

ΜΑΡΙΟΣ Δ. ΜΑΥΡΟΕΙΔΗΣ

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟ



Ο ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ ΗΧΟΣ • ΤΟ ΑΡΑΒΙΚΟ ΜΑΚΑΜ
ΤΟ ΤΟΥΡΚΙΚΟ ΜΑΚΑΜ

fagotto books



Επιστημονική επιμέλεια,
Συντονισμός έκδοσης
Μάρθα Μ. Μαυροειδή

Επιμέλεια κειμένων
Θεοδώρα Τζόλα

Καλλιτεχνική επιμέλεια
Μανώλης Ζαχαριουδάκης

Στοιχειοθεσία, επεξεργασία υλικού
Μαργαρίτα Χατζηθέμελη

Σελιδοποίηση
Κική Μπίρταχα, Μανώλης Ζαχαριουδάκης

Μακέτα εξωφύλλου
Στέλιος Κούτριας

Εικόνα εξωφύλλου
Bahram-gur στο κίτρινο δωμάτιο, *Nizami Khamsa*
Miniatures

ISBN: 978 - 960 - 7075 - 47 - 5

© Copyright 1999 / Εκδόσεις Fagotto / Ν. Θεομός

Βαλτετσίου 15, 106 80 Αθήνα
Τηλ: 210-3645147, Fax: 210-3645149
Υπ/μα: Ζακύνθου 7, 311 00 Λευκάδα
Τηλ-Fax: 26450-21095
e-mail: info@fagottobooks.gr
www.fagottobooks.gr

ΜΑΡΙΟΣ Δ. ΜΑΥΡΟΕΙΔΗΣ

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ
ΣΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟ

Ο ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ ΗΧΟΣ
ΤΟ ΑΡΑΒΙΚΟ ΜΑΚΑΜ
ΤΟ ΤΟΥΡΚΙΚΟ ΜΑΚΑΜ



Εκδόσεις
Fagotto

ΑΘΗΝΑ 1999



Αν και υπάρχει στην Ελλάδα πολύς κόσμος που ενδιαφέρεται –ειδικά τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια– για τα τροπικά μουσικά συστήματα των γειτονικών λαών και για τη σχέση τους με τα διάφορα είδη ελληνικής μουσικής, είναι αξιοσημείωτη η έλλειψη σχετικής βιβλιογραφίας στην ελληνική γλώσσα. Εδώ δεν είναι ο κατάλληλος χώρος να αναπτύξω τη δική μου άποψη σχετικά με τους λόγους για τους οποίους απουσιάζουν αυτά τα βιβλία· προτιμώ μάλλον να εκφράσω τη χαρά μου για το ότι η παρούσα μελέτη, που είναι ίσως η πρώτη και μοναδική ολοκληρωμένη τέτοια εργασία στην ελληνική βιβλιογραφία των τελευταίων δεκαετιών ανήκει στον αγαπημένο σε όλους μας φίλο Μάριο Μαυροειδή, ο οποίος πριν φύγει από τη ζωή κατάφερε για άλλη μια φορά να ανοίξει μια ακόμη πόρτα για τους φίλους της τροπικής μουσικής καθώς και για όσους την αγνοούν αλλά θέλουν να τη γνωρίσουν.

Το σύστημα των μουσικών τρόπων που ονομάζονται μακάμ και που χρησιμοποιείται σε κάποια εκδοχή από σχεδόν όλους τους λαούς της Εγγύς Ανατολής, των Βαλκανίων, του Καυκάσου, της Βόρειας Αφρικής και της Κεντρικής Ασίας αποτελεί ένα σχεδόν ανεξάντλητο αντικείμενο μελέτης που συχνά μοιάζει μπερδεμένο και δυσνόητο. Στην πραγματικότητα όμως όλες οι παραλλαγές του συστήματος των μακάμ διαθέτουν μια εξαιρετική κομψότητα και αυτοσυνέπεια, απλώς αρνούνται να επιτρέψουν θεωρητικά σχήματα, να υπερσκελίσουν και να ακυρώσουν την ιδιωματική φύση της μουσικής που θέλει την ισότιμη συνύπαρξη έμπνευσης και δομής. Πιστεύω ότι ο Μάριος κατάλαβε καλά αυτή την τόσο σημαντική ιδιομορφία αυτού του μουσικού συστήματος και έτσι μπόρεσε να δει και να μεταφέρει σε μας πολλές πτυχές αυτής της παράδοσης που θα είναι διαφωτιστικές ακόμη και για γνώστες του είδους.

Ελπίζω στο μέλλον και άλλοι να εμπνευστούν από το παράδειγμα του Μάριου και να προσφέρουν και αυτοί τις δικές τους γνώσεις, ώστε η ελληνική βιβλιογραφία να εμπλουτιστεί σχετικά με αυτό το αντικείμενο που φανερώνει πολλά πράγματα για την ελληνική μουσική, για τη μουσική των γειτονικών λαών και για τις σχέσεις μεταξύ τους.

ROSS DALY



Διαβάζοντας, στις επόμενες σελίδες, τον “πρόλογο του συγγραφέα”, ανακαλώ στη μνήμη μου τη ζωντανή παρουσία του Μάριου Μαυροειδή: συμμαθητής μπροστά στον μαυροπίνακα της σχολής του Σίμωνα Καρά, στη χορωδία του Συλλόγου, στα συνέδρια των Δελφών, μπροστά στο πειραματικό μοντέλο από την ύδραυλι, στις πανεπιστημιακές συνελεύσεις.

Μια παρουσία έντονη, που προσπαθούσε να ισορροπήσει το πάθος με τη μέθοδο κι, όπως έλεγε, “τη βιωματικότητα”, με την οποία τον είχε απλόχερα ανταμείψει η μουσική, με την “αδιάκοπη αναζήτηση των νέων δεδομένων που θα αναιρέσουν την παλιά εικόνα”.

