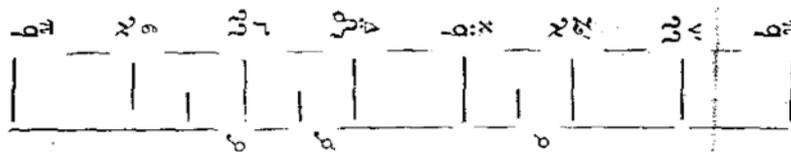
Στο πρώτο μέρος της δεύτερης φράσης, συνεχίζεται θέση σεγκιάχ από τον άνω Ζω' (εβίτζ) με το πεντάχορδο άνω Ζω'-άνω Γα' (εβίτζ-τίτζ τσαργκιάχ), όπου δεσπόζει ο άνω Πα' (μουχαγιέρ), στον οποίο και καταλήγει το πρώτο μέρος. Στο δεύτερο μέρος, γίνεται θέση πουσελίκ από τον Δι (νεβά) με το εξάχορδο άνω Βου ύφεση-Δι (σουμπουλέ-νεβά), τοποθετώντας απλή ύφεση στον άνω Βου (σουμπουλέ), καταλήγοντας η φράση στον Δι (νεβά). Το κείμενο περιγράφει για τις δύο φράσεις, ότι η μελωδία αρχόμενη από το εβίτζ (άνω ζω'), και πηγαίνοντας στις ανιούσες φωνές και στα τίζια, στις φωνές δηλαδή που βρίσκονται μετά το εβίτζ (άνω ζω'), κατεβαίνει πάλι στο εβίτζ (άνω ζω'). Στο πρώτο μέρος της τρίτης φράσης, δημιουργείται θέση κλιτόν (νισαμπούρ) από τον Δι (νεβά) με το πεντάχορδο Βου δίεση-άνω Ζω' (νύμ πουσελίκ-εβίτζ), τοποθετώντας το φθορικό σημάδι του κλιτού επί του Δι (νεβά). Στη θέση δεσπόζει ο Δι (νεβά), στον οποίο και καταλήγει το πρώτο μέρος. Στο δεύτερο μέρος, δημιουργείται θέση πουσελίκ από τον Δι (νεβά) με το εξάχορδο Δι-άνω Βου' ύφεση (νεβά-σουμπουλέ), τοποθετώντας τη φθορά του Κε του μαλακού διατόνου επί του Κε (χουσεϊνί) για την επαναφορά της μελωδίας από το σκληρό διάτονο στο μαλακό, απλή ύφεση στον άνω Βου' (σουμπουλέ) και απλή ύφεση στον άνω Ζω' (νύμ ατζέμ), καταλήγοντας η φράση στον Κε (χουσεϊνί). Το κείμενο περιγράφει για τις δύο φράσεις, ότι η μελωδία περνώντας από το νεβά (δι) και το νύμ ουζάλ (γα δίεση), ανεβαίνει μέχρι το σουμπουλέ (άνω βου' ύφεση) και επιστρέφει στο χουσεϊνί (κε) δείχνοντας το νύμ ατζέμ (άνω ζω' ύφεση). Στην τέταρτη και τελευταία φράση, σχηματίζεται θέση πουσελίκ από τον Πα (δουγκιάχ) με το εξάχορδο άνω Ζω' ύφεση-Πα (νύμ ατζέμ-δουγκιάχ), τοποθετώντας απλή ύφεση στον άνω Ζω' (νύμ ατζέμ), απλή δίεση στον Βου (νύμ πουσελίκ), τη φθορά του σκληρού διατόνου επί του Γα (τσαργκιάχ) και απλή δίεση στον Νη (νύμ ζιργκιουλέ). Στη θέση δεσπόζει πρώτα ο Γα (τσαργκιάχ) και έπειτα ο Πα (δουγκιάχ) στον οποίο και καταλήγει η φράση. Το κείμενο αναφέρει για τη φράση, ότι η μελωδία από το νύμ ατζέμ (άνω ζω' ύφεση), κατεβαίνει με το νύμ πουσελίκ (βου δίεση) και καταλήγει στο δουγκιάχ (πα). Παρατηρείται τέλος, ότι όπως και στο σέφκου εβσά, η τελική μαρτυρία έχει ως μαρτυρικό σημάδι, το σημάδι της μαρτυρίας του φθόγγου Νη δ₂.

{...Κλιτόν (Δι)}

3



3^η και 4^η μουσική φράση του εβίτζ πiousελίκ



Σχεδιάγρ. 16: Θεωρητ. Κηλιτζανίδη, σελ. 144: Η κλίμακα του εβίτζ πiousελίκ

Ως αντίστοιχη κλίμακα για το εβίτζ πiousελίκ, χρησιμοποιείται από τον Κηλιτζανίδη η κλίμακα του πρώτου ήχου από τον Πα (δουγκιάχ). Εκτός από τις μαρτυρίες των φθόγγων του ήχου, το σχεδιάγραμμα περιέχει το φθορικό σημάδι του κλιτόν επί του Δι (νεβά) και διακεκομμένη γραμμή ανάμεσα στο διάστημα Γα-Δι (τσαργκιάχ-νεβά) που επισημαίνει τον Γα δίεση (νύμ ουζάλ) για τη θέση κλιτόν (νισαμπούρ) από τον Δι (νεβά), απλή ύφεση στον άνω Ζω (νύμ ατζέμ) για τη θέση πiousελίκ από τον Δι (νεβά) και τη φθορά του σκληρού διατόνου επί του Γα (τσαργκιάχ) με διακεκομμένη γραμμή ανάμεσα στο διάστημα Βου-Γα (σεγκιάχ-τσαργκιάχ) που επισημαίνει τον Βου δίεση (νύμ πiousελίκ) για τη θέση πiousελίκ από τον Πα (δουγκιάχ).

Συνοπτικά λοιπόν, μπορούμε να πούμε ότι το εβίτζ πiousελίκ σύμφωνα με τον Κηλιτζανίδη, ακολουθεί την εξής μελωδική πορεία κατά την ανάπτυξή του: κάνει άνοιγμα από το εβίτζ και θέση σεγκιάχ από αυτό· ύστερα κάνει θέση πiousελίκ από το νεβά, θέση κλιτόν (νισαμπούρ) επίσης από το νεβά και ξανά πiousελίκ από το νεβά και τέλος, θέση πiousελίκ από το δουγκιάχ.



Εικόνα 16: Το εβίτζ πiousελίκ

1.17 Συμπεράσματα

Από τη μελέτη της μουσικής οικογένειας αράκ στο θεωρητικό του Κηλτζανίδη, παρατηρούνται τα εξής:

Στο κείμενο περιγραφής της μελωδικής ανάπτυξης του κάθε μακάμ, ο Κηλτζανίδης περιγράφει την κάθε θέση-μακάμ που γίνεται, αναφέροντας συνήθως το φθόγγο της βάσης του μακάμ, ή το φθόγγο νύμ (φθορά) που χαρακτηρίζει το μακάμ, ή τον πρώτο φθόγγο της θέσης με τον ψηλότερο και χαμηλότερο φθόγγο της θέσης.

Σε μερικά μακάμ, τα κείμενα περιγραφής της μελωδικής πορείας τους, είναι πιο λιτά και σύντομα από τα κείμενα των άλλων μακάμ αφού δεν περιγράφουν όλες τις θέσεις και τις μεταβολές που γίνονται, αυτό δε ενισχύεται και από το γεγονός, ότι τα μελωδικά τους παραδείγματα είναι εξίσου λεπτομερή με εκείνα των υπόλοιπων μακάμ. Τα μακάμ με λιτό και σύντομο κείμενο περιγραφής της μελωδίας είναι το αράκ, το εβίτζ, το σουλτανί αράκ και το ραχάτουλ ερβάχ.

Στα περισσότερα μακάμ, το κείμενο, το παράδειγμα και το σχεδιάγραμμα της κλίμακας, συνάδουν απολύτως ως προς τον τρόπο της μελωδικής ανάπτυξης των μακάμ. Ωστόσο υπάρχουν και μερικές περιπτώσεις όπου παρατηρείται κάποια ασυμφωνία, όπως: α) στο εβίτζ αρά, το τίζ σεγκιάχ (άνω βου΄) αναφέρεται μόνο στο κείμενο, β) στο μουχαλίφ αράκ, το νύμ κιουρδί (βου ύφεση) δεν χρησιμοποιείται στο παράδειγμα για την πρώτη μελωδική θέση που αναφέρει το κείμενο, γ) στο ραχάτουλ ερβάχ, το νύμ σεμπά (δι ύφεση) περιγράφεται μόνο στο κείμενο και στο κείμενο του μιάν χανέ του ραχάτουλ ερβάχ, δ) στο φεραχνάκ, το νύμ ατζέμ (άνω ζω΄ ύφεση) αναφέρεται μόνο στο κείμενο.

Το μελωδικό παράδειγμα δεν συμφωνεί σε κάποιες περιπτώσεις με το κείμενο ως προς το φθόγγο έκτασης της μελωδίας, όπως: α) στην πρώτη μελωδική φράση του φεραχνάκ, το κείμενο περιγράφει ότι η μελωδία φτάνει μέχρι το μουχαγέρ (άνω πα΄), ενώ στο παράδειγμα φτάνει μέχρι το τίζ σεγκιάχ (άνω βου΄), β) στην τελευταία φράση του εβίτζ μουχαλίφ, το κείμενο αναφέρει ότι η μελωδία από το δουγκιάχ (πα), ανεβαίνει μέχρι το νεβά (δι), ενώ στο παράδειγμα ανεβαίνει μέχρι το χουσεϊνί (κε), το οποίο και δεσπάζει στη φράση.

Στα περισσότερα μακάμ, όπου πρίν την τελική κατάληξη της μελωδίας, σχηματίζεται ημιτελής θέση χουζάμ με τον Βου ύφεση, χρησιμοποιείται για τον Βου ύφεση το νύμ κιουρδί και λιγότερες φορές για τον ίδιο λόγο το νύμ νεχαβέντ, χωρίς βέβαια να μπορούμε να καταλάβουμε, με ποιο κριτήριο επιλέγεται να χρησιμοποιηθεί κάθε φορά το ένα ή το άλλο νύμ.

Το νύμ χιτζάζ εκτός του ότι χρησιμοποιείται για θέση χιτζάζ, χρησιμοποιείται και για θέση νισαμπούρ (παράδειγμα εβίτζ αρά). Επίσης και το νύμ ουζάλ, χρησιμοποιείται για θέση χιτζάζ και για θέση νισαμπούρ (παράδειγμα ραχάτουλ ερβάχ).

Χρησιμοποιούνται απλές υφέσεις και διέσεις για τις έλξεις αλλά και για τις μεταβολές και τα νύμια και στο σχεδιάγραμμα της κλίμακας και στο μελωδικό παράδειγμα, με τις οποίες δεν μας καθορίζεται η ακριβής ποσότητα αλλοίωσης των διαστημάτων των φθόγγων στους οποίους τοποθετούνται, πράγμα βέβαια που συνηθίζεται σε όλα τα κείμενα της νέας αναλυτικής βυζαντινής σημειογραφίας του 19^{ου} αι..

Τα σχεδιαγράμματα των κλιμάκων περιέχουν και στοιχεία (φθορές, υφέσεις, διέσεις, διακεκομμένες γραμμές κλπ.), τα οποία παρατηρείται ότι δεν χρησιμοποιούνται στα κείμενα και ιδιαίτερα στα μελωδικά παραδείγματα, όπως: α) στην κλίμακα του αράκ, η διακεκομμένη γραμμή στο διάστημα Νη-Πα, που ενδεχομένως να υποδηλώνει τον Νη δίεση ή τον Πα ύφεση, β) στην κλίμακα του εβίτζ, η φθορά του Κε του μαλ. διατόνου στον Κε και η απλή δίεση του Πα προς τον Βου για την οποία υπάρχει και διακεκομμένη γραμμή στη μέση του διαστήματος Πα-Βου, γ) στην κλίμακα του μουχαλίφ αράκ, η φθορά του Πα του μαλακού διατόνου επί του Πα, δ) στην κλίμακα του ζιργκές χαβεράν, η απλή ύφεση στον Βου και η δήλωσή της με διακεκομμένη γραμμή ανάμεσα στο διάστημα Πα-Βου (δουγκιάχ-σεγκιάχ), ε) στην κλίμακα του ραχάτουλ ερβάχ, η φθορά του Πα του μαλακού διατόνου επί του Πα, στ) στην κλίμακα του σέφκου εβσά, η φθορά του Γα του μαλακού διατόνου επί του Βου.

Για το σέφκου εβσά, συμπεραίνεται ότι η φθορά του Γα του μαλ. διατόνου στον άνω Ζω (εβίτζ) του μελωδικού παραδείγματος και του σχεδιαγράμματος της κλίμακας, δεν χρειάζεται, αφού όπως αναδείχθηκε μέσα από την τροπική ανάλυση του σέφκου εβσά χωρίς αυτήν, το κείμενο περιγραφής με το μελωδικό παράδειγμα και το σχεδιάγραμμα της κλίμακας, συμφωνούν απόλυτα μεταξύ τους, ενώ με τη χρήση της εν λόγω φθοράς, διαπιστώνεται μεγάλη ασυμφωνία ανάμεσα στο κείμενο και το παράδειγμα. Με την τροπική ανάλυση που πραγματοποιήθηκε, συμφωνούν μέσα από το θεωρητικά τους συγγράμματα³⁹ ο Murat Aydemir, ο Μάριος Μαυροειδής⁴⁰, όπως και ο Χρίστος Τσιαμούλης⁴¹, ο οποίος χαρακτηρίζει το σέφκου εβσά ως ήχο βαρύ του σκληρού διατόνου⁴² επτάφωνο με φθορά πλ.δ' χρωματικού στην κατάβαση.

³⁹ Ο Murat Aydemir, αναφέρει στο θεωρητικό του, ότι κατά τη μελωδική του πορεία το μακάμ σεβκεφζά, αφού σχηματίζει θέση ζιργκιουλελί χιτζάζ από το τσαργκιάχ (Γα), κάνει καταλήξεις με χιτζάζ στους φθόγγους γκερντανιέ (άνω Νη') και τσαργκιάχ (Γα) και ακολουθούν καταλήξεις με νικρίζ στο ατζέμ (άνω Ζω ύφεση) και στο νύμ κιουρντί και τελική κατάληξη στο ατζέμ ασιράν με ατζέμ ασιράν ή νικρίζ, βλ. Murat Aydemir, *Το τουρκικό μακάμ*, επιμ.-μετάφρ.: Σοφία Κομποτιάτη, μουσικές εκδόσεις fagotto, Αθήνα 2012, σσ. 199, 200.

⁴⁰ Ο Μάριος Μαυροειδής, παρουσιάζει το σεβίκ εφζά στο θεωρητικό του, αναφέροντας ότι έχει πολύπλοκη συμπεριφορά και περισσότερες της μιας εκδοχές. Περιγράφει ότι μπορεί να σχηματίζει 5χορδο ράστ ή 5χορδο νικρίζ από τη βάση του, το ατζέμ ασιράν (κάτω ζω ύφεση), 4χορδο χιτζάζ από το τσαργκιάχ (γα), οπότε δημιουργείται και 5χορδο νικρίζ από το νύμ κιουρντί (βου ύφεση), 4χορδο χιτζάζ από το γκερντανιέ (άνω νη'), οπότε σχηματίζεται και 5χορδο νικρίζ από το νύμ ατζέμ (άνω ζω' ύφεση) και 4χορδο μπεγιατί από το γκερντανιέ (άνω νη'), βλ. Μαυροειδής Δ. Μάριος, *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, εκδόσεις Fagotto, Αθήνα 1999, σελ. 206.

⁴¹ Βλ. Τσιαμούλης Χρίστος, Ερευνίδης Παύλος, *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης*, Εκδόσεις Δόμος, σελ. 299.

⁴² Ο Μ. Μαυροειδής, αναφέρει στο θεωρητικό του ότι η κλίμακα του σεβίκ εφζά, αντιστοιχεί στην κλίμακα του βαρέος από τον κάτω Ζω ύφεση του σκλ. διατόνου. Ωστόσο όμως, επισημαίνει ότι το σεβίκ εφζά δεν μπορεί να παραλληλιστεί με ένα μόνο συγκεκριμένο ήχο λόγω της σύνθετης μελωδικής συμπεριφοράς του, βλ. Μαυροειδής Δ. Μάριος, *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, εκδόσεις Fagotto, Αθήνα 1999, σελ. 206.

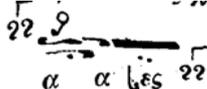
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

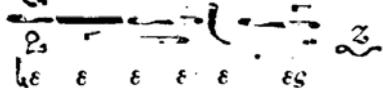
2.1 Ο βαρύς μέσα από το θεωρητικό του Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων

Πρίν αναφερθούν τα χαρακτηριστικά του βαρέος από το θεωρητικό⁴³ του Χρυσάνθου, είναι σημαντικό να αναφερθεί η σχετική με το θεωρητικό του Χρυσάνθου εργασία,⁴⁴ που εκπόνησε ο Γεώργιος Κωνσταντίνου, διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, η οποία αφορά τη σύγκριση του ανέκδοτου αυτογράφου του 1816 του Χρυσάνθου, που βρίσκεται στη βιβλιοθήκη της Σχολής Δημητσάνας υπό τον αριθμό 18, με τη μέχρι σήμερα γνωστή έκδοση του θεωρητικού που έγινε το 1832 στην Τεργέστη από το μαθητή του Χρυσάνθου Παναγιώτη Πελοπίδα. Ο Γ. Κωνσταντίνου στο βιβλίο του, επισημαίνει τις διαφορές ανάμεσα στα δύο κείμενα και τη σημασία του αυτογράφου για την κατανόηση θεωρητικών θεμάτων που δεν περιγράφονται στο έντυπο αλλά και για την προσέγγιση των μουσικών κειμένων (ήχοι, κλάδοι ήχων κλπ). Στην εργασία, θα παρατεθούν στοιχεία και από τα δύο κείμενα και θα επισημανθούν οι περισσότερες από τις διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα σε αυτά, αυτές δηλαδή που θεωρούνται περισσότερο χρήσιμες.

Στην αρχή της θεωρίας του για τον βαρύ ήχο, ο Χρυσάνθος αναφέρει ότι βαρύ ήχο, ονόμασαν οι μελωδοί τον πλάγιο του τρίτου ήχο για την ενθύμηση της λύρας του Ερμή. Ο θεός Ερμής, δημιουργώντας την επτάχορδη λύρα, δίδασκε επτά φθόγγους και επτά ήχους. Επειδή ο βαρύτερος φθόγγος από τους επτά ήταν ο Ζω, γι' αυτό και ο ήχος που είχε ίσο τον Ζω, ονομάστηκε βαρύς ήχος. Στη συνέχεια ο Πυθαγόρας και μετά εκείνοι που τον ακολούθησαν, αυξάνοντας σε οκτώ τις χορδές, τους φθόγγους και τους ήχους, δεν άλλαξαν το όνομα του βαρέος ήχου για να μην ξεχαστεί η αρχαιότροπος λύρα.

Σύμφωνα με το Χρυσάνθο, τα μεν ειρμολογικά και τα στιχηραρικά μέλη του βαρέος,

έχουν απήχημα το αανές,  το οποίο έχει το φθορικό σημάδι του σκληρού διατόνου πάνω από τον πρώτο φθόγγο για να δηλώσει ότι πρόκειται για ήχο του εναρμονίου γένους και ίσο έχει επίσης τον Γα. Τα δε παπαδικά μέλη, έχουν

απήχημα το νές,  το οποίο έχει τη φθορά του Νη του μαλακού διατόνου πάνω από τον πρώτο φθόγγο, τον Νη για να δηλώσει ότι πρόκειται για ήχο του διατονικού γένους και ίσο έχει τον Ζω. Το αυτόγραφο κείμενο (1816) του Χρυσάνθου, αναφέρει ότι ο βαρύς χρησιμοποιεί για τα ειρμολογικά και τα στιχηραρικά

⁴³ Ο Αντ. Αλυγιζάκης, αναφέρει ότι τα δύο θεωρητικά συγγράμματα του Χρυσάνθου-ενός εκ των τριών διδασκάλων της μουσικής μεταρρύθμισης του 1814-δηλαδή το «Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής», εκδοθέν στο Παρίσι το 1821 και το «Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής», εκδοθέν στην Τεργέστη το 1832, όπως και το θεωρητικό σύγγραμμα της Μ. Ε. του 1881-1883 του Πατραρχείου, «Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής», εκδοθέν στην Κων/πολη το 1888, αποτελούν τη βάση όλων των μεταγενεστέρων θεωρητικών συγγραμμάτων, βλ. Αλυγιζάκης Ε. Αντώνιος, *Η Οκταημία στην Ελληνική Λειτουργική Υμνογραφία*, εκδόσεις Π. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη 1985, σελ. 194.

⁴⁴ Βλ. Κωνσταντίνου Ν. Γεώργιος, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων. Το ανέκδοτο αυτόγραφο του 1816. Το έντυπο του 1832*, έκδοση Ι. Μ. Μ. Βατοπαιδίου, 2007.

μέλη την εναρμόνια κλίμακα: Πα-Βου δίεση-Γα-Δι-Κε-Ζω' ύφεση-Νη'-Πα'=68 τμ., την οποία χρησιμοποιεί και ο τρίτος. Έχει δηλαδή η εναρμόνια κλίμακα δύο τεταρτημόρια του μείζονος τόνου και πέντε τόνους.⁴⁵ Για τα παπαδικά μέλη, χρησιμοποιεί τη διατονική κλίμακα κατά το διαπασών σύστημα, την οποία πολλές φορές χρησιμοποιεί και στα στιχηραρικά μέλη-στο παλαιό στιχηράριο σύμφωνα με το έντυπο κείμενο του 1832 του Χρυσάνθου-κατά τον τροχό (πεντάχορδο σύστημα): Ζω 7 Νη 12 Πα 9 Βου 7 Γα 12 Δι 12 Κε 9 Ζω' =68.⁴⁶ Στο σημείο αυτό, πρέπει να επισημανθεί μια σημαντική διαφορά μεταξύ των δύο κειμένων: το έντυπο κείμενο αναφέρει ότι ναί μεν ο βαρύς χρησιμοποιεί για τα ειρμολογικά και τα στιχηραρικά μέλη την εναρμόνια κλίμακα, αλλά όχι όμως αυτή που χρησιμοποιεί και ο τρίτος ήχος. Έτσι το διάστημα Κε-άνω Ζω', ο τρίτος ήχος το θέλει τεταρτημόριο του μείζονος τόνου, δηλαδή διάστημα 3 τμημάτων ενώ ο βαρύς ελάχιστο τόνο (7 τμ.), οπότε και το διάστημα άνω Ζω'-άνω Νη' είναι ελάσσων τόνος (9 τμ.) και όχι μείζων τόνος σύμφωνα με το αυτόγραφο κείμενο. Σύμφωνα με το αυτόγραφο κείμενο του Χρυσάνθου, ο βαρύς έχει δεσπόμενες φθόγγους στα ειρμολογικά και τα στιχηραρικά μέλη τους άνω Ζω, Γα και Νη, ενώ το έντυπο κείμενο αναφέρει τους άνω Ζω, Δι και Βου. Ατελείς καταλήξεις κάνει στον Νη και εντελείς στον Γα, ενώ το έντυπο αναφέρει ότι ατελείς κάνει στους Δι, Νη και σπάνια στον Πα, εντελείς και τελικές στον Γα και όταν χρησιμοποιεί τη διατονική κλίμακα, ατελείς κάνει στον Δι, εντελείς στους Πα, Ζω και τελικές στον Ζω. Το έντυπο κείμενο αναφέρει ότι ο βαρύς έχει τις μαρτυρίες που έχουν ο τρίτος και ο πρώτος, εννοώντας ότι έχει τις διατονικές μαρτυρίες που έχουν όλοι οι διατονικοί ήχοι. Ο βαρύς κατά το Χρυσάνθο, ξεκινώντας, δείχνει τη δίεση του Βου ή την ύφεση του άνω Ζω. Το έντυπο κείμενο, προσθέτει ότι στο παλαιό στιχηράριο και στην παπαδική μελοποιία, λόγω του ότι απαντώνται διάφορες ιδέες και θέσεις, διάφοροι είναι και οι δεσπόμενες φθόγγοι⁴⁷, άρα και οι καταλήξεις του ήχου. Η φθορά του βαρέος ήχου, είναι η φθορά του σκληρού διατόνου ♯ και τίθεται στους άνω Ζω ύφεση, Γα και Βου όταν χρησιμοποιεί την εναρμόνια κλίμακα. Όταν χρησιμοποιεί τη διατονική κλίμακα, φέρει τη φθορά του άνω Ζω του μαλακού διατόνου ♭ επί του Ζω και μπορεί να χρησιμοποιεί και τις οκτώ φθορές του μαλακού διατόνου.

Σύμφωνα με το Χρυσάνθο, το ήθος του βαρέος έχει χαρακτήρα γαλήνιο, ειρηνικό, κλίνει προς το ησυχαστικό, μετριάζοντας το εξορμητικό του τρίτου ήχου και κατακοιμίζει τα πνεύματα. Γι' αυτό δεν είναι αρεστός στους νέους και στους ευγενείς αλλά αρέσει στους απλούς και στους ηλικιωμένους.

⁴⁵ Βλ. Χρυσάνθος εκ Μαδύτου, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη 1832, σσ. 150-151.

⁴⁶ Βλ. Χρυσάνθος εκ Μαδύτου, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη 1832, σελ.141.

⁴⁷ Για το θέμα αυτό, ο Μαργαρίτης Δροβιανίτης προσθέτει ότι στα θεωρητικά, για όλους τους ήχους σημειώνονται οι κυριότεροι δεσπόμενες φθόγγοι και οι κυριότερες καταλήξεις, διότι κάθε ήχος είτε στα παπαδικά είτε στα στιχηραρικά είτε στα ειρμολογικά του μέλη, έχει σχεδόν όλους τους φθόγγους ως δεσπόμενες φθόγγους και καταλήξεις αντιστοίχως, κατά τις διάφορες πιθανές μεταβολές του ήχου σε άλλο ήχο του ίδιου γένους ή και διαφορετικού, αλλά αυτά όπως χαρακτηριστικά λέει και ολοκληρώνει: «χρειάζονται όχι τόσον διδασκαλίαν, όσον χρειάζονται περισσότερο περιέργειαν». Βλ. Δροβιανίτης ΠΠ. Χ. Μαργαρίτης, *Θεωρητική και Πρακτική Εκκλησιαστική Μουσική*, Κωνσταντινούπολη 1851, υπσ. σελ. 99.

2.2 Ο βαρύς μέσα από το θεωρητικό του Παναγιώτη Αγαθοκλή

Ο Π. Αγαθοκλής στο θεωρητικό του, *Θεωρητικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, που εκδόθηκε στην Αθήνα το 1855, ξεκινά την αναφορά του για τα χαρακτηριστικά του βαρέος, λέγοντας ότι ο βαρύς χρησιμοποιεί για τα ειρμολογικά, τα αναστασιματικά και τα στιχηραρικά μέλη την εναρμόνια κλίμακα του Γα που χρησιμοποιεί και ο τρίτος αλλά με μεγαλύτερη ύφεση και δίεση, εννοώντας για την ύφεση του άνω Ζω και τη δίεση του Βου, και για τα παπαδικά και καλοφωνικά μέλη την κλίμακα του Ζω, εννοώντας τη μαλακή διατονική κλίμακα. Σύμφωνα με τον Αγαθοκλή, το οκτάχορδο αποτελείται από 68 τμ., το πεντάχορδο από 40 τμ. και το τετράχορδο από 28 τμ..⁴⁸ Η εναρμόνια κλίμακα, δημιουργείται τοποθετώντας μια μονόγραμμη δίεση επί του Βου και μια μονόγραμμη ύφεση επί του άνω Ζω, αλλοιώνοντας έτσι τον ελάχιστο (9 τμ.)⁴⁹ τόνο ο οποίος γίνεται μείζων (13 τμ.) του μείζονος (12 τμ.) τόνου και τον ελάχιστο (7 τμ.) ο οποίος γίνεται τεταρτημόριο (3 τμ.).⁵⁰ Επίσης, αναφέρει ότι η μονόγραμμη δίεση ισούται με 1 τεταρτημόριο όπως και η μονόγραμμη ύφεση⁵¹. Έτσι η εναρμόνια κλίμακα αποτελείται από 2 τεταρτημόρια, 2 μείζονες του μείζονος τόνου οι οποίοι βρίσκονται κάτω από τα δύο τεταρτημόρια και 3 μείζονες τόνους.⁵² Άρα η εναρμόνια κλίμακα θα πρέπει να έχει τα εξής διαστήματα: Γα 12 Δι 13 Κε 3 Ζω' 12 Νη' 12 Πα' 13 Βου' 3 Γα' = 68 τμ.. Ο Π. Αγαθοκλής, στην υποσημείωση της σελ. 59 του θεωρητικού του, γράφει ότι ο Ευκλείδης, ο αρχαίος Έλληνας μουσικός και γεωμέτρης, έλεγε ότι το εναρμόνιο τετράχορδο αποτελούνταν από δίεση, δίεση και δίτονο, δηλαδή το τετράχορδο περιείχε δύο ημίτονα. Για τα παπαδικά και καλοφωνικά μέλη χρησιμοποιεί τη διατονική κλίμακα του Ζω.

Τα ειρμολογικά και τα στιχηραρικά μέλη, έχουν δεσπόζοντες τον Γα, τον Δι και τον άνω Ζω. Καταλήξεις κάνουν ατελείς στον Γα και στον Δι και σπανίως στον Πα και στον Νη, εντελείς στον Γα και σπανίως στον Πα και τελικές στον Γα.

Κατά τον Αγαθοκλή, ο βαρύς ανήκει στο εναρμόνιο γένος⁵³ και χρησιμοποιεί για τα εναρμόνια μέλη του, τη φθορά του σκληρού διατόνου ϑ (ατζέμ) η οποία ισούται με 1 τριτημόριο (4 τμ.)⁵⁴. Επίσης, ο Αγαθοκλής αναφέρει ότι ο βαρύς χρησιμοποιεί τη φθορά του νενανώ ς στον άνω Πα, δηλαδή τη φθορά του Δι του σκληρού χρώματος, η οποία δεν μπορούμε να καταλάβουμε αν χρησιμοποιείται στη σκληρή διατ. κλίμακα από τον Γα ή τον Ζω ύφεση ή στη διατ. κλίμακα από τον Ζω. Για τα διατονικά μέλη του χρησιμοποιεί τη φθορά του νεανές⁵⁵-με την οποία το πιθανότερο είναι να αναφέρεται στη διατονική Ξ (ΛεαΛεε) παρά στη χρωματική ϑ (ΛεαΛεε;)-επί του Ζω, γράφοντας σχετικά ότι «δια το τρίχορδον Βου-Γα-Δι του νεανές, παραπλήσιον του διατονικού Ζω

⁴⁸ Βλ. Αγαθοκλής Παναγιώτης, *Θεωρητικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1855, σσ. 23-24.

