

# Τα ανατολικά Μακάμ και ο «ορθός» τρόπος Ραστ

Μάρκος Σκούλιος

**Η** νεοελληνική ιστορία χαρακτηρίζεται από μια στροφή προς την δυτική κουλτούρα και μια ταυτόχρονη αποποίηση των στοιχείων που μαρτυρούν το οθωμανικό παρελθόν. Ωστόσο, η πλειονότητα των μουσικών ιδιωμάτων που απαντώνται στον ελλαδικό χώρο διατηρεί μια στενή συγγένεια με τις μουσικές παραδόσεις της Ανατολής. Η συγγένεια αυτή οφείλεται, ως γνωστόν, σε μία μακραίωνη και πολυσύνθετη διαδικασία αλληλεπιδράσεων και ανταλλαγών, που συντελείται από την αρχαία εποχή και συνεχίζεται μέχρι τις μέρες μας. Η σημαντικότερη ίσως διάσταση αυτής της συγγένειας είναι η μεγάλη πολλαπλότητα στην τροπικότητα της μελωδίας.

Με τον όρο «τροπικότητα» εννοούμε εδώ την πολυμορφία της μελωδίας, η οποία γεννά μια έντονη πολλαπλότητα σε μελωδικές αποχρώσεις. Η συστηματική μελέτη του φαινομένου αυτού φαίνεται να ανάγεται στην ελληνική αρχαιότητα, όταν προκύπτει και η ιδέα της κατηγοριοποίησης του μελωδικού υλικού σε ομοταξίες μέσα από την διαμόρφωση μελωδικών τρόπων<sup>1</sup> και την οργάνωσή τους σε μια πρώιμη μορφή αυτού που σήμερα ονομάζουμε τροπικό σύστημα. Στην μακραίωνη ιστορία εξέλιξης του φαινομένου της μελωδικής τροπικότητας, οι αρχαιοελληνικές ιδέες κληρονομήθηκαν και μετεξελίχθηκαν από μεγάλες μορφές της μεσανατολικής μουσικής και μουσικολογικής ιστορίας, όπως οι Al Kindi (9<sup>ος</sup> αιώνας), Al Farabi (10<sup>ος</sup> αιώνας), Ibn Sina (11<sup>ος</sup> αιώνας), Safi al-din Urmawi (13<sup>ος</sup> αιώνας), Qutb al-din Shirazi (τέλη 13<sup>ου</sup> αιώνα), Abd al Qadir Maraghi (15<sup>ος</sup> αιώνας), Al Ladiqi (15<sup>ος</sup> αιώνας),<sup>2</sup> και οδήγησαν στην διαμόρφωση περίπλοκων τροπικών συστημάτων. Κάθε μία από τις τροπικές οντότητες των συστημάτων αυτών οριοθετείται από ένα σύνολο κανόνων, χαρακτηριστικών και πληροφοριών που στοιχειοθετούν ένα αφαιρετικό μελωδικό πρότυπο, αναγνωρίσιμο από μια

---

<sup>1</sup> Οι αρχαιοελληνικοί μουσικολογικοί όροι για τα πρώιμα αυτά τροπικά μορφώματα ήταν «αρμονίαι» και «τόνοι». Βλ. Andrew Barker, *Greek Musical Writings*, τ. 2, Cambridge University Press, Cambridge 1989, σ. 14-27.

<sup>2</sup> Eckhard Neubauer, «Arabic writings on music», στο: Virginia Danielson, Scott Lloyd Marcus και Dwight Reynolds (επιμ.), *The Garland Encyclopedia of World Music*, τ. 6: *The Middle East*, Garland Publishing, New York – London 2002, σ. 366-382· Owen Wright, «Arab music», στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, τ. 1, σ. 797-812.

διακεκριμένη μελωδική ατμόσφαιρα.<sup>3</sup> Η τροπικότητα της μελωδίας συναντάται σε πολλές παλαιές μουσικές παραδόσεις παγκοσμίως, η άνθιση όμως που γνώρισε ήδη από την αρχαιότητα στον ευρύ χώρο που αποτέλεσε την κοιτίδα των Μεγάλων Πολιτισμών και που εκτείνεται από τα Βαλκάνια μέχρι την Κεντρική Ασία, την Ινδία και την Βόρεια Αφρική δεν έχει ιστορικό αντίστοιχο και παραμένει ζωντανή μέχρι σήμερα.<sup>4</sup> Στην ευρύτερη αυτή περιοχή συναντά κανείς στις μέρες μας μια πληθώρα τροπικών συστημάτων, όπως το ινδουσττανικό σύστημα των *Ράγκα*, το περσικό σύστημα των *Νταστγκιά*, τα συστήματα των οθωμανοτουρκικών και των αραβικών *Μακάμ*, το *αζέρικο* σύστημα των *Μουγκάμ*, το κεντροασιατικό σύστημα των *Σασμακάμ*, το μαγκρεμπιανό σύστημα των *Τάαμπ*<sup>5</sup> ή το σύστημα της *Οκταηχίας*.<sup>6</sup>

Η μακραίωνη οθωμανική κατοχή ήταν επόμενο να καθορίσει την μελωδική τροπικότητα που παρουσιάζουν όλα, λίγο πολύ, τα ιδιώματα που απαντώνται στην βορειοανατολική Μεσόγειο. Έτσι, τα οθωμανοτουρκικά *Μακάμ*<sup>7</sup> φανερώνουν με έναν ιδιαίτερο τρόπο τη θέση της ελληνικής μουσικής στον χώρο των

---

<sup>3</sup> Η δυτική μουσικολογία εντοπίζει την διαφορετικότητα της ανατολικής έννοιας του όρου «τρόπος» (Mode) και την μη ταύτισή της με την έννοια της κλίμακας ήδη από τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα, μέσα από την έρευνα των William Jones, Augustus Willard, Jeannin & Puyade, Abraham Idelsohn, Egon Wellesz και Mantle Hood. Η έρευνα αυτή καταλήγει να ορίσει τον «τρόπο» ως έναν μελωδικό τύπο (melody type) κινούμενο σε ένα «συνεχές» (continuum) ανάμεσα σε μιαν έννοια τύπου κλίμακας και σε αυτήν ενός συγκεκριμένου μελωδικού σκοπού. Βλ. Mantle Hood, *The Ethnomusicologist*, McGraw Hill, Los Angeles 1971, σ. 57· Harold S. Powers, «Mode», στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London 1980, τ. 12, σ. 422-423.

<sup>4</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι στα λόγια συστήματα των Τούρκων, Αράβων, Περσών και Ινδών είναι καταγεγραμμένες εκατοντάδες τροπικές οντότητες, ενώ σε άλλες λόγιες παραδόσεις, όπως αυτές της Άπω Ανατολής, ο αντίστοιχος αριθμός είναι σημαντικά μικρότερος. Βλ. Powers, ό.π.· İsmail Hakki Özkan, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*, Otuken, Istanbul 1984· Walter Kaufmann, *The Ragas of North India*, Indiana University Press, Bloomington 1968· Hormoz Farhat, *The Dastgah Concept in Persian Music*, Cambridge University Press· Scott Lloyd Marcus, *Arab Music Theory in the Modern Period*, διδακτορική διατριβή, University of California, Los Angeles, 1989.

<sup>5</sup> Mahmoud Guettat, *La Musique Arabo-andalouse*, El Ouns, Paris 2000, σ. 133-139. Μαγκρέμπ αποκαλείται ο δυτικός αραβικός κόσμος, δηλαδή η περιοχή της Βόρειας Αφρικής που περιλαμβάνει την Λιβύη, την Τυνησία, την Αλγερία και το Μαρόκο.

<sup>6</sup> Κάποια από τα συστήματα αυτά δεν είναι αμιγώς τροπικά, αφού κατηγοριοποιούν το μελωδικό υλικό όχι μόνο με κριτήρια τροπικά αλλά και μορφολογικά ή λειτουργικά της εκάστοτε παράδοσης, όπως συμβαίνει με τα συστήματα των *Νταστγκιά*, των *Σασμακάμ* και της *Οκταηχίας*.

<sup>7</sup> Από τα ανατολικά τροπικά συστήματα, αυτό που αρμόζει καλύτερα στο χώρο της παραδοσιακής μουσικής στην Ελλάδα, χαρακτηρίζοντας την μουσική πράξη τόσο ως προς την επιλογή των διαστημάτων όσο και ως προς την πλοκή της μελωδίας και το ύφος της εκτέλεσης, είναι αυτό των οθωμανοτουρκικών *Μακάμ*.

«πολυτροπικών» παραδόσεων, αφού αποτελούν βασικό συστατικό στοιχείο του μουσικού συντακτικού στον ελλαδικό χώρο, επιβιώνοντας περισσότερο στην λαϊκή μουσική της υπαίθρου<sup>8</sup> και λιγότερο στην απλουστευμένη και ισοσυγκερασμένη εκδοχή των «δρόμων» της νεότερης αστικής μουσικής. Ταυτόχρονα διατηρούν μια διαχρονική και μεγάλη συνάφεια με τους ήχους της ορθόδοξης εκκλησιαστικής μουσικής παράδοσης.<sup>9</sup>

Πολλοί είναι οι ρωμιοί ερευνητές που ανέλυσαν το τροπικό σύστημα των Μακάμ με όρους της τροπικής θεωρίας της Οκταηχίας.<sup>10</sup> Στα ελληνόγλωσσα κείμενά τους το ονομάζουν «αραβοπερσικό», χαρακτηρισμός που αποδίδει αναμφισβήτητα το ιστορικό της καταγωγής του. Το τροπικό σύστημα που πραγματεύονται ωστόσο είναι στην πράξη αυτό της λόγιας παράδοσης της οθωμανικής περιόδου. Το θεωρητικό μοντέλο εξήγησης αυτού του τροπικού συστήματος αποτελεί την μετεξέλιξη του μεσαιωνικού αντίστοιχου, το οποίο υπήρξε η *lingua franca* σε όλο τον μουσουλμανικό κόσμο από τον 13<sup>ο</sup> έως τον 17<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>11</sup> Η μετεξέλιξη αυτή θεμελιώθηκε κυρίως από τον μεγάλο πολυμαθή μολδαβό θεωρητικό Dimitrie Cantemir<sup>12</sup> στα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα και σφράγισε την απεξάρτηση της λόγιας οθωμανικής μουσικής από την αντίστοιχη περσική.<sup>13</sup> Από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά της θεώρησης του πρίγκιπα Cantemir, που υπήρξε ισότιμα κοινωνός της ρωμαίικης, της οθωμανικής και της ευρωπαϊκής

<sup>8</sup> Όπως είναι φυσικό, τόσο στον ελλαδικό όσο και στον τουρκικό χώρο, σε λαϊκά ιδιώματα τόσο της υπαίθρου όσο και των μεγάλων αστικών κέντρων χρησιμοποιούνται απλοποιημένες εκδοχές του λόγιου τροπικού μοντέλου των Μακάμ, οι οποίες ταξινομούν το μελωδικό υλικό σε έναν πολύ μικρότερο αριθμό τροπικών οικογενειών. Έτσι, η πολυπληθέστατη οικογένεια του Μακάμ Ουσάκ στο λόγιο σύστημα περιλαμβάνει έναν μεγάλο αριθμό συγγενικών τρόπων, όπως τα Ουσάκ, Μπεγιατί, Νεβά, Ατζέμ, Χουσεϊνί, Μουχαγιέρ, Γκερντανγιέ, Γκιουλιζάρ και Ισφαχάν, ενώ στο «λαϊκό σύστημα», το οποίο προκύπτει ως ένας προφορικός κώδικας επικοινωνίας μεταξύ των μουσικών, όλα αυτά συνοφίζονται ως μια τροπική οντότητα με πολλές επί μέρους όψεις και μελωδικές δυνατότητες.