Ένα σημαντικό μέρος από την εργασία του επικεντρώθηκε στην κοινωνική διάσταση της παραδοσιακής μουσικής και στην ενεργό της λειτουργικότητα. Στόχος του ήταν το να αποκωδικοποιήσει αυτό το υλικό, “υπερβαίνοντας τις φολκλορικές αγκυλώσεις με τις οποίες αυτό συνήθως αντιμετωπίζεται και να του δώσει τη θέση που του αναλογεί στη σημερινή κοινωνία και στη σύγχρονη μουσική πραγματικότητα”. Θεωρώντας την ενασχόλησή του με την παραδοσιακή μουσική “ως μια πράξη αυτογνωσίας”, αναζήτησε τις γέφυρες που συνδέουν το παρόν με το παρελθόν, τοποθετώντας την στον χώρο και τον χρόνο. Ακολούθησε, λοιπόν, τα νήματα που ενώνουν το ελληνικό δημοτικό τραγούδι με τη μουσική των Αρχαίων και των Βυζαντινών, ενώ στράφηκε παράλληλα και προς τους γειτονικούς μουσικούς πολιτισμούς στα Βαλκάνια, τη Μικρά Ασία και τη Μέση Ανατολή. Κι αυτό, γιατί “οι πολιτισμοί αυτοί διαπλέκονται ιστορικά και είναι συγγενείς μεταξύ τους και με τον δικό μας, τόσο σε επίπεδο μουσικού συστήματος όσο και σε επίπεδο πρακτικής. Η μελέτη τους λοιπόν μπορεί να βοηθήσει καίρια στην κατανόηση του φαινομένου της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής”.

Ο Μάριος Μαυροειδής είχε το προνόμιο να συνδυάζει την κατάρτισή του στις θετικές επιστήμες (ως μηχανικός του Ε.Μ. Πολυτεχνείου) με γνώσεις φιλολογικές (ως απόφοιτος και της Φιλοσοφικής Σχολής) και πολύπλευρες μουσικές σπουδές τόσο στην έντεχνη δυτική όσο και στην ανατολική παράδοση. Γι’ αυτό και οδηγήθηκε σε μια σφαιρική και πολυεπίπεδη προσέγγιση του μουσικού φαινομένου από φυσική-ακουστική, θεωρητική αλλά και πρακτική θεώρηση. Όμως δεν υπήρξε μόνον ένας ταλαντούχος μουσικός κι ένας διεισδυτικός ερευνητής. Έχοντας συνειδητοποιήσει ότι η έννοια της παράδοσης προϋποθέτει τη συστηματοποίηση της συλλογικής γνώσης και εμπειρίας και το πέρασμα της σκυτάλης





στις επόμενες γενιές, οδηγήθηκε σε μία πρωτοποριακή εκπόνηση και εφαρμογή ειδικών διδακτικών προγραμμάτων στο Πειραματικό Μουσικό Γυμνάσιο και Λύκειο της Παλλήνης, καθώς και στα Τμήματα Μουσικών Σπουδών των Πανεπιστημίων Αθηνών και Ιονίου.

Στο πλαίσιο όλης αυτής της πολύπλευρης ερευνητικής κι εκπαιδευτικής του δραστηριότητας εντάσσεται και η συγγραφή αυτού του βιβλίου (ως αναθεωρημένη και συμπληρωμένη μορφή παλαιότερου εγχειριδίου), με κύριο στόχο να μνήσει τους νέους μουσικούς στη “γραμματική” και το “συντακτικό” του τροπικού μουσικού συστήματος.

Με την εργασία του αυτή, που σίγουρα θα αποτελέσει πολύτιμο διδακτικό εργαλείο αναφοράς για το μέλλον, ο Μάριος Μαυροειδής έρχεται να συμβάλει αποφασιστικά στο αίτημα για επανασύνδεση της νεότερης γενιάς με την “καρδιά” της μουσικής μας παράδοσης: τις τροπικές κλίμακες, με τον τεράστιο πλούτο και ποικιλία τους. Ένας προνομιακός κώδικας έκφρασης και επικοινωνίας που διατρέχει τους αιώνες (από την αρχαιότητα και το Βυζάντιο ως τις μέρες μας) και συνδέει τους λαούς της περιοχής σε μια “μουσική ομοεθνία”. Ένας ολόκληρος μουσικός κόσμος που, κυρίως τις τελευταίες δεκαετίες, απειλείται άμεσα από την προκρουστική κλίση του δυτικού συγκερασμένου συστήματος, καθώς την πολύχρωμη παλέτα των παραδοσιακών κλιμάκων (με τις άπειρες εκφραστικές της αποχρώσεις) έρχεται να καλύψει η “ασπρό-μαυρή” λογική του δυτικού ματζόρε και μινόρε.

Όμως ο Μάριος Μαυροειδής δεν περιορίζεται στην εύληπτη και συστηματική παράθεση των μουσικών τρόπων. Έχοντας συνείδηση του ρόλου της εθνομουσικολογίας ως “συγκριτικής μουσικολογίας”, εξετάζει τις σχέσεις της βυζαντινής μουσικής με την κοσμική ισλαμική μουσική, με σημείο αναφοράς τους διαστηματικούς κώδικες που αποτελούν διακριτικά στοιχεία της εθνικής ταυτότητας και της γεωγραφικής προέλευσης της μουσικής.

Και με την ευρύτητα του πνεύματος που τον διακρίνει, έχοντας ιδίαν πείρα των επιμέρους μουσικών διαλέκτων (χάρη στα ταξίδια και στη βαθειά γνώση της σχετικής βιβλιογραφίας και δισκογραφίας), δεν εγκλωβίζεται σε θεωρητικά σχήματα αλλά φωτίζει τις πτυχές του τροπικού μουσικού συστήματος λαμβάνοντας υπ’όψιν τη ζώσα, τη λειτουργική μουσική πρακτική.

Έτσι, καταλήγει στο κεφαλαιώδες συμπέρασμα ότι “δεν είναι οι διαστηματικές επιλογές που δίδουν στην ανατολική μουσική την ουσιαστική ταυτότητά της, αλλά ο τρόπος διαχείρισης αυτών των διαστημάτων μέσα στο πλαίσιο του τροπικού συστήματος που την υπηρετεί. ... Πέρα και πάνω από τους κώδικες των διαστημάτων που χρησιμοποιεί η μουσική της Ανατολικής Μεσογείου, είναι το σώμα των τροπικών δομών, δυνατοτήτων και συμπεριφορών που της δίνει την ουσιαστική της ταυτότητα και συνιστά το αντικειμενικό της σύστημα”. Είναι σημαντικό μάλιστα το ότι για τη δομική προσέγγιση αυτού του συστήματος επικοινωνίας επιστρατεύει όχι μόνον τις μουσικές και μαθηματικές γνώσεις αλλά και τη φιλολογική του κατάρτιση αξιοποιώντας το γλωσσικό μοντέλο λειτουργίας.