⁴⁹ Βλ. Αγαθοκλής Παναγιώτης, *Θεωρητικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1855, σελ. 10.

⁵⁰ Βλ. Αγαθοκλής Παναγιώτης, *Θεωρητικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1855, υπσ. σελ. 18, υπσ. σελ. 48 και υπσ. σελ. 58.

⁵¹ Βλ. Αγαθοκλής Παναγιώτης, *Θεωρητικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1855, υπσ. σσ. 61-62.

⁵² Βλ. Αγαθοκλής Παναγιώτης, *Θεωρητικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1855, σελ. 18.

⁵³ Βλ. Αγαθοκλής Παναγιώτης, *Θεωρητικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1855, σσ. 53-54.

⁵⁴ Βλ. Αγαθοκλής Παναγιώτης, *Θεωρητικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα, 1855, σσ. 61-62.

⁵⁵ Βλ. Αγαθοκλής Παναγιώτης, *Θεωρητικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα, 1855, σελ. 15.

Νη Πα=Βου Γα Δι»⁵⁶. Εάν αναφέρεται στη φθορά του Βου του μαλακού διατόνου-που είναι το πιθανότερο αφού έχουμε να κάνουμε με μαλακό διατονικό ήχο-θα μπορούσε ενδεχομένως να ειπωθεί ότι στοιχειοθετεί την έμμεση αναφορά στον βαρύ τετράφωνο με τον Γα σε δίεση (4 τμ.), σύμφωνα με το Μισαηλίδη και τον Καρά, ενώ αν αναφέρεται στη χρωματική του Βου, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ενδεχομένως να στοιχειοθετεί έμμεση αναφορά στον επιμέρους κλάδο του βαρέος τετραφώνου-κατά τον Καρά-τον βαρύ μέσο του δ' χρωματικού από τον Πα ή μαλακό χρωματικό λέγετο από τον Ζω.

Ο Π. Αγαθοκλής, κάνει αναφορά και στην ύπαρξη του πρωτόβαρου ήχου, ο οποίος δημιουργείται με την ένωση του τετραχόρδου Πα-Βου-Γα-Δι και του τριχόρδου Ζω-Νη-Πα, κάνοντας ατελείς καταλήξεις στον Δι, εντελείς στον Πα και τελικές στον Ζω⁵⁷. Επίσης, στη σελ. 46, κάνει αναφορά και στον βαρύ τετράφωνο (Ζω-Νη-Πα-Βου-Γα), ο οποίος χρησιμοποιεί το τρίχορδο Ζω-Νη-Πα = Βου-Γα-Δι, δηλαδή ως ήχος λέγετος και το Πα-Βου-Γα, ως ήχος α'. Στη συνέχεια, αναφέρει ως παράδειγμα του βαρέος τετραφώνου αυτού, τη δοξολογία του Ιακώβου, χωρίς να αναφέρει ότι η κλίμακα της εν λόγω δοξολογίας αποτελείται εκτός από τις διφωνίες Ζω-Πα, Πα-Γα και από το χρωμ. τετράχορδο Γα-άνω Ζω όπου οι φθόγγοι Δι και άνω Ζω είναι με ύφεση. Συμπεραίνεται έτσι, ότι ο Αγαθοκλής εδώ, αναφέρεται στον βαρύ μέσο του πλαγίου πρώτου δίφ. χρωμ. (πεστενιγκιάρ) και όχι στο βαρύ τετράφωνο με τον Γα σε δίεση (4 τμ.) όπως θα δούμε ότι τους ονομάζει τους δύο αυτούς κλάδους του διατονικού βαρέος ο Καράς.

Σύμφωνα με τον Αγαθοκλή, τα ειρμολογικά και τα στιχηραρικά μέλη του βαρέος έχουν εύθυμο χαρακτήρα. Τα παπαδικά και τα καλοφωνικά μέλη έχουν «ηδονικό», δηλαδή χαρούμενο, ευχάριστο άκουσμα, προσφέρουν τέρψη και ευχαρίστηση στους ακροατές. Επίσης, στη σελ. 53, λέει ότι τα εναρμόνια μέλη του βαρέος έχουν συστατικό ήθος, φέρνουν δηλαδή την ψυχή σε κατάσταση ταπεινότητας, συστολής, θρήνου κ.λπ.

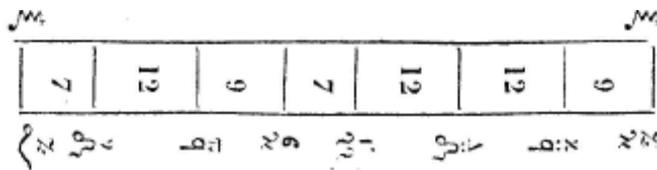
2.3 Ο βαρύς μέσα από το θεωρητικό του Κυριακού Φιλοξένη

Το σύγγραμμα του Κυριακού Φιλοξένη, *θεωρητικόν στοιχειώδες της μουσικής*, που εκδόθηκε το 1859, στο δέκατο κεφάλαιο, στη πρώτη παράγραφο, αναφέρει ότι ο βαρύς ήχος, από τους αρχαίους Έλληνες ονομάζεται υποφρύγιος ή βαρύς, από τους Τουρκοάραβες μπεστεγκιάρ και από εμάς πλάγιος του τρίτου ή βαρύς. Εξηγεί ότι ονομάζεται βαρύς, επειδή ο τρίτος ήχος από τη βάση του τον Γα, χρησιμοποιώντας το οκτάχορδο σύστημα, πλαγιάζει τέσσερις φωνές και «αναπαύεται επί της βάσεως του βαρέως Ζω», αναφέρεται δηλαδή στο διατονικό βαρύ από τον κάτω Ζω. Λίγο παρακάτω, αναφέρει ότι ονομάστηκε πλάγιος του τρίτου, επειδή συνηθίζει να πλαγιάζει σ' αυτόν ο τρίτος «εναρμονίως» με τα διαστήματα του τροχού (πεντάχορδο σύστημα), εννοώντας εδώ τον εναρμόνιο βαρύ από τον κάτω Ζω ύφεση, ο οποίος είναι κατά ένα ημίτονο βαρύτερος από τον διατονικό Ζω και έχει ίσο τον Ζω ύφεση. Για την κίνηση

⁵⁶ Βλ. Αγαθοκλής Παναγιώτης, *Θεωρητικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1855, σελ. 131.

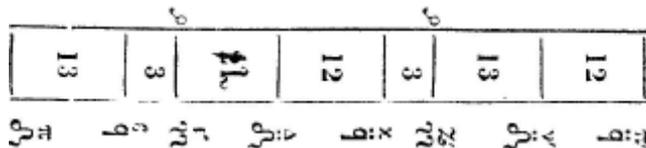
⁵⁷ Βλ. Αγαθοκλής Παναγιώτης, *Θεωρητικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1855, σελ. 48.

αυτή του τρίτου ήχου, ο Φιλοξένος μας αναφέρει ως παραδείγματα, πρώτα από τον πολυέλεο «επί τον ποταμόν Βαβυλώνας» του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, τον ένατο στίχο «Μνήσθητι Κύριε των υιών Εδώμ» και από το Γ' Εωθινό του αργού στιχηραρίου του Ιακώβου Πρωτοψάλτη, το στίχο «ονειδίζοντο το της καρδίας σκληρόν». Στη συνέχεια ο Φιλοξένος, εξηγεί πως μετατέθηκε το ίσο των ειρμολογικών και των σύντομων στιχηραρικών μελών από το φθόγγο Ζω στο φθόγγο Γα, λέγοντας ότι επειδή «ο κατά το διαπασών διατονικός» Ζω, συγκρινόμενος «με τον του τροχού» εναρμόνιο Ζω, δεν είναι όμοιος κατά τον αριθμό τμημάτων του με αυτόν και επίσης επειδή τα διαστήματα του Ζω-Νη, Νη-Πα του εναρμόνιου Ζω είναι όμοια με τα διαστήματα Γα-Δι, Δι-Κε, έκαναν αυτή τη μετάθεση οι διδάσκαλοι προς ευκολία των αρχαίων μαθητών.



Σχεδιάγρ. 17: Θεωρητ. Φιλοξ., σελ.149: Η κλίμακα του μαλ. διατ. βαρέος

Η κατά το διαπασών διατονική κλίμακα του βαρέος που παρατίθεται από το Φιλοξένη στο σχεδιάγραμμα, φέρει τα εξής διαστήματα: Ζω 7 Νη 12 Πα 9 Βου 7 Γα 12 Δι 12 Κε 9 άνω Ζω=68, τοποθετώντας στον άνω Ζω και στον κάτω Ζω τη φθορά του άνω Ζω του μαλακού διατόνου, δηλώνοντας ότι η πορεία της μελωδίας γίνεται με το οκτάχορδο σύστημα.



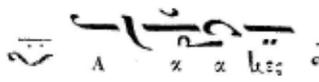
Σχεδιάγρ. 18: Θεωρητ. Φιλοξ., σελ. 149: Η κλίμακα του σκλ. Διατ. βαρέος

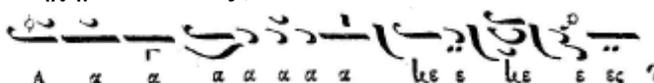
Η εναρμόνια κλίμακα του βαρέος που παρατίθεται στο σχεδιάγραμμα, ξεκινά από τον Πα και φθάνει στον άνω Πα, φέροντας τα εξής διαστήματα: Πα 13 Βου 3 Γα 12 Δι 12 Κε 3 άνω Ζω' 13 άνω Νη' 12 άνω Πα'=68 τμ.. Επίσης, τοποθετεί τη φθορά του Ζω του σκληρού διατόνου στους φθόγγους Γα και άνω Ζω.

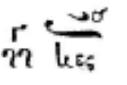
Στην επόμενη παράγραφο, ο Φιλοξένος έχει ένα παράδειγμα άσκησης παραλλαγής στο εναρμόνιο γένος, το οποίο ξεκινά έχοντας στην αρχή του τη μαρτυρία του εναρμόνιου κάτω Ζω και στον πρώτο φθόγγο που είναι το ίσον, έχει τοποθετήσει τη φθορά του Ζω του σκληρού διατόνου και το κεφαλαίο γράμμα γάμα (Γ) για να δηλώσει ότι η ανάγνωση της παραλλαγής πρέπει να ξεκινήσει από τον Γα και όχι από τον Ζω. Η άσκηση λοιπόν ξεκινά από τη βάση του κάτω εναρμόνιου Ζω, φθάνει στον άνω εναρμόνιο Ζω και καταλήγει στον κάτω εναρμόνιο Ζω, ως φθόγγος Γα.

Παρατηρούμε δηλαδή ότι, ενώ στη προηγούμενη παράγραφο κάνει λόγο για μετάθεση του εναρμονίου κάτω Ζω στο φθόγγο Γα, εδώ στο παράδειγμα της παραλλαγής, κρατάει ως βάση τον εναρμόνιο κάτω Ζω, παραλλαγίζοντας όμως με το φθόγγο Γα αντί του κάτω Ζω.

Πιο κάτω, ο Φιλοξένης αναφέρει ότι ο βαρύς από τον Γα των ειρμολογικών και των στιχηραρικών μελών, χρησιμοποιεί την εναρμόνια κλίμακα που χρησιμοποιεί και ο τρίτος, έχοντας δηλαδή τα διαστήματα Βου-Γα και Κε-άνω Ζω τεταρτημόρια του τόνου και τα υπόλοιπα τόνους (12 τμ.) και μείζονες του μείζονος τόνους (13 τμ.). Δεσπίζοντες φθόγγους έχει τους Γα, Δι και άνω Ζω. Ατελείς καταλήξεις κάνει στον Δι και εντελείς στον Γα. Για τους δεσπίζοντες φθόγγους των παπαδικών μελών και το αργού στιχηραρίου, ο Φιλοξένης γράφει όπως και ο Χρύσανθος, ότι δηλαδή, ανάλογα με τις διάφορες μουσικές ιδέες και θέσεις που έχουν αυτά τα μέλη, έχουν και τους αντίστοιχους δεσπίζοντες φθόγγους. Τα παπαδικά μέλη και τα ειρμολογικά μερικές φορές, χρησιμοποιώντας τη διατονική κλίμακα, κάνουν ατελείς καταλήξεις στον Δι, εντελείς στον Πα και τελικές στον Ζω. Οι παλαιοί αναφέρει ο φιλοξένης, ότι είχαν

απήχημα το άανες,  το οποίο οι δάσκαλοι εξηγούν ως εξής:

 Στο απήχημα, παρατηρείται ότι στην αρχή και στο τέλος του, υπάρχει η αρκτική μαρτυρία του βαρέος από τον Γα και κάτω από το δεύτερο χαρακτήρα ποσότητας, το ολίγον, υπάρχει το παλαιό σημάδι ποιότητας, το λύγισμα. Για τον ίδιο και για τους συγχρόνους του, συνεχίζει ο

Φιλοξένης, απήχημα είναι το νές,  το οποίο ερμηνεύεται «με ζωνράν φωνήν». Στο απήχημα που παραθέτει, έχει πρώτα τη μαρτυρία του εναρμονίου Γα, στη συνέχεια το ίσον με κλάσμα, δίπλα από το κλάσμα μια απλή δίεση και κάτω από αυτά τη συλλαβή νές. Το σημάδι που είναι ίδιο με αυτό της απλής δίεσης, ονομάζεται ήμισυ νενανώ. Οι παλαιοί συνήθιζαν να τοποθετούν το ήμισυ νενανώ-δηλαδή τη φθορά του Δι του σκληρού διατόνου με κομμένη τη μία από τις δύο κεραίες του, στην τονική ενός ήχου για να δηλώσουν την αλλοίωση κάποιου φθόγγου γύρω από αυτή⁵⁸. Η τοποθέτησή του, δηλώνει μάλλον τη δίεση-έλξη του Βου προς τον Γα αφού και πιο κάτω ο Φιλοξένης αναφέρει ότι ο βαρύς από τον Γα ξεκινώντας «αγαπά να δεικνύη τον Βου δίεση και τον άνω Ζω ύφεση» όπως φαίνεται στο αναστασιματάριο του Πέτρου Λαμπαδαρίου.

Για τα παπαδικά μέλη κατά το Φιλοξένη, απήχημα είναι επίσης το νές,

 το οποίο ξεκινά από το φθόγγο Νη που φέρει τη φθορά του Νη του μαλακού διατόνου και καταλήγει-αφού ανέβει στον Πα- στο μαλακό διατονικό Ζω. Σύμφωνα με το Φιλοξένη, η φθορά του εναρμονίου βαρέος από τον Γα και τον κάτω Ζω ύφεση, είναι η φθορά του σκληρού διατόνου , η οποία τίθεται στον άνω Ζω', στον Γα και στον Βου. Ο διατονικός βαρύς, έχει τη φθορά του άνω Ζω του

⁵⁸ Βλ. Κώδικας I.M.M.Βατοπεδίου 1429, χειρόγραφο Καντουινιάρη Νικηφόρου εκ Χίου, σσ. 5-6.

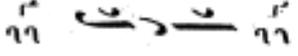
μαλακού διατόνου ξ^{\flat} , η οποία τίθεται στον κάτω Ζω και στον άνω Ζω'. Κατά το Φιλοξένη, ο μεν εναρμόνιος βαρύς από τον Γα και τον κάτω Ζω ύφεση, χρησιμοποιεί τις μαρτυρίες που χρησιμοποιεί και ο τρίτος ήχος, τις μαρτυρίες δηλαδή του σκληρού διατόνου στο οποίο ανήκουν και οι δύο αυτοί ήχοι. Ο δε διατονικός βαρύς, χρησιμοποιεί τις μαρτυρίες που χρησιμοποιεί και ο τέταρτος ήχος, ο λέγετος από τον Βου, δηλαδή τις μαρτυρίες του μαλακού διατόνου. Σε αυτό το σημείο παρατηρείται ότι ο Φιλοξένης, συσχετίζει με τη χρήση των μαρτυριών του λεγέτου, το διατονικό βαρύ με το λέγετο από τον Βου. Και παρακάτω γράφει ότι ο διατονικός βαρύς, «πολλοτάτους έχει κλάδους, και κατά τα Εκκλησιαστικά, και κατά τα Εξωτερικά μέλη». Με αυτή τη φράση, ενδεχομένως εννοεί τους επιμέρους παραγόμενους ήχους του μαλακού διατονικού βαρέος που αναφέρουν στα θεωρητικά τους οι Αγαθοκλής, Μισαηλίδης και Καράς.

Όσον αφορά το ήθος του βαρέος, ο Φιλοξένης παραθέτει τα όσα αναφέρει ο Χρυσάνθος στο θεωρητικό του και τους στίχους της οκτώηχου του Αγίου Ιωάννου του Δαμασκηνού, οι οποίοι εκφράζουν το ήθος του βαρέος:

«Οπλητικής φάλλαγγος οικείον μέλος,
Ο του βάρους σύ κλήσιν ειληφώς, φέρεις.
Ήχον τον απλούν, τον βάρους επώνυμον,
Ο τους λογισμούς εν βοαίς μισών, φιλεί.
Ανδρών δε άσμα, δευτερότριτε βρέμεις.
Ων ποικίλος δε, τους απλούς έχεις φίλους».

2.4 Ο βαρύς μέσα από το θεωρητικό του Στεφάνου Λαμπαδαρίου

Στο θεωρητικό του Στεφάνου Λαμπαδαρίου, *Κρηπής ήτοι Νέα Στοιχειώδης Διδασκαλία του Θεωρητικού και Πρακτικού της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, εκδοθέν από τον Ιωάννη Πρωτοψάλτη το 1875 στην Κωνσταντινούπολη, στις σσ.74-77, όπου ο Στέφανος Λαμπαδάριος περιγράφει τα χαρακτηριστικά του βαρέος, ξεκινά λέγοντας ότι ο έβδομος ήχος, όταν χρησιμοποιεί τη διατονική κλίμακα με το οκτάχορδο σύστημα: Ζω 7 Νη 12 Πα 9 Βου 7 Γα 12 Δι 12 Κε 9 Ζω' =68 τμ., ονομάζεται πλάγιος του τρίτου, διότι ο «διατονικός» τρίτος ήχος από τον Γα πλαγιάζει σ' αυτόν και «αναπαύεται». Αυτός ο ήχος σύμφωνα με το Στέφανο, ονομάστηκε από τους αρχαίους μουσικούς βαρύς, διότι η βάση και το ίσο του, ο κάτω Ζω-και με τη διατονική κλίμακα κατά το οκτάχορδο σύστημα και με την εναρμόνια κατά το πεντάχορδο (τροχός), είναι το χαμηλότερο από όλα τα ίσα των υπόλοιπων ήχων. Κατά το Στέφανο, ο μεν διατονικός βαρύς από τον Ζω-ο οποίος οδεύει με το οκτάχορδο σύστημα (διαπασών), είναι ήχος της παπαδικής μελοποιίας. Ο δε εναρμόνιος βαρύς από τον κάτω Ζω ύφεση-ο οποίος οδεύει με το πεντάχορδο σύστημα (τροχός), είναι ήχος της στιχηραρικής και της ειρμολογικής μελοποιίας. Και επειδή σύμφωνα με το Στέφανο αφενός μεν, ο εναρμόνιος κάτω Ζω ύφεση δεν όμοιος με το διατονικό κάτω Ζω, αφού είναι κατά ένα ημίτονο χαμηλότερος και αφετέρου δε, τα διαστήματα του εναρμονίου κάτω Ζω ύφεση, είναι όμοια με τα διαστήματα Γα-Δι, Δι-Κε, γι' αυτό για τη διευκόλυνση των μαθητών κατά τη μάθηση, μεταφέρθηκε το ίσο των ειρμολογικών και των στιχηραρικών μελών στον Γα.

Ο εναρμόνιος βαρύς από τον Γα των ειρμολογικών και των στιχηραρικών μελών, κατά τους παλαιούς διδασκάλους, αναφέρει ο Στέφανος, έχει απήχημα το άανες, , στο οποίο χρησιμοποιούνται τα εναρμόνια διαστήματα Γα-Βου-Γα, ενώ από τους συγχρόνους του και μετά έχει απήχημα το νε, το οποίο προφέρεται με σοβαρό και ηγεμονικό τρόπο. Ξεκινώντας ο ήχος αυτός γράφει ο Στέφανος, αρέσκειται να δείχνει τον Βου δίεση και τον άνω Ζω ύφεση. Δεσπίζοντες φθόγγους έχει τους Γα, Δι και άνω Ζω ύφεση, με ατελείς καταλήξεις στον Δι και κάποτε στον Νη και εντελείς και τελικές στον Γα. Επίσης, ο Στέφανος αναφέρει ότι όταν κάποιες φορές χρησιμοποιεί τη διατονική κλίμακα (μαλ. διατ. βαρύς) στα ειρμολογικά μέλη, όπως οι αργές καταβασίες «Νεύσει σου προς γεώδη» στο αναστασιματάριο του Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου⁵⁹, τότε κάνει ατελείς καταλήξεις στον Δι, εντελείς στον Πα και στον Ζω και τελικές στον Ζω. Η φθορά του διατονικού βαρέος από τον Ζω σύμφωνα με το Στέφανο, είναι η φθορά του άνω Ζω του μαλακού διατόνου ξ , η οποία τίθεται στον άνω Ζω και η φθορά του εναρμονίου βαρέος, είναι η φθορά του σκληρού διατόνου \mathfrak{F} , η οποία τίθεται στον άνω Ζω για την ύφεση του άνω Ζω και από τον οποίο κατεβαίνοντας με το πεντάχορδο σύστημα (τροχός), δημιουργείται ο εναρμόνιος βαρύς από τον κάτω Ζω ύφεση. Κατά το Στέφανο, εναρμόνιος βαρύς είτε από τον Γα είτε από τον κάτω Ζω ύφεση, έχει στη κλίμακά του πέντε μείζονες τόνους και δύο τεταρτημόρια. Ο διατονικός βαρύς, χρησιμοποιεί τις μαρτυρίες που χρησιμοποιεί και ο τέταρτος, δηλαδή τις μαρτυρίες του μαλακού διατόνου και ο εναρμόνιος βαρύς τις μαρτυρίες που χρησιμοποιεί και ο τρίτος, δηλαδή τις μαρτυρίες του σκληρού διατόνου. Τέλος, όσον αφορά για το ήθος και το χαρακτήρα του βαρέος σύμφωνα με το Στέφανο, ο μεν εναρμόνιος βαρύς, έχει χαρακτήρα γαλήνιο, ειρηνικό, μετριάζει το ορμητικό στοιχείο του τρίτου και κατακοιμίζει τα πνεύματα των ακροατών, ο δε διατονικός, έχει χαρούμενο και ευχάριστο άκουσμα προς τέρψη των ακροατών.

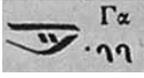
2.5 Ο βαρύς μέσα από το θεωρητικό της Μουσικής Επιτροπής του 1881-83 του Οικουμενικού Πατριαρχείου

Η πατριαρχική μουσική επιτροπή του 1881-83, με πρόεδρο τον Αρχιμανδρίτη Γερμανό Αφθονίδη και μέλη τους Γεώρ. Βιολάκη Πρωτοψάλτη, Ευστρ. Γ. Παπαδόπουλο, Ιωάσαφ Μοναχό, Παν. Γ. Κηλιτζανίδη, Ανδρ.Σπαθάρη και Γεώρ. Πρωγάκη γραμματέα, στο θεωρητικό που συνέταξε το ίδιο έτος, *Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής εκπονηθείσα επί τη βάσει του Ψαλτηρίου υπό της Μουσικής Επιτροπής του Οικουμενικού Πατριαρχείου* και εκδόθηκε από το πατριαρχικό τυπογραφείο στην Κωνσταντινούπολη το 1888, παραθέτει τα χαρακτηριστικά του βαρέος στις παραγράφους 103-110 (σσ.58-60). Αρχικά, αναφέρει ότι τα ειρμολογικά και στιχηραρικά μέλη, ανήκουν στο βαρύ από τον Γα του εναρμονίου γένους και τα παπαδικά μέλη, στο βαρύ από τον Ζω του διατονικού

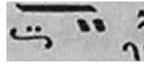
⁵⁹ Βλ. Πέτρου Πελοποννησίου, *Αναστασιματάριον Αργόν και Σύντομον μελοποιηθέν υπό Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου και διασκευασθέν υπό Ιωάννου Πρωτοψάλτου*, 'Θ έκδοση Αδελφότητος Θεολόγων «Ζωή», Αθήνα 1984.

γένους. Σύμφωνα με τη Μ. Ε., ο βαρύς από τον Γα, χρησιμοποιεί την εξής εναρμόνια κλίμακα: Γα 6 Δι 6 Κε 3 Ζω' 6 Νη' 6 Πα' 6 Βου' 3 Γα'=36 (72)⁶⁰ τμ..

Για το βαρύ από τον Ζω του διατονικού γένους η Μ. Ε. δεν αναφέρει τα διαστήματα της κλίμακάς του, παρά μόνο το ότι τα παπαδικά μέλη μεταχειρίζονται «την διατονικήν μετά της βάσεως Ζω». Έτσι με βάση τη φυσική διατονική κλίμακα του Νη που παρατίθεται από την Μ. Ε στη σελ. 33 του θεωρητικού, τα διαστήματα της κλίμακας του διατονικού βαρέος από τον Ζω είναι τα εξής: Ζω 4 Νη 6 Πα 5 Βου 4 Γα 6 Δι 6 Κε 5 Ζω'=36 (72) τμ. Στη συνέχεια η Μ. Ε. έχει τις δύο αρκτικές μαρτυρίες του εναρμονίου

βαρέος, πρώτα από τον Γα , όπου υπάρχει δίφωνη ανάβαση με το σύμπλεγμα του ολίγου, των κεντημάτων κάτω από αυτό και τη βαρεία κάτω από τα κεντήματα και το φθόγγο Γα με το αντίστοιχο μαρτυρικό διατονικό σημάδι του. Κατόπιν, για τον

εναρμόνιο βαρύ από τον κάτω Ζω ύφεση , υπάρχει επίσης η ίδια δίφωνη ανάβαση με το φθόγγο Ζω και το αντίστοιχο εναρμόνιο μαρτυρικό του σημάδι. Και στις δύο περιπτώσεις, η δίφωνη ανάβαση στη μαρτυρία του ήχου, αφορά τους άλλους κλάδους του βαρέος ήχου.⁶¹ Για το διατονικό βαρύ από τον Ζω, έχει την αρκτική

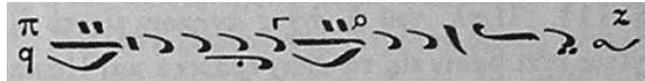
μαρτυρία του χρωματικού δευτέρου ήχου , δηλαδή το μαλακό χρωματικό μαρτυρικό σημάδι των φθόγγων Νη, Βου, Δι, Ζω' και δίφωνη ανάβαση με κεντήματα και από πάνω το ολίγον-που δηλώνει ότι η θεωρητική βάση του ήχου είναι δύο φωνές πάνω από τον Δι, τη βάση παραγωγής των ήχων- και το φθόγγο Ζω με το αντίστοιχο εναρμόνιο μαρτυρικό σημάδι και όχι με το μαλακό διατονικό του κάτω Ζω, το οποίο παρατηρείται να χρησιμοποιεί η Μ. Ε στο παράδειγμα της έλξης του Βου προς τον Πα στα παπαδικά μέλη του διατονικού βαρέος που μας δίνει λίγο πιο κάτω. Ο εναρμόνιος βαρύς από τον Γα και τον κάτω Ζω ύφεση σύμφωνα με τη Μ. Ε., χρησιμοποιεί τη φθορά του σκληρού διατόνου  όπως και ο τρίτος ήχος, και ο διατονικός βαρύς από

τον Ζω, χρησιμοποιεί τη φθορά του Ζω' του μαλακού διατόνου  «και ο φθόγγος εφ' ου τίθεται γίνεται Ζω διατονικός». Κατά τη Μ. Ε. τα ειρμολογικά και στιχηραρικά μέλη του εναρμονίου βαρέος, έχουν δεσπίζοντες φθόγγους τους Γα, Δι και Ζω' και τα παπαδικά μέλη του διατονικού βαρέος τους Ζω, Πα, Γα και Δι. Καταλήξεις στα ειρμολογικά και στιχηραρικά μέλη, ατελείς γίνονται στους Γα, Δι και Πα, εντελείς και τελικές στον Γα. Στα παπαδικά μέλη, ατελείς καταλήξεις γίνονται στους Ζω, Πα, Γα, Δι και Ζω' και εντελείς και τελικές στον Ζω. Μελωδικές έλξεις για τα παπαδικά μέλη του διατονικού βαρέος από τον Ζω σύμφωνα με τη Μ. Ε., σημειώνονται στον Γα με δίεση 3 (6) τμ. προς τον Δι όταν η μελωδία ανεβαίνει, στον Κε επίσης με δίεση 3 (6) τμ. προς τον Ζω' είτε ανεβαίνει είτε κατεβαίνει η μελωδία «Ο Κε...ευρίσκεται πάντοτε πλησίον του Ζω» και κάποιες φορές στον Βου με ύφεση 2 (4) τμ. προς τον Πα, όταν η μελωδία

⁶⁰Επειδή η Μ. Ε διαιρεί την κλίμακα σε 36 τμ., τοποθετείται κάθε φορά, αμέσως μετά τον αριθμό της ποσότητας των διαστημάτων της κλίμακας και πιο κάτω των έλξεων της Μ. Ε, ο αντίστοιχος αριθμός της ποσότητας των ίδιων διαστημάτων της κλίμακας και των έλξεων με βάση την κλίμακα των 72 τμ., ο οποίος είναι πάντοτε διπλάσιος.

⁶¹ Βλ. Κωνσταντίνου Ν. Γεώργιος, *Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Γ' έκδοση, Αθήνα 2001, σσ. 135, 166.