<sup>9</sup> Η ορθόδοξη εκκλησιαστική ψαλτική παράδοση παραμένει στον ελλαδικό χώρο η μόνη παλαιά λόγια μουσική κληρονομιά με οργανωμένο τρόπο διδασκαλίας, της οποίας το θεωρητικό σύστημα μπορεί να αντιπαραβληθεί με τα αντίστοιχα των μεγάλων λογίων παραδόσεων της Ανατολής.

<sup>10</sup> Ξεκινώντας από τις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα, οι σημαντικότεροι από αυτούς είναι οι Παναγιώτης Χαλάτζογλου, Κύριλλος ο Μαρμαρινός, Στέφανος ο Δομέστιχος και Παναγιώτης Κηλιτζανίδης.

<sup>11</sup> Wright, ό.π., σ. 797-798.

<sup>12</sup> Καθιερωμένες είναι επίσης τόσο η ελληνική όσο και η τουρκική απόδοση του ονόματός του, Δημήτριος Καντεμίρης και Kantemiroğlu αντίστοιχα.

<sup>13</sup> Μέχρι τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα οι μουσικοί στο οθωμανικό παλάτι ήταν σχεδόν αποκλειστικά Πέρσες. Βλ. Walter Z. Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996, σ. 494-497.

παιδείας,<sup>14</sup> ήταν το ότι η οπτική της ανάλυσής του λάμβανε θέση από την σκοπιά της μουσικής πράξης μάλλον παρά από εκείνην της καθαρής θεωρίας, πράγμα που τον καθιστά συνεχιστή του Abd al Qadir Maraghi.<sup>15</sup> Το θεωρητικό έργο του Cantemir συνέχισαν σημαντικοί αναλυτές, όπως οι Kemani Hızır Ağa, Tanburi Harutin (Küçük Artin) και Abdülbaki Nasır Dede,<sup>16</sup> με κομβικό σημείο στην εξέλιξη του συστήματος των οθωμανοτουρκικών *Μακάμ* το έργο του Μεβλεβί<sup>17</sup> νεύζέν Rauf Yekta (1871-1935). Αντιπαραβάλλοντας το θεωρητικό μοντέλο του με αυτό της βυζαντινής οκτατηχίας, εύκολα συμπεραίνει κανείς ότι ο Yekta, ο οποίος μαθήτευσε για ένα χρόνο πλάι στον Ιάκωβο Ναυπλιώτη, επηρεάστηκε από την επαφή του με τον ρωμιό πρωτοψάλτη στην επιλογή του να επανεισαγάγει την ακριβή διαστηματική και τετραχορδική ανάλυση των τρόπων. Τα στοιχεία αυτά είναι βασικά χαρακτηριστικά της αρχαιοελληνικής καθώς και της διαδόχου της μεσανατολικής τροπικής θεώρησης, τα οποία είχε επαναφέρει στην βυζαντινή θεωρία ο Χρυσάνθος έναν αιώνα πριν. Από την άλλη πλευρά και ο ίδιος ο Χρυσάνθος φαίνεται να επηρεάστηκε από το οθωμανικό τροπικό σύστημα, του οποίου υπήρξε άριστος γνώστης, σε καινοτομίες του όπως ο επαναπροσδιορισμός των βάσεων των α', β' και πλαγίου β' ήχων στις θέσεις των σχετικών *Μακάμ* ή η ερμηνεία των θέσεων των βαθμίδων *βου* και *ζω* της φυσικής κλίμακας στις θέσεις των αντίστοιχων δεσμών του οθωμανικού *ταμπούρ*.<sup>18</sup> Την μεγαλύτερη όμως ευθύνη για την συνάφεια όχι μόνο των θεωρητικών μοντέλων αλλά κυρίως της ίδιας της μουσικής πράξης Ρωμιών, Τούρκων, Αρμενίων και Εβραίων έχει σίγουρα η μακρόχρονη συνύπαρξη των λαών αυτών στο μεγάλο χωνευτήρι της Κωνσταντινούπολης.

---

<sup>14</sup> Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations, Part 2: Commentary*, Ashgate (SOAS Musicology Series), Aldershot 2000, σ. 1-4.

<sup>15</sup> Eugenia Popescu-Judet, *Prince Dimitrie Cantemir: Theorist and Composer of Turkish Music*, Pan, Istanbul 1999, σ. 21-26, 38-40.

<sup>16</sup> Feldman, ό.π., σ. 33-36· Recep Uslu, *Saraydaki Kemancı Hızır Ağa 1777: First Violinist in the Ottoman Court*, Yeniden Düzenlenmiş Baskı, Ankara 2014 (2<sup>η</sup> έκδοση), σ. 18-38· Eugenia Popescu-Judet, *Tanburi Küçük Artin*, Pan, Istanbul 2002, σ. 9-19. Ταμπούρι, κεμανί και νεύζέν είναι προσωνύμια που διευκρινίζουν το όργανο που έπαιζαν οι εκάστοτε μουσικοί, δηλαδή ταμπούρ, βιολί (τουρκιστί κεμάν) και νέι αντίστοιχα.

<sup>17</sup> Μεβλεβί αποκαλούνται τα μέλη του γνωστού τάγματος των «περιστρεφόμενων δερβίσηδων» που ίδρυσε τον 13<sup>ο</sup> αιώνα ο μέγιστος σούφι ποιητής και πνευματικός δάσκαλος Μεβλιάν Τζελαλεντίν Ρουμί.

<sup>18</sup> Ο Χρυσάνθος προτείνει λόγους 12/11 για τα διαστήματα *πα-βου* και *κε-ζω* (Χρυσάνθος εκ Μαδύτου, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Michele Weis, Τεργέστη 1832, σ. 99), πιθανότατα επηρεασμένος από τις τότε χαμηλές θέσεις των αντίστοιχων βαθμίδων *Σεργιά* (*βου*) και *Εβίς* (*ζω*). Βλ. Feldman, ό.π., σ. 206-213.

Η κατηγοριοποίηση του μελωδικού υλικού της Ανατολής<sup>19</sup> σε μουσικούς τρόπους με κοινά μελωδικά χαρακτηριστικά και η οργάνωσή τους σε τροπικά συστήματα άλλαξε πολύ στην μακροχρόνια ιστορία της. Οι εισηγητές της ακροβατούν διαρκώς ανάμεσα στην απόπειρα να περιγράψουν με ακρίβεια την μουσική πράξη και στην προσπάθεια να δημιουργήσουν, κατά την παλαιά κοσμολογία, κομφά και συμμετρικά μοντέλα που να αντικατοπτρίζουν την τάξη και την συμμετρία του σύμπαντος.<sup>20</sup>

Τα πρώιμα ανατολικά τροπικά συστήματα στην πλειονότητά τους παρουσίαζαν μια ιεραρχική και συμμετρική δομή, οργανώνοντας το μελωδικό υλικό σε έναν μικρό αριθμό κυρίων τρόπων και έναν μεγάλο αριθμό δευτερευόντων-παράγωγων είτε σύνθετων τρόπων. Τα συστήματα αυτά ήταν συνήθως κλειστά ως προς τους κύριους τρόπους, των οποίων ο αριθμός ήταν αυστηρά προκαθορισμένος και στις περισσότερες περιπτώσεις είχε συμβολική αξία. Αντιθέτως, ήταν ανοιχτά ως προς τους παράγωγους και σύνθετους τρόπους, αφήνοντας ελευθερία για νέες δημιουργίες. Σ' αυτό το γενικό μοντέλο υπακούουν τα πρώιμα συστήματα της βυζαντινής *Οκταηχίας*, των επτά «βασιλικών» τρόπων του περσικού συστήματος της εποχής των Σασσανιδών, των οκτώ τρόπων του αραβικού συστήματος της εποχής των Ουμαγιάντ,<sup>21</sup> τα μετά τον Ibn Sina (Αβικέννα· 10<sup>ος</sup> αιώνας) μεσανατολικά συστήματα των 12 κυρίων τρόπων, που έλαβαν κατά καιρούς διάφορες ονομασίες, όπως *Σεντ*, *Περντέ*, *Μακάμ* ή *Ναγμέ*, ή ακόμα το ινδικό σύστημα των 6 κυρίων τρόπων-*Ράγκα* σε κάθε μία από τις οποίες υπάγονται 5 δευτερεύοντες *Ραγκίνι*.<sup>22</sup>

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της τάσης για μια κομφή και συμμετρική ιεράρχηση είναι το σύστημα που προτείνει ο Άραβας al-Ladhiqi τον 15<sup>ο</sup> αιώνα, όπου τα 12 *Μακάμ* αντιστοιχίζονται στα 12 σημεία του ζωδιακού κύκλου, τα 7 δευτερεύοντα *Αβάζ* στους 7 πλανήτες και τα 4 *Σουμπά* στα 4 στοιχεία. Εξίσου χαρακτηριστικό της ίδιας τάσης είναι το αραβοπερσικό σύστημα που αναφέρει ο

<sup>19</sup> Ο όρος «Ανατολή» αναφέρεται εδώ στην ευρύτερη περιοχή που περιγράφηκε πιο πάνω, από την Βορειοανατολική Μεσόγειο μέχρι την Κεντρική Ασία, την Ινδία και την Βόρεια Αφρική, ο οποίος, παρ' ότι γεωγραφικά και ιστορικά ασαφής, είναι κοινά αποδεκτό ότι προσδιορίζει έναν χώρο που παρουσιάζει μια αδιάκοπη κοινωνία αξιών σε ένα βάθος χρόνου πολλών αιώνων.

<sup>20</sup> Άξιος λόγου είναι ο από αρχαίων χρόνων συσχετισμός των μελωδικών τρόπων με μεγάλες κοσμολογικές αξίες και η σύνδεση της επιστήμης της μουσικής με τα μαθηματικά, την αστρονομία, την αστρολογία, την ιατρική, την αριθμολογία και πολλούς άλλους κλάδους της ανθρώπινης γνώσης. Όψιμη μαρτυρία αυτής της αρχαίας μουσικολογικής φιλοσοφίας είναι το χείμενο του 18<sup>ου</sup> αιώνα του Αρμένιου Tanburi Harutin (Küçük Artin). Βλ. Popescu-Judet, *Tanburi Küçük Artin*, ό.π.

<sup>21</sup> Wright, «Arab music», ό.π., σ. 800.

<sup>22</sup> Joep Bor (επιμ.), *The Raga Guide: A Survey of 74 Hindustani Ragas*, Nimbus, Rotterdam 1999, σ. 2-5.

