



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Αριθμ. Πρωτ.: 582

Ημερομηνία: 29 / 03 / 19

**ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΜΙΑ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΤΗΣ ΣΧΕΣΗΣ ΤΟΥ ΛΕΓΕΤΟΥ ΗΧΟΥ
ΜΕ ΤΟ ΜΑΚΑΜ ΣΕΓΚΙΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ
ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ**

ΒΑΤΣΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ

Επιβλέπων: Σκούλιος Μάρκος

Άρτα, 2019

**AN INVESTIGATION OF THE RELATIONSHIP BETWEEN
THE LEGETOS SOUND AND THE MAKAM
SEGKIACH THROUGH THE THEORETICAL WRITINGS**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

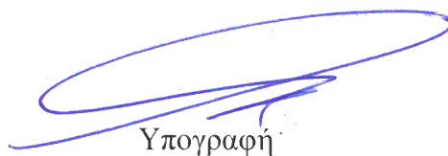
Αρτα, 14/05/2019

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ:

1. Επιβλέπων καθηγητής

Μάρκος Σκούλιος

Επίκουρος Καθηγητής



Υπογραφή

2. Μέλος επιτροπής

Νικόλαος Ανδρίκος

Επίκουρος Καθηγητής

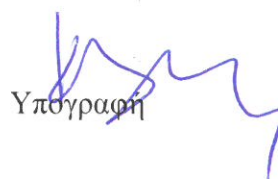


Υπογραφή

3. Μέλος επιτροπής

Κυριάκος Καλαϊτζίδης

Ακαδημαϊκός Υπότροφος



Υπογραφή

Ο/Η Πρόεδρος του Τμήματος

Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια καθηγήτρια



Υπογραφή

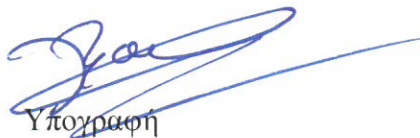
© ΒΑΤΣΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ 2019

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής, ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

ΒΑΤΣΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ



Υπογραφή

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θερμές ευχαριστίες στον επόπτη μου κ. Μάρκο Σκούλιο για την αμέριστη υποστήριξή του σε όλα τα στάδια της εργασίας.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το θέμα που πρόκειται να αναλυθεί επιλέχθηκε μετά από την παρακολούθηση των μαθημάτων τροπικότητα και εναρμόνιση και ιδιαιτέρως του μαθήματος μακάμ και μορφολογία, όπου γνωρίσαμε το μουσικό ανατολικό σύστημα των μακάμ και συγκρίναμε κάποιους εκκλησιαστικούς ήχους του συστήματος της οκταηχίας και των επιμέρων κλάδων τους με τα αντίστοιχα μακάμ της ανατολικής μουσικής. Ο λέγετος ήχος, ο οποίος κατά το μουσικό σύστημα της οκταηχίας ανήκει στον τέταρτο ήχο, εμφανίζει συγγενή μελωδική ανάπτυξη με το μακάμ Σεγκιάχ της ανατολικής μουσικής. Για τον λόγο αυτό επιλέξαμε κάποια μουσικά αποσπάσματα από τους δύο πολιτισμούς αναλύοντας την μελωδική τους συμπεριφορά.

Η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε είναι με παραπομπές σε διάφορα θεωρητικά συγγράμματα και έγινε πλήρης αναφορά και έρευνα του λεγέτου ήχου μέσα από αυτά. Έγινε επίσης ανάλυση της μελωδικής του πορείας, των δεσπόζοντων φθόγγων και καταλήξεων του λεγέτου και κατ' επέκταση τονίστηκε η αντιστοιχία της όλης τροπικής συμπεριφοράς του λεγέτου ήχου με το μακάμ Σεγκιάχ της αραβοπερσικής μουσικής. Επιλέχθηκαν κάποια μουσικά παραδείγματα τα οποία ψάλλονται συχνά στην ορθόδοξη εκκλησία και είναι στον λέγετο ήχο και αντίστοιχα κάποια μουσικά παραδείγματα αποτυπωμένα στο πεντάγραμμο από το μακάμ Σεγκιάχ. Εκεί αποδεικνύεται, κάνοντας τροπική ανάλυση του μακάμ στην παρτιτούρα, η ομοιότητα που υπάρχει μεταξύ του λεγέτου ήχου στη βυζαντινή μουσική και του μακάμ Σεγκιάχ στο ανατολικό μουσικό σύστημα. Τα περισσότερα θεωρητικά αναφέρουν τον λέγετο ως παρακλάδι του τετάρτου ήχου κατά το μουσικό σύστημα της οκταηχίας, ενώ στην ουσία είναι από μόνος του ένας ήχος, αφού και στο ανατολικό σύστημα των μακάμ υπάρχει ακριβώς το ίδιο μακάμ που είναι το Σεγκιά. Αυτό συμβαίνει με πολλούς ήχους της οκταηχίας, όπως για παράδειγμα τα λεγόμενα επείσακτα μέλη, τα οποία αντιστοιχούν σε διάφορα παρακλάδια των ήχων, ενώ στην ανατολική μουσική φέρουν το αντίστοιχο μακάμ.

Σκοπός αυτής της εργασίας είναι να αναδείξει τα συστατικά γνωρίσματα του ήχου λεγέτου μέσα από τα θεωρητικά συγγράμματα και να γίνει μία έρευνα σύγκρισης με το μακάμ Σεγκιά, το οποίο δεν αναφέρεται καθόλου σε πολλά θεωρητικά που έχουν τη βάση τους στην οκταηχία. Υπάρχει βέβαια η σύγχυση και πολλές φορές η άγνοια στον ιεροψαλτικό χώρο και αυτή η εργασία σκοπεύει να φέρει προβληματισμό και σκέψεις για

περαιτέρω έρευνα και σε άλλα θεωρητικά συγγράμματα γιατί εδώ αναφέρω ενδεικτικά κάποια ώστε να γίνει η αντιστοιχία.

Λέξεις – κλειδιά: σεγκιάχ, λέγετος, τροπική ανάλυση, μελωδική συμπεριφορά, αντιστοιχία.

ABSTRACT

The issue that is going to be analyzed was chosen after attending classes modality and harmonisation and particularly the lesson makam and morphology where the musical East system of makam and comparing some church system sounds of octoēchia and of the separate branches with their respective Eastern Makam music. The ' legetos sound, who according to the musical system of eight ēchoi belongs to the fourth sound and displays relative melodic development with the makam segkiach of Eastern music. For this reason we chose some musical excerpts from the two cultures by analyzing the melodic behavior.

The methodology which was followed is with references in various theoretical writings and a full report and investigation of legetos sound through them was carried out. Also, an analysis of melwdikis of course, sounds and despozontwn suffixes of legetos and thereby stressed the correlation between whole tropical behavior of legetos sound with the segkiach of arabopersikis music makams. Some musical examples were selected which we often chant in the Orthodox Church and are in the legetos sound and some musical examples printed in the Pentagram of the makam segkiach. There it turns out, by making tropical analysis of makam in sheet music, the similarity that exists between the sound legetos in Byzantine music and makam segkiach in Eastern musical system. The most theoretical books indicate the legetos sound as an melodic type of the fourth sound according to the musical system of octoēchia, while in substance it is by itself a sound, because in the East of the Makam system there is exactly the same makam which is the segkiach. This happens with many sounds of octoēchia, as for example, to the so-called adventitious members, which correspond to various melodic types of sounds, while they have the corresponding makam in Eastern music.

The purpose of this study is to point out the features of legetos sound traits through the theoretical writings and to conduct a comparing survey with the makam segkiach which is not mentioned at all in many theoretical books which are based on octoēchia. There is of course confusion and, often, ignorance on this issue among the chanters and the purpose of this study to bring concerns and thoughts for further investigation and to other theoretical writings, because here some of them are mentioned in order to the correspondence to be materialized.

Key words: segkiach, legetos sound, modal systems, melodic behavior, correspond.

Πίνακας περιεχομένων

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	12
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Ο ΛΕΓΕΤΟΣ ΗΧΟΣ ΣΤΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ	14
1.1 Το θεωρητικό του Χρυσάνθου	14
1.2 Το θεωρητικό του Παναγιώτη Αγαθοκλή.....	16
1.3 Το βυζαντινό μουσικό θεωρητικό η «Χορδή» του Χαραλάμπους.....	17
1.4 Το θεωρητικό του Μαργαρίτου Δροβιανίτου	18
1.5 Το θεωρητικό του Θεοδώρου Φωκαέα "Κρηπίζ"	19
1.6 Το θεωρητικό του Στεφάνου Λαμπαδαρίου η "Κρηπίζ"	20
1.7 Το θεωρητικό του Κηλτζανίδου	22
1.8 Το θεωρητικό του Μισαήλ Μισαηλίδου.....	24
1.9 Στοιχειώδης διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής της Πατριαρχικής επιτροπής του οικουμενικού πατριαρχείου	25
1.10 Το θεωρητικό του Κυριάκου Φιλοξένους.....	27
1.11 Το θεωρητικό του Αβραάμ Ευθυμιάδη.....	28
1.12 Το θεωρητικό του Απόστολου Κώνστα Χίου	29
1.13 Το θεωρητικό του Σίμωνος Καρά	30
1.14 Το θεωρητικό του Μάριου Μαυροειδή	32
1.15 Σύνοψη και σύγκριση των απόψεων των θεωρητικών συγγραμμάτων.....	39
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΗΧΟΙ – ΜΑΚΑΜ.....	41
2.1 Ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης των ανατολίτικων μακάμ.....	41
2.2 Μουσικά χαρακτηριστικά των ήχων ως βάση τετραχόρδων	43
2.3 Η αντιστοιχία των μακάμ με τους ήχους της εκκλησιαστικής μουσικής	45
2.4 Μακάμ και τροπικότητα	48
2.5 Η οκταηχία, η παραγωγή των ήχων και θεωρητική προσέγγιση του ήχου λεγέτου ..	50
2.6 Η μελωδική πορεία του μακάμ Σεγκιάχ	56
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΤΡΟΠΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ	62
3.1 Καταγραφή μελωδικών φράσεων του λεγέτου ήχου και τροπική ανάλυση του μακάμ Σεγκιά	62
3.2 Καταγραφή μελωδικών φράσεων του λεγέτου και ανάλυση των θέσεων σε βυζαντινά μουσικά κείμενα	81
3.3 Σύγκριση των μελωδικών φράσεων των παραδειγμάτων του μακάμ σεγκιάχ και του λεγέτου.....	93
ΕΠΙΛΟΓΟΣ – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	95

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	98
ΜΟΥΣΙΚΟ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	102

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η εκκλησιαστική βυζαντινή μουσική είναι η μουσική παράδοση η οποία υπάρχει μέχρι σήμερα στην ελληνορθόδοξη λατρεία. Η μουσική αυτή άρχισε να καλλιεργείται στα γεωγραφικά όρια της Ανατολικής Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας η οποία είναι γνωστή και ως Βυζαντινή αυτοκρατορία. Με αποκλειστικό σκοπό την επένδυση του ποιητικού λόγου που χρησιμοποιούνταν στο τελετουργικό της ορθόδοξης εκκλησίας η μουσική αυτή αναπτύχθηκε στους εκκλησιαστικούς κόλπους, εξυπηρετώντας τις λατρευτικές της ανάγκες. Καταχρηστικά, δε, ονομάστηκε βυζαντινή μουσική. Μουσικός αντίποδας αυτής υπήρξε η κοσμική ή «εξωτερική» μουσική¹.

Στη βυζαντινή περίοδο η κοσμική μουσική ακολουθούσε την προφορική παράδοση όπως ακριβώς συνέβαινε και στην οθωμανική. Στη διαμόρφωση της λόγιας οθωμανικής μουσικής παράδοσης, από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα μ.Χ. σημαντικότερο ρόλο έπαιξαν η ντόπια λαϊκή και λόγια μουσική των Ρωμιών και οι μουσικές παραδόσεις των Εβραίων, των Αρμενίων, των Αράβων και των Περσών. Με αυτό τον τρόπο η κλασσική οθωμανική μουσική διαμόρφωσε ένα ιδιαίτερο χαρακτήρα και ύφος που ολοκληρώθηκε στα μέσα του 19^{ου} αι.².

Η Κωνσταντινούπολη υπήρξε το κέντρο της μουσικής των λαών της ανατολικής Μεσογείου. Μέσα από συνθέτες σώθηκε και ένα μέρος της κοσμικής παράδοσης του Βυζαντίου που, μαζί με τις διάφορες προσμίξεις από την αραβοπερσική κυρίως μουσική, αποτελεί μία ενότητα που φθάνει ως την εποχή μας. Η λόγια μουσική της Πόλης επηρεάστηκε από πολλούς παράγοντες όπως τα παραδοσιακά τραγούδια και οι χοροί των λαών της Μικράς Ασίας, της ηπειρωτικής Ελλάδας και των βαλκανίων. Επίσης, η

¹ Βλ. Σμάνης Η. Γεώργιος *Η εξωτερική μουσική και η θεωρητική της προσέγγιση*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2011, σελ. 28

² Βλ. Τσιαμούλης Χρήστος, Ερευνίδης Παύλος, *Ρωμιοί συνθέτες της Πόλης*, Αθήνα 1998, σελ. 9-11.

εκκλησιαστική μουσική παράδοση του Βυζαντίου, που με τον πλούτο των ήχων της και της φωνητικής τέχνης της ερμηνείας επηρέασε βαθιά την κοσμική μουσική. Πολλοί Ρωμιοί μουσικοί όπως ο Πέτρος ο Λαμπαδάριος και ο Ζαχαρίας Χανεντές ήρθαν σε επαφή με τους Μελβεβί ντερβίσηδες και υπήρξε αλληλοεπίδραση των μουσικών πολιτισμών.

Η ορθόδοξη ανατολική εκκλησία υιοθέτησε ορισμένες από τις θεωρητικές και τεχνικές αρχές της αρχαίας ελληνικής μουσικής, συνέδεσε όμως τους οκτώ ήχους με το σύστημα της οκταηχίας με τη δική της πρακτική η οποία είναι συνυφασμένη με τη θεολογία και τη ζωή του πληρώματός της. Το σύστημα της οκταηχίας αποτελεί το δομικό άξονα της ελληνικής λειτουργικής υμνογραφίας. Η οκτάηχη ταξινόμηση των ύμνων είναι το κύριο χαρακτηριστικό της τεχνικής όλων των εκκλησιαστικών μελωδών και υμνογράφων, οι οποίοι υπήρξαν ταυτόχρονα ποιητές και μελουργοί. Η ιστορία της οκταηχίας συνδέεται στενά με δύο εκκλησιαστικούς συγγραφείς το Σεβήρο, πατριάρχη Αντιοχείας και των άγιο Ιωάννη Δαμασκηνό. Αυτοί συστηματοποίησαν την ψαλμωδία και δημιούργησαν τις δύο γνωστές ελληνικές συλλογές ύμνων, που φέρουν το όνομα Οκτώηχος ή Παρακλητική⁴.

Στην εργασία αυτή γίνεται ένας παραλληλισμός, μία σύγκριση του λεγέτου ήχου στη βυζαντινή μουσική με το μακάμ Σεγκιά της αραβοπερσικής μουσικής. Οι συγκρίσεις και οι παραλληλισμοί των εκκλησιαστικών ήχων και των αραβοπερσικών ή τουρκικών μακαμιών αποδεικνύουν ότι τα δύο αυτά μουσικά συστήματα ακολουθούν την οργάνωση και την ταξινόμηση της αρχαίας ελληνικής μουσικής θεωρίας³. Κατά την παρουσίαση των θεωρητικών συγγραμμάτων, παρατίθενται τα συστατικά γνωρίσματα του λεγέτου ήχου, 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 μαρτυρίες, το ήθος. Στη συνέχεια μέσα από κάποια μουσικά παραδείγματα του λεγέτου ήχου, κάνοντας μεταγραφή των μελωδικών παραδειγμάτων από το βυζαντινό σημειογραφικό σύστημα στο τουρκικό γίνεται συγκριτική μελέτη του μακάμ Σεγκιάχ με τον ήχο λέγετο.

³Βλ. Αλυγιάκης Ε. Αντώνιος, *Εκκλησιαστικοί Ύχοι και Αραβοπερσικά Μακάμια*, Θεσσαλονίκη 1990, σελ.39.

⁴Βλ. Αλυγιάκης Ε. Αντώνιος, *η οκταηχία*, Θεσσαλονίκη 1985, σελ.13 – 15.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Ο ΛΕΓΕΤΟΣ ΗΧΟΣ ΣΤΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ

1.1 Το θεωρητικό του Χρυσάνθου

Στην αρχή της θεωρίας του για τον τέταρτο ήχο, ο Χρυσάνθος αναφέρει ότι το απήχημα του τετάρτου ήχου είναι το Άγια, που είναι γραμμένο με μουσικούς χαρακτήρες σε πολλά μέλη του. Επίσης ο Χρυσάνθος μιλά και για τη σύσταση της ποιότητας του Άγια κατά την οποία επιτάσσει προφορά που να είναι τόσο τραχεία όσο και ανδρική. Ονομάστηκε τέταρτος ήχος, επειδή από τη βάση, όταν αναβαίνει κανείς έναν τόνο μείζονα, βρίσκει τον πρώτο ήχο, ανεβαίνοντας δύο τόνους, μείζονα και ελάσσονα, βρίσκει το ίσον του δευτέρου ήχου. Ακόμη, ανεβαίνοντας κανείς τρεις τόνους (μείζονα, ελάσσονα και ελάχιστο) βρίσκει το ίσον του τρίτου ήχου και τέλος ανεβαίνοντας τέσσερις τόνους βρίσκει το ίσον του τετάρτου ήχου. Με αυτή τη λογική, παίρνοντας ως βάση το φθόγγο νη (ραστ)⁵, το ίσον του πρώτου ήχου είναι ο πα (ντουγκιάχ), του δευτέρου ήχου ο βου (σεγκιάχ), του τρίτου ο γα (τσαργκιάχ) και του τετάρτου ο δι (νεβά). Όταν ο δι (νεβά) γίνει βάση, τότε το ίσον του πρώτου ήχου είναι ο κε (χουσεϊνί), του δευτέρου ο ζω (εβίτζ), του τρίτου ο άνω νη (γκερντανιέ) και του τετάρτου ο άνω πα (μουχαγέρ). Τέλος, όταν το ίσον του πρώτου ήχου είναι ο κε (χουσεϊνί), του δευτέρου ο δι (νεβά) και του τρίτου ο γα (τσαργκιάχ), τότε ο τέταρτος ήχος έχει ως βάση ο βου (σεγκιάχ).

Ο τέταρτος ήχος χρησιμοποιεί διατονική κλίμακα κατά το διαπασών σύστημα. Όταν έχει ίσο τον πα (ντουγκιάχ) και τον δι (νεβά) το απήχημα του τετάρτου ήχου είναι άγια, ενώ όταν έχει βάση τον βου (σεγκιάχ) το απήχημά του είναι λέγετος. Ακόμη, λέγεται και μέσος του τετάρτου ήχου, επειδή βρίσκεται στον μέσο φθόγγο του δι (νεβά) και του νη (ραστ). Αξιοσημείωτο είναι ότι ο λέγετος ήχος έχει δεσπίζοντες φθόγγους τον δι (νεβά) και τον βου (σεγκιάχ), όταν είναι η βάση ο βου (σεγκιάχ).

Οι καταλήξεις του λεγέτου ήχου, που έχει ίσον το βου (σεγκιάχ), έχει τόσο ατελείς και εντελείς στους φθόγγους δι (νεβά), βου (σεγκιάχ), όσο και εντελείς και τελικές στο φθόγγο

⁵ Βαθμίδα του λόγιου οθωμανικού τροπικού συστήματος. Αντίστοιχα οι βαθμίδες του βυζαντινού συστήματος με του οθωμανικού έχουν ως εξής: νη με ραστ, πα με ντουγκιάχ, βου με σεγκιάχ, γα με τσαργκιάχ, δι με νεβά, κε με χουσεϊνί, ζω με εβίτζ και άνω νη με γκερντανιέ.

βου (σεγκιάχ). Όταν έχει βάση τον φθόγγο πα (ντουγκιάχ), κάνει ατελείς καταλήξεις στον δι (νεβά), βου (σεγκιάχ), ενώ εντελείς και τελικές στον φθόγγο πα και κάποιες φορές εμφανίζει τελικές καταλήξεις στον βου (σεγκιάχ).⁶ Επομένως, ο μέσος του τετάρτου ήχου είναι ο λέγετος, έχει ίσον τον φθόγγο βου (σεγκιάχ) και μεταχειρίζεται τη διατονική κλίμακα. Χρησιμοποιεί τις μαρτυρίες και τις φθορές του διατονικού γένους όπως ορίστηκαν στο διαπασών σύστημα.⁷

Σύμφωνα με τον Χρυσάνθο, το ήθος του τετάρτου ήχου διατηρεί χαρακτήρα πανηγυρικό, χορευτικό και ερωτικό. Δανείζεται το αξιωματικό και το μεγαλοπρεπές από τον Δώριο και το παθητικό και ηδονικό από τον Λύδιο. Γι' αυτό ονομάστηκε και μιζολύδιος.

Επομένως, σχετικά με τον ήχο λέγετο, ο Χρυσάνθος τον αναφέρει ως μέσο του τετάρτου, τον οποίο στην ουσία ξεχωρίζει ως ήχο, που έχει τις δικές του καταλήξεις και την δική του μελωδική συμπεριφορά.

⁶ Χρυσάνθος ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικό Μέγα της μουσικής*, Τεργέστη 1832, σελ. 153-155.

⁷ Βλέπε Κωνσταντίνου Ν. Γεωργίου, *Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων, Το ανέκδοτο αυτόγραφο του 1816, Το έντυπο του 1832*, έκδοση Ι. Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου 2007, σελ. 436 – 442.

1.2 Το θεωρητικό του Παναγιώτη Αγαθοκλή

Σύμφωνα με τον Αγαθοκλή, ο τέταρτος ήχος στα αργοσύντομα ειρμολογικά μέλη όπως για παράδειγμα το «Θείω καλυφθείς..» είναι διφωνικός. Ο τέταρτος ήχος για τα παπαδικά, καλοφωνικά και μεγάλες δοξολογίες, ήταν εκ του άγια, έχει κλίμακα η οποία είναι η εξής: δι κε ζω νη πα βου γα δι. Τα ειρμολογικά και λοιπά μέλη του λεγέτου έχουν την εξής κλίμακα: βου γα δι κε ζω νη πα βου.

Παλαιό και νέο στιχηράριο				Ειρμολογικώς			
Δεσπόζ.	Ατελ.	Εντελ.	Τελ.	Δεσπόζ.	Ατελ.	Εντελ.	Τελ.
Π Β Δ	Δ	Π Β	Β	Β Δ	Β Δ	Β	Β

Οι ψαλμωδοί συνέστησαν τους κυρίους ήχους στη διαφορούμενη πεντάχορδο κλίμακα, ανεβαίνοντας με τις πολυσύλλαβες λέξεις ανανες, νεανες, νανα, αγια. Στο δεύτερο φθόγγο της πενταχόρδου κλίμακας στον πα (ντουγκιάχ), μελωδουμένου με τη λέξη ανανες και τόνο μείζονα, συνέστησαν τον πρώτο ήχο. Στον τρίτο φθόγγο τον βου (σεγκιάχ), μελωδουμένου με το νεανες, ανεβαίνοντας μείζονα και ελάσσονα τόνο συνέστησαν τον Λέγετο (διατονικό δεύτερο ήχο), ενώ ανεβαίνοντας ελάχιστο και μείζονα τόνο έχουμε το δεύτερο ήχο (χρωματικό).⁸Σημαντικό στοιχείο που προκύπτει λοιπόν από αυτό το θεωρητικό είναι ότι τον ήχο λέγετο τον ονομάζει διατονικό δεύτερο ήχο, δηλαδή ένας ξεχωριστός ήχος με δική του κλίμακα και καταλήξεις.

⁸ Βλ. Παναγιώτου Αγαθοκλέως, *Θεωρητικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1855, σελ. 117, 142.

1.3 Το βυζαντινό μουσικό θεωρητικό η «Χορδή» του Χαραλάμπους

Στο θεωρητικό αυτό αναφέρεται ότι ο τέταρτος ήχος στην κλίμακα του διαπασών συστήματος σχηματίζει το ειρμολογικό και στιχηραρικό μέλος του. Στο ειρμολογικό μέλος του έχει ως βάση τον βου (σεγκιάχ) και δεσπόζοντες τους δι (νεβά), νη (γκερντανιέ), ζω (εβίτς) κάνοντας εντελείς και τελικές καταλήξεις στον βου (σεγκιάχ). Πολλές φορές όμως, ο ειρμολογικός τέταρτος βου (λέγετος) εκτελεί ατελείς καταλήξεις επί του πα (ντουγκιάχ).

Στο στιχηραρικό μέλος ο τέταρτος ήχος έχει δεσπόζοντες φθόγγους τους πα (ντουγκιάχ), βου (σεγκιάχ), δι (νεβά), και κάνει καταλήξεις ατελείς στον δι (νεβά), εντελείς στον πα (ντουγκιάχ) και τελικές στον βου (σεγκιάχ). Το αργό ειρμολόγιο είναι ανάμικτο μετά στιχηραρικού.

Σύμφωνα με τον συγγραφέα, μόνο ο τέταρτος ήχος μεταφέρει αρκετές φορές το ίσον του από τον πα (ντουγκιάχ) στον βου (σεγκιάχ) και αντιστρόφως από τον βου (σεγκιάχ) στον πα (ντουγκιάχ), λόγω των δεσποζόντων φθόγγων και των καταλήξεων που εκτελούνται στον τέταρτο ήχο.

Όσον αφορά το ήθος του τετάρτου ήχου, το παπαδικό έχει χαρακτήρα πανηγυρικό, το στιχηραρικό μέλος ιλαρό και επιβλητικό και στο ειρμολογικό (λέγετος) ηδονικό και συμπαθητικό.⁹

Επομένως, μπορεί να ειπωθεί ότι ο λέγετος ήχος αναφέρεται ως παρακλάδι του τετάρτου ήχου στο ειρμολογικό μέλος.

⁹ Βλ. Οικονόμου, *Χαραλάμπους Βυζαντινής μουσικής Χορδή*, Πάφος – Κύπρος 1940 σελ. 107 – 109.

1.4 Το θεωρητικό του Μαργαρίτου Δροβιανίτου

Ο τέταρτος ήχος στο συγκεκριμένο θεωρητικό αναφέρει ότι χρησιμοποιεί διατονική κλίμακα κατά το διαπασών σύστημα. Όσον αφορά τα μέλη, στο παπαδικό (αργό μέλος) έχει ως βάση τον δι (νεβά), στο στιχηραρικό (αργοσύντομο μέλος) τον πα (ντουγκιάχ), και στο ειρμολογικό (σύντομο μέλος) έχει τον βου (σεγκιάχ).

Αναφορικά με τους δεσπόζοντες φθόγγους, ο τέταρτος ήχος έχει στο στιχηραρικό μέλος τους πα (ντουγκιάχ), βου (σεγκιάχ) και δι (νεβά). Καταλήγει ατελώς στον δι (νεβά) και στον βου (σεγκιάχ) και εντελώς και τελικώς στον πα (ντουγκιάχ) ή στον βου (σεγκιάχ). Στο ειρμολογικό μέλος δηλαδή στον ήχο λέγεται καταλήγει, ατελώς στους δι (νεβά) και βου (σεγκιάχ), και μερικές φορές στον πα (ντουγκιάχ). Ακόμη, καταλήγει εντελώς και τελικώς στον βου (σεγκιάχ).

Ο τέταρτος ήχος ονομαζόταν από τους αρχαίους Έλληνες μιζολύδιος και ίσως έχει αυτό το όνομα, για να βρίσκεται το περισσότερο μέρος του χρωματικού στους δεσπόζοντες φθόγγους αυτού του ήχου, δηλαδή στον δι (νεβά) και στον πα (ντουγκιάχ). Μιζολύδιο λέγεται το μέλος που προκύπτει από την μείξη του χρωματικού και του διατονικού μέλους, ενώ Λύδιο μέλος λέγεται εκείνο το μέλος που είναι όλο χρωματικό. Αξίζει να σημειωθεί ότι το χρωματικό ονομάστηκε μέλος λύδιο, διότι όπως λέγεται τον εφηύραν πρώτοι οι Λυδοί. Οπότε όχι μόνο ο τέταρτος ήχος αλλά και όσοι άλλοι ήχοι έχουν μέλος μικτό -εκ χρωματικού και διατονικού ή εκ διατονικού και χρωματικού-, λέγονται μιζολύδιοι.¹⁰

Κλείνοντας, όπως επισημαίνει ο συγγραφέας, ο χαρακτήρας του τετάρτου ήχου είναι πανηγυρικός, μεγαλοπρεπής και χορευτικός. Τα δύο πρώτα χαρακτηριστικά αυτού εντοπίζονται στο παπαδικό και στο στιχηραρικό μέλος, ενώ το χορευτικό καταφαίνεται στο ειρμολογικό μέλος. Άρα λοιπόν, και σε αυτό το θεωρητικό σύγγραμμα προκύπτει ότι ο ήχος λέγεται θεωρείται πάλι παρακλάδι του τετάρτου ήχου, και συγκεκριμένα στο ειρμολογικό μέλος, και δεν ξεχωρίζεται ως ένας αυτόνομος ήχος.

¹⁰ Βλ. Μαργαρίτη Δροβιανίτη, *Θεωρητική και Πρακτική εκκλησιαστική μουσική*, Κων/πολη 1851, σελ. 91 – 92.

1.5 Το θεωρητικό του Θεοδώρου Φωκαέα "Κρηπίζ"

Ο Θεόδωρος Φωκαέας στο σύγγραμμά του η "Κρηπίζ" αναφέρει ότι ο τέταρτος ήχος χρησιμοποιεί την διατονική κλίμακα κατά το διαπασών σύστημα και αποτελείται από τρία είδη: παπαδικό, στιχηραρικό και ειρμολογικό. Το παπαδικό έχει ως βάση τον δι (νεβά), η οποία είναι και η φυσική του βάση και έχει ως απήχημα το άγια. Το στιχηραρικό έχει ως βάση τον πα (ντουγκιάχ) και το ειρμολογικό έχει τον βου (σεγκιάχ).

Το ειρμολογικό μέλος του τετάρτου ήχου κάνει ατελείς καταλήξεις στον δι (νεβά) και στον βου (σεγκιά) και σπάνια στον πα (ντουγκιάχ), καθώς και εντελείς και τελικές στον φθόγγο βου (σεγκιάχ).

Ο στιχηραρικός τέταρτος ήχος, παρόλο που έχει ίσον τον πα (ντουγκιάχ), τον οποίο έχει και ο πρώτος ήχος, διαφέρει όμως από αυτόν κατά το σύστημα, κατά τους δεσπόμενους φθόγγους, καθώς επίσης και κατά τις ατελείς και τελικές καταλήξεις. Κατά το σύστημα μεν διαφέρει, επειδή ο στιχηραρικός τέταρτος ήχος οδεύει κατά το διαπασών σύστημα, ο δε πρώτος ήχος ως επί το πλείστον κατά τον τροχό, κατά τετραφωνία. Κατά δε τους δεσπόμενους φθόγγους διαφέρει επειδή ο τέταρτος ήχος αναδεικνύει τον βου (σεγκιάχ) συνεχώς, ενώ ο πρώτος τον γα (τσαργκιάχ). Στις ατελείς και τελικές καταλήξεις διαφέρει επειδή ο μεν τέταρτος ήχος καταλήγει ως επί το πλείστον στον δι (νεβά), βου (σεγκιάχ), ο δε πρώτος στους πα (ντουγκιάχ), γα (τσαργκιάχ) και επίσης ο τέταρτος ήχος κάνει πολλές φορές καταλήξεις στον βου (σεγκιάχ), ενώ ο πρώτος ήχος ποτέ.

Τα σημεία μαρτυριών του τετάρτου ήχου είναι ίδια με τον πρώτο ήχο, ο μεν πρώτος ήχος κατά τον τροχό, ο δε τέταρτος κατά το διαπασών σύστημα.

Σύμφωνα με τον συγγραφέα, οι αρχαίοι Έλληνες ονόμασαν πάλι τον τέταρτο ήχο μιζολύδιο, τον οποίο επινόησε η Σαπφώ, όπως αναφέρει ο Αριστόξενος¹¹ Ο μιζολύδιος έχει χαρακτήρα πανηγυρικό και χορευτικό αναμιγμένο με το μεγαλοπρεπές. Συμπερασματικά και αυτό το θεωρητικό σύγγραμμα αναφέρει τον ήχο λέγετο ως κλάδο του τετάρτου ήχου.

¹¹ Βλ. Φωκαέα Θεοδώρου, *ΚΡΗΠΙΣ*, Αθήνα 1872, σελ. 55.

1.6 Το θεωρητικό του Στεφάνου Λαμπαδαρίου η "Κρηπίς"

Ο Στέφανος Λαμπαδάριος στην αρχή του θεωρητικού του κάνει μία συνοπτική παρουσίαση του τετάρτου ήχου, αντιγράφοντας ακριβώς τον Θεόδωρο Φωκαέα στο αντίστοιχο θεωρητικό του η "Κρηπίς" και στη συνέχεια κάνει μία εξήγηση των εξωτερικών μακαμιών που υπάρχουν στον τέταρτο ήχο.

Σύμφωνα με το θεωρητικό του Λαμπαδαρίου ο τέταρτος ήχος χρησιμοποιεί τη διατονική κλίμακα κατά το διαπασών σύστημα με τα διαστήματα αυτά του πρώτου ήχου. Διαιρείται σε τρία είδη: το παπαδικό, το στιχηραρικό και το ειρμολογικό. Το παπαδικό έχει ίσο τον δι (νεβά) και απηχείται με το άγια, το στιχηραρικό έχει ίσο τον πα (ντουγκιάχ) και το ειρμολογικό έχει ίσο τον φθόγγο βου (σεγκιάχ).

Δεσπόζοντες φθόγγοι στον τέταρτο ήχο στιχηραρικό είναι ο πα (ντουγκιάχ), καταλήγει ατελώς στο δι (νεβά), εντελώς στον πα (ντουγκιάχ) και τελικώς στον πα (ντουγκιάχ) ή στο βου (σεγκιάχ). Ειρμολογικώς, δηλαδή στον ήχο λέγεται καταλήγει ατελώς στο δι (νεβά), βου (σεγκιάχ), σπανίως στον πα (ντουγκιάχ), εντελώς και τελικώς στο βου (σεγκιάχ). Σύμφωνα με τον συγγραφέα, ο στιχηραρικός τέταρτος ήχος παρόλο που έχει βάση το πα (ντουγκιάχ), διαφέρει όμως από τον πρώτο ήχο κατά το σύστημα, τους δεσπόζοντες φθόγγους, κατά τις ατελείς και τελικές καταλήξεις. Σημεία μαρτυριών όμως του τετάρτου ήχου είναι οι ίδιες με τον πρώτο ήχο της φυσικής διατονικής κλίμακας.

Παράλληλα και σε αυτό το θεωρητικό αναφέρεται ότι ο τέταρτος ήχος ονομάστηκε από τους αρχαίους Έλληνες μιζολύδιος. Διαφέρει από το δώριο, το λύδιο και το φρύγιο, καθώς ο μιζολύδιος έχει χαρακτήρα πανηγυρικό και χορευτικό αναμιγμένο και με το μεγαλοπρεπές.¹²

Πιο συγκεκριμένα αναφέρει στην εξήγηση των εξωτερικών μακαμιών ότι το Νεβά που είναι ο τέταρτος ήχος αρχίζει από τον ίδιο φθόγγο και καταλήγει πάλι σε αυτόν.

¹² Βλ. Στεφάνου Λαμπαδαρίου, *ΚΡΗΠΙΣ*, Κωνσταντινούπολη 1875, σελ. 63

Στο θεωρητικό αυτό επίσης γίνεται ξεχωριστή αναφορά για τον ήχο λέγετο και τα αντίστοιχα μακάμια που προκύπτουν από αυτόν. Ο Στέφανος Λαμπαδάριος ειδικά αναφέρει ότι ο Σεγκιάχ είναι ο λέγετος ήχος, ο οποίος αρχόμενος εκ του βου (σεγκιάχ), κατεβαίνει τον ζω με δίεση και ανεβαίνοντας επανέρχεται πάλι στον φθόγγο βου (σεγκιάχ).

