

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα “Μουσικολογία” 2016 -2018

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΘΕΜΑ: “ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ” ΚΑΙ ΚΟΣΜΙΚΟ ΜΕΛΟΣ
“LITURGIKA” AND EASTERN MUSIC TRADITION**

ΕΠΙΒΛΕΠΟΝΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ:

Θωμάς Αποστολόπουλος
Αχιλλεύς Χαλδαιάκης
Δημήτριος Μπαλαγεώργος

ΣΥΓΓΡΑΦΗ:

Τατιάνα Σινκέβιτς
Α.Μ. 1569201200075

Αθήνα, Φεβρουάριος 2019

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	σελ. 3
2. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	σελ. 4
3. ΠΗΓΕΣ	σελ. 8
4. ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ-ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΥΛΙΚΟΥ-ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ.....	σελ. 16
4.1. Α΄ ήχος Ισφαχάν	σελ. 18
4.2. 1. Β΄ ήχος Καρτζιγάρ	σελ. 20
4.2.2. Χιουζάμ	σελ. 24
4.3.1. Δ΄ ήχος Χουμαγιούν	σελ. 27
4.3.2. Νισαπούρ	σελ. 29
4.3.3. Μουσταχάρ.....	σελ. 31
4.4.1. Πλ. Α΄ ήχος Μουχαγέρ	σελ. 33
4.4.2. Χουσεϊνί	σελ. 36
4.4.3. Χουσεϊνί Ασηράν	σελ. 40
4.4.4. Ατζέμ	σελ. 42
4.4.5. Κιουρδί	σελ. 45
4.4.6. Σεμπά	σελ. 50
4.4.7. Πιουσελίκ	σελ. 53
4.4.8. Χησάρ	σελ. 57
4.5.1. Πλ. Β΄ ήχος Χιτζαζικιάρ	σελ. 60
4.5.2. Ζιργκιουλέ Χιτζάζ	σελ. 64
4.6.1. Βαρύς Αράκ	σελ. 66
4.6.2. Εβίτζ	σελ. 68
4.6.3. Εβίτζ Αράκ	σελ. 72
4.6.4. Πεστενιγκιάρ.....	σελ. 74
4.6.5. Φεραχνάκ	σελ. 77
4.6.6. Ραχάτ αλ Αρουάχ.....	σελ. 80
4.6.7. Ατζέμ Ασηράν.....	σελ. 82
4.6.8. Σέφκου Εβσά	σελ. 87
4.7.1. Πλ. Δ΄ ήχος Γκερδανιέ	σελ. 90
4.7.2. Μαχούρ	σελ. 93
4.7.3. Μαχούρ Νιγκρίζ	σελ. 95
4.7.4. Σουζινάκ	σελ. 97
4.7.5. Χιτζαζικιάρ Κιουρδί	σελ. 102
4.8. Ιδιαίτερες περιπτώσεις.....	σελ. 105
5. ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΥ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	σελ. 112
6. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	σελ. 117

1. ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα διπλωματική εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο της φοίτησής μου στο Τμήμα μουσικών σπουδών της Φιλοσοφικής σχολής του ΕΚΠΑ. Το θέμα της εργασίας αφορά στην συγκέντρωση και στην αποδελτίωση κατά το δυνατόν όλων των Λειτουργικών που εμφανίζονται από το έτος 1820 μέχρι και την σύγχρονη εποχή, στο πλαίσιο της επιρροής του κοσμικού μέλος σε αυτήν την μορφή της Ψαλτικής τέχνης. Έναυσμα για την ενασχόλησή μου αποτέλεσε το μάθημα "Κοσμικό ρεπερτόριο στη βυζαντινή παρασημαντική", το οποίο παρακολούθησα κατά την περίοδο της φοίτησής μου στο τμήμα, που μέσα από την ερευνητική διάθεση του διδάσκοντος καθηγητή Θ. Αποστολόπουλου γεννήθηκε η ιδέα μίας τέτοιας μελέτης.

Τα Λειτουργικά είναι ένα σχετικά νέο είδος που διαμορφώθηκε και γνώρισε ευρύτερη διάδοση κατά τον ΙΘ΄ αιώνα στον ελληνικό κόσμο, ο οποίος δρα και αναπτύσσεται γεωγραφικά στο χώρο της ανατολικής Μεσογείου. Κατά τη διάρκεια των δύο τελευταίων αιώνων, το είδος αυτό θα ήταν αδύνατο να μην δεχτεί επιρροές από τα ανατολικού τύπου κοσμικά μουσικά στοιχεία της εποχής και να εξελιχθεί αυτόνομα. Ο στόχος αυτής της μελέτης ήταν να διερευνηθεί και να δειχθεί το ποσοστό της επιρροής των κοσμικών μελών στο είδος των Λειτουργικών. Το όφελος από μια τέτοιου είδους αναζήτηση για το χώρο της επιστήμης αλλά και της Τέχνης θεωρείται αυτονόητο, διότι έτσι μπορεί να κατανοηθούν και να ερμηνευτούν νέες τάσεις στην Ψαλτική τέχνη, δάνεια, σχέσεις και συγγένειες με άλλες ανατολικές παραδόσεις, καθώς και ιδιαίτερα φαινόμενα κατά την ιστορική εξέλιξη.

Για την ολοκλήρωση αυτής της ερευνητικής προσπάθειας ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον επιβλέποντα καθηγητή μου Θ. Αποστολόπουλο για την καθοδήγηση, την υποστήριξη και τη βοήθειά του, σε όλο το διάστημα εκπόνησης της παρούσας διπλωματικής εργασίας, για το αμείωτο ενδιαφέρον του, για την διάθεση του να με βοηθήσει και να μου διαλευκάνει κάθε απορία οποιαδήποτε στιγμή. Ευχαριστίες θα ήθελα να απευθύνω σε όλους τους καθηγητές του τμήματος για τις γνώσεις που μου παρείχαν, αλλά και για τη συμπαράστασή τους καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου. Και, τέλος, ας αφιερώσω έστω και μία γραμμή στο συμπαραστάτη μου Γ.Κ., που επιθυμεί να παραμείνει άδηλος.

2. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τα Λειτουργικά είναι μία μορφή ψαλτικού ρεπερτορίου η οποία αφορά τη μελοποίηση των διαλογικών μερών της Θείας Λειτουργίας. Στην σειρά των Λειτουργικών συμπεριλαμβάνονται τα απαντητικά *“Κύριε ελέησον”* και τα *“Παράσχου Κύριε”*, το *“Πατέρα Υιόν”* ή το *“Αγαπήσω σε Κύριε η ισχύς μου”*, οι ύμνοι της Αγίας Αναφοράς, δηλαδή το *“Έλεον ειρήνης θυσίαν αιnéσεως”*, *“Και μετά του πνεύματός σου”*, *“Έχομεν προς τον Κύριον”*, *“Άξιον και δίκαιον”*, ο τρισάγιος ύμνος *“Άγιος-Άγιος-Άγιος Κύριος Σαβαώθ...”*, τα δύο *“Αμήν”*, το *“Σε υμνούμεν...”* και ο Θεομητορικός ύμνος *“Άξιόν εστιν”*.¹

Ο ορισμός των *“Λειτουργικών”* ως των ύμνων που ψάλλονται μετά το Χερουβικό² εμφανίζεται στα ελληνικά μουσικά βιβλία για την πρώτη φορά κατά τη δεκαετία του 70' (ΙΘ' αιώνας). Είναι ενδιαφέρον ότι προγενέστερα στη χειρόγραφη παράδοση χρησιμοποιούταν ο όρος *“Συλλειτουργικά”* που αναφερόταν στα αργά μέλη της Θείας Λειτουργίας του Ιωάννου Χρυσοστόμου και αφορούσε τα μέλη μέχρι το Χερουβικό.³ Ο όρος *“Λειτουργικά”*, με τη σημερινή του σημασία, διαμορφώθηκε από το τέλος του ΙΘ' αιώνα και διαδόθηκε σε όλες σχεδόν τις μετέπειτα εκδόσεις.

Είναι γνωστό ότι τα κομμάτια που συμπληρώνουν την Θεία Λειτουργία ψαλλόταν κατά την παλαιά βυζαντινή παράδοση αποκλειστικά σε Β' ήχο.⁴ Για το λόγο αυτό μέχρι τις αρχές του ΙΘ' αι. η χειρόγραφη παράδοση δεν διασώζει μελοποιήσεις Λειτουργικών ύμνων, ούτε το *“Άξιόν εστιν”* εκτός από μία ολόκληρη σειρά για την εκτενέστερη Λειτουργία του Μ. Βασιλείου. Στις χειρόγραφες πηγές ανθολογούνται επίσης οι συνθέσεις του Ιακώβου Πρωτοψάλτου *“Αγαπήσω σε Κύριε η ισχύς μου”* σε ήχο Β' και του Ιωάννου Πρωτοψάλτου *“Πατέρα Υιόν”* με το Κράτημα, και οι δύο, μάλιστα, σε Β' ήχο.

Ο παραδοσιακός τρόπος ψαλμώδησης των λεγόμενων *“χύμα”* Λειτουργικών βασιζόταν στη χρώα Κλιτόν και είχε τον χαρακτήρα της εμμελούς απαγγελίας. Ο Κωνσταντίνος Ψάχος στο έργο *“Λειτουργικόν”* παραθέτει τα Λειτουργικά *“κατά το ύφος και την παράδοσιν της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας”*.⁵ Ο Αγγ. Βουδούρης, ο Β' Δομέστικος της Μ.Χ.Ε., καταβάλλοντας κάθε δυνατή προσπάθεια για να διασωθεί ο αρχαιότατος τρόπος εκτέλεσης των Λειτουργικών, τα καταγράφει εξ ακοής από τον Πατριαρχικό Ναό στην εκτέλεση του Ιακώβου Ναυπλιώτου, σημειώνοντας ότι *“έν τω Πατριαρχικώ ναώ μέχρι του Πρωτοψάλτου Γρηγορίου δεν εψάλλοντο άλλα Λειτουργικά εκτός του συνηθισμένου τοιούτου”*.⁶

Στην ανάπτυξη των Λειτουργικών σημαντικό ρόλο έπαιξαν συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα που καθόρισαν την εξέλιξη του είδους. Η αλλαγή της σημειογραφίας και η εμφάνιση της Νέας Μεθόδου έδωσε στους συνθέτες μία ώθηση για τη γένεση καινούργιου ρεπερτορίου. Οι μελοποιήσεις

¹ Στρουμπάκης Μιχαήλ, *“Η μελοποίηση των Λειτουργικών στις ελληνικές έντυπες εκδόσεις βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής της περιόδου 1820-1900. Μορφολογικές παρατηρήσεις”*, *Δ' τόμος Επιστημονικής Επετηρίδας Π.Α.Ε.Α.Κ.*, σ. 1.

² Βλ. Ηλία Λογοθετίδη στο *“Η Θ. Λειτουργία Ι. του Χρυσοστόμου [1876-7]”*, σ. 28 και από τον Ιωάννη Σακελλαρίδη στο *“Χρηστομάθεια Σακελλαρίδου”* (1880), σ. 300.

³ Στρουμπάκης, σ. 2.

⁴ Αποστολόπουλος Θ., *“Ο Β' ήχος της Ψαλτικής”* στο *“Ανατολής το περιήχημα”*, τ.1, Αθήνα, 2014, σ. 55.

⁵ Ψάχος Κ., *Λειτουργικόν περιέχοντα τα υπό των Διακόνων ιερέων και ιεροψαλτών εν τη αγία και ιερά λειτουργία ψαλλόμενα, Παράρτημα “Φόρμιγγος” Μουσικόν*, έτος Α' περίοδος Β', Αθήνα, 1905.

⁶ Βουδούρης Α., *“Πρωτοψαλτική ήτοι σημειώματα αναφερόμενα εις την εκκλησιαστικήν, τυπικήν και μουσικήν παράδοσιν της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας[...]”* στο συλλογικό έργο *Κώδικες της ορθοδόξου Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Ασματος*, τ. 18, *Μουσικολογικά απομνημονεύματα*, Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήνα 1998. σ. 201.

Λειτουργικών σε διάφορους ήχους προέκυψαν από τη δεύτερη δεκαετία του ΙΘ΄ αιώνα και έπειτα. Τα Λειτουργικά μαζί με μερικά άλλα μέλη, η εκτέλεση των οποίων ήταν συνυφασμένη με συγκεκριμένο ήχο (Τρισάγιον, ο Πεντηκοστός ψαλμός κ.ά.) εμφανίστηκαν μελοποιημένα και σε ήχους διαφορετικούς από αυτούς που γνώριζε η παράδοση.

Επίσης, η εμφάνιση της μουσικής τυπογραφίας προέβαλε στους μελοποιούς τις νέες δυνατότητες για να καταγράψουν τις μελωδίες τους, εκφράζοντας την περιρρέουσα μουσική και ψαλτική ατμόσφαιρα, τόσο του κύκλου τους όσο και του ευρύτερου χώρου. Η ευκολία της καταγραφής των νέων έργων και οι κοινωνικές αλλαγές που συνόδευαν την εποχή αυτή ευνόησαν την ανάπτυξη του είδους και την παραγωγή πλουσιότερου ρεπερτορίου κατά τη διάρκεια των δύο τελευταίων αιώνων. Ως αποτέλεσμα, τα Λειτουργικά τα οποία συναντώνται στις έντυπες εκδόσεις αναμφίβολα περιλαμβάνουν μερικές αριστουργηματικές και δημοφιλείς συνθέσεις. Κατά την διάρκεια του Κ΄ αιώνα, έχοντας την ιδιαίτερη τάση να επεκτείνουν το ρεπερτόριο οι μελοποιοί αφήνουν παρακαταθήκη τις δικές τους επώνυμες σειρές Λειτουργικών. Το φαινόμενο αυτό αντικατοπτρίζει τη γενικότερη τάση της μουσικής προς την επωνυμία.

Η άνθιση της μουσικής τυπογραφίας προσέφερε ευκολότερη επικοινωνία και δημιουργική αλληλεπίδραση με το υπόλοιπο μουσικό περιβάλλον. Σε τέτοιες συνθήκες στενών πολιτιστικών δεσμών με άλλες μουσικές παραδόσεις, ήταν αδύνατο να αποφευχθεί η επίδραση του κοσμικού μέλος στα Λειτουργικά. Οι μελοποιήσεις που είτε δανείζονται κοσμικές μελωδικές φράσεις, είτε φέρουν άλλα εξωτερικά μουσικά στοιχεία αποτυπώνουν το ζωντανό διάλογο της Ψαλτικής Τέχνης με τον ανατολικό πολιτισμό, με τον οποίο η Ελλάδα ιστορικά και κοινωνικά συνυπάρχει.

Η αλληλεπίδραση της βυζαντινής μουσικής με τα “εξωτερικά μέλη” ξεκίνησε αρκετά προγενέστερα από την περίοδο της μελοποίησης των Λειτουργικών και πριν από την άλωση της Κωνσταντινούπολης. Είναι γνωστά, ήδη από τον ΙΕ΄ αιώνα πάνω από 70 χειρόγραφα σε παρασημαντική που περιέχουν κοσμική μουσική, περί τα 15 από τα οποία είναι αφιερωμένα πλήρως σε κοσμικό ρεπερτόριο. Πέρα από την ύπαρξη τέτοιων μελών σε παρασημαντική, το φαινόμενο έλαβε και θεωρητική διάσταση χάρη στη θεωρητική πραγματεία του Χαλάτζογλου, όπου συγκρίνονται για πρώτη φορά οι ήχοι με τα μακάμια (1728).⁷ Επιπλέον, ακόμα και σε εκκλησιαστικά μέλη, όπως τα Κρατήματα, αξιοποιούνται όροι που σχετίζονται με διάφορα μουσικά όργανα της εποχής, με τη γεωγραφία ή και με την εθνολογική ταυτότητα.⁸ Σε αυτές τις περιπτώσεις η τροπική συμπεριφορά των μελών πλησιάζει σε ελευθερία την κοσμική μουσική. Κάτι παρόμοιο ισχύει και για τα Λειτουργικά αφού ορισμένες τροπικές δομές που μετέρχονται είναι, κατά το μάλλον ή ήττον, ασυνήθιστες στη βυζαντινή μελοποιία. Ιδιαίτέρως, μετά τα μέσα του ΙΘ΄ και τη συνθήκη “Χάτι Χουμαγιούν”⁹ οι σχέσεις μεταξύ Οθωμανών και Ελλήνων αποφορτίζονται και υπάρχει μεγαλύτερο περιθώριο για αλληλεπίδραση. Το εκτενέστατο θεωρητικό

⁷ “Σύγκρισις της αραβοπερσικής μουσικής προς την ημετέραν εκκλησιαστικήν” (αυτόγραφο στον κώδικα Ιβήρων 968, φφ. 731-740). Δημοσιεύσεις: Ναυπλιώτου, Ιακώβου, *Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αλήθειας II* (1900), σ. 68-75, *Sources of 18th century music*, Eugenia Popescu-Judetz - Adriana Ababi Sirli.

⁸ Αποστολόπουλος, Θ., *Σημειώσεις για το μάθημα “Κοσμικό Ρεπερτόριο σε Παρασημαντική”*, Αθήνα, 2011-2012, σ. 4-5.

⁹ *Νεώτερον εγκυκλοπαιδικόν λεξικόν Ηλίου*, τ. 18, επιμ. Πασσάς Ι., Αθήνα, 1980, σ. 591.

3. ΠΗΓΕΣ

Η ανάγκη εξέτασης των έντυπων συλλογών μας οδήγησε στη συγκέντρωση των στοιχείων όλων των διαθέσιμων βιβλίων, τα οποία περιέχουν μελοποιήσεις των Λειτουργικών από το 1820 μέχρι και τις μέρες μας, στον ακόλουθο πίνακα. Οι πηγές παρουσιάζονται κατά χρονολογική σειρά. Ο πλήρης τίτλος κάθε πηγής σχετίζεται με μία συντομογραφία, για ευκολότερη αναφορά στο υλικό αυτό. Η τελευταία στήλη του πίνακα εκθέτει πόσα από τα Λειτουργικά που περιέχονται σε κάθε πηγή φανερώνουν κάποιες επιρροές από τα ανατολικά μουσικά στοιχεία.

Νούμερο	Έτος έκδοσης	Ο τίτλος του βιβλίου	Συντομογραφία	Λειτουργικά /μακάμ
1.	1834	Φωκαέως Θ., Λειτουργία Ταμείου Ανθολογίας, 1834.	ΦΩΚΑΕΩΣ	9/1
2.	1846	“Κοκκινογοργούσα” Ανθολογία, Εν Κωνσταντινούπολει, 1846.	ΚΟΚΚΙΝΟΓΟΡΓΟΥΣΑ	13/1
3.	1850	Πανδέκτη της του Χριστού μεγάλης εκκλησίας, τ.4, εκδοθείσα υπό Ιωάννου Λαμπαδαρίου και Στεφάνου Α΄ Δομεστίκου, Εν Κωνσταντινουπόλει, 1850.	ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ	16/4
4.	1862	Στεφάνου, Ανθολογία. Εσπερινός-Όρθρος-Λειτουργία, 1862.	ΣΤΕΦΑΝΟΥ-ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ ΕΣΠΕΡΙΝΟΣ-ΟΡΘΡΟΣ	1/0
5.	1863	Στεφάνου, Ανθολογία Μονότομος, 1863.	ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ ΜΟΝΟΤΟΜΟΣ	10/2
6.	1867	Σμύρνης Ν., Νέον Ταμείον Μουσικής Ανθολογίας, τ. 3., Εν Σμύρνη, 1867	ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΣΜΥΡΝΗΣ	6/1
7.	1886	Βουλγαράκης, Λειτουργία, 1886.	ΒΟΥΛΓΑΡΑΚΗ	16/3
8.	1894	Ιωάννης Ιεροψάλτης Δ., Ιεροψάλτου εγκόλπιον., τ.3, εν Κωνσταντινουπόλει, 1894	ΙΩΑΝΝΟΥ ΙΕΡΟΨΑΛΤΟΥ	3/1
9.	1897	Κοσμάς εκ Μαδύτων, Ποιμενικός αυλός, τ.2, εν Αθήναις, 1897.	ΚΟΣΜΑ ΜΑΔΥΤΙΝΟΥ	11/3
10.	1901	Κυφιώτης Δ., Μουσικόν απάνθισμα, τ.2, Εν Κωνσταντινούπολει, 1901	ΚΥΦΙΩΤΟΥ	14/4
11.	1906	Τσικνόπουλος Α., Ανθολογία, τ.3, Εν Αθήναις εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Σπυρίδωνος Κουσουλίνου, 1906.	ΤΣΙΚΝΟΠΟΥΛΟΥ	32/3

12.	1909	Πρωγάκης, Μουσική Συλλογή-Λειτουργία, τ.3, 1909	ΠΡΩΓΑΚΗ	6/2
13.	1912	Ψάχος Κ., Λειτουργικοί ύμνοι, Τυπογραφείον Σπ. Κουσουλίνου, Εν Αθήναις, 1912.	ΨΑΧΟΥ	4/1
14.	1930-1988	Νεκτάριος μοναχός ιεροψάλτης, Μουσικός Θησαυρός της Λειτουργίας, τ. 1, Άγιον όρος 1930-1988	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ	51/13
15.	1931	Νικηφόρος μοναχός Φιλοθεΐτης, Παννυχίς του Άθω, τ. 3, Θεσσαλονίκη, 1931	ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ	23/4
16.	1933-1984	Νεκτάριος μοναχός ιεροψάλτης, Καλλίφωνος αηδών, Άγιον όρος 1933-1984.	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΑΗΔΩΝ	26/11
17.	1936	Μουσικός Πανδέκτης, Θεία Λειτουργία, τ.4, Αθήναι, αδελφότης Θεολόγων η “ΖΩΗ”, 1936	ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ “ΖΩΗ”	36/4
18.	1950	Παπαδόπουλος Σ., Νέα Φόρμιγξ της Εκκλησίας-Λειτουργία, τ.3, Θεσσαλονίκη, 1950	ΝΕΑ ΦΟΡΜΙΓΞ	17/4
19.	1955-1990	Καραμάνης Αθ., Νέα μουσική συλλογή, τ.2, Θεσσαλονίκη, 1955-1990	ΚΑΡΑΜΑΝΗ	31/17
20.	1968	Μαυρόπουλος Δ., Η Μέλισσα, Αθήναι, 1968.	ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ	21/11
21.	1973	Χιώτης Κ., Ανθολογία Λειτουργικών, 1973	ΧΙΩΤΟΥ	64/28
22.	1973	Πρίγγος Κωνσταντίνος, Η Πατριαρχική Φόρμιγξ, τ. Α΄, Αθήνα 1973	Η ΠΑΤΡΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Α΄	25/10
23.	1974	Πρίγγος Κωνσταντίνος, Η Πατριαρχική Φόρμιγξ, τ. Β΄, Αθήνα 1974	Η ΠΑΤΡΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Β΄	30/14
24.	1981	Λειτουργία συλλόγου Τριπόλεως, 1981	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΤΡΙΠΟΛΕΩΣ	19/7
25.	1982	Κεχαγιόπουλος Αλ., Λειτουργία, Αθήνα, 1982	ΚΕΧΑΓΙΟΠΟΥΛΟΥ	19/2
26.	1983	Θεοδοσόπουλος Χρ., Μουσική Κυψέλη, τ. 7, Θεία Λειτουργία, Θεσσαλονίκη 1983	ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΥΨΕΛΗ	15/9
27.	1984	Πλακιάς Ε., Το ορθόδοξον βυζαντινόν αναλόγιον. Χειρόγραφος Θεία λειτουργία, Άρτα, 1984.	ΠΛΑΚΙΑ	51/9
28.	1984	Πανάς Κ., Η Θεία και Ιερά Λειτουργία, τυπογραφείον Μιχ. Πολιτάρχη, Αθήνα, 1984	ΠΑΝΑ	52/20
29.	1985	Συκιώτης Μ., Μουσικός Ανθών Θείας Λειτουργίας, Εκκλησιαστική σχολή Αθωνιάδος, 1985	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	47/27

30.	1988	Καρακάσης Γ., Θεία Λειτουργία, Αθήναι, 1988	ΚΑΡΑΚΑΣΗ	12/3
31.	1992	Σουρλαντζής Δ., Βυζαντινή Θεία Λειτουργία, Θεσσαλονίκη, 1992	ΣΟΥΡΛΑΝΤΖΗ	39/11
32.	1995	Ευθυμίου Στ., Η Θεία Λειτουργία, Λουτράκι, 1995	ΕΥΘΥΜΙΟΥ	10/0
33.	2000	Πετρίδης Λ., Θεία Λειτουργία, Θεσσαλονίκη, 2000	ΠΕΤΡΙΔΗ	33/8
34.	2000	Ντούζγος Κ., Θεία Λειτουργία (επιλογές), 2000	ΝΤΟΥΖΓΟΥ	31/14
35.	2004	Γεωργακόπουλος Σ., Η Θεία Λειτουργία, 2004	ΓΕΩΡΓΑΚΟΠΟΥΛΟΥ	22/6
36.	2010	Πρίγγος Κ., Θεία Λειτουργία, επιμέλεια Κωνσταντίνου Γ., έκδοση Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήνα, 2010	ΠΡΙΓΓΟΥ	28/9
37.	2011	Παπαζαρήs Αθ., Η Θεία Λειτουργία, Νέα Πεντέλη, 2011	ΠΑΠΑΖΑΡΗ	43/11
38.	2012	Σταματάκης Ν., Ανθολογία μαθημάτων Όρθρου και Θείας Λειτουργίας, Τεύχος Α΄, Αρκαλοχώρι, 2012.	ΣΤΑΜΑΤΑΚΗ	20/0
39.	2013	Λειτουργία συλλόγου Χαλκιδικής- Λειτουργικά, 2013.	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ	42/12
40.	2014	Στανίτσας Θ., Θ. Λειτουργία, Θεσσαλονίκη, 2014	ΣΤΑΝΙΤΣΑ	22/1
41.	2014	Παπαδόπουλος Δ., Θεία Λειτουργία, Μουσική συλλογή, έκδοση 2η, Κυκλός, 2014	ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ	30/5
42.		Τσακίρογλου Χρ., Θεία Λειτουργία.	ΤΣΑΚΙΡΟΓΛΟΥ	28/5
43.		Αρβανίτης Ι., Συλλογή Θείας Λειτουργίας	ΑΡΒΑΝΙΤΗ	23/10
44.		Ιερά μονή οσίου Γρηγορίου, Λειτουργικά. Συλλογή με όλους τους ήχους, Άγιον όρος	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ	74/31
45.		Κιαμηλίδης, Λειτουργία (επιλογές).	ΚΙΑΜΗΛΙΔΟΥ	10/3
46.		Παπαθανασίου Π., Λειτουργία Α΄.	ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΙΟΥ Α΄	1/0
47.		Παπαθανασίου Π., Λειτουργία Β΄.	ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΙΟΥ Β΄	4/0

Μετά από το πίνακα με τις δημοσιεύσεις των Λειτουργικών παρουσιάζουμε δύο καταλόγους με τα στοιχεία των συνθετών, που ασχολήθηκαν με την καταγραφή των Λειτουργικών σε αραβοπερσικά τροπικά σχήματα.

Η πρώτη λίστα περιέχει τους μελοποιούς, οι οποίοι στις συνθέσεις τους αναφέρουν το όνομα του μακάμ, γεγονός που μπορεί να μας επιβεβαιώσει ότι εκτός από τη δραστηριοποίηση μέσα σε ένα ψαλτικό και εκκλησιαστικό πεδίο ήταν επίσης φορείς της ανατολικής μουσικής παράδοσης. Ο κατάλογος είναι αλφαβητικός και παρουσιάζει τους τίτλους των μακαμιών που αναφέρονται ρητά και το έτος της πρώτης εμφάνισης τους.

Άνθιμος Ιερομόναχος Μεσολογγίτης	Πλ. Α΄	Χουσεϊνί	1933	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΑΗΔΩΝ (σ.148-150)
Ανώνυμος	Β΄	Χιουζάμ	1968	ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ (σ.99-100)
	Δ΄	Νισαπούρ	1968	ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ (σ.106-107)
	Δ΄	Μουσταχάρ	1968	ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ (σ.103-106)
	Πλ. α΄	Κιουρδί	1968	ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ (σ.117-118)
	Πλ. Α΄	Ατζέμ	1901	ΚΥΦΙΩΤΟΥ (σ.155-157)
	Πλ. β΄	Ζιργκιουλέ Χιτζάζ	1985	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ (σ.238-240)
	Βαρύς	Φεραχνάκ	1985	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ (σ. 262-264)
	Πλ. δ΄	Μαχούρ	1968	ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ (σ.129-130)
	Πλ. Δ΄	Σουζινάκ	1968	ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ (σ.133-134)
	Πλ. Δ΄	Χιτζαζκιάρ Κιουρδί	1983	ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΥΨΕΛΗ (σ.146-148)
Αρβανίτης Ιωάννης	Πλ. Δ΄	Μαχούρ Νιγκρίζ		ΑΡΒΑΝΙΤΗ (σ.103)
Βουλγαράκης Δ.	Πλ. Δ΄	Σουζινάκ	1886	ΒΟΥΛΓΑΡΑΚΗ (σ.640-642)
Γεωργιάδης	Πλ. Β΄	Χιτζαζκιάρ		ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ (σ.175-176)
Τριαντάφυλλος	Βαρύς	Ατζέμ Ασηράν	1930	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ (σ.457-458)
Ζαφειρίου Γ.	Πλ. Α΄	Ατζέμ	1886	ΒΟΥΛΓΑΡΑΚΗ (σ.618-620)
Κανελλίδης Γεράσιμος	Πλ. Α΄	Πιουσελίκ	1968	ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ (σ.111-113)
Λαμπρινίδης Θ.	Πλ. Δ΄	Σουζινάκ	1901	ΚΥΦΙΩΤΟΥ (σ.162-164)
Πανάς Κωνσταντίνος	Πλ. Β΄	Χιτζαζκιάρ	1974	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Β΄ (σ.101-106)
Πρίγγος Κωνσταντίνος	Β΄	Χιουζάμ	2014	ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ (σ.189-194)
	Β΄ - Α΄	Καρτζιγάρ	1973	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Α΄ (σ.236-238)
	Πλ. Α΄	Κιουρδί	1974	Η ΠΑΤΡΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Β΄ (σ.9-15)
	Πλ. Α΄	Σεμπά	1973	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Α΄ (σ.198-201)
Στανίτσας Θρασύβουλος	Β΄ - Α΄	Καρτζιγάρ	1973	ΧΙΩΤΟΥ (σ.50-59)

Η δεύτερη λίστα συγκεντρώνει τους συνθέτες οι οποίοι δεν χρησιμοποιούν την αραβοπερσική ορολογία στους τίτλους των κομματιών τους, αλλά οι δημιουργίες τους φανερώνουν σαφώς μια κοσμική επιρροή. Ο κατάλογος, επίσης, είναι αλφαβητικός και περιέχει τα μακάμια των οποίων η παρουσία αποκαλύπτεται πлагίως, δηλαδή από την εξέλιξη της μελωδίας. Στην περίπτωση της εμφάνισης παραπάνω από μιας σύνθεσης στο συγκεκριμένο μακάμ από τον ίδιο συνθέτη αναφέρεται μόνο το νωρίτερα γραμμένο κομμάτι.

Ανδρέας μοναχός Αγιορείτης	Πλ. Α΄ Πιουσελίκ	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ (σ.126-127)
	Πλ. Α΄ Κιουρδί	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ (σ.123-126)
Άνθιμος Αρχιδιάκονος	Πλ. Α΄ Χουσεϊνί	1936 ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ "ΖΩΗ" (σ.207-208)
	Πλ. Α΄ Ατζέμ	1930 ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ (σ.469-471)
	Πλ. Δ΄ Μαχούρ	1936 ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ "ΖΩΗ" (σ.218)
Ανώνυμος	Β΄ - Α΄ Καρτζιγάρ	1931 ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ (σ.234-236)
	Β΄ Χιουζάμ	1906 ΤΣΙΚΝΟΠΟΥΛΟΥ (σ.91-92)
	Πλ. Α΄ Μουχαγέρ	1982 ΚΕΧΑΓΙΟΠΟΥΛΟΥ (σ.131-133)
	Πλ. Α΄ Χουσεϊνί	1850 ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ (σ.449-450)
	Πλ. Α΄ Χουσεϊνί	1985 ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ (σ.197-203)
	Ασηράν	
	Πλ. Α΄ Ατζέμ	1850 ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ (σ.450-451)
	Πλ. Α΄ Κιουρδί	2010 ΠΡΙΓΓΟΥ (σ.283-288)
	Πλ. Α΄ Σεμπά	2000 ΠΕΤΡΙΔΗ (σ.328-336)
	Πλ. Α΄ Πιουσελίκ	1906 ΤΣΙΚΝΟΠΟΥΛΟΥ (σ.68-69)
	Πλ. Α΄ Χησάρ	1983 ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΥΨΕΛΗ (σ.107-110)
	Πλ. Β΄ Χιτζαζκιάρ	1955 ΚΑΡΑΜΑΝΗ (σ.224-225)
	Βαρύς Εβίτζ Αράκ	1985 ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ (σ.252-258)
	Βαρύς Πεστενικιάρ	1985 ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ (σ.264-266)
	Βαρύς Φεραχνάκ	1982 ΚΕΧΑΓΙΟΠΟΥΛΟΥ (σ.113-118)
	Βαρύς Ατζέμ	1983 ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΥΨΕΛΗ (σ.131-134)
	Ασηράν	
	Βαρύς Σέφκου Εβσά	1985 ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ (σ.333-334)
	Πλ. δ΄ Σουζινάκ	1985 ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ (σ.268-270)
Αρβανίτης Ιωάννης	Α΄ Ισφαχάν	ΑΡΒΑΝΙΤΗ (σ.61-62)
	Πλ. Α΄ Χουσεϊνί	ΑΡΒΑΝΙΤΗ (σ.81-83)
	Βαρύς Εβίτζ	ΑΡΒΑΝΙΤΗ (σ.95-97)
	Πλ. Β΄ Χιτζαζκιάρ	ΑΡΒΑΝΙΤΗ (σ.89)
	Πλ. Δ΄ Γκερδανιέ	ΑΡΒΑΝΙΤΗ (σ.101-102)
Βινάκης Γεώργιος	Πλ. Α΄ Χουσεϊνί	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ (σ.134-137)
Βιολάκης Γεώργιος	Πλ.Δ΄ Χιτζαζκιάρ	1897 ΚΟΣΜΑ ΜΑΔΥΤΙΝΟΥ (σ.168-169)
Γεωργιάδης Ε.	Βαρύς Ατζέμ	1973 ΧΙΩΤΟΥ (σ.195-199)
	Ασηράν	
Γεωργιάδης Θεμιστ.	Πλ. Α΄ Ατζέμ	1933 ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΑΗΔΩΝ (σ.130-132)
	Πλ. α΄ Πιουσελίκ	1933 ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΑΗΔΩΝ (σ.155-157)
Γεωργιάδης	Πλ. Α΄ Χουσεϊνί	1973 ΧΙΩΤΟΥ (σ.154-156)
Τριαντάφυλλος	Πλ. Δ΄ Χιτζαζκιάρ	1973 ΧΙΩΤΟΥ (σ.261-263)
Γεωργιάδης	Πλ. Α΄ Χουσεϊνί	1933 ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΑΗΔΩΝ (σ.136-138)
Χριστόδουλος		
	Πλ. Β΄ Χιτζαζκιάρ	1930 ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ (σ.506-508)
Γρηγόριος	Πλ. Α΄ Χουσεϊνί	1930 ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ (σ.471-472)
Πρωτοψάλτης		

	Α' -	Αράκ		ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ (σ.39-40)
	Βαρύς			
	Βαρύς	Εβίτζ	1930	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ (σ.490-491)
Δοσίθεος μοναχός	Πλ. Δ'	Γκερδανιέ		ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ (σ.219-220)
Κατουνακιώτης				
Ζαρκινός Σταμούλης	Πλ. Α'	Χουσεϊνί	1930	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ (σ.478-481)
Παναγιώτης				
Ιερόθεος ιερομόναχος	Α' -	Αράκ		ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ (σ.36-39)
Φιλοθεΐτης	Βαρύς			
	Πλ. Α'	Χησάρ		ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ (σ.140-143)
	Πλ. Β'	Χιτζαζκιάρ		ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ (σ.172-175)
Καμαράδης Τ.	Πλ. Α'	Χουσεϊνί	1973	ΧΙΩΤΟΥ (σ.151-153)
Κανελλίδης Γεράσιμος	Πλ. Α'	Πιουσελίκ	1901	ΚΥΦΙΩΤΟΥ (σ.119-121)
Καρακάσης Γ.	Β'	Χιουζάμ	1988	ΚΑΡΑΚΑΣΗ (σ.109-118)
	Βαρύς	Ατζέμ	1988	ΚΑΡΑΚΑΣΗ (σ.186-194)
		Ασηράν		
Καρακατσάνης Χαρ.	Πλ. Α'	Πιουσελίκ	1974	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Β' (σ.46-49)
Καραμάνης Αθανάσιος	Β'-Α'	Καρτζιγάρ	1955	ΚΑΡΑΜΑΝΗ (σ.165-167)
	Δ'	Χουμαγιούν	1973	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Α' (σ.259-260)
	Πλ. Α'	Μουχαγέρ	1955	ΚΑΡΑΜΑΝΗ (σ.162-164)
	Πλ. Α'	Κιουρδί		ΚΑΡΑΜΑΝΗ (σ.238-240)
	Πλ. Α'	Πιουσελίκ	1955	ΚΑΡΑΜΑΝΗ (σ.189-190)
	Πλ. Β'	Χιτζαζκιάρ	1955	ΚΑΡΑΜΑΝΗ (σ.232-235)
	Πλ. Δ'	Γκερδανιέ	1981	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΤΡΙΠΟΛΕΩΣ (σ.52-53)
Κηλτζανίδης Π.	Πλ.Α'	Ατζέμ	1973	ΧΙΩΤΟΥ (σ.159-160)
	Πλ. Α'	Χησάρ	1973	ΧΙΩΤΟΥ (σ.161-162)
	Πλ. Β'	Χιτζαζκιάρ	1973	ΧΙΩΤΟΥ (σ.88-89)
	Βαρύς	Πεστενιγκιάρ	1973	ΧΙΩΤΟΥ (σ.207-209)
	Βαρύς	Ραχάτ αλ	1973	ΧΙΩΤΟΥ (σ.210-211)
		Αρουάχ		
Μήτρου Δ.	Πλ. Α'	Χουσεϊνί	1974	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Β' (σ.40-43)
Μισαηλίδης Μιχαήλ	Πλ. Α'	Πιουσελίκ	1955	ΚΑΡΑΜΑΝΗ (σ.188-189)
	Βαρύς	Σέφκου Εβσά	1930	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ (σ.493-495)
Μωϋσιάδης	Πλ. Α'	Μουχαγέρ	1933	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΑΗΔΩΝ (σ.133-134)
Στέφανος				
	Πλ. Α'	Ατζέμ	1933	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΑΗΔΩΝ (σ.158-159)
	Βαρύς	Ατζέμ	1933	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΑΗΔΩΝ (σ.172-173)
		Ασηράν		
Ναυπλιώτης Ιάκωβος	Πλ. Α'	Χουσεϊνί	1973	ΧΙΩΤΟΥ (σ.157-158)
Νεκτάριος Μοναχός	Πλ. Α'	Χουσεϊνί	1984	ΠΛΑΚΙΑ (σ.217-219)
	Πλ. Β'	Χιτζαζκιάρ	1930-	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ (σ.502-504)
Νεραντζής Δ.	Πλ. Α'	Χησάρ	1974	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Β' (σ.43-450)
Νικολαΐδης Βασίλειος	Β'	Χιουζάμ	2013	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ (σ.21-24)
	Β'- Α'	Καρτζιγάρ	1973	ΧΙΩΤΟΥ (σ.41-47)

	Πλ. Α΄	Ατζέμ	1933	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΑΗΔΩΝ (σ.153-155)
	Πλ. Α΄	Σεμπά	1973	ΧΙΩΤΟΥ (σ.14-15)
	Πλ. Α΄	Πιουσελίκ	1973	ΧΙΩΤΟΥ (σ.102-107)
Νικόλαος Πρωτοψάλτης Σμύρνης	Βαρύς	Ατζέμ Ασηράν	1933	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΑΗΔΩΝ (σ.170-172)
Παλλάσης Ιωάννης	Πλ. Α΄	Πιουσελίκ	1973	ΧΙΩΤΟΥ (σ.97-101)
Πανάς Κωνσταντίνος	Β΄ - Α΄	Καρτζιγάρ	1984	ΠΑΝΑ (σ.125-129)
	Δ΄	Μουσταχάρ	1984	ΠΑΝΑ (σ.142-146)
	Πλ. Α΄	Ατζέμ	1984	ΠΑΝΑ (σ.178-181)
	Πλ. Α΄	Κιουρδί	1984	ΠΑΝΑ (σ.171-176)
	Πλ. Α΄	Πιουσελίκ	1984	ΠΑΝΑ (σ.155-160)
Πανόπουλος Ηλίας	Β΄-Α΄	Καρτζιγάρ	1955	ΚΑΡΑΜΑΝΗ (σ.168-169)
Παπαδόπουλος Σ.	Πλ. Α΄	Χουσεϊνί	1950	ΝΕΑ ΦΟΡΜΙΓΞ (σ.99-101)
	Πλ. Α΄	Ατζέμ	1950	ΝΕΑ ΦΟΡΜΙΓΞ (σ.138-143)
	Πλ. Α΄	Κιουρδί	1950	ΝΕΑ ΦΟΡΜΙΓΞ (σ.122-126)
	Πλ. Α΄	Πιουσελίκ	1950	ΝΕΑ ΦΟΡΜΙΓΞ (σ.115-120)
Παπανικολάου Χαράλαμπος	Πλ. Δ΄	Γκερδανιέ	1931	ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ (σ.260-262)
Πετρίδης Λ.	Πλ. Α΄	Χουσεϊνί	2000	ΠΕΤΡΙΔΗ (σ.374-375)
Πρίγγος Κωνσταντίνος	Β΄ - Α΄	Καρτζιγάρ	1983	ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΥΨΕΛΗ (σ.69-72)
	Β΄	Χιουζάμ	1973	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Α΄ (σ.235-236)
	Πλ. Α΄	Μουχαγέρ	1955	ΚΑΡΑΜΑΝΗ (σ.190-193)
	Πλ. Α΄	Ατζέμ		Η ΠΑΤΡΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Β΄ (σ.22-26)
	Πλ. Α΄	Κιουρδί	1984	ΠΑΝΑ (σ.184-187)
	Πλ. α΄	Σεμπά		Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Β΄ (σ.16-18)
	Πλ. Α΄	Πιουσελίκ	1955	ΚΑΡΑΜΑΝΗ (σ.187-188)
	Πλ. Α΄	Χησάρ	1974	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Β΄ (σ.20-22)
	Πλ. Β΄	Χιτζαζκιάρ	1973	ΧΙΩΤΟΥ (σ.244-248)
	Βαρύς	Εβίτζ	1985	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ (σ.311-313)
	Πλ. Δ΄	Γκερδανιέ	1955	ΚΑΡΑΜΑΝΗ (σ.220-223)
	Πλ. Δ΄	Χιτζαζκιάρ Κιουρδί	1973	ΧΙΩΤΟΥ (σ.237-243)
Προυσαεύς Παναγιώτης	Βαρύς	Ατζέμ Ασηράν	1930	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ (σ.497-499)
Ραιδεστηνός Γεώργιος	Β΄	Χιουζάμ	1973	ΧΙΩΤΟΥ (σ.30-33)
Σαρανταεκκλησιώτης Γεώργιος	Πλ. Α΄	Πιουσελίκ	1968	ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ (σ.113-114)
	Πλ. Β΄	Χιτζαζκιάρ	1955	ΚΑΡΑΜΑΝΗ (σ.202-203)
Σουρλαντζής Δημήτριος	Β΄ - Α΄	Καρτζιγάρ	1992	ΣΟΥΡΛΑΝΤΖΗ (σ.259-265)
	Β΄-Δ΄	Χιουζάμ	1992	ΣΟΥΡΛΑΝΤΖΗ (σ.267-274)
	Πλ. Α΄	Μουχαγέρ	1992	ΣΟΥΡΛΑΝΤΖΗ (σ.242-248)
	Πλ. Α΄	Χουσεϊνί	1992	ΣΟΥΡΛΑΝΤΖΗ (σ.326-327)
	Πλ. Α΄	Σεμπά	1992	ΣΟΥΡΛΑΝΤΖΗ (σ.237-242)
	Πλ. Α΄	Πιουσελίκ	1992	ΣΟΥΡΛΑΝΤΖΗ (σ.318-325)

	Βαρύς	Πεστενικιάρ	1992	ΣΟΥΡΛΑΝΤΖΗ (σ.368-375)
Στανίτσας Θρασύβουλος	Πλ. Α΄	Χουσεϊνί	1973	ΧΙΩΤΟΥ (σ.146-147)
	Πλ. Β΄	Χιτζαζκιάρ		ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ (σ.164-165)
	Πλ. Δ΄	Γκερδανιέ	2000	ΝΤΟΥΖΓΟΥ (σ.310-316)
Σύρκας Αντώνιος	Πλ. Α΄	Πιουσελίκ	1981	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΤΡΙΠΟΛΕΩΣ (σ.35-37)
	Βαρύς	Ατζέμ Ασηράν	1981	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΤΡΙΠΟΛΕΩΣ (σ.43-46)
Σύρκας Γεώργιος	Πλ. Α΄	Πιουσελίκ	2011	ΠΑΠΑΖΑΡΗ (σ.246-247)
Τιμωνίδης Ευστάθιος	Δ΄	Χουμαγιούν	1981	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΤΡΙΠΟΛΕΩΣ (σ.40-42)
Τσεπκεζής Χαράλαμπος	Πλ. Α΄	Χουσεϊνί		ΤΣΑΚΙΡΟΓΛΟΥ (σ.143-147)
Φιλανθίδης Πέτρος	Β΄ - Α΄	Καρτζιγάρ	1930	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ (σ.448-450)
Φωκαεύς Θεόδωρος	Βαρύς	Ατζέμ Ασηράν	1834	ΦΩΚΑΕΩΣ (σ.304-305)
Χατζηαθανασίου Μιχαήλ	Πλ. Α΄	Μουχαγέρ		ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ (σ.132-133)
	Πλ. Α΄	Ατζέμ	1984	ΠΑΝΑ (σ.183-184)
	Πλ. Α΄	Κιουρδί	1973	ΧΙΩΤΟΥ (σ.123-128)
Χουρμούζιος	Βαρύς	Ατζέμ Ασηράν	1968	ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ (σ.127-128)
Χαρτοφύλαξ				
Χρυσοπολίτης Κυριαζής	Πλ. Α΄	Χουσεϊνί	1984	ΠΛΑΚΙΑ (σ.219-220)
	Πλ. Α΄	Χουσεϊνί Ασηράν	1930	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ (σ.476-478)
Ψάχος Κωνσταντίνος	Β΄-Α΄	Καρτζιγάρ	1984	ΠΑΝΑ (σ.229-230)
	Πλ. Α΄	Πιουσελίκ	1984	ΠΛΑΚΙΑ (σ.226-231)
	Βαρύς	Ατζέμ	1968	ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ (σ.116-117)
	-Α΄			
	Βαρύς	Φεραχνάκ	1984	ΠΑΝΑ (σ.230-231)
	Πλ. Δ΄	Χιτζαζκιάρ	1933	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΑΗΔΩΝ (σ.173-175)

4. ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ-ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΥΛΙΚΟΥ-ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

Στο παρόν κεφάλαιο συγκεντρώνονται όλα τα λειτουργικά που δομούνται πάνω σε μακάμια. Το υλικό οργανώνεται σύμφωνα με τη λογική της Οχταηχίας, δηλαδή με τη σειρά των βυζαντινών ήχων που συγγενεύουν με τα μακάμια.

