

Τύπας Φώτιος
Α.Μ: Μ2016069

**ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**



**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ Ι
ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**

ΤΙΤΛΟΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ:

**ΤΑ ΔΗΜΩΔΗ ΑΣΜΑΤΑ ΤΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ
ΤΟΥ Γ. ΠΑΧΤΙΚΟΥ ΚΑΙ Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥΣ ΜΕ ΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ
ΜΟΥΣΙΚΗ**

Επιβλέπων καθηγητής : Γιαννέλος Δημήτριος

Κέρκυρα 2023

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

• Ευχαριστίες	4
• Πρόλογος.....	5
• Εισαγωγή.....	6

Κεφάλαιο Πρώτο

1.1 Η έννοια και τα στοιχεία της Παράδοσης	8
1.2 Η μελέτη και καταγραφή των δημοδών ασμάτων.	8
1.3 Μακεδονικά δημώδη άσματα και Βυζαντινή μουσική.....	9
1.4 Διακρίσεις μακεδονικών ασμάτων.....	9

Κεφάλαιο Δεύτερο

2.1 Βιογραφικά στοιχεία του Γεωργίου Παχτίκου.....	11
2.2 Το βιβλίο «260 Δημώδη Ελληνικά Άσματα» του Γ. Παχτίκου.....	13
2.3 Αποτίμηση του έργου του.....	14

Κεφάλαιο Τρίτο

3. Αποδελτίωση της παρτιτούρας των Δημοδών Ασμάτων της Μακεδονίας και η συγκριτική σχέση τους με τους ήχους της Βυζαντινής Μουσικής.....	17
• Ήχος πλάγιος του Τετάρτου (διατονικός)	20
• Ήχος Πλάγιος του Τετάρτου (χρωματικός)	27
• Ήχος Τρίτος	30
• Ήχος Βαρύς μαλακός διατονικός ως μέσος του Πρώτου Ήχου	33
• Ήχος Πλάγιος του Δευτέρου	34
• Ήχος Λέγετος	39

• Ήχος Πρώτος	42
• Ήχος Πλάγιος του Πρώτου	60
• Ήχος Τέταρτος σκληρός διατονικός	65

Κεφάλαιο Τέταρτο

4.1 Το ερώτημα της καταλληλότητας της παρασημαντικής στα δημόδη άσματα....	68
4.2 Συμπεράσματα	69
• Επίλογος.....	72
• Βιβλιογραφία.....	73

Ευχαριστίες

Αρκετοί ήταν αυτοί που υπήρξαν αρωγοί, τόσο στη διαδικασία εκπόνησης της παρούσας διπλωματικής εργασίας, όσο και στην συνολική πορεία κατά την διάρκεια των σπουδών μου στο Πρόγραμμα Προπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Μουσικών Σπουδών, Ιονίου Πανεπιστημίου στη κατεύθυνση «Μουσικές Επιστήμες».

Θερμές ευχαριστίες στο σύνολο των καθηγητών του Προγράμματος Προπτυχιακών Σπουδών, για τις πολύτιμες συμβουλές τους.

Ιδιαίτερα όμως, θεωρώ χρέος να ευχαριστήσω τον καθηγητή μου, αλλά και επιβλέποντα της παρούσας εργασίας Δημήτριο Γιαννέλο για τη διαρκή αποδόμηση και επαναδόμηση του τρόπου σκέψης μου μέσα από τις συμβουλές και τις παρατηρήσεις του.

Επίσης, ευχαριστώ ιδιαίτερα τον εξαίρετο φίλο και συνάδελφο Αριστοτέλη Δημητρακόπουλο για τις ατελείωτες ώρες συζήτησης στο σύνολο των ζητημάτων που διέπουν την μουσική πράξη. Καθώς και αρκετούς ακόμη φίλους, συναδέλφους που χωρίς τη δική τους υποστήριξη και βοήθεια δε θα ήταν δυνατή η υλοποίηση της παρούσας εργασίας.

Τέλος, οφείλω να ευχαριστήσω την οικογένεια μου, για τη συμπαράσταση και την υπομονή τους όλα αυτά τα χρόνια.

Πρόλογος

«Πήγαινε στα δημοτικά τραγούδια, στη δημοτική τέχνη και στη χωριάτικη και τη λαϊκή ζωή, για να βρής τη γλώσσα σου και την ψυχή σου και με αυτά τα εφόδια, αν έχεις ορμή μέσα σου και φύσημα, θα πλάσης ό,τι θέλεις παράδοση και πολιτισμό και αλήθεια και φιλοσοφία».

(Ιων Δραγούμης, Έλλην. Πολιτισμός, έκδ. Β' 1927, σ.218-219)

Τα παραπάνω λόγια του Ίωνα Δραγούμη αποτέλεσαν αφορμή και έναυσμα για την ενασχόλησή μου και την αγάπη μου για το δημοτικό τραγούδι, ιδιαίτερα της Μακεδονίας.

Η παρούσα μελέτη διεξήχθη στα πλαίσια της πτυχιακής εργασίας με Θέμα «Τα Δημώδη Άσματα της Μακεδονίας από την συλλογή του Γ. Παχτίκου και η σχέση τους με τη Βυζαντινή Μουσική», βασισμένη στο βιβλίο του Γεωργίου Παχτίκου και εκπονήθηκε στο Πανεπιστήμιο του Ιονίου στο τμήμα Μουσικών Σπουδών.

Ο λόγος επιλογής του συγκεκριμένου θέματος είναι η ιδιαίτερη σχέση μου με την Μακεδονία ως τόπος καταγωγής μου και δη τη Δυτική Μακεδονία (Σιάτιστα Κοζάνης)¹. Τα μουσικά μου ακούσματα και βιώματα προέρχονται από το συγκεκριμένο τόπο και αποτελούν για εμένα μια διαχρονική αξία. Το παραπάνω προσωπικό βιοματικό πλαίσιο αποτέλεσε αρωγό για την παρατήρηση της ιστορικής ροής της δεδομένης παράδοσης στο παρελθόν και το παρόν. Η εκπόνηση λοιπόν της παρούσας εργασίας υπήρξε για εμένα μία πρόκληση καθώς και μία προσωπική άποψη για την πασιφανή σημασία της έννοιας του «δημώδους άσματος» στη διαχρονικότητα της μουσικής πράξης και δημιουργίας.

¹ Αγαπητός Γ. Τσοπανάκης, «Το Σιατιστινόν ιδίωμα», *Μακεδονικά* 2 (Ιούνιος 2017):266-98. <https://doi.org/10.12681/makedonika.9251>.

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία θα επιχειρήσει να εξετάσει τα «Δημώδη Άσματα της Μακεδονίας», όπως τα έχει καταγράψει στο Βιβλίο του ο Γεώργιος Παχτικός στη σχέση τους με την Βυζαντινή μουσική. Σε πρώτη φάση θα εξετάσουμε τη μεταξύ τους σύνδεση καθώς συνειδητοποιούμε ότι η παράδοση δεν αποτελεί κάτι στατικό αλλά είναι μια δυναμική διαδικασία με πολλές παραμέτρους. Στην εισαγωγή θα αναφερθούμε στον σκοπό της έρευνάς μας αλλά και στην μεθοδολογία που θα χρησιμοποιήσουμε.

Στο πρώτο κεφάλαιο, θα αναφερθούμε στην έννοια και τα στοιχεία της Παράδοσης, στη μελέτη και καταγραφή των δημοδών ασμάτων, στο δημοτικό τραγούδι σε βυζαντινή παρασημαντική, αναλύοντας τη σχέση του δημοτικού τραγουδιού με την βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική², το ρόλο του Ελληνικού αλφαβήτου (NH, ΠΑ, BOY, κτλ.), αλλά και τις ομοιότητες και τις διαφορές ανάμεσα στη βυζαντινή μουσική και τα δημοτικά τραγούδια και ειδικότερα στις διακρίσεις ανά περιοχή των μακεδονικών ασμάτων.

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα παρατεθούν κάποια βιογραφικά στοιχεία για τον Γεώργιο Παχτικό, ο οποίος υπήρξε διακεκριμένος εθνομουσικολόγος και φιλόλογος. Στη συνέχεια θα αναφερθούμε στο βιβλίο της υπό μελέτη έρευνας, στο οποίο παρουσιάζονται 260 τραγούδια των Ελληνικών χωρών τα οποία κατέγραψε ο ίδιος διά της προφορικότητας της Ελληνικής δημοτικής παράδοσης. Μάλιστα, ο συγγραφέας δημοσιεύει αλφαβητικό κατάλογο των ονομάτων και της ηλικίας των ατόμων που του υπαγόρευσαν τα άσματα. Στη συνέχεια θα εξετασθεί η διαδικασία καταγραφής των τραγουδιών. Θα κάνουμε παρατηρήσεις για τους στίχους που είναι γραμμένοι στο τοπικό γλωσσικό ιδίωμα και ειδικά αυτών της Μακεδονίας στα βόρεια ιδιώματα. Σημειώνεται πώς η καταγραφή και η σημειογραφία των τραγουδιών αποδίδονται από μέρος του σε μετρική τετάρτων. Παράλληλα, θα αναφερθούμε στα εκτενή προλεγόμενά του, όπου αναλύει την αρμονική συμφωνία της αρχαίας ελληνικής μουσικής με τη βυζαντινή παρασημαντική και τους δημοτικούς χορούς εντοπίζοντας τις ρίζες των δημοδών ασμάτων. Κάτι το οποίο επισημαίνει και ο πρώτος εκδότης Ελληνικών δημοτικών τραγουδιών ο Claude Fauriel³.

² L. Bourgault – A. Ducoudray, *Etudes sur la musique ecclesiastique grecque*. (Paris, Librairie Hachette, 1877).

³ C. Fauriel, *Chants populaires de la Grece modern*, (Paris, 1824-1825).

Στο τέλος του κεφαλαίου θα εξάγουμε τα συμπεράσματά μας που κύριο στόχο θα έχουν την αποτίμηση του έργου του Γ. Παχτίκου όσον αφορά την σημειογραφία των ασμάτων. Στο μυαλό μας θα πρέπει να υπάρχει το εξής: ότι ακόμη και με τους σύγχρονους τρόπους καταγραφής τα ιδιόμορφα ποικίλματα και μελίσματα ιδιαιτέρως των αργών τραγουδιών δεν μπορούν να αποδοθούν πιστά στην γραφή. Το μόνο που μπορεί να επιτύχει η καταγραφή είναι η διάσωση της βασικής μελωδίας και ποτέ του τοπικού χρώματος. Το ίδιο συνεπάγεται και για την ψαλτική και βυζαντινή τέχνη.

Στο τρίτο κεφάλαιο θα αποδελτιώσουμε τα δημώδη άσματα της Μακεδονίας από το βιβλίο του Παχτίκου, όπου δεν δίνονται λαογραφικά στοιχεία και η μουσικοποιητική τους δομή. Στο κεφάλαιο αυτό θα επιχειρηθεί μία συστηματική σύγκριση και ομαδοποίηση των ασμάτων αναφορικά με τους ήχους και τρόπους (οκταηχία). Στο βιβλίο για την απλοποίηση των μελωδιών που εμφανίζουν πολλά σημεία αλλοίωσης, όλα τα τραγούδια μεταφέρθηκαν στον τρόπο⁴ τον οποίο ανήκουν π.χ. sol1 = re2, όπου sol η τονική βάση στην οποία τραγούδησε ο ερμηνευτής και re2 η τονική βάση του τρόπου, στον οποίο ανήκει το τραγούδι.

Στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο του πονήματος θα διατυπωθεί ένα ερευνητικό ερώτημα, τόσο για το ζήτημα της καταλληλότητας της παρασημαντικής στα δημώδη άσματα όσο και για την ουσία των διάφορων συστημάτων μουσικής γραφής και καταγραφής σε ιστορική συνέχεια. Παράλληλα θα παρατεθούν τα συμπεράσματα της έρευνας από την ομαδοποίηση και την παρατήρηση της συγκριτικής σχέσης των ασμάτων της Μακεδονίας με την βυζαντινή οκταηχία.

⁴«Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια», *Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερένης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών* (Μουσική Εκλογή), αριθμ. 10, τόμος Γ', υπό Σπυριδάκη Γεωργίου και Περιστέρη Σπυρίδωνος, (Αθήνα ,1968), σσ. κα'-λέ.

Κεφάλαιο 1

1.1 Η έννοια και τα στοιχεία της Παράδοσης.

Ετυμολογικά, η λέξη παράδοση προέρχεται από την αρχαία Ελληνική λέξη «παραδίδωμι»⁵, η έννοια της οποίας είναι το ρήμα παραδίνω και εμπιστεύομαι. Η παράδοση, αφορά μια διαδικασία παράδοσης πολιτισμικών στοιχείων του παρελθόντος από τη μία γενιά στην άλλη, μέσω του γραπτού ή προφορικού λόγου. Η παράδοση δεν είναι στάσιμη. Ένα από τα στοιχεία που διατηρούν την παράδοση τόσα χρόνια εκτός από το θρησκευτικό βίωμα, τη γλώσσα και τους ιδιωτισμούς και γενικότερα τα ήθη και τα έθιμα είναι και τα δημώδη άσματα. Τα βασικά χαρακτηριστικά που συναντάμε κυρίως στα δημώδη άσματα είναι, η ανωνυμία του δημιουργού, η απροσδιοριστία του ακριβούς τόπου προέλευσης και χρόνου σύνθεσης, αποδίδονται βέβαια πάντοτε με το χρονικά τοπικό γλωσσικό ιδίωμα και οι παρατηρούμενες αλλαγές που όσες περισσότερες παρατηρούνται τόσο περισσότερο φέρεται καταξιωμένο.

1.2 Η μελέτη και καταγραφή των δημοδών ασμάτων.

Το ενδιαφέρον για τη μελέτη του δημοτικού τραγουδιού άρχισε στο δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα, κυρίως από ευρωπαίους περιηγητές. Οι εκδόσεις των δημοτικών τραγουδιών περιλάμβαναν, κυρίως στίχους από διάφορες περιοχές. Στις περισσότερες αυτές εκδόσεις δεν αναγράφεται η περιοχή από την οποία προέρχονται. Ενδεικτικά στο έργο του Daniel H. Sanders (1844), «Das Volksleben der Neugriechen» (Ο λαϊκός βίος των Νεοελλήνων), συναντάμε τραγούδια που ακόμη τραγουδιούνται στην περιοχή της Μακεδονίας (σελ. 122, 123, 124 αποκριάτικα Κοζάνης, σελ. 110 το τραγούδι 11, σελ. 78 για τα Γρεβενά)⁶. Από την περιήγησή μας σε διάφορες εκδόσεις από ξένους περιηγητές⁷ όσον αφορά τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια, η περισυλλογή τους κυρίως ήταν σποραδική και δεν ήταν συγκεντρωμένη και με αναλυτική καταγραφή των στοιχείων. Βέβαια ο πρώτος τόμος της συλλογής του Fauriel με τίτλο «Chants populaires de la Grèce moderne» είχε μια εισαγωγή – ανάλυση για κάθε τραγούδι και μια εκτενή εισαγωγή για όλο το πόνημά του, που ακόμη και σήμερα θεωρείται από τις

⁵ «Δίδωμι», Βασικό Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής

https://www.greek-language.gr/greekLang/ancient_greek/tools/lexicon/lemma.html?id=68

⁶ D.H. Sanders, *Das Volksleben der Neugriechen dargestellt und erklärt aus Liedern, Sprichwörtern, Kunstgedichten, nebst einem Anhang von Musikbeilagen und zwei kritischen Abhandlungen* (Verlag: Mannheim, Bassermann, 1844.) 1st Edition.

⁷ H. J. W. T. *The Journal of Hellenic Studies* 51 (1931): 309–10. <https://doi.org/10.2307/626238>.

πλέον συγκεντρωμένες και εμβριθείς που έχουν γίνει ποτέ για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Οι Έλληνες μελετητές συνέχισαν την έρευνα των ευρωπαϊών κάνοντας μουσικές καταγραφές με επιστημονικό χαρακτήρα ανά περιοχή, τόσο στη βυζαντινή σημειογραφία όσο και στην ευρωπαϊκή σημειογραφία. Η καταγραφή των δημωδών ασμάτων αποτελεί επιδίωξη των μελετητών και στηρίζεται στη λογική της διάσωσης και καταξίωσης.