Το Καρτζιγάρ γίνεται από τον λέγετο, αρχόμενο από του ιδίου φθόγγου δηλαδή του βου (σεγκιάχ), ανεβαίνει τον κε με ύφεση και το υψηλό νη με δίεση, κάνει δίεση τον άνω πα και καταλήγει στον κάτω βου.

Το Μαγιέ γίνεται από τον λέγετο, ανεβαίνει τον κε με ύφεση και κατεβαίνοντας καταλήγει πάλι στον φθόγγο βου (σεγκιάχ).

Το Μουστάαρ γίνεται και αυτό από τον λέγετο, ανεβαίνει στον δι (νεβά), κατεβαίνοντας κάνει τον γα και πα με δίεση και ανεβαίνοντας καταλήγει πάλι στον φθόγγο βου (σεγκιάχ). Είναι στη βυζαντινή μουσική γνωστό ως χρώα ζυγός.

Το Γκιεβέστ γίνεται κι αυτό από τον λέγετο, ανεβαίνοντας κάνει ύφεση τον δι (νεβά) και κατεβαίνοντας κάνει τον πα (ντουγκιάχ) και ζω (αράκ) με δίεση, έπειτα ανερχόμενος καταλήγει στον φθόγγο βου (σεγκιάχ).¹³

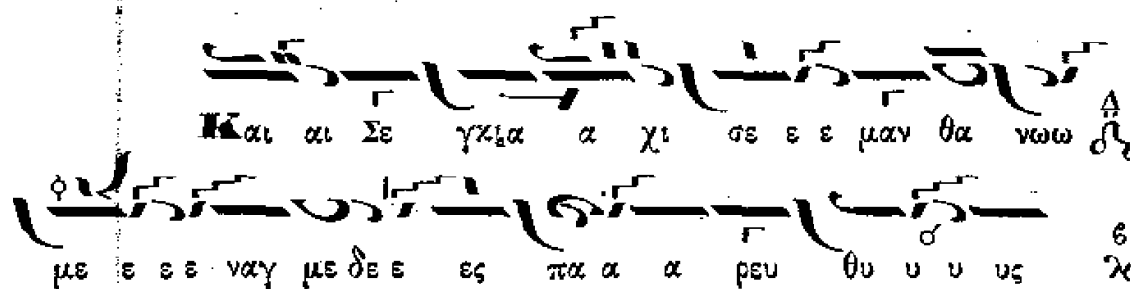
Όλα αυτά τα μακάμια τα αναφέρουμε γιατί κατά την τροπική ανάλυση ενός μακάμ Σεγκιά, πολλές φορές μπορεί να υπάρχουν μελωδικές φράσεις με τα αντίστοιχα μακάμ, τα οποία έχουν συγγενική σχέση μεταξύ τους, καθώς επίσης και πολλά άλλα μακάμ που μπορούν να προκύψουν μέσα σε ένα μακάμ Σεγκιά. Συμπερασματικά, σε αυτό το θεωρητικό σύγγραμμα ο λέγετος ήχος είναι το μακάμ Σεγκιά, δηλαδή ένας ξεχωριστός ήχος ο οποίος δεν ανήκει στην οκταηχία της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής.

¹³ Βλ. Στεφάνου Λαμπαδαρίου, *ΚΡΗΠΙΣ*, Κωνσταντινούπολη 1875, σελ. 67.

ΜΑΚΑΜ ΣΕΓΚΙΑΧ.

Ἦχος λέγετος.

6
χ



Αξιοσημείωτο λοιπόν είναι το γεγονός ότι ο Κηλιτζανίδης τον ήχο λέγετο δεν τον αναφέρει ως κλάδο του τετάρτου ήχου, αλλά ως διατονικό δεύτερο, δηλαδή ως έναν ξεχωριστό ήχο. Μπορεί να έχει ως βάση τον βου (σεγκιάχ), αλλά και τον ζω (εβίτζ) με τα ίδια διαστήματα. Αυτό σημαίνει ότι και ο βαρύς ήχος σχετίζεται με τον λέγετο (θα το αναλύσουμε εκτενέστερα παρακάτω), κάνοντας την ίδια μελωδική και διαστηματική φράση δηλαδή θέση σεγκιάχ είτε από τον κάτω ζω (αράκ), είτε από τον άνω ζω (εβίτζ).

Τα δύο αυτά παραδείγματα περιγράφουν την κίνηση και τη μελωδική πορεία του μακάμ Σεγκιά με δεσπόζοντες φθόγγους, όταν η μελωδία περιστρέφεται γύρω από αυτούς, τους δι (νεβά), ζω (εβίτζ), νη (ραστ) και βου (σεγκιάχ). Παράλληλα, η μελωδία στα δύο αυτά παραδείγματα κάνει ένα άνοιγμα και στο άνω γα (τιζ τσαργκιάχ) και ύστερα επιστρέφει η μελωδία με ενδιάμεσες καταλήξεις (κυρίως στο πρώτο παράδειγμα) και πάλι στον φθόγγο βου (σεγκιάχ).. Παρατηρούμε επίσης στο πρώτο παράδειγμα στην τελευταία γραμμή ο φθόγγος κε (χουσεϊνί) είναι με ύφεση λίγο πριν το τέλος, που η μελωδία καταλήγει περιστροφικά στον βου (σεγκιάχ).

1.8 Το θεωρητικό του Μισαήλ Μισαηλίδου

Ο Μισαήλ Μισαηλίδης που ήταν πρωτοψάλτης Σμύρνης αναφέρει περί του λεγέτου ήχου ότι έχει βάση τον βου (σεγκιάχ). Ο ήχος αυτός δεν ανήκει ούτε στους κύριους ούτε στους πλάγιους ήχους της βυζαντινής μουσικής, αλλά είναι ουδέτερος.

Ο τέταρτος ήχος, σύμφωνα με τον Μισαηλίδη, στο στιχηραρικό μέλος έχει βάση τον φθόγγο πα (ντουγκιάχ), κάνοντας εντελείς καταλήξεις στον φθόγγο βου (σεγκιάχ), ενώ στον πα (ντουγκιάχ) ατελείς καταλήξεις. Στο ειρμολογικό μέλος έχει βάση τον φθόγγο βου (σεγκιάχ), με ενδιάμεσες καταλήξεις στον βου (σεγκιάχ) και στον δι (νεβά), ενώ καταλήγει στον βου (σεγκιάχ) που είναι και η βάση του.

Σύμφωνα με τον συγγραφέα (όπως και σε άλλα θεωρητικά συγγράμματα) η Σαπφώ τον ονόμασε Μιξολύδιο, ίσως διότι φαινόταν τότε μικτός όπως και σήμερα στο στιχηραρικό μέλος περιστρεφόμενος στον πα κάνει πρώτο ήχο, ενώ όταν περιστρέφεται στο φθόγγο βου (σεγκιάχ) κάνει ήχο λέγετο. Για το λόγο αυτό σχετίζεται πολύ με το διατονικό δεύτερο ήχο εκ του δι του παπαδικού μέλους τον λεγόμενο ήχο Άγια. Η σημερινή του ονομασία είναι λέγετος.¹⁵ Παρατηρούμε λοιπόν ότι ο συγγραφέας αυτός αναφέρει τον ήχο λέγετο ως ξεχωριστό ήχο, αφού γράφει ότι δεν ανήκει ούτε στους κύριους ούτε στους πλάγιους ήχους κι έχει την εξής κλίμακα:

Ἡ κατὰ διαπασῶν κλίμαξ τοῦ λεγέτου ἤχου.

δ'	11
π'	12
γ'	7
ζ'	11
κ'	12
α'	12
ρ'	7
σ'	72

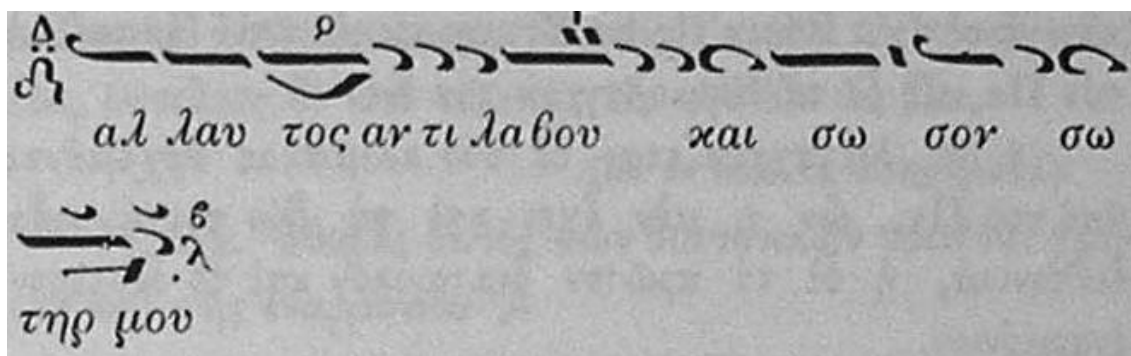
¹⁵ Βλ. Μισαήλ Μισαηλίδου, *Νέον Θεωρητικόν συντωμότατο*, Αθήνα 1902, σελ. 90.

1.9 Στοιχειώδης διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής της Πατριαρχικής επιτροπής του οικουμενικού πατριαρχείου

Σε αυτό το θεωρητικό αναφέρεται ότι ο τέταρτος ήχος χρησιμοποιεί κλίμακα διατονική κατά το διαπασών σύστημα, βάση στο στιχηραρικό μέλος του τέταρτου είναι ο πα (ντουγκιάχ), στο ειρμολογικό μέλος η βάση είναι ο βου (σεγκιάχ), ενώ στο παπαδικό μέλος ο δι (νεβά). Δεσπάζοντες φθόγγοι στο στιχηραρικό έχει τους πα (ντουγκιάχ), βου (σεγκιάχ), δι (νεβά), στο ειρμολογικό τους βου (σεγκιάχ), δι (νεβά) και στο παπαδικό τους βου (σεγκιάχ), δι (νεβά), ζω (εβίτς).

Στο πρώτο τετράχορδο δι (νεβά), κε (χουσεϊνί), ζω (εβίτς), νη (γκερντανιέ) του παπαδικού μέλους ο κε (χουσεϊνί) ως επί το πλείστον είναι υψωμένος κατά ένα τμήμα, όταν μένει το μέλος στον ζω (εβίτς) τότε ο κε (χουσεϊνί) είναι με έλξη κατά δύο τμήματα. Ο γα (τσαργκιάχ) υπόκειται στις ίδιες έλξεις με αυτές του πρώτου ήχου.

Σύμφωνα με το θεωρητικό αυτό σύγγραμμα, στο ειρμολογικό μέλος ο πα (ντουγκιάχ) έλκεται από τον βου (σεγκιάχ) κατά τρία τμήματα τις περισσότερες φορές. Ο ζω (εβίτς) υπόκειται ως μείωση ενός τμήματος όταν το μέλος πάει σε αυτόν και επιστρέφει η μελωδία προς τα κάτω¹⁶, για παράδειγμα ως εξής:



¹⁶ Βλ. Μουσική Επιτροπή του Οικουμενικού Πατριαρχείου Στοιχειώδης διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής, Κωνσταντινούπολη 1888, σελ. 54.

Στο στιχηραρικό μέλος ο γα (τσαργκιάχ) έλκεται προς τον δι (νεβά) κατά ένα τμήμα όταν το μέλος πηγαίνει προς τα πάνω. Η έκταση του ήχου στο στιχηραρικό μέλος είναι στην ανάβαση μέχρι του άνω πα (μουχαγιέρ), στην κατάβαση μέχρι του κάτω δι (νεβά). Στο ειρμολογικό μέλος στην ανάβαση μέχρι του άνω νη (γκερντανιέ), στην κατάβαση μέχρι του κάτω νη (ραστ), καθώς επίσης και στο παπαδικό μέλος από τη βάση του.

Σύμφωνα πάντα με το συγκεκριμένο θεωρητικό, ο τέταρτος ήχος κάνει καταλήξεις στο στιχηραρικό μέλος ατελείς στους φθόγγους δι (νεβά), βου (σεγκιάχ), ενώ εντελείς στον πα (ντουγκιάχ) και τελικές στον βου (σεγκιάχ). Στο ειρμολογικό ατελείς στους πα (ντουγκιάχ), βου (σεγκιάχ), δι (νεβά), εντελείς στον βου (σεγκιάχ) και τελικές επίσης στον βου (σεγκιάχ). Στο παπαδικό μέλος ατελείς μεν στους βου (σεγκιάχ), ζω (εβίτς), εντελείς στον νη (γκερντανιέ) και τελικές στον δι (νεβά)¹⁷.

Σε αυτό το θεωρητικό επισημαίνεται ότι ο συγγραφέας τον λέγετο ήχο τον αναφέρει ως κλάδο του τετάρτου ήχου και συγκεκριμένα ως τέταρτο ήχο στο ειρμολογικό μέλος. Αναλύει και τις διάφορες καταλήξεις του ειρμολογικού τετάρτου στα πλαίσια πάντα της οκταηχίας, χωρίς να τον ξεχωρίζει ως άλλο ήχο.

¹⁷ Βλ. Μουσική Επιτροπή του Οικουμενικού Πατριαρχείου *Στοιχειώδης διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1888, σελ. 55.

1.10 Το θεωρητικό του Κυριάκου Φιλοξένους

Ο Κυριάκος Φιλοξένους στο θεωρητικό του αναφέρει για τον τέταρτο ήχο ότι ο πανηγυρικός και ηδονικός αυτός ήχος ονομαζόταν από τους αρχαίους Έλληνες μουσικούς μιζολύδιος, από τους τουρκοάραβες νεβά, και στους βυζαντινούς τέταρτος. Διακρίνουμε τρία είδη μέλους: το παπαδικό, το στιχηραρικό και ειρμολογικό. Στο παπαδικό μέλος έχει βάση τον δι (νεβά), στο στιχηραρικό τον πα (ντουγκιάχ) και στο ειρμολογικό τον βου (σεγκιάχ). Το ειρμολογικό που είναι μέσος ήχος του τετάρτου έχει ως βάση τον βου (σεγκιάχ και ονομάζεται λέγετος. Στο ειρμολογικό μέλος κάνει καταλήξεις ατελείς στον δι (νεβά) και στον βου (σεγκιάχ), κάποιες φορές και στον πα (ντουγκιάχ), εντελείς και τελικές στον βου (σεγκιάχ).

Σύμφωνα πάλι με τον συγγραφέα ο τέταρτος ήχος μερικές φορές θέλει τον κε (χουσεϊνί) με ύφεση για να γίνεται διάκριση στα μεν εκκλησιαστικά μέλη του λεγέτου από του βαρέως, στα δε εξωτερικά το μέλος του τετάρτου από του πρώτου, του μπεγιατί και του σαμπά. Στα εκκλησιαστικά μέλη μολονότι ο τέταρτος ήχος έχει ίσον το πα (ντουγκιάχ) στο σύντομο μέλος, το οποίο έχει και ο πρώτος ήχος, διαφέρουν όμως κατά τους δεσπίζοντες φθόγγους και κατά τις ατελείς και τελικές καταλήξεις. Σημεία των μαρτυριών στον τέταρτο ήχο είναι εκείνα τα οποία είναι στον πρώτο ήχο κατά το διαπασών σύστημα, τα οποία έχει κάθε ήχος στο διατονικό γένος.¹⁸

Σε αυτό το θεωρητικό λοιπόν συμπεραίνουμε ότι ο λέγετος ήχος υπάγεται στον τέταρτο ήχο ως επιμέρους κλάδος του και περικλείεται στα πλαίσια της οκταηχίας. Συγκεκριμένα σε ένα σημείο σημειώνει ότι είναι μέσος του τετάρτου ήχου, αλλά δεν αναφέρεται πουθενά ως ξεχωριστός ήχος.

¹⁸ Βλ. Κυριάκου Φιλοξένους, *Θεωρητικόν Στοιχειώδες της Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1859, σελ. 127 – 132.

1.11 Το θεωρητικό του Αβραάμ Ευθυμιάδη

Ο Αβραάμ Ευθυμιάδης στο θεωρητικό του αναφέρει για τον τέταρτο ήχο ότι χρησιμοποιεί την διατονική κλίμακα και είναι συνεπώς διατονικός ήχος. Στο σύντομο στιχηραρικό και στα ειρμολογικά του είδη ο τέταρτος ήχος έχει μελωδική βάση τον βου (σεγκιάχ) της μέσης και ο τέταρτος ήχος με βάση τον βου ονομάζεται και λέγετος. Στο σύντομο στιχηραρικό και στα ειρμολογικά είδη (σύντομα και αργά) του τετάρτου ήχου, δεσπίζοντες φθόγγοι είναι ο βου (σεγκιάχ) και ο δι (νεβά).

Σύμφωνα με τον συγγραφέα στο σύντομο στιχηραρικό του τετάρτου ήχου και στα ειρμολογικά είδη του οι ατελείς καταλήξεις γίνονται στους φθόγγους πα (ντουγκιάχ), βου (σεγκιάχ) και δι (νεβά), εντελείς στον πα (ντουγκιάχ) και τελικές στον βου (σεγκιάχ). Ο φθόγγος πα είναι με δίεση όταν η μελωδική γραμμή δεν κατεβαίνει χαμηλότερά του, ενώ ο φθόγγος ζω τόσο στην ανάβαση, στην περίπτωση που δεν τον υπερβαίνουμε, όσο και κατά την κατάβαση, στην περίπτωση που κατεβαίνουμε χαμηλότερά του, έλκεται από τον υποκείμενό του κε έτσι που ο ελάσσων τόνος κε – ζω να μειώνεται σε ελάσσων ημιτόνιο (ζω ύφεση). Οι μελωδίες του συντόμου στιχηραρικού και του ειρμολογικού (συντόμου και αργού) είδους του λεγέτου ήχου είναι ευχάριστες, τερπνές και πανηγυρικές.¹⁹

Παρατηρούμε λοιπόν ότι ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τον λέγετο ήχο ως κλάδο του τετάρτου και δεν επιμένει πολύ στην ανάλυση του συγκεκριμένου ήχου, απλώς μόνο αναφέρει ότι υπάρχει στο ειρμολογικό μέλος του τετάρτου ήχου.

¹⁹ Βλ. Αβραάμ Ευθυμιάδη, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Θεσσαλονίκη 1972, σελ. 382.

1.12 Το θεωρητικό του Απόστολου Κώνστα Χίου

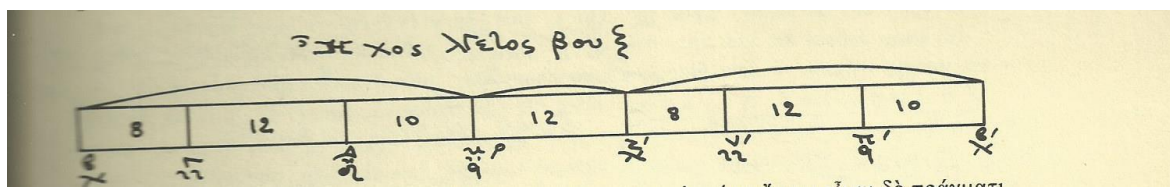
Στο θεωρητικό αυτό αναφέρεται ότι ο τέταρτος ήχος έχει διατονική ενέργεια και υποδιαίρεσεις. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, στο κανόνιο ο κύριος τέταρτος ήχος έχει βάση τον νεβά (δι), ενώ ο μέσος του τετάρτου (λέγετος) τον σεγκιάχ (βου), σαφώς διατονικού γένους. Στη θέση βου (σεγκιάχ) ο Απόστολος δίνει το όνομα του μακαμιού μουσταχάρ με το γνωστό μέλος του ζυγού²⁰. Για να εκτελεστεί όμως πρέπει να μην αλλοιωθεί με τη φθορά του δευτέρου (δίεςη) ο φθόγγος του σεγκιάχ και δεν διευκρινίζεται επίσης αν γίνεται διατονική χρήση του άνω τετραχόρδου, όταν χρησιμοποιείται πλάγιος του δευτέρου ήχος.

Ο Απόστολος ορίζει τους ήχους από τις καταλήξεις του μέλους και δέχεται μέχρι και πέντε καταλήξεις για έναν ήχο (πλάγιο, μέσο, δίφωνο κτλ.). Τα θεμέλια των ήχων είναι τέσσερα από τα οποία παραφύονται πολλοί άλλοι κλάδοι: πλάγιοι, μέσοι, «κάρτα» (δίφωνοι), επταφωνίες άνω και κάτω κτλ. Παρόλα αυτά ο Απόστολος έχει ως κανόνα την ελληνική παράδοση του τροχού, τις αρχαίες θεωρίες της παπαδικής και αυτή κάθε αυτή την παράδοση της Οκταηχίας να θέλει τους τέσσερις ήχους κυρίους και τους τέσσερις πλάγιους των κυρίων. Ο λέγετος ήχος θεωρείται σύμφωνα με αυτό το θεωρητικό ως διατονικός πλάγιος του δευτέρου. Επομένως, σε αυτό το σημείο μπορούμε να πούμε ότι και αυτό το θεωρητικό σύγγραμμα ξεφεύγει από τα πλαίσια της οκταηχίας και ξεχωρίζει τον λέγετο ως αυτόνομο ήχο και μάλιστα πλάγιο του δευτέρου διατονικό.

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

1.13 Το θεωρητικό του Σίμωνος Καρά

Ο Σίμων Καράς συνδέει τον λέγετο ήχο με τον πλάγιο του δευτέρου ήχο (όπως προηγουμένως και με το θεωρητικό του Απόστολου Κώνστα Χίου). Ο ήχος που έχει βάση τον φθόγγο βου (σεγκιάχ), «λέγετος» ονομάζόμενος κατά τους εκκλησιαστικούς, είναι ήχος δίφωνος του πλαγίου τετάρτου, απέχοντας από αυτόν κατά τόνους μείζονα νη – πα (ραστ – ντουγκιάχ) και ελάσσονα πα – βου (ντουγκιάχ – σεγκιάχ), ενώ ανήκει στη μαλακή χροά του διατονικού γένους. Ο λέγετος ήχος ακολουθεί τα διαστήματα του πλαγίου τετάρτου κατά σειρά όμως όχι τόνων μείζονος, ελάσσονος και ελαχίστου, αλλά ελαχίστου, μείζονος και ελάσσονος κατά τετράχορδο. Επιπλέον, έχει τον φθόγγο κε μικρή ύφεση ώστε το μεν πλεοναστικό τετράχορδο βου – κε (32 μόρια) να καταστεί τέλειο βου – κε ύφεση (30 μόρια) και το κε ύφεση – ζω διάστημα να είναι ο διαζευκτικός μείζωνας τόνος των δύο τετραχόρδων βου – κε ύφεση και ζω – άνω βου.



Με τετράχορδα διαζευγμένα έχει μορφή και άκουσμα πλαγίου ήχου. Πράγματι είναι ήχος πλάγιος του δευτέρου διατονικός μία φωνή πάνω του πλαγίου του πρώτου πα (ντουγκιάχ) και μία κάτω του βαρέως γα (τσαργκιάχ). Στην εκκλησιαστική όμως μουσική, φέρεται ως ήχος τέταρτος ειρμολογικός, καθώς ψάλλονται σε αυτόν τα ειρμολογικά μέλη του τετάρτου ήχου. Στην οκτωηχία φέρεται ως κλάδος δηλαδή μέσος του τετάρτου από τον δι (νεβά), από όπου κατεβαίνοντας κινείται το απήχημα αυτού με τους δεσπόζοντες φθόγγους βου (σεγκιάχ), δι (νεβά) και άνω νη (γκερντανιέ) και βου (σεγκιάχ), δι (νεβά) ζω (εβίτζ) αν ο λέγετος τετραφωνεί. Έλξεις πα δίεση προς τον βου (σεγκιάχ), γα δίεση προς τον δι (νεβά), του ζω δίεση προς τον άνω νη (γκερντανιέ). Εάν ο ήχος τετραφωνεί με καταλήξεις στον άνω ζω (εβίτζ) τότε θέλει κε δίεση προς τον άνω ζω (εβίτζ). Κατεβαίνοντας ή όταν το μέλος φτάνει μέχρι του ζω (εβίτζ) και επιστρέφει θέλει το ζω με ύφεση. Όταν το μέλος φθάνει μέχρι τον άνω βου (τιζ σεγκιάχ) και επιστρέφει θέλει τον άνω βου με ύφεση.

Σύμφωνα με τον Σίμωνα Καρά καταλήξεις ατελείς κάνει στον δι (νεβά), τελικές και εντελείς στον βου (σεγκιάχ). Αν τετραφωνεί, ατελείς στους δι (νεβά) και ζω (εβίτζ), ακόμη

και στον κάτω ζω (αράκ) αν το μέλος φθάνει στην αντιφωνία του κυρίου του, εντελείς και τελικές στη βάση βου (σεγκιάχ).

Όταν το μέλος καταλήγει στον κάτω ζω (αράκ) φθάνει μέχρι του βου (σεγκιάχ) και επανέρχεται κάνει τον βου με ύφεση. Το ίδιο και ο λέγετος όσον αφορά τον κε (χουσεϊνί) τον οποίο κάμει με ύφεση δημιουργώντας τετράχορδο χρωματικό μεταξύ του δι (νεβά) και του άνω νη (γκερντανιέ), όπως το απολυτικό του τετάρτου ήχου («Το φαιδρόν της Αναστάσεως...»).

Σύμφωνα πάντα με τον συγγραφέα ο λέγετος συνδεδεμένος όπως είναι και με τον στιχηρικό τέταρτο ήχο, κάνει καταλήξεις και στη βάση εκείνου πα (ντουγκιάχ), όπου μεταφέρεται και το ίσον της σχετικής μουσικής θέσεως στα ειρμολογικά του. Ο λέγετος επίσης παρόλο που είναι πλάγιος ήχος, λόγω της θέσεως αυτού στη μέση του «μέσου διαπασών» σπανίως επταφωνεί στην εκκλησιαστική μουσική. Ένα παράδειγμα είναι το «άγιος αθάνατος» του «άγιος ο Θεός» του Νηλέως Καραμάδου. Σπανιώτατα αντιφωνεί στο κάτω βου όπως τη σχετική δοξολογία του Χουρμουζίου κατά τη λέξη «επί γης ειρήνη».²¹

Σημαντικό στοιχείο που επισημαίνεται στο θεωρητικό του Σίμωνα Καρά είναι ότι ο λέγετος ήχος είναι ένας ξεχωριστός ήχος με τις δικές τους καταλήξεις ανάλογα με την μελωδική πορεία του ήχου. Αξιοσημείωτο επίσης είναι το γεγονός ότι συνδέεται και με τον βαρύ ήχο εκ του κάτω ζω (αράκ) έχοντας την ίδια μελωδική συμπεριφορά.

²¹ Βλ. θεωρητικό Καρά Σίμωνα, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα 1982, σελ. 255 – 257.

1.14 Το θεωρητικό του Μάριου Μαυροειδή

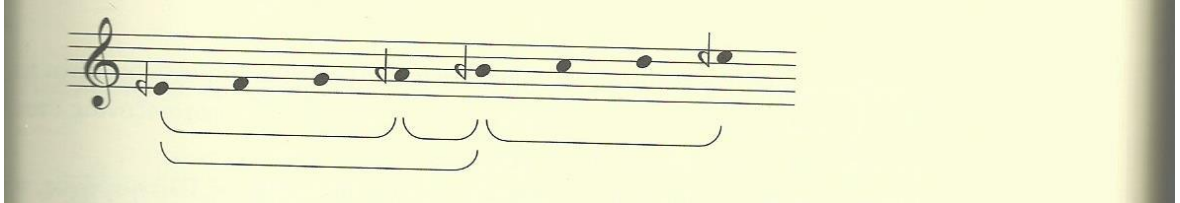
Στο θεωρητικό αυτό αντλούμε σημαντικά στοιχεία και για τον ήχο λέγετο, καθώς επίσης και για το μακάμ Σεγκιάχ. Καταρχάς όσον αφορά τον ήχο λέγετο αναφέρει ότι ο ήχος αυτός έχει βάση το βου (σεγκιάχ) και, επομένως, βάσει της σειράς της Οκταηχίας, σημαίνεται ως ήχος πλάγιος του δευτέρου. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, σε ελάχιστες συνθέσεις φέρεται από τους συνθέτες ως κύριος ήχος, έσω διατονικός δεύτερος (π.χ. η αργή δοξολογία του Πέτρου Λαμπαδαρίου, σε ήχο δεύτερο διατονικό). Ο συνηθισμένος του όμως χαρακτηρισμός είναι ήχος τέταρτος, χρησιμοποιούμενος για τα σύντομα ειρμολογικά μέλη και μάλιστα μέσος του τετάρτου ήχου, αφού θεμελιώνεται δύο νότες κάτω από τη βάση εκείνου (δι – νεβά). Η διπλή αυτή δυνατότητα, έχει ως αποτέλεσμα ο ήχος να εκφέρεται, κατά παράδοση, με το ιδιαίτερο όνομα «λέγετος» χωρίς να σημαίνει υποχρεωτικά αν είναι ήχος δεύτερος ή τέταρτος. Στην πραγματικότητα, είναι δυνατόν να εντοπίσει κανείς ιδιώματα και των δύο τροπικών οικογενειών στις συνθέσεις του λεγέτου, ιδιαίτερα στις εκτεταμένες. Κάτι που υποδεικνύει ότι, ανεξάρτητα από τον πιθανό χαρακτηρισμό του ως δευτέρου ή τετάρτου ήχου, ως τροπικό σχήμα έχει την ιδιαίτερη υπόστασή του.

Επίσης: Ο Λέγετος ως ήχος Πλ. Β'.

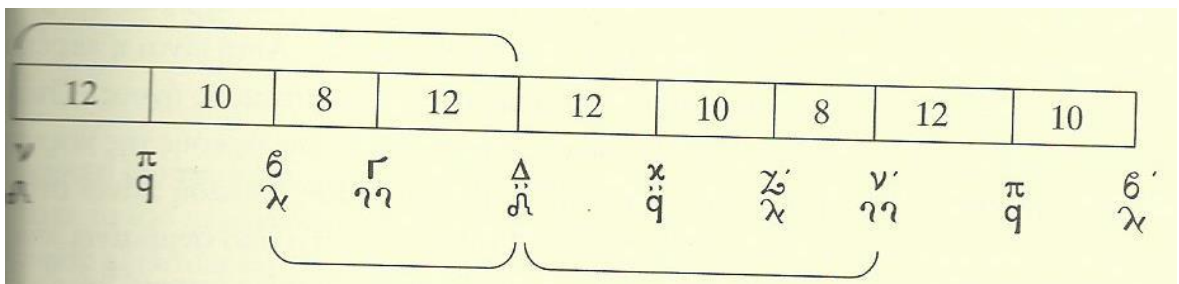
Β	Γ	Δ	Ε	Στ'	Ζ'	Η'	Θ'
8	12	12	10	8	12	10	
8	12	10	12	8	12	10	
Β	Γ	Δ	Ε	Στ'	Ζ'	Η'	Θ'
8	12	10	12	8	12	10	

Επομένως, εξετάζοντας τη μία εκδοχή του λεγέτου ως ήχο πλάγιο του δευτέρου βλέπουμε ότι η κανονική κλίμακα που προκύπτει με αποκοπή της έκτασης βου (σεγκιάχ) – άνω βου (τις σεγκιάχ), από την επέκταση της διαδοχής νη – άνω νη (ραστ – γκερντανιέ) – άνω μέρος του σχήματος- δεν είναι δυνατόν να διαιρεθεί σε όμοια τετράχορδα διότι το τετράχορδο βου – κε (σεγκιάχ – χουσεϊνί) είναι μεγαλύτερο από 30 τμήματα (= 32 τμήματα). Έτσι προκειμένου ο λέγετος να αποκτήσει θεωρητική ορθή δομή πλαγίου ήχου,

πρέπει να χαμηλώσει ο κε (χουσεϊνί) κατά 2 τμήματα σύμφωνα με τον Σίμωνα Καρά (καθώς είδαμε και στο θεωρητικό του προηγούμενως). Ο λέγετος λοιπόν αποκτά δομή πλαγίου ήχου, με τετράχορδο – κάτω μέρος του σχήματος – 8 – 12 – 10. Το παραπάνω στο πεντάγραμμο:

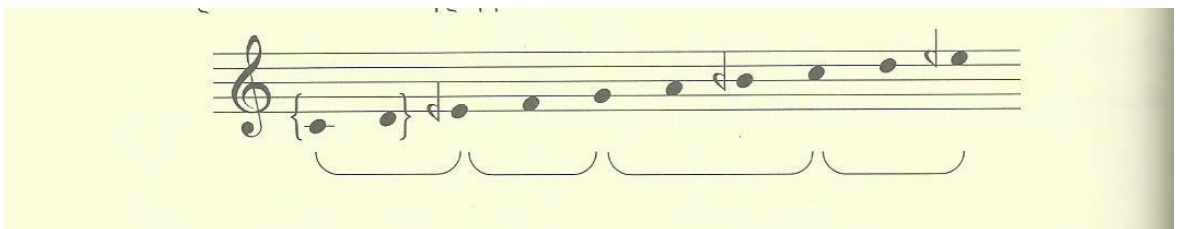


Ο λέγετος τώρα ως μέσος του τετάρτου αξιοποιεί την κλίμακα του τετάρτου ήχου και του πλαγίου του:



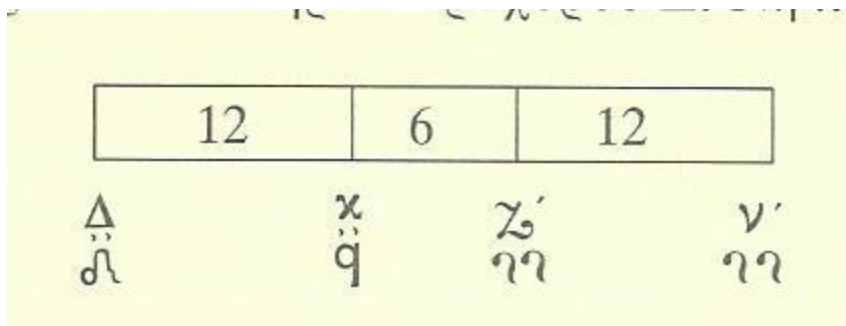
Στην πραγματικότητα, στη διαδοχή του τμήματος (τρίχορδο πλ. Δ – τρίχορδο λεγέτου – τετράχορδο πλ. Δ – τρίχορδο πλ. Δ), το βου βρίσκεται στη μέση του νη (ραστ) και δι (νεβά) και μετέχει στη συγχορδία της τονικής του πλ. Δ, νη – βου – δι (ραστ – σεγκιάχ – νεβά). Άρα έχει το ίδιο άκουσμα με αυτόν και η κίνηση της μελωδίας τον κάνει να μοιάζει ποτέ με δίφωνο του πλ.δ και ποτέ με μέσο του τετάρτου.

Τα παραπάνω στο πεντάγραμμο:

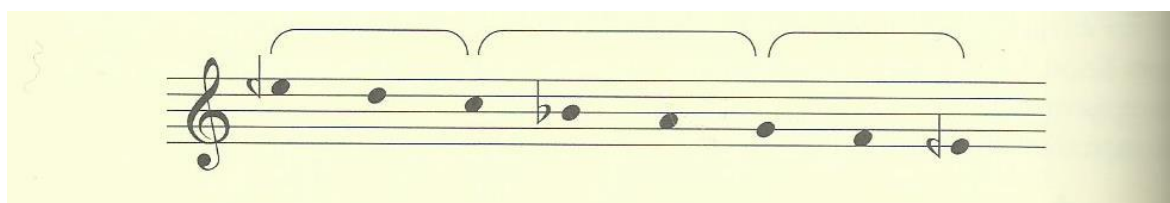


Όταν τώρα ο λέγετος λειτουργεί ως πλάγιος του δευτέρου, αξιοποιεί την πέμπτη της κλίμακας, δηλαδή το άνω ζω (εβίτζ), κάνοντας στάσεις σε αυτό. Όταν λειτουργεί ως μέσος

του τετάρτου, τότε το άνω ζω (εβίτζ) λειτουργεί ως εξής: στην κατιούσα φορά παίρνει ύφεση και εμφανίζεται σκληρό τετράχορδο δι – άνω νη (νεβά – γκερντανιέ) και πάλι:



Και στο πεντάγραμμο:



Δεσπόζοντες φθόγγοι, όταν ο ήχος χρησιμοποιεί διαζευγμένα τετράχορδα είναι οι φθόγγοι βου (σεγκιάχ), δι (νεβά), ζω (εβίτζ), ενώ όταν λειτουργεί ως μέσος του τετάρτου οι βου (σεγκιάχ), δι (νεβά), άνω νη(γκερντανιέ), εμφανίζοντας έτσι τη σχέση του με τον τέταρτο και τον πλάγιο του τετάρτου συγχρόνως.