W. Jones, το οποίο δομείται από 12 *Μακάμ*, 24 *Σουμπά*<sup>23</sup> και 48 *Γκουσέ*.<sup>24</sup> Από το ίδιο πνεύμα διέπονται και τα μοντέλα που περιγράφονται από ρωμιούς αναλυτές του ανατολικού τροπικού συστήματος, όπως οι Χαλάτζογλου (12 κύρια *Μακάμ*, 13 κύριοι και 39 καταχρηστικοί *Σιουπέδες*), Κύριλλος ο Μαρμαρινός (12 *Μακάμ*, 19 *Νήμια*<sup>25</sup> και 43 *Σιουπέδες*) και Κηλτζανίδης (12 κύρια *Μακάμ*, 13 κύριοι και πάνω από 90 καταχρηστικοί *Σιουπέδες*).<sup>26</sup> Στην σημερινή εποχή τροπικά συστήματα που φανερώνουν τέτοια συμμετρία και ιεραρχικότητα στην οργάνωσή τους είναι αυτά της ορθόδοξης εκκλησιαστικής μουσικής και της κλασικής περσικής μουσικής. Το πρώτο περιλαμβάνει 8 *Ήχους*, στον καθέναν από τους οποίους υπάγονται οι γνωστοί *δίφωνοι*, *τρίφωνοι*, *τετράφωνοι*, *μέσοι*, *φθορικοί* κ.ά. παράγωγοι τρόποι, ενώ το δεύτερο συγκροτείται από 12 *Νταστυγιά*, τα οποία αποτελούνται από μία σειρά από τροπικές-μορφολογικές οντότητες που ονομάζονται *Γκουσέ*.<sup>27</sup>

Αν η οργάνωση αυτή των συστημάτων είναι ένα από τα πιο γοητευτικά στοιχεία της μουσικής παράδοσης της Ανατολής, δεν είναι ωστόσο και ένα από τα πιο ανθεκτικά στο χρόνο. Στις περισσότερες των περιπτώσεων, τα τροπικά συστήματα εξελίχθηκαν προς την κατεύθυνση της κατηγοριοποίησης του μελωδικού υλικού σε έναν μεγάλο αριθμό ισότιμων και ανεξάρτητων μεταξύ τους τρόπων. Αυτή είναι η λογική των αραβικών και τουρκικών *Μακάμ*, αλλά και των ινδικών *Ράγκα* στην σύγχρονή τους μορφή. Στην πράξη ωστόσο πάντα επιβιώνει μια τάση για ιεράρχησή τους, όπως φανερώνει η ταξινόμηση σε «βασικά» (*Basit*), «σε μεταφορά» (*Şed*) και «σύνθετα» (*Mürekkeb*) *Μακάμ* του νεοτουρκικού μοντέλου,<sup>28</sup> ή η σύγχρονη κατηγοριοποίηση των αραβικών *Μακάμ* σύμφωνα με το

---

<sup>23</sup> Ελληνοποίηση του όρου *Shu'ba*. Οι ελληνοποιήσεις των όρων που χρησιμοποιούνται στο παρόν κείμενο έγιναν με γνώμονα την καλύτερη δυνατή προσέγγιση της σημερινής προφοράς των αντίστοιχών τους ανατολικών. Σε παλαιότερες μελέτες ο ίδιος όρος αποδίδεται ως *σιουπέ* και *σοχπέ*.

<sup>24</sup> Powers, ό.π., σ. 422.

<sup>25</sup> Από τον όρο *nim*, που σημαίνει ελλιπής και αντιστοιχεί στις *φθορές* της βυζαντινής θεωρίας.

<sup>26</sup> Παναγιώτης Κηλτζανίδης, *Μεθοδική διδασκαλία ελληνικής μουσικής – Μεθοδική διδασκαλία θεωρητική τε και πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνήσιου εξωτερικού μέλους της καθ' ημάς ελληνικής μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την αραβοπερσικήν*, Ρηγόπουλος, Θεσσαλονίκη 1881 (ανατύπωση: 1991), σ. 11-19· Αντώνιος Αλυγιζάκης, *Εκκλησιαστικοί ήχοι και αραβοπερσικά μακάμια*, Πουρναράς, Θεσσαλονίκη 1990· Eugenia Popescu-Judetzu και Adriana Ababi Sirlu, *Sources of 18<sup>th</sup> Century Music*, Pan, Istanbul 2000, σ. 25-36· Γεώργιος Σμάνης, *Η εξωτερική μουσική και η θεωρητική της προσέγγιση*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2011, σ. 368-450.

<sup>27</sup> Farhat, ό.π., σ. 19-22.

<sup>28</sup> Yakup Fikret Kutluğ, *Türk müzikisinde makamlar: inceleme*, Yapi Kredi Yayinlari, Istanbul 2000, σ. 113-138.



βασικό τους τετράχορδο – αυτό δηλαδή που τοποθετείται πάνω στην βάση τους – που έχει σαν αποτέλεσμα τον χωρισμό σε 9 τροπικές οικογένειες που ονομάζονται *φασίλα*.<sup>29</sup>

Σημαντικότερο στοιχείο για την κατανόηση του οθωμανοτουρκικού αλλά εν μέρει και του παλαιού αραβοπερσικού τροπικού συστήματος είναι η σχέση όλων των βασικών αλλά και πολλών δευτερευόντων τρόπων με τις βαθμίδες της λεγόμενης «γενικής κλίμακας». <sup>30</sup> Πριν φτάσουμε όμως σ' αυτήν την σχέση, πρέπει πρώτα να αναλύσουμε την δομή αυτής της κλίμακας. Σύμφωνα με τον θεμελιωτή του οθωμανικού τροπικού συστήματος, τον Cantemir, η κλίμακα αυτή αποτελείται από τις κύριες βαθμίδες, που ο ίδιος ονομάζει *Ταμ* ή *Ταμάμ περντέ*,<sup>31</sup> δηλαδή «ακέραιες», «πλήρεις», και τις δευτερεύουσες *νε ταμάμ* ή *νιμ περντέ* («μη πλήρεις» ή «ελλιπείς»), γνωστές από την σχετική ελληνόφωνη βιβλιογραφία<sup>32</sup> ως *νήμια*. Υποσύνολο της «γενικής» είναι η αποκαλούμενη «βασική» ή «θεμέλια» κλίμακα,<sup>33</sup> αποτελούμενη μόνον από τις κύριες βαθμίδες, η οποία δεν είναι άλλη από την μαλακή διατονική<sup>34</sup> ή «φυσική» κλίμακα της βυζαντινής θεωρίας.<sup>35</sup> Είναι άξιο παρατήρησης ότι, παρ' όλο που οι κατά τόπους

<sup>29</sup> Marcus, ό.π., σ. 842-844.

<sup>30</sup> Marcus, ό.π., σ. 72-77· Feldman, ό.π., σ. 195-218.

<sup>31</sup> Feldman, ό.π., σ. 195-197. Ο περσικής προέλευσης όρος *perdeh*, ο οποίος πέρασε και στην ελληνική γλώσσα μέσω των δανείων από την τουρκική (περντές = κουρτίνα, χώρισμα), χρησιμοποιείται στην τροπική θεωρία των *Μακάμ* σημαίνοντας την αφηρημένη έννοια της βαθμίδας της γενικής κλίμακας αλλά ταυτόχρονα και τους δεσμούς-τάστα πάνω στο μανίκι ενός έγχορδου οργάνου. Μέχρι την εποχή του Cantemir ο όρος *περντέ* χρησιμοποιείται και για να δηλώσει μια κατηγορία τροπικών μορφωμάτων ανάλογων των *Μακάμ* (Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations*, ό.π., σ. 22).

<sup>32</sup> Αναφέρομαι εδώ στα ειδικά συγγράμματα για το «αραβοπερσικό» τροπικό σύστημα μελετητών όπως οι Παναγιώτης Χαλάτζογλου, Κύριλλος ο Μαρμαρινός, Στέφανος Δομέστιχος, Παναγιώτης Κηλτζανίδης, που αναφέρθηκαν παραπάνω, αλλά και σε άλλους ρωμιούς συγγραφείς, οι οποίοι αναφέρονται σε έννοιες και όρους του συστήματος αυτού, όπως οι Απόστολος Κώνστας ο Χίος, Χρυσάνθος εκ Μαδύτου, Γρηγόριος ο Πρωτοψάλτης κ.ά. Όπου στο παρόν κείμενο χρησιμοποιείται η έκφραση «ρωμιοί αναλυτές», αυτή αναφέρεται στους παραπάνω μελετητές.

<sup>33</sup> Feldman, ό.π., σ. 195-206.

<sup>34</sup> Ο χαρακτηρισμός μαλακό διάτονο χρησιμοποιείται εδώ με την έννοια που έχει επικρατήσει στην σύγχρονη θεώρηση της βυζαντινής μουσικής (Σίμων Καράς, *Μέθοδος ελληνικής μουσικής: Θεωρητικόν Α'-Β'*, Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήνα 1986· Δημήτρης Σ. Γιαννέλος, *Σύντομο θεωρητικό βυζαντινής μουσικής*, Επέκταση, Κατερίνη 2009, σ. 65-72). Οι αρχαίοι συγγραφείς αναφέρουν διάφορους τύπους διατονικών τετραχόρδων με ποικίλες ονομασίες και προτεινόμενα διαστήματα (Barker, ό.π., σ. 349-350).

<sup>35</sup> Η κλίμακα αυτή δείχνει να σχετίζεται άμεσα με το αρχαιοελληνικό «μείζον τέλειο σύστημα», ο χαρακτηρισμός της δε ως «φυσικής» πηγάζει από την αρχαιοελληνική φιλολογία που θέλει το διατονικό γένος να είναι «το πρώτο που χρησιμοποιήθηκε καθώς και το πιο φυσικό» (Σόλων

επιλογές διαστημάτων μπορεί να διαφέρουν, το θεμέλιο σχήμα της διαδοχής μειζόνων, ελασσόνων και ελαχίστων τόνων είναι το κύριο χαρακτηριστικό αυτής της «θεμέλιας» κλίμακας σε όλους τους μουσικούς πολιτισμούς όπου χρησιμοποιήθηκε. Οι αποκλίσεις στο ακριβές τονικό ύψος των βαθμίδων της περιορίζονται στις θέσεις που αντιστοιχούν στους Βου και Ζω της βυζαντινής θεωρίας. Στις θέσεις αυτές, οι επιλογές των λαών που διαμόρφωσαν το λόγιο τροπικό σύστημα της τελευταίας οθωμανικής περιόδου<sup>36</sup> υπήρξαν γενικά υψηλότερες από τις αντίστοιχες των Περσών και των Αράβων.<sup>37</sup> Όποια κι αν είναι η ακριβής τους θέση, οι βαθμίδες της βασικής κλίμακας αποτέλεσαν τα κυρίαρχα τονικά κέντρα των πρωτευόντων τρόπων. Οι παλαιές περσικές τους ονομασίες Γιεγκιά (αντίστοιχο του νη<sup>38</sup>), Ντουγκιά (Πα), Σεγκιά (Βου), Τσαχαργιά (Γα), Παντογκιά (Δι), Σασγκιά (Κε) και Χαφτγκιά (Ζω) αποτελούν σύνθεση των περσικών αριθμών *yek* (ένα), *du* (δύο), *si* (τρία), *chahar* (τέσσερα), *panj* (πέντε), *shash* (έξι), *haft* (επτά) και της κατάληξης *-gah*, που σημαίνει «τόπος», «θέση», ετυμολογία που φανερώνει από μόνη της την τάση ιεράρχησης των βαθμίδων της «βασικής» κλίμακας.<sup>39</sup> Οι αριθμητικές αυτές ονομασίες διατηρήθηκαν στην περσική θεωρία τουλάχιστον μέχρι τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, όπως μαρτυρεί ο Tanburi Harutin.<sup>40</sup> Οι μεταγενέστεροι άραβες θεωρητικοί κράτησαν από τις παραπάνω

---

Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαιδεία της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1989, σ. 82).

