

## The Use of Eastern Musical Modes in Byzantine Compositions During th 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century

*By Fr. Romanos (Rabih) Joubran*

The Byzantine Music is from this world, yet it is directed to those who are not from this world, I mean to our God and His Saints. Therefore the Byzantine music has the same characteristics that have every kind of music of this world, but has also something special, a special taste that defers from any other kind of music. In this regard, I think that Saint John of Damascus tried to pick up the modes, which were in use at that time, and could be in harmony with the Church's spirit. The Chanters of the Church after him tried to develop this kind of music using there God-given talents. But are there any criteria, or any boundaries, that allow us to determine what kind of music is Byzantine?

“Ο δε διάδοχος του Ιωάννου Δανιήλ ο Πρωτοψάλτης τα αυτά αρνσάμενος από του διδασκάλου Παναγιώτου, τον εξηγηματικόν αυτόν τρόπον ήθελε να μιμήται, καθώς βλέπομεν εις τον πολυέλεόν του και εις την δοξολογίαν του, δια τούτο ευρίσκονται εις τα μέλη τούτου θέσεις καινότροπαι και τοιαύται, οίας δεν μετεχειρίσθησαν ούτε οι προ αυτού ψαλμωδοί, ούτε οι μετ' αυτόν, διά τας οποίας και τολμώσι τινές δι' αμάθειαν να τον κατηγορώσι. Διότι επειδή ούτος επεχείρισε να εισάγη εις τα εκκλησιαστικά μέλη και εξωτερικά, δηλαδή μέλη τα οποία εσυνειθίζοντο εις τον καιρόν του παρά τοις οργανικοίς μουσικοίς, ἀ τινα δεν ἦτον δυνατόν να γράφωνται με τας παλαιάς της εκκλησιαστικής μουσικής θέσεις, ηναγκάσθη να νεωτερίζη. Φίλος δε ὧν ο Δανιήλ Ζαχαρία τω Χανεντέ, εμάνθανε παρ' αυτού πολλά περί της εξωτερικής μουσικής, ωσαύτως και ο Ζαχαρίας εδιδάσκετο παρά του Δανιήλ αμοιβαίως εκκλησιαστικά μέλη”.<sup>342</sup>

I started with this excerpt of Chrysanthos (1770-1843), to show that even in the ecumenical Patriarchate, where the ecclesiastical rules were strictly observed, there were tendencies between the Chanters of the Great Church of Christ to add hybrid melodies to the Byzantine Music.

---

<sup>342</sup> Χρύσανθου του εκ Μαδυτών, Θεωτητικόν Μέγα της Μουσικής, εν Τεργέστῃ 1832, Μέρος Δεύτερον, σελ. XLIX

The theorists of Byzantine music tried to make a comparison between the Byzantine modes and the Eastern ones, which are the Greek, Arabic and Turkish. We can realize this for instance in the theory of Apostolos Konstas<sup>343</sup>, in Khrysanthos' theory, in Simon Karas' theory, where the Byzantine Music is the Greek Music<sup>344</sup>, and with Mavroeidis where we have a full comparison between the Byzantine, the Arabic, and the Turkish music<sup>345</sup>. This is due to the similarity between these modes on the scales level. And as we have read in the excerpt from Khrysanthos, the composers tried to introduce in there compositions some of these Oriental modes, and they used also Oriental styles, as for instance the transpositions, modulations ... I personally find this natural because of the interchange of cultures, especially in our region. But with the publication of Byzantine Music books in the beginning of the 19<sup>th</sup> century, we started to see new compositions which do not belong to the Byzantine Modes (I will explain it later).

From this point I will speak of the use of the non Byzantine melodies in the Byzantine Modes, and I will concentrate on the introduction of non Byzantine Modes in the Byzantine Musical body.

### **The use of non Byzantine melodies**

Throughout the centuries Byzantine composers, who were also well instructed in worldly classical music (Greek, Turkish, Persian, Arabic), and some of whom were even songs composers (Petros Lampadarios, Grigorios Protopsaltis, Dimitrios Murr, ...), adapted some "foreign" modes and melodies to the Byzantine style. But they tried to preserve the Byzantine shape, which sounded like wearing foreign vestments<sup>346</sup>.