Έλξεις σε ανιούσα κίνηση έχουμε τον φθόγγο πα (ντουγκιάχ) προς τον βου (σεγκιάχ), γα (τσαργκιάχ) προς τον δι (νεβά) και αν εργάζεται ως πλάγιος ήχος, τότε κε (χουσεϊνί) προς τον ζω (εβίτζ), ενώ ως μέσος του τετάρτου ζω (εβίτζ) προς τον φθόγγο νη (γκερντανιέ).

Έλξεις σε κατιούσα κίνηση έχουμε ύφεση στον φθόγγο ζω (εβίτζ) προς τον κε (χουσεϊνί). Πολλές φορές έλκεται το κε προς τον δι (νεβά) οπότε εμφανίζεται χρωματικό τετράχορδο μεταξύ δι (νεβά) και άνω νη (γκερντανιέ). Αυτή είναι η περίπτωση του χρωματικού λεγέτου (χουζάμ). Όταν ο λέγετος λειτουργεί ως πλάγιος του δευτέρου, το φαινόμενο αυτό, της ύφεσης της κορυφής του τετραχόρδου του, εμφανίζεται και στην τετραφωνία του, δηλαδή πάνω στο ζω (εβίτζ), και έχει ως αποτέλεσμα να βαρύνεται το άνω βου (τις σεγκιάχ ύφεση). Το ίδιο συμβαίνει και σε θέση αντίφωνη, δηλαδή το μέλος

οδεύει προς το κάτω ζω (αράκ), οπότε έχουμε βου ύφεση (σεγκιάχ) προς τον φθόγγο πα (ντουγκιάχ).

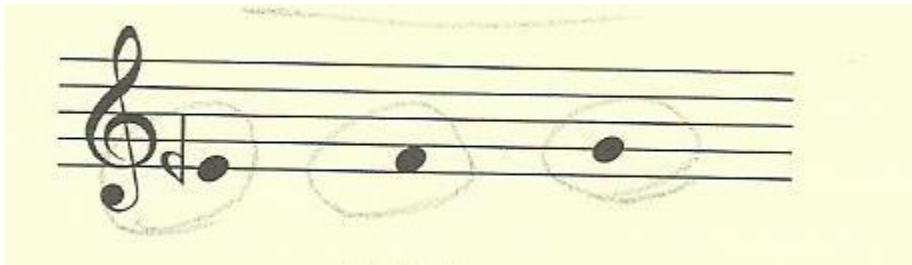
Καταλήξεις ατελείς στο δι (νεβά) και, όταν λειτουργεί ως πλάγιος, στο άνω ζω (εβίτζ) ή και στο κάτω ζω (αράκ). Όχι σπάνια, και στο πα, βάση του παρακλαδιού του στιχηραρικού τετάρτου ήχου. Εντελείς και τελικές στο βου (σεγκιάχ).

Το βασικό του ίσο είναι το βου (σεγκιάχ) και όταν πηγαίνει στον τέταρτο, τον πλάγιο του τετάρτου και τον πρώτο, τότε το ίσο μετακινείται αντίστοιχα στα δι (νεβά), νη (ραστ) και πα (ντουγκιάχ).

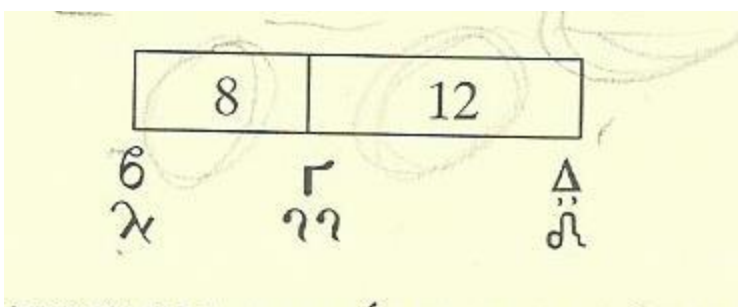
Ήχος	Δεσπόζοντες φθόγγοι					
ᾠ ᾠ ᾠ ᾠ ᾠ	ν ᾠ	ε λ	ᾠ ᾠ	ν' γ		
λέγετος Βδ ξ			ε λ	ᾠ ᾠ	ζ' λ	
ᾠ ᾠ ᾠ	π q			ᾠ ᾠ	ζ' λ	π' q
	ν ᾠ	π q	ε λ	ᾠ ᾠ	ζ' λ	ν' γ π' q

Οι τρεις αυτοί ήχοι έχουν συγγένεια τροπική και συνεργάζονται συστηματικά μεταξύ τους. Έτσι είναι φυσιολογικό οι δεσπόζοντες φθόγγοι, του οποιοδήποτε από τους τρεις, να εμφανίζονται ως θέσεις καταλήξεων των υπολοίπων. Στην πραγματικότητα, και στους τρεις ήχους είναι δυνατή η εμφάνιση καταλήξεων σε όλους ανεξαιρέτως τους φθόγγους που βρίσκονται στο κάτω μέρος του πίνακα.

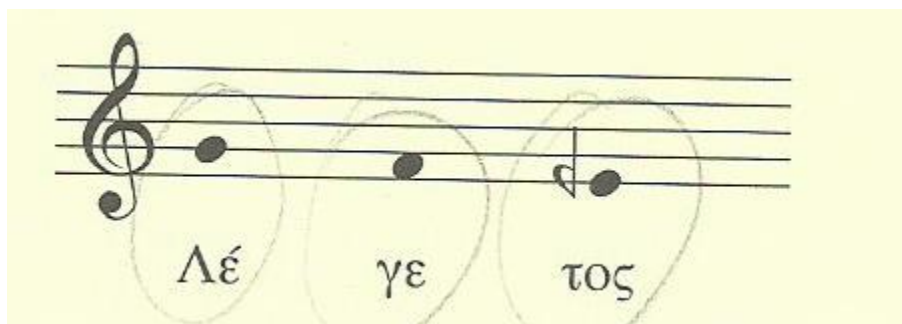
Ο Μαυροειδής από την άλλη πλευρά αναλύει και το μακάμ Σεγκιά και αναφέρει την ύπαρξη τριχόρδου σεγκιάχ. Η λέξη σημαίνει τρίτη νότα (Σα – γκιάχ), το τρίχορδο ανήκει στο μαλακό διάτονο και έχει την ακόλουθη δομή και φυσική θέση:



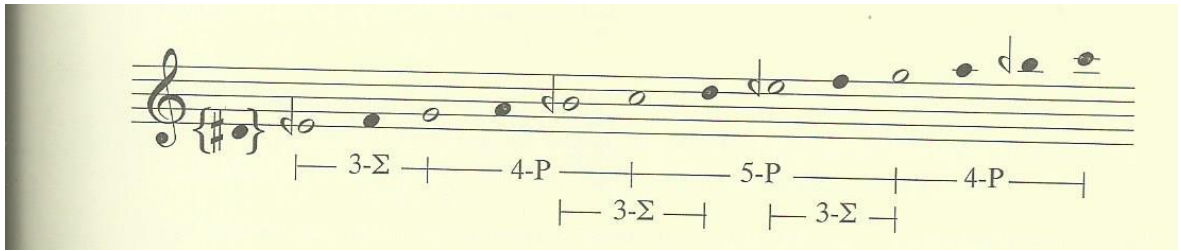
Θεμελιώνεται δηλαδή στη νότα μι ύφεση της οποίας το αραβικό όνομα είναι ακριβώς Σεγκιάχ. Αντιστοιχεί πλήρως στον ήχο της βυζαντινής μουσικής μέσω του τετάρτου ή λέγετο, κατά το σχήμα:



και καλύπτει την έκταση του απηχήματος του ήχου:



Βασική υπομονάδα του μακάμ σεγκιάχ είναι το τρίχορδο σεγκιάχ, το χρώμα του οποίου χαρακτηρίζει τις κατιούσες καταληκτικές φράσεις. Στη συνήθη αραβική εκδοχή του Σεγκιάχ ανιούσα θεμελιώνεται το τρίχορδο σεγκιάχ. Η βαθμίδα αυτή προβάλλεται έντονα και κατά τις κινήσεις γύρω από αυτήν έλκεται η υποκείμενη βαθμίδα προς αυτήν (αντί του ντουγκιάχ (πα), ενεργοποίηση του κιουρντί (βου). Ακολουθεί προς τα πάνω τετράχορδο ραστ από το γκερντανιέ (άνω νη) και τετράχορδο ραστ στο ραμάλ (άνω δι), μαζί με την εμφάνιση φράσεων σεγκιά στο άνω σεγκιάχ:



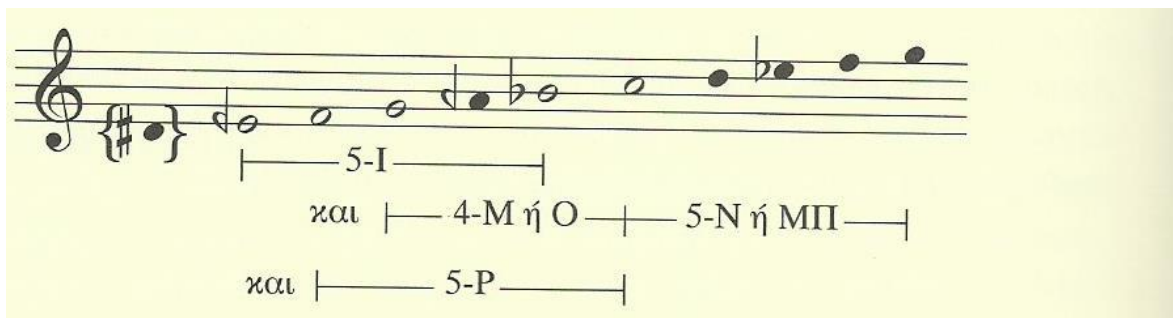
Κατά την τούρκικη εκδοχή, στο Σεγκιάχ μπορεί να αναπτυχθεί πλήρες πεντάχορδο σεγκιάχ ως την βαθμίδα εβίζ (άνω ζω). Σύμφωνα με ορισμένους θεωρητικούς στο σεγκιάχ θεμελιώνεται πεντάχορδο λεγέτου, με το «μαλάκωμα» του λα (κε ύφεση) της αρχικής κλίμακας. Να τονίσουμε εδώ πάντως ότι, παρά τον θεωρητικό αυτό προσδιορισμό, η μικρή ύφεση στο λα (κε) δεν πραγματοποιείται συνήθως στην πράξη: οι μουσικοί κατά κανόνα παίζουν ή ψάλλουν χουσεϊνί (κε φυσικό). Ακόμη στην τούρκικη εκδοχή του Σεγκιάχ, η έλξη του μουχαγιέρ (άνω πα) προς το άνω σεγκιάχ (άνω βου) παίρνει μονιμότερο χαρακτήρα στην ανιούσα κίνηση, με αποτέλεσμα την εμφάνιση του τετραχόρδου εβιτσαρά στο εβίτζ (άνω ζω):

Τέλος, στο γκερντανιέ (άνω νη) είναι δυνατή η εμφάνιση τετραχόρδου ραστ (με αναίρεση της δίεσης στο μουχαγιέρ (άνω πα) ή και μπουσελίκ (με ύφεση στο άνω σεγκιάχ).

Στην κατιούσα είναι πιο ενιαία τα πράγματα μεταξύ αραβικής και τουρκικής εκδοχής του μακάμ, καθώς υποχωρούν τα προηγούμενα φαινόμενα. Η τυπική κατιούσα του Σεγκιάχ περιλαμβάνει πεντάχορδο μπουσελίκ στο νεβά (δι), με αντικατάσταση του εβίτζ (ζω) από το ατζέμ (ζω ύφεση), και τρίχορδο σεγκιάχ στο σεγκιάχ (βου):



Και βέβαια, το πεντάχορδο πάνω στο νεβά (δι) αποκτά δομή μπεγιατί, αν θεωρήσουμε το λα χαμηλωμένο (κε ύφεση). Σε μια τέτοια περίπτωση, στο σεγκιάχ έχουμε τη θεμελίωση πενταχόρδου ιράκ, πενταχόρδου ραστ στο τσαργκιάχ (γα), ενώ εμφανίζεται πλήρης σειρά μπεγιατί από το νεβά (δι):



Ανακεφαλαιώνοντας λοιπόν, σύμφωνα με αυτό το θεωρητικό, το μακάμ Σεγκιάχ έχει αντίστοιχο στη βυζαντινή μουσική και είναι ακριβές ανάλογο του Λεγέτου ήχου της βυζαντινής μουσικής, όσο η έλξη ρε (πα) που γεννά το χρωματικό τετράχορδο έχει παροδικό χαρακτήρα – όσο δηλαδή η βαθμίδα αυτή είναι κινητή και ευαίσθητη στη φορά της κίνησης της μελωδίας. Στο μεν αραβικό Σεγκιάχ αντιστοιχεί προς το μέσο του τετάρτου, ενώ κατά την τούρκικη εκδοχή αναλογεί προς τον μαλακό διατονικό πλάγιο του δευτέρου.²²

²² Βλ. Μαυροειδή Δ. Μάριου, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο*, Αθήνα 1999, σελ. 124 – 130.

1.15 Σύνοψη και σύγκριση των απόψεων των θεωρητικών συγγραμμάτων

Πρώτα πρώτα όσον αναφορά την ονομασία του λεγέτου τα περισσότερα θεωρητικά αναφέρουν ότι είναι κλάδος του τετάρτου ήχου στο ειρμολογικό μέλος με βάση το φθόγγο βου (σεγκιάχ). Ο Παναγιώτης Αγαθοκλής ονομάζει τον λέγετο ήχο και διατονικό δεύτερο. Ο Κηλτζανίδης επίσης στο θεωρητικό του ονομάζει το Σεγκιάχ ότι είναι ήχος λέγετος, που είναι διατονικός δεύτερος και ξεκινά από το σεγκιάχ (βου), αλλά μπορεί να ξεκινά και από το εβίτζ (ζω). Τα θεωρητικά του Αποστόλου Κώνστα Χίου, του Σίμωνος Καρά, Χρυσάνθου, του Μάριου Μαυροειδή συγκλίνουν ότι ο λέγετος ήχος ονομάζεται και πλάγιος του δευτέρου διατονικός. Το μακάμ Σεγκιά που αντιστοιχεί με τον ήχο λέγετο τεκμηριώνεται κυρίως στο θεωρητικό του Στεφάνου Λαμπαδαρίου «Κρηπίζ», στον Κηλτζανίδη καθώς επίσης και στο θεωρητικό του Μάριου Μαυροειδή, το οποίο αναλύει με διάφορα παραδείγματα την κίνηση του λεγέτου ήχου κατά την τούρκικη και αραβική εκδοχή.

Ο ήχος λέγετος χρησιμοποιεί τις μαρτυρίες και τις φθορές του διατονικού γένους όπως ορίστηκαν στο διαπασών σύστημα. Όλα τα θεωρητικά αναφέρουν δεσπόζοντες φθόγγους και καταλήξεις του λεγέτου με βάση το φθόγγο βου (σεγκιάχ) ότι έχει ατελείς και εντελείς στους φθόγγους δι (νεβά), βου (σεγκιάχ), ενώ εντελείς και τελικές στο φθόγγο βου (σεγκιάχ).

Όσον αφορά το ήθος του λεγέτου ήχου όλοι οι συγγραφείς συμφωνούν στη φράση που αναφέρει ο Χρυσάνθος στο θεωρητικό του ότι δηλαδή το ήθος του τετάρτου ήχου σώζει χαρακτήρα πανηγυρικό, χορευτικό, ερωτικό. Δανείζεται από το Δώριο το αξιωματικό και το μεγαλοπρεπές, από το Λύδιο το παθητικό και ηδονικό, γι' αυτό ονομάστηκε και μιξολύδιος. Ο Δροβιανίτης μάλιστα τονίζει ότι το χορευτικό αναδύεται στο ειρμολογικό μέλος δηλαδή στον λέγετο ήχο. Τα περισσότερα επομένως θεωρητικά έχουν την βάση τους στην αρχαιοελληνική θεωρία και αντλούν πολλές πληροφορίες για το ήθος του κάθε ήχου της βυζαντινής μουσικής. Για παράδειγμα όλα σχεδόν τα θεωρητικά συγγράμματα αναφέρουν ότι ο λέγετος ήχος συνδέεται με τον μιξολύδιο, ο οποίος ήταν ένας από τους τρόπους του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού (δώριος, φρύγιος, λύδιος, μιξολύδιος). Ο Αβραάμ Εθυμιάδης επίσης αναφέρει στο θεωρητικό του ότι τα τρία γένη της βυζαντινής μουσικής βασίζονται στα ομώνυμα γένη της αρχαίας ελληνικής μουσικής που κι αυτά

προέκυπταν με τη μετακίνηση των φερομένων φθόγγων των τετραχόρδων αξίας $4/3$ ή $3/4$ μ. χορδής, όπου όμως οι φθόγγοι ακολουθούσαν πορεία από το οξύ προς το βαρύ δηλαδή αντίθετη με την καθιερωμένη σήμερα τάξη.²³

Επομένως, ο ήχος λέγετο συνδέται με το μακάμ Σεγκιά σύμφωνα με τα παραπάνω θεωρητικά διότι εμφανίζουν συγγενική μελωδική συμπεριφορά έχοντας ως βάση τον φθόγγο βου (σεγκιάχ). Η ύπαρξη επίσης του τριχόρδου σεγκιά της ανατολικής μουσικής, όπως αναφέρεται στο θεωρητικό του Μαυροειδή, αντιστοιχεί στην βυζαντινή μουσική με τον λέγετο ήχο ο οποίος εμπεριέχει το συγκεκριμένο τρίχορδο.

²³ Βλ. Αβραάμ Ευθυμιάδη, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Θεσσαλονίκη 1972, σελ. 234.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΗΧΟΙ – ΜΑΚΑΜ

2.1 Ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης των ανατολίτικων μακάμ

Η πλειονότητα των μουσικών ιδιωμάτων που εμφανίζονται στον ελλαδικό χώρο διατηρεί μια στενή συγγένεια με τις μουσικές παραδόσεις της Ανατολής. Η συγγένεια αυτή οφείλεται σε μια μακρά και πολυσύνθετη διαδικασία αλληλεπιδράσεων και ανταλλαγών με τη μεγάλη πολλαπλότητα στην τροπικότητα της μελωδίας. Με τον όρο τροπικότητα εννοούμε την πολυμορφία της μελωδίας σε ένα τροπικό σύστημα. Τα οθωμανοτουρκικά μακάμ αποτελούν βασικό συστατικό στοιχείο του μουσικού συντακτικού στον ελλαδικό χώρο και διατηρούν μία διαχρονική και μεγάλη συνάφεια με τους ήχους της ορθόδοξης εκκλησιαστικής παράδοσης²⁴. Η Κωνσταντινούπολη αναδείχτηκε κέντρο της μουσικής των λαών της Μεσογείου, αφού υπήρξαν πολλοί συνθέτες μουσικοί Τούρκοι, Έλληνες, Αρμένιοι, Εβραίοι, Πέρσες.

Στα τέλη του 17^{ου} αιώνα ο Μολδαβός Καντεμίρ σφράγισε την ανεξάρτηση της λόγιας οθωμανικής μουσικής από την αντίστοιχη περσική. Ο Καντεμίρ κάνει μια συστηματική επιτόπια έρευνα σε όλους τους γνωστούς τότε οργανοπαίχτες της Πόλης, καταγράφοντας τη μελωδική ανάπτυξη κάθε μακάμ, ουσούλ κτλ. Με βάση την έρευνα αυτή του Καντεμίρ - η οποία χάθηκε και το κείμενο είναι γνωστό από το θεωρητικό του Π. Κηλτζανίδη – υπήρξαν πολλοί οι υποστηρικτές του όπως ο Π. Χαλάτζογλου (1700), Κ. Μαρμαρηνός (1720), Απ. Κώνστας Χίος (τέλη 18^{ου} αιώνα), Στέφανος Δομέστιχος (αρχές 19^{ου} αιώνα), Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης (μέσα 19^{ου} αιώνα), Π. Κηλτζανίδης (τέλη 19^{ου} αιώνα)²⁵.

Στο θέμα της τροπικότητας της μελωδίας το σύστημα της βυζαντινής οκταηχίας προσφέρει πολύτιμα εργαλεία, όπως η ιεράρχηση των βαθμίδων σε σταθερές και κινούμενες, σε δεσπόζουσες ατελείς, εντελείς και τελικές καταλήξεις, η τεραχορδική ανάλυση ή η θεωρία των γενών, των συστημάτων, των χροών, των μελωδικών έλξεων, των τρόπων μεταβολής και πολλά άλλα²⁶. Ωστόσο, η οργάνωση σε οκτώ ήχους είναι αυ-

²⁴ Σκούλιος Μάρκος, *Τα ανατολικά μακάμ και ο ορθός τρόπος Ραστ*, Αθήνα 2014.

²⁵ Αλνγίζακης Αντώνιος, *Εκκλησιαστικοί Ήχοι και Αραβοπερσικά μακάμια*, Θεσσαλονίκη 1990, σελ. 34.

²⁶ Σκούλιος Μάρκος, *Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου, ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης* Αθήνα 2006.

στηρά προσαρμοσμένη στα μέτρα μιας συγκεκριμένης λειτουργικής πρακτικής μέσα από το μακραίωνα εκκλησιαστικό περιβάλλον που την καλλιέργησε. Η κατάταξη όμως πολύ διαφορετικών μελωδικών συμπεριφορών στην ίδια κατηγορία όπως για παράδειγμα τα παρακλάδια του τετάρτου ήχου δημιούργησε κάποια προβλήματα. Παρόλο που στις εν λόγω συμπεριφορές συνυπάρχουν διαφορετικές ατελείς, εντελείς και τελικές καταλήξεις, διαφορετικοί δεσπόζοντες φθόγγοι, χρησιμοποιούνται διαφορετικές έλξεις και οι κλίμακες τους πολλές φορές ανήκουν σε διαφορετικό γένος και υπακούουν σε διαφορετικό σύστημα. Ανάλογα με το μελικό είδος και την τροπική τους συμπεριφορά παρατηρούνται πολλές διαφοροποιήσεις και αυτό γίνεται ιδιαίτερα εμφανές στην αντιστοιχία των διαφορετικών περιπτώσεων με ανατολικά μακάμ, όπως στην περίπτωση μας το παρακλάδι του τετάρτου ήχου ο λέγετος αντιστοιχίζεται με το μακάμ Σεγκιάχ στην ανατολίτικη μουσική.

Η ορθόδοξη εκκλησιαστική ψαλτική παράδοση παραμένει στον ελλαδικό χώρο η μόνη παλαιά λόγια μουσική κληρονομιά με οργανωμένο τρόπο διδασκαλίας, της οποίας το θεωρητικό σύστημα μπορεί να αντιπαραβληθεί με τα αντίστοιχα των μεγάλων λογίων παραδόσεων της Ανατολής.²⁷

²⁷ Σκούλιος Μάρκος, *Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου, ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης* Αθήνα 2006, σελ.46.

2.2 Μουσικά χαρακτηριστικά των ήχων ως βάση τετραχόρδων

Σύμφωνα με τον μουσικολόγο Γρηγόριο Στάθη, οι θέσεις και το μελικό περιεχόμενό τους στη Βυζαντινή μουσική είναι το κυριότερο γνώρισμά της. Όλα τα βυζαντινά μέλη είναι κυρίως μια αλυσιδωτή σειρά αρμοδίων στο κάθε είδος θέσεων. Ακριβώς αυτές οι θέσεις είναι εκείνες που μας κάνουν να διακρίνουμε τα διάφορα είδη της ψαλμωδίας μεταξύ τους, γιατί μερικές από αυτές είναι χαρακτηριστικές στο κάθε είδος. Ακόμα οι θέσεις είναι οι ακίβδηλοι μάρτυρες της παραδόσεως στην ψαλτική τέχνη, όταν θέλουμε να παρακολουθήσουμε προς τα πίσω την καταγωγή των μελών που ψάλλονται σήμερα²⁸. Οι θέσεις κινούνται πάντοτε μέσα σ'ένα τετράχορδο ή πεντάχορδο της οκτωηχίας. Όταν βγαίνουμε έξω από το πεντάχορδο επάνω ή κάτω, ανάλογα με την έκταση και τη δομή της συνθέσεως, επαναλαμβάνονται οι θέσεις αυτές κατά το σύστημα του τροχού είτε με τη μετάθεση του μέλους. Στη δομή της κάθε συνθέσεως και στην εναλλαγή των θέσεων, πάρα πολλά εξαρτώνται από τη σχέση των ήχων μεταξύ τους και από τη διάκρισή τους σε κύριους και πλάγιος και μέσους, παραπλαγίους και παραμέσους, τριφώνους, τετραφώνους, πενταφώνους και επταφώνους. Το τετράχορδο είναι βασικό στοιχείο για την ύπαρξη και εξέλιξη μελωδικής πορείας του ήχου, εφόσον τα ηχητικά μόρια ενδιάμεσα του τετραχόρδου, από τον πρώτο μέχρι και τον τέταρτο φθόγγο, έχουν άθροισμα τριάντα (30) ηχητικών μορίων. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη λεγόμενη συμφωνία²⁹. Σύμφωνα είναι το διάστημα εκείνο που προκαλεί ευάρεστο και χαρούμενο άκουσμα στο αυτί του ανθρώπου, κάτι που εξαρτάται από το σωστό σύνολο των ηχομορίων που παρεμβάλλονται ενδιάμεσα του διαστήματος. Για να υπάρξει ως αυτόνομος ένας ήχος με τα ιδιαίτερα μουσικά χαρακτηριστικά του θα πρέπει να έχει ως δεδομένο το σχηματισμό ολόκληρης της κλίμακας, την σειρά δηλαδή οκτώ φθόγων, με βάση ένα φθόγγο και το χώρισμα αυτής σε δύο βασικά τετράχορδα: ένα που αρχίζει από τη βάση του και ονομάζεται βαρύ και ένα δεύτερο που περιλαμβάνει τους ψηλούς φθόγγους και ονομάζεται οξύ.

²⁸ Βλ. Στάθης Θ. Γρηγόρης, *Η εξήγηση της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας*, Αθήνα 2006, σελ.102 – 103.

²⁹ Βλ. Γαλάνης Α. Δημήτριος, *Μαθήματα βυζαντινής μουσικής*, Θεωρητικό – Πρακτικό μέρος, Α έκδοση, Πάτρα 2010, σελ. 115.

Ο λέγετος ήχος, όπως προαναφέραμε, θεμελιώνεται στη βάση με τον φθόγγο βου (σεγκιάχ) και τα συνεχή διαστήματά του από αυτή τη βάση βου (σεγκιάχ) προχωρούν κατά: ελάχιστο τόνο (8 μόρια), μείζονα (12 μόρια), και ελάσσονα (10 μόρια) αντί μείζονα τόνο με απλή ύφεση στο φθόγγο κε (χουσεϊνί), ώστε να προκύψει συμφωνία των 30 μορίων³⁰. Στους κύριους ήχους υπάρχουν μέλη που ξεκινά και τελειώνει η μελωδία τους δύο φωνές κάτω από την αρχική τους βάση και ονομάζονται μέσοι ήχοι. Ο λέγετος ήχος επομένως θεωρείται παρακλάδι του τετάρτου ήχου ΑΓΙΑ από τον φθόγγο ΔΙ (νεβά) και θεωρείται ως μέσος ήχος του με βάση το φθόγγο βου (σεγκιάχ) που βρίσκεται δύο φωνές κάτω από την αρχική του με βάση τον φθόγγο δι (νεβά). Πράγματι, αν από τον φθόγγο Δι (νεβά), τη δεύτερη βάση παραγωγής των ήχων, ανεβαίνουμε δύο φωνές, στον άνω Ζω (εβίτζ) ήχο δεύτερο, ο οποίος σχηματίζει τον πλάγιό του τέσσερις φωνές κάτω δηλαδή στον φθόγγο βου (σεγκιάχ) και σε σχέση με τον τέταρτο από τον δι (νεβά) λογίζεται ως μέσος του. Για το λόγο αυτό ο ήχος λέγετος ονομάζεται και πλάγιος του δευτέρου διατονικός.³¹

³⁰ Βλ. Γαλάνης Α. Δημήτριος, *Μαθήματα βυζαντινής μουσικής, Θεωρητικό – Πρακτικό μέρος*, Α έκδοση, Πάτρα 2010, σελ. 125 - 126.

³¹Βλ. Γεώργιος Ν. Κωνσταντίνου, *Θεωρία και πράξη της εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα 1997, σελ.111.

2.3 Η αντιστοιχία των μακάμ με τους ήχους της εκκλησιαστικής μουσικής

Μεταφέροντας την θεωρία παραγωγής των κύριων και πλαγίων ήχων από τους τόνους της κλίμακας, Ο Παναγιώτης Χαλάτζογλου αντιστοιχεί την βυζαντινή οκτωηχία με τα μακάμ των οκτώ πρώτων κύριων βαθμίδων. Δηλαδή η οκτωηχία διαμορφώνεται ως εξής:

οκτωηχία	νεβά	Τέταρτος	άγια
	τσαργκιάχ	Τρίτος	νανά
	σεγκιάχ	Δεύτερος	νεανές
	ντουγκιάχ	Πρώτος	ανανες
	ραστ	πλάγιος Τέταρτος	νεάγιε
	ιράκ	Βαρύς	άανες
	ασιράν	πλάγιος δεύτερος	νεέανες
	γιεγκιάχ	πλάγιος πρώτος	ανέανες

Άριστος γνώστης της εκκλησιαστικής πολυηχίας ο Κύριλλος Μαρμαρινός διακρίνει στην μελωδική πρόοδο των μακάμ της οθωμανικής μουσικής τα στοιχεία εκείνα που τα συνδέουν με τους ήχους και τα παρακλάδια τους³². Λαμβάνοντας υπόψη τον φθόγγο εισόδου και κυρίως τον φθόγγο κατάληξης, όπως επίσης τις βαθμίδες μέσω των οποίων κινείται και τα διαστήματα τα οποία δομούν την εφαρμοζόμενη κλίμακα, προσφέρει για κάθε τροπική δομή την αντιστοιχία προς ένα ήχο της εκκλησιαστικής μουσικής. Η διάκριση αφορά τόσο στους κύριους και πλάγιους ήχους όσο και σε παρακλάδια αυτών. Σε κάθε περίπτωση, όμως, η αντιστοιχία αυτή αποτελεί μια πολύ λεπτή διάκριση αφού ο σύνθετος χαρακτήρας ενός μεγάλου αριθμού μακάμ δεν επιτρέπει απόλυτους συσχετισμούς. Ο Κύριλλος αντιστοιχίζει, στην περίπτωση μας, το μακάμ Σεγκιάχ και το μουστεάρ (ζυγό) με τον ήχο δεύτερο (λέγετο). Οι τροπικές δομές που αντιστοιχούν στον

³² Βλ Σμάνης Η. Γεώργιος *Η εξωτερική μουσική και η θεωρητική της προσέγγιση*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2011, σελ. 387 – 388.

ήχο δεύτερο χρησιμοποιούν το φθόγγο σεγκιάχ (βου) τόσο ως φθόγγο εισόδου όσο και ως φθόγγο κατάληξης εφαρμόζοντας χρωματικά διαστήματα. Εξαιρούνται, δε, τα μακάμ Σεγκιάχ και Μουστεάρ που εμφανίζουν συμπεριφορά λεγέτου ήχου αφού πραγματοποιούν χαρακτηριστικές στάσεις στο ντουγκιάχ (πα), όπου, μάλιστα καταλήγει το μουστεάρ (ζυγός). Σε αυτό το σημείο είναι επιτακτική ανάγκη να επισημανθεί ότι το σημερινό μουστεάρ (ζυγός) τίθεται στον φθόγγο δι (νεβά) και θέλει τους φθόγγους γα και πα με δίεση. Επομένως, κατά την άποψή μου, με τα σημερινά δεδομένα δεν καταλήγει σε καμιά περίπτωση το μουστεάρ (ζυγός) στον φθόγγο πα (ντουγκιάχ). Αναφέρεται πιστεύω ενδιάμεση κατάληξη στον φθόγγο πα (ντουγκιάχ) για τον λέγετο ήχο (Σεγκιά).

Ο Παναγιώτης Κηλτζανίδης περιγράφει την αντιστοιχία της βυζαντινής οκτωηχίας προς τα μακάμ της ανατολικής μουσικής λαμβάνοντάς το ως τον φθόγγο αναφοράς. Κατά αυτόν τον τρόπο, το ντουγκιάχ (πα) αποτελεί την «πρώτη βάση»³³ του τροχού των κυρίων ήχων καθώς συνδέεται με τον πρώτο ήχο της εκκλησιαστικής μουσικής. Τέσσερις φωνές κάτω θεμελιώνεται ο τροχός των πλαγίων ήχων, αρχής γενομένης εκ του πλαγίου του πρώτου ήχου στην βαθμίδα γεγκιάχ (κάτω δι). Στον τροχό των κυρίων ήχων το σεγκιάχ (βου) αποτελεί βάση του δευτέρου ήχου, το τσαργκιάχ (γα) βάση του τρίτου ήχου και το νεβά (δι) βάση του τετάρτου ήχου. Αντίστοιχα, στον τροχό των πλαγίων ήχων το ασιράν (κάτω κε) αποτελεί βάση του πλαγίου δευτέρου ήχου, το ιράκ (κάτω ζω) βάση του βαρέως και το ραστ (νη) βάση του πλαγίου τετάρτου ήχου³⁴. Ο Κηλτζανίδης αντιστοιχεί το μακάμ Σεγκιάχ στον δεύτερο ήχο. Για το λόγο αυτό και στο θεωρητικό του - όπως επισημάνθηκε στο πρώτο κεφάλαιο - ονομάζει τον λέγετο ήχο ως διατονικό δεύτερο ήχο.

³³ Βλ. Κηλτζανίδης Παναγιώτης Προυσσαεύς *μεθοδική διδασκαλία θεωρητική τε και πρακτική* Κωνσταντινούπολη 1881, σελ. 20

³⁴ Βλ Σμάνης Η. Γεώργιος *Η εξωτερική μουσική και η θεωρητική της προσέγγιση*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2011, σελ. 427 – 429.

ῥ	ῥ Τίχ χοουεῖν
ῥ	ῥ Τίχ Νεβὰ
ῥ	ῥ Τίχ ἱαργκιὰχ
ῥ	ῥ Τίχ σεγκιὰχ
ῥ	ῥ Μουχαγιέρ
ῥ	ῥ Γασρδανὲ
ῥ	ῥ ἔβιζ
ῥ	ῥ Χουσεῖν
ῥ	ῥ Νεβὰ
ῥ	ῥ ἱαργκιὰχ, ἐλάχισος.
ῥ	ῥ Σεγκιὰχ, ἐλάσσων.
ῥ	ῥ Διογκιὰχ, μείζων καὶ ἀρχὴ τῶν χ. Μακαρίων καὶ τῶν κατ' ἡμᾶς ἔχων.
ῥ	ῥ ῥίστ
ῥ	ῥ Ἄρακ
ῥ	ῥ Ἀσφράν
ῥ	ῥ Γεγκιὰχ

2.4 Μακάμ και τροπικότητα

Το θεωρητικό μουσικό σύστημα των μακάμ έχει ως σκοπό την κωδικοποίηση μονοφωνικών συνθέσεων. Ανήκει στα τροπικά μουσικά συστήματα, κατηγοριοποίηση η οποία αναφέρεται στον τρόπο ανάπτυξης σύμφωνα με τον οποίο οι μελωδίες αναπτύσσονται στα πλαίσια συγκεκριμένων τρόπων. Οι τρόποι αυτοί, γνωστοί ως μακάμ, συγκροτούν ουσιαστικά την οργάνωση ενός συνόλου μελωδικών γνωρισμάτων και ιδιαιτεροτήτων³⁵.

