

**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

Θωμάς Κ. Αποστολόπουλος

**ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΜΑΘΗΜΑ**

**ΨΑΛΤΙΚΗ  
ΚΑΙ  
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ**

**ΑΘΗΝΑ 2011**

# ΨΑΛΤΙΚΗ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Θ.Κ.Α.

## Α1. ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ.

Ανατολικές και Δυτικές παραδόσεις, ανωνυμία - επωνυμία, Αυτοσχεδιασμός, δεκαπεντασύλλαβη υμνογραφία, Ήχοι – Μακάμ – Δρόμοι, Θρήνος της Παναγίας, Κάλαντα, τραγούδια θρησκευτικού περιεχομένου, Καππαδοκικά εορταστικά, καταγραφές δημοτικών τραγουδιών με Παρασημαντική, λόγιο – λαϊκό, οργανολόγιο και ΒΜ, παραϋμνογραφία, τραγούδι του Αη Γιώργη, φορείς, φωνητικό πρότυπο, ψάλτες καταγραφείς (1562), Ψαλτοτράγουδα.

## Α2. ΣΚΟΠΟΣ ΜΑΘΗΜΑΤΟΣ, ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΙ ΣΤΟΧΟΙ.

Στους γενικότερους σκοπούς του μαθήματος εντάσσονται οι προσπάθειες για:

- Γνώση και κατανόηση με τη συγκριτική μελέτη.
- κατανόηση και ερμηνεία επιρροών, δανείων, δυναμικής, ιστορίας, ερμηνεία ιδιαίτερων φαινομένων, εξελίξεων, συνθετικών τεχνικών, ρευμάτων, διαλεκτικών σχέσεων, θεμάτων ταυτότητας.
- εξειδίκευση στα αντικείμενα της Ελληνικής Παραδοσιακής Μουσικής.
- προώθηση και προβολή από την ελληνική έρευνα των θεμάτων ελληνικής μουσικής παράδοσης. Ουσιαστικός σκοπός μιας τέτοιας μελέτης μπορεί να θεωρηθεί η υποστήριξη με τα γνωστικά εργαλεία κάθε προσπάθειας για Νέα Δημιουργία και Σύνθεση που θα βασίζεται σε τεχνικά χαρακτηριστικά της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Η βαθύτερη γνώση επίσης του αντικειμένου αναμένεται να λειτουργήσει ευεργετικά για υψηλής ποιότητας μουσική εκτέλεση και καλή παρουσία στο διεθνή μουσικό διάλογο.

Στόχος του μαθήματος είναι **να δειχθεί, να τεκμηριωθεί και να κατανοηθεί** σχέση των δύο χώρων κυρίως βάσει του χαρακτηριστικού της Τροπικότητας, η οποία αποτελεί και το σπουδαιότερο σημείο στο οποίο αποδεικνύονται οι στενότερες συγγένειες τόσο με την Ψαλτική όσο και με τα άλλα είδη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, όπως η Νεοελληνική Λαϊκή Αστική Μουσική και η Λόγια Μουσική της Πόλης.

Για το στόχο αυτό εξετάζεται ένας μεγάλος αριθμός παραδειγμάτων από τη δισκογραφία, τα οποία καλύπτουν το μεγαλύτερο μέρος των τοπικών παραδόσεων και είναι μοιρασμένα στους Οκτώ βασικούς Ήχους της Βυζαντινής Μουσικής (σχεδόν 350 παραδείγματα). Δεν εξετάζονται κατ' αρχήν παραδείγματα που εντάσσονται σε υποκατηγορίες φθορικών ή μεικτών Ήχων, οι οποίοι συνήθως φέρουν και τις περισσότερες επιρροές από άλλες παραδόσεις (Μακάμια, Δυτική Αρμονία).

Στους φοιτητές παρέχεται μικρό σώμα σημειώσεων με την παρουσίαση των βασικών χαρακτηριστικών των μερών της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, σχολιασμό της ειδικής περίπτωσης των τραγουδιών θρησκευτικού περιεχομένου, σύντομο σχολιασμό της παρουσίας του κάθε ενός από τους Οκτώ Ήχους στο δημοτικό ρεπερτόριο και τους τίτλους των δοθέντων μουσικών παραδειγμάτων. Επικουρικά επίσης δίνεται κείμενο με συνοπτική Θεωρία για την έννοια και τα βασικά χαρακτηριστικά των Ήχων. Ενδεικτικά προσφέρεται μικρή βοηθητική βιβλιογραφία.

## Β1. ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΕΠΙΣΚΕΨΙΣ: ΜΕΡΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Στην ελληνική παραδοσιακή μουσική εντάσσονται:

- η **Εκκλησιαστική (Βυζαντινή) Μουσική ή Ψαλτική**
- η **Δημοτική Μουσική**
- η **Λόγια Μουσική της Πόλης**
- η **Νεοελληνική Λαϊκή Αστική Μουσική (αστικό, «Σμυρναϊκό», Ρεμπέτικο και μέχρι ένα σημείο το νεότερο Λαϊκό τραγούδι).**

### ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ (BYZANTINΗ) ΜΟΥΣΙΚΗ

Είναι η κατά παράδοση λατρευτική μουσική της **Ανατολικής Ορθόδοξης Ελληνικής** Εκκλησίας. Είναι επίσης γνωστή με το βυζαντινό όρο «Ψαλτική», ή «Ψαλτική Τέχνη». Η λέξη **Ψαλτική** παράγεται από το «ψάλλω», που σημαίνει ψηλαφώ, ψάω, παίζω μουσικό όργανο με την ψίχα των δακτύλων, παίζω Ψαλτήριο.

**Ανατολική:** κατ' αντιδιαστολή με τη Δύση και τη γνωστή δυτική μουσική της.

**Ορθόδοξη:** κατ' αντιδιαστολή με θρησκευτικές κοινότητες που χρησιμοποιούν ορθόδοξο Τυπικό και μελωδίες, όχι όμως και ίδιο δόγμα (π.χ. Ουνίτες), διότι κατά κανόνα τα άλλα δυτικά δόγματα χρησιμοποιούν στη λατρεία δυτική μουσική.

**Ελληνική:** κατ' αντιδιαστολή με τις άλλες ορθόδοξες Εκκλησίες που χρησιμοποιούν άλλου είδους λατρευτική μουσική, όπως π.χ. οι Σερβική ή η Ρωσική που έχουν εισαγάγει δυτική μουσική, ή έχουν δική τους παράδοση, όπως η Γεωργιανή. Τη Βυζαντινή Μουσική έχουν υιοθετήσει από παλαιά οι Άραβες, οι Βούλγαροι, οι Ρουμάνοι και οι Αλβανοί, ενώ επικρατεί ανά τον κόσμο σε χώρες της εκκλησιαστικής επιρροής της ελληνικής Εκκλησίας. Πρόκειται περί ελληνικής μουσικής στην καταγωγή και στα χαρακτηριστικά. Αρμένιοι, Γεωργιανοί και Παλαιόπιστοι Ρώσοι έχουν διαμορφώσει δική τους παράδοση με βάση τη Βυζαντινή Μουσική.

### ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Η κατά παράδοση **λαϊκή κοσμική ανώνυμη** δημιουργία που καλύπτει την **εκτός του Ναού** μουσική έκφραση. Κατά κανόνα συνοδεύει λόγο (δημοτικό τραγούδι), υπάρχει όμως και αμιγώς οργανική δημοτική μουσική. Ο όρος είτε από τον παλαιότερο ελληνικό όρο «δημώδης» σε αντιδιαστολή με το «λόγιος», είτε από ατυχή μετάφραση ξένων όρων (populaire, volk). Κατά μετάφραση: λαϊκή, του δήμου, του λαού.

**Λαϊκή:** προφορική παράδοση με ευρεία διάδοση σε αντιδιαστολή με τα λόγια δημιουργήματα που προϋποθέτουν εγγράμματους δημιουργούς, καταγραφή με σημειογραφία, επεξεργασία στη φόρμα κλπ.

**Κοσμική:** Δεν προορίζεται για θρησκευτική χρήση, αν και υπάρχουν και τραγούδια με θρησκευτικό περιεχόμενο.

**Ανώνυμη:** Δεν αναγνωρίζεται ο συνθέτης, είναι κοινό κτήμα, διαπλάθεται και μεταπλάθεται σε ποικιλία τοπικών παραδόσεων από τόπο σε τόπο και από εποχή σε εποχή ελεύθερα.

**εκτός του Ναού:** Περιλαμβάνει τα πάντα, εκτός από τη μουσική της εδώ και αιώνες αποκρυσταλλωμένης λατρείας που συνδέεται πάντα με το Ναό.

### ΛΟΓΙΑ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

**Κοσμική επώνυμη πολυεθνική μουσική** που αναπτύχθηκε στα αστικά κέντρα της οθωμανικής αυτοκρατορίας με κέντρο την **Κωνσταντινούπολη** από τον 16<sup>ο</sup> αι. μέχρι και τις μέρες μας σε έντεχνες φόρμες, με έντονες επιρροές των κατ' ιδίαν εθνικών μουσικών. Είναι γνωστή και ως ανατολική κλασική ή κλασική οθωμανική μουσική. Σ' αυτήν μεγάλη συμβολή έχει και η ελληνική παράδοση, καθώς αναπτύσσεται στον ίδιο χώρο με την κοσμική βυζαντινή μουσική (παλάτι) και φέρει έντονα τα χαρακτηριστικά της, μερικοί δε από τους κορυφαίους συνθέτες, εκτελεστές και οργανοποιούς είναι Ρωμηοί. Καθώς είναι το πιο άγνωστο είδος σημειώνουμε λίγα στοιχεία.

Η λόγια μουσική της Πόλης είναι μεταβυζαντινό δημιούργημα στο χώρο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Ωστόσο είναι η μόνη μαζί με την ελληνική δημοτική μουσική που μπορεί να διεκδικήσει μια συγγένεια με την κοσμική μουσική του Βυζαντίου, καθώς είναι αυτή που παραδίδεται στον ίδιο χώρο και κυρίως με μια ιστορική συνέχεια στη χρήση των τεχνικών στοιχείων, όπως όργανα, ταυτότητα θεωρητικού συστήματος που ανάγεται στην αρχαία ελληνική μουσική, στενή σχέση με το βυζαντινό μέλος και χαρακτηριστικά, όπως ετεροφωνία, ποικιλία διαστημάτων, τροπικότητα και πολυηχία η οποία μελετάται με βάση τα «Μακάμια», την αραβοπερσική δηλαδή εκδοχή των Τρόπων. Η παράδοση πάλι του Μεβλεβισμού που συντηρεί αυτή τη μουσική εγκαινιάζεται από εξισλαμισμένο κατά μια άποψη (ή αιρετικό) Ρωμηό, τον Τζελαλεντίν Ρουμί, και μαρτυρείται αδιάσπαστη από τον 13<sup>ο</sup> αιώνα μέχρι σήμερα. Οι φόρμες που ανέπτυξε (σαρκί, μπεστέ, πεσρέφ, σεμαί κλπ.) μαρτυρούν επίδραση από την αραβοπερσική αλλά και από τη βυζαντινή μουσική παράδοση.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η επιβολή εναρκτήριου αυτοσχεδιασμού (ταξίμ) σε αναλογία με τα βυζαντινά «απηγήματα» ή «ενηγήματα» και η κατανομή του κομματιού σε μέρη που αποκαλούνται «χανέ»(=οίκοι) και «τεσλίμ», όροι που παραπέμπουν στο βυζαντινό Κοντάκιο με τους «Οίκους» και τις «Επωδούς».

Στον τομέα του ποιητικού λόγου που χρησιμοποιεί δεν έχει να επιδείξει κάτι το αξιόλογο, τουλάχιστον στα ελληνόγλωσσα τραγούδια που είναι ευρύτερα γνωστά ως Φαναριώτικα. Μέτριοι έως κακοί στίχοι αστών με έντονες γαλλικές επιδράσεις, ποιήματα με κοινότοπα θέματα και με γυναικεία ονόματα ως ακροστιχίδες, πολλές φορές αδικούν τους συνθέτες και το κύρος τους, ιδίως όταν πρόκειται για οφικκιάλους του σεπτού Πατριαρχικού Ναού. Στον καθαρά μουσικό τομέα όμως μπορεί κανείς να μιλήσει για μια αριστουργηματική διαχρονική παραγωγή, που βασίστηκε κυρίως στην εκμετάλλευση του στοιχείου της πολυηχίας. Η ευρηματικότητα στο κτίσιμο των μελωδικών σχημάτων αγγίζει πολλές φορές τα όρια της τελειότητας. Είναι γνωστοί πάνω από τριάντα Ρωμηοί συνθέτες στη λόγια μουσική. Αποτελεί καύχημα για την παράδοσή μας το γεγονός πως ο κορυφαίος συνθέτης αυτής της μουσικής μέχρι σήμερα θεωρείται κατά κοινή ομολογία ο Χανεντές Ζαχαρίας, Ρωμηός φίλος και μαθητής του Δανιήλ Πρωτοψάλτου (περίπου στα 1750), ο κορυφαίος παίκτης στο ούτι ο Γεώργιος Μπατζανός και ο κορυφαίος κατασκευαστής λαουτοειδών ο Μανώλης Βενιός στον 20ό αιώνα.

#### ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΑΪΚΗ ΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

**Αστικό λαϊκό τραγούδι** του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αι., των ελληνικών αστικών κέντρων, συνήθως **επόνυμο**, κατά τον κλάδο που έχει βασικές καταβολές στο δημοτικό τραγούδι, ιδίως το Συμυρναϊκό, αλλά και με δυτικές επιρροές. Ο άλλος βασικός κλάδος της αστικής μουσικής, η επτανησιακή και αθηναϊκή καντάδα κατ' αρχήν δεν συμπεριλαμβάνεται. αφού εμφανίζει κυρίως δυτικοευρωπαϊά μουσικά χαρακτηριστικά. Στην αστική μουσική εντάσσονται επίσης είδη όπως τα πατριωτικά τραγούδια και το νεοελληνικό σχολικό τραγούδι. Όπως φανερώνει και ο όρος «Αστική» είναι προϊόν των αστικών κέντρων και όχι της υπαίθρου, οπότε εκφράζει ακριβώς και το σχετικό ιδιαίτερο περιβάλλον. Από τα κριτήρια που θα καθορίσουν ένα τραγούδι ως αστικό αναφέρονται το ειδικό θεματολόγιο, οι λαϊκές φόρμες, η στοιχειώδης χρήση θεωρητικής ορολογίας, η χρήση λαϊκών οργάνων, η περιορισμένη χρήση χορού, η λαϊκή χρήση από ευρύτερα λαϊκά στρώματα με χαρακτηριστικά προφορικότητας και ιδιαίτερα η προσπάθεια των συνθετών του να το κατοχυρώσουν στο όνομά τους, η προσπάθεια για οικονομική εκμετάλλευση μιας σύνθεσης είτε «πουλώντας» την μουσική σε κάποιο χώρο διασκέδασης, είτε πουλώντας την δισκογραφικά. Εξαιρέσει του ρεπερτορίου του 19<sup>ου</sup> αι. του οποίου τα όρια συγχέονται με το δημοτικό τραγούδι, σχεδόν στο σύνολό του είναι δισκογραφημένο. Βασικοί συνθέτες σημειώνονται οι Τούντας, Β. Παπάζογλου, Βαμβακάρης, Μπαγιαντέρας, Χατζηχρήστος, Παπαϊωάννου, Μητσάκης, Τσιτσάνης. Πολλοί νεώτεροι συνθέτες έγραψαν κατά τους κανόνες της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής λαϊκά τραγούδια (Καλδάρης, Κουγιουμτζής, Ζαμπέτας, Νικολόπουλος, Ν. Παπάζογλου κ.ά.) ή και εκτενή έντεχνα έργα (Λοΐζος, Θεοδωράκης, Χατζηδάκις, Πλέσσας, Λεοντής, Μούτσης, Ξαρχάκος, Μαρκόπουλος, Σαββόπουλος).

## Β2. ΤΑ ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Οι επιμέρους κατηγορίες της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής έχουν σε μεγάλο βαθμό **κοινά χαρακτηριστικά** που τις καθιστούν συγγενείς μεταξύ τους. Κάποια άλλα χαρακτηριστικά συνδέονται αποκλειστικά με μία ή περισσότερες κατηγορίες, ενώ πέρα από τα καθαρά τεχνικά στοιχεία υπάρχει πάντα το κοινό πολιτιστικό υπόβαθρο, καθώς αποτελούν την καλλιτεχνική έκφραση του ίδιου λαού - φορέα.

### 1. ΕΤΕΡΟΦΩΝΙΑ – ΜΟΝΟΦΩΝΙΑ, ΠΟΛΥΔΙΑΣΤΗΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ.

Η ετεροφωνία είναι βασικό χαρακτηριστικό για όλα τα μέρη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Υπάρχει μία κύρια μελωδική γραμμή που εξελίσσεται στο χρόνο χρησιμοποιώντας **πλήθος διαστημάτων**, διανθισμένη συνήθως με πολλές αναλύσεις και καλλωπισμούς στο πρότυπο της ανθρώπινης φωνής. Σχεδόν πάντα υπάρχει συνοδεία ισοκρατήματος, είτε στην καθαρή φωνητική μορφή του στο **εκκλησιαστικό μέλος** και σε λίγες περιπτώσεις και **δημοτικών τραγουδιών** (Κάρπαθος, Μακεδονία, Βόρειος Ήπειρος), είτε στην οργανική συνοδεία, όπου με τον καιρό προστέθηκαν συνηχήσεις του τύπου της ευρωπαϊκής συγχορδίας.

Οι περιπτώσεις όπου το μέλος είναι αυστηρά μονοφωνικό είναι λίγες, τόσο στο **εκκλησιαστικό μέλος** (π.χ. εμμελείς απαγγελίες), όσο και στη **δημοτική μουσική**, συνήθως όπου απαγορεύεται και η χρήση οργάνων (π.χ. μοιρολόγια), ή οργάνων με δυνατότητα συνήχησης (π.χ. σκάροι). Εξαίρεση αποτελούν τα **πολυφωνικά της Ηπείρου**, όπου η πολυφωνία βασίζεται σε πολλαπλές εκδοχές του ισοκρατήματος, δεν είναι δηλαδή ευρωπαϊκού τύπου, και τα **επτανησιακά τραγούδια** όπου υπάρχουν έντονες οι ιταλικές επιρροές. Αυστηρά ετεροφωνικό (μόνο οργανικό ισοκράτημα και αυτό όχι συνεχές) είναι το μέλος στη **λόγια μουσική της Πόλης**, ενώ στο **ρεμπέτικο και στο λαϊκό** υπό την επιρροή και της επτανησιακής – Αθηναϊκής καντάδας σταδιακά εισχώρησαν διφωνίες (πρίμα - σεκόντα), επικράτησε η συνοδεία με κιθάρα η βασική όμως ανάπτυξη είναι ετεροφωνική - μονοφωνική.

### 2. ΤΡΟΠΙΚΟΤΗΤΑ

Είναι η ιδιότητα να μοιράζονται οι μονοφωνικές μελωδίες με βάση την μελωδική τους συμπεριφορά. Φυσικό επακόλουθο της ετεροφωνίας - μονοφωνίας. Αποτελεί ένα από τα αρχαιότερα χαρακτηριστικά της ελληνικής παράδοσης. Πήρε το όνομα από τους **«Τρόπους»** της αρχαιοελληνικής μουσικής (Δώριο, Λύδιο, Φρύγιο, Ιάστιο, Αιόλιο κλπ.) με την ερμηνεία όμως που είναι συνώνυμη της «αρμονίας» (Δωριστί Λυδιστί κλπ) η οποία είναι πιο κοντά στην έννοια «είδος μελωδικής συμπεριφοράς».