Σε κάθε υποκεφάλαιο περιλαμβάνεται ένας σύντομος κατάλογος με τις συνθέσεις που κατατάσσονται στο εκάστοτε μακάμ, μια περιγραφή της δομής του με τα χαρακτηριστικά του γνωρίσματα, τις ιδιαιτερότητες, τις συγγένειες που παρατηρούνται και μία απεικόνιση της κλίμακάς του. Επίσης, το κείμενο συνοδεύεται με σχετικά μουσικά παραδείγματα που υποστηρίζουν το αληθές του θεωρητικού λόγου.

Οι ονομασίες των μακαμιών αντλούνται από το βιβλίο του Παναγιώτη Κηλτζανίδη, *“Μεθοδική διδασκαλία...”*, αφού είναι γνωστό ότι οι διάφορες πηγές χρησιμοποιούν πληθώρα παραλλαγών στις ονομασίες των μακαμιών. Όμως, αξίζει να σημειωθεί ότι ακόμα και στο ίδιο το βιβλίο του Κηλτζανίδη υπάρχουν αποκλίσεις στην ονομασία του ίδιου μακάμ, π.χ. Νιγκρίζ¹² και Νιγρίζ.¹³ Συμπληρωματικά χρησιμοποιούνται ως βιβλία ελέγχου και αναφοράς τα βιβλία των Μαυροειδή και Ozkan.¹⁴

Στην αρχή κάθε υποκεφαλαίου υπάρχει ένας πίνακας που περιέχει όλες τις συνθέσεις που ευρέθησαν σχετικά με το μακάμ, μαζί με ορισμένες πληροφορίες για κάθε σύνθεση. Οι πρώτες τρεις στήλες αναφέρουν το περιγραφόμενο κομμάτι των Λειτουργικών, όπως τα πληρωτικά (πρώτη στήλη), από το *“Πατέρα Υιόν”* μέχρι και το *“Σε υμνούμεν”* (δεύτερη στήλη) ή το *“Άξιόν εστιν”* (τρίτη στήλη). Στη συνέχεια παρατίθενται πληροφορίες για τον συνθέτη, το βιβλίο που περιέχεται η εκάστοτε σύνθεση με το έτος έκδοσής του και συγκεκριμένες σελίδες. Στην προτελευταία στήλη καταγράφεται ο ήχος στον οποίο παραδίδεται η σύνθεση, ακόμα κι αν πρόκειται για λάθος.¹⁵ Αν δεν αναφέρεται ο ήχος από τον συνθέτη, τότε προστίθεται εντός παρένθεσης ο ήχος που θεωρούμε ότι χρησιμοποιήθηκε με βάση την προσωπική μας εκτίμηση. Επίσης, σημειώνεται ως ίδια η σύνθεση η οποία παραδίδεται ακόμα και με μικρές διαφοροποιήσεις, σε διάφορες εκδόσεις. Παρομοίως, ως μία σύνθεση καταλογογραφούνται κομμάτια που παραδίδονται ως καταγραφές διάφορων εκτελέσεων.

Κάθε περιγραφή μακάμ συνοδεύεται με την εικόνα της κλίμακας της τροπικής δομής που περιγράφεται. Η διαίρεση των τετραχόρδων σε μόρια είναι σχετική και αντανακλά μόνο το γένος και την σκληρότητα του τετραχόρδου αλλά όχι τα ακριβή μόρια επειδή αυτά διαφοροποιούνται ανάλογα με τον εκάστοτε θεωρητικό.

¹² Κηλτζανίδης Παναγιώτης, *“Μεθοδική διδασκαλία θεωρητική τε και πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνησίου εξωτερικού μέλους της καθ’ ημάς ελληνικής μουσικής κατ’ αντιπαράθεσιν προς την αραβοπερσικήν”*, Κωνσταντινούπολη 1881, σ. 153.

¹³ Ό.π., σ. 167.

¹⁴ Μαυροειδής, Μ., *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, Fagotto, Αθήνα, 1999. ÖZKAN İSMAİL HAKKI, *TÜRK MÜSİKİSİ NAZARİYATI ve USÛLLERİ, Kudüm Velveleleri*, İstanbul, 1990.

¹⁵ Για παράδειγμα, η σκληρή διατονική διαίρεση του τετραχόρδου συχνά καταγράφεται ως ήχος εναρμόνιος, κάτι που έρχεται σε αντίθεση και θεωρείται λανθασμένο από τη σύγχρονη θεωρία. Επίσης, κάποια μέλη μπορεί να αποδίδονται σε διαφορετικούς ήχους από διαφορετικούς συνθέτες, όπως π.χ. το Χιτζαζκιάρ που μπορεί να θεωρηθεί είτε ως Πλ. Β' είτε κατά μετάθεση Βάσης (τρανσπόρτο) ως Πλ. Δ' χρωματικός.

Εάν η κλίμακα δεν διαφοροποιείται κατά την ανάβαση και την κατάβαση¹⁶ τότε παραδίδεται σε μία εκδοχή. Όλες οι εναλλακτικές περιπτώσεις τοποθετούνται δίπλα από την βασική εκδοχή. Ο φθόγγος της εκάστοτε βάσης των μελών χρωματίζεται με κυανό χρώμα. Η έκταση της κλίμακας περιορίζεται στην πλήρη έκταση όλων των κομματιών που ερευνήθηκαν στο εκάστοτε μακάμ.

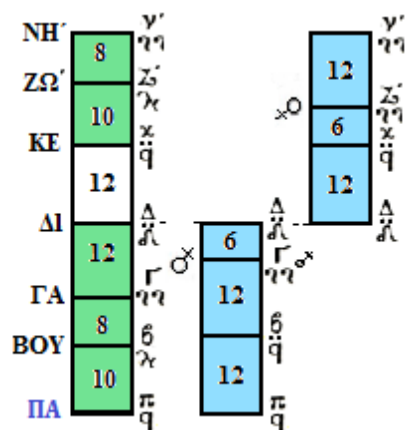
Στο τέλος του κεφαλαίου περιγράφονται οι ιδιαίτερες περιπτώσεις των μουσικών δομών των κλιμάκων, οι οποίες δεν μπορούν να καταταχθούν στην κατηγορία ενός συγκεκριμένου μακάμ, αλλά παρουσιάζουν ενδιαφέρον επειδή έχουν ασυνήθιστη δομή.

¹⁶ Κατά τον Μαυροειδή, οι όροι της ανάβασης και της κατάβασης της κλίμακας αντιστοιχούν σε φάσεις ανάπτυξης και κατάληξης της μουσικής σύνθεσης σε επίπεδο δομής και όχι σε επίπεδο μικροδομής.

4.1. ΗΧΟΣ Α΄ Ισφαχάν

Ήχος $\frac{\lambda}{\eta}$ Πα $\frac{\psi}{\alpha}$ ¹⁷

Πληρωτικά	Πατέρα	Αξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ήχος	Μακάμ
		+	Ι. Αρβανίτης	61-62	ΑΡΒΑΝΙΤΗ		Α΄ τρίφωνος	



Το μακάμ Ισφαχάν εμφανίζεται σε μία μοναδική σύνθεση του Ι. Αρβανίτη. Το μακάμ ανήκει στην κατηγορία των Α΄ ήχων και δεν είναι τίποτε άλλο παρά μία παραλλαγή της βασικής δομής του.¹⁸ Στην πηγή που διαθέτουμε ο ήχος του “Αξιόν εστιν” δηλώνεται ως Α΄ τρίφωνος και από την συνηθισμένη συμπεριφορά των Α΄ ήχων διαφοροποιείται στο ότι οι ενδιαμέσες καταλήξεις, ακόμα και η τελική κατάληξη, γίνονται στο φθόγγο Δι. Ο πρώτος Ήχος βρίσκεται στην καρδιά του βυζαντινού τροπικού συστήματος, είναι πολύ δημοφιλής στην ψαλτική μελοποιία και οι μελουργοί δεν αισθάνθηκαν την ανάγκη να καταφύγουν σε δομές και ονόματα μακαμιών (π.χ. Ουσάκ ή Ντουγκιάχ), για να εμπλουτίσουν το άκουσμα των συνθέσεών τους.

Η κλίμακα του μακάμ είναι η μαλακή διατονική με συνηθισμένο χαρακτηριστικό την αλλαγή θέσης του Ζω΄ ανάλογα με την κίνηση της μελωδίας.¹⁹

Παρόλο που τυπικά η βάση του μακάμ παραμένει ο φθόγγος Πα, ο φθόγγος Δι παίζει τόσο σημαντικό ρόλο που δημιουργεί τη δυνατότερη έλξη του φθόγγου Γα προς τα πάνω, πράγμα το οποίο αποτελεί το χαρακτηριστικό γνώρισμα του μακάμ.²⁰

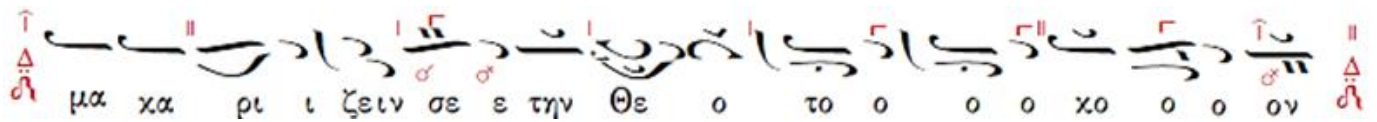
¹⁷ ΑΡΒΑΝΙΤΗ, σ. 61.

¹⁸ Μαυροειδής, Μ., *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, Fagotto, Αθήνα, 1999, σ. 237-238.

¹⁹ Ozkan, ό.π., σ. 301-304.

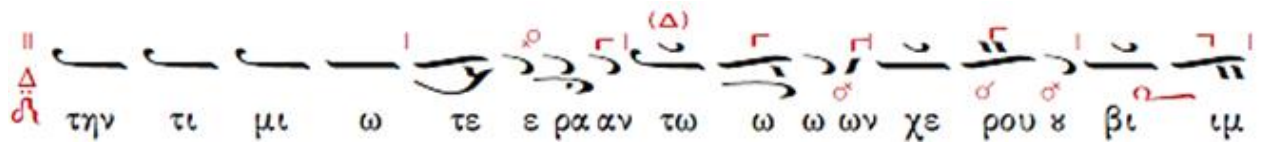
²⁰ Κηλτζανίδης, ό.π., σ. 93-94 και 169.

Βλ. το παράδειγμα



Περιφερόμενη γύρω από το φθόγγο Δι, η μελωδία δεν αποκτά ευρεία έκταση και περιορίζεται μια τέταρτη πάνω και μία κάτω από το Δι. Αξίζει να τονίσουμε ότι η έλξη του Γα προς το Δι δεν είναι μόνιμο φαινόμενο και εμφανίζεται στο ήμισυ των περιπτώσεων, σε ανιούσες ή ποικιλματικές κινήσεις του μέλους. Ακόμα μία ιδιαιτερότητα της σύνθεσης είναι η αρκετά συχνή έλξη του Κε προς το Ζω' καθώς ο ΖΩ καθίσταται Δεσπόζων φθόγγος.

Βλ. το παράδειγμα



Παράδειγμα χρήσης του μακάμ Ισφαχάν αποτελεί το τραγούδι "Όσοι έρωτα λατρεύουν". Βλ. σ.24 στο ΠΑΝΔΩΡΑ του Θ. Φωκαέως.

4.2.1. ΗΧΟΣ Β' Καρτζιγάρ

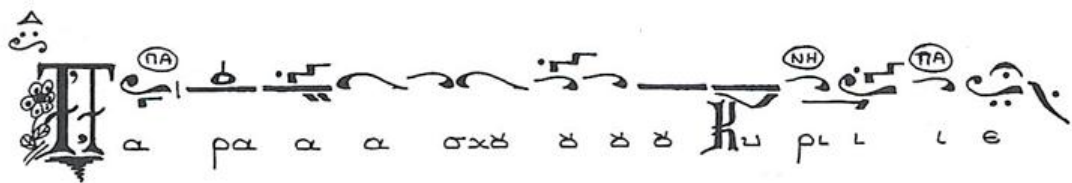
Ἦχος π Δι θ (ϕ) ²¹

Ἦχος π $\frac{\theta}{\Delta\iota}$ Β/Α Δευτερόπρωτος ²²

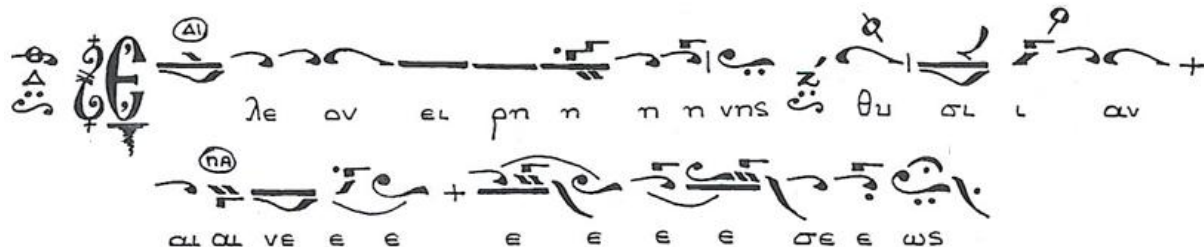
Πληρωτικά	Πατέρα	Αξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ἦχος	Μακάμ
+	+		Καραμάνη	165-167	ΚΑΡΑΜΑΝΗ	1955-1990	Δευτερόπρωτος	
		+	Ηλία Πανοπούλου Ιατρού	168-169	ΚΑΡΑΜΑΝΗ	1955-1990	Δευτερόπρωτος	
	+	+	Κ. Πρίγγου	229-233	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Α'		Δευτερόπρωτος	+
	+	+		236-240	ΠΡΙΓΓΟΥ	2010	Β'	
	+		Κ. Πρίγγου	236-238	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Α'		Δευτερόπρωτος	+
		+		233-234	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Α'		Δευτερόπρωτος	
	+	+		241-245	ΠΡΙΓΓΟΥ	2010	Β'	
+	+	+	Κων. Πρίγγου	121-124	ΤΣΑΚΙΡΟΓΛΟΥ		Β' Δευτερόπρωτος	
+	+	+		200-205	ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ	2014	Δευτερόπρωτος	
+	+	+		69-72	ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΥΨΕΛΗ	1983	Β' (Δευτερόπρωτος)	
+	+	+	Θρασύβουλου Στανίτσα	62-67	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		Μεικτός Δευτερόπρωτος	
+	+	+		384-392	ΠΕΤΡΙΔΗ	2000	Δευτερόπρωτος	
+	+	+		153-160	ΝΤΟΥΖΓΟΥ	2000	Β' Μεικτός (Δευτερόπρωτος)	
+	+	+		50-59	ΧΙΩΤΟΥ	1973	Δευτερόπρωτος	+
		+	Πέτρου Φιλανθίδου	192-193	ΠΑΠΑΖΑΡΗ	2011	Β' εν μίξει με τον Α' (Δευτερόπρωτος)	
		+		47-49	ΧΙΩΤΟΥ	1973	Α' τρίφωνος (Δευτερόπρωτος)	
		+		448-450	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ- ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ	1930-1988	Δευτερόπρωτος	
		+	Π. Φιλανθίδου, καλλωπισμός υπό Κ.Ι. Πανά	135-137	ΠΑΝΑ	1984	Β' εν μίξει με τον Α' (Δευτερόπρωτος)	
+	+	+	Δ. Σουρλαντζή	259-265	ΣΟΥΡΛΑΝΤΖΗ	1992	Β' Δευτερόπρωτος	
		+	Δ. Σουρλαντζή	265-267	ΣΟΥΡΛΑΝΤΖΗ	1992	Β' Δευτερόπρωτος	
		+		220-222	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	1985	Α' τρίφωνος (Δευτερόπρωτος)	
		+		234-236	ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ	1931	Δευτερόπρωτος	
		+	Ανωνύμου	137-139	ΠΛΑΚΙΑ	1984	Δευτερόπρωτος	

²¹ ΠΡΙΓΓΟΥ, σ. 236.

²² ΧΙΩΤΟΥ, σ. 41.

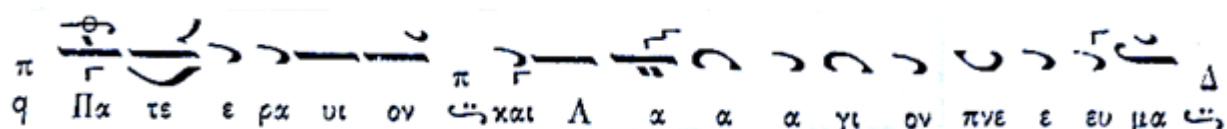


- σκληρό διατονικό, (με Zw ύφεση), ιδιαίτερα στις κατιούσες κινήσεις. Βλ. το ίδιο βιβλίο , σ. 155.



Ενδιαφέρον ερώτημα είναι κατά πόσο σκληρό ή μαλακό είναι το χρωματικό τετράχορδο Δι-Νη.²⁶ Στα δύο ακόλουθα παραδείγματα των Λειτουργικών του Πρίγγου παρατίθεται η ίδια φράση σε σκληρή και σε μαλακή χρωματική εκδοχή.

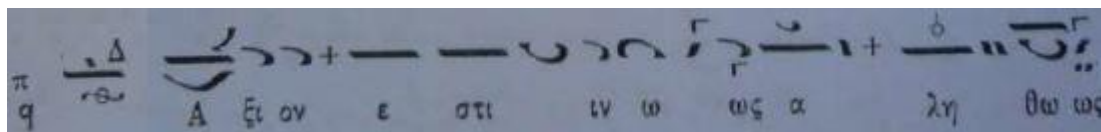
- μαλακό χρωματικό (δάνειο από το Β' ήχο)
Κ. Πρίγγου, Η Πατριαρχική Φόρμιγξ, τ. Α, σ. 236.



- σκληρό χρωματικό (δάνειο από το Πλ. Β' ήχο)
Λειτουργικά του Πρίγγου, σ. 236.

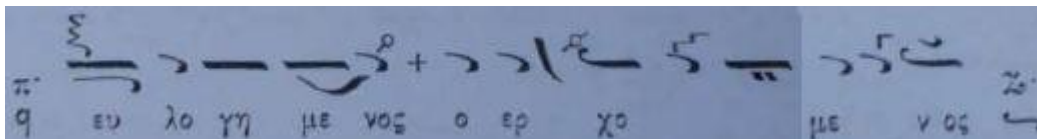


Ο φθόγγος Βου' στην άνω φωνητική περιοχή δύναται μερικές φορές να εμφανιστεί χαμηλωμένος σε σχέση με την φυσική του θέση, καθιστώντας μείζονα τόνο το διάστημα Γα'-Βου'. Η διατονική φθορά του φθόγγου Κε τοποθετείται στο φθόγγο Νη' διαιρώντας το τετράχορδο Νη'-Γα' σε 10-8-12 μόρια. Π.χ. Η Πατριαρχική Φόρμιγξ, τ. Α, σ. 231.



²⁶ Βλ. Αποστολόπουλος Θ., "Ο Β' ήχος της Ψαλτικής", σ. 66-69 για εκτενέστερη συζήτηση της σύγχυσης των μαλακών και των σκληρών Β' ήχων.

Επίσης, ο φθόγγος Βου΄ μπορεί να έχει χαμηλωμένη θέση με την χρήση της ύφεσης. Βλ. την ίδια σύνθεση, σ. 230.



Η μεικτή κλίμακα του μακάμ Καρτσιγάρ είναι ευρέως διαδεδομένη και συνηθισμένη στην βυζαντινή μουσική πρακτική. Πάνω στο μακάμ Καρτζιγάρ βασίζεται το τραγούδι του Παύλου Μελά (μακεδονικών) “Στης Στάτιστας τα μέρη”. Βλ. Σ. Καράς, *Αρμονικά*, σ. 24.

4.2.2. ΗΧΟΣ Β΄ Χιουζάμ

Ἦχος Δι (μέ κατάληξη στὸν Βου)

27

Πληρωτικά	Πατέρα	Αξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ήχος	Μακάμ
	+	+	Κωνσταντίνου Πρίγγου	225-229	ΚΑΡΑΜΑΝΗ	1955-1990	Β΄ με κατάληξη Βου	
	+	+		212-216	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Α΄	1973	Β΄ με κατάληξη Βου	
	+			217-220	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Α΄	1973	Β΄ [με κατάληξη Βου]	
		+		220-222	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Α΄	1973	Β΄ [με κατάληξη Βου]	
+	+	+		56-61	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		Β΄ [με κατάληξη Βου]	
+	+	+		117-120	ΤΣΑΚΙΡΟΓΛΟΥ		Β΄	+
+	+	+		189-194	ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ	2014	[Β΄ με κατάληξη Βου]	+
		+	Κ. Πρίγγου	235-236	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Α΄	1973	Β΄ [με κατάληξη Βου]	
+	+	+	Κ. Πρίγγου	161-168	ΝΤΟΥΖΓΟΥ	2000	Β΄ με καταλ. Βου	
+	+	+		450-457	ΠΕΤΡΙΔΗ	2000	Β΄ με κατάληξη Βου ή Δ΄ χρωματικός	
+	+	+		29-33	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ	2013	Β΄ [με κατάληξη Βου]	
+	+	+		66-69	ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΥΨΕΛΗ	1983	Β΄ με κατάλ. Βου	
		+		256-258	ΠΡΙΓΓΟΥ	2010	Δ΄ λέγετος χρωματικός	
+	+	+		291-298	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	1985	Β΄ εκ του Βου	
+	+	+		207-212	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Α΄	1973	Β΄ [με κατάληξη Βου]	
+	+		Β.Κ.Νικολαΐδη	21-24	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ	2013	Β΄	
+	+	+	Δ. Σουρλαντζή	267-274	ΣΟΥΡΛΑΝΤΖΗ	1992	Β΄ δευτεροτέταρτος	
+	+	+	Γ. Καρακάση	109-118	ΚΑΡΑΚΑΣΗ	1988	Β΄ [με κατάληξη Βου]	
		+		99-100	ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ	1968	Β΄ με κατάληξη Βου	+
		+		91-92	ΤΣΙΚΝΟΠΟΥΛΟΥ	1906	Β΄ εκ του Βου	
	+		Γεωργίου Ραιδεστηνού	30-33	ΧΙΩΤΟΥ	1973	Β΄ εκ του Βου	

Το μακάμ Χιουζάμ²⁸ είναι ευρέως διαδεδομένο και ιδιαίτερα αγαπητό από τους συνθέτες. Οι δύο ανεξάρτητες σειρές των λειτουργικών του Πρίγγου βρίσκονται σε μεγάλο αριθμό εκδόσεων, καταγραμμένες βάση διαφορετικών εκτελέσεων, σε παραλλαγμένες μορφές, γεγονός που συνιστά συχνή εκτέλεση και χρήση από διάφορους ψάλτες. Επίσης, οι ίδιες σειρές των λειτουργικών συνοδεύονται από διαφορετικά πληρωτικά (Χ.Καρακατσάνη, Μ.Μελετίου) στις εκάστοτε εκδόσεις.

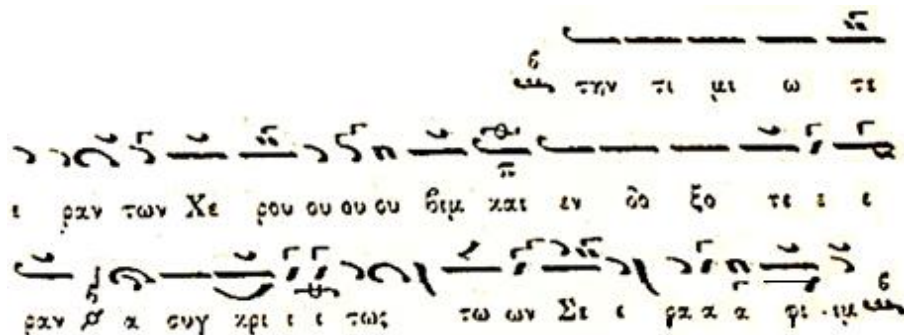
²⁷ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΥΨΕΛΗ, σ. 66

²⁸ Ozkan, ό.π., σ. 288-293.

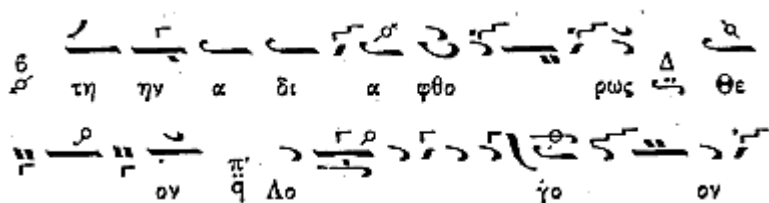


ΚΑΡΑΜΑΝΗ σ.228	
-------------------	--

Τα Λειτουργικά γραμμένα στο μακάμ Χιουζάμ παρουσιάζουν φράσεις στο σκληρό χρωματικό γένος με τη φθορά του φθόγγου Πα του Πλ. του Β' τοποθετημένη στο φθόγγο Δι. Ακόμα πιο εντυπωσιακή είναι στο φθόγγο Ζω'. Βλ. ΤΣΙΚΝΟΠΟΥΛΟΥ, σ. 91.



Το μακάμ Χιουζάμ συνεργάζεται με το διατονικό γένος και δανείζεται την κλίμακά του από τον ήχο λέγετο. Π.χ. ΚΑΡΑΜΑΝΗ σ.228



Το μακάμ Χιουζάμ παρουσιάζει τις εξής μελωδικές έλξεις:

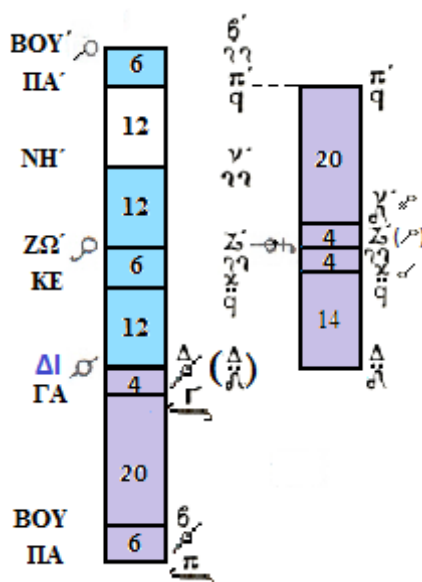
Του φθόγγου Γα προς το Δι.	ΚΑΡΑΚΑΣΗ, σ. 116
Του φθόγγου Κε προς το Ζω'.	ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, σ. 100

Αξίζει να παραβάλλουμε το άσμα "Αχ πόσα πάθη δοκιμάζει" που είναι γραμμένο στο μακάμ Χιουζάμ. Βλ. σ. 49 στο ΠΑΝΔΩΡΑ του Θ. Φωκαέως.

4.3.1. ΗΧΟΣ Δ' Χουμαγιούν

31

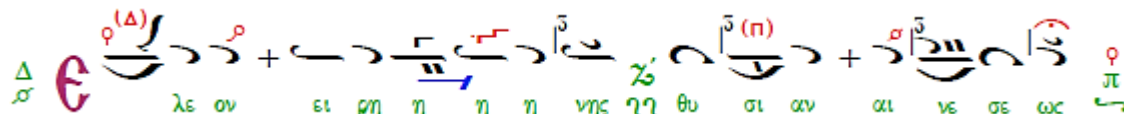
Πληρωτικά	Πατέρα	Άξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ήχος	Μακάμ
			Α. Καραμάνη (Σε υμνούμεν)	259-260	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Α'	1973	Δ' χρωματικός	
+	+	+	Ευσταθίου Τιμωνίδου και Δημητρίου Βασιάδου	99-103	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		Δ' χρωματικός	
	+	+		40-42	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΤΡΙΠΟΛΕΩΣ	1981	Δ' χρωματικός	



Το άκουσμα του μακάμ Χουμαγιούν³² εμφανίζεται τοπικά σε ευάριθμες συνθέσεις, με διαφορετικές βάσεις . Όμως, ολόκληρες συνθέσεις γραμμένες σε αυτή την τροπική δομή είναι αρκετά σπάνιο γεγονός. Από το εξεταζόμενο υλικό υπάρχουν μόνο Λειτουργικά του Ευσταθίου Τιμωνίδου και του Δημητρίου Βασιάδου σε δύο διαφορετικές εκδόσεις, μία από τις οποίες είναι διασκευή του Αθ. Καραμάνη. Στο βιβλίο Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Α' συναντάμε επίσης το απόσπασμα "Σε υμνούμεν" από την ίδια σειρά Λειτουργικών που φέρει το όνομα του Α. Καραμάνη.

Η κλίμακα του μακάμ Χουμαγιούν στηρίζεται στο φθόγγο Δι και εφαρμόζει το σκληρό χρωματικό τετράχορδο Πα-Δι από κάτω και το σκληρό διατονικό τετράχορδο Δι-Νη από πάνω.³³

Π.χ. σ. 102 ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ.



³¹ ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΤΡΙΠΟΛΕΩΣ, σ. 40.

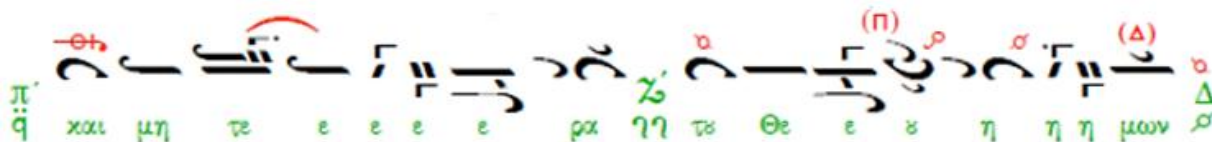
³² Ozkan ό.π., σ. 134-139.

³³ Κηλτζανίδης, ό.π., σ. 126-127 και 167.

Η χαμηλή θέση του φθόγγου Ζω είναι χαρακτηριστικό γι αυτήν την τροπική δομή και παραμένει σταθερό κατά την άνοδο και κατά την κάθοδο της μελωδίας.

Το μακάμ Χουμαγιούν σε όλες τις πηγές που εξετάζουμε καταγράφεται ως ήχος Δ' χρωματικός, ενώ είναι αντιληπτό από τους θεωρητικούς ως μία παραλλαγή του μακάμ Χιτζάζ που αντιστοιχεί στην βυζαντινή μουσική σε ήχο Πλ. Β' (υποκατηγορία νενανώ).³⁴ Και αυτό δεν είναι κάτι περίεργο επειδή ο φθόγγος Δι, η βάση του Δ' ήχου παίζει σημαντικό ρόλο στη δομή του μακάμ Χουμαγιούν. Όπως και στον Πλ. Β' (νενανώ), ο φθόγγος Δι συνάπτει δύο τετράχορδα, το σκληρό χρωματικό από κάτω του και το σκληρό διατονικό από πάνω.

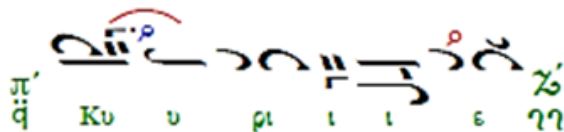
Μια ακόμα ιδιαιτερότητα του μακάμ είναι ότι συνεργάζεται συχνότατα με τη χρώα Σπάθη (μακάμ Χησάρ). Το σημάδι της Σπάθης, τοποθετημένο στο φθόγγο Ζω ύφεση, αλλάζει την κλίμακα με τρόπο που δημιουργεί τεταρτημόριες διέσεις γύρω του και ακούγεται ως Σεμπά. Βλ. το σχήμα και το σχετικό παράδειγμα της σ. 103 του βιβλίου ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ.



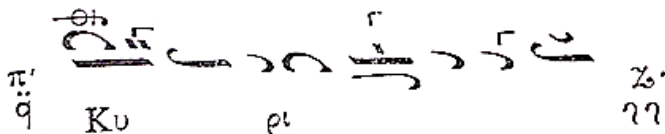
Αξίζει να σημειωθεί ότι το καταληκτικό υλικό της τελευταίας φράσης του παραδείγματος είναι στερεότυπο και χρησιμοποιείται τόσο συχνά που γίνεται γνώρισμα του μακάμ Χουμαγιούν.

Ενδιαφέρον είναι ότι το ίδιο ηχητικό αποτέλεσμα στις διαφορετικές εκδόσεις αποκτάται είτε με την χρήση του σημαδιού της Σπάθης είτε με ύφεση στο φθόγγο Νη.

Βλ. σ. 102 ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ



Βλ. σ. 260 στο βιβλίο Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, τ. Α'



Στην υψηλή φωνητική περιοχή το εξεταζόμενο μακάμ συνεργάζεται με το μακάμ Νεχαβέντ επειδή χρησιμοποιεί το σχετικό τετράχορδο Νη-Γα με σκληρή διατονική διαίρεση (τόνος - λείμμα - τόνος), που καταγράφεται με ύφεση στο φθόγγο Βου. Π.χ. σ. 103 στο βιβλίο ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ.



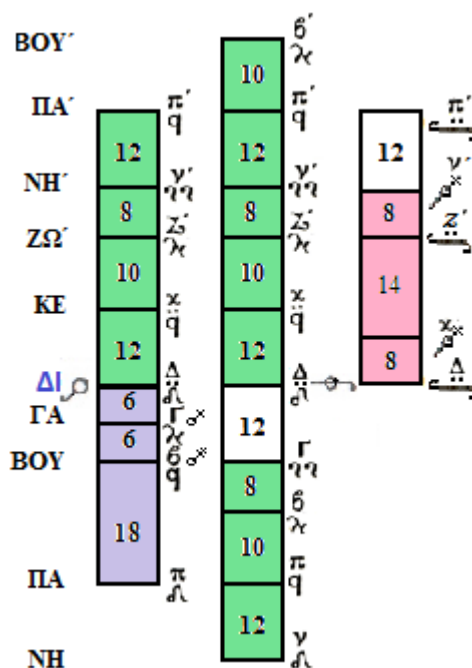
Από τα κοσμικά μέλη, το κομμάτι "Εις το άκρον της κακίας" αξιοποιεί το μακάμ Χουμαγιούν. Βλ. σ. 39 στο βιβλίο ΠΑΝΔΩΡΑ του Θ. Φωκαέως.

³⁴ Μαυροειδής ό.π., σ. 252-253.

4.3.2. ΗΧΟΣ Δ΄ Νισαπούρ

Ἦχος Δ΄ ³⁵ Ἀγία με φθοράν Κλιτόν

Πληρωτικά	Πατέρα	Ἀξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Ἔτος	Ἦχος	Μακάμ
		+		106-107	ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ	1968	Δ΄ Ἀγία με φθοράν Κλιτόν	+



Η εξέταση του μακάμ Νισαπούρ³⁶ απομακρύνεται από τους στόχους της παρούσας εργασίας, επειδή τα Λειτουργικά γραμμένα στη χροά Κλιτόν³⁷, σε ακριβή αντιστοίχιση με το μακάμ Νισαπούρ, ανήκουν στην παλαιά παράδοση και στις έντυπες συλλογές των Λειτουργικών παραδίδονται “ως διεσώθησαν εν τη Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία κατά την παράδοσιν αρχαιοτάτην”.³⁸ Συνήθως, τα Λειτουργικά αυτά συνοδεύονται από το “Ἀξιόν εστιν” γραμμένο σε Β΄ ήχο. Όμως, εξετάζοντας τις πηγές θεωρήσαμε ενδιαφέρουσα την περίπτωση του ανώνυμου “Ἀξιόν εστιν” γραμμένο σε Δ΄ ήχο, το οποίο αναφέρει ρητά το όνομα του μακάμ Νισαπούρ. Το γεγονός αυτό μας καθιστά αδιαμφισβήτητο ότι ο συνθέτης είχε την χαρακτηριστική μελωδική κίνηση του μακάμ Νισαπούρ ως πρότυπο για το έργο του.

Επίσης, αντίθετα με τα παλαιά Λειτουργικά που μοιάζουν περισσότερο με εμμελή απαγγελία, η σύνθεση από το βιβλίο ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ σε μακάμ Νισαπούρ έχει πολύ αναπτυγμένη μελωδική γραμμή.

³⁵ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, σ.106.

³⁶ Ozkan, ό.π., σ. 273-275.

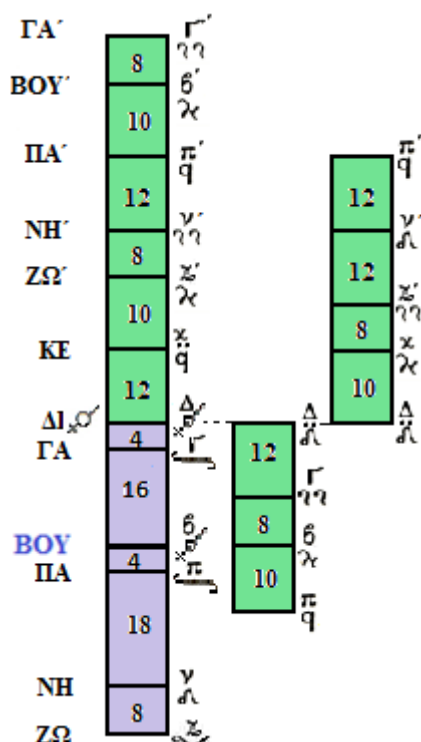
³⁷ Χατζημιχαλάκης Γ., *Η Θεωρία και η Πράξη του εξωτερικού μέλους [...]*, σ. 201-203.

³⁸ ΣΟΥΡΛΑΝΤΖΗ, σ. 217.

4.3.3. ΗΧΟΣ Δ' Μουσταχάρ

Ἦχος Δ' Μὲ φθορὰν Ζυγὸς ⁴¹

Πληρωτικά	Πατέρα	Άξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ήχος	Μακάρι
+	+		Κ. Ι. Πανά	142-146	ΠΑΝΑ	1984	Δ' λέγετος με την χροάν Ζυγός	
	+	+		103-106	ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ	1968	Δ' λέγετος με φθοράν Ζυγός	+



Το μακάμ Μουσταχάρ⁴² στη βυζαντινή μουσική αντιστοιχεί στη μελική συμπεριφορά του Ζυγού.⁴³ Το σημάδι του Ζυγού τοποθετημένο στο φθόγγο Δι ρυθμίζει τα διαστήματα Γα-Δι και Πα-Βου σε τεταρτημόριες διέσεις, διαμορφώνοντας με τέτοιο τρόπο το τετράχορδο Πα- Δι σε άκουσμα το οποίο πλησιάζει το σκληρό χρώμα⁴⁴. Το μακάμ Μουσταχάρ θεωρείται μια χρωματική παραλλαγή του Δ' μέσου ήχου από τον οποίο και παράγεται.⁴⁵ Ο φθόγγος Βου αποτελεί τη βάση του μακάμ, το οποίο στηρίζεται στη μαλακή διατονική κλίμακα με οξύνσεις στους φθόγγους Πα και Γα.

⁴¹ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, σ. 103.

⁴² Ozkan *ό.π.*, σ. 285-287.

⁴³ Κηλτζανίδης *ό.π.*, σ. 78-79 και 168.

⁴⁴ Χατζημιχελάκης Γ., *ό.π.*, σ. 198-199.

⁴⁵ Μαυροειδής, *ό.π.*, σ. 261.

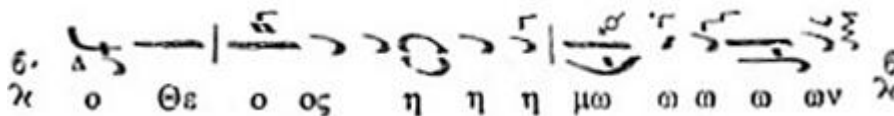
Στο εξεταζόμενο υλικό το μακάμ Μουσταχάρ παρουσιάζεται σε δύο σειρές Λειτουργικών, οι οποίες δηλώνουν τον ήχο Δ' λέγεται "με την χρώαν Ζυγός". Στο βιβλίο του ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ αναφέρεται μάλιστα ρητά στις παρενθέσεις και η ονομασία του μακάμ.

Ενδιαφέρον είναι ότι το άκουσμα του Μουσταχάρ χρησιμοποιείται τοπικά κατά τη διάρκεια των συνθέσεων. Στα Λειτουργικά στο βιβλίο του ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ το άκουσμα του Μουσταχάρ συνδυάζεται με τις χαρακτηριστικές κινήσεις του Δ' ήχου μέσα στη φυσική κλίμακα,⁴⁶

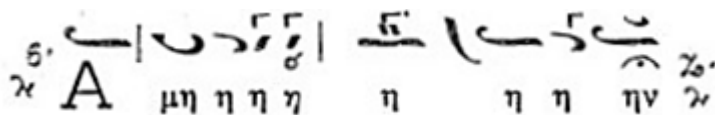


ενώ ο Κ. Ι. Πανάς στο κομμάτι του χρησιμοποιεί τις γραμμές Μουσταχάρ αποκλειστικά στις καταλήξεις των φράσεων.

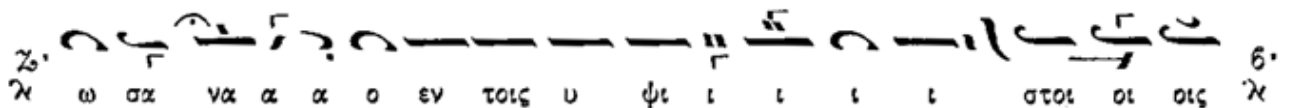
Βλ. ΠΑΝΑ, σ. 146.



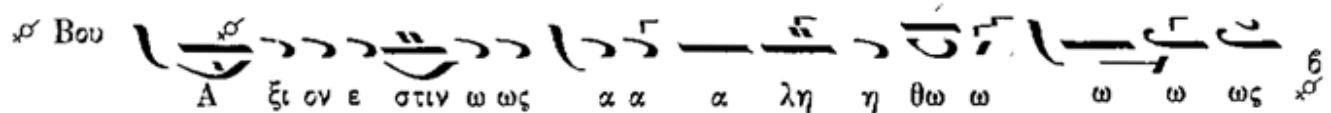
Χαρακτηριστική είναι η χρήση της φυσικής θέσης του φθόγγου Ζω, ο οποίος σε αρκετές περιπτώσεις γίνεται Δεσπόζων ακόμα και καταληκτικός φθόγγος. Αυτό έχει σχέση με το γεγονός ότι ο φθόγγος Βου ως βάση του μακάμ αποζητά ένα σύμφωνο διάστημα από πάνω. Πέρα από αυτό, ο φθόγγος Ζω, όταν γίνεται ο Δεσπόζων, δημιουργεί μελωδική έλξη στο φθόγγο Κε προς την πλευρά του. Π.χ. σ. 146 του βιβλίου ΠΑΝΑ.



Η μελωδία έχει την τάση της ευρείας έκτασης. Στις λέξεις "ωσανά ο εν τοις υψίστοις" η μελωδία ανεβαίνει στην υψηλή φωνητική περιοχή, φτάνει το φθόγγο Βου', όπου και καταλήγει η φράση.⁴⁷



Στην συνέχεια στο ίδιο βιβλίο η πρώτη φράση του "Άξιόν εστιν" κατεβαίνει στη χαμηλή φωνητική περιοχή διευρύνοντας το σκληρό χρωματικό άκουσμα του Μουσταχάρ μέχρι το κάτω Ζω.



Παρόμοια τροπική δομή έχει το τραγούδι "Αχ τί μεγάλη δυστυχία". Βλ. σ. 47 στην συλλογή ΠΑΝΔΩΡΑ του Θ. Φωκαέως.

⁴⁶ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, σ. 105.

⁴⁷ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, σ. 104.