<sup>36</sup> Feldman, ό.π., σ. 206-213.

<sup>37</sup> Στις παραδόσεις αυτές, σύμφωνα τόσο με την θεωρία όσο και με την μουσική πράξη, οι ελαττωμένες δεύτερες είναι της τάξης των  $\frac{3}{4}$  του τόνου – οι αποκαλούμενες διεθνώς ως «ουδέτερες δεύτερες» – και δεν παρουσιάζουν την ελαστικότητα που εμφανίζουν στην ελληνική και τουρκική μουσική, όπου κυριαρχεί το φαινόμενο των μελωδικών έλξεων. Κατά την αραβική παράδοση, οι ελάσσονες των  $\frac{3}{4}$  του τόνου εισήχθησαν από τον Zalzal τον 9<sup>ο</sup> μ.Χ. αιώνα (Wright, «Arab music», ό.π., σ. 801· Alexander John Ellis, "On the musical scales of various nations", *Journal of the Society of Arts* 33, 1885, σ. 485-527: 493). Η μεταγενέστερη καθιέρωση του συγκερασμού της οκτάβας σε 24 τέταρτα του τόνου έγινε από τον Mikhail Meshaha στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Αργότερα, η ίδια θεωρητική προσέγγιση έκανε την εμφάνισή της και στην περσική θεωρία με τον Vaziri τον 20<sup>ο</sup> αιώνα (Farhat, ό.π., σ. 7-10), χωρίς όμως την ανάλογη αποδοχή. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι στα συστήματα αυτά (περσικό και αραβικό) οι ίσα-συγκερασμένοι ελάσσονες τόνοι των  $\frac{3}{4}$  είναι της τάξης των 9 βυζαντινών τμημάτων και πρακτικά ταυτίζονται με τον ελάσσονα τόνο 12/11 που πρότεινε ο Χρυσάνθος στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

<sup>38</sup> Στο κείμενο αυτό προτιμήθηκε η αντιστοίχιση των ανατολικών περντέδων με τις χρυσάνθειες βαθμίδες νη, Πα, Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω της βυζαντινής θεωρίας, οι οποίες έχουν απόλυτη αντιστοιχία με τις ανατολικές, αφού σημαίνουν συγκεκριμένες θέσεις στο τροπικό σύστημα, ενώ ταυτόχρονα δεν παραπέμπουν σε απόλυτα τονικά ύψη, όπως συμβαίνει με τις ευρωπαϊκές νότες.

<sup>39</sup> Feldman, ό.π., σ. 197-198.

<sup>40</sup> Feldman, ό.π., σ. 199. Στο σύγχρονο σύστημα της περσικής κλασικής μουσικής η χρήση

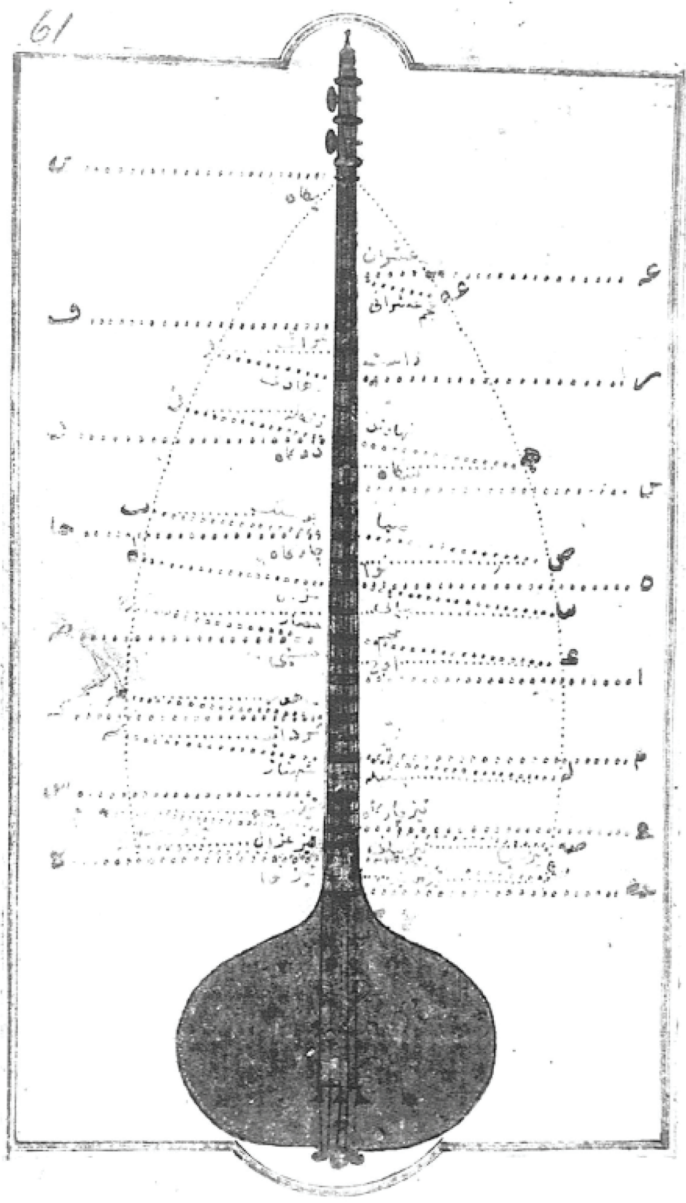


περσικές ονομασίες μόνον τις *Ντουγκιά*, *Σεγκιά* και *Τσαχαργιά* (αποκαλούμενο στην νεοτουρκική *Τσαργιά*) στην προηγούμενη τους θέση, καθώς και τον *yeğah* για την βαθμίδα που αντιστοιχεί στον κάτω *di*, μετονόμασαν δε τις *Νη*, *Δι*, *Κε*, *Ζω* σε *Ραστ*, *Ναουά*, *Χουσεϊνί* και *Αβτζ* αντίστοιχα, ονομασίες που πέρασαν στην οθωμανική και μετέπειτα τουρκική θεωρία και διατηρήθηκαν μέχρι τις μέρες μας. Ο αριθμός των βαθμίδων της «γενικής κλίμακας», δηλαδή των επιτρεπτών θέσεων μέσα σε μια συνήθη έκταση *di*ς διαπασών, συνθέτει ένα ανατολικού τύπου διαστηματικό συγκερασμό, η αναλυτικότητα του οποίου διαφέρει ανάλογα με την ιστορική φάση και τις ιδιομορφίες που παρουσιάζουν τα εκάστοτε διαβαθμισμένα όργανα (ταμπούρ, κανονάκι, πολιτικό λαούτο, γιαιλί ταμπούρ). Μια ματιά στην εξέλιξη της διαβάθμισης του ταμπούρ – βασικότατου οργάνου αναφοράς της τροπικής θεωρίας των οθωμανοτουρκικών *Μακάμ* – σε διαφορετικές φάσεις της ιστορίας του, όπως φαίνεται στις Εικόνες 1-5, καταδεικνύει την εξέλιξη στον αριθμό των χρησιμοποιούμενων βαθμίδων-περντέδων της γενικής κλίμακας, σε ένα χρονικό εύρος τριών αιώνων. Ένας μεγάλος αριθμός από ξεχωριστές ονομασίες για τον κάθε επιμέρους περντέ έδινε την δυνατότητα χονδρικής διευκρίνισης της ιδιαίτερης διαστηματικής του θέσης στο τροπικό οικοδόμημα (Εικόνες 3 και 5 παρακάτω).<sup>41</sup>

---

αυτών των ονομασιών εγκαταλείφθηκε.

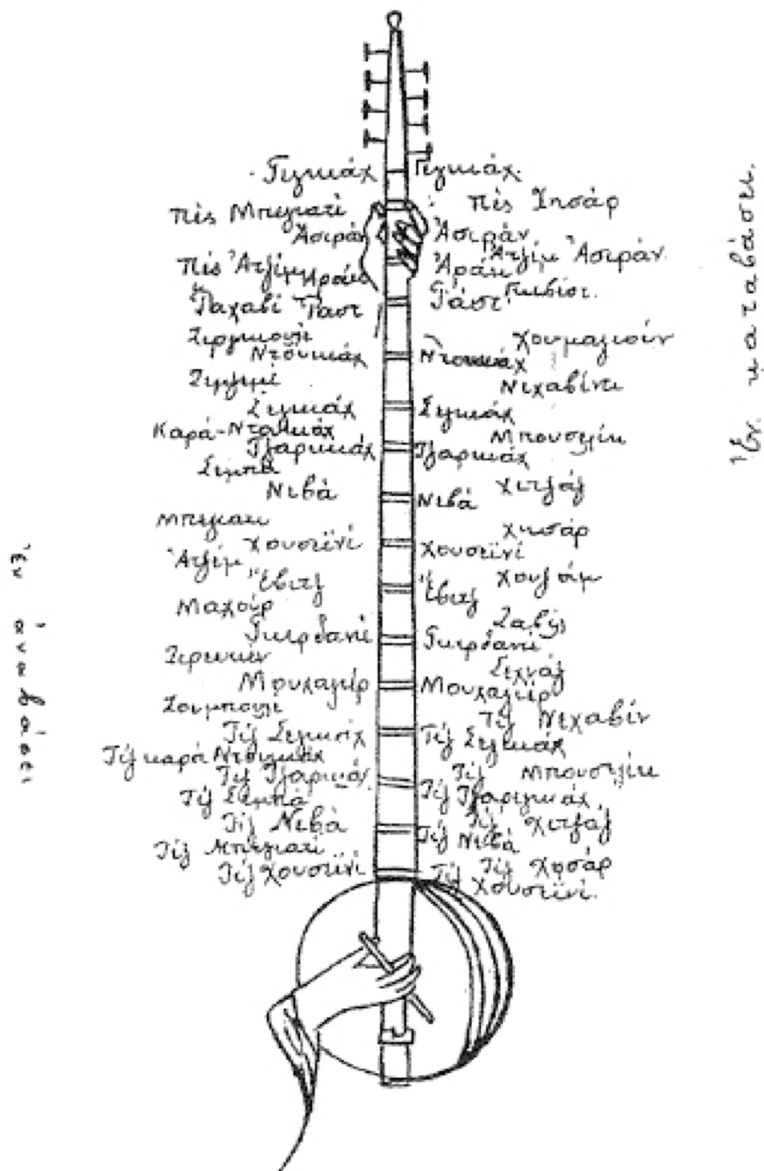
<sup>41</sup> Ως εκ τούτου, το σύστημα των ανατολικών περντέδων παρουσιάζεται ιδιαίτερα αναλυτικό, δίνοντας, για παράδειγμα, διαφορετικές ονομασίες για διαφορετικά *Βου*, όπως οι *Σεγκιά*, *Μπουσελίχ*, *Ουσάχ*, *νιμ Ουσάχ*, *ντιχ Κιουρντί*, *Κιουρντί*, *Καραντουγκιά*. Βλ. Karl L. Signell, *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*, Da Capo, New York 1986, σ. 37-47 και 153-159.