1.3 Μακεδονικά δημώδη άσματα και Βυζαντινή μουσική.

Ένα από τα πλέον βασικά χαρακτηριστικά της μακεδονικής μουσικής παράδοσης δεν είναι άλλο από τα μεγαλόπνοα, επύλλια, καθιστικά τραγούδια. Παρουσιάζουν τόσο μεγάλη ποικιλομορφία και μουσικολογικά προσιδιάζουν στη βυζαντινή μουσική τεχνοτροπία σημάδι της παλαιότητάς τους αλλά και τις από αιώνων αλληλεπίδρασης μεταξύ εκκλησιαστικής και μακεδονικής μουσικής. Το βυζαντινό άρωμα της μουσικής τους χροιάς σε συνδυασμό με τους αριστουργηματικούς στίχους των περισσότερων τραγουδιών της Μακεδονίας καταδεικνύει την μεταξύ τους σχέση. Η μακεδονική δημοτική μελωδία στηρίζεται «στην οργάνωση» των φθόγγων της σύμφωνα με τις κλίμακες των Ήχων της βυζαντινής μουσικής και κυρίως των διατονικών και χρωματικών. Σύμφωνα με κάποιες απόψεις υπάρχει μία αίσθηση τροπικότητας⁸. Ωστόσο, θα αποφεύγαμε οποιαδήποτε απόλυτη ταύτιση με τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική προκειμένου να αποδώσουμε καταγωγικές σημασίες. Αυτό, όμως που αντιλαμβανόμαστε είναι ότι έχει κληροδοτήσει αρκετά χαρακτηριστικά στα μακεδονικά δημώδη άσματα.

1.4 Διακρίσεις μακεδονικών ασμάτων.

Τα μακεδονικά δημώδη άσματα δεν συνιστούν ένα ενιαίο πανελλήνιο ύφος αλλά χαρακτηρίζονται από τοπικά ιδιώματα. Εκτός από τις τοπικές διαλέκτους και τα ιδιώματα, η τοπικότητα φανερώνεται από τις διαφορές που υπάρχουν από περιοχή σε περιοχή της Μακεδονίας στη μουσική και πιο συγκεκριμένα στις κλίμακες, τους ήχους,

⁸ Δ. Λέκκας, « Θεωρητικά της Ελληνικής Λαϊκής Παραδοσιακής Μουσικής», στο Ν. Γράβας, Ν. Γρηγορίου, Μ. Δραγούμης, κ.α., *Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή παράδοση – νεότεροι χρόνοι* (Πάτρα, 2003), σ. 55.

τους τρόπους αλλά και τους ρυθμούς⁹. Τα χαρακτηρίζει η ανωνυμία του δημιουργού και η προφορική διάδοση. Μεταξύ των διαφόρων περιοχών της Μακεδονίας βλέπουμε συχνά πολλές παραλλαγές ενός τραγουδιού. Αυτές δημιουργήθηκαν από τα μέλη της ίδιας κοινότητας είτε λόγω του ταξιδιού τους σε άλλες περιοχές λόγω της εσωτερικής μετανάστευσης από τον ένα νομό στον άλλο είτε γιατί η μελωδία, ο στίχος και ο ρυθμός ήταν τόσο καλά δημιουργημένες που άγγιζαν το συναισθηματικό κόσμο των ανθρώπων, με αποτέλεσμα να εξελιχθούν σε πανμακεδονικά άσματα που τραγουδιούνται ως και σήμερα (π.χ. «Ηθέλα ν'αλθώ το βράδυ»). Κυρίως, υπάρχουν διαφορές στον αριθμό των στίχων και στα εκφραστικά μέσα του κειμένου. Το πιο σημαντικό που πρέπει να αναφέρουμε και συμβαίνει αρκετές φορές είναι ο συμφυρμός¹⁰, δηλαδή συνδέονται στο τραγούδι στίχοι από συγγενείς σκοπούς. Ακόμα, σε κάποιες περιπτώσεις έχουμε μετατροπή του κειμένου ενός άσματος σύμφωνα με μεταγενέστερες περιστάσεις¹¹. Όπως παρατηρούμε από περιοχή σε περιοχή παρουσιάζονται ισχυρά τοπικά χαρακτηριστικά. Η μουσική και κυρίως φωνητική παράδοση της Μακεδονίας είναι πολύ πλούσια και ποικίλη σε πρωτογενής ρυθμούς, μελωδίες και στιχουργήματα. Η έντονη αυτή ανομοιογένεια είναι αποτέλεσμα της μακράς και ταραχώδους ιστορίας της¹².

⁹ Baud-Bovy, Samuel. "L'ornementation Dans Le Chant de l'église Grecque et La Chanson Populaire Grecque Moderne." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 21, no. 2/4 (1979): 281–93. <https://doi.org/10.2307/901735>.

¹⁰ «Συμφυρμός», *Academic Dictionaries and Encyclopedias: Dictionary of Greek* (2013), <https://greek.greek-en-academic.com/164038/%CF%83%CF%85%CE%BC%CF%86%CF%85%CF%81%CE%BC%CF%8C%CF%82>

¹¹ Γ. Κ. Σπυριδάκης, *Ελληνική λαογραφία*, τεύχος Δ' (Αθήνα, 1975), σ. 34.

¹² Γεωργίου Χατζηκυριακού, «Σκέψεις και εντυπώσεις εκ περιοδείας ανά την Μακεδονίαν (1905-1906). Πρόλογος Βασιλείου Γ. Χατζηκυριακού. Εισαγωγή Βασιλείου Λαούρδα», επιμ. Σ. Π. Κυριακίδης- Γ. Ι. Θεοχαρίδου, *Μακεδονικά: Σύγγραμμα περιοδικόν: της εταιρείας μακεδονικών σπουδών*, τ. 5, (Θεσσαλονίκη: 1963), 567–571. DOI:<https://doi.org/10.12681/makedonika.849> (Η συγκεκριμένη βιβλιογραφία επιλέχθηκε καθώς συμπίπτει χρονικά με το βιβλίο του Παχτίκου).

Κεφάλαιο 2

2.1 Βιογραφικά στοιχεία του Γεώργιου Παχτίκου.

Ο Παχτικός Δ. Γεώργιος (Ορτάκιοι Βιθυνίας 1869- Κωνσταντινούπολη 1915)¹³, υπήρξε διακεκριμένος εθνομουσικολόγος, συνθέτης και φιλόλογος. Σπούδασε στη Μεγάλη του Γένους Σχολή, στο Βαρβάκειο (Αθήνα) και φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Παράλληλα, σπούδασε μουσική στο Ωδείο Αθηνών (μαθητής του Κατακουζηνού) και αποφοίτησε πτυχιούχος το 1889, οπότε τον Νοέμβριο του ίδιου χρόνου ίδρυσε Σχολή φωνητικής μουσικής στην οποία και δίδαξε). Το 1895 εγκαταστάθηκε στην Κωνσταντινούπολη και ασχολήθηκε με δημοσιεύσεις σε διάφορες εφημερίδες- περιοδικά καθώς και με διαλέξεις για την Ελληνική Μουσική (κυρίως στον "Ελληνικό Φιλολογικό Σύλλογο"). Στο περιοδικό του "Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου" (του οποίου ήταν από τα ιδρυτικά μέλη) είδαν το φως μελέτες του για την αρχαία, τη βυζαντινή και τη νεότερη Ελληνική Μουσική. Ειδικότερα, ασχολήθηκε με τη συλλογή δημοτικών τραγουδιών. Από τα δημοτικά τραγούδια που περισυνέλλεξε, 80 βραβεύτηκαν στον "Ζωγράφειο Διαγωνισμό" του Ελλ. Φιλολογικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως (1895 και 1896). Προηγουμένως, το 1894, εξέδωσε στην Κωνσταντινούπολη το "Αρχαία Ελληνικά Μελωδία"¹⁴, που περιέχει μεταγραμμένες σε βυζαντινή παρασημαντική 7 σωζόμενες αρχαίες μελωδίες. Από το 1903 άρχισε να συμπεριλαμβάνει δημοτικά τραγούδια από τη Συλλογή του σε συναυλίες του «Ομίλου Ερασιμόλων» (στον οποίο ήταν διευθυντής). Αυτό του εξασφάλισε ανώνυμη δωρεά από 200 οθωμανικές λίρες, που του επέτρεψε να επισκεφθεί χωριά της Θράκης και της Μ. Ασίας και να συλλέξει 60 επιπλέον τραγούδια. Το 1905 εξέδωσε (στη σειρά της «Μαρασλείου Βιβλιοθήκης») "260 δημώδη ελληνικά άσματα από του στόματος του ελληνικού λαού, της Μικράς Ασίας, νήσων και ευρύτερος Ελλάδος συλλεγέντα και παρασημανθέντα" (1888-1904). Η Συλλογή του αυτή παρουσιάστηκε από τον Μ. Καλβοκορέση στο διεθνές Μουσικό Συνέδριο της Βασιλείας (25-29.9.1906) προκαλώντας ευμενέστατα σχόλια (κυκλοφορεί σε ανατύπωση της «Βιβλιοθήκης Ιστορικών Μελετών», αρ. 51, Αθήνα 1992). Παράλληλα, στην "Tribuna" της Ρώμης δημοσιεύτηκε κριτική του ελληνιστή

¹³ «Γεώργιος Παχτικός», *Απόφαση* (25/07/1915), σελ. 423.

¹⁴ Γεώργιος Δ. Παχτικός, *Η μελοποιΐα των χορικών και των κομμών Ιφιγένειας της εν Ταύροις του Ευριπίδου*. (Εν Αθήναις: Τυπογραφείον Αθαν. Δεληγιάννη, 1901).

Ettore Romagnoli, ο οποίος επαίνεσε μεν την εργασία του Παχτίκου, όμως θεώρησε τα τραγούδια μονότονα(!) και αποφάνθηκε ότι δεν σχετίζονται προς την αρχαία ελληνική μουσική... (δυστυχώς από την πλουσιότετη Συλλογή του Παχτίκου τελικά εκδόθηκε μόνο ο Α΄ τόμος, ενώ ο Β΄ τόμος θα περιλάμβανε και πολλά ξενόφωνα ελληνικά τραγούδια, κυρίως τουρκόφωνα και αρμενόφωνα). Στο μεταξύ η δράση του είχε προκαλέσει το ενδιαφέρον του Εθνικού Κέντρου και έτσι προσκλήθηκε με τον Όμιλο Ερασιμόλων για συναυλίες στην Αθήνα τόσο το 1904 (τη συναυλία του στις 29.3.1904 στο Βασιλικό Θέατρο με πρόγραμμα 22 δημοτικά τραγούδια για 40μελή ορχήστρα και 40μελή χορωδία παρακολούθησε η βασιλική οικογένεια και ο καλεσμένος της μέγας δούκας της Έσσης) όσο και το 1906, με πρόσκληση της Επιτροπής των Μεσολυμπιακών Αγώνων του ίδιου χρόνου (συναυλία στον «Παρνασσό» στις 6.4.1906). Όμως η έκδοση της Συλλογής του συνάντησε και αντιδράσεις (ως προς την ακρίβεια και την πιστότητα της καταγραφής) που εκφράστηκαν ήπια μεν από τον Δημήτρη Περιστέρα, άκομψα δε από τον επίσης συλλογέα δημοτικών τραγουδιών Θ. Κληρονόμο (βλ. Πρόσωπα Ελλ. Μουσικής) και τον διευθυντή της «Αθηναϊκής Μανδολινάτας» Νίκο. Λάβδα. Το 1910 ο Παχτικός εξέδωσε το έργο "Απόλλων Μουσηγέτης", που περιέχει σχολικά τραγούδια. Μελοποίησε και αρχαία χορικά (από την "Ιφιγένεια εν Ταύροις", τον "Φιλοκτήτη" και τον "Αίαντα") για τα οποία βραβεύτηκε (τόσο το 1901 όσο και το 1903) από την αθηναϊκή "Εταιρεία προς Διάδοσιν των Αρχαίων Δραμάτων". Στη συνέχεια έγραψε μουσική για άλλα 7 έργα του αρχαίου θεάτρου ("Οιδίπους τύραννος", "Ηλέκτρα", "Αντιγόνη", "Προμηθεύς δεσμώτης", "Μήδεια", "Ορνιθες" και "Νεφέλες"). Από τα υπόλοιπα έργα του, αξιοσημείωτα είναι: το τρίφωνο «Αιωνία η μνήμη» (για τον εθνομάρτυρα μητροπολίτη Γρεβενών Αιμιλιανό) και η ανακρεόντεια δίφωνη ωδή «στον Έρωτα» («Έρως ποτ' έν ρόδοισι»). Η βραβευμένη μουσική του του 1901, εκδόθηκε τον ίδιο χρόνο στην Αθήνα με τίτλο "Μελοποιία των χορικών και των κομμών Ιφιγένειας εν Ταύροις του Ευριπίδου". Το 1912 με εισήγηση του Α. Bourdon εξελέγη μέλος της Ακαδημίας της Ρουέννης. Από τον Δεκέμβριο του 1912 (ως το 2πλό τεύχος Ιουνίου-Ιουλίου 1915) εξέδιδε στην Κωνσταντινούπολη το μηνιαίο εικονογραφημένο μουσικοφιλογολικό περιοδικό "Μουσική" εντάσσοντας σ' αυτό κομμάτια σε βυζαντινή. και ευρωπαϊκή παρασημαντική καθώς και αδημοσίευτα τραγούδια της Συλλογής του¹⁵.

¹⁵ Τάκης Καλογερόπουλος, *Λεξικό της Ελληνικής μουσικής* (Γιαλλελή, 2001).

2.2 Το βιβλίο «260 Δημώδη Ελληνικά Άσματα» του Γ. Παχτίκου.

Τα «260 Δημώδη Ελληνικά Άσματα» συλλεγέντα και παρασημανθέντα από το 1888 ως το 1904, υπό του φιλόλογου και μουσικού Γ. Παχτίκου εξεδόθησαν το 1905 από τις εκδόσεις Τύποις Π.Δ. Σακελλαρίου με χορηγό τη Βιβλιοθήκη του Μαρασλή τα οποία προέρχονται από διάφορες περιοχές της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, Νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος. Σύμφωνα με τα προλεγόμενά του από τα 500 Ελληνικά Άσματα τα οποία περισυνέλλεξε μόνο τα 260 περιλαμβάνονται στην παρούσα συλλογή. Σε αυτά τα μεν μουσικά μέλη είναι ανέκδοτα, τα δε ποιητικά κείμενα τα περισσότερα είναι άγνωστα, ενώ τα γνωστά εμφανίζουν αξιοσημείωτες τοπικές παραλλαγές. Εκτός των ελληνικών δημοτικών ασμάτων, η συλλογή περιλαμβάνει και πολλά ξενόφωνα μιας και στον Ελληνικό κόσμο υπάρχουν ορθόδοξοι Έλληνες που ένεκα ιστορικών λόγων μιλούν άλλη ή την πατρία γλώσσα. Έτσι π.χ. στη Μ. Ασία υπάρχουν ορθόδοξοι Έλληνες τουρκόφωνοι, αρμενόφωνοι και αραβόφωνοι, στη Θράκη βουλγαρόφωνοι και ολίγοι τουρκόφωνοι, στη Μακεδονία βουλγαρόφωνοι και λίγοι τουρκόφωνοι και βλαχόφωνοι, στην Ήπειρο και την Αλβανία αλβανόφωνοι. Παρά τους ξενόφωνους αυτούς Έλληνες εκτός από τα ελληνικά αδόμενα άσματα υπάρχουν και άσματα αδόμενα σε «τουρκιστί, αρμενιστί, αραβιστί, βουλγαριστί, βλαχιστί και αλβανιστί», σε όλα όμως το περιεχόμενο του μέλους και της ποιητικής εννοίας είναι καθαρώς ελληνικά. Τα άσματα τα κατέγραψε άλλα αυτοπροσώπως επισκεπτόμενος διάφορες περιοχές και άλλα ακούγοντάς τα από πρόσωπα που τα γνώριζαν καλά από μνήμης. Από τις 132 περιοχές όπως σημειώνονται στις σελίδες 400-405 ανήκουν σε προσωπική επίσκεψη. Στην επικεφαλίδα των ασμάτων σημειώνονται με λίγες λέξεις οι περιστάσεις στις οποίες αυτά άδονται. Παρότι ο ίδιος ο Παχτικός αναφέρει στα προλεγόμενά του ότι περισυνέλλεξε πολύτιμες ιστορικές, γλωσσικές, γεωγραφικές και παντός είδους πληροφορίες για την πληρέστερη και ακριβέστερη αντίληψη των μελών των ασμάτων παρά ταύτα κάτι τέτοιο δεν υπάρχει. Στη σελίδα 406 βρίσκουμε τον αλφαβητικό πίνακα του είδους των ασμάτων που συναντάμε, αιώρας, αποχαιρετιστήρια, αστεία, χορευτικά και μη, γαμήλια χωρητικά και μη, διάφορα χορευτικά και μη, δίστιχα χορευτικά, εαρινά (ανοιξιάτικα), επαινετικά (παινέματα), επιτραπέζια (της τάβλας, σκόλια), ερωτικά καθιστά και χορευτικά, θρήνοι (μοιρολόγια), θρησκευτικά, ιστορικά καθιστά και χορευτικά, κάλαντα, κλέφτικα