4.4.1. ΗΧΟΣ ΠΛ. Α΄ Μουχαγέρ

Ήχος  Πα ρ  ⁴⁸

Πληρωτικά	Πατέρα	Αξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ήχος	Μακάμ
+	+	+	Αθανασίου Καραμάνη	162-164	ΚΑΡΑΜΑΝΗ	1955-1990	Α΄ επτάφωνος	
+	+	+		171-175	ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ	2014	Α΄ επτάφωνος	
	+	+	Κ. Πρίγγου	190-193	ΚΑΡΑΜΑΝΗ	1955-1990	Α΄ επτάφωνος	
+	+	+		337-344	ΠΕΤΡΙΔΗ	2000	Α΄ επτάφωνος	
+	+	+		272-278	ΠΡΙΓΓΟΥ	2010	Πλ. Α΄ επτάφ.	
+	+	+		116-122	ΧΙΩΤΟΥ	1973	Πλ. Α΄ επτάφ.	
	+	+		105-107	ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΥΨΕΛΗ	1983	[Πλ. Α΄ επτάφωνος]	
+	+	+						
		+	Δ. Σουρλαντζή	242-248	ΣΟΥΡΛΑΝΤΖΗ	1992	Α΄ επτάφωνος	
		+	Δ. Σουρλαντζή	248-251	ΣΟΥΡΛΑΝΤΖΗ	1992	Α΄ επτάφωνος	
		+	Μιχαήλ Χατζηαθανασίου (Α΄)	28-30	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		[Α΄ επτάφωνος]	
		+	Μιχαήλ Χατζηαθανασίου	132-133	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		[Πλ. Α΄ επτάφωνος]	
		+	Στεφάνου Μωυσιάδου	133-134	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΑΗΔΩΝ	1933-1984	Α΄ επτάφ.	
		+		131-133	ΚΕΧΑΓΙΟΠΟΥΛΟΥ	1982	α΄ επτάφωνος	

Το μακάμ Μουχαγέρ⁴⁹ διαδόθηκε ευρέως στις συλλογές των Λειτουργικών. Ονομαστοί συνθέτες όπως ο Καραμάνης, ο Πρίγγος και ο Σουρλαντζής αξιοποίησαν το μακάμ Μουχαγέρ στις συλλογές τους. Όμως, η νωρίτερη του εμφάνιση στα Λειτουργικά είναι το τμήμα “Αξιόν εστιν” (μελοποίηση του Στεφάνου Μωυσιάδου) στο βιβλίο “Καλλίφωνος αηδών” το 1933.

Το μακάμ Μουχαγέρ έλκει την ονομασία του από την ομώνυμη βαθμίδα, που αντιστοιχεί στο άνω Πα στην οποία στηρίζεται και περιελλίσσεται μελωδικά γύρω της. Χρησιμοποιεί τη μαλακή διατονική κλίμακα με δύο όμοια τετράχορδα και ένα διαζευκτικό τόνο μεταξύ τους.⁵⁰ Το τετράχορδο Κε-Πα κατά την ανάβαση ακολουθεί τη μαλακή διατονική διαίρεση, αλλά κατεβαίνοντας ακολουθεί την σκληρή διατονική πορεία.⁵¹ Το σύστημα που χρησιμοποιεί είναι το διαπασών.

Στη μελωδική του εξέλιξη συστηματικά ανεβαίνει στην άνω φωνητική περιοχή, ακόμα και μέχρι το πεντάχορδο πάνω από την βασική του βαθμίδα, το Μουχαγέρ. Οι Δεσπόζοντες φθόγγοι και οι καταλήξεις του ήχου είναι Πα, Δι, Κε, Βου και άνω Πα.⁵² Όπως και στις άλλες περιπτώσεις ισχύουν οι μελωδικές έλξεις προς τους Δεσπόζοντες φθόγγους (Βου΄ προς το Πα΄, Νη΄ προς το Πα΄, Γα προς το Δι όταν η φράση καταλήγει στο Δι κτλ.) Για παράδειγμα βλ. σ. 275-276 στα Λειτουργικά του Πρίγγου.

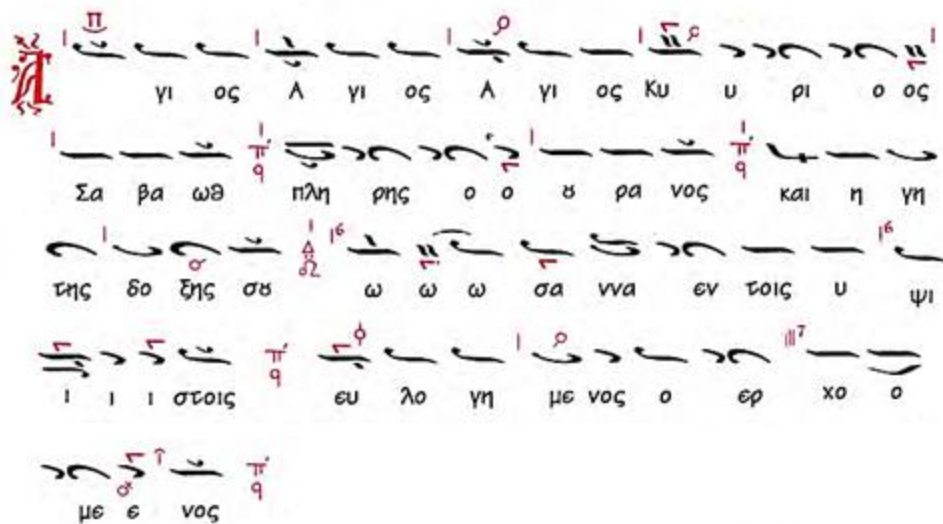
⁴⁸ ΠΡΙΓΓΟΥ, σ. 272.

⁴⁹ Ozkan ό.π., σ. 162-163.

⁵⁰ Κηλτζανίδης, ό.π., σ. 63-64 και 182-183.

⁵¹ Μαυροειδής, ό.π., σ. 223.

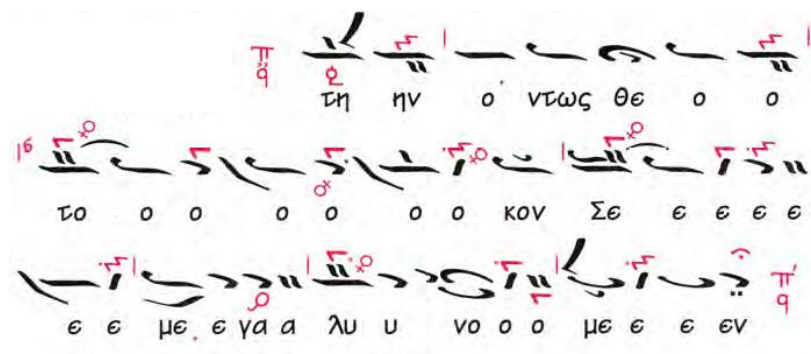
⁵² Ό.π., σ. 240.



Εις ανάβασιν			Εις κατάβασιν		
ΚΕ'		κ'	ΚΕ'		κ'
	12	q		16	q
ΔΙ'		Δ'	ΔΙ'Ο		Δ' x
	12	Δ'		8	Δ'
ΓΑ'		Γ'	ΓΑ'		Γ'
	8	Γ'		8	Γ'
ΒΟΥ'		β'	ΒΟΥ'		β'
	10	λ		10	λ
ΠΑ'		π'	ΠΑ'		π'
	12	q		12	q
NH'		ν'	NH'		ν'
	8	η		12	η
ZΩ'		ζ'	ZΩ'Ο		ζ'
	10	ω		6	ω
ΚΕ		κ'	ΚΕ		κ'
	12	q		12	q
ΔΙ		Δ'	ΔΙ		Δ'
	12	Δ'		12	Δ'
ΓΑ		Γ'	ΓΑ		Γ'
	8	Γ'		8	Γ'
ΒΟΥ		β'	ΒΟΥ		β'
	10	λ		10	λ
ΠΑ		π'	ΠΑ		π'
		q			q

Το μακάμ Μουχαγέρ, σύμφωνα με τη ψαλτική μουσική παράδοση, αντιστοιχεί στον πλάγιο Α' επτάφωνο. Ορισμένα από τα χαρακτηριστικά του είναι τα εξής:

- Ο φθόγγος Ζω μπορεί να εμφανιστεί σε διαφορετικές θέσεις, αλλά στις καταληκτικές εκτελείται πάντα με ύφεση.
- Λίγο πριν από την κατάληξη συμπεριφέρεται ως Σεμπά με τη βάση του Μουχαγέρ, όπως φαίνεται στην καταληκτική φράση "Την όντως Θεοτόκον" από λειτουργική σύνθεση του Πρίγγου.



Ένα ακόμα χαρακτηριστικό του μακάμ Μουχαγέρ είναι η όμοια δομή της κλίμακάς του με άλλα μακάμια. Ως εκ τούτου, ορισμένες φορές συμπεριφέρεται συγγενικά με αυτά, ανάλογα με τις βαθμίδες της κλίμακας που τονικοποιούνται κατά περίπτωση.

- Διέρχεται από τον ήχο Δ' λέγετο, αν τονικοποιείται ο φθόγγος Βου.
- Αν τονικοποιείται ο φθόγγος Δι, το μέλος θα ακουστεί σαν τον Πλ. Δ' εκ του Δι (μακάμ Ραστ).

Αξίζει να παραβάλλουμε το δημοτικό τραγούδι "Σαν τα μάρμαρα της Πόλης" που αξιοποιεί το μακάμ Μουχαγέρ.

4.4.2. ΗΧΟΣ ΠΛ. Α΄Χουσεϊνί

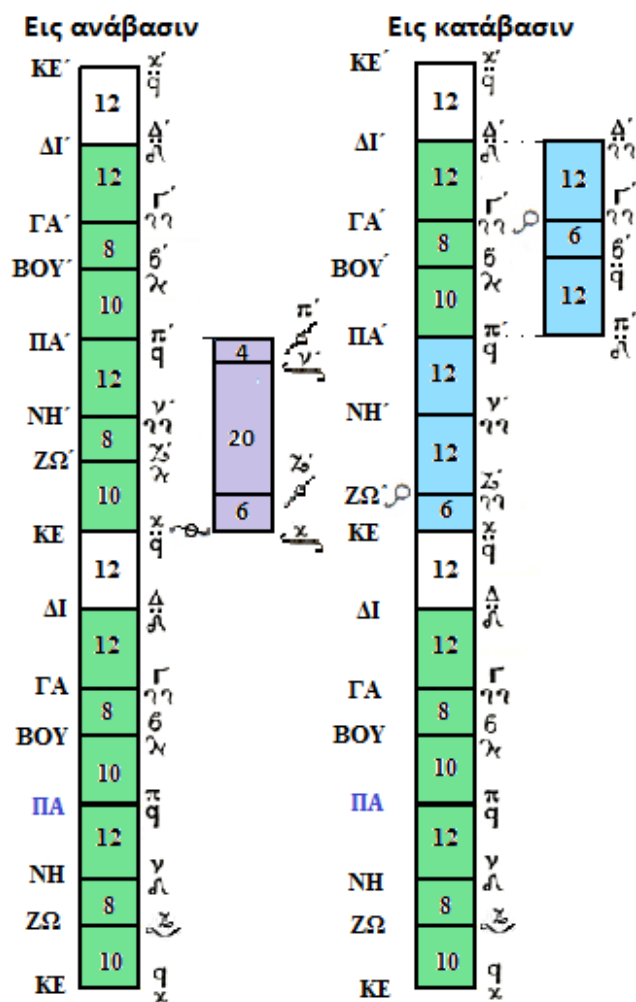
ἤχος π' ἢ πα 53

Πληρωτικά	Πατέρα	Ἀξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	ἤχος	Μακάμ
	+	+	Δ. Μήτρου	40-43	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Β΄	1974	Πλ. Α΄ πεντάφωνος ⁵⁴	
		+	Δ. Σουρλαντζή	326-327	ΣΟΥΡΛΑΝΤΖΗ	1992	Πλ. Α΄ εκ του Κε	
+	+		Ι. Αρβανίτη	81-83	ΑΡΒΑΝΙΤΗ		Πλ. Α΄ τετράφωνος	
		+	Ι. Αρβανίτη	84	ΑΡΒΑΝΙΤΗ		Πλ. Α΄ τετράφωνος	
+	+		Γεωργίου Βινάκη	134-137	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		Πλ. Α΄ τετράφωνος	
		+	Σταμούλη Παναγιώτου Ζαρκινού	138-139	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		Πλ. Α΄ τετράφωνος	
		+		478-481	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ	1930-1988	Πλ. Α΄ εκ του Κε	
		+	Ανθίμου Αρχidiaκόνου	58-59	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΤΡΙΠΟΛΕΩΣ	1981	Πλ. Α΄ εκ του Κε	
		+		207-208	ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ "ΖΩΗ"	1936	Πλ. Α΄ εκ του Κε	
		+		224-225	ΠΛΑΚΙΑ	1984	[Πλ. Α΄ εκ του Κε]	
		+		170-171	ΠΑΝΑ	1984	Πλ. Α΄ εκ του Κε	
		+	Ανθίμου Ιερομονάχου του Μεσολογγίτου	148-150	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΑΗΔΩΝ	1933-1984	Πλ. Α΄ εκ του Κε	+
+	+	+	Χαράλαμπου Τσεπκεζή	143-147	ΤΣΑΚΙΡΟΓΛΟΥ		Πλ. Α΄ Κε	
		+	Λ. Πετρίδη	374-375	ΠΕΤΡΙΔΗ	2000	Πλ. Α΄ τετράφωνος	
		+	Ιακώβου Ναυπλιώτου	171-172	ΓΕΩΡΓΑΚΟΠΟΥΛΟΥ	2004	Α΄ τετράφωνος	
		+		149-150	ΚΥΦΙΩΤΟΥ	1901	Πλ. Α΄ τετράφωνος εκ του Κε	
		+		449-450	ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ	1850	Πλ. Α΄ εκ του Κε	
		+	Νεκταρίου Μοναχού	217-219	ΠΛΑΚΙΑ	1984	[Πλ. Α΄ εκ του Κε]	
		+	Κυριαζή Χρυσοπολίτου	219-220	ΠΛΑΚΙΑ	1984	[Πλ. Α΄ εκ του Κε]	
+	+			221-224	ΠΛΑΚΙΑ	1984	[Πλ. Α΄ εκ του Κε]	

⁵³ ΧΙΩΤΟΥ, σ. 148

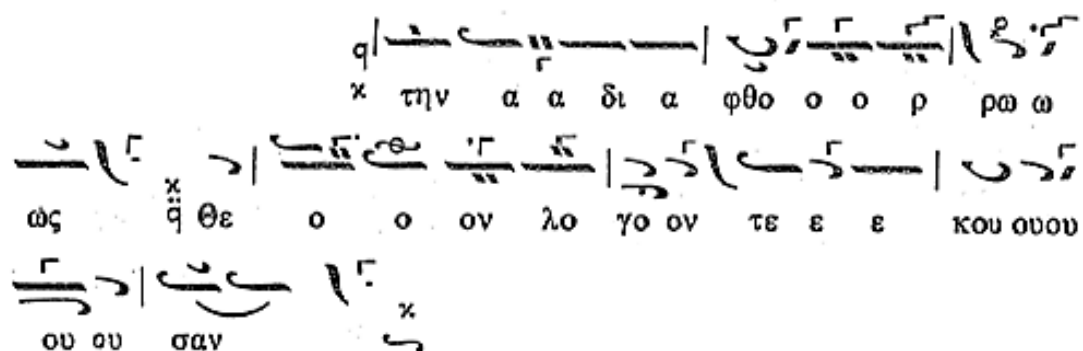
⁵⁴ Πρόκειται για λάθος εκ παραδρομής. Προφανώς εννοεί την τετράφωνη εκδοχή του ήχου. Επίσης, δεν μπορεί να θεωρηθεί Ατζέμ ή Ατζέμ Κιουρδί αφού δεν έχει συνεχή ύφεση στο Ζω΄, δεν εμφανίζονται φράσεις Κιουρδί και γίνονται καταλήξεις στο Κε.

	+			233-234	ΠΛΑΚΙΑ	1984	Πλ. Α' εκ του Κε	
		+	Χριστοδούλου Γεωργιάδου Κεσσανιέως	136-138	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ- ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΑΗΔΩΝ	1933-1984	Α' εκ του Κε	
		+	Γρηγορίου Πρωτοψάλτου	471-472	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ- ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ	1930-1988	Πλ. Α' εκ του Κε	
		+	Διαφόρων Μουσικοδιδασκάλων, καλούμενον "αδέσποτον"	167-168	ΠΑΝΑ	1984	Πλ. Α' εκ του Κε	
		+		528-529	ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ ΜΟΝΟΤΟΜΟΣ	1863	Πλ. Α' εκ του Κε	
		+	Θ. Στανίτσα	148-150	ΧΙΩΤΟΥ	1973	Πλ. Α' εκ του Κε	
		+	Τ. Καμαράδου	151-153	ΧΙΩΤΟΥ	1973	Πλ. Α' τετράφωνος	
		+	Τ. Γεωργιάδη	154-156	ΧΙΩΤΟΥ	1973	Πλ. Α' τετράφωνος	
		+	Ι. Ναυπλιώτη	157-158	ΧΙΩΤΟΥ	1973	Πλ. Α' εκ του Κε	
		+	Παπαδοπούλου Σ.	99-101	ΝΕΑ ΦΟΡΜΙΓΞ	1950	Α' εκ του Κε	



Το μακάμ Χουσεϊνί⁵⁵ έχει ιδιαίτερα μελωδικό χαρακτήρα και είναι ευρέως διαδεδομένο στην ανατολική μουσική παράδοση. Αρκετοί συνθέτες επέλεξαν τη μελωδική του συμπεριφορά για τη μελοποίηση των Λειτουργικών. Κι αυτό είτε συνειδητά, είτε ασυνείδητα, υπό την έννοια ότι το μακάμ γίνεται να ειδωθεί ως Α΄ ήχος με την παλαιά του βάση, το Κε, κατά το πρότυπο της παπαδικής μελοποιίας.⁵⁶ Όσον αφορά τη δομή του, δύο όμοια τετράχορδα κτίζονται πάνω από την βάση του, ενώ η μελωδία έχει τη δυνατότητα να πλαγιάζει και να κατεβαίνει ένα πεντάχορδο χαμηλότερα. Σε κάποια έργα και στο Χουσεϊνί αλλά και στα συγγενή μακάμια απαντάται έκταση μέχρι το αν Κε΄. Αυτό το στοιχείο προδίδει κοσμική επιρροή, καθώς η ψαλτική παράδοση δεν αγαπά τις επιτηδευμένες υψιφωνίες και έχει καθιερώσει συνήθη έκταση των μελών από κάτω Δι έως άνω Δι΄.

Το μακάμ αυτό παίρνει το όνομά του από το φθόγγο Κε (Χουσεϊνί) ο οποίος στηρίζει την μελωδία, η οποία περιπλανιέται και κάνει καταλήξεις σε αυτόν.⁵⁷ Βέβαια η συνήθης τελική κατάληξη και στα κοσμικά μέλη, η οποία φανερώνει και τη βάση γίνεται στο Πα, ωστόσο στην ψαλτική παράδοση υπάρχουν και τα ειρμολογικά μέλη με βάση Κε. Η κλίμακά του είναι η μαλακή διατονική. Το τετράχορδο Κε-Πα έχει δυνατότητα να μεταβληθεί σε σκληρό χρωματικό, εφόσον η μελωδία έχει ανιούσα προοπτική, όπως στο απόσπασμα από το “*Άξιόν εστιν*” του Κ. Πανά που παρατίθεται:



Κατά την κατιούσα προοπτική χρησιμοποιείται το Ζω ύφεση κατά την παράδοση της οικογένειας των πρώτων ήχων. Επίσης, μπορεί να συμπεριφέρεται σκληρά στην πάνω φωνητική περιοχή. Όπως ειπώθηκε νωρίτερα, στην βυζαντινή μουσική παράδοση το μακάμ Χουσεϊνί αντιστοιχεί στον Πλ. Α΄ ήχο με κινήσεις στον τετράφωνο ή έξω Α΄ ή τετράφωνος εκ του Κε. Για παράδειγμα στο απόσπασμα από το βιβλίο “*Καλλίφωνος αηδών*” του Νεκταρίου μοναχού της σελ. 148 φαίνεται η πρόδηλη αντιστοιχία του ήχου με το μακάμ, αν και προβλέπεται και η κάθοδος στο κάτω Κε, χαρακτηριστικό που θα αντιστοιχούσε στο Χουσεϊνί Ασηράν (βλ. παρακάτω).

⁵⁵ Ozkan, ό.π., σ. 156-161.

⁵⁶ Μαυροειδής, ό.π., σ. 233-234.

⁵⁷ Κηλτζανίδης, ό.π., σ. 107 και 173.

(τοῦ Μεσολογγίτου)


 ἁ ἑ ἰ ὁ οὐ θ ε σ τ ι ν ὡς
 α α λ η η η θ ω ω ως

A ξι ον ε στιν ω ως α α λη η η θως μα
υα ρι ι ζει ει ει ν θε ε ε τη η η ν θε ο το ο ο
ο ο ο ο ο ο ο ο υ ο ο ο ν κ την α ει μα υα
α ρι ι ι στο ο ο ν και πα να μω μη η η τον
και μη τε ε ε ε ρα του θε ου ου ου ου ου ου ου
η η μω ω ω ν κ

- 39 -

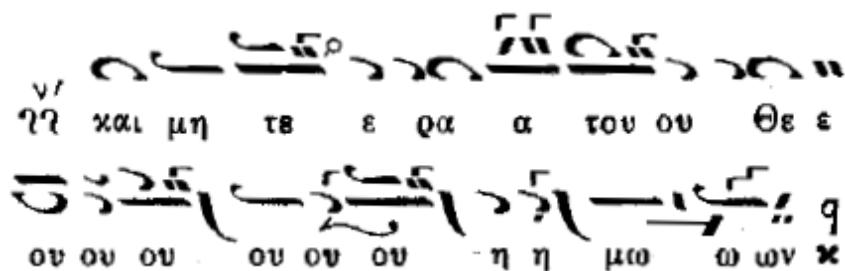
Ἥχος πλ ᾗ $\frac{9}{8}$ (ἐκ τοῦ κάτω με) ⁵⁸

GA'	8	Γ γ
BOY'	10	δ λ
PA'	12	π q
NH'	8	γ γ
ZΩ'	10	Σ λ
KE	12	χ q
ΔI	12	Δ δ
GA	8	Γ γ
BOY	10	δ λ
PA	12	π q
NH	8	γ δ
ZΩ	10	Σ λ
KE	12	χ q

- 40 -

κυριαρχούν κατιούσες κινήσεις της μελωδίας. Η κλίμακα αυτής της τροπικής δομής είναι η μαλακή διατονική.⁶¹

Π.χ. ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ, σ. 477.



Η μελωδία παρουσιάζει τις εξής έλξεις:

• Ζω΄ προς Κε, όπου η φράση τελειώνει στο Κε ή υπάρχει κατιούσα κίνηση της μελωδίας.	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ, σ. 477. Βλ. το παραπάνω παράδειγμα.
• Δι προς Γα, όπου η φράση καταλήγει στο Γα, δημιουργώντας με τέτοιο τρόπο το άκουσμα Σεμπά-στο τετράχορδο Πα-Δι.	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ, σ. 197.
• Πα΄ προς Νη, όπου η φράση κινείται προς το Κε, δημιουργώντας με τέτοιο τρόπο το άκουσμα Σεμπά- στο τετράχορδο Κε-Πα΄.	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ, σ. 200.
• Νη προς Πα, όπου η φράση τελειώνει στο Πα.	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ, σ. 200.

Παράδειγμα χρήσης του μακάμ Χουσεϊνί Ασηράν αποτελεί το Σαρκί “Πέν ολ σουχά”. Βλ. σ. 203 στο βιβλίο ΕΥΤΕΡΠΗ.

⁶¹ Κηλτζανίδης, ό.π., σ. 120-121 και 193.

4.4.4. ΗΧΟΣ ΠΛ. Α΄Ατζέμ

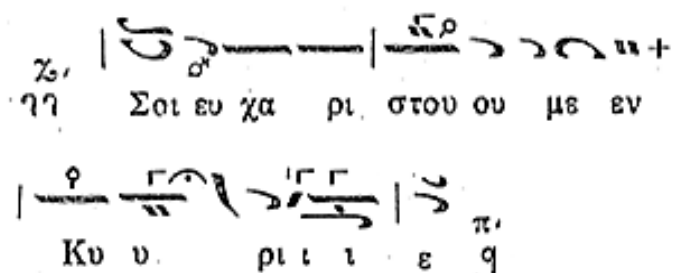
Ἦχος ᾤ Πα 62

Πληρωτικά	Πατέρα	Ἀξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ἦχος	Μακάμ
+	+		Κωνσταντίνου Ψάχου	3-6	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		Πλ. Α΄	
	+	+		240-243	ΚΑΡΑΜΑΝΗ		Α΄ εναρμόνιος	
+	+	+		236-242	ΝΤΟΥΖΓΟΥ	2000	Πλ. Α΄ πεντ. εναρμ.	
		+		7-8	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		Πλ. Α΄	
		+		80-81	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ	2013	Α΄εναρμόνιος	
		+		116-117	ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ	1968	Βαρύς εναρμόνιος με διατονικόν .Α΄	
+	+	+	Κ. Πρίγγου	22-26	Η ΠΑΤΡΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Β΄		[Πλ. Α΄ πεντάφωνος]	
+	+	+	Β.Κ. Νικολαΐδη	82-87	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ	2013	Πλ. Α΄ πεντάφωνος εναρμόνιος	
+	+			76-79	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ	2013	Α΄εναρμόνιος	
		+	Βασιλ. Νικολαΐδου	153-155	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΑΗΔΩΝ	1933-1984	Πλ. Α΄ με το Ζω ύφεση	
		+	Ζαφειρίου Γ.	618-620	ΒΟΥΛΓΑΡΑΚΗ	1886	Πλ. Α΄ πεντάφωνος	+
+	+			269-273	ΠΑΠΑΖΑΡΗ	2011	Πλ. Α΄ φθορικός εναρμ.	
		+		155-157	ΚΥΦΙΩΤΟΥ	1901	Α΄	+
		+		450-451	ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ	1850	Πλ. Α΄ πεντάφωνος	
		+	Θεμιστ. Γεωργιάδου	130-132	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΑΗΔΩΝ	1933-1984	Α΄πεντάφ. εναρμ.	
		+	Μωυσιάδου Σ.	158-159	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΑΗΔΩΝ	1933-1984	Πλ. Α΄ εναρμ. πεντ.	
		+	Ανθίμου Ιεροδ. Του Μεσολογγίτου	469-471	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ	1930-1988	Πλ. Α΄ εναρμ.	
		+		176-177	ΠΑΝΑ	1984	Πλ. Α΄ φθορικός εναρμ.	
+	+		Κ. Ι. Πανά	178-181	ΠΑΝΑ	1984	Πλ. Α΄ φθορικός εναρμ.	
		+	Μ. Χατζηαθανασίου	183-184	ΠΑΝΑ	1984	[Πλ. Α΄]	
		+	Π. Κηλτζανίδη	159-160	ΧΙΩΤΟΥ	1973	Πλ.Α΄	
	+	+	Παπαδόπουλου Σ.	138-143	ΝΕΑ ΦΟΡΜΙΓΞ	1950	Πλ. Α΄ πεντάφ.	
	+	+		85-87	ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΥΨΕΛΗ	1983	Πλ. Α΄ πεντάφ. εναρμόνιος	

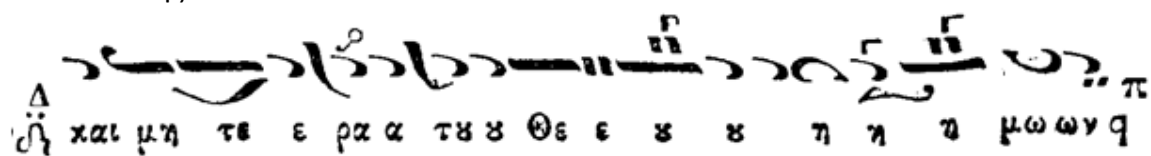
⁶² ΒΟΥΛΓΑΡΑΚΗ, σ. 618.



Ένα ακόμη παράδειγμα αποτελεί το απόσπασμα “Σε υμνούμεν” του Κ. Πανά, στο βιβλίο του ίδιου, σ. 181.



Το μακάμ Ατζέμ συγγενεύει στενά με το μακάμ Κιουρδί. Εάν η κατάβαση γίνεται σκληρά διατονικά στο κάτω τετράχορδο, ο φθόγγος Βου Βαρύνεται με ύφεση, όπως στο παρακάτω παράδειγμα από τη σ. 450 στο βιβλίο Πανδέκτης.



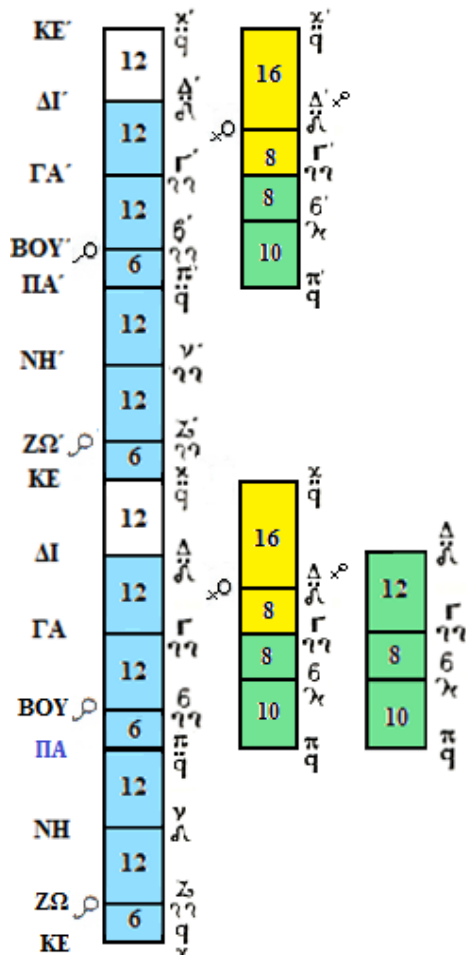
Παράδειγμα χρήσης του μακάμ Ατζέμ αποτελεί το τραγούδι “Στο είπα και στο ξαναλέγω”. Βλ. Καράς Σ., Θεωρητικόν, τόμος Β΄, σ. 46.

γ Ηχος $\frac{\lambda}{\pi}$ $\frac{2}{9}$ $\pi\alpha$ (Φρύγλιος) 66

Το μακάμ Κιουρδί⁶⁷ αντλεί την ονομασία του από το φθόγγο Βου ύφεση, ο οποίος ονομάζεται Κιουρδί στην αραβοπερσική θεωρία. Το παράδοξο γεγονός είναι ότι ο φθόγγος αυτός έχει τοπική και

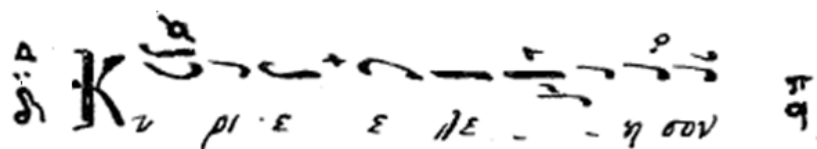
⁶⁷ Ozkan, *ό.π.*, σ. 111-114.

περιορισμένη χρήση, ενώ η βαθμίδα Ατζέμ (Ζω ύφεση) απαντάται πάντα στο μέλος. Η βάση της κλίμακας είναι ο φθόγγος Πα και αποτελείται από δύο διαζευγμένα σκληρά διατονικά τετράχορδα (λείμμα – τόνος - τόνος).⁶⁸



Το κάτω τετράχορδο έχει τη δυνατότητα να έχει την μαλακή διατονική διαίρεση όπως φαίνεται στο παρακάτω μουσικό απόσπασμα και σχήμα.

Βλ. Πληρωτικά του Μελετίου Συκιώτου, στο βιβλίο του ίδιου, σ.298.



Η κλίμακα του μακάμ δεν διαφοροποιείται στην ανιούσα και στην κατιούσα της μορφή. Εάν η μελωδία κατεβαίνει κάτω από την βάση τότε χρησιμοποιεί το μαλακό διατονικό τρίχορδο.⁶⁹ Στις καταληκτικές φράσεις η δεύτερη βαθμίδα της κλίμακας (Κιουρδί) συχνά “προσεγγίζεται σταδιακά, με διαδοχικές μικροϋφέσεις”.⁷⁰ Δηλαδή, το διάστημα Πα-Βου γίνεται σταδιακά Μείζων τόνος, Ελάσσων τόνος, ελάχιστος τόνος και τέλος ημιτόνιο. Το μακάμ που εξετάζουμε συγγενεύει με το μακάμ Σεμπά,

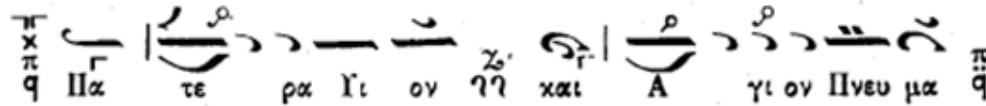
⁶⁸ Κηλτζανίδης, ό.π., σ. 67 και 173.

⁶⁹ Μαυροειδής, ό.π., σελ. 245.

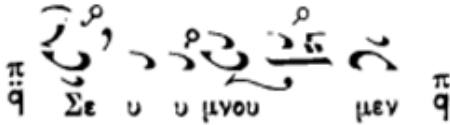
⁷⁰ Ό.π., σ. 244.

όταν γίνεται η έλξη του Δι προς το Γα στις καταληκτικές φράσεις. Έτσι, εμφανίζονται οι λεγόμενες φράσεις Σεμπά Κιουρδί, όπως στα δύο παραδείγματα του Αθ. Καραμάνη που παρατίθενται.

Ό.π., σ.238.



Ό.π., σ.239.



Στα “Λειτουργικά” του Καραμάνη η Σεμπά Κιουρδί δομή της κλίμακας συναντιέται τόσο συχνά που αυτή η μεικτή ονομασία δικαιολογείται πλήρως.

Όταν η μελωδία κατεβαίνει από την βάση χρησιμοποιεί το Ζω

φυσικό. Κάποιες φορές υπάρχει μελωδική έλξη από το Νη προς τη βάση του μακάμ. Έτσι, εμφανίζεται μια μελωδική κίνηση με δύο συνεχόμενα ημιτόνια, όπως φαίνεται στο απόσπασμα του Μ. Χατζηαθανασίου, ήχος Πλ. Α΄ Φρύγιος.

Ό.π., σ.231.



Στην βυζαντινή μουσική το μακάμ Κιουρδί καταγράφεται ως:⁷¹

- ήχος Πλ. Α σκληρός διατονικός εκ του Πα. Σε αυτή την περίπτωση συχνά αναφέρεται ότι το μακάμ χρησιμοποιεί την ύφεση στο Βου και την εναρμόνια φθορά (ή αλλιώς λεγόμενη συνεχής ύφεση) στο Ζω.
- ήχος Πλ. Α΄ εκ του κάτω Κε. Σε αυτή την περίπτωση χρησιμοποιείται ύφεση στο κάτω Ζω και η εναρμόνια φθορά στο Γα, η οποία έλκει το Βου προς τα πάνω (ή αντί για φθορά χρησιμοποιείται δίεση στο Βου).

Στο ακόλουθο παράδειγμα η ίδια φράση των Λειτουργικών του Κ. Πρίγγου καταγράφεται και με τους δύο τρόπους που μόλις περιγράψαμε.

Βλ. βιβλίο Πλακιά Πλ. Α΄, όπου το μέλος καταλήγει στο κάτω Κε, σ.212.



Βλ. Κ. Πρίγγου, ΝΤΟΥΖΓΟΥ, Πλ. α΄, Κιουρδί, σ. 245.



⁷¹ Μαυροειδής, ό.π., σ. 244-245.

Το μακάμ Κιουρδί συγγενεύει με το μακάμ Ατζέμ λόγω της παρόμοιας δομής και του ίδιου άνω τετράχορδου. Σε κάποιες πηγές εμφανίζεται το λεγόμενο μακάμ Ατζέμ-Κιουρδί.⁷² Ας εξετάσουμε τη διαφορά μεταξύ του απλού Κιουρδί και του Ατζέμ-Κιουρδί.

Στο κείμενο *Ερμηνεία της εξωτερικής μουσικής* (1843) ο Στέφανος Α΄ Δομέστικος δίνει αριθμημένες κλίμακες για τα μακάμια που ερευνούμε, γεγονός που μας επιτρέπει να τις συγκρίνουμε.⁷³

Κιουρδί, σ. 32.

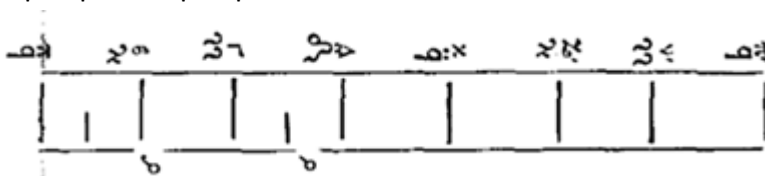
Πα	Νη	Ζω	Κε	Δι	Γα	Βου	Πα
12	7	9	12	12	12	4	65
١٢	٧	٩	١٢	١٢	١٢	٤	٦٥

Ατζέμ Κιουρδί, σ. 32.

Πα	Νη	Ζω	Κε	Δι	Γα	Βου	Πα
12	13	3	12	12	12	4	68
١٢	١٣	٣	١٢	١٢	١٢	٤	٦٨

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι η βασική διαφορά είναι ότι, όπως δηλώνεται από την ίδια την ονομασία “Ατζέμ Κιουρδί”, η ύφεση στο Ζω (Ατζέμ) και στο Βου (Κιουρδί) είναι απαραίτητη. Ενώ, στο μακάμ Κιουρδί απαιτείται μόνο η ύφεση στο Βου (Κιουρδί).

Επιπλέον, ο Παναγιώτης Κηλτζανίδης στο κείμενό του *Μεθοδική διδασκαλία* (1881) περιγράφει τη δομή και το βασικό μελωδικό πυρήνα του μακάμ Κιουρδί. Η περιγραφή δηλώνει, ότι η πορεία του μέλους στο μακάμ Κιουρδί παράγεται από την βαθμίδα Δουγκιάχ, αρχίζει από το φθόγγο Νεβά, κατεβαίνει μέχρι το Ραστ, ανεβαίνει βηματικά στο Χουσεϊνί και επιστρέφει πάλι στο Δουγκιάχ. Μετά διέρχεται στο Σεμπά, Κιουρδί και καταλήγει στο Δουγκιάχ. Κατά την σύγχρονη βυζαντινή παραλλαγή θα ήταν (Πα)–Δι-Νη-Κε-Πα-Δι ύφεση-Βου ύφεση-Πα.

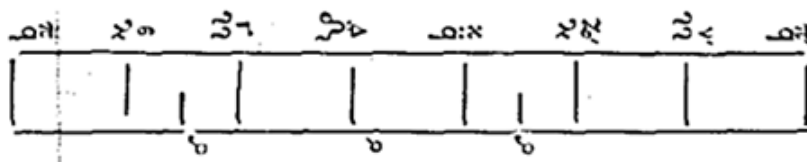


Στο παραπάνω διάγραμμα για το μακάμ εικονίζεται το Ζω ως φυσικό και δεν αποκλείεται η χρήση της βαθμίδας Σεμπά (Δι ύφεση).

Στη σ. 82 ο Κηλτζανίδης περιγράφει το Ατζέμ Κιουρδί. Δηλαδή, το μακάμ παράγεται από το Τσαργκιάχ, αρχίζει από το Ατζέμ, επιστρέφει στο Τσαργκιάχ, μετά ανεβαίνει στο άνω Τσαργκιάχ, κατεβαίνει στο Χουσεϊνί και μέσω του Τσαργκιάχ οδηγείται στο Διουγκιάχ. Μετά ακολουθούν οι βαθμίδες Κιουρδί, Τσαργκιάχ και κατεβαίνοντας στο Ραστ μέσω του Διουγκιάχ η μελωδία καταλήγει στο Διουγκιάχ. Στην σύγχρονη βυζαντινή Παραλλαγή θα ήταν: Δι-Ζω ύφεση-Δι-Ζω ύφεση-Γα΄-Κε-Δι-Πα-Βου ύφεση-Γα-Πα-Νη-Πα. Ο συγγραφέας τονίζει τη χρήση του Ζω ύφεση (Ατζέμ), επειδή η μελωδία ανεβαίνει δύο φορές σε αυτή την βαθμίδα.

⁷² Ozkan, ό.π., σ. 319-322.

⁷³ Πρβλ., επίσης, Κηλτζανίδης, ό.π., σ. 82-83 και 187-188.



Παρατηρούμε ότι ο Κηλτζανίδης συμφωνεί με τον Στέφανο όσον αφορά την χρήση της βαθμίδας Ατζέμ. Ο Μαυροειδής, όμως, θεωρεί υποχρεωτική τη χρήση του Ατζέμ στο μακάμ Κιουρδί αναφέροντας ότι “το μακάμ Κιουρδί αξιοποιεί μόνιμα τη βαθμίδα Ατζέμ”.⁷⁴ Οι θεωρητικές απόψεις δίστανται σε αυτό το σημείο. Στο υλικό που συγκεντρώθηκε σε αυτή την εργασία για τη χρήση της βαθμίδας Ατζέμ, όλα τα λειτουργικά που υπάρχουν στον πίνακα στην κατηγορία Κιουρδί χρησιμοποιούν το Ατζέμ, ορισμένα καθ’ όλη τη διάρκεια του μέλους και άλλα αποσπασματικά, Π.χ. στις κατιούσες κινήσεις.

Εντούτοις, υπάρχει μια ενδιαφέρουσα περίπτωση ενός ανώνυμου “Άξιόν εστιν” στη συλλογή του Μαυρόπουλου, όπου δηλώνεται ρητά η ονομασία του μακάμ Ατζέμ Κιουρδί. Εκεί χρησιμοποιείται η συνεχής ύφεση στο Ζω, αλλά το τετράχορδο Πα-Δι ακολουθεί το σχήμα τόνος-λείμμα-τόνος (η δομή του Πιουσελίκ).⁷⁵ Η τονικοποίηση του Ζω ύφεση δίνει στη σύνθεση το άκουσμα του μακάμ Ατζέμ. Και μόνο στην περίπτωση όπου η μελωδία καταλήγει στο Κε ακούγεται ως Κιουρδί.

Αξίζει να παραβάλλουμε το άσμα “Όποιος δεν βαστά τους όρους” που είναι γραμμένο στο μακάμ Κιουρδί. Βλ. σ. 26 στο βιβλίο ΠΑΝΔΩΡΑ του Θ. Φωκαέως.

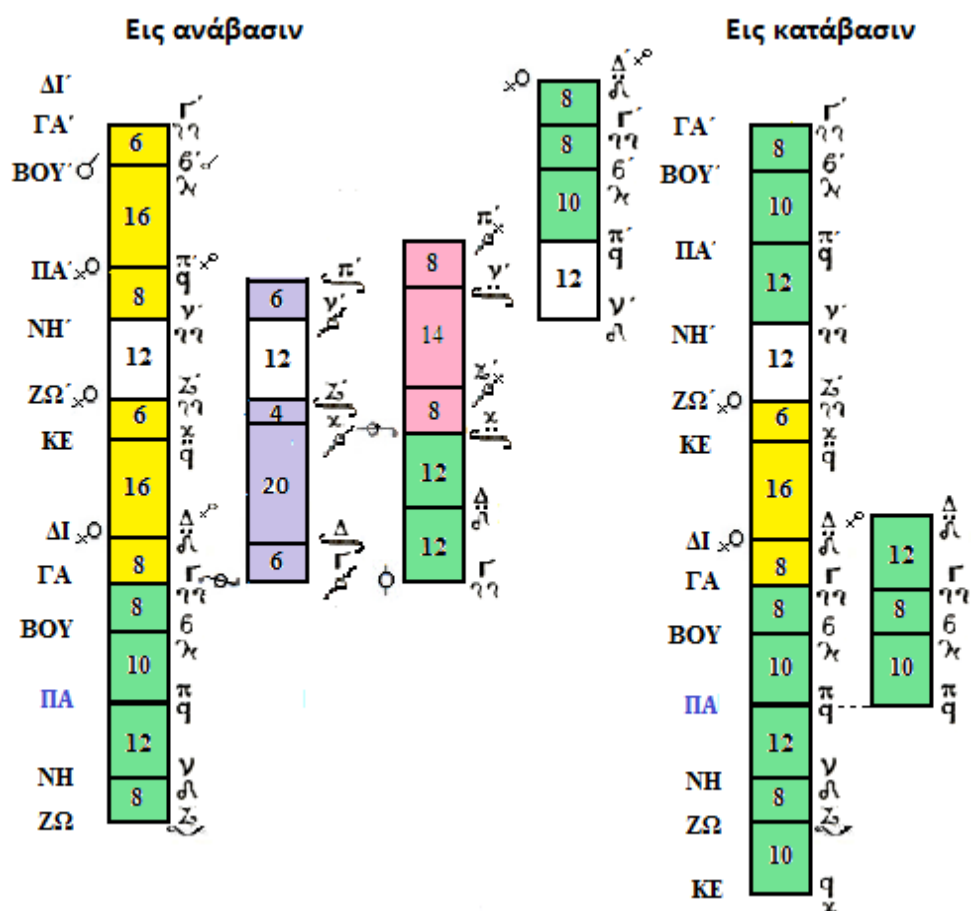
⁷⁴ Μαυροειδής, ό.π., σελ. 244.

⁷⁵ Βλ. κεφάλαιο Μπουσελίκ.

4.4.6. ΗΧΟΣ ΠΛ. Α΄ Σεμπά

Ἦχος λ α' π (Δι Ζω)⁷⁶ [—\]

Πληρωτικά	Πατέρα	Αξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ήχος	Μακάμ
	+	+	Κ. Πρίγγου	198-201	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Α΄		Α΄ Παθητικός	+
		+	Κ. Πρίγγου	16-18	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Β΄		Πλ. α΄	
+	+	+	Δ. Σουρλαντζή	237-242	ΣΟΥΡΛΑΝΤΖΗ	1992	Α΄	
		+	Β.Κ. Νικολαΐδη	14-15	ΧΙΩΤΟΥ	1973	[Α΄]	
+	+	+		328-336	ΠΕΤΡΙΔΗ	2000	Α΄	

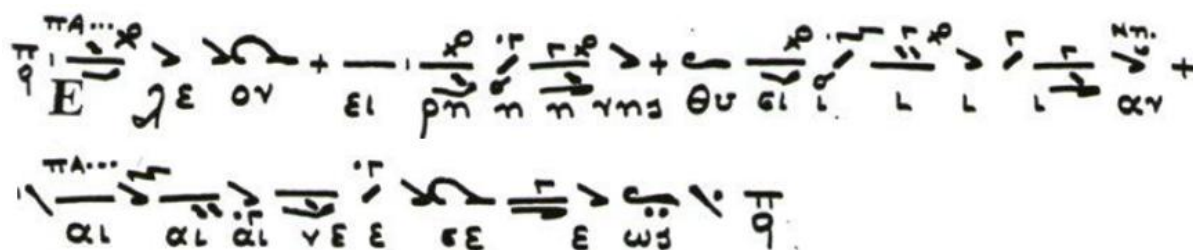


⁷⁶ Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Β΄, σ. 16.