Εικόνα 1: Η διαβάθμιση του ταμπούρ, όπως αποτυπώνεται στο θεωρητικό του Cantemir περί το 1700<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Feldman, ό.π., σ. 150.





Εικόνα 3: Η διαβάθμιση του ταμπούρ με τις επιμέρους ονομασίες των βαθμίδων-περντέδων της γενικής κλίμακας, όπως αποτυπώνεται στο κείμενο των Στέφανου Δομέστιχου και Κωνσταντίνου Πρωτοφάλη το 1843<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Στέφανος Δομέστιχος (επιθεωρήθηκε από τον Κωνσταντίνο Πρωτοφάλη), *Ερμηνεία της εξωτερικής μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1843 (αναστατική έκδοση: Κουλτούρα, Αθήνα), σ. 84-85.



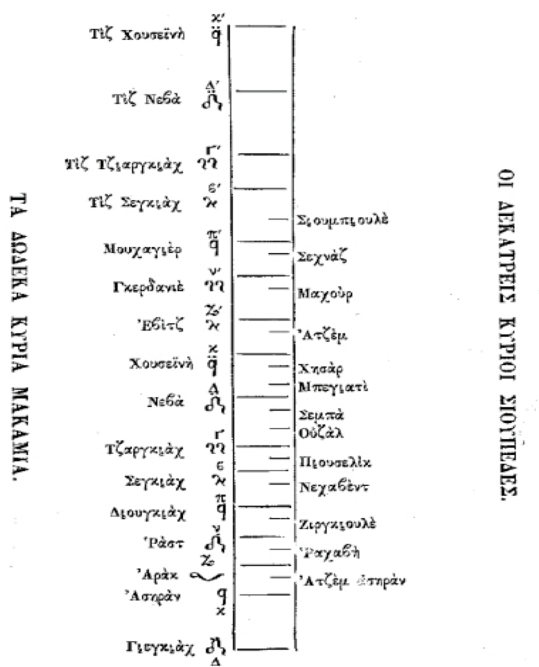
Εικόνα 4: Ο κορυφαίος ερμηνευτής του ταμπούρ του β' μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα Necdet Yaşar με ένα τυπικά διαβαθμισμένο ταμπούρ της σύγχρονης εποχής



Εικόνα 5: Ο Necdet Yaşar με ένα πυκνότερα διαβαθμισμένο ταμπούρ

Από τις σημαντικότερες εξελίξεις στην ιστορία των ανατολικών τροπικών συστημάτων υπήρξε η διαμόρφωση του συσχετισμού των κύριων τρόπων με τις

βαθμίδες της «βασικής» κλίμακας, που φαίνεται να άρχισε τον 15<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>45</sup> Η πρώτη γνωστή σχετική μαρτυρία είναι αυτή του Abdallah al-Mardini (θαν. 1406), ο οποίος δηλώνει ότι «ο τρόπος καθορίζεται από την βάση-τελική του κατάληξη».<sup>46</sup> Όπως ήδη αναφέρθηκε παραπάνω, η αραβική λέξη *Μακάμ* για τις κύριες τροπικές οντότητες, λέξη που σταδιακά αντικατέστησε παλαιότερες ονομασίες, όπως οι *Περντέ* και *Σεντ*, σημαίνει «τόπος», «θέση», και ως εκ τούτου επιβεβαιώνει το πνεύμα του Mardini. Έκτοτε σταδιακά καθιερώθηκε η ταύτιση της ονομασίας του *Μακάμ* με αυτήν της βαθμίδας-περντέ που το «παράγει», όπως χαρακτηριστικά περιγράφει αυτήν την σχέση βαθμίδας και τροπικού μορφώματος ο Κηλτζανίδης.<sup>47</sup> Η βαθμίδα αυτή παίζει τον ρόλο της τελικής του κατάληξης ή ενός κύριου τονικού κέντρου όπως η βαθμίδα εισόδου ή η «δεσπόζουσα» της μελωδικής του ανάπτυξης.



Εικόνα 6: Διάγραμμα ονομασιών των βαθμίδων της γενικής κλίμακας και αντιπαραβολή τους με τις μαρτυρίες του βυζαντινού συστήματος, από το θεωρητικό του Κηλτζανίδη<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Feldman, ό.π., σ. 197-201.

<sup>46</sup> Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900): Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the U.S.A.*, RISM B/X, Henle, Munich 1979, σ. 277.

<sup>47</sup> Κηλτζανίδης, ό.π., σ. 57-164.

<sup>48</sup> Κηλτζανίδης, ό.π., σ. 17.



Τα αρχικά 7 κύρια Μακάμ, δηλαδή τα Ραστ, Ντουγκιά, Σεγκιά, Τσαργκιά, Νεβά, Χουσεϊνί και Εβίτζ, πήραν τα ονόματά τους από τις βαθμίδες της κεντρικής οκτάβας (αντιστοιχούν από τον νη έως και τον Ζω), στα οποία προστέθηκαν αργότερα τα Γιεγκιά, Ασηράν, Ιράκ (ή Αράκ), Γκερντανιγιέ και Μουχαγιέρ, που παράγονται από τις βαθμίδες δι, κε, ζω, Νη, Πα΄, συγκροτώντας ένα σύνολο 12 πρωτευόντων Μακάμ (Εικόνα 6). Αρχίζοντας από τον κάτω δι, στα πρώτα 8 η ομώνυμη βαθμίδα παίζει τον ρόλο της τελικής τους κατάληξης, στα δε επόμενα 4 τον ρόλο του κύριου τονικού κέντρου-δεσπόζουσας, γύρω από το οποίο περιστρέφεται η μελωδία και πάνω στο οποίο αυτή κάνει όλες της τις σημαντικές ενδιάμεσες στάσεις, πριν ολοκληρώσει την πορεία της καταλήγοντας στην βάση του τρόπου. Ανάλογος συσχετισμός υπάρχει και στην περίπτωση της κυριότερης ομάδας δευτερευόντων τρόπων, για τους οποίους μία ομώνυμη δευτερεύουσα βαθμίδα-νιμ περνά της «γενικής» κλίμακας παίζει καθοριστικό ρόλο σε επίπεδο μελωδικής διαφοροποίησης από τον βασικό τρόπο στον οποίο υπάγονται. Τέτοιοι τρόποι είναι οι αναφερόμενοι από τους ρωμιούς αναλυτές ως «κύριοι σιουπέδες» ή «νήμια», όπως οι Ατζέμ ασηράν, Ζιργκιουλέ, Κιουρντί, Μπουσελίχ, Χιτζάζ κ.ά. Σε μια τρίτη και μεγαλύτερη κατηγορία, οι δευτερεύοντες τρόποι δεν έχουν «ίδιον» περνά και εμφανίζουν μια μεγάλη ποικιλία από τροπικές ιδιαιτερότητες. Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η υποκατηγορία Τερκίμπ, αποτελούμενη από τροπικές οντότητες οι οποίες περιγράφονται ως μετατροπικοί συνδυασμοί κυρίων Μακάμ ή Σουμπά με σαφή υπαγωγή στα κύρια Μακάμ και με περιορισμένη αυτοτέλεια, ανάλογη αλλά όχι ταυτόσημη της σημερινής κατηγορίας των Μιουρεκέμπ (Mürekkëb) Μακάμ.<sup>49</sup>

Παρ' ότι το σύγχρονο τουρκικό μοντέλο τροπικής θεώρησης έχει χάσει πλέον την κομψή ιεραρχική δομή στην οποία συμφωνούσαν όλοι οι θεωρητικοί της περιόδου από τον 17<sup>ο</sup> έως τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, παρουσιάζει, όπως προαναφέρθηκε, μια ιεράρχηση των Μακάμ σε «βασικά», «σε μεταφορά» και σε «σύνθετα». Η κατηγορία όμως των σημερινών «βασικών» Μακάμ δεν απορρέει πια από την φυσική κλίμακα με κάποια συστηματικότητα, ούτε και αντιπροσωπεύει τους δημοφιλέστερους τρόπους της σύγχρονης μουσικής πράξης. Επιπλέον, η δεύτερη κατηγορία των *şed* Μακάμ δίνει την ψευδή αίσθηση ότι Μακάμ που χρησιμοποιούν την ίδια οκτάχορδη κλίμακα είναι απλά το ένα μεταφορά του άλλου. Η έννοια της μεταφοράς όμως στα ανατολικά συστήματα δεν έχει την σημασία που έχει στην Δύση, αφού οι βαθμίδες της γενικής κλίμακας δεν συνδέονται με κάποιο απόλυτο τονικό ύψος, η δε ύπαρξη ενός μεγάλου αριθμού τρόπων με κοινή ουσιαστικά κλίμακα και τελική κατάληξη είναι από τα

<sup>49</sup> Σμάνης, ό.π., σ. 347-352, 371-377, 383-387, 397-401, 424-427.

πρωτεύοντα χαρακτηριστικά του συστήματος των λόγιων οθωμανοτουρκικών *Μακάμ*. Η διαφοροποίηση ανάμεσα στα μέλη τέτοιων ομάδων τρόπων με κοινή κλίμακα και τελική κατάληξη γίνεται με βάση την θεμελιώδη έννοια του *σεγίρ* (*seyir*), που ο Κύριλλος ο Μαρμαρινός ονομάζει «απαρχής και μέχρι τέλους έφοδο».<sup>50</sup> Η παλαιότερη γνωστή μαρτυρία καταγραφών της «πορείας ανάπτυξης»-*σεγίρ* των *Μακάμ*, χρονολογούμενη περίπου στο δεύτερο μισό του 15<sup>ου</sup> αιώνα, είναι αυτή του Shams al-Din al-Saydawi, στο *Kitab fi ma'rifat al-angham* κ.λπ. (Βιβλίο που αφορά στην εκμάθηση μελωδιών), ο οποίος χρησιμοποιεί διαγράμματα και μια σειρά από σύμβολα ειδικά επινοημένα γι' αυτόν τον σκοπό. Ο Cantemir υπήρξε κατά τα φαινόμενα αυτός ο οποίος καθιέρωσε αναλυτικές περιγραφές της «πορείας ανάπτυξης» (που τότε ονομαζόταν *χαρεκέτ*) στην τότε διαμορφούμενη οθωμανική τροπική θεωρία, χρησιμοποιώντας μια πληθώρα από εκφράσεις για να προσδιορίσει τις κινήσεις και στάσεις της μελωδίας, όπως «άρχεται», «πατά», «πηδά», «επιστρέφει», «πέφτει», «δεικνύει», «φανερώνει», «χρονοτριβεί», «προσπερνά» ή «αναπαύεται»,<sup>51</sup> πολλές από τις οποίες χρησιμοποιήθηκαν και από τους μεταγενέστερους αναλυτές. Η κωδικοποιημένη συνοπτική περιγραφή της μελωδικής ανάπτυξης κάθε τρόπου, που αργότερα ονομάστηκε *σεγίρ* – αραβικής προέλευσης λέξη που σημαίνει «ταξίδι», «πρόοδος», «πορεία»<sup>52</sup> – έδωσε την δυνατότητα να διαφοροποιηθούν μεταξύ τους τροπικές οντότητες που στα λαϊκά μουσικά ιδιώματα λογίζονται ως μία. Ενδεικτικό της θεμελιώδους σημασίας του *σεγίρ* είναι ότι τα 5 από τα 12 βασικά *Μακάμ*, και πιο συγκεκριμένα τα *Ντουγκιά* (παλαιά ονομασία του σημερινού *Ουσάκ*), *Χουσεϊνί*, *Νεβά*, *Γκερντανιγιέ* και *Μουχαγιέρ*, μοιράζονται την ίδια βάση και χρησιμοποιούν κλίμακα με την ίδια διαστηματική διάταξη, διαφοροποιούνται όμως από το *σεγίρ*.<sup>53</sup> Παρ' ότι η νεοτουρκική θεώρηση παραμέρισε την δυναμική προσέγγιση περιγραφής των *Μακάμ* που δίνει το *σεγίρ*, για χάρη μιας πιο στατικής ανάλυσης που βασίζεται στον μαθηματικό προσδιορισμό των διαστημάτων και την χρήση τετραχορδικών και πενταχορδικών υπομονάδων, το *σεγίρ* δεν έπαψε ποτέ να θεωρείται το βασικό εργαλείο περιγραφής των *Μακάμ* ανάμεσα στους μουσικούς, αλλά και ο κύριος κώδικας απομνημόνευσης ενός πολυσύνθετου τροπικού συστήματος. Το παρακάτω απόσπασμα είναι το *σεγίρ* του *Μακάμ*

<sup>50</sup> Αλυγιάκης, ό.π., σ. 47.