χορευτικά και μη, κληδόνος (του κλήδονα), κώμοι (πατινάδες), οδοιπορικό, ονειροκριτικά, οργανικά χορευτικά και μη, παρθένια, παιδικά, πατριωτικά χορευτικά και μη, πολεμικά, πυρρίχια, συμβολικά, υπνωτικά (νανουρίσματα). Επίσης, δημοσιεύει αλφαβητικό κατάλογο των ονομάτων και της ηλικίας των ατόμων που του υπαγόρευσαν τα άσματα. Σημαντικό είναι να τονίσουμε ότι οι στίχοι είναι γραμμένοι στο τοπικό γλωσσικό ιδίωμα και ειδικά όσον αφορά τα άσματα της Μακεδονίας, τα οποία θα μελετήσουμε στην έρευνα μας, στα βόρεια ιδιώματα. Όλα τα άσματα της Μακεδονίας, καταγράφηκαν στην ευρωπαϊκή σημειογραφία. Η καταγραφή και η σημειογραφία των τραγουδιών αποδίδονται από μέρος του σε μετρική τετάρτων. Στα άσματα της Μακεδονίας της παρούσας συλλογής συναντάμε τους εξής ρυθμούς: δίσημος, τρίσημος, τετράσημος (σύνθετος), τετράσημος μετά ημίσεος, Επτάσημος.

2.3 Αποτίμηση του έργου του

Ο τρόπος εργασίας του Γ. Παχτίκου αποτέλεσε τη γέφυρα μεταξύ των επιστημών της μουσικής λαογραφίας και της εθνομουσικολογίας¹⁶. Αυτό μπορούμε να το συμπεράνουμε από το εύρος του γεωγραφικού πεδίου έρευνας και από τη μεθοδολογία του. Το έργο του μπορεί να θεωρηθεί ιστορικής σημασίας¹⁷. Ωστόσο, η αυστηρή κριτική που δέχτηκε για το έργο του όπως αυτό αποτυπώνεται σε δημοσιεύματα της εποχής καταδεικνύει τα προβλήματα στην απόδοση των δημωδών ασμάτων¹⁸. Ο Γ. Παχτικός απαντούσε στα δημοσιεύματα¹⁹ αλλά, ο ίδιος στα προλεγόμενα του βιβλίου του αποπειράται να εκθέσει τους λόγους για τους οποίους, τα δημώδη άσματα, δεν αποτελούσαν αρχικά αντικείμενο μελέτης. Δεν είχε ακόμη ληφθεί υπόψιν ούτε και η αξία του να διασώζει «λείψανα τής αρχαίας τέχνης», αλλά ούτε και η οπτική της βυζαντινής μουσικής με την ηθική της επίδραση, τη χαλιναγωγήση των παθών και τη διαμόρφωση των χαρακτήρων. Με αναφορές στους αρχαίους Έλληνες μουσικούς και

¹⁶ Γ. Σακαλλιέρος, «Εφαρμογές ανάλυσης σε έργα νεοελληνικής μουσικής με στοιχεία «Εθνικής» ταυτότητας: κριτήρια, αισθητικές κατευθύνσεις, θεωρία και μεθοδολογία», *Μουσική θεωρία και ανάλυση-Μεθοδολογία και πράξη. Πρακτικά συμποσίου* (Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ., 2006), 56-63.

¹⁷ Μαρία Γ. Ανδρουλάκη, «Το Κέντρο Λαογραφίας και η Εθνική Μουσική Συλλογή. Παλαιοί και σύγχρονοι προσανατολισμοί της μουσικής έρευνας», στο Νικόλαος Γ. Πολίτης και το Κέντρον Ερεύννης της Ελληνικής Λαογραφίας. *Πρακτικά Διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου*, τόμ. Α', (Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 2012), σ. 112-114.

¹⁸ Μένος Φιλήντας, «Κατά Δασκάλων Δωρούμενος: Οι μελωδίες του Παχτίκου», *Ο Νουμάς* 162 (4/9/1903), σ. 1-3.

¹⁹ «Ολίγα λέξεις περί των δημοτικών ασμάτων: υπό Γ. Δ. Παχτίκου», *ΦΟΡΜΙΓΞ δεκαπενθήμερος μουσική εφημερίς*, έτος Β' αρ. 15-16 (15-31/12/1903), σ. 7-8.

ποιητές τεκμηριώνει το χρηστικό ρόλο της. Το ίδιο κάνει και με τη Βυζαντινή. Ο ρόλος της συγκεκριμένης συλλογής, βρίσκεται στο «να διανοίξη νέον στάδιον ευγενούς ερεύνης και ενασχολήσεως» μέσω της μουσικής αρχαιολογίας (Mousiki Kon-lis_Teuxos 8.pdf). Με τον ασυνήθιστο αυτό όρο επιθυμούσε να δώσει το στίγμα της ερευνητικής διαδικασίας το οποίο έλειπε εκείνη την εποχή εξαιτίας του καθαρά εμπειρικού χαρακτήρα της έρευνας. Επίσης, παρέχει τη διαβεβαίωση για την εγκυρότητα των καταγραφών του, όπου τονίζει ότι στις περιπτώσεις που οι ηλικιωμένοι πληροφορητές δεν θυμόντουσαν το κείμενο, αυτό είναι μισογραμμένο ή με κενά. Αυτό σύμφωνα με τον Παχτίκο καταδεικνυε την παλαιότητά του. Το ζήτημα της σχέσης της βυζαντινής αλλά και της αρχαίας ελληνικής μουσικής με το δημοτικό τραγούδι, αποτελούσε επίκεντρο ενδιαφέροντος της έρευνάς του. Στο βιβλίο του όπου αναφέρεται στα «τεχνικά» αποτελεί ένα κλασικό παράδειγμα θεωρητικής μελέτης. Η θεματολογία αυτού του μουσικολογικής αξίας εισαγωγικού μέρους περιλαμβάνει: Αρχαίους θεωρητικούς, γύρω από τον ρυθμό, τα 3 γένη της αρχαίας μουσικής, αρχαίες κλίμακες στις δημοτικές μελωδίες, «εγχώρια» μουσικά όργανα, αρμονική συμφωνία, παρασημαντική και δημοτικούς χορούς²⁰. Συχνά στις δημοσιεύσεις – εκδόσεις των καταγραφών προτάσσεται ως εισαγωγή ένα θεωρητικό πλαίσιο που αφορά στη σχέση των δημοτικών τραγουδιών με τη βυζαντινή και την αρχαία Ελληνική μουσική. Επίσης περιλαμβάνονται πληροφορίες σχετικά με τα μουσικά σύμβολα που χρησιμοποιεί ο καταγραφέας. Η συλλογή αυτή δεν ήταν μία απλή συλλογή στίχων όπως των περισσότερων ξένων περιηγητών. Το έργο του υπήρξε σημαντικότερο και ο σημαντικότερος λόγος είναι η μη απώλεια πολλών δημοτικών μας τραγουδιών αλλά και η διατήρησή τους²¹. Παρότι η κύρια μέθοδος ήταν η επιτόπια έρευνα, η έλλειψη οργανωμένων καταγραφών με τη μορφή ενός «corpus» οφειλόταν στην έλλειψη υλικοτεχνικής υποδομής, ο φωνόγραφος παρόλο που χρησιμοποιούνταν ήδη για μουσικολογικές έρευνες από διάφορους εθνομουσικολόγους²², για παράδειγμα η Densmore κατέγραφε τα τραγούδια των Ινδιάνων, δεν υπήρχε στη διάθεσή του. Παραταύτα, και οι καταγραφές με φωνόγραφο δεν μπόρεσαν να αποδώσουν μέσω της δυτικής ευρωπαϊκής σημειογραφίας την τροπικότητα και τη μελωδικότητα των folklore

²⁰ Γ. Παχτίκος, «Τεχνικά», ό.π., σ. μ'-οζ'.

²¹ Μάρκος Φ. Δραγούμης, «Η συλλογή Παχτίκου και το πρόβλημα των μουσικών καταγραφών της», *Η παραδοσιακή μας μουσική*, τομ. 1, (Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπωσ Μερλιέ, 2003), σ. 56-57.

²² Belaiev, V. "Folk Music and the History of Music." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 7, no. 1/4 (1965): 19-23. <https://doi.org/10.2307/901408>.

τραγουδιών και άλλων λαών. Σημαντικό είναι να τονίσουμε ότι η απουσία μουσικών σπουδών στην Ελλάδα και η ανυπαρξία εμπειρίας παρόμοιων εργασιών δεν αποτέλεσε τροχοπέδη για τον ίδιο ο οποίος γνώριζε τόσο την ευρωπαϊκή όσο και την βυζαντινή σημειογραφία. Η μουσική προσέγγιση των δημοτικών τραγουδιών δεν αρκείται στην καταγραφή τους. Αυτό αποτελεί μια καθαρά μουσικολογική έρευνα. Ακόμη και μετά από τόσα χρόνια μπορεί η συλλογή του, ακόμη να στοχεύει στη θέαση και καταγραφή της μουσικής ζωής μιας κοινωνίας ανθρώπων, εμβαθύνοντας τόσο στους ίδιους τους ανθρώπους όσο και στο ευρύτερο πλαίσιο. Μπορούμε να βγάλουμε πολλά συμπεράσματα για μια κοινωνία για την οποία δεν έχουμε την πραγματική εικόνα. Μέσω των στίχων των τραγουδιών και τη μουσική τους μπορούμε να μελετήσουμε τον τόπο, τα χαρακτηριστικά και τον τρόπο δημιουργίας τους. Θα μπορούσαμε να αναφερθούμε στη «θεωρία της επιτέλεσης»²³ του Bauman²⁴ ο οποίος σηματοδότησε το πέρασμα από την καθαρά κειμενική – θεωρητική (text) των ειδών του λαϊκού πολιτισμού στην «επιτέλεση», η οποία μεταφράζεται σε πράξη και όχι μόνο ως θεωρία. Κλείνοντας, σημαντικό είναι να τονίσουμε ότι η εφαρμογή της όποιας θεωρίας στη διαδικασία μελέτης και κατανόησης του φαινομένου των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών²⁵ απαιτεί προσοχή και κριτική σκέψη.

²³ Ευάγγελος Αυδίκος, *Ελληνική Λαϊκή Παράδοση. Από το παρελθόν στο παρόν*. (Αθήνα: Αλέξανδρος, 2014), σ. 22-24.

²⁴ Richard Bauman-Charles Briggs, “Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life”, *Annual Review of Anthropology* 19 (1990), σ. 60.

²⁵ S. J. Tambiah, “The magical Power of Words”, *Man* 3.2 (1968), σ. 185.

Κεφάλαιο 3

Η μεταγραφή των τραγουδιών από στο βιβλίο του Γ. Παχτίκου «260 Δημόδη Ελληνικά Ασματα...», έγινε σε ευρωπαϊκή σημειογραφία. Πριν την καταγραφή του μουσικού κειμένου ενός τραγουδιού σημειώνεται ο τίτλος του τραγουδιού, καθώς και η μετρική αγωγή (σημείο πάνω αριστερά πριν την έναρξη της παρτιτούρας του τραγουδιού). Η έρευνα που θα ακολουθήσει εστιάζει στους ήχους της βυζαντινής μουσικής (Α' ήχος, πλάγιος του Α', Β' ήχος, πλάγιος του Β', Γ' ήχος, πλάγιος του Γ' ή βαρύς, Δ' ήχος και πλάγιος του Δ')²⁶. Οι κλίμακες της βυζαντινής μουσικής αντίστοιχα με τους «τρόπους» της ευρωπαϊκής μουσικής δεν συμπίπτουν ακριβώς. Εξάλλου η βυζαντινή μουσική χωρίζει την επτάφωνη κλίμακα σε 72 τεμάχια (μόρια), και όχι σε 12 (ημιτόνια) όπως η ευρωπαϊκή, η οποία δέχεται την επιπλέον κατατομή, μιλώντας για χρωματικά και διατονικά ημιτόνια, διαστήματα δηλαδή μικρότερα του ημιτονίου. Η κλίμακα της βυζαντινής έχει την έννοια της φορητής σκάλας, τα σκαλιά έχουν διαφορετική σταθερή απόσταση μεταξύ τους (όπως στην ευρωπαϊκή μουσική), όσο ψηλά ή χαμηλά να τοποθετήσεις τη σκάλα. Δηλαδή ο ερμηνευτής δεν θεωρεί διαφορετική κλίμακα την Ντο μείζονα από τη Ρε ή την Ρε δίεση μείζονα. Απλώς εκφωνεί τους φθόγγους οξύτερα κατά ένα ή ενάμισι τόνο. Λέγοντας π.χ. Πλάγιος τέταρτος εκ του Γα εκφωνεί Νη, Πα, Βου, Γα κλπ., όχι στην φυσική τους βάση, αλλά μια τέταρτη υψηλότερα (η φυσική βάση του πλ. δ' είναι ο Νη)²⁷. Σημαντικό είναι να αναφέρουμε ότι οι τονικές βάσεις πολλών ασμάτων που ακολουθούν προέρχονται εκ μεταθέσεως και δεν βρίσκονται στη φυσική τους θέση.

Ακολουθεί η παρουσίαση των τραγουδιών από την συλλογή του Γ. Παχτίκου, η οποία περιλαμβάνει 38 άσματα της περιοχής της Μακεδονίας. Για καθαρά μεθοδολογικούς σκοπούς θα τα παρουσιάσουμε εδώ ομαδοποιημένα σύμφωνα με τους ήχους της βυζαντινής μουσικής στους οποίους αντιστοιχούν. Συγκεκριμένα, τα τραγούδια αυτά μπορούν να ομαδοποιηθούν στους εξής Ήχους: Ήχος πλάγιος του Τετάρτου (διατονικός), Ήχος Πλάγιος του Τετάρτου (χρωματικός), Ήχος Τρίτος, Ήχος Βαρύς μαλακός διατονικός ως μέσος του Πρώτου Ήχου, Ήχος Πλάγιος του Δευτέρου, Ήχος Λέγετος, Ήχος Πρώτος, Ήχος Πλάγιος του Πρώτου, Ήχος Τέταρτος σκληρός

²⁶ Tillyard, H. J. W. "The Modes in Byzantine Music." *The Annual of the British School at Athens* 22 (1916): 133–56. <http://www.jstor.org/stable/30096514>.

²⁷ Frere, W. H. "Key-Relationship in Early Medieval Music." *Proceedings of the Musical Association* 37 (1910): 129–49. <http://www.jstor.org/stable/765705>.

διατονικός. Σημαντικό είναι να επισημάνουμε ότι δεν βρήκαμε ανάμεσα στα δημοτικά τραγούδια της Μακεδονίας ουδένα στο δεύτερο ήχο. Επίσης, δεν συναντάμε πρακτικά το εναρμόνιο γένος παρά μόνο μία σύναψη του με το σκληρό διατονικό.