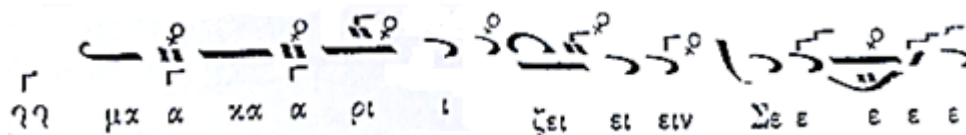
Το μακάμ Σεμπά⁷⁷ έχει βάση το φθόγγο Πα. Στη βυζαντινή μουσική το τετράχορδο Σεμπά διαιρείται σε 10-8-8 μόρια. Η τέταρτη βαθμίδα από τη βάση του είναι χαμηλότερη από την καθαρή τέταρτη. Το μακάμ Σεμπά χρησιμοποιεί την μεικτή κλίμακα που αρχίζει από το μαλακό διατονικό τρίχορδο (Πα-Βου-Γα).⁷⁸ Κατά κανόνα, από την τρίτη βαθμίδα συνεχίζει σκληρά χρωματικά μέχρι το άνω Γα, χωρίς να αποκλείονται μαλακές χρωματικές εκδοχές της κλίμακας. Σε αυτή την περίπτωση, όχι μόνο δεν θα είναι η τέταρτη καθαρή από τη βάση, αλλά ούτε και η οκτάβα καθαρή σε σχέση με αυτήν. (Πα-Πα' ύφεση)(Βλ. Το σχήμα). Εάν η μελωδία εξελίσσεται ακόμα πιο πάνω τότε θα χρησιμοποιεί την σκληρή διατονική διαίρεση του πενταχορδου Γα'-Νη'.

Κατά τη μελωδική πορεία σε αυτό το μακάμ μπορεί να επαναληφθεί το τετράχορδο Σεμπά από το άνω Πα, ιδιαιτέρως στις φράσεις με κατιούσα προοπτική. Σε αυτή την περίπτωση αξιοποιείται το σύστημα Διαπασών. Επίσης, το μακάμ Σεμπά έχει την εναλλακτική δυνατότητα να ανεβαίνει στην υψηλότερη φωνητική περιοχή χρωματικά. (Βλ. Το σχήμα).

Το τετράχορδο Πα-Δι ύφεση δεν είναι απαραίτητα παρόν στο εν λόγω μακάμ. Είναι συχνή η χρήση του καθαρού Δι και οι μαλακές διατονικές καταλήξεις Δι-Πα. Ενδεικτικά παραδείγματα αυτής της ιδιότητας του μακάμ εντοπίζονται στα Λειτουργικά του Πετρίδη, σ. 331.



Στη βυζαντινή μουσική το μακάμ Σεμπά αντιστοιχεί στο ήχο Πλ. Α' δίφωνο φθορικό ή αλλιώς λεγόμενο ήχο Νάο.⁷⁹ Σε αυτόν τον ήχο τονίζεται η τρίτη βαθμίδα Γα, όπου και μπορεί να γίνει και τελική κατάληξη με τη μελωδική έλξη του φθόγγου Δι. Το μακάμ Σεμπά καταγράφεται με τις αρχικές μαρτυρίες του Πλ. Α' ήχου και τοπικές υφέσεις στους φθόγγους Δι, Ζω και άνω Πα. Ας δούμε το απόσπασμα από το "Άξιόν εστιν" του Πρίγγου από το βιβλίο Η Πατριαρχική Φόρμιγξ, τ. Β', σ. 17.



Άξιο αναφοράς είναι το γεγονός ότι το μακάμ Σεμπά στη βυζαντινή μουσική μπορεί να έχει τοπική χρήση σε ορισμένες φράσεις ενός έργου που είναι γραμμένο σε άλλο μακάμ. Μερικές φορές το άκουσμα Σεμπά σε πραγματικά έργα μεταφέρεται μία πέμπτη υψηλότερα. Τότε το τετράχορδο Σεμπά θα αντιστοιχεί στο Κε-Πα'. Φανερό παράδειγμα αυτής της καταγραφής είναι τα Λειτουργικά του Πρίγγου στο βιβλίο Η

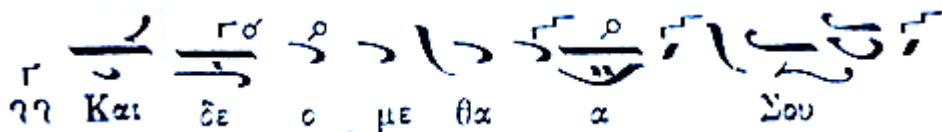
⁷⁷ Ozkan, ό.π., σ. 342-346.

⁷⁸ Κηλτζανίδης, ό.π., σ. 59 και 177.

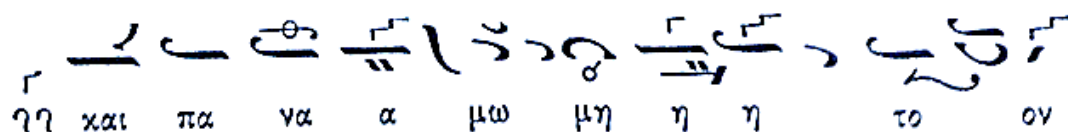
⁷⁹ Μαυροειδής, ό.π., σ. 247-248.

Πατριαρχική Φόρμιγξ, τ. Α΄, τα οποία στο τίτλο αναφέρουν τον Α΄ ήχο με τη σημείωση “Παθητικός Σεμπά”.⁸⁰ Η καταγραφή του μακάμ γίνεται με δύο τρόπους:

- Με τοπική ύφεση στο άνω Πα.



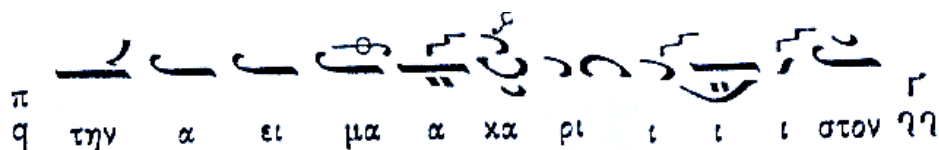
- Φθορά του Β΄ ήχου στο άνω Νη.



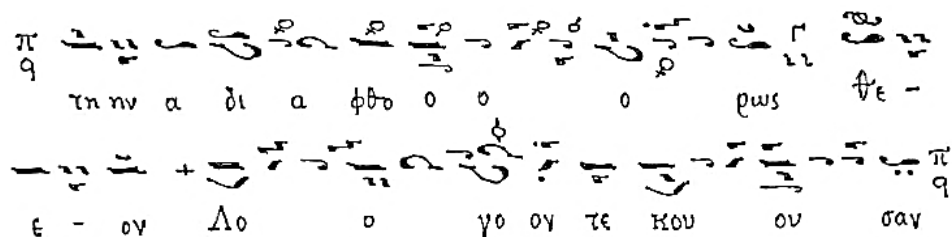
Τα δύο αυτά παραδείγματα αντλούνται από τη σ. 200 στα Λειτουργικά και το “Άξιόν εστιν” του Πρίγγου από το βιβλίο Η Πατριαρχική Φόρμιγξ, τ. Α΄ που μόλις αναφέραμε.

Το μακάμ Σεμπά συνεργάζεται, επίσης, με το χρωματικό γένος μελοποιίας:

- στη μαλακή του εκδοχή. Βλ. Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, τ. Α΄, σ. 200.



- στη σκληρή του εκδοχή. Βλ. ΧΙΩΤΟΥ, σ. 15.



Παράδειγμα χρήσης του μακάμ Σεμπά αποτελεί το τραγούδι “Λύπην στην λύπην μου ζητώ”. Βλ. σ. 19 στη συλλογή ΠΑΝΔΩΡΑ του Θ. Φωκαέως.

⁸⁰ Η Πατριαρχική Φόρμιγξ, τ. Α΄, σ. 198

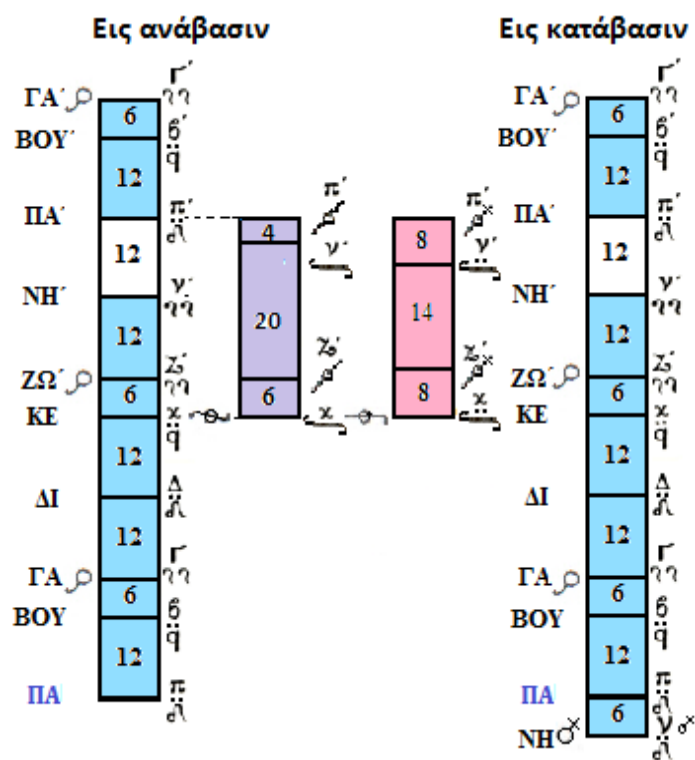
4.4.7. ΗΧΟΣ ΠΛ. Α΄ Πιουσελίκ

Ἦχος λ̣ ᾗ πα ϣ ⁸¹

Πληρωτικά	Πατέρα	Ἀξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ἦχος	Μακάμ
	+	+	Γερασίμου Κανελλίδου	180-182	ΚΑΡΑΜΑΝΗ	1955-1990	Πλ. Α΄ εναρμόνιος	
+	+			31-35	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΤΡΙΠΟΛΕΩΣ	1981	Πλ. Α΄	
+	+			111-114	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		Πλ. Α΄	
+	+			111-113	ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ	1968	Πλ. Α΄ φθορικός	+
	+			119-121	ΚΥΦΙΩΤΟΥ	1901	Πλ. Α΄ εναρμόνιος εκ του Πα	
+	+	+		250-255	ΝΤΟΥΖΓΟΥ	2000	Πλ. Α΄	
	+			174-176	ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ "ΖΩΗ"	1936	Πλ. Α΄	
	+			222-224	ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ	1931	Πλ. Α΄	
+	+	+		241-245	ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ	2014	Πλ. Α΄ εναρμόνιος	
	+			423-426	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ- ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ	1930-1988	Πλ. Α΄	
+	+	+		5-12	ΚΙΑΜΗΛΙΔΟΥ		Πλ. Α΄ εναρμ.	
	+			247-249	ΠΡΩΓΑΚΗ	1909	Πλ. α΄	
+	+	+	Γερασίμου Κανελλίδου	90-96	ΧΙΩΤΟΥ	1973	Πλ. Α΄ εναρμ.	
+	+	+		67-71	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ	2013	Πλ. Α΄ εναρμόνιος	
		+	Κ. Πρίγγου	187-188	ΚΑΡΑΜΑΝΗ	1955-1990	Πλ. Α΄ εναρμόνιος	
+	+		Κ. Πρίγγου	110-113	ΧΙΩΤΟΥ	1973	Πλ. Α΄	
		+	Γεωργίου Σαρανταεκκλησιώτου	114-116	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		Πλ. Α΄	
		+		113-114	ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ	1968	Πλ. Α΄ φθορικός	
		+		190-192	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	1985	Πλ. Α΄	
		+		113-115	ΧΙΩΤΟΥ	1973	[Πλ. Α΄]	
		+	Γ. Σαρανταεκκλησιώτου	262-263	ΠΑΠΑΖΑΡΗ	2011	Πλ. Α΄ φθορικός	
+	+		Κ.Ι. Πανά	264-267	ΠΑΠΑΖΑΡΗ	2011	Πλ. Α΄ φθορικός εναρμόνιος	
+	+	+		155-160	ΠΑΝΑ	1984	Πλ. Α΄ φθορικός εναρμόνιος	
		+	Κ.Ι. Πανά	248-249	ΠΑΠΑΖΑΡΗ	2011	Πλ. Α΄	
+	+		Ιωάννου Παλλάση	72-75	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ	2013	Πλ. α΄	
+	+	+		216-222	ΝΤΟΥΖΓΟΥ	2000	Πλ. α΄	
+	+	+		97-101	ΧΙΩΤΟΥ	1973	Πλ. Α΄ εναρμ.	
+	+	+	Κ. Ψάχου.	134-141	ΝΤΟΥΖΓΟΥ	2000	Α΄ εναρμ.	
+	+	+		226-231	ΠΛΑΚΙΑ	1984	Πλ. Α΄ εναρμόνιος	
		+	Θεμιστ. Γεωργιάδου	155-157	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ- ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΑΗΔΩΝ	1933-1984	Πλ. α΄	
		+	Μισαηλίδου, διασκευασθέν υπό Αθ. Καραμάνη	188-189	ΚΑΡΑΜΑΝΗ	1955-1990	Πλ. Α΄ εναρμόνιος	

⁸¹ Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Β΄, σ. 46

		+	Αθ. Καραμάνη	189-190	ΚΑΡΑΜΑΝΗ	1955-1990	Πλ. Α' εναρμόνιος	
+	+		Β.Κ. Νικολαΐδη	102-107	ΧΙΩΤΟΥ	1973	[Πλ. α'] εναρμ.	
	+	+	Παπαδοπούλου Σ.	115-120	ΝΕΑ ΦΟΡΜΙΓΞ	1950	Πλ. α'	
	+	+	Χαρ. Καρακατσάνη	46-49	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Β'	1974	Πλ. Α' [φθορικός]	
+	+	+	Δ. Σουρλαντζή	318-325	ΣΟΥΡΛΑΝΤΖΗ	1992	Πλ. Α' εναρμόνιος	
		+	Ανδρέου μοναχού Αγιορείτου	126-127	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		Πλ. Α'	
+	+		Αντωνίου Χρ. Σύρκα	242-246	ΠΑΠΑΖΑΡΗ	2011	Πλ. Α'	
	+			35-37	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΤΡΙΠΟΛΕΩΣ	1981	Πλ. Α'	
		+	Γεωργίου Αντ. Σύρκα	246-247	ΠΑΠΑΖΑΡΗ	2011	Πλ. Α'	
+	+			167-170	ΓΕΩΡΓΑΚΟΠΟΥΛΟΥ	2004	Πλ. Α'	
		+		213-215	ΓΕΩΡΓΑΚΟΠΟΥΛΟΥ	2004	Πλ. Α'	
+	+	+		144-152	ΚΑΡΑΚΑΣΗ	1988	Πλ. Α' εναρμόνιος	
+	+			186-190	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	1985	Πλ. Α'	
		+		192-194	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	1985	Πλ. Α'	
	+			68-69	ΤΣΙΚΝΟΠΟΥΛΟΥ	1906	Πλ. α'	
	+	+		73-76	ΨΑΧΟΥ	1912	Πλ. Α'	
+				26-27	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Β'	1974	Πλ. Α' εναρμόνιος	
	+			421-423	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ- ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ	1930-1988	Πλ. Α'	
+				160-161	ΠΑΝΑ	1984	Πλ. Α' φθορικός εναρμόνιος	

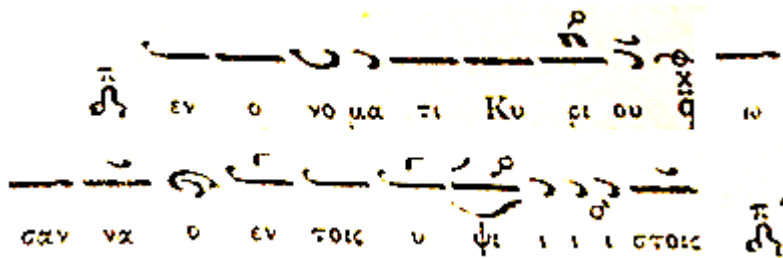


Το μακάμ Πιουσελίκ παίρνει το όνομά του από την δεύτερη βαθμίδα της κλίμακας, το οξύμενο Βου. Το μακάμ χαρακτηρίζεται από μελωδική εξέλιξη στις ψηλές φωνητικές περιοχές. Όπως και το συγγενές μακάμ Νεχαβέντ, το μακάμ Πιουσελίκ είναι ένα αγαπητό τροπικό σχήμα και έχει ευρεία

διάδοση στα νεώτερα μουσικά έργα κατέχοντας τη μεγαλύτερη συχνότητα εμφάνισης στην εργογραφία και αντανακλώντας την έντονη επιρροή και από το ευρωπαϊκό μινόρε.⁸²

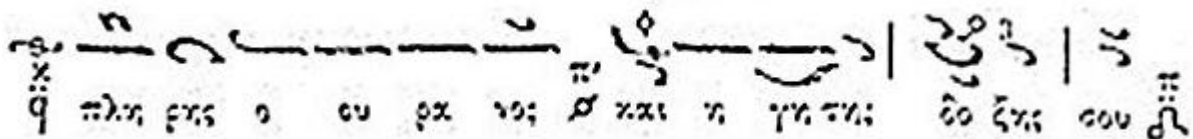
Ως βάση το μακάμ παίρνει το φθόγγο Πα. Το βασικό μόρφωμα που δομείται η κλίμακα του μακάμ είναι το σκληρό διατονικό τετράχορδο (τόνος - λείμμα - τόνος).⁸³ Για αυτό άλλωστε απαιτείται η όξυνση του φθόγγου Βου. Δηλαδή το τετράχορδο Πα-Δι συμπίπτει στην δομή με το τετράχορδο Δι-Νη, όπου το Ζω ύφεση είναι ο αμετάβλητος φθόγγος ανεξαρτήτως από την ανιούσα ή την κατιούσα κίνηση της μελωδίας. Το σύστημα που χρησιμοποιεί το μακάμ είναι το Διαπασών, δηλαδή τα διαστήματα της κλίμακας επαναλαμβάνονται και μία οκτάβα ψηλότερα.

Το τετράχορδο Κε-Πα' μπορεί να διαιρείται και με σκληρό χρωματικό τρόπο όταν η μελωδία κινείται προς τα πάνω. Π.χ. σ. 69 της συλλογής ΤΣΙΚΝΟΠΟΥΛΟΥ.

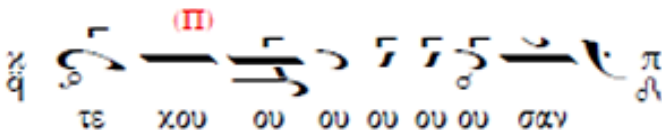


Σύμφωνα με την τουρκική και αραβική θεωρία στο μακάμ Πιουσελίκ το τετράχορδο Δι- Νη υπάρχει η δυνατότητα να διαιρείται σκληρά χρωματικά στην ανάβαση και μαλακά διατονικά κατά την κατάβαση.⁸⁴ Όμως, καμία από αυτές τις εκδοχές δεν συναντούμε στην βυζαντινή εκκλησιαστική παράδοση στο σύνολο των Λειτουργικών του μακάμ Πιουσελίκ που μελετήθηκε.

Το σκληρό χρώμα εμφανίζεται μόνο στο τετράχορδο Κε-Πα. Βλ. ΨΑΧΟΥ, σ. 74.



Εάν η μελωδία κατεβαίνει κάτω από την βάση τότε ισχύει η έλξη του Νη προς το Πα. Αυτό ακόμα μία φορά υπογραμμίζει ότι το μακάμ Πιουσελίκ ακολουθεί την ίδια δομή με την ευρωπαϊκή αρμονική ελάσσονα κλίμακα, όπου ο προσαγωγέας έχει τάση έλξης προς την τονική.⁸⁵ Π.χ. στη σ. 71 στο "Άξιόν εστιν" του Γεράσιμου Κανελλίδου στη συλλογή του ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ.



⁸² Μαυροειδής, ό.π., σ. 245-246.

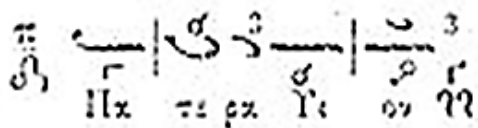
⁸³ Κηλτζανίδης, ό.π., σ. 89-90 και 175.

⁸⁴ Μαυροειδής, ό.π., σ. 245-246.

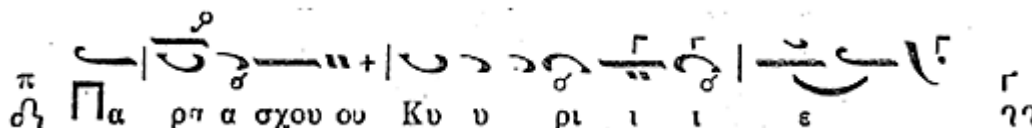
⁸⁵ Taylor E., *The AB guide to music theory*, part I, London, 1989, σ. 28.

Όπως είδαμε στο παραπάνω παράδειγμα, το μακάμ Πιουσελίκ ακούγεται σαν την ευρωπαϊκή ελάσσονα κλίμακα, ενώ στη βυζαντινή μουσική το μακάμ αντιστοιχεί στον ήχο Δ' σκληρό διατονικό κατά μετάθεση εκ του Πα. Όμως, σχεδόν σε όλες περιπτώσεις καταγράφεται ως ήχος Πλ. Α' φθορικός εναρμόνιος ή σκληρός διατονικός.⁸⁶ Για την καταγραφή του υπάρχουν δύο περιπτώσεις:

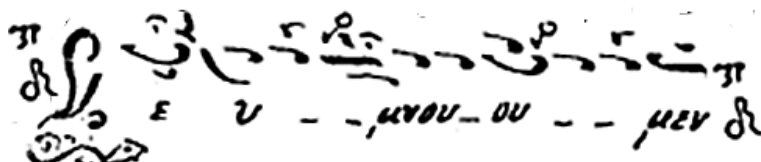
- Το Βου οξύνεται με δίεση καθιστώντας το διάστημα Πα-Βου μείζονα τόνο, αντί για Ελάσσονα τόνο. Π.χ. σ. 73 στα Λειτουργικά της συλλογής του Ψάχου.



Παρομοίως συμβαίνει και στο παρακάτω παράδειγμα. Βλ. ΠΑΝΑ, σ. 156.



- Με εναρμόνια ύφεση στο Γα, μικραίνοντας το διάστημα Γα-Βου στα 6 μόρια ή ημιτόνιο. Π.χ. σ. 189 στα Λειτουργικά της συλλογής του ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ.



Αξίζει να σημειωθεί ότι λόγω της κυριαρχίας του φθόγγου Χουσεϊνί οι καταληκτικές φράσεις με Ζω ύφεση (Ατζέμ) δίνουν την εντύπωση του μακάμ Κιουρδί.

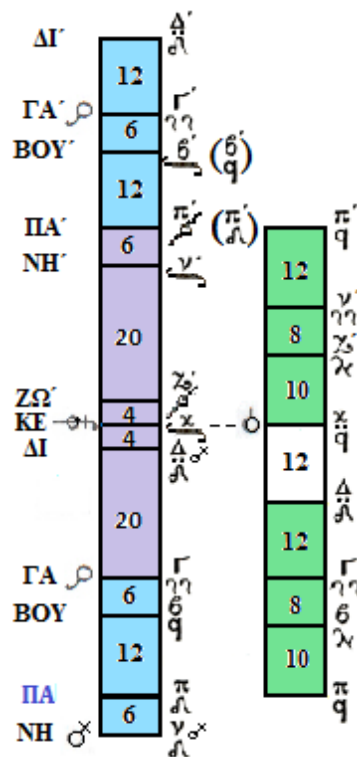
Παρόμοια τροπική δομή έχει το τραγούδι "Αχ, εις τα βάθη της καρδιάς μου". Βλ. σ. 27 στο βιβλίο ΠΑΝΔΩΡΑ του Θ. Φωκαέως.

⁸⁶ ΠΑΝΑ, σ. 160.

4.4.8. ΗΧΟΣ ΠΛ. Α΄Χησάρ

Ήχος λ π η Πα θ α ⁸⁷

Πληρωτικά	Πατέρα	Αξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ήχος	Μακάμ
		+	Κ. Πρίγγου	20-22	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Β΄	1974	Πλ. Α΄ πεντάφωνος φθορικός (Σπάθιον μέλος)	
		+		110-111	ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΥΨΕΛΗ	1983	Πλ. Α΄ [με χρόαν Σπάθη]	
		+		144-145	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		Πλ. Α΄ [με χρόαν Σπάθη]	
		+		288-289	ΠΡΙΓΓΟΥ	2010	Πλ. Α΄, Σπάθιον Σπάθη	
	+		Δ. Νεραντζή	43-45	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Β΄	1974	Πλ. Α΄ πεντάφωνος φθορικός (Σπάθιον μέλος)	
+	+		Ιερόθεου ιερομονάχου φιλοθεΐτου	140-143	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		Πλ. Α΄ Μέλος Σπάθιον	
		+	Π. Κηλτζανίδη	161-162	ΧΙΩΤΟΥ	1973	Πλ. Α΄ [με χρόαν Σπάθη]	
+	+			107-110	ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΥΨΕΛΗ	1983	Πλ. Α΄ [με χρόαν Σπάθη]	



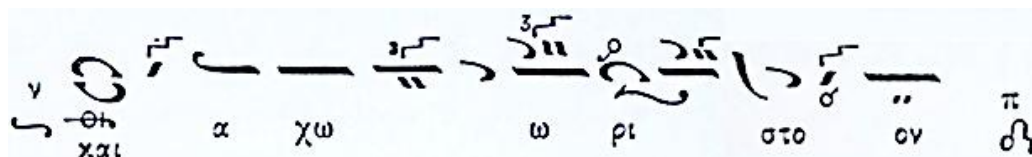
⁸⁷ ΠΡΙΓΓΟΥ, σ. 288.

Το μακάμ Χησάρ⁸⁸ παίρνει το όνομά του από την βαθμίδα Χησάρ (Δι με δίεση) και στη βυζαντινή μουσική αντιστοιχεί με την χρώα Σπάθη⁸⁹, η οποία στο φθόγγο Κε έχει το διάστημα δίεσης εκατέρωθεν.⁹⁰ Έτσι, τα διαστήματα της κλίμακας διαμορφώνονται ώστε να δημιουργούνται δύο συνημμένα σκληρά χρωματικά τετράχορδα (βλ. το σχήμα).⁹¹

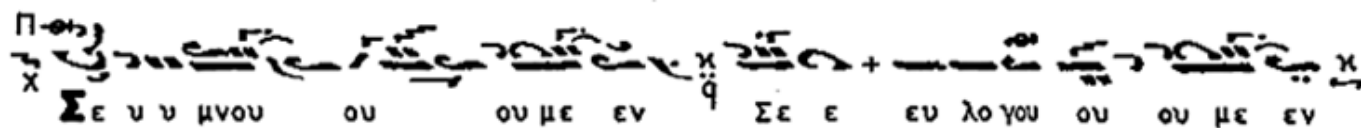
Κατά τις θεωρητικές πηγές κατεβαίνοντας προς την βάση του μακάμ, το φθόγγο Πα, η μελωδία κινείται στη φυσική κλίμακα, όμως στα περισσότερα παραδείγματα που διαθέτουμε το τρίχορδο Πα-Γα καταγράφεται ως σκληρό διατονικό με την εναρμόνια φθορά στο φθόγγο Γα και τα διαστήματα τόνου και λείμματος. Στην υψηλή φωνητική περιοχή επίσης εμφανίζεται το σκληρό χρώμα στη διαίρεση του τρίχορδου Πα' - Γα', που επαναλαμβάνεται με ακρίβεια μία οκτάβα χαμηλότερα.

Στο υλικό που διαθέτουμε βρίσκονται τρεις σειρές λειτουργικών και δύο “*Άξιόν εστιν*” του Π. Κηλτζανίδη και του Κ. Πρίγγου, το τελευταίο σε τέσσερις διαφορετικές εκδόσεις. Σε όλες τις πηγές ο ήχος των κομματιών καταγράφεται ως Πλ. του Α' εις Σπάθιον μέλος.

Ως προς τις άλλες ιδιαιτερότητες του μέλους αξίζει να αναφέρουμε την έλξη του φθόγγου Νη προς την βάση, χαρακτηριστικό φαινόμενο σε όλες τις διαθέσιμες συνθέσεις. Με τέτοιο τρόπο η καταληκτικές φράσεις της μελωδίας συγγενεύουν με το μακάμ Πιουσελίκ. Π.χ. σ. 44 στο βιβλίο *Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ*, Τ. Β'.



Τα λειτουργικά του Δ. Νεραντζή από τις σ. 43-45 του βιβλίου *Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ*, Τ. Β', ακολουθούν αποκλειστικά τη δομή των συνημμένων σκληρών χρωματικών τετραχόρδων και η μελωδία διέρχεται τους φθόγγους Δι δίεση και Ζω ύφεση, χαρακτηριστικούς της χρώας Σπάθης. Ενώ τα άλλα λειτουργικά του Ιεροθέου ιερομονάχου Φιλοθεΐτου (σ. 140-143 του βιβλίου *ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ*) και τα ανώνυμα (σ. 107-11 στην *ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΥΨΕΛΗ*) χρησιμοποιούν παράλληλα και τη φυσική κλίμακα στη μεσαία φωνητική περιοχή και επίσης σε μερικές φράσεις αναιρούν τις έλξεις της Σπάθης. Π.χ. στη σ. 110 στο βιβλίο *ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΥΨΕΛΗ* μετά από τις εν λόγω έλξεις, ο συνθέτης τοποθετεί τη σκληρή χρωματική φθορά του Πα στο φθόγγο Κε στη λέξη “*ευλογούμεν*”. Κατεβαίνοντας προς στο φθόγγο Δι η δράση της φθοράς αποζητά το διάστημα Δι-Κε να εκτελείται ως Μείζων τόνος και όχι με τη χαρακτηριστική δίεση της Σπάθης.



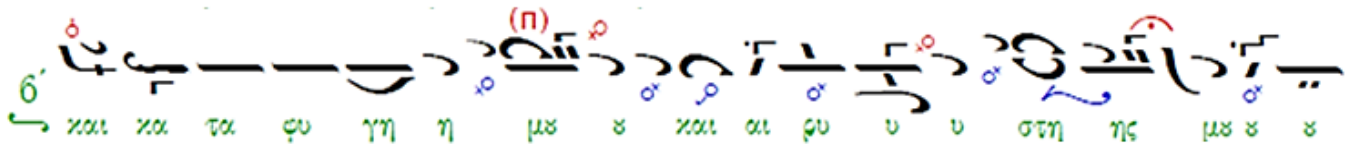
⁸⁸ Ozkan, ό.π., σ. 323-327.

⁸⁹ Χατζημιχελάκης Γ., ό.π., σ. 199-201.

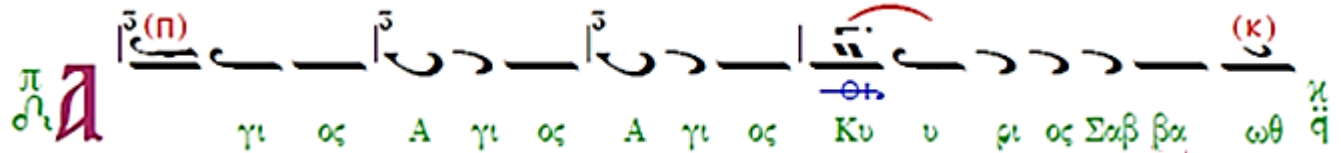
⁹⁰ Μαυροειδής, ό.π., σ. 254-256.

⁹¹ Κηλτζανίδης, ό.π., σ. 109-112 και 173.

Ένα άλλο παράδειγμα συναντάμε στη σ.141 του βιβλίου ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ, όπου ο συνθέτης βάζει στο φθόγγο Κε τη διατονική φθορά που τρέπει το διάστημα Κε-Ζω σε Ελάσσονα τόνο κατά την ανάβαση, άρα η επακόλουθη κίνηση προς τα πάνω γίνεται διατονικά.



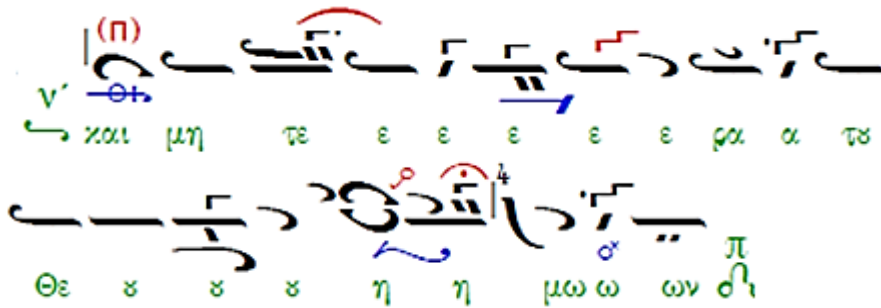
Το πεντάχορδο Πα-Κε επίσης εμφανίζεται με τη διατονική εκδοχή στη σ. 142 της ίδιας σύνθεσης.



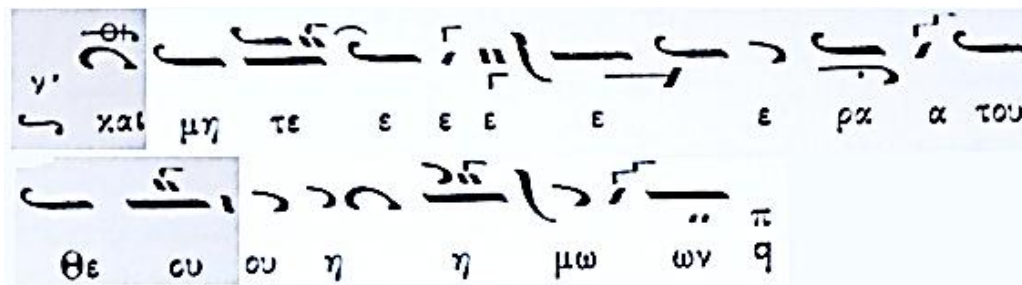
Το συμπέρασμα που μπορούμε να εξαγάγουμε από τα παραπάνω είναι ότι στις συνθέσεις που κατατάσσουμε στην κατηγορία του μακάμ Χησάρ η λειτουργία της Σπάθης δεν είναι μόνιμο φαινόμενο, δηλαδή η συγκεκριμένη τροπική δομή άριστα εφαρμόζει τις μετατροπές στη φυσική κλίμακα και συνεργάζεται έτσι με τους διατονικούς ήχους.

Το “Άξιόν εστιν” του Κ. Πρίγγου παραδίδεται σε τέσσερεις διαφορετικές εκδόσεις, οι οποίες εκτός από λεπτές διαφοροποιήσεις στην κίνηση της μελωδίας παρουσιάζουν και διαφορές στη διαστηματική δομή. Π.χ. η ίδια φράση “και μητέρα του Θεού ημών” στην σ. 144 του βιβλίου ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ καταλήγει σκληρά διατονικά λόγω της επίδρασης της εναρμόνιας φθοράς στο φθόγγο Γα, ενώ στην σ. 21 του βιβλίου Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Β΄ ακολουθεί την μαλακή διατονική πορεία, για άλλη μια φορά αποδεικνύοντας την σχετικότητα της μαλακής και της σκληρής διαίρεσης των τετραχόρδων.

1)



2)



Παρόμοια τροπική δομή έχει το άσμα “Ελπιζα και πάλι ελπίζω” του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου. Βλ. σ. 225-226 στο βιβλίο ΕΥΤΕΡΠΗ, όπου το μακάμ αναφέρεται ως Χησάρ Πιουσελίκ.

4.5.1. ΗΧΟΣ ΠΛ. Β΄ Χιτζαζικιάρ

Ἦχος ἁ ᾠ 92
Ἦχος ᾠ 93

Πληρωτικά	Πατέρα	Ἀξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ἦχος	Μακάμ
		+	Γ. Σαρανταεκκλησιώτου	202-203	ΚΑΡΑΜΑΝΗ	1955-1990	Πλ. Β΄ [επτάφωνος]	
	+	+	Αθ. Καραμάνη	232-235	ΚΑΡΑΜΑΝΗ	1955-1990	Πλ. Δ΄ χρωματικός	
		+		63	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΤΡΙΠΟΛΕΩΣ	1981	Πλ. Β΄ επτάφωνος	
		+	Καραμάνη	235-236	ΚΑΡΑΜΑΝΗ	1955-1990	Πλ. Δ΄ χρωματικός	
		+	Κ. Ψάχου	237-238	ΚΑΡΑΜΑΝΗ	1955-1990	Πλ. Δ΄ χρωματικός	
		+		173-175	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΑΗΔΩΝ	1933-1984	Πλ. Δ΄ χρώμ.	
	+		Κ. Πρίγγου	54-56	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Β΄	1974	Πλ. Β΄ εκ του Νη	
	+			325-327	ΠΑΠΑΖΑΡΗ	2011	Πλ. Δ΄ χρωματικός	
+	+			244-248	ΧΙΩΤΟΥ	1973	Πλ. Δ΄ χρωματικός επτ.	
+	+			318-322	ΠΡΙΓΓΟΥ	2010	Πλ. Δ΄ χρωματ.	
+	+	+		118-121	ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΥΨΕΛΗ	1983	Πλ. Β΄ εκ το Νη	
		+	Κ. Ψάχου	91-93	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Β΄	1974	Πλ. Δ΄ επτάφωνος (χρωματικός μετά εναρμόνιου)	
		+		322-324	ΠΡΙΓΓΟΥ	2010	Πλ. Δ΄ επτ.χρωματ.	
+	+	+	Κ. Πρίγγου	261-267	ΝΤΟΥΖΓΟΥ	2000	Πλ. β΄, Πλ. Δ΄ χρωματικός επτ.	
+	+		Κ. Πρίγγου	249-255	ΧΙΩΤΟΥ	1973	Πλ. Δ΄ χρωματικός επτ.	
		+	Τριανταφύλλου Γεωργιάδου,	106-108	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Β΄	1974	Πλ, δ΄ χρωματικός	
		+		328-329	ΠΑΠΑΖΑΡΗ	2011	Πλ. Δ΄ Χρωματικός	
		+	Τριανταφύλλου Γεωργιάδου	56-57	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Β΄	1974	Πλ. Β΄ εκ του Νη επτάφωνος	
		+		175-176	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		[Πλ. Β΄ εκ του Νη επτάφωνος]	+
		+		324-325	ΠΡΙΓΓΟΥ	2010	Πλ. Δ΄ επτ.χρωματ.	
		+		258-260	ΧΙΩΤΟΥ	1973	Πλ. Δ΄ χρωματικός	

⁹² ΚΑΡΑΜΑΝΗ, σ. 234.

⁹³ ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΤΡΙΠΟΛΕΩΣ, σ. 63

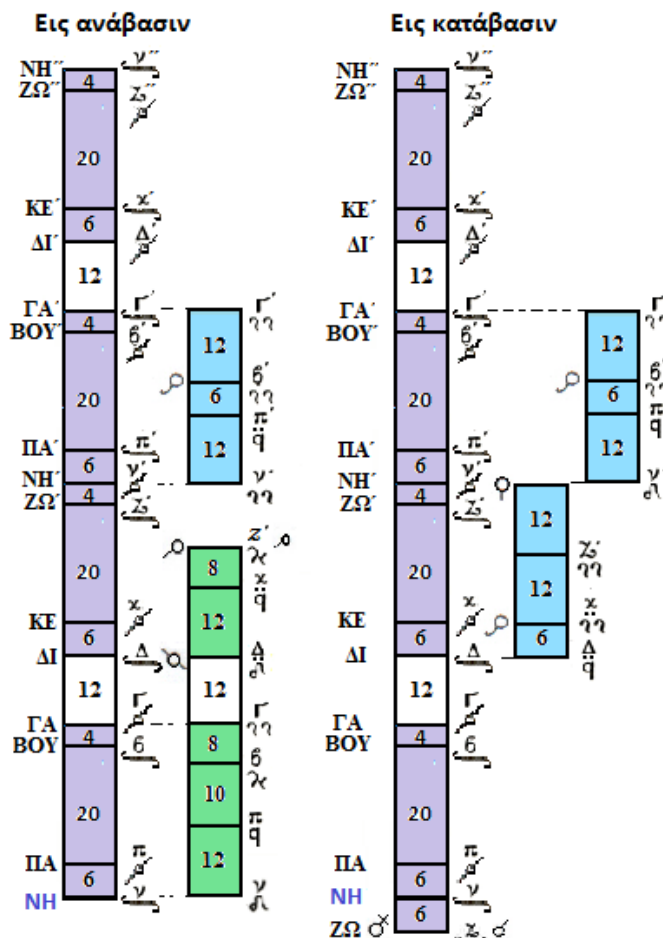
		+	Τρ. Γεωργιάδη	155-156	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ	2013	Πλ. Δ' χρωματικός επτ.	
		+		261-263	ΧΙΩΤΟΥ	1973	Πλ. Δ' χρωματικός επτ.	
		+	Χριστοδούλου Γεωργιάδου	506-508	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ	1930-1988	Πλ. Δ' μεικτός [χρωματικός]	
+	+		Κων. Ι. Πανά	101-106	Η ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΦΟΡΜΙΓΞ, Τ. Β'	1974	Πλ. δ' επτάφωνος φθορικός χρωματικός	+
+	+	+		216-221	ΠΑΝΑ	1984	Πλ. Δ' επτάφωνος χρωματικός	
		+	Ι. Αρβανίτη	89	ΑΡΒΑΝΙΤΗ		Πλ. Β' επτάφωνος	
		+	Θ. Στανίτσα	164-165	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		[Πλ. Β' επτάφωνος]	
+	+		Ιεροθέου ιερομονάχου Φιλοθεΐτου	172-175	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		Πλ. Β' εκ του Νη	
		+	Κατά την γραφήν Ανδρέου Μοναχού	177-178	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		[Πλ. Β' εκ του Νη επτάφ.]	
	+		Γ. Βιολάκη	168-169	ΚΟΣΜΑ ΜΑΔΥΤΙΝΟΥ	1897	Πλ.δ' χρωματικός	
		+	Γ. Βιολάκη	181-182	ΚΟΣΜΑ ΜΑΔΥΤΙΝΟΥ	1897	Πλ.δ' χρωματικός	
		+	Ανωνύμου	255-257	ΠΛΑΚΙΑ	1984	Πλ. Δ' επτάφ. χρωματικός	
		+	Ανώνυμων	224-225	ΚΑΡΑΜΑΝΗ	1955-1990	Πλ. Δ' επτάφωνος χρωματικός	
		+	Νεκταρίου Μοναχού	502-504	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ	1930-1988	Πλ. Δ' μεικτός [χρωματικός]	
+				221-222	ΠΑΝΑ	1984	Πλ. Δ' επτάφωνος χρωματικός	
		+		153-154	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ	2013	Πλ. Δ' χρωματικός επτ.	
		+		131-132	ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ	1968	Πλ. Δ' χρωμ.	
		+		342-344	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	1985	Πλ. Β' εκ του Νη επτ.	
		+		344-346	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	1985	Πλ. Β' εκ του Νη επτ.	
		+	Π. Κηλτζανίδη	88-89	ΧΙΩΤΟΥ	1973	Δ' χρωματικός	

Το μακάμ Χιτζαζκιάρ⁹⁴ κατά την ανατολική θεωρία είναι μακάμ κατά μετάθεσιν Βάσης της οικογενείας των Χιτζάζ και λαμβάνει ως βάση το φθόγγο Νη και λαμβάνει ως βάση το φθόγγο Νη. Δομείται από σκληρά χρωματικά τετράχορδα, τα οποία επαναλαμβάνονται κατ' έκταση δύο οκταβών.⁹⁵ Το μακάμ αυτό εξελίσσεται μελωδικά προς τις υψηλές φωνητικές περιοχές, εξ ου και η συχνή ονομασία

⁹⁴ Ozkan, *ό.π.*, σ. 240-245.

⁹⁵ Κηλτζανίδης, *ό.π.*, σ. 162-163 και 180.

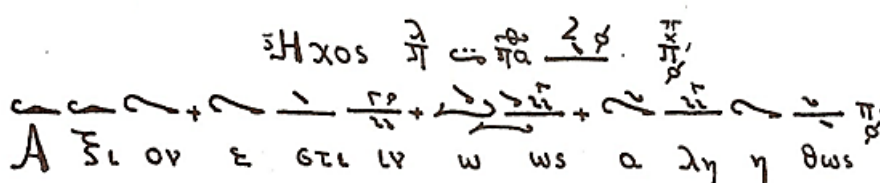
καταγράφεται με διάφορους τρόπους:⁹⁶



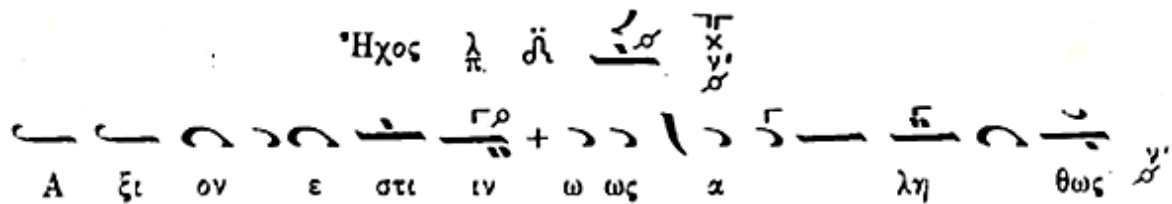
- Ως ήχος Πλ. Δ΄ χρωματικός στηριζόμενος στην ίδια βάση με τον Πλ. Δ΄.
- Ως ήχος Πλ. Β΄ εκ του Νη παίρνει την ονομασία του από την ίδια δομή της κλίμακας με Πλ. Β΄ ανεπτυγμένη από διαφορετική βάση.
- Μερικές φορές καταγράφεται ως απλός Πλ. Β΄ με την ένδειξη “επτάφωνος”.

