

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ»**

**Ειδίκευση: «Παλαιά Μουσική και Τροπικές Μουσικές Παραδόσεις
της Μεσογείου»**

***Η τροπικότητα του σαμπά
στο βυζαντινό
εκκλησιαστικό μέλος***

ΚΟΥΝΑΤΙΔΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

επιβλέπων καθηγητής:
Σωκράτης Σινόπουλος, αν. καθηγητής

*Η τροπικότητα του σαμπά στο βυζαντινό
εκκλησιαστικό μέλος*

Διπλωματική εργασία

Κουνατίδη Νικολάου

mma 21006

επιβλέπων καθηγητής

Σωκράτης Σινόπουλος, αν. καθηγητής

Τριμελής Επιτροπή

Σωκράτης Σινόπουλος, αν. καθηγητής

Αθανάσιος Λάιος, μέλος Ε.Ε.Π.

Μενέλαος Δημήτριος Κούντουρας, διδάσκων του Π.Μ.Σ.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2022

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	σελ.
Βιβλιογραφία	6
Εισαγωγή	11
A. ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	
I. Ενδεικτική περιήγηση σε οθωμανοτουρκικά θεωρητικά εγχειρίδια με σημείο αναφοράς το μακάμ σαμπά.	12
II. Η θέση του σαμπά στην βυζαντινή οκτωηχία Θεωρητικά εγχειρίδια του εκκλησιαστικού χώρου.	16
B. ΤΟ ΣΑΜΠΑ ΩΣ ΤΡΟΠΙΚΗ ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ ΣΤΟ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟ ΜΕΛΟΣ	
I. Το σαμπά στα ειρμολογικά μέλη του πλ.Α΄	22
II. Θέσεις σαμπά σε αργά χερουβικά, κοινωνικά και εν γένει αργά μαθήματα	25
Γ. ΕΠΙΛΟΓΟΣ	39

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση

Αλυγιζάκης, Αντώνιος, *Εκκλησιαστικοί Ήχοι και Αραβοπερσικά Μακάμια*, Θεσσαλονίκη: Γραφικές Τέχνες Ανδρονάκη, 1990.

Ανδρικός, Νίκος, *Οι Λαϊκοί Δρομοί στο Μεσοπολεμικό Αστικό Τραγούδι*, Αθήνα: εκδόσεις Τόπος, 2018.

Αποστολόπουλος, Θωμάς Κ., *Ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος και η Συμβολή του στη Θεωρία της Μουσικής Τέχνης*, Αθήνα: Γρ. Θ. Στάθης, 2002.

Βουδούρης, Άγγελος, *Οι Μουσικοί Χοροί της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας κατά τους κάτω χρόνους*, Άρθρα και Μελέτες για την Πατριαρχική Τάξη, Αθήνα: Κέντρο Παραδοσιακών Μουσικών Εκδόσεων, 2007.

Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, *Θεωρία και Πράξις της Ψαλτικής Τέχνης, Τα Γένη και τα Είδη της Βυζαντινής Ψαλτικής Μελοποιΐας*, Πρακτικά Β΄ Διεθνούς Μουσικολογικού και Ψαλτικού Συνεδρίου, Αθήνα: Γρ. Στάθης, 2006.

Καρακατσάνης, Χαράλαμπος, *Βυζαντινή Ποταμής*, Θεωρητικόν Κυρίλλου Μαρμαρηνού του Τηνίου, Χειρόγραφον 305, έτος χρονολόγησης 1749, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία Αθηνών, Αθήνα: Χαράλαμπος Καρακατσάνης, 2004.

Καράς, Σίμων, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής, Θεωρητικόν*, Τόμος Α΄, Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, 1982.

Κηλτζανίδης, Παναγιώτης, *Μεθοδική Διδασκαλία Θεωρητική τε και Πρακτική προς Εκμάθησιν και Διάδοσιν του Γνήσιου Εξωτερικού Μέλους*, Κωνσταντινούπολις: Πατριαρχικόν Τυπογραφείον, 1881.

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

Στέφανος, Δομέστιχος, *Ερμηνεία της Εξωτερικής Μουσικής και εφαρμογή αυτής εις την καθ' ημάς Μουσικήν*, Κωνσταντινούπολις: Πατριαρχικόν Τυπογραφείον, 1843.

Στέφανος Λαμπαδάριος, *Κρηπής ήτοι Νέα Στοιχειώδης Διδασκαλία του Θεωρητικού και Πρακτικού της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Κωνσταντινούπολις: Πατριαρχικόν Τυπογραφείον, 1875.

Παπαδόπουλος Γεώργιος, *Συμβολαί εις την Ιστορίαν της παρ' ημίν Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα: Τυπογραφείον και Βιβλιοπωλείον Κουσουλίνου και Αθανασιάδου, 1890.

Τσιαμούλης, Χρίστος και Ερευνίδης Παύλος, *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης (17ος – 20ος αι.)*, Αθήνα: Δόμος, 1998.

Χαλάτζογλου, Παναγιώτης, *Σύγκρισις της Αραβοπερσικής Μουσικής προς την Ημετέραν Εκκλησιαστικήν*, Τεύχος Β΄, Κωνσταντινούπολη: Παράρτημα «Εκκλησιαστικής Αληθείας», 1900.

Χρύσανθος, Αρχιεπισκόπος Διρραχίου ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη: Τυπογραφείο Μιχαήλ Βάις (Michele Weis), 1832.

Ξενόγλωσση

Akdoğu, Onur, *Türk Müziğinde Perdeler*, Müzik Ansiklopedisi Yayinlari, Ankara, 1994.

Kantemiroğlu, *Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*, Yapi Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2000.

Kutlug, Fikret Yakup, *Türk Musikisinde Makamlar*, Istanbul: Yapi Kredi Yayinlari, Aralik 2000.

Özkan, İsmail Hakkı, *Türk Mûsikisi Nazariyati ve Usûleri, Kudüm Velveleleri*, Istanbul: Ötüken Neşriyat, 1984.

Wright, Owen, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations. Volume 2, Commentary*, Ashgate, 2000.

Yekta, Rauf Bey : “*La musique turque*”, editor Albert Lavignac, Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, Paris: Delagrave, 1922.

Ηλεκτρονική

Olley, Jacob, *Modal Diversity in Early Ottoman Music, The Case of Makam Saba*, NEMO Online, Vol.1, no 1, p.35-50, November 2012.

Skoulios, Markos, *Modern Theory and Notation of Byzantine Chanting Tradition, a Near-Eastern Musicological Perspective*, NEMO Online, Vol.1, no 1, p.1-34, November 2012.

Μεταφρασμένη

Aydemir, Murat, *Το Τουρκικό Μακάμ*, μεταφρ. Σοφία Κομποτιάτη, Αθήνα: Fagotto, 2012.

Διδακτορικές διατριβές

Καλαϊτζίδης, Κυριάκος, *Κοσμική Μεταβυζαντινή Μουσική στη Χειρόγραφη Παράδοση της Ψαλτικής Τέχνης*, Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καπποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2010.

Σκούλιος, Μάρκος Κ., *Θεωρία και Πράξη στον Μελωδικό Πολυτροπισμό της Ανατολής: Μια Συγκριτική Ανάλυση των Τροπικών Συστημάτων των Οθωμανοτουρκικών Μακάμ και των Ινδουσττανικών Raga*, Διδακτορική Διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2017.

Χατζημιχελάκης, Γεώργιος Κ., *Η Θεωρία και η Πράξη του Εξωτερικού μέλους μέσα από τα Έντυπα Θεωρητικά Συγγράμματα του 19^{ου} αιώνα*, Διδακτορική Διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2013.

Ψηφιακοί Δίσκοι

Χατζηγιακουμής, Μανόλης Κ., *Μνημεία Εκκλησιαστικής Μουσικής, Καταβασίες Πέτρου Πελοποννησίου, Σώμα 4^ο, CD 6ο*, Αθήνα: Κέντρο Ερευνών και Εκδόσεων, 1999.

Χατζηγιακουμής, Μανόλης Κ., *Μνημεία Εκκλησιαστικής Μουσικής, Σώμα 1^ο, Οκτάηχα Μέλη και Συστήματα, CD 21ο*, Αθήνα: Κέντρο Ερευνών και Εκδόσεων, 2006.

Χατζηγιακουμής, Μανόλης Κ., *Σύμμεικτα Εκκλησιαστικής Μουσικής, Ιστορικά Λειτουργικά Μέλη, CD 1ο*, Αθήνα: Κέντρο Ερευνών και Εκδόσεων, 1999.

Διαδικτυακές πηγές

Κέντρον Ερευνών και Εκδόσεων, <http://www.e-kere.gr/>

Μουσικά Βιβλία

Ιωάννης, Λαμπαδάριος και Στέφανος Α΄ Δομέστιχος της Μ.τ.Χ.Ε, *Πανδέκτη*, Τόμος Β΄, Περιέχων τα Μαθήματα του Όρθρου, Κωνσταντινούπολη: Πατριαρχικό Τυπογραφείο, 1851

Ιωάννης, Λαμπαδάριος και Στέφανος Α΄ Δομέστιχος της Μ.τ.Χ.Ε, *Πανδέκτη*, Τόμος Γ΄, Περιέχων τα Μαθήματα της Ιεράς Λειτουργίας, Κωνσταντινούπολη: Πατριαρχικό Τυπογραφείο, 1851

Παράσχος, Θεόδωρος Φωκαεύς, *Η Πανδώρα, Συλλογή εκ των Νεότερων και Ηδύτερων Εξωτερικών Μελών*, Κωνσταντινούπολη: Πατριαρχικό Τυπογραφείο, 1843.

Πέτρος, Πελοποννήσιος, *Ειρμολόγιον των Καταβασιών του όλου Ενιαυτού*, Κωνσταντινούπολη: Βρετανική Τυπογραφία Κάστρου, Γαλατάς, 1825.

Πρωγάκης, Γεώργιος, *Μουσική Συλλογή, Τόμος Β΄*, Περιέχων Άπαντα τα Μαθήματα του Όρθρου, Κωνσταντινούπολη: Πατριαρχικό Τυπογραφείο, 1909.

Πρωγάκης, Γεώργιος, *Μουσική Συλλογή, Τόμος Γ΄*, Περιέχων Άπαντα τα Μαθήματα της Λειτουργίας, Κωνσταντινούπολη: Πατριαρχικό Τυπογραφείο, 1910.