κατεβαίνει και καταλήγει στον Ζω. Για την έλξη αυτή του Βου προς τον Πα, η Μ. Ε μας δίνει το εξής μελωδικό παράδειγμα:



Εικόνα 19: Θεωρητ. Επιτροπής 1881, σελ. 59: Παράδειγμα της έλξεως του Βου

Για τα ειρμολογικά και στιχηραρικά μέλη του εναρμονίου βαρέος από τον Γα, μελωδικές έλξεις σημειώνονται στον Κε με δίεση 1 (2) τμ. προς τον Ζω', στον Βου με δίεση 1 (2) τμ. προς τον Γα, και επίσης στον Πα με δίεση 1 (2) τμ. προς τον Βου στο βαρύ από τον κάτω Ζω ύφεση.

Κατά τη Μ. Ε. η μεν μελωδία των σύντομων ειρμολογικών και στιχηραρικών μελών του εναρμονίου βαρέος από τον Γα, μπορεί να εκτείνεται προς το οξύ τετράχορδο μέχρι τον Νη' και προς το βαρύ επίσης μέχρι τον Νη. Η δε μελωδία των αργών στιχηραρικών μελών, επειδή χρησιμοποιείται μικτή κλίμακα, προς το οξύ τετράχορδο εκτείνεται μέχρι του Βου' ως Κε, κάνοντας δηλαδή α' τετράφ. από τον Κε⁶² και σπάνια μέχρι του Δί' ως Νη'-φτάνοντας δηλαδή ο α' τετράφ. από τον Κε μέχρι την εξαφωνία του-και προς το βαρύ μέχρι τον κάτω εναρμόνιο Ζω ύφεση. Επίσης, στα παπαδικά μέλη του διατονικού βαρέος, αναφέρει ότι η μελωδία εκτείνεται προς το οξύ μέχρι του Βου' και προς το βαρύ μέχρι τον κάτω Δι.

2.6 Ο βαρύς μέσα από το θεωρητικό του Μισαήλ Μισαηλίδη

Ο Μ. Μισαηλίδης, πρωτοψάλτης Σμύρνης, στο θεωρητικό του, *Νέον Θεωρητικόν Συντομώτατον ήτοι περί της καθ' ημάς Εκκλησιαστικής και Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, που εκδόθηκε το 1902 στην Αθήνα, παραθέτει τα χαρακτηριστικά του βαρέος στο 11^ο κεφάλαιο «περί ήχων», σε δύο παραγράφους, όπου η πρώτη, δηλαδή η 25^η παράγραφος του βιβλίου (σς.104-105), έχει τίτλο, *περί του διατονικού βαρέος ήχου* και η δεύτερη, η 26^η παράγραφος, έχει τίτλο, *περί του αρμονικού βαρέος ήχου*.

Στην αρχή της πρώτης παραγράφου, ο Μισαηλίδης αναφέρει ότι ο διατονικός βαρύς από τον Ζω της παπαδικής μελοποιίας, ο οποίος φέρει τη μαρτυρία του Ζω του μαλακού διατόνου $\overset{\zeta}{\omega}$, βρίσκεται κατά 5 τμ. ψηλότερα από τον «αρμονικό» (εναρμόνιο) βαρύ του κάτω Ζω ύφεση $\overset{\zeta}{\eta}$ και θέλει τον Γα με δίεση 5 τμ. για να συμπληρωθεί το πεντάχορδο Ζω-Γα από 42 τμ.. Στην υποσημείωση της σελ. 105, λέει ότι ο διατονικός βαρύς χρησιμοποιεί δύο Γα: για τα αργά παπαδικά μέλη τον Γα με δίεση 5 τμ. και για τα ειρμολογικά και τα στιχηραρικά μέλη-εννοώντας και τα χρονικώς σύντομα και αργοσύντομα παπαδικά μέλη⁶³- το φυσικό Γα. Όταν δηλαδή δεσπόζει ο Ζω ή ο Γα στα αργά παπαδικά μέλη και στρέφεται η μελωδία γύρω από αυτούς τους φθόγγους, τότε

⁶² Βλ. Καράς Ι. Σίμων, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής, Θεωρητικόν*, 2 τόμοι, Αθήνα 1982, τόμος Α', υποσ. σελ. 282.

⁶³ Βλ. Μισαηλίδη Μισαήλ, *Νέον Θεωρητικόν ήτοι περί της καθ' ημάς Εκκλησιαστικής και Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα 1902, σς. 81-82.

θέλει και τον Γα με δίεση, ενώ όταν δεσπόζει ο Πα και περιστρέφεται η μελωδία γύρω από αυτόν, τότε ο Γα είναι φυσικός. Επίσης, αναφέρει ότι ο φθόγγος Κε, είναι με δίεση 4 τμ. και «πλησιάζει μάλλον» τον άνω Ζω'αφού εδώ ο Κε δεν έχει «το ποιόν του άννανες, ήτοι του ά ήχου» από τον Κε.

Ζω'	7	7	Ζω'
Χ			Χ
σ	16	16	σ
Δ	7	12	Δ
θέσ. του άξέρος Γα Γσ (*)	12	7	Γη θέσ. του φυσ. Γα
6	11	11	6
Χ			Χ
π	12	12	π
ρ	7	7	ρ
θέσ. του διατ. Ζω Ζω' ξ	72	72	Ζω'

Σχεδιάγραμ. 19: Θεωρητ. Μισαηλίδη, σελ. 105: Η κλίμακα του βαρέος τετραφ. και του πρωτόβαρου.

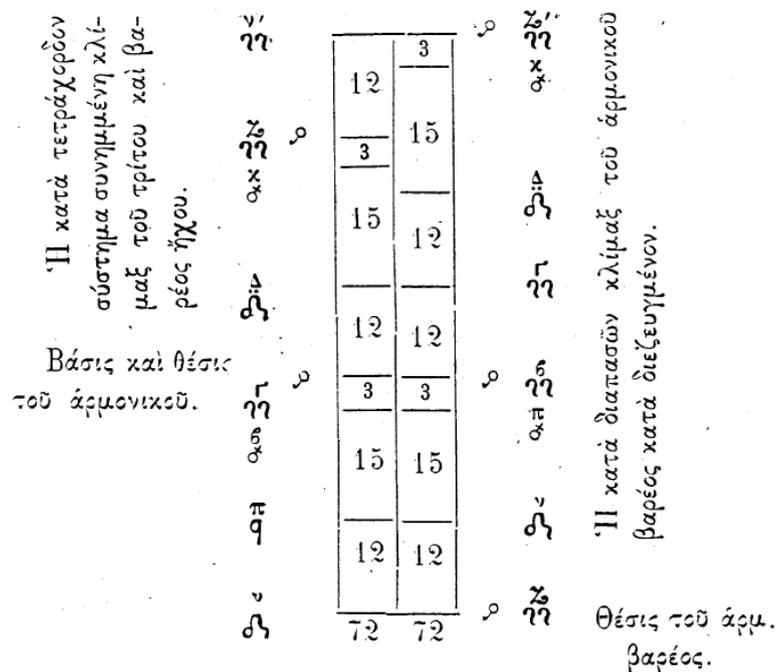
Στη συνέχεια της 25^{ης} παραγράφου (σελ.105) του θεωρητικού του, ακολουθούν τα σχεδιαγράμματα των δύο κλιμάκων του διατονικού βαρέος από τον Ζω. Η κλίμακα που βρίσκεται από αριστερά, περιλαμβάνει τις μαρτυρίες του διατονικού βαρέος-εκτός τις μαρτυρίες των φθόγγων Γα Γσ και Κε Χ, οι οποίες φέρουν ως μαρτυρικά σημεία από μια απλή δίεση, που δηλώνει τον υπερυψωμένο Γα κατά 4 τμ. και τον υπερυψωμένο Κε κατά 2 τμ.- και τα διαστήματα που χρησιμοποιούν τα αργά παπαδικά μέλη, πρόκειται δηλαδή για τον βαρύ τετράφωνο. Επίσης, δίπλα στη μαρτυρία του Ζω της εν λόγω κλίμακας, υπάρχει η φθορά του Ζω' ξ του μαλακού διατόνου, η οποία δηλώνει πορεία κυρίου ήχου του μαλακού διατόνου⁶⁴ και παραπέμπει περισσότερο στις μαρτυρίες και τα διαστήματα της κλίμακας που βρίσκεται από δεξιά, του λεγόμενου πρωτόβαρου ή βαρύ πεντάφωνου (κατά τους βυζαντινούς)⁶⁵ ή μέσο του πρώτου. Τα διαστήματα της κλίμακας αυτής έχουν ως εξής: Ζω 7 Νη 12 Πα 11 Βου 7 Γα 12 Δι 16 Κε 7 Ζω'=72 τμ..

Στη δεύτερη παράγραφο, ο Μισαηλίδης αναφέρει ότι ο αρμονικός βαρύς, εννοώντας τον εναρμόνιο, έχει βάση τον χαμηλότερο Ζω'ξ, δηλαδή τον τελευταίο φθόγγο της κατά τους διδασκάλους θεμέλιας κλίμακας και επειδή βρίσκεται τέσσερες φωνές κάτω

⁶⁴ Βλ. Κωνσταντίνου Ν. Γεώργιος, *Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 2001, σελ. 149.

⁶⁵ Βλ. Γαλάνης Α. Δημήτριος, *Μαθήματα Βυζαντινής Μουσικής. Θεωρητικό-Πρακτικό Μέρος*, Α' έκδοση, Πάτρα 2010, σελ. 141.

από τον κύριο του, τον εναρμόνιο τρίτο από τον Γα, ονομάστηκε πλάγιος του τρίτου ή βαρύς. Χρησιμοποιεί τη φθορά του Ζω του σκληρού διατόνου ρ. Κατά το Μισαηλίδη, τα ειρμολογικά και τα στιχηραρικά μέλη έχουν βάση τον εναρμόνιο Ζω^ζ και όχι τον εναρμόνιο Γα^Γ, «όπερ άτοπον φρονούμεν» όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, δεσπίζοντες φθόγγους τους Ζω, Νη και Βου και καταλήγουν στον εναρμόνιο Ζω. Στο σημείο αυτό, ο Μισαηλίδης διατυπώνει μια απορία, λέγοντας δηλαδή, ότι ενώ τα ειρμολογικά και τα στιχηραρικά μέλη έχουν βάση τον εναρμόνιο Ζω^ζ και χρησιμοποιούν εναρμόνια κλίμακα, είναι παράδοξο τα παπαδικά μέλη να έχουν ως βάση το διατονικό Ζω^ζ και να χρησιμοποιούν διατονική κλίμακα αφού εδώ πρόκειται για άλλο ήχο και «δή άλλου γένους διατονικού».



Σχεδιάγρ. 20: Θεωρητ. Μισαηλίδη, σελ. 106: Η κλίμακα του σκλ. διατ. βαρέος από τον Γα και τον κάτω Ζω ύφεση

Ο εναρμόνιος βαρύς των ειρμολογικών και στιχηραρικών μελών, χρησιμοποιεί δύο εναρμόνιες κλίμακες, των οποίων τις μαρτυρίες και τα διαστήματα παραθέτει ο Μισαηλίδης στη συνέχεια σε δύο σχεδιαγράμματα. Η κλίμακα που βρίσκεται από αριστερά, αφορά τα ειρμ. και στιχ. μέλη του εναρμονίου βαρέος από τον Γα και του τρίτου ήχου αν και πιο πάνω αναφέρθηκε ότι ο Μισαηλίδης, θεωρεί ότι τα ειρμολογικά και στιχηραρικά μέλη του βαρέος, θα πρέπει να έχουν βάση μόνο τον Ζω και όχι τον Γα. Στο σχεδιάγραμμα παρατηρείται ότι η εν λόγω κλίμακα, έχει βάση τον Γα, φέρει τη φθορά του σκληρού διατόνου ρ στις μαρτυρίες των φθόγγων Γα και Ζω, είναι συνημμένη κατά το τετράχορδο σύστημα. Χρησιμοποιεί τις μαρτυρίες του σκληρού διατόνου εκτός από τους φθόγγους Βου^β και Κε^κ, που φέρουν ως μαρτυρικό σημείο από μια μονόγραμμη δίεση η οποία αυξάνει τα διαστήματα Πα-Βου και Δι-Κε κατά 3

τμ.⁶⁶ Η κλίμακα που βρίσκεται στα δεξιά, αφορά επίσης τα ειρμ. και στιχ. μέλη του εναρμονίου βαρέος αλλά από τον κάτω Ζω ύφεση, η οποία είναι διαζευγμένη κατά το διαπασών σύστημα, έχει βάση τον Ζω ύφεση $\overset{\sim}{\gamma}$, φέρει τη φθορά του Ζω του σκληρού διατόνου ρ στις μαρτυρίες των φθόγγων κάτω Ζω, Βου και Ζω, χρησιμοποιεί τις μαρτυρίες του σκληρού διατόνου όπου και η μαρτυρία του Βου $\overset{\sim}{\beta}$ έχει ως μαρτυρικό σημάδι αυτό του Γα, του άνω Ζω' και του κάτω Ζω ύφεση, ενώ οι μαρτυρίες των φθόγγων Πα $\overset{\sim}{\pi}$ και Κε $\overset{\sim}{\kappa}$, έχουν ως μαρτυρικά σημεία από μια μονόγραμμη δίεση που αυξάνει τα διαστήματα Νη-Πα και Δι-Κε κατά 3 τμ. και φέρει τα εξής διαστήματα: Ζω 12 Νη 15 Πα 3 Βου 12 Γα 12 Δι 15 Κε 3 Ζω'=72 τμ..

2.7 Ο βαρύς μέσα από το θεωρητικό του Σίμωνα Καρά

Ο Σίμωνας Καράς, στο έβδομο κεφάλαιο του πρώτου τόμου από το δίτομο θεωρητικό του, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής* που εκδόθηκε στην Αθήνα το 1982, περιγράφει τα χαρακτηριστικά του βαρέος σε τρεις παραγράφους. Η πρώτη παράγραφος έχει τίτλο, *Περί του Βαρέος (Πλ. Γ') ήχου από του Γα*, η δεύτερη, *Ήχος Βαρύς ή πλ. Γ' από του κάτω Ζω εν υφέσει* και η τρίτη, *Περί του Μαλακού Διατονικού Δευτέρου ή Βαρέος ήχου*.

Στην αρχή της πρώτης παραγράφου (σσ.281-288), ο Σ. Καράς αναφέρει ότι **ο βαρύς ειρμολογικός και στιχηραρικός από τον Γα** $\overset{\sim}{\gamma}$, χρησιμοποιεί κλίμακα με διαζευγμένα τετράχορδα που αποτελείται το καθένα από δύο μείζονες τόνους και ένα ημίτονο. Η κλίμακα αυτή από τον Γα, εξηγεί ο Καράς, ανήκει στον πλάγιο τρίτο ή βαρύ και ο τρίτος χρησιμοποιεί την ίδια κλίμακα επειδή είναι Έσω τρίτος, δηλαδή χαμηλός, λόγω του ότι μετατέθηκε από τη θεωρητική του βάση τον άνω Νη στη βάση του πλάγιου του. Η μαρτυρία του βαρέος $\overset{\sim}{\eta} \chi \circ \varsigma \overset{\sim}{\gamma} \overset{\sim}{\beta} \overset{\sim}{\alpha} \overset{\sim}{\phi}$ σύμφωνα με τον Καρά, έχει τη λέξη ήχος, έπειτα φέρει το παλαιοβυζαντινό βήτα και τη συλλαβή -ρύς τα οποία δηλώνουν τη λέξη βαρύς, στη συνέχεια έχει το φθόγγο Γα που δηλώνει τη βάση του ήχου και τη φθορά του Γα $\overset{\sim}{\phi}$ του σκληρού διατόνου, η οποία δηλώνει ότι ο ήχος οδεύει κατά τόνους μείζονα, μείζονα και ημίτονο. Η δίφωνη ανάβαση που βρίσκεται πάνω από το μαρτυρικό σημείο, αφορά άλλους κλάδους του βαρέος από τον κάτω Ζω. Ο Καράς αναφέρει ότι οι εκκλησιαστικοί μουσικοί, ονόμαζαν το βαρύ από τον Γα και βαρύ τετράφωνο, τοποθετώντας στη μαρτυρία του τετράφωνη ανάβαση $\overset{\sim}{\eta} \chi \circ \varsigma \overset{\sim}{\gamma} \overset{\sim}{\beta} \overset{\sim}{\alpha} \overset{\sim}{\phi}$. Απήχημα του ήχου ο Καράς έχει το ανές $\overset{\sim}{\gamma} \overset{\sim}{\beta} \overset{\sim}{\alpha} \overset{\sim}{\phi} \overset{\sim}{\gamma} \overset{\sim}{\beta} \overset{\sim}{\alpha} \overset{\sim}{\phi}$, το οποίο φέρει τη μαρτυρία του Γα και τους φθόγγους Γα-Βου με μονόγραμμη δίεση (4 τμ.) -Γα και φανερώνει τον απλό και ανεπιτήδευτο χαρακτήρα του βαρέος από τον Γα. Δεσπάζοντες φθόγγους σύμφωνα με τον Καρά, έχει τους Γα, Κε και άνω Νη και καταλήξεις ατελείς στους Γα, Δι, Πα και Νη και τελικές στον Γα. Παρότι έχει ως δεσπάζοντα τον Κε αναφέρει ο Καράς, σπανίως κάνει καταλήξεις επί του Κε, όπως π. χ. το αργό πασαπνοάριο του Ιακώβου Πρωτοψάλτου, όπου η μελωδία κινείται κυρίως επί του Κε ως ήχου α' τετραφώνου. Αυτή είναι η

⁶⁶ Βλ. Μισαηλίδη Μισαήλ, *Νέον Θεωρητικόν ήτοι περί της καθ' ημάς Εκκλησιαστικής και Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα 1902, σελ. 113.

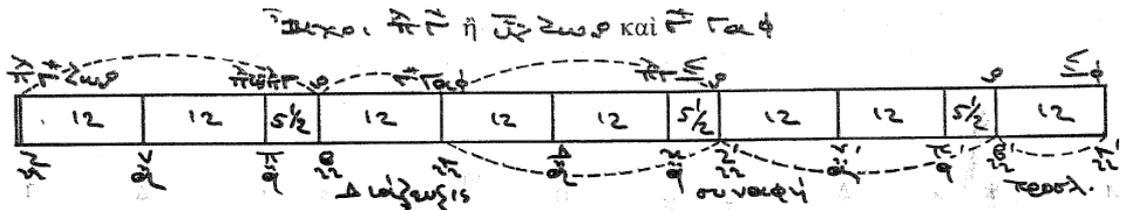
πρώτη διαφορά σε σχέση με τον τρίτο, γράφει ο Καράς και η δεύτερη είναι το ότι κάνει καταλήξεις στον Δι. Επίσης, αναφέρει ότι ο ήχος διαφέρει και από τον τρίφωνο πλ. δ' από τον Γα, ο οποίος ναι μεν κάνει καταλήξεις στον Δι αλλά με διαφορετικές θέσεις. Στη συνέχεια ο Καράς έχει τρία παραδείγματα – ένα για κάθε ήχο - με θέσεις και καταλήξεις στους γ', βαρύ και πλ.δ' : «Την ωραιότητα» ήχος γ', «Κατέλυσας» ήχος βαρύς και «Εξ ύψους» ήχος πλ. δ' εκ του Γα. Όσον αφορά το ίσο, γράφει ο Καράς, εάν οι καταλήξεις γίνονται στον Γα, το ίσο είναι στον Γα, εάν γίνονται στους Πα (πλ. α') και Νη (πλ. δ') χρησιμοποιούνται οι δεσπόζοντες φθόγγοι και τα διαστήματα του μαλακού διατόνου και το ίσο στους Πα και Νη αντιστοίχως και εάν γίνονται στον Δι, ο οποίος είναι η τετραφωνία του πλ. δ' και όχι ήχος δ' άγια, το ίσο γίνεται στον Νη. Μελωδικές έλξεις σύμφωνα με τον Καρά, σημειώνονται από τον Βου με απλή ή μονόγραμμη δίεση προς τον Γα και του Κε με απλή δίεση προς τον Ζω' ώστε τα διαστήματα Βου-Γα και Κε-Ζω' να γίνονται εναρμόνιες διέσεις (4 τμ.). Ο Καράς, παρατηρεί ότι οι τρεις Δάσκαλοι της μουσικής μεταρρύθμισης του 1814, επηρεαζόμενοι από αυτό, ονόμασαν - «ουχί ορθώς» - τους ήχους τρίτο και βαρύ του σκληρού διατόνου, εναρμόνιους. Ο προτασόμενος ψαλμικός στίχος, αναφέρει ο Καράς, αρχίζει από τον Γα, ενδιάμεσα κάνει στάση στον Δι (τετραφωνία του πλ. δ') και καταλήγει στον Γα. Στην παλαιά μουσική πρό της μεταρρύθμισης, μας πληροφορεί ο Καράς, ότι ο βαρύς από τον Γα όπως και ο γ', είχε τη δυνατότητα να πλαγιάζει στον κάτω Ζω ύφεση μεταβαλλόμενος σε πλάγιο του πλ. γ'. Τέλος ο Σ. Καράς, χαρακτηρίζει τα εκκλησιαστικά και τα λαϊκά μέλη του βαρέος από τον Γα, απλά και απέριττα, χωρίς πολλές μελωδικές θέσεις και έλξεις και παραθέτει τα εξής παραδείγματα για τον ήχο: το σύντομο ειρμολογικό μέλος «Άγιοι μάρτυρες», τα αργοσύντομα στιχηραρικά «Πάσα πνοή», «Ανέστη Χριστός εκ νεκρών» και «Δεύτε αγαλλιασώμεθα τω Κυρίω», το σύντομο ειρμολογικό «Νεύσει σου προς γεώδη», το αργό ειρμολογικό «Μη της φθοράς» και το αργοσύντομο παπαδικό μέλος «Δόξα σοι τω δείξαντι το φώς» του Παλασίου. Και από τα λαϊκά μέλη : «Α μωρέ από τάρφα θε ναρχίσω», «Χρυσό δεντρί», «Μια ορφανή παντρεύτι», «Ωρα καλή τζιώρα χρυσή», «Πολλά καράβια στο γιαλό».

Ήχος γ' Γα φ Χ'

Α μωρέ από τάρφα θε ναρχίσω
 χρυσό δεντρί - μια ορφανή παντρεύτι
 ωρα καλή τζιώρα χρυσή - πολλά καράβια στο γιαλό

Εικόνα 20: Θεωρητ. Σ. Καρά, σσ. 286, 287: παράδειγμα λαϊκού μέλους σε βαρύ από τον Γα

Στη δεύτερη παράγραφο (σσ.288-292), ο Καράς παρουσιάζει το **βαρύ του σκληρού διατόνου από τον κάτω Ζω ύφεση**. Εξηγεί ότι η κλίμακα του βαρέος από τον κάτω Ζω ύφεση, δημιουργείται κατεβαίνοντας μέχρι τον κάτω Ζω με το πεντάχορδο σύστημα, τοποθετώντας το φθορικό σημάδι του σκληρού διατόνου φ που ισοδυναμεί με μονόγραμμη ύφεση (4 τμ.) επί του Βου και του Ζω, έχοντας έτσι, τα δύο τετράχορδα Ζω-Βου και Γα-Ζω' με δύο μείζονες τόνους και ένα ημίτονο το καθένα και το διάστημα Βου-Γα ως διαζευτικό τόνο ενώ πάνω από την επταφωνία άνω Ζω, ακολουθεί πορεία κατά συναφή τετράχορδα.



Σχεδιάγραμ 21: Θεωρητ. Καρά, σελ. 288: Η κλίμακα του σκλ. διατ. βαρέος

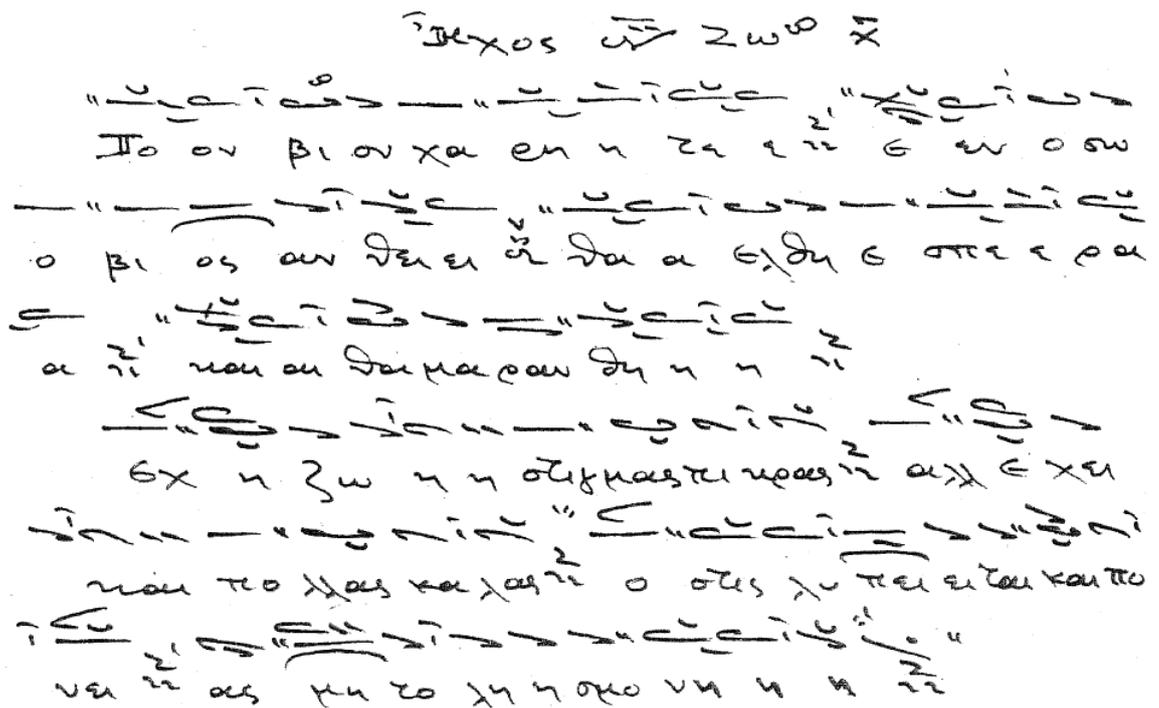
Στο σχεδιάγραμμα παρατηρείται το φθορικό σημάδι του Ζω του σκληρού διατόνου φ στους φθόγγους Ζω, Βου, Ζω' και Βου' και το φθορικό σημάδι του Γα ϕ του διατονικού γένους στους φθόγγους Γα και Γα'. Το μαρτυρικό σημάδι της αρκτικής μαρτυρίας $\zeta\omega\varphi$ εξηγεί ο Καράς, σημαίνει βαρύς, διότι βρίσκεται κάτω από το φθόγγο Νη του πλ. δ', τη βάση παραγωγής της οκτωηχίας. Επίσης, ο φθόγγος Ζω δηλώνει τη βάση του ήχου και το φθορικό σημάδι του σκληρού διατόνου δίπλα από το φθόγγο Ζω, τη φθορά του ήχου. Η δίφωνη ανάβαση (ολίγον με κεντήματα) πάνω από το μαρτυρικό σημάδι, δηλώνει ήχο που βρίσκεται μια δίφωνία πάνω από τη βάση παραγωγής των ήχων των μουσικών οργάνων, τον κάτω Δι. Απήχημα του ήχου αναφέρει ο Καράς, είναι το ανές $\zeta\omega\varphi$ με έκταση προς τα κάτω μόνο το φθόγγο κάτω Κε, τον τελευταίο φθόγγο στο σύστημα της παλαιάς μουσικής (κάτω Κε-Κε-Κε'). Το απήχημα χρησιμοποιεί τους φθόγγους Ζω-κάτω Κε με απλή δίεση-Ζω. Δεσπόζοντες φθόγγους έχει τους Ζω, Πα, Γα και Ζω'. Σύμφωνα με τον Καρά, ο ήχος κάνει καταλήξεις ατελείς στους Πα, Γα και Ζω' και εντελείς και τελικές στον Ζω όπου είναι και το ίσο του. Ο Καράς εξηγεί ότι επειδή από τον 18^ο αι. οι εκκλησιαστικοί μουσικοί δημιουργούν συνθέσεις στον ήχο αυτό από την επταφωνία του, ως βαρύ εναρμόνιο επτάφωνο από τον Ζω' ύφεση $\zeta\omega\varphi$, σε τυχόν καταλήξεις επί του άνω Νη', το ίσο μεταφέρεται στον Γα, διότι γίνεται θέση γ' ήχου ο οποίος τετραφωνεί. Επίσης, σε στάση της μελωδίας στον Δι, το ίσο μεταφέρεται στον Δι, διότι γίνεται θέση α' ή πλ.α' από τον Δι. Τέλος, όσον αφορά τις καταλήξεις σύμφωνα με τον Καρά, συνήθεια των παλαιών στιχηρών του γ' ήχου και του βαρέος από τον Γα, ήταν να κάνουν εντελείς καταλήξεις –τοποθετώντας το φθορικό σημάδι του σκληρού διατόνου φ στον Βου- πλαγιάζοντας στο βαρύ του κάτω Ζω ύφεση, ο οποίος όπως αναφέρει, εμφανίζεται ως αυτοτελής ήχος της παπαδικής από τον 18^ο αι. και μετά. Μελωδικές έλξεις κατά τον Καρά, σημειώνονται στον Κε με απλή δίεση προς τον Ζω, στον Νη με

μονόγραμμη ή δίγραμμη δίεση προς τον Πα και στον Πα με απλή δίεση προς τον Βου όταν η μελωδία τριφωνεί, κάνοντας στάση επί του Βου ως νανά (ήχ. γ'). Επίσης, εάν η μελωδία κινηθεί στη μεσότητα (δι) και επιστρέψει στον άνω Ζω', θα έχει τον Δι με μονόγραμμη δίεση και τον Κε με απλή δίεση, όπως συμβαίνει και στον γ' ήχο τετράφωνο από τον άνω Νη', όπου οι Κε και άνω Ζω' είναι με μονόγραμμη και απλή δίεση αντίστοιχα. Τέλος, ο Καράς αναφέρει ότι ο αντίστοιχος τρόπος του βαρέος από τον Ζω ύφεση στη δυτική μουσική, είναι το Σι μπεμόλ ματζόρε. Τα παραδείγματα που χρησιμοποιεί για τον ήχο είναι τα εξής: το παλαιό στιχηρό ιδιόμελο «θάμβος ήν κατιδείν» σε ήχο βαρύ από τον Γα, το οποίο στη φράση «ήλιον σκοτισθέντα», με το φθορικό σημάδι του σκληρού διατόνου στον Βου, πλαγιάζει μέχρι τον Ζω ύφεση, κάνοντας θέση βαρέος από τον Ζω ύφεση, το στίχο «Πρόσδεξαι» από την αργή δοξολογία σε ήχο βαρύ επτάφωνο από τον κάτω Ζω ύφεση του Παρθενίου Μηλαίου, σύγχρονο του Πέτρου Λαμπαδαρίου, τους στίχους «Δόξα σοι τω δείξαντι το φώς», «Ευλογητός ει Κύριε» από την αργή δοξολογία του Χουρμούζιου, η οποία, όπως μας πληροφορεί ο Καράς, αποτελεί μια διασκευή της προαναφερθείσας δοξολογίας του Π. Μηλαίου, ωστόσο ο Χουρμούζιος την παρουσίασε ως δική του και το «Άγιος αθάνατος» από ασματικό σε ήχο γ' από τον Γα πλαγιάζων στον Ζω' ύφεση ως βαρύς επτάφωνος από τον Ζω ύφεση. Επίσης, από παραδείγματα τραγουδιών έχει τα εξής: το «Εύπνα και μην κοιμάσαι» σε βαρύ επτάφωνο από τον Ζω ύφεση, το «Τον βίον χαρήτε» σε βαρύ από τον Ζω ύφεση και το «Εις το βουνό ψηλά εκεί» σε βαρύ από τον Ζω ύφεση διφωνών.