This does not include the similarity between the Byzantine modes and the foreign ones due to the use of the law of attraction (έλξεις). For instance, if we execute the attraction in the first mode on the tone Dhi (Dhi b) it will resemble the Saba maqam, but in the case of the first modes there is no concentration on the Hijaz on Fa, which is the characteristic of the Saba.

On the contrary, if we use a flat Ke in the second mode plagal, which is not from its characteristics, so it will be the Hijaz Gharib maqam, and this melody is said foreign.

<sup>343</sup> See, Θ.Κ. Αποστολοπούλου, *Ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος και η Συμβολή του στη Θεωρία της Μουσικής Τέχνης*, Αθήνα 2002.

<sup>344</sup> Σ.Ι. Καρά, *Μέθοδος Ελληνικής Μουσικής: Θεορητικόν*, Αθήνα 1982.

<sup>345</sup> Μ.Δ. Μανδοειδής, *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο: Ο Βυζαντινός Ήχος, το Αραβικό Μακάμ, το Τουρκικό Μακάμ*, Fagotto, Αθήνα, 1999.

<sup>346</sup> Θεοδώρου Π. Π. Φωκαέως, *Η Πανδώρα, εν Κωνσταντινουπόλει*, 1843.



In our Byzantine compositions there are plenty of such melodies, and they are used usually as ornamentation and in order to express emotional feelings such as distress and pain.



This use of such melodies was restricted to some lines in to compositions, due to the strictness of the tradition concerning the shape of the style of chanting, especially in the stichiraric and hermologic kind. But this was not the case in the Papadic kind (except the Cheroubicon and the Koinonicon), such as Magnificat and Doxologies composed according to Papadic kind, Litourgika, Polyeleon, and Trisagia, where the composer is free to some extend not only to use non Byzantine melodies, but also to compose according to non Byzantine Modes.

### The use of non Byzantine Modes

What is very significant and important to discuss, in my opinion, is the compositions according to foreign Modes, as for instance this Litourgika according to maqam Saba.

**ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ**  
**Εἰς ἄγον Πα πι πεμπάνη.**

Pvθ. 2

Πα τε ε ε ε πα α υι υι ου η χαι α α α  
 α γι ου πνε ευ μα ?? τρι α δα ο μο ου ου ου  
 σι ου χαι α χω ω πι ι ι στο ου

π  
q

I am talking here about the foreign modes that are not similar to any Byzantine mode. Therefore I would like to make a brief comparison between the Byzantine "Clasical" Modes and the Arabic Maqams which are similar.

This comparison is according to the major scales of each mode and maqam, so we should say: this mode is like this maqam, but not the same, because each mode or maqam has its own characteristics.

<u>Byzantine Modes</u>		<u>Arabic Maqams</u>
First Mode	On Pa	Bayati on D
	On Ke	Housayni on A
Second Mode	On Dhi	Hizaz on G
	On You	Houzam on E
	On Pa	Hizaz on D

Third Mode		Jihar ke on F
Fourth Mode	On Dhi	Nawa on G
	On Vou Legetos	Siga on E
	On Pa	Bayati on D
	On Dhi Chromatic	Hizaz on Re with ending on G
	On Vou	Houzam
First plagal Mode	On Pa	Bayati on D
	On Ke	Housayni on A
Second plagal Mode	On Pa	Hizaz on D
	On Vou	Houzam on E
Third plagal Mode or Varys	On Gha	Jihar ke on F
	On Zo	Ouraq on H
Fourth plagal Mode	On Ni	Rast on C
	On Gha	Jihar ke on F

Surprisingly among the first published compositions according to foreign modes were some works of the two teachers of the new method, Gregorios Protopsaltis (1777-1822) and Khourmouzios khartophilax ( ; -1840). Gregorios composed a Doxology on maqam Bastana Kar (Varys with Saba on Gha), another one on Ajem Kourd (First plagal with Zo and Vou flat), and a third on Souzinak (Fourth Plagal with second). Khourmouzios composed a Doxology on Ajem Oushairan (Varys with Zo and Vou flat).

I will restrict my example to some Doxologies, Liturgika, and Magnificat, because I think it will be more than enough to show my point.

*Maqam Ajam Kourd*

Γρηγορίου Πρωτοψάλτου  
Ἐπτάφωνος

ήχος Ἀφὶ Πα

π  
q

Δ ο ο ξα α α σοι οι γη τω  
δει ει ξα αν τι το ο φωνη δο ξα α εν υ ψι ι στοις  
αν θρω ποις ε ε ε ευ δο ο χι ι ι α

ذو كصولو بيا مطولة - عجم كرد

بالحنن الخامس

Ἀφὶ Πα.

π  
q

Δο ξα σαι τω δει ξαν τι το φως γη δο ξα εν υ  
ψι σοις θε ω ρχαις πι γης ει ρη γη  
εν αν θρω ποις ευ δο χι α

(Dimitrios Murr Protopsaltis 1880-1969)

## *Maqam Saba*

(Konstantinos Pringos 1892-1964)

<sup>5</sup> *H*<sub>yos</sub> a'. *Pa.* *ρυθ.* 2.


 Λεπτομέρεια της επιγραφής στην σελίδα 10v. Η γραφή είναι σε μεγάλες καραβόλιτες επιστολές, όπως αυτή στη σελίδα 10r. Το κείμενο περιλαμβάνει δύο στίχους από την ομιλία του Αριστοτέλη στην Ερμηνεία της Ομηρικής Ιδεών.

ει ει ρη η η υη ♪ εν αν θρω ποι οισε ε ε ευ δο ο χι
   
 π      ♭

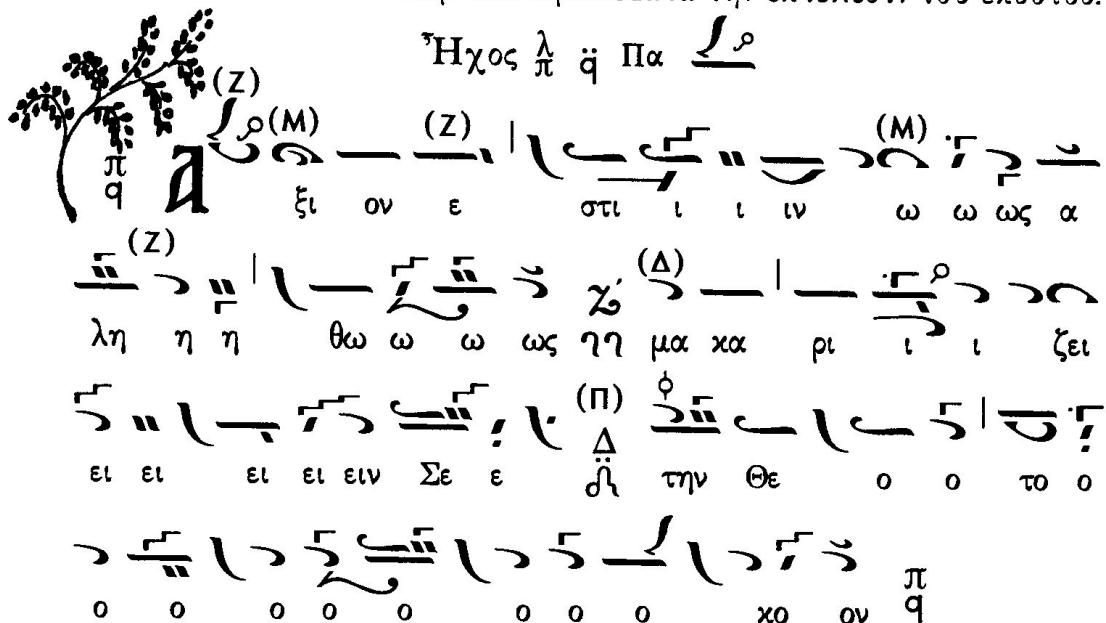
(Κοσμά Μαδυτινού ; -1901)

## *Maqam Ajam*

“Ετερον “ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙΝ”.

**Παρ' ἀνωνύμου. Κατά τὴν ἐκτέλεσιν τοῦ ἐκδότου.**

<sup>3</sup>H<sub>χ</sub>ος λ π ḥ Πα λ



*Maqam Ajam Oushairan*

**Γρηγορέου Πρωτοψάλτου.**  
**Ήχος Γ. ἡ Γα. (Άτζεμ ἀσιράν) (\*)**

**A** ει ον ε στιν ω ως α α λη η θως ζή  
 μα κα ρι ζειν σε την Θε ο το ο ο ο χον ζή  
**S** την α ει μα κα ρι στο ον κατ αι πα να α  
**V** μω μη η το ον δή και μη τε ε φα α του ου  
 Θε ε ου ου η η η μων ζή

τοῦ αὐτοῦ ἥχος ἐναρμόνιος  Zω

**Δ** ο ξα α α σοι οι γη τω δει ει ξα αν τι ι το ο  
 φω ως δο ξα α εν υ ψι ι στοι οις Θε ε ε ω γη  
**C** κατ ε πι γης ει βη η η η νη ζ εν αν θρω ποις ε ευ  
**F** δο κι ε ε ε α α

(Χουρμουζίου Χαρτοφίλακος)

ذوکصولوجیا مولخه - عجم عبارت  
بالاخن الرابع  
ز ٦٦

Δο ξασοιτω δι ξαντε το φως η δο ξα εν  
— κεραυνοι περιπετεια της φωτιας η περιπετεια της φωτιας  
η φωτιας η περιπετεια της φωτιας η περιπετεια της φωτιας

(Dimitrios Murr Protopsaltis)

*Frigios*

Πα τε ρα νι ον π<sup>π</sup> και α γιον πνευ ευ ευ  
 μα π<sup>π</sup> τρι α δα ο μο ου σι ον και α χω ρι στον π<sup>π</sup>

(Μιχαήλ Χατζη-Αθανασίου ; -1948)

\*Ηχος λ ḥ πα (Φρύγιος)

Α ξι ον ε στι ι ι ι ιν ω ως α λη  
 η η θω ως π μα κα βι ι ι ι ζει ει ει ει  
 ει ει ει ει ειν σε ε ε Δι τη η η ην Θε ε  
 ο το ο ο ο ο κο ο ον π την α ει μα κα

(Μιχαήλ Χατζη-Αθανασίου)

## *Maqam Souzinak*

**Πέτρου τοῦ Ἐφεσίου.** Ἡχος λ β Νη.

(Πέτρου Εφεσίου ; -1840)

Γρηγορίου Πρωτοψάλτου ἡχος ποδὸς Νη

Δ ο ξα α α α' σοι οι τε τω δει ξα αν τι το ο

φω ως δο ο ξα εν υ υ ψι λ ι στοι οι οις

Θε ε ε ω ω ρ' χαι ε πι γης ει ρη η η νη δι εν

αν θρω ω ποις ε ε ευ δο ο χι λ ι α δι

*Maqam Hijaz Kar*

"Αξιον Ἐστίν" Ήχος δ αύτος Νη 

ὑπὸ Τριανταφύλλου Γεωργιάδου, καλλωπισθὲν ύπὸ Κ. Πρίγγου

xi ον ε σι ιν ω ω ω ω ως  
 α α λη η η θως μα κα ρι ι ζει  
 ει ειν σε την θε ε ε ε ο το ο ο ο ο  
 κον την α ει μα κα α ρι ι στονκαι  
 πα να μω ω ω μη η η η τον  
 και μη τε ε ε ε βα του ου ου θε ου η

(Τριανταφύλλου Γεωργιάδου 1870-1933)

جائزكار  $\overline{A} \in \text{Convex}_n$   
H(x)  $\in \mathbb{R}$  A Convex Function  
وهي تحقق كل من الشروط التالية:  
1)  $x_1, x_2 \in \text{dom } H$   $H(x_1) + H(x_2) \leq H(x_1 + x_2)$   
2)  $x_1, x_2 \in \text{dom } H$   $H(\lambda x_1 + (1-\lambda)x_2) \leq \lambda H(x_1) + (1-\lambda)H(x_2)$   
وهي تتحقق كل من الشروط التالية:  
1)  $x_1, x_2 \in \text{dom } H$   $H(x_1) + H(x_2) \geq H(x_1 + x_2)$   
2)  $x_1, x_2 \in \text{dom } H$   $H(\lambda x_1 + (1-\lambda)x_2) \geq \lambda H(x_1) + (1-\lambda)H(x_2)$

(Dimitrios Murr Protopsaltis)

A page from a medieval manuscript featuring musical notation on four-line red staves and accompanying Greek text. The text includes the beginning of the New Testament, the Nicene Creed, and the Lord's Prayer.

(Κοσμά Μαδυτινού)

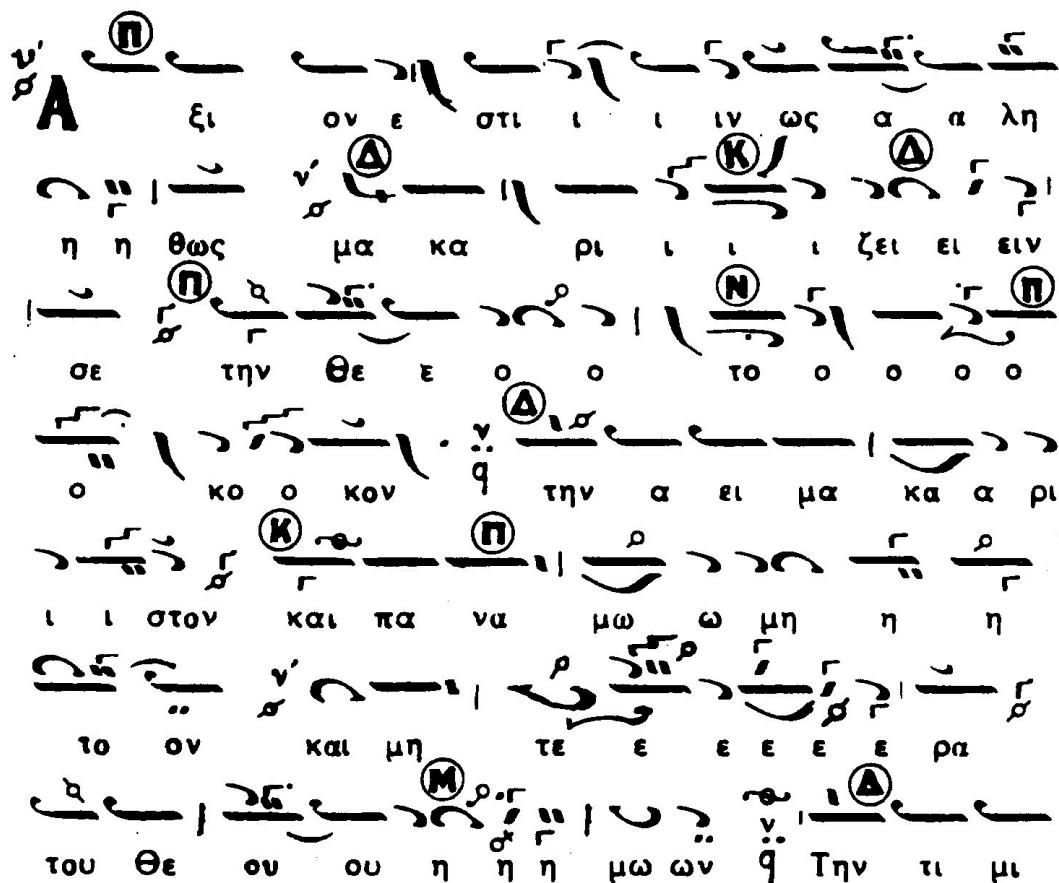
*Maqam Shahnaz Kourdi*

“Αξιον ἔστιν, ήχος πλῆ, Νη 

(χρωματικός μετά έναρμονίου)

ύπο Κωνσταντίνου Ψάχου.

Κατ' ἐκτέλεσιν Κωνσταντίνου Πρίγγου.



μ' Π εστίν ήχος πλῆ Νη   
 η η θως μα κα ρι ι ι ζει ει ειν  
 σε την θε ε ο ο το ο ο ο ο  
 ο κο ο κον την α ει μα κα α ρι  
 ι ι στον και πα να μω ω μη η η  
 το ον και μη τε ε ε ε ε ε ρα  
 του θε ου ου η η μω ων η Την τι μι

(Κωνσταντίνου Ψάχου 1869-1949)

*Maqam Nawa Athar on D*

"Ἐπερον, εἰς ἡλον π̄ τῷ Πα.

Ἐπείσι κατὰ τὸ διαπασῶν ἀρχεται· ἐκ τοῦ π̄ σῦτω  
καὶ καταλύγει εἰς τὸν π̄ σῦτω.

**A** ξι ον ε στιν ω ως α α α λη η  
 ἐως π̄ μα κα ρι ζει ει ειν σε ε την Θε ο  
 ο ο το ο 0 0 0 0 κο ον π̄ την α ει  
 μι κα α α ρι ι ι στον π̄ και πα να  
 μω ο μη η η η τον π̄ και μη τε ε ε  
 ε ε ρι τον Θε ου ου η η μω ων π̄ την

*Maqam Shouri***Πέτρου Φιλανθίδου.**

**Ηχος Δευτερόπρωτος. Ἐκ τοῦ Δι.**

Δι **Α** - ει γα δι γα ει ε στιν ως α α  
 αξι ι ον ε ε ε στιν ως α α  
 λη η η θω ω ω ως π' μα κα ρι ι ι  
 ζει ει ειν σε ρ' την Θε ε ε ε ο ο ο το ο  
 ο ο ο ο ο κον π' την α ει μα  
 κα α α ρι ι ι στον π' και πα να μω  
 ω μη η η η το ο ο ον π' και μη  
 τε ε ε ρα α α τον ον Θε ε ε ε ον θε ον  
 ον η η η η μων π' την τι μι ω τε

(Πέτρου Φιλανθίδου 19<sup>ος</sup> αι.)

“ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ”

εἰς Ἡχον Δευτερόπρωτον  $\frac{\pi}{q}$  Δι  
ὑπό: Κ.ΠΡΙΓΓΟΥ

Προσαρμογή-Έκτέλεσις: Χ. Ταλιαδώρος

*Maqam Farah faza*

“Ετερα Ε. Τιμωνίδη και Δ. Βασιάδη.

Κατά διασκευήν Ά. Καραμάνη. Ήχος δι<sup>σ</sup> Δι<sup>σ</sup> Χ<sup>σ</sup> Δ<sup>σ</sup>

(Ευσταθίου Τιμωνίδη 20<sup>ος</sup> αι. και Δημητρίου Βασιάδη 20<sup>ος</sup> αι.)

*Maqam Hijaz Kar Kourd*

جازكار كرد

Hχος π ḥ q πα. Α ειονε σινω ως  
 α λη θωρακαρι ται σε τηγρθεο  
 το ο ο χο ον τηγρα ει μα χα  
 ει γονχαι πα να μω ω μη το ον χαι μη  
 τε ε ε ε πα τε θε ε \* γ γ  
 γ γ μω ων q

(Dimitrios Murr Protopsaltis)

*Maqam Zanjaran*

ذو كصولوجيا طوله - زخارات

بالعن: ثالث - مارس

Δο ξασοι τω δι ξαντι το φωεδοξα εν

ψι σοις θε ω οντας πι γης ει μη νη

εν αρ θρω ποις ευ δο κι α

(Dimitrios Murr Protopsaltis)

*Maqam Nahawand*

ذوکصولوجیا نهادنر

Ηχος πτήσης Νη.