στην Αγγελική

*την Ανατολή, τον Δημήτρη
τη Μαρία και τη Φωτεινή*

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Προσεγγίζοντας τον συγκεκριμένο μουσικό τρόπο/μακάμ επ' ονόματι «σαμπά», έχουμε την αίσθηση ότι εισερχόμαστε περισσότερο σε έναν ξεχωριστό μουσικό κόσμο, μια ιδιαίτερη τροπική προσέγγιση και φιλοσοφία, πάρα σε κάποιο από τα πολλά υπάρχοντα και σαφώς σχηματοποιημένα μακάμ. Αυτό το είδος τροπικής συμπεριφοράς ενυπάρχει στην προφορική αλλά και την γραπτή παράδοση της εκκλησιαστικής μουσικής, όχι φυσικά με τον θεωρητικά σαφή και διακριτό τρόπο που αυτό γίνεται αντιληπτό στην οθωμανική μουσική παράδοση, πλην όμως σαν ένας δυναμικός τρόπος εκφραστικής επέκτασης στην οκτώηχο μελοποιΐα. Και μπορεί αυτή η οκτωηχία να φαίνεται εκ πρώτης θεωρητικής προσέγγισης συγκρινόμενη με το αχανές περιβάλλον των μακάμ, ότι εγκλώβισε την βυζαντινή και μεταβυζαντινή μελοποιΐα, αλλά κάθε άλλο παρά αυτό συνέβη. Όπως θα αποδειχθεί, πρόκειται για μια αμφίδρομη σχέση και επικοινωνία των δύο αυτών μουσικών κόσμων, στην περίπτωση των οποίων ο ένας υπάρχει μέσα στον άλλον καθώς και με τη βοήθεια του πρώτου μπορείς να προσεγγίσεις τον δεύτερο.

Στόχος της μελέτης αυτής είναι να αναδείξει την ύπαρξη και λειτουργία μιας συγκεκριμένης τροπικότητας, μέσα στο εκκλησιαστικό μέλος, που τις περισσότερες φορές περνά απαρατήρητη από τον ψαλτικό κόσμο, αλλά και γενικότερα τον τρόπο που μπορεί να προσεγγιστεί η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική υπό το πρίσμα της πολυτροπικότητας η οποία ουσιαστικά πηγάζει από την οκτωηχία αλλά ταυτόχρονα τη δομεί και τη συγκροτεί τόσο σε θεωρητικό όσο και πρακτικό επίπεδο.

Στο πρώτο κεφάλαιο της μελέτης αυτής λαμβάνει χώρα μια θεωρητική αναδρομή τόσο σε τουρκικά θεωρητικά με πυρήνα το μακάμ σαμπά, όσο και σε εγχειρίδια συγγραφέων που σχετίζονται άμεσα με την βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική τέχνη και προσπαθούν να προσεγγίσουν, ο καθένας με τον τρόπο του, την οκτωηχία μέσα από ένα πολυτροπικό πρίσμα. Στο δεύτερο κεφάλαιο πραγματοποιούνται μεταγραφές και αναλύσεις αποσπασμάτων από συνθέσεις διαφόρων μεταβυζαντινών κυρίως μελοποιών, όπου τεκμηριώνεται και πρακτικά πλέον η επικράτηση κατά περιπτώσεις και σε όλο το φάσμα της οκτωηχίας αυτού του τροπικού μορφώματος.

Στο τέλος αυτού του μεταπτυχιακού προγράμματος με τίτλο «Μουσικές Τροπικές Παραδόσεις της Ανατολικής Μεσογείου», και στα πλαίσια του οποίου πραγματοποιείται αυτή η εργασία, θέλω να ευχαριστήσω θερμά όλους τους διδάσκοντες και ιδιαίτερα τον υπεύθυνο καθηγητή κ. Θύμιο Ατζακά, οι οποίοι κατέθεσαν και μετέδωσαν σημαντικές γνώσεις και εμπειρίες καθ' όλη τη διάρκεια αυτής της περιόδου καθώς και για τον τρόπο που καθοδήγησαν όλην αυτή την προσπάθεια δίνοντας πολύτιμες και ουσιαστικές κατευθύνσεις, όπως επίσης και τους δώδεκα συναδέλφους φοιτητές της ειδίκευσης για την διετή αρμονική και άκρως εποικοδομητική συνεργασία. Τέλος ευχαριστώ τον αδελφό μου Γιώργο Κουνατίδη, μουσικό, για την πολύτιμη συμβολή στη μετάφραση των τουρκικών πηγών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄

ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ

I. Ενδεικτική περιήγηση σε οθωμανοτουρκικά θεωρητικά εγχειρίδια με σημείο αναφοράς το μακάμ σαμπά.

. Πριν περάσουμε στον πυρήνα της εργασίας που είναι η θέση της τροπικότητας του σαμπά στον χώρο της εκκλησιαστικής μουσικής, θα κάνουμε μια θεωρητική αναδρομή με σημείο αναφοράς το σαμπά στον οθωμανοτουρκικό χώρο.

Σύμφωνα με τον **Yakup Fikret Kutluğ¹**, τόσο ο **Safiyüddin Urmevî** (1216-1294) όσο και ο **Abdulkadir Merâğî** (1360-1435) ανήκοντες αμφότεροι στη λεγόμενη «συστηματική σχολή», αναφέρονται σε ένα ελλιπές-ελαττωμένο τετράχορδο το οποίο ομοιάζει με το ουσάκ και πιθανολογείται ότι είναι ένα σύστημα-τετράχορδο σαμπά. Εξάλλου, ήδη από την εποχή του Safiyüddin Urmevî, έχουμε καταγραφή φθόγγου με το όνομα σαμπά και ο οποίος τοποθετείται (μαζί με το φθόγγο ουζάλ) ανάμεσα στους φθόγγους τσαργκιάχ και νεβά.²

ABDÜLBÂKÎ NÂSİR BEDE (1765 - 1821)	SAFİYÜDDİN (1237 - 1294)
Pest	Pest
Beyahî	Beyahî
Pest	Pest
Hisar	Hisar
Aşiran	Mi
Aşiran	FA
Acem	
Aşiran	
Irak	
Geveşt	
Rost	SOL
şürî	
Zengüle	
Dügâh	LA
Kürdî	
Segâh	
Bûselik	Si
Çarçâh	DO
Sabâ	
Hicaz	
Nevâ	RE

¹ Kutluğ Fikret Yakup, *Türk Musikisinde Makamlar*, (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Aralık 2000), σ. 333-339.

² Akdoğan Onur, *Türk Müziğinde Perdeler, Müzik Ansiklopedisi*, (1994), σ. 16.

Ο **Δημήτριος Καντεμίρης** (1673-1723) παρουσιάζει ένα μακάμ «συμπαθές»³ χρησιμοποιώντας τον ενδιάμεσο (μισό) φθόγγο σαμπά και το οποίο ξεκινά από τον ντουγκιάχ, κάνει στάση στον τσαργκιάχ όπου «χαϊδεύει» και «μετράει» τον φθόγγο σαμπά. Κατεβαίνοντας δε, από τον φθόγγο χουσεϊνί, προσπερνάται ο φθόγγος νεβά. Στα ίδια χνάρια κινείται και ο **Hişir Aga**⁴, ο οποίος, σύμφωνα με τον Yakup Fikret Kutluğ, είναι ο πρώτος μουσικός/θεωρητικός που αναφέρεται σε ένα συστηματοποιημένο μακάμ σαμπά.

Ο **Abdülhakî Naşir Dede**⁵ (1765-1820) εντάσσει το μακάμ σαμπά στα 12 κύρια μακάμ, ενώ προεκτείνει την πορεία του μέχρι τον φθόγγο ραστ (προσαγωγέας), καθορίζοντας έτσι έναν συγκεκριμένο τρόπο κατάληξης. Ανοδικά θα φτάσει μέχρι τον μουχαγιέρ τον οποίο και προσδιορίζει ως κορυφή του μακάμ.

Ο 17^{ος} αιώνας σύμφωνα και με τον **Owen Wright**⁶ είναι ένα σταυροδρόμι για την μετέπειτα εξέλιξη και διαμόρφωση του τρόπου σαμπά. Από τη μία, ένα πιο αρχαϊκού τύπου σαμπά με έμφαση στον κύριο φθόγγο τσαργκιάχ και χωρίς την ιδιαίτερη χρήση του γειτονικού ελκόμενου φθόγγου, παρά μόνο με τη μορφή κάποιου πέρασματος, ενώ συγκεκριμένες αλλοιώσεις φθόγγων σε χειρόγραφες παρτιτούρες συχνά απουσιάζουν, αφήνοντας πολλά περιθώρια επιλογών στον εκτελεστή. Αντίθετα, με το πέρασμα του χρόνου, ο ελαττωμένος τέταρτος φθόγγος μεταξύ τσαργκιάχ και νεβά, επονομαζόμενος ως σαμπά, κερδίζει όλο και περισσότερο έδαφος στην μελωδική πλοκή της τροπικότητας, ενώ όπως θα δούμε και παρακάτω, η σκέψη προς μια χρωματική κατεύθυνση από τον τσαργκιάχ και πάνω αποτελεί σιγά σιγά γεγονός.

Ο **Rauf Yekta Bey** (1871-1935) στα κείμενά του για την Τουρκική Μουσική τα οποία παρουσιάζονται στην γαλλική εγκυκλοπαίδεια Albert Lavignac⁷, παρουσιάζει το μακάμ σαμπά με έναν κατά πολύ διαφορετικό τρόπο, εν πολλοίς ανεφάρμοστο⁸, όπου δομούνται κατά σειρά τετράχορδα ραστ και χιτζάζ πάνω στους φθόγγους ραστ και τσαργκιάχ αντίστοιχα, καθώς και ένα πεντάχορδο νικρίζ πάνω στον ατζέμ.



³ Kantemiroğlou, *Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*, (2000), σ. 181.

⁴ Kutlug Fikret Yakup, (ό.π.)

⁵ Kutlug Fikret Yakup, (ό.π.)

⁶ Wright Owen, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations. Volume 2: Commentary*, (Ashgate, 2000), σ. 124-133.

⁷ Yekta Rauf Bey, *“La Musique Turque”*, (Paris, 1922), σ. 2998.

⁸ Kutlug Fikret Yakup, (ό.π.)

Παρότι το σχήμα αυτό είναι κάπως ξένο με την εν τέλει επικρατούσα δομή του σαμπά, είναι σημαντικό ότι ο Rauf Yekta θεμελιώνει σύστημα χιτζάζ πάνω στον φθόγγο τσαργκιάχ, ενώ δίδει χρωματική χροιά και στην ψηλή περιοχή προετοιμάζοντας κατά κάποιο τρόπο την κλίμακα ζιργκιουλέ χιτζάζ πάνω στον τσαργιάχ ως σκέψη και θεωρία.

Τελικά φθάνουμε στα πιο σύγχρονα θεωρητικά με θεμελιωτή τον **Hüseyin Sadeddin Arel**⁹ (1880-1955), όπου το μακάμ σαμπά γίνεται μια υπόθεση μίξης της κλίμακας ζιργκιουλέ χιτζάζ πάνω στον τσαργκιάχ και ενός τετραχόρδου σαμπά με βάση τον ντουγκιάχ. Αυτή την προσέγγιση συναντούμε και στους πλέον μεταγενέστερους **İsmail Hakki Özkan**¹⁰ και **Mürat Aydemir**.¹¹

Είναι φυσικό ότι όπως όλα τα μακάμ, ανάλογα με το μουσικό και οργανολογικό, κοινωνικό και ανθρωπολογικό περιβάλλον στο οποίο αναπτύχθηκαν με το πέρασμα των αιώνων, έτσι και το σαμπά, διαμορφώθηκε και εξελίχθηκε, χωρίς βέβαια ακόμη και σήμερα να παρουσιάζεται εκτελεστικά ως κάτι στατικό και απόλυτο αλλά αναδεικνύμενο μέσα από μια ετερογένεια¹² στον τρόπο που μπορεί να προσεγγιστεί από τον εκάστοτε θεωρητικό ή πρακτικό εκτελεστή.