Η έννοια αντικαταστάθηκε στη βυζαντινή μουσική από τον **«Ήχο»**. Όροι που παραπέμπουν στην καταγωγή από τους Τρόπους είναι: Τροπάριο και Τροπολόγιο. Η Οκτώηχος αρχίζει να διαμορφώνεται γύρω στον 5<sup>ο</sup> αι. και διαδέχεται το Τροπολόγιο του Σεήρου Αντιοχείας, το οποίο ήδη ήταν δομημένο σε Οκτώ Τρόπους. Καθιερώνεται κατά τον 8<sup>ο</sup> αι. με τον Ιωάννη Δαμασκηνό και ολοκληρώνεται περί τον 10<sup>ο</sup> αι. Από τα Κοντάκια του 6<sup>ου</sup> αιώνα έχουμε ρητές αναφορές Ήχων. Η λογική πέρασε στους Άραβες και Πέρσες ως **«Μακάμ»** (σε πρώιμες εποχές της αραβικής μουσικής χρησιμοποιούνται άλλοι όροι, όπως shudud, ενώ το μεταγενέστερο περσικό σύστημα χρησιμοποιεί τα Ντασγκιάχ), όρος ο οποίος αποκλειστικά χρησιμοποιήθηκε στη **λόγια μουσική της Πόλης**, και παρουσιάζεται ως **«Δρόμος»** στο ρεμπέτικο, όπου ενίοτε η διαίρεση αρκείται στο απλοϊκό μινόρε και μαντζόρε. Μια διπλή διάκριση σε Δώριους και Φρύγιους είναι γνωστή και στον Αριστοτέλη. Οι δημοτικοί μουσικοί (κυρίως οι οργανοπαίκτες των αστικών κέντρων) χρησιμοποίησαν την ορολογία των Μακαμίων και των Ήχων, ενώ οι περισσότεροι (ιδίως μη επαγγελματίες, φορείς όμως της ζωντανής παράδοσης) δεν ενδιαφέρονται για το αν τα τραγούδια που ήδη γνωρίζουν ανήκουν στον ένα ή τον άλλο Ήχο.

### 3. ΧΟΡΟΣ - ΡΥΘΜΟΣ

Αναπόσπαστο στοιχείο στην αντίληψη και στην πράξη της ελληνικής παράδοσης, συμπληρώνει το τρίπτυχο: **λόγος, μέλος, κίνηση**. Ακόμα και στις περιπτώσεις που φαινομενικά δεν υπάρχει η κίνηση, έχουμε παρουσία χορού.

Στη **Βυζαντινή Μουσική** οι ψάλτες στα δύο ημιχόρια των Ψαλτών και, όταν λειτουργούν πολλοί ιερείς, ο χορός του «Βήματος», ψάλλουν όρθιοι, ενώ υπάρχει ρητή η αναφορά των χορών και επίσης ένα πλήθος τελετουργικών κινήσεων (βλ. «*Σοφία, ορθοί...*», «*Είσοδοι*», ο χορός του Ησαΐα, *κατέβασμα από το στασίδι στις «Καταβασίες*», «*Καθίσματα*» κλπ.). Η Εκκλησία απαγόρευσε το χορό και τους χορευτικούς ρυθμούς όπως ήταν γνωστοί στην κοσμική παράδοση, για να διαφυλάξει την ιεροπρέπεια, καθώς κατά καιρούς υπήρξαν προσπάθειες εισαγωγής τους. Έμεινε μόνο ο τονικός ρυθμός (με βάση τον τονισμό των λέξεων) και ο απλούστερος τετράσημος - οκτάσημος με εξαιρέσεις εξασήμων και άλλων συνθέτων με τρίσημο σχημάτων.



Στα άλλα είδη η οργανοχρησία είναι καθεστώς με τα οικεία σε κάθε περίπτωση παραδοσιακά όργανα. Μεγάλη ποικιλία κατά τις τοπικές παραδόσεις υπάρχει στη **δημοτική μουσική**, ενώ ένας συγκεκριμένος αριθμός οργάνων με υψηλές τεχνικές δυνατότητες που προέρχεται από τη λαϊκή παράδοση, κυρίως της λεγόμενης μουσικής του εσωτερικού χώρου («ψιλά ή λεπτά» όργανα) χρησιμοποιείται στη **λόγια** (λύρα πολιτική, νάϊ, μισχάλι, βιολί, ούτι, λάβτα, κανονάκι, ασθενή κρουστά, όλα ασυγκέραστα). Στο **ρεμπέτικο κλπ.** κυριαρχεί το συγκεκριμένο μπουζούκι, σχεδόν απουσιάζουν τα ισχυρά κρουστά και το κλαρίνο και συνοδεύει η κιθάρα, το μπαγλαμαδάκι, καμιά φορά ακκορντεόν. Στα πρώτα στάδια η ορχήστρα ταυτιζόταν με την παραδοσιακή της Σμύρνης και της Μ. Ασίας (βιολί, σαντούρι, ούτι, κανονάκι, ντέφι). Τα συγκεκριμένα όργανα και η χρησιμοποιούμενη αρμονική συνοδεία ζημιώνουν χωρίς να εξαλείφουν τη σωστή εκφορά των διαστημάτων.

## 6. ΟΜΟΙΟΓΕΝΕΙΑ Ή ΠΟΙΚΙΛΙΑ ΣΤΟ ΧΩΡΟ

Η **επώνυμη εκκλησιαστική μουσική** έχει κατά κανόνα ομοιόμορφη εκτέλεση και διάδοση στο χώρο, χωρίς αξιοσημείωτη ποικιλία λόγω τοπικής παράδοσης. Όπως ψάλλει κατά βάσιν κάποιος στην Πόλη, ψάλλει αντίστοιχος ψάλτης και στο πιο απομακρυσμένο χωριό, ακόμα και αν ξεχωρίζουν οι λεγόμενες «σχολές».

Στο **λαϊκό αστικό** συνήθως επικρατεί αξιοθαύμαστη πιστότητα προς το πρωτότυπο και η εκτελεστική ακρίβεια.

Στη **λόγια** παράδοση οι διάφορες εκτελεστικές εκδοχές από την οποία συνήθως δεν διαθέτουμε πρωτογενή ηχητικά ντοκουμέντα είναι κατά κανόνα όμοιες.

Στη **δημοτική μουσική** όμως με την πληθώρα των τοπικών παραδόσεων δύσκολα αποδίδει ένας μη ντόπιος τη σχετική παράδοση. Η ποικιλία των παραδόσεων αναφέρεται κυρίως στα όργανα, στους χορούς και στους ρυθμούς, στην παρουσία της ρίμας, στην παρουσία του ημιτονίου και στη διαφοροποίηση της γλώσσας. Τα βασικά χαρακτηριστικά (τροπικότητα, θέματα, φόρμες κλπ., ακόμα και ένα ρεπερτόριο παλαιών τραγουδιών, όπως παραλογών ) παραμένουν σε μεγάλο βαθμό κοινά ανά το πανελλήνιο. Ακόμα, παρατηρούνται διαφοροποιήσεις και από γενιά σε γενιά, όπως αποδεικνύεται από τη σύγκριση των καταγραφών. Συνήθως ένας καλλιτέχνης δεν υπηρετεί περισσότερα είδη, καθώς συνήθως κάθε είδος απαιτεί και τους ειδικούς εκτελεστές. Πάντως με τον καιρό, ιδίως στις μέρες μας, διαμορφώθηκε και ένα λίγο έως πολύ κοινά γνωστό και πανελλήνιο ρεπερτόριο δημοτικών τραγουδιών υπό την επίδραση και των σημερινών τεχνικών διάδοσης των ακουσμάτων.

## 7. ΓΛΩΣΣΑ

Είναι φυσική η επικράτηση της ελληνικής γλώσσας στον ελληνικό έμμουσο λόγο.

Στην **εκκλησιαστική μουσική** η ελληνιστική κοινή έπαιξε καταλυτικό ρόλο διότι πάνω της «τονίστηκε» - χτίστηκε το μέλος. Αυτό φαίνεται έντονα στους ορθοδόξους άλλων γλωσσών που δυσκολεύονται να ψάλλουν στη γλώσσα τους.

Στο **λαϊκό αστικό** επίσης έχουμε ελληνική (καθομιλούμενη) γλώσσα.

Στη **λόγια μουσική** εκτός από την καθαρεύουσα στα Φαναριώτικα τραγούδια έχουμε κομμάτια στα οθωμανικά.

Τέλος στο **δημοτικό τραγούδι** πέρα από τις περιπτώσεις των τοπικών διαλέκτων (Ποντιακά, Τσακόνικα, Ιταλοελληνόφωνα), έχουμε και αλλόγλωσσα τραγούδια: Τουρκόφωνα, Βλάχικα, Αρβανίτικα, Σλαυόφωνα, , στις κατά τόπους ιδιαίτερες κοινότητες με τους συγκεκριμένους ιστορικούς λόγους για το σχετικό φαινόμενο. Λόγια γλώσσα που φανερώνει και τους αρχικούς στιχουργούς έχουν κάποια θρησκευτικά τραγούδια (Κάλαντα, εορταστικά κ.ά.).

## 8. ΓΡΑΦΗ

Η γραφή στη μουσική είναι λόγιο χαρακτηριστικό. Γραπτή μουσική υπήρχε στην αρχαία Ελλάδα μέχρι και τα πρώτα βυζαντινά χρόνια με ιδιαίτερο μηχανισμό που δεν επιβίωσε. Η αρχαία ελληνική σημειογραφία ανάγεται στον πέμπτο προ Χριστού αιώνα και συνδέεται με τον Λάσσο τον Ερμιονέα. Τελευταίες γραπτές αναφορές γι αυτήν έχουμε στον *Αγιοπολίτη* ένα βυζαντινό σύγγραμμα του 12<sup>ου</sup> - 14<sup>ου</sup> αιώνα .

Δική της υπερχλιόχρονη σημειογραφία που προέρχεται από τη γραφή της ελληνιστικής γλώσσας έχει η **Βυζαντινή Μουσική**.

Η **δημοτική μουσική** είναι κατ' αρχήν προφορική μουσική, ωστόσο το πρώτο σημειογραφημένο (και μάλιστα με βυζαντινή παρασημαντική) **δημοτικό τραγούδι** ανάγεται στα 1562.

Η βυζαντινή παρασημαντική πρωτοχρησιμοποιήθηκε και για τη σημειογράφηση **λόγιας μουσικής της Πόλης**, τουλάχιστον από τον 15<sup>ο</sup> αι, αν όχι από τις υστεροβυζαντινές καταγραφές «Πέρσικων, Δυσικών» κλπ. Κρατημάτων. Από τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αι. χρησιμοποιήθηκαν για τη **λόγια μουσική** και άλλα συστήματα γραφής όπως το σύστημα του Καντεμίρη και του Αρμένιου Χαμπαρτζούν και βέβαια το δυτικό πεντάγραμμο, όπως στην περίπτωση του Ali Ufki – Bobowski και του Charles Fonton, το

οποίο κάλυψε και σχετικές εκδόσεις δημοτικών τραγουδιών παράλληλα με την παρασημαντική της Νέας Μεθόδου. Μέχρι τότε η λόγια παράδοση στηριζόταν στην απομνημόνευση μέσω των ρυθμών και των Μακαμίων, ενώ το δημοτικό τραγούδι ως προφορική παράδοση καταγράφηκε όταν θεωρήθηκε πως κινδυνεύει να χαθεί. Σημαντική βελτίωση είναι η πρόσθεση σημαδιών για μικροδιαστήματα στο πεντάγραμμο.

Η **λαϊκή αστική μουσική** είναι και αυτή προφορική παράδοση. Με την καθιέρωση της δισκογραφίας το ρεμπέτικο και μετά χρησιμοποίησε αποκλειστικά το πεντάγραμμο για πρακτικούς λόγους (κατάθεση μελωδίας σε πεντάγραμμο για κατοχύρωση δικαιωμάτων). Καταλληλότερη για τη γραφή της παραδοσιακής μουσικής θεωρείται η βυζαντινή παρασημαντική σε συνδυασμό με τη γνώση των Ήχων, καθώς είναι γέννημα τροπικής και ετεροφωνικής μουσικής, ωστόσο ποτέ μια σημειογραφία δεν μπορεί να περιγράψει πλήρως τη μελωδική κίνηση.

## 9. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ - ΟΡΟΛΟΓΙΑ

Καθώς τα μελωδικά χαρακτηριστικά είναι κοινά σε όλα τα μέρη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, μπορεί να χρησιμοποιηθεί ενιαίο σύστημα θεωρητικής εξέτασής τους και αυτό ήδη έχει διαμορφωθεί από το θεωρητικό λόγο των αρχαίων Ελλήνων που εμπλουτίστηκε από τη θεωρία της Βυζαντινής Μουσικής. Η θεωρία των Ήχων καλύπτει σχεδόν το σύνολο των αναγκών για τη θεωρητική μελέτη όλων των μερών της ελληνικής μουσικής παράδοσης. Εξάλλου και η Θεωρία των Αράβων με την αντίστοιχη ορολογία (Μακάμια, γένη, διαστήματα κλπ.) είναι σε μεγάλο βαθμό επηρεασμένη από τους αρχαίους Έλληνες θεωρητικούς τους οποίους αντέγραψε κατά τον 8<sup>ο</sup> – 9<sup>ο</sup> αιώνα.

## 10. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Κάθε κατηγορία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής έχει αναπτύξει δική της ιδιαίτερη μορφολογία. Ο λόγος κυριαρχεί, είναι πάντα **ποιητικός** και σχεδόν πάντα έμμετρος λόγος, επενδύεται μουσικά και διαμορφώνει σε μεγάλο βαθμό τη μορφή. Κοινά στοιχεία βρίσκουμε στην **εκκλησιαστική** και **δημοτική μουσική** όταν μοιράζουν τα μέλη σε σύντομα ή συλλαβικά, αργοσύντομα και αργά ή μελισματικά. Η Βυζαντινή Μουσική βέβαια έχει πλήρες και εξελιγμένο μορφολογικό σύστημα με διαίρεση των μελών σε τρία (σήμερα) γένη (Ειρμολογικό, Στιχηραρικό και Παπαδικό) και πολλά είδη μελοποιίας με αντίστοιχη θεωρία χρήσης τους. Στα αργά μέλη απαντώνται αναγραμματισμοί, ευφωνικά σύμφωνα και άλλα δομικά στοιχεία της μελισματικής ανάπτυξης, στην οποία γίνεται περισσότερο εμφανής η ελευθερία της «έντεχνης» ή «λόγιας» έκφρασης με χρήση επιτηδευμένων, εκτενών και τεχνικά «δύσκολων» στοιχείων. Επίσης κοινή είναι φόρμα του «τραγουδιού» στα άλλα **τρία μέρη**, ενώ παντού υπάρχουν εισαγωγικά μέρη, είτε ως προίμια, είτε ως απηχήματα, είτε ως ταξίμια, είτε ως εισαγωγές. Ειδικά για το θέμα του **αυτοσχεδιασμού**, ακόμα και στην Ψαλτική η οποία ως ιερή και επώνυμη μουσική δεν επιτρέπει την ατομικότητα που εν πολλοίς προβάλλεται με τον αυτοσχεδιασμό, υπάρχει σημαντικός βαθμός ελευθερίας στην επιλογή μελωδικών θέσεων κατά βούληση του εκτελεστή, αρκεί να τηρείται το σεμνοπρεπές ήθος και να μη διασκευάζεται το κείμενο ώστε να καταντά αγνώριστο. Στα άλλα μέρη, πέρα από τα είδη που είναι δομημένα στον αυτοσχεδιασμό (Μοιρολόγι, Σκάρος, Αμανές, αργά Καθιστικά), καλύπτεται συνήθως από τη φόρμα του ταξίμιου ή του βέρσου. Η ελαστικότητα στην εκτέλεση μπορεί να προσφέρει αξιόλογες νέες εκτελεστικές κατακτήσεις.

Παντού επίσης συναντάμε **στροφική** εκτέλεση με μελωδικά πρότυπα (π.χ. Ειρμίοι ή επαναλαμβανόμενη μουσική φράση σε πολλούς στίχους), καθώς επίσης και σχήματα του τύπου της επωδού (Εφύμνια, Υπακοές, τεσλίμ, ρεφραίν). Πολύ συνηθισμένη στο μέλος, στη μουσικοποιητική αλλά και στη μουσικοχορευτική δομή είναι η τετραμέρεια ή **νόμος των τεσσάρων**: τέσσερα μέρη για να ολοκληρωθεί η μελωδία συνήθως στο σχήμα θέση - απάντηση - κορύφωση - λήξη, τέσσερα μέτρα στο στίχο, τέσσερα χορευτικά μοτίβα μέχρι να ολοκληρωθεί η μελωδία. Το τετραμερές ως πολύ συμμετρικό και σταθερό σχήμα εντάσσεται στις πρώτες συνειδητές ή ασυνειδητές αισθητικές επιλογές. Σαφώς εκτενέστερες, πολυπλοκότερες, και χωρίς επαναλήψεις φόρμες συναντώνται στα λόγια και πιο έντεχνα μέλη, είτε πρόκειται για το παπαδικό γένος, είτε για εκτενή πεσρέφια. Δανεισμένες φόρμες είναι τα πεσρέφια, σεμάια κλπ. της **λόγιας μουσικής**, αν και εκεί ανιχνεύονται ομοιότητες στη δομή με τα Κοντάκια ( μοιράζονται σε Χανέ = Οίκοι και επωδούς). Επίσης ισχυρός παράγοντας στη διαμόρφωση της φόρμας είναι και μεγάλος βαθμός ελευθερίας προς αυτοσχεδιασμό που υπάρχει στην κοσμική μουσική, ενίοτε μάλιστα στοιχεία από επιτυχημένες φόρμες εισάγονται και στο εκκλησιαστικό μέλος (βλ. Μπεστέδες και Καλοφωνικοί Ειρμίοι).

## 11. ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Αποκλειστικό θέμα για τη **Βυζαντινή Μουσική** είναι η λατρεία. Ο ιερός της χαρακτήρας καθορίζει πολλές τεχνικές επιλογές (απαγόρευση οργάνων, λαϊκών χορών κλπ.). Η Υμνογραφία είναι



πλουσιότητα σε ποιότητα και ποσότητα και αποκρυσταλλωμένη από τον 11<sup>ο</sup> ήδη αιώνα. Στα υπόλοιπα είδη με τον κοσμικό χαρακτήρα το θεματολόγιο ποικίλει έχοντας όμως και κοινά σημεία

Στο **δημοτικό τραγούδι** υπάρχουν οι δύο βασικοί κύκλοι, της ζωής και του χρόνου, με κυρίαρχα και διαχρονικά τα θέματα του έρωτα, άλλοτε τα ιστορικά και κατά ζώσα χρήση τα τραγούδια των ετησίων τελετών (Κάλαντα, σατυρικά κλπ.). Και εδώ η αισθητική αξία των κειμένων είναι υψηλή.

Στη **λόγια μουσική** τα θέματα είναι φτωχότερα. Κυριαρχούν, όταν υπάρχει ποίηση, τα ερωτικά θέματα, τα φιλοσοφικού και θρηνητικού περιεχομένου και πολύ λίγα επαινετικά τραγούδια. Η ποίηση είναι κακή έως μέτρια, αλλά η μουσική επένδυση πολλές φορές αριστουργηματική.

Το **αστικό τραγούδι** συνεχίζει στο θεματολόγιο του δημοτικού τραγουδιού, κυριαρχεί το ερωτικό και δευτερευόντως το ιστορικό τραγούδι, εμφανίζονται καινούργια θέματα, όπως τα χασικλικά, ενώ υπερτονίζονται κάποια άλλα, όπως της ξενιτειάς. Είναι χαρακτηριστικό όμως το ότι είναι ανύπαρκτα τα τραγούδια για το γάμο, τα παιδιά και την οικογένεια.

## 12. ΓΕΝΙΚΕΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ

Για να χαρακτηριστεί μια τέχνη ως ελληνική πρέπει να εμφανίζει κάποια αισθητικά χαρακτηριστικά που να τη συνδέουν με την υπόλοιπη παραγωγή του ελληνικού πολιτισμού. Για να χαρακτηρισθούν συγγενή ή κοινής καταγωγής οι επί μέρους μουσικές παραδόσεις πρέπει εκτός από ενότητα στα τεχνικά στοιχεία (θεωρητικό σύστημα, ποικιλία διαστημάτων, φόρμες κλπ.) να συνδέονται και αισθητικά, τόσο μεταξύ τους, όσο και με τις υπόλοιπες τέχνες. Στα μέρη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής είναι ανιχνεύσιμες οι αρχές της κυριαρχίας του **μέτρου** (εδώ για παράδειγμα θα μπορούσαμε να εντάξουμε την κυριαρχία του διατονικού γένους ως πλησιέστερου στην ανθρώπινη ικανότητα προς μάθησιν και δημοφιλέστερου, την καθιέρωση της διςδιαπασών ως κλίμακας μελέτης κατά την έκταση της ανθρώπινης φωνής, ή την επικράτηση των φορητών μουσικών οργάνων), της **κυριαρχίας του λόγου**, της ενιαίας και συγκεκριμένης αντίληψης της ποιητικής κατά την οποία π.χ. η μίμηση είναι θεμελιακής σημασίας, ή τα δημιουργήματα έχουν **αρχή, μέση και τέλος**. Επίσης η εφαρμογή της θεωρίας του «**ήθους**» και των κατηγοριών του, και η αντίληψη της καλής ή κακής επίδρασης των μελωδιών, της κοινής στάσης απέναντι στα μεγάλα ζητήματα όπως η ζωή και ο θάνατος. Η μουσική δεν θεωρείται κάτι το μαγικό ή αποκλειστικό προνόμιο κάποιων προνομιούχων, ενώ η χρήση της υπηρετεί εν μέτρω το κέντρο του ελληνικού πολιτισμού που είναι ο άνθρωπος, ο συμπολίτης, ο πλησίον, ή σε πιο προχωρημένη εκδοχή ο Θεάνθρωπος Χριστός.

### **B3. ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ ΠΟΥ ΠΡΟΚΥΠΤΟΥΝ**

Θέτοντας σε αντιπαραβολή τους δύο μουσικούς χώρους εύλογα γεννώνται ερωτήματα όπως:

- Υπάρχει σχέση; Είναι μέρη συνόλου οι δύο χώροι;
- Ποια τα σημεία επαφής των δύο χώρων;
- Ποιες οι ομοιότητες και οι διαφορές;
- Ποιος ο ρόλος ιδιαίτερων παραγόντων, όπως οργανολόγιο, δισκογραφία, επικοινωνίες, δημογραφική σύνθεση κλπ.
- Υπάρχει ιστορική εξέλιξη, περίοδοι κλπ. στη σχέση;
- Είναι αυτή η σχέση δυναμική; Υπάρχουν αλληλεπιδράσεις;
- Υπάρχουν θέματα ιδεολογίας, πολιτικής, διδακτικής αναγνώρισης κλπ;
- Ποια τα ανθρωπολογικά και κοινωνιολογικά χαρακτηριστικά που επηρεάζουν τη σχέση;

### **B4. ΤΑ ΣΗΜΕΙΑ ΕΠΑΦΗΣ ΤΩΝ ΔΥΟ ΧΩΡΩΝ**

Από την αντιπαραβολή των χαρακτηριστικών προκύπτουν αρκετά σημεία **συνάντησης** των δύο χώρων. Συνοπτικά αναφέρονται:

- Κοινά μουσικά χαρακτηριστικά: κυριαρχία λόγου και μάλιστα ποιητικού λόγου, ετεροφωνία, τροπικότητα, πολυηχία, πολυδιαστηματικότητα, εξέταση με κοινά θεωρητικά εργαλεία, στροφικότητα και χρήση επωδών, κυριαρχία τονικού, χορευτικού, μετρικού ρυθμού, ύπαρξη ενίοτε αντιφωνικών εκτελέσεων από ημιχόρια, σύνδεση ιερού και κοσμικού στη διασκέδαση θρησκευτικών πανηγύρεων, φωνητικό πρότυπο.
- Ο χώρος (διάδοση, υπερτοπικό ή μη εύρος, γιορτές και ιδιαίτεροι χώροι επιτέλεσης)
- Ο χρόνος (ιστορική συμπίεση για πάνω από χίλια χρόνια, αλληλοεπίδραση, κοινές επιδράσεις έξωθεν, μακρόχρονη και συχνή - έως καθημερινή - παρουσία κατά περιπτώσεις, καταγραφές).
- Οι φορείς (ανθρωπολογικοί και κοινωνικοί παράγοντες, ψάλτες - τραγουδιστές - οργανοπαίκτες - συνθέτες, κοινό ακροατήριο).
- Είναι καρποί και εκφράσεις του ίδιου Πολιτισμού και των συνιστωσών του (ανθρωποκεντρισμός, γλώσσα. θρησκεία, γράμματα, τέχνη - αισθητικές αρχές μέτρου, ελλόγου ρυθμιζόμενου μέλους, κοινά πρότυπα).

Ταυτόχρονα διακρίνονται και οι βασικές **διαφορές**, όπως:

- Ο κοσμικός χαρακτήρας της δημοτικής μουσικής σε αντιπαραβολή με τον ιερό - λατρευτικό της Ψαλτικής και αντίστοιχα οι διαφορές στη θεματολογία τους (σημειώνεται εδώ ωστόσο το ενδιάμεσο είδος των τραγουδιών θρησκευτικού περιεχομένου).
- Ο λαϊκός χαρακτήρας της δημοτικής σε αντιπαραβολή με τον Λόγιο της Ψαλτικής.
- Κατά κανόνα άγραφη παράδοση για τη δημοτική σε αντιπαραβολή με την κατά κανόνα γραπτή και μάλιστα με δική της σημειογραφία παράδοση για την Ψαλτική.
- Οι διαφορές στις εκδοχές της ελληνικής γλώσσας που χρησιμοποιούνται.
- Οι διαφορές στις φόρμες (βασικά τραγούδι, οργανικοί σκοποί και λίγες αυτοσχεδιαστικές φόρμες για τη δημοτική, εκτενές ιδιαίτερο ρεπερτόριο σε πλήθος από φόρμες για την Ψαλτική).

- Οι διαφορές στην αντίληψη του ρυθμού και του χορού.
- Η απουσία μουσικών οργάνων στην Ψαλτική.

## **B5. ΕΙΔΙΚΟΤΕΡΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ. ΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟΥ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ.**

Πρωτίστως σημειώνεται η ομοιότητα στην τροπική συμπεριφορά, όπου μπορούμε να ανιχνεύσουμε την στενή συγγένεια Ψαλτικής και Δημοτικής Μουσικής, καθώς το σύνολο σχεδόν του δημοτικού ρεπερτορίου μπορεί να αναλυθεί με τη θεωρία των Βυζαντινών Ήχων.

Άλλα αξιοσημείωτα στοιχεία:

- Κυρίαρχος μηχανισμός στο χτίσιμο της μελωδίας είναι αυτός της φράσης – Θέσης που κατευθύνεται μελωδικά σε συγκεκριμένες «Καταλήξεις», με συγκεκριμένους για κάθε Ήχο δεσπίζοντες φθόγγους και με δομή «Αρχή – Μέση – Τέλος» και στους δύο χώρους.
- Παρατηρείται αναντιστοιχία πολλών τροπικών δομών της δημοτικής μουσικής, με τα ανατολικά συγγενή Μακάμια, ενώ αντιθέτως ύπαρξή τους στο ψαλτικό ρεπερτόριο, η οποία ενισχύει την τεκμηρίωση της κληρονομιάς (Ήχος Β΄ εκ του ΔΙ και ισχυρή παρουσία του σε περιοχές – κέντρα της Ψαλτικής, όπως η Μακεδονία, Γ΄ Μέσος με ύφεση στο ΚΕ, ή Γ΄ μαλακός διατονικός που τρέπεται σε Α΄, Α΄ και ΠΛ. Α΄ τετράφωνοι με τελικές καταλήξεις στο ΚΕ κλπ). Και αντίστροφα, η ανίχνευση στο ψαλτικό ρεπερτόριο των φθορικών μεταβολών και των υποκατηγοριών των Οκτώ Ήχων, ώστε να καλύπτουν το μεγαλύτερο των μορφών που φέρονται ως αυτόνομα Μακάμια, μπορεί εξίσου καλά να δικαιολογήσει την ύπαρξή τους στο δημοτικό τραγούδι, ακόμα και σε περιοχές που δεν είχαν επαφές με ανατολικότερες παραδόσεις. Γενικότερα, οι Ανατολικές θαλασσινές παραδόσεις (κατά τη διαίρεση του Σ. Μπομπωβύ) των ανοιχτών θαλασσιών ή χερσαίων δρόμων και των ισχυρών αστικών κέντρων όπου ακμάζει η Ψαλτική, εμφανίζουν και τις περισσότερες συγγένειες μαζί της, σε αντίθεση με τις Δυτικές – Ηπειρωτικές.
- Παρόλο που στην Ψαλτική ισχύει κατά βάση ο τονικός και όχι ο περιοδικός ρυθμός, η συντριπτική πλειοψηφία των μελωδιών είναι έρρυθμη και εμφανίζει τετράσημο ρυθμό, όπως και στο κοσμικό μέλος γενικότερα. Στα Ριζίτικα επίσης παρατηρείται συχνά παρέκβαση από τον περιοδικό ρυθμό και ανακατάστρωση του σύμφωνα με τον τονισμό των λέξεων, όπως γίνεται και στα Τροπάρια. Στη λογική της έρρυθμης κατάστρωσης του λόγου εντάσσεται και το γεγονός πως ο δεσπίζων στην ελληνική γλώσσα δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός στίχος των δημοτικών εμφανίζεται σε ένα αξιοσημείωτο αριθμό βυζαντινών και μεταβυζαντινών ύμνων.
- Μερικά ηχητικά αντικείμενα όπως καμπάνες, θυμιατήρια τάλαντα κλπ. συνδέονται με το τελετουργικό, δεν αποτελούν όμως μουσικά όργανα με τη στενή έννοια του όρου. Σημειώνεται επίσης η ύπαρξη ειδών στη δημοτική που δεν χρησιμοποιούν όργανα, όπως κάποια μοιρολόγια, Θρήνοι της Παναγίας, κάποια Ριζίτικα). Τα λαϊκά μουσικά όργανα στην πλειοψηφία τους είναι ασυγκέραστα και είναι έτσι κατασκευασμένα ώστε να ευνοούν την τροπική ανάπτυξη της μελωδίας με κυρίαρχο στοιχείο συνοδείας το Ισοκράτημα. Ειδικά για το τελευταίο σημειώνονται οι περιπτώσεις χρήσης του στο δημοτικό τραγούδι στο πολυφωνικό της Ηπείρου, στα Καρπαθιώτικα

- τραγούδια, σε ελληνόφωνα και σλαβόφωνα τραγούδια της Μακεδονίας και σε λανθάνουσα μορφή σε σκοπούς όπως ο Πλωμαρίτικος στη Λέσβο.
- Επί μέρους μορφολογικά κοινά στοιχεία, όπως η διαίρεση των μελών σε σύντομα, αργοσύντομα και αργά – εκτενή, η χρήση αναδιπλασιασμών ή αναγραμματισμών, ευφωνικών συμφώνων «ν» ή «χ», επαναλήψεων συλλαβών, λέξεων ή και φράσεων, η χρήση προοιμίων – απηχημάτων – αυτοσχεδιαστικών εισαγωγών.
  - Πολλά δημοτικά έχουν ενσωματωθεί στα λεγόμενα «Ψαλτοτράγουδα» τα οποία εκτελούνται στις ψαλτικές συνάξεις με συνοδεία Ισοκρατήματος. Μερικοί από τους σπουδαιότερους τραγουδιστές ήταν και είναι ταυτόχρονα ψάλτες. Σημειώνεται επίσης η επανειλημμένα εκφρασμένη εύνοια της Εκκλησίας προς το χώρο της δημοτικής μουσικής σε σχέση με τη στάση της προς άλλους μουσικούς χώρους. Η Εκκλησία σε θεσμικό επίπεδο ή σε επίπεδο ατομικών προσπαθειών έχει υποστηρίξει μουσικές εκδηλώσεις, εκδόσεις, διδασκαλία κλπ του δημοτικού τραγουδιού, εκτιμώντας το ως συγγενή με την Ψαλτική εθνικό θησαυρό, τουλάχιστον στο ποσοστό του ρεπερτορίου που εμφανίζει ένα συμβατό με το εκκλησιαστικό Ήθος.
  - Η πρώτη μέθοδος καταγραφής δημοτικών τραγουδιών δεν είναι άλλη από την Παρασημαντική και μάλιστα από ψάλτες καλογέρους μέσα σε ψαλτικά χειρόγραφα. Το πρώτο σημειογραφημένο τραγούδι «*Χαίρεσθε κάμποι χαίρεσθε...*» ανάγεται τουλάχιστον στο 1562 και μέχρι τις μέρες μας ακολούθησαν πλήθος καταγραφές σε Παρασημαντική (Ν. Φαρδύς, Αν. Σιγάλας, Κ. Ψάχος, Σ. Περιστερή, Κ. Ντάκουλας, Σ. Καραάς, Κ. Μάρκου).
  - Μπορούμε να εντοπίσουμε ένα πλήθος από μελωδικές φράσεις που περνούν αυτούσιες από την Ψαλτική στο δημοτικό τραγούδι. Ένα πλήθος μελωδικών μονάδων είναι όμοιες σε Τροπάρια και πολλά τραγούδια σε όλες τις τοπικές ελληνικές παραδόσεις. Ενδεικτικά αναφέρονται οι φράσεις από τον Κασιώτικο - Καρπαθιώτικο Σκοπό «*το «Πάθος» που είναι πανομοιότυπες με τις φράσεις από τα Ευλογητάρια του Πέτρου Λαμπαδαρίου, πλήθος τραγουδιών, όπως το «Δεν είν' αυγή...» «Αφέντης μας χαρά θα κάμει...», τα οποία εισάγονται με όμοια φράση με το «Χριστός Ανέστη...», «Στου Παπαλάμπρου...» η κατάληξη του τραγουδιού «Μαρ' Κρινίτσα μου...» όμοια με την αργοσύντομη κατάληξη του Α' ήχου, φράσεις στο «Μέρα μέρωσε...» όμοιες με φράσεις πολλών στιχηρών του Α' Ήχου, η κατάληξη στο «*Ο Διγενής...τονε τρομάσει...*» όμοια με κατάληξη στιχηρών του Πλ. Α', τραγούδια σε Πλ. Δ' δίφωνο που καταλήγουν σε ΒΟΥ, όπως τα Προσόμοια του Ήχου κλπ.*
  - Οι περισσότερες ομοιότητες εντοπίζονται στα Κάλαντα και στα θρησκευτικά τραγούδια, όπως οι Θρήνοι της Παναγίας, το τραγούδι του Αη Γιώργη, τα Καπαδοκικά τραγούδια των εορτών κ.ά. Υπάρχει επίσης ακόμα από το Βυζάντιο και το φαινόμενο της παραϋμνογραφίας, της σύνθεσης δηλαδή κομματιών με σκωπτικό συνήθως περιεχόμενο πάνω σε μελωδίες γνωστών Τροπαρίων, ωστόσο το είδος δεν ανήκει στη δημοτική παράδοση. Η θεματολογική συγγένεια ευνοεί την αντιγραφή μελωδικών και ρυθμικών προτύπων κατευθείαν από τα Τροπάρια. Τα λεγόμενα «Βυζαντινά Κάλαντα» Κοτυώρων Πόντου: «*Άναρχος Θεός...*» με το παρεμβαλλόμενο «*Ερουργε...*» αποτελούν μικρογραφία βυζαντινής καλοφωνικής σύνθεσης με παρεμβαλλόμενο Κράτημα. Κάποια από τα Κάλαντα λέγονται σχεδόν σαν τα Εκφωνητικά εκκλησιαστικά είδη (π.χ. Κυπριακός Θρήνος της Παναγίας), ενώ ο Θρήνος ή Μοιρολόγι της Παναγίας τραγουδιέται μόνον από φωνές μέσα στο

Ναό τη Μ. Παρασκευή. Ως γνωστά πρότυπα έχουν τεκμηριωθεί, τα δεκαπεντασύλλαβα Εξαποστειλάρια του Β΄ Ήχου «*Τοις Μαθηταίς συνέλθωμεν εν όρει Γαλιλαίας...*», οι Αίνοι των Χριστουγέννων σε Δ΄ Ήχο «*Ευφραίνεσθε Δίκαιοι...*», το Εξαποστειλάριο «*Τον Νυμφώνα σου βλέπω...*», η μελωδία του «*Χριστός γεννάται, δοξάσατε...*», και του «*Η Παρθένος σήμερα...*». Ο Μπομπωβύ έχει σχολιάσει την ισοσυλλαβία και τη μελωδική ομοιότητα του «*Την τιμιωτέραν ...*» του Πλ. Α΄ Ήχου με το Πατμιακό: «*Καλημέρα πάντες ω αδελφοί...*». Ιδιαίτερα σημειώνεται ο ρυθμικός σκελετός 3-3-3-2 3-3-2-2 που συναντάται σε πολλά Κάλαντα, Θρήνους της Παναγίας κλπ. και παραπέμπει ευθέως στο πρότυπό του που είναι ο ρυθμός των Εξαποστειλαρίων του Β΄ Ήχου.

## Γ. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟΥ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ

### Γ1. ΚΑΛΑΝΤΑ

Κάλαντα συναντώνται σε όλους τους Ήχους κα σε όλες τις τοπικές παραδόσεις. Η μεγάλη τους πλειοψηφία θυμίζει εκκλησιαστικό μέλος με ποσοστιαία υπεροχή του Α΄ Ήχου κατά την Καταβασία *Χριστός γεννάται...*. Εμφανίζουν ενίοτε σπάνια τροπικά, μουσικοποιητικά και ρυθμικά σχήματα που φανερώνουν και τη λόγια βυζαντινή καταγωγή τους.

01 Χριστός γεννάται δοξάσατε

Α ΑΓΙΟΡΕΙΤΙΚΑ ΚΑΛΑΝΤΑ

Α Ανοίξετε την πόρτα σας ΚΡΗΤΗΣ

Α Σάραντα μέρες σάραντα νύχτες

Α5 Ο ΜΗΝΑΣ ΕΧΕΙ ΣΗΜΕΡΟ

Α6 ΧΡΙΣΤΟΣ ΓΕΝΝΙΕΤΑΙ ΣΑΝ ΝΙΟ ΦΕΓΓΑΡΙ (ΣΑΜΟΚΟΒΙ, Θ...

Α9 ΣΗΜΙΡΑ Ν ΤΑ ΦΩΤΑ ΚΙ ΟΥ ΦΩΤΙΣΜΟΣ

Α (σαν τη θαλ τη γαλ) ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΑ ΠΗΡ' Η ΧΑΡΑ

Α (σαν τη θαλ τη γαλ) ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΑ ΠΡΩΤΟΥΓΕΝΝΑ

Α +2 ΧΙΛΙΑ ΚΑΛΟΥΣΟΥΡΙΣΑΜΙ

Α ΑΝΑΡΧΟΣ ΘΕΟΣ (ΑΛΦΑΒΗΤΑΡΙ ΚΟΤΥΩΡΩΝ) ΝΠΖΝΠ

Α ΑΠΟ ΤΗΣ ΕΡΗΜΟΥ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ (ΚΑΠΠΑΔΟΚΙΑΣ) ΑΓΙ...

Α ΕΛΑΤΕ ΔΩ ΓΕΙΤΟΝΙΣΣΕΣ (ΗΠΕΙΡΟΥ)

Α ΚΑΝΤΕΑ (ΦΑΡΑΣΣΑ ΚΑΠΠΑΔΟΚΙΑΣ)

Α ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΙΑΤΙΚΕΣ ΜΑΝΤΙΝΑΔΕΣ (ΚΡΙΤΣΑΣ, ΛΑΣΙΘΙΟΥ)

Α ΧΡΙΣΤΟΣ ΓΕΝΝΕΘΕΝ (ΚΕΡΑΣΟΥΝΤΟΣ)

Α Άναρχος Θεός καταβέβηκεν

Α ΑΝΑΡΧΟΣ ΤΕΜΕΝΑ

Α ΑΡΧΙΚΑΛΑΝΤΑ

Α ΑΡΧΙΝ ΑΡΧΙΝ ΤΑ ΚΑΛΑΝΤΑ

Α Βυζαντινά κάλαντα ΚΑΙ ΙΣΟΝ

Α Θεοφανείων

Α Κάλαντα Κύπρου

Α Καλημέρα πάντες, ω αδελφοί

Α ΠΡΩΤΟΧΡΟΝΙΑΤΙΚΑ ΠΑΙΝΕΜΑΤΑ (ΧΙΟΥ)

Α Πόψι χριστός γινηθήκη

Α Χυτάτε να υπά'σον Ες Βασιλη

Α, Δ, ΒΑΡΥΣ ΓΑ, ΣΚΩΠΤΙΚΑ

Α+2 ΜΑΣ ΗΡΘΕ Η ΠΡΩΤΟΧΡΟΝΙΑ

Β ΕΚΦΩΝΗΤΙΚΑ Ο Λάζαρος

Β Ο Λάζαρος

Β ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΑ ΠΡ

Γ ΑΦΕΝΤΗ ΜΟΥ ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ ΣΟΥ (ΚΑΣΤΟΡΙΑΣ)

Γ - Α ΧΡΙΣΤΟΥΓΙΑΝΝΑ ΧΡΙΣΤΟΥΓΙΑΝΝΑ

Γ - Α ΧΡΙΣΤΟΥΓΙΑΝΝΑ ΧΡΙΣΤΟΥΓΙΑΝΝΑ

Γ - Α ΚΕβ Χριστός γεννιέται σήμεραν

Γ Κάλαντα Δωδεκανήσων

Γ ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΕΡΧΕΤΑΙ (ΣΑΡΑΝΤΑ ΕΚΚΛΗΣΙΩΝ, Α. ΘΡ...

Γ ΚΑΙ Α Κάλαντα Αμπελακίων

Γ - Α ΧΡΙΣΤΟΥΓΙΑΝΝΑ ΧΡΙΣΤΟΥΓΙΑΝΝΑ

Γ - Α ΚΕβ Χριστός γεννιέται σήμεραν

Γ Κάλαντα Δωδεκανήσων

Γ ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΕΡΧΕΤΑΙ (ΣΑΡΑΝΤΑ ΕΚΚΛΗΣΙΩΝ, Α. ΘΡ...

Γ ΚΑΙ Α Κάλαντα Αμπελακίων

Δ - ΠΑ - ΔΙ ΠΑΡΑΚΑΛΩ ΣΑΣ ΔΩΤΕ ΜΟΥ (ΤΑΓΑΝΡΟΚ, ΑΖΟΦ...

Δ Πάλλιν ακούστε άρχοντες

Δ - ΣΤΟ ΓΑ Χριστός γεννάται σήμερα ΚΡΗΤΗΣ

Δ - Χριστούγεννα πρωτούγεννα

Δ ΑΓΙΑ ΑΡΧΙΜΙΝΙΑ, ΠΡΩΤΟΧΡΟΝΙΑ (ΗΠΕΙΡΟΥ)

Δ ΑΓΙΑ ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΗΣ

Δ ΑΓΙΑ ΑΡΧΙΜΗΝΙΑ ΜΠΑΡΑΜΠΟΥΤΗΣ

Δ ΑΓΙΑ ΣΗΜΙΡΑ ΕΙΝ'ΤΑ ΦΩΤΑ ΚΙ ΟΙ ΦΟΥΤΙΣΜΟΙ (ΚΑΠΠΑ, ...

Δ ΑΓΙΑ ΧΡΩΜ - ΣΤΟ ΚΕ ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΗΣ (ΘΕΣΣΑΛΟΜΑΚΕΔ...

Δ Αρχιμηνιά

Δ Ο Βασίλειος

ΠΛ Α Φιλέορτοι Χριστιανοί

ΠΛ Α +3 ΑΡΧΗ ΚΙ ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΓΕΝΑΡΙΟΥ (ΑΣΠΡΟΠΥΡΓΟΥ)

ΠΛ Α +4 ΤΩΡΑ ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΑ

ΠΛ Α ΕΙΝΤΑΤΕ ΝΑ ΥΠΑΜΕ ΣΤΟΝ ΑΗ-ΒΑΣΙΛΗ (ΚΑΠΠΑΔΟΚΙΑΣ)

ΠΛ Α Α ΦΘ. Άγιος Βασίλης έρχεται ΠΟΝΤΚΑΠΑΔ

ΠΛ Α ΦΘ ΚΑΛΗΣΠΕΡΩ Σ' ΑΦΕΝΤΗ ΜΟΥ

ΠΛ Α+4 ΤΩΡΑ ΧΡΙΣΤΟΣ ΓΕΝΝΑΤΑΙ (ΘΡΑΚΗΣ)

ΠΛ Β Κάλαντα Κάραγατς - Ανδριανούπολης - Δικαίων

ΠΛ Β ΚΑΤΕΒΑ ΚΑΤΩ ΚΙ ΑΝΟΙΞΕ (ΑΙΝΟΥ - ΙΜΒΡΟΥ)

ΠΛ Β Κάλαντα Σμύρνης

ΠΛ Β ΜΠΑΛΛΟΥ ΧΡΙΣΤΟΣ ΓΕΝΝΑΤΑΙ ΣΗΜΕΡΟΝ (ΚΑΛΑΝΤΑ ...

ΠΛ Δ ΚΑΛΗΣΠΕΡΑΚΙ

ΠΛ Δ - ΣΤΟ ΓΑ Αύριον είναι τω φάτω

ΠΛ Δ Χριστούγεννα, Πρωτούγεννα

ΠΛ Δ ΚΑΛΗΝ ΕΣΠΕΡΑΝ ΑΡΧΟΝΤΕΣ (ΘΡΑΚΗΣ)

ΠΛ Δ ΓΑ Κι τι τραγουδι να βρούμι

ΠΛ Δ ΕΚ ΓΑ Κάλαντα Καστανέων - Καβύλης - Ορεσιπάδας - ...

ΠΛ Δ Κάλαντα Μακεδονίας

## Γ2. ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΟΥ ΑΗ ΓΙΩΡΓΗ ΚΑΠ.

Το τραγούδι ή η «ρίμα» του Αη Γιώργη έχει σχεδόν πανελλήνια διάδοση με μάλλον ανατολική – μικρασιατική καταγωγή. Μαζί με μικρό αριθμό δειγμάτων για άλλους Αγίους συμπληρώνουν το σχετικό ρεπερτόριο, πάντα με σαφή τροπικά χαρακτηριστικά.

A + ΠΛ Β ΝΗ - ΠΑ της Παναγίας του Κύκκου  
A ΑΦΕΝΤΗ Μ' ΑΙ ΓΙΩΡΓΗ  
A ΤΟΥ ΑΗ - ΓΙΩΡΓΙΟΥ  
A ΛΕΥΚΟΠΗΓΗ ΚΟΖΑΝΗΣ - Καλή σου μέρα Παναγιά  
A Ο Άγγελος εβόα (παρωδία)  
A η ΚΥΡΙΑΚΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ - Άγιε μου Γιώργη, αφέντη ...  
A Τ' Αη Γιωρκού  
A Της Ανάστασης  
A Της Ανάστασης2  
A Το Θαύμα του Αποστόλου Ανδρέα  
B Άγιε μου Γιώργη  
Γ μέσος ΚΥΡΙΑ ΎΛΗΣΟΝ  
Γ μέσος ΑΓΙΕ ΝΙΚΟΛΑ ΤΩΝ ΜΥΡΩΝ  
Δ Ανοιξω το στόμα μου  
Δ Εγκώμια  
ΠΛ Α ΠΕΤΡΟΣ ΚΑΙ ΠΑΥΛΟΣ  
ΠΛ Α Χριστός Ανέστη (βιολί)  
ΠΛ Α Αριστογένης Ζαίμης - Άγιε μου Γιώργη Greek Tradition...  
ΠΛ Α Η ρίμα του Αη Γιώργη - ΜΑΡΙΖΑ ΚΩΧ  
ΠΛ Β ΤΡΑΓΟΥΔΙ Τ ΑΗ\_ΓΙΩΡΓΙΟΥ  
ΠΛ Δ Ίδου ο νυμφίος  
ΠΛ Δ χρ ΓΚΟΒΑΡΗΣ -ΒΟΥΖΑΣ -ΑΓΙΕ ΜΟΥ ΓΙΩΡΓΗ ΑΦΕΝΤΗ ΜΟΥ

### Γ3. Ο ΘΡΗΝΟΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ

Δημοφιλέστατο είδος. Ο Μπ. Μπουβιέρ κατέγραψε πάνω από 250 παραλλαγές πανελληνίως. Ο καθαρά φωνητικός του χαρακτήρας, η εκτέλεσή του ως μοιρολόγι σε κάποιον Ήχο μέσα στο Ναό από γυναίκες και το θέμα του το αναδεικνύουν ως το χαρακτηριστικότερο είδος συνάντησης του δημοτικού τραγουδιού και της Ψαλτικής.

A- Πλ Α Το Μοιρολόι Της Παναγιάς ((Μπαϊντίρι Μικράς Ασίας)  
A +2 Το Μοιρολόι Της Παναγιάς (Κύπρου)  
A Άννα Μανούσου Δεμερτζή Παναγιάς 25.7.1999 (2)  
A Επιτάφιος θρήνος  
A Θρήνος της Παναγιάς  
A Θρήνος της Παναγιάς2  
A Νεκάλημα της Παναγιάς  
A Παίρνουνε δίπλα  
A Παναγιάς-Α. Καρανικόλας 26.7.99  
A Σήμερα μαυρος  
A Το Μοιρολόι Της Παναγιάς (Μαρμαρά Μικράς Ασίας)  
A Τώρα 'ν' Αγιά Σαρακοστή (Μπαϊντίρι Μικράς Ασίας)  
A+2 Κανε καρδιά  
B ! ΑΙΑΝΗ ΚΟΖΑΝΗΣ - Μοιρολόι της Παναγιάς  
B διατ Εκφωνητικο Δ Θρήνος της Παναγιάς  
B Το Μοιρολόι Της Παναγιάς (Πόντου)  
Γ - +2 στο ΚΕ Μοιρολόι της Παναγιάς  
Γ - +2 στο ΚΕ Το Μοιρολόι Της Παναγιάς (Φούρνων Ικαρίας)  
Γ - Α στο ΔΙ ΩΣ ΠΑ Το Μοιρολόι Της Παναγιάς (Φούρνων Ικ...  
Γ ΣΑΡΑΚΗΝΑ ΓΡΕΒΕΝΩΝ - Έβγα Κυρά μου Παναγιά  
Γ μεσος ΚΕβ Το Μοιρολόι Της Παναγιάς (Μυπλήνης)  
Γ παίρνουν την στράτα  
Γ Σήμερα μαύρος Α2  
Γ Το Μοιρολόι Της Παναγιάς (Θράκης)  
Δ Αγία -3 στο ΠΑ Σήμερα μαύρος Α1  
Πλ Δ - Α στο ΠΑ ο Μοιρολόι Της Παναγιάς (Ρείξ Ντερέ Ευθραί...  
Πλ Δ Μοιρολόγι Μεγάλης Παρασκευής  
Πλ Δ - σε ΠΑ Κάτω στα Ιεροσόλυμα  
Πλ Δ Σήμερα μαύρος ουρανός  
Πλ Δ - στο ΠΑ Μοιρολόι της Παναγιάς



## Δ. ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΥΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΣΤΟΥΣ ΟΚΤΩ ΗΧΟΥΣ

### Δ1. ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΣΕ ΗΧΟ Α΄ ΚΑΙ ΠΛ. Α΄

Ο Πρώτος Ήχος καταλαμβάνει πάνω από το μισό δημοτικό ρεπερτόριο. Στις σπάνιες εκδοχές του των τετραφώνων, διφώνων «Νάων» ή ακόμα στην τοποθέτηση της βάσης του σε ψηλή περιοχή με μια άνεση να κατεβεί μια τετραφώνια και να επιστρέψει, συναντώνται παλαιότατα βυζαντινά τροπικά πρότυπα. Στον Πλάγιο του Α΄ επίσης με τις έντεχνες αναπτύξεις στη μεγάλη του έκταση οι σπάνιες περιπτώσεις του τετραφώνου τον συνδέουν με τα αντίστοιχα Τροπάρια που καταλήγουν στο ΚΕ. Κάποια τραγούδια όντας στο όριο του ενός ή του άλλου Ήχου, όπως συμβαίνει και με άλλους Ήχους, μπορεί να αποδοθούν εξίσου σωστά σε παραπάνω από έναν Ήχο.

|Α τ σηδονια της Ανατολής  
|Α ΟΛΑ ΤΑ ΠΟΥΛΑΚΙΑ ΖΥΓΑ-ΖΥΓΑ  
|Α ΑΝΑΘΕΜΑ ΤΟΝ ΑΙΤΙΟ ΣΟΛΩΝ  
|Α Αρμενάκι  
|Α Αρχοντες τρων  
|Α Ας χαμηλώσαν τα -τ- βουνά  
|Α Άστραψεν η ανατολή  
|Α Βρύση μου πετροκάμαρη  
|Α Είμαστε ορκισμένα  
|Α Έρι πάλι  
|Α ΕΡΩΤΟΚΡΙΤΟΣ  
|Α Η ΤΡΑΤΑ ΣΟΛΩΝ  
|Α ΘΑΛΑΣΣΑ ΒΑΡΕΙ  
|Α Κανάρια  
|Α Κάστρο και που 'ν' οι πύργοι σου (Ριζικό Κρήτης)  
|Α Κόφτην Ελένη την ελιά  
|Α ΚΥΡΑ ΔΑΣΚΑΛΑ  
|Α Μαρ' Κρινίτσα (Μακεδονίας)  
|Α ΜΕ ΓΕΛΑΣΑΝ ΤΑ ΠΟΥΛΙΑ  
|Α Μέρα μέρωσε  
|Α ΜΕΣ ΤΟΥ ΑΙΓΑΙΟΥ  
|Α Μια συννεφιασμένη μέρα  
|Α ΜΟΥ ΠΑΡΗΓΕΙΛΕ Τ ΑΗΔΟΝΙ Β\_ΜΑΝΟΥΣΑΚΙΑ  
|Α ΝΑ ΞΑΝ ΤΑ ΝΙΑΤΑ ΔΥΟ ΦΟΡΕΣ  
|Α Ναυτόπουλο ψυχομαχεί  
|Α Οι Καλοκατρωναίοι  
|Α Όσα βουνά κι αν πέρασα ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΣ  
|Α Όσα βουνά κι'αν πέρασα  
|Α Όσο βαρούν τα σίδερα  
|Α Παπαδιά  
|Α Πλαγιώτικος  
|Α Πλωμαρίτικος  
|Α Ράικο  
|Α Σήκω Διαμάντω

|Α Στον Αρτεμώνα  
|Α Στου Σαλουνίκης του παύρου  
|Α Σύρε να πεις της μάνας σου ΜΠΙΝΤΑΓΙΑΛΑΣ  
|Α Τζάκας  
|Α ΤΖΙΒΑΕΡΙ  
|Α ΤΗ ΘΑΛΑΣΣΑ ΤΗ ΓΑΛΑΝΗ  
|Α ΤΗΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΑΣ ΣΟΛΩΝ  
|Α Του ναύτη η μάνα  
|Α+4 Δάμνα Σαμίου - Για ιδές περβόλιν έμορφο - Domna Samiou  
|Α+4 Ντάλε ντάλε-Σόλων 13.3.04  
|ΠΛ Α ΠΑΛΙΟΣ ΚΑΡΣΙΛΑΜΑΣ ΜΥΤΙΛ  
|ΠΛ Α +4 02 Στου Παπαλάμπρου την αυλή  
|ΠΛ Α +4 Νέος Μαρμαράς 4 Το τραγούδι και ο τόπος του ΕΤ3  
|ΠΛ Α ΤΗ ΤΡΙΧΑΣ ΤΟ ΓΙΟΦΥΡΙ (ΔΙΠΑΤ)  
|ΠΛ Α ΤΗΣ ΣΟΥΣΑΣ  
|ΠΛ Α ΤΩΝ ΣΥΜΠΕΘΕΡΩΝ  
|ΠΛ Α Αριστογέννης Ζαίμης - Άγιε μου Γιώργη Greek Tradition...  
|ΠΛ Α Ατ Χαβασί ή Σκοπός των Αλόγων  
|ΠΛ Α Γιωργίτσα  
|ΠΛ Α Δεν είναι αυγή να σηκωθώ  
|ΠΛ Α Η ΑΓΑΠΗ ΕΙΝΑΙ ΚΑΡΦΙΤΣΑ  
|ΠΛ Α Η ρίμα του Αη Γιώργη - ΜΑΡΙΖΑ ΚΩΧ  
|ΠΛ Α Μοναχογιός ο Κωσταντής  
|ΠΛ Α Ο ΔΙΓΕΝΗΣ - ΞΥΛΟΥΡΗΣ  
|ΠΛ Α Σίνα  
|ΠΛ Α Τ' ακούς μωρή Σουλτάνα  
|ΠΛ Α Τα ξύλλα  
|ΠΛ Α Τρία καράβια πάνε - Ανατολική Θράκη  
|ΠΛ Α Τσανακαλιώπσσα  
|ΠΛ Α+4 Σκοπός το Πάθος  
|ΠΛ Α+4 Κόνιαλης  
|ΠΛΑ - Α ΚΥΡΑ Μ' ΚΙ ΑΡΧΟΝΤΟΠΟΥΛΑ  
|ΠΛΑ +4 ΤΣΑΛΑ ΠΑΛΑ ΤΣΙΓΚΟ

## Δ2. ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΣΕ ΗΧΟ Β΄ ΚΑΙ ΠΛ. Β΄

Ο Β΄ Ήχος εκ του ΔΙ είναι μια σπάνια κληρονομιά στην ελληνική δημοτική παράδοση με κέντρο τη Μακεδονία. Συναντάται και η εκδοχή του Μέσου ήχου εκ του ΒΟΥ. Τα φαινόμενα της σκλήρυνσης ή της ομαλότητας των διαστημάτων που παρατηρούνται στην Ψαλτική τα βρίσκουμε και στα δημοτικά, με τα όρια του Κυρίου από τον Πλάγιο ενίοτε να μην είναι καθαρά. Ισχυρή παρουσία έχει και ο ΠΛ. Β΄ με παραδείγματα σε επί μέρους υποκατηγορίες του, στον οποίο κατατάσσονται και τα κομμάτια του «Χιτζασκιάρ» (ΠΛ. Β΄ κατά μετάθεση βάσης στο ΝΗ και με σύστημα διαπασών).

ΙΒ ΜΕΣΟΣ Εγέρσασ και πέρασασ  
ΙΒ +Α ΤΟ ΜΑΝΤΗΛΟΥΔΙ  
ΙΒ +ΠΛ Α ΛΙΟΥΛΙΟΣ  
ΙΒ +ΠΛ Α Το Μαντηλουδι  
ΙΒ Τα μελιτζανιά  
ΙΒ ΤΩΡΑ ΤΑ ΠΟΥΛΙΑ  
ΙΒ Τώρα που σπήσαν το χορό  
ΙΒ Αγκινάρα  
ΙΒ ΑΣΠΡΑ ΜΟΥ ΠΕΡΙΣΤΕΡΙΑ  
ΙΒ ΒΑΡΕΘΗΚΑ ΜΠΙΖΕΡΤΙΣΑ  
ΙΒ Γαλανη - Γαλαζανή  
ΙΒ Γκάντα  
ΙΒ Γκάντα ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ  
ΙΒ Γκάντα νουσις  
ΙΒ Ελένη Ήρθανε κυρά μου  
ΙΒ ΚΟΒΩ ΜΙΑ ΚΛΑΡΑ  
ΙΒ Μ΄ έκαμες γειτόνισσα  
ΙΒ Με μήνυσε η αγάπη μου  
ΙΒ ΜΕΣΟΣ Τώρα βγαίνει το φεγγάρι  
ΙΒ Μια Παρασκευή ΤΣΙΤΡΑ  
ΙΒ Μια Παρασκευή  
ΙΒ Μπιζέρισα βαρέθηκα  
ΙΒ Πατάλω  
ΙΒ Πουσιπνίτσα  
ΙΒ Σηκώνομαι πρωί πρωί (Μπόζα)  
ΙΒ Σμυρνιά  
ΙΒ Στάνκενα  
ΙΒ Στάνκινα  
ΙΒ αυρτος Παπαγεωργίου  
ΙΒ Τώρα που σπήσαν το χορό  
ΙΒ Τώρα που σπήσαν τον χορό  
ΙΒ Τώρα τα πουλιά  
ΙΠΛ Β 1ος αντρικός αντικριστός  
ΙΠΛ Β - Β Το παπάκι  
ΠΛ Β Σέρβικος χορός  
ΠΛ Β Σμυρνέικο  
ΠΛ Β Στης αρκαδιάς τον Πλάτανο  
ΠΛ Β Στης Αρκαδιάς τον πλάτανο Μ Π  
ΠΛ Β Στου Βορρηά το μπαλκονάκι  
ΠΛ Β Τέταρτος γυναικείος αντικριστός  
ΠΛ Β Την αγάπη μου την αποθύμησα  
ΠΛ Β ΤΗΣ ΚΑΚΙΑΣ ΠΕΘΕΡΑΣ  
ΠΛ Β Το φυσούνι  
ΠΛ Β Φυσούνι  
ΠΛ Β ΧΑΛΕΠΙΑΝΟΣ Από τα γλυκά σου μάπα  
ΠΛ Β Χαλεπιανός μανές  
ΠΛ Β Χασποσέρβικο  
ΠΛ Β+4 Τι έχεις καημένε πλάτανε

ΠΛ Β - Β Το παπάκι  
ΠΛ Β ΣΑΝ ΠΑΣ ΣΤΑ ΞΕΝΑ  
ΠΛ Β ΚΑΤΩ ΣΤΟΝ ΚΑΜΠΟ ΤΟΝ ΠΛΑΤΥ  
ΠΛ Β α) Τα γιούλια, β) Την αγάπη μου την αποθύμησα  
ΠΛ Β Αητένς επαραπέτανεν  
ΠΛ Β Αμάραντος  
ΠΛ Β Άνοιξε Λενιώ την πόρτα  
ΠΛ Β Από τα γλυκά σου μάπα  
ΠΛ Β Αυτά τα μαύρα που φορείς Ελένη  
ΠΛ Β Δακρύζω με παράπονο  
ΠΛ Β Δημητρούλα  
ΠΛ Β Διαμάντι δαχτυλίδι  
ΠΛ Β Έναν καιρό επήγαينا  
ΠΛ Β Η μάντρα  
ΠΛ Β Καλέ συ Παναγιά μου  
ΠΛ Β Καράβι Καραβάκι  
ΠΛ Β Κασάπικο  
ΠΛ Β Κόρη που πας στον ποταμό με φύλλο  
ΠΛ Β Κυρ - Κωστάκης  
ΠΛ Β Λουλουδι της Μονεμβασιάς  
ΠΛ Β Μ΄ έχεις μπερνεμένο μ΄ έχεις  
ΠΛ Β ΜΑΝΑ ΜΟΥ ΤΑ ΛΟΥΛΟΥΔΙΑ ΣΟΥ  
ΠΛ Β Μάπα μου ΝΤΑΛΓΚΑΣ  
ΠΛ Β Μελαχρινό μου πρόσωπο  
ΠΛ Β Μπερδεμένο μ΄ έχεις ΓΙΑΣΕΜΗ  
ΠΛ Β Ναιλοι εμάς, να βιάι εμάς  
ΠΛ Β Ο μηχανικός  
ΠΛ Β Πάρθεν η Ρωμανία  
ΠΛ Β Περβολαρια  
ΠΛ Β Πουλάκι ξένο  
ΠΛ Β Σ' αυτό τ' αλώνι το φαρδύ  
ΠΛ Β Σαν πας στα ξένα  
ΠΛ Β ΣΑΝ ΠΑΣ ΣΤΑ ΞΕΝΑ ΑΗΔΟΝΙΔΗΣ

### Δ3. ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΣΕ ΗΧΟ Γ΄ ΚΑΙ ΒΑΡΥ ΕΚ ΤΟΥ ΖΩ

Ο Τρίτος Ήχος απαντάται σε όλες τις μορφές που συναντάται και στην Ψαλτική: Τρίτος Σκληρός Διατονικός (π.χ. των Στιχηρών), Τρίτος Μαλακός Διατονικός (π.χ. των Παπαδικών μελών και των Απολυτικών), Τρίτος με Κεύφεση, (π.χ. των Εξαποστειλαρίων), Τρίτος μεσάζων. Ο Βαρύς εκ του ΖΩ ως δύσκολος και «έντεχνος» αντιπροσωπεύεται με ελάχιστα παραδείγματα.

ΒΑΡΥΣ Βαρύτερ' απ' τα σίδερα  
ΒΑΡΥΣ Βαρύτερ' απ' τα σίδερα Σ. Κ.  
ΒΑΡΥΣ ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΒΛΑΧΟΠΟΥΛΟ  
Γ Α ΜΙΑ ΜΑΝΝΑ ΑΠΟΨΕ ΜΑΛΛΩΝΕ  
Γ ΠΛ Δ Μαλεβιζιώτης πηδηχτός  
Γ ΠΛ Δ Μια κόορη μια διαβάπσσα  
Γ Α Κάτω στη Δαφνηγόταμο  
Γ Α ΑΜΥΓΔΑΛΟΣΥΡΤΟ  
Γ Α Βρύση μου μαλαματένια  
Γ ΑΠΑΝΩ ΣΤΗΝ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΑ  
Γ ΕΝΑ ΚΑΡΑΒΙ ΑΠΟ ΤΗ ΧΙΟ  
Γ Μαράθηκε η κιτραλεμονιά  
Γ Νιζάμικος (χορός)  
Γ ΠΛ Δ Άνοιξαν τα δέντρα ούλα  
Γ ΠΛ Δ Στειακές κοντυλιές  
Γ ΠΛ Δ Στειακός πηδηχτός  
Γ ΠΛ Δ Τι 'θελα και σ' αγαπούσα  
Γ Πότε θα κάνει ξαστεριά  
Γ ΣΤΑΖΟΥΝ ΤΑ ΚΕΡΑΜΜΥΔΙΑ ΣΟΥ Ν. ΓΙΑΝΝΑΚΟΣ  
Γ ΣΤΑΖΟΥΝ ΤΑ ΚΕΡΑΜΥΔΙΑ ΣΟΥ Τ. ΜΑΛΙΑΧΟΒΑ  
Γ ΤΟ Μάραντον  
Γ Του ΓΑΒΡΑ  
Γ Φραγκίτσα  
Γ Ω νηρλαντά και τέζα όλοι  
Γ Α Κάτω στην Αγιά Μαρίνη

#### Δ4. ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΣΕ ΗΧΟ Δ΄ ΚΑΙ ΠΛ. Δ΄

Ο Δ΄ Ήχος στις τρεις αντίστοιχες με τα Ψαλτικά υποδιαίρεσεις του (Κύριος, Μέσος και Παράμεσος) δίνει πολλά δείγματα κυρίως στον Μέσο εκ του ΒΟΥ, ο οποίος συχνά, όπως και στα Τροπάρια, κρατώντας σε υψηλή θέση τον ΖΩ, εμφανίζει σχεδόν μαλακή χρωματική κλίμακα. Ο ΠΛ. Δ΄ ως σταθερός διαστηματικά και «ησυχαστικός» Ήχος έχει πλούσιο ρεπερτόριο, χωρίς να υστερεί σε ενδιαφέροντα σπάνια φαινόμενα, όπως εκδοχές διφώνου ή εκδοχές με ΓΑ# (χρόα Ζυγού).

	ΠΛ Δ Ντάρι ντάρι
	ΠΛ Δ +φθορ Συλιβριανό
	ΠΛ Δ Ο διαμαντένιος ο σταυρός ΝΙΚΗΣΙ
	ΠΛ Δ ΖΕΙΜΠΕΚΙΚΟ ΤΟ ΠΙΓΚΙ
Δ Λένα μάμα	ΠΛ Δ α) Ωραία που 'ναι η νύφη μας, β) Σήμερα λάμπει ο ουρα...
Δ ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΙ ΜΟΥ ΘΑΛΑΣΣΙΝΟ	ΠΛ Δ Αλατσανή ΓΙΑΣΕΜΗ
Δ Ακρίτας όντας έλαμνεν	ΠΛ Δ Άτταρης
Δ Δι Γιαρενοπούλα	ΠΛ Δ ΓΑ# ΗΛΙΟΣ ΖΟΡΜΠ ΟΡΓ
Δ ΔΙ Ως και τα παραθύρια σου	ΠΛ Δ γα# Ήλιος ΚΟΡ ΟΡΓ
Δ Δώδεκα χρονώ κορίτσι	ΠΛ Δ ΓΑ# Ο ΗΛΙΟΣ ΚΑΡΑΚ ΟΡΓ
Δ Ήτανε Πεντ Έξ Νταήδς Δ.ΣΤΡΑΤΟΥ	ΠΛ Δ γα# Πουλιά μου διαβατάρικα
Δ Κάτω στο γιολό	ΠΛ Δ ΓΕΡΑΚΙΝΑ
Δ Κλαίει η καρδιά μ' κι αναστενάζει	ΠΛ Δ ΓΙΟΥΣΟΥΦ ΑΡΑΠΗΣ
Δ Κωνσταντινά	ΠΛ Δ Καροτσέρης
Δ Λάλησε κούκε μ', λάλησε	ΠΛ Δ ΛΑΦΙΝΑ
Δ Μια Ινπρνούδα	ΠΛ Δ Μανιώ
Δ Παραξυνημάτα	ΠΛ Δ Με γέλασαν μια χαραυγή
Δ Σαλονίκη παινεμένη	ΠΛ Δ Μήλο μου κόκκινο Σ ΚΑΡ
Δ Σε καινούργια βάρκα μήγκα	ΠΛ Δ Μια γριά μπαμπόγρια
Δ Σήμερα γάμος γίνεται	ΠΛ Δ Μπάλος ΚΟΥΚΟΥΛ
Δ Στην κεντημένη σου ποδιά	ΠΛ Δ Ντούλας ΜΑΡΙΩ
Δ Στον Άδη θα κατέβω	ΠΛ Δ Ο διαμαντένιος σου σταυρός ΜΠΑΓ
Δ Το караβάκι που 'ρχεται	ΠΛ Δ Όλοι τα σίδερα βαστούν (Μακεδονίας)
Δ Το μερακλίδικο πουλι	ΠΛ Δ Παιδιά της Σαμαρίνας
Δ Τραγουδήσέ μας σκλάβο μου	ΠΛ Δ Σαββάτο βράδυ με διώξαν οι γονείς μου
Δ Τώρα Μαής, τώρα Θερτης - Δυτική Θράκη	ΠΛ Δ Σαν απόψε τέτοια ώρα, Μήλο μου κόκκινο, Ένα Σαββά...
Δ χρ-3 Σήμερα γάμος γίνεται	ΠΛ Δ ΣΗΜΕΡΑ ΕΙΝ Τ ΑΗ ΛΙΑ, ΜΗΛΟ ΜΟΥ ΚΟΚΚΙΝΟ Ο ΔΙΑΜΑ...
	ΠΛ Δ ΣΗΜΕΡΑ ΝΤΟΥΝΑ Μ ΠΑΣΧΑΛΙΑ ΔΑΣΚ
	ΠΛ Δ σμυρναϊκος μπάλλος ΠΑΠΑΓΚ
	ΠΛ Δ Υποψία να μην έχεις
	ΠΛ Δ ΦΩΚΙΑΝΟ ΖΕΙΜΠΕΚΙΚΟ

## Ε. ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ ΗΧΩΝ

### Ε1. ΗΧΟΙ. ΤΑ ΟΝΟΜΑΤΑ.

Η τροπικότητα εκφράστηκε κατά εποχές με ποικίλους όρους. Οι ομαδοποιήσεις σήμαιναν σύνολα με κοινά ετεροφωνικά μελωδικά χαρακτηριστικά. Ένας απλός ορισμός του τρόπου, ή Ήχου, ή Μακάμ, ή Δρόμου (ή της μακρινής αλλά συγγενούς ινδικής ράγκα), χωρίς να παραβλέπονται κάποιες διαφοροποιήσεις στη μορφολογική χρήση κάθε περίπτωσης, είναι : **συγκεκριμένη τροπή - πορεία μέλους**. Θεμελιώδες συστατικό της έννοιας είναι η δυναμική θεώρηση της μελωδικής κίνησης και όχι απλώς το στατικό σύστημα μιας κλίμακας.

Οι αρχαιοελληνικοί **Τρόποι** είχαν ονόματα **φυλών**: Δώριος, Λύδιος, Φρύγιος κλπ. Η έννοια σήμαινε κυρίως το φθόγγο βάσης της μελωδίας, χωρίς ιδιαίτερες απαιτήσεις ως προς το είδος της κίνησης, αν και είναι αναμενόμενη η κίνηση π.χ. του μέλους προς τη βάση. Εξάλλου ο «τρόπος» παράγεται από το «**τρέπω**», οπότε η έννοια της κίνησης είναι συμφυής. Σύμφωνα με παλαιότερη πρακτική, μια από τις σημασίες της έννοιας «**αρμονία**» είναι ακριβώς η περιγραφή μελωδικής κίνησης. Η έννοια ωστόσο της κλίμακας και των αποστάσεων των βαθμίδων της καθίσταται καθοριστική.

Στη Βυζαντινή Μουσική τα ονόματα των **Ήχων** προκύπτουν ως **τακτικά αριθμητικά**: Πρώτος, Δεύτερος κλπ. και οι πλάγιοί τους. Από τον δέκατο τουλάχιστον αιώνα, οπότε διαμορφώνεται πλήρως το λειτουργικό βιβλίο της *Παρακλητικής* ή *Οκτω-Ήχου*, υπάρχει μια ταύτιση των Τρόπων Δώριος, Λύδιος, Φρύγιος και Μιξολύδιος με τους Ήχους Α', Β', Γ' και Δ', ενώ οι πλάγιοι αντιστοιχούν με τους Υποδώριο, Υπολύδιο κλπ. Και εδώ η βασική έννοια αναφοράς είναι οι βαθμίδες κάποιας κλίμακας. Η κίνηση όμως αναδεικνύεται ως πρωτεύον χαρακτηριστικό, καθώς από την ίδια μελωδική βάση και την ίδια κλίμακα μπορεί να προκύπτει διαφορετικός Ήχος με διαφορετική μελωδική κίνηση. Το ποσοστό μουσικής πληροφορίας που φέρει αυτή η ορολογία είναι σαφώς υψηλότερο.

Στα αραβοπερσικά **Μακάμια** η ονομασία ποικίλει. Κάποια είναι σαφώς μουσικοί όροι: Γεγκιάχ, Ντουγκιάχ, Σεγκιάχ, Τζαργκιάχ = πρώτη, δεύτερη, τρίτη και τέταρτη βάση, Νεβά = Μέση, Ασιράν = χαμηλό κ.ά. Άλλα συνδέονται με τόπο ή φυλή: Χιτζάζ, Κιουρντί, Νισαμπούρ κ.ά. Άλλα φανερώνουν διάθεση, όπως Ραχατούλ ερβάχ, χορό, όπως Χαβεράν, ονόματα, όπως Χουσεϊνί και γενικά ένα πλήθος από όρους προέλευσης, όπως αυτοί συνδέθηκαν με κάποια χαρακτηριστικά μέλη. Μερικοί όροι έρχονται ως κατευθείαν αποδόσεις αντιστοίχων ελληνικών όπως Νεβά = Μέση, χουμαγιούν = παλατινόν, Σουζινάκ = ποταμίδα (πηνό), ή θυμίζουν τα Πολίτικον, Θεσσαλονικαίον, ο Κουκουμάς κλπ. Εδώ η ταύτιση λεπτομερώς συγκεκριμένης συμπεριφοράς με κάποιο Μακάμ τα ανέδειξε σε εύχρηστο εργαλείο ορολογίας με μεγάλη διάδοση στο μουσικό κόσμο της Ανατολής, αν και δεν κομίζουν πάντοτε μουσική πληροφορία.

Στους λαϊκούς **Δρόμους** αντιγράφεται η ορολογία και ο μηχανισμός των Μακαμιών, προστίθενται κάποια καινούργια: Ρουμάνικο, Πειραιώτικο, καθώς και η ορολογία μαντζόρε - μινόρε.

Η εντρύφηση στην ελληνική ορολογία που έρχεται εμπλουτισμένη από τη βυζαντινή θεωρία, με συμπληρωματική την εποπτεία στα Μακάμια (κατά την εκδοχή της Κωνσταντινούπολης, διότι με τον αραβικό και τον περσικό κόσμο σήμερα, όπως και παλαιότερα, υπάρχουν κάποιες διαφορές) ως τρέχουσα και εισέτι λειτουργούσα πρακτική εξασφαλίζουν αξιόπιστα εργαλεία μελέτης της τροπικότητας

η οποία ως ποσοστό ύλης καταλαμβάνει και το μεγαλύτερο μέρος στη Θεωρία ελληνικής αλλά και όποιας ανατολικής μουσικής.

## Ε2. ΤΑ ΣΥΣΤΑΤΙΚΑ ΤΩΝ ΗΧΩΝ

- **Βάση.** Είναι ο φθόγγος πάνω στον οποίο «στηρίζεται» μελωδικά το μέλος. Κατά κανόνα σ' αυτόν καταλήγει το μέλος στην τελευταία φράση του και αυτός δέχεται το ισοκράτημα. Κάθε Ήχος και μάλιστα στις διάφορες υποπεριπτώσεις του χρησιμοποιεί συγκεκριμένο φθόγγο ως βάση. Για τον καθορισμό της περιοχής και της θέσης αυτών των φθόγγων είναι απαραίτητη μια στερεότυπη διάταξη, δηλαδή μια κλίμακα αναφοράς. Στην αρχαιότητα αυτό το ρόλο έπαιξε μια σκληρή διατονική επτάφθογγη ή συγκερασμένη δωδεκάφθογγη (Αριστόξενος) κλίμακα η οποία δεχόταν στις βαθμίδες της τις βάσεις των τρόπων, άσχετα με τα ιδιαίτερα διαστήματα που θα χρησιμοποιούσε μετά ο κάθε τρόπος στα τρία γένη. Στη βυζαντινή και αραβοπερσική τον αντίστοιχο ρόλο έπαιξε μια μαλακή διατονική κλίμακα σε συνήθη ανάπτυξη δύο διαπασών από κάτω ΔΙ έως πάνω ΔΙ (κατ' αντιστοιχίαν του μείζονος τελείου αμεταβόλου συστήματος των αρχαίων, ως μέτρου της ανθρώπινης φωνητικής έκτασης). Η δημοτική μουσική χρησιμοποιεί το ίδιο σύστημα. Η μέση περιοχή των φθόγγων ( Ζω - Κε) χρησιμοποιείται ως περιοχή τοποθέτησης των βάσεων στη Βυζαντινή Μουσική, ενώ στη λόγια και δημοτική παρατηρούμε μικρή επέκταση προς τα πάνω και προς τα κάτω για θέσεις βάσεων υποκατηγοριών Ήχων.

### Φθόγγοι Της Ψαλτικής και καθιερωμένες βάσεις Ήχων

**ΚΕ:** Πρώτος και Πλάγιος του Πρώτου τετράφωνοι.

**ΔΙ:** Τέταρτος κύριος (άγια) και Δεύτερος.

**ΓΑ:** Τρίτος και βαρύς εκ του ΓΑ.

**ΒΟΥ:** Τέταρτος και Δεύτερος μέσοι.

**ΠΑ:** Πρώτος, Πλάγιος του Πρώτου, Πλάγιος του Δευτέρου, Τέταρτος παράμεσος.

**ΝΗ:** Πλάγιος του Τετάρτου.

**ΖΩ:** βαρύς διατονικός. Στο Ζούφεση ο βαρύς «εναρμόνιος».

Ο ορισμός βάσης είναι ανεξάρτητος από απόλυτες συχνότητες στην ελληνική παράδοση, δηλαδή ο κάθε εκτελεστής ορίζει κατά τις δυνατότητές του την φωνητική περιοχή που θα χρησιμοποιήσει για το τραγούδι, ψηλά ή χαμηλά. Για το λόγο αυτό η οργανοχρησία έχει καθιερώσει τη λεγόμενη **μεθαρμολή** των βάσεων για κοινό κούρδισμα των οργάνων σε απόλυτες συχνότητες από τα οποία τα πιο γνωστά είναι η τοποθέτηση του ΠΑ (και συνακόλουθα όλων των άλλων φθόγγων) στο Ia (Μανσούρ), στο si (Κύζ), στο re (Σιουπουρντέ) και στο mi (Μπολαχένκ).

- **Κλίμακα.** είναι η διαδοχική παράταξη των φθόγγων ενός μέλους. Δεν είναι απαραίτητα επτάφθογγη σε έκταση, αφού έχουμε μέλη δημοτικής ιδίως μουσικής που εκτείνονται και σε απόσταση δευτέρας. Ωστόσο ως όριο προσδιορισμού τους χρησιμοποιήθηκε η οκτάβα οπότε ανάλογα με τη διαίρεσή της έχουμε τρίφθογγες (πρώτη, τετάρτη, πέμπτη), πεντάφθογγες ή ανημιτονικές (θεωρούνται πιο αρχαίες και πρωτόγονες) και επτάφθογγες κλίμακες. Περιπτώσεις άλλων διαιρέσεων στην ελληνική παραδοσιακή μουσική είναι ανύπαρκτες (δωδεκάφθογγες και εξάφθογγες) ή σπάνιες (τετράφθογγες των ντιμινοπέτων). Το κυρίαρχο σχήμα είναι οι επτάφθογγες που καθιερώθηκαν από την αρχαιότητα ως «μετρημένη» διαίρεση με αναφορά και στο συμβολισμό του αριθμού επτά (βλ. επτά πλανήτες, επτά σοφοί, κάθε επτά χρόνια αλλαγή ηλικίας κλπ.). Μέχρι σήμερα επικρατούν στις τροπικές μουσικές τουλάχιστον της ανατολικής μουσικής.

### **Επί μέρους στοιχεία της κλίμακας:**

Το πιο σημαντικό συστατικό της έννοιας της κλίμακας είναι τα **διαστήματα**, δηλαδή οι αποστάσεις μεταξύ των βαθμίδων της. Από το είδος τους χαρακτηρίζεται κατά **γένος** (διατονικό κλπ.) και κατά **χρόα** (σκληρή ή μαλακή). Άλλα στοιχεία που προκύπτουν είναι η **έκταση**, το **σύστημά** της, δηλαδή η συγκεκριμένη επανάληψη σειράς διαστημάτων, καθώς και ο βασικός φθόγγος που ταυτίζεται συνήθως με τη **βάση** του υπό εξέτασιν Ήχου. Απαραίτητη επίσης είναι κάποια ονοματοδοσία των φθόγγων ώστε να είναι εφικτή η λεγόμενη παραλλαγή (σολφέζ). Βολική για την ελληνική παραδοσιακή μουσική είναι η παραλλαγή με τα ΠΑ, ΒΟΥ, ΓΑ, ΔΙ, ΚΕ, ΖΩ, ΝΗ΄ της Βυζαντινής Μουσικής τα οποία αντιπροσωπεύουν και την διαδοχή α΄, β΄, γ΄, δ΄, ε΄, ζ΄ και η΄.

**Γένος** καλείται η συγκεκριμένη διαίρεση του τετραχόρδου. Κατά την αρχαία παράδοση τα γένη είναι τρία: το **διατονικό** στις χρώες σκληρή - μαλακή (κατ' άλλους υπάρχει και η ομαλή, ανάλογα με το πόσο μεγάλες είναι οι διαφορές των μεγάλων από τα μικρά διαστήματα στο τετράχορδο), όπου στο τετράχορδο τα δύο τουλάχιστον διαστήματα είναι «Τόνοι», το **χρωματικό** στις χρώες σκληρή και μαλακή, όπου υπάρχουν δύο χρωματικά ημίτονα των οποίων το άθροισμα δεν υπερβαίνει το υπόλοιπο του τετραχόρδου, και το **εναρμόνιο**, όπου στο τετράχορδο υπάρχουν δύο εναρμόνιες διέσεις και ένα δίτονο στους διαφόρους συνδυασμούς που αυτό μπορεί να επιτευχθεί. Κατά άλλες θεωρήσεις των αρχαίων το διάτονο είναι εκείνο όπου το μεγαλύτερο διάστημα στο τετράχορδο είναι **τόνος**, χρώμα όπου το αντίστοιχο διάστημα είναι μια **μικρή τρίτη** (5/6, 6/7, 27/32, άρα ο υπολειπόμενος τόνος μοιράζεται σε ημίτονα, βλ. παρακάτω) και αρμονία όταν είναι η **μεγάλη τρίτη** (4/5, 15/19 ή αόριστα δίτονο, οπότε μοιράζεται στα δύο το εναπομένον ημίτονο).

**Σύστημα** κατά τους αρχαίους καλείται ένωση διαστημάτων περισσοτέρων του ενός. Συνήθως ως άκρα ορίζονται τα σύμφωνα διαστήματα (τετάρτη, πέμπτη, ογδόη και οι συνδυασμοί τους). Το πιο σημαντικό σύστημα μ' αυτήν την έννοια είναι το **τετράχορδο**, δηλαδή μια καθαρή τετάρτη μοιρασμένη σε τρία διαστήματα με δύο **κινούμενους** εσωτερικούς φθόγγους κοντά στους δύο **εστώτες** που είναι στα άκρα. Το τετράχορδο είναι το βασικό δομικό στοιχείο των κλιμάκων (το πρώτο «μουσικό στερεό κατά τους αρχαίους, ως γινόμενο τριών λόγων) και μέσα σ' αυτό μελετώνται τα πιο βασικά διαστηματικά φαινόμενα. Σήμερα ο όρος αφορά σειρά διαστημάτων επαναλαμβανόμενη επί το οξύ ή επί το βαρύ. Από τη θεωρία της Βυζαντινής Μουσικής είναι γνωστά τα συστήματα: «οκτάχορδο» ή Διαπασών (των χορδών, κατά το κούρδισμα των επτά χορδών της λύρας από τον Πυθαγόρα που όμως κάλυπταν οκτάβα), «πεντάχορδο» η τροχός, πιθανόν κατά την αντιστοιχία των τεσσάρων επαναλαμβανόμενων διαστημάτων του τετράκτινου τροχού, και των συνημμένων Τετραχόρδων. Τρίχορδα συστήματα αμφισβητούνται ως προς την λειτουργικότητά τους σε κλίμακες (αν δηλαδή υφίστανται κλίμακες που δομούνται με όμοια τρίχορδα, όπως π.χ. αναφέρουν μερικοί για τον Δεύτερο Ήχο).

Μια επτάφθογγη κλίμακα δομείται συνήθως με δύο όμοια **τετράχορδα**, άνω και κάτω, **διαζευγμένα** από τον **διαζευκτικό τόνο**. Σε κλίμακες άλλων συστημάτων βασικό ρόλο παίζει το πεντάχορδο (προστίθεται στο βασικό **προσλαμβανόμενος** τόνος), είτε η **σύναψη** των τετραχόρδων.

- **Δεσπόζοντες Φθόγγοι.** Είναι αυτοί που κυριαρχούν στη μελωδική ανάπτυξη. Συνήθως έλκουν διαστηματικά τους αδύνατους ή διαβατικούς φθόγγους. Κάθε Ήχος έχει ιδιαίτερους δεσπόζοντες στους οποίους περιλαμβάνεται πάντα η βάση και συνήθως οι φθόγγοι πάνω στα σύμφωνα διαστήματα από τη βάση, δηλαδή η



τετάρτη και η πέμπτη και σπανιότερα οι τρίτες. Κάθε φθόγγος όμως μπορεί να καταστεί δεσπόζων με σχετική μεταχείριση (συχνή και παρατεταμένη παρουσία, καταλήξεις σ' αυτόν, εμφάνιση στα ισχυρά μέρη του ρυθμού, αρμονική συμφωνία με τυχόντα άλλο δεσπόζοντα κλπ.)

- **Καταλήξεις.** μ' αυτόν τον όρο εννοούμε είτε στερεότυπα **μελωδικά σχήματα** που συνδέονται με πρόσκαιρη ή τελική κατάληξη, κοινά σε περισσότερα μέλη, είτε τους **φθόγγους** στους οποίους καταλήγουν πρόσκαιρα ή οριστικά οι μελωδικές φράσεις του κάθε κομματιού. Συνήθως αυτοί οι φθόγγοι είναι κοινοί στα μέλη του ίδιου Ήχου. Κατά τη διαίρεση των θεωρητικών της Βυζαντινής Μουσικής διακρίνονται σε **ατελείς, εντελείς και τελικές** για τη στροφική δομή, ενώ για τη λήξη του κομματιού ή της ομοειδούς ομάδας στην Ψαλτική υπάρχουν και οι **οριστικές**. Παραλληλίζονται με τη στίξη στο λόγο: κόμμα, τελεία, παράγραφος, τέλος κειμένου. Συνήθως γίνονται στους δεσπόζοντες φθόγγους, αλλά υπάρχουν και ειδικές περιπτώσεις διαφοροποίησης.

Σ' αυτά τα χαρακτηριστικά προστίθενται από μερικούς η **κίνηση** και το **ήθος**. Η κίνηση είναι η γενική περιγραφή της ανάπτυξης από περιοχή σε περιοχή, π.χ. από τη βάση και ανοδικά, από την πέμπτη και με επανάκαμψη, από την ογδόη και καθοδικά, κ.ο.κ. Είναι απαραίτητο συστατικό στον ορισμό των Μακαμιών της λόγιας ανατολικής μουσικής (σεγίρ), αλλά η έννοια συναντάται και στη θεωρία των πλαγίων, διφώνων, τριφώνων κλπ Ήχων. Οι Ήχοι ως πιο σύνθετες κατασκευές εξαρτώνται ως προς το ήθος τους από το ήθος των επί μέρους συστατικών τους (γέννη, έκταση κλίμακας, στάση σε σύμφωνα ή διάφωνα διαστήματα κλπ.). το παραδεδομένο ήθος μερικών Ήχων μπορεί να αναιρεθεί και αλλάξει όταν προστεθεί ο λόγος, ο ρυθμός, η ένταση του Ήχου, η ποσότητα και η ποιότητα των οργάνων κλπ. Η σύγκριση μπορεί να γίνει μόνο με όρους όπου οι άλλες μεταβλητές παραμένουν κατά το δυνατόν σταθερές.

### Ε3. ΔΙΑΚΡΙΣΕΙΣ ΗΧΩΝ. Η ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΠΟΛΥΗΧΙΑΣ.

Η πιο γνωστή διάκριση των οκτώ Ήχων της Βυζαντινής Μουσικής (τέσσερις κύριοι και τέσσερις πλάγιοι) είναι κατά γένος και χρώα, π.χ. Ήχος Α΄ μαλακός διατονικός, Ήχος Πλ. Α΄ σκληρός διατονικός κλπ. Θεωρητικά κάθε Ήχος μπορεί να ανήκει σε οποιοδήποτε γένος και χρώα, μπορούμε δηλαδή να θεωρήσουμε πρώτο Ήχο χρωματικό, δεύτερο διατονικό, τρίτο μαλακό διατονικό κ.ο.κ. Η παράδοση και η πράξη έχει ταυτίσει κάποιους Ήχους με κάποια γένη. Έτσι ο Πρώτος, ο Τέταρτος, οι Πλάγιοί τους και ο Βαρύς εκ του ΖΩ θεωρούνται κατ' αρχήν διατονικοί Ήχοι, ο Δεύτερος και ο Πλάγιός του χρωματικοί, ενώ ο Τρίτος και ο Βαρύς εκ του Γα κατά μεν τον Χρυσάνθο εναρμόνιοι, όχι όμως κατά το τυπικό μοντέλο του αρχαίου εναρμονίου γένους (δίεση - δίεση - δίτονο) αλλά με επιτόπια εναρμόνια ποιότητα σε κάποια διαστήματα, κατά δε την αρίθμηση της Επιτροπής του 1881 (τόνος - τόνος - λείμμα) σκληροί διατονικοί. Στην αρχική αυτή διαίρεση υπάρχουν εξαιρέσεις και υποπεριπτώσεις, όπως ο μαλακός Τρίτος της Παπαδικής, ο Βαρύς διατονικός που είναι Δεύτερος Ήχος, ο χρωματικός Τέταρτος των Καθισμάτων ή των Απολυτικών και πληθώρα άλλων περιπτώσεων στην Ψαλτική και στην κοσμική παράδοση.

Μια άλλη σημαντική διάκριση βυζαντινής καταγωγής γίνεται ανάλογα με την τροπική συμπεριφορά - κίνηση. Αυτή εξάλλου δίνει και τα ονόματα στους Ήχους. Το βασικό σύστημα παραγωγής της Οκταηχίας είναι ο τροχός (πεντάχορδο) μιας μαλακής διατονικής κλίμακας. Η βάση του τροχού θεωρείται ως **βόμβος**, δηλαδή φθόγγος αναφοράς τυχαίου ύψους. Ο όρος πιθανόν να σχετίζεται με τον «βόμβυκα» φθόγγο του αυλού, τον φθόγγο δηλαδή που βγάζει ο αυλός όταν όλες οι τρύπες είναι κλειστές. Κατά μία παρατήρηση ο βόμβος των μελισσών ως συχνότητα είναι πολύ κοντά στο Ντο, μία δηλαδή από τις πιο εύχρηστες συχνότητες βόμβου. Κατά σειράν οι βαθμίδες δέχονται τις βάσεις του Α΄, του Β΄, του Γ΄ και του Δ΄ Ήχου μία, δύο τρεις και τέσσερις φωνές πάνω από τον βόμβο), ενώ οι Πλάγιοί τους εδράζονται σε φθόγγο μια πέμπτη καθαρή κάτω. Για τον προσδιορισμό του είναι σημαντική η κίνηση. Οι κύριοι Ήχοι προκύπτουν στην ανοδική και οι πλάγιοι στην καθοδική κίνηση. Σε παλαιά μάλιστα θεωρητικά Ψαλτικής αναφέρεται πως στον ίδιο φθόγγο όταν οδεύει το μέλος με ανοδική κίνηση προκύπτει κύριος Ήχος, ενώ όταν έρχεται από υψηλότερους φθόγγους προκύπτει πλάγιος Ήχος :

◀ → Γ΄ κλπ			
◀ → Β΄ →	Β΄	↓	κ.ο.κ.
◀ → Α΄	Πλ. Α΄		Α΄
◀ → Δ΄	Πλ. Δ΄		Δ΄
◀ → Γ΄	Πλ. Γ΄ (Βαρύς)		Γ΄
◀ → Β΄	Πλ. Β΄		Β΄
◀ → Α΄ ↑	Πλ. Α΄		Α΄ ↑
◀ → βόμβος	Πλ. Δ΄ →		Πλ. Δ΄

Προκύπτει λοιπόν άλλη μια διάταξη κατά την οποία στην κορυφή ενός πενταχόρδου εδράζεται ο **κύριος** Ήχος, στη βάση ο **πλάγιός** του (ο Ήχος δηλαδή που «πλαγίασε» προς τα κάτω), στη μέση του πενταχόρδου, ο **μέσος** του κυρίου Ήχου (απηχεί την αρχαία θεωρία περί μεσότητος του πενταχόρδου και των λοιπών διαστημάτων). Ανάλογα με την κίνηση, την εισαγωγή ιδιαίτερης κλίμακας και τις καταλήξεις δύο, τρεις, τέσσερις, πέντε, ή επτά (αναφέρουμε τις συνηθέστερες κινήσεις) φωνές (διαστήματα) πάνω από τη βάση ο Ήχος λαμβάνει το χαρακτηρισμό **δίφωνος**, **τρίφωνος**, **τετράφωνος** κλπ. Συνήθως οι κύριοι ως υψηλοί κατά την περιοχή Ήχοι

έχουν μέχρι και τετράφωνο, ενώ **πεντάφωνο** και **επτάφωνο** έχουν οι πλάγιοι ως χαμηλοί Ήχοι. Στους επτάφωνους το σύστημα που κυριαρχεί είναι το Διαπασών, καθώς η ανάπτυξή τους αρχίζει με πέταγμα στην επταφωνία και καθοδική κίνηση. Υπάρχει επίσης ο **παράμεσος** (τριφωνία κάτω του κυρίου) ο **παραπλάγιος** (μία κάτω του πλαγίου) και ο **κάτω αντίφωνος** του κυρίου (μία επταφωνία κάτω). Για κύριο Ήχο ο οποίος ψάλλεται από τη βάση του πλαγίου του, δηλαδή σε χαμηλότερη φωνητική περιοχή υπάρχει και ο όρος **έσω Α΄, Β΄** κλπ. Ήχος:

- ◄ — ► Επτάφωνος του πλαγίου / τρίφωνος του κυρίου
- ◄ — ► Δίφωνος του κυρίου
- ◄ — ► (Πεντάφωνος του πλαγίου)
- ◄ — ► **Κύριος** / τετράφωνος του πλαγίου
- ◄ — ► Τρίφωνος του πλαγίου
- ◄ — ► Δίφωνος του πλαγίου / μέσος του κυρίου
- ◄ — ► Παράμεσος του κυρίου
- ◄ — ► **Πλάγιος** / Έσω κύριος
- ◄ — ► (Παραπλάγιος)
- ◄ — ► (Μέσος του πλαγίου)
- ◄ — ► κάτω επτάφωνος του κυρίου

Όταν αναμειχθούν είτε σταθερά είτε πρόσκαιρα κάποια χαρακτηριστικά μελωδικής ανάπτυξης διαφορετικών Ήχων (π.χ. ένα τετράχορδο χρωματικό και ένα διατονικό) προκύπτουν οι διάφοροι **μεικτοί Ήχοι**. Κυρίως πρόκειται για φθορά ή παραχορδή. Ο αριθμός τους θεωρητικά είναι άπειρος καθώς τα στοιχεία που συνδυάζονται είναι πάρα πολλά και μπορούν να προστεθούν και νέα. Η πράξη επίσης έχει καθιερώσει με επιτυχία κάποιες μόνο μορφές σε κάθε παράδοση.