<sup>51</sup> Feldman, ό.π., σ. 262-267.

<sup>52</sup> Feldman, ό.π., σ. 257.

<sup>53</sup> Παρ' όλο που το *σεγίρ* σαν έννοια δεν είναι άγνωστο στην αραβική θεωρία, δεν αναδείχθηκε ποτέ σε θεμελιώδες δομικό της χαρακτηριστικό, όπως έγινε στην οθωμανοτουρκική. Βλ. Harold S. Powers, «Mode», στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, τ. 12, σ. 835.

Ραστ όπως το καταγράφει ο Κύριλλος ο Μαρμαρινός, που υπήρξε και ο πρώτος ελληνόφωνος συγγραφέας που συμπεριέλαβε μελωδικά παραδείγματα του σεγίρ των Μακάμ:<sup>54</sup>

Ράστι άρχεται εκ του αυτού περδέ και δια του γκεβέστ περδεσί εμπίπτει εις το ασχιράν, είτα ανιόν περιέρχεται ραχαβί, ραστ, ντουγκιάχ, σεγκιάχ, επαναστραφέν δε εκ του ντουγκιάχ επί το Ραστ, είτα ανιόν αύθις ντουγκιάχ, σεγκιάχ, τζαρεγκιάχ και κατιόν σεγκιάχ, ντουγκιάχ και καταλήξαν επί το Ραστ είναι το αυτό.

Η αντίστοιχη περιγραφή του Ραστ από τον Dimitrie Cantemir<sup>55</sup> έχει ως εξής:

Το τονικό κέντρο του μακάμ Ραστ είναι η ίδια η βαθμίδα (περντέ) Ραστ. Ξεκινά με κίνηση γύρω από αυτήν, είτε από το οξύ προς το βαρύ είτε αντίστροφα, χρησιμοποιώντας τους τρεις πλήρεις περντέδες Ντουγκιά, Σεγκιά και Τσαργκιά, και φτάνει πάλι στον εαυτό του, όπου και φανερώνεται. Η έκταση του Ραστ: περιπλανιέται στους πλήρεις περντέδες και επεκτείνεται μέχρι και το τιζ Χουσεϊνί. Από εκεί, χρησιμοποιώντας τον ίδιο δρόμο, κατεβαίνει μέχρι τον Γεγκιά και από 'κει επιστρέφει στην ομώνυμη βαθμίδα, στην οποία κάνει και την τελική του κατάληξη.

Ο Abdalbaki Nasir Dede, το 1795, περιγράφει το σεγίρ του Ραστ πιο συνοπτικά:<sup>56</sup>

Ανοίγει στο Ραστ περντέ και χρησιμοποιώντας τους Ντουγκιά, Σεγκιά και Τσαργκιά επιστρέφει στον Ραστ. Προς τα πάνω αναπτύσσεται με τους περντέδες Τσαργκιά, Νεβά, Χουσεϊνί και Ατζέμ μέχρι και τον Γκερντανιγιέ, κάτω δε από τον Ραστ χρησιμοποιεί τους Ιράκ, Ασηράν και Γεγκιά.

Ο Παναγιώτης Κηλτζανίδης, στην Μεθοδική διδασκαλία του, γράφει για το σεγίρ του Ραστ:<sup>57</sup>

Το Ραστ είναι ήχος πλάγιος του δ', άρχεται από του αυτού Ραστ, και δια του νυμ Γκεβέστ πίπτει εις το Ασηράν· εκ τούτου ανιόν εις το νυμ Ραχαβή, Ραστ, Διουγκιάχ και Σεγκιάχ επιστρέφει εις το Διουγκιάχ και Ραστ· αύθις δ' ανιόν εις το Διουγκιάχ, Σεγκιάχ και Τζαργκιάχ και εις τας υψηλότερας φωνάς, καταβαίνει μέχρι του Σεγκιάχ και Διουγκιάχ και καταλήγει εις το Ραστ.

Ο σκελετός κάθε τέτοιου σεγίρ ενός Μακάμ είναι οι στάσεις-καταλήξεις της

<sup>54</sup> Τα παραδείγματα αυτά του Κυρίλλου είναι καταγεγραμμένα στην «παλαιά παρασημαντική» της βυζαντινής (Αλυγιάκης, ό.π., σ. 47).

<sup>55</sup> Kutluğ, ό.π., σ. 162. Η μετάφραση κειμένων από τα τουρκικά έγινε από τον Yurtsever Barış Bal. Στα αποσπάσματα αυτά διατηρήθηκε ο τρόπος γραφής των ανατολικών όρων που χρησιμοποιεί ο κάθε συγγραφέας.

<sup>56</sup> Kutluğ, ό.π., σ. 162.

<sup>57</sup> Κηλτζανίδης, ό.π., σ. 145.

μελωδίας πάνω στις οποίες στηρίζεται όλη του η τροπική συμπεριφορά. Κυριότερη κατάληξη είναι φυσικά η τελική καράρ («τέλος») ή ντουράκ («στάση»), έμφαση όμως δίνεται και στις ενδιάμεσες στάσεις μουβακιτλί καλίσ ή γιαρίμ καράρ («μισή ή ενδιάμεση στάση») και ασμά καράρ («αιωρούμενη στάση») που αντιστοιχούν στις εντελείς και ατελείς καταλήξεις της βυζαντινής θεωρίας, καθώς και στον ιδιαίτερο ρόλο της δεσπίζουσας βαθμίδας (γκουτσλου) και της υποτονικής-προσαγωγέα (γιεντέν) της τελικής κατάληξης.<sup>58</sup> Ο πρώτος σταθμός στην μελωδική τροχιά που περιγράφει ένα σεγίρ κατέχει ξεχωριστή θέση στο λόγο οθωμανοτουρκικό σύστημα και γι' αυτόν τον λόγο του έχει δοθεί η ιδιαίτερη ονομασία γκιρίς («είσοδος»). Η σημασία του σημείου αφετηρίας της μελωδίας έχει υπογραμμιστεί ήδη από τον 15<sup>ο</sup> αιώνα σε θεωρητικές πραγματείες, όπου αναφέρεται με τους όρους *αγαζέ* και *μαχράτς*.<sup>59</sup> Έχει ενδιαφέρον να επισημάνουμε την διαφορά της σύγχρονης έννοιας του *ακάζ*, η οποία ταυτίζεται με τον πρώτο φθόγγο της μελωδίας στην περσική θεωρία, από αυτήν του *γκιρίς*, που είναι η πρώτη της σημαντική κατάληξη ή το πρώτο κύριο τονικό κέντρο γύρω από το οποίο αναπτύσσεται η μελωδία.<sup>60</sup> Η θέση της βαθμίδας εισόδου *γκιρίς* σε σχέση με την τελική κατάληξη καθορίζει τον χαρακτηρισμό του εκάστοτε *Μακάμ* ως ανοδικού, καθοδικού ή μεικτής πορείας ανάπτυξης.

Το σύγχρονο τουρκικό σύστημα, όπως διαμορφώθηκε κυρίως από τους Yekta, Ezgi και Arel στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, προτείνει μια «γενική» κλίμακα αποτελούμενη αποκλειστικά από πυθαγόρεια διαστήματα (παραγόμενα από έναν κύκλο διαστημάτων τετάρτης), που δίδονται όλα από λόγους της μορφής  $2^x/3^y$ .<sup>61</sup> Η αριθμητική μέθοδος προσδιορισμού των διαστημάτων που χρησιμοποιείται σήμερα εισήχθηκε στην νεοτουρκική θεωρία από τον Ayomak και είναι γνωστή στην ελληνική και διεθνή βιβλιογραφία ως «μερκατορική».<sup>61</sup> Η μέθοδος αυτή διαιρεί την οκτάβα σε 53 ίσα τμήματα, τα αποκαλούμενα κόμματα. Επομένως το διάστημα της φυσικής πέμπτης  $3/2$  είναι 31 μερκατορικά κόμματα, της φυσικής τέταρτης  $4/3$  είναι 22, του μείζονος τόνου  $9/8$  είναι 9, του ελάσσονος  $10/9$  είναι 8 κόμματα κ.ο.κ.<sup>62</sup>

Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην τετραχορδική ανάλυση των *Μακάμ*, με βάση

---

<sup>58</sup> Signell, ό.π., σ. 48-49· Özkan, ό.π., σ. 73-75· Feldman, ό.π., σ. 262-273· Murat Aydemir, *Turkish Music Makam Guide*, Pan, Istanbul 2010, σ. 26-27.

<sup>59</sup> Feldman, ό.π., σ. 257, 264· Signell, ό.π., σ. 48.

<sup>60</sup> Farhat, ό.π., σ. 24.

<sup>61</sup> Ruhi Ayangil, «Western Notation in Turkish Music», *Journal of the Royal Asiatic Society* 18/4, 2008, σ. 429· Χαράλαμπος Χ. Σπυρίδης, *Μουσική ακουστική*, Εκδόσεις Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 1990, σ. 116.

<sup>62</sup> Στο κείμενο αυτό δεν θα επεκταθούμε σε εκτενή ανάλυση των διαστημάτων, αλλά θα περιοριστούμε στην επικρατούσα προσεγγιστική αναπαράστασή τους σε μερκατορικά κόμματα.

τις κύριες δομές των τετραχορδικών υπομονάδων Ραστ, Ουσάκ, Χιτζάζ, Μπουσελίκ, Τσαργκιά και Κιουρντί που φαίνονται στα παρακάτω σχήματα και οι οποίες, επεκτεινόμενες κατά έναν τόνο, παράγουν αντίστοιχες πενταχορδικές υπομονάδες.