Σ' ένα πρώτο επίπεδο θα μπορούσαμε να προσεγγίσουμε την έννοια της τροπικότητας παραλληλίζοντας τη μελωδία με το λόγο: η μελωδία, δίνοντας αίσθηση ανάπτυξης όπως εκείνη του λόγου, χαρακτηρίζεται από στοιχεία σημαντικά για τη μελέτη της, όπως η είσοδος και η τελική κατάληξή της, που αναδεικνύονται με αυτόν τον τρόπο ως σημαντικές και αναγνωρίσιμες θέσεις της (δεσπάζοντες φθόγγοι). Εξάλλου σημαντικά στοιχεία της συνιστούν οι έλξεις κάποιων βαθμίδων από άλλες, που δίνουν στον ακροατή αίσθηση «φυσικής ροής» της κίνησης της μελωδίας, καθώς και συγκεκριμένες φράσεις, γνωστές ως ιδιαίτερες θέσεις των μακάμ.

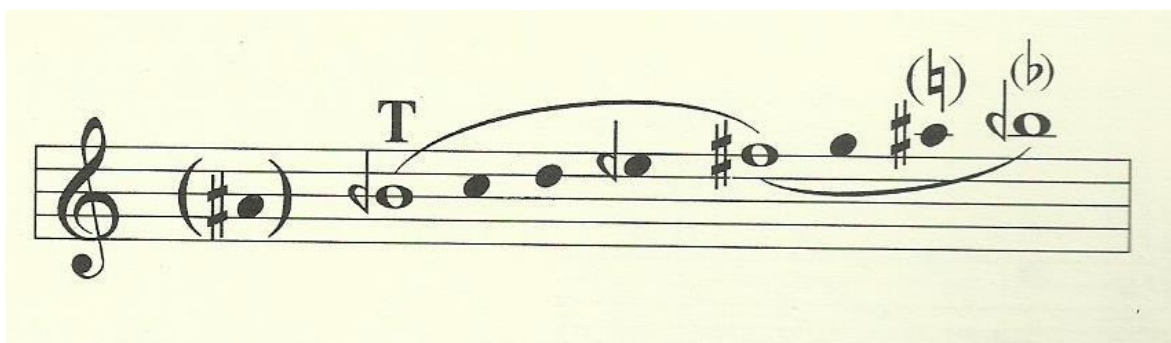
Η έννοια του μακάμ δεν ταυτίζεται με την έννοια της κλίμακας³⁶. Έτσι για την παρουσίαση ενός μακάμ, στην περίπτωσή μας του σεγκιάχ, απαιτούνται όλα τα στοιχεία εκείνα που είναι απαραίτητα για την περιγραφή τους, δηλαδή τα στοιχεία εκείνα που αφορούν την κλίμακα (βάση, τετράχορδα που θα χρησιμοποιηθούν, δεσπάζοντες φθόγγοι και έκταση ανάπτυξης της μελωδίας που αφορούν την πορεία (κίνηση) της μελωδίας (η είσοδος, η σειρά ανάπτυξης των τετραχόρδων και η κατάληξη) καθώς και άλλα που χαρακτηρίζουν τα μακάμ (έλξεις, οι ιδιαίτερες φράσεις και οι δευτερεύουσες συμπεριφορές που μπορεί να ακολουθεί η μελωδία κατά την ανάπτυξή της.³⁷

³⁵ Βλ. Σκούλιος Μάρκος, *Τα ανατολικά Μακάμ και ο «ορθός» τρόπος Ραστ*, Αθήνα 2014 σελ. 9 – 10.

³⁶ Βλ. Σκούλιος Μάρκος, *Μουσική (και) Θεωρία*, εκδόσεις ΤΛΠΜ Άρτα 2009.

³⁷ Βλ. Ευγένιος Βούλγαρης – Βασίλης Βανταράκης *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου, σμυρνάϊκα και πειραιώτικα ρεμπέτικα* εκδόσεις Fagotto, Αθήνα 2006, εισαγωγή σελ.15-26.

Στο σύστημα αυτό χρησιμοποιεί αυστηρά το «δισ διαπασών» της αρχαίας ελληνικής μουσικής, που είναι η συνήθης έκταση της ανθρώπινης φωνής. Τα διαστήματα 9, 8, και 5 θεωρούνται τόνοι και αντιστοιχούν με τους μείζονα, ελάσσονα και ελάχιστο τόνο της βυζαντινής μουσικής. Το διάστημα 4 αντιστοιχεί με το ημιτόνιο (6 στη βυζαντινή) και το διάστημα 12, 13 (14, 20 στη βυζαντινή) με το τριημιτόνιο. Οι αντιστοιχίες οθωμανικής και βυζαντινής μουσικής δεν είναι απόλυτες, αλλά στην πράξη αποδεικνύονται οι ίδιες. Στην περίπτωση μας, το μακάμ σεγκιάχ (ήχος πλάγιος του δευτέρου διατονικός «λέγετος»)³⁸ ως προς τον τρόπο συμπεριφοράς του και πάνω στην βάση στην οποία παράγεται, αναπτύσσεται ως εξής:



49

2.5 Η οκταηχία, η παραγωγή των ήχων και θεωρητική προσέγγιση του ήχου λεγέτου

Όπως προαναφέραμε, πολλοί είναι οι ρωμιοί ερευνητές που ανέλυσαν το τροπικό σύστημα των μακάμ με όρους της τροπικής θεωρίας της οκταηχίας. Το τροπικό σύστημα που πραγματεύονται είναι στην πράξη αυτό της λόγιας παράδοσης της οθωμανικής περιόδου. Πρώτος ο μολδαβός Καντεμίρ υπήρξε ισότιμα κοινωνός της ρωμαϊκής, της οθωμανικής και της ευρωπαϊκής παιδείας. Η οπτική της ανάλυσής του λάμβανε θέση από την σκοπιά της μουσικής πράξης μάλλον παρά από εκείνην της καθαρής θεωρίας. Το θεωρητικό του έργο συνέχισαν σημαντικοί αναλυτές όπως ο Yekta, ο οποίος μαθήτευσε για ένα χρόνο δίπλα στον Ιάκωβο Ναυπλιώτη, επηρεάστηκε από την επαφή του με τον ρωμιο πρωτοψάλτη στην επιλογή του να επανεισαγάγει την ακριβή διαστηματική και τετραχορδική ανάλυση των τρόπων. Τα στοιχεία αυτά είναι βασικά χαρακτηριστικά της αρχαιοελληνικής καθώς και της διαδόχου της μεσανατολικής τροπικής θεώρησης, τα οποία είχε επαναφέρει στην βυζαντινή θεωρία ο Χρύσανθος, ο οποίος και αυτός με τη σειρά του φαίνεται να επηρεάστηκε από το οθωμανικό τροπικό σύστημα σε καινοτομίες του όπως ο επαναπροσδιορισμός των βάσεων πρώτου, δευτέρου και πλαγίου δευτέρου ήχων στις θέσεις των σχετικών μακάμ.³⁹

Στην εκκλησιαστική μουσική η παραγωγή της οκταηχίας στηρίχτηκε κυρίως στον τροχό (στο διά πέντε σύστημα) και όχι στο διαπασών σύστημα. Οι εκκλησιαστικοί μουσικοί δημιούργησαν την οκταηχία και την ενέταξαν όσον αφορά στην παραγωγή και στις σχέσεις που την διέπουν, σε ένα διατονικό πεντάχορδο. Εξ' «ανάγκης», το πεντάχορδο αυτό έχει τέσσερις φθόγγους, εν δυνάμει βάσεις ήχων, πάνω από τη βάση του, τον πρώτο φθόγγο. Γι' αυτό και η δημιουργία μόνο τεσσάρων κυρίων ήχων (προς τα πάνω πορεία βάση παραγωγής) ήταν δυνατή και κανενός άλλου περισσότερο, και αυτοί οι κύριοι ήχοι, μόνο άλλους τέσσερις πλαγίους ήχους (προς τα κάτω πορεία).⁴⁰

³⁹ Βλ. Σκούλιος Μάρκος, *Τα ανατολικά Μακάμ και ο «ορθός» τρόπος Ραστ*, Αθήνα 2014, σελ. 105.

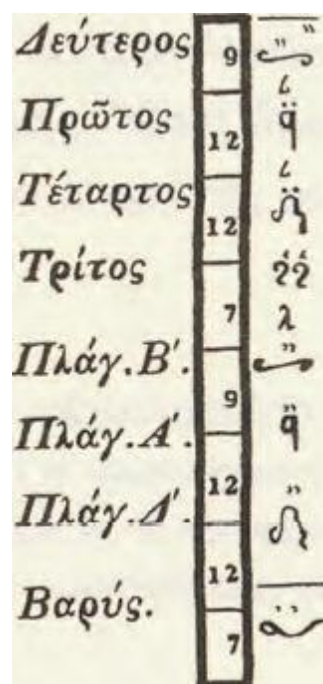
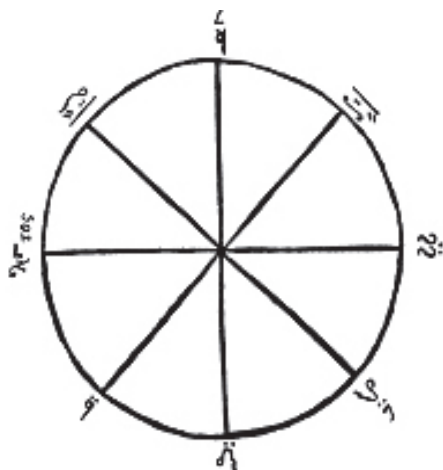
⁴⁰ Βλ. Γεώργιος Ν. Κωνσταντίνου, *Θεωρία και πράξη της εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα 1997, σελ.68.

Οι ήχοι όμως αυτοί μπορούσαν να δημιουργήσουν τους διάφορους κλάδους τους, κυρίως τους μέσους και τους διφώνους τους. Τα μουσικά συγγράμματα (παλαιάς και νέας γραφής) περιέχουν στο δεύτερο ήχο και διατονικές και χρωματικές συνθέσεις. Στο διατονικό δεύτερο οι συνθέσεις παρασημαίνονται με μαρτυρία ήχου στην αρχή τόσο του λεγέτου όσο και του δευτέρου και με χρήση των μαρτυριών των ήχων του διατονικού γένους στις ενδιάμεσες καταλήξεις. Πολλά από τα σύντομα μέλη του τετάρτου ήχου (κανόνες, αυτόμελα κ.ά.) ψάλλονται σε έναν ήχο ο οποίος έχει βάση τον φθόγγο βου τον λέγετο. Αυτός ο ήχος δεν είναι βέβαια τέταρτος ήχος αλλά έχει σχέση με αυτόν, είναι μέσος του, έχει τη βάση του δηλαδή στον μέσον κυρίου (τετάρτου) και πλαγίου (πλαγίου του τετάρτου). Αυτό δηλώνει και η δίφωνη κατάβαση στη μαρτυρία του ήχου. Συνήθως αναγράφεται στις συνθέσεις το όνομα του ήχου (ήχος λέγετος) , σε κάποια όμως άλλα παπαδικά μέλη ή καλλοφωνικούς ειρμούς αναγράφεται ή ήχος λέγετος ή ήχος δεύτερος διατονικός ή ακόμη και πλάγιος του δευτέρου διατονικός. Παράλληλα, ο δεύτερος και ο πλάγιός του μπορεί να είναι μεν καθορισμένοι στην εκκλησιαστική οκταηχία ως χρωματικοί ήχοι, όσον αφορά κυρίως τα κείμενα των ακολουθιών μουσικά όμως υπάρχουν και στο διατονικό γένος ως αυτοτελείς ήχοι κυρίως στις παπαδικές συνθέσεις (δευτέρος διατονικός, πλάγιος του δευτέρου διατονικός ή λέγετος). Ψάλλοντας επομένως μέλη που ανήκουν στον τέταρτο ήχο ως ποιητικό κείμενο, χρησιμοποιούν μουσικά την κλίμακα του λεγέτου ήχου και, εξαιτίας μελωδικών συμπεριφορών και κινήσεων γύρω από τη δίφωνη του ήχου (στον δι νεβά), ζητούν χαμηλότερο τον φθόγγο κε (χουσεϊνί) αποκτώντας έτσι ποιότητα χρωματικού νεανές (δευτέρου ήχου).⁴¹

Οι παλαιότεροι μουσικοί πριν τη μεταρρύθμιση του 1814 των τριών δασκάλων παράγουν διατονικά την οκταηχία δημιουργώντας ήχους δεύτερο και πλάγιο του δευτέρου με διατονικά διαστήματα, συνθέσεις των οποίων συναντώνται στην παπαδική μελοποιία και στο καλοφωνικό ειρμολόγιο.⁴²

⁴¹Βλ. Γεώργιος Ν. Κωνσταντίνου, *η διαστηματική προσέγγιση των χρωματικών ήχων*

⁴² Βλ. Γεώργιος Ν. Κωνσταντίνου, *η διαστηματική προσέγγιση των χρωματικών ήχων*



Η ψαλμώδηση του λεγέτου από τον βου (σεγκιάχ) έχει τρεις πορείες, ανάλογα δηλαδή με τη μελωδική συμπεριφορά του μουσικού κομματιού και τους δεσπύζοντες φθόγγους:

Στην πρώτη πορεία του, κυριαρχεί στη μελωδία η διφωνία όπου δεσπύζει ο φθόγγος δι (νεβά), πηγαίνει συνήθως στον άγια από τον δι (κανόνες, στιχολογίες, αυτόμελα κλπ. του τετάρτου ήχου) μετάβαση που παρατηρείται στους περισσότερους ήχους της ψαλτικής.

Στην δεύτερη πορεία του λεγέτου, κυριαρχεί σε συνθέσεις η διφωνία και ο φθόγγος δι (νεβά), όμως οι μουσικές φράσεις είναι τέτοιες που στρέφονται περί τον δι και ζητούν τον φθόγγο κε (χουσεϊνί) αρκετά χαμηλωμένο έχοντας άκουσμα χρωματικού νεανές. Η περίπτωση αυτή μπορεί να ενταχθεί στα γραφόμενα του μεγάλου θεωρητικού:⁴³

§241: «Χρῶμα λέγεται εἰς τὴν Μουσικὴν ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον δύναται νὰ βάψῃ τὴν γινομένην ποιότητα ἀπὸ τοὺς φθόγγους τῆς διατονικῆς κλίμακος, καὶ νὰ παράξῃ ποιότητα, ἔχουσιν ἥθος διάφορον · [...] καὶ μία μόνη ὕφεσης δύναται νὰ χρωματίσῃ τὴν σειρὰν τῶν φθόγγων τοῦ τετραχόρδου, καὶ νὰ τὸ καταντήσῃ νὰ φαίνεται πάντῃ διάφορον · πολλῶν δὲ μᾶλλον, ὅταν εἶναι καὶ δύο».

⁴³ Βλ. Χρυσάνθου εκ Μαδύτων, *Θεωρητικό Μέγα της μουσικής*, Τεργέστη 1832, σελ. 104, 173.

§386: «Μία δίεςις ἢ μία ὕφεσις ἐν ἐνὶ τετραχόρδῳ σύ-

στημα φθορᾶς οὐ ποιοῦσιν · ὅθεν μετὰ ταύτας οὐδὲ λύσις ζητεῖται. Ὅταν δὲ ἡ δίεσις ἢ ἡ ὕφεσις διαρκοῦσιν ἀπ’ ἀρχῆς τοῦ μέλους ἕως τέλους, μὴ περιεχόμεναι εἰς τὴν κλίμακα τοῦ ἤχου, τότε παρὰ τὴν μαρτυρίαν τοῦ ἤχου κεῖται ὁ φθόγγος μὲ τὴν δίεσιν ἢ τὴν ὕφεσιν».

§239: «Ἡ δίεσις καὶ ἡ ὕφεσις ἕως οὗ δὲν ἀπαγγελθῶσιν, δὲν ἀλλάζουσι τὴν ποιότητα τῶν φθόγγων. Οἶον, ἐν τοῖς παβου γὰρ δι Ζω διαστήμασιν, εἰ μὲν στρέφομαι εἰς τοὺς φθόγγους πα βου γὰρ δι, καὶ ποιήσω τὴν κατάληξιν εἰς τὸν δι, ὁ φθόγγος δι δείχνει ποιότητα τοῦ ἁγία · εἰδὲ ἐγγίσω καὶ ὀλίγον τὴν ὕφεσιν κε, ὁ δι δείχνει ποιότητα νεα νες [πλαγίου ἤχου]». Κάτι ἀνάλογο σημαίνει καὶ στὴν πορεία τοῦ Λεγέτου (Δευτέρου διατονικοῦ) ὅταν ἡ μελωδία «ἐγγίσει» τὸν φθόγγο κε ἐν ὕφεσει. Ὁ δι δείχνει ποιότητα νεα νες [κυρίου ἤχου]. Εἶναι θὰ λέγαμε ἢ εἰδοποιὸς διαφορὰ μεταξὺ χροᾶς (διατονικῆς ἢ χρωματικῆς) καὶ χρωματικοῦ γένους.⁴⁴

Στὴν τρίτη πορεία τοῦ λεγέτου ἤχου, δεσπάζει ἡ βάση τοῦ ἤχου ἀλλὰ ἡ μελωδία θέλει νὰ ἀναδειχθεῖ τόσο ἡ κορυφή τοῦ τετραχόρδου (φθόγγος κε) ὅσο καὶ ἡ τετραφωνία τοῦ ἤχου με τὰ χαρακτηριστικὰ ἐλκτικά ιδιώματά της (μελωδικὰ μουσικὰ σχήματα πλαγίου ἤχου ἢ κυρίου ἀπὸ χαμηλὴ βάση). Ἡ θέση τοῦ κε (χουσεῖνί), ὡς κορυφή τετραχόρδου τοῦ λεγέτου ἀπὸ τὸν βου (σεγκιάχ), καθορίζει τὸ διάστημα δι – κε ὡς ελάχισσονα τόνο (ὅπως καὶ τὸ διάστημα πα – βου στο τετράχορδο ζω – βου τοῦ διατονικοῦ βαρέως ἤχου). Ἡ παρασήμενση αὐτῆς τῆς περίπτωσης προσεγγίστηκε εἴτε με χρῆση τῆς ὕφεσης στὸν φθόγγο κε (χουσεῖνί), εἴτε με φθορά τοῦ δευτέρου στὸ δι (νεβά). Ἡ βάση τοῦ λεγέτου εἶναι ἡ βάση καὶ τοῦ δευτέρου καὶ τοῦ βαρέως καὶ τοῦ πλαγίου τοῦ δευτέρου, ὡς ἐκ τῆς χρωματικῆς ἢ διατονικῆς φθορίσεώς των.⁴⁵

Ἡ ἀντίληψη τοῦ Χρυσάνθου ὅτι ὁ ἤχος «ἢ οὐδέν ἢ ὀλίγον διαφέρει» ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο ἐλληνικὸ τρόπο⁴⁶ ἔχει σημασία, γιὰ τὴν βάση τῆς κλίμακας μπορεῖ νὰ κριθεῖ ἡ σχέση των ἀρχαίων ἐλληνικῶν τρόπων με τοὺς βυζαντινοὺς ἤχους. Βάση σχηματισμοῦ τῆς κλίμακας,

⁴⁴ Βλ. Χρυσάνθου ἐκ Μαδύτων, *Θεωρητικὸ Μέγα τῆς μουσικῆς*, Τεργέστη 1832, σελ. 103

⁴⁵ Βλ. Κ. Ψάχου, *Ἡ ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚῆ Τῆς ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ*, Αθήνα 1917 σελ. 143

⁴⁶ Βλ. Χρυσάνθου ἐκ Μαδύτων, *Θεωρητικὸ Μέγα τῆς μουσικῆς*, Τεργέστη 1832, σελ. 125

τόσο στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ μουσικὴ ὅσο καὶ στὴ βυζαντινὴ εἶναι τὸ τετράχορδο, πού, ὅπως ξέρουμε, εἶναι σειρά τεσσάρων φθόγγων, πού περικλείουν ἀνάμεσά τους τρία

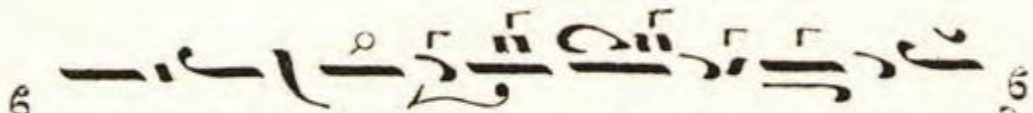
διαστήματα. Ο ήχος λέγετος αναλογεί με τον τρόπο δώριο διατονικό.⁴⁷ Δεν συμφωνούν βέβαια όλοι οι θεωρητικοί συγγραφείς με αυτές τις αντιστοιχίες γιατί άλλοι λένε ότι και ο πρώτος ήχος ήταν ο δώριος, ενώ ο τέταρτος ήχος ο μιζολύδιος.

Ο ήχος λέγετος που θεμελιώνεται στον φθόγγο βου (σεγκιάχ) ονομάζεται όπως προαναφέραμε και ήχος δεύτερος διατονικός που είναι εκτός εκκλησιαστικής οκταηχίας, εντούτοις βρίσκεται στην παραγωγή των ήχων με τη μέθοδο του Τροχού. Εκ φύσεως το κε (χουσεϊνί) είναι χαμηλωμένο στον λέγετο όπως και στο βαρύ εκ του ζω (αράκ) διότι έχει τα ίδια ακριβώς διαστήματα. Το πρόβλημα λοιπόν των διατονικών πλαγίου του δευτέρου ή λεγέτου και δευτέρου χαμηλού, για τη δημιουργία τελείου τετραχόρδου από τη βάση του ήχου, αντιμετωπίστηκε με το σημείο αλλοιώσεως την ύφεση στην κορυφή του τετραχόρδου ή άλλοτε με τη φθορά του δευτέρου ήχου. Με αυτή την λογική, σε πολλές συνθέσεις του λεγέτου που αφορούν τον φθόγγο κε (χουσεϊνί), η ίδια μελωδική γραμμή μπορεί να παρασημανθεί με διαφορετικούς τρόπους:

⁴⁷ Ο Απόστολος Βαλληνδράς τονίζει ότι η ποικιλία των τρόπων και των γενών της αρχαίας ελληνικής μουσικής εξαρτάται από τη θέση του ανόμοιου διαστήματος στο τετράχορδο (ημιτόνιο, τριημιτόνιο, δίτονο). Πιο συγκεκριμένα όταν το ανόμοιο διάστημα βρισκόταν στο τέλος του τετραχόρδου ο τρόπος λεγόταν δώριος (κε – δι – γα – βου), όταν βρισκόταν στη μέση λεγόταν φρύγιος (δι – γα – βου – πα) κι όταν βρισκόταν στην αρχή λεγόταν λύδιος.

Επειδή όμως σχημάτιζαν τους τρόπους παίρνοντας ως βάση καθέναν από τους τέσσερις φθόγγους του τετραχόρδου συμπλήρωναν και έναν ακόμα τρόπο με βάση τον τέταρτο φθόγγο του τετραχόρδου δίνοντάς του το όνομα μιζολύδιος (βου – πα – νη – ζω).

Όταν το ανόμοιο διάστημα ήταν ημιτόνιο (οπότε τα άλλα δύο ήταν τόνοι) ο τρόπος ανήκε στο διατονικό γένος. Όταν ήταν τριημιτόνιο (οπότε τα άλλα δύο ήταν ημιτόνια) ανήκε στο χρωματικό γένος και όταν ήταν δίτονο (οπότε τα άλλα δύο ήταν τέταρτα του τόνου) ανήκε στο εναρμόνιο γένος.



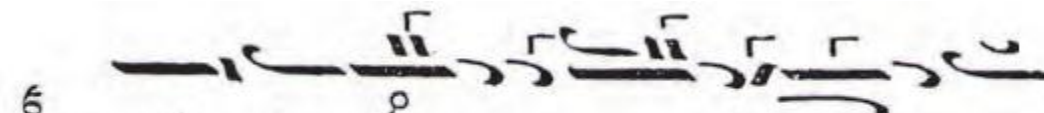
 6 7c Aλ λη λου ου ου ι ι ι ι α 6 7c



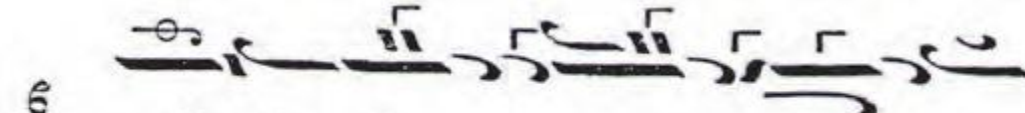
 6 7c Aλ λη λϝ ϝ ι ι ι ι α 6 7c



 6 7c α λλη λϝ ϝ ι ι ι ι α



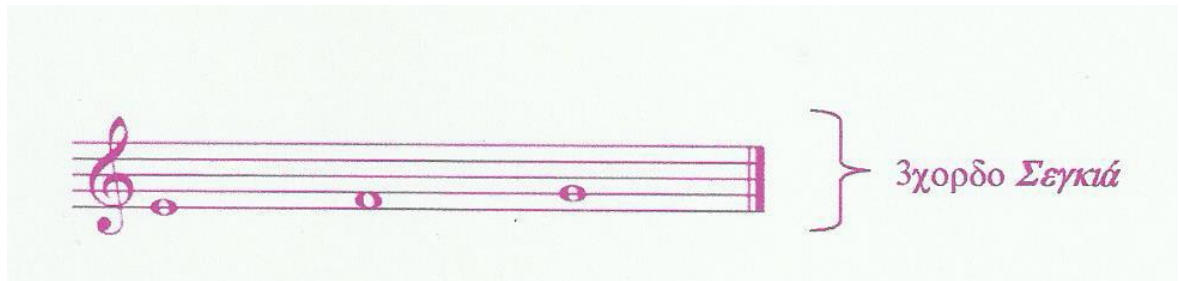
 6 7c Aλ λη λϝ ϝ ϝ ι ι ι ι α



 6 7c Aλ λη λϝ ϝ ι ι ι ι α

2.6 Η μελωδική πορεία του μακάμ Σεγκιάχ

Ο λαϊκός δρόμος σεγκιά θεμελιώνεται στην τονική του μι (βου – σεγκιάχ) και εκτείνεται ως τρίχορδο έως και το σολ (δι – νεβά) ως εξής:



Αυτή λοιπόν είναι και η βασική δομική του υπομονάδα η οποία έχει διατονικό χαρακτήρα και τριχορδική μορφή. Ως προσαγωγέας του σεγκιάχ χρησιμοποιείται το ρε δίεση (πα – ντουγκιάχ δίεση), ευρισκόμενο δηλαδή πάντοντε σε απόσταση ημιτονίου από την βασική τονική. Επαναλαμβανόμενες κινήσεις γύρω από το σολ (δι – νεβά) είναι πιθανό να ζητήσουν όξυνση του φα (γα – τσαργκιάχ), καθώς και φράσεις που απλώς αγγίζουν το σι (ζω – εβίτζ) και επιστρέφουν χωρίς να το προσπερνούν να ζητούν βάρυνσή του με ύφεση. Η συμπεριφορά του εν λόγω μακάμ στην περιοχή πάνω από το σολ (δι – νεβά), καθώς σήνηθες είναι το φαινόμενο της δόμησης πενταχόρδου ραστ έως και το άνω ρε (άνω πα – μουχαγιέρ), το οποίο συμπεριφέρεται κατά τα πρότυπα της διατονικής συμπεριφοράς⁴⁸ του σι (ζω – εβίτζ), το οποίο βαραίνει στην κάθοδο. Παρακάτω παραθέτουμε ένα παράδειγμα τραγουδιού της Ρίτας Αμπατζή *Ο ψύλλος* με αυτή την μελωδική ανάπτυξη.

το — τρυ φε ρο — σου το — κορ μι — να — στο κεν τω — με πο — νο

το — τρυ φε ρο — σου το — κορ μι — να — στο κε ντω — με πο — νο

Ο ψύλλας Σταύρος Παντελίδης-Ρίτα Αμπατζή (1932)

⁴⁸ Βλ. σημειώσεις από το μάθημα θεωρία II του ΤΛΠΜ του Ανδρικού Νίκου, απόσπασμα από το προς έκδοση βιβλίο *Οι Λαϊκοί Δρόμοι στο Μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι – Σχεδιάσμα Λαϊκής Τροπικής Θεωρίας* σελ.94

Η καταρχήν βεβαρυμένη εκδοχή της βαθμίδας παραγωγής του σεγκιάχ (μι ύφεση) συμπαρασύρει και τις αντίστοιχες βαθμίδες που βρίσκονται μία 4^η λα (κε – χουσεϊνί) με ύφεση και μία 5^η ψηλότερα του σι (ζω – εβίτζ) με ύφεση. Εξυπακούεται φυσικά πως η βάρυνση των εν λόγω βαθμίδων θα πρέπει να είναι ανάλογη και ισόποση με την αντίστοιχη πρωταρχική της βάσης παραγωγής, ώστε να σχηματίζονται καθαρά διαστήματα 4^{ης} και 5^{ης}.

Η έννοια της κλίμακας βέβαια δεν έχει καμία χρηστική αξία. Η ξεχωριστή περίπτωση του οθωμανικού Seyir (σεγίρ), της πορείας ανάπτυξης δηλαδή του μακάμ, αποτελεί μια ιδιαίτερα εξελιγμένη έννοια στο θέμα της πλοκής της μελωδίας. Το Seyir σε συνδυασμό με τη βαθμίδα εισόδου, προσδιορίζει μια χρονική ιεραρχία στις φάσεις ανάπτυξης του τρόπου. Το ευρέως διαδεδομένο δυτικό μοντέλο αντίληψης της τροπικότητας ως ενός συνόλου κλιμάκων οκτάβας με σταθερά διαστήματα, δεν βρίσκει εφαρμογή στις μεγάλες λόγιες ανατολικές μουσικές παραδόσεις. Υπάρχει μεγάλη ποικιλία στον αριθμό των χρησιμοποιούμενων βαθμίδων, πολλαπλότητα των εν χρήσει φυσικών διαστημάτων και ρευστότητα της τονικότητας των βαθμίδων μέσω ποικίλων μηχανισμών έλξεων και υφολογικών λεπτομερειών⁴⁹. Κάθε μακάμ έχει ιδιαίτερες χαρακτηριστικές φράσεις και η μονοφωνία με την ευλυγισία της φωνητικής επιτέλεσης διαμορφώνει πλήθος μικροδιαστημάτων, γκλισάντων και ταλαντώσεων. Παρόλα αυτά στην ανάλυση του μακάμ σεγκιάχ θα χρησιμοποιήσουμε το μοντέλο των οκτάχορδων κλιμάκων που περικλείουν τετράχορδα και πεντάχορδα, το οποίο παραμένει το καθαυτό εύκολο και προσιτό μέσο προσέγγισης και κατά συνέπεια το πλέον δημοφιλές στο δυτικό μουσικολογικό και μουσικό χώρο.

⁴⁹ Σκούλιος Μάρκος, *Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα*, Άρτα 2009, σελ. 123.

Η σύγχρονη παρουσίαση του μακάμ σεγκιάχ στο τουρκικό σύστημα είναι ένας συνδυασμός παλαιότερων και νεότερων δομικών στοιχείων. Η μουσική της Ανατολής χρησιμοποιεί περισσότερα σημεία αλλοιώσεως για να μπορεί να αποδώσει με ακρίβεια τα διάφορα κόμματα και διαστήματα.⁵⁰ Ο μείζων τόνος αποτελείται από 9 κόμματα (στην βυζαντινή 12) και οι αλλοιώσεις (υφέσεις – διέσεις) ορίζονται ως εξής:

ΚΟΜΜΑΤΑ		
1-2	#	♭
4	#	♭
5	#	♭
8	#	♭

Ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο στην ανάλυση ενός μακάμ είναι οι κατά παράδοση συνηθέστερες μεταβολές (μετατροπίες) του. Η δομή του τροπικού συστήματος των μακάμ θέλει τους τρόπους όχι ανεξάρτητους τον έναν από τον άλλον, αλλά δεμένους σε ένα ενιαίο σύμπλεγμα, και μάλιστα με τέτοιο τρόπο, ώστε το πέρασμα από τον ένα στον άλλο να μην είναι απλώς εύκολο, αλλά υποχρεωτικό, ως ενδογενές χαρακτηριστικό της τροπικής του συγκρότησης.⁵¹ Ο ορισμός ενός μακάμ συνίσταται από τα κοινά χαρακτηριστικά των συνθέσεων που αναφέρονται ως ανήκοντα σε αυτόν. Κάποιοι συνθέτες μπορεί να έχουν προσθέσει τροπικά στοιχεία στις συνθέσεις τους τα οποία δεν βρίσκει κανείς στους εν λόγω ορισμούς των μακάμ.⁵²

⁵⁰ Βλ. σημειώσεις από το μάθημα μακάμ και μορφολογία II, απόσπασμα από το βιβλίο Μυστακίδης Δημήτριος *Λαούτο, Τροπικότητα και Εναρμόνιση*

⁵¹ Βλ. Σκούλιος Μάρκος, *Τα ανατολικά Μακάμ και ο «ορθός» τρόπος Ραστ*, Αθήνα 2014.

⁵² Βλ. σημειώσεις από το μάθημα μακάμ και μορφολογία I, Μάρκος Σκούλιος απόσπασμα διδακτορικής διατριβής με τίτλο *Θεωρία και πράξη στον μελωδικό πολυτροπισμό της Ανατολής: Μια συγκρητική ανάλυση των τροπικών συστημάτων των οθωμανοτουρκικών μακάμ και των ινδουσανικών Raga*

Πολλές φορές έχει επιχειρηθεί μια δομική σύγκριση των σύγχρονων τροπικών και σημειογραφικών συστημάτων δύο λόγιων μουσικών παραδόσεων, της οθωμανοτουρκικής κλασσικής μουσικής και της βυζαντινής ιεροψαλτικής, οι οποίες αναπτύχθηκαν και εξελίχθηκαν στην ίδια γεωγραφική περιοχή για πολλούς αιώνες. Εξετάζοντας τα δύο τροπικά συστήματα ως προσπάθειες κατηγοροποίησης του μελωδικού υλικού των δύο παραδόσεων, συνυπάρχει τόσο η συμμετρική και ιεραρχική δομή του συστήματος της οκταηχίας (χωρισμός σε κυρίους, πλάγιους, μέσους, παράμεσους, δίφωνους κλπ.) και η ομοιότητά του με τα αρχαία ελληνικά, περσικά και αραβικά αντίστοιχα, καθώς και η περιγραφική ονοματολογία των τρόπων που η δομή αυτή συνεπάγεται.⁵³ Ιδιαίτερο ρόλο διαδραματίζει η θεμέλια μαλακή διατονική κλίμακα ως αφετηρία και σκελετός των δύο συστημάτων. Συγκρίνοντας τα δομικά στοιχεία εντοπίζονται ομοιότητες στο επίπεδο των διαστημάτων στη μουσική επιτέλεσης και διαφορές όμως στο επίπεδο της θεωρητικής του ανάλυσης. Όσον αφορά την τετραχορδική ανάλυση υπάρχει διαφορά στην απουσία από το τουρκικό μοντέλο της θεωρίας των γενών, των συστημάτων και των μελωδικών έλξεων οι οποίες όμως στην πράξη βρίσκουν εφαρμογή στην οθωμανοτουρκική κλασσική μουσική. Η ιεράρχηση των βαθμίδων με γνώμονα την χρήση τους ως καταλήξεις, ή τη συχνότητα εμφάνισής τους σε μια τροπική οντότητα, αναδεικνύει την ομοιότητα των δύο συστημάτων. Υπάρχουν βέβαια εξαιρέσεις όπως η περίπτωση της βαθμίδας εισόδου και η ύπαρξη συγκεκριμένης πορείας ανάπτυξης (του επονομαζόμενου σεγίρ) των τουρκικών μακάμ, που δεν έχουν αντίστοιχά τους στη βυζαντινή θεωρία.⁵⁴

Το σύστημα της βυζαντινής οκταηχίας, όσον αφορά την τροπικότητα της μελωδίας, προσφέρει πολύτιμα εργαλεία, όπως η ιεράρχηση των βαθμίδων σε σταθερές και κινούμενες, σε δεσπόμενες, ατελείς, εντελείς και τελικές καταλήξεις, η τετραχορδική ανάλυση ή η θεωρία των γενών, των συστημάτων, των χροών, των μελωδικών έλξεων,

⁵³ Βλ Σκούλιος Μάρκος, Σύγκριση Μακάμ και Οκταηχίας, A comparisoen of the modal and notational systems of Ottoman – Turkish classical and Byzantine chanting music traditions Medimuses project 2003.