επτάφωνος Στίχος ὡς ΖωΨ (πῆτ) Παρθενίου

Πρόσδεξαι τὸν κύριον θεὸν ἡμῶν
μὴν ὁ καὶ σὴ με ἀνοῦς ἵνα σε εὐξώ
ὦ κν τοῦ σου Πάτερ τοῦ οὐρανοῦ
καὶ ἑλα εὐχὴν σοὶ ἡμεῖς

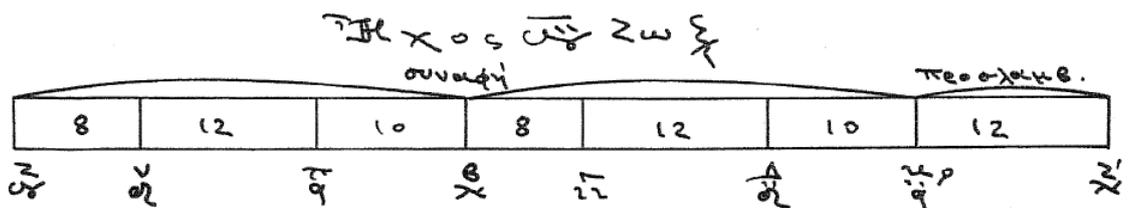
Εικόνα 21: Θεωρητ. Σ. Καρά, σελ. 290: παράδειγμα εκκλ. μέλους σε βαρύ επτάφ. από τον κάτω Ζω ύφεση



Εικόνα 22: Θεωρητ. Σ. Καρά, σελ. 292: παράδειγμα λαϊκού μέλους σε βαρύ από τον κάτω Ζω ύφεση

Στην τρίτη παράγραφο (σσ. 331-346), ο Καράς παρουσιάζει και περιγράφει τους επιμέρους παραγόμενους κλάδους του **μαλακού διατονικού βαρέος από τον Ζω**, τον οποίο ονομάζει και **μαλακό διατονικό β' ήχο**. Εξηγεί αυτή την ονομασία, λέγοντας ότι δύο φωνές πάνω από το φθόγγο Δι του δ' (άγια) ήχου, τη δεύτερη βάση της οκτωηχίας, και μία από τον Κε του α' ήχου, στον φθόγγο Ζω', έχει τη θεωρητική του βάση ο δεύτερος ήχος του μαλακού διατόνου. Επειδή όμως βρίσκεται έξω από την έκταση του μέσου διαπασών (Ζω-Κε) και δεν μπορεί έτσι να σταθεί φωνητικά ο ήχος, οι εκκλησιαστικοί μουσικοί μεταφέρανε τη βάση του στην αντιφωνία του, τον Ζω, ονομάζοντάς τον βαρύ, διότι βρίσκεται κάτω από το φθόγγο Νη του πλ. δ', την πρώτη βάση παραγωγής της οκτωηχίας.

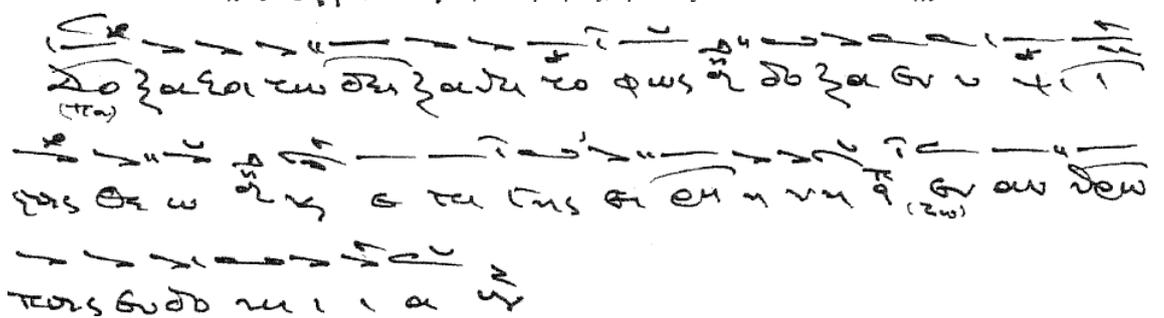
Σύμφωνα με τον Καρά, ο μαλακός διατονικός βαρύς από τον Ζω, διακρίνεται: **1) Σε ήχο βαρύ διατονικό απλό** $\overset{\text{Ζω}}{\text{Σ}}$, ο οποίος ως κύριος ήχος, προχωρεί κατά τετράχορδα συνημμένα με τόνους ελάχιστο, μείζονα και ελάσσονα, έχοντας τον προσλαμβανόμενο τόνο στην κορυφή της κλίμακάς του.



Σχεδιάγρ. 22: Θεωρητ. Καρά, σελ. 332: Η κλίμακα του μαλ. διατ. βαρέος απλού.

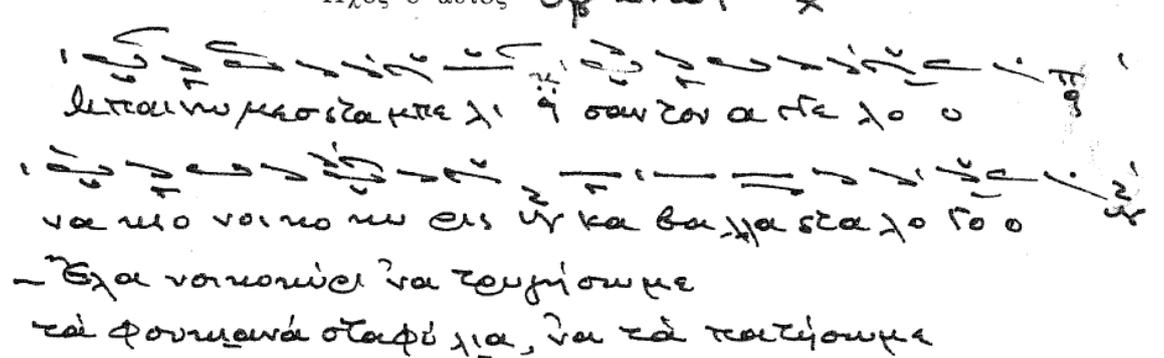

 , ενώ αν αρχίζει από τον α', έχει το απήχημα του α', το ανανές $\bar{\alpha} \bar{\alpha} \bar{\alpha} \bar{\alpha} \bar{\alpha} \bar{\alpha}$. Ως δεσπόζοντες φθόγγους, ο Καράς έχει για τον α' ήχο τους Πα, Γα και Δι και για το βαρύ, όταν προς το τέλος, η μελωδία τρέπεται προς αυτόν, τους Ζω, Πα, Δι και Ζω'. Μελωδικές έλξεις, σημειώνονται κατά τον Καρά στον Γα με μονόγραμμη ή δίγραμμη προς τον Δι, στον Κε με μονόγραμμη δίεση προς τον Ζω' και στον Ζω' στις περιπτώσεις που προαναφέρθηκαν πιο πάνω. Τα εκκλησιαστικά παραδείγματα του πρωτόβαρου ή μέσο του έσω πρώτου που αναφέρει ο Καράς, είναι τα εξής: οι δύο πρώτοι στίχοι της δοξολογίας, «Δόξα σοι τω δείξαντι το φώς» και «Υμνούμεν σε» και από τραγούδια, το «Μπαίνω μέσ' ταμπέλι» και το «Άφες με γλυκειάμ αγάπη».

Ήχος $\bar{\alpha} \bar{\alpha}$ Πα ρ Πρωτόβαρος, μέσος του Ήσω Α' ήχου



Εικόνα 25: Θεωρητ. Σ. Καρά, σελ. 334: παράδειγμα εκκλ. μέλους σε πρωτόβαρο

Ήχος ο αυτός $\bar{\alpha} \bar{\alpha}$ Πα ρ $\bar{\alpha}$

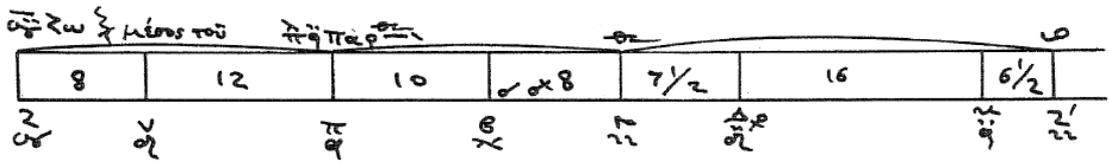


Εικόνα 26: Θεωρητ. Σ. Καρά, σελ. 334: παράδειγμα λαϊκού μέλους σε πρωτόβαρο

Ο Καράς αναφέρει ότι ο βαρύς από τον Ζω, είναι κυρίως ήχος της παπαδικής μελοποιίας, ωστόσο όμως, μας πληροφορεί, ότι κατά το τέλος της παλαιάς μουσικής γραφής και στην αρχή της νέας, γράφτηκαν στιχηρά και καταβασίες σε αυτό τον ήχο, σε πρωτόβαρο ή αλλιώς βαρύ πεντάφωνο.

γ) Ως βαρύς μέσος του πλαγίου πρώτου διφώνου χρωματικού $\bar{\alpha} \bar{\alpha}$ $\bar{\alpha} \bar{\alpha}$ Πα ρ $\bar{\alpha}$ ($\bar{\alpha} \bar{\alpha}$) $\bar{\alpha}$, ο οποίος όπως αναφέρει ο Καράς, με

πορεία συναφή και τον Γα φυσικό, παρουσιάζεται από τους νεώτερους εκκλησιαστικούς μουσικούς και ως βαρύς τετράφωνος.



Σχεδιάγρ. 24: Θεωρητ. Καρά, σελ. 335: Η κλίμακα του βαρέος μέσου του πλ. α' διφ. χρωμ..

Από το σχεδιάγραμμα της κλίμακας, παρατηρείται ότι στη μαρτυρία του Γα, ο Καράς τοποθετεί το φθορικό σημάδι του νάου, το λεγόμενο θέμα απλούν της παλαιάς γραφής και στον Ζω', το φθορικό σημάδι του σκληρού διατόνου, δημιουργώντας έτσι το μαλακό χρωματικό τετράχορδο Γα-Ζω', όπου ο Δι και ο Ζω' βρίσκονται σε μόνιμη ύφεση.⁶⁷ Έτσι λοιπόν, η κλίμακα του ήχου αποτελείται από τη διφωνία Ζω-Πα, τη διφωνία Πα-Γα και το μαλακό χρωματικό τετράχορδο Γα-Ζω'.⁶⁸ Απήχημα του ήχου σύμφωνα με τον Καρά –το οποίο δείχνει τη χρωματική του υφή–είναι το νέσ :



Δεσπόζοντες φθόγγους, κατά τον Καρά, έχει τους Πα, Γα και Ζω'. Επίσης, σύμφωνα με τον Καρά, μελωδικές έλξεις σημειώνονται στον Βου με απλή ή μονόγραμμη δίεση προς τον Γα και στον Κε με απλή δίεση προς τον Ζω'. Ο Καράς, επισημαίνει ότι οι εκκλησιαστικοί μουσικοί δεν διαχώρισαν αυτό τον κλάδο του βαρέος ούτε από τους άλλους κλάδους αλλά ούτε και από το βαρύ τετράφωνο που έχει τον Γα με δίεση-ο οποίος θα παρουσιαστεί στη συνέχεια, αρκέστηκαν μόνο στο να τοποθετούν μονόγραμμες υφέσεις στους φθόγγους Δι και Ζω', όπως π.χ., στην αργή δοξολογία του Ιακώβου Πρωτοψάλτου. Μόνο ο Θεόδωρος Φωκαεύς, λέει ο Καράς, στην «Ευτέρπη» και την «Πανδώρα», έκανε τη διάκριση του ήχου αυτού αλλά με την ανατολική ονομασία του, πεστενιγκιάρ. Ο Καράς, παρατηρεί ότι η διάκριση αυτή είναι απαραίτητη όχι μόνο για τα εκκλησιαστικά μέλη αλλά και για τα παραδοσιακά μας τραγούδια, τα οποία σώζουν όλες τις μορφές και τα είδη του βαρέος ήχου. Τα παραδείγματα του βαρέος μέσου του πλ.α' διφώνου χρωμ., είναι τα εξής: από τους αναβαθμούς του βαρέος ήχου, το στίχο «Αγίω Πνεύματι τα σύμπαντα το είναι έχει» σε αργοσύντομο μέλος και από τραγούδια, το «Έτσι μούρχεται την πίστι μου ναλλάξω» και το «Κάτω στο γιαλό». Τα δύο τραγούδια είναι στον ίδιο ήχο, με τη διαφορά μόνο ότι είναι σε πλ.α' δίφωνο χρωμ. μεσάζων, κάνει δηλαδή μόνο ενδιάμεσες στάσεις και καταλήξεις στον Ζω.

⁶⁷ Βλ. Γαλάνης Α. Δημήτριος, *Μαθήματα Βυζαντινής Μουσικής. Θεωρητικό-Πρακτικό Μέρος*, Α' έκδοση, Πάτρα 2010, σελ. 113.

⁶⁸ Βλ. Γαλάνης Α. Δημήτριος, *Μαθήματα Βυζαντινής Μουσικής. Θεωρητικό-Πρακτικό Μέρος*, Α' έκδοση, Πάτρα 2010, σελ. 139.

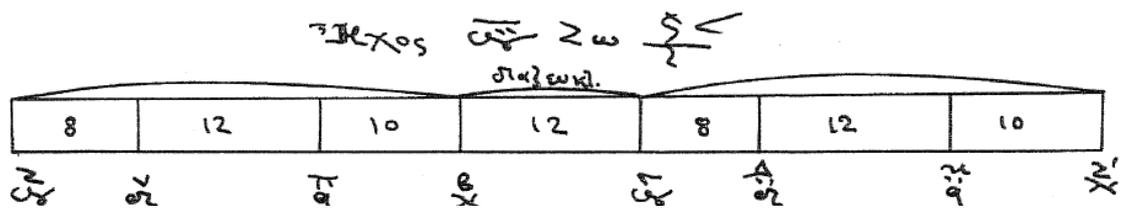
Ήχος Πάπταρ (Πάπταρ)

Εικόνα 27: Θεωρητ. Σ. Καρά, σελ. 336: παράδειγμα εκκλ. μέλους σε βαρύ μέσο του πλ. α' διφ. χρωμ.

Ήχος Πάπταρ (Πάπταρ) μεσάζων - 9σημοι

Εικόνα 28: Θεωρητ. Σ. Καρά, σελ. 336: παράδειγμα λαϊκού μέλους σε πλ. α' διφ. χρωμ. μεσάζων

2) Σε ήχο βαρύ τετράφωνο $\text{Ζω} \frac{\text{ΖΚ}}{\text{Ζ}}$, ο οποίος σύμφωνα με τον Καρά, με τη φθορά του άνω Ζω' στον Γα ή τη φθορά του Βου στη βάση του, τον Ζω, θέλει τον Γα με μονόγραμμη δίεση (4 τμ.), τον Κε φυσικό και πορεία με διαζευγμένα τετράχορδα, τα Ζω-Βου και Γα-Ζω', και διαζευκτικό τόνο τον Βου-Γα.



Σχεδιάγρ. 25: Θεωρητ. Καρά, σελ. 337: Η κλίμακα του βαρέος τετραφ..

Ήχος ὁ αὐτός $\psi\omega\zeta$ $\chi^{\alpha\epsilon}$ ΚΕΚΙΝΗΜ.

$\psi\omega\zeta$
 δε χι σε Γω ω σαμ αρχι, σε ψ τσαι χαι λ
 $\psi\omega\zeta$
 μου σου μα λα ε ε ε τα α ψ
 τσαι σου παι με ε η μου καθει α, ὅσα ται α ε χ ης πέτα
 $\psi\omega\zeta$
 ελα ο εη βραι πωσαι δω εω ψ τον κο σιο τον τω
 $\psi\omega\zeta$
 σωει νο ψ

Εικόνα 30: Θεωρητ. Σ. Καρά, σελ. 338: παράδειγμα λαϊκού μέλους σε βαρύ τετράφωνο

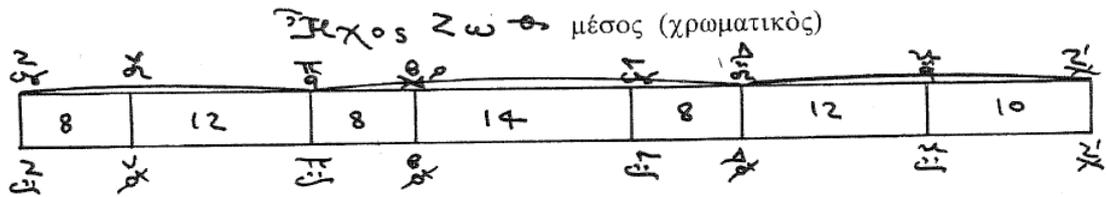
“Όταν τὸ μέλος φθάνη μέχρι τοῦ ἄνω $\chi^{\alpha\epsilon}$ ἀνακάμπτον ἔχει τοῦτον ἐν ὑφέσει (ψ).

Ήχος $\psi\omega\zeta$ τετράφωνος ($\psi\omega\zeta$) $\chi^{\alpha\epsilon}$

$\psi\omega\zeta$
 Γω και και νο τω ο ται χι ι ι ψ τω πασα
 $\psi\omega\zeta$
 πο ο να μα ε ε νο ο ο ψ
 $\psi\omega\zeta$
 που χι ζαι τη η φω λε ι τσαι τω βραι κεν ακη α η σι δευ τω
 $\psi\omega\zeta$
 και αρα μα ε ε ε νο ο ο ψ

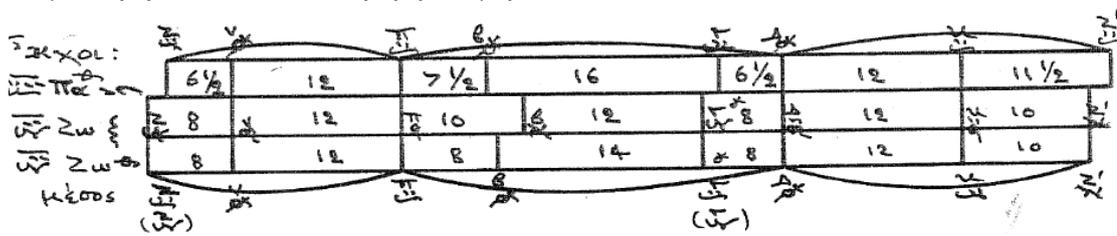
Εικόνα 31: Θεωρητ. Σ. Καρά, σελ. 339: παράδειγμα λαϊκού μέλους σε βαρύ τετράφωνο

Στη συνέχεια, ο Καράς αναφέρεται σε ένα παρακλάδι, όπως μπορεί να λεχθεί του βαρέος τετραφώνου και όχι αυτοτελή ήχο, το **βαρύ μέσο των πρώτων ήχων χρωματικό**, δηλαδή του α' και του πλ.α' από τον Πα ή λέγετο **χρωματικό από τον Ζω** $\psi\omega\zeta$. Έχοντας τον Γα ψ με μονόγραμμη δίεση (4 τμ.) και τον Βου ρ με απλή ύφεση (2 τμ.), δημιουργείται άκουσμα μαλακού χρωμ. λεγέτου στο βαρύ μέσο των πρώτων ήχων.



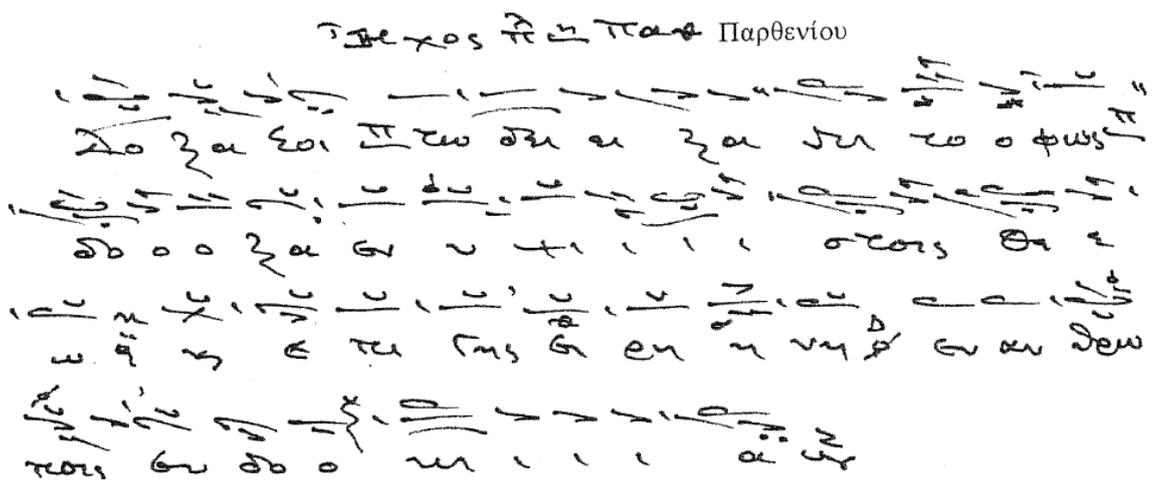
Σχεδιάγρ. 26: Θεωρητ. Καρά, σελ. 339: Η κλίμακα του χρωμ. λεγέτου από τον Ζω.

Στο σχεδιάγραμμα που παραθέτει ο Καράς, παρατηρείται ότι η κλίμακα του ήχου αποτελείται από τη διφωνία Ζω-Πα του μαλακού διατονικού δευτέρου ήχου, το μαλακό χρωματικό τετράχορδο Πα-Δι του δ' ήχου από τον Πα και τη διφωνία του μαλακού διατόνου Δι-Ζω' ήχου άγια. Στο σημείο αυτό, ο Καράς κάνει αναφορά στην παρεξήγηση ή σύγχυση που έχει προκύψει στους εκκλησιαστικούς μουσικούς από τους εξηγητές και τους μεταγραφείς ορισμένων μαθημάτων από την παλαιά στη νέα γραφή, όπως το «Τον Δεσπότην και Αρχιερέα», το «Αλληλουϊάριο το κοινό» του Θεοδούλου και το «Άνωθεν οι Προφήται» του Ι. Κουκουζέλη. Το «Τον Δεσπότην και Αρχιερέα», του οποίου ο Καράς έχει και το μουσικό κείμενο στο θεωρητικό του, είναι σε ήχο πρωτόβαρου με τη φθορά του μαλακού χρώματος του Βου στην αρχή της μελωδίας στον Ζω μέχρι το πρώτο μισό της και στο δεύτερο μισό συνεχίζει με πρώτο, καταλήγοντας στο δίφωνο του πρώτου, τον Γα. Ο Καράς εξηγεί ότι η τοποθέτηση της φθοράς του Βου του μαλακού χρώματος στον Ζω στα μαθήματα αυτά, δεν παραπέμπει σε μέσο του δευτέρου χρωματικό αλλά πρόκειται για μέσο του τετάρτου χρωματικό ή χρωματικού λεγέτου από από τον Ζω με αμετακίνητους φθόγγους τη βάση Ζω $\overset{\sim}{\omega}$, τη διφωνία Πα $\overset{\sim}{\alpha}$ και την τετραφωνία Γα $\overset{\sim}{\gamma}$ του τετραφώνου αυτού βαρέος ήχου. Οι εξηγητές της νέας γραφής, μας πληροφορεί ο Καράς, για να επισημάνουν ότι ο Γα του τετραφώνου βαρέος είναι σταθερός με δίεση, τοποθέτησαν σ' αυτά τα μαθήματα τη φθορά του Βου του χρωματικού δευτέρου στον Ζω ως μέσου ήχου, για τα οποία όμως μαθήματα, στα παλαιά χειρόγραφα δεν υπάρχει κάποια ένδειξη χρώματος αλλά αναφέρονται μόνο ως ήχος βαρύς. Επίσης, ότι πρόκειται για λέγετο χρωματικό στα μαθήματα αυτά, γράφει ο Καράς, είναι και το ότι κατεβαίνοντας η μελωδία κάτω από τον Ζω προς τον κάτω Δι, ο φυσικός κάτω Κε γίνεται με δίεση (4 τμ.), ενώ αν ο ήχος θεωρηθεί ως μέσος του δευτέρου χρωμ., τότε ο κάτω Κε κατά την κατάβαση της μελωδίας προς τον κάτω Δι, θα πρέπει να είναι με ύφεση (4 τμ.) ως σε θέση πλ.β'. Ο Καράς παραθέτει και τα σχεδιαγράμματα των σχετικών κλιμάκων, προκειμένου να γίνει σαφέστερη και πιο κατανοητή η διαφορά:



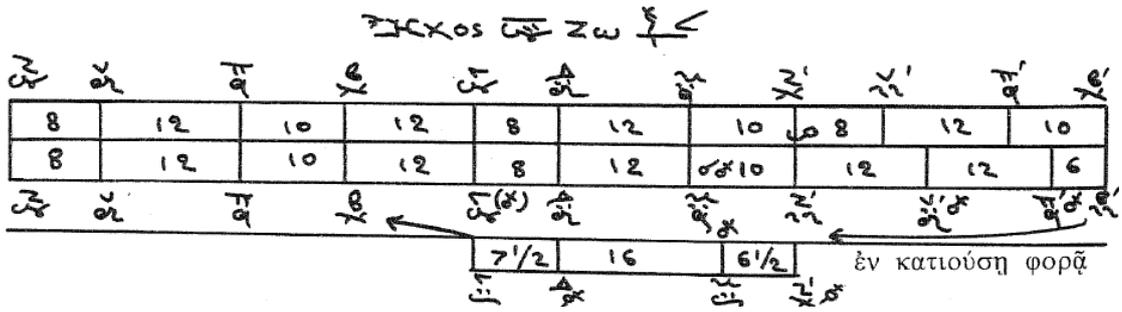
Σχεδιάγρ. 27: Θεωρητ. Καρά, σελ. 341: Η κλίμακα του μέσου του χρωμ. β', του βαρέος τετραφ. και του χρωμ. λεγέτου από τον Ζω.

Στη συνέχεια ο Καράς, παρουσιάζει ένα παρακλάδι ακόμη του βαρέος τετραφώνου, αναφέροντας ότι σε χειρόγραφο του του 18^{ου} αι. και σε δοξολογίες και καταβασίες της νέας γραφής, ο βαρύς από τον Ζω του μαλακού διατόνου, παρουσιάζεται και ως **βαρύς μέσος του πλ.β'** $\text{Ϝ} \text{ϝ} \text{Ϟ} \text{ϟ} \text{Ϡ} \text{ϡ} \text{Ϣ} \text{ϣ} \text{Ϥ} \text{ϥ} \text{Ϧ} \text{ϧ} \text{Ϩ} \text{ϩ} \text{Ϫ} \text{ϫ} \text{Ϭ} \text{ϭ} \text{Ϯ} \text{ϯ} \text{ϰ} \text{ϱ} \text{ϲ} \text{ϳ} \text{ϴ} \text{ϵ} \text{϶} \text{Ϸ} \text{ϸ} \text{Ϲ} \text{Ϻ} \text{ϻ} \text{ϼ} \text{Ͻ} \text{Ͼ} \text{Ͽ} \text{Ͽ} \text{Ͽ}$. Ανάλογα με τον ήχο στον οποίο κινείται η μελωδία, βαρύ τετραφώνο ή πλ.β', είναι και τα διαστήματα, οι δεσπόζοντες φθόγγοι, οι καταλήξεις, οι έλξεις και το ίσο. Οι δύο αυτοί ήχοι, παρατηρεί ο Καράς, κινούνται και προς τον κοινό τους συγγενή ήχο τον άγια από τον Δι $\text{ϝ} \text{Ϟ} \text{ϟ} \text{Ϡ} \text{ϡ} \text{Ϣ} \text{ϣ} \text{Ϥ} \text{ϥ} \text{Ϧ} \text{ϧ} \text{Ϩ} \text{ϩ} \text{Ϫ} \text{ϫ} \text{Ϭ} \text{ϭ} \text{Ϯ} \text{ϯ} \text{ϰ} \text{ϱ} \text{ϲ} \text{ϳ} \text{ϴ} \text{ϵ} \text{϶} \text{Ϸ} \text{ϸ} \text{Ϲ} \text{Ϻ} \text{ϻ} \text{ϼ} \text{Ͻ} \text{Ͼ} \text{Ͽ} \text{Ͽ} \text{Ͽ}$, ο βαρύς ως πεντάφώνό του και ο πλ.β' ως τρίφώνό του. Επίσης, γράφει ο Καράς, εάν η μελωδία ανέβει από τον Ζω μέχρι τον Γα και κατέβει, τότε ο Γα είναι φυσικός, ενώ εάν η μελωδία κάνει στάση σ' αυτόν, τότε ο Γα είναι με δίσση (4 τμ.), κάνοντας θέση βαρέος τετραφώνου. Για την περίπτωση αυτή, του βαρέος τετραφώνου μέσου του πλ.β', ο Καράς έχει τα εξής παραδείγματα: τον πρώτο στίχο από την αργή δοξολογία του Παρθενίου και δύο στίχους από την εκλογή αγίου, τον «Μακάριος ανήρ» και τον «Δόξα και πλούτος». Και στα δύο παραδείγματα, η μελωδία ξεκινά με τον πλ.β' και καταλήγει στον βαρύ.