Το έργο αυτό αντιπροσωπεύει το καταστάλαγμα μιας 25χρονης πορείας, μέσα από τη συνεχή και συνεπή αναζήτηση της μουσικής γνώσης κι εμπειρίας, μέσα από τον αγώνα και την αγωνία για τη διασφάλιση και διάδοσή της. Ο Μάριος Μαυροειδής σφράγισε αυτή την υποθήκη με την ίδια του τη ζωή, αφήνοντας πρόωρα την τελευταία του πνοή πάνω σ' αυτές τις σελίδες.

Όμως η ουσιαστική αντίσταση του ανθρώπου απέναντι στη νομοτέλεια του θανάτου είναι η δημιουργία. Κι ο Μάριος μας κληροδότησε τα πνευματικά του παιδιά (τη διδασκαλία και τις μελέτες του, με κορύφωση αυτό το βιβλίο-έργο ζωής) και τα φυσικά του παιδιά, από τα οποία η Μάρθα Μαυροειδή ανέλαβε με υψηλό αίσθημα ευθύνης την τελική επιμέλεια της έκδοσης, ώστε αυτή η πολύτιμη μελέτη να φτάσει στους τελικούς της αποδέκτες.

Με απώτερο στόχο “να οδηγηθούν οι νέοι μαθητές, αφορμούμενοι από τις μουσικές του παρελθόντος, σε νέες μουσικές προτάσεις”.

Αυτό στάθηκε το όραμα του Μάριου Μαυροειδή που αποτυπώθηκε σε όλο το έργο του, στην ίδια τη στάση ζωής του.

Μακάρι ο σπόρος του να βρει γόνιμο έδαφος στις ψυχές των φυσικών και των πνευματικών του απογόνων, στους αναγνώστες αυτού του βιβλίου.

ΛΑΜΠΡΟΣ ΛΙΑΒΑΣ*

*Ανακληρωτής Καθηγητής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Διευθυντής του Μουσείου Ελληνικών Λαϊκών Οργάνων Φοίβου Ανωγειανάκη

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος του επιμελητή.....	15
Πρόλογος του Συγγραφέα.....	17
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι: Εισαγωγικά.....	19
I.1. Μουσικός τρόπος και κλίμακα.....	19
I.2. Παραγωγή της σειράς των βασικών τρόπων από τον μείζονα.....	20
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ: Διαστήματα, κλίμακες και γένη.....	24
II.1. Πυθαγόρεια μεγέθη.....	24
II.2. Το μαλακό διατονικό γένος.....	29
II.3. Τα χρωματικά γένη των κλιμάκων.....	32
II.4. Οι βυζαντινές κλίμακες.....	35
II.5. Οι κλίμακες των Αράβων.....	44
II.6. Οι κλίμακες των Τούρκων.....	47
II.7. Μερικές τελευταίες παρατηρήσεις.....	52
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ: Οι Υπομονάδες των Κλιμάκων.....	59
III.1. Γενικά.....	59
III.2. Τα τρίχορδα.....	61
III.2.1. Τρίχορδο Σεγκιάχ ή Σαγκιάχ.....	61
III.2.2. Τρίχορδο Ατζέμ.....	62
III.2.3. Τρίχορδο Μουστάαρ.....	62
III.3. Τα αυτόνομα τετράχορδα.....	63
III.3.1. Τετράχορδο Ράστ.....	63
III.3.2. Τετράχορδο Νιχαβέντ (ή Μπουσελίκ).....	63
III.3.3. Τετράχορδο Μπεγιατί (ή Ουσάκ).....	64
III.3.4. Τετράχορδο Κιουρντί.....	65
III.3.5. Τετράχορδο Χιτζάζ.....	66
III.3.6. Τετράχορδο Σαμπά.....	70
III.3.7. Τετράχορδο Λεγέτου ή Ιράκ.....	71
III.3.8. Τετράχορδο Μαχούρ (ή Τσαργκιάχ).....	72
III.4. Τα πεντάχορδα.....	74
(α) Με τον τόνο υπερκείμενο.....	
III.4.1. Πεντάχορδο Ράστ.....	75
III.4.2. Πεντάχορδο Μπεγιατί (ή Χουσεϊνί).....	75
III.4.3. Πεντάχορδο Νιχαβέντ (ή Μπουσελίκ).....	76
III.4.4. Πεντάχορδο Κιουρντί.....	77
III.4.5. Πεντάχορδο Χιτζάζ.....	77
III.4.6. Πεντάχορδο Μαχούρ (ή Τσαργκιάχ).....	78
(β) Με τον τόνο υποκείμενο.....	
III.4.7. Πεντάχορδο Νεβεσέρ (ή Νικριζ).....	79



III.4.8. Πεντάχορδο Ναζντί.....	80
III.5. Άλλες παράγωγες δομές.....	81
III.5.1. Πεντάχορδο Λεγέτου και πεντάχορδο Ιράκ.....	81
III.5.2. Πεντάχορδα Σαμπά και Ράκιμπ.....	82
III.5.3. Πεντάχορδο Σαζ-Καρ.....	82
III.5.4. Πεντάχορδο Ζαουίλ.....	82
III.5.5. Τρίχορδα παράγωγα.....	83
III.6. Ο συμβολισμός των υπομονάδων.....	85

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV: Οι ήχοι της βυζαντινής μουσικής

IV.1. Ορισμός του Ήχου.....	87
IV.1.1. Η βάση της κλίμακας του ήχου.....	90
IV.1.2. Τα διαστήματα της κλίμακας του ήχου.....	91
IV.1.3. Οι δεσπίζοντες φθόγγοι.....	91
IV.1.4. Μελωδικές έλξεις.....	92
IV.1.5. Μουσικές καταλήξεις.....	94
IV.2. Κατηγορίες μέλους, μαρτυρίες, φθορές, απηχήματα, προτασσόμενοι σίχοι.....	97
IV.3. Διαστήματα, συστήματα και γένη.....	100
IV.4. Ήχοι διατονικοί.....	107
A. Μαλακοί διατονικοί ήχοι	
IV.4.1. Ήχος Πλάγιος του Τετάρτου.....	107
IV.4.2. Ήχος Τέταρτος.....	110
IV.4.3. Ήχος “έσω” Πρώτος.....	112
IV.4.4. Ήχος Πλάγιος του Πρώτου.....	116
IV.4.5. Ήχος “έξω” Πρώτος.....	119
IV.4.6. Ήχος Πλάγιος του Πρώτου τετράφωνος.....	123
IV.4.7. Ήχος Λέγετος.....	124
IV.4.8. Ήχος Τέταρτος σιχηραρικός.....	128
IV.4.9. Ήχος Βαρύς μαλακός διατονικός.....	131
B. Σκληροί διατονικοί ήχοι	
IV.4.10. Ήχος Πλάγιος του Πρώτου πεντάφωνος φθορικός.....	134
IV.4.11. Ήχος Πλάγιος του Πρώτου σκληρός και μαζί σκληρός τετράφωνος.....	136
IV.4.12. Ήχος Τέταρτος σκληρός και μαζί Πλάγιος του Τετάρτου σκληρός.....	137
IV.4.13. Ήχος Τρίτος (από Νη και από Γα).....	139
IV.4.14. Ήχος Πλάγιος του Τρίτου ή Βαρύς εκ του Γα.....	142
IV.4.15. Ήχος Πλάγιος του Τρίτου, Βαρύς από το Ζω ύφεση.....	144
IV.5. Ήχοι χρωματικοί.....	145
A. Μαλακό χρώμα.....	146
IV.5.1. Ήχος Πλάγιος του Πρώτου δίφωνος φθορικός.....	148
IV.5.2. Ήχος Δεύτερος μαλακός χρωματικός.....	149
B. Σκληρό χρώμα.....	153