⁵⁴ Βλ Σκούλιος Μάρκος, εισαγωγικά Σύγκριση Μακάμ και Οκταηχίας, A comparisoen of the modal and notational systems of Ottoman – Turkish classical and Byzantine chanting music traditions Medimuses project 2003, σελ.442.

των τρόπων μεταβολής και πολλά άλλα. Η οργάνωση σε οκτώ ήχους όμως είναι αυστηρά προσαρμοσμένη στα μέτρα μιας συγκεκριμένης λειτουργικής πρακτικής, οπότε οι δομικές αδυναμίες του τροπικού συστήματος αποδεικνύονται μεγαλύτερες. Στην περίπτωση μας ο ήχος λέγετο που έχει διαφορετική μελωδική συμπεριφορά κατατάσσεται ως παρακλάδι του τετάρτου ήχου παρόλο που στις εν λόγω συμπεριφορές συνυπάρχουν διαφορετικές ατελείς, εντελείς και τελικές καταλήξεις, διαφορετικοί δεσπίζοντες φθόγγοι, χρησιμοποιεί διαφορετικές έλξεις.⁵⁵

Ένα άλλο πολύ σημαντικό θέμα, που σχετίζεται άμεσα με τα θεωρητικά μοντέλα, είναι αυτό του συστήματος καταγραφής. Τα εν χρήσει σήμερα συστήματα της βυζαντινής παρασημαντικής και της δυτικής σημειογραφίας δεν είναι προσαρμοσμένα στις ιδιαιτερότητες των παραδόσεων, των οποίων η ουσιαστική ιδιότητα προσδιορίζεται από την προφορικότητα της διάδοσης και μετάδοσής τους. Η ελευθερία ερμηνείας του εκάστοτε εκτελεστή είναι μια ιδιομορφία η οποία αναγκαστικά περιορίζει τον ρόλο της σημειογραφίας σε αυτόν του οδηγού – μνημονικού κώδικα.

Στην περίπτωση της χρήσης της σημειογραφίας για την καταγραφή προφορικού μουσικού υλικού – ο διεθνώς χρησιμοποιούμενος όρος είναι περιγραφική σημειογραφία – το κάθε σύστημα έχει διαφορετικές αρετές και αδυναμίες. Η βυζαντινή παρασημαντική είναι κατάλληλη σε θέματα καταγραφής λεπτομερειών των μελωδικών αναλύσεων αργών μελισματικών συνθέσεων, καθώς και των ιδιαίτερων στοιχείων έκφρασης και ύφους, μόνο όμως περιπτώσεις συναφών με αυτήν ιδιωμάτων. Από την άλλη, το σύστημα της δυτικής σημειογραφίας είναι πιο εύκολο στην εκμάθηση και περισσότερο απλό και λειτουργικό στην αποτύπωση περίπλοκων μελωδικών και ρυθμικών αναλύσεων, ιδιαίτερα στην περίπτωση ταχέων ρυθμικών αγωγών.⁵⁶

⁵⁵ Σκούλιος Μάρκος, Φάκελος σημειώσεων από τις παραδόσεις στο μάθημα *Τροπικότητα κι εναρμόνιση II* του ΤΛΠΜ.

⁵⁶ Σκούλιος Μάρκος, *Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου, ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης* Αθήνα 2006

Ο χώρος της βορειανατολικής Μεσογείου δεν έπαψε να καλλιεργεί τον θεωρητικό κλάδο που επικεντρώνεται στην πολυδιαστημικότητα των μουσικών ιδιωμάτων του και να προτείνει συστηματικές προσεγγίσεις τους.⁵⁷ Η εξέχουσα θέση της φωνητικής ερμηνείας σε διάφορα μουσικά φωνοκεντρικά ιδιώματα από τα οποία πηγάζει ο διαστημικός πλούτος. Οι μελωδικές έλξεις αποδίδονται ως λυγίσματα και πλαγιάσματα κάποιων ευπαθών βαθμίδων τα οποία συνδέονται με τη μελωδική κατεύθυνση, τα τονικά κέντρα και τις καταλήξεις της κάθε μουσικής φράσης, καθώς και οι εγγενείς ιδιαιτερότητες του κάθε μακάμ – τρόπου. Όλα αυτά συγκροτούν μια αισθητική της προφορικότητας στο πλαίσιο της οποίας δεν μπορούμε να αντιλαμβανόμαστε τον τρόπο ως ακίνητη κλίμακα και να προσπαθούμε να τον καταγράψουμε ως παράθεση σταθερών διαστημάτων.⁵⁸

Υπάρχουν, εντούντοις, τροπικά θεωρητικά συγγράμματα καταγράφουν το σύστημα των τούρκικων μακάμ με τα βασικά χαρακτηριστικά τους. Σύμφωνα με τον Aksoy, ο Yekta κατέγραψε θεωρητικά τα χαρακτηριστικά του μακάμ τα οποία έχουν ως εξής: 1) μία συγκεκριμένη κλίμακα οκτάβας με συγκεκριμένα διαστήματα, 2) τετράχορδο και πεντάχορδο, 3) τεσιτούρα, δηλαδή τις εκτάσεις πάνω και κάτω από τις ψηλότερες και χαμηλότερες νότες της οκτάβας αντίστοιχα, με άλλα λόγια όλες τις νότες που βρίσκονται και μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε μια κλίμακα μακάμ, 4) εισαγωγή, 5) δεσπόζουσα, 6) φινάλε, 7) το σεγίρ του (πορεία ανάπτυξης).⁵⁹

⁵⁷ Σκούλιος Μάρκος, *Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου, ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης* Αθήνα 2006, σελ. 54.

⁵⁸ Βλ. Σκούλιος Μάρκος *Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της ΒΑ Μεσογείου*, Άρτα 2007, σελ. 50.

⁵⁹ Βλ. Νίκος Ορδουλίδης φάκελος σημειώσεων από τις παραδόσεις στο μάθημα *Τροπικότητα κι εναρμόνιση Ι* του ΤΛΠΜ, *Εισαγωγή στους ελληνικούς λαϊκούς τρόπους (δρόμους) και στην αρμονία*

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΤΡΟΠΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

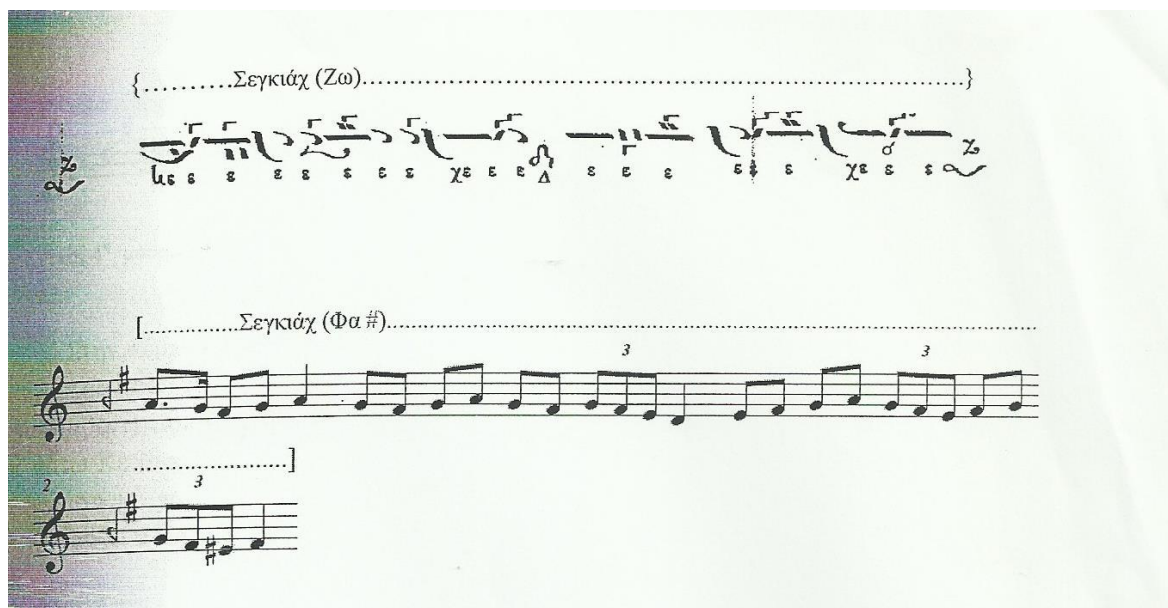
3.1 Καταγραφή μελωδικών φράσεων του λεγέτου ήχου και τροπική ανάλυση του μακάμ Σεγκιά

Στο κεφάλαιο αυτό, για την μελωδική αντιστοιχία των δύο μουσικών κόσμων, θα αναλύσουμε και κάποιες περιπτώσεις του βαρέως ήχου που έχουν σχέση με το μακάμ Σεγκιά, επιδή ο ήχος λέγετος έχει όπως θα δούμε την ίδια μελωδική συμπεριφορά με τον ήχο βαρύ εκ του κάτω ζω. Κατά την τροπική ανάλυση λοιπόν των μακάμ, σύμφωνα με τον Κηλτζανίδη, το αράκ στον βαρύ ήχο της εκκλησιαστικής μουσικής σχετίζεται με το μαλακό διατονικό βαρύ από τον ζω (αράκ) ή διατονικό δεύτερο, όπως τον αποκαλούν οι Β. Στεφανίδης και ο Σίμων Καραάς.⁶⁰ Η λέξη αράκ είναι περσική και σημαίνει το μεσαίο.⁶¹ Έτσι το αράκ (μαλακός διατονικός βαρύς) είναι ο μέσος του ντουγκιάχ (πρώτου), ο ονομαζόμενος πρωτόβαρυς,⁶² ο οποίος κάνει θέση σεγκιάχ από τον ζω (αράκ). Όταν σχηματίζεται θέση σεγκιάχ από τον ζω (αράκ) με το πεντάχορδο πα (ντουγκιάχ) κάτω δι (γεγκιάχ), δηλώνεται ότι δημιουργείται μελωδική γραμμή μακάμ σεγκιάχ με βάση τον ζω (αράκ), με ψηλότερο φθόγγο τον πα (ντουγκιάχ), χαμηλότερο τον κάτω δι (γεγκιάχ) και με μελωδική πορεία καθοδική επειδή πρώτα περιγράφεται ο πα (ντουγκιάχ) και μετά ο κάτω δι (γεγκιάχ). Στην πρώτη μελωδική φράση του παραδείγματος του Κηλτζανίδη, σχηματίζεται θέση σεγκιάχ από τον ζω (αράκ) με το πεντάχορδο πα (ντουγκιάχ) κάτω δι (γεγκιάχ), όπου δεσπάζει στην αρχή ο πα (ντουγκιάχ) και στη συνέχεια ο ζω (αράκ), καταλήγοντας η φράση στον κάτω δι (γεγκιάχ) ως ραστ από τον κάτω δι (γεγκιάχ). Στη συνέχεια δείχνει και την έλξη του κε (ασηράν) προς τον δεσπάζοντα ζω (αράκ) στον οποίο και καταλήγει η φράση.

⁶⁰ Βλ. Αποστολόπουλος Κ. Θωμάς, *Ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος και η συμβολή του στη θεωρία της μουσικής τέχνης*, Αθήνα 2002, σελ. 185

⁶¹ 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. 131.

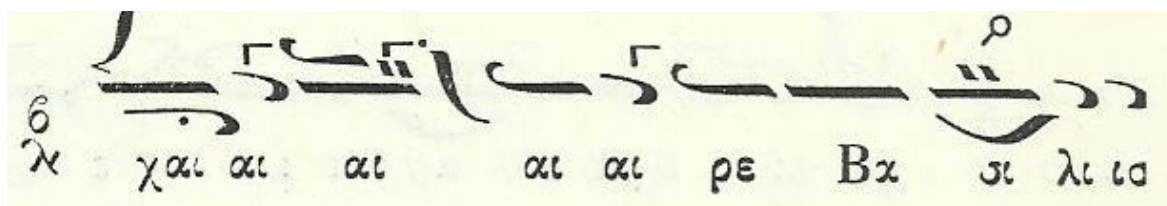
⁶² Βλ. Κωνσταντίνου Ν. Γεώργιος, *Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Έκδοση, Αθήνα 2001, σελ. 149.



Παράλληλα θέση σεγκιάχ μαζί με την θέση αράκ από τον αράκ (κάτω ζω) μπορεί να χαρακτηριστεί και η θέση εβίτζ (άνω ζω) με απλή ύφεση στον άνω βου (τις νεχαβέντ). Οπότε αντιστοιχούν πλήρως τα διαστήματα του λεγέτου ήχου στη βυζαντινή μουσική και στις δύο περιπτώσεις του μακάμ αράκ και εβίτζ βου (σεγκιάχ) – κε (χουσεϊνί) με απλή ύφεση στον φθόγγο κε (χουσεϊνί).

Στο επόμενο παράδειγμα του Κηλτζανίδη στο πρώτο μέρος της φράσης γίνεται θέση σεγκιάχ από τον άνω ζω (εβίτζ) με το πεντάχορδο δι (νεβά) άνω πα (μουχαγιέρ), όπου δεσπόζει ο άνω ζω (εβίτζ). Στη συνέχεια σχηματίζει μία θέση άγια (νεβά) από τον δι (νεβά) με το τετράχορδο άνω νη (γκερντανιέ) – δι (νεβά). Παρατηρούμε ότι και εδώ έχουμε την ίδια μελωδική συμπεριφορά και στον λέγετο, αφού πολλές φορές πάνω από τον δι (νεβά) μεταφέρεται στον ήχο άγια (νεβά) . Επίσης και στον ήχο λέγετο όταν η μελωδία πηγαίνει ως τον άνω βου (τις σεγκιάχ) και επιστρέφει θέλει τον άνω βου (τις σεγκιάχ) με ύφεση.⁶³

⁶³ Ένα παράδειγμα στον λέγετο ήχο που θέλει το άνω βου (τις σεγκιάχ) με ύφεση είναι ο πολυέλεος λόγον αγαθόν υπό Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος (δεύτερος τόμος μουσικού πανδέκτη, αδελφότης θεολόγων «Ζωή» Αθήνα 1982, σελ.25).



{.....Σεγκιάχ (Ζω').....

A
δ₄

.....}

Nεβά (Δι)

Xe

.....}

[.....Σεγκιάχ (Φα#').....]

9

] [.....Νεβά (Ρε).....]

3

3

Ένα άλλο παράδειγμα – παρακλάδι του βαρέως ήχου (αράκ)που συμπεριφέρεται ως σεγκιάχ είναι το εβίτζ πiousελίκ σύμφωνα με το θεωρητικό του Κηλτζανίδη. Το εβίτζ πiousελίκ έχει βαθμίδα εισόδου τον άνω ζω (εβίτζ), σχηματίζοντας θέση σεγκιάχ από τον άνω ζω (εβίτζ) με το τετράχορδο κε (χουσεϊνί) – άνω πα (μουχαγιέρ) και στη συνέχεια ο άνω ζω (εβίτζ) στον οποίο καταλήγει η φράση. Στη συνέχεια συνεχίζεται θέση σεγκιάχ από τον άνω ζω (εβίτζ) με το πεντάχορδο άνω ζω (εβίτζ) – άνω γα (τιζ τσαρκιάχ), όπου δεσπόζει ο άνω πα (μουχαγιέρ) και η άλλη φράση σχηματίζει θέση πiousελίκ από τον δι (νεβά) με το εξάχορδο άνω βου (τιζ σεγκιάχ) με ύφεση – δι (νεβά), τοποθετώντας απλή ύφεση στον άνω βου (τιζ σεγκιάχ) και στο τέλος καταλήγει η μουσική φράση στον δι (νεβά). Όλα αυτά αποτυπώνονται ως εξής:

{.....Σεγκιάχ (Zw').....}

πρ
λε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε χ ε ε ε ε ε κ

.....} {.....Πουσελίκ (Δι).....}

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε χ ε ε ε ε ε α



Το μακάμ Σεγκιά σύμφωνα με τον Αντεμίρ στο θεωρητικό του *Το τούρκικο μακάμ* αποτελείται από πεντάχορδο σεγκιάχ από τη φυσική του θέση σι (ζω, εβίτζ) ύφεση σε συνδυασμό με τετράχορδο εβίτζ. Το μακάμ Σεγκιά είναι ένα ιδιαίτερο λαμπερό μακάμ. Φέρει πολλά και ποικίλα χρώματα και αναπτύσσεται και κάτω από τη βάση με ακούσματα όπως ουσάκ (πρώτος ήχος) από ντουγκιάχ (λα), Ραστ (πλάγιος του τετάρτου) από ραστ (σολ) και χιτζάζ (πλάγιο του δευτέρου) από ιράκ (χαμηλό φα δίεση). Επιπλέον σε κάποιες συνθέσεις η κλίμακα κατεβαίνει στο γιεγκιάχ (χαμηλό ρε) με ραστ (ήχο πλάγιο του τετάρτου), ενώ το μακάμ εμπλουτίζεται με περάσματα που κάνει στα μακάμ χουζάμ (χρωματικό λέγετο) και μουστεάρ (χρόα ζυγός).⁶⁴

Σε κλασικές συνθέσεις σε μακάμ Σεγκιά χρησιμοποιείται η κλίμακα του μακάμ ουσάκ από νεβά (ρε) σε συνδυασμό με πεντάχορδο ατζεμλί σεγκιάχ. Συγκεκριμένα αναφέρει ο Αντεμίρ: «Αν στο πεντάχορδο σεγκιάχ το ντικ χισάρ (μι ύφεση) παιχτεί χουσεϊνί (μι), τότε έχουμε πεντάχορδο φεραχνάκ. Αν δούμε, όμως, αναλυτικά το μακάμ Φεραχνάκ, θα καταλάβουμε ότι ανάμεσα στο Φεραχνάκ και το Σεγκιάχ υπάρχει μια μικρή, αλλά σημαντική διαφορά. Το Φεραχνάκ κάνει Ραστ και αμέσως καταλήγει στην τρίτη βαθμίδα του Ραστ. Αν δεν κάνει Ραστ, δεν μπορούμε να παίξουμε Χουσεϊνί (μι) και πρέπει να ακουστεί το κιουρντί (λα δίεση). Στο μακάμ Σεγκιάχ δεν μπορούμε να παρακάμψουμε τους φθόγγους ντικ χισάρ (μι ύφεση) και κιουρντί (λα δίεση). Με αυτή τη λογική, στο μακάμ Σεγκιάχ μπορεί να ακουστεί Ραστ από ραστ (σολ), Ραστ από τσαργκιάχ (ντο), καθώς και χρώματα Φεραχνάκ στην τρίτη βαθμίδα αυτών των πενταχόρδων. Τέλος, η κλίμακα μπορεί να επεκταθεί μέχρι το τιζ νεβά (υψηλό ρε) με τετράχορδο χιτζάζ από εβίτζ (φα δίεση) πάνω σε πεντάχορδο σεγκιάχ από τη φυσική του θέση (σεγκιάχ, σι ύφεση)».⁶⁵

⁶⁴ Murat Aydemir, *Το τουρκικό μακάμ*, Αθήνα 2012, σελ.58.

⁶⁵ Murat Aydemir, *Το τουρκικό μακάμ*, Αθήνα 2012, σελ.58.

Στη συνέχεια ο Αυντεμίρ αποτυπώνει τις κλίμακες του μακάμ Σεγκιάχ οι οποίες έχουν ως εξής:

Κλίμακες μακάμ Σεγκιάχ

5χορδο σεγκιάχ από θέση

4χορδο χιτζάζ από εβίτς

5χορδο ατζεμλί σεγκιάχ από θέση

Κλίμακα μακάμ Ουσάκ από νεβά

5χορδο ραστ από θέση

5χορδο φεραχνάκ από σεγκιάχ

4χορδο ραστ από γιεγκιάχ

5χορδο ραστ από θέση

4χορδο ουσάκ από θέση

4χορδο χιτζάζ από ιράκ

5χορδο σεγκιάχ από θέση

Σε όλα τα κομμάτια που αναλύουμε οι φθόγγοι δεν αντιστοιχούν σε απόλυτα τονικά ύψη όπως συμβαίνει στη δυτική μουσική αλλά αντίθετα αποτελούν βαθμίδες της γενικής και θεμέλιας κλίμακας. Έτσι η νότα λα αντιστοιχεί στην βαθμίδα ντουγκιάχ του ανατολικού συστήματος και την βαθμίδα πα του βυζαντινού, η σολ στην βαθμίδα ραστ του ανατολικού και την νη του βυζαντινού και ούτω καθεξής.⁶⁶

⁶⁶ Βλέπε Σκούλιος Μάρκος, Φάκελος Σημειώσεων Μακάμ και Μορφολογία Ι του ΤΛΠΜ.

Segâh Saz Semaisi

Aksak Semai

Neyzen Osman Dede

The musical score is written for a single melodic line in G major (one sharp). The time signature is 10/8. The piece is in Aksak Semai rhythm. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff is labeled '1.Hane' and contains 8 measures. The second staff contains 2 measures. The third staff is labeled 'Teslim & 2.Hane' and contains 8 measures. The fourth staff contains 2 measures and ends with a double bar line and the word 'FIN'. The fifth staff is labeled '3.Hane' and contains 8 measures. The sixth staff contains 4 measures and ends with a double bar line and a repeat sign. The piece concludes with a final double bar line and a repeat sign.

Κάνοντας τροπική ανάλυση του μακάμ στο παραπάνω παράδειγμα Osman Dede παρατηρούμε ότι η σύνθεση ξεκινά από το σεγκιάχ σι ύφεση – βου (σεγκιάχ), ανιούσα πορεία μακάμ. Ακολουθεί μισή κατάληξη στο ρε – δι (νεβά), ενώ η μελωδία συνεχίζει με σεγκιάχ (μέτρο 3 – 4). Έμφαση του σεγκιάχ από φα δίεση ζω(εβίτζ) (μέτρο 5). Η τελική κατάληξη γίνεται στο σεγκιάχ σι ύφεση – βου (σεγκιάχ) με χρώμα σεγκιάχ (μέτρο 6 – 8). Το μεγιάν ξεκινά από την υψηλή βάση τίζ σεγκιάχ υψηλό σι ύφεση με Σεγκιάχ (μέτρο 9 – 12). Επαναλαμβάνεται το τεσλίμ (υπακοή ή γύρισμα).⁶⁷

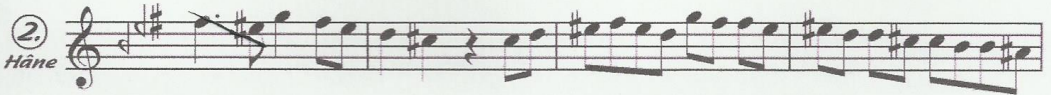
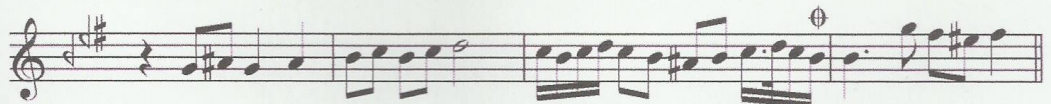
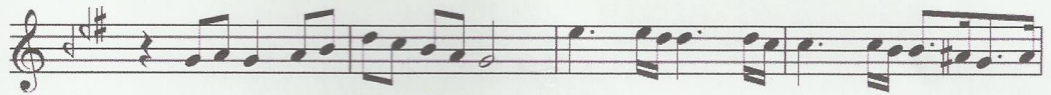
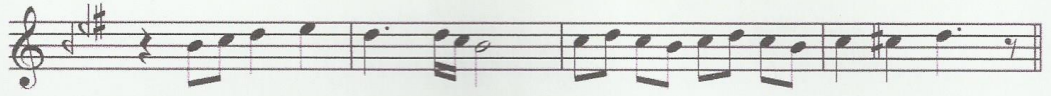
⁶⁷ Βλ. Τσιαμούλης Χρήστος, Ερευνίδης Παύλος, *Ρωμιοί συνθέτες της Πόλης*, Αθήνα 1998, σελ. 291.

Segâh Peşrev

- 1 -

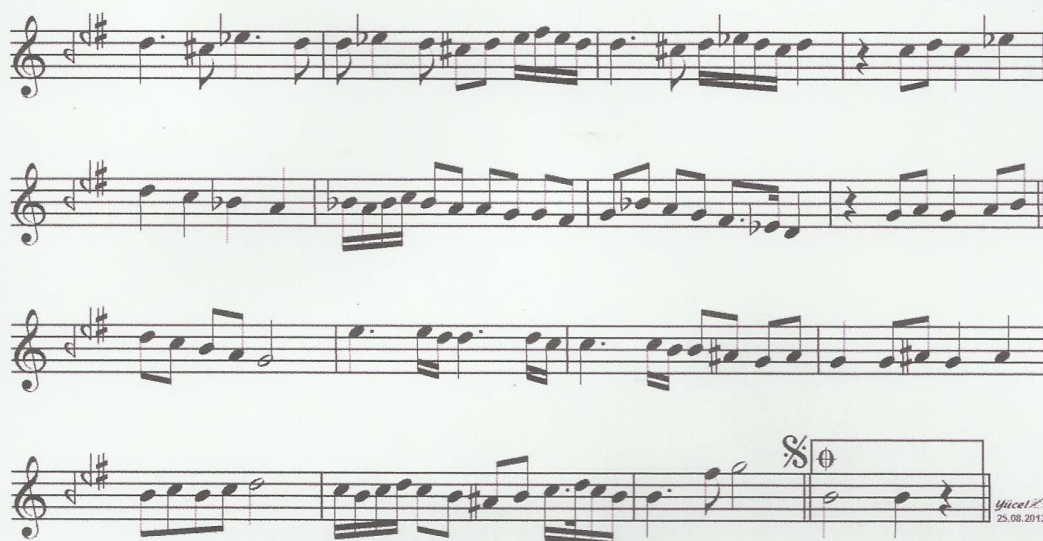
Osman Bey (Tanbûri, Büyük)
(1816 — 01.10.1885)

Hafif ♩ = 80



Segâh Peşrev

- 2 -

Osman Bey (Tanbûri, Büyük)
(1816 – 01.10.1885)

Το παράδειγμα αυτό του Osman Bey κάνοντας τροπική ανάλυση της παρτιτούρας παρατηρούμε ότι η σύνθεση ξεκινά από το σι ύφεση – βου (σεγκιάχ) κάνοντας μία εισαγωγή στην μελωδική πορεία του μακάμ σεγκιάχ (μέτρο 1 – 4 του πρώτου συστήματος). Στη συνέχεια κάνει ένα «άνοιγμα» στο ρε – νεβά (δι) και ύστερα επιστρέφει πάλι στο σι ύφεση – βου (σεγκιάχ) κάνοντας γυρίσματα γύρω από τη βάση βου (σεγκιάχ), μέσα στα μελωδικά πλαίσια του μακάμ σεγκιάχ (μέτρο 1 – 4 του δεύτερου συστήματος και μετρο 1 – 2 του τρίτου συστήματος). Στο μέτρο 3 του τρίτου συστήματος πενταγράμμου κάνει στάση στο λα – ντουγκιάχ (πα) κάνοντας τετράχορδο ουσάκ και πρώτο ήχο στη βυζαντινή μουσική. Ο πρώτος ήχος συνεχίζεται και στα δύο πρώτα μέτρα του τέταρτου συστήματος, ενώ στο 3 – 4 μέτρο του τέταρτου συστήματος πενταγράμμου κάνει μία πτώση στο κάτω δι (γεγκιάχ) κάνοντας πεντάχορδο ραστ. Το ραστ με βάση το σολ – νεβά (νη) συνεχίζεται και στα τέσσερα μέτρα του πέμπτου συστήματος. Στα μέτρα 1 – 2 του έκτου συστήματος κάνει «άνοιγμα» στο νεβά (δι), ενώ στα μέτρα 3 – 4 του έκτου συστήματος επανέρχεται και πάλι στο μακάμ σεγκιάχ στη βάση βου (σεγκιάχ). Ακολουθεί το τεσλίμ όπου η μελωδία φτάνει ως το άνω σολ – γκερντανιέ (άνω νη) κάνει στάσεις στο ρε – νεβά δι και στη συνέχεια επιστρέφει στην μελωδική πορεία του μακάμ σεγκιάχ και στη βάση σι ύφεση – βου (σεγκιάχ). Στο δεύτερο μέρος στα πρώτα δύο μέτρα του ένατου συστήματος κάνει ένα άνοιγμα στο άνω σολ – γκερντανιέ (άνω νη), μία στάση στο γα

(τσαρκιάχ), ενώ στα επόμενα δύο μέτρα του ένατου συστήματος κάνει μία κατάληξη στο λα – ντουγκιάχ (πα) κάνοντας πρώτο ήχο – ουσάκ.

Στην δεύτερη σελίδα στα πρώτα τρία μέτρα του πρώτου συστήματος του πενταγράμμου, δεσπόζει ο φθόγγος ρε – νεβά (δι), κάνοντας ύφεση στον φθόγγο κε (χουσεϊνί) και η μελωδία περιστρέφεται γύρω από τον δι (νεβά). Στο σημείο αυτό μπορούμε να πούμε ότι κάνει ήχο δεύτερο (χουζάμ). Στα επόμενα μέτρα και σε όλο το δεύτερο σύστημα της δεύτερης σελίδας η μελωδία κατεβαίνει στον φθόγγο πα (ντουγκιάχ), ενώ στη συνέχεια στέκεται λίγο στο νη (ραστ), περνάει στο κάτω δι (γεγκιάχ) και στη συνέχεια στο τρίτο σύστημα σε όλα του τα μέτρα κάνει μελωδική περιστροφική κίνηση γύρω από τον φθόγγο σολ – νη (ραστ) σύμφωνα με την μελωδική συμπεριφορά του πλαγίου του τετάρτου ήχου (Ραστ). Στο τελευταίο σύστημα του πενταγράμμου της δεύτερης σελίδας, κάνει στα πρώτα δύο μέτρα ένα άνοιγμα στο δι (νεβά) και στα επόμενα μέτρα καταλήγει και πάλι στον φθόγγο βου (σεγκιάχ), κάνοντας όλη τη μελωδική πορεία του μακάμ Σεγκιά.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η σύνθεση κινείται κυρίως στο μακάμ σεγκιάχ πάνω στο φθόγγο σι ύφεση – βου (σεγκιάχ). Κάνει εντελείς, ατελείς καταλήξεις στο ρε – νεβά (δι), κάτω σολ – γεγκάχ (κάτω δι) κάνοντας πεντάχορδο Ραστ - πλάγιο του τετάρτου, καθώς επίσης και Ουσάκ - πρώτο ήχο. Σε κάποιο σημείο το μουσικό κομμάτι κάνει και δεύτερο ήχο (Χουζάμ) έχοντας ως δεσπόζοντα φθόγγο το δι (νεβά). Τελικές καταλήξεις είναι πάντοτε στη βάση σι ύφεση – βου (σεγκιάχ). Τα ψαλτικά πάντως κείμενα όπως θα δούμε και παρακάτω σπανίζουν να κάνουν ενδιάμεσες καταλήξεις στο κάτω δι (γεγκιάχ).

Segâh Peşrev

Devr-i kabûr ♩ = 72

Yusuf Paşa (Neyzen,
Jerik) (1821 – 1884)

①. Hâne

Teslim

2. Hâneye

3. Hâneye

4. Hâneye

Karar

②. Hâne

Segâh Peşrev

- 2 -

Yusuf Paşa (Neyzen,
Jerik) (1821 – 1884)

3.
Hâne

4.
Hâne

Yücel Müzik
15.05.2002
Taschitz: Yücel Müzik

Το παραπάνω παράδειγμα το Σεγκιά Πεσρέφ του Γιουσούφ Πασά, κάνοντας τροπική ανάλυση της παρτιτούρας παρατηρούμε ότι η σύνθεση ξεκινά από το σι ύφεση – βου (σεγκιάχ). Στα μέτρα 1 – 4 του πρώτου συστήματος η μελωδία κινείται γύρω από το μακάμ σεγκιάχ με βάση τον βου (σεγκιάχ) πηγαίνει ως τον φθόγγο νη (ραστ) και ανοδικά ως το δι (νεβιά) και περιστρέφεται γύρω από το βου (σεγκιάχ) όπου στέκεται και κάνει

ενδιάμεση κατάληξη στο δι (νεβά) στο μέτρο 2 του δεύτερου συστήματος. Περιστρέφεται στο δι (νεβά) (κάνοντας μελωδική γραμμή τετάρτου ήχου άγια στο δι νεβά) πηγαίνει ως το ζω (εβίτζ), ως τον άνω νη (γκερντανιέ) και επιστρέφει στο νεβά (δι) μέχρι το μέτρο 2 του τρίτου συστήματος, ενώ στα τρία τελευταία μέτρα του τρίτου συστήματος επιστρέφει στο μακάμ σεγκιάχ και καταλήγει στο βου (σεγκιάχ). Στη συνέχεια στο τεσλίμ κάνει άνοιγμα στην τρίτη βαθμίδα στο σολ (νεβά) κάνοντας πάλι μελωδική γραμμή στον ήχο άγια σε όλα τα μέτρα του τέταρτου και του πέμπτου συστήματος του πενταγράμμου. Στο τέλος της πρώτης σελίδας, επιστρέφει στο μακάμ σεγκιάχ γύρω από το βου (σεγκιάχ) και καταλήγει σε αυτό. Αξιοσημείωτη επίσης είναι η μελωδική φράση (στο πρώτο μέτρο του έκτου συστήματος), η οποία κάνει ένα άνοιγμα στο άνω γα (τιζ τσαργκιάχ) και ύστερα με μία μελωδική περιστροφική κάθοδο φθάνει στο τέλος στο βου (σεγκιάχ).

Στη δεύτερη σελίδα, στο πρώτο σύστημα του πενταγράμμου κάνει ένα άνοιγμα στο άνω νη (γκερντανιέ) και περιστρέφεται η μελωδία γύρω από τον φθόγγο αυτό φθάνοντας ως το δι (νεβά) και καταλήγει περιστροφικά στο τελευταίο μέτρο αυτού του συστήματος στο βου (σεγκιάχ). Στο δεύτερο σύστημα συνεχίζει τη μελωδική κίνηση γύρω από τον φθόγγο βου (σεγκιάχ). Στη συνέχεια στο τρίτο σύστημα του πενταγράμμου της δεύτερης σελίδας κάνει ένα άνοιγμα στην αντιφωνία άνω βου (τιζ σεγκιάχ) και η μελωδία περιστρέφεται γύρω από τον φθόγγο αυτόν φθάνοντας ως τον άνω δι (τιζ νεβά) και κατεβαίνοντας ως τον φθόγγο ζω (εβίτζ). Στο τέταρτο σύστημα η μελωδία κινείται γύρω από τον άνω δι (τιζ νεβά) και στο πέμπτο σύστημα κάνει κάποιες καταλήξεις στον άνω νη (γκερντανιέ) και στη συνέχεια στον ζω (εβίτζ), ενώ στο έκτο σύστημα κατεβαίνει η μελωδία κάνοντας ενδιάμεσες στάσεις στον φθόγγο δι (νεβά) καταλήγοντας πάλι στον φθόγγο βου (σεγκιάχ).

Στα δύο πρώτα μέτρα του έβδομου συστήματος του πενταγράμμου της δεύτερης σελίδας, κάνει μία μελωδική περιστροφική κίνηση γύρω από τον φθόγγο βου (σεγκιάχ) μέσα στα πλαίσια του μακάμ σεγκιάχ. Στα δύο επόμενα μέτρα η μελωδία κάνει ενδιάμεση κατάληξη στον φθόγγο δι (νεβά), ενώ στο όγδοο πεντάγραμμο η μελωδία στέκεται στον άνω νη (γκερντανιέ) και στη συνέχεια κάνει κάποιες καταλήξεις πάλι στον φθόγγο δι (νεβά) ώσπου να καταλήξει στο τελευταίο πεντάγραμμο κάνοντας μελωδική κίνηση γύρω από τον φθόγγο βου (σεγκιάχ).

Συνοψίζοντας, η σύνθεση αυτή κινείται στο μακάμ Σεγκιάχ με ενδιάμεσες καταλήξεις στον βου (σεγκιάχ), δι (νεβά), ζω (εβίτζ), άνω νη (γκερντανιέ), καθώς επίσης και στον άνω βου (τιζ σεγκιάχ). Με όρους βυζαντινής μουσικής μπορούμε να πούμε ότι συμφωνούν οι καταλήξεις αυτές σε κομμάτια του λεγέτου ήχου, απλώς σπανίζουν τα μουσικά κομμάτια όπου ο λέγετος επταφωνεί στο άνω βου.

Σεγκιάχ Μπεστέ

Άργο Τσεμπέρ (♩ = 28)

Ζαχαρίας

Αχ τσεσ μι μεί γκιου
νι νιν κι
μπε μπες μι
μεί ντε τζα ναν
ντο ντο ντον ντε
ριρ για ρει
ομ ρουμ τζα νημ α
μαν γιε λε
λελ λι τε ρελ λι γιελ λε

λελ λε λελ λε λελ λε λελ λε
 λελ λελ λι για
 α μαν α μαν α μαν α μαν οφ μεϊ ντε
 τζα ναν ντο ντο
 ντον ντε
 ρορ για ρει
 αχ μπερ κι ρουχ σα
 ρη α ραχ

Η σύνθεση αυτή του Ζαχαρία του Χανεντέ ξεκινά στα δύο πρώτα μέτρα του συστήματος του πενταγράμμου της πρώτης σελίδας με μία μελωδική κίνηση γύρω από τον φθόγγο βου (σεγκιάχ). Στο πρώτο μέτρο του δεύτερου συστήματος κάνει μία κατάληξη στον πα (ντουγκιάχ) και συνεχίζει και στο επόμενο μέτρο στα πλαίσια του μακάμ ουσάκ (πρώτο ήχο) φθάνοντας η μελωδική γραμμή γύρω από τον φθόγγο πα (ντουγκιάχ) από τον γα (τσαργκιάχ) μέχρι το κάτω ζω (εβίτζ) επιστρέφοντας και πάλι στον φθόγγο πα (ντουγκιάχ). Στο πρώτο μέτρο του τρίτου συστήματος κάνει μία ενδιάμεση κατάληξη στον φθόγγο νη (ραστ) και στο επόμενο μέτρο πηγαίνει πάλι στον φθόγγο βου (σεγκιάχ) περιστρεφόμενη η μελωδία γύρω από αυτόν. Στο πρώτο μέτρο του τέταρτου συστήματος κάνει μία κατάληξη στον φθόγγο νη (ραστ), ενώ στο επόμενο μέτρο θα κάνει πάλι μακάμ Ουσάκ (πρώτο ήχο) κάνοντας μελωδική κίνηση και κατάληξη στον φθόγγο πα (ντουγκιάχ). Στο πέμπτο σύστημα, η μελωδία στέκεται στον φθόγγο δι (νεβά), στο επόμενο μέτρο κατεβαίνει και κάνει μία ενδιάμεση κατάληξη στον φθόγγο νη (ραστ) και στη συνέχεια η μελωδία επιστρέφει πάλι στον φθόγγο δι (νεβά) και θα μείνει και στο έκτο σύστημα κάνοντας και το γα (τσαργκιάχ) με δίεση. Στο σημείο αυτό μπορούμε να πούμε ότι κάνει χρώα ζυγό (μουστεάρ). Στο έβδομο σύστημα του πενταγράμμου η μελωδία κινείται γύρω από τον φθόγγο βου (σεγκιάχ), στο όγδοο σύστημα κάνει μία κατάληξη στον φθόγγο νη (ραστ) και στη συνέχεια στο τελευταίο πεντάγραμμο της πρώτης σελίδας επιστρέφει στην τροπική συμπεριφορά της μελωδίας του μακάμ Σεγκιάχ περιστρεφόμενη γύρω από τον φθόγγο βου (σεγκιάχ).

Στο πρώτο μέτρο του πρώτου συστήματος του πενταγράμμου της δεύτερης σελίδας κάνει ένα άνοιγμα στον φθόγγο δι (νεβά) και στα επόμενα μέτρα η μελωδία κινείται γύρω από αυτόν και στο δεύτερο σύστημα η μελωδία επιστρέφει περιστρεφόμενη στον φθόγγο βου (σεγκιάχ). Στο τρίτο σύστημα με μία ομοιόμορφη μελωδική κίνηση (τέσσερα μελωδικά μοτίβα) φθάνει στον φθόγγο νη (ραστ), ενώ στο δεύτερο μέτρο κάνει μία μελωδική φράση ξεκινώντας από τον γα (τσαργκιάχ) και καταλήγει στον κάτω ζω (αράκ). Στο σημείο αυτό αναφέρουμε ότι κάνει βαρύ ήχο με όρους βυζαντινούς ή αλλιώς ήχο λέγετο από τον κάτω ζω (Σεγκιάχ). Στο πρώτο μέτρο του τέταρτου συστήματος η μελωδία κατεβαίνει από τον πα (ντουγκιάχ) στον κάτω δι (γεγκιάχ) και ύστερα πάει πιο κάτω στο κάτω βου. Στη βυζαντινή μουσική πιστεύω ότι υπάρχει πολύ σπάνια αυτό το φαινόμενο να πηγαίνει τόσο χαμηλά ένα μουσικό κομμάτι. Στο δεύτερο μέτρο του τέταρτου συστήματος πενταγράμμου η μελωδία στέκεται λίγο στο νη (ραστ) και ύστερα ανεβαίνει στο δι (νεβά) και στο πρώτο μέτρο του πέμπτου συστήματος καταλήγει πάλι στο νη (ραστ).

Αυτή η μελωδική φράση μπορούμε να πούμε ότι πηγαίνει για λίγο στον ήχο πλάγιο του τετάρτου (μακάμ Ραστ). Στη συνέχεια στο δεύτερο μέτρο του πέμπτου συστήματος και σε όλο το έκτο σύστημα η μελωδία κινείται γύρω από τον φθόγγο βου (σεγκιάχ) με κίνηση από τον άνω ζω (εβίτζ) ως το κάτω νη (ραστ) και μετά επιστρέφει πάλι στον φθόγγο βου (σεγκιάχ). Στο έβδομο σύστημα του πενταγράμμου της δεύτερης σελίδας η μελωδία ανεβαίνει στον φθόγγο δι (νεβά) και κινείται γύρω από αυτόν. Στη βυζαντινή μουσική μπορούμε να πούμε ότι αυτή η μελωδική φράση κινείται στον ήχο άγια εκ του δι. Στο πρώτο μέτρο του όγδου συστήματος κάνει μία ενδιαμέση κατάληξη στον κε (χουσεϊνί) και στη συνέχεια στο δεύτερο μέτρο κάνει ένα άνοιγμα στον άνω νη (γκερντανιέ), κατεβαίνει περιστροφικά ως τον φθόγγο βου (σεγκιάχ) και στη συνέχεια στο ένατο σύστημα καταλήγει στον φθόγγο δι (νεβά). Στο ένατο σύστημα κάνει μία στάση στο γα δίεση (τσαρκιάχ) κάνοντας μπορούμε να πούμε ζυγό (μουστεάρ) και στο δεύτερο μέτρο η μελωδία στέκεται στον δι (νεβά) κάνοντας ζω δίεση (εβίτζ) και το κε ύφεση (χουσεϊνί). Στη βυζαντινή μουσική μπορούμε να πούμε ότι κάνει για λίγο ήχο δεύτερο (Χουζάμ) κινείται δηλαδή στην μαλακή χρωματική κλίμακα.

Στην τρίτη σελίδα του μπεστέ του Ζαχαρία, στο πρώτο σύστημα του πενταγράμμου ακολουθεί την τροπική συμπεριφορά του μακάμ Σεγκιά γύρω από τον φθόγγο βου (σεγκιάχ) κάνοντας ήχο λέγετο. Στο δεύτερο σύστημα κάνει μία στάση στον φθόγγο δι (νεβά), κάνει ένα άνοιγμα στον άνω νη (γκερντανιέ) και επιστρέφει κατεβαίνοντας στον φθόγγο βου (σεγκιάχ). Στο τρίτο σύστημα κάνει μία ατελή κατάληξη στον φθόγγο ζω (εβίτζ), στη συνέχεια κάνει ένα άνοιγμα στον άνω νη, στέκεται λίγο στον φθόγγο δι (νεβά) και στο τέταρτο σύστημα επιστρέφει περιστρεφόμενη η μελωδία στον φθόγγο βου (σεγκιάχ). Στο πέμπτο και έκτο σύστημα η μελωδία κινείται γύρω από το φθόγγο ζω (εβίτζ) φθάνοντας και στο άνω βου (τιζ σεγκιάχ), κατεβαίνει έως τον δι (νεβά) και κάνει πάλι κατάληξη στον φθόγγο ζω (εβίτζ), κάνοντας βαρύ ήχο εκ του άνω ζω (Εβίτζ). Στο έβδομο σύστημα από το άνω πα (μουχαγιέρ), κατεβαίνει με όμοια μελωδικά μοτίβα στον φθόγγο δι (νεβά). Στη συνέχεια στο όγδοο σύστημα η μελωδία επιστρέφει στον φθόγγο βου (σεγκιάχ). Στο πρώτο μέτρο του ένατου συστήματος ανεβαίνει ως το άνω νη (γκερντανιέ), κατεβαίνει κάνοντας μία στάση στο δι (νεβά) και μετά καταλήγει στον φθόγγο βου (σεγκιάχ). Στο δεύτερο μέτρο από το άνω ζω (εβίτζ) κατεβαίνει στο κάτω νη (ραστ). Στο τέλος, στο τελευταίο πεντάγραμμο η μελωδία επιστρέφει περιστροφικά γύρω από τον φθόγγο βου (σεγκιάχ) και στο τέλος κάνει τελική κατάληξη στον φθόγγο βου (σεγκιάχ).

Συνοψίζοντας μπορούμε να πούμε ότι η σύνθεση κινείται κυρίως στο μακάμ Σεγκιά και κάνει ενδιάμεσες καταλήξεις στο άνω ζω (εβίτζ), δι (νεβά), πα (ντουγκιάχ), άνω βου (τιζ σεγκιάχ), στον άνω νη (γκερντανιέ) καθώς επίσης και στο κάτω βου. Οι ήχοι – μακάμ οι οποίοι περιλαμβάνονται σε αυτό το μουσικό κομμάτι είναι: λέγετος (Σεγκιά), πρώτος (ουσάκ), πλάγιος του τετάρτου (Ραστ), βαρύς εκ του κάτω ζω (Αράκ), βαρύς εκ του άνω ζω (Εβίτζ), Άγια (Νεβά), Δεύτερος (Χουζάμ). Σε κάποια σημεία επίσης χρησιμοποιεί τη χρώα ζυγό (μουστεάρ). Τελική κατάληξη κάνει στον φθόγγο βου (σεγκιάχ).

3.2 Καταγραφή μελωδικών φράσεων του λεγέτου και ανάλυση των θέσεων σε βυζαντινά μουσικά κείμενα

Σε ένα μουσικό κείμενο βυζαντινής μουσικής σημειογραφίας μπορεί το μουσικό κομμάτι να υπάγεται σε ένα συγκεκριμένο ήχο της βυζαντινής οκταηχίας, ενδιάμεσα όμως να κάνει κάποιες καταλήξεις ατελείς η εντελείς σε δεσπόμενους φθόγγους του ήχου, οι οποίοι φθόγγοι μπορεί να κυριαρχούν στη μελωδία κάποιου άλλου ήχου. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ένα μουσικό κομμάτι να περιλαμβάνει κι άλλους ήχους και παρακλάδια (αλλάζοντας παράλληλα και το ισοκράτημα), στο τέλος όμως να καταλήγει στον ήχο από τον οποίο ξεκίνησε.⁶⁸ Ο ήχος Λέγετος που αντιστοιχεί στο μακάμ Σεγκιά ονομάζεται όπως προαναφέραμε και πλάγιος του δευτέρου διατονικός επειδή αν από τον φθόγγο δι (νεβά) , τη δεύτερη βάση παραγωγής των ήχων, ανεβούμε δύο φωνές, βρίσκουμε στον άνω ζω (εβίτζ) ήχο δεύτερο, ο οποίος σχηματίζει τον πλάγιό του στον βου (σεγκιάχ).

⁶⁸ Βλ. Θεία Λειτουργία Κων/νου Πρίγγου, επιμ. Γεωργίου Ν. Κωνσταντίνου, έκδοση Α.Δ.Ε.Ε., Αθήνα 2010, σελ. 7-11. Στην εκκλησιαστική μουσική, όπως είναι γνωστό, οι οκτώ ήχοι διακρίνονται κατ' αρχάς σε κύριους και πλάγιους. Γίνεται όμως και δεύτερη διάκρισή τους, που προκύπτει με κριτήριο το εάν η μελωδία ενδιατρίβει γύρω από κάποιον δεσπόμεντο φθόγγο ή αλλάζει βάση αναδεικνύοντας έτσι ένα άλλο μελωδικό κέντρο. Η ονομασία σε μια τέτοια μελωδική σύνθεση, όπως περιγράφεται μέσα σε θεωρητικά και μελωδικά συγγράμματα, εξαρτάται συνήθως από τη μετακίνηση της βάσης του ήχου, Έτσι δημιουργούνται επιμέρους ήχοι ή κλάδοι του ήχου, όπως α' δίφωνος ή τετράφωνος, βαρύς επτάφωνος, βαρύς μέσος του πλάγιου του β', κτλ.. 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 κυρίου 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 πλάγιου 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 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.

Το παρακάτω παράδειγμα είναι ένα κεκραγάριο σε ήχο λέγετο σε σύντομο ειρμολογικό μέλος. Θα καταγράψουμε όλες τις μελωδικές φράσεις, τις ατελείς, εντελείς και τελικές καταλήξεις⁶⁹ του μουσικού κομματιού. Κανονικά πρέπει να έχουμε σαν γνώμονα ένα τετράχορδο, έτσι ώστε να κατανοήσουμε τη μελωδική πορεία και να δούμε τι ήχο κάνει σύμφωνα με το τετράχορδο το οποίο κινείται μία μουσική σύνθεση. Τα βασικά στοιχεία του τετραχόρδου όπως προαναφέραμε είναι η βάση του (δηλαδή η πρώτη και βαρύτερη βαθμίδα) και τα διαστήματα μεταξύ των βαθμίδων. Μέσα στα πλαίσια των «τετραχόρδων» και χρησιμοποιώντας τα στοιχεία τους (βάση, δεσπόζοντες, έλξεις κ.ά.) αναπτύσσονται ολοκληρωμένες μουσικές φράσεις (κάποιες φορές και ολοκληρωμένες συνθέσεις) αναδεικνύοντας το άκουσμά τους – μια τέτοια συνθήκη δε λειτουργεί ωστόσο απαγορευτικά στην κίνηση της μελωδίας ψηλότερα ή χαμηλότερα από τα όρια των τετραχόρδων. Σε γραμμές, και χωρίς αυτό να αποκλείει εξαιρέσεις, δεσπόζοντες φθόγγοι του τετραχόρδου είναι η πρώτη (βάση) και η τέταρτη βαθμίδα του, ενώ στα πεντάχορδα δεσπόζοντες φθόγγους αποτελούν η πρώτη, η τρίτη και η πέμπτη βαθμίδα. Στα τετράχορδα που έχουν μαλακή συμπεριφορά, οι φθόγγοι που βρίσκονται δίπλα σε δεσπόζοντες φθόγγους μπορούν, ανάλογα με την κίνηση της μελωδίας αλλά και την θέση τους στο μέτρο (όταν είναι ασθενή μέρη του μέτρου), να πλησιάσουν τους δεσπόζοντες μειώνοντας το διάστημα μεταξύ τους, διαδικασία που ονομάζεται έλξη⁷⁰.

⁶⁹Βλ. Κωνσταντίνου Ν. Γεώργιος, *Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 1^η Έκδοση, Αθήνα 2001, σελ.66: Μελωδικές καταλήξεις είναι οι στάσεις που γίνονται στους δεσπόζοντες φθόγγους κάθε ήχου και έχουν σχέση με τη στίξη του ποιητικού κειμένου.

(α) όταν υπάρχει κόμμα, οι μουσικές καταλήξεις που γίνονται σε αυτό ονομάζονται ατελείς, και γίνονται συνήθως στη διφωνία, στην τετραφωνία ή στην επταφωνία του ήχου.

(β) όταν υπάρχει άνω τελεία ή τελεία, οι μουσικές καταλήξεις που γίνονται σε αυτές ονομάζονται εντελείς, και γίνονται στην τετραφωνία ή στη βάση του ήχου και

(γ) όταν τελειώνει το κείμενο, οι μουσικές καταλήξεις λέγονται τελικές, και γίνονται στη βάση του ήχου, συνήθως με ιδιαίτερο, χαρακτηριστικό σχηματισμό.

⁷⁰ Βλ. Σκούλιος Μάρκος *Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της ΒΑ Μεσογείου*, Άρτα 2007, σελ. 50.

Στην ανάλυση πάντως αυτού του κεκραγαρίου και την αποτύπωση των μελωδικών φράσεων θα κινηθούμε κυρίως από μαρτυρία σε μαρτυρία, οι οποίες είναι οι ενδιάμεσες καταλήξεις και γίνονται σε ισχυρές βαθμίδες του τετραχόρδου που ονομάζονται δεσπόμενες φθόγγοι.

K υ ρ ι ε ε κε κρα ξα προς σε ει σα κε σο ον μ ε ⁶κ

ει σα κε σον μ ε Κυ ρ ι ι ε ^πκ Κυ ρ ι ε ε κε κρα ξα προς

σε ει σα κε σον μ ε ⁶κ προσχες τη φω νη της δε η σε

ω ως μ ε ^Δκ εν τω κε κρα γε ναι με προς σε ει σα κε σον

μ ε Κυ ρ ι ε ⁶κ

K α τευ θυν θη ητω η προ σευ χη μ ε ^Δκ ως θυ μι α μα

ε νω πι ο ονσα ⁶κ ε παρ σις των χει ρων μ ε θυ σι α ε

σπε ρι νη ^Δκ ει σα κε σον μ ε Κυ ρ ι ε ⁶κ

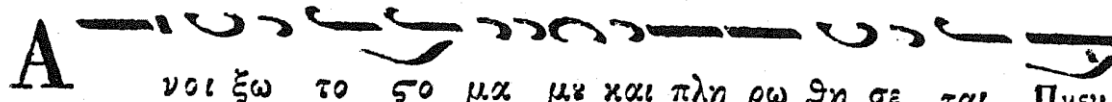
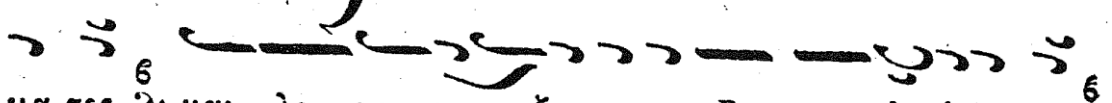
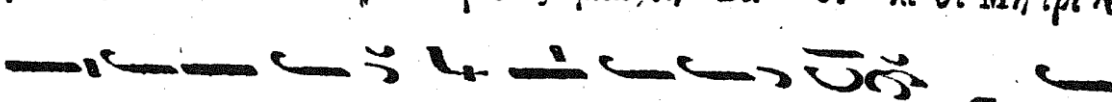
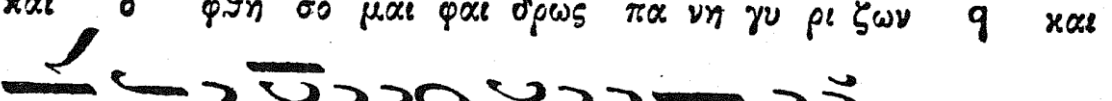
Στο «Κύριε εκέκραξα...» η πρώτη γραμμή ως τη μαρτυρία του βου η μελωδία κινείται γύρω από τον φθόγγο βου (σεγκιάχ). Στην αρχή η μελωδία κινείται γύρω από τον φθόγγο δι (νεβά) φθάνοντας ως τον φθόγγο ζω (εβίτς) και κατεβαίνοντας καταλήγει με περιστροφική κίνηση της μελωδίας στον φθόγγο βου (σεγκιάχ) ως την μαρτυρία. Στην δεύτερη γραμμή έως την μαρτυρία του πα κάνει γραμμή πρώτου ήχου (ουσάκ), αφού η μελωδία στέκεται στον πα (ντουγκιάχ), ανεβαίνει δηλαδή ως τον φθόγγο δι (νεβά) και στη συνέχεια κάνει εντελή κατάληξη στον πα (ντουγκιάχ). Μετά τη μαρτυρία κάνει ατελή κατάληξη στον φθόγγο βου (σεγκιάχ) ως τη μαρτυρία του βου , ενώ στη συνέχεια κάνει

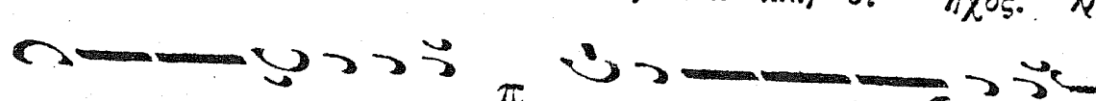
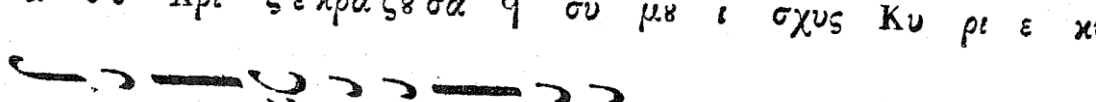
ενδιάμεση στάση στο φθόγγο δι (νεβά), στα πλαίσια της μελωδικής συμπεριφοράς του λεγέτου ήχου έως την μαρτυρία του δι στην τέταρτη γραμμή. Στη συνέχεια η μελωδία περιστρέφεται γύρω από τον φθόγγο δι (νεβά) και καταλήγει στον φθόγγο βου (σεγκιάχ).

Το επόμενο μουσικό κομμάτι είναι το «Κατευθυνθήτω...» το οποίο έχει πολλές ομοιότητες στη μελωδική πορεία του λεγέτου με το «Κύριε εκέκραξα...». Στην πρώτη γραμμή ξεκινά από τον φθόγγο δι (νεβά) και κινείται γύρω από αυτό τον φθόγγο ως τη μαρτυρία του δι. Στη συνέχεια κάνει εντελή κατάληξη στον φθόγγο βου (σεγκιάχ) ως τη μαρτυρία του βου, ενώ μετά κάνει μελωδική γραμμή πρώτου ήχου (ουσάκ) και στέκεται στον φθόγγο πα (ντουγκιάχ). Στην τρίτη γραμμή κάνει ατελή κατάληξη στον φθόγγο δι (νεβά) και στο τέλος κάνει τελική κατάληξη στο φθόγγο βου (σεγκιάχ) κατεβαίνοντας περιστροφικά προς αυτόν.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε ότι το σύντομο κεκραγάριο του λεγέτου, καθώς επίσης και το «κατευθυνθήτω...» κάνουν ατελείς, εντελείς καταλήξεις στον βου (σεγκιάχ), δι (νεβά), πα (ντουγκιάχ) και τελικές καταλήξεις στον φθόγγο βου (σεγκιάχ). Ενδιάμεσα, στέκονται στον φθόγγο πα (ντουγκιάχ) κάνοντας μελωδική γραμμή πρώτου ήχου (ουσάκ) και μπορούμε να βάλουμε ισοκράτημα πα (ντουγκιάχ), ενώ μετά επανέρχεται πάλι το ισοκράτημα στο βου (σεγκιάχ) στα πλαίσια της μελωδικής συμπεριφοράς του λεγέτου ήχου. Παρατηρούμε, επομένως, ότι και ο λέγετος ήχος και το μακάμ σεγκιάχ της ανατολικής μουσικής, όπως είδαμε παραπάνω, ενδιάμεσα σε κάποιες μουσικές συνθέσεις κάνουν μελωδική φράση του πρώτου ήχου (ουσάκ). Αυτό συμβαίνει κυρίως όταν δεσπόζει η μελωδία στον φθόγγο πα (ντουγκιάχ) ή ακόμη αν η μελωδική γραμμή περιστρεφόμενη σταματά και στέκεται στον φθόγγο πα (ντουγκιάχ) σχηματίζοντας διαστήματα πρώτου ήχου (ουσάκ).

Το επόμενο μουσικό παράδειγμα ανήκει στις καταβασίες του λεγέτου ήχου «Ανοίξω το στόμα μου...», οι οποίες ψάλλονται πολλές φορές το χρόνο στην ορθόδοξη εκκλησία είτε σε αργό είτε σε σύντομο μέλος. Το παράδειγμά μας ανήκει στο σύντομο ειρμολογικό μέλος σε ήχο λέγετο και επισυνάπτουμε άλλη μία καταβασία στον ίδιο ήχο «Ευφραίνεται επι σοι...»:


 Α νοι ξω το στομα με και πληρωθησεται Πνευ

 ματος ⁶ και λογον ερευξομαι, τη Βασιλει ⁶ δι Μητρι ⁶

 και ο φθησομαι φαιδρως πανηγυριζων ^π και ^q

 ασωγη θομενος ταυ της τα θανματα ⁶ ^λ


 Ε φφαινεται επισοι η Εκκλησι ^{Ωδή. Γ.} ⁶

 ας ⁶ ^λ ^π ^q ⁶ ^λ

 κα τα φυγη και σερεωμα ⁶ ^λ

Οι δύο πρώτες γραμμές από το παράδειγμά μας «Ανοίξω το στόμα μου...» κάνουν μελωδικές φράσεις στον ήχο λέγετο, η μελωδία δηλαδή κινείται γύρω από τον φθόγγο βου (σεγκιάχ) πηγαίνει μέχρι το δι (νεβά), φθάνει στην δεύτερη γραμμή μέχρι τον φθόγγο ζω (εβίτς) και στη συνέχεια επανέρχεται πάλι στον φθόγγο βου (σεγκιάχ). Στην τρίτη γραμμή κάνοντας μία ατελή κατάληξη στον φθόγγο δι (νεβά), στη συνέχεια κάνει μελωδική φράση πρώτου ήχου (ουσάκ) έως την μαρτυρία του πα. Στο τέλος, ανεβαίνοντας η μελωδία μέχρι τον φθόγγο ζω (εβίτς), κατεβαίνει περιστροφικά μέσα στα πλαίσια του λεγέτου ήχου (σεγκιάχ) και κάνει τελική κατάληξη στον φθόγγο βου (σεγκιάχ).

Η πρώτη γραμμή από το επόμενο παράδειγμά μας « Ευφραίνεται επι σοι...» κινείται μελωδικά στις φράσεις του λεγέτου ήχου κατεβαίνοντας μέχρι τον φθόγγο νη (ραστ) και στη συνέχεια ανεβαίνει η μελωδία πάλι στον φθόγγο βου (σεγκιάχ). Στη δεύτερη γραμμή η μελωδία κάνει ατελή κατάληξη στον φθόγγο πα κάνοντας διαστήματα πρώτου ήχου (ουσάκ). Μετά τη μαρτυρία κάνει ατελή κατάληξη στο φθόγγο δι (νεβά) και στη συνέχεια καταλήγει μελωδικά σύμφωνα με τις μελωδικές φράσεις του λεγέτου ήχου στον φθόγγο βου (σεγκιάχ).

Συνοψίζοντας, παρατηρούμε ότι και τα δύο αυτά παραδείγματα των καταβασιών του λεγέτου ήχου σε ειρμολογικό μέλος, κινούνται μελωδικά και κάνουν ενδιάμεσες καταλήξεις στους δεσπόζοντες φθόγγους του ήχου: βου (σεγκιάχ), πα (ντουγκιάχ), δι (νεβά), άνω ζω (εβίτς). Όταν η μελωδία κινείται στον δεσπόζοντα φθόγγο πα (ντουγκιάχ) και στέκεται σε αυτόν, είδαμε και στα δύο αυτά παραδείγματα ότι μεταφερόμαστε για λίγο στον πρώτο ήχο (ουσάκ) και στο τέλος επανερχόμαστε πάλι στον ήχο λέγετο. Υπάρχουν και άλλα παραδείγματα του λεγέτου ήχου με την ίδια μελωδική συμπεριφορά που υπάρχουν στο παράρτημα στο τέλος της εργασίας, καθώς επίσης και δημοτικά τραγούδια σε ήχο λέγετο όπως το χαρακτηριστικό τραγούδι «Σε καινούρια βάρκα μπήκα...» το οποίο είναι αποτυπωμένο στις μελωδικές φράσεις του λεγέτου ήχου.⁷¹

⁷¹ Βλέπε παράρτημα στο τέλος της εργασίας.

Ἦχος $\frac{4}{\text{B}}$ ἐκ τοῦ $\frac{6}{\text{X}}$ Bβ.

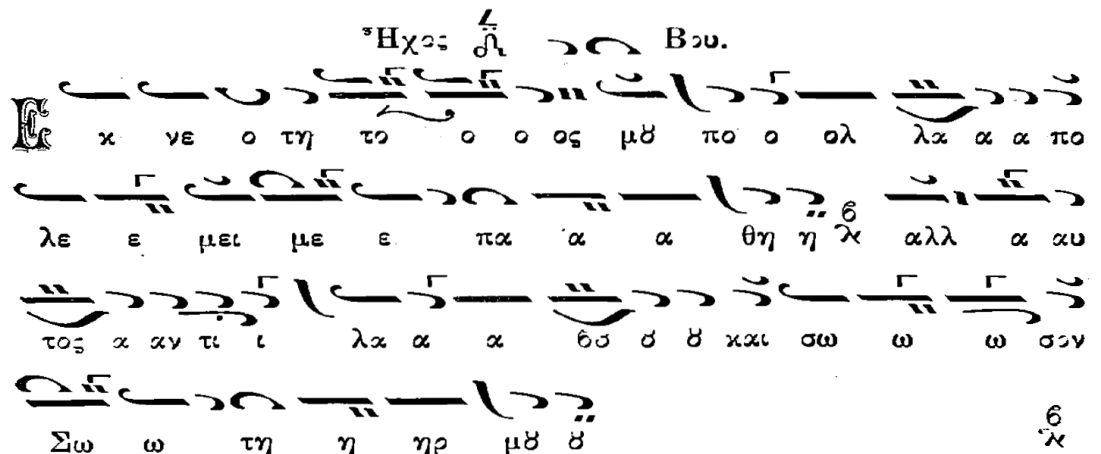
Δ ο ο γο ο ν α γ α α θ ο ο ν α λ λ η λ θ ι ι
 ι ι ι α $\frac{6}{\text{X}}$ ε ξ η ρ ε ε υ ξ α τ ο ο η κ α α ρ ο ι
 α α μ θ $\frac{4}{\text{B}}$ λο γ ο ο ν α γ α α θ ο ο ν $\frac{6}{\text{X}}$ χ α ι α ι α ι α ι
 ρ ε Π α ν τ α α ν κ α ο σ α π α ν υ μ ν η η τ ε ε μ η η
 τ ε ε ρ Χ ρ ι ι ζ θ τ θ θ θ θ ε ε ε θ θ θ θ
 θ $\frac{6}{\text{X}}$ α λ λ η λ θ α θ ι ι ι ι α $\frac{6}{\text{X}}$
 Δ ε ε γ ω ε ε γ ω τ α α α ε ρ γ α α μ θ ω ω
 Β x σ ι ι λ ε ι ε ι $\frac{6}{\text{X}}$ χ α ι α ι α ι α ι α ι ρ ε Β x σ ι λ ι ι α
 σ α τ ω ω ν Α α γ γ ε ε ε λ ω ν $\frac{4}{\text{B}}$ Δ ε ε σ π ο ι ο ι ν α α τ θ
 θ κ ο ο ο ο ο ο σ μ θ θ θ θ θ θ $\frac{6}{\text{X}}$ α λ λ η
 λ θ θ ι ι ι ι α $\frac{6}{\text{X}}$

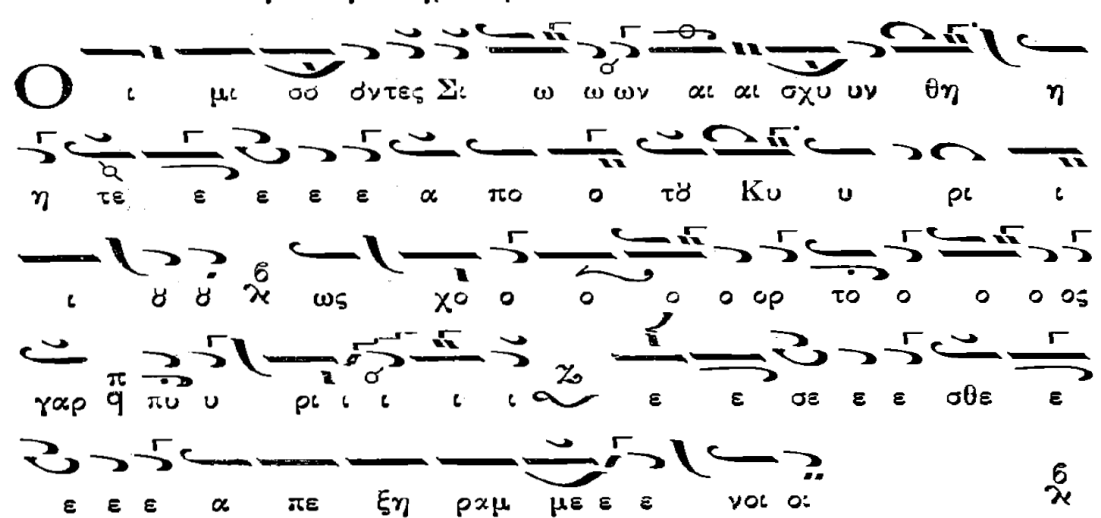
Το παραπάνω παράδειγμα είναι από τον πολυέλεο «Λόγον αγαθόν...» του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος σε ήχο λέγετο. Το πρώτο κομμάτι στην πρώτη γραμμή στην φράση «Λόγον αγαθόν» ξεκινά από τον φθόγγο βου (σεγκιάχ) πηγαίνει ως τον φθόγγο νη (ραστ) και επανέρχεται πάλι στον βου (σεγκιάχ) μέχρι τη μαρτυρία του βου. Στην δεύτερη γραμμή και στην φράση «εξηρεύξατο η καρδιά μου» η μελωδία περιστρέφεται γύρω από τον δεσπόζοντα φθόγγο δι (νεβά) πηγαίνοντας ως τον φθόγγο άνω νη (γκερντανιέ) κάνοντας ήχο άγια εκ του δι (νεβά) μέχρι τη μαρτυρία του δι. Στη συνέχεια επανέρχεται στον φθόγγο βου και στη μελωδική συμπεριφορά του λεγέτου, κάνοντας ένα άνοιγμα στον φθόγγο ζω (εβίτζ), ανεβαίνει ως τον άνω βου (τιζ σεγκιάχ) ύφεση και μέχρι το τέλος κατεβαίνει μελωδικά και περιστροφικά μέχρι τον φθόγγο βου (σεγκιάχ).

Το δεύτερο κομμάτι «Λέγω εγώ τα έργα μου...» έχει ακριβώς τα ίδια μελωδικά χαρακτηριστικά με το πρώτο στη διαστημική ποικιλομορφία του λεγέτου ήχου, κάνοντας μόνο μία γραμμή άγια στην φράση «χαίρε βασίλισσα των αγγέλων» με ισοκράτημα δι (νεβά) και στη συνέχεια επιστρέφει μέχρι το τέλος στην μελωδική συμπεριφορά του λεγέτου και καταλήγει στον φθόγγο βου (σεγκιάχ).