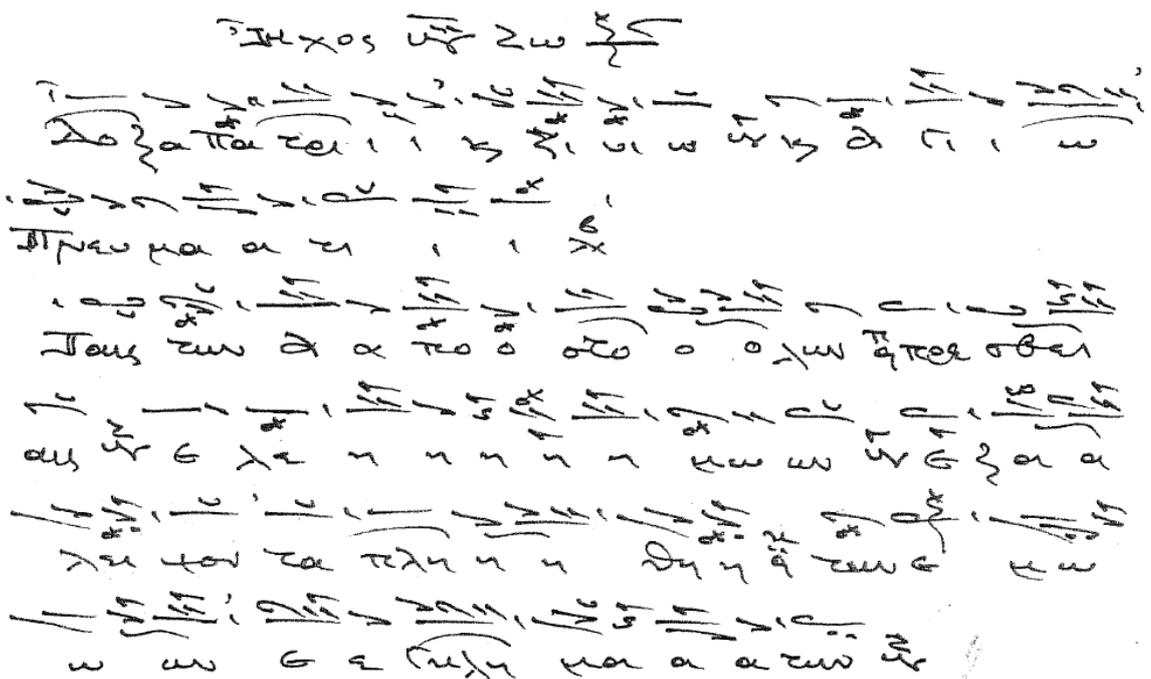
Εικόνα 32: Θεωρητ. Σ. Καρά, σελ. 346: παράδειγμα εκκλ. μέλους σε βαρύ μέσο του πλ. β'

Επίσης, στις πρώτες συνθέσεις της νέας γραφής, παρατηρεί ο Καράς, στην επταφωνία του βαρέος τετραφώνου, τοποθετείται το φθορικό σημάδι του Ζω Ϟ του βαρέος του σκληρού διατόνου. Εδώ, εξηγεί ο Καράς, ότι το σκληρό τετράχορδο που δημιουργείται με το φθορικό σημάδι του σκληρού διατόνου, θεμελιώνεται στον φυσικό άνω Ζω' $\text{Ϟ}^{\text{σ}}$ του βαρέος του μαλακού διατόνου και όχι στον άνω Ζω' ύφεση $\text{Ϟ}^{\text{υ}}$ του σκληρού διατόνου. Για την καλύτερη κατανόηση του θέματος, ο Καράς έχει και την κλίμακα που δημιουργείται με τη χρήση της φθοράς του σκληρού διατόνου στον άνω Ζω' του βαρέος τετραφ.:



Σχεδιάγρ. 28: Θεωρητ. Καρά, σελ. 344: Η κλίμακα του βαρέος τετραφ. και του ιδίου με το φθορικό σημάδι φ του σκλ. διατόνου στον άνω Ζω χ^{\prime}

Και κατά την κάθοδο έχουμε το μαλακό χρωμ. τετράχορδο, λόγω της μονόγραμμης δίεσης (4 τμ.) ως έλξης στον Κε προς τον Ζω', ακόμα και σε στάση της μελωδίας στον Κε κατά την κάθοδό της. Ως παράδειγμα για την περίπτωση αυτή του βαρέος τετραφώνου, ο Καράς έχει τον ύμνο της ακολουθίας του όρθρου «Ταις των Αποστόλων», όπου το σκληρό διατονικό δίτονο Ζω' (φυσικός)-Νη' με δίεση (4 τμ.)-Πα' με δίεση (4 τμ), χρησιμοποιείται στη φράση «εξάλειψον τα πλήθη».



Εικόνα 33: Θεωρητ. Σ. Καρά, σελ. 345: παράδειγμα εκκλ. μέλους σε βαρύ τετράφωνο με τη φθορά φ του σκλ. διατόνου στον χ^{\prime}

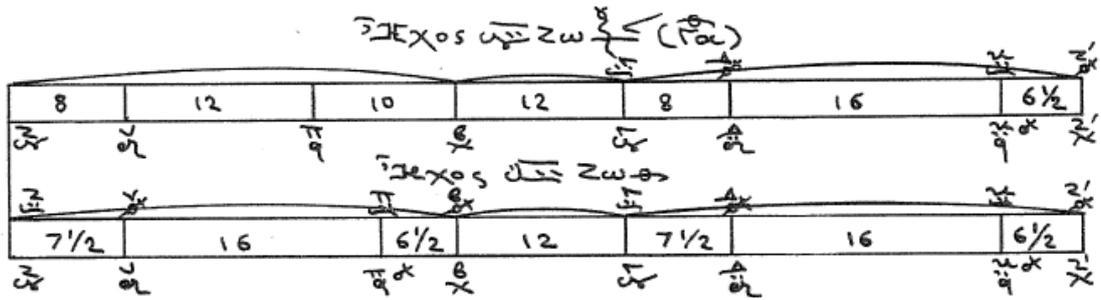
3) Σε ήχο βαρύ επτάφωνο χ^{\prime} χ^{\prime} χ^{\prime} χ^{\prime} χ^{\prime} χ^{\prime} χ^{\prime} χ^{\prime} . Πρόκειται για το δεύτερο ήχο του μαλακού διατόνου από τον άνω Ζω', αναφέρει ο Καράς, ο οποίος με την κεραία στο πάνω μέρος της φθοράς του, δηλώνει πορεία συνημμένως με τον άνω Γα' φυσικό και μέσο Γα με δίεση. Έτσι, η κλίμακα του ήχου είναι διαζευγμένη, ενώ πάνω από τον άνω

Ἦχος ὁ αὐτός $\overline{\alpha\omega} \overline{\gamma\omega} \overline{\gamma\alpha}$

$\overline{\alpha\omega} \overline{\gamma\omega} \overline{\gamma\alpha} \overline{\alpha\omega} \overline{\gamma\omega} \overline{\gamma\alpha} \overline{\alpha\omega} \overline{\gamma\omega} \overline{\gamma\alpha} \overline{\alpha\omega} \overline{\gamma\omega} \overline{\gamma\alpha}$
 Πῆλα για α να σε α κερ σου σου χα μου χ
 σου σε σω τα τα λο ο ο ο ο ο για α πικ
 στα για α α που α κω α κω ἦ πως στα για α πο
 να τα βου να ἦ
 - ἦως στα φα α να ταί θου ναί, σταῖς τεχνους ἦ στα χιόνα
 δίνα στα χι, δίνα στα χι, δίνα κεντρετε σε θνα χι

Εικόνα 35: Θεωρητ. Σ. Καρά, σελ.343: παράδειγμα λαϊκού μέλους σε βαρύ επτάφωνο

Στην επόμενη παράγραφο (σελ.347), ο Σ. Καράς αναφέρεται στο πώς δημιουργείται από τον μαλακό διατονικό δεύτερο ή βαρύ επτάφωνο, ο δεύτερος μαλακός χρωματικός. Εξηγεί, ότι έχοντας σταθερά και μόνιμα την έλξη του Κε με δίεση $\alpha\omega$ (4 τμ.) προς τον άνω Ζω', όπως και τον Γα με δίεση $\alpha\omega$ (4 τμ.), δημιουργείται ένας ήχος που αποτελείται από το βαρύ πεντάχορδο του βαρέος τετραφώνου (Ζω-Γα με δίεση) και το οξύ τετράχορδο του μαλακού χρωμ. β' ήχου (Γα-Ζω'). Τώρα εάν τοποθετηθεί και μια μονόγραμμη δίεση $\alpha\omega$ (4 τμ.) στον Πα, δημιουργείται η κλίμακα του χρωμ. β' από τον Ζω, όπως δηλαδή είχαν αυτό τον ήχο οι παλαιοί:



Σχεδιάγρ. 29: Θεωρητ. Καρά, σελ. 347: Η κλίμακα του βαρέος τετραφ. και μαλ. χρωμ. β' και του μαλ. χρωμ. β' από τον Ζω.

2.8 Σύνοψη και σύγκριση των απόψεων των θεωρητικών συγγραμμάτων

Κατ' αρχάς, όσον αφορά την ονομασία του ήχου βαρύς, τα θεωρητικά⁶⁹ αναφέρουν πρώτον, ότι η ονομασία προέρχεται από τους αρχαίους Έλληνες μουσικούς, διότι η βάση του ήχου, ο φθόγγος Ζω, είναι η βαρύτερη-χαμηλότερη βάση αλλά και το βαρύτερο ίσο από όλες τις βάσεις και τα ίσα των άλλων ήχων, ενώ ο Χρύσανθος⁷⁰ λέει συγκεκριμένα, ότι η ονομασία βαρύς, δόθηκε από την επτάχορδη λύρα του Ερμή, της οποίας ο χαμηλότερος φθόγγος ήταν ο Ζω που αποτελούσε τη βάση και το ίσο του χαμηλότερου ήχου από τους υπόλοιπους έξι φθόγγους-ήχους της και έτσι ονομάστηκε βαρύς ήχος. Δεύτερον, ονομάστηκε βαρύς ή πλ.γ', επειδή όπως εξηγούν ο Κ.Φιλοξένης και ο Στέφανος Λαμπαδάριος,⁷¹ ο τρίτος ήχος από τη βάση του τον Γα, χρησιμοποιώντας το οκτάχορδο σύστημα, πλαγιάζει τέσσερις φωνές και «αναπαύεται επί της βάσεως του βαρέως Ζω», αναφερόμενοι δηλαδή στο διατονικό βαρύ από τον κάτω Ζω $\text{Z}\omega$, και όπως επίσης συνεχίζουν, επειδή συνηθίζει να πλαγιάζει σ' αυτόν ο τρίτος και «εναρμονίως» με τα διαστήματα του τροχού (πεντάχορδο σύστημα), εννοώντας εδώ τον εναρμόνιο βαρύ από τον κάτω Ζω $\text{Z}\omega$, ο οποίος είναι κατά ένα ημίτονο βαρύτερος από τον διατονικό Ζω και έχει ίσο τον Ζω ύφεση $\text{Z}\omega$. Ο Σ. Καράς επίσης, εξηγεί αυτή την ονομασία,⁷² λέγοντας ότι δύο φωνές πάνω από το φθόγγο Δι του δ' (άγια) ήχου, τη δεύτερη βάση της οκτωηχίας, και μία από τον Κε του α' ήχου, στον φθόγγο Ζω' $\text{Z}\omega'$, έχει τη θεωρητική του βάση ο δεύτερος ήχος του μαλακού διατόνου. Επειδή όμως βρίσκεται έξω από την έκταση του μέσου διαπασών (Ζω-Κε) και δεν μπορεί έτσι να σταθεί φωνητικά ο ήχος, οι εκκλησιαστικοί μουσικοί μεταφέρανε τη βάση του στην αντιφωνία του, τον Ζω $\text{Z}\omega$, ονομάζοντάς τον βαρύ, διότι βρίσκεται κάτω από το φθόγγο Νη $\text{N}\eta$ του πλ. δ', την πρώτη βάση παραγωγής της οκτωηχίας. Πρόκειται λοιπόν εδώ για το βαρύ διατονικό από τον Ζω, ενώ για το βαρύ εναρμόνιο από τον Ζω ύφεση (4 τμ.), ο Καράς αναφέρει ότι ήταν σύνηθες στα παλαιά στιχηραρικά μέλη του γ' ήχου, η τοποθέτηση του φθορικού σημαδιού P του σκληρού διατόνου στον Βου και οι εντελείς καταλήξεις, πλαγιάζοντας στον πλ.γ' ή βαρύ από τον κάτω Ζω ύφεση $\text{Z}\omega$, ο οποίος ωστόσο ως αυτοτελής ήχος της παπαδικής, παρουσιάζεται από τον 18^ο αι. και έπειτα.⁷³

Στη συνέχεια οι συγγραφείς αναφερόμενοι στους κλάδους του βαρέως, μιλούν για δύο κλάδους: α) τον εναρμόνιο βαρύ από τον Γα $\text{G}\alpha$ της ειρμολογικής και στιχηραρικής μελοποιίας και από τον Ζω ύφεση $\text{Z}\omega$ της «στιχηραρικής και ειρμολογικής» μελοποιίας

⁶⁹ Βλ. Δροβιανίτης ΠΠ. Χ. Μαργαρίτης, *Θεωρητική και Πρακτική Εκκλησιαστική Μουσική*, Κωνσταντινούπολη 1851, σελ. 97, βλ. Φιλοξένης Κυριακός, *Θεωρητικών Στοιχειώδες της Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1859, σελ. 147, βλ. Στεφάνου Λαμπαδαρίου, *Κρητίς ήτοι Νέα Στοιχειώδης Διδασκαλία του Θεωρητικού και Πρακτικού της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1875, σελ.74.

⁷⁰ Βλ. Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικών Μέγα της Μουσικής*, Ταργέστη 1832, σελ. 162.

⁷¹ Βλ. Στεφάνου Λαμπαδαρίου, *Κρητίς ήτοι Νέα Στοιχειώδης Διδασκαλία του Θεωρητικού και Πρακτικού της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1875, σελ.74.

⁷² Βλ. Καράς Ι. Σίμων, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής, Θεωρητικών*, 2 τόμοι, Αθήνα 1982, σελ. 331.

⁷³ Βλ. Καράς Ι. Σίμων, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής, Θεωρητικών*, 2 τόμοι, Αθήνα 1982, σελ. 289.

αλλά και της παπαδικής και β) το διατονικό βαρύ από τον Ζω ζ της παπαδικής μελοποιίας, ενίοτε και της στιχηραρικής.

Για τον εναρμόνιο βαρύ από τον Γα, ο Φιλοξένης,⁷⁴ ο Δροβιανίτης⁷⁵ και ο Στέφανος,⁷⁶ αναφέρουν ότι ο εναρμόνιος βαρύς κανονικά έχει βάση τον Ζω ύφεση, επειδή όμως ο εναρμόνιος Ζω συγκρινόμενος με το διατονικό Ζω, δεν είναι στερεός και τα διαστήματα Ζω-Νη, Νη-Πα είναι όμοια με τα διαστήματα Γα-Δι, Δι-Κε, προς ευκολία των μαθητών, μεταφέρθηκε το ίσο των ειρμολογικών και στιχηραρικών μελών στον Γα γ . Ο Στέφανος και ο Δροβιανίτης⁷⁷, δίνουν την πληροφορία ότι στον εναρμόνιο βαρύ από τον Ζω ύφεση, υπάρχουν χερουβικά και άλλα μαθήματα των παλαιών διδασκάλων αλλά και πολλά μαθήματα των νεοτέρων. Έτσι αυτό που συνάγεται για τον εναρμόνιο βαρύ- έχοντας υπόψιν και αυτά που λέει ο Καράς, τα οποία αναφέρθηκαν πιο πάνω στην προέλευση της ονομασίας του βαρέος- είναι ότι έχει δύο κλάδους: τον εναρμόνιο βαρύ από τον Γα γ για τα ειρμολογικά και στιχηραρικά μέλη και τον εναρμόνιο βαρύ από τον Ζω ύφεση ζ για τα παπαδικά μέλη.

Για το μαλακό διατονικό βαρύ από τον Ζω ζ , τα τρία από τα επτά θεωρητικά, αναφέρονται και σε επιμέρους κλάδους του. Συγκεκριμένα ο Αγαθοκλής, κάνει λόγο για τον απλό διατονικό βαρύ από τον Ζω,⁷⁸ τον πρωτόβαρυ⁷⁹ ή βαρύ πεντάφωνο ή μέσο του έσω α' και το βαρύ τετράφωνο,⁸⁰ εννοώντας το βαρύ μέσο του πλ.α' διφώνου χρωμ. όπως τον ονομάζει ο Καράς. Στη συνέχεια, ο Μισαηλίδης, διακρίνει το διατονικό βαρύ σε πρωτόβαρυ και σε βαρύ τετράφωνο με τον Γα δ σε δίεση.⁸¹ Ο Καράς, παρουσιάζει τους εξής κλάδους⁸² του διατονικού βαρέος: α) τον απλό διατονικό βαρύ με επιμέρους κλάδους: 1) τον απλό διατονικό βαρύ της παπαδικής που πορεύεται με συναφή τετράχορδα, 2) τον έσω α' ή πρωτόβαρυ και 3) το βαρύ μέσο του πλ.α' διφώνου χρωμ., β) το βαρύ τετράφωνο με τον Γα δ σε δίεση και με επιμέρους κλάδους, οι οποίοι δεν αποτελούν αυτοτελείς ήχους της εκκλησιαστικής μουσικής, το βαρύ μέσο του τετάρτου χρωματικού από τον Πα ή μαλακό χρωμ. λέγεται από τον Ζω και το βαρύ τετράφωνο μέσο του πλ.β' και γ) το βαρύ επτάφωνο. Ο Δροβιανίτης αναφέρει στη σελ. 98 του θεωρητικού του, ότι τα διατονικά μέλη του βαρέος, δηλαδή τα παπαδικά, έχουν σχέση και συγγένεια με το λέγεται.⁸³ Βέβαια, και οι άλλοι συγγραφείς που δεν αναφέρονται άμεσα σε κλάδους του διατονικού βαρέος, μπορεί να ειπωθεί ότι δίνουν έμμεσα την

⁷⁴ Βλ. Φιλοξένης Κυριακός, *Θεωρητικόν Στοιχειώδες της Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1859, σελ. 149.

⁷⁵ Βλ. Δροβιανίτης ΠΠ. Χ. Μαργαρίτης, *Θεωρητική και Πρακτική Εκκλησιαστική Μουσική*, Κωνσταντινούπολη 1851, σελ. 99.

⁷⁶ Βλ. Στεφάνου Λαμπαδαρίου, *Κρητίς ήτοι Νέα Στοιχειώδης Διδασκαλία του Θεωρητικού και Πρακτικού της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1875, σελ. 75.

⁷⁷ Βλ. Δροβιανίτης ΠΠ. Χ. Μαργαρίτης, *Θεωρητική και Πρακτική Εκκλησιαστική Μουσική*, Κωνσταντινούπολη 1851, υψ. σελ. 98.

⁷⁸ Βλ. Αγαθοκλής Παναγιώτης, *Θεωρητικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1855, σελ. 131.

⁷⁹ Βλ. Αγαθοκλής Παναγιώτης, *Θεωρητικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1855, σελ. 48.

⁸⁰ Βλ. Αγαθοκλής Παναγιώτης, *Θεωρητικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1855, σελ. 46.

⁸¹ Βλ. Μισαηλίδη Μισαήλ, *Νέον Θεωρητικόν ήτοι περί της καθ' ημάς Εκκλησιαστικής και Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα 1902, σσ. 104, 105.

⁸² Βλ. Καράς Ι. Σίμων, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής, Θεωρητικόν*, 2 τόμοι, Αθήνα 1982, σσ. 331-346.

⁸³ Βλ. Δροβιανίτης ΠΠ. Χ. Μαργαρίτης, *Θεωρητική και Πρακτική Εκκλησιαστική Μουσική*, Κωνσταντινούπολη 1851, σελ. 98.

πληροφορία για τη σχέση του διατονικού βαρέος με το λέγετο, όταν αναφέρουν ότι τα διατονικά μέλη του βαρέος χρησιμοποιούν τις μαρτυρίες του δ' ήχου.⁸⁴ Αξιοσημείωτη επίσης, είναι η πληροφορία που μας δίνει ο Φιλοξένης στο θεωρητικό του για τους κλάδους του βαρέος- χωρίς ωστόσο ούτε καν να τους ονοματίζει- λέγοντας: «Κατά δε το διατονικόν πολλοτάτους έχει κλάδους, και κατά τα εκκλησιαστικά, και κατά τα Εξωτερικά μέλη».⁸⁵

Ο βαρύς από τον Γα $\overset{\zeta}{\nu}$ είναι ήχος της ειρμολογικής και στιχηραρικής μελοποιίας και χρησιμοποιεί την κλίμακα που χρησιμοποιεί και ο γ' ήχος. Σε αυτό, συμφωνούν όλοι οι συγγραφείς της μελέτης μας-πλὴν του ότι ο Μισαηλίδης για τα ειρμολογικά και στιχηραρικά μέλη παρουσιάζει δύο κλίμακες,⁸⁶ αυτή από τον Γα $\overset{\zeta}{\nu}$ και μία από τον Ζω ύφεση $\overset{\zeta}{\eta}$, οι οποίες έχουν τα ίδια διαστήματα-ενώ ο Καράς συμπληρώνει ότι «μάλλον δε η από του Γα κλίμακα ανήκει εις τούτον τον βαρύν ή πλάγιον του τρίτου»⁸⁷ και ο γ' από τον Γα είναι έσω γ', δηλαδή χαμηλός γ' λόγω της μετάθεσής του στον Γα από τη θεωρητική του βάση, τον άνω Νη $\overset{\nu}{\eta}$. Οι Χρύσανθος, Αγαθοκλής, Φιλοξένης και Στέφανος, έχοντας διαιρέσει την οκτάχορδη κλίμακα σε 68 τμ., αναφέρουν ότι η κλίμακα του βαρέος από τον Γα, αποτελείται από δύο τεταρτημόρια και πέντε μείζονες τόνους. Ο Αγαθοκλής και ο Φιλοξένης, εξηγούν ότι οι δύο από τους πέντε τόνους, είναι μείζονες του μείζονος τόνου⁸⁸, αποτελούνται δηλαδή από 13 τμ.. και αυτό είναι κατανοητό αφού έτσι αθροίζει η κλίμακα 68 τμ.. Συνάγεται λοιπόν, ότι τα διαστήματα της κλίμακας αυτής, συμφωνούν με τα αυτά των σύγχρονων θεωρητικών-συμπεριλαμβανομένου και αυτό του Καρά-τα οποία διαιρούν την κλίμακα σε 72 τμήματα και έχουν έτσι τα διαστήματα των τεταρτημορίων ημίτονα λόγω της αύξησης του συνόλου των τμημάτων της κλίμακας από 68 σε 72. Μια διαφορά όμως υπάρχει με το θεωρητικό του Μισαηλίδη, ο οποίος ενώ διαιρεί και ο ίδιος την κλίμακα σε 72 τμ., τα διαστήματα Βου-Γα και Κε-άνω Ζω' της 1^{ης} κλίμακας του βαρέος από τον Γα $\overset{\zeta}{\nu}$ και τα διαστήματα Πα-Βου και Κε-Ζω' της 2^{ης} κλίμακας του βαρέος από τον Ζω ύφεση $\overset{\zeta}{\eta}$, παραμένουν τεταρτημόρια και τα διαστήματα που βρίσκονται κάτω από τα τεταρτημόρια, Πα-Βου και Δι-Κε και Νη-Πα και Δι-Κε των δύο κλιμάκων αντίστοιχα, αποτελούνται από 15 τμ⁸⁹.. Παρατηρείται δηλαδή ότι ο Μισαηλίδης, θέλει τα διαστήματα αυτά πιο σκληρά ή πιο πιθανόν να θέλει να καταγράψει πάνω στην κλίμακα τις χαρακτηριστικές έλξεις του ήχου από την προφορική παράδοση. Για την αρκτική μαρτυρία του βαρέος από τον Γα, αναφέρονται οι Δροβιανίτης⁹⁰, Αγαθοκλής⁹¹,

⁸⁴ Βλ. Φιλοξένης Κυριακός, *Θεωρητικόν Στοιχειώδες της Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1859, σελ. 152, βλ. Στεφάνου Λαμπαδαρίου, *Κρηπίς ήτοι Νέα Στοιχειώδης Διδασκαλία του Θεωρητικού και Πρακτικού της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1875, σελ. 76.

⁸⁵ Βλ. Φιλοξένης Κυριακός, *Θεωρητικόν Στοιχειώδες της Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1859, σελ. 153.

⁸⁶ Βλ. Μισαηλίδη Μισαήλ, *Νέον Θεωρητικόν ήτοι περί της καθ' ημάς Εκκλησιαστικής και Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα 1902, σελ. 106.

⁸⁷ Βλ. Καράς Ι. Σίμων, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής, Θεωρητικόν*, 2 τόμοι, Αθήνα 1982, σελ. 281.

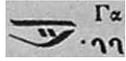
⁸⁸ Βλ. Αγαθοκλής Παναγιώτης, *Θεωρητικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1855, σελ. 52.

⁸⁹ Βλ. Μισαηλίδη Μισαήλ, *Νέον Θεωρητικόν ήτοι περί της καθ' ημάς Εκκλησιαστικής και Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα 1902, σελ. 106.

⁹⁰ Βλ. Δροβιανίτης ΠΠ. Χ. Μαργαρίτης, *Θεωρητική και Πρακτική Εκκλησιαστική Μουσική*, Κωνσταντινούπολη 1851, σελ. 43.

⁹¹ Βλ. Αγαθοκλής Παναγιώτης, *Θεωρητικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1855, σσ. 115, 119.

Φιλόξενος⁹², Στέφανος⁹³, Καράς⁹⁴ και η Μ. Ε.⁹⁵, η οποία έχει ως αρκτική μαρτυρία



τη δίφωνη ανάβαση με ολίγον και κεντήματα και από κάτω το ψηφιστό, και στη συνέχεια το φθόγγο Γα με το αντίστοιχο διατονικό μαρτυρικό σημάδι κάτω από αυτόν, ενώ οι υπόλοιποι προαναφερθέντες, έχουν επίσης τη δίφωνη ανάβαση-που εξηγεί ότι αφορά τους κλάδους του βαρέος από τον Ζω-και από κάτω το παλαιοβυζαντινό βήτα και την παλαιοβυζαντινή συλλαβή –ρύς που σημαίνουν τη λέξη βαρύς και δίπλα το φθόγγο Γα που δηλώνει τη βάση του ήχου $\overline{\alpha\Gamma\alpha}$, προσθέτοντας ο Καράς και τη φθορά του Γα φ του διατονικού γένους που σημαίνει ότι η κλίμακα του ήχου αποτελείται από τόνους και ημίτονα του σκληρού διατόνου. Απήχημα του ήχου, οι



μεν Χρύσανθος και Καράς αναφέρουν ότι είναι το άανες $\alpha \alpha \alpha \alpha \alpha$ με το οποίο φανερώνεται η έλξη του Βου προς τον Γα, οι δε Φιλοξένης, Στέφανος και Δροβιανίτης⁹⁶, αναφέρουν ότι κατά τους παλαιούς διδασκάλους είναι το άανες ενώ «καθ' ημάς» απηχείται με μόνο το νε, όμως με σοβαρή, ζωνρή και ηγεμονική προφορά για να δείξει την ποιότητα του άανες. Ως προς τους δεσπύζοντες φθόγγους του ήχου, οι συγγραφείς συμφωνούν ότι είναι οι Γα, Δι, Ζω', ενώ ο Χρύσανθος στο μεν έντυπο κείμενο του 1832 έχει τους Βου, Δι, ζω', στο δε αυτόγραφο κείμενο του 1816, τους Νη, Γα, Ζω' και ο Καράς τους Γα, Κε, Νη'. Ο Μισαηλίδης, δίνει τους δεσπύζοντες φθόγγους με βάση του ήχου τον Ζω ύφεση και όχι τον Γα, «όπερ άτοπον φρονούμεν», όπως χαρακτηριστικά λέει ο ίδιος.⁹⁷ Έτσι δεσπύζοντες φθόγγοι του ήχου από τον Ζω ύφεση, είναι οι Νη, Ζω και Βου, ενώ τελική κατάληξη γίνεται στον Ζω α . Για τις ατελείς καταλήξεις, όλοι οι συγγραφείς συμφωνούν ότι γίνονται στον Δι-και αυτό αποτελεί μία από τις σημαντικότερες διαφορές του ήχου με τον γ', ενώ ο Αγαθοκλής προσθέτει τον Γα, ο Στέφανος τον Νη, οι Χρύσανθος και Δροβιανίτης τους Νη, Πα, η Μ. Ε τους Γα, Πα και ο Καράς τους Γα, Πα, Νη και για τις εντελείς και τελικές, όλοι συμφωνούν ότι γίνονται στον Γα όπως επίσης ότι και το ίσο του ήχου γίνεται στον Γα-εκτός και αν όπως προσθέτει ο Καράς γίνει κατάληξη στον Πα ως θέση πλ.α' και στον Νη ή στον Δι ως θέση πλ.δ', θα είναι και τα ίσα στους Πα και Νη αντίστοιχα. Ως προς τις μελωδικές έλξεις, οι Χρύσανθος, Αγαθοκλής, Φιλοξένης και Στέφανος σημειώνουν χαρακτηριστικά ότι «αρχόμενος ούτος ο ήχος, αγαπά να δεικνύη τον Βου δίεση και τον άνω Ζω' ύφεση», η Μ. Ε σημειώνει την έλξη του Βου με δίεση 1 (2) τμ. προς τον Γα και του Κε επίσης με δίεση 1 (2) τμ. προς τον άνω Ζω' και ο Καράς, την έλξη του Βου με δίεση 2 ή 4 τμ. προς τον Γα και του Κε με δίεση 2 τμ. προς τον άνω Ζω', τονίζοντας ότι λόγω της δημιουργίας των διαστημάτων Βου-Γα και Κε-Ζω' σε εναρμόνιες διέσεις

⁹² Βλ. Φιλοξένης Κυριακός, *Θεωρητικόν Στοιχειώδες της Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1859, σελ. 108.