Σημειώνει δε ότι οι τόποι των φωνών των ασμάτων της συλλογής του δεν αποτυπώνονται απόλυτα αλλά σχετικά καθώς δεν υπάρχει καθορισμένη φωνητική βάση από το λαό. Αν για παράδειγμα ο τραγουδιστής ήταν οξύφωνος τραγουδούσε τη μελωδία από οξύτερη βάση, ενώ όταν ήταν βαρύφωνος σε χαμηλότερη βάση. Ανάλογα την ηλικία και το γένος παραλλασσόταν και οι φωνές. Σε όσα τραγούδια υπήρχε οργανική συνοδεία την τονική βάση του τραγουδιού ρυθμίζει πάντοτε ο τόνος του οργάνου²⁸.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το τραγούδι της συλλογής του «Σαράντα κλέφτες ήμασταν», όπου στην αναδημοσίευση του το Νοέμβριο του 1912, η παρτιτούρα εμφανίζεται τροποποιημένη σε άλλη τονικότητα. Παρακάτω δίδονται οι παρτιτούρες του άσματος όπου κάποιος μπορεί να διαπιστώσει την αλλαγή τονικότητας.

Στη παρούσα εργασία εκτός από το πρωτότυπο μουσικό κείμενο του συγγράμματος του Γ. Παχτίκου θα δοθεί δομικός οδηγός (νέα δομική παρτιτούρα), η οποία θα εστιάζει αμιγώς στην τροπική συμπεριφορά του εκάστοτε ήχου και θα εκλείπουν απ' αυτή στοιχεία κάθετης ευρωπαϊκής εναρμόνισης. Συγκεκριμένα κάθε παρτιτούρα του πρωτότυπου μουσικού κειμένου μετατονίζεται στη βάση του εκάστοτε ήχου (NTO=NH, PE=ΠΑ κ.ο.κ.).

²⁸ Ο.π, σ. νδ'.

«Σαράντα κλέφταις ήμασταν», Μουσική: εικονογραφημενον μουσικοφιλογολογικόν περιοδικόν μετά τεμαχίων φωνητικής και οργανικής μουσικής: εν εκκλησιαστική και γραμμική, παρασημαντική, συντασσόμενον τη συνεργασία Ελλήνων και ξένων μουσικών και μουσικολόγων τεύχος 11^{ον}, έτος Α' (Νοέμβριος 1912), σ. 328.

126. ΣΑΡΑΝΤΑ ΚΛΕΦΤΑΙΣ ΗΜΑΣΤΑΝ

Ύμνος δημοδής επιτραπέζιον, άδόμενον εν τη επαρχία Σισανίου της Μακεδονίας.

Larghetto (♩ = 80) Συλλογή Γ. Δ. ΠΑΧΤΙΚΟΥ.

«Σαράντα κλέφταις ήμασταν», Γεώργιος Δ. Παχτικός, 260 Δημώδη ελληνικά άσματα: από του στόματος του ελληνικού λαού της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος / συλλεγέντα και παρασημανθέντα (1888-1904) υπό Γεωργίου Δ. Παχτίκου (Αθήνα: Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, 1905). σελ. 271.

175. — ΣΑΡΑΝΤΑ ΚΛΕΦΤΑΙΣ ΗΜΑΣΤΑΝ

(Ύδεται εν Κριμένη της επαρχίας Σισανίου — Έπιτραπέζιον ύμνος).

Ύπαγόρευσις Γεωργίου Θεοχαρίδου.

Larghetto (♩ = 80).

Ήχος πλάγιος του Τετάρτου (διατονικός)

Ο Πλάγιος Τέταρτος Ήχος αποτελεί στη βιβλιογραφία της βυζαντινής μουσικολογίας το βασικό ήχο αναφοράς του οκτώηχου. Δομείται είτε κατά δύο όμοια διαζευγμένα τετράχορδα ΝΗ-ΓΑ και ΔΙ-ΝΗ' (ΝΤΟ-ΦΑ και ΣΟΛ-ΝΤΟ'), είτε κατά πεντάχορδο ΝΗ-ΔΙ (ΝΤΟ- ΣΟΛ) και τετράχορδο ΔΙ-ΝΗ (ΣΟΛ-ΝΤΟ'). Η κατιούσα καταληκτική του κίνηση αρκετές φορές κάνει χρήση σκληρό διατονικό τετράχορδο (ΣΟΛ- ΝΤΟ', με ΣΙb).²⁹

Κλίμακα



²⁹ Μάριος Δ. Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο: Ο Βυζαντινός ήχος- το Αραβικό μακάμ- το Τούρκικο μακάμ* (Αθήνα: Fagotto, 1999), 107-109.

1. «Σηκώνομαι ταχυνό ταχυνό ήτοι ο πληγωμένος καπετάνιος», Γ. Παχτικός, 260
δημώδη ελληνικά άσματα...,σελ. 263-267.

*(Στα επόμενα άσματα από την συλλογή του Παχτικού που εξετάζονται εδώ θα αναφέρεται μόνο ο τίτλος και οι σελίδες).

171. — ΣΗΚΩΝΟΜΑΙ ΤΑΧΥΝΟ ΤΑΧΥΝΟ
ήτοι
Ο ΠΛΗΓΩΜΕΝΟΣ ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ
(ᾄδεται ἐν Μποχορίτζ τῆς ἐπαρχίας Σιανίου).
Ὑπαγόρευσις Γεωργίου Θεοχαρίδου.

Larghetto (♩ = 92). Ἀρμονία Γ. Α. Παχτικῶν.

264

ΣΗ
Παίρ

205

κώ - νο - μαι τα χυνό [μω - ρέ] τα
 νο - νε - ρό και ν(- [μωρ] ν(τα
 βο

χυνό
 μαι

δυό
 νε

ο - ρίς
 ο - ρίς
 νά

ποιν
 να
 να
 γου

φέ
 πνή

ση
 σω

παιό -
 παιό -

νω
 νο

νε - ρό και
 δι - πλα ινε

νί
 τά

βο
 βο

μαι
 να

παιό -
 δι -

νω
 πλα

νε - ρό και
 τά κορ - φο

νί
 βο

βο
 νι

μαι
 α.

206

Παρτιτούρα από ΝΤΟ

7

12

17

πλ. Δ χρωματικός

Έκταση μελωδίας

171. Πλ. Δ'

Ήχος: Ήχος Πλάγιος του Τετάρτου τρίφωνος³⁰ (διατονικός ήχος)

Στο συγκεκριμένο άσμα εκτός από την επικρατέστερη μελωδική πορεία – τροπική συμπεριφορά του πλ. Δ', παρατηρείται κίνηση στο φθόγγο ΛΑ [ΚΕ (κόκκινο χρώμα)], υπό της βάσης [ΝΤΟ (ΝΗ) μέτρο 12-13]. Ενδεικτικό σημείο του άσματος αποτελεί μία μετατροπική κίνηση στον συγγενή πλ. Δ' χρωματικό.

³⁰ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 108,143.

2. «Απεφάσισα να γένω», σελ. 277.



Ἑκταση μελωδίας

180. Πλ. Δ'



Ἦχος: Ἦχος Πλαγίου Τετάρτου δίφωνος (διατονικός ἦχος)³¹

Το συγκεκριμένο ἄσμα εκτός από την επικρατέστερη μελωδική πορεία- τροπική συμπεριφορά του πλ. Δ', παρατηρούνται συχνές στάσεις με σημαντικότερη την κατάληξη στο φθόγγο MI [BOY (κόκκινο χρώμα) πλ. Δ' δίφωνος³²].

³¹ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 107-110.

³² π. Γεώργιος Σταθόπουλος, «Οι Διατονικοί Ἦχοι και οι Κλάδοι τους εἰς Σήμερα», *Ανακοίνωση στο Δ' Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογικό και Ψαλτικό*, Φεβρουάριος 18, 2014.
http://www.parathemata.com/2014/02/blog-post_18.html

3. «Δασκάλα μ' το καπέλλο σου», σελ. 288.

189 — ΔΑΣΚΑΛΑ Μ' ΤΟ ΚΑΠΕΛΛΟ ΣΟΥ

(Ἄσμα σκωπτικὸν ᾄδόμενον ἐν Σέβραις).
Υπαγόρευσις Θεοδ. Παταϊοθανίου.

Adagio (♩ = 112).

Δα - σκά - λα μ',
τὸ κα - πέλ - λο σου μὴ τὸ πα - ρα - σινα -
βώ - νεις, γιὰ - τί μὲ θα - να - τώ - νεις.

5
τὸ κα - πέλ - λο σου μὴ τὸ πα - ρα - σινα -
βώ - νεις, γιὰ - τί μὲ θα - να - τώ - νεις.

Ἑκταση μελωδίας

189. Πλ. Δ'

Δα - σκά - λα μ',
τὸ κα - πέλ - λο σου μὴ τὸ πα - ρα - σινα -
βώ - νεις, γιὰ - τί μὲ θα - να - τώ - νεις.

Ἦχος: Ἦχος Πλάγιος του Τετάρτου (Μακάμ σουζινάκ)

Ο Ἦχος του συγκεκριμένου ἄσματος εἶναι ο πλ. Δ', με χαρακτηριστική τη χρήση του χρωματικού πενταχόρδου του Β' Ἦχου³³(μέτρο 3 τετράγωνο πλαίσιο).

³³ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 150, 220-221.

4. «Μαρία λεν την Παναγιά», σελ. 300-301.

202. — ΜΑΡΙΑ ΛΕΝ ΤΗΝ ΠΑΝΑΓΙΑ

(*Ἄδεται ἐν Ἱεροσολαίμῃ τῆς Λαράμης πρὸς χορὸν*).

Ὑπεργόρευσις Ἀντὼν Βυαγγέλου

Presto (♩ = 192).

Μα - ρί α λέν τήν Πα-να - γιά, Μα - ρί - α λέν καὶ σέ - να Μα - ρί - α μ'. 'Αχ! Μα - ρί - α μου μα - ρή καὶ χαί - δε μ - νη μου.

Ἑκταση μελωδίας

202. Πλ. Δ'



Ἦχος: Ἦχος Πλαγίου Τετάρτου (διατονικός ἦχος)³⁴

Ο Ἦχος του συγκεκριμένου ἄσματος εἶναι ο πλ. Δ', ἀλλὰ πραγματοποιεῖ καταλήξεις καὶ στο φθόγγο ΡΕ (ΠΑ) του Α' Ἦχου.

³⁴ Μαυροειδής, *Οἱ Μουσικοί...*, 107-110.

Ήχος πλάγιος του Τετάρτου (χρωματικός)

Ο Ήχος Πλάγιος Τετάρτου χρωματικός θεωρείται ανεξάρτητος ήχος κατά τον Σίμωνα Καρρά. Εμφανίζεται ως συμπεριφορά είτε του Πλαγίου Δευτέρου που καταλήγει στο ΝΗ, είτε του Πλαγίου Τετάρτου που αναπτύσσει χρωματική συμπεριφορά στην κατάληξη του προς την βάση.³⁵



1. «Τρία πουλάκια κάθουνταν», σελ. 281.



³⁵ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 159.

Παρτιτούρα σε ΝΤΟ

4

6

9

Έκταση μελωδίας

183. Πλ. Δ' (χρωματικός)

Ήχος: Ήχος Πλάγιος του Τετάρτου χρωματικός³⁶

Στο συγκεκριμένο άσμα, στα δύο πρώτα μέτρα(μπλε ένδειξη) παρατηρείται κίνηση σε συγγενές τροπικό μόρφομα του πλ. Δ' χρωματικού (μακάμ Νικρίζ), δηλαδή το μακάμ Νιχαβέντ³⁷. Στο υπόλοιπο άσμα κινείται κανονικά στον Ήχο του πλ. Δ' χρωματικού (ένδειξη μαύρα τετράγωνα).

³⁶ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 158, 225.

³⁷ Μαυροειδής, *ό.π.*, 225.

2. «Κάτω' σ τα δασιά πλατάνια», σελ. 288-289.



Παρτιτούρα σε ΝΤΟ



Έκταση μελωδίας



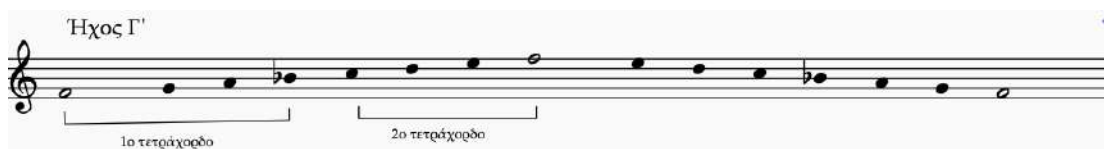
Ήχος: Ήχος Πλάγιος του Τετάρτου Χρωματικός³⁸

Το συγκεκριμένο άσμα ανήκει στον πλ. Δ' χρωματικό (μακάμ Νικρίζ). Παράλληλα όμως στο μέτρο 8 μέσω της αναίρεσης της 4^{ης} βαθμίδας (ΦΑ), κάνει μια μετατροπική κίνηση σε συγγενές τροπικό μόρφωμα (μακάμ Νιχαβέντ).

³⁸ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 158.

Ήχος Τρίτος

Ο Τρίτος Ήχος ενώ ανήκει στο εναρμόνιο γένος με βάση την τριγενεία της βυζαντινής οκταηχίας, πολλές φορές και ειδικά στα θεωρητικά του Σίμωνος Καρά αναφέρεται και ως Ήχος του σκληρού διατόνου³⁹. Ορμώμενοι από τον συλλογισμό αυτόν, μας δίνεται η δυνατότητα να πραγματοποιήσουμε μία εγγενή ταύτιση με το ρεπερτόριο της υπό μελέτη παράδοσης. Ο συγκεκριμένος Ήχος συστήνεται από τη διάζευξη δύο όμοιων τετραχόρδων και οι δεσπίζοντες φθόγγοι του είναι το ΓΑ (ΦΑ), ΚΕ (ΛΑ) ΚΑΙ ΝΗ (ΝΤΟ). Παρατηρούμε ότι από τους δεσπίζοντες φθόγγους προκύπτει η συγχορδία της θεμελίου κάνοντας σύναψη με την τονική αρμονία⁴⁰. Πολύ συχνά στο ρεπερτόριο της παράδοσης που μελετάμε, η παραπάνω διαπίστωση μας βοηθά να παρατηρήσουμε τα άσματα αυτά υπό το πρίσμα της βυζαντινής οκταηχίας.



1. «Τι να κάμω, πώς να γένω;», σελ. 285-286.

187. — ΤΙ ΝΑ ΚΑΜΩ, ΠΩΣ ΝΑ ΓΕΝΩ;

(“Ἀδελφεὶ ἐν Σύρραις καὶ τοῖς περικύριοις κατὰ τὰς διασκευάσεις καὶ τὰς ἐνοχίαις”).

Ὑπεργόρυστος Θεοδώρου Παπαϊωαννίδου.

Larghetto (♩ = 96). Ἀρμονία Γ. Δ. Παχτίκου.

³⁹ Σίμων Ι. Καράς, *Σίμωνος Ι. Καρά Μέθοδος της Ελληνικής μουσικής: Θεωρητικόν: Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής*, τόμος 2β (Αθήνα: -, 1982), 148.

⁴⁰ Αριστοτέλης, Δημητρακόπουλος, *Η οθωμανική κυκλική φόρμα κοντσέρτου «Fasil», ως πεδίο έρευνας και σύνθεσης σύγχρονης τροπικής μουσικής*. (Μεταπτυχιακή διατριβή, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2022), 35-36.

νεί ν'ά γα - πη - σοι δρό τζιλ -
δὲν μ'ά-φί-νει ν'ά γα - πη = ν'ά-γα - πη-σω

βέ - δι - κα παι - διό.
δρό τζιλ - βέ - δι - κα παι - διό.

Παρτιτούρα από ΦΑ

5

8

Έκταση μελωδίας

187. Ήχος Γ'

Ήχος: Το συγκεκριμένο άσμα ανήκει στον Τρίτο Ήχο. Στο μέτρο 5 παρατηρείται στάση στο ΡΕ (ΠΑ). Γίνεται δηλαδή μία εσωτερική μετατροπική κίνηση στον Πρώτο Ήχο⁴¹. Επίσης παρατηρούνται συχνές στάσεις στο ΣΙb (ΖΩb).

⁴¹ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 139-142.

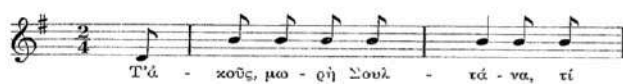
2. « Τ' ακούς, μωρή Σουλτάνα;», σελ. 287.

