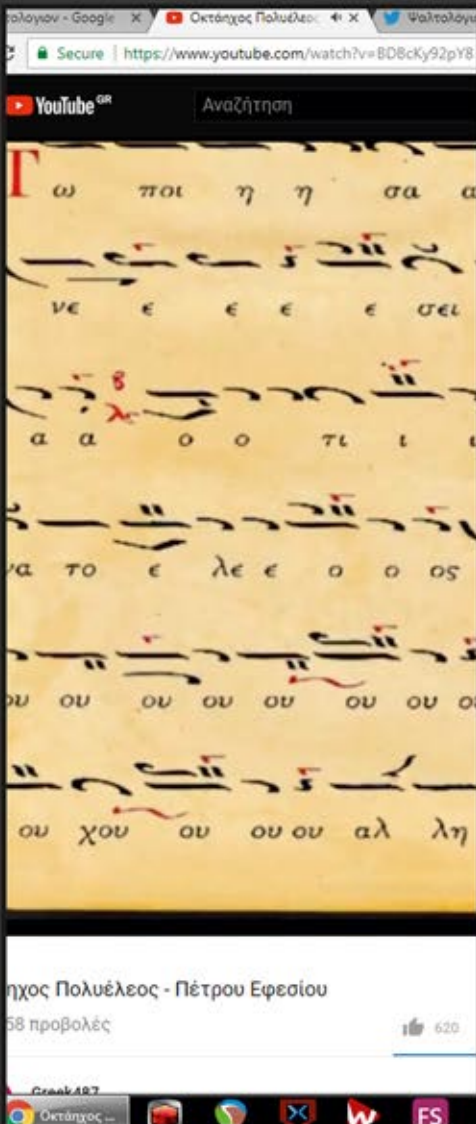


Ἀκαδημία Θεολογικῶν Σπουδῶν Βόλου
Τομέας Ψαλτικῆς Τέχνης καὶ Μουσικολογίας



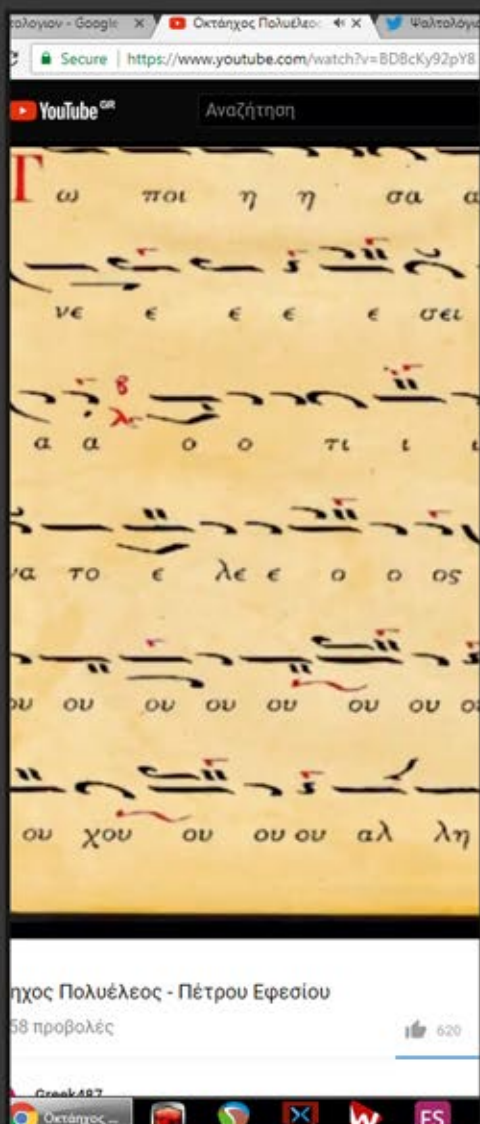
3^ο Διεθνές Μουσικολογικὸ καὶ Ἱεροψαλτικὸ Συνέδριο:
...ἐν ἐπιγνώσει ὑμνοῦντάς Σε...

Προϋποθέσεις καὶ Δεξιότητες γιὰ τὴν Ἱερὰ Ψαλμωδία στὴν Ὁρθόδοξη Λατρεία
Συνεδριακὸ Κέντρο Θεσσαλίας, Μελισσιάπικα Βόλου, 30 Μαΐου - 2 Ἰουνίου 2018

ΠΡΑΚΤΙΚΑ

Ἐκδοτικὴ Δημητριάδης

Volos Academy for Theological Studies
Department of Chanting Art and Musicology



*3rd International Musicological & Chanting Conference:
...chanting consciously to Thee in praise...*

*Prerequisites and Skills for Sacred Chanting in Orthodox Worship
Thessalia Conference Center, Melissiatika, Volos, Greece, May 30 - June 2, 2018*

PROCEEDINGS

VOLOS ACADEMY PUBLICATIONS

«...έν έπιγνώσει ύμνοϋντάς Σε...»

Προϋποθέσεις και Δεξιότητες για την Ίερά Ψαλμωδία
στην Όρθόδοξη Λατρεία

Ἀκαδημία Θεολογικῶν Σπουδῶν Βόλου
Τομέας Ψαλτικῆς Τέχνης καὶ Μουσικολογίας

3^ο Διεθνὲς Μουσικολογικὸ καὶ Ἱεροψαλτικὸ Συνέδριο

«...ἐν ἐπιγνώσει ὑμνοῦντάς Σε...»

Προϋποθέσεις καὶ Δεξιότητες
γιὰ τὴν Ἱερὰ Ψαλμωδία
στὴν Ὁρθόδοξη Λατρεία

Τετάρτη 30 Μαΐου – Σάββατο 2 Ἰουνίου 2018
Συνεδριακὸ Κέντρο «Θεσσαλία» – Μελισσιάτικα Βόλου

ΠΡΑΚΤΙΚΑ

Ἐκδοτικὴ Δημητριάδου
Βόλος 2020

ISBN: 978-618-5375-07-2

Σχεδιασμός εξωφύλλου: Κωστής Δρυγιαννάκης
Φωτογραφίες εξωφύλλου: Όλια Γκλούσενκο & Κωστής Δρυγιαννάκης

Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας
Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών Βόλου
Συνεδριακό Κέντρο Θεσσαλίας
Μελισσιάτικα, Βόλος
Τηλ. 2421093553 & 6947774647, fax 2421077115
Ταχυδρομική Διεύθυνση: Τ.Θ. 1308, Τ.Κ. 380 01 Βόλος

www.tomeaspsaltikis.gr · www.acadimia.org

e-mail: tomeaspsaltikis@gmail.com · info@acadimia.org

Facebook: Tomeas Psaltikis

Τα πνευματικά δικαιώματα του κάθε κειμένου ανήκουν στον συγγραφέα του. Αντίστοιχα, ο κάθε συγγραφέας είναι υπεύθυνος για όλο το υλικό που περιλαμβάνεται στο κείμενο του. (κείμενο, εικόνες, ήχο).

Όλα τα κείμενα μορφοποιήθηκαν από τους συγγραφείς τους.

«...ἄνοιξον ἡμῶν τὸ στόμα
καὶ πλήρωσον αὐτὸ τῆς Σῆς αἰνέσεως,
ὅπως ἂν δυναθῶμεν ἀπερισπάστως
ἄδειν τε καὶ ψάλλειν,
καὶ ἔξομολογεῖσθαί Σοι
τῷ ἐν πᾶσι καὶ ὑπὸ πάντων δοξαζομένῳ Θεῷ,
τῷ Ἀνάρχῳ Πατρὶ,
σὺν τῷ Μονογενεῖ Σου Υἱῷ
καὶ τῷ Παναγίῳ καὶ Ἀγαθῷ καὶ Ζωοποιῷ Σου Πνεύματι,
νῦν καὶ ἀεὶ
καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων.
Ἀμήν.»

Περιεχόμενα

Αντί προλόγου	13
Επιστημονική και Οργανωτική Επιτροπή Συνεδρίου	15
Συνεργάτες	16

ΜΕΡΟΣ Α΄:

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΙ – ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΟΜΙΛΙΑ – ΤΙΜΗΤΙΚΗ ΕΚΔΗΛΩΣΗ ΓΙΑ ΤΟΝ ΑΡΧΟΝΤΑ ΜΟΥΣΙΚΟΔΙΔΑΣΚΑΛΟ ΚΥΡΙΑΖΗ (ΖΑΧΟ) ΝΙΚΟΛΕΡΗ

ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΚΑΛΑΪΤΖΙΔΗΣ Χαιρετισμός	19
ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ ΓΡΑΜΜΕΝΟΣ Χαιρετισμός	21
ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΟΣ ΚΑΙ ΑΛΜΥΡΟΥ Κ. ΙΓΝΑΤΙΟΣ Χαιρετισμός	23
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Χ. ΚΑΡΑΓΚΟΥΝΗΣ «...έν έπιγνώσει ύμνοϋντας Σε...» Θεολογικές Προϋποθέσεις για την Ήερά Ψαλμωδία στην Όρθόδοξη Λατρεία	27
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΧΑΤΖΗΓΕΩΡΓΙΟΥ Για το έργο του Κυριαζή Νικολέρη: Όταν το ένστικτο συνάντησε την επιστήμη	41
ΚΥΡΙΑΖΗΣ (ΖΑΧΟΣ) ΝΙΚΟΛΕΡΗΣ Αντιφώνηση	47

ΜΕΡΟΣ Β΄:

ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ ΣΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ

ΘΩΜΑΣ Κ. ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΣ Δύο αρχικοί στίχοι Δοξολογιών σε πεντάγραμμα του 1781	51
ΣΠΥΡΙΔΩΝ Φ. ΑΣΠΙΩΤΗΣ Ό Τρισάγιος Όγμνος: Έρμηνευτικές προσεγγίσεις με βάση τò ψαλτικό ρεπερτόριο τού Πατριαρχικού Ναού Κωνσταντινουπόλεως	71

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΣΤ. ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ Λόγος και μέλος στις ψαλτικές ερμηνείες του πρωτοψάλτου Θρασυβούλου Στανίτσα	81
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Σ. ΔΕΛΒΙΝΙΩΤΗΣ Φωνητικές προϋποθέσεις και δυνατότητες στην ψαλτική	115
ΚΩΣΤΗΣ ΔΡΥΓΙΑΝΑΚΗΣ Προϋποθέσεις για τον ιεροψάλτη στον κόσμο της νεωτερικότητας: Μερικές παρατηρήσεις	123
ΣΥΜΕΩΝ ΚΑΝΑΚΗΣ Προϋποθέσεις και δεξιότητες του ψαλτικού ρόλου του ισοκράτη, όπως αυτές διαφαίνονται μέσα από τις χορωδιακές καταγραφές του Κωνσταντίνου Ψάχου	129
ΜΑΡΙΑ Σ. ΚΑΠΚΙΔΗ Ψαλτικές είδησεις στον άμερικόμοιο τύπο τὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 20οῦ αἰῶνα	155
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΚΟΥΤΡΑΚΟΣ Ειρολόγιο Μπαλάση Ιερέα: Πρωτόλεια εξηγητική προσέγγιση των ακολουθιών του χρωματικού γένους	177
ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΣ ΙΩΣΗΦ ΚΟΥΤΣΟΥΡΗΣ Η «θέση» ως προϋπόθεση: Ερωτήματα και επισημάνσεις σε χειρουργικές συνθέσεις από τον 19 ^ο στον 21 ^ο αιώνα	179
Π. ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΗΣ Συγχρονισμός τελετουργικής και ψαλμωδίας στη Λατρεία της Εκκλησίας	189
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΑΡΙΝΟΣ Η ψαλτική παράδοση της Ζακύνθου. Ιστορική ανασκόπηση και μουσικολογική ανάλυση του ζακυνθινού μέλους μέσα από την προφορική και γραπτή παράδοση	201
ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΣΟΦΟΚΛΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ Μεταγραφή ψαλτικών μελών στο τουρκικό πεντάγραμμα: Γιατί και πώς;	245
ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΛΕΜΜΕΝΟΣ Από τον Θεόδωρο Φωκαέα στον Τέοντορ Αντόρνο: Η διάσπαση του κλασικού μουσικού έργου και ο αντίκτυπος του στην ψαλτική πράξη	411
ΣΤΑΥΡΟΣ ΣΑΡΑΝΤΙΔΗΣ Η ανάδειξη της κριτικής σκέψης στο μάθημα της εκκλησιαστικής μουσικής. Το Κοινωνικό της εορτής των Θεοφανείων σε μέλος του Πέτρου Πελοποννησίου και ήχο βαρύ μέσα από ένα προτεινόμενο διδακτικό μοντέλο	435

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Γ. ΣΙΑΧΟΣ Ένα περγαμινό σπάραγμα βυζαντινής μουσικής στη Μεσσηνία	449
ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΣΙΚΛΑΦΙΔΗΣ Η ψηφιακή καταλογογράφηση των ψαλτικών χειρογράφων του Πατριαρχικού Ιδρύματος Πατερικών Μελετών	463
ΜΑΡΚΟΣ ΣΚΟΥΛΙΟΣ Συμβολές στην επιστημονική τεκμηρίωση της ασυγκέραστης και πολυδιαστηματικής σύστασης της Οκταηχίας. Σύγχρονες υπολογιστικές μέθοδοι και η τονική διερεύνηση ηχογραφημάτων ψαλτικής	477
ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΣΠΑΝΟΥΔΑΚΗΣ Προϋποθέσεις και δεξιότητες για την Ιερά Ψαλμωδία στην Ορθόδοξη Λατρεία στο πλαίσιο της Δημόσιας Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης	497
ΜΙΧΑΗΛ ΣΤΡΟΥΜΠΑΚΗΣ Προϋποθέσεις μαθητείας της ψαλτικής στις αρχές του Κ' αιώνα στην Κωνσταντινούπολη. Η περίπτωση του Παντολέοντος Μελαχροινούδη	499
ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΣΥΜΕΩΝΙΔΗΣ Διερεύνηση της αντιστοιχίας της Βυζαντινής Οκτωηχίας με τους αρχαίους ελληνικούς τόνους (τρόπους)	517
ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΤΖΟΥΡΑΜΑΝΗΣ Επιδράσεις του ειρμολογικού μέλους του 17 ^{ου} αιώνα στο νέο στιχηραρικό είδος μελοποιίας του 18ου αιώνα μέσα από την έρευνα των ψαλτικών θέσεων	519
ΙΩΑΝΝΗΣ ΤΟΜΑΣ Τὸ ψαλτικὸ ἔργο τοῦ Νικολάου πρωτοψάλτη Σμύρνης στὶς ἔντυπες ἐκδόσεις καὶ τὴ χειρόγραφη παράδοση	535
ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ Προϋποθέσεις και δεξιότητες για την ψαλμωδία στα τεύχη της «Νέας Φόρμιγγας» (1921-1923)	569
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΧΑΤΖΗΘΕΟΔΩΡΟΥ Η μετροφωνική ερμηνεία του Αναστασιματαρίου του Πέτρου Πελοποννησίου και ο αργοσύντομος μικτός στιχηραρικός δρόμος	579
ΜΕΡΟΣ Γ΄:	
ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ ΣΕ ΑΛΛΕΣ ΓΛΩΣΣΕΣ	
JORDAN BANEV Music Education in the Contemporary Method of Teaching the <i>A Cappella</i> Psalmody of the East. Theory and Objectives	599

AMINE BEYHOM Theory and Practice of Psaltiki: Why do they not coincide?	629
JEAN-FRANÇOIS GOUDESSENNE A Greek psaltic Manual by Couturier in Dom Parisot's Archives. Unexplored aspects about a French Orientalist Benedictine School (1880-1930)	671
GERASIMOS SOFOKLIS PAPADOPOULOS Transcribing Neo-byzantine chants in Turkish five-line score: Why and how?	693
ANNA ZAGULINA Е. В. Герцман и его фундаментальные труды	851

Ἐντί προλόγου

Τὸ παρὸν βιβλίον –σε ψηφιακὴ μορφή– περιέχει τις εισηγήσεις τοῦ 3^{ου} Διεθνoῦς Μουσικολογικοῦ καὶ Ἱεροψαλτικοῦ Συνεδρίου τοῦ Τομέα Ψαλτικῆς Τέχνης καὶ Μουσικολογίας τῆς Ἀκαδημίας Θεολογικῶν Σπουδῶν Βόλου. Τὸ Συνέδριο πραγματοποιήθηκε στὸ Συνεδριακὸ Κέντρο τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Δημητριάδας καὶ Ἄλμυροῦ, στὰ Μελισσάτικα Βόλου, ἀπὸ τις 30 Μαΐου ὡς τις 2 Ἰουνίου 2018, ὑπὸ τὴν αἰγίδα τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Δημητριάδος καὶ Ἄλμυροῦ. Τὸ θέμα τοῦ Συνεδρίου ἦταν

«...ἐν ἐπιγνώσει ὕμνοῦντάς Σε...»

Προϋποθέσεις καὶ Δεξιότητες γιὰ τὴν Ἱερὰ Ψαλμωδία στὴν Ὁρθόδοξη Λατρεία

Ἡ θεματικὴ τοῦ Συνεδρίου ἐπελέγη μὲ βάση τὴν ἀρχὴ τοῦ Τομέα νὰ πραγματοποιεῖ διεπιστημονικὲς συναντήσεις, ἀνοικτὲς σὲ ὅλες τις ἐπιστημονικὲς καὶ καλλιτεχνικὲς προσεγγίσεις γιὰ τὴν μελέτη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, προκειμένου νὰ προκύπτουν γόνιμοι προβληματισμοί, πρωτότυπες ιδέες καὶ καρποφόρες συνεργασίες μεταξύ ἐπιστημόνων καὶ ἐρευνητῶν τοῦ αὐτοῦ ἢ διαφορετικοῦ γνωστικοῦ ἀντικειμένου, κλάδου ἢ πεδίου, τῆς αὐτῆς ἐπιστήμης ἢ καὶ διαφορετικῶν ἐπιστημῶν, οἱ ὁποῖες, πάντως, ἐνδιαφέρονται νὰ συμπεριλάβουν τὴν Βυζαντινὴ, Μεταβυζαντινὴ, νεώτερη καὶ σύγχρονη Ψαλτικὴ τέχνη στὰ ἐρευνητικὰ τους ἐνδιαφέροντα.

Μὲ βάση τὰ παραπάνω, ὁ θεματικὸς ὅρος «προϋποθέσεις» μπορεῖ καὶ πρέπει νὰ ἐκληφθεῖ μὲ εὐρύτερο τρόπο, ἀναδεικνύοντας τὴν διεπιστημονικότητα τοῦ Συνεδρίου. Ἔτσι, οἱ «προϋποθέσεις» τῆς Ψαλμωδίας μπορεῖ νὰ ἔχουν προσανατολισμοὺς θεολογικοὺς (π.χ. ἠθικοδογματικούς), λειτουργικοὺς (π.χ., τυπικοτελετουργικούς κ.λπ), φιλολογικούς (π.χ., γνῶση τῆς γλώσσας καὶ τῆς ὕμνογραφίας τῆς λατρείας), φωνητικούς, θεωρητικούς (γνῶση τῆς θεωρίας, τῆς παρασημαντικῆς, τοῦ ρυθμοῦ κ.τ.ῶ.), αἰσθητικούς καὶ γενικότερα καλλιτεχνικούς, τὰ δὲ τελευταῖα χρόνια, σὲ κάποιον βαθμὸ καὶ μουσικολογικούς.

Πέρα, ὅμως, ἀπὸ τις προϋποθέσεις γιὰ τὴν καλὴ γνῶση καὶ ἀπόδοση τῆς Ψαλμωδίας, πάντοτε θὰ πρέπει νὰ ἀναζητοῦνται καὶ νὰ ἐξετάζονται οἱ τυχόν εὐρύτερες γνώσεις καὶ δεξιότητες, οἱ ὁποῖες θὰ μπορούσαν νὰ συμβάλουν στὴν ἀρτιότερη κατάρτιση τῶν φορέων καὶ ἐκφραστῶν τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, ἄρα καὶ στὴν οὐσιαστικότερη διάδραση τῆς Ψαλμωδίας κατὰ τὴν ὥρα τῆς Θείας Λατρείας. Ἔτσι, εὐρύτερες μουσικὲς γνώσεις (π.χ., λαϊκῆς καὶ παραδοσιακῆς, κοσμικῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς, εὐρωπαϊκῆς, ἀραβοπερσικῆς ἢ ἀνατολικῆς μουσικῆς) καὶ δεξιοτεχνίες μουσικῶν ὀργάνων, μουσικολογικὲς γνώσεις (π.χ. κωδικολογία, μουσικὴ παλαιογραφία, ἱστορία τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς κ.ἄ.), παιδαγωγικὴ κατάρτιση, ψυχολογικὲς, κοινωνιολογικὲς, ἀνθρωπολογικὲς, ἱστορικολογικὲς σπουδές, θετικὲς ἐπιστῆμες (π.χ., φυσικομαθηματικὲς, φωνιατρικὲς, μουσικοθεραπευτικὲς κ.τ.ῶ.), ἀλλὰ καὶ ἡ ἐνασχόληση μὲ τις σύγχρονες τεχνολογικὲς ἐπιστῆμες (π.χ. ἠχοληπτικὲς, ἠλεκτρονικο-υπολογιστικὲς, κ.τ.ῶ.), καθὼς καὶ λοιπὲς ἐπιστημονικὲς ἢ καλλιτεχνικὲς γνώσεις καὶ δεξιότητες, οἱ ὁποῖες μποροῦν καὶ καλοῦνται νὰ βροῦν κοινὰ πεδία ἔρευνας, μελέτης καὶ διαδραστικῆς συνεργασίας μὲ τὴν Ψαλτικὴ Τέχνη, ὅλα αὐτὰ θὰ πρέπει, ὅπωςδήποτε, νὰ ἀποτελοῦν ἐργαλεῖα τῆς σύγχρονης βυζαντινομουσικολογικῆς ἔρευνας, ἀλλὰ καὶ τὰ ἴδια νὰ ἀναζητοῦν στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη ἐργαλεῖα γιὰ τὴν διεύρυνση καὶ ὑποβοήθηση τῶν δικῶν τους ἐρευνητικῶν ἢ πειραματικῶν δράσεων.

Εὐχαριστῶ ἐκ μέσης καρδίας γιὰ τὴν βοήθειά τους:

- Τον Σεβασμιώτατο Μητροπολίτη Δημητριάδος καὶ Ἄλμυροῦ, κ. Ἰγνάτιο
- Τον Πανοσιολογιώτατο Ἀρχιμανδρίτη π. Καλλίνικο Γεωργακόπουλο

- Τα στελέχη της Ι. Μητροπόλεως Δημητριάδος, που συνεργάστηκαν μαζί μας
- Τον Διευθυντή της Α.Θ.Σ.Β., κ. Παντελή Καλαϊτζίδη
- Τα μόνιμα και εποχικά στελέχη της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου
- Την Επιστημονική Επιτροπή του Συνεδρίου

και εξαιρέτως, τα μέλη του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου, Κωστή Δρυγιανάκη (Επιστημονικό Συνεργάτη) και Ζωή Ναούμ (Γραμματέα του Τομέα) και τα λοιπά πρόσωπα της Οργανωτικής Επιτροπής.

Κωνσταντίνος Χαρίλ. Καραγκούνης
Διευθυντής του Τομέα Ψαλτικής

Επιστημονική Επιτροπή Συνεδρίου

Θωμάς Αποστολόπουλος (Αναπληρωτής Καθηγητής του Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν (Τομέας Τεχνολογίας τοῦ Ἦχου, Μουσικοπαιδαγωγικῆς καὶ Βυζαντινῆς Μουσικολογίας) τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Ἐ.Κ.Π.Α.), Πρόεδρος τῆς Ἐπιστημονικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Συνεδρίου.

Ἐμμανουήλ Γιαννόπουλος (Ἐπίκουρος Καθηγητής τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Α.Π.Θ. – Γνωστικό Ἀντικείμενο «Βυζαντινὴ Μουσικολογία μὲ ἐξειδίκευση στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη»),

Μιχαήλ Στρουμπάκης (Ἐπίκουρος Καθηγητής τῆς Πατριαρχικῆς Ἀνωτάτης Ἐκκλησιαστικῆς Ἀκαδημίας Κρήτης – Γνωστικό Ἀντικείμενο «Ἱστορικὴ Βυζαντινὴ Μουσικολογία»),

καὶ ὁ Διευθυντής τοῦ Τομέα Ψαλτικῆς Τέχνης καὶ Μουσικολογίας τῆς Ἀκαδημίας Θεολογικῶν Σπουδῶν Βόλου, **Κωνσταντῖνος Χαρίλ. Καραγκούνης** (Μόνιμος Ἐπίκουρος Καθηγητής τῆς Ἀνωτάτης Ἐκκλησιαστικῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν – Γνωστικό Ἀντικείμενο «Βυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ»)

Οργανωτικὴ Επιτροπή

(Πρόεδρος) **Κωνσταντῖνος Χαρίλ. Καραγκούνης**, ὡς ἀνωτέρω

π. Καλλίνικος Γεωργακόπουλος, Ἀρχιμανδρίτης τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Δημητριάδος, Προϊστάμενος Ἱεροῦ Ναοῦ Ἁγίων Κωνσταντίνου καὶ Ἑλένης Βόλου.

Βαλίλα Γιαννουτάκη, Θεολόγος, Γραμματέας τῆς Ακαδημίας Θεολογικῶν Σπουδῶν Βόλου.

Κωστής Δρυγιαννάκης, Συνθέτης

Παναγιώτης Κ. Καραγκούνης, Ἀπόφοιτος τοῦ Τμήματος Λαϊκῆς καὶ Παραδοσιακῆς Μουσικῆς Α.Τ.Ε.Ι. Ἡπείρου – Διπλωματοῦχος Βυζαντινῆς Μουσικῆς.

Χαρίλαος Κ. Καραγκούνης, Τελειόφοιτος τοῦ Τμήματος Λαϊκῆς καὶ Παραδοσιακῆς Μουσικῆς Α.Τ.Ε.Ι. Ἡπείρου – Διπλωματοῦχος Βυζαντινῆς Μουσικῆς.

Ζωὴ Ναούμ, Κιθαρίστα – Διπλωματοῦχος Βυζαντινῆς Μουσικῆς

Κλαίρη Νικολάου, Θεολόγος, Γραμματέας τῆς Ακαδημίας Θεολογικῶν Σπουδῶν Βόλου.

Δημοσθένης Σπανουδάκης, Δρ Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Α.Π.Θ.

Συνεργάτες:

Έπιστημονική και γενική διεύθυνση:
Κωνσταντίνος Χ. Καραγκούνης

Γενική γραμματεία:
Κωστής Δρυγιαννάκης

Μεταφράσεις:
Ζωή Ναούμ
Κωστής Δρυγιαννάκης

Έπιμέλεια έντύπων:
Κωστής Δρυγιαννάκης
Κωνσταντίνος Καραγκούνης
Φιλοκτήμων Σταμόπουλος-Σαμαράς (ΙΜΔ)

Έπιμέλεια ιστοσελίδας συνεδρίου:
Παναγιώτης Γεωργακόπουλος
Άλέξανδρος Ίατρίδης
Κωνσταντίνος Καραγκούνης

Προβολή και έπικοινωνία:
Νίκος Βαραλής (Ρ/Σ ΙΜΔ “Ορθόδοξη Μαρτυρία”)
Βαλίλα Γιαννουτάκη (ΑΘΣΒ)
π. Έπιφάνιος Οίκονόμου (Γραφεΐο Τύπου ΙΜΔ)

Γραμματεία:
Βαλίλα Γιαννουτάκη (ΑΘΣΒ)
Κλαίρη Νικολάου (ΑΘΣΒ)

Τεχνικός τομέας:
Έλίας Κατοΐκος (ΙΜΔ)

Συντονισμός φιλοξενίας:
Ζωή Ναούμ
Παναγιώτης Καραγκούνης
Χαρίλαος Καραγκούνης

Μόνιμο και έκτακτο προσωπικό του Συνεδριακού Κέντρου Θεσσαλίας

Χορηγός:
Ύερὰ Μητρόπολις Δημητριάδος και Άλμυροϋ

ΜΕΡΟΣ Α΄:

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΙ

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΟΜΙΛΙΑ

ΤΙΜΗΤΙΚΗ ΕΚΔΗΛΩΣΗ ΓΙΑ ΤΟΝ ΑΡΧΟΝΤΑ ΜΟΥΣΙΚΟΔΙΔΑΣΚΑΛΟ
ΚΥΡΙΑΖΗ (ΖΑΧΟ) ΝΙΚΟΛΕΡΗ

Χαιρετισμός

ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΚΑΛΑΪΤΖΙΔΗΣ

Διευθυντής της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου

pkalaitz@acadimia.org

Σεβασμιώτατε,
σεβαστοί πατέρες,
κ. Διευθυντά του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών,
αξιότιμοι εισηγητές και σύνεδροι του παρόντος συνεδρίου,

Εκ μέρους της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών θα ήθελα να σας καλωσορίσω στο 3^ο Διεθνές Μουσικολογικό και Ιεροψαλτικό Συνέδριο που διοργανώνει ο Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας μας. Είναι για εμάς μεγάλη τιμή και μεγάλη χαρά η σύναξη όλων αυτών των επιφανών μουσικολόγων από την Ελλάδα και το εξωτερικό. Σας καλωσορίζουμε λοιπόν στην πόλη του Βόλου, την Μητρόπολη Δημητριάδος, το Συνεδριακό Θεσσαλίας και την Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών, και σας ευχόμαστε κάθε από Θεού ευλογία στο έργο σας, ευχάριστη διαμονή, καθώς και γόνιμες και καρποφόρες συζητήσεις και ανταλλαγές απόψεων κατά τη διάρκεια του συνεδρίου.

Η Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών, που εισήλθε ήδη στο 18^ο έτος λειτουργίας της και που έχει πλέον το καθεστώς του αναγνωρισμένου Ερευνητικού Κέντρου από το Υπουργείο Παιδείας, Έρευνας και Θρησκευμάτων, λειτουργεί ως ένα ανοιχτό εργαστήριο σκέψης και διαλόγου της Εκκλησίας με τη διανόηση και την κοινωνία, δίχως αμυντικά αντανακλαστικά, οργανώνοντας με τη μορφή του ανοιχτού πανεπιστημίου ετήσιους θεματικούς κύκλους σπουδών, διεθνή σεμινάρια, συνέδρια και εκδόσεις, και συνεργαζόμενη προς τούτο, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, με ποικίλους ακαδημαϊκούς και επιστημονικούς φορείς, οικουμενικούς και διαθρησκευτικούς οργανισμούς, φορείς της κοινωνίας των πολιτών, εκδοτικούς οίκους και επιστημονικά περιοδικά, καθιστώντας έτσι το Βόλο και τη Μητρόπολη Δημητριάδος τόπο συνάντησης και διαλόγου.

Επιπλέον, η Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών, σε συνεργασία με την Ι. Μητρόπολη Δημητριάδος, έχει δημιουργήσει στο διαδίκτυο Ορθόδοξη ψηφιακή θεολογική βιβλιοθήκη (www.imdlibrary.gr), με ελεύθερη πρόσβαση σε βιβλία, επιστημονικά θεολογικά περιοδικά, συλλογικούς τόμους, μονογραφίες και θεολογικά δοκίμια, καθώς και συνδέσεις με άλλες διαδικτυακές βιβλιοθήκες και ιστοσελίδες, και με περιλήψεις αυτού του υλικού στα ελληνικά, αγγλικά και σύντομα και στα γαλλικά.

Όπως συνάγεται από τα παραπάνω, η Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών στα δεκαοκτώ έτη λειτουργίας της έθεσε ως κεντρικό στόχο της τόσο τη σπουδή της ορθόδοξης παράδοσης όσο και το αίτημα η παράδοση αυτή να διαλέγεται και να επικοινωνεί με τις σύγχρονες μορφές έκφρασης και δημιουργίας. Θέλησε επίσης με τις ποικίλες δράσεις της (διαλέξεις, συνέδρια, σεμινάρια, τράπεζες λόγου, εκδόσεις, κλπ), να αναδείξει τον υπερθετικό και οικουμενικό χαρακτήρα της Ορθοδοξίας, καθώς και την αισιόδοξη και ελπιδοφόρα προοπτική του ευαγγελικού κηρύγματος που με τη Σάρκωση, την Ανάσταση και την Πεντηκοστή επαγγέλλεται τη μεταμόρφωση, αποκατάσταση και σωτηρία του σύμπαντος κόσμου. Αυτή τη διπλή προοπτική υπηρετεί και η ίδρυση του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και

Μουσικολογίας, εστιάζοντας περαιτέρω στην ανάδειξη του πολύτιμου θησαυρού της Ορθόδοξης Εκκλησιαστικής Ψαλτικής Τέχνης, και που μαζί με τους άλλους τέσσερις Τομείς επιστημονικής ερευνητικής δράσης (1. Μελέτης της Χειρόγραφης Παράδοσης της Καινής Διαθήκης, 2. Κανονικής Θεολογίας, 3. Διαθρησκευτικών Σπουδών, 4. Έρευνας, Διαχείρισης και Συντήρησης Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων και Κειμηλίων) συναποτελούν το Ερευνητικό Κέντρο της Ακαδημίας μας.

Χαρακτηριστικό δείγμα της πολύπλευρης δραστηριότητας του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας αποτελεί και η διοργάνωση του παρόντος συνεδρίου με τίτλο: «...εν επιγνώσει υμνούντας Σε...». Προϋποθέσεις και Δεξιότητες για την Ιερά Ψαλμωδία στην Ορθόδοξη Λατρεία, όπου, όπως σημειώνεται σχετικά από τους διοργανωτές, οι «προϋποθέσεις» της Ψαλμωδίας μπορεί να έχουν προσανατολισμούς θεολογικούς, λειτουργικούς, φιλολογικούς, φωνητικούς, θεωρητικούς (γνώση της θεωρίας, της παρασημαντικής, του ρυθμού κ.τ.ό.), αισθητικούς και γενικότερα καλλιτεχνικούς, και σε κάποιο βαθμό και μουσικολογικούς, λαμβάνοντας υπόψη τις τυχόν ευρύτερες γνώσεις και δεξιότητες, οι οποίες θα μπορούσαν να συμβάλουν στην αρτιότερη κατάρτιση των φορέων και εκφραστών της Ψαλτικής Τέχνης, άρα και στην ουσιαστικότερη διάδραση της Ψαλμωδίας κατά την ώρα της Θείας Λατρείας. Περαιτέρω θέματα που σχετίζονται με τη θεματική του παρόντος συνεδρίου είναι ο διάλογος μουσικολογίας και ψαλτικής, η συναφειακή προσέγγιση της ψαλτικής, καθώς ο τρόπος έκφρασης της θρησκευτικότητας αλλάζει, συμπαρασύροντας τόσο τον τρόπο του ψάλλειν όσο και τις πολιτισμικές και κοινωνικές προϋποθέσεις της λατρείας.

Αποτελεί ευτυχή συγκυρία το γεγονός ότι η έναρξη του παρόντος συνεδρίου περιλαμβάνει και την βράβευση του Άρχοντος Μουσικοδιδασκάλου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας κ. Ζάχου Νικολέρη ο οποίος επί σειρά ετών διακόνησε τόσο τη θεωρία όσο και την ψαλτική τέχνη σε αναλόγια εκκλησιών της πόλης μας και μάλιστα στον περιλαμπρο Ναό της Ευαγγελιστρίας Νέας Ιωνίας, στον Καθεδρικό Ναό των προσφύγων της Μ. Ασίας!

Με τις σκέψεις αυτές χαιρετίζω το παρόν συνέδριο, ευχόμενος γόνιμη και δημιουργική συν-εργασία και συνέργεια και με την ελπίδα να πολλαπλασιαστούν παρόμοιες πρωτοβουλίες. Επιτρέψτε μου από τη θέση αυτή να συγχαρώ και να ευχαριστήσω όλους τους συντελεστές, αλλά ιδιαιτέρως τον Διευθυντή του Τομέα, αγαπητό φίλο και συνεργάτη Κωνσταντίνο Καραγκούνη, Επίκουρο Καθηγητή της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής στην Ανωτάτη Εκκλησιαστική Ακαδημία Αθηνών, για το ζήλο, το μεράκι και την διακριτική, αλλά αποτελεσματική, διεύθυνση του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών, όπως επίσης και τους συνεργάτες του Τομέα, Κωστή Δρυγιαννάκη και Ζωή Ναούμ. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τους συνεργάτες της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Κλαίρη Νικολάου, Βαλίλα Γιαννουτάκη και Φιλοκτήμονα Σταμόπουλο-Σαμαρά, για τις ακατάβλητες προσπάθειες και το συνεχή κόπο για την όσο το δυνατό καλύτερη προετοιμασία του συνεδρίου. Επίσης, το προσωπικό του Συνεδριακού Κέντρου Θεσσαλίας, ιδιαιτέρως τον Ηλία Κατοίκο, για την τεχνική και λοιπή υποστήριξη. Τελευταίο, αλλά όχι έσχατο, τον Σεβασμιώτατο Μητροπολίτη Δημητριάδος κ. Ιγνάτιο, για την συνεχή ενθάρρυνση και υποστήριξη του έργου της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών καθώς και για την αμέριστη συνδρομή του στην πραγματοποίηση και αυτής της συνάντησης.

Χαιρετισμός

ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ ΓΡΑΜΜΕΝΟΣ

Πρόεδρος του Συνδέσμου Ιεροψαλτών Βόλου

efgrammenos@gmail.com

Σεβασμιώτατε,
κύριε Διευθυντά της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών της Ιεράς Μητροπόλεως Δημητριάδος,
κύριε Διευθυντά του Τομέα Ψαλτικής,
κυρίες και κύριοι σύνεδροι,

Ως Σύνδεσμος Ιεροψαλτών της Ιεράς μας Μητροπόλεως «Όσιος Ιωάννης ο Κουκουζέλης» και ως θεσμικό μέλος του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου, χαιρετίζουμε την διοργάνωση του 3ου Διεθνούς Μουσικολογικού και Ιεροψαλτικού Συνεδρίου με θέμα «“εν επιγνώσει υμνούντας σε ...”, Προϋποθέσεις και δεξιότητες για την Ιερά Ψαλμωδία στην Ορθόδοξη λατρεία».

Ο τίτλος του θέματος του Συνεδρίου, από μόνος του υποδηλώνει την σπουδαιότητά του και πιστεύουμε ότι και οι υψηλού επιπέδου εισηγήσεις από τους εκλεκτούς εισηγητές, θα οδηγήσουν σε χρήσιμα συμπεράσματα. Γι' αυτό το λόγο καλούμε και από του βήματος αυτού τους συναδέλφους μας ιεροψάλτες να παρακολουθήσουν το Συνέδριο αυτό καθώς είμαστε σίγουροι ότι θα ωφεληθούν και θα διευρύνουν το γνωστικό τους επίπεδο.

Η εναρκτήρια όμως αυτή συνεδρία είναι ιδιαίτερα σημαντική για τον Σύνδεσμό μας και για τον πρόσθετο λόγο ότι είναι αφιερωμένη στον Άρχοντα Μουσικοδιδάσκαλο της Μ.τ.Χ.Ε. κύριο Κυριαζή (Ζάχου) Νικολέρη, τον δικό μας, επιτρέψτε μου, άνθρωπο. Έναν ιεροψάλτη-επιστήμονα που αφιέρωσε τη ζωή του στη μελέτη, ανάλυση και συγγραφή της ιεράς τέχνης του Δαμασκηνού, κατά τον τίτλο του Συνεδρίου ... «εν επιγνώσει».

Η αναγνώριση του συγγραφικού έργου αλλά και της γενικότερης προσφοράς στην ψαλτική τέχνη του Ζάχου Νικολέρη αποτελεί σίγουρα τιμή προς το πρόσωπό του. Θα λέγαμε όμως ότι το γεγονός αυτό, περιποιεί μεγάλη τιμή και για τον Σύνδεσμό μας αφού ο τιμώμενος τυγχάνει κορυφαίος χοράρχης του Προτύπου Βυζαντινού Χορού μας και ιστορικό ιδρυτικό μέλος του συνδέσμου μας, διατελών γενικός γραμματέας του πρώτου διοικητικού συμβουλίου, με πρόεδρο τον αείμνηστο πρωτοψάλτη και δάσκαλό του Μανώλη Χατζημάρκο, και επί σειρά ετών Α' Αντιπρόεδρος.

Θα θέλαμε τελειώνοντας να ευχαριστήσουμε θερμά για την πρωτοβουλία αυτή, αλλά και την γενικότερη διοργάνωση, την Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών Βόλου, τον Διευθυντή της κ. Παντελή Καλαϊτζίδη, ιδιαιτέρως δε τον διευθυντή του Τομέα Ψαλτικής κ. Κωνσταντίνο Καραγκούνη. Επικαλούμενοι την ευλογία του Σεβασμιωτάτου Ποιμενάρχου μας κ. Ιγνατίου που στηρίζει σταθερά όλες τις δράσεις για την ανάδειξη του ιεροψαλτικού λειτουργήματος και της ψαλτικής τέχνης, ευχόμαστε καλή επιτυχία στις εργασίες του Συνεδρίου.

Χαιρετισμός

Ο ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΟΣ ΚΑΙ ΑΛΜΥΡΟΥ κ. ΙΓΝΑΤΙΟΣ

(Προφορικός λόγος απομαγνητοφωνημένος από τη Ζωή Ναούμ)

(Το να παραλαμβάνει κανείς τα πρακτικά του προηγούμενου συνεδρίου στο νέο συνέδριο, είναι είδηση για τα Ελληνικά δεδομένα, συγχαρητήρια, κύριε Διευθυντά του Τομέα!)

Χαίρομαι ιδιαίτερα που μου δίνεται η ευκαιρία να κηρύξω την έναρξη αυτού του Τρίτου Διεθνούς Μουσικολογικού και Διεπιστημονικού Συνεδρίου, και βεβαίως χαιρετίζω όλους, για να μην αναφερθώ στον κάθε έναν ξεχωριστά, είστε όλοι αγαπητοί και εξαιρετικοί φιλοξενούμενοι.

Θέλω να επισημάνω την σπουδαιότητα του τίτλου του Συνεδρίου, που περιέχει έννοιες και λέξεις με τεράστια σημασία, εξαιρετική. Και βεβαίως για όλους μας αυτές οι λέξεις πρέπει να αποτελούν προμετωπίδα του έργου μας. Δεν μπορώ να μιλήσω επιστημονικά, δεν κατέχω αυτή την επιστήμη, ούτε την τέχνη της ιεροψαλτικής, παρ' όλο που επεχείρησα –και μάλιστα, για την ιστορία, θα το αναφέρω για άλλη μια φορά– με τον αείμνηστο δάσκαλο, τον δάσκαλο του περίφημου δασκάλου μας του Χατζημάρκου, τον γέρο Πάντα, αλλά διαπίστωσα πολύ νωρίς ότι δεν έχω ούτε αυτί, ούτε λαρύγγι, ούτε τάλαντο, κι έτσι παρέμεινα μόνο με πρακτικές ως επί το πλείστον γνώσεις, χωρίς να σημαίνει ότι δεν μπορώ να διαβάσω και λίγο παραλλαγή· άρχοντα, το ξέρετε. Εν τούτοις όμως, αυτό που με κατέχει και που χαίρομαι που συμπεριλαμβάνεται στον τίτλο σας, είναι πρώτα πρώτα το «ιερά» ψαλμωδία. Αυτό, αποτελεί πεμπτουσία. Επιστήμες υπάρχουν πολλές· «ιερές», ελαχιστότατες. Ψαλμωδία, μία είναι ιερά. Κι αυτό θα πρέπει πρώτα πρώτα να το συνειδητοποιούμε όσοι μετέχουμε σ' αυτό που ονομάζεται Ορθόδοξη Λατρεία. Είναι λοιπόν δύο όροι: και «ιερά» και «ορθόδοξη», για να μπορεί να είναι για μας «εν επιγνώσει» μετοχή στη λατρεία. Αλήθεια, τι σημαίνει αυτό το «εν επιγνώσει», ποιός θα το αναλύσει, ποιός θα μιλήσει γι αυτό, ποιός θα το βιώσει; Γιατί ξέρετε τι παθαίνουμε πολλές φορές; Θα μιλήσω εμπειρικά. Θυμάμαι πώς είναι όταν ο καθένας, από μας που γινόμαστε κληρικοί, τελεί τις πρώτες ακολουθίες. Πού είναι ο νους του; Στο Τυπικό και στα λόγια. Δείτε τους διακόνους· όταν πρωτολειτουργούν τρέμουν ολόκληροι, και μάλιστα αν είναι κι ο επίσκοπος μπροστά, τρέμουν τρεις φορές. Γιατί το μυαλό είναι μόνο στις λέξεις, στο τυπικό, στον τρόπο. Ακόμη κι αν έχεις εξοικειωθεί, και προετοιμαζόμενος αναγνώστης ή εν πάση περιπτώσει έχοντας πάρει μέρος σε κάποιες λατρευτικές εκδηλώσεις, τρέμεις ολόκληρος. Το ίδιο συμβαίνει κάθε φορά που χειροτονείται κανείς. Είτε ιερέας, είτε επίσκοπος, πιστέψτε με. Είχα συλλειτουργήσει με τον γέροντά μου πάμπολλες φορές. Και εν τούτοις όταν ανέλαβα πρώτη φορά να τελέσω την αρχιερατική Θεία Λειτουργία, πάλι έτρεμα, προσπαθώντας κάθε φορά να δω, τι είναι αυτό που πρέπει να κάνω. Πέρασε αρκετός χρόνος για να ξεφύγω από τα λόγια, απ' τις κινήσεις, απ' την σκέψη στο Τυπικό, και

να αφιερωθώ πραγματικά σ' αυτό που τελείται εκείνη την ώρα. Το επιτυγχάνουμε πάντοτε; Ομολογώ όχι. Γιατί, για να συμβεί αυτό, πρέπει να μας συμπαράσχει όλους. Μπορώ να το κάνω όταν παραδείγματος χάριν δεν ανταποκρίνονται τα ψαλτήρια; Το επιχειρώ, το κατορθώνω μερικές φορές. Είναι δύσκολο όμως. Γιατί αν δεν συμπαράσχεις αυτούς που μετέχουν μαζί σου ουσιαστικότητα, και πρέπει να σε στηρίζουν σε κάθε μορφή της λογικής λατρείας, νοιώθεις ότι δεν συμπαράσχεις ούτε τον λαό για τον οποίο λειτουργείς.

Είπα πολύ ωραίες λέξεις με το «εγώ» μπροστά πριν από λίγο, φοβερές λέξεις. Πόσες φορές προτάσσεται το «εγώ»; Την ώρα που ψάλλω, την ώρα που λειτουργώ, την ώρα που ομιλώ... Όταν προτάσσεται αυτό το εγώ, έχει χαθεί η λατρεία. Όταν ξεχάσω αυτό το «εγώ», τότε όποιος έχει λίγη διαίσθηση, νοιώθει ότι συμπαράσχει το λαό. Ειρηνεύει, και «ειρήνη πάσι» σημαίνει πολλά. Συμφάλλει ο λαός έστω και μυστικά, χωρίς να ακούγεται, νοιώθει ότι είναι λατρεία και όχι κάτι άλλο που παραμένει μόνο τέχνη ή μόνο τυπικό. Γιατί και στην τέχνη μπορεί να είμαστε άψογοι, και στο τυπικό απόλυτοι. Και η λατρεία να μην είναι καθόλου Ορθόδοξη και Ιερή. Αυτά είναι πολύ σημαντικά πράγματα.

Φυσικά δεν υποτιμώ καθόλου την μουσικολογία και συγχαίρω και είμαι από αυτούς που από την πρώτη στιγμή συνειδητοποίησαν ότι όντως η προσπάθεια αυτή του Τομέα θα στηρίξει την επιστημονική μορφή και την αξία αυτού που εμείς έχουμε ακόμη ζωντανό μες την Εκκλησία μας. Το συγχαίρω, το στηρίζω προσωπικά: συγγνώμη που μιλάω έτσι αλλά νομίζω ότι είναι και η εμπειρία της εκκλησίας μας γενικότερα και εν πάση περιπτώσει, όλων αυτών που αγαπούμε αυτό που παραλάβαμε και που θέλουμε να το παραδώσουμε. Αλλά να μην ξεχάσουμε ποτέ το ιερό, το ορθόδοξο, και βεβαίως πρέπει να σημειώσω ότι χαίρομαι που υπάρχει μέσα και κάποιος που θα μιλήσει για την σχέση με την νεωτερικότητα. Εκεί να δω! Θα 'θελα πολύ να το ακούσω. Διότι εδώ πλέον τίθεται ένα άλλο ζήτημα. Τι σημαίνει όλο αυτό που παραλάβαμε γι αυτόν που σήμερα είναι ο πιστός, ο νέος διάκονος, ο νέος ιερέας, τι σημαίνει γι αυτόν που έρχεται με την σημερινή εκπαίδευση μέσα στην Ελληνική παιδεία, κι αυτά που μαθαίνει στα πλαίσια μιας Ελληνικής γλώσσας και της γλώσσας που διασώζουμε εμείς στην παράδοσή μας και στην λατρεία μας; Για να καταλάβουμε πόσο ακόμα πιο «ιερή» γίνεται η υμνωδία μας κι ακόμη πιο ουσιαστικός ο τρόπος εκφοράς του λόγου μας, και πώς μπορούμε επιτέλους να συμβάλλουμε ώστε ακόμη κι αν δεν μπορεί να κατανοήσει πλήρως τα λεγόμενα, τουλάχιστον να συμπαρασυρθεί σ' έναν καταναυκτικό τρόπο λατρείας, χωρίς να μετατραπεί σε μαγεία. Διότι εκεί είναι ο μεγάλος κίνδυνος. Πολλές φορές διολισθαίνει η λατρεία μας, κι ως είμαστε απόλυτα ειλικρινείς, σε μαγικές καταστάσεις.

Δεν ήθελα να εξομολογηθώ έτσι, αλλά όταν δεν έχω χειρόγραφο, αυτό είναι το αποτέλεσμα. Αλλά τότε μιλάω από καρδιάς. Και σας ευχαριστώ που μου δώσατε αυτή την ευκαιρία, γι αυτό και δεν επεχείρησα να φέρω χειρόγραφο, ούτε ζήτησα να ετοιμαστεί, ως συνήθως συμβαίνει καμιά φορά με εμάς τους πρώτους. Αλλά νομίζω ότι εάν διακονήσετε αυτόν τον τίτλο –και είδα και τους τίτλους των εισηγήσεων, και χαίρομαι πάρα πολύ– ο καθένας δίνει κάτι απ' το τάλαντό του κι απ τις επιστημονικές του γνώσεις και νομίζω ότι έτσι θα συμβάλουμε όλοι σ' αυτό που τελικά είναι η ευχή μας. Να είναι η λατρεία μας «εν επιγνώσει», ιερή και ορθόδοξη. Και να την συνεχίσουμε.

Θέλω να συγχαρώ για την απόφαση της τιμής στον Άρχοντα Πρωτοψάλτη μας και Άρχοντα της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας. Ξέρει την αγάπη μου και τον σεβασμό μου, συλλειτουργήσαμε και συλλειτουργούμε, και βεβαίως νομίζω ότι είναι ένας αυθεντικός εκφραστής –ξέρετε όλοι την παράδοση που έχει αυτή η Μητρόπολη– και χάρη στον προκάτοχο του και ίσως και με τις ρίζες που αναφέρθηκαν –ομολογώ ότι δεν είχα συνειδητοποιήσει ότι υπήρχε και τόσο παλαιά επίσκοπος με τέτοιες γνώσεις μουσικολογικές– έχουμε μια παράδοση και την κρατάμε ζωντανή χάρη στους ιεροψάλτες μας, στο σύνδεσμό μας, στη Σχολή, στον Τομέα πλέον, χαίρομαι που πλέον έχουμε και την επιστημονική στήριξη, αλλά η τιμή σ' ένα πρόσωπο που έχει εκφράσει με αυθεντικό τρόπο αυτό που προσπάθησα να περιγράψω, βιώνοντας το κι ο ίδιος με το δικό του τάλαντο και με τον δικό του τρόπο. Αυτό το άκουσα και από έναν πρωτοψάλτη, να είναι καλά εκεί που τώρα τελειώνει τον βίο του, όταν μου είπε «Σεβασμιώτατε, προέχει ο Λόγος, “εν αρχή ην ο Λόγος”, και Αυτόν θέλω να εκφράζω με την μουσική μου». Κι όταν τόλμησα να τον παρακαλέσω

να συνομιλήσω λίγο μαζί του επάνω στο αναλόγιο μου είπε «όχι, ποτέ δεν ομιλώ στο αναλόγιο, κατεβείτε κάτω να μιλήσουμε» και με κατέβασε κάτω και μίλησα μαζί του, όταν έπρεπε να μιλήσουμε μπροστά στις κάμερες, και ξαναστήσαμε απ' την αρχή! Και το τελευταίο περιστατικό που το ξέρουν κάποιοι εδώ οικείοι, ήτανε προς το τέλος της Σαρακοστής, ετοιμαζόντουσαν να κάνουν τον τελευταίο κατανυκτικό [εσπερινό], αλλά για τους λόγους της προβολής του Αρχονταρικού έπρεπε να ψαλλεί κι ένα Χριστός Ανέστη. Διαισθάνθηκα τι επρόκειτο να συμβεί. Όταν τον παρεκάλεσα να ψάλλουν κι ένα Χριστός Ανέστη, μου είπε «αποκλείεται. Πώς μπορώ να ψάλω μες την Σαρακοστή "Χριστός Ανέστη"; Δεν γίνεται!» Τελικά τον έπεισα όμως κι έψαλλε.

Θερμά συγχαρητήρια, καλή επιτυχία στο Συνέδριο, και θα χαρώ ο τίτλος να είναι όντως βίωμα για όλους!

«...έν επίγνωσει ύμνουῦντας Σε...»
**Θεολογικὲς Προϋποθέσεις γιὰ τὴν Ἱερὰ Ψαλμωδία
στὴν Ὁρθόδοξη Λατρεία**

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΧΑΡΙΑ. ΚΑΡΑΓΚΟΥΝΗΣ

Ἀναπληρωτὴς Καθηγητὴς «Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς»
(Ἀνωτάτη Ἐκκλησιαστικὴ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν), Ἑλλάδα
Διευθυντὴς Τομέα Ψαλτικῆς Τέχνης καὶ Μουσικολογίας
(Ἀκαδημία Θεολογικῶν Σπουδῶν Βόλου), Ἑλλάδα

kxkaragounis8@gmail.com

Περίληψη. Ποιό εἶναι τὸ περιεχόμενο τοῦ ὄρου Ψαλμωδία στὴν Ὁρθόδοξη θεολογία καὶ λατρεία; Ἡ βιωματικὴ (συμ-)μετοχὴ σὲ αὐτὴ ἢ ἔστω ἡ ἀπλὴ (ἀλλά, πάντως, βιωματικὴ) ἀκρόαση αὐτῆς εἶναι ἀπροϋπόθετες; Ποιὲς πρακτικὲς, ἠθικὲς, δογματικὲς καὶ ἐν γένει θεολογικὲς προϋποθέσεις ἀπαιτοῦνται, σύμφωνα μὲ τὴν εὐαγγελικὴ καὶ πατερικὴ παράδοση, προκειμένου ἡ Ψαλμωδία τοῦ πιστοῦ καὶ τῆς Κοινότητος νὰ εἶναι εὐάρεστη στὸν Κύριο; Σὲ ποιό βαθμὸ εἶναι ἐφικτὴ ἢ μὲ «ἐπίγνωση» ἀνύμνηση τοῦ Ἁγίου Τριαδικοῦ Θεοῦ καὶ πῶς καλλιεργεῖται ἢ ἐπιτυγχάνεται ἡ «ἐπίγνωση» αὐτῆ; Εἶναι διαδικασία νοητικὴ καὶ γνωσιολογικὴ ἢ βιωματικὴ καὶ ἐμπειρικὴ; Τί θεολογοῦν οἱ Πατέρες γιὰ τὴν ἄνευ ἐπιγνώσεως Ψαλμωδία καὶ πῶς ἐπιτιμοῦν ὄσους ἀνεπιγνώστως προσφέρουν προσευχὴ καὶ λατρεία στὸν Κύριο διὰ τῆς Ψαλμωδίας;.

Α΄. Η ΕΠΙΓΝΩΣΗ ΩΣ ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΗ

Προϋπόθεση α΄: Ἐπίγνωση τοῦ περιεχομένου τοῦ ὄρου Ψαλμωδία στὴν Ὁρθόδοξη θεολογία καὶ λατρεία

Σεβασμιώτατε, πατέρες καὶ ἀδελφοί, τὸ θέμα τῆς ἀνακοινώσεώς μου ἀφορᾷ στὴν «ἐπίγνωση» ὡς προϋπόθεση τῆς ἱερᾶς Ψαλμωδίας. Ἐντούτοις, εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς, ἐπιτρέψτε μου, παρακαλῶ, νὰ καταθέσω τὴν ἄποψη, ὅτι γιὰ νὰ ἀποκτήσουμε τὴν ἐπίγνωση ὡς προϋπόθεση τῆς Ψαλμωδίας, πρέπει πρωτίστως νὰ γνωρίζουμε, τί εἶναι Ψαλμωδία. Εἴμαστε βέβαιοι, ὅτι ἔχουμε ἐπίγνωση τί δηλώνει καὶ τί περιλαμβάνει ὁ ὄρος; Ἡ οὐσιαστικὴ γνώση τῆς ὄντολογίας τῆς Ψαλμωδίας, δηλαδή, τοῦ τί, στὴν πραγματικότητα, εἶναι Ψαλμωδία τῆς Ὁρθόδοξης λατρευτικῆς πράξεως, εἶναι προϋπόθεση ὅλων ὄσων θὰ ἀκολουθήσουν.

Σὲ μία ἐργασία μου μὲ τίτλο, «Τὸ “Ὀλον” καὶ τὰ “ἐπιμέρους” στὴν Ψαλτικὴ», τὴν ὁποία παρουσίασα στὸ 2ο Ἱεροψαλτικὸ Συνέδριο Κρήτης στὰ Χανιά, τὸν Δεκέμβριο τοῦ 2016¹, προσπαθῶντας νὰ ἀπαντήσω στὸ ἐρώτημα, ποιά εἶναι τὰ «ἐπιμέρους» στοιχεῖα, ποὺ συνθέτουν τὸ «ὄλον» στὴν Ψαλμωδία, ἔδωσα ἕναν ὀρισμὸ ἢ καλύτερα μία περιγραφή τοῦ περιεχομένου τῆς Ψαλμωδίας, ὅπως ἡ οὐδενία μου τὴν κατανοεῖ. Ἐπιτρέψτε μου, παρακαλῶ, νὰ μεταφέρω μερικὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ ἐκείνη τὴν ἀνακοίνωση:

«Οἱ ὄροι Ψαλτικὴ Τέχνη καὶ Ψαλμωδία... πρέπει νὰ διαφοροποιῶνται. Ἡ Ψαλτικὴ Τέχνη ὡς ὄρος εἶναι στενότερος σὲ σχέση μὲ τὴν Ψαλμωδία καὶ δηλώνει τὸ ἐκκλησιαστικὸ μέλος

¹ 2ο Ἱεροψαλτικὸ Συνέδριο Κρήτης, «Ἡ Ψαλτικὴ Τέχνη στὴ Σύγχρονη Ἐκκλησιαστικὴ καὶ Κοινωνικὴ Πραγματικότητα», Χανιά, 2 - 4 Δεκεμβρίου 2016, τὰ Πρακτικὰ τοῦ ὁποίου ἐκδόθηκαν στὸ Ἐπίσημο Δελτίο τῆς Ἐκκλησίας τῆς Κρήτης «Ἀπόστολος Τίτος», περίοδος Γ΄, τεύχος 37, Σεπτέμβριος 2018, σελ. 245 - 266.

(= ἄσμα), ὅπως αὐτὸ ἐξελίχθηκε καὶ διαμορφώθηκε στὸ πέρασμα τῶν αἰῶνων ὑπὸ συγκεκριμένο κάθε φορά θεωρητικὸ καὶ σημειογραφικὸ ὑπόβαθρο. Ἡ Ψαλμωδία, ὅμως, ὡς ὅρος εἶναι εὐρύτατος. Μπορεῖ νὰ δηλώνει ἓνα φάσμα δεδομένων, ἀπὸ τὴν «κατὰ μόνας» ἢ «ἐν τοῖς κελλίοις» στιχολόγηση, ἄνευ μέλους, (ἀπλή ἀνάγνωση) τῶν Ψαλμῶν ὡς ἀτομικὴ προσευχὴ -ὅπως πρὸ πολλοῦ ἔχει ἀποδείξει ὁ καθηγητὴς Ἀθανάσιος Βουρλῆς στὸ ἔργο του, «*Οἱ περὶ Ψαλμωδίας πληροφορίες τοῦ Ἁγίου Γρηγορίου Νύσσης (Θεολογικὴ καὶ Μουσικολογικὴ Μελέτη)*»², ἕως τὴν τέλεση ὁλόκληρων Ἀκολουθιῶν καὶ Μυστηρίων ἀπὸ σύσσωμὴ τὴν ἐκκλησιαστικὴ Κοινότητα, μὲ ὅ,τι αὐτὴ ἢ τέλεση περιλαμβάνει καὶ συνεπάγεται.»³

Εὐθύς ἀμέσως βλέπουμε ὅτι ἡ Ψαλμωδία ἀναφέρεται καὶ στὰ δύο εἶδη προσευχητικῆς Λατρείας τῆς Ἐκκλησίας μας: Α΄. Στὴν ἀτομικὴ προσευχὴ καὶ Β΄. στὴν κοινή, ὁμαδικὴ Λατρεία τῆς ἱερᾶς Κοινότητος, κυρίως ἐντὸς τοῦ Ναοῦ, ἀλλὰ σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις καὶ ἐκτὸς αὐτοῦ.

Α΄. Ἡ Ψαλμωδία στὴν ἀτομικὴ προσευχὴ δηλώνει τὴν «κατὰ μόνας», «ἐν τοῖς κελλίοις» ἢ «ἐν τοῖς ταμείοις», στιχολόγηση, ἄνευ μέλους (ἀπλή ἀνάγνωση) τῶν Ψαλμῶν καὶ, κατ' ἐπέκταση, τὴν ἀνάγνωση τῶν καθ' ἡμέρα τακτικῶν καὶ περιστάσιακῶν ἢ ἐκτάκτων ἱερῶν Ἀκολουθιῶν, ἐκείνων οἱ ὁποῖες δύνανται νὰ ἀναγινώσκονται ἄνευ συμμετοχῆς ἱερέως.

Β΄. Ἡ Ψαλμωδία στὴν κοινή, ὁμαδικὴ Λατρεία ἀναφέρεται τὴν τέλεση ὁλόκληρων Ἀκολουθιῶν καὶ Μυστηρίων ἀπὸ σύσσωμὴ τὴν ἱερὰ Κοινότητα, μὲ ὅ,τι αὐτὴ ἢ τέλεση περιλαμβάνει καὶ συνεπάγεται, δηλαδή:

α΄. Τὸ τυπικὸ τῶν ἱερῶν Ἀκολουθιῶν, ποὺ ἀφορᾷ στὴν τάξη καὶ στὴν σειρὰ τῶν ψαλλομένων καὶ τελετουργουμένων κατὰ τὴν τέλεση αὐτῶν.

β΄. Τὸ τελετουργικὸ τῶν ἱερῶν Ἀκολουθιῶν, ποὺ ἀφορᾷ στὶς ἱεροπραξίες καὶ τελετουργικὲς πράξεις, εὐλογήσεις, κινήσεις, εισόδους καὶ ἐξόδους, λιτανεύσεις καὶ ὄλο τὸ «ἔργο» τοῦ ἱεροῦ κλήρου καὶ τῶν ψαλτῶν κατὰ τὴν τέλεση αὐτῶν.

γ΄. Τὴν θυμίαση καὶ τὴν κωδωνοκρουσία ὡς ἡχητικὸ «ἔδαφος» (τὸ λεγόμενο «μουσικὸ χαλί» ἢ, ξενικῶς, background) τοῦ τελετουργικοῦ γίνεσθαι.

δ΄. Τὴν ἐμμελῆ ἀνάγνωση Ψαλμῶν, Προφητειῶν ἢ ἄλλων προσευχῶν.

ε΄. Τὴν μυστικῶς ἀνάγνωση (ἐκφώνως, πάντοτε) τῶν (ἀρχ-)ἱερατικῶν εὐχῶν.

ς΄. Τὴν ἐμμελῆ ἀπαγγελία Ἀποστολικῶν ἢ Εὐαγγελικῶν Περικοπῶν καὶ εἰδικῶν εὐχῶν ὅπως, π.χ., τὸ *Ἄσπιλε, ἀμόλυντε...*, τὸ *Καὶ δὸς ἡμῖν, Δέσποτα...*, κ.τ.δ.).

ζ΄. Τὴν ἐμμελῆ ἐκφώνηση δεήσεων, συναπτῶν, εἰρηνικῶν, πληρωτικῶν ἢ τῶν ἀκροτελευτίων τῶν (ἀρχ-)ἱερατικῶν εὐχῶν καὶ τὰ ὅμοια.

η΄. Τὴν Ψαλτικὴ Τέχνη ὡς μουσικὴ ἀπόδοση τῶν ἐκκλησιαστικῶν ὕμνων,

θ΄. Τὸ κανονάρχημα, τὸν ἄριστο τύπο καὶ ἔμπρακτὴ ἐφαρμογὴ τῆς ἀρετῆς τῆς ὑπακοῆς στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη.

ι΄. Τὸ ἰσοκράτημα, ὡς τύπο καὶ ὑπενθύμιση ἐκείνου τοῦ, *Στῶμεν καλῶς, στῶμεν μετὰ φόβου Θεοῦ*, τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ καὶ ὡς ὑπόμνηση τῆς ἀναγκαιότητος γιὰ σταθερὰ στάση καὶ ἐμμονὴ στὴν ὀρθοδοξία καὶ ὀρθοπραξία τοῦ Εὐαγγελίου.

ια΄. Αὐτὴν καθαυτὴν τὴν ἱεροψαλτικὴν στάση καὶ κίνηση ἐπὶ τοῦ ἱεροῦ Ἀναλογείου, ὅχι αὐτὴ ποὺ ἀφορᾷ στὸ τελετουργικὸ τῶν ἱερῶν Ἀκολουθιῶν (π.χ. ψαλτικὴ συνοδεία λιτανεύσεων), ἀλλὰ τὶς παρακελευσματικὲς καὶ προτρεπτικὲς πρὸς τὸ ἐκκλησίασμα, διδακτικὲς κατ' οὐσίαν, κινήσεις τοῦ ἱεροψάλτου, ὅπως εἶναι ἡ τύπωση τοῦ Τιμίου Σταυροῦ, τὸ ἀνεβοκατάβασμα στὸ ψαλτικὸ στασίδιον, οἱ μικρὲς ἢ μεγάλες Μετάνοιες, ἢ ἀφαίρεση ἢ ἐπανατοποθέτηση τοῦ καλπακίου καὶ ἄλλα, τὰ ὁποῖα πρέπει ἀπαρεγκλίτως νὰ προσέχον-ται καὶ νὰ τηροῦνται ἀπὸ τοὺς ἱεροψάλτες κατὰ τὶς λατρευτικὲς πράξεις.

ιβ΄. Τέλος, τὴν μετὰ προσοχῆς καὶ συγκεντρώσεως προσευχὴ, ὥστε ὄλος ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου, αὐτὸ τὸ «εἶναι» του, νὰ καθίσταται ἀδιάλειπτος καὶ ἀκατάπαυστος Ψαλμωδία πρὸς τὸν Κύριο καὶ διὰ τὸν Κύριο.

² Στὸ βιβλίον του *Θέματα Ἱερᾶς Ψαλμωδίας*, τεῦχος Α΄, Ἀθήνα 2000, σελ. 15 - 17.

³ Κων/νου Χαριλ. Καραγκούνη, «Τὸ «Ὄλον» καὶ τὰ «ἐπιμέρους» στὴν Ψαλτικὴ», ὁ.π., στὴν ἐνόητα: «*Ὄλον*» ἢ *Ψαλμωδία ὡς λατρευτικὸν βίωμα, «ἐπιμέρους» τὰ συστατικὰ τῆς Ψαλμωδίας στὴν λατρευτικὴ πράξη*», σελ. 262.

“Όλα τὰ ἀνωτέρω -ἴσως καὶ ἄλλα ἀκόμη- ἀποτελοῦν τὰ "ἐπιμέρους" στοιχεῖα τῆς Ψαλμωδίας ὡς "ὅλον", ὡς τὸ μόνο, διὰ βίου, καθημερινὸ ἐν ἑσπέρα καὶ πρωὶ καὶ μεσημβρία καὶ παντὶ καιρῷ ἔργο τοῦ ἀνθρώπου ἐπὶ γῆς (ὡς θυμηθοῦμε στὸν Προϊμακὸ Ψαλμὸ (ργ') τοῦ Ἑσπερινοῦ τὸν ἐκπληκτικὸ στίχο, *Ἐξελεύσεται ἄνθρωπος ἐπὶ τὸ ἔργον αὐτοῦ -ὄχι, ἐπὶ τὰ ἔργα αὐτοῦ- καὶ ἐπὶ τὴν ἐργασίαν αὐτοῦ -ὄχι, ἐπὶ τὰς ἐργασίας αὐτοῦ- ἕως ἑσπέρας*), ὅταν ὅλες οἱ ὑπόλοιπες μέριμνες τῆς ὑπάρξεώς του, στὴν πραγματικότητα, ἀποτελοῦν πάρεργα.»⁴

Εἶναι σαφές, ὅτι θεωρῶ ὅτι ἡ ἐπίγνωση τοῦ περιεχομένου τοῦ ὄρου «Ψαλμωδία» ἀποτελεῖ θεμελιώδη προϋπόθεση γιὰ τὰ περαιτέρω.

Προϋπόθεση β': Ἐπίγνωση γιὰ τὸ ἐνώπιον Ποίου ἰστάμεθα ψάλλοντες

Τὸ Κοντάκιο τῶν Θεοφανείων: *Ἐπεφάνης σήμερον τῇ οἰκουμένη, καὶ τὸ φῶς Σου, Κύριε, ἐσημειώθη ἐφ' ἡμᾶς, ἐν ἐπιγνώσει ὑμνοῦντάς Σε...*, ἀπὸ τὸ ὁποῖο τὸ παρὸν Συνέδριο ἔχει δανεισθεῖ τὸ σύνθημα τῆς θεματικῆς του, ἔρχεται νὰ μᾶς ὑπενθυμίσει, ὅτι ὁ Κύριος φανερώνεται καὶ χαρίζει τὸ Φῶς τῶν ἀκτίστων Ἐνεργειῶν του μόνο σὲ ὄσους τὸν ὑμνοῦν μὲ ἐπίγνωση. Ὅσοι ἀναγνωρίζουν τὸ «μέγα τῆς εὐσεβείας μυστήριον», ὅτι ὁ Ἰησοῦς Χριστὸς *«ἐφανερῶθη ἐν σαρκί, ἐδικαιώθη ἐν Πνεύματι, ὡφθη ἀγγέλοις, ἐκηρύχθη ἐν ἔθνεσιν, ἐπιστεύθη ἐν κόσμῳ, ἀνελήφθη ἐν δόξῃ»*⁵, ἔχουν κάνει ἴσως τὸ πρῶτο βῆμα ἐπιγνώσεως. Ὅταν συνειδητοποιεῖ κανεὶς, ὅτι Αὐτὸς ὁ Ἰησοῦς, ὁ «συναλιζόμενος» καθημερινὰ μὲ τοὺς μαθητὲς Του⁶ καὶ τοὺς ἀνθρώπους τῶν ἡμερῶν Του, εἶναι ὁ Δημιουργὸς τῆς Κτίσεως τῆς Π.Δ. καὶ Ἐκεῖνος ὁ ὁποῖος πρόκειται, ἀδιαψεύστως, νὰ ἐπιστρέψει ὡς Κριτὴς τῆς οἰκουμένης κατὰ τὰ Ἔσχατα, τότε αὐτὸς μὲν κάνει ἄλλο ἓνα βῆμα πρὸς τὴν ἐπίγνωση, ὁ δὲ Κύριος ἀποκαλύπτεται ἔτι περισσότερο.

Θὰ μακρηγορήσω λίγο ἀκόμη ἐδῶ. Ἄς μου ἐπιτραπῆ, παρακαλῶ, νὰ ὑπενθυμίσω ἓνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ ἄρθρο *«Ὅποῖον Κελαδῶσιν»*, πὺ δημοσίευσε στὴν ἱεροψαλτικὴ ἐφημερίδα *«Φόρμιγξ»* τοῦ Κωνσταντίνου Ψάχου, τὴν α' Ὀκτωβρίου τοῦ 1901, ὁ ἅγιος τῆς λογοτεχνίας μας, ὁ Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης: Σχολιάζοντας τὸν στίχο τοῦ ἀρχαίου Πινδάρου, *«Ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι, τίνα Θεόν, τίν' ἥρωα, τίν' ἄνδρα κελαδήσομεν;»*, γράφει:

«... Ὁ μέγιστος λυρικός τῆς ἀρχαιότητος, διὰ τῆς ἀνωτέρω ἐπικλήσεως, οἰοεὶ προφητεύει. Ἡ δὲ πρόρρησις του πληροῦται εἰς ὕμνους τῆς Ὁρθοδόξου ἡμῶν Ἐκκλησίας. Διότι, τίς ἄλλος εἶνε ἀληθὴς Θεός, τὸν ὁποῖον ἔπρεπε νὰ κελαδῶσιν οἱ ὕμνοι, εἰμὴ ὁ Χριστός; Καὶ τίς ἥρωας εἶνε μεγαλείτερος τοῦ Χριστοῦ, τοῦ πατάξαντος τὸν ἀρχέκακον ἐχθρόν, καὶ νικῆσαντος διὰ τοῦ Σταυροῦ τὸν θάνατον; Καὶ τίς εἶνε ἀνὴρ, τίς ἄνθρωπος ἀληθέστερος ἀπὸ τὸν Υἱὸν τοῦ Ἀνθρώπου, "ὃς ἐν μορφῇ Θεοῦ ὑπάρχων ἑαυτὸν ἐκένωσε μορφὴν δούλου λαβῶν, ἐν ὁμοιώματι ἀνθρώπων γενόμενος;". Διὰ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἄρα μουσικῆς, οἱ ὕμνοι, οἱ ἀναξιφόρμιγγες τοῦ Πινδάρου, ὑμνοῦσι τὸν ἀληθῆ Θεόν, ἥρωα καὶ ἄνδρα, τὸν Κύριον ἡμῶν Ἰησοῦν Χριστόν. Θεραπεύεται δὲ καὶ ἡ ἀμηχανία τοῦ Πινδάρου, ὡς καὶ παντὸς ψάλτου ἢ ποιητοῦ, εὐρίσκοντος, εἰς ἐν καὶ τὸ αὐτὸ πρόσωπον, ἠνωμένας τὰς τρεῖς ιδιότητας: τοῦ Θεοῦ, τοῦ ἥρωος καὶ τοῦ ἀνθρώπου. Τοιοῦτος Θεός, ἥρωας καὶ ἄνθρωπος οὐδεὶς ἄλλος ὑπάρχει εἰμὴ ὁ Ἰησοῦς Χριστός.»⁷

Ὅποια διατύπωση ἐπιγνώσεως!

Β'. ΕΠΙΓΝΩΣΗ ΤΩΝ ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΕΩΝ ΤΗΣ ΨΑΛΜΩΔΙΑΣ

1. Προϋποθέσεις στὴν ἀτομικὴ «κατὰ μόνους» Ψαλμωδία: Ἐὰν ὁ προσδιορισμὸς τοῦ περιεχομένου τῆς Ψαλμωδίας ἔγινε ἀντιληπτός, καὶ μπορούμε νὰ συζητοῦμε γιὰ ἐπίγνωση τοῦ τί εἶναι Ψαλμωδία, τότε μπορούμε νὰ περάσουμε στὴν ἐπίγνωση τῶν προ-

⁴ Κων/νου Χαριλ. Καραγκούνη, ὁ.π., σελ. 262 - 263.

⁵ Α' Τιμόθ., γ' 16.

⁶ Πράξεις, α' 4.

⁷ Ἀλεξάνδρου Παπαδιαμάντη, *«Ὅποῖον Κελαδῶσιν!»*, *Φόρμιγξ*, ἔτος Α', φύλλο 1, 1.10.1901, σελ. 2.

ὑποθέσεων για τὴν ἄσκηση αὐτῆς καί, συγκεκριμένα, στὶς γενικότερες πρακτικές, ἠθικές, δογματικές καὶ ἐν γένει θεολογικές προϋποθέσεις ποὺ ἀπαιτοῦνται, σύμφωνα μὲ τὴν εὐαγγελική καὶ πατερική παράδοση, προκειμένου ἡ Ψαλμωδία τοῦ πιστοῦ νὰ εἶναι εὐάρεστη στὸν Κύριο· καὶ πρῶτα - πρῶτα στὴν ἀτομική, στὴν «κατὰ μόνας» Ψαλμωδία.

Εἶπαμε νωρίτερα, ὅτι Ψαλμωδία εἶναι πρῶτον ἡ «κατὰ μόνας», «ἐν τοῖς κελλίοις» ἢ «ἐν τοῖς ταμείοις» στιχολόγηση τῶν Ψαλμῶν, ἄνευ μέλους, μὲ ἀπλή ἀνάγνωση, ὡς ἀτομική προσευχή καί, κατ' ἐπέκταση, ἡ ἀνάγνωση τῶν καθ' ἡμέραν τακτικῶν ἢ περιστασιακῶν - ἐκτάκτων ἱερῶν Ἀκολουθιῶν, ἐκείνων οἱ ὁποῖες δύνανται νὰ ἀναγινώσκονται ἄνευ συμμετοχῆς ἱερέως. Αὐτὴ ἡ διαδικασιά ἀπαιτεῖ προϋποθέσεις; Τὴν ἀπάντησή μᾶς δίνουν τὰ ἴδια τὰ ἱερά κείμενα:

Προϋπόθεση γ': Ἡ πρώτη ἀναπνοὴ τῆς ἡμέρας ἀφιερωμένη στὴν Ψαλμωδία

Στὴν συνήθη Πρωινή Προσευχή, τὴν ὁποία διαβάζουν οἱ πιστοὶ ἀμέσως μετὰ τὴν ἔγερση ἀπὸ τὸν νυκτερινὸ ὕπνο, τὸ πρῶτο τροπάριο λέγει: *Ἐξεγερθέντες τοῦ ὕπνου προσπίπτομεν σοί, Ἀγαθέ, καὶ τὸν Ἀγγέλων τὸν ὕμνον βοῶμεν σοι, Δυνατέ. Ἅγιος, Ἅγιος, Ἅγιος εἶ ὁ Θεός...* Ποιὰ εἶναι ἐδῶ ἡ προϋπόθεση; Νὰ προσφέρει ὁ πιστὸς στὸν Κύριο τὴν πρώτη ἀναπνοὴ τῆς ἡμέρας, τὴν πρώτη λαλιά τῆς ἡμέρας μὲ τὴν ἀνύμνηση τοῦ Τριασίου ὕμνου, τὴν πρώτη κίνηση τῶν μελῶν του κατὰ τὴ νέα ἡμέρα μὲ τὴν πρόσπτωση στὰ γόνατα καὶ ἔτσι, γονατιστός, νὰ ψάλλει τὸ Πανάγιο Ὄνομα τοῦ Τριαδικοῦ Θεοῦ. Ἐπειδὴ ὁ Κύριος ζητᾷ καὶ ἀγιάζει τὰ πρωτότοκα τοῦ λαοῦ Του, «ἀπὸ ἀνθρώπου ἕως κτήνους», ἐπειδὴ φιλοτιμεῖται νὰ τοῦ προσφέρονται τὰ πρωτογεννήματα τοῦ ἀνθρώπινου κόπου καὶ μόχθου, γι' αὐτὸ ζητᾷ καὶ ἡ πρώτη ἀνάσα τῶν πιστῶν νὰ ἀξιοποιεῖται καὶ νὰ Τοῦ προσφέρεται διὰ τῆς ἱερᾶς Ψαλμωδίας. Ὅπως ὁ Κύριος ἐκάθησε ἐπὶ πώλου ὄνου, στὸν ὁποῖο κανεὶς ἄλλος δὲν εἶχε στὸ παρελθὸν ἀνεβεῖ, οὔτε μετέπειτα ἀνέβηκε· ὅπως ὁ Κύριος ἐτέθη ἐπὶ καινοῦ - κενοῦ μνημείου, ὅπου οὐδεὶς ἄλλος ἐτάφη πρὸ καὶ μετὰ ἀπὸ Ἐκεῖνον· ὅπως ὁ Κύριος «κατώκησε» σὲ μήτρα πρὸ καὶ μετὰ τόκον ἀδιάρρηκτη· ἔτσι ἀρέσκειται στὴν καθημερινὴ προσφορὰ τοῦ πρώτου παλμοῦ τῶν φωνητικῶν μας χορδῶν καὶ τῆς πρώτης κρούσεως τῶν χειλέων μας στὴν Χάρη Του μὲ ἕναν ὕμνο, τὸν ὁποῖο ὁ ἀνευδὴς Κύριος, βεβαίως, δὲν χρειάζεται, ἀλλὰ διὰ τοῦ ὁποῖου ὁ μικρὸς ἄνθρωπος βραβεύεται.

Προϋπόθεση δ': Ἡ Ψαλμωδία νὰ ἀποτελεῖ μέσον ὀρθῆς καὶ σαφοῦς διατυπώσεως τοῦ δόγματος

Πρέπει, ὅμως, ἡ Ψαλμωδία νὰ προσφέρεται μὲ ὀρθὸ τρόπο, νὰ ἀποτελεῖ μέσον ὀρθῆς καὶ σαφοῦς διατυπώσεως τοῦ δόγματος (ἐν προκειμένῳ, μὲ τὴν ἀκριβῆ ἔκφραση τοῦ Τριαδολογικοῦ δόγματος). Κάτι τέτοιο, πάντως, δὲν εἶναι εὐκόλο γιὰ τὸν ἄνθρωπο. Πῶς νὰ κατανοήσει καὶ πῶς νὰ περιγράψει τὴν πίστη χωρὶς τὴν φώτιση τοῦ Κυρίου; Γι' αὐτό...

Προϋπόθεση ε': Ὁ μικρὸς ἄνθρωπος νὰ ἔχει ἐπίγνωση, ὅτι «ἄνευ Ἐκεῖνου οὐ δύναται ποιεῖν οὐδέν»

...πέμπτη προϋπόθεση εἶναι ὁ μικρὸς ἄνθρωπος νὰ ἔχει ἐπίγνωση ὅτι «ἄνευ Ἐκεῖνου οὐ δύναται ποιεῖν οὐδέν», οὔτε νὰ θεολογεῖ, οὔτε κἂν νὰ ψάλλει, καὶ ὅτι ἂν ὁ Κύριος δὲν προστρέξει ἀρωγὸς στὴν προσπάθεια τοῦ πιστοῦ γιὰ ὀρθὴ ἀνύμνησή Του, ὁ ὕμνος του θὰ εἶναι ἀτελής, ἀπνευματίστος, ὡς ἐκ τούτου, μὴ εὐάρεστος στὸν Κύριο, ἴσως καὶ ἐφάμαρτος. Ὁ Κύριος πρέπει νὰ φωτίσει τὸν νοῦ καὶ τὴν καρδιά, Αὐτὸς πρέπει νὰ ἀνοίξει τὰ χεῖλη, ἐφόσον Αὐτὸς φροντίζει καὶ νὰ ἐγείρεται ὁ ἄνθρωπος ἀπὸ τὸν νυκτερινὸ ὕπνο του. Γι' αὐτὸ ὁ πιστὸς ἐγειρόμενος ἀμέσως ἱκετεύει μὲ τὸ δεύτερο τροπάριο τῆς Πρωινῆς Προσευχῆς: *Τῆς κλίνης καὶ τοῦ ὕπνου ἐξεγείρας με, Κύριε, τὸν νοῦν μου φώτισον, καὶ τὴν καρδίαν καὶ τὰ χεῖλη μου ἀνοίξον, εἰς τὸ ὑμνεῖν Σε, Ἁγία Τριάς. Ἅγιος, Ἅγιος, Ἅγιος εἶ ὁ Θεός...*

Προϋπόθεση ς': Φόβος τοῦ ἐρχομένου Θεοῦ - Κριτοῦ

Φθάνοντας κανεὶς στὴν ἐπίγνωση ἐνώπιον Ποίου ἴσταται ψάλλων, ὅπως τὸ εἶπαμε νωρίτερα, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ διακατέχεται ἀπὸ φόβο καὶ τρόμο, ὅπως τὰ ἐξαπτέρυγα

Σεραφεΐμ, τὰ Ὅποια μὲ τρόπο κατακαλύπτουν τὸ πρόσωπό τους στὴ θεὰ τῶν Ἐνεργειῶν τοῦ Ἁγίου Τριαδικοῦ Θεοῦ. Γι' αὐτὸ καὶ ὁ πιστὸς συνεχίζει στὴν Πρωινὴ Προσευχὴ του, *Ἀθρόον ὁ Κριτῆς ἐπελεύσεται, καὶ ἐκάστου αἱ πράξεις γυμνωθήσονται. Ἀλλὰ φόβω κράξομεν...* Ἅγιος, Ἅγιος, Ἅγιος εἶ ὁ Θεός... Πέμπτη προϋπόθεση, λοιπόν, γιὰ τὴν Ψαλμωδία εἶναι ὁ φόβος τοῦ ἐρχομένου Θεοῦ - Κριτοῦ. Τὸ λέγει, ἄλλωστε, καὶ τὸ ποιηματάκι τῆς μεταβυζαντινῆς μουσικῆς προπαιδείας: *Ὁ θέλων μουσικὴν μαθεῖν καὶ θέλων ἐπαινεῖσθαι... θέλει καλὸν σωφρονισμόν καὶ φόβον τοῦ Κυρίου. Τότε νὰ μάθῃ ὁ μαθητῆς καὶ τέλειος νὰ γένη.* Ἔχει καὶ ἄλλες πολὺ ἐνδιαφέρουσες προϋποθέσεις τὸ ποιηματάκι αὐτό, ἀλλὰ δὲν μπορούμε νὰ ἀναφερθοῦμε ἰδιαίτερα.

Εἶπαμε προηγουμένως, ὅτι ὁ πιστὸς ἀναμένει ἀπὸ τὸν Κύριο νὰ τοῦ «ἀνοίξει τὸ στόμα». Θὰ παραμείνω στὰ κείμενα τῆς Πρωινῆς Προσευχῆς, διότι εἶναι τόσο ἐντυπωσιακὸ τὸ γεγονός, ὅτι ὁ ἄρτι ἐγερθεὶς ἐκ τοῦ ὕπνου πιστὸς δὲν ζητᾷ τίποτε βιωτικὸ ἀπὸ τὸν Κύριο στὴν Πρωινὴ Προσευχὴ του. Ἴσως θὰ σκεφτόμασταν, ὅτι θὰ μπορούσε νὰ ζητᾷ εὐδόωση τῆς ἡμέρας, τῆς ἐργασίας του, ὑγεία καὶ ἀσφάλεια σωματικὴ «εἰς τὰς εἰσόδους καὶ ἐξόδους του» - ἄντε καὶ λίγο ἀσφάλεια πνευματικῆ-, εὐλογία τῶν οἰκείων προσώπων, αἴσια ἐπιστροφή στὴν οἰκία του τὸ βράδυ κ.τ.δ., ἐντούτοις, καὶ στὶς τρεῖς Εὐχὲς τῆς Πρωινῆς Προσευχῆς τίποτε ἀπὸ αὐτὰ δὲν καθοδηγεῖται νὰ ζητήσῃ ὁ πιστὸς. Ἀντιθέτως, σὲ ὅλες -ὅπως καὶ στὰ τρία Τριαδικὰ τροπάρια, πού ἔχω ἤδη ἀναφέρει- πάγιο αἶτημα τοῦ πιστοῦ εἶναι ἡ ἀξίωσή του γιὰ ἀνύμνηση τοῦ Κυρίου. Ἐδῶ διατυπώνονται ἐντυπωσιακότερες προϋποθέσεις: Διαβάζω τὸ σχετικὸ ἀπόσπασμα τῆς πρώτης Εὐχῆς - εὐχαριστήριος μεθ' ἰκεσίας- καὶ σχολιάζω ἐπὶ τόπου:

Προϋπόθεση ζ': Σκοπὸς τοῦ βίου τοῦ ἀνθρώπου ἢ ἀκατάπαυστος δοξολόγησι τοῦ Ἁγίου Τριαδικοῦ Θεοῦ

Ἐκ τοῦ ὕπνου ἐξανιστάμενος, εὐχαριστῶ Σοί, Ἁγία Τριάς... (κ.λπ.), ὅτι διὰ τὴν πολλὴν Σου ἀγαθότητα καὶ μακροθυμίαν... ἤγειράς με, εἰς τὸ ὀρθρῖσαι καὶ δοξολογήσαι τὸ κράτος Σου... Ὡστε, λοιπόν, δὲν ξυπνάμε γιὰ νὰ πᾶμε στὶς δουλειές μας, ἀλλὰ γιὰ νὰ «ὀρθρῖσουμε» καὶ νὰ δοξολογήσουμε τὴν Ἁγία Τριάδα; Ἄλλωστε, ὁ σκοπὸς ὅλου τοῦ βίου τοῦ ἀνθρώπου εἶναι ἡ ἀκατάπαυστος δοξολόγησι τοῦ Ἁγίου Τριαδικοῦ Θεοῦ.

Προϋπόθεση η': Νὰ ψάλλουμε μὲ ἐξομολογητικὴ διάθεση

Καὶ ἐφόσον αὐτὸ καθίσταται σκοπὸς τῆς ἡμέρας (ἄρα σκοπὸς ὅλου τοῦ βίου μας), τί ζητοῦμε στὴν Εὐχή; *Καὶ νῦν φώτισόν μου τὰ ὄμματα τῆς διανοίας, ἀνοιξόν μου τὸ στόμα, τοῦ μελετᾶν τὰ λόγια Σου, καὶ συνιέναι τὰς ἐντολάς Σου, καὶ ποιεῖν τὸ θέλημά Σου, καὶ ψάλλειν Σοί ἐν ἐξομολογήσει καρδίας, καὶ ἀνυμνεῖν τὸ πανάγιον ὄνομά Σου...* Ζητοῦμε, δηλαδή, α) φωτισμὸ τῶν διανοητικῶν μας ὀφθαλμῶν (φυσικά, διότι ἡ Λατρεία τοῦ Ἁγίου Τριαδικοῦ Θεοῦ εἶναι «λογικὴ» λατρεία) καὶ β) νὰ ἀνοίξει ὁ Κύριος τὸ στόμα μας. Μὲ αὐτὲς τὶς δύο δωρεές - ἐφόδια ἐπιδιώκουμε πέντε πράγματα καὶ προσευχόμεστε γι' αὐτά:

α) Νὰ μελετοῦμε τὸν λόγο / Λόγο τοῦ Κυρίου,

β) νὰ καταλαβαίνουμε ὅ,τι μελετοῦμε (τὸ «συνιέναι τὰς ἐντολάς»),

γ) νὰ πραγματώνουμε ὅ,τι διαβάσαμε καὶ κατανοήσαμε (τὸ «ποιεῖν τὸ θέλημά Του»),

δ) νὰ ψάλλουμε μὲ ἐξομολογητικὴ διάθεση τῆς καρδιᾶς, δηλαδή, νὰ ψάλλουμε ἀναγνωρίζοντας τὸ ἄφατο μεγαλεῖο τοῦ Κυρίου ἔναντι τῆς δικῆς μας ἀπερίγραπτης οὐδενίας,

καὶ ε) νὰ ἀνυμνοῦμε τὸ ὄνομά Του. Ποιὸ εἶναι αὐτὸ τὸ ὄνομα; Αὐτὸ πού ὁ σαρκωθεὶς Υἱὸς ἐφάνερωσε στοὺς ἀνθρώπους (Ἐκεῖνος εἶπε, «ἐφάνερωσα τὸ ὄνομά Σου τοῖς ἀνθρώποις»), πού δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὸ ὄνομα «τοῦ Πατρὸς καὶ τοῦ Υἱοῦ καὶ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος»⁸.

Δὲν εἶναι συγκλονιστικὸ, ὅτι τὰ δύο ἀπὸ τὰ πέντε αἰτήματά μας ἀφοροῦν τὴν Ψαλμωδία; Ἰδοῦ, λοιπόν, ἡ ὀγδόη (η') προϋπόθεσι: Νὰ ψάλλουμε μὲ ἐξομολογητικὴ διάθεση.

⁸ Ἰωάν., ιζ' 6.

Προϋποθέσεις θ' - ι': Ψαλμωδία με ταπείνωση - Ψαλμωδία με καθαρή καρδιά

Πηγαίνω, στην δεύτερη Εύχή: *Δόξα Σοι, Βασιλεῦ, Θεέ Παντοκράτορ...* Τί ζητούμε σε αυτή; Και πάλι, τίποτε βιοτικό, παρά μόνο α) να δεχθεί ο Κύριος την Ψαλμωδία από τα χείλη μας [*Δέξαι, Κύριε, και την φωνήν τῆς δεήσεώς μου, ὡς τῶν Ἁγίων και νοερῶν Σου δυνάμεων*] και β) να ὁμοιάσουμε τις φρόνιμες Παρθένες τῆς Παραβολῆς. Στὸ τί; Ὅχι στὴν παρθενία, ὄχι στὴν σωματική και ψυχική σωφροσύνη, ὄχι στὴν ἐπαγρύπνηση, ὄχι στὴν προνοητικότητα ἐκείνων, ἀλλὰ, στὸ να προσφέρουμε τὴν αἴνεσή μας πρὸς τὸν Κύριο με ταπείνωση και καθαρή καρδιά: [*...και εὐδόκησον ἐν καρδία καθαρά και πνεύματι ταπεινώσεως, προσενεχθῆναι Σοὶ τὴν ἐκ τῶν ρυπαρῶν χειλέων μου αἴνεσιν. Ὅπως κάγῳ κοινωνὸς γένωμαι τῶν φρονίμων παρθένων...*] Μήπως, τελικῶς, τὸ ἔλαιον (τὸ λαδάκι) τῶν φρονίμων Παρθένων εἶναι -σὺν τοῖς ἄλλοις- ἡ «καθαρά και ταπεινὴ Ψαλμωδία»; Ἄν εἶναι ἔτσι, γιατί τὴν ἀμελοῦμε τόσο; Πάντως, Ψαλμωδία με ταπείνωση και καθαρή καρδιά δὲν ἐπιτυγχάνεται, νομίζω, ἄνευ τῆς ἐπιγνώσεως ἐνώπιον Ποίου ψάλλουμε.

Προϋπόθεση ια': Ἡ δοξολόγηση τοῦ Κυρίου να εἶναι τὸ κύριο καθημερινὸ ἔργο τοῦ ἀνθρώπου, ὄχι πάρεργο

Ἀκόμη συγκλονιστικότερη εἶναι ἡ τρίτη Εὐχή τῆς Πρωινῆς Προσευχῆς, *Σὲ εὐλογοῦμεν, Ὑψιστε Θεέ και Κύριε τοῦ ἐλέους...*, τὴν ὁποία εὐρίσκουμε και στὴν Ἀκολουθία τοῦ Μεσονυκτικοῦ. Θὰ ἦταν δυνατόν, να μὴν εἶναι συγκλονιστική, ἀφοῦ εἶναι ποίημα τοῦ Μεγάλου Βασιλείου; Λοιπόν, ἐδῶ διαβάζουμε: *Εὐχαριστοῦμέν Σοι, ὅτι οὐ συναπώλεσας ἡμᾶς ταῖς ἀνομίαις ἡμῶν, ἀλλ' ἐφιλανθρωπέυσω συνήθως και... ἡμᾶς ἡγείρας εἰς τὸ δοξολογῆσαι τὸ κράτος Σου.* Ὅπως ἡ πρώτη Εὐχή, ἔτσι και ὁ Μέγας Βασίλειος ἀποφαίνεται, ὅτι σκοπὸς τῆς πρωινῆς μας ἐγέρσεως ἀπὸ τὸν ὕπνο εἶναι ἡ δοξολόγηση τοῦ Κυρίου -διὰ τῆς Ψαλμωδίας, φυσικά-, ὅπως διευκρινίζει ἀμέσως. Εἶναι ἐντυπωσιακὴ ἡ ταύτιση ποὺ ὑπάρχει στὸ ζήτημα αὐτὸ μεταξὺ τῆς ἀγιογραφικῆς και σύσσωμης σχεδὸν τῆς πατερικῆς παραδόσεως. Θυμίζω, πάλι, τὸν στίχο τοῦ Προοιμιακοῦ Ψαλμοῦ, *Ἐξελεύσεται ἄνθρωπος ἐπὶ τὸ ἔργον αὐτοῦ και ἐπὶ τὴν ἐργασίαν αὐτοῦ ἕως ἐσπέρας.* Ποιὸ εἶναι, ἀλήθεια, αὐτὸ τὸ «ἔργον» τοῦ ἀνθρώπου (σὲ Ἐνικὸ Ἀριθμὸ, ὄχι «ἐπὶ τὰ ἔργα αὐτοῦ και ἐπὶ τὰς ἐργασίας αὐτοῦ»), γιὰ τὸ ὁποῖο ξυπνᾶ τὸ πρωὶ και ἐξέρχεται στὸν βίον του, γιὰ να τὸ ἐργαστεῖ, ἂν ὄχι ἡ εὐχαριστία, ἡ ἀνύμνηση, ἡ εὐλόγηση, ἡ δοξολόγηση, ἡ ἐξομολόγηση (δηλαδή, ἡ ἐξομολογητικὴ δοξολόγηση) και ἡ προσκύνηση τοῦ Ὄνόματος τοῦ Ἁγίου Τριαδικοῦ Θεοῦ και τοῦ Θεανθρώπου Ἰησοῦ Χριστοῦ; Εἶναι ἡ ἀδιάλειπτος «λόγω, ἔργω και διανοίᾳ» Ψαλμωδία τοῦ Κυρίου και αὐτὴ να εἶναι κύριο καθημερινὸ ἔργο τοῦ ἀνθρώπου, ὄχι πάρεργο. Θὰ μπορούσα να ἀναφέρω δεκάδες τοποθετήσεις Πατέρων ἐπὶ τοῦ θέματος, ἀλλὰ δὲν εἶναι τοῦ παρόντος.

Προϋποθέσεις ιβ' - ιγ': Να ἐπιζητεῖται πάντοτε ὁ φωτισμὸς τοῦ Κυρίου - Να ἀποβάλλεται ἡ ψυχικὴ ραθυμία

Στὴ συνέχεια τῆς Εὐχῆς ἀκολουθεῖ μία σειρά ἱκετευτικῶν ἀναβαθμῶν, οἱ ὁποῖοι εἰσάγονται με τὴν φράση *Διὸ δυσωποῦμεν τὴν ἀνείκαστόν Σου Ἀγαθότητα*, και ἀκολουθεῖ ἓνα λεκτικὸ crescendo αἰτημάτων, ὅλα σχετικὰ με τὴν ἱερὰ Ψαλμωδία:

α) *Φώτισον ἡμῶν τοὺς τῆς διανοίας ὀφθαλμούς.* Ἐπιζητεῖται πρωτίστως ὁ φωτισμὸς τῶν ὀφθαλμῶν τῆς διανοίας, ὅπως και στὴν πρώτη Εὐχή.

β) *Και τὸν νοῦν ἡμῶν ἐκ τοῦ βαρέος ὕπνου τῆς ραθυμίας ἀνάστησον.* Πῶς να ἀποβῆ ἡ ἡμέρα τοῦ ἀνθρώπου δοξολογική και ἐξομολογητικὴ γιὰ τὸν Κύριο, ἐὰν ὁ ἄνθρωπος δὲν ἔχει ἀποβάλλει ἀπὸ τὸν νοῦν του τὸ «μέγα δεινόν», τὴν ραθυμία; Ἡ ραθυμία βαραίνει τοὺς ὀφθαλμούς, ἐκλύει τὴν καρδιά, θολώνει τὸν νοῦν, παραλύει τὴν διάθεση, καλλιεργεῖ τὴν ἀπογοήτευση, τὴν ἀπόγνωση και τὴν ἀπελπισία, ἀρπάζει τὸν ἄνθρωπο ἀπὸ τὸν χῶρο τῆς Χάριτος και τὸν αἰχμαλωτίζει σὲ γῆ ἄλλοτρία. Ὅμως, *πῶς ἄσῳμεν τὴν ῥῆδὴν Κυρίου ἐπὶ γῆς ἄλλοτρίας*, κατὰ τὸν Ψαλμωδὸ; Μόνον θρῆνος συνάδει στὴν γῆ τῆς ἐξορίας, ὄχι μόνον στὴν ὄντολογικὴ Βαβυλώνα, ἀλλὰ και στὴν πνευματικὴ κατάσταση τῆς δουλείας, τῆς ψυχικῆς καταδουλώσεως ἀπὸ τὸν ἐχθρό. Ὁ ὕμνος, ἡ Ψαλμωδία, ἀπουσιάζει. Ἐπομένως, Θεὸς και ἄνθρωπος πρέπει να «συνεργασθοῦν» γιὰ να νικηθεῖ ἡ ψυχικὴ ραθυμία· ὁ ἄνθρωπος θέλοντας και ἀγωνιζόμενος και ὁ Κύριος εὐλογώντας, ἐνισχύοντας και ἐπιβραβεύοντας.

Προϋπόθεση ιδ': Νὰ εὐλογοῦνται τὸ στόμα, τὰ χεῖλη καὶ τὰ λοιπὰ φωνητικὰ ὄργανα τοῦ πιστοῦ, νὰ καθαγιαζοῦνται καὶ νὰ ἀφορίζονται μόνο γιὰ Ἐκεῖνον

γ) Ἐπόμενος ἀναβαθμὸς παρακλήσεως τὸ, *ἄνοιξον ἡμῶν τὸ στόμα καὶ πλήρωσον αὐτὸ τῆς Σῆς αἰνέσεως. Πᾶσα δωρεὰ «ἄνωθεν ἐστὶ καταβαίνουσα».* Ἡ αἴνεσις τοῦ Κυρίου εἶναι ἀδύνατη, ἐὰν ὁ ἴδιος δὲν εὐλογήσῃ τὴν πρόθεσή μας καὶ, ἂν δὲν εἶναι ἀδύνατη, πάντως, εἶναι ἀνευλόγητη, «κατὰ παραχώρησιν», ὄχι κατ' εὐδοκίαν Κυρίου. Τὸ στόμα, τὰ χεῖλη καὶ τὰ λοιπὰ φωνητικὰ ὄργανα τοῦ πιστοῦ, πρέπει νὰ εὐλογοῦνται, νὰ καθαγιαζοῦνται καὶ νὰ ἀφορίζονται γιὰ ἀποκλειστικὴ χρῆση μόνο γιὰ Ἐκεῖνον.

Προϋποθέσεις ιε' - ις': Τὸ «ἀπερισπάστως ψάλλειν» - Ἡ κατανόηση καὶ λογικὴ μετοχὴ στὰ ψαλλόμενα

δ) Ἄν, ὅμως, ὁ Κύριος «πληρώσει» τὸ στόμα μας μὲ τὴν αἴνεσή Του, τότε θὰ νηθηθῶμεν ἀπερισπάστως *ἄδειν τε καὶ ψάλλειν, καὶ ἐξομολογεῖσθαι τῷ ἐν πᾶσι καὶ ὑπὸ πάντων δοξαζομένῳ Θεῷ, τῷ Ἀνάρχῳ Πατρὶ, σὺν τῷ Μονογενεῖ Αὐτοῦ Υἱῷ καὶ τῷ Παναγίῳ καὶ Ἀγαθῷ καὶ Ζωοποιῷ Αὐτοῦ Πνεύματι...* Τί ἔχουμε ἐδῶ; Δὲν ἀρκεῖ ἡ ἀποβολὴ τῆς ραθυμίας. Ἀδιαπραγμάτευτη προϋπόθεση εἶναι καὶ τὸ «ἀπερισπάστως ἄδειν τε καὶ ψάλλειν, καὶ ἐξομολογεῖσθαι». Ἐὰν ἡ γλῶσσα ψάλλει ἢ στιχολογεῖ ἢ ἀναγινώσκει, ἀλλὰ ὁ νοῦς εὐρίσκεται περισπασμένος μακριὰ ἀπὸ τὴν προσευχητικὴ διαδικασία, ἡ ὁποία ἀπαιτεῖ συγκέντρωση, ἀποβολὴ τῶν λογισμῶν καὶ «πάσης βιωτικῆς μερίμνης», κυρίως κατανόηση καὶ λογικὴ μετοχὴ στὰ λεγόμενα καὶ ψαλλόμενα, τότε σὲ τί διαφέρουμε ἀπὸ τὸ «ἀλαλάζον κύμβαλον» καὶ τὸν «ἠχοῦντα χαλκόν»;

ε) Μία παρατήρηση· ἐδῶ χρησιμοποιοῦνται οἱ λέξεις «ἄδειν», «ψάλλειν» καὶ «ἐξομολογεῖσθαι». Πρόκειται γιὰ τρεῖς διαφορετικὲς λέξεις γιὰ τὸ ἴδιο πρᾶγμα ἢ μήπως δὲν εἶναι ἔτσι; Σαφῶς, δὲν εἶναι ἔτσι. Τὸ «ἄδειν» ἀναφέρεται στὴν ἀνύμνηση τοῦ Θεοῦ μὲ ὕμνους καὶ πνευματικὲς Ὁδές, τὸ «ψάλλειν» στὴν αἴνεσή Του μὲ Ψαλμούς καὶ τὸ «ἐξομολογεῖσθαι» στὴν δοξολόγησή Του διὰ τῆς νοερᾶς προσευχητικῆς διαθέσεως, μέσω εὐχῶν, δεήσεων καὶ λοιπῶν ἀναγνωσμάτων. Ἔρχεται, λοιπόν, ἡ φράση αὐτὴ τοῦ Μεγάλου Βασιλείου σὲ πλήρη συσχετισμὸ μὲ τὴν καινοδιαθηκικὴ παύλειο διατύπωση, *Πληροῦσθε ἐν Πνεύματι, λαλοῦντες ἑαυτοῖς ψαλμοῖς καὶ ὕμνοις καὶ ᾠδαῖς πνευματικαῖς, ᾄδοντες καὶ ψάλλοντες τῇ καρδίᾳ ὑμῶν τῷ Κυρίῳ* ⁹.

Ἀλλὰ ἂς ἀφήσουμε τὴν Πρωινή Προσευχὴ καὶ ἂς δοῦμε ἄλλα ἱερὰ κείμενα. Εἶναι φανερό, ὅτι προσπαθῶ νὰ τεκμηριώσω τὰ λεγόμενά μου σὲ κείμενα ἁγίων Πατέρων, τὰ ὁποῖα ἢ λειτουργικὴ καὶ ὑμνογραφικὴ παράδοση ἔχει υἱοθετήσῃ ἐδῶ καὶ αἰῶνες, χρησιμοποιῶντας αὐτὰ ἀδιάκοπα στὸν νυχθήμερο, ἐβδομαδιαῖο καὶ ἐτήσιο ἐορτολογικὸ κύκλο:

Προϋπόθεση ιζ': Ὁ Χριστὸς προσφέρει τὴν ἐπίγνωση ὡς δωρεὰ ἀποκαλύψεως

Στὴν πολὺ γνωστὴ καὶ σχεδὸν σὲ ὅλες τὶς ἀκολουθίες λεγόμενῃ Εὐχή, *Ὁ ἐν παντὶ καιρῷ καὶ πάσῃ ᾠρᾷ*¹⁰, ἡ ἐπίγνωση εἶναι κορυφαῖο αἶτημα, μὲ τὸ ὁποῖο ὀλοκληρῶνεται μία μακρὰ σειρὰ αἰτημάτων. Γιὰ τὴν κατάκτηση τῆς ἐπίγνώσεως «τῆς ἀπροσίτου δόξης» τοῦ Κυρίου ζητεῖται ἡ περιτείχιση τοῦ πιστοῦ, ἡ περιφρούρηση καὶ καθοδήγησή του, ἀπὸ

⁹ Ἐφεσ., ε' 18β - 19, καὶ ἄλλοῦ.

¹⁰ Ὁλόκληρη ἡ Εὐχὴ ἔχει ὡς ἐξῆς: «Ὁ ἐν παντὶ καιρῷ καὶ πάσῃ ᾠρᾷ ἐν οὐρανῷ καὶ ἐπὶ γῆς προσκυνούμενος καὶ δοξαζόμενος Χριστὸς ὁ Θεός, ὁ μακρόθυμος, ὁ πολυέλεος, ὁ πολνεύσπλαγχνος, ὁ τοὺς δικαίους ἀγαπῶν καὶ τοὺς ἁμαρτωλοὺς ἐλεῶν, ὁ πάντας καλῶν πρὸς σωτηρίαν διὰ τῆς ἐπαγγελίας τῶν μελλόντων ἀγαθῶν, αὐτὸς Κύριε, πρόσδεξαι καὶ ἡμῶν ἐν τῇ ᾠρᾷ ταύτῃ τὰς ἐντεύξεις καὶ ἴθνην τὴν ζωὴν ἡμῶν πρὸς τὰς ἐντολάς σου. Τὰς ψυχὰς ἡμῶν ἀγίασον, τὰ σώματα ἄγνισον, τοὺς λογισμοὺς διόρθωσον, τὰς ἐννοίας κάθαρσον καὶ ῥῦσαι ἡμᾶς ἀπὸ πάσης θλίψεως, κακῶν καὶ ὀδύνης. Τείχισον ἡμᾶς ἀγίοις σου Ἀγγέλοις, ἵνα τῇ παρεμβολῇ αὐτῶν φρουρούμενοι καὶ ὁδηγούμενοι καταστήσωμεν εἰς τὴν ἐνότητα τῆς πίστεως καὶ εἰς τὴν ἐπίγνωσιν τῆς ἀπροσίτου σου δόξης, ὅτι εὐλογητὸς εἶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν.»

ἀγίους Ἀγγέλους, αὐτὸ δὲ τὸ ζητούμενο, ἡ ἐπίγνωση, λαμβάνει τὴν ἴδια διαβάθμιση στὰ αἰτήματα μὲ «τὴν ἐνότητα τῆς πίστεως»! *Τείχισον ἡμᾶς ἀγίοις σου Ἀγγέλοις, ἵνα τῇ παρεμβολῇ αὐτῶν φρουρούμενοι καὶ ὀδηγούμενοι καταστήσωμεν εἰς τὴν ἐνότητα τῆς πίστεως καὶ εἰς τὴν ἐπίγνωσιν τῆς ἀπροσίτου σου δόξης, ὅτι εὐλογητὸς εἶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰῶνων.* Αὐτὸς δὲ στὸν ὁποῖο ἀνήκει ἡ ἀπρόσιτος δόξα καὶ καλεῖται νὰ εὐδοκήσει στὴν ἐπίγνωση αὐτῆς ἀπὸ τοὺς πιστοὺς, δὲν εἶναι ἄλλος ἀπὸ τὸν ἐν οὐρανῷ καὶ ἐπὶ γῆς προσκυνούμενον καὶ δοξαζόμενον Χριστὸν τὸν Θεόν, Ἐκεῖνος ὁ ὁποῖος θὰ προσφέρει τὴν ἐπίγνωση ὡς δωρεὰ ἀποκαλύψεώς Του.

Προϋπόθεση η΄: Ἡ ἐπίγνωση τῆς Ἀληθείας τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ

Δὲν εἶναι τοῦ παρόντος νὰ ἀναλύσω, «τί ἐστὶν ἀλήθεια»· ὁ ἀνυπόμονος Πλάτος -ἢ μᾶλλον ἀνάξιος, κατὰ τοὺς Πατέρας-, δὲν ἐστάθη νὰ λάβει τὴν ἀπάντηση ἀπὸ τὸν Κύριο, ποὺ θὰ τοῦ ἔλεγε, «*Ἐγὼ εἰμι ἡ Ἀλήθεια*». Στὴν Εὐχὴ τῆς Β΄ Στάσεως τοῦ ΙΗ΄ Καθίσματος τῆς Προηγιασμένης, ὁ ἱερουργὸς μεταξὺ τῶν ἄλλων εὐχεται «μυστικῶς»: *Φώτισον τοὺς ὀφθαλμοὺς τῶν καρδιῶν ἡμῶν εἰς ἐπίγνωσιν τῆς σῆς ἀληθείας*¹¹. Οὐδεὶς σώζεται, ἐὰν δὲν δεχθεῖ τὴν Ἀλήθεια, τὸν Ἰησοῦν Χριστὸν, σεσαρκωμένον - παθόντα - ταφέντα - ἀναστάντα καὶ ἀναληφθέντα ἐν σώματι. Ὅμοίως, καὶ ἡ ἀνύμνηση τοῦ Κυρίου ἀπὸ χεῖλη ποὺ δὲν ὁμολογοῦν ὀλοψύχως αὐτὴν τὴν Ἀλήθεια τοῦ σχεδίου τῆς Θεῆς Οἰκονομίας γιὰ τὴν σωτηρία τοῦ κόσμου, «οὐ καλὴ». Ἐμπίπτει σὲ φαρισαϊκὴ ὑποκρισία καὶ κατακρίνεται αὐστηρὰ ἀπὸ τὸν Κύριο. Ἡ ἐπίγνωση τῆς Ἀληθείας τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ, λοιπόν, εἶναι ἀπαραίτητη προϋπόθεση γιὰ τὴν ἱερὰ Ψαλμωδία, εἴτε αὐτὴ γίνεται «κατὰ μόνας», εἴτε ἀπὸ ἐπίσημο Ψάλτη στὶς Ἀκολουθίες τῆς κοινῆς Λατρείας.

Προϋπόθεση ιθ΄: Ἡ ἐπίγνωση τῆς Βασιλείας τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ

Ἐνα ἀπὸ τὰ συχνότερα ἐφύμνια τῆς Ὁρθόδοξης ὑμνογραφίας εἶναι τὸ τοῦ εὐγνώμονος Ληστοῦ, *Μνήσθητί μου, Κύριε, ἐν τῇ Βασιλείᾳ Σου*. Ὡς γνωστόν, καὶ ὁ ἐκ δεξιῶν σταυρωθεὶς Ληστής ἀρχικῶς ἐξύβριζε καὶ «ὠνείδιζε» τὸν Κύριο, σύμφωνα μὲ τὸν Ματθαῖο¹². Τί ἦταν ἐκεῖνο ποὺ ἔκαμε τὸν πρῶην ὑβριστὴ νὰ μεταστραφεῖ ξαφνικὰ καὶ νὰ κερδίσει σὲ μιὰ στιγμή τὸν Παράδεισο, βάζοντας «*κλεῖδα τὸ Μνήσθητί μου*»; Τὴν ἀπάντηση μᾶς δίδει ὁ Χρυσόστομος Ἰωάννης στὴν Δ΄ Εὐχὴ τῆς Ἀκολουθίας τῆς Θεῆς Μεταλήψεως, ποίημα δικό του, βεβαίως. *Οὐδὲ Ληστήν ἐπιγνόντα τὴν Βασιλείαν Σου ἀπεδίωξας*, γράφει. Τί ἔκανε ὁ Ληστής, κατὰ τὸν Χρυσόστομο; «Ἐπέγνω», τὴν Βασιλεία τοῦ Θεοῦ. Ἀπέκτησε, αἴφνης, ἐπίγνωση, ὅτι ὁ Συσταυρούμενός του εἶναι ὁ Βασιλεὺς καὶ Δημιουργὸς τῆς ὁρατῆς καὶ ἀοράτου Κτίσεως, ὁ Ὅποιος ἐπιστρέφει εἰς τὰ ἴδια, ἀπὸ ὅπου ποτὲ δὲν ἐχωρίσθη κατὰ τὴν ἐπίγειο βιωτὴ Του. Ἐκτοτε, ὅταν ἀμαρτωλὰ ἀνθρώπινα χεῖλη ψελίζον τροπάρια Μακαρισμῶν, καθαίρονται καὶ λαμπρύνονται κάθε φορὰ ποὺ ψάλλουν τὸ, *Μνήσθητί μου, Κύριε, ἐν τῇ Βασιλείᾳ Σου*. Ἄν ὁ Ληστής σώθηκε μὲ ἓνα μόνο «*Μνήσθητι*», πόση ἀναψυχὴ μᾶς ἐπιφυλάσσουν οἱ πολλοὶ καὶ ἐπάλληλοι Μακαρισμοὶ τῶν ἱερῶν μας Ἀκολουθιῶν;

Προϋπόθεση κ΄: Ἡ σύνεση ἀποτελεῖ προϋπόθεση τῆς Ψαλμωδίας

Ἐνα ἀρκετὰ γνωστὸ Προσόμοιο¹³ τροπάριο, Θεοτοκίον Κάθισμα, θὰ εἶναι ὁ ἐπόμενος ὀδηγὸς μας στὴν ἀναζήτηση τῶν προϋποθέσεων τῆς ἱερᾶς Ψαλμωδίας: Τὸ ἐπεσήμανα στὰ

¹¹ Ὁλόκληρη ἡ Εὐχὴ: «*Κύριε, μὴ τῷ θυμῷ Σου ἐλέγξης ἡμᾶς, μηδὲ τῇ ὀργῇ Σου παιδεύσης ἡμᾶς· ἀλλὰ ποίησον μεθ' ἡμῶν κατὰ τὴν ἐπιείκειάν Σου, ἰατρὲ καὶ θεραπευτὰ τῶν ψυχῶν ἡμῶν, ὀδηγῶν ἡμᾶς ἐπὶ λιμένα θελήματός Σου. Φώτισον τοὺς ὀφθαλμοὺς τῶν καρδιῶν ἡμῶν εἰς ἐπίγνωσιν τῆς σῆς ἀληθείας. Καὶ δώρησαι ἡμῖν τὸ λοιπὸν τῆς παρουσίας ἡμέρας εἰρηνικὸν καὶ ἀναμάρτητον, καὶ πάντα τὸν χρόνον τῆς ζωῆς ἡμῶν· πρεσβείαις τῆς Ἁγίας Θεοτόκου καὶ πάντων τῶν ἁγίων Σου. Ἀμήν.*»

¹² Ματθ. κζ', 44: *Τὸ δ' αὐτὸ καὶ οἱ λησταὶ οἱ συσταυρωθέντες σὺν Αὐτῷ ὠνείδιζον Αὐτόν.*

¹³ Εἰς τὸ, Ὁ ὑψωθείς ἐν τῷ Σταυρῷ ἐκουσίως..., τοῦ συντόμου εἰρμολογικοῦ Δ΄ ἤχου.

Μεσώδια Καθίσματα του Ὁρθρου τῆς Δ΄ Κυριακῆς τῶν Νηστειῶν, ὅμως, εἶναι βέβαιο, ὅτι ἀπαντᾷ ὡς Θεοτοκίον Κάθισμα καὶ σὲ ἄλλες περιπτώσεις:

*Ὁ ἐπὶ θρόνου Χερουβὶμ καθεζόμενος,
καὶ ἐν τοῖς κόλποις τοῦ Πατρὸς ἀυλιζόμενος,
ὡς ἐπὶ θρόνου κάθεται ἅγιου αὐτοῦ, Δέσποινα, ἐν κόλποις Σου, σαρκικῶς ὁ Θεὸς γάρ,
οὕτω βασιλεύσας τε, ἐπὶ πάντα τὰ ἔθνη,
(ἐδῶ εἶναι ἐκεῖνο ποῦ μᾶς ἐνδιαφέρει...) καὶ συνετῶς νῦν ψάλλομεν Αὐτῶ...*

Τί ἔχουμε στὸ τροπάριο αὐτό; Μία ὁμολογία πίστεως περὶ τοῦ, Ποῖος εἶναι ὁ Ἰησοῦς Χριστός. Εἶναι α) Ἐκεῖνος, τὸν ὁποῖο εἶδαν οἱ Προφῆται τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης «ἐπὶ θρόνου Χερουβὶμ καθεζόμενον», β) Ἐκεῖνος, ὁ Ἰδιος, τὸν ὁποῖον εἶδαν οἱ Ἅγιοι Ἀποστολοὶ καὶ οἱ Μάρτυρες τῆς πίστεως στὰ ὄράματά τους «ἐν τοῖς κόλποις τοῦ Πατρὸς ἀυλιζόμενον», μετὰ τὴν Ἀνάληψή Του στὴν Βασιλεία Του, γ) Ἐκεῖνος, ὁ Ἰδιος, τὸν ὁποῖον δέχθηκε σαρκικῶς ἡ Θεοτόκος στὸς κόλπους Της, δ) Ἐκεῖνος, ὁ Ἰδιος, ὁ ὁποῖος, παρότι εἶναι ὁ ἀναμενόμενος Μεσσίας τῶν Ἑβραίων, βασιλεύσει -βασιλεύει- ἐπὶ πάντα τὰ Ἔθνη. Ἐ, λοιπόν, ἔπειτα ἀπὸ αὐτὴν τὴν ὁμολογία πίστεως, ἔπειτα ἀπὸ αὐτὴν τὴν σαφέστατη δογματικὴ διατύπωση, ἐπακολουθεῖ ἡ ἀνύμνηση Ἐκείνου, καὶ ἡ Ψαλμωδία αὐτὴ πρὸς τὸ πρόσωπό Του εἶναι «συνετῆ»: *Συνετῶς νῦν ψάλλομεν Αὐτῶ...*, λέγει ὁ ποιητής. Ψαλμωδία μετὰ συνέσεως... Μία σύνεση ἡ ὁποία εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς γνώσεως τοῦ, Ποῖος εἶναι ὁ Ἰησοῦς Χριστός. Σύνεσις· καρπὸς βαθιᾶς ἐπιγνώσεως. Ἄρα, καὶ ἡ σύνεση ἀποτελεῖ προϋπόθεση τῆς Ψαλμωδίας.

2. Προϋποθέσεις γιὰ τὴν συμμετοχὴ στὴν Ψαλμωδία τῆς κοινῆς Λατρείας: Ἐὰν ἡ «κατὰ μόνας» Ψαλμωδία ἔχει ἀνάγκη τόσων προϋποθέσεων, εἶναι δυνατὸν νὰ εἶναι ἀπροϋπόθετες ἡ βιωματικὴ (συμ-)μετοχὴ στὴν Ψαλμωδία ἢ ἔστω ἡ ἀπλὴ (πάντως, βιωματικὴ) ἀκρόαση αὐτῆς κατὰ τὴν διάρκεια τῆς κοινῆς Λατρείας τῆς ἐκκλησιαστικῆς Κοινότητος στὸν Ναό; Ὁχι, δὲν εἶναι ἀπροϋπόθετη ἡ συμμετοχὴ.

Στὴν ἐργασία μου, *Οἱ θεολογικὲς διδασκαλίαι τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Σιναΐτου, περὶ Ψαλμωδίας, ὅπως ἀποτυπώνονται στὴν συγγραφὴ αὐτοῦ, «Κλίμαξ τῶν Ἀρετῶν»,* ἡ ὁποία ἐκδόθηκε, ἤδη, στὰ Πρακτικὰ τοῦ Προηγούμενου Συνεδρίου τοῦ Τομέα, μαζί μὲ ὅσα ἄλλα σπουδαῖα καὶ ψυχωφελῆ περὶ Ψαλμωδίας περισυνηλέγησαν ἀπὸ τὸ ἔργο τῆς «Κλίμακος», ἐπεσημάνθησαν καὶ οἱ σοφὲς διδαχὲς τοῦ ὁσίου, γιὰ τὸ ποιὲς εἶναι οἱ προϋποθέσεις γιὰ τὴν συμμετοχὴ στὴν ἱερὰ Ψαλμωδία, γιὰ νὰ ἀνέλθῃ κανεὶς στὸ ἱερὸ Ἀναλογεῖο νὰ ψάλει, εἴτε ὡς «διορισμένος» -καθὼς λέγεται- Ἱεροψάλτης, εἴτε ὡς βοηθός. Ἐπιπλέον, ὁ ἱερὸς Πατὴρ θέτει προϋποθέσεις ἀκόμη καὶ γιὰ τὴν ἀπλὴ ἀκρόαση τῆς Ψαλμωδίας ἀπὸ τὴ θέση τοῦ ἐκκλησιάσματος, οἱ δὲ παρατηρήσεις του εἶναι συγκλονιστικὲς, ὅπως ὅλο τὸ βιβλίον, ἄλλωστε. Ἄς μοῦ ἐπιτραπῆ νὰ παραπέμψω κάθε ἐνδιαφερόμενο στὴ μελέτη μου αὐτὴ (εὐρίσκεται ἤδη ἀναρτημένη καὶ ἐλεύθερη στὴν ἴστοσελίδα τοῦ Τομέα Ψαλτικῆς)¹⁴.

Προϋποθέσεις κα' - κυ': Ἐκκλησιολογικὲς προϋποθέσεις γιὰ τὴν ἀνάληψη Ἱεροψαλτικοῦ διακονήματος

Βεβαίως, ὑπάρχουν ἀνυπέρθετες Ἐκκλησιολογικὲς προϋποθέσεις γιὰ τὴν ἀνάληψη Ἱεροψαλτικοῦ διακονήματος. Θεμελιώδης ἐκκλησιολογικὴ προϋπόθεση εἶναι (κβ') ἡ ἔγκριση τοῦ οἰκείου Ἀρχιερέως, ὅχι μόνον ὡς εὐλογία, ὡς εὐχή, ἀλλὰ, πρωτίστως καὶ κυρίως, ὡς λατρευτικὴ καὶ τελετουργικὴ ἐπισφράγιση διὰ τῆς Χειροθεσίας Ἱεροψάλτου ἢ Ἀναγνώστου ἢ ἄλλου ψαλτικοῦ διακονήματος (π.χ. Κανονάρχου). Αὐτὴ θὰ βασιστεῖ σὲ μία ἄλλη προϋπόθεση, (κα') τὴν συμμαρτυρία τοῦ Πνευματικοῦ τοῦ ὑποψηφίου Ἱεροψάλτου, καὶ (κγ') θὰ ἐπικυρωθεῖ ἀπὸ τὸ Σῶμα τῆς τοπικῆς λατρευτικῆς Κοινότητος μὲ τὴν ἀναφώνηση «Ἄξιος».

Προϋποθέσεις κδ' - λδ': Πνευματικὲς καὶ Ἠθικὲς προϋποθέσεις γιὰ τὴν ἀνάληψη Ἱεροψαλτικοῦ διακονήματος

¹⁴ Πρακτικὰ τοῦ 2^{ου} Διεθνoῦς Μουσικολογικοῦ καὶ Διεπιστημονικοῦ Συνεδρίου τοῦ Τομέα Ψαλτικῆς Τέχνης καὶ Μουσικολογίας τῆς Ἀκαδημίας Θεολογικῶν Σπουδῶν Βόλου, σελ. 25 - 68.

Τὰ τρία αὐτά, ἡ συμμαρτυρία, ἡ Χειροθεσία καὶ ἡ ἐπικύρωση, μὲ αὐτὴν τὴν χρονικὴ σειρὰ, ἐγγυῶνται τὴν ὑπαρξὴ ὄλων τῶν λοιπῶν Πνευματικῶν καὶ Ἠθικῶν προϋποθέσεων γιὰ τὴν ἀνάληψη Ἱεροψαλτικοῦ διακονήματος. Ποιές εἶναι αὐτές; Ἐπιγραμματικῶς, μόνον, θὰ μεταφέρω τί ὀρίζεται στὴν «Κλίμακα»:

Πρώτα, πρέπει κανεὶς (κδ') νὰ ἀναλογίζεται ἐνώπιον Τίνος εὐρίσκεται, νὰ ἔχει ἐπίγνωση ὅτι ἴσταται πρὸ τοῦ Ἁγίου Τριαδικοῦ Θεοῦ καὶ νὰ αἰσθάνεται τὴν μικρότητά του ἔναντι τοῦ μεγαλείου τῆς ἀπέραντης ἀγάπης, μακροθυμίας καὶ συγκαταβάσεως τοῦ Θεοῦ, γράφει ὁ Ἰωάννης. Ἀμέσως, (κε') νὰ ἀποβάλλει τὴν ἀκηδία, (κς') νὰ περιβάλεται τὴν προθυμία, (κζ') γιὰ νὰ πολεμᾷ τὶς αἰχμαλωσίες καὶ τοὺς ρεμβασμούς τοῦ νοῦ κατὰ τὴν Ψαλμωδία.

Προηγουμένως, ὅμως, ὀφείλει νὰ ἔχει διασφαλίσει μία ἄλλη προϋπόθεση. Πρέπει (κη') νὰ ἔχει φυλάξει σωματικὴ ἀγνεία καὶ σωφροσύνη καὶ, μάλιστα, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀγνότητα τοῦ σώματος, (κθ') νὰ ἐξασφαλίζει τὴν ἀγνότητα καὶ τῶν λογισμῶν του.

Ἡ διαδικασία τῆς καθάρσεως τῶν λογισμῶν περνᾷ μέσα ἀπὸ (λ') τὴν κάθαρση τῆς ψυχῆς ἀπὸ τὰ δύο πάθη τῆς φιλοκοσμίας καὶ τῆς φιληδονίας, τὰ ὁποῖα εἶναι γεννεσιουργὰ τῶν ἄλλων παθῶν, καθιστοῦν δὲ ἀδύνατη τὴν καθαρὰ προσευχή, ὡς ἐκ τούτου, καὶ τὴν καθαρὰ Ψαλμωδία. Ἐπιπλέον, (λα') ὁ νοῦς πρέπει νὰ καθαρθεῖ ἀπὸ μέριμνες καὶ σκέψεις, (λβ') τὸ δὲ σῶμα θὰ πρέπει νὰ πάψει νὰ ἀποτελεῖ γήινο βᾶρος (ἐργαζόμενο τὶς ἡδονές) καὶ νὰ ἀποβαίνει σὲ τροχοπέδη στὸ νὰ πετάξει ὁ νοῦς στὰ θεία νοήματα. [*Ἀναστάς ἐκ φιλοκοσμίας καὶ φιληδονίας, ἀπόρριψε φροντίδας· ἀπόδυσαι ἐννοίας· ἀπάρνησαι σῶμα· οὐδὲν γὰρ ἕτερόν ἐστι προσευχή, εἰ μὴ κόσμος ὄρατοῦ καὶ ἀοράτου ἀλλοτρίωσις.*] Ὅταν συντρέξουν οἱ ἀνωτέρω προϋποθέσεις, τότε (λγ') θερμαίνεται ὁ νοῦς καὶ σταδιακῶς δίνεται ὀλοένα μὲ περισσότερη ἔνταση στὴν ὑμνωδία, σὰν ἓνα δυνατὸ καὶ ἀκατανίκητο ἄλογο, πού ὅσο τρέχει τόσο καλπάζει, ἐνῶ ὅσο θερμαίνεται ὁ νοῦς στὴν Ψαλμωδία τόσο (λδ') θερμαίνεται καὶ ἡ καρδιά. Ἔτσι, ἡ φιλόθεος ψυχὴ ἐπιζητεῖ μὲ λαχτάρια τὴν προσευχὴ καὶ τὴν Ψαλμωδία.¹⁵

¹⁵ Πρὸς διευκόλυνση τῶν ἀναγνωστῶν καὶ γιὰ τὴν αὐτοδυναμία τῆς μελέτης, ἄς μοῦ συγχωρεθεῖ νὰ μεταφέρω ἐδῶ ὅλο τὸ παράθεμα ἀπὸ τὰ Πρακτικὰ τοῦ 2ου ΔΜΔΣ, σελ. 31 - 35. «Α. Προϋποθέσεις συμμετοχῆς στὴν Ψαλμωδία. Εἶναι δεδομένο, ὅτι γιὰ νὰ προχωρήσει κανεὶς στὴν Ἱερὰ Ψαλμωδία καὶ αὐτὴ νὰ εἶναι καθαρὰ καὶ ὠφέλιμος, ὀφείλει νὰ ἔχει ἐξασφαλίσει ὀρισμένες προϋποθέσεις. Θὰ περιμενε κανεὶς οἱ προϋποθέσεις αὐτές νὰ εἶναι ἡ καλλιφωνία, οἱ θεωρητικὲς καὶ πρακτικὲς σπουδὲς στὴν μουσικὴ, ἡ ἀπόκτηση τῶν κατάλληλων τεχνικῶν κ.τ.δ., ὅμως, ὁ Ἰωάννης δὲν κάνει πουθενὰ λόγο γι' αὐτά· οὔτε μία φορά. Φαίνεται νὰ μὴν τὸν ἐνδιαφέρει διόλου ἡ εὐφωνία καὶ ἡ μουσικὴ κατάρτιση. Προϋποθέσεις τῆς Ψαλμωδίας θέτει ὅμοιες μὲ τῆς προσευχῆς. Ἄλλωστε, θεωρεῖ δεδομένο ὅτι ἡ Ψαλμωδία εἶναι προσευχή· ἓνα ἀπὸ τὰ εἶδη προσευχῆς. Γράφει γι' αὐτό: *Ὁ Θεῶ παρίστασθαι λογιζόμενος, ἐν αἰσθήσει καρδίας, ἐν προσευχῇ στύλος ἀκίνητος εὐρεθήσεται, ὑπ' οὐδενὸς τῶν προειρημένων ἐμπαιζόμενος.* [Ἐκεῖνος πού ἀναλογίζεται ὅτι προσευχόμενος ἴσταται ἐνώπιόν τοῦ Θεοῦ καὶ τὸ αἰσθάνεται αὐτὸ στὴν καρδιά του, θὰ εἶναι στύλος ἀκλόνητος καὶ δὲν θὰ ἐμπαίζεται ἀπὸ κανένα δαίμονα. *Ἀναβαθμὸς ΙΗ' 4 (4) Περὶ ὕπνου καὶ προσευχῆς, καὶ τῆς ἐν συνοδίᾳ ψαλμωδίας καὶ περὶ τῆς ψαλμωδίας εἰς συνωδιὰν μοναχῶν.*] Ἄρα, μία καὶ θεμελιώδης προϋπόθεση γιὰ τὴν εὐάρεστη στὸ Θεὸ Ψαλμωδία εἶναι ἡ ἐπίγνωση ὅτι ὁ πιστὸς εὐρίσκεται ἐνώπιος ἐνώπιω μὲ τὸν Πανάγιο Τριαδικὸ Θεό. Ἐὰν συνειδητοποιήσει αὐτό, θὰ συναισθανθεῖ τὴν μικρότητά του, ἀλλὰ καὶ τὸ μεγαλεῖο τῆς ἀπέραντης ἀγάπης, μακροθυμίας καὶ συγκαταβάσεως τοῦ Θεοῦ πρὸς τὸ πλάσμα του. Δὲν μπορεῖ τότε νὰ ἀπευθύνεται στὸν Κύριο μὲ ἔπαρση, θράσος καὶ ξηλασία.

Βέβαια, ἀναγνωρίζει ὁ ἱερὸς συγγραφέας τῆς «Κλίμακος» ὅτι τὴν κατὰ μόνος Ψαλμωδία τὴν πολεμεῖ ἡ ἀκηδία, ἐνῶ τὴν συμμετοχὴ σὲ ὁμαδικὴ Ψαλμωδία τὴν βοηθᾷ ἡ προθυμία: *Τῇ μὲν μετὰ πλήθους ψαλμωδία, αἰχμαλωσίαι καὶ ρεμβασμοὶ παρέπονται· τῇ δὲ ἰδιαζούσῃ οὐχ οὕτως· ἀλλὰ τῇ μὲν ἀκηδία πολεμεῖ, τῇ δὲ προθυμία συνεργεῖ.* [Στὴν Ψαλμωδία πού γίνεται μὲ πολλοὺς ἀκολουθοῦν αἰχμα-λωσίες καὶ ρεμβασμοί. Στὴν κατὰ μόνος ὁμοῦς προσευχῆ δὲν παρατηροῦνται αὐτά. *Ἀναβαθμὸς ΚΗ' 35 (37) Περὶ προσευχῆς.*] Ἐχοντας, λοιπόν, ἐπίγνωση τῆς θέσεώς του, ὁ πιστὸς πρέπει νὰ προσδράμει στὴν προσευχητικὴ Ψαλμωδία μὲ προθυμία. Αὐτὴ, ὀφείλει ὁ ἴδιος νὰ τὴν καλλιεργεῖ, ἡ δὲ προθυμία, μὲ τὴν σειρὰ τῆς, θὰ προστρέχει ὡς ἀρωγὸς του καὶ συμπαραστάτης του στὶς δύσκολες στιγμὲς τῆς ραθυμίας καὶ τῶν ποικίλων πειρασμῶν.

Στὸν περὶ ἀγνείας ἀναβαθμὸ, δηλώνεται μία ἀκόμη προϋπόθεση γιὰ τὴν Ψαλμωδία, τῆς ἀγνότητος. Βεβαίως, εἶναι δεδομένο στὴν Ἐκκλησία ὅτι «δὲν εἶναι καλὸς ὁ αἴνος στὰ χεῖλη τοῦ ἁμαρτωλοῦ». Ὅμως, ὁ Ἰωάννης προχωρᾷ περισσότερο, θεωρώντας ὅτι προϋπόθεση γιὰ τὴν Ψαλμωδία

Γ'. ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΑΤΑΚΤΗΣΗ ΤΗΣ ΕΠΙΓΝΩΣΕΩΣ

Καλά κι εύλογημένα τὰ ἀνωτέρω, ἀλλὰ πῶς κατακτᾶται ἡ ἀρετὴ τῆς Ἐπίγνωσης;

Προϋπόθεση λε΄: Νὰ ἔχουμε ἐπίγνωση, ὅτι προϋποτίθενται προϋποθέσεις, προκειμένου νὰ ψάλλουμε...

Στὸ ἐρώτημα αὐτῆς τῆς ἐνότητος, θὰ προσθέσω, ἀσχολίαστη, μίᾳ ἀκόμη προϋπόθεσιν. Βασικὴ προϋπόθεση γιὰ νὰ ψάλλουμε μὲ ἐπίγνωση εἶναι, νὰ ἔχουμε ἐπίγνωση, ὅτι προϋποτίθενται προϋποθέσεις, προκειμένου νὰ ψάλλουμε...

Προϋπόθεση λς΄: Ἡ μόνη ἐπίγνωση ποὺ μποροῦμε νὰ ἔχουμε εἶναι, τὸ νὰ ἀναγνωρίζουμε τὴν ἄγνοιά μας

εἶναι ὄχι μόνο ἡ ἀγνόητα τοῦ σώματος, ἀλλὰ καὶ ἡ ἀγνόητα καὶ αὐτῶν ἀκόμη τῶν λογισμῶν. Σκοπεῖτωνσαν τοῖνον, καὶ πάση σπουδῇ τὸν προειρημένον ὄφιν τῆς ἑαυτῶν καρδίας διὰ ταπεινοφροσύνης πολλῆς νεκρώσαντες ἀποπεμπέσθωσαν, ὅπως τούτου ἀπαλλοτριωθέντες, δυνήσονται ἴσως ποτὲ καὶ οὗτοι τοὺς δερματίνους χιτῶνας ἐκδύσασθαι, καὶ τὸν ἐπινίκιον τῆς ἀγνείας, εἰς ποτε τὰ ἀγνὰ νήπια, ὕμνον τῷ Κυρίῳ ᾄσαι» [Ἄς προσέξουν λοιπὸν καὶ ἀφοῦ νεκρώσουν αὐτὸν τὸν ὄφιν μὲ πολλὴ ταπεινοφροσύνη, ἅς τὸν ἐκδιώξουν ἀπὸ τὴν καρδιά τους. Ἔτσι, ἐὰν ἀπαλλαγοῦν ἀπὸ αὐτὸν (τὸν λογισμό) θὰ μπορέσουν ἴσως κάποια φορὰ καὶ αὐτοὶ νὰ ἐκδυθοῦν τοὺς δερματίνους χιτῶνας καὶ νὰ ψάλλουν πρὸς τὸν Κύριον τὸν ἐπινίκιον ὕμνον τῆς ἀγνείας, ὅπως κάποτε τὰ ἀγνὰ νήπια. *Ἀναβαθμὸς ΙΕ΄ 79β (76γ) Περὶ ἀγνείας.*]

Πολὺ ἐνδιαφέρον ἔχει ἓνα σχετικὸ περιστατικὸ, τὸ ὁποῖο ἀφηγεῖται ὁ ἱερός συγγραφεύς. Γράφει: *Τινὰ τῶν ἀδελφῶν ὁρῶν σὺν αἰσθήσει καρδίας πλέω τῶν πολλῶν ἐν τῇ ψαλμωδίᾳ περιστάμενον· καὶ μάλιστα ἐν τῇ πρωτολογίᾳ τῶν ὕμνων πρὸς τινὰ τοῖς ἑαυτοῦ ἦθεσι, καὶ τῷ προσώπῳ διαλεγόμενον, ἠρώτων τοῦ ἦθους τοῦ μακαρίου τὴν ἔννοιαν μαθεῖν. Ὁ δὲ νοῦς ἵνα μὴ κρύπτειν ὠφελῆσαι, φησὶ· Τοὺς λογισμοὺς μου, πάτερ Ἰωάννη, καὶ τὸν νοῦν σὺν τῇ ψυχῇ εἴωθα ἐκ προουμιῶν ἐπισυνάγειν, καὶ συγκαλῶν κράζειν τούτοις· Δεῦτε, προσκυνήσωμεν, καὶ προσπέσωμεν αὐτῷ Χριστῷ βασιλεῖ καὶ Θεῷ ἡμῶν. [Ἄλλη φορὰ βλέπω ἓναν ἀπὸ τοὺς ἀδελφούς νὰ παρακολουθῇ τὴν ψαλμωδίᾳ μὲ πραγματικὴ συναίσθησις περισσότερῃ ἀπὸ κάθε ἄλλον. Μάλιστα στὴν ἀρχὴ τῶν Ἀκολουθιῶν ἔδειχνε ἀπὸ τὶς κινήσεις καὶ τὸ ὕφος τοῦ προσώπου του ὅτι συζητοῦσε μὲ κάποιον. Ἐζήτησα λοιπὸν ἀπὸ τὸν μακάριο νὰ μοῦ ἐξηγήσῃ αὐτὴν τὴν στάσι. Καὶ ἐκεῖνος ποὺ δὲν συνήθιζε νὰ ἀποκρύπτῃ κάτι ποὺ θὰ ὠφελοῦσε, μοῦ ἀπήντησε: «Ἐχῶ τὴν συνήθειαν, πάτερ Ἰωάννη, νὰ συμμαζεύω στὴν ἀρχὴ τῆς Ἀκολουθίας τοὺς λογισμοὺς, τὸν νοῦ καὶ ὅλο τὸν ψυχικὸ μου κόσμον. Καὶ μόλις τοὺς συγκαλέσω, τοὺς φωνάζω: "Δεῦτε προσκυνήσωμεν καὶ προσπέσωμεν Χριστῷ τῷ βασιλεῖ καὶ Θεῷ ἡμῶν."» *Ἀναβαθμὸς Δ΄ 42 (32γ) Περὶ υπακοῆς.*]* Αὐτὴ ἡ διαδικασία τῆς καθάρσεως τῶν λογισμῶν περνᾷ μέσα ἀπὸ τὴν κάθαρση τῆς ψυχῆς ἀπὸ τὰ δύο γεννεσιουργὰ πάθη τῆς φιλοκοσμίας καὶ τῆς φιληδονίας, οἱ ὁποῖες καθιστοῦν ἀδύνατη τὴν καθαρὰ προσευχὴν, ὡς ἐκ τούτου καὶ τὴν καθαρὰ Ψαλμωδίᾳ. Ἐπιπλέον, ὁ νοῦς πρέπει νὰ καθαρθεῖ ἀπὸ μέριμνες καὶ σκέψεις, τὸ δὲ σῶμα θὰ πρέπει νὰ πάψῃ νὰ ἀποτελεῖ γήινο βᾶρος καὶ τροχοπέδη στὸ νὰ πετάξῃ ὁ νοῦς στὰ θεῖα νοήματα: *Ἀναστὰς ἐκ φιλοκοσμίας καὶ φιληδονίας, ἀπόρριψε φροντίδας· ἀπόδυσαι ἐννοίας· ἀπάρνησαι σῶμα· οὐδὲν γὰρ ἕτερόν ἐστι προσευχῆ, εἰ μὴ κόσμου ὄρατοῦ καὶ ἀοράτου ἀλλοτριώσις.* [Ἀφοῦ ἐγερθῆς ἀπὸ τὴν φιλοκοσμίαν καὶ τὴν φιληδονίαν, πέταξε ἀπὸ πάνω σου τὶς μέριμνες, βγάλε ἀπὸ πάνω σου τὶς σκέψεις, ἀπαρνήσου τὸ σῶμα, (καὶ τότε προσευχήσου / ψάλε). Διότι ἡ προσευχὴ δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο, παρὰ ἀποξένωσις ἀπὸ ὅλον τὸν ὄρατο καὶ ἀόρατο κόσμον. *Ἀναβαθμὸς ΚΗ΄ 27 (28) Περὶ προσευχῆς.*] Ὅταν συντρέξουν οἱ ἀνωτέρω προϋποθέσεις, τότε θερμαίνεται ὁ νοῦς καὶ δίνεται ὀλοένα μὲ περισσότερῃ ἔντασι στὴν ὕμνωδιᾳ, σὰν ἓνα δυνατὸ καὶ ἀκατανίκητο ἄλλοιο: *Ἴππος μὲν δόκιμος κατὰ πρόσβασιν [πρόβασιν] διαθερμαίνεσθαι, καὶ τῷ δρόμῳ προστιθέσθαι πέφυκε· δρόμον δὲ νοῶ, ὕμνωδιαν· ἵππον δὲ τὸν ἀνδρεῖον νοῦν· πόρρωθεν ὁ τοιοῦτος ὄσφραίνεται πολέμου, καὶ προπαρασκευασθεὶς μένει λοιπὸν εἰς ἅπαν ἀνίκητος.* [Ὁ ἱκανὸς ἵππος συνήθως, καθὼς ἀρχίζει νὰ τρέχῃ, θερμαίνεται καὶ προχωρώντας αὐξάνει τὴν ταχύτητα τοῦ δρόμου του. Ὡς δρόμο ἐννοῶ τὴν ὕμνωδιᾳ καὶ ὡς ἵππο τὸν ἀνδρεῖο νοῦ, ὁ ὁποῖος «πόρρωθεν ὄσφραίνεται πολέμου» (Ἰώβ λθ΄ 25) καὶ προετοιμάζεται γιὰ τὴν μάχη καὶ πάντοτε δείχνεται ἀνίκητος. *Ἀναβαθμὸς ΚΗ΄ 50 (49) Περὶ προσευχῆς.*] Ὅσο δὲ θερμαίνεται ὁ νοῦς στὴν Ψαλμωδίᾳ, τόσο θερμαίνεται καὶ ἡ καρδιά. Ἔτσι, ἡ φιλόθεος ψυχὴ ἐπιζητεῖ μὲ λαχτᾶρα τὴν προσευχὴν. Κατὰ τὸν Ἰωάννη: *Μοναχὸς φιλόθεος σάλπιγγος προσευχῆς σημαινούσης λέγει· Εὐγε, εὐγε! Ὁ δὲ ράθυμος λέγει· Οἴμοι, οἴμοι!* [Ὁ φιλόθεος μοναχός, ὅταν σημαίνῃ ἡ σάλπιγγα τῆς προσευχῆς, ἀναφωνεῖ: Εὐγε! εὐγε! ἐνῶ ὁ ράθυμος ὀδύρεται: Ἀλλοίμονο! Ἀλλοίμονο! *Ἀναβαθμὸς ΙΘ΄ 6 (4β) Περὶ ἀγρυπνίας.*]

Φυσικά, ὁ κατάλογος τῶν προϋποθέσεων μπορεῖ νὰ μακρύνει πολὺ, ἴσως ἀπεριόριστα. Θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ἐπικαλεστεῖ ἀμέτρητα παραθέματα ἱερῶν κειμένων, ἀνακαλύπτοντας ἐντυπωσιακότατες τοποθετήσεις τῶν ἱερῶν συγγραφέων καὶ ποιητῶν ἐπὶ τοῦ θέματος. Ὅμως, ἀφ' ἑνός, ὁ χρόνος ἐδῶ δὲν ἐπαρκεῖ γιὰ κάτι τέτοιο, ἀφ' ἑτέρου, φοβοῦμαι μήπως ἀρχίσουμε νὰ ἀπογοητευόμαστε καὶ ἀναρωτηθοῦμε, ἐὰν εἶναι ἔτσι, «τίς δύναται ψάλλειν» (κατὰ τό, *τίς δύναται σωθῆναι*). Ἡ ἀπάντηση, ὅμως, θὰ εἶναι καὶ στὴ δική μας περίπτωση ἢ αὐτή: *Τὰ ἀδύνατα παρὰ ἀνθρώποις δυνατὰ παρὰ τῷ Θεῷ ἐστίν*¹⁶. Ἐμεῖς θὰ ἐπιζητοῦμε νὰ ψάλλουμε μὲ ἐπίγνωση, ὁ δὲ Κύριος θὰ φωτίζει καὶ θὰ ἀναπληροῖ τίς ἀδυναμίες μας. Τελικῶς, ἡ μόνη ἐπίγνωση τὴν ὁποία μπορούμε νὰ ἔχουμε εἶναι, τὸ νὰ ἀναγνωρίζουμε τὴν ἄγνοιά μας.

Δ'. ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ - Η ΑΠΟΥΣΙΑ ΕΠΙΓΝΩΣΕΩΣ

Γνωρίζω ὅτι μακρηγόρησα -ἔχω ἐπίγνωση ὅτι μακρηγόρησα-, ἀλλὰ ἡ Κεντρικὴ Ὁμιλία τοῦ 3^{ου} Συνεδρίου τοῦ Τομέα Ψαλτικῆς ὀφείλει νὰ δώσει τὸ ἐπιστημονικὸ στίγμα τοῦ Συνεδρίου. Αὐτὸ τὸ λέγω, ὄχι δικαιολογούμενος, ἀλλὰ γιὰ ὅσους ἀπὸ τὸ ἀγαπητὸ ἀκροατήριό αὐτῆς τῆς ἐπισήμου τελετῆς ἐνάρξεως, ἴσως δὲν εἶναι μνημένοι στὶς διαδικασίες καὶ τοὺς ρυθμοὺς τῶν εἰδικῶν ἐπιστημονικῶν Συνεδρίων.

Ἄντὶ Ἐπιλόγου, θὰ κλείσω σύντομα μὲ τὴν τέταρτη ἐνότητα τῆς Ὁμιλίας μου, ἡ ὁποία ἀφορᾷ τὴν ἀπουσία ἐπιγνώσεως κατὰ τὴν Ψαλμωδία καὶ τίς συνέπειές της. Δὲν ἔχω τὸν χρόνο νὰ μπῶ σὲ εἰδικές λεπτομέρειες ἢ πατερικὸς σχολιασμοὺς ἐπ' αὐτοῦ. Εἶναι, ἄλλωστε, σαφές, ὅτι ἡ ἀπουσία ὄλων ὄσων ἔχουν ἀναφερθεῖ παραπάνω γεννᾷ τὸ ἀντίθετο τῆς ἐπιγνώσεως, τὴν «ἀγνωσία». Πόσο τραγικὴ εἶναι αὐτή, δὲν θὰ τὸ πῶ ἐγώ:

α) Ἄς θυμηθοῦμε τὸν Κύριο, πῶς ἐπεπληξε τοὺς δύο, καθ' ὁδὸν πρὸς τὴν Ἐμμαοῦς, μὲ τό, *Ἦ ἀνόητοι καὶ βραδεῖς τῇ καρδίᾳ τοῦ πιστεύειν ἐπὶ πᾶσιν οἷς ἐλάλησαν οἱ Προφῆται!*¹⁷ Ἄρα, ἡ ἀπουσία ἐπιγνώσεως εἶναι ἀ-νοησία.

β) Ἄς ἀκούσουμε, ὅμως, καὶ τὸν Παῦλο νὰ ἐπιτιμᾷ τοὺς Γαλάτας: *Ἦ ἀνόητοι Γαλάται, τίς ὑμᾶς ἐβάσκανε τῇ ἀληθείᾳ μὴ πείθεσθαι; ... Οὕτως ἀνόητοί ἐστε;*¹⁸ Ἄρα, καὶ ἡ ἀγνοσία ἀπὸ ἀπειθεια εἶναι ἀ-νοησία.

γ) Ἄς ἀκούσουμε, πάλι, τὸν Κύριο, νὰ ἐπιτιμᾷ τοὺς ὑλιστὲς Σαδδουκαίους, ἀποκρινόμενος στὸ ὑποκριτικὸ ἐρώτημά τους περὶ ἐπιγαμβρεύσεων στὴν Βασιλεία τοῦ Θεοῦ καὶ περὶ ἀναστάσεως τῶν νεκρῶν, μὲ τό, *πλανᾶσθε μὴ εἰδότες τὰς γραφὰς μηδὲ τὴν δύναμιν τοῦ Θεοῦ!*¹⁹ - Ἄρα, ἡ ἀγνοσία εἶναι πλάνη καὶ ξέρουμε καλὰ πόσο βαρὺ πρᾶγμα εἶναι ἡ πλάνη στὸ χῶρο τῆς Ἐκκλησίας. Ὁδηγεῖ μαθηματικῶς στὴν ἀπώλεια...

δ) Καὶ ἓνα τελευταῖο· ἐξίσου κακὸ καὶ τοῦτο. Ἡ ἀπουσία ἐπιγνώσεως καταστρέφει, καταργεῖ τὸν καλὸν ζῆλον καὶ τὸν μεταβάλλει σὲ ὀλέθριο, μισαλλόδοξο, ἐωσφορικὸ. Μαρτυρεῖ γιὰ τοὺς συμπατριῶτες τοῦ Ἰσραηλίτες αὐτὸς ὁ Παῦλος: *Μαρτυρῶ γὰρ αὐτοῖς ὅτι ζῆλον Θεοῦ ἔχουσιν, ἀλλ' οὐ κατ' ἐπίγνωσιν*²⁰.

Ἄς τὰ μεταφέρουμε αὐτὰ στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη: Ἄγνοια, ἀγνοσία, ἀ-νοησία (μὴ κατανόηση, δηλαδὴ), πλάνη καὶ ζῆλος «οὐ κατ' ἐπίγνωσιν», μισαλλοδοξία καὶ ἐωσφορικὴ οἴηση, εἶναι τὰ ὀλέθρια συστατικὰ τῆς ἀπώλειας τῆς ἐπιγνώσεως, διότι ἡ ἐπίγνωση εἶναι προῖον Ἁγιοπνευματικοῦ Φωτισμοῦ καὶ Δωρεᾶς.

Σᾶς εὐχαριστῶ γιὰ τὴν ὑπομονὴ καὶ τὴν προσοχή σας.

¹⁶ Λουκ. ιη', 17.

¹⁷ Λουκ. κδ', 25.

¹⁸ Γαλάτ. γ', 1, 3.

¹⁹ Ματθ. κβ', 29.

²⁰ Ρωμ. ι', 2.

Βιογραφικό: Ο Κωνσταντίνος Καραγκούνης, του Χαριλάου και της Ελένης, γεννήθηκε στην Ανακασιά Βόλου την 8η Ιουλίου 1965. Εγκύκλιες σπουδές ολοκλήρωσε στο Εκκλησιαστικό Λύκειο Βόλου. Το 1983 εισήχθη στη Θεολογική Σχολή του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, απεφοίτησε δε το 1987. Εκκλησιαστική Μουσική διδάχθηκε από τους καθηγητές - Πρωτοψάλτες Ιωάννη Σχώρη και Εμμανουήλ Χατζημάρκο (Βόλος), Χρύσανθο Θεοδοσόπουλο, Χαρίλαο Ταλιαδώρο και Περικλή Μαυρουδή (Θεσσαλονίκη), Σπυρίδωνα Περιστέρη και Λάζαρο Κουζινόπουλο (Ωδείο Αθηνών). Διετέλεσε μέλος του Χορού Ψαλτών «Οι Μαΐστορες της Ψαλτικής Τέχνης» με Χοράρχη τον Γρ. Θ. Στάθη. Ελληνική Παραδοσιακή και Αραβοπερσική Μουσική και το μουσικό όργανο Κανονάκι διδάχθηκε από τον μικρασιάτη μουσικό Παναγιώτη Αχειλά (Βόλος) και τους Πέτρο Ταμπούρη, Ανιές Αγκοπιάν. Το 1998 διορίστηκε ως Θεολόγος εκπαιδευτικός στην Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση, ενώ την περίοδο 1998-2006 υπηρέτησε ως αποσπασμένος Καθηγητής Εκκλησιαστικής Μουσικής στο Μουσικό Σχολείο Βόλου. Το 2000 αναγορεύθηκε Διδάκτωρ Βυζαντινής Μουσικολογίας της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών με επιβλέποντα τον Γρηγόριο Θ. Στάθη. [Διατριβή: «Η Παράδοση και Εξήγηση του Μέλους των Χερουβικών της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Μελοποιίας»]. Διετέλεσε συνεργάτης (Π.Δ. 407) του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. (2004-2006) και Υπεύθυνος Πολιτιστικών Θεμάτων της ΔΔΕ Μαγνησίας (2006-2011). Τον Ιούλιο του 2010 εξελέγη ομόφωνα Επίκουρος Καθηγητής «Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής» της Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Αθηνών, όπου διορίστηκε από 19ης Φεβρουαρίου 2013 και μονιμοποιήθηκε την 21η Φεβρουαρίου 2017. Σήμερα είναι Αναπληρωτής Καθηγητής της ανωτέρω Σχολής, με το αυτό γνωστικό αντικείμενο. Έχει πλούσιο συγγραφικό και εκδοτικό έργο, ενώ έχει λάβει μέρος ως εισηγητής και ως μέλος Επιστημονικών και Οργανωτικών Επιτροπών σε πολλά και έγκυρα επιστημονικά συνέδρια στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Τον Αύγουστο του 2013 ίδρυσε τον Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου, του οποίου είναι Διευθυντής. Από τις λοιπές του δραστηριότητες, αξίζει να σημειωθεί ότι το 1992 ίδρυσε το Σύλλογο «Έρευνας, Διάσωσης, Ριζικής Αποκατάστασης της Μουσικής των Ελλήνων (Ε.Δ.Ρ.Α.Μ.Ε.) Παν. Αχειλάς». Υπηρετεί επί 36 έτη ως Πρωτοψάλτης και Χοράρχης σε διάφορους Ναούς των Ιερών Μητροπόλεων Δημητριάδος και Λαρίσης. Έχει εκλεγεί επί 4 θητείες Μέλος του Δ.Σ. του Συνδέσμου Ιεροψαλτών Βόλου, και το 2010 εξελέγη Γενικός Γραμματέας της Ομοσπονδίας Συνδέσμων Ιεροψαλτών Ελλάδος. Τέλος, διετέλεσε επί 5 θητείες Τακτικό (και 5 Αναπληρωματικό) Μέλος του Δ.Σ. του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος.

Για το έργο του Κυριαζή Νικολέρη: *Όταν το ένστικτο συνάντησε την επιστήμη*

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΧΑΤΖΗΓΕΩΡΓΙΟΥ

dimmatina@gmail.com

Σεβασμιώτατε, σεβαστοί πατέρες, κυρίες και κύριοι.

Ήταν το μακρινό 1986, τέλη Μαΐου, τέτοιες μέρες.

Ο ομιλών, 13χρονος μαθητής της Α' Γυμνασίου, συνοδευόμενος από τον πατέρα του Ανδρέα και τον οικογενειακό μας φίλο Κωνσταντίνο Κόπανο, περνούσε το κατώφλι της οικίας του Κυριαζή Νικολέρη για να γνωριστούν και να ξεκινήσουν μαθήματα Βυζαντινής Μουσικής. «Είναι ο καλλίτερος δάσκαλος και θα σε βοηθήσει να μάθεις καλή μουσική, έχει εμπειρία και είναι και πολύ καλός στην χορωδία, έχει πάρει και βραβεία», μας είχε πει ο Κώστας Κόπανος, φιλόμουσος και μερακλής άνθρωπος.

Ομολογώ πως οι πρώτες μου εντυπώσεις ήταν άριστες: Το κέρασμα της γλυκύτατης συζύγου του Μαρίας και η πορτοκαλάδα, η πρώτη φορά στη ζωή μου που είδα πιάνο, αλλά και τα πτυχία, οι φωτογραφίες και τα αναμνηστικά, που ήταν κρεμασμένα στον τοίχο, με εντυπωσίασαν!

Αλλά και εγώ πρέπει να του άφησα καλές εντυπώσεις: «Έλα να μας πεις κάτι να σ' ακούσουμε. Τί θα μας πεις»; Το ευκολότερο για μένα ήταν το Απολυτίκιο του Αγίου Μοδέστου, του αγίου των Μελισσιατικών, της ενορίας που φιλοξενεί το Συνεδριακό μας Κέντρο. Άρχισα: «Όσιως τὸν βίον σου διαπεράσας Σοφέ, ποδήρει κεκόσμησαι...». Με σταμάτησε στη μέση. «Κανόνι είναι ο μικρός, ωραία φωνή, μήπως ξέρεις και τί ήχος είναι», μου λέει. Με ανεβασμένο ηθικό και περίσσια αυτοπεποίθηση του λέω: «Πρώτος ήχος!» Γέλασε δυνατά. «Πρώτος ήχος δεν είναι, αλλά δεν πειράζει, αυτά θα σου τα μάθω εγώ».

Από εκείνη την ημέρα, ο δάσκαλος έγινε δεύτερος πατέρας μου και εγώ το τέταρτό του παιδί, μετά τα τρία φυσικά του παιδιά, Δημήτρα, Πανταζή και Γιώργο. Έχοντας την απόλυτη εμπιστοσύνη των γονιών μου, περνούσα περισσότερες ώρες με τον δάσκαλο, παρά στο σπίτι μου. Κάθε Κυριακή στις 7 παρά δέκα το πρωί, θα περνούσε από το σπίτι μου να με πάρει με το αυτοκίνητό του για την εκκλησία των Αγίων Θεοδώρων όπου είχε ένα χρόνο περίπου Πρωτοψάλτης. Κάθε Τρίτη πηγαίναμε στη Λάρισα όπου ήταν διευθυντής στη Σχολή της Ιεράς Μητροπόλεως Λαρίσης, Πλαταμώνος και Τυρνάβου, όπως λεγόταν τότε.

Τότε άκουσα και για πρώτη φορά την έκφραση που μου είπε: «Ούδεις προφήτης ἐν τῇ πατρίδι αὐτοῦ». Σε μερικά χρόνια το κατάλαβα... Ερχόταν από το σπίτι να με πάρει να πάμε στον Αλμυρό όπου δίδασκε στο παράρτημα της Σχολής της Ιεράς μας Μητροπόλεως. Ερχόταν και από το σπίτι μου να με πάρει για να πάμε μαζί στις πρόβες της χορωδίας που ο ίδιος δημιούργησε και διηύθυνε, την χορωδία των «12 Αποστόλων». Οι παλιοί της χορωδίας, ο Κώστας Σταμάτης, νυν παπα-Κώστας, ο Δημήτρης Μαργαρίτης, ο Απόστολος Μιχάλης και ο Ντίνος Αθανασίου και όλοι οι άλλοι με δέχτηκαν με χαρά καθώς ήμουν ο μικρότερος. Η χορωδία προετοιμαζόταν για την 3η Συνάντηση Βυζαντινών Χορωδιών που θα γινόταν στις 30 Νοεμβρίου στη Θεσσαλονίκη. Μπήκα για τα καλά στους ρυθμούς της χορωδίας παρότι δεν ήξερα καλά-καλά, να διαβάσω, με βοηθούσε το αυτί και η αγάπη στο δάσκαλο. Όταν τον είδα να χοραρχεί, μου φαινόταν πελώριος, θεόρατος. Άγχος, ιδρώτας, φωνές γιατί οι Θεσσαλονικείς, έλεγε ο δάσκαλος, ξέρουν να ακούν. Κι αυτό το κατάλαβα μετά από χρόνια...

Στους τρεις μήνες είπα μία Κυριακή το «Εἰς Ἄγιος», την επόμενη Κυριακή είπα το «Δόξα σοι Κύριε» του Ευαγγελίου, και μία Κυριακή του Οκτώβρη είπα τον πρώτο μου Απόστολο, «Τέκνον Τίτε, πιστός ὁ λόγος καὶ περὶ τούτων βούλομαι σε διαβεβαιούσθαι...».

Ἦρθε και ἡ 30η Νοέμβρη και ανεβήκαμε στη Θεσσαλονίκη για την συναυλία. Ο δάσκαλος μου είχε μάθει ἀπὸ το Αναστασιματάριο το «Τύπον τῆς Ἄγνης λοχείας σου...» σε ἴχο πρώτο και σε αργὸ εἰρμολογικὸ μέλος και το είπα με τους ἀδελφούς Τσολάκη, παιδιά φαινόμενο, μαθητές του δασκάλου ἀπὸ την Λάρισα.

Πριν την εμφάνιση με ἔπιασε πανικός γιατί οι ἀδελφοί Τσολάκη φορούσαν ομοίμορφα ρούχα και ἐγὼ δεν είχα γκρι πουλόβερ. Και ἐκεῖ ἔδωσε την λύση ο αείμνηστος Κώστας Κόπανος που μου ἔδωσε το δικὸ του και υπήρξε ομοιομορφία στο ντύσιμο. Εκεί πρωτάκουσα τον αείμνηστο Χρῦσανθο Θεοδοσόπουλο με την χορωδία του Αναλογίου του Ἁγίου Δημητρίου, να ἀποδίδουν ἕνα φανταστικὸ Χερουβικὸ σε Τρίτο ἴχο. Εκεί ἀκουσα λίγο αργότερα τον Χαρίλαο Ταλιαδώρο να ἀποδίδει ἀπλησίαστα τον Καλοφωνικὸ Εἰρμὸ «Ἐφριξε γη» του Χαλάτζογλου.

Ο καιρὸς περνούσε και ἐγὼ δενόμουν ὅλο και περισσότερο με τον δάσκαλο. Σιγά-σιγά μάθαινα πράγματα για το παρελθόν του. Και ο δάσκαλος είχε ξεκινήσει μαθήματα 14 ἐτῶν πλάι στον Πρωτοψάλτη Τρύφωνα Γερόπουλο, ἀριστο και αυστηρὸ δάσκαλο, γιὸ του Γεωργίου Γερόπουλου, ἀπόφοιτο της Μεγάλης του Γένους Σχολῆς, μαθητὴ του Ιάκωβου Ναυπλιώτη. Ἐψαλλε σε διάφορες ἐκκλησίες της περιοχῆς, στην Αγριά, στο Διμήνι, στο Στεφανοβίκειο και στον Ἅγιο Παντελεήμονα Βόλου. Το 1970 γνωρίζει και γοητεύεται ἀπὸ τον χαρισματικὸ Πρωτοψάλτη Μανώλη Χατζημάρκο, το ἀηδόνι του Βόλου. Μαθητεύει δίπλα του, παίρνει πτυχίο και δίπλωμα Βυζαντινῆς Μουσικῆς με βαθμὸ Ἄριστα. Παράλληλα παρακολουθεῖ και μαθήματα Ευρωπαϊκῆς Μουσικῆς (Ἀρμονία, Σολφέζ, Ντικτέ, Ἱστορία, Μορφολογία), κοντὰ στον Μπάμπη Κεχαΐδη. Ἐκτοτε οι επαγγελματικὲς του υποχρεώσεις τον ἀπομάκρυναν ἀπὸ το Αναλόγιο.

Ἦταν ναυτικὸς πράκτορας σε μια ἐποχὴ που το λιμάνι του Βόλου ζούσε ἕναν οργασμὸ εργασιῶν. Τον θυμάμαι μετὰ την ἐκκλησία ἢ τις πρόβες, να ψάχνει τηλέφωνο (τότε δεν υπήρχαν κινητὰ) για να τηλεφωνῆσει στο σπίτι και στο γραφεῖο, προκειμένου να μάθει αν τον ζήτησε κανεῖς. Πολλὲς φορές ἔφευγε βιαστικά για το λιμάνι γιατί ἡ δουλειὰ δεν μπορούσε να περιμένει. Στο γραφεῖο του κυριαρχούσε ἕνα χάος ἀπὸ χαρτιά και ἔγγραφα και ο ἴδιος μιλούσε ἀκατάπαυστα, πότε στα Ἑλληνικά και πότε στα Ἀγγλικά. Φρόντιζε ὅμως πάντα να κρατᾶει θερμὴ τη σχέση του με την Μουσικὴ μας βάζοντας τη σύζυγό του Μαρία να ηχογραφεί ἀπὸ το ραδιόφωνο τους Πρωτοψάλτες της Θεσσαλονικῆς Χρῦσανθο Θεοδοσόπουλο, Χαρίλαο Ταλιαδώρο και Ἀθανάσιο Καραμάνη, κάθε Κυριακὴ που είχε ἀναμετάδοση της Θεῆας Λειτουργίας. Με τον Χρῦσανθο και τον Χαρίλαο συνδέθηκε με ἀδελφικὴ φιλία και τους παρακολουθούσε ἀπὸ κοντὰ. Το 1975 δημιούργησε την χορωδία των «12 Ἀποστόλων» με την οποία ηχογράφησε πολλὲς κασέτες και το 1981, παίρνοντας μέρος στο διαγωνισμὸ Βυζαντινῶν χορωδιῶν στη Θεσσαλονίκη, ἀπέσπασε το πρώτο βραβεῖο. Ἀπὸ το 1981 ἦταν και διευθυντὴς της Σχολῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς της Ι.Μ. Λαρίσης διαδεχόμενος τον αείμνηστο Χρῦσανθο Θεοδοσόπουλο. Το 1983 για τις ἀνάγκες της Σχολῆς, ἐξέδωσε το πρώτο του ἔργο, το Σολφέζ Βυζαντινῆς Μουσικῆς που, ὅπως εἶναι φανερό, περιέχει 103 μουσικὲς ασκήσεις για τους ἀρχάριους μαθητές ἕως και τους προχωρημένους. Το συγκεκριμένο πόνημα διδάχθηκε και διδάσκεται ἀκόμη σε πολλὲς σχολὲς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Παράλληλα, ἀποδεχόμενος πρόσκληση του τότε Μητροπολίτου Δημητριάδος κυροῦ Χριστοδούλου, ἀναλαμβάνει χοράρχης της Χορωδίας του Συνδέσμου Ἱεροψαλτῶν Βόλου «Ἅγιος Ἰωάννης ο Κουκουζέλης».

Αυτὰ μέχρι το 1986. Ἀπὸ τότε, μῆκα και ἐγὼ στη ζωὴ του δασκάλου, συμμετέχοντας πιο κοντὰ ἀπὸ τον καθένα στις μουσικὲς του δραστηριότητες. Ἐγίνα το δεξὶ του χέρι, ο ἐξ ἀπορρήτων μαθητὴς του, ο ἄνθρωπος που πρώτος ἔβλεπε κάθε εργασία του και ο μαθητὴς που πρώτος θα συζητούσε μαζί του. Για πολλὰ χρόνια ἔγίνα και ο καλλιγράφος της χορωδίας ετοιμάζοντας τις παρτιτούρες. Βλέπετε, ο δάσκαλος ἀπαιτούσε ἀπὸ τους μαθητές τους να αντιγράφουν κάθε μάθημα με καλλιγραφία γιατί ἔτσι ἐξοικειώνονταν στην ἀνάγνωση και στην ὀρθογραφία. Και εἶναι γεγονός ὅτι οι μαθητές του Νικολέρη ξεχωρίζουν και στην ἐκ πρώτης ὄψεως ἀνάγνωση και στην ὀρθογραφία της Βυζαντινῆς

Μουσικής. Το 1987, η χορωδία των «12 Αποστόλων» συμμετέχει στο διαγωνισμό Βυζαντινών Χορωδιών στην Λειβαδιά όπου αποσπά το Β΄ Βραβείο, διότι δεν είχε ομοιόμορφο ντύσιμο. Δες και διαγωνίζονταν η εμφάνιση της χορωδίας...

Το 1989 κατόπιν επιθυμίας του τότε Μητροπολίτου Δημητριάδος κυρού Χριστοδούλου και του π. Θωμά Συνοδινού, διορίζεται Πρωτοψάλτης στον Καθεδρικό Ι.Ν. Ευαγγελιστρίας Ν. Ιωνίας Βόλου. Εκεί δημιούργησε έναν πρότυπο Χορό αναλογίου που δύσκολα συναντάς. Με μέσο όρο ηλικίας κάτω από τα 30 έτη, κάθε Κυριακή το Δεξί Αναλόγιο της Ευαγγελίστριας έσφυζε από νιάτα και φωνές και οι μαθητές του δασκάλου κατέφθαναν από τον Αλμυρό, τη Λάρισα και τα χωριά του Πηλίου. Και ο δάσκαλος έγραφε καινούργια μαθήματα σε κάθε πανηγύρι, έκανε επίπονες πρόβες για να ευχαριστήσει τον Μουσικολογιάτο και Μουσοτραφή Χριστόδουλο που συμμετείχε ενεργά στην ψαλμωδία αφού πάντα του ετοιμάζαμε παρτιτούρα μουσική. Αυτά τα μαθήματα και πολλά άλλα ήταν η «μαγιά» για τα συνθετικά πονήματα του Δασκάλου, όπως η Λειτουργία του, ο Εσπερινός του, το Δοξαστάριον του όλου Ενιαυτού, τα Εωθινά του και οι Αργές Δοξολογίες, οι Παρακλητικοί κανόνες και άλλα πολλά που κυκλοφορούν σε πανελλήνια κλίμακα. Και τραγούδια για την Σμύρνη έχει μελοποιήσει ο Δάσκαλος και το Θούριο του Ρήγα και το Βυζαντινό Ορατόριο (μελούρημα) «Βυζαντινή ημέρα», σε ποίηση του Θανάση Ευσταθίου και τον «Ασματικό Εσπερινό» που εψάλλετο τον Μεσαίωνα και παρουσιάστηκε το 2000 χοροστατούντος του Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου μας κ. Ιγνατίου και πολλά άλλα, αλλά «επιλείπει με διηγούμενον ο χρόνος...».

«Ω τῆς σοφῆς ἐπινοίας τοῦ διδασκάλου, ὁμοῦ τε ἄδων ἡμᾶς καὶ τὰ λυσιτελεῖ μανθάνειν μηχανομένου».

Κάθε φορά που ζητούσα ένα βιβλίο από τον δάσκαλό για να διαβάσω ή να φωτοτυπήσω, μου έκαναν εντύπωση οι σημειώσεις και οι υπογραμμίσεις του που έκαναν τα βιβλία δύσκολα να τα διαβάσεις και αδύνατον να τα φωτοτυπήσεις. Από το 1991 που πέρασα στη Θεολογική Σχολή του ΑΠΘ έως το 1995 μπορώ να πω ότι δεν τον παρακολουθούσα τόσο στενά αν και κατέβαινα κάθε Σαββατοκύριακο στο Βόλο. Ο Δάσκαλος όμως στο διάστημα αυτό, φιλομαθής και εργατικός, παρακολουθεί μαθήματα Ανωτέρων Θεωρητικών δίπλα στον διεθνούς φήμης Μάεστρο Γιάννη Καρκάλα και αποκτά έτσι Πτυχίο Αρμονίας και Αντίστιξης. Παράλληλα όμως ετοιμάζει το πρώτο του πόνημα όσον αφορά την επιστημονική του ενασχόληση με τη Μουσική μας με τίτλο «Ιστορική διαδρομή Αρχαίας και Βυζαντινής Χορωδιακής Μουσικής και Οργάνωση Βυζαντινής Χορωδίας». Το έργο του εκδίδεται το 1995. Ο πρόλογος της έκδοσης ξεκινά με τη φράση που αναφέρει ο Χρύσανθος εκ Μαδύτου στο Μέγα Θεωρητικό του: «Η μουσική μας δεν είναι ούτε παλαιά, ούτε νέα, αλλά η αυτή, κατά διαφόρους καιρούς τελειοποιημένη». Αυτή η φράση αποτελεί δείκτη ζωής για τον Ζάχο Νικολέρη και αέναη πηγή έμπνευσης.

Ο συγγραφέας στον πρόλογο της έκδοσης σημειώνει ότι αντικειμενικός σκοπός αυτής της έρευνας δεν είναι αυτή καθ' αυτή η ιστορική αναδρομή στην εξέλιξη του Βυζαντινού χορού, αλλά το κέντρο βάρους αυτής της προσπάθειας πρέπει να δοθεί στο τεχνικό μέρος και συγκεκριμένα στο πώς πρέπει να οργανώνεται μία βυζαντινή χορωδία και το κυριότερο, πώς πρέπει να παρουσιάζεται η Βυζαντινή Μουσική στις ημέρες μας, κυρίως «από χορού». Με αυτές τις προτάσεις ελπίζει ότι η Βυζαντινή Μουσική δεν θα αποτελεί μουσειακό είδος, αλλά τέχνη συνεχώς εξελισσόμενη, πλουτιζόμενη και διαμορφούμενη σε νεότερες μορφές, πάντα όμως στα ευρύτερα και θεμελιώδη παραδοσιακά της πλαίσια.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας δίνει όλες τις προϋποθέσεις για τη συγκρότηση μιας σωστής χορωδίας και αναλύει όλα τα στοιχεία που απαιτούνται για να υπάρξει ένα ωραίο και εκφραστικό σύνολο: Τονική σταθερότητα, ακρίβεια στο ρυθμό, καθαρή άρθρωση, ομοιογένεια φωνών, τεχνική αναπνοής, συνοχή και συγχρονισμός, ερμηνεία, ύφος και σωστή αναλογία ψαλλόντων και ισοκρατών, ως επίσης και ερμηνεία ποιοτικών και ρυθμικών χρωματισμών και η ψυχική επαφή χοράρχου και χορωδών.

Τα πράγματα στην δουλειά του γίνονται καλλίτερα αφού ο μεγάλος του γιός Πανταζής, αναλαμβάνει ενεργό ρόλο πλέον και έτσι ο δάσκαλος, έχοντας περισσότερο, χρόνο εκδίδει σε λίγους μήνες, στις 27 Δεκεμβρίου 1995 και τη νέα του εργασία, με τίτλο «Το Ισοκράτημα-Ιστορική εξέλιξη του μέχρι τις ημέρες μας».

Στο πρώτο μέρος της εργασίας αυτής ο πονήσας αναφέρεται περιληπτικά σε ιστορικά στοιχεία γύρω από το ισοκράτημα - πρωτογενή αρμονία, την ονομάζει - αναφερόμενος στο «μαγάδισμα», στη σύγχρονη εκτέλεση δηλαδή, δύο φωνών ή οργάνων που απέχουν μεταξύ τους διάστημα ογδόης επί το βαρύτερον ή οξύτερον.

Στη συνέχεια γίνεται λόγος για τους ισοκράτες ή βαστακτές, όρος που ανάγεται στον 4ο αιώνα και αφορά στην πλαισίωση της μονόφωνης ψαλμωδίας, ενώ δεν παραλείπει την Δυτική Μουσική και τη χρήση του pedal. Αναφέρεται επίσης στον Κωνσταντίνο Ψάχο και την περίφημη συνηχητική γραμμή, τον Κωνσταντίνο Πρίγγο και τον Θρασύβουλο Στανίτσα, αλλά και στους μεγάλους Θεσσαλονικείς δασκάλους που ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με την διδασκαλία και εκγύμναση του 100μελούς χορού των Θεσσαλονικέων. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το δεύτερο μέρος της εργασίας όπου προτείνονται τρόποι τοποθετήσεως ισοκρατημάτων σε όλους τους ήχους αλλά επισημαίνονται και λανθασμένες πρακτικές τοποθέτησης ισοκρατημάτων όπως ο Γα στην κατάληξη του Β' ήχου και όπως ο Πα στην κατάληξη του Δ' ήχου και προτείνεται η χρήση του ΜΑΖΙ ή του φθόγγου Νη ως ισοκράτημα. Αναφέρεται και στα διπλά ισοκρατήματα που όμως δεν ενδείκνυνται σε όλους τους ήχους καθώς πάντα υπάρχει ο φόβος να ενεργεί σε βάρος της μελωδίας. Τελειώνει με τις προσπάθειες εναρμόνισης της Βυζαντινής Μουσικής καθώς και του δημοτικού τραγουδιού, γεγονός που τον βρίσκει κατηγορηματικά αντίθετο.

Τον Οκτώβριο του 1999, έχοντας πλέον συνταξιοδοτηθεί, παρουσιάζει το έργο ζωής του, μια ογκώδη εργασία με γενικό τίτλο: «Θεωρητική-Τεχνική μέθοδος της Ελληνικής Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής», μία εργασία καρπός της πολυετούς μελέτης, έρευνας, αλλά και της διδασκαλίας της Βυζαντινής Μουσικής αφ' ενός και αφ' ετέρου της πολυετούς διακονίας του στο εργαστήρι όπου υλοποιούνται όλες οι θεωρίες, στο «μαγευτικό», όπως γράφει, αναλόγιο.

Με βάση το Θεωρητικό και τη διδασκαλία των τριών διδασκάλων, προσπαθεί να αναπτύξει τα σπουδαιότερα κεφάλαια της Βυζαντινής Μουσικής, με νέες ιδέες, ορολογίες, αλλά και σύγχρονες αντιλήψεις μη αφιστάμενες όμως της «παραδόσεως», γύρω από τη σπουδή της Βυζαντινής Μουσικής. Προσπαθεί να δώσει λύσεις και τεχνικές διευκρινήσεις στα κενά, στα ερωτηματικά που μας κατέλιπαν οι τρεις μεγάλοι διδάσκαλοι. Σημειώνει δε ότι, λόγω του υπέρογκου κόστους, ήταν αδύνατον να εκδοθεί η εργασία με την χρήση υπολογιστή και αναγκάστηκε να προχωρήσει με τη χρήση γραφομηχανής και με δικά του χειρόγραφα στα μουσικά μέλη αλλά πρέπει να εκτιμηθεί το περιεχόμενο της εργασίας του και όχι η καλαισθησία.

Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα κεφάλαια για τις άχρονες υποστάσεις, τους χαρακτήρες ποιότητας και την εκτέλεσή τους, το κεφάλαιο για τους ήχους και τις έλξεις τους (κεφαλαιώδες θέμα στη Μουσική μας), με ποια σειρά πρέπει να διδάσκονται οι ήχοι και τα επείσακτα μέλη όπως επίσης και τοποθετήσεις για τη διδασκαλία της Βυζαντινής Μουσικής. Επιμένει στην αντιγραφή και καλλιγραφία των μαθημάτων, στην εκμάθηση των τετραχόρδων, ιδιαιτέρως του διατονικού γένους και στην αποστήθιση των κανόνων του όρθρου και των προσομοίων. Στο τελευταίο μέρος της εργασίας ασχολείται με τις μεταβολές στη μελωδία και το φαινόμενο της παραχορδής. Όλα αυτά μέσα από εκατοντάδες παραδείγματα που καλύπτουν όλα τα βιβλία της Βυζαντινής Μουσικής, από το Αναστασιματάριο και το Ειρμολόγιο, μέχρι τις Μουσικές Συλλογές διαφόρων και το Δοξαστάριο του Ιακώβου Πρωτοψάλτου.

Τολμά ρηξικέλευθα να προτείνει νέο απήχημα στον Τέταρτο ήχο τον στιχηραρικό εκ του Πα, φθορά για τον φθόγγο Ζω της Νήτης που δεν υπάρχει, νέα ονομασία για τα επείσακτα μέλη (ετερογενή θα τα ονομάσει) καθώς επίσης και αλλαγή ήχου στα Κοντάκια «Η Παρθένος σήμερα» και «Επεφάνης σήμερα» τα οποία, ενώ έχουν πανομοιότυπη μελωδία (τουλάχιστον έτσι ακούγονται από τους νεότερους εκτελεστές), καταλήγουν δε αμφότερα στον φθόγγο Νη με άκουσμα πλαγίου Τετάρτου. Αντί λοιπόν να καταφεύγουμε σε ονομασίες όπως Τρίτος παραμεσάζων ή ήχος Τέταρτος μέσος, θα μπορούσαμε κάλλιστα να μετονομάσουμε τον ήχο των Κοντακίων. Έτσι κι αλλιώς, δεν μοιάζουν με κανέναν αντίστοιχο κομμάτι είτε του Τρίτου είτε του Τετάρτου ήχου.

Το 1997 εκδίδεται στο Βόλο το έργο του «Οι συγχορδίες της Βυζαντινής Μουσικής με τις συνηχήσεις τους».

Η εργασία αυτή προέκυψε μετά από συζητήσεις με τον αείμνηστο Άρχοντα Πρωτοψάλτη Χρυσάνθο Θεοδοσόπουλο και τον κοινό προβληματισμό των δύο ανδρών για τον παραλληλισμό των διαστημάτων της Βυζαντινής Μουσικής με αυτά της Ευρωπαϊκής Μουσικής, ως επίσης και των συγχορδιών.

Ο αδόκητος θάνατος του Χρυσάνθου οδήγησε τον Κυριαζή Νικολέρη να παρουσιάσει, μόνος πλέον, αυτή την εργασία, τιμώντας την μνήμη του μεγάλου Δασκάλου.

Στην εργασία αυτή ο Κυριαζής Νικολέρης ασχολείται με τις συγχορδίες των ήχων της Βυζαντινής Μουσικής και αποδεικνύει ότι ταυτίζονται απόλυτα με τις συγχορδίες της Ευρωπαϊκής Μουσικής, με την κατηγορηματική διευκρίνηση ότι αυτό δεν αφορά στην ερμηνεία των έλξεων όπου εκεί βρίσκεται η ομορφιά της μουσικής μας και η ειδοποιός διαφορά των δύο ειδών, γεγονός που καθιστά αδύνατη και την εναρμόνιση της Βυζαντινής Μουσικής. Υποστηρίζει πως ο λαϊμός του ανθρώπου εξάγει εύκολα τα διαστήματα 6,12 και 18 μορίων όπως το ημιτόνιο, ο τόνος και το τριημιτόνιο της Ευρωπαϊκής Μουσικής, αλλά δεν μπορεί να προσδιορίσει επακριβώς και πάλι απροσδιόριστα τα μεγαλύτερα ή μικρότερα διαστήματα των φυσικών τόνων όπως το 4, 8, 10, 14, 20. Στον επίλογο δε του εισαγωγικού σημειώματος τονίζει ότι δεν προσπαθεί να εισαγάγει «καινά δαιμόνια» στην μουσική μας αλλά να δώσει τη ρεαλιστική, την πραγματική εικόνα της Βυζαντινής Μουσικής και των διαστημάτων της.

Όλες αυτές οι εργασίες λοιπόν, αποτέλεσμα μελέτης, έρευνας και διδασκαλίας αλλά και ενός «άνωθεν» ταλάντου και ζήλου κατατάσσουν τον Ζάχο Νικολέρη ανάμεσα στους εγκρατείς θεωρητικούς του αιώνα μας.

Το 2000 και 2001 συμμετέχει ως εκπρόσωπος της Ι. Μ. Δημητριάδος στα δύο Ιεροψαλτικά συνέδρια που πραγματοποιήθηκαν στην Αθήνα από την Ιερά Σύνοδο της Εκκλησίας και το Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

Το Μάιο του 2001 δέχεται την πρόσκληση-πρόκληση να συμμετάσχει στην ειδική επιτροπή που συγκροτήθηκε από τον τότε Μακαριώτατο Αρχιεπίσκοπο Αθηνών κυρό Χριστόδουλο με θέμα «Ερμηνεία-προσέγγιση της Σημειογραφίας της Ψαλτικής τέχνης».

Και ενώ η συγκυρία φάνταζε ιδανική για γόνιμο διάλογο και δεσμευτικά συμπεράσματα, στις συνεδρίες δεν βρέθηκε κανένα σημείο σύγκλισης. Από τη μία οι μπαρουτοκαπνισμένοι Ταλιαδώρος, Χατζημάρκος και Χατζηνικολάου (τέως πρόεδρος της ΟΜΣΙΕ) και από την άλλη ο αείμνηστος Λυκούργος Αγγελόπουλος και οι συνεργάτες του. Στη μέση η επιστημονική ομάδα υπό τον Καθηγητή Γρηγόριο Στάθη και η επιστημονική εκτίμηση. Οι συνεδρίες εξελίχθηκαν σε παράλληλους μονόλογους κατηγορώντας οι μεν για αυθαιρεσία στη διδασκαλία της Βυζαντινής Μουσικής και οι δε για παραχάραξη της παράδοσης.

Ο Κυριαζής Νικολέρης εμμένει στη διδασκαλία των τριών Διδασκάλων και στο νέο σύστημα σημειογραφίας, ομολογεί όμως ότι κάποιες ασάφειες και ατέλειες πρέπει να αποκατασταθούν. Αναφέρεται σε θέματα όπως οι έλξεις, τα σημεία ποιότητας και γενικότερα σε θέματα ερμηνείας της Βυζαντινής Μουσικής προβάλλοντας ως οδοδείκτες τους μεγάλους ερμηνευτές Ιάκωβο Ναυπλιώτη, Κωνσταντίνο Πρίγγο και Θρασύβουλο Στανίτσα, αλλά και τους νεότερους Αθανάσιο Καραμάνη, Χαρίλαο Ταλιαδώρο, Μανώλη Χατζημάρκο και Χρυσάνθο Θεοδοσόπουλο. Αφού έχουμε ακουστικά παραδείγματα από όλους, πρέπει να προχωρήσουμε σε μία ομοιόμορφη (κατά προσέγγιση) ερμηνεία των σημείων εκφράσεως. Και αν χρειαστεί, μετά από συζήτηση και συμφωνία, μπορούν να προστεθούν και σημάδια από την παλαιά σημειογραφία, που όντως θα καλλωπίζουν το μέλος και θα πατάνε στέρεα στην παραδεδομένη πατριαρχική ακουστική παράδοση. Κρίμα γιατί χάθηκε μία ιστορική ευκαιρία για να διορθωθούν πολλά κακώς κείμενα στη μουσική μας.

Στις 11 Ιουλίου 2008 θα λάβει την ύψιστη τιμητική διάκριση. Δια χειρών του Οικουμενικού Πατριάρχου κ.κ. Βαρθολομαίου, του απονέμεται το οφίκιο του Άρχοντος Μουσικοδιδασκάλου της Αγίας και Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας για τις υπηρεσίες που «φιλευσεβώς και φιλογενώς» προσέφερε στον Οικουμενικό Θρόνο και στην Ιερά Μητρόπολη Δημητριάδος και Αλμυρού. Είναι το ηθικό επιστέγασμα όλης της πορείας και της προσφοράς του Κυριαζή Νικολέρη στη πατρώα Βυζαντινή Μουσική.

Έκτοτε ο Κυριαζής Νικολέρης θα ασχοληθεί με τη σύνθεση νέων εκκλησιαστικών μελών, πάντα προσαρμοσμένα στις σύγχρονες ανάγκες. Περιστασιακά δημοσιεύει άρθρα του στον τοπικό τύπο, στο περιοδικό της Ι.Μ. Δημητριάδος «Πληροφόρηση» (όπως η Νεκρολογία για τον δάσκαλό του Μανώλη Χατζημάρκο με τίτλο «Ο κορυφαίος των κορυφαίων») και στο τριμηνιαίο έντυπο «Η φωνή των Υπερμάχων».

Στα άμεσα σχέδιά του είναι η έκδοση δυο ακόμη εργασιών του με τίτλο: «Μορφολογία της Βυζαντινής Μουσικής» και «Οι οκτώ τρόποι της Βυζαντινής Μουσικής».

Σεβασμιώτατε, σεβαστοί πατέρες, κυρίες και κύριοι,

Ο Κυριαζής Νικολέρης ανήκει στους ανθρώπους που δε λένε πολλά γιατί μιλά για αυτούς το έργο τους. Μαχητικός και μάχιμος, χαίρεται την παρέα των νεωτέρων που διψούν για μάθηση, απεναντίας κουράζεται με τις παρέες συνομηλίκων του που δεν μιλούν για μουσική αλλά για πολιτική και ασθένειες. Θλίβεται για το γεγονός ότι σε ορισμένους ναούς δεν καταλαβαίνεις τί μουσική ακούς και συχνά μονολογεί: «Η Μουσική μας βάλλεται και προσβάλλεται βάνουσα», από εμάς τους ίδιους που την υπηρετούμε. Στις μέρες μας καταντήσαμε να έχουμε δύο εχθρικά μουσικά στρατόπεδα, των μάχιμων ιεροψαλτών και των ερευνητών της μουσικής μας. Ξεχνάμε όμως ότι για να κτιστεί ένα σπίτι χρειάζεται και ο αρχιτέκτονας αλλά κυρίως ο έμπειρος και σωστός μάστορας οικοδόμος που θα τελειοποιήσει την οικία. Και τις περισσότερες φορές ο εμπειροτέχνης οικοδόμος δεν χρειάζεται καν τις υποδείξεις του αρχιτέκτονα μηχανικού. Βεβαίως η αगाστή συνεργασία και των δύο φέρνει το τέλειο αποτέλεσμα, αρκεί όλοι να αποδεχθούν το ρόλο τους. Όσοι κόπτονται δήθεν για την παράδοση πρέπει να καταλάβουν ότι η Μουσική μας δεν είναι στατική, ούτε μουσειακό είδος αλλά Τέχνη συνεχώς ανανεούμενη και δυναμική. Με την ίδια λογική θα έπρεπε να ξαναφορέσουμε σανδάλια ή τσαρούχια επειδή αυτά φορούσαν οι πρόγονοί μας και να μιλάμε καθαρεύουσα ή αρχαία ελληνική επειδή έτσι μιλούσαν οι πρόγονοί μας.

Το 1814 υπήρξε μία ριζική τομή στη Μουσική μας που την απάλλαξε από το βραχνά της πολυετούς σπουδής της που απαιτούσε μνήμη τεράστια, «πολλάς υπομονάς, πολλές ημέρας αλλά και δουκάτα εις τας χείρας».

Δε νομίζετε ότι έφθασε η εποχή και ότι ωρίμασαν οι συνθήκες να λυθούν όλα τα προβλήματα της μουσικής μας χάρη των επερχόμενων γενεών; Έχουν περάσει 137 έτη από την αναθεωρητική Μουσική Επιτροπή του 1881, μήπως ήρθε η ώρα να συσταθεί μία νέα Επιτροπή με την συνεργασία του Σεπτού Οικουμενικού Πατριαρχείου, της Εκκλησίας της Ελλάδος, της ΟΜΣΙΕ και όλων των μελετητών, ερευνητών και επιστημόνων που ασχολούνται με τη Μουσική μας, για να δοθεί λύση στα προβλήματα και να εξασφαλιστεί κοινή διδασκαλία και ερμηνεία της Ψαλτικής Τέχνης; Ηχητικά παραδείγματα έχουμε πάρα πολλά από όλους τους Πατριαρχικούς και από επιφανείς εκτελεστές. Ευτυχώς είναι εν ζωή άριστοι εκτελεστές της Μουσικής μας που ήπιαν νερό από την ακένωτη μουσική πηγή της Παράδοσης, το Πατριαρχικό ύφος, το οποίο «επί αιώνας συνετηρήθη ανόθευτον και απαραποίητον», όπως Ταλιαδώρος, Παϊκόπουλος, Πέττας, Νεραντζής, Βουγιουκλής, Φορτωμάς, Παϊβανάς, Μένεγας, Χατζηχρόνογλου και τόσοι άλλοι. Ακούστε, καταγράψτε, συγκρίνετε, τολμήστε! Βέβαια για να γίνει αυτό χρειάζεται μία λέξη που εσείς Σεβασμιώτατε χρησιμοποιείτε στα κηρύγματά σας: «Ενότητα», για τη μουσική που όλοι αγαπούμε, για να γίνει ο ψαλμός μας, κατά τον Μέγα Βασίλειο, «φιλίας συναγωγός, ένωσις διεστώτων και εχθραίνοντων διαλλακτήριον».

Το έργο και η προσφορά του Κυριαζή Νικολέρη σε αυτήν την προοπτική επικεντρώνεται. Πάντα ψάλλει «εν επιγνώσει», γράφει «εν επιγνώσει», διδάσκει «εν επιγνώσει». Ο δάσκαλος Ζάχος Νικολέρης, δεν πέρασε από τα πανεπιστημιακά έδρανα ούτε ως φοιτητής ούτε ως καθηγητής. Οι εργασίες του είναι αποτέλεσμα ενός «άνωθεν» ενστίκτου και ενός ένθεου ζήλου, αλλά και πολλής μελέτης, αφοσίωσης και εμπειρίας. Περιμένουν όμως κάθε καλόπιστο και καλοπροαίρετο μελετητή και ερευνητή να σκύψει με προσοχή και ενδιαφέρον, να τις αξιολογήσει και να τις αξιοποιήσει, αναγνωρίζοντας το γεγονός ότι προέρχονται από έναν μαχητικό και ρεαλιστή μελετητή της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής.

Καλή Επιτυχία στο Συνέδριο!

Αντιφώνηση

ΚΥΡΙΑΖΗΣ (ΖΑΧΟΣ) ΝΙΚΟΛΕΡΗΣ

Άρχοντας Μουσικοδιδάσκαλος της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας

Σεβασμιώτατε,
Σεβαστοί πατέρες,
Κύριες και κύριοι,

Διακατέχομαι από συγκίνηση, αλλά ταυτόχρονα και συστολή, αυτήν την στιγμή που βρίσκομαι εδώ απέναντί σας, γιατί είναι πρόπον να σας ευχαριστήσω από καρδιάς, για την ευγενική σας πρόθεση να με τιμήσετε για το έργο μου, στην εκκλησιαστική μας βυζαντινή μουσική.

Η συστολή που με διακατέχει την στιγμή αυτή, απορρέει από το γεγονός ότι δεν θεωρώ ότι επιτέλεσα κάτι το σημαντικό στον τομέα αυτόν. Δεν είναι ταπεινοφροσύνη αυτό που σας λέω, αλλά είναι η αλήθεια όπως την αισθάνομαι. Δόθηκα στην μουσική αυτήν γιατί θεώρησα ότι αυτό ήταν το τάλαντο που μου έδωσε ο Θεός και με κάλεσε να εργαστώ και να προσφέρω σ' αυτό. Το καλλιέργησα όσο μπορούσα περισσότερο, αφενός ψάλλοντας, γράφοντας και μελοποιώντας μουσική, αφετέρου μεταδίδοντας τις γνώσεις στους μαθητές μου, διότι δεν ήθελα να φανώ αγνώμων στον Δημιουργό. Για τον λόγο αυτό είπα στην αρχή ότι αισθάνομαι συστολή για την βράβευσή μου αυτή. Όμως, μπορώ ταπεινά να δεχθώ, ότι μέσω της μουσικής μου κατάρτισης, έβαλα κι εγώ μαζί με άλλους σημαντικούς δημιουργούς, ένα λιθαράκι στο οικοδόμημα που λέγεται πολιτισμός, και τίποτα παραπάνω.

Αισθάνομαι την υποχρέωση για την μεγάλη τιμή που μου κάνετε σήμερα, να ευχαριστήσω:

Τον Σεβασμιώτατο Μητροπολίτη Δημητριάδος, κ. Ιγνάτιο.

Τον Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου και ιδιαίτερα τον διευθυντή του, Κωνσταντίνο Χ. Καραγκούννη, για την πρωτοβουλία του να τιμήσει το πρόσωπο μου.

Τον Σύνδεσμο Ιεροψαλτών της Ιεράς Μητροπόλεως Δημητριάδος «Όσιος Ιωάννης ο Κουκουζέλης».

Τους χορωδούς.

Τον σημερινό χοράρχη Δημήτριο Χατζηγεωργίου, εκ των καλύτερων μαθητών μου.

Καθώς και όλους εσάς που με τιμάτε σήμερα με την παρουσία σας.

Θα ήταν μεγάλη παράλειψη να μην ευχαριστήσω και τους εκ Λαρίσης συναδέλφους, που με τιμούν με την παρουσία τους.

Και πάλι σας ευχαριστώ θερμά!

ΜΕΡΟΣ Β΄:
ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ ΣΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ

Δύο αρχικοί στίχοι Δοξολογιών σε πεντάγραμμα του 1781

ΘΩΜΑΣ Κ. ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΣ

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ), Ελλάδα

thapstlplos@music.uoa.gr

Περίληψη. Από τη φιλολογική γραμματεία είναι γνωστό ένα βιβλίο του 1781 του Franz Josef Sulzer, για την Ιστορία της Βλαχίας και Μολδαβίας. Στο βιβλίο δημοσιεύονται και μερικά δείγματα σε πεντάγραμμα από τη μουσική παράδοση της περιοχής. Λαμβάνοντας υπόψιν τα ιστορικά πλαίσια της εποχής, καθώς η παρουσία του ελληνικού στοιχείου στις ηγεμονίες είναι έντονη, γίνεται κατανοητή η συμπερίληψη στο έργο δύο φαναριώτικων τραγουδιών και κάποιων στοιχείων από το θεωρητικό σύστημα της ψαλτικής με δύο παραδείγματα από αρχικούς στίχους αργών Δοξολογιών, επιλεγμένων προφανώς ως ενδεικτικών ψαλτικών μελών λόγω της δημοφιλίας τους. Η απόδοση των στίχων των Δοξολογιών με πεντάγραμμα αρκετά πριν τη Νέα Μέθοδο άπτεται του σημαντικού θέματος της εξήγησης της παλαιάς σημειογραφίας, αφού μας παρέχει σχετικά ασφαλές δείγμα για την απόδοση του μέλους των παλαιών σημαδιών, έστω και αν αυτό το είδος δεν εμφανίζει υψηλό βαθμό στενογραφικότητας. Επ' αυτού του θέματος εκτίθενται μερικές παρατηρήσεις.

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Ο Φρανς Σούλτζερ ήταν ένας Αυστριακός στρατιωτικός, εκδότης, συγγραφέας, ιστορικός και μουσικός του τέλους του 18^{ου} αι.¹ Υπήρξε φίλος του Αλεξάνδρου Υψηλάντη. Το σπουδαιότερο έργο του ήταν το βιβλίο *«Ιστορία της Δακίας των Άλπεων, δηλαδή Βλαχίας, Μολδαβίας και τη Βεσσαραβίας»*, μέρος της οποίας δημοσιεύθηκε στο 1781 στη Βιέννη² (Εικόνα 1). Αδημοσίευτο μέρος της εργασίας φυλάσσεται στο χειρόγραφο τμήμα της Βιβλιοθήκης της Ρουμανικής Ακαδημίας³.

Πρέπει να θυμίσουμε πως εκείνη την εποχή οι παραδουνάβιες ηγεμονίες με τους Έλληνες Φαναριώτες ηγεμόνες φιλοξενούν μια σφύζουσα ελληνική παροικία, όπου η ακτινοβολία και η διάδοση της βυζαντινής μουσικής και γενικά της ελληνικής κουλτούρας θεωρείται αυτονόητη μέσα από τη δράση πλήθους προσώπων και θεσμών⁴. Το βιβλίο του Σούλτζερ ήταν γνωστό σε λίγους μουσικολόγους στην Ελλάδα, επειδή πέραν των ιστορικών στοιχείων περιέχει δύο φαναριώτικα τραγούδια εκ των οποίων ένα, το *«Δεν είναι τρόπος...»*, φέρεται σε άλλες πηγές ως τραγούδι του Πέτρου Πελοποννησίου⁵, και το άλλο, *«Σε πέλαγος εμπήκα...»*, είναι ίσως δημοτικό τραγούδι. Ο Δημήτρης Θέμελης ήδη το 1989 είχε μιλήσει σε ένα συνέδριο Λαογραφίας για *«τραγούδια των Ελλήνων της Ρουμανίας από τον 18^ο αι»*⁶. Ο Γιάννης Πλεμμένος επίσης

¹ https://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Josef_Sulzer

² Franz Josef Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist der Walachey, Moldau und Bessarabiens. Zusammenhänge Im übrigen mit der Geschichte des als ein Versuch Daciens dacischen allgemeinen Geschichte mit einer Freyheit kritischer entworfen*, Τόμ. I-III, Graffers, Wien, 1781. Το βιβλίο διατίθεται στο διαδίκτυο από τη Google και από διάφορες βιβλιοθήκες, όπως των Πανεπιστημίου του Μονάχου, της Χαϊδελβέργης, της βιβλιοθήκης Astoria της Ν. Υόρκης κ.ά.

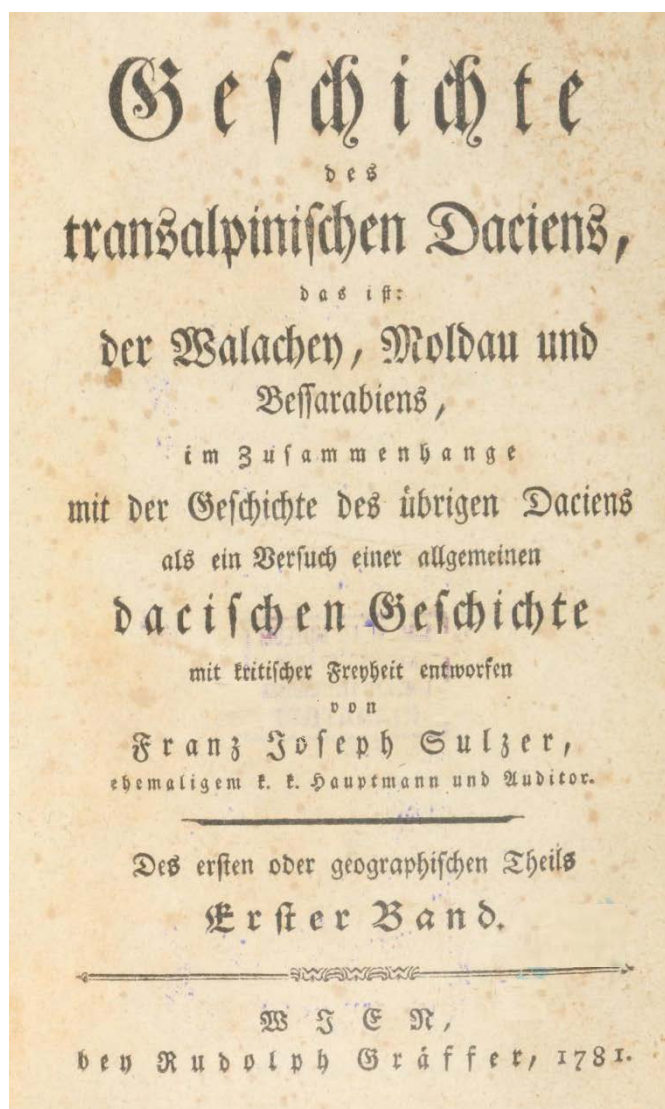
³ https://ro.wikipedia.org/wiki/Franz_Josef_Sulzer.

⁴ *Ιστορία Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΑ', σσ. 117 επ.

⁵ Κ. Kalaitzidis, *Post-Byzantine Music Manuscripts as a Source for Oriental Secular Music (15th to early 19th century)* Oliver Gerlach, Orient institute Istanbul, Wursburg 2012, σ. 90.

⁶ Δημήτριος Θέμελης, *«Τραγούδια των Ελλήνων της Ρουμανίας από τον 18ο αιώνα»*, *Πρακτικά Δ' Συμποσίου Λαογραφίας του βορειοελλαδικού χώρου*, έκδοση ΙΜΧΑ, Θεσσαλονίκη 1983, σσ. 17-24.

αναφέρει τα δύο τραγούδια και τη συγκεκριμένη πηγή στο διδακτορικό του⁷ και ο βυζαντινομουσικολόγος Νικόλαος Γεωργίτα από τη Ρουμανία στο βιβλίο του *Musical Crossroads* αναφέρει τον Σούλτζερ ως πηγή για τη μουσική στη Ρουμανία⁸. Σημειώνεται ωστόσο πως η πρώτη γνωστή μνεία του βιβλίου σε ελληνικό έντυπο και με αναφορά στην ελληνική εκκλησιαστική μουσική ανιχνεύεται ήδη το 1816 στο περιοδικό *Λόγιος Ερμής*, που γράφει πως στο εν λόγω βιβλίο « ...Έτι ευρίσκονται ειδήσεις εν Fr. Sulzer...κλπ»⁹.



Εικόνα 1: Το εξώφυλλο του βιβλίου του Σούλτζερ

⁷ Plemmenos, John, *'Micro-Musics' of the Ottoman Empire: The Case of the Phanariot Greeks of Istanbul*, Ph.D. Dissertation, University of Cambridge 2001, σ. 181.

⁸ Nicolae Gheorghiză, *Musical Crossroads: Church Chants and Brass Bands at the Gates of the Orient*, Bucharest 2015, χ.ε., σσ. 78, 95.

⁹ *Λόγιος Ερμής*, Βιέννη, Μάρτιος 1816, σ. 78, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=lgh&datum=18160301&seite=14&zoom=33>. Το απόσπασμα με προτάσεις βιβλίων για την ελληνική μουσική είναι κατευθείαν αντιγραφή από λεξικό της μουσικής του Ab. Giuseppe Bertini που κυκλοφόρησε το 1815 στο Παλέρμο, βλ. <https://www.gutenberg.org/files/40818/40818-h/40818-h.htm>.

Ο Σούλτζερ αφιερώνει ένα εκτενές μέρος του έργου του (σελίδες 430 - 547, παράγραφοι 163 - 190 του Β' τόμου) στην «θεωρία του τουρκικού και ελληνικού τονικού συστήματος» στο οποίο το υποκεφάλαιο «ελληνική μουσική» (§171/ σσ. 454 επ.) αφιερώνεται σχεδόν στο σύνολό του στην Ψαλτική και τη σημειογραφία της (Εικόνα 2). Είναι μια σχεδόν πλήρης έκθεση των περιεχομένων μιας τυπικής Προθεωρίας της Ψαλτικής, τυπωμένη και σχολιασμένη στα γερμανικά.

Griechische Musik.

§. 171.

Einleitung. Wenn ich hier von der griechischen Musik zu handeln verspreche, so verstehe ich darunter nicht nur den heutigen Geschmack und Gesang derselben, als welcher in der Singbarkeit der europäischen Musik ziemlich nahe kommt, jedoch heutiges Tages mit türkischen Manieren, Halbtrollern, und Läufen ganz verzieret, und durchaus durch die Nase gesungen wird;

Εικόνα 2: Η αρχή του κεφαλαίου για την ελληνική μουσική

Υπάρχουν χαραγμένα όλα τα σημάδια της Παλαιάς Μεθόδου (Εικόνα 3), μερικά υποδείγματα αναβοκατάβασης κλιμάκων σε πεντάγραμμα, αντιστοιχία με την περίφημη μέθοδο του Γρηγορίου Μπούνη - Αλυάτη (Εικόνα 4), θεωρία Ήχων και Φθορών κ.ά., χωρίς όμως τα μουσικά ψαλτικά παραδείγματα.

πικρο u. ο. gi. anzeigen.
 Hier sind ihre Figuren und Namen:
 Ισον — gleich. διπλη = zweifach. παρα-
 κλητική Z tröstend. κρατιμα — haltend.
 λυγισμα 2 Biegsamkeit. κυλισμα ~ rollend
 αντικενακυλισμα ~ gegen das Leere rollend.
 τρομικον S zitternd. εκοτρεκτον Z umfesh-
 rend. τρομικον συναγμα X zitternde Sammlung.
 ψηφισον / entschieden. ψηφισον συναγμα
 4 entschiedene Versammlung. γοργον — ge-
 schwinde. αργοι — langsam. σταυρος + Kreuz.
 δεματισμος εσω θ der innere Grund, oder
 Fundament. ετερον εξω θ επεγεγμα εο
 haben. παρακαλεσμα L bittend. ψηφισον πα-
 ρακαλεσμα 4 entschiedenes Bitten, und τρομικον
 παρακαλεσμα SΞ zitterndes Bitten. ετερον Ξη-

Εικόνα 3: Από τις Μεγάλες Υποστάσεις

Tonleiter

Ἔτος ἔν κατέβαινε. ἔτος ἔν ανέβαινε. Ἔτος ἔν κατέβαινε ἔτος ἔν ανέβαινε ἔτος ἔν κατέβαινε ἔτος ἔν ανέβαινε ἔτος ἔν κατέβαινε ἔτος ἔν ανέβαινε ἔτος ἔν κατέβαινε ἔτος ἔν ανέβαινε

Dorisch. Synodorisch. Lyd.
 Also steigt man hinab, also steigt man hinauf u. s. f.

Dorsich Synolyb. Phryg. Iffon.
 Synophryg. Myrolyb. Iff. Synomyrolyb.

ἔτος ἔν ανέβαινε und so fort
 Synedorsich. Dorisch. Synod. Dor.

Εικόνα 4: Η άσκηση Παραλλαγής με το ίδιο «Ούτως ουν ανάβαινε...» σε κάθε Ἦχο

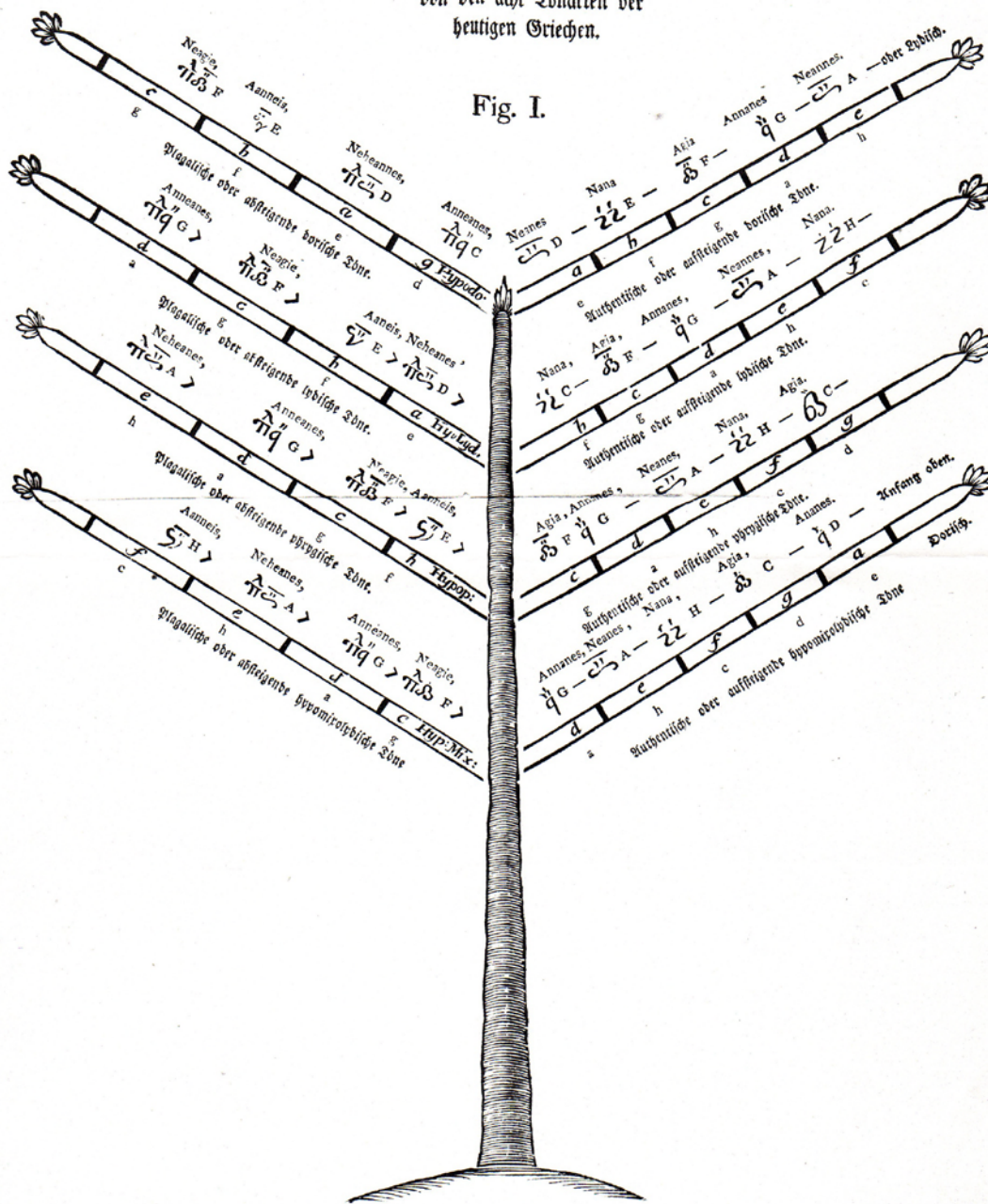
Αντιλαμβάνεται κανείς τη σπουδαιότητα της πηγής, ιδίως για την κατανόηση του πώς βλέπει και ερμηνεύει εκείνη την εποχή ένας ξένος μουσικός, αν και μη ειδικός για τα ψαλτικά, το όλο σύστημα της Ψαλτικής και επίσης για την αποσαφήνιση κρίσιμων θεμάτων που απασχολούν τη Βυζαντινή Μουσικολογία, όπως και κυρίως είναι το ζήτημα της Εξήγησης της παλαιάς γραφής της βυζαντινής Παρασημαντικής στα κατά περιόδους και κατά είδος μελοποιίας στάδιά της.

Από τα πολλά θέματα που εγείρει για την έρευνα ο εντοπισμός του βιβλίου θα μας απασχολήσουν εδώ κάποια στοιχεία από τους συνοδευτικούς πίνακες του κειμένου. Στους πίνακες III και IV υπάρχουν τα γνωστά διαγράμματα του *Τροχού* και του *Δένδρου* των Ἦχων της Ψαλτικής με προσπάθεια ερμηνείας τους για την ευρωπαϊκή μουσική (Εικόνες 5, 6).

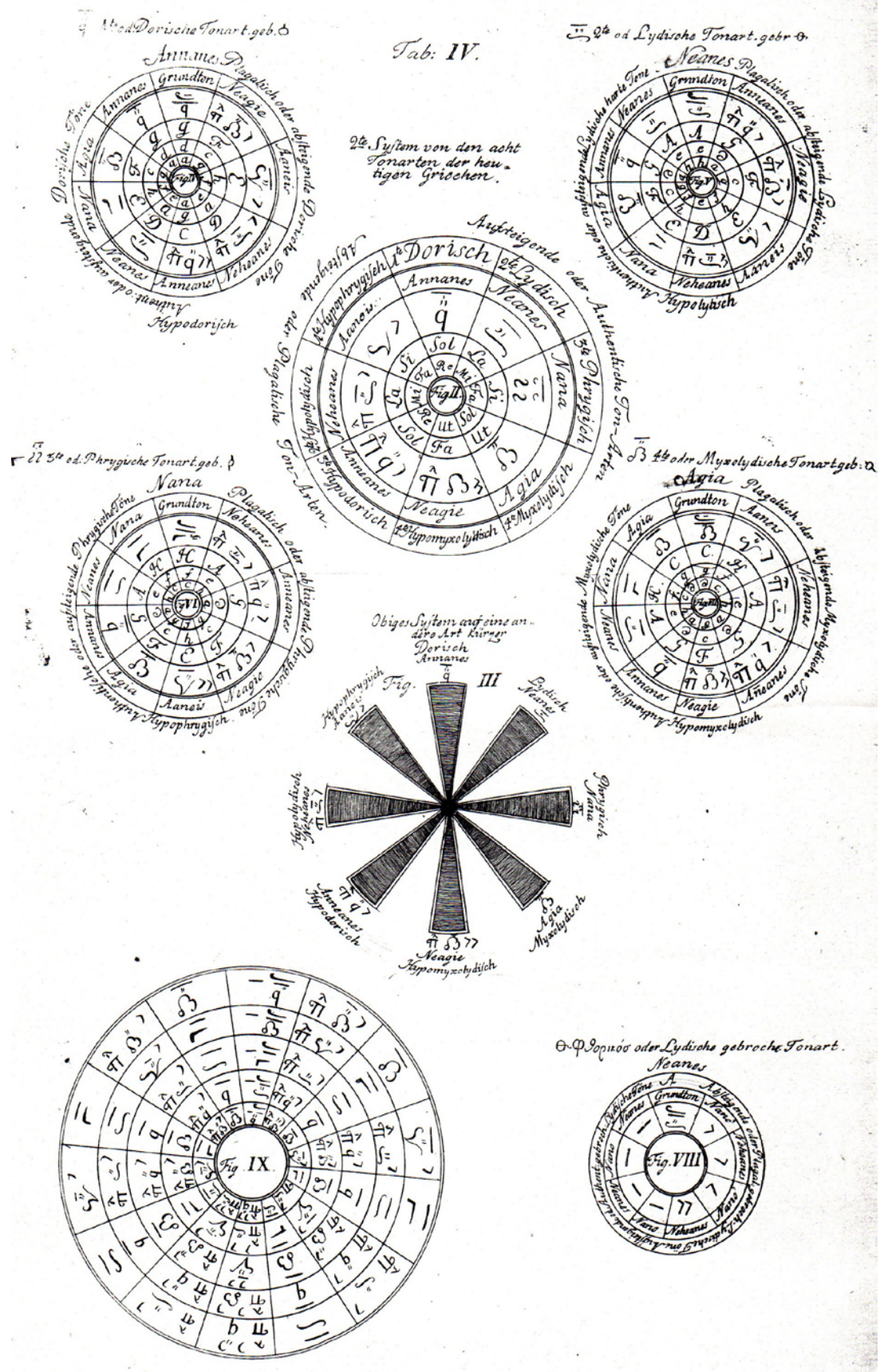
System
von den acht Tonarten der
heutigen Griechen.

Tabula III.

Fig. I.



Εικόνα 5: Το «Δένδρο» της Παραλλαγής με Ανανες ΛΑ ή ΡΕ ή ΣΟΛ



Εικόνα 6: Τα Κανόνια των Τροχών

Όλος ο πίνακας V έχει παραδείγματα από την ελληνική κοσμική και εκκλησιαστική παράδοση (Εικόνα 7). Στα παραδείγματα 3 και 4 εμφανίζεται ο πρώτος στίχος *Δόξα σοι τω δείξαντι το φως...* δύο Δοξολογιών σε πεντάγραμμα. Υπάρχει επίσης στο παράδειγμα 5 μια μελωδία με μέτρο 4/4 χωρίς λόγια που την επιγράφει «Προοιμακό Ανανείς ή Τεριρέμ από τον Δώριο Τόνο».

Tabula V.
Griechische Tänze, Choralsänge, und Profantieder - Melodien.

Nro. 1. Geschwinde oder gemeinte Reichtanz.

Nro. 2. Griechischer Chortanz.

Nro. 3. Aus Luft II. 14. Harmonische Tonart, Hermetologisch, oder geschwinde gesungen.

Stimmen oder Grundton. Δόξα σοι τῷ δείξαν-τι τὸ φῶς. Ὁ δόξα ἐν ὑψίστοις θεῶς καὶ ἐπι γῆς ἐ

Nro. 4. Ebenfalls auf eine andere Art aus dem Harmonischen Tone, d. i. dem diatonischen G.

Stimmen. Δόξα σοι τῷ δείξαν-τι τὸ φῶς. Ὁ δόξα ἐν ὑψίστοις θεῶς καὶ ἐπι γῆς ἐ

Nro. 5. Ein ambulantendes Ananeis oder Terirem aus dem vorigen Tone.

Nro. 6. Ein griechisches Lied aus dem weißen K.

De ni ná tropon na je ni fiduú s tosson aeta metassa kafi of fi ta runná pos
i ná tía a lí a nellí si an eph on me s gafi.

Nro. 7. Griechisch. Ein anderes.

Se Pelagos embi ta li Miona lafta ro ma o lo pa ra beyno nas tozo dembo ro, ma olo para
ber no nas tozo dem bo ro.

Nro. 8. Eine 3te Liebesmelodie ohne Text.

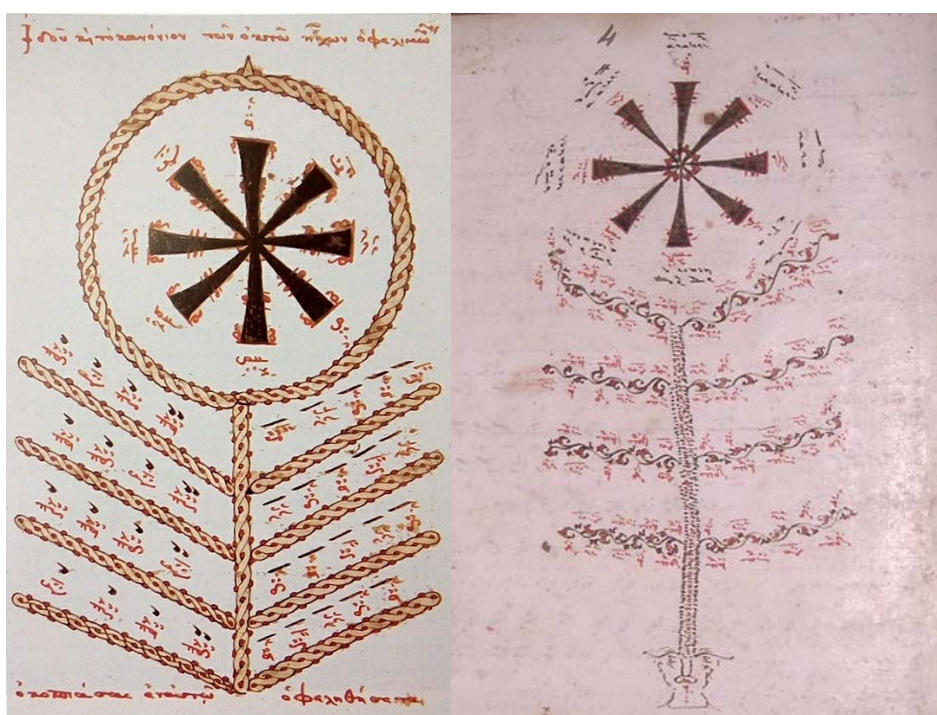
von Anfang.

Εικόνα 7: Τα παραδείγματα με ελληνική μουσική

Με τα ψαλτικά παραδείγματα έχει ασχοληθεί σε άρθρο του το 2003 και ο Ευστάθιος Μακρής, συγκρίνοντας τις καταγραφές, και την απόδοση στο πεντάγραμμα και σχολιάζοντας γενικότερα το ζήτημα της εξήγησης¹⁰.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

1. Το πρώτο πράγμα που σημειώνει κανείς στη συγκεκριμένη πηγή είναι η εκτύπωση σε έντυπο βιβλίο βασικών στοιχείων της θεωρίας και σημειογραφίας. Όπως αναφέρθηκε, μέσα στο κείμενο χαράσσονται όλα τα σημάδια της Παλαιάς Μεθόδου καθώς και κάποια διαγράμματα της θεωρίας, όπως ο *Τροχός* και το *Δένδρο* της Παραλλαγής. (Εικόνα 8). Για τα συγκεκριμένα Κανόνια είναι μάλλον η πρώτη γνωστή εκτύπωση στην ιστορία, σε μια γνωστή μορφή, όχι ιδιαίτερα περίτεχνη, των μέσων του 18^{ου} αι. Μπορεί κανείς να ανιχνεύσει πρωτότυπα μοντέλα σε χειρόγραφους κώδικες της εποχής. Το διάγραμμα μοιάζει με πρότυπα, όπως του κώδικα Μονής Προφήτου Ηλιού Ύδρας 597 ή Βιβλ. Χίου 172¹¹.



Εικόνα 8: Δείγματα από τους κώδικες Πρ. Ηλιού Ύδρα και Βιβλ. Χίου «Κοραής»

Στα διαγράμματα εμφανίζονται και τα απλά απαραίτητα σημάδια για την λειτουργία της εκμάθησής τους και οι βέβαια οι *Μαρτυρίες* και οι *Φθορές*. Οι πίνακες συνοδεύονται από τα ελληνικά ονόματα *Δώριος*, *Φρύγιος* κ.λπ. των Ήχων, από τα Απηχήματα *Ανανές* *Νεανές* κ.λπ. σε λατινικό αλφάβητο. Σημειώνει την συνεπαγόμενη λόγω Τροχού τριπλή αντιστοιχία με τις ευρωπαϊκές νότες του πενταγράμμου γραμμένες με τα σύμβολα a, b, c, d κ.λπ. ή με τις αναγραφές La, Si, Ut κ.λπ. Το *Ανανές* δηλαδή μπορεί να εμφανιστεί στο ΣΟΛ στο ΡΕ ή στο ΛΑ, το *Νεάγιε* ή το *Άγια* στο ΦΑ στο ΝΤΟ ή στο ΣΟΛ κ.ο.κ. Στα διαγράμματα με τους Τροχούς υπάρχει αντιγραμμένο από κάποιο χειρόγραφο

¹⁰ Ευστάθιος Μακρής, «Καταγραφές ελληνικών εκκλησιαστικών μελών από τον F. J. Sulzer», *Μουσικός Λόγος* 5, χ.ε. Κέρκυρα 2003, σσ. 3-11.

¹¹ Κώδικας Πρ. Ηλιού Ύδρας 597, φ 4α, βλ. Αχ. Χαλδαιάκης, *Τα Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής-Νησιωτική Ελλάδα, τόμος Α'*, Ύδρα, IBM, Αθήνα 2005, σ.420. Επίσης κώδικας Βιβλ Χίου «ο Κοραής» 172, φ 2β, από άρθρο του Μ. Στρουμπάκη στο διαδίκτυο: <https://www.aplotaria.gr/psaltiki-koraes-library-stroumpakis/>.

το αυθεντικό σχήμα το οποίο επεξηγείται με άλλον κύκλο ο οποίος συνοδεύεται από τέσσερις επί μέρους Τροχούς Παραλλαγής, ένα ανά Κύριο Ήχο. Υπάρχει επίσης ένα κανόνιο Τροχού 14 ακτίνων με τη γνωστή ακτινοειδή και ταυτόχρονα ελικοειδή από το κέντρο προς την περιφέρεια και πίσω ανάγνωση των βαθμίδων των Απηχημάτων, αλλά και ένας ακόμα Τροχός που επιγράφεται «*φθορικός*» και αφιερώνεται στη χρωματική παραλλαγή του *Νενανώ, Νεανές* κ.λπ.¹²

Ιστορικά είναι επίσης από τι πρώτες περιπτώσεις που εμφανίζονται τυπωμένα σημάδια της βυζαντινής Παρασημαντικής (Εικόνα 9). Ουσιαστικά όμως με τους δύο στίχους είναι η πρώτη ιστορικά εκτύπωση μουσικών σημαδιών (βέβαια με χαρακτηριστική) με πραγματικό μουσικό κείμενο και με πλήρες μουσικό νόημα και λειτουργία, καθώς οι προηγούμενες είναι απλώς αντίγραφα – δείγματα από χειρόγραφα των οποίων οι ευρωπαίοι μελετητές αδυνατούσαν να διαβάσουν και βέβαια να μεταγράψουν το πραγματικό μέλος¹³.

2. Για τους δύο στίχους Δοξολογιών το πρώτο μέλημα ήταν η ταύτιση των αποσπασμάτων, καθώς ο Σούλτζερ δεν αναφέρει τον συνθέτη. Εκείνη την εποχή οι συνθέτες Δοξολογιών ήταν ακόμα λίγοι και οι αντιγραφές στα χειρόγραφα που είχαν μια πιθανότητα να έχουν μια ζήτηση ήταν μετρημένες. Οι βασικοί υποψήφιοι ήταν ο Μπαλάσιος, ο Γερμανός, ο Μπερεκέτης, ο Δανιήλ και ίσως ο μόλις προ τριετίας

¹² Ξεχωριστό κανόνιο για τους χρωματικούς Ήχους με την παραλλαγή Νεανές – νενανώ κλπ απαντάται σπάνια στα χειρόγραφα. Ο Βαμβουδάκης έχει μια αναπαράσταση αντιγραμμένη από μεταβυζαντινό χειρόγραφο, βλ. Βαμβουδάκης Εμ., *Συμβολή εις την σπουδήν της παρασημαντικής των βυζαντινών μουσικών*, Σάμος-Βαθύ: [χ.ε.], 1936, πίνακας ΙΑ'.

¹³ Ο Hans Eideneier, ήδη το 1977 είχε κάνει τη διαπίστωση πως κάποια σημάδια της βυζαντινής Παρασημαντικής είναι για πρώτη φορά τυπωμένα σε έντυπο βιβλίο ήδη το 1553. Πρόκειται για μια τυπωμένη έκδοση ενός σατιρικού βυζαντινού κειμένου, γνωστού ως «*Η Ακολουθία του Σπανού*», όπου χαράσσεται με σημάδια κάποιο «κακοφωνικό» δήθεν μέλος σε λίγες αράδες, χωρίς όμως μουσική λογική, βλ. Eideneier, Hans, *Spanos, Eine byzantinische Satire in der Form einer Parodie. Einleitung, kritischer Text, Kommentar und Glossar* (Supplementa Byzantina, Texte und Untersuchungen 5). Berlin χ.ε. 1977: σσ. 55, 220 – 221 και Eideneier H., *Σπανός*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1990, σσ. 44, 97. Τα δύο επόμενα ευρωπαϊκά βιβλία που δημοσιεύουν δέκα έως δεκαπέντε σχήματα χαρακτήρων Παρασημαντικής είναι: Martino Crusio, *Turcogaeciae libri octo*, per Leonardo Ostenio, Basile AE 1584, σ. 197 και Janus Rutgersius, *Variorum lecturum libri sex*, Elzeviriana, Lugduni 1618, σ. II 132. Αντίγραφα σελίδων βυζαντινών και μεταβυζαντινών κωδίκων με τα σημάδια και ενδεικτικά μέλη είχαν δει το φως της δημοσιότητας σε ευρωπαϊκά βιβλία: Athanasii Kircheri, *Musurgia Universalis*, Typographia Francisci Corbeleti, Roma 1650, tomus I, σ. 72 - 79, Bernard De Montfaucon - Joannes Komnenos - Porphyrios (Metropolitan of Nicaea), *Palaeographia Graeca*, Guerin – Budot – Rogustel, Paris 1708, σ. 357 και Martin Gerbert, *De Cantu et musica sacra*, Typis San Blasianis, monastery saint Blasius in Silva Nigra Abate, 1774, tomus II, tabulae I – IX (όπου και μια Προθεωρία και σχεδόν όλο το Μέγα Ίσον σε πανομοιότυπα). Τα δύο τελευταία θεωρεί ο Μ. Βελιμίροβιτς ως τα πρώτα δημοσιευμένα στην Δύση αντίγραφα βυζαντινής Μουσικής και Παρασημαντικής, μνημονεύοντας και τον Σούλτζερ, βλ. Μίλος Βελιμίροβιτς, «Η μελέτη της Βυζαντινής Μουσικής εις την Δύσιν», *Γρηγόριος Παλαμάς* έτος ΜΖ' τεύχος 556, Θεσσαλονίκη 1964, σ. 314. Όπως όμως παρατηρεί και αυτός, κανείς στην Ευρώπη δεν κατανόησε σωστά και δεν μπορούσε να διαβάσει τη βυζαντινή σημειογραφία. Μέχρι τώρα παλαιότερο σχετικό τυπωμένο «ζωντανό» μουσικό κείμενο θεωρούνταν το φαναριώτικο τραγούδι «*Τί περιφορά αθλία...*» χαραγμένο στην «*Εφημερίδα*» των αδερφών Πούλιου, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=eph&datum=17970502&seite=16&zoom=33> (εικόνα 12), στη Βιέννη το 1797, βλ. Λέανδρος Βρανούσης, *Εφημερίς 1797, τ. Προλεγόμενα*, Ακαδημία Αθηνών, 1995, σσ. 291-295 και σσ. 615-617. Βλ. και Γρ. Στάθης, «Σημειώματα για τις μεταγραφές των τραγουδιών για τον Λέανδρο Βρανούση» τιμητικός τόμος *Τιμή προς τον διδάσκαλον*, Ανατολής το Περιήχημα, Αθήνα 2001, σ. 206.

αποβιώσας Πέτρος Πελοποννήσιος. Ούτε ο Πέτρος Βυζάντιος, ούτε ο Ιάκωβος.

Nro. 3. Aus Luka II. 14.
 μικολυδική ζωνάρ, Ηερμολογική, ober geistwände gefungen.

Πίσην ober Grundton. Δόξα σοι τῷ δεῖ ξαν--τι τὸ φῶς. Δόξα εν ὑψί σεις θεῶ και ἐπὶ γῆς ε

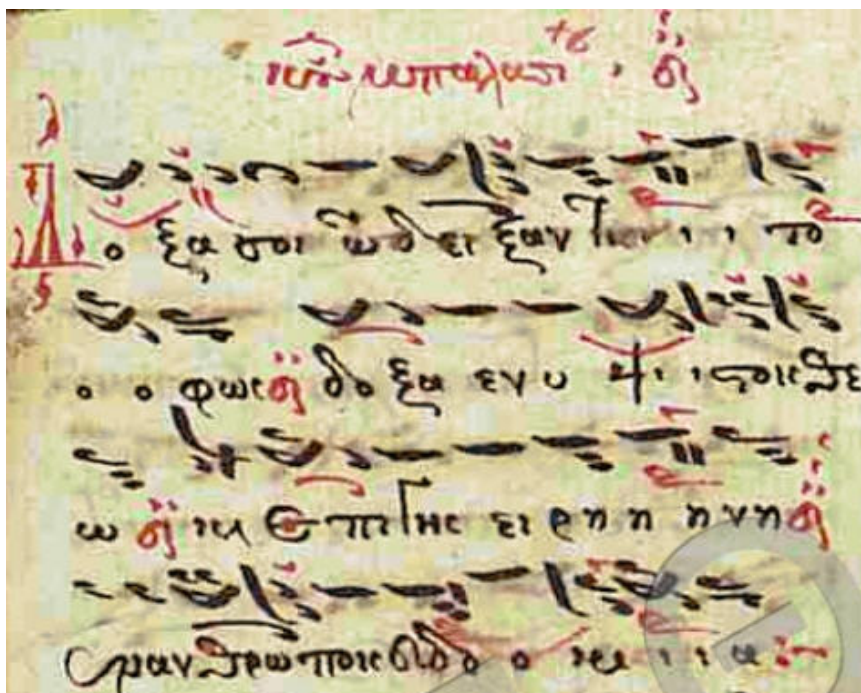
Nro. 4. εν αν - θρώποις ἔνδο - κί - α.
 Ebenfalls auf eine andere Art aus dem ἤχοροφρηγιστήν ζωνε, d. i. dem diatonischen G.

Πίσην. Δόξα σοι τῷ δεῖξαν - τι τὸ φῶς δό - ξα εν ὑψί - σεις θε - ῶ και ἐπὶ γῆς εἰ

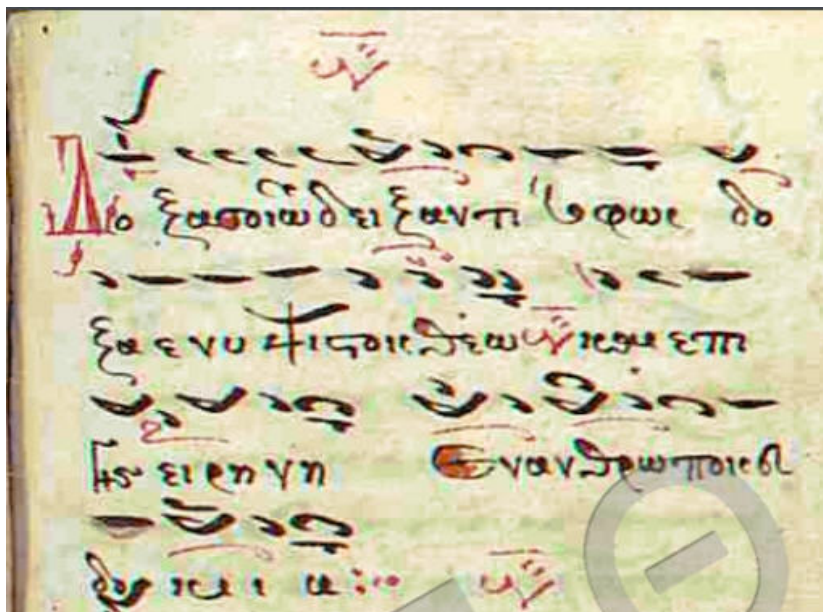
Nro. 5. εν αν - θρώποις ἔνδο - κί - α.
 Ηράμβουλινενδης Ἰνάνεις ober Terzem aus dem vorigen ζωνε.

Εικόνα 9 : Οι δύο στίχοι των Δοξολογιῶν και το «εισαγωγικό Ἀνανείς ἢ περιρέμ από Δώριο(!) τρόπο»

Πολύ εύκολα και με αντιπαραβολή σε χειρόγραφα οι στίχοι ταυτίζονται με δύο Δοξολογίες του Μπαλασιίου, μία σε Ἄγια και μία σε Βαρύ επτάφωνο (Εικόνες 10, 11).

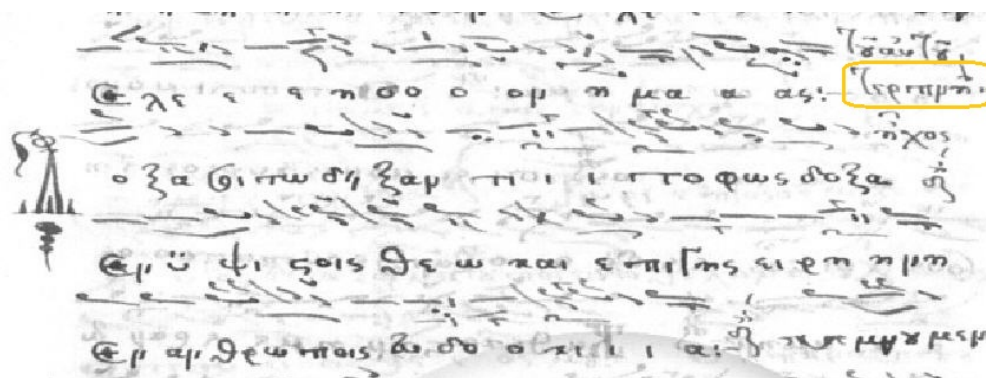


Εικόνα 10: Η Δοξολογία σε Δ' Ἦχο από τον κώδικα ΑΠΘ 61



Εικόνα 11: Η Δοξολογία σε Βαρύ Ἦχο από τον κώδικα ΑΠΘ61

Η Δοξολογία σε Ἅγια μάλιστα φέρει σε κάποια χειρόγραφα τον τίτλο «τερπνή» (Εικόνα 12) και αυτό ερμηνεύει βάσει του κριτηρίου της δημοφιλίας και την συμπερίληψή της στο έργο του Σούλτζερ¹⁴. Το ίδιο πρέπει να υποθέσουμε και για την άλλη σε Βαρύ, της οποίας η μεγάλη έκταση υποβάλλει και εντυπωσιάζει τον ακροατή.



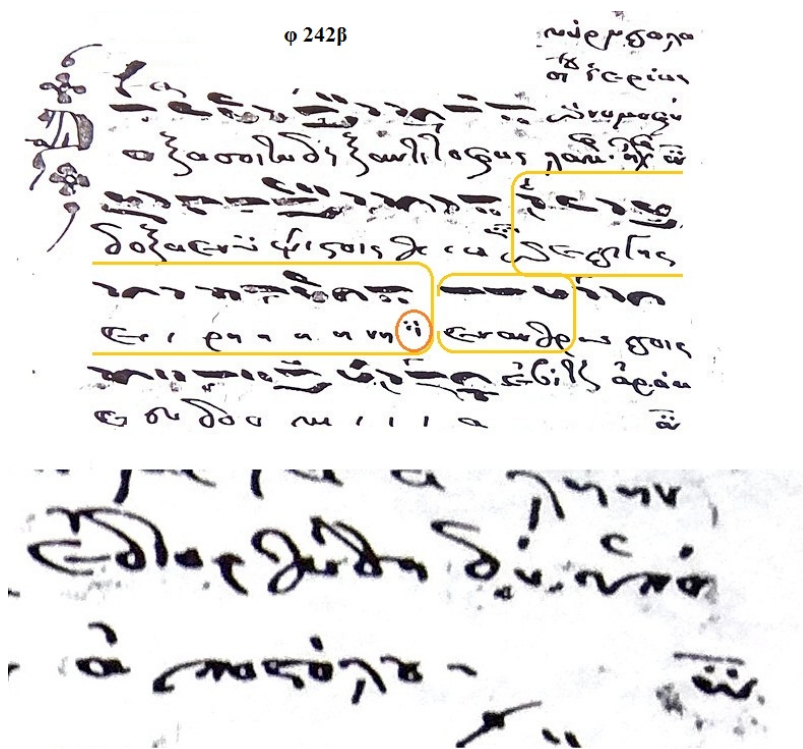
Εικόνα 12: Η ένδειξη «Τερπνή» στον Κώδικα Δημογεροντία Σύμης 335

3. Παρατάσσοντας το αυθεντικό μέλος των δύο στίχων από κώδικες των μέσων του 18ου αι. με το μέλος και τη σημαδογραφία που παραθέτει ο Σούλτζερ, συνάγουμε μερικές ακόμα παρατηρήσεις:

Α) Η απόδοση των σημαδιών από τον χαρακτήρα είναι άτεχνη, αλλά ευτυχώς αναγνώσιμη. Γενικά είναι πιστή αντιγραφή, από κώδικα που έχει την εκδοχή του χειρογράφου ΑΠΘ 61. Στον κώδικα του Λώτου αλλά και σε προηγούμενους παρατηρείται μια ελαφρά παραλλαγή στην επιλογή των σημαδιών ή και κάποιες πιο συνοπτικά γραμμένες με το ίδιο όμως μέλος. Εδώ μπορεί να θίξει κανείς και το ζήτημα των μικροεξηγήσεων πριν τη Νέα Μέθοδο. Βέβαια είναι άλλο θέμα όταν κάποιος επεμβαίνει στη θεμελιώδη μελωδική συμπεριφορά, όπως π.χ. έκανε ο Απόστολος

¹⁴ Ενδεικτικά ΒΚΨ 22 φ 191αα και Δημογεροντίας Σύμης 335 φ227α

Κώνστας για τη Δοξολογία σε Βαρύ του Μπαλασίου, γράφοντας όμως ρητά «εδιορθώθη δε υπό Αποστόλου» (Εικόνα 13)¹⁵.



Εικόνα 13: Η ένδειξη «εδιορθώθη...» από τον Απόστολο Κώνστα στον κώδικα Βιβλ. Γρ. Στάθη

Β) Είναι χαρακτηριστικό το ότι τα δύο τραγούδια που προαναφέρθηκαν γράφηκαν με λατινικούς χαρακτήρες και μόνο στο πεντάγραμμο, ενώ στις Δοξολογίες τα λόγια γράφηκαν με ελληνικούς χαρακτήρες και με παράλληλη προσπάθεια γραφής των σημαδιών της παρασημαντικής κάτω από κάθε νότα.

Γ) Η Τονικότητα καταγράφεται κατά τις οδηγίες στα κανόνια: ο οπλισμός του πενταγράμμου είναι με κλειδί του ΝΤΟ στην πρώτη από κάτω γραμμή του πενταγράμμου στο ύψος δηλαδή του ΜΙ, στο γνωστό πεντάγραμμο με κλειδί του ΣΟΛ, σημειώνει μάλιστα το φθόγγο με αξία ολοκλήρου. Έτσι η βάση Άγια - ΣΟΛ προκύπτει στην τρίτη γραμμή του πενταγράμμου, ως σημερινό ΔΙ, η δε Βάση του Βαρέος ΣΙ, ως σημερινό ΖΩ μαλακό διατονικό, στο κενό ακριβώς κάτω από την πρώτη γραμμή. Στην αρχή κάθε στίχου και κάτω από τον οπλισμό σε ΝΤΟ γράφει τη λέξη «Ίσον» η οποία αναφέρεται στην αρκτική μαρτυρία που παραθέτει με το σχετικό σημάδι ακριβώς δίπλα, μια του Άγια και μία του Βαρέος Ήχου. Δεν είναι φανερό το εάν υπονοείται αντιστοιχία με απόλυτες συχνότητες των ευρωπαϊκών οργάνων.

Δ) Δηλώνεται το ρυθμικό σχήμα των 4/4 το γνωστό σύμβολο C.

Ε) Υπάρχει ρητή κατάταξη της Άγια στον Μιξολύδιο και της του Βαρέος στον Υποφρύγιο Τόνο.

4. Οι Τόνοι στις λέξεις του κειμένου(!) προδίδουν άτομο ξένο προς την Παρασημαντική και τους κανόνες της, αφού ως γνωστόν στα τονισμένα με Παρασημαντική μέλη δεν τίθενται άλλοι τόνοι. Προφανώς ο Σούλτζερ δεν γνωρίζει σημειογραφία, αλλά ακούει και μεταγράφει καθ' υπαγόρευσιν. Πιθανότατα ο υπαγορευτής του δεν γνωρίζει το πεντάγραμμο για να διορθώσει τυχόν λάθη του Σούλτζερ. Διαπιστώνεται προσπάθεια για απόδοση των Μαρτυριών αλλά με κάποια λάθη στην αντιγραφή, οπότε ο χαρακτήρας αποδεικνύεται άσχετος και κακός

¹⁵ Κώδικας Βιβλ Γρ. Στάθη, φ 242β.

αντιγραφέας των σχημάτων των σημαδιών. Π.χ. δίνει *Ανανές* αντί *Άγια* στο τέλος της *Άγια*. Οι συλλαβές δεν πέφτουν πάντα κάτω από τα σωστά σημάδια, όπως π.χ. στην αρχή του *Άγια*. Στην Κατάληξη του *Βαρέος* γράφει δύο φορές το Ελαφρόν με Απόδομα. Επίσης έχει τη Μαρτυρία *Ανανές* στη λέξη *ειρήνη*, πράγμα που σημαίνει πως αντιγράφει από κώδικα όπως της ΒΚΨ και όχι όπως του Λώτου κ.λπ., και σημειώνει μια επί πλέον Μαρτυρία *Άγια* στη λέξη *Θεώ*, που δεν υπάρχει συνήθως στα χειρόγραφα. Η πρώτη φράση στην Δοξολογία *Άγια* γράφεται όπως στον κώδικα ΑΠΘ61 (Εικόνες 14, 15).

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΠΟΥ ΔΕΙΧΝΟΥΝ ΕΞΗΓΗΣΗ

Η σημασία του εντοπισμού αυτών των παραδειγμάτων είναι πρόδηλη για το θέμα ης εξήγησης της παλαιάς μεθόδου γραφής της Παρασημαντικής, ακόμα και για ένα είδος όπου η ανάγνωση της παλαιάς Μεθόδου δεν είναι ιδιαίτερα δύσκολη. Οι αργές Δοξολογίες διαβάζονται κατά τον λεγόμενο «*Ειρμολογικό Δρόμο*» κατά Απόστολο Κώνστα, δηλαδή με περίπου διπλασιασμό των χρόνων των σηματοφώνων και με ελάχιστα στενογραφικά σημεία. Ο ίδιος όρος «*Ειρμολογικός*» αναφέρεται στον τίτλο του παραδείγματος σε λατινική γραφή, οπότε αποδεικνύεται και πως είναι ένας όρος προγενέστερος του Κώνστα¹⁶.

Επιπλέον σημειώνονται οι παρακάτω παρατηρήσεις:

Η παράθεση της Παρασημαντικής κάτω από το πεντάγραμμο δείχνει μια προσπάθεια ακριβούς αντιστοιχίας του πλήθους των σημαδιών, της μέσης χρονικής διάρκειάς του 1/4 καθώς και του συνολικού χρόνου της φράσεως. Κάθε στίχος καταγράφεται μελωδικά σε 9 μέτρα των 4/4, δηλαδή υπάρχουν 18 σημερινοί τετράσημοι. Γενικά τηρεί σωστά τον τονισμό του μέλους με έναρξη μέτρου στις ισχυρές συλλαβές του λόγου. Συνάγεται ο γενικός κανόνας πως απαιτούνται δύο σημερινοί χρόνοι ανά χαρακτήρα. Με την χρονική αξία του 1/4 αποδίδεται κάθε σημάδι και στην άσκηση παραλλαγής στο κυρίως κείμενο με τη Μέθοδο «*Ούτως ουν ανάβαινε*».

Τα μικροποικίλματα στις νότες (Επερείσεις) προδίδουν την πραγματική μελωδία, όπως φαίνονται αναλυμένα σε μετέπειτα γνωστές Εξηγήσεις. Καθαρά διακρίνεται η ανάλυση όπου υπάρχει Πεταστή, Λύγισμα, Αντικένωμα, Ψηφιστόν ή κάποια Άργια. Οι Άργιες (Απόδομα, Κράτημα, Σύνδεσμοι, Διπλή) στις Καταλήξεις αποδίδονται επιπλέον της αξίας της νότας με το σημάδι Κορώννα.

Πιο λιτά φέρεται, παρά το περιθώριο για ποικίλματα, η θέση της τελικής Κατάληξης, λίγο διαφορετική από την γνωστή εκδοχή.

Αποδίδοντας μελωδικά την καταγραφή διαπιστώνουμε πως πρόκειται πράγματι για αργές Δοξολογίες.

Τα *Δό ξα Σοι τω και εν υψί...* στην Δοξολογία *Άγια* φέρονται δίχρονα, κατά τον *Ειρμολογικό δρόμο*, τον οποίο κατανοεί σε αντιστοιχία σημάδι/τέταρτο με πεντάγραμμο.

¹⁶ Ο Απόστολος Κώνστας χρησιμοποιεί τον όρο «*ειρμολογικός χρόνος ή δρόμος του μέλους*» «...ώσπερ Κύριε εκέκραξα ή Καταβασίαι και τοιούτων όμοια» ακριβώς για το λεγόμενο Νεοστιχηραρικό ημισυλλαβικό είδος μελοποιίας (Κώδικας ΒΕ 1867 φ56β, βλ. και Θ. Αποστολόπουλος, *Ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος και η συμβολή του στη θεωρία της μουσικής τέχνης: μουσικολογική θεώρηση από έποψη ιστορική, κωδικογραφική, μελοποιητική και θεωρητική*, IBM, Αθήνα 2002 σ. 226). Δεν πρόκειται δηλαδή για το γένος μελοποιίας που αποκαλούμε σήμερα «*Ειρμολογικό*», οπότε δεν μπορεί να αναζητηθεί αντιστοιχία με Εξήγηση σε συλλαβική μορφή.

Nro. 3. Aus Luka II. 14.
 Mirolydische Tonart, Hermologisch, oder geschwinde aufsteigen.

First section of musical notation and manuscript fragments. The notation includes a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Greek: Δόξα σοι τῷ. Below the manuscript fragments, the text 'Nro. 3. Aus Luka II. 14.' and 'Mirolydische Tonart, Hermologisch, oder geschwinde aufsteigen.' is visible.

Second section of musical notation and manuscript fragments. The notation includes a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are in Greek: Δόξα εν. Below the manuscript fragments, the text 'Nro. 3. Aus Luka II. 14.' and 'Mirolydische Tonart, Hermologisch, oder geschwinde aufsteigen.' is visible.

Third section of musical notation and manuscript fragments. The notation includes a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are in Greek: και ἐπι. Below the manuscript fragments, the text 'Nro. 3. Aus Luka II. 14.' and 'Mirolydische Tonart, Hermologisch, oder geschwinde aufsteigen.' is visible.

Fourth section of musical notation and manuscript fragments. The notation includes a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are in Greek: εν αν - θρω - ποις ευδο. Below the manuscript fragments, the text 'Nro. 3. Aus Luka II. 14.' and 'Mirolydische Tonart, Hermologisch, oder geschwinde aufsteigen.' is visible.

Εικόνα 14: Η σύγκριση στην αντιγραφή της Δοξολογίας σε Δ' Ήχο

Nro. 4. Ebendaßelbe auf eine andere Art aus dem Synochordischen Tone, d. i. dem diatonischen G.

Εικόνα 15: Η σύγκριση στην αντιγραφή της Δοξολογίας σε Βαρύ Ἦχο

Οι μονόχρονες αντίστοιχες Εξηγήσεις Χουρμουζίου¹⁷ (Εικόνες 16, 17) αποδεικνύουν μια ελαστικότητα στην τελική διευθέτηση των χρόνων της φράσης, τηρώντας όμως τις γενικές αρχές που απαιτεί ο συγκεκριμένος δρόμος του μέλους.

Οι βηματικές κινήσεις στο *εν δο κί α* της Ἁγία παραλείπονται στο πεντάγραμμα και καλύπτονται από άλμα 6^{ης} ΒΟΥ- ΝΗ'. Η ήδη γενομένη εξήγηση από τον Χουρμουζίο με 16 τετρασήμους συν 3 δισήμους επιβεβαιώνει την ουσιαστική ταυτότητα των μελωδιών παρά τις λίγες διαφορετικές εκδοχές σε κάποιες αναλύσεις (Εικόνες 18, 19).

¹⁷ Τις εξηγήσεις του Χουρμουζίου για τους δύο στίχους δημοσιεύει ο Ευστ. Μακρής από τον Κώδικα ΕΒΕ - ΜΤΠ 704 φφ244α, 250β. (ό.π.). Δημοσιευμένη τη Δοξολογία σε Δ' Ἦχο βλ. στο Αβραάμ Ευθυμιάδης, *Φωναὶς αἰσῖαις*, Τόμος Β' Ὁρθρος, Θεσσαλονίκη 1978, σ. 612.

Μπακαίου Γερέως και Νομοφύλακος

Ήχος Δι 120

Εικόνα 16: Η Εξήγηση Δοξολογίας σε Δ΄ Ήχο (έκδοση από Α. Ευθυμιάδη).

ΗΧΟΣ ΒΑΡΥΣ

7.00

Εικόνα 17: Η Εξήγηση Δοξολογίας σε Βαρύ Ήχο

ΗΧΟΣ Δ' Δ'



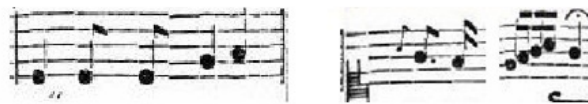
Δο ο ο ξα Σοι οι τω



δει ξα α αν τι ι ι ι το ο ο φως



δο ο ξα εν υ ψι ι στοι οι οις θε ε ω



και ε πι γης ει η η η η η η νη



εν αν θρω ω ω ποι οις ευ δο



κι ι ι ι ι ι ι α

Εικόνα 18: Η απόδοση με Παρασημαντική της μεταγραφής του Σούλτζερ για τη Δοξολογία σε Δ' Ήχο

ΗΧΟΣ Ζ.ω

Δο ξα Σοι τω δει ει ει ξααν τι το φω ω ωξ

Δο ο οξα εν υ ψι ι στοι οισ θε ε

ε ε ε ε ω

και ε πι γης ει ρη η η η νη η

εν α αν θρω ποι οισ ε ευ δο κι λι λι λι α

Εικόνα 19: Η απόδοση με Παρασημαντική της μεταγραφής του Σούλτζερ για τη Δοξολογία σε Βαρύ Ήχο

ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗ ΤΗΣ ΠΗΓΗΣ

Δυστυχώς, ενώ ο Σούλτζερ στο κυρίως κείμενο αναφέρει ως στοιχεία της σημειογραφίας τα «Ήσσα» (!), τα «Σημάτια»(!), τις «Μεγάλες υποστάσεις» και τις «Άργιες», δεν κατέγραψε κάποιο παράδειγμα με εκτενή ανάλυση μιας έστω θέσης με μεγάλα σημάδια. Το τρίτο ψαλτικό παράδειγμα, το Προοιμιακό Ανανεΐς ή Τεριρέμ από τον Δώριο Τόνο που προαναφέρθηκε, ίσως αποτελεί μέρος κάποιας σύνθεσης, που δεν

έχει εντοπισθεί, πιθανότατα όμως είναι μια εισαγωγή τύπου *ταξίμ* ή μικρό παράδειγμα *νενανισμού* Κρατήματος και δεν προσφέρεται για μελέτη στενογραφικότητας¹⁸.

Η εποχή του κειμένου ανάγεται σε περίοδο οπότε η πορεία των Εξηγήσεων έχει ήδη προχωρήσει αρκετά και πιστοποιείται σαφώς σε χειρόγραφο με Παρασημαντική. Οι Δοξολογίες βέβαια δεν απαιτούν υψηλό βαθμό στενογραφίας. Η πηγή ωστόσο μπορεί να ενταχθεί στη σειρά των χειρογράφων με παλαιά σημειογραφία με ψαλτική σε πενταγραμμική σημειογραφία, όπως ο περίφημος κώδικας του Σινά 1774 και οι κώδικες της λεγομένης σημειογραφίας του Κιέβου¹⁹. Με τον εντοπισμό της έχουμε μια ακόμα τεκμηρίωση για τις τεχνικές του σημειογραφικού μηχανισμού της Παλαιάς Μεθόδου, 35 ολόκληρα χρόνια πριν την καθιέρωση της Νέας Μεθόδου.

Βιογραφικό σημείωμα: Ο ΘΩΜΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΣ είναι Αναπληρωτής καθηγητής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, στο οποίο και υπηρετεί από τον Ιανουάριο του 2011 και για το γνωστικό αντικείμενο: «Βυζαντινή Μουσική και μουσικές παραδόσεις της Ανατολικής Μεσογείου». Γεννήθηκε το 1963 στα Ριζώματα Ημαθίας. Έχει πτυχίο Νομικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (1985) και Μεταπτυχιακό τίτλο στον Τομέα Ιστορίας, Φιλοσοφίας και Κοινωνιολογίας του Δικαίου (ΑΠΘ 1990). Έχει Πτυχίο (1984) και Δίπλωμα Βυζαντινής Μουσικής (1992). Είναι διδάκτωρ του τμ. Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (1997). Έχει διδάξει: Σε Μουσικά Σχολεία, Στην σχολή παραδοσιακής μουσικής «Εν Χορδαίς», Στο Τμήμα Μουσικής και Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας και Σε πολλές άλλες περιπτώσεις σεμιναρίων σε Ωδεία, Σχολές Βυζαντινής Μουσικής, και Παιδαγωγικής Επιμόρφωσης Καθηγητών Μέσης Εκπαίδευσης (ΠΕΚ). Τα ερευνητικά ενδιαφέροντα, όπως ανακλώνται και στο επιστημονικό του έργο αφορούν την Ψαλτική, την Ελληνική Δημοτική Μουσική, τη Λόγια Μουσική της Κωνσταντινούπολης, την ελληνική οργανολογία, καταγραφές κοσμικού ρεπερτορίου με Παρασημαντική, γενικότερες καταγραφές δημόδους παράδοσης, σχέσεις της Ψαλτικής με τις συγγενείς παραδόσεις της Ανατολικής Μεσογείου, δισκογραφικές επιμέλειες και κυρίως το θέμα της ελληνικής μουσικής θεωρίας και τον τομέα των Εξηγήσεων έργων Ψαλτικής αλλά και κοσμικής Μουσικής από τα χειρόγραφα της Παλαιάς Μεθόδου Βυζαντινής Παρασημαντικής στη Νέα Μέθοδο.

¹⁸ Το συγκεκριμένο παράδειγμα εγείρει ένα θέμα ως προς τον Ήχο στον οποίο πρέπει να καταταγεί. Η απόδοσή του στο πεντάγραμμο με το κλειδί του ΝΤΟ που δίνει ο Σούλτζερ στην πρώτη από κάτω γραμμή του πενταγράμμου, η θέση του παραδείγματος αμέσως μετά το στίχο σε Βαρύ και η αναφορά του όρου «Ανανείς» που βρίσκεται πολύ κοντά στον όρο «Αανείς», τον οποίο χρησιμοποιεί ως Απήχημα για τον Ήχο Βαρύ κατά τον Τροχό, υποδεικνύουν τον Βαρύ Ήχο, όπως υποστηρίζει και ο Μακρής στο μνημονευθέν άρθρο του. Ωστόσο η ρητή αναφορά «από τον Δώριο Τόνο», η έλλειψη ενδεικτικής νότας ΝΤΟ αξίας ολοκλήρου στην πρώτη γραμμή του πενταγράμμου (νότα που έγραφε στα δύο προηγούμενα παραδείγματα) και το γράμμα «ν» στο «*ανανείς*» θα μπορούσαν να ερμηνευθούν και ως παραπομπή σε Α' ή Πλ. Α' Ήχο.

¹⁹ Γρ. Στάθης, «Βυζαντινή Μουσική μεταγραμμένη στη πενταγραμμική σημειογραφία του Κιέβου», τιμητικός τόμος *Τιμή προς τον διδάσκαλον*, Ανατολής το Περιήχημα, Αθήνα 2001, σ. 688.

**Ὁ Τρισάγιος Ὑμνος:
Ἑρμηνευτικὲς προσεγγίσεις μὲ βάση τὸ ψαλτικὸ ρεπερτόριο
τοῦ Πατριαρχικοῦ Ναοῦ Κωνσταντινουπόλεως.**

ΣΠΥΡΙΔΩΝ Φ. ΑΣΠΙΩΤΗΣ

Ίόνιο Πανεπιστήμιο, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης,

Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Ἑλλάδα

aspiotes_sp@yahoo.gr

Περίληψη. Ὁ κύκλος τοῦ Τρισαγίου Ὑμνου ἀποτελεῖ κυρίαρχο τμήμα τῆς Λειτουργίας τοῦ λόγου (Συνάξεως), ἀλλὰ καὶ ὅλως ἰδιαίτερος ὁ Τρισάγιος Ὑμνος εἶναι ἀπὸ τοὺς βασικότερους τῆς Θείας Λειτουργίας. Ἡ ἐρμηνεία τοῦ Τρισαγίου Ὑμνου, ἀλλὰ καὶ κάθε ἄλλου ὕμνου στὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο Κωνσταντινουπόλεως, στὸν Πάνσεπτο Πατριαρχικὸ Ναὸ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, ἀποκτᾷ ὑπόσταση, διότι ἡ ἀπόδοση τῶν ὕμνων στὸ Φανάρι ἐμπεριέχει ἦθος. Πρόκειται γιὰ τὸ ἦθος κάθε ἡχοῦ καὶ κάθε ὕμνου εἴτε σὲ συνάρτηση εἴτε χωριστά. Στὴν παροῦσα μελέτη ψηλαφίζουμε τὸ ἦθος τοῦ μέλους τοῦ Τρισαγίου Ὑμνου καὶ μέσω τοῦ ἦθους καὶ τοῦ χαρακτῆρα τοῦ Δευτέρου Ἦχου, ἐρμηνεύουμε τὶς θεολογικὲς ἔννοιες τοῦ ποιήματος, καταγράφοντας δὲ καὶ τὴν Τάξη ποὺ ἀκολουθεῖται στὸν Πατριαρχικὸ Ναό. Ὡστόσο, γιὰ νὰ ἀποκτήσει ὁ ἀναγνώστης πληρέστερη εἰκόνα, ἀναφερόμαστε καὶ στοὺς ἄλλους δύο ὕμνους ποὺ, ὅταν ἀπαιτεῖται, ψάλλονται ἀντὶ τοῦ Τρισαγίου, τὸ «Ὅσοι εἰς Χριστόν» καὶ τὸ «Τὸν Σταυρόν σου».

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ὁ Τρισάγιος Ὑμνος καὶ οἱ ὕμνοι ποὺ ψάλλονται ἀντ' αὐτοῦ ἀποτελοῦν κυρίαρχο τμήμα τῆς Λειτουργίας τοῦ λόγου (Συνάξεως).¹ Ἰδιαίτερος δὲ ὁ Τρισάγιος Ὑμνος εἶναι ἀπὸ τοὺς πιὸ γνωστοὺς καὶ τοὺς πιὸ ἀγαπητοὺς ὕμνους τῆς Ἐκκλησίας,² εἶναι δὲ ἀπὸ τοὺς βασικότερους τῆς Θείας Λειτουργίας. Πρόκειται γιὰ ἀγγελικὸ ὕμνο³ καὶ κατὰ τὴν ψαλμῶδησή του εἰκονίζεται ἡ Δόξα τοῦ Θεοῦ, ἡ «ἄνω καθέδρα».⁴

Στὴν παροῦσα μελέτη ψηλαφίζουμε τὸ ἦθος τοῦ μέλους τοῦ Τρισαγίου Ὑμνου καὶ μέσω τοῦ ἦθους καὶ τοῦ χαρακτῆρα τοῦ Δευτέρου Ἦχου, προσεγγίζουμε τὶς θεολογικὲς ἔννοιες τοῦ ποιήματος. Ὡστόσο, γιὰ νὰ ἀποκτήσει ὁ ἀναγνώστης πληρέστερη εἰκόνα,

¹ Ἰωάννης Φουντούλης, *Λειτουργικὴ Α' Εἰσαγωγή στὴ Θεία Λατρεία*, Θεσσαλονίκη, 2007, σ. 190.

² Ἐπίσκοπος Διονύσιος Ψαριανός, *Ἡ Θεία Λειτουργία*, Ἀθῆναι, Ἐκδόσεις Ἀποστολικῆς Διακονίας, 1986, σ. 167.

³ *Ἠσαΐας 6, 1-4*.

⁴ Φουντούλης, *Λειτουργικὴ Α'*, ὅπ.π., σ. 220.

αναφερόμαστε και στους άλλους δύο ύμνους που, όταν απαιτείται, ψάλλονται αντί του Τρισαγίου, το «Ὅσοι εἰς Χριστόν» και το «Τὸν Σταυρόν σου». Για τὴν ἐρμηνεία τῶν προαναφερομένων θέτουμε ὡς ὑπόδειγμα τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο Κωνσταντινουπόλεως.

Ἡ ἐρμηνεία τοῦ Τρισαγίου Ὑμνου, ἀλλὰ και κάθε ἄλλου ὕμνου, στὸν Πάνσεπτο Πατριαρχικὸ Ναὸ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, ἀποκτᾶ ὑπόσταση, διότι ἡ ἀπόδοση τῶν ὕμνων στὸ Φανάρι ἐμπεριέχει ἦθος. Πρόκειται για τὸ ἦθος κάθε ἤχου και κάθε ὕμνου εἴτε σὲ συνάρτηση εἴτε χωριστά. Καταγράφουμε, ἐπιπλέον, και τὴν ψαλτικὴ Τάξη ποὺ ἀκολουθεῖται στὸν Πατριαρχικὸ Ναὸ, τὴν ὁποία γνωρίσαμε ἰδίως ὁμμάσιν και ὡσὶν κατὰ τὴν τριετῆ περίπου μαθητεία και διακονία μας στὰ πατριαρχικά ἀναλόγια, τὴν περίοδο 2004 – 2006, ὑπὸ τοὺς ἄρχοντες Λεωνίδα Ἀστέρη, Πρωτοψάλτη Μ.Χ.Ε. και Ἰωάννη Χαριατίδη, διάδοχο τοῦ Διδασκάλου Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου, Λαμπαδαρίου Μ.Χ.Ε.

1. Ἡ ΘΕΙΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ

Ἡ Θεία Λειτουργία ἀποτελεῖ, ἀπὸ τὴν ἵδρυση τῆς Ἐκκλησίας, τὸ κέντρο τῆς χριστιανικῆς ζωῆς. Κάθε λατρευτικὴ και πνευματικὴ δραστηριότητα προσβλέπει στὸ Μυστήριό τῆς Θείας Εὐχαριστίας και στὴν Κοινωνία Θεοῦ και ἀνθρώπου, μέσῳ τῆς μεταλήψεως τῶν Ἀχράντων και Ζωοποιῶν Τιμίων Δώρων: τοῦ Σώματος και τοῦ Αἵματος τοῦ Χριστοῦ.

Οἱ Θείες Λειτουργίες, ὡς πρὸς τὸν λειτουργικὸ τύπο, εἶναι πολλές. Γενικῶς, μπορούμε νὰ ἀναφέρουμε τὶς κάτωθι: τῶν Ἀποστολικῶν Διαταγῶν, τοῦ Ἰακώβου Ἀδελφοθέου, τοῦ Ἀποστόλου και Εὐαγγελιστοῦ Μάρκου, τοῦ Γρηγορίου Θεολόγου, τοῦ Μεγάλου Βασιλείου, τοῦ Ἰωάννου Χρυσοστόμου και τῶν Προηγιασμένων Δώρων.⁵

Στὶς ἐνορίες παραμένουν ἐν χρήσει κυρίως: α) ἡ Θεία Λειτουργία τοῦ Ἰωάννου Χρυσοστόμου, τελουμένη καθ' ἐκάστην ἡμέρα και Κυριακὴ τοῦ ἔτους, β) ἡ Θεία Λειτουργία τοῦ Μεγάλου Βασιλείου, τελουμένη δεκάκις τοῦ ἔτους (Μνήμη τοῦ Μεγάλου Βασιλείου, Κυριακὴ τῆς Μεγάλης Τεσσαρακοστῆς, Μεγάλῃ Πέμπτη, Μέγα Σάββατο, Παραμονὴ Χριστουγέννων και Παραμονὴ Θεοφανείων) και γ) ἡ Θεία Λειτουργία τῶν Προηγιασμένων Δώρων, τελουμένη καθ' ἐκάστην Τετάρτη και Παρασκευὴ τῆς Μεγάλης Τεσσαρακοστῆς. Ἐπιπλέον, τελεῖται κατὰ τὶς πανηγύρεις ποὺ ἐμπίπτουν εἰς τὴν Ἁγία και Μεγάλῃ Τεσσαρακοστῇ (πλὴν τῆς Ἑορτῆς τοῦ Εὐαγγελισμοῦ).

Ἡ Θεία Λειτουργία τοῦ Ἰακώβου τοῦ Ἀδελφοθέου τελεῖται, ὄχι ὁμως παντοῦ, δύο φορές κατ' ἔτος: στὴν μνήμη τοῦ Ἁγίου Ἰακώβου και στὴν δευτέρῃ μνήμη αὐτοῦ, τὴν Κυριακὴ μετὰ τὴν Χριστοῦ Γέννησιν. Οἱ ὑπόλοιπες Θείες Λειτουργίες τελοῦνται ἐκτάκτως, για ἐκπαιδευτικούς κυρίως λόγους (Θεολογικὴ Σχολὴ Α.Π.Θ.) εἴτε ἱστορικούς εἴτε τιμητικούς (π.χ. τέλεση τῆς Θείας Λειτουργίας τοῦ Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου τὴν ἡμέρα τῆς μνήμης του).

Στὸν Πατριαρχικὸ Ναὸ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, στὸ Φανάρι Κωνσταντινουπόλεως, τελοῦνται μόνο οἱ δύο Θείες Λειτουργίες τοῦ βυζαντινοῦ λειτουργικοῦ τύπου, δηλαδὴ τοῦ Ἰωάννου Χρυσοστόμου και τοῦ Μεγάλου Βασιλείου, καθὼς και ἡ Θεία Λειτουργία τῶν Προηγιασμένων Δώρων.

Ὡς πρὸς τὴν δομὴ, οἱ Θείες Λειτουργίες τοῦ βυζαντινοῦ λειτουργικοῦ τύπου χωρίζονται σὲ δύο μέρη: τὴν Λειτουργία τοῦ λόγου ἢ Σύναξη και τὴν Λειτουργία τοῦ Μυστηρίου ἢ Εὐχαριστία. Παλαιότερα, τὰ προαναφερθέντα μέρη ὀνομάζονταν Λειτουργία τῶν κατηχουμένων και Λειτουργία τῶν πιστῶν, ἀντιστοίχως.⁶

⁵ Πιὸ ἀναλυτικά, περὶ τοὺς λειτουργικούς τύπους και τὶς θείες λειτουργίες, πρβλ. Φουντούλης, *Λειτουργικὴ Α'*, ὅπ.π., σσ. 184-186.

⁶ Φουντούλης, *Λειτουργικὴ Α'*, ὅπ.π., σσ. 190-191.

Στὸ πρῶτο μέρος, βασικὴ θέση κατέχει ὁ λόγος τοῦ Θεοῦ, ἐνῶ στὸ δεῦτερο μέρος ὁ Λόγος (=Υἱὸς τοῦ Θεοῦ). Τὸ πρῶτο μέρος εἶναι διδακτικὸ, κατηχητικὸ, ἐνῶ τὸ δεῦτερο μυστηριακὸ, καθὼς περιλαμβάνει τὸ Μυστήριον τῆς Θείας Εὐχαριστίας.

2. Ο ΤΡΙΣΑΓΙΟΣ ΥΜΝΟΣ: ΕΡΜΗΝΕΙΑ – ΕΝΝΟΙΕΣ

2.1. «Τρισάγιος Ὑμνος»

Ὁ Τρισάγιος Ὑμνος εἶναι ὁ σημαντικότερος ὕμνος τοῦ πρώτου μέρους τῆς Θείας Λειτουργίας. Ἀποτελεῖ ὁμολογία δόγματος καὶ πίστεως, καθὼς διακηρύττει τὴν τριαδικότητα τοῦ Θεοῦ. Τὸ «Ἅγιος ὁ Θεός» ἀναφέρεται στὸν Πατέρα, τὸ «Ἅγιος Ἰσχυρός» στὸν Υἱὸ καὶ τὸ «Ἅγιος Ἀθάνατος» στὸ Ἅγιο Πνεῦμα. Ὁ δὲ ἐνικός ἀριθμὸς στὸ «ἐλέησον ἡμᾶς», φανερῶνει τὴν Μονάδα, τὴν Μία Θεότητα καὶ Οὐσία.⁷

Δεῦτε λαοί, τὴν τρισυπόστατον Θεότητα προσκυνήσωμεν, Υἱὸν ἐν τῷ Πατρὶ, σὺν ἀγίῳ Πνεύματι· Πατὴρ γὰρ ἀχρόνως ἐγέννησεν Υἱόν, συναΐδιον καὶ σύνθρονον, καὶ Πνεῦμα ἅγιον ἦν ἐν τῷ Πατρὶ, σὺν Υἱῷ δοξαζόμενον· μία δύναμις, μία οὐσία, μία Θεότης, ἦν προσκυνούμεντες πάντες λέγομεν· Ἅγιος ὁ Θεός, ὁ τὰ πάντα δημιουργήσας δι' Υἱοῦ, συνεργία τοῦ Ἁγίου Πνεύματος. Ἅγιος ἰσχυρός, δι' οὗ τὸν Πατέρα ἐγνώκαμεν, καὶ τὸ Πνεῦμα τὸ Ἅγιον ἐπεδήμησεν ἐν κόσμῳ. Ἅγιος ἀθάνατος, τὸ Παράκλητον Πνεῦμα, τὸ ἐκ Πατρὸς ἐκπορευόμενον, καὶ ἐν Υἱῷ ἀναπαυόμενον. Τριάς ἀγία, δόξα σοι.⁸

Ὁ Τρισάγιος Ὑμνος εἶναι ἀπὸ τοὺς ἀρχαιότερους ὕμνους τῆς Θείας Λειτουργίας, εἶναι τονισμένος σὲ Ἦχο Δεύτερο, ψάλλεται στὴν Λειτουργία τοῦ λόγου καὶ, σύμφωνα μὲ τὴν δομὴ τῆς βυζαντινοῦ τύπου Θείας Λειτουργίας, ἀποτελεῖ τὸ τελευταῖο ἀντίφωνο.⁹

Ψάλλεται τρίς ὅταν λειτουργεῖ ἕνας ἱερεὺς (καὶ μὲ διάκονο) καὶ πεντάκις ὅταν τελεῖται ἀρχιερατικὴ Θεία Λειτουργία, λόγῳ τῆς εἰδικῆς τυπικῆς διατάξεως, τῶν ἀρχιερατικῶν εὐχῶν καὶ τοῦ συμβολισμοῦ τοῦ δικηροτρικῆρου. Ἀκολουθεῖ ἡ μικρὰ δοξολογία ἀντιφωνικῶς καὶ ὡς κατακλιεῖδα ἢ τελευταῖα φράση «Ἅγιος Ἀθάνατος, ἐλέησον ἡμᾶς». Ἔπεται τὸ ἐπισφράγισμα «Δύναμις», ὅποτε ἐπαναλαμβάνεται ὁλόκληρος ὁ ὕμνος ἀκόμη μία φορά.¹⁰ Ὡς ἐπήρεια μᾶλλον ἀπὸ τὴν ἀρχιερατικὴ Θεία Λειτουργία (ποὺ συνήθως συλλειτουργοῦν μὲ τὸν ἐπίσκοπο περισσότεροι τοῦ ἐνὸς ἱερεῖς) καὶ ἐκ παραχωρήσεως, ὁ Τρισάγιος Ὑμνος ψάλλεται πεντάκις καὶ εἰς ἱερατικὰ συλλείτουργα, χωρὶς αὐτὸ νὰ εἶναι ἀναγκαῖο ἢ νὰ συμβολίζει κάτι· μπορεῖ δηλαδὴ νὰ ψαλλεῖται τρίς χωρὶς νὰ θεωρεῖται ἀταξία.

Ὁ Τονισμὸς τοῦ Τρισαγίου Ὑμνου σὲ Ἦχο Δεύτερο ἀπὸ τοὺς πρώτους αἰῶνες δὲν εἶναι τυχαῖος. Ἄς ὑπενθυμίσουμε ἐδῶ ὅτι οἱ περισσότεροι καὶ σταθεροὶ ὕμνοι τῆς Θείας Λειτουργίας εἶναι τονισμένοι σὲ Ἦχο Δεύτερο: τὰ Ἀντίφωνα, ὁ Μονογενής, ὁ Τρισάγιος Ὑμνος, ὁ Ἐπινίκιος Ὑμνος καὶ τὸ Σὲ ὑμνοῦμεν τῆς Θείας Λειτουργίας τοῦ Μεγάλου Βασιλείου, τὸ Ἐἶδομεν τὸ φῶς, τὸ Πληθωθῆτω, τὸ Εἶη τὸ ὄνομα Κυρίου.

Τὸ συστατικὸν ἦθος τοῦ Δευτέρου Ἦχου προσιδιάζει σὲ νοήματα θερμῆς παρακλήσεως καὶ μετανοίας. Ἔχει χαρακτῆρα «ἐμψυχοῦντα»,¹¹ ἐκφράζει τὴν ἐλπίδα, τὴν

⁷ Ἐπίσκοπος Ἱερεμίας Φούντας, *Ἡ Θεία Λειτουργία*, Δημητσάνα – Μεγαλόπολις, 2014, σ. 100.

⁸ Βασιλεύς Λέων Στ' ὁ Σοφός (866 - 912), *Δοξαστικὸν τοῦ Ἑσπερινοῦ τῆς Πεντηκοστῆς, Πεντηκοστάριον χαρμόσυνον*, Ἀθῆναι, Ἔκδοσις Ἀποστολικῆς Διακονίας, ³2010, σ. 490.

⁹ Ψαριανός, *Ἡ Θεία Λειτουργία*, ὅπ.π., σ. 162.

¹⁰ Παπαγιάννης Κωνσταντῖνος, *Σύστημα Τυπικοῦ τῶν ἱερῶν ἀκολουθιῶν τοῦ ὄλου ἐνιαυτοῦ*, Ἀθῆναι, Ἔκδοσις Ἀποστολικῆς Διακονίας, ²2012, σ. 84.

¹¹ Χρῦσανθος ὁ ἐκ Μαδύτων, *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*. (Π. Πελοπίδης, ἐπιμ.), Τεργέστη, Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Μιχαὴλ Βάις (Michele Weis), 1832, § 332, σ. 149.

άφοσίωση και την αγάπη¹², έμπνέει πίστη και αυτοπεποίθηση, ένθαρρύνει, παρέχει υποστήριξη και συμπαράσταση.

Πιο αναλυτικά, αυτές οι ιδιότητες του ήθους του Δευτέρου Ήχου έρμηνεύονται άπολύτως στην έννοια του ποιήματος.

- «Άγιος ό Θεός»: έμπνευση πίστης και αυτοπεποίθησης,
- «Άγιος Ίσχυρός»: ένθάρρυνση, υποστήριξη,
- «Άγιος Άθάνατος»: έμψυχών χαρακτηήρας (πνευματική και ψυχική ένίσχυση για την νίκη επί του θανάτου), έλπίδα τής κοινής αναστάσεως και, τέλος,
- «έλέησον ήμᾶς»: συμπαράσταση, θερμή παράκληση, μετάνοια.

Γι' αυτούς τούς λόγους θά πρέπει νά θεωρεΐται άθαιρεσία ή μεταβολή Ήχου σέ έναν τόσο σημαντικό ύμνο, όπως είναι ό Τρισάγιος Ύμνος.

Στόν Πατριαρχικό Ναό Κωνσταντινουπόλεως ό Τρισάγιος Ύμνος ψάλλεται πάντοτε σέ Ήχο Δεύτερο. Άν και υπάρχουν αρκετές μελοποιήσεις του έν λόγω ύμνου σέ διαφόρους άλλους Ήχους, κυρίως από τó δευτερο μισό του 20οῦ αΐωνα¹³ και ένῶ τὰ τελευταία χρόνια παρατηρεΐται αύξηση αύτῶν τῶν περιπτώσεων, έν τούτοις ή τήρηση τής Παραδόσεως παραμένει άναλλοίωτη στο Φανάρι.

Πιο συγκεκριμένα, στόν Πατριαρχικό Ναό ψάλλεται τó κοινό μέλος, τó φερόμενο ως Πέτρου του Πελοποννησίου, Λαμπαδαρίου τής Μ.Χ.Ε. (1730 – 1777), τó όποίο περιλαμβάνεται στις «κλασσικές» μουσικές εκδόσεις του Πατριαρχικού Τυπογραφείου και τῶν άλλων Πολίτικων εκδόσεων του 19ου αΐωνα. Η Προφορική Πατριαρχική Παράδοση αύτου του μέλους διασώζει μιᾶ παλαιοτάτη έρμηνεία, ή όποία δια τής καταγραφής του Διδασκάλου Πέτρου και στην συνέχεια δια τῶν έξηγήσεων τῶν Τριῶν Διδασκάλων¹⁴ φθάνει στην έποχή μας άφθαρτη. Όπως σημειώνει ό Ψαριανός,¹⁵

τὸ «κατὰ παράδοσιν» ἔχει μεγάλη ἀξία, γιατί ή παράδοση είναι ζωντανή συνέχεια στην Ἐκκλησία, πὸν πάντα σώζει μέσα της πολλή ἀλήθεια. Μόνον πὸν θά πρέπει νά φροντίζουμε ή ψαλμωδία στην Ἐκκλησία νά είναι ὅσο μπορεΐ πὸ ἀπλή και, θά λέγαμε, δωρική.

Άς μη μᾶς ξενίζει τó γεγονός ότι τις «ψιλές» Κυριακές,¹⁶ όταν χοροστατεΐ ένας έκ τῶν ένδημούντων άρχιερέων, ψάλλεται ό σύντομος Τρισάγιος Ύμνος, ό μικρός, και μάλιστα σέ γρήγορο ρυθμό. Ό ίδιος ύμνος ψάλλεται ταυτόχρονα και στόν Ναό εκείνον τής Πόλεως, έκτός Φαναρίου, όπου χοροστατεΐ ό Πατριάρχης. Πρέπει, ώστόσο, νά λαμβάνονται υπ' όψιν και οι ιδιαίτερες κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες, κάτω από τις

¹² Παναγιωτόπουλος Δημήτριος, *Θεωρία και Πράξις τής Βυζαντινής Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Ἀθήναι, Ἀδελφότης Θεολόγων ό Σωτήρ, 61997, § 86, σ. 188.

¹³ Οι πρώτες μελοποιήσεις του Τρισαγίου Ύμνου σέ άλλους Ήχους, έκτός του Δευτέρου, άν και ελάχιστες, παρουσιάζονται πρὸς τὰ τέλη του 19ου αΐωνα, π.χ. του Κυριακού Ἰωαννίδου «του Καλογήρου» (+1906), σέ Ήχο Πλάγιο του Πρώτου, τó όποίο θεωρεΐται πλέον «κλασσικό» και ψάλλεται κυρίως στο Άγιον Όρος. Ως έκ τούτου, δύναται νά ψαλεΐ σαν άγιορειτική παράδοση και σέ άγρυπνίες ένοριακῶν Ναῶν.

¹⁴ Τρεΐς Διδάσκαλοι καλοῦνται οι μεταρρυθμιστές και έφευρέτες του νέου σημειογραφικού συστήματος στα 1814, Χρύσανθος ό έκ Μαδύτων, Χουρμούζιος ό Χαρτοφύλαξ και Γρηγόριος ό Λαμπαδάριος Μ.Χ.Ε. (μετέπειτα Πρωτοψάλτης).

¹⁵ Ψαριανός, *Η Θεία Λειτουργία*, όπ.π., σ. 167.