⁹³ Βλ. Στεφάνου Λαμπαδαρίου, *Κρηπίς ήτοι Νέα Στοιχειώδης Διδασκαλία του Θεωρητικού και Πρακτικού της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1875, σελ. 89.

⁹⁴ Βλ. Καράς Ι. Σίμων, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής, Θεωρητικόν*, 2 τόμοι, Αθήνα 1982, σελ. 281.

⁹⁵ Μουσική Πατριαρχική Επιτροπή 1881-83, *Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Κων/πολη 1888, σελ. 59.

⁹⁶ Βλ. Δροβιανίτης ΠΠ. Χ. Μαργαρίτης, *Θεωρητική και Πρακτική Εκκλησιαστική Μουσική*, Κωνσταντινούπολη 1851, σελ. 98.

⁹⁷ Βλ. Μισαηλίδη Μισαήλ, *Νέον Θεωρητικόν ήτοι περί της καθ' ημάς Εκκλησιαστικής και Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα 1902, σελ. 106.

(4 τμ.)⁹⁸ από τις αντίστοιχες σημειούμενες έλξεις που αναφέρθηκαν, οι τρεις Διδάσκαλοι-Μεταρρυθμιστές, της Σχολής του 1815, επηρεάστηκαν έτσι ώστε να χαρακτηρίσουν τους γ' και πλ.γ' του σκληρού διατόνου, ως ήχους εναρμονίους από τους οποίους δημιουργείται και το εναρμόνιο γένος. Ως φθορά του ήχου όλοι οι συγγραφείς-πλήν του Καρά που όπως προαναφέρθηκε έχει ως φθορά του ήχου, τη φθορά του Γα $\overset{\zeta}{\Gamma}$ του διατονικού γένους-έχουν το φθορικό σημάδι του Ζω $\overset{\rho}{\text{Z}}$ του σκληρού διατόνου, το λεγόμενο κατά την ορολογία του συστήματος των μακάμ, νύμ ατζέμ, το οποίο τίθεται στους άνω Ζω', Γα, Βου, ενώ ο Δροβιανίτης προσθέτει: «ή και εις τον Νη κατά την περίστασιν».⁹⁹ Για τις μαρτυρίες του ήχου, οι Χρύσανθος, Φιλοξένης και Στέφανος, αναφέρουν ότι χρησιμοποιούνται αυτές που χρησιμοποιεί και ο γ', δηλαδή τις μαρτυρίες του α', εκτός του άνω Ζω' και της τριφωνίας του, του άνω Βου' ύφεση, οι οποίοι χρησιμοποιούν το μαρτυρικό σημάδι της διατονικής μαρτυρίας του Γα $\overset{\zeta}{\Gamma}$. Ο Στέφανος εδώ, προσθέτει¹⁰⁰ ότι όταν η μελωδία του ήχου (γ' ήχου) κινείται διατονικώς, έχει τις μαρτυρίες που έχει και ο α', ενώ όταν κινείται εναρμονίως, έχει τη διατ. μαρτυρία του Νη $\overset{\delta}{\text{N}}$, στη μαρτυρία του Πα έχει ξανά το διατ. μαρτυρικό σημάδι του Νη, στη μαρτυρία του Βου έχει το διατ. μαρτυρικό σημάδι του Πα $\overset{\pi}{\text{P}}$ και οι επόμενες μέχρι τον άνω Νη, είναι αυτές του μαλακού διατόνου. Η διαφορά αυτή στις μαρτυρίες από το Στέφανο, είναι πιθανό να παραπέμπει πρώτα στη διατονική κίνηση του γ' ήχου της παπαδικής μελοποιίας, όπου στη βάση του, τον Γα συνήθως¹⁰¹ τοποθετείται η φθορά του Νη $\overset{\rho}{\text{N}}$ του μαλακού διατόνου και προχωρεί η μελωδία με θέσεις του πλ.δ',¹⁰² ενώ με τη χρήση των συγκεκριμένων μαρτυριών Πα και Βου για την εναρμόνια κίνηση της μελωδίας, θέλει να δείξει ότι το διάστημα Πα-Βου είναι μείζων τόνος (12 τμ.), άρα και το διάστημα Βου-Γα θα είναι μικρότερο του ελάχιστου τόνου (7 τμ.). Επίσης, ο Μισαηλίδης στο σχεδιάγραμμα της κλίμακας του ήχου, χρησιμοποιεί τις μαρτυρίες του μαλακού διατόνου, εκτός του άνω Ζω' $\overset{\zeta}{\Gamma}$, όπου έχει το διατονικό μαρτυρικό σημάδι της μαρτυρίας του Γα $\overset{\zeta}{\Gamma}$, και των Βου $\overset{\delta}{\text{B}}$, Κε $\overset{\chi}{\text{K}}$, οι οποίες φέρουν ως μαρτυρικό σημάδι από μία μονόγραμμη δίεση. Ο Καράς περιγράφει και την πορεία του προτασσόμενου ψαλμικού στίχου, ο οποίος ξεκινώντας από τη βάση, τον Γα, στέκεται στον Δι ως τετραφωνία του πλ.δ'-αλλάζοντας έτσι και το ίσο στον Νη-και από εκεί καταλήγει στον Γα. Τέλος, για το ήθος και το χαρακτήρα του ήχου, οι συγγραφείς επαναλαμβάνουν αυτά που αναφέρει ο Χρύσανθος, δηλαδή ότι έχει

⁹⁸ Βλ. Καράς Ι. Σίμων, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής, Θεωρητικόν*, 2 τόμοι, Αθήνα 1982, σελ. 285.

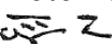
⁹⁹ Βλ. Δροβιανίτης ΠΠ. Χ. Μαργαρίτης, *Θεωρητική και Πρακτική Εκκλησιαστική Μουσική*, Κωνσταντινούπολη 1851, σελ. 99.

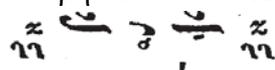
¹⁰⁰ Βλ. Στεφάνου Λαμπαδαρίου, *Κρητίς ήτοι Νέα Στοιχειώδης Διδασκαλία του Θεωρητικού και Πρακτικού της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1875, σσ. 60, 61.

¹⁰¹ Βλ. Θ. Λειτουργία υπό Γεωργίου Πρωγάκη, επιμ. Ιωάννη Χ. Δαμαρλάκη, εκδόσεις «ο Μιχαήλ Ι. Πολυχρονάκης», Κρήτη 1996, σσ. 72-76, 187-194, 333-337.

¹⁰² Ο Καράς αναφέρει στο θεωρητικό του, ότι όταν οι διδάσκαλοι της νέας γραφής τοποθετούν στη βάση των παπαδικών συνθέσεων του γ' ήχου τη φθορά του Νη του πλ.δ', θέλουν να δηλώσουν την επί το οξύ πορεία του έσω (χαμηλού) γ' «και όχι να επιφέρουν αλλοίωσιν των εκ μειζόνων τόνων και ημιτόνων διαστημάτων αυτού», βλ. Καράς Ι. Σίμων, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής, Θεωρητικόν*, 2 τόμοι, Αθήνα 1982, σελ. 273.

γαλίνιο και ειρηνικό χαρακτήρα, ο οποίος μπορεί να μετριάξει τον ορμητικό χαρακτήρα του γ' και να κατακοιμίζει τα πνεύματα των ακροατών.

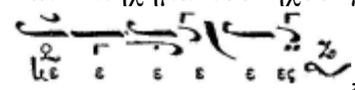
Παρατηρήθηκε πιο πάνω, ότι για τον εναρμόνιο βαρύ από τον Ζω ύφεση , οι Φιλοξένης, Στέφανος και Δροβιανίτης, αναφέρουν ότι είναι ήχος της ειρμολογικής, στιχηραρικής και παπαδικής μελοποιίας, αλλά λόγω της χαμηλής βάσης του και της δυσκολίας να ειπωθούν από εκεί τα ειρμολογικά και στιχηραρικά του μέλη, η βάση του μεταφέρθηκε στον Γα -το οποίο ο Μισαηλίδης χαρακτηρίζει ως «άτοπον»-και έτσι ο ήχος από τον Ζω ύφεση αφορά πλέον μόνο τα παπαδικά μέλη. Λεπτομερή αναφορά σε αυτό τον κλάδο του βαρέος, κάνουν μόνο οι Δροβιανίτης¹⁰³, και Καράς, οι οποίοι δημιουργούν την κλίμακα του ήχου τοποθετώντας το φθορικό σημάδι του Ζω  του σκληρού διατόνου στον Βου, στον άνω Ζω' και στον κάτω Ζω ύφεση. Ο Καράς στη συνέχεια, στο θεωρητικό του, έχει και την αρκτική μαρτυρία του ήχου 'Η χ ο ς , η οποία αναλύθηκε πιο πάνω κατά την παρουσίαση του θεωρητικού του. Απήχημα του ήχου, οι Δροβιανίτης και Καράς έχουν το άανες


α α λες

με τους φθόγγους Ζω-Κε δίεση 2 τμ. -Ζω. Ο Δροβιανίτης δεν παραθέτει άλλα στοιχεία για τον κλάδο αυτό του βαρέος για να συγκριθούν με αυτά του Καρά, ο οποίος στη συνέχεια του θεωρητικού του, παραθέτει και τα υπόλοιπα συστατικά του ήχου, δεσπόζοντες φθόγγους, καταλήξεις, μελωδικές έλξεις και μελωδικά παραδείγματα από εκκλησιαστικά και εξωτερικά μέλη.

Ο δεύτερος κλάδος του βαρέος, ο διατονικός βαρύς από τον Ζω , είναι ήχος της παπαδικής μελοποιίας, ενώ παρατηρήθηκε ότι υπάρχουν και ορισμένα μέλη από τη στιχηραρική και την ειρμολογική μελοποιία σε αυτόν. Οι Χρύσανθος, Δροβιανίτης,¹⁰⁴ Αγαθοκλής, Φιλοξένης, Στέφανος και Μ. Ε-οι οποίοι όπως παρατηρήθηκε δεν διακρίνουν τον ήχο σε επιμέρους κλάδους, πλὴν του Αγαθοκλή-συμφωνούν ότι τα διαστήματα του ήχου έχουν ως εξής: Ζω 7 Νη 12 Πα 9 Βου 7 Γα 12 Δι 12 Κε 9 Ζω' =68 τμ.. Βέβαια το ότι η Μ. Ε διαιρεί την κλίμακα σε 36 τμ., αυτό δεν την διαφοροποιεί από τους προαναφερόμενους συγγραφείς όσον αφορά την ποσοτική αξία των διαστημάτων, διότι η διαφορά μεταξύ τους είναι πολύ μικρή και ως εκ τούτου όχι ουσιαστική. Επίσης, η Μ. Ε διαφοροποιείται από τους υπόλοιπους συγγραφείς στην αρκτική μαρτυρία του

ήχου, χρησιμοποιώντας ως μαρτυρία του ήχου , τη μαρτυρία του χρωμ. β', τοποθετώντας δίπλα από το μαλ. χρωμ. μαρτυρικό σημάδι και τη δίφ. ανάβαση με τα κεντήματα και το ολίγον, την εναρμόνια μαρτυρία του Ζω, ενώ οι υπόλοιποι συγγραφείς έχουν ως μαρτυρία του ήχου  Ζω, τη δίφ. ανάβαση με τα κεντήματα και το ολίγον και από κάτω το διατον. μαρτυρικό σημάδι του Ζω και δίπλα το φθόγγο Ζω. Απήχημα του ήχου για τους Χρύσανθο, Αγαθοκλή και Φιλοξένη, είναι το νές

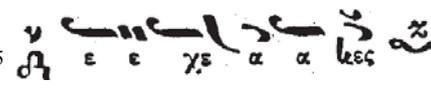
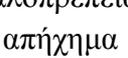
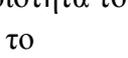


, με τη φθορά του Νη του μαλακού διατόνου στον πρώτο

¹⁰³Βλ. Δροβιανίτης ΠΠ. Χ. Μαργαρίτης, *Θεωρητική και Πρακτική Εκκλησιαστική Μουσική*, Κωνσταντινούπολη 1851, σελ. 98.

¹⁰⁴ Βλ. Δροβιανίτης ΠΠ. Χ. Μαργαρίτης, *Θεωρητική και Πρακτική Εκκλησιαστική Μουσική*, Κωνσταντινούπολη 1851, σελ. 98.

φθόγγο για να δηλώσει ότι η διφωνία του απηχήματος Πα-Ζω, αποτελείται από τόνους μείζονα και ελάχιστο. Ο Δροβιανίτης, αναφέρει ότι κατά τους παλαιούς διδασκάλους

απήχημα ήταν το νεχέανες¹⁰⁵  με τους ίδιους φθόγγους και τα ίδια διαστήματα των προαναφερθέντων, ενώ «καθ' ημάς», αναφέρει, το νε, το οποίο προφέρεται με μεγαλοπρέπεια για να δείξει την ποιότητα του νεχέανες. Ο Καράς, έχει  το 

 και 

προσθέτοντας στους ίδιους φθόγγους και τα ίδια διαστήματα των προηγουμένων και το φθόγγο Βου. Οι Χρύσανθος, Δροβιανίτης και Φιλοξένης, αναφέρουν ότι στην παπαδική μελοποιία και στο παλαιό στιχηράριο, επειδή απαντώνται διάφορες ιδέες και θέσεις, διάφοροι είναι και οι δεσπίζοντες φθόγγοι. Η Μ. Ε, ο Μισσηλίδης και ο Καράς, έχουν κοινούς δεσπίζοντες τους Ζω, Πα, Γα, ενώ η Μ. Ε προσθέτει επιπλέον τον Δι και ο Καράς τον άνω Ζω'. Καταλήξεις ατελείς, για τους Δροβιανίτη και Φιλοξένη, γίνονται στον Δι, ενώ η Μ. Ε προσθέτει τους Ζω, Πα, Γα, Ζω' και ο Καράς έχει τους Πα, Γα, Ζω'. Στα ειρμ. και στιχ. μέλη που χρησιμοποιούν τη μαλακή διατονική κλίμακα από τον Ζω, κατά τους Χρύσανθο, Δροβιανίτη, Φιλοξένη και Στέφανο, γίνονται ατελείς καταλήξεις στον Δι, εντελείς στους Πα, Ζω και τελικές στον Ζω. Μελωδικές έλξεις σημειώνονται από την Μ. Ε στον Γα κατά την άνοδο με δίεση 3 (6) τμ. προς τον Δι, την οποία σημειώνει και ο Καράς με δίεση 2, 4 ή 6 τμ.¹⁰⁶, στον Κε με δίεση επίσης 3 (6) τμ. προς τον άνω Ζω' στην άνοδο αλλά και κατά την κάθοδο της μελωδίας, «ο Κε ελκόμενος κατά τρία τμήματα»-δηλαδή έξι τμήματα-«ευρίσκεται πάντοτε πλησίον του Ζω»¹⁰⁷-την οποία σημειώνει και ο Καράς με δίεση 4 τμ. που όμως κατά την κάθοδο αναιρείται, ενώ ο Μισσηλίδης την καταγράφει στο σχεδιάγραμμα της κλίμακάς του επίσης με δίεση 4 τμ.,¹⁰⁸ εννοώντας έτσι το πιθανότερο, ότι ισχύει η έλξη ανοδικά αλλά και καθοδικά όπως σημειώνει και η Μ. Ε-της οποίας βέβαια η έλξη όπως αναφέραμε είναι μεγαλύτερη κατά 2 τμ.-και τέλος, κάποιες φορές στον Βου με ύφεση 2 (4) τμ. προς τον Πα, όταν η μελωδία επιστρέφει στον Ζω. Ο Καράς σημειώνει επίσης έλξη

¹⁰⁵ Βλ. Δροβιανίτης ΠΠ. Χ. Μαργαρίτης, *Θεωρητική και Πρακτική Εκκλησιαστική Μουσική*, Κωνσταντινούπολη 1851, σελ. 98.

¹⁰⁶ Η δυνατότητα αυτή της απόδοσης του Γα προς τον Δι με έλξη 2 ή 4 ή 6 τμ. που αναφέρει ο Καράς, όπως και οι άλλοι μουσικοθεωρητικοί που μελετούνται και οι διαφοροποιήσεις που παρατηρούνται μεταξύ τους στην ποσότητα των έλξεων, οι οποίες διαπιστώνονται στην πορεία της υποενότητας, αποτελούν στοιχείο της ερμηνευτικής ελευθερίας αυτής της μουσικής, το οποίο συνδέεται άμεσα με τον προφορικό της χαρακτήρα. Στην εκκλησιαστική μουσική και γενικότερα στις μουσικές της Ανατολής, οι ελκόμενοι φθόγγοι αναπροσαρμόζονται όσον αφορά το τονικό τους ύψος με βάση την κατεύθυνση της μελωδίας, τα μελωδικά κέντρα και τις καταλήξεις κάθε φράσης, τις ιδιαιτερότητες κάθε μουσικού τρόπου και τους παροδικούς χρωματισμούς από άλλους τρόπους. Ο διαπιστωμένος διαστηματικός πλούτος των μουσικών αυτών, οφείλεται στον πρωτεύοντα ρόλο της ανθρώπινης φωνής, η οποία προσφέρει τη δυνατότητα απεριόριστης εκλέπτυνσης και ανάλυσης των διαστημάτων για τον εμπλουτισμό και καλλωπισμό της μελωδίας. Βλ. Σκούλιος Μάρκος, *Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της ΒΑ Μεσογείου*, Προφορικότητες, Τετράδιο Νο 3, εκδόσεις Γ. Α. Π. Μ., Άρτα 2007, σσ. 39, 46, 48.

¹⁰⁷ Βλ. Μουσική Πατριαρχική Επιτροπή 1881-83, *Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Κων/πολη 1888, σελ. 59.

¹⁰⁸ Βλ. Μισσηλίδη Μισαήλ, Νέον Θεωρητικόν ήτοι περί της καθ' ημάς Εκκλησιαστικής και Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 1902, σελ. 105.

στον Νη με δίεση 4 ή 6 τμ. προς τον Πα και στον Βου με δίεση 2 ή 4 τμ. προς τον Γα. Όλοι οι συγγραφείς-πλήν του Αγαθοκλή-έχουν ως φθορά του ήχου τη φθορά του άνω Ζω' $\overset{\zeta}{\text{Z}}$ του μαλακού διατόνου. Οι Χρύσανθος, Μ. Ε και Μισαηλίδης, τοποθετούν τη φθορά στον Ζω, ο Φιλοξένης στον Ζω και στον άνω Ζω' και οι Δροβιανίτης και Στέφανος, στον άνω Ζω'. Ο Καράς, τοποθετεί τη φθορά του άνω Ζω' με την κεραία όμως στο κάτω μέρος $\underset{\zeta}{\text{Z}}$, στον Ζω του απλού διατ. βαρέος όπως τον ονομάζει, τη φθορά επίσης του άνω Ζω' με την κεραία στο πάνω μέρος $\overset{\zeta}{\text{Z}}$ στον άνω Ζω' του βαρέος επταφ. και τη φθορά του Βου $\overset{\xi}{\text{B}}$ του μαλακού διατόνου στον Ζω του βαρέος τετραφ.. Ο Αγαθοκλής, χρησιμοποιεί τη φθορά του νεανές $\overset{\xi}{\text{B}}$ (*ΛεσαΛεσ*), δηλαδή του Βου $\overset{\xi}{\text{B}}$ του μαλακού διατόνου στον Ζω.¹⁰⁹ Όσον αφορά τις μαρτυρίες του ήχου, ο Χρύσανθος λέει ότι χρησιμοποιεί τις μαρτυρίες του α' ήχου, ο Δροβιανίτης λέει ότι χρησιμοποιεί τις διατονικές, οι Φιλοξένης και Στέφανος ότι χρησιμοποιεί αυτές που έχει και ο δ' ήχος, ο Μισαηλίδης χρησιμοποιεί στα σχεδιαγράμματα των δύο κλιμάκων του ήχου τις διατονικές, εκτός από αυτή των δύο Κε οι οποίοι έχουν για μαρτυρικό σημάδι μια δίεση (4 τμ.) $\overset{\chi}{\text{C}}$, όπως επίσης και αυτή του Γα στη μία κλίμακα όπου έχει για μαρτυρικό σημάδι επίσης δίεση (4 τμ.) δηλώνοντας τον υπερυψωμένο Γα $\overset{\Gamma}{\text{C}}$, και τέλος ο Καράς, χρησιμοποιεί στα σχεδιαγράμματα των κλιμάκων των κλάδων του ήχου τις διατονικές, εκτός από αυτή του Γα $\underset{\chi}{\text{C}}$ του βαρέος τετραφ. και του βαρέος επταφ., όπου έχει για μαρτυρικό σημάδι εκείνο του Ζω $\overset{\zeta}{\text{Z}}$. Για τον προτασόμενο στίχο σε προκείμενο και σε αλληλουϊάριο, ο Καράς αναφέρει ότι αυτός, ανεβαίνει μέχρι τον Γα δίεση (4 τμ.) $\overset{\Gamma}{\text{C}}$ και από εκεί επιστρέφει στη βάση του, τον Ζω. Οι Χρύσανθος και Φιλοξένης, αναφέρουν ότι το ήθος του ήχου έχει ησυχαστικό χαρακτήρα, ενώ οι Δροβιανίτης, Αγαθοκλής και Στέφανος, αναφέρουν ότι έχει ηδονικό, δηλαδή ευχάριστο και χαρούμενο άκουσμα που προσφέρει τέρψη και ευχαρίστηση στους ακροατές.

Ο Αγαθοκλής, αναφέρει ως επιμέρους κλάδους του ήχου τον πρωτόβαρου και το βαρύ τετράφωνο όπως τον ονομάζει, εννοώντας το βαρύ μέσο του πλ.α' διφ. χρωμ. κατά τον Καρά, ενώ ο Μισαηλίδης, διακρίνει σε δύο επιμέρους κλάδους το βαρύ διατονικό με βάση το είδος των μελών του, έχοντας μια κλίμακα με τον Γα σε δίεση (4 τμ.) $\overset{\Gamma}{\text{C}}$ για τα παπαδικά μέλη-αναφερόμενος δηλαδή στο βαρύ τετράφ. (Γα σε δίεση)-και μια κλίμακα με τον Γα φυσικό $\overset{\Gamma}{\text{C}}$ για τα ειρμολογικά και στιχηραρικά μέλη, αναφερόμενος στον πρωτόβαρου. Ο Καράς, κάνει λόγο για τον βαρύ διατονικό απλό, που έχει ως επιμέρους κλάδους¹¹⁰: α) τον απλό βαρύ διατ.-ο οποίος έχει τον Γα φυσικό $\overset{\Gamma}{\text{C}}$ και διαστήματα: Ζω 8 Νη 12 Πα 10 Βου 8 Γα 12 Δι 10 Κε ύφεση (2 τμ.) 12 Ζω'-β) τον πρωτόβαρου με διαστήματα Ζω 8 Νη 12 Πα 10 Βου 8 Γα 12 Δι 12 Κε 10 Ζω' και γ) τον βαρύ μέσο του πλ.α' διφ. χρωμ. με διαστήματα Ζω 8 Νη 12 Πα 10 Βου 8 Γα 8 Δι 16

¹⁰⁹ Βλ. Αγαθοκλής Παναγιώτης, *Θεωρητικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1855, σσ. 15, 131.

¹¹⁰ Βλ. Καράς Ι. Σίμων, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής, Θεωρητικόν*, 2 τόμοι, Αθήνα 1982, σσ. 331-336.

Κε 6 Ζω'. Τα διαστήματα του πρωτόβαρου κατά τον Μισαηλίδη-Ζω 7 Νη 12 Πα 11 Βου 7 Γα 12 Δι 16 Κε 7 Ζω'-παρατηρείται ότι διαφέρουν από αυτά που έχει ο Καράς για τον κλάδο του ήχου και ιδιαίτερα τα διαστήματα Δι-Κε, Κε-άνω Ζω' που είναι κατά τους δύο συγγραφείς 12 τμ. και 16 τμ., 10 τμ. και 7 τμ. αντιστοίχως. Ωστόσο το διαστήματα αυτά, γίνονται και στον Καρά το Δι-Κε 16 τμ. με την έλξη που σημειώνει στον Κε με δίεση (4 τμ.) προς τον Ζω', όταν η μελωδία κάνει θέση άγια από τον Δι και το Κε-Ζω' τότε γίνεται 6 τμ., πλησιάζοντας το Κε-Ζω' των 7 τμ. του Μισαηλίδη. Βέβαια, διαφορά μεταξύ των δύο, παραμένει το ότι ο Καράς αναφέρει ότι η έλξη αυτή αναιρείται κατά την κάθοδο της μελωδίας, ενώ η καταγραφή της έλξης στο σχεδιάγραμμα της κλίμακας από το Μισαηλίδη, δηλώνει τη μόνιμη και σταθερή ύπαρξή της. Εδώ βέβαια, πρέπει να πούμε ότι η μόνιμη και σταθερή ύπαρξη της έλξης του Κε προς τον άνω Ζω στην κλίμακα του Μισαηλίδη, αναφέρεται σε γραμμές και θέσεις του βαρέος ήχου από τον άνω Ζω και όχι στον άγια από τον Δι. Έτσι, επιτρέπεται να εικαστεί ότι ο Μισαηλίδης και εδώ, καταγράφει στο σχεδιάγραμμα της κλίμακας του κλάδου, μία από τις χαρακτηριστικές έλξεις του ήχου, ενώ η διαφορά του 1 τμ. στα διαστήματα Ζω-Νη, Πα-Βου και Βου-Γα μεταξύ των δύο συγγραφέων, θεωρείται ότι είναι ελάσσονος σημασίας. Για το ότι η κλίμακα του πρωτόβαρου αποτελείται από τη διφωνία Ζω-Πα και την τριφωνία Πα-Δι, συμφωνούν και οι τρεις συγγραφείς, Αγαθοκλής, Μισαηλίδης και Καράς, οι οποίοι παρουσιάζουν τον κλάδο αυτό, ενώ οι Μισαηλίδης και Καράς έχουν στην κλίμακα του κλάδου και τη διφωνία Δι-Ζω' για θέση άγια από τον Δι και επιπλέον ο Καράς προσθέτει και τη διφωνία Ζω'-Πα' του άγια για την ενδεχόμενη τετραφώνησή του. Ως δεσπόζοντες φθόγγους του κλάδου, ο Μισαηλίδης αναφέρει τον Πα όταν γίνεται α' ήχος και ο Καράς προσθέτει τους Γα και Δι, ενώ όταν γίνεται βαρύς ήχος, ο Καράς αναφέρει ως δεσπόζοντες τους Ζω, Πα, Δι και Ζω'. Καταλήξεις του ήχου αναφέρει μόνο ο Αγαθοκλής, ενώ αρκτική μαρτυρία, απήχημα και μελωδικές έλξεις ο Καράς.

Οι Αγαθοκλής και Καράς, αναφέρονται επίσης και στον κλάδο του διατ. βαρέος ο οποίος αποτελείται από τη διφωνία Ζω-Πα-η οποία όπως εξηγεί ο Αγαθοκλής λαμβάνεται ως διφωνία του λεγέτου Βου-Δι-, τη διφωνία Πα-Γα ως θέση α' ήχου και το χρωμ. τετράχ. Γα-Ζω' ύφεση (4 τμ.) το οποίο προσθέτει στο σχεδιάγραμμα της κλίμακας του κλάδου αυτού ο Καράς στο θεωρητικό του,¹¹¹ ενώ ο Αγαθοκλής δεν το αναφέρει άμεσα αλλά μπορεί να λεχθεί ότι το αναφέρει έμμεσα, έχοντας δηλαδή ως παράδειγμα του ήχου, την αργή δοξολογία του Ιακώβου, στην οποία οι φθόγγοι Δι και Ζω' φέρουν ύφεση ρ. Τον κλάδο αυτό του διατ. βαρέος, ο Αγαθοκλής¹¹² όπως και άλλοι νεώτεροι εκκλησιαστικοί μουσικοί, τον ονομάζει βαρύ τετράφωνο, ενώ ο Καράς τον ονομάζει βαρύ μέσο του πλ.α' δίφ. χρωμ. και μας πληροφορεί ότι οι εκκλησιαστικοί μελοποιοί δεν κάνουν ιδιαίτερη διάκριση του κλάδου αυτού, μόνο ο Θεόδωρος Φωκαεύς κάνει διάκριση του κλάδου, χρησιμοποιώντας γι' αυτόν την ονομασία πεστενγκιάρ από το ανατολικό μουσικό σύστημα των μακάμ. Ο Καράς αναφέρει και τα υπόλοιπα συστατικά του ήχου, αρκτική μαρτυρία, δεσπόζοντες φθόγγους, μελωδικές

¹¹¹ Βλ. Καράς Ι. Σίμων, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής, Θεωρητικόν*, 2 τόμοι, Αθήνα 1982, σσ. 335, 336.

¹¹² Βλ. Αγαθοκλής Παναγιώτης, *Θεωρητικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1855, σελ. 46.

έλξεις, απήχημα και μελωδικά παραδείγματα από την εκκλησιαστική και την κοσμική μελοποιία.