## E4. ΟΙ ΒΑΣΙΚΟΙ ΟΚΤΩ ΗΧΟΙ

### E4.1. ΗΧΟΣ ΠΡΩΤΟΣ

Πρώτος και κυρίαρχος με το μεγαλύτερο ποσοστό μελών στην ελληνική παραδοσιακή μουσική και, αν είναι ο Δώριος των αρχαίων, αντανακλά την εθνική προτίμηση.

ΒΑΣΗ: Μια φωνή, ένα μείζονα τόνο πάνω από το βόμβο, όπως φανερώνει το όνομά του αλλά και το παλαιογραφικό σημάδι στην αρκτική μαρτυρία της βυζαντινής παρασημαντικής, που είναι ένα «α» και πάνω του τα σημάδια «σύνδεσμοι» (οι δύο τελείες των τυπωμένων βιβλίων) και «οξεία» για την ανάβαση της μίας φωνής. Επίσης στην παλαιά παραλλαγή ή στο σύντομο απήχημα **Ανανές** ακούγεται ακριβώς αυτή η ανάβαση της μιας φωνής, η οποία βρίσκεται στην καρδιά των μελών του Πρώτου Ήχου. Αντίστοιχα σημάδια για τις αναβάσεις φωνών από το βόμβο στη βάση του Ήχου υπάρχουν σε όλες τις μαρτυρίες των κυρίων Ήχων, καθώς επίσης και επιπρόσθετα στις υποπεριπτώσεις «δίφωνος, τρίφωνος, τετράφωνος» κλπ.

Η βάση **ΠΑ**, **Ανανές** που χρησιμοποιεί σήμερα ο Α΄ Ήχος έχει ταυτισθεί με δύο κυρίως αντιστοιχίες με τους φθόγγους του Πενταγράμμου:  $PA = La$  και  $PA = Re$ . Ήδη ο Χρύσανθος αναφέρει τις αντιστοιχίες προσθέτοντας ότι η πρώτη είναι πιο κοντά στην πραγματικότητα, όπως φαίνεται «...από τα όργανα και από την πολλή χρήση». Πραγματικά η έκταση των παλαιών μελών του Α΄ Ήχου, και ιδίως των συντόμων, το πολύ σε μια πέμπτη από τη βάση με δυνατότητα κατάβασης και μια πέμπτη (έναν τροχό) προς τα κάτω, προδίδει Ήχο που αγαπά να κινείται σε μια υψηλή περιοχή. Ο χαρακτηρισμός μερικών παλαιών εκκλησιαστικών μελών ως τετραφώνων εκ του **ΚΕ** πιθανότατα θέλει να καλύψει τη σχετική ιδιαιτερότητα στη καταγραφή της Νέας Μεθόδου εκ του **ΠΑ**. Ο Σίμων Καράς επαναπροτείνει τον όρο «Εσω Πρώτος» για τον Πρώτο εκ του **ΠΑ**, δηλαδή χαμηλός Πρώτος, σε αντίθεση με τον «Εξω» - υψηλό. Εξάλλου η ανοδική κίνηση κατά την αρχαία θεωρία μπορεί να καταστήσει έναν πλάγιο Ήχο κύριο ανεξαρτήτως περιοχής βάσης. Πρόκειται λοιπόν, για Ήχο με βάση σε κάποιο ψηλό φθόγγο, τον **ΚΕ** των σημερινών κλιμάκων, χωρίς βεβαίως να έχουμε παράδοση και συγκεκριμένης συχνότητας, όπως επέβαλε σχεδόν η Νέα Μέθοδος ( $KE = La = 440$  Hz ή ένα περίπου ημιτόνιο χαμηλότερα κατά την παλαιότερη μέτρηση  $Do = 512$  Hz,  $La = 432$  Hz). Ήδη σήμερα οι ψάλτες ανεβάζουν ανάλογα με τη δυνατότητα της φωνής τους μέχρι και τέσσερις φωνές τη βάση, όταν πρόκειται να ψάλλουν στιχηρά του Εσπερινού ή του Όρθρου του πρώτου Ήχου. Δηλαδή λαμβάνουν **ΠΑ** υψηλότερο του **RE** έως και  $PA = La$ . Στη δημόδη παράδοση έχουν καταγραφεί και περιπτώσεις όπου ο τραγουδιστής παίρνει ίσο άνω **Re** (**ΠΑ**) για να τραγουδήσει Α΄ Ήχο.

**ΚΛΙΜΑΚΑ**: Η μαλακή διατονική, η οποία στην παραδοσιακή εκδοχή από τη θεωρία της Βυζαντινής Μουσικής αριθμείται σε μόρια:

	ΔΙ	ΚΕ	ΖΩ	ΝΗ	<b>ΠΑ</b>	ΒΟΥ	ΓΑ	ΔΙ	ΚΕ	ΖΩ	ΝΗ	ΠΑ	ΒΟΥ	ΓΑ	ΔΙ
μόρια	12	10	8	12	10	8	12	12	10	8	12	10	8	12	

Η συνήθης έκταση είναι από κάτω ΔΙ μέχρι άνω ΠΑ. Ως συστήματα χρησιμοποιούνται ο τροχός και το διαπασών. Πολύ χαρακτηριστική είναι η μελωδική στήριξη του προσλαμβανόμενου ΝΗ. Επειδή σπάνια ανεβαίνει πάνω από την

επταφωνία, έχει συνήθως τον ΖΩ σε ύφεση. Αυτό δείχνει έμμεσα ότι πρόκειται περί Ήχου με ψηλή βάση.

Το βασικό τετράχορδο ΠΑ - ΔΙ κατά την ανοδική ή καθοδική κίνηση μπορεί να διαμορφωθεί ποικιλοτρόπως με κινήσεις του ΓΑ και συνηθέστερα του ΒΟΥ. Σε καταλήξεις στο ΓΑ μπορεί να εμφανισθεί ΔΙ χαμηλωμένο. Αυτή η ιδιοτροπία είναι γνωστή από τα βυζαντινά χρόνια ως Ήχος «Νάος».

ΔΕΣΠΟΖΟΝΤΕΣ: ΠΑ, ΔΙ, ΚΕ, ΓΑ. Μετά τη βάση δεσπόζει η τριφωνία, ενώ ο ΓΑ μένει στη θέση του μόνο όταν υποστηρίζεται από τον ΝΗ.

ΚΑΤΑΛΗΞΕΙΣ: ΠΑ, ΔΙ, ΓΑ, ΚΕ, ΝΗ. Έχει συχνά καταλήξεις στον προσλαμβανόμενο. Όταν παρατηρούνται καταλήξεις σε φθόγγους εκτός των δεσποζόντων, όπως συνηθέστατα στον ΒΟΥ, θεωρούμε ότι πρόσκαιρα το μέλος περνά σε άλλη τροπική κατηγορία (άλλον Ήχο).

## E4.2. ΗΧΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΣ

Από τις πιο δύσκολες περιπτώσεις στη θεωρία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής είναι τα διαστήματα του Β΄ Ήχου. Οι πιο κοινές του εκδοχές είναι ως κύριος Β΄ εκ του ΔΙ και ως Μέσος του Β΄ εκ του ΒΟΥ της παραλλαγής της Νέας Μεθόδου.

**ΒΑΣΗ:** Ο Χρυσάνθος τοποθέτησε τη βάση του Κυρίου Β΄ Ήχου στο ΔΙ που απηχείται χρωματικά **Νεανές** κατά τα διαστήματα μια διφωνίας ΒΟΥ- ΓΑ - ΔΙ της μαλακής διατονικής (81/88 - 8/9). Με αυτή τη διαίρεση καθώς το πεντάχορδο μοιράζεται σχεδόν ακριβώς σε γεωμετρικά ίσα μέρη παράγεται η λεγόμενη «ομοία διφωνία», δηλαδή όμοια τρίχορδα σαν το παραπάνω τα οποία δομούν τα δύο πεντάχορδα στα οποία κινείται συνήθως ο Β΄ Ήχος. Η παλαιά βάση του Β΄ Ήχου πρέπει να θεωρηθεί στο ΖΩ΄ που απηχείται όμως όπως παραπάνω. Η βάση ΔΙ είναι πίο βολική στην παραλλαγή και επί πλέον εξασφαλίζει το ΒΟΥ ως βάση του Μέσου Β΄ Ήχου, το οποίο καταδεικνύει και την μεγάλη συγγένεια που υπάρχει με τον Λέγετο.

**ΚΛΙΜΑΚΑ:** Η μαλακή χρωματική, η οποία όμως παρουσιάζει μια ποικιλία περιπτώσεων πέρα από το υπόδειγμα του Χρυσάνθου. Κατά την παραδοσιακή αρίθμηση σε μόρια:

	ΝΗ	ΠΑ	<b>ΒΟΥ</b>	ΓΑ	<b>ΔΙ</b>	ΚΕ	ΖΩ΄	ΝΗ΄	ΠΑ΄
μόρια	8	14	8	12	8	14	8	12	

Κυρίαρχο σύστημα ακόμα και στην υπαρκτή αλλά όχι πάντοτε ισχύουσα περίπτωση της ομοίας διφωνίας είναι ο τροχός με βασικό πεντάχορδο το ΔΙ - ΠΑ΄. Στις καταβάσεις στο ΝΗ (πλαγιασμός) συνήθως σκληρώνει τα διαστήματα, όπως ο Πλάγιός του. Όταν κατεβαίνει μόνο ως το ΠΑ (παράμεσο) χρησιμοποιεί διατονικό τετράχορδο ΔΙ - ΠΑ (ή και πεντάχορδο ΚΕ - ΠΑ). Όταν τριφωνεί σκληρώνει τα διαστήματα, πράγμα που οδήγησε στη λανθασμένη άποψη περί αλληλοδανεισμού στα ειρμολογικά ψαλτικά μέλη του.

**ΔΕΣΠΟΖΟΝΤΕΣ:** Για τον Κύριο Β΄: ΔΙ, ΒΟΥ, ΖΩ΄, ΝΗ. Για τον Μέσο: ΒΟΥ, ΔΙ, ΖΩ΄, ΝΗ.

**ΚΑΤΑΛΗΞΕΙΣ:** Στους δεσπόζοντες. Όταν πρόκειται το μέλος να πλαγιάσει στον ΝΗ συνήθως γίνεται στάση στο ΓΑ με ταυτόχρονη φθορά σε σκληρό Νεανώ.

### Ε4.3. ΗΧΟΣ ΤΡΙΤΟΣ

Ο Γ΄ Ήχος θεωρήθηκε από τον Χρυσάνθο ως εναρμόνιος Ήχος, δηλαδή με κλίμακα που περιέχει τρίτα και τέταρτα του μείζονος τόνου, όπως ο ίδιος περιέγραφε στα διαγράμματα των κλιμάκων που παρέθετε. Η Εκκλησιαστική Επιτροπή του 1881 καθόρισε την κλίμακα του Γ΄ Ήχου να συγκροτείται από μείζονες τόνους και ημίτονα (ή, σωστότερα, λείμματα), δηλαδή ουσιαστικά περιέγραψε το σκληρό διάτονο. Παρόλο που ο Ήχος εμφανίζει και **εναρμόνια** τοπικά φαινόμενα, όπως και όλοι οι υπόλοιποι Ήχοι του σκληρού διατόνου, το σωστότερο είναι να θεωρείται ως σκληρός διατονικός, όπως έχει υποδείξει και ο Σ. Καράς και όπως η όλη του δομή υποδηλώνει, καθώς ευνοεί το σχηματισμό σκληρού διατόνου και μάλιστα με σύστημα συνημμένων τετραχόρδων. Είναι επίσης γνωστός από την Παπαδική της Βυζαντινής Μουσικής ο Γ΄ Ήχος μαλακός διατονικός. Ως Γ΄ Ήχος επίσης συμπεριφέρεται σε ειρμολογικά μέλη (Απολυτικά κλπ.) και ο τρίφωνος του Πλαγίου του Δ΄ (ως Πλάγιος του Δ΄ εκ του ΓΑ).

**ΒΑΣΗ:** Ο ΓΑ – **νανά**, με ένα άλμα τριών φωνών να ορίζει ακριβώς το ποια μέλη πρέπει να κατατάσσονται στον Τρίτο Ήχο. Η παλαιά βάση πρέπει να θεωρηθεί σε υψηλή βάση (NH΄), οπότε έγινε μετάθεση στη βολική βάση του πλαγίου, τέσσερις φωνές κάτω. Ως σύστημα σε όλες τις κατηγορίες του χρησιμοποιεί τα όμοια συνημμένα τετράχορδα NH - ΓΑ, ΓΑ - ΖΩ΄ ύφεση, ΖΩ΄ ύφεση - ΒΟΥ΄ ύφεση, όπου και συνήθως κινείται.

**ΚΛΙΜΑΚΑ:** Η σκληρή διατονική (χρήση του τετραχόρδου Τόνος -Τόνος -Λείμμα) με σύναψη συνεχών τετραχόρδων, κατά μεν την αρίθμηση της Επιτροπής του 1882:

	NH	ΠΑ	ΒΟΥ	ΓΑ	ΔΙ	ΚΕ	ΖΩ΄ ύφεση...ΚΛΠ.
μόρια	12	12	6	12	12	6	

Στον μαλακό διατονικό Τρίτο τρέπεται ο ΓΑ σε NH και η κλίμακα εκατέρωθεν σε μαλακή διατονική.

**ΔΕΣΠΟΖΟΝΤΕΣ:** Οι ΓΑ, ΚΕ, ΠΑ, NH, σπανιότερα ΖΩ΄ ύφεση.

Οι φθόγγοι ΒΟΥ και ΚΕ στην ανοδική κίνηση υφίστανται έλξη και τότε όντως η κλίμακα γίνεται εναρμόνια, όχι όμως με την αρχαία διάταξη του εναρμονίου γένους (δίεση - δίεση - δίτονο).

**ΚΑΤΑΛΗΞΕΙΣ:** στους ΓΑ, ΚΕ, ΠΑ, NH και ο ΔΙ, ιδίως στο μαλακό διάτονο. Σε δημοτικά κυρίως μέλη έχουμε και τελική κατάληξη στον Μέσο ΠΑ.

#### Ε4.4. ΗΧΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟΣ

Η πιο συνηθισμένη του εκδοχή είναι ο Μέσος του Δ' Ήχου, το Μακάμ Σεγκιάχ (= τρίτη βάση, σύμφωνα με περίπλοκες μαθηματικές κινήσεις για τη διαίρεση των διαστημάτων, κατά την αραβοπερσική ορολογία). Πιο σπάνια είναι η εκδοχή του κυρίου Δ' Ήχου (Νεβά), ενώ από την Ψαλτική είναι γνωστή η μορφή του Στιχηραρικού Δ' Ήχου, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως παραμεσάζων Δ' Ήχος (Μπεγιατί κατά τον Κηλτζανίδη, αλλά ο όρος δηλώνει οικογένεια πρώτων Ήχων στην αραβική παράδοση).

ΒΑΣΗ: α) Ο ΔΙ - **Άγια** για τον κύριο Δ', τέσσερις φωνές άνω του βόμβου, κατά μετάθεσιν σε βολική φωνητική περιοχή της κανονικής (κατά τη θεωρία που απαιτεί τετράφωνη ανάβαση από το βόμβο, βλ. και μαρτυρία του Ήχου) βάσης από το άνω ΠΑ'. β) Ο ΒΟΥ διατονικός Νεανές ή **Λέγετος** για τον Μέσο. Από τη θέση αυτής της βάσης ο Λέγετος χαρακτηρίζεται και ως διατονικός Β' Ήχος, ωστόσο η κίνησή του που φαίνεται και από το απήχημα της εύρεσης του φθόγγου είναι καθοδική εκ του ΔΙ, οπότε η σωστή κατάταξη είναι ως Μέσος του Δ', διαστηματικά μάλιστα ο ΒΟΥ τείνει να καταλάβει τη θέση του γεωμετρικού μέσου του πενταχόρδου. γ) Τέλος, ο ΠΑ - (**Άγια**) κατά μετάθεσιν από το άνω ΠΑ' - Άγια της βυζαντινής παραλλαγής) για τον Στιχηραρικό ή Παραμεσάζοντα

ΚΛΙΜΑΚΑ: Η γνωστή μαλακή διατονική. Λόγω των ιδιαιτεροτήτων του Ήχου και των υποκατηγοριών του όμως εμφανίζεται πληθώρα τοπικών διαστηματικών αλλοιώσεων. Η διάταξη της κλίμακας προσφέρεται για πλήθος συνδυασμών των μαλακών διαστημάτων από τον 9<sup>ο</sup> έως και τον 16<sup>ο</sup> αρμονικό. Ο Λέγετος χρησιμοποιεί οκτάχορδο σύστημα (άρα έχουμε αντιφωνία του άνω ΒΟΥ με τη βάση), ενώ ο Άγια τροχό. Κινούνται στη μεσαία φωνητική περιοχή. Ενδεικτικά σημειώνονται οι διατάξεις:

ΔΕΣΠΟΖΟΝΤΕΣ: α) Κύριος Δ': ΔΙ, ΒΟΥ, ΠΑ, ΝΗ, ΖΩ'. β) Μέσος: ΒΟΥ, ΔΙ, ΠΑ, ΖΩ', ΝΗ. γ) Παραμεσάζων: ΠΑ, ΔΙ, ΒΟΥ, ΖΩ'. Οι κυριότερες έλξεις είναι του ΖΩ από τον ΔΙ και του Γα από τον ΔΙ (ιδίως στον Άγια έως και ΔΙ - ΓΑ = 3 κόμματα), του ΠΑ από τον ΒΟΥ και του ΚΕ από τον ΖΩ σε σχετικές κινήσεις (μιά ενδεικτική θέση είναι το ΠΑ ή το ΚΕ σε απόσταση 4/5 από την κορυφή του πενταχόρδου ΔΙ ή ΠΑ', δηλαδή ΠΑ - ΒΟΥ = 3 κόμματα).