¹⁶ Δέν υπάρχουν «ψιλές» Κυριακές, παρά μόνον «ψιλές» καθημερινές. Χρησιμοποιεΐται όμως έδῶ ό παρών όρος, για νά χαρακτηριστῶν οι Κυριακές εκείνες, στις όποιες χοροστατεΐ ό Πατριάρχης ή έτερος τῶν ένδημούντων ή Συνοδικῶν Ἀρχιερέων και δέν είναι κάποια μεγάλη εορτάσιμος ήμέρα με Συνοδική Χοροστασία ή Ἀρχιερατική ή και Πατριαρχική και Συνοδική Θεία Λειτουργία.

όποιες ζεί η Ρωμαίικη Κοινότητα στην Αρχιεπισκοπή Κωνσταντινουπόλεως και ευρύτερα στην Πόλη.

Έκείνο που αποτελεί βασικό στοιχείο στην έρμηνεία του Τρισαγίου Ύμνου είναι: α) η επανάληψη και β) η χρονική άγωγή του μέλους. Όσον αφορά στα δύο αυτά στοιχεία: ο α΄ Χορός του Πατριαρχικού Χορού Ψαλτών έχει την ευθύνη του μέλους, του τόνου, της χρονικής άγωγής και άρχεται, ως εΐθισται, του Τρισαγίου Ύμνου. Ο β΄ Χορός, σε άπάντηση του πρώτου, επαναλαμβάνει έπακριβώς τὸ μέλος του α΄ Χορού, χωρίς αλλοίωση ή μεταβολή. Ψάλλει δὲ τὸ μέλος στην ίδια χρονική άγωγή, χωρίς καμία χρονική καθυστέρηση, λαμβάνοντας πέρα από τὸν χρόνο, τὸ μέτρο του α΄ Χορού. Συνεπώς, η χρονική άγωγή του μέλους παραμένει πάντοτε ζωηρή και σταθερή. Ακολουθώντας την σειρά, ο α΄ Χορός επαναλαμβάνει τὸ ίδιο μέλος, προσέχοντας επίσης νά τηρήσει τὰ προαναφερθέντα μουσικά στοιχεία στην έρμηνεία του μέλους. Ακολουθώντας, τὰ αυτά τηροῦνται άντιφωνικώς στην μικρά δοξολογία και την κατακλειδα. Τρισεύεται δηλαδή στην πράξη ὁ Τρισάγιος Ύμνος, ψαλλόμενος τρις με την ίδια μελωδία.

Η πιστή και άκριβής τήρηση τῶν άνωτέρω έρμηνευτικῶν στοιχείων και χαρακτηριστικῶν, συντελοῦν στην έκμάθηση του μέλους, την συμμετοχή και την συμπαλμωδία στην Λατρεία από τὸν εκκλησιαζόμενο. Βοηθοῦν, μάλλον δὲ ώθοῦν τοὺς πιστοὺς νά υποψάλλουν, νά συμμετέχουν ένεργά (ὅπως πρέπει νά κάνουν, αλλά και νά τοὺς διευκολύνουμε εμεῖς οἱ ψάλτες νά κάνουν) κατά την διάρκεια τῶν λατρευτικῶν συνάξεων, πολὺ δὲ περισσότερο κατά την τέλεση τῆς Θείας Λειτουργίας. Αντί νά παρακολουθοῦν ως άκροατὲς ή θεατὲς την Θεία Λειτουργία, νά συμμετέχουν, νά συμπάλλουν και νά συλλειτουργοῦν «έν ενὶ στόματι και μιᾷ καρδίᾳ».

2.2. «Δύναμις»

Όσον αφορά στο «Δύναμις», τοῦτο αποτελεί τὸ έπισφραγιστικὸν του Τρισαγίου Ύμνου. Σε συλλείτουργο, συνεπώς και σε άρχιερατική Θεία Λειτουργία, ψάλλεται οὕτως: «Άγιος ὁ Θεός» από τὸν α΄ Χορό, «Άγιος Ίσχυρός» από τὸν β΄ Χορό, «Άγιος Άθάνατος» από του Βήματος, «Ελέησον ημᾶς» από τὸν β΄ Χορό.¹⁷

Εἶναι κοινώς γνωστὸ ὅμως, ὅτι η άναφερθεῖσα Τάξη δὲν τηρεῖται πουθενά. Εἶτε έπειδὴ δὲν εἶναι γνωστή εἶτε έπειδὴ δὲν «συμφέρει» έρμηνευτικά τὸν ψάλτη νά άποδοθεῖ από του Ίεροῦ Βήματος ὁ πάγιος «καλοφωνισμός» στο «Άγιος Άθάνατος». Συχνά βεβαίως, οἱ ιερεῖς δὲν γνωρίζουν τὸ μέλος που ψάλλεται ή άκόμη και μουσική.

Ένα στοιχείο του περασμένου αἰῶνα, σημειωτέον προσφιλές, εἶναι η άθρόα μελοποίηση του «Δύναμις» από πολλοὺς ψάλτες και στοὺς ὀκτώ Ἦχους, ακολουθώντας την τακτική τῆς μελοποιήσεως και μεταβολῆς του Ἦχου του Τρισαγίου Ύμνου. Τὰ τελευταία χρόνια δέ, παράλληλα με τὸν Τρισάγιο Ύμνο, έμφανίζεται ὀλοένα και περισσότερο τὸ φαινόμενο αυτό, γεγονός ὅμως που άφήνει και πάλι άνεπηρέαστο τὸ Φανάρι. Στὸν Πατριαρχικὸ Ναὸ Κωνσταντινουπόλεως, άργὸ «Δύναμις» οὐδέποτε ψάλλεται· οὔτε τῖς «ψιλές» Κυριακές οὔτε σε άρχιερατική, αλλά οὔτε και σε Πατριαρχική και Συνοδική Θεία Λειτουργία. Τὸ γεγονός αυτό τείνει νά υποδείξει ὅτι η ψαλμώδηση ενὸς τέτοιου μέλους στο συγκεκριμένο σημείο τῆς Θείας Λειτουργίας εἶναι περιττή, μάλλον δὲ άνώφελη.

Σχετικά με τὸν Τρισάγιο Ύμνο θά πρέπει νά λείψουν οἱ μακρὲς και ὀλωσδιόλου αταίριαστες στην ὀρθόδοξη λατρεία φωνές και μελωδίες, που δὲν έχουν ἄλλο σκοπὸ παρὰ νά δείξουν την καλλιφωνία και την τέχνη τῶν ψαλτῶν,

τονίζει με έμφαση ὁ Ψαριανός.¹⁸

¹⁷ Γεώργιος Ρήγας, *Τυπικόν*, Θεσσαλονίκη, Πατριαρχικὸν Ίδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, 1994, σ.120.

¹⁸ Ψαριανός, *Η Θεία Λειτουργία*, ὄπ.π., σ. 167.

Ἐπειδὴ ὁμως, γιὰ τὸ ἐν λόγῳ σημεῖο τῆς Θείας Λειτουργίας, ἡ Παράδοση ἔχει διασώσει ὀρισμένα ἀριστουργήματα, προτείνεται μιὰ λύση γιὰ τοὺς ἐνοριακοὺς Ναοὺς, ἡ ὁποία μπορεῖ νὰ ἀποτελεῖ καὶ τὴν μέση ὁδὸ.

Εἶναι εὐκόλως ἐννοούμενο ὅτι τὶς «ψιλές» Κυριακὲς καὶ στὶς Θείες Λειτουργίες ποὺ τελοῦνται ἀπὸ ἕναν ἱερέα, δὲν πρέπει νὰ ψάλλεται ἀργὸ «Δύναμις». Στὶς ἀρχιερατικὲς Θείες Λειτουργίες, ἐπειδὴ ἐπιμηκύνεται ἡ διάρκεια τῆς Θείας Λειτουργίας, εἶναι προτιμητέο νὰ ψάλλεται ὡς «Δύναμις» τὸ λεγόμενον «Τρισάγιον τοῦ Βήματος». Πρόκειται γιὰ μέλος ἀργοσύντομο, κοινῶς γνωστὸ καὶ ἀγαπητὸ καὶ μπορεῖ νὰ τὸ ὑποψάλλει καθένας ἐκ τῶν συμμετεχόντων καὶ συλλειτουργούντων ἐκκλησιαζομένων. Τὸ ὅτι ἔχει μόλις ἐρμηνευθεῖ ἐκ τοῦ ἱεροῦ Βήματος, δὲν σημαίνει ὅτι καθίσταται ἀπαγορευτικὸ τὸ νὰ ἐρμηνευθεῖ καὶ πάλι. Ἀντιθέτως, ἡ ἐπανερμηνεῖα τοῦ αὐτοῦ μέλους ἀκολουθεῖ καὶ συμπληρώνει τὶς ὁμοῖες καὶ ἀκριβεῖς ἐπαναλήψεις τοῦ πρώτου Τρισαγίου Ὑμνου, ὁ ὁποῖος, ὅπως ἀναφέρθηκε προηγουμένως, στὸν Πατριαρχικὸ Ναὸ τρισεύεται στὴν πράξη, ψαλλόμενος τρεῖς μὲ τὴν ἴδια μελωδία. Ἐπιπλέον, ἐὰν ψαλεῖ ὡς «Δύναμις» τὸ κοινὸν «τοῦ Βήματος» μέλος, δύναται νὰ τηρηθεῖ ἡ ὀρθὴ τάξη καὶ νὰ ψαλεῖ τὸ «Ἅγιος Ἀθάνατος» ἀπὸ τοῦ ἱεροῦ Βήματος. Τὸ ἴδιο μέλος μπορεῖ νὰ ψαλεῖ καὶ σὲ συλλείτουργο. Ἐνα ἐνδιαφέρον καὶ συνάμα μέλος ἀρχαιοπρεπὲς καὶ ἀργοσύντομο, εἶναι τὸ λεγόμενον «συνηθισμένον» τὸ ὁποῖο, ἐνῶ εἶναι πιά ἀσυνήθιστο, μπορεῖ κάλλιστα νὰ ἐπανέλθει στὸ ψαλτικὸ ρεπερτόριο γιὰ τὰ πανηγυρικὰ συλλείτουργα.

Ἡ προαναφερθεῖσα πρόταση ἀφορᾷ στοὺς ἐνοριακοὺς Ναοὺς, ὅπου ἀκολουθεῖται συγκεκριμένο ὠρολόγιο πρόγραμμα, «ἐξυπηρετεῖται» καὶ συλλειτουργεῖ λαός, ὅπως μητέρες καὶ παιδιά, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει ὅτι ἡ Λατρεία ἀκολουθεῖ τὸ οἰκογενειακὸ ὠράριο· σίγουρα ὁμως τὸ σέβεται καὶ μεριμνᾷ ἐπ’ αὐτοῦ. Εἶναι ὁμως προτιμότερο τὸ νὰ ψάλλεται ἐν Χορῷ ἕνα σύντομο ἢ ἀργοσύντομο «Δύναμις» μὲ ζωηρὸ ρυθμὸ καὶ χρόνο, καὶ νὰ ψάλλεται τὸ Προκείμενον τοῦ Ἀποστόλου καὶ τὸ Ἀλληλουιάριο τοῦ Εὐαγγελίου, παρὰ νὰ ψάλλεται ἕνα ἀργὸ «Δύναμις», συνήθως σὲ ἀργὸ ρυθμὸ, καὶ νὰ μὴν μένει χρόνος γιὰ τὸ Προκείμενο καὶ τὸ Ἀλληλουιάριο, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ παραλείπεται ἡ ψαλμῶδησί τους.

Στὶς ἐνοριακὲς ἀγρυπνίες, ἐπειδὴ ὁ χρόνος εἶναι περισσότερος, καθὼς ἐπίσης καὶ στὰ Μοναστήρια, δύναται νὰ ψάλλονται καὶ μεγαλύτερης διάρκειας «Δύναμις», ὅπως π.χ. «τὸ Ἀγιορείτικον» ἢ τοῦ Ξένου Κορώνη.¹⁹ Ἀντίστοιχα, ἐπειδὴ ἀναφέρεται ἀκολούθως, ὅταν ψάλλεται «Ὅσοι εἰς Χριστόν», μποροῦν νὰ ψάλλονται ἀριστουργήματα ὅπως π.χ. τοῦ Μπαλασίου ἱερέως, τοῦ Νομοφύλακος καὶ τοῦ Γεωργίου Κρητός.²⁰

2.3. «Ὅσοι εἰς Χριστόν»

Στὸν κύκλο τοῦ Τρισαγίου Ὑμνου καὶ ἀντ’ αὐτοῦ ψάλλεται ὀρισμένες φορές, στὶς λεγόμενες βαπτισματικὲς λειτουργίες, τὸ «Ὅσοι εἰς Χριστόν ἐβαπτίσθητε», σὲ Ἦχο Πρῶτο ἢ κατ’ ἄλλους μελετητὲς σὲ Ἦχο Πλάγιο τοῦ Πρώτου. Τοῦτο συμβαίνει στὶς ἡμέρες ἐκεῖνες κατὰ τὶς ὁποῖες καὶ μόνο κατ’ αὐτὲς ἐβαπτίζοντο πρὸ αἰώνων οἱ κατηχούμενοι.

Κατὰ τὰς κυρίας καὶ τὰς πρώτας μεθεόρτους ἡμέρας τῶν Χριστουγέννων καὶ τῶν Θεοφανείων, τῷ Σαββάτῳ τοῦ Λαζάρου, τῷ Μ. Σαββάτῳ, τῇ Κυριακῇ τοῦ Πάσχα καὶ καθ’ ὅλην τὴν Διακαινήσιμον ἐβδομάδα, κατὰ τὴν ἀπόδοσιν τοῦ Πάσχα, τῇ Κυριακῇ τῆς

¹⁹ Πρβλ. *Πανδέκτη τῆς ἱερᾶς ἐκκλησιαστικῆς ὑμνωδίας τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ*, Τόμος 4, Κωνσταντινούπολις, Πατριαρχικὸ Τυπογραφεῖο, 1851, σσ. 36-43.

²⁰ πρβλ. *Πανδέκτη*, ὅπ.π., σσ. 45-49. Ἰδιαίτερα γιὰ τὸ «Δύναμις· Ὅσοι εἰς Χριστόν», ἀξίζει νὰ ἀναφερθεῖ ὅτι π.χ. σὲ ἕναν ἐνοριακὸ Ναὸ τὰ Χριστούγεννα εἶτε σὲ Ἀγρυπνία εἶτε στὴν πρωινὴ Θεία Λειτουργία, μπορεῖ ἄνευ ὁποιασδήποτε βίας νὰ ψαλεῖ ἕνα ἀργὸ «Δύναμις», ὅπως τοῦ Μπαλασίου. Κάτι τέτοιο, θὰ πρέπει νὰ ἀποφεύγεται στὴν Ἀνάσταση, μὲ τὶς ὑπάρχουσες συνθήκες, τὰ Θεοφάνεια καὶ τὴν Πεντηκοστή, ὅπου ἀκολουθεῖ ὁ Μέγας Ἀγιασμός καὶ ἡ Γουγκλισία, ἀντιστοίχως.

Πεντηκοστής και τῆ Δευτέρᾳ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος ἀντὶ τοῦ τρισαγίου ψάλλεται [...] τὸ Ὅσοι εἰς Χριστὸν ἐβαπτίσθητε Χριστὸν ἐνεδώσαθε. Ἀλληλούια.²¹

Τὰ ὅσα ἀναφέραμε περὶ τὸν Τρισαγίον Ὑμνο ἰσχύουν ἀπολύτως καὶ γιὰ τὸ «Ὅσοι εἰς Χριστὸν». Ἡ Τάξις καὶ οἱ μουσικὲς «προδιαγραφές» τοῦ μέλους, παραμένουν ὅμοιες μετὰ τὴν τοῦ Τρισαγίου Ὑμνου: ἐπανάληψη τοῦ ἰδίου μέλους ἀπαραλλάκτως, ὁ δὲ χρόνος ζωηρὸς καὶ σταθερὸς καθ' ὅλες τὶς ἐπαναλήψεις. Γι' αὐτοὺς τοὺς λόγους ἐπαναλαμβάνεται τὸ ἴδιο μέλος, δὲν ψάλλεται ἀργὸ «Δύναμις» καὶ γενικῶς ἰσχύουν ὅλα τὰ ἀνωτέρω.

Πλὴν ὁμως, κατὰ τὴν Τάξιν τῆς Πατριαρχικῆς καὶ Συνοδικῆς Θείας Λειτουργίας, τὸ «τοῦ Βήματος» μέλος ψάλλεται ὑπὸ τὸν Δομέστικο, ὁ ὁποῖος εἰσέρχεται ἐντὸς τοῦ Ἱεροῦ Βήματος. Ἡ ὀρθὴ ὁμολογουμένως τακτικὴ στὸν Πατριαρχικὸ Ναὸ, νὰ εἰσέρχεται ὁ Δομέστικος στὸ Ἱερό καὶ νὰ ψάλλει τὸ «τοῦ Βήματος» μέλος στὶς Πατριαρχικὲς καὶ Συνοδικὲς Θείες Λειτουργίες, εἶναι μιὰ πρακτικὴ, ἢ ὁποῖα ἀποσκοπεῖ στὴν ἀποφυγὴ ὁποιασδήποτε χασμωδίας. Οἱ ἐν τῷ Ἱερῷ ἀρχιερεῖς καὶ ἱερεῖς συμψάλλουν ὑπὸ τὴν καθοδήγησιν καὶ ὑπόδειξιν τοῦ Δομεστίκου. Ἄλλωστε, ἡ Τάξις ὀρίζει τὴν ψαλμῶδησιν ἀπὸ τοῦ Βήματος καὶ ὄχι ἀπαραιτήτως ὑπὸ τῶν ἐπισκόπων ἢ τῶν ἱερέων.²²

Ὅσον ἀφορᾷ στὸ μέλος τοῦ «Δύναμις», ἐπαναλαμβάνεται τὸ πρῶτον ἢ ψάλλεται συνήθως τὸ καλούμενον «ἀρχαῖον».

2.4. «Τὸν σταυρόν σου»

Στὶς ἐορτὲς τοῦ Τιμίου Σταυροῦ,²³ ἀντὶ τοῦ Τρισαγίου Ὑμνου ψάλλεται τὸ «Τὸν Σταυρόν σου προσκυνῶμεν Δέσποτα». Τὸ ποίημα εἶναι τονισμένο σὲ ἦχο Δεύτερο.

Καὶ σὲ αὐτὲς τὶς περιπτώσεις, τηρεῖται ὁμοίως ἡ Τάξις τοῦ Τρισαγίου Ὑμνου. Τὸ μέλος ψάλλεται ἀπαραλλάκτως σὲ κάθε ἐπανάληψη, γοργῶς καὶ ζωηρῶς, ἀνεὺ ὁποιασδήποτε καθυστερήσεως στὴν χρονικὴ ἀγωγή. Ἡ τρίτη ὁμοία ἐπανάληψη γίνεται πάντοτε ἀπὸ τὸν Ἀ' Χορὸ, καθὼς δὲν τελεῖται συλλειτουργοῦ. Σύμφωνα μὲ τὸ Πρωτόκολλο τοῦ Οἴκουμενικοῦ Πατριαρχείου, τὴν Κυριακὴ τῆς Σταυροπροσκυνήσεως καὶ τὴν ἐορτὴ τῆς Ὑψώσεως τοῦ Τιμίου Σταυροῦ ἱεουργεῖ ὁ Ἀρχιεπίσκοπος (ἱερεὺς) τῆς Ἁγίας καὶ Ἱερᾶς Συνόδου συμπαραστατούμενος ἀπὸ τὸν Ὑπογραμματεῖα (διάκονος), μὲ Πατριαρχικὴ

²¹ Παπαγιάννης, *Σύστημα Τυπικοῦ*, ὅ.π.π., σ. 85. Σημειωτέον, δὲν εἶναι ὀρθὸ τὸ νὰ λέμε (γιὰ εὐκολία;) ὅτι στὶς Δεσποτικὲς ἐορτὲς ψάλλεται τὸ «Ὅσοι εἰς Χριστὸν», διότι π.χ. δὲν ψάλλεται στὴν μεγάλη ἐορτὴ τῆς Μεταμορφώσεως· ἐπίσης, ἐνῶ ψάλλεται τὸ Σάββατο τοῦ Λαζάρου, δὲν ψάλλεται τὴν Κυριακὴ τῶν Βαΐων.

²² Αὐτὴ ἡ τακτικὴ ἀκολουθεῖται καὶ σὲ ἄλλες Ἐκκλησίες, π.χ. τὴν Ρωσικὴν, ὅπου τὴν εὐθύνη τοῦ συντονισμοῦ, τῆς ὑπόδειξης καὶ τῆς καθοδήγησιν τῶν ἀρχιερέων καὶ τῶν ἱερέων ἔχει ἕνας διάκονος. Δηλαδή, χοράρχης τοῦ «Χοροῦ τοῦ Ἱεροῦ Βήματος» εἶναι ἕνας διάκονος καὶ ὄχι ὁ Πατριάρχης, πρβλ. <https://www.youtube.com/watch?v=8DcUK3rXXx4>, ἀπὸ 1:15:44'' ἕως 1:16:54'' καὶ ἀπὸ 1:18:12'' ἕως 1:18:24''.

²³ Οἱ ἐορτὲς τοῦ Τιμίου Σταυροῦ εἶναι: α) ἡ παγκόσμιος Ὑψώσις αὐτοῦ (ιδ' Σεπτεμβρίου), β) ἡ Σταυροπροσκύνησις (Κυριακὴ Γ' τῶν Νηστειῶν), γ) ἡ ἐν οὐρανῷ ἐμφάνησις τοῦ Τιμίου Σταυροῦ (ζ' Μαΐου) καὶ δ) ἡ πρόοδος αὐτοῦ (α' Αὐγούστου). Στὶς δύο πρῶτες ἐορτὲς, ὁπότε καὶ τελεῖται ἡ καθορισμένη στὸ μέσον τοῦ Ναοῦ ἀκολουθία τοῦ Σταυροῦ, ψάλλεται ἀντὶ τοῦ Τρισαγίου Ὑμνου τὸ «Τὸν Σταυρόν σου». Κατὰ τὴν ἐορτὴ τῆς προόδου τοῦ Τιμίου Σταυροῦ, ὁ Τρισαγίος Ὑμνος ἀντικαθίσταται μόνον ἐὰν στὸν Ὅρθρο ἔχει προηγηθεῖ ἡ ἀκολουθία τῆς Σταυροπροσκυνήσεως, ὅπως ἀκριβῶς τελεῖται τὴν Κυριακὴ Γ' τῶν Νηστειῶν. Ἄν δὲν τελεστεῖ ἡ ἐν λόγῳ ἀκολουθία, στὴν Θεία Λειτουργία ψάλλεται ὁ Τρισαγίος Ὑμνος. Κατὰ τὴν ἐορτὴ τῆς ἐν οὐρανῷ ἐμφανήσεως τοῦ Τιμίου Σταυροῦ δὲν ψάλλεται σὲ καμία περίπτωσιν τὸ «Τὸν Σταυρόν σου», καθὼς δὲν τελεῖται ἀκολουθία τῆς Σταυροπροσκυνήσεως. Στὸν Πατριαρχικὸ Ναὸ Κωνσταντινουπόλεως, ἂν τελεστεῖ Θεία Λειτουργία στὶς δύο τελευταῖες ἐορτὲς, δὲν τελεῖται τελετὴ Σταυροπροσκυνήσεως.

καί Συνοδική Χοροστασία.²⁴ Συνεπώς, δὲν ὑφίσταται ἡ ἐπὶ πεντάκις ἐπανάληψη τοῦ ὕμνου, ὅπως ἐπίσης καὶ τὸ «τοῦ Βήματος» μέλος.

Εἶναι μιὰ σημαντικὴ λεπτομέρεια, ἐκ τῆς ὁποίας γίνεται γνωστὸς ὁ λόγος γιὰ τὸν ὁποῖο δὲν ἔχει τονισθεῖ καὶ δὲν περιλαμβάνεται στὰ κλασσικὰ μουσικὰ βιβλία τὸ «Τὸν Σταυρόν σου» σὲ ἰδιαίτερο «τοῦ Βήματος» μέλος. Μάλιστα δὲ, στὶς περιπτώσεις ἐκεῖνες ὅπου τελεῖται Ἀρχιερατικὴ Θεία Λειτουργία «ἀντιγράφεται» συνήθως τὸ τοῦ Τρισαγίου Ὑμνου μέλος «τοῦ Βήματος» καὶ ψάλλεται ὡς «Τὸν Σταυρόν σου». Τοῦτο ποιεῖται στὶς Ἐπαρχίες τοῦ Οἴκουμενικοῦ Θρόνου καὶ στὴν Ἐκκλησία τῆς Ἑλλάδος ἀπὸ παραδοσιακοὺς ψάλτες.

Τὸ παραδεδομένο ψαλλόμενον μέλος ἀνήκει στὸν Πέτρο Πελοποννήσιο καὶ εὐρίσκεται στὶς «κλασσικὲς» μουσικὲς ἐκδόσεις, καθὼς καὶ σὲ ὅλα τὰ νεότερα μουσικὰ βιβλία Θείας Λειτουργίας, ἂν καὶ κάποιες φορὲς μερικῶς παραλλαγμένο. Ἐπιπλέον, στὰ ἴδια βιβλία ἐνυπάρχει καὶ ἓνα μικρὸ, σύντομο «Δύναμις», τὸ καλούμενο «ἀρχαῖον», τὸ ὁποῖο δύναται νὰ ψαλεῖ, ἀφοῦ δὲν εἶναι μακροσκελές.²⁵

Τέλος, ἡ «ἀτυχία» τοῦ μέλους αὐτοῦ νὰ ψάλλεται δύο φορὲς κατ' ἔτος, τὸ ἔχει διασώσει ἀπὸ ἄλλες μελοποιήσεις καὶ μεταβολὲς εἴτε σὲ διαφόρους Ἦχους εἴτε σὲ ὁποιοδήποτε προσωπικὸ ὕφος.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ὁ κύκλος τοῦ Τρισαγίου Ὑμνου, ἀλλὰ ὅπως ἰδιαίτερος ὁ Τρισαγίος Ὑμνος εἶναι ἀπὸ τοὺς βασικότερους τῆς Θείας Λειτουργίας. Ἡ πατριαρχικὴ μουσικὴ παράδοση, γραπτὴ τε καὶ προφορικὴ, τὸν ἔχει διασώσει σὲ Ἦχο Δεύτερο, ψαλλόμενον μὲ μιὰ συγκεκριμένη πασίγνωστη μελωδία.

Ὁ λειτουργός, πρωτίστως ὅμως ὁ ἱεροψάλτης, ἔχουν χρέος νὰ διαφυλάττουν τὴν ἱερὰ αὐτὴ μελωδία καὶ νὰ ἐρμηνεύουν τὸν Τρισαγίον Ὑμνον μόνον σὲ Ἦχο Δεύτερο. Τὸ Φανάρι ἀποτελεῖ φανάρι, λύχνο ἀείφωτο καὶ ὁδοδείκτη τῆς ψαλτικῆς πρακτικῆς καὶ παραδόσεως.

Ψάλλοντας τὸ παραδοσιακὸ μέλος, μέσῳ τοῦ ἤθους καὶ τοῦ χαρακτῆρα τοῦ Δευτέρου Ἦχου, ἐρμηνεύονται οἱ θεολογικὲς ἔννοιες τοῦ ποιήματος καὶ εἰσέρχονται ὑποσυνείδητα στὸν νοῦ καὶ τὴν καρδιὰ τοῦ ἀνθρώπου. Πρόκειται γιὰ μιὰ ιδιότητα τῆς Μουσικῆς, ἡ ὁποία εἶναι ἀναντικατάστατη καὶ ἀξεπέραστη.

Βιογραφικό: Ο ΣΠΥΡΙΔΩΝ Φ. ΑΣΠΙΩΤΗΣ, Ἐκπαιδευτικὸς Μουσικῆς καὶ Ψαλτικῆς Τέχνης, Μουσικοπαιδαγωγὸς - Λειτουργιολόγος, εἶναι πτυχιούχος Μουσικῆς Ἐπιστήμης καὶ Τέχνης ἀπὸ τὸ Ἴονιο Πανεπιστήμιο καὶ κατόχος Μεταπτυχιακοῦ Διπλώματος ἀπὸ τὸ Ἀ.Π.Θ. στὴν «Διδακτικὴ καὶ Παιδαγωγικὴ τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς σὲ παιδιὰ σχολικῆς ἡλικίας». Ἔχει διδαχθεῖ Δ/ση Ὁρχήστρας καὶ Δ/ση Χορωδίας μὲ εἰδίκευση στὴν Παιδικὴ & Νεανικὴ Χορωδία. Τὴν τριετία 2004 - 2006 ἔψαλλε ἐπίσημως στὸν Πατριαρχικὸ Ναὸ Κωνσταντινουπόλεως, παρακολουθώντας ἀτομικὰ μαθήματα ψαλτικῆς φωνητικῆς ἐρμηνείας μὲ τὸν Ἄρχοντα Πρωτοψάλτη τῆς Μ.Χ.Ε. Λεωνίδα Ἀστέρη, ἐνῶ ἔχει πρωτοψαλήσει σὲ πολλοὺς Ναοὺς τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ σὲ Πατριαρχικὲς & Συνοδικὲς Θείες Λειτουργίες στὴν Ἑλλάδα, τὴν Μ. Ἀσία καὶ τὴν Καππαδοκία, ἱεουργοῦντος τοῦ Οἴκουμενικοῦ Πατριάρχου κ. Βαρθολομαίου. Ἔχει μελοποιήσει ὕμνους στὴν ἑλληνικὴ καὶ τὴν λατινικὴ καὶ τὴν Ὁρθόδοξη Θεία Λειτουργία σὲ τρεῖς γλώσσες: Ἰταλική, Ἰσπανικὴ, Λατινικὴ. Ἀπὸ τὸν Ὀκτώβριο 2005 ἕως τὸν Ἰούνιο 2012 δίδαξε ὡς ἐπιστημονικὸς συνεργάτης στὸ

²⁴ Τὶς Κυριακὲς καὶ ἄλλες ἑορτὲς, στὸν Πατριαρχικὸ Ναὸ λειτουργεῖ ὁ Μέγας Ἀρχιμανδρίτης συμπαραστατούμενος ἀπὸ ἓναν Πατριαρχικὸ Διάκονο.

²⁵ Στὴν *Πανδέκτη*, ὅπ.π., σσ. 50-52, περιλαμβάνεται ἓνα ἀργὸ «Δύναμις· Τὸν Σταυρόν σου» σὲ μέλος Μπαλασίου ἱερέως τοῦ Νομοφύλακος. Τὸ ἀναφέρουμε ὡς ἀπόδειξη διαφορετικῶν συνθηκῶν, ἄλλης ἐποχῆς.

Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἰονίου Πανεπιστημίου, ὅτε καὶ ἴδρυσε, δίδαξε καὶ διηύθυνε τὸν Ψαλτικὸ Χορὸ τοῦ Τμήματος, ψάλλοντας σὲ ἱερὰς ἀκολουθίες καὶ πραγματοποιώντας συναυλίες στὴν Ἑλλάδα καὶ τὸ ἐξωτερικό. Ἔχει στὸ ἐνεργητικό του εἰσηγήσεις σὲ διάφορα ἐπιστημονικὰ συνέδρια καὶ ἡμερίδες Βυζαντινῆς Μουσικῆς, Μουσικολογίας, Παιδαγωγικῆς καὶ Μουσικῆς Παιδαγωγικῆς. Εἶναι Ἰδρυτὴς καὶ Καλλιτεχνικὸς Δ/ντὴς τῆς Παιδικῆς καὶ Νεανικῆς Βυζαντινῆς Χορωδίας «Ἀκαδημία Ψαλτικῆς Εἰρμός», ποῦ τελεῖ ὑπὸ τὴν αἰγίδα τῶν Ἱερῶν Μητροπόλεων Θεσσαλονίκης καὶ Λαγκαδᾶ, μὲ τὴν ὁποία ψάλλει στὸ Ἱερὸ Προσκύνημα τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, στὸν Ι. Ν. Ἁγίου Γεωργίου Ῥοτόντα, στὸν Ι. Ν. Θεοφανείων Λαγκαδᾶ, καθὼς καὶ σὲ ἄλλους Ἱεροῦς Ναοὺς τῆς πόλεως καὶ τῆς περιφέρειας. Παράλληλα, εἶναι φοιτητὴς στὸ Πανεπιστήμιο Μακεδονίας μετὰ ἀπὸ κατατακτήριες ἐξετάσεις, ἐκπονεῖ δεύτερη Μεταπτυχιακὴ Διατριβὴ στὴν «Αἰσθητικὴ τῆς Λατρείας» στὴν Θεολογικὴ Σχολὴ τοῦ Α.Π.Θ. καὶ Διδακτορικὴ Διατριβὴ στὸ Ἰόνιο Πανεπιστήμιο.

Λόγος και μέλος στις ψαλτικές ερμηνείες του πρωτοψάλτου Θρασύβουλου Στανίτσα

EMMANΟΥΗΛ ΣΤ. ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

Τμήμα Μουσικών Σπουδών-Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ελλάδα

emmggiann@gmail.com

Περίληψη. Για τον μέγιστο ερμηνευτή της ψαλτικής, πρωτοψάλτη Θρασύβουλο Στανίτσα, έχουν γραφτεί και δημοσιευτεί πάρα πολλά από πολλούς. Ιστορικό της γενικότερης πορείας του, ενθυμήσεις, παρτιτούρες του, προσωπικές αναμνήσεις μαθητών και μελών των χορωδιών του, κ.ά. Ακόμη, είναι γνωστό ότι πολλές χιλιάδες είναι οι ηχογραφήσεις του λαμπρού τρόπου με τον οποίο έψαλλε (μονωδιακά ή από χορού) στην Κωνσταντινούπολη, την Αθήνα και σε πολλές άλλες πόλεις της Ελλάδος και του εξωτερικού. Είναι ωστόσο εντυπωσιακό ότι δεν έχει επισημανθεί σχεδόν καθόλου ένα βασικό χαρακτηριστικό της ψαλτικής του. Πρόκειται για τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος ενσυνείδητα μεριμνούσε ώστε να προβάλλεται επιτυχέστερα ο ποιητικός λόγος. Στην εισήγηση αυτή παρουσιάζονται πληθώρα στοιχείων που φανερώνουν τον τρόπο σκέψης του αειμνήστου πρωτοψάλτη προς την κατεύθυνση αυτή.

Ο ΑΡΧΩΝ ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ ΤΗΣ Μ.Χ.Ε. ΘΡΑΣΥΒΟΥΛΟΣ ΣΤΑΝΙΤΣΑΣ

Ο κατά πολλούς μέγιστος ιεροψάλτης του 20ου αιώνα κυρ Θρασύβουλος Στανίτσας (1910-†1987) άφησε ανεξίτηλο ίχνος στην ψαλτική τέχνη. Ιδιαίτερα ως λαμπαδάριος (1939-1959) και αργότερα ως πρωτοψάλτης (1959-1964) της Αγίας του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας, αλλά και μετά την απέλασή του από την Κωνσταντινούπολη (1964) και την ανάληψη της πρωτοψαλτείας στον ναό του Αγ. Δημητρίου Αμπελοκήπων της Αθήνας (1966-1980), έως και το τέλος της ζωής του στα 1987, άφησε εποχή με τις ψαλτικές ερμηνείες του και με την εν γένει δραστηριότητά του. Για τον αείμνηστο πρωτοψάλτη έχουν γραφτεί και ειπωθεί πολλά και από πολλούς, και για τον λόγο αυτό δεν θα αναφερθώ καθόλου στα της ζωής του και της ποικίλης δραστηριότητάς του. Στην βιβλιογραφία που παρατίθεται στο τέλος του κειμένου μπορεί να βρει ο κάθε ενδιαφερόμενος τις βασικότερες δημοσιεύσεις για τον Άρχοντα και με βάση αυτές να ενημερωθεί αναλυτικά.

Στην παρούσα ανακοίνωση θα ήθελα να εστιάσω σε ένα συγκεκριμένο θέμα της ψαλτικής του «φιλοσοφίας» το οποίο δεν έχει επισημανθεί σχεδόν καθόλου από όσους κατά καιρούς έχουν παρουσιάσει πτυχές της πορείας του. Πρόκειται για την έγνοιά του ώστε κατά την μελοποίηση και την ψαλμώδηση των ύμνων να αποδίδονται πιστότερα τα νοήματα τους, να τονίζονται σωστά οι κατάλληλες λέξεις και να χωρίζονται επιτυχώς οι φράσεις σύμφωνα με την ολοκλήρωση των εννοιών τους. Στο θέμα του μουσικού «χρωματισμού» και της μουσικής απόδοσης επιμέρους λέξεων των ύμνων από τον Στανίτσα έχει αναφερθεί ακροθιγώς ο εκ των μαθητών του αειμνήστου Άρχοντος, μουσικολογώτατος κ. Αθανάσιος Παϊβανάς σε σχετική ομιλία για τον δάσκαλό του¹, στο παρόν κείμενο όμως επιθυμώ να παρουσιάσω πολύ συγκεκριμένα παραδείγματα από την ψαλτική του

¹ Αθανασίου Παϊβανά, «Θρασύβουλος Στανίτσας, ο Άρχων Πρωτοψάλτης της Μεγάλης Εκκλησίας και δάσκαλός μου», Δράμα 2018.

προσέγγιση, τα οποία δεν αφορούν απλά σε μια γενική χρήση μεταβολών μέσω φθορών ή χρωών, ή μια αλλαγή μελωδικής κίνησης προς τον σκοπό αυτό.

Οι αναφορές μου αυτές θα στηριχτούν σε ηχογραφήσεις του Στανίτσα (πρωτίστως κατά την διάρκεια ακολουθιών, «ζωντανές», όπως συνηθίσαμε να τις λέμε) οι οποίες κυκλοφορούνταν παλαιότερα σε μομπίνες, ακολούθως μεταγράφηκαν από πολλούς από εμάς σε κασέτες (κυρίως κατά την δεκαετία του 1980) και τα τελευταία χρόνια ψηφιοποιούνται κατά εκατοντάδες και αναρτώνται «εις κοινόν όφελος» στο διαδίκτυο, είτε σε ιστοσελίδες όπως το φόρουμ «Ψαλτολόγιον» (<https://analogion.com/forum/>), είτε στο Youtube, είτε σε άλλες. Συγκεντρωμένες αυτές οι ηχογραφήσεις (24 μικρά αποσπάσματα) βρίσκονται στην προσωπική μου ιστοσελίδα <http://users.auth.gr/mangian> στην ενότητα *Επιστημονικό έργο→Συμμετοχές σε διεθνή συνέδρια-διαλέξεις*, στην επιμέρους αναφορά στο παρόν συνέδριο του Βόλου του έτους 2018, και συγκεκριμένα εδώ:

<http://users.auth.gr/mangian/Giannopoulos,%20arxeia%20hxou,%20Volos%202018.rar> από όπου μπορούν να μεταφορτωθούν και να γίνει ακρόαση του κάθε αρχείου, όταν στο κείμενο της εισήγησης υπάρχει η αναφορά **αρχείο ήχου** και ο αριθμός του ηχητικού. Θα στηριχτούν επίσης σε χειρόγραφα του πρωτοψάλτη τα οποία και πάλι από παλαιά κυκλοφορούνταν από χέρι σε χέρι σε μορφή φωτοτυπίας, και τα τελευταία χρόνια έχουν ψηφιοποιηθεί ή και ψηφιοποιηθεί και αναρτώνται στο διαδίκτυο. Είναι ακόμη γνωστό ότι πολλά από τα χειρόγραφα του έχουν εκδοθεί σε πανομοιότυπη μορφή το έτος 2006².

Η χρήση μικρών αποσπασμάτων από τις πηγές αυτές για τις ανάγκες του κειμένου που ακολουθεί (οι εικόνες και τα αρχεία ήχου που συνοδεύουν την εργασία), δεν έχει ασφαλώς τον χαρακτήρα κάποιας αναδημοσίευσης τους, αλλά γίνεται ως εποπτική χρήση των ερμηνειών και καταγραφών του αιμνήστου πρωτοψάλτου για την ανίχνευση των κινήτρων των μουσικών επιλογών του.

Σημειώνω ακόμη, ότι οι αναφορές μου αυτές στην «ψαλτική φιλοσοφία» του Θρ. Στανίτσα αποτελούν μικρό τμήμα ευρύτερης εργασίας, η οποία παρουσιάζει και εξετάζει συγκριτικά και κριτικά εκατοντάδες μελοποιήσεις σπουδαιότατων μουσικών των τελευταίων αιώνων και ηχογραφήσεις των τελευταίων 110 περίπου ετών. Η εργασία αυτή που έχει παρουσιαστεί με ενδεικτικές αναφορές (καθώς είναι μεγάλη σε έκταση) σε σχετικές ομιλίες και σε ακαδημαϊκές αίθουσες πρόκειται να δημοσιευτεί σύντομα.

ΠΑΛΑΙΟΤΕΡΗ ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΓΙΑ ΤΙΣ ΚΑΤ' ΕΝΝΟΙΑΝ ΜΕΛΟΠΟΙΗΣΕΙΣ

Όπως κατ' επανάληψιν έχω επισημάνει τα τελευταία χρόνια³, από τις αρχές του 17ου αιώνα τουλάχιστον διαφαίνεται ξεκάθαρα μια συστηματική προσπάθεια των σπου-

² Θρασυβούλου Στανίτσα, άρχοντας πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, *Μουσικά χειρόγραφα. Εσπερινός-Όρθρος*, επιμέλεια εκδόσεως Χρήστος Τσιούνης, Αθήνα 2006.

³ Λίγα ενδεικτικά, από τα πολλά που μπορώ να αναφέρω την στιγμή αυτή, και για τα οποία έχω δημοσιεύσει σχετικές εργασίες: ο ιερέυς Αντώνιος που τροποποιεί (περί το 1724) τις καταβασίες προ Χριστού Γεννήσεως ώστε να τονίσει και να χωρίσει σωστά τα νοήματά τους (Εμμ. Γιαννόπουλου, «Αντώνιος ιερέυς και Μέγας Οικονόμος της Μεγάλης Εκκλησίας», εισήγηση στο 2ο Ιεροψαλτικό Συνέδριο Κρήτης: *Η Ψαλτική Τέχνη στη Σύγχρονη Εκκλησιαστική και Κοινωνική Πραγματικότητα* (Χανιά, 2-4 Δεκεμβρίου 2016)-δημοσιευμένη στο ηλεκτρονικό περιοδικό του Τμήματος Θεολογίας Α.Π.Θ. *Σύνθεσις/Synthesis* Vol. 6-No 1 (Δεκέμβριος 2017), σσ. 47-72, και, Emmanouil Giannopoulos, "Some uninterpreted to the New Method and unpublished compositions in post-Byzantine psaltic manuscripts", εισήγηση στο *7th International Musicological Conference MODUS-MODI-MODALITY* (Nicosia, 6-10 September 2017) όπου δημοσιεύω εξήγηση των μελών αυτών στην Νέα Μέθοδο, η περίπτωση του λαμπαδαρίου Πέτρου του Πελοποννησίου ο οποίος μελοποιεί πολύ ομαλότερα το Ειρμολόγιο (σε σχέση με εκείνο του ιερέα Μπαλάση), το Αναστασιματάριο (σε σχέση με εκείνο του πρωτοψάλτη Δανιήλ) και το Δοξαστάριο, ενώ και στα μέλη του της Παπαδικής βλέπουμε ξεκάθαρα αυτήν την έγνοιά του (Emmanouil Giannopoulos, "Tracing the Sources of the Enormous Oeuvre of the Famous Ecclesiastical Musician Petros the Peloponnesian (ca. 1735-†1778)", εισήγηση στο

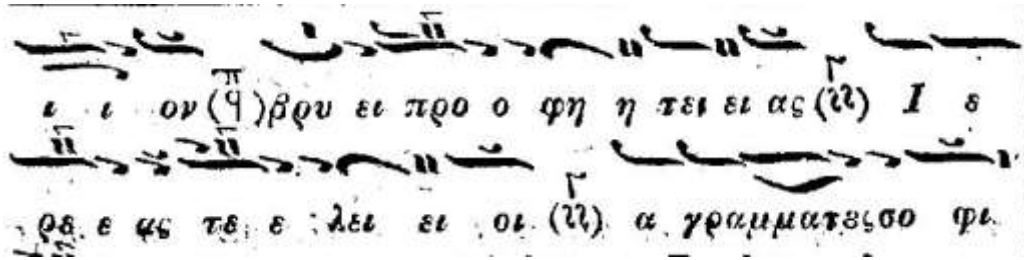
δαίων κατά καιρούς μελοποιών και ψαλτών ώστε να αποδίδεται επιτυχέστερα το περιεχόμενο των υμνογραφικών κειμένων μέσω της εκκλησιαστικής μελωδίας. Στην παρούσα συνάφεια θα ήθελα να αναφέρω εντελώς ενδεικτικά μερικά παραδείγματα τέτοιων προσπαθειών από το ευρύτερο περιβάλλον και τα χρόνια στα οποία ο Θρασύβουλος Στανίτσας διαμόρφωσε την ψαλτική του φυσιογνωμία, και επηρεαζόταν προς την κατεύθυνση των επιλογών του.

α'. Σε σχετικά πρόσφατη συνέντευξη του Θεοδώρου Καλλιμάχου στην εκπομπή «Ψαλτικές περιηγήσεις» (13-6-2015) αναφέρθηκε η φιλοσοφία με την οποία προσέγγιζε την εκκλησιαστική μουσική ο εξαιρετικός ερμηνευτής Αθανάσιος Παναγιωτίδης (κανόναρχος στον Πατριαρχικό ναό επί πρωτοψάλτου Ιακώβου Ναυπλιώτου, μαθητής στην Χάλκη, και μετέπειτα εγκαταστάθηκε στην Θεσσαλονίκη). Έλεγε ο Παναγιωτίδης ότι εάν όταν ψάλλουμε δεν αναδεικνύεται το κείμενο, «το μέλος είναι για πέταμα. Ήταν λάτρης του κειμένου. Δεν μπορούσε να φανταστεί ότι θα ψάλλει κάτι και δεν θα φανεί το κείμενο. Αυτός ο τονισμός δεν ήταν δική του πατέντα. Την έφερε από τον Ιάκωβο [Ναυπλιώτη, πρωτοψάλτη της Μ.τ.Χ.Ε. έως το έτος 1939]».

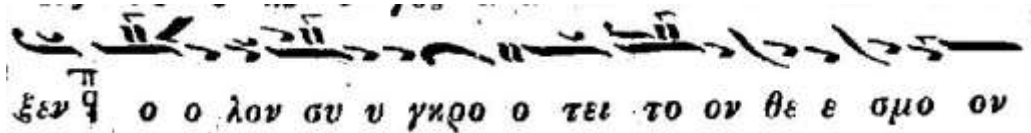
β'. Σε ηχογράφιση διαφόρων ύμνων από τον Χορό ψαλτών του Θεοδοσίου Γεωργιάδου, η οποία κυκλοφορήθηκε ψηφιοποιημένη τα τελευταία χρόνια (Κωνσταντινούπολις, δεκαετία 1950, όταν ο Στανίτσας ήταν λαμπαδάριος στον Πατριαρχικό ναό) διακρίνουμε αλλαγές στις συνήθειες μελοποιήσεις γνωστών ύμνων, με σαφή στόχευση. Επί παραδείγματι, στον γνωστό ύμνο *Πάντα χορηγεί τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον...* της εορτής της Πεντηκοστής (η μελωδία του οποίου καταγράφεται στο σύνολο σχεδόν των παλαιότερων ψαλτικών βιβλίων περίπου σταθερά με τον τρόπο με τον οποίο εμφανίζεται στο Δοξαστάριο του Πέτρου του Πελοποννησίου [μελοποίηση περί το 1770, α' έκδοση στα 1820]), παρατηρούμε ότι στις λέξεις *τελειοῖ* και *συγκροτεῖ* ο Γεωργιάδης αλλάζει την κοινή μελωδία μεταφέροντας την κάπως μεγαλύτερη μελωδική ανάπτυξη των συλλαβών *τε* και *συγ*, στην τονιζόμενη γραμματικά λήγουσα των δύο λέξεων. Επιγραμματικά μπορούμε να το διατυπώσουμε ως εξής:

πιο ξεκάθαρος μελωδικός τονισμός της τονιζόμενης γραμματικά συλλαβής (μείωση μελωδικής ανάπτυξης άλλων συλλαβών, και εκτενέστερη μελωδική ανάπτυξη της τονιζόμενης). Ας συγκρίνουμε την μελοποίηση του Πέτρου από την έκδοση του Δοξασταρίου στα 1820:

Διεθνές Μουσικολογικό Συνέδριο (IMC 2013: *International Musicological Conference*) *Musical Romania and the neighbouring cultures: traditions, influences, identities*, Iasi 4-7 July 2013, δημοσιευμένη στο: *Muzica. Romanian musicology magazine serie nouă*, Anul XXVI, Nr. 3-4 (Aprilie-Iunie 2015), pp. 121-142 και αναδημοσιευμένη στο βιβλίο μου *Η Ψαλτική τέχνη. Λόγος και μέλος στη λατρεία της Ορθόδοξης εκκλησίας. Β'*, Θεσσαλονίκη 2016). Είναι ακόμη η περίπτωση του Γεωργίου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα με το άγνωστο έως πρότινος πεντάτομο χφ των 1750 σελίδων όπου μελοποιεί τα πάντα, και προσόμοια και κανόνες, κατ' έννοιαν (Εμμ. Γιαννόπουλου, «Πτυχές του έργου του Γεωργίου Χουρμουζίου, Χαρτοφύλακος της Μ.Χ.Ε.», εισήγηση στο συνέδριο *Η Βυζαντινή Μουσική μέσα από την Νέα Μέθοδο Γραφής (1814-2014). Καθιέρωση-Προβληματισμοί-Προοπτικές*, Θεσσαλονίκη 2014 δημοσιευμένη στο βιβλίο μου *Η Ψαλτική τέχνη. Λόγος και μέλος στη λατρεία της Ορθόδοξης εκκλησίας. Β'*, Θεσσαλονίκη 2016). Αρκετά στοιχεία έχω παραθέσει και σε άλλη εργασία μου: «Λόγος και μέλος στην έντυπη και στην ασματική παράδοση της ψαλτικής», εισήγηση στην Ημερίδα *Θέματα Ελληνικής Μουσικής* (Μουσικό Σπουδαστήριο Καρδαμύλης, 31-8-13) δημοσιευμένη στο βιβλίο μου *Η Ψαλτική τέχνη. Λόγος και μέλος στη λατρεία της Ορθόδοξης εκκλησίας. Β'*, Θεσσαλονίκη 2016 και στα Πρακτικά της Ημερίδας: *Θέματα ελληνικής μουσικής Ι. Πρακτικά ημερίδας της 31ης Αυγούστου 2013* [Μουσικό Σπουδαστήριο Καρδαμύλης], Καρδαμύλη 2017.



και:

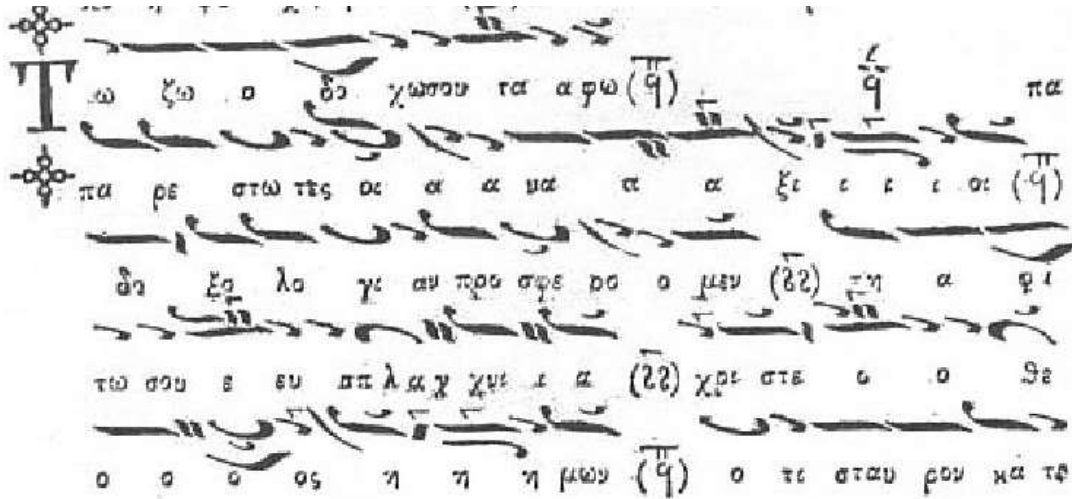


με το **αρχείο ήχου 01**, ώστε το γεγονός να φανεί ξεκάθαρα. Ο Θεοδ. Γεωργιάδης διασκέυασε τις παλαιότερες μελοποιήσεις και δίδαξε στον Χορό του τα παραπάνω σημεία ως εξής:

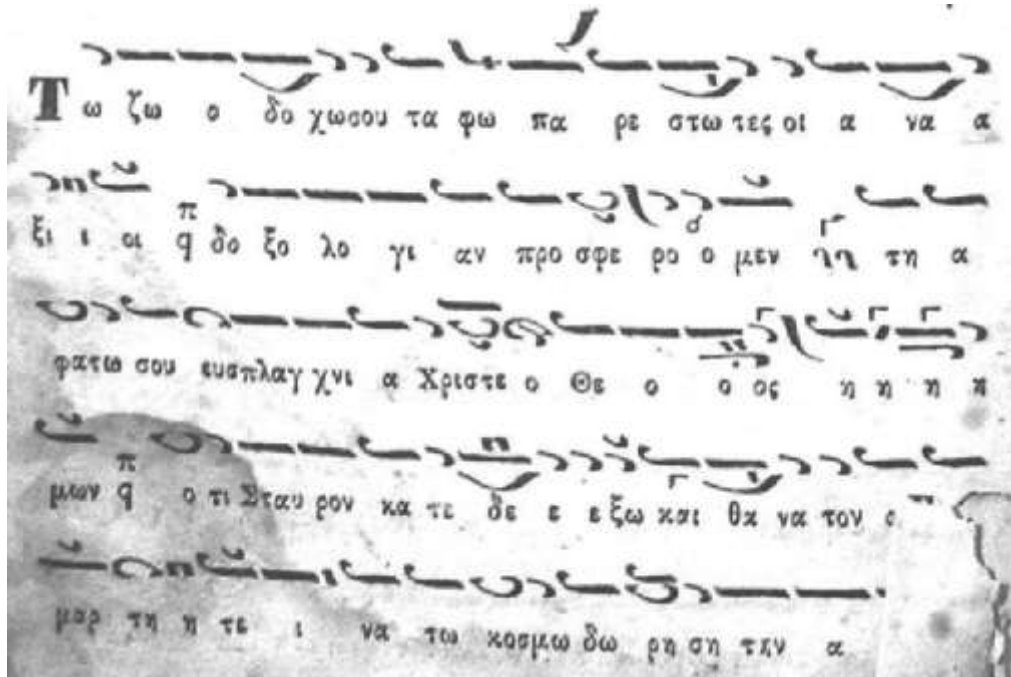


Η ίδια ακριβώς πρακτική παρατηρείται στην ίδια ηχογράφηση και σε σημεία του ύμνου *Εἶδομεν τὸ φῶς: τὸ ἀληθινόν... Πνεῦμα ἐπουράνιον... πίστιν ἀληθῆ*, όταν η μελοποίησή τους συγκριθεί με εκείνη των παλαιότερων ευρύτατα διαδεδομένων εκδόσεων, όπως της *Συλλογῆς ἰδιομέλων...* του πρωτοψάλτου Μανουήλ (1831), ή της *Μουσικῆς Κυψέλης* του λαμπαδαρίου Στεφάνου (1857, 1883).

Παρόμοιες επεμβάσεις δεν ήταν κάτι μεμονωμένο, αλλά κοινή πρακτική και έγνοια των σπουδαίων μουσικών της Κωνσταντινούπολης, όχι μόνο στα χρόνια εκείνα, αλλά και παλαιότερα. Επί παραδείγματι την ίδια λογική μελοποίησης βλέπουμε συνεχώς στο Αναστασιματάριο (έκδοση στα 1863-65) του περίφημου πρωτοψάλτου Κωνσταντίνου (†1862), αν το συγκρίνουμε και πάλι με εκείνο του Πέτρου του Πελοποννησίου (έκδοση στα 1820) το οποίο απετέλεσε την βάση των μεταγενεστέρων. Εξετάζοντας τυχαία ένα στιχηρό του α' ήχου, ας προσέξουμε και ας συγκρίνουμε την μελωδική ανάπτυξη στις λέξεις *οἱ ἀνάξιοι, εὐσπλαχνία*, και, ὁ Θεός στα δύο μουσικά έργα:



Αναστασιματάριο Πέτρου, έκδοση στα 1820.



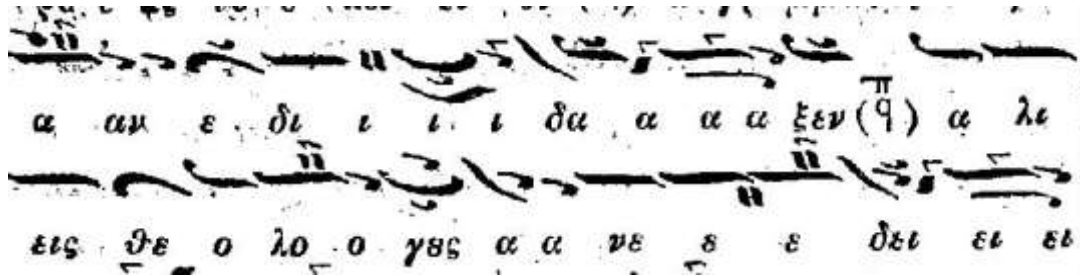
Αναστασιματάριο Κωνσταντίνου, έκδοση στα 1863-65.

για να καταλάβουμε πώς ο Κωνσταντίνος μεταφέρει την μελωδική και ρυθμική ανάπτυξη στις τονιζόμενες συλλαβές, και μάλιστα αποφεύγοντας να τονίσει υπερβολικά τα άρθρα *οι* [άνάξιοι] και *ὁ* [θεός] (μια πρακτική την οποία θα συναντήσουμε και παρακάτω).

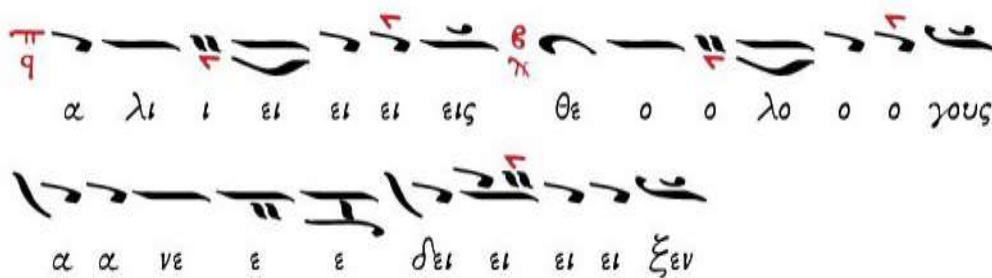
Ακούγοντας το σύνολο των ύμνων που είναι ηχογραφημένοι από τον Χορό του Θεοδ. Γεωργιάδη διακρίνουμε και άλλες τέτοιες επεμβάσεις προς την κατεύθυνση της καλύτερης μελωδικής απόδοσης των νοημάτων των ύμνων. Σαν μια δεύτερη αναφορά στην ίδια ηχογράφιση θα ήθελα να επισημάνω την:

αλλαγή της παλαιότερης μελωδίας, ώστε να συνδεθούν καλύτερα συγκεκριμένες λέξεις σύμφωνα με την έννοια του ύμνου. Πράγματι, στην φράση *άλιεις θεολόγους ανέδειξεν ο Θεοδ. Γεωργιάδης μεταβάλλει την παλαιότερη μελοποίηση του Πέτρου και των ακολού-*

θων του η οποία συνδέει αρκετά περισσότερο την λέξη *θεολόγους* με την προηγούμενη, παρά με την επόμενη (όπως θα έπρεπε):



κάνοντας ξεκάθαρη στάση στην λήγουσα του *άλιεις* και ενώνοντας τις δύο επόμενες λέξεις (**αρχείο ήχου 02**). Ιδού και η καταγραφή του συγκεκριμένου σημείου:



γ'. Φαίνεται ότι ο Στανίτσας που ήταν καλλιεργημένος άνθρωπος, διδάχτηκε πολλά από αυτό το περιβάλλον στην Κωνσταντινούπολη, που επιδίωκε την νοηματικότερη και επιτυχεστέρα μελοποίηση και ομαλότερη ψαλμώδηση των ύμνων. Η προσοχή στην εκφορά των λέξεων και των φράσεων είναι διαχρονικά ζητούμενο, είτε στην ομιλία-ανάγνωση, είτε στην εμμελή εκφώνηση, είτε στην ψαλμώδηση. Πέρα βέβαια από την ευρύτερη ανάγκη για λογικό τονισμό, υπάρχουν αρκετές λέξεις οι οποίες ανάλογα με τον τρόπο με τον οποίο εκφέρονται αλλάζουν νόημα. Τέτοιες είναι οι: *διά, κατά, επί, παρά, ού-ού, ότι-ό,τι, έν-έν, εί-εί, οι-οί, μετά, ύπερ, υπό, ίνα, σύν, αλλά και έναντίον*. Πολλά είναι τα παραδείγματα που θα μπορούσα να παρουσιάσω με βάση ευρύτατη έρευνα πάνω στην περίπτωση αυτή, στην συνάφεια όμως του θέματος, μας ενδιαφέρει η ηχογραφημένη διήγηση του Κωνσταντίνου Πρίγγου⁴ για ένα περιστατικό που συνέβη καθώς έψαλε εντός του Πατριαρχικού ναού ο λαμπαδάριός του Θρασύβουλος Στανίτσας το στιχηρό της Κυριακής του Τελώνου και του Φαρισαίου *Μη προσευξώμεθα φαρισαϊκῶς...*: «λοιπόν, είχα λαμπαδάριο τον Στανίτσα, επί Βενιαμίν του Πατριάρχου. Ήταν του Τελώνου και του Φαρισαίου, στον εσπερινό, και ψάλλαμε το *Μη προσευξώμεθα...* Ο λαμπαδάριός μου, δεν του άρεσε φαίνεται [το ευρύτερα γνωστό μέλος (:)] και εκεί που λέει *ταπεινωθῶμεν έναντίον τοῦ Θεοῦ τελωνικῶς*, ξεφώνησε το *έναντίον* τοῦ Θεοῦ και ο Πατριάρχης από τον θρόνο επάνω λέει «βρε, αυτός είναι και αγράμματος βρε. Βρε, δεν είναι *έναντίον* τοῦ Θεοῦ βρε, είναι ενώπιον του Θεού, βρε»» (**αρχείο ήχου 03**). Το περιστατικό αυτό, το οποίο έλαβε χώρα κατά την περίοδο 1939-1946, εφόσον Πατριάρχης αναφέρεται ο Βενιαμίν, θα ήταν σίγουρα πολύ έντονο βίωμα και ένα καλό «μάθημα» για τον νεαρό τότε λαμπαδάριο.

Ο διάφορος (επιτυχής ή ατυχής) τονισμός κάποιων από τις παραπάνω λέξεις είναι κάτι που παρατηρείται και στην εκφωνητική απόδοση περικοπών. Βλέπουμε, επί παρα-

⁴ Αναρτημένη στο youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=9T2EGfkishY>

Για τον αείμνηστο πρωτοψάλτη λοιπόν, ο λόγος των ύμνων (η Χριστιανική υμνογραφία) ήταν το κυρίαρχο στοιχείο, και η μελωδία το δεύτερο, το οποίο είχε ως σκοπό την απόδοση αυτού. Με δεδομένα και όσα ανέφερα παραπάνω, θεωρώ βέβαιο ότι αυτή του η άποψη είχε διαμορφωθεί και με βάση όσα ευρέως συζητούντο και ειδικά στο Πατριαρχικό και ευρύτερο Κωνσταντινουπολίτικο περιβάλλον για τα ψαλτικά θέματα.

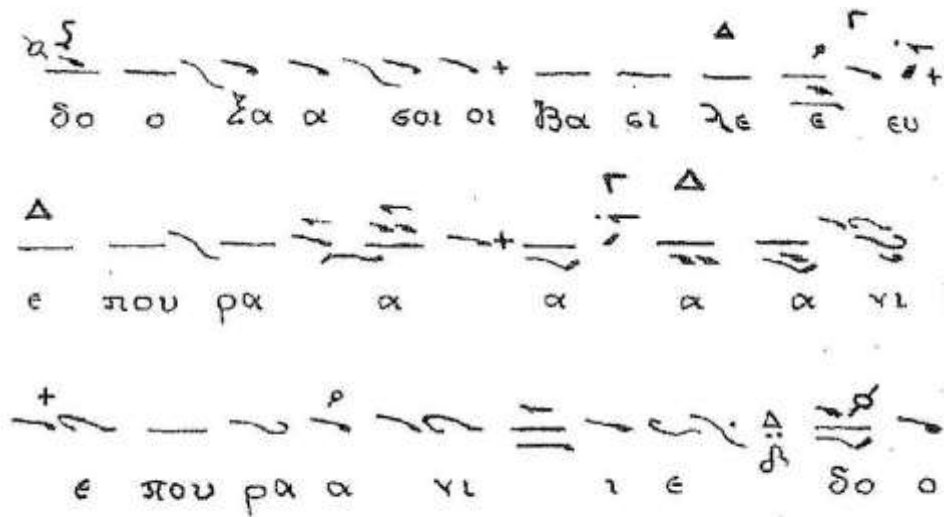
Κατόπιν όλων αυτών, προχωρώ σε συγκεκριμένες αναφορές των επεμβάσεων τις οποίες πραγματοποίησε ο Θρασύβουλος Στανίτσας σε γνωστά μέλη, ώστε να δικαιώνεται αυτή η κυριαρχία και η ακριβέστερη νοηματική απόδοση της χριστιανικής υμνογραφίας κατά την ψαλμώδησή της, «ως στοιχείον συντελούν εις την ολοκλήρωσιν της κατανοήσεως και συμμετοχής του πιστού, εις το μυστήριον της Θείας Λατρείας». Για την καλύτερη εποπτεία των στοιχείων που θα παραθέσω, τα παρουσιάζω κατά κατηγορίες.

Μεταφορά του τονισμού στην κατάλληλη συλλαβή λέξης του ύμνου

Τρία παραδείγματα: α'. στην κλασική μελοποίηση των Ανοιξανταρίων η οποία αποδίδεται στον Θεόδωρο παπά-Παράσχου Φωκαέα, ο Στανίτσας συστηματικά μεταφέρει τον μελωδικό και ρυθμικό τονισμό στις γραμματικά τονιζόμενες συλλαβές. Δύο φορές στον στίχο *Εύλόγει ή ψυχή μου στην λέξη έπουράνιε* και στην επανάληψή της αλλάζει την στάση δύο χρόνων στην πρώτη συλλαβή ή τον έντονο τονισμό της κατά την επανάληψή της, αναδεικνύοντας την γραμματικά τονιζόμενη τρίτη συλλαβή της λέξης:

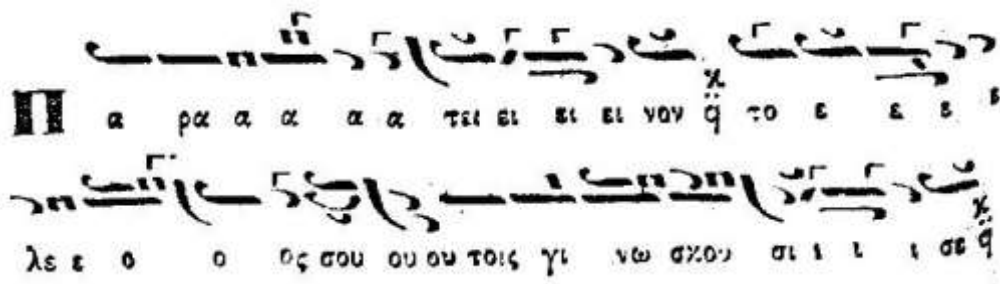


Μουσική Συλλογή, Γ. Πρωγάκη, 1909.

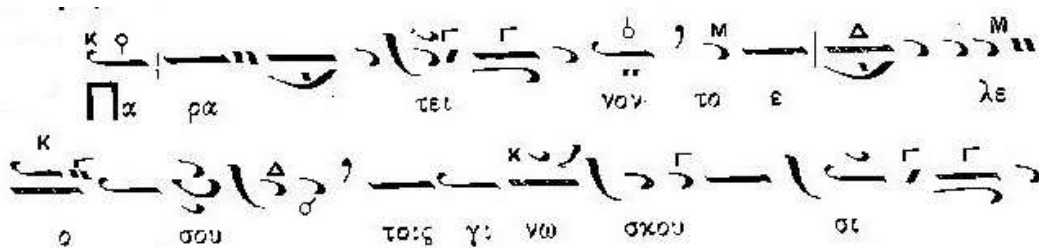


Χειρόγραφο Θρ. Στανίτσα (και αρχείο ήχου 04).

β'. στην ευφρόσυνη αργή δοξολογία του πρωτοψάλτου Πέτρου του Βυζαντίου (†1808) σε ήχο α' τετράφωνο, μεταφέρει τον τονισμό της λέξης *γινώσκουσί* από την πρώτη συλλαβή στην γραμματικά και λογικά τονιζόμενη δεύτερη (αρχείο ήχου 05), όπως και πολλοί άλλοι σπουδαίοι μουσικοί:

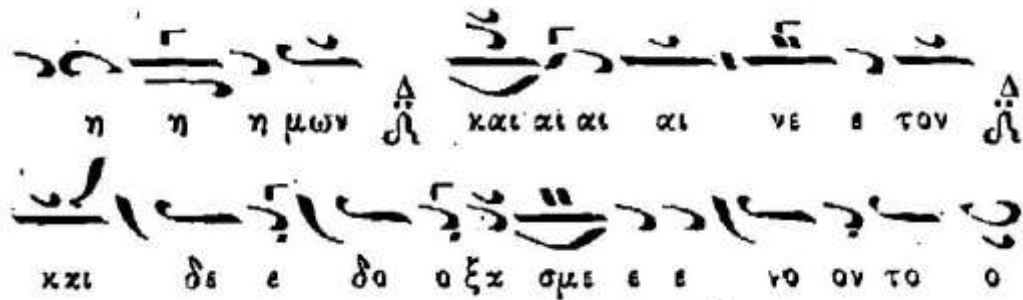


Πανδέκτη, τόμος 2, Κωνσταντινούπολη 1851. Η πρωτότυπη μελοποίηση.

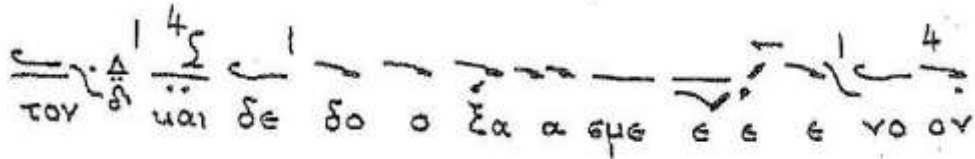


Αθην. Καραμάνη, *Νέα Μουσική Συλλογή. Τόμος Α'*, Θεσσαλονίκη 1955.

γ'. παρόμοια στην αργή δοξολογία του λαμπαδαρίου Πέτρου του Πελοποννησίου σε ήχο δ' άγια, στον στίχο *Εύλογητός...* απαλύνει τον τονισμό και *δεδοξασμένον* προς όφελος της τονιζόμενης παραλήγουσας:



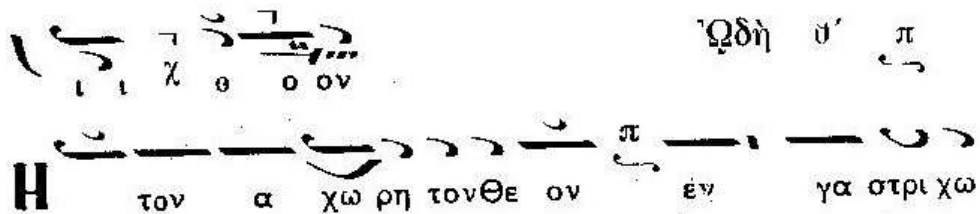
Μουσική Συλλογή, Γ. Πρωγάκη, 1909.