9	8	5
---	---	---

Τετράχορδο Ραστ

8	5	9
---	---	---

Τετράχορδο Ουσάκ

5	12	5
---	----	---

Τετράχορδο Χιτζάζ

9	4	9
---	---	---

Τετράχορδο Μπουσελίκ

9	9	4
---	---	---

Τετράχορδο Τσαργκιά

4	9	9
---	---	---

Τετράχορδο Κιουρντί

Η προσπάθεια ανάλυσης όλων των τροπικών μορφωμάτων σε τετραχορδικές και πενταχορδικές δομές οδήγησε σε παραδοχή υπομονάδων που καταστρατηγούν την αρχαία λογική του σχήματος με σταθερά άκρα σε διάστημα φυσικής τετάρτης ή πέμπτης αντίστοιχα. Οι «ανώμαλες» αυτές υπομονάδες χρησιμοποιούνται για την ανάλυση περιπτώσεων όπου η συνήθης συμμετρία κατά φυσικές τέταρτες και πέμπτες δεν ισχύει και συνιστούν μερικά από τα πιο αδύνατα σημεία της νεοτουρκικής τροπικής θεωρίας.

8	5	5
---	---	---

Τετράχορδο Σαμπά

5	9	8	5
---	---	---	---

Πεντάχορδο εκσίκ (ελλιπές) Σεγκιά

9	5	8	5
---	---	---	---

Πεντάχορδο εκσίκ Μουστεάρ

5	9	9	4
---	---	---	---

Πεντάχορδο εκσίκ Φεραχνάκ

Ένα από τα βασικά μειονεκτήματα του σύγχρονου τουρκικού θεωρητικού συστήματος είναι ότι αναγνωρίζει υφέσεις και διέσεις μόνο 1, 4, 5 και 8 κομματών, πράγμα που έχει σαν αποτέλεσμα την αδυναμία προσδιορισμού περιπτώσεων που κάνουν εκτενή χρήση των αποκαλούμενων μαλακών-ουδέτερων διαστημάτων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η μη ακριβής διαστηματική περιγραφή δημοφιλέστατων μαλακών χρωματικών και μαλακών διατονικών *Μακάμ*, όπως τα *Χιουζάμ*, *Καρτσιγιάρ*, *Σουζινάκ* και *Ουσάκ*, *Μπεγιατί* αντίστοιχα.

Επιστρέφοντας στο *Μακάμ Ραστ*, θα επιχειρήσουμε υπό το φως των παραπάνω μια ανάλυσή του με βάση έννοιες από τα θεωρητικά συστήματα της λόγιας οθωμανοτουρκικής και της ορθόδοξης εκκλησιαστικής μουσικής, αλλά και στοιχεία από την μουσική πράξη. Ξεκινώντας την συνδυαστική αυτή προσέγγιση, δεν μπορούμε παρά να επισημάνουμε την εξέχουσα θέση του Ραστ στο οθωμανοτουρκικό τροπικό σύστημα, που είναι προφανής και μόνο από την ετυμολογία, αλλά και την τοποθέτηση της βάσης του στην «θεμέλια» κλίμακα. Τόσο η παλαιά ονομασία *Γεγκιά* («πρώτη θέση») όσο και η νεότερη *Ραστ* («ευθύς», «ορθός», «σωστός» αλλά και «δεξιός») προδίδουν τον πρωτεύοντα ρόλο αυτού του *Μακάμ* ως αφετηρίας των κύριων τρόπων. Η σημασία του περσικού όρου είναι απόλυτα συμβατή με την χρήση του στην λαϊκή έκφραση «τα πράγματα ήρθαν Ραστ», που απαντάται σε περιοχές της Μακεδονίας και του ανατολικού Αιγαίου.<sup>63</sup> Η οκτάχορδη κλίμακά του, που χρησίμευσε και χρησιμεύει ακόμη ως διαστηματική διάταξη αναφοράς για Πέρσες, Άραβες, Τούρκους και Έλληνες, είναι γνωστή στον ελλαδικό χώρο από τους αρχαίους χρόνους ως *υπομιξολύδιος αρμονία*. Ο τρόπος αυτός αντιστοιχεί στον πλ. δ' ήχο, που ο Σίμων Καράς χαρακτηρίζει «βάση και θεμέλιο της παραγωγής της οκταηχίας».<sup>64</sup> Στην αραβική θεωρία πρωτοαναφέρεται κατά το πρώτο μισό του 11<sup>ου</sup> αιώνα από τον Ibn Sina, που την περιγράφει σαν μια σειρά από συνημμένα τετράχορδα του σχήματος μείζων τόνος – ουδέτερη δεύτερη – ουδέτερη δεύτερη.<sup>65</sup> Η αντίστοιχη περιγραφή των «συστηματιστών» του 13<sup>ου</sup>-15<sup>ου</sup> αιώνα συνάπτει ένα τετράχορδο του ίδιου τύπου με ένα πεντάχορδο που προκύπτει από το παραπάνω τετράχορδο με επαύξηση κατά έναν μείζονα τόνο. Αυτήν την περίοδο δεν γίνεται ακόμη λόγος για την ιδιαίτερη θέση της βάσης των τρόπων σε κάποια γενική κλίμακα, αλλά αντίθετα παρουσιάζονται όλοι οι τρόποι αναγόμενοι σε ένα κοινό σημείο αφετηρίας.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> Πληροφορία συλλεχθείσα από προσωπικές μαρτυρίες λαϊκών μουσικών των περιοχών αυτών.

<sup>64</sup> Καράς, ό.π., σ. 239.

<sup>65</sup> Wright, «Arab music», ό.π., σ. 804.

<sup>66</sup> Owen Wright, *The Modal System of Arab and Persian Music, A.D. 1250-1300*, Oxford University



Η σύγχρονη παρουσίαση του *Μακάμ Ραστ* στο τουρκικό σύστημα είναι ένας συνδυασμός παλαιότερων και νεότερων δομικών στοιχείων. Η τετραχορδική ανάλυση του *Μακάμ* θέλει την οκτάχορδη κλίμακά του να σχηματίζεται από ένα πεντάχορδο και ένα τετράχορδο *Ραστ* συνημμένα. Η επέκταση της οκτάχορδης αυτής κλίμακας χρησιμοποιεί συμμετρικά ένα τετράχορδο *Ραστ* προς τα κάτω και ένα πεντάχορδο *Ραστ* προς τα πάνω. Το *Ραστ περντέ (νη)*, εκτός από τον ρόλο της βάσης-τελικής κατάληξης, παίζει και αυτόν της βαθμίδας εισόδου (*γκιρίς*), ενώ δεσπόζουσα γκουτσλού είναι ο *Νεβά περντέ (5<sup>η</sup>, Δι)*, στην οποία γίνονται και συχνότερες εντελείς καταλήξεις *μουβαγκάτ-γιαρίμ καράρ*. Τρίτη βαθμίδα στην ιεραρχία και τρίτη σε συχνότητα κατάληξη μετά την 1<sup>η</sup> και την 5<sup>η</sup> είναι ο *Σεγκιά περντέ (3<sup>η</sup>, Βου)*, ενώ δευτερεύουσες καταλήξεις *ασμά καράρ* γίνονται και στους *Ντουγκιά (2<sup>η</sup>, Πα)*, *Χουσεϊνί Ασηράν (κάτω 6<sup>η</sup>, κε)*, *Γιεγκιά (κάτω 5<sup>η</sup>, δι)* και στην επταφωνία *Γκερντανιγιέ (8<sup>η</sup>, Νη)*. Η αυστηρά λόγια εκδοχή του *Μακάμ*, που συναντάται κυρίως σε συνθέσεις με αργή χρονική αγωγή, καθώς και σε αυτοσχεδιασμούς της φωνής (*Γκαζζέλ, Κασιντέ*) και των οργάνων (*Ταξίμ*), θέλει τον κύριο όγκο των μελωδικών φράσεων να καταλήγει στο *Ραστ περντέ*, δίνοντας έτσι έναν βαρύ, σοβαρό και μεγαλοπρεπή χαρακτήρα στο μέλος του. Παρ' ότι όμως το *Ραστ Μακάμ* περιστρέφεται κατά προτίμηση κυρίως γύρω από την βάση του, δεν είναι σπάνιες οι περιπτώσεις που η μελωδική του ανάπτυξη επεκτείνεται μέχρι τον *τιζ Νεβά (άνω 5<sup>η</sup>, Δί)* ή τον *τιζ Χουσεϊνί περντέ (άνω 6<sup>η</sup>, Κε')*, συμπληρώνοντας έτσι μια έκταση πάνω από δύο οκτάβες.<sup>67</sup>

Εξετάζοντας ένα μεγάλο αριθμό συνθέσεων, αυτοσχεδιασμών, καθώς και καταγραφών του *σεγίρ*, παλιών και νεότερων, μπορούμε να συνοψίσουμε ότι το *Ραστ* είναι η μελωδική ατμόσφαιρα που δημιουργείται από την κίνηση πάνω στην γενεσιουργό και θεμέλια φυσική κλίμακα, με τρόπο ώστε να αναδεικνύεται η κυριαρχία της ομώνυμης βαθμίδας, δίνοντας ταυτόχρονα δευτερεύουσα έμφαση στους *Νεβά (5<sup>η</sup>-Δι)*, *Σεγκιά (3<sup>η</sup>-Βου)*, *Ντουγκιά (2<sup>η</sup>-Πα)* αλλά και στους *Χουσεϊνί ασηράν (κάτω 6<sup>η</sup>-κε)* και *Γιεγκιά περντέ (κάτω 5<sup>η</sup>-δι)*.

Νόμοι φυσικής αρμονίας όμως θέλουν να αναπροσαρμόζεται το τονικό ύψος των βαθμίδων που συμμετέχουν στην συγκεκριμένη κίνηση της μελωδίας για κάθε μετατόπιση του επίκεντρου των μελωδικών φράσεων και για κάθε

Press, London 1978, σ. 48-50. Η αναγωγή αυτή σε κοινή βάση παραπέμπει στο τροπικό μοντέλο των *Ράγκα* της βορειοϊνδικής κλασικής μουσικής.

<sup>67</sup> M. Ekrem Karadeniz, *Türk musikisinin Nazariye ve Esaslari*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1965, σ. 85-86· Özkan, ό.π., σ. 115-119· Kutluğ, ό.π., σ. 160-164· Aydemir, ό.π., σ. 33-35· Κηλτζανίδης, ό.π., σ. 145· Uslu, ό.π., σ. 33· Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations*, ό.π., σ. 237-256· Αλυγιζάκης, ό.π., σ. 47· Στέφανος Δομέστιχος & Κωνσταντίνος Πρωτοφάλης, ό.π., σ. 14· M. Fatih Salgar, *Türk Müziğinde Makamlar Usûller ve Seyir Örnekleri*, Bakırköy Musiki Konservatuvarı Vakfı, İstanbul 2012, σ. 34-36· Nail Yavuzoğlu, *Türk Müziğinde Makamlar ve Seyir Özellikleri*, Pan, İstanbul 2009, σ. 44-46.