ΤΟ Α΄ ΑΝΤΙΦΩΝΟΝ ΤΟΥ Δ΄ ΗΧΟΥ

Ἦχος: Βΰ.


 Ε κ νε ο τη το ο ο ος μθ πο ο ολ λα α α πο
 λε ε μει με ε πα α α θη η λ αλλ α αυ
 το α αν τι ι λα α α θς θ θ και σω ω ω σον
 Σω ω τη η ηρ μθ θ


 Ο ι μι σο οντες Σι ω ωων αι αι σχυ υν θη η
 η τε ε ε ε ε α πο ο τθ Κυ υ ρι ι
 ι θ θ λ ως χο ο ο ο ο ορ το ο ο ο ος
 γαρ π πυ υ ρι ι ι ι ε ε σε ε ε σθε ε
 ε ε ε α πε ξη ραμ με ε ε νοι ο:

Τα δύο παραπάνω μουσικά παραδείγματα ανήκουν στο πρώτο Αντίφωνο από τους Αναβαθμούς⁷² του τετάρτου ήχου σε στιχηραρικό μέλος. Το πρώτο παράδειγμα «Εκ νεότητός μου...» περιστρέφεται γύρω από τον φθόγγο βου (σεγκιάχ) ως τη μαρτυρία του βου, Στη συνέχεια όταν στη μελωδία δεσπόζει ο φθόγγος δι (νεβά) και στην φράση

⁷² Κάθε Κυριακή, στον Όρθρο, μετά τα αναστάσιμα ευλογητάρια, ψάλλονται οι ύμνοι που λέγονται Αναβαθμοί, αφού διαβαστεί το τροπάριο της Υπακοής. Τα τροπάρια των Αναβαθμών δεν θεωρούνται συνηθισμένα τροπάρια, αλλά ονομάζονται «Αντίφωνα». Η ονομασία αυτή τους δόθηκε με βάση τις Αντίφωνες δοξολογίες που είδε ο ιερομάρτυρας και θεοφόρος Ιγνάτιος να αναπέμπουν τα ουράνια τάγματα των Αγγέλων προς τον Θεό, δηλαδή εκείνες τις ωδές που έψαλλε ο ένας χορός και επαναλάμβανε ο άλλος. (Βλέπε Λαζάρου Ξενοφώντα, *Πνευματικές αναβάσεις*, εκδόσεις Ορθόδοξος Κυψέλη, Αθήνα 1996, εισαγωγικά σελίδα 3.

«αλλ’αυτός αντιλαβού» κάνει άγια γιατί η μελωδία φθάνει ως τον άνω νη (γκερντανιέ) και επιστρέφει στον φόγγο δι (νεβά), ενώ εν συνεχεία πηγαίνει πάλι στη μελωδική συμπεριφορά του λεγέτου ήχου καταλήγει πάλι στον φθόγγο βου (σεγκιάχ).

Το δεύτερο μουσικό παράδειγμα «Οι μισούντες Σιών...» έχει περίπλοκη δομή και εναλλαγές των ήχων. Ξεκινά με τον φθόγγο δι (νεβά) κάνοντας ήχο άγια και μόλις φθάνει στην χρωματική φθορά του δευτέρου ήχου κάνει ήχο δεύτερο ή αλλιώς λέγετο χρωματικό (χουζάμ) και μετά στην διατονική φθορά κάνει ήχο λέγετο, περιστρεφόμενη η μελωδία γύρω από τον φθόγγο βου (σεγκιάχ). Στην μουσική φράση «ως χόρτος γαρ» όπου δεσπόζει ο φθόγγος πα κάνει γραμμή πρώτου ήχου (ουσάκ). Στην φράση «πυρί» φθάνοντας η μελωδία στον φθόγγο κάτω ζω (αράκ) κάνει ήχο βαρύ, ύστερα η μελωδία κάνει άνοιγμα στον άνω ζω (εβίτς) και καταλήγει, σύμφωνα πάντα με τη διαστηματική συμπεριφορά του λεγέτου ήχου πάλι στον φθόγγο βου (σεγκιάχ). Παρόμοια μελωδική συμπεριφορά έχει ο πρώτος στίχος της αργής δοξολογίας σε ήχο λέγετο του Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου⁷³, ο οποίος στον στίχο «και επί γης ειρήνη» κατεβαίνει η μελωδία στον κάτω ζω (αράκ) και στη συνέχεια επανέρχεται πάλι στον ήχο λέγετο. Αυτός ο στίχος δοξολογίας παρατίθεται και στην παλαιά γραφή.⁷⁴

⁷³ Βλέπε Μουσικός Πανδέκτης, Όρθρος, τόμος 2^{ος}, έκδοση Αδελφότητα Θεολόγων η «Ζωή», Αθήνα 1982 σελίδα 177.

⁷⁴ Βλέπε Παράρτημα στο τέλος της εργασίας.

Θεοδώρου Φωκαέως. Ήχος δ'.

6
λ

Α ξι ον ε σιν ω ως α α α λη η θω ω ως 6
λ

μα κα ρι ζει ει ν σε ε την Θε ο τω ο ο ο

κο ον 6 λ την α ει μα κα ρι ι ζον και πα α να

μω μη η τον Δ και μη τε ε ρα τω Θε ο ο η η

μω ων 6 λ την τι μι ω τε ραν των Χε ε ε ρω ο

δι : ιμ ἢ και εν δο ξο ο τε ε ε ε ρα α αν ἢ

α συγ κρι ι ι ι τω ως των Σε ρα α α φι ιμ ἢ τη

ην α δι α φθο ο ο ρω ως ὁ Θε ε ο ον

Δο ο ο γο ον τε ε ε κθ ς ὁ σην ὁ την

ον τως Θε ε ο ο το ο ο κον σε ε ε με γα λυ υ

γο ο με ε ε ε εν

Το πιο πάνω μουσικό κομμάτι είναι ένα «Άξιον εστίν...» του Θεοδώρου Φωκαέως σε στιχηραρικό μέλος. Στην πρώτη γραμμή στην φράση «Άξιον εστίν» κάνει είσοδο με το μακάμ σεγκιάχ δηλαδή με τον ήχο λέγετο κατεβαίνοντας μέχρι τον φθόγγο νη (ραστ) και επανέρχεται πάλι στον φθόγγο βου (σεγκιάχ). Μετά τη μαρτυρία του βου και στην φράση «μακαρίζεις σε» στην δεύτερη γραμμή κάνει ήχο άγια όπου δεσπόζει ο δι (νεβά), ενώ αμέσως επιστρέφει και πάλι στον ήχο λέγετο - για όλη τη φράση «την Θεοτόκον την αιμακάριστον και παναμώμητον και μητέρα του Θεού ημών» - περιστρεφόμενη η μελωδία γύρω από τον δι (νεβά) και τον φθόγγο βου (σεγκιάχ). Στην επόμενη μουσική φράση «την τιμιωτέραν των χερουβίμ και ενδοξοτέραν» η μελωδία περιστρέφεται γύρω από τον δεσπόζοντα φθόγγο άνω ζω (εβίτς) και μένει σε αυτόν, κάνοντας ατελή κατάληξη. Στην συνέχεια στην φράση «ασυγκρίτως των Σεραφίμ την αδιαφθόρως» η μελωδία κινείται μέσα στα πλαίσια της διαστημικής συμπεριφοράς του λεγέτου ήχου (σεγκιάχ) γύρω από τον βου (σεγκιάχ), στο κάτω νη (ραστ) και στον φθόγγο δι (νεβά). Φθάνοντας στην φράση «Θεόν Λόγον τεκούσαν την όντως Θεοτόκον» η μελωδία κινείται πάνω από τον φθόγγο δι (νεβά) μέχρι τον άνω νη (γκερντανιέ) κάνοντας ήχο άγια. Στο τέλος στην φράση «σε μεγαλύνομεν» η μελωδική γραμμή επανέρχεται στον ήχο λέγετο περιστρεφόμενη γύρω από τον φθόγγο βου (σεγκιάχ), κάνοντας τελική κατάληξη σε αυτόν.

Συνοψίζοντας μπορούμε να πούμε ότι αυτό το «Άξιον εστίν...» του Θεοδώρου Φωκαέως κάνει είσοδο με τον ήχο λέγετο (σεγκιάχ), ατελείς και εντελείς καταλήξεις κάνει στον δι (νεβά), βου (σεγκιάχ) και στον άνω ζω (εβίτς), ενώ στο τέλος τελική κατάληξη κάνει στον φθόγγο βου (σεγκιάχ), σύμφωνα πάντα με τα μελωδικά πρότυπα του λεγέτου ήχου (σεγκιάχ). Υπάρχουν και άλλα μουσικά παραδείγματα με την ίδια μελωδική συμπεριφορά καθώς επίσης και κάποιες μουσικές συνθέσεις του μακάμ σεγκιάχ διατυπωμένες σε βυζαντινή μουσική σημειογραφία οι οποίες αποδεικνύουν την αντιστοιχία του Σεγκιά με τον ήχο λέγετο, αφού οι μελωδικές φράσεις αυτές είναι σχεδόν οι ίδιες με τα μελωδικά μοτίβα του λεγέτου.⁷⁵

⁷⁵ Βλέπε Παράρτημα στο τέλος της εργασίας

3.3 Σύγκριση των μελωδικών φράσεων των παραδειγμάτων του μακάμ σεγκιάχ και του λεγέτου

Τα συγκεκριμένα παραδείγματα που αναλύσαμε έχουν κάποιες ομοιότητες στη μελωδική τους συμπεριφορά, είτε είναι μουσικές συνθέσεις σε μακάμ Σεγκιά, είτε σε βυζαντινή μουσική γραφή του λεγέτου ήχου. Πιο συγκεκριμένα, τα παραδείγματα του Κηλτζανίδη κατά τη τροπική ανάλυση των μακάμ σχηματίζεται θέση σεγκιάχ από τον κάτω ζω (αράκ) άρα είναι στην ουσία μελωδική γραμμή του ήχου λεγέτου ήχου με τα ίδια διαστήματα από το πεντάχορδο πα (ντουγκιάχ) - κάτω δι (γεγκιάχ). Επίσης, σε άλλο παράδειγμα του θεωρητικού του Κηλτζανίδη, η θέση εβίτζ (άνω ζω) χαρακτηρίζεται και ως θέση Σεγκιάχ. Σε ένα σημείο όταν φτάνει η μουσική γραμμή στον άνω βου τίζ σεγκιάχ) τοποθετείται ύφεση και στη συνέχεια γίνεται θέση νεβά (άγια) με το τετράχορδο άνω νη (γκιερντανιέ) – δι (νεβά). Αντίστοιχα στη βυζαντινή μουσική υπάρχει τέτοιο παράδειγμα από τον πολυέλεο «Λόγον Αγαθόν» του λεγέτου ήχου που αναλύσαμε, στο οποίο η μελωδική γραμμή εκτείνεται στον άνω βου (ύφεση) και στη συνέχεια κάνει θέση άγια (νεβά) και στο τέλος επανέρχεται στα διαστήματα του λεγέτου ήχου (σεγκιάχ).

Τα άλλα παραδείγματα του Osman Dede, Γιουσούφ πασά και σεγκιά μπεστέ του Ζαχαρία μπορούμε να πούμε ότι μοιάζουν, αντιστοιχούν οι μελωδικές τους γραμμές με τα μουσικά παραδείγματα του λεγέτου ήχου που προαναφέραμε. Κάνοντας σύγκριση σημαίνει ότι χρησιμοποιούν την ίδια μελωδική δομή, δηλαδή ξεκινούν από την ίδια βαθμίδα, από την ίδια θέση – μακάμ, έχουν κοινούς δεσπόμενους φθόγγους και καταλήξεις και τελειώνουν με την ίδια θέση – μακάμ από την ίδια βάση. Πράγματι, αντιπαραβάλλοντας το μακάμ Σεγκιά με τον ήχο λέγετο παρατηρούμε ότι η μελωδική τους ανάπτυξη είναι σχεδόν ίδια. Αναλυτικά λοιπόν και τα δύο έχουν την ίδια βαθμίδα εισόδου το βου (σεγκιάχ), τους ίδιους δεσπόμενους φθόγγους άρα και τις ίδιες ατελείς και εντελείς καταλήξεις κάνοντας ήχο πρώτο (ουσάκ) όταν δεσπόμενός ο πα (ντουγκιάχ) και ήχο άγια (νεβά) όταν δεσπόμενός ο δι (νεβά). Πολλές φορές η μελωδία στέκεται και στον δεσπόμεντο φθόγγο ζω (εβίτζ), ενώ όταν φθάνει στον άνω βου (τις σεγκιάχ) και επιστρέφει αυτός ο φθόγγος είναι με ύφεση όπως είδαμε παραπάνω. Στο τέλος και το μακάμ Σεγκιά και ο ήχος λέγετος σχηματίζουν τελική κατάληξη στον φθόγγο βου (σεγκιάχ).

Η τροπική συμπεριφορά και των δύο είναι ανάλογη με τη μελωδική γραμμή που σχηματίζει στους δεσπόμενους φθόγγους της μουσική σύνθεσης. Για παράδειγμα, αν σχηματίζει ήχο πρώτο (ουσάκ) σε ένα σημείο του μουσικού κομματιού, τότε αυτόματα η

πορεία των διαστημάτων μεταβάλλεται σύμφωνα με τα μελωδική ανάπτυξη του πρώτου ήχου, δηλαδή τα διαστήματα της διατονικής συμπεριφοράς του πρώτου ήχου. Αντίστοιχα και όταν κάνει ήχο άγια (νεβά) σε άλλο σημείο της μουσικής σύνθεσης, τότε τα διαστήματα και όλες οι έλξεις ενσωματώνονται στα μελωδικά πρότυπα του εκάστοτε ήχου, μεταβάλλοντας παράλληλα και το ισοκράτημα. Το άκουσμα επίσης του μακάμ Σεγκιά και του ήχου λεγέτου είναι σχεδόν ίδιο, έχοντας την ίδια τροπική μελωδική συμπεριφορά και μεταβάλλεται όταν υπάρχουν εναλλαγές ήχων μέσα σε ένα μουσικό άκουσμα. Οι έλξεις βέβαια και τα διαστήματα δεν μπορούν να φανούν κατά την ανάλυση των συγκεκριμένων παρτιτούρων, απλώς μπορούν να αναφερθούν σύμφωνα με τα θεωρητικά συγγράμματα, τα οποία περιγράφουν την πορεία των διαστημάτων και των έλξεων κάθε ήχου.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η κριτική και συγκριτική μελέτη, μέσα από συγκεκριμένα θεωρητικά συγγράμματα, δύο μουσικών πολιτισμών οι οποίοι αναπτύχθηκαν και συμβίωσαν στην Ανατολική Μεσόγειο, μας έδωσε την ευκαιρία μέσα από παραδείγματα να περιγράψουμε τις μελωδικές κινήσεις του μακάμ Σεγκιά, καθώς επίσης και την μελωδική συμπεριφορά του ήχου λεγέτου. Η παράλληλη εξέταση των θεωρητικών συγγραμμάτων έδωσε την δυνατότητα να κατανοήσουμε τους επιμέρους κλάδους του τετάρτου ήχου και συγκεκριμένα του λεγέτου, τα κοινά και διαφορετικά στοιχεία που υπάρχουν ανάμεσα στην ορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική και τη λόγια οθωμανική μουσική σε ζητήματα όπως τη διερεύνηση συνάφειας κάποιων μακάμ με τους κλάδους των εκκλησιαστικών ήχων. Η ταύτιση κάποιων εκκλησιαστικών ήχων με αντίστοιχα μακάμ μπορεί να πραγματοποιηθεί όταν απομακρυνθούμε λίγο από τα στενά όρια της οκταηχίας και επεκταθούμε στους κλάδους των ήχων οι οποίοι δύνανται να καλύψουν διεξοδικά τέτοιες περιπτώσεις. Συμπεραίνουμε, στην περίπτωσή μας, ότι ο λέγετος ήχος δεν ανήκει σε κάποιον από τους ήχους της εκκλησιαστικής οκταηχίας αλλά είναι από μόνος του κλάδος του τετάρτου ήχου (μέσος του τετάρτου ήχου στα ειρμολογικά κυρίως μέλη) και σύμφωνα με ορισμένα θεωρητικά ονομάζεται και πλάγιος του δευτέρου διατονικός ή δευτερος διατονικός. Αν ακόμα πάρουμε τον λέγετο ήχο ως ξεχωριστό ήχο – κλάδο της εκκλησιαστικής βυζαντινής μουσικής παρατηρούμε ότι ταυτίζεται με το μακάμ Σεγκιά της λόγιας οθωμανικής μουσικής όσον αφορά το θέμα της τροπικότητας.

Η μετάβαση από την παλαιά γραφή στη Νέα Μέθοδο βυζαντινής σημειογραφίας το 1814, επέφερε σύγχυση και στους κλάδους των εκκλησιαστικών ήχων της βυζαντινής μουσικής. Στην παλαιά μέθοδο γραφής δεν υφίστανται η έννοια του φθόγγου ως βάση ενός ήχου, υπήρχε η αρκτική μαρτυρία του ήχου και μέσα στη σύνθεση στο τέλος της μουσικής θέσης – φράσης γράφονταν συνήθως οι μαρτυρίες των ήχων ή των κλάδων στους οποίους ανήκει η θέση αυτή. Στη Νέα Μέθοδο γραφής ευθύς εξ αρχής από τη μαρτυρία του ήχου ο φθόγγος παίζει πρωτεύοντα ρόλο, αφού γίνεται βάση του ήχου. Η μετατόπιση της βάσης του ήχου είναι σημείο αναφοράς του κάθε ήχου. Είναι αναγκαία η επισήμανση, κυρίως, όλων εκείνων των αντιπροσωπευτικών χαρακτηριστικών του κάθε ήχου και ιδιαιτέρως των ισοκρατημάτων και των έλξεων αυτών και των κλάδων τους. Γι' αυτό τον λόγο

αναλύσαμε στα μουσικά παραδείγματα του λεγέτου όλα τα μελωδικά χαρακτηριστικά κάθε μουσικής γραμμής - θέσης έτσι ώστε να αποτυπωθεί η μελωδική κίνηση του ήχου.

Σημαντικά στοιχεία που αποκομίσαμε από τα μουσικά παραδείγματα των μουσικών συνθέσεων λεγέτου ήχου και μακάμ Σεγκιά είναι οι εναλλαγές των ήχων σε κάποιες μουσικές συνθέσεις ανάλογα με τους δεσπόζοντες φθόγγους πάνω στους οποίους θεμελιώνονται οι ενδιάμεσες καταλήξεις ενός μουσικού κομματιού και αναδεικνύουν άλλο μελωδικό μουσικό κέντρο. Στα μουσικά παραδείγματα των μακάμ που αναλύσαμε είδαμε όλα τα μουσικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα και του μακάμ Σεγκιά, τα οποία έχουν πολλά κοινά στοιχεία, εκτός από κάποιες αποκλίσεις, με τον ήχο λέγετο της βυζαντινής μουσικής. Τα κοινά σημεία που συμπεραίνουμε είναι οι κοινές ατελείς, εντελείς και τελικές καταλήξεις, οι ίδιες μελωδικές έλξεις, καθώς επίσης και οι όμοιες εναλλαγές των ήχων (λέγετος, πρώτος, άγια). Τα διαφορετικά σημεία είναι κυρίως στον τρόπο της μελωδικής έκτασης ενός μουσικού κομματιού, δηλαδή σε βυζαντινές συνθέσεις σπανίζουν η επταφωνία στο άνω βου ή η μελωδία να πηγαίνει στο κάτω δι ή ακόμη και στο κάτω βου. Η μελωδική συμπεριφορά των δύο μουσικών κόσμων μπορεί να είναι η ίδια, αλλά διαφέρει ως προς την έκταση της μελωδίας ίσως λόγω εκκλησιαστικού χώρου. Δηλαδή μπορεί να ταυτίζονται οι βυζαντινές συνθέσεις με τα μακάμ, απλώς το καθένα ίσως να έχει διαφορετικό τόπο επιτέλεσης και δεν μπορούν να συνυπάρξουν (υπάρχουν πολλά μέλη της εκκλησιαστικής μελοποιίας σε λέγετο ήχο τα οποία είναι καθαρά για τον χώρο της ψαλτικής τέχνης και της ορθόδοξης λατρείας).

Η εργασία αυτή εύχομαι να θέσει τις βάσεις για μια πληρέστερη και πιο λεπτομερειακή διερεύνηση του θέματος στην αντιστοιχία του ήχου λεγέτου και του μακάμ Σεγκιά μέσα από θεωρητικά συγγράμματα και μουσικά παραδείγματα., αφού και τα δύο αυτά τροπικά συστήματα ακολουθούν, κατά τον Αλυγιάκη, την ταξινόμηση της αρχαίας ελληνικής μουσικής θεωρίας. Η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική έχει θέση στο ναό και στην ορθόδοξη λατρεία και δεν έχει μοναδικό σκοπό την τέχνη, αλλά και την καλαισθησία, σεμνότητα και ιεροπρέπεια του εκκλησιαστικού βυζαντινού μέλους ως συνέχεια της ιστορικής παράδοσης. Ο Πλούταρχος γράφει περί της αρχαίας ελληνικής μουσικής τα εξής: « άτε ουν ηθών μάλιστα φροντίδα πεποιημένοι οι παλαιοί, το **σεμνόν** και **απερίεργον** της αρχαίας μουσικής προετίμων». Το σεγίρ (πορεία ανάπτυξης) από την άλλη του μακάμ Σεγκιά έχει την ίδια τροπική μελωδική συμπεριφορά, όπως είδαμε, καθώς και κοινά δομικά χαρακτηριστικά με τον ήχο λέγετο. Επειδή οι δύο αυτοί μουσικοί κόσμοι

συνυπήρξαν, είναι αυτονόητο ότι όσες μουσικές συνθέσεις του λεγέτου - Σεγκιά και να αναλύσουμε, σίγουρα θα υπάρχουν πάντα κάποια κοινά στοιχεία στην τροπικότητα της μελωδίας σε κάθε μουσικολογική έρευνα που διερευνάται.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αγαθοκλής Παναγιώτης, *Θεωρητικόν της Εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα 1985.

Αλεξάνδρου Μαρία, *Εξηγήσεις και μεταγραφές της βυζαντινής μουσικής*. Θεσσαλονίκη 2010.

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

Αλυγιάκης Ε. Αντώνιος, *Η Οκταηχία στην Ελληνική Λειτουργική Υμνογραφία*, Θεσσαλονίκη 1985.

Ανδρικός Νίκος, *Οι Λαϊκοί Δρόμοι στο Μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι – Σχεδιάσμα Λαϊκής Τροπικής Θεωρίας*, Άρτα 2010.

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

Βαλληνδράς Λ. Απόστολος, *Στοιχειώδης Θεωρία Εκκλησιαστικής Βυζαντινής Μουσικής*, Αθήνα 1969.

Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου, σμυρναίικα 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.

Ευθυμιάδης Αβραάμ, *Μαθήματα Εκκλησιαστικής Βυζαντινής Μουσικής*, Θεσσαλονίκη 1972.

Ιωάννου Πρωτοψάλτου, *Αναστασιματάριον*, 9 έκδοση Αδελφότητα Θεολόγων η «Ζωή», Αθήνα 1984.

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

Κείβελης Ζωγράφος Γ. Ιωάννης, *Μουσικόν Απάνθισμα Διαφόρων Ασμάτων*, Κωνσταντινούπολη 1872.

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*, Αθήνα 1997.

Κωνσταντίνου Ν. Γεώργιος, *η διαστηματική προσέγγιση των χρωματικών ήχων*, Αθήνα 2013.

Κωνσταντίνου Ν. Γεώργιος, *Θεωρία και πράξη της εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα 1997.

Κωνσταντίνου Ν. Γεώργιος, *Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 7^η Έκδοση, Αθήνα 2001.

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

Κωνσταντίνου Ν. Γεώργιος, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων. Το ανέκδοτο αυτόγραφο του 1816. Το έντυπο του 1832*, Ιερά Μονή Βατοπεδίου 2007.

Λαζάρου Ξενοφώντας, *Πνευματικές αναβάσεις*, εκδόσεις Ορθόδοξος Κυψέλη, Αθήνα 1996.

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

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

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

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

Μουσική Πατριαρχική Επιτροπή 1881 – 83, *Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1888.

Οικονόμου Χαραλάμπους, *Βυζαντινής Μουσικής Χορδή Θεωρητικών*, Κύπρος 1940.

Παναγιωτόπουλος Γ.Δημήτριος, *Θεωρία και Πράξεις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 2003.

Σκούλιος Μάρκος, *Τα ανατολικά Μακάμ και ο «ορθός» τρόπος Ραστ*, Αθήνα 2014.

Σκούλιος Μάρκος, *Προφορικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου – ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης*, Αθήνα 2006.

Σκούλιος Μάρκος, *Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα*, Άρτα 2009.

Σμάνης Η. Γεώργιος *Η εξωτερική μουσική και η θεωρητική της προσέγγιση*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2011.

Στάθης Θ. Γρηγόρης, *Η εξήγηση της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 2, Αθήνα 2006.

Τσιαμούλης Χρήστος, Ερευνίδης Παύλος, *Ρωμιοί συνθέτες της Πόλης*, Αθήνα 1998.

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

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

Φλούδας Γεώργιος, *Οι Κλίμακες (δρόμοι) κατά το συγκερασμένο και ασυγκέραστο σύστημα*, Αθήνα 2009.

Φωκαέας Θεόδωρος, *Πανδώρα*, Κωνσταντινούπολη 1843.

Χαλδαιάκης Αχχιλέας, *Ο πολυέλεος στη βυζαντινή και μεσοβυζαντινή μελοποιία*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2003.

Χαμπίμπ Χασάν Τουμά, *Η μουσική των Αράβων*, Θεσσαλονίκη 2006.

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

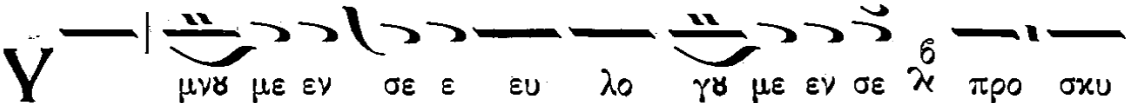
Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας, *Ευτέρπη*, Κωνσταντινούπολη 1830.

Χρυσάνθος ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικό Μέγα της μουσικής*, Τεργέστη 1832.

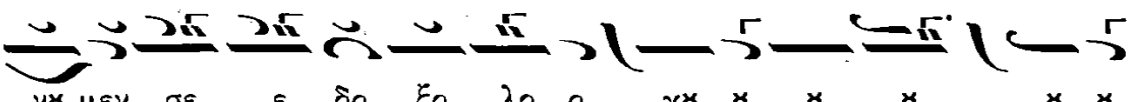
Ψάχος Κ., *Η παρασημαντική της βυζαντινής μουσικής*, Αθήνα 1917.

Audemir Murat, *Το τουρκικό μακάμ*, Αθήνα 2012.

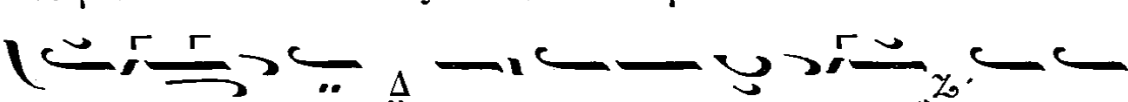
ΜΟΥΣΙΚΟ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



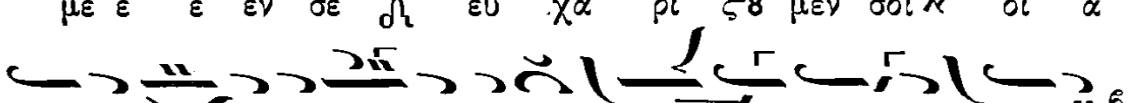
 Υ μνη με εν σε ε ευ λο γη με εν σε ⁶ λ προ σκυ



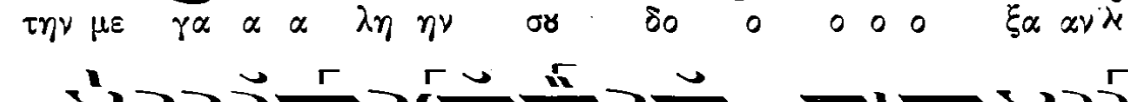
 νη μεν σε ε δο ξο λο ο γη υ υ υ υ υ



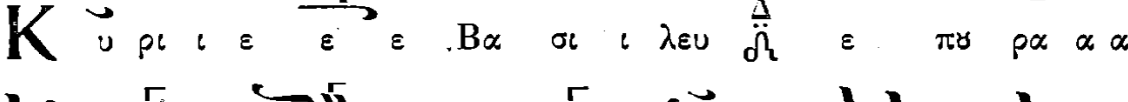
 με ε ε εν σε ^Δ ^δ ευ χα ρι ση μεν σοι ^λ δι α



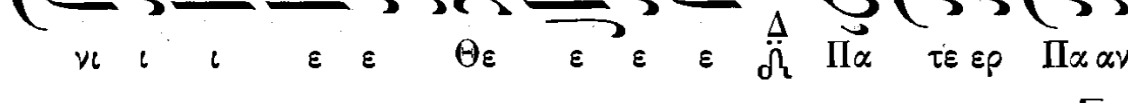
 την με γα α α λη ην σα δο ο ο ο ο ξα αν ⁶ λ



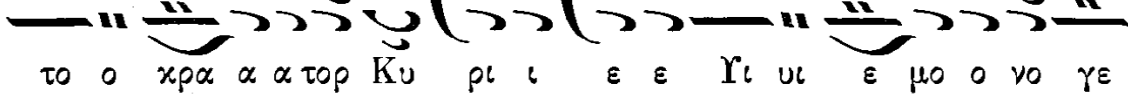
 Κ υ ρι ι ε ε ε Βα σι ι λευ ^Δ ^δ ε πη ρα α α



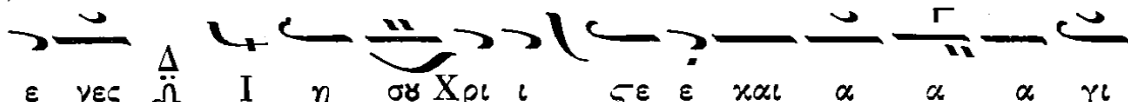
 νι ι ι ε ε Θε ε ε ε ^Δ ^δ Πα τε ρ Πα αν



 το ο κρα α α τορ Κυ ρι ι ε ε Υι υι ε μο ο νο γε



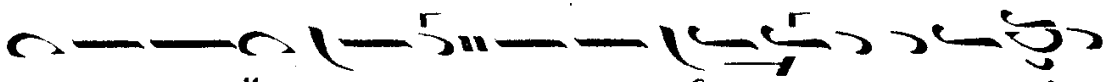
 ε νες ^Δ ^δ Ι η σθ Χρι ι σε ε και α α α γι



 ο ον Πνε ε ευ μα α ⁶ λ

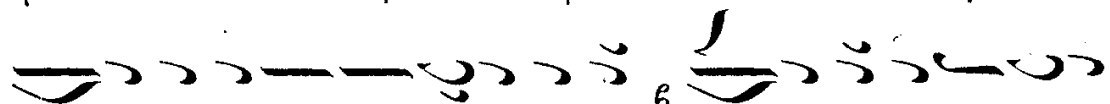
Ε 
εσταυρωθης δι ε με ι να ε μοι πη γα α α


σης την α α φε σιν ⁶κ ε ε κεν τη θης την πλευ ραν ι


να κρου νους ζω η η ης α να βλυ υ σης μοι τοις ηλοις


προ ση λω σαι ⁶κ ι να ε γω τω βα α θει των πα θη


μα των σου το υ ψος του κρα τους σα ⁶κ πι στου με νος


κρα α ζω σοι ζω ο δο τα Χρι στε ⁶κ Δο ο ξα τω Σταυ ρω Σω


τη ηρ και τω Πα θει σου ⁶κ ⁶κ

Μ 
α κα ρι οι + οι δε δι ωγ με νοι ε νε κεν δι και ο


συ νης ⁶κ ο τι αυ των ε στιν η Βα σι λει α


των Ου ρα νων ⁶κ

Σ τα αυ ρου με ε νου σου Χρι στε πα σα η Κτι σις

βλε ε ε που σα ε ε τρε με ⁶κ τα α θε με λι α της

γης δι ε δο νει το φο ο ο βω του κρα α τους ος

φω στη ρες ε κυ πτον το ⁶κ και του Να ου ερ ρα α γη το

κα τα πε ε τα σμα τα ο ρη ε τρο μα ξαν ⁶κ και

πε τραι ε σχι ι σθη σαν και Αη στης ο πι στος κραυ γα α

ζει σοι συν η μιν Σω τηρ το Μνη σθη τι ⁶κ ⁶κ

Μ α κα ρι οι ε στε ο ταν ο νει δι σω σιν υ μας

και δι ω ξω σι και ει πω σι παν πο νη ρον ρη μα καθ υ μων ⁶κ

ψευ δο ο με νοι ε νε κεν ε μιν ⁶κ

Δ ο ο ξα Πα τρι και Υι ω ^Δ και Α γι ω Πνε ευ μα τι ⁶κ

Τ ο ον Πα τε ρα και Υι ον και το Πνευ μα πα α αν τες

το α α γι ον ⁶κ ο ο μο φρω νως οι πι στοι δο ξο λο

γειν α ξι ι ι ως ευ ξω ω με θα Μο να δα

Θε ο τη τος ⁶κ εν τρι σιν υ παρ χθ σαν υ πο στα α

σε σιν α συγ χη τον με νθ σαν ⁶κ α πλην α δι

αι αι ρε τον και α προ ο σι τον δι η ης εκ λυ

τρσ θ με θα ^Δκ τσ πυ ρος της κο λα σε ως ⁶κ γ.

¹Ηχος ^Δκ Βου.

Δ ι ε με ρί ι ι σαν το τά ι μά τι ά μσ

έ αυ τῷς ⁶κ και έ πί τόν ι μα τι σμό ον μσ έ βαλ λον

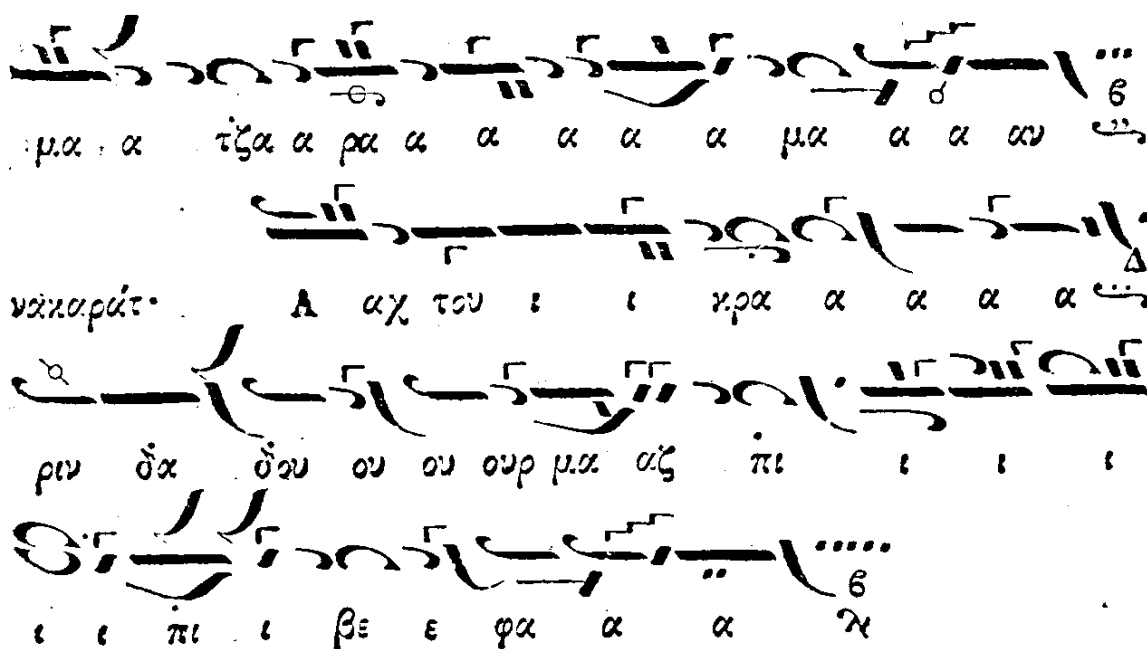
⁶κ Τοῦ Γ'. τὸ τέλος κλη η ρο ο ο ο ον
κλη ρον ⁶κ (Δίς.) οὔτω λέγεται.