Ο φθόγγος «σαμπά» και το τονικό του ύψος

Παρόλο που στα σύγχρονα πλέον θεωρητικά, ο ενδιαμέσος χαρακτηριστικός φθόγγος που χρησιμοποιείται και στο μακάμ σαμπά καταγράφεται ως φθόγγος χιτζάζ, στην παρούσα μελέτη θα επιμείνουμε στη χρήση του όρου σαμπά για την περίπτωση του συγκεκριμένου φθόγγου. Εξάλλου ο ίδιος ο Murat Aydemir¹³ εφορμώμενος από το γεγονός ότι το τονικό ύψος αυτού του πλέον σημαντικού φθόγγου για την τροπικότητα αυτή, δεν μπορεί να είναι σταθερό αλλά μεταβάλλεται στην πράξη κατά περιπτώσεις, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι αυτός ο «ασαφής φθόγγος ανάμεσα στον χιτζάζ και στον ντικ χιτζάζ», μπορεί να ονομαστεί φθόγγος «σαμπά». Αυτή η τονική ασάφεια, ειδικά σε σχέση με την υπό μελέτη τροπικότητα, όπως θα δούμε και παρακάτω υπηρετείται και στην εκκλησιαστική μουσική, όχι ως κάποια αδυναμία αλλά ως ευκαιρία περαιτέρω εκφραστικής αναζήτησης και ανάδειξης εσωτερικών καταστάσεων τόσο για τον ερμηνευτή όσο και τον ακροατή.

⁹ Kutlug Fikret Yakup, (ό.π.)

¹⁰ Özkan İsmail Hakki, *Türk Müsíkisi Nazariyatı ve Usûleri, Kudüm Velveleleri*, (1984), σ. 342

¹¹ Aydemir Murat, *Το Τουρκικό Μακάμ*, μεταφρ. Σοφία Κομποτιάτη, (Αθήνα, 2012), σ. 192-193.

¹² Olley Jakob, *Modal Diversity in Early Ottoman Music, The Case of Makam Saba*, (2012), σ. 47.

¹³ Aydemir Murat (ό.π)

II. Η θέση του σαμπά στην βυζαντινή οκτωηχία Θεωρητικά εγχειρίδια του εκκλησιαστικού χώρου.

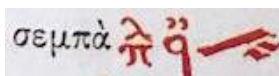
Πριν προχωρήσουμε, αξίζει να τονίσουμε πως ο κατ' εξοχήν λειτουργικός και λατρευτικός προορισμός της εκκλησιαστικής τέχνης, διατηρώντας μέσα στους αιώνες την φωνητική λιτότητα και βρίσκοντας εκφραστικό καταφύγιο στο σύστημα της βυζαντινής οκτωηχίας, δεν συνέβαλε στην περαιτέρω συστηματοποίηση του φθογγικού και διαστηματικού υλικού κατά την μελισματική συνθετική πρακτική, όπως συνέβη με την λόγια μουσική της Πόλης και τα αντίστοιχα μακάμ. Παρ' όλα αυτά δεν ήτανε λίγες οι σημαντικές μουσικές προσωπικότητες της εκκλησιαστικής μουσικής τέχνης, οι οποίες ασχολήθηκαν με την θεωρητική συσχέτιση και αντιπαραβολή των βυζαντινών ήχων με τις οθωμανοτουρκικές τροπικότητες. Ταυτόχρονα η βιοματική αμφίδρομη σχέση των Ρωμιών και Οθωμανών μουσικών μέσα στην αυτοκρατορία και ιδίως στην Κωνσταντινούπολη, λειτούργησε ως γέφυρα συνεχούς επικοινωνίας μεταξύ εκκλησίας, παλατιού και μείχανέδων. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα αφενός μεν την θεωρητική τεκμηρίωση μιας εξαρχής και εκ θεμελίων υπάρχουσας συγγένειας, αφετέρου δε την πιο ξεκάθαρη πλέον αναζήτηση από πλευράς πολλών μεταβυζαντινών μελοποιών, νέων εκφραστικών δυνατοτήτων στα πλαίσια αυτής της αλληλοσυσχέτισης που προαναφέρθηκε.

Έτσι λοιπόν, στους μεταβυζαντινούς χρόνους, εκκλησιαστικοί μουσικοί που ασχολούνται και μελετούν το θέμα αυτό, είναι ο Άρχων Πρωτοψάλτης της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας **Παναγιώτης Χαλάτζογλου** (1680-1740) και ο επίσκοπος Τήνου **Κύριλλος Μαρμαρινός** (πρώτο μισό του 18^{ου} αι.), όντες οι πρώτοι θεωρητικοί της εκκλησιαστικής μουσικής τέχνης που ασχολήθηκαν με την καταγραφή των οθωμανικών μακάμ υπό το πρίσμα της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής προσέγγισης.

Ο Χαλάτζογλου¹⁴ στην σύντομη πραγματεία του «*ΣΥΓΚΡΙΣΙΣ ΤΗΣ ΑΡΑΒΟΠΕΡΣΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΗΜΕΤΕΡΑΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΝ*», καταρχάς χωρίζει τα εξήντα τέσσερα στον αριθμό αναγκαία, όπως τα ονομάζει μακάμ, σε περδέδες (κύρια μακάμ) τα οποία και αντιστοιχούν στους εκκλησιαστικούς ήχους και σε κύριους και καταχρηστικούς σιουπέδες (σοχπέδες) οι οποίοι χρησιμοποιούν τους ενδιάμεσους των κυρίων περντέδων, φθόγγους. Έτσι λοιπόν ανάμεσα στον τρίτο και τέταρτο φθόγγο, τσαργκιάχ και νεβά, σημειώνει τους φθόγγους *σαπά και ουζάλ*.

¹⁴ Χαλάτζογλου Παναγιώτης, *Σύγκρισις της αραβοπερσικής μουσικής προς την ημετέραν εκκλησιαστικήν*, (1900), σ. 68-75 (Η εργασία αυτή ανακοινώθηκε από τον Ιάκωβο Ναυπλιώτη στο Μουσικό Σύλλογο Κωνσταντινουπόλεως).

Ο Κύριλλος¹⁵ στο κεφάλαιο του θεωρητικού του «*Στοιχειωδέστερα διδασκαλία, περί της έξω μουσικής...*» πετυχαίνει μια πιο βαθειά συσχέτιση, σχηματίζοντας μια μικρή εισαγωγική μελωδία σε εκκλησιαστική σημειογραφία μαζί με ένα σύντομο θεωρητικό υπόβαθρο για κάθε μακάμ.



Κοντά σε αυτά, συμπυκνώνεται η αποκάλυψη της σχέσης ήχων και μακάμ με μια πιο εξειδικευμένη αρκτική μαρτυρία του κάθε εκκλησιαστικού ήχου η οποία αντιστοιχείται με κάποιο τροπικό παρακλάδι. Έτσι λοιπόν για πρώτη φορά το μακάμ σαμπά, καταγεγραμμένο με το όνομα «παμπάς», εντάσσεται στο περιβάλλον του πλ. Α΄ ήχου και με την εξής κίνηση:

«άρχεται εκ του ντουγκιάχ, και ανιών περντέ περντέ μέχρι του σεμπά στρέφει όπισθεν και καταλήξαν επί τω ντουγκιάχ, εστί παμπάς.»

Με βάση τους περντέδες του ταμπούρ, ανάμεσα στους φθόγγους/βασικούς περντέδες τσαργκιάχ και νεβά, τοποθετείται ο ενδιάμεσος φθόγγος ή νήμι, σεμπά, ο οποίος δίδει το όνομά του και στο μακάμ που προκύπτει.

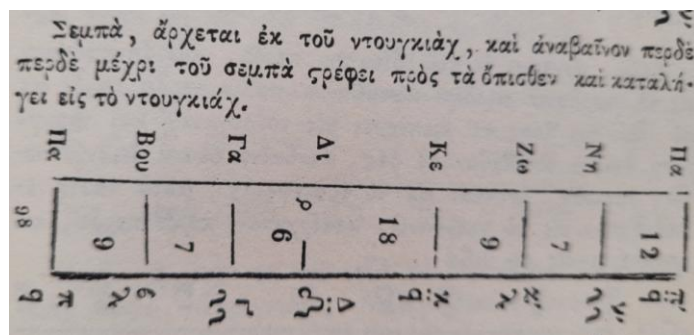
Λίγο αργότερα, γεννημένος στα μέσα περίπου του 18^{ου} αι., ο **Απόστολος Κώνστας ο Χίος**, στην πολύπλευρη μελέτη του πάνω στην εκκλησιαστική μουσική και ενστερνιζόμενος την φιλοσοφία του εμπλουτισμού της βυζαντινής οκτωηχίας, επηρεαζόμενος και από την «εξωτερική» ορολογία, μεταξύ άλλων χρησιμοποιεί και τεκμηριώνει τον όρο «μέσος» ήχος ο οποίος έχει τη βάση του στη μέση της απόστασης των βάσεων κυρίου και πλαγίου ήχου. Αυτή η παράδοση των μέσων ήχων έρχεται από την αρχαιοελληνική διδασκαλία και επιζεί στο Βυζάντιο ως διαίρεση διαστημάτων και στην προκειμένη περίπτωση, του πενταχόρδου¹⁶. Ως μέσος του Α΄ ήχου λοιπόν, ή άλλως δίφωνος του πλ. Α΄, εμφανίζεται το μακάμ σαμπά, προϋποθέτοντας δίφωνη ανάβαση από τον ΠΑ και φθορά ή θέμα απλούν επί του ΓΑ, ήχος γνωστός και ως «νάος» των Βυζαντινών.

Περίπου έναν αιώνα αργότερα από τον προαναφερθέντα Κύριλλο Μαρμαρινό, ο **Στέφανος Δομέστιχος** στο έργο του «*ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΕΞΩΤΕΡΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΑΥΤΗΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΚΑΘ'ΗΜΑΣ ΜΟΥΣΙΚΗΝ*» σχεδόν αντιγράφει το υλικό του κατά εκατό χρόνια προγενέστερου του Κυρίλλου, προσθέτοντας μαζί με την σύντομη περιγραφή για το κάθε μακάμ και μια διαστηματική αναπαράσταση για το καθένα¹⁷:

¹⁵ Καρακατσάνης Χαράλαμπος, *Βυζαντινή Ποταμής*, Θεωρητικών Κυρίλλου Μαρμαρινού του Τηνίου, Χειρόγραφον 305, έτος χρονολόγησης 1749, (Αθήνα, 2004), σ. 139-168.

¹⁶ Αποστολόπουλος Θωμάς Κ., *Ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος και η Συμβολή του στη Θεωρία της Μουσικής Τέχνης*, (Αθήνα, 2002), σ. 159 και 171.