IV.5.3. Ἦχος Πλάγιος του Δευτέρου.....	154
IV.5.4. Ἦχος Πλάγιος του Δευτέρου τετράφωνος και μέσος.....	155
IV.5.5. Ἦχος Πλάγιος του Δευτέρου τρίφωνος ή Νενανώ.....	156
IV.5.6. Ἦχος Πλάγιος του Τετάρτου χρωματικός.....	158
IV.6. Οι στίχοι των ήχων.....	159
IV.6.1. Ἦχος Πρώτος.....	159
IV.6.2. Ἦχος Δεύτερος.....	160
IV.6.3. Ἦχος Τρίτος.....	162
IV.6.4. Ἦχος Τέτατος.....	162
IV.6.5. Ἦχος Πλάγιος του Πρώτου.....	163
IV.6.6. Ἦχος Πλάγιος του Δευτέρου.....	164
IV.6.7. Ἦχος Βαρύς.....	164
IV.6.8. Ἦχος Πλάγιος του Τετάρτου.....	165
IV.7. Ἦχος και μακάμ.....	166

ΚΕΦΑΛΑΙΟ V: Τα μακάμ των Αράβων και των Τούρκων

V.1. Γενικά.....	193
V.2. Βάση το Γεγκιάχ.....	195
V.2.1. Μακάμ Γεγκιάχ.....	195
V.2.2. Μακάμ Σενταραμπάν.....	197
V.2.3. Μακάμ Φεράχ Φεζά.....	198
V.2.4. Μακάμ Σουλτανί Γεγκιάχ.....	200
V.3. Βάση του Χουσεϊνί Ασιράν.....	201
V.3.1. Μακάμ Χουσεϊνί Ασιράν.....	201
V.3.2. Μακάμ Σουζιντιλ.....	202
V.4. Βάση το Ατζέμ Ασιράν.....	203
V.4.1. Μακάμ Ατζέμ Ασιράν.....	203
V.4.2. Μακάμ Σεβίκ Εφζά.....	204
V.4.3. Μακάμ Σεβίκ Αβέρ.....	206
V.5. Βάση το Ιράκ.....	207
V.5.1. Μακάμ Ιράκ.....	207
V.5.2. Μακάμ Εβίτζ.....	209
V.5.3. Μακάμ Φεραχνάκ.....	210
V.5.4. Μακάμ Ραχάτ αλ Αρουάχ.....	211
V.5.5. Μακάμ Μπεστενιγκιάχ.....	212
V.5.6. Μακάμ Εβιτζαρά.....	213
V.6. Βάση το Ραστ.....	215
V.6.1. Μακάμ Ραστ.....	215
V.6.2. Μακάμ Ραχαβί.....	216
V.6.3. Μακάμ Ντελντισίν.....	217
V.6.4. Μακάμ Πεντζουγκιάχ.....	217
V.6.5. Μακάμ Σουζινάκ.....	220
V.6.6. Μακάμ Μαχούρ.....	221



V.6.7. Μακάμ Νιχαβέντ.....	223
V.6.8. Μακάμ Χιτζαζικάρ Κιουρντί ή Κιουρντλί Χιτζαζικάρ.....	225
V.6.9. Μακάμ Χιτζαζικάρ.....	227
V.6.10. Μακάμ Νικράζ.....	228
V.6.11. Μακάμ Νεβεσέρ.....	229
V.7. Βάση το Δουγκιάχ.....	230
V.7.1. Μακάμ Μπεγιατί.....	230
V.7.2. Μακάμ Ουσάκ.....	231
V.7.3. Μακάμ Χουσεϊνί.....	233
V.7.4. Μακάμ Νεβά.....	234
V.7.5. Μακάμ Νισαμπουρέκ.....	235
V.7.6. Μακάμ Ισφαχάν.....	237
V.7.7. Μακάμ Αραζμπάρ.....	238
V.7.8. Μακάμ Μουχαγιέρ ή Μπαμπαταχίρ.....	240
V.7.9. Μακάμ Καρσιγιέρ ή Χουρί.....	241
V.7.10. Μακάμ Ατζέμ.....	243
V.7.11. Μακάμ Κιουρντί.....	244
V.7.12. Μακάμ Μπουσελίκ.....	245
V.7.13. Μακάμ Σαμπά.....	247
V.7.14. Μακάμ Δουγκιάχ.....	248
V.7.15. Μακάμ Χιτζάζ ή Χιτζαζί.....	250
V.7.16. Μακάμ Ουζάλ.....	251
V.7.17. Μακάμ Χουμαγιούν.....	252
V.7.18. Μακάμ Σεχνάζ.....	253
V.7.19. Μακάμ Χισάρ.....	254
V.8. Βάση το Σεγκιάχ.....	256
V.8.1. Μακάμ Σεγκιάχ.....	256
V.8.2. Μακάμ Μαγιά ή Μαγιά Σεγκιάχ.....	259
V.8.3. Μακάμ Χουζάμ.....	259
V.8.4. Μακάμ Μουστάαρ.....	261
V.9. Βάση το Μπουσελίκ.....	262
V.9.1. Μακάμ Νισαμπούρ.....	262
V.10. Βάση το Τσαργκιάχ.....	263
V.10.1. Αραβικό μακάμ Τσαργκιάχ.....	263
V.10.2. Τουρκικό μακάμ Τσαργκιάχ.....	264
ΚΕΦΑΛΑΙΟ VI: Συνοψίζοντας.....	267
Επίλογος.....	277
Βιβλιογραφία.....	279
Παράρτημα I.....	285
Παράρτημα II - Παραδείγματα.....	302
Ευρετήρια.....	333



Πρόλογος του επιμελητή

Το βιβλίο έφτασε στα χέρια μου σε τελική μορφή. Το υλικό της παρούσας έκδοσης, εκτός των μουσικών παραδειγμάτων και του ευρετηρίου, ήταν ήδη διαμορφωμένο από τον συγγραφέα, όταν ανέλαβα την επιμέλεια. Παρ' όλα αυτά, τελικές διορθώσεις είχαν γίνει μόνο στο πρώτο κεφάλαιο. Οι επεμβάσεις που ακολούθησαν αφορούν στη διόρθωση των τυπογραφικών λαθών, στη συμπλήρωση των υποσημειώσεων και της βιβλιογραφίας και στην οργάνωση του ιδιαίτερου συστήματος υφεισολογιών που χρησιμοποιείται στο βιβλίο. Επεμβάσεις στο καθ' αυτό κείμενο υπήρξαν ελάχιστες και όπου κρίθηκε αυστηρά αναγκαίο.

Η διαδικασία της διόρθωσης ενός τόσο ποικίλου και εκτενούς υλικού δεν θα ήταν δυνατόν να πραγματοποιηθεί χωρίς τη συμβολή ορισμένων ανθρώπων.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω πρώτον από όλους τον Γιάννη Αρβανίτη, του οποίου ο αστείρευτος πλούτος των γνώσεων και η βαθιά του εμπειρία στη βυζαντινή μουσική στάθηκαν ανεκτίμητα.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω στον Σωκράτη Σινόπουλο, ο οποίος έθεσε στη διάθεσή μου τις γνώσεις του για την τουρκική μουσική, και στη Θεοδώρα Τζόλα που ανέλαβε τη φιλολογική επιμέλεια. Σημαντικές ήταν οι συμβουλές που μου έδωσαν ο Γιάννης Χάρης, ο Βασίλης Μπαραμπούτης και ο Νίκος Διονυσόπουλος.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τη Ρίτα Χατζηθέμελη για το πρώτο στάδιο της στοιχειοθέτησης και την ηλεκτρονική επεξεργασία του υλικού και τους Κική Μπίρταχα και Μανώλη Ζαχαριουδάκη για την ηλεκτρονική σελιδοποίηση, καλλιτεχνική επιμέλεια και την τελική μορφή του βιβλίου.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον εκδότη Νίκο Θερμό, χωρίς την υπομονή και την υποστήριξη του οποίου δεν θα ήταν δυνατή η πραγματοποίηση αυτής της έκδοσης.

Μάρθα Μ. Μαυροειδή

Ιούλιος 1999

Πρόλογος του Συγγραφέα

Το βιβλίο αυτό αποτελεί τη συνέχεια του εγχειριδίου που στοιχειοθετήθηκε στα τέλη του 1991 και εκδόθηκε το 1992, και που είχε ως αντικείμενο τα αραβικά μακάμ. Όπως σημείωνα τότε στο προλογικό σημείωμα, το εγχειρίδιο εκείνο είχε συνταχθεί για τις ανάγκες του αναλυτικού προγράμματος της Α΄ Λυκείου του Πειραματικού Μουσικού Γυμνασίου και Λυκείου Παλλήνης, και ειδικά για την Κατεύθυνση της Παραδοσιακής Μουσικής. Επειδή, με βάση το αναλυτικό πρόγραμμα που τότε ίσχυε για το συγκεκριμένο σχολείο, μεταξύ των αντικειμένων της Κατεύθυνσης ήταν τα μουσικά συστήματα τα οποία στηρίζονται στην έννοια και τη λειτουργία του μουσικού τρόπου (ήχου, δρόμου, μακάμ) η κατανόηση της φύσης και της λειτουργίας του είχε κεντρική σημασία. Για τον λόγο αυτό, και με τη βοήθεια του εγχειριδίου, γινόταν μια συστηματική προσπάθεια να μνηθούν οι μαθητές στη λογική και τη δομή των τρόπων της ανατολικής μουσικής. Ο τελικός στόχος αυτής της μαθησιακής διαδικασίας ήταν να οδηγηθούν οι μαθητές, αφορμώμενοι από τις μουσικές του παρελθόντος, σε νέες μουσικές προτάσεις. Με άλλα λόγια, αν το πείραμα αυτού του σχολείου αφηρόταν να ολοκληρωθεί, το υλικό το οποίο διδάσκονταν οι μαθητές θα λειτουργούσε ως πρώτη ύλη για μουσικές εκδοχές του αύριο.

Φυσικά, όσον αφορά τον θεσμό και τη λειτουργία των Μουσικών Σχολείων, τα πράγματα έχουν αλλάξει δραματικά: οι προβληματισμοί εκείνης της πρώτης εποχής φαίνεται να έχουν μπει οριστικά στο συρτάρι των αναμνήσεων, για όσους διατηρούν μνήμη.

Ωστόσο, η κυκλοφορία του εγχειριδίου έδωσε την ευκαιρία να εκδηλωθεί το ενδιαφέρον μεγάλου αριθμού μουσικών για το μεσογειακό τροπικό σύστημα.

Σ' αυτό ακριβώς το ενδιαφέρον φιλοδοξεί να ανταποκριθεί η παρούσα έκδοση, η οποία και ακυρώνει το εγχειρίδιο του 1992. Η λογική του βιβλίου στηρίζεται στην, καταρχήν, προσέγγιση του προβλήματος με την αποσαφήνιση των βασικών εννοιών και, στη συνέχεια, στην εμπέδωση του αντικειμένου με τη συγκριτική και παράλληλη μελέτη μουσικών συστημάτων χωρών που παρουσιάζουν πολιτισμικές συγγένειες όσο και πολιτισμική διαφοροποίηση: Ελλάδα, Βαλκάνια, Αραβικό έθνος, Τουρκία.



Η προσέγγιση των μη ελληνικών μουσικών πολιτισμών γίνεται με σημείο αναφοράς την ελληνική παραδοσιακή μουσική και, ειδικότερα, το σύστημα της βυζαντινής οκτωηχίας, στο μέτρο που οι αναλογίες είναι συστηματικές και δομικές· στο μέτρο, δηλαδή, που όλοι οι μουσικοί πολιτισμοί οι οποίοι αναφέρθηκαν, συγκροτούν τη “μουσική ομοεθνία” της Ανατολικής Μεσογείου: μια ομάδα εθνών με πολλές διαφορές, αλλά και με πληθώρα κοινών μουσικών και αισθητικών, γενικότερα, επιλογών. Με δεδομένο δε ότι οι αναγκαίες γνώσεις βυζαντινής μουσικής δεν είναι αυτονόητες για όλους τους αναγνώστες, το υλικό της βυζαντινής μουσικής δίδεται τόσο με τη βοήθεια της βυζαντινής παρασημαντικής όσο και σε μεταγραφή στο πεντάγραμμο.

Η ανάπτυξη του υλικού ακολουθεί την εξής σειρά:

- Γίνεται εισαγωγή στην έννοια του **μουσικού τρόπου** και προσδιορίζονται οι δυνατές διαφορετικές δομές που προκύπτουν από το ευρύτερα γνωστό και κατακτημένο σχήμα του μεϊζονος τρόπου.
- Γίνεται λεπτομερής διαπραγμάτευση των **διαστημάτων** που χρησιμοποιούν τα μουσικά συστήματα για τα οποία συζητούμε.
- Αναλύονται λεπτομερειακά οι **υπομονάδες** των κλιμάκων.
- Παρατίθεται συνοπτικά το σύστημα των βυζαντινών **ήχων** (τρόπος παραγωγής τους, ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους).
- Παρατίθενται συγκριτικά τα αραβικά και τα τουρκικά **μακάμ**, πάντα σε άμεση αναφορά και με τους αντίστοιχους βυζαντινούς ήχους.

Στο τέλος του βιβλίου παρατίθεται μουσικό παράρτημα με δείγματα συνθέσεων σε όλους τους τρόπους.

Αισθάνομαι υποχρεωμένος να προειδοποιήσω τον αναγνώστη ότι κρατά στα χέρια του ένα βιβλίο δύσκολο. Η έκδοση αυτή δεν απευθύνεται σε τελείως αμήτους, ή ανθρώπους με φιλολογικό μόνο ενδιαφέρον για τις μουσικές αυτές. Είναι μια έκδοση που φυλάσσει προσεκτικά το επιστημονικό της επίπεδο, ενώ, παράλληλα, προσπαθεί να αποτελέσει εργαλείο προσέγγισης σε βάθος στο αντικείμενό του. Έτσι, απαιτεί από τον αναγνώστη μίαν ελάχιστη, αλλά καθόλου αμελητέα σε όγκο, υποδομή μουσικών γνώσεων, και πολλή και συνειδητή προσπάθεια.

Με την ελπίδα, η έκδοση αυτή να φανεί χρήσιμη στους ενδιαφερόμενους, ζητώ εκ προοιμίου συγγνώμη για τυχόν λάθη ή αβλεψίες που έχουν παρεισφύσει στις σελίδες του βιβλίου, μένοντας ανοικτός για παρατηρήσεις και υποδείξεις.

Αθήνα, Σεπτέμβριος 1996

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι

Εισαγωγικά

Ι.1. Μουσικός τρόπος και κλίμακα

Ας ορίσουμε τη μουσική κλίμακα ως εξής: *μουσική κλίμακα είναι μια διαδοχή οκτώ διαφορετικών μουσικών φθόγγων τέτοια, ώστε ο χαμηλότερος ή βαρύτερος (η βάση της κλίμακας) και ο ψηλότερος ή οξύτερος (η κορυφή της κλίμακας) να έχουν το ίδιο όνομα και να δίδουν το ίδιο μουσικό άκουσμα, να αναγνωρίζονται δηλαδή ως “ίδιες” νότες. Όλοι οι άλλοι φθόγγοι να βρίσκονται ανάμεσά τους, ακριβώς όπως όλα τα σκαλοπάτια μια σκάλας (κλίμακα σημαίνει σκάλα) βρίσκονται ανάμεσα στο χαμηλότερο και στο ψηλότερο σκαλί. Κι ακόμα, ανάμεσα στη βάση και την κορυφή που, όπως είπαμε, έχουν το ίδιο όνομα, να μην είναι δυνατόν να βρεθεί και τρίτη νότα με το ίδιο όνομα, που να αναγνωρίζεται δηλαδή ως “ίδια” νότα.*

Σε έναν παρόμοιο ορισμό, είναι αυτονόητο ότι χαμηλότερος ή βαρύτερος φθόγγος αντιστοιχεί σε ήχο με χαμηλότερη ή μικρότερη συχνότητα, ενώ ψηλότερος ή οξύτερος σε ήχο με ψηλότερη ή μεγαλύτερη συχνότητα. Επίσης, ότι οι φθόγγοι έχουν το ίδιο όνομα, ακριβώς επειδή δίδουν το ίδιο μουσικό άκουσμα, επειδή δηλαδή αναγνωρίζονται ως “ίδιες” νότες. Τι σημαίνει όμως αυτό το τελευταίο;

Εδώ είναι αφορμή να εισαγάγουμε την έννοια της **μουσικής αξίας**. Και να πούμε ότι: δυο διαφορετικά μουσικά στοιχεία (φθόγγοι, χρονικές αξίες, μουσικές φράσεις κ.ο.κ.) έχουν την ίδια μουσική αξία όταν, κάτω από κατάλληλες συνθήκες, μπορούν να **υποκατασταθούν αμοιβαία**. Όταν, δηλαδή, μπορεί το ένα να υποκαταστήσει το άλλο μέσα στο κατάλληλο μουσικό περιβάλλον. Όπως είναι φανερό, δύο στοιχεία με ίδια μουσική αξία λειτουργούν ακριβώς όπως οι **συνώνυμες** λέξεις στη γλώσσα, που μπορούν να αντικαθιστούν η μία την άλλη μέσα σε μια φράση, χωρίς να τροποποιείται το νόημα.

Να δούμε ένα παράδειγμα από την πράξη: ο δάσκαλος διδάσκει ένα τραγούδι στους μαθητές του δημοτικού, με το αυτί. Τα παιδάκια ακούνε το τραγούδι φράση φράση από τον δάσκαλο και το μμούνται, μέχρι να το μάθουν όλο. Στο τέλος οι μαθητές έχουν μάθει να αποδίδουν το τραγούδι ακριβώς όπως ο δάσκαλος, έτσι που ένας τρίτος να το αναγνωρίζει ως το συγκεκριμένο τραγούδι, είτε το τραγουδά ο δάσκαλος είτε οι μαθητές. Κι όμως οι δύο εκφορές του τραγουδιού δεν ταυτίζονται, καθώς οι μαθητές τραγουδούν τουλάχιστον μια οκτάβα ψηλότερα από τον δάσκαλο. Οι δύο αυτές διαφορετικές εκφορές, λοιπόν, έχουν την ίδια μουσική αξία.

Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με τη βάση και την κορυφή της κλίμακας: οι φθόγγοι αυτοί έχουν την ίδια μουσική αξία.

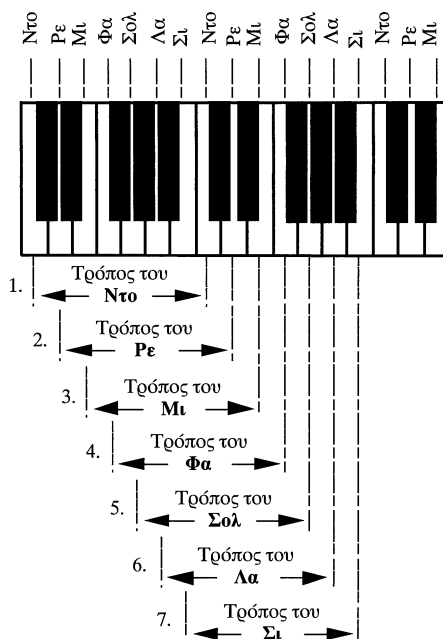
Αλλά, ας ξαναγυρίσουμε στον αρχικό ορισμό. Όταν αναφέρουμε στη λεγόμενη ευρωπαϊκή μουσική τον όρο “κλίμακα”, μας έρχεται στο μυαλό κάτι σαν Ντο Ματζόρε, Ρε

Μινόρε κ.ο.κ. Οι δεύτεροι αυτοί όροι αντιστοιχούν σε διαφορετικά “σχήματα” διαδοχής των βημάτων της κλίμακας, των τόνων και των ημιτονίων. Αντιστοιχούν σε διαφορετικές δομές διαδοχικών διαστημάτων. Οι διαφορετικές αυτές δομές, είναι οι **τρόποι**. Και ως εδώ, **κλίμακα** και **τρόπος** ταυτίζονται, και επομένως ο παραπάνω ορισμός μπορεί να χρησιμοποιηθεί αδιακρίτως για το ένα ή για το άλλο.

Οι συνήθεις τρόποι στην ευρωπαϊκή μουσική είναι δύο: ο μείζων ή *maggiore* και ο ελάσσων ή *minore*. Οι τρόποι στο σύνολό τους όμως είναι πολύ περισσότεροι από δύο, όπως θα δούμε αμέσως. Αν μιλήσουμε δε για τους τρόπους της παραδοσιακής μουσικής, εκεί πια η κλίμακα είναι ένα μόνο από τα πολλά χαρακτηριστικά γνωρίσματά τους: κάτι που γνωρίζουν πολύ καλά όσοι έχουν ασχοληθεί με τη βυζαντινή μουσική, και που θα το δείξουμε με λεπτομέρεια και στις σελίδες που ακολουθούν.

1.2. Παραγωγή της σειράς των βασικών τρόπων από τον μείζονα

Ο πιο συνηθισμένος τρόπος για να “παράγει” κανείς τους τρόπους, είναι από τον μείζονα τρόπο, που στο εξής θα τον λέμε **τρόπο του Ντο**. Ξεκινάμε δηλαδή από τη μείζονα κλίμακα του Ντο, τη λεγόμενη φυσική, και, ανεβαινόντας τις βαθμίδες μία μία, χαρακτηρίζουμε τους τρόπους από τη νότα της βάσης. Στο σχήμα που ακολουθεί, χρησιμοποιείται η εικόνα του πληκτρολογίου του πιάνου, γιατί ανήκει στην εποπτική εμπειρία όλων μας. Ας παρακολουθήσουμε στο σχήμα αυτό τις διαδοχικές δομές που προκύπτουν καθώς ανεβαινουμε διαδοχικά τα λευκά πλήκτρα, χωρίς να αλλοιώνουμε δηλαδή τις νότες του αρχικού σχήματος.



Αν παραστήσουμε τους τρόπους που παράγονται έτσι με τη διαδοχή των δύο βημάτων της συγκεκριμένης κλίμακας (του τόνου **T** και του ημιτονίου **H**), παίρνουμε τα σχήματα που ακολουθούν:

Τρόπος του Ντο	<table border="1"> <tr> <td>T</td><td>T</td><td>H</td><td>T</td><td>T</td><td>T</td><td>H</td> </tr> <tr> <td colspan="4">1ο τετράχορδο</td> <td colspan="3">2ο τετράχορδο</td> </tr> </table>	T	T	H	T	T	T	H	1ο τετράχορδο				2ο τετράχορδο		
T	T	H	T	T	T	H									
1ο τετράχορδο				2ο τετράχορδο											
Τρόπος του Ρε	<table border="1"> <tr> <td>T</td><td>H</td><td>T</td><td>T</td><td>T</td><td>H</td><td>T</td> </tr> <tr> <td colspan="4">1ο τετράχορδο</td> <td colspan="3">2ο τετράχορδο</td> </tr> </table>	T	H	T	T	T	H	T	1ο τετράχορδο				2ο τετράχορδο		
T	H	T	T	T	H	T									
1ο τετράχορδο				2ο τετράχορδο											
Τρόπος του Μι	<table border="1"> <tr> <td>H</td><td>T</td><td>T</td><td>T</td><td>H</td><td>T</td><td>T</td> </tr> <tr> <td colspan="4">1ο τετράχορδο</td> <td colspan="3">2ο τετράχορδο</td> </tr> </table>	H	T	T	T	H	T	T	1ο τετράχορδο				2ο τετράχορδο		
H	T	T	T	H	T	T									
1ο τετράχορδο				2ο τετράχορδο											
Τρόπος του Φα	<table border="1"> <tr> <td>T</td><td>T</td><td>T</td><td>H</td><td>T</td><td>T</td><td>H</td> </tr> <tr> <td colspan="4">1ο τετράχορδο</td> <td colspan="3">2ο τετράχορδο</td> </tr> </table>	T	T	T	H	T	T	H	1ο τετράχορδο				2ο τετράχορδο		
T	T	T	H	T	T	H									
1ο τετράχορδο				2ο τετράχορδο											
Τρόπος του Σολ	<table border="1"> <tr> <td>T</td><td>T</td><td>H</td><td>T</td><td>T</td><td>H</td><td>T</td> </tr> <tr> <td colspan="4">1ο τετράχορδο</td> <td colspan="3">2ο τετράχορδο</td> </tr> </table>	T	T	H	T	T	H	T	1ο τετράχορδο				2ο τετράχορδο		
T	T	H	T	T	H	T									
1ο τετράχορδο				2ο τετράχορδο											
Τρόπος του Λα	<table border="1"> <tr> <td>T</td><td>H</td><td>T</td><td>T</td><td>H</td><td>T</td><td>T</td> </tr> <tr> <td colspan="4">1ο τετράχορδο</td> <td colspan="3">2ο τετράχορδο</td> </tr> </table>	T	H	T	T	H	T	T	1ο τετράχορδο				2ο τετράχορδο		
T	H	T	T	H	T	T									
1ο τετράχορδο				2ο τετράχορδο											
Τρόπος του Σι	<table border="1"> <tr> <td>H</td><td>T</td><td>T</td><td>H</td><td>T</td><td>T</td><td>T</td> </tr> <tr> <td colspan="4">1ο τετράχορδο</td> <td colspan="3">2ο τετράχορδο</td> </tr> </table>	H	T	T	H	T	T	T	1ο τετράχορδο				2ο τετράχορδο		
H	T	T	H	T	T	T									
1ο τετράχορδο				2ο τετράχορδο											