καινούργια κατάληξη, αφού το ύψος αυτό είναι υποκείμενο στον νόμο των μελωδικών έλξεων. Μπορεί οι μελωδικές έλξεις να μην αναφέρονται εκτενώς στην οθωμανοτουρκική θεωρία, χρησιμοποιούνται όμως κατά κόρον στην μουσική πράξη. Είναι μάλιστα κοινή η εκτίμηση στις τάξεις των μουσικών ότι το *Ραστ* είναι από τους πλουσιότερους τρόπους σε τέτοιες έλξεις. Επιπλέον, οι μόνες βαθμίδες που παρουσιάζονται σταθερές σε όλη του την μελωδική ανάπτυξη είναι η βάση *Ραστ περντέ* (νη) και η δεσπόζουσα *Νεβά περντέ* (5<sup>η</sup>, Δι), ενώ όλες οι υπόλοιπες εμφανίζουν μεγάλη κινητικότητα. Η βάση, το ισχυρότερο τονικό κέντρο του *Μακάμ*, έλκει κυρίως τις *κε* (κάτω 6<sup>η</sup>), *ζω* (κάτω 7<sup>η</sup>) και *Βου* (3<sup>η</sup>) προς το μέρος της.<sup>68</sup> Έτσι, σε φράσεις που καταλήγουν στο *νη* (1<sup>η</sup>), τα *κε* (κάτω 6<sup>η</sup>) και *ζω* (κάτω 7<sup>η</sup>) παρουσιάζονται υψωμένα, ενώ το *Βου* (3<sup>η</sup>) ελαφρά χαμηλωμένο. Αντίθετα, σε ανοδικές φράσεις το *Βου* (3<sup>η</sup>) είναι στη θέση του, ενώ το *Πα* (2<sup>η</sup>) και το *Γα* (4<sup>η</sup>) έλκονται προς το *Δι* (5<sup>η</sup>). Σε φράσεις που καταλήγουν στο *Δι* (5<sup>η</sup>) υπάρχει περίπτωση το *Γα* (4<sup>η</sup>) να φτάσει μέχρι την δίεση, το δε *Ζω* (7<sup>η</sup>) να χαμηλώσει μέχρι την ύφεση. Σε ενδιάμεσες καταλήξεις στον *Βου* (3<sup>η</sup>), ο *Πα* (2<sup>η</sup>) παρουσιάζεται σημαντικά υψωμένος, συνεισφέροντας έτσι στο χρώμα ενός περαστικού *Σεγκιά Μακάμ* (αντίστοιχου του *λέγκετου ήχου*). Πτώσεις στον *Πα* (2<sup>η</sup>) τον επαναφέρουν στο φυσικό του τονικό ύψος, παρασύροντας προς τα κάτω τους *Βου* (3<sup>η</sup>) και *Γα* (4<sup>η</sup>) και δημιουργώντας έτσι για λίγο την ατμόσφαιρα ενός *Ουσάκ* (αντίστοιχου του *α΄ ήχου*). Όταν η μελωδία πέφτει κάτω από την βάση κάνει καταλήξεις φευγαλέες στο *ζω* (κάτω 7<sup>η</sup>), υψώνοντας τον *κε* (κάτω 6<sup>η</sup>), αλλά κυρίως στους *κε* (κάτω 6<sup>η</sup>) και *δι* (κάτω 5<sup>η</sup>), όπως προαναφέραμε. Οι καταλήξεις στο *κε* (κάτω 6<sup>η</sup>) γίνονται είτε χαμηλώνοντας τον *ζω* (κάτω 7<sup>η</sup>) σαν *Χουσεϊνί ασηράν* (κατάληξη σαν *Ουσάκ* στον *κε* – κάτω 6<sup>η</sup>), είτε με υψωμένο *ζω* (κάτω 7<sup>η</sup>) σαν *Νισαμπούρ* πάνω στον *κε* (κάτω 6<sup>η</sup>, δηλαδή σαν χρώα του κλιτόν πάνω στον *νη*, 1η). Κινήσεις πάνω από τον δεσπόζοντα *Δι* (5<sup>η</sup>) γίνονται συνήθως με καταλήξεις πάνω στον *Νη* (8<sup>η</sup>) και θέλουν τους *Κε* (6<sup>η</sup>) και *Ζω* (7<sup>η</sup>) υψωμένους. Προέκταση της μελωδικής κίνησης πάνω από την επταφωνία γίνεται με έλξεις παρόμοιες με τις αντίστοιχες στην μέση περιοχή. Στην επιστροφή προς το *Δι* (5<sup>η</sup>) μπορεί να γίνει φευγαλέα στάση στον φυσικό *Ζω* (7<sup>η</sup>) που συνοδεύεται πάντα από υψωμένο *Κε* (6<sup>η</sup>), η δε πτώση στο *Δι* (5<sup>η</sup>) φέρνει τον *Κε* (6<sup>η</sup>) στην θέση του και έλκει τον *Ζω* (7<sup>η</sup>) προς τα κάτω.<sup>69</sup>

Ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο στην ανάλυση ενός *Μακάμ* είναι οι κατά παράδοση συνηθέστερες μεταβολές (μετατροπίες) του, οι αποκαλούμενες ως

---

<sup>68</sup> Στο εξής, για λόγους συντομίας, θα περιοριστούμε ως επί το πλείστον μόνο στην αναφορά των Χρυσάνθειων ονομασιών των βαθμίδων (*νη*, *Πα*, *Βου*) και της αριθμητικής τους θέσης στο εν λόγω *Μακάμ* (1<sup>η</sup>, 2<sup>η</sup>, 3<sup>η</sup> αντίστοιχα), παραλείποντας τις αντίστοιχες ανατολικές.

<sup>69</sup> Πρέπει να τονιστεί ότι οι ως άνω αναφερθείσες μελωδικές έλξεις δεν περιγράφουν παρά ένα μέρος από αυτό που πραγματικά συμβαίνει στην μουσική πράξη.

γκετσάκι. Η καίρια σημασία αυτού του στοιχείου γίνεται αντιληπτή αν αναλογιστούμε ότι η ίδια η δομή του τροπικού συστήματος των Μακάμ θέλει τους τρόπους όχι ανεξάρτητους τον έναν από τον άλλο, αλλά δεμένους σε ένα ενιαίο σύμπλεγμα, και μάλιστα με τέτοιο τρόπο, ώστε το πέρασμα από τον έναν στον άλλον να μην είναι απλώς εύκολο, αλλά υποχρεωτικό, ως ενδογενές χαρακτηριστικό της τροπικής του συγκρότησης. Σημειωτέον ότι στην μακαμική παράδοση είθισται η μελωδική ανάπτυξη να περιλαμβάνει πάντα μικρές ή μεγαλύτερες μετατροπίες, καθώς η εμμονή σε ένα και μόνο τροπικό μόρφωμα, χωρίς την παρεμβολή μετατροπικών παρενθέσεων, λογίζεται ως αδυναμία.<sup>70</sup>

Οι συνήθειες μεταβολές του τρόπου Ραστ αναδεικνύουν και τα κυριότερα παρακλάδια του. Επιμονή στον Σεγκιά περντέ (3<sup>η</sup>, Βου), όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, σηματοδοτεί πέρασμα στην περιοχή του Μακάμ Σεγκιά (αντίστοιχου του ήχου δ' λέγεται). Το Μακάμ που συνδυάζει άνοιγμα στον Βου (3<sup>η</sup>) και χρωματισμούς από τα Μακάμ Σεγκιά, Χιουζάμ αλλά και Ουσάκ (στην φυσική τους θέση), με τελικές καταλήξεις όμως πάντα στον Ραστ περντέ, λέγεται Σαζκιάρ. Η επιμονή στον Δι (5<sup>η</sup>), αλλά και το άνοιγμα στην βαθμίδα αυτή σύμφωνα με κάποιους συγγραφείς, συνδυαζόμενα με συχνές καθόδους στον δι (κάτω 5<sup>η</sup>), συνθέτουν μια παλιά παραλλαγή του Ραστ αποκαλούμενη Ρεχαβί, η οποία τον 17<sup>ο</sup> αιώνα συγκαταλεγόταν ανάμεσα στα δημοφιλέστερα Μακάμ, έχοντας μάλιστα και ομώνυμο («ίδιον») περντέ στην γενική κλίμακα στην θέση του ζω δίεση.<sup>71</sup> Άνοιγμα στον Δι (5<sup>η</sup>) και συνδυασμός με Νισαμπούρ (χρόα κλιτόν) πάνω στην ίδια βαθμίδα, με τελική όμως κατάληξη σαν Ραστ, είναι το Πεντζγκιά Μακάμ. Μεταβάλλοντας το πάνω τετράχορδο Δι – Νη σε Ουσάκ περνάμε στο Νεβρούζ Ραστ Μακάμ, ενώ κάνοντας το ίδιο τετράχορδο μαλακό χρωματικό μεταβαίνουμε στο επονομαζόμενο παλαιό η απλό Σουζινάκ Μακάμ. Τέλος, με άνοιγμα στον άνω Νη (8<sup>η</sup>), καθοδική κίνηση και συχνή χρήση σκληρών διατονικών διαστημάτων, φθορά του κλιτόν πάνω στο Νη (8<sup>η</sup>), καθώς και χρωματισμό με τα Μακάμ Χουσεϊνί (στη φυσική του θέση) και Μπουσελίκ (σε μεταφορά πάνω στον Κε, 6η) έχουμε μια επτάφωνη καθοδική παραλλαγή του Ραστ που λέγεται Μαχούρ.

Μεταβολές που απομακρύνουν περισσότερο το μέλος από την ατμόσφαιρα του Ραστ είναι οι αλλαγές του κυρίως τετραχόρδου πάνω στην βάση νη, οι οποίες παράγουν τρόπους θεωρούμενους από τους ρωμιούς αναλυτές ως μέλη της ευρύτερης οικογένειας του πλ. δ' ήχου, όπως τα μακάμ Νικριζ, Νιχαβέντ,

<sup>70</sup> Signell, ό.π., σ. 66.

<sup>71</sup> Για την δομή του Μακάμ αυτού υπάρχει σύγχυση στην βιβλιογραφία, πράγμα το οποίο επισημαίνεται και από τον Cantemir (βλ. Feldman, ό.π., σ. 236· Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations*, ό.π., σ. 256-263).

*Χιτζασκιάρ, Κιουρντιλί Χιτζασκιάρ και Ζιργκιουλελί Σουζινάκ.*

Από τα παραπάνω, γίνεται αντιληπτό ότι το μακάμ Ραστ είναι από τις πιο παλιές και πιο σημαντικές τροπικές οντότητες που συναντάμε στην ευρύτατη περιοχή όπου κυριαρχεί το τροπικό σύστημα των Μακάμ, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τον ομόλογό του ήχο πλάγιο του τετάρτου. Η μακροβιότητά τους οφείλεται στην εξέχουσα θέση που κατέχουν, τόσο στην μουσική πράξη, όσο και στην μουσική θεωρία. Εκείνο όμως που τους χαρακτηρίζει πιο πολύ είναι ο ιδιαίτερος ρόλος τους ως σημείο αφετηρίας σε κάθε αναλυτική προσέγγιση και σε κάθε σχετική εκπαιδευτική διαδικασία. Αυτό μαρτυρεί την εξαιρετική τους σημασία στην συγκρότηση των μουσικών συστημάτων των οποίων συνιστούν κύρια οργανικά μέλη.

Η προσέγγιση του Μακάμ Ραστ στην εργασία αυτή αποτελεί μια προσπάθεια σύνοψης των θεωρητικών περιγραφών και αντιπαραβολής και συμπλήρωσής τους με προφορικά μελωδικά φαινόμενα, των οποίων η ποικιλότητα και λεπτομέρεια αποτελεί το μέγιστο ίσως επίτευγμα των πολυτροπικών παραδόσεων της Ανατολής. Ο «ορθός τρόπος» Ραστ, όντας η θεμέλια λίθος του εν λόγω τροπικού οικοδομήματος, προσφέρεται ως η άριστη αφετηρία για μια περιήγηση στον θαυμαστό κόσμο των ανατολικών Μακάμ.