¹⁷ Στέφανος Δομέστιχος, *Ερμηνεία της Εξωτερικής Μουσικής και εφαρμογή αυτής εις την καθ' ημάς Μουσικήν*, (Κωνσταντινούπολη, 1843), σ. 21 και 48.



Κατόπιν επεξηγεί εν συντομία το κάθε μακάμ με όρους εκκλησιαστικής μουσικής:

Εδώ λοιπόν το «σεμπά γίνεται από πλ. Α΄ , άρχεται δε εκ του ΠΑ, και ανερχόμενον κάμνει ύφεισιν εις τον ΔΙ, έπειτα κατιόν περατούται εις τον ΠΑ». Τέλος παραθέτει ένα μάθημα-Κιάρι «περιέχον τα των Οθωμανών Μακάμια κατά την διδασκαλικήν αυτών τάξιν» στη νέα παρασημαντική.

Μια πιο ουσιαστική θεωρητική συσχέτιση του Οθωμανικού σκέπτεσθαι περί μακάμ, με την εκκλησιαστική μουσική πράξη βρίσκουμε στο «ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ» (1832) του **Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων**, ενός εκ των τριών διδασκάλων της εκκλησιαστικής μουσικής μεταρρύθμισης του 1814, όπου η λέξη «χρόα»-ειδική διαίρεσις του γένους θα λέγαμε πως γεφυρώνει τους δύο αυτούς μουσικούς κόσμους.

Αρχικά κατά τον Χρυσάνθο, σαν σε συνέχεια της σκέψης του Καντεμίρη, βάση παραγωγής των πολλών κλιμάκων, αποτελεί η διατονική κλίμακα και τα επτά της τονιαία διαστήματα, από όπου δύναται να παραχθούν πολλά ακόμη διαστήματα, χρησιμοποιώντας με ποικίλους τρόπους τους ενδιάμεσους φθόγγους αυτών των διαστημάτων. Έτσι λοιπόν μεταβάλλοντας από έναν έως και έξι φθόγγους ταυτόχρονα στο οκτάχορδο μιας διατονικής κλίμακας (ΠΑ – ΠΑ΄), παράγονται χρόες, άλλως μακάμ, με αποτέλεσμα τον ακόμα πιο λεπτομερή επιμερισμό των τριών γενών σε τροπικά παρακλάδια.¹⁸ Κατόπιν προχωρά σε μια ακόμη πιο άμεση αντιπαραβολή αυτών των τονικών αλλαγών με ονόματα οθωμανικών μακάμ, όπου μεταξύ άλλων συναντούμε και το μακάμ σαμπά (σεμπά).¹⁹

πα ββ γα ρ κε ζω νη (η).

η) Αυτή δε, Σεμπά.

¹⁸ Χρυσάνθος Αρχιεπίσκοπος Διρραχίου ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, (Κωνσταντινούπολη, 1832), κεφ. 265-270.

¹⁹ Χρυσάνθος (ό.π.), κεφ. 272.

Στα 1881 ο **Παναγιώτης Κηλτζανίδης** υπογράφει το πόνημά του με τίτλο «*ΜΕΘΟΔΙΚΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΤΕ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΠΡΟΣ ΕΚΜΑΘΗΣΙΝ ΚΑΙ ΔΙΑΔΟΣΙΝ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ ΜΕΛΟΥΣ*», όπου στη βάση των προηγούμενων θεωρητικών παρουσιάζει μια λεπτομερέστερη περιγραφή των μακάμ αναδεικνύοντας περισσότερες μελωδικές κινήσεις για το καθένα.

«*Το Σεμπά (ελληνιστί Υπνωτικόν), παράγεται από του Διουγκιάχ και άρχεται άλλοτε μεν από του Νυμ Σεμπά, άλλοτε δε από του Διουγκιάχ, και ενίοτε από του Ραστ. Ανιόν μετά του Νυμ Σεμπά και Νυμ Ατζέμ μέχρι Μουχαγιέρ, επιστρέφει πάλιν μετά του Νυμ Ατζέμ, κατιόν δε και μετά του Νυμ Σεμπά καταλήγει πάλιν εις το Διουγκιάχ.*»

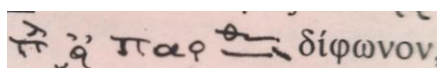
Ο Κηλτζανίδης προχωρά και λίγο παραπέρα, περιγράφοντας με λεκτικό τρόπο αυτή τη φορά την κίνηση του μακάμ στις ψηλές περιοχές.

«*Ο Μιαν χανές του Σεμπά άρχεται από του Μουχαγιέρ, και μετά του Νυμ Σιουμπουλέ στρεφόμενος, και εις τα Τίζια οδεύων καταλήγει εις το Μουχαγιέρ, δι' ο ονομάζεται και Τιζ Σεμπά...*»²⁰

Και εδώ μπορούμε να παρατηρήσουμε πως ενώ εμπεδώνεται μέσω της επίμονης αναφοράς στον φθόγγο ατζέμ (ΖΩ εν υφέσει) η θεωρητική αλλά και πρακτική κατεύθυνση προς ένα τετράχορδο χιτζάζ με βάση τον φθόγγο τσαργκιάχ, η εισαγωγή του μουχαγιέρ (άνω ΠΑ) στην περαιτέρω μελωδική ανάπτυξη, δεν αφήνει χώρο για το οκτάχορδο ζιγκιουρλελί χιτζάζ με βάση πάλι τον φθόγγο τσαργκιάχ όπως συμβαίνει σε μεταγενέστερες θεωρητικές προσεγγίσεις, παρά μόνο μεταθέτει την κίνηση σαμπά στα ψηλά (Τιζ Σεμπά) με βάση το μουχαγιέρ.

Περνώντας σε θεωρητικές προσεγγίσεις του 20^{ου} αιώνα οι οποίες σχετίζονται άμεσα με το τροπικό παρακλάδι που μελετούμε, ερχόμαστε στα 1982 και στο θεωρητικό μέρος από την «*ΜΕΘΟΔΟ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ*» του **Σίμωνος Καρά**, σκιαγραφώντας με κάθε λεπτομέρεια την έννοια της τροπικότητας στην βυζαντινή μουσική μέσω του τρόπου που προσεγγίζει την οκτωηχία.

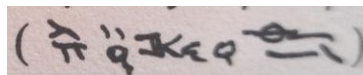
Όσον αφορά την περίπτωση του σαμπά την οποία μελετούμε, συναντούμε αρχικά στην ενότητα του πλ. Α΄ ήχου και συγκεκριμένα με τη διάκριση «της παπαδικής», δηλαδή στην εκτενή και μελισματική του εκδοχή, μελωδική έλξη του ΔΙ προς ΓΑ, κάτι το οποίο καθιστά τον ήχο δίφωνο, το μέλος του δηλαδή θέλει να περιστρέφεται περί του ΓΑ (δύο φωνές πάνω από την βάση που είναι ο ΠΑ, εξ' ου και δίφωνος) ο οποίος δεσπόζει.²¹



²⁰ Κηλτζανίδης Παναγιώτης, *Μεθοδική Διδασκαλία Θεωρητική τε και Πρακτική προς Εκμάθησιν και Διάδοσιν του Γνήσιου Εξωτερικού Μέλους*, (Κωνσταντινούπολη, 1881), σ. 59.

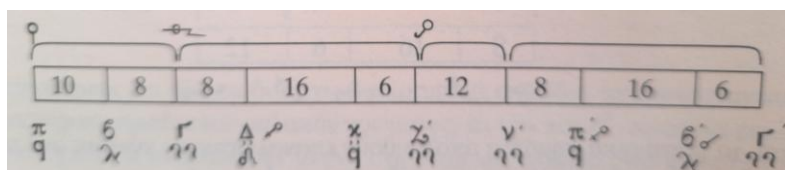
²¹ Καράς Σίμων, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής, Θεωρητικόν*, Τόμος Α΄, (Αθήνα, 1982), σ. 326.

Ομοίως, ανάλογη διφωνία παρουσιάζει και ο ειρμολογικός πλ. Α' με βάση τον ΚΕ, όπου ο Καράς στηριζόμενος τόσο στη λαϊκή όσο και την εκκλησιαστική παράδοση, διαπιστώνει τη δημιουργία μαλακού χρωματικού τετραχόρδου (Νη Πα Βου Γα) με βάση τον ΝΗ. (Υπενθυμίζουμε ότι η βάση του ήχου παραμένει πάντα ο ΚΕ.) Αυτή η περίπτωση η οποία είναι εκ των παλαιότερων στην εκκλησιαστική μουσική πρακτική, ονομάζεται και «νάος», με κύριο χαρακτηριστικό την χρωματική αυτή διφωνία που αποδεικνύει ο Καράς.²²



Βέβαια, όπως θα διαπιστώσουμε και στα μουσικά παραδείγματα, στη συνέχεια, δεν είναι απαραίτητη η μαρτυρική διευκρίνιση της δίφωνης ανάβασης και της φθοράς που τίθεται στην αρκτική μαρτυρία, (όπως βλέπουμε και στις δυο εικόνες από το θεωρητικό του Καρά) ώστε ο ήχος να κινηθεί και να εκτελεστεί κατά τον τρόπο που περιγράψαμε. Είναι σημαντικό ότι στην ιστορία της ψαλτικής πρακτικής, η παρασημαντική ποτέ δεν παρείχε στον εκτελεστή τις πλέον διευκρινιστικές λεπτομέρειες (φθορές, αλλοιώσεις, μαρτυρίες) ώστε να κινηθεί αυστηρά σύμφωνα με τα γραφόμενα, αλλά οι ανάγκες της έκφρασης και αυτή καθαυτή η ενέργεια του μέλους δημιουργούσαν ένα άγραφο και εν πολλοίς ασαφές διαστηματικό και εν γένει θεωρητικό πλαίσιο.

Στην ίδια ακριβώς γραμμή με τον Καρά και ο μεταγενέστερος **Μάριος Μαυροειδής** στο έργο του με τίτλο «ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟ» παρουσιάζει τον ήχο πλ. Α' ως δίφωνο φθορικό όπου με βάση τον ΠΑ αυτή τη φορά και δεσπίζοντα φθόγγο τον ΓΑ χτίζεται αρχικά ένα χρωματικό πεντάχορδο (Γα Δι Κε Ζω Νη). Στη συνέχεια όμως ο Μαυροειδής επεκτείνει την κλίμακα, δημιουργώντας ένα ακόμη χρωματικό τετράχορδο με βάση τον άνω Νη, συναντώντας με αυτό τον τρόπο την σύγχρονη τουρκική θεωρητική προσέγγιση.²³



Παρατηρούμε λοιπόν πως πλέον έχουμε μια πιο σαφή και ξεκάθαρη θεωρητική διασύνδεση της Βυζαντινής μουσικής πρακτικής με το Οθωμανοτουρκικό μακάμ. Εξάλλου, και ο Μαυροειδής σε επόμενο κεφάλαιο συνδέει, αν όχι ταυτίζει το μακάμ Σαμπά με τον ήχο πλ. Α' δίφωνο φθορικό.²⁴

²² Καράς Σίμων (ό.π), σ. 320.

²³ Μαυροειδής Μάριος, *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, (Αθήνα, 1999), σ. 148

²⁴ Μαυροειδής Μάριος, (ό.π), σ. 248

Συνοψίζοντας αυτή την θεωρητική αναδρομή, αναδεικνύεται εν πρώτοις ο υπαρκτός και μεγάλος βαθμός συγγένειας έστω και σε θεωρητικό αρχικά επίπεδο, των δυο μουσικών κόσμων που μας απασχολούν, Βυζαντινής εκκλησιαστικής και Οθωμανοτουρκικής μουσικής. Διακρίνεται στη βάση και των δυο φιλοσοφιών η κοινή διάθεση για τη χρησιμοποίηση τροπικών συστατικών και στοιχείων με σκοπό την διάρθρωση και δόμηση των μελωδικών τροπικοτήτων ούτως ώστε ο κάθε εκτελεστής να εκφραστεί στο έπακρο μέσα από αυτές. Εξάλλου, δεν είναι τυχαίο ότι όλοι οι θεωρητικοί που είδαμε, αλλά και πάμπολλοι άλλοι, αμιγώς ερμηνευτές της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής τέχνης, προσέγγιζαν ταυτόχρονα με την «καθ'ημάς» μουσική, πολλές φορές σε υψηλό καλλιτεχνικό επίπεδο, και την λεγόμενη κατ' αυτούς «εξωτερική» μουσική.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄

ΤΟ ΣΑΜΠΑ ΩΣ ΤΡΟΠΙΚΗ ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ ΣΤΟ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟ ΜΕΛΟΣ

Κοινή αφετηρία στη σκέψη μας, προσεγγίζοντας τους δυο αυτούς μουσικούς πολιτισμούς που μας απασχολούν μέσα από το μουσικό φαινόμενο που λέγεται σαμπά, αναμφίβολα αποτελεί η επικράτηση και εμπέδωση ως δεσπόζοντος φθόγγου στο διατονικό περιβάλλον με βάση τον ΠΑ (ή ΚΕ) - ντουγκιάχ, του φθόγγου ΓΑ της εκκλησιαστικής-τσαργκιάχ της οθωμανικής, και η αλληλεπίδραση που επιφέρει η επικράτηση αυτή με τον επόμενο διαδοχικό φθόγγο ΔΙ - νεβά. Επίσης παρουσιάζουν ενδιαφέρον οι πολλές και διαφορετικές κινήσεις, τόσο διαστηματικά όσο και μελωδικά, στον χώρο ΓΑ - άνω ΠΑ (τσαργκιάχ-μουχαγιέρ) αλλά και ακόμη πιο πάνω.

Το ύψος του ελκόμενου φθόγγου ΔΙ / φθόγγου σαμπά

Οι έρευνες και θεωρητικές προσεγγίσεις στο θέμα των διαστηματικών και μικροδιαστηματικών μετρήσεων, τόσο γενικότερα στα πλαίσια των τροπικοτήτων, όσο και στην περίπτωση του «επίμαχου» διαστήματος ΓΑ - ΔΙ (τσαργκιάχ - σαμπά) είναι πολλές και αξιόλογες. Παρόλα αυτά, όπως προαναφέρθηκε και στην προηγούμενη ενότητα, δεν θα μας απασχολήσουν στην προσέγγιση που κάνουμε, αφήνοντας έτσι περισσότερο ελεύθερο χώρο στην κίνηση αυτού του φθόγγου ανάλογα με την γενικότερη κίνηση της μελωδίας, την εκφραστικές διαθέσεις του εκτελεστή και την ενέργεια του μέλους.

Όπως έγινε αντιληπτό από τους συσχετισμούς που προηγήθηκαν, με την πρόσκαιρη ή εκτενέστερη επικράτηση του φθόγγου ΓΑ (τσαργκιάχ) στα εκκλησιαστικά μέλη, εναρμονιζόμενη με τον φθόγγο-ισοκράτη ΠΑ (ντουγκιάχ) στο περιβάλλον του Α΄ / πλ. Α΄ ήχου, υπεισέρχεται κάπως αυτόματα το «νέο» τροπικό άκουσμα, αφού ο δεσπόζων πλέον αυτός φθόγγος έλκει τον αμέσως επόμενο του ΔΙ, δημιουργώντας την συγκεκριμένη τροπική συμπεριφορά. Σημειογραφικά αυτή η έλξη είτε όπως προαναφέρθηκε δεν υποδηλώνεται καθόλου μέσω της παρασημαντικής (εδώ ενεργεί η προφορική παράδοση), είτε «υπενθυμίζεται» στον εκτελεστή με μια απλή ύφεση στον φθόγγο ΔΙ (νεβά) είτε τονίζεται ιδιαίτερα μέσω της χρώας / σπάθης στον φθόγγο ΓΑ, με την οποία χρώα προκαλείται η μόνιμη αλλοίωση στον ΔΙ και η δημιουργία ανάλογου χρωματικού περιβάλλοντος προς τα πάνω.

Είναι χαρακτηριστικό ότι οι εκκλησιαστικοί συνθέτες δεν αρκέστησαν στην χρησιμοποίηση αυτής της τροπικής συμπεριφοράς μόνο στα μέλη του Α΄ ή του πλ. Α΄ ήχου, με τους οποίους ήχους θα λέγαμε ότι συγγενεύει πιο άμεσα ή καλύτερα πηγάζει από αυτούς, αλλά έχουμε παραδείγματα εκμετάλλευσής της σε όλο το φάσμα της οκτωηχίας είτε με τη μορφή κάποιου σύντομου περάσματος είτε με μια εκτενέστερη κίνηση του μέλους σε αυτό το τροπικό περιβάλλον.

I. Το σαμπά στα ειρμολογικά μέλη του πλ. Α΄

Τα μέλη στα οποία υπάρχει πρόσφορο έδαφος χρονικά και συνθετικά, ώστε να αναπτυχθεί και να καθιερωθεί στον ακροατή η αίσθηση της τροπικότητας που μελετάμε, είναι κατεξοχήν τα αργά μέλη. Παρόλα αυτά πριν παραθέσουμε αντίστοιχα παραδείγματα αργών κλασικών μελών, θα ασχοληθούμε με την περίπτωση του ειρμολογικού δίφωνου πλ. Α΄ ήχου, ο οποίος ψάλλεται μεν, ως επί το πλείστον σε σύντομα (ειρμολογικά) μέλη, χρησιμοποιείται δε και στην περίπτωση του αργού ειρμολογίου, όπου η βάση του ήχου, ο δεσπόςζων φθόγγος και η γενικότερη κίνηση του μέλους παραπέμπουν στην ατμόσφαιρα του σαμπά. Εξάλλου, όπως είδαμε και πιο πάνω, η πρακτική εφαρμογή της περίπτωσης του βυζαντινού «νάου» ως δίφωνου πλ. Α΄ με το θέμα απλούν να ενεργεί διαρκώς στον τέταρτο φθόγγο από τη βάση (ΠΑ-ντουγκιάχ) παρότι δεν σημειώνεται πλέον με τον σαφή τρόπο που τότε γινόταν, εξακολουθεί να υπάρχει και να ενεργεί μέσα στο μέλος.

Δύο τέτοια χαρακτηριστικά παραδείγματα από το αργό ειρμολόγιο του Πέτρου Πελοποννησίου αποτελούν οι ειρμοί «Τω σωτήρι Θεώ» και τα αργά Αναστάσιμα Ευλογητάρια²⁵. Παρατίθενται παρακάτω τα πρώτα σε σειρά κομμάτια από την κάθε σύνθεση, σε βυζαντινή και δυτικοευρωπαϊκή σημειογραφία.²⁶

Είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι σημειογραφικά δεν υπάρχει κάποια ένδειξη/αλλοίωση κυρίως στον φθόγγο ΔΙ / νεβά που να οδηγεί τον εκτελεστή σε μια συγκεκριμένη διαστηματική πορεία. Παρόλα αυτά, η φύση του μέλους με την κυριαρχία του φθόγγου ΓΑ (τσαργκιιάχ) οδηγεί σε μια φυσική αλλοίωση του αμέσως επόμενου φθόγγου (ΔΙ / νεβά), φαινόμενο το οποίο παρατηρείται πολλές φορές στα εκκλησιαστικά μέλη.

²⁵ Πέτρος Πελοποννήσιος, *Ειρμολόγιον των Καταβασιών του όλου Ενιαιτού*, (Κωνσταντινούπολη, 1825), σ. 93 και 210

²⁶ Οι μεταγραφές που θα ακολουθήσουν στο πεντάγραμμα θα έχουν ως σημείο αναφοράς τη σύνδεση του φθόγγου ντουγκιάχ με τη νότα ΛΑ του πενταγράμμου, κατά το τουρκικό σύστημα μουσικής σημειογραφίας. Επίσης με κόκκινο χρώμα θα σημειώνονται αλλοιώσεις οι οποίες δεν υπάρχουν στο βυζαντινό μουσικό κείμενο, αλλά θεωρούμε ότι απορρέουν από τη γενικότερη κίνηση και ενέργεια του μέλους. Στις περιπτώσεις όπου ο φθόγγος σαμπά εμπεδώνεται σε όλη τη διάρκεια της ενότητας, τότε θα σημειώνεται στον αρχικό οπλισμό.

ΤΩ Σω τη ρι θε ε ω ω γι τω ε ε εν θα λα ασ
 ση η λα α α ον ρ πο σιν α βρο χου ε ο θη η η
 σα αν τι ε ε γι και φα ρα ω παν φρα τι α α αν
 και τα που τι ε σα α αν τι ρ ου τω μο ο νω α
 σω μεν ρ ο ο ο τι θε ο ο ο ξα α φα

τω σω τη ρι θε ε ε ω ω ω τω ε ε εν θα
 λα α α ο ν η η η λα α α ω πο σιν α βρο ο χου ε
 ο θη η η η σα α α ντι λ λ και φα ρα ω παν
 στρα τι α α αν κα τα πο ον τι λ λ λ σα α α
 ντι αυ τω μο ο νω α α σω ω μεν ο ο ο τι
 δε δο ο ο ο φα α α α α στα

(παράδειγμα 1)

ΕΥ λο γη το ος ει Κυ υ ρι ε ε δι θα ξο
 ο ο ον με τα δι ε και ω μα τα α α σε ρ τω
 ω ω ων Α γ γε ε ε λω ων ο θη η η η μο ε γι
 και τε πλα γη ο ρω ων σε η η ε εν νε κροι οι
 οις λο γι σθε ε εν τα ρ τε θα να τε ε θε σω ω
 τη ρ τη ην ε ε σχυ υ νν κα θε λο ο ον τα ρ
 και αι συ νε ε α αυ τω γι τω ον Α θα η ε
 γει ει ρα α αν τα ρ και ε ξα οα πα α αν τας ε ε
 λε εν θε ρω ω ω σα α αν τα

Ευ λο γη το ος ει Κυ υ ρι λ λ ε δι θα
 ξο ο ο ον με τα α δι λ λ και ω μα α
 τα α α α σου γω ω ω ων α α γ γε ε ε ε
 λω ω ων ο θη η η η η μο ε κα τε πλα γη ο ρω
 ω ω ων σε ε ε εν νε ε κροι οι οις λο γι λ
 οθε ε ε ε ε ντα του θα να του ου δε ε ζω ω τη ρ
 τη η ην λ λ λ σχυ υ νν κα θε ε λο ο ο ον τα
 και αι συ νε ε ε α αυ τω το ο ο ον Α θα η ε ε
 γει ει ει ρα αν τα και ε ξ Α δου πα α α ντας
 ε ε λε ε ευ θε ρω ω ω σα α α αν τα

(παρ. 2)

Αυτός λοιπόν ο δεσπόζων ΓΑ σε συνδυασμό με την διαρκή συνήχηση της βάσης (ντουγκιάχ), οδηγεί το μέλος στην τροπική ατμόσφαιρα του σαμπά. Επιπλέον ο περιορισμός της έκτασης του μέλους σχεδόν αποκλειστικά ΠΑ-ΚΕ (ντουγκιάχ - χουσεϊνί) προσδίδει σε αυτό μια αρκετά σφικτή και στέρεα μελωδική πλοκή.

Μελωδικά, δύο είναι οι βασικές κινήσεις που παρατηρούμε και οι οποίες λειτουργούν κατά κάποιο τρόπο αμφίδρομα. Η πρώτη, βηματική ως επί το πλείστον, ξεκινά από τον ΠΑ και κάνει στάση στον ΓΑ, ακουμπώντας τον «ευαίσθητο» ΔΙ, ενώ η δεύτερη είτε αφού περιστραφεί γύρω από τον ΓΑ είτε αφού επεκταθεί προς τα πάνω

και μέχρι τον ΚΕ (χουσεϊνί) επιστρέφει στην βάση του ήχου. Επίσης είναι χαρακτηριστική η πτώση στον ΖΩ (ιράκ) πριν από κάθε τελική κατάληξη.

Σημαντική ερμηνευτική τεκμηρίωση στο εν λόγω ζήτημα αντλούμε από εκτελέσεις-ηχογραφήσεις αυτών των μελών από παλαιότερους αλλά και νεότερους ερμηνευτές, όπως τον σεβασμιώτατο μητροπολίτη Νικόδημα Βαλληνδρά²⁷ (1915 - 2008), καθώς και τον άρχοντα πρωτοψάλτη της Μ.τ.Χ.Ε. Παναγιώτη Νεοχωρίτη²⁸. Σε αυτές τις ηχογραφήσεις διαφαίνεται η διάθεση των ερμηνευτών για μια πολύπλευρη προσέγγιση του ελκόμενου φθόγγου σαμπά ανάλογα με τις κινήσεις των εκάστοτε μελωδικών θέσεων, δίνοντας έτσι μια πολυδιάστατη αίσθηση της τροπικής συμπεριφοράς της τροπικότητας.

II. Θέσεις σαμπά σε αργά χειρουργικά, κοινωνικά και εν γένει αργά μαθήματα

Οι δυνατότητες μελωδικής επέκτασης των αργών μελών σε διάφορες, συγγενείς ή όχι, τροπικότητες είναι αρκετά μεγάλες. Στην περίπτωση της τροπικότητας που μελετούμε τα παραδείγματα, είτε σύντομης και ήπιας προσέγγισής της, είτε εκτενέστερης, είναι πολλά και διάσπαρτα σε όλους τους ήχους της οκτωηχίας. Εδώ θα παρουσιαστούν ενδεικτικά παραδείγματα-αποσπάσματα από διάφορα μαθήματα αντιπροσωπευτικών μεταβυζαντινών συνθετών.

Πριν όμως περάσουμε σε αυτά, αξίζει να μελετήσουμε ενδεικτικά κάποιες θέσεις από τα λεγόμενα αρχαία μέλη, τα οποία προέρχονται από τη μελοποιία της βυζαντινής περιόδου και αναδεικνύουν την βαθειά προϊστορία αυτής της τροπικής συμπεριφοράς στο βυζαντινό μέλος. Συγκεκριμένα στο παράδειγμα 3 παραθέτουμε ένα απόσπασμα από την φήμη «*Τον Δεσπότην και Αρχιερέα*»²⁹, μάθημα αργό το οποίο ψάλλεται συχνά σε Όρθρους με χοροστασία Αρχιερέα και συγκεκριμένα κατά τον ασπασμό των εικόνων από τον τελευταίο.

Στο μάθημα αυτό σημειώνεται η αρκτική μαρτυρία του Βαρέως διατονικού με βάση τον ΖΩ (ιράκ), πρακτικά όμως εξελίσσεται από την αρχή του χρωματικά, καθώς τίθεται εξ αρχής η μαλακή χρωματική φθορά στον ΠΑ (στη διφωνία από τη βάση του ήχου). Από το σημείο όμως της διατονικής φθοράς (α), από όπου και ξεκινούμε τη μεταγραφή, μεταφερόμαστε στο περιβάλλον του Α' ήχου με βάση τον ΠΑ

²⁷ Χατζηγιακουμής Μανόλης Κ., *Μνημεία Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Καταβασίες Πέτρου Πελοποννησίου, Σώμα 4^ο, CD 6ο, (Αθήνα), 1999.

²⁸ Ζωντανή ηχογράφιση από τους πατριαρχικούς χορούς, Κωνσταντινούπολη, 23/5/2017

²⁹ Πρωγάκης Γεώργιος, *Μουσική Συλλογή, Τόμος Β'*, (Κωνσταντινούπολη, 1909), σ. 198

κίνηση, αλλά συνεχίζει να κινείται διατονικά με βάση τον ΠΑ (με την σχετική τροπικότητα να υπεισέρχεται διαρκώς στο μέλος) και κάνοντας οριστική κατάληξη στον ΓΑ (τσαργκιάχ) αφήνοντας με αυτό τον τρόπο την αίσθηση του σαμπά ακόμη πιο έντονη σε ερμηνευτή και ακροατή.

Αργό χερουβικό σε ήχο Α' Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου (1777-1862)

Σε αυτό το χερουβικό του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου σε ήχο Α³¹ και στα δύο αποσπάσματα που παρατίθενται, χωρίς να προϋδεάζεται διαστηματικά ο εκτελεστής από κάποια φθορά / αλλοίωση, η επικράτηση του φθόγγου ΓΑ (τσαργκιάχ) όπως προείπαμε, είναι ικανή να προκαλέσει την έλξη στον ΔΙ που θα προσδώσει το χρώμα του σαμπά στο μέλος. Στο παρ. 4, το μέλος δείχνει να κατευθύνεται και να «πατά» στο φθόγγο ΔΙ (νεβά) (α) χωρίς έτσι να διαφαίνεται κάποια πρόθεση για σαμπά. Παρόλα αυτά, στην επόμενη κιάλας γραμμή, το μέλος έχει αφήσει τον ΔΙ και χρησιμοποιεί τον ΓΑ ως δεσπόζοντα φθόγγο (β), προσδίδοντας έτσι μια ελαφριά απόχρωση σαμπά. Επίσης είναι πολύ χαρακτηριστικές οι μαλακές πτώσεις από τον ΚΕ (χουσεϊνί) προς τον ΓΑ(τσαργκιάχ) (γ, δ), αφού έχει προηγηθεί και στις δυο περιπτώσεις μια ανάβαση με τον ΖΩ χαμηλωμένο (ατζέμ) (ε, στ), οι οποίες πτώσεις εμπεριέχουν, ή καλύτερα υπονοούν έναν ελαφρά χαμηλωμένο ΔΙ (νεβά).

(παρ. 4)

³¹ Πρωγάκης Γεώργιος, *Μουσική Συλλογή, Τόμος Γ'*, (Κωνσταντινούπολη, 1910), σ. 172-173.

Στο παρ. 5 που είναι απόσπασμα από το ίδιο χερουβικό, λίγες γραμμές πιο κάτω από το προηγούμενο παράδειγμα που παραθέσαμε, η διάθεση για την συζητούμενη τροπικότητα είναι εντονότερη, δημιουργώντας έτσι μια αυτοτελή συνθετική ενότητα μέσα στην υπόλοιπη σύνθεση. Αφού λοιπόν τεθεί ο ΓΑ (τσαργκιάχ) «επικεφαλής» του μέλους (α) αλληλεπιδρώντας με τον ΔΙ (β) και δημιουργώντας το κατάλληλο έδαφος για την υποδοχή του σαμπά, έχουμε μια μετάβαση στον άνω ΝΗ (γκερντανιέ) (γ), στον άνω (φυσικό) ΠΑ (μουχαγιέρ) συμμετέχοντας με αυτό τον τρόπο περισσότερο στην ατμόσφαιρα της τροπικότητας. Πολύ συνηθισμένη και η εναρμόνια φθορά στον ΖΩ (ατζέμ), χαρακτηριστική του σαμπά στις διάφορες εκφάνσεις του και δομώντας καλύτερα ένα χρωματικό πεντάχορδο χιτζάζ από τον ΓΑ (τσαργκιάχ), προσέγγιση που συναντούμε σε διάφορα θεωρητικά, σε αντίθεση με την μελωδική ανάβαση λίγο πιο κάτω, όπου ο ΖΩ (εβίτζ) θα βρεθεί έστω και για λίγο, στο φυσικό του ύψος (δ) δίνοντας, όπως προαναφέραμε, ακόμη μια διάσταση από τις πολλές που μπορούμε να έχουμε στον τονικό χώρο ΓΑ-ΝΗ'. Τέλος, και πάλι βλέπουμε πτώσεις/περάσματα από τον ΚΕ (χουσεϊνί) στον ΓΑ(τσαργκιάχ) (ε,στ) όπου ο ενδιάμεσος ΔΙ (νεβά) σίγουρα δεν παραμένει στη φυσική του θέση. Αντίθετα, στην τελευταία γραμμή του αποσπάσματος και συγκεκριμένα στη συλλαβή «νι» (ζ), θα ακούσουμε έναν καθαρό ΔΙ ο οποίος θα σχηματίζει ένα τέλειο τετράχορδο με τον ισοκράτη στον ΠΑ (ντουγκιάχ).

Handwritten musical notation for a Greek Choral piece. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a style that combines traditional notation with modern staff notation. Red Greek letters are placed above the notes to indicate specific points: α, β, γ, ε, δ, στ, ζ. The letters are placed above the notes as follows: α above the first note, β above the second note, γ above the third note, ε above the fourth note, δ above the fifth note, στ above the sixth note, and ζ above the seventh note.

Printed musical notation for a Greek Choral piece. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a style that combines traditional notation with modern staff notation. Red Greek letters are placed above the notes to indicate specific points: α, β, γ, ε, δ, στ, ζ. The letters are placed above the notes as follows: α above the first note, β above the second note, γ above the third note, ε above the fourth note, δ above the fifth note, στ above the sixth note, and ζ above the seventh note.

Ήχος Β' – Κοινωνικό «Αινείτε» Θεόδωρου Φωκαέα (1790-1851)

Στο κοινωνικό σε Β' ήχο του Θεόδωρου Φωκαέως³² έχουμε μια εκτενή αλλά και ξεκάθαρη μετατροπία του μέλους από τον κύριο ήχο ανάπτυξης στο τροπικό περιβάλλον του σαμπά. Η βάση του μαλακού χρωματικού μέλους που προηγείται, (ΔΙ - νεβά) με αυτό της αλλαγής που ακολουθεί είναι κοινή. Η μεταγραφή στο πεντάγραμμο ξεκινά λίγο νωρίτερα από τη μετατροπία (α), όπου η διατονική φθορά που τίθεται στον προσαγωγέα (β) (ο οποίος σχηματίζει διάστημα τόνου με την τονική βάση), σε συνδυασμό με το διάστημα / άλμα τετάρτης στον ΓΑ (τσαργκιάχ) μας εισάγει στο ανάλογο περιβάλλον, ενώ η απλή ύφεση στον φθόγγο ΔΙ (νεβά) (γ) είναι χαρακτηριστική της πρόθεσης του συνθέτη για τις οκτώ γραμμές μουσικού κειμένου που ακολουθούν. Σημειώνεται ότι ο φθόγγος νεβά του μαλακού χρώματος που προηγείται (ΔΙ) και αποτελεί βάση του δευτέρου ήχου, ταυτίζεται με τον ντουγκιάχ της διατονικής αλλαγής. Ως εκ τούτου το σαμπά που προκύπτει σημειογραφικά στο πεντάγραμμο έχει βάση τη νότα ΡΕ, ενώ θα προσθέσουμε στον οπλισμό και την ανάλογη ύφεση στον νέο ΔΙ (νότα ΣΟΛ) καθώς η αίσθηση του σαμπά είναι διαρκής και έντονη σε ολόκληρη την ενότητα. Όπως και στο χερουβικό του Κωνσταντίνου που παρατέθηκε νωρίτερα, έτσι και εδώ διακρίνουμε μια σχεδόν πανομοιότυπη θέση με το ανέβασμα με φυσικό ΖΩ (εβίτς) (δ) έως τον άνω ΝΗ (γκερντανιέ) και επιστροφή με χαμηλωμένο ΔΙ (σαμπά) (ε) στον δεσπόζοντα ΓΑ.

³² Πρωγάκης Γεώργιος, *Μουσική Συλλογή, Τόμος Γ'*, σ. 327-328

(παρ. 7)

Ξεκινούμε την μεταγραφή στο πεντάγραμμο πριν το σημείο της μετατροπίας (α), ώστε να αναδειχθεί καλύτερα η ήδη υπάρχουσα κίνηση του μέλους στην κορυφή του τετραχόρδου ΓΑ - ΖΩ (ατζέμ). Στην αρχή λοιπόν της λέξεως «αθανάτου» (β) και χωρίς κάποια επιπλέον ένδειξη-φθορά, παρά μόνο με κάποιες ενδεικτικές απλές υφέσεις στον νέο ΔΙ (σαμπά), φαίνεται η πρόθεση του Γρηγορίου για το νέο τροπικό άκουσμα. Εδώ ο Γρηγόριος επιμένει στο άκουσμα του δεσπόζοντα ΓΑ και στην ανάλογη έλξη προς τον ΔΙ, χωρίς να αναπτύσσεται περισσότερο, παρά μόνο με μια ανάβαση μέχρι τον ΖΩ-ατζέμ (γ) από όπου και πάλι το πέρασμα από τον νεβά κατεβαίνοντας (δ), δεν τον αφήνει ανεπηρέαστο. Η μετατροπία του ολοκληρώνεται με πτώση στον ΠΑ (ντουγκιάχ).(ε)

Ανάλογη πρόθεση του Γρηγορίου, δημιουργώντας μάλιστα δύο μικρές ενότητες σαμπά, υπάρχει και στο «Και νυν» του πολυελέου «Δούλοι Κύριον» σε ήχο Γ³⁴. Η πρώτη σχετική μετατροπία συμβαίνει στο κύριο μέρος του μαθήματος (παρ.8), ενώ η δεύτερη στο εκτενέστατο καταληκτικό κράτημα. (παρ. 9).

³⁴ Ιωάννης Λαμπαδάριος και Στέφανος Α΄ Δομέστιχος της Μ.τ.Χ.Ε, *Πανδέκτη, Τόμος Β΄, Περιέχων τα Μαθήματα του Ὁρθρον*, (Κωνσταντινούπολη, 1851), σ. 216-222.

Σε αυτό το απόσπασμα (παρ. 9) η βάση του Γ΄ ήχου - ΓΑ (τσαργκιάχ) ταυτίζεται με τον φθόγγο τσαργκιάχ της νέας τροπικής συμπεριφοράς. Την αλλαγή συμπληρώνει η καθοδική μετάθεση του ισοκρατήματος στον φυσικό ΠΑ (ντουγκιάχ). Καθοριστικές βοηθητικές ενδείξεις από τον μελοποιό αποτελούν τόσο η απλή ύφεση (α) η οποία έχει μια ατύπως μόνιμη ενέργεια στο μέλος, όσο και η γενική ύφεση (β) και η οποία τίθεται μεν στον ΚΕ (χουσεϊνί) ενεργεί όμως στον ΖΩ, θέλοντάς τον σε διαρκή ύφεση. Ακόμη, αφενός η άνοδος, δύο φορές, στην περιοχή του άνω ΝΗ (γκερντανιέ) ακουμπώντας τον άνω ΠΑ (μουχαγιέρ) (γ) ο οποίος μένει τονικά ανεπηρέαστος (τη πρώτη φορά σε ασθενή χρόνο και την επόμενη σε ισχυρό), όσο και η σαφής κατεύθυνση του μέλους προς τον κύριο φθόγγο τσαργκιάχ με δυο καταλήξεις - μαρτυρίες σε αυτόν, αναδεικνύουν μια εκφραστικότατη αλλά και συνθετικά πιο ελεύθερη παρένθεση σαμπά στο έργο αυτό. Να σημειωθεί πως αυτό το απόσπασμα υπάρχει στο τέλος ουσιαστικά ένος μακροσκελέστατου μαθήματος περίπου δεκαπέντε σελίδων (Στίχοι πολυελέου - Δόξα...-Και νυν...). Ενδεικτικό επίσης της ευρύτητας της μουσικής σκέψης του Γρηγορίου είναι το ότι μας παραδίδει και άλλες συνθέσεις σαφώς επηρεασμένες από την τροπικότητα των μακάμ, διατηρώντας μέσα σε αυτές την χαρακτηριστική του απλότητα και εκκλησιαστική εκφραστικότητα, όπως οι δοξολογίες του σε μακάμ σουζινάκ, ραχατουλερβάχ κ.ά.

***Ήχος Δ΄ - Κράτημα στο Και νυν του Πολυελέου «Δούλοι Κύριον»
Δανιήλ Πρωτοψάλτου (1740-1789)***

Ένας σπουδαίος φωνητικός εκτελεστής και μελοποιός, σύγχρονος του Ζαχαρία του Χανεντέ αλλά και μαθητής του Παναγιώτη Χαλάτζογλου, ερχόμενος έτσι σε επαφή με την τέχνη της εξωτερικής μουσικής, και όντας ακολούθως αρκετά νεωτερίζων συνθετικά για την εποχή του, επ' ονόματι **Δανιήλ Πρωτοψάλτης**, μας παρουσιάζει στο παρ. 10³⁵ την μεγαλύτερη ίσως σε έκταση μετατροπική αλλαγή στο χρώμα του σαμπά καθώς και στο συγγενικό μπεστενγκιάρ, παρένθεση η οποία θα μπορούσε να αποτελέσει και αυτοτελή σύνθεση. Σημαντική παρατήρηση για το έργο του αντλούμε από τον Χρύσανθο ο οποίος του προσάπτει το προτέρημα του «εμβριθούς και πλουσίου της ευρέσεως, ώστε όταν έμβαινεν εις φθοράν, επέμενε κατακόπως εις το μέλος της, εκείθεν ταχέως μη μεταβαίνων»³⁶.

Προερχόμενος από το περιβάλλον του Δ΄ ήχου / Άγια της παπαδικής, στο οποίο κινούνται ως επί το πλείστον αργά μέλη, η βάση ΔΙ (νεβά) γίνεται γέφυρα ταυτιζόμενη με τον ΠΑ (ντουγκιάχ). Αυτή τη φορά η αλλαγή σημειογραφικά δηλώνεται πολύ πιο ξεκάθαρα, καθώς αφενός η διατονική φθορά του ΠΑ (α) και

³⁵ Ιωάννης Λαμπαδάριος και Στέφανος Α΄ Δομέστιχος της Μ.τ.Χ.Ε, *Πανδέκτη*, Τόμος Β΄, σ. 96-101.

³⁶ Παπαδόπουλος Γεώργιος, *Συμβολαί εις την Ιστορίαν της παρ' ημίν Εκκλησιαστικής Μουσικής*, (Αθήνα, 1890), σ. 313.

αφετέρου η χρόα-σπάθη λίγο αργότερα (β) η οποία προκάλει μόνιμη πλέον έλξη στον νέο ΔΙ (νεβά), εμπεδώνουν το νέο τροπικό περιβάλλον.

Σε αυτή την ενότητα ο Δανιήλ πριν οδηγηθεί σε τρεις συνεχόμενες στάσεις στον ΓΑ (τσαργκιάχ), κατευθύνει το μέλος σε μια σύντομη πτώση στον ΖΩ (ιράκ) (γ) προαναγγέλοντας ίσως αυτό που θα επακολουθήσει. Μεταξύ αυτών των στάσεων, με τη μελωδία να κινείται προσεκτικά γύρω από τον ΓΑ, ακούγεται σε μία αντίστοιχα στιγμή ο φθόγγος ΝΗ (ραστ) (δ) ώστε η επόμενη στάση, τέταρτη κατά σειρά του αποσπάσματος, να γίνεται σε αυτό τον φθόγγο (ε). Από εκεί, το μέλος με σταθερά διαδοχικά βήματα θα ανεβεί και θα σταθεί ξανά στον ΓΑ, από όπου με μια σύντομη φράση θα μείνει κάπως μετέωρο με μια στάση στον ΔΙ (νεβά) (στ), αφήνοντας πολλά ερωτηματικά για το ζητούμενο τονικό ύψος αυτού του φθόγγου. Κατόπιν θα ακολουθήσει μια πτώση στον ΖΩ (ιράκ), ενώ στη συνέχεια θα λάβει χώρα ένας πολύ ενδιαφέρων «διάλογος» μελωδικών κινήσεων στον ΓΑ (τσαργκιάχ) και στον ΖΩ (ιράκ) κάνοντας διάχυτη την αίσθηση του συγγενικού μακάμ μπεςτενγιάρ. Η πολύ ενδιαφέρουσα προηγούμενη φράση που καταλήγει στον αμφιλεγόμενο τονικά ΔΙ (νεβά) (ζ) επανέρχεται σε αυτό το σημείο. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι μετά από δώδεκα γραμμές δεν έχουμε ακόμη υπερβεί τον φθόγγο ΚΕ (χουσεϊνί). Μόνο στην τελευταία γραμμή της ενότητας αυτής το μέλος θα αγγίξει για μία φορά τον χαμηλωμένο άνω ΖΩ (η), ώστε η διατονική φθορά του ΚΕ (θ) που αμέσως ακολουθεί, στην ουσία θα μας επαναφέρει στο αρχικό περιβάλλον του τέταρτου / Άγια.

Handwritten musical notation in Arabic script with vocal line and lyrics. Red letters α, β, γ, δ, ε, ζ, η, θ are placed above the notes to indicate specific tonal positions.

Printed musical notation in Western staff notation with vocal line and lyrics. Red letters α, β, γ, δ, ε, ζ, η, θ are placed above the notes to indicate specific tonal positions.

ρι ρι ρι ρι ρεμ τε ρι ρε, τε ε ε ρι ρε ε ε ρι ρε
 ρε ρε ε ε ρι ρε ρε ε ρε ρι ρεμ ε ρι ρε ε ε
 ρι ρε ε ε ρι ρεμ τε ρε ε ρε ρι ρι ρι ρι ρε εμ τε ρε
 ε ρε ρε ρι ρεμ τε ε ε ρι ρεμ τε ρε ε ρι
 ρε ρι ρι ρε ε ρε ε ρε ρε ρε ρι ρεμ ε ρε ρε ρε
 ρι ρι ρε ε ε ρι ρε ρε ε ρεμ τε ε ρι ρεμ τεμ τε
 ρι ρι ε εμ τε τε ε ε ρε ε ρεμ τε ρι ρεμ τε
 ρι ρε ρε ρε ε ε ρι ρε ε ρι ρι ρε ε ρι ρε ε ρι ρε ρε
 ρε ρου τε ρρε ρι ρε εμ τε ρε ρε ρι ρρε ρε ρερεμ τε ε ε

ρι ρι ρε ρι ρι ρε ρι ρι ρι ρεμ ρι ρι ρι ρι ρεμ τε ρι ρεμ
 τε ε ε ρι ρε ε ε ρι ρε ρε ρε ε ε ρι ρε ρε ε ε
 ρε ρι ρεμ ε ρι ρε ε ε ρι ρε ε ε ρι ρεμ τε ρε ε ρε
 ρι ρι ρι ρι ρε εμ τε ρε ε ρε ρε ρι ρεμ τε ε ε ρι ρεμ
 τε ρε ε ρι ρε ε ρι ρι ρι ρε ε ρε ε ρε ρι ρεμ ε ρε
 ρε ρι ρι ρι ρε ε ε ρι ρε ρε ε ρεμ τε ε ε ρι
 ρεμ τεμ τε ρι ρε ε εμ τε τε ε ε ρε ε ε ρεμ
 ρε ρε ρε ρε ε ε ρι ρε ε ρι ρι ρε ε ρι ρε ρε

(παρ. 10)

Ήχος πλ. Β' - Αργό Χερουβικό Πέτρου Πελοποννησίου (1730-1777)

Είναι γνωστή η ερμηνευτική και συνθετική ιδιοφυία του Πέτρου Πελοποννησίου ή Λαμπαδαρίου κερδίζοντας στην εποχή του τον απόλυτο σεβασμό Ρωμιών και Οθωμανών, μουσικών και μη.³⁷ Έχοντας και αυτός σε μεγάλο βαθμό σημαντικά ερεθίσματα από την εξωτερική / οθωμανική μουσική συνδυάζει στο τεράστιο σε έκταση έργο του θέσεις τόσο από την κλασσική παράδοση της εκκλησιαστικής μελοποιίας αλλά και από την εξωλατρευτική παράδοση της εποχής

³⁷ Τσιαμούλης Χρίστος και Ερευνίδης Παύλος, *Ρομηοί Συνθέτες της Πόλης*, (Αθήνα, 1998), σ. 26.

με τον ισοκράτη στον ΠΑ (ντουγκιάχ), είναι συχνότερες και ευνοούν την ανάπτυξη του σαμπά.

Όσον αφορά τη συγκεκριμένη δοξολογία, πρόκειται για μια απλή εκ πρώτης ανάγνωσης σύνθεση αλλά ταυτόχρονα πρωτότυπη σε έμπνευση για την εποχή της, αναδεικνύοντας την τροπικότητα του σαμπά στον μέγιστο βαθμό βάζοντας ένα ακόμη λιθαράκι στο εκτενέστατο και πολυσχιδές συνθετικό έργο της εξέχουσας αυτής προσωπικότητας. Εδώ παρατίθενται ενδεικτικά τρεις στίχοι της δοξολογίας.⁴⁰

Ύμνος Πρωτοψάλτοι.

Ύμνος Ζώ. (Πεστιγιαζ).

ο ξα σοι τω δει ει ξαν τι ι το ο φω
 ως ηη δο ο ξα εν υ ψε ι ι στοις
 θε ε ω ω ηη κει ι πι γη η ης ει ρη η
 η η γη η εν αν θρω ποις ι εϋ δο
 κει ι ι α

Δο φα σοι τω δει ει ει ξαν τι ι το ο ο φω ως δο ο
 ζα α εν υ ψι ι ι ι στοι ος θε ε ω ω ω
 και ε πι ση η ης ει ρη η η η η εν αν
 θρω ω ποις ε ε ε ευ δο ο κει ι ι ι ι α

υ ρι ι ε ε ε ε ο θε ε ος ο α
 α μνο ο ος του θε ε ου ου ο γι ι ο
 ος του ου ου Πα α α τρο ος ο ο αι αι
 αι αι αι ρω ω ω η η η η η α μαρ τι
 ι ι ι α του κα ο ο σμου ο ε λε η η
 σον η η μαρ ο κει αι αι ρω ω η η τας α
 μαρ τι ι ι ι α ας του ου ου ο ο σμου ο

Κυ υ ρι ι ε ε ε ε ο θε ε ε ος ο α
 μνο ο ο ος του θε ε ου ου ο γι ι ι ο
 ο ος του ου ου Πα α α α τρο ος ο ο αι αι
 αι αι αι ρω ω ω η η η η η α μαρ τι ι ι ι ι
 αν του ου κο ο ο ο σμου ε λε ε η η σον η η η
 α α α ας του ου κο ο ο ο σμου ο

⁴⁰ Πρωγάκης Γεώργιος, *Μουσική Συλλογή*, Τόμος Β, σ. 316-326

Κ α θε κκ σταν η η με ε ε ραν η η
 ευ λα γη η σω ω ω σε ε και αι νε
 ε ε ε σω το ο ο νο η μα α α σου οια
 εις τον αι ω ω ω να α η και εις
 τον αι ω ω να α του ου αι αι ω ω ω νο ορα

Κα θε κκ σταν η η με ε ε ε ραν ευ λα
 οη η η σω ω ω ω σε ε και αι νε ε ε ε
 σω το ο ο νο ο μα α α σου ου εις τον αι
 ω ω ω ω να α και εις τον αι ω ω να α
 του ου αι αι ω ω ω ω νο ος

(παρ. 12)

Είναι χαρακτηριστικός ο τρόπος που τόσο η συγκεκριμένη όσο και ανάλογες συνθέσεις της εκκλησιαστικής μουσικής από την περίοδο αυτή, με επιρροές από την «εξωτερική μουσική», φέρνουν τις τροπικότητες των μακάμ και τις καθιστούν απόλυτα λειτουργικές, με τους δικούς τους κανόνες και νόμους, μέσα στο εκκλησιαστικό οκτώηχο μέλος. Στη δοξολογία του Ιακώβου, το μακάμ μπεστενγκιάρ λειτουργεί με τις χαρακτηριστικές καταλήξεις στον ΖΩ (ιράκ), με τετράχορδο σαμπά πάνω στον ΠΑ (ντουγκιάχ), με πεντάχορδο χιτζάζ από τον ΓΑ (τσαργκιάχ) μέχρι τον άνω ΝΗ (γκερντανιέ), καθιστώντας τον ΖΩ μονίμως εν υφέσει, ενώ τέλος όσες φορές το μέλος θα αγγίζει τον άνω ΠΑ, αυτός θα βρεθεί προς τα κάτω, αφήνοντας έτσι το αποτύπωμα του μακάμ ξεκάθαρα στη σύνθεση, σε αντίθεση με όλες τις τροπικές συμπεριφορές του σαμπά που είδαμε στις προηγούμενες συνθέσεις όπου το μακάμ αυτό λειτουργούσε πιο «αυθόρμητα» και χωρίς συστηματοποιημένες κινήσεις.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η εκκλησιαστική μελοποιΐα αναζητεί τους τρόπους με τους οποίους ως «κατασκευαστική δύναμη του μέλους» παραμένοντας ζωντανή στο πέρασμα των αιώνων, να αναδείξει τα ήθη ως καταστάσεις της ψυχής καθώς και να κινήσει ανάλογα πάθη της.⁴¹ Η δημιουργία μελωδικών θέσεων και στη συνέχεια μεγαλύτερων φράσεων, σε συνδυασμό με την ανάλογη και αναγκαία μικροδιαστηματική πλοκή ανέδειξαν τροπικά πλαίσια πολλά από τα οποία παγιώθηκαν κατά κάποιο τρόπο στη μουσική συνείδηση, άλλα δε, με περισσότερη συμπεριφορική ασάφεια συνεχίζουν και εμφανίζουν κάποια μελωδική προσαρμοστικότητα. Τα νέα αυτά τροπικά πλαίσια μεταφερόμενα στην «έξω» μουσική αναπτύχθηκαν περαιτέρω και έδωσαν νέες συνθετικές δυνατότητες ικανοποιώντας έτσι ανάγκες διαφορετικές, «μιλώντας» όμως ουσιαστικά την ίδια πάντα μουσική γλώσσα.

Η τροπική θεώρηση της βυζαντινής οκτωηχίας λοιπόν, ακόμη και διαμέσου των μακάμ, δεν αποτελεί κάποια νεοφανή γνώση αλλά πρακτική στην ουσία της προϋπάρχουσα και απόλυτα χρήσιμη στην γενικότερη προσέγγιση του εκκλησιαστικού μελωδικού υλικού, τόσο για ερμηνευτικούς όσο και για θεωρητικούς σκοπούς. Τρανή απόδειξη ότι πληθώρα μεταβυζαντινών εκκλησιαστικών μελοποιών και δει της Μεγάλης Εκκλησίας όπως Παναγιώτης Χαλάτζογλου, Πέτρος Πελοποννήσιος, Δανιήλ Πρωτοψάλτης αλλά και πολλοί άλλοι, «επικοινωνούν» με τον «έξω» μουσικά χώρο καθιστώντας τους δυο αυτούς μουσικούς κόσμους δύο συγκοινωνούντα δοχεία.

Η βαθύτερη τροπική επίγνωση στα πλαίσια της οκτωηχίας, ούσα παραμελημένη από την πλειοψηφία του ψαλτικού κόσμου, καθίσταται αναγκαία και χρήσιμη για τον σχετικό ερμηνευτή και ερευνητή και έρχεται να συμπληρώσει την σημαντική γνώση που έχει αποκτηθεί τις τελευταίες δεκαετίες σε επιστημονικό επίπεδο γύρω από την εκκλησιαστική μουσική τέχνη.

⁴¹ Χρυσανθος, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, (1832), κεφ. 389-396