188. — Τ' ΑΚΟΥΣ, ΜΩΡΗ ΣΟΥΛΤΑΝΑ;

(Ἀδείται ἐν Σέξταις εἰς διαφορὸν διασκεδάσεις).

Ὑπαγόρευσις Θεοδώρου Παπαϊορδανίδου

Adagio (♩ = 112).



Παρτιτούρα από ΦΑ



Ἑκταση μελωδίας



Ἦχος: Το συγκεκριμένο ἄσμα ἀνήκει στον Ἦχο Τρίτο⁴².

⁴² Μαυροειδής, *Οἱ Μουσικοί...*, 139-142.

Ήχος Βαρύς μαλακός διατονικός ως μέσος του Πρώτου Ήχου.

3. «Έναν καιρό, ήμαν πουλί», σελ. 295-296.

197. — ENAN KAIPO HMAN POYAI
(Ἀδεται ἐν τῷ χορῷ Ποιητὴς καὶ Χρυσόστομος τῆς Δράμας ἐν εὐθυμίᾳ).
Ὑπαγόρευσις Ἀννης Κονταξίου.

Larghetto (♩ = 88)
(Εἰς Μελοδισσί κλίμῳ τοῦ Σί).

Ἐ - ναν καί - ροῦ ἡ - μαν που - λὶ καὶ μ' ἄ - γα -
ποῦ - σαν οἱ πολ - λοὶ καὶ μ' ἡ - περ - ναν κόν - τὰ τους
γιὰ νὰ μ' ἔχουν συν - τρε - φιά τους.

4

7

Ἑκταση μελωδίας

197. Ήχος Δ'

Ήχος: Ήχος Βαρύς μαλακός διατονικός ως μέσος του Πρώτου Ήχου.

Το συγκεκριμένο άσμα το παρατηρούμε σαν μία προσαρμογή του μαλακού διατονικού γένους στο σκληρό διάτονο. Ο συγκεκριμένος ήχος θεμελιώνεται στο ΣΙ (ΖΩ), γι' αυτό και ονομάζεται βαρύς, καθώς η βάση του είναι χαμηλότερη από το ΝΤΟ (ΝΗ). Οι δεσπόζοντες φθόγγοι του είναι ο ΡΕ (ΠΑ) και ο ΣΟΛ (ΔΙ)⁴³.

⁴³ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 131, 133.

Ἦχος πλάγιος του Δευτέρου

Ο Ήχος πλάγιος του Δευτέρου ανήκει στο σκληρό χρωματικό γένος χωρίς όμως να διατηρεί σε όλα τα μέλη του αμιγώς χρωματική συμπεριφορά. Πολύ συχνά δηλαδή συνεργάζεται με το μαλακό διάτονο στο δεύτερο τετράχορδο του ΔΙ-NH (ΣΟΛ-NΤΟ).



1. «Σαραντα κλεφταις ημασταν», σελ. 271.

175 — ΣΑΡΑΝΤΑ ΚΛΕΦΤΑΙΣ ΗΜΑΣΤΑΝ

(Ἦδετο ἐν Κεφενί τῆς ἐπαρχίας Σισανίου — Ἐκτεροπέλειον ὄρη).

Ῥαγούρουσις Γεωργίου Θεοχαρίδου.

Larghetto ♩ = 80 \

Σα - ράν-τα κλεφ-ταῖς ἦ - μα -
Ὀλ' ἔ-τρω γαν κα δλ' ἔ - πα -

σταν σα - ράν-τα δυν - να - μά-τοι ὀλ'
νιν και 'ς τό ση - μά - δι - ῖ - χνούν ῖ -

ἔ τωω γαν, ἴ' Ἀν- τε Σε - μη μου (ν)δλ'
ἔνα μι - κρο " " " " κ'

ἔ - τρω - γαν κα δλ' ἔ = κα δλ' ἔ - ναν.
ἔνα μι - κρο καδ νου-τό - πι - λο.



Έκταση μελωδίας

175. Ἦχος Πλ. Β'

The musical notation for 175. Ἦχος Πλ. Β' is a single staff in G-clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of the following notes: G2 (half note), A2 (quarter note), B-flat2 (quarter note), C3 (quarter note), D3 (quarter note), E3 (quarter note), F3 (quarter note), G3 (quarter note), A3 (quarter note), B-flat3 (quarter note), C4 (half note), and D4 (half note). The final note is marked with a double bar line.

Ήχος: Ήχος Πλάγιος του Δευτέρου (σκληρό χρώμα)⁴⁴

⁴⁴ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 154.

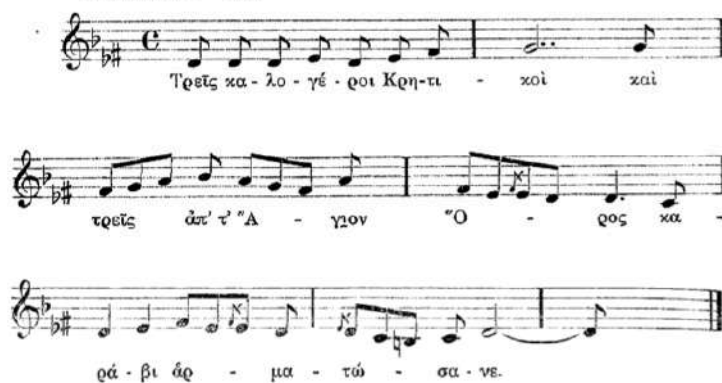
2. «Τρεις καλόγεροι κρητικοί», σελ. 275-276.

178.— ΤΡΕΙΣ ΚΑΛΟΓΕΡΟΙ ΚΡΗΤΙΚΟΙ

(᾿Αδεται ἐν Πουγκαλοχωρίῳ τῆς Καστορίας κατὰ διαφόρους συναναστροφάς καὶ διασκεδάσεις).

Ὑπαγόρευσις Κωνσταντίνου Στεργίου.

Larghetto (♩ = 92).



Έκταση μελωδίας

178. Ἦχος Πλ. Β'



Ήχος: Ήχος Πλάγιος του Δευτέρου (σκληρό χρώμα)⁴⁵

⁴⁵ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 154.

3. «Ἡθελα ν'αλθώ το βράδυ», σελ. 283-284.

186. — ΗΘΕΛΑ Ν'ΑΛΘΩ ΤΟ ΒΡΑΔΥ

(Ἄδεται ἐν διαφόροις χωρίοις τῆς Χαλκιδικῆς πρὸς χορόν).

Ὑπαγόρευσις Ν. Καναβοπούλου.

Adagio (♩=112)

Ἡ - θε - λα ἦ - θε - λα νάλ -

θῶ τὸ βρά - δυ, ἔ - πιασ' ἡ λυα -

νή βρο - χί, βροχη - πα - ραύ δια μ'

μο - να - χί!.

6

11

Ἑκταση μελωδίας

186. Ἦχος Πλ. Β'

Ἦχος: Ἦχος Πλάγιος του Δευτέρου⁴⁶

⁴⁶ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 154.

4. «Πλύν' η βλάχα 'ς το πηγάδι», σελ. 306.

205. — ΠΛΥΝ' Η ΒΛΑΧΑ 'Σ ΤΟ ΠΗΓ'ΑΔΙ

(Ἄδεται ἐν Σεμάλτρ τοῦ Ῥοδολείβου τῆς ἐπαρχίας Δράμας. — Χορὸς συρτός).
Ῥαπαγόρευσις Ἀριστείδου Σερράτου.

Presto (♩ = 192).

Πλύν' ἡ Βλάχα - [μωρ'] πλύν' ἡ Βλάχα =

πλύν' ἡ Βλάχα - 'ς τὸ πη - γά - δι πλύν' ἡ Βλάχα - χα

'ς τὸ πη - γά - δι καὶ ἄλ - λη Βλάχα - χα τὴν ῥω - τὰ - ει.

Ἑκταση μελωδίας

205. Ἦχος Πλ. Β'

Ἦχος: Ἦχος Πλάγιος του Δευτέρου⁴⁷

⁴⁷ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 154.

5. «Μωθαμένου τι να γίνω», σελ. 306-307.

206. — ΜΩΘΑΜΕΝΟΥ ΤΙ ΝΑ ΓΙΝΩ
(Ἄδεται ἐν Ὑδρολεῖβει, Προβίστις καὶ Ἀντιζίστις τῆς Δράμας. — Χορὸς συητός)
Ὑπεργόρευσος Ἀσπαύας Βασιλάδου.

Adagio (♩ = 120).

Μω - θα - μέ [Ἐ - λα, Ῥού - σά μ', ἔ - λα]
μω - θα - μέ - νου τί νά γί - νω,
τί λο - γιῶν λο - λοῦδ' νά γί - νω.

Παρτιτούρα από ΡΕ

5
9

Ἑκταση μελωδίας

206. Ἦχος Πλ. Β'

Ἦχος: Ἦχος Πλάγιος του Δευτέρου⁴⁸

⁴⁸ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 154.

Ήχος Λέγετος

Ο Ήχος Λέγετος έχει βάση το ΒΟΥ(ΜΙ) και βάσει της σειράς της οκταηχίας παρουσιάζεται ως Ήχος πλάγιος του Δευτέρου. Ο συνηθισμένος του όμως χαρακτηρισμός είναι Ήχος Τέταρτος καθώς θεμελιώνεται δύο φθόγγους κάτω από τη βάση εκείνου. « Η διττή του αυτή υπόσταση έχει ως αποτέλεσμα ο ήχος να εκφέρεται με το όνομα Λέγετος», χωρίς να υπογραμμίζεται αν είναι Δεύτερος ή Τέταρτος Ήχος⁴⁹.



⁴⁹ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 124-125.

1. «Εἰς ὠραῖον περιβόλι», σελ. 278-279.

181. — Εἰς ὠραῖον περιβόλι

(ᾠδεται ἐν Λαγκαδῇ τῆς Χαλκιδικῆς εἰς φιλικὰς συναναστροφάς).
ᾠδα γόρυναις Ν. Καραβοπούλου.

Adagio (♩ = 100).

Ἑκταση μελωδίας

181. Ἦχος Λέγετος

Ἦχος: Ἦχος Λέγετος⁵⁰

⁵⁰ Μαυροειδῆς, *Οἱ Μουσικοί...*, 124-128.

2. «Μεσ' ἔς την Αγία Παρασκευή», σελ. 308-309.

208. — ΜΕΣ' ἘΣ ΤΗΝ ΑΓΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ
 ("ἄδεται ἐν Τρισηλίβει εἰς φιλικὰς διασκεδάσεις).
 Ὑπαγόρευσις Ἀνθης Κόκογγλου.

Larghetto (♩ = 96).

Ἑκταση μελωδίας

208. Ἦχος Λέγετος

Ἦχος: Ἦχος Λέγετος⁵¹

⁵¹ Μαυροειδής, *Οἱ Μουσικοί...*, 124-128.

Ἦχος Πρώτος

Ο Ήχος πρώτος θεμελιώνεται έναν καθαρό τόνο πάνω από τη βάση του πλ. Δ' και έχει βάση τον φθόγγο ΠΑ (ΡΕ). Η κλίμακά του όπως φαίνεται παρακάτω διαρθρώνεται σε δύο όμοια διαζευγμένα τετράχορδα ΠΑ-ΔΙ και ΚΕ-ΠΑ' (ΡΕ-ΣΟΛ και ΛΑ-ΡΕ). Προφανώς υπάρχει και η περίπτωση διάρθρωση του ήχου σε δύο ανόμοια συνημμένα τετράχορδα. Μπορεί δηλαδή να χρησιμοποιεί είτε το πεντάχορδο ΠΑ-ΚΕ (ΡΕ-ΛΑ) είτε το πεντάχορδο ΔΙ- ΠΑ' (ΣΟΛ-ΡΕ').⁵²



⁵² Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 112-113.

1. «Σήκω, Δημητρώ μ', κι' άλλαξε», σελ. 269.

173. — ΣΗΚΩ, ΔΗΜΗΤΡΩ Μ', ΚΙ' ΑΛΛΑΞΕ

(Ἀδεται ἐν Μποχόρῳ, Μοιρασόγγι, Μιγαλί, Πιάζορι, Πέτσον καὶ ἄλλοις χωρίοις τῆς ἐπαρχίας Σισανίου ἐν φιλικαῖς συναναστροφαῖς).

Ὑπαγόρευσις Γεωργίου Θεοχαρίδου.

Larghetto (♩ = 96).

Σή - κω, Δη - μή [λέ-γ'] Δη - μή - τρω μ',
 κι' ἄλ - λα - ξε [ἄν - τε] καὶ βᾶ - λε τὰ χου -
 σᾶ χου - σᾶ σου [Δη - μή - τρω - λα μου].

Ἑκταση μελωδίας

173. Ἦχος Α'

Ἦχος: Ἦχος Πρώτος⁵³

⁵³ Μαυροειδής, *Οἱ Μουσικοί...*, 112.

2. «Αμπέλι μου, Παληάμπελο», σελ. 270.

174. — ΑΜΠΕΛΙ ΜΟΥ, ΠΑΛΗΑΜΠΕΛΟ

(Ἀδεται ἐν Μποχορίτῃ, Ῥαδοβίτσι, Λοθβρι, Μπόροσ καὶ ἄλλοις χωρίοις τῆς ἐπαρχίας Σισανίου κατὰ τὰς Ἀπόκρως, ὅτε ἄρχεται ὁ χρόνος τῆς καλλιεργίας τῶν ἀμπέλων. — Χορὸς συστὸς).

Ῥπαγόρευσις Γεωργίου Θεοχαρίδου.

Adagio (♩ = 100).

Ῥμ - πέ - λι μου [μω - ρέ] πα - ληάμ - πε - λο, ἀμ -
πέ - λι μου, [μω - ρέ] πα - ληάμ - πε - λο, καὶ
τρεῖς κα - τα - ρα - μέ - νο, μὰ τῇ θά - λασ - σα

Παρτιτούρα από ΡΕ

5

10

Ἑκταση μελωδίας

174. Ἦχος Α'

Ἦχος: Ἦχος Πρώτος⁵⁴

Πρώτος ἦχος με πολλές εναλλαγές σε πλάγιο του Τετάρτου.

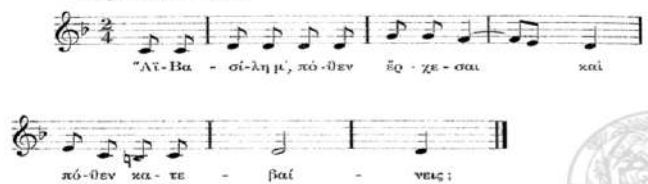
⁵⁴ Μαυροειδής, *Οἱ Μουσικοί...*, 112.

3. «Αἱ Βασίλη μ', πόθεν ἔρχεσαι», σελ. 274.

177. — Αἱ ΒΑΣΙΛΗ Μ', ΠΟΘΕΝ ΕΡΧΕΣΑΙ

(Ἔδεται ἐν τοῖς χωρίοις τῆς ἐπαρχίας Σιατίστης τὴν παραμονὴν τοῦ Ἁγίου
Βασιλείου ὑπὸ ὁμίλου νέων, περιερχομένων ἀπὸ οἰκίας εἰς οἰκίαν καὶ
εἰσπραττόντων προαιρετικὴν συνδρομὴν διὰ τὴν Ἐκκλησίαν.
Ὑπαγόρευσις Γ'. Θεοχαρίδου.

Larghetto (♩ = 96).



Ἑκταση μελωδίας



Ἦχος: Ἦχος Πρώτος⁵⁵

⁵⁵ Μαυροειδής, *Οἱ Μουσικοί...*, 112.

4. «Κίνησαν τα καράβια», σελ. 276.

179. — ΚΙΝΗΣΑΝ ΤΑ ΚΑΡΑΒΙΑ

(ᾄδεται ἐν Τσουκαλοχωρίῳ τῆς Καστορίας κατὰ τὰς ἀποδημίας).
Ὑπαγόρευσις Ἀναστασίας Στεργίου

Adagio (♩ = 112).

Κί - νη - σαν τὰ κα ρά - (να β)ια

τὰ Ζα - γο - ρια - νά, [μω - ρὲ γυιέ μου]

τὰ Ζα - γο - ρια - νά.