Για παράδειγμα, το ίδιο “*Ἄξιόν ἐστιν*” του Αθ. Καραμάνη σε διαφορετικές εκδόσεις καταγράφηκε τόσο ως Πλ. Β΄, όσο και ως Πλ. Δ΄ χρωματικός.

ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΤΡΙΠΟΛΕΩΣ, σελ. 63.



⁹⁶ Μαυροειδής, *ό.π.*, σ. 227-228.



Ο Μαυροειδής σχετίζει το μακάμ Χιτζαζκιάρ με τον ήχο Έσω Β΄ χρωματικό από το Νη, υποθέτοντας την “σχετικότητα των διαφορών του σκληρού από μαλακό χρώμα”.⁹⁷

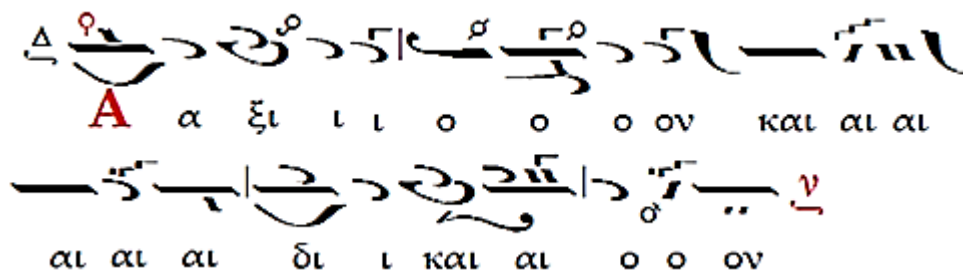
Λόγω κοινής βάσης με το μακάμ Ραστ (ήχο Πλ. Δ΄) έχει την δυνατότητα να αλλάζει σύμφωνα με αυτό τη δομή του και έτσι να μετατρέπει το πεντάχορδο Νη-Δι σε μαλακό διάτονο. Π.χ. “Ἀξιόν εστιν” του Νεκταρίου Μοναχού από το βιβλίο του ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ, σ.502-503.



Το ίδιο πεντάχορδο Νη΄-Δι΄, δηλαδή μία οκτάβα υψηλότερα, μερικές φορές μετατρέπεται σε σκληρό διατονικό και ακούγεται σαν το μακάμ Πιουσελίκ, εάν τονικοποιεί το φθόγγο Νη΄, και σαν το μακάμ Κιουρδί εάν τονικοποιεί το φθόγγο Πα. Π.χ. “Ἀξιόν εστιν” του Κ. Ψάχου κατ’ απόδοσιν Κ. Πρίγγου, από το βιβλίο του σ . 323.



Επιπλέον, το μακάμ Χιτζαζκιάρ στις κατιούσες κινήσεις μπορεί τοπικά να ακούγεται σαν Πιουσελίκ και Κιουρδί εάν τονικοποιεί τους φθόγγους Γα και Δι, αντίστοιχα. Σε αυτές τις περιπτώσεις είναι αυτονόητη η χρήση των υφέσεων στους φθόγγους Ζω και Κε. Π.χ. φράση από τα “Λειτουργικά” του Κ. Πρίγγου από το βιβλίο του Παπαζαρή, σ. 326.



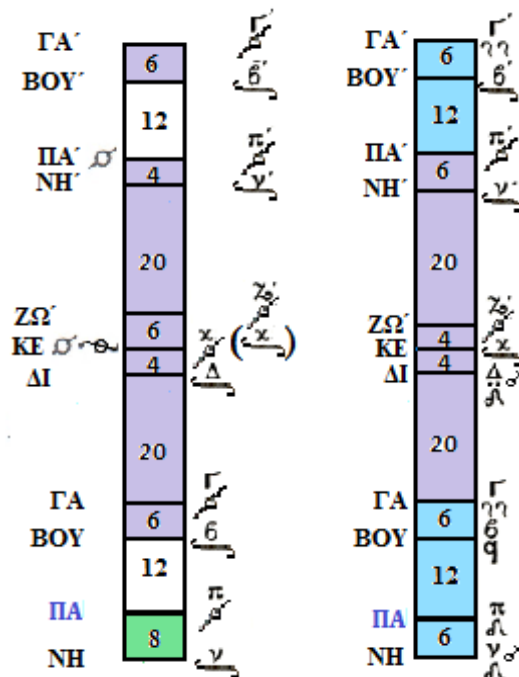
Πάνω στο μακάμ Χιτζαζκιάρ βασίζεται το τραγούδι “Τί μεγάλην εξουσίαν”. Βλ. σ. 17 στη συλλογή ΠΑΝΔΩΡΑ του Θ. Φωκαέως.

⁹⁷ Μαυροειδής, ό.π., σ. 228.

4.5.2. ΗΧΟΣ ΠΛ. Β΄ Ζιργκιουλέ Χιτζάζ

98

Πληρωτικά	Πατέρα	Άξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ήχος	Μακάμ
		+		238-240	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	1985	ΠΛ. Β΄	+

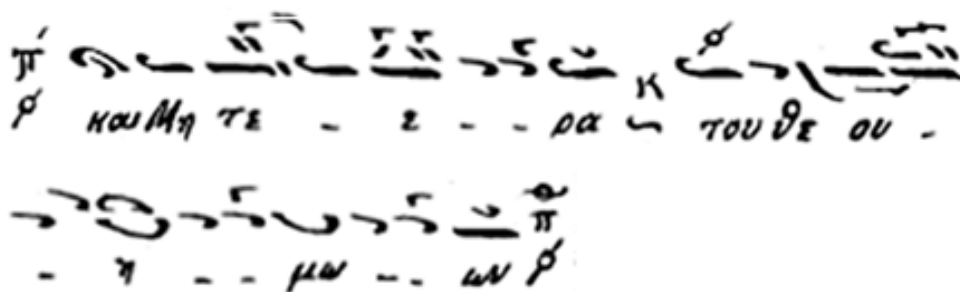


Το “Άξιόν εστιν” που βρίσκουμε στις σ. 238-240 του βιβλίου ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ δηλώνει το ήχο ΠΛ. του Β΄ και αναφέρει ρητά το όνομα του μακάμ, Ζιργκιουλέ Χιτζάζ. Η κλίμακα της σύνθεσης συντίθεται από δύο συνημμένα σκληρά χρωματικά τετράχορδα, τα οποία συνάπτονται από τον φθόγγο Κε. Στο φθόγγο Κε πραγματοποιείται η φθορά του Δι, ως κορυφή του σκληρού χρωματικού τετράχορδου του Πλ. του Β΄ ήχου, και μετατρέπει το τετράχορδο Βου- Κε σε σκληρό χρωματικό, με προσλαμβανόμενο Μείζονα τόνο Πα-Βου από κάτω. Το χαρακτηριστικό της κλίμακας είναι ότι στηριζόμενη στο φθόγγο Πα το κάτω πεντάχορδο Πα-Κε ακούγεται σαν μακάμ Νιγκρίζ,⁹⁹ (βλ. το σχήμα). Κάτω από τη βάση της, η μελωδία χρησιμοποιεί ως ελάχιστο τόνο το διάστημα Νη-Πα, απαιτώντας την όξυνση του φθόγγου Νη. Σύμφωνα με αυτόν τον υπολογισμό εξηγείται η προέλευση του ονόματος του μακάμ, που υποδηλώνει το Ζιργκιουλέ,¹⁰⁰ δηλαδή το φθόγγο Νη δίεση (είτε Πα ύφεση) στην ανατολική θεωρία, και Χιτζάζ ως κίνηση του μέλους μέσα στο σκληρό χρωματικό άκουσμα.

⁹⁸ ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ, σ. 238.

⁹⁹ Κηλτζανίδης ό.π., σ. 152-154 και 167-168.

¹⁰⁰ Ozkan, ό.π., σ. 151-155.



Όσον αφορά τη δομή της κλίμακας το εξεταζόμενο μακάμ στην επιλογή της βάσης και στην δομή της κλίμακας έντονα θυμίζει το μακάμ Χησάρ (βλ. τα σχήματα).

Αξίζει να σημειωθεί ότι η θέση του φθόγγου Νη δίεση κατά τον Μαυροειδή διαφοροποιείται ως Ζιργκιουλέ (8 ή 6 μόρια από το Πα), οξύ Ζιργκιουλέ (6 μόρια από το Πα) και βαρύ Ζιργκιουλέ (10 μόρια από το Πα).¹⁰¹

Παρόμοια τροπική δομή έχει το τραγούδι "Βλέπω ναι πως αμφιβάλλεις". Βλ. σ. 40 στο βιβλίο ΠΑΝΔΩΡΑ του Θ. Φωκαέως.

¹⁰¹ Μαυροειδής, ό.π., σ. 286-287.

4.6.1. ΗΧΟΣ ΒΑΡΥΣ Αράκ

[$\pi\chi\omicron\varsigma$ $\alpha\tilde{\omega}$ $z\omega$]

Πληρωτικά	Πατέρα	Αξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ήχος	Μακάμ
+	+		Ιεροθέου ιερομονάχου Φιλοθεΐτου	36-39	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		Α΄ [Πρωτόβαρυς]	
		+	Γρηγορίου Πρωτοψάλτου	39-40	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		Α΄ [Πρωτόβαρυς]	

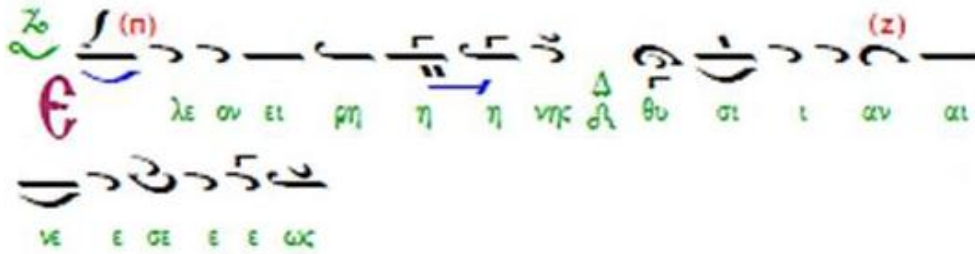
ΠΑ΄	12	π'
NH΄	8	ν'
ZΩ΄	10	ζ'
KE	12	κ'
ΔΙ	12	δ'
ΓΑ	8	γ'
BOY	10	β'
ΠΑ	12	π'
NH	8	ν'
ZΩ	10	ζ'
KE	12	κ'
ΔΙ	12	δ'

Το μακάμ Αράκ¹⁰² αντιστοιχεί στη βυζαντινή μουσική στον ήχο Βαρύ στη μαλακή διατονική μορφή του ως Βαρύς διατονικός Β΄ ήχος, εκ του Ζω.¹⁰³ Ο ήχος αυτός αξιοποιείται σε ευάριθμες μελοποιήσεις των Λειτουργικών και στο “Αξιόν εστιν”, αλλά όπως ειπώθηκε νωρίτερα, η παρούσα εργασία δεν στοχεύει στην εξέταση των μακάμ τα οποία αντιστοιχούν σε συνηθισμένους από προγενέστερες εποχές και κατά κάποια έννοια “κλασικούς” ήχους. Όμως, ενδιαφέρον παρουσιάζει η τροπική δομή η οποία στις πηγές παρουσιάζεται ως ήχος πρωτόβαρυς, ο οποίος, όπως δηλώνει και η ονομασία του αποτελεί την μελική σύνδεση του Α΄ ήχου με τον Βαρύ. Στο εξεταζόμενο υλικό ο ήχος πρωτόβαρυς, που σχετίζεται με το μακάμ Αράκ, παρουσιάζεται στα Λειτουργικά του Ιεροθέου ιερομονάχου Φιλοθεΐτου και στο “Αξιόν εστιν” του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου.

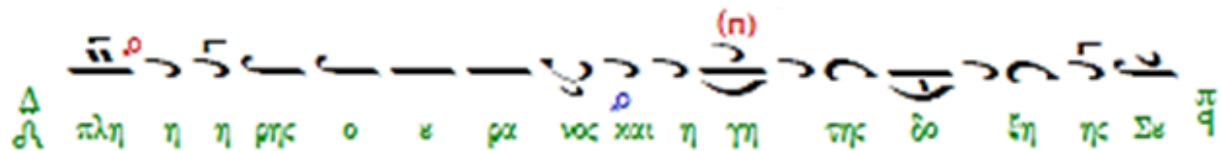
¹⁰² Ozkan, ό.π., σ. 445-448.

¹⁰³ Μαυροειδής, ό.π., σ. 207-209.

Η τροπική δομή αυτή ως βάση έχει το φθόγγο Ζω και χρησιμοποιεί την φυσική μαλακή διατονική κλίμακα χωρίς φανερές μετατροπές σε άλλα γένη.¹⁰⁴ Π.χ. ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ, σ. 38.



Όπως και στον πρώτο ήχο ο φθόγγος Ζω αλλάζει θέση (φυσικό ή με ύφεση) ανάλογα με την κίνηση της μελωδίας προς τα πάνω ή προς τα κάτω. Ως συνέπεια ενδέχεται να εμφανίζεται το διάστημα της ελαττωμένης οκτάβας, το οποίο όμως στις πηγές που διαθέτουμε πουθενά δεν εμφανίζεται στην ίδια μουσική φράση. Π.χ. ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ, σ. 38.



Η μελωδική κίνηση του μακάμ παρουσιάζει τις εξής έλξεις, οι οποίες δεν αποτελούν ιδιαίτερο γεγονός επειδή εκτός από το μακάμ Αράκ υπάρχουν σε όλα τα παρακλάδια του Βαρέος εκ του Ζω. (Βλ. τα σχετικά κεφάλαια).

Γα προς το Δι	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ, σελ 40
Κε προς το Ζω'	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ, σελ. 40

Αξίζει να παραβάλλουμε το άσμα "Ποιόν να πρωτοεπαινέσω" ως ένα παράδειγμα του μέλους γραμμένου στο μακάμ Αράκ. Βλ. σ. 75 στο βιβλίο ΠΑΝΔΩΡΑ του Θ. Φωκαέως.

¹⁰⁴ Κηλτζανίδης, ό.π., σ. 131 και 171.

4.6.2. ΗΧΟΣ ΒΑΡΥΣ Εβίτζ

ήχος αΐ Ζω 105

Πληρωτικά	Πατέρα	Αξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ήχος	Μακάμ
+	+		Ι. Αρβανίτη	95-97	ΑΡΒΑΝΙΤΗ		Βαρύς εκ του Ζω επτάφωνος	
		+	Ι. Αρβανίτη	98	ΑΡΒΑΝΙΤΗ		Βαρύς εκ του Ζω επτάφωνος	
		+	Ι. Αρβανίτη	99	ΑΡΒΑΝΙΤΗ		Βαρύς εκ του Ζω επτάφωνος	
		+	Ι. Αρβανίτη	100	ΑΡΒΑΝΙΤΗ		Βαρύς εκ του Ζω επτάφωνος	
		+	Κ. Πρίγγου	311-313	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	1985	Βαρύς εκ του Ζω επτάφωνος	
		+	Γρηγορίου Πρωτοψάλτου	452-453	ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ	1850	Βαρύς εκ του Ζω επτάφωνος	
		+		490-491	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ	1930-1988	Βαρύς εκ του Ζω επτάφ.	
		+		530	ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ ΜΟΝΟΤΟΜΟΣ	1863	Βαρύς εκ του Ζω επτάφ.	
+	+	+	Κ. Πρίγγου	5-11	ΚΙΑΜΗΛΙΔΟΥ		Βαρύς διατ. Επτάφ.	
+	+	+	Κ. Πρίγγου	305-311	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	1985	Βαρύς εκ του Ζω επτάφωνος	

Από το υλικό που εξετάζουμε το μακάμ Εβίτζ¹⁰⁶ παρουσιάζεται σε τρεις σειρές Λειτουργικών, μία του Αρβανίτη και δύο του Κ.Πρίγγου και μερικά “Αξιόν εστιν” των ίδιων μελοποιών και Γρηγορίου Πρωτοψάλτου. Η νωρίτερη σύνθεση σε αυτό το μακάμ χρονολογείται το έτος 1850 στο βιβλίο ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ και είναι το “Αξιόν εστιν” του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου. Το όνομα του μακάμ πουθενά δεν αναφέρεται ρητά και σχετίζεται με το γεγονός ότι το Εβίτζ έχει την ακριβή αντιστοιχία μεταξύ των ήχων της βυζαντινής μουσικής.

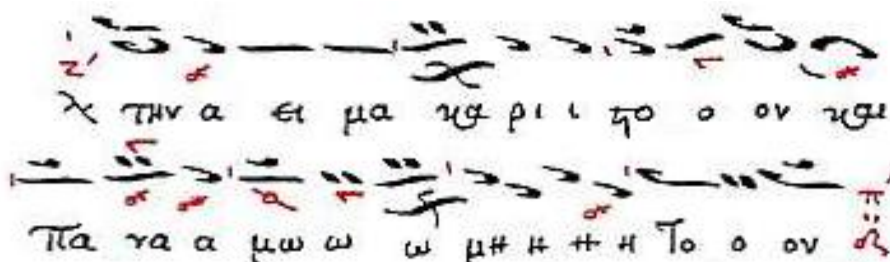
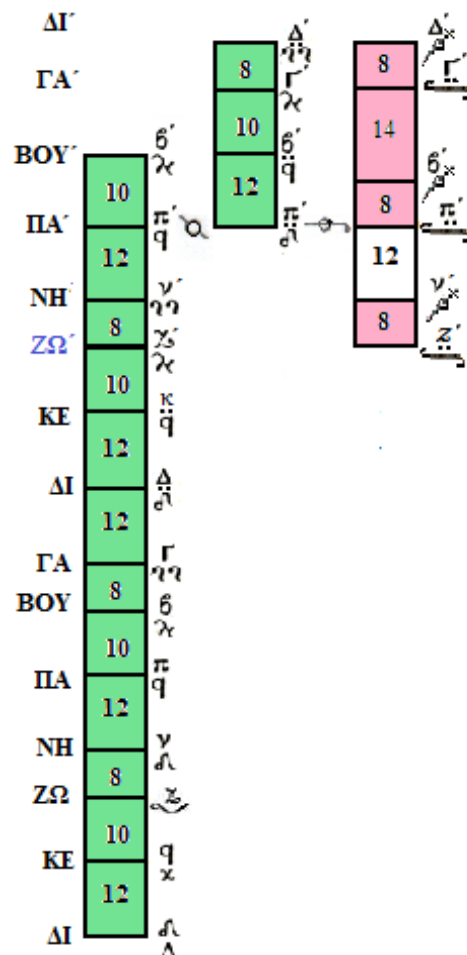
Το μακάμ αυτό στη ψαλτική μουσική παράδοση αντιστοιχεί στον ήχο Βαρύ εκ του του Ζω διατονικό επτάφωνο.¹⁰⁷ Η μελωδική εξέλιξη του μακάμ γίνεται στην υψηλή φωνητική περιοχή γύρω από τη βαθμίδα Εβίτζ (Ζω΄) από την οποία και έλκει το όνομά του.¹⁰⁸ Η υψηλή βάση του μακάμ επιτρέπει στην μελωδία να έχει κατιούσα προοπτική στην κίνησή της. Έτσι, η έκταση της μελωδίας δεν είναι σπάνιο να φτάσει μέχρι και δύο οκτάβες. Π.χ. στο “Αξιόν εστιν” σελ. 98 στο βιβλίο του ΑΡΒΑΝΙΤΗ, φτάνει μέχρι το άνω Δι.

¹⁰⁵ ΑΡΒΑΝΙΤΗ, σ. 95.

¹⁰⁶ Ozkan, ό.π., σ. 449-452.

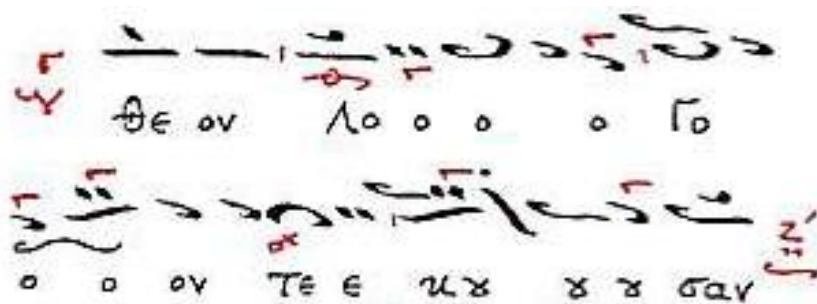
¹⁰⁷ Μαυροειδής, ό.π., σ. 209-210.

¹⁰⁸ Κηλτζανίδης, ό.π., σ. 132-133 και 170.

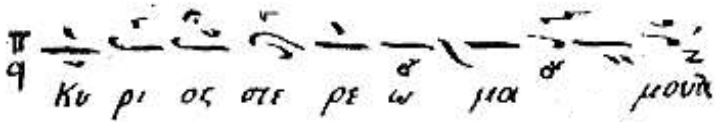
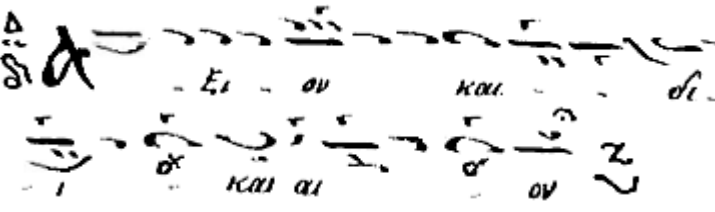
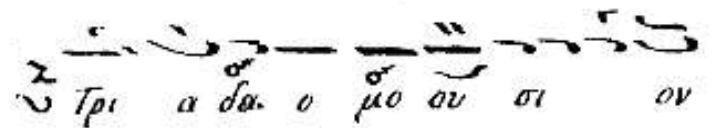
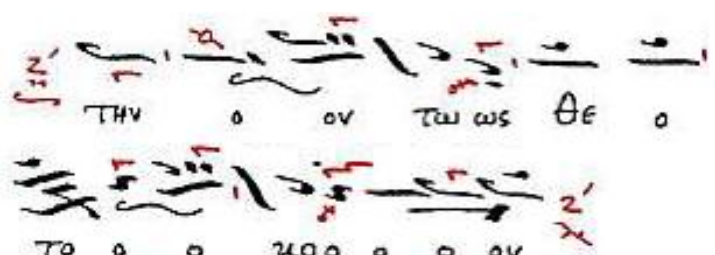


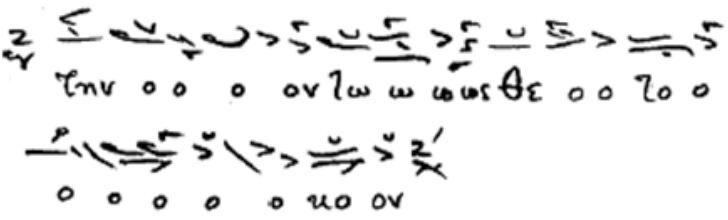
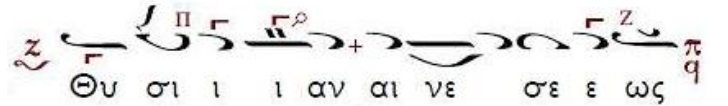
Το Εβίτζ χρησιμοποιεί την μαλακή διατονική κλίμακα με βάση το φθόγγο Ζω και τις υπόλοιπες βαθμίδες στη φυσική τους τοποθέτηση. Από το εξεταζόμενο υλικό δεν παρατηρούνται πολλές εναλλακτικές επιλογές στη δομή της κλίμακας, με εξαίρεση τη μαλακή χρωματική διαίρεση του τετραχόρδου Πα' - Δί' στο Άξιόν εστιν του Αρβανίτη.

ΑΡΒΑΝΙΤΗ, σελ 98.



Παρόλο που δεν υπάρχει ποικιλία στη δομή των τετραχόρδων, το βασικό χαρακτηριστικό του μακάμ είναι η τονικοποίηση διάφορων βαθμίδων και ως συνέπεια οι ευάριθμες μελωδικές έλξεις γύρω από αυτές.

Κε προς το άνω Ζω Είναι χαρακτηριστικό η έλξη του Κε προς το άνω Ζω, επειδή ο τελευταίος φθόγγος παίζει το σημαντικότερο ρόλο στο μακάμ. Όπως και στην επόμενη περίπτωση μία οκτάβα πιο κάτω αυτή η έλξη παρατηρείται αποκλειστικά σε όλο το υλικό που μελετάμε.	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ, σελ. 307 
Κάτω Κε προς το Ζω	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ, σελ. 308 
Νη προς το Πα Η υποκείμενη βαθμίδα έλκεται από το φθόγγο Πα όταν η κίνηση της μελωδίας τονικοποιεί τον τελευταίο. Ακόμη, το ίδιο συμβαίνει και μία οκτάβα πάνω, όπου το πάνω Νη έλκεται από το άνω Πα.	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ, σελ. 307 
Γα προς το Δι Οξύνοντας το φθόγγο Γα η κλίμακα δημιουργεί το διάστημα της καθαρής πέμπτης προς τη βάση του μακάμ. Έτσι, η δομή της κλίμακας παίρνει την δομή των όμοιων διαζευγμένων τετραχόρδων (8-12-10) με το διαζευκτικό τόνο Βου-Γα δίεση.	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ, σελ. 310 
Νη' προς το Πα'	ΑΡΒΑΝΙΤΗ, σελ 98 

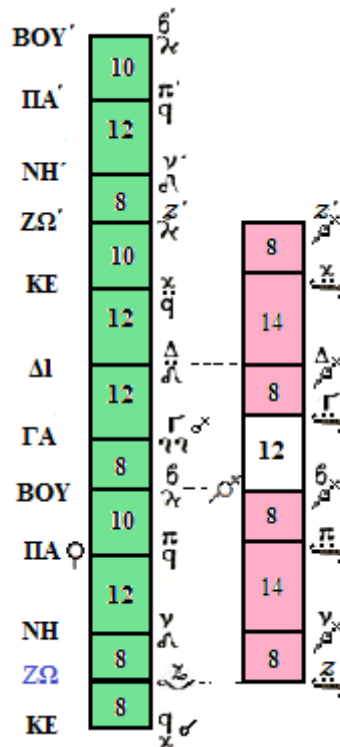
Βού' προς το Πα'	ΑΡΒΑΝΙΤΗ, σελ. 100 
Κε προς το Δι	ΚΙΑΜΗΛΙΔΟΥ, σελ. 7 

Για παράδειγμα, το κοσμικό μέλος “Προσώπου κάλλος μαγνήτης άλλος” αξιοποιεί το μακάμ Εβίτζ. Βλ. σ. 53 στην συλλογή ΠΑΝΔΩΡΑ του Θ. Φωκαέως.

4.6.3. ΗΧΟΣ ΒΑΡΥΣ ΕΒΙΤΖ Αράκ

[Ηχος Βαρύς ]¹⁰⁹

Πληρωτικά	Πατέρα	Αξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ήχος	Μακάμ
+	+	+		252-258	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	1985	Βαρύς	



Το μακάμ Εβίτζ Αράκ εφαρμόζει τη μαλακή χρωματική κλίμακα πάνω στη βάση του φυσικού Ζω. Η δομή της κλίμακας είναι δύο διαζευγμένα τετράχορδα Ζω-Βου και Γα δίεση-Ζω'.¹¹⁰ Στην βυζαντινή μουσική το μακάμ ανήκει στον ήχο Βαρύ εκ του Ζω φυσικό και ξεχωρίζεται από ευάριθμες συνθέσεις γραμμένες σε αυτό το ήχο μόνο από την ιδιαίτερη συμπεριφορά του μέλους.¹¹¹ Για την καταγραφή του μακάμ συνήθως χρησιμοποιείται η χρωματική φθορά στο φθόγγο Βου που καθιστά χρωματικό το τετράχορδο Ζω-Βου, και οι διέσεις στους φθόγγους Γα (όπως στο μακάμ Φεραχνάκ) και Κε (όπως στις περισσότερες περιπτώσεις του Βαρέος διατονικού).

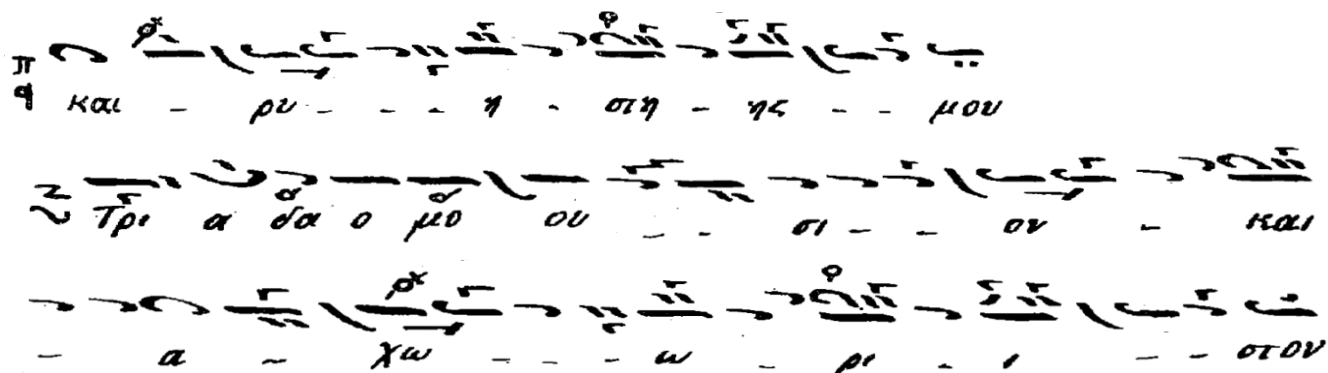
Από το εξεταζόμενο υλικό η μόνη περίπτωση του μακάμ Εβίτζ Αράκ που συναντάμε σε μία σειρά λειτουργικών βρίσκεται στο βιβλίο ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ σ. 252-258. Αξίζει να τονίσουμε ότι το άκουσμα Εβίτζ Αράκ δεν απαντάται καθ' όλη τη διάρκεια της σύνθεσης (ή οποία κατά τον περισσότερο χρόνο ακολουθεί τη μαλακή χρωματική πορεία), αλλά κυρίως σε καταληκτικές φράσεις, όπου από την μαλακή

¹⁰⁹ ΠΑΝΑ, σ. 230-231.

¹¹⁰ Κηλτζανίδης, ό.π., σ. 133-134 και 170.

¹¹¹ Μαυροειδής, ό.π., σ. 213-215.

διατονική κλίμακα η μελωδία εφαρμόζει μετατροπία σε μαλακή χρωματική. Π.χ. ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ, σ. 254.



Η ονομασία Εβίτζ Αράκ πουθενά δεν αναφέρεται ρητά. Παράδειγμα χρήσης του μακάμ Εβίτζ Αράκ αποτελεί το τραγούδι "Τας Σειρήνων μελωδίας". Βλ. σ. 56 στο βιβλίο ΠΑΝΔΩΡΑ του Θ. Φωκαέως.

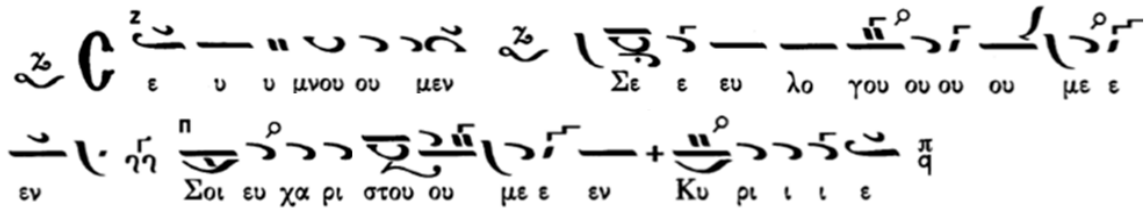
112

Figure 1: A diagram showing the decomposition of the tensor product of two irreducible representations of the Lie algebra E_6 . The diagram consists of several vertical columns of boxes, each containing a number representing the multiplicity of a weight. The columns are color-coded: green, yellow, pink, blue, and purple. The boxes are connected by lines, indicating the branching of the representation. The labels on the left are: $\Pi\Lambda'$, NH' , $Z\Omega'$, κE , ΔI , ΓA , BOY , ΠA , NH , $Z\Omega$, κE . The labels on the right are: Z' , Δ' , Γ , β , π .

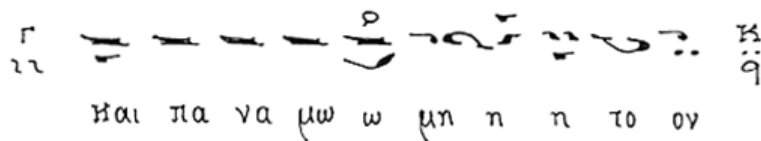
- 74 -

σε περισσότερα μέλη του Βαρέος (εκ του Ζω) αλλά και από Δι προς Γα. Το χαμηλωμένο Δι και ο φθόγγος Γα ως Δεσπόζοντες φθόγγοι προσδίδουν στο μακάμ τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του:¹¹⁶

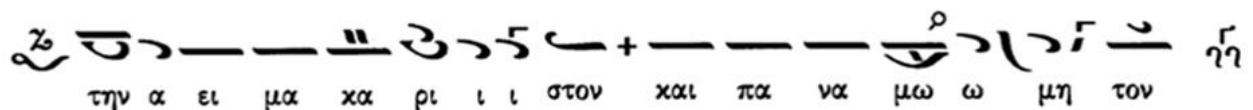
- Όταν το μέλος καταλήγει στο Πα και ο φθόγγος Γα έλκει το φθόγγο Δι, υπάρχει δυνατότητα να δημιουργηθεί η ελαττωμένη τέταρτη Πα- Δι ύφεση, χαρακτηριστικό γνώρισμα του τετραχόρδου Σεμπά Π.χ. ΣΟΥΡΛΑΝΤΖΗ σ. 373-374.



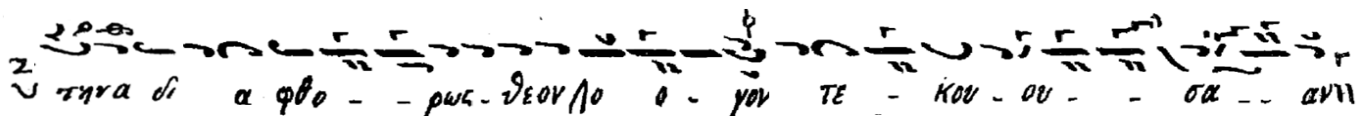
- Το άκουσμα του Σεμπά μπορεί να εμφανιστεί σε πιο ψηλή φωνητική περιοχή εάν το τετράχορδο Κε-Πα΄ παρουσιάζει Πα΄ ύφεση. Π.χ. ΧΙΩΤΟΥ σ. 207.



- Όταν η φράση καταλήγει στο Γα και έχει ανιούσα προοπτική, το άνω Ζω΄ χαμηλώνει για να κτίσει την καθαρή τετάρτη με το Γα. Με τέτοιο τρόπο εμφανίζεται το διάστημα ελαττωμένης οκτάβας από την βάση του μακάμ Ζω- Ζω΄ ύφεση. Το φαινόμενο αυτό, όπως και ελαττωμένη τέταρτη Πα- Δι ύφεση, δεν έχει μόνιμο χαρακτήρα, αλλά τυχαίνει να είναι αρκετά συχνό στις συνθέσεις του Πεστενικιάρ.Π.χ. ΣΟΥΡΛΑΝΤΖΗ, σ. 376.



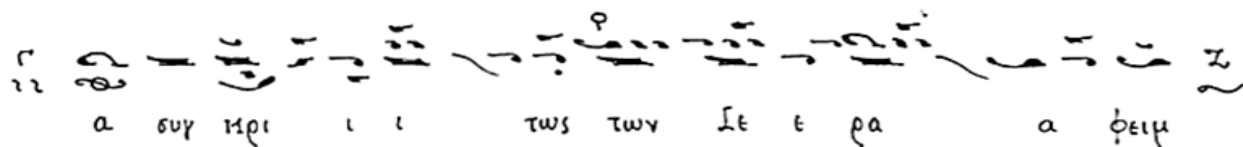
Όπως και στο μακάμ Σεμπά, στο φθόγγο Γα μπορεί να χρησιμοποιηθεί η φθορά του Β΄ ήχου και έτσι δανείζεται από εκεί το μαλακό χρωματικό τετράχορδο (Γα- Ζω ύφεση)Π.χ. ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ σ. 265-266.



Ενδιαφέρον είναι ότι ο τίτλος της σύνθεσης καταγράφει τον Βαρύ ήχο πεντάφωνο φθορικό με τη φθορά , δηλώνοντας την μείξη του Βαρέος με το Β΄ ήχο.

Το μακάμ Πεστενικιάρ επίσης συνεργάζεται με τον Πλ. του Β΄ ήχο με την παρέμβαση των σκληρών χρωματικών φράσεων. Π.χ. ΧΙΩΤΟΥ σ. 208.

¹¹⁶ Μαυροειδής, ό.π., σ. 212-213.

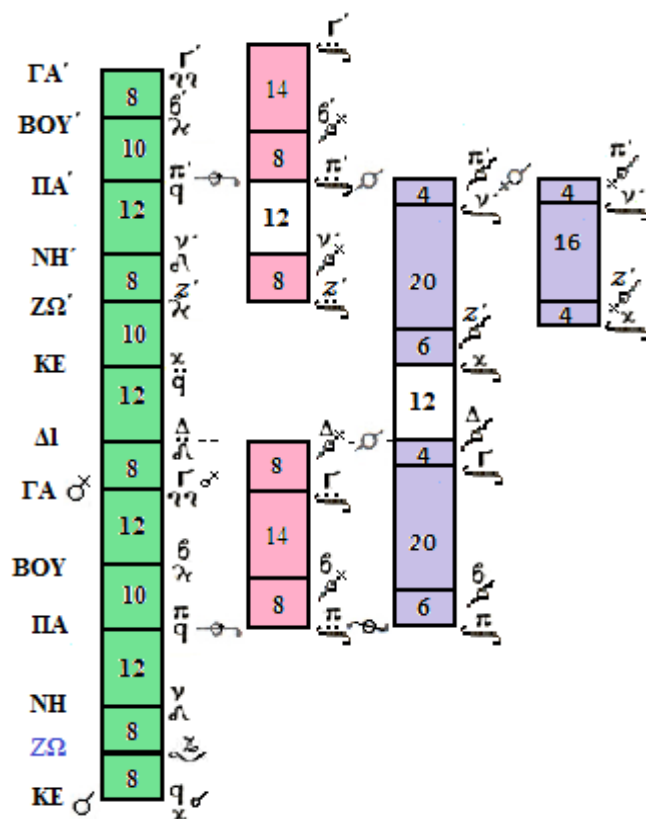


Το μακάμ Πεστενιγκιάρ στο εξεταζόμενο υλικό παρουσιάζεται με μία σειρά Λειτουργικών του Δ. Σουρλαντζή, και τρία ανεξάρτητα “*Άξιόν εστιν*”. Σε καμία σύνθεση δεν αναφέρεται το όνομα του μακάμ και ο ήχος των κομματιών ορίζεται ως Βαρύς τετράφωνος (Βλ. σύνθεση του Π. Κηλτζανίδη στο ΧΙΩΤΟΥ, σ. 207) όπου ο ορισμός ‘τετράφωνος’ δηλώνει το Γα ως Δεσπόζοντα φθόγγο και συχνή κατάληξη. Ο τίτλος ‘Βαρύς πεντάφωνος’ που συναντάμε στα Λειτουργικά του Δ. Σουρλαντζή από το βιβλίο ΣΟΥΡΛΑΝΤΖΗ σ. 368, προφανώς είναι λάθος του εκδότη. Παρ’ όλες τις ανακρίβειες αυτές, η συμπεριφορά της μελωδίας, με συχνές καταλήξεις στο Γα, χαμηλωμένο Δι και σύνδεση ακούσματος διατονικού βαρέος με το Σεμπά μας επιτρέπουν να κατατάσσουμε όλα τα κομμάτια αυτά στην κατηγορία του μακάμ Πεστενιγκιάρ. Παράδειγμα κοσμικού μέλους αποτελεί το κομμάτι “*Η φύσις άρχισε να χλωμιάζει*” που αξιοποιεί το μακάμ Πεστενιγκιάρ. Βλ. σ. 59 στο βιβλίο ΠΑΝΔΩΡΑ του Θ. Φωκαέως.

4.6.5. ΗΧΟΣ ΒΑΡΥΣ Φεραχνάκ

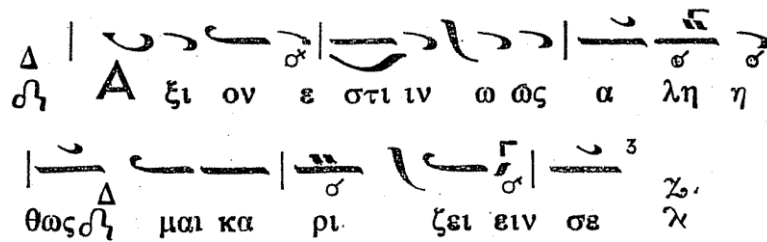
Ἦχος ¹¹⁷ Ζε

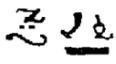
Πληρωτικά	Πατέρα	Αξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ήχος	Μακάμ
		+		262-264	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	1985	Βαρύς πεντάφωνος φθορικός	+
+	+	+		113-118	ΚΕΧΑΓΙΟΠΟΥΛΟΥ	1982	Βαρύς πεντάφωνος	
		+	Κ. Ψάχου	230-231	ΠΑΝΑ	1984	Βαρύς πεντάφωνος φθορικός	
		+		258-260	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	1985	Βαρύς	
		+		349-350	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	1985	Βαρύς	
+	+	+		377-388	ΣΟΥΡΛΑΝΤΖΗ	1992	Βαρύς πεντάφωνος φθορικός	



¹¹⁷ ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ, σ. 262.

Στο εξεταζόμενο υλικό το μακάμ παρουσιάζεται με δυο πλήρες σειρές Λειτουργικών και τέσσερα ανεξάρτητα "Άξιόν εστιν". Το μακάμ Φεραχνάκ¹¹⁸ είναι, όπως το Πεστενιγκιάρ και Εβίτζ Αράκ, ένα παρακλάδι του Βαρέος ήχου μαλακού διατονικού εκ του Ζω.¹¹⁹ Το βασικό χαρακτηριστικό αυτής της τροπικής δομής είναι ο Δι, ως Δεσπόζων φθόγγος, ο οποίος έλκει προς την πλευρά του το φθόγγο Γα. Π.χ. ΠΑΝΑ, σ. 230.

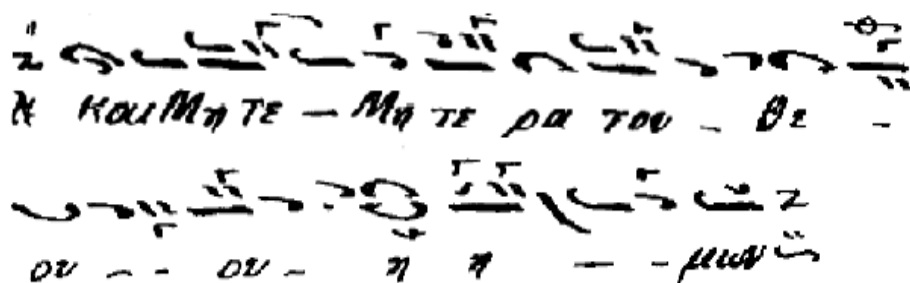


Στο άκουσμα το μακάμ Φεραχνάκ συνδυάζει το Βαρύ ήχο (το μακάμ Αράκ) με το Πλ. του Δ' (Ραστ) με τη μεταφορά της βάσης του εκ του Δι.¹²⁰ Στη ψαλτική μουσική βιβλιογραφία το μακάμ αυτό καταγράφεται ως ήχος Βαρύς πεντάφωνος με τη βοήθεια της μαλακής διατονικής φθοράς του άνω Νη' στο φθόγγο Δι.  (βλ. ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ, σ. 262) ή με το Γα δίεση, όπως στο παραπάνω παράδειγμα.

Πρέπει να σημειωθεί ότι η δίεση στο Γα δεν είναι μόνιμο φαινόμενο, κι έτσι το άκουσμα Φεραχνάκ σε κάποια κομμάτια εμφανίζεται μόνο στις συγκεκριμένες γραμμές και όχι κατά τη διάρκεια όλης της σύνθεσης.

Μερικές φορές ο φθόγγος Δι παίρνει τόσο ισχυρή θέση που η σύνθεση, αν και γραμμένη στο Βαρύ ήχο, κάνει την τελική κατάληξη πάνω σε αυτόν. (βλ. "Άξιόν εστιν" στο βιβλίο ΠΑΝΑ, σ. 230-231). Επίσης υπάρχει η δυνατότητα να καταλήγει το μέλος στο πάνω Ζω' (βλ. "Άξιόν εστιν" στο βιβλίο ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ σ. 258-260).

Το μακάμ συνεργάζεται με β' ήχο, με την παρεμβολή του σχετικού τετραχόρδου. Π.χ. ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ, σ. 349-350.

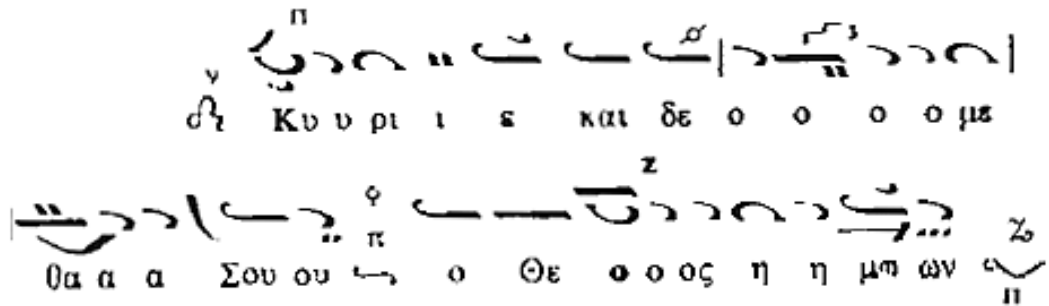


¹¹⁸ Ozkan, ό.π., σ. 477-482.