Παρατηρήσεις

1. Σε κάθε μια από τις παραγόμενες δομές, το σχήμα της κλίμακας δεν είναι ενιαίο και αδιαίρετο, αλλά μπορεί να διαιρεθεί σε **υπομονάδες**. Παρατηρώντας τα παραπάνω σχήματα, βλέπουμε την κλίμακα κάθε τρόπου να συντίθεται από δύο όμοιες μεγάλες υπομονάδες και έναν τόνο. Οι υπομονάδες αυτές είναι τα **τετράχορδα**, καθένα από τα οποία περιλαμβάνει 4 διαδοχικές νότες της κλίμακας, απ' όπου και το όνομα της υπομονάδας: αρχ. ελλ. *χορδή* = νότα.
2. Η βάση και η κορυφή όλων των παραπάνω τετραχόρδων συνιστούν διάστημα καθαρής 4ης, αφού περιέχουν 2 τόνους και 1 ημιτόνιο (= 5 ημιτόνια συνολικά).
3. Τα τετράχορδα αυτά είναι δυνατόν, ανάλογα με τη θέση του ημιτονίου, να έχουν τις εξής διαφορετικές δομές:

- (α) **T** - **T** - **H** είτε
 (β) **T** - **H** - **T** είτε
 (γ) **H** - **T** - **T**

Η δομή του τετραχόρδου έχει πολύ μεγάλη σημασία, γιατί καθορίζει το άκουσμα του τρόπου, τη μουσική του αξία δηλαδή, όπως θα εξηγήσουμε αμέσως παρακάτω.

4. Τα τετράχορδα είναι δυνατόν να είναι *διεξυγμένα*, να χωρίζονται δηλαδή με έναν τόνο (*διαξενκτικό*) μεταξύ τους (Τρόποι του Ντο, του Ρε και του Μι) ή να είναι *συνημμένα*, να είναι δηλαδή διαδοχικά και ο τόνος (*προσλαμβανόμενος*) να *έπεται* (τρόποι του Σολ του Λα και του Σι) ή να *προηγείται* (τρόπος του Φα).

5. Οι τρόποι των οποίων οι βάσεις απέχουν 5η καθαρή, χρησιμοποιούν όμοια τετράχορδα (Ντο-Σολ, Ρε-Λα, Μι-Σι). Οι πρώτοι έχουν διεξυγμένα τετράχορδα, ενώ οι δεύτεροι συνημμένα.

Ας μιλήσουμε εδώ για τη θεωρητική δομή και τη θεωρητική σχέση κυρίων και πλαγίων ήχων στη βυζαντινή μουσική:

5.α. Δομές κλιμάκων Ήχων Β.Μ.:

(1) Ήχος Πλάγιος:

τετράχορδο	T	τετράχορδο
------------	---	------------

(2) Ήχος Κύριος

τετράχορδο	τετράχορδο	T
------------	------------	---

είτε

T	τετράχορδο	τετράχορδο
---	------------	------------

Από τους τρόπους δηλαδή που έχουμε παραγάγει, οι τρεις πρώτοι (Ντο, Ρε, Μι) έχουν δομή πλαγίου ήχου, ενώ οι υπόλοιποι (Φα, Σολ, Λα, Σι) έχουν δομή κυρίου ήχου.

5.β. Σχέση Κυρίων και Πλαγίων Ήχων Β.Μ.:

Τετράφωνος - (4) -	Ήχος Κύριος - (0) -	↓
Τρίφωνος - (3) -	- (1) -	↓
Δίφωνος - (2) -	- (2) - Μέσος	
↑	- (1) -	- (3) - Παράμεσος
	- (0) - Ήχος Πλάγιος - (4) - Πλάγιος	

Αν από τη βάση δεδομένου Ήχου, δηλαδή, κατέβουμε 2 φωνές, βρίσκουμε τη βάση του Μέσου του, 3 φωνές τη βάση του Παράμεσου του και 4 φωνές του Πλαγίου του. Αντίστοιχα, αν από τη βάση δεδομένου Ήχου ανέβουμε 2 φωνές, βρίσκουμε τη βάση του δίφωνου του, 3 φωνές τη βάση του τρίφωνου του και 4 φωνές τη βάση του τετράφωνου του, που είναι ο αντίστοιχος Κύριος Ήχος.

Με βάση όλα τα παραπάνω, οι τρόποι του Ντο, του Ρε και του Μι, είναι πλάγιοι αντιστοίχως των τρόπων του Σολ, του Λα και του Σι. Μπορούμε ακόμα να θεωρούμε τον τρόπο του Μι π.χ. ως μέσο του τρόπου του Σολ είτε ως δίφωνο του τρόπου του Ντο κ.ο.κ.¹

1. Όπως θα διαπιστώσουμε και στα επόμενα (ιδίως κεφ. IV και V), οι παρατηρήσεις αυτές έχουν σημασία για το αντικείμενό μας.