Χειρόγραφο Θρ. Στανίτσα.

Συστηματική αποφυγή έντονου τονισμού των άρθρων

Κάποια παραδείγματα: α'. τον ειρμό της θ' ωδής του όρθρου της Μεγ. Τρίτης *Η τόν άχώρητον Θεόν*, τον οποίο παρότι άκουγε επί 20 έτη να ψάλλεται με τονή στο αρχικό άρθρο από τον άρχοντα πρωτοψάλτη Κωνσταντίνου Πρίγγο (ο οποίος τον κατέγραψε έτσι και στην περίφημη *Μεγάλη Εβδομάδα* του, κάνοντάς το άρθρο να ακούγεται ως διαζευκτικό ή), τον ψάλλει μεταφέροντας τον τονισμό στην λογική του θέση: στην συλλαβή *χω* της τρίτης λέξης του ύμνου (**αρχείο ήχου 06**).



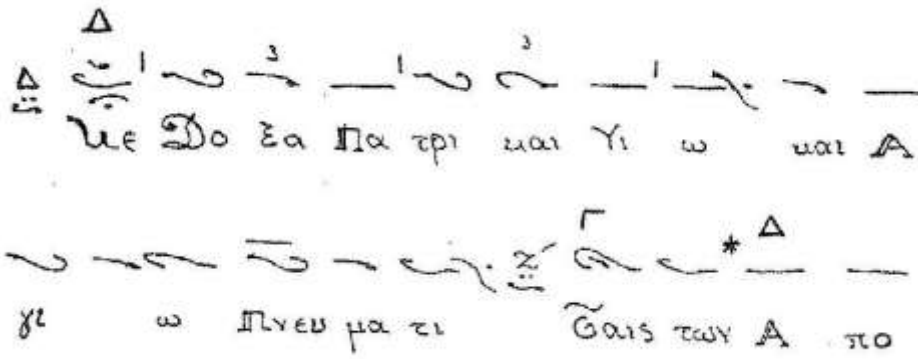
Κωνσταντίνου Πρίγγου, *Η Αγία και Μεγάλη Εβδομάς*, Αθήνα 1969.

Η καταγραφή της ψαλμώδησης του Θρ. Στανίτσα:

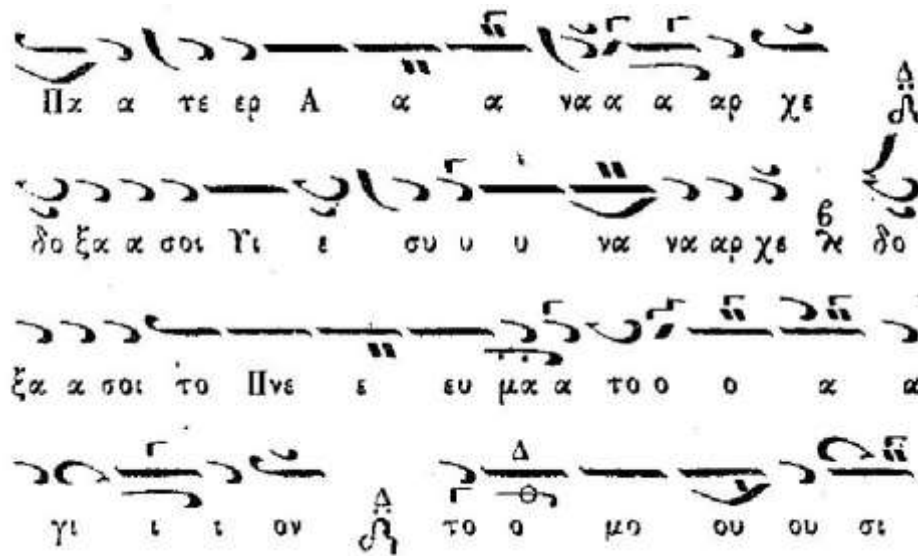


Παρόμοιο θέμα παρατηρείται και στα δύο τροπάρια που ακολουθούν στην ίδια ωδή, αλλά και σε πολλές άλλες περιπτώσεις.

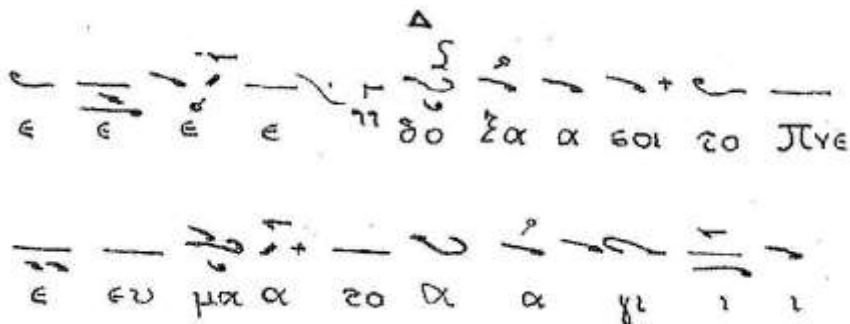
β'. στα γνωστά «Πεντηκοστήρια» των Κυριακών, όπου με τρίφωνη κατάβαση αλλάζει τον ευρέως διαδεδομένο τονισμό του αρχικού άρθρου *Ταῖς* (με την συνηθισμένη ανάβαση μίας φωνής από τον ζω' της μαλακής χρωματικής):



γ'. στα Ανοιξαντάρια του Φωκαέως (στίχος *Ἡδυνθείη*), όπου αλλάζει την μελοποίηση, ώστε να μην υπερτονίζεται το άρθρο *τὸ [ἅγιον]* και να μεταφερθεί λογικότερα ο μελωδικός τονισμός στην τονιζόμενη συλλαβή της επόμενης λέξης (*αρχείο ήχου 07*):

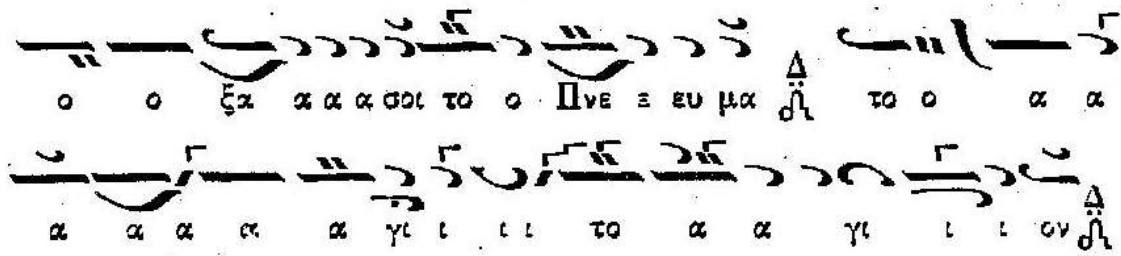


Μουσική Συλλογή, Γ. Πρωγάκη, 1909. Η πρωτότυπη μελοποίηση.

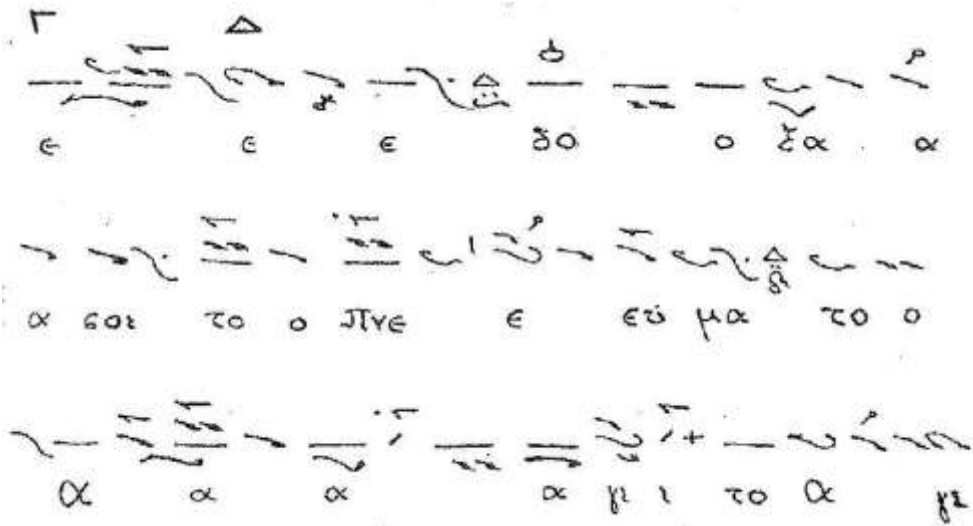


Χειρόγραφο Θρ. Στανίτσα.

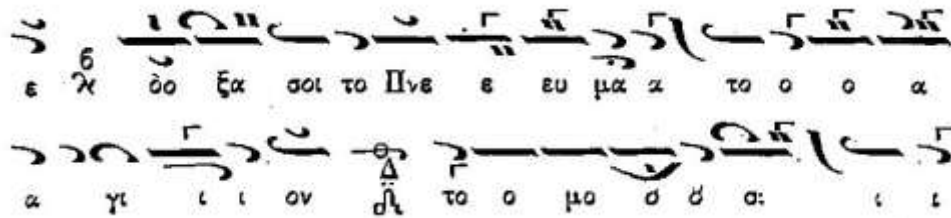
δ'. παρομοίως και σε στίχους των Ανοιξανταρίων του πρωτοψάλτου Γεωργίου Ραιδεστηνού:



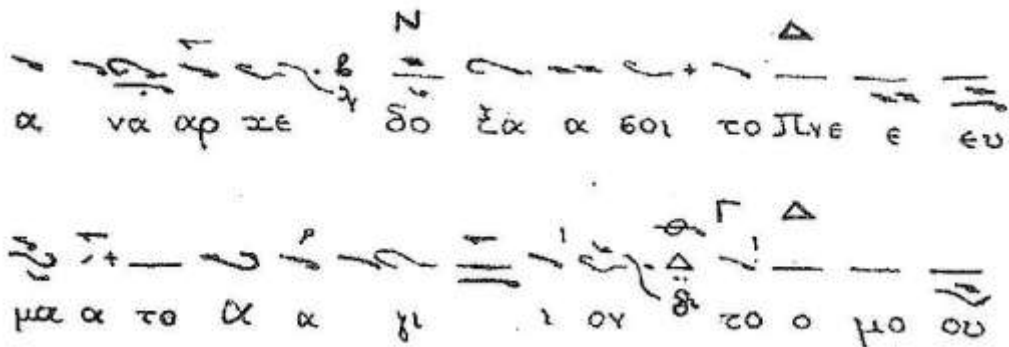
Ανοιξαντάρια Γ. Ραιδεστηνού, στίχος Ἄσω τῷ Κυρίῳ.



Χειρόγραφο Θρ. Στανίτσα.



Ανοιξαντάρια Γ. Ραιδεστηνού, στίχος Εύλογει ἡ ψυχὴ μου



Χειρόγραφο Θρ. Στανίτσα.

ε'. στο θεοτοκίο *Τὴν ὠραιότητα*, όπου η γνωστή αργή μελωδία και ο τρόπος που εψάλλετο και από τον πρωτοψάλτη Κωνσταντίνο Πρίγγο στο Οικουμενικό Πατριαρχείο (αρχείο ήχου 08):

ε ε ε Τὸ παρὸν ψάλλεται τῇ Παρασκευῇ ἑσπέρας. Ἦχος γ΄. Γα.

Τὴν ὠ ρ α ι α ι ο ο ο ο ο τ η η η τα α α α
α τ η ης Πα αρ θε ε ν ι ι ι ι ι ας
σου ου ου και το υ υ υ πε ε ε ερ λα ααμ
πρ ο ο ο ο ν το ο τ η ης α α γ νει ει ει
ει ει ας σου ου ου ο Γα θρι ηλ κα τα α α

Το παραδοσιακό μέλος.

δεν τον εμποδίζει από το να τροποποιήσει-απαλύνει τους έντονους τονισμούς των άρθρων *τῆς* [παρθενίας σου], ή *τὸ* [τῆς ἀγνείας σου] στην δική του ερμηνεία (αρχείο ήχου 09), με αυτό τον τρόπο:

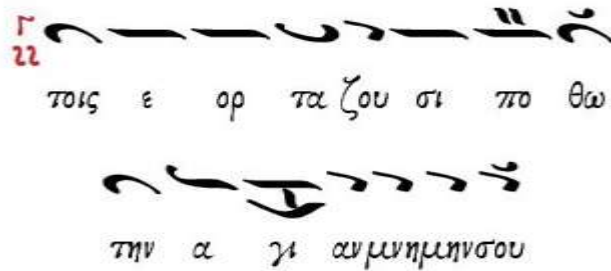
τη ης πααρ θε ε το ο τη ης α α

Οι μεταβολές στον τονισμό των άρθρων από τον Θρ. Στανίτσα.

Σημειώνω ότι η έγνοια των παραδοσιακών αλλά και ευαίσθητων στο θέμα της ορθής απόδοσης των ύμνων ψαλτών ώστε να μην απαλύνονται ή και να τροποποιούνται ριζικά ανάλογα φαινόμενα «άλογων» τονισμών είναι διαχρονική. Επί παραδείγματι, ιδού πώς τονίζεται υπερβολικά και άστοχα το άρθρο *τὴν* στο τέλος πάμπολλων προσομοίων όταν ακολουθείται αυτούσια η μελωδία του αυτομέλου *Τὴν Σοφίαν καὶ Λόγον*:

τοὺς εὐ ορ τα ζου σι πο θω την α γι αν
μνη η μηνσου

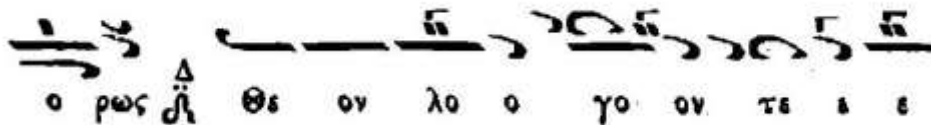
και ιδού πώς ο άρχων πρωτοψάλτης Λεωνίδας Αστέρης αλλάζει συστηματικά τον τονισμό (τρεις συνεχόμενες φορές! σε ψαλμώδησή του στην Βέροια το έτος 2009) ώστε να μην συμβεί αυτό (αρχείο ήχου 10):



Μελωδική έκφραση δύο συνεχόμενων τονιζόμενων συλλαβών

Το γνωστό αυτό θέμα, το οποίο μπορεί να χρειαστεί να αντιμετωπιστεί ερμηνευτικά και σε τρεις ακόμη συνεχόμενες τονισμένες γραμματικά συλλαβές, δεν διέλαθε της προσοχής πολλών ιεροψαλτών, όπως και του Θρασυβούλου Στανίτσα. Σημειώνω ότι είναι κάπως ανακριβές το σύνηθες λεγόμενο, ότι, δηλαδή, στην περίπτωση δύο συνεχόμενων τονιζόμενων συλλαβών, η μελωδία τονίζει την δεύτερη. Το σωστό είναι ότι κατά την μελοποίηση και την ψαλμώδηση τέτοιων περιπτώσεων τονίζονται και οι δύο, με την δεύτερη να εκφράζεται εμφαντικότερα.

Αυτό κάνει και ο αείμνηστος Στανίτσας πολλές φορές, όπως στο μεγαλυνάριο Άξιόν έστιν, ψάλλοντας, επί παραδείγματι, το λεγόμενο «συνηθισμένο» του πλ. δ' το έτος 1959 στο Σκούταρη. Έτσι, ενώ η παραδοσιακή καταγραφή της μελωδίας στο σημείο αυτό είναι:



Μουσική Συλλογή, τόμος Γ', Γ. Πρωγάκη, 1910.

ο Στανίτσας αναπτύσσει σε δύο χρόνους κάθε μία από τις συλλαβές της λέξης θεόν ώστε να μην ακούγεται τονισμένη έντονα η πρώτη, και συνεχίζει τονίζοντας λογικά και την επόμενη λέξη (αρχείο ήχου 11):



Ήδη σημείωσα ότι το φαινόμενο είναι διαχρονικό, και οι ευρύτερες συζητήσεις και υποδείξεις για τα θέματα επιτυχούς ανάδειξης του υμνογραφικού λόγου ήταν πολύ συνηθισμένες μεταξύ των κορυφαίων ιεροψαλτών. Στην ψαλμώδηση της ίδιας σύνθεσης εντός του Πατριαρχικού ναού τον Οκτώβριο του έτους 2008 ο Λεωνίδας Αστέρης επίσης τροποποιεί ελαφρά την μελωδία (και αυτός μόνο σε αυτό το σημείο του μέλους), κάπως διαφορετικά μεν από τον προκάτοχό του Θρασ. Στανίτσα, αλλά με τον ίδιο σκοπό και αποτέλεσμα (αρχείο ήχου 12):



Για την οικονομία του χώρου δεν μνημονεύω λεπτομερώς ανάλογες μελικές τροποποιήσεις από άλλους κορυφαίους πρωτοψάλτες στην περίπτωση αυτή, διαχρονικά παρατηρούμενες, και εντός του Πατριαρχικού ναού έως και σήμερα, όπου το (παλαιό συ-

νήθως) μέλος του Μεγαλυναρίου ψάλλεται αυτούσιο, εκτός όμως του συγκεκριμένου σημείου όπου ακολουθείται η παραπάνω λογική.

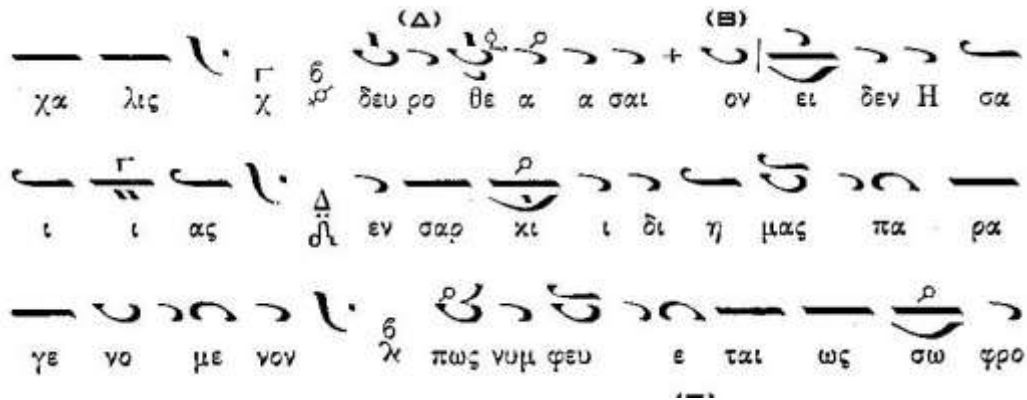
Επιτυχέστερος χωρισμός και μελοποίηση των νοημάτων ενός ύμνου σύμφωνα με το νόημά τους

Δύο παραδείγματα: α'. το τρίτο στιχηρό των Αίνων της Κυριακής των Βαΐων, το οποίο συχνά-πυκνά εμφανίζεται σε πολλές εκδόσεις χωρισμένο άστοχα: *δεῦρο θέασαι, * ὄν εἶδεν Ἡσαΐας, ἐν σαρκὶ * δι' ἡμᾶς παραγεγόμενον*



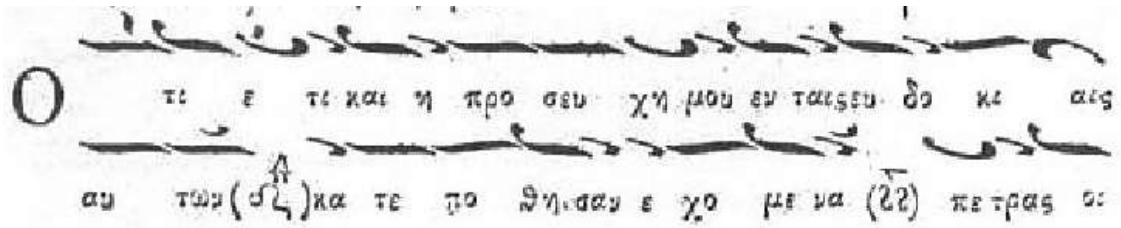
Συλλογή ιδιομέλων..., Κωνσταντινούπολις 1831.

στην μελοποίηση του Τριωδίου από τον Θρ. Στανίτσα (και σε λίγους ακόμη μελοποιούς) εμφανίζεται ορθά χωρισμένο: *δεῦρο θέασαι, ὄν εἶδεν Ἡσαΐας, * ἐν σαρκὶ δι' ἡμᾶς παραγεγόμενον*



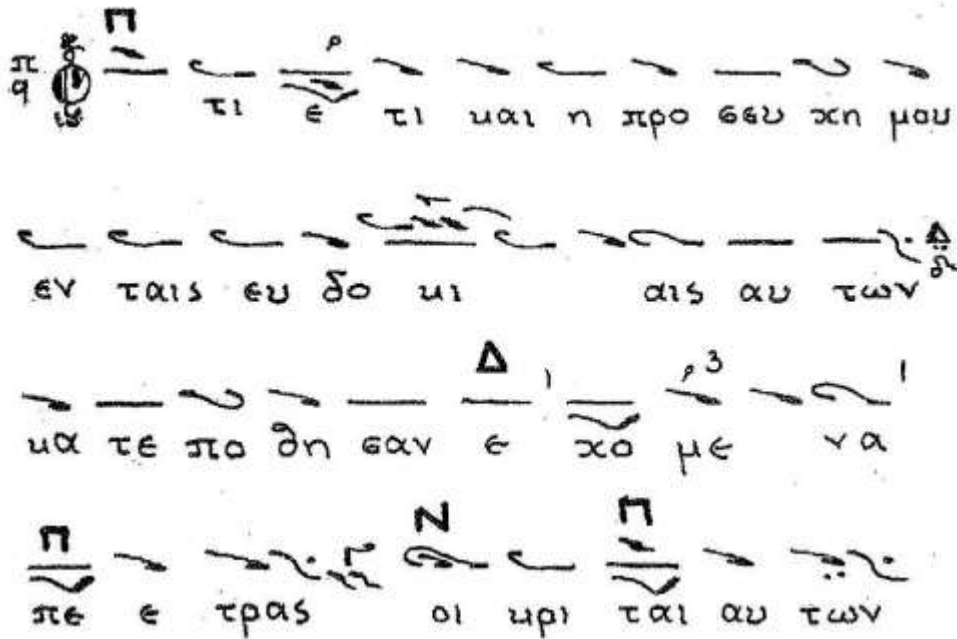
Θρασ. Στανίτσα, *Μουσικόν Τριώδιον*, Αθήνα 1969.

β'. ο στίχος *Ὅτι ἔτι καὶ ἡ προσευχή μου* από την στιχολογία των Εσπερινών (όπου παρατηρείται γενικότερα άστοχος χωρισμός λέξεων, οι οποίες όμως νοηματικά συμπορεύονται) στον οποίο υπάρχει ο συστηματικά άστοχος χωρισμός σχεδόν σε όλα τα ψαλτικά βιβλία: *κατεπόθησαν ἐχόμενα * πέτρας οἱ κριταὶ αὐτῶν*. Επί παραδείγματι στον α' ήχο:



Νέον Αναστασιματάριον [Πέτρου Πελοποννησίου], έκδ. 1820.

το οποίο διορθώνει ο Θρ. Στανίτσας:



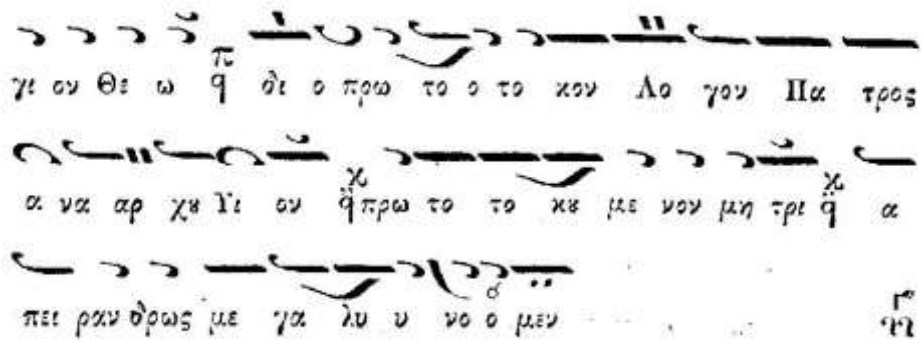
Χειρόγραφο Θρ. Στανίτσα (αρχείο ήχου 13, από την συναυλία στις Βρυξέλλες).

Στην ευρύτερη ενότητα της ορθής κατανόησης του νοήματος ενός ύμνου και της συνακόλουθης επιτυχούς μελοποίησής του, μπορεί να αναφερθεί και η κατηγορία περιπτώσεων με τον τίτλο

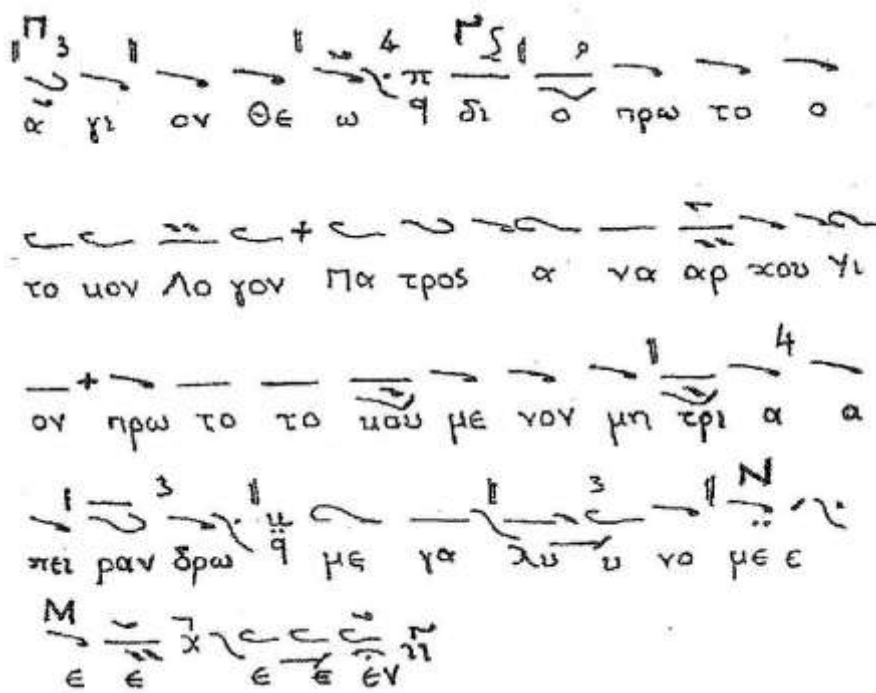
Ποιητική ισορροπία, αλλά νοηματική αστοχία

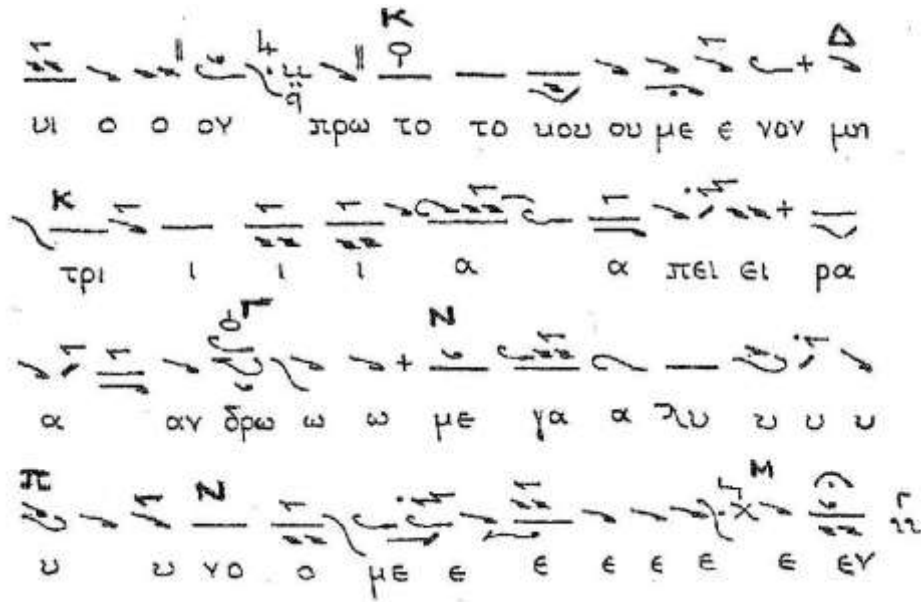
Και στον τομέα αυτό ο Θρ. Στανίτσας επέδειξε εύστοχες παρεμβάσεις, όπως άλλωστε και κάποιοι άλλοι μελοποιοί. Ωστόσο, φαίνεται ότι εκείνος διακρίθηκε περισσότερο, παρουσιάζοντας μεταβολές παλαιότερων μελοποιήσεων χάριν του νοήματος των ύμνων

α'. στην θ' ωδή της εορτής της Υπαπαντής: ...πρωτοτοκούμενον Μητρι * άπειράνδρω μεγαλύνομεν προσπερνά την ποιητική ισορροπία των παλαιών (και κάποιων νεώτερων) ψαλτικών βιβλίων και χωρίζει σωστά: ...πρωτοτοκούμενον Μητρι άπειράνδρω * μεγαλύνομεν και στο συλλαβικό και στο αργό ειρμολογικό μέλος.



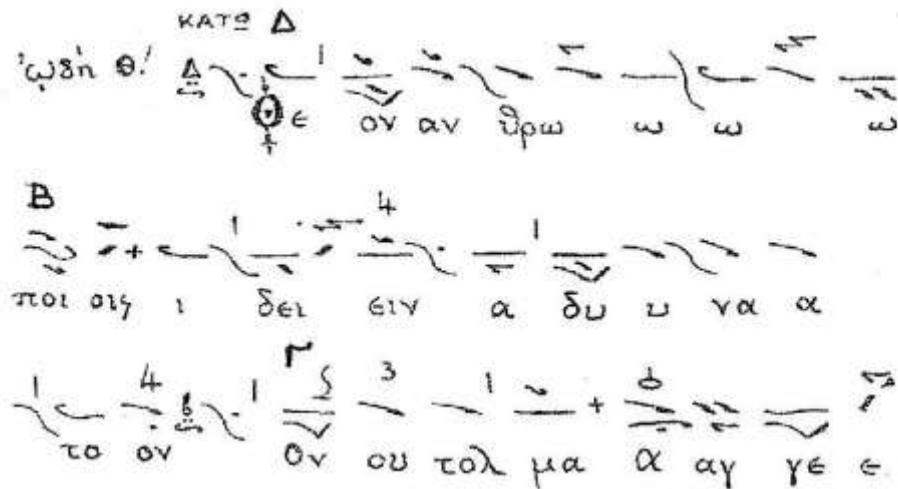
Ειρμολόγιον σύντομον Πέτρου Βυζαντίου, έκδ. 1825, όπου συν τοις άλλοις το άπειράνδρω μετατρέπεται σε ...επίρρημα με την προσθήκη του τελικού «ς» (κάτι που εμφανίζεται στην ίδια έκδοση και στο αργό μέλος του Πέτρου του Πελοποννησίου).





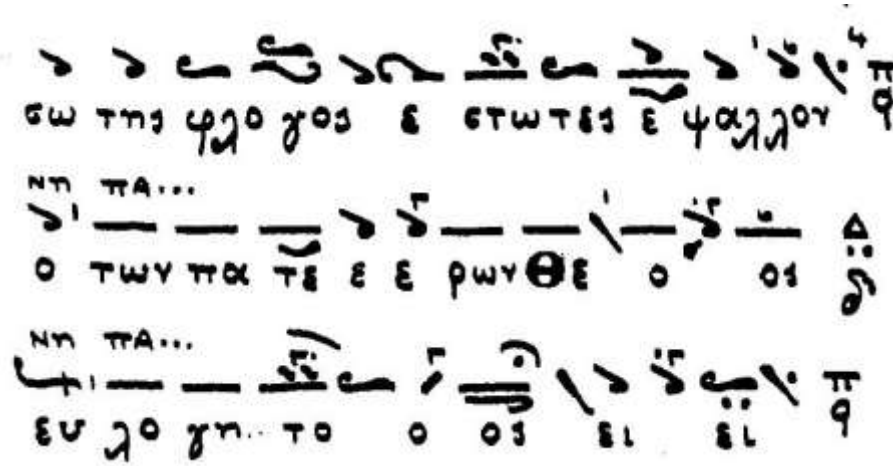
Η συλλαβική (και **αρχείο ήχου 14**) και αργοσύντομη μελοποιητική απόδοση του ύμνου από τον Στανίτσα.

β'. στην ευρηματική και κάπως εντυπωσιακή ψαλτική προσέγγισή του στον ειρμό της θ' ωδής των Κυριακών Τελώνου και Φαρισαίου και Τυρινής *θεὸν ἀνθρώποις ἰδεῖν ἀδύνατον*, όπου και πάλι προσπερνά την ποιητική ισορροπία δύο+δύο λέξεων, και χωρίζει νοηματικά:



Χειρόγραφο Θρ. Στανίτσα (και **αρχείο ήχου 15**)

γ'. στον ειρμό της ζ' ωδής του κανόνα των Χριστουγέννων, όπου ο Θρ. Στανίτσας προσπερνά και πάλι την ποιητική ισορροπία με βάση την οποία έγινε η παλαιότερη μελοποίηση (*ὁ τῶν Πατέρων *θεὸς εὐλογητός εἶ*), και ψάλλει κατά νόημα: *ὁ τῶν Πατέρων θεὸς *εὐλογητός εἶ* και στο συλλαβικό (**αρχείο ήχου 16**) και στο αργοσύντομο μέλος



Καταγραφή της ψαλμώδησης του Θρ. Στανίτσα από τον μαθητή του Λυκούργο Πετρίδη στο βιβλίο του, *Όρθρος. Μέρος Β΄*, Θεσσαλονίκη 2000, σ. 10 (το αργό μέλος στην σ. 29).

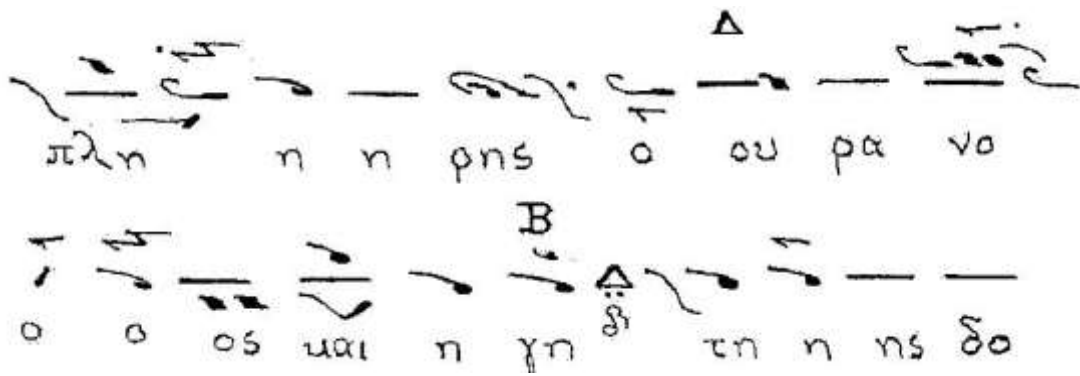
δ' στον επινίκιο ύμνο *Άγιος, άγιος, άγιος Κύριος Σαβαώθ* με την γνωστή γενικότερα κορύφωση και στάση στην λέξη *ούρανός* η οποία όμως τεμαχίζει το νόημα του ύμνου: *πλήρης ό ούρανός και ή γή [της δόξης Σου]*. Πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι σε μία από τις πρώτες μελοποιήσεις του ύμνου (δημοσιευμένη στο *Μουσικόν Δωδεκαήμερον* του Αλεξάνδρου Βυζαντίου [Κωνσταντινούπολις 1884] σε επεξεργασία του Γ. Σαρανταεκκλησιώτου) αυτή του Ονουφρίου Βυζαντίου περί τα μέσα του 19ου αιώνα (στον παραδοσιακό β' ήχο της Θείας Λειτουργίας), ο ύμνος μελοποιείται κατά τον ποιητικό χωρισμό.

Με νοηματικό χωρισμό εμφανίζεται ο ύμνος στην μελοποίηση του πρωτοψάλτου Γεωργίου Ραιδεστηνού, δημοσιευμένη στην *Φόρμιγγα* του Ιακώβου Ναυπλιώτου στα 1894, και στο *Εν άνθος της καθ' ημάς εκκλησιαστικής μουσικής* του Αγαθαγγ. Κυριαζίδη το έτος 1896 (στην δεύτερη όμως, παραδόξως, υπό το όνομα του Ονουφρίου Βυζαντίου) .



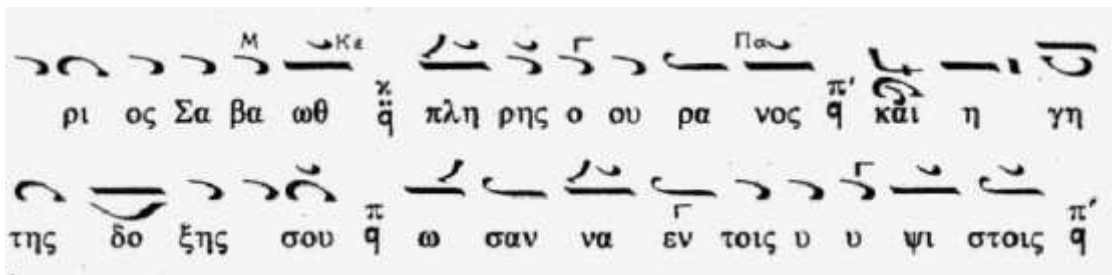
Αγαθαγγ. Κυριαζίδου, *Εν άνθος...*, 1896.

Σε αντίστοιχες μελοποιήσεις του Θρ. Στανίτσα παρατηρείται συχνά το φαινόμενο να χωρίζεται ο ύμνος νοηματικά, όπως στους ήχους β', πλ. δ', και λέγετο:



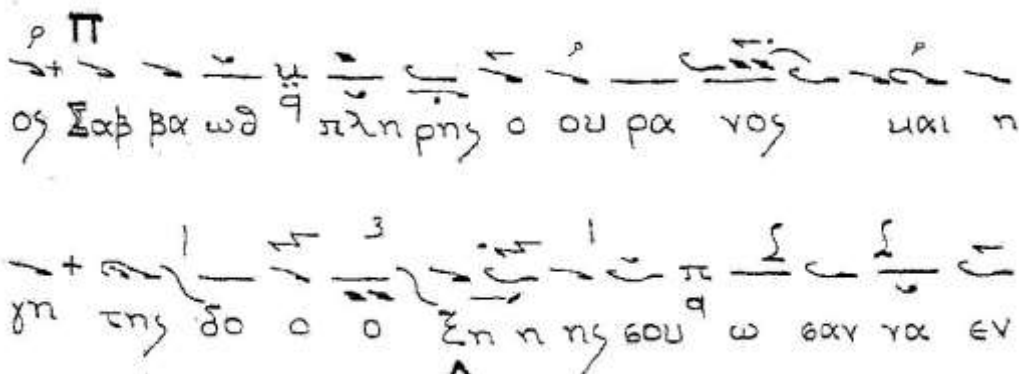
Χειρόγραφο Θρασ. Στανίτσα. Ο επινίκιος ύμνος σε ήχο λέγετο.

Εντύπωση όμως προκαλεί η περίπτωση της σύνθεσης του Μιχαήλ Χατζηαθανασίου σε ήχο α' επτάφωνο την οποία πολύ συχνά έψαλε ο Στανίτσας. Ο χωρισμός του ύμνου στην συγκεκριμένη σύνθεση είναι ποιητικός, και έτσι τον έψαλε (με επιμέρους καλλωπισμούς) ο μαθητής του μελοποιού αείμνηστος Στανίτσας, και έτσι το κατέγραψε από τις παλαιότερες ερμηνείες του ο μαθητής του τελευταίου Λυκούργος Πετρίδης (Θ. Λειτουργία 1982).



Μιχ. Χατζηαθανασίου, *Μουσική Ζωοδόχος πηγή*, 1976, σ. 185.

Σε μεταγενέστερες ερμηνείες του όμως (περίπου μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1970) ο αείμνηστος πρωτοψάλτης μετέβαλε την μελοποίηση του δασκάλου του στο συγκεκριμένο σημείο, αντιλαμβανόμενος το θέμα και επιλέγοντας την νοηματική απόδοση του ύμνου:

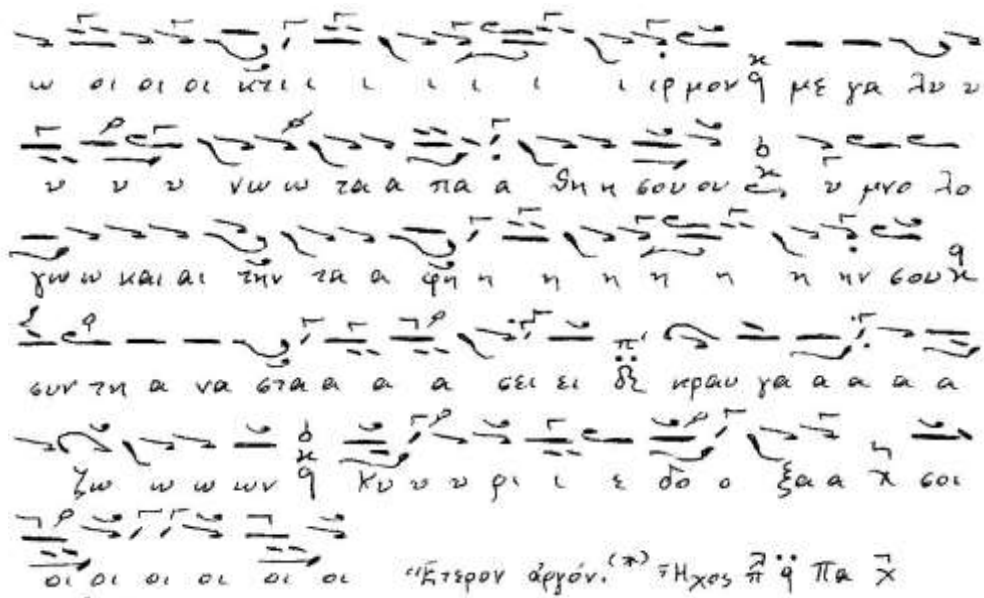


Χειρόγραφο Θρασ. Στανίτσα (και αρχείο ήχου 17)⁶.

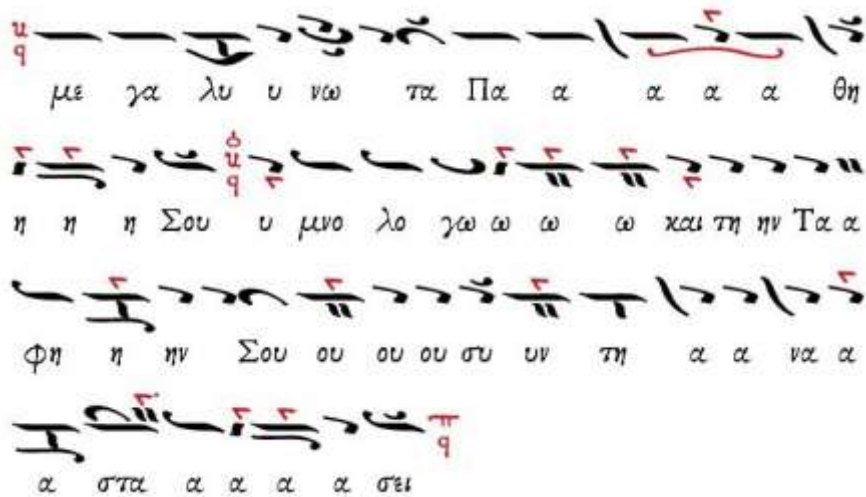
⁶ Πέρα από τα χειρόγραφα του Θρασ. Στανίτσα, οι εν λόγω μελοποιήσεις του επινίκιου ύμνου ή οι καλλωπισμοί του ίδιου έχουν εκδοθεί και στον τόμο *Πατριαρχική Μουσική Κιβωτός, Άγιον Όρος* 1999.

ε'. το περίφημο δοξαστικό του εσπερινού της Αποκαθλώσεως, όπου στην τελευταία του φράση ο ποιητικός χωρισμός μετατρέπεται και σε μελωδικό, και αλλοιώνονται έτσι άσχημα τα νοήματα του υμνογράφου: *μεγαλύνω τὰ Πάθη Σου * ὕμνολογῶ καὶ τὴν Ταφὴν Σου * σὺν τῇ ἀναστάσει κραυγάζων· * Κύριε δόξα σοι, ἀντὶ τοῦ ὀρθοῦ: μεγαλύνω τὰ Πάθη Σου * ὕμνολογῶ καὶ τὴν Ταφὴν Σου σὺν τῇ ἀναστάσει, κραυγάζων· Κύριε δόξα σοι.* Προσπερνώντας ο αείμνηστος Θρασ. Στανίτσας το γεγονός ότι όλες (πλην μίας, αλλά μεταγενέστερης)⁷ οι μελοποιητικές προσεγγίσεις του ὕμνου ακολουθούν τον ποιητικό χωρισμό (μαζί και εκείνη του επί 20ετία πρωτοψάλτη του Κων/νου Πρίγγου, καταγεγραμμένη στην *Μεγάλη Εβδομάδα* του), ψάλλει το έτος 1966 νοηματικά, εκφράζοντας θαυμάσια το περιεχόμενο του ὕμνου (**αρχαίο ήχου 18**):

⁷ Του αειμνήστου π. Κωνσταντίνου Παπαγιάννη (*Η Αγία και Μεγ. Εβδομάς*, 2004):

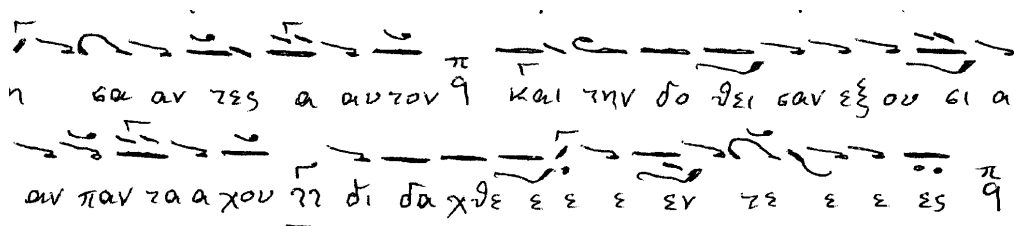


Στο θέμα έχω αναφερθεί παλαιότερα: «Σῶσόν με θεολογοῦντά Σε. Ἡ μελωδική ἔνδυση τῆς ὕμνογραφίας στό νέο στιχηραρικό γένος μελοποιίας», εισηγήση στο Β' Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογικό και Ψαλτικό του Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος: *Τα γένη και εἶδη τῆς Βυζαντινῆς Ψαλτικῆς Μελοποιίας*, (Ἀθήνα 15-19 Ὀκτωβρίου 2003). Δημοσιεύτηκε στον τόμο των Πρακτικῶν του συνεδρίου (Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος-Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας. «Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης». Β Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογικό καὶ Ψαλτικό. Ἀθήνα, 15-19 Ὀκτωβρίου 2003. Τὰ Γένη καὶ Εἶδη τῆς Βυζαντινῆς Ψαλτικῆς Μελοποιίας. Πρακτικά. Ἐκδίδει ὁ Γρ. Θ. Στάθης, σσ. 335-357). Δημοσιεύτηκε και στην β' έκδοση του βιβλίου *Η ψαλτική τέχνη. Λόγος και μέλος στη λατρεία τῆς ὀρθόδοξης ἐκκλησίας*, Θεσσαλονίκη 2008.



Έτσι το έψαλε και ο χορός *Εργαστήρι Ψαλτικής* του Αθανασίου Παϊβανά, μαθητή του αιμνήστου πρωτοψάλτου, σε σχετική εκδήλωση το έτος 2017⁸, με βάση καταγραφή της συγκεκριμένης ερμηνείας του άρχοντα.

Με βάση τα παραπάνω εκτεθέντα στην κατηγορία αυτή, ας τολμήσω να «αυθαιρετήσω», μη παραθέτοντας ως τεκμήριο υπάρχουσα παρτιτούρα ή ηχογράφιση του άρχοντος (αφού τέτοια δεν υπάρχει), αλλά εκφράζοντας την βεβαιότητά μου για το ότι, αν είχε συνειδητοποιήσει το νοηματικά άτοπο του ποιητικού και μελωδικού χωρισμού και *την δοθεισαν έξουσιαν * πανταχοῦ διδαχθέντες* στο πρώτο αναστάσιμο εωθινό ιδιόμελο, δεν θα δίσταζε να την τροποποιήσει, ίσως κάπως έτσι:

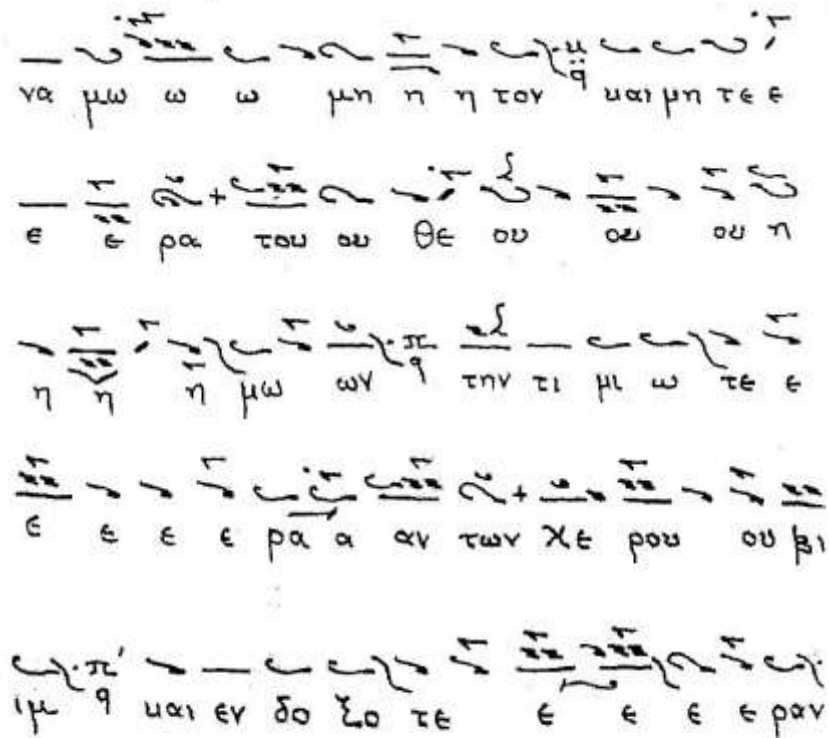


π. Κων/νου Παπαγιάννη, *Μουσική Παρακλητική*, στο τελευταίο τμήμα και των τριών τόμων (Α', Β', Γ').

Σύνδεση και όχι χωρισμός του άρθρου από την λέξη που ακολουθεί.

Ένα παράδειγμα για την συγκεκριμένη περίπτωση είναι η αριστοτεχνική ψαλμώδηση από τον Θρασ. Στανίτσα του νεότερης μελοποίησης αλλά ήδη κλασικού *Άξιόν ἐστιν*, του λεγόμενου «Πατριαρχικού». Αν και στο χειρόγραφο του βάζει σταυρό μετά από το άρθρο *τῶν [χερουβίμ]* χωρίζοντάς το από το ουσιαστικό, στην θαυμάσια ερμηνεία του αγνοεί το ίδιο του το μουσικό κείμενο στο σημείο εκείνο και ενώνει εμπνευσμένα την φράση (αρχείο ήχου 19).

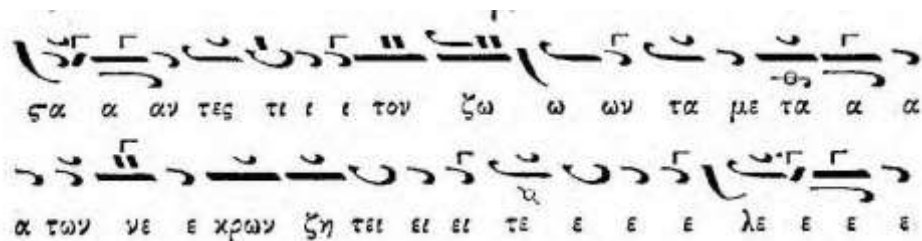
⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=lqIBzKLHRno>



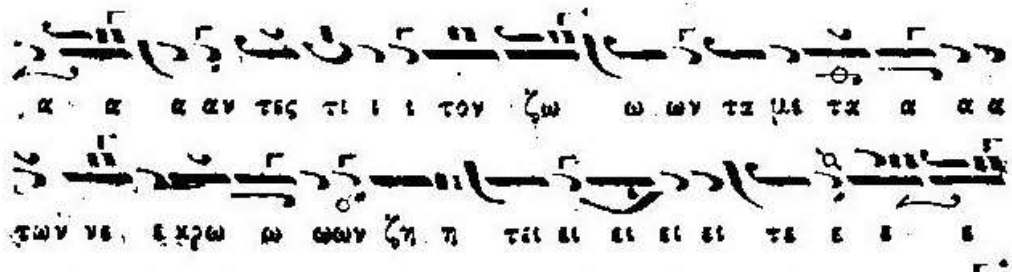
Χειρόγραφο Θρασ. Στανίτσα.

Η μελοποίηση-ψαλμώδηση «ιδιαιτέρων» λέξεων

Ήδη αναφέρθηκαν παραπάνω αρκετές λέξεις των ύμνων οι οποίες αλλάζουν νόημα ανάλογα με τον τονισμό τους κατά την μελοποίηση. Ως παράδειγμα αναφέρω εδώ την λέξη *μετά* η οποία μνημονεύτηκε παραπάνω σε συνάφεια με τις εμμελείς αναγνώσεις. Στο δ' εωθινό, η συνηθισμένη και γενικότερα γνωστή μελοποίηση της φράσης *τι τὸν ζώντα μετά τῶν νεκρῶν ζητεῖτε*, δίνει στην συγκεκριμένη λέξη πολύ περισσότερο την έννοια του «ακολουθως», παρά την σωστή «μαζί με». Αρκεί να δει κάποιος την μελοποίηση της φράσης αυτής στο Αναστασιματάριο του 1832 (με την επιγραφή «καθὼς ψάλλονται ἐν τῷ Πατριαρχείῳ», κάτι που σημαίνει ότι ήδη εκείνη την εποχή δεν ψαλλόταν αυτούσια η μελοποίηση του Πέτρου του Πελοποννησίου), σε εκείνο του Ιωάννου πρωτοψάλτου, και σε πολλών άλλων μελοποιών και ερμηνευτών έως και σήμερα.

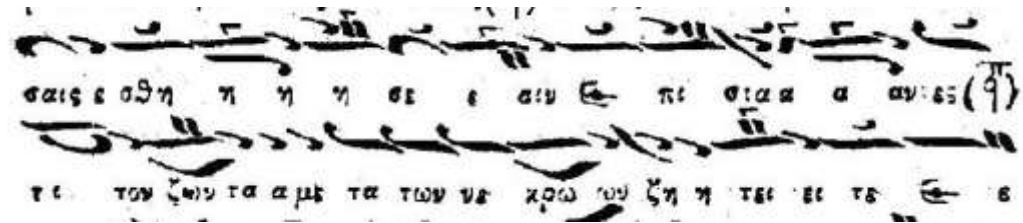


Αναστασιματάριον νέον, Κωνσταντινούπολις 1832.



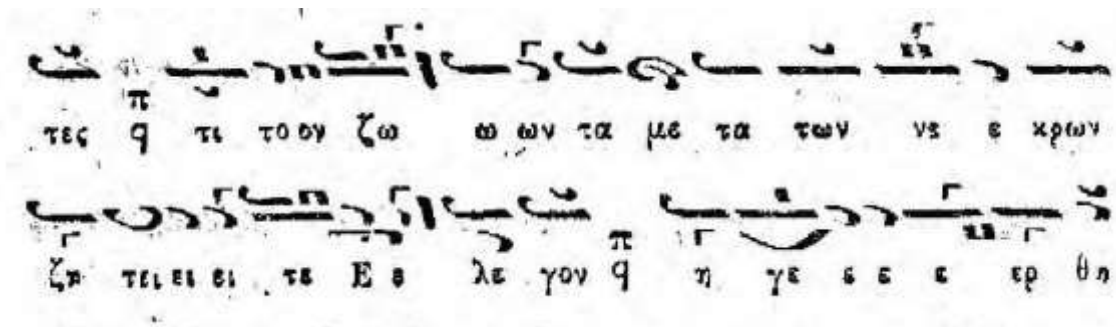
Αναστασιματάριο «Πέτρου, επιδιορθωθέν», έκδ. Ιωάννου, 1863.

Ωστόσο, στην παλαιότερη μελοποίηση του Πέτρου του Πελοποννησίου από τον 18ο αιώνα, η φράση τονίζεται επιτυχώς, ώστε η λέξη μετά να εκφέρεται κατά το νόημά της



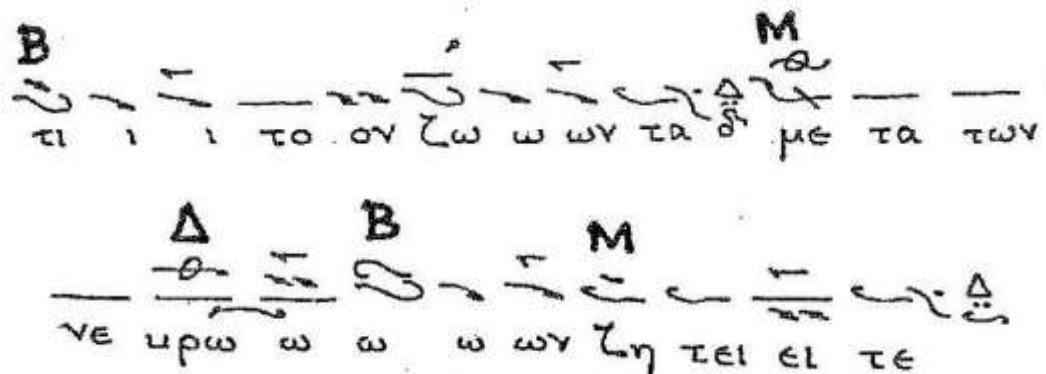
Πέτρος Πελοποννήσιος (περίπου 1770, έκδ. 1820).

κάτι που συμβαίνει και στην μελοποίηση του πρωτοψάλτου Κωνσταντίνου



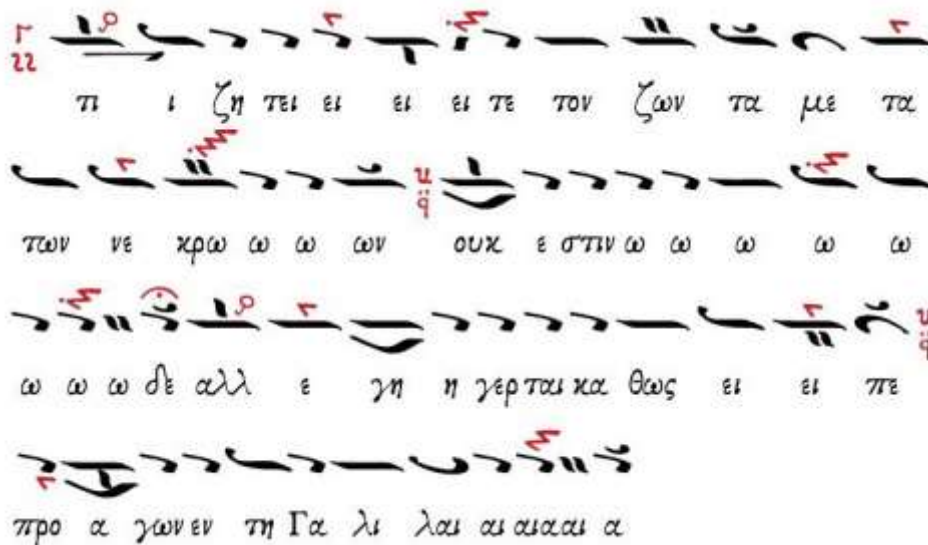
Αναστασιματάριον Κων/νου, έκδ. 1863-65

Παρομοίως, σωστά μελοποιεί την συγκεκριμένη φράση και ο Άρχοντας Θρασ. Στανίτσας, και στις δύο μελοποιήσεις του (η πρώτη κατά το έτος 1963)



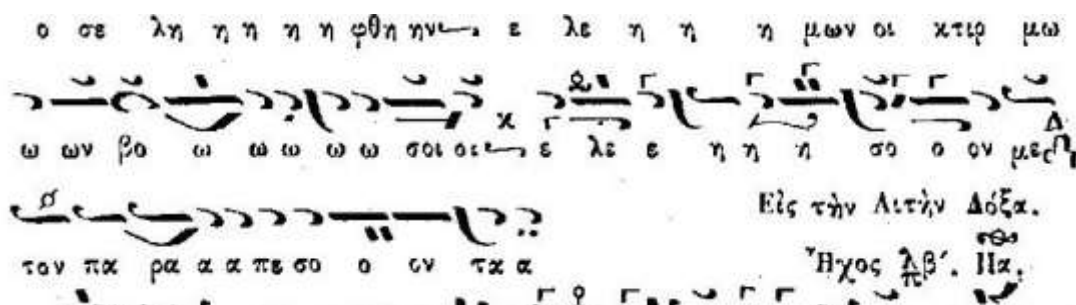
Χειρόγραφο Θρασ. Στανίτσα (αρχείο ήχου 20).

Είναι σημαντικό να μνημονεύσουμε εδώ και την περίπτωση ψαλμώδησης του αναστάσιμου στιχηρού των Αίνων του γ' ήχου *Χαρῶς τὰ πάντα πεπλήρωται* από τον εξαιρετικό Κωνσταντινουπολίτη πρωτοψάλτη και βασικό συνεργάτη του Θρασ. Στανίτσα, Δημήτριο Μαγούρη. Στην ψαλμώδηση αυτή που προέρχεται από την δεκαετία του 1960, ο Μαγούρης αφενός εκφράζει τονίζοντας επιτυχώς την λέξη μετά (*Τί ζητείτε τὸν ζῶντα μετὰ τῶν νεκρῶν*) μεταφέροντας τον τονισμό της φράσης στην συλλαβή *κρῶν*, αφετέρου προσπερνά την ποιητική ισορροπία *οὐκ ἔστιν ὧδε, ἀλλ' ἐγήγερται * καθὼς εἶπε, προάγων ἐν τῇ Γαλιλαίᾳ ψάλλοντας νοηματικά: οὐκ ἔστιν ὧδε ἀλλ' ἐγήγερται καθὼς εἶπε, * προάγων ἐν τῇ Γαλιλαίᾳ (αρχεῖο ήχου 21)*. Με κάποια σχετική ακρίβεια η ψαλμώδηση της συγκεκριμένης φράσης του εν λόγω στιχηρού από τον αείμνηστο Μαγούρη καταγράφεται ως εξής:

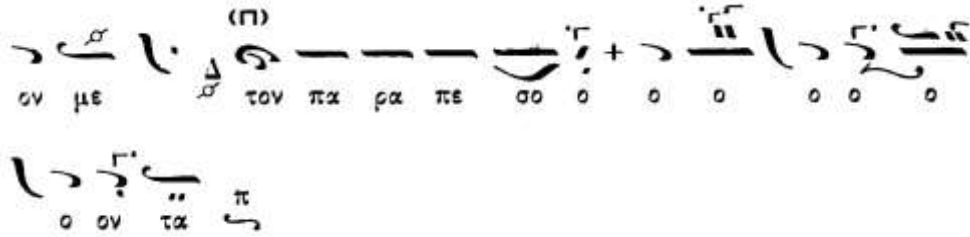


Μελοποίηση και ψαλμώδηση σύνθετων λέξεων

Σε πολλές περιπτώσεις παρατηρούμε να τονίζονται υπερβολικά τα πρώτα συνθετικά τέτοιων λέξεων σε παλαιότερες εκδόσεις, ενώ αντίθετα σε πάρα πολλές ερμηνείες σπουδαίων πρωτοψαλτών το φαινόμενο απαλύνεται με μελωδικό «σπάσιμο» του μουσικού τονισμού στο συγκεκριμένο σημείο. Ανάλογες περιπτώσεις παρατηρούμε και στις ερμηνείες του Θρασ. Στανίτσα, με ποιο χαρακτηριστική ίσως την λέξη *παρπεσόντα* του δοξαστικού ιδιομέλου της Κυριακής της Τυρινής. Πράγματι, στην συγκεκριμένη λέξη την οποία τονίζουν έντονα στην συλλαβή [πα]ρα[πεσόντα] οι παλαιότεροι, αλλά και αρκετοί νεώτεροι μελοποιοί, ο αείμνηστος πρωτοψάλτης επιλέγει μια μελωδική κίνηση που μεταφέρει τον τονισμό στην γραμματικά τονισμένη συλλαβή της λέξης.



Στεφάνου λαμπαδαρίου, *Μουσική Κυψέλη, τόμος Β'*, Κωνσταντινούπολις 1857 και 1883.



Θρασ. Στανίτσα, *Μουσικόν Τριώδιον*, Αθήνα 1969.

Υπέρβαση της μελωδίας του αυτομέλου σε προβληματικούς χωρισμούς προσομίων

Μη θέλοντας να μακρυγορήσω θα σημειώσω τελείως επιγραμματικά κάποιες μόνο περιπτώσεις από τις πάρα πολλές, όπου ο Θρασ. Στανίτσας (μερικές φορές και άλλοι σπουδαίοι ιεροψάλτες) αλλάζουν την μελωδία του αυτομέλου, όταν διαπιστώνουν ότι με βάση αυτήν κάποια προσόμοια χωρίζονται ανεπιτυχώς. Το φαινόμενο είναι ευρύτερα γνωστό και «σημείον αντιλεγόμενον», ως μη ώφελε, μεταξύ των ιεροψαλτών.

α'. το προσόμοιο της Κοιμήσεως της Θεοτόκου *Βαβαί τῶν σῶν μυστηρίων ἀγνή!* το οποίο χωρίζεται νοηματικά (και όχι κατά το αυτόμελο *Ὡ τοῦ παραδόξου θαύματος!... Εὐφραίνου Γεθσημανῆ, τῆς Θεοτόκου τὸ ἅγιον τέμενος. Βοήσωμεν οἱ πιστοί, * τὸν Γαβριὴλ κεκτημένοι ταξίαρχον...*) από πολλούς, από την εποχή τουλάχιστον του πρωτοψάλτου Ιακώβου του Πελοποννησίου (†1800), και φυσικά και από τον Στανίτσα: *...Ἡ δόξα σου εὐπρεπῆς, θεοφεγγέσιν ἐκλάμπουσα χάριτι, Παρθένοι σὺν τῇ Μητρὶ τοῦ Βασιλέως πρὸς ὕψος ἐπάρθητε...* (αρχεῖο ἤχου 22, μονή Κύκκου 1986). Το ίδιο θέμα παρουσιάζεται στο ίδιο προσόμοιο στους Αίνους της 8ης Σεπτεμβρίου.

β'. τα προσόμοια της 25ης Μαρτίου όπου παρομοίως προσπερνά την μελωδία του αυτομέλου *Ὅλην ἀποθέμενοι... ἵνα διὰ πάντων * ὑπήκοοι γενόμενοι Χριστῶ...*

...χαῖρε θεία στάμνε τοῦ Μάννα, χαῖρε λύσις τῆς ἀρᾶς...

...μὴ με δελεάσης ἀπάτη· οὐ γὰρ ἔγνων ἠδονήν... (αρχεῖο ἤχου 23, ἔτος 1972).

γ'. το γνωστότατο και λόγω της ψαλμώδησής του στους Παρακλητικούς κανόνες της Υπεραγίας Θεοτόκου προσόμοιο θεοτοκίω *Τῇ θεοτόκῳ ἐκτενῶς*, είναι γραμμένο με βάση το αυτόμελο *Ὁ ὑψωθείς ἐν τῷ Σταυρῶ*, ωστόσο το νόημα της δεύτερης φράσης του ολοκληρώνεται δύο λέξεις-πέντε συλλαβές μετά την κατάληξη του αυτομέλου: *ἁμαρτωλοὶ καὶ ταπεινοὶ καὶ προσπέσωμεν ἐν μετανοίᾳ*. Ο νοηματικός αυτός χωρισμός, ο οποίος έχει καταγραφεί με σημεία στίξης και σε παλαιά Ωρολόγια, ακολουθείται και από τους μεγάλους μουσικούς σε ψαλτικά βιβλία και στην ψαλμώδηση στους ναούς, αντί του χωρισμού του αυτομέλου. Έτσι το έψαλε ασφαλώς και ο Θρασ. Στανίτσας και πολλοί προκάτοχοί του.

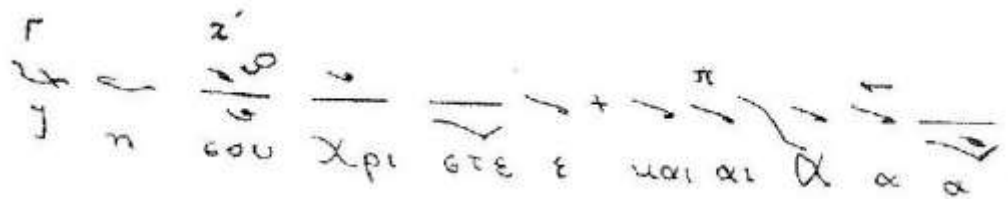
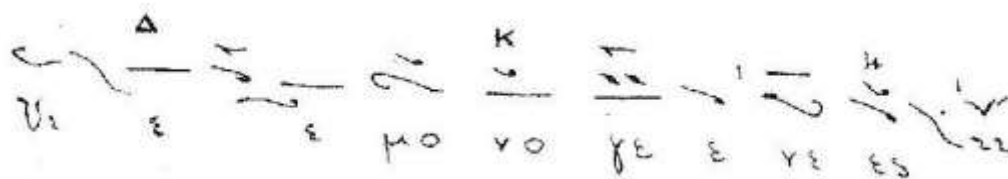
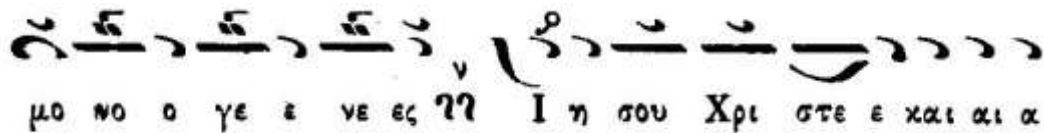
δ'. το τροπάριο *Ἀνέθηκε Μωϋσῆς* του κανόνα της εορτής της Υψώσεως του Τιμ. Σταυρού, εάν ψαλλεί σύμφωνα με τον ειρμό *Σταυρὸν χαράξας* παρουσιάζει τον χωρισμό: *τὸν πρὸς γῆν συρόμενον ὄφιν προσέδησεν * ἐγκάρσιον ἐν τούτῳ θριαμβεύσας τὸ πῆμα...* Ο λαμπαδάριος και μετέπειτα πρωτοψάλτης Ιωάννης όμως, κατά το α' μισό του 19ο αιώνα, αντιπαρέρχεται τον χωρισμό του ειρμού και το χωρίζει νοηματικά: *τὸν πρὸς γῆν συρόμενον ὄφιν προσέδησεν ἐγκάρσιον * ἐν τούτῳ θριαμβεύσας τὸ πῆμα...* (*Εἰρμολόγιον των Καταβασίων...*, β' έκδοση: Κωνσταντινούπολις 1839). Έτσι το έψαλε και ο άρχων Θρασ. Στανίτσας (αρχεῖο ἤχου 24, ψαλμώδηση στις 14 Σεπτεμβρίου 1969).