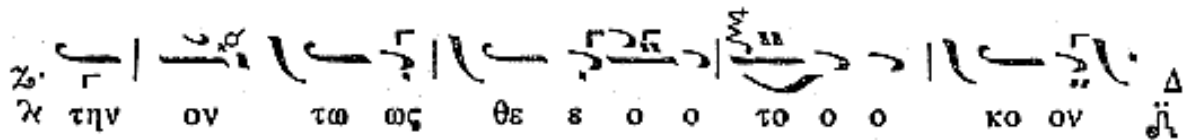
¹¹⁹ Μαυροειδής, ό.π., σ. 210-211.

¹²⁰ Κηλτζανίδης, ό.π., σ. 141-142 και 192.

Επίσης, υπάρχει δυνατότητα να εμφανίζονται σκληρές χρωματικές γραμμές. Π.χ. ΚΕΧΑΓΙΟΠΟΥΛΟΥ, σ. 117.



Η ποικιλία των διάφορων μουσικών δομών συμπληρώνεται με τη χρήση του Ζυγού στην φράση “...την όντως Θεοτόκον...” από το “Άξιόν εστιν” στο βιβλίο ΠΑΝΑ, σ. 231.



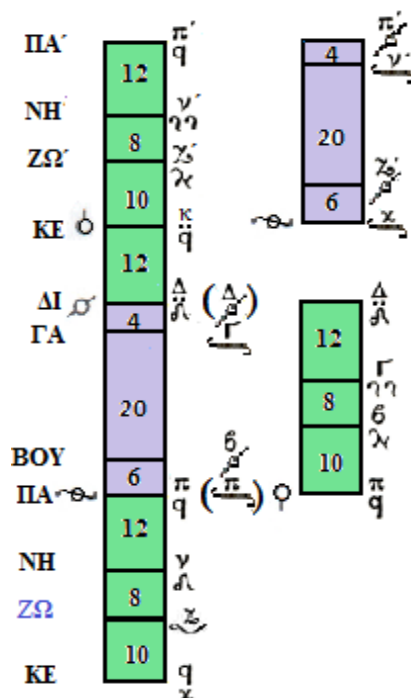
Εάν η μελωδία εξελίσσεται διατονικά προς την άνω φωνητική περιοχή και ο φθόγγος Δι συνεχίζει να παίζει το ρόλο του Δεσπόζοντος φθόγγου, ο φθόγγος Ζω μπορεί να λάβει ύφεση ή να αλλάξει την θέση του σύμφωνα με την κίνηση της μελωδίας, όπως και σε όλους τους μαλακούς διατονικούς ήχους.

Αξίζει να παραβάλλουμε το άσμα “Μόλις έδειξεν η φύσις” που είναι γραμμένο στο μακάμ Φεραχνάκ. Βλ. σ. 78 στην συλλογή ΠΑΝΔΩΡΑ του Θ. Φωκαέως.

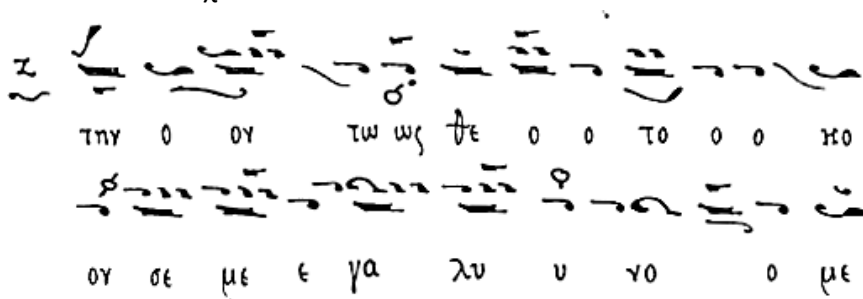
4.6.6. ΗΧΟΣ ΒΑΡΥΣ Ραχάτ αλ Αρουάχ

[Ήχος Βαρύς ¹²¹ ]

Πληρωτικά	Πατέρα	Αξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ήχος	Μακάμ
		+	Π. Κηλτζανίδη	210-211	ΧΙΩΤΟΥ	1973	Βαρύς χρωμ. εκ του Ζω	



Η εξεταζόμενη σύνθεση στις σ. 210-211 στο βιβλίο ΧΙΩΤΟΥ βασίζεται στο φθόγγο Ζω και η κλίμακα της συνδέει το μαλακό διατονικό τρίχορδο Ζω-Πα και το σκληρό χρωματικό τετράχορδο Πα-Δι, η δομή της οποίας μας ωθεί να την κατατάσσουμε στην κατηγορία του Ραχάτ αλ Αρουάχ ή Ραχατούλ Ερβάχ.¹²² Το ιδιαίτερο άκουσμα του μακάμ Ραχάτ αλ Αρουάχ δημιουργείται από την μείξη του Βαρέος ήχου με τον Πλ. Β΄. Π.χ.



¹²¹ ΧΙΩΤΟΥ, σ. 210.

¹²² Κηλτζανίδης, ό.π., σ.139-140 και 185-186.

Αξίζει να σημειωθεί ότι στον τίτλο του κομματιού ο ήχος ορίζεται ως Βαρύς χρωματικός, ενώ θεωρητικά το μακάμ Ραχάτ αλ Αρουάχ είναι ειδικωμένος ως ήχος χρωματικός Λέγετος.¹²³

Παρόμοια σύνδεση του μαλακού διατονικού γένος με το σκληρό χρωματικό έχουμε εμφανίζεται και στη δομή του μακάμ Χιουζάμ. (Βλ. το σχετικό κεφάλαιο). Στην ουσία, λοιπόν, μπορούμε να αντιληφθούμε το μακάμ Ραχάτ αλ Αρουάχ ως μια μεταφορά της δομής του μακάμ Χιουζάμ μία τέταρτη κάτω, στο φθόγγο Ζω (βαθμίδα Αράκ).

Πάνω στο μακάμ Ραχάτ αλ Αρουάχ βασίζεται το τραγούδι *“Οι χαρακτήρες της ευγενείας”*. Βλ. σ. 67 στο βιβλίο ΠΑΝΔΩΡΑ του Θ. Φωκαέως.

¹²³ Μαυροειδής, *ό.π.*, σ. 212.

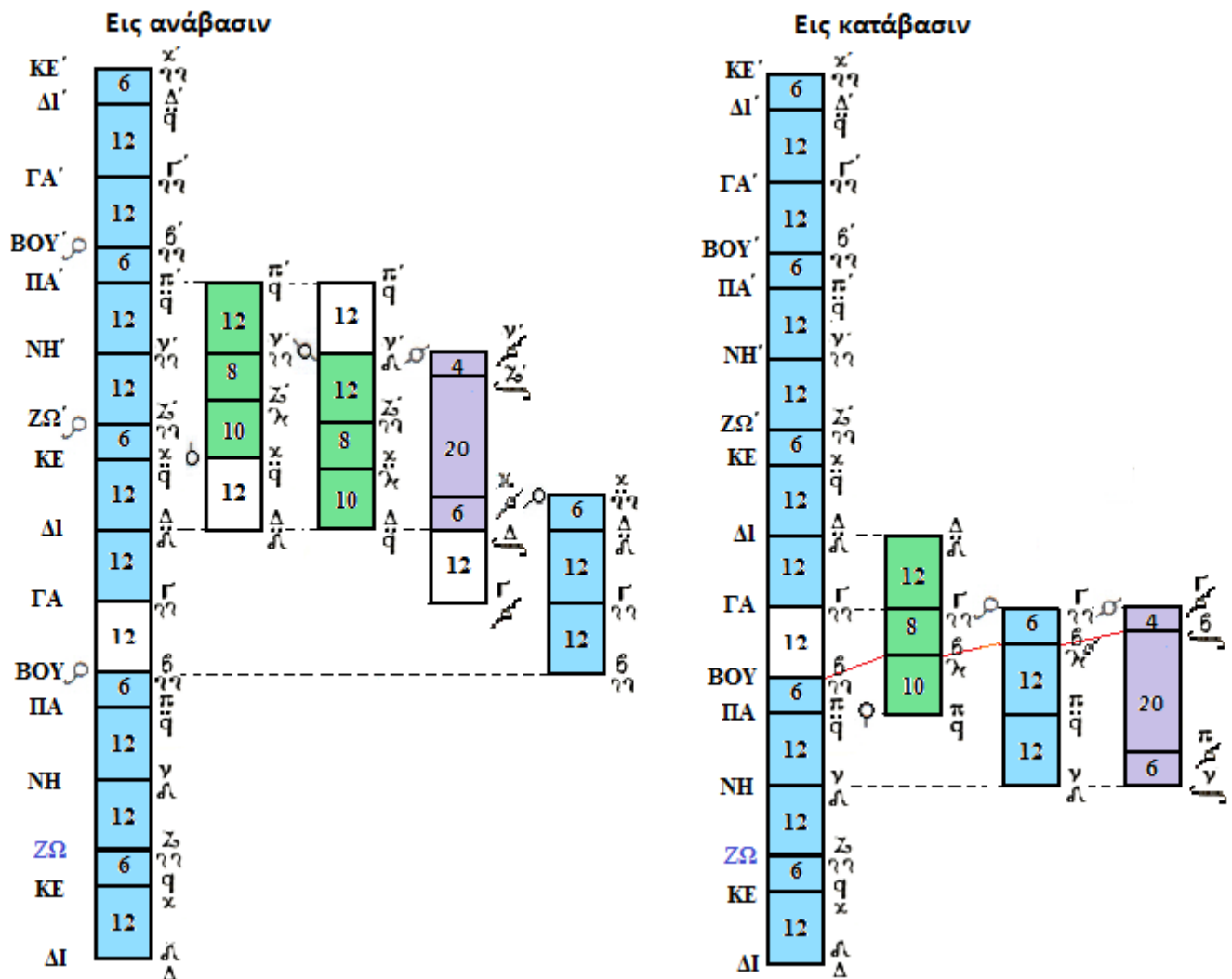
4.6.7. ΗΧΟΣ ΒΑΡΥΣ Ατζέμ Ασηράν

124
 Ἦχος Ζω

Πληρωτικά	Πατέρα	Αξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ήχος	Μακάμ
+	+		Αντώνιου Σύρκα	191-194	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		Βαρύς εναρμόνιος επτάφωνος εκ του Ζω ύφεση	
		+		194-195	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		[Βαρύς εκ του Ζω ύφεση]	
+	+	+		43-46	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΤΡΙΠΟΛΕΩΣ	1981	Βαρύς εναρμόνιος επτάφωνος	
+	+	+		303-306	ΠΑΠΑΖΑΡΗ	2011	Βαρύς επτάφ. εκ του Ζω ύφεση	
		+	Νικολάου Πρωτοψάλτου Σμύρνης	644-645	ΒΟΥΛΓΑΡΑΚΗ	1886	Βαρύς εναρμόνιος εκ του Ζω ύφεση	
		+		210-211	ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΣΜΥΡΝΗΣ	1867	Βρύς εναρμ. εκ του Ζω ύφεση	
		+		170-172	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΑΗΔΩΝ	1933-1984	Βαρύς εναρμ.	
+	+	+		181-187	ΓΕΩΡΓΑΚΟΠΟΥΛΟΥ	2004	Βαρύς εκ του Ζω ύφεση επτάφωνος	
+	+	+	Γ. Καρακάση	186-194	ΚΑΡΑΚΑΣΗ	1988	Βαρύς εναρμόνιος επτ.	
		+	Χουρμουζίου	127-128	ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ	1968	Βαρύς εναρμ. εκ του Ζω ύφεση	
		+	Θεωδώρου Φωκαέως	215-216	ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ "ΖΩΗ"	1936	Βαρύς εναρμόνιος	
		+		251-252	ΠΡΩΓΑΚΗ	1909	Βαρύς εκ του Ζω ύφεση	
		+		304-305	ΦΩΚΑΕΩΣ	1834	Βαρύς [εκ του Ζω ύφεση]	
		+		291-292	ΚΟΚΚΙΝΟΓΟΡΓΟΥΣΑ	1846	Βαρύς εκ του Ζω ύφεση	
		+		212-214	ΙΩΑΝΝΟΥ ΙΕΡΟΨΑΛΤΟΥ	1894	Βαρύς [εκ του Ζω ύφεση]	
		+	Γρηγορίου	447-448	ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ	1850	Γ'	+
		+	Πρωτοψάλτου	457-458	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ	1930-1988	Γ'	+
		+	Στεφάνου Μωυσιάδου	172-173	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΑΗΔΩΝ	1933-1984	Βαρύς εναρμ.	
		+	Παναγιώτου Προυσαέως	497-499	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ	1930-1988	Βαρύς εναρμ. Επτάφ.	

¹²⁴ ΓΕΩΡΓΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, σ. 181

+	+		Ε. Γεωργιάδη	195-199	ΧΙΩΤΟΥ	1973	Βαρύς επτ.εκ του Ζω ύφεση	
+	+	+		131-134	ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΥΨΕΛΗ	1983	Βαρύς εναρμ. επτ. εκ το Ζω ύφεση	



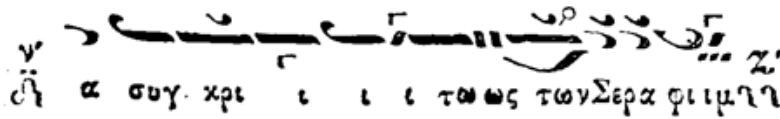
Το μακάμ Ατζέμ Ασηράν¹²⁵ έχει ευρεία συνθετική διάδοση. Αυτό σχετίζεται με γεγονός ότι στη βυζαντινή μουσική παράδοση υπάρχει ακριβώς αντίστοιχος ήχος, ο Βαρύς πλάγιος του Τρίτου σκληρός διατονικός εκ του Ζω ύφεση.¹²⁶ Δεδομένη πρέπει να θεωρείται και η επιρροή του ευρωπαϊκού μαντζόρε, καθώς η σκληρή διατονική κλίμακα ταυτίζεται ακουστικά με την αντίστοιχη ευρωπαϊκή. Στις περισσότερες πηγές καταγράφεται έτσι, προσθέτοντας συχνά το επίθετο “επτάφωνος”. Ενδιαφέρον είναι ότι οι πηγές που αναφέρουν ρητά το όνομα του μακάμ, το καταγράφουν ως Γ΄ ήχο. (Βλ. *Άξιόν εστιν* του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου στο βιβλίο ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ σ. 447-448 και ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ σ. 457-458). Αλλά στη σύνθεση συμπεριφέρεται ως Βαρύς σκληρός διατονικός εκ του Ζω ύφεση, καταλήγοντας σε αυτόν τον φθόγγο. Η αναφορά του Ατζέμ Ασηράν ως Γ΄ ήχου ενδεχομένως

¹²⁵ Ozkan, *ό.π.*, σ. 203-207.

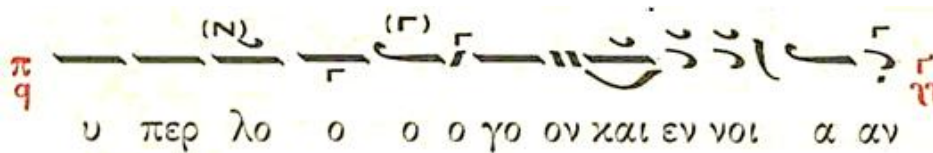
¹²⁶ Μαυροειδής, *ό.π.*, σ. 203-204.

σχετίζεται με τον ήχο Βαρύ εκ του ΓΑ εάν συγκρίνουμε τις γραμμές του ανωτέρω “Άξιόν εστιν” με το Δογματικό Θεοτοκίο του Βαρέος. Και εδώ εντυπωσιάζουν οι περιπτώσεις με μεγάλη έκταση μέχρι το άνω Κε’.

ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ, σ. 447.



ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑΤΑΡΙΟΝ¹²⁷, σ. 383.



Το μακάμ Ατζέμ Ασηράν έχει ως βάση το φθόγγο Ζω ύφεση και η κλίμακα του ακολουθεί την σκληρή διατονική διάταξη.¹²⁸ Οι φθόγγοι Ζω-Νη-Πα είναι Μείζονες τόνοι και στην καταγραφή τους χρησιμοποιούνται διάφοροι τρόποι:

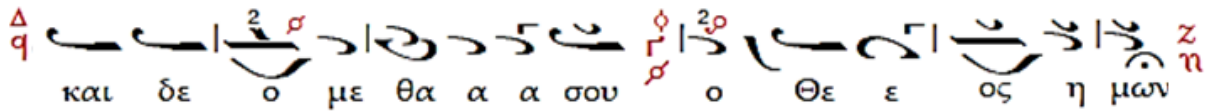
Ο πιο συχνός είναι οι υφέσεις στους φθόγγους Ζω και Βου.	ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΥΨΕΛΗ, σ. 131
Διατονική φθορά του Δι τοποθετημένη στο φθόγγο Νη.	ΓΕΩΡΓΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, σ. 182
Διατονική φορά του Κε τοποθετημένη στο Πα	ΓΕΩΡΓΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, σ. 183

Το σύστημα που χρησιμοποιεί το μακάμ είναι των συνημμένων τετραχόρδων με μόνη εξαίρεση τη διάζευξη στον τόνο Βου ύφεση -Γα. Στο υλικό που εξετάζουμε η σκληρή διατονική διαίρεση της κλίμακας συναντά τις εξής παραλλαγές:

- Δυνατότητα εμφάνισης σκληρού χρώματος στο τετράχορδο Δι-Νη’

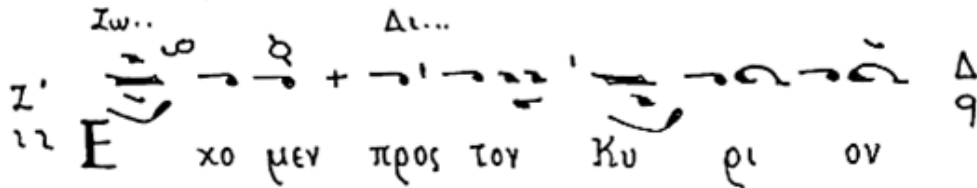
¹²⁷ Πέτρος Λαμπαδάριος, Ιωάννης πρωτοψάλτης, Νέον Αναστασιματάριον, Αθήνα, 2009, σ. 383.

¹²⁸ Κηλτζανίδης, ό.π., σ. 85-86 και 187.

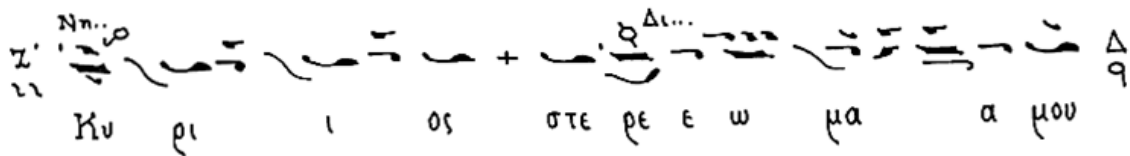


- Το πεντάχορδο Δι- Πα΄ μπορεί να εμφανίζει τη μαλακή διατονική διαίρεση δύο ειδών με την διατονική φθορά του Δι τοποθετημένης στο Νη (πρώτη περίπτωση) και την ίδια φθορά τοποθετημένη στο Πα (δεύτερη περίπτωση). Ενδιαφέρον είναι ότι το συναντάμε στην ίδια σύνθεση στο βιβλίο του ΧΙΩΤΟΥ.

ΧΙΩΤΟΥ, σ. 197

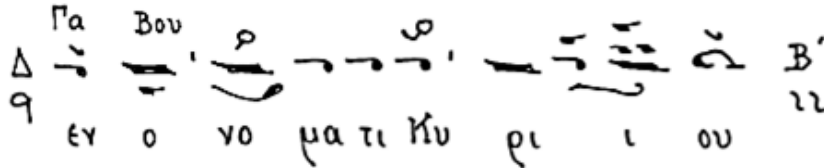


ΧΙΩΤΟΥ, σ. 196



Όταν η μελωδία καταλήγει σε Βου ύφεση υπάρχει περίπτωση να βαρύνεται ο φθόγγος Κε για να αποφευχθεί το δυσάρεστο άκουσμα του τρίτου, δημιουργώντας καθαρή τέταρτη με το Βου ύφεση.

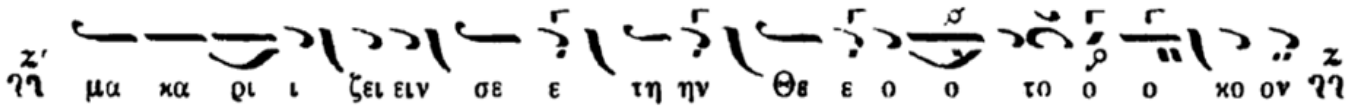
ΧΙΩΤΟΥ, σ. 198.



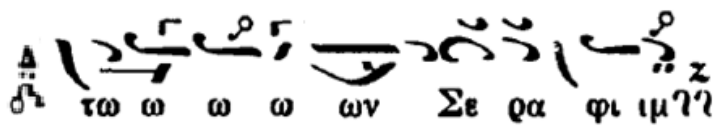
Ο φθόγγος Βου μπορεί να λάβει διαφορετικές θέσεις.

Η ψηλότερη θέση καταλαμβάνεται όταν το τετράχορδο Νη-Γα έχει τη σκληρή χρωματική διαίρεση και το διάστημα Βου-Γα στην κορυφή του τετραχόρδου είναι μικρότερο από το ημιτόνιο.

ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΑΗΔΩΝ, σ. 170.

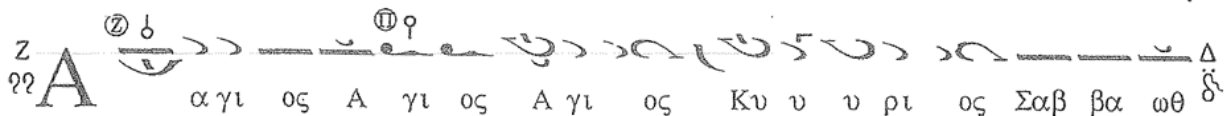


Στην επόμενη περίπτωση η εναρμόνια φθορά στο Γα μετατρέπει το διάστημα Γα-Βου σε λείμμα και ως συνέπεια το πεντάχορδο Ζω ύφεση-Γα ως 12-12-12-6.



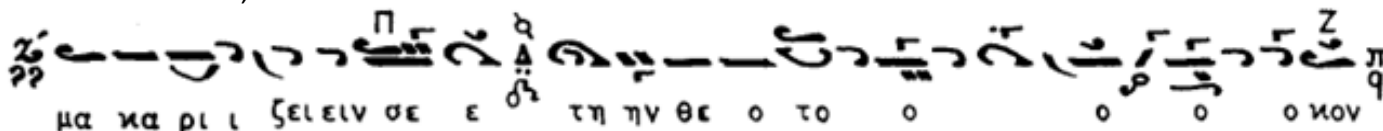
Ακόμα μία θέση ο φθόγγος Βου μπορεί να παίρνει όταν το τετράχορδο Πα-Δι εμφανίζεται ως μαλακό διατονικό και έτσι το μακάμ Ατζέμ Ασηράν συγγενεύει με τον Α΄ ήχο.

ΓΕΩΡΓΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, σ. 184.



Η χαμηλότερη θέση που καταλαμβάνει ο φθόγγος Βου σχετίζεται με την εναρμόνια φθορά πάνω στον ίδιο φθόγγο. Ενδιαφέρον είναι όταν μέσα σε μια σύντομη φράση χρησιμοποιούνται δύο διαφορετικές θέσεις του φθόγγου Βου. Κι επίσης στην περίπτωση του χαμηλού Βου η μελωδία καταλήγοντας στο Πα προσδίδει το άκουσμα του μακάμ Κιουρδί.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΥΨΕΛΗ, σ. 133-134.



Η κλίμακα του μακάμ Ατζέμ Ασηράν εμφανίζει έντονα το φαινόμενο της μελωδικής έλξης. Στο υλικό που εξετάζουμε υπάρχουν οι εξής περιπτώσεις έλξης:

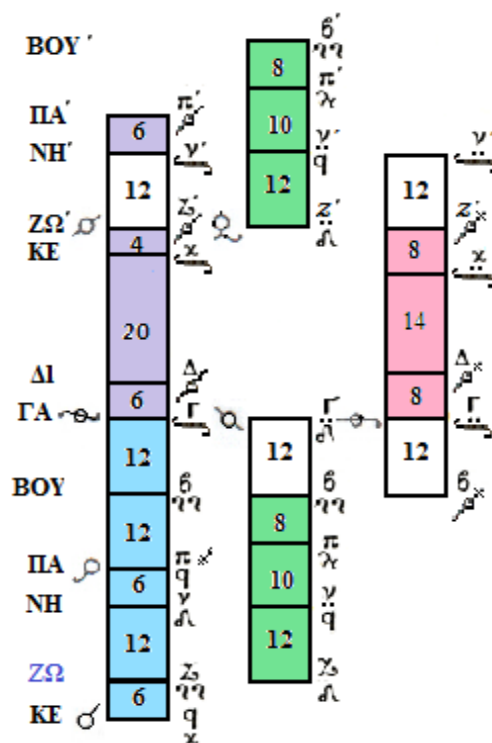
1. Έλξη ΓΑ προ το Δι και Κε προς το Ζω΄ ύφεση	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΑΗΔΩΝ, σ. 172
2. Πα΄ προς το Νη΄, εμφανίζοντας το άκουσμα Σεμπά – Κιουρδί στο τετράχορδο Κε-Πα΄	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ, σ. 498 ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ, σ. 216
3. Ζω΄ προς το Νη όταν η μελωδική γραμμή καταλήγει στο Νη΄.	ΧΙΩΤΟΥ, σ. 198

Παράδειγμα χρήσης του μακάμ Ατζέμ Ασηράν αποτελεί το τραγούδι “Τον βίον χαρήτε”. Βλ. Σ. Καράς, *Θεωρητικόν*, τόμος Α΄, σ.292.

4.6.8. ΗΧΟΣ ΒΑΡΥΣ Σέφκου Εβσά

ὁ ζῆ ως θῆ 129

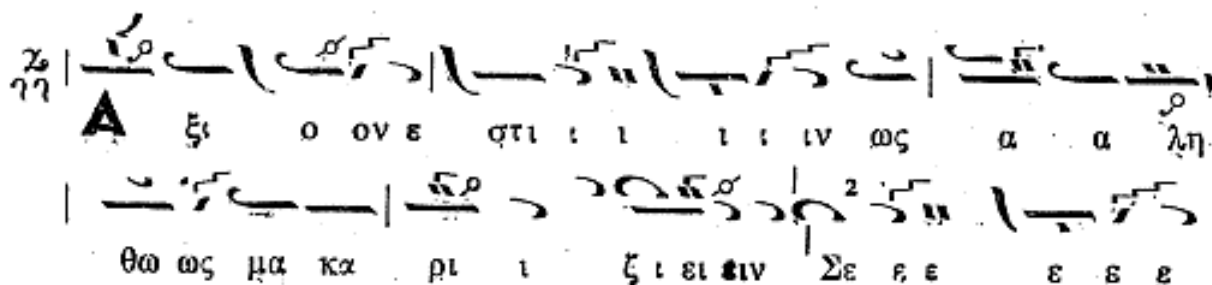
Πληρωτικά	Πατέρα	Αξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ήχος	Μακάμ
		+	Μ. Μισαηλίδου	218-220	ΓΕΩΡΓΑΚΟΠΟΥΛΟΥ	2004	Βαρύς εκ του Ζω ύφεση, Πλ. β΄	
		+		199-200	ΠΑΝΑ	1984	Βαρύς εναρμόνιος εν μίξει με Πλ. Β΄	
		+		258-260	ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ	1931	Βαρύς εκ του Ζω ύφεση	
		+		296-297	ΝΤΟΥΖΓΟΥ	2000	Βαρύς εκ του Ζω ύφεση μεικτός	
		+		266-268	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	1985	Βαρύς εκ του Ζω ύφεση μεικτός	
				493-495	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ	1930	Βαρύς εκ του Ζω ύφεση μεικτός	
		+		333-334	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	1985	Βαρύς εναρμ. με χρωμ.	
		+		335-336	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	1985	Βαρύς εναρμ. με χρωμ	
		+		336-338	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	1985	Βαρύς εναρμ. με χρωμ	
		+		338-339	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	1985	Βαρύς τετράφωνος χρωμ.	



¹²⁹ ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ, σ. 338.

Στο εξεταζόμενο υλικό το μακάμ Σέφκου Εβσά¹³⁰ παρουσιάζεται σε μικρό αριθμό συνθέσεων εκ των οποίων μία σύνθεση, το “Αξιόν εστιν” του Μ.Μισαηλίδου, περιέχεται σε τέσσερις διαφορετικές εκδόσεις, οι οποίες παρουσιάζουν λεπτές μικροδιαφορές. Η νωρίτερη εμφάνισή της σύνθεσης χρονολογείται το έτος 1930 στο βιβλίο ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ-ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ.

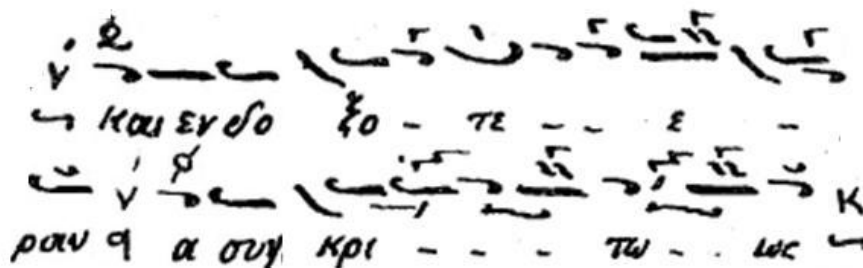
Σε όλα τα βιβλία ο ήχος των συνθέσεων χαρακτηρίζεται ως Βαρύς εναρμόνιος (σκληρός διάτονος) εκ του Ζω ύφεση και φέρει το προσωνόμιο μεικτός. Η μείξη αυτή γίνεται με την εισαγωγή του σκληρού χρωματικού τετραχόρδου Γα-Ζω' ύφεση. Έτσι, το μακάμ περιέχει στοιχεία του Πλ. Β' και Βαρέος εκ του Ζω ύφεση. Ακριβώς αυτή η σύνδεση και το χαμηλομένο Δι ως συνέπεια της εμφάνισης του χρωματικού τετραχόρδου μας επιτρέπουν να κατατάσσουμε αυτή τη σύνθεση στην ομάδα Σέφκου Εβσά.¹³¹
Βλ. ΠΑΝΑ, σ. 199.



Στο εξεταζόμενο υλικό το μακάμ Σέφκου Εβσά παρουσιάζεται επίσης με τη μαλακή χρωματική διαίρεση του τετραχόρδου Γα-Ζω' ύφεση στο βιβλίο ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ σ. 334.



Στην υψηλή φωνητική περιοχή η μελωδία αρκετές φορές παίρνει την μαλακή διατονική πορεία μεταφέροντας την φυσική θέση του τετραχόρδου Νη'- Γα' ένα τόνο κάτω. Π.χ. στο βιβλίο ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ σ. 339.



Η δομή του μακάμ Σέφκου Εβσά διαφοροποιείται εκτενώς στα θεωρητικά βιβλία και έχει περίπλοκη μελική συμπεριφορά.¹³² Παρόλο που οι πηγές συμφωνούν ότι το μακάμ Σέφκου Εβσά είναι παραλλαγή

¹³⁰ Ozkan, ό.π., σ. 486-491.

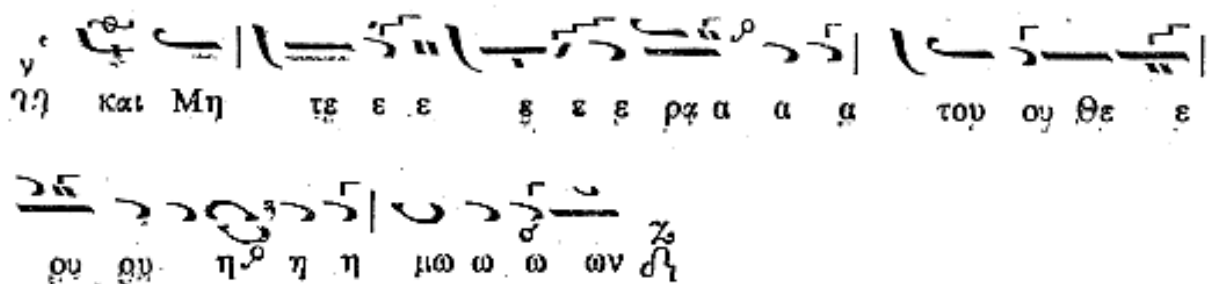
¹³¹ Μαυροειδής, ό.π., σ. 204-206.

¹³² Κηλτζανίδης, ό.π., σ. 142-143 και 193.

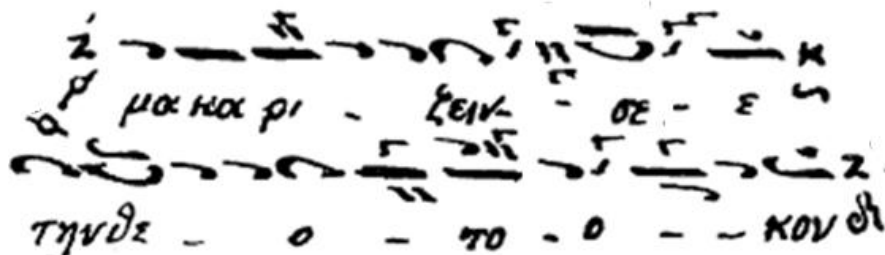
του βασικού τροπικού σχήματος του Ατζέμ Ασηράν, υπάρχουν αρκετές τούρκικες και αραβικές εκδοχές της κλίμακάς του. Οι συνθέσεις που διαθέτουμε συνδυάζουν στοιχεία και των δύο παραδόσεων.

Το Δι ύφεση είναι μέρος του σκληρού χρωματικού τετράχορδου Γα-Ζω' ύφεση (6-20-4) και την ίδια στιγμή η κορυφή του σκληρού διατονικού τετραχόρδου Πα ύφεση-Δι ύφεση (12-12-6).

Π.χ. ΠΑΝΑ, σ. 199, 200.



Δηλαδή, από τη βασική εκδοχή της κλίμακας του μακάμ Ατζέμ Ασηράν, η κλίμακα του Σέφκου Εβσά διαφοροποιείται με την βάρυνση των φθόγγων Πα και Δι. Ενδιαφέρον είναι ότι το Δι ύφεση είναι σταθερό στοιχείο που συναντάμε καθ' όλη τη διάρκεια της σύνθεσης και σε όλες τις εκδόσεις, γεγονός το οποίο στα θεωρητικά κείμενα στηρίζεται μόνο στις αραβικές εκδοχές.¹³³ Παράλληλα, η ύφεση στο φθόγγο Πα περιγράφεται αποκλειστικά ως τούρκικη εκδοχή της κλίμακας του μακάμ¹³⁴ και η δράση της ύφεσης είναι προσωρινή. Επίσης, κατά τη θεωρία ο φθόγγος Πα μπορεί παίρνει διάφορες θέσεις. Εκτός από αυτά που παρατηρήσαμε στα προηγούμενα παραδείγματα (το διάστημα Βου ύφεση-Πα ως Μείζων τόνος) υπάρχει και μία περίπτωση να είναι Ελάχιστος τόνος (8 μόρια). Π.χ. ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ σ. 338.



Σύμφωνα, λοιπόν, με μια γενικότερη θεώρηση, το μακάμ Σέφκου Εβσά μπορεί να ειπωθεί ως:

- την κλίμακα του Νεχαβέντ, τοποθετημένη ένα τόνο κάτω (εκδοχή με Πα ύφεση).
- την κλίμακα του Σουζινάκ, επίσης τοποθετημένη ένα τόνο κάτω (εκδοχή με Πα φυσικό), εάν υπολογίζουμε την σχετικότητα της μαλακής και της σκληρής διαίρεσης του τετραχόρδου.

Παράδειγμα κοσμικού μέλους είναι το κομμάτι "Ολ σουχά σοϊλεδίμ" που αξιοποιεί το μακάμ Σέφκου Εβσά. Βλ. σ. 200 στο βιβλίο ΕΥΤΕΡΠΗ.

¹³³ Μαυροειδής, ό.π., σ. 205.

¹³⁴ Ό.π.

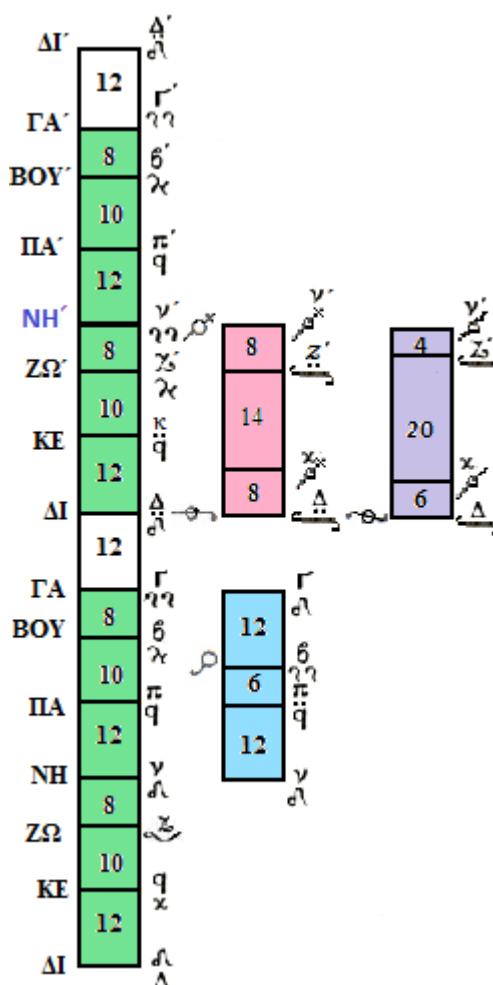
4.7.1. ΗΧΟΣ ΠΛ. Δ' Γκερδανιέ

Ἦχος α .. Νη 135

Πληρωτικά	Πατέρα	Αξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ήχος	Μακάμ
+	+	+	Θρασύβουλου Στανίτσα	310-316	ΝΤΟΥΖΓΟΥ	2000	Πλ. Δ' επτάφωνος	
+	+			226-229	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		Πλ. Δ' [επτάφωνος]	
		+		230-231	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		Πλ. Δ' επτάφωνος	
+	+	+		520-529	ΠΕΤΡΙΔΗ	2000	Πλ. Δ' επτάφωνος	
		+	Αθ. Καραμάνη	52-53	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΤΡΙΠΟΛΕΩΣ	1981	Πλ. Δ' επτάφωνος	
		+		324-325	ΝΤΟΥΖΓΟΥ	2000	Πλ. Δ' επτάφωνος	
		+	Χαραλαμ. Παπανικολάου	326-328	ΝΤΟΥΖΓΟΥ	2000	Πλ. Δ' επτάφωνος	
		+		260-262	ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ	1931	Πλ. Δ' επτ.	
		+		177-179	ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ- ΚΑΛΛΙΦΩΝΟΣ ΑΗΔΩΝ	1933-1984	Πλ. Δ' επτάφ.	
		+		209-210	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		Πλ. Δ' επτάφωνος	
		+		227-229	ΠΑΝΑ	1984	Πλ. Δ' επταφ.	
		+		95-96	ΤΣΙΚΝΟΠΟΥΛΟΥ	1906	Πλ. Δ' επτάφωνος	
+	+	+		5-12	ΚΙΑΜΗΛΙΔΟΥ		Πλ. Δ' επτάφωνος	
+	+		Κωνσταντίνου Πρίγγου	221-224	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		Πλ. Δ' [επτάφωνος]	
		+		224-225	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		Πλ. Δ' επτάφωνος	
	+	+		220-223	ΚΑΡΑΜΑΝΗ	1955-1990	Πλ. Δ' επτάφωνος	
	+	+		225-230	ΧΙΩΤΟΥ	1973	Πλ. Δ' επτ.	
	+	+		138-141	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ	2013	Πλ. Δ' επτάφωνος	
		+		518-519	ΠΕΤΡΙΔΗ	2000	Πλ. Δ' επτάφωνος	
	+	+		101-102	ΑΡΒΑΝΙΤΗ		Πλ. Δ' επτάφωνος	
		+	Δοσιθέου μοναχού Κατουνακιώτου	219-220	ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ		Πλ. Δ' [επτάφωνος]	

¹³⁵ ΝΤΟΥΖΓΟΥ, σ. 310.

Το μακάμ Γκερδανιέ¹³⁶ έλκει το όνομά του από το φθόγγο Νη' και αντιστοιχεί στον ήχο Πλ. Δ' επτάφωνο. Η μεγάλη ποικιλία των συνθέσεων, η νωρίτερη από τις οποίες χρονολογείται το έτος 1906, εξηγείται από το γεγονός ότι αυτή η εκδοχή του Πλ. Δ είναι προτιμητέα από τους μουσικούς λόγω της σχετικά απλής δομής και της ευκολίας κατά την εκτέλεση. Από τις διαθέσιμες πηγές υπάρχουν τα λειτουργικά, μελωποιηθέντα από κορυφαίους μουσικούς όπως τον Θ.Στανίσα, τον Κ. Πρίγγο και τον Ι. Αρβανίτη και το "Άξιόν εστιν" του Αθ. Καραμάνη και Χ. Παπανικολάου. Το όνομα του μακάμ σε καμία πηγή δεν αναφέρεται ρητά κι αυτό έχει σχέση με ότι οι συνθέτες μπορεί να μην έχουν υπόψη τους ότι συνθέτουν σε κάποιο μακάμ αλλά σε ήχο Πλ. Δ' στην επτάφωνη εκδοχή του.



Το μακάμ Γκερδανιέ στηρίζεται στο φθόγγο Νη' και η κλίμακά του είναι η μαλακή διατονική.¹³⁷ Συνήθως, η μελωδική γραμμή στις συνθέσεις εξελίσσεται στην υψηλή φωνητική περιοχή, γύρω από το φθόγγο Νη. Από τις ιδιαιτερότητες του μακάμ αξίζει να σημειωθεί ότι, όπως και σε όλους τους μαλακούς διατονικούς ήχους, ο φθόγγος Ζω αλλάζει την θέση του ανάλογα με την κίνηση της μελωδίας.

¹³⁶ Ozkan, ό.π., σ. 364-368.

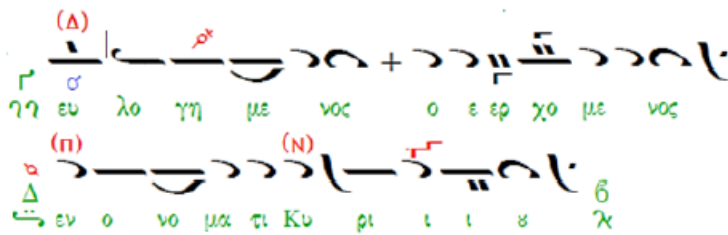
¹³⁷ Κηλτζανίδης, ό.π., σ. 151-152.

Το γεγονός ότι το μακάμ Γκερτανιέ γενικώς ακολουθεί το βασικό αυτό το κανόνα γίνεται ξεχωριστό από το μακάμ Μαχούρ, στο οποίο ο φθόγγος Ζω αποζητάει πάντα την οξυμένη θέση και το διάστημα Ζω'-Νη' να ισοδυναμεί με ημιτόνιο.

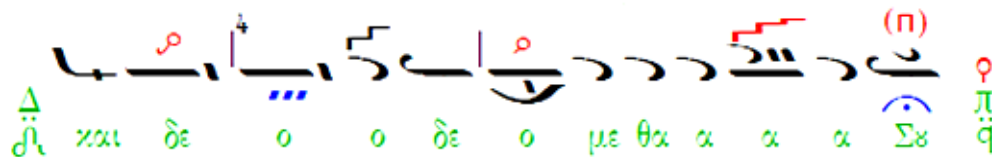
Είναι ενδιαφέρον ότι στα Λειτουργικά του Χ. Παπανικολάου ο ήχος ακολουθεί την δίφωνη εκδοχή του και η τελική κατάληξη πραγματοποιείται στο φθόγγο Βου', Π.χ. στο βιβλίο του ΠΑΝΑ, σ. 227-229 ή ΤΣΙΚΝΟΠΟΥΛΟΥ, σ. 95-96.

Η απλή δομή του μακάμ παρέχει τη δυνατότητα να διέρχεται εύκολα κι από άλλες τροπικές δομές.

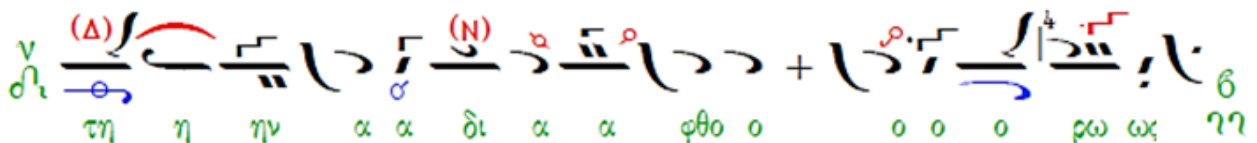
- Το μακάμ Γκερτανιέ συνεργάζεται με το Β' ήχο, δανειζόμενο από εκεί το μαλακό χρωματικό τετράχορδο Δι-Νη'. Αυτό το μαλακό χρώμα επιτρέπει στο μακάμ Γκερτανιέ να συγγενεύει με το μακάμ Σουζινάκ. Π.χ. στο βιβλίο ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ, σ. 229-230.



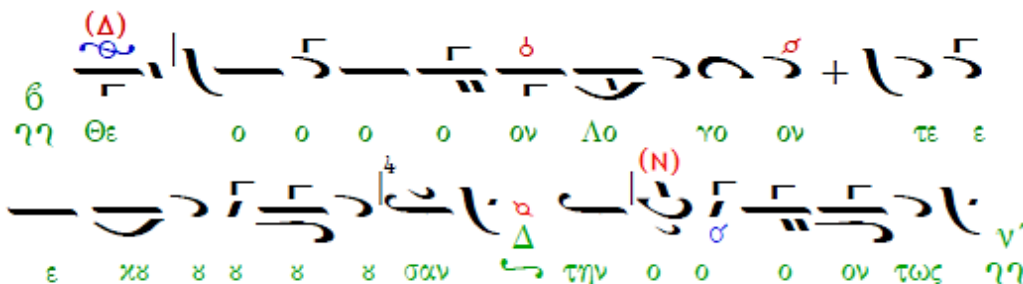
- Στην περίπτωση που ο φθόγγος Βου αλλοιώνεται με συνεχή ύφεση και το άνω τετράχορδο παραμένει χρωματικό είναι σαφής η συνεργασία του με το μακάμ Πιουσελίκ. Π.χ. στο βιβλίο ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ, σ. 229.



Στο ίδιο βιβλίο, σ. 230.



- Ως εναλλακτική πιθανότητα το τετράχορδο Δι-Νη' μπορεί να παρουσιάζει τη σκληρή χρωματική διαίρεση, συνεργαζόμενο με τέτοιο τρόπο με τον Πλ. του Β' ήχο (μακάμ Χιτζάζ). Π.χ. στο βιβλίο ΜΟΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ, σ. 230-231.

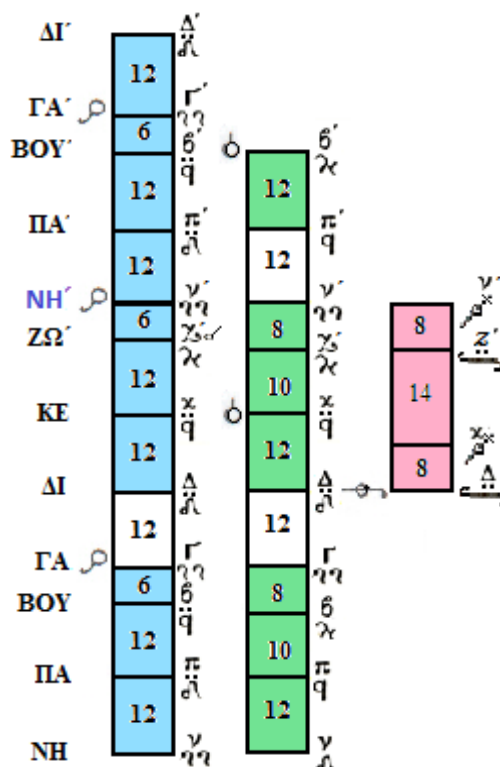


Παρόμοια τροπική δομή έχει το δημοτικό τραγούδι "Κάτω στον γυαλό". Βλ. Καράς Σ., *Θεωρητικόν*, τόμος Α', σ. 244.

4.7.2. ΗΧΟΣ ΠΛ. Δ΄ Μαχούρ

Ἦχος πλ. Δ΄¹³⁸ [γγ $\frac{\epsilon}{\rho}$]

Πληρωτικά	Πατέρα	Ἄξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ἦχος	Μακάμ
		+	Ανθίμου Αρχidiaκόνου	218	ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ "ΖΩΗ"	1936	Πλ. Δ΄ επτάφωνος	
	+			129-130	ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ	1968	Πλ. δ΄	+



Το μακάμ Μαχούρ¹³⁹ εμφανίζεται σε δύο συνθέσεις "Ἄξιόν εστιν" του Ανθίμου Αρχidiaκόνου και σε μία ανώνυμη σειρά Λειτουργικών όπου το όνομα του μακάμ αναφέρεται ρητά.

Το εν λόγω μακάμ φανερώνει μια ομοιότητα με το μακάμ Γκερδανιέ, επειδή βασίζεται στο φθόγγο Νη, έχει επτάφωνη προοπτική και καταγράφεται ως ήχος Πλ. Δ΄.¹⁴⁰ Όμως, η επικράτησή του στις μουσικές πηγές είναι πολύ περιορισμένη και δεν είναι τόσο δημοφιλής δομή σε σχέση με την ευρύτερη διάδοση του Γκερδανιέ. Η βασική δομή και των δύο συνίσταται από δύο διαζευγμένα τετράχορδα με διαζευκτικό τόνο Γα-Δι.¹⁴¹ Η διαφορά αυτών των τροπικών δομών είναι ότι το μακάμ Γκερδανιέ

¹³⁸ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, σ. 129.

¹³⁹ Ozkan, ό.π., σ. 192-193.

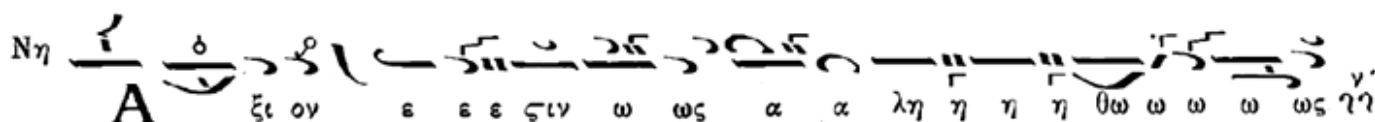
¹⁴⁰ Μαυροειδής, ό.π., σ. 221-223.

¹⁴¹ Κηλτζανίδης, ό.π., σ. 150-151.

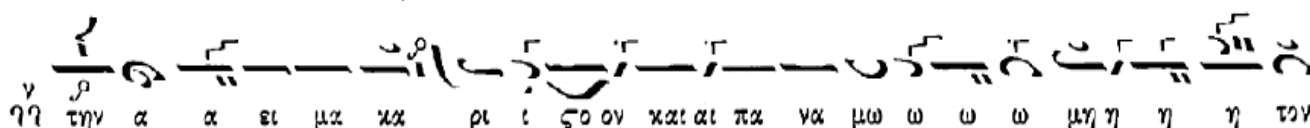
χρησιμοποιεί τη φυσική κλίμακα ενώ το Μαχούρ αποζητά τη σκληρή διαίρεση των τετραχόρδων (τόνος-τόνος-λείμμα). Το συμπέρασμα που εξάγεται είναι ότι θεωρητικά οι φθόγγοι Ζω και Βου πρέπει να είναι οξυμένοι σε σχέση με τη φυσική τους θέση¹⁴².

Στο παρακάτω παράδειγμα βλέπουμε τον τρόπο που η εναρμόνια φθορά, τοποθετημένη στους φθόγγους Νη' και Γα' τρέπει τα διαστήματα Ζω-Νη' και Βου'-Γα' σε ημιτόνια επηρεάζοντας την κλίμακα να αποτελεί το βασικό πυρήνα του μακάμ Μαχούρ.

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ "ΖΩΗ", σ. 218.

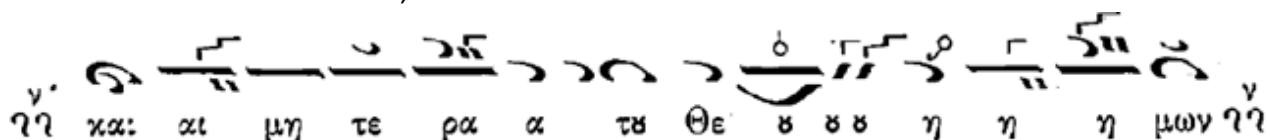


ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ "ΖΩΗ", σ. 218.

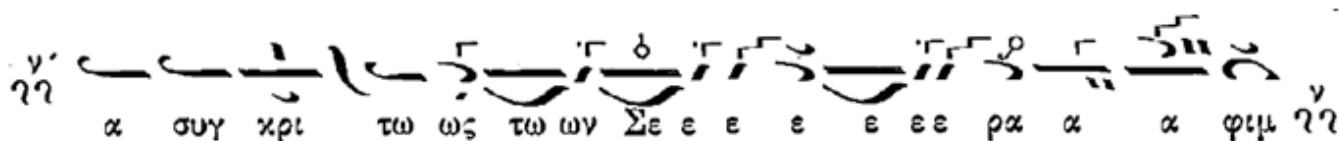


Σε μερικές φράσεις τονίζεται η συγγένεια του μακάμ με το Γκερδανιέ όπου η κλίμακα κάνει μετατροπία στο μαλακό διατονικό γένος και στην ουσιά οι δύο κλίμακες χρησιμοποιούνται παράλληλα.

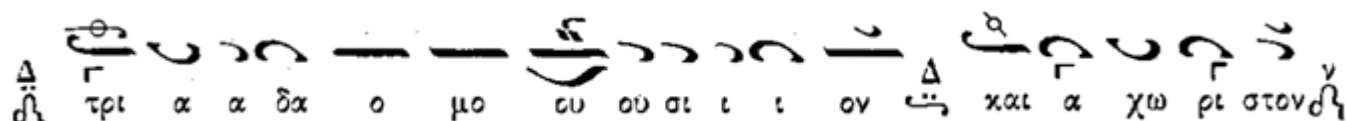
ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ "ΖΩΗ", σ. 218.



Ό.π.



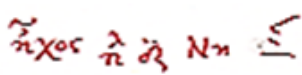
Επίσης, στο μακάμ Μαχούρ το τετράχορδο Δι'-Νη' έχει τη δυνατότητα να παίρνει την μαλακή χρωματική διαίρεση και να συνεργάζεται με τέτοιο τρόπο με το Β' ήχο. Σχετικό παράδειγμα απαντάται στο βιβλίο ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, σ. 129.



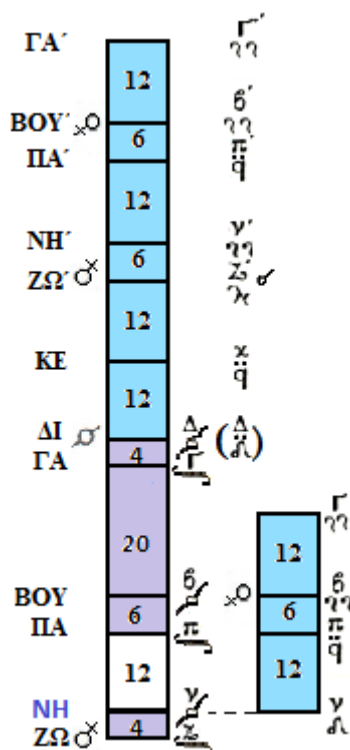
Αξίζει να παραβάλλουμε το άσμα "Ω μετοίκησης φρικώδης" που είναι γραμμένο στο μακάμ Μαχούρ. Βλ. σ.18 στο βιβλίο ΠΑΝΔΩΡΑ του Θ. Φωκαέως.

¹⁴² Aydemir Murat, *Turkish Music makam guide*, edited and translated by Erman Dirikcan, σ. 49-51.

4.7.3. ΗΧΟΣ ΠΛ. Δ' Μαχούρ Νιγκρίζ

143


Πληρωτικά	Πατέρα	Άξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ήχος	Μακάμ
		+	Ι. Αρβανίτη	103	ΑΡΒΑΝΙΤΗ		ΠΛ. Δ' επτάφωνος	+



Το μακάμ Μαχούρ Νιγκρίζ, όπως δηλώνει το όνομά του, υιοθετεί στοιχεία από δύο δημοφιλή στο ανατολικό κόσμο μακάμ, το Μαχούρ¹⁴⁴ και το Νιγκρίζ.¹⁴⁵ Από το Μαχούρ λαμβάνει το σκληρό διατονικό τετράχορδο Δι-Νη (τόνος-τόνος-λείμμα) και από το Νιγκρίζ το σκληρό χρωματικό τετράχορδο Πα-Δι με τον προσλαμβανόμενο Μείζονα τόνο από κάτω.¹⁴⁶ Έτσι, εμφανίζεται μία μεικτή κλίμακα με βάση το Νη, που συνδέει τη σκληρή χρωματική συμπεριφορά από το φθόγγο Δι και κάτω, και τη σκληρή διατονική από το Δι και πάνω.

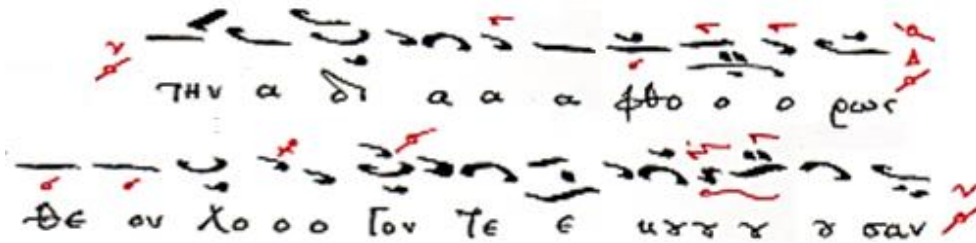
¹⁴³ ΑΡΒΑΝΙΤΗ, σ. 103.

¹⁴⁴ Βλ. κεφάλαιο για το Μαχούρ.

¹⁴⁵ Ozkan, ό.π., σ. 384-388.

¹⁴⁶ Μαυροειδής, ό.π., σ. 228-229.

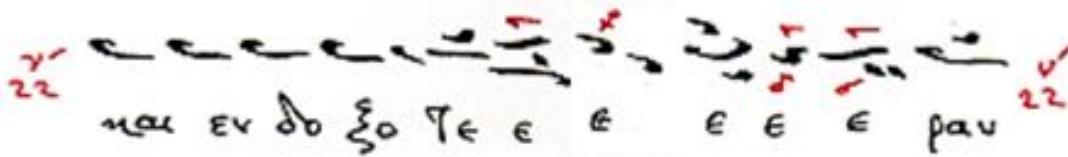
Το Μαχούρ Νιγκρίζ παρουσιάζεται σε ένα μόνο “Άξιόν εστιν” του Ι. Αρβανίτη, σύνθεση που δηλώνει ρητά το όνομα Μαχούρ Νιγκρίζ και στη βυζαντινή ορολογία καταγράφεται ως ήχος Πλ. του Δ’ επτάφωνος. Στο κομμάτι αυτό άριστα συνδέονται οι δύο μελικές συμπεριφορές του Μαχούρ και του Νιγκρίζ με τον τρόπο που περιγράφηκε.



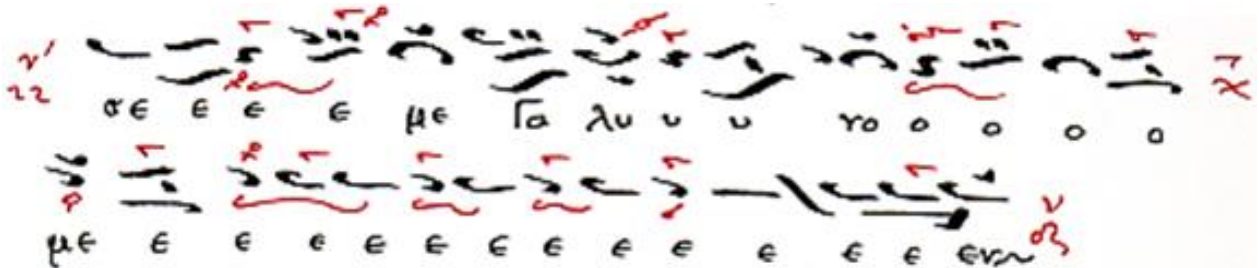
Η μελωδική κίνηση του μακάμ χαρακτηρίζεται από την υψηλή θέση του φθόγγου Ζω, δηλαδή το διάστημα Ζω-Νη να είναι 6 μόρια, φαινόμενο που ξεχωρίζει ακριβώς το μακάμ Μαχούρ από τα υπόλοιπα όμοια. Όμως, αυτό ισχύει μόνο κατά την ανάβαση, επειδή κατά την κατάβαση ο φθόγγος Ζω καταλαμβάνει τη χαμηλωμένη θέση όπως και στις άλλες διατονικές κλίμακες. Π.χ. σ. 103.



Στη σύνθεση που εξετάζουμε το μακάμ Μαχούρ Νιγκρίζ συνεργάζεται με το μακάμ Νεχαβέντ με τον τρόπο που ο φθόγγος Βου΄ της υψηλής περιοχής παίρνει την χαμηλωμένη θέση, δημιουργώντας την σκληρή διατονική διαίρεση στο τετράχορδο Νη΄-Γα΄ (12-6-12 μόρια). Π.χ.



Στην χαμηλή φωνητική περιοχή, επειδή ο φθόγγος Βου ήδη απέχει διάστημα λείμματος από το Πα, αλλοίωση δέχεται ο φθόγγος Γα, ο οποίος βρίσκεται στη φυσική του θέση αντί για την οξυμένη του σκληρού χρωματικού τετραχόρδου. Π.χ. βλ. την φράση “σε μεγαλύνομεν”.

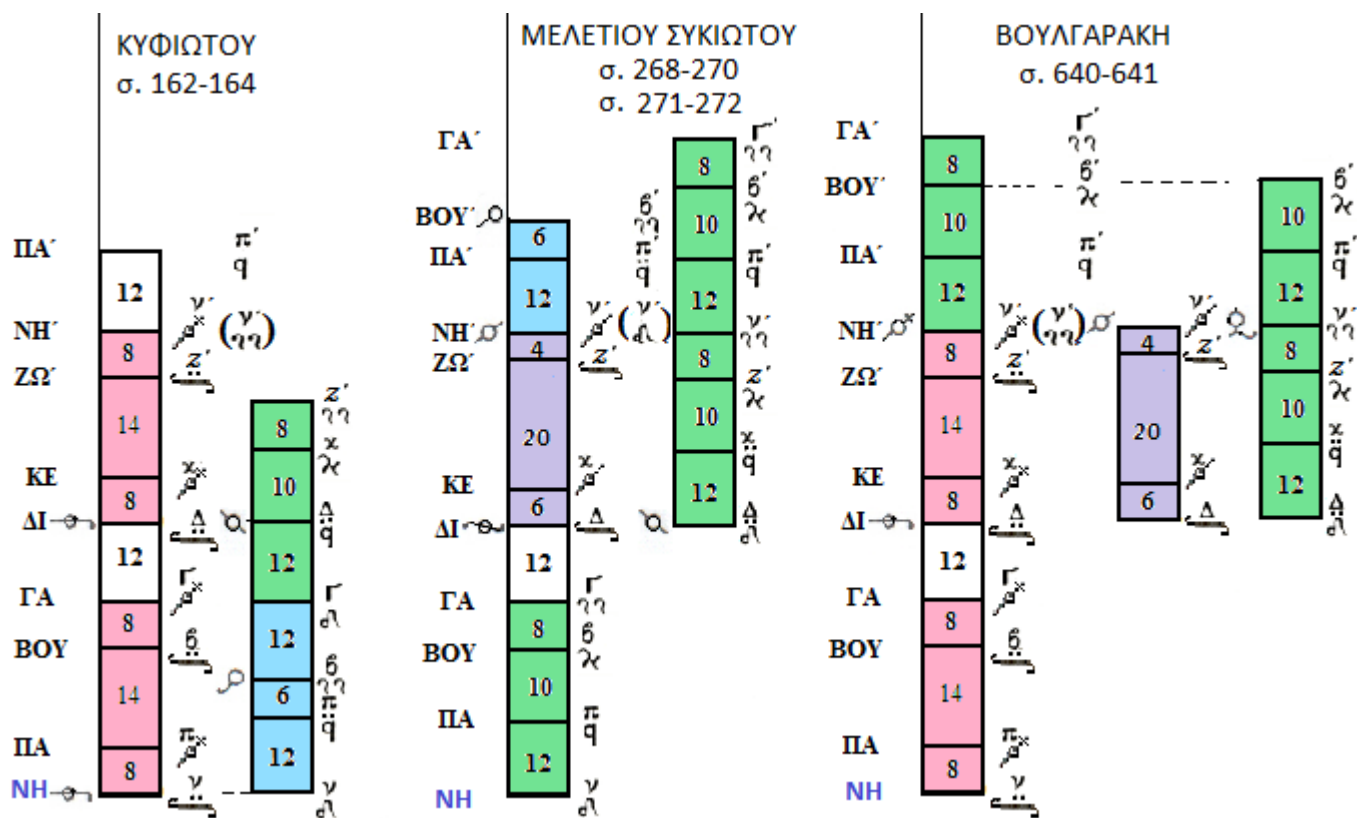


Παρόμοια τροπική δομή έχει το σχολικό τραγούδι “Τί να πρωτοθυμηθώ για σένα όμορφο χωριό”.

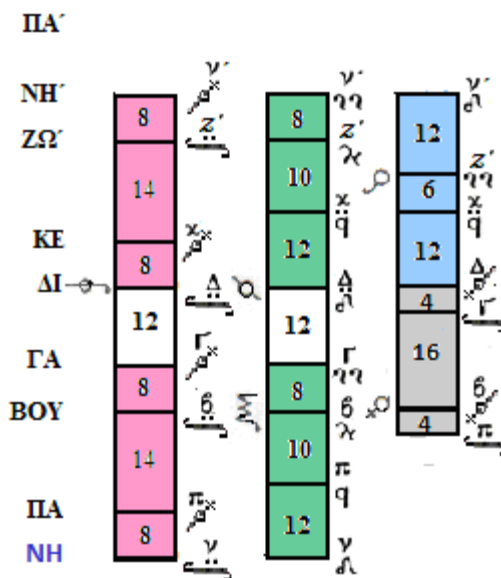
4.7.4. ΗΧΟΣ ΠΛ. Δ΄ Σουζινάκ

Ἦχος λ β γ Νη.¹⁴⁷

Πληρωτικά	Πατέρα	Ἀξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ἦχος	Μακάμ
		+	Βουλγαράκη	640-642	ΒΟΥΛΓΑΡΑΚΗ	1886	Πλ. Δ΄ φθορικός	+
		+		133-134	ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ	1968	Πλ. Δ΄ με β΄ χρωμ.	+
		+		268-270	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	1985	[Πλ. Δ΄] χρωματικόν με διατονικόν	
		+		271-272	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	1985	Πλ. Δ΄ τετρ. Χρώμ.	
		+	Θ. Λαμπρινίδου	162-164	ΚΥΦΙΩΤΟΥ	1901	Πλ. Δ΄ φθορικός	+



¹⁴⁷ ΒΟΥΛΓΑΡΑΚΗ, σ. 640.



Το μακάμ Σουζινάκ¹⁴⁸ βασίζεται στο φθόγγο Νη όπου και αναπτύσσεται η κλίμακά του, αποτελούμενη από δύο διαζευγμένα τετράχορδα, το μαλακό διατονικό από κάτω και το μαλακό χρωματικό από πάνω. Κατ' αυτόν τον τρόπο ουσιαστικά συνδέεται ο Πλ. Δ' με τον Β' ήχο, και δημιουργείται ένας μεικτός ήχος.¹⁴⁹

Π.χ. ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, σ. 133.



Το σύστημα που χρησιμοποιεί το μακάμ είναι το διαπασών, δηλαδή στην άνω οκτάβα τα διαστήματα επαναλαμβάνουν την σειρά τους όπως και στην κάτω, με μόνη διαφορά ότι το χαμηλό μαλακό διατονικό τετράχορδο έχει την δυνατότητα της σκληρής διατονικής διαίρεσης.¹⁵⁰

Το μακάμ Σουζινάκ, γνωστό ήδη από τη μλοποίηση της γνωστής Δοξολογίας του Γρηγορίου, δεν απαντάται σε καμία σειρά Λειτουργικών, αλλά παρουσιάζεται μέσω πέντε συνθέσεων του "Άξιόν εστί", το νωρίτερα χρονολογημένο κατά το 1886. Στις τέσσερεις από τις πέντε περιπτώσεις δηλώνεται ως ήχος Πλ. Δ' φθορικός ή Πλ. Δ' που συνδέεται με το χρωματικό τετράχορδο, δύο από τα οποία αναφέρουν ρητά

¹⁴⁸ Ozkan, ό.π., σ. 181-185.

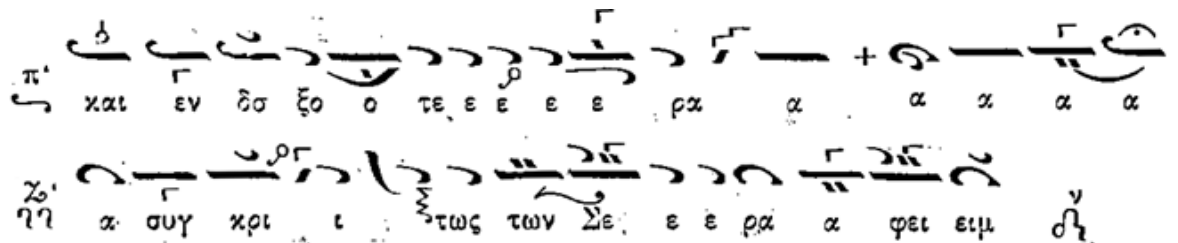
¹⁴⁹ Κηλτζανίδης, ό.π., σ. 164 και 181.

¹⁵⁰ Μαυροειδής, ό.π., σ. 220-221.

τα όνομα Σουζινάκ. Όμως, η χρήση της κλίμακας και η μελωδική εξέλιξη διαφοροποιούνται αρκετά. Γι αυτό αξίζει σχολιασμός για κάθε σύνθεση ξεχωριστά.

- Το “Άξιόν εστιν” του Θ. Λαμπρινίδου (βλ. βιβλίο ΚΥΦΙΩΤΟΥ σ. 162-164) εξελίσσεται στην μαλακή χρωματική κλίμακα του Β΄ ήχου σε πλήρη έκταση, με μοναδική εμφάνιση του Πλ. Δ΄ στην φράση “ασυγκρίτως των Σεραφείμ”.¹⁵¹ Μάλιστα αυτή η φράση έχει κατιούσα κίνηση και εμφανίζει τη σκληρή διατονική διαίρεση του τετράχορδου Νη-Γα (τόνος–λείμμα–τόνος) ή, αλλιώς λεγόμενο, τετράχορδο Πιουσελίκ.
- Η σύνθεση στο βιβλίο ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ αξιοποιεί παράλληλα δύο κλίμακες Β΄ ήχου και Πλ. του Δ΄ καθ’ όλη την έκταση της μελωδίας, όπου γίνονται συνέχεια μετατροπίες από τη μία στην άλλη. Δηλαδή, η προβλεπόμενη από τους θεωρητικούς για το μακάμ Σουζινάκ σύνδεση μαλακού διατονικού τετράχορδου από κάτω και μαλακού χρωματικού από πάνω δεν είναι φανερή σε αυτή την περίπτωση, επειδή και οι δύο κλίμακες χρησιμοποιούνται εξίσου σε όλη την έκτασή τους. Πέρα απ’ αυτό, το τετράχορδο Γα-Ζω΄ ύφεση εμφανίζει τη σκληρή διατονική διαίρεση (τόνος–τόνος–λείμμα).

βλ. ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, σ. 133.



Η ποικιλία των διάφορων μουσικών δομών συμπληρώνεται με χρήση του Ζυγού στη φράση “...την αδιαφθόρωσ...” της ίδιας σύνθεσης.



- Το “Άξιόν εστιν” το οποίο καταγράφεται στο βιβλίο ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ σ. 171-172 πλησιάζει προς την θεωρία. Η κλίμακα της σύνθεσης συνδυάζει τα διαζευγμένα τετράχορδα Νη-ΓΑ μαλακό διατονικό και Δι-Νη χρωματικό σε σκληρή διαίρεση, πράγμα το οποίο δεν περιγράφεται από τις θεωρητικές πηγές. Όμως, εάν λάβουμε υπόψη την σχετικότητα της μαλακής και της σκληρής διαίρεσης του τετραχόρδου, δηλαδή ότι “είναι δυνατόν να έχουμε [...] την ίδια μελική συμπεριφορά με σκληρά είτε με μαλακά διαστήματα”¹⁵² και ότι μια σειρά από σκληρές τροπικές δομές “παράγεται θεωρητικά από μαλακές δομές, με διαδοχικές επεμβάσεις”,¹⁵³ τότε αυτή η σύνθεση περισσότερο από τις άλλες πλησιάζει στη θεωρητική δομή του μακάμ Σουζινάκ στην πράξη. Η τελευταία φράση του κομματιού εκτελείται μαλακά διατονικά και δεν αποτελεί τίποτα περισσότερο από μία κατιούσα διαδοχική κίνηση μίας οκτάβας στην έκταση.

¹⁵¹ ΚΥΦΙΩΤΟΥ, σ. 163.

¹⁵² Μαυροειδής, ό.π., σ. 57.

¹⁵³ Ό.π.

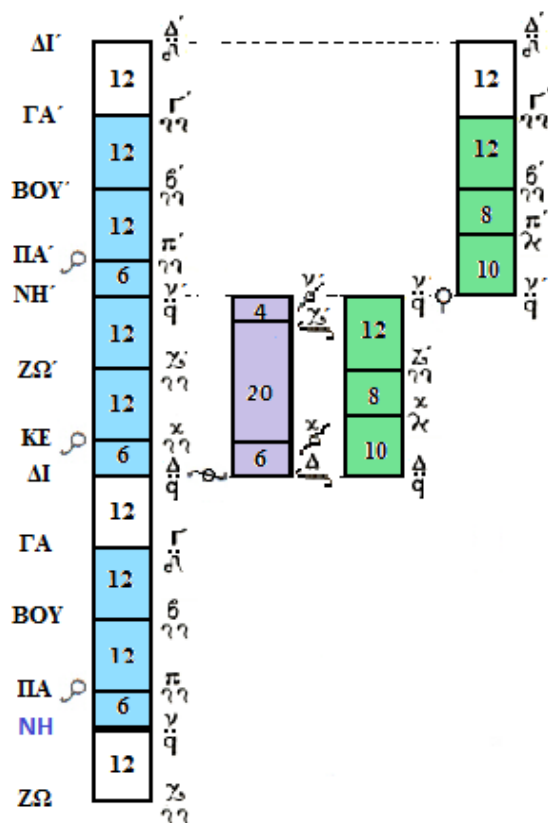
σκληρό χρωματικό από πάνω. Ο τίτλος του κομματιού αναφέρει το μακάμ Σεβκου Εβζά που προφανώς είναι λάθος, επειδή δεν παρουσιάζει κανένα δείγμα αυτής της αναφερόμενης τροπικής δομής, και τελικά καταλήγει στο φθόγγο Νη, πράγμα που αποδεικνύει ότι ο συνθέτης σκόπευε να καταγράψει την δομή του μακάμ Σουζινάκ, απλά μεταφέροντάς το έναν τόνο χαμηλότερα, όπως το δηλώνει στην αρχή.

Πάνω στο μακάμ Σουζινάκ βασίζεται το αστικό λαϊκό τραγούδι *“Καλογεράκι θα γενώ”*.

4.7.5. ΗΧΟΣ ΠΛ. Δ΄ Χιτζαζικιάρ Κιουρδί

Ἦχος $\lambda \pi \delta \lambda$ $\frac{\lambda}{\phi}$ Φθορικός¹⁵⁵

Πληρωτικά	Πατέρα	Ἀξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ἦχος	Μακάμ
+	+	+	Κων. Πρίγγου	237-245	ΣΤΑΝΙΤΣΑ	2014	Πλ. Δ΄ επτ. φθορικός	
+	+	+		148-152	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ	2013	Πλ. Δ΄ επτ. φθορικός	
+	+			237-243	ΧΙΩΤΟΥ	1973	Πλ. Δ΄ επτ. φθορικός	
	+	+		146-148	ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΥΨΕΛΗ	1983	Πλ. Δ΄ επτ. χρωμ.	+



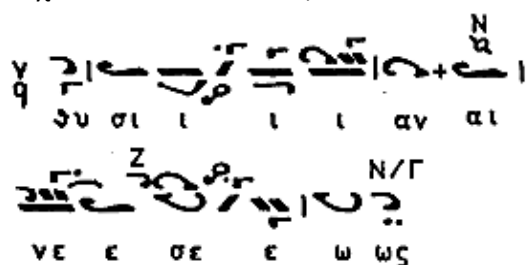
Το μακάμ Χιτζαζικιάρ Κιουρδί θεωρείται το μακάμ Κιουρδί κατά μετάθεση της βάσης ένα τόνο χαμηλότερα. Το μακάμ αυτό, διατηρώντας τη βασική δομή της κλίμακας του μακάμ Κιουρδί, παρουσιάζει μερικές διαφοροποιήσεις στα εναλλακτικά τετράχορδα και στη συμπεριφορά της μελωδίας.

Όπως και στο μακάμ Κιουρδί, η κλίμακα του μακάμ αποτελείται από όμοια σκληρά διατονικά τετράχορδα (λείμμα-τόνος-τόνος).¹⁵⁶ Το σύστημα που χρησιμοποιεί το μακάμ είναι το διαπασών. Για την καταγραφή της κλίμακας συχνά χρησιμοποιείται η συνεχής ύφεση στο Πα και Κε.

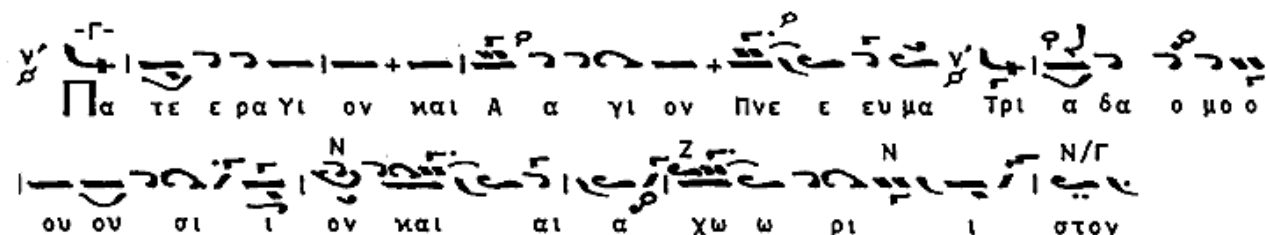
¹⁵⁵ ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ, σ. 148.

¹⁵⁶ Μαυροειδής, ό.π., σ. 225-227.

Π.Χ. ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΥΨΕΛΗ, σελ. 146.

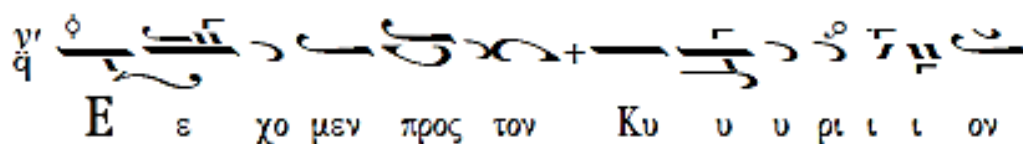


Η μετάπτωση του σκληρού διατονικού τετραχόρδου (6-12-12) σε σκληρό χρωματικό (6-20-4) είναι αρκετά συχνή. Αυτό γίνεται με ευκολία, απλά οξύνοντας την τρίτη βαθμίδα του τετραχόρδου. Τέτοιου είδους εναλλακτικό τετράχορδο Δι-Νη συναντάμε για παράδειγμα στη ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΥΨΕΛΗ, σελ. 146.



Το μαλακό διατονικό άκουσμα μπορεί να εμφανιστεί:

- στην υψηλή φωνητική περιοχή
ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ, σ. 150.



- στο τετράχορδο Δι-Νη', όπου η φθορά του Κε τοποθετημένη στο φθόγγο Δι αποζητά το "φυσικό" Κε κατά την ανάβαση της μελωδίας και το χαμηλωμένο Κε κατά την κατάβαση.
ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΥΨΕΛΗ, σελ. 146

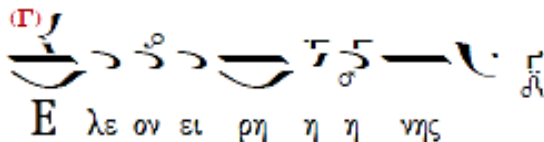
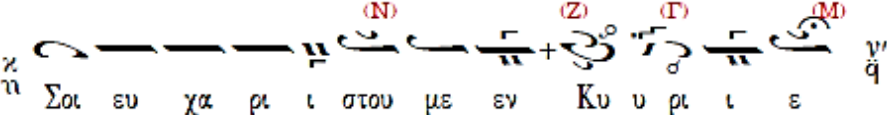
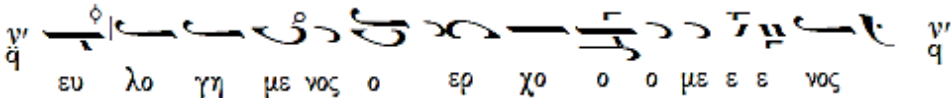


Για το μακάμ Χιτζαζικιάρ Κιουρδί στα Λειτουργικά υπάρχουν δύο παραδείγματα, ένα από τα οποία του Πρίγγου με μικροδιαφοροποιήσεις, σε τρεις διαφορετικές εκδόσεις. Σε όλες τις τρεις εκδόσεις

ο ήχος της σύνθεσης αναφέρεται ως Πλ. Δ' φθορικός "επτάφωνος" με αρχική μαρτυρία .

Στη δεύτερη σύνθεση ο ήχος σημειώνεται ως Πλ. Δ' χρωματικός και φέρει την αρχική μαρτυρία . Ενδιαφέρον είναι ότι σε αυτή την περίπτωση αναφέρεται ρητά το όνομα του μακάμ, τονίζοντας το τετράχορδο Κιουρδί ως βασικό υλικό της κλίμακας ενώ το χρωματικό τετράχορδο Δι-Νη' κυριαρχεί στη σύνθεση σε αντίθεση με το εναλλακτικό σκληρό διατονικό τετράχορδο.

Στις πηγές που εξετάζουμε παρατηρούμε τις παρακάτω μελωδικές έλξεις που χαρακτηρίζουν το μακάμ ως εξής:

Βου προς το Γα	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ, σ. 149  Ε λε ον ει ρη η η νης
Κε προς το Ζω	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ, σ. 151  Σοι ευ χα ρι ι στου με εν Κυ υ ρι ι ε
Γα΄ προς το Βου΄	ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ, σ. 150  ευ λο γη με νος ο ερ χο ο ο με ε ε νος

Πάνω στο μακάμ Χιτζαζκιάρ Κιουρδί βασίζεται το Σμυρναϊκό λαϊκό τραγούδι “Σαν της Σμύρνης το γιαγκίνι”.

4.8. Ιδιαίτερες περιπτώσεις

Έπειτα από την εκτενή παρουσίαση τροπικών δομών που αντιστοιχούν σε συγκεκριμένα μακάμια αξίζει να αφιερώσουμε ένα υποκεφάλαιο που αφορά ορισμένες ιδιαίτερες περιπτώσεις. Δηλαδή, θα ασχοληθούμε με μουσικές δομές οι οποίες δεν αντιστοιχούν σε κάποιο γνωστό αραβοπερσικό μακάμ, αλλά παρόλα αυτά έχουν ενδιαφέρον διότι αποτελούν δείγματα ανατολικής επιρροής.

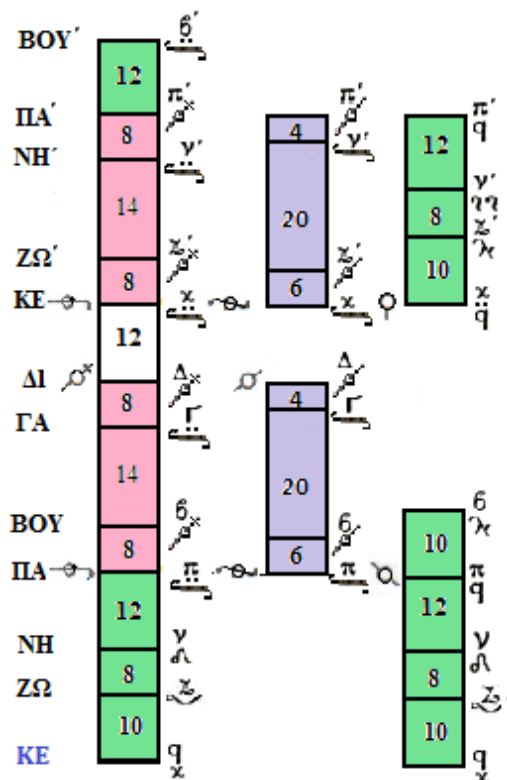
1

Πληρωτικά	Πατέρα	Αξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ήχος
		+		261-262	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	1985	Βαρύς

Το σύντομο “Αξιόν εστιν” που βρίσκουμε στην σ. 261-262 στο βιβλίο ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ είναι ενδιαφέρον, επειδή η μελωδία του συνδυάζει τα βασικά χαρακτηριστικά τριών μακαμιών: Φεραχνάκ, Πεστενιγκιάρ και Εβίτζ Αράκ. Η σύνθεση είναι καταγεγραμμένη σε Βαρύ ήχο εκ του φυσικό Ζω, όμως στις διάφορες φράσεις παρουσιάζει διαφορετική μελική συμπεριφορά, αλλάζοντας τη διαστηματική δομή των κλιμάκων, Δεσποζόντων φθόγγων και έλξεων. Υπενθυμίζουμε ότι τα μακάμ Φεραχνάκ, Πεστενιγκιάρ και Εβίτζ Αράκ είναι παρακλάδια του Βαρέος ήχου (Αράκ), και γι αυτό η επιλογή του συνθέτη δεν βρίσκεται σε αντίθεση με την θεωρία. Ας εξετάσουμε τη χρήση των εν λόγω μακάμ στα ακόλουθα παραδείγματα:

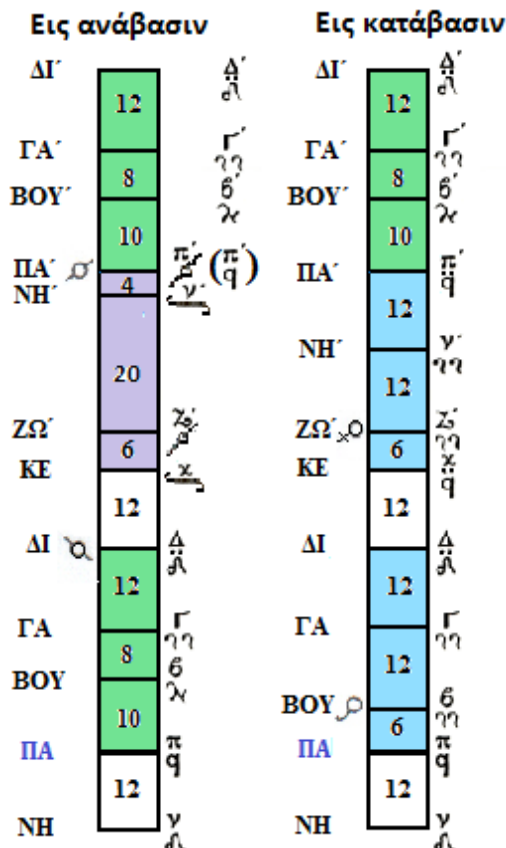
Η γραμμή του Φεραχνάκ (Δι ο Δεσπόζων φθόγγος, ο οποίος έλκει προς την πλευρά του το φθόγγο Γα).	
Η γραμμή του Πεστενιγκιάρ (ο φθόγγος Γα ως Δεσπόζων, ο οποίος έλκει προς την πλευρά του το φθόγγο Δι).	
Η γραμμή του Εβίτζ Αράκ (τετράχορδο Ζω-Βου μαλακό χρωματικό).	

Πληρωτικά	Πατέρα	Άξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ήχος
+	+	+		209-215	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	1985	Πλ . α΄ εκ του κάτω Κε χρωμ.



Τα Λειτουργικά σ. 209-215 στο βιβλίο ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ είναι ιδιαίτερη περίπτωση, επειδή το μέλος ακολουθεί μια τροπική δομή, η οποία πλησιάζει στο μακάμ Καρτσιγιάρ κατά μετάθεση της βάσης μίας τέταρτης κάτω. Το μαλακό διατονικό τετράχορδο Κε-Πα συνδέεται με το χρωματικό τετράχορδο Πα-Δι, εμφανιζόμενο στις δύο εκδοχές του. Στην υψηλή φωνητική περιοχή το τετράχορδο Κε-Πα απαντάται με τρεις διαφορετικές παραλλαγές, όπως το βλέπουμε στο σχήμα. Η σύνθεση καταγράφεται σε ήχο Πλ. Α΄ εκ του κάτω Κε με την σημείωση 'χρωματικό', και στην ουσία προκύπτει ένας μεικτός ήχος που δεν έχει ακριβή αντιστοιχία στην βυζαντινή μουσική παράδοση.

Πληρωτικά	Πατέρα	Αξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ήχος
		+		216-218	ΓΕΩΡΓΑΚΟΠΟΥΛΟΥ	2004	Πλ. Α' επτ. χρωματικός

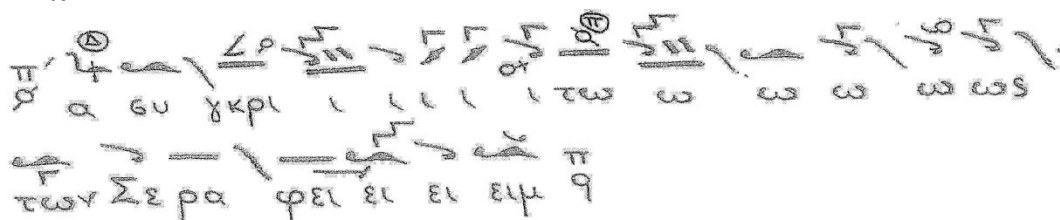


Το "Αξιόν εστιν" που βρίσκεται στις σ. 216-218 του βιβλίου ΓΕΩΡΓΑΚΟΠΟΥΛΟΥ είναι γραμμένο στον ήχο Πλ. Α' εκ του Πα επτάφωνο φθορικό. Η κλίμακά του μέλους βασίζεται στο φθόγγο Πα και κινείται μέσα σε δύο διαζευγμένα τετράχορδα, το μαλακό διατονικό από κάτω και το σκληρό χρωματικό από πάνω (βλ. το σχήμα). Η εξεταζόμενη τροπική συμπεριφορά δεν κατατάσσεται εύκολα σε γνωστά μακάμ για τους εξής λόγους:

- Η τοποθέτηση των τετραχόρδων και η διαίρεση τους θυμίζει το μακάμ Καρτσιγάρ, όμως αυτό απαιτεί συνημμένα τετράχορδα, ενώ η εξεταζόμενη σύνθεση διαθέτει διαζευκτικό τόνο μεταξύ των τετραχόρδων.
- Ομοιάζει με το μακάμ Μουχαγέρ λόγω της κίνησης του μέλους στην πάνω φωνητική περιοχή γύρω από το φθόγγο Πα (Μουχαγέρ), όμως η δομή του Μουχαγέρ δεν έχει το χρωματικό τετράχορδο Κε-Πα.

Στην κίνηση προς τα κάτω η σύνθεση παρουσιάζει τους φθόγγους Ζω' και Βου χαμηλωμένους. Ο πρώτος δημιουργείται ως έλξη του Ζω' στις κατιούσες κινήσεις, χαρακτηριστικό φαινόμενο της μαλακής διατονικής κλίμακας, ενώ ο δεύτερος παρουσιάζει την εναρμόνια φθορά. Ως αποτέλεσμα το άκουσμα αυτών των φράσεων υπενθυμίζει το μακάμ Κιουρδί.