Ο Μισαηλίδης και ο Καράς, κάνουν λόγο και για τον βαρύ τετράφωνο,¹¹³ ο οποίος έχει τον Γα σε δίεση (4 τμ.). Τα διαστήματα της κλίμακας του κλάδου αυτού κατά τον Μισαηλίδη είναι τα εξής: Ζω 7 Νη 12 Πα 11 Βου 12 Γα 7 Δι 16 Κε 7 Ζω'. Και κατά τον Καρά είναι τα εξής: Ζω 8 Νη 12 Πα 10 Βου 12 Γα 8 Δι 12 Κε 10 Ζω'. Παρατηρείται έτσι, ότι και εδώ όπως και στη σύγκριση του πρωτόβαρου, η ουσιαστική διαφορά μεταξύ του Μισαηλίδη και του Καρά, εστιάζεται στα διαστήματα Δι-Κε,Κε-Ζω' που είναι και εδώ κατά τους δύο συγγραφείς 16 τμ. και 12 τμ., 7 τμ. και 10 τμ. αντιστοίχως. Με τη μελωδική έλξη που σημειώνει ο Καράς στον Κε με δίεση (4 τμ.) προς τον άνω Ζω', το διάστημα Δι-Κε γίνεται 16 τμ. και το Κε-Ζω' 6 τμ., όμως η έλξη του Κε προς τον Ζω', χρησιμοποιείται μόνο στην άνοδο και κατά την κάθοδο αναιρείται, ενώ κατά το Μισαηλίδη το Δι-Κε των 16 τμ. είναι σταθερό. Άρα η διαφορά μεταξύ των δύο εστιάζεται σε αυτά τα δύο διαστήματα κατά την κάθοδο της μελωδίας. Η δε διαφορά του 1 τμ. στα διαστήματα Ζω-Νη, Πα-Βου και Γα-Δι, θεωρούμε ότι είναι μικρής σημασίας. Έχουν κοινούς δεσπόζοντες φθόγγους τους Ζω,Γα, ενώ ο Καράς έχει επιπλέον τους Πα και άνω Ζω'. Φθορά για τον ήχο ο Μισαηλίδης χρησιμοποιεί τη φθορά του άνω Ζω' z^{H} του μαλακού διατόνου επί του Ζω, ενώ ο Καράς, χρησιμοποιεί τη φθορά του Βου z^{H} του μαλακού διατόνου επί του Ζω. Ο Καράς, αναφέρει και τα υπόλοιπα συστατικά του ήχου, απήχημα, καταλήξεις, μελωδικές έλξεις και μελωδικά παραδείγματα, ενώ παρουσιάζει και δύο επιμέρους κλάδους του ήχου οι οποίοι όπως ειπώθηκε δεν αποτελούν αυτοτελείς ήχους, το βαρύ μέσο του δ' χρωμ. από τον Πα ή μαλ. χρωμ. λέγεται από τον Ζω-έχοντας για παράδειγμα το παπαδικό μέλος «Τον δεσπότην και αρχιερέα»-και το βαρύ τετράφ. μέσο του πλ.β'.¹¹⁴ Τέλος, ο Καράς όπως προαναφέρθηκε παραπάνω, παρουσιάζει στο θεωρητικό του και έναν ακόμη κλάδο του διατονικού βαρέος, το βαρύ επτάφωνο¹¹⁵ από τον άνω Ζω' με όλα τα συστατικά του γνωρίσματα.

¹¹³ Βλ. Μισαηλίδη Μισαήλ, Νέον Θεωρητικόν ήτοι περί της καθ' ημάς Εκκλησιαστικής και Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 1902, σελ. 105 και βλ. Καράς Ι. Σίμων, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής, Θεωρητικόν*, 2 τόμοι, Αθήνα 1982, σσ. 336-338.

¹¹⁴ Βλ. Καράς Ι. Σίμων, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής, Θεωρητικόν*, 2 τόμοι, Αθήνα 1982, σσ.339, 345.

¹¹⁵ Ο Δημ. Παναγιωτόπουλος, αναφέρει στο θεωρητικό του, ότι ο διατονικός βαρύς από τον Ζω που εκτείνεται από τη βάση του στην επταφωνία του, τον άνω Ζω και περιστρέφεται γύρω από αυτόν, χαρακτηρίζεται ως βαρύς επτάφωνος, βλ. Παναγιωτόπουλος Γ. Δημήτριος, *Θεωρία και Πράξις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, έκδοση Αδελφότητας Θεολόγων «ο Σωτήρ», Αθήνα 2003, σελ. 225.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

3. 1 Η σχέση των μακάμ της οικογένειας αράκ του Π. Κηλτζανίδη με τους παραγόμενους επιμέρους κλάδους του βαρέος

Από τα δεκαέξι μακάμ της οικογένειας αράκ του θεωρητικού του Κηλτζανίδη, που αναλύθηκαν στο πρώτο κεφάλαιο, παρατηρείται ότι δύο από αυτά μπορεί να χαρακτηριστούν ως αντίστοιχα με δύο από τους επιμέρους κλάδους του μαλακού διατονικού βαρέος και άλλα έξι βρίσκονται πολύ κοντά με επιμέρους ήχους του βαρέος. Ο χαρακτηρισμός «αντίστοιχα» σημαίνει ότι χρησιμοποιούν την ίδια μελωδική δομή, δηλαδή ξεκινούν από την ίδια βαθμίδα, από την ίδια θέση-μακάμ, έχουν κοινούς δεσπόζοντες φθόγγους και καταλήξεις και τελειώνουν με την ίδια θέση-μακάμ από την ίδια βάση. Αυτά είναι το εβίτζ και το πεστενικιάρ.

Το μακάμ εβίτζ, μπορεί να ειπωθεί ότι αντιστοιχεί στο βαρύ επτάφωνο από τον άνω Ζω¹¹⁶. Ο Αλγυζιάκης¹¹⁷, αναφέρει ότι ο Κύριλλος Μαρμαρινός στο θεωρητικό του, χαρακτηρίζει το εβίτζ ως βαρύ επτάφωνο¹¹⁸. Όσον αφορά τη μελωδική του ανάπτυξη, παρατηρήθηκε στο πρώτο κεφάλαιο ότι το εβίτζ όπως το παρουσιάζει ο Κηλτζανίδης, κάνει άνοιγμα στην 8^η βαθμίδα (άνω ζω', εβίτζ) και θέση σεγκιάχ από αυτή μετά κάνει θέση άγια-νεβά από την 6^η (δι, νεβά), θέση χιτζάζ από την 3^η (πα, δουγκιάχ), θέση χουζάμ από την 1^η (ζω, αράκ), θέση ουσάκ από την 3^η (πα, δουγκιάχ) και τέλος, θέση σεγκιάχ από την 1^η βαθμίδα (ζω, αράκ).

{.....Σεγκιάχ (άνω Ζω', εβίτζ).....}

} {.....Σεγκιάχ (άνω Ζω', εβίτζ).....}

} {.....Νεβά-Άγια (Δι, Νεβά).....} {Ουσάκ (Πα,

} {.....Σεγκιάχ (Ζω, αράκ).....}

Εικόνα 17: Τ. Ανθ. Γρηγορίου, 1834, σελ. 70: ο 1^{ος} στίχ. της δοξολογίας σε βαρύ επτάφ. του Γρηγορίου

¹¹⁶ Βλ. Τσιαμούλης Χρίστος, *Αριθμητικό Τροπικό Σύστημα της Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα 2010, σελ. 81.

¹¹⁷ Βλ. Αλγυζιάκης Ε. Αντώνιος, *Εκκλησιαστικοί Ήχοι και Αραβοπερσικά Μακάμια*, Θεσσαλονίκη 1990, σελ. 17.

¹¹⁸ Βλ. Μαυροειδής Δ. Μάριος, *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, εκδόσεις Fagotto, Αθήνα 1999, σελ. 210. Ο Μαυροειδής, χαρακτηρίζει το εβίτζ ως ακριβώς το αντίστοιχο του βαρέος μαλ. διατ. επτάφ., όπως επίσης, ως βαρύ διατ. επτάφ. το χαρακτηρίζει και ο Εμμ. Χατζημάρκος. Βλ. Χατζημάρκος Κ. Εμμανουήλ, *Τραγούδια*, Αθήνα 1988, σελ. 163.

Από το παράδειγμα της αργής δοξολογίας του Γρηγορίου Πρωτοψάλτη, σε βαρύ επτάφ., παρατηρείται ότι ο βαρύς επτάφ., κάνει άνοιγμα από την 8^η βαθμίδα (άνω ζώ', εβίτζ) και στην πρώτη φράση, σχηματίζεται θέση σεγκιάχ από αυτή με το επτάχορδο Δι-άνω Γα (νεβά-τίζ τσαργκιάχ), όπου δεσπόζουν ο άνω Ζω' (εβίτζ), μετά για λίγο ο Δι (νεβά) και ύστερα πάλι ο άνω Ζω (εβίτζ), στον οποίο και καταλήγει η φράση. Στη δεύτερη φράση, συνεχίζεται η θέση σεγκιάχ από την 8^η βαθμίδα (άνω ζώ', εβίτζ) με το πεντάχορδο άνω Ζω'-άνω Γα' (εβίτζ-τίζ τσαργκιάχ), όπου πρώτα δεσπόζει ο άνω Ζω (εβίτζ), μετά ο άνω Πα' (μουχαγέρ) και ύστερα πάλι ο άνω Ζω' (εβίτζ), στον οποίο και καταλήγει η φράση.

Στην τρίτη φράση, δημιουργείται θέση άγια-νεβά από την 6^η βαθμίδα (δι, νεβά) με το τετράχορδο άνω Νη'-Δι (γκερδανιέ-νεβά), όπου δεσπόζει πρώτα ο άνω Ζω' (εβίτζ) και μετά ο Δι (νεβά), στον οποίο και καταλήγει η φράση. Στο πρώτο μέρος της τρίτης φράσης, γίνεται θέση ουσάκ από την 3^η (πα, δουγκιάχ) με το τετράχορδο Δι-Πα (νεβά-δουγκιάχ), όπου δεσπόζει ο Δι (νεβά) και η θέση καταλήγει στον Πα (δουγκιάχ). Στο δεύτερο μέρος της φράσης, σχηματίζεται θέση σεγκιάχ από την 1^η βαθμίδα (ζω, αράκ) με το τετράχορδο Βου-Ζω (σεγκιάχ-αράκ), όπου δεσπόζει ο Ζω (αράκ), στον οποίο και καταλήγει η φράση. Η κατάληξη του ήχου γίνεται πάντοτε στον κάτω Ζω¹¹⁹ (αράκ).

Συνάγεται λοιπόν, ότι το εβίτζ όπως το παρουσιάζει ο Κηλτζανίδης, όσον αφορά τις θέσεις του και τη σειρά που αυτές ακολουθούν κατά την ανάπτυξη της μελωδίας, ταιριάζει με το βαρύ επτάφωνο, εκτός από το ότι σχηματίζει μία επιπλέον θέση το μακάμ εβίτζ στο μέσον της μελωδικής του ανάπτυξης, τη θέση χιτζάζ από την 3^η βαθμίδα (πα, δουγκιάχ).

Επίσης, φαίνεται ότι βρίσκεται κοντά στο βαρύ επτάφ. και το εβίτζ αρά, αφού στο πρώτο μισό της μελωδικής του πορείας, εναλλάσσονται θέσεις σεγκιάχ από τον άνω Ζω (εβίτζ) με θέσεις νεβά από τον Δι (νεβά), μετά δημιουργείται θέση νισαμπούρ από τον Δι (νεβά), ουσάκ από τον Πα (δουγκιάχ), χιτζάζ από τον Πα (δουγκιάχ), χουζάμ¹²⁰ από τον Ζω (αράκ) και τέλος, σεγκιάχ από τον Ζω (αράκ). Παρατηρείται έτσι ότι το εβίτζ αρά έχει ίδιες θέσεις με το βαρύ επτάφ. στο πρώτο μέρος της μελωδικής τους ανάπτυξης και τελειώνουν με την ίδια θέση στην ίδια βάση, πλην όμως στο δεύτερο μέρος της ανάπτυξής του και πριν την κατάληξή του στη βάση του με σεγκιάχ, το εβίτζ αρά, διαφοροποιείται όπως διαπιστώθηκε σχηματίζοντας θέσεις νισαμπούρ, ουσάκ, χιτζάζ και χουζάμ. Ο Μ. Μαυροειδής, αναφέρει στο θεωρητικό του, ότι το εβίτζ αρά αντιστοιχεί με το τετράχορδο του χρωμ. β' από τη παλαιά φυσική του βάση, που ήταν ο Ζω (αράκ) και ενδεχομένως οι λόγιοι Τούρκοι μουσικοί, να μιμήθηκαν τον ήχο αυτό της εκκλησιαστικής μουσικής.

¹¹⁹ Αν και ο Δανιήλ Πρωτοψάλτης έχει γράψει μία αργή δοξολογία, η οποία καταλήγει σε κάθε στίχο στην επταφωνία, τον άνω Ζω' (εβίτζ).

¹²⁰ Ο Μ. Μαυροειδής, αναφέρει στο θεωρητικό του, ότι το εβίτζ αρά αντιστοιχεί με το τετράχορδο του χρωμ. β' από τη παλαιά φυσική του βάση, που ήταν ο Ζω (αράκ) και ενδεχομένως οι λόγιοι Τούρκοι μουσικοί, να μιμήθηκαν τον ήχο αυτό της εκκλησιαστικής μουσικής, βλ. Μαυροειδής Δ. Μάριος, *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, εκδόσεις Fagotto, Αθήνα 1999, σσ. 214, 215. Και ο Aydemir αναφέρει ότι κατά τη μελωδική του πορεία το εβτσαρά ξεκινά με σεγκιάχ και μουστεάρ από τον άνω Ζω (εβίτζ) και κατόπιν δημιουργεί θέση χιτζάζ από τον Γα δίεση (νύμ χιτζάζ), νικρίζ από τον Βου (σεγκιάχ) και κλείνει είτε με χιτζάζ από τον Ζω (αράκ) είτε με σεγκιάχ από τον Ζω, βλ. Murat Aydemir, *Το τουρκικό μακάμ*, επιμ.-μετάφρ.: Σοφία Κομποτιάτη, μουσικές εκδόσεις fagotto, Αθήνα 2012, σσ. 188,189.

Το μακάμ πεστενιγκιάρ, παρατηρείται ότι αντιστοιχεί στο βαρύ τετράφ., όπως τον ονομάζει στο θεωρητικό του ο Παναγιώτης Αγαθοκλής, αλλά και άλλοι μουσικοθεωρητικοί¹²¹, ή βαρύ μέσο του πλ.α' δίφωνου χρωματικού όπως τον ονομάζει ο Σίμων Καράς¹²², ή βαρύ τετράφωνο φθορικό, όπως τον ονομάζει ο Χρίστος Τσιαμούλης¹²³ και έχει ως χαρακτηριστικό γνώρισμα τη στάση της μελωδίας στην τετραφωνία του βαρέος από τον Ζω, δηλαδή στον Γα (τσαργκιάχ) και τους Δι και άνω Ζω' με ύφεση. Ο Θεόδωρος Φωκαεύς, στις μουσικές συλλογές του *Ευτέρπη* και *Πανδώρα*, χρησιμοποιεί το όνομα *πεστενιγκιάρ* για τον κλάδο αυτό. Ο Κυριακός Φιλοξένης, στο δέκατο κεφάλαιο του θεωρητικού του, όπου παραθέτει τα συστατικά του βαρέος, αναφέρει ότι ο βαρύς ονομάζεται από τους Άραβες και τους Τούρκους *μπεστεγκιάρ*¹²⁴.

Το πεστενιγκιάρ, όπως παρατηρήθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, κατά τη μελωδική του ανάπτυξη σύμφωνα με τον Κηλτζανίδη, κάνει άνοιγμα από την 5^η βαθμίδα (γα, τσαργκιάχ) και θέση σεμπά από την 3^η (πα, δουγκιάχ), μετά κάνει θέση νεβά-άγια από την 6^η (δι, νεβά), θέση ουσάκ από 7^η (κε, χουσεϊνί), θέση πουσελίκ επίσης από την 6^η (δι, νεβά), θέση ουσάκ από την 3^η (πα, δουγκιάχ) και τέλος, θέση χουζάμ από την 1^η βαθμίδα (ζω, αράκ).

Ίακώβου Πρωτοψάλτου († 1800).

Ἦχος πεντάφωνος

{.....Σεμπά (Πα).....} {.....

Δ ο ξα σοι τω θει ει ξαν τι ε το ο φω ως γη δο
Ουσάκ (Πα)....} {.....Σεμπά (Πα).....} {.....

ο ξα α εν υ ψι ε ε σοι ο ις θε ε ω ω γη και
Σεγκιάχ (Ζω).....} {Σεμπά (Πα)..

ε πι γη η ης ει ρη η η η νη η εν αν
} {Ουσάκ (Πα).....} {...Σεγκιάχ (Ζω).....}

θρω ποις ε ευ δο κι ε ε α

Εικόνα 18: Μ.Πανδ. 2, σσ. 212, 213: ο 1^{ος} στίχος της δοξολ. σε βαρύ πεντάφ. του Ιακώβου

¹²¹ Ο Αλυγιζάκης, αναφέρει ότι ο Κύριλλος Μαρμαρηνός στο θεωρητικό του, χαρακτηρίζει το πεστενιγκιάρ ως βαρύ τετράφ., ενώ ο Χατζημάρκος, το χαρακτηρίζει ως βαρύ πεντάφωνο. Βλ. Αλυγιζάκης Ε. Αντώνιος, *Εκκλησιαστικοί Ἦχοι και Αραβοπερσικά Μακάμια*, Θεσσαλονίκη 1990, σελ. 17, και επίσης βλ. Χατζημάρκος Κ. Εμμανουήλ, *Τραγούδια*, Αθήνα 1988, σελ. 169.

¹²² Βλ. Καράς Ι. Σίμων, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής*, 2 τόμοι, Αθήνα 1982, τόμος Α', σσ. 335-336.

¹²³ Βλ. Τσιαμούλης Χρίστος, *Αριθμητικό Τροπικό Σύστημα της Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα 2010, σελ. 81.

¹²⁴ Βλ. Φιλοξένης Κυριακός, *Θεωρητικόν Στοιχειώδες της Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1859, σελ. 147.

Όσον αφορά το χαρακτηρισμό του κλάδου από τον Ιάκωβο ως βαρέος πεντάφ., στη δοξολογία αυτή, μπορεί να ειπωθεί ότι ορθώς γίνεται, εάν σταθούμε στο ότι κατά τις κινήσεις σεμπά τις μελωδίας, το τονικό κέντρο ή βάση του κλάδου είναι ο Πα (δουγκιάχ), η βάση δηλαδή του α' ήχου και φυσικά στον Πα γίνεται και το ισοκράτημα. Επομένως, αφού δεν μετατοπίζεται η βάση του ήχου-που αποτελεί σημείο αναφοράς¹²⁷ του κάθε ήχου-σε κάποιο άλλο μελωδικό κέντρο, δικαιολογημένα από αυτή την άποψη ο Ιάκωβος, χαρακτηρίζει τον κλάδο αυτό ως βαρύ πεντάφωνο, το λεγόμενο και πρωτόβαρο. Ωστόσο όμως, προκειμένου να είναι ο προσδιορισμός της ονομασίας του ήχου πιο ακριβής, δηλαδή να λαμβάνει υπόψη και την ικανή χρήση του χρωμ. τετραχ. Γα-άνω Ζω ύφεση (τσαργκιάχ-νύμ ατζέμ), όπου οι φθόγγοι Δι και άνω Ζω είναι με ύφεση, είναι ορθότερο να χρησιμοποιείται ο όρος Βαρύς μέσος του α' διφώνου¹²⁸ ή νάου, όπως χαρακτηρίζει τον κλάδο αυτό του α' ήχου η Μ. Ε.¹²⁹ του 1881-83 και μαρτυρούν τα μουσικά και θεωρητικά κείμενα της παλαιάς και της νέας γραφής¹³⁰. Τέλος, ενδεχομένως ακριβέστερος ονοματικός προσδιορισμός του ήχου να είναι αυτός του Χρ. Τσιαμούλης, παραλλαγμένος όμως από βαρύς τετράφ, φθορικός, σε βαρύ τετραφωνών φθορικός, εφόσον κατά την ανάπτυξη της μελωδίας του ήχου σχηματίζονται και ενδιάμεσες θέσεις σεγκιάχ από τον Ζω (αράκ).

Επίσης το αράκ¹³¹, όπως περιγράφεται από τον Κηλτζανίδη, μπορεί να προσδιοριστεί ονομαστικά ως βαρύς τετραφωνών φθορικός, αφού ξεκινά με θέση σεγκιάχ από τον Ζω (αράκ), μετά σχηματίζει θέση σεμπά από τον Πα (δουγκιάχ),

¹²⁷ Βλ. Θεία Λειτουργία Κων/νου Πρίγγου, επιμ. Γεωργίου. Ν. Κωνσταντίνου, έκδοση Α. Δ. Ε. Ε., Αθήνα 2010, σελ. 7. Στην εκκλησιαστική μουσική, όπως είναι γνωστό, οι οκτώ ήχοι διακρίνονται κατ' αρχάς σε κύριους και πλαγίους. Γίνεται όμως και δεύτερη διάκρισή τους, που προκύπτει με κριτήριο το εάν η μελωδία ενδιατρίβει γύρω από κάποιον δεσπόζοντα φθόγγο ή αλλάζει βάση αναδεικνύοντας έτσι ένα άλλο τονικό κέντρο. Η ονομασία σε μια τέτοια μελωδική σύνθεση, όπως περιγράφεται μέσα στα θεωρητικά και μελωδικά συγγράμματα, εξαρτάται συνήθως από τη μετακίνηση της βάσης του ήχου. Έτσι δημιουργούνται επιμέρους ήχοι ή κλάδοι του ήχου, όπως π. χ. α' δίφ. ή τετράφ., βαρύς επτάφ., βαρύς μέσος του πλ.β', κλπ.. Οι κύριοι ήχοι, επειδή έχουν τις βάσεις τους ψηλά, δημιουργούν κλάδους προς τα κάτω, όπως το μέσο, που βρίσκεται δυο φωνές κάτω από τη βάση του κύριου ήχου, τον παράμεσο (τρεις φωνές), τον πλάγιο (τέσσερις φωνές) και τον αντίφωνο (επτά φωνές). Αντίθετα οι πλάγιοι ήχοι, έχουν τις βάσεις τους χαμηλά και έτσι δημιουργούν κλάδους προς τα πάνω, όπως το δίφωνο, που βρίσκεται δυο φωνές πάνω από τη βάση του πλαγίου ήχου, τον τρίφωνο (τρεις φωνές), τον τετράφωνο (τέσσερις φωνές), τον πεντάφωνο (πέντε φωνές) και τον επτάφωνο (επτά φωνές). Επίσης, πρέπει να ειπωθεί ότι υπάρχει και μια τρίτη διάκριση, η οποία έχει ως κριτήριο το εάν στη μελωδία η μετακίνηση της βάσης είναι μόνιμη από την αρχή έως το τέλος μιας σύνθεσης ή απλώς περιστασιακή. Ορθό λοιπόν είναι, όταν η βάση ενός ήχου μετατίθεται από την αρχή μέχρι το τέλος μιας σύνθεσης, να χρησιμοποιείται η ανάλογη ονομασία αυτούσια όπως προαναφέρθηκε, π.χ. δίφωνος, τρίφωνος, μέσος, παράμεσος, κλπ., ενώ αν δεν είναι μόνιμη η μετακίνηση της βάσης ή απλώς καταλήγει στη νέα θέση, τότε να παραλλάσσεται η ονομασία, όπως π.χ. διφωνών, τριφωνών, μεσάζων, παραμεσάζων κλπ.. Μαρτυρίες για τις διακρίσεις αυτές των ήχων υπάρχουν στις Προθεωρίες, σε πραγματείες περί μουσικής, παλαιά και νέα θεωρητικά συγγράμματα και μουσικά χειρόγραφα της παλαιάς και νέας γραφής, βλ. Θεία Λειτουργία Κων/νου Πρίγγου, επιμ. Γεωργίου. Ν. Κωνσταντίνου, έκδοση Α. Δ. Ε. Ε., Αθήνα 2010, σσ. 7-11, βλ. και Παράρτημα στο τέλος της εργασίας.

¹²⁸ Χαρακτηρίζεται ο α' ήχος ως α' δίφωνος, επειδή αναφερόμαστε στον έσω (χαμηλό) α', ο οποίος έχει τη βάση του στη βάση του πλαγίου του, το φθόγγο Πα (δουγκιάχ). Έτσι, δανείζεται λόγω της βάσης του, μια από τις διακρίσεις (δίφωνος) του πλαγίου του.

¹²⁹ Βλ. Παράρτημα στο τέλος της εργασίας.

¹³⁰ Βλ. Παράρτημα στο τέλος της εργασίας.

¹³¹ Ο Τσιαμούλης χαρακτηρίζει το αράκ ως βαρύ απλό ή πρωτόβαρο, βλ. Τσιαμούλης Χρίστος, Αριθμητικό Τροπικό Σύστημα της Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 2010, σελ. 81.

σεγκιάχ από τη φυσική του βάση, τον Βου (σεγκιάχ) και καταλήγει με θέση σεγκιάχ από τον Ζω (αράκ).

Το μουχαλίφ αράκ, δύναται να προσδιοριστεί ως βαρύς μαλακό διατονικός απλός, δεδομένου ότι κατά τη μελωδική του πορεία ξεκινά με σεγκιάχ από τον Ζω (αράκ), κατόπιν σχηματίζει θέση κλιτόν (νισαμπούρ) από τον Δι (νεβά), θέση σεγκιάχ από τον άνω Ζω' (εβίτζ), κατεβαίνει με θέση ουσάκ από τον Πα (δουγκιάχ) και καταλήγει με θέση σεγκιάχ από τη βάση του, τον Ζω (αράκ). Έτσι η διαφοροποίηση μεταξύ των δύο κλάδων εντοπίζεται στη θέση νισαμπούρ και στο ότι το μουχαλίφ αράκ κάνει άνοιγμα από τον κάτω Δι (γεγκιάχ).

Το ρούϊ αράκ, μπορεί να ενταχθεί στο βαρύ μέσο του πλ.β', καθώς κατά τη μελωδική του ανάπτυξη ξεκινά με ημιτελή θέση χουζάμ από τον Ζω (αράκ), μετά εναλλάσσονται θέσεις νεβά από τον Δι (νεβά) και χιτζάζ από τον Πα (δουγκιάχ) και καταλήγει με θέση σεγκιάχ από τη βάση του, τον Ζω (αράκ).

Επίσης, στο βαρύ μέσο του πλ.β', δύναται να ενταχθεί και το ραχάτουλ ερβάχ,¹³² καθώς κατά τη μελωδική του πορεία ξεκινά με θέση χουσεϊνί από τον Πα (δουγκιάχ) και μετά στο μεγαλύτερο μέρος του εναλλάσσονται θέσεις χιτζάζ από τον Πα (δουγκιάχ) με θέσεις νεβά από τον Δι (νεβά) και καταλήγει με θέση σεγκιάχ από τη βάση του, τον Ζω (αράκ).

Το σουλτανί αράκ, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως α' ήχος ή πρωτόβαρυν παρά βαρύς, αν και ο πρωτόβαρυν καταλήγει σε βαρύ, αφού το μελωδικό παράδειγμα του Κηλτζανίδη ξεκινά με θέση ουσάκ από τον Πα (δουγκιάχ)-έχοντας ως αρχική μαρτυρία, τη μαρτυρία του Πα (δουγκιάχ)-και θέση άγια από τον Δι (νεβά) ως α' ήχος αργός ειρμολογικός, συνεχίζει πάλι με θέση ουσάκ από τον Πα (δουγκιάχ) καταλήγοντας στον Γα (τσαργκιάχ) ως α' στιχηρατικός τώρα, κάνει μικρή θέση σεμπά και χιτζάζ από τον Πα (δουγκιάχ), ύστερα μια μικρή μόνο θέση χουζάμ από τον Ζω και καταλήγει με θέση ουσάκ από τον Πα (δουγκιάχ) και τελική μαρτυρία, τη μαρτυρία του Πα (δουγκιάχ). Επίσης, και το σχεδιάγραμμα της κλίμακας, έχει ως βάση τον Πα (δουγκιάχ) και τους φθόγγους και τις μαρτυρίες του α' ήχου.

Επίσης, τα δύο τελευταία μακάμ της μουσικής οικογένειας αράκ, το εβίτζ μουχαλίφ και το εβίτζ πιουσελίκ, παρατηρήθηκε ότι χρησιμοποιούν την κλίμακα του πρώτου ήχου από τον Πα με τις μαρτυρίες του, όπως και το σουλτανί αράκ, το οποίο είναι πιο κοντά στον α' ήχο λόγω των θέσεών του. Ωστόσο το εβίτζ πιουσελίκ, κινείται περισσότερο με σκληρό άγια (πιουσελίκ), αφού κάνει δύο θέσεις από τον Δι (νεβά) και μία από τον Πα (δουγκιάχ), η οποία μάλιστα αποτελεί και την τελευταία φράση της μελωδίας, ενώ θέση βαρέος κάνει μόνο στο ξεκίνημα, στην πρώτη φράση, βαρύ επτάφωνο (εβίτζ) από τον άνω Ζω' (εβίτζ). Έτσι το εβίτζ πιουσελίκ, μπορεί να ειπωθεί ότι ανήκει στην κλίμακα του σκληρού διατόνου όπως παρατηρήθηκε και για το σέφκου εβσά. Ένα ακόμη μακάμ, το οποίο χαρακτηρίζεται ως ακριβές αντίστοιχο του βαρέος του σκληρού διατόνου ή του εναρμονίου γένους από τον κάτω Ζω ύφεση (ατζέμ

¹³² Ο Μαυροειδής θεωρεί ότι το ραχάτουλ ερβάχ θα μπορούσε να προσδιοριστεί ως χρωμ. λέγετος από τον Ζω (αράκ), βλ. Μαυροειδής Δ. Μάριος, *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, εκδόσεις Fagotto, Αθήνα 1999, σελ. 212. Ωστόσο όμως, επειδή το ραχάτουλ ερβάχ χρησιμοποιεί σκληρό χρώμα μπορεί να ειπωθεί ότι προσδιορίζεται ορθότερα ως βαρύς μέσος του πλ.β'.

ασιράν)¹³³, είναι το ατζέμ ασιράν που ο Κηλτζανίδης δεν το εντάσσει στην οικογένεια αράκ, αλλά στην οικογένεια τσαργκιάχ¹³⁴, ως παραγόμενο μακάμ από το κύριο μακάμ της οικογένειας, το τσαργκιάχ από τον Γα (τσαργκιάχ).

Όσον αφορά για τα υπόλοιπα έξι μακάμ της ομάδας αράκ, το ζιλγκές, το ζιργκές χαβεράν, το μπεστέ ισφαχάν, το ραχάτ φεζά, το φεραχνάκ και το εβίτζ μουχαλίφ, δεν διαπιστώνεται αναλογία με κάποιο επιμέρους ήχο του βαρέος. Ωστόσο αυτό που μπορεί να λεχθεί, είναι ότι τα πέντε πρώτα από τα εν λόγω μακάμ έχουν κοινή βάση με το μαλακό διατονικό βαρύ και καταλήγουν με κοινή θέση σεγκιάχ στη βάση τους, τον Ζω (αράκ), ενώ το τελευταίο, το εβίτζ μουχαλίφ, εκτός του ξεκινήματος της μελωδικής του πορείας με θέση σεγκιάχ από τον άνω Ζω (εβίτζ), δεν επανέρχεται πλέον σε θέση βαρέος και μάλιστα καταλήγει με θέση ουσάκ από τον Πα (δουγκιάχ) στη βάση της θέσης, τον Πα (δουγκιάχ).