ε'. το α' προσόμοιο των Αίνων της εορτής της Μεταμορφώσεως *Πρὸ τοῦ Τιμίου Σταυροῦ σου ψάλλεται κατὰ το αυτόμελο Ὁ ἐξ ὑψίστου*. Εάν εφαρμοστεί η μελωδία του τελευταίου, οι τελευταίοι στίχοι του προσομοίου παρουσιάζουν τον χωρισμό: *...ἀναβοῶντες· Σὺ τὸ ἄχρονον * φῶς ὑπάρχεις Χριστέ καὶ ἀπαύγασμα * τοῦ Πατρός, εἰ καὶ θέλων * σάρξ ὠράθης ἀναλλοίωτος*. Σε σειρά όμως ηχογραφήσεων των πατριαρχικών πρωτοψαλτών Κωνσταντίνου Πρίγγου (Βόλος, 6-8-1958), Θρασυβούλου Στανίτσα και

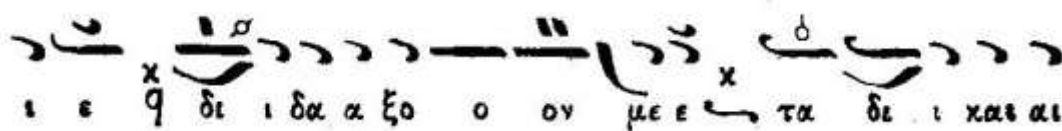
πολλών άλλων, παρατηρούμε ότι ψάλλουν κατά το νόημα, ενώνοντας τις αρμόδιες φράσεις και λέξεις: ...*ἀναβοῶντες· Σὺ τὸ ἄχρονον φῶς ὑπάρχεις Χριστέ καὶ ἀπαύγασμα τοῦ Πατρὸς * εἰ καὶ θέλων σὰρξ ὠράθης ἀναλλοίωτος.*

Ευρύτερες παρεμβάσεις σε παλαιότερες συνθέσεις

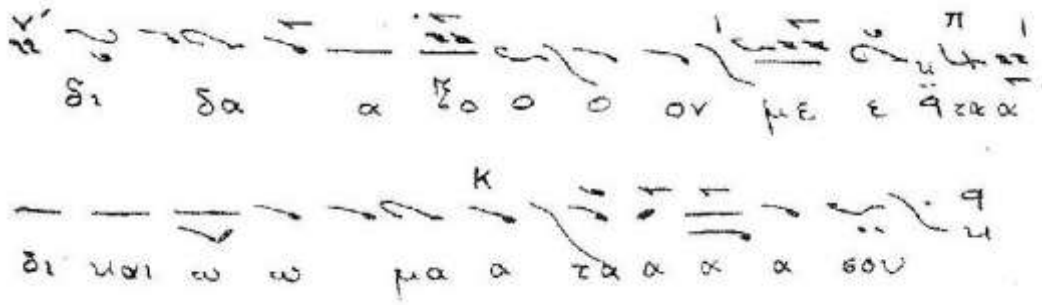
Εξαιρετικό παράδειγμα επεξεργασίας πολλών σημείων ενός μέλους με στόχο τούς σωστούς τονισμούς και τις ομαλότερες καταλήξεις αποτελεί η περίφημη αργή δοξολογία του Κυριακού Ιωαννίδου σε ήχο πλ. α'. Το εντυπωσιακό αυτό μέλος έχει, ωστόσο, σε κάποια σημεία παράτονες θέσεις με αποτέλεσμα να υπερτονίζονται μη τονιζόμενες συλλαβές του ποιητικού κειμένου: *Ἰησου ἢ: Κυριέ· καὶ αἰνετὸν* (υπερτονισμός του συνδέσμου και)· *τὰ δίκαιωματά Σου· κατεφυγόν· ἔλεησον ἡμᾶς* και σε άλλα σημεία. Ο Θρ. Στανίτσας (ο οποίος συνήθιζε να ψάλλει την εν λόγω δοξολογία, με θαυμάσιο τρόπο) επενέβει στις περιπτώσεις αυτές, διόρθωσε τους παρατονισμούς, ενώ επιπρόσθετα τροποποίησε με ομαλότερη μελωδική ροή (σταδιακή ανιούσα εκφραστική πορεία) τις καταλήξεις του τρισυγίου στο τέλος: *Ἅγιος ὁ θεός* (εντελής αντί για ατελή κατάληξη) *Ἅγιος Ἰσχυρός* (ατελής αντί για εντελή)⁹. Παραθέτω κάποια από τα επίμαχα σημεία στην πρωτότυπη μορφή της σύνθεσης και στην επεξεργασία του αιμνήστου Θρασ. Στανίτσα.



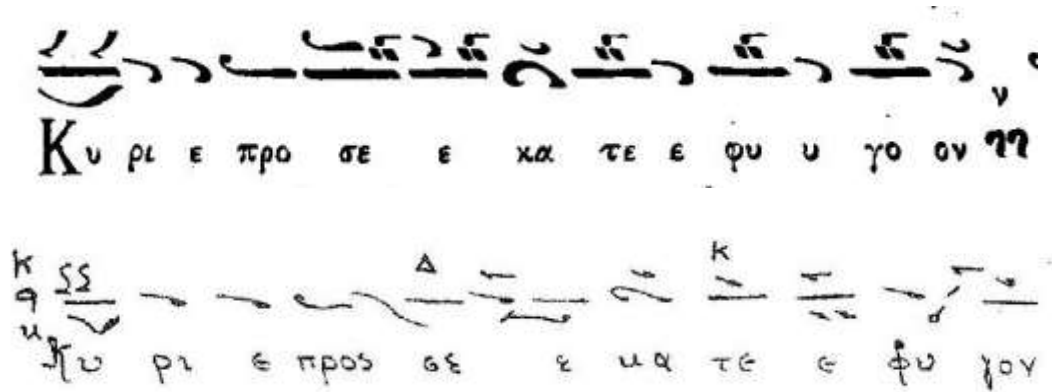
...*Ἰησοῦ Χριστέ...*



⁹ Θρασυβούλου Στανίτσα, *Ἄρχοντας πρωτοψάλτου της Μ.τ.Χ.Ε. Μουσικά χειρόγραφα. Εσπερινός-Ὁρθρος*, Αθήνα 2006, σ. 541 κ.ε.



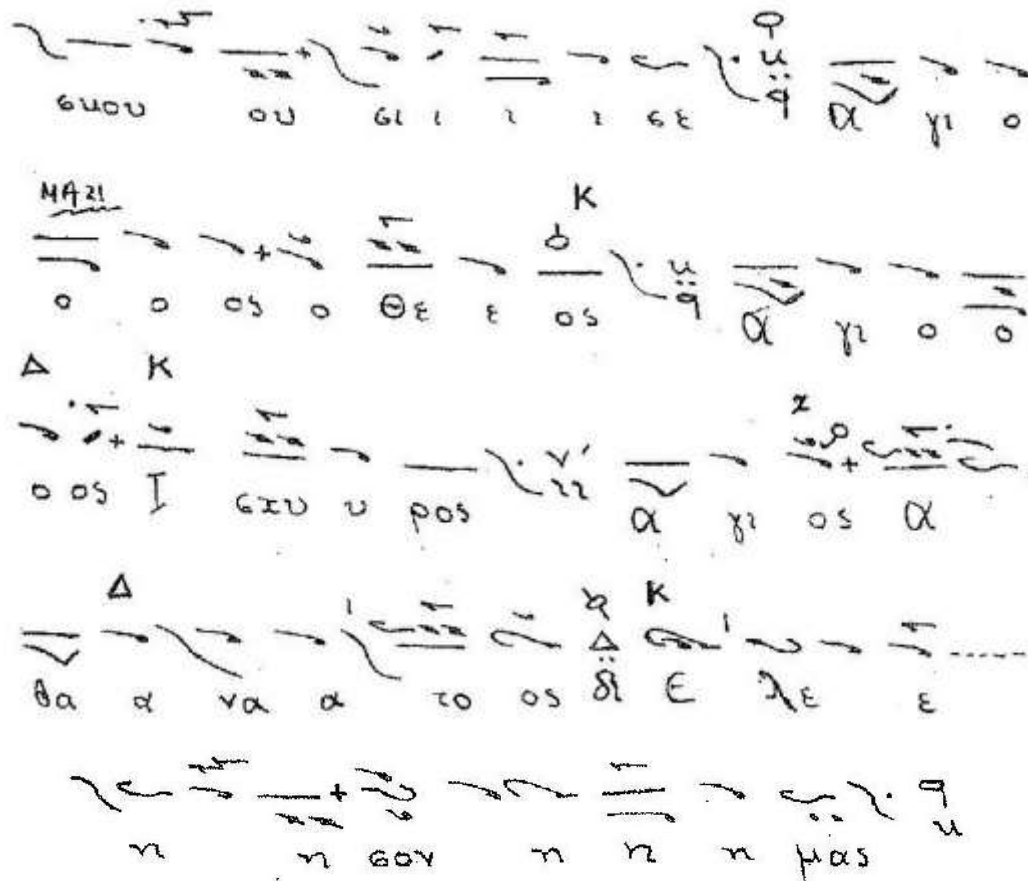
...τὰ δικαιώματά Σου.



...πρὸς Σὲ κατέφυγον...

και το τρισάγιον για την κατάδειξη της συνολικής επέμβασης:





ΕΠΙΛΕΓΟΜΕΝΑ

Σταματώ εδώ, μη θέλοντας να λεπτολογήσω άλλο, και μη μπορώντας ασφαλώς να παραθέσω λεπτομερώς την πληθώρα των παραδειγμάτων από χειρόγραφα και ηχογραφήσεις του μεγάλου πρωτοψάλτου τα οποία εμπίπτουν σε μία ή κάποιες από τις παραπάνω κατηγορίες, ή και σε άλλες. Θα μπορούσα, επί παραδείγματι, να αναφερθώ στο πώς ο Θρασ. Στανίτσας κανονίζει τους χρόνους των αναστάσιμων εξαποστειλαρίων ώστε να ενώνονται νοήματα, ή στο πώς μελοποιεί νοηματικά και πάλι πολλά από τα τροπάρια του κανόνα του Ακαθίστου Ύμνου. Επίσης, δεν παραθέτω όλες τις περιπτώσεις στις οποίες παρατηρείται ότι η ψαλτική «φιλοσοφία» του αιμνήστου Θρασ. Στανίτσα προέρχεται ή συμπίπτει με παρόμοιες πρακτικές επεμβάσεων σπουδαίων παλαιότερων ή σύγχρονών του πρωτοψαλτών και μελοποιών, προς όφελος της επιτυχούς νοηματικής ψαλμώδησης των ύμνων. Πιστεύω ότι με όσα ήδη καταγράφηκαν, η εικόνα είναι καθαρή και τα ψαλτικά «μηνύματα» του αιμνήστου άρχοντος ξεπερνούν τυχόν αγκυλώσεις για δήθεν αναλλοίωτο και ίσως σχεδόν «θεόπνευστο» «παραδεδομένο» μέλος, το οποίο θα πρέπει να μείνει ανέγγιχτο, ως νεκρό μουσειακό είδος.

Η ψαλτική δεν είναι απλά το μέλος, αλλά το συναμφότερον λόγου και μέλους, και η διδασκαλία της πρέπει πάντα να ξεκινά από την ερμηνεία του πρώτου, και κατόπιν να προχωρά στην διδαχή του δεύτερου, όχι όμως οποιασδήποτε μελοποίησης, αλλά αυτής που με εναργέστερο τρόπο εκφράζει και προβάλλει το περιεχόμενο των ύμνων. Και πάλι δεν επεκτείνω τον λόγο στο σημείο αυτό, έχω ήδη γράψει και μιλήσει αρκετά για το θέμα, υπάρχουν μαγνητοσκοπημένες-αναρτημένες και δημοσιευμένες εισηγήσεις και ομιλίες, και η προγραμματισμένη, συν Θεώ, έκδοση για την οποία μίλησα παραπάνω θα έχει ακόμη μεγαλύτερη πληρότητα.

Δεν θα μπορούσε όμως να υπάρχει καταλληλότερος ακροτελεύτιος λόγος μετά τα όσα προσπάθησα να εκθέσω για την ψαλτική προσέγγιση των ύμνων από τον αιμνήστο Άρχοντα πρωτοψάλτη Θρασύβουλο Στανίτσα, από ένα απόσπασμα του λόγου του Πανα-

γιωτάτου Οικουμενικού Πατριάρχου κ.κ. Βαρθολομαίου στο *Πνευματικό μνημόσυνο του αειμνήστου Θρασυβούλου Στανίτσα (1910-1987), Άρχοντος πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας* το οποίο έλαβε χώρα στην Αστική Σχολή Γαλατά την 9η Δεκεμβρίου του έτους 2017 (βλ. την παρατιθέμενη παρακάτω βιβλιογραφία):

«Σεβόμενοι λοιπόν τα παραδόσεις μας σημαίνει να μεταφέρομεν την αγαθήν μερίδα της τότε εποχής εις σύγχρονον έκφρασιν.... Ο αείμνηστος άρχων ήτο εμβαπτισμένος, άνευ ουδεμιάς αμφιβολίας, εις τα νάματα της πατρώας εκκλησιαστικής μας μουσικής. Όμως ήτο εμβαπτισμένος με έναν τέτοιον τρόπον ώστε να μην αναμασά ακάρπως τα κληροδοτηθέντα και κληρονομηθέντα, αλλά να τα επεξεργάζεται επικαίρως και χρησίμως προς ωφέλειαν των συγχρόνων του αλλά και ως βάσιν άσειστον διά τας επιγενομένας γενεάς. Ο μακαριστός Στανίτσας, τούτο το εκλεκτόν γέννημα και θρέμμα της Πόλεώς μας, ετίμησε τα Πατριαρχικά αναλόγια πρωτίστως διά του χαρακτήρος του και εν συνεχεία διά της απαραμίλλου κάλλους τέχνης του. Τούτο είναι η πιστή υπακοή εις την καλώς νοουμένην παράδοσιν, την ζωντανήν και δυναμικήν παράδοσιν, την εξελισσομένην παράδοσιν, την παράδοσιν που μας εισάγη εν ασφαλεία εις το μέλλον. Έχομεν ιερώτατον χρέος να βαδίσωμεν εμπρός, εμπνεόμενοι από τα παραδοθέντα. Δεν πρέπει όμως υπ' ουδενί λόγω να παραδοθώμεν εις άκριτον αιχμαλωσίαν των, αλλά εις επωφελή ανάπτυξιν των.»

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΘΡΑΣΥΒΟΥΛΟ ΣΤΑΝΙΤΣΑ

Αγγελινάρα Γεωργίου, *Θρασύβουλος Στανίτσας, Άρχων πρωτοψάλτης της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας*, ομιλία στην «Βυζαντινή Συμφωνία στη μνήμη του Άρχοντα πρωτοψάλτη της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Θρασυβούλου Στανίτσα. Αίθουσα Αρχαιολογικής Εταιρείας, 28 Απριλίου 1988. Σε ανάτυπο: Αθήνα 1991.

Παϊβανά Αθανασίου, «Μνήμες από τα χρόνια της μαθητείας του στον Θρασύβουλο Στανίτσα». Ομιλία που πραγματοποιήθηκε στις 29 /11/2017 στην εκδήλωση που οργάνωσε ο εν Αθήναις Σύλλογος Μουσικοφίλων Κων/πόλεως.

<https://www.youtube.com/watch?v=opoxd4ZkxyQ>

Παϊβανά Αθανασίου, «Θρασύβουλος Στανίτσας: ο κρίκος της διά μέσου των αιώνων αλυσίδας των Αρχόντων Πρωτοψαλτών της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας». Εισήγηση στο Γ' Παγκόσμιο Συνέδριο του Βυζαντινού Μουσικού Πολιτισμού (29/10-2/11/2011, Αθήνα).

<https://www.youtube.com/watch?v=pRIUwL1Focg>

Παϊβανά Αθανασίου, «Ο Άρχων Θρασύβουλος Στανίτσας ως Πρωτοψάλτης και διδάσκαλος». Εισήγηση στο Ομήρειο Πνευματικό Κέντρο Χίου 15 Δεκεμβρίου 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=IsmEdfcRDb0>

Παϊβανά Αθανασίου, «Θρασύβουλος Στανίτσας, ο Άρχων Πρωτοψάλτης της Μεγάλης Εκκλησίας και δάσκαλός μου», Δράμα 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=7iu2L2BSSZI&feature=youtu.be>

Στάθη Γρηγορίου, «Θρασύβουλος Στανίτσας. Άρχων πρωτοψάλτης της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας (†18 Αυγούστου 1987)», στον τόμο «*Τιμή προς τον διδάσκαλον*». Έκφραση αγάπης στο πρόσωπο του καθηγητού Γρηγορίου Θ. Στάθη, Αθήνα 2001, σσ. 895-898.

Στανίτσα Θρασυβούλου, άρχοντος πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, Μουσικά χειρόγραφα. Εσπερινός-Όρθρος, επιμέλεια εκδόσεως Χρήστος Τσιούνης, Αθήνα 2006.

Τσέτση Γεωργίου πρωτοπρεσβυτέρου, «Μνήμη πρωτοψαλτών της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας [Ιάκωβο Ναυπλιώτη, Κωνσταντίνο Πρίγγο, Θρασύβουλο Στανίτσα]», Ομιλία στην Κύπρο περί το έτος 2009. Δημοσιευμένη:

http://panagiotisandriopoulos.blogspot.gr/2009/02/blog-post_1741.html

Τσιούνη Χρήστου, *Θρασύβουλος Στανίτσας, Αρχων Πρωτοψάλτης της Μ.Χ.Ε. (1910-1987), Αναμνήσεις και αφηγήσεις*, Εκδόσεις Φανάριον, Αθήνα 2003.

Φαράσογλου Σεραφείμ πρωτοπρεσβυτέρου, «Θρασύβουλος Στανίτσας. Αρχων πρωτοψάλτης της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας (1910-1987)», στον τόμο: *Οι ψάλτες του Οικουμενικού Πατριαρχείου*, Αθήνα 1966, σσ. 77-96 (όπου και σχετική βιβλιογραφία).

Φαράσογλου Σεραφείμ πρωτοπρεσβυτέρου, *Από την τάξη και ψαλμωδία στον Πατριαρχικό ναό Κωνσταντινουπόλεως*, Αθήνα 1988.

Φαράσογλου Σεραφείμ πρωτοπρεσβυτέρου, «Θρασύβουλος Στανίτσας. Η Βυζαντινή μουσική και το εκκλησιαστικό ύφος», *Πειραιϊκή Εκκλησία*, αρ. φύλλου 187, (Νοέμβριος 2007).

Φαράσογλου Σεραφείμ πρωτοπρεσβυτέρου, «Θρασύβουλος Στανίτσας», ηχογραφημένη εκτενής αναφορά στον Άρχοντα πρωτοψάλτη, αναρτημένη στην ιστοσελίδα «Ψαλτολόγιον» στα πλαίσια ανάλογων ηχογραφήσεων του π. Σεραφείμ για τους σπουδαίους ψάλτες του Οικουμενικού Πατριαρχείου.

Χατζηγιακουμή Μανόλη, *Μνημεία και Σύμμεικτα Εκκλησιαστικής μουσικής. Εκδοτικές σειρές. Κείμενα και σχολιασμοί (1999-2010)*, Αθήνα 2011 (στις σσ. 553-554 τα περί του Θρασυβούλου Στανίτσα και των ιδιαίτερα σημαντικών ηχογραφήσεων του στα πλαίσια των δύο αυτών σειρών [*Μνημεία...*, και *Σύμμεικτα...*] και στις ανάλογες σελίδες όπου παρουσιάζονται οι ηχογραφήσεις αυτές).

Πνευματικό μνημόσυνο του αιμνήστου Θρασυβούλου Στανίτσα (1910-1987), Αρχοντος πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας. Οργάνωση του εν Αθήναις Συλλόγου Μουσικοφίλων Κωνσταντινουπόλεως (Αστική Σχολή Γαλατά, 9 Δεκεμβρίου 2017). Μαγνητοσκοπημένο και αναρτημένο στο διαδίκτυο:

https://www.youtube.com/watch?v=vVYCJU3_2Qw&feature=share

Βιογραφικό: Ο Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος είναι επίκουρος καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης στο οποίο διδάσκει από το έτος 2005, και διδάκτορας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (2001), με επιβλέποντα καθηγητή τον Γρηγόριο Θ. Στάθη. Είναι επίσης πτυχιούχος των τμημάτων Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού και Θεολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Το μεταπτυχιακό του εκπονήθηκε στο Τμήμα Ποιμαντικής Θεολογίας του ίδιου πανεπιστημίου στο γνωστικό αντικείμενο της Λειτουργικής και της Χριστιανικής Αρχαιολογίας και Τέχνης και επιβλέποντα καθηγητή τον αείμνηστο κορυφαίο λειτουργιολόγο Ιωάννη Φουντούλη. Υπηρέτησε ως επίκουρος καθηγητής στην Ανώτατη Εκκλησιαστική Ακαδημία (ΑΕΑ) Βελλάς Ιωαννίνων–Πρόγραμμα Εκκλησιαστικής Μουσικής και Ψαλτικής (2013-14). Δίδαξε επί πολλά έτη (2000–2011) κατ' ανάθεσιν στο Τμήμα Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του Α.Π.Θ. τα μαθήματα *Εισαγωγή στην εκκλησιαστική μουσική* και *Θέματα Ψαλτικής Τέχνης*. Υπηρέτησε από το έτος 1988 έως το 2013 και στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, ενώ συνεχίζει την θητεία του και στο Δημοτικό Ωδείο Θεσσαλονίκης όπου από το έτος 1994 κ.ε. πολλοί μαθητές του έχουν ολοκληρώσει τις σπουδές τους στην Ψαλτική Τέχνη. Είναι συγγραφέας πολλών επιστημονικών βιβλίων, άρθρων, μελετών, καταλόγων χειρογράφων ψαλτικής, είναι τακτικός εισηγητής σε διεθνή μουσικολογικά και άλλα συνέδρια στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, ενώ δίδαξε σε σεμινάρια και μαθήματα πάνω στο γνωστικό του αντικείμενο σε προπτυχιακούς και μεταπτυχιακούς φοιτητές πολλών πανεπιστημίων του εξωτερικού. Το κύριο βάρος της επιστημονικής του έρευνας δίδεται στην χειρόγραφη παράδοση της Ψαλτικής, από την συστηματική μελέτη της οποίας προκύ-

ππουν πλήθος στοιχείων για την ιστορία, τη μορφολογία, την εξέλιξη και διάδοση, την θεωρία και την πράξη, τα άγνωστα έργα, τους μελοποιούς, κ.ά. της σπουδαίας αυτής τέχνης του ορθόδοξου πνεύματος και του ελληνικού πολιτισμού. Έχει διακονήσει ως ιεροψάλτης σε ναούς της Θεσσαλονίκης και από το έτος 1998 είναι πρωτοψάλτης του περικαλλούς βυζαντινού ιερού ναού των Αγίων Δώδεκα Αποστόλων. Ιστοσελίδα: <http://users.auth.gr/mangian>

Φωνητικές προϋποθέσεις και δυνατότητες στην ψαλτική

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝΟΣ ΔΕΛΒΙΝΙΩΤΗΣ

Έθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Πληροφορικής και Τηλεπικοινωνιών, Τομέας Έπεξεργασίας Σήματος, Ελλάδα.

ddelvis@di.uoa.gr

Περίληψη. Δεδομένου ότι η ψαλτική φωνή διαφέρει από την φωνή της προφορικής όμιλίας, όπως έχει δειχθεί σε προηγούμενες έρευνες, έχει ιδιαίτερη σημασία να περιγραφούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της καθώς αυτά υποστηρίζουν ουσιαστικά την φωνή όταν ψάλλει. Φωνητικά χαρακτηριστικά όπως, η σταθερότητα του τόνου κατά την άπαγγελία ενός συγκεκριμένου φθόγγου, ή φωνητική έκταση, δηλαδή η περιοχή συχνοτήτων, μέσα στην οποία μπορεί να ψάλλει ο ιεροψάλλτης, το φωνητικό ήχόχρωμα και οι μεταβολές του, καθώς και ο έλεγχος των φωνηέντων και της δυναμικής της φωνής του, είναι ώρισμένες από τις φωνητικές προϋποθέσεις και δυνατότητες του ιεροψάλλη προκειμένου να ψάλλει διατηρώντας τον πλήρη έλεγχο της φωνής του στο Βυζαντινό μέλος. Άμεση συνέπεια αυτού του γεγονότος είναι η βελτιωμένη δυνατότητα στην καλλιτεχνική έκφραση, από την οποία, ως γνωστόν, χαρακτηρίζεται ένα ύψηλης απόδοσης Βυζαντινό μέλος. Σε αυτήν την μελέτη περιγράφονται τα σημαντικότερα φωνητικά χαρακτηριστικά καθώς και η σχέση τους με την φωνητική απόδοση του μέλους.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Βυζαντινή μουσική (BM) είναι η ελληνική μουσική, που άρχισε να καλλιεργείται από τα πρώτα χρόνια της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας μετά την επικράτηση του Χριστιανισμού. Η Έλληνική μουσική, βεβαίως, είναι μία μουσική διάρκειας τουλάχιστον 4.8 χιλιετηρίδων, της οποίας η θεωρητική μελέτη αρχίζει περίπου τον 5^ο αιώνα π.Χ. Η Βυζαντινή Έκκλησιαστική μουσική (BEM) αναπτύχθηκε με βάση την αρχαία ελληνική μουσική, ιδιαίτερα στηριζόμενη στην ύμνογραφία και Χριστιανική ποίηση από τους Αγίους Πατέρες της Έκκλησίας μας. Με τον όρο «Ψαλτική» έννοοῦμε ακριβώς την Βυζαντινή Έκκλησιαστική μουσική, όπως μάς παραδόθηκε σήμερα δια μέσου των αιώνων από εκείνη την εποχή.

Η ψαλτική, ως το μουσικό ένδυμα των εκκλησιαστικῶν ὕμνων, σκοπὸ ἔχει «ἵνα τῷ ρυθμῷ τοῦ μέλους ψυχαγωγούμενοι πάντες, μετὰ πολλῆς προθυμίας τοὺς ἱερούς αὐτῶ ἀναμπέμπωμεν ὕμνους», κατὰ τὸν ἱερὸν Χρυσόστομον, καθώς δια τῆς ὕμνωδίας «μᾶλλον πως ἐντυποῦται ταῖς ψυχαῖς τὰ διδάγματα» με «τὴν προσοχὴν καὶ τὸ ἀμετεώριστον τῆς καρδίας», κατὰ τὸν Μέγα Βασίλειο¹.

Τὰ θεμελιώδη συστατικὰ τῆς Βυζαντινῆς Έκκλησιαστικῆς μουσικῆς εἶναι τρία²: 1) ὁ φθόγγος ἢ ὁ μουσικὸς ἦχος, ὁ ὁποῖος παράγεται ἀπὸ τὸ φωνητικὸ σύστημα τοῦ ἀνθρώπου καὶ ἔχει ὠρισμένο τονικὸ ὕψος, 2) ὁ χρόνος, πὺ σχετίζεται ἄμεσα με τὴν διάρκεια τῶν φθόγγων, καὶ 3) ἡ ἔκφρασις, ἡ ὁποία ἀφορᾷ στὴν διαφορετικὴ ποιότητα πὺ ἀποκτοῦν οἱ φθόγγοι καὶ οἱ μελωδικές θέσεις, τῖς ὁποῖες αὐτοὶ σχηματίζουν, λόγω διαφο-

¹ Δ. Γ. Παναγιωτόπουλου, *Θεωρία καὶ Πρᾶξις τῆς Βυζαντινῆς Έκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Ἀδελφότης Θεολόγων «ὁ Σωτήρ» Ἀθήνα, 1991, σελ. 6.

² Α. Εὐθυμιάδη, *Μαθήματα Βυζαντινῆς Έκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Θεσσαλονίκη, 1972, σελ.16.

ροποιήσεων της φωνητικής λειτουργίας. Τόσο τὸ τονικὸ ὕψος καὶ ἡ χρονικὴ διάρκεια τῶν φθόγγων ὅσο καὶ ὁ ἔλεγχος τῆς ποιότητάς τους ἀπαιτοῦν ὑψηλὴ ἀντιληπτικὴ ἱκανότητα ἀπὸ τὸν ἱεροψάλτη – καλλιτέχνη. Σύμφωνα μὲ τὸν δάσκαλο τῆς ΒΕΜ Ἀβραάμ Εὐθυμιάδη «...ἐκφέροντας κάθε φθόγγο ἢ μία σειρά ἀπὸ φθόγγους ἢ μία μελωδικὴ πλοκή, ἠπιώτερα ἢ δυνατότερα .. ἢ μὲ ὁποιοδήποτε ἄλλο φωνητικὸ χρωματισμό, ἐπιτυγχάνουμε τονισμούς, μεταπτώσεις, λεπτοὺς χρωματισμούς, δυναμικὲς ἀντιθέσεις...». Μὲ ἄλλα λόγια μεταβάλλοντας τὴν φωνητικὴ ποιότητα δημιουργοῦμε ἔκφραση, πρᾶγμα ποὺ ἀπαιτεῖ ἀκρίβεια καὶ γνώση τῆς λειτουργίας τοῦ φωνητικοῦ συστήματος ὥστε αὐτὰ νὰ ἐφαρμόζονται ἀπὸ τοὺς δασκάλους καὶ μελετητὲς τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς. Ἐπίσης, ἐξαιτίας τοῦ ἱεροῦ σκοποῦ τῆς προσευχῆς, τὸν ὁποῖο ἡ ΒΕΜ ὑπηρετεῖ, ἀπαιτεῖται ὥστε ὁ ἱεροψάλτης νὰ εἶναι κατάλληλα προετοιμασμένος ὥστε νὰ ἐννοῇ τὰ ψαλλόμενα ὡς μετέχων τῆς προσευχῆς ἐνῶ ψαλμοδεῖ τοὺς ἱεροὺς ὕμνους.

ΦΩΝΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΨΑΛΤΙΚΗ

Ἐδῶ γεννιέται τὸ ἐρώτημα: Εἶναι κατάλληλη ὁποιαδήποτε φωνὴ ὥστε νὰ ψάλλῃ στὴν Θεία Λατρεία ἐκπληρῶντας τὸν σκοπὸ, τὸν ὁποῖο ὑπηρετεῖ; Ἡ ἀπάντηση σ' αὐτὸ τὸ ἐρώτημα εἶναι προφανῆς καθὼς ἡ Ἐκκλησία ὠρίσε ὥστε νὰ ψάλλουν μόνον οἱ κανονικοὶ ψάλτες, οἱ ὁποῖοι ἔχουν ἐκπαιδευθεῖ κατάλληλα καὶ ἔχουν ὀρισθεῖ γι' αὐτὸν τὸν σκοπὸ. Προφανῶς, «ὁ θέλων μαθεῖν τὴν μουσικὴν θέλει πολλὰς ὑπομονάς, θέλει πολλὰς ἡμέρας...» ὥστε νὰ μάθῃ τὸ μουσικὸ σύστημα τῶν ἤχων, τὶς ποικίλες μουσικὲς θέσεις διὰ μέσου τῆς ἀπομνημόνευσης καὶ ἀφομοίωσης πλείστων ὄσων μουσικῶν μαθημάτων, τοὺς πολυπλοκοὺς ρυθμικοὺς πόδες καὶ «τέλειος νὰ γένη». Ἄλλωστε, ἀπὸ ὅσα εἶναι γραμμένα στίς προθεωρίες τῶν Παπαδικῶν, καὶ ὄχι μόνον, συμπεραίνει κανεὶς γιὰ τὸν ὄγκο ἐργασίας, ποὺ χρειάζεται γιὰ νὰ μάθῃ τὰ ἀναγκαῖα κανεὶς, ὥστε νὰ γίνῃ ψάλτης. Ἐπίσης, εἶναι πολὺ σημαντικὸ τὸ μουσικὸ ὕφος τοῦ διδασκάλου, ὁ ὁποῖος μεταλαμπαδεύει τὴν ψαλτικὴν του στὸν μαθητὴ του, διὰ μέσου τῆς ἀτομικῆς του ἐρμηνείας, καὶ ἐμπλουτίζοντας τὴν μουσικὴ μνήμη του. Ὅμως, ποιά φωνὴ θὰ ἔπρεπε ἔχει ὁ μαθητὴς ὥστε νὰ μπορῇ νὰ ἀνταποκριθῇ σὲ πολὺωρες ἀκολουθίες, ψάλλοντας σὲ ὑψηλοὺς τόνους καὶ μὲ μεσαῖες ἐντάσεις ἐνῶ, ταυτόχρονα, νὰ δημιουργῇ εὐχάριστα στὴν ἀκοή ἐρεθίσματα, πολλῶ μᾶλλον δε, ἀνάλογα συναισθήματα κατὰ τὴν ἐννοια καὶ τὸ περιεχόμενο τῶν ψαλλόμενων ὕμνων; Μὲ ἄλλα λόγια, ποιά φωνητικὰ χαρακτηριστικὰ πρέπει νὰ ἔχη ἡ φωνὴ ἐνὸς ἱεροψάλτη προκειμένου νὰ ἀνταποκριθῇ στὸ λειτουργημὰ τῆς ὁμαδικῆς προσευχῆς στὴν Θεία Λατρεία; Τί εἶδους δυνατότητες παρέχονται στὴν ψαλτικὴ φωνὴ μὲ ἐκεῖνα τὰ χαρακτηριστικὰ; Σὲ αὐτὸ τὸ ἐρώτημα θὰ ἐπιχειρήσουμε νὰ ἀπαντήσουμε στὴ συνέχεια.

ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΦΩΝΗΣ

Ἡ ψαλτικὴ φωνὴ χαρακτηρίζεται, ἐκτὸς τῶν γνωστῶν στοιχείων τῆς φωνητικῆς τῆς ἔκτασης (ὀξύφωνος, μεσόφωνος, βαρύφωνος), τῆς «τοποθέτησής» της⁴ καὶ τοῦ ἡχοχρώματός της⁵, καὶ ἀπὸ τὰ ἐξῆς στοιχεῖα: 1) Εἶναι «ὠραία» φωνή, 2) εἶναι «καλλιεργημένη» φωνή, καὶ 3) εἶναι «ἐλεγχόμενη» φωνή.

Ἡ «ὠραία» φωνή

Ἐξετάζοντας, ἀναλυτικὰ, τὸ καθένα ἀπὸ αὐτὰ τὰ στοιχεῖα, δὲν μπορεῖ νὰ μὴν παρατηρήσουμε ὅτι τούλάχιστον τὸ πρῶτο ἀπὸ αὐτὰ, δηλαδή ἡ «ὠραία» φωνή, εἶναι ἓνα καθαρῶς ὑποκειμενικὸ χαρακτηριστικὸ, ἀφοῦ δὲν συμφωνοῦν ὅλοι οἱ

³ Ἐν Λαοδικείᾳ Σύνοδος (364 μ.Χ.) – Κανόνες.

⁴ Βλ. ὑποσημ. 1, σελ. 278-279.

⁵ Δημητρίου Σπ. Δελβινιώτη, *Ἱεροψαλτικὴ Φωνὴ καὶ Ἐκφραση*, Μεσολόγγι, 2002, σελ. 120.

άκροατές για μία φωνή ότι είναι ωραία για όλους. Παρόλα αυτά, αν τεθούν στυλιστικές προϋποθέσεις, δηλαδή, θεωρήσουμε ένα συγκεκριμένο ψαλτικό ύφος, π.χ., τὸ «Πατριαρχικόν» ύφος, τὸ ὁποῖο, γνωρίζουμε ὅτι ἔχει συγκεκριμένα στοιχεία, ὅπως μικρομελωδικές φράσεις, ἀπαγγελία φωνηέντων, ἀτομική ἐρμηνευτική ἀπόδοση ποιοτικῶν μουσικῶν χαρακτήρων, κ.λ.π., μπορούμε νὰ ἀποφανθοῦμε ἂν ἡ φωνὴ ποὺ ψάλλει σὲ αὐτὸ τὸ ὕφος εἶναι ωραία, καὶ σὲ αὐτὸ νὰ συμφωνήσουμε οἱ περισσότεροι ἀκροατές. Τὰ ἐπὶ μέρους γνωρίσματα, ποὺ πιθανὸν θὰ ἐπηρέαζαν τὴν γνώμη τῶν ἀκροατῶν θὰ μπορούσαν νὰ εἶναι: 1) Ἐνα συγκεκριμένο φωνητικὸ ἡχόχρωμα⁶, 2) μία «εὐστροφή» φωνή, μὲ ἰδιαίτερους καὶ δόκιμους λαρυγγισμούς, 3) μία δυνατὴ καὶ «καθαρὴ» φωνή, ἡ ὁποία διακρίνεται ἀπὸ «ἀνοικτὰ» φωνήεντα, 4) μία φωνὴ ποὺ δίνει τὴν ἐντύπωση τοῦ «ὄγκου», μὲ προφανῆ ἐπίδραση τοῦ ἡχοχρώματός της, 5) μία ἰδιαίτερα ἐκφραστικὴ φωνή, μὲ ἀξιοσημεῖωτη εὐαισθησία καὶ καλλιτεχνικὴ αἴσθηση, κ.λ.π. Ἡ «ωραία» φωνὴ δημιουργεῖ εὐχάριστη αἴσθηση στοὺς ἀκροατές της καὶ τοὺς προδιαθέτει νὰ «ἀποδεχθοῦν» καὶ, στὴ συνέχεια ἀλλὰ ὑπὸ ὠρισμένες προϋποθέσεις, νὰ «αἰσθανθοῦν» τοὺς ψαλλόμενους ὕμνους⁷.

Ἡ «καλλιεργημένη» φωνή

Ἡ φωνή, ποὺ ἔχει ἐξασκηθεῖ μὲ κατάλληλο τρόπο ὥστε νὰ γίνῃ ψαλτικὴ, δηλαδή νὰ μπορῆ νὰ ψάλλῃ, ἔχει βρεθεῖ σὲ προηγούμενες ἐπιστημονικὲς ἔρευνες ὅτι: 1) διαφέρει ἀπὸ τὴν φωνὴ τῆς κοινῆς ὁμιλίας κατὰ: α) τὴν ἔνταση, β) τὴν τονικότητα, γ) τὸ ἡχόχρωμα⁸, καὶ δ) τὰ φωνήεντα⁹. Πιὸ συγκεκριμένα, ἡ μέση ἔνταση στὴν ψαλτικὴ (Β' ἑωθινὸ Δοξαστικὸ) εἶναι ὑψηλότερη ἀπὸ τὴν ὁμιλία κατὰ 11.6 dB ἐνῶ ἡ μέση τονικότητα εἶναι ὑψηλότερη κατὰ 4.5 εὐρωπαϊκὰ ἡμιτόνια, περίπου. Τὸ ἡχόχρωμα τῆς ψαλτικῆς φωνῆς, καθὼς αὐτὸ σχετίζεται, μεταξὺ ἄλλων, μὲ τὸ φάσμα τοῦ ἤχου τῆς φωνῆς, διαφέρει ἀπὸ τὸ ἀντίστοιχο τῆς ὁμιλίας, ὅπως φαίνεται στὸ παρακάτω γράφημα¹⁰ (Εἰκόνα 1). Παρατηροῦμε, σημαντικὴ μεταβολὴ καὶ στὴν κλίση τοῦ φάσματος ἀλλὰ καὶ στὴν σχέση τῆς ἰσχύος μεταξὺ τῆς ψαλτικῆς καὶ τῆς ὁμιλίας στὴν χαμηλὴ περιοχὴ συχνοτήτων ἕως 1000 Hz. Ἡ ἐνίσχυση τῆς ὑψηλῆς περιοχῆς συχνοτήτων τῆς φωνῆς στὴν ψαλτικὴ, κάνει τὸ ἡχόχρωμά της κάπως «μεταλλικὸ» καὶ, ἐπομένως πιὸ «ωραίο» στὴν ἀκοή.

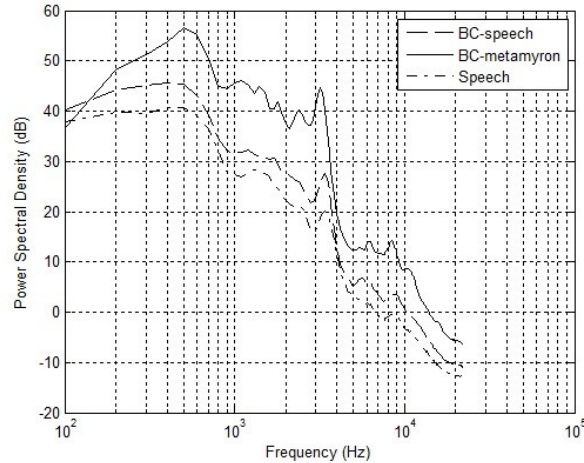
⁶ Ἐχει βρεθεῖ σὲ προηγούμενη ἔρευνα ὅτι οἱ ψαλτικὲς φωνὲς ταξινομοῦνται σὲ, περίπου, 12 κλάσεις ἡχοχρωμάτων. (Βλ. ὑπόσημ. 5, σελ.134-137.)

⁷ Βλ. ὑπόσημ. 5, σελ. 139-141.

⁸ Δημητρίου Σπ. Δελβινιώτη, *Ἀκουστικὰ καὶ μουσικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ β' ἑωθινοῦ δοξαστικοῦ σὲ σχέση μὲ τὴν ἐκκλησιαστικὴ καὶ συνηθισμένη ὁμιλία*, «Θεωρία καὶ Πράξις τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης» Ε' Μουσικολογικὸ καὶ Ψαλτικὸ Συνέδριο, Ἀθήνα 13-15 Δεκεμβρίου 2012.

⁹ Dimitrios S. Delviniotis. *Analysis of Byzantine Chant via Signal Processing Techniques* PhD, Department of Informatics and Telecommunications, (University of Athens, 2002).

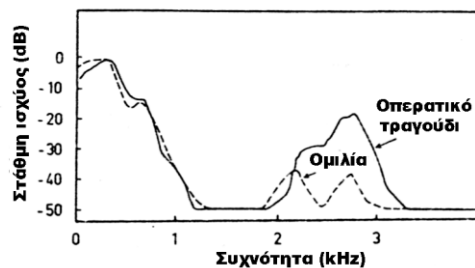
¹⁰ D. S. Delviniotis, *Acoustic characteristics of modern Greek Orthodox Church Music*, J. Voice, vol. 27(5), pp.656e1-656e12, September 2013.



Εικόνα 1. Φάσμα της φωνής στην όμιλία (speech), ψαλτική και έκκλησιαστική όμιλία (BC speech)

Ἡ τοποθέτηση τῶν φωνηέντων στὸν φωνητικὸ χῶρο τῶν δύο πρώτων φωνοσυντονισμῶν βρέθηκε σαφῶς διαφορετικὴ στὴν ψαλτικὴ φωνὴ ἀπὸ ἐκείνη τῆς ὁμιλίας, μὲ τὴν τάση τῶν φωνηέντων νὰ κινηθοῦν πρὸς τὸ κέντρο τοῦ φωνητικοῦ χῶρου, δηλαδὴ τείνοντας νὰ «στρογγυλέψουν» τὰ «πίσω» φωνήεντα¹¹.

Ἡ ψαλτικὴ φωνὴ διαφέρει, ἐπίσης, ἀπὸ τὴν φωνὴ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ὁμιλίας, δηλαδὴ τὴν φωνὴ μὲ τὴν ὁποία ἀναγινώσκονται τὰ κείμενα πλὴν τῶν ἀναγνωσμάτων τοῦ Ἀποστόλου καὶ τῶν ἐκφωνητικῶν κειμένων, κατὰ τὴν ἔνταση, τὴν τονικότητα καὶ τὸ ἡχόχρωμα. Οἱ τιμὲς τῶν παραμέτρων ἐδῶ εἶναι ἐνδιάμεσες μεταξὺ ὁμιλίας καὶ ψαλτικῆς. Τὸ μόνο ἰδιάζον χαρακτηριστικὸ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ὁμιλίας εἶναι ἡ ἐξαιρετικὰ περιορισμένη ἔκτασή της στὴν τονικότητα (± 2.3 ἡμιτόνια), πρᾶγμα ποὺ παράγει ἐκείνη τὴν αἴσθηση τῆς μονοτονίας καθὼς ἀκούγεται.



Εικόνα 2. Φάσμα της φωνής στην Ὅπερα καὶ στὴν καθημερινὴ ὁμιλία

Ἡ ψαλτικὴ φωνὴ διαφέρει ἐπίσης, καὶ ἀπὸ τὴν φωνὴ στὴν δυτικὴ ὄπερα κατὰ τὸ ἡχόχρωμα καὶ τὴν τοποθέτηση τῶν φωνηέντων¹². Αὐτὲς οἱ διαφορὲς εἶναι ὅμοιες μὲ ἐκεῖνες μεταξὺ καθημερινῆς ὁμιλίας καὶ δυτικῆς ὄπερας (Εἰκόνα 2), καὶ τόσο χαρακτηριστικὲς ἀνάμεσα στὰ δύο φωνητικὰ στυλ τραγουδιοῦ ὄπερας καὶ ψαλτικῆς ὥστε εἶναι δυνατὸν νὰ χρησιμοποιηθοῦν στὴν ἐξάσκηση τῆς φωνῆς.

¹¹ Δ. Σ. Δελβινιώτη καὶ Γ. Κουρουπέτρογλου, *Ἀκουστικὴ ἀνάλυση τῆς μουσικῆς καὶ μὴ ἀπαγγελίας τῶν φωνηέντων ψαλτικῶν φωνῶν*, «Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης» Δ΄ Μουσικολογικὸ καὶ Ψαλτικὸ Συνέδριο, Ἀθήνα 8-11 Δεκεμβρίου 2009, σελ. 343-353.

¹² Βλ. ὑποσημ. 5, σελ. 106.

Πράγματι, κατά την καλλιέργεια της φωνής με στόχο να γίνη ψαλτική, για έναν υποψήφιο ιεροψάλτη, πρέπει να αποφεύγεται η ανάπτυξη χαρακτηριστικῶν φωνῆς ὅπερας, πού ὅμως μερικές φορές μπορεῖ να συμβῆ στήν πράξη. Βασικό πρόβλημα ἐδῶ εἶναι ἡ ἀσυμβατότητα μεταξύ αὐτῶν τῶν χαρακτηριστικῶν, πρᾶγμα, ὅμως, πού δὲν θὰ συζητηθῆ ἐδῶ.

Ἡ «ἐλεγχόμενη» φωνή

Ἡ ψαλτική φωνή εἶναι ἡ φωνή ἐνός ιεροψάλτη –καλλιτέχνη, με τὴν ὁποία ψάλλει στὸν ἱερό ναό καὶ ἀμοίβεται γιαυτό. Ἐπί πλέον αὐτοῦ, κάποιοι ψάλτες συμμετέχουν καὶ σὲ καλλιτεχνικὲς ἐκδηλώσεις ἐκτὸς τοῦ ναοῦ. Ἐπομένως, παρά τὸ ὅτι ἀφορᾷ στήν προσευχή καὶ στήν Θεία Λατρεία, ἔχει ὑποχρέωση ὁ ψάλτης νὰ εἶναι ἔτοιμος κάθε φορά νὰ ἀνταποκριθῆ στὸν ρόλο του καὶ ὡς καλλιτέχνης. Αὐτὸ συνεπάγεται ὅτι ὅταν θὰ εἶναι ἔτοιμος νὰ ψάλλῃ πρέπει νὰ ἔχη τὸν πλήρη ἔλεγχο τῆς φωνῆς του ὡς πρὸς τὴν ἔνταση σὲ σχέση με τὴν τονικότητα ἀλλὰ καὶ τὸ ἡχόχρωμα.

Ποικίλα ζητήματα προκύπτουν ἐδῶ ἀναφορικὰ με τὸν ἔλεγχο τοῦ τόνου, ὁ ὁποῖος εἶναι πολὺ σημαντικὸς γιὰ τοὺς ψάλτες καθὼς κινοῦνται μέσα στὸ δαιδαλώδες σύστημα τῶν Βυζαντινῶν ἤχων καὶ ἡ «ἀκρίβεια» τοῦ τόνου, ἰδιαίτερα τῶν ἐστῶτων φθόγγων, πρέπει νὰ εἶναι ὑποδειγματική. Πῶς, γιὰ παράδειγμα, ξεκινᾷ ὁ ψάλτης νὰ ψάλλῃ ἓνα ὀκτώηχο μάθημα καὶ καταλήγει στὸ τέλος στήν ἴδια τονική βάση ἀπὸ τὴν ὁποία ξεκίνησε; Μεγάλου ρόλου ἐδῶ παίζει καὶ ἡ μουσικὴ μνήμη ἀλλὰ καὶ ἡ «αἴσθηση» τοῦ τόνου. Καθὼς ὁ ἔλεγχος τοῦ τόνου γίνεται με ἀνάδραση μέσα στὸ φωνητικὸ σύστημα¹³, εἶναι φανερό ὅτι χρειάζεται πολλὴ ἐξάσκηση ὥστε ἀφενὸς μεν νὰ ἀναπτυχθῆ ἡ μουσικὴ μνήμη ἀφετέρου δε νὰ ἐξασκηθῆ τὸ φωνητικὸ σύστημα ὥστε νὰ φθάνη γρήγορα στὸν σωστὸ τόνο. Ὅσον ἀφορᾷ στήν λειτουργία τοῦ λάρυγγα, πρέπει νὰ ἐλεγχθοῦν μία σειρά ἀπὸ φυσιολογικοὺς παράγοντες ὥστε νὰ ἐπιτυγχάνεται ἡ σωστὴ τονικότητα. Ἡ μελέτη, ὅμως αὐτῶν τῶν παραγόντων εἶναι ἀνοικτὸ θέμα πρὸς ἔρευνα ἀκόμη.

Γιὰ τὸν ἔλεγχο τοῦ χρόνου καὶ τῶν ρυθμικῶν ποδῶν εἶναι ἀπαραίτητη ἡ μελέτη τῶν συνθέτων ποδῶν ὥστε νὰ μὴν «συλλαβίζουμε» τὶς φράσεις περιορίζοντας ἢ καὶ ἐκμηδενίζοντας τὴν πλαστικότητα τῆς ψαλμωδίας καὶ χάνοντας τὸ νόημα τῶν φράσεων τοῦ ποιητικοῦ κειμένου. Βεβαίως, ἡ «αἴσθηση» τῆς φωνῆς του ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν ψάλτη βοηθᾷ σημαντικὰ καὶ στὸν ἔλεγχο τοῦ τόνου καὶ στὸν ἔλεγχο τῆς ἔντασης καὶ τοῦ ἡχοχρώματος. Γιὰ παράδειγμα, ἡ αἴσθηση τῶν δονήσεων στὸ στέρνο, καὶ ὄχι μόνο, εἶναι καθοριστικὴ γιὰ τὸν ἔλεγχο τῆς ἔντασης ἀφοῦ ὁ ψάλτης ἔχει ἔτσι κάποιον «παρακολουθητὴ» τῆς τιμῆς τῆς ἐπάνω στὸ στήθος του. Νὰ σημειώσουμε ἐδῶ ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ «ἀντηχεῖο», ὅπως συνηθίζουν νὰ λένε μερικοί, ἀλλὰ γιὰ κάποιον αἰσθητήρα, στὸν ὁποῖο γίνονται ἀντιληπτές οἱ δονήσεις. Καθὼς εἶναι γνωστὴ ἡ διάκριση, ὡς πρὸς τὴν λειτουργία τῆς φωνῆς, σὲ «θωρακική», «κεφαλική» καὶ «ψεύτικη - falsetto», ἡ αἴσθηση τῆς ἔντασης καὶ τοῦ τόνου ἀλλάζει ἀνάλογα με τὴν λειτουργία τῆς φωνῆς¹⁴. Ἄλλες ἀκουστικὲς παράμετροι σχετίζονται με μία ἰδιαίτερη αἴσθησή τους στὸ σῶμα καὶ πρέπει ὁ ψάλτης νὰ μάθῃ νὰ τὶς ἀναγνωρίζῃ. Μία τέτοια σημαντικὴ παράμετρος εἶναι ἡ φωνητικὴ

¹³ Sundberg, J. *The Science of the Singing Voice*, Northern Illinois University Press, Dekalb, 1987.

¹⁴ Titze, I. *Principles of Voice Production*, Prentice Hall, 1994.

ποιότητα, πού συναρτᾶται μὲ τὸ φᾶσμα τοῦ φωνητικοῦ ἤχου καὶ, ἐπιπλέον, ἔχει σχέση μεῦ ὅλες τὶς ἄλλες παραμέτρους καὶ διαποτίζει ὅλο τὸ ψαλτικὸ μέλος.

Ἡ φωνητικὴ ποιότητα μπορεῖ νὰ διακριθῆ στὴν «φωνηεντικὴ» καὶ στὴν γενικὴ φωνητικὴ ποιότητα (ἠχόχρωμα). Ἡ φωνηεντικὴ ποιότητα ἔχει νὰ κάνη μετὴν διαφοροποίηση μετὰξὺ τῶν φωνηέντων καὶ ἀναφερθῆκαμε στὴν προηγούμενη παράγραφο, γι' αὐτό. Ὁ ἔλεγχος τῶν φωνηέντων γίνεται στὸν φωνητικὸ χῶρο, ὅπου μποροῦμε νὰ τὰ ἀλλάξουμε κάπως ὥστε νὰ βελτιωθῆ ἡ ποιότητα. Καθὼς σὲ προηγούμενες ἔρευνες¹⁵ ἔχει βρεθῆ ὅτι ἡ ὑψηλὴ περιοχὴ συχνοτήτων τοῦ φάσματος διαφοροποιεῖ τὰ φωνητικὰ ἠχοχρώματα, φαίνεται ὅτι μποροῦμε νὰ ἐλέγξουμε τὸ φωνητικὸ ἠχόχρωμα μεταβάλλοντάς το (ἐν μέρει) διὰ μέσου τῆς ὑψηλῆς περιοχῆς συχνοτήτων τοῦ φάσματος. Βέβαια, ἡ μεταβολὴ τοῦ ἠχοχρώματος δὲν μπορεῖ νὰ γίνεται οὔτε μετὴ τυχαῖο τρόπο οὔτε χωρὶς μέτρο διότι οἱ μεγάλες μεταβολές στὸ ἠχόχρωμα δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωση τῆς «ἀνομοιογενοῦς» ἢ ἀσταθοῦς φωνῆς¹⁶, πρᾶγμα τὸ ὁποῖο πρέπει νὰ ἀποφεύγεται.

Τελευταῖο ζήτημα ἐλέγχου τῆς ψαλτικῆς φωνῆς εἶναι ἡ παραγωγὴ μικρομελωδιῶν καὶ τὸ βιμπράτο. Τὸ τελευταῖο συνίσταται στὴν ψευδοημιτονοειδῆ μεταβολὴ τοῦ τόνου ἐνὸς φθόγγου κάνοντας πιδ «μουσικὸ» τὸν φθόγγο. Τὰ στοιχεῖα πού τὸ περιγράφουν εἶναι ὁ ρυθμὸς μεταβολῆς τῆς συχνότητος καὶ ἡ ἔκταση τῆς μεταβολῆς αὐτῆς, τῶν ὁποῖων οἱ τιμές στὴν ψαλτικὴ εἶναι 4.4 ἕως 5.3 Hz καὶ 0.14 ἕως 0.86 ἡμιτόνια ἐνῶ στὴν ὄπερα εἶναι 5.5 ἕως 7.5 Hz καὶ 1 ἕως 2 ἡμιτόνια, ἀντίστοιχα. Τὸ βιμπράτο, ἐνῶ εἶναι ἀπαραίτητο στὴν ὄπερα, δὲν εἶναι στὴν ψαλτικὴ. Μᾶλλον, θὰ λέγαμε, ὅτι εἶναι ἀποφευκτέο καθὼς ἡ ἄρθρωση τοῦ θυμίζει περισσότερο ὄπερα παρά ψαλτικὴ. Ἀντίθετα, οἱ μικρομελωδίες εἶναι ἐντελῶς ἀπαραίτητες στὴν ψαλτικὴ καθὼς δὲν ὑπάρχει ἄλλος τρόπος νὰ ἐρμηνευθοῦν τὰ ποιοτικὰ σημάδια τῆς ψαλτικῆς. Μία «ἀκαμπτη» φωνὴ δύσκολα θὰ τὴν θεωρήσουμε ψαλτικὴ καθὼς τὸ μέλος πού παράγει ἀκούγεται μᾶλλον «μετροφωνικὸ» παρά ψαλτικὸ. Ἡ ἐκμάθηση τῶν μικρομελωδιῶν κατόπιν ἐκπαίδευσης εἶναι ἄγνωστη μέχρι τώρα, ὅπως, ἄλλωστε καὶ ἕνα γενικὸ πρότυπο ἐκπαίδευσης ψαλτικῆς φωνῆς. Ἐνα τέτοιο μοντέλο ἔχει ἤδη προταθῆ ἀπὸ τὸν ὁμιλοῦντα σὲ προηγούμενο συνέδριο ἀλλὰ βρίσκεται ὑπὸ ἐξέλιξη καὶ πρόκειται νὰ ὀλοκληρωθῆ στὸ ἐπόμενο χρονικὸ διάστημα ἀφοῦ μελετηθῆ στὶς λεπτομέρειές του¹⁷.

ΙΕΡΟΨΑΛΤΙΚΗ ΦΩΝΗ ΚΑΙ ΕΚΦΡΑΣΗ

Ὅλα τὰ προηγουμένως ἀναφερθέντα ἀκουστικὰ καὶ μουσικολογικὰ χαρακτηριστικὰ διαμορφώνουν τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα τῆς μουσικῆς ἐρμηνείας διὰ μέσου ἐνὸς πολὺπλοκου ψυχοακουστικοῦ μηχανισμοῦ, ἐλάχιστα γνωστοῦ μέχρι σήμερα. Ὅσον ἀφορᾶ, ὅμως, σὲ αὐτὴν καθεαυτὴν τὴν μουσικὴ ἐρμηνεία, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι σχετίζεται ἄμεσα μετὴ τὴν «ποιότητα» τῆς φωνητικῆς ἐκτέλεσης, δηλαδὴ, τὴν ἔννοια τῆς καλλιτεχνικῆς ἐκφρασης. Πιδ συγκεκριμένα, ἡ ἐκφραση ἀφορᾶ στὴν διαφορετικὴ ποιότητα πού ἀποκτοῦν οἱ φθόγγοι καὶ οἱ μελωδικές θέσεις, τὶς ὁποῖες αὐτοὶ σχηματίζουν (Εὐθυμιάδης, 1972), λόγω διαφοροποιήσεων τῆς φωνητικῆς λειτουργίας (Δελβινιώτης, 2002). Ἡ ἐκφραση μπορεῖ νὰ διακριθῆ

¹⁵ Βλ. ὑποσημ. 9.

¹⁶ Βλ. ὑποσημ. 5, σελ. 122.

¹⁷ Βλ. ὑποσημ. 11.

σὲ δύο γενικὲς κατηγορίες¹⁸: α) τὴν «σημειογραφικὴ» ἔκφραση, ἡ ὁποία ἀφορᾷ τὴν ἑρμηνευτικὴ ἀπόδοση τῶν μουσικῶν σημαδιῶν τῆς μουσικῆς γραφῆς καὶ, β) τὴν «μελωδικὴ» ἔκφραση, ἡ ὁποία σχετίζεται ἄμεσα μὲ τὴν ἑρμηνευτικὴ ἀπόδοση τῶν ψαλτικῶν μελωδιῶν, οἱ ὁποῖες, πολλὰς φορές, διαμορφώνονται κατὰ τὴν ψαλμῶδηση, ἀνεξαρτήτως τοῦ σημειογραφικοῦ κειμένου. Μποροῦμε νὰ ὑποδιαιρέσουμε τὴν «μελωδικὴ» ἔκφραση στὴν «καθαρῶς» μελωδική, δηλαδὴ τὴν μικρομελωδικὴ ἀνάλυση τῆς μελωδίας, μεταβολὲς τοῦ ρυθμοῦ καὶ τοῦ τόνου, καὶ στὴν «ἠχοχρωματικὴ» ἔκφραση, δηλαδὴ τὶς ἠχοχρωματικὲς μεταβολὲς, οἱ ὁποῖες περιλαμβάνουν ὅτι μεταβολὲς διαφορο-ποιοῦν οὐσιαστικὰ τὸ φᾶσμα τοῦ φωνητικοῦ ἤχου. Ἡ καλλιτεχνικὴ ἔκφραση ἀναφέρεται στὸ ὑψηλότερο ἐπίπεδο μουσικῆς ἑρμηνείας καθὼς «συνοψίζει» ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ψαλτικῆς τέχνης, τὰ ὁποῖα χρησιμοποιεῖ καταλλήλως ὥστε νὰ εὐαισθητοποιήσῃ τοὺς πιστοὺς ἀκροατὲς πρὸς τὴν πρὸς τὸν Θεὸν προσευχὴ καὶ κοινωνία.

ΣΥΝΟΨΗ

Ἀπὸ τὰ ἀνωτέρω ἀναφερθέντα γίνεται φανερό ὅτι ἡ ψαλτικὴ φωνὴ ἔχει τὴν δική της ξεχωριστὴ ταυτότητα καὶ ὡς τέτοια πρέπει νὰ ἀντιμετωπίζεται. Περιγράψαμε ὠρισμένα μόνο βασικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ψαλτικῆς φωνῆς σχετιζόμενα μὲ τὴν ψαλτικὴ ἑρμηνεία, ἀπὸ μουσικολογικὴ ἄποψη. Ὅμως, πολλὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς ἔχουν κυρίως μία περιγραφή μέσω τῆς ἀκουστικῆς τῆς Φυσικῆς καὶ γιὰ αὐτὸ δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ δοθῇ μία πλήρης ἀντιστοίχιση μὲ μουσικὰ χαρακτηριστικὰ. Γιὰ παράδειγμα, τὸ ἠχοχρῶμα χρειάζεται περαιτέρω ἔρευνα ὥστε νὰ συσχετισθοῦν συγκεκριμένες ἠχοχρωματικὲς μουσικὲς κλάσεις μὲ μουσικὲς ποιότητες. Ἡ ἔνταση, ἡ τονικότητα, ὁ ρυθμὸς, τὸ φωνητικὸ ἠχοχρῶμα, οἱ μικρομελωδίες, καθὼς καὶ ὁ ἔλεγχος ὄλων αὐτῶν εἶναι μουσικὰ χαρακτηριστικὰ, τὰ ὁποῖα συναρτῶνται μὲ ἐκεῖνα τῆς ψαλτικῆς φωνῆς καὶ δὲν θὰ εἶναι ποτὲ ἐπαρκῆς ἡ μελέτη τῆς πατρώας μουσικῆς χωρὶς τὴν διερεύνηση τῶν στοιχείων τῆς ψαλτικῆς φωνῆς. Ἐπίσης, ὁ ἔλεγχος τῆς φωνῆς μπορεῖ νὰ βελτιώσῃ τὴν μουσικὴ ἐκπαίδευση στὴν μουσικὴ καὶ ὄχι μόνο, καὶ νὰ ἀναπτύξῃ περαιτέρω τὴν μουσικὴ ἑρμηνευτικὴ ἀπόδοση τῶν ψαλτῶν. Ἡ δε ἀνάγκη περαιτέρω μελέτης τῆς ψαλτικῆς φωνῆς καθίσταται προφανῆς προκειμένου νὰ γνωρίσουμε τὴν ἀκριβῆ συνεισφορά της στὴν θεία τέχνη τῆς ἐκκλησίας μας.

Βιογραφικό: Ὁ δρ. Δημήτριος Σπ. Δελβινιώτης γεννήθηκε στὸ Αἰτωλικὸ Αἰτωλοακαρνανίας τὸ 1956. Ἔλαβε τὸ πτυχίον τῆς Φυσικῆς ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιον Πατρῶν τὸ 1979, τὸ μεταπτυχιακὸ δίπλωμα στὸν Ἠλεκτρονικὸ Αὐτοματισμὸ ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ καὶ Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιον Ἀθηνῶν τὸ 1992 καὶ διδακτορικὸ δίπλωμα στὴν μελέτη τοῦ Βυζαντινοῦ μέλους μὲ τεχνικὲς ἐπεξεργασίας σήματος τὸ 2002 ἀπὸ τὸ Τμῆμα Πληροφορικῆς καὶ Τηλεπικοινωνιῶν τοῦ ΕΚΠΑ. Εἶναι διπλωματοῦχος τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἀπὸ τὸ 1992 καὶ δίδαξε Φυσικὴ στὸ Γυμνάσιον καὶ Λύκειον γιὰ πολλὰ χρόνια, Πληροφορικὴ στὰ ΙΕΚ γιὰ ἕξ περίπου χρόνια, καὶ εἰσήγαγε τὸ μάθημα τῆς Μουσικῆς Πληροφορικῆς, τὸ ὁποῖο καὶ δίδαξε ὡς Ἐπισκέπτῃς Καθηγητῆς, στὸ Τμῆμα Πληροφορικῆς καὶ Τηλεπικοινωνιῶν τοῦ ΕΚΠΑ γιὰ τρία χρόνια. Εἶναι ἀπὸ τοὺς πρώτους διδάξαντες στὴν Μουσικὴ Σχολὴ τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Αἰτωλοακαρνανίας στὸ Μεσολόγγι, καὶ ὑπηρέτησε σὲ διάφορα ἀναλόγια τῶν Ἱερῶν Ναῶν ὡς Ἱεροψάλτης ἐπὶ σειρὰν ἐτῶν. Εἶναι ἑρευνητῆς τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς στὸ ἀνωτέρω Τμῆμα Πληροφορικῆς ἀπὸ τὸ 1994 μὲ κύριον ἐπιστημονικὸ πεδίον τὸ τῆς Ἀκουστικῆς τῆς φωνῆς μὲ ἔμφαση στὴν λειτουργία τῆς ψαλτικῆς φωνῆς καὶ στὶς Τεχνικὲς τῆς Ἀκουστικῆς Μουσικολογικῆς Ἀνάλυσης. Ἐπίσης, ἡ μουσικὴ ἔκφραση στὴν Βυζαντινὴ Μουσικὴ εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα μελέτης του.

¹⁸ Βλ. ὑποσημ. 5, σελ.141 & 151.

*Προϋποθέσεις για τον ιεροψάλτη
στον κόσμο της νεωτερικότητας:
Μερικές παρατηρήσεις*

ΚΩΣΤΗΣ ΔΡΥΓΙΑΝΑΚΗΣ

Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας
(Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών Βόλου), Ελλάδα

cdrygianakis@gmail.com

Περίληψη. Με την βαθμιαία διείσδυση της νεωτερικότητας στον κόσμο της Ρωμαϊκής Ορθόδοξης εκκλησίας, οι απαιτήσεις για τον ιεροψάλτη αρχίζουν να μεταμορφώνονται. Η θρησκευτική πίστη και η ενάρετη ζωή δεν μοιάζουν πλέον ως ικανά και αναγκαία εφόδια για τον θεράποντα του ψαλτικού αναλογίου και η βαθύτερη, επιστημονική γνώση της τέχνης αποκτά όλο και μεγαλύτερη σημασία στην πραγμάτωση του ψαλτικού ρόλου. Αιτήματα για πιστοποιημένη εκπαίδευση και για συμμόρφωση με τα μοντέλα που κυριαρχούν στα μέσα μαζικής επικοινωνίας γίνονται κυρίαρχα, συχνά δημιουργώντας το ερωτηματικό αν η επιστημονική κατάρτιση και η τεχνική αρτιότητα είναι σημαντικότερες παράμετροι από το «ακατάπαυστο» της λατρείας που αποτελούσε χαρακτηριστικό παλαιότερων αιώνων.

Η πρώτη ερώτηση που θα προσπαθήσω να διαλευκάνω, είναι ο ορισμός: Ποιος είναι ψάλτης; Η βασική ιδιότητα του ψάλτη είναι η συμμετοχή του στις εκκλησιαστικές ακολουθίες. Είναι υποχρεωμένος να βρίσκεται στις ακολουθίες σε μόνιμη βάση και είναι συνδεδεμένος με τον ναό στον οποίο διακονεί με πράξη διορισμού (ακόμη και αν είναι άμισθος). Αποτελεί ουσιαστικά τον εκπρόσωπο του λαού στην τελετουργική πράξη, και χωρίς την παρουσία του η θρησκευτική λατρεία, με τον τρόπο τουλάχιστον που την ξέρουμε, ακυρώνεται. Το καθοριστικό στοιχείο, λοιπόν, που καθιστά κάποιον ψάλτη, είναι η συμμετοχή του στη επιτέλεση της τελετουργίας. Το επίκεντρο είναι η θρησκευτική τελετή, όχι η μουσική. Ο ψάλτης μπορεί να είναι εν τέλει κακόφωνος, να είναι ανεκπαίδευτος, μπορεί να ψάλλει σύμφωνα με το τάδε ή το δείνα μουσικό σύστημα, «βυζαντινό» ή άλλο· αυτά όμως είναι δευτερεύοντα. Αν ιεραρχούσαμε τις απαιτήσεις, ο ψάλτης καταρχήν οφείλει να βρίσκεται στο ναό του· ύστερα έρχονται οι γραμματικές γνώσεις, ύστερα η γνώση του τυπικού, και τελευταία έρχεται η γνώση της μουσικής τεχνικής.

Δεν πρέπει να ξεχνάμε, βέβαια, ότι η ψαλτική εμφανίζει μεταβολές και διαφορετικές όψεις· πράγμα αναμενόμενο, με δεδομένη την δισχιστική πορεία του χριστιανισμού, την γεωγραφική αλλά και την κοινωνική του διασπορά. Η λατρεία εμφανίζει παραλλαγές στην πάροδο των αιώνων, και η χριστιανική θρησκεία ενώνει πιστούς με διαφορετικές γλώσσες, από διαφορετικά κοινωνικά στρώματα, σε διαφορετικές συνθήκες ζωής· τέτοιες διαφορές συνεχίζουν να υπάρχουν ακόμη και αν περιορίσουμε τη μελέτη μας στον κόσμο που έχουμε συνηθίσει να θεωρούμε ως βυζαντινή παράδοση. Η παραπάνω ιεράρχηση, όμως, δεν παύει να ισχύει. Κανείς ναός δεν θα προσλάβει έναν ψάλτη αν δεν είναι συνεπής στην εκτέλεση των καθηκόντων του και η καλλιφωνία δεν μπορεί να επιζηήσει μέσα στο ναό αν έρχεται σε σύγκρουση με τις ανάγκες του τυπικού. Στη συζήτηση αυτή πρέπει να ληφθεί υπόψη και η μαζικότητα του χριστιανισμού, ειδικά σε παλαιότερους αιώνες, που σήμαινε απαίτηση για πολλούς ναούς και άρα μεγάλο αριθμό ψαλτών, οι οποίοι συμμετέχουν σε μεγάλο αριθμό τελετουργιών, σε διαφορετικούς ναούς αλλά ταυτόχρονα. Η μουσική κατάρτιση πιθανότατα ήταν πολυτέλεια για τους ψάλτες των παλαιότερων εποχών.

Οι ανάγκες της επιτέλεσης της λατρείας καθορίζουν εν πολλοίς και την μουσική επιτέλεση. Η ύπαρξη διαφορετικών τυπικών, όπως το ασματικό και το μοναστηριακό στον μεσαιώνα¹ είναι χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα. Η ψαλτική προσαρμόζεται στις ανάγκες της λατρείας, και αυτές με τη σειρά τους προσαρμόζονται στις ανάγκες της ζωής. Μια μοναστική κοινότητα, λ.χ., μπορεί να αφιερώνει πολύ περισσότερο χρόνο στις θρησκευτικές ακολουθίες απ' ό,τι μια κοσμική συνοικία· έτσι, οι μοναστηριακές ψαλμωδίες δεν μπορούν να μεταφερθούν ατόφια στην λατρευτική πράξη της ενορίας. Αντίστοιχα, ο πολύ περιορισμένος μουσικός αλφαριθμητισμός των μεσαιωνικών χρόνων έχει δημιουργήσει έναν σκελετό μελωδικών «θέσεων» στην ψαλτική της βυζαντινής παράδοσης, μια δομή καλά συμβατή με την προφορικότητα. Σε ένα απομακρυσμένο χωριό ο ψάλτης θα επιλεχθεί μέσα από τους κατοίκους, όσο περιορισμένες κι αν είναι οι δυνατότητες του τεχνικά. Το βασικό κριτήριο, πίσω από αυτές τις επιλογές, είναι η συστηματική επιτέλεση της λατρείας.

Η παρουσία του ψάλτη στην εκκλησία είναι ένα κομμάτι περισσότερο πολύπλοκο απ' όσο φαντάζει με την πρώτη ματιά. Η επιτέλεση της ψαλτικής είναι συνυφασμένη με ολόκληρη τη ζωή του ψάλτη, η οποία καλείται να βρίσκεται σε συμφωνία με τα εκκλησιαστικά πρότυπα. Η θέση αυτή έχει διατυπωθεί κατ' επανάληψη· εξαιρετικό απάνθισμα συναντά κανείς στη διατριβή της Ευαγγελίας Σπυράκου² που παραθέτει ανάλογες απόψεις από πολλά παλαιότερα κείμενα, όπως χαρακτηριστικά αυτό του Ακάκιου Χαλκαίου-πουλου, τον 15^ο αιώνα, ο οποίος αξιολογεί τον ψάλτη με βάση την συμπεριφορά του στο αναλόγιο. Ο Γεώργιος Ι. Παπαδόπουλος συναντά ανάλογες απόψεις και στα πολύ παλαιότερα σχόλια του Ιερώνυμου και του Ιωάννη του Χρυσοστόμου, που θεωρούν προτιμητέο ως ψάλτη ένα πρόσωπο με ενάρετο βίο, ακόμη κι αν είναι κακόφωνος³. Χαρακτηριστικό αυτού του τρόπου σκέψης είναι η θέση των ψαλτικών αναλογίων, κεντρικά στο ναό και υπερυψωμένα· ο ψάλτης δεν αρκεί να ακούγεται, πρέπει και να είναι ορατός για τους πιστούς. Η συμπεριφορά του κατά τη διάρκεια της τελετουργίας αποτελεί πρότυπο μίμησης.

Η σύνθεση όλων ουσιαστικά των παραπάνω μπορεί να συνοψιστεί στο γεγονός ότι το ψαλτικό αναλόγιο αποτελεί επίσης σχολείο. Όχι μόνο ως μετάδοση γνώσεων, αλλά και ως διαδικασία *εμπολιτισμού*, για να μεταχειριστώ τον όρο του Χέρσκοβιτς⁴, περιλαμβάνοντας όχι μόνο ένα σώμα γνώσεων, αλλά και ένα σύνολο κανόνων συμπεριφοράς. Η δομή των ακολουθιών, όπου περιλαμβάνονται απλά αλλά και απαιτητικά μουσικά τμήματα, προσφέρεται για αυτού του είδους τη μετάδοση γνώσης. Η ιεραρχική δομή του αναλογίου, με τον πρωτοψάλτη, τους δομέστικους, τα παιδιά κλπ επίσης προσφέρεται για αυτού του είδους τη διαδικασία.

Είναι αβέβαιο αν αυτό το μοντέλο που σας περιέγραψα σε αδρές γραμμές ως εδώ μπορεί να θεωρηθεί ως μοντέλο που προέρχεται από ένα αόριστα γενικευμένο παρελθόν που αντιπαρατίθεται στο αντίστοιχα γενικευμένο παρόν, ωστόσο θα προσπαθήσω να ιχνηλατήσω εδώ κάποιες παραμέτρους που φαίνεται να αλλάζουν, κυρίως με την πάροδο του χρόνου αλλά και με τις αλλαγές των γεωγραφικών και κοινωνικών όρων. Τους τελευταίους δυο, χονδρικά, αιώνες, η Ευρωπαϊκή νεωτερικότητα φαίνεται να διεισδύει στον κόσμο των Ρωμηών, στον χώρο της Ρωμαϊκής Ορθόδοξης εκκλησίας ειδικότερα.

¹ Δημήτρης Μπαλαγεώργος, *Η ψαλτική παράδοση των ακολουθιών του βυζαντινού κοσμικού τυπικού*. Αθήνα, Ι.Β.Μ., 2001

² Ευαγγελία Σπυράκου, *Οι χοροί ψαλτών κατά τη βυζαντινή παράδοση*, Αθήνα, Ι.Β.Μ., 2008, σσ. 114-116, 131

³ Γεώργιος Ι. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα, Κουλτούρα 1977 (πρώτη έκδοση, 1890), σ. 108

⁴ Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*. Northwestern University press, Βοστώνη, 1964, σ.145

Η νεωτερικότητα, modernity στα αγγλικά, είναι το δεύτερο που πρέπει να ορίσουμε και δεν είναι εύκολο να είμαστε μονολεκτικοί. Υπάρχει πλούσια βιβλιογραφία για το τί ακριβώς συνιστά την νεωτερικότητα και ο ίδιος ο όρος φαίνεται πως επινοείται από τον Σαρλ Μπωντλαίρ στα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Στα κυριότερα χαρακτηριστικά της νεωτερικότητας περιλαμβάνονται η εκλογίκευση και η κριτική σκέψη (άρα και η προβληματικοποίηση της παράδοσης), με συνακόλουθη την επιστημονική και αργότερα την βιομηχανική επανάσταση, την ανάπτυξη καπιταλιστικών οικονομιών αλλά και την δημιουργία εθνικών κρατών με μηχανισμούς διοίκησης που βασίζονται στην ισοτιμία των πολιτών, τη διάκριση των εξουσιών και τη λογοδοσία (και η οποία αποτελεί ουσιαστικά καρπό του Διαφωτισμού). Ο διαχωρισμός της θρησκείας από τη δημόσια ζωή, ως προσπάθεια ίασης από τις πληγές των συγκρούσεων μεταξύ Καθολικών και Ευαγγελικών σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες, είναι επίσης χτυπητό χαρακτηριστικό της νεωτερικής εποχής⁵: ο διαχωρισμός αυτός βέβαια σημαίνει υποβιβασμό της θρησκείας από υπόθεση της κοινότητας σε υπόθεση προσωπική. Θα σημειώσω επίσης την εξέλιξη της ίδιας της νεωτερικότητας, έτσι που σήμερα χαρακτηρίζουμε την εποχή μας ως ύστερη νεωτερικότητα ή μετανεωτερικότητα, όπως και το γεγονός ότι η νεωτερικότητα δεν είναι ούτε χρονικότητα, ούτε τοπικότητα, αλλά μάλλον ένα ποιοτικό χαρακτηριστικό⁵: διαφορετικοί τόποι μπαίνουν στη νεωτερικότητα σε διαφορετικές στιγμές. Η διάδοση της νεωτερικότητας έχει χαρακτηριστικά πυρκαγιάς: τίποτα δεν μπόρεσε να της αντισταθεί, και η γεωγραφική της εξάπλωση προέκυψε μέσα από το δίκτυο των μεγάλων πόλεων, παρά ως φυσική γειτνίαση, κάπως σαν το φλεγόμενο κουκουνάρι που εκσφενδονίζεται και δημιουργεί νέα εστία φωτιάς σε ένα άλλο σημείο του δάσους.

Η εισβολή της νεωτερικότητας στον Ρωμαίικο κόσμο είναι φανερή στα οξύτατα κείμενα του Αδαμάντιου Κοραή⁶, αλλά και σε πιο ήπια μορφή σε κείμενα όπως η μνημειώδης *Ιστορία της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής* του Γ. Ι. Παπαδόπουλου⁷ που αμφισβητούν το ψαλτικό παρόν στο σύνολο του.

Η ιερά ημών μουσική εκ πολυτελεστάτης κατέστη πενιχρά, ένεκα των του έθνους περιστάσεων, ένεκα ημών αυτών, [...] ένεκα τέλους των ελλείψεων τινών ιεροψαλτών των καθ' ημάς αγίων του Θεού εκκλησιών, ανθρώπων ιδιωτών τα πολλά, σπανίως μεν καλών εκτελεστών της τεχνικής παραδόσεως, ήκιστα δε αρμοδίων προς επιστημονικήν θεωρίαν, δι' ένδειαν ευρυτέρας γνώσεως και εμπειρίας

γράφει ο Παπαδόπουλος⁸, μια άποψη η οποία επαναλαμβάνεται από πολλούς μελετητές και ψάλτες της εποχής και συνεχίζει ως σήμερα να αποτελεί παραδοχή, γενικά σωτηρή, ενίοτε όμως και ανοιχτή στη δημόσια σφαίρα.

Η φράση αυτή του Παπαδόπουλου φανερώνει ξεκάθαρα μια αλλαγή προσέγγισης. Οι απαιτήσεις για την ψαλτική και τον ιεροψάλτη αρχίζουν να μεταμορφώνονται. Η θρησκευτική πίστη και η ενάρετη ζωή δεν μοιάζουν πλέον ως ικανά και αναγκαία εφόδια για τον θεράποντα του ψαλτικού αναλογίου ενώ η βαθύτερη, επιστημονική γνώση της μουσικής τεχνικής αποκτά όλο και μεγαλύτερη σημασία στην πραγμάτωση του ψαλτικού ρόλου. Η διάδοση της μουσικής τυπογραφίας (και η εκλογίκευση και απλοποίηση της μουσικής γραφής στις αρχές του 19^{ου} αιώνα) φανερώνουν την ανάγκη δημιουργίας μιας κοινής γλώσσας, ανάλογης με τις εθνικές γλώσσες που εμφανίζονται την ίδια εποχή σε

⁵ Peter Osborne, "Modernity is a qualitative, not a chronological category", *New Left Review* 192 (1992).

⁶ Ενδεικτικά: Αδαμάντιος Κοραής, *Τι πρέπει να κάμωσιν οι Γραικοί εις τας παρούσας περιστάσεις*, Βενετία, 1805.

⁷ Παπαδόπουλος: *Ιστορία*, ό.π.π.

⁸ Παπαδόπουλος: *Ιστορία*, ό.π.π, σ. 535.

όλον τον κόσμο⁹. Στις αρχές του 20^{ου} εμφανίζεται το αίτημα για πιστοποιημένη εκπαίδευση όπως επίσης και το αίτημα αποκατάστασης μιας υποτιθέμενης τελειότητας αλλοτινών καιρών¹⁰. Όλα αυτά τα αιτήματα, βέβαια, δε είναι ουρανοκατέβατα προέρχονται από την αντιπαράθεση με την Δυτική Ευρώπη, τον μουσικό κόσμο της αλλά και τον ευρύτερο πολιτισμό της.

Σαν αποτέλεσμα αυτών των απαιτήσεων, η διδασκαλία της «παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής» άρχισε να συστηματοποιείται, κατά το ακαδημαϊκό πρότυπο. Ο ψάλτης καλείται να γνωρίζει τη μουσική σημειογραφία, η οποία, κατά το Ευρωπαϊκό μοντέλο, καθίσταται αναλυτική. Ο μουσικός γραμματισμός σταδιακά γίνεται προϋπόθεση για τον ψάλτη. Σήμερα οι περισσότερες αν όχι όλες οι μητροπόλεις της Ελλάδας λειτουργούν σχολές ψαλτικής και ο αριθμός των διπλωματούχων ψαλτών έχει εκτοξευτεί σε ύψη δίχως προηγούμενο. Όμως, μ' αυτή την εξωλατρευτική διδασκαλία, η ψαλτική τέχνη έχει μεταμορφωθεί σε βυζαντινή μουσική και έχει αποκοπεί από την πρακτική του εκκλησιαστικού αναλογίου· μάλιστα η διδασκαλία αυτή πραγματοποιείται, ήδη από τις αρχές του 20ου αιώνα, και σε μη εκκλησιαστικούς χώρους (ωδεία, δημόσια εκπαίδευση), με μια γενική τάση αυτονόμησης της από την λατρευτική πρακτική. Βρισκόμαστε έτσι να έχουμε ειδήμονες περί την βυζαντινή μουσική, μουσικολόγους δηλαδή, οι οποίοι, παρά την εμβριθή γνώση τους, εφόσον δεν έχουν αναλόγιο, δεν μπορούν να χαρακτηρίζονται ψάλτες (και συχνά αποφεύγουν τον χαρακτηρισμό και οι ίδιοι). Έτσι, η μουσικολογική προσέγγιση παρατηρούμε ότι χαρακτηρίζεται από μια τμηματικότητα, καθώς από την παλαιότερη ψαλτική επιτέλεση διατηρεί μόνο το μουσικό μέρος, ανάγοντας το σε αυτοσκοπό και αφήνοντας κατά μέρος τα άλλα, που για την θρησκευτική λατρεία είναι σημαντικότερα. Πράγμα αναμενόμενο, οι καρποί της μουσικολογικής έρευνας καταλήγουν συχνά να είναι ακατάλληλοι για τον τελετουργικό χώρο. Έτσι η βυζαντινή μουσική που έρχεται στην επιφάνεια από την μουσικολογική έρευνα καταλήγει πάντα σχεδόν στη συναυλιακή αίθουσα ή στο ηχοληπτικό εργαστήριο, σπάνια όμως στο ψαλτικό αναλόγιο. Η διεκδίκηση του ψαλτικού αναλογίου ανάμεσα σε ψάλτες και μουσικολόγους καταλήγει συχνά σε προστριβές.

Οι παραπάνω διαπιστώσεις δεν πρέπει να ληφθούν με αρνητικό πρόσημο. Παρόλο που το Ελληνικό κράτος από την ίδρυση του είχε έναν προσδιορισμό θρησκευτικό¹¹, η θρησκευτικότητα βαθμηδόν υποχωρούσε. Το Ρωμαϊκό γένος σταδιακά μετατρέπονταν σε Ελληνικό έθνος, αλλάζοντας τον τρόπο που αντιλαμβάνονταν τόσο τον εαυτό του όσο και τη θρησκευτικότητα. Σταδιακά, η γνώση της βυζαντινής μουσικής από κομμάτι της θρησκευτικής παιδείας έγινε τμήμα μιας ευρύτερης «εθνικής» κληρονομιάς, επιτρέποντας την προσέγγιση της από θεράποντες όχι αναγκαστικά συνδεδεμένους με τη θρησκευτική πίστη και λατρεία. Θα πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι η ίδια η συμμετοχή στην λατρεία υποβαθμίζεται σταδιακά ως γνώρισμα του νεοέλληνα χριστιανού, ο οποίος αναζητά την έκφραση της θρησκευτικότητας του μέσα στον κοσμικό χώρο, όπως ενδεικτικά συνέβη με την αναγραφή του θρησκευάτος στις ταυτότητες, στην καμπή της χιλιετίας. Αυτές όμως οι αλλαγές στην προσέγγιση σηματοδοτούν σταδιακά και μια διαφορετική μουσική επιτέ-

⁹ Μπένεντικτ Άντερσον, (μτφρ. Π. Χαντζαρούλα), *Φαντασιακές κοινότητες. Στοχασμοί για τις αρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, Αθήνα, Νεφέλη, 1997, σσ. 75 κ.ε.

¹⁰ Ενδεικτικές μελέτες: Παναγιώτης Σ. Αντωνέλλης, *Η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική*, Αθήνα: ιδιωτική έκδοση, 1956· Γιάννης Φιλόπουλος, *Εισαγωγή στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική*, Αθήνα, Νεφέλη, 1990.

¹¹ Trine Stauning Willert, *New Voices in Greek Orthodox Thought: Untying the Bond between Nation and Religion*. Surray, Ashgate, 2014, σ.28. Αναλυτικότερη συζήτηση στο: Βασίλειος Καραγιώργος, *Το ζήτημα της σχέσεως Εκκλησίας και Πολιτείας κατά την περίοδο της Επανάστασεως*. Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1997, σ. 50 κ.ε.. Στην ιστοσελίδα <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/12256#page/1/mode/2up> (τελευταία πρόσβαση, 25.3.2018)

λεση, πράγμα που γίνεται φανερό στις καταγραφές της Ρωμαϊκής εκκλησιαστικής μουσικής μέσα στον 20^ο αιώνα.

Η μουσικολογική προσέγγιση ακολουθεί ατραπούς νεωτερικές. Όμως και οι ψάλτες της νεωτερικής εποχής αποτελούν, βεβαίως, νεωτερικά υποκείμενα, όσο κι αν υπηρετούν μια τέχνη με προνεωτερική καταγωγή. Μπορεί να το διαπιστώσει αυτό κανείς στην χρήση, ενίοτε και κατάχρηση της τεχνολογίας, ιδίως της τεχνολογίας του ήχου: μικρόφωνα και μεγάφωνα, τάμπλετ και «ηλεκτρονικοί ισοκράτες» αποτελούν τυπικές προσθήκες στο οπλοστάσιο των ψαλτών και των ναών. Η νεωτερική σκέψη διαχέεται και μεταμορφώνει την ψαλτική τέχνη με λεπτομέρειες που μοιάζουν επιφανειακές, αλλά είναι τελικά ουσιαστικές. Τυπικό τέτοιο παράδειγμα που παρατηρείται σε πολλούς ναούς είναι η μετακίνηση των αναλογίων από το κεντρικό κλίτος του ναού σε επαφή με τον τοίχο, που καθιστά τους ψάλτες άορατους για το εκκλησίασμα. Έτσι, αντί να αποτελούν το παράδειγμα της εκκλησιαστικής συμπεριφοράς, καταλήγουν να παρέχουν ένα απρόσωπο «μουσικό χαλί».

Ήδη, στο παραπάνω παράδειγμα γίνεται φανερό ότι στη σφαίρα της νεωτερικότητας δεν έχουν εισέλθει μόνο οι ψάλτες, αλλά και οι ιερείς και το εκκλησίασμα. Η προσέγγιση στη λατρεία αλλάζει, οι όροι της επίγνωσης αλλάζουν, και συχνά εμφανίζονται και συγκρούσεις ανάμεσα σε εθιμικές πρακτικές και σε παλαιότερα κείμενα που επαναπροσεγγίζονται, φανερώνοντας έτσι ότι έχουν επέλθει μεταβολές και στον τρόπο τέλεσης της τελετουργίας. Η αλλαγή στον τρόπο που επιτελείται ο καθαγιασμός των τιμίων δώρων είναι χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα¹² ο ιερέας αλλά και το εκκλησίασμα διεκδικούν το ακουστό και το κατανοητό της ευχής, ακολουθώντας την νεωτερική κριτική σκέψη. Εάν η προσέγγιση στη λατρεία αλλάζει, είναι αναμενόμενο να αλλάζει και η προσέγγιση στην ψαλτική.

Οι αλλαγές αυτές είναι εν πολλοίς καθαρολογικές, σύμφωνα με τους ορισμούς της Βίλλερτ¹³: όμως η καθαρολογία των μουσικολόγων δεν συμπίπτει με την καθαρολογία των τελετουργούντων, και εδώ ακριβώς έχουμε τις προστριβές. Η εμμονή με την αρχαικότητα, όπως παρατηρεί ο Αππαντουράι, είναι «μια από τις κινητήριες μηχανές» της νεωτερικότητας¹⁴. Η προσέγγιση των μουσικολόγων κυριαρχείται από ένα τέτοιο πνεύμα αποκατάστασης ενός ένδοξου παρελθόντος: η έρευνα έχει μια απόχρωση αρχαιολογική, όχι χρηστική και το ορθό συχνά ταυτίζεται με το παλαιό. Είναι σε θέση η έρευνα αυτή να κατευθύνει τις εξελίξεις της ψαλτικής;

Η απάντηση είναι ότι σε ένα βαθμό συμβάλλει, αλλά δεν είναι η μόνη δύναμη που διαμορφώνει το τοπίο. Στην ψαλτική των ναών έχει προστεθεί πια μια παράλληλη, συναυλιακή βυζαντινή μουσική, η οποία παρόλο που βασίζεται στο ίδιο μουσικό σύστημα με την ψαλτική αποκλίνει σημαντικά στους στόχους και την τελική αισθητική. Οι ψαλτική των ναών συνεχίζει την δική της πορεία, ενίοτε ενσωματώνοντας στοιχεία από την συναυλιακή επιτέλεση, ενίοτε βρίσκοντας άλλες απαντήσεις στις προκλήσεις των καιρών. Παρόλο που πάντα υπήρχαν αλλαγές και μεταμορφώσεις, θα 'ταν καλό να προλάβουμε να καταγράψουμε και να προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε το παλαιότερο, προνεωτερικό γενικά σύστημα, πριν περάσει οριστικά στο παρελθόν.

Βιογραφικό: Ο ΚΩΣΤΗΣ ΔΡΥΓΙΑΝΑΚΗΣ γεννήθηκε στο Βόλο το 1965. Σπούδασε Φυσική (Α.Π.Θ.) και Κοινωνική Ανθρωπολογία (Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας), ασχολήθηκε με τη μουσική, αγαπά τα σκυλιά, συλλέγει κεραμικά, μαγειρεύει μακαρονάδες. Από το 1987 είναι δραστήριος ως συνθέτης ηλεκτροακουστικής μουσικής και ως παραγωγός δίσκων. Η μουσική του, συναρμολογημένη συνή-

¹² Κωστής Δρυγιανάκης, *Επιτέλεση στο ναό, επιτέλεση στη συναυλία: Όψεις της ψαλτικής τέχνης μέσα στο νεωτερικό περιβάλλον*, ανέκδοτη μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, 2015, σ. 58. Διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://ir.lib.uth.gr/xmlui/handle/11615/47197> (τελευταία προσπέλαση 25.3.2018)

¹³ Willert, *New Voices*, όπ.π., σ. 29-30

¹⁴ Arjun Appadurai (μτφρ: Κώστας Αθανασίου), *Νεωτερικότητα χωρίς σύνορα: Πολιτισμικές διαστάσεις της παγκοσμιοποίησης*, . Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2014, σσ. 194, 202.

θως με την βοήθεια μέσων ηχογράφησης, ανήκει στον ευρύτερο χώρο της ηλεκτροακουστικής μουσικής. Είναι επίσης συνεργάτης του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα εστιάζουν κυρίως στην ανθρωπολογία της μουσικολογίας και της ηχογραφημένης μουσικής (ιδίως της ψαλτικής του Ελληνικού χώρου).

*Προϋποθέσεις και δεξιότητες
του ψαλτικού ρόλου του ισοκράτη,
όπως αυτές διαφαινονται
μέσα από τις χορωδιακές καταγραφές
του Κωνσταντίνου Ψάχου.*

ΣΥΜΕΩΝ ΚΑΝΑΚΗΣ

Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης
(Πανεπιστήμιο Μακεδονίας), Ελλάδα

kamaresfc@gmail.com

Περίληψη. Καταγράφοντας μουσικά ο Κωνσταντίνος Ψάχος τους χορωδιακούς ρόλους ενός ψαλτικού χορού, μας δίνει πληροφορίες για την μέχρι τότε διασωθείσα προφορικότητα γύρω από τον μουσικό ρόλο του ισοκράτη και όχι μόνο. Συγκεκριμένα, όπως και ο ίδιος λέγει, καταγράφει το άκουσμα το οποίο παρέλαβε από την Κωνσταντινούπολη, παρουσιάζοντας σε συνηχητικές γραμμές τους μουσικούς ρόλους του ψάλτη, του βοηθού του και του ισοκράτη. Μέσα από αυτές τις συνηχητικές γραμμές μπορούμε να εξάγουμε σημαντικές πληροφορίες για τον ρόλο του καθενός εκ των παραπάνω και ιδιαιτέρως για τον ισοκράτη. Να ανιχνεύσουμε λεπτομέρειες τεχνικής φύσεως, δεξιότητες και μουσικές προϋποθέσεις του ψάλτη-ισοκράτη, όπως μας τον ζωντανεύει ο Ψάχος από τα ακούσματα των τελών του 19^{ου} και αρχών του 20^{ου} αιώνας.

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Σκοπός του γράφοντος στην παρούσα εργασία είναι η ανάδειξη του συνηχητικού έργου του Κωνσταντίνου Ψάχου και η εξαγωγή πολύτιμων πληροφοριών μέσα από αυτό. Ο Ψάχος, μέσω της διευθετήσεως των μουσικών κειμένων σε δύο ή τρεις συνηχητικές γραμμές σε διάφορες εκδόσεις του, μας παραδίδει πλούσιο υλικό προς μελέτη και επεξεργασία¹. Στην παρούσα εργασία θα μελετήσουμε μέρος από το έργο του «*Η Λειτουργία*»², καθώς ο όγκος των πληροφοριών ο οποίος μας δίνεται είναι ήδη πολύ μεγάλος, ακόμα και στο παρόν έργο. Είναι η πρώτη φορά, με την μέχρι στιγμής έρευνα, όπου κάποιος μουσικός της ψαλτικής, ο Κωνσταντίνος Ψάχος, προσπαθεί να καταγράψει με τέτοια λεπτομέρεια τους μουσικούς ρόλους των ψαλλόντων σε έναν ψαλτικό χορό. Οι

¹ Πρβλ. έτερα έργα του Κωνσταντίνου Ψάχου. με συνηχητικές γραμμές ή ένδειξη ισοκρατήματος όπως, *Η Δοξολογία της εικοστής πέμπτης Μαρτίου*, Έν Αθήναις, 1906, *Λειτουργικόν, Παράρτημα της Φόρμιγγος*, Αθήναι, 1905 και σποραδικά στο *Παράρτημα Φορμιγγος Μουσικόν*.

² Κωνσταντίνου Ψάχου, *Η Λειτουργία*, Αθήναι 1909.

καταγραφέντες αυτοί μουσικοί ρόλοι αφορούν αυτούς οι οποίοι συγκαταλέγονται στους ισοκράτες, αλλά και στους βοηθούς γενικότερα, περί το αναλόγιον. Αν και αυτό ομοιάζει αόριστο, παρ' όλα αυτά, ο σχεδόν σύγχρονος με τον Ψάχο Άγγελος Βουδούρης, στις περιγραφές του για τους μουσικούς ρόλους του πατριαρχικού χορού, αναφέρει το ισοκράτημα όχι μόνο ως ρόλο των ισοκρατών, αλλά και των δομεστικών, του πρωτοκανονάρχη, των βοηθητικών και λοιπών βοηθών κανοναρχών³. Στην προκειμένη περίπτωση, επειδή δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ποιο επακριβώς πρόσωπο του αναλογίου εννοεί ο Ψάχος καταγράφοντας τις συνηχητικές του γραμμές ή αν είναι προσαρμογή ενός ρόλου δικού του δημιουργήματος, ονομάζουμε στην παρούσα εργασία την πρώτη συνηχητική γραμμή ως πρώτο βοηθό ισοκράτη (α' β.ι.) και την δεύτερη ως δεύτερο βοηθό ισοκράτη (β' β.ι.). Στην πρώτη γραμμή, όπου καταγράφεται το κυρίως μέλος, εννοείται ο ρόλος του α' ψάλτου. Βεβαίως, κατά τον Ψάχο, οι γραμμές αυτές απευθύνονται σε χορωδιακή πρακτική με μοίρασμα των προαναφερθέντων ρόλων στα πρόσωπα ενός πολυαριθμού χορού.

Παρακάτω, διαπιστώνεται από τα γραφόμενα του Ψάχου ότι η διευθέτηση των συνηχητικών γραμμών του έγινε έχοντας ως πρότυπο τους ρόλους των ψαλτών του πατριαρχικού χορού. Δεν μπορούμε παρ' όλα αυτά να είμαστε βέβαιοι κατά πόσο η προσέγγισή του αντικατοπτρίζει επακριβώς την μέχρι τότε προφορικός διασωθείσα πατριαρχική παράδοση ή αν το σύστημά του αποτελεί μία πρόταση χορωδιακής πρακτικής από των συνδιασμό ακουσμάτων του πατριαρχικού ναού και μουσικής ελευθερίας, η οποία συνοδεύει την μουσική αντίληψη ενός καλλιιεργημένου μουσικού⁴. Για αυτόν τον λόγο δεν θα οδηγηθούμε σε συμπεράσματα μέσω της παρούσης εργασίας, παρά μόνο σε έναν γόνιμο προβληματισμό για την φύση, την ιστορία, την τροπικότητα και το απορρέον ήθος του ισοκρατήματος και των μουσικών-ψαλτικών ρόλων στην ψαλτική τέχνη.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Ψάχος, στις αρχές του περασμένου αιώνα, και ενώ οι μέχρι τότε προσπάθειες καταγραφής του ισοκρατήματος είναι ελάχιστες⁵, τολμά να καταγράψει με λεπτομέρεια, όπως λέγει ο ίδιος, την πρακτική του λεγομένου ίσου, για το οποίο καταγράφει ότι βρίσκεται σε κατάσταση παρακμής. Τον Αύγουστο του 1909 γράφει τον πρόλογο στον πρώτο τόμο από το δίτομο έργο του «Η Λειτουργία». Μέσα από αυτόν τον πρόλογο μπορούμε να εξάγουμε πληροφορίες για τις προθέσεις και το υπόβαθρο σκέψης του Κωνσταντίνου Ψάχου σε σχέση με την δημιουργία του παρόντος πονήματος. Ο ίδιος καταγράφει με λεπτομέρεια για ποιόν ακριβώς λόγο και με ποιον τρόπο συνέγραψε το

³ Αγγέλου Βουδούρη, *Οι Μουσικοί Χοροί της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας κατά τους κάτω χρόνους*, Εν Κωνσταντινουπόλει 1934, έκδ. Μουσικολογικά Απομνημονεύματα, Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήνα 1998.

⁴ βλ. *Η ζωή και το έργο του Κωνσταντίνου Αλεξάνδρου Ψάχου και Κατάλογος των έργων του Κ. Α. Ψάχου*, υπό Γεωργίου Χατζηθεοδώρου στο Κωνσταντίνου Ψάχου, *Η παρασημαντική τής βυζαντινής μουσικής*, Αθήνα 1917, σσ. ια'-νζ'.

⁵ πρβλ. Λυκούργου Αγγελοπούλου, *Η τεχνική του ισοκρατήματος στη νεώτερη μουσική πράξη*, Μουσικός Τόνος 31 (2004) 56-58 και Σωτηρίου Δεσπότη, *Η ισοκρατηματική πρακτική τής βυζαντινής έκκλησιαστικής μουσικής: ιστορική και μορφολογική προσέγγιση*, Γρηγόριος Παλαμάς 816 (2007), σ. 143-175.

παρόν βιβλίο, για ποιους λόγους αυτή του η εργασία επικρίθηκε ή και κατακρίθηκε και τι ακριβώς δύναται να προσφέρει μελλοντικά στους ψαλτικούς κύκλους.

ΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΚΑΙ Η ΣΚΟΠΙΜΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΔΙΕΥΘΕΤΗΣΕΩΣ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

Ήδη από την αρχή ο Ψάχος, εξαγγέλοντας το έργο του, αναφέρεται απευθείας στο σκοπό της εκδόσεώς του. Ενδιαφέρον παρατηρείται στα λεγόμενά του πως τίποτα καινούργιο δεν θα παρουσιάσει, καθώς είναι γνώστης της αρχαίας μουσικής γραμμής και της φωνητικής παραδόσεως. Παρεσκεύασε δε, τα κείμενα της Θείας Λειτουργίας, σύμφωνα με αυτές τις γνώσεις, αλλά και με τα υπό της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας ανέκαθεν παραδεδεγμένα. Φρονεί, ότι ο τρόπος με τον οποίο διευθέτησε τα μουσικά κείμενα συντελεί στην δημιουργία ενός συστήματος εκτελέσεως της εκκλησιαστικής μουσικής. Συν αυτώ, στο να κατορθωθεί ο καταρτισμός χορών, ικανών να αποδώσουν και να εξωτερικεύσουν αυτό το σύστημα⁶.

Αναφέρεται σε θεωρητικές είτε πρακτικές προσπάθειες άλλων μουσικών, οι οποίοι κατά την γνώμη του, είτε απλώς περιορίσθηκαν σε ιδεολογίες μη πραγματωθείσες, είτε σε συγγράμματα υπόπτου εμπνεύσεως και υποστάσεως. Διατυπώνει την γνώμη πως κανένα από τα γνωρίσματα της εκκλησιαστικής μουσικής δεν δικαιούται να μεταβάλει κάποιος αυτόβουλα χωρίς αυτή να ζημιωθεί. Ακόμα και αν υποθετικά κάποια χαρακτηριστικά της μουσικής παράδοσης έχουν αλλοιωθεί με το πέρασμα του χρόνου και των αντιξών συνθηκών, δεν είναι κανείς σε θέση να το διασκευάσει ή μετατρέψει κατά την δική του κρίση. Η μουσική μέχρι να φθάσει στο σημείο της πλήρους αποκαταστάσεώς της θα πρέπει να διαφυλάττεται από κάθε ενάντια προσβολή⁷.

Συνεχίζει ο Ψάχος επισημαίνοντας, ότι μέσω της διατηρήσεως της μουσικής γραμμής, την οποία παρέδωσε η από αιώνων εξέλιξη της τέχνης και η Εκκλησία, θα παραδοθεί η μουσική στους μεταγενεστέρους με σύστημα ενιαίο και συγκεκριμένη μορφή, επιτρέποντάς τους να την διαχειριστούν ορθώς. Σε αντίθετη περίπτωση, εάν παραδοθεί στους νεότερους με μορφή ήδη παραφθαρμένη, δεν θα έχουν οι τελευταίοι ευθύνη εάν την διαστρεβλώσουν ολοκληρωτικώς. Με αυτή την λογική ο Ψάχος ισχυρίζεται ότι τηρεί, διδάσκει και επιβάλλει οτιδήποτε αρχαίο, κλασσικό και αμιγές διεσώθηκε στα μουσικά κείμενα της Μεγάλης Εκκλησίας. Επιδιώκοντας και επιθυμώντας με αυτό τον τρόπο την επιστημονική και τεχνική διευθέτηση της εκκλησιαστικής μουσικής γραμμής⁸.

Παρ' όλα αυτά, συνεχίζει γράφοντας, ότι η ελευθερία, την οποία παρέχει η πρόοδος της τέχνης, του δίνει την δυνατότητα να διευθετήσει τα μέλη με τρόπο ο οποίος να μην τα παραλλάσει σε σχέση με την διασωθείσα παράδοση. Η διευθέτηση αυτή συνεισφέρει κατά την γνώμη του στο να μένουν εκτός αμφιβολίας και μαντευτικής μεθόδου ζητήματα περί του χρόνου, του ρυθμού, της σταθερής αποδόσεως και καλλιπέπειας του ύφους. Και ενώ διευθετείται η αρχαία μουσική γραμμή, αυτό γίνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να θεωρείται από όλους ως άμεμπτη και ειλικρινής. Αναφέρει ως ατυχές γεγονός το ότι οι παλαιοί διδάσκαλοι δεν μερίμνησαν ώστε να διαφυλάξουν τα εκκλησιαστικά μέλη από αυτόβουλες ερμηνείες. Παρ' όλα αυτά, επικαλείται την φωνητική παράδοση ως προστατευτικό μέσω της μουσικής μέσω των διδασκάλων οι οποίοι την κατείχαν. Η

⁶ Κωνσταντίνου Ψάχου, *Η Λειτουργία*, Αθήνα 1909, σ. ε'.

⁷ ένθ. αν., σ.στ'. Στο σημείο αυτό ο Ψάχος παραλληλίζει την έννοια της εκκλησιαστικής μουσικής με τις έννοιες του Έθνους και της Εκκλησίας, πρβλ και σ. ζ'

⁸ ένθ. αν., σ. ζ'.

φωνητική παράδοση, κατά τον Ψάχο, είναι αυτή η οποία διέσωσε ιδιαίτερο ύφος και χρώμα για κάθε μέλος και ήχο μέσω των παροδικών και κυμαινομένων μεταβολών των τονιαίων διαστημάτων. Όσοι την αγνοούν, συνεχίζει, φρονούν ότι τα μέλη ψάλλονται σύμφωνα με τα θεωρητικά γνωρίσματα των κλιμάκων και των συστατικών τους⁹.

Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΔΙΕΥΘΕΤΗΣΕΩΣ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ ΚΑΙ ΟΙ ΣΥΝΗΧΗΤΙΚΕΣ ΓΡΑΜΜΕΣ

Ως πρώτο στοιχείο της διευθέτησεως του μουσικού κειμένου ο Ψάχος αναφέρει την χρήση των σημείων της έλξεως. Ορίζει την έλξη ως φυσικό νόμο, ο οποίος κανονίζει την σταθερή απόδοση των μεταβαλλομένων διαστημάτων σύμφωνα με το ήθος κάθε ήχου. Με αυτή την διευθέτηση φροντίζεται ώστε να μην βαδίζει ο ψάλλων αόριστα και αυτόβουλα στην εκτέλεση οποιουδήποτε μαθήματος. Σε δεύτερο επίπεδο διευθέτησεως ο Ψάχος αναφέρεται στην απόδοση του τονικού ρυθμού, ο οποίος διέπει την εκκλησιαστική ποίηση και μουσική. Μέσω της επισημάνσεως των ρυθμικών ποδών δηλώνεται ο ρυθμός και η ρυθμική έμφαση με σκοπό να αποδωθούν τα μέλη με την ελευθερία και την χαρακτηριστικότητα του τονικού ρυθμού. Παρακάτω, ο Ψάχος ισχυρίζεται πως η μομφή κάποιων ότι καταστρέφει τοιουτοτρόπως τα μέλη είναι ατυχής, καθώς η διευθέτησή του τηρεί απαράλλακτα τα μέλη υπάγωντάς τα σε ρύθμό σύμφωνο με την ιδιότητα και έμφασή τους, εν αντιθέσει με τις μη έγκυρες διασκευές και ρυθμικές τακτοποιήσεις τρίτων. Απολογείται τέλος, για την καταγραφή μόνο των απλών μέτρων και όχι των συνθέτων, εξαιτίας της μη εκδόσεως έτι ενός εγχειριδίου του πρακτικής διδασκαλίας¹⁰.

Νέα συμβολή προς την εκκλησιαστική μουσική, τονίζει ο Ψάχος, είναι η προσθήκη διπλής συνηχητικής γραμμής υπό το κυρίως μέλος, η οποία συνετέθη βάσει της συμφωνικής αρμονίας της εκκλησιαστικής μουσικής και του αγράφως και κατά παράδοση διασωθέντος ίσου. Τονίζει πως οι περισσότεροι γνωρίζουν τι θεωρητικά είναι το ίσον, αλλά λίγοι μπορούν να το εφαρμόσουν στην πράξη. Γι' αυτόν τον λόγο παρατηρείται στα αναλόγια μια κατάσταση, η οποία δείχνει, ότι το ισοκράτημα αντιμετωπίζεται προχειρώς και μη συστηματοποιημένως¹¹.

Εξηγεί παρακάτω ο Ψάχος, τον λόγο και τον τρόπο κατασκευάσεως αυτού του συστήματος. Καταγράφει ότι δεν χωρά αμφιβολία πως η εκκλησιαστική μουσική, η οποία εξ ολοκλήρου είναι ελληνική μουσική, ήταν ανέκαθεν μελωδική και την μελωδία ακολουθούσε κάποια απλή συνήχηση ενισχύοντάς την αρμονικώς. Η διαπόμπευση, υπογραμμίζει, του λεγομένου ίσου, εξαιτίας της αυτοβούλου και κακοήχου υπηγήσεως, αλλά και η μομφή ότι η εκκλησιαστική μουσική είναι ενοχλητικά μονότονη, είναι οι λόγοι οι οποίοι τον ανάγκασαν να επινοήσει αυτόν τον τρόπο της διευθέτησεως. Σύμφωνα με αυτόν, καθόρισε μέσω ιδιαιτέρων γραμμών, υπό το κυρίως μέλος τιθεμένων, την σταθερή συνήχηση, η οποία παρακολουθεί χαρακτήρα προς χαρακτήρα και χρόνο προς χρόνο κάθε μέλος, σε όλες του τις μεταβολές και εξελίξεις. Σε αυτό το σημείο, ο Ψάχος εφιστά την προσοχή στους μελετητές, ώστε να μην υποθέσουν από προκατάληψη ότι παρέκκλιने του σωστού δρόμου και ετράπη προς την αρμονία της εξωτερικής μουσικής. Εξηγεί, ότι και η εργασία του αυτή θεωρείται αρμονία, αλλά δεν έχει καμμία σχέση με την αντίστοιχη εξωτερική¹².

⁹ ένθ. αν., σ. η'.

¹⁰ ένθ. αν., σ. θ'-ι'.

¹¹ ένθ. αν., σ. ι'.

¹² ένθ. αν., σ.ια'.

Αναλύοντας τον όρο αρμονία, ο Ψάχος εξηγεί πως αρμονία δεν είναι μόνο το ετερότονο τραγούδισμα διαφορετικών γραμμών σε διαφορετικές βάσεις, αλλά κυριολεκτικώς σημαίνει την αρμονική συμφωνία δύο φθόγγων, ανομοίων κατά το φωνητικό ύψος, από την συνένωση των οποίων παράγεται ευχάριστο άκουσμα. Αυτή την αρμονία θεωρεί πως είχαν οι αρχαίοι Έλληνες, την ίδια και οι Βυζαντινοί, και πως δεν είναι δυνατόν η ελληνική αρμονία να είχε ποτέ τα χαρακτηριστικά της ευρωπαϊκής¹³.

Ο Ψάχος αναφέρεται παρακάτω στην γενική εκτίμηση και επικρότηση των οποίων έτυχε το αρμονικό του σύστημα της διπλής συνηχητικής γραμμής, πράγμα το οποίο αποδεικνύει ότι πέτυχε τον σκοπό του. Οι επιδοκμασίες αυτές συνδέονται με τις εμφανίσεις του χορού βυζαντινής μουσικής του Ωδείου από όσους ήταν ακροατές, από τον αθηναϊκό τύπο, αλλά και από κριτικές ξένων μουσικών προσωπικοτήτων. Με την έκδοση των τελευταίων, ο Ψάχος σκοπεύει, σύμφωνα με τα λεγόμενά του, να θέσει επιστημονική σφραγίδα στην εργασία του, απαντώντας σε όσους θεώρησαν την εργασία του ως τυχαία διευθέτηση του ίσου είτε ως ξενική αρμονία¹⁴.

Ολοκληρώνοντας τις απόψεις του για την διευθέτηση των μουσικών κειμένων, ο Ψάχος γράφει, πως δεν θα πρέπει να θεωρηθεί ως απώλεια χαρτιού η έντονη ομοιότητα των συνηχητικών γραμμών. Σκοπός του είναι να μην δυσκολευθεί ο ψάλλων εξαιτίας κάποιας μη συστηματοποιημένης παρουσιάσεως των συνηχητικών γραμμών, αλλά μέσω της σταθερής διατυπώσεως σε ιδιαίτερη γραμμή του μέρους καθενός, θα καταστεί δυνατόν να δημιουργηθεί ενιαίο σύστημα καταρτισμού χορών. Οι χοροί, οι οποίοι διαιρούνται σε τρία μέρη, θα αποτελούνται από αριθμό προσώπων αναλόγων στην περίπτωση, και ο καθένας θα ακολουθεί την ορισμένη γι αυτόν γραμμή. Συστήνει δε, την εφαρμογή του συστήματος στους αμφιβάλλοντες, ώστε να πεισθούν περί της ανελλιπούς και σταθερής εκτελέσεως της γραμμής κάθε μέρους, ανάλογα με το βάθος ή το ύψος της φωνής του κάθε ψάλλοντος. Επισημαίνει, πως τα χρησιμοποιούμενα μέλη είναι τα αναγνωρισμένα από την Μεγάλη Εκκλησία ως έργα κλασσικών μελοποιών. Καταληκτικά τονίζει, ότι καμμία καινοτομία δεν εισήγαγε εκτός της χρήσεως κάποιων σημαδίων, αναγγέλοντας συνάμα και την έκδοση του δευτέρου τόμου της Λειτουργίας¹⁵.

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΠΑΡΑΘΕΣΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

Εισαγωγικά

Σε αυτό το σημείο θα παραθέσουμε ενδεικτικά μουσικά κείμενα για καθένα από τους τέσσερις κυρίους ήχους. Η επιλογή έγινε βάσει των διαφορετικών χαρακτηριστικών των ήχων, τα οποία δημιουργεί η κίνηση του μέλους, ανάλογα με τον ταχύ ή αργό δρόμο μελοποιΐας. Δεν θα συμπεριληφθούν οι πλάγιοι ήχοι για λόγους οικονομίας στην έκταση της εργασίας, αλλά ούτε και χερουβικά, κυρίως για τον ίδιο λόγο, αλλά και διότι αποτελούν συνθέσεις του ίδιου του Ψάχου.

¹³ ένθ. αν., σσ. ια'-ιβ'.

¹⁴ ένθ. αν., σ. ιβ'.

¹⁵ ένθ. αν., σ. ιγ'-ιε'.

Όσοι εις Χριστόν εβαπτίσθητε - Δύναμις ¹⁷

«Δύναμις»
 *Ηχος ᾠ Πζ

Σημείωσις :
 Παραλειπομένου τοῦ : «Δύναμις»
 ψάλλεται καὶ ὡς ἄργον τοῦ Βήμ
 καταλλήλως διαιρούμενον.

να α α α μισ
 να α α α μισ
 να α α μισ

Ο ο ο ο σοι οι οι οι εις Χρι στο ο
 Ο σοι οι οι εις Χρι στον
 Ο σοι εις Χρι στον

ου ου ου ου ου ου ι ι ι ι α α α α
 ου ου ου ου ου ι ι ι ι α α α α
 ου ι α α α α

πτι ι ι ε βα πτι σθη η τε ε ε
 πτι ι ι ε βα πτι σθη η τε ε ε
 πτι ι ι ε βα πτι σθη η τε ε ε

ε ε ε ε Χρι στο ο ο ο ο
 ε ε ε ε Χρι στο
 ε ε ε ε Χρι στο

¹⁷ένθ. αν., σσ. 100-2, βλ. επίσης διορθώσεις παροραμάτων σ. 218. Επιπλέον το ελαφρόν στο τέλος της έκτης σειράς της 102 σελίδας πρέπει να αντικατασταθεί με πετασθή.

Ο Μονογενής Υιός – Β' αντίφωνον ¹⁹

The image displays a musical score for the hymn "Ο Μονογενής Υιός – Β' αντίφωνον". It is divided into two main systems of notation. The left system is for the "Κανονάρχης" and "ἀριστερός χορός", and the right system is for the "ἀριστερός χορός" and "δεξιός χορός". The lyrics are written in Greek and include: "Ο Μο νο γε νης Υι ος και λο γος του Θε ου α θα να τος υ πα αρ χων και κα τα ξα με νος δι α την η με τε ραν σω τη ρι αν σαρ κω θη ναι εκ της α γι ας Θε ου". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals, along with Greek letters indicating specific notes or intervals.

¹⁹ ένθ. αν., σσ. 4-7. Παρ' ότι για το παρόν μέλος δεν γίνεται αναφορά στις διορθώσεις παροραμάτων, ωστόσο χρήζει αντικαταστάσεως το ολίγον στην αρχή της πέμπτης γραμμής της σ. 7 με ίσον. Επιπλέον, για τις μαρτυρίες στην γ' συνηχητική γραμμή, οι οποίες άλλες τίθενται για την μέση φωνητική περιοχή και άλλες για την χαμηλή, προτείνεται να αντικατασταθούν με αυτές της υπάτης. Αυτό προκύπτει και από άλλες διευθετήσεις του Ψάχου, κατά τις οποίες ο β' β.ι. ψάλλει στην χαμηλή περιοχή. Επομένως και η τετράφωνη κατάβαση στην αρχή της πέμπτης γραμμής συστήνεται να αντικατασταθεί με επτάφωνη. Η δε μαρτυρία του κάτω Δι στην έκτη σειρά της σ. 6 χρήζει αντικαταστάσεως με την του κάτω Βου.

<p>το ο χου και α ει παρ θε νου Μα ρι ας α</p>	<p>δος συν δο ξα ζο με νος τω Πα τρι και τω</p>
<p>το ο χου και α ει παρ θε νου Μα ρι ας α</p>	<p>δος συν δο ξα ζο με νος τω Πα τρι και τω</p>
<p>το ο χου και α ει παρ θε νου Μα ρι ας α</p>	<p>δος συν δο ξα ζο με νος τω Πα τρι και τω</p>
<p>τρε πτως εν ναν θρω πη η σας σταυ ρω θεις τε Χρι</p>	<p>γι ω Πνε ευ μα τι σω σον η χ μα α α</p>
<p>τρε πτως εν ναν θρω πη η σας σταυ ρω θεις τε Χρι</p>	<p>γι ω Πνε ευ μα τι σω σον η χ μα α α</p>
<p>τρε πτως εν ναν θρω πη η σας σταυ ρω θεις τε Χρι</p>	<p>γι ω Πνε ευ μα τι σω σον η χ μα α α</p>
<p>στε ο θε ος θα να α τω θα να τον πα τη</p>	
<p>στε ο θε ος θα να α τω θα να τον πα τη</p>	
<p>στε ο θε ος θα να α τω θα να τον πα τη</p>	
<p>σας εις ων της α γι ας Τρι α α</p>	
<p>σας εις ων της α γι ας Τρι α α α</p>	
<p>σας εις ων της α γι ας Τρι α α</p>	

Τρισάγιος ύμνος – Δύναμις – Γεωργίου του Κρητός²⁰

Ἔτερον
«Δύναμις»
Γεωργίου τοῦ Κρητός

Ἦχος Δ:

²⁰ ἔνθ. αν., σσ. 91-96.

This image shows a page of handwritten musical notation from a church book. The notation is organized into systems, each containing a melodic line with mensural notation and a corresponding line of Greek lyrics. The lyrics are written in a cursive style and include characters such as alpha (α), epsilon (ε), and chi (χ).

The page is divided into two main sections by a vertical line. The left section contains the beginning of a piece, with lyrics starting with "Α α α α α α α α α α α α". The right section continues the piece, with lyrics including "ο ο ο ο ος + α θα α α α α α α α α", "α α α α α α θα α να α α τος", "α α α θα α να α α τος", "α α α θα να α α τος", "Ε λ ε ε ε ε λ ε ε ε η η τος", and "η μι α α α α α α α α α α α α".

A specific section on the right is marked with the text "Ο ἀριστερός χορός" (The left choir). This section contains lyrics: "Ε λ ε ε λ ε η σ", "Ε λ ε ε λ ε η σ", and "η μι α α α α α α α α α α α α".

The musical notation consists of a single melodic line on a four-line staff. The notes are represented by various symbols, including horizontal lines with flags, and are grouped by vertical stems. Rhythmic values are indicated by numbers above the notes, such as 1, 2, 3, and 4. Bar lines are used to separate measures within the systems.

Γ' ήχος

Αναστάσιμον απολυτίκιον²¹

ο ο ξα σοι Ηχος Γα

Ευ φραϊ νε σθω τα ου ρα νι α α γαλ λι
 του ο Κυ ρι ος ε πα τη σε τω
 Ευ φραϊ νε σθω τα ου ρα νι α α γαλ λι
 του ο Κυ ρι ος ε πα τη σε τω
 Ευ φραϊ νε σθω τα ου ρα νι α α γαλ λι
 του ο Κυ ρι ος ε πα τη σε τω
 να α τω το ον θα να α τον πρω το ο το κ
 να τω το ον θα να α τον πρω το το κ
 να τω τον θα να τον πρω το το κο
 των νε κρων ε γε νε το εκ κοι λι α
 των νε κρων ε γε νε το εκ κοι λι α
 των νε κρων ε γε νε το εκ κοι λι α
 α δου ερ ρυ σα το η μας και πα
 α δου ερ ρυ σα το η μας και πα
 α δου ερ ρυ σα το η μας και πα
 ρε σχε τω κο σμω το με γα ε ε λε ε ος
 ρε σχε τω κο σμω το με γα ε ε λε ε ος
 ρε σχε τω κο σμω το με γα ε ε λε ε ος

* Ηχος Δι

²¹ ένθ. αν., σσ. 12-14.

Κοντάκιον των Χριστουγέννων 22

Ἀπὸ τῆς ἐορτῆς τῶν
Χριστουγέννων μέχρι
τῆς ἀποδόσεως αὐτῆς.

Ἦχος Γε

Ὁ Παις θενος σημε
με ε ε νων ὁ ὄξο λο γου ου ου σι
με ε ε νων ὁ ὄξο λο γου ου ου σι
με ε ε νων ὁ ὄξο λο γου ου ου σι

ρον τον υ περου σι ον τι ι ι κτει
ρον τον υ περου σι ον τι ι ι κτει
ρον τον υ περου σι ον τι ι ι κτει

και η γη το σπηλαιον τω α προ
και η γη το σπηλαιον τω α προ
και η γη το σπηλαιον τω α προ

τω προ σα α α γει αγ γε λοι με τα π
τω προ σα α α γει αγ γε λοι με τα π
τω προ σα α α γει αγ γε λοι με τα π

ωνων θε ο ο ο ος
ωνων θε ο ο ο ος
ωνων θε ο ο ο ος

22 ἐνθ. αν., σσ. 33-35.

Κύριε σῶσον τοὺς εὐσεβεῖς²³

Τὰ παρόνια ψάλλονται
 λειτουργοῦντος
 Ἀρχιερέως

Ἦχος Γα

Κυ ρι ε σω ω ω

Κυ ρι ε σω ω ω

Κυ ρι ε σω ω ω

ω ω σον του ους ε ε ε ευ σε ε

ω ω σον τους ε ε ε ευ σε ε

ω ω σον τους ε ε ε ευ σε ε

ε τους ευ σε ε θει ει ει ει εις

ε τους ευ σε ε θει ει ει ει εις

ε τους ευ σε ε θει ει ει ει εις

Ὁ Ἀρχιερεὺς
 μετὰ τῶν ἱερέων
 ἐν τῷ ἁγίῳ Βήματι.

Ἦχος ὁ αὐτὸς

Και ε ε πα α α α α

Και ε πα α

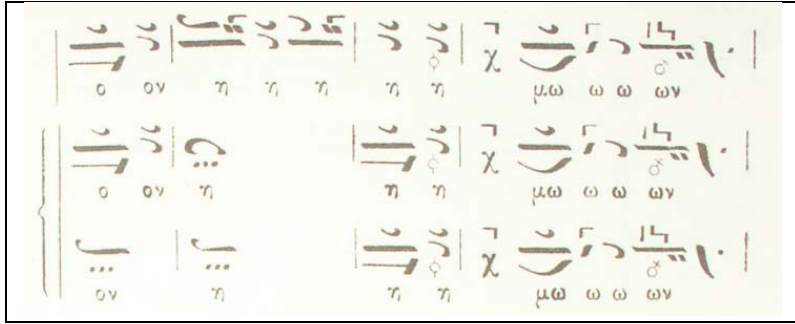
Και ε πα α

α α α σου ου ου ου ε πα α σου σο ο ο ο ο

σου ε πα α σου σο ο

σου ε πα α σου σο

²³ ἐνθ. αν., σσ. 109-111



Δ' ήχος

Αναστάσιμον απολυτίκιον²⁴

ρε σχε τω κο σμω το με γα ε ε λε ε ος
 *Ηχος Δι

Το φαι δρον της α να στα σε ως κη ρυγ μα εκ
 Το φαι δρον της α να στα σε ως κη ρυγ μα εκ
 Το φαι δρον της α να στα σε ως κη ρυγ μα εκ

του αγ γε λου μα θουσαι αι του Κυ ρι ου μ
 του αγ γε λου μα θουσαι αι του Κυ ρι ου μ
 του α γε λου μα θουσαι αι του Κυ ρι ου μ

θη τρι αι και την προ γο νι κην α
 θη τρι αι και την προ γο νι κην α
 θη τρι αι και την προ γο νι κην α

πο φα σιν α πορ ρι ι ψα σαι τοις α
 πο φα σιν α πορ ρι ψα σαι τοις α
 πο φα σιν α πορ ρι ψα σαι τοις α

στο λοις καυ χω με ναι ε λε γον ε σκυ λευ ται
 στο λοις καυ χω με ναι ε λε γον ε σκυ λευ ται
 στο λοις καυ χω με ναι ε λε γον ε σκυ λευ ται

θχ να τος η γερ θη Χρι στος ο Θε
 θχ να τος η γερ θη Χρι στος ο Θε
 θχ να τος η γερ θη Χρι στος ο Θε

ας δω ρου με νος τω κο σμω τ
 ας δω ρου με νος τω κο σμω τ
 ας δω ρου με νος τω κο σμω τ

με γα ε λε ος
 με γα ε λε ος
 με γα ε λε ος

*Ηχος λ̣ π̣ q̣ Πα

²⁴ ένθ. αν., σσ. 14-16.

Κοντάκιον των Θεοφανείων ²⁵

Ἀπὸ τῆς ἐορτῆς τῶν
 Θεοφανείων μέχρι τῆς
 ἀποδόσεως αὐτῆς.

Ἦχος: Δ' Δι' Β'

Ε π ε φ α ν η ς σ η μ ε ρ ο ν
 σε ο γ η λ θ ε ς ε φ α ν η ς τ ο φ ω ς
 Ε π ε φ α ν η ς σ η μ ε ρ ο ν
 σε ο γ η λ θ ε ς ε φ α ν η ς τ ο φ ω ς
 Ε π ε φ α ν η ς σ η μ ε ρ ο ν
 σε ο γ η λ θ ε ς ε φ α ν η ς τ ο φ ω ς

τ η σ ι ζ ο υ μ ε ε ε ε ν η ς χ α ι τ ο
 τ ο α π ρ ο ο σ ι ι τ ο ο ο ο ο ν
 τ η σ ι ζ ο υ μ ε ε ε ν η ς χ α ι τ ο
 τ ο α π ρ ο ο σ ι ι τ ο ο ο ο ο ν
 τ η σ ι ζ ο υ μ ε ε ε ν η ς χ α ι τ ο
 τ ο α π ρ ο ο σ ι ι τ ο ο ο ο ο ν

φ ω ς σ ο υ Κ υ ρ ι ε π ε σ η μ ε ι ω
 φ ω ς σ ο υ Κ υ ρ ι ε π ε σ η μ ε ι ω θ
 φ ω ς σ ο υ Κ υ ρ ι ε π ε σ η μ ε ι ω θ

ε φ η μ α ς ε ν ε π ι γ ν ω σ ε ι υ μ ο υ τ ο
 ε φ η μ α ς ε ν ε π ι γ ν ω σ ε ι υ μ ο υ τ ο
 ε φ η μ α ς ε ν ε π ι γ ν ω σ ε ι υ μ ο υ τ ο

²⁵ ἔνθ. αν., σσ. 39-40.

Δόξα σοι Κύριε του Ευαγγελίου ²⁶

The image displays a musical score for the hymn 'Δόξα σοι Κύριε του Ευαγγελίου'. It consists of several systems of musical notation and lyrics. The first system includes three staves of musical notation with the following lyrics: 'α α α ρα α α' on the first staff, 'α α α ρα α α' on the second, and 'α α α ρα α α' on the third. To the right of these staves, there is a block of text: 'Τὸ Ευαγγέλιον τῆς ἡμέρας, μεθ' ὃ ὁ δεξιὸς χορὸς ψάλλει τὸ «Δόξα σοι Κύριε» ἢ τὸ «Εἰς πολλὰ εἶτη» οὕτω: Ἦχος δ' Ἰ Δι'. Below this, there are three staves of musical notation with the lyrics 'Δο ξα σοι ρρ Κυ υ υ υ υ υ υ υ', 'Δο ξα σοι ρρ Κυ υ υ υ', and 'Δο ξα σοι Δ Κυ υ υ υ'. The middle section of the score features three systems of musical notation, each with two staves, containing various Greek characters and rhythmic markings. The final section of the score also consists of three systems of musical notation with two staves each, featuring rhythmic markings and Greek characters.

²⁶ ἐνθ. αν., σσ. 126-7.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΣΥΝΗΧΗΤΙΚΩΝ ΓΡΑΜΜΩΝ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Η ανάλυση στην προκειμένη περίπτωση γίνεται με την μορφή της απλής περιγραφής της κινήσεως των φωνών των βοηθών ισοκρατών. Δεν θα χρησιμοποιήσουμε εδώ την σύνθετη οκταηχική και ισοκρατηματική ανάλυση²⁷, στις οποίες γίνεται ερμηνεία των μεταβολών και των τροπικών φαινομένων των μελικών φράσεων, καθώς και ερμηνεία στις επιλογές του ισοκρατήματος βάσει της τροπικότητας και του ήθους των μελωδιών, της λογικής του διευθετήσαντος, της περιρρέουσας ατμόσφαιρας της εποχής του κ.ά. Ο χωρισμός δε, των μουσικοποιητικών φράσεων στην παρούσα ανάλυση γίνεται βάσει των διευθετημένων μελωδιών από τον Ψάχο. Θα αναλυθούν παρακάτω μόνον οι ήχοι πρώτος και δεύτερος για λόγους εκτάσεως της παρούσης εργασίας.

Α' ΗΧΟΣ

ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΟΝ ΑΠΟΛΥΤΙΚΙΟΝ

τοῦ λίθου σφραγισθέντος ὑπὸ τῶν Ἰουδαίων,

Ο α' βοηθός ισοκράτης ισοκρατεί στην βάση του μέλους (πΑ) από την αρχή της φράσεως, ενώ συμπάλλει με την φωνή του α' ψάλτου προς την κατάληξη στην τριφωνία (Δι).

Ο β' βοηθός ισοκράτης ισοκρατεί στην βάση (πΑ) από την αρχή έως το τέλος της φράσεως.

καὶ στρατιωτῶν φυλασσόντων τὸ ἄχραντόν σου σῶμα,

Ο α' β.ι. ισοκρατεί στην βάση (πΑ) από την αρχή της φράσεως, αλλάζει το ίσον από την βάση στην τριφωνία (Δι) στο μέσον της φράσεως και έπειτα συμπάλλει μέχρι την κατάληξη στην τριφωνία.

Ο β' β.ι. συνεχίζει να ισοκρατεί στην βάση (πΑ) έως το τέλος της φράσεως.

ἀνέστης τριήμερος Σωτήρ,

Ο α' β.ι. ισοκρατεί στην αρχή στην τριφωνία (Δι), επιστρέφει περί το μέσον στο ίσον της βάσεως (πΑ) και συμπάλλει πάλι έως την κατάληξη στην τριφωνία.

Ο β' β.ι. ισοκρατεί στο πρώτο μέρος της φράσεως στην τριφωνία (Δι) από την κάτω αντιφωνία και επιστρέφει ισοκρατώντας στην βάση (πΑ) έως την κατάληξη.

δωρούμενος τῷ κόσμῳ τὴν ζωὴν.

Ο α' β.ι. συμπάλλει καθ' όλη την διάρκεια της φράσεως.

Ο β' β.ι. συνεχίζει να ισοκρατεί στην βάση (πΑ) έως το τέλος της φράσεως.

Διὰ τοῦτο αἱ Δυνάμεις τῶν οὐρανῶν

Ο α' β.ι. συμπάλλει στην αρχή της φράσεως, στην συνέχεια κρατά το ίσον στην τριφωνία (Δι) και συμπάλλει πάλι στην κατάληξη στην τριφωνία.

²⁷ βλ. και «Η αντιμετώπιση της τροπικότητας των εκκλησιαστικών μελών, βάσει της ποικιλίας στην επιλογή ισοκρατήματος. Εμβάθυνση σε συγκεκριμένα παραδείγματα.», εισήγηση του γράφοντος στο International Musicological Conference MODUS-MODI-MODALITY, Λευκωσία, 6-10 Σεπτεμβρίου 2017, όπου γίνεται προσπάθεια ερμηνείας στις ισοκρατηματικές επιλογές διαφόρων μουσικών στο «θαυμαστή του Σωτήρος» Ιακώβου πρωτοψάλτου. Σχετικά με την ορολογία «οκταηχική και ισοκρατηματική ανάλυση» βλ. και «Η προ νέας μεθόδου θεωρητική και πρακτική προσέγγιση της οκταηχίας, ως εργαλείο στην σύγχρονη μουσική ανάλυση και διδακτική.», εισήγηση του γράφοντος στο International conference for PhD students “Musicology (in)action: Past musics, present practices, future prospects”, Θεσσαλονίκη, 9 - 11 Φεβρουαρίου 2018.

Ο β' β.ι. ψάλλει και ισοκρατεί ομοίως με τα προαναφερθέντα, αλλά στην κάτω αντιφωνία.

ἔβῶν σοι Ζωοδότα'

Ο α' β.ι. συνεχίζει την συμφωνωδία καθ' όλη την διάρκεια της φράσεως.

Ο β' β.ι. επιστρέφει στον ίσον της βάσεως (πΑ) αφού προσωρινώς κράτησε στην αρχή της φράσεως το ίσον της τριφωνίας (Δι).

Δόξα τῇ ἀναστάσει σου Χριστέ,

Ο α' β.ι. βαστά στην αρχή το ίσον της τριφωνίας (Δι) και έπειτα συμφάλλει μέχρι την κατάληξη στην τριφωνία.

Ο β' β.ι. συνεχίζει το βάσταγμα της βάσεως (πΑ).

δόξα τῇ Βασιλείᾳ σου,

Ο α' β.ι. συμφάλλει στην αρχή της φράσεως ενώ στην συνέχεια βαστά το ίσον της τριφωνίας (Δι).

Ο β' β.ι. συμφάλλει καθ' όλη την διάρκεια της φράσεως στην κάτω αντιφωνία.

δόξα τῇ οἰκονομίᾳ σου, μόνε Φιλάνθρωπε.

Ο α' β.ι. ισοκρατεί στην βάση (πΑ) στην αρχή και περί το μέσον συμφάλλει έως το τέλος του μέλους (πΑ).

Ο β' β.ι. ισοκρατεί στην βάση (πΑ) και προς το τέλος συμφάλλει την κατάληξη προς την βάση του μέλους.

ἽΘΣΟΙ ΕΙΣ ΧΡΙΣΤΟΝ ΕΒΑΠΤΊΣΘΗΤΕ - ΔΥΝΑΜΙΣ

Δύναμις

Ο α' β.ι. συμφάλλει με το μέλος σε ολόκληρη την φράση.

Ο β' β.ι. ισοκρατεί στην βάση (πΑ) του μέλους σχεδόν σε ολόκληρη την φράση εκτός από του τελευταίους φθόγγους της, στους οποίους συμφάλλει.

ἽΘσοι

Ο α' β.ι. ισοκρατεί στην βάση (πΑ) και συμφάλλει ελάχιστα στην κατάληξή της στην βάση του ήχου (πΑ).

Ο β' β.ι. βαστά το ίσον της βάσεως (πΑ) σε όλη την φράση.

εἰς Χριστὸν ἐβαπτίσθητε,

Ο α' β.ι. ισοκρατεί στην βάση (πΑ) στην αρχή της φράσεως, συμφάλλει έπειτα κατά την πορεία του μέλους, επανέρχεται προσωρινώς στο ίσον της βάσεως (πΑ) και εν συνεχεία συμφάλλει πάλι έως την κατάληξη του μέλους στην τριφωνία του ήχου (Δι). Η τελευταία συμφωνωδία διακόπτεται προσωρινώς πριν συνεχίσει προς την κατάληξη, όταν ο α' β.ι. ισοκρατεί στιγμιαία στο ίσον της τετραφωνίας (κΕ).

Ο β' β.ι. ισοκρατά εξ αρχής στη βάση του ήχου (πΑ), συμφάλλει έπειτα και μετά από προσωρινή επαναφορά στο ίσον της βάσεως κατέρχεται στην κάτω αντιφωνία για να συμφάλλει με το κυρίως μέλος έως την κατάληξή του στην τριφωνία (Δι).

Χριστὸν ἐνεδύσασθε!

Ο α' β.ι. συμφάλλει προσωρινώς στην αρχή της φράσεως και έπειτα βαστά ίσον στην τετραφωνία (κΕ). Εν συνεχεία επιστρέφει στην βάση (πΑ), συμφάλλει μετά προς την ενδιαμέση κατάληξη της φράσεως στην βάση του ήχου, συνεχίζει να βαστά το ίσον της βάσεως (πΑ), ενώ κατέρχεται προσωρινώς στο ίσον της μεσότητος (Ζω) για να συμφάλλει έπειτα έως την κατάληξη στην μεσότητα.

Ο β' β.ι. συμφάλλει στην κάτω αντιφωνία στην αρχή της φράσεως ενώ επανέρχεται στο ίσον της βάσεως (πΑ) στην συνέχεια. Συνεχίζει να ισοκρατεί στην βάση με μικρή

συμφαλωδία στην ενδιάμεση κατάληξη του μέλους στην βάση του ήχου, κατέρχεται προσωρινώς στο ίσον της μεσότητας (Ζω) και συμψάλλει την κατάληξη στην μεσότητα ομοίως με την φωνή του α' β.ι.

Άλληλούϊα!

Ο α' β.ι. ανέρχεται βαστάζοντας το ίσον της βάσεως (ΠΑ) και εν συνεχεία ψάλλει μαζί με τον α' ψάλτη το μέλος μέχρι και την τελική κατάληξη.

Ο β' β.ι. ισοκρατεί σε όλη την διάρκεια της φράσεως εκτός από την τελική κατάληξη στην οποία συμψάλλει.

Β' ΗΧΟΣ

ΕΙΣ ΠΟΛΛΑ ΕΤΗ - ΕΙΣΟΔΟΣ ΑΡΧΙΕΡΕΩΣ

Είς πολλά

Ο α' β.ι. συμψάλλει μαζί με τον α' ψάλτη το μέλος έως και την κατάληξη της φράσεως στην μεσότητα (Βου) του ήχου.

Ο β' β.ι. συμψάλλει παρομοίως σε ολόκληρη την φράση έως την κατάληξη στην μεσότητα, αλλά στην κάτω αντιφωνία.

Έτη

Ο α' β.ι. συμψάλλει από την αρχή της φράσεως, στην συνέχεια κρατά το ίσον της βάσεως (Δι) και στην κατάληξή της στην βάση συμψάλλει πάλι.

Ο β' β.ι. ισοκρατά και συμψάλλει στα ίδια σημεία επακριβώς με τον α' β.ι. αλλά στην κάτω αντιφωνία.

Δέσποτα.

Ο α' β.ι. συμψάλλει στην αρχή της φράσεως, έπειτα κρατά την βάση (Δι) και εν συνεχεία μέχρι και την τελική κατάληξη στην βάση του ήχου συμψάλλει.

Ο β' β.ι. κινείται ομοίως με τον α' β.ι. αλλά στην κάτω αντιφωνία.

Ο ΜΟΝΟΓΕΝΗΣ ΥΙΟΣ - Β' ΑΝΤΙΦΩΝΟΝ

Δόξα Πατρὶ καὶ Υἱῷ καὶ Ἁγίῳ Πνεύματι,

Το παρόν ψάλλεται με λογώδη τρόπο υπό του κανονάρχου στο ίσον του ήχου (Δι).

καὶ νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν.

Ο α' β.ι. συμψάλλει εξ αρχής, έπειτα κρατά ίσον στην βάση (Δι) και συμψάλλει προς την κατάληξη στην βάση (Δι).

Ο β' β.ι. συμψάλλει και ισοκρατεί επακριβώς με τον α' β.ι. στην κάτω αντιφωνία.

Ὁ Μονογενὴς Υἱὸς καὶ Λόγος τοῦ Θεοῦ, ἀθάνατος ὑπάρχων

Ο α' β.ι. συμψάλλει με τον α' ψάλτη έως την κατάληξη στην βάση (Δι).

Ο β' β.ι. επίσης συμψάλλει με τον α' ψάλτη στην κάτω αντιφωνία έως την κατάληξη στην βάση.

καὶ καταδεξάμενος διὰ τὴν ἡμετέραν σωτηρίαν

Ο α' β.ι. συνεχίζει την συμφαλωδία σε όλη την φράση έως την κατάληξη στη μεσότητα (Βου).

Ο β' β.ι. συμψάλλει και αυτός σε όλη την φράση στην κάτω αντιφωνία έως την κατάληξη στη μεσότητα.

σαρκωθῆναι ἐκ τῆς ἁγίας Θεοτόκου

Ο α' β.ι. συνεχίζει να συμψάλλει έως την κατάληξη της φράσεως στην βάση.

Ο β' β.ι. συνεχίζει να συμπάλλει ομοίως στην κάτω αντιφωνία.

καὶ ἀειπαρθένου Μαρίας, ἀτρέπτως ἐνανθρωπήσας,

Ο α' β.ι. συνεχίζει την συμπάλμωδιά μέχρι την κατάληξη στην μεσότητα.

Ο β' β.ι. συνεχίζει και αυτός να συμπάλλει με τον α' ψάλτη στην κάτω αντιφωνία επακριβώς.

σταυρωθείς τε, Χριστέ ὁ Θεός, θανάτῳ θάνατον πατήσας,

Ο α' β.ι. συμπάλλει την φράση χωρισμένη στα δύο έως την κατάληξη στην βάση.

Ο β' β.ι. συμπάλλει και αυτός ομοίως στην κάτω αντιφωνία.

εἷς ὢν τῆς Ἁγίας Τριάδος,

Ο α' β.ι. ισοκρατά στο πρώτο μισό της φράσεως στο ίσον του ήχου (Δι) και εν συνεχεία συμπάλλει προς την κατάληξη στην μεσότητα (Βου).

Ο β' β.ι. πράττει ομοίως με την φωνή του α' β.ι., αλλά στην κάτω αντιφωνία.

συνδοξαζόμενος τῷ Πατρὶ καὶ τῷ Ἁγίῳ Πνεύματι, σῶσον ἡμᾶς.

Ο α' β.ι. συμπάλλει με τον α' ψάλτη σε όλη