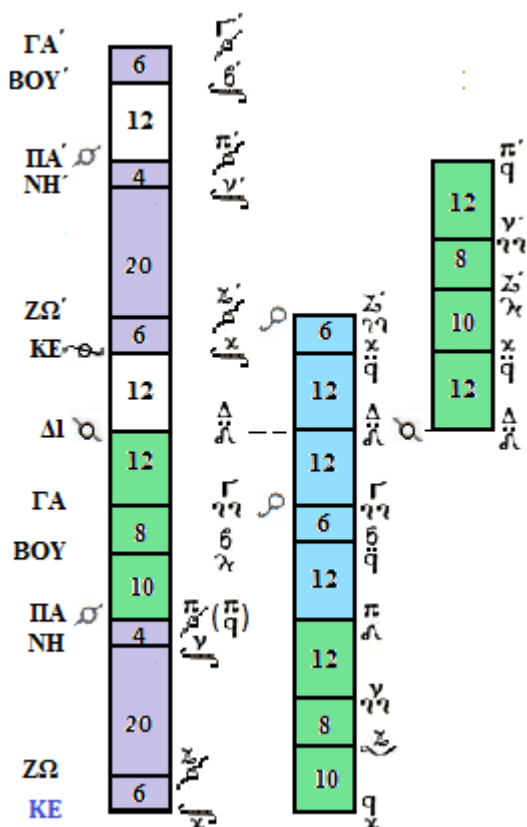
Π.χ. σ. 217.



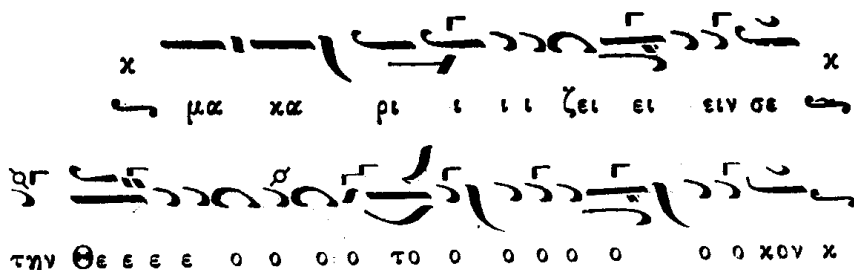
- Επιπλέον, η μελωδία παρουσιάζει κι άλλες μελωδικές έλξεις.

Νη προς Πα και Πα προς Βου.	Π.χ. σ 216
Γα προς Δι.	Π. χ. σ. 216
Άνω Βου' προς άνω Πα'.	Π.χ. σ. 216

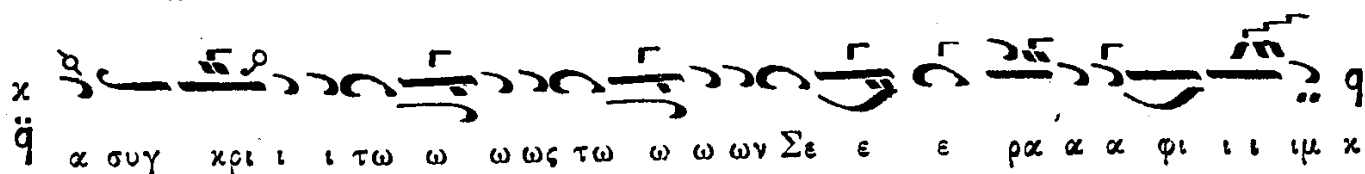
Πληρωτικά	Πατέρα	Άξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ήχος
		+		177-178	ΚΟΣΜΑ ΜΑΔΥΤΙΝΟΥ		Πλ. Α' εκ του κάτω Κε



Η σύνθεση “Άξιόν εστιν” του Κοσμά Μαδυτινού είναι γραμμένη σε ήχο Πλ. Α’ και παίρνει ως βάση το κάτω Κε. Η κλίμακα του μέλους αποτελείται από το σκληρό χρωματικό τετράχορδο Κε-Πα, το οποίο συνδέεται με το μαλακό διατονικό Πα-Δι. Η οκτάβα συμπληρώνεται με τον προσλαμβανόμενο Μείζονα τόνο και το σκληρό χρώμα εμφανίζεται ξανά στην υψηλή φωνητική περιοχή. Όπως και στις άλλες περιπτώσεις, η χαμηλή τοποθέτηση της βάσης δίνει τη δυνατότητα στο μέλος να εξελίσσεται επί το οξύ και να αποκτά διευρυμένη έκταση. Η δομή της κλίμακας γίνεται αντιληπτή στο παρακάτω παράδειγμα: Π.χ.

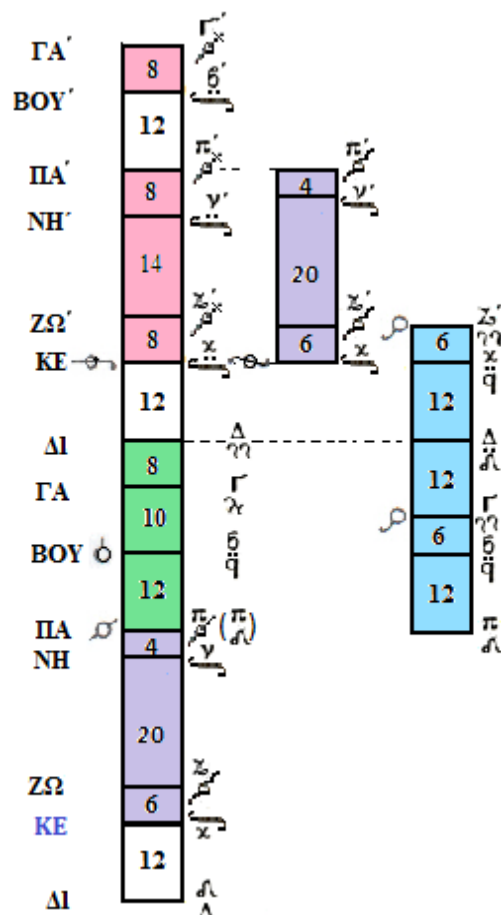


Ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός ότι από τις λέξεις “Θεόν Λόγον” και μέχρι την τελική κατάληξη η σύνθεση ακούγεται διατονικά και γενικότερα οι κατιούσες κινήσεις της μελωδίας συχνά γίνονται διατονικά. Π.χ.



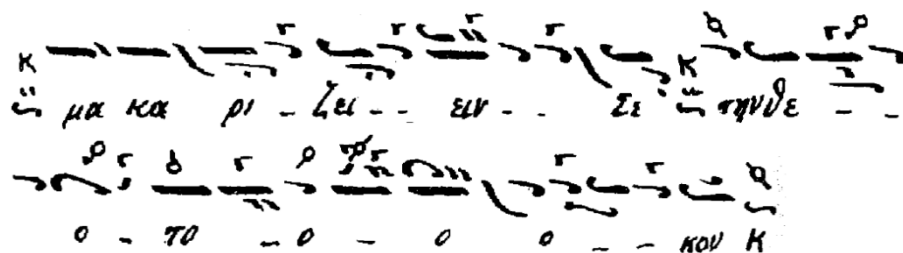
5

Πληρωτικά	Πατέρα	Αξιόν εστιν	Συνθέτης	Σελίδες	Βιβλίο	Έτος	Ήχος
		+		215-218	ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ	1985	Πλ. Α' εκ του κάτω Κε χρωμ.

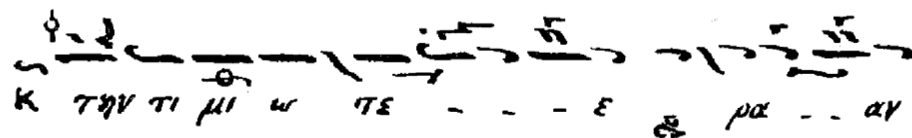


Η σύνθεση που βρίσκεται στις σελίδες 215-216 στο βιβλίο ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΣΥΚΙΩΤΟΥ παίρνει ως βάση το φθόγγο Κε και η κλίμακά του αποτελείται από δύο συνημμένα τετράχορδα, το σκληρό χρωματικό από κάτω και το μαλακό διατονικό από πάνω. Ως προς τη δομή, το μακάμ θυμίζει το Χουμαϊούν κατά μετάθεση μίας τέταρτης χαμηλότερα.

Π.χ.



Το μακάμ χρησιμοποιεί το σύστημα διαπασών και το χρωματικό τετράχορδο Κε-Πα επαναλαμβανόμενο μία οκτάβα υψηλότερα, και στις δύο παραλλαγές του, τη μαλακή και τη σκληρή χρωματική. Π.χ.



5. ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΥ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο σκοπός της παρούσας μελέτης ήταν η αναζήτηση των Λειτουργικών στις έντυπες εκδόσεις, η μελέτη για την εξέλιξη της μελοποιίας τους, η συγκέντρωση αυτών που βασίζονται στα μακάμ της ανατολίτικης μουσικής, η τροπική ανάλυση κατά ομάδες ή ιδιαίτερες περιπτώσεις και η εξαγωγή συμπερασμάτων γύρω από αυτά τα ζητήματα.

Είναι γνωστό ότι πριν την αλλαγή σημειογραφίας το ΙΘ΄ αιώνα δεν διασώζονται άλλοι ύμνοι Λειτουργικών στη χειρόγραφη παράδοση, πέρα από την σύνθεση του Ιάκωβου Πρωτοψάλτου γραμμένη σε Β΄ ήχο.¹⁵⁷ Το εν λόγω είδος είχε χώρο για επεξεργασία, κάτι που άνοιξε το δρόμο προς αυτήν την κατεύθυνση. Πιο συγκεκριμένα, υπήρξε μια τάση επανάληψης των παλαιών προτύπων των Λειτουργικών για τη διατήρηση του καθαρά εκκλησιαστικού ύφους. Αυτή η τάση έρχεται σε πλήρη αντιπαράθεση με την προσπάθεια του Ιωάννη Σακελλαρίδη, σε διδακτικό και εκδοτικό επίπεδο, για στροφή της συνθετικής παραγωγής προς το ευρωπαϊκό ύφος, εναρμονίζοντας ακόμα και Λειτουργικά και καταγράφοντάς τα σε δυτική σημειογραφία.¹⁵⁸ Μια ακόμα κατεύθυνση υπήρξε η αντίδραση προς τον προαναφερόμενο συγκερασμό της εκκλησιαστικής με την ευρωπαϊκή μουσική. Εξαιτίας αυτής της αντιπαλότητας δημιουργήθηκαν μελοποιήσεις βασισμένες στις ανατολικές τροπικές δομές.¹⁵⁹

Στο εξεταζόμενο υλικό η χρήση των μακαμιών υπήρξε αρκετά διαδεδομένη. Στο σύνολο των πηγών από τις 1140 συνθέσεις Λειτουργικών που βρίσκουμε στις έντυπες συλλογές οι 346 είναι γραμμένες πάνω σε κάποιο ευδιάκριτο μακάμ (30,3 %). Το όνομα του μακάμ αναφέρεται ρητά στις συνθέσεις σε 30 περιπτώσεις. Το γεγονός της ρητής αναφοράς υπογραμμίζει ότι οι άνθρωποι της εποχής ήταν γνώστες της ορολογίας αυτής ως μέρος του πολιτισμού τους.

Οι δύο κόσμοι, Ελλάδας και ανατολής, βρίσκονταν σε συνεχή αλληλεπίδραση και ως εκ τούτου τα μέλη βασίστηκαν σε μακάμια σε τέτοιο βαθμό. Η διάδοση αυτή φανερώνει το αμείωτο ενδιαφέρον και την αναζήτηση των ανατολικών τροπικών δομών από τους ψάλτες και γενικότερα από το ορθόδοξο ελληνικό κοινό. Ακόμα και το ίδιο άτομο θα μπορούσε να είναι φορέας και των δύο παραδόσεων. Άλλωστε, το ανατολικό πολιτισμικό μουσικό περιβάλλον που έδρασαν ήταν και δικό τους κτήμα. Οι ψάλτες πάντα εκτιμούσαν την αραβοπερσική μουσική, καθώς είναι συγγενής με την εκκλησιαστική ως προς την τροπικότητα, την ηχολογία και την θεωρητική αντίληψη. Είναι γνωστό ότι η εκκλησία εφιστούσε την τήρηση του σεμνού ψαλτικού ύφους, αφού αρκετοί ψάλτες παρεκτρέπονταν σε εξωεκκλησιαστική ανάπτυξη του μέλους, ψάλλοντας “αμανέδες”.¹⁶⁰ Η διπλή ιδιότητα του ψάλτη και του τραγουδιστή εξωτερικών μελών αποδεικνύει ότι το ίδιο πρόσωπο μπορεί να συγκεράσει δύο παραδόσεις που, τουλάχιστον στον τομέα της μουσικής, έχουν σημεία συνάντησης.¹⁶¹

Ωστόσο, είναι κάπως δυσδιάκριτα τα όρια στην ανατολίτικη και στην βυζαντινή σκέψη όσον αφορά την τροπική δομή μιας σύνθεσης, καθώς οι μελουργοί δεν είναι πάντα σίγουρο εάν είχαν ως πρότυπο μια ανατολική τροπική δομή ή κάποια υποκατηγορία βυζαντινών ήχων. Αυτό αφορά μακάμια που αντιστοιχούν επακριβώς σε ήχους στην επτάφωνη ή τετράφωνή τους εκδοχή, όπως π.χ. το Μουχαγιέρ,

¹⁵⁷ Στρουμπάκης, σ. 3.

¹⁵⁸ *Ο.π.*, σ.12.

¹⁵⁹ *Ο.π.*, σ.13.

¹⁶⁰ Αποστολόπουλος, *ό.π.*, σελ.33.

¹⁶¹ Αλυγιζάκης Α., *Η οκταηχία στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία*, σ. 213.

το Εβίτζ, το Χουσεϊνί κ.τ.λ. Περισσότερη σιγουριά για το σκεπτικό του συνθέτη έχουμε εάν τουλάχιστον σε μία έκδοση αναφέρεται ρητά το μακάμ. Τότε υποψιαζόμαστε ότι όντως η σύνθεση είχε το μακάμ ως πρότυπο. Κατ' επέκταση, ο συνθέτης θα μπορούσε να έχει στο νου του και συγκεκριμένη ανατολίτικη σύνθεση πάνω στο εκάστοτε μακάμ.

Χρονολογική εμφάνιση των μακαμιών:

Στον παρακάτω πίνακα παρακολουθούμε τις εμφανίσεις λειτουργικών ανά μακάμ σε χρονολογική σειρά.

1834	Ατζέμ Ασηράν
1850	Εβίτζ
1850	Ατζέμ
1850	Χουσεϊνί
1886	Σουζινάκ
1897	Χιτζαζκιάρ
1901	Πιουσελίκ
1906	Χιουζάμ
1906	Γκερδανιέ
1930	Σέφκου Εβσά
1930	Χουσεϊνί Ασηράν
1930	Καρτζιγάρ
1933	Μουχαγέρ
1936	Μαχούρ
1968	Κιουρδί
1968	Νισαπούρ
1968	Μουσταχάρ
1973	Ραχάτ αλ Αρουάχ
1973	Σεμπά
1973	Χιτζαζκιάρ Κιουρδί
1973	Χουμαγιούν
1973	Πεστενιγκιάρ
1973	Χησάρ
1982	Φεραχνάκ
1985	Ζιργκιουλέ Χιτζάζ
1985	Εβίτζ Αράκ

Κατά τον ΙΘ΄ αιώνα εμφανίζονται μακάμια τα οποία έχουν ακριβή αντιστοίχιση με την βυζαντινή μουσική. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το Σουζινάκ που εμφανίστηκε το έτος 1886, στο βιβλίο του ΒΟΥΛΓΑΡΑΚΗ όπου μάλιστα έχει και ρητή αναφορά, δηλώνοντας τη μίξη του ήχου Πλ. του Δ΄ με τον Β΄.¹⁶² Ας μην ξεχνάμε πως στα θεωρητικά συγγράμματα του Στεφάνου Λαμπαδαρίου και του Κηλτζανίδη υπήρχαν ολόκληρες σειρές με περιγραφές των μακαμιών και μάλιστα το μελοποιημένο ποίημα του Γιάγκου Καρατζά *“Μούσα άραγε τι τρόπος...”* που διέρχονταν τα μακάμια με μουσικά παραδείγματα.¹⁶³

¹⁶⁴ Πολλοί ψάλτες πιθανότατα μάθαιναν τις μελωδίες των παραδειγμάτων και έπαιρναν πρότυπα για να

¹⁶² Η συγκεκριμένη σύνθεση του Βουλγαράκη βρίσκεται στις σ. 640-642 του βιβλίου του ίδιου και περιγράφεται λεπτομερώς στο σχετικό κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

¹⁶³ Κηλτζανίδης Π., ο.π., σ. 166-199.

¹⁶⁴ Στέφανος Δομέστικος *“Ερμηνεία της εξωτερικής μουσικής ...”*, σ. 54-80.

δημιουργήσουν συνθέσεις σε σχετικές τροπικές δομές. Επίσης πρέπει να τονιστεί το γεγονός πως το μεγάλο μουσικό κέντρο εξακολουθεί να είναι η Κωνσταντινούπολη με τη γνωστή πολιτική και πολιτιστική κατάσταση του ΙΘ΄ αι.

Όμως, η πρώτη έντυπη καταγραφή των Λειτουργικών βασισμένων σε μακάμ της ανατολικής μουσικής χρονολογείται λίγο νωρίτερα, το έτος 1882. Είναι τα Λειτουργικά γραμμένα σε Πιουσελίκ του Βασιλείου Νικολαΐδη Ζαγκλιβερινού, που εκδόθηκαν στη Θεσσαλονίκη στο βιβλίο η *Καλλικέλαδος Αηδών* από τον ίδιο.¹⁶⁵

Από το πρώτο μισό του Κ΄ αιώνα συναντάμε πιο ιδιαίτερες και εξεζητημένες τροπικές δομές, όπως το Σεφκού Εβσά, το Καρτσιγάρ, το Κιουρδί κ.ά. Κατά πάσα πιθανότητα οι συνθέτες των κομματιών ήδη γνώριζαν την δομή του μακάμ ως πηγή έμπνευσης των μουσικών ιδεών τους.

Αξίζει να σημειωθεί ότι είναι προφανές πως οι συνθέσεις βασισμένες σε μακάμ Λειτουργικών ψαλλόταν πολύ πριν την τυπωμένη έκδοσή τους. Σε αυτήν την περίοδο επανεκδίδονται και ήδη υπάρχουσες παλαιότερες συνθέσεις.

Το δεύτερο μισό του Κ΄ αιώνα είναι πλούσιο σε πολύ ιδιαίτερες δομές, όπως το Χιτζαζκιάρ Κιουρδί, το Φεραχνάκ, το Ζιργκιουλέ Χιτζάζ κ.ά.

Αντιλαμβανόμαστε ότι το φαινόμενο της μελοποίησης των Λειτουργικών ύμνων σε κάποιο μακάμ έγινε αρκετά διαδεδομένο και έλαβε διάσταση. Αμέσως μετά από την ωρίμανση της πολυηχίας των Λειτουργικών το μουσικό ύφος στράφηκε προς την Ανατολική μουσική παράδοση.

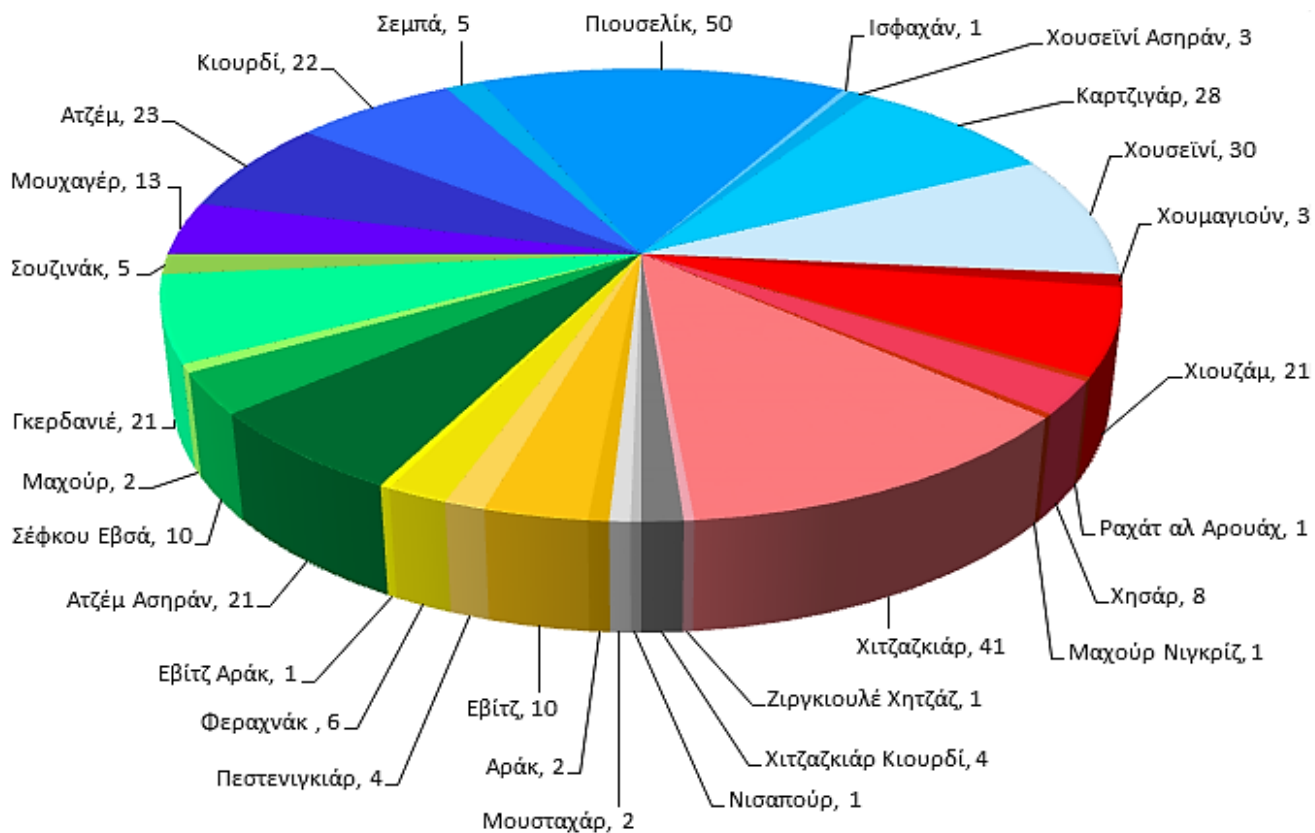
Τροπικές επιλογές:

Εξίσου ενδιαφέρον είναι το ζήτημα της ηχολογίας. Στον επόμενο πίνακα απεικονίζονται τα μακάμια που επιλέγονται συχνότερα για τη μελοποίηση των Λειτουργικών. Στην μελέτη αυτή βρέθηκαν συνολικά 34 διαφορετικές τροπικές δομές, από τις οποίες οι 5 είναι ιδιαίτερες αφού δεν αντιστοιχούν σε κάποιο γνωστό μακάμ από τα ευρέως διαδεδομένα.

Στον παρακάτω πίνακα με μπλε αποχρώσεις απεικονίζεται το ποσοστό των κομματιών, γραμμένων σε μακάμια που σχετίζονται με την οικογένεια των πρώτων ήχων, με κόκκινες αποχρώσεις σε χρωματικούς ήχους Β΄ και Πλ. Β΄, με κίτρινες σε Λέγετο και Βαρύ μαλακό διατονικό, και πράσινες σε Πλ. Δ΄ και Δ΄. Καταλαβαίνουμε ότι αυτή η διάταξη είναι σχετική επειδή κάποιο μακάμ, όπως το Καρτσιγάρ, μπορεί να αποτελεί περίπτωση μεικτού ήχου, άρα να υπάρχει αμηχανία στην κατάταξή του.

Είναι διακριτό ότι οι τροπικές δομές υπάρχουν κατά πλειονότητα στους πρώτους ήχους, όμως όλοι οι ήχοι παρουσιάζονται αρκετά. Ελλείπει μόνο ο Γ΄ ήχος που πλησιάζει το άκουσμα ευρωπαϊκού ματζόρε και γι αυτό δεν μας εκπλήσσει ότι δεν βρίσκει αντιστοίχιση στα μακάμια, ούτε στο κατά παράδοσιν αντίστοιχο Τζαργκιάχ. Η στατιστική είναι επίσης αναμενόμενη, επειδή η κυριαρχία των πρώτων ήχων και η μειοψηφία των χρωματικών είναι κάτι συνηθισμένο στη βυζαντινή μελοποιία.

¹⁶⁵ Στρουμπάκης, ό.π., σ. 13.

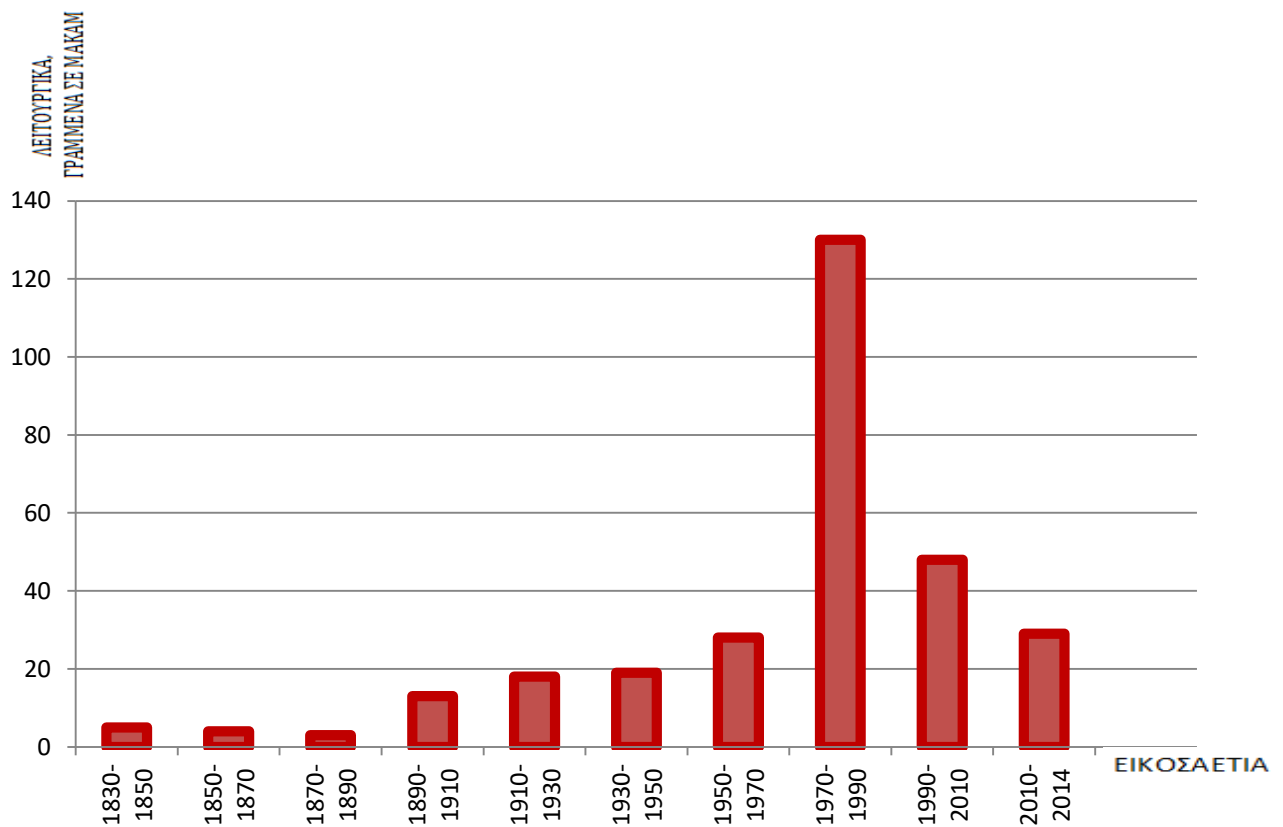


Συνθέτες:

Οι περισσότερες συνθέσεις είναι επώνυμες δημιουργίες και συγκεκριμένα 159 (που επαναλαμβάνονται σε διάφορες εκδόσεις), αλλά κάποιες συνθέσεις καταγράφονται ως ανώνυμες (67 συνθέσεις ή 29,6%). Περιλαμβάνονται 58 ονόματα συνθετών, μερικοί από τους οποίους υπήρξαν ιδιαίτερα επιτυχημένοι και πολυγραφότατοι στα μακάμια. Ορισμένες συλλογές που περιλαμβάνουν σειρές λειτουργικών, όπως του Κ. Πρίγγου, Δ. Σουρλαντζή, Ι. Αρβανίτη και Καραμάνη, αποτελούν παραδείγματα υψηλής δημιουργίας.

Χρονολογία συνθετικής παραγωγής:

Είναι ενδιαφέρουσα η μεταβολή του ποσού της έκδοσης των συνθέσεων ανάλογα με την εποχή. Στον επόμενο πίνακα παρατηρούμε την αύξηση των εκδόσεων ανά εικοσιετία με κορυφή το τέλος του 20ου αιώνα. Τότε έγιναν καινούργιες εκδόσεις των παλαιών βιβλίων, προφανώς λόγω της εύκολης και φθηνότερης τυπογραφίας. Πάντως, σε κανένα χρονικό σημείο δεν σταματά η τύπωση των βιβλίων σε βυζαντινή μουσική γραφή που ενέχουν κοσμικά στοιχεία. Από την εμφάνιση της ψαλτικής τυπογραφίας και κατά την περίοδο της καταγραφής των πρώτων κοσμικών κομματιών (το 1830 εκδόθηκε η πρώτη συλλογή με κοσμικά κομμάτια "Ευτέρπη" του Φωκαέως), παρατηρούμε πως η κοσμική ανατολική παράδοση δρα και μέσα στην παράδοση του αδιαμφισβήτητα εκκλησιαστικού είδους της βυζαντινής μουσικής, τα λειτουργικά.



Συμπερασματικά, τα Λειτουργικά γραμμένα σε μακάμια φανερώνουν τα εξής:

- Τη συγγένεια των δύο πολιτισμών και τη στροφή της Ελλάδας προς την ανατολή σε μια συγκεκριμένη περίοδο της ιστορίας της. Η σχέση αυτή είναι δυναμική επειδή είναι ζωντανή και έχει εξέλιξη. Το φαινόμενο αυτό δείχνει ένα υπέροχο σημείο επαφής των δύο πολιτισμών.

- Στην εποχή εκείνη υπήρξε ο κίνδυνος εξευρωπαϊσμού της ελληνικής κουλτούρας, μια μάχη μεταξύ της Ανατολής και της Δύσης. Το φαινόμενο της χρήσης των μακαμιών εκφράζει την προσπάθεια των υπερμάχων του λεγόμενου ανατολικού ύφους να προβάλλουν την αντίδρασή τους έναντι του συγκερασμού της βυζαντινής μουσικής από ευρωπαϊκή επίδραση.

Το ερευνητικό ταξίδι σε αυτό το σημείο έφτασε στο τέλος του και υπήρξε ιδιαίτερα καρποφόρο. Ευελπιστώ ότι και άλλοι μελετητές θα δείξουν ενδιαφέρον για το θέμα της παρούσας μελέτης και θα το φωτίσουν υπό διάφορα άλλα πρίσματα.

6. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Συλλογές:

- Ανώνυμη συλλογή, “Κοκκινογοργούσα” Ανθολογία, Εν Κωνσταντινουπόλει, 1846.
<https://yadi.sk/d/X7qcBlGXoFwcG> (14/08/2018)
- Αρβανίτης Ι., *Συλλογή Θείας Λειτουργίας*. <https://yadi.sk/d/X7qcBlGXoFwcG> (14/08/2018)
- Βουλγαράκης, *Λειτουργία*, 1886. <https://yadi.sk/d/X7qcBlGXoFwcG> (14/08/2018)
- Γεωργακόπουλος Σ., *Η Θεία Λειτουργία*, 2004. <https://yadi.sk/d/X7qcBlGXoFwcG> (14/08/2018)
- Ευθυμίου Στ., *Η Θεία Λειτουργία*, Λουτράκι, 1995. <https://yadi.sk/d/X7qcBlGXoFwcG> (14/08/2018)
- Θεοδοσόπουλος Χρ., *Μουσική Κυψέλη*, τ. 7, *Θεία Λειτουργία*, Θεσσαλονίκη 1983,
<https://yadi.sk/d/bTNKG7C2jiPw4> (15/08/2018).
- Ιερά μονή οσίου Γρηγορίου, *Λειτουργικά. Συλλογή με όλους τους ήχους*, Άγιον Όρος.
<https://yadi.sk/d/X7qcBlGXoFwcG> (14/08/2018)
- Ιωάννης Ιεροψάλτης Δ., *Ιεροψάλτου εγκόλπιον*, τ.3, εν Κωνσταντινουπόλει, 1894.
<https://yadi.sk/d/X7qcBlGXoFwcG> (14/08/2018)
- Καρακάσης Γ., *Θεία Λειτουργία*, Αθήναι, 1988. <https://yadi.sk/d/X7qcBlGXoFwcG> (14/08/2018)
- Καραμάνης Αθ., *Νέα μουσική συλλογή*, τ.2, Θεσσαλονίκη, 1955-1990. <https://yadi.sk/d/X7qcBlGXoFwcG> (14/08/2018)
- Κεχαγιόπουλος Αλ., *Λειτουργία*, Αθήνα, 1982. <https://yadi.sk/d/X7qcBlGXoFwcG> (14/08/2018)
- Κιαμηλίδης, *Λειτουργία (επιλογές)*. <https://yadi.sk/d/X7qcBlGXoFwcG> (14/08/2018)
- Κοσμάς εκ Μαδύτων, *Ποιμενικός αυλός*, τ.2, εν Αθήναις, 1897. <https://yadi.sk/d/X7qcBlGXoFwcG> (14/08/2018)
- Κυφιώτης Δ., *Μουσικόν απάνθισμα*, τ.2, Εν Κωνσταντινουπόλει, 1901. <https://yadi.sk/d/X7qcBlGXoFwcG> (14/08/2018)
- Λειτουργία συλλόγου Τριπόλεως*, 1981. <https://yadi.sk/d/X7qcBlGXoFwcG> (14/08/2018)
- Λειτουργία συλλόγου Χαλκιδικής*, *Λειτουργικά*, 2013. <https://yadi.sk/d/X7qcBlGXoFwcG> (14/08/2018)
- Μαυρόπουλος Δ., *Η Μέλισσα*, Αθήναι, 1968. <https://yadi.sk/d/X7qcBlGXoFwcG> (14/08/2018)
- Μουσικός Πανδέκτης, Θεία Λειτουργία*, τ.4, Αθήναι, αδελφότης Θεολόγων η “ΖΩΗ”, 1936 .
<https://yadi.sk/d/X7qcBlGXoFwcG> (14/08/2018)
- Νεκτάριος μοναχός ιεροψάλτης, *Καλλίφωνος αηδών*, Άγιον όρος, 1933-1984.
<https://yadi.sk/d/X7qcBlGXoFwcG> (14/08/2018)
- Νεκτάριος μοναχός ιεροψάλτης, *Μουσικός θησαυρός της Λειτουργίας*, τ. 1, Άγιον όρος 1930-1988.
<https://yadi.sk/d/X7qcBlGXoFwcG> (14/08/2018)
- Νικηφόρος μοναχός Φιλοθεΐτης, *Παννυχίς του Άθω*, τ. 3, Θεσσαλονίκη, 1931.
<https://yadi.sk/d/X7qcBlGXoFwcG> (14/08/2018)
- Ντούζγος Κ., *Θεία Λειτουργία (επιλογές)*, 2000. <https://yadi.sk/d/X7qcBlGXoFwcG> (14/08/2018)
- Πανάς Κ., *Η Θεία και Ιερά Λειτουργία*, τυπογραφείον Μιχ. Πολιτάρχη, Αθήνα, 1984.
<https://yadi.sk/d/X7qcBlGXoFwcG> (14/08/2018)
- Πανδέκτη της του Χριστού μεγάλης εκκλησίας*, τ.4, εκδοθείσα υπό Ιωάννου Λαμπαδάρου και Στεφάνου Α΄ Δομεστίκου, Εν Κωνσταντινουπόλει, 1850. <https://yadi.sk/d/X7qcBlGXoFwcG> (14/08/2018)

- Παπαδόπουλος Σ., *Θεία Λειτουργία*, Μουσική συλλογή, έκδοση 2η, Κιλκίς, 2014. <https://yadi.sk/d/X7qcBLGXoFwcG> (14/08/2018)
- Παπαδόπουλος Σ., *Νέα Φόρμιγξ της Εκκλησίας-Λειτουργία*, τ.3, Θεσσαλονίκη, 1950, <https://yadi.sk/d/bTNKG7C2jiPw4> (15/08/2018).
- Παπαζαρήs Αθ., *Η Θεία Λειτουργία*, Νέα Πεντέλη, 2011. <https://yadi.sk/d/X7qcBLGXoFwcG> (14/08/2018)
- Παπαθανασίου Π., *Λειτουργία Α΄*. <https://yadi.sk/d/X7qcBLGXoFwcG> (14/08/2018)
- Παπαθανασίου Π., *Λειτουργία Β΄*. <https://yadi.sk/d/X7qcBLGXoFwcG> (14/08/2018)
- Πετρίδης Λ., *Θεία Λειτουργία*, Θεσσαλονίκη, 2000. <https://yadi.sk/d/X7qcBLGXoFwcG> (14/08/2018)
- Πλακιάς Ε., *Το ορθόδοξον βυζαντινόν αναλόγιον. Χειρόγραφος Θεία λειτουργία*, Άρτα, 1984. <https://yadi.sk/d/X7qcBLGXoFwcG> (14/08/2018)
- Πρίγγος Κ., *Θεία λειτουργία*, επιμέλεια Κωνσταντίνου Γ., έκδοση Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήνα, 2010. <https://yadi.sk/d/X7qcBLGXoFwcG> (14/08/2018)
- Πρίγγος Κωνσταντίνος, *Η Πατριαρχική Φόρμιγξ*, τ. Α΄, Αθήνα, 1973.
- Πρίγγος Κωνσταντίνος, *Η Πατριαρχική Φόρμιγξ*, τ. Β΄, Αθήνα, 1974.
- Πρωγάκης, *Μουσική συλλογή-Λειτουργία*, τ.3, 1909. <https://yadi.sk/d/KqDwfgZZrT2Fb> (14/08/2018)
- Σμύρνης Νικόλαος, *Νέον Ταμείον μουσικής Ανθολογίας*, τ. 3., Εν Σμύρνη, 1867. <https://yadi.sk/d/X7qcBLGXoFwcG> (14/08/2018)
- Σουρλαντζής Δ., *Βυζαντινή Θεία Λειτουργία*, Θεσσαλονίκη, 1992. <https://yadi.sk/d/X7qcBLGXoFwcG> (14/08/2018)
- Σταματάκης Ν., *Ανθολογία μαθημάτων όρθρου και θείας Λειτουργίας*, Τεύχος Α΄, Αρκαλοχώρι, 2012. <https://yadi.sk/d/X7qcBLGXoFwcG> (14/08/2018)
- Στανίτσας Θ., *Θ. Λειτουργία*, Θεσσαλονίκη, 2014. <https://yadi.sk/d/X7qcBLGXoFwcG> (14/08/2018)
- Στεφάνου, *Ανθολογία Μονότομος*, 1863. <https://yadi.sk/d/KqDwfgZZrT2Fb> (14/08/2018)
- Στεφάνου, *Ανθολογία. Εσπερινός-Όρθρος-Λειτουργία*, 1862. <https://yadi.sk/d/KqDwfgZZrT2Fb> (14/08/2018)
- Συκιώτης Μ., *Μουσικός Ανθών Θείας Λειτουργίας*, Εκκλησιαστική σχολή Αθωνιάδος, 1985. <https://yadi.sk/d/X7qcBLGXoFwcG> (14/08/2018)
- Τσακίρογλου Χρ., *Θεία Λειτουργία*. <https://yadi.sk/d/X7qcBLGXoFwcG> (14/08/2018)
- Τσικνόπουλος Α., *Ανθολογία*, τ.3, Εν Αθήναις εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Σπυρίδωνος Κουσουλίνου, 1906. <https://yadi.sk/d/X7qcBLGXoFwcG> (14/08/2018)
- Φωκαέως Θ., *Λειτουργία Ταμείου Ανθολογίας*, 1834. <https://yadi.sk/d/X7qcBLGXoFwcG> (14/08/2018)
- Χιώτης, *Ανθολογία Λειτουργικών*, 1973, <https://yadi.sk/d/bTNKG7C2jiPw4> (15/08/2018).
- Ψάχος Κ., *Λειτουργικοί ύμνοι*, Τυπογραφείον Σπ. Κουσουλίνου, Εν Αθήναις, 1912. <https://yadi.sk/d/X7qcBLGXoFwcG> (14/08/2018)

Θεωρητικά:

- Aydemir Murat, *Turkish Music makam guide*, edited and translated by Erman Dirikcan, Istanbul, 2010.
- ÖZKAN İSMAİL HAKKI, *TÜRK MÛSİKÎSİ NAZARİYATI ve USÛLLERİ, Kudüm Velveleleri*, İstambul, 1990.
- Κηλτζανίδη Παναγιώτη, *“Μεθοδική διδασκαλία θεωρητική τε και πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνησίου εξωτερικού μέλους της καθ’ ημάς ελληνικής μουσικής κατ’ αντιπαράθεσιν προς την αραβοπερσικήν”*, Κωνσταντινούπολη, 1881.

Στεφάνου Δομεστίκου και κατόπιν Λαμπαδαρίου, “Ερμηνεία της εξωτερικής μουσικής και εφαρμογή αυτής εις την καθ’ ημάς μουσικής...ερανισθείσα και συνταχθείσα παρά Στεφάνου Α. Δομεστίκου, επιθεωρηθείσα δε παρά Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου της Χ. Μ. Εκκλησίας. Νυν πρώτον τύποις εκδίδεται παρά των Διευθυντών του Πατριαρχικού Τυπογραφείου, Εν Κωνσταντινουπόλει, εκ της του Γένους Πατριαρχικής Τυπογραφίας, 1843”.

Χαλάτζογλου Π., “Σύγκρισις της αραβοπερσικής μουσικής προς την ημετέραν εκκλησιαστικήν” (αυτόγραφο στον κώδικα Ιβήρων 968, φφ. 731-740). Δημοσιεύσεις: Ναυπλιώτου, Ιακώβου, Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αλήθειας II (1900), σ. 68-75, *Sources of 18th century music*, Eugenia Popescu-Judet - Adriana Ababi Sirli, Istanbul, 2000.

Βιβλία και άρθρα:

Taylor E., *The AB guide to music theory*, London, 1989.

Αλυγιζάκης, Αντώνιος, *Η οκταχμία στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία*, Θεσσαλονίκη, 1985.

Αποστολόπουλος, Θ., *Ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος και η συμβολή του στη θεωρία της μουσικής τέχνης*, IBM - Μελέται 4, Αθήνα, 2002.

Αποστολόπουλος, Θ., *Σημειώσεις για το μάθημα “Κοσμικό Ρεπερτόριο σε Παρασημαντική”*, Αθήνα, 2011-2012.

Αποστολόπουλος Θ., “Ο Β΄ ήχος της Ψαλτικής” στο “Ανατολής το περιήχημα”, τ.1, Αθήνα, 2014.

Βουδούρης Α., “Πρωτοψαλτική ήτοι σημειώματα αναφερόμενα εις την εκκλησιαστικήν, τυπικήν και μουσικήν παράδοσης της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας[...]” στο συλλογικό έργο *Κώδικες της ορθοδόξου Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Ασματοςδίας*, τ. 18, *Μουσικολογικά απομνημονεύματα*, Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήνα 1998.

Καράς Σίμωνος, *Μέθοδος της ελληνικής μουσικής, Θεωρητικόν*, τόμος Α΄, Αθήναι, 1982.

Καράς Σίμωνος, *Μέθοδος της ελληνικής μουσικής, Θεωρητικόν*, τόμος Β΄, Αθήναι, 1982.

Καράς Σίμωνος, *Αρμονικά*, Αθήναι, 1989

Μαυροειδής, Μ., *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, Fagotto, Αθήνα, 1999.

Νεώτερον εγκυκλοπαιδικόν λεξικόν Ηλίου, τ. 18, επιμ. Πασσάς Ι., Αθήνα, 1980.

Παράσχου Θ. - Κωνσταντίνου Στ., *Βίβλος καλούμενη Ευτέρπη περιέχουσα εκ των νεωτέρων και ηδυτέρων εξωτερικών μελών, με προσθήκην εν τω τέλει και τίνων ρωμαϊκών τραγουδιών εις μέλος οθωμανικόν και ευρωπαϊκόν*, Γαλατάς, 1830.

Σμάνης, Γ., Η., *Η εξωτερική μουσική και η θεωρητική της προσέγγιση* (ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, στο Τμ. Μουσικών Σπουδών Αθηνών), Αθήνα, 2011.

Στρουμπάκης Μιχαήλ, “Η μελοποίηση των λειτουργικών στις ελληνικές έντυπες εκδόσεις βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής της περιόδου 1820-1900. Μορφολογικές παρατηρήσεις”, Δ΄ τόμος *Επιστημονικής Επετηρίδας Π.Α.Ε.Α.Κ.*

Φωκαέως Θ. Π., *Πανδώρα ήτοι συλλογή εκ των νεώτερων και ηδυτέρων εξωτερικών μελών*, Εν Κωνσταντινουπόλει, Α΄ 1843, Β΄ 1846.

Χατζημιχελάκης Γ., *Η Θεωρία και η Πράξη του εξωτερικού μέλους μέσα από τα έντυπα θεωρητικά συγγράμματα του 19ου αιώνα*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2014.

Ψάχος Κ., “Λειτουργικόν περιέχοντα τα υπό των Διακόνων ιερέων και ιεροψαλτών εν τη αγία και ιερά λειτουργία ψαλλόμενα”, Παράρτημα “Φόρμιγγος” *Μουσικόν*, έτος Α΄ περίοδος Β΄, Αθήνα, 1905.