Ἑκταση μελωδίας

179. Ἦχος Α'

Ἦχος: Ἦχος Πρώτος⁵⁶

⁵⁶ Μαυροειδής, *Οἱ Μουσικοί...*, 112.

5. «Μηλίτσα μ', πούσαι' σ τον κρήμνο», σελ. 282.

184 — ΜΗΛΙΤΣΑ Μ'. ΠΟΥΣΑΙ 'Σ ΤΟΝ ΚΡΗΜΝΟ
 ("Αδεται εν τοις χωρίοις τῆς Χαλκιδικῆς καὶ ἀλλαχὺ τῆς Μακεδονίας).
 Ὑπαγόρευσις Νικολ. Καραβοπούλου.

Adagio (♩ = 108).

Παρτιτούρα από ΡΕ

Ἑκταση μελωδίας

184. Ἦχος Α'

Ἦχος: Ἦχος Πρώτος⁵⁷

⁵⁷ Μ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 112.

6. «Κάτω' σ την Αγία- Μαρίνα», σελ. 289-290.

191. — ΚΑΤΩ 'Σ ΤΗΝ ΑΓΙΑ-ΜΑΡΙΝΑ

(Ἄδεται ἐν Θεσσαλονίκη καὶ τοῖς περιχώροις καὶ ἐν τισι χωρίοις τῆς Θράκης καὶ Ἡπείρου κατὰ διαφόρους διασκευάσεις).

Ὑπαγόρευσις Ἑλένης Μιχαήλου.

Andante (♩ = 132).

Κά - τω 'ς τὴν Ἀ - γιά - Μα
ρί - να, καί - τιν 'ς τὴν Ἀ - γιά Μα
ρί - να καὶ 'ς τὴν Πα - να - γιά [Τὰς
σοῦ - λα] καὶ 'ς τὴν Πα - να - γιά

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of three staves of music, each beginning with a measure number (1, 6, and 11) and a treble clef. The key signature is one flat (B-flat). The first staff (measures 1-5) features a 3/8 time signature and includes a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) at measure 4. The second staff (measures 6-10) continues in 3/8 time. The third staff (measures 11-14) includes a 4/8 time signature change at measure 12 and concludes with a double bar line. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some measures containing beamed eighth notes.

Έκταση μελωδίας

[illegible]

Ήχος: Ήχος Πρώτος ⁵⁸

⁵⁸ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 112.

7. «Σέμβηκα' ς ταμπέλυ», σελ. 293.

194. — ΣΕΜΒΗΚΑ Ξ ΤΑΜΠΕΛΙ

(Ἄδεται ἐν Ροδολεῖβι τῆς Δράμας. — Χορὸς Συρτός).

Ἑπαγόρευσις Ἀντὸς Εὐαγγέλου.

Adagio (♩ = 108).



Σέμ - βη - κα 'ς τὰ μ - πέ - λι σὰν νοι - κο - κυ - ρά

Παρτιτούρα από ΡΕ



Ἑκταση μελωδίας



Ἦχος: Πρώτος ἦχος⁵⁹

⁵⁹ Μαυροειδής, *Οἱ Μουσικοί...*, 112.

8. «Ένα νερό, κρύο νερό», σελ. 294.

195. — ENA NEPO, KRYO NEPO

(Ἀδεται ἐν Ροδολεῖβει τῆς Δεράμιας πρὸς χορόν).

Ὑπαγόρευσις Ἀννης Εὐαγγέλου

Presto (♩ = 200).

Έ - να νε - ρό, κρύ - ο νε - ρό,
 Έ - να νε - ρό, κρύ - ο νε - ρό, 'πό 'ποῦ-θε
 κα - τα βαί νι, 'πό 'ποῦ-θε κα - τα - βαί - νει

Ἑκταση μελωδίας

195. Ἦχος Α'

Ἦχος: Ἦχος Πρώτος⁶⁰

⁶⁰ Μαυροειδής, *Οἱ Μουσικοί...*, 112.

9. «Ματάκια μου σβυσμένα», σελ. 295.

196. — ΜΑΤΑΚΙΑ ΜΟΥ ΣΒΥΣΜΕΝΑ

(᾿Αδεται ἐν ᾿Γοδολεῖβει τῆς Δράμας, ὅταν ἡ νύμφη μεταβαίνει εἰς τοῦ γαμβροῦ).

᾿Υπαγόρευσις ᾿Αννης Εὐαγγέλου.

Larghetto (♩ = 72).

Μα - τὰ - ρια
μου σβυ - σμέ - να, ἔ - τὰ
δά - ρου - α πνιγ - μέ - να.

Ἐκταση μελωδίας

196. Ἦχος Α'

Ἦχος: Ἦχος Πρώτος ⁶¹

⁶¹ Μαυροειδής, *Οἱ Μουσικοί...*, 112.

10. «Σαράντα πέντε Λεμονιαίς», σελ. 296-297.

198.— ΣΑΡΑΝΤΑ ΠΕΝΤΕ ΛΕΜΟΝΙΑΙΣ

ᾄδεται ἐν τῷ χωρίῳ Βιτάτοιστα τῆς Δράμας κατὰ διαφόρους διασκεδάσεις

Ὑπαγόρευσις Χρυσῆς Εὐαγγέλου.

Adagio (♩ = 100).

Σα - ράν - τα πέν - τε λε - μο - νιαίς [ά - μάν],
σα - ράν - τα πέν - τε λε - μο - νιαίς [ά - μάν],
ὅ - τον ἄμ - μο φυ - τεύ - μέ - ναις.

Ἑκταση μελωδίας

198. Ἦχος Α'

Ἦχος: Ἦχος Πρώτος⁶²

⁶² Μαυροειδής, *Οἱ Μουσικοί...*, 112.

11. «Κάτω' σ του Πασσά τ'αλώνι», σελ. 297.

199. — ΚΑΤΩ 'Σ ΤΟΥ ΠΑΣΣΑ Τ' ΑΛΩΝΙ

(Ἦδεται ἐν Ροδολεῖβει τῆς Δράμας. — Χορός).

Ὑπαγόρευσις Ἀννης Εὐαγγέλου.

Adagio (♩ = 100).

The musical score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top staff contains the melody with lyrics 'Κά - τω 'ς τοῦ Πασ - σὰ τ'ά -' and the bottom staff contains the accompaniment with lyrics 'λῶ - νι καὶ 'ς τ'ά - γὰ τό πε - ρι - βό - λι.' The second system also has two staves, continuing the melody and accompaniment. The tempo is marked 'Adagio' with a note value of 100.

Ἑκταση μελωδίας

The musical score is titled '199. Ἦχος Α''. It is written in G major (one sharp) and common time (C). The melody is a single line of music consisting of a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The score ends with a double bar line.

Ἦχος: Ἦχος Πρώτος ⁶³

⁶³ Μαυροειδής, *Οἱ Μουσικοί...*, 112.

12. «Τέλη Βασίλη μ'», σελ. 298-299.

200.—ΤΕΛΗ ΒΑΣΙΛΗ Μ'

(Ἦθεται ἐν Ῥοδολείβει τῆς Δράμας πρὸς χορόν).
Ῥαγούρευσιν Ἀννης Ἐδαγγέλου.

Allegro (♩=160).

Τέ - λη Βα - σί - λη μ', Τέ - λη Βα - σί - λη μ',
τά κουμ - πού - ρια σου τί τᾶ χεις γνω - μι -
σμέ - να, Βα - σί - λη μ', τὰ κουμ - πού - ρια σου.

5

10

Ἑκταση μελωδίας

200. Ἦχος Α'

Ἦχος: Ἦχος Πρώτος ⁶⁴

⁶⁴ Μαυροειδής, *Οἱ Μουσικοί...*, 112.

13. «Ἡλιος μεσ' ἔς τα σύννεφα», σελ. 299-300.

201. — ΗΛΙΟΣ ΜΕΣ' ἘΣ ΤΑ ΣΥΝΝΕΦΑ

(Ἔδεται ἐν Ῥαδολείβει τῆς Δραμάς πρὸς χωρὸν)

Ἑκατόρευσος Ἀννης Εὐδαγγέλου.

Presto (♩ = 200).

Ἑκταση μελωδίας

Ἦχος: Ἦχος Πρώτος

Στο μέτρο 5 παρατηρείται κατιούσα κίνηση του πρώτου τετραχόρδου του πλ. Δευτέρου (ΠΑ-ΔΙ). Χρησιμοποιείται δηλαδή στοιχείο του πλ. Δευτέρου τρίφωνο ή νεανώ⁶⁵.

⁶⁵ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 112, 156.

14. «Ήμαν ξένος κ' ήρθα τώρα», σελ. 302-304.

203. — ΉΜΑΝ ΞΕΝΟΣ Κ' ΗΡΘΑ ΤΩΡΑ
 (ᾠδεται ἐν Ῥοδολίβῳ τῆς Δράμας ἐν οἰκιακαῖς ἐργασίαις τῶν γυναικῶν)
 Ὑπαγόρευσις Ἀννης Εὐαγγέλου

Larghetto (♩ = 92), Ἀρμονία Γ. Α. Παχτίου.

Ἡ - μαν ξέ - νος
 κ' ἦρ - θα τώ - ρα, ἡ - μαν ξέ - νος
 κ' ἦρ - θα τώ - ρα [γκέλ α - μάν α - μάν]
 α - πό Μασ - γή θά - λας



Παρτιτούρα από ΡΕ



Έκταση μελωδίας



Ήχος: Ήχος Πρώτος⁶⁶

Το συγκεκριμένο άσμα κινείται στο πρώτο πεντάχορδο του Πρώτου Ήχου ΠΑ-ΚΕ (ΡΕ-ΛΑ), με δεσπόζοντα φθόγγο το ΔΙ (ΣΟΛ).

⁶⁶ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 112.

15. «Κίνησα εχθές να έλθω», σελ. 305.

204. — ΚΙΝΗΣΑ ΕΧΘΕΣ ΝΑ ΕΛΘΩ

(Ἄδεται ἐν Κοτσάνῳ τῆς ἐπαρχίας Δράμας. — Χορὸς Συρτός).

*Υπαγόρευσις Χρυσῆς Στεργίου Ἰωάννου.

Adagio (♩ = 104).



Ἑκταση μελωδίας



Ἦχος: Ἦχος έξω Πρώτος με βάση τον ΚΕ⁶⁷.

Κατά τον Μαυροειδή «Οι όροι έσω και έξω ως προσδιορισμοί έσω και έξω δηλώνουν αντίστοιχα χαμηλή και ψηλή βάση του ήχου. Ο έσω έχει βάση τον ΠΑ (ΡΕ) και ο έξω έχει βάση τον ΚΕ (ΛΑ) ». Μετά την παραπάνω διαπίστωση ο έξω Πρώτος ήχος είναι στην ουσία ο Ἦχος Πρώτος τετράφωνος και σχετίζεται έντονα με τον Πλάγιο Πρώτο έχοντας όμως λειτουργία κύριου ήχου, βάσει της βυζαντινής οκταηχίας⁶⁸.

⁶⁷ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 112, 119.

⁶⁸ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 112.

16. «Αχειλί μου μελαγχροινό», σελ. 307-308.

207. — ΑΧΕΙΛΙ ΜΟΥ ΜΕΛΑΓΧΡΟΙΝΟ

(ᾠδεται ἐν Λακκοβικείοις τοῦ Ῥοδολεΐβους τῆς ἐπαρχίας Δράμας).

ᾠσμα χορευτικόν.

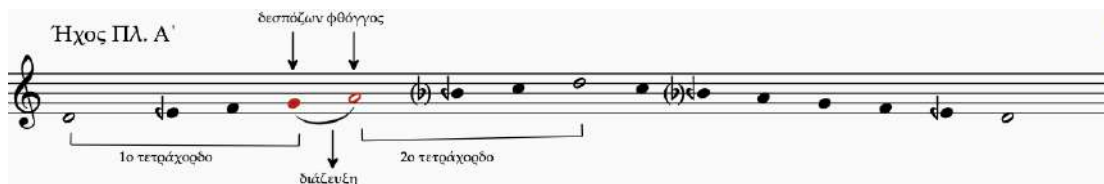
Ὑπαγόρευσις Ἀννης Εὐαγγέλου.

Presto (♩ = 200).

Ἑκταση μελωδίας

Ήχος Πλάγιος του Πρώτου

Ο Ήχος Πλάγιος του Πρώτου εμφανίζει συστηματικά το ιδίωμα της τριφωνίας και αυτό φαίνεται στην προβολή του φθόγγου ΔΙ. Ωστόσο αποσαφηνίζεται η σχέση του με τον κύριο Α΄ Ήχο με τη συχνή στάση στον ΚΕ (ΛΑ)⁷⁰.



⁷⁰ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 116.

1. «Βλάχα Βλαχοπούλα», σελ. 272-273.

176. — ΒΛΑΧΑ ΒΛΑΧΟΠΟΥΛΑ

(Ἀδεται ἐν Βλάτση τῆς ἐπαρχίας Σισανίου καὶ Σιατίστης. — Χορὸς συρτός).
Ὑπαγόρευσις Χαρίτωνος Γεωργιάδου.

Adagio (♩ = 108).

Βλάχα, Βλάχα Βλάχα βλα-χο - πού λα
Σ τὴν κεν τὴ - μέ - νη σου πο-διά, μωρ', Βλάχα

Βλάχα, βλα χο - πού - λα κι' ἄρ-βα-νι - το - πού - λα

κι' ἄρ-βα-νι - το - πού - λα σὺ τὰ ξεύ-ρεις οὐ - λα.

Ἑκταση μελωδίας

176. Ἦχος Πλ. Α'

Ἦχος: Ἦχος Πλάγιος του Πρώτου⁷¹

Το συγκεκριμένο ἄσμα ἀνήκει στον Ἦχο του Πλαγίου Πρώτου, ἀλλὰ με τελικὴ κατάληξη το φθόγγο ΣΟΛ (ΔΙ).

⁷¹ Μαυροειδῆς, *Οἱ Μουσικοί...*, 116.

2. «Πηγαίνω μια, πηγαίνω δυο», σελ. 283.

185 — ΠΗΓΑΙΝΩ ΜΙΑ, ΠΗΓΑΙΝΩ ΔΥΟ

(Ἀδεται ἐν τοῖς χωρίοις τῆς Χαλκιδικῆς. Χορὸς ἀντιφωνητῶν).

Ὑπαγόρευσις Νικ. Καραβοπούλου.

Allegro (♩=168).

Πη - γαί - νω μιὰ πε - γαί νω

δὲν τὸν εὐ - ρί

σὼ μο - να - χό.

Πη - γαί - νω μιὰ πε - γαί νω

δὲν τὸν εὐ - ρί

σὼ μο - να - χό.

Ἑκταση μελωδίας

185. Ἦχος ΠΛ. Α'

Ἦχος: Ἦχος Πλάγιος του Πρώτου⁷²

Το συγκεκριμένο ἄσμα ἀνήκει στον Ἦχο Πλάγιου Πρώτου επτάφωνο (Μουχαγιέρ).

Ἡ χαρακτηριστική αξιοποίηση του τετραχόρδου [ΚΕ (ΛΑ)-ΠΑ (ΡΕ)] του Πλ. Πρώτου Ἦχου σε κατιούσα κίνηση δικαιολογεῖ την ονοματοδοσία του ως Πλάγιο Πρώτο Ἦχο επτάφωνο⁷³.

⁷² Μαυροειδής, *Οἱ Μουσικοί...*, 116.

⁷³ Μαυροειδής, *ό.π.*, 241.

3. «Εσείς, πουλιά του κάμπου», σελ. 291.

192. — ΕΣΕΙΣ, ΠΟΥΛΙΑ ΤΟΥ ΚΑΜΠΟΥ
 ("Λέγεται εν διαφόροις χωρίοις τῆς Μακεδονίας κατὰ διαφόρους διασκευάσεις).
 Ὑπαγόρευσις Λεωνίδα Παπαπαύλου.

Larghetto (♩ = 96).

Εἰς - σεῖς, που - λιά τοῦ κάμ - που, εἰ - σεῖς, που - λιά τοῦ κάμ - που καὶ τῆς Ρού - με - λης [βάτ, βάτ] καὶ τῆς Ρού - με - λης [βάτ, βάτ].

8

16

Ἑκταση μελωδίας

192. Ἦχος Πλ. Α'

Ἦχος: Ἦχος Πλάγιος του Πρώτου⁷⁴

Το συγκεκριμένο άσμα ανήκει στον Ἦχο Πλαγίου του Πρώτου. Αλλά υπάρχουν και μερικές ιδιαιτερότητες καθώς κάνει καταλήξεις μέσα στο άσμα στο φθόγγο Σολ (ΔΙ), που έρχεται από κίνηση του ΦΑ# προς τον Σολ. Αυτό συμβαίνει μερικές φορές στον συγκεκριμένο Ἦχο.

⁷⁴ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 116.

4. «Του Κίτσου η Μάνα», σελ. 292.



Ἑκταση μελωδίας



Ἦχος: Ἦχος Πλάγιος του Πρώτου⁷⁵

Το συγκεκριμένο άσμα ανήκει στον Ἦχο Πλάγιου Πρώτου επτάφωνο (Μουχαγιέρ).

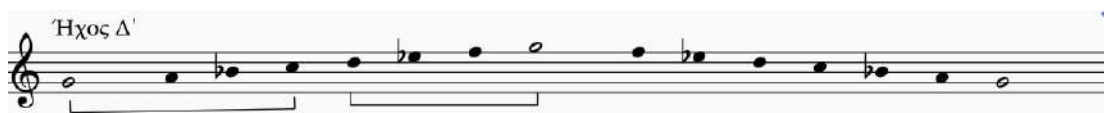
Η χαρακτηριστική αξιοποίηση του τετραχόρδου [ΚΕ (ΛΑ)-ΠΑ (ΡΕ)] του Πλ. Πρώτου Ἦχου σε κατιούσα κίνηση δικαιολογεί την ονοματοδοσία του ως Πλάγιο Πρώτο Ἦχο επτάφωνο⁷⁶.

⁷⁵ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 116.

⁷⁶ Μαυροειδής, *ό.π.*, 241.

Ἦχος Τέταρτος σκληρός διατονικός

Ο Ἦχος Τέταρτος εμφανίζεται κυρίως ως μια παροδική συμπεριφορά στις καταλήξεις του τριφωνούντος Πλαγίου Πρώτου. Συστήνεται με δύο διαζευγμένα ανόμοια τετράχορδα και έχει δεσπόζοντες φθόγγους το ΣΟΛ (ΔΙ), ΣΙb (ΖΩb), ΡΕ (ΠΑ) και πολύ συχνά ο ΛΑ (ΚΕ)⁷⁷.



1. «Ἦταν ημέρα Κυριακή», σελ. 268.

172. — ἮΤΑΝ ΗΜΕΡΑ ΚΥΡΙΑΚΗ

(Ἀδεται ἐν Μποσφόρῳ, Κριμίν, Ῥαδοβίστι καὶ ἄλλοις χωρίοις τῆς ἐπαρχίας Σισανίου. — Χορὸς κλέφτικος).

Ὑπαγόρευσις Γεωργίου Θεοχαρίδου.

Allegro (♩ = 160).

Ἦ - ταν ἡ - μέ - ρα Κυ - ρια - κή [μοι-ρε]
Κυ ρια κή [Ἄν-τε] ἡ - μέ - ρα
τοῦ Μπαρ - γιά - μι. Γεῖά σου. Νά - σό - μη Κα πε -
τὰ - νε.

⁷⁷ Μαυροειδής, *Οἱ Μουσικοί...*, 137-138.

Παρτιτούρα από ΣΟΛ



Έκταση μελωδίες



Ήχος: Ήχος Δ' σκληρός διατονικός κατά μετάθεση στον ΠΑ.⁷⁸

Το συγκεκριμένο άσμα ανήκει στον Ήχο Τέταρτο σκληρό. Στη δεδομένη περίπτωση όμως, παρόλης της σύστασής του σε δύο συνημμένα ανόμοια τετράχορδα, εργάζεται κατά το πεντάχορδο ΣΟΛ (ΔΙ) – ΡΕ (ΠΑ)⁷⁹.

⁷⁸ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 137-138, 225, 245-246.

⁷⁹ Μαυροειδής, *ό.π.*, 138.

2. «Αμπέλι μου πλατούφυλλο», σελ. 280.



Παρτιτούρα από ΣΟΛ



Έκταση μελωδίας



Ήχος: Ήχος Δ΄ σκληρός διατονικός⁸⁰

Το συγκεκριμένο άσμα ανήκει στον Ήχο Τέταρτο σκληρό. Στη δεδομένη περίπτωση όμως, παρόλης της σύστασής του σε δύο συνημμένα ανόμοια τετράχορδα, εργάζεται κατά το πεντάχορδο ΣΟΛ (ΔΙ) – ΡΕ (ΠΑ)⁸¹. Παρατηρούμε όμως πως εξαιτίας της οξυμένης τέταρτης (ΝΤΟ#), στο πέρας του άσματος διακρίνονται σαφής μετατροπές στο σκληρό διατονικό Πλάγιο του Τετάρτου. Παράγεται έτσι ένα νέο χρωματικό πεντάχορδο ΣΟΛ-ΡΕ⁸².

⁸⁰ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 137-138, 225, 245-246.

⁸¹ Μαυροειδής, *ό.π.*, 138.

⁸² Μαυροειδής, *ό.π.*, 158.

Κεφάλαιο 4

4.1 Το ερώτημα της καταλληλότητας της παρασημαντικής στα δημώδη άσματα.

Το ερώτημα που μας απασχολεί, είναι κατά πόσο η Βυζαντινή μουσική γραφή είναι κατάλληλη για την καταγραφή του δημοτικού τραγουδιού⁸³. Ο Δ. Κ. Κυριακόπουλος υποστηρίζει ότι η Βυζαντινή παρασημαντική⁸⁴ είναι η μουσική των δημοτικών μας τραγουδιών πιστεύοντας ότι μόνο στη βυζαντινή παρασημαντική αποδίδονται οι ήχοι, τα μελωδικά ποικίλματα αλλά και τα μικρότερα διαστήματα τα οποία κυριαρχούν στην Ελληνική δημοτική μουσική. Οι οκτώ ήχοι της Βυζαντινής μουσικής είναι οι καταλληλότεροι για να αποδώσουν αυτά τα τραγούδια⁸⁵. Ο ίδιος ο Παχτικός στα προλεγόμενά του αναφέρει ότι κατά την αντιγραφή των ασμάτων στις ποιητικές στροφές, πολλές φορές παρατηρούσε και κάποια χάσματα στο μέτρο αλλά δεν τολμούσε να προβεί σε διορθωτικά πειράματα για την αποκατάσταση της μετρικής συμμετρίας. Προτιμούσε, χάριν της αυστηρής πιστότητας, να παρουσιάσει τους ποιητικούς στίχους με τα χάσματά τους κατά την αρχική παρασήμευση. Αδιαμφισβήτητα, σε εθνικομουσικολογικές μελέτες που έγιναν παγκοσμίως εκείνη την εποχή, ακόμη και αυτές που έγιναν με τη χρήση φωνόγραφου όπως της Densmore, η απόδοσή τους στην ευρωπαϊκή σημειογραφία δεν μπορούσε να αποτυπώσει πλήρως την πιστότητα της ερμηνείας⁸⁶. Ακόμη και με τα σύγχρονα τεχνολογικά μέσα⁸⁷ η παραδοσιακή μουσική διαφόρων λαών δεν μπορεί να αποτυπωθεί θεωρητικά⁸⁸. Ο Γ. Παχτικός στα «τεχνικά» του βιβλίου πρεσβεύει την άποψη ότι δεν πρέπει να συγχέουμε τη δημοτική μουσική με την εκκλησιαστική, γιατί εκτός του διαφορετικού περιεχομένου τους έχουν και διαφορετική τεχνική μορφή και καλλιτεχνική απεύθυνση, υιοθετώντας την άποψη του μουσικολόγου Ducoudray. Συγκεκριμένα, ιδιαίτερα σε άσματα πολυφωνικά, τα οποία δεν μπορούμε να αποκλείσουμε, η απόδοση σε βυζαντινή παρασημαντική δεν μπορεί να επιτευχθεί. Βέβαια ο Γ. Παχτικός τονίζει ότι τα διάφορα δημοτικά άσματα μπορούν να καταγραφούν σε οποιοδήποτε σύστημα

⁸³ Gallop, Rodney, "Folk-Songs of Modern Greece." *The Musical Quarterly* 21, no. 1 (1935): 94. <http://www.jstor.org/stable/738967>.

⁸⁴ Beaton, Roderick. "Modes and Roads: Factors of Change and Continuity in Greek Musical Tradition." *The Annual of the British School at Athens* 75 (1980), 8. <http://www.jstor.org/stable/30103007>.

⁸⁵ Δ. Κ. Κυριακόπουλος, *170 Γορτυνιακά Δημοτικά Τραγούδια* (Αθήνα, 1992), σ. 6.

⁸⁶ Roberts, Helen H. *The Journal of American Folklore* 32, no. 126 (1919): 523–26. <https://doi.org/10.2307/535192>.

⁸⁷ Θανάσης -Σπύρος Αποστολόπουλος, *Το σύστημα μουσικής σύνθεσης του Χίντεμπερτ, αυτοματοποιημένη αναγνώριση συγχορδίας και μια νέα αρμονική ανάλυση βασισμένη σε οντολογίες πάνω στα χορικά του Γ.Σ. Μπαχ* (Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2021), σ. 7, 17, 27-30, 43-44.

γραφής, αρκεί μόνο η απόδοση της μελωδίας να είναι σε όλα πιστή και ακριβής. Το πλεονέκτημα αυτό, της πιστότητας και της ακρίβειας δηλαδή, επιτυγχάνεται με τη γραμμική παρασημαντική που είναι πιο διαδεδομένη για το ρεπερτόριο της κοσμικής μουσικής. Ωστόσο έχει μεγάλο ερευνητικό ενδιαφέρον το γεγονός πως οι δημοτικές φράσεις καθώς και τα δημώδη άσματα δεν είναι καταγεγραμμένα στην παρασημαντική, εξαιτίας της παγκόσμιας και διαχρονικής υφής της δημοτικής παράδοσης, δηλαδή της προφορικότητας και της συλλογικής λαϊκής μουσικής δημιουργίας⁸⁹. Σε αυτό το σημείο κρίνεται αναγκαίο να σημειωθεί ότι στη συλλογή υπάρχουν μελωδίες, φράσεις και ευρύτερα ρεπερτοριακές καταγραφές, «ηλικίας» άνω των διακοσίων ετών. Παρατηρούμε λοιπόν, πως με την παραπάνω ιστορική παραδοχή, διακρίνεται το χρονικό χάσμα της υπό μελέτη λαϊκής δημιουργίας με την εκκλησιαστική παρασημαντική που εφευρέθηκε μόλις το 1816 από τους τρεις διδασκάλους Χρύσανθο, Χουρμούζιο και Γρηγόριο⁹⁰.

4.2 Συμπεράσματα

Στο σημείο αυτό θα παρατεθεί μια σύνοψη της ανάλυσης του τρίτου κεφαλαίου, με συγκεντρωτικά στοιχεία για τον κάθε ήχο που πραγματοποιήθηκε συγκριτική σχέση. Σκοπός της παράθεσης των βασικών σημείων αυτών είναι η παρατήρηση τόσο των διακριτών δυναμικών συγκεκριμένων τροπικών μορφωμάτων – ήχων, όσο και η συγκέντρωση και καταλογοποίηση των ασμάτων σε μια συγκεντρωτική φόρμα.

Εκκινώντας την παράθεση, παρατηρούμε πως **τέσσερα** από τα συνολικά (*τριάντα οκτώ άσματα*) εργάζονται στον Ήχο Πλάγιο του Τετάρτου (διατονικό), **δύο** βρίσκονται στον Ήχο Πλάγιο του Τετάρτου (χρωματικό), **δύο** στον Ήχο Τρίτο καθώς και **ένα** στο συγγενικό μόρφωμα του, δηλαδή στον Ήχο Βαρύ μαλακό διατονικό. Επίσης παρατηρούμε πως **πέντε** άσματα ακολουθούν την συμπεριφορά του Ήχου Πλάγιου του Δευτέρου, **δύο** βρίσκονται στον Ήχο Λέγετο, **δέκα έξι** στον Ήχο Πρώτο, **τέσσερα** στον Ήχο Πλάγιο του πρώτου και **δύο** σε κοντινά μορφώματα με τον Ήχο Τέταρτο (σκληρό διατονικό).

Σε πρώτη ματιά, γίνεται σαφής η παγκόσμια, διαχρονική και πανανθρώπινη μουσική

⁸⁹ Αριστοτέλης, Δημητρακόπουλος, *Η οθωμανική κυκλική φόρμα κοντσέρτου «Fasil».....*, (2022).

⁹⁰ Γ. Παχτικός, «Τεχνικά», στο *260 Δημώδη Ελληνικά Άσματα*, ό.π., σ. ξ' - ξβ'.

δυναμική του Πρώτου Ήχου. Για το προηγούμενο δεν χρειάζονται περισσότερες συστάσεις, καθώς ο Πρώτος Ήχος δεσπόζει τόσο στην βυζαντινή μουσική φιλολογία, στην οθωμανική κλασσική μουσική (Μακάμ Ουσάκ)⁹¹ και σε άλλες τροπικές μουσικές παραδόσεις της μεσογείου, όσο και στον άξονα των λαϊκών μουσικών παραδόσεων της υπαιθριακής και νησιωτικής Ελλάδας και των παραπάνω περιοχών⁹². Αντίστοιχα με τον Πρώτο Ήχο, ιδιαίτερα δεσποτική δυναμική έχει τόσο ο Πλάγιος Πρώτος Ήχος όσο και ο Πλάγιος Δεύτερος που αποτελεί το επικρατέστερο περιβάλλον ανάπτυξης του χρωματικού γένους στην Ελληνική δημοτική παράδοση.

Σαν άμεση εννοιολογική απόρροια, εξαιτίας της δυναμικής του χρωματικού γένους, διακρίνουμε δύο άσματα στον Ήχο Πλάγιο Τέταρτο χρωματικό, που παρουσιάζουν συγκεκριμένη υφή και συμπεριφορά.

Όσον αφορά τον ήχο εκκίνησης και «ηθικής θεμελίωσης» της βυζαντινής μουσικής φιλολογίας, δηλαδή τον Ήχο Πλάγιο του τετάρτου (διατονικό), τα συμπεράσματα δείχνουν πως ενώ έχει συνεισφέρει αυτόνομα κατά κόρον στην ψαλτική παράδοση, στα δημοτικά άσματα παρουσιάζεται έντονα υπαρκτός μεν, μη δεσποτικός δε. Η προηγούμενη διαπίστωση μας γεννά προβληματισμούς και πιθανώς μια συσχέτιση του τροπικού μορφώματος ευρύτερα στην ελληνική δημοτική παράδοση, με τονικά χαρακτηριστικά. Η έντονη δηλαδή χρήση της ευρωπαϊκής εναρμόνισης στο υπό μελέτη ρεπερτόριο, διακλαδώνει την υφή του ευρωπαϊκού *major* σε διακριτά τροπικά μορφώματα, που χωρίς την ανάλυση της τροπικής συμπεριφοράς με βάση τα θεωρητικά της βυζαντινής μουσικολογίας, φαντάζουν ίδια και απαράλλακτα.

Σαν άμεση συνέχεια του παραπάνω, διακρίνουμε αντίστοιχη ποσότητα ασμάτων του Πλάγιου Τετάρτου με τον Τρίτο Ήχο, του οποίου την συμπεριφορά στην δημοτική παράδοση της Μακεδονίας, έχουμε αναλύσει διεξοδικά στο **Κεφάλαιο 3** (βλ. σελ 29). Ιδιαίτερη -μα όχι πρωτόγνωρη- δυναμική παρουσιάζει και ο Ήχος Λέγετος ο οποίος όπως και στο βυζαντινό ειρμολόγιο έχει ήθος «πανηγυρικό και χορευτικό»⁹³.

Συνεχίζοντας, κρίνεται αναγκαίο να αναφερθεί πως τα υπόλοιπα άσματα δεν μπορούν να ταυτιστούν επακριβώς με τους ήχους αναφοράς τους στην παρούσα εργασία, εξαιτίας των ελάχιστων έλξεων, και τροπικά συμπεριφορικών στοιχείων που μας δίνουν οι καταγραφές. Ωστόσο επιλέγουμε να κατηγοριοποιήσουμε και να εντάξουμε

⁹¹ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 231.

⁹² Αριστοτέλης, Δημητρακόπουλος, *Η οθωμανική κυκλική φόρμα κοντσέρτου «Fasil»...*, (2022).

⁹³ Χρυσάνθου ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής*, (Τεργέστη, 1832).

τα άσματα αυτά σε συγκεκριμένους ήχους, βάσει της ιδιόμορφης έκτασης και φρασεολογίας που χρησιμοποιούν.

Συγκεκριμένα, επιλέγουμε να συσχετίσουμε δύο άσματα με τον Ήχο Τέταρτο σκληρό διατονικό εξαιτίας μιας ταύτισης της μελωδικής τους πορείας και συμπεριφοράς με το «Μακάμ Νιχαβέντ» της οθωμανικής τροπικότητας. Παρόλο που στην βυζαντινή μουσική φιλολογία το τροπικό αυτό μόρφωμα δεν έχει συνεισφέρει αυτόνομα και σε μεγάλο ποσοστό, αντιστοιχεί με τον Ήχο Τέταρτο σκληρό διατονικό⁹⁴.

Αντίστοιχος τρόπος σκέψης μας διακατέχει και στην συσχέτιση ενός άσματος με τον Ήχο Βαρύ μαλακό διατονικό, που απλώς δημιουργούμε μια συσχέτιση, παρά μια τροπική ταύτιση.

⁹⁴ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*, 223.

Επίλογος

Όπως αντιλαμβανόμαστε έχουν χρησιμοποιηθεί κατά καιρούς διάφορα συστήματα για τη μελέτη των δημοδών ασμάτων και όλα έχουν τα αδύναμα και ισχυρά τους σημεία⁹⁵. Ενώ ένα σύστημα είναι εύχρηστο για τη μελέτη και την ανάλυση της φωνητικής μουσικής, μπορεί να είναι δύσχρηστο στην οργανική. Ακόμη και σήμερα, δεν παρατηρείται μια πάγια τακτική χρήσης κάποιου από τα συστήματα καταγραφής, που οφείλεται στην διάσταση της προφορικότητας και κατ' επέκταση της φαινομενικά «μη αναγκαία» θεωρητικοποίησή της στην εποχή της «επί τόπου» πρακτική και δράσης της⁹⁶. Παρατηρήσαμε ότι οι διάφοροι ξένοι και Έλληνες μελετητές χρησιμοποίησαν αυτά τα συστήματα ανάλυσης, με τον καθένα να επιλέγει βάσει της προσωπικής του γνώσης, αλλά κυρίως της χρησιμότητας που προσέφερε το κάθε διακριτό σύστημα, ανάλογα την περίσταση και την υφή της έρευνας. Η χρήση συστημάτων απεικόνισης των φθόγγων, των διαστημάτων και των κλιμάκων, γίνεται για λόγους ανάλυσης, μελέτης και χρήσης των μουσικών. Οι αριθμοί των διαστημάτων και οι ονομασίες δεν είναι απόλυτη μιας και η μουσική βασίζεται στην αίσθηση⁹⁷. Κάθε σύστημα είναι αποδεκτό αρκεί να υπάρχει συνέπεια στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ούτως ώστε να αποφεύγονται οι παρερμηνείες⁹⁸.

Όσον αφορά τη μεταγραφή των τραγουδιών μια ενδιαφέρουσα τοποθέτηση διατυπώνει η Margaret Alexiou στο Κεφάλαιο 10 του βιβλίου της *After Antiquity: Greek Language, Myth and Metaphor*, στο οποίο μέσα από παραδείγματα διαπιστώνει την ευελιξία και τη δυναμική της μεταφοράς, καθώς η χρήση της ανιχνεύεται από την αρχαιότητα ως τη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία και τα δημοτικά τραγούδια. Η ίδια θεωρεί πως η τελετουργία της μεταφοράς έχει τόσο μεγάλη διάρκεια στην ελληνική παράδοση ακριβώς γιατί μπορεί οι ιστορίες και οι εποχές να αλλάζουν, αλλά ότι γίνεται ή λέγεται μπορεί να μεταφερθεί σε ένα διαφορετικό πλαίσιο⁹⁹.

⁹⁵ Δ. Λέκκας, «Γενικά Θεωρητικά: Μουσική και παράδοση», Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού (Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2003), σ. 29-44.

⁹⁶ Αλέξανδρος Καψοκαβαδής, *Μουσικές μετα-γλωττίσεις*, α' εκδ. (Μελωδικό καράβι, 2020), σ. 9-21.

⁹⁷ Williams, Peter. "Is Music a Discrete Mode of Experience?" *Recercare* 21, no. 1/2 (2009): 7–33. <http://www.jstor.org/stable/41701505>.

⁹⁸ Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί...*

⁹⁹ Κ. Γ. Κατσαδώρας, «Βιβλιοκρισία στο Margaret Alexiou, *After Antiquity: Greek Language, Myth and Metaphor*, (Cornell University Press U.S.A., 2002)», *Θέματα λογοτεχνίας*, 36, (Σεπτέμβριος- Δεκέμβριος 2007), 184-185.

Βιβλιογραφία

- Γεώργιος Δ. Παχτικός, *260 Δημώδη ελληνικά άσματα: από του στόματος του ελληνικού λαού της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος / συλλεγέμενα και παρασημανθέντα (1888-1904) υπό Γεωργίου Δ. Παχτικού* (Αθήνα: Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, 1905).
- Μάριος Δ. Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο: Ο Βυζαντινός ήχος- το Αραβικό μακάμ- το Τούρκικο μακάμ*, (Αθήνα: Fagotto, 1999).
- «Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια», *Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών* (Μουσική Εκλογή), αριθμ. 10, τόμος Γ', υπό Σπυριδάκη Γεωργίου και Περιστερή Σπυρίδωνος, (Αθήνα, 1968).
- Σίμων Ι. Καράς, *Σίμωνος Ι. Καρά Μέθοδος της Ελληνικής μουσικής: Θεωρητικόν: Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής*, (Αθήνα: -, 1982).
- Γεώργιος Κακουλίδης, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια: σε βυζαντινή και ευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία και λατινική γραφή*, β εκδ. (Αθήνα: Βυζαντινές Μουσικές Εκδόσεις, 2003).
- Ιωάννης Μαργαζιώτης, *Θεωρητικό Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής: Θεωρία Βυζαντινής μουσικής. Εγκεκριμένο από την Ιερά σύνοδο της Εκκλησίας της Ελλάδος*, (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1958).
- Αστέριος Γούσιος, *Τα τραγούδια της πατρίδος μου, ήτοι συλλογή τερπνών δημωδών ασμάτων αδομένων εν τη κατά Πάγναιον χώρα υπό Αστερίου Δ.Γουσίου*, (Αθήνα: Η Καλαισθησία, 1901).
- Δ. Γιαννέλος, *Σύντομο θεωρητικό Βυζαντινής Μουσικής*, (Κατερίνη: Επέκταση, 2009).
- Αριστοτέλης, Δημητρακόπουλος, *Η οθωμανική κυκλική φόρμα κοντσέρτου «Fasil», ως πεδίο έρευνας και σύνθεσης σύγχρονης τροπικής μουσικής*. (Μεταπτυχιακή διατριβή, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2022).
- Γεώργιος Λαμπελέτ, «Το δημοτικό τραγούδι και η αισθητική και μουσικοθεωρητική υπόστασίς του», *Το Νέον Κράτος*, τεύχος 19, (Μάρτιος, 1939), σ.σ. 62-70.
- Αλέξανδρος Καψοκαβαδής, *Μουσικές μετα-γλωττίσεις*, α' εκδ. (Μελωδικό καράβι, 2020).
- Χρυσάνθου ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής*, (Τεργέστη, 1832).

- Αγαπητός Γ. Τσοπανάκης, «Το Σιατιστινόν ιδίωμα», *Μακεδονικά* 2 (Ιούνιος 2017):266-98. <https://doi.org/10.12681/makedonika.9251>.
- «Δίδωμι», *Βασικό Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής* https://www.greek-language.gr/greekLang/ancient_greek/tools/lexicon/lemma.html?id=68
- π. Γεώργιος Σταθόπουλος, «Οι Διατονικοί Ήχοι και οι Κλάδοι τους έως Σήμερα», *Ανακοίνωση στο Δ' Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογικό και Ψαλτικό*, Φεβρουάριος 18, 2014. http://www.parathemata.com/2014/02/blog-post_18.html
- Δ. Λέκκας, «Θεωρητικά της Ελληνικής Λαϊκής Παραδοσιακής Μουσικής», στο Ν. Γράψας, Ν. Γρηγορίου, Μ. Δραγούμης, κ.α., *Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή παράδοση – νεότεροι χρόνοι* (Πάτρα, 2003).
- Γ. Κ. Σπυριδάκης, *Ελληνική λαογραφία*, τεύχος Δ' (Αθήνα, 1975), σ. 34.
- Γεωργίου Χατζηκυριακού, «Σκέψεις και εντυπώσεις εκ περιοδείας ανά την Μακεδονίαν (1905-1906). Πρόλογος Βασιλείου Γ. Χατζηκυριακού. Εισαγωγή Βασιλείου Λαούρδα», επιμ. Σ. Π. Κυριακίδης- Γ. Ι. Θεοχαρίδου, *Μακεδονικά: Σύγγραμμα περιοδικόν: της εταιρείας μακεδονικών σπουδών*, τ. 5, (Θεσσαλονίκη: 1963), 567–571. DOI: <https://doi.org/10.12681/makedonika.849>
- «Γεώργιος Παχτικός», *Απόλα* (25/07/1915), σελ. 423.
- Γεώργιος Δ. Παχτικός, *Η μελοποιΐα των χορικών και των κομμάτων Ιφιγένειας της εν Ταύροις του Ευριπίδου*. (Εν Αθήναις: Τυπογραφείον Αθαν. Δεληγιάννη, 1901).
- Τάκης Καλογερόπουλος, *Λεξικό της Ελληνικής μουσικής* (Γιαλλελή, 2001).
- Γ. Σακαλλιέρος, «Εφαρμογές ανάλυσης σε έργα νεοελληνικής μουσικής με στοιχεία «Εθνικής» ταυτότητας: κριτήρια, αισθητικές κατευθύνσεις, θεωρία και μεθοδολογία», *Μουσική θεωρία και ανάλυση-Μεθοδολογία και πράξη. Πρακτικά συμποσίου* (Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ., 2006).
- Μαρία Γ. Ανδρουλάκη, «Το Κέντρο Λαογραφίας και η Εθνική Μουσική Συλλογή. Παλαιοί και σύγχρονοι προσανατολισμοί της μουσικής έρευνας», στο Νικόλαος Γ. Πολίτης και το Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας. *Πρακτικά Διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου*, τόμ. Α', (Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 2012).
- Μένος Φιλήντας, «Κατά Δασκάλων Δωρούμενος: Οι μελωδίες του Παχτικού», *Ο Νουμάς* 162 (4/9/1903), σ. 1-3.
- «Ολίγαι λέξεις περί των δημοτικών ασμάτων: υπό Γ. Δ. Παχτικού», *ΦΟΡΜΙΓΕ δεκαπενθήμερος μουσική εφημερίς*, έτος Β' αρ. 15-16 (15-31/12/1903), σ. 7-8.

- Μάρκος Φ. Δραγούμης, «Η συλλογή Παχτίκου και το πρόβλημα των μουσικών καταγραφών της», *Η παραδοσιακή μας μουσική*, τομ. 1, (Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπωσ Μερλιέ, 2003).
- Ευάγγελος Αυδίκος, *Ελληνική Λαϊκή Παράδοση. Από το παρελθόν στο παρόν*. (Αθήνα: Αλέξανδρος, 2014).
- Δ. Κ. Κυριακόπουλος, *170 Γορτυνιακά Δημοτικά Τραγούδια* (Αθήνα, 1992).
- Θανάσης -Σπύρος Αποστολόπουλος, *Το σύστημα μουσικής σύνθεσης του Χιντεμιτ, αυτοματοποιημένη αναγνώριση συγχορδίας και μια νέα αρμονική ανάλυση βασισμένη σε οντολογίες πάνω στα χορικά του Γ.Σ. Μπαχ* (Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2021).
- Δ. Λέκκας, «Γενικά Θεωρητικά: Μουσική και παράδοση», *Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού* (Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2003).
- Κ. Γ. Κατσαδώρας, «Βιβλιοκρισία στο Margaret Alexiou, *After Antiquity: Greek Language, Myth and Metaphor*, (Cornell University Press U.S.A., 2002)», *Θέματα λογοτεχνίας*, 36, (Σεπτέμβριος- Δεκέμβριος 2007), 184-185.
- L. Bourgault – A. Ducoudray, *Etudes sur la musique ecclesiastique grecque*. (Paris, Librairie Hachette, 1877).
- C. Fauriel, *Chants populaires de la Grece modern*, (Paris, 1824-1825).
- D.H. Sanders, *Das Volksleben der Neugriechen dargestellt und erklärt aus Liedern, Sprichwörtern, Kunstgedichten, nebst einem Anhang von Musikbeilagen und zwei kritischen Abhandlungen* (Verlag: Mannheim, Bassermann, 1844.) 1st Edition.
https://books.google.gr/books?id=7cEGAAAAQAAJ&pg=PA240&lpg=PA240&dq=Dos+Volksleben+der+Neugriechen+dargestellt+und+Liedern&source=bl&ots=zUTiTgPIFS&sig=ACfU3U1iGind38UkeymGvwg6-G1G8wIUQ&hl=el&sa=X&ved=2ahUKEwj-5cy0ifD2AhWWSvEDHVzQD_wQ6AF6BAGEEAM#v=onepage&q=Dos%20Volksleben%20der%20Neugriechen%20dargestellt%20und%20Liedern&f=false
- H. J. W. T. *The Journal of Hellenic Studies* 51 (1931): 309–10.
<https://doi.org/10.2307/626238>.
- Beaton, Roderick, “Modes and Roads: Factors of Change and Continuity in Greek Musical Tradition.” *The Annual of the British School at Athens* 75 (1980): 1–11.
<http://www.jstor.org/stable/30103007>.
- H. Fox Strangways. “Tune.” *Music & Letters* 3, no. 1 (1922): 94.
<http://www.jstor.org/stable/726831>.

- Baud-Bovy, Samuel. “L’ornementation Dans Le Chant de l’église Grecque et La Chanson Populaire Grecque Moderne.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 21, no. 2/4 (1979): 281–93. <https://doi.org/10.2307/901735>.
- «Συμφωνμός», *Academic Dictionaries and Encyclopedias: Dictionary of Greek* (2013), https://greek_greek.en-academic.com/164038/%CF%83%CF%85%CE%BC%CF%86%CF%85%CF%81%CE%BC%CF%8C%CF%82
- Belaiev, V. “Folk Music and the History of Music.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 7, no. 1/4 (1965): 19–23. <https://doi.org/10.2307/901408>.
- Richard Bauman-Charles Briggs, “Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life”, *Annual Review of Anthropology* 19 (1990).
- S. J. Tambiah, “The magical Power of Words”, *Man* 3.2 (1968).
- Tillyard, H. J. W. “The Modes in Byzantine Music.” *The Annual of the British School at Athens* 22 (1916): 133–56. <http://www.jstor.org/stable/30096514>.
- Frere, W. H. “Key-Relationship in Early Medieval Music.” *Proceedings of the Musical Association* 37 (1910): 129–49. <http://www.jstor.org/stable/765705>.
- Gallop, Rodney, “Folk-Songs of Modern Greece.” *The Musical Quarterly* 21, no. 1 (1935): 94. <http://www.jstor.org/stable/738967>.
- Beaton, Roderick. “Modes and Roads: Factors of Change and Continuity in Greek Musical Tradition.” *The Annual of the British School at Athens* 75 (1980), 8. <http://www.jstor.org/stable/30103007>.
- Roberts, Helen H. *The Journal of American Folklore* 32, no. 126 (1919): 523–26. <https://doi.org/10.2307/535192>.
- Williams, Peter. “Is Music a Discrete Mode of Experience?” *Recercare* 21, no. 1/2 (2009): 7–33. <http://www.jstor.org/stable/41701505>.