Δοξα σοι των δαιδαλών τι τοφως η δοξα

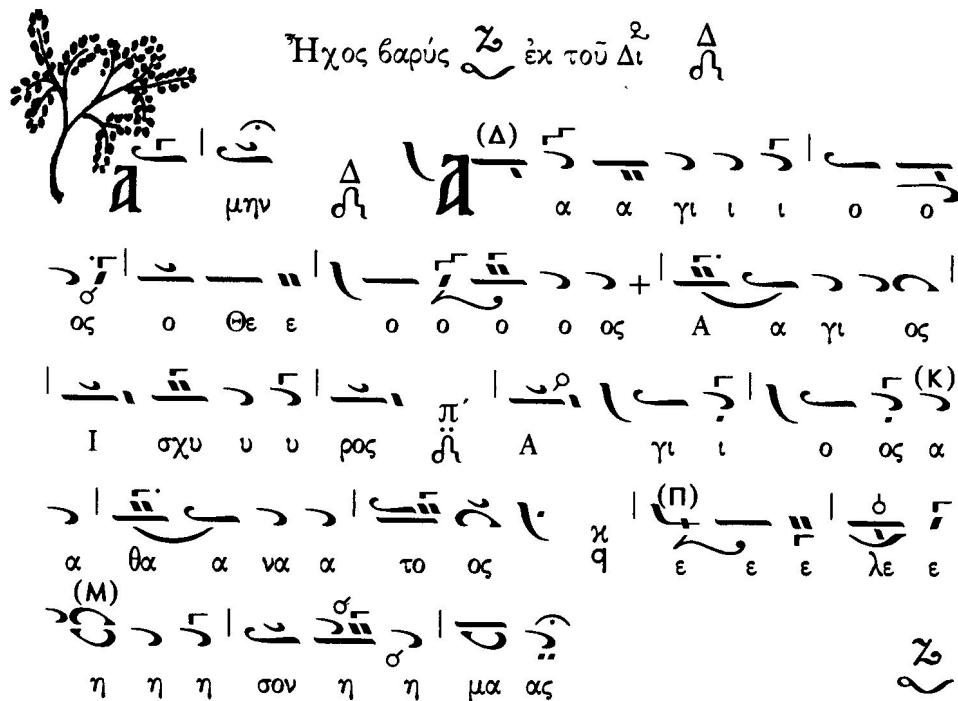
εν υψε ποιείθεως τη λατεπιγησειρηνην

εν αυθρωποις εν δοκιμα

(Dimitrios Murr Protopsaltis)

We may add also the famous Trisagion of Stanitsas on *Maqam Farah Nak*

Τρισάγιον τοῦ Ἀποστόλου  
διὰ τὸ Δύναμις  
Θρασ.Στανίτσα (σελ. 44)



The musical notation is written in a traditional Greek neumatic script. It consists of vertical stems with horizontal strokes indicating pitch and rhythm. Below the notation, the lyrics are written in Greek, with some letters having diacritical marks like acute, grave, or circumflex. The lyrics are:

Ὕχος θαρύς ζ ἐκ τοῦ Δι<sup>Ω</sup> Δή  
μην Δή Δ<sup>(Δ)</sup> Δ α α γι ι ι ο ο  
α ο Θε ε ο ο ο ο ος Α α γι ος  
Ι σχυ υ υ ρας Δή Α γι ι ο ος α  
α θα α να α το ος ξ ε ε ε λε ε  
η η η σον η μα ας ζ

(Θρασ. Στανίτσα 1910-1987)

These composers faced a problem of definition, where to put these modes in the body of Byzantine music, which lead them to force these modes between the eight Byzantine modes. So the Hijaz Kar will be a Fourth mode plagal Chromatic (which has no relation whatsoever with the Byzantine Fourth mode plagal), and the Shahnaz Kourdi will be a fourth mode plagal Chromatic and Henarmonic ... These examples and much more, published and unpublished put us in a critical situation: To which extend can we accept such modes as Byzantine, and what are the criteria to define Byzantine Music?

I think the answer is not so easy to find, especially in our region, where these foreign modes are a part of our culture, thus not foreign for us. Therefore, would they be defined as such when it comes to the Spirit of the Church?