Μέσα από την τροπική ανάλυση των μακάμ της ομάδας αράκ από το θεωρητικό του Κηλτζανίδη και τη διερεύνηση του τρόπου συσχέτισής τους με το βαρύ, διαπιστώνεται ότι ο Κηλτζανίδης στο θέμα της διάκρισης και παρουσίασης των παραγόμενων επιμέρους ήχων του βαρέος κατά τη σύγκρισή του με την οικογένεια αράκ, αναφέρεται μόνο στον ένα από τους δύο κύριους κλάδους του, το μαλακό διατονικό βαρύ από τον Ζω (αράκ). Αφήνοντας έτσι απαρουσίαστο το δεύτερο κύριο κλάδο του, το σκληρό διατονικό βαρύ ή βαρύ εναρμόνιο από τον κάτω Ζω ύφεση (ατζέμ ασιράν)-ανεξαρτήτως εάν μερικά από τα μακάμ της ομάδας αράκ του θεωρητικού του που συγκρίναμε παρατηρήθηκε να σχετίζονται με το δεύτερο αυτό κύριο κλάδο-αλλά και τους επιμέρους κλάδους του μαλ. διατ. βαρέος, πλήν της περίπτωσης του βαρέος επταφώνου για τον οποίο παρατηρείται ότι κάνει σαφή υπαινιγμό χαρακτηρίζοντας το εβίτζ ως την «αντιφωνία»¹³⁵ του αράκ. Μπορεί να λεχθεί λοιπόν, ότι και ο Κηλτζανίδης εναρμονίζεται με τη στάση των συγχρόνων του στο θέμα αυτό της διάκρισης των επιμέρους ήχων του βαρέος.

Εν κατακλείδι: στη συσχέτιση των μακάμ με τους επιμέρους κλάδους του βαρέος, διαπιστώνεται ότι υπάρχει διαβάθμιση όσον αφορά την απόσταση και το μέγεθος στη μεταξύ τους συγγένεια. Το εβίτζ με το βαρύ επτάφωνο παρατηρήθηκε να έχουν την κοντινότερη σχέση και μετά ακολουθούν το πεστενιγκιάρ με το βαρύ πεντάφωνο ή βαρύ μέσο του α΄ διφώνου. Κατόπιν, λιγότερο πλησίον του βαρέος επταφώνου βρίσκεται το εβίτζ αρά. Το αράκ και το μουχαλίφ αράκ, βρίσκονται πολύ κοντά στο βαρύ διατονικό απλό και το βαρύ πεντάφωνο. Το ρουϊ αράκ και το ραχάτουλ ερβάχ, είναι ακριβή αντίστοιχα του βαρέος μέσου του πλ.β΄. Το σουλτανί αράκ, βρίσκεται λιγότερο κοντά στον πρωτόβαρο και περισσότερο στον α΄, εφόσον καταλήγει μάλιστα

¹³³ Ο Μαυροειδής αναφέρει ότι το ατζέμ ασιράν αναλογεί απόλυτα στο βαρύ του σκλ. διατ. ή βαρύ εναρμόνιο από τον κάτω Ζω ύφεση (ατζέμ ασιράν), βλ. Μαυροειδής Δ. Μάριος, *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, εκδόσεις Fagotto, Αθήνα 1999, σελ. 204, και ο Aydemir αναφέρει ότι ως προς τη δομή του το ατζέμ ασιράν, αποτελεί μεταφορά της κλίμακας του μακάμ τσαργκιάχ στο ατζέμ ασιράν (κάτω ζω ύφεση), βλ. Murat Aydemir, *Το τουρκικό μακάμ*, επιμ.-μετάφρ.: Σοφία Κομποτιάτη, μουσικές εκδόσεις fagotto, Αθήνα 2012, σσ. 99-101.

¹³⁴ Βλ. Κηλτζανίδης Γ. Παναγιώτης, *Μεθοδική Διδασκαλία Θεωρητική τε και Πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνήσιου εξωτερικού μέλους της καθ' ημάς Ελληνικής Μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την Αραβοπερσικήν*, Κων/πολη 1881, σσ. 85, 86.

¹³⁵ Όπως παρατηρήθηκε στην ενότητα του εβίτζ, ο Κηλτζανίδης με τον όρο αντιφωνία δηλώνει την επταφωνία.

στον α΄ ήχο όπως καταλήγει και το εβίτζ μουχαλίφ. Το σέφκου εβσά και το εβίτζ πιουσελίκ παρατηρήθηκε ότι χρησιμοποιούν μόνο την κλίμακα του σκλ. διατ. βαρέος ή εναρμονίου από τον κάτω Ζω ύφεση.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η κριτική και συγκριτική μελέτη της μουσικής οικογένειας αράκ, όπως αυτή παρουσιάζεται από τον Παναγιώτη Κηλτζανίδη στο θεωρητικό του, έδωσε την ευκαιρία να αντιληφθούμε και να διακρίνουμε στο πρόσωπό του το γνήσιο φορέα δύο μουσικών πολιτισμών οι οποίοι συμβίωσαν και συμπορεύθηκαν στην Ανατολική Μεσόγειο για μισή χιλιετία περίπου. Τα κείμενα περιγραφής των μελωδικών κινήσεων των μακάμ με όρους του οθωμανικού μουσικού συστήματος, τα μελωδικά τους παραδείγματα στην βυζαντινή σημειογραφία και τα σχεδιαγράμματα των κλιμάκων τους με όρους του βυζαντινού συστήματος, έδωσαν περιγραφές με σαφήνεια και τη δυνατότητα να πιστοποιήσουμε τη συνέπεια του μουσικοθεωρητικού Π. Κηλτζανίδη και την αξία του προς εκπαιδευτική χρήση θεωρητικού του συγγράμματος, επικουρούμενοι τόσο από συγγράμματα της εποχής του όσο και από συγγράμματα της σημερινής εποχής.

Κατά την παράλληλη εξέταση των θεωρητικών συγγραμμάτων όσον αφορά τους κυρίους κλάδους του βαρέος και των επιμέρους παραγόμενων ήχων του, διαπιστώθηκε αφενός μεν, συμφωνία για τα συστατικά-γνωριστικά των δύο κυρίων κλάδων του βαρέος-χωρίς βέβαια να απουσιάζουν και κάποιες αποκλίσεις-αφετέρου δε, ότι αναφορές σε επιμέρους κλάδους του μαλακού διατονικού βαρέος ήχου-ανάμεσα στους μουσικοθεωρητικούς που μελετήθηκαν-γίνονται από τον Παναγιώτη Αγαθοκλή και το Μισαήλ Μισαηλίδη, αλλά χαρακτηρίζονται πενιχρές και κατά περίπτωση ασαφείς, εφόσον δεν ορίζονται οι επιμέρους κλάδοι με ξεκάθαρο τρόπο. Η αοριστία αυτή αποσαφηνίζεται στο θεωρητικό του Σίμωνα Κερά, ο οποίος διατυπώνει τις απόψεις του για το θέμα με μεθοδικό και απόλυτα κατανοητό τρόπο, εξηγώντας τον τρόπο δημιουργίας των επιμέρους κλάδων με λεπτομέρεια, χωρίς να αφήνει να πλανώνται αμφιβολίες.

Η εντύπωση στα δύο αυτά τροπικά μουσικά συστήματα, μέσα από τα συγκεκριμένα θεωρητικά συγγράμματα, έδωσε τη δυνατότητα να κατανοήσουμε τα κοινά και τα διαφορετικά στοιχεία που υπάρχουν ανάμεσα στην ορθόδοξη εκκλησιαστική και τη λόγια οθωμανική μουσική. Μας έκανε κοινωνούς της αλλοτινής εποχής, μας πρόσφερε τη δυνατότητα να προσεγγίσουμε το πνεύμα της εποχής όπου γράφονταν τα συγγράμματα αυτά και να αναλογιστούμε τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να αντιμετωπίζονται μουσικά θέματα όπως η διερεύνηση ζητημάτων συνάφειας κάποιων μακάμ με τους κλάδους των εκκλησιαστικών ήχων. Λαμβάνοντας ως παράδειγμα τους παλαιότερους δασκάλους, μπορούν να προσδιοριστούν ονομαστικά κάποιες συνθέσεις που δεν ανήκουν στην οκτωηχία με ονόματα ή κλάδους των ήχων, εφόσον μελετηθούν αντίστοιχες μελωδικές συμπεριφορές άλλων ύμνων και βασιζόμενοι στα θεωρητικά των δασκάλων.

Ο ταυτισμός κάποιων εκκλησιαστικών ήχων με αντίστοιχα μακάμ σε εξωτερικές και σε ορισμένες εκκλησιαστικές συνθέσεις, μπορεί να αποκατασταθεί, αφού συνεχίζουν να υπάρχουν αδιάκοπα στην εκκλησιαστική μουσική οι κλάδοι των ήχων οι οποίοι δύνανται να καλύψουν διεξοδικά τέτοιες περιπτώσεις. Ο προσδιορισμός μιας εκκλησιαστικής σύνθεσης με όρους του λόγιου οθωμανικού μουσικού συστήματος επί του μουσικού της κειμένου, ρέπει προς την εντροπία, απομακρύνοντας τη μελωδία από την Ψαλτική τέχνη και απεμπολώντας την αδιάλειπτη ιστορική συνέχεια της μουσικής

παράδοσης στην Ορθόδοξη λατρεία. Οι παλαιότεροι διδάσκαλοι και η Μουσική Πατριαρχική Επιτροπή του 1881-83, μας έδειξαν π.χ. πώς θα πρέπει να ονομάζεται ο πρώτος ήχος όταν η μελωδία του ενδιατρίβοντας στον Γα θέλει τον Δι με ύφεση και τον Βου με δίεση: ήχο πρώτο δίφωνο ή ήχο πρώτο, νάο.

Η παραπάνω πρόταση δεν εισηγείται μια στάση εσωστρέφειας και απομόνωσης ή τυφλή αποδοχή της παράδοσης, αντιθέτως υιοθετεί την κριτική σκέψη και στάση και την υπευθυνότητα, καλλιεργώντας, αναπτύσσοντας και ενδυναμώνοντας τη μουσική αυτοσυνειδησία μέσα από τη συνεχή έρευνα και μελέτη. Με αυτό τον τρόπο, η ορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική ως τέχνη και επιστήμη, μπορεί να βρίσκεται σε διαλεκτική σχέση με τους εταίρους της, ώστε αφενός μεν να είναι σε θέση να ερμηνεύει και να αφομοιώνει ορθά τα προσλαμβανόμενα για τον εμπλουτισμό της, αφετέρου δε να διατηρεί αλώβητη και στο ακέραιο την υπόστασή της.

Ελπίζω με τη βοήθεια του Θεού η εργασία αυτή να αποτελέσει την αρχή για μια ευρύτερη, πληρέστερη και πιο λεπτομερειακή διερεύνηση του θέματος, αξιολογώντας και συνάμα αξιοποιώντας δημιουργικά τη φράση του Κυριακού Φιλοξένη, ο οποίος αναφερόμενος στο μαλακό διατονικό βαρύ ήχο, σημειώνει εμφαντικά στο θεωρητικό του: «πολλοτάτους έχει κλάδους, και κατά τα Εκκλησιαστικά, και κατά τα Εξωτερικά μέλη».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΩΔΙΚΕΣ

Ι. Μ. Μ. Βατοπεδίου 1429, χειρόγραφο Καντουνιάρη Νικηφόρου εκ Χίου.

Ι. Μ. Παντελεήμονος 1012

ΜΟΥΣΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

Αναστασιματάριον Αργόν και Σύντομον μελοποιηθέν υπό Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου και διασκευασθέν υπό Ιωάννου Πρωτοψάλτου, Έκδοση Αδελφότητος Θεολόγων η «Ζωή», Αθήνα 1984.

Θεία Λειτουργία υπό Γεωργίου Πρωγάκη, επιμ. Ιωάννη Χ. Δαμαρλάκη, εκδόσεις «ο Μιχαήλ Ι. Πολυχρονάκης», Κρήτη 1996.

Θεία Λειτουργία Κων/νου Πρίγγου, επιμ. Γεωργίου. Ν. Κωνσταντίνου, έκδοση Α. Δ. Ε. Ε., Αθήνα 2010.

Μουσικός Πανδέκτης, Όρθρος, τόμος 2^{ος}, έκδοση Αδελφότητος Θεολόγων η «Ζωή», Αθήνα 1982.

Ταμείον Ανθολογίας, Περιέχον άπασαν την Εκκλησιαστικήν Ενιαύσιον Ακολουθίαν..., Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, τόμος 2^{ος}, έκδοση υπό Θεοδώρου παπά Παράσχου Φωκέως, Κων/πολη 1834.

ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ

Αγαθοκλής Παναγιώτης, *Θεωρητικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1855.

Αλυγιζάκης Ε. Αντώνιος, *Η Οκταηχία στην Ελληνική Λειτουργική Υμνογραφία*, εκδόσεις Π. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη 1985.

Αλυγιζάκης Ε. Αντώνιος, *Εκκλησιαστικοί Ήχοι και Αραβοπερσικά Μακάμια*, Θεσσαλονίκη 1990.

Αποστολόπουλος Κ. Θωμάς, *Ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος και η συμβολή του στη θεωρία της μουσικής τέχνης*, εκδόσεις IBM, Αθήνα 2002.

Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *Το Αστικό Λαϊκό Τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου-Σμυρναϊκά και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα*, εκδόσεις Fagotto, Αθήνα 2006.

Γαλάνης Α. Δημήτριος, *Μαθήματα Βυζαντινής Μουσικής. Θεωρητικό-Πρακτικό Μέρος*, Α έκδοση, Πάτρα 2010.

Δροβιανίτης ΠΠ. Χ. Μαργαρίτης, *Θεωρητική και Πρακτική Εκκλησιαστική Μουσική*, Κωνσταντινούπολη 1851.

Καράς Ι. Σίμων, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής, Θεωρητικόν*, 2 τόμοι, Αθήνα 1982.

Κηλτζανίδης Γ. Παναγιώτης, *Μεθοδική Διδασκαλία Θεωρητική τε και Πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνήσιου εξωτερικού μέλους της καθ' ημάς Ελληνικής Μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την Αραβοπερσικήν*, Κων/πολη 1881.

Κωνσταντίνου Ν. Γεώργιος, *Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Γ' έκδοση, Αθήνα 2001.

Κωνσταντίνου Ν. Γεώργιος, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων. Το ανέκδοτο αυτόγραφο του 1816. Το έντυπο του 1832*, έκδοση Ι. Μ. Μ. Βατοπαιδίου, 2007.

Μαυροειδής Δ. Μάριος, *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, εκδόσεις Fagotto, Αθήνα 1999.

Μισαηλίδη Μισαήλ, *Νέον Θεωρητικόν ήτοι περί της καθ' ημάς Εκκλησιαστικής και Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα 1902.

Μουσική Πατριαρχική Επιτροπή 1881-83, *Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Κων/πολη 1888.

Παναγιωτόπουλος Γ. Δημήτριος, *Θεωρία και Πράξις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, έκδοση Αδελφότητος Θεολόγων «ο Σωτήρ», Αθήνα 2003.

Παπαδόπουλος Ι. Γεώργιος, *Συμβολαί εις την Ιστορίαν της παρ' ημίν Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1890.

Σκούλιος Μάρκος, *Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της ΒΑ Μεσογείου*, Προφορικότητες, Τετράδιο Νο 3, εκδόσεις Τ. Α. Π. Μ., Άρτα 2007.

Στάθης Θ. Γρηγόρης, *Η Εξήγησις της Παλαιάς Βυζαντινής Σημειογραφίας*, Αθήνα 1989.

Στεφάνου Λαμπαδαρίου, *Κρηπίς ήτοι Νέα Στοιχειώδης Διδασκαλία του Θεωρητικού και Πρακτικού της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1875.

Τσιαμούλης Χρίστος, Ερευνίδης Παύλος, *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης*, εκδόσεις Δόμος, Αθήνα 1998.

Τσιαμούλης Χρίστος, *Αριθμητικό Τροπικό Σύστημα της Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα 2010.

Φιλοξένης Κυριακός, *Θεωρητικόν Στοιχειώδες της Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1859.

Χατζημάρκος Κ. Εμμανουήλ, *Τραγούδια*, Αθήνα 1988.

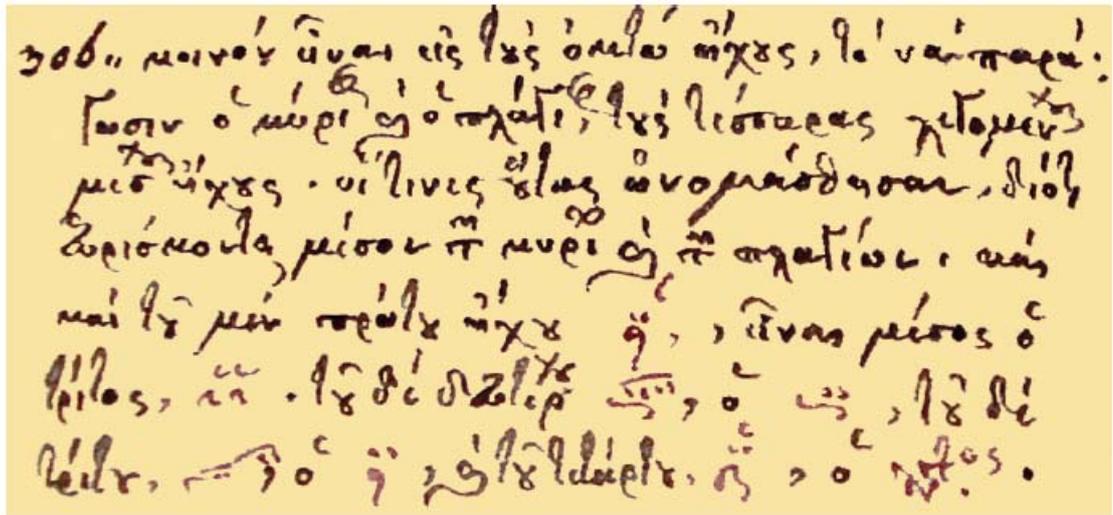
Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη 1832.

Murat Aydemir, *Το τουρκικό μακάμ*, επιμ.-μετάφρ.: Σοφία Κομποτιάτη, μουσικές εκδόσεις fagotto, Αθήνα 2012.

Christian Hannick, Gerda Wolfram, *Gabriel Hieromonachos, Abhandlung uber den Kirchengesang*, MMB Corpus scriptorum de re musica Vol. I, Wien 1985.

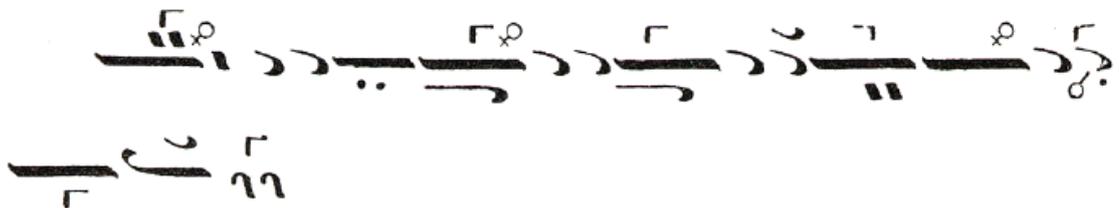
Walter J. Ong, *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη*, Π. Ε. Ι. , Ηράκλειο Κρήτης 2005.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

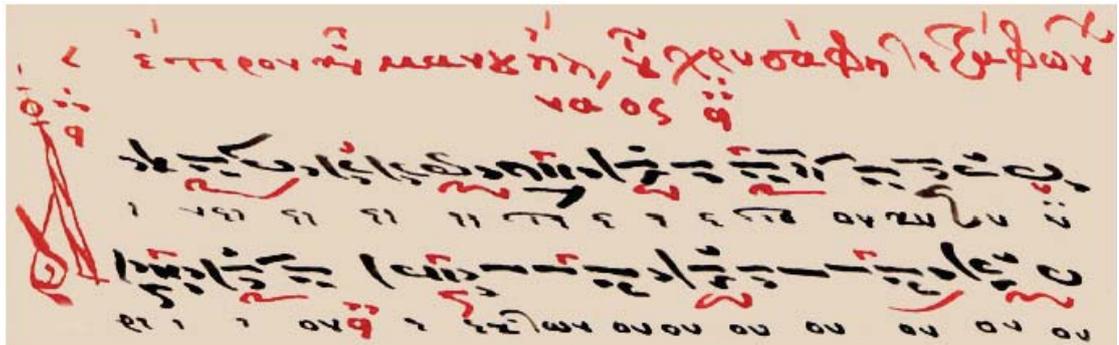


Εικόνα 20: Θ. Λ., Κ. Πρίγγου, επιμ. Γ. Κωνσταντίνου, σελ. 8: Χρυσάνθου, Μ. Θ, χφ. Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος

§ 60. Εἰς τὸ Στιγηρακρικὸν (ιδίως Παπαδικὸν) ὅταν τὸ μέλος ἐπιμένῃ ἐπὶ τοῦ Γα καὶ δὲν ὑπερβαίῃ τὸν Δι, τότε ὁ Δι λαμβάνει ὕφρσιν δύο τμημάτων, καὶ τότε ὁ ἦχος οὗτος καλεῖται πρῶτος δίφωνος οἷόν ἐστι τὸ ἐξῆς μέλος:



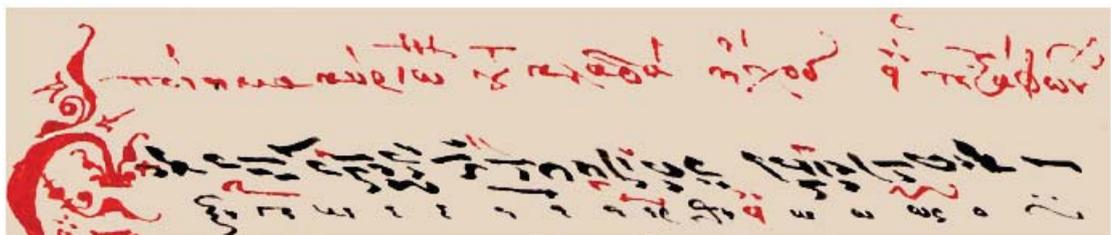
Εικόνα 21: Θ. Λ., Κ. Πρίγγου, επιμ. Γ. Κωνσταντίνου, σελ. 9: Μ. Ε. 1881-83, *Στοιχειώδης Διδασκαλία...*, σελ. 50



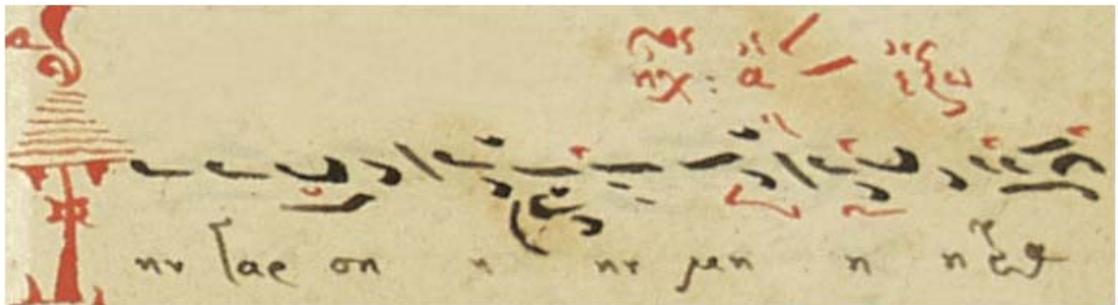
Εικόνα 22: Θ. Λ., Κ. Πρίγγου, επιμ. Γ. Κωνσταντίνου, σελ. 9: ΕΒΕ, αρ. χφ. 900



Εικόνα 23: Θ. Λ., Κ. Πρίγγου, επιμ. Γ. Κωνσταντίνου, σελ. 9: Ι. Μ. Παντελεήμονος, αρ. χφ. 1012



Εικόνα 24: Θ. Λ., Κ. Πρίγγου, επιμ. Γ. Κωνσταντίνου, σελ. 9: ΕΒΕ, αρ. χφ. 900



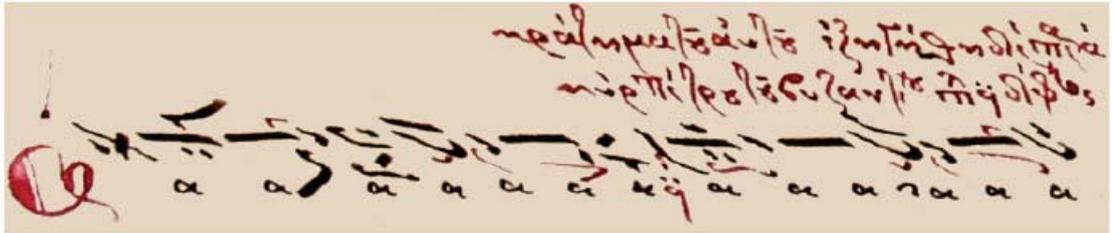
Εικόνα 25: Θ. Λ., Κ. Πρίγγου, επιμ. Γ. Κωνσταντίνου, σελ. 9: Ι. Μ. Παντελεήμονος, αρ. χφ. 1012

Πρόσχευς οὐὼ, ὅτι ὁ μίσσος τοῦ ᾠδῆς ἔστιν ὁ ἀπὸ ὁ μίσσος
 τοῦ ᾠδῆς ἔστιν ὁ πᾶσι. ὁ μίσσος τοῦ ᾠδῆς ἔστιν ὁ πᾶσι
 ὁ μίσσος τοῦ ᾠδῆς ἔστιν ὁ πᾶσι ἄποιοι ὁ πᾶσι

Εχουσι γὰρ καὶ οἱ πᾶσι. Ἐν τοῖς ἀνούσι μίσσους
 οὐχ ἴσμεν διὰ φωνούς. ὁ πᾶσι τοῦ πρώτου ἔχει
 τὸν τρίτον ᾠδῆς οὕτως ᾠδῆς ἔχει τὸν

α λε α λε ς ς.
 οὕτως ᾠδῆς ἔχει τὸν ᾠδῆς οὕτως
 ᾠδῆς λε ς α λε ς ς
 ᾠδῆς ἔχει τὸν ᾠδῆς οὕτως ᾠδῆς
 α α λε ς ς λε α λε ς ς

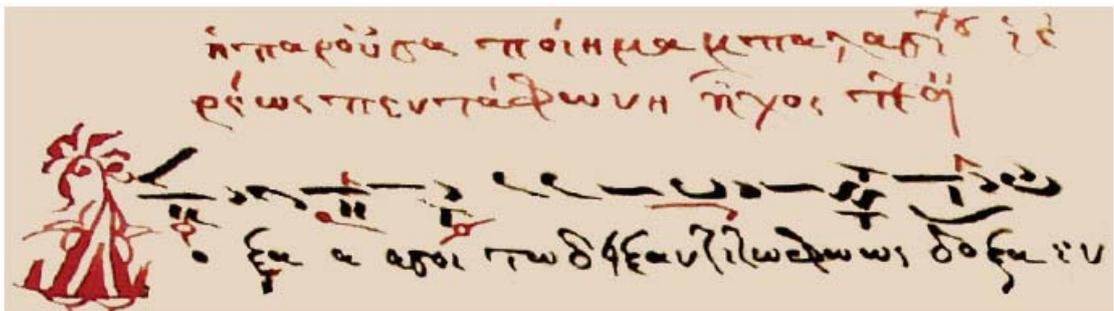
Εικόνα 26: Θ. Λ., Κ. Πρίγγου, επιμ. Γ. Κωνσταντίνου, σελ. 8: Ι. Μ. Μ. Βατοπαίδου, αρ. χφ. 1277



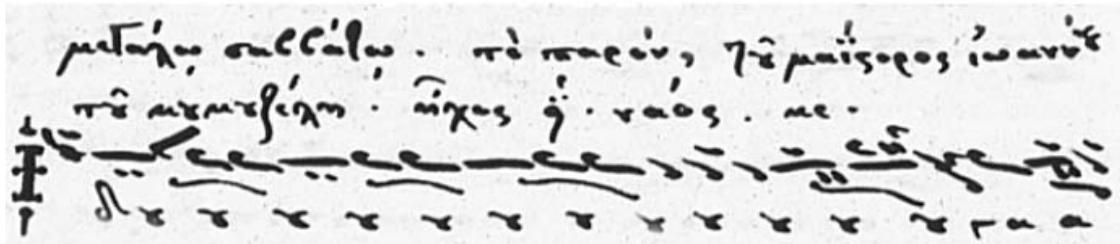
Εικόνα 27: Θ. Λ., Κ. Πρίγγου, επιμ. Γ. Κωνσταντίνου, σελ. 10: Ι. Μ. Παντελεήμονος, αρ. χφ. 906



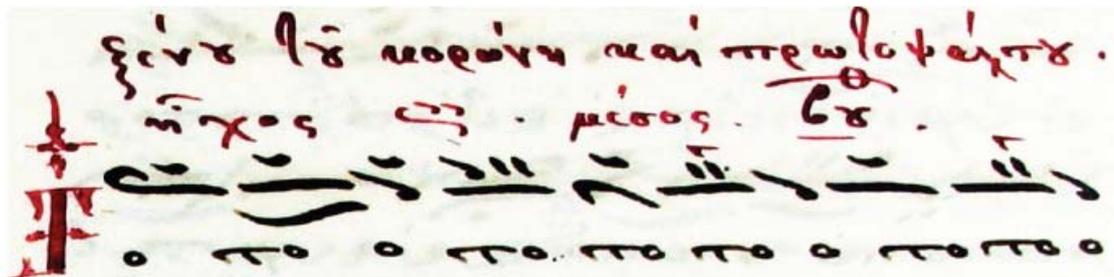
Εικόνα 28: Θ. Λ., Κ. Πρίγγου, επιμ. Γ. Κωνσταντίνου, σελ. 10: ΕΒΕ, αρ. χφ. 900, (σύνθεση Ξένου Κορώνη)



Εικόνα 28: Θ. Λ., Κ. Πρίγγου, επιμ. Γ. Κωνσταντίνου, σελ. 10: Ι. Μ. Μ. Βατοπαίδιου, αρ. χφ. 1442



Εικόνα 29: Θ. Λ., Κ. Πρίγγου, επιμ. Γ. Κωνσταντίνου, σελ. 11: ΕΒΕ-ΜΠΤ, αρ. χφ. 733, αυτόγραφο Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος



Εικόνα 30: Θ. Λ., Κ. Πρίγγου, επιμ. Γ. Κωνσταντίνου, σελ. 11: ΕΒΕ-ΜΠΤ, αρ. χφ. 711, αυτόγραφο Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος