



ΕΚΔΟΣΕΙΣ

ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΛΑΙΚΗΣ &
ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

μουσική (και) θεωρία

Τα κείμενα

5 01990431



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΔΙΔΑΚΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ
ΙΤΕΚ

μουσική (και) θεωρία

τα κείμενα

τετράδιο 5


ΜΟΥΣΙΚΗ (ΚΑΙ) ΘΕΩΡΙΑ τα κείμενα


Άρτα 2010

ISBN 978-960-89323 3-3

Οργανωτική & επιστημονική επιτροπή:
Γ. Κοκκώνης, Μ. Σκούλιος, Σ. Ψαρουδάκης

Επιμέλεια έκδοσης:
Μαρία Ζουμπούλη

Σχεδιασμός εντύπου - Σελιδοποίηση:
 ΜΑΤΑΓΓΗΣ Κ. - ΦΩΤΗΣ Μ. Ο.Ε.

© 2010  Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής
& Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου
Κωστακιοί, 47100 Άρτα - <http://tlpm@teiep.gr>

Ο πίνακας που χρησιμοποιήθηκε για το εξώφυλλο είναι του Paul Klee, *Heroische Bogenstriche*, 1938

Είναι γνωστό ότι στην ελληνική παράδοση οι γυναίκες επιφορτίζονται με την οικιακή οικονομία: ο καθένας μπορεί να σκεφτεί λοιπόν ότι παίρνω το λόγο ως σύζυγος του προέδρου της οργανωτικής επιτροπής, δεδομένου του ότι η ημερίδα αυτή πραγματεύεται ένα ζήτημα οικονομίας, δηλαδή αυτό που φέρνει αντιμέτωπες τη μουσική και τη θεωρία της μουσικής.

Επειδή όμως αυτού του είδους οι έμφυλοι ρόλοι είναι ντεμοντέ, θα προτιμήσω να τοποθετήσω το έρεισμά μου αλλού: η λέξη «θεωρία» γύρω από την οποία διατυπώθηκε το προσκλητήριο αυτής της συνάντησης είναι λέξη της κατ' εξοχήν αρμοδιότητάς μου ως ιστορικού των αισθητικών θεωριών: θεωρία σημαίνει *θέαση*, σηματοδότηση της λογικής πρόσληψης του γνωστικού αντικείμενου μέσα από τη διαδικασία της όρασης. *Θεωρία* της μουσικής είναι λοιπόν εκείνη η εικόνα της που αποδίδει τη συστηματική της εν-νόηση. Και αντιστρόφως: η συστηματική εννόηση της μουσικής προϋποθέτει μια δύσκολη προσπάθεια αναγωγής από τη μουσική πράξη στην σημειογραφημένη εικόνα της μουσικής. Η προσπάθεια είναι δύσκολη, διότι οι δυο αυτές όχθες δεν είναι συμμετρικές.

Ας ακούσουμε τι λέει ένας στοχαστής του 4^{ου} μ.Χ. αιώνα: *Εἰς δύο γὰρ ταῦτα διηρημένης πάσης φιλοσοφίας, θεωρίαν τε λέγω καὶ πράξιν· καὶ τῆς μὲν ὑψηλότερας οὐσης, δυστεκμάρτου δέ· τῆς δὲ ταπεινότερας, χρησιμωτέρας δέ· ἡμῖν μὲν ἀμφοτέρω δι' ἀλλήλων εὐδοκιμεῖ· καὶ γὰρ θεωρίαν συνέκδημον πρὸς τὰ ἐκεῖθεν ποιούμεθα, καὶ πρᾶξιν θεωρίας ἐπίβασιν· οὐδὲ γὰρ οἶόν τε εἶναι σοφίας μετέχειν μὴ σοφῶς ἀναστραφέντας. Καὶ σε νεοελληνική απόδοση: «Κάθε στοχασμός (φιλοσοφία) διαιρείται σε δύο μέρη, θεωρία και πράξη. Η πρώτη είναι υψηλότερη, αλλά πιο δύσκολη στην τεκμηρίωση. Η δεύτερη μπορεί να είναι πιο ταπεινή, είναι όμως πιο χρήσιμη. Και οι δυο τους πάντως ευδοκιμούν τροφοδοτούμενες η μια από την άλλη. Κάνουμε θεωρία για να μπορούμε να αναχθούμε στα υψηλά θέματα και κάνουμε την πράξη θεμέλιο της θεωρίας διότι δεν είναι δυνατόν να κοινωνεί κανείς τη σοφία δίχως να ζει μέσα στη σοφία»¹.*

Τα λόγια ανήκουν στον Γρηγόριο Ναζιανζηνό και εν πολλοίς συνοψίζουν μια στάση πνεύματος παρούσα σε όλη τη διαχρονία της Ανατολής. Δύσκολα θα μπορούσαμε

Αντί εισαγωγής

Μαρία Ζουμπούλη
Καθηγήτρια εφαρμογών ΤΛΠΜ
ΤΕΙ Ηπείρου

να την χαρακτηρίσουμε αποκλειστικά χριστιανική, αφού είναι γνωστό το πόσο οι στωικοί π.χ. δεν έκρυβαν την περιφρόνησή τους για την θεωρία που δεν συμβαδίζει με τη βιωμένη εμπειρία, μάλιστα δε με την συμπεριφορά, θεμελιώνοντας έτσι μια πολύ συγκεκριμένη ηθική, με τεράστια μεταγενέστερη επιρροή στις κουλτούρες που συνορεύουν με τον ελληνορωμαϊκό κόσμο. Ο εξελθισμένος εβραϊός και εκλεκτικιστής διανοούμενος Φίλων Αλεξανδρείας, λέει κατηγορηματικά: *ή άνευ πράξεως θεωρία ψιλή πρὸς οὐδὲν ὄφελος τοῖς ἐπιστήμοσιν*², «μόνη η θεωρία δίχως πράξη είναι άχρηστη για τους διανοητές».

Δεν είναι τυχαίο που ο κόσμος της Ανατολής έχει αναγάγει την πράξη σε πρώτο σκαλοπάτι για οποιονδήποτε στοχασμό: *πράξις γάρ, θεωρίας πρόξενος*, «η πράξη γεννά τη θεωρία»³ και *πράξις γάρ ἐπίβασις θεωρίας*, «η πράξη είναι το θεμέλιο της θεωρίας»⁴. Η διαλεκτική του πνεύματος, η δραστηριότητα του νου βρίσκει την αντικειμενική πραγμάτωσή της μόνο στην πράξη. Με άλλα λόγια, ο Ανατολικός κόσμος έχει αποφασίσει να εννοήσει την γνώση όχι απλά ως προϊόν της εμπειρίας αλλά ως την καθαυτή εμπειρία. Αυτού του τύπου η γνωσεολογία είναι καθοριστική για τον ευρύτερο κόσμο της Ανατολής: Θεωρία σημαίνει συμμετοχή όλου του είναι στη βίωση του γνωστικού αντικειμένου και όχι απλώς λογική τεκμηρίωση των δεδομένων της εμπειρίας.

Με βάση τα παραπάνω πιστεύω ότι γίνεται πλέον κατανοητό γιατί στο διμερές σχήμα «μουσική και θεωρία» του τίτλου παρεισέφρυνε μια παρένθεση: είναι για να έλξει τα δυο του μέρη προς μια ενότητα: *μουσική θεωρία*, που χωρίς το και σημαίνει απλά *μουσική*.

Υπάρχουν στο *Περί μουσικής πόνημα* του Ψευδοπλουτάρχου δύο δυσερμήνευτα χωρία (κεφάλαια 11/1134F-1135B και 19/1137B-D), τα οποία περιγράφουν δύο μορφές ενός «τροπικού» – θα μπορούσαμε να το πούμε – συστήματος: μια πρώτη χρονικά, το *σπονδεῖον*, και μια μεταγενέστερη, τον *σπονδειάζοντα* ή *σπονδειακὸν τρόπον*. Η πηγή μας κατονομάζει ως εισηγητή του «τρόπου» τον μουσικό και συνθέτη Όλυμπο, ο οποίος τοποθετείται από άλλες μαρτυρίες στη μετάβαση από τον 8^ο στον 7^ο πΧ αιώνα (περ. 700 πΧ).¹

Ο Όλυμπος, κατά τον συγγραφέα μας (κεφ. 18), ανήκει στην χορεία των πρώιμων σπουδαίων λυρικών δημιουργών (Τέρπανδρος-Πολύμηστος-Θαλήτας-Σακάδας-Αλκμάν-Στησίχορος), οι οποίοι, κατά τα λεγόμενά του, διαμόρφωσαν ένα υψηλό και αξεπέραστο ελληνικό μουσικό ύφος, που το χαρακτήριζε η απλότητα και η σεμνότητα, αλλά που δυστυχώς αργότερα, στον εν πολλοίς καινοτόμο 5^ο πΧ αιώνα, παραγκωνίστηκε από τις νέες τάσεις της εποχής (Κρέξος-Τιμόθεος-Φιλόξενος), που τις χαρακτήριζαν η ποικιλία, ο φόρτος και η πολυχорδία, υφολογικές επιλογές που ο συγγραφέας μας καταφανώς περιφρονεί (Εικ. 1).

Σ' αυτό το πρώιμο τροπικό σύστημα συνέθεσε ο Όλυμπος τη γνωστή ως *σπονδεῖον* μελωδία του, που προοριζόταν προφανώς για τελετουργικές σπονδές.² Απόρροια αυτού του πρώιμου *σπονδεῖου* φαίνεται να ήταν ένα παρεμφερές σύστημα, ο *σπονδειάζων* ή *σπονδειακὸς τρόπος*, χαρακτηριστικό του οποίου, κατά την πηγή, ήταν ένα είδος ετεροφωνικής πρακτικής ανάμεσα σε δύο παράλληλες μελωδίες, το μέλος και την *κροῦσιν* («μελωδία» και «σπονδεια»). Αυτές οι δύο μορφές ενός «τροπικού» συστήματος της πρώιμης Αρχαϊκής εποχής, το *σπονδεῖον* και ο *σπονδειάζων τρόπος*, αποτελούν το θέμα του παρόντος άρθρου.

Η βιβλιογραφία

Μια πρώτη προσπάθεια ερμηνείας των σχετικών χωρίων του Ψευδοπλουτάρχου γίνεται από τους Weil & Reinach (1900), στην έκδοσή τους του *Περί μουσικής*. Κριτική στάση απέναντι στην ερμηνεία αυτή κράτησε ο Winnington-Ingram με το κλασικό σχετικό άρθρο του (Winnington-Ingram 1928). Πολλά χρόνια αργότερα, ο Άγγλος κλασικός φιλόλογος και φιλόσοφος Andrew Barker, στηριζόμενος εν

Σπονδεῖον και σπονδειάζων τρόπος: αναθεώρηση των πηγών και εκτίμηση των ερμηνειών

Στέλιος Ψαρουδάκης
Επικουρος Καθηγητῆς Τμήματος
Μουσικῶν Σπουδῶν
Πανεπιστημίου Αθηνῶν

¹ Γρηγόριος Ναζιανζηνός, «Λόγος Δ' κατά Ίουλιανού Βασιλέως Στηλιτευτικὸς πρῶτος», *Ελληνική Πατρολογία* 35, 649.

² Φίλων Αλεξανδρείας, «Περί τῆς πρὸς τὰ προπαιδεύματα συνόδου» 46, P. Wendland, *Philonis Alexandrini opera quae supersunt*, vol. III, G. Reimer, Βερολίνο 1898, σελ. 81.

³ Γρηγόριος Ναζιανζηνός, «Λόγος Μ' εἰς τὸ ἅγιον βάπτισμα», *Ελληνική Πατρολογία* 36, 412C.

⁴ Γρηγόριος Ναζιανζηνός, «Λόγος Κ' περί δόγματος καὶ καταστάσεως ἐπισκόπων», *Ελληνική Πατρολογία* 35, 1080B.

πολλοί στο άρθρο του Winnington-Ingram, αναθεωρεί τα δεδομένα και τροποποιεί σε ένα σημείο την ερμηνεία του Winnington-Ingram (Barker 1984). Το ζήτημα, ιδίως την ετεροφωνία στον σπονδειαζόντα τρόπο, επανεξετάζει ο Barker σε μεταγενέστερο άρθρο του (Barker 1995). Μια ελαφρώς διαφοροποιημένη θέση θα προβάλλει ο Άγγλος κλασικός φιλόλογος Martin West (West 1992). Ακολουθεί ο Αμερικανός μουσικολόγος Thomas Mathiesen (Mathiesen 1999), ο οποίος επανεξετάζει το ζήτημα του πρώιμου εναρμονίου και οδηγείται σε συμπεράσματα εν μέρει διαφορετικά από εκείνα του Barker. Την ανασκευασμένη θέση του Barker θα υιοθετήσει και ο Αυστριακός μελετητής Stefan Hagel (Hagel 2004), στην προσπάθειά του να στηρίξει την πρώιμη ετεροφωνική πρακτική των διπλών αυλών. Υπάρχουν και μικρότερες συμβολές στο ζήτημα.

←	
400	500
400-Κρέξος-450	Όλυμπος
360-Τιμόθεος-450	Τέρπανδρος
380-Φυλόξενος-435	Θαλήτας Αλκμάν
	Σακάδας
	Πολύμηστος
	556-Στησίχορος-632
ΟΙ ΝΕΟΙ	ΟΙ ΠΑΛΙΟΙ
- φορτικοί	- οί του καλού τύπου έχομενοι:
- φιλόκαινοι	- όλιγοχορδία
- φιλόανθρωποι	- άπλότης
- πολυχορδία	- σεμνότης
- ποικιλία	

Εικ. 1

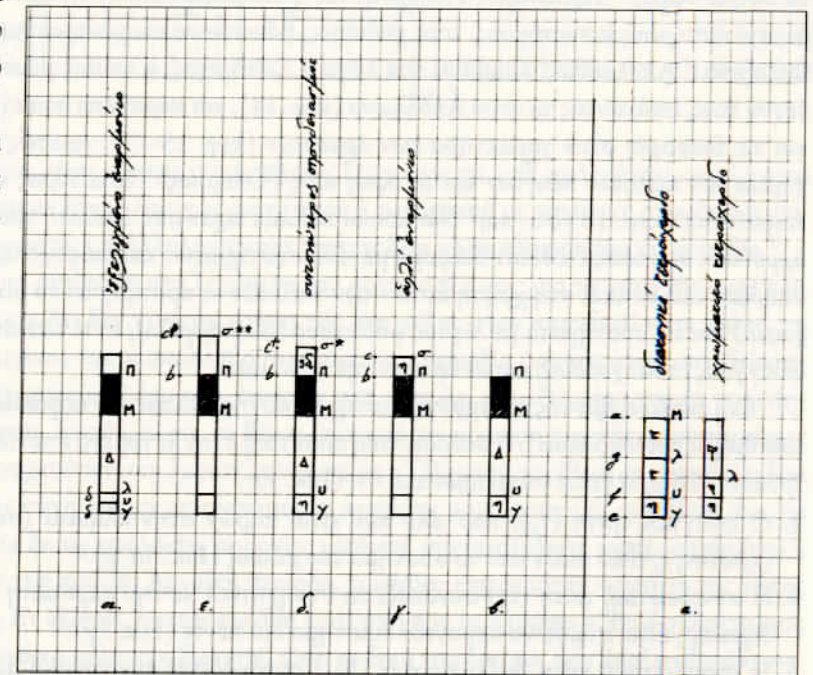
Οι πηγές

Στο πρώτο χωρίο του Ψευδοπλουτάρχου,³ οι Λυσίας και Σωτήριχος συνομιλούν για τη μουσική, επικαλούμενοι παλαιούς θεωρητικούς (Αριστόξενος, Ηρακλείδη Ποντικό κ.ά.).⁴ Ο Λυσίας είναι επαγγελματίας κιθαρωδός (χειρουργών κιθαρωδός)· ο Σωτήριχος ενδιαφέρεται για τη χρήση και την ψυχολογική δράση της μουσικής.⁵ Σε ένα σημείο της συνομιλίας τους γίνεται αναφορά στον Όλυμπο και την εφεύρεση απ' αυτόν του *έναρμονίου* μελωδικού γένους. Ο Λυσίας εκθέτει τα όσα σχετικά έχει διαβάσει στον Αριστόξενος. Λέει, επιγραμματικά, τα εξής:

1. Οι πριν τον Αριστόξενος ειδικοί της μουσικής θεωρούσαν τον Όλυμπο επινοητή του εναρμονίου γένους.⁶
2. Πριν τον Όλυμπο όλη η μουσική ήταν ή διατονική ή χρωματική (κατά τον Αριστόξενος).⁷
3. Ο Όλυμπος, μελοποιώντας στο διατονικό γένος, πρόσεξε πως αν απεύφευγε τον (διατονικό) λιχανό, πηγαίνοντας από την μέση ή την παραμέση απευθείας στην παρυπάτη, τότε η παραγόμενη μελωδία είχε χαρακτήρα εξάισιο.⁸
4. Το σύστημα αυτό των φθόγγων (χωρίς τον διατονικό λιχανό) το υιοθέτησε ο Όλυμπος και συνέθεσε μελωδίες πάνω σ' αυτό στον *δώριο τόνο*.⁹
5. Το σύστημα αυτό (λόγω της απουσίας του διατονικού λιχανού, προφανώς) δεν διέθετε τα χαρακτηριστικά κανενός από τα τρία γένη.¹⁰

6. Οι προαριστοξενικοί ειδικοί θεωρούσαν το *σπονδειόν* ως την πρώτη σύνθεση στο εναρμόνιο αυτό σύστημα.¹¹
7. Όσοι νομίζουν ότι το *σπονδειόν* εντάσσεται στο διατονικό γένος σφάλουν κατά δύο τρόπους. Το πρώτο σφάλμα τους είναι ότι θεωρούν το διάστημα του *συντονωτέρου σπονδειασμού* ίσο κατά μέγεθος προς τον τόνο (πράγμα που δεν ισχύει, καθόσον, όπως λέγεται, το διάστημα αυτό είναι μικρότερο του τόνου: *τόνος μείον δίσεις* [*έναρμόνιος ελαχίστη*], άρα $\frac{3}{4}$ του τόνου) (Εικ. 2ε). Το δεύτερο σφάλμα είναι ότι θεωρούν τη λειτουργία του διαστήματος του *συντονωτέρου σπονδειασμού* ίδια με εκείνη του τόνου, κάτι που αν το παραδεχτούμε, λέγεται, οδηγούμαστε σε παραβίαση του (αριστοξενικού) κανόνα της *έμμέλειας*, που δεν επιτρέπει δύο δίτονα να βρεθούν το ένα δίπλα στο άλλο (εδώ, το ασύνθετο δίτονο παρυπάτη-μέση και το σύνθετο μέση-παραμέση-φθόγγος του συντονωτέρου σπονδειασμού).¹²
8. Το εναρμόνιο της εποχής του Αριστοξένου (4^{ος} αι. πΧ), στο μεσαίο τετράχορδο, υπήρχε πυκνό (δύο διέσεις), κάτι που απουσίαζε από το εναρμόνιο του Ολύμπου. Ο ισχυρισμός αυτός αποδεικνύεται εύκολα, καθ' όσον, λέγεται, αν ακούσει κανείς αυλητή να παίζει στο παλιό ύφος, θα προσέξει ότι το ημιτόνιο στο τετράχορδο των μέσων είναι αδιαίρετο.¹³
9. Ο χαρακτήρας λοιπόν των πρώτων εναρμονίων μελωδιών ήταν αυτός: η μη, δηλαδή, διαίρεση του ημιτονίου (στο τετράχορδο μέσων).¹⁴
10. Αργότερα (*ύστερον*), το πυκνό διαιρέθηκε τόσο στα *λύδια* όσο και στα *φρύγια* (μέλη, προφανώς).¹⁵
11. Ο Όλυμπος υπήρξε καινοτόμος, καθόσον εισήγαγε στην ελληνική μουσική κάτι που δεν προϋπήρχε και ήταν άγνωστο στους προγενεστέρους του.¹⁶
12. Ο Όλυμπος είναι ο δημιουργός του ευγενούς μουσικού ύφους.¹⁷
13. Ο Όλυμπος είναι ο θεμελιωτής της ελληνικής μουσικής.¹⁸

Οι παραπάνω πληροφορίες μπορούν να συνοψιστούν υπό μορφήν διαγράμματος (Εικ. 2): ο Όλυμπος γνωρίζει τα γένη διατονικό και χρωματικό (Εικ. 2α).¹⁹ Κινούμενος στο διατονικό γένος (Υπάτη, παρυπάτη, λιχανός, Μέση - στη μεταγενέστερη θεωρη-



Εικ. 2

τική, τετραχορδική, του διατύπωση),²⁰ παρατηρεί ότι, η αποφυγή του (διατονικού) λιχανού στη μελωδία, και η απ' ευθείας μετάβαση από τη μέση ή την παραμέση στην παρυπάτη, δημιουργεί ένα θαναταστό άκουσμα.²¹ Έτσι, δημιουργείται το σύστημα Υπάτη-παρυπάτη-Μέση-Παραμέση (Εικ. 2β). Μια πρώτη διαφοροποίηση του εναρμόνιου αυτού συστήματος γίνεται αργότερα, όταν το ημιτόνιο στη βάση του τετραχόρδου διαιρέθηκε σε δύο διέσεις (δ_0),²² δημιουργώντας το πυκνό σύστημα στη βάση του (Υ δ_0 υ δ_0 λ Δ Μ) (Εικ. 2στ). Αυτή είναι η «εξελιγμένη» (developed, Barker) μορφή του εναρμόνιου γένους – μην ξεχνάμε ότι αυτή η παρυπάτη είναι η πλέον ανειμένη του αριστοξενικού εναρμόνιου, όχι όμως και η μόνη εναρμόνια παρυπάτη· υπάρχει τόπος εναρμόνιας παρυπάτης.²³

Η αναφορά στο διάστημα του συντονωτέρου σπονδειασμού και ο συσχετισμός του με τον τόνο που βρίσκεται πάνω από τον ήγεμόνα φθόγγο του συστήματος (περί τὸν ήγεμόνα, την μέση, δηλαδή),²⁴ προφανώς τον τόνο ανάμεσα στη μέση και την παραμέση, μας δίδει μία περαιτέρω πληροφορία: ότι πάνω από την παραμέση υπήρχε ένας ακόμη φθόγγος (σ^*) του εν λόγω συστήματος, σε απόσταση τριών τετάρτων του τόνου από την παραμέση. Το σύστημα, λοιπόν, παίρνει τώρα τη μορφή: Υπάτη-παρυπάτη-Μέση-Παραμέση $\delta_0\sigma^*$ (Εικ. 2δ).²⁵ Ο Όλυμπος χρησιμοποιεί το σύστημα αυτό, προφανώς στην απλή του μορφή (Π η ,σ) (Εικ. 2γ)²⁶ ή στη συντονωτέρη εκδοχή του (Π $\delta_0\sigma^*$) (Εικ. 2δ), στη σύνθεση μελωδιών στον δώριο τόνο.²⁷ Η πρώτη σύνθεση στο εναρμόνιο αυτό σύστημα, ονομάστηκε σπονδειών.²⁸

Με τα περί το σπονδειών του Ολύμπου ολοκληρώνεται το 11^ο κεφάλαιο του *Περί μουσικής*. Ο Λυσίας, ακολούθως (κεφ. 12), θα συνεχίσει την εξιστόρησή του για την εξέλιξη της ελληνικής μουσικής: θα αντιδιαστείλει την χορεία των αρχαϊκῶν καινοτόμων (καινοί), που όμως διατηρούν το υψηλό ύφος,²⁹ Τέρπανδρος-Πολύμηστος-Θαλήτας-Σακάδας-Αλκμάν-Στησίχορος, από τους μεταγενέστερους καινοτόμους, τους χυδαίους, βάνουσους και χοντροκομμένους Κρέξο-Τιμόθεο-Φιλόξενο.³⁰ Ακολούθως, λαμβάνει τον λόγο ο Σωτήριχος, ο οποίος μιλά για τα όργανα και την τέχνη τους, ανάγοντάς τα στον Απόλλωνα (κεφ. 14), και παραθέτει όσα έχει διαβάσει για τη δομή και τις διαφορές στον χαρακτήρα των αρμονιών (κεφ. 15-17). Αμέσως μετά, επανέρχεται στη χορεία των παλαιών ποιητών και το ύφος τους (Όλυμπος, Τέρπανδρος και οι ομοφρονούντες). Διατείνεται (κεφ. 18) ότι, παρ' όλο που οι παλαιοί είχαν στη διάθεσή τους έναν σχετικό αριθμό αρμονιών, οι οποίες διέθεταν διάφορα μεγέθη συστημάτων και διάφορο αριθμό φθόγγων, εκείνοι υπήρξαν επιλεκτικοί στη χρήση αυτών των «υλικών»: προτίμησαν τα μικρά συστήματα (στενοχωρία) και τα συστήματα με λίγους φθόγγους (ολιγοχορδία), αντί των συστημάτων με πολλούς φθόγγους (πολυχορδία), και απέφυγαν την ποικιλία.

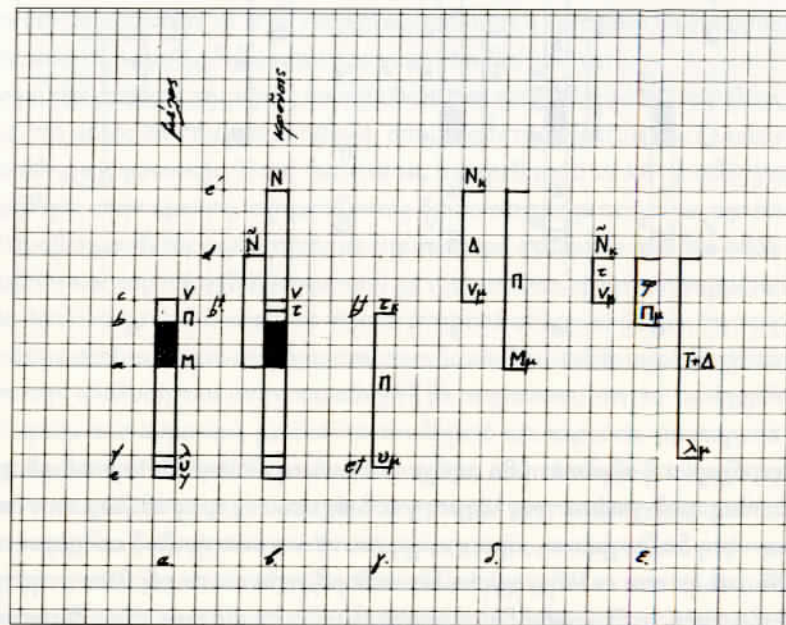
Ένα παράδειγμα της εσκεμμένης αυτής επιλογής δίδεται στο κεφάλαιο 19 (το δεύτερο χωρίο που θα μας απασχολήσει): η συνοδευτική πρακτική στον λεγόμενο σπονδειάζοντα ή σπονδειακόν τρόπον.³¹ Εδώ, λέγεται επιγραμματικά ότι (Εικ. 3):

1. Ο φθόγγος τρίτη ($\tau_κ$), παρ' όλο που είναι παρών στην κλίμακα (σύστημα) της συνοδείας (κροῦσις), είναι απών από το σύστημα του μέλους (Εικ. 3α, β).³²
2. Η συνοδευτική τρίτη ($\tau_κ$) συνδυάζεται συνηχητικά με την παρυπάτη του μέλους ($\nu_μ$), οπότε δημιουργείται σύμφωνο αρμονικό διάστημα διά πέντε (Εικ. 3γ).³³
3. Η συνοδευτική νήτη διεξυγμένων ($N_κ$) συνδυάζεται συνηχητικά αφενός με την παρανήτη του μέλους ($\nu_μ$), δημιουργώντας διάφωνο αρμονικό διάστημα διτόνου, αφετέρου με την μέση

($M_μ$), δημιουργώντας σύμφωνο αρμονικό διάστημα διά πέντε (Εικ. 3δ).³⁴

4. Η συνοδευτική νήτη συνημμένων ($\tilde{N}_κ$) μπορεί να συνηχησει με τρεις φθόγγους του μέλους: με την παρανήτη ($\nu_μ$), παράγοντας διάφωνο αρμονικό διάστημα τόνου· με την παραμέση ($\Pi_μ$), οπότε το παραγόμενο αρμονικό διάστημα είναι το διάφωνο τριημιτόνιο· και τον λιχανό ($\lambda_μ$), δημιουργώντας και στην περίπτωση αυτή το διάφωνο αρμονικό διάστημα διά τεσσάρων+δίτονου (= «6^η μεγάλη»· Εικ. 3ε).³⁵

Ο λόγος της εξαίρεσης των φθόγγων αυτών από την κλίμακα του μέλους είναι αισθητικός: θα το θεωρούσαν αντιαισθητικό και ντροπή τους οι συνθέτες να τους χρησιμοποιήσουν στο μέλος· μόνον στην συνοδεία μπορούσαν να εμφανιστούν.³⁶ Η «προγραφή» αυτή των τριών φθόγγων από την κλίμακα του μέλους, της τρίτης ($\tau_κ$), της νήτης διεξυγμένων ($N_κ$) και της νήτης συνημμένων ($\tilde{N}_κ$), ενώ παράλληλα επιτρέπεται η

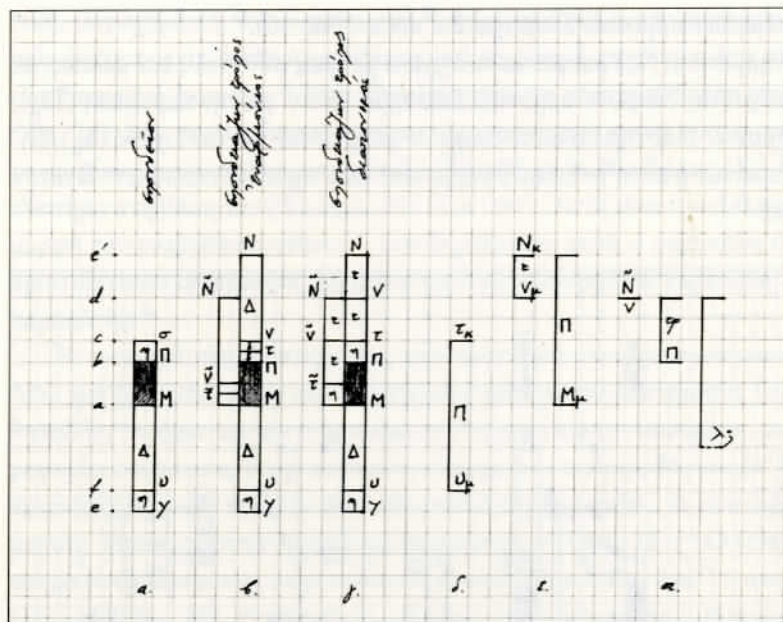


Εικ. 3

χρήση τους στη συνοδεία, είναι μια πρακτική τελείως ξένη προς τα καθ' ημάς, όπου καμμία νότα της κλίμακας ενός μουσικού έργου (αμιγώς φωνητικού ή φωνητικού με οργανική συνοδεία ή αμιγώς οργανικού) δεν θεωρείται κατάλληλη μεν για τη συνοδεία αλλά αδόκιμη για τη μελωδία.³⁷

Ακολουθεί, όμως, μια αντίφαση στα λεγόμενα του συγγραφέα μας: ότι τη νήτη συνημμένων, που μέχρι τώρα μας έλεγε ότι δεν γινόταν χρήση της στο μέλος στον σπονδειάζοντα τρόπο, τη χρησιμοποιούσαν ο Όλυμπος και οι ακόλουθοί του τόσο στη μελωδία όσο και στην συνοδεία, σε ορισμένες συνθέσεις στη φρυγιστή αρμονία, όπως πχ στα μητρώα, μελωδίες προς τιμήν της Μητέρας των Θεών.³⁸ Τίθεται, λοιπόν, τώρα, το θέμα: επιτρεπόταν η χρήση της νήτης συνημμένων στη φρυγιστή αλλά απαγορευόταν στη δωριστή, στην οποία ο Όλυμπος συνέθεσε τα σπονδειά; Και γιατί η χρήση της νήτης συνημμένων επιτρεπόταν σε ορισμένες μόνο φρυγικές συνθέσεις και όχι σε όλες τις φρυγικές; Για δε τις υπόλοιπες αρμονίες (λυδιστή, συντονολυδιστή, ιαστή, μιξολυδιστή), όλες παρούσες ήδη από την πρώιμη Αρχαϊκή περίοδο, τι ισχύει: επιτρεπόταν η χρήση της νήτης συνημμένων στο μέλος; Εν ολίγοις, η ετεροφωνική πρακτική που περιγράφει ο Ψευδοπλούταρχος ισχύει μόνον για τα σπονδικά μέλη στη δωριστή, τόσο τα δικά του όσο και των άκολο υθησάντων;

Ο Mathiesen (1999:359-62), στη δική του, εκτεταμένη, ανάλυση του θέματος της ετεροφω-



Εικ. 4

νίας στον σπονδειαζόμενα τρόπο, διαφοροποιείται από τους άλλους μελετητές: διατηρεί το αρχικό εναρμόνιο τετράχορδο μέσω του σπονδείου (Εικ. 4α), με αδιαίρετο το ημιτόνιο της βάσης, και όχι το εξελεγμένο εναρμόνιο τετράχορδο, με το διηρημένο ημιτόνιο. Αν και δεν το λέει ρητώς, αυτό ασφαλώς υπαινίσσεται όταν τοποθετεί την παρυπάτη μέσω της από την υπάτη, ενώ στο εξελεγμένο εναρμόνιο

τετράχορδο η παρυπάτη θα απείχε $\tau/4$ από τη υπάτη. Με την παραδοχή αυτή, προσπαθεί ακολούθως να εξιχνιάσει τους λόγους για τους οποίους τρεις τουλάχιστον από τους φθόγγους (τρίτη και νήτη διεζευγμένων, νήτη συνημμένων) του συστήματος επιτρέπονταν μόνον στην κρούση.³⁹ Θεωρεί ότι στο εν λόγω χωρίο, δεν καθορίζονται οι τονικές θέσεις της τρίτης και της παρανήτης διεζευγμένων· ξεχωρίζει δύο περιπτώσεις: να λαμβάνουν τιμές διατονικού αφενός ($\Pi_7\tau_7\nu N = bcde$), και εναρμονίου αφετέρου γένους ($\Pi_{\delta\sigma}\tau_{\delta\sigma}\nu_{\Delta}N = bb+ce$).

Στην πρώτη περίπτωση, του διατονικού (Εικ. 4γ), τη χρήση της νήτης διεζευγμένων (N) στην κρούση θεωρεί κατανοητή, καθόσον δημιουργεί συμφωνία διά πέντε με την μέση (Εικ. 4ε). Γιατί όμως, διερωτάται, δεν αναφέρεται η χρήση της παρανήτης διεζευγμένων (ν) στην κρούση; Η απάντηση που δίνει είναι η εξής: διότι δεν υπάρχει χαμηλότερος από αυτήν φθόγγος στο σύστημα με τον οποίο να δημιουργεί το σύμφωνο διάστημα του διά πέντε, καθόσον ο διατονικός λιχανός του τετραχόρδου μέσω έχει εκπέσει αφενός, οι δε συμφωνίες που δημιουργούν οι άλλοι δύο φθόγγοι του συστήματος που χρησιμοποιούνται στην κρούση (τρίτη διεζευγμένων και νήτη διεζευγμένων) είναι και στις δύο περιπτώσεις το διά πέντε. Έτσι εξηγεί ο Mathiesen τη μη χρήση της παρανήτης διεζευγμένων στην κρούση, οπότε και τη μη αναφορά της στο εν λόγω χωρίο, ανάμεσα στους φθόγγους που προσδιάζουν στην κρούση. Περαιτέρω, θέτει το ερώτημα, γιατί στους ιδιαίτερους φθόγγους της κρούσης περιλαμβάνεται η νήτη συνημμένων, τη στιγμή που, όπως λέει, στο διατονικό γένος ταυτίζεται τονικά (όχι όμως και λειτουργικά) με την παρανήτη διεζευγμένων; Δεν επιχειρεί να απαντήσει στο ερώτημα, θα μπορούσαμε όμως εμείς να παρατηρήσουμε ότι η τονική ταύτιση νήτης συνημμένων και παρανήτης διεζευγμένων ισχύει μόνον στο σύντονον διάτονον, την οξύτερη δυνατή, δηλαδή, χρώα του διατονικού γένους. Πέραν τούτου, δεν ισχύει για καμμία άλλη διατονική χρώα, καθόσον αυτές είναι όλες τονικά χαμηλότερες. Ίσως αυτό το γεγο-

νός να κατέστησε αναγκαίο τον αποκλεισμό της παρανήτης διεζευγμένων από την κρούση.

Στη δεύτερη περίπτωση, του εναρμονίου (Εικ. 4β), οι θέσεις των κινουμένων του τετραχόρδου διεζευγμένων, τρίτης και παρανήτης, θα ήσαν, παραδέχεται, τονικά χαμηλότερες, έτσι ώστε $\Pi_{\delta\tau\delta\nu\Delta}N = bb+ce$. Η τρίτη διεζευγμένων (τ) θα σχημάτιζε τότε με την παρυπάτη διάστημα διάφωνο ($\tau_{\text{τρίτονον}+\text{δίσση}\nu$). Η ύπαρξη της διαφωνίας αυτής, προφανώς, θα ήταν λόγος ικανός, θεωρεί, να αποκλειστεί η τρίτη διεζευγμένων από τους φθόγγους του μέλους, στην περίπτωση που το τετράχορδο διεζευγμένων ήταν εναρμόνιο. Όπως όμως ο ίδιος παραδέχεται αμέσως παρακάτω, το τετράχορδο διεζευγμένων δεν θα μπορούσε να είναι εναρμόνιο, καθόσον η τρίτη του θα διαιρούσε το ημιτόνιο της βάσης του, κάτι που σαφώς δηλώνεται στο χωρίο ότι δεν γινόταν.

Ακολούθως, δικαιολογεί την απουσία της νήτης συνημμένων από τους φθόγγους του μέλους, λέγοντας ότι η χρήση της στο μέλος θα σήμαινε μεταβολή, από το σύστημα μείζον στο ελασσον, κάτι που θα διατάραζε το ήθος της μουσικής. Έτσι, διατείνεται, αφαιρέθηκε ο εν λόγω φθόγγος από το μέλος, ενώ διατηρήθηκε στην κρούση, σχηματίζοντας διαφωνία τριημιτονίου με την παρυπάτη. Στο σημείο αυτό προβληματίζεται ο μελετητής με την αναφορά στο χωρίο των δύο φθόγγων του μέλους (λιχανό μέσω και παρανήτη διεζευγμένων) με τους οποίους η νήτη συνημμένων σχημάτιζε διαφωνίες (Εικ. 4στ): πώς είναι δυνατόν να γίνεται αναφορά σε λιχανό μέσω, τη στιγμή που ο εν λόγω φθόγγος έχει εκπέσει από το σύστημα του σπονδείου; Στο άτοπο αυτό οδηγείται ο Mathiesen διότι βάσισε την ανάλυσή του στην παραδοχή (βλ παραπάνω) ότι το τετράχορδο μέσω είχε τη μορφή του πρώιμου εναρμονίου, με απόντα τον λιχανό και παρούσα την παρυπάτη ένα ημιτόνιο πάνω από τη βάση (Εικ. 4α). Προκειμένου να βγει από το αδιέξοδο, ο μελετητής προτείνει το ενδεχόμενο το κούρδισμα του τετραχόρδου συνημμένων να ήταν διαφορετικό από το κούρδισμα του τετραχόρδου διεζευγμένων, κάτι που όμως ρητώς απαγορεύεται από τον Αριστόξενο, σύμφωνα με τον οποίο, όλα τα τετράχορδα του τελείου αμεταβόλου συστήματος θα πρέπει πάντοτε να είναι όμοια, δηλαδή να έχουν την ίδια διαίρεση (κούρδισμα). Στην περίπτωση άλλωστε του σύντονου διατόνου, η νήτη συνημμένων θα ήταν ομότονη με την παρανήτη διεζευγμένων, άρα οι δύο φθόγγοι θα βρίσκονταν σε ταυτοφωνία. Στις μαλακότερες διατονικές χρώες, η παρανήτη διεζευγμένων θα βρισκόταν ασφαλώς χαμηλότερα από τη νήτη συνημμένων, στη δε χαμηλότερη επιτρεπτή διατονική χρώα, το μαλακόν διάτονον (με παρανήτη σε απόσταση τόνου & τριημιτονίου από την νήτη διεζευγμένων), θα απείχαν μεταξύ τους κατά το διάφωνο διάστημα των τριών μορίων ($= \tau/4$).

Ακολούθως, ανιχνεύει ο Mathiesen (1999:361-62) τη φύση αυτής της ετεροφωνίας, βασιζόμενος σε σχετικά κείμενα του Ψευδαριστοτέλη (Προβλήματα 19.16 και 19.17-18) και του Πλάτωνα (Νόμοι 7 / 812d).⁴⁰ Θέτει το ερώτημα: θα πρέπει να φανταστούμε φθόγγο προς φθόγγο τις περιγραφόμενες από τον Ψευδοπλούταρχο συνηχήσεις ανάμεσα στο μέλος και την κρούση, ή κάπως διαφορετικά; Συμπεραίνει ότι, ενδεχομένως, η συνοδεία αρχικώς βρισκόταν σε ταυτοφωνία ή σε απόσταση *διά πασών* από τον φθόγγο του μέλους, και με την πάροδο του χρόνου εισήχθη στη συνοδεία ένας δεύτερος φθόγγος, σε απόσταση *διά τεσσάρων* ή *διά πέντε* από τον φθόγγο του μέλους, πριν εμφανιστεί ο επόμενος φθόγγος του μέλους, κάτι σαν «καθυστέρηση» της συμφωνίας.

Μέχρι του σημείου αυτού, οι όροι μέλος και κρούσις δεν έχουν επεξηγηθεί σαφώς – σκοπίμως. Μόνον ως «μελωδία» και «συνοδεία», αντιστοίχως, έχουν αποδοθεί, κι αυτό διότι στη



Εικ. 5

σχετική βιβλιογραφία έχουν εκφραστεί δύο απόψεις: η παλαιότερη (Winnington-Ingram, Barker, Mathiesen) θεωρεί ότι το δίπολο μέλος-κρούσις αναφέρεται σε φωνή και αυλητική συνοδεία αντιστοίχως, μια πρόσφατη δε (Hagel 2004:378) το συσχετίζει όχι με φωνή και αυλό

αλλά με τους δύο σωλήνες του αυλού: τον «μελωδικό» και τον «συνοδευτικό». Ο Hagel δέχεται ότι οι διπλοί αυλοί έπαιζαν από αρχαιοτάτων ετεροφωνικά και όχι σε ταυτοφωνία.⁴¹ Συνεπώς, η περιγραφόμενη από τον Ψευδοπλούταρχο ετεροφωνία, διατείνεται, αφορά τα δύο συστήματα φθόγγων που παράγουν οι δύο σωλήνες του οργάνου· ο σπονδειαίζων τρόπος, θεωρεί, είναι αποκλειστικά αυλητικός.⁴² Μάλιστα, προσθέτει, ο σπονδειαίζων τρόπος είναι απλώς μια παραλλαγή του σπονδείου· διαφέρει απ' αυτό μόνο κατά τη διαίρεση του ημιτονίου της βάσης του τετραχόρδου μέσων, που αρχικά ήταν αδιαίρετο.⁴³ Αν δεχθούμε την ερμηνεία του αποκλειστικά αυλητικού σπονδειαίζοντα τρόπου, οπότε μέλος και κρούσις παράγονται από ένα και το αυτό ζεύγος αυλών, τότε τίθεται το ερώτημα: πώς μπορούσε ο ακροατής να διαχωρίσει τις δύο φωνές μεταξύ τους, από τη στιγμή που το ηχόχρωμά τους θα ήταν πανομοιότυπο; Πώς θα μπορούσε το αυτί να αναγνωρίζει ποιος φθόγγος ανήκε στο μέλος και ποιος στην κρούση, στις περιπτώσεις που οι δύο μελωδίες σχημάτιζαν τις δεδομένες συνηχήσεις (τόνος, τριημιτόνιον, δίτονον, διά πέντε, διά τεσσάρων και δίτονον);⁴⁴ Θα ήταν σκόπιμο, λοιπόν, να ανακατασκευαστεί ένας διπλός αυλός, ο οποίος να δύναται να παράγει τους εν λόγω φθόγγους, και να γίνουν οι προσήκοντες πειραματισμοί.

Επεξήγηση συμβόλων

δ	δίεσις	Μ	μέση
δ _ο	δίεσις έναρμόνιος ελαχίστη (1/4 του τόνου = 3 μόρια)	Ν	νήτη συνημμένων
η	ήμιτόνιον	σ	φθόγγος σπονδειαισμού
τ	τόνος	σ*	φθόγγος συντονωτέρου σπονδειαισμού (= σ+)
τρ	τριημιτόνιον	σ**	σ#
Δ	δίτονον	μ	μέλος
Υ	ύπάτη	κ	κρούσις
υ	παρυπάτη	+	όξυση κατά μισή δίεση
λ	λιχανός	↑	όξυση κατά μισή δίεση
N	νήτη διεζυγμένων	βλ	βλέπε!
ν	παρνήτη διεζυγμένων	πβ	παράβαλε!
τ	τρίτη διεζυγμένων	λ.	λήμμα
Π	παραμέση		

Αναφερόμενη βιβλιογραφία

- Barker, Andrew (2007) *The science of harmonics in Classical Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (1995) "Heterophonia and Poikilia: accompaniments to Greek melody", στο Bruno Gentili & Franca Perusino (επιμ.), *Mousike: metrica, ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*. Σελ. 41-60. Pisa & Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- _____ (1989) "Aristides Quintilianus", στο *Greek musical writings. II. Harmonic and acousic theory*. (Cambridge readings in the literature of music). Σελ. 392-535. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (1984) "Appendix B: the spondeion and the spondeiazon tropos", στο *Greek musical writings. I. The musician and his art*. (Cambridge readings in the literature of music). Σελ. 255-57. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bethe, Ericus (επιμ.) (1967) *Pollucis Onomasticon*. Stuttgart: B. G. Teubner.
- Da Rios, Rosetta (επιμ.) (1954) *Aristoxeni Elementa harmonica*. Roma: Typis Publicae Officinae Polygraphicae.
- Gulick, Charles Burton (επιμ.) (1980) *Athenaeus The Deipnosophists*. With an English translation. VI. (The Loeb Classical Library, 327). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press & London: Heinemann.
- Jan, Carl von (επιμ.) (1995) *Musicis scriptores graeci*. Stutgard & Leipzig: B.G. Teubner. (= 1895).
- Hagel, Stefan (2004) "Calculating auloi – the Louvre aulos scale", στο E. Hickmann & R. Eichmann (επιμ.), *Studien zur Musikarchäologie 4*. (Orient-Archäologie, 15). Σελ.373-90. Rahden: Marie Leidorf.
- Mathiesen, Thomas J. (1999) "Music theory II: the revival / Plutarch", στο *Apollo's lyre*. Σελ. 355-66. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Μιχαηλίδης, Σόλων (1982α) «σπονδείου», «σπονδειασμός», «σπονδειαίζων»· λήμματα στο *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- _____ (1982β) «Όλυμπος. 2. Όλυμπος ο νεώτερος»· λήμμα στο *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Neubecker, Annemarie Jeanette (1986) *Η μουσική στην αρχαία Ελλάδα*. Μετ. Μιρέλλα Σιμωτά-Φιδετζή. Αθήνα: Οδυσσεάς.
- Παπαδίτσας, Δ. Π. & Ε. Λαδία (μετ.) (1985) *Ομηρικοί ύμνοι*. Κείμενο-μετάφραση-σχόλια. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Φιλολογική Ομάδα Κάκτου (επιμ.) (1997) *Πλούταρχος Ήθικά*. 29. Πρὸς Κολώτην· Εἰ καλῶς εἴρηται τὸ λάθε βιώσας· Περὶ μουσικῆς· Εἰσαγωγή-μετάφραση-σχόλια. (Οἱ Ἕλληνες, 371). Αθήνα: Κάκτος.
- Roehmann, Egert & Ιωάννα Σπηλιοπούλου (2007) *Η αρχαία ελληνική μουσική στο πλαίσιο της αρχαίας ελληνικής ποίησης*. Συμβολή στην ιστορία του ελληνορωμαϊκού πολιτισμού. Κέρ-

κυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμήμα Μουσικών Σπουδών-Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής. Pöhlmann, Egert (2003) «IV.4. Οι εφευρέσεις του Ολύμπου» & «VIII.4. Το πεντατονικό σπονδειόν του Ολύμπου σε σύγκριση με τις πεντατονικές κλίμακες των δελφικών ύμνων», στο Ψευδοπλουτάρχου, Περί μουσικής. Σημειώσεις για τους φοιτητές του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών.

Psaroudakēs, Stelios (2008) "The aulos of Pydna", in Arnd Adje Both, & Ricardo Eichmann & Ellen Hickmann & Lars-Christian Koch (επιμ.), Studien zur Musikarchäologie VI. Challenges and objectives in music archaeology. Papers from the 5th Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at the Ethnological Museum, State Museums Berlin, 19-23 September 2006. (Orient-Archäologie, 22). Σελ. 197-216. Rahden, Westf.: Verlag Marie Leidorf GmbH.

Σιαμάκης, Αθανάσιος Γ. (επιμ.) (2005) Πλουτάρχου Αθηναίου Περί μουσικής. Εισαγωγή-κείμενο-μετάφραση-σχόλια-σχέδια-εικόνες. Αθήνα: «Κάλυμνος».

Σταματάκος, Ιωάννης (1990) Λεξικόν αρχαίας ελληνικής γλώσσης. Αθήνα: Βιβλιοπρομηθευτική. Weil, Henri & Théodore Reinach (επιμ.) (1900) Plutarque De la musique, Περί μουσικής. Édition critique et explicative. Paris: Leroux.

West, Martin Litchfield (1992) Ancient Greek music. Cambridge: Clarendon Press.

Winnington-Ingram, Regynald Pepys (επιμ.) (1963) Aristidis Quintiliani De musica libri tres. Leipzig: B. G. Teubner.

_____ (1928) "The spondeion scale", Classical Quarterly 22:83-91.

¹ Προφανώς, τον Όλυμπο τον νεώτερο. Βλ Μιχαηλίδης 1982β για τις γραπτές μαρτυρίες σχετικά με τη χρονολόγηση του Ολύμπου. Τα χωρία άντλησε ο Ψευδοπλουτάρχου, ασφαλώς, από έργα του Αριστοξένου, οπότε απηχούν δικές του απόψεις· βλ Winnington-Ingram 1928:83 και Barker 1984:256. Η πρόσφατη έρευνα τοποθετεί την σύνταξη του *Περί μουσικής συμπλήρωμα* τον 2ο/3ο μΧ αιώνα (βλ Pöhlmann 2003:6-7· Pöhlmann & Σπηλιοπούλου 2007:36-37). Κατά τον Lasserre, ο συμπληρωτής συγκεφαλαίωσε τρία έργα του Διονυσίου του Αλικαρνασσεύς του Νεότερου, του επονομαζόμενου και «μουσικού» (2ος μΧ αιώνας), σε έναν αριστοτελικού τύπου διάλογο, συμποσιακό (Pöhlmann & Σπηλιοπούλου 2007:37). Τον συγγραφέα του *Περί μουσικής* ταυτίζει ο Σιαμάκης (2005:10-14) με τον Πλούταρχο τον Αθηναίο (350-433 μΧ), πρόεδρο και διευθυντή της πλατωνικής Ακαδημίας στην Αθήνα, μακρινό διάδοχο του Πλάτωνα.

² Βλ παρακάτω, σημ. 28.

³ *Περί μουσικής* κεφάλαιο 11/1134F-1135B· αρχαίο κείμενο και ελληνική μετάφραση: Φιλολογική Ομάδα Κάκτου 1997:187-88· αγγλική μετάφραση και σχολιασμός: Barker 1984:215-18.

⁴ Βλ Pöhlmann & Σπηλιοπούλου 2007:61.

⁵ Βλ Mathiesen 1999:356.

⁶ Όλυμπος...ύπολαμβάνεται υπό τῶν μουσικῶν τοῦ ἐναρμονίου γένους εὐρετής. Για διάκριση ανάμεσα σε μουσικούς και αρμονικούς βλ Barker 2007:99.

⁷ Τὰ...πρὸ ἐκείνου [= τοῦ Ολύμπου] πάντα διάτονα καὶ χρωματικά ἦν.

⁸ Αναστρεφόμενον τὸν Όλυμπον ἐν τῷ διατόνω...καὶ παραβαίνοντα τὴν διάτονον λιχανόν, καταμαθεῖν τὸ κάλλος

τοῦ ἤθους. Ο West (1992:163-64) πιστεύει ότι ο Αριστοξένος εσφαλμένα τοποθετεί χρονολογικά το διατονικό και χρωματικό γένος πριν το εναρμόνιο, και τη γένεση του εναρμονίου με την αφαίρεση του διατονικού λιχανού. Έχει την άποψη ότι το αντίθετο συνέβη: ότι από το πρώιμο εναρμόνιο, με το αδιαίρετο ημιτόνιο στη βάση του (τρίφθογγου) τετραχόρδου, προήλθε το διατονικό, με την εμβολή φθόγγου στο οξύ διάστημα του τετραχόρδου (διατονικός λιχανός), διαιρώντας έτσι το δίτονο σε δύο τόνους. Αναλόγως συνέβη και με το χρωματικό: το δίτονο διαιρέθηκε σε ημιτόνιο και τριημιτόνιο, με την παρεμβολή στο δίτονο του χρωματικού λιχανού. Τη θέση του αυτή, πάντως, δεν την στηρίζει σε αρχαίες μαρτυρίες. Αποδεκτή γίνεται η θέση αυτή και από τον Barker (2007:99 με σημ. 50): «They [= the pre-Aristoxenean mousikoi] were almost certainly mistaken about this». Βασίζει την υπόθεση αυτή στο ότι οι μουσικοί, ασφαλώς, δεν διέθεταν κείμενα πάνω στα οποία να στηρίζουν τις απόψεις τους σχετικά με την πρακτική του Ολύμπου στον 7ο πΧ αιώνα· έπρεπε να επινοήσουν μια ιστορία για να δικαιολογήσουν το τρίφθογγο τετραχόρδικο σχήμα των μελωδιών του Ολύμπου που γνώριζαν (πρώιμο εναρμόνιο ηΔ) και την εξέλιξή του στο (τετράφθογγο) εναρμόνιο (δδΔ). Δέχεται όμως ο West τη θέση ότι από το πρώιμο (τρίφθογγο) εναρμόνιο τετραχόρδο, με την παρεμβολή αργότερα της εναρμόνιας παρυπάτης στο αδιαίρετο ημιτόνιο της βάσης, προέκυψε η εξελιγμένη μορφή του εναρμονίου (τετράφθογγου, πλέον) τετραχόρδου.

⁹ Τὸ...συνεστηκὸς σύστημα θαναμάσαντα καὶ ἀποδεξάμενον, ἐν τούτῳ ποιεῖν ἐπὶ τοῦ δωρίου τόνου.

¹⁰ Οὔτε...πῶν τοῦ διατόνου ἰδίων οὔτε τῶν τοῦ χρώματος ἀπτεσθαι, ἀλλ' οὔδ' ἐτὴς ἀρμονίας.

¹¹ Τιθέασιν...τούτων πρώτων τὸ σπονδειόν.

¹² Εἰ μὴ τις εἰς τὸν συντονώτερον σπονδειασμόν βλέπων αὐτὸ τοῦτο διάτονον εἶναι ἀπεικάσει. Δῆλον δ' ὅτι καὶ ψεῦδος καὶ ἐκμελὲς θήσει ὁ τοιοῦτο τιθεὶς ψεῦδος μὲν ὅτι δίδει ἑλαττόν ἐστι τόνου τοῦ περὶ τὸν ἠγεμόνα κειμένου· ἐκμελὲς δ' ὅτι, καὶ εἰ τις ἐν τῇ τοῦ τονιαίου δυνάμει τιθεῖ τὸ τοῦ συντονωτέρου σπονδειασμοῦ ἴδιον, συμβαίνει ἂν δύο ἐξῆς τίθεσθαι δίτονα. Ο Αριστοξένος, στα *Ἀρμονικά στοιχεῖα* (64.1 / Da Rios 1954:80.3) απαγορεύει τη σύνταξη δύο δίτονων σε συναφή. Πρόκειται, όμως, για ασύνθετα δίτονα, ενώ εδώ το ένα είναι ασύνθετο (υ-Μ) και το άλλο σύνθετο (Μ-Π-σ**), καθόσον, στη δεύτερη περίπτωση, παρεμβάλλεται η παραμέση (Εικ. 2ε): πβ Barker 1984:256 σημ. 256 και Barker 2007:101 σημ. 54. Η διαφορά αυτή δεν μπορεί προς το παρόν να εξηγηθεί.

¹³ Τὸ...ἐν ταῖς μέσαις ἐναρμόνιον πυκνὸν ᾧ νῦν χρώνται οὐ δοκεῖ τοῦ ποιητοῦ εἶναι. Ῥάδιον δ' ἐστὶ συνιδεῖν ἐάν τις ἀρχαϊκῶς τινος αὐλοῦντος ἀκούσῃ· ἀσύνθετον γὰρ βούλεται εἶναι καὶ τὸ ἐν ταῖς μέσαις ἠμιτόνιον.

¹⁴ Τὰ μὲν οὖν πρώτα τῶν ἐναρμονιών τοιαῦτα.

¹⁵ Ὑστερον δὲ τὸ ἠμιτόνιον διηρέθη ἐν τε τοῖς λυδίσι καὶ ἐν τοῖς φρυγίοις. Πιστεύεται ότι η διχοτόμηση του ημιτονίου, η οποία εμφανίστηκε αρχικά στις αρμονίες φρυγιστί και λυδιστί, δεν έγινε από τον ίδιο τον Όλυμπο αλλά από μεταγενεστέρους (βλ Pöhlmann & Σπηλιοπούλου 2007:62). Κατά τον West (1992:163), η διαίρεση του ημιτονίου έγινε από τον ίδιο τον Όλυμπο: «In other compositions – deemed to be later ones – Olympus did divide the semitone and so invented the enharmonic genus».

¹⁶ Αὐξήσας μουσικὴν τῷ ἀγέννητόν τι καὶ ἀγνωσόμενον ὑπὸ τῶν ἐμπροσθεν εἰσαγαγεῖν.

¹⁷ Ἀρχηγὸς τῆς καλῆς μουσικῆς. Ο Barker (1984:218) μεταφράζει: «he was the founder of the noble style of music that is specifically Greek». Θα ήταν σωστότερο το αρχαίο κείμενο να αποδοθεί ως εξής: he was the founder of Hellenic music, and [the founder] of the noble style [in Hellenic music].

¹⁸ Ἀρχηγὸς τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς.

¹⁹ Βλ Κατάλογο Συμβόλων στο τέλος του άρθρου.

²⁰ Με κεφαλαίο αρχικό γράμμα οι εσώτες και με μικρό οι κινούμενοι φθόγγου του τετραχόρδου. Ανάμεσα στους φθόγγους/δυνάμεις, τα διαστηματικά μεγέθη υπό μορφήν δείκτη.

²¹ Η ύπαρξη της υπάτης στο σύστημα αυτό πιστοποιείται και από την αναφορά (στο κεφ. 19, παρακάτω) σε μεταγενέστερο πυκνό αφενός, και σε αδιαίρετο ημιτόνιο στην ίδια θέση του πρώιμου συστήματος αφετέρου.

²² Κατά τους Pöhlmann & Σπηλιοπούλου (2007:62), η διαίρεση του ημιτονίου στη βάση του τετραχόρδου έγινε σε χρόνια μεταγενέστερα του Ολύμπου· πβ Neubecker 1986:206 n. 48. Κατά τον West (1992:163), το ημιτόνιο διαιρέθηκε από τον ίδιο τον Όλυμπο σε όψιμες συνθέσεις του.

²³ Αριστοξένος *Ἀρμονικά στοιχεῖα*.

²⁴ Ο *ήγεμών* (φθόγγος) ταυτίζεται με την μέση από τον Ψευδαριστοτέλη (Προβλήματα 19.33 / Jan 1995:95): *ή γάρ μέση και ήγεμών και οξύτατη του τετραχόρδου.*

²⁵ Όπου σ* φθόγγος οξύτερος της παραμέσης (Π) κατά 3τ/4 (= 3δ_ο). Η πεντάφθογγη κλίμακα του σπονδείου θα μπορούσε, ομολογουμένως, να παράγεται από τον πρώιμο αυλό, ο οποίος, κατά τον Πολυδεύκη (Όνομαστικόν 4.80 / Bethe 1967:224.17), διέθετε μόνον τέσσερις οπές (βλ Barker 1984:256). Βασίζομενοι στο γεγονός ότι όλοι οι μεταγενέστεροι ελληνικοί αυλοί που έχουν ανασκαφεί διαθέτουν οπές για τους αντίχειρες στο κάτω μέρος των σωλήνων, θα πρέπει να υποθέσουμε ότι οι οπές θα ήταν οι I T II III και όχι οι I II III IV, όπως προτείνει ο Barker (1984:256). Και στις δύο περιπτώσεις πάντως ο αριθμός των οπών είναι τέσσερις.

²⁶ Κατά τον Barker (1984:256), η χρήση του συγκριτικού *συντονώτερος* συνεπάγεται την ύπαρξη μιας λιγότερο σύντονης μορφής σπονδειασμού, με ημιτόνιο στη θέση των τριών διέσεων (πβ Roehlmann & Σπηλιοπούλου 2007:62).

²⁷ Ο West (1992:173) δίδει ως κλίμακα του σπονδείου μόνον την συντονώτερη εκδοχή: ««efabc↑»». Με την έκφραση δώριος τρόπος γίνεται αναφορά, εκτιμά ο Barker (1984:216 σημ. 80), στον (θεωρητικό) δώριον συστηματικόν τρόπον, δηλαδή το τονικό επίπεδο. Δεν αποκλείει όμως (217 σημ. 89) και την περίπτωση να εννοείται η δωριστί αρμονία, η δώρια κλίμακα δηλαδή της μουσικής πράξης. Αν δεχθούμε την δεύτερη εκδοχή, της αρμονίας, που φαίνεται να είναι σωστότερη, τότε θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι προϋπήρχε η δωριστί στο διατονικό, τουλάχιστον, γένος – αν όχι και στο χρωματικό – από το τετράχορδο μέσων της οποίας αφαιρέσει τον λιχανό ο Ολύμπος, δημιουργώντας μια δωριστί με «τριτονικό» τετράχορδο. Αναλόγως, θα πρέπει να υποθέσουμε ότι κάτι ανάλογο συνέβη και στις αρμονίες λυδιστί και φρυγιστί: πλήρη τα τετράχορδά τους αρχικά, τους αφαιρέθηκε αργότερα, υπό την επίδραση της ολυμπικής δωριστί, ο λιχανός. Θα πρέπει βέβαια να υποθέσουμε ότι οι λυδιστί και φρυγιστί ήταν κι αυτές αρχικά διατονικές – ίσως και χρωματικές – οπότε, χάνοντας τον λιχανό τους έπαυσαν να έχουν γένος, αφού προϋπόθεση αναγνώρισης γένους είναι η παρουσία λιχανού στο τετράχορδο. Άρα, φτάνομε στο συμπέρασμα ότι αργότερον, όταν η τριτονία ελεγκτάθηκε από τη δωριστί και στις φρυγιστί και λυδιστί, ελλείψει γενικού χαρακτήρα λόγω απουσίας λιχανών, η μόνη διαφορά ανάμεσα στις τρεις αυτές αρμονίες ήταν τα ιδιαίτερα σχήματά τους.

²⁸ Ο Winnington-Ingram (1928:89) πίστευε ότι το διάστημα των τριών ελάχιστων διέσεων του συντονώτερου σπονδειασμού εμφανιζόταν και στη βάση του χαμηλού τετραχόρδου της κλίμακας του σπονδείου (Υ_{3δ_ο}): «the three-quarter tone interval occurred in both parts of the scale». Σωστά, όμως, αντικρούει τον ισχυρισμό αυτόν ο Barker (1984:256): «The 'stretched' interval must have occurred only at the top of the series, not also in the equivalent position in the fourth below mesē. The series is E,F,A,B,C+, not E,F+,A,B,C+, since the latter form, in the faulty version criticised at 1135b, would become E,F#,A,B,C#, which does not contain the sequence of ditones that Aristoxenus rejects». Ο West (1992:174 σημ. 46) δεν αποκλείει την παραπάνω θέση του Winnington-Ingram, αν και φαίνεται να τάσσεται με την άποψη του Barker. Για μια κατατοπιστική παράφραση του κεφ. 11 βλ Mathiesen 1999:358-59. Οφείλομε να θέσουμε το ερώτημα: το σπονδεϊόν είναι συγκεκριμένο μέλος, μία και μοναδική σύνθεση πάνω στην πεντάφθογγη κλίμακα του σπονδείου «τρόπου», ή μία ομάδα συνθέσεων που προορίζονται για σπονδική τελετουργική χρήση, και που έχουν κοινό χαρακτηριστικό την έλλειψη του λιχανού στο τετράχορδο μέσων; Οι Roehlmann & Σπηλιοπούλου (2007:62) φαίνεται να εννοούν το πρώτο: «Οι μουσικοί ... πάνω απ' όλες τις συνθέσεις βάζουν το σπονδεϊόν», αν και σε άλλο σημείο (σελ. 67) μιλούν για «κλίμακες πεντατονικές όπως το σπονδεϊόν». Ακολουθώντας τη διατύπωση του χωρίου, *τιθέασι [οί μουσικοί] τούτων [= τῶν ἑναρμονίων μελῶν] πρώτων τὸ σπονδεϊόν*, ο Barker (2007:100) ερμηνεύει το σπονδεϊόν ως μέλος συγκεκριμένο: «they [= the mousikoi] treat the pieces built on this system as "the earliest enharmonic compositions", of which the very first was Olympus' spondeion or 'libation-tune' (1135a)». Η Neubecker (1986:206 n. 48), επίσης, αναφέρεται στη «μελωδία του σπονδείου». Άρα, το σπονδεϊόν ήταν μέλος συγκεκριμένο, το οποίο προφανώς καθιερώθηκε στις σχετικές τελετουργίες, δεν ήταν όμως η μόνη σύνθεση που έκανε χρήση του «σπονδείου τρόπου». Η τελευταία έκφραση είναι, προφανώς, αδόκιμη, αλλά χρησιμοποιείται ενίοτε στη βιβλιογραφία, ελλείψει αρχαίου όρου (πχ Winnington-Ingram 1928:87 σημ. 1: «Strictly the term 'Spondeion' should be reserved for the scale without quarter-tones»).

²⁹ Παραφράζοντας το κείμενο: *Του καλού τύπου έχομενοι: ὀλιγοχορδία, ἀπλότης, σεμνότης.*

³⁰ *Φορτικώτεροι, φιλόκαινοι, τὸ φορτικὸν καὶ φιλάνθρωπον διώξαντες.*

³¹ *Περὶ μουσικῆς* κεφάλαιο 19/1137B-D· αρχαίο κείμενο και ελληνική μετάφραση: Φιλολογική Ομάδα Κάκτου 1997:197-99· αγγλική μετάφραση και σχολιασμός: Barker 1984:223-24. Ο Barker (1984:256) θεωρεί τους όρους σπονδειαζών και σπονδειακός ταυτόσημους: «the spondeiazōn (or spondeiakos) tropos». Ο Mathiesen (1999:359), περιέργως, και χωρίς διευκρίνιση, διακρίνει τους δύο όρους, σαν να επρόκειτο για δύο διαφορετικά στυλ, κάτι που δεν προκύπτει από το αρχαίο κείμενο: «ἐν τῷ σπονδειαζόντι τρόπῳ and ἐν τῷ σπονδειακῷ τρόπῳ».

³² *Οἱ παλαιοὶ οὐ δὲ ἄγνοιαν ἀπέιχοντο τῆς τρίτης ἐν τῷ σπονδειαζόντι τρόπῳ, φανερόν ποιεῖ ἢ ἐν τῇ κρούσει γινομένη χρήσις.*

³³ *Οὐ γὰρ ἂν ποτ' αὐτῆ πρὸς τὴν παρῦπατὴν κεχρησθαι συμφώνως, μὴ γνωρίζοντας τὴν χρῆσιν.*

³⁴ *Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ τῆς νήτης· καὶ γὰρ ταῦτα κατὰ μὲν τὴν κρούσιν ἐχρῶντο, καὶ πρὸς παρανήτην διαφώνως καὶ πρὸς μέσσην συμφώνως.*

³⁵ *Κατὰ μὲν γὰρ τὴν κρούσιν αὐτὴν [= τὴν συνημμένων νήτην] διεφώνουν πρὸς τε παρανήτην καὶ πρὸς παραμέσσην ... καὶ πρὸς λιχανόν.* Ο West (1992:206) εκφράζει αμφιβολία για την ετεροφωνική χρήση της νήτης συνημμένων: «The author [= Pseudo-Ploutarchos] goes on to say (it is not clear whether he is still referring to the same music) that the ancients used d' [= nētē synēmmenōn] in their accompaniment».

³⁶ 1. *δῆλον ... τὸ τοῦ ἤθους κάλλος, ὃ γίνεταί διὰ τὴν τῆς τρίτης ἐξάρεσιν.* 2. *Ἡ νήτη [διεzeugμένων] κατὰ τὸ μέλος οὐκ ἐφαίνετο αὐτοῖς οἰκεία.* 3. *Τῇ συνημμένων νήτην ... κατὰ τὸ μέλος κἂν αἰσχυρῆναι τὸν χρησάμενον.* Αν και δεν εκφράζεται ρητῶς στο εν λόγω χωρίο, υποθέτομε ότι η κλίμακα της συνοδείας, εκτός από τους τρεις απαγορευμένους στο μέλος φθόγγους, θα περιείχε και όλους τους υπόλοιπους φθόγγους της κλίμακας του μέλους (πβ Barker 1984:257).

³⁷ Ο Barker (1984:257) δεν πιστεύει ότι η ετεροφωνική πρακτική που περιγράφεται από τον Ψευδοπλουτάρχο ανάμεσα στη μελωδία και την συνοδεία της είναι της εποχής του Ολύμπου, αλλά τη θεωρεί μεταγενέστερη, της εποχής του Αριστοξένου. Τη θέση του αυτή στηρίζει στη μαρτυρία των πλατωνικών Νόμων (812d), σύμφωνα με την οποία, ο συνθέτης ευθύνεται μόνο για τη μελωδία, ενώ τη συνοδεία επινοεί κάθε φορά ο εκτελεστής (Barker 1984:163 με σημ. 108 και αναλυτικότερα Barker 1995:43-45). Ο West (1992:206) δεν παίρνει θέση στο θέμα της πρωιμότητας ή όχι της ετεροφωνίας στον σπονδειαζόντα. Αρκείται στη διαπίστωση ότι τόσο ο Ψευδοπλουτάρχος όσο και η πηγή του, ο Αριστοξένος, πίστευαν ότι η εν λόγω ετεροφωνία ήταν μια παλιά πρακτική και όχι επινοήση μεταγενέστερων μουσικών: «It is presupposed [by the author and his source, Aristoxenos] that it [= heterophony] was an integral feature of the ancient tradition, not something improvised by the modern executant». Επισημαίνει (West 1992:206 με σημ. 41) ότι στον Γαυδέντιο, τον Βακχείο και τον Λογγίνο, αναφέρεται μία κατηγορία φθόγγων, των παραφώνων, οι οποίοι έχουν χαρακτήρα ενδιάμεσο, ανάμεσα στους συμφώνους και τους διαφώνους, και οι οποίοι όταν χρησιμοποιούνται στη συνοδεία δημιουργούν την αίσθηση της συμφωνίας με τον φθόγγο του μέλους. Στους φθόγγους αυτούς, πιστεύει, απηχείται ετεροφωνική πρακτική ανάμεσα σε μέλος και κρούση. Βεβαίως, και οι τρεις ανωτέρω αναφερόμενοι συγγραφείς είναι όψιμοι, οπότε η επισήμανση δεν μπορεί να προσφέρει στο ζήτημα της ύπαρξης ή όχι ετεροφωνίας στον αρχαϊκό σπονδειαζόντα. Ο Barker (1984:257) δίδει την γενική κλίμακα του σπονδειαζόντα τρόπου (μέλους και κρούσεως) σωστά: EE+FABB+CDE. Προχωρεί όμως στην εσφαλμένη περιγραφή της κλίμακας αυτής σύμφωνα με την αριστοξενική ορολογία: ένα χαμηλό τετράχορδο (μέσων) και δύο τετράχορδα, ένα πλήρες διεzeugμένων BB+CE και ένα τρίφθοργο συνημμένων ABD, ατελής μορφή του AA+BD. Η σωστή πλήρης μορφή του τετραχόρδου είναι AA+A#D αφενός, αφετέρου το ατελές δεν μπορεί να περιλαμβάνει τον φθόγγο B, καθόσον κανείς από τους δύο κινουμένους του εν λόγω τετραχόρδου δεν θα μπορούσε να λάβει αυτήν την τιμή: η μεν τρίτη θα ήταν A+, η δε παρανήτη A#.

³⁸ *Δῆλον δ' εἶναι καὶ ἐκ τῶν Φρυγίων, ὅτι οὐκ ἠγνόητο ὑπ' Ὀλύμπου τε καὶ τῶν ἀκολουθησάντων ἐκείνῳ· ἐχρῶντο γὰρ αὐτῇ οὐ μόνον κατὰ τὴν κρούσιν, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὸ μέλος ἐν τοῖς Μητρῶσι καὶ ἐν <ἄλλοις> τισὶ τῶν Φρυγίων.* Πβ Roehlmann & Σπηλιοπούλου 2007:67.

Εάν αποδώσουμε το μέλος στη φωνή και την κρούσιν στον αυλό, τότε τα μητρῶα, σύμφωνα με το ανωτέρω χωρίο, ήταν άσματα με συνοδεία αυλού (πβ Barker 1984:275 σημ. 73: «The Mētrōa are songs sung in honour of the Mother Goddess»). Εάν δε συσχετίσουμε τα μητρῶα με τον φρύγιον νόμον τῆς ὀρείας Ματρὸς σε χωρίο του Αθηναίου (Δειπνοσοφισταί 626Α: πρώτοι...συναπαδοὶ Πέλοπος Ματρὸς ὀρείας φρύγιον ἄεισαν νόμον), τότε ενδυναμώνεται η ασματική ερμηνεία. Παρ' όλα ταύτα, ο Barker, αργότερα, (1989:224 σημ. 128), θα τα αποκαλέσει αυλητικά: «Olympus' auletic Mētrōa...were always compositions for aulos». Στηρίζει την αναθεωρημένη του αυτή θέση σε τρεις μαρτυρίες. Την πρώτη (Αθηναίος Δειπνοσοφισταί 618B-C: Σειρίτης...ὃς καὶ κατήλυθεν τὰ μητρῶα πρώτος), ο Barker (1984:275) μεταφράζει: «Seirites...first played the Mētrōa on the aulos», ερμηνεύοντας το καταυλῶ ως «παίζω τον αυλό» (πβ Σταματάκος 1990 λ. «καταυλέω»). Ο Gulick (1980:331), όμως, αποδίδει το ρήμα ως «συνοδεύω στον αυλό»: «Seirites was...the first to accompany the rites of the Mother of the gods with the flute [sic]». Η δεύτερη μαρτυρία (Πανσανίας 10.30.9.4-6: οὐ δὲ ἐν Κελεναῖς Φρύγες ἐθέλουσι μὲν τὸν ποταμὸν ὃς διέξεισιν αὐτοῖς διὰ τῆς πόλεως ἐκεῖνόν ποτε εἶναι τὸν αὐλητὴν, ἐθέλουσι δὲ καὶ εἶρημα εἶναι τοῦ Μαρσύνου τὸ Μητρῶον αὐλημα), ομολογουμένως, μιλά για αὐλημα, και όχι άσμα, ενώ η τρίτη αναφερόμενη μαρτυρία («ομηρικός» ύμνος Εἰς Μητέρα θεῶν – βλ Παπαδιδίτας & Λαδία 1985:122) δεν σχετίζεται με το θέμα μας. Άρα, από τις τέσσερις συνολικά αναφορές στα μητρῶα, οι δύο νέουν προς το άσμα και οι άλλες δύο προς το αὐλημα. Εάν, βεβαίως, υιοθετήσουμε την άποψη του Hagel (μέλος και κρούσις: οι μελωδίες οι παραγόμενες από τους δύο σωλήνες του αυλού – βλ παρακάτω), τότε αποδυναμώνεται η ψευδοπλουταρχική μαρτυρία υπέρ του άσματος και η πλάστιγγα κλίνει προς τη μεριά του (σόλο) αυλήματος.

³⁹ «Soterichos' specifications of consonance and dissonance make it possible to unravel his meaning».

⁴⁰ Για τα κείμενα των ψευδαριστοτελικών Προβλημάτων βλ. Jan 1995:87-88. Για αγγλική μετάφραση με σχολιασμό βλ Barker 1984:193-95.

⁴¹ Για την ετεροφωνία ανάμεσα στους δύο σωλήνες του αυλού βλ την ανάλυση των γραπτών μαρτυριών στον Barker 1995:45-46. Η ετεροφωνία αυτή υποστηρίζεται από την διαφορετική τρήση των σωλήνων στα ζεύγη της Πύδνας (Εικ. 5) και του Έλγιν στο Βρετανικό Μουσείο (βλ Psaroudakēs 2008).

⁴² Αν και από τις σχετικές γραπτές μαρτυρίες φαίνεται να υπήρχαν αυλοί με ισομήκεις σωλήνες και σπές σε αντιστοιχία, όλα τα ζεύγη αυλών που έχουν ανασκαφεί – μεταγενέστερα, βέβαια – διαθέτουν σωλήνες ανισομήκεις και συστήματα σπών που δεν ταυτίζονται: βλ πχ το ζεύγος της Πύδνας (Psaroudakēs 2008).

⁴³ Ο Barker (1995:50), σε αντίθεση με προγενέστερες θέσεις του, χαρακτηρίζει τον σπονδειαζόντα τρόπο αυλητικό: «in certain kinds of auletic performance whose origins were far in the past». Περιέργως, ο West (1992:359 σημ. 13) αποδίδει την εν λόγω ετεροφωνική πρακτική σε αυλητικές συνθέσεις («the references to heterophony in older music apparently concern aulos pieces alone»), τη στιγμή που η ανάλυση του σπονδειαζόντα τρόπου γίνεται σε κεφάλαιο με τίτλο «Voice and instrument. Heterophony» (1992:205-06).

⁴⁴ Τη σημασία του ερωτήματος, στην περίπτωση τουλάχιστον των συμφωνιών, ενδυναμώνει η μαρτυρία του Αριστείδη Κοϊντιλιανού (Περὶ μουσικῆς 1.6 / Winnington-Ingram 1963:10.2-3): σύμφωνοι μὲν ὡν ἅμα κρουομένων οὐδὲν μᾶλλον τῷ ὀξυτέρῳ ἢ τῷ βαρυτέρῳ τὸ μέλος ἐμπρέπει / concordant notes are those such that when they are struck simultaneously, the melody is no more conspicuous in the higher than in the lower μετάφραση Barker 1989:409. Πβ Barker 1995:53.

Σκοπός αυτής της εργασίας είναι η αξιοποίηση και επαναξιολόγηση των σχετικών με την κανονική επιστήμη μαρτυριών που διαθέτουμε, με σκοπό –στο βαθμό που οι μαρτυρίες το επιτρέπουν– να τοποθετηθεί χρονικά η χρησιμοποίηση του αρμονικού κανόνα ως επικουρικού οργάνου της αρμονικής επιστήμης. Θα αναζητηθεί η πιθανή σχέση του με την κανονική λεγόμενη επιστήμη. Επίσης, θα εξετασθούν η εμφάνιση, η ακμή και η παρακμή της κανονικής, οι προϋποθέσεις και οι σκοποί της, αλλά και η εφαρμογή της μέσα στο ευρύτερο φιλοσοφικό πλαίσιο αλλά και το ειδικότερο περίγραμμα της εξέλιξης της μουσικής θεωρίας.

Αν σταθούμε στο άκουσμα της λέξης κανονική επιστήμη, αμέσως κάνουμε με το νου τη σύνδεσή της με τον κανόνα (το μονόχορδο). Συνηθίζουμε, πάλι, να συνδέουμε τον κανόνα με ένα συγκεκριμένο πρόσωπο: τον Πυθαγόρα. Αρκετοί είναι οι αρχαίοι συγγραφείς που μαρτυρούν την επινόηση¹ του μονόχορδου αλλά και τη χρήση² του ως πειραματικού οργάνου για την εύρεση των συμφωνιών, από τον Σάμιο φιλόσοφο. Ειδικά ο Νικόμαχος και ο Γαυδέντιος είναι εκείνοι που ρητά αποδίδουν στον Πυθαγόρα την ανακάλυψη στον κανόνα των πρώτων συμφωνιών. Επίσης, δεν είναι και λίγοι οι μελετητές –ορισμένοι, μάλιστα από αυτούς, σύγχρονοι– που αποδέχονται άκριτα την ορθότητα αυτών των μαρτυριών, ενισχύοντας το ενδεχόμενο, έμμεσα ή και άμεσα, να είναι όντως ο Πυθαγόρας ο επινοητής αυτής της χρήσης του οργάνου.³ Μολονότι οι μαρτυρίες αυτές δεν θεωρούνται άνευ σημασίας, οφείλουμε να επισημάνουμε ότι ο αρχαιότερος από τους συγγραφείς που συνδέουν τον Πυθαγόρα με το μονόχορδο, ο Νικόμαχος, έδρασε περί το 100 μ.Χ.,⁴ επτά περίπου αιώνες μετά από την ακμή του Πυθαγόρα. Οι πηγές του Νικομάχου δεν παραδίδονται και ως εξ τούτου η χρονική απόσταση των επτά περίπου αιώνων ανάμεσα στον Πυθαγόρα και τον Νικόμαχο καθιστά ελεγχόμενη τη μαρτυρία του δευτέρου. Αναλόγως, μπορούμε να υποθέσουμε και για τον Γαυδέντιο, ο οποίος, κατά δέκα αιώνες μεταγενέστερος του Πυθαγόρα (άκμασε πιθανότατα τον 4^ο αιώνα),⁵ είναι ο πρώτος που αποδίδει σ' αυτόν την ανακάλυψη των πρώτων συμφωνιών πάνω στο μονόχορδο. Ακόμη κι αν ισχυριστούμε ότι και οι δύο βασίστηκαν σε έργα προγενέστερων συγγραφέων που δεν έχουν σήμερα διασωθεί, μας εκπλήσσει το γεγονός ότι

Η γένεση
και η εξέλιξη
της κανονικής
θεωρίας
από τα πρώιμα
ελληνιστικά
χρόνια έως
την όψιμη
αρχαιότητα
(3^{ος} π.Χ. -
6^{ος} μ.Χ. αι.)

Χρήστος Τερζής

Επιστημονικός συνεργάτης
(ΠΔ 407/80)

Τμήματος Μουσικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών

σε κανένα έργο του Πλάτωνα⁶ και του Αριστοτέλη⁷ ο κανών δεν αναφέρεται ως όργανο της αρμονικής επιστήμης. Αν, δηλαδή, το όργανο είχε χρησιμοποιηθεί όντως από τον Πυθαγόρα, θα πρέπει να είχε αποκτήσει τόσο μεγάλη φήμη, και οπωσδήποτε θα συναντούσαμε πληθώρα σχετικών αναφορών στα έργα των δύο προαναφερθέντων φιλοσόφων. Ωστόσο, στις ελάχιστες αναφορές του όρου σε ολόκληρο το πλατωνικό και αριστοτελικό έργο –4 και 13 περιπτώσεις αντιστοίχως–, ο κανών δεν σχετίζεται πούθενά με την αρμονική.

Είναι, εξ άλλου, γνωστό ότι στον Φιλόλαο και τον Αρχύτα –πυθαγορείους της δεύτερης και τρίτης γενιάς αντιστοίχως– αποδίδονται δύο “μουσικοθεωρητικά” αποσπάσματα: το «6α» του Φιλόλαου μας παραδίδει την πρώτη διτονική-διατονική διαίρεση του τετραχόρδου πάνω στην επτάχορδη λύρα, ενώ το «16Α» του Αρχύτα διασώζει τρεις τετραχορδικές διαιρέσεις, μία για κάθε γένος (εναρμόνιο, χρωματικό, διατονικό), με τη μορφή αριθμητικών λόγων. Ότι ο κανών βρισκόταν σε χρήση από την εποχή του Πυθαγόρα και εντεύθεν μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο την λεγόμενης πυθαγόρειας αρμονικής, μπορεί να υποστηριχθεί αν αποδειχθεί ότι οι τετραχορδικές διαιρέσεις του Φιλόλαου και του Αρχύτα είναι αδύνατον να διατυπωθούν χωρίς τη συνδρομή του οργάνου. Αν αυτό καταδειχθεί, τίθεται αυτομάτως υπό αμφισβήτηση η αρχική μας εκτίμηση –που βασίζεται στο μεταγενέστερο χρόνο της αρχαιότερης εμφάνισης του όρου κανών στη γραμματεία– ότι το μονόχορδο δεν χρησιμοποιήθηκε μέχρι την εποχή του Αριστοτέλη· η δε απουσία του όρου στο έργο του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, αφ’ ενός θα αξιολογηθεί ως δευτερεύουσα σημασία, αφ’ ετέρου θα αποδοθεί σε άλλα αίτια. Για το λόγο αυτό θεωρείται σκόπιμο να εξετασθεί εδώ, το κατά πόσον η διατύπωση των διαιρέσεων του Φιλόλαου και του Αρχύτα προϋποθέτουν την χρησιμοποίηση του οργάνου.

As εξετάσουμε, λοιπόν, πρώτα, αν όντως το μονόχορδο είναι αναγκαίο μέσα στο πλάνο εργασίας του Φιλόλαου. Το απόσπασμα 6α έχει ως εξής:

Αρμονίας δὲ μέγεθος ἐστὶ συλλαβὰ καὶ δὶ ὀξειᾶν. τὸ δὲ δι' ὀξειᾶν μείζον τὰς συλλαβὰς ἐπογδῶφ. ἔστι γὰρ ἀπὸ ὑπάτας ἐπὶ μέσσαν συλλαβὰ, ἀπὸ δὲ μέσσης ἐπὶ νεάταν δι' ὀξειᾶν, ἀπὸ δὲ νεάτας ἐς τρίταν συλλαβὰ, ἀπὸ δὲ τρίτας ἐς ὑπάταν δι' ὀξειᾶν. τὸ δ' ἐν μέσῳ μέσσης καὶ τρίτας ἐπόγδοον, ἃ δὲ συλλαβὰ ἐπίτριτον, τὸ δὲ δι' ὀξειᾶν ἡμιόλιον, τὸ διὰ πασᾶν δὲ διπλόον. οὕτως ἄρμονία πέντε ἐπόγδοα καὶ δύο διέσεις, δι' ὀξειᾶν δὲ τρία ἐπόγδοα καὶ διέσεις, συλλαβὰ δὲ δὴ ἐπόγδοα καὶ διέσεις.

Φιλόλαος στο Νικόμαχο Ἀρμ. Εγχειρίδιον 9.14-23/Huffman 1993:145.

Το απόσπασμα αυτό έχει ιδιαίτερος συζητηθεί από τους μελετητές: η αυθεντικότητα αλλά και η ερμηνεία του τόσο από φιλοσοφική, όσο και από τεχνικά μουσικολογική πλευρά καταλαμβάνουν πολλές σελίδες στη σύγχρονη βιβλιογραφία.⁸ Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι εδώ ο Φιλόλαος, χρησιμοποιώντας ορολογία –κυρίως– από τη μουσική πράξη πάνω στην επτάχορδη λύρα, διατυπώνει σε θεωρητικό-φιλοσοφικό επίπεδο ότι το μουσικό διάστημα ως έννοια αλλά και ως λειτουργία είναι ανεξάρτητο από τους φθόγγους που το συγκροτούν. Ασφαλώς, οι πρακτικοί μουσικοί καλούσαν συλλαβή μόνον το τετράχορδο ὑπάτας-μέσσης, καθώς το χέρι του μουσικού αυτές τις τέσσερις πρώτες χορδές της λύρας “συλλάμβανε” προτού ξεκινήσει να εκτελεί πάνω στο όργανο –αυτό που θα λέγαμε σήμερα θέση εκκίνησης στην εκτέλεση–, αλλά και καθώς η νόηση “συλλάμβανε” το σύνολο των τεσσάρων αυτών χορδών ως ενιαία αυθύπαρκτη λειτουργική μονάδα στο πλαίσιο του

μέλους. Η ἄρμονία, λοιπόν, συντίθεται από τη συλλαβή (υπάτη-μέση) και απ’ ό,τι τονικά βρίσκεται πάνω από αυτήν (μέση-νεάτη) μέχρις ότου οι εξωτερικές χορδές της επτάχορδης λύρας να συμφωνούν μεταξύ τους στο ακουστικά καλλίτερο από όλα τα διαστήματα, το διὰ πασᾶν, εκείνο που εκφράζεται με τον ποιοτικότερο αριθμητικό λόγο, τον διπλόο. Ο μουσικός της εποχής, ανεβαίνοντας συλλαβὰ από την τρίταν και κατόπιν κατεβαίνοντας δι' ὀξειᾶν από την νεάταν, εντόπιζε το ύψος της μέσσης. Με τον ίδιο τρόπο, μπορούσε να κουρδίσει επί το βαρὺ δύο διαδοχικά ἐπόγδοα με αφετηρία τη μέσσαν, εφαρμόζοντας στη λύρα του –διὰ τῶν συμφωνιῶν⁹ (διὰ τεσσάρων ἐπὶ το οξύ και κατόπιν διὰ πέντε ἐπὶ το βαρὺ)– στο διτονιαίο-διατονικό γένος.¹⁰

Εδώ, προφανώς, ο Φιλόλαος μεταφέρει το κούρδισμα της λύρας από το πεδίο της μουσικής πράξης σε εκείνο της θεωρίας, διατυπώνοντας τη διαστηματική δομή του διτονιαίου-διατονικού τετραχόρδου, ως συστήματος που συγκροτείται από δύο ἐπόγδους τόνους και μια διέση. Ασφαλώς, είναι αδύνατον να αποδειχθεί ότι ο Φιλόλαος αποκλείεται να χρησιμοποιήσει τον κανόνα –αν όντως υπήρχε τότε. Μπορούμε, όμως, εύλογα να ισχυριστούμε ότι η παραπάνω διατύπωση του Φιλόλαου μπορεί να εξαχθεί χωρίς τη χρήση του οργάνου αυτού. Το γεγονός μάλιστα ότι η ορολογία που χρησιμοποιείται, ἔλκει την καταγωγή της από τη χρήση της επτάχορδης λύρας, καθιστά πιθανότερη την εκδοχή να είναι η μουσική πράξη και ειδικότερα το κούρδισμα της λύρας, αυτό που σε θεωρητικό-φιλοσοφικό πλαίσιο παραδίδεται από το «6α» του Φιλόλαου.

Το 16Α είναι το μοναδικό, γνήσιο¹¹ κατά την πρόσφατη βιβλιογραφία, απόσπασμα του Αρχύτα –στην πλήρη του μορφή διασώζεται στον Πτολεμαίο– που μας παραδίδει τρία τετράχορδα, ένα εναρμόνιο, ένα χρωματικό και ένα διατονικό με τη μορφή αριθμητικών λόγων:¹²

τρία μὲν τοίνυν οὗτος ὑφίσταται γένη, τὸ τε ἐναρμόνιον καὶ τὸ χρωματικὸν καὶ τὸ διατονικόν· ἐκάστου δὲ αὐτῶν ποιεῖται τὴν διαιρέσιν οὕτως. τὸν μὲν γὰρ ἐπόμεινον λόγον ἐπὶ τῶν τριῶν γενῶν τὸν αὐτὸν ὑφίσταται καὶ ἐπὶ κζ', τὸν δὲ μέσον ἐπὶ μὲν τοῦ ἐναρμονίου ἐπὶ λε', ἐπὶ δὲ τοῦ διατονικοῦ ἐπὶ ζ', ὥστε καὶ τὸν ἡγούμενον τοῦ μὲν ἐναρμονίου γένους συνάγεσθαι ἐπὶ δ', τοῦ δὲ διατονικοῦ ἐπὶ η'. τὸν δὲ ἐν τῷ χρωματικῷ γένει δεῦτερον ἀπὸ τοῦ ὀξυτάτου φθόγγου λαμβάνει διὰ τοῦ τὴν αὐτὴν θέσιν ἔχοντος ἐν τῷ διατονικῷ. φησὶ γὰρ λόγον ἔχειν τὸν ἐν τῷ χρωματικῷ δεῦτερον ἀπὸ τοῦ ὀξυτάτου πρὸς τὸν ὁμοῖον τὸν ἐν τῷ διατονικῷ τὸν τῶν σγ' πρὸς τὰ σμγ'. συνίσταται δὴ τὰ τοιαῦτα τετράχορδα κατὰ τοὺς ἐκκειμένους λόγους ἐν πρώτοις ἀριθμοῖς τούτοις. ἐὰν γὰρ τοὺς μὲν ὀξυτάτους τῶν τετραχόρδων ὑποστησώμεθα ,αφιβ', τοὺς δὲ βαρυτάτους κατὰ τὸν ἐπίτριτον λόγον τῶν αὐτῶν ,βις', ταῦτα μὲν ποιήσει τὸν ἐπὶ κζ' πρὸς τὰ ,αζμδ' καὶ τοσούτων ἔσσονται πάλιν ἐν τοῖς τρισὶ γένεσιν οἱ δεῦτεροι ἀπὸ τῶν βαρυτάτων. τῶν δ' ἀπὸ τοῦ ὀξυτάτου δευτέρων ὁ μὲν τοῦ ἐναρμονίου γένους ἔσται ,αωφ'. ταῦτα γὰρ πρὸς μὲν τὰ ,αζμδ' ποιεῖ τὸν ἐπὶ λε' λόγον, πρὸς δὲ τὰ ,αφιβ' τὸν ἐπὶ δ'· ὁ δὲ τοῦ διατονικοῦ γένους τῶν αὐτῶν ἔσται ,αψα'. καὶ ταῦτα γὰρ πρὸς μὲν τὰ ,αζμδ' τὸν ἐπὶ ζ' ποιεῖ λόγον, πρὸς δὲ τὰ ,αφιβ' τὸν ἐπὶ η'· ὁ δὲ τοῦ χρωματικοῦ καὶ αὐτὸς ἔσται τῶν αὐτῶν ,αψφβ'. ταῦτα γὰρ λόγον ἔχει πρὸς τὰ ,αψαδν τὰ σγ' πρὸς τὰ σμγ'.

Αρχύτας στον Πτολεμαίο Ἀρμονικὰ α.13 /Düring 1930:30.17-31.17

Με βάση το 16Α, οι κατά τον Αρχύτα διαιρέσεις των τετραχόρδων στα τρία γένη ἔχουν ως εξής:¹³

Οι σύγχρονοι μελετητές έχουν επανειλημμένως εστιάσει το ενδιαφέρον τους στο απόσπασμα αυτό, καθώς είναι το αρχαιότερο που μας παρέχει απτό, μετρήσιμο υλικό πάνω στα μουσικά γένη. Μολονότι οι απόψεις τους δίστανται σχετικά με το κατά πόσον στις τετραχορδικές διαιρέσεις του Αρχύτα αποτυπώνεται η μουσική πράξη της εποχής του, οι μελετητές συμφωνούν μεταξύ τους στα εξής δύο σημεία: πρώτον, στο ότι ο Αρχύτας διατύπωσε τους λόγους των τριών τετραχόρδων πάνω στη βάση των τριών μεσοτήτων (αριθμητικής, γεωμετρικής και αρμονικής)¹⁴ και δεύτερον, στο ότι αποκλείεται να χρησιμοποίησε τον κανόνα, διότι οι διαιρέσεις του είναι αδύνατον να παραχθούν με τρόπο γεωμετρικό (με τη χρήση δηλαδή του χάρακα και του διαβήτη). Αποτελούν προϊόν αμιγούς μαθηματικής σκέψης.¹⁵

Με βάση τα παραπάνω, προκύπτει ότι οι θέσεις του Φιλολάου και του Αρχύτα, δεν στηρίζονται υποχρεωτικά στη χρησιμοποίηση του κανόνα. Αυτό, ασφαλώς δεν σημαίνει κιόλας ότι αποκλείεται να τον γνώριζαν. Σε καμία, πάντως, περίπτωση δεν μπορεί να υποστηριχθεί η ύπαρξη και η χρήση του κανόνα ως μουσικοθεωρητικού εργαλείου πριν από τον 4^ο π.Χ. αι., στη βάση των αποσπασμάτων 6α του Φιλολάου και 16Α του Αρχύτα. Όσον δε αφορά τον ίδιο τον Πυθαγόρα, δεν διαθέτουμε αξιόπιστο υλικό ώστε να υποστηρίξουμε τη μία ή την άλλη θέση. Η παράδοση που απέδωσε στον Πυθαγόρα την ανακάλυψη των λόγων των πρώτων συμφωνιών και του τόνου είναι γεμάτη παραδοξολογίες. Οι γνωστές ιστορίες που σχετίζονται με τα χτυπήματα των σφυριών στο αμόνι και με τις χορδές από τις οποίες κρέμονταν διαφορετικά βάρη έχει αποδειχθεί πειραματικά ότι είναι εσφαλμένες από την άποψη της ακουστικής.¹⁶ Ωστόσο, όπως σωστά επισημαίνει ο Burnet (1920:II.51), «η παραδοξολογία των ιστοριών που η παράδοση διέσπασε αποτελεί και το κυριότερο τους πλεονέκτημα. Δεν είναι ιστορίες που κάποιος Έλληνας μαθηματικός είναι δυνατόν να επινόησε, αλλά λαϊκές, δημοφιλείς μυθολασίες που, χωρίς αμφιβολία, μαρτυρούν την ύπαρξη μιας άλλης, αληθινής παράδοσης, σύμφωνα με την οποία ο Πυθαγόρας ήταν πράγματι εκείνος στον οποίο οφείλουμε την ανακάλυψη των λόγων των συμφωνιών».¹⁷

Αλλά θεωρώ πιθανότερο ότι ο τρόπος της ανακάλυψης αυτής από τον Πυθαγόρα θα πρέπει να στηρίζεται πάνω στις αρχές του πυθαγορισμού: την έλλογη παρατήρηση και τις ανώτερες αλήθειες που φέρουν οι αριθμοί. Ασφαλώς, ο Πυθαγόρας είδε και άκουσε μουσικούς της εποχής του και προφανώς παρατήρησε ότι πολλαπλάσιοι και επιμόριοι λόγοι μικρών ακεραίων εκφράζουν τα μεγέθη των πρώτων συμφωνιών.¹⁸ Με βάση αυτή την παρατήρηση διατύπωσε τη θεωρία των λόγων, η οποία στο πεδίο της εφαρμογής της αποκαλύπτει το συσχετισμό απλούστερων αριθμητικών σχέσεων¹⁹ με τις ωραιότερες ακουστικά συμφωνίες.²⁰ Στο πλαίσιο της πυθαγόρειας φιλοσοφίας, οι αριθμοί έχουν ανώτερη υπόσταση διότι αποδίδουν θεωρητικές δομές ανεξάρτητες από την αισθητή πραγματικότητα. Γι' αυτό το λόγο τα πορίσματα που προκύπτουν με την έλλογη χρήση τους τίθενται αυτομάτως εκτός διαδικασιών πειραματικού ελέγχου.²¹ Έτσι και ο κανών, αν λάμβανε το ρόλο του πειραματικού οργάνου για την επαλήθευση μιας ανώτερης αρχής (της θεωρίας των λόγων εν προκειμένω), θα βρισκόταν έξω από το πλαίσιο της πυθαγόρειας φιλοσοφίας. Είναι, ωστόσο, σίγουρο πως κάποια χρονική στιγμή και για κάποιο λόγο που παρακάτω θα επιχειρηθεί

να εξηγηθεί, προέκυψε η ανάγκη της γεωμετρικής απεικόνισης των μηκών που αποδίδουν τους λόγους των διαστημάτων. Ας δούμε πού θα μπορούσαμε να τοποθετήσουμε τη χρονική αυτή εξέλιξη.

Η γραμματεία διασώζει δύο ανεξάρτητα *termini ante quos* για τον αρμονικό κανόνα που τοποθετούνται την ίδια περίπου χρονική περίοδο. Το πρώτο ταυτίζεται με την αρχαιότερη χρονολογημένη ρητή αναφορά στον αρμονικό κανόνα. Σ' ένα απόσπασμα του Δουρίδου από το έργο του *Σαμίων Ώροι*, που γράφτηκε περί το 322 π.Χ. και που διασώζεται στον Πορφύριο, κατηγορείται ο Σίμος ο αρμονικός ότι σφετερίσθηκε την ανακάλυψη του κανόνα, μίας από τις επτά σοφίες του Αρμηνήστου, όπως υποτίθεται (κατά τον Δούρι²²) ότι αναγραφόταν σε ανάθημα που βρισκόταν στη Σάμο.²³ Το δεύτερο *terminus ante quem* του κανόνα είναι το 300 περίπου π.Χ., χρονολογία στην οποία τοποθετείται η πυθαγορικής προέλευσης μουσικοθεωρητική πραγματεία με τίτλο *Κατατομή κανόνος* που αποδίδεται στον Ευκλείδη. Αν και οι σύγχρονοι μελετητές δεν έχουν πεισθεί απόλυτα ότι το έργο ανήκει στον συγγραφέα των *Στοιχείων*, εν τούτοις, με βάση το περιεχόμενο και τη μεθοδολογική εξέλιξη του έργου ως προς τα προηγούμενα πυθαγορικά αποσπάσματα, όλοι πλέον σήμερα υποστηρίζουν ότι πρέπει να γράφτηκε περί το 300 π.Χ.²⁴

Πότε, όμως, θα πρέπει να υποθέσουμε το *terminus post quem* του κανόνα; Ο Creese (2002:98), σωστά, θεωρεί ότι η πρώτη εμφάνιση του κανόνα θα πρέπει να συνέβη την εποχή του Αριστοτέλη και εντεύθεν, διότι εντόπισε ότι οι πρώτες αναφορές στον κανόνα ακολουθούν χρονικά την επικράτηση στις αθηναϊκές σκηνές επιδείξεων παιδαγωγικού χαρακτήρα. Αρένες, σκηνές ή και συμποσιακοί χώροι ήταν, όπως συνάγουμε από σχετικό χωρίο στο Θεόφραστο,²⁵ τόποι για την επίδειξη δεξιοτήτων και παιδαγωγικής κατάρτισης από σοφιστές, οπλομάχους και αρμονικούς, οι οποίοι στόχευαν στην προσέλκυση νέων μαθητών. Τέτοιοι επιδεικτικοί, θα λέγαμε σήμερα, αρμονικοί αναφέρονται στον Ψευδοπλάτωνικό διάλογο *Σίσυφο*²⁶ και σε ένα Πάπυρο της Hibeh.²⁷ Αυτοί είναι πολύ πιθανό να χρησιμοποιούσαν τον κανόνα, ίσως μαζί με άλλα όργανα ως εποπτικό μέσο στις επιδείξεις τους, με σκοπό να καταστήσουν ελκυστικότερη την εικόνα τους ως παιδαγωγών.²⁸

Αν όμως είναι όντως έτσι τα πράγματα, για ποιο λόγο η παράδοση συνέδεσε τον κανόνα με τον Πυθαγόρα; Θα επιχειρηθεί εδώ μια εξήγηση μέσα από ανάλογες πρακτικές που εμπίπτουν στο πεδίο της φιλολογίας: είναι γνωστές οι περιπτώσεις όπου κατά τη μεταφορά των έργων της γραμματείας από τους παπύρους στους κώδικες, αρκετοί συλλέκτες τοποθετούσαν έργα άσημων συγγραφέων μαζί με εκείνα των δημοφιλών (πολλές φορές αποδίδοντάς τα στους δεύτερους) με σκοπό τη διάσωσή τους.²⁹ Ειδικά, όσον αφορά την παράδοση των μουσικοθεωρητικών πραγματειών λόγου χάριν, μολονότι ο αρχέτυπος κώδικας αποδίδει το *Περί μουσικής* του Ψευδοπλουτάρχου στον Πλούταρχο, έχει υποστηριχθεί ότι ο διάλογος δεν πρέπει να είναι έργο του, αλλά δημιούργημα κάποιου συμπελητή του τελευταίου τετάρτου του 2^{ου} αιώνα μ.Χ.³⁰ Το έργο, αν και δεν διακρίνεται για την ποιότητα του λογοτεχνικού ύφους του, μας παραδίδει πολύτιμο πρωτότυπο υλικό για τη μουσική πιθανότατα η πρωτοβουλία κάποιου συλλέκτη της ύστερης αρχαιότητας να το αποδώσει στον Πλούταρχο εξασφάλισε τη διάσωσή του. Η *Εισαγωγή αρμονική* του Κλεονείδη, στον έναν από τους δύο κλάδους της παράδοσής της –αυτός που προέρχεται από τον Venetus Marcianus app. cl. VI/3–³¹ φέρει μεν τον τίτλο *Εισαγωγή αρμονική* αλλά αποδίδεται στον Ευκλείδη.³² Δεν θεωρείται σίγουρο ότι ο κλάδος του χειρογράφου της Βενετίας θα είχε διασωθεί αν η Εισαγωγή βρισκόταν μόνοι κάτω από το

όνομα του πραγματικού συγγραφέα της, ο οποίος είναι γνωστός μόνον από αυτό το έργο. Και εδώ η ομαδοποίηση των δύο πραγματειών τοποθετείται χρονικά στον 5^ο μ.Χ. αι.³³

Ας επανέλθουμε στο ζήτημα που μας απασχολεί και ας το εξετάσουμε από αυτή τη σκοπιά. Περί τα μέσα του 4^{ου} αιώνα δρα μια ομάδα «επιδεικτικών» αρμονικών προ-αριστοξενικής προέλευσης. Όπως είδαμε, οι αρμονικοί αυτοί απευθύνονται σε μικτό ακροατήριο (μουσικών αλλά και σοφιστών) και παρουσιάζουν τη δραστηριότητά τους «λόγω και έργω». Γνωρίζουμε, εξ άλλου, από τον Αριστοτέλη, ότι την ίδια χρονική στιγμή δραστηριοποιούνται δύο παράλληλες σχολές της αρμονικής: *ή τε μαθηματική και ή κατά την ακοήν*.³⁴ Ενδεχομένως, κάποια στιγμή από την εποχή του Αριστοτέλη και εντεύθεν οι εκφραστές της λεγόμενης «μαθηματικής αρμονικής» υιοθέτησαν την επιδεικτική μορφή στη διδασκαλία τους προσαρμόζοντάς την στις θεωρήσεις τους. Ο κανόνας ήταν προφανώς το προσφορότερο μέσον για το σκοπό αυτό. Όμως, ένα εποπτικό εργαλείο, χρήσιμο στους επιδεικτικούς, μαθηματικής κατεύθυνσης, αρμονικούς περί τα μέσα του 4^{ου} π.Χ. αιώνα είχε περισσότερες πιθανότητες να καθιερωθεί, αν συνδεόταν με το όνομα του Πυθαγόρα, παρά αν παρουσιαζόταν ως επινόηση ενός άσημου επιδεικτικού αρμονικού της εποχής. Και βεβαίως οι εμπνευστές αυτής της ιδέας, αν όντως υπήρχαν, το κατόρθωσαν. Αν, λοιπόν, λάβουμε υπ' όψιν τις μαρτυρίες που διαθέτουμε αλλά και την απουσία μαρτυριών που θα περιμέναμε να υπάρχουν, είναι πλέον εφικτό να αποδεσμευθεί πλήρως ο κανών από το όνομα του Πυθαγόρα, και να τοποθετηθεί η εμφάνιση του οργάνου ως επιδεικτικού εποπτικού εργαλείου της μαθηματικής αρμονικής, στα μέσα του 4^{ου} π.Χ. αι.

Έχοντας, λοιπόν, υποστηρίξει την πρώτη εμφάνιση του κανόνα, ας δούμε τώρα την τοποθέτηση στο χρόνο της πρώτης εμφάνισης του όρου *κανονική*. Τον όρο αναφέρει πρώτη η Πτολεμαΐς η Κυρηναία, φιλόσοφος, που άκμασε περί τα μέσα ή τα τέλη του 1^{ου} π.Χ. αιώνα.³⁵ Έγραψε το έργο *Πυθαγορική της μουσικής στοιχείωσις*, αποσπάσματα του οποίου διασώζονται στον Πορφύριο. Η Πτολεμαΐς δίδει τα ακόλουθα στοιχεία για να διερευνήσουμε την προέλευση της κανονικής επιστήμης:

1^ο ότι η κανονική ονοματοδοτήθηκε και ασκήθηκε από τους, πυθαγορικούς. Πρόκειται για την επιστήμη που στις μέρες της ονομαζόταν αρμονική, μολονότι οι πυθαγορικοί αυτοί την ονόμαζαν κανονική.³⁶

2^ο ότι ο όρος κανονική, δεν έλκει την καταγωγή του από τον κανόνα, το όργανο της εφαρμογής της, αλλά από τον ευθύ τρόπο που η μέθοδος καταδεικνύει την ακρίβεια του λογικού κριτηρίου. Μάλιστα αναφέρει ρητά ότι ο κανών πήρε το όνομά του από την κανονική επιστήμη και όχι το αντίθετο.³⁷

Η πρώτη πρόταση της Πτολεμαΐδας (*καθόλου κατά τους Πυθαγορικούς*), χρονικά, δεν μας προσανατολίζει επαρκώς: κι αυτό διότι ασφαλώς, οι «πυθαγορικοί» που αναφέρει δεν πρέπει να είναι οι πριν από την εποχή του Πλάτωνα πυθαγόρειοι. Όμως, πυθαγορικοί υπήρχαν τόσο πριν όσο και μετά από την εποχή της Πτολεμαΐδας. Πυθαγορική ενδέχεται να ήταν κι αυτή.³⁸ Η δεύτερη, ωστόσο, πρότασή της μπορεί να μας διαφωτίσει περισσότερο: πρώτον, το ότι χρησιμοποιείται ιστορικός χρόνος στη διατύπωσή της (*ώνόμαζον*), μας βοηθά στο να τοποθετήσουμε ένα πρώτο *terminus ante quem* της κανονικής, ίσως, λίγες δεκαετίες πριν από το χρονικό πεδίο της δράσης της Πτολεμαΐδας. Έστω ότι, αυθαιρέτως, το τοποθετούμε στα τέλη του 2^{ου} π.Χ. αι. Διαβάζουμε, όμως, ότι η ίδια επιστήμη που στις μέρες της ονομαζόταν αρμονική, οι πυθαγορικοί την έλεγαν κανονική. Αυτό, σε πρώτη ανάγνωση, έρχεται σε αντίθεση με το ότι, –σύμφωνα, ασφαλώς, με τις μαρτυρίες που διαθέτουμε– η ίδια η

Πτολεμαΐς μας προσφέρει την πρώτη εμφάνιση του όρου κανονική. Διότι, γνωρίζουμε ότι κατά την εποχή του Αριστοτέλη υπήρχε η αρμονική επιστήμη, κλάδος της οποίας ήταν η «μαθηματική αρμονική». Ο κλάδος αυτός της αρμονικής προσδίδει ποσοτικά χαρακτηριστικά στον ήχο και το διάστημα, και συνδέεται με την αριθμητική. Επομένως, το *terminus post quem* της κανονικής θα πρέπει να τοποθετηθεί στην εποχή του Αριστοτέλη, στα μέσα, δηλαδή, του 4ου αιώνα. Όπως, όμως, θα δούμε παρακάτω, η κανονική σχετίζεται, τόσο με την αριθμητική, όσο και με τη γεωμετρία. Πιθανότατα, λοιπόν, γύρω στο 300 π.Χ. θα πρέπει να εμφανίστηκε ένας νέος κλάδος μαθηματικής αρμονικής, η κανονική, ως μετεξέλιξη της μαθηματικής αρμονικής, πρώτο ξεκάθαρο δείγμα της οποίας αποτελούν οι δύο τελευταίες ενότητες της *Κατατομής κανόνος*. Αυτή πρέπει να είναι η εποχή που αντιστοιχεί στο παρελθόν της Πτολεμαΐδας, και που κατ' αυτήν, η επιστήμη ονομαζόταν κανονική από τους πυθαγορικούς. Εκεί, επομένως, θα πρέπει να τοποθετήσουμε το *terminus ante quem* της κανονικής.

Γιατί όμως, στην εποχή της Πτολεμαΐδας ο όρος κανονική αντικαταστάθηκε από τον όρο αρμονική; Ιστορικά, δεχόμαστε ότι η αρμονική περικλείει την έννοια της ευρύτερης επιστήμης. Μέρη της είναι η μαθηματική (πυθαγόρεια) ή η μουσική (αριστοξένεια) αρμονική. Χωρίς αμφιβολία, αρχικά η κανονική πρέπει να ξεκίνησε ως κλάδος της αρμονικής και δη της μαθηματικής. Παρατηρούμε, όμως, ότι από το σύνολο των μη βυζαντινών κανονικών θεωρητικών, διαιρέσεις των οποίων έχουν διασωθεί (συγγραφέας της *Κατατομής*,³⁹ Θράσυλλος,⁴⁰ Άδραστος,⁴¹ Παναίτιος,⁴² Ανώνυμοι *Stamm*⁴³), συμπεριλαμβανομένων της Πτολεμαΐδας και του Διδύμου, για τους οποίους γνωρίζουμε ότι εφάρμοσαν την κανονική θεωρία, πέντε εξ αυτών (Θράσυλλος, Πτολεμαΐς, Άδραστος, Δίδυμος, Παναίτιος) έδρασαν στο διάστημα μεταξύ 1^{ου} π.Χ. και 1^{ου} μ.Χ. αιώνα.⁴⁴ Από αυτό συμπεραίνουμε ότι η κανονική θεωρία γνώρισε ιδιαίτερη άνθιση κατά το χρονικό αυτό διάστημα. Δεν αποκλείεται, λοιπόν, λόγω της ευρείας, τότε, εξάπλωσής της να υποσκέλιζε τους υπόλοιπους κλάδους της αρμονικής και, ως μοναδικός εκπρόσωπός της, να πήρε το όνομά της. Άλλωστε, η εμφάνιση και εξάπλωση της κανονικής συνέπεσε με την περίοδο κατά την οποία εντοπίζουμε χρονικά διαστήματα με περιορισμένη πνευματική δημιουργία.⁴⁵ Γι' αυτό, μάλλον, και δεν διαθέτουμε μουσικοθεωρητικές πραγματείες που χρονολογούνται μέσα σε αυτό το χρονικό διάστημα.

Η δεύτερη τοποθέτηση της Πτολεμαΐδας, ότι η κανονική δεν κατάγεται από τον κανόνα, αλλά ότι συμβαίνει το αντίθετο, αποτελεί άποψη που δεν μπορεί να επαληθευθεί από τις υπόλοιπες διαθέσιμες πηγές. Στη σχετική με την καταγωγή του κανόνα τοποθέτησή του, ο Πορφύριος δεν τον συνδέει με την κανονική επιστήμη. Κατά τον Πορφύριο, ο αρμονικός κανών πήρε το όνομά του από τον χάρακα, λόγω της ομοιότητάς του με το όργανο που εντοπίζει με ακρίβεια, ότι ξεφεύγει από τις αισθήσεις μας.⁴⁶ Ο Παναίτιος φαίνεται πως αποκλίνει κι αυτός από την άποψή της: ο κανών, λέει, ονομάζεται έτσι επειδή αποτελεί για την ακοή το κριτήριο του καθορισμού του πλήθους των συμφωνιών.⁴⁷ Βλέπουμε, λοιπόν, ότι η μαρτυρία της Πτολεμαΐδας όσον αφορά την καταγωγή του όρου, δεν μπορεί να τεκμηριωθεί από τις υπόλοιπες διαθέσιμες πηγές. Εκτός από την εμφανόμενη απόκλιση του Πορφύριου και του Παναίτιου πάνω στο ζήτημα, παρατηρούμε επίσης, ότι, μολονότι τα *termini ante quos* της κανονικής και του κανόνα ταυτίζονται, το *terminus post quem* του κανόνα εντοπίζεται λίγο πριν από εκείνο της κανονικής. Και εξ αυτού **συνάγουμε** ότι η επιστήμη πρέπει να αντλεί την καταγωγή της από το όργανο της εφαρμογής της και **όχι το** αντίθετο. Το ίδιο, άλλωστε, συνέβη και με την διοπτρική.⁴⁸ Μάλιστα, τα διαθέσιμα ιστορικά δεδομένα συμπληρώνουν το ψηφιδωτό: δεδομένου ότι μπορούμε βάσιμα να υποθέσουμε τη χρήση του κα-

νόνα από επιδεικτικούς αρμονικούς της εποχής μετά τον Αριστοτέλη, κάποια χρονική στιγμή περί τα τέλη του 4^{ου} αιώνα π.Χ. θα πρέπει και οι –κατά τον Αριστοτέλη– «μαθηματικοί αρμονικοί» να ενσωμάτωσαν τη χρήση του οργάνου στη μεθοδολογία τους. Προϊόν της σύνθεσης αυτής φαίνεται πως ήταν η μετεξέλιξη της μαθηματικής αρμονικής στην λεγόμενη κανονική επιστήμη.

Παρά την κριτική μας στην Πτολεμαίδα, όσον αφορά την τοποθέτησή της στην προέλευση της κανονικής επιστήμης, τα αποσπάσματά της στον Πορφύριο είναι μεγάλης σπουδαιότητας, γιατί μας πληροφορούν συστηματικά και αναλυτικά για τις αρχές και τους σκοπούς της κανονικής. Σύμφωνα με την Πτολεμαίδα, ζητούμενο του κανονικού επιστήμονα είναι να ανασκευάζει τους λόγους των εμμελών συστημάτων. Σκοποί δε της κανονικής είναι αφ' ενός να καταδεικνύει την ακρίβεια του λογικού κριτηρίου, αφ' ετέρου να παρέχει τη μέθοδο του εντοπισμού (πάνω στον κανόνα ή σε οποιοδήποτε ανάλογο όργανο ή ακόμα και στο χαρτί), των θέσεων που αποδίδουν τα εμμελή συστήματα. Προκειμένου να καθορίσει τις προϋποθέσεις της κανονικής μεθόδου, η Πτολεμαίς κατατάσσει τους μουσικοθεωρητικούς σε δύο βασικές ομάδες: πρώτον στους μουσικούς, δηλαδή τους αρμονικούς που βασίζουν τις θέσεις τους στην αίσθηση και, δεύτερον, στους κανονικούς, δηλαδή τους πυθαγορικούς αρμονικούς που ανασκευάζουν τους λόγους των εμμελών συστημάτων. Με βάση αυτές τις παραδοχές μας πληροφορεί ότι η κανονική συνίσταται, αφ' ενός μεν από τους ορισμούς των μουσικών, αφ' ετέρου δε από τα πορίσματα των μαθηματικών. Στη συνέχεια καταθέτει τους ορισμούς που η κανονική παραλαμβάνει από τους μουσικούς και που αφορούν στοιχεία που η επιστήμη αντλεί με την αίσθηση:⁴⁹ ότι τα διαστήματα διακρίνονται σε σύμφωνα και διάφωνα, ότι το διάστημα διά πασών λαμβάνεται ως σύνθετο και συγκροτείται από το διά τεσσάρων και το διά πέντε, ότι ο τόνος είναι η υπεροχή του διά πέντε από το διά τεσσάρων, και άλλα παρόμοια (π.χ. τον ορισμό της συμφωνίας⁵⁰). Τα πορίσματα των μαθηματικών, εξ άλλου, συνάγονται μέσω της έλλογης θεώρησης, η οποία, όμως, βασίζεται στα δεδομένα με τα οποία η αίσθηση συνδράμει τη διάνοια:⁵¹ ότι, δηλαδή, τα μεγέθη των διαστημάτων εκφράζονται ως αριθμητικοί λόγοι, ότι το ύψος των φθόγγων είναι προϊόν συγκεκριμένου αριθμού κινήσεων και άλλα (τὰ παραπλήσια⁵²).

Η αναλυτική προσέγγιση της κανονικής θεωρίας από την Πτολεμαίδα συνοψίζεται από τον Πορφύριο ως εξής: οι αρχές της κανονικής εντάσσονται σ' ένα γενικό πλάνο εργασίας που περιλαμβάνει εκτός από την αρμονική, δύο ακόμα επιστήμες: την αριθμητική και τη γεωμετρία.⁵³ Η δι-επιστημονική αυτή προσέγγιση, θα λέγαμε χωρίς να αποφεύγουμε τον αναχρονισμό, δεν είναι τυχαία, αλλά βασίζεται κυρίως στο ρόλο που λαμβάνει ο κανόνας μέσα στο πλαίσιο της κανονικής θεώρησης και κάτω από την υπεύθυνη επίβλεψη της διάνοιας. Το πρόβλημα που η πυθαγορική αρμονική έθεσε δια των εκπροσώπων της ήταν η ομολογημένη αδυναμία των αισθήσεων –λόγω της φύσης τους– να λειτουργούν ως μέτρο για τον υπολογισμό των διαφορών. Βέβαια, επειδή τουλάχιστον για τους αρχαίους δεν υπήρχε ακουστική μονάδα μέτρησης, η αναζήτηση της ακρίβειας ήταν εφικτή μόνον με τη μεταφορά των ηχητικών διαφορών από το ακουστικό στο οπτικό πεδίο⁵⁴ συγκεκριμένα, μέσω του μετασχηματισμού –θα λέγαμε σήμερα– των λόγων των συχνοτήτων σε λόγους μηκών χορδής. Έτσι, κρούοντας διαδοχικά τα διαφορετικά μήκη χορδής του διαβαθμισμένου κανόνα, αφενός η ακοή εντοπίζει το μουσικό διάστημα, αφ' ετέρου με το μάτι επιτυγχάνεται η μεταφορά της ακουστικής εμπειρίας στο πεδίο της όρασης, δεδομένου ότι οι ήχοι που ακούστηκαν αντιστοιχούν σε συγκεκριμένα μήκη χορδής που επλήγησαν. Κι εδώ επιστρατεύονται οι επιστήμες της γεωμετρίας και της αριθμητικής:⁵⁵ οι ήχοι γίνονται πλέον μετρήσιμος αριθμός «κινήσεων»,⁵⁶ καθώς, η γεωμετρία με τη

χρήση του χάρακα και του διαβήτη μας εξασφαλίζει τη μέτρηση συγκεκριμένων μηκών χορδής, ενώ μέσω της αριθμητικής μετατρέπουμε τα μήκη σε αριθμητικά δεδομένα και αποδίδουμε το ακριβές μέγεθος του παραγόμενου διαστήματος ως λόγο ακεραίων.

Η πρώτη κανονική κατατομή αποδίδεται –παρ' όλες τις επιφυλάξεις που έχουν διατυπωθεί⁵⁷ στον Ευκλείδη και περιγράφεται στις δύο τελευταίες ενότητες της *Κατατομής κανόνος*. Η κατατομή γίνεται σε δύο φάσεις: στην πρώτη,⁵⁸ ο συγγραφέας χαράσσει τις θέσεις των εστών φθόγγων στο ευκλείδειο αμετάβολο σύστημα.⁵⁹ Ο τρόπος της διαίρεσης είναι ο απλούστερος δυνατός, ο εξής: διαιρεί το συνολικό μήκος της χορδής (έτσι χαράσσει τις θέσεις του διατονικού λιχανού υπατών, της μέσης και της νήτης υπερβολαίων) ή διαιρεμένα τμήματά της σε δύο ή τρία μέρη (έτσι χαράσσει τις θέσεις της νήτης συνημμένων, της νήτης διεzeugμένων και της παραμέσης)· ορισμένες, πάλι, φορές διπλασιάζει ήδη διαιρεμένα τμήματα (στην περίπτωση της υπάτης μέσων και της υπάτης υπατών). Στη δεύτερη φάση⁶⁰ ο συγγραφέας χαράσσει τις θέσεις των ενδιάμεσων φθόγγων (κινουμένων) του τετραχόρδου στο διτονιαίο-διατονικό γένος μόνο. Εδώ επιλέγει μια συνθετότερη, γεωμετρικά, διαδικασία: διαιρεί το μήκος του οξύτερου φθόγγου, της νήτης υπερβολαίων, στα οκτώ και κατόπιν προσθέτει ένα ακόμη όγδοο για να χαράξει τη θέση της παρανήτης. Με τον ίδιο τρόπο και με αφετηρία το μήκος της παρανήτης εντοπίζει τη θέση της τρίτης. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί το ένα μόνο μέρος της χορδής του κανόνα. Ο θέσεις των ομόλογων φθόγγων στα υπόλοιπα τετράχορδα βρίσκονται εύκολα, καθώς απέχουν κατά το διά πέντε ή κατά το διά τεσσάρων, στην περίπτωση της διάζευξης ή της συναφής αντιστοιχίας.

Τρεις αιώνες περίπου αργότερα, ο Θράσυλλος παραδίδει μια πιο συστηματοποιημένη διαίρεση: παρουσιάζει τα δεδομένα ακολουθώντας διαδοχικά διμερή, τριμερή, τετραμερή και κατόπιν οκταμερή και εννεαμερή διαίρεση του κανόνα. Με τις τρεις πρώτες διαιρέσεις εντοπίζει τις θέσεις των εστών και υπολογίζει τους μεταξύ τους λόγους των συμφωνιών.⁶¹ Με την οκταμερή και εννεαμερή διαίρεση χαράσσει τις θέσεις των κινουμένων στο διτονιαίο-διατονικό γένος αλλά και της χρωματικής διατόνου σε όλα τα τετράχορδα πλην εκείνου των υπατών.⁶² Μάλιστα προτείνει και μια τριχορδική εναρμόνια διαίρεση που προκύπτει αν σε όλα τα τετράχορδα αφαιρεθούν οι διάτονοι.⁶³ Όπως κι ο ευκλείδειος συγγραφέας, και ο Θράσυλλος χρησιμοποιεί τη μία μόνο από τις πλευρές του κανόνα.

Μερικές δεκαετίες αργότερα από τον Θράσυλλο, ο Άδραστος διαιρεί τον κανόνα αρχικά σε τέσσερα μέρη και κατόπιν σε εννέα με σκοπό να καταδείξει τους λόγους των πέντε πυθαγόρειων συμφωνιών και του τόνου.⁶⁴ Γι' αυτό άλλωστε δεν υπεισέρχεται στην ονοματολογία των φθόγγων. Για τον υπολογισμό του λόγου της δια τεσσάρων, της δια πασών και της δις δια πασών, χρησιμοποιείται ολόκληρο το μήκος της χορδής σε σχέση με τα 3/4, το 1/2 και το 1/4 αντίστοιχα, ενώ για τον υπολογισμό των λόγων της δια πέντε και της διά-πασών-και-διά-πέντε χρησιμοποιείται ως φθόγγος αναφοράς εκείνος που αντιστοιχεί στα 3/4 της χορδής σε σχέση με τα 2/4 και το 1/4 αντιστοίχως. Κι αυτός χρησιμοποιεί μόνο τη μια από τις δύο πλευρές του κανόνα.

Ο Παναίτιος, τέλος, περί τα τέλη του 1^{ου} μ.Χ. αι., αν όχι λίγο αργότερα, καταδεικνύει κι αυτός τους λόγους των πέντε πυθαγόρειων συμφωνιών με τη διμερή, την τριμερή και την τετραμερή διαίρεση του κανόνα· με την εννεαμερή, τέλος, διαίρεση μετρά τον επόγδοο λόγο.⁶⁵ Η μέθοδος του Παναίτιου δείχνει περισσότερο εξελιγμένη: κατά την τριμερή διαίρεση της χορδής, τοποθετεί τον κινούμενο βαβαλάρη στη θέση της μίας από τις δύο τομές· κατόπιν, κρούοντας ολόκληρη τη χορδή

και ύστερα το μεγαλύτερο τμήμα που προέκυψε από τη διαίρεση, λαμβάνει τη διά πέντε συμφωνία, ενώ κρούοντας ολόκληρη τη χορδή και κατόπιν το μικρότερο τμήμα που προέκυψε από τη διαίρεση, λαμβάνει τη διά πασών και διά πέντε. Η ίδια μέθοδος ακολουθείται και στην τετραμερή διαίρεση. Έτσι, χρησιμοποιώντας την μια πλευρά του κανόνα σε σχέση με το συνολικό μήκος του παράγει τη διά τεσσάρων, ενώ εκμεταλλευόμενος και την άλλη πλευρά του κανόνα παράγει τη δις διά πασών σε σχέση με ολόκληρο το μήκος της χορδής.

Δύο ακόμη κατατομές,⁶⁶ που διασώζονται ολόκληρες σε ένα φλωρεντινό χειρόγραφο του 13^{ου} αιώνα, αποδίδονται σε ανώνυμο συγγραφέα, ασφαλώς προγενέστερο των βυζαντινών χρόνων, αλλά πιθανότατα της ύστερης αρχαιότητας.⁶⁷ Στην πρώτη δίδεται ένας κανόνας 24 μονάδων, στον οποίον, αφού χαραχθεί η θέση της μέσης στις δώδεκα και η θέση της νήτης υπερβολαίων στις έξι μονάδες, δίδονται τα μήκη των εκατέρωθεν της μέσης ομόλογων φθόγγων, καθώς και η σημείωση ότι το γινόμενο των μηκών του καθενός εκ των δύο αυτών ομόλογων φθόγγων ισούται με το τετράγωνο του μήκους της μέσης. Στην δεύτερη κατατομή, με αφετηρία την εννεαμερή διαίρεση και, ύστερα, τις υπόλοιπες διαιρέσεις, εντοπίζονται οι θέσεις των εστών κατά την ανιούσα διαδοχή σε σχέση με τον προσλαμβανόμενο στο τέλειον μείζον σύστημα, και υπολογίζονται οι λόγοι των διαστημάτων που σχηματίζονται. Η παραγωγή των ζητούμενων φθόγγων επιτυγχάνεται με τη μετακίνηση του κινούμενου καβαλάρη από θέση σε θέση, με κατεύθυνση από το ένα στο άλλο άκρο του κανόνα. Στην τελευταία αυτή κατατομή, αν και διατυπώνονται πυθαγορικές θέσεις, εν τούτοις, κάνει παραδόξως την εμφάνισή της η αριστοξένεια ορολογία: σε κάποιο σημείο γίνεται αναφορά στους όρους ημιτόνιον και ήμισυ του τόνου.⁶⁸ Η χρήση των όρων αυτών χαρακτηρίζεται ως απαράδεκτη στο πλαίσιο των αρχών της κανονικής επιστήμης, όπως αυτές έχουν σκιαγραφηθεί από την Πτολεμαίδα.

Όμως, τα αποσπάσματα Stamm δεν φαίνεται να είναι τα πρώτα που αποκλίνουν από το ακριβές περιεχόμενο ή τη μέθοδο της κανονικής ως επιστήμης. Σε χωρίο του Πλουτάρχου (τέλη 1^{ου} μ.Χ. αι.) εντοπίζουμε τη φράση *κανονικήν πάσαν*,⁶⁹ που πιθανώς περικλείει το σύνολο των επιμέρους κλάδων της αρμονικής επιστήμης κάτω από την ομπρέλα της κανονικής, ενώ τον 6^ο αιώνα ο Σιμπλίκιος χρησιμοποιεί τον όρο εναλλακτικά με τον όρο αρμονική.⁷⁰ Αυτό ίσως και να σημαίνει ότι από τον 2^ο αιώνα και εντεύθεν πιθανότατα αμβλύθηκαν οι αυστηρές προϋποθέσεις της εφαρμογής της, και εν τέλει η κανονική χρησιμοποιήθηκε ενδεχομένως ως επικουρική τόσο της αριστοξένειας, όσο και της πυθαγόρειας αρμονικής. Πάντως, σίγουρα την εποχή του Πτολεμαίου (περί τον 2^ο αι. μ.Χ.) η κανονική έχει, πιθανότατα, απολέσει τη δεσποζούσα θέση της, ως επιστήμης για τη θεώρηση του μουσικού φαινομένου. Κι αυτό, διότι ο Πτολεμαίος εισηγείται νέα μεθοδολογική προσέγγιση της αρμονικής, που περιέχει στοιχεία τόσο από την πυθαγόρεια όσο και από την αριστοξένεια σχολή. Η κανονική δεν εξετάζεται ως μέρος της νέας μεθόδου, αλλά αυτές που συζητούνται είναι οι κατασκευαστικές καινοτομίες και παρεμβάσεις στον κανόνα: ο ελικών, και ο δεκαπεντάχορδος κανών αποτελούν εργαλεία με σαφώς διαφορετική λειτουργία και σκοπό από αυτόν του μονόχορδου κανόνα.

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι μετά τα μέσα του 4^{ου} π.Χ. αιώνα κάνει την εμφάνισή του ο κανών ως εργαλείο επίδειξης των συμφωνιών, από προ-αριστοξενικής κατεύθυνσης αρμονικούς. Την ίδια περίπου χρονική στιγμή τοποθετείται η γένεση της κανονικής πραγματείας: προφανώς, οι πυθαγορικοί αρμονικοί δανείζονται το όργανο, το εντάσσουν στην επιστήμη τους, την οποία και εξελίσσουν, προσθέτοντας το κριτήριο της αίσθησης στην μεθοδολογική τους προσέγγιση. Ο Αριστοτέλης, άλλωστε, επηρέασε άρδην την επιστημολογική προσέγγιση όλων των γνωστικών πεδίων, καθώς

προέβαλε ως αναγκαία την πειραματική επαλήθευση των υποθέσεων που στηρίζονται σε εμπειρικά δεδομένα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, από τις αρχές του 3^{ου} π.Χ. αι. ακόμα κι ο σπουδαστής της μαθηματικής αρμονικής μπορεί πλέον να επιζητά την παραγωγή των συμφωνιών και την επίδειξη των λόγων τους. Αυτό είναι το κενό που η κανονική έρχεται να συμπληρώσει. Υιοθετεί την ορολογία και τους ορισμούς από την αριστοξένεια σχολή, αλλά παραμένει πιστή στις αρχές και στις θέσεις της πυθαγορικής θεώρησης. Κράτησε έτσι ζωντανή και για δύο περίπου αιώνες ανέδειξε την πυθαγορική αρμονική παράδοση, χωρίς ωστόσο να προσθέσει κάτι καινούριο στις προϋπάρχουσες τοποθετήσεις. Μέχρι την είσοδο στη σκηνή του Πτολεμαίου τον 2^ο μ.Χ. αι. Ο Πτολεμαίος είναι ο πρώτος μαθηματικός που επαναπροσέγγισε τα αμφισβητούμενα από την αίσθηση πορίσματα των πυθαγορικών και τα αναθεώρησε, θέτοντας σε νέες βάσεις τις πυθαγορικές θέσεις.

Επιλεγμένη βιβλιογραφία

- Adkins, Cecil (1967) "The technique of the monochord", *Acta musicologica* 39.1-2:34-43
- Barbera, André (εκδ.) (1991) *The Euclidean Division of the canon. Greek and Latin sources.* Lincoln and London: University of Nebraska Press
- Barker, Andrew (1981) "Methods and aims in the Euclidean *Sectio canonis*", *Journal of Hellenic Studies* 101:1-16
- _____ (1989) *Greek musical writings. II. Harmonic and acoustic theory.* (Cambridge readings in the literature of music). Cambridge et al.: Cambridge University Press
- _____ (1994) "Ptolemy's Pythagoreans, Archytas, and Plato's conception of mathematics", *Phronesis* 39:113-35
- _____ (2003) "Adrastus (2)", "Didymus (3)", "Gaudentius", "Porphyry", sv στο Simon Hornblower & Antony Spawforth (επιμ.), *The Oxford classical dictionary (OCD).* Τρίτη έκδοση, αναθεωρημένη. Oxford: Oxford University Press
- _____ (2007) *The science of harmonics in Classical Greece.* Cambridge: Cambridge University Press
- Burkert, Walter (1972) *Lore and science in ancient Pythagoreanism.* Μετάφρ. Edwin L. Minar, Jr. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- Burnet, John (1920) *Early Greek philosophy.* New York: Meridian (= 19304 London: Macmillan)
- Creese, David Evan (2002) *The geometry of sound: the monochord in Greek harmonic science.* PhD thesis, University of Birmingham, Institute of Archaeology and Antiquity, School of Historical Studies
- _____ (2009) "Ascoltare i numeri, vedere i suoni: la funzione degli strumenti dei diagrammi nella scienza armonica greca", στο Daniela Castaldo & Donata Restani & Cristina Tassi (επιμ.), *Il sapere musicale e i suoi contesti da Teofrasto a Claudio Tolomeo.* Σελ. 67-83. Ravenna: Longo
- Crocker, Richard L. (1963-64) "Pythagorean mathematics and music", *Journal of aesthetics and art criticism* 22:189-98, 325-35
- Da Rios, Rosetta (εκδ.) (1954) *Aristoxeni Elementa harmonica.* Roma: Typis Publicae Officinae Polygraphicae

- Delatte, Armand (εκδ.) (1922) *La Vie de Pythagore de Diogène Laërce*. Brussels: Lamertin
- Diehl, Ernest (εκδ.) (1904) *Procli Diadochi in Platonis Timaeum commentaria*. II. Leipzig: Teubner
- Diels, Hermann (εκδ.) (1882) *Simplicii in Aristotelis physicorum libros octo commentaria*. (Commentaria in Aristotelem graeca, 9). Berlin: Reimer
- Düring, Ingemar (εκδ.) (1930) *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*. Göteborg: Elanders
- _____ (εκδ.) (1932) *Porphyrios Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaeus*. Göteborg: Elanders
- _____ (1934) *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik*. Göteborg: Elanders
- _____ (εκδ.) (1961) *Aristotle's Protrepticus*. Stockholm: Almqvist & Wiksell
- Frank, Erich (1923) *Plato und die sogenannten Pythagorer*. Ein Kapitel aus der Geschichte des griechischen Geistes. Halle: Niemeyer
- Friedlein, Gottfried (εκδ.) (1867) *Boethius De institutione musica libri quinque*. Leipzig: Teubner
- Guthrie, K. S. (1988) *The Pythagorean sourcebook and library: An anthology of ancient writings which relate to Pythagoras and Pythagorean philosophy*. Michigan: Phanes Press
- Guthrie, W. K. C. (1962) *A history of Greek philosophy*. I: "The earlier Presocratics and the Pythagoreans". Cambridge: Cambridge University Press
- Hagel, Stefan (2006) "The context of tunings: thirds and septimal intervals in ancient Greek music", στο Ellen Hickmann & Arnd Adje Both & Ricardo Eichmann (επιμ.), *Studien zur Musikarchäologie V. Music archaeology in context*. Archaeological semantics, historical implications, socio-cultural connotations. Papers from the 4th Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at Monastery Michaelstein, 19-26 September, 2004. (Orient-Archäologie, 20). Σελ. 281-304. Rahden, Westf: Marie Leidorf GmbH
- Hiller, Eduard (εκδ.) (1878) *Theonis Smyrnaei philosophi platonici Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*. Leipzig: Teubner
- Huffman, Carl (1993) *Philolaus of Croton. Pythagorean and Presocratic*. Cambridge: Cambridge University Press
- Huffman, Carl (2005) *Archytas of Tarentum. Pythagorean, philosopher and mathematician king*. Cambridge: Cambridge University Press
- Jan, Carl von (εκδ.) (1895) *Musici scriptores graeci*. Stuttgart & Leipzig: Teubner. (= Leipzig 1995)
- Johnson, Charles W. L. (1896) *Musical pitch and the measurement of intervals among the ancient Greeks*. Thesis presented for the degree of doctor of philosophy in the Johns Hopkins University. Baltimore: Murphy
- Καϊμάκης, Παύλος (2004) *Φιλοσοφία και μουσική: Η μουσική στους πυθαγορείους, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη και τον Πλωτίνο*. Αθήνα: Μεταίχμιο
- Kirk, Geoffrey Stephen & John Earle Raven (1960) *The Presocratic philosophers: a critical history with a selection of texts*. Cambridge: Cambridge University. (= 1957)
- Kucharski, Paul (1971) *Aspects de la spéculation platonicienne*. Paris: Beatrice-Nauwelaerts
- Landels, John (1999) *Music in ancient Greece and Rome*. London & New York: Routledge

- Lesky, Albin (1998) *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*. 5η έκδοση. Μετάφρ. Αγαπητός Τσοπανάκης. Θεσσαλονίκη: Αφοί Κυριακίδη
- Mathiesen, Thomas (1975) "An annotated translation of Euclid's Division of monochord", *Journal of music theory* 19:236-58
- _____ (1988) *Ancient Greek music theory; a catalogue raisonné of manuscripts*. (Répertoire international des sources musicales-RISM, B XI). München: G. Henle
- Nauck, Augustus (εκδ.) (1886) *Porphyrii philosophi platonici opuscula selecta*. 2η έκδοση. Leipzig: Teubner
- Netz, Reviel (1999) *The shaping of deduction in Greek mathematics*. Cambridge et al.: Cambridge University Press
- Pöhlmann, Egert (1994) "Musiktheorie in spätantiken Sammelhandschriften", στο Anton Bierl & Peter von Möllendorff (επιμ.), *Orchestra, Drama, Mythos, Bühne*. Σελ. 182-94. Stuttgart & Leipzig: Teubner
- Pöhlmann, Egert & Ιωάννα Σπηλιοπούλου (2007) *Η αρχαία ελληνική μουσική στο πλαίσιο της αρχαίας ελληνικής ποίησης*. Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο
- Rose, Valentin (εκδ.) (1886) *Aristotelis qui ferebantur librorum fragmenta*. Leipzig: Teubner
- Ruelle, Charles-Emile (1883) "Traduction des trois canons harmoniques de Florence", *Annuaire* 17:320-25
- _____ (1906) "Sur l'authenticité probable de la division du canon musical attribuée à Euclide", *Revue des études grecques* 19:318-20.
- Sandbach, Francis Henry (εκδ.) (1967) *Plutarchi moralia*. VII. Leipzig: Teubner
- Schlesinger, Kathleen (1933) "Further notes on Aristoxenus and musical intervals", *Classical Quarterly* 27:88-96
- Σπυρίδης, Χαράλαμπος (2008) «Μία "τετρακτύς" παραλειπομένων εις την ευκλείδειον κατατομήν κανόνος», *Επιστημονική επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* 39:115-49
- Stamm, Adolf (εκδ.) (1881) *Tres canones harmonici*. Berlin: Weidemann
- Studemund, Wilhelm & Rudolf Schöll (εκδ.) (1886) *Anecdota varia graeca et latina*. Berlin: Weidmann
- Szabó Árpád (1978) *The beginnings of Greek mathematics*. Μετάφρ. A. M. Ungar. Hingham: Reidel
- Tannery, Paul (1904a) "À propos des fragments Philolaïques sur la musique", στο Tannery 1915:220-243
- _____ (1904b) "Inauthenticité de la 'Division du canon' attribuée à Euclide", *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. Σελ. 439-45
- _____ (1915) *Sciences exactes dans l'Antiquité*. (Mémoires scientifiques publiés par Heiberg J., L. et Zeuthen G., H.). III. 1899-1913. Toulouse: Privat
- Τερζής, Χρήστος (εκδ.) (2008) *Διονυσίου Τέχνη μουσική: κριτική έκδοση*. Διδακτορική διατριβή υποβληθείσα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Αθήνα
- _____ (2010a, υπό έκδοσιν) «Η χειρόγραφη παράδοση των αρχαιοελληνικών μουσικοθεωρητικών πραγματειών: ομαδοποιήσεις και χρονική τους τοποθέτηση», στο

Θεωρία και πράξη της ψαλτικής τέχνης – «Η οκταηχία», Γ' διεθνές συνέδριο μουσικολογικό και ψαλτικό, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 17-21 Οκτωβρίου, 2006. Πρακτικά. Αθήνα: Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος-Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας

(2010b, υπό έκδοσιν) «Οι τετραχορδικές διαίρεσεις του Φιλολάου και του Αρχύτα: σχέση θεωρίας και πράξης», στο Η πυθαγόρεια θεώρηση της μουσικής: μαθηματικές και φιλοσοφικές διαστάσεις. Επιστημονική Διημερίδα, Πυθαγόρειο Σάμου, 9-10 Ιουλίου, 2009. Πρακτικά. Εργαστήριο Μουσικής Ακουστικής Τεχνολογίας Τμήματος Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών – Τμήμα Μαθηματικών Πανεπιστημίου Αιγαίου

Toomer, Gerald J. (2003) "Claudius Thrasyllus, Tiberius", "Nicomachus (3)", sv στο Simon Hornblower & Antony Spawforth (επιμ.), *The Oxford classical dictionary* (OCD). Τρίτη έκδοση αναθεωρημένη. Oxford: Oxford University Press

Vogel, Martin (1963) *Die Enharmonik der Griechen*. Düsseldorf: Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft

Waerden, Bartel Leendert van der (1943) "De Harmonielehre der Pythagoreer", *Hermes* 78: 163-99

Winnington-Ingram, R. P. (εκδ.) (1963) *Aristides Quintiliani De musica libri tres*. Leipzig: B. G. Teubner

¹ Βλ. Διογένης Λαέρτιος *Βίοι φιλοσόφων* viii.12.2, Γαυδέντιος *Άρμονική εισαγωγή* 11/Jan 1895:341.13-25, Boethius *De Musica* i.11/Friedlein 1867:198.21-28.

² Βλ. Γαυδέντιος *Άρμονική εισαγωγή* 11/Jan 1895:341.13-25, Αριστείδης Quintilianus *Περί μουσικής* iii.2/Winnington-Ingram 1963:97.3-8, Πρόκλος *Εἰς Τιμαίων*/Diehl 1904:174.25-28, Πορφύριος *Εἰς τὰ ἄρμονικὰ Πτολεμαίου ὑπόμνημα (Εἰς Πτολεμαῖον)*/Düring 1932:120.17-19.

³ Βλ. Schlesinger 1933:96, Guthrie 1962:224, Szabó 1978:138, Fideler στον Guthrie 1988:47, Σπυρίδης 2008:120.

⁴ Βλ. Toomer 2003.

⁵ Βλ. Barker 2003.

⁶ Ο Πλάτων αναφέρει τον όρο μόνον στον *Φίληβο*, τέσσερις φορές: κανόνος 62b.5, κανόνι 56b.9, κανόνι 51c.5, 62b.1. Εδώ ο όρος έχει την έννοια του μέτρου ή του οργάνου μέτρησης, όπου μαζί με άλλα παρόμοια όργανα, όπως ο τόρνος, ο διαβήτης και η στάθμη, χρησιμοποιείται σε τέχνες όπως η ναυπηγική, η οικοδομική και άλλες που σχετίζονται με την επεξεργασία του ξύλου (*Φίληβος* 56b.8-c.2).

⁷ Ο όρος απαντά στον Αριστοτέλη δεκατρείς φορές και φέρει τη σημασία του κριτηρίου ευθύτητας γενικά ή, μεταφορικά, του μέτρου (*κάνων*: *Περί ψυχής* 411a.6, *Προτρεπτικός* Απ. 39.1/Düring 1961:62, Απ. 52/Rose 1886:61.25, *Πολιτικά* 1272b.7 *δ* κανόνι· *Ἠθικά Εὐδήμεια* 1240a.10 *δ* κανόνος· *Μετὰ τὰ Φυσικά*. 998a.3 *δ* κανόνες· *Προβλήματα*. 922a.18.). Επίσης, ο κανών εντοπίζεται στο αριστοτελικό έργο ως το όργανο του καθορισμού της ευθύτητας στην οικοδομική ή στη γεωμετρία (*κάνων* - που δεν είναι ευθύς, αλλά έχει την δυνατότητα να καμφθεί και να προσαρμοσθεί στο σχήμα του λίθου· *Ἠθικά Νικομάχεια* 1137b.31-32 *δ* κανών (ως όργανο ελέγχου ευθύτητας στην οικοδομική)· *Προτρεπτικός* Απ. 47.3/Düring 1961:66 *δ* κανόνι· *Προτρεπτικός* Απ. 49.1/Düring 1961:68, *Τέχνη Ρητορική* 1354a.26 *δ* κανόνα· *Προβλήματα*. 959b.3.)

⁸ Για το ζήτημα της γνησιότητας του αποσπάσματος βλ. Tannery 1904a:223, Frank 1923:264-77, Burkert 1972:389-94, Huffman 1993:147-56 και Creese 2002:33-35. Για την ερμηνεία και το σχολιασμό του βλ. Barker 1989:37-38, & 2007:264-271, 275-77, Huffman 1993:156-65, Creese 2002:35-37, Hagel 2006:285-89 και Τερζής 2010b υπό έκδοσιν.

⁹ Βλ. Αριστόξενος *Άρμονικά Στοιχεία* β/Da Rios 1954:68.15-69.9.

¹⁰ Το σύστημα που ο Φιλόλαος περιγράφει, φανερώνει ότι η λύρα της εποχής του ήταν επτάχορδη, με έκταση διά πασών. Το ότι η τρίτη (= η τρίτη χορδή του οργάνου) απείχε κατά *συλλαβάν* από την *νεάτη*, σημαίνει ότι το, επί το οξύ, διά τεσσάρων σύστημα ήταν τρίχορδο και όχι τετράχορδο. Αργότερα, με την προσθήκη της όγδοης χορδής, η τρίτη αντικαταστάθηκε από την *παραμέση*. Έτσι, η νέα τρίτη δεν απείχε πλέον κατά διά τεσσάρων από τη *νήτη*, αλλά κατά δίτονο.

¹¹ Για το ζήτημα της αυθεντικότητας του Αποσπάσματος βλ. Huffman 2005:406-7.

¹² Στο πρώτο απόσπασμα (Απ. 1) ο Αρχύτας πραγματεύεται ζητήματα ακουστικής, καθώς δίδει τις αναγκαίες συνθήκες για τη γένεση του ήχου (Huffman 2005:103.7-104.13), εξετάζει τις δονήσεις που δεν γίνονται αντιληπτές από τις αισθήσεις μας όταν δεν πληρούν ορισμένες προϋποθέσεις (104.13-18), αναζητεί τα αίτια του υψηλού και χαμηλού τονικού ύψους (104.18-105.43). Ο ίδιος κατά την ανάπτυξη της θεωρίας αναφέρει ότι πειραματίστηκε με πνευστά όργανα (*αὐλοῖς* Huffman:2005.104.32, *κάλαμος* 105.38). Άλλωστε, η θεωρία του, ότι δηλαδή το τονικό ύψος αποτελεί συνάρτηση της ταχύτητας και της δύναμης του δονούμενου υλικού με την απόσταση, φαίνεται να έχει εφαρμογή στα πνευστά· δεν ισχύει, όμως, στα έγχορδα.

¹³ Υ: υπάτη, υ: παρυπάτη, λ: λιχανός, Μ: μέση.

¹⁴ Βλ. Tannery 1915:105, van der Waerden 1943:185, Vogel 1963:50, Barker 1989:48-49 και 2007:302-05, Creese 2002:66, Huffman 2005:419 και Τερζής 2010b. Ο Hagel (2006:292-94) πρότεινε ότι ο Αρχύτας θα μπορούσε να καταλήξει στις διαίρεσεις του, βασιζόμενος αποκλειστικά σε «παραδοσιακές (διαστηματικές) σχέσεις», ωστόσο, στο πλαίσιο της αναζήτησης μιας καλλίτερης απεικόνισης του διατονικού και του εναρμονίου, δομημένων εξ ολοκλήρου από επιμόριους λόγους και μικρούς ακεραίους. Πάντως, το μοντέλο του δεν βρiscει εφαρμογή στη χρωματική διαίρεση του Αρχύτα.

¹⁵ Βλ. Frank 1923:266, Burkert 1972:384-85, Barker 1989:50, Creese 2002:67, Huffman 2005:422 και Hagel 2006:293-94.

¹⁶ Γνωρίζουμε από την επιστήμη της ακουστικής ότι η συχνότητα του ήχου είναι ανάλογη της τετραγωνικής ρίζας της τάσης που εφαρμόζεται στη χορδή. Επομένως, η διά πασών συντίθεται αν η χορδή τεντωθεί με τετραπλάσιο βάρος από το αρχικό· βλ. Burkert 1972:376 σημ. 24.

¹⁷ Όσον αφορά δε τη διήγηση του Γαυδεντίου, σύμφωνα με την οποία ο Πυθαγόρας ανακάλυψε τους λόγους των πρώτων συμφωνιών πάνω στο μονόχορδο, ο Καϊμάκης (2004:31-32) υπογραμμίζει σωστά ότι, στο σύνολό της, «δεν ανταποκρίνεται στα ιστορικά δεδομένα, αφού δεν περιγράφει την πραγματική πορεία των πειραμάτων, αλλά μόνο την τελική τους κατάληξη».

¹⁸ Δεδομένου ότι η λύρα δεν εξυπηρετούσε στην παρατήρηση των λόγων των διαστημάτων, ο Johnson (1896:45) θεώρησε ότι ο Πυθαγόρας πρέπει να γνώριζε τα αιγυπτιακά έγχορδα όργανα με τάστο (λαουτοειδή), στα οποία προσαρμόζονταν χορδές μεγάλου μήκους και γι' αυτό ήταν προφανώς καταλληλότερα για παρατηρήσεις αυτού του είδους. Επίσης, ο Landels (1999:131) αναφέρει ως πιθανότερη εκδοχή της ανακάλυψης των λόγων από τον Πυθαγόρα, την παρατήρηση του παιζίματος οργάνων τύπου λαούτου, παρ' όλο που όργανα παρόμοια με αυτά δεν ήταν γνωστά στον ελλαδικό χώρο πριν από τον 4^ο π.Χ. αι.

¹⁹ Κατά τον Crocker (1963:192) οι πυθαγόρειοι στηρίχθηκαν στο γεγονός ότι οι μικροί αριθμοί, και κατ' επέκταση οι λόγοι τους, έχουν την ιδιότητα να είναι απλοί, και επιπλέον ότι οι τέσσερις μόνον πρώτοι αριθμοί μπορούν να απεικονίζουν διαφορετικούς τύπους σχέσεων, να αποδίδουν, δηλαδή, διαφορές μεταξύ των όρων των λόγων τους πολύ μεγαλύτερες από αυτές που δίδουν οι λόγοι μεγαλύτερων αριθμών.

²⁰ "The 'tetrad' or the first four numbers, became the cornerstone of Pythagorean theory, and with that the number of consonances was fixed", Crocker 1963:193· πβ. Kirk et al. 1960:229 κε.

²¹ Όπως, άλλωστε, σωστά επισημαίνει ο Barker (2007:408), από καμία προ-πτολεμαϊκή πηγή δεν προκύπτει ότι τα πορίσματα της μαθηματικής επιστήμης τίθενται σε κίνδυνο από την αισθητική εμπειρία.

²² Παρ' όλο που η ακρίβεια των λεγομένων του Δουρίδος ελέγχεται (βλ. Lesky 1998:1056), το ότι το συγκεκριμένο απόσπασμα παραδίδεται από τον Πορφύριο, αποτελεί ένδειξη ότι, τουλάχιστον ως προς την αναφορά στον κανόνα, μπορεί να θεωρηθεί αξιόπιστο.

²³ Δούρις δ' ὁ Σάμιος ἐν δευτέρῳ τῶν ἄρων παιδᾶ τ' αὐτοῦ ἀναγράφει Ἀρίμνηστον καὶ διδάσκαλον φησὶ γενέσθαι Δημοκρίτου τὸν δ' Ἀρίμνηστον κατελθόντ' ἀπὸ τῆς φυγῆς χαλκοῦν ἀνάθημα τῷ ἱερῷ τῆς Ἑρας ἀναθεῖναι τὴν διάμετρον ἔχον ἐγγὺς δύο πῆχεων, οὐ ἐπίγραμμα ἢ ἐγγεγραμμένον τὸδε· Πυθαγόρῳ φίλος υἱὸς Ἀρίμνηστός μ' ἀνέθηκε, πολλὰς ἐξευρῶν εἰνὶ λόγοις σοφίας, τοῦτο δ' ἀνελόντα Σίμον τὸν Ἀρμονικὸν καὶ τὸν κανόνα σφετερισάμενον ἐξενεγκεῖν ὡς ἴδιον· εἶναι μὲν οὖν ἐπὶ τὰς ἀναγεγραμμένας σοφίας, διὰ δὲ τὴν μίαν, ἢν Σίμος ὑφείλετο, συναφανισθῆναι καὶ τὰς ἄλλας τὰς ἐν τῷ ἀνάθηματι γεγραμμένας· Δούρις στον Πορφύριον Πυθαγόρου βίος 3.1-10/Nauck 1886:18.17-19.7.

²⁴ Τὸ ζήτημα τῆς πατρότητος ἀλλὰ καὶ τῆς χρονολόγησιν τῆς συγγραφῆς τῆς πραγματείας ἔχουν ευρύτητα συζητηθεῖ, χωρὶς, ωστόσο, νὰ ἔχει διαλευκανθεῖ πλήρως. Προσφάτως, ὁ Barker (2007:374-70) διατύπωσε τὴν ἀπόψη ὅτι πρόκειται γιὰ ἔργο τοῦ 300 περίπου π.Χ., ἐνὸς συγγραφέα ὁ ὁποῖος θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ὁ Εὐκλείδης. Τὸ ζήτημα τέθηκε ἀρχικὰ ἀπὸ τοὺς Jan (1895:115-20) καὶ Tannery (1904b:439-45), οἱ ὁποῖοι μὲ μικρὰς ἀποκλίσεις μεταξὺ τοὺς υποστήριζαν ὅτι ἡ πραγματεία ἀποτελεῖ συρραφὴ ἐτερόκλητον πυθαγορικοῦ υἱικοῦ καὶ, ἐπομένως, δὲν εἶναι δυνατό νὰ ἀποτελεῖ στο σύνολό τῆς προϊόν ἐνὸς συγγραφέα. Ὁ Ruelle (1906:318-20) ἀντίθετον υποστηρίζοντας ὅτι τὸ ἔργο εἶναι ἀκέραιο καὶ πλήρες καὶ θὰ πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ στον Εὐκλείδη. Ὁ Düring (1934:177) παρατήρησε ὅτι τὸ συγγραφικὸ ὄψος τῆς Κατατομῆς συνάδει μὲ αὐτὸ τοῦ Εὐκλείδη. Ὁ δε Burkert (1972:375 σημ. 22) τοποθέτησε χρονικὰ τὴν εφεύρεση τοῦ κανόνα μετὰ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀριστοτέλη, ἐπομένως, ἐμμέσως καὶ γι' αὐτὸν ἡ πραγματεία δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἀρχαιότερη ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 4^{ου} π.Χ. αἰ. Ὁ Mathiesen (1975:273 σημ. 1) δὲν ἐξετάζει τὸ ζήτημα, ἀλλὰ παραθέτει τὸ σύνολο τῆς ἔως τὸ 1975 σχετικῆς βιβλιογραφίας. Ὁ Barker (1981:1), βασιζόμενος στα ζητήματα τῆς ἀκουστικῆς ποὺ θίγονται ἀλλὰ καὶ στὶς ἀρχὲς τῆς Κατατομῆς, τοποθέτησε τὸ ἔργο τὰ τέλη τοῦ 4^{ου} π.Χ. αἰ. Στὴν εἰσαγωγή τῆς κριτικῆς ἐκδόσεως τῆς Κατατομῆς ὁ Barbera (1991:17-22) συνοψίζει τὶς θέσεις τῶν μελετητῶν.

²⁵ Ὁ Θεόφραστος (372 - περ. 287/5 π.Χ.) παρουσιάζει στοὺς Χαρακτήρες κάποιον γελοῖο φιγουρατζῆ ποὺ εμφανίζεται τελευταῖος στο χωρὶ ἀρένας κατὰ τὸ χρονικὸ διάστημα μετὰ τῶν ἐπιδείξεων τῶν σοφιστῶν, τῶν ὀπλομάχων καὶ τῶν ἀρμονικῶν γιὰ νὰ κερδίσει τὶς ἐντυπώσεις τοῦ κοινού: καὶ τοῦτο περιῶν χριννύναι τοῖς φιλοσόφοις, τοῖς σοφισταῖς, τοῖς ὀπλομάχοις, τοῖς ἀρμονικοῖς ἐνεπιδείκνυσθαι· καὶ αὐτὸς ἐν ταῖς ἐπιδείξεσιν ὕστερον ἐπεισεῖναι συγκαθημένον ἢ εἶπῃ τῶν θεωμένων, ὅτι τοῦτον ἐστὶν ἢ παλαιστρα· Θεόφραστος Χαρακτήρες 5.10.1-4.

²⁶ Σύμφωνα μὲ τὸ διάλογο ποὺ ὁ Barker χρονολογεῖ στον 4ο π.Χ. αἰ, ὁ Σωκράτης παρακολούθησε μὴ ἐπίδειξη τοῦ Στρατόνικου, ὁ ὁποῖος παρουσίασε πολλὰ καὶ καλὰ πράγματα στο λόγο ἀλλὰ καὶ στὴν πράξη. Σὲ αὐτὴ τὴν, προφανῶς, φανταστικὴ ἱστορία ὁ Στρατόνικος παρουσίασε σὲ δημόσιους χώρους καὶ σὲ πραγματικὸ χρόνο μουσικὰ παραδείγματα, ὅχι, ὅμως, μὲ τὴν ιδιότητα τοῦ μουσικοῦ, ἀλλὰ –σύμφωνα μὲ τὸν Barker (2007:76)– μὲ ἐκεῖνη τῶν ἐπιδεικτικῶν ἀρμονικῶν, ποὺ, ἀναφέρονται σὲ πάπυρο τῆς Hibeh (I.13). Τὸ χωρίο ἔχει ὡς ἐξῆς: Ἡμεῖς δὲ καὶ χθὲς σὲ πολλὸν χρόνον ἀνεμίναμεν, ὦ Σίσυφε, ἐπὶ τῇ Στρατόνικου ἐπιδείξει, ὅπως ἂν συνηκοῦ ἡμῖν ἀνδρὸς σοφοῦ πολλὰ τε καὶ καλὰ ἐπιδεικνυμένων πράγματα καὶ λόγῳ καὶ ἔργῳ, καὶ ἐπεὶ σὲ οὐκέτι φόμεθα παρέσεσθαι, αὐτοὶ ἤδη ἡκοῦμεθα τὰνδρός· Ψευδο-Πλάτων Σίσυφος 387b1-5.

²⁷ Ὁ Creese (2002:94-95) παραθέτει τὸ ἀπόσπασμα τοῦ Παπύρου I.13 τῆς Hibeh. Τὸ κείμενο τοῦ παπύρου μας πληροφορεῖ ὅτι υπῆρχαν ὀρισμένοι ἀρμονικοί, οἱ ὁποῖοι ἀναλάμβαναν νὰ παρουσιάσουν ἐπιδείξεις, ὅχι ὡς μουσικοὶ –ἄλλωστε ἦταν κακοὶ σὲ αὐτὸ–, ἀλλὰ περισσότερο μὲ τὴν ιδιότητα τοῦ σοφιστῆ· ἀπὸ τὸ ὅτι τοὺς παρακολουθοῦσαν τόσο σοφιστὲς ὅσο καὶ μουσικοί, σημαίνει, κατὰ τὸν Creese, ὅτι αὐτοὶ οἱ ἀρμονικοὶ ἀπευθύνονταν σὲ ἀκροατὲς ποὺ ἀνήκαν καὶ στὶς δύο «ἐπαγγελματικὲς» ομάδες.

²⁸ Ἐπαληθεύεται, ἔτσι, καὶ ἡ ἀπόψη τοῦ Adkins (1967:42), ὁ ὁποῖος εἶχε ἀναφέρει ὅτι τὸ μονόχορδο ἐμφανίσθηκε κυρίως ὡς «διδασκτικὸ» ὄργανο ("didactive device"), καὶ μάλιστα οἱ χρήστες τοῦ στόχευαν στὴν ευχερέστερη ἀλλὰ καὶ ἀκριβέστερη ἐφαρμογὴ, πᾶν σ' αὐτὸ, τῶν διαστηματικῶν διαφάσεων.

²⁹ Αὐτὸ συνέβη κατὰ τὴν ὕστερη ἀρχαιότητα, ὅταν γιὰ παράδειγμα κάποιος συλλέκτης συνένωσε τὸ *Περὶ μουσικῆς* τοῦ Ἀριστείδη Quintilianus μὲ τὶς πραγματεῖες τῶν Ἀνωνύμων Bellermann, μὲ σκοπὸ, ἀσφαλῶς, τὴν διάσωση τῶν Ἀνωνύμων· βλ. Pöhlmann 1994:191.

³⁰ Βλ. Pöhlmann-Σπηλιοπούλου 2007:32 καὶ 44.

³¹ Βλ. Barbera 1991:78 καὶ Solomon 1983:253.

³² Βλ. Mathiesen 1988:709.

³³ Βλ. Τερζῆς 2010a σημ. 25.

³⁴ Ἀριστοτέλης *Ἀναλυτικὰ Ὑστερα* 79a.1-2.

³⁵ Γιὰ τὶς ἀπόψεις τῶν μελετητῶν πᾶν στο θέμα, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν τεκμηρίωση τῆς χρονολόγησιν τῆς δράσεως τῆς βλ. Τερζῆς 2008:163-64 σημ. 316.

³⁶ Ἡ οὖν κανονικὴ πραγματεία, κατὰ τίνος μᾶλλον ἐστὶ; καθόλου κατὰ τοὺς Πυθαγορικοὺς· ἢν γὰρ νῦν ἀρμονικὴν λέγομεν, ἐκεῖνοι κανονικὴν ἀνόμαζον· Πτολεμαῖς στον Πορφύριον *Εἰς Πτολεμαῖον* /Düring 1932:22.25-27.

³⁷ Ἀπὸ τίνος κανονικὴν αὐτὴν λέγομεν; οὐχ ὡς ἐνιοὶ νομίζουσι ἀπὸ τοῦ κανόνος ὄργανον παρονομασθεῖσαν, ἀλλ' ἀπὸ τῆς εὐθύτητος ὡς διὰ ταύτης τῆς πραγματείας τὸ ὄρθον τοῦ λόγου εὐρόντος καὶ τὰ τοῦ ἡρμωμένου παραπήγματα· Πτολεμαῖς στον Πορφύριον *Εἰς Πτολεμαῖον* /Düring 1932:22.27-30.

³⁸ Μοναδικὴ μαρτυρία ποὺ διαθέτουμε γιὰ νὰ τὴν κατατάξουμε στοὺς πυθαγορικοὺς ἀποτελεῖ ὁ τίτλος ἐνὸς ἐκ τῶν ἔργων τῆς *Πυθαγορικῆς τῆς μουσικῆς στοιχειώσεως*. Γιὰ περισσότερα πᾶν στο ζήτημα αὐτὸ βλ. Τερζῆς 2008: lxxv σημ. 20.

³⁹ Βλ. Barbera 1991:178.1-184.8.

⁴⁰ Βλ. Θράσυλλος στον Θέωνα τὸν Σμυρναῖο *Τῶν κατὰ τὸ μαθηματικὸν χρησίων εἰς τὴν Πλάτωνος ἀνάγνωσιν* (*Εἰς Πλάτ.*) /Hiller 1878:87.9-92.27.

⁴¹ Βλ. Ἄδραστος στον Θέωνα τὸν Σμυρναῖο *Εἰς Πλάτ.* /Hiller 1878:57.11-58.12.

⁴² Βλ. Παναίτιος στον Πορφύριον *Εἰς Πτολεμαῖον* /Düring 1932:66.24-30.

⁴³ Βλ. Stamm 1881:1-30 καὶ Studemund 1886:1-30.

⁴⁴ Ἡ Πτολεμαῖς καὶ ὁ Θράσυλλος πρέπει νὰ υπῆρχαν σύγχρονοι· ὁ Barker (2007:403 σημ. 68) τοποθέτησε τὴν δράση τῆς Πτολεμαΐδας στο διάστημα 3^{ου} π.Χ. - 1^{ου} μ.Χ., ἐνῶ ὁ Toomer (2003) ἀναφέρει ὅτι ὁ Θράσυλλος ζοῦσε πρὶν ἀπὸ τὸ ἔτος 38 μ.Χ. Ὁ Barker (1989:210) τοποθετεῖ τὸν Ἄδραστο στο β' μισὸ τοῦ 1^{ου} μ.Χ. αἰ., ἀν καὶ ἐκτιμᾷ (2003) ὅτι ἡ δράση τοῦ μπορεῖ νὰ ἐκτείνεται καὶ στο 2^ο μ.Χ. αἰ. Ὁ Δίδυμος, ὅπως ὁ Barker (1989:230) υποστηρίζει βασιζόμενος στὴ Σοῦδα, πρέπει νὰ εἶναι τὸ ἴδιο πρόσωπο μὲ τὸ μουσικὸ καὶ γραμματικὸ Δίδυμο ποὺ ἐξῆσε τὴν ἐποχὴ τοῦ Νέρωνα (μέσα 1^{ου} μ.Χ. αἰ.). Ὁ Πορφύριος κατονομάζει τὸν Παναίτιο ὡς νεώτερο, ἀσφαλῶς γιὰ νὰ τὸν διακρίνει ἀπὸ τὸν Παναίτιο τὸ Ρόδιο ποὺ ἔδρασε στον 2^ο π.Χ. αἰ. Ἐπομένως, ὅπως σωστά ἀναφέρει ὁ Creese (2002:171), ἡ χρονολόγησιν τοῦ κυμαίνεται μετὰ τῶν 1^{ου} π.Χ. καὶ τοῦ 3^{ου} μ.Χ., τὸν αἰῶνα, δηλαδὴ, συγγραφῆς τοῦ *Υπομνήματος* ἀπὸ τὸν Πορφύριον. Ἐντούτοις, ἔχει δεῖχθαι ὅτι ἡ δράση τοῦ μπορεῖ νὰ περιοριστεῖ στο διάστημα 1^{ου} π.Χ. - 1^{ου} μ.Χ. αἰ.· βλ. Τερζῆς 2008:ciii-civ. Οἱ κατατομῆς τοῦ Stamm, τέλος, πρέπει νὰ χρονολογηθῶν πρὶν ἀπὸ τὸν 10^ο αἰ. καὶ πιθανῶς τὸν 6^ο αἰῶνα μ.Χ. μὲ σκοπὸ τὴν διδασκαλία τῆς κανονικῆς θεωρίας· βλ. Τερζῆς 2008:cvii-cviii.

⁴⁵ Πάντως, σύμφωνα μὲ τὸν Netz (1999:284) καὶ ἰδιαίτερος ὅσον ἀφορὰ τὴν ἐπιστῆμιν τῶν μαθηματικῶν, ἐντοπιζομε τὴν ὑπαρξὴ κάποιου κινήτικότητας.

⁴⁶ Τὸ ὄργανον τῆς ἐφόδου φησὶν, ἢν ὁ λόγος ἐξεῦρέ τε καὶ δέδωκε ταῖς αἰσθήσεσιν πρὸς τὸ κανονίζειν τὰ ἐνδέοντα αὐταῖς πρὸς τὴν ἀλήθειαν, κανὼν καλεῖται ἀρμονικὸς ἀπὸ τῆς κοινῆς προσηγορίας τοῦ εὐρίσκοντος ὄργανον τὸ ἐλλείπον ταῖς αἰσθήσεσιν εἰς τὴν ἀκρίβειαν, ὃ καλεῖται κανὼν, οὕτω κεκλημένος. πάντα γὰρ τὰ πρὸς τοῦτο ἐπιτήδεια ὄργανα ταῖς αἰσθήσεσιν <οὔτω> καλεῖται· Πορφύριος *Εἰς Πτολεμαῖον* /Düring 1932:22.10-15.

⁴⁷ Ἐπὶ τοῦ λεγομένου κανόνος—ὄν ἐγὼ καὶ τοῦνομα οἶμαι ἐσχηκέναι, ἐπεὶ κριτήριόν ἐστι τοῦ κατὰ τὴν ἀκοὴν ἐν τοῖς συμφώνοις γινόμενον πλῆθος· Παναίτιος στον Πορφύριον *Εἰς Πτολεμαῖον* /Düring 1932:66.22-23. Σ' αὐτὴ τὴ θέση πρέπει νὰ βασίσθηκε καὶ ὁ Πτολεμαῖος: τὸ μὲν οὖν ὄργανον τῆς τοιαύτης ἐφόδου καλεῖται κανὼν ἀρμονικὸς, ἀπὸ τῆς κοινῆς κατηγορίας καὶ τοῦ κανονίζειν τὰ ταῖς αἰσθήσεσιν ἐνδέοντα πρὸς τὴν ἀλήθειαν παρελημμένους Πτολεμαῖος *Ἀρμονικὰ* α.2 /Düring 1930:5.11-13.

⁴⁸ Ὁ Creese (2009:80) ἀναφέρεται στὴν ἀντιστοιχία διόπτρας-διοπτρικῆς—ἐπιστῆμης ποὺ πήρε τὸ ὄνομά της ἀπὸ τὴν διόπτρα—, υποστηρίζοντας ἐμμέσως τὴν καταγωγή τῆς κανονικῆς ἐπιστῆμης ἀπὸ τὸ ὄργανο τῆς ἐφαρμογῆς τῆς.

⁴⁹ Ἔστι δὲ τὰ παρὰ τοῖς μουσικοῖς ὑποτιθέμενα, ὅσα παρὰ τῶν αἰσθήσεων λαμβάνουσιν οἱ κανονικοί, οἷον τὸ εἶναι τινα σύμφωνα καὶ διάφωνα διαστήματα καὶ τὸ εἶναι σύνθετον τὸ διὰ πασῶν ἐκ τε τοῦ διὰ τεσσάρων καὶ τοῦ διὰ πέντε καὶ τὸ εἶναι τόνον τὴν δ' ὑπεροχὴν τοῦ διὰ πέντε παρὰ τὸ διὰ τεσσάρων καὶ τὰ ὁμοία· Πτολεμαῖς στον Πορφύριον *Εἰς Πτολεμαῖον* /Düring 1932:23.13-17. Τὸ ἐν λόγω χωρίο καὶ ἡ συνέχειά του ἀν καὶ θὰ πρέπει νὰ μεταφέρει τὶς θέσεις τῆς Πτο-

λεμαΐδας, είναι πιθανότατα γραμμένο από το χέρι του Πορφύριου· βλ. Barker 1989:240 σημ. 138· πβ. Τερζής 2008:lxix σημ. 13.

⁵⁰ Ο ορισμός της συμφωνίας που εδώ προτείνεται δεν περιέχεται, βεβαίως, στα *Αρμονικά στοιχεία* του Αριστοξένου, αλλά διασώζεται, στις αριστοξενικού τύπου πραγματείες του Κλεονείδη (*Εισαγωγή ἁρμονική* 5/Jan 1895:187.19-188.1) και του Βακχείου (*Εισαγωγή τέχνης μουσικής* I.10/Jan 1895:293.8-12).

⁵¹ *Τὰ δὲ παρὰ τοῖς μαθηματικοῖς λαμβανόμενα, ὅσα ἰδίως οἱ κανονικοὶ τῷ λόγῳ θεωροῦσιν ἐκ τῶν τῆς αἰσθήσεως ἀφορμῶν μόνον κινηθέντες, οἷον τὸ εἶναι ἐν ἀριθμῶν λόγοις τὰ διαστήματα καὶ τὸ εἶναι ἐξ ἀριθμῶν συγκρουστικῶν τὸν φθόγγον καὶ τὰ παραπλήσια*· Πτολεμαῖος στον Πορφύριο *Εἰς Πτολεμαῖον*/Düring 1932:23.17-21.

⁵² Στα *παραπλήσια* (Düring 1932:21) θα μπορούσαν να ενταχθούν οι ακόλουθες πυθαγορικές θέσεις: ότι οι συμφωνίες εκφράζονται μόνον με πολλαπλάσιους ή επιμόριους λόγους ([Ευκλείδης] *Κατατομή κανόνος*/Barbera 1991:116.8-11), ότι το διά πασῶν και διά τεσσάρων δεν αποτελεί συμφωνία (Πτολεμαῖος *Ἀρμονικά* α.5/Düring 1930:11.5-7) και ότι ο επόγδοος τόνος δεν διαιρείται σε δύο ή σε περισσότερα ίσα διαστήματα ([Ευκλείδης] *Κατατομή κανόνος*/Barbera 1991:170.1-3).

⁵³ *Τὰς ὑποθέσεις οὖν τῆς κανονικῆς διορίσειεν ἂν τις ὑπάρχειν τῆ τε περὶ τὴν μουσικὴν ἐπιστήμην καὶ τῆ περὶ τοὺς ἀριθμοὺς καὶ τὴν γεωμετρίαν*· Πορφύριος *Εἰς Πτολεμαῖον*/Düring 1932:23. 21-22.

⁵⁴ βλ. Barker 1981:14.

⁵⁵ Ο Πτολεμαῖος θεωρεῖ ότι η ὄραση και η ακοή, είναι πιο θαυμαστές από υπόλοιπες αισθήσεις καθώς συνδέονται στενότερα με την διάνοια: *τεταμέναις μὲν μάλιστα τῶν ἄλλων πρὸς τὸ ἡγεμονικόν*· Πτολεμαῖος *Ἀρμονικά* γ.3/Düring 1930:93.11-13. Μάλιστα, κατά τον Πτολεμαῖο, μέσω της διανοίας επεξεργαζόμαστε και συνδυάζουμε τα δεδομένα που προκύπτουν από τη συνεργασία των αισθήσεων κατά την πρόσληψη των δεδομένων αυτών: *τὰς ἀλλήλων καταλήψεις ἀντιδιακοινοῦνται τῷ λογικῷ τῆς ψυχῆς πολλαχῆ*· Πτολεμαῖος *Ἀρμονικά* γ.3/1930:93.24-94.1. Η δυνατότητα της ὄρασης και της ακοῆς να «συνομιλοῦν» απ' ευθείας με την διάνοια, επέτρεψε τη σύνδεσή τους με τις επιστήμες της αριθμητικῆς και της γεωμετρίας: *Χρῶμεναι μὲν ὀργάνοις ἀναμφισβητήτοις ἀριθμητικῆ τε καὶ γεωμετρίας πρὸς τε τὸ ποσὸν καὶ τὸ ποιὸν τῶν πρώτων κινήσεων*· Πτολεμαῖος *Ἀρμονικά* γ.3/Düring 1930:94.16-18.

⁵⁶ *Παρὰ δὲ τὴν ἀκοὴν καὶ τὰς κατὰ τὸπον πάλιν κινήσεις τῶν μόνως ἀκουστικῶν, τούτεστι τῶν ψόφων, ἁρμονικῆ*· Πτολεμαῖος *Ἀρμονικά* γ.3/Düring 1930:94.15-16.

⁵⁷ βλ. παραπάνω, σημ. 22.

⁵⁸ βλ. Barbera 1991:178.1-182.12.

⁵⁹ βλ. Barker 1989:205 σημ. 65, 2007:400 κε.

⁶⁰ βλ. Barbera 1991:182.12-184.8.

⁶¹ βλ. Θράσυλλος στον Θέωνα τον Σμυρναίο *Εἰς Πλάτ.*/Hiller 1878:87.9-89.23.

⁶² βλ. Θράσυλλος στον Θέωνα τον Σμυρναίο *Εἰς Πλάτ.*/Hiller 1878:91.10-92.27.

⁶³ βλ. Θράσυλλος στον Θέωνα τον Σμυρναίο *Εἰς Πλάτ.*/Hiller 1878:92.27-93.2.

⁶⁴ βλ. Ἀδραστος στον Θέωνα τον Σμυρναίο *Εἰς Πλάτ.*/Hiller 1878:57.11-58.12.

⁶⁵ βλ. Παναίτιος στον Πορφύριο *Εἰς Πτολ.*/Düring 1932:66.24-30.

⁶⁶ βλ. Stamm 1881:1-30.

⁶⁷ Για την τεκμηρίωση της χρονολόγησης των κατατομών του Stamm, βλ. Τερζής 2008:civ-cv και cvii-cviii.

⁶⁸ *Καὶ ἔγνω ὅτι τὴν διὰ τεσσάρων συμφωνίαν ἤχησεν ἢ χορδῆ, ἐκ δύο ἡμισυ τόνων. (κατὰ δὲ τοὺς Πυθαγορείους ἐκ δύο τόνων καὶ λεῖψματος)*· *Tres canones harmonici*/Studemund 1886:11.4-6. Η φράση μέσα στις παρενθέσεις αποκαλύπτει ότι ο συντάκτης της επιχείρησε να διορθώσει το σφάλμα στην χρησιμοποιούμενη ορολογία.

⁶⁹ *Ἔστι δὲ ὧν τὴν πιθανότητα καὶ τὴν ἀκρίβειαν καὶ τὸ καθάριον ἀγαπῶντες ἐκμανθάνουσι καὶ περιέπουσι, ὡς ἀριθμητικὴν καὶ γεωμετρικὴν καὶ κανονικὴν πᾶσαν καὶ ἀστρολογίαν, ἃς φησὶν ὁ Πλάτων, καίπερ ἀμελουμένας, βία ὑπὸ χάρτος αἰξέσθαι*· Πλούταρχος *Περὶ Μαντικῆς* Απ. 147 στον Στοβαῖο *Ἀνθολογία* δ.18α.10.9-14/Sandbach 1967:90.

⁷⁰ *Περὶ δὲ τὴν τῶν ὀνομάτων χρῆσιν ἐπισημῆνασθαί ἀξιόν, ὅτι μαθηματικῶν νῦν τὸν γεωμέτρην ἔοικε καλεῖν· οὗτος γάρ ἐστιν ὁ περὶ ἐπίπεδα καὶ στερεὰ καὶ μήκη καὶ στιγμῆς ἔχων, καίτοι τῆς κυρίως μαθηματικῆς καὶ τὴν ἀριθμητικὴν καὶ τὴν ἀστρολογίαν ἦτοι σφαιρικὴν καὶ τὴν ἁρμονικὴν ἦτοι κανονικὴν περιεχοῦσης*· Σιμπλικίος *Εἰς τὰ Ἀριστοτέλους Φυσικά*/Diels 1882:293.6-10.

Η παρούσα εργασία επιχειρεῖ να εκπονήσει και να διερευνήσει ένα ευρύτατο νέο πλαίσιο μέσα από το οποίο να ιδωθεί, να κατανοηθεί και να ιστοριογραφηθεί ο ελληνικός τροπισμός, σε ὅλη τη χρονική και γεωγραφική διάσταση και με ὅλες τις διασυνδέσεις του, εσωτερικές και εξωτερικές. Ξεκινάει θέτοντας τα θεμέλια μιας ευρύτατης επισκόπησης προϊστορικών διεργασιῶν που σφράγισαν την εξέλιξη και την πολιτισμική ανάπτυξη στην Ευρώπη και στην πλησίον Ανατολή, με ἔμφαση στον ελλαδικό χώρο. Συσχετίζοντας με αρχαιολογικά ευρήματα αυλῶν, ανατέμνει τις πρωτογενεῖς τρήσεις που παράγουν τα συστήματα της ανημίτονης πεντατονίας και του μαλακού διατονισμού, εντοπίζει τα τονοτροπικά συστατικά τους και τις ιστορικές και τεχνικές ὀψεις της ὠσωσης και του υβριδισμού τους και καταρτίζει ἐπὶ χάρτου συστημικά τονοτροπικά συστήματα. Κατόπιν συνδέει τα συστήματα αυτά με τα ευρήματα, συμπεραίνοντας ότι η ελληνική μουσική αποτελεί σημείο συμβολῆς της παλαιολιθικής πεντατονίας της Δύσης με τον νεολιθικό μαλακό διατονισμό της Ανατολῆς, και καταγράφει τα παράγωγα της διεργασίας, περνώντας συστημικά από τις ἔννοιες του σύντονου διατονισμού και των γενῶν με πυκνόν. Ειδικότερες αναφορές γίνονται στην Ἡπειρο, στο Ἄργος και στην Κρήτη. Τέλος, στρέφεται στο ερώτημα της προέλευσης και ερμηνείας της κρουματογραφικής παρασημαντικῆς και ερευνά την καθ' ὑπόθεσιν σχέση της με σύμβολα της Γραμμικῆς Α και την πιθανότητα των διασυνδέσεών της με παλαιότερες νεολιθικές βαλκάνιες πρωτογραφές. Στην πορεία καταθέτει ένα νέο μεθοδολογικό εργαλείο με προοπτική συμβολῆς στη μελέτη της ιστορίας και των πολιτισμῶν: τις μουσικές κλίμακες και ειδικότερα τα ισόγλωσσα¹ πεντατονίας και επτατονίας.

1. Επιστημολογικά προτάγματα

Δεν ἔχω χώρο ἐδῶ για να αναπτύξω εκτενῶς τα στοιχεία της μεθοδολογικῆς προσέγγισης που μεταχειρίζομαι, και που συνιστᾶ χρήση των καθαρῶν θεωρητικῶν μαθηματικῶν καθ' ὅλα ὀρθόδοξη. Γι' αυτό θα καταθέσω ακροθιγῶς ελάχιστα αποχρώματα χαρακτηριστικά, που διαχειρίζονται τη θεωρία σαν αφηρημένο πρόταγμα για την ανάπτυξη συστημάτων ἐπὶ χάρτου, προς τα οποία παραβάλλεται η ὅποια ἀνάγνωση της πραγματικότητας (και ὄχι η πραγματικότητα καθ' εαυτήν: αυτό είναι ἀνέφικτο).

Η ανάπτυξη,
εξέλιξη και πυρηνική
παραλλακτικότητα
του ελληνικού
τροπισμού:
προϊστορικοί και
αρχαίοι χρόνοι

Δημήτρης Ε. Λέκκας

Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο
Σπουδές στον Ελληνικό Πολιτισμό

- Το όλο νόημα της μαθηματικής λογικής και αξιωματικής δεν είναι παρά η ανατομία της ταυτολογίας: πότε, λέγοντας Α και λέγοντας Β, λέμε το ίδιο πράγμα.
- Η λειτουργία των μαθηματικών είναι αρχετυπική και προϋποθέτει –επί χάρτου– άπειρη ακρίβεια και απόλυτη τελειότητα λειτουργίας των συστημάτων.

Η σχέση τώρα των μαθηματικών με την πραγματικότητα υπόκειται στα προτάγματα της προτύπωσης και εφαρμογής, και αφορμάται από τη λεγόμενη ερμηνεία. Αυτή επιτυγχάνεται ΜΟΝΟ με μια συγκεκριμένη, κάθε φορά, κατονομασία / εννοιοδότηση των αφηρημένων συμβόλων και σχέσεων ενός ολοκληρωμένου σώματος θεωρίας, μετά την ολοκλήρωσή του, με έννοιες από την εμπειρία μας.

- Στην παραπάνω συνοχή συνίσταται και συμποσούται η θεωρητική αιτιότητα. Κατά την ερμηνεία και εφαρμογή, συμπεραίνουμε αιτιατά από αίτια. Δεν συμπεραίνουμε αίτια από τα αιτιατά τους.²
- Τα τυχόν σημεία όπου η πραγματικότητα δείχνει να εμφανίζει τυχαιότητες δεν τεκμαίρονται ανυπαρξία αιτιότητας, αλλά ερμηνεύονται ως αφάνειά της.
- Η συστημική παράγει το δικό της ιστορικό αφήγημα.

Στο προκείμενο, έχουμε επιφορτίσει τον εαυτό μας με το έργο να ερμηνεύσουμε το τροπικό φαινόμενο της αρχαίας ελληνικής μουσικής, εστιακά, και, ευρύτερα, το τροπικό φαινόμενο της μουσικής στον προϊστορικό και αρχαίο ελληνικό κόσμο. Για να το επιτύχουμε αυτό στο θεωρητικό πλαίσιο που έχουμε θέσει, χρειάζεται να προβούμε σε μία σειρά από κινήσεις. Χρειάζεται δηλαδή να θέσουμε α ριζογί κάποιες εύλογες ερμηνευτικές υποθέσεις εργασίας, που θα εξηγήσουμε γιατί τις θέσαμε, μολονότι δεν οφείλουμε να το πράξουμε, μια και η υπόθεση εργασίας δικαιώνεται μόνο από την ερμηνευτική της δύναμη, όχι από την τεκμηρίωσή της, και είναι απορριπτέα μόνο εφόσον κομιστούν επιχειρήματα που την αποκρούουν. Αυτή είναι η σάρκα της μαθηματικής προσέγγισης, μακριά από τον εμπειρισμό άλλων επιστημών. Να σημειώσω εδώ, επί τη ευκαιρία, ότι πολλοί νομίζουν πως με το να βάλει κανείς αριθμούς και μαθηματικές έννοιες σε μια διατύπωση, την έκανε κιόλας μαθηματική. Τίποτα αναληθέστερο. Αν το σκεπτικό δεν είναι αρραγές και αξιωματικό και αν δεν διαχειρίζεται κενά σημαίνοντα και αν η διαδικασία δεν συνιστά διαρκή άσκηση ταυτολογίας, δεν θα έχουμε παρά μαθηματικοφάνεια.

Τι υπόκειται τελικά σε όλα αυτά; Μια βασική σκέψη ότι τα πράγματα λειτουργούν με εύλογους / έλλογους / προβλέψιμους τρόπους –αλλιώς η θεωρητική διερεύνησή τους είναι ατελέσφορη έως απρόσφορη, κοινώς τζάμπα–, και ότι οι τρόποι αυτοί είναι διανοητικά ανιχνεύσιμοι και μαθηματικά καταγράψιμοι ή, έστω, ότι αυτό το εργαλείο έχουμε εμείς οι άνθρωποι να τα εσωτερικεύουμε.

2. Πεντατονία και επτατονία

Οι υποθέσεις εργασίας ξεκινούν από την αποδοχή ορισμένων αφηρητικών αρχών για την τονοτροπική φυσιογνωμία της προϊστορικής και αρχαίας μουσικής στην Ελλάδα.

- Τα μουσικά συστήματα που μας αφορούν δεν χρησιμοποιούν τις εγγενείς αρχές του λογικού μέλους, που κατά τον Αριστόξενο ταιριάζει στη φωνή και εκμεταλλεύεται το συνεχές (continuum) των τονικών υψών, εκτελώντας βασικά ολισθήσεις. Αντίθετα, οι μουσικοί εκφέρουν διαστηματικά, καταρτίζοντας δομήματα διακριτά (discreta), τις μουσικές κλίμακες: επιλέγουν πεπερασμένες διαδοχές μεμονωμένων τονικών υψών / φθόγγων,³ ορίζοντάς τις μέσα σε ένα

βασικό περιέχον μουσικό διάστημα που λειτουργεί ως περικλείσμα. Οι αρχαιότερες γνωστές μουσικές ηχοπηγές με αιτιώδη σύνδεση προς τέτοια δομήματα είναι τα εμπνευστά σωληνωτά αερόφωνα / αυλοί. Διακρίνονται σε δύο κυρίως κατηγορίες: σε φλάουτα, ιδίως με τρήση, και σε φυσικές σάλπιγγες σταθερού μήκους.⁴

- Οι βασικές δομικές κατηγορίες εμφανίζουν αξιοσημείωτη θεμελιακή ολιγοτυπία –παρ’ όλη τη φαινόμενη ποικιλοτυπία παραλλαγών και παραγώγων–, συνοδευόμενη από εξαιρετικά μεγάλη σταθερότητα και ομοιομορφία σε τεράστιους ορίζοντες χρόνου και χώρου. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει εύλογη αντικειμενική και διηλεκτική συστημική αναφορικότητα.⁵
 - Τα βασικά περικλείσματα αναφοράς είναι, σε λόγους θεμελίων συχνότητων, η διπλάσια συχνότητα (2/1) ή διαπασών (Ο), η ημιόλια συχνότητα (3/2) ή διοξεία (Ξ) και η επίτριτος συχνότητα (4/3) ή συλλαβά (Σ). Το γεγονός αυτό συνάδει φυσιολογικά προς την αρμονική στήλη, όπως αυτή παράγεται από τα προειρημένα αερόφωνα με τεχνικές υπερεμφύσησης. Συνάδει επίσης προς τον νόμο των μικρών αριθμών του Πυθαγόρα.
 - Οι ελληνικές μουσικές κλίμακες είναι δομήματα κινητά. Μια κλίμακα, διαπασωνική ή άλλη, μπορεί να θεωρείται δόμημα αυτοτελές και συμπαγές («μονοκόμματο») ή αρθρωτό από κομμάτια της κατά διάφορους τρόπους. Οι πιο πολλές ελληνικές κλίμακες παρατάσσονται σε αλληλουχούμενα αρθρώματα, με ενδεχόμενες αναδιπλώσεις, επικαλύψεις και διακλαδώσεις.
 - Η κινητότητα των αρθρωματικών κυττάρων συνδέει αιτιωδώς τονικές θέσεις και τροπικές λειτουργικότητες. Έτσι, δεν τα μετατονίζουμε, εκτός αν αιτιολογήσουμε το συστημικά αποδεκτό και αβλαβές ενός συγκεκριμένου μετατονισμού σε άλλη ομοίως συγκεκριμένη βάση. Είναι εντελώς έξω από τη λογική των κινητών τροπικών συστημάτων η περιηγητική μεταφορά τους από βάση σε βάση.
 - Κάθε τέτοια μουσική κλίμακα αποτελείται από ένα αριθμό n από φθόγγους, που μεταξύ τους ορίζουν έναν αντίστοιχο αριθμό $n-1$ από βήματα (ή ασύνθετα).
 - Οι κλίμακες που έχουμε υπ’ όψιν ανήκουν παγίως σε δύο θεμελιακούς τύπους:
 - «πεντατονικές» / πεντάβαθμες, με διαπασών (Ο) 6 φθόγγων – 5 βαθμίδων και βημάτων (πενταβαθμία / πεντάτονο),
 - «επτατονικές», με διαπασών (Ο) 8 φθόγγων (οκτώχορδο / όγδοη / διοκτώ) – 7 βαθμίδων και βημάτων (επταβαθμία / επταφωνία).
 - Οι παραπάνω τύποι είναι συμβατοί προς την ανατομία του ανθρώπινου χεριού σε σχέση με διάτρητους αυλούς του ενός χεριού.
 - Μπορούμε να κατασκευάσουμε μία κλίμακα τροπικά α) διαιρώντας ένα περικλείσμα –οπότε τα βήματα αποτελούν προκύπτοντα στοιχεία–, β) παρατάσσοντας και συμπηγνύοντας έναν αριθμό βημάτων –οπότε το περικλείσμα αποτελεί προκύπτον στοιχείο–, γ) χρησιμοποιώντας ένα συνδυασμό από τις δύο αυτές τακτικές. Φαίνεται πως η διαίρεση είναι η θεμελιωδέστερη και αρχαιότερη μέθοδος κλιμακογονίας: επειδή είναι ευκολότερη και φυσικότερη, αλλά και επειδή τα συγκεκριμένα περικλείσματα προεξάρχουν κατά κράτος και ανταποκρίνονται σε μεγάλες απαιτήσεις ακρίβειας, καθώς το αντί τις αναγνωρίζει ευχερέστατα.
- Κυρίαρχη θέση στην ιστορία της ελληνικής μουσικής, από την αρχαιότητα έως και σήμερα, κατέχει η επτατονία, πανταχού παρούσα στα συστήματα των αρχαίων θεωρητικογράφων, στα λεί-

ψανα της αρχαίας μουσικής, στη βυζαντινή, τη λαϊκή παραδοσιακή και την αστικολαϊκή μουσική. Αναφέρεται ωστόσο η αρχαία γραμματεία αφενός σε ένα πεντατονικό παρελθόν – αν και με κάπως ασαφή τρόπο – και αφετέρου σε εισαγωγή και διάδοση της επτατονίας, κατά κύριο λόγο σε σχέση με βόρεια, βορειοανατολικά και ανατολικά φύλα, αλλά και με Θράκες και με Φρύγες. Το ερώτημα είναι αν είχε όντως υπάρξει πεντατονία, πού, πότε και σε ποιαν έκταση.

Το πρώτο σκέλος του ερωτήματος δεν μπορεί παρά να απαντηθεί καταφατικά. Σήμερα η πεντατονία αποτελεί το επικυρίαρχο λαϊκό και εν μέρει αστικό παραδοσιακό στοιχείο στην Ήπειρο, με συστηματικά στοιχεία και ιστορικά εχέγγυα μεγάλης παλαιότητας, τα οποία είναι αδύνατο να αναλύσουμε εδώ. Εφόσον όμως σώζεται ακόμα τώρα, και μάλιστα με γεωγραφική εστία, με ιδιάζοντα χαρακτηριστικά (ιδιωματική πολυφωνία, δείγματα μιας ειδικής κοινωνικής οργάνωσης με ανιχνεύσιμο βάθος χρόνου κτλ.) και σε ακμή, εύλογο είναι να υπήρχε και τότε. Εξ άλλου, καμία ελληνική ιστορική πηγή ποτέ δεν αναφέρει εισαγωγή πεντατονίας, πόσω μάλλον πολυφωνικής.

Το δεύτερο σκέλος του ερωτήματος χρειάζεται πολύ περισσότερο ψάξιμο.

3. Τονοτροπικοί πυρήνες Α: τρήσεις αυλών

Γιατί τα λέω όλα αυτά; Επειδή η κατανομή πολιτισμικών αγαθών αποτελεί βασικότατο δείκτη της ιστορικής πορείας των ανθρώπων και των λαών, και επειδή η συγκριτική πολιτισμολογία μπορεί να εντοπίσει συσχετισμούς και βαθιές ιστορικές λεπτομέρειες με τη διειδυτική μεθοδολογία υπο- και υπερστρωμάτων. Μέχρι τώρα έχω ήδη κατ' ουσίαν θέσει μία βασική υπόθεση εργασίας, την οποία μάλιστα αιτιολόγησα. Την καταθέτω και τύποις, και προχωρώ αμέσως σε μια δεύτερη.

Υπόθεση εργασίας 1

Η γένεση των τονοτροπικών δομών ανάγεται στα αερόφωνα, διάτρητους αυλούς και φυσικές σάλπιγγες.

Υπόθεση εργασίας 2

Κάθε σώμα που γεννάει μια πρωτογενή τονοτροπική δομή τής προσδίδει το μοναδικό ίχνος του. Και, αντιστρόφως, κάθε πρωτογενής τονοτροπική δομή φέρει το μοναδικό ίχνος των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του σώματος που την γέννησε.

Τα πυρηνικά πρωτογενή αερόφωνα είναι αφενός σχετικά βραχείς αυλοί του ενός χεριού – διότι εκεί μας οδηγούν τα λείψανα και οι ιστορικές, αρχαιολογικές και εθνολογικές πηγές – και αφετέρου μακριές σάλπιγγες, διότι αυτές παράγουν με ευχέρεια επαρκές πλήθος φθόγγων. Επισημαίνω πως ένας αυλός του ενός χεριού μπορεί να έχει κατά το μέγιστο πέντε (5) δακτυλικά τρήματα, οπότε το βασικό ρετζίστρο του – η «κάτω οκτάβα» του – παράγει κατά το μέγιστο έξι (6) διαφορετικούς φθόγγους – ο έκτος είναι εκείνος που βγαίνει από το στόμιο.⁶

Ας προσέξουμε επίσης ότι τα πρωτογενή ανοικτά αερόφωνα λειτουργούν πρώτιστα με την αρχή της υπερεμφύσησης, κατά την οποία παράγουν τους διαδοχικούς φθόγγους της αρμονικής στήλης του ιδιόφθογγού τους. Άρα, οι χαμηλότεροι και ευχερέστερα παραγόμενοι φθόγγοι, μετά από τον ίδιο τον ιδιόφθογγο, έχουν τη διπλάσια, τριπλάσια και τετραπλάσια συχνότητα. Κατά συνέπεια, κάθε βασική σειρά υπερεμφυσητικών διαστημάτων δεν δίνει παρά τη διαπασών, τη διοξεία και τη συλλαβά, διαδοχικά, με υψηλό βαθμό ακρίβειας.

Η δική μου επόμενη υπόθεση εργασίας συμπίπτει ουσιαστικά με εκείνες του Κουρτ Ζακς (Sachs) και της Καθλίν Σλέζιντζερ (Schlesinger),⁷ στηρίζεται δε συντριπτικά από τα αρχαιολο-

γικά τεκμήρια – όσο και αν κόπτονται περί του αντιθέτου κάποιες Κασσάνδρες της βιβλιογραφίας. Λέει ότι, σε πλαίσιο του ανιμισμού και της προγονολατρίας, κατά τις απώτατες εποχές οι άνθρωποι τελετουργούσαν παίζοντας ιερά εμπνευστά από κόκαλα. Η προϊστορική και πρωτόγονη επικράτηση αυλών ενός χεριού δείχνει αφετηρία από διάτρητα φλάουτα και φυσικές σάλπιγγες.

Υπόθεση εργασίας 3

Στην εξέλιξη υποθέτουμε ότι οι μακρινοί πρόγονοί μας:

- συνειδητοποιούν πως κάθε τρήμα παράγει ένα πρόσθετο φθόγγο,
- για πολύφθογγες κλίμακες, εισάγουν στους αυλούς την τρήση – διάτρητα φλάουτα και λοιπά «ξύλινα» – (και σε βραχείες σάλπιγγες – κορνέττι –),
- ξεκινούν ανοίγοντας ένα πρώτο τρήμα για ήχηση ενός από τα τρία επακριβώς γνώριμα ιερά περικλείσματα: της διαπασών ή της διοξείας ή της συλλαβάς,
- υποδιαιρούν στα τρία το τμήμα από το πρώτο εκείνο τρήμα μέχρι το στόμιο κατά τρόπο προφανή, ισομετρικά, διανοίγοντας δηλαδή δύο ενδιάμεσα τρήματα ίδιου μεγέθους και σχήματος σε ίσες αποστάσεις, για λόγους ανατομικούς – ο παράμεσος, ο μέσος και ο δείκτης / λιχανός ευθυγραμμίζονται εύκολα και αυθόρμητα –,
- η ισομετρική υποδιαίρεση της διαπασών «δεν περπατάει» – διότι το διάστημα είναι πολύ ευρύ και η τριχοτόμησή του παράγει δόμημα υπερβολικά ετεροβαρές –, οπότε το πεδίο ουσιαστικά αφήνεται ανοικτό μόνο για τη διοξεία και τη συλλαβά.⁸

Με αυτά τα δεδομένα, αν παρατηρήσουμε το πυρηνικό τονοτροπικό κύτταρο, δηλαδή την κεντρική βασική διοξεία, άνετα διευκρινίζουμε τον συγκεκριμένο γενεσιουργό μηχανισμό της πρότυπης κλίμακας ενός πολιτισμού. Αν τα βήματα όσο ανεβαίνουμε στενεύουν, έχουμε παραγωγή σε σάλπιγγες. Αν όσο ανεβαίνουμε φαρδαινουν, η γένεση έχει συντελεστεί σε ισομετρικούς αυλούς. Στις ελληνικές κλίμακες συμβαίνει το δεύτερο: η ελληνική μουσική διέπεται αποκλειστικά από αυλογονία. Οι ισομετρικές διαιρέσεις, στην εξιδανικευμένη θεωρία, και για μήκη αυλού τεκμαρτά, παράγουν συγκεκριμένα πρωτογενή μαθηματικά πυρηνικά τονοτροπικά δομήματα – η μουσική ακουστική κάθε άλλο παρά μελετά τους αυλούς έτσι.

Η σημαντικότερη κατηγορία ουσιαστικών διαφοροποιήσεων μεταξύ τεκμαρτών και πραγματικών μηκών είναι αυτή που συνδέεται με τα φαινόμενα των άκρων του αυλού. Το άκρο στο οποίο παράγεται ο ήχος – το άκρο εμφύσησης – εισάγει ένα σημαντικό παράγοντα βράχυνσης του τεκμαρτού άνω μήκος του αυλού, εκείνου δηλαδή που θα απαιτούσε αν ήταν χορδή μέχρι το σημείο της πάκτωσής της. Σ' αυτή την περίπτωση λέμε απλώς ότι η εμφύσηση «κόβει μήκος» και ότι «το πραγματικό μήκος στο άνω μέρος του αυλού είναι πολύ μικρότερο από το τεκμαρτό» ή, ταυτόσημα, ότι «το τεκμαρτό είναι πολύ μεγαλύτερο από το πραγματικό». Παρομοίως, το κάτω τμήμα υπόκειται κι αυτό σε αλλοιώσεις του πραγματικού ως προς το τεκμαρτό: μικρότερες μεν, αλλά σημαντικές: εκεί, αντίθετα, το στόμιο εξόδου του αέρα «προσθέτει μήκος». Αλλά το μέσο παραμένει σχετικά αλώβητο. Στη θεωρητική επεξεργασία έχουν χρησιμοποιηθεί διάφορα τεχνάσματα για να παρακάμπτεται η διάσταση ανάμεσα στα τεκμαρτά και στα πραγματικά μήκη. Πιο κλασικό απ' αυτά τα τεχνάσματα είναι η μεταφορά της μελέτης της διαστηματικής από τους αυλούς στις χορδές. Μ' αυτό κερδίζει κανείς πολλά στα άκρα της χορδής και λίγα στη μέση – όπου τα πράγματα έχουν τη βασική τους σημασία –, αλλά χάνει ουσιαδέστατα κομμάτια της ζώσας τονοτροπικής δυναμικής.

Κατά τα άλλα, διάφοροι σε όλες τις εποχές έχουν δοκιμάσει να αποκαταστήσουν δημιουργικά τις φαινομενικές δυσχέρειες α) αγνοώντας το φαινόμενο του εμφυσώμενου άνω άκρου, β) προσπαθώντας να διορθώσουν το αντίστοιχο του κάτω άκρου διά της εξίσωσης των μεγεθών των πλευρικών τρημάτων και του στομίου: είτε στενεύοντας το στόμιο (κένα, σακουχάτσι, φλάουτο με ράμφος), είτε φαρδαινώντας τα τρήματα (αρχαίοι ελληνικοί αυλοί), γ) αποκαθιστώντας και διακριβώνοντας την τεκμαρτότητα του στομίου ως εξής: μετατρέποντας το στόμιο σε δακτυλικό τρήμα με το να προσθέτουν μήκος κάτω απ' αυτό, και κατά συνέπεια δίνοντας έναν επί πλέον χαμηλότερο φθόγγο σε νέο στόμιο. Ο πιο πρωτόγονος τρόπος είναι να προστεθεί αρκετό μήκος, να γίνει η τρήση εκεί που θα ήταν το παλαιό στόμιο, και κατόπιν να βραχύνεται το άκρο δοκιμάζοντας, μέχρι να ακουστεί το επιθυμητό τονικό ύψος.⁹ Ο φθόγγος βάσης του χαμηλότερου τρήματος καταλήγει σωστά τονισμένος, και το φλάουτο αποκτά έναν επί πλέον φθόγγο «προσαγωγή» από το νέο στόμιο. Αλλά ο φθόγγος είναι άχρηστος, επειδή ο τονισμός του είναι τυχών. Γι' αυτό αναπτύχθηκε και πιο εξελιγμένος και ευέλικτος τρόπος: μέσω προέκτασης αποσπάσιμης, δηλαδή ενός φορετού κατώτατου τμήματος του αυλού, φτιαγμένου από άλλο κομμάτι σωλήνα.

4. Τονοτροπικοί πυρήνες Β: τα τρία συστήματα

Καθώς υπαινίχθηκα παραπάνω, σε αντίθεση προς τις σάλπιγγες, οι ισομετρικοί αυλοί δεν παράγουν την αρμονική στήλη, παρ' όλες τις άκυρες αναφορές που της γίνονται διαρκώς από μεγάλες μερίδες της βιβλιογραφίας. Ναι μεν, στις χαρακτηριστικές περιπτώσεις, όλα τα διαστήματά τους (δηλαδή οι συνδυασμοί των φθόγγων τους λαμβανόμενων ανά δύο) ανήκουν στην αρμονική στήλη, αλλά είναι διατεταγμένα ανάποδα, σε τάξη κατιούσα. Αν το περίκλεισμα είναι διάστημα αρμονικής στήλης, διαγράφουν τμήμα της πλασματικής και αντιθεωρητικής «υφαρμονικής στήλης», έννοιας που κυκλοφορούσε κάποτε ευρύτατα.¹⁰ Επομένως η αρμονικότητα των φθογγοσυνόλων εξανεμίζεται μόλις οι φθόγγοι ληφθούν ανά τρεις, σε τριαδικές δηλαδή συνηχίες / συγχορδίες. Τότε, για να αποκατασταθεί, χρειάζονται διορθώσεις.

Υπεύθυνο γι' αυτή την ανατροπή είναι το γεγονός ότι, τόσο στις χορδές όσο και στους διάτρητους αυλούς, η εκτέλεση, η νοητική της αντίληψη και, κυριότατα, η σωματική –κιναισθητική– μνήμη που την συνοδεύει μετρούν τα μήκη από το λάθος άκρο της ηχοπηγής, αποτυπώνοντας και ορίζοντας αναλογίες επάνω στο τμήμα της που σιγάζεται, όχι, καθώς όφειλαν, σ' εκείνο που ηχεί. Οι αυλοί παρουσιάζουν μίαν επί πλέον εμπλοκή. Για να ηχήσει ο επώνυμος φθόγγος ο αντίστοιχος σε ένα συγκεκριμένο τρήμα, το δάχτυλο φράζει το αμέσως από πάνω του: αυτό απομνημονεύει.¹¹

Μια παρασημαντική, τώρα, μπορεί να καταγράψει φθόγγους και ανοικτά τρήματα, μπορεί όμως και να είναι οδηγός δακτυλοθεσίας. Όσο για τη βαθμιακή λογική κάποιας παρασημαντικής, μία αρκετά ασφαλής διαγνωστική πυξίδα έγκειται στο πώς συλλαμβάνονται και παρασημαίνονται οι αλλοιωμένοι φθόγγοι, οι κείμενοι ενδιάμεσα στους επώνυμους. Στους αυλούς τους παράγουμε με παραδακτυλισμούς, με βασική τεχνική την ημικάλυψη.¹² Δεδομένου ότι κάθε επώνυμος φθόγγος παριστάνεται με ένα δικό του φθογγοσύμβολο, κοιτάζουμε από ποια μεριά η παρασημαντική αποτυπώνει παραλλαγμένες μορφές του: αν δηλαδή, χονδρικά, εντάσσει στη δική του βαθμίδα τις από κάτω αλλοιώσεις –υφέσεις, άρα τρήματα– ή τις από πάνω –διέσεις, άρα δάχτυλα. Οι αρχαίες ελληνικές ορολογίες / παρασημαντικές σημειώνουν διέσεις. Η παραπάνω αναφερόμενη υπόθεση

εργασίας 3 αφορά δύο πρωτογενείς ισομετρικές τρήσεις διά τρία, που τριχοτομούν:

- τη διοξεία: $\Xi \div 3$ (/ διχοτομούν τη συλλαβά: $\Sigma \div 2$): πρωτογενής πεντατονική $Ur5$,
- τη συλλαβά: $\Sigma \div 3$ (/ τετραχοτομούν τη διοξεία: $\Xi \div 4$): πρωτογενής αυλητική / ομαλή επτατονική $om7$.¹³

Οι τρήσεις αυτές είναι ανεξάρτητες αλλήλων και παράγουν τονοτροπικά δομήματα άσχετα μεταξύ τους: η ομαλή επτατονική δεν είναι συμπληρωμένη πρωτογενής πεντατονική, ούτε η πρωτογενής πεντατονική ελλιπής ομαλή επτατονική. Οι τακτικές της τρήσης και οι διαστηματικές διαρθρώσεις τους είναι τέτοιες που δείχνουν πως δεν μπορεί να υφίσταται συστηματική προδιαγραφή μεγαλύτερης αρχαιότητας της μιας ή της άλλης: η πρωτογενής πεντατονία και η πρωτογενής ομαλή επτατονία είναι κατά τεκμήριο συνομήλικες.¹⁴

Αλλά ας βεβαιωθούμε, βλέποντας συγκριτικά ως όψη και ως φθογγολόγιο, την πεντατονική ισομετρικά τριχοτομημένη διοξεία $[do, so]$ και την επτατονική / διατονική ισομετρικά τριχοτομημένη συλλαβά $[re, so]$ / τετραχοτομημένη διοξεία $[re, la_]$, με τη συλλαβά $[re, so]$ σε χωρική σύμπτωση. Και στις δύο περιπτώσεις έχει εφαρμοστεί κάτω αποσπάσιμη και φορετή προέκταση με τεκμαρτό μήκος $1\frac{1}{2}$ φορά το μήκος των ισομετρικών αποστάσεων από τρήμα σε τρήμα. Οι κύκλοι χαρτογραφούν, σε κλίμακα απόλυτα ακριβή, το στόμιο και τα τρήματα των δύο αυλών.¹⁵

la ⁷	do	re	mi ⁷	so		
Ⓣ	Ⓞ	Ⓞ	Ⓞ	Ⓞ		
	Ⓣ	Ⓞ	Ⓞ	Ⓞ	Ⓞ	Ⓞ
	do	re	mi ^b	fa ⁺	so	la _z

Πίνακας 1: Πρωτογενείς τεκμαρτοί προεκτεταμένοι ισομετρικοί αυλοί: $Ur5E$: πεντατονικός (υπελάσων) – $om7E$: επτατονικός μαλακός αυλητικός / ομαλός διατονικός (λυδικός)

Στο αμέσως επόμενο στάδιο, κάποια από τα διαστήματα υφίστανται ακουστική διόρθωση. Ο μεν πεντατονικός αυλός κατεβάζει τα la^7 και mi^7 κατά ένα εβδομικό κόμμα ($64/63$) ώστε να συνάδουν κατά διοξείες και συλλαβές προς το re , ο δε επτατονικός κατεβάζει το fa^+ κατά ένα διδύμιο κόμμα ($81/80$) ώστε να το ακούσει μία συλλαβά επάνω από το do . Τα κατεβασμένα αυτά γίνονται με το αυτί, με δύο τρόπους: είτε με στένωση των αντίστοιχων τρημάτων είτε με μετατόπισή τους χαμηλότερα. Προκύπτουν δύο νέα δομήματα: το πυθαγόρειο πεντατονικό κύππαρο $p5E$ και το σπονδειακό επτατονικό διατονικό εξάχορδο $\sigma 7E$.

Έτσι παραλαμβάνουμε δύο υπεργένη κλιμάκων, καθένα σε δύο εκδοχές / γένη, όλα με τα εξόχως χαρακτηριστικά τεκμαρτά τρητικά ίχνη τους. Ανακεφαλαιώνω:

- Γένη ανημίτονα πεντατονικά
 - πρωτογενές $Ur5$ $[la^7 [do, re, mi^7, so] (la^7)]$
 - πυθαγόρειο $p5$ $[la_ [do, re, mi_ , so] (la_)]$
- Γένη μαλακά επτατονικά / διατονικά
 - αυλητικό / ομαλό $om7$ $[do [re, mi^b, fa^+, so] la_]$
 - σπονδειακό $\sigma 7$ $[do [re, mi^b, fa, so] la_] / [νη [πα, βυ, γα, δι] κε]$

Όταν τα δύο συναντηθούν, και συμβεί να προκληθεί ζεύξη τους, με υπόστρωμα το πεντατονικό και υπέρστρωμα το επτατονικό, φυσιολογικά γεννιέται ένα νέο συνδυαστικό υπεργένος,

αντικαθιστώντας στο σπονδειακό πλαίσιο ένα φθόγγο από το πεντατονικό, με αποτέλεσμα να ανεβεί το σπονδειακό mi^{\flat} / βυ κατά μίαν αριστείδια εναρμόνια δίεση / τεταρτημόριο (33/32) σε mi_{π} / βυ[#] –που έτσι έρχεται μια συλλαβά κάτω από το la_{π} / κε.¹⁶ Πρωταρχικός εκπρόσωπός του το εξής:

- Γένος σύντονο / σκληρό επτατονικό / διατονικό
 - πυθαγόρειο π7 [do [re, mi_{π} , fa, so] la_{π}] / [νη [πα, βυ[#], γα, δι] κε]

Μία «διόρθωση» του πρωτογενούς αυλού σε σπονδειακό, πολύ συνηθισμένη σε αναγεννησιακά και λαϊκά αερόφωνα, όπως στα φλάουτα με ράμφος και τις κελτικές γκάιντες, συνίσταται στο κατέβασμα του fa+ σε fa με στένωση του αντίστοιχου τρήματος.

νη	πα	βυ	γα	δι	κε
do	re	mi^{\flat}	fa	so	la_{π}
⓪	○	○	○	○	○

Πίνακας 2: «Διορθωμένος» τεκμαρτός προεκτεταμένος επτατονικός μαλακός διατονικός σπονδειακός (λυδικός) αυλός σ7E, με στένωση τρήματος

Ο άλλος τρόπος πάγιος συντελείται με μετακίνηση των τρημάτων. Να το χαρακτηριστικό (τεκμαρτό) τρητικό ίχνος στα διορθωμένα σώματα των αντίστοιχων αυλών.¹⁷

la_{π}	do	re	mi_{π}	so			
⓪	○	○	○	○			π5E
+	νη	πα	βυ	γα	δι	κε	
	do	re	mi^{\flat}	fa	so	la_{π}	
	⓪	○	○	○	○	○	σ7E
=	νη	πα	βυ [#]	γα	δι	κε	
	do	re	mi_{π}	fa	so	la_{π}	
	⓪	○	○	○	○	○	π7E

Πίνακας 3: «Διορθωμένοι» τεκμαρτοί προεκτεταμένοι αυλοί:
π5E: πεντατονικός πυθαγόρειος (ελάσων) –σ7E: επτατονικός μαλακός διατονικός σπονδειακός (μαλακός λυδικός) –
π7E: επτατονικός σύντονος / σκληρός διατονικός πυθαγόρειος (διτοναίος λυδικός / μειζών)

Γύρω απ' αυτά τα τρία καθαρά αυλογενή τονοτροπικά συστήματα, με τις πρωτογενείς διατυπώσεις τους και τις πολλές και ποικίλες διορθώσεις / εκδοχές / παραλλαγές τους, ανέκαθεν περιτρέφεται πρακτικά το σύνολο των μουσικών πολιτισμών του πλανήτη. Και ήδη φαίνεται το τρητικό ίχνος της επτατονίας με πεντατονικό υπόστρωμα: το σύντονο / πυθαγόρειο διάτονο φαίνεται σαν συνδυασμός των δύο παραπάνω, η επτατονία του παίρνει χαρακτήρα συμπληρωμένης πεντατονίας και η τρήση του εμφανίζει στριμώγματα. Αντίθετα, μία πεντατονία με επτατονικό υπόστρωμα θα έπαιρνε χαρακτήρα ελλιπούς επτατονίας, και το τρητικό ίχνος της θα εμφάνιζε χάσματα.

5. Τονοτροπικά συστήματα A: κλιμακογονία και υβριδισμός

Όλα πάντως όσα λέγαμε παραπάνω αφορούν κλιμακογονία στη βάση μηκών αυλών. Πώς ακούγονται όμως; Το αντί μας υποκειμενικά¹⁸ ακούει τα μουσικά διαστήματα ως πηλίκα των συ-

χνοτήτων των τονικών υψών. Να, λοιπόν, συγκριτικό διάγραμμα που οπτικοποιεί τα υποκειμενικά εύρη των βημάτων, και πάλι υπό κλίμακα ακριβέστατη.

la_{π} (/ ^)	do	re	mi_{π} (/ ^)	so	la_{π} (/ ^)		
••	•	•	••	•	••	π5/Ur5	
κε	ζω	νη	βυ	γα(+)	δι	κε	
la_{π}	si^{\flat}	do	re	mi^{\flat}	fa(+)	la_{π}	
•	•	•	•	••	•	ομ7/σ7 ¹⁹	
κε	ζω [#]	νη	πα	βυ [#]	γα	δι	κε
la_{π}	si_{π}	do	re	mi_{π}	fa	so	la_{π}
•	•	•	•	•	•	•	π7 ²⁰

Πίνακας 4: Πεντατονίες και διατονισμοί: διαστηματικές διαρθρώσεις σε οπτική αντιπαραβολή:
π5/Ur5: πυθαγόρεια και πρωτογενής ανημίτονη πεντατονία –
σ7/ομ7: σπονδειακός και πρωτογενής / αυλητικός / ομαλός μαλακός επτατονικός διατονισμός –
π7: σύντονος / σκληρός πυθαγόρειος επτατονικός διατονισμός

Στο τέλος του προηγούμενου κεφαλαίου, φάνηκε το πρώτο δείγμα του πώς μπορεί να λειτουργεί εδώ η συστηματική, εντοπίζοντας και υποδεικνύοντας υποστρώματα και επι- ή υπερ-στρώματα, τι δηλαδή κάθε φορά προηγήθηκε ως υπόβαθρο και τι προσλήφθηκε ως επίκτητο. Για ποιοτική κατανόηση οφείλω τώρα να καταλέξω μερικά εγγενή ποιοτικά χαρακτηριστικά των πρωτογενών συστημάτων και των χιαστών υβριδίων τους. Δυστυχώς, δεν έχω την ευχέρεια να τα αιτιολογήσω εκτενώς.

Ανημίτονη πεντατονία σκληρή: «3 τόνοι (1), 2 τριημίτονα (1½)» έμφαση στη διαπασών τρόποι / δρόμοι διηνεκής αίσθηση σταθερής τονικής βάσης μονολιθικές τονικές κλίμακες πρωτογενής κινητή τονική: do ειδοποιός φθόγγος: mi^{\flat} → mi_{π} αποστροφή προς πολύ στενά βήματα ροπή προς συνηχήσεις / πολυφωνία	Μαλακός διατονισμός μαλακός: «3 τόνοι (1), 4 σπονδεία (¾)» έμφαση στη συλλαβά / στη διοξεία ήχοι / μακάμ εναλλασσόμενα σχετικά τονικά κέντρα ρευστά μετατροπικά αρθρώματα πρωτογενής κινητή τονική: re ειδοποιοί φθόγγοι: mi^{\flat} , fa+ → fa ανοχή / εύνοια προς πολύ στενά βήματα ροπή προς μονοφωνία (/ με ίσο)
--	--

Πίνακας 5: Ζεύγην αντιπαραβολή θεμελιακών πρωτογενών ειδοποιών γνωρισμάτων της ανημίτονης πεντατονίας και του μαλακού διατονισμού

Ο κατάλογος αυτός, εφόσον είναι στέρεα στημένος, με μίαν απλή αντιμεταχώρηση αποδίδει έναν δεύτερο, που δείχνει τι αναμένεται συμβεί όταν αυτά τα δύο ρεύματα διασταυρωθούν. Στον ακόλουθο κατάλογο, η αριστερή στήλη δίνει τα αποτελέσματα επτατονικού υπερστρώματος σε πεντατονικό υπόστρωμα, ενώ η αριστερή στήλη δίνει τα αποτελέσματα πεντατονικού υπερστρώματος σε επτατονικό υπόστρωμα.

Πεντατονίζουσες επτατονίες
σύντονη / σκληρή: «5 τόνοι (1),
2 ημιτόνια (1/2)»

διαπασωνικοί τρόποι / δρόμοι
διηλεκής αίσθηση σταθερής τονικής βάσης
μονολιθικές τονικές διατονικές κλίμακες
πρωτογενής κινητή τονική: do
χαρακτηριστικός φθόγγος: mi[♯] → mi_♯
αποφυγή πολύ στενών βημάτων
συνηχητικότητα / αρμονία / πολυφωνία

Επτατονίζουσες πεντατονίες
α) μαλακή: «2 ουδέτερες τρίτες (1^{3/4}),
1 τόνος (1), 2 σπονδεία (3/4)»
β) ενημίτονη: «2 δίτονα (2), 1
τόνος (1), 2 ημιτόνια (1/2)»
πεντατονικοί ήχοι / μακάμ
εναλλασσόμενα σχετικά τονικά κέντρα
ρευστά μετατροπικά αρθρωτά πεντάτονα
πρωτογενής κινητή τονική: re
χαρακτηριστικοί φθόγγοι: mi[♯], fa+ → fa
ανοχή προς αρκούντως στενά βήματα
μονοφωνικότητα (/ με απλή συνοδεία)

Πίνακας 6: Ζεύγδην αντιπαραβολή θεμελιακών υβριδικών ειδοποιών γνωρισμάτων
από διασταυρώσεις ανημίτονης πεντατονίας και μαλακού διατονισμού

Πολλά από τα παραπάνω, και των δύο στηλών, εμφανίζονται χαρακτηριστικά στην αρχαία ελληνική μουσική, ενώ της αριστερής στήλης στις κελτικές μουσικές, στη διαπασωνικότητα των βαλκανικών αλλά και των καππαδοκικών δημοτικών τραγουδιών, σε παλαιότερες παραδοσιακές επτατονικές πολυφωνίες της Μεσογείου και της ανατολικής Ευρώπης (Αζόφ, Καύκασος), στα πεντατονικά μακάμ του Μαγρέμπ, στη συνηχητικότητα και μετατονικότητα της ευρωπαϊκής μουσικής εν γένει –εστία του πρίμο-σεκόντο οι βρετανικές νήσοι. Η δεξιά στήλη περίπου φωτογραφίζει τη μουσική της Ιαπωνίας. Συνάμα, στον αφρό της διασταύρωσης, εκτιμώ ότι πρέπει να παρουσιαστούν και ειδικά συστηματικά φαινόμενα ισόποσης μείξης: είτε μεταιχμιακά και ενδιάμεσα είτε, αντιθέτως, ισορρόπως διφυή:

- ημιδιατονικά επτάχορδα / εξαβαθμίες, δηλαδή κλίμακες διαπασών, κατά το ήμισυ πεντατονικές και κατά το ήμισυ επτατονικές,
- χρωματισμοί (/ χροϊσμοί), με εναλλακτικές εκφορές φθόγγων, βημάτων ή βαθμίδων ή τμημάτων κλιμάκων (πβ. αλλιώς στην άνοδο και αλλιώς στην κάθοδο, blue notes, εναλλακτικότητας / εναλλαγές επώνυμων και αλλοιωμένων φθόγγων),
- διαλλιώσεις, δηλαδή βαθμδικές ανωμαλίες κατά τις οποίες παραλείπεται μια βαθμίδα και λαμβάνονται δύο εναλλακτικοί φθόγγοι μαζί από μίαν άλλη βαθμίδα –συνήθως παρακείμενη–,
- χρωματικισμός (/ εναρμονιασμός), δηλαδή συνύπαρξη πολύ στενών και πολύ φαρδιών βημάτων, κλασικά μέσω διαλλιώσεων,
- διπλές προεκτάσεις για τονική προσέγγιση όλων των πλευρών: α) πεντάτονα που κατεβαίνουν έως το κάτω so: [so \ la_♯ / [do, re, mi_♯ / so]] (πβ. κρουματογραφία, δεύτερο κυρίαρχο ηπειρώτικο πεντάτονο), και β) διάτονα, για αυλούς και των δύο πλέον χειρών, που κατεβαίνουν μέχρι το κάτω si_♯ / ζω[♯]: μαλακά [si_♯ \ do [re, mi[♯], fa(+), so] la_♯] / [ζω[♯] \ νη [πα, βυ, γα(+), δι κε]] (πβ. βυζαντινό όρο βαρύς, παλιά ευρωπαϊκά ξύλινα όπως φλάουτα με ράμφος),
- διορθώσεις προς την αποκατάσταση της αρμονικής στήλης, για δημιουργία επτατονικής αρμονίας και πολυφωνίας / αντίστιξης (παρακάτω, αρχή κεφ. 12).

6. Τονοτροπικά συστήματα Β: βασική διάρθρωση των κύκλων

Υπόθεση εργασίας 4

Η γένεση, εξέλιξη και πυρηνική παραλλακτικότητα του ελληνικού τροπισμού ανιχνεύεται σε πρωτογενείς προγονικές δομές και κατόπιν σε ένα παλίμψηστο σταδιακών διορθώσεων διασταυρώσεων και υβριδισμών τους.

Υπόθεση εργασίας 5

Η γένεση των πρωτογενών προγονικών δομών του ελληνικού τροπισμού ανιχνεύεται στους αυλούς.

Υπόθεση εργασίας 6

Η γένεση πρωτογενών τονοτροπικών δομών στους αυλούς ανιχνεύεται στις πυρηνικές ισομετρικές τρήσεις τους.

Υπόθεση εργασίας 7

Κάθε τρήση των αυλών, και, συνακόλουθα, κάθε υπαρκτό τονικό σύστημα προκύπτει μέσω ενός σταδιακού συνόλου προσαρμογών, διορθώσεων, μεταπλάσεων και μεταβολών που ανάγονται σε ιστορική / συστηματική αφετηρία ισομετρική.

Η ακραιφνώς πρωτογενής πεντατονία είναι πλέον αρκετά δυσεύρετη. Αντίθετα, ο ομαλός διατονισμός επιβιώνει σε πάρα πολλά μέρη του πλανήτη, σε λαϊκές μουσικές, όπου συχνά φέρεται θεσμικά αδιάκριτος από τον σπονδειακό –εξ άλλου η διαφορά τους εστιάζεται σε μια μόνο νότα του εξάχορδου. Σ' αυτόν π.χ. εξακολουθεί να τονίζεται μεγάλο μέρος από τις λαϊκές παραδοσιακές μουσικές όλων των ηπείρων και, σε ό,τι μας αφορά, της Ελλάδας και των Βαλκανίων –αν εξαιρέσουμε τα πεντάτονα–, καθώς και του Καυκάσου, της Εγγύς και Μέσης Ανατολής και βόρειας Αφρικής.

Από τα δύο υπεργένη, η πυθαγόρεια πεντατονία και η σπονδειακή επτατονία συγκεντρώνουν την προτίμηση των προχωρημένων έως λόγιων πολιτισμών αισθητά περισσότερο. Εικάζω πως οι λόγοι είναι τρεις: α) επειδή μετριάζουν την εγγενώς αντιθεωρητική υφαρμονικότητα των πρωτογενών, β) επειδή είναι πιο εύχρηστες, καθώς έχουν λιγότερα μεγέθη βημάτων (η πυθαγόρεια ανημίτονη πεντατονία δύο αντί για τρία της πρωτογενούς και ο σπονδειακός διατονισμός τρία αντί για τέσσερα του ομαλού–, γ) επειδή, κατά συνέπεια, ευνοούν αναδιπλώσεις, αρθρώματα και μετατονισμούς.

7. Τονοτροπικά συστήματα Γ: κλιμακογονία και υβριδισμός

Μπορεί η αυλητική / ομαλή κλίμακα να είναι προαιώνια, αλλά και η σπονδειακή, που είναι παράλλαγμα της, υπάρχει από τη βαθιά αρχαιότητα, κι ας πρωτοεμφανίζεται με τη βηματική διατυπωσή της μέσω των συγκεκριμένων μαθηματικών λόγων στα γραπτά του Φαραμπί (10^{ος} αι.)²¹ –ο οποίος την αποδίδει στον Μανσούρ Ζαλζάλ (8^{ος} αι.)–, για να την επαναλάβει αυτούσια ο Χρυσάνθος τον 19^ο αι.²² Χρησιμοποιείται στα ίδια πολιτισμικά φέροντα όπως η ομαλή, ίσως σε ούτως ειπείν πιο καλλιερηγμένες ή αστικές συγκυρίες, ενώ συνιστά το τονοτροπικό σύστημα της βυζαντινής και των κλασικών ισλαμικών σχολών. Στην πρακτική απόδοσή της έχουν κυριαρχήσει δύο αντίρροπα ρεύματα. Κάποιοι τείνουν να εξισώνουν τα δύο σπονδεία Tw (12/11) και tm (88/81) σε κάτι σαν 3/4 του (επόγγδοου) τόνου. Η τάση εκφράζεται, π.χ., από τον Αριστόξενο –που μας πληροφορεί ότι την παίζουν οι Αθηναίοι αυλητές του καιρού του (δ'–γ' αι. π.Χ.)–,²³

την κυπριακή²⁴ και τη συριακή σχολή της ψαλτικής, τον Μιχαήλ Μοιακά (19^{ος} αι.),²⁵ τη Σύνοδο του Καΐρου του 1932.²⁶ Άλλοι όπως ο Χρύσανθος, η Πατριαρχική Επιτροπή του 1881, ο Ραούφ Γεκτά Μπέη και ο Σίμων Καρας τείνουν να τονίσουν τη διαφορά τους και να την μεγεθύνουν τεχνητά έως αφύσικα.²⁷

Το πλήρες πυθαγόρειο / διτονιαίο διατονικό υβρίδιο, ο γνωστός κύκλος συλλαβών / διοξειών, έχει δύο μεγέθη βημάτων αντί για τρία. Εμφανίστηκε χωριστά και ανεξάρτητα (;) στην αρχαία Κίνα και στην αρχαία Ελλάδα, όπου έδωσε το θεωρητικό λάκτισμα για να παραχθούν πολλές σύντονες παραλλαγές, εκδοχές και διορθώσεις. Ανάμεσά τους τα γένη του Αρχύτα –υβρίδια με την πρωτογενή πεντατονία, σημείο ότι αυτή ανθούσε στον αρχαίο ελληνικό κόσμο. Το διατήρησε το Βατικανό και το πέρασε στο Γρηγοριανό Μέλος.

Αυτές είναι λοιπόν οι προγονικές κλίμακες αναφοράς του ελληνικού τροπισμού, προϊστορικού και αρχαίου. Από κει και πέρα, ποικίλα παράγωγα προκύπτουν από διάφορους μηχανισμούς, διατονικούς και χρωματικούς. Θα προσπαθήσω σύντομα να σκιαγραφήσω τους κυριότερους. Και θα ξεκινήσω από τις διατονικές διορθώσεις, που οφείλονται στην επτατονική λογική των αρθρωμάτων. Όλα τα πάγια συστήματα παρατάσσουν πεντάχορδα διοξείας σε συναφή (σύστημα τροχού), τετράχορδα συλλαβής σε συναφή, τετράχορδα συλλαβής σε διάζευξη με παρεμβολή τόνου που συμπληρώνει τη συλλαβή σε διοξεία και συνδυασμούς των παραπάνω. Οι απλούστεροι και ως εκ τούτου επικρατέστεροι συνδυασμοί είναι εκείνοι που εναλλάσσουν συναφές και διαζεύξεις τετράχορδων συλλαβής ή, πράγμα εν μέρει ισοδύναμο, τετράχορδα συλλαβής και πεντάχορδα διοξείας. Αυτό επικρατεί περισσότερο σε επτατονίες με πεντατονικά υποστρώματα, καθώς οι εναλλαγές συνθέτουν διαπασωνικά οκτώχορδα.

Όπως και να έχει, όλες οι τεχνικές αυτές συνοδεύονται με ένα αίτημα να τοποθετούνται όσο το δυνατόν περισσότερο φθόγγοι των διαπασωνικών κλιμάκων σε διαστάσεις συλλαβών και διοξείων ανά ζεύγη, οδηγώντας σε παραγωγή νέων γενών ή ειδών όταν διορθώνονται «ακάθαρτες» τέταρτες και πέμπτες σε «καθάρεις». Στη σπονδειακή κλίμακα, οι βασικές ιστορικές διορθώσεις είναι τρεις, και συμπίπτουν με τις τρεις πρώιμες –λεγόμενες «αρχαίες»– αλλοιώσεις της βυζαντινής μουσικής, σε βαθμό που με αναγκάζει να τις ταυτίσω μία προς μία. Τις παραθέτω αμέσως.

- αλλοίωση «χρωματικού λεγέτου»: κάθοδος του la_{π} / κε σε la^{\flat} / κε $^{\flat}$,²⁸
- αλλοίωση «νανά»: κάθοδος του si^{\flat} / ζω σε si_{π} / ζω $^{\flat}$,²⁹
- αλλοίωση «διατονικού νενανώ»: άνοδος του mi^{\flat} / βυ σε (σύντονο) mi_{π} / βυ $^{\sharp}$.³⁰

Κατ' αρχάς, οι διορθώσεις εφαρμόζονται μεμονωμένα σε ένα κάθε φορά φθόγγο της σπονδειακής κλίμακας, καθιερώνοντας τοπικές αλλαγές. Οι δύο τελευταίες από μόνες τους παράγουν, σε σπονδειακό περιβάλλον, είδη του ίδιου γνωστού πυθαγόρειου διατονικού γένους με τους τόνους και τα λείμματα, αφού $[mi_{\pi}, fa, so, la_{\pi}]$ / $[βυ^{\sharp}, γα, δι, κε]$ ~ $[λ, T, T]$, $[fa, so, la_{\pi}, si^{\flat}]$ / $[γα, δι, κε, ζω^{\flat}]$ ~ $[T, T, λ]$ (πυθαγόρεια δώριο και λύδιο είδος του διατεσσάρων). Αλλά η πρώτη διορθωση παράγει νέο είδος με δικά του ιδιωματικά τονοτροπικά κύτταρα. Ένα απ' αυτά, το χαρακτηριστικότερο, είναι εκείνο που η ψαλτική αποκαλεί «χρώμα μαλακόν», και για το οποίο έχω επιχειρηματολογήσει εκτενώς σε κείμενό μου που είναι υπό δημοσίευση για αρκετό καιρό τώρα, ότι συμπίπτει γενικώς λόγω με το ιώνιο γένος της αριστοξενικής μαλακής διατονικής χροάς και ειδικότερα με το παλαιό (αυθεντικό και πολυμνήστειο) ιαστί και το (προαττικό) σαπφώ μίξολυδιστί: $[so, la^{\flat}, si^{\flat}, do]$ / $[di, κε^{\flat}, ζω, νη]$ ~ $[Tw, T, tm]$.

Οι επόμενοι τροπικοί μηχανισμοί είναι συστηματικά υβριδιακοί. Στην πρώτη περίπτωση, πρόκειται για εφαρμογές του διαδεδομένου ενδοοικογενειακού φθογγικού υβριδισμού χροών, με αντικατάσταση χωρίων μιας κλίμακας από αντίστοιχα μιας άλλης. Η πρακτική έλκει τη γένεσή της μάλλον από τα μουσικά όργανα. Την βρίσκουμε σε περίοπτη θέση στον Πτολεμαίο και ως ισχυρότατο ισλαμικό τροπικό στοιχείο. Θα τελειώσω αυτή την περιφορά με το πλέον ενδεικτικό από τα πολλά σημαντικά παραδείγματα που περιέχουν βαθμιακές ανωμαλίες και διαλλοιώσεις. Σημαντικά είναι διότι άγουν απ' ευθείας στα αρχαία γένη με πυκνόν και στους λοιπούς ενδημούντες χρωματισμούς. Θεωρώ ότι χρειάζεται να φανεί καθαρά πώς έχουν παραχθεί εδώ: αυλογενώς και με μαθηματικά, ως διαλλοιωμένα υβρίδια πεντατονίας και επτατονίας.

Κατασκευάζω λοιπόν ένα εξάχορδο που περιέχει αλληλεπένθεση της ανημίτονης πεντατονικής πυθαγόρειας –διορθωμένης– και της σπονδειακής κλίμακας, με προσθήκη του φθόγγου του αρχήθεν ιαστί (χρωματικού λεγέτου) και παράλειψη άλλων.

	$\frac{32}{27}$		$\frac{27}{22}$		$\frac{33}{32}$	$\frac{256}{243}$		$\frac{27}{22}$		$\frac{33}{32}$
κε		νη		βυ	βυ $^{\sharp}$	γα				κε + κε
la_{π}		do		mi	mi_{π}	fa				la^{\flat} + la_{π}
•		•		○	•	•				○
										ΧΝώ

Πίνακας 7. ΧΝώ: ελλiptής κλίμακα σύντονη χρωματική του σκληρού χρωματικού νενανώ: τριμήμιτονο, παράμεση τρίτη, υστερούσα δίεση, λείμμα, παράμεση τρίτη, υστερούσα δίεση

Παρακαλώ εδώ να προσεχθούν όλως ιδιαίτερα τα εξής στοιχεία:

- μεταξύ do / $νη$ και fa / $γα$: πρόπλασμα της ψαλτικής χροάς της σπάθης,
- μεταξύ mi^{\flat} / $βυ$ και $κε^{\flat}$ / la_{π} : πρόπλασμα του αρχαίου εναρμόνιου γένους,
- μεταξύ $κε$ / la_{π} και mi_{π} / $βυ^{\sharp}$: ελλiptές («εξατονικό») πρόπλασμα του υπέρσκληρου «βαλκανικού / τσιγγάνικου μινόρε»,
- μεταξύ mi_{π} / $βυ^{\sharp}$ και άνω $κε$ / la_{π} : πρόπλασμα του ψαλτικού σκληρού χρώματος ή υπέρσκληρου χρωματικού νενανώ, το οποίο παρακαλώ να παραβληθεί προς το παραπάνω αναφερόμενο διατονικό νενανώ.

8. Προϊστορικοί αυλοί της Ευρώπης / δυτική πεντατονία

Υπόθεση εργασίας 8

Ο βασικός παλαιολιθικός μουσικός κορμός των Παλαιευρωπαίων / «Κρο-Μανιόν» είναι πεντατονικός.

Υπόθεση εργασίας 9

Οι μεσολιθικές – νεολιθικές μουσικές της Εγγύς και Μέσης Ανατολής, του Καυκάσου και του ευξείνειου μυχού είναι επτατονικές.

Αν ισχύουν τα παραπάνω σενάρια, θα πρέπει το μουσικό σώμα της Ελλάδας και όλης της Ευρώπης να εμφανίζει ξεκάθαρα χαρακτηριστικά υπερστρώματος επτατονικού επάνω σε υπόστρωμα πεντατονικό. Αυτό ακριβώς συμβαίνει. Αλλά το πράγμα δεν περιορίζεται εκεί. Κανονικά, ανάλογα με τον βαθμό που ισχύουν όσα γράφονται εδώ, σχηματίζεται για πρώτη φορά εδώ ένα νέο

μεθοδολογικό εργαλείο, που δεν έχει εμφανιστεί ποτέ στη βιβλιογραφία. Αν εφαρμοστεί συμβατά προς τα δεδομένα, η λεπτομέρειά του θα πρέπει να μπορεί να ερμηνεύει και να προσθέτει ιστορικά και δομικά στοιχεία στις τεράστιες ερευνητικές προσπάθειες, τόσο για το απώτερο ευρωπαϊκό παρελθόν όσο και για την τονοτροπική σπουδή των μουσικών πολιτισμών εν γένει.

Ας εξετάσουμε τα τεκμήρια για τις δύο υποθέσεις πρώτα. Στην πεντατονικότητα της παλαιολιθικής κεντροδυτικής Ευρώπης συνηγορεί μια μεγάλη σειρά από στοιχεία, που προκύπτουν από –τι άλλο;– φλάουτα.

Το παλαιότερο γενικά παραδεκτό επιβεβαιωμένο ακέραιο σωζόμενο μουσικό όργανο που έχει βρεθεί μέχρι τώρα είναι ένα φλάουτο δύο χεριών από το σπήλαιο Χόλε Φελς (Hohle Fels, σημ. κούφιος βράχος) της Σουηβίας στη νότια Γερμανία, περίπου του 34.000 π.Χ., από κόκαλο πυρρόχρου γύπα. Ανακαλύφθηκε μόλις το 2008 και είναι πεντατονικό. Η πεντατονία του δεν είναι ακριβώς πρωτογενής, αλλά διέπεται από το εξόχως ενδιαφέρον φαινόμενο μιας εναλλάξ ισομετρίας –θα το δούμε σε λίγο συγκριτικά και με άλλους προϊστορικούς αυλούς. Όλα τα υπόλοιπα προϊστορικά φλάουτα της Ευρώπης είναι πεντατονικά –και είναι αρκετά.³¹ Στην Ελλάδα έχουν βρεθεί:

- Ένα θραύσμα σωλήνα με δύο τμήματα από τη θέση Β της Αξού Γιαντισών, χρονολογούμενο στα 6.300 π.Χ. Δεν έχει διευκρινιστεί οριστικά αν είναι αυλός.³²
- Δύο μικροί αυλοί ή σφυρίχτρες με ένα τμήμα και σημαντικό τμήμα ενός μεγαλύτερου οστέινου αυλού με τέσσερα τμήματα, ισομετρικού πρωτογενούς πεντατονικού κατά τα φαινόμενα, της 6^{ης} - 5^{ης} χιλιετίας π.Χ., από την Αυγή Καστοριάς.³³
- Δύο ισομετρικοί πεντατονικοί αυλοί ενός χεριού του Δισπηλιού Καστοριάς, θα έλεγα με τέσσερα τμήματα συν ένα πέμπτο, διορθωτικό ή ίσως και διακοσμητικό, στο στόμιο –ο ένας τουλάχιστον από το 5.300 έως 5.000 π.Χ. Μαζί, ένας μικρότερος με δύο τμήματα, εμφανώς τετρα- / πεντατονικός.³⁴
- Ένας σχεδόν ακέραιος οστέινος πεντατονικός αυλός των δύο χεριών με πέντε τμήματα από την Τούμπα Κρεμαστής – Κοιλιάδας Κοζάνης, και μαζί τμήματα τουλάχιστον άλλων δύο ακόμη, του 4.800 π.Χ. περίπου.³⁵

Ουσιαστικά, όχι μόνο το σύνολο των παλαιοευρωπαϊκών προϊστορικών αυλών, αλλά και όσων βρέθηκαν στη δυτική Μακεδονία, είναι πεντατονικό. Πρόκειται για πρωτογενείς ισομετρίες με λίγες χτυπητές εξαιρέσεις. Η σημαντικότερη είναι η εναλλάξ ισομετρία: κάποιος τονικός ή βηματικός συσχετισμός, εσωτερικός σε κάποιο πυρηνικό κύτταρο της τήσης, διορθώνεται με έκκεντρη μετακίνηση ενός τμήματος, και κατόπιν η διόρθωση παρεκτείνεται πειραματικά και στην υπόλοιπη ισομετρία, με επανάληψη του κυττάρου. Ως αποτέλεσμα βλέπουμε την περιοδική εναλλαγή δύο διαφορετικών μηκών, που μπορεί να έχουν μεταξύ τους και μian απλή σχέση μικρών ακέραιων αριθμών. Η διεργασία αυτή φαίνεται να έχει τη ρίζα της σε ένα είδος πρωτογενούς διαστηματικής αντίληψης και α) απηχεί αισθητικές αγωνίες για την ευηχία χωρίων της κλίμακας, β) αν και τελικά είναι θεωρητικά εσφαλμένη στη γενίκευσή της, υποδηλώνει, σύμφωνα με τα αντικειμενικά αρχαιολογικά τεκμήρια, έμπρακτη άσκηση διαστηματικής έρευνας, γ) είναι ορθή μόνο τοπικά, γι' αυτό παράγει βέλτιστα αποτελέσματα όταν συνδυάζεται και με άλλες διορθωτικές παρεμβάσεις.

Στον αυλό του Χόλε Φελς, χονδρικά και με μικροπροσαρμογές, βλέπουμε το σχήμα 4:5:4:5, ενώ το 5:4:5:4 στον αυλό της Τούμπας Κρεμαστής – Κοιλιάδας Κοζάνης. Η ομοιότητα μπορεί βέβαια να είναι συμπτωματική, μπορεί όμως να δείχνει και μια μακρά συνδεόμενη παράδοση

εμπειρικών διορθώσεων, αν σκεφτεί κανείς ότι η θεωρητική πυρηνική αφετηριακή σχέση 4:5 είναι ακριβώς εκείνη που ορίζει την πυθαγόρεια θεωρητική διόρθωση της πρωτογενούς επτατονίας, όταν εφαρμοστεί τοπικά.³⁶

9. Ισόγλωσσο πεντατονίας – επτατονίας

Για την επτατονία της πλησίον Ασίας, μεσολιθικής και μετέπειτα, τα δείγματα είναι εξ ίσου πειστικά και ομόφωνα. Πολλοί θεωρούν αυτόνοτο ότι οι πολιτισμοί ξεκινούν με πεντατονία και κατόπιν συμπληρώνουν σε επτατονία. Αυτό που λένε ισοδυναμεί με διατήρηση του συστήματος και μετεξελικτική αλλαγή της βασικής ιδέας. Έχω την ακριβώς αντίθετη άποψη, για δύο λόγους: αφενός ούτε η θεωρία ούτε τα ευρήματα στηρίζουν αιτιακή γενεαλογική εξαγωγή των πρωτογενών –ομαλών– επτατονιών από πεντατονίες και αφετέρου, αν κάτι τέτοιο συνέβαινε, δεν θα παρατηρούνταν τα ξεκάθαρα συστηματικά χαρακτηριστικά των ωσμώσεων με υπο- και υπερστρώματα, όπως τα έχουμε καταθέσει.³⁷

Είναι καιρός να διερευνήσουμε το ας πούμε ισόγλωσσο πεντατονίας και επτατονίας στον χώρο που μας περιβάλλει, εστιάζοντας στη στενότερη γειτονιά και εκτείνοντας το βλέμμα παραπέρα. Στα σημεία που μας αφορούν, άμεσα ή έμμεσα, στην πλησίον Ανατολή, κυριαρχούν κλίμακες επτατονικές, σχεδόν αποκλειστικά.

- Η Μεσοποταμία είναι επτατονική ήδη από την εποχή των Σουμέριων. Στην Ουρ βρέθηκε ασημένιο ζεύγος αυλών του 2.500 –ο ένας έχει τέσσερα ισομετρικά τμήματα, παίζεται και βγάζει ένα διατονικό πεντάχορδο.³⁸ Χρησιμοποιήθηκαν σάλπιγγες –κάποιες πιθανότατα μακριές. Στην περιοχή άκμασαν πολύχορδες άρπες και ψαλτήρια. Οι μαρτυρίες για επτάφθογγες κλίμακες είναι άφθονες, ενώ οι αριθμοί 4 και 7 είναι ιεροί. Έχουν διατυπωθεί και ερμηνείες για αρχικό εγκαταλελειμμένο πεντατονικό πρόστρωμα, αλλά είναι επισφαλείς. Κατά τεκμήριο, και η αρχαία εβραϊκή μουσική των συναγωγών είναι επτατονική.
- Αλλά και στην αρχαία Αίγυπτο συναντάμε πολύχορδες άρπες και σάλπιγγες. Στο μουσείο του Καΐρου φυλάσσονται αρκετά ακέραια μακριά φλάουτα τύπου νάι. Ένα απ' αυτά είναι πεντατονικό, ενώ όλα τα άλλα δείχνουν ότι η αρχαία αιγυπτιακή επτατονία κυριαρχεί, και είναι όλων των ειδών: κατά βάση μαλακή / σπονδειακή, τύπου μεσανατολικού, δείχνει και ενδείξεις ή και ροπές σύντονης διόρθωσης.³⁹ Θεωρώ ότι όλη μαζί αυτή η εικόνα μάλλον τεκμαίρεται βαθύτερα πεντατονικά υποστρώματα, αν λάβουμε υπ' όψιν ότι στη Σαχάρα, συμπεριλαμβανόμενης και της παρακείμενης Νουβίας, θάλλει η πεντατονία.
- Οι μουσικές του ευξείνιου μυχού –περιοχή Αζόφ κτλ.– και του Καυκάσου –Γεωργία, Αρμενία, Πόντος– παραμένουν, σήμερα ακόμα, μαλακές διατονικές. Το γεγονός αυτό δείχνει απουσία πεντατονικού υποστρώματος. Αντίθετα, κατά τις απόψεις που προβάλλω, θεωρώ πως η πολυφωνικότητά τους δείχνει επιλεκτικό επίστρωμα πεντατονίας.
- Οι προϊσλαμικές και ισλαμικές μουσικές είναι μαλακές διατονικές, πβ. θαμπούρα της Βαγδάτης κατά Φαραμπί, κατά τεκμήριο εδώ χωρίς καμία επαφή με πεντατονία. Η μόνη περιοχή του εστιακού ισλαμικού πολιτισμού με πεντατονικούς ήχους και προϊόντως σύντονους διατονικούς είναι το Μαγρέμπ, δηλαδή η βορειοδυτική Αφρική –Τυνησία, Αλγερία, Μαρόκο. Θεωρείται εύλογο ότι αυτό οφείλεται σε υπόστρωμα από τους Αφροασιάτες –Βερβέρους κτλ.– της Σαχάρας.⁴⁰

Συμπερασματικά θέλω να επισημάνω με έμφαση τις ακόλουθες διαπιστώσεις:

- η Ευρώπη, μέχρι τη μεσολιθική περίοδο, είναι πεντατονική, χωρίς να φαίνεται καμία διείσδυση επτατονίας,
- κατά τη μεσολιθική και νεολιθική περίοδο η πλησίον Ανατολή –Εγγύς, Μέση, Καύκασος και ανατολική Ευρώπη– είναι και παραμένει έκτοτε και στο διηκεές διακεκριμένα επτατονική, κατά τη νεολιθική, στη δυτική Ευρώπη εμφανίζονται, εξαπλώνονται και βαθμηδόν κυριαρχούν κύματα επτατονίας, προσδίδοντάς της χαρακτήρα επτατονικού στρώματος με πεντατονικό υπόστρωμα, κινούμενα κατά τους εξής άξονες:
 - τον κύριο βόρειο κεντρικό άξονα, που φεύγει από την ουκρανική στέπα και πορεύεται κατ' ευθείαν δυτικά, με επόμενη εστία γύρω στα βόρεια Βαλκάνια,
 - τις επεκτάσεις του άξονα αυτού στη στέπα και παράπλευρες διακλαδώσεις του ανατολικά και νότια διά του Τουρκεστάν προς την Ινδία και την Περσία, βόρεια προς τη Βαλτική και τη Σκανδιναβία, επανειλημμένως νότια προς τα Βαλκάνια και τη Μικρά Ασία –περισσότερες λεπτομέρειες στο επόμενο κεφάλαιο–, δυτικά προς τη Γερμανία, τη Γαλλία και τις ατλαντικές και βρετανικές κελτόφωνες χώρες, με παραδιακλαδώσεις προς την Ιταλία, τη Βόρειο Θάλασσα, και τέλος προς την Ιβηρική χερσόνησο και προς τα νησιά της δυτικής Μεσογείου, αργότερα δε προς όλη την Αμερική με τις αγγλοσαξονικές και λατινικές εισβολές και κατακτήσεις,⁴¹
 - ένα δευτερογενή νότιο άξονα που, μάλλον ήδη από την έβδομη χιλιετία, ξεκινάει από τη Μέση Ανατολή, επεκτείνεται στην Ανατολία όπου εν καιρώ θα συμβάλει μαζί του η ανατολική διακλάδωση του βόρειου άξονα, καλύπτει δε στην πορεία του, σε διαφορετικούς χρόνους, την Κύπρο, την Κρήτη, το Αιγαίο, την Πελοπόννησο και Στερεά Ελλάδα, το Ιόνιο, την Κάτω Ιταλία και Σικελία, και ίσως καταλήγει κι αυτός στα νησιά της δυτικής Μεσογείου,
- η σημερινή γεωγραφική διασπορά της αρχήθεν πολυφωνικής πεντατονίας εμφανίζει χαρακτηριστικότατο γεωγραφικό ίχνος: εστία / κυρίαρχο στρώμα στην Ήπειρο και νότια Αλβανία –με επτατονικό επίστρωμα, φανερό κυρίως από τις κλίμακες αυλών με προεκτάσεις, μονές / μινόμε και διπλές / χωρίς τρίτη, με τα πρωτογενή ματζόρε να απουσιάζουν ουσιαστικά– κι από εκεί εικόνα εξακτίνωσης ευθέως προς τον βορρά –με φθίνουσα πυκνότητα και ένταση και πολυφωνικότητα όσο πάμε πιο βόρεια–, δηλαδή πρώτα στις όμορες περιοχές Θεσσαλίας και δυτικής Μακεδονίας, κατόπιν σε λοιπή Αλβανία, ΠΓΔ Μακεδονίας, Κόσοβο, Βουλγαρία, Ρουμανία –περισσότερο μονοφωνικά εκεί–, λιγότερο στη Σερβία με μικρές διεισδύσεις προς άλλες όμορες πρώην γιουγκοσλαβικές περιοχές, ήτοι Μαυροβούνιο, Βοσνία-Ερζεγοβίνη, Κροατία, Σλοβενία, αισθητά στην Ουγγαρία και πιο σποραδικά στη Σλοβακία και νότια Πολωνία –όρη Καρπάθια / Τάτρα,
- η πεντατονία εμφανίζει διά μέσου των αιώνων και μέχρι σήμερα μηδενική διείσδυση στην πλησίον Ανατολή, παρ' όλο τον εξαιρετικά μακράινο κοινό βίο της με τα Βαλκάνια σε διαδοχικές αυτοκρατορίες –Μακεδονική, Ρωμαϊκή, Βυζαντινή, Οθωμανική–, με χαρακτηριστική την παντελή απουσία της από περιοχές όπου αδιαφιλονίκητα κυριαρχεί η μαλακή επτατονία, δηλαδή από τη νησιώτικη και μικρασιατική –και μεσανατολική– παραδοσιακή μουσική, την ορθόδοξη εκκλησιαστική υμνωδία, τις κλασικές ισλαμικές σχολές –την περσική και την οθωμανική, αλλά και την αραβική που δεν εισροφά τίποτα από το Μαγρέμπ– και, τέλος, από το εβραϊκό άσμα των Συναγωγών.

10. Κρουματογραφία: δομική διερεύνηση

Ήρθε επί τέλους η ώρα να εκθέσω πώς ξεκίνησαν όλα αυτά. Πριν από χρόνια, όταν η προσοχή μου στράφηκε στις αρχαίες ελληνικές μουσικές σημειογραφίες, με αιχμαλώτισε η παλιότερη, η μετέπειτα λεγόμενη «οργανική» ή κρουματογραφία.

Υπόθεση Εργασίας 10

Η κρουματογραφία είναι σύστημα δακτυλισμών αυλού.

Η υπόθεση εκφράστηκε για πρώτη φορά από τον Κουρτ Ζακς. Αιτιολογείται κατ' αρχάς επειδή γράφει τις αλλοιώσεις παραλλάζοντας το εκάστοτε σύμβολο του επώνυμου φθόγγου, γεγονός που λογικά απηχεί τη σχέση δακτυλισμού – παραδακτυλισμών. Το ότι δείχνει δάχτυλα σε καλύτερες και ημικαλύψεις, όχι τρήματα, φαίνεται από την ανιούσα φορά των αλλοιώσεων, την αποτύπωση δηλαδή διέσεων και όχι υφέσεων.

Υπόθεση Εργασίας 11

Εφόσον η κρουματογραφία συνιστά δακτυλοθεσία, στις απαρχές τουλάχιστον πρέπει ευλόγως να είναι αδιάφορη ως προς τις υπερεμφυσησεις –όπως και η σημειογραφία του σακουχάτσι–: όταν δηλαδή θεσπίζει ένα σύμβολο για το βασικό ρετζίζτρο, πρέπει να αποτυπώνει με το ίδιο σύμβολο τους φθόγγους μίαν οκτάβα και μια δωδέκατη επάνω.

Υπόθεση Εργασίας 12

Αφητηριακά, το σύστημα δακτυλισμών που καταγράφει η κρουματογραφία είναι πρωτογενές, άρα είτε πρωτογενές πεντατονικό είτε ομαλό διατονικό.

Αφού το πρωτογενές σύστημα αφορά ένα κεντρικό τονοτροπικό κύτταρο, όλη η προηγηθείσα κοπιώδης ανάλυσή μου λέει ότι θα είναι του ενός χεριού, άρα πρέπει να ερευνήσω με την εξής σειρά: α) βασική τρήση περικλείσματος, β) προέκταση, γ) διαίρεση περικλείσματος.

Υπόθεση Εργασίας 13

Η αρχαία τονοτροπική ορολογία και ονοματολογία (ονόματα τόνων / αρμονιών) είναι κοινή και εφαρμόζεται αδιακρίτως και ανεξαρτήτως συστήματος και οργάνων.

Αυτό δεν χρειάζεται να το υποθέσω καν, αφού το λέει ευθέως ο Αριστόξενος και απερίφραστα για την παρασημαντική,⁴² αλλά και για την ορολογία, σε μια περιβόητη αποδοκιμαστική περικοπή του.

Έρχομαι στο χωρίο που καταλαμβάνουν τα δύο πρωτογενή ενδεχόμενα, από do μέχρι la_2 για να συγκρίνω τα επώνυμα φθογγόσημα –σημιατικά στην αρχή, όπως υποτίθεται τα σώζει η γραμματεία–: [$do, re, mi_2, fa, so, la_2$] ~ [E, Γ, F, C].

Τα τέσσερα είναι ευθύγραμμα / γωνιώδη [$do, re, mi_2, so,$] ~ [E, Γ, F], βολικά τακτοποιημένα μεταξύ E και F , ενώ τα δύο υπόλοιπα είναι καμπυλόγραμμα –το fa μάλιστα είναι σαν παράλλαγμα / προσάρτημα / αλλοίωση του mi_2 . Διαχωρίζω τους δύο εναλλακτικούς τονοτροπικούς πυρήνες. Για το mi_2 / βu αφήνω το παραδιδόμενο σύμβολο, επειδή ο Αριστόξενος βεβαιώνει εναλλακτική χρήση του και για τις δύο θέσεις, αλλά κυρίως επειδή η κρουματογραφία δεν διαθέτει άλλο τρόπο, εφόσον δεν σημειώνει υφέσεις. Γενικά, καταλήγω στη συμπερασματική υπόθεση ότι τα επώνυμα φθογγόσημα της κρουματογραφίας είναι αδιάφορα ως προς την ημιύφεση, άρα είναι κατά κυριολεξίαν εναρμόνια μεταξύ των δύο συστημάτων.

Θα τολμήσω μετά από όλα αυτά να προβώ σε αναπαλαίωση της κρουματογραφίας. Στην πρώ-

τη σειρά είναι το βασικό ρετζίστρο της κεντρικής διαπασών. Επαναλαμβάνω τα ίδια σύμβολα για την πρώτη και δεύτερη υπερεμφύσηση –στην οκτάβα και στη δωδέκατη, δεύτερη και τέταρτη σειρά. Παρεμβάλλω μια τρίτη σειρά με φθόγγους ένθετους από ιδιωματικούς φλαουτίστικους δακτυλισμούς, βαλμένη κατά προσέγγιση.

Ur5E					ομ7E					
'la	[do	re	mi	so]	do	[re	mi	fa+	so]	la _π
la	[do'	re'	mi'	so']	do'	[re'	mi'	fa+	so']	la _{π'}
	fa'	so'	la _{β'}		la _{β_{π'}}	la _{π'}	si _{β_{π'}}			
mi	[so'	la _{π'}			so'	[la _{π'}	si _{β'}	...		
□	[E	┌	L	F]	E	[┌	┌	┌	F]	H
□	[E	┌	L	F]	E	[┌	┌	┌	F]	H
∩	λ	η			∩	λ	η			
□	[E	┌	...		E	[┌	┌	...		

Πίνακας 8. Υποθετική αναπαλαίωση της κρουματογραφίας ως προς τα δύο προεκτεταμένα πρωτογενή τονοτροπικά κύτταρα: Ur5E: ανημίτονο πεντατονικό, ομ7E: αυλητικό / ομαλό διατονικό

Όλα αυτά, και χωρίς πολλά σχόλια, δείχνουν άμεσα και μονομερώς την πυρηνική πεντατονικότητα της κρουματογραφίας. Στο αμέσως επόμενο στάδιο, επιχειρώ να τα συμπτύξω, όπως έπραξε η ιστορία από μόνη της –με αστερίσκους κάποια υποθετικά:

so	la _{β/π} ...	si _{β_π}	si _{β/π}	do	re _{β/π}	mi _{β/π} ...	fa	fa+/ζ	so	la _{β/π}	la _π (/↑)
H	□	Π (R?)	Ρ*	E	┌	┌	L	ρ*,┌	F	H	┌
H	C	∩	K	γ*, η	<	H	□	∩	λ, Z, λ	η	↘

Πίνακας 9. Σύμπτυξη της αναπαλαιωμένης κρουματογραφίας από τις δύο διαπασών σε σχέση προς φθόγγους και από τα δύο πρωτογενή τονοτροπικά κύτταρα μαζί

Για αμέσως επόμενο, κλασικό, στάδιο, αποσύρω τους υπερμειζόνες φθόγγους, πυθαγορειάζω και ανασυμπτύσσω:

so	la _{β/π} ...	si _{β_π}	si _{β/π}	do	re _{β/π}	mi _{β/π} ...	fa	fa+/ζ	so	la _{β/π}	la _π /↑
E	H	Π	Π	H	E	┌	┌	┌	E	F	C
F	C	∩	∩	K	η	<	□	∩	λ, Z, λ	η	↘

Πίνακας 10. Συμπύκνωση της συνεπτυγμένης αναπαλαιωμένης κρουματογραφίας σε σχέση προς φθόγγους και από τα δύο πρωτογενή τονοτροπικά κύτταρα μαζί

11. Κρουματογραφία και γραμμική Α

Ας υποθεθεί, τώρα, πως έτσι κύλησε η ιστορία. Πώς άρχισε όμως; Από πού και πώς προέκυψε η κρουματογραφία; Η αρχαία γραμματεία δεν δίνει καμία πληροφορία για τον χώρο και τον χρόνο της γένεσής της. Η εποχή της ώριμης ακμής της δεν είναι παρά terminus ante quem. Όπως γράφει ο Μάρτιν Ουέστ (West),⁴³ έχουν εκφραστεί διάφορες υποθέσεις. Επικρατεί ότι αποτελεί

γέννημα κάποιου τοπικού ελληνικού αλφαβήτου, με πιθανότερο το αργολικό του έκτου έως πέμπτου αιώνα.

Υπόθεση εργασίας 14

Όταν ένας πολιτισμός αλλάζει σύστημα γραφής, πολλές φορές διασκευάζει σύμβολα του παλιού κώδικα στον νέο, με βάση την οπτική ομοιότητα των συμβόλων.

Από εκεί και πέρα, θεωρώ, όποια σύμβολα ο πολιτισμός έκανε να μοιάζουν με γράμματά του, τα επεξεργάζεται κατά τρόπο (ψευδ)αλφαβητικό, συχνά εκμεταλλεόμενος κάποιες προφανείς συγκυρίες σε σημεία όπου στάθηκε τυχερός με τα σχήματα. Η υπόθεση των οπτικών ομοιοτήτων στηρίζεται και από τις ανόμοιες αλφαβητικές ταυτίσεις των συμβόλων από τους μεταγενέστερους. Αν η κρουματογραφία αναπτύχθηκε στο Άργος, τι μπορεί να προηγήθηκε;⁴⁴ Πώς έγραφε η Αργολίδα πιο πριν;

Πριν από το αργολικό αλφάβητο, η Αργολίδα μεταχειριζόταν γραμμική Β, η οποία είναι, υποστηρίζω σθεναρά, απλώς μεταγενέστερο εξελικτικό στάδιο της γραμμικής Α. Κυκλοφορεί δε τελευταία η υπόνοια ότι η γραμμική Α μπορεί κάπου να σχετίζεται με μια παλαιουρωπαϊκή βαλκάνια νεολιθική «πρωτογραφία» (;) της έκτης χιλιετίας, δείγματα της οποίας θεωρείται ότι βρίσκουμε στην πινακίδα του Δισπηλιού, σε κεραμικά της σπηλιάς του Κύκλωπα στη Γιούρα των Σποράδων και σε σχετική αφθονία βορειότερα, με επίκεντρο τις πινακίδες του πολιτισμού Βίντσα-Τούρντας, π.χ. τις τρεις πολυσυζητημένες πινακίδες της ρουμανικής Ταρτάρια (Tărtăria).⁴⁵

Δεν μπορώ να πω πολλά περισσότερα, εκτός από το ότι, από την έβδομη μέχρι την πέμπτη χιλιετία, όλος ο ελλαδικός βαλκανικός χώρος μοιραζόταν τον ίδιο προϊνδοευρωπαϊκό θεσσαλοδονάβιο πολιτισμό, με κέντρο ίσως το Σέσκλο της Μαγνησίας και με διείσδυση μέχρι τη Σλοβακία, ενώ δευτερεύουσες εστίες ήταν η Βίντσα, το Τούρντας και άλλοι σημαντικοί οικισμοί της βόρειας Βαλκανικής. Αλλά, επειδή ανασκαλεύω πολύ πρώιμα στάδια, ας επιστρέψω στη ρίζα της πρωτογενούς πεντατονίας με προέκταση, όπως προκύπτει από ισομετρική διαίρεση αυλών. Μένω δηλαδή λίγο ακόμα στα μήκη των αυλών. Κάνω μια μικρή προεισαγωγή, συνδέοντας με τα προηγούμενα. Θυμίζω ότι παρήγαγα την πρωτογενή πεντατονία τριχοτομώντας ισομετρικά τη διοξεία επάνω σε ένα σώμα αυλού.

Σε πραγματικούς αυλούς, λοιπόν, πόσο είναι το άνω αδιάτρητο μήκος, αν συγκριθεί προς το υποκάτω διάτρητο με την ισομετρική τριχοτόμηση; Πού, δηλαδή, στο σώμα του αυλού, πέφτει το επάνω τμήμα που ηχεί στη διοξεία του ιδιόφθογγου; Η απάντηση δεν είναι απλή. Αλλά, φευ, η προϊστορική πράξη πράττει απλά. Ο παλιός πρόγονός μας, στις απαρχές, τρυπάει εκεί που θέλει και μετά φαρδαίνει σιγά-σιγά σιγά την τρύπα, δοκιμάζοντας μέχρι να ακούσει τη διοξεία του, αφήνοντας τις παραμέτρους να μεριμνήσουν τα εαυτών. Με τον χρόνο μαθαίνει να μεταχειρίζεται κερτημένες γνώσεις, μνήμες και τεχνικές παραδόσεις, αυτές που και σήμερα οι λαϊκοί μαστόροι αποκαλούν χνάρια, πατούρες, πατρών, μάτι ή χέρι του μαστορα και τέτοια διάφορα. Από πού και κάτω άρχιζε τότε, άραγε, το διάτρητο κομμάτι του αυλού αφού, καθώς είπαμε, το άκρο εμφύσης «κόβει μήκος»;

Από τη μέση. Στο μισό. Όχι πάντα, όχι αυστηρά, όχι τυφλοσύρτη: πιο ψηλά ή πιο χαμηλά, ανάλογα με τη λεπτότητα του αυλού (λόγο διατομής προς μήκος) αλλά πράγματι με τιμές κυμαινόμενες γύρω στο μισό. Είναι θέμα απόφασης και βολική τιμή σχηματικά. Από εκεί και πέρα, αν το κάτω «μισό» τριχοτομείται, το μήκος της διαίρεσης από τμήμα σε τμήμα μετράει χονδρικά το 1/3, άρα τα τρία τμήματα

βρίσκονται –σε αποστάσεις από το στόμιο– [$\frac{1}{6}, \frac{2}{6}, \frac{3}{6}$] = [$\frac{1}{6}, \frac{1}{3}, \frac{1}{2}$]. Σ' αυτά δακτυλιζονται οι νότες [do, re, mi ♯], ζήτημα δυνάμει κεφαλαιώδες όταν παρασημαίνονται δάχτυλα.

Τι θυμίζει, λοιπόν οπτικά η κρουματογραφία; Θα την συγκρίνω με τέσσερα πράγματα: α) με τα συλλαβογράμματα της γραμμικής Β –των οποίων είναι γνωστές οι φωνητικές αξίες–, β) με εκείνα της γραμμικής Α –για τα οποία δέχομαι χωρίς πολλές επιφυλάξεις εκείνο που οι πιο πολλοί πιστεύουν, ότι δηλαδή έχουν τις ίδιες πάνω-κάτω αξίες με της Β, μια και συμπίπτουν μαζί τους κατά 60-90%, ανάλογα πόσο αυστηρά κρίνει κανείς–,⁴⁶ γ) με τα αριθμητικά που μεταχειρίζεται η γραμμική Α προκειμένου για τα κλάσματα που μόλις ανέφερα –για τη σημασία των οποίων απλώς θα παραπέμψω στην προτεινόμενη ανάγνωση του Τζον Γιάνγκερ (Younger)⁴⁷ χωρίς να εκφράζω περαιτέρω προσωπική γνώμη, λόγω αναρμοδιότητας– και δ) με σύμβολα του Δισπηλιού και της Βίντσα-Τούρντας που μοιάζουν, ως απλή εικασία εννοείται.

Στην παράθεση των κλασμάτων κάνω μίαν απονενομημένη δοκιμή να ελέγξω μήπως κάποιος πρόγονός μας κατέθεσε, εγγράφως και με προοπτικές μνημονικής διατήρησης, το πρωτογενές πεντατονικό κούρδισμα ως συνταγή μετρήσεων για τρήση αυλών: κάτι σαν πρωτόλεια κατατομή κανόνος για προϊστορικούς αυλοτρύπες.

la ♯	do	re	mi ♯	so	
Ⓞ	Ⓞ	Ⓞ	Ⓞ	Ⓞ	
⊃	E	⊃	L	F	κρουματογραφία
⊃	≠	†	⊂	⊃	γραμματική Β
τα	τε/τη	ρο/ρω λο/λω	ρα λα	το/τω	φωνητική αξία
⊃	≠	†	⊂	⊃	γραμματική Α
	≠	†	⊂		κλάσματα γρ. Α
	$\frac{1}{6}$ (?)	$\frac{1}{3}$ (?)	$\frac{1}{2}$		αριθμητική αξία
⊃, π, π, π	≠, ≠	†	L, ♯	≠, ↓	ΔΒΤ

Πίνακας 11. Πρωτογενής τεκμαρτός προεκτεταμένος ισομετρικός πεντατονικός (υπελάσσω) αυλός
Ur5E: φθόγγοι, τρήματα, κρουματογραφήματα κεντρικής διαπασών, σύμβολα γραμμικής Β
με φωνητικές αξίες, σύμβολα γραμμικής Α, κλάσματα γραμμικής Α, τιμές τους,
προσομοιάζοντα σύμβολα από τις πινακίδες Δισπηλιού και Βίντσα-Τούρντας.

Το αποτέλεσμα είναι απροσδόκητο. Οι συλλαβές πίσω από τα τρία συλλαβογράμματα του βασικού πλαισίου αναφοράς διέπονται από το κοινό σύμφωνο t, ακριβώς αυτό που διδασκόμαστε να προφέρουμε όταν σχηματίζουμε ένα φθόγγο σε αερόφωνο, για να διασφαλιστούν η καλή καθαρή ατάκα και η τονική σταθερότητα της νότας. Από εκεί και πέρα, οι συγκεκριμένες συλλαβές είχαν επιλεγεί από τους αρχαίους για την αντιπροσωπευτική σολφεζική εκφώνηση των φθόγων των τετράχορδων. Ο Αριστείδης Κουιντιλιανός αφιερώνει αρκετούς στίχους σε θεωρητικές απολογίες ως προς την επιλογή των συγκεκριμένων συλλαβών, ενώ ο ανώνυμος του Μπέλμαν Γ' τις χρησιμοποιεί σε μίαν εκτενή σειρά παιδευτικών γυμνασμάτων για μουσικούς.⁴⁸

Θα έσπευδε να αντιτείνει κανείς ότι αυτά αφορούν τη ρωμαϊκή εποχή, αν δεν υπήρχε το επίνητρο της Ελευσίνας. Πρόκειται για τρία θραύσματα ενός μελανόμορφου επιχρωματισμένου κεραμικού αντικειμένου οικιακής χρήσης, περίπου του 500 π.Χ. Στο ένα θραύσμα, μία αμαζόνα σαλπίγκτρια

περιβάλλεται από δύο ομάδες συλλαβών, κατά την τρέχουσα ανάγνωση TO TO TE και TO TH, ενώ και στα άλλα δύο θραύσματα υπάρχουν γραμμένες άλλες τέσσερις συλλαβές υποτίθεται περίπου ομοειδείς. Η Ανί Μπελίσ (Bélis) πρώτη αναγνώρισε μουσική υπόσταση στις συλλαβές και κατονόμασε το επίνητρο ως το παλιότερο σωζόμενο ελληνικό σημειογραφημένο μουσικό κείμενο.

Όμως, οι ανώνυμοι Α' και Γ' παραδίδουν κι άλλες παράπλευρες συλλαβές, τις οποίες συνδέουν με ορισμένα «φραζαρίσματα»: «α, η, ω, ε», επί αναδόσεως, ή, επίσης, «να, νη, νω, νε» επί κομπισμού. Θα προσθέσω κι εγώ μερικές ακόμα, ακολουθώντας τις παγκοίως γνωστές προφορικές παραδόσεις περιγραφής ή αοιδής μουσικών φράσεων χωρίς λόγια: –τραλαλά, περιρέμ–, ή σαλπισμάτων –ταρατανταρά κτλ.–:⁴⁹ «ρα/λα, ρη/λη, ρω/λω, ρε/λε», μια και οι συλλαβές με υγρό σύμφωνο αποδίδονται με κοινό συλλαβογράμμα χωρίς διάκριση: π.χ. στη γραμμική Β, ⊂ = ρα ή λα.

Αν η οπτική αντιστοιχία των κλασμάτων δεν είναι προϊόν ασυνείδητου εκβιασμού εκ μέρους μου, ξεπερνάει κατά πολύ τα εσκαμμένα. Θα μπορούσε να θεωρηθεί άκρως ενισχυτικό στοιχείο του ότι η κρουματογραφία ενδέχεται σοβαρά να είναι γραμμική, και μάλιστα Α, και να χρονολογείται βαθιά στη δεύτερη χιλιετία, μπορεί και πολύ παλιότερα, αν συνυπολογίσει κανείς σύνδεσμο με την πρωτογραφία του σημαντικού, όπως όλα δείχνουν, αυλητικού και εγγράμματος νεολιθικού πολιτισμού της δυτικής Μακεδονίας –σύμφωνα με τα ευρήματα των νομών Καστοριάς και Κοζάνης– και ευλόγως Θεσσαλίας και Ηπείρου και ενδεχομένως πιο πέρα, με τις βόρειες συνάφειές του. Αν η ιδέα ανταποκρίνεται στα πράγματα, πάμε πέμπτη ή και έκτη χιλιετία.

κε εκε	ζω	ζω	ζω #	νη	πα επα	βυ	βυ #	γα	γα	δι ε δι	κε εκε	
la ♯/π	la ♯	si ♯	si ♯/π	si ♯	do(//+)	re ♯/π	re ♯	mi ♯/π	fa/+	fa ♯	so ♯/π	so ♯
•••••	•••••	•••••	•••••	•••••	•••••	•••••	•••••	•••••	•••••	•••••	•••••	•••••
H	C	⊂	K	⊃*, ⊃	<	⊃	⊂	⊃	⊃	⊃	⊃	⊃
H	⊃	⊃	⊃*	H	E	⊃	⊃	⊃	⊃*	⊃	E	F
H	⊃	A	Ψ	≠	†	⊃?	⊂	Ψ	⊃	⊃	⊃	⊃
α	τα	ε/η	νε/νη	τε/τη	ρο/ρω λο/λω	να	ρα	ρε/ρη λε/λη	το/τω	α	τα	
H	⊃	A	Ψ?	≠	†	⊃?	⊂	Ψ	⊃	⊃	⊃	⊃?

Πίνακας 12. Συνδυασμένο πεντατονικό / μαλακό διατονικό φθογγολόγιο. Τροπική αρίθμηση, φθόγγοι, διάταξη σε προσλαμβανόμενα διαστήματα, κρουματογραφήματα άνω διαπασών, κρουματογραφήματα κεντρικής διαπασών, σύμβολα γραμμικής Β, φωνητικές αξίες, σύμβολα γραμμικής Α.

Στην κάθε περίπτωση, μια μακρά εξέλιξη αρχίζει να διαφαίνεται ως πιθανότητα για τους αυλούς από πολλές χιλιετίες, ευλόγως σχετιζόμενη με κάποια ιερή τελετουργική / μαγική παράδοση –θρησκευτική, κοινωνική, προεπιστημονική και σαφώς καλλιτεχνική. Μετά από όλα αυτά, τίποτα δεν θα μου φαινόταν πλέον παράξενο, ούτε αν διαπιστώνα ότι η ανταλλακτική διαλεκτική μεταξύ γλώσσας και μουσικής και γραπτής κωδικοποίησής τους μπορεί και να συνεχιζόταν, δια μέσου της εποχής του ορείχαλκου, του σιδήρου και της επτατονίας, πέρα από τη Μακεδονία, στην ευρύτερα νοούμενη Θράκη, αναφερόμενη ως πατρίδα του Ορφέα και εν πολλοίς ως κοιτίδα της αρχαίας μουσικής. Μ' αυτό δεν εννοώ μόνο τη σήμερα νοούμενη (νότια) Θράκη, ελληνική και τουρκική, αλλά επίσης τη Βουλγαρία τη Σερβία και τη Ρουμανία και, από

εκεί, προς τις χώρες των ανατολιακών διεισδύσεων. Τελευταία η φρυγική, η οποία μετά δέσποσε μουσικά στην αρχαϊκή και κλασική Ελλάδα. Ας δούμε πού τελικά οδηγεί αυτή η σκέψη, συμπληρώνοντας μερικά συλλαβογράμματα υπό αίρεσιν. Πιστεύω, κατόπιν εντατικής αναλυτικής έρευνας, στοιχεία της οποίας κατέγραψα εδώ, ότι είναι καιρός να ερμηνευτεί μουσικά και ιστορικά η κρουματογραφία. Καταθέτω ουσιώδη μέρη του δοκιμαστικού μου κατάλογου προκαταρκτικά εδώ, χωρίς άλλη ανάλυση. Παρατηρώ όμως ότι οι φωνητικές αξίες των συλλαβών, περισσότερο ή λιγότερο υποθετικές ή εξ αντανακλάσεως, σχηματίζουν ευκρινέστατες ζώνες φωνηέντων μεταξύ φθόγγων τις ίδιας βαθμίδας, και μάλιστα αυτές οι θέσεις των ζωνών αυτών αντιστοιχούν ακριβώς στην εξατονία της αρχαϊκής εποχής (το επτάχορδο «του Τερπάνδρου»).

12. Σταθμίσεις και προβληματισμοί

Υπάρχει και βασικότερο θέμα που γεννάται. Η γραμμική Α, στην ώριμη ολοκληρωμένη μορφή της, είναι γραφή κατά τεκμήριο μινωική. Το μέγα σώμα των επιγραφών της βρίσκεται στην Κρήτη. Άλλα μέρη όπου βρέθηκαν περισσότερο ή λιγότερο βέβαια δείγματά της είναι σημεία με τεκμηριώσιμη κρητική διείσδυση, εμπορική δραστηριότητα ή και αποικισμό: τα νησιά Κύθηρα, Μήλος, Θήρα, Κέα, Σύμη, Σαμοθράκη, οι χερσαίοι αιγαιοί τόποι Άγιος Στέφανος Λακωνίας, Μυκήνες και Τίρυνθα, η Μίλητος και το Τελ Χαρόρ στο Ισραήλ – πιθανότατα πρόκειται για τη βιβλική και φιλισταϊκή πόλη Γέραρα–, ενώ το 2005 αναφέρθηκαν ευρήματα στο Κιρτζαλί της βουλγαρικής πλευράς της Ροδόπης.⁵⁰ Έστω ότι η κρουματογραφία έλκει καταγωγή από τη γραμμική Α και έστω ότι είναι αφετηριακά πεντατονική. Ωστόσο, από ό,τι δείχνουν οι ενδείξεις, η μουσική της μινωικής Κρήτης είναι επτατονική.

Αερόφωνο δεν έχει βρεθεί στο νησί, αν και οι αυλοί ήταν σε χρήση. Το συνολικό πλήθος των παραστάσεων δείχνει λύρες με επτά ή οκτώ χορδές, με πιο διάσημη εκείνη που εικονίζεται στη σαρκοφάγο της Αγίας Τριάδας από τον δέκατο πέμπτο αιώνα π.Χ. Αντίθετα, στον ελλαδικό χώρο, σε εποχές μεταγενέστερες, βλέπουμε πλήθος απεικονίσεων με λιγότερες χορδές – τρεις έως πέντε–, εκτός από παραστάσεις κρητομυκηναϊκές, σχέση έχουσες με Κρήτη. Υπάρχει και η διάσημη τοιχογραφία της Πύλου, του δέκατου τρίτου, που δείχνει άνδρα με βάρβιτο πεντάχορδη (;). Στη μάζα των παραστάσεων και στην αρχαία γραμματεία βρίσκουμε χορδόφωνα τρίχορδα, τετράχορδα και πεντάχορδα, μέχρις ότου καθιερώνεται και γενικεύεται η επταχορδία, από τον έβδομο αιώνα και πέρα, επτακόσια χρόνια αργότερα.⁵¹ Μάλιστα, η εφεύρεση της επτάχορδης κιθάρας αποδίδεται κυρίως στον Λέσβιο Τέρπανδρο. Το γεγονός μάλλον δείχνει είσοδο της επταβαθμίας στον ελλαδικό χώρο από τα βορειοανατολικά. Γιατί τώρα ένας πολιτισμός επτάτονος να στήσει σημειογραφία αφετηριακά πεντατονική;

Δεν μπορώ να ξέρω αν υπάρχει όντως σύνδεση με τις βαλκάνιες πρωτογραφές. Ο χώρος βρίσκεται σε αναβρασμό, οι ομοιότητες μπορεί να θεμελιώνουν κάτι ή μπορεί να είναι και απατηλές, οι υποθέσεις έχουν υποστηρικτές και πολέμιους, έχουν και εννόητες προεκτάσεις, ενώ με το θέμα ασχολούνται πολλοί σημαντικοί επιστήμονες με ειδικές περγαμηνές, όπως ο πολύς Κόλιν Ρένφρου (Renfrew). Ας το αφήσω λοιπόν πίσω, εκφράζοντας την προσωπική μου βεβαιότητα ότι σύντομα το ισόγλωσσο πεντατονίας – επτατονίας θα ενσωματωθεί ενεργά στη μεθοδολογία τους. Σε πρόσφατο κείμενό του, ο Γκάρεθ Όουενς (Owens) ερευνά το ενδεχόμενο οι Μινωίτες την εποχή του ορείχαλκου να υιοθέτησαν και να προσαρμοσαν γραφή νεολιθικών Ευρωπαίων γειτόνων (;) τους, χωρίς να εκφέρει τελικό συμπέρασμα.⁵²

Θα τελειώσω τη διαδρομή του παρόντος κεφαλαίου με ένα από εκείνα τα περιέργα χαριτωμένα μικρά παραλειπόμενα, που κάποτε βγαίνει να έχουν μεγαλύτερη σημασία από όση τους είχαμε δώσει. Πρόκειται για ένα φαινομενικά ανεκδοτολογικό σημείο: τρεις ακατάληπτες λέξεις που διέσωσε η ιστορία ως μουσικά επιφωνήματα ή ηχοποιίες: ένα θρακικό θρηνητικό επιφώνημα με συνοδεία αυλού κατά τον Ησύχιο,⁵³ μια λέξη με την οποία ο Αρχίλοχος ο Πάριος τον έβδομο αιώνα θριαμβικά χαιρέτιζε τη νίκη, μιμούμενος τον ήχο της λύρας και μια λέξη από τον Αριστοφάνη, μιμητική του ήχου της κιθάρας.

Απλώς αναφέρω ότι και οι τρεις λέξεις αποτελούνται από συλλαβές μόνο με μουσικές σημασίες, σαν το επίνητρο της Ελευσίνας. Μήπως είναι σολφέζ; Μήπως είναι κουρδίσματα; Τις γράφω εδώ με γραμμικές Β και Α, και τις αφήνω να πλανώνται ως τροφή για σκέψη. Όποιος θέλει, ας συμβουλευτεί τους παραπάνω πίνακες και ας συμπεράνει ότι προαιρείται.

τορέλλη (-α)	τήνελλα	θρεττανελό	
τ̄ ψ ₆	≠ ψ ₆	≠ ψ ₆ †	γρ Β
τ̄ ψ ₅	≠ † ₅	≠ ψ ₆ †	γρ Α

Πίνακας 13. Τρία αρχαία μουσικά λεξήματα μεταγραμμένα σε Γραμμικές Β και Α

13. Ήπειρος και Κρήτη

Η κατάσταση που περιγράψαμε μέχρι μετά το τέλος της γεωμετρικής εποχής δείχνει ότι η κρητική επτατονία δεν εισέδυσε καθόλου στην κεντρική Ελλάδα, άρα διαπιστώνουμε έλλειμμα ανταλλαγής σε ένα καιρίο πολιτισμικό πεδίο. Από τον έβδομο αιώνα η επτατονία εισέρχεται στον κεντρικό ελλαδικό κορμό από άλλη πύλη: από την Αιολίδα. Πρόκειται, είπαμε, για τη βορειοανατολική κυρίως ελλαδική εσχατιά, κάπως σαν κατοπτρική της Ηπείρου, σε γειτνίαση με τη βορειοδυτική Μικρά Ασία: χώρο μεταιχμιακό θρακοφρυγικό, προηγουμένως θρακικό, ακόμα πιο πριν ανατολιακό και πρωτύτερα ακόμα πρωτομικρασιατικό.

Το εντυπωσιακό μεταγενέστερο φαινόμενο, διαχρονικό και ισχυρό μέχρι και σήμερα, με τη μοναδική φυσιογνωμία του, είναι η άσβεστη ηπειρώτικη φλόγα της πεντατονίας. Το παλαιοευρωπαϊκό παλαιολιθικό αυτό φαινόμενο δεν εμφανίζει κατ' αρχήν εικόνα ούτε πρόσφατης εξάπλωσης και διείσδυσης προς τα αλλού ούτε υστέρησης οίκοι, αλλά συσπείρωσης σε μιαν εστία η οποία προφανώς το θεωρεί ζέον στοιχείο ταυτότητας, έχει θελήσει επίζηλα να το διατηρήσει και το έχει κατορθώσει. Αλλά και η πυρηνική ορολογία των αρχαίων αρμονιών δίνει πέντε βασικές ονομασίες, και μάλιστα τρεις συν δύο, όπως ακριβώς η πεντατονική κλίμακα: λύδιος, φρύγιος, δώριος // ιώνιος, λόκριος/αιόλιος - και μια σαφώς επικουρική: μιζολύδιος.

Στην κάθε περίπτωση, όπως είπαμε, η επτατονία στην κυρίως Ελλάδα γνωρίζει μεγάλη εξάπλωση και αίγλη με τους Φρύγες αυλητές. Όμως παράλληλα οι πυρηνικοί Φρύγες είναι φύλο ινδοευρωπαϊόφωνο, πολύ κοντινά συγγενικό με τα ελληνικά, στη γλώσσα τουλάχιστον. Άρα, πώς έφεραν και στήριξαν αυτοί την επταβαθμία, ενώ η Ελλάδα άργησε τόσο να την υιοθετήσει, και πάλι όχι ολοσχερώς, όρα Ήπειρο και λοιπές σωζόμενες πεντατονίες; Η πιο λογικοφανής εξήγηση που μπορώ να δώσω είναι ότι όσα κύματα εγκαταστάθηκαν και αναμείχθηκαν στα Βαλκάνια επηρέασαν μεν γλωσσικά όσο επηρέασαν, μουσικά όμως αφομοιώθηκαν στα πρώιμα στάδια από το παλαιοβαλκάνιο παλαιοευρωπαϊκό φέρον, γεγονός που ενδεχομένως υπογραμμίζει και τις διαφο-

ρετικές δυναμικές μουσικής και γλώσσας. Όσα όμως κύματα κατέληξαν στη Μικρά Ασία, από το πρώτο ανατολιακό μέχρι το ύστερο φρυγικό και το αιολικό και ιωνικό, έκλεισαν ένα κύκλο χωρίς να βρεθούν στην ανάγκη να απολέσουν την επταβαθμία, διότι ο χώρος της εγκατάστασής τους ήταν επτάβαθμος.

Μα γιατί είμαι τόσο σίγουρος ότι ο ευξείνιος μυχός με τα όποια κουργκάν του ήταν κι εκείνος επτατονικός, και ότι οι όποιοι Ινδοευρωπαϊόφωνοί του δεν επτατόνισαν στην πορεία, π.χ. μετά την καυκάσια / ποντιακή διάβασή τους και/ή μικρασιατική εγκατάστασή τους; Και γιατί να μην ισχύει αυτό το περιλάλητο στερεότυπο με το οποίο κόπτονται τόσοι και τόσοι –μερικοί στεντορείως– ότι τάχα οι ίδιες οι ονομασίες των ελληνικών αρμονιών «αποδεικνύουν» πως είναι εισαγόμενες, ξενόφερτες από τη Φρυγία και τη Λυδία και άρα ανατολίτικες; Για επαρκείς λόγους. Πρώτα-πρώτα, πόθεν προκύπτει ότι άλλο η κυρίως Ελλάδα και άλλο η Μικρά Ασία; Δεν διαφαίνεται άραγε καθαρά ένα πυκνό πλέγμα αμοιβαιοτήτων; Τέλος, επειδή, αν τα όποια κουργκάν δεν ήταν εξ αρχής επτατονικά, πώς εξηγείται τότε ο διακεκριμένος ταχύς ολοσχερής εξεπτατονισμός μιας ολόκληρης Ευρώπης ακραιφνώς πεντατονικής από δεκάδες χιλιετιών, πώς αιτιολογείται η χωροχρονική σύμπτωση της επτατονικής επίστρωσης με τους γλωσσικούς εξινδοευρωπαϊσμούς, πώς συμβιβάζεται ο ανάστροφος επιστρωματικός χαρακτήρας των επτατονικών πολυφωνιών στο Αζόφ και στον Καύκασο, πώς ερμηνεύεται το μέγα ιταλοκελτικό μουσικό φαινόμενο;



Εικόνα 1. Πυθαγόρεια πεντατονική τρήση: σακουχάτσι από την Ιαπωνία (φωτ.: Robil Calunsag).



Εικόνα 2. 4 επτατονικές διατονικές τρήσεις: α) ομαλή / αυλική ισομετρική: πλάγιο φλάουτο από το Καμερούν, β) σπονδειακή με στένωση του ενός τρήματος: μπαρόκ φλάουτο με ράμφος, γ) πυθαγόρεια: τι τσου από την Κίνα, δ) φυσική: βάμσα από την Ινδία (φωτ.: Κατερίνα Μαριανού).

Τελειώνω επιστρέφοντας στην Κρήτη. Τι λέμε τώρα για τη γραμμική Α; Είναι κρητικό μινωικό εφεύρημα εξ υπαρχής, ή είναι προμινωικό; έχει συσχετισμούς και καταγωγές από τα Βαλκάνια; Πότε έφτασε στο νησί το κύμα που θα κατέληγε στον μινωικό πολιτισμό, ποιοι το αποτέλεσαν, τι

γλώσσα μιλούσαν, ποιους και τι βρήκαν εδώ; Ήρθαν άραγε –όπως γενικώς υποτίθεται– την έβδομη χιλιετία; Από τη νεολιθική Μικρά Ασία ή/και πιο νότια στη Μέση Ανατολή; Μιλούσαν κάτι σαν Λουβικά; Μιαν άλλη γλώσσα πολύ πιο κοντά στα Ελληνικά –όπως π.χ. η Φρυγική–, καθώς οδηγείται ήδη να υποθέσει ο Όουενς;

Για τη μέση και άνω παλαιολιθική, τα ενδεχόμενα είναι ανοιχτά. Κάποια στιγμή μετά το 44.000, άγνωστο πότε, μπορεί να έφτασαν και στην Κρήτη εκείνοι που λέμε «Κρο-Μανιόν», μάλλον θα συνάντησαν υπολείμματα κάτω παλαιολιθικών πολιτισμών και θα συμβίωσαν μαζί τους για ένα απροσδιόριστο διάστημα, θα υπήρξε σίγουρα πολιτισμική διάδραση. Όπως και να έχει, όταν τελικά ήρθαν και οι λοιποί Πρωτομινωίτες, κατά πάσα πιθανότητα βρήκαν κατοίκους Παλαιοευρωπαίους, σαν αυτούς που ζούσαν στην κυρίως Ελλάδα, στα Βαλκάνια και σε όλη την Ευρώπη. Καθώς είπαμε, τα γενετικά και άλλα δεδομένα δείχνουν προέλευση των Πρωτομινωιτών αυτών περισσότερο από τη Μικρά Ασία –και ίσως επικουρικά ευρύτερα από τον βόρειο μεσανατολικό (/συριακό) χώρο–, και κατόπιν μείξη με τους προγενέστερους ντόπιους. Προς μια τέτοια δυναμική συστημική μείξη συνάδουν τα της μουσικής.

Και γιατί η νεολιθική Κρήτη να μην είχε πρωτογραφία, που θα της ήταν πολύ χρήσιμη με τέτοια δραστηριότητα που είχε; Και γιατί αυτή η πρωτογραφία να μην ήταν κάτι σαν γραμμική προ-Α, και γιατί να μην ήταν γενικότερα παλαιοβαλκάνια, και γιατί τότε να μην έμοιαζε με τις πρωτογραφές Δισπηλιού-Βίντσα-Τούρντας; Και γιατί τελικά τους μοιάζει; Γιατί να μην είχε το νησί πρώτα μουσική πεντατονική –μα και οι αρχαίοι το θεωρούσαν επίσης κοιτίδα των σχηματικά πεντάσημων ρυθμών, που συνάμα είναι και τόσο πρωτοβαλκανικοί–, και γιατί να μη συμπληρώθηκε η πεντατονία με επτατονία μετά την άφιξη της δεύτερης φουρνιάς;

Και, αν εξελίξαν τη μουσική τους –που αναμφίβολα θα την εξελίξαν–, γιατί αυτή να μην ανέπτυξε, στην αρχή τουλάχιστον, χαρακτήρα πεντατονικό με επτατονικό επίστρωμα όπως σε όλη την Ελλάδα και στα Βαλκάνια και στην Ευρώπη; Και αν είχαν σκεφτεί, σε διάφορες φάσεις, ότι ήθελαν να βρουν τρόπο να γράφουν τη μουσική τους –που κάλλιστα μπορούσαν να το είχαν σκεφτεί–, γιατί αυτή η γραφή να μην έφερε το αποτύπωμα των σταδίων, των στρωμάτων και υποστρωμάτων της; Γιατί να μην ήταν πεντατονική συμπληρωμένη σε επτατονική; Γιατί είναι;

14. Αντί συμπερασμάτων

Σε όλη αυτή την τεράστια και πολυεστιακή διαδρομή, νομίζω ότι διαφάνηκε, άμεσα και έμμεσα, ένα διαχρονικό εξελικτικό ίχνος για τον ελληνικό τροπισμό, μέσα από τη διαγραφή των συστημικών χαρακτηριστικών ενός, ας το πούμε, ισόγλωσσου επτατονίας και πεντατονίας, μέσα από τη βασική δόμηση και τον υβριδισμό των πρωτογενών κατηγοριών, αλλά και μέσα από συγκεκριμένους τονοτροπικούς μηχανισμούς, μαζί με παραδείγματα των αποτελεσμάτων που παράγουν.

Ευχαριστήρια

Ευχαριστώ θερμότατα πάνω απ' όλα τον καθηγητή κ. Γιώργο Κοκκώνη για τη διοργάνωση της ημερίδας στην Άρτα, την πρόσκληση, την ουσιαστική κατανόηση, τη διαρκή υποστήριξη και την ιώβεια υπομονή του. Για συζητήσεις, για ανταλλαγές ιδεών και για συμμετοχή στον προβληματισμό ευχαριστώ, αλφαβητικά, τους καθηγητές κκ. Νίκο Ευστρατίου και Γκάρεθ Όουενς, την μουσικό, αρχαιολόγο και επιστήθια φίλη κ. Κατερίνα Παπαοικο-

νόμου-Κηπουργού, τον καθηγητή κ. Έγκερτ Πέλμαν, την καθηγήτρια κ. Ιωάννα Σηλιοπούλου, την αρχαιολόγο κ. Γεωργία Στρατούλη και τον συνάδελφο και φίλο καθηγητή κ. Στέλιο Ψαρουδάκη. Ευχαριστώ την κ. Άννα Θεμελή για την απομαγνητοφώνηση και πληκτρολόγηση της παρουσίασης στην ημερίδα.

Ο μεγάλος όγκος των συμβόλων προέρχεται από τις εξής δύο γραμματισειρές:

AEGEAN. Διατίθεται δωρεάν στο <http://users.teilar.gr/~g1951d/Aegean.pdf> από τον σχεδιαστή της κ. George Douros.

GIMBUTAS. Διατίθεται δωρεάν στο <http://www.omniglot.com/writing/vinca.htm> του ιστότοπου Omniglot (<http://www.omniglot.com/>) από τον σχεδιαστή της Δρα Sorin Paliga.

Βιβλιογραφία⁵⁴

Αριστόξενος (1997) *Αρμονικών στοιχείων* (Αρχαίοι Αρμονικοί Συγγραφείς, Ι). Αθήνα: Γεωργιάδης (Βιβλιοθήκη των Ελλήνων).

Iahnus, Albertus (1882) (εκδ., επιμ., σημ., σχόλ.) *Aristides Quintilianus De musica Libri III. / Αριστείδου του Κοϊντιλιανού Περί μουσικής*. Βερολίνο: Sumptibus S. Calvaryi et sociorum. Και στο <http://www.archive.org/details/demusicanuncpri00quingoog>

Καλλίνικος, Θεόδουλος (1981) *Μέγα Θεωρητικόν εκκλησιαστικής βυζαντινής μουσικής*. Λευκωσία: χ.ε.

Λέκκας, Δημήτρης Ε. (2006) «Η διατονική βάση της βυζαντινής μουσικής: συστηματική δομική προσέγγιση». *Πολυφωνία* 8: 7-35.

(2003α) «Αρχαία ελληνική μουσική: η μαθηματική θεώρηση» στο Βιρβιδάκης, Στ. κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού τ. Α: Διαλεκτικοί συσχετισμοί – Θεωρία της μουσικής*. Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο: 271-290.

(2003β) «Περί αυλών τρήσεως» στο Δραγούμης, Μάρκος Φ. & Λέκκας, Δημήτρης Ε. (επιμ.) *Συνοδευτικά κείμενα για την Θεματική Ενότητα «Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού»* ΕΛΠ 40. Κείμενο 13. Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.

(2003γ) «Συμπληρωματικά στοιχεία μαθηματικής θεωρίας και Θεωρητικών της μουσικής διαστηματικής και των αρχαίων κλιμάκων» στο Δραγούμης, Μάρκος Φ. & Λέκκας, Δημήτρης Ε. (επιμ.) *Συνοδευτικά κείμενα για την Θεματική Ενότητα «Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού»* ΕΛΠ 40. Κείμενο 14. Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.

(2000) «Τεμαχισμοί της οκτάβας» στο Γεωργάκη, Αναστασία (επιμ.) *2ο Συμπόσιο μουσικής πληροφορικής: Σχέσεις μουσικής, επιστήμης και τεχνολογίας*, Πρακτικά: 112-123. Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.

Μιχαηλίδης, Σόλων (1989) *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*. Αθήνα: Μορφωτικών Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Μπαμπινιώτης, Γεώργιος (1986) *Συνοπτική ιστορία της ελληνικής γλώσσας, με εισαγωγή στην ιστορικοσυγκριτική γλωσσολογία*. Αθήνα: χ.ε.

Ξανθούλης, Νίκος (εισαγ., κείμε., μετ., σχόλ.) (2005) *Αριστόξενος – Κλεωνίδης – Ανώνυμος: Τέχνη*

μουσικής. Αθήνα: Δαίδαλος – Γ. Ζαχαρόπουλος.

Παπαοικονόμου-Κηπουργού, Κατερίνα (2007) *Η μουσική στην αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα: Γεωργιάδης. Πέλμαν, Έγκερτ (2000) *Δράμα και μουσική στην αρχαιότητα*. Αθήνα: Καστανιώτης (Δοκίμιο).

Reinach, Théodore (1999) *Η ελληνική μουσική* (Αναστασία-Μαρία Γ. Καραστάθη: μετ.). Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα. [1η γαλλ. έκδ.: 1926.]

West, Martin L. (1999) *Αρχαία ελληνική μουσική* (Στάθης Κομνηνός: μετ.). Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα.

Χρυσάνθος, Αρχιεπίσκοπος Δυρραχίου ο εκ Μαδύτων (1832) *Θεωρητικόν μέγα της μουσικής*. Τεργέστη: Τυπογραφία Michele Weis [= 1976, Αθήνα: Βυζαντινές Εκδόσεις Α. Σπανού].

Ψαρουδάκης, Στέλιος (2003) «Πρωτογενή αερόφωνα και η αβέβαιη μαρτυρία του Δισπηλιού». *Πολυφωνία* 2: 7-20.

Creese, David E. (1997) *The origin of the Greek tortoise-shell lyre*, M.A. thesis, Dalhousie University, Halifax, Nova Scotia. Στο <http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk/ftp04/mq24822.pdf>.

Conard, Nicholas J. & Malina, Maria & Münzel, Susanne C. (2009) "New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany". *Nature* 460: 737-740.

Desby, Frank Harry (1974) *The modes and tuning in Neo-Byzantine chant*. Διδακτορική διατριβή (D.M.A.): University of Southern California. Av Άρμπορ, Μίσιγκαν: University Microfilms International.

Effat, Mahmoud & Fathi, Saleh & Gribbs, Robert (χ.χ.) "On the discovery of the ancient Egyptian musical scale". *Egypt Sound* στο <http://egyptsound.free.fr/fathi.htm>.

d'Erlanger, Baron Rodolphe (επιμ., μετ.) (1935) *La musique arabe*. I-VI. Παρίσι: Paul Geuthner. [= 2001.]

Farmer, Henry George (1975) "The music of ancient Mesopotamia" στο Wellesz, Egon (εκδ.) *The new Oxford history of music. I: Ancient and oriental music*, V: 228-254. Λονδίνο: Oxford University Press. [= 1979]

Ghosh, Pallab (2009) "'Oldest musical instrument' found". BBC News / science στο <http://news.bbc.co.uk/2/hi/8117915.stm>.

el Mahdi, Salah (1972) *La musique Arabe*. Παρίσι, Alphonse Leduc et Cie.

Owens, Gareth Alun (2009) "Was there a script in final neolithic Greece?" στο Marler, Joan & Dexter, Miriam Robbins (εκδ.) Πρακτικά συμποσίου του 2004 *Signs of civilization; neolithic symbol system of Southeast Europe*. Έκδοση του Ινστιτούτου Αρχαιολογίας (Σεβαστούπολη, Καλιφόρνια, ΗΠΑ) σε συνεργασία με τη Σερβική Ακαδημία των Επιστημών και των Τεχνών (Νόβι Σαντ, Σερβία): 193-197. Και στο http://www.teicrete.gr/daidalika/owensIMG_NEW.pdf.

Sachs, Curt (1943) *The rise of music in the ancient world: east and west*. Νέα Υόρκη: W.W. Norton.

Schlesinger, Kathleen (1939) *The Greek aulos: a study of its mechanism and of its relation to the modal system of ancient Greek music, followed by a survey of the Greek harmoniai in survival or rebirth in folk-music* (with an introduction by J.F. Mountford). Λονδίνο: Methuen &

Co. Ltd. [Στο http://books.google.gr/books?id=dX8OAAAAQAAJ&printsec=front-over&source=gbs_navlinks_s#v=onepage&q=&f=false: εκτενής προεπισκόπηση.]

Smith, Eli (1849) "A treatise on Arab music chiefly from a work by Mikhâil Meshâkah of Damascus". *Journal of the American Oriental Society* 3:171-217.

Winn, Shan H.H. (χ.χ.) "The Old European script. Further evidence". *Prehistory Knowledge, Virtual Museum of the Inscriptions* στο <http://www.prehistory.it/ftp/winn.htm>. Βλ. και άλλα σχετικά κείμενα στο <http://www.prehistory.it/>.

Zachs, Fruma (2005) "Miha'il Mishaga – b. 1800 d. 1888" στο http://www.ottomanhistorians.com/database/html/mishaqa_en.html.

¹ Ισόγλωσσο ή ετερόγλωσσο: η γεωγραφική μεθόριος μεταξύ δύο περιοχών που διαφέρουν ως προς ένα συγκεκριμένο γλωσσικό χαρακτηριστικό –στο λεξιλόγιο, στην προφορά κτλ. (όρος της γλωσσολογίας).

² Εκτός εάν εμφανιστεί αιτιακή συμμετρία τύπου λογικής ισοδυναμίας.

³ Αριστόξενος (1997) Α 8: 34-38.

⁴ Εξαιρούνται π.χ. σάλπιγγες βαλβιδωτές και ολκωτές –τρομπόνα.

⁵ Αν τα πολιτισμικά πράγματα είχαν μικρό έστω ποσοστό του ατομικού ή κοινωνικού σχετικισμού που τους αποδίδουν άλλοι, τα συστήματα θα είχαν υποστεί τυχαίοποίηση (randomization) και θα είχαν διαλυθεί προ μακροτάτου πολλού, καθότι η προφορική παράδοση είναι αναξιόπιστη εάν δεν έχει συστημικά εχέγνα: όταν τα έχει κρατάει χιλιετίες, ενώ όταν δεν τα έχει διαλύεται σε εκατό χρόνια. Όμως πασιδήλως υπάρχει βάθος χρόνου, αυτό το παραδέχονται όλοι. Χωρίς την παραπάνω συστημική αναφορά στα εμπνευστά, οι μουσικοί φθόγγοι των πολιτισμών θα όφειλαν να είναι εγγενώς ασταθείς και να αποτελούν υλικό για κλίμακες τυχούσες. Κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει.

⁶ Άρα μια πεντατονική κλίμακα διαπασών μπορεί να παιχτεί ολόκληρη με αυλό του ενός χεριού στο βασικό ρετζίστρο του, χωρίς δηλαδή υπερεμφύσηση: τα δάχτυλα και τα τρήματα επαρκούν. Μια επτατονική δεν μπορεί: για να παιχτεί ολόκληρη απαιτούνται τα ψηλότερα ρετζίστρα των υπερεμφύσεων. Συνεπώς η πεντατονία δεν ενεργοποιεί ενδοδιαπασωνικά αρθρώματα, ενώ η δεύτερη τα επιβάλλει.

⁷ Sachs (1943), Schlesinger (1939). Πβ. και Λέκκας (2006), Λέκκας (2003β), Λέκκας (2003γ).

⁸ Εδώ ακριβώς η παρούσα υπόθεση διαφοροποιείται δραστικά από εκείνη της Σλέζιντζερ, η οποία οικοδόμησε εκτενώς επάνω σε ισομετρικές διαίρεσεις ολόκληρης της διαπασών.

⁹ Έτσι είναι κατασκευασμένοι μάλλον οι αυλοί του Δισπηλιού Καστοριάς, καθώς και ένα φλάουτο του 2.000 π.Χ. από το Βεϊρό (Veyreau) της Αβείρόν της νοτιοδυτικής Γαλλίας –βλ. εικόνα του στο http://lanotebleue.blog.sfr.fr/.shared/image.html?/photos/uncategorized/2007/11/26/flte_de_veyreau_jpg.jpg.

¹⁰ Οι αρχαίοι, πλάι στους δύο φυσιολογικούς μέσους ενός διαστήματος, έδιναν και έναν τρίτο με πολύ πιο υπερδεμένο τύπο και περίεργο σκεπτικό, τον «αρμονικό» μέσο. Είναι εκείνος που προκύπτει από ισομετρική τρήση ή από ισαπέχοντα πατήματα στη δακτυλιζόμενη χορδή. Ειδική περίπτωση της είναι η ισομετρική διχοτόμηση με τον «αρμονικό μέσο». Οι πρωτόγονοι πολιτισμοί, επειδή τους είναι πολύ εύκολο, κάνουν συνέχεια τέτοιες τρήσεις και παράγουν τέτοια τονοτροπικά συστήματα.

¹¹ Ας πούμε ότι το στόμιο βγάζει do και το κάτω τρήμα re. Για να βγει do, φράζουμε το τρήμα του re.

¹² Οι σταυροδακτυλισμοί λειτουργούν καλά στα φλάουτα, όχι όμως στους γλωττιδοφόρους αυλούς.

¹³ Συστημικά το δόμημα αυτό φαίνεται πως υπάρχει ή θα μπορούσε να υπάρχει (στη θεωρία είναι αδιάφορο τι από τα δύο) επίσης ανέκαθεν, πρακτικά ακόμα κι από την κάτω παλαιολιθική, κι ας το καταγράφει για πρώτη φορά ο Κλαύδιος Πτολεμαίος τον 2ο αιώνα μ.Χ., ονομάζοντάς το ομαλόν διάτονον. Αντιστρόφως, το ομαλόν διάτονον είναι η προαιώνια οπτική / ισομετρική τριχοτόμηση της συλλαβής.

¹⁴ Αυτό ασφαλώς δεν σημαίνει πως γεννήθηκαν ιστορικά ταυτόχρονα, ούτε πως ένας συγκεκριμένος πολιτισμός τις προσέλαβε στο ίδιο χρονικό σημείο. Άλλοι θα προηγείται η μία και άλλου η άλλη.

¹⁵ Γράφω παντού so αντί για sol και bu αντί για bou, για λόγους χώρου στους πίνακες. Εκφωνήσεις: 7: υπέρ, 5 (εδώ): παράμεσο ή ημιύφεση, +: συν ή οξύ, -: πυθαγόρειο.

¹⁶ Εκφώνηση: †:(εναρμόνια) (ημι)δίεση. Η άνοδος του bu σε bu† αποτελεί μια πυθαγόρεια δώρεια αλλοίωση σκληρυντική του μαλακού διατονισμού, που θα την δούμε και παρακάτω με την εναλλακτική ονομασία «διατονικό νενανώ». Σύμφωνα με την εδώ προσέγγιση, επιτελείται υπό ισχυρή εθιστική πίεση του πεντατονικού υποστρώματος.

¹⁷ Στο πυθαγόρειο πεντάτονο, π7E, η τρήση μεταξύ re και so δεν διαιρεί πια σε αναλογία 1:1, αλλά σε 4:5. Στο σπονδειακό διάτονο, σ7E, η νέα τρήση μεταξύ mi 5 και so διαιρεί σε 7:9.

¹⁸ Το επίρρημα δεν εννοεί εδώ ό,τι εννοείται συνήθως. Σε βιολογικά συμφραζόμενα η υποκειμενικότητα είναι κάτι που προκύπτει από κατασκευαστικά και λειτουργικά γνωρίσματα των οργάνων –εδώ του έσω ωτός και του κέντρου ακοής–, τα οποία, κατά το κοινώς νοούμενο, είναι δεδομένα αντικειμενικά.

¹⁹ Είναι εδώ οπτικά εμφανές ότι η τελικά σπονδειακή μαλακή διατονική κλίμακα σ7 τέμνει δύο από τα τριμήτονα μιας υποκειμένης παράγωγης πυθαγόρειας πεντατονικής κλίμακας [la, do, re, fa, so, la] περίπου στη μέση. Αποτέλεσμα: τέσσερα περίπου ίδια «ημιτριμήτονα» ή σπονδεία (περ. 3/4 του τόνου). Τα δύο αριστερά θραύσματα είναι ίδια μεταξύ τους –τόνοι εφενδέκατοι ή «ελάσσονες» ή σπονδειασμοί–, και ελαφρώς ευρύτερα (συντονώτερα) από τα δύο δεξιά, που είναι πάλι ίδια μεταξύ τους –τόνοι βαρείς υστερούντες ή «ελάχιστοι» ή εκλύσεις. Η πυθαγόρεια σύντονη διατονική κλίμακα π7 παρατίθεται ξανά για οπτική παραβολή. Να προσεχθεί ότι οι δύο σπονδειασμοί της σπονδειακής κλίμακας –[la, si] / [ke, zo] και [re, mi] / [pa, bu]– είναι ομοιόθετοι προς τόνους της πυθαγόρειας, ενώ οι δύο εκλύσεις της –[si, do] / [zo, ve] και [mi, fa] / [bu, ga]– είναι ομοιόθετες προς τα λείμματα.

²⁰ Είναι ήδη και οπτικά εμφανές ότι η πυθαγόρεια πεντατονική κλίμακα π5 έχει τρία ίδια βήματα –τόνους– και άλλα δύο μεγαλύτερα, πάλι ίδια –τριμήτονα. Στην πυθαγόρεια σύντονη διατονική, καθένα από τα δύο υποστρωματικά πεντατονικά τριμήτονα τέμνεται έκκεντρα στον τόνο. Καταλείπει ένα στενότερο βήμα, το λείμμα. Αποτέλεσμα: πέντε ίδιοι τόνοι και δύο ίδια λείμματα.

²¹ Al-Fārābī, Abū Nasr Mohammad ibn Farūkh, *Kitāb al-mūsīqi al-kabir*, γαλλική μετάφραση με τίτλο *Grand traité de la musique* στο d'Erlanger (1935) τ. I.

²² Χρύσανθος (1832).

²³ Αριστόξενος (1997) Β 37.25-33: 108.

²⁴ Π.χ. Καλλίνικος (1981): 44 και σχόλιά του: 179-180.

²⁵ Smith (1849). Ο Συρολιβανέζος Μιχαήλ Μσιακά πραγματοποίησε την πρώτη δημοσίευση της υποδιαίρεσης της οκτάβας σε 24 τέταρτα του τόνου (δεν τα προέβλεπε αναγκαστικά ίσα), εκσυγχρονίζοντας το αραβικό σύστημα. Ο παππούς του Μσιακά, ονόματι Γιουσούφ Μπατρακί, ήταν Κερκυραίος ελληνορθόδοξος, βλ. σχετικά Zachs (2005).

²⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Cairo_Congress_of_Arab_Music.

²⁷ Το φαινόμενο συναρτάται προς χρηστικές συγκράσεις, που είναι μεν αρκετά βολικές μνημονικά, αλλά θίγουν τη σχέση των σπονδίων. Κλασικό δείγμα η σύγκραση κατά 72 γραμμές / δωδεκατημόρια. Η διαφορά των δύο σπονδίων είναι περίπου 0,43 δωδεκατημόρια. Η πρώτη μερίδα, των εξισωτών, αρχίζοντας με τον πατριάρχη της Αριστόξενου, τα γράφει [3/4, 3/4] / [9, 9], μηδενίζοντας τη διαφορά τους, ενώ η δεύτερη, των ανισωτών, τα γράφει [10, 8], διογκώνοντάς την σε 2 ολόκληρα δωδεκατημόρια.

²⁸ Εκφώνηση: †:(εναρμόνια) (ημι)ύφεση –κι αυτό. Ο φθόγγος είναι διόρθωση της άνω συλλαβής του mi5/bu, της παλαιάς φυσικής βάσης των δεύτερων ήχων.

²⁹ Ο φθόγγος είναι διόρθωση της άνω συλλαβής του fa / ga.

³⁰ Ο φθόγγος είναι διόρθωση της άνω διοξείας και κάτω συλλαβής του la / ke, συμπεραίνω δε ότι προήλθε κατά τρεις μαζί τρόπους, ένας εκ των οποίων είναι οι κατιούσες φόρμουλες του πρώτου ήχου από τη λεγόμενη «αρχαία» βάση ke –πβ. και Desby (1974): 65-67.

³¹ Conard κ.ά. (2009). Για ηχητικό δείγμα βλ. επίσης Ghosh (2009).

³² Παπαοικονόμου-Κηπουργού: 146. Εύρημα του αρχαιολόγου κ. Πανίκου Χρυσοστόμου.

³³ Αδημοσίευτα ευρήματα της αρχαιολόγου κ. Γεωργίας Στρατούλη. Οι πληροφορίες από την ίδια.

³⁴ Ευρήματα του καθηγητή κ. Γιώργου Χουρμουζιάδη και της ομάδας του. Για έγχρωμες φωτογραφίες, http://www.europeanvirtualmuseum.net/virtual_museum/prototipo_route_en.asp?Type=5&Number=15&lingua=en&par1=route&par2=Music:%20The%20modern%20way%20of%20making%20music%20in%20Prehistory, και Παπαοικονόμου-Κηπουργού (2007): 279.

³⁵ Εύρημα της αρχαιολόγου κ. Αρετής Χονδρογιάννη-Μετόκη. Βλ. Ψαρουδάκης (2003): 10-11 και Παπαοικονόμου-Κηπουργού (2007): 146-147, 267 –όπου έγχρωμη φωτογραφία του αυλού.

³⁶ Πβ. υποσ. 17. Ειδικά η φθογοθεσία του αυλού του Χόλε Φελς είναι ακριβώς πυθαγόρεια στη μέση του –ολόidia μ' εκείνη των σύγχρονων σακουχάτσι– και ακουόντως πιστή και στο υπόλοιπο σώμα του.

³⁷ Δεν αμφισβητώ ότι ένας συγκεκριμένος πολιτισμός μπορεί στην πορεία να άλλαξε κλίμακα.

³⁸ Σήμερα στο μουσείο της Φιλαδέλφειας, Farmer (1957): 241. Ο δεύτερος έχει δύο μόνο τμήματα αλλά σε όμοιες αποστάσεις. Μετρήσεις και φωτογραφία: Schlesinger (1939): 518 και εικόνα (plate) 18.

³⁹ Effat κ.ά. (χ.χ.). Το πεντατονικό είναι του Μέσου Βασιλείου, από το Μπενί Χασάν.

⁴⁰ Ας λάβουμε υπ' όψιν ότι οι λαοί αυτοί απηχούν παραδόσεις της μαύρης Αφρικής, όπου ακόμα επιζούν πεντατονικά άσματα, πολλές φορές πολυφωνικά. Ας λάβουμε επίσης υπ' όψιν, μήπως και σχετίζεται, ότι νεαντερτάλειοι ανέβηκαν στην Ιβηρική από το Γιβραλτάρ, και ότι πιθανολογούνται ίσως και πολλές τέτοιες διειδύσεις αφροασιατικών λαών προς την Ευρώπη καθ' όλη τη διάρκεια των παγετώνων –όχι μόνο από το Γιβραλτάρ, αλλά και από την Τυνησία προς Σικελία και Ιταλία, ιδιαίτερα όταν τα θαλάσσια ύδατα ήταν χαμηλά, μπορεί ακόμα και διά θαλάσσης προς την Κρήτη, το Αιγαίο και τα Βαλκάνια. Απόηχους πεντατονίας συναντάμε και στα Εμιράτα, μάλλον λόγω επαφών με την Ινδία –el Mahdi (1972): 45-47.

⁴¹ Τα ισχυρότερα και ζωτικότερα κέντρα όπου κραταιά επιζεί πεντατονικό υπόστρωμα είναι ακριβώς οι κελτόφωνες ατλαντικο-βρετανικές χώρες και οι ιθαγενείς πολιτισμοί της Αμερικής.

⁴² Αριστόξενος (1997) 39-40: 112-114. Δεν ξεχωρίζει, λέει, η παρασημαντική τις διαφορετικές διαιρέσεις του διατεσσάρων (δηλ. γένη, είδη και χρώς), και δεν μηδενίζει τα ελάχιστα και δεν διακρίνει τα σύνθετα από τα ασύνθετα, πράγματα που ο μουσικός πρέπει να τα διαισθάνεται.

⁴³ West: 356-359. Και ο Ουέστ και ο Πέλιμαν υιοθετούν με παραλλαγές τη δεύτερη εκδοχή, που είχε αρχικά υποστηρίξει ο Ρούντολφ Βέστφαλ το 1867 –βλ. και Πέλιμαν (2000): 38-40.

⁴⁴ Για διεξοδικό συγκριτικό πίνακα των ελληνικών αλφαβήτων, μεταξύ των οποίων το αργολικό, βλ. Μπαμινιώτης (1986): 84-85. Στη σ. 78 του ίδιου βιβλίου τα συλλαβογράμματα της γραμμικής Β.

⁴⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Dispilio_Tablet, βλ. και Winn (χ.χ.), Owens (2009).

⁴⁶ Βλ. π.χ. στο http://en.wikipedia.org/wiki/Linear_A.

⁴⁷ Καθηγητή του πανεπιστημίου του Κάνσας, στο Younger (2000/2010): #14.

⁴⁸ Bélis (1984), West (1999): 364 και υποσ. 29, Iahnus (1882) Β XIII, XIV 20-29: 56-57 και Γ XXI: 87-88. Επίσης ανώνυμος Γ' 77 και 86-92 (2ος-6ος αι.), βλ. Ξανθούλης (2005): 186, 192-194.

⁴⁹ West: στο ίδιο.

⁵⁰ Τα παλαιά τοπωνύμια της Μικράς Ασίας και της μινωικής Κρήτης είναι όμοια. Την καρική Μίλιτο λέγεται πως την κυριεύσαν οι Κρήτες από τους Λέλεγες, στις αρχές της εποχής του ορείχαλκου, και πως την ονόμασαν από τη Μίλιτο της βορειοανατολικής ακτής. Το εύρημα από τα Πηλικάτα Ιθάκης είναι αμφίρροπο (Α ή Β; ή μήπως κάποιο ενδιάμεσο μεταβατικό στάδιο;). Για το Ισραήλ, να θυμόμαστε ότι κατά την κρατούσα ερμηνεία οι Φιλισταίοι είναι Μινωίτες άποικοι. Για το Κιρτζαλί βλ. http://www.novinite.com/view_news.php?id=47819.

⁵¹ Για συνοπτική παρουσίαση των χορδών οργάνων της οικογένειας της λύρας βλ. Creese (1997).

⁵² Owens (2009). Για γενικότερη πληροφόρηση βλ. *Δαιδαλικά*: ιστοσελίδα του ΤΕΙ Κρήτης, στο <http://www.teicrete.gr/daidalika/>.

⁵³ Γι' αυτές τις λέξεις βλ. τα αντίστοιχα λήμματα στον Μιχαηλίδη (1989).

⁵⁴ Πρώτα η ελληνόγλωσση, κατόπιν η ξενόγλωσση. Δεν περιλαμβάνει ιστοσελίδες που δεν δίνουν όνομα συγγραφέα. Γι' αυτές βλ. μόνο στις υποσημειώσεις.

Α.

1. Ο Guillaume de Machaut είναι ο πιο μεγάλος και ο πιο γνωστός συνθέτης της Γαλλικής Ars nova. Η εξέταση του ρεπερτορίου της ίδιας εποχής, και ιδίως του μεγάλου αριθμού συνθέσεων που ανήκουν σε ανώνυμους συνθέτες, έχει πείσει τη μουσικολογική κοινότητα, ότι ο Machaut είναι ο μεγαλύτερος συνθέτης του 14^{ου} αιώνα, και όχι απλά επειδή είναι ο πιο γνωστός.

Στο άψογα διατηρημένο έργο του (διαδοχικοί πολυτελείς συλλεκτικοί κώδικες επιμελημένοι από τον ίδιο, που περιέχουν το σύνολο, κάθε φορά, του έργου του) διαγράφονται ανάγλυφα κάποιες χαρακτηριστικές τάσεις της μουσικής του «προοδευτικού» 14^{ου} αιώνα:

α. κυριαρχία του κοσμικού πάνω στο θρησκευτικό και καθιέρωση των formes fixes του κοσμικού πολυφωνικού τραγουδιού: της balade [sic] - του rondeau - του virelai,

β. επικράτηση του «ταυτόχρονου» πάνω στο «διαδοχικό» τρόπο σύνθεσης και εφαρμογή από μεριάς του των αρχών του contrapunctus,

γ. τέλος, η επίσης «μοντέρνα» συνείδηση, που επιδεικνύει, της ταυτότητάς του ως συγγραφέα.

Από την άλλη, κάποιες όψεις του έργου του, κοιτούν – χρονικά – προς τα πίσω: Η συνένωση στο πρόσωπό του της ιδιότητας του ποιητή και αυτής του μουσικού, και η καλλιέργεια της μονοφωνίας (σε αρκετά virelai, σε μία balade, και σε όλα τα lai), του προσδίδουν την ιδιότητα του τελευταίου των τρουβέρων, δίπλα σε αυτόν του πρωτοπόρου στη σύνθεση λειτουργιών (ακριβέστερα: του πρώτου συνθέτη που υπογράφει μια ολόκληρη λειτουργία, ο οποίος αντιμετωπίζει δηλ. τη σύνθεση λειτουργίας ως ένα πολυμερές μουσικό έργο): Όπως ο J. S. Bach, τηρουμένων των αναλογιών, τρισημίσις αιώνες μετά, ο Machaut καταθέτει ένα εντυπωσιακό, ποιοτικά και ποσοτικά, έργο, μοναδικού χαρακτήρα, το οποίο αλλού συνοψίζει το παρελθόν και αλλού εγκαινιάζει το μέλλον.

2. Τι νόημα θα μπορούσε να έχει η χρήση της μονοφωνίας από έναν Γάλλο συνθέτη του 14^{ου} αιώνα, δηλ. σε ένα μουσικό περιβάλλον συνεπαρμένο από τις καινοτομίες της Ars nova στην πολυφωνική γραφή; Πώς πρέπει να χαρα-

Τα
μονοφωνικά
lai [λάι] του
Guillaume de
Machaut: η
οπισθοδρόμηση
ως παράδοση
ευγενείας

Πάνος Βλαγκόπουλος

Επίκουρος Καθηγητής

Τμήματος Μουσικών Σπουδών

του Ιονίου Πανεπιστημίου

κτηρίσουμε αυτό το «βήμα προς τα πίσω» που συνιστά η μονοφωνία στο έργο του Machaut, σε ό,τι αφορά την τεχνική εξέλιξη της μουσικής γλώσσας;

Μια ματιά στη διάταξη των κωδίκων που παραδίδουν το έργο του – διάταξη που επιμελήθηκε ο ίδιος – είναι απόλυτα ενδεικτική: από το πρώτο χρονολογικά, το χγ. 1586 της Γαλλικής συλλογής στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας (το λεγόμενο «C», περί το 1349) έως το τέλος της ζωής του (1377), ο Machaut επέδειξε ιδιαίτερη φροντίδα για την οργάνωση των χειρογράφων του, λαμβάνοντας υπόψη τόσο ευκαιριακά κριτήρια – που αφορούσαν π.χ. στον αποδέκτη, κάθε φορά, του κώδικα – όσο και κάποια πιο σταθερά κριτήρια, που έχουν να κάνουν με τον υψηλό βαθμό συνειδητότητάς του σχετικά με τη διαφοροποίηση των μουσικο-ποιητικών ειδών (genres), ιδίως σε ό,τι αφορά το θεωρούμενο βαθμό τεχνικής δυσκολίας της σύνθεσης. Στο πλαίσιο αυτό, και ανεξάρτητα από τις μικρές διαφοροποιήσεις στη διάρκεια της δημιουργικής του ζωής, το πιο δύσκολο μουσικο-ποιητικό είδος θεωρούνταν από τον ίδιο πάντα το lai.

B.

1. Το lai, μορφή ραψωδική (όπως η sequenza), με 12 στροφές που είχαν διαφορετική μουσική η κάθε μία, χωρίς επωδό (refrain), και με έμφαση στο στοιχείο της ενότητας μέσα από την ποικιλία παρά την επανάληψη, θεωρήθηκε από τον Machaut το πιο απαιτητικό είδος, όχι μόνον σε σύγκριση με τα πολυφωνικά είδη (όπως η balade και το rondeau), αλλά και σε σχέση με άλλα, μονοφωνικά: το μονοφωνικό virelai, το chanson royale, την complainte.

Κατά τη σύνθεση των lai ο Machaut συνδέεται με τη μεγάλη μονοφωνική παράδοση των τροβαδούρων και των τρουβέρων, από την οποία, ούτως ή άλλως, έλκει την καταγωγή όλο το ποιητικό του σύμπαν: πρόκειται για τον κόσμο που ορίζεται από τον αυλικό, εξιδανικευμένο, έρωτα (amours courtois και fin amor) και από το Roman de la rose. Εντός της μονοφωνικής αισθητικής των τροβαδούρων και των τρουβέρων, στο ραψωδικό, μη επαναληπτικό, μελωδικά και ποιητικά πολύπλοκο και ποικίλο ύφος τραγουδιού, αντιστοιχούσε το υψηλό ύφος: ενώ, αντίθετα, το σύντομο, εύθυμο, επαναληπτικό ύφος με την κυριαρχία του ρεφραίν, ταίριαζε καλύτερα με το χαμηλό ύφος, ενός τραγουδιού, π.χ. για τις ερωτικές περιπέτειες ενός βοσκού.

Στην επιλογή του Machaut της μονοφωνίας, και ιδίως της μορφής του lai, διακρίνουμε τη θέληση του συνθέτη να αντλήσει κύρος μέσα από τη σύνδεσή του με την κατεστημένη μονοφωνική παράδοση των τροβαδούρων και των τρουβέρων.

Με τη νέα ποιότητα, την οποία κόμισε ο Machaut, η μονοφωνία φτάνει στην αποθέωση, πριν αποσυρθεί ως συνθετική επιλογή για τους επόμενους συνθέτες.

2. Ο τρόπος που ο Machaut υπηρέτησε τη στρατηγική αυτή επιλογή αποκαλύπτει μια συνθετική σκέψη που, δρώντας εντός πολυφωνικού περιβάλλοντος, αντιπαραθέτει σε αυτό ένα εναλλακτικό, αλλά εξ ίσου απαιτητικό τεχνικά, ιδανικό μονοφωνικό έργο. Αυτό το μονοφωνικό ιδανικό υπηρετείται, καλύτερα από οποιαδήποτε άλλη μορφή, στη μορφή του lai, μιας και εδώ το χαρακτηριστικό της μονοφωνίας συνυπάρχει με αυτά της μεγάλης διάρκειας και της πλήρους απουσίας επανάληψης και ρεφραίν.

Το lai «Qui n'aroit autre deport» αποτελεί την πρώτη μουσική παρεμβολή – από συνολικά επτά – στο μεγάλο ποιητικό dit του Machaut με τον τίτλο Remède de Fortune (1348), ένα

19. Qui n'aroit autre deport

(Remede de Fortune)

Guillaume de Machaut

1. Qui n'a - roit au - tre de - port En a - mer Fors Dous Pen - ser Et
b. En - cor y a maint res - sort: Ra - mem - brer, Y - ma - gi - ner En

10 Sou - ve - nir A - vec l'Es - poir de jo - ir, S'a - roit il tort,
dous plai - sir Sa da - me ve - oir, o - ir, Son gen - til port,

20 Se le port D'au - tre con - fort Vo - loit rou - ver, Car pour un cuer sa - ou -
Le re - cort Dou bien qui sort De son par - ler Et de son dous re - gar -

25 ler Et sous - te - nir, Plus que - rir Ne doit me - rir Qui aim - me fort.
der, Dont l'entr - ou - vrir Puet ga - rir Et ga - ren - tir A - mant de mort.

2. 35 2a. Et qui vor - roit plus sou - hai - dier, Je n'os cui -
Car qui plus quiet, il wet tri - chier, S'A - mours tant
b. Car on ne les puet es - pri - sier, Ne trop pri -
Un cuer na - vré sain et le - gier, Sans nul dan -

40 dier Si fol cui - dier Que cils aim - me de cuer en - tier
chier L'a que fi - chier Dein - gne par l'ueil de son ar - chier
sier, Quant de le - gier Pue - lent de tous maus a - le - gier, pri -
gier, Et es - lon - gier De mal, et de joie a - pro - chier,

50 Qui de tels biens n'a souf - fi - san - - - ce;
En son cuer d'eaus la con - gnois - - - san - - - ce.
Et fai - re par leur grant puis - san - - - ce
Seu - le - ment de leur - ra - men - - - bran - - - ce.

[Από την έκδοση Guillaume de Machaut: Œuvres Complètes, τ. 1 («Les Lays – Complainte – Chanson Royale»), επιμ. Leo Schrade (Monaco: Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1977): 102]

διδασκτικό επικό ποίημα, στο οποίο ο Machaut παρουσιάζει μια σύννοψη της μουσικο-ποιητικής του τέχνης, τέχνη η οποία στην παράδοση της *amours courtois* έχει ως βασικό της θέμα τις γυναίκες και τον έρωτα. Το *lai* αποτελείται από 12 στροφές, οι οποίες έχουν διαφορετική μουσική, με την εξαίρεση της πρώτης και της τελευταίας. Έτσι, το τραγούδι ακολουθεί μια μελωδική πορεία εναλλαγών που καταλήγει στο σημείο αφετηρίας της· μόνο που τα δύο σημεία δεν συμπίπτουν ακριβώς, μιας και η 12^η στροφή παρουσιάζει την ίδια με την 1^η μελωδία, σε μεταφορά όμως μιας 5^{ης} προς τα πάνω.

Η πρώτη στροφή αποτελείται από 13 στίχους διαφορετικού μήκους (μια εκδήλωση, στη μικροδομή της στροφής, της ποικιλίας στη μακροδομή του ποιήματος). Οι 3, 4 ή 7 συλλαβές του κάθε στίχου διαβάζονται από τη μουσική σε 6 μουσικές φράσεις. Μέσα από τη διαφορά στο μήκος, ο Machaut επιτυγχάνει μια λεπτεπίλεπτη κορύφωση στις τρεις πρώτες μουσικές φράσεις: 4 μμ. η πρώτη, 5 μμ. η δεύτερη, 6 μμ. η τρίτη. Η κορύφωση αυτή εξισορροπείται με τη συμμετρική κατασκευή της συνέχειας, με τρεις φράσεις 5 - 6 - 5 μμ. (μμ. 18-21, 22-27, 28-32).

Ως προς το μήκος των μελωδικών φράσεων, το σχήμα της ομοιοκαταληξίας και τις πτωτικές βαθμίδες, ακολουθείται η διαίρεση δύο φορές τρία. Παρά ταύτα, οι έξι φράσεις της πρώτης στροφής μπορούν να διαβαστούν και ως τρεις φορές δύο: η αμφισημία μεταξύ των δύο δυνατών διαιρέσεων του 6 είναι οικεία από τη σύγχρονη ρυθμική θεωρία. Η δεύτερη διαίρεση υποστηρίζεται από τη ρυθμική κατασκευή των φράσεων: ανά δύο ξεκινούν με την εναλλαγή μισό-τέταρτο τέταρτο-μισό (στη σύγχρονη σημειογραφία). Λεπτομερέστερη ανάλυση, η οποία θα μας έβγαζε από το πλαίσιο της παρούσας εισήγησης, δείχνει πως υπάρχει συνεπής αντιστοιχία ανάμεσα στη ρυθμική οργάνωση της μελωδίας και στον αριθμό συλλαβών των στίχων του ποιήματος.

Σε ό,τι αφορά στη μελωδική οργάνωση: η μελαγχολική *matière* του ποιήματος ευθύνεται για τη σχέση *mi-fa* (δηλ. ημιτονίου), στο πλαίσιο του Δεύτερου *modus* σε μεταφορά από το *sol*, στον οποίο είναι γραμμένο το κομμάτι [το ημιτόνιο *la-si* ύφ., σχεδόν αμέσως με το ξεκίνημα του τραγουδιού]. Γενικά, ο Δεύτερος είναι, σύμφωνα με τη μεσαιωνική θεωρία των ηθών, ο πιο θρηνητικός από τους μελωδικούς τρόπους: σε αυτόν ανήκουν, π.χ., τα *tractus*, τα θρηνητικά μέλη που αντικαθιστούν τα *Alleluia* κατά τη Μεγάλη Εβδομάδα. Η χρήση του τετραχόρδου κάτω από τη *finalis* στη δεύτερη φράση, καθώς και η προβεβλημένη χρήση του *si* ύφ. (της *percussa* του Δεύτερου από *sol*), δεν αφήνουν καμιά αμφιβολία για την πλάγια ποιότητα του τρόπου.

Προσέξτε, στο επόμενο παράδειγμα, πώς χειρίζεται ο Machaut πολλά επίπεδα ταυτόχρονα, όσα, βέβαια, του επιτρέπει η μονοφωνία: πλησιάζοντας στο μ. 8 το σημείο, όπου σε αντιστοιχία με την πρώτη φράση, θα πρέπει να κάνει πτώση, εισάγει στην ακριβώς αντίστοιχη θέση την ίδια πτωτική φόρμουλα-με-όγδοα, τονίζοντας το *si* ύφ., τη *percussa* του τρόπου, και δημιουργώντας την προσδοκία της πτώσης στο *la*, η οποία πράγματι έρχεται, αλλά αφού διαψευστεί με την παρεμβολή μιας άλλης πτωτικής φόρμουλας, η οποία φέρνει με καθυστέρηση το αναμενόμενο *la*, προκαλώντας την αύξηση των 4 μμ. της πρώτης φράσης σε 5 (στο πλαίσιο της κορύφωσης που θα ολοκληρωθεί με τα 6 μμ. της φράσης που ακολουθεί), και εισάγοντας μια καινούργια νότα (το ντο του μ. 8) και μια καινούργια πτωτική φόρμουλα. Στην τρίτη φράση που ακολουθεί, θα χρησιμοποιηθεί το καινούργιο τονικό ύψος (το ντο), οι δύο πτωτικές φόρμουλες σε μια εναλλαγή που θα μακρύνει με τον ίδιο τρόπο τη φράση, αυτή τη φορά των 5 μμ. σε 6 μμ., ενώ η νότα που λείπει για να συμπληρωθεί το *ambitus* Πλάγιου Δεύτερου (το *re*) θα εμφανιστεί την επόμενη φράση, που

ξεκινά στο μ. 17 (η οποία είναι, δομικά, είτε η πρώτη της δεύτερης τριάδας στη διαίρεση δύο-φορές-τρεις-φράσεις, είτε η δεύτερη του δεύτερου ζευγαριού, στη διαίρεση τρεις-φορές-δύο-φράσεις-«επιχειρήματα» δίνει ο Machaut και για τις δύο αναγνώσεις, εξ ου και η υπέροχη αμφισημία!).

Συμπερασματικά, πρόκειται για μια ραψωδική μελωδική προσέγγιση, κατά την οποία κάθε νέα φράση χρησιμοποιεί υλικό από την προηγούμενη και εισάγει κάτι καινούργιο: αυτό ισχύει για το επίπεδο της στροφής, αλλά και για το επίπεδο του συνολικού κομματιού, από στροφή σε στροφή. Η μονοφωνική αυτή αντίληψη, σύμφωνα με την οποία το μελωδικό υλικό εισάγεται σταδιακά, επιτυγχάνοντας μια ευαίσθητη ισορροπία μεταξύ επανάληψης του οικείου και εμφάνισης του καινούργιου, και εντός της οποίας αντίληψης η άφιξη σε μια νέα δομική βαθμίδα μπορεί να λάβει τις διαστάσεις γεγονότος, μοιάζει αρκετά με την αντίληψη άλλων υψηλών πολιτισμών, με λόγια παράδοση μεγάλων μονοφωνικών μορφών, όπως η κλασική Ινδική μουσική και το Βυζαντινό ή νεο-Βυζαντινό μέλος. Στη Δυτική Ευρωπαϊκή μουσική παράδοση, μοναδικοί εκπρόσωποι αυτής της παράδοσης είναι το *lai* και η συγγενής *sequenza*: αυτό, το *lai*, επέλεξε ο Machaut, για να προσδώσει κύρος σε όλο το μέρος του έργου του που αφορούσε την υψηλή τέχνη του τραγουδιού προς τιμήν, πάντοτε, της Ουρανίας Αφροδίτης.

Η τροπικότητα στην ευρωπαϊκή μουσική του 20^{ου} αιώνα

Κώστας Τσούγκρας
Επικουρος καθηγητής Τμήματος
Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ

Εισαγωγή

Είναι σημαντικό να διαχωριστεί η έννοια του “τρόπου” στην ιστορία και θεωρία της ευρωπαϊκής μουσικής από την έννοια του “τρόπου” ως σύγχρονου μουσικολογικού όρου που αναφέρεται σε μη-δυτική μουσική. Ο *τρόπος*, ως σύγχρονος μουσικολογικός και εθνομουσικολογικός όρος, περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα εννοιών μεταξύ της *συγκεκριμένης κλίμακας* (particularized scale) και της *γενικευμένης μελωδίας* (generalized melody)¹, ανάλογα με το συγκεκριμένο μουσικό-πολιτιστικό περιβάλλον στο οποίο αναφέρεται, και η έννοια της *τροπικότητας* είναι δυνατόν να περιλαμβάνει και εξωμουσικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά². Ο *τρόπος* (*mode*), ως όρος μέσα στην ιστορία και θεωρία της ευρωπαϊκής μουσικής συνδέεται στενά με τις έννοιες της φθογγικής ταξινόμησης και ιεραρχίας και την τονικής δομής και έχει διέλθει τρία βασικά ιστορικά στάδια³: το γρηγοριανό μέλος (οκτώ εκκλησιαστικοί τρόποι), την πολυφωνία της Αναγέννησης (δώδεκα εκκλησιαστικοί τρόποι) και τη μουσική του 17^{ου} - 19^{ου} αιώνα (μείζονα και ελάσσονα τονικότητα). Η δε έννοια του *τρόπου* στα έργα λόγιας μουσικής του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα, που είναι το αντικείμενο της παρούσης εργασίας, ταυτίζεται με τη διαφορετική κατανομή των διαστημάτων μέσα σε μια κλίμακα και τις συνεπακόλουθες αλλαγές στην επιλογή του συγχορδιακού υλικού και στους τύπους αρμονικών συνδέσεων, σχετίζεται δε συχνά - αλλά όχι αποκλειστικά - με την αντίληψη περί τροπικότητας στους συνθέτες των λεγόμενων εθνικών σχολών, όπου η χρήση τροπικού μελωδικού και συγχορδιακού υλικού προερχόμενου από την λαϊκή μουσική σήμαινε την προσπάθεια απόδοσης εθνικού χρώματος στη μουσική⁴.

Το ουσιωδέστερο λοιπόν στοιχείο της τροπικότητας είναι η αποσαφήνιση των εσωτερικών σχέσεων μεταξύ των φθόγγων μιας κλίμακας (άρα τρόπος ≠ κλίμακα), κυρίως δε της έννοιας της τονικής ιεραρχίας, δηλαδή του τονικού κέντρου, ενός φθόγγου που λειτουργεί ως σημείο αναφοράς και κορυφή της ιεραρχίας και που συνήθως αποτελεί και τον μελωδικό στόχο της τελικής πτώσης.

Η τροπικότητα ως πηγή νέου μουσικού υλικού

Στην αρχή του 19^{ου} αιώνα ο όρος σήμαινε τη μείζονα ή ελάσσονα κλίμακα, οι οποίες θεωρούνταν μάλιστα η φυσική εξέλιξη των αρχαίων ή αναγεννησιακών τρόπων. Οι τρόποι βέβαια, όπως εξελίχθηκαν στην λαϊκή παράδοση, ήταν περισσότερο γενικευμένοι μελωδικοί τύποι παρά κλίμακες και υπήρχαν πριν και παράλληλα με τις αρχαίες, μεσαιωνικές ή αναγεννησιακές θεωρίες περί τρόπων. Αυτό το υλικό άρχισε να χρησιμοποιείται από τους λόγιους συνθέτες των λεγόμενων ευρωπαϊκών εθνικών σχολών στη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα ως πηγή μελωδικής και αρμονικής έμπνευσης συνδεδεμένης με την έκφραση εθνικού χαρακτήρα ή συναισθήματος (οι συνθέτες, εκπροσωπώντας το έθνος του και έχοντας συνείδηση της πολιτιστικής τους ιδιαιτερότητας, ξεχώριζαν μέσα από την “αυθεντική” χρήση της τροπικότητας). Όμως, με εξαίρεση ίσως τους Ρώσους συνθέτες και κυρίως τον Mussorgsky, οι οποίοι ανέπτυξαν νέες αντιλήψεις για την αρμονία και τη μελωδία, τα ιδιαίτερα μελωδικά και αρμονικά τροπικά χαρακτηριστικά των λαϊκών μελωδιών χρησιμοποιήθηκαν επιφανειακά, ως εξωτερικά στοιχεία μελωδικού ύφους (π.χ. τυπικά μελωδικά και ρυθμικά σχήματα), και ενσωματωμένα -υποταγμένα ίσως- στην κυριαρχία της μείζονας-ελάσσονας τονικότητας.

Στην αρχή του 20^{ου} αιώνα όμως, οι συνθέτες γοητευμένοι από τις λαϊκές μελωδίες, τους παλαιούς μεσαιωνικούς-αναγεννησιακούς τρόπους αλλά και από τις εξωτικές μουσικές εξω-ευρωπαϊκών λαών, άρχισαν να εξερευνούν σε βάθος τα τροπικά αρμονικά συστήματα πέρα από το όριο της τονικότητας, η οποία άλλωστε περνούσε βαθιά κρίση και η κυριαρχία της είχε αμφισβητηθεί. Αυτή η εξερεύνηση έγινε σε ένα πολύ διαφορετικό ιδεολογικό πλαίσιο, απαλλαγμένο σε σημαντικό βαθμό από τον εθνικιστικό και τοπικιστικό χαρακτήρα του 19^{ου} αιώνα και διαποτισμένο από έναν διεθνισμό και μια ελευθερία επιλογής υλικού χωρίς χρονικά ή τοπικά όρια. Στο πλαίσιο αυτό οι συνθέτες εξακολουθούσαν να εμπνέονται βέβαια από το δικό τους τοπικό υλικό αλλά δεν περιορίζονταν σε αυτό (π.χ. Γάλλοι ή Άγγλοι συνθέτες που επηρεάζονται από τη μουσική της Άπω Ανατολής) και η τροπικότητα πλέον, μέσα από τις μίξεις, τις χρωματικές επεκτάσεις και κυρίως τον ιδιαίτερο χειρισμό των δυνατοτήτων της από τον κάθε ξεχωριστό και αυθεντικό δημιουργό απέδωσε μια νέα, συναρπαστική και πολυδιάστατη αρμονία που λειτούργησε ως μοχλός για την εξέλιξη της σύγχρονης μουσικής.

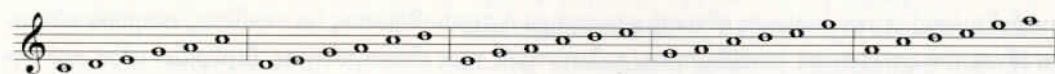
Η τροπικότητα στην ευρωπαϊκή μουσική του 20ου αιώνα - Κατηγορίες τρόπων

Η τροπικότητα του 20^{ου} αιώνα (ο όρος “τρόπος” χρησιμοποιείται από εδώ και πέρα με την έννοια της φθογγικής συλλογής που περικλείεται στην οκτάβα) συνήθως κατηγοριοποιείται με κριτήριο το πλήθος των φθόγγων του τρόπου (π.χ. 5-φθογγοί τρόποι, 7-φθογγοί, κλπ). Στην παρούσα εργασία προτείνεται μια κατηγοριοποίηση με κριτήριο την εγγενή αρμονία και διαστηματική δομή του φθογγικού υλικού, η οποία αποδίδει τρεις κατηγορίες τρόπων:

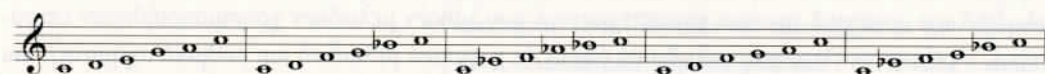
1. *Διατονικοί τρόποι*, δηλαδή αυτοί που το φθογγικό τους υλικό προκύπτει από τον κύκλο των καθαρών 5^{ων}. Οι συνθηθέστεροι είναι οι πεντατονικές ανημιτονιακές κλίμακες και οι επτατονικές διατονικές κλίμακες με 5 τόνους και 2 ημιτόνια. Οι πεντατονικές κλίμακες μπορούν να θεωρηθούν ότι συνιστούν μια τροπική τάξη, δηλαδή το φθογγικό σύνολο [0,2,4,7,9] ή 5-35 κατά Forte⁵. Αντίστοιχα και οι επτάφθογγες διατονικές κλίμακες συνιστούν τροπική τάξη και συγκεκριμένα το φθογγικό σύνολο [0,1,3,5,6,8,10] ή 7-35 κατά Forte. Κάθε τροπική τάξη περιλαμβάνει τόσους διαφορετικούς τρόπους όσους και ο αριθμός των μελών της

και κάθε τρόπος έχει συνολικά 12 μεταφορές. Στο παράδειγμα 1 υπάρχουν τα πέντε είδη πεντατονικών τρόπων που προκύπτουν από την ίδια φθογγική συλλογή (Ντο-Σολ-Ρε-Λα-Μι) με περιστροφή του φθογγικού κέντρου. Στο παράδειγμα 2 τα πέντε είδη προκύπτουν από διαφορετικές φθογγικές συλλογές με διατήρηση του ίδιου φθογγικού κέντρου (Ντο). Στο παράδειγμα 3 φαίνονται μερικές από τις 12 μεταφορές του πρώτου είδους.

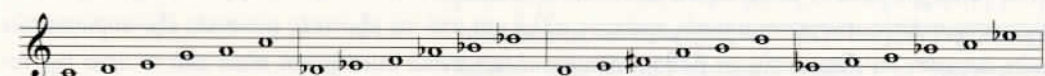
Πεντατονικοί ανημιτονιακοί τρόποι (5 είδη)



Παράδειγμα 1. Πεντατονικοί ανημιτονιακοί τρόποι - 5 είδη με διαφορετικά φθογγικά κέντρα



Παράδειγμα 2. Πεντατονικοί ανημιτονιακοί τρόποι - 5 είδη με το ίδιο φθογγικό κέντρο



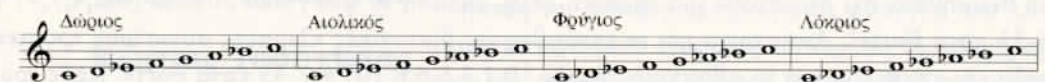
Παράδειγμα 3. Το πρώτο είδος πεντατονικού τρόπου στις 4 από τις 12 μεταφορές του

Στα παραδείγματα 4 και 5 υπάρχουν τα επτά είδη των επτάφθογγων διατονικών τρόπων με διατήρηση είτε της φθογγικής συλλογής (παρ. 4) είτε του φθογγικού κέντρου (παρ. 5). Εξακολουθεί να χρησιμοποιείται στη σύγχρονη θεωρία η αναγεννησιακή ονοματολογία που πρότεινε ο Glareanus⁶, αλλά φυσικά μέσα σε ένα πολύ διαφορετικό πλαίσιο.

Επτατονικοί διατονικοί τρόποι (7 είδη)

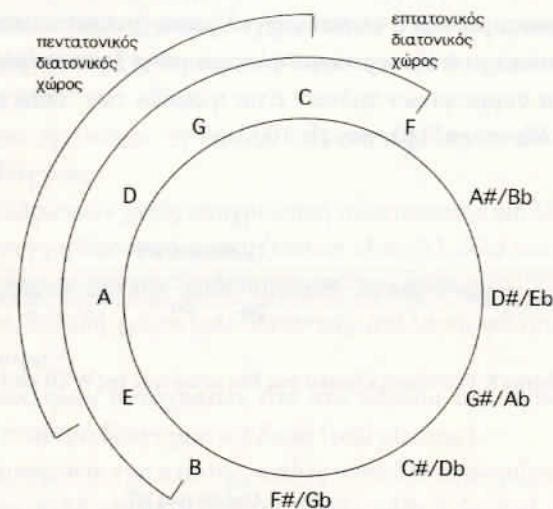


Παράδειγμα 4. Επτατονικοί διατονικοί τρόποι - 7 είδη με την ίδια φθογγική συλλογή αλλά διαφορετικά φθογγικά κέντρα



Παράδειγμα 5. Επτατονικοί διατονικοί τρόποι - 7 είδη με το ίδιο φθογγικό κέντρο αλλά διαφορετικές φθογγικές συλλογές

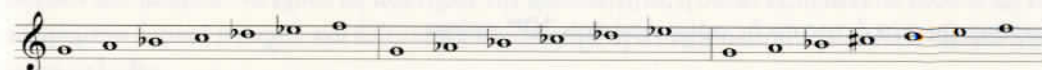
Το παράδειγμα 6 απεικονίζει τον πλήρη κύκλο των καθαρών πέμπτων και τον τρόπο με τον οποίον προκύπτουν οι πεντάφθογγες ή επτάφθογγες διατονικές φθογγικές συλλογές από την περιστροφή των κυκλικών τμημάτων. Παρατηρείται ότι η πεντατονική τροπική τάξη είναι υποσύνολο της επτατονικής⁷.



Παράδειγμα 6. Ο κύκλος των καθαρών 5ων και η σχέση του με τους πεντατονικούς και επτατονικούς διατονικούς τροπικούς χώρους

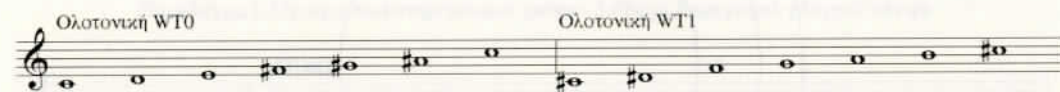
Πολύ συχνά, εκτός από τις πλήρεις μορφές των διατονικών τρόπων χρησιμοποιούνται ως τροπικό υλικό και υποσύνολά τους, συνήθως τρίχορδα (π.χ. σολ-λα-ντο), τετράχορδα (π.χ. ντο-ρε-μι-φα) ή πεντάχορδα (π.χ. ρε-μι-φα-σολ-λα).

2. *Χρωματικοί τρόποι*, δηλαδή αυτοί που το φθογγικό τους υλικό δεν προκύπτει από τον κύκλο των καθαρών 5^{ων}. Οι συνηθέστεροι είναι επτάτονοι και μπορούν να θεωρηθούν χρωματικοί μετασηματισμοί των αντίστοιχων διατονικών επτάτονων τρόπων. Συχνά -αλλά όχι υποχρεωτικά- περιέχουν και αυξημένα διαστήματα δευτέρας. Οι τρόποι αυτοί έχουν 12 μεταφορές. Μερικά παραδείγματα χρωματικών τρόπων με φθογγικό κέντρο το ΣΟΛ απεικονίζονται στο παράδειγμα 7 (ο πρώτος κατά σειρά τρόπος του παρ. 7 αναφέρεται και ως "ακουστική κλίμακα", διότι τα μέλη του είναι οι 12 πρώτοι αρμονικοί του φθογγικού του κέντρου, π.χ. ΣΟΛ-σολ-ρε-σολ-σι-ρε-φα-σολ-λα-σι-ντο#-ρε).



Παράδειγμα 7. Διάφοροι χρωματικοί τρόποι με το ίδιο φθογγικό κέντρο

3. *Συμμετρικοί τρόποι*, δηλαδή αυτοί που έχουν έναν ή περισσότερους άξονες συμμετρίας⁸. Η ιδιότητα αυτή τους κάνει να έχουν λιγότερες από 12 μεταφορές και επίσης κάνει λιγότερο σαφές το φθογγικό τους κέντρο. Οι πιο συχνά χρησιμοποιούμενοι συμμετρικοί τρόποι είναι η ολοτονική κλίμακα (whole tone scale, φθογγικό σύνολο [0,2,4,6,8,10]), η οποία έχει 6 άξονες συμμετρίας και μόνο δύο μεταφορές και η οκτατονική κλίμακα (octatonic scale, φθογγικό σύνολο [0,1,3,4,6,7,9,10]), η οποία έχει 4 άξονες συμμετρίας και μόνο 3 μεταφορές (βλ. παραδ. 8 και 9). Μια ιδιαίτερη κατηγορία συμμετρικών τρόπων είναι η ομάδα των "επτά τρόπων περιορισμένης μεταφοράς" του Olivier Messiaen⁹ (βλ. παραδ. 10).



Παράδειγμα 8. Ολοτονική κλίμακα στις δύο μεταφορές της WT0 και WT1



Παράδειγμα 9. Οκτατονική κλίμακα στους δύο τύπους της (εναλλαγή τόνου-ημιτονίου ή ημιτονίου-τόνου)



Παράδειγμα 10. Τρόποι περιορισμένων μεταφορών του Olivier Messiaen

Και για τις τρεις ευρείες κατηγορίες τρόπων που αναφέρθηκαν (διατονικοί, χρωματικοί, συμμετρικοί) υπάρχει η δυνατότητα χρήσης τροπικών υποσυνόλων (συνήθως από 3-χορδα ως 6-χορδα). Ο συνηθέστερος τύπος υποσυνόλου για τη δημιουργία συνδυαστικών τρόπων είναι το τετράχορδο, ενώ τα ν-χορδα μπορούν να συνδέονται με ή χωρίς διαζευκτικά διαστήματα (συνήθως τόνους)¹⁰. Είναι προφανές ότι οι συνδυασμοί που μπορούν να προκύψουν είναι σχεδόν απεριόριστοι και ότι οι τροπικές μίξεις αποδίδουν ιδιαίτερα πλούσιο μουσικό υλικό.

Χαρακτηριστικά τροπικής αρμονίας του 20^{ου} αιώνα

Οι παραπάνω φθογγικές δομές χρησιμοποιήθηκαν με φαντασία και ποικιλία από τους συνθέ-

τες του 20^{ου} αιώνα δημιουργώντας, όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγή, ένα νέος είδος "τονικότητας", δηλαδή οργάνωσης του διατονικού ή χρωματικού φθογγικού υλικού με άξονα την ύπαρξη φθογγικών κέντρων. Τα γενικά χαρακτηριστικά και οι ιδιαιτερότητες της τροπικότητας του 20^{ου} αιώνα μπορούν να συνοψιστούν στα εξής:¹¹

- Έλλειψη στερεότυπων λειτουργικών συγχορδιακών σχέσεων, αποφυγή της σύνδεσης συγχορδιών που οι θεμέλιοί τους έχουν σχέση 5^η ακόμη και στους διατονικούς τρόπους, έμφαση στο μελωδικό στοιχείο.
- Αμφισημία-ασάφεια σχετικά με τη θεμέλιο της συγχορδίας, το φθογγικό κέντρο, τους μη-συγχορδιακούς φθόγγους.
- Ελεύθερη χρήση διαφωνιών χωρίς υποχρεωτική προετοιμασία και λύση.
- Ελεύθερη χρήση συγχορδιών από τρίτες (tertian chords) αλλά και ελεύθερος σχηματισμός κάθε τύπου συνηχήσεων από την "καθετοποίηση" των τρόπων.
- Πανδιατονικότητα, δηλαδή χρήση μιας διατονικής συλλογής φθόγγων χωρίς έμφαση σε κάποιο φθογγικό κέντρο¹².
- Σχηματισμός παράλληλων συνηχήσεων είτε στα πλαίσια του ισχύοντος τρόπου (diatonic planing¹³) είτε με σταθερή διαστηματική δομή (real planing).
- Διεύρυνση του φαινομένου της πτώσης, καθώς αυτό δεν περιορίζεται σε ένα μελωδικό/αρμονικό στερεότυπο, αλλά μπορεί να συμπεριλάβει κάθε μελωδικό σχήμα ή αρμονική σύνδεση.
- Δημιουργία χρωματικότητας με μεγάλη ποικιλία μεθόδων: χρήση ξένων προς τον ισχύοντα τρόπο φθόγγων, δι-τροπικότητα ή πολυτροπικότητα (ταυτόχρονη χρήση δύο ή περισσότερων τρόπων), τροπικές μετατροπίες, παράλληλες συνηχήσεις σταθερής διαστηματικής δομής, κ.α.
- Διεύρυνση του φαινομένου της μετατροπίας, το οποίο δεν περιορίζεται πλέον σε δύο τύπους κλιμάκων με 12 μεταφορές, αλλά μπορεί να δηλώνει είτε τροπική εναλλαγή (modal interchange)¹⁴ είτε ελεύθερη μετάβαση σε τρόπους του ίδιου (modulation)¹⁵ ή διαφορετικού (hyper-modulation)¹⁶ γένους.

Τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν συνιστούν μια νέα αντίληψη για την αρμονία, η οποία διατηρεί το στοιχείο της φθογγοκεντρικότητας (ύπαρξη τονικού κέντρου, τόσο τοπικά όσο και συνολικά), αλλά μέσα σε ένα εντελώς νέο και με πολύ μεγάλες δυνατότητες δημιουργικής εξατομίκευσης περιβάλλον. Έχει ενδιαφέρον να εστιάσουμε σε μερικές αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις έργων από το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, με κύριο άξονα τις μεθόδους με τις οποίες οι συνθέτες χρησιμοποίησαν και κυρίως επέκτειναν την τροπικότητα έτσι ώστε να αποδώσει πρωτότυπες και πλούσιες αρμονικές δομές.

Αντιπροσωπευτικές αναλύσεις

Οι παρακάτω αναλύσεις επικεντρώνονται στην ανάδειξη της ποικιλίας των αρμονικών αντιλήψεων που μπορούν να έχουν ως αφετηρία την τροπικότητα, η οποία εκδηλώνεται άλλοτε ως ένα αφηρημένο δομικό στοιχείο και άλλοτε ως συγκεκριμένη αναφορά σε ένα μελωδικό ιδίωμα ή μια λαϊκή μελωδία.

Το ξεκίνημα του *Πρελούδιου αρ. 10* για πιάνο του Cl. Debussy (παράδ. 11) προβάλλει τον πεντατονικό τρόπο σολ-λα-σι-ρε-μι με φθογγικό κέντρο το ΣΟΛ (μπάσο). Στη συνέχεια προστίθενται στη διατονική συλλογή οι φθόγγοι φα και ντο ενώ το μπάσο κατεβαίνει διαβατικά στο ΜΙ,

Profondément calme (*Dans une brume doucement sonore*)

pp

Doux et fluide

pp (sans nuances)

Παράδειγμα 11. Cl. Debussy, *La Cathédrale engloutie*, αρ. 10 από τα *Preludes, Book I*, μ. 1-15

με αποτέλεσμα το σχηματισμό του Φρύγιου από ΜΙ. Στα μ. 7-12 συμβαίνει τροπική εναλλαγή καθώς η διατονική συλλογή αλλάζει αλλά το φθογγικό κέντρο παραμένει το ΜΙ και εμφανίζεται ο Λύδιος από ΜΙ. Τέλος, στα μ. 13-15 το μπάσο κατεβαίνει διαβατικά στο ΝΤΟ ενώ επανέρχεται η αρχική φθογγική συλλογή και ο τρόπος που προβάλλεται είναι η αρχική πεντατονική αλλά με φθογγικό κέντρο το ΝΤΟ. Η πορεία των τροπικών μετατροπιών φαίνεται παραστατικά στην αναγωγική ανάλυση του παραδ. 12: ΣΟΛ πεντατονική → ΜΙ Φρύγιος → ΜΙ Λύδιος → ΣΟΛ πεντατονική με μπάσο ντο (δομικός μπάσος του αποσπάσματος: σολ-φα-μι-ρε-ντο. Με τις παραπάνω επιλογές του ο συνθέτης επιτυγχάνει τη δημιουργία μιας νέας μη-λειτουργικής αρμονίας, μέσα στην οποία οι συγχορδίες λειτουργούν περισσότερο ως «ηχητικά αντικείμενα» (*objets sonores*), δηλαδή ως χρώματα, εντυπώσεις ή αισθήσεις παρά ως λειτουργικά βήματα προς ένα δομικό στόχο ή μια προκαθορισμένη αρμονική πτώση.

Παράδειγμα 12. Αναγωγική ανάλυση του παραδείγματος 11 (Williams, 1997: 189)

Γιάννης Κωνσταντινίδης, *44 παιδικά κομμάτια*, αρ. 27 (1949-51)

Τα “44 παιδικά κομμάτια”, όπως και όλα τα έργα του Γ. Κωνσταντινίδη, αποτελούν εναρμονίσεις-επεξεργασίες ελληνικών παραδοσιακών μελωδιών, οι οποίες πάντα παραμένουν αναλλοίωτες μέσα στη πιανιστική μουσική υφή. Στην εναρμόνιση του κομματιού αρ. 27 (παράδ. 13) παρατηρούνται τα περισσότερα από τα χαρακτηριστικά της τροπικότητας του 20^{ου} αιώνα, όπως: μίξη διατονικών τρόπων και τροπικές εναλλαγές (διαδοχική ή ταυτόχρονη χρήση του ΛΑ αιολικού, ΛΑ Δώριου και ΜΙ Δώριου), παράλληλες συνηχήσεις (π.χ. μ. 1), ελεύθερη χρήση

διαφωνιών (π.χ. μ. 1-2, 7-8), τροπικές πτώσεις στο ΛΑ Δώριο (μ. 6 και 12), χρωματικότητα με τη μορφή ξένων προς τον τρόπο συγχορδιών (ΦΑ ελάσσονα, μ. 3 και 9) ή χρωματικών παράλληλων συνηχήσεων (μ. 7-8). Τα παραπάνω χαρακτηριστικά φαίνονται με μεγαλύτερη σαφήνεια στην αναγωγική ανάλυση του παραδ. 14. Με την επεξεργασία του ο συνθέτης πετυχαίνει μια λιτή αλλά ουσιαστική μη-ρομαντική εναρμόνιση της μονοφωνικής μελωδίας, η οποία δεν προδίδει την εγγενή τροπικότητά της και αναδεικνύει με σύγχρονο για την εποχή της τρόπο τον ελληνικό της χαρακτήρα.

XXVII.

Lento espressivo. (♩ = 60)

Παράδειγμα 13. Γιάννης Κωνσταντινίδης, αρ. 27 από τα 44 παιδικά κομμάτια πάνω σε λαϊκούς ελληνικούς σκοπούς

Igor Stravinsky,
Sacre du Printemps (1911-13)

Μια ενδιαφέρουσα χρωματική εξέλιξη της τροπικής αρμονίας στον Stravinsky (πέρα από τη συστηματική χρήση της οκτατονικής κλίμακας) είναι η έννοια της “πολικής έλξης” (polar attraction), όπως ο ίδιος την περιέγραψε στη “Μουσική Ποιητική” του (σελ. 48-49), και η οποία αντικατέστησε την έννοια της τονικότητας. Ο όρος δηλώνει την ύπαρξη ενός φθόγγου, ενός διαστήματος ή ενός φθογγικού συμπλόκου αναφοράς που λειτουργεί ως εστία των μουσικών γεγονότων που το απαρτίζουν ή το περιβάλλουν ή το διανθίζουν. Το σύμπλοκο αυτό δημιουργεί ένα στατικό αρμονικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο εξελίσσονται οι αρθρωτές μελωδίες και η πολυρυθμία. Η ύπαρξη των στατικών αυτών συμπλόκων εξυπηρετεί την ιδιαίτερη άποψη του Stravinsky για τη μουσική φόρμα, η οποία χιτίζεται με απότομες εναλλαγές μουσικών αρθρωμάτων και έντονες αντιπαραθέσεις και η οποία θα ήταν αδύνατον να προκύψει με δομικό υπόβαθρο την παραδοσιακή τονικότητα. Το τελικό αρμονικό-συνηχητικό αποτέλεσμα δεν είναι απλά πολυτροπικό, αλλά είναι περισσότερο ένα αδιαίρετο αρμονικό αμάλγαμα που συνιστά μια νέα αρμονία, για την οποία το τροπικό υλικό είναι μόνο η αφητηρία¹⁷.

Ως παραδείγματα για την αρχή της πολικής έλξης και την εφαρμογή της μπορούν να αναφερθούν τέσσερα αποσπάσματα (βλ. παράδ. 15) από τα “Προμηνύματα της Άνοιξης” (Augurs of Spring) από την “Ιεροτελεστία της Άνοιξης” (Rite of Spring). Το βασικό υλικό είναι ένα διατονικό τροπικό σύνολο, το οποίο εμφανίζεται μέσω των υποσυνόλων του είτε ως πεντατονικό τρίχορδο [0,2,5]

Παράδειγμα 14. Αναγωγική ανάλυση του παρ. 13 (από Τσουγκράς, 2003, σελ. 174)

$\text{♩} = 50$

Strs.

Eng. Hn.

Bsn.

Vc. pizz.

Picc.

Obs.

Eng. Hn.

Tpt. sord.

Strs.

Hn.

Strs.

Παράδειγμα 15. Αποσπάσματα από τα Προμνήματα της Άνοιξης από την Ιεροτελεστία της Άνοιξης του Igor Stravinsky (Σάλτσμαν, 1983: 294-295)

είτε ως διατονικό τετράχορδο [0,2,3,5] ή πεντάχορδο [0,2,4,5,7], άλλοτε ως συνηχηση, άλλοτε ως αρπισμός και άλλοτε ως αρθρωτό μελωδικό υλικό, πλαισιωμένο από πολυσυγχορδίες και χρησιμοποιούμενο χωρίς ανάπτυξη αλλά με παραλλαγμένη επανάληψη μέσα σε μια πολυχρωματική ενορχήστρωση. Στο πρώτο απόσπασμα (παρ. 15) υπάρχει ως τρίχορδο σιβ-ρεβ-μιβ συνηχητικά μέσα στην πολυσυγχορδία ΦΑβ μείζονα-ΜΙβ μείζονα μεθ' εβδόμης, στο δεύτερο απόσπασμα το ίδιο τρίχορδο συναντάται αρπιστικά συνδυασμένο με την πολυσυγχορδία ΝΤΟ μείζονα-ΜΙ μείζονα, και στο τρίτο απόσπασμα γίνεται συνδυασμός συνηχητικής και αρπιστικής υφής ενώ προστίθεται ένα επιπλέον χρωματικό στοιχείο στα όμπιο. Τέλος, στο τέταρτο απόσπασμα το ίδιο τρίχορδο (σιβ-ρεβ-μιβ) συνδυάζεται με την επεκτεταμένη και μεταφερμένη πεντάχορδη μορφή του (φα-ΣΟΛ-λα-ΣΙβ-ΝΤΟ), η οποία αποτελεί τη πηγή φθογγικού υλικού ενός νέου τροπικού μελωδικού επιπέδου στο κόρνο, και με μια διαφοροποιημένη πολυ-συγχορδιακή μουσική υφή στα έγχορδα.

Βέλα Bartók - τροπικότητα και χρωματικότητα

Η λαϊκή μουσική της Ουγγαρίας επηρέασε βαθιά τον Βέλα Bartók, καθώς η μελέτη της τον απελευθέρωσε από το τονικό σύστημα και του προσέφερε νέους τρόπους και ρυθμούς. Παρότι οι ουγγρικές μελωδίες είναι μονοφωνικές, ο Bartók θεώρησε πιθανή την ανάπτυξη μιας αρμονικής γλώσσας σύμφωνης με τα διαστηματικά χαρακτηριστικά των μελωδιών (π.χ. η συχνή χρήση μελωδικών διαστημάτων δευτέρας, τετάρτης και εβδόμης προτείνουν την πιθανότητα χρήσης των διαστημάτων αυτών ως συνηχησεις). Η εξαγωγή μελωδίας και αρμονίας από μια κοινή πηγή έγινε συστηματικά και από άλλους συνθέτες της εποχής (Debussy, Scriabin, Schoenberg), όμως ο Bartók δεν είχε ως στόχο την απόρριψη της τονικότητας αλλά τον επαναπροσδιορισμό του νοήματός της.

Grave $\text{♩} = 69$

$\frac{3}{4}$

* When I used to be a cow - boy, With my herd I've oft - en dored off.
Mi - kor gu - lás - boj - tár vol - tam, Gu - la mel - lett el - a - tud - tam.

f *legatissimo*

I a - woke, 'twas deep in mid - night, Found no ket - tle in my cow - shed.
5 Föl - eb - red - tem 'j - fel - táj - ba'. Egy bar - mom since az ál - lás - ba'.

p *poco cresc.* *p* *cresc. molto* *ff*

Παράδειγμα 16. Béla Bartók, Fourteen Bagatelles, op. 6, nr. 4, μ. 1-8

Παράδειγμα 17. Πολυτροπική χρωματικότητα (Suchoff, 1991: 367, 370)

Η εξέλιξη του Bartók ολοκληρώθηκε σε τρία στάδια¹⁸:

- α) Εναρμόνιση των μονοφωνικών μελωδιών. Αρχικά οι εναρμονίσεις είναι διατονικές και βασίζονται σε τρίφωνες συγχορδίες. Αργότερα γίνονται πιο χρωματικές και ενσωματώνουν διάφωνα διαστήματα, χρωματικές αντιστικτικές γραμμές και φθογγικά σύνολα που προκύπτουν από την καθετοποίηση των τρόπων.
- β) Ελεύθερη επεξεργασία και μετασχηματισμός του μουσικού υλικού, το οποίο παραμένει ως ένα βαθμό αναγνωρίσιμο. Οι μελωδίες συχνά είναι καινούριες, αλλά έχουν σαφείς μοτιβικές και

Παράδειγμα 18. Béla Bartók, *Bulgarian Dances*, Mikrokosmos nr 148, μ. 3-7.

ρυθμικές αναφορές στη λαϊκή μουσική.

- γ) Πλήρης αφομοίωση των ουσιαστικών στοιχείων της λαϊκής μουσικής και πρωτότυπη εντελώς προσωπική μουσική δημιουργία. Ο ίδιος ο Bartók έγραψε ότι "ο σκοπός του συνθέτη είναι να αφομοιώσει τόσο καλά και ολοκληρωμένα τα ιδιώματα της λαϊκής μουσικής που να μπορεί να τα ξεχάσει τελείως, έτσι ώστε αυτά να αποτελούν τη μητρική του γλώσσα"¹⁹. Το χαρακτηριστικό αυτό υπάρχει σε όλα τα ώριμα έργα του συνθέτη.

Το παράδειγμα 16 περιέχει την εναρμόνιση ενός συγγραφικού τραγουδιού. Στα πρώτα 4 μέτρα ο Bartók χρησιμοποιεί ελεύθερα (κυρίως με παράλληλες συνηχήσεις) τους φθόγγους του ΡΕ Αιολικού τρόπου, στον οποίο είναι γραμμένη η μελωδία. Στα μ. 5-8 όμως παρατηρούνται μίξεις τρόπων, όπως Αιολικού-Δώριου (αντιπαράθεση σε ύφεση και σε ανείρεση στο μ. 5) και χρήση της ακουστικής κλίμακας στο μ. 8 (Ρε-(μι)-φα#-σολ#-λα-(σι)-ντο), οι οποίες δημιουργούν χρωματικότητα.

Παράδειγμα 19. Τεχνική της χρωματικής συμπίεσης (Suchoff, 1976: 382)

Βασικό στοιχείο της νέας αρμονικής γλώσσας είναι η "πολυτροπική χρωματικότητα" (polymodal chromaticism), όπως την περιγράφει ο ίδιος στη δεύτερη διάλεξή του στο Harvard University, δηλαδή η μίξη τρόπων ή τετρα(-πεντα)χόρδων για τη δημιουργία χρωματικού υλικού²⁰. Ο Bartók θεωρεί ότι το προκύπτον υλικό έχει δικά του δομικά και ακουστικά χαρακτηριστικά και πως παρότι το αποτέλεσμα είναι χρωματικό, διατηρεί πάντα ένα διατονικό χαρακτήρα και μια αίσθηση ενός - και όχι πολλών ταυτόχρονων - φθογγικού κέντρου. Οι τρόποι ενσωματώνονται σε κάτι νέο περίπου όπως η μίξη των μετάλλων αποδίδει κράματα: το κράμα έχει νέα χαρακτηριστικά και ιδιότητες που δεν είναι απλά το άθροισμα των ιδιοτήτων των ενωμένων μετάλλων. Στη διάλεξή του (βλ. Suchoff, 1991: 361-375) ο συνθέτης εξήγησε την πολυτροπική χρωματικότητα με τα αποσπάσματα του παραδείγματος 17. Στα δύο πρώτα απόσπασματα κάθε πεντάγραμμα χρησιμοποιεί έναν τρόπο, ενώ στο τρίτο κάθε φθόγγος του θέματος του αριστερού χεριού έχει διαφορετικό πολυτροπικό χειρισμό.

α. Θέμα πρώτου μέρους.



β. Κύριο θέμα του τελευταίου μέρους.



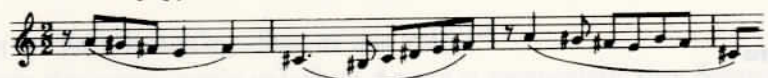
γ. Χρωματικό υλικό του τελευταίου μέρους.



δ. Διατονική επέκταση (τελευταίο μέρος).



ε. Επεξεργασία διατονικών φιγούρων.



Παράδειγμα 20. Εφαρμογή της τεχνικής της χρωματικής συμπίεσης στα θέματα της Μουσικής για έγχορδα, κρουστά και τσελέστα (Σάλτσμαν, 1983: 307-8)

Το παράδειγμα 18 δείχνει την εφαρμογή της πολυτροπικής χρωματικότητας στο κομμάτι αρ. 148 από τον "Μικρόκοσμο" για πιάνο. Στο απόσπασμα αυτό το δεξί χέρι παίζει μια λαϊκοφανή μελωδία σε ΜΙ Φρύγιο τρόπο ενώ το αριστερό συνοδεύει χρησιμοποιώντας τον ΜΙ ιωνικό τρόπο.

Ενδιαφέρον έχει και η τεχνική της χρωματικής συμπίεσης ενός αρχικά διατονικού τροπικού υλικού, κάτι που ο Bartók εξηγεί στην τρίτη του διάλεξη στο Harvard με το παράδειγμα 19 (Suchoff, 1976: 382): στο πρώτο σύστημα υπάρχουν δύο διατονικά τροπικά πεντάχορδα (ΜΙ-φα#-σολ-λα-σι και ΣΟΛ-λα-σιβ-ντο-ρε), τα οποία συμπιέζονται χρωματικά στο δεύτερο σύστημα αποδίδοντας πρωτότυπο χρωματικό υλικό. Την τεχνική αυτή χρησιμοποίησε σε αρκετά έργα του, με αντιπροσωπευτικότερο τη "Μουσική για έγχορδα, κρουστά και τσελέστα" (1936). Στο παράδειγμα 20 φαίνεται η χρήση της τεχνικής στο συσχετισμό των βασικών θεμάτων του έργου.

Η ολοκλήρωση της αρμονικής γλώσσας του Bartók φυσικά περιλαμβάνει πολλά άλλα στοιχεία πέρα από την τροπικότητα (η οποία όμως λειτουργεί πάντα ως αφετηρία) όπως οι συμμετρικοί ή ελεύθεροι μετασχηματισμοί των τρόπων, οι συμμετρικές φθογγικές δομές, τα διαστηματικά κύτταρα, η αλληλεπίδραση διατονικών, οκτατονικών και ολοτονικών σχηματισμών, κλπ., τα οποία δεν αποτελούν αντικείμενο της παρούσης εργασίας²¹. Στο παράδειγμα 21 υπάρχει η αρχή από το

Παράδειγμα 21. Béla Bartók, Κουαρτέτο έγχορδων αρ. 4, πρώτο μέρος, αρχή

ώριμο 4^ο κουαρτέτο εγχόρδων (1928), στο οποίο φαίνεται η πλήρης αφομοίωση του τροπικού υλικού και η μετουσίωσή του σε μια προσωπική χρωματική γλώσσα (επισημαίνονται δύο περιπτώσεις δημιουργίας χρωματικότητας από διατονικά τροπικά στοιχεία: από τα διατονικά τρίχορδα των μ. 4-5 και από τα διατονικά πεντάχορδα των μ. 14-22).

Olivier Messiaen - *Quator pour la fin du temps* (1941)

Ο Ολιβιέ Μεσιάν, όπως αναφέρθηκε, δημιούργησε ένα πρωτότυπο χρωματικό αρμονικό σύστημα βασισμένο σε 7 τρόπους περιορισμένης μεταφοράς, το οποίο και χρησιμοποίησε με συνέπεια στα περισσότερα ώριμα έργα του. Στο παράδειγμα 22, το οποίο είναι η αρχή του 5^{ου} μέρους από το "Κουαρτέτο για το τέλος του χρόνου" (1941), φαίνεται η χρήση της οκτατονικής κλίμακας (2^{ος} τρόπος περιορισμένης μεταφοράς) ως μια καθαρά μετατονική μελωδική και αρμονική βάση. Όλοι οι μελωδικοί φθόγγοι του τσέλου όπως και όλες οι μείζονες συγχορδίες της πιανιστικής συνοδείας προκύπτουν από τους φθόγγους της οκτατονικής κλίμακας. Δεν υπάρχει καμιά αναφορά στη ΜΙ μείζονα κλίμακα, παρότι η ΜΙ μείζονα συγχορδία αποτελεί φθογγικό κέντρο, ενώ δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην προβολή της συμμετρικής δομής του τρόπου.

Παράδειγμα 22. Olivier Messiaen, *Κουαρτέτο για το τέλος του χρόνου* V, μ. 1-5 (Lester, 1989: 165)

Νεότερες εξελίξεις

Καθώς η τροπικότητα είναι στενά συνδεδεμένη με την νεοτονικότητα, αποτελεί σημαντικό δομικό στοιχείο των ρευμάτων που εξελίχθηκαν στον 20^ο αιώνα, τα οποία βέβαια -στο πλαίσιο αυτής της σύντομης παρουσίασης- μπορούν μόνο να αναφερθούν: οι νεοεθνικές μουσικές παραδόσεις (π.χ. Manuel de Falla, Leoš Janáček), το ρεύμα του νεοκλασικισμού (π.χ. Erik Satie, "Les Six", Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev), ο μιμιαλισμός (π.χ. Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley), η "νέα απλότητα" (Arvo Pärt, Henryk Górecki, John Tavener), ο νεορομαντισμός (π.χ. George Rochberg, David Del Tredici). Επίσης, η διατονική τροπικότητα συχνά χρησιμοποιείται όχι μόνο ως στοιχείο αφετηρίας σε ένα μουσικό ύφος (αποτελώντας τον αρμονικό του πυρήνα) αλλά και ως στοιχείο αντίθεσης, όπου αντιπαράτίθεται δραματικά με ακραίες ατονικές, 12-φθογγες ή σειραϊκές δομές (π.χ. Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina)²².

Συμπέρασμα

Άρα, η τροπικότητα στην ευρωπαϊκή μουσική του 20^{ου} αιώνα - διατονική ή χρωματική, προερχόμενη από παραδοσιακές μελωδίες ή όχι, λειτουργώντας ως πυρήνας ή ως αντιθετικό στοιχείο - υπήρξε σημαντικός παράγοντας στην εξέλιξη της σύγχρονης μουσικής και ανιχνεύεται στην πλειοψηφία των μουσικών ρευμάτων. Ιδιαίτερα στις αρχές του 20^{ου} αιώνα η τροπικότητα έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην ανανέωση της συνθετικής αντίληψης και σε μια νέα θεώρηση της αρμονίας, καθώς μέσω της απομάκρυνσης από τη λειτουργική αρμονία αλλά και της ταυτόχρονης διατήρησης της αρχής του φθογγικού κέντρου κατάφερε να συνδυαστεί με τις σύγχρονες τάσεις χωρίς να χάσει την επαφή με τη μουσική παράδοση - λόγια ή λαϊκή - και προσέφερε μια πλούσια εναλλακτική κατεύθυνση για τους συνθέτες που δεν επιθυμούσαν τη στροφή προς τον 12-φθογγισμό ή την ατονικότητα, ούτε όμως και την επιστροφή στις νόρμες του 18^{ου}-19^{ου} αιώνα. Η τροπικότητα δεν υπήρξε λοιπόν ένα ενδιάμεσο βήμα προς την ατονικότητα, αλλά ένας συναρπαστικός παράλληλος δρόμος, ο οποίος ακόμη και σήμερα δεν έχει εξερευνηθεί πλήρως και εξακολουθεί να εμπνέει τους συνθέτες και να συγκινεί τους ακροατές του 21^{ου} αιώνα.

Βιβλιογραφία

- Antokoletz, Elliot (1984). *The Music of Béla Bartók*. Berkeley: University of California Press.
 Bayley, Amanda (ed.) (2002). *The Cambridge Companion to Bartók*. Cambridge: Cambridge University Press
 Cross, Jonathan (ed.) (2003). *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press
 Grout, Donald & Palisca, Claude (1996). *A History of Western Music* (5th edition). New York: Norton
 Forte, Allen (1973). *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press
 Kostka, Stefan (1999, 2nd ed.). *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice Hall

- Messiaen, Olivier (1944, 1966 αγγλ. μεταφρ.). *The Technique of my Musical Language*. Paris: Alphonse Leduc
- Morgan, Robert (1991). *Twentieth Century Music*. New York: Norton
- Lerdahl, Fred (2001). *Tonal Pitch Space*. New York: Oxford University Press
- Lester, Joel (1989). *Analytical Approaches to 20th Century Music*. New York: Norton
- Persichetti, Vincent (1961). *Twentieth-Century Harmony - Creative Aspects and Practice*. New York: Norton
- Powers, Harold; Wiering, Frans; Porter, James. "Mode". *Grove Music Online*, ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com> (ανακτήθηκε 6-6-2009)
- Suchoff, Benjamin (1976). *Béla Bartók Essays*. Lincoln: University of Nebraska Press
- Taruskin, Richard. "Nationalism". *Grove Music Online*, ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com> (ανακτήθηκε 6-6-2009)
- Whittall, Arnold (1999). *Musical Composition in the 20th Century*. Oxford: Oxford University Press
- Williams, Kent (1997). *Theories and Analyses of Twentieth-Century Music*. Fort Worth: Harcourt Brace & Company
- Γιάννου, Δημήτριος (1994). *Θέματα Μουσικολογίας*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Σάλτσμαν, Έρικ (1983). *Εισαγωγή στη μουσική του 20ού αιώνα*. Αθήνα: Νεφέλη [τίτλος πρωτότυπου: *Twentieth Century Music*, μτφρ. Γιώργος Ζερβός]
- Στραβίνσκυ, Ιγκόρ (1980). *Μουσική Ποιητική* (ελλην. μτφρ. Μιχάλη Γρηγορίου). Αθήνα: Νεφέλη [τίτλος πρωτότυπου: *Poétique musicale* (1942), *Poetics of Music* (1947)]
- Τσούγκρας, Κώστας (2003). *Τα 44 παιδικά κομμάτια του Γιάννη Κωνσταντινίδη - Ανάλυση με χρήση της Γενετικής Θεωρίας της Τονικής Μουσικής*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press

¹ Από το λήμμα Mode: I. Term του *New Grove* (1980, τόμος 12, σελ. 377).

² Σύμφωνα με τον εθνομουσικολόγο Mantle Hood (*Ethnomusicologist* 1971: 324) η έννοια του τρόπου ενσωματώνει τέσσερις ιδιότητες, οι οποίες αντιπροσωπεύουν όλο το φάσμα ανάμεσα στην γενική έννοια της κλίμακας και τη μερική έννοια της τυποποιημένης μελωδίας: "Στην έννοια του τρόπου περιλαμβάνονται τα εξής: 1) μια ασυνεχής κλίμακα, 2) μια ιεραρχία κύριων φθόγγων, 3) η χρήση διακοσμητικών φθόγγων και 4) εξω-μουσικοί συσχετισμοί". Δηλαδή ο τρόπος είναι μια σύνθετη έννοια η οποία περιλαμβάνει, εκτός από τους φθόγγους της κλίμακας, και μια φθογγική ιεραρχία, χαρακτηριστικές μελωδικές κινήσεις, καταληκτικά φθογγικά σχήματα, τυποποιημένα διακοσμητικά σχήματα, σημασιολογικά χαρακτηριστικά, κλπ.

³ Από το λήμμα Mode: I. Term του *New Grove*, ο.π.

⁴ Η χρήση τροπικότητας ως στοιχείο εθνικού χρώματος επισημαίνεται σε αρκετές μουσικολογικές μελέτες. Ο Δ. Γιάννου (1994: 24) αναφέρει τη χρήση τροπικής γραφής στο *Te Deum* του Γκοσέκ, οι Grout & Palisca (*History of Western Music* 1996: 666) διαπιστώνουν τη σχέση χρήσης τοπικών ρυθμών και κλιμάκων και πρόθεσης δημιουργίας εθνικής μουσικής ταυτότητας και στο *New Grove Dictionary of Music* (λήμμα Mode, τόμος 12, σελ. 418) αναφέρεται ότι στον 19ο αιώνα η χρήση τρόπων και τροπικών

συγχορδιών αποσκοπούσε στη δημιουργία εθνικού στιλ. Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγει και ο Richard Taruskin στο λήμμα "Nationalism" του *Grove Music online*.

⁵ Χρησιμοποιείται η ονοματολογία των φθογγικών συνόλων (συνόλων φθογγικών τάξεων) όπως έχει διατυπωθεί από τον Allen Forte στο *The Structure of Atonal Music* (1973).

⁶ Στο σύγγραμμά του *Dodecachordon* (1547). Εξάιρεση αποτελεί ο σύγχρονος Λόκριος τρόπος (B-C-D-E-F-G-A-B), ο οποίος αναφέρεται στο σύστημα του Glareanus ως "υπεραιολικός" (βλ. λήμμα "Locrian" στο *Grove Music online*). Μόνο στη σύγχρονη μουσική θεωρία ο όρος δηλώνει την κλίμακα με διαστηματική δομή ΗΤΤΗΗΤΤΤ.

⁷ Επίσης, το 5-μελές διατονικό φθογγικό σύνολο 5-35 είναι υποσύνολο του 7-μελούς συνόλου 7-35, καθώς και συμπληρωματικό του (βλ. θεωρία του Forte).

⁸ Ένας τρόπος έχει συμμετρία μεταφοράς όταν κάποιες από τις μεταφορές του έχουν ταυτόσημο φθογγικό υλικό με κάποιες άλλες. Π.χ. η μεταφορά της οκτατονικής κλίμακας ντο-ντο#-ρε#-μι-φα#-σολ-λα-σι-ντο κατά 3, 6 ή 9 ημιτόνια αποδίδει κλίμακες με ταυτόσημες φθογγικές συλλογές. Η μόνη διαφορά μεταξύ των φθογγικά ταυτόσημων κλιμάκων είναι τα φθογγικά τους κέντρα (ντο, ρε#, φα#, λα).

⁹ Οι τρόποι αυτοί περιγράφονται αναλυτικά από τον ίδιο το συνθέτη στο θεωρητικό του βιβλίο *The Technique of my Musical Language* (1944, 1957, κεφ. XVI). Ο Μοσιάν χρησιμοποίησε τους τρόπους αυτούς ως πηγή φθογγικού υλικού σχεδόν σε όλα τα έργα του.

¹⁰ Π.χ. από το συνδυασμό των τετραχορδων ντο-ρε-μι-φα και σολ-λα-σι-ντο με χρήση διαζευκτικού τόνου μπορεί να προκύψει ο χρωματικός τρόπος C-D-E-F-G-Ab-B-C, ο οποίος αναφέρεται και ως μείζων αρμονική κλίμακα.

¹¹ Τα αναφερόμενα χαρακτηριστικά προέρχονται κυρίως από τα βιβλία των Williams (1997, σελ. 184-192), Persichetti (1961, κεφ. 2, 9, 12) και Kostka (1999, κεφ. 2 και 5).

¹² Ως παράδειγμα πανδιατονικότητας μπορεί να αναφερθεί το απόσπασμα των μ. 32-40 από το *Cantatum Sacrum* του Igor Stravinsky (Williams 1997: 186).

¹³ Ο όρος "planing" προέρχεται ετυμολογικά από τη λέξη "plane" που σημαίνει "επίπεδο".

¹⁴ *Modal interchange* (τροπική εναλλαγή) είναι (βλ. Persichetti 1961, κεφ. 2) η μετάβαση σε διαφορετικό τρόπο αλλά με διατήρηση του φθογγικού κέντρου, π.χ. η μετάβαση από Ντο Δώριο σε Ντο Μιζολύδιο.

¹⁵ Ο Kent Williams διαχωρίζει τέσσερις τύπους τροπικής μετατροπίας μέσα στο ίδιο γένος (βλ. Williams 1997, σελ. 186-7): σε ίδιο είδος αλλά με άλλο φθογγικό κέντρο, σε άλλο είδος μέσα στην ίδια φθογγική συλλογή, σε άλλο είδος αλλά με ίδιο φθογγικό κέντρο και σε άλλο είδος με αλλαγή στη φθογγική συλλογή και στο φθογγικό κέντρο.

¹⁶ *Hyper-modulation* (υπερ-μετατροπία) λέγεται από σύγχρονους θεωρητικούς (βλ. Lerdahl, 2001: 280) η μετάβαση σε εγγενώς διαφορετικό αρμονικό χώρο, π.χ. η μετάβαση από το διατονικό αρμονικό χώρο (diatonic tonal space) στον οκτατονικό αρμονικό χώρο (octatonic tonal space).

¹⁷ Για τη μουσική γλώσσα της "ρώσικης περιόδου" του Stravinsky βλ. Morgan, 1991 (κεφ. 4), Cross 2005 (κεφ. 6) ή την ιδιαίτερα πλούσια ειδική βιβλιογραφία.

¹⁸ Morgan, 1991: 103-110

¹⁹ Morgan, 1991: 108.

²⁰ Suchoff, 1976: 367.

²¹ Περισσότερα στοιχεία για τις τεχνικές σύνθεσης του Bartók σε γενικές μελέτες, όπως των Antokoletz (1984) και Bayley (2002), ή στην πολύ πλούσια ειδική βιβλιογραφία.

²² βλ. και Morgan, 1991 (κεφ. 5, 8, 19, 20), Palisca, 1996 (κεφ. 20, 22), ή Whittall, 1999 (κεφ. 13, 15).

Η θεωρία των φωνών και ήχων αποτελεί ένα από τα θεμελιώδη κεφάλαια της βυζαντινής μελωδίας. Αντιπροσωπεύει κυρίως συγκεκριμένες μελωδικές έννοιες και σχέσεις που προσδιορίζουν την διάταξη των μουσικών φθόγγων, την τονικότητα, την εσωτερική δομή και λειτουργία της τροπικότητας και εν γένει το σύστημα της οκταηχίας. Η Βυζαντινή Μουσική, συνεπώς, στο πλαίσιο ενός καθαρά φωνητικού μουσικοθεωρητικού συστήματος, διαμορφώνει και καθιερώνει σειρές κατηγοριών και τύπων του μέλλους, θεωρουμένων σε ανοδική και καθοδική φορά.

Όλα τα σχετικά στοιχεία καταχωρούνται στα θεωρητικά εγχειρίδια της υστεροβυζαντινής περιόδου, όπου διαλαμβάνονται ερμηνείες και μέθοδοι που αφορούν συγκεκριμένες πρακτικές εφαρμογών και διδασκαλίας, όπως είναι: η παραλλαγή, η μετροφωνία, ο τροχός, τα απηχήματα κλπ. σε σχέση με όλους τους τύπους και κλάδους της οκταηχίας: κύριους, πλαγίους, μέσους, διφώνους, τριφώνους, τετραφώνους και επταφώνους ήχους. Η κατηγοριοποίηση δηλαδή και η τυποποίηση των φωνών και ήχων της βυζαντινής μουσικής ακολουθεί καθορισμένες μελωδικές συγγένειες, οι οποίες συγκλίνουν σε μια ηχητική βάση. Έτσι δημιουργούνται οι τετράδες των κυρίων, πλαγίων, μέσων κλπ. ήχων, που αντιστοιχούν σε τέσσερις συνεχείς ανοδικές και τέσσερις καθοδικές βαθμίδες (βάσεις). Οι φωνές, λοιπόν, από τη μια πλευρά αντιπροσωπεύουν τις συγκεκριμένες αξίες των μουσικών διαστημάτων, ενώ από την άλλη πλευρά οι ήχοι καθορίζουν τα μορφολογικά στοιχεία της μελωδίας.

Τα πρότυπα των φωνών και ήχων ανευρίσκονται τόσο στις μικροδομικές όσο και στις ευρύτερες βυζαντινές μουσικοποιητικές κατασκευές, όπως είναι τα συλλαβικά είδη (μοντέλα) της μελοποίησης: εφύμνια, τροπάρια, ψαλμικοί στίχοι και οι μελισματικές μορφές (φόρμες) του μέλους: στιχηραρικά, ειρμολογικά, καλοφωνικά μέλη Παπαδικής.

Η μορφολογία συνεπώς του βυζαντινού μέλους καλύπτει ένα ευρύτατο πεδίο χαρακτηριστικών γνωρισμάτων και εφαρμογών στο πλαίσιο των ακολουθιών του λειτουργικού τυπικού. Το σύστημα ωστόσο των φωνών και ήχων με την ταυτόχρονη ανάπτυξη της μουσικής

σημειογραφίας προσδιορίζει και κωδικοποιεί τα μελωδικά σχήματα και τις χαρακτηριστικές θέσεις (μοτίβα - φράσεις) της βυζαντινής μελωδίας. Η σημειογραφία σε τελική ανάλυση, αποτυπώνει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των φωνών και ήχων μέσω των σημειολογικών συμβόλων, που δίνουν εντολές για να παραχθεί το μέλος. Τα μελωδικά ωστόσο δεδομένα αναπαριστούνται σχηματικά. Έτσι ο τροχός της οκταηχίας συγκεφαλαιώνει με τις πολυσύλλαβες και μονοσύλλαβες σημάνσεις του τις βασικές έννοιες του μέλους, που αφορούν τη διάκρισή του σε ήχους και φωνές.

Η μεταρρύθμιση των τριών διδασκάλων με βάση τους θεωρητικούς σχεδιασμούς του Χρυσάνθου, κάτω μάλιστα από τις ποικίλες τάσεις του ελληνικού διαφωτισμού, προσαρμόζει τη μουσική θεωρία και πράξη στα πρότυπα του συγκεκριμένου με πόλο ανάπτυξης και διατύπωσης των μελωδικών σχημάτων την οργανική μουσική, όπως είναι λ.χ. ο καθορισμός των φθόγγων, των τόνων και των κλασμάτων τους, η αντικατάσταση του όρου φωνή με τον όρο χορδή (τετράχορδο, πεντάχορδο, οκτάχορδο), η δημιουργία της μουσικής κλίμακας από δύο όμοια τετράχορδα, τα γένη, το σολφέζ, η αναλυτική σημειογραφία κ.α. Εγκαταλείπεται δηλαδή η ιδιότυπη μνημοτεχνική και περιγραφική βυζαντινή θεωρία των φωνών και ήχων και παρεισάγονται αρχαίες ελληνικές, δυτικές και ανατολικές μουσικές διατυπώσεις. Τα αποτελέσματα της απόκλισης θετικά και αρνητικά, είναι ορατά. Δεν έχουν όμως γίνει μέχρι σήμερα αντικείμενο συστηματικής επιστημονικής έρευνας.

Είναι γνωστό ότι τα βυζαντινά, μεταβυζαντινά και νεότερα θεωρητικά συνιστούν απλώς εγχειρίδια και εισαγωγές. Αναμφίβολα, λοιπόν, ο μόνος τρόπος προσέγγισης της θεωρίας και της μορφολογίας του βυζαντινού μέλους είναι η συστηματική έρευνα και ανάλυσή του. Στο πλαίσιο αυτό επισημαίνονται οι βασικές περιπτώσεις λανθασμένων θεωρήσεων που αφορούν στη λειτουργικότητα του συστήματος των οκτώ ήχων, όπως προκύπτουν από τις ρυθμίσεις των τριών Διδασκάλων της μουσικής μεταρρύθμισης του 1814, αλλά και από τις αναθεωρήσεις της Μουσικής επιτροπής του 1881.

Πρέπει από την αρχή να υπογραμμιστεί ότι η ρύθμιση των διαστημάτων με ακέραιους αριθμούς στα πρότυπα της Μουσικής Επιτροπής του 1881 θεωρείται ως η πρακτικότερη λύση για την ταξινόμηση και την οργάνωση της ηχοποικιλότητας και των πολυπληθών μελωδιότυπων του λειτουργικού μέλους. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο με τη γνωστή κατηγοριοποίηση των τριών μουσικών γενών που αφορά καθαρά την κοσμική μουσική, όπως προκύπτει από τη μελέτη των ιστορικών πηγών και της ίδιας της φωνητικής παράδοσης. Ειδικότερα, είναι γνωστό ότι οι εκκλησιαστικοί πατέρες, βαθεία γνώστες της μουσικής αισθητικής, απέκλεισαν από τα εκκλησιαστικά μέλη όχι μόνο την οργανική μουσική, αλλά και εκείνη που συνδέονταν με τις θεατρικές ωδές, τις χρωματικές και υγρές φιλήδονες αρμονίες.

Έτσι η επιλογή των ήχων και η ανάπτυξη των ποικίλων μελωδιότυπων της Εκκλησιαστικής μουσικής δεν ακολούθησε σχολαστικά την αρχαιοελληνική θεωρία των τριών γενών. Ούτε, επίσης, υιοθετήθηκαν αντίστοιχα μουσικορυθμικά ή επεισοδικά μελωδικά πρότυπα. Είναι δε χαρακτηριστικά όσα προκύπτουν από την έρευνα της φωνητικής παράδοσης, στην οποία δεν αντιστοιχούν τα αρχαία χρωματικά και εναρμόνια διαστήματα. Αντίθετα, η βυζαντινή νμογραφία μορφοποιείται μέσα σε ένα αυτόνομο μουσικολειτουργικό σύστημα. Με την προοπτική αυτή αναπτύσσονται και καθιερώνονται ορισμένα κίνητρα που δεσμεύουν την πρακτική της μελωδίας και διενθετούν σιγά σιγά όλα τα θέματα ανεξάρτητα από τις συγκεκριμένες μουσικές απόψεις και παραδόσεις. Ποίηση δηλαδή και μουσική στο χώρο της Ανατολικής Εκκλησίας αντιπροσωπεύουν ένα ιδιότροπο και ιδιόμελο μουσικό πολιτισμό. Τα κίνητρα αυτά γίνονται δεκτά και αποκτούν μια συγκεκριμένη μουσική θέση, όπως φαίνεται από τις ομάδες των τροπαρίων στις συλλογές της Οκτωήχου.

Λανθασμένες θεωρήσεις των οκτώ ήχων

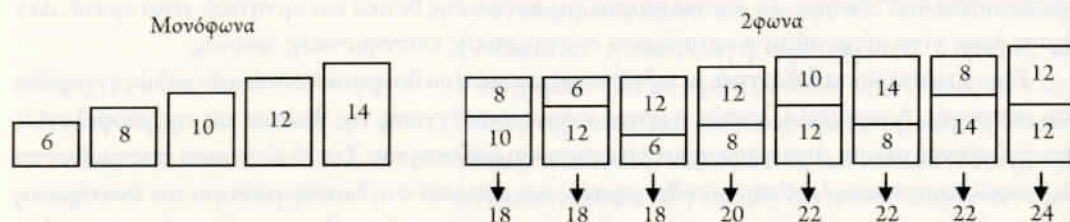
Αντώνιος Ε. Αλυγιζάκης
Καθηγητής Τμήματος
Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης
Πανεπιστημίου Μακεδονίας

Στη βάση αυτή οι ρυθμικές έννοιες της ποίησης και της μουσικής αλλά και των μουσικών διαστηματικών μορφών οριοθετούνται από συγκεκριμένους εσωτερικούς μηχανισμούς που διαμορφώνουν την ιδιαιτερότητα του εκκλησιαστικού ύφους και ήθους.

Οι μορφές των μουσικών διαστημάτων κατά κατηγορίες προσδιορίζουν την ηχοποικιλότητα και την ευρύτητα των μελωδιότυπων του βυζαντινού μέλους με τους πολλαπλούς συνδυασμούς των μελικών σχημάτων και των περιόδων τους που παρά τη γενική τους ομοιότητα δεν είναι ποτέ οι ίδιοι, αλλά συνθέτουν ένα είδος μωσαϊκού.

Έτσι, το βυζαντινό μέλος, σύμφωνα με τη φωνητική παράδοση, χρησιμοποιεί τις ακόλουθες κύριες μονόφωνες και δίφωνες μορφές διαστημάτων, οι οποίες δημιουργούν, αντίστοιχα, τους ποιητικούς τύπους των ήχων και μελωδιών, στο πλαίσιο της τεχνικής των μουσικών συμφωνιών και συστημάτων: 2φωνίας, 3φωνίας, 4φωνίας, 5φωνίας και 7φωνίας, που παράγουν τα συλλαβικά και μελισματικά είδη του μέλους.

Κύρια διαστήματα:



Ειδικότερα, τα παραπάνω πέντε κύρια μονόφωνα διαστήματα: ημιφώνιας, ελάχιστης, ελάχιστος, μείζονος και υπερμείζονος φωνής, καταλλήλως συνδυαζόμενα, παράγουν οκτώ κύριες δίφωνίες: α', β', γ' μικρές, αυξημένη μικρή, α', β', γ' ελαττωμένες μεγάλες και μεγάλη διφωνία.

Η διφωνία είναι το κύτταρο της βυζαντινής μουσικής δημιουργίας, που καθορίζει όλες τις μορφές των φωνών και των μουσικών διαστημάτων τους. Στην ευρωπαϊκή μουσική αντίστοιχη περίπτωση είναι η διαμόρφωση της τονικότητας με την επισήμανση της μικρής τρίτης και την διάκριση των κλιμάκων μινόρε και ματζόρε. Αν αυτή η ρύθμιση θεωρείται σταθμός στην ευρωπαϊκή μουσική, η βυζαντινή μουσική έφθασε ναυρίτερα σε ύψιστα σημεία ακμής. Είναι εξακριβωμένο από τους περισσότερους ερευνητές ότι η βυζαντινή μουσική δημιούργησε υψηλού επιπέδου δυνατότητες μελωδικών αναπτύξεων και μουσικής δημιουργίας, που δεν μπορούν να παραλληλιστούν με τίποτε από την δυτική ψαλμωδία, ούτε από τη μεσαιωνική μουσική, αλλά επίσης με τίποτε από την Αναγέννηση. Αυτό οφείλεται ακριβώς στην ύπαρξη οκτώ μορφών διφωνίας, που οριοθετούν ένα ευρύτατο σύστημα μηχανισμών διαχρονικής ανανέωσης και εμπλουτισμού του βυζαντινού μέλους.

Τα υπερελάχιστα και υπερμείζονα μονόφωνα διαστήματα 4, 16, 18 και 20 αφορούν στις γνωστές ρυθμίσεις των χροών της μεταρρύθμισης του 1814, που δημιουργήθηκαν κατ' απομίμηση μάλλον της κοσμικής μουσικής. Χρησιμοποιούνται σπανίως και συνιστούν χαρακτηριστικούς σντομοιους μελικούς σχηματισμούς, που προσδίδουν έμφαση στο ποιητικό κείμενο, χωρίς να μεταβάλλεται η τροπικότητα του μέλους.

Η παραπάνω χαρακτηριστική διάκριση των μουσικών διαστημάτων, σύμφωνα με τη φωνητι-

κή παράδοση και τις μουσικές ενδείξεις των λειτουργικών βιβλίων ταξινομεί την υμνογραφία των οκτώ ήχων σε τέσσερις συζυγίες: τους πρώτους, δευτέρους, τρίτους και τετάρτους.

Οι πρώτοι ήχοι μορφοποιούνται στο πλαίσιο των δύο μικρών διφωνιών (18), οι δεύτεροι με βάση την αυξημένη μικρή (20) β' και γ' ελαττωμένη μεγάλη (22), οι τρίτοι με βάση τη μεγάλη διφωνία και αυξημένη μικρή (24) (20) και οι τέταρτοι με βάση την α' ελαττωμένη μεγάλη, β' μικρή και αυξημένη μικρή (22) (18) (20). Κατά συνέπεια καθίσταται σαφές, ότι η φωνητική παράδοση της βυζαντινής μουσικής, αναφορικά με τα μουσικά διαστήματα και τους ήχους, δεν αντιστοιχεί καθόλου με το τροπικό σύστημα και τη θεωρία των γενών της ελληνικής αρχαιότητας. Αντίθετα, ακολουθεί συγκεκριμένη πορεία μέλους η οποία προσδιορίζεται από τις ακόλουθες σταθερές μορφές των διφώνων μελωδιότυπων που είναι κοινοί στους κύριους και πλάγιους ήχους.

Ήχοι 2φωνίας

- α', πλ.α': πα 10 βου 8 γα δι 12 κε 6 ζω' νη' 12 ζω' 6 κε
 β', πλ.β': νη 8 πα 14 βου 8 γα 12 δι 8 κε 14 ζω πα 8 βου 14 γα...
 βου 8 γα 12 δι νη 14 πα 8 βου
 γ', βαρύς: γα 12 δι 12 κε ζω 8 νη 12 πα πα 10 βου 8 γα
 πα 8 βου 14 γα 8 δι 14 κε 8 ζω
 δ', πλ.δ': νη 12 πα 10 βου νη 14 πα 8 βου δι 12 κε 6 ζω νη' 12 ζω' 6 κε

Τα παραπάνω είδη της μελωδίας θεωρούνται στο πλαίσιο του φαινομένου της έλξεως των κινουμένων φθόγγων από τους σταθερούς, που διαφοροποιεί την ανάβασή τους από την κατάβαση. Είναι αυτονόητο, λοιπόν, ότι το ζήτημα του είδους της μελωδίας είναι διαφορετικό από εκείνο του είδους άρμωσης της οργανικής μουσικής (χόρδισμα) που παράγει την συγκεκριμένη κλίμακα και όλους τους άλλους τύπους των κλιμάκων. Στο σημείο αυτό βρίσκεται και ο μίτος της σύγχυσης των λανθασμένων θεωρήσεων τόσο της περιγραφής όσο και της μαθηματικής διατύπωσης των μουσικών διαστημάτων, που απασχολεί επί αιώνες τους θεωρητικούς της μουσικής. Δυστυχώς η επίταση της σύγχυσης συνεχίζεται τόσο με το θεωρητικό έργο του Χρυσάνθου όσο και της Μουσικής Επιτροπής του 1881, που δεν κατόρθωσαν να αποτυπώσουν την πραγματική εικόνα της φωνητικής παράδοσης της ψαλτικής, αλλά ενεπλάκησαν ακόμη περισσότερο στις θεωρητικές και μαθηματικές διατυπώσεις της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται με το πλήθος των κλιμάκων και των νέων μελών που απομάκρυναν τη μουσική της λατρείας από την παλαιά της αίγλη και απλότητα.

Συμπερασματικά μπορεί να λεχθεί ότι οι λανθασμένες θεωρήσεις του βυζαντινού μέλους εδράζονται από τη μία πλευρά στις εκτεταμένες παρερμηνείες των κατά καιρού θεωρητικών συγγραμμάτων και από την άλλη στην ελλιπή γνώση της φωνητικής παράδοσης. Είναι ευνόητο ότι για την επιστημονική καταγραφή του ως άνω ζητήματος είναι ανάγκη να προωθηθούν ειδικές συστηματικές έρευνες, με τις οποίες θα εντοπισθεί πληρέστερα το ζήτημα τόσο στις υπάρχουσες θεωρητικές πηγές, όσο και στο εκτεταμένο μουσικό ρεπερτόριο της βυζαντινής ψαλτικής. Αναμφίβολα, ο τίτλος του θεωρητικού έργου του μεγάλου βυζαντινού μελωργού, Μανουήλ Χρυσάφη, *Περί τών ένθεωρουμένων τή ψαλτική τέχνη και περι ψν φρωνούσι κακώς τινές περι αυτών*, είναι πάντοτε επίκαιρος.

Το υβριδικό
σύστημα των
«λαϊκών δρόμων»
και η ανάγκη
εναλλακτικής
επαναδιαχείρισής του

Νίκος Ανδρικός
Μουσικολόγος, Επιστημονικός
Συνεργάτης Τμήματος
Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής
ΤΕΙ Ηπείρου

Το φαινόμενο της λαϊκής μουσικής, ειδικά όσον αφορά στην αστική του εκδοχή, καλύπτει ένα πραγματικά ευρύ και παράλληλα σημαντικό μέρος του σύνολου μουσικού πολιτισμού, που εντοπίζεται στον σύγχρονο ελλαδικό χώρο¹. Οι κοινωνικές και ιδεολογικές κυρίως, συνιστώσες που θα καθορίσουν την νεοελληνική πραγματικότητα κατά τις τρεις τουλάχιστον τελευταίες δεκαετίες, θα ενθαρρύνουν την τάση για μια γενικευμένη πλέον ανάδειξη ή και σε ορισμένες περιπτώσεις, ιδεολογική αναβίωση ενός σημαντικού μέρους προερχόμενου από το ιστορικό υλικό της λαϊκής μουσικής έκφρασης και παραγωγής². Η πραγματικότητα αυτή συνετέλεσε πέραν των άλλων και στην ανάγκη θεωρητικής διαχείρισης του συγκεκριμένου υλικού βάσει ενός μοντέλου ικανού να λειτουργήσει επικουρικά στην συστηματική προσέγγιση - ερμηνεία φαινομένων που είναι δυνατό να εντοπιστούν στο εν λόγω ρεπερτόριο. Οι παράγοντες αυτοί θα συμβάλλουν στην καθιέρωση του λεγόμενου «συστήματος των λαϊκών δρόμων», ενός υβριδικού δηλαδή μοντέλου, που θα φιλοδοξούσε καταρχήν να ταξινομήσει και στη συνέχεια να περιγράψει φαινόμενα θεωρητικής φύσεως, προερχόμενα από το πεδίο της ελληνικής λαϊκής μουσικής³.

Αυτό που είναι εύκολο να αντιληφθεί κανείς, ακόμη και στα πλαίσια μιας πρώτης προσέγγισης του εν λόγω συστήματος, είναι το γεγονός της απόλυτα πρακτικής του φυσιογνωμίας, καθώς παρά την ενδεχόμενη χρηστικότητα που θα ήταν δυνατό να του αναγνωρισθεί κατά την καθ' εαυτή μουσική επιτέλεση, αναδεικνύεται φανερά ανεπαρκές στο να καλύψει υπομνηματιστικά το σύνολο μέγεθος του αστικο-λαϊκού μουσικού ρεπερτορίου, σε επίπεδο μορφολογίας και υφολογικού ιδιοματισμού. Επίσης, στο συγκεκριμένο σύστημα θα μπορούσε να αποδοθεί μια γενικότερη δυσκινησία αναφορικά με την ευρύτερη λειτουργικότητά του, τα αίτια της οποίας θα μπορούσαν ίσως να ανιχνευθούν στην έλλειψη τόσο μεθοδολογικής συνέπειας όσο και επιστημονικής εγκυρότητας, σε βαθμό τέτοιο ώστε να μην είναι εύκολο να διασφαλισθεί μουσικολογικά η θεωρητική του πληρότητα και αυτονομία.

Πιο συγκεκριμένα, το βασικότερο στοιχείο το οποίο ορίζει την φυσιογνωμία του συγκεκριμένου μοντέλου είναι ο απόλυτος «κλιμακοκεντρισμός», ο οποίος αποτελεί

τον αποκλειστικό γνώμονα και παράλληλα το κρισιμότερο στοιχείο ερμηνευτικής αναφοράς των εκάστοτε θεωρητικών φαινομένων. Είναι χαρακτηριστικό μάλιστα πως, σχεδόν κατά κανόνα, όλες οι μέθοδοι και οι θεωρητικές συγγραφές που αφορούν στο ζήτημα της θεωρητικής διαχείρισης του λαϊκού μουσικού είδους, διακατέχονται ιδεολογικά από την παραπάνω αρχή, φυσική απόρροια της οποίας αποτελεί η σχολαστική, άρα και ανεξάρτητη από μια ευρύτερη λειτουργική δυναμική, θεώρηση του μεγέθους της λαϊκής μουσικής, σε επίπεδο μορφολογίας, έκφρασης και δομικού περιεχομένου⁴.

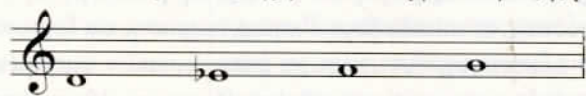
Η αυτάρκεια στην αποτύπωση των εκάστοτε ρεπερτοριακών φαινομένων αποκλειστικά και μόνο βάσει της κλιμακικής λογικής, - η οποία μάλιστα, γίνεται σε κάθε περίπτωση αντιληπτή εντός των συγκεκριμένων ορίων της οκταβικής έκτασης -, συστέλλει αναμφίβολα το εύρος της ερμηνευτικής δυναμικής, καθώς τίθενται σε δεύτερη μοίρα ή ακόμα και παραθεωρούνται, εξίσου σημαντικά γνώρισματα σε επίπεδο μορφολογίας, όπως π. χ, εκείνα της τονικής θεμελίωσης - παραγωγής, της τροπικής συμπεριφοράς, της επιμέρους φρασεολογίας, της μελωδικής ανάπτυξης, του ιδιοματικού χαρακτήρα κ.α. Πιο συγκεκριμένα, κύρια μεθοδολογική σταθερά του μοντέλου των λαϊκών δρόμων αποτελεί η διαδικασία ταυτοποίησης της εκάστοτε ρεπερτοριακής περίπτωσης με μια ομάδα από βασικά κλιμακικά πρότυπα, βάσει της διαστηματικής σύνθεσης και ακολουθίας που την χαρακτηρίζει, και ανεξάρτητα από οτιδήποτε άλλο στοιχείο την συνοδεύει σε επίπεδο κινησιολογικής λειτουργίας και συμπεριφοράς.

Σε αντίθεση με την παραπάνω λογική, βασικό γνώρισμα των σημαντικότερων τροπικών συστημάτων της Ανατολής αποτελεί η πρόταξη της κρισιμότητας που ενέχει η τονική θεμελίωση, καθώς εκείνη καθορίζει την αφηρησία από την οποία υπάρχει η δυνατότητα παραγωγής και περαιτέρω ανάπτυξης μιας ομάδας φαινομένων, ικανών να προσδιορίσουν τη δομική - μορφολογική φυσιογνωμία του εκάστοτε μελωδικού σχηματισμού. Έτσι, ένα τροπικό φαινόμενο καθορίζεται πρωτογενώς από την τονική βαθμίδα στην οποία οφείλει την θεμελίωσή του, ενώ παράλληλα, η διαστηματική του σύσταση αποτελεί σημαντικό, αλλά σε καμιά περίπτωση τον απόλυτο παράγοντα για την περαιτέρω δόμηση της τροπικής του φυσιογνωμίας σε επίπεδο θεωρητικό. Η μονοδιάστατη πρόταξη λοιπόν της σημαντικότητας που ενέχει η κλιμακική απόδοση των φαινομένων, σε συνδυασμό με την υποτίμηση της κρισιμότητας των βαθμίδων παραγωγής, οδηγεί μοιραία στην χρήση της λογικής της μετάθεσης (transport), με συνέπεια την άρση της αυτοδυναμίας που θα έπρεπε να κατέχει σε επίπεδο τροπικότητας η εκάστοτε τονική, αναφορικά με το «προνόμιο» της να παράγει μια ομάδα από συγκεκριμένες κινησιολογικές εκδοχές⁵.

Στα πλαίσια του θεωρητικού μοντέλου των λαϊκών δρόμων, το γεγονός της παραπάνω μεθοδολογικής πρακτικής, εκτός από το ότι περιορίζει δραματικά τα περιθώρια ερμηνευτικής προσέγγισης (φρασεολογική αποδόμηση, υπομνηματισμός μορφολογικού περιεχομένου) του ρεπερτοριακού υλικού, επιφέρει και μια σειρά από συγχύσεις, οι οποίες δεν εξαντλούνται μόνο στο επίπεδο της ορολογίας⁶, αλλά εκτείνονται έως και την καθ' εαυτή σύσταση του εν λόγω συστήματος. Έτσι, συχνή είναι η ταύτιση λαϊκών δρόμων με κοινή μεν διαστηματική σύνθεση, αλλά εντελώς ξεχωριστή μορφολογική κίνηση και συμπεριφορά, καθώς και η μάλλον αυθαίρετη θεμελίωσή τους από μια κοινή βαθμίδα παραγωγής, απλώς και μόνο χάρη στην παραπάνω συνάφειά τους σε επίπεδο διαστηματικό⁷. Στη συνέχεια, και εν συντομία, θα γίνει λόγος για δύο βασικές κατηγορίες λαϊκών δρόμων, και πιο συγκεκριμένα, εκείνων του *Ουσάκ* και του *Χιτζάζ*, με σκοπό να αναδειχθεί η ανάγκη επαναπροσέγγισής τους με μια λογική που να λαμβάνει ως βασικό μεθοδολογικό πρότυπο εκείνο της τροπικής φαινο-

μενολογίας, και μάλιστα με την προϋπόθεση της κατανόησής της ευρύτερα ή ακόμα και ανεξάρτητα από σχολαστικά κλιμακικά μοντέλα.

Το *Ουσάκ* ως λαϊκός δρόμος ουσιαστικά αποτελεί την πρακτική συμπερίληψη μιας ομάδας τροπικών φαινομένων, με βάση θεμελίωσης την τονική του *Re*⁸, και ελαττωμένη την αντίστοιχη 2^η του βαθμίδα (*Mi*⁹), που σε επίπεδο υπομονάδας 4χορδου θα λάμβανε την εξής μορφή:



Στην κλιμακική του εκδοχή, μετά το τέλος της παραπάνω δομικής υπομονάδας, θα ήταν δυνατή η επισύναψη ενός 5χορδου ελάσσονος φυσιογνωμίας, κατά τα πρότυπα του *Μπουσελίκ*. Η παραπάνω διαστηματική εκδοχή οφείλει την ιστορική αλλά και αισθητική της αναφορά στις αντίστοιχες 4χορδικές υπομονάδες *Uşşak*¹⁰, όπως αυτές συναντώνται στο οθωμανικό τροπικό σύστημα, με βασικότερο χαρακτηριστικό την, σε θεωρητικό επίπεδο, απώλεια ενός κόμματος από την δεύτερη φυσική βαθμίδα (*Segâh Perdesi Mi*¹¹). Ωστόσο, και ειδικά κατά την καθ' εαυτή μουσική επιτέλεση, η εν λόγω τονική, για παράδειγμα σε καταληκτικές φράσεις, είναι δυνατό να «βαρύνει» επιπλέον έως και τα 2,5 κόμματα¹¹, με αποτέλεσμα να προσδίδεται στο όλο άκουσμα το ιδιάζον τροπικό χαρακτηριστικό της οικογένειας *Uşşak*, που δεν είναι άλλο από την διαστηματική ελάττωση της δεύτερης βαθμίδας. Σε συγκερασμένες πλέον πρακτικές, η αδυναμία ευέλικτης διαστηματικής αποτύπωσης των εκάστοτε φρασεολογικών μοντέλων, που οφείλεται στην έλλειψη διαστημάτων πέραν του ακέραιου τόνου και του απόλυτου ημιτονίου, οδηγεί στην παγιωμένη πλέον διαστηματική αποτύπωση του *Ουσάκ* με μόνιμη ύφεση στην δεύτερη βαθμίδα της κύριας υπομονάδας. Το γεγονός αυτό προκαλεί μια αυτονόητη σύγχυση, ειδικά δε αν αναλογιστεί κανείς, πως το παραπάνω διαστηματικό μοντέλο, κατά την συγκερασμένη του εκδοχή, ταυτίζεται με ένα άλλο, εντελώς ξεχωριστό διαστηματικό πρότυπο από τον χώρο της ασυγκέραστης πρακτικής, και πιο συγκεκριμένα με τις υπομονάδες του τύπου *Kürdi*. Με άλλα λόγια η διαστηματική σύσταση του συγκερασμένου *Ουσάκ*, ταυτίζεται δομικά με το μοντέλο *Kürdi* της ασυγκέραστης πρακτικής, επιφέροντας μια σειρά από παρανοήσεις που δεν περιορίζονται μόνο στο επίπεδο της θεωρητικής ενασχόλησης, αλλά εκτείνονται και ως εκείνο της καθ' εαυτής επιτέλεσης.

Η όλη σύγχυση φαίνεται να αποτρέπεται, αν το ζήτημα προσεγγισθεί ανεξάρτητα από τα απόλυτα διαστηματικά κριτήρια, ευρύτερα από τα πεπερασμένα κλιμακικά μοντέλα, και σίγουρα με τον απαραίτητο συνυπολογισμό μιας ομάδας κρίσιμων παραμέτρων σε επίπεδο φαινομενολογίας, όπως εκείνων του φρασεολογικού περιεχομένου, της τροπικής συμπεριφοράς και της μελωδικής ανάπτυξης. Πιο συγκεκριμένα, στην περίπτωση του *Ουσάκ*, όπως αυτό συναντάται στην λαϊκή του εκδοχή, κρίσιμος θα πρέπει να θεωρηθεί ο ρόλος της 4ης βαθμίδας, στην οποία αναφέρεται το μεγαλύτερο μέρος του φρασεολογικού υλικού σε επίπεδο ρεπερτοριακό, με αποτέλεσμα τον πρωτογενή ορισμό του *Ουσάκ* ως υπομονάδα 4χορδου. Επίσης, δυνατή είναι και η αντικατάσταση του συμβατικού οξέως 5χορδου *Μπουσελίκ* (μινόρε) με αντίστοιχο *Ραστ*, ειδικά κατά την ανάβαση, καθώς και η χρήση φυσικής και όχι ελαττωμένης 2ης βαθμίδας σε φράσεις με ανοδική πορεία. Στην τελευταία περίπτωση, η εν λόγω βαθμίδα επανέρχεται στο ελαττωμένο τονικό της ύψος στις καταληκτικές κινήσεις, ενώ συχνή είναι και η χρήση μιας υποτυπώδους - μιμησιαστικής «χρωματικής» φόρμουλας που να εμπεριέχει τόσο την φυσική όσο και την ελαττωμένη εκδοχή της 2ης βαθμίδας, με τρόπο που ουσια-

στικά να μιμείται την τονική «βαρύνση» του *Segâh* στα πλαίσια των ασυγκέραστων πρακτικών¹².

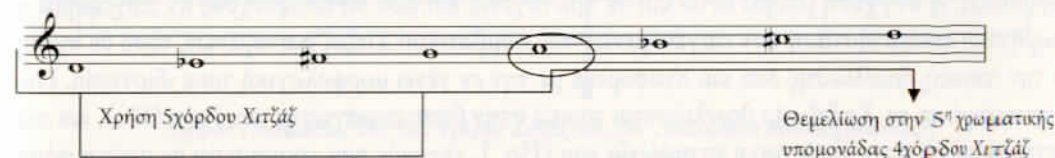
Αντίθετα με την παραπάνω τροπική λειτουργία, η περίπτωση του *Kürdi* εκφάνεται διαφορετικά, καθώς συναντάται, κατά κανόνα τουλάχιστον, ως υπομονάδα 5χορδου, αμβλύνοντας παράλληλα τις πιθανότητες για κίνηση κατά τα πρότυπα του *Ραστ* στην υψηλή περιοχή. Επίσης, άλλη μια τροπική περίπτωση που θα μπορούσε να ανιχνευθεί ρεπερτοριακά, είναι εκείνη που από άποψη δομής και μορφολογίας φαίνεται να είναι περισσότερο συμβατή με τα πρότυπα του *Hüseynî*¹³, καθώς σε επίπεδο διαστηματικής σύστασης, αν και ακολουθεί το μοντέλο του *Ουσάκ* (συμπεριλαμβανομένης και της ελαστικότητας της τονικής αξίας της 2ης βαθμίδας σε ανάβαση και κατάβαση), ακολουθεί πορεία βάσει 5χορδης υπομονάδας, διατηρώντας την φρασεολογική αναφορά της πλειονότητας των μελωδικών σχηματισμών, προς την 5η βαθμίδα (*Hüseynî Perdesi*)¹⁴.

Το όλο ζήτημα και οι υποπεριπτώσεις που το συνιστούν θα μπορούσαν να αποτυπωθούν σχηματικά ως εξής:

	Τονική Παραγωγής	Μορφή υπομονάδας	Ύψος 2 ^{ης} βαθμίδας	Τονική Αναφοράς
Ουσάκ :	Re	4χορδο	συχνά μεταβλητό	4 ^η
Κιουρντί:	Re	5χορδο	σταθερά ελαττωμένο	5 ^η
Χουσεϊνί:	Re	5χορδο	συχνά μεταβλητό	5 ^η

Έτσι, όπως συμπεραίνει κανείς από τα παραπάνω, μορφολογικές περιπτώσεις με κοινή διαστηματική φυσιογνωμία, είναι δυνατό σε θεωρητικό επίπεδο να αποτελέσουν εντελώς ξεχωριστά φαινόμενα, αν ληφθεί υπ' όψιν η ευρύτερη φαινομενολογική τους ιδιαιτερότητα σε επίπεδο τροπικής συμπεριφοράς και λειτουργίας, ακόμα και εντός των περιορισμένων πλαισίων της συγκερασμένης λαϊκής τους εκδοχής¹⁵.

Ένα ακόμη ζήτημα με ανάλογο ενδιαφέρον είναι εκείνο της περίπτωσης του *Χιτζάζ*, και πιο συγκεκριμένα η εναλλακτική παρουσία επάλληλων χρωματικών του υπομονάδων σε αντίστοιχα φαινόμενα που συναντώνται στο μοντέλο των λαϊκών δρόμων. Για να γίνει το γεγονός αυτό περαιτέρω κατανοητό θα πρέπει εξ αρχής να διευκρινισθεί η πραγματικότητα της μικτής φυσιογνωμίας του *Χιτζάζ* σε επίπεδο διαστηματικού και φρασεολογικού περιεχομένου, καθώς σύνηθες είναι, μετά την πρώτη χρωματική ανάπτυξη από την βασική τονική έως και την 4η βαθμίδα, το ενδεχόμενο εμφάνισης «διατονικής» συμπεριφοράς στην οξεία περιοχή¹⁶. Ωστόσο, πιθανή είναι και η απόλυτα συμβατή με χρωματικά πρότυπα πορεία, χωρίς δηλαδή κάποια ενδιάμεση διατονική παρεμβολή, και άρα σύμφωνα με το δομικό πρότυπο της σύζευξης επάλληλων χρωματικών υπομονάδων (φαινόμενο *Zirgüleli*). Στην περίπτωση αυτή το δομικό μοντέλο, στα στενά οκταβικά του όρια, λαμβάνει την εξής μορφή: 5χορδο *Χιτζάζ* - 4χορδο *Χιτζάζ*,



ενώ η χρωματική ενέργεια επεκτείνεται τόσο κάτω από την βασική τονική, όσο και πέραν από το ύψος της αντιφωνίας. Η χρήση δε χρωματικής υπομονάδας κάτω από την βάση παραγωγής καθορίζει και την διαστηματική αξία του προσαγωγέα, ο οποίος, αντίθετα με την συμβατική εκδοχή του Χιτζάζ, βρίσκεται πλέον σε απόσταση ημιτονίου από την τονική θεμελίωσής του.

Θεμελίωση χρωματικών υπομονάδων κάτω από την βασική τονική, με αποτέλεσμα την ελάττωση του προσαγωγέα σε ημιτόνιο.

Αντίστοιχη με την παραπάνω είναι και η διαστηματική ακολουθία που παρατηρείται στην περίπτωση του Χιτζαζκιάρ, γεγονός που επιφέρει την κατανόηση του εν λόγω δρόμου ως μια εναλλακτική εκδοχή του Χιτζάζ, θεμελιωμένη κι αυτή στην τονική του Re, αλλά με μοναδική διαφορά την αυξημένη 7ή της βαθμίδα. Στις δύο παραπάνω περιπτώσεις θα μπορούσε να προστεθεί και μία τρίτη, ιδιωματικού κυρίως χαρακτήρα, που ωστόσο συνίσταται από την ίδια διαστηματική εκδοχή, με εξαίρεση το γεγονός της αυξημένης 4ης βαθμίδας στην βασική χρωματική του υπομονάδα. Πρόκειται για το φαινόμενο του Πειραιώτικου, ενός λαϊκού δρόμου που αν και ακολουθεί απόλυτα χρωματική πορεία σύμφωνα με τα παραπάνω πρότυπα, εξασφαλίζει την τροπική του αυτονομία χάρη στο εξής ιδιότυπο διαστηματικό μοντέλο: ΗΜ-ΤΡΙΗΜ-Τ-ΗΜ. Ο όλος προβληματισμός φαίνεται να περιπλέκεται επιπλέον, αν συνυπολογισθεί το ενδεχόμενο ύπαρξης της παραπάνω δομικής ιδιοτυπίας του Πειραιώτικου (της όξυνσης δηλαδή της 4ης βαθμίδας εντός του συμβατικού χρωματικού Σχόρδου) με την μορφή προσωρινής διαστηματικής μεταβολής στις περιπτώσεις του Χιτζάζ (εκδοχή Zirgüleli) και του Χιτζαζκιάρ, με αποτέλεσμα να δυσχεραίνεται ακόμα περισσότερο η διαδικασία μορφολογικής ταυτοποίησης του εκάστοτε μελωδικού σχηματισμού με ένα από τα εν λόγω τροπικά πρότυπα¹⁷.

Ωστόσο, το ζήτημα είναι δυνατό να εξομαλυνθεί, εάν συνυπολογισθούν δύο κρίσιμα στοιχεία για τα δεδομένα της τροπικής φαινομενολογίας, που ωστόσο σε μοντέλα κλιμακοκεντρικά δεν λαμβάνονται συχνά υπ' όψιν, και τα οποία σχετίζονται, α) με την βάση παραγωγής και β) με την εν γένει κινησιολογική συμπεριφορά (Seyir)¹⁸. Αν εξετασθούν λοιπόν με περισσότερη προσοχή οι εν λόγω παράγοντες είναι δυνατή η περιπτωσιολογική αποδόμηση των εκάστοτε φαινομένων σε σχέση με τον τρόπο που αυτά εκφαινούνται σε επίπεδο ρεπερτοριακό, και άρα δυνατή η συστηματική τους απόδοση, στα πλαίσια ενός ευρύτερου θεωρητικού προβληματισμού.

Στην περίπτωση λοιπόν των λαϊκών δρόμων που ακολουθούν απόλυτα χρωματικές δομικές φόρμουλες, η σύγχυση μπορεί έστω και σε πρωτογενές επίπεδο να αποφευχθεί, αν επιχειρηθεί η θεωρητική αποκατάσταση των επιγενόμενων του συμβατικού Χιτζάζ φαινομένων, τόσο σε σχέση με την τονική θεμελίωσης όσο και αναφορικά με την εν γένει μορφολογική τους ιδιοτυπία. Πιο συγκεκριμένα, το Χιτζαζκιάρ θεμελιώνεται τονικά στην βάση παραγωγής του Ραστ (Do), και πιο συγκεκριμένα στην αντίστοιχη επταφωνία του (Do'), γεγονός που τεκμαίρεται σε πρώτη φάση

από την ιστορική και αισθητική αναφορά του εν λόγω δρόμου στο αντίστοιχο makam του οθωμανικού τροπικού συστήματος¹⁹, ενώ ενισχύεται επιπλέον, μιας και στο καθ' εαυτό ρεπερτοριακό πεδίο συχνή είναι η σύμπραξη φρασεολογικών μοντέλων από τον χώρο του Ραστ με αντίστοιχα χρωματικά, και ειδικά γύρω από την περιοχή της επταφωνίας (Do') – περίπτωση Mahûr²⁰. Η παραπάνω μορφολογική ιδιοτυπία, της συνεργασίας δηλαδή χρωματικών φορμών με παράλληλες διατονικές της κατηγορίας Ραστ στην αντιφωνία, ενισχύει την ανάγκη θεμελίωσης του Χιτζαζκιάρ στην τονική του Do' (Gerdaniye), καθώς το εν λόγω φαινόμενο θα ήταν εξαιρετικά δύσκολο να δικαιολογηθεί θεωρητικά, αν γινόταν αποδεκτή η θεμελίωση του Χιτζαζκιάρ στην τονική του Re (Dügâh), βάση από την οποία παρατηρείται παραγωγή διατονικών υπομονάδων της κατηγορίας Ουσάκ και σε καμιά περίπτωση Ραστ. Σύμφωνα με τα παραπάνω, το Χιτζαζκιάρ παράγεται από την τονική του Do', από την οποία άλλωστε εισάγεται μελωδικά, ενώ στην συνέχεια ακολουθεί πορεία καθοδική βάσει συνημμένων χρωματικών υπομονάδων ως εξής:

4χορδο Χιτζάζ Do'-Sol, 5χορδο Χιτζάζ Sol-Do
5χορδο Νικριτζ Do'-Fa, 4χορδο Χιτζάζ Fa-Do

διατηρώντας παράλληλα την δυνατότητα σύμπραξης με αντίστοιχες διατονικές φόρμες του τύπου Ραστ στην περιοχή της τονικής αντιφωνίας.

Η περίπτωση τέλος του Πειραιώτικου βρίσκεται σε μια σχετική, τόσο διαστηματική όσο και φρασεολογική συμβατότητα με τα πρότυπα του Χιτζαζκιάρ²¹, γεγονός που επιτρέπει την θεμελίωσή του στην τονική του Do, και άρα την διαφοροποίησή του από την συμβατική εκδοχή προτύπων Χιτζάζ, παραγόμενων από το Re. Ωστόσο, ο Πειραιώτικος εξασφαλίζει την θεωρητική του αυτοδυναμία τόσο χάρη στο ιδιότυπο βασικό του Σχόρδο, που οφείλεται στην μόνιμα οξυμμένη 4η του βαθμίδα, όσο και στην μελωδικά ανοδική του ανάπτυξη, αντίθετα δηλαδή από την σαφώς καθοδική φρασεολογική πορεία που παρατηρείται στο Χιτζαζκιάρ.

5χορδο Πειραιώτικο Do-Sol, 4χορδο Χιτζάζ Sol-Do'. Μελωδικά ανοδική ανάπτυξη

Το όλο ζήτημα, αναφορικά με την επιμέρους περιπτώσιολογία του, θα μπορούσε σχηματικά να αποδοθεί ως εξής :

	Τονική θεμελίωσης	Πορεία	Διαστηματική σύνθεση - ακολουθία
Χιτζάζ (Zirgüleli):	Re	ανοδική	5χορδο Χιτζάζ - 4χορδο Χιτζάζ
Χιτζάζκιάρ:	Do'	καθοδική	5χορδο Νικρίζ - 4χορδο Χιτζάζ, ή 4χορδο Χιτζάζ - 5χορδο Χιτζάζ
Πειραιώτικος:	Do	ανοδική	5χορδο Πειραιώτικου - 4χορδο Χιτζάζ

Από τα παραπάνω εύκολα μπορεί να αντιληφθεί κανείς την ανάγκη θεωρητικής επαναδιαχείρισης της λαϊκής μουσικής, βάσει ενός μεθοδολογικού προτύπου ανεξάρτητου από την στερεότυπη εκδοχή των οκταβικών μοντέλων, και σίγουρα δεκτικού στο να ενσωματώσει δημιουργικά μια σειρά από θεωρητικές σταθερές που ισχύουν στα τροπικά συστήματα της Ανατολής²². Έτσι, εκείνο που θα μπορούσε να προταθεί εναλλακτικά, είναι η εφαρμογή μιας υπομνηματιστικής μεθόδου βασισμένης σε πλέον ευέλικτες φόρμουλες, όπως π.χ. εκείνες των δομικών υπομονάδων, η συμπεριφορική παρακολούθηση των οποίων είναι δυνατό να διευκολύνει σε ικανοποιητικό βαθμό την προσπάθεια συστηματικής απόδοσης των εκάστοτε θεωρητικών φαινομένων που εντοπίζονται ρεπερτοριακά. Η πρακτική αυτή, θα επιφέρει μεταξύ άλλων και την εξομάλυνση προβλημάτων σχετιζόμενων με ζητήματα ορολογίας, καθώς θα συμβάλει στην ανάδειξη της λειτουργικής δυναμικής που φέρουν σε επίπεδο μορφολογικό οι βάσεις παραγωγής διαστηματικών προτύπων, μέσω της αποδέσμευσής τους από την μονοδιάστατη λογική του απόλυτου τονικού ύψους. Επίσης, το εν λόγω εναλλακτικό μοντέλο θεωρητικής διαχείρισης της λαϊκής μουσικής θα πρέπει να διακρίνεται από μια χρηστική προσαρμοστικότητα στο επίπεδο της ρεπερτοριακής του εφαρμογής, καθώς παράλληλα με τον καθ' αυτό μορφολογικό υπομνηματισμό, σημαντική είναι και η ανάδειξη στοιχείων υφολογίας και ιδιωματισμού, οφειλόμενων στην πολυποικίλη ιστορική και στιλιστική σύσταση του συνόλου της λαϊκής μουσικής του ελληνικού αστικού χώρου.

Ουσιαστικά αυτό που προτείνεται είναι ο πολυδιάστατα μεθοδολογικός εμπλουτισμός του συστήματος των λαϊκών δρόμων, και σε καμιά περίπτωση η αντιπαράθεσή του με κάποιο άλλο θεωρητικό μοντέλο (π.χ. εκείνο του οθωμανικού makam), το οποίο, ακόμα κι αν υπερτερούσε σε επίπεδο επιστημονικής εγκυρότητας, θα αποδεικνυόταν και αυτό με τη σειρά του ανεπαρκές στο να καλύψει ερμηνευτικά ένα τόσο ευρύ και εξαιρετικά πολυσχιδές στιλιστικά ιστορικό υλικό, όπως είναι εκείνο της αστικής εκδοχής του λαϊκού μουσικού είδους. Με άλλα λόγια, το μοντέλο που θα πρέπει πλέον να δομηθεί, θα πρέπει να αποτελεί απόρροια των ιδίων των θεωρητικών αναγκών που εντοπίζονται στο συγκεκριμένο είδος μουσικής, και κατά συνέπεια να χαρακτηρίζεται από ευελιξία, αναφορικά με την υιοθέτηση αλλά και περαιτέρω χρηστική εκμετάλλευση εξωγενών στοιχείων, που να προέρχονται όχι αποκλειστικά και μόνο από τα τροπικά συστήματα της Ανατολής, αλλά και από την δυτική μουσική θεωρία. Άλλωστε, ένας μονομερής ιδεολογικά προσανατολισμός προς την θεωρητική παράδοση της Ανατολής θα στερούσε από το εν λόγω σύστημα την δυνατότητα να ανταποκριθεί στην ανάγκη ερμηνείας μιας ομάδας φαινομένων, τα οποία εντοπίζονται ειδικά στο μεταπολεμικό λαϊκό

ρεπερτόριο και φέρουν αναμφίβολα στοιχεία μορφολογίας αλλά και αισθητικής, με σαφή αναφορά σε πρότυπα του δυτικού μουσικού πολιτισμού.

Τέλος, θα ήταν χρήσιμο να επισημανθεί πως η προτεραιότητα στην ανάδειξη του φαινομένου της τροπικότητας, καθώς αυτό συναντάται στον χώρο της λαϊκής μουσικής, αποσκοπεί, πέρα από την εξασφάλιση της δυνατότητας για μια επισταμένη μορφολογική προσέγγιση του λαϊκού μουσικού πολιτισμού, και στην δόμηση ενός θεωρητικού υποβάθρου κατάλληλου να λειτουργήσει επικουρικά κατά την διαδικασία της καθ' εαυτής επαναδιαχείρισης του ρεπερτορίου, σε πρακτικό - εκτελεστικό πλέον επίπεδο.

Βιβλιογραφία

- Aksoy Bülent, "Ottoman songs in Rebetika Repertoire". Paper presented at the conference "The Contribution of Asia Minor to the Development of Contemporary Greek Music", Nikaia Greece, 2-5 July 1998
- Aksoy Bülent, "Towards the Definition of the makam", in Jürgen Elsner & Risto Pekka Pennanen (eds) *Structure and idea of maqam: historical approaches*. Proceedings of the Third Conference of the ICTM Maqam Study Group, Tampere-Virrat, 2-5 October 1995, 125-74 Tampere, Finland: Dept of Folk Tradition, 1997
- Βούλγαρης Ευγένιος - Βανταράκης Βασίλης, *Το Αστικό Λαϊκό Τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Συμρναίκα και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα 1922-1940*, Εκδόσεις ΤΑΠΙΜ ΤΕΙ Ηπείρου - Fagotto, Αθήνα 2006
- Feldman W. Z., *Music of the Ottoman court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Verlag fur Wissenschaft und Bildung, Βερολίνο 1996
- Gauntlett Στάθης, *Ρεμπέτικο Τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, πρόλογος-μετάφραση Κώστας Βλησίδης, Εκδόσεις του Εικοστού πρώτου, Αθήνα 2001
- Jouste Marko, "The Remains of Makam-based Music of the Ottoman Era in Anatolian Greek Music", in Jürgen Elsner & Risto Pekka Pennanen (eds) *Structure and idea of maqam: historical approaches*. Proceedings of the Third Conference of the ICTM Maqam Study Group, Tampere-Virrat, 2-5 October 1995, 125-74 Tampere, Finland: Dept of Folk Tradition, 1995
- Μαυροειδής Μάριος, *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, Fagotto, Αθήνα 1999
- Μπουκουβάλας Δημήτρης, *Μπουζούκι με ειδικό σύστημα σημειογραφίας. Οι Δρόμοι (Λαϊκές Κλίμακες) με τα κλεισίματά τους*, Αθήνα 1998
- Νικολόπουλος Χρήστος, *Δρόμοι της Ελληνικής Λαϊκής Μουσικής για όλα τα όργανα*, επιμέλεια Κώστας Γανωσέλλης, Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, χχ.
- Özkan İsmail Hakki, *Türk Müsíkisi Nazariyatı ve Usûlleri, Kudüm Velveleleri, Ötüken*, Ιστανμπούλ 2007
- Παγιάτης Χαράλαμπος, *Οι Λαϊκοί Δρόμοι*, Fagotto, Αθήνα 1992
- Πολυκανδριώτης Θανάσης, *Είναι εύκολο να μάθεις μπουζούκι. Σύγχρονη μέθοδος με ειδική σημειο-*

γραφία και λαϊκούς δρόμους, Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, χχ.

Pennanen Risto Pekka, "The development of chordal harmony in Greek rebetika and laika music, 1930s to 1960s", *British Journal of Ethnomusicology* Vol. 6, 1997, σ. 65-115

Pennanen Risto Pekka, *Westernisation and Modernisation in Greek popular music*, Acta Universitatis Tampensis 692. Ph. D. Dissertation, University of Tampere, 1999

Pennanen Risto Pekka, "The nationalization of Ottoman Popular Music in Greece", *Ethnomusicology*, Vol. 48, No. 1, Winter 2004

Pennanen Risto Pekka, "Development, interpretation, and change of dromos Houzam in Greek rebetika music", in Jürgen Elsner & Risto Pekka Pennanen (eds), *Structure and idea of maqam : historical approaches*. Proceedings of the Third Conference of the ICTM Maqam Study Group, Tampere-Virrat, 2-5 October 1995, 125-74 Tampere, Finland: Dept of Folk Tradition, 1997

Signell K., *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*, Da Capo, Νέα Υόρκη 1986

Tanrikorur Cinučen, *Osmanlı Dönemi Türk Müsiki*, Dergâh Yayınları, Ιστανμπούλ 2005

Χολστ Γκαϊήλ, *Δρόμος για το Ρεμπέτικο και άρθρα για το Ρεμπέτικο Τραγούδι από τον ελληνικό Τύπο (1947-76)*, Δόμος, Αθήνα 1995

Yılmaz Zeki, *Türk Müsiki Dersleri*, Çağlar Müsiki Yayınları, Ιστανμπούλ 2007

Δισκογραφία

«Ευάγγελος Παπάζογλου I», -Συνθέτες του Ρεμπέτικου 36-, ΑΕΔ, επιμ. Παν. Κουνάδης, MINOS EMI

«Στέλιος Χρυσίνης III», - Συνθέτες του Ρεμπέτικου 46-, ΑΕΔ, επιμ. Παν. Κουνάδης, MINOS EMI

«Το Ρεμπέτικο Τραγούδι στην Αμερική 1945-1960 Vol. 2», Ελλάδαος Αρχείο-Ελληνικός Φωνόγραφος, FM Records, Αθήνα 1993

«Ρόζα Εσκενάζυ Κωνσταντινούπολη-Νέα Υόρκη 1954-1955, Μικρασιάτικα και Δημοτικά Τραγούδια », επιμ. Βαγγέλης Αρναουτάκης

«Ρόζα Εσκενάζυ, Οι ηχογραφήσεις της Κωνσταντινούπολης, 1954» Ελληνικός Δίσκος, επιμ. Πέτρος Ταμπούρης

¹ Στο παρόν άρθρο θα γίνει λόγος μόνο για την αστική διάσταση του φαινομένου της λαϊκής μουσικής, ενώ θα εξαιρεθεί το σημαντικό ιδιωματικό κεφάλαιο της λαϊκής μουσικής έκφρασης της υπαίθρου. Πιο συγκεκριμένα, ο χώρος στον οποίο αναφέρεται υπομνηματιστικά η παρούσα μελέτη, εντοπίζεται ιστορικά στις περιπτώσεις τόσο του αστικο-λαϊκού τραγουδιού του Μεσοπολέμου, όσο και της σύγχρονης μεταπολεμικής λαϊκής δημιουργίας, -έως και τα τέλη της δεκαετίας του '50-, χωρίς ωστόσο να γίνεται α priori αποδεκτή η αισθητική - μορφολογική συνάφεια μεταξύ των επιμέρους ειδών, κατά το πρότυπο δηλαδή της ιστορικά αδιάλειπτης και υφολογικά αμετάβλητης συνέχειας.

² Για το θέμα αυτό, και πιο συγκεκριμένα για τις μεθόδους μέσω των οποίων επιχειρήθηκε η εν λόγω διαδικασία, ακόμη και σε επίπεδο ιδεολογικό, βλ. Gauntlett 2001: 61-166.

³ Στο σημείο αυτό, γίνεται λόγος για την προσπάθεια συστηματικής διαχείρισης - απόδοσης του εν λόγω υλικού, σε επίπεδο θεωρητικό, και όχι για την χρήση του εν λόγω μοντέλου στο πεδίο της πρακτικής επιτέλεσης, που άλλωστε ήταν ήδη καθιερωμένο ως κώδικας επικοινωνίας μεταξύ των λαϊκών μουσικών.

⁴ Πιο συγκεκριμένα, οι λαϊκοί δρόμοι αποδίδονται με τον όρο «λαϊκές κλίμακες», ενώ κατηγοριοποιούνται όχι με κριτήριο την μορφολογική τους ιδιοσυστασία, αλλά βάσει της σχολαστικής διάκρισης σε Ματζόρε και Μινόρε. Βλ. Μπουκουβάλας 1998 :7, Παγιάτης 1992 : 8. Στην τελευταία περίπτωση επιχειρήθηκε μια πρώτη προσέγγιση του θέματος βάσει μινιμαλιστικών κλιμακικών υπομονάδων, χωρίς ωστόσο να αναζητηθεί η εν γένει φαινομενολογική τους διάσταση σε επίπεδο μορφολογικό. Κριτική του οκταβικού μοντέλου διαχείρισης των λαϊκών δρόμων γίνεται και στο Pennanen 1997 : 74, όπου δίνεται έμφαση και στις επιπτώσεις που επιφέρει η εν λόγω πρακτική στο κρίσιμο ζήτημα της εναρμόνισης.

⁵ Θα πρέπει να διευκρινιστεί πως, στα τροπικά συστήματα της Ανατολής, οι τονικές βαθμίδες δεν ταυτίζονται με κάποιο απόλυτο ηχητικό ύψος, ενώ ταυτόχρονα χαρακτηρίζονται από μια αυτονομία αναφορικά με την δυνατότητα παραγωγής δομικών μοντέλων, ικανών να εκτελεστούν από οποιαδήποτε ηχητική περιοχή. Στο σύστημα των λαϊκών δρόμων, και ειδικά στα πλαίσια σύγχρονων μεθόδων, η παραπάνω μεθοδολογική σταθερά δεν ακολουθείται, επιφέροντας ως συνέπεια την ανάγκη διαστηματικής μεταβολής του εκάστοτε μελωδικού σχηματισμού, στις περιπτώσεις που επιχειρείται η μετάθεσή του σε μια διαφορετική ηχητική βαθμίδα. Για την εφαρμογή της εν λόγω πρακτικής του transport στην λαϊκή μουσική, βλ. Μπουκουβάλας ό.π., σ. 8-60, καθώς και Πολυκανδριώτης (χ.χ.) : 66-75.

⁶ Οι παρανοήσεις σε επίπεδο ονοματολογίας είναι εξαιρετικά συχνές στο εν λόγω υβριδικό σύστημα, (βλ. ενδεικτικά Παγιάτης 1992: 73-75), και σύμφωνα με τους συντάκτες των σύγχρονων θεωρητικών μεθόδων τα αίτιά τους θα πρέπει να αποδοθούν στην προφορική-πρακτική φυσιογνωμία της λαϊκής μουσικής. Βλ. αυτόθι, σ. 8, Μπουκουβάλας ό.π., σ. 7, καθώς και Πολυκανδριώτης ό.π., σ. 63.

⁷ Χαρακτηριστικότερες οι περιπτώσεις των Παγιάτη και Νικολόπουλου, οι οποίοι θεμελιώνουν όλους τους δρόμους από την ίδια τονική, -εκείνη του Re-, αφαιρώντας κατ' αυτόν τον τρόπο από τις υπόλοιπες βαθμίδες την δυνατότητα παραγωγής δομικών υπομονάδων. Βλ. Παγιάτης ό.π. σ. 6-7, Νικολόπουλος (χ.χ.) : 8-34. Οι συνέπειες του φαινομένου αυτού μπορούν να γίνουν περαιτέρω κατανοητές αν λάβει κανείς υπ' όψιν του περιπτώσεις όπως π.χ. εκείνης του Νικρίζ (υπομονάδας χρωματικού 5χόρδου η οποία παράγεται μετά την προσθήκη ενός ακέραιου τόνου στην βάση της αντίστοιχης 4χορδικής του Χιτζάζ), που στα πλαίσια του συστήματος των λαϊκών δρόμων δεν θεμελιώνεται, όπως θα ήταν μεθοδολογικά συμβατό, μία τονική χαμηλότερα της υπομονάδας από την οποίαν προέρχεται, αλλά ακριβώς στην ίδια βαθμίδα. Στην συγκεκριμένη πρακτική, εκτός από την λογική της τονικής μετάθεσης που φαίνεται να την διακατέχει, θα πρέπει ίσως να αναζητηθεί και η επιρροή της επιτελεστικής πραγματικότητας, που αφορά στην εκτέλεση του μπουζουκιού, στα πλαίσια της σύγχρονης λαϊκής μουσικής. Πιο συγκεκριμένα, το κούρδισμα του τρίχορδου μπουζουκιού (Re-La-re), ενθαρρύνει την εκτελεστική απόδοση του συνόλου των λαϊκών δρόμων από την συγκεκριμένη τονική βαθμίδα, καθώς επιτυγχάνεται η διαρκής συνήχηση της κλιμακικής βάσης, εξασφαλίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο ένα πληρέστερο ηχητικό αποτέλεσμα. Στην συγκεκριμένη περίπτωση ωστόσο, και ειδικά σε επίπεδο θεωρητικό, μπορεί εύκολα να ανιχνευθεί η βασική μεθοδολογική σύγχυση της ταύτισης μιας βαθμίδας δομικής παραγωγής, με το απόλυτο τονικό ύψος το οποίο την συνοδεύει.

⁸ Στην παρούσα εργασία για την μεθοδολογική θεμελίωση τροπικών φαινομένων της κατηγορίας Ουσάκ, ακόμα και για περιπτώσεις που αναφέρονται στο αντίστοιχο Οθωμανικό παράλληλο (Dügâh Perdesi), προτιμήθηκε η χρήση της βαθμίδας του Re, με σκοπό να εξασφαλισθεί κάποια στοιχειώδης συμβατότητα με τα εκτελεστικά δεδομένα που ισχύουν στην σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα στο πεδίο της λαϊκής μουσικής.

⁹ Βλ. Pennanen 1997: 78-79.

¹⁰ Από το σημείο αυτό και στο εξής, οι όροι θα αποδίδονται στην τουρκική τους εκδοχή, όταν παραπέμπουν στο θεωρητικό σύστημα του οθωμανικού makam, ενώ θα προτιμάται η χρήση της αντίστοιχης τους ελληνικής, στις περιπτώσεις που θα ορίζονται φαινόμενα αντλημένα από το σύστημα των λαϊκών δρόμων.

¹¹ Βλ. Signell 1977: 41, Feldman 1996: 208, Özkan 2006: 143-144, Yılmaz 2007: 89.

¹² Βλ. Pennanen 1997 : 153.

¹³ Η αναφορά φαινομένων που εντοπίζονται στον χώρο της ελληνικής μουσικής σε αντίστοιχα θεωρητικά τους παράλληλα από τον χώρο του Οθωμανικού makam, δεν θα πρέπει να γίνει αντιληπτή ως διαδικασία απόλυτης ταυτοποίησης, αλλά ως μια απόπειρα λειτουργικής ένταξης του είδους της λαϊκής μουσικής στην ευρύτερη δυναμική του φαινομένου της τροπικότητας, ενίοτε δε και μέσω της κατά προσέγγιση και άρα συμβατικής μεθοδολογικά, αναγωγής επιμέρους περιπτώσεων σε αντίστοιχες τους «ομογενείς» από την Οθωμανική μουσική θεωρία.

¹⁴ Μία ακόμη περίπτωση που θα μπορούσε ίσως να παραπέμψει σε πρότυπα Χουσεϊνί από τον χώρο της λαϊκής μουσικής, είναι και εκείνη ενός ιδιότυπου μινόρε, το οποίο συνίσταται από Σχορδο Μπουσελίκ και 4χορδο Κιουρντί, διατηρώντας ωστόσο πάντοτε σε απόσταση απόλυτου τόνου την θέση του προσαγωγέα από την βασική τονική. Βλ. και Παγιάτης, ο. π., 44-46, όπου η εν λόγω περίπτωση αναφέρεται ως «νησιώτικο μινόρε».

¹⁵ Άλλωστε, σύμφωνα με τον Risto Pekka Pennanen, " Many rebetika melodies that bouzouki musicians identify as being in dromos Oussak are related to the low-range Ottoman makam Uşşak, its middle-range counterpart Bayati, the middle-range makam Hüseyini and its high-range counterpart Muhayyer. Most musicians also include melodies in makam Kürdi in the dromos Oussak class ". Βλ. Pennanen 1997 : 153.

¹⁶ Η εν λόγω διατονική συμπεριφορά εκφάνεται κατά την ανάβαση, μέσω της προσθήκης ενός Σχορδου Ραστ μετά την πρώτη χρωματική υπομονάδα, (Sol-Re'). Κατά την κατάβαση δε, η κίνηση στα πρότυπα του Ραστ, συνήθως υποκαθίσταται με αντίστοιχη του τύπου Μπουσελίκ. Ωστόσο, δυνατή είναι και η μόνιμη χρήση – τόσο στην ανάβαση όσο και στην κατάβαση- Σχορδου Μπουσελίκ, με αποτέλεσμα να προσδίδεται αισθητικά μια έντονη αίσθηση ακούσματος minore, εξαιρετικά γνώριμη στο λαϊκό ρεπερτόριο Χιτζάζ της μεταπολεμικής περιόδου.

¹⁷ Τόσο στην Χόλστ όσο και στον Πολυκανδριώτη το Χιτζάζκιάρ με τον Πειραιώτικο φαίνονται να ταυτίζονται, ενώ ο Μπουκουβάλας τους αντιλαμβάνεται αντίστροφα. Βλ. Χολστ 1995 (1977) : 75, Πολυκανδριώτης ο. π., καθώς και Μπουκουβάλας ο. π., : 13, 18.

¹⁸ Για την σημαντικότητα προσέγγισης του τροπικού φαινομένου σε συνάρτηση με μια ομάδα συμπεριφορικών δεδομένων (κινησιολογία -Seyir-, φρασεολογικό περιεχόμενο, δεσπόζοντες φθόγγοι, καταλήξεις, κ. α), βλ. τις πραγματικά διαφωτιστικές μελέτες των Aksoy 1997 : 7-25, και Tanrikorur 2005 : 139-150.

¹⁹ Βλ. Öztuna ο. π., : 264-268.

²⁰ Χαρακτηριστική η περίπτωση του κομματιού «Με ζουρνάδες και νταούλια» (Παν. Τούντας-Ρίτα Αμπατζή 1934), καθώς και του γνωστού οργανικού ζείμπέκικου «Μπαμ» (στην εκδοχή του με στίχο, αποδίδεται στους Στ. Χρυσίνη-Στ. Παντελίδη 1954, εκτελ. Ποσειδών-Βιολέττα, ενώ ως στιχουργός φέρεται ο Χαρ. Βασιλειάδης. Σε μια δεύτερη εκτέλεση με τίτλο «Μπαμ μπουμ πιστολιές», οι στίχοι αποδίδονται στον Αγάπιο Τομπούλη, ενώ ερμηνεύτρια είναι η Ρόζα Εσκενάζυ. Κωνστ/πολη-Νέα Υόρκη 1954).

²¹ Στην σπάνια περίπτωση μελωδικής επέκτασης του Πειραιώτικου πέρα από τα όρια της αντιφωνίας, χαρακτηριστική είναι η φρασεολογική υιοθέτηση προτύπων από τον χώρο του Χιτζάζκιάρ. Ενδεικτικό παράδειγμα «Η Βολιώτισσα» (Βαγ. Παπάζογλου - Ρίτα Αμπατζή, 1934).

²² Κάτι τέτοιο ενθαρρύνεται άλλωστε από την ίδια την υβριδική φυσιογνωμία του συστήματος των λαϊκών δρόμων, αλλά ενίοτε προβάλλεται και ως επιτακτική ανάγκη, ειδικά στα πλαίσια ερμηνευτικής προσέγγισης ρεπερτορίου με σαφείς ιστορικές, μορφολογικές αλλά και αισθητικές αναφορές στην αστική μουσική παραγωγή του υστεροοθωμανικού κόσμου. Βλ. Pennanen 2004, Aksoy 1998, καθώς και Jousté 1997. Το τελευταίο ισχύει ακόμα και για περιπτώσεις κατά τις οποίες εφαρμόζεται συγκερασμένη εκτελεστική πρακτική, καθώς το φαινόμενο της τροπικότητας θα πρέπει να γίνει αντιληπτό πολύ ευρύτερα από τα σχολαστικά πλαίσια της απλής χρήσης υποδεέστερων του ακέραιου τόνου και του απόλυτου ημιτονίου διαστηματικών μονάδων, και αναμφίβολα σε συνάρτηση με σημαντικές φαινομενολογικές παραμέτρους, όπως εκείνες της μορφολογικής σύστασης - δομής του ρεπερτορίου, της διασταλτικής - πλουραλιστικής ερμηνευτικής, της πρωτογενούς εκφραστικής ιδιοτυπίας, κ.α.

«Μακάμ» και «ελληνική παραδοσιακή μουσική»: δύο έννοιες, δύο όροι οι οποίοι σε πρώτη τουλάχιστον ανάγνωση, ανεξάρτητα ο ένας απ' τον άλλο, παραπέμπουν χρονικά στο παρελθόν, λόγω κατ' αρχήν της μακράς τους ιστορικής διαδρομής αλλά και μάλλον διότι στη συνείδηση των περισσότερων περιγράφουν ή αφορούν ιστορικές, παλιές μουσικές, μουσικές που άκμασαν στο κοντινό ή μακρινό παρελθόν και σήμερα θεωρούνται «κλειστές», παγιωμένες, μη εξελίξιμες. Αν όμως οι δύο αυτοί όροι, «μακάμ» και «ελληνική παραδοσιακή μουσική», ιδωθούν σε συσχέτισμό, τότε η χρονική οπτική μεταφέρεται αυτόματα στο παρόν, δεδομένου ότι σήμερα, περισσότερο από ποτέ, παρατηρούνται φαινόμενα ενσωμάτωσης του πρώτου στη δεύτερη. Τα φαινόμενα αυτά αφορούν σε πρώτο επίπεδο στη χρήση της σχετικής με το μακάμ ορολογίας στην καταγραφή, ερμηνεία και διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Συνεπώς, η παρούσα εισήγηση δεν θα έχει ιστορικό χαρακτήρα, αλλά θα εστιάσει στο σήμερα, προκειμένου να περιγράψει κατ' αρχήν την παρούσα κατάσταση, να την σχολιάσει αλλά και να εκφράσει κάποιους σχετικούς προβληματισμούς.

Είναι σκόπιμο ευθύς εξ αρχής να ορισθούν οι δύο υπό διαπραγμάτευση όροι προκειμένου να συγκεκριμενοποιηθούν, διότι δεν τους αντιλαμβανόμαστε όλοι με τον ίδιο τρόπο. Σχετικά με το τι περιγράφει ο όρος «ελληνική παραδοσιακή μουσική» έχουν λεχθεί και γραφεί πολλά. Εδώ, αποδίδεται μάλλον το αυτονόητο για τους περισσότερους σήμερα, δηλαδή η ελληνική παραδοσιακή δημοτική μουσική, ή αλλιώς οι λαϊκές μουσικές παραδόσεις της υπαίθρου κατά κύριο λόγο, με κάποια διάσπαρτα σπαράγματα αστικών παραδόσεων που συναντώνται στον ελληνικό χώρο. Το ενδιαφέρον είναι ότι η ελληνική παραδοσιακή μουσική έχει πλέον και μία παράμετρο η οποία διαμορφώνεται τις τελευταίες δεκαετίες και αφορά στην καλλιέργεια της μουσικής αυτής στα σύγχρονα αστικά κέντρα, από μουσικούς που δεν έχουν απαραίτητα βιοματική σχέση μαζί της. Αυτή η παράμετρος θα μας απασχολήσει έντονα στη συνέχεια, διότι σχετίζεται άμεσα με τα φαινόμενα χρήσης και ενσωμάτωσης του μακάμ στην ελληνική παραδοσιακή μουσική.

Η χρήση του μακάμ στην καταγραφή, ερμηνεία και διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής

Σωκράτης Σινόπουλος

Λέκτορας Τμήματος Μουσικής
Επιστήμης και Τέχνης
Πανεπιστημίου Μακεδονίας

Ο όρος «μακάμ» απ' την άλλη περιγράφει τα τροπικά μουσικά συστήματα της Εγγύς και Μέσης Ανατολής, συστήματα τα οποία μοιράζονται μεν πολλά κοινά στοιχεία ορολογίας - πράγμα απόλυτα φυσιολογικό εφ' όσον πρόκειται για παραλλαγές του ίδιου μοντέλου -, διαφοροποιούνται δε το ένα από το άλλο σε διακριτό βαθμό, τόσο σε θεωρητικό όσο και σε εφαρμοσμένο, πρακτικό επίπεδο. Ενδεικτικά αναφέρουμε δύο από τα σημαντικότερα και πλησιέστερα στον ελληνικό χώρο συστήματα του μακάμ, το τουρκικό και το αραβικό. Η χρήση του όρου μακάμ στον ελληνικό χώρο παραπέμπει ωστόσο αυτόματα μόνο σε ένα από αυτά τα μουσικά συστήματα και συγκεκριμένα σε αυτό της πρώην οθωμανικής και νυν τουρκικής κλασικής μουσικής. Το γεγονός αυτό αποδεικνύεται από τις μαρτυρίες παλαιότερων λαϊκών μουσικών, όπου γίνεται χρήση ταυτόσημης μουσικής ορολογίας, αλλά κυρίως από την εξέταση του αντικειμένου μελέτης των ενδιαφερόμενων για το μακάμ σύγχρονων μουσικών, το οποίο είναι σχεδόν αποκλειστικά η τουρκική κλασική μουσική. Ο μονομερής αυτός προσανατολισμός μοιάζει να είναι απόλυτα φυσιολογικός και αναμενόμενος, για λόγους που προκύπτουν ως άμεσο επακόλουθο της γεωγραφικής γειτνίασης, αλλά και της συμμετοχής κατά το παρελθόν Ρωμιών μουσικών στην διαμόρφωση της οθωμανικής μουσικής παράδοσης.

Έχοντας ορίσει την ελληνική παραδοσιακή μουσική ως ελληνική παραδοσιακή δημοτική μουσική και το μακάμ ως όρο ταυτόσημο με το τροπικό μουσικό σύστημα που αναπτύχθηκε την περίοδο της Οθωμανικής αυτοκρατορίας με κέντρο την Κωνσταντινούπολη και συνεχίζει να βρίσκεται σε χρήση στην τουρκική κλασική μουσική, ας εξετάσουμε στη συνέχεια και την μεταξύ τους συνάφεια πριν προχωρήσουμε στην διαπραγμάτευση των επιμέρους ζητημάτων.

Στην περίπτωση του μακάμ τα πράγματα είναι αρκετά συγκεκριμένα. Επτάτονες κλίμακες που προκύπτουν από τη σύνθεση τετράχορδων και πεντάχορδων δομών, συγκεκριμένη μελωδική κίνηση και ανάπτυξη, συγκεκριμένα και ορισμένα σε μεγάλο βαθμό μη συγκεκριμένα διαστήματα και χρήση μη συγκεκριμένων μουσικών οργάνων.

Στην περίπτωση της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής η κατάσταση είναι πιο περίπλοκη, ή πάντως όχι τόσο συγκεκριμένη. Κατ' αρχήν επιβιώνουν παλαιότερες πεντάτονες ακόμα και δίτονες - τρίτονες δομές με εντονότερη παρουσία στη Κεντρική και Δυτική Ελλάδα. Παρατηρείται επίσης, και μάλιστα σε μεγάλο βαθμό, η ύπαρξη μελωδιών που διαμορφώνονται και ολοκληρώνονται μέσα σε ένα τετράχορδο ή πεντάχορδο, δομές που έχουν εξίσου μακρά ιστορία στο χώρο και εμφανίζονται σε διάφορα πνευστά, όπως η τσαμπούνα, ή στις λύρες με παλιό κούρδισμα, από τη Δράμα μέχρι την Κρήτη. Είναι επίσης διαδεδομένη η χρήση επτάτονων τροπικών κλιμάκων με προφανείς και έκδηλες τις καταβολές τους από τα παλαιά αυτά τετράχορδα και πεντάχορδα. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά, με την μεταγενέστερη προσθήκη διφωνιών και τριφωνιών δυτικοευρωπαϊκού τύπου, όπως στις παραδόσεις της Δυτικής Μακεδονίας και των Επτανήσων, διαμορφώνουν εν συντομία το τοπίο της ελληνικής δημοτικής μουσικής.

Είναι προφανές από τα παραπάνω ότι τόσο οι πεντάτονες δομές όσο και οι διφωνίες ή πολυφωνίες δυτικοευρωπαϊκού τύπου δεν παρουσιάζουν συνάφεια με τα μακάμ και πράγματι θα ακουγόταν μάλλον άστοχη η περιγραφή τους με μια τέτοια ορολογία. Άλλωστε δεν έχει επιχειρηθεί κάτι παρόμοιο σε ευρεία κλίμακα. Αντίθετα, οι παλαιές δομές του τετραχόρδου και πενταχόρδου, καθώς και οι επτάτονες κλίμακες ως συνέχεια και εξέλιξη τους, παρουσιάζουν επαρκή, απόλυτη κάποιες

φορές συνάφεια με τις βασικές δομές των μακάμ. Εδώ άλλωστε εντοπίζονται και τα φαινόμενα περιγραφής των πρώτων με την ορολογία των δεύτερων. Η συνάφεια αυτή των δομών ασφαλών και δεν είναι συμπτωματική, αν αναλογιστούμε το ενιαίο της μουσικής στον οικείο γεωγραφικό χώρο της Ανατολικής Μεσογείου: τόσο οι τετράχορδες και πεντάχορδες δομές που βρίσκονται σε χρήση στην ελληνική δημοτική μουσική όσο και αυτές της παράδοσης του τουρκικού μακάμ, δομές οι οποίες άλλωστε αποτελούν το κοινό θεμέλιο της πλειοψηφίας των λαϊκών ή λόγιων παραδόσεων της ευρύτερης περιοχής, είναι στα βασικά τους χαρακτηριστικά πανομοιότυπες, και οι όποιες διαφορές εκλαμβάνονται ως παραλλαγές ενός αρχικού προτύπου.

Με δεδομένη τη συνάφεια ενός μέρους του όλου της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής με το μακάμ, ας εμβαθύνουμε προς ένα δεύτερο επίπεδο εξετάζοντας τις επιμέρους ιδιαιτερότητες τις σχετικές με το κούρδισμα, το τονικό ύψος των φθόγγων των τετραχόρδων στις δύο μουσικές παραδόσεις. Ας πάρουμε ως παράδειγμα ένα από τα πιο χαρακτηριστικά τετράχορδα, το χρωματικό τετράχορδο με τη μορφή ημιτόνιο - τριημιτόνιο - ημιτόνιο, το οποίο στην ορολογία του μακάμ ονομάζεται *Hicaz*. Ο συνήθης τρόπος για μια τέτοια εξέταση θα ήταν η μέτρηση και σύγκριση των διαστημάτων και η περιγραφή τους με cents, κόμματα ή αριθμητικά κλάσματα ή όλα αυτά μαζί. Αντί αυτής της μεθόδου μέτρησης των διαστημάτων, ας σκηνοθετήσουμε μία σκηνή με πρωταγωνιστές δύο μουσικούς. Ο ένας είναι Τούρκος, παίζει πολιτική λύρα και εκπροσωπεί επάξια την τουρκική κλασική μουσική παράδοση. Ο άλλος είναι Έλληνας, παίζει βιολί, κατάγεται από τις Κυκλάδες, εκτός από τη μουσική του τόπου του έχει αφομοιώσει και συγγενικές μουσικές παραδόσεις του ελληνικού χώρου, μεταξύ αυτών και τα μικρασιάτικα, και είναι αναγνωρισμένος στο χώρο του ως άξιος εκφραστής της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Ζητάμε τώρα από τους δύο μουσικούς να εκτελέσουν ταυτόχρονα μία δοσμένη φράση, η οποία κινείται μέσα στα όρια του χρωματικού τετραχόρδου - χιτζάζ και καταλήγει με κορόνα στη δεύτερη νότα του τετραχόρδου, ως μία ατελής στάση. Το διακρότημα που θα ακούσουμε σε αυτή την τελευταία νότα είναι βέβαιο πως δεν θα είναι ανεκτό από τα αυτιά των περισσότερων. Ας αντικαταστήσουμε τώρα τον Έλληνα βιολιστή με έναν κλαρινετίστα, ο οποίος εκπροσωπεί επάξια και αναγνωρισμένα τις παραδόσεις της ηπειρωτικής Ελλάδας, αυτές ειδικά που χαρακτηρίζονται έντονα από το παίξιμο των Ρομά, και ας ζητήσουμε από τους δύο μουσικούς να εκτελέσουν μία παρόμοια φράση, η οποία αυτή τη φορά να καταλήγει με κορόνα στην τρίτη νότα του τετραχόρδου. Το διακρότημα θα είναι και πάλι ενοχλητικό. Τα παραπάνω θα μπορούσαν να είναι σκηνές από ένα ευχάριστο και ενδιαφέρον μουσικό πείραμα. Το πείραμα αυτό δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ έτσι όπως το περιέγραψα. Παρ' όλα αυτά έχω υπάρξει μάρτυρας διάφορων παρόμοιων μουσικών γνωριμιών, που επαληθεύουν τα ως άνω συμπεράσματα. Εκτός από τις διαφορές κούρδισματος στο χρωματικό τετράχορδο - Χιτζάζ που μας απασχόλησαν παραπάνω, παρόμοιες διαφορές ανιχνεύονται και στην τετράχορδη δομή του μαλακού διατονικού τετραχόρδου ή Ουσάκ καθώς και σε άλλες.

Για κάποιους, η αιτία των παραπάνω διαφορών είναι η διαφορετική φύση των δύο μουσικών παραδόσεων. Λόγια παράδοση το μακάμ, που χρησιμοποιεί «έντεχνες» διαστηματικές δομές οι οποίες χρειάζονται αρκετή μουσική καλλιέργεια για να αποδοθούν, λαϊκή ή καλύτερα ένα σύνολο λαϊκών παραδόσεων η ελληνική δημοτική μουσική, που χρησιμοποιεί απλούστερα, φυσικά διαστήματα, που προκύπτουν αυθόρμητα. Για κάποιους άλλους η αιτία είναι η «αλλοίωση» των παραδόσεων του ελληνικού χώρου ως αποτέλεσμα της χρήσης συγκεκριμένων οργάνων όπως το

λαούτο, το σαντούρι και το ακορντεόν παράλληλα με τα μη συγκερασμένα όργανα. Έχει εκφραστεί και η άποψη ότι «αλλοίωση» επέφερε και το παίξιμο των Ρομά. Δεν θα σχολιάσω εδώ αυτές τις απόψεις. Θα διατυπώσω μόνο μια προσωπική εκτίμηση, ότι τις διαφορές αυτές τις αντιλαμβάνομαι πρωτίστως ως διαφορές κουρδίσματος του τόπου. Αυτή η διατύπωση, αν και κάπως ποιητική, εμπεριέχει πιστεύω και τις παραπάνω παρατηρήσεις, με μια διάθεση όμως αποδοχής και όχι αξιολόγησης. Άλλωστε, η σημασία του τόπου, ή του κουρδίσματος του τόπου όπως διατυπώθηκε εδώ, ενισχύεται από το γεγονός ότι ήδη από τα αρχαία χρόνια οι μουσικοί τρόποι περιγράφονται με τοπωνύμια, μια πρακτική που ανιχνεύεται σε κάποιες περιπτώσεις και στις ονομασίες των μακαμίων. Το Χιτζάζ που μας απασχόλησε εδώ άλλωστε το επαληθεύει.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα παραπάνω συμπεράσματα ας προχωρήσουμε στην περιγραφή και το σχολιασμό της υπάρχουσας κατάστασης σχετικά με τη χρήση των μακάμ στην καταγραφή, ερμηνεία και διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, ξεκινώντας αντίστροφα, από τη διδασκαλία.

Πριν από 20 περίπου χρόνια ιδρύθηκε στη χώρα το πρώτο Μουσικό Γυμνάσιο στην Παλλήνη της Αττικής. Ήταν η πρώτη φορά που η ελληνική παραδοσιακή μουσική άρχισε να διδάσκεται συστηματικά στη δημόσια εκπαίδευση. Μέσα στα 20 αυτά χρόνια τα Μουσικά Σχολεία πλήθυναν, ιδρύθηκαν τμήματα εφαρμοσμένων μουσικών σπουδών στα ελληνικά Πανεπιστήμια και οργανώθηκαν τμήματα παραδοσιακής μουσικής σε πολλά δημοτικά και ιδιωτικά Ωδεία. Παράλληλα, από τα μέσα της δεκαετίας του 80 παρατηρείται μια ακμάζουσα μουσική κίνηση με κύριο χαρακτηριστικό την αναβίωση των επονομαζόμενων «ανατολικών» οργάνων, όπως το ούτι, το κανονάκι, το νέν, η πολιτική λύρα κ.α. Οι φορείς αυτής της μουσικής κίνησης απορροφήθηκαν από το υπό διαμόρφωση εκπαιδευτικό σύστημα ως δάσκαλοι, χρησιμοποιώντας στη διδασκαλία την ορολογία του μακάμ ως άμεσα συνδεδεμένη με τα συγκεκριμένα μουσικά όργανα, καθώς και με την μουσική παράδοση μέσα στην οποία γνώρισαν αυτά τα μουσικά όργανα, την τουρκική κλασική μουσική. Στη συνέχεια κλήθηκαν να παίξουν και να διδάξουν κομμάτια από το ρεπερτόριο της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, κάτι που προέκυψε μάλλον αβίαστα ως δική τους ανάγκη μουσικής αναζήτησης, αλλά και ως ανάγκη του ίδιου του εκπαιδευτικού συστήματος. Ξεκινώντας από τις παραδόσεις της Μικράς Ασίας συνέχισαν εξερευνώντας και άλλα μουσικά ιδιώματα του ελληνικού χώρου, όπως των νησιών του Αιγαίου, της Θράκης ακόμα και της ηπειρωτικής Ελλάδας, πάντα όμως με βασικό εργαλείο προσέγγισης και διδασκαλίας την ήδη αφομοιωμένη ορολογία του μακάμ. Κάποιοι άλλοι μουσικοί, που το κοινό χαρακτηριστικό τους ήταν το ότι ξεκίνησαν να ασχολούνται με τη μουσική μελετώντας κατ' αρχήν μια συγκεκριμένη λαϊκή μουσική παράδοση του ελληνικού χώρου, άρχισαν να νιώθουν μειονεκτικά, σχεδόν αναλφάβητοι, επειδή δεν χρησιμοποιούσαν ένα παρόμοιο εργαλείο στην διδασκαλία και περιγραφή της μουσικής. Αρκετοί από αυτούς ενδιαφέρθηκαν να ασχοληθούν με το μακάμ σε ένα επίπεδο κατανόησης μόνο του θεωρητικού μοντέλου και όχι της μουσικής παράδοσης στην οποία αυτό αναφέρεται.

Το αποτέλεσμα όλων αυτών ήταν με δυό λέξεις υπερβολή και σύγχυση. Απ' τη μια άκριτος χαρακτηρισμός του παραδοσιακού ρεπερτορίου με την ορολογία του μακάμ και απ' την άλλη ατελείωτες συζητήσεις και διαξιφισμοί σχετικά με τα μεγέθη των διαστημάτων. Σε αυτά θα πρέπει να προστεθεί επίσης και συχνή χρήση λέξεων ξένων προς την καθαυτή ουσία της μουσικής, όπως

«σωστό» και «λάθος», που τελικά οδήγησαν στη μυθοποίηση του συστήματος των μακάμ από τους ίδιους τους δασκάλους, με παρόμοιο αντίκτυπο και στους μαθητές τους. Έχω γνωρίσει αρκετούς μαθητές μπερδεμένους και ανήσυχους πως δεν τους φτάνει μια ζωή για να μάθουν τον τεράστιο αριθμό των διαφορετικών μακαμιών που έχουν διαβάσει ότι υπάρχουν σε θεωρητικά βιβλία, αλλά κυρίως αποπροσανατολισμένους από το καθαυτό αντικείμενο του ενδιαφέροντος και της σπουδής τους, την ίδια τη μουσική πράξη. Δεν υποστηρίζω την μη χρήση του συστήματος των μακάμ στην διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Διαπιστώνω όμως ότι σε αρκετές περιπτώσεις η χρήση αυτή θα μπορούσε να γίνεται πιο επιλεκτικά και οπωσδήποτε συμπληρωματικά προς τον βασικό κορμό της διδασκαλίας, τις διδακτικές δηλαδή πρακτικές μιας προφορικής λαϊκής παράδοσης, την ακρόαση, την οπτική παρατήρηση, και τη μίμηση.

Είναι πάντως γεγονός ότι τα τελευταία 10 χρόνια ανιχνεύονται σημάδια εκτόνωσης της αρχικά υπέρμετρης χρήσης του μακάμ στη διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, κυρίως διότι οι γνώστες του μακάμ δάσκαλοι έχουν αναγνωρίσει την ανάγκη επιλεκτικής μεταχείρισης του στη διδασκαλία, αλλά και επειδή αρκετοί μουσικοί εκπρόσωποι τοπικών μουσικών παραδόσεων είναι πλέον σε θέση να υποστηρίξουν την αυτοτέλεια των παραδόσεων αυτών μέσω των πρακτικών διδασκαλίας της προφορικής λαϊκής παράδοσης.

Το ζήτημα της ερμηνείας της όποιας μουσικής είναι ούτως ή άλλως εξαιρετικά περίπλοκο και συνήθως αρκετά υποκειμενικό, διότι συνδέεται άρρηκτα και με την παράμετρο της αισθητικής προσέγγισης. Συνηθίζουμε σε μουσικολογικό επίπεδο να περιγράφουμε μια μουσική παράδοση, για παράδειγμα αυτή του μακάμ, αρχικά σε ένα επίπεδο μουσικών κλιμάκων ως συνδυασμών μικρότερων σε έκταση δομών όπως τετράχορδα, πεντάχορδα και τρίχορδα. Στη συνέχεια εστιάζουμε στα μεγέθη των διαστημάτων με τις διευκρινίσεις που συνεπάγεται αυτό τις σχετικές με τις όποιες ασυμβατότητες μεταξύ μουσικής θεωρίας και πράξης. Σε ένα τρίτο επίπεδο γίνεται λόγος για την ιδιαίτερη και συγκεκριμένη κίνηση της μελωδίας σε κάθε μακάμ. Συνήθως στα παραπάνω προστίθενται και κάποια συμπληρωματικά στοιχεία σχετικά με τις φόρμες σύνθεσης, τα ρυθμικά σχήματα που χρησιμοποιούνται κλπ. Μια τέτοια περιγραφή φαινομενικά είναι πλήρης. Ουσιαστικά όμως παραλείπει αν όχι να αναλύσει έστω να αναφέρει την ύπαρξη δύο ακόμη βαθύτερων επιπέδων περιγραφής: Το πρώτο αφορά στους ιδιαίτερους και αρκετά συγκεκριμένους μουσικούς καλλωπισμούς που χρησιμοποιούνται, οι οποίοι διαμορφώνουν το μουσικό «χρώμα» ή «στυλ» της κάθε παράδοσης, και το δεύτερο ως αποτέλεσμα όλων των παραπάνω αφορά στη γενικότερη αίσθηση που αποπνέει η μουσική, τόσο στον φορέα της μουσικό όσο και στον ακροατή της, το ύφος και το ήθος της δηλαδή, στοιχεία που διαμορφώνουν ουσιαστικά το αισθητικό της πλαίσιο. Το πόσο σημαντικό είναι το μουσικό «χρώμα» ή «στυλ» στη διαμόρφωση του τελικού μουσικού αποτελέσματος είναι γνωστό και γίνεται ακόμα πιο προφανές αν συγκρίνουμε δύο εκτελέσεις κομματιών από το ρεπερτόριο των μουσικών παραδόσεων που εξετάζουμε, εκ των οποίων η πρώτη χαρακτηρίζεται από απόλυτη ακρίβεια κουρδίσματος διαστημάτων και μελωδικής κίνησης αλλά δεν χρησιμοποιεί τους οικείους καλλωπισμούς και η δεύτερη κάνει χρήση αυτών των καλλωπισμών, αλλά δεν ακολουθεί την προδιαγεγραμμένη μελωδική κίνηση, ούτε κουρδίζει με ακρίβεια τα δοσμένα μουσικά διαστήματα - πραγματοποιείται για παράδειγμα με τη χρήση ενός συγκερασμένου

οργάνου. Είναι βέβαιο ότι η δεύτερη εκτέλεση θα ακουστεί πιο οικεία, πιο σχετική με τη μουσική παράδοση αναφοράς απ' ό,τι η πρώτη. Επίσης, η σημασία του ύφους και ήθους στην εκφορά της μουσικής γίνεται πιο έκδηλη αν αναλογιστούμε πόσο περίεργο, πόσο μη αρμονικό θα μας φαινόταν αν ένας βιολιστής για παράδειγμα εκτελούσε στα πλαίσια του ρεπερτορίου της τουρκικής κλασικής μουσικής ένα ταξιμί με εξωστρέφεια παρόμοια με αυτή που θα χαρακτήριζε το παίξιμό του στην κορύφωση ενός γλεντιού στην πλατεία κάποιου χωριού. Και το αντίστροφο βέβαια.

Ειδικότερα, οι διαφορές που εντοπίζονται σε επίπεδο αισθητικής προσέγγισης στην ερμηνεία ανάμεσα στην ελληνική παραδοσιακή και στην τουρκική κλασική μουσική, είναι φανερό ότι προκαλούνται από τη διαφορετική φύση των δύο παραδόσεων. Λαϊκές οι μουσικές του ελληνικού χώρου, λειτουργικές στην κοινωνική ζωή, στα έθιμα, στα δρώμενα, στο γλέντι και το πανηγύρι, μουσικές της ανοιχτής θάλασσας ή του βουνού, συνδεδεμένες άρρηκτα με το χορό, παλλόμενες έντονα από το ρυθμό, τραχιές πολλές φορές, πολύγυνες, εξωστρεφείς και θορυβώδεις. Λόγια η κλασική τουρκική μουσική. Ήσυχη, εσωστρεφής, στρογγυλή, μαλακή, με πολύ χαλαρή σχέση με το ρυθμό, μη χορευτική, μια «έντεχνη» μουσική δωματίου ήρεμη και μακρόσυρτη. Συχνά, αυτός ο «έντεχνος» τρόπος αισθητικής προσέγγισης χρησιμοποιείται ως μοντέλο κατά την εκτέλεση του ρεπερτορίου και της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Αναφέρομαι εδώ κυρίως στη σύγχρονη παράμετρο αυτής της μουσικής όπως την περιγράψαμε στην αρχή, στην καλλιέργειά της δηλαδή στα αστικά κέντρα από μουσικούς χωρίς απαραίτητα βιωματική σχέση μαζί της. Μια τέτοια προσέγγιση είναι κατανοητή σε κάποιο βαθμό, διότι εκ των πραγμάτων μιλάμε για «εντεχνολογία» της παραδοσιακής μουσικής, εφ' όσον αυτή εκτελείται επί σκηνής, μόνο προς ακρόαση, αποκομμένη από την λειτουργική της υπόσταση και απ' το χορό, σε χώρους όπως αίθουσες συναυλιών. Δεν θα μας απασχολήσει εδώ η κριτική αυτού του μουσικού αποτελέσματος, αν και συχνά θα μπορούσε να χαρακτηρισθεί πλαδαρό και άνευρο. Συνήθως πάντως εκλαμβάνεται ως μια υβριδική μουσική κατάσταση. Χωρίς να υπονοώ κάτι σχετικό με τις έννοιες «διάδοση» και «διάδοση» της παράδοσης, θα ενθάρρυνα όσους ασχολούνται με το αντικείμενο, άσχετα με το τι αναζητούν ή τι θέλουν να δημιουργήσουν, να προσεγγίσουν τις μουσικές παραδόσεις που τους ενδιαφέρουν άμεσα, στον τόπο τους και μέσω του τόπου τους, και τους βεβαιώνω ότι αυτή η εμπειρία εκτός από συγκινητική θα είναι και εξαιρετικά εποικοδομητική, ώστε να αντιληφθούν και να κατανοήσουν τον παλμό και το κούρδισμα του τόπου, πράγμα που πιθανότατα θα τους οδηγήσει σε μια εκ νέου αισθητική προσέγγιση και ερμηνεία της μουσικής.

Το ενδιαφέρον των Ελλήνων μουσικών για την τουρκική κλασική μουσική τα τελευταία χρόνια είχε ως αποτέλεσμα και την γνωριμία και εξοικείωσή τους με το αντίστοιχο σύστημα μουσικής σημειογραφίας. Πρόκειται για ένα απλοϊκό σύστημα καταγραφής του σκελετού των μελωδιών στο πεντάγραμμα το οποίο χρησιμοποιεί τρία διαφορετικά σημάδια υφέσεων και άλλα τρία διέσεων. Ενδιαφέρον επίσης είναι και το ότι δεν καταγράφεται το πραγματικό τονικό ύψος της μουσικής. Όλο το σύστημα των μακάμ καταγράφεται σε μία μόνο θέση στο πεντάγραμμα, με αποτέλεσμα συχνά οι μουσικοί να διαβάζουν την παρτιτούρα σε μεταφορά, εκτελώντας το μουσικό κείμενο μια τέταρτη ή και μια έβδομη χαμηλότερα. Για παράδειγμα το μακάμ Χιτζάζ γράφεται πάντα με βάση το ΛΑ δεύτερου διαστήματος, αλλά συχνά εκτελείται με βάση το ΜΙ ή το ΣΙ. Ως σύστημα μουσικής καταγραφής, ο σύστημα αυτό δεν είναι ολοκληρωμένο κατ' αρχήν στο επίπεδο της περι-

γραφής των πραγματικών διαστηματικών δομών των μακάμ, όπως αυτές εμφανίζονται στη μουσική πράξη. Παρ' όλα αυτά κρίνεται από τους μουσικούς της παράδοσης στην οποία αναφέρεται ως ένα επαρκές βοηθητικό εργαλείο υπενθύμισης των μελωδιών, κάτι που αποδεικνύεται από τη συστηματική του χρήση τα τελευταία 80 περίπου χρόνια.

Στην Ελλάδα, αυτό το σύστημα μουσικής σημειογραφίας ήρθε να προστεθεί σε μια πληθώρα άλλων, αυτοσχέδιων συνήθως ως προς τα σημεία αλλοίωσης, τρόπων καταγραφής της μουσικής στο πεντάγραμμα. Σε αντίθεση με αυτούς τους τελευταίους, οι οποίοι δεν έτυχαν ευρείας αναγνώρισης και χρήσης, το τουρκικό σύστημα ως ήδη εφαρμοσμένος και δοκιμασμένος τρόπος καταγραφής μιας γειτονικής τροπικής μουσικής παράδοσης άρχισε να χρησιμοποιείται πιο συστηματικά στην καταγραφή της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Επιπλέον, κάποιοι μουσικοί, δάσκαλοι και μελετητές, χρησιμοποιώντας το ως αφετηρία, προχώρησαν στην προσθήκη και άλλων σημείων αλλοίωσης, για να περιγράψουν με μεγαλύτερη ακρίβεια τα διαστηματικά μεγέθη ή μετέφεραν όλον τον τρόπο καταγραφής μια τέταρτη ή πέμπτη χαμηλότερα, ώστε να ταυτίζεται η γραφή με το πραγματικό, το εκτελούμενο τονικό ύψος. Τα διάφορα αυτά συστήματα μουσικής σημειογραφίας που χρησιμοποιούνται σήμερα στην Ελλάδα, χωρίς συνήθως να γνωρίζει το ένα την ύπαρξη του άλλου, οδηγούν στον χαρακτηρισμό της παρούσας κατάστασης ως πειραματικής.

Ένα είναι βέβαιο, ότι καμία μουσική σημειογραφία δεν μπορεί να περιγράψει το όλον των συγκεκριμένων μουσικών παραδόσεων. Άρα, χρειάζεται κάποια σύμβαση που να επιτελεί με επάρκεια τον δευτερεύοντα ούτως ή άλλως ρόλο της υπενθύμισης των μελωδιών. Εδώ ίσως έχουμε κάτι να διδαχθούμε από το σύστημα μουσικής σημειογραφίας της τουρκικής κλασικής μουσικής, το οποίο, αν και μη ολοκληρωμένο, επιτελεί επαρκώς αυτό το ρόλο. Θα προσέθετα τελειώνοντας ότι διακρίνεται ως βασική ανάγκη η από κοινού συνεννόηση όλων των εμπλεκόμενων και ενδιαφερόμενων που θα οδηγήσει στη χρήση μίας και μόνο μεθόδου μουσικής καταγραφής. Με αυτό τον τρόπο, όλες οι επιμέρους προσπάθειες θα λειτουργήσουν αθροιστικά και προς όφελος όλων και η καταγραφή της μουσικής θα αποκτήσει τον βοηθητικό ρόλο που της αρμόζει.

Η χρήση και ενσωμάτωση του μακάμ στην ελληνική παραδοσιακή μουσική είναι ένα φαινόμενο σύγχρονο και σε εξέλιξη. Η δυναμική που παρουσιάζει κάνει αδύνατη την ολοκληρωτική του αποτίμηση στην παρούσα φάση. Άλλωστε θα μπορούσε κάλλιστα να θεωρηθεί ως μια υγιής εξελικτική διαδικασία μιας μουσικής παράδοσης που επιδιώκει να βρει τη θέση της στο παρόν και το μέλλον. Ας αφήσουμε λοιπόν την ίδια τη μουσική να διευθύνει αυτή τη διαδικασία, ανεπηρέαστη από κατευθυνόμενες πρακτικές και απόψεις και ας ενεργοποιήσουμε σε ό,τι μας αφορά τον έλεγχο της υπερβολής, το μέτρο, κάτι που άλλωστε ως πρωταρχικό στοιχείο της ίδιας μουσικής μας διδάσκει.

Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα

Μάρκος Σκούλιος

Καθηγητής Εφαρμογών
Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής
Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου

Από τα πρώιμα χρόνια της ιστορίας της θεώρησης της τροπικότητας μέχρι σήμερα, το μοντέλο των κλιμάκων οκτάβας (octave species-modes) αποτέλεσε τον πλέον δημοφιλή τρόπο συνοπτικής περιγραφής του φαινομένου σ' Ανατολή και Δύση. Η παρούσα εργασία ερευνά τις ιδιαιτερότητες των πλουσιότερων και αντιπροσωπευτικότερων τροπικών συστημάτων της λόγιας ανατολικής μουσικής, καταδεικνύοντας ότι το μοντέλο των τρόπων-κλιμάκων οκτάβας δίνει μια πολύ παραπλανητική εικόνα των τροπικών μορφωμάτων που υπάρχουν στις παραδόσεις αυτές.

Ακούγοντας το μουσικό αποτέλεσμα συνεργασιών μεταξύ κορυφαίων δυτικών και ανατολικών μουσικών όπως οι Y. Menuhin, J. McLaughlin, J. Garbarek, και οι R. Shankar, H. Chaurasia, U. Srinivas, S. Sharma, εντοπίζει κανείς αμέσως την αδυναμία συντονισμού τους σε μελωδικό επίπεδο. Η δημιουργούμενη ασάφεια στην μελωδική ατμόσφαιρα ανάγεται σε σοβαρό μειονέκτημα, εφόσον οι συνεργασίες αυτές θέτουν ως σημαντικό τους κομμάτι τον αυτοσχεδιαστικό διάλογο σε κάποιο κοινό τροπικό πλαίσιο¹. Η ασυμφωνία αυτή συνήθως αποδίδεται στην διαφορά που παρουσιάζουν τα ίσα συγκερασμένα διαστήματα με τα φυσικά. Θα δείξουμε εδώ ότι η ασυμβατότητα σε επίπεδο τροπικότητας της μελωδίας δεν οφείλεται μόνο στην ασυμφωνία των διαστημάτων, αλλά κυρίως στην αντιμετώπιση των ανατολικών τρόπων ως κλιμάκων. Σκοπός της παρούσας έρευνας δεν είναι να αντιταχθεί σ' αυτήν την πρακτική ανταλλαγής μελωδικών ιδεών ανάμεσα σε διαφορετικές παραδόσεις, τουναντίον θεωρεί ανάμεσα στους στόχους της να αποσαφηνίσει την διαφορά φιλοσοφίας μεταξύ θεμελιωδών παραμέτρων τους, συνεισφέροντας σε ένα ούτως ή άλλως αναπόφευκτο αλλά και ενδεχομένως επιθυμητό ethnic-fusion σύγχρονο ρεύμα συνεργασιών μεταξύ μουσικών από Ανατολή και Δύση.

Μια έρευνα στην βιβλιογραφία, την δισκογραφία, το διαδίκτυο αλλά και τον χώρο των μουσικών εφαρμογών για υπολογιστές, εύκολα εντοπίζει πάμπολλες και εκτενείς αναφορές σχετικά με ανατολικές κλίμακες. Οι κλίμακες αυτές τις τελευταίες δεκαετίες έχουν εισαχθεί

στο ρεπερτόριο άσκησης ενός δυτικού οργανοπαίκτη, διατηρώντας την ονομασία της μητρώας τροπικής οντότητας². Η επικέντρωση της δυτικής έρευνας για καινούργιες κλίμακες, στον χώρο της ανατολικής τροπικότητας, οφείλεται στο γεγονός ότι τα ανατολικά τροπικά συστήματα είναι, όπως θα αναλύσουμε παρακάτω, τα πλέον πλούσια σε τέτοιο υλικό.

Η έννοια της κλίμακας δείχνει να είχε από την αρχαιότητα πρωταρχική σημασία, τόσο για την δημιουργία όσο και για την περιγραφή και κατηγοριοποίηση μελωδιών³. Στις δύο βασικές κατηγορίες αρχαίων μελωδικών οργάνων, που αδιαμφισβήτητα είναι τα διαφόρων ειδών πνευστά και τα πολύχορδα της οικογένειας της άρπας, η σταθερότητα μιας γενικής κλίμακας επιβάλλεται από την ίδια τους την φυσιολογία. Ως εκ τούτου μοιάζει προφανές ότι η αφετηρία της μετέπειτα πολυτροπικότητας βρίσκεται στην χρήση ενός αριθμού βαθμίδων από την γενική κλίμακα που παράγει ένα τέτοιο όργανο, με ένα δεδομένο κούρδισμα των οπών ή των χορδών του. Παρατηρώντας τέτοια αρχαία πρωτογενή τροπικά συστήματα βλέπουμε ότι η αρχική λογική σχετίζεται με την μετατόπιση του σημείου αφετηρίας μιας 5φθογγης, 6φθογγης ή 7φθογγης κλίμακας πάνω σε μια τέτοια θεμέλια κλίμακα αναφοράς. Στην μακραίωνη ιστορία των τροπικών συστημάτων παρήχθη μια εντυπωσιακή παλέτα τέτοιων κλιμάκων οκτάβας⁴, συχνά επιστρατεύοντας μια απόλυτα μαθηματική συνδυαστική λογική⁵. Στην πορεία εξέλιξης τους ωστόσο πολλά τέτοια συστήματα ανέπτυξαν περίπλοκους μηχανισμούς μελωδικής ανάπτυξης πάνω στις αρχικά απλές κλίμακες, στερεότυπες φράσεις και ποικίλων ειδών τονικά κέντρα που πολώνουν την κίνηση της μελωδίας, προσδιορίζοντας πλείστες όσες λεπτές μελωδικές αποχρώσεις. Τα περίπλοκα αυτά τροπικά μορφώματα διαφοροποίησαν την έννοια του τρόπου-μελωδιότυπου από εκείνη του τρόπου-κλίμακας οκτάβας.

Παρότι οι πρώτες δυτικές αναφορές στην ανατολική τροπικότητα μιλούν για ανατολικές κλίμακες⁶, ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αι. εντοπίζεται από την δυτική μουσικολογία με τις εργασίες των Idelsohn (*Jewish music in its historical development* 1929) και Winnington-Ingram (*Mode in Ancient Greek music* Cambridge 1936) η διαφορά μεταξύ του τρόπου-κλίμακας και του τρόπου-μελωδιότυπου στον οποίο θεωρείται ότι εμπίπτουν οι Raga, τα Makam, οι «Αρμονίες», τα Diaw. Σύμφωνα με τον Harold Powers η διεύρυνση της έννοιας της τροπικότητας στην δυτική μουσικολογία στις αρχές του 20^{ου} προέκυψε από την επαφή της με την ορθόδοξη ψαλτική και την μουσική κουλτούρα της Ανατολικής Μεσογείου⁷. Η σύγχρονη εθνομουσικολογία, έχοντας μελετήσει για αρκετές δεκαετίες το φαινόμενο της τροπικότητας στις μεγάλες λόγιες ανατολικές παραδόσεις, μιλά πλέον με άλλους όρους για το θέμα. Ενδεικτικό αυτής της ωρίμανσης της δυτικής άποψης για την ανατολική τροπικότητα είναι το γνωστό σχήμα που την ορίζει ως ένα συνεχές (continuum) ανάμεσα στην έννοια του συγκεκριμένου μελωδικού σκοπού και του αφηρημένου τύπου κλίμακας⁸. Παρόλη αυτήν την εμβάθυνση στο θέμα, η υπεραπλουστευμένη μορφή της έννοιας του ανατολικού τρόπου ως απλής οκτάχορδης κλίμακας κυριαρχεί στην αντίληψη μουσικών και μουσικολόγων ακόμη και σήμερα⁹.

Η παρούσα έρευνα επικεντρώνεται στις μεγάλες πολυτροπικές παραδόσεις της περιοχής η οποία εκτείνεται από τα Βαλκάνια μέχρι την Κεντρική Ασία, την Ινδία και την Β. Αφρική. Ο χώρος αυτός, που από την Αρχαιότητα μέχρι σήμερα αποτέλεσε την κοιτίδα των μεγάλων πολιτισμών, γνώρισε και γνωρίζει την μεγαλύτερη μελωδική πολυμορφία¹⁰. Θα περιοριστούμε στην παράθεση παραδειγμάτων από τέσσερα από τα πιο πλούσια και πολύπλοκα τροπικά συστήματα¹¹ του

χώρου αυτού, θεωρώντας τα καταλληλότερα και αντιπροσωπευτικότερα για την τεκμηρίωση της συγκεκριμένης επιχειρηματολογίας. Τα υπό εξέταση συστήματα είναι αυτά των βορειο-ινδικών ή ινδουστanicών Raga¹², των οθωμανοτουρκικών Makam¹³, των περσικών Dastgah-Maye¹⁴ και των «Ήχων» της ορθόδοξης εκκλησιαστικής μουσικής.

Ξεκινώντας μια πολυεπίπεδη έρευνα των παραπάνω τροπικών συστημάτων από το θέμα του αριθμού των βαθμίδων σε κάθε τροπική οντότητα, βλέπουμε ότι το μόνο που αποκλίνει από το επικρατούν μοντέλο των επτάβαθμων κλιμάκων είναι το βορειο-ινδικό, με τα υπόλοιπα τρία να επιβεβαιώνουν την γνωστή αριθμοσοφική προτίμηση στον αριθμό 7. Στην περίπτωση του ινδουστanicού συστήματος, ο αριθμός των βαθμίδων διακρίνει τις Raga σε Audava-Shadava-Samproorna, δηλαδή πεντατονικές, εξατονικές και επτατονικές αντίστοιχα¹⁵. Η διάκριση όμως αυτή συχνά δεν αφορά μια Raga στο σύνολό της, αλλά την ανοδική (Aroha) και καθοδική (Avaroha) της πορεία ξεχωριστά. Έτσι έχουμε Raga που είναι audava-samproorna (5-τονικές ανοδικά και 7-τονικές καθοδικά), άλλες που είναι Shadava-Samproorna (6-τονικές ανοδικά και 7-τονικές καθοδικά) κ.ο.κ. Εξετάζοντας την πλοκή της μελωδίας σε διάφορες Raga παρατηρούμε ότι το φαινόμενο είναι αρκετά πιο περίπλοκο, δεδομένου ότι η παράλειψη ή χρήση μιας βαθμίδας εξαρτάται πολλές φορές από την εκάστοτε ιδιαίτερη φράση, στα πλαίσια ενός σύνθετου προφορικού φαινομένου. Στα παραπάνω πρέπει να προσθέσει κανείς τις Raga που κάνουν χρήση περισσότερων βαθμίδων από 7, με ακραία περίπτωση αυτήν της Bhaigavi που στην σύγχρονη εκδοχή της χρησιμοποιεί δώδεκα¹⁶.

Περνώντας στο επίπεδο των διαστημάτων παρατηρούμε ότι στα συστήματα αυτά οι τρόποι όχι μόνο χρησιμοποιούν μια μεγάλη ποικιλία φυσικών διαστημάτων αλλά επιπλέον πολλά από τα διαστήματα αυτά παρουσιάζουν μεγάλη ρευστότητα, μέσω διαφορετικών κατά περίπτωση μηχανισμών αυξομειώσης της τονικότητας διακεκριμένων βαθμίδων. Από την Αρχαιότητα μέχρι σήμερα, το διαστηματικό υλικό των παραδόσεων αυτών έχει αποτελέσει αντικείμενο έρευνας αλλά και αντιμαχιών μεταξύ τόσο των θεωρητικών, όσο και των ερμηνευτών τους. Η κλασική βιβλιογραφία που πραγματεύεται το σύστημα των Raga, μιλά για μια γενική κλίμακα που περιλαμβάνει 22 διαφορετικές θέσεις στην οκτάβα (αποκαλούμενες Shrutu) ενώ νεότερες μελέτες μιλούν για 49 ή 66¹⁷. Παράλληλα με την προσπάθεια μαθηματικά ακριβούς προσδιορισμού του τονικού ύψους των βαθμίδων της κάθε Raga με λόγους συχνότητων¹⁸, υπάρχει και η τάση περιγραφής τους προσεγγιστικά¹⁹. Η τελευταία ενισχύθηκε ιδιαίτερα από επιστημονικές μετρήσεις που έδειξαν ότι τα ακριβή διαστήματα με τα οποία εκτελούνται οι Raga μπορεί να παρουσιάζουν σημαντικές διακυμάνσεις ακόμη και ανάμεσα σε διαφορετικές εκτελέσεις της ίδιας Raga από τον ίδιο μουσικό²⁰. Σε όλη αυτή την διαστηματική ποικιλότητα προστίθεται η μεγάλη ελαστικότητα με την οποία κινούνται πολλές από αυτές με μηχανισμούς ευρύτατων ταλαντώσεων γύρω από τις θέσεις ισορροπίας τους, όπως οι ονομαζόμενες Andolan²¹, οι φωνητικοί λαρυγγισμοί Gamak, ή τα ευρύτατα γκλισάντα Meend, τα οποία συχνά καλύπτουν διαστήματα πολύ μεγαλύτερα της δεύτερης²². Άξιο λόγου στο σημείο αυτό είναι ότι οι δάσκαλοι της παράδοσης αυτής δίνουν ιδιαίτερες διευκρινίσεις όσον αφορά το ακριβές σημείο αφετηρίας ενός γκλισάντου και τον τρόπο προσέγγισης κάθε φθόγγου Uccar²³.

Είναι σαφές ότι μια τόσο εκλεπτυσμένη χρήση της τονικότητας δεν θα μπορούσε να αποτυπωθεί με την μορφή μιας σταθερής κλίμακας. Ωστόσο η έννοια της κλίμακας στην παράδοση

αυτή αποκτά μια άλλη διάσταση μέσω των λεγόμενων συμπαθητικών χορδών, που φέρουν τα περισσότερα έγχορδα όργανα. Το κούρδισμα των χορδών αυτών γίνεται σε τονικά ύψη τα οποία μπορούμε να χαρακτηρίσουμε ως ονομαστικές τιμές ή τιμές ισορροπίας για τις χρησιμοποιούμενες βαθμίδες από την εκάστοτε Raga. Οι συμπαθητικές χορδές λειτουργούν σαν ένα τονικό υπόβαθρο το οποίο ενισχύει την ατμόσφαιρα της Raga, δίνει ένα φυσικό βάθος στον ήχο του οργάνου και σε συνδυασμό με το μόνιμο ισοκράτημα από την tampara –όργανο ειδικό για τον σκοπό αυτό– δημιουργεί ένα αρμονικό φόντο-χαλί πάνω στο οποίο απλώνεται η μελωδία.

Ταξιδεύοντας δυτικότερα, περνάμε στον καθεαυτό ισλαμικό χώρο και στην ζώνη κυριαρχίας των ουδέτερων²⁴ διαστημάτων, τα οποία σπανίζουν αντίθετα στην ινδική κλασική μουσική. Σύμφωνα με την ισλαμική μουσική ιστορία, η ιδιαίτερη έμφαση στα διαστήματα αυτά αποδίδεται στον Zalzal, του οποίου ο «μέσος», γνωστός ως Vusta Zalzal, ευθύνεται για την μέχρι σήμερα επικράτηση της λογικής Meshaga-Vaziri, του χωρισμού της οκτάβας σε 24 ζώνες τεταρτοτονίων, που παρατηρείται στο Ιράν και σε όλον τον αραβικό κόσμο. Η κλασική ισλαμική μουσικολογία, κοινή αφετηρία για τις νεότερες κληρονόμους της, την περσική, την αραβική και την οθωμανοτουρκική, μέσω των al Kindi, al Farabi, Ibn Sina, Safi al-Din Urmavi, Qutb al-Din Shirazi, Ladhiqi, Abd al-Qadir Maraghi, έχει σαν στόχο τον μαθηματικό προσδιορισμό του ακριβούς τονικού ύψους των βαθμίδων της «γενικής» της κλίμακας (όλων των επιτρεπτών δηλαδή βαθμίδων που χρησιμοποιεί το τροπικό σύστημα), αντλώντας έμπνευση και γνώση από την αρχαιοελληνική μουσική γραμματεία²⁵. Αντίθετα η νεότερη περσική μουσικολογία, με κύριους εκφραστές της τους Farhat και Tala'i, τεκμηριώνει με μετρήσεις την ελαστικότητα των διαστημάτων και καταλήγει σε ένα προσεγγιστικό τρόπο προσδιορισμού των βαθμίδων, ανάλογο με αυτόν που αναφέραμε για την κλασική μουσική της βόρειας Ινδίας.

Στην περίπτωση της ινδουστanicής παράδοσης, τα επιτρεπτά shrutu στην οκτάβα στοιχειοθετούν έναν αφηρημένο σκελετό και κατά πολλούς ένα θεωρητικό κατασκευάσμα χωρίς ιδιαίτερη σημασία στην μουσική πράξη. Αντίθετα, στην περσική και την οθωμανοτουρκική²⁶, οι επιτρεπτές βαθμίδες μιας γενικής κλίμακας αποτελούν το μοντέλο για την τοποθέτηση των διαβαθμίσεων στα όργανα που χρήζουν κατασκευαστικά ενός είδους συγκεκριμένου, όπως το σετάρ, το ταρ, το ταμπούρ και το κανονάκι. Παρακολουθώντας την εξέλιξη του ταμπούρ και του κανονιού, των δύο αντιπροσωπευτικότερων διαβαθμισμένων οργάνων της οθωμανοτουρκικής παράδοσης, παρατηρούμε την συνεχή αύξηση του αριθμού των μπερντέδων και των μανταλιών τους αντίστοιχα. Η συνεχής αυτή αύξηση στην ανάλυση της διαβαθμίσεως τους αποτυπώνει μian αδιάκοπη προσπάθεια προσέγγισης των εκλεπτυσμένων διαστημάτων που αποδίδουν οι φωνές και τα όργανα χωρίς διαβαθμίσεις –όπως τα πνευστά, τα τοξωτά και τα άταστα νυκτά έγχορδα– σε μια από τις πλέον πλούσιες διαστηματικά φωνοκεντρικές μονοφωνικές παραδόσεις. Ανάλογη διαστηματική πολυπλοκότητα παρουσιάζει και η γεωγραφικά και ιστορικά συγγενική της ψαλτική της ελληνορθόδοξης εκκλησίας, η οποία ως καθαρά φωνητική τέχνη φημίζεται για την εκλεπτυσμένη που παρουσιάζει στο επίπεδο αυτό. Στις δύο αυτές παραδόσεις το ζήτημα γίνεται ακόμη πιο περίπλοκο λόγω του γνωστού φαινομένου των μελωδικών έλξεων και υφολογικών λεπτομερειών που έχουν σαν αποτέλεσμα την μεγάλη ρευστότητα των βαθμίδων μέσω των διαφόρων ειδών περιστροφής και ταλάντωσής τους, καθώς και της ευρύτατης χρήσης γκλισάντων και λυγισμάτων που κάνουν δύσκολο τον προσδιορισμό της τονικότητάς τους²⁷.

Επόμενο επίπεδο στην έρευνά μας θα αποτελέσει το ζήτημα της τετραχορδικής δόμησης των τροπικών μορφωμάτων στα εν λόγω συστήματα και η ασυμβατότητα που αυτή επιφέρει σε σχέση με την απλή αντίληψή τους ως οκτάχορδες κλίμακες. Μια πρώτη ματιά στην συνήθη ανάλυση των τροπικών οντοτήτων των συστημάτων αυτών δείχνει την κυριαρχία της θεώρησης της κλίμακας ως επαλληλίας τετραχόρδων και πεντάχορδων. Για την ακρίβεια η τετραχορδική ανάλυση κυριαρχεί στην οκταηχία και τα οθωμανοτουρκικά Makam ενώ έχει έντονη παρουσία τόσο στην μεσαιωνική²⁸ όσο και την νεότερη περσική μουσικολογία²⁹. Δεν απουσιάζει δε τελείως ούτε από την νεότερη θεώρηση των Raga, αφού ο κορυφαίος Ινδός μουσικολόγος Jaigazboy την επιστρατεύει για να εξηγήσει μια σειρά από συμμετρίες και ασυμμετρίες του τροπικού αυτού συστήματος³⁰. Από μόνη της όμως η τετραχορδική ανάλυση των τρόπων, δηλαδή η εξήγησή τους με την βοήθεια ενός τετραχόρδου κι ενός πενταχόρδου ή δύο συνημμένων ή διαζευγμένων τετραχόρδων κι ενός τόνου, δεν αποκλείει την αντίληψη της όλης δομής ως μιας κλίμακας. Το μόνο καινούργιο που η οπτική αυτή επιφέρει είναι ότι τα άκρα των υπομονάδων αυτών ανακλύπτουν ως υποψήφια κύρια κέντρα βάρους, σταθεροί φθόγγοι (μη υποκείμενοι σε μελωδικές έλξεις), δεσπόζοντες ή καταλήξεις του όλου τονικού οικοδομήματος. Η διαφοροποίηση προκύπτει στις περιπτώσεις όπου ένας τρόπος έχει τέτοια τετραχορδική δομή, ώστε το φθογγικό οικοδόμημα να μην συμπληρώνει ακριβώς την έκταση μιας οκτάβας, είτε σε περιπτώσεις όπου ο τρόπος χρησιμοποιεί διαφορετικά τετράχορδα έξω από τα πλαίσια της βασικής οκτάβας³¹. Το φαινόμενο αυτό δεν παρατηρείται στο σύστημα των Raga, είναι αντίθετα πολύ συνηθισμένο στα συστήματα των Dastgah-Maye, των Makam και των Ήχων. Στο σύστημα των Dastgah το κάθε Maye δεν συμπληρώνει μια ολόκληρη οκτάβα, αλλά η έκτασή του καλύπτει δύο εκατέρωθεν τετράχορδα, συνημμένα στο κυρίως τονικό κέντρο Shahed³². Στην οκταηχία είναι πολλά τα παραδείγματα όπου το μέλος λειτουργεί με το λεγόμενο τετράχορδο ή πεντάχορδο σύστημα και κατά συνέπεια παρατηρούνται ασυμφωνίες ανάμεσα στις ίδιες βαθμίδες σε διαφορετικές οκτάβες. Μεγάλος είναι και ο αριθμός των οθωμανοτουρκικών Makam, των οποίων η επέκταση στην ψηλή και την χαμηλή περιοχή γίνεται με διαφορετικά τετράχορδα από αυτά της κύριας οκτάβας. Ακόμη μεγαλύτερος είναι ο αριθμός των Makam τα οποία στην βασική τους δομή περιλαμβάνουν εναλλακτικές τετραχορδικές αναλύσεις³³. Επιπροσθέτως και στα δύο τελευταία συστήματα έχουμε ιδιόζουσες περιπτώσεις στις οποίες τα κέντρα της μελωδίας δεν είναι ούτε η τέταρτη ούτε η πέμπτη, με αποτέλεσμα η τετραχορδική τους ανάλυση να γίνεται προβληματική³⁴.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ύπαρξη μιας άλλης διάστασης της έννοιας της κλίμακας, αυτής του κοινού πλαισίου πάνω στο οποίο κινούνται μια σειρά από τρόποι. Έτσι τόσο τα αρχαιοελληνικά γένη, όσο και οι αρχαιοινδικές sa και ma grama με τις προκύπτουσες mi-g-chana ή η γενική κλίμακα της μεσαιωνικής ισλαμικής μουσικολογίας, αποτελούν ίσως την πιο ενδιαφέρουσα διάσταση της έννοιας της κλίμακας στην ανατολική τροπικότητα. Εξετάζοντας την σημασία των αντίστοιχων σύγχρονων «γενικών κλιμάκων» παρατηρούμε ότι σε δύο από τα τέσσερα υπό εξέταση τροπικά συστήματα, αυτές αποτελούν τους σκελετούς με βάση τους οποίους προκύπτει μια πρώτη ομαδοποίηση των τρόπων σε ομοταξίες που μοιράζονται το ίδιο διαστηματικό πλαίσιο. Έτσι οι γενικές κλίμακες των γενών της οκταηχίας, προσφέρουν η κάθε μία το υπόβαθρο σε μια σειρά από ήχους και παρακλάδια τους, που αναπτύσσονται στα πλαίσια του μαλακού ή σκληρού διατονικού και χρωματικού γένους. Παρατηρώντας τις γενικές κλίμακες

των γενών, βλέπουμε ότι στην περίπτωση του σκληρού διατονικού η κλίμακά του δομείται με το τετράχορδο σύστημα, ενώ αυτές του μαλακού και του σκληρού χρωματικού με το πεντάχορδο σύστημα. Συνεπώς, στις τρεις από τις τέσσερις συνολικά περιπτώσεις, η λογική της οκτάχορδης κλίμακας δεν συνάδει με την δομή των γενικών αυτών κλιμάκων. Μια αντίστοιχη ομαδοποίηση παρατηρείται στο σύστημα των Raga, όπου υπάρχουν δέκα διακριτοί τύποι επτάβαθμων κλιμάκων ονόματι Thaat. Το σύστημα των Thaat οργανώθηκε στις αρχές του 20^{ου} αι. από τον Bhatkhande, και κατηγοριοποιεί τον μεγαλύτερο αριθμό των Raga σύμφωνα με τον τύπο κλίμακας στον οποίο ανήκουν οι βαθμίδες που χρησιμοποιεί. Η κατηγοριοποίηση αυτή αμφισβητήθηκε έντονα από μουσικούς και μουσικολόγους, οι οποίοι θεώρησαν ότι ο τύπος κλίμακας είναι ακατάλληλο κριτήριο, αφού οδηγεί σε ομαδοποιήσεις μη αποδεκτές για την παράδοση αυτή³⁵. Στο οθωμανοτουρκικό μοντέλο υπάρχει μια γενική κλίμακα η οποία περιλαμβάνει όλες τις θεωρητικά επιτρεπτές βαθμίδες που χρησιμοποιεί το σύστημα, κάθε μία από τις οποίες έχει το δικό της όνομα (π.χ. Σεγκιά, Μπουσελίκ, Τσαργκιά κλπ.). Από αυτό το σύνολο, εκείνες που συνθέτουν μια δις διαπασών μαλακή διατονική κλίμακα απαρτίζουν την λεγόμενη «θεμέλια», ενώ οι υπόλοιπες, θεωρούμενες ως αλλοιώσεις τους (αντίστοιχες με τις φθορές της βυζαντινής), συμπληρώνουν την γενική κλίμακα. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι ότι η θεμέλια κλίμακα αποτελεί τον σκελετό ο οποίος συνεχίζει όλο το τροπικό σύστημα, ώστε κάθε Makam έχει μια συγκεκριμένη βάση πάνω σ' αυτήν. Έτσι οι σχετικές βάσεις των Makam είναι σταθερές πάνω στην θεμέλια και την γενική κλίμακα³⁶ συνθέτοντας ένα πλέγμα τρόπων άρρηκτα δεμένων μεταξύ τους μέσω ενός συστήματος περντέδων (βαθμίδων) με καθορισμένες και περίπλοκες αλληλεξαρτήσεις. Η ιδέα αυτή της γενικής και της θεμέλιας κλίμακας δεν επιβίωσε στην νεότερη περσική κλασική μουσική, αφού ο Διακεκριμένος μουσικός και μουσικολόγος Dariush Tala'i αναφέρει ότι είναι έννοια άγνωστη στους μουσικούς και μη εφαρμόσιμη³⁷.

Οι διάφοροι τρόποι ιεράρχησης των βαθμίδων και ο λειτουργικός ρόλος τους στην μελωδική ανάπτυξη του κάθε τρόπου αποτελεί το επόμενο επίπεδο της έρευνας αυτής. Σε κάθε ένα από τα συστήματα που εξετάζουμε εδώ υπάρχουν διάφοροι τρόποι ιεράρχησης και απόδοσης ιδιαίτερων ρόλων στις βαθμίδες ενός τρόπου, με αποτέλεσμα η κίνηση της μελωδίας να αποκτά κόμβους, κέντρα βάρους, άξονες περιστροφής και δορυφόρους, στοιχεία τα οποία πολώνουν την κίνηση πάνω στην εκάστοτε ενδεικτική κλίμακα. Δεδομένης της ομοιότητας της μελωδικής ανάπτυξης με την δομή του λόγου –πράγμα απολύτως φυσικό σ' αυτές τις έντονα αφηγηματικές παραδόσεις–, μπορούμε να αντιληφθούμε ότι μέσω των ιδιαίτερων αυτών ρόλων των βαθμίδων επιτυγχάνεται η στίξη του μελωδικού κειμένου.

Στο μοντέλο της οκταηχίας, η άμεση εξάρτηση της μελωδίας από το ποιητικό κείμενο, το οποίο στην παράδοση αυτή έχει τον πρώτο λόγο, είναι απόλυτα εμφανής. Έτσι οι ατελείς, εντελείς και τελικές καταλήξεις αντιστοιχούν στο κόμμα, την άνω τελεία και την τελεία του ποιητικού κειμένου. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το ότι η βάση δεν ταυτίζεται σαν έννοια με την οριστική κατάληξη της μελωδίας μια που σε κάποιους ήχους η μελωδία δεν καταλήγει στην βάση –κύριο τόνο αναφοράς και κέντρο της μελωδικής ανάπτυξης– αλλά σε κάποια άλλη βαθμίδα του τρόπου³⁸. Δεσπόζοντες ονομάζονται οι φθόγγοι οι οποίοι κυριαρχούν χρονικά στην μελωδία και δεν ταυτίζονται με την 5^η βαθμίδα του ήχου³⁹.

Αντίστοιχα λειτουργικά χαρακτηριστικά των βαθμίδων υπάρχουν και στο σύστημα των Makam,

όπου Durak είναι η βάση και τελική κατάληξη του Makam, Güçlü η δεσπόζουσα του, Asma Karar και Yarim Karar (ή Muvakat Kalıf⁴⁰) είναι έννοιες αντίστοιχες των ατελών και εντελών καταλήξεων. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η έμφαση που δίνεται στην υποτονική Yeden, κυρίως δε στην βαθμίδα εισόδου Giriş, πρώτου τονικού κέντρου ή πρώτης κατάληξης της μελωδικής ανάπτυξης, η οποία παίζει σημαντικό ρόλο στην εκδίπλωση του Seyir (πορείας ανάπτυξης).

Στην μακρά ιστορία εξέλιξης του συστήματος των Raga είναι πάμπολλες οι αναφορές σχετικά με τον προσδιορισμό του λειτουργικού ρόλου των βαθμίδων ενός τρόπου. Ενδεικτικό είναι ότι στις σανσκριτικές πηγές αναφέρονται έννοιες όπως οι Vadi (βασιλιάς), Samvadi (υπουργός, συμβασιλέας), Vivadi (αντίπαλος), Anuvadi (υποτελής), Graha (αρχικός), Nyasa (τελικός), Amsa (κύριος), πολλές από τις οποίες επέστρεψαν στην σύγχρονη μουσικολογία με τροποποιημένη ενίοτε σημασία⁴¹. Οι έννοιες της βάσης και τελικής κατάληξης ταυτίζονται με την ενιαία βάση Sa όλου του τροπικού συστήματος, στην οποία έχουν αναχθεί όλες οι τροπικές οντότητές του. Η κοινή αυτή βάση των Raga δεν συνδέεται με συγκεκριμένο απόλυτο τονικό ύψος, τοποθετείται όμως σε μια συγκεκριμένη θέση στο εκάστοτε όργανο. Οι βαθμίδες Vadi και Samvadi αποτελούν αντίστοιχες των δεσποζόντων φθόγγων, μπορεί δε να είναι οποιεσδήποτε βαθμίδες της Raga. Η κυριαρχία τους προκύπτει περισσότερο μέσω της χρονικής τους παρουσίας κατά την ανάπτυξη μιας Raga, και του ρόλου τους ως τονικά κέντρα της μελωδίας, γύρω από τα οποία περιστρέφονται οι μελωδικές φράσεις του τρόπου⁴². Ενδιαφέρον παρουσιάζει το ότι οι Vadi και Samvadi έχουν τις περισσότερες φορές σχέση 4^{ης} ή 5^{ης} μεταξύ τους, όπως και το ότι η θέση της κάθε μιας στο χαμηλό ή ψηλό τετράχορδο σχετίζεται με την γνωστή «χρονοθεωρία», η οποία προσδιορίζει την καταλληλότερη ώρα της ημέρας ή εποχή του χρόνου για να παιχτεί η κάθε Raga. Οι βαθμίδες που παίζουν τον ρόλο καταλήξεων ονομάζονται Visthrantisvar. Παρότι δεν υπάρχουν άλλες εν χρήσει κατηγορίες και χαρακτηρισμοί για τον ρόλο των βαθμίδων κάθε τρόπου, μουσικοί και μουσικολόγοι μιλούν για πολλές άλλες περιπτώσεις τις οποίες μόνο μια πλήρως περιγραφική αναφορά μπορεί να προσδιορίσει⁴³.

Σε αντίθεση με το σύστημα των Raga, στο περσικό σύστημα η βάση - τελική κατάληξη δεν είναι κοινή για όλα τα τροπικά συμπλέγματα Dastgah, είναι όμως κοινό σημείο αναφοράς για όλα τα Maye ενός Dastgah και ονομάζεται Forud. Όντας η οριστική κατάληξη ενός Dastgah, αποτελεί τον συνδετικό κρίκο που συνέχει το τροπικό αυτό σύμπλεγμα, παίζοντας τον ρόλο της κοινής βάσης στην οποία επιστρέφει πολλάκις ενδιάμεσα η μελωδία καθ' όλη την διάρκεια της ανάπτυξής του. Το Shahed είναι μια μορφή δεσπόζουσας βαθμίδας η οποία αποτελεί το κύριο τονικό κέντρο του εκάστοτε Maye, όντας το σημείο σύζευξης των δύο εκατέρωθεν τετραχόρδων που το αποτελούν. Λειτουργεί ακόμη σαν κύρια κατάληξη της μελωδίας, υπάρχουν δε ενίοτε κι άλλες καταλήξεις ονομαζόμενες Ist, κάποιες χαρακτηριζόμενες κύριες Kamel και άλλες δευτερεύουσες Monaghat. Η βαθμίδα από την οποία ξεκινά την μελωδική του ανάπτυξη ένα Dastgah ονομάζεται Aqaz και παίζει έναν ρόλο ανάλογο με την Giriş στο οθωμανοτουρκικό σύστημα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι βαθμίδες Moteghaiir, βαθμίδες μεταβλητού τονικού ύψους το οποίο εξαρτάται από μια σειρά από παράγοντες, στα πλαίσια ενός φαινομένου αντίστοιχου αυτού των μελωδικών έλξεων της οκταηχίας. Ένας πολυδιάστατος παράγων που διαφοροποιεί τους ανατολικούς τρόπους από τις απλές κλίμακες είναι οι προκαθορισμένοι τρόποι ανάπτυξης της μελωδίας, οι οποίοι είναι χαρακτηριστικοί για την κάθε οντότητα. Μια διάστασή του είναι

η έννοια της γενικής κατεύθυνσης της μελωδίας. Στην οθωμανοτουρκική παράδοση μπορεί να είναι ανοδική, καθοδική ή μεικτή, ανάλογα με την περιοχή στην οποία ξεκινά να αναπτύσσεται ο εκάστοτε τρόπος. Ανοδική (Çikici) χαρακτηρίζεται η γενική κατεύθυνση ανάπτυξης ενός τρόπου όταν η βαθμίδα εισόδου του βρίσκεται στην περιοχή της βάσης του και ως εκ τούτου αναπτύσσεται πρώτα στην χαμηλή περιοχή, ενώ καθοδική (Inici) χαρακτηρίζεται αυτή στην οποία ο τρόπος έχει βαθμίδα εισόδου στην περιοχή της οκτάβας της βάσης (επταφωνίας) και ξεκινά την ανάπτυξη του από την ψηλή περιοχή. Στην περίπτωση που ο τρόπος ξεκινά την ανάπτυξη του γύρω από την μεσαία περιοχή του χαρακτηρίζεται ως ανοδικός-καθοδικός (Çikici-Inici). Στο μοντέλο της οκταηχίας το ίδιο ουσιαστικά φαινόμενο περιγράφεται με την γνωστή διάκριση των ήχων σε επτάφωνους, δίφωνους, τρίφωνους αλλά και μέσους παράμεσους, πλάγιους, παραπλάγιους κλπ⁴⁴. Αντίθετα στο περσικό τροπικό μοντέλο η γενική κατεύθυνση της μακροφόρμας ενός Dastgah είναι πάντα ανοδική, με τα Maye να παρατάσσονται σε διάταξη τόξου με διαδοχικά υψηλότερα κέντρα ανάπτυξης⁴⁵. Παρότι το θέμα αυτό στην ινδική θεωρία δεν αναφέρεται συχνά, σύμφωνα με τον Widdess υπάρχουν Raga που επικεντρώνουν την ανάπτυξη τους στο χαμηλό (Purvang) ή το ψηλό τετράχορδο (Uttarang)⁴⁶. Μια σύντομη έρευνα στο τροπικό σύστημα αυτό εντοπίζει ακόμη και Raga αυστηρά καθοδικές, όπως η Basant ή η Adana⁴⁷.

Σε κάποια συστήματα, το επιμέρους ζήτημα της συνήθους έκτασης ενός τρόπου ανάγεται σε βασικό παράγοντα διάκρισης της ιδιαίτερης μελωδικής απόχρωσης του εκάστοτε μορφώματος. Έτσι, στο οθωμανοτουρκικό μοντέλο το θέμα έχει μεγάλη βαρύτητα και αναφέρεται ως Genis-lemesi, προσδιορίζοντας για το κάθε Makam την αναγκαία και ικανή έκταση για να αναδειχθεί πλήρως ο τροπικός του χαρακτήρας. Η έκταση αυτή γίνεται ενίοτε περιοριστική, μια που μελωδικές κινήσεις έξω από τα όριά της αλλοιώνουν την ιδιαίτερη απόχρωση του εν λόγω τρόπου, ή οδηγούν την τροπικότητα σε γειτονικά Makam. Στο περσικό μοντέλο, ο περιορισμός της έκτασης συνδέεται άμεσα με την ιδιαίτερη φυσιογνωμία του κάθε Maye, η οποία αναδεικνύεται μόνο όταν η ανάπτυξη παραμένει μέσα στα αυστηρά όριά του. Παρομοίως υπάρχουν πολλές Raga ή πολλά παρακλάδια «Ήχων» τα οποία διαφοροποιούνται ουσιαστικά μόνο μέσω της έκτασης και της διαφορετικής περιοχής μέσα στην οποία αναπτύσσονται⁴⁸.

Σε όλα τα υπό εξέταση συστήματα, σημαντικότερο ρόλο στο ζήτημα της ανάπτυξης ενός μελωδικού μορφώματος παίζουν οι ιδιαίτερες μελωδικές του φράσεις. Ο έντονα αφηγηματικός μελωδικός λόγος με τον οποίο λειτουργούν οι παραδόσεις αυτές δομείται με σαφείς και ευδιάκριτες μελωδικές προτάσεις, πολλές από τις οποίες αποτελούν το ιδιαίτερο φρασεολόγιο που διακρίνει ένα τέτοιο μόρφωμα ως σήμα κατατεθέν του. Έτσι το ιδιαίτερο αυτό χαρακτηριστικό της κάθε Raga φρασεολόγιο αποτελεί το λεγόμενο Svarvistar, με πλέον αντιπροσωπευτική την φράση Pakar, που είναι συνήθως επαρκής για να σηματοδοτήσει την εν λόγω Raga. Συχνά το φρασεολόγιο αυτό περιλαμβάνει περίπλοκες τεθλασμένες κινήσεις, ονομαζόμενες Vakra, που πρέπει να αποδοθούν κατά γράμμα για να επιτευχθεί η πολύ συγκεκριμένη μελωδική απόχρωση του τρόπου⁴⁹.

Ανάλογα για την περσική παράδοση, για το κάθε Maye υπάρχουν μια σειρά από φράσεις μέσα από τις οποίες επιτυγχάνεται ο διακριτός τροπικός του χαρακτήρας και μέσω των οποίων αυτό διδάσκεται προφορικά από δάσκαλο σε μαθητή σαν ένα πρότυπο μελωδικό μοντέλο⁵⁰. Η επιτυχημένη χρήση τέτοιων χαρακτηριστικών φράσεων στα τουρκικά ταξίμια αποτελεί βασικό στοιχείο για το οποίο κρίνεται η καλή γνώση των Makam από έναν μουσικό. Στην ορθόδοξη ψαλτική, όπου ο ελεύθερος

αυτοσχεδιασμός δεν υπάρχει σαν ανεξάρτητη φόρμα, οι λεγόμενες χαρακτηριστικές θέσεις ενός ήχου αποτελούν το βασικό δομικό υλικό με το οποίο δημιουργείται μια σύνθεση⁵¹.

Η ξεχωριστή περίπτωση του οθωμανοτουρκικού Seyir, της πορείας ανάπτυξης δηλαδή του Makam, αποτελεί μια ιδιαίτερα εξελιγμένη έννοια στο θέμα της πλοκής της μελωδίας. Με το Seyir, η διάσταση του χρόνου αποκτά μέγιστη σημασία, δίνοντας την δυνατότητα εμπλουτισμού του συστήματος με σύνθετες τροπικές οντότητες, τα λεγόμενα Mürekkeb Makam. Ακόμη και στα θεωρούμενα ως απλά Makam, το Seyir, σε συνδυασμό με την βαθμίδα εισόδου, προσδιορίζει μια χρονική ιεραρχία στις φάσεις ανάπτυξης του τρόπου⁵². Στην περίπτωση δε των σύνθετων Makam, οι φάσεις ανάπτυξης αυτές αποτελούν μέρη ενός περίπλοκου σεναρίου, το οποίο περιλαμβάνει μελωδικές πράξεις που αποτελούν αποσπάσματα από απλούστερα Makam, και ενίοτε δεν έχουν καν κοινό διαστηματικό πλαίσιο⁵³. Είναι φανερό ότι σε τέτοιες περιπτώσεις η έννοια της κλίμακας δεν έχει καμία χρηστική αξία. Κάτι ανάλογο με το Seyir, αλλά σε μικρότερη κλίμακα, αντιπροσωπεύει και η διαφοροποίηση σε παρακλάδια των κυρίων ήχων της οκταηχίας –κάρτον, δίφωνους μέσους, παράμεσους– στην οποία αναφερθήκαμε και παραπάνω.

Η λογική αυτή συνδυασμού των τροπικών μορφωμάτων διέπει όλη την φιλοσοφία των υπό εξέταση παραδόσεων εκτός της ινδικής⁵⁴, προάγοντας την μελωδική μεταβολή-μετατροπία σε θεμελιώδες συστατικό της δομής και αισθητικής τους. Τόσο η οκταηχία όσο και τα συστήματα των Makam και των Dastgah-Maye εμφανίζουν τα τροπικά τους μορφώματα σε ένα πολυσχιδές σύμπλεγμα αλληλεξαρτημένων οντοτήτων, έτσι ώστε η μελωδία να μπορεί να περάσει από την μία στην άλλη διαμέσου πολυπερπατημένων διαδρομών. Ειδικότερα στην περίπτωση της οκταηχίας και των Makam, το πλέγμα αυτό είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την θεμέλια κλίμακα μέσω της οποίας η μελωδική μεταβολή καθίσταται μια απόλυτα φυσική διαδικασία. Επόμενο είναι γειτονικές τροπικές οντότητες στα συστήματα αυτά να έχουν ασαφή όρια μεταξύ τους και ως εκ τούτου η κίνηση της μελωδίας στην περιοχή αυτών των ορίων να καθιστά τον χαρακτηρισμό της τροπικότητάς της προβληματικό. Οι μικρομεταβολές-περάσματα της μελωδίας στα ασαφή αυτά όρια μεταξύ ενός τρόπου και των γειτονικών του, ονομάζονται συνήθεις μεταβολές του –Çesni⁵⁵ στην ορολογία του συστήματος των Makam–, αποτελώντας αναπόσπαστο κομμάτι για την νοηματική του ολοκλήρωση. Στα πλαίσια αυτών των παρενθέσεων τα τροπικά χαρακτηριστικά της μελωδίας αποκλίνουν συχνά τόσο πολύ από αυτά του αρχικού τρόπου, ώστε να μεταβάλλεται εντελώς το χρησιμοποιούμενο διαστηματικό υλικό, καθιστώντας για άλλη μια φορά αδύνατη την περιγραφή του εν λόγω τρόπου με την μορφή απλής κλίμακας⁵⁶.

Ένα τελευταίο επίπεδο στην εν λόγω έρευνα αποτελεί το θέμα των έξω-μουσικών διαστάσεων των τρόπων, οι οποίες συμβάλλουν πολύ στην ανάδειξη του ιδιαίτερου μελωδικού τους χαρακτήρα. Από την Αρχαιότητα μέχρι σήμερα, οι λόγιες αυτές παραδόσεις δεν παρέλειψαν ποτέ να υπογραμμίσουν την ιερότητα και την μαγική δύναμη την οποία προσδίδουν στην μουσική, θεωρώντας την ερμηνεία της μέρος ενός τελετουργικού που αποβλέπει στο να δημιουργήσει μια συγκεκριμένη ατμόσφαιρα, συχνά μάλιστα με συγκεκριμένους στόχους. Η τροπικότητα της μελωδίας υπήρξε πάντα το κύριο όχημα αυτής της προσπάθειας να επιτευχθεί το ζητούμενο «ήθος του ήχου», η σανσκριτική Rasa (γεύση-κυρίαρχο αίσθημα) ή το τουρκικό Çesni⁵⁷. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ινδική χρονοθεωρία που ήδη προαναφέραμε, που συσχετίζει την κάθε Raga με μια συγκεκριμένη ώρα της ημέρας ή με μια εποχή του χρόνου στην οποία η Raga αυτή

αρμόζει καλύτερα, ή της οποίας το αίσθημα ανακαλείται εάν η Raga ερμηνευτεί με επιτυχία. Εκτενή μελέτη και προσπάθεια αιτιολόγησης της χρονοθεωρίας παρουσιάζει ο Bhatkhande, που την συνδέει με την χρήση συγκεκριμένων βαθμίδων ή την κυριαρχία του χαμηλού ή του υψηλού τετραχόρδου στην ανάπτυξή της⁵⁸.

Συνοψίζοντας, το ευρέως διαδεδομένο δυτικό μοντέλο αντίληψης της τροπικότητας ως ενός συνόλου κλιμάκων οκτάβας με σταθερά διαστήματα, δεν βρίσκει εφαρμογή στις μεγάλες λόγιες ανατολικές μουσικές παραδόσεις. Η ασυμβατότητα στην εφαρμογή του μοντέλου αυτού με τα ανατολικά τροπικά συστήματα εντοπίζεται σε πλείστα όσα δομικά επίπεδα, αποκαλύπτοντας θαυμαστές λεπτομέρειες της μονοφωνικής μελωδικής πλοκής όπως:

- Η ποικιλία στον αριθμό των χρησιμοποιούμενων βαθμίδων και οι περίπλοκες συναρμογές μικρότερων υπομονάδων που δεν επιβεβαιώνουν το διάστημα της οκτάβας ή την οκτάχορδη κλίμακα ως κυρίαρχο κύκλο του συστήματος
- Η πολλαπλότητα των εν χρήσει φυσικών διαστημάτων και η ρευστότητα της τονικότητας των βαθμίδων μέσω ποικίλων μηχανισμών έλξεων, γκλισάντων και ταλαντώσεων
- Οι τρόποι ιεράρχησης και οι ιδιαίτεροι λειτουργικοί ρόλοι των βαθμίδων
- Τα προκαθορισμένα και συχνά πολύπλοκα σενάρια ανάπτυξης της μελωδίας
- Οι ιδιαίτερες χαρακτηριστικές φράσεις του κάθε τρόπου
- Οι συνήθεις μεταβολές, καθώς και μια σειρά από έξω-μουσικούς συσχετισμούς και παραπομπές που συνδράμουν στον προσδιορισμό της ιδιαίτερης ταυτότητάς του.

Όλα τα παραπάνω αποτελούν παράγοντες της προαναφερθείσας ασυμβατότητας. Είναι ενδιαφέρον ωστόσο να υπογραμμίσουμε τις διακριτές χρήσεις της έννοιας της κλίμακας στα συστήματα αυτά, όπως:

- Η γενική κλίμακα όλου του τροπικού οικοδομήματος των Makam, που περιλαμβάνει όλες τις εν χρήσει βαθμίδες (Perde)
- Η θεμέλια κλίμακα του ίδιου συστήματος, η οποία περιλαμβάνει τις θεωρούμενες ως κύριες διατονικές βαθμίδες και αποτελεί τον σκελετό που το συνέχει
- Οι τέσσερις γενικές κλίμακες των γενών της οκταηχίας, που λειτουργούν ως διαστηματικά πλαίσια αναφοράς των γενών
- Οι τύποι κλιμάκων Thaat, οι οποίοι ομαδοποιούν τις Raga σε 10 ομοταξίες
- Η ειδική κλίμακα αναφοράς της κάθε Raga, η οποία κουργίζεται στις συμπαθητικές χορδές των οργάνων λειτουργώντας ως μια πλούσια αρμονική της υποστήριξη
- Μια ενδεικτική κλίμακα αναφοράς με τις ονομαστικές θέσεις ισορροπίας των βαθμίδων των Makam και των «Ήχων», οι οποίες εκλαμβάνονται τρόπον τινά ως τα σημεία αφετηρίας για την ποικίλη κινητικότητα που οι βαθμίδες αυτές παρουσιάζουν στα εν λόγω τροπικά συστήματα.

Συνολικά, το σύστημα των Raga είναι το μόνο από τα τέσσερα υπό εξέταση συστήματα στο οποίο μπορεί κανείς να μιλήσει για μια κλίμακα αναφοράς της κάθε τροπικής οντότητας. Ακόμη όμως και στην περίπτωση αυτή, μια σειρά από ιδιαίτερα μελωδικά χαρακτηριστικά είναι απαραίτητα για να διακρίνουν την συγκεκριμένη μελωδική απόχρωση μιας Raga από άλλες που μοιράζονται το ίδιο φθογγικό υλικό. Παρότι το μοντέλο των οκτάχορδων κλιμάκων αποδεικνύεται υπεραπλουστευμένο και εντέλει παραπλανητικό όσον αφορά την εικόνα που δίνει για τους ανατολικούς τρόπους, παραμένει το καθαυτό εύκολο και προσιτό μέσο προσέγγισής τους, και

κατά συνέπεια το πλέον δημοφιλές στο δυτικό μουσικολογικό και μουσικό χώρο. Μια συνέπεια αυτής της προσέγγισης είναι και το υβριδικό σύστημα των νεοελληνικών «λαϊκών δρόμων», το οποίο σταδιακά αποκτά συγκεκριμένη ταυτότητα μέσω της αποσαφήνισής του από σύγχρονους μουσικούς και αναλυτές. Στο σύστημα αυτό, η χρήση ίσα συγκερασμένων διαστημάτων και η σταδιακά αυξανόμενη επίδραση της δυτικής αρμονίας στην φυσιογνωμία του κάθε δρόμου, έχει σαν αποτέλεσμα την αντίληψή τους ως απλές οκτάχορδες κλίμακες. Εξετάζοντας όμως τους λαϊκούς δρόμους υπό το πρίσμα των ανατολικών μεθόδων τροπικής ανάλυσης επισημαίνουμε αναλογίες, που επιβεβαιώνουν την γνωστή καταγωγή τους από τα υπό εξέταση εδώ τροπικά συστήματα.

Το μοντέλο των κλιμάκων αποδεικνύεται πολύ χονδροειδές για να αποδώσει έστω και προσεγγιστικά, συστήματα που μέσα από την μακράιωνη ιστορία τους ανέπτυξαν τρόπους για να προσδιορίσουν και να διακρίνουν πλείστες όσες λεπτές μελωδικές αποχρώσεις. Εν κατακλείδι, η αντίληψη των ανατολικών τρόπων ως απλών κλιμάκων οκτάβας με σταθερά διαστήματα (ίσα συγκερασμένα ή φυσικά) λειτουργεί στα πλαίσια ενός μουσικού τουρισμού που αναζητά φτηνές τυποποιημένες απομιμήσεις ελκυστικών εξωτικών αγαθών. Όσο εμβαθύνει κανείς στην περίπλοκη ανατολική τροπικότητα, δεν μπορεί να αρκεστεί σε αυτήν την επιφανειακή εκδοχή της, που ελάχιστα θυμίζει τα αυθεντικά της πρότυπα. Πώς θα μπορούσαν άλλωστε άψυχες κλίμακες να περιγράψουν ζώντες τρόπους, σμιλεμένους μέσα από την μακράιωνη εμμονή στην εκλέπτυνση, που αποκαλύπτουν τις άπειρες δυνατότητες της πανάρχαιας ιδέας της μονοφωνίας;

Βιβλιογραφία

- Akkoç, C. (2002) "Non Deterministic Scales in Traditional Turkish Music", στο *Journal of New Music Research*
- Akkoç, C. (2008) "Constructing a Theory of Turkish Music Based on Practice by Traditional Masters" στο *Problems and Solutions for Practice and Theory in Turkish Music* Istanbul: Kültür A.Ş
- Aksoy, B. (1995) "Towards the Definition of the Makam". *The Structure and Idea of Makam* (Elsner, J. & Pennanen, R.P. eds.) ICTM Makam Study Group. Tampere
- Barker, A. (1989) *Greek Musical Writings*. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press
- Bhatkhande, V. N. (1934) *A Short Historical Survey of the Music of Upper India* Bombay
- Bor, J. (ed.) (1999) *The Raga Guide* Nimbus Records
- Caton, M. (2002) "The Concept of Mode in Iranian Music: Shur", *Garland Encyclopedia of World Music*, 6:59-76. N.Y & London: Routledge
- Christiansen, M. (2003) *Mel Bay Complete Guitar Scale Dictionary* ISBN 0786669942
- Daniélou, A. (1943) *Introduction to the Study of Musical Scales*. London: The India society
- _____ (1980) *The Ragas of Northern Indian Music* New Delhi: Munshiram Manoharlal
- Ellis, A.J. (1885) "On the musical scales of various nations", *Journal of the Society of Arts*, 33: 485 - 527. London
- Farhat, H. (1990) *The Dastgah Concept in Persian Music*. Cambridge: Cambridge Univ. Press
- Fox Strangways, A.H. (1914) *The Music of the Hindosthan* Oxford: Clarendon Press

- Jairazbhoy, N.A. (1971) *The Rags of North Indian Music* Middletown: Wesleyan Univ. Press
- Jairazbhoy, N.A. & Stone, W.A. (1963) "Intonation in present-day North Indian classical music" στο *Bulletin of SOAS*, Vol.26 part 1
- Kaufmann, W. (1968) *The Ragas of North India* Bloomington : Indiana Univ. Press
- Gerson-Kiwi, E. (1963) *The Persian Doctrine of Dastgah Composition* Tel Aviv: Israel Music Institute
- Levy, M. (1981) *Intonation in North Indian Music* New Delhi: Biblia
- Moutal, P. (1991) *A comparative Study of Selected Hindustani Ragas* New Delhi: Munshiram Manoharlal
- Nettl, B. (1987) *The Radif of Persian music, studies of structure and social content*, Illinois Champaign: Elephant and Cat.
- Nettl, B. & Foltin B.J. (1972) *Daramad of Chahargah: a study in the performance practice of Persian music* Detroit: Monographs in Musicology
- Ozkan, I. H. (1984) *Türk Musikisi Nazariyati ve Usulleri*. Istanbul: Otügen
- Popescu-Judetz, E (1999) *Prince Dimitrie Cantemir* Istanbul: Pan Yayincilik
- Popescu-Judetz, E. & Arabi Sirli, A. (2000) *Sources of 18th Century Music* Istanbul: Pan
- Powers, H. (1980) "Mode" στο *New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. Vol 12. London: Macmillan
- _____ (revised by Davis, R.) (2000) "Mode" στο *New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan
- Sayan, E. (2008) "The Differences in Theory and Practice; Some Possible Solutions" στο *Problems and Solutions for Practice and Theory in Turkish Music* Istanbul: Kültür A.Ş
- Signell, K. (1986) *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music* New York: Da Capo
- Skoulios, M. & Kokkonis, G. (2005) "Théories et pratiques modales de l'Orient: un itinéraire" στο *De la Théorie à l'Art de l'Improvisation*. (Ayari, M. éd.) Paris: Delatour
- Skoulios, M. (2005) "The Musical Language, Greece: A comparative approach" στο *Music in the Mediterranean, Modal classical traditions, Vol.2 Theory and Practice* (Feldman, W. & Guettat, M. & Kerbage, T. eds.). Thessaloniki: En Hordais
- Sternal, M.J. (2005) *Guitar Total Scales Techniques and Applications* (ISBN: 0976291703)
- Stetina, T. (1999) *The Ultimate Scale Book*, Hal Leonard Publishing Corporation, Milwaukee
- Tala'i, D. (1999) *Traditional Persian Art Music: The Radif of Mirza Abdollah* Costa Mesa: Mazda
- _____ (2005) "Elements of Persian Musical Language: Modes, Rythms and Syntax" στο *Music in the Mediterranean, Modal classical traditions, Vol.2 Theory and Practice* (Feldman, W. & Guettat, M. & Kerbage, T. eds.). Thessaloniki: En Hordais
- _____ (2002) "A New Approach to the Theory of Persian Art Music: The Radif and the Modal System" στο *The Garland Encyclopedia of World Music* N.Y and London: Routledge
- Tura, Y. (1995) "Structural Changes in the Turkish Concept of Makam. A typical case: Kurdi'li Hicazkar" στο *The Structure and Idea of Maqam* (Elsner, J. & Pennanen, R.P.eds.) ICTM Maqam Study Group
- Wright, O. (1978) *The Modal System of Arab and Persian Music, A.D. 1250-1300* London: Oxford Univ. Press
- _____ (2000) *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations. Part 2: Commentary* London SOAS

- Widdess, R. (1995) *The Ragas of Early Indian Music*. Oxford: Clarendon Press
- _____ (2000) "India" στο *New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan
- Yarman, O. (2008) "Search for a Theoretical Model Conforming to Turkish Maqam Music Practice: A Selection of Fixed-Pitch Settings. From 34-Equal Temperament to the 79-tone Tuning" στο *Problems and Solutions for Practice and Theory in Turkish Music* Istanbul: Kültür A.Ş
- Yekta, R. (1924) *Türk Musikisi* New edition Istanbul: Pan
- Zonis, E. (1973) *Classical Persian music. An introduction* Massachusetts: Harvard Univ. Press
- Zeren, A. (2008) "Application and Theory in Music" στο *Problems and Solutions for Practice and Theory in Turkish Music* Istanbul: Kültür A.Ş
- Αποστολόπουλος, Θ. (2002) *Απόστολος Κώνστας Χίος και η Συμβολή του στη Θεωρία της Μουσικής Τέχνης*. Αθήνα. IBM
- Αλυγιάκης, Α. (1990) *Εκκλησιαστικοί Ήχοι και Αραβοπερσικά Μακάμια* Θεσσαλονίκη
- Ευθυμιάδης, Α. (1988) *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*. Θεσσαλονίκη: Μέλισσα
- Καράς, Σ. (1970) *Γένη και Διαστήματα στην Βυζαντινή Μουσική*. Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής
- _____ (1989) *Αρμονικά*. Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής
- _____ (1986) *Μέθοδος Ελληνικής Μουσικής: Θεωρητικόν*. Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής
- Κηλτζανίδης, Π. (1881) *Μεθοδική Διδασκαλία θεωρητική τε και πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνήσιου εξωτερικού μέλους της καθ' ημάς Ελληνικής μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την αραβοπερσικήν*. Κωσταντινούπολη (ανατύπωση Θεσσαλονίκη Ρηγόπουλος)
- Λέκκας, Δ. (2006) "Η διατονική βάση της βυζαντινής μουσικής: συστηματική δομική προσέγγιση", *Πολυφωνία*, 8:7-35
- Λυκούρας, Γ. (1994) *Πυθαγορική Μουσική και Ανατολή*. Αθήνα: Συρτός
- Μαυροειδής, Μ. (1999) *Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*. Αθήνα: Φαγκότο
- Μιχαηλίδης, Σ. (1982) *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*. Αθήνα: ΜΙΕΤ
- Μουσική Επιτροπή του Οικουμενικού Πατριαρχείου (1888) *Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής*. Κωνσταντινούπολη
- Μπαμπανιώτης, Γ. (2002) *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας
- Παναγιωτόπουλος, Δ. (1949) *Θεωρία και Πράξη της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής* Αθήνα: Σωτήρ
- Σκούλιος, Μ. (2006) «Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου. Ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης», *Πολυφωνία*, 8:58-69. Αθήνα
- Σκούλιος, Μ. (2007) «Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειοανατολικής Μεσογείου», *Προφορικότητες* (Τετράδια ΤΑΠΙΜ ΤΕΙ Ηπείρου 3):39-57
- Χρυσάνθος. (1832) *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*. Τεργέστη: Michele Weis

¹ Ακούγοντας κανείς έναν τέτοιο αυτοσχεδιαστικό διάλογο («Remember Shakti Live» το 1999 - δεξ και στο http://en.wikipedia.org/wiki/Remember_Shakti) μεταξύ του παγκοσμίου φήμης σολίστα στο ινδικό σαντούρι Shivkumar Sharma και του John McLaughlin, όπου ο μιν πρώτος κινείται στην Raga Kirvani, ο δε

δεύτερος στο αρμονικό μινόρε, διαπιστώνει ότι παρότι τα δύο τροπικά πλαίσια θεωρούμενα ως κλίμακες είναι σχεδόν ταυτόσημα, εν τέλει δημιουργούν πολύ διαφορετική μελωδική ατμόσφαιρα.

² Σε τέτοια «κλιμακολόγια» συναντά κανείς έναν μεγάλο αριθμό κλιμάκων με ονόματα ινδικών Raga, αραβικών και τουρκικών Makam, αρχαιοελληνικών τρόπων, κινεζικών Diaw, ή γιαπωνέζικων Chosi, τα οποία τους δίνουν την όψη intercontinental μενού. Δες και τους διαδικτυακούς τόπους:

http://www.lucytune.com/downloads/scale_making.pdf

<http://www.bikexpert.com/tunings/tunintro.htm>

<http://www.harmonics.com/scales/index.html>

<http://www.geocities.com/tyala.geo/4scales.htm>

<http://tyala.freesevers.com/4scales.htm>

<http://tones.wolfram.com/generate/advanced.html?pitch>

<http://everything2.com/node/842751>

http://www.lucytune.com/new_to_it/lucytuning_scales.html

<http://www.lucytune.com/scales>

http://www.lucytune.com/downloads/scale_making.pdf

<http://www.bikexpert.com/tunings/tunintro.htm>

<http://www.harmonics.com/scales/index.html>

<http://www.geocities.com/tyala.geo/4scales.htm>

<http://tyala.freesevers.com/4scales.htm>

³ Barker 1989, D'Erlanger 1949, Widdess 1995, Wright 1978, Daniélou 1943.

⁴ Με τον όρο «κλίμακες οκτάβας» (octave scales) εννοούμε κλίμακες των οποίων το συνολικό διαστηματικό εύρος του επαναλαμβανόμενου σχήματος είναι μια οκτάβα, ήτοι το διάστημα που προσδιορίζεται από τον λόγο 2/1. Η σχεδόν καθολική επικράτηση του μοντέλου κλιμάκων έκτασης μίας οκτάβας έχει προφανώς σχέση με την αίσθηση επανάληψης που δημιουργεί το διάστημα διπλασιασμού της συχνότητας, το οποίο κυριαρχεί στην «φυσική συγχορδία» στην οποία αναλύεται κάθε ευκρινής συχνοτικά ήχος. Το διάστημα αυτό, όντας το σημαντικότερο στην φυσική ιεραρχία των διαστημάτων που προκύπτουν από την αρμονική στήλη, δημιουργεί την γνωστή αίσθηση της σπειροειδούς ανέλιξης των φθόγγων μιας κλίμακας. Η σχηματιζόμενη έλικα είναι ένας ανεπισσώμενος κύκλος, ο οποίος, προβεβλημένος σε κάτοψη, συμπληρώνεται ανά διάστημα οκτάβας. Αυτός είναι ουσιαστικά και ο λόγος που στα περισσότερα μουσικά συστήματα ανά τον κόσμο οι φθόγγοι που απέχουν διάστημα οκτάβας έχουν την ίδια ονομασία, με μόνη διαφορά κάποιο διακριτικό που καθορίζει τα διαφορετικά τονικά τους επίπεδα (π.χ. do-do', sa-sa', πα πα', Σεγκιά-τιζ Σεγκιά) (βλ. και Σκούλιος 2007).

⁵ Χαρακτηριστικό αυτής της μαθηματικής συνδυαστικής λογικής είναι η οργάνωση των νοτιο-ινδικών Raga του Venkatamaki (Widdess 2000: 177).

⁶ Jones 1792, Willard 1834, Ellis 1885, Fox Strangways 1914.

⁷ Powers 2000:776.

⁸ Powers 1980. Η εικόνα αυτή του μονοδιάστατου συνεχούς είναι ανεπαρκής για να περιγράψει την πολυδιάστατη μορφή του φαινομένου αλλά δίνει μια καλή πρώτη εικόνα του.

⁹ Αξιοσημείωτο είναι ότι ο Alain Daniélou στην περίφημη σχετική μελέτη του «Introduction to the study of musical scales» (Daniélou 1943) ασχολείται μόνο με τις διαστηματικές ιδιαιτερότητες των τροπικών συστημάτων που εξετάζει.

¹⁰ Είναι χαρακτηριστικό ότι στα λόγια τροπικά συστήματα Ελλήνων, Τούρκων, Αράβων, Περσών και Ινδών είναι καταγραμμένες δεκάδες και σε κάποιες περιπτώσεις εκατοντάδες τροπικές οντότητες, ενώ σε άλλες λόγιες παραδόσεις όπως αυτές της Άπω Ανατολής ο αντίστοιχος αριθμός είναι σημαντικά μικρότερος (Powers 2000).

¹¹ Με τον όρο τροπικό σύστημα εννοούμε το σύνολο των διακριτών τροπικών μορφωμάτων που συστηματοποιεί την κατηγοριοποίηση του μελωδικού υλικού μιας παράδοσης.

¹² Η κλασική μουσική της βόρειας Ινδίας, αποκαλούμενη και ινδουσττανική, διαφέρει από την νότιο-ινδική, γνωστή ως Καρνατική, τόσο σε επίπεδο τροπικότητας όσο και σε επίπεδο μορφολογίας, ρυθμολογίας,

οργανολογίου και εκτελεστικού ύφους. Θα προτιμήσουμε εδώ τον τίτλο «βόρειο-ινδική» κλασική μουσική αντί του «ινδουστανική», ο οποίος κάνει σαφή αναφορά στην ινδουιστική θρησκεία, την στιγμή που η εν λόγω παράδοση οφείλει τα μέγιστα σε μουσουλμάνους μουσικούς. Η παράδοση αυτή είναι ίσως η πλέον καταξιωμένη διεθνώς από τις λόγιες ανατολικές παραδόσεις, διαθέτει το πλουσιότερο τροπικό σύστημα από τις ζώσες παραδόσεις στον πλανήτη (αριθμεί πολλές εκατοντάδες raga) και αποτελεί ίσως το πιο προσφιλές αντικείμενο μελέτης στον χώρο της σύγχρονης εθνομουσικολογίας.

¹³ Για την μελέτη αυτή επιλέξαμε το οθωμανοτουρκικό σύστημα των Makam λόγω της μεγαλύτερης εκλέπτυνσης που αυτό παρουσιάζει έναντι των συγγενικών του αντίστοιχων του αραβικού κόσμου.

¹⁴ Η παλαιά περσική μουσική, συμβάλλοντας τα μέγιστα στην διαμόρφωση μιας λόγιας πανισλαμικής μουσικής παράδοσης, λειτούργησε με βάση τις ίδιες τροπικές, ρυθμολογικές, μορφολογικές και οργανολογικές παραμέτρους με τον υπόλοιπο ισλαμικό κόσμο έως τις αρχές του 16^{ου} αιώνα. Από την εποχή αυτή η Περσία αποκόπηκε θρησκευτικά, πολιτικά και πολιτισμικά από το υπόλοιπο Ισλάμ και η λόγια κοσμική μουσική διώχθηκε, περιθωριοποιήθηκε και υπέπεσε σε μαρασμό ως τα μέσα περίπου του 18^{ου} αι. Από την περίοδο αυτή ως τα μέσα του 20^{ου} αι., μεγάλοι Πέρσες μουσικοί διαμόρφωσαν μια νέα παράδοση με καινούργιες φόρμες σύνθεσης και αυτοσχεδιασμού, οργανολόγιο, ρυθμικό και τροπικό σύστημα. Το τελευταίο αποτελεί ουσιαστικά μια ιδιότυπη οργάνωση του κλασικού ρεπερτορίου (Radif) ομαδοποιώντας το σε 12 τροπικά συμπλέγματα, 7 κύρια που ονομάζονται Dastgah και 5 δευτερεύοντα που ονομάζονται Avaz. Το σύστημα αυτό δεν είναι μια απλή κατηγοριοποίηση των μελωδιότυπων της εν λόγω παράδοσης, αλλά αποτελεί μια ομαδοποίηση των εκατοντάδων πρότυπων μελωδιών που ονομάζονται gushe, οι οποίες συνδυάζουν εκ περιτροπής ποικίλα τροπικά, μορφολογικά και ρυθμικά χαρακτηριστικά. Το κάθε ένα από αυτά τα 12 συμπλέγματα εξελίσσεται τροπικά διατηρώντας πάντα ένα τροπικό πλαίσιο ως αναφορά καθ' όλη την πορεία εξέλιξής του. Η κάθε επιμέρους λεπτή μελωδική απόχρωση προσδιορίζεται συνήθως από μικρούς πυρήνες πρότυπων μοντέλων μελωδικής πλοκής. Οι διάφορες αυτές μελωδικές αποχρώσεις ονομάζονται Maye, που σημαίνει «μαγιά-βάση από την οποία θα ξεκινήσει και θα αναπτυχθεί κάτι» (Μπαμπινιώτης 2002:1031) και αποτελούν το πλησιέστερο αντίστοιχο της έννοιας της τροπικής οντότητας (Farhat 1990, Tala'i 2002, Caton 2002). Άξιο λόγου να αναφέρουμε ότι ο διακεκριμένος Πέρσης μουσικολόγος Hormoz Farhat μιλά για 60 περίπου διακεκριμένες τροπικές οντότητες (Farhat 1990:19), επισημαίνει δε ότι η έννοια της κλίμακας είναι άγνωστη στους ερμηνευτές της παράδοσης αυτής (Farhat 1990: 23).

¹⁵ Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι ο όρος Samprurna σημαίνει πλήρης. Έτσι και στο σύστημα αυτό η πλήρης μορφή μιάς Raga θεωρείται η επτατονική, οι δε άλλες χαρακτηρίζονται ως transilient, δηλαδή έχουσες τις παραλειπόμενες βαθμίδες σε σιγή (Jairazbhoy 1971:12).

¹⁶ Οι βαθμίδες αυτές δεν χρησιμοποιούνται συνήθως διαδοχικά αλλά επιλέγονται οι κατάλληλες για την εκάστοτε μελωδική φράση, στα πλαίσια ενός φαινομένου που θυμίζει την χρήση εναλλακτικών βαθμίδων υποκείμενων σε έλξεις και εντασσόμενων σε μελωδικές μεταβολές, στα συστήματα των Makam και της Οκταηχίας.

¹⁷ Daniélou 1980: 31-36, Jairazbhoy 1971:35.

¹⁸ Daniélou 1980.

¹⁹ Bhatkhande 1934, Kaufmann 1968, Jairazbhoy 1971, Moutal 1991, Bor 1999.

²⁰ Jairazbhoy & Stone 1963, Kaufmann 1968:10. Στις τάξεις των εκτελεστών το τονικό ύψος και η κίνηση συγκεκριμένων βαθμίδων της κάθε Raga αποτελούν αντικείμενα αντιμαχιών (προσωπικές συζητήσεις με τους Bachalal Mishra, Santosh Mishra, Ritwik Sanyal, Rabindra Goswami, Nicholas Magriel).

²¹ Levy 1981:159-165.

²² Jrazbhoy 1971:35.

²³ Widdess 2000:189.

²⁴ Ουδέτερα (neutral) αποκαλούνται τα διαστήματα που το μέγεθός τους απέχει αρκετά από ακέραια πολλαπλάσια του δυτικού ημιτόνιου, όπως τα διαστήματα ανάμεσα στο ημιτόνιο και τον τόνο (ουδέτερες δεύτερες) ή αυτά ανάμεσα στην μικρή και την μεγάλη τρίτη (ουδέτερες τρίτες) (Farhat 1990, Σκούλιος 2007).

²⁵ Αξιοσημείωτη εδώ είναι η βασική διαφορά ανάμεσα στην μία τάση (Safi al-Din Urmavi, Barkeshli, Yekta) που, εμμένοντας στην πυθαγόρεια λογική, απαξιώνει τα ουδέτερα διαστήματα και αποδέχεται μόνο τις βαθμίδες-θέσεις λείμμα, αποτομή, δίλειμμα ως ενδιάμεσα του τόνου, και την άλλη (al Farabi, Meshaga, Vaziri) που, λαμβάνοντας υπόψιν την μουσική πράξη, συμπεριλαμβάνει στην γενική κλίμακα τα ουδέτερα διαστήματα και οδηγεί τόσο στην επικρατούσα στον αραβικό κόσμο κλίμακα των 24 τεταρτοτονιών όσο και σε νεότερες προτάσεις που μιλούν για ευλύγιστα-ρευστά διαστήματα (Farhat 1990, Tala'i 2005, Akkos 2002 & 2008, Σκούλιος 2007). Η τάση των Safi al-Din Urmavi, Barkeshli & Yekta οδηγεί σε μια γενική κλίμακα που ταυτίζεται με την αρχαιο-ινδικής προέλευσης «γενική» κλίμακα «grama» που περιλαμβάνει για κάθε ένα από τα 12 ημιτόνια μια χαμηλή και μια ψηλή θέση, οι οποίες απέχουν μεταξύ τους ένα πυθαγόρειο κόμμα (Daniélou 1943). Η γενική αυτή κλίμακα ίσως να καλύπτει ικανοποιητικά τα εν χρήσει διαστήματα στην βορειο-ινδική αλλά κατά γενικήν ομολογία απέχει πολύ από την πραγματικότητα της μουσικής πράξης στις μεγάλες μεσανατολικές ισλαμικές μουσικές παραδόσεις (περσική, αραβική και οθωμανοτουρκική).

²⁶ Ο αριθμός των επιτρεπτών βαθμίδων της γενικής κλίμακας της οθωμανοτουρκικής παράδοσης είναι αντικείμενο εκτεταμένων ερευνών, συζητήσεων και διαφωνιών από την εποχή του Cantemir (ο οποίος αριθμεί 17 θέσεις στην οκτάβα) μέχρι σήμερα που οι σύγχρονοι Τούρκοι μελετητές μιλούν για μεγάλο αριθμό σταθερών ή κινητών τέτοιων διαβαθμίσεων (Yarman 2008, Sayan 2008, Akkos 2002 & 2008, Zeren 2008).

²⁷ Akkos 2002 & 2008, Σκούλιος 2007. Το φαινόμενο των μελωδικών έλξεων μπορεί να αναφέρεται εκτενώς κυρίως από την αρχαιοελληνική και βυζαντινή μουσικολογική γραμματεία, παρατηρείται ωστόσο και στις άλλες μεγάλες λόγιες ανατολικές παραδόσεις που εξετάζουμε εδώ. Η αλλαγή του τονικού ύψους των βαθμίδων, ως απόρροια της φυσικής αρμονίας (εννοούμενης εδώ ως καλής συναρμογής των διαστημάτων) και της ροής της μελωδίας, χρησιμοποιείται εκτενώς στην πράξη, διδάσκεται ωστόσο ως ένα περίπλοκο προφορικό φαινόμενο χωρίς στις περισσότερες περιπτώσεις να αναλύεται θεωρητικά. Είναι χαρακτηριστική η αναφορά του μεγάλου Ινδού τραγουδιστή Bade Ghulam Ali Khan ότι «όταν ένα φθόγγος συνδέεται με χαμηλότερους του, παρατηρείται να χαμηλώνει σε τονικό ύψος ενώ όταν συνδέεται με ψηλότερους τότε να ψηλώνει. Η διαφορά αυτή γίνεται αισθητή μόνο από ανθρώπους με πολύ οξεία αντίληψη. Για τον λόγο αυτό, όσοι είναι σοφοί δεν υπερβάλλουν προσπαθώντας να προσδιορίσουν με ακρίβεια αυτά τα μικροδιαστήματα» (Jhairazboy 1971:35).

²⁸ Wright 1978.

²⁹ Tala'i 1999.

³⁰ Παρότι η τετραχορδική ανάλυση δεν γνωρίζει ευρεία διάδοση στην νεότερη τροπική θεώρηση των Raga, ο Jairazbhoy την χρησιμοποιεί για να καταδείξει συμμετρίες κατά φυσικές τέταρτες και πέμπτες, τις οποίες αποκαλεί «κατά σύζευξη και κατά διάζευξη συμμετρίες». Σύμφωνα με τον συγγραφέα, οι συμμετρίες αυτές διέπουν την πλειοψηφία των τρόπων της εν λόγω παράδοσης και ερμηνεύουν μια σειρά από φαινόμενα (Jairazbhoy 1971).

³¹ Τέτοιες περιπτώσεις υπάρχουν πολλές όπως τα Makam Σαμπά, Χιτζασκιάρ, Χιουζάμ.

³² Αξιοσημείωτο είναι ότι στην τετραχορδική ανάλυση του κορυφαίου σύγχρονου ερμηνευτή και θεωρητικού της παράδοσης αυτής Darius Tala'i, τα τετράχορδα παρουσιάζονται πάντα συζευγμένα (do-dangi) (Tala'i 2005:4).

³³ Özkan 1984.

³⁴ Στις περιπτώσεις αυτές συγκαταλέγονται κύρια Makam όπως τα Σεγκιά, Χιουζάμ και Σαμπά.

³⁵ Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι Raga της οικογένειας των Todi όπως οι Miya ki Todi και Bhupal Todi, οι οποίες κατατάσσονται στο Bhairavi Thaat ενώ έχουν κατά γενικήν ομολογία πολύ διαφορετικό μελωδικό χαρακτήρα από άλλες Raga που ανήκουν στο ίδιο Thaat (Kaufmann 1968:538-542).

³⁶ Υπάρχουν Makam τα οποία έχουν βάσεις δευτερεύουσες βαθμίδες της γενικής κλίμακας, όπως το Ατζέμ Ασηράν (αντίστοιχο του επτάφωνου βαρέως εναρμόνιου) ή το Νισαμπούρ, συγγενικό με την χρώα κλιτόν, με βάση όμως το βου δισση.

³⁷ Farhat 1990:16.

³⁸ Τέτοια παραδείγματα είναι το στιχηραρικό είδος του τετάρτου και του πλαγίου πρώτου ήχου, στα οποία

οι τελικές καταλήξεις δεν γίνονται στις μελωδικές τους βάσεις (Ευθυμιάδης 1988:352).

³⁹ Σε όλα τα υπό εξέταση εδώ συστήματα τον ρόλο της δεσπόζουσας μπορεί να παίζει οποιαδήποτε βαθμίδα και όχι μόνον η 5^η.

⁴⁰ Signell 1986:48.

⁴¹ Kaufmann 1968:5, Widdess 2000:178.

⁴² Σε πολλές περιπτώσεις οι Vadi-Samvadi αποτελούν τονικά κέντρα της μελωδίας χωρίς να λειτουργούν ως καταλήξεις των μελωδικών φράσεων (Widdess 2000:112).

⁴³ Στο σημείο αυτό αξίζει να δοθούν κάποια παραδείγματα που καταδεικνύουν την λεπτότητα με την οποία καθορίζεται ο ιδιαίτερος ρόλος συγκεκριμένων βαθμίδων, προκειμένου να αποδοθεί η ατμόσφαιρα της κάθε Raga. Έτσι, σύμφωνα με κορυφαίους ερμηνευτές της παράδοσης αυτής, στην πολύ δημοφιλή Raga Todi η πέμπτη βαθμίδα παίζει τον ρόλο του «ήλιου σε μια συννεφιασμένη μέρα». Σε κάποιες φάσεις εξαφανίζεται εντελώς, άλλες στιγμές προβάλλει διακριτικά και κάποτε μπορεί ακόμη και να μεσουρανήσει για λίγο, ρίχνοντας φως στην γκριζα ατμόσφαιρα της Raga αυτής. Στην περίπτωση της Raga Marwa, το ζητούμενο συναίσθημα είναι αυτό της αναμονής κακού και επιτυγχάνεται σε μεγάλο βαθμό με την αποφυγή καταλήξεων στην βάση του τρόπου. Ενώ η tampara ηχεί την βάση και τις δεσπόζουσες της Raga, η μελωδία πρέπει να περιστραφεί γύρω από την βάση, κάνοντας καταλήξεις στην έβδομη και την δεύτερη, δημιουργώντας μία συνεχή συναισθηματική φόρτιση χωρίς λύση (προσωπικές συζητήσεις με τους Bachalal Mishra, Santosh Mishra, Ritwik Sanyal, Rabindra Goswami, Nicholas Magriel).

⁴⁴ Αποστολόπουλος 2002:152.

⁴⁵ Tala'i 1999:872-874.

⁴⁶ Widdess 2000:102.

⁴⁷ Kaufmann 1968:285-9.

⁴⁸ Caton 2002:66, Jairazbhoy 1971:176-7.

⁴⁹ Jairazbhoy 1971:151-178.

⁵⁰ Tala'i 2005:16-21.

⁵¹ Παναγιωτόπουλος 1949, Καράς 1986, Ευθυμιάδης 1988.

⁵² Η προκαθορισμένη από το εκάστοτε Seyir πορεία ανάπτυξης αποτελεί μια πρόταση για την ασφαλέστερη επίτευξη της μελωδικής ατμόσφαιρας του Makam. Στην πράξη όμως, στα πλαίσια της ερμηνευτικής ελευθερίας που υπάρχει στις παραδόσεις αυτές, με τον έντονο προφορικό τους χαρακτήρα, η πορεία αυτή δεν τηρείται κατά γράμμα.

⁵³ Χαρακτηριστική τέτοια περίπτωση αποτελεί η λόγια εκδοχή του δημοφιλούς Makam Χιτζασκιάρ, το οποίο χρησιμοποιήθηκε ακόμη και από κομμάτια του λαϊκού ρεπερτορίου, όπως ο γνωστός κωσταντινοπολίτικος οργανικός σκοπός «Μπαμ».

⁵⁴ Στην κλασική μουσική της βόρειας Ινδίας δεν παρατηρείται το φαινόμενο της μελωδικής μεταβολής-μετατροπίας, εκτός από εξαιρετικές περιπτώσεις όπου οι καλλιτέχνες επιδεικνύουν την ιδιαίτερη ικανότητά τους να αναμειγνύουν τις Raga, φτιάχνοντας τις αποκαλούμενες Ragamala (γυρλάντες από Raga).

⁵⁵ Κατά λέξη σημαίνει γεύση, καρύκευμα.

⁵⁶ Για παράδειγμα συνήθεις μεταβολές του Makam Ραστ αποτελούν το πέρασμα στο Σουζινάκ, το Νικριζ, το Νιχαβέντ, το Πεντογκιά ή το Νεβρούζ Ραστ. Σε κάθε μια από τις περιπτώσεις αυτές το διαστηματικό υλικό –και κατά συνέπεια και η κλίμακα αναφοράς του τρόπου– αλλάζει.

⁵⁷ Δες και Caton 2002:72-3.

⁵⁸ Kaufmann 1968:15-18.

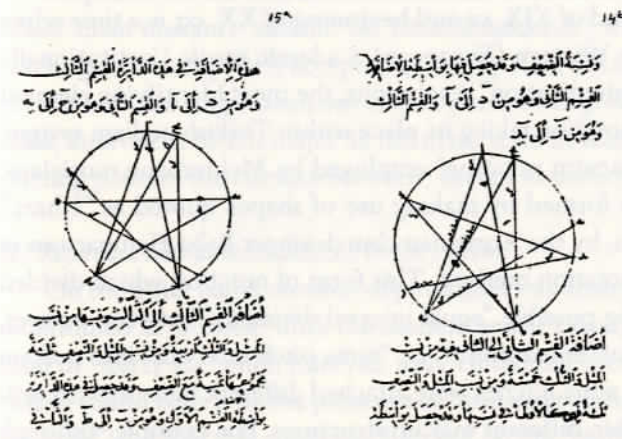
We believe a brief and general overview of the points relating to musical theory and practice would be particularly useful in providing a clear comprehension of the subject of this presentation.

1) Historical perspective of musical theory and performance: Main scale/main makam (gamme naturelle) definitions:

In the old theoretic, music is commemorated under the name "ilm-i mûsiki"; the sound studied under the sub-topics (musical composition) "ilm-i te'lif", (musical science) "ilm-i elhan" or (sound topics) "mebhas-i savt"; and the rhythm under "ilm-i ika". In Mebhas-i savt, "four şu'be (branch), seven âvâze (blare/loud sound), twelve devir (makam)" and the (makam combinations) "terkîb"s they compose; form the basis of education of sound. In order to explain şu'be, âvâze, devir and terkîb; preliminarily, the concepts of (intervals/pitches) bu'd/eb'ad, (genera)"ecnâs" and (scale/ scala) "cem" are presented. The ("harmony") mülâyemet and (disharmony) münâferet, (makamic pitch layers/levels) "tabâkaat" of intervals are examined in terms of ratios (starting at 4 to 5 accords) by their scales, and the harmonious interval sets which form each "devir" (makam) are schematized. The subject (rhythmic pattern/cycle) "usûl" is explained in detail within the framework of the relationship between "beat and time" and the rhythm structure concepts such as "sebeb, veted, hafif, sakiyl".

A Few Words
on the Reasons
of Discrepancies/
Decompositions/
Conflicts between
the Theory and
Performance of Turkish
Makam Music and the
Domains of
Intensification/
Manifestation

Ruhi Ayangil
Καθηγητής YTU, Istanbul



(Figure 1: Safiyüddin, Uşşak Devir)

This tradition of theoretic approach which commences at IX. cc, and named as the "Systematic School" in music, is pursued until about XV. cc, by theoreticians such as El Kindî, Fârâbî, İbn Sînâ, Safiyüddin, Abdülkaadir Marâgî. Between XV.-XVII. cc, only weak repetitions of these old theories are witnessed. In Anatolia, after Maragi (XV. cc), several musicians who published on makam theory need to be mentioned. Muhammed bin Şîrvânî (Bedr-i Dilşad), the author of "Muradnâme"; Ahmedoğlu Şükrullah, the author of "Kitab'ül Edvâr Şerhi"; Lâdikli Mehmed Çelebi, the author of "Zeyn'ül Elhân"; Seydî, the author of "El Matla'" are among the primary. In the works of these musicians, names and descriptions of many makams which are also currently known and performed are given under the classification of compositions, and also, rhythms and instruments are defined.

At XVII. cc, the works of Kantemiroğlu, Nâyî Osman Dede, Tanbûrî Küçük Artin and later in XIX. cc, those of Abdülbakî Nâsır Dede remained individual attempts confined to limited influence which could not live up the theoretical field. This circumstance lived through the strong structuring of the "meşk" system where musical performance (and thus the repertoire/corpus) is transferred from one to another, and from generation to generation in an empirical fashion, without any scientific basis. The point of concern is the fact that at the times when "musical theory lost (forgot?) its scientific power and influence, the gap was filled totally with the meşk/performance system which disciplined and brought forward its inner structuring. In other words, this empirical approach gradually became scientific; where the "performance" achieved a strong internal structuring of the "theory" whose scientific details were gradually forgotten, and covertly kept the theory alive. In his book, Kantemiroğlu complains about this situation as quoted: "...makam theoreticians and musicologists after being introduced to the science of music, limited their works on solely the observations of the principles and rules of practice, instead of questioning the reasons why, and may be they did not know the answers, or even if they did, they denied science and sufficed with practice..." he then goes on to say: "...I do not know why musical science stayed the way it is until today, but I am aware that it is unworthy by practice and in denial and negligence of science..." (Kantemiroğlu, Kim, 17). This situation which Kantemiroğlu complains about lasted until the beginning of XX. cc.

After Abdülbakî Nâsır Dede, the end of XIX. cc and beginning of XX. cc, is a time when Turkish makam music had to face the Western (European) academic music (institutionally and theoretically). Following the "Westernization" resolutions, the most identifying element of this period is the Western graphic notation taking its place within Turkish makam system. The determining factor is the "Hamparsum notation" employed by Mehterhâne musicians. This "neumatic" notation; which was formed by making use of shapes quoted as "Kharz", taking part in Armenian church scripts, by the Armenian church singer Baba Hamparsum in XIX. cc; became a very widely used notation method. This form of notation which divided an octave into fifteen intervals, making possible "equal interval divisions" between octaves, included for the first time, the notion of "enharmonic", i.e. "same pitch intervals" into makam music. This means, the notes with the same pitches were attached different meanings according to their makam characteristics within different makam structures. For example; although the notation of "hicaz pitch" in hicaz makam and the "sabâ pitch" in sabâ makam are identical,

these pitches were represented by the same signs in different makams, thus reflecting an "enharmonic" characteristic.

Giuseppe Donizetti (Pasha) who was appointed as the chief conductor of Muzika-i Hümayun, devised the equivalent of Hamparsum graphical notation in Western notation and taught them to Turkish musicians in the band. No problems were encountered in learning Western academic music by Turkish musicians in Muzika-i Hümayûn.

However, half a century later, when another musicologist, Notacı Hacı Emin Efendi, adapted the western graphic notation to makam music (1884), many problems which still survive were thus generated. We may order the complications as follows:

- 1 – Difference between the written note and the heard note,
- 2 – Hearing problems this difference generates in makam music sound education,
- 3 – Overseeing the characteristics of range of human sound in this notation,
- 4 – Uncertainty of the starting note of the main scale,
- 5 – Accordingly, which notes and alteration signs should represent absolute pitches,
- 6 – Uncertainties and misuse of alteration signs,
- 7 – Problems connected to instrumental training and performance,
- 8 – Intonation, accord and transposition problems in collective performance.

If we revert back to the issue of theory, during this period (late XIX. cc – beg. XX. cc), the disorder prevailing in theoretical explanations in various written pieces which keep up with the tradition strikes the eye. For example, acknowledging of the starting pitch of the system as "Rast" by "the old" (kudemây-i erbâb-ı fen); and as "Dügâh" by (the new/latter) (müteahhirin) (katt karîn reyleri kesret-i mevâlidine nazaran), points out to a major differentiation (without stating a reason) in education (Hâşim Bey, 21). According to this, makams –in general are classified under two main categories: "makams formed by Rast pitch" and "makams formed by Dügâh pitch" (Hâşim Bey, 22). Despite this, we do not encounter the classification of "müfred" and "mürekkeb" makam in Kantemiroğlu; nor "şedd" makam definition in Hâşim Bey. Works of XX. cc modern theorists have to be awaited to observe such classifications and categorizations.

In spite of the fact that Rast makam scale defined and adopted for many centuries as (main-scale/ main makam) "zülküll" or "ümmülmakâmât", which form the basics for makam music teaching, and completely accepted at first by Rauf Yektâ Bey as modern makam theory in XX. cc; was at a later stage, taken out of the system by Ezgi-Arel and replaced by an artificial Çargâh scale, equivalent to Do major as the main scale in teachings, making up the most important starting point of the conflict between "theory vs theory" and "theory vs performance".

II) Reference instruments utilized in the system:

On the other hand, number of pitch intervals arising out of "four basic makams" had been determined as "sixteen" until the modern music theory teachings. It had been stressed that a total of "thirty six" pitch intervals were contained "from Yegâh to Tiz Hüseyinî" (within two octave sound zone), by the presence of "one and two half" pitches "between two whole pitch intervals" and that this could be observed on the "tanbûr" instrument (Kantemiroğlu, Küçük Artin, Emin Efendi, Hâşim Bey). In the works of old theoreticians, both pitch numbers, and

nomenclature could be different from one another, without even the presence of any consistency in the octaves. This situation lasted until XX. cc and still persists.

1	2	3	4	5	6	7
					Kaba Çargâh	Kaba Çargâh
					Kaba Sabâ	Kaba Nim Hicâz
					Kaba Hicâz	Kaba Hicâz
						Kaba Dik Hicâz
	YEGÂH	YEGÂH	YEGÂH	YEGÂH	YEGÂH	YEGÂH
			Pest Beyâtî		Şûrî	Kaba Nim Hisâr
	Nermî Hisâr		Pest Hisâr	Pest Hisâr	Hisâr	Kaba Hisâr
						Kaba Dik Hisâr
NERMÎ HÜSEYİNİ	AŞIRAN	AŞIRAN	AŞIRAN	AŞIRAN	HÜSEYİNİ AŞIRAN	HÜSEYİNİ AŞIRAN
	Nermî Acem	Acem	Acem	Acem	ACEM AŞIRAN	ACEM AŞIRAN
						Dik Acem Aşırân
IRAK	IRAK	IRAK	IRAK	IRAK	IRAK	IRAK
	Râhevî	Râhevî	Geveşt	Râhevî	Geveşt	Geveşt
				Büzdük		Dik Geveşt
YEKGÂH (RAST)	RAST	RAST	RAST	RAST	RAST	RAST
	Zengüle	Zengüle	Şûrî			Nim Zîrgüle
			Zîrgüle	Zîrgüle	Zîrgüle	Zîrgüle
						Dik Zîrgüle
DUGÂH	DUGÂH	DUGÂH	DUGÂH	DUGÂH	DUGÂH	DUGÂH
	Nihâvend	Nihâvend	Kürdî	Nihâvend	Kürdî	Kürdî
						Dik Kürdî
SEGÂH	SEGÂH	SEGÂH	SEGÂH	SEGÂH	SEGÂH	SEGÂH
	Büselik	Büselik	Büselik	Büselik	Büselik	Büselik
						Dik Büselik
ÇARGÂH	ÇARGÂH	ÇARGÂH	ÇARGÂH	ÇARGÂH	ÇARGÂH	ÇARGÂH
	Sabâ	Sabâ	Sabâ	Sabâ	Sabâ	Nim Hicâz
		Uzzâl	Hicâz	Hicâz	Hicâz	Hicâz
						Dik Hicâz
PENÇGÂH	NEVA	NEVA	NEVA	NEVA	NEVA	NEVA
		Beyâtî	Beyâtî	Beyâtî	Şûrî	Nim Hisâr
	Hisâr	Hisâr	Hisâr	Hisâr	Hisâr	Hisâr
						Dik Hisâr
HÜSEYİNİ	HÜSEYİNİ	HÜSEYİNİ	HÜSEYİNİ	HÜSEYİNİ	HÜSEYİNİ	HÜSEYİNİ
	Acem	Acem	Acem	Acem	Acem	Acem
						Dik Acem
HİSÂR	EVC	EVC	EVC	EVC	EVC	EVC
	Mâhûr	Mâhûr	Mâhûr	Mâhûr	Mâhûr	Mâhûr
						Dik Mâhûr
GERDANIYE	GERDANIYE	GERDANIYE	GERDANIYE	GERDANIYE	GERDANIYE	GERDANIYE
	Şehnâz	Şehnâz	Şehnâz	Şehnâz	Şehnâz	Şehnâz
						Dik Şehnâz
MUHAYYER	MUHAYYER	MUHAYYER	MUHAYYER	MUHAYYER	MUHAYYER	MUHAYYER
	Sünbûle	Sünbûle	Sünbûle	Sünbûle	Sünbûle	Sünbûle
						Dik Sünbûle
	TİZ SEGÂH	TİZ SEGÂH	TİZ SEGÂH	TİZ SEGÂH	TİZ SEGÂH	TİZ SEGÂH
	Tiz Büselik	Tiz Büselik	Tiz Büselik	Tiz Büselik	Tiz Büselik	Tiz Büselik
						Tiz Dik Büselik
TİZ ÇARGÂH	TİZ ÇARGÂH	TİZ ÇARGÂH	TİZ ÇARGÂH	TİZ ÇARGÂH	TİZ ÇARGÂH	TİZ ÇARGÂH
	Tiz Sabâ	Tiz Sabâ	Tiz Sabâ	Tiz Sabâ	Tiz Sabâ	Tiz Nim Hicâz
		Tiz Uzzâl	Tiz Hicâz	Tiz Hicâz	Tiz Hicâz	Tiz Hicâz
						Tiz Dik Hicâz
	TİZ NEVA	TİZ NEVA	TİZ NEVA	TİZ NEVA	TİZ NEVA	TİZ NEVA
		Tiz Beyâtî	Tiz Beyâtî	Tiz Beyâtî	Tiz Şûrî	Tiz Nim Hisâr
	Tiz Hisâr		Tiz Hisâr	Tiz Hisâr	Tiz Hisâr	Tiz Hisâr
						Tiz Dik Hisâr
	TİZ HÜSEYİNİ	TİZ HÜSEYİNİ	TİZ HÜSEYİNİ	TİZ HÜSEYİNİ	TİZ HÜSEYİNİ	TİZ HÜSEYİNİ

Figure 2: Comparative pitches according to systems (Dr. M.N.UYGUN, Safiyüddin "Kitâb'ül Edvâr, 147-148)

(HBA: Hızır bin Abdullah; KOD: Kutb-ı nâyi Osman Dede; KANT: Kantemiroğlu;

AND: Abdülbâki Nâsır Dede; HB/: Hâşim Bey; ShEF: Şeyh Edhem Efendi; HSA: Hüseyin Sadettin Arel)

At the beginning of XX. cc, by the utilization of natural (absolute) pitches derived from "resonance of the basic sound", it was determined that "in an octave, 24 unequal pitches" were contained and such proposition for their inclusion in the Turkish makam music belongs to Rauf Yektâ Bey. This suggestion was also adopted by Subhi Ezgi and Sadettin Arel, and following several modifications, became widespread as Arel-Ezgi-Uzdilek system. The current teaching system of Turkish makam music pitches is as such.

Yet, besides the inclusion of logarithms and physics in interval/ pitch calculations, emergence of computer based sound (Fourier) analysis and with the effects of growing familiar to the works on microtones in the west, and apart from the 24-pitch system in makam music, Töre-Karadeniz proposition of 41 pitches; Mildan Niyazi Ayomak proposition of 53 pitches - also considered as Rast makam main scale; Kemal İlerici proposition of 53 pitches - also considered as Hüseyinî makam main scale; Oransay proposition of 30 pitches and sound systems are striking. Even today, miscellaneous suggestions of scale/pitch and systems make up a dynamic (maybe excessively) theoretical zone. This dynamism resulting from an intellectual and scientific attempt should naturally be welcome. However, it is a fact that this brings about, to the same extent, "complication of the performance/practice and the musical education fields" and leading to individual applications.

III) Makam descriptions and classifications:

Since the start of adoption of western graphic notation into Turkish makam music (1884) and during the course of theoretical interpretation of this music, references to and comparisons with Western music theoretical knowledge were proceeded. In other words, characteristics of "makam music" were attempted to be identified with and compared to that of "tonal music". For example: From the description of Rast makam (der ta'rif_i makam-ı Rast) in Hâşim Bey's book on musical rules (Edvâr) "... since this makam is also existent in the west, it is expressed as sol tone...". Another: (der ta'rif-i makam-ı Nikrîz) "...since this makam is equivalent to minor in western notation, and does (not) utilize C bemol in its flow, it is expressed as Sol minor...". This approach in Hâşim Bey's Edvâr, which may be considered the first important piece of work following the old "edvâr" is interesting and has found audience among some music theoreticians until present day.

These makam explanations have been carried out in different ways. As an example: In Arel- Ezgi - Uzdilek system (inspired by tetra chord = genius in the old teachings) it was expressed in the form of "tetrachord + pentachord" or vice versa "pentachord + tetrachord" = "Makam Scale". Apart from this theoretical approach, tetrachord, pentachord notions were not given credit in other propositions, whereas the makam scales were handled as a whole and thus expressed (Yektâ, Töre/Karadeniz, İlerici.)

Other than the differentiation between Basic Makams (or Simple Makams), and Compound Makams, and in opposition to Kantemiroğlu, a classification of a new Şedd Makam (Mâhûr, Acemaşiran, Hicazkâr, Sûzidil, etc.) and Special Makams (Sabâ, Hüzzâm, Nikrîz, Ferâhnâk) were made in Arel-Ezgi system, which have been raising objections in this context, since then.

IV) Field of intensifying conflict between Theory and Practice; Makam pitches:

Most crucial point in makam system:

- In order to constitute the ideal makam system – how many intervals an octave should be divided into and how the system should be closed,
- How to name those intervals,
- In contrast to the “absolute pitch” in western graphical notation, how to relate “absolute makam functions” of makam music pitches to notation,
- How to symbolize those intervals in western notation and by which alteration signs,
- How to standardize those intervals on instruments, how to proctor instrumental training and determine reference instruments,
- How to bring a solution to transposition (see Fig. 3&4 âhenk system)
- How methodology will form accordingly, etc.

Bolâhenk	Davud	Şah	Mansur	Kızneyi	Müstahsen	Mehtâbiye (Sûpürde)	Yıldız (Bol.Nis)
La 4	La 4	La 4	La 4	La 4	La 4	La 4	La 4
Tıznevâ	Tızçargâh	Tızsegâh	Muhayyer	Gerdâniye	Acem	Hüseynî	Nevâ

Figure 3: Pitch equivalents of the La 4 (A=440 Hz) sound in the eight main âhenk

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Bolâh.	B/D.m	Davud	Şah	Ş/M.m	Mansur	M/K.m	Kızneyi	K/M.m	Müstahsen	(Sûpürde) Mehtâbiye	M/Y.m	Yıldız
Re 3	Mi b	Mi 3	Fa 3	So b	Sol 3	Lab	La 3	Sib	Si 3	Do 4	Reb	Re 4
												Gerd
												Gerd
												Ac/Evc
												Hüs
												Hüs
												Nevâ
												Çargâh
												Segâh
												Dügâh
												Diğâh
												RAST
												RAST
												RAST
												RAST
												RAST
												RAST
												RAST
												RAST
												RAST
												RAST
												RAST
												RAST
												RAST
												RAST
												RAST
												RAST
												RAST
												RAST
												RAST
												RAST
												RAST
												RAST
												RAST
												RAST
												RAST
												RAST

Figure 4: Âhenks of the Turkish makam music

At the beginning of XX.c., when Rauf Yektâ Bey suggested 24 unequal intervals in an octave, and transposed them to notation, one of the harshest oppositions in music circles was portrayed by Tanbûri Cemil Bey, who was a legendary performer at the time. The arguments of the two were quoted in the press as a dispute which was out in the form of responses towards the objection of a powerful performer to the suggested theoretical system which did not

meet the expectations.

“Objections by performers towards theoretical determinations” which was initiated by Tanbûri Cemil Bey, continued until the present day. Other theoreticians who lend an ear to the protests of the performers, kept searching and proposing on the necessity of more than 24 pitches in the system with the feed back from “flow, composition, transfer and transposition” techniques.

Objections to the suggestion which proposed that the most correct way of teaching of the performance of the makam system would be through acceptance of the teaching which “systematized” the pitches employed by Tanbûri Cemil Bey, as the “makam theory”, also came (strangely enough) from the side of the “performers” who counter argued that Cemil Bey employed “exaggerated” (not part of the system!) or “false” (wrong!) pitches while performing makams.

In spite of constant objections and complaints from the performers, and pressure for an alternative theoretical system, 24-pitch Arel-Ezgi-Uzdilek system has preserved its strong position in the musical education until today. This strength does not originate from its ability to meet expectations, but rather from the “empirical” nature of its methodology and the ease in its adaptation to practice. Otherwise, and as mentioned above, it is now clear that, both in terms of the difficulties generated in writing makam music by western graphic notation, and the basic questions a theoretical system should answer, this theoretical system seriously needs a substantial revision.

Dr. Karl Signell developed a controlled approach to Arel-Ezgi makam system, while learning Turkish music. In his doctorate study on “Makam”, significant clues and determinations are present as to how present performers comprehend and perform the makam pitches the theory stipulates and how existing shortcomings and requirements are answered for. (Signell)

V) Current activities:

In 2003, in YTÜ’s Department of Music and Performance Arts, a scientific research project with the title “Manufacture of a Piano to Play Turkish Music Pitches” was proposed. As part of the project team, scientists from physics and mathematics departments of various universities and “good performers” of makam music were brought together. The purpose was to carry out a series of experiments in order to make “sound analysis” of pitches which the performers utilize, and to attain numerical values by computer analysis, without any reference to any models, to be finally presented to a global criticism. This study is still going on. Hereby is a sample presentation for consideration.

Through these studies, to reach findings about the inevitable makam pitches in the theoretical system in terms of which frequency or frequency band they should be placed in and how they should be demonstrated is targeted primarily.

Later on, studies shall be extended as to how these findings shall take part in a theoretical system. Efforts shall be made to form a methodology.

Above all, the necessity of a “consensus” maintained and adopted by all parties among the music producers and music consumers is obvious, and should be taken seriously.

While seeking scientific equivalents and explanations for differences in performing, we have to keep in mind that those questions are awaiting full answers from us:

- 1 – Shall we write Rast makam scale, which has long been accepted as the (main scale) gamme naturelle of the makam system, starting with a “Do” tone as was registered by the XVII. cc musician Ali Ufki. Would that mean we shall be able to use Do = Rast pitch equivalent? Or would we have to be left amidst a problematic situation of having to abandon those pitch and makam nomenclatures?
- 2 – If this is so, would we be able to risk re-writing all the notations written until now?
- 3 – How shall the alteration signs be used, how shall pitches be named?
- 4 – Will it be necessary to use different keys for human sound and instruments?
- 5 – How shall methodology and terminology problems be handled?
- 6 – How shall institutional cooperation be furnished? etc.

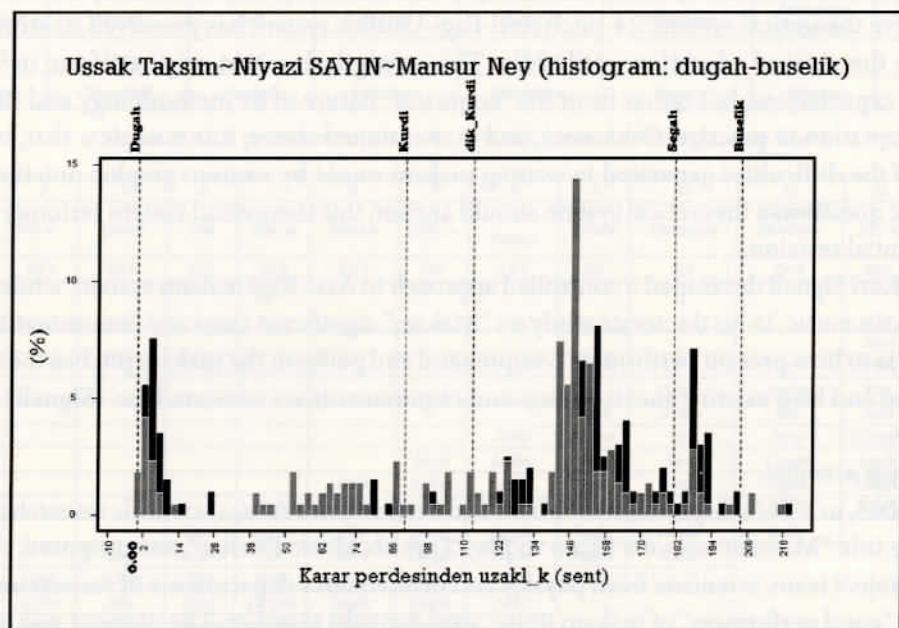


Figure 5: Histogram of Niyazi Sayin's Ussak taksim (Black colour: Descending; Gray colour: Ascending)
(Dr. Can Akkoç, School of Alabama- USA, 2005)

VI) Conclusion:

It is likely that each party may find appropriate answers for the above questions according to their subjective perception, taste and choice. However the fact that it is a necessity for the exact answers to be derived from scientific data, can not be denied. Although it would not be possible to claim that a theoretical system would strike a one to one balance with practice; since theory is an interpretation of the practice in parallel with scientific reality, a theory which fails to interpret an issue of practice would not acceptable to serve as a basis for correct methodology. Needless to say, practice which completely overthrows the theory would better be questioned.

Περιεχόμενα

3

Μαρία Ζουμπούλη
Αντί εισαγωγής

5

Στέλιος Ψαρουδάκης
Σπονδειον και σπονδειάζων τρόπος:
αναθεώρηση των πηγών και εκτίμηση των ερμηνειών

19

Χρήστος Τερζής
Η γένεση και η εξέλιξη της κανονικής θεωρίας από τα
πρώιμα ελληνιστικά χρόνια έως την όψιμη αρχαιότητα
(3^{ος} π.Χ. - 6^{ος} μ.Χ. αι.)

37

Δημήτρης Ε. Λέκκας
Η ανάπτυξη, εξέλιξη και πυρηνική παραλλακτικότητα
του ελληνικού τροπισμού:
προϊστορικοί και αρχαίοι χρόνοι

67

Πάνος Βλαγκόπουλος
Τα μονοφωνικά lai [λάι] του Guillaume de Machaut:
η οπισθοδρόμηση ως παράδοση ευγενείας

Κώστας Τσούγκρας

Η τροπικότητα στην ευρωπαϊκή μουσική του 20^{ου} αιώνα

72

Αντώνιος Ε. Αλυγιάκης

Λανθασμένες θεωρήσεις των οκτώ ήχων

92

Νίκος Ανδρικός

Το υβριδικό σύστημα των “λαϊκών δρόμων”
και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του

96

Σωκράτης Σινόπουλος

Η χρήση του μακάμ στην καταγραφή, ερμηνεία και
διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής

107

Μάρκος Σκούλιος

Η θέση και η σημασία της έννοιας της
κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα

114

Ruhi Ayangil

A Few Words on the Reasons
of Discrepancies/Decompositions/Conflicts between
the Theory and Performance of Turkish Makam Music
and the Domains of Intensification/Manifestation

131

Τετράδια

1, 2006:

Μουσική, ήχος & τόπος

2, 2007:

Πολιτισμός, θεσμοί & διαχειρίσεις

3, 2008:

Προφορικότητες

4, 2009:

Ετερότητες & μουσική στα Βαλκάνια

5, 2010:

Μουσική (και) θεωρία

Διανέμονται δωρεάν από το Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής
του ΤΕΙ Ηπείρου, <http://tprm.teiep.gr>, e-mail: tprm@teiep.gr



ΕΚΔΟΣΕΙΣ

ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΛΑΙΚΗΣ &
ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

Το πέμπτο αυτό τεύχος των Τετραδίων συγκεντρώνει τις ανακοινώσεις της Ημερίδας με τίτλο «Μουσική (και) Θεωρία», που διοργανώθηκε στις 13 Ιουνίου του 2009 στο πλαίσιο της Εβδομάδας Ανοιχτών Πολών του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου. Βασικός της στόχος ήταν η μουσικολογική επαναδιαπραγμάτευση ζητημάτων που αφορούν τα διάφορα τροπικά συστήματα που εκδηλώθηκαν Ανατολικά της Μουσικής στους αρχαίους, μεσαιωνικούς και νεότερους χρόνους, τόσο από την πλευρά της θεωρητικής σύλληψης, όσο και από την πλευρά της μουσικής πράξης. Η προσέγγιση αυτή δεν περιορίστηκε στο συνηθισμένο θέμα της συγκρότησης τρόπων, ήχων και μακάμ, αλλά αγκάλιασε κάθε παράμετρο της μουσικής γλώσσας, αρμονία, εναρμόνιση, μετρική, ρυθμό, και γενικώς ο,τιδήποτε εμπίπτει στη φιλολογία και τη διαλεκτολογία της.

Η σειρά Τετράδια εισαγείται μια μορφή άμεσης καταγραφής και διάχυσης του ερευνητικού λόγου στη γένεσή του. Κατανεμημένα σε ενότητες ανάλογα με τη φύση των θεματικών που διερευνώνται, τα Τετράδια επιδιώκουν να καταστήσουν γνωστές στο κοινό, μνημένο και μη, καταθέσεις σχετικές με το μουσικό φαινόμενο στην ευρύτερη του διάσταση. Εκκινώντας από συναντήσεις εργασίας, τα Τετράδια αποτυπώνουν την πρωτόλεια μορφή των κειμένων που φιλοξενούν, με ελάχιστη εκ των υστέρων επεξεργασία, προσβλέποντας λιγότερο σε αποκρυσταλλωμένες θέσεις και περισσότερο σε γόνιμο διάλογο. Αυτό το «εν δυνάμει» της φύσης τους αντανακλάται και στον «βιοτεχνικό» χαρακτήρα του εντύπου στο οποίο καταλήγουν και το οποίο διανέμεται δωρεάν.

Οι Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου δρομολογήθηκαν το 2003 στο πλαίσιο του προγράμματος Αναμόρφωσης του Προπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών, το οποίο συγχρηματοδοτήθηκε από την ΕΕ και το ΥΠΕΠΘ (ΕΠΕΑΕΚ II). Το παρόν τεύχος είναι το πρώτο που εκδίδεται εκτός αυτού του πλαισίου.