ΚΑΤΑΛΗΞΕΙΣ: α) Κύριος Δ': ΔΙ, ΒΟΥ, ΠΑ, ΖΩ', ΝΗ. β) Μέσος: ΒΟΥ, ΔΙ, ΠΑ, ΖΩ', ΝΗ. γ) Παραμεσάζων: ΠΑ, ΔΙ, ΒΟΥ, ΖΩ'.



#### Ε4.5. ΗΧΟΣ ΠΛΑΓΙΟΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ

Ήχος πρόσφορος για δύσκολες αναπτύξεις με μεγάλη έκταση και συχνές παραχορδές, με πολλά και ωραία κομμάτια στον κατάλογό του. Κυρίαρχος Ήχος στην ανατολική - θαλασσινή παράδοση, όπου και τα όργανα με μεγάλες εκτάσεις ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις του.

**ΒΑΣΗ:** Ο ΠΑ, **Ανέανες.** Η αντιστοιχία με ΠΑ χαμηλό στην κάτω τετραφωνία της βάσης του κυρίου Ήχου είναι συνεπής με τη δόμηση του Ήχου. Ο ΠΑ πρέπει να θεωρείται ως η σωστή βάση και για τα σύντομα ή ειρμολογικά εκκλησιαστικά μέλη εκ του ΚΕ (όπως *Τον συνάναρχον Λόγον*), κατά την υποκατηγορία «Πλάγιος του Πρώτου τετράφωνος», όπως δείχνουν και τα σχετικά παλαιογραφικά σημεία στις μαρτυρίες του Ήχου.

**ΚΛΙΜΑΚΑ:** Η μαλακή διατονική, η οποία όμως διαμορφώνεται με το σύστημα του τροχού σε τρία όμοια πεντάχορδα: ΔΙ - ΠΑ, ΠΑ - ΚΕ, ΚΕ - ΒΟΥ με τα διαστήματα της ενδεικτικής μαλακής διατονικής του βασικού πενταχόρδου ΠΑ - ΚΕ που σημειώθηκαν στον Α΄ Ήχο.

Η πιο σημαντική διαφορά με την κλίμακα κατά οκτάχορδο είναι το διάστημα ΠΑ - ΒΟΥ΄ το οποίο τώρα διαμορφώνεται σε μείζονα τόνο. Στο κάτω πεντάχορδο σπάνια κατεβαίνει. Όταν επανακάμπει από το κάτω ΖΩ καθώς και όταν κινείται στο ΠΑ΄ - ΔΙ΄ με βάση ΠΑ΄, λαμβάνει διαστήματα κατά το οκτάχορδο, δηλαδή χωρίς αλλοίωση.

Ό,τι αναφέρθηκε για τον ΖΩ, τον ΒΟΥ, τον ΓΑ κλπ. στον Α΄ Ήχο και για όλα τα αντίστοιχα διαστηματικά φαινόμενα ισχύει και στον Πλ. Α΄. Καθώς η κίνηση είναι τις περισσότερες φορές ανοδική εκ του ΚΕ, ο ΖΩ λαμβάνει τη φυσική του θέση και λειτουργεί όπως ΒΟΥ στον Α΄ Ήχο. Για τον ίδιο λόγο μπορεί να εμφανισθεί ο ΓΑ με δίεση.

**ΔΕΣΠΟΖΟΝΤΕΣ:** ΠΑ, ΚΕ, ΔΙ. Ο ισχυρότερος μετά τη βάση είναι ο ΚΕ, ως συνέπεια και της ανάπτυξής του σε ψηλές περιοχές. Αυτό είναι και μια βασική διαφορά με τον Α΄ Ήχο εκ του ΠΑ.

**ΚΑΤΑΛΗΞΕΙΣ:** ΠΑ, ΚΕ, ΔΙ. Σπανιότερα ΓΑ.

#### Ε4.6. ΗΧΟΣ ΠΛΑΓΙΟΣ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ

Συνηθισμένος και δημοφιλής στην Ανατολή Ήχος με πολλά μέλη στον κατάλογό του. Θεωρητικά πλάγιος του Β΄ υπάρχει και στο διατονικό γένος (Ο Μπερεκέτης καλεί έτσι τον Λέγετο) και στο μαλακό χρώμα (βλ. Απολυτικά και ειρμολογικά μέλη εκ του ΒΟΥ). Και οι δύο είναι περιπτώσεις επιβίωσης του αρχαίου συστήματος που ήθελε τον Κύριο Β΄ Ήχο στο ΖΩ΄ και την κλίμακα παραγωγής διατονική. Με **φθορά** Νενανώ το τετράχορδο του Πλαγίου διαμορφώθηκε σε σκληρό χρωματικό. Είναι γνωστές και αρκετές υποκατηγορίες του.

ΒΑΣΗ: Στη Νέα Μέθοδο έλαβε τη βάση ΠΑ **Νεχέανες** κατ' επιρροήν και της οργανοχρησίας της εξωτερικής μουσικής που εδράζει το Χιτζάζ στο φθόγγο Ντουγκιάχ. Κατάλοιπο της Παλαιάς Θεωρίας είναι βάσεις του Ήχου στο ΒΟΥ ως ΠΑ σκληρής χρωματικής ενώ τετράφωνός του, με μαλακό χρώμα εξηγεί την περίπτωση του «αλληλοδανεισμού» σε ειρμολογικά ψαλτικά μέλη.

ΚΛΙΜΑΚΑ: Η σκληρή χρωματική. Τόσο στην εξωτερική όσο και στην εκκλησιαστική παράδοση σπάνια συναντάται χρωματικό το άνω τετράχορδο, παράδοση που ενισχύει την άποψη παραγωγής του ως φθορικής παραλλαγής. Το πόσο σκληρό θα είναι το βασικό τετράχορδο ΠΑ - ΔΙ εξαρτάται από τη μελωδική κίνηση, τους δεσπόμενους και τις στάσεις. Οι Τούρκοι δίνουν λανθασμένα κοινό τετράχορδο στους μαλακούς και σκληρούς χρωματικούς Ήχους 5 - 12 - 5 σε κόμματα. Πρακτικά μια τέτοια διάταξη μπορεί να θεωρηθεί ως έσχατο όριο το οποίο δεν μπορεί να υπερβεί το σκληρό χρώμα. Το σύστημα κατά κανόνα είναι ο Τροχός, οπότε το άνω ΒΟΥ΄ θα απέχει μείζονα τόνο από το ΠΑ. Η αρίθμηση κατά τα θεωρητικά της Βυζαντινής Μουσικής δίνει ως τυπική κλίμακα διαζευγμένα σκληρά τετράχορδα με ΓΑ - ΔΙ τριτημόριο του Τόνου:

	ΝΗ	ΠΑ	ΒΟΥ	ΓΑ	ΔΙ	ΚΕ	ΖΩ΄	ΝΗ΄	ΠΑ΄	ΒΟΥ΄
μόρια	12	6	20	4	12	6	20	4		12

ΔΕΣΠΟΖΟΝΤΕΣ: Οι ΠΑ, ΚΕ, ΓΑδίαση στον τετραφωνούντα, οι ΠΑ, ΔΙ στον τριφωνούντα Νενανώ.

ΚΑΤΑΛΗΞΕΙΣ: ΠΑ, ΚΕ, ΔΙ, ΝΗ, ΓΑδίαση με δεσπόμενα ΚΕ, και ΠΑ, ΔΙ, ΚΕ, ΝΗ και ΖΩ΄ ύφεση με δεσπόμενα ΔΙ. Τοπικά καταλήξεις στο ΖΩ΄ πρέπει να θεωρηθούν πέρασμα στον Δ΄ Άγια ή στον Επτάφωνο Βαρύ.

#### **E4.7. 1. ΗΧΟΣ ΒΑΡΥΣ ΕΚ ΤΟΥ ΓΑ**

Ο Βαρύς ΕΚ ΤΟΥ ΓΑ, ελάχιστα ξεχωρίζει από τον Γ΄ Ήχο και σχεδόν μόνο στην Ψαλτική. Σώζει όμως την παράδοση της βάσης Βαρέος Τρίτου εκ του ΓΑ (βλ. παραπάνω, στον Γ΄ Ήχο).

**ΒΑΣΗ:** Ο ΓΑ - **Αανές**.

**ΚΛΙΜΑΚΑ:** Η σκληρή διατονική, όπως εκτέθηκε στον Γ΄ Ήχο.

**ΔΕΣΠΟΖΟΝΤΕΣ:** Οι ΓΑ, ΖΩύφεση, ΔΙ, ΝΗ.

**ΚΑΤΑΛΗΞΕΙΣ:** Στους ΓΑ, ΔΙ, ΝΗ, ΖΩύφεση, ΠΑ. Κυρίως οι καταλήξεις στο ΔΙ τον διαφοροποιούν από τον κύριο Γ΄ Ήχο.

**ΣΥΓΓΕΝΕΙΕΣ:** Με τον σχεδόν όμοιο του Γ΄ Ήχο.

#### **E4.7.2. ΗΧΟΣ ΒΑΡΥΣ ΕΚ ΤΟΥ ΖΩύφεση**

Συναντάται ως αυθύπαρκτος Πλάγιος του Τρίτου εκ του ΖΩ ύφεση και ως επτάφωνός του εκ του ΖΩ΄ ύφεση σε επιτόπιες κινήσεις άλλων συγγενών Ήχων. Και εδώ μπορούν να εμφανιστούν εναρμόνια διαστήματα.

**ΒΑΣΗ:** Το ΖΩύφεση - **Αανές**, μία καθαρή πέμπτη κάτω του ΓΑ. Το ΖΩ΄ της επταφωνίας απηχείται **νανά**.

**ΚΛΙΜΑΚΑ:** Η σκληρή διατονική, η οποία διαζευγνύει τα τετράχορδα με μείζονα τόνο στο ΒΟΥ - ΓΑ για να επιτευχθεί ο πλαγιασμός του κυρίου Ήχου. Όταν το μέλος κινείται στις περιοχές του Γ΄ Ήχου επανέρχεται στο σύστημα των συνημμένων. Το άνω ΒΟΥ΄ λαμβάνεται με ύφεση και λόγω φωνητικής περιοχής. Το άκουσμα είναι κοντά στο συγκερασμένο, ωστόσο δεν αποκλείονται τοπικά εναρμόνιες μικρές τρίτες ΔΙ - ΖΩ΄ και υπερμείζονες τόνοι ΖΩ΄ - ΝΗ΄, όταν οι φθόγγοι δεν εξαρτώνται από στήριξη στο ΓΑ, οπότε το άκουσμα αλλάζει εντελώς χροιά

**ΔΕΣΠΟΖΟΝΤΕΣ:** ΖΩύφεση, ΖΩ΄ ύφεση, ΔΙ, ΓΑ, ΠΑ. Οι έλξεις υπακούουν στις επί μέρους κινήσεις.

**ΚΑΤΑΛΗΞΕΙΣ:** ΖΩύφεση, ΖΩ΄ ύφεση, ΔΙ, ΓΑ, ΠΑ.

#### **E4.7.3. ΗΧΟΣ ΒΑΡΥΣ (ΔΕΥΤΕΡΟΣ)**

Η διάταξη των βάσεων στην παλαιά Παραλλαγή της Ψαλτικής, ήθελε τον Α΄ Ήχο στο ΚΕ, τον Β΄ Ήχο μία φωνή άνω του Α΄, δηλαδή στο ΖΩ΄, τον Γ΄ Ήχο στο ΝΗ΄ τον Δ΄ στο ΠΑ΄ και τους πλαγίους τους μία τετραφωνία κάτω του κυρίου. Πρακτικές ανάγκες οδήγησαν σε προσαρμογή των βάσεων σε πιο βολικούς φθόγγους της νέας Παραλλαγής. Ο Ήχος εκ του ΖΩ΄ - **Νεανές** είναι ένας Δεύτερος Ήχος, όπως

δείχνουν και τα παλαιογραφικά του σημάδια στη μαρτυρία της Βυζαντινής Παρασημαντικής, που δείχνουν δίφωνη ανάβαση από το βόμβο. Η μετάθεσή του στο κάτω ΖΩ οδήγησε στην ονομασία «Βαρύς», προκαλώντας σύγχυση με τους άλλους Βαρείς πλαγίους του Τρίτου Ήχους, τον Βαρύ εκ του ΓΑ (κανονική βάση, αν ο κύριος τρίτος Θεωρηθεί εκ του ΝΗ') και τον λεγόμενο Βαρύ εναρμόνιο (σωστότερα, σκληρό διατονικό) εκ του ΖΩύφηση. Παλαιά Θεωρητικά έχουν ρητή αναφορά: «*Βαρύς άλλος*». Είναι Ήχος συνηθισμένος στην Παπαδική και σχετικά σπάνιος στη δημόδη και λόγια παράδοση. Εμφανίζεται επίσης σε κάποια δείγματα, όπως το *Όλες οι παπαρούνες...* ως μέσος του Πρώτου (Πρωτόβαρυς – Αράκ ή Ιράκ = Μέσος).

**ΒΑΣΗ:** Ο χαμηλός ΖΩ - **Νεανές** διατονικό. Ομοιάζει με Λέγετο εκ του ΖΩ, οπότε υπακούει στην ίδια διαστηματική λογική. Εκτείνεται εύκολα έως το άνω ΒΟΥ', ενώ ως χαμηλός Ήχος σχηματίζει υποκατηγορίες ως τετράφωνος, πεντάφωνος και επτάφωνος Ήχος.

**ΚΛΙΜΑΚΑ:** Η μαλακή διατονική με σύστημα διαπασών. Είναι ο Ήχος ο οποίος περισσότερο από άλλους εμφανίζει αλλοιώσεις λόγω έλξεων σε όλους σχεδόν τους φθόγγους. Όταν κινείται στο ΔΙ έλκεται ο ΓΑ. Στην κίνηση ΠΑ - ΝΗ - ΖΩ βαρύνεται ο ΝΗ κατ' αντιστοιχίαν με το Λέγετο, οπότε ο ΖΩ καταλαμβάνει χαμηλότερη θέση, κοντά στη μέση του πενταχόρδου ΠΑ - Κάτω ΔΙ (βλ. παραπάνω στον Λέγετο).

**ΔΕΣΠΟΖΟΝΤΕΣ:** Οι ΖΩ, ΠΑ, ΔΙ, ΖΩ'. Κατά τις μετακινήσεις του μέλους δανείζεται συμπεριφορά άλλων Ήχων, π.χ. όταν στηριχθεί στον ΠΑ συμπεριφέρεται ως Α' Ήχος, στο ΔΙ ως Δ' κ.ο.κ., εμφανίζοντας τις σχετικές έλξεις. Όταν ο ΖΩ' καταστεί δεσπόζων έλκει τον ΚΕ.

**ΚΑΤΑΛΗΞΕΙΣ:** ΖΩ, ΠΑ, ΔΙ, ΖΩ'.

#### **Ε4.8. ΗΧΟΣ ΠΛΑΓΙΟΣ ΤΟΥ ΤΕΤΑΡΤΟΥ**

Πολύ συνηθισμένος Ήχος. Η κλίμακά του είναι η εγγύτερη προς την ευρωπαϊκή Μαντζόρε εκ του ΝΤΟ, γεγονός που επηρέασε τη μέθοδο διδασκαλίας της Ψαλτικής, αφού επέβαλε την Παραλλαγή εκ του ΝΗ καθώς και την αντιστοιχία ΝΗ = ΝΤΟ. Σε όλη σχεδόν την Ανατολή είναι γνωστός ως Ραστ που ερμηνεύεται γαλήνιος, ήσυχος. Δεν είναι βέβαιη η σχέση του με την ομώνυμη περσική πόλη. Υπάρχει και μια παρετυμολογία εκ του ράον - ράστα των αρχαίων.

**ΒΑΣΗ:** Ο ΝΗ - **Νεάγιε**, μια τετραφωνία κάτω της βάσης του κυρίου Δ'.

**ΚΛΙΜΑΚΑ:** Η μαλακή διατονική η οποία εμφανίζει διαστηματική σταθερότητα, καθώς έχει ισχυρά αρμονικά στηρίγματα. Ως σύστημα χρησιμοποιεί το Διαπασών ή οκτάχορδο και τείνει να χρησιμοποιεί όλη την έκταση της δις διαπασών. Ο Επτάφωνος Πλ Δ' εμφανίζει συνήθως σκληρά διατονικά διαστήματα στο άνω τετράχορδο.

**ΔΕΣΠΟΖΟΝΤΕΣ:** ΝΗ, ΒΟΥ ΔΙ, ΓΑ. Έλκουν τους μη δεσπόζοντες κατά τα γνωστά διατονικά πρότυπα. Ιδιαίτερη είναι η όξυνση του ΠΑ σε καταλήξεις ΓΑ - ΒΟΥ - ΠΑ - ΝΗ - ΠΑ - ΝΗ, κυρίως της Ψαλτικής σε ΝΗ - ΠΑ = 7/8 (υπερμείζων τόνος).

**ΚΑΤΑΛΗΞΕΙΣ:** ΝΗ, ΒΟΥ, ΔΙ, ΠΑ, σπανιότερα ΓΑ, κάτω ΔΙ.

## ΣΤ. ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αποστολόπουλου Θ., *Τραγούδια θρησκευτικού περιεχομένου και Βυζαντινή Μουσική*, στον τόμο Μουσικά Σταυροδρόμια στο Αιγαίο, Λέσβος 19<sup>ος</sup> - 20ός αι., έκδοση Πανεπιστημίου Αιγαίου, Εξάντας 2000.
- Αποστολόπουλου Θ., *Ισοκράτημα σε δημοτικά τραγούδια*, ανακοίνωση στο διεθνές συνέδριο της American society of Byzantine music and Hymnography, Αθήνα 2009.
- Βουρλή Αθ., *Δημοτική και εκκλησιαστική μουσική, Ομοιότητες – διαφορές*, (ανάτυπο από το περιοδικό «Ο Ψάλτης», τ.1-3), Αθήνα 1997.
- Καρά Σ., *Μέθοδος της ελληνικής μουσικής*, Θεωρητικών Α΄ και Β΄. Αθήνα 1982.
- Καρά Σ., *Αρμονικά*, Αθήνα 1989.
- Μπωμποβύ Σ., *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Αρχείο, Ναύπλιο 1996.
- Παπαιωάννου Ι., Μαυροειδή Μ., Τσάμπρα Γ., *Η μουσική στον αιώνα μας*, βιβλίο που εκδόθηκε από τον ΟΕΔΒ το 1991 ως εγχειρίδιο της Α΄ Λυκείου – Β΄ τόμος. Επιμέλεια Στέφανου Βασιλειάδη, Ανδρέα Ζεάκη-Γλυνιά.
- Στάθη Γρ., *Η Ψαλτική και η Δημοτική Μουσική και η σχέση ανάμεσά τους*, τιμητικός Τόμος «...Τιμή προς τον διδάσκαλον...», Αθήνα 2001, σσ. 639 – 655.
- Ψάχου Κ., *Το Οκτάηχον σύστημα της Βυζαντινής, εκκλησιαστικής και δημώδους και το της αρμονικής*, Αθήναι 1941, (Νεάπολις Κρήτης 1980).