Σάρκι, Μακάμ. ΣΕΓΚΙΑΧ.

Οὐσούλ, Σοφιάν.

6
7

Αχ σοϊ λε τζα α νι ι ι ι ι ι ιμ σο ο οϊ
λε ε ε ε ε εϊ σι 6 7 ρι ι ι ι ι ι
ι ι ι ι ι ι ι ιν ε ε δα α α
α α α α α α α μαν 6 7 γιο εκ τουρ κα
α βλι ι ι ι ιν Δ 7 δε σε νε ι ι ι ιν
τε ερ κιου ου ου ου ου ου ου φε ε
δα α α α 6 7 μιάν. Τζα α νι ι
ιμ σι ι ιμ δε νο ο ο ολ σουν 7 8 α α α
ρα α δα α που ου ου 7 8 μα α α α 6 7



Στίχος β'.

Ε'ββελ ἀλδίν γμιοίνουμ'οῦ πι ἰρτιάπ,
 σόρα νόλσουν ποῦ τζεφαγέ ἰνκίλάπ.
 μιάν. τέρκι ἰκραρινδὰ, ὀλσούν ἔτ χισάπ.
 νακαράτ. ἄχτου ἰκραρινδὰ, δουρμάζ πὶ βεφά.

Στίχος γ'.

Ε'ἰλεμίσικεν σ'ὄζ πουλουνμάζ ἰτιφάν,
 πῖλμεδίν μι ἀραγιά γκιρέν νιράκ.
 μιάν. σ'ὄζ βερίπτα γιά νίτζουν ποῦ ἰφτιράκ.
 νακαράτ. ἄχτου ἰκραρινδὰ, δουρμάζ πὶ βεφά.

Στίχος δ'.

Γιαρουτζάν σανδ'ίμ σενί, πέν χαϊλιδέμ,
 βερδὶ ἀχ'ῖρ χασρετὶ, ρέντζου ἐλέμ.
 μιάν. νέρδε καλδὶ ἔττιγίν, βάσλι κερέμ.
 νακαράτ. ἄχτου ἰκραρινδὰ, δουρμάζ πὶ βεφά.

ΣΑΡΚΗ ΤΟΥ ΔΕΔΕ ΕΦΕΝΔΗ.

Μακάμ. Σεκιάχ. Ούσουλι 'Αγήρ Σεμαϊ. 7. 8

Σ ε ρι με ε ε ε ε ε εσ τι γ α α μι ι ι
 ιμ λ π α α α α α α δε ι ι χ ου ου
 ου ου ου ου νι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι δ ζ
 γι ε ρι ι ι ιμ δε π ου ου λ π ου ου ου ου ου ου λ
 χ ε λ ε δε ε ε ε εμ π ε ε ε ε π ε ε ε ε
 ε ε ε ε ε σ τ ζ δι ι ρ α α α α α α λ α α α
 α α α α α α α α / σ ε / ε ρι ι ι ι ι ι ι ιμ
 δε ε ε ε ε ε β α α α ι δ ζ α α α α ν η μ
 Μιάν. 7. 8 Π ε ε ε ρ ε α α α α α ν ε φ ε
 λ ε ε ε ε κ λ σ ου ου ου σ ου ου ου ου λ ε ε ι
 δ α α α α γ η η η η η η η η η η
 σ ε ρ ε ρι ι ιμ δε 7. 8 Ν α κ α ρ ά τ. Γ ε ρ ε κ ' Σ ε μ α ι. 7. 8 Ε ε ι δ ζ α α

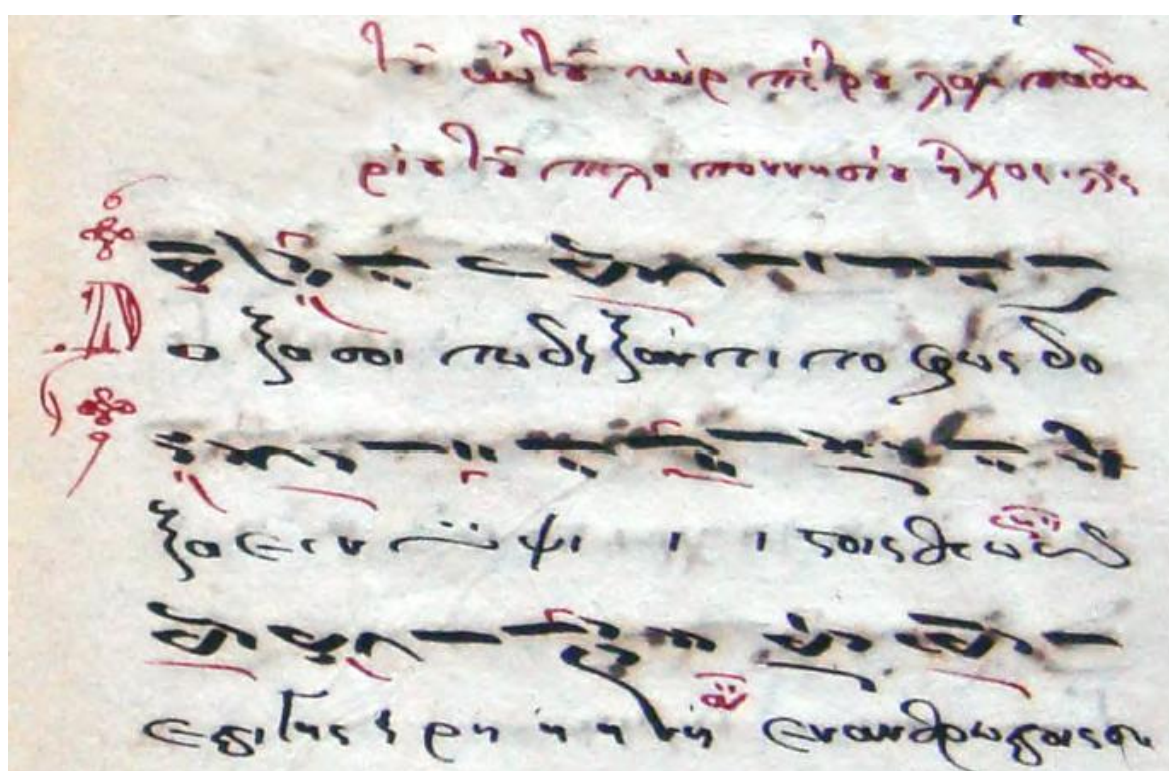
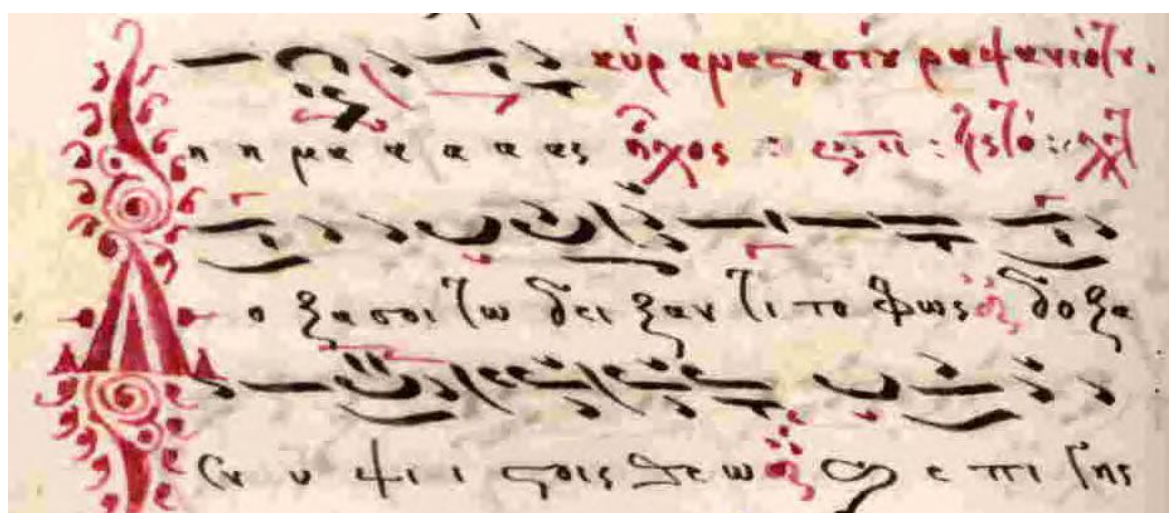
νημ ^{ζ'} λε τα α δζι ιζ ο ο λου ου γεο ο ο ορ α
 λε μι ι σε ε εν ρ να λε ε λε ε ρι ιμ δε
 ε ε ε ε ε ε ε λ ^β 'Αγήρ Σεμαί. γα α
 φι ι ι ι ι ιλ γι νε γι α α α αρα
 α α α α α α α α α α τε σι ι σου ου ι
 ου ου ου λ ^β ζι ι ι ι ι ε σε ρι ι ι ι ι ι
 δε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

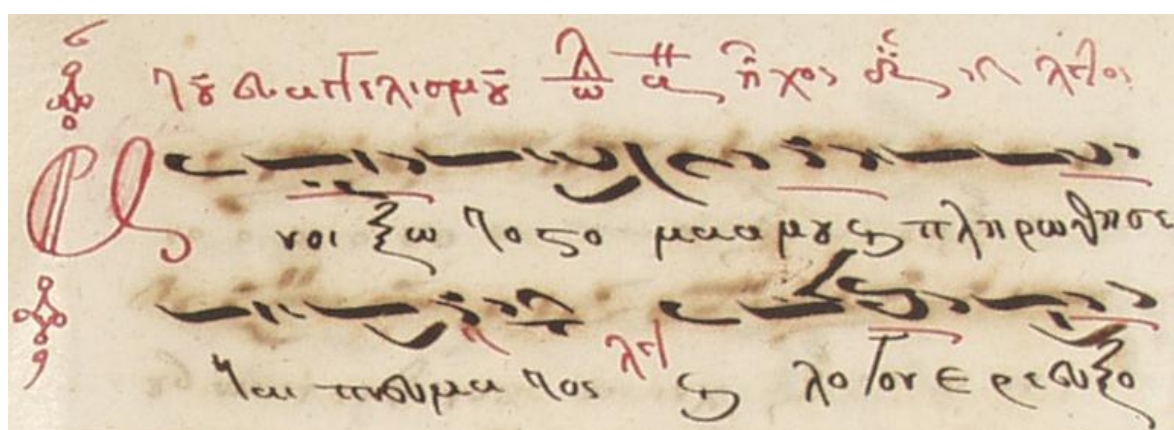
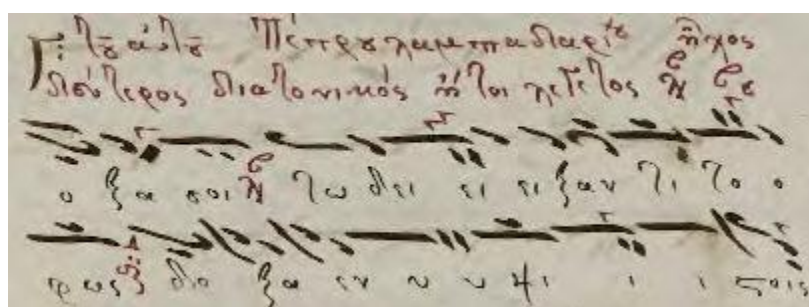
Πῆρ πούλπούλου ζαρέμκι δζιχάν χάρη ἱρεμίμδιρ,
 κούλσένι γάμου διλδάρλε δάγη ἐλεμίμδιρ,
 πού ἄχου σαχέρ τήγη σαχερλερδὲ δεμίμδιρ,

Νακαράτ.

Μεζπούρδὲ δζιχάν ὀλμαδάδερ δάγη ἱμιδῖμ,
 διλδὲ ἀτζηλήρ φερκάτλε δάγη δζεδιδῖμ,
 ἡόρμέζ πού πενὴμ σινεδεκὶ ζάνμη πεδιδῖμ,

Νακαράτ.





2. ΒΑΡΚΑ ΓΙΑ ΛΟ

(Χορός συρτός)

* Ηχος δ' ρυθμός τετράσημος Χρόνος μέτριος

Ε μα θα κυ ραμ. πώς ε χεις βαρ κα για

λο ο ο ο δ' Ε μα θα κυ ραμ. πώς ε χεις

βαρ κα για λο ε μα θα κυ ρα πώς ε

χεις βαρκο που λα και ψα α ρε ευ εις ο πλα τρι

α λα ρα λα ρομ βαρ κα για λο

Κ' ἦρθα νὰ σοῦ τὴν γυρέψω, (τρὶς)
για νὰ πάγω νὰ ψαρέψω.
Νὰ σοῦ τὴν γεμίσω ψάρια, (τρὶς)
ἀστακοὺς καὶ καλαμάρια. κτλ.

δ. «ΕΣΚΥΨΑ ΝΑ ΠΙΩ ΝΕΡΟ»

³Ηχος ^Γκ' εἰς

Ρυθμός τετράσημος Ο Ι Ι (Ἀνάπαιστος). Ὀλίγον ταχέως

Ε σκυ ψα να α πιω ω νε ε ρο ο ε
 σκυ ψα να α πιω ω νε ε ρο κ ε χα σα
 το μαν τη λι μου ου κα υ μο πω χει τα χει λι μου

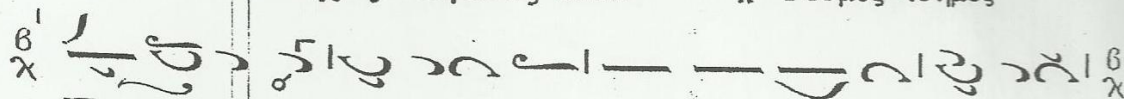
Ἐσκυψα νὰ πῶ νερό
 ἔχασα τὸ μαντηλὶ μου
 καὶ οὐδὲ πῶχει τ' ἀχειλὶ μου.

ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

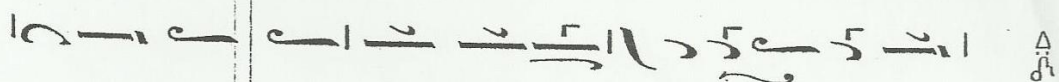
Σε καινούργια βάρκα μπήκα (Συρτό Προποντίδος)

Ήχος λέγετος Βου

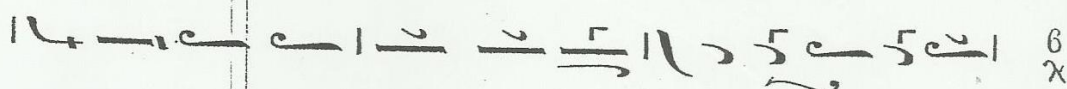
κ' Ρυθμός 4σημος



Σε ε μω ρε σε σε και νουρ για βαρ κα μπη κα (2)



σε και νουρ για βαρ κα α μπη η η η κα



και στο Μι χα λι τς ε ε βγη η η η κα (2)

Βρι- μωρε βρι- βρίσκω ναύτες παλικάρια (2)

βρίσκω ναύτες παλικάρια και ψαρεύανε για ψάρια. (2)

Ε- μωρέ έ- έχετε ψαράδες ψάρια (2)

έχετε ψαράδες ψάρια, για να φάν' τα παλικάρια. (2)

Ε- μωρέ έ- έχουμε παστά και χλώρια (2)

έχουμε παστά και χλώρια και πέντ' έξι οκάδες χώρια. (2)

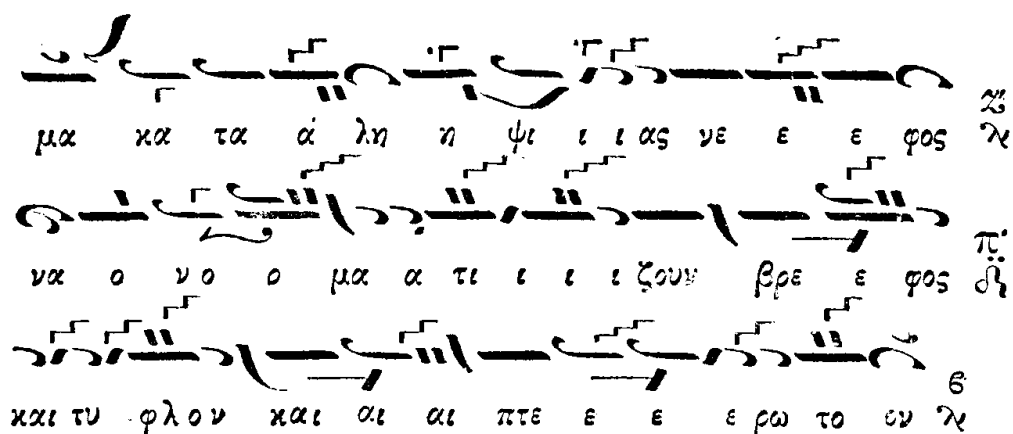
Πά- μωρέ πά- πάρε βούρλα πέρασέ τα (2)

πάρε βούρλα πέρασέ τα και παλάντζα ζύγισέ τα. (2)

Ε- μωρέ έ- έμπα μέσα διάλεξέ τα (2)

έμπα μέσα διάλεξέ τα κι όσο θέλεις πλήρωσέ τα. (2)

μακάρι σεγνιάχ, ε
 ούσούλ σοφιάν. Ν Χ



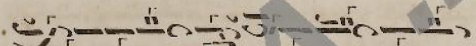
Εἴταν ὁποῦ σοὺς θεοὺς των, ἦτον πρῶτος σοὺς δικούς των, μ' ἐ-
ξουσίαν φοβερή,
καὶ τοὺς ἔφερ' ἄνω κάτω, πέτρεμιν τὸ ὄνομά του, ὁμηρος τὸ
μαρτυρεῖ·
Ἀφ' οὗ φύσεως τὸ βάθος, μετὰ λόγου χωρὶς λάθος, ἐξηρεύνησαν
σαφῶς·
διὰ ἕνα προμηθεά, τῶν καρδιῶν μας βασιλέα, νὰ λαλήσουν χω-
ρὶς φῶς!
Δὲν εἶν τρόπος ἕνα βρέφος, νὰ νικᾷ σοφῶν τὸ νέφος, νὰ ναι πρῶτος
τῶν θεῶν·
ὥσε κ' ἡ αὐτὴ σοφία, νὰ τοῦ δίδῃ τὰ πρωτεῖα, ἡ πηγὴ τῶν ἰδεῶν·
Πῶς μπορεί νὰ ἀληθεύῃ, ὁποῖον εἶδος σημαδεύει, νὰ κτυπᾷ ἕνας
τυφλὸς
ποῦ ἐξυδερκῆς ἀν τύχη, ὡς ποῦ νὰ τὸ ἐπιτύχη, ρίπτει τρεῖς
ἀνωφελῶς·
Τοῦτο ποῦ ποτὲ ἐφάνη, καὶ πῶς εἶν ποῦ τὸν λανθάνει, ὅτι φύσις
πτερωτὴ,
εἰς τὴν γῆν δὲν ἡσυχάζει, τ' ἄχ εἰς ταῖς καρδιαῖς νὰ βάζῃ,
μόνον ἀεροβατεῖ;
Ἀπτερος εἶναι καὶ γέρων, τὸ ὁμολογεῖ τὸ φέρον, ἐξ αὐτῶν πολλὰ
γνωστά·



θω ω ω λ (δίσ)

Μόνον μέσα εις τὴν φλόγα κατακάομαι πικρά,
χωρὶς νῆχαι τῆς φιλίας ἀνταπόκρισιν μικρά.
Ἄδικα ζητεῖς κυρία πάντα νὰ μὲ τυραννῇς,
καὶ μὲ ἔλκος· τελείως, νὰ μὴν θίλῃς νὰ φανῇς.
Ἄφρο πάντα τὴν ἀγάπην, τὴν ζητεῖς χρεωστικά,
πρέπει καὶ εἰς τὴν καρδίαν σου ἡ αὐτὴ νὰ κατοικῇ.
Ἀπὸ τῆς καρδιᾶς τὴν φλόγα βέβαια γεννᾷ αὐτὴ,
καὶ ζητεῖ ἀπ' ἄλλο μέρος, πάλιν ζεῖσιν τὴν αὐτὴν.
Κι ὅταν μὲ τὴν ἄλλην φλόγα, τῆς ἀγάπης ἐνωθῇ,
πάντοτε μαζὶ αὐξάνει, καὶ ὅχι νὰ ἐλαττωθῇ.
Πλὴν ἀνέργη ἀντὶς φλόγα μὲ ψυχρότητα πολλή,
πρέπει καὶ αὐτὴ νὰ λάβῃ, κάποιαν μεταβολή.
Γιὰ τὸ ἔρωτας αὐξάνει, μὲ ἀντίρωτα θαρρῶ,
μὰ αὐτὸς, ὅποταν λειψῇ, ἄλλο τι θὰ καρτερῶ.

Μακάρι σεγκιᾶχ, οὐσούλ σοφιᾶν ἐκ τοῦ θου γ.
εἰς χρόν. 8



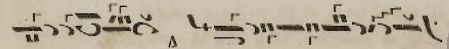
Ε ε ε ε χρεῖς φω ω ω μου κα α α α α ἄλλος νοῦ ου

ρ: λ ε ε λ γη τῶ α ε ρω ω ω ω τι ι ι

κα α α α λ, μιάν. καὶ αἰ ε ε ε λ κυ υ σι ι

κα οὐν α ε ε ε ρα λ του ου ου ου προ σω ω που ου

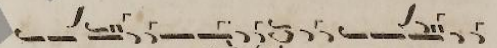
φου υ υ υ σι ι ι ι ι κα α α λ (νακαράτ). του ου ου



ου ου προ σω ω που λ φου υ υ υ σι ι ι κα α α λ

Λεγεὼν εἶσαι χροῖτων, βρύεις πλῆθος ἀρετῶν,
καὶ θελήτηρων ἀνεκφράστων, καὶ λαμπρῶν καὶ κυματῶν.
ἔχεις ἐξουσίαν κράτους εἰς καρδιὰς αἰσθαντικὰς,
καὶ σχεδὸν τὰς ἀνικήτους διαγείρεις καὶ νικᾷς.
Γηγενῶν εἶσαι τὸ θαῦμα, νεανίδων κορωνίς,
καὶ στολή καθὲς τελείας ἡ ἐξαιρέτου καλλονῆς.
Καὶ ζωογονεῖς ἂν θέλῃς μιάν καρδίαν ὅπου ποτεῖς,
καὶ ἐκ τοῦ ἐναντίου πάλιν μ' ἄκρον πείσμα τυραννεῖς.
Ὁ ἀξιολατρευτὴ μου σπλάγχνα, ἔλκος ζητῶ,
ἀποδείξαι χάριν, πόθος, γὰρ νὰ μὴν ἀπελπισθῶ.

Μακάρι σεγκιᾶχ, οὐσούλ σοφιᾶν ἐκ τοῦ θου γ.
εἰς χρόν. 8.



Τι ι με ε ε γα α α α α α τι με γα α λη

κυ υ ραν νι ι ι α α α λ, εἰς εἰς ε με ε ε εἰς ε

με ε καὶ α α σπλάγ χνι ι α α α λ, να σ ε ε ελ

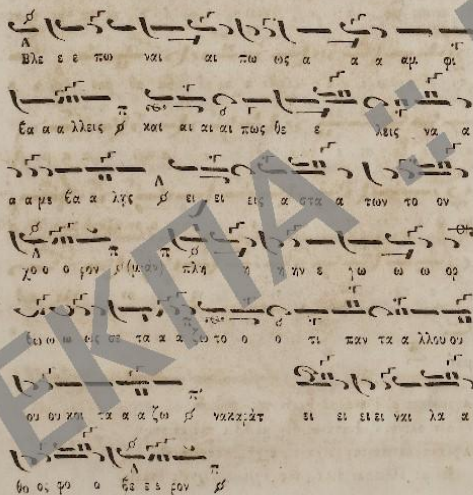
πι ι νχ α ελ πι ι ι ζω α απ το φω ω ω ω μου

το ο ο ο κα ε ρε ε ε το ο κα ρε εμ αυ ο του

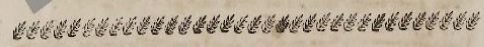
κα ο ο σμου ου λ

Πλὴν ἡ ποιναῖς σκληραῖς τῆς, καὶ θανάσιμας πληγαῖς,
 ἔκρυψεν αὐτὰ τὰ μάτια, οὐδ' ἀστέφεταις πηγαῖς.
 Καὶ μὲ ὕλον ἀπὸ τρέχον, δίχως νάχον στερεοῦν,
 δὲν μποροῦν ποτὲ νὰ σόσουν, τῆς καρδίας μου τὴν καίμην.
 Φύσιν ἄλλαζεν σ' ἐμένα, φλόγαις δὲν καταπατοῦν,
 μάλιστα ἐξεναντίας, τὴν φωστὶς ζωογονοῦν.
 Ἐφάσα γὰρ ἐλπίδα, πλεονὰ καταντῆθω,
 αἶψ' δὲν εἶναι βλέπω τῆς, διὰ νὰ ἀναστηθῶ.
 Μόνι σὺ ὦ τύχη κάμε δέος νὰ στοχασθῆς,
 κ' ἓνα τέλος δια δία, γρήγορα νὰ ἐνοικασθῆς.

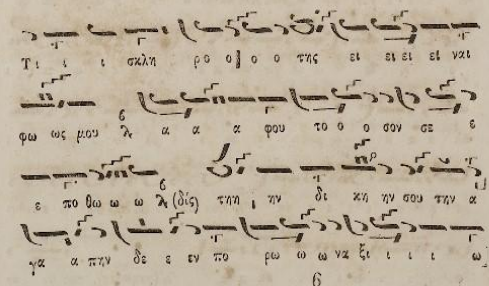
Μακάρι ζιργκιουλι χητζαζ ούσουλ σοριάν ἐκ τοῦ πα χ.
 εἰς χρόν. 4.



Ἦξευμε μὰ τὴν ζωὴν σοι, δὲν φρενὰ τὴν κλήρον, νὰ τὴν εὐω πῶς μποροῦ
 μάλιστα τὸ νὰ μὲ τύχη, μία τέτοια καλὴ τύχη, ἐξομαικαὶ ἀπορῶ.
 Τὴν ὑφ' ἡλίου νὰ κάμω ἀνω κάτω θ' ἀποκάμω, ὡς λιγγεὺς ὁ φοβερός,
 ἀν' ἐξάπαντος νὰ γίνω, κ' ὡς τὰ ὑπογῆν νὰ κλίνω, θὰ φωνάξω σταθερῶς.
 Ὅτι ἐὰν εἶναι κάλλος, κί δὲς μὲ πάσχη πλεον' ἄλλος ὁμοῦν τοῦ νὰ εὐρῇ.
 Ἐνός εἶναι καὶ ὁ ἕως, ποῦ σὲ κλέων μου μένος, ἐβλάσε νὰ κρεοῦν.
 Ρίξωσι μὲ ἓνα τρόπον, ποῦ δὲν ἀφῆσε πᾶς τῶν τῆς ψυχῆς μου ἀνοικτόν,
 πανταχόθεν εἰν' ἰδμέν, σφαλισμένη ἡ καίμην, μὲ μηχανήματα φοικτόν.
 Ἰσως ὅθεν εἶναι τρεῖς, τὸ νὰ πλάσω γὰρ μὰ ναι, καὶ νὰ τῶν μου κινῶν,
 νὰ τὸ λέγω καὶ φοβεροῦμαι, γὰρ νὰ παρηγοροῦμαι, μὲ αὐτὸ τὸ γνωμικόν.
 Τάχα εἰς' ἀμφιβόλῃ, τὸ πῶς καὶ εὐμορφία, πρέπει νάχρη συμπαθῆς.
 ὅσο εἶναι τὴν ἐλπίδα, τῆς Πανδώρας τὴν πηλὴν εἴδος, μοι πολυπαθῆς,
 λησταὶ λησταὶ λησταὶ τὴν, τέλος δὲ θεοῖς ἀποστέλνῃ, τὴν ψυχὴν ἐν ἀκαρεῖ,
 ἐν ἰσθμῷ πᾶσι δὲν φοβεροῦμαι τὸν θεόν καὶ δὲν λυπείται ἀσπλαγχνὰ νὰ τυραννῇ
 ἔαν ὁμοῦ σκατον λάβῃ, καὶ ἀργίστη πᾶν νὰ πᾶν, ἀπ' τὴν ἀσπλαγχνον πανήν,
 εἶναι τὴν ἀποσταγίδα, καὶ αὐτὴ τὴν βασιλίδαν, πασῶν Γυναικῶν καὶνῇ.



Μακάρι σεργκιουλι ούσουλ σοριάν ἐκ τοῦ βου. γ.
 εἰς χρόν. 4.



Ὅπου δ' οἱ φλογισμένοι, κί ἀπ' τὸν ἔσχατον τρωμένο
καρτεῖον νὰ ἀπολαύσουν, καὶ μ' αὐτὸ νὰ ἀναπαύσων,
τὴν κακίαν τὴν φλογισμένην, καὶ μὲ δόλιν πληγωμένην,
ἀπ' οὐ ἔρωτος τὰ τόξα, ὅπου τὰ νομίζει δόξα.
μ' ἀσπλαγγίαν νὰ πληγώη, τέλος πάντων νὰ σκοτώνη,
νόους εἰς ἁλικίαν ἄβυσσιν, μὲ φρενώνας ἀπὸ πάθος.
Δὲν παραπονοῦμαι ὅμως, γιατί πάσχει καὶ ὁ κόσμος,
κοινὸν εἶν' λοιπὸν τὸ πάθος ἀσέβητον καὶ χωρὶς λάθος.
Εἰς ἐμένα εἶναι φῶς μου, τὸ παραζέων τοῦ κόσμου,
μῆτε ζῶ μῆτε ἀποθαίνομαι, καὶ σὸν ἄδην δὲν ἐμβαίνομαι,
βλεπόντις τὴν δυστυχίαν καὶ ἔρωτος τὴν ἀπονίαν,
ποῖς σκληρότατα παιδεύει, καὶ ὅστερον ζῶν γρηθεύει.
Πλὴν προαίτιον νὰ τὴν δώσω, ἵσως μὲν στυγμὴν κομπῶσοι,
στὴς ψυχῆς μου τὸ χεῖρ, καὶ αὐτὴ τὴν ξαναφέρει.

Μακάρι, σεργιὰ, οὐ τοῦλ' σορὶν ἐν τοῦ θού χ.
εἰς γρον. 8.

Εἰ εἰ εἰς τῆς τυ υ υ υ γρὸς μου οὐ οὐ οὐ τὴν
σφαι αἰ αἰ ραν χα α α α ραν πλε ε ο ον
μια α α α η με ε ραν ε ε ε ε ε τυ γα α να
α α α δω ω ω ω πο τε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
τυ γα α α α να αἰ δω ω ω ω πο τε ε ε ε μίαν
ε ε ε ε παῖ δα η η η και με ε ε ε ε ε

κα κι ι ι α λ τη η η η ην γυ βι ι ζει ε
ε ε ε ε ναν τι α νακαρά, κιο ο ο ο ο
γλ δε ε ε ι ι ι ε α α α α πο τε ε ε ε
κιο ο ο ο ο ο δε ε ε ε ξι ι ι α α α α πο
τε ε ε γ

Τόχη ποτε θά θελήσης, πᾶ τὴν σφαίραν νὰ γυρίσης, πρὸς τὸ μέρος τοῦ ποθοῦ,
καὶ νὰ μὲ πληροποιήσης, πῶς χωρὶς ν' ἀργοπορήσης, ἄνεσιν θάξωθῃς;
Ὅρματα πλὴθ' δυστυχισμένα, δὲν μπορεῖ ποτὲ νὰ γένη, μῆτε πλείον ὀλιγοῦρα,
ἐπειδὴ καὶ δὲν ἰξούρω, εἰς αὐτὴν ποτὲ νὰ εἶρω, εὐτυχίαν ἢ χαρὰ.
Ἀπ' τὴν ἀνοίαν ἀρχίζει, θάνατον νὰ φοβερίζῃ, μὲ ἐλπίδας φοβεραῖς,
κὶ ὅταν ἔλθῃ καλοκαίρι, τοὺς φροστούρας μεταφέρει, εἰς ἀνάμνηστας φοραῖς.
Τὸ φθινόπωρον δὲ πάλιν, διδοὶ τυραννίαν ἄλλαν, ἢ τὴν ἀθλιάν μου ζων,
τὴν κακίαν τοῦ χειμῶνος, ὅπου δοκιμάζω μόνος, καὶ σκληρότητα πολλήν.
Κὶ ὅταν θεὸς νὰ μετρίωσῃ, κάτι τι καὶ νὰ παράσῃ τοῦ χειμῶνος τὸ σκληρόν,
νὰ καὶ ἀνοίξῃ ἀρχίζῃ, πάλ' ὁ ἥλιος νὰ γυρίξῃ τί κακὸν μου τυ-
χερόν!
Ἐμπροσθέν μου δυστυχίαις, πίσω μου τύχης κακίαις, τί νὰ κάμω ἀπορῶ.
εἰς τοιαῦτον κυμαῖνα, ποῦ ποτὲ εἰς τὸν αἰῶνα δὲν ἀκούσθῃς θαρῶ.
Καθὼς βλέπω δὲν εἶν' ἄλλο, φέμμεκον πλὴν μεγάλον παρὰ τὴν εὐπλαγγισμένην,
ὅτι αὐτοὶ σκληρὸν νὰ δώσῃς, καὶ μὲ τοῦτο νὰ λυτρώσῃς, τὸ κακὸν μου
ἢ τὸ εἶδος.

Σεγκιάχ Σαρκί

Άκσάκ (♩ = 126)

Χρήστος Κυριαζής

Σου γι κα γητ χα νε ντε μετζ

1 νουν μι σαλ 2 νουν μι σαλ

μπεκ λεντιμ ρα χην ε φεν τιμ

1 μπι με τζαλ 2 τζαλ

αν λα ντιμ τες ρι φι νε γιοκ ιχ τι

1 μαλ 2 μαλ

τσαγ λα γιαν λαρ λα μπε ρα μπερ τσαγ λα

ντιμ τα λι ι να σα ζα κους τουμ

αγ λα ντιμ

Σεγκιάχ Σαρκί

Άργο Άκσάκ

Γιώργος Μπατζανός

Αχ τσοκ ντου αρ τηκ μπιρ πε ρι σαν
 λικ χα γιαλ
 χα νε με γκετσ τι γεντσ λικ
 γετσ τι εϊ βαχ
 ντοϊ μα νταν α
 1 μα λι με
 2 μα λι με αγ λα σαμ χακ
 3 3 σηζ μη γημ μπεν
 μαχ βο λαν ικ
 3 μπα λι με

③ SEGÂH



Segâh şarkı

Usulü: Curcuna

Olmaz ilâç sine-i sad pareme

Hacı Arif Bey

S A Z

Ol maz i laç si ne i sad
Kas de di yor ti ri mü jen

pâ re me
ca ni ma

Ça re bu lun maz bi li rim ya re me
Göz le ri en son gi re cek ka ni ma

Ça re bu lun maz bi li rim ya re me
Göz le ri en son gi re cek ka ni ma

S A Z

Bak sa ta bi ba nı ci hân ça re me
Şer he de mem hâ li mi ca na ni ma

Bak sa ta bi ba nı ci hân ça re me
Şer he de mem hâ li mi ca na ni ma

S A Z

Ça re bu lun maz bi li rim
ya re me

Ça re bu lun maz bi li rim ya re me D.C.

Olmaz ilâç sine-i sad pâreme
Çâre bulunmaz bilirim yareme
Baksa tabibân-ı cihân çâreme
Çâre bulunmaz bilirim yareme

Kastediyor tir-i müjen canıma
Gözleri en son girecek kanıma
Şerhedemem hâlimi cananıma
Çâre bulunmaz bilirim yareme

Mustafa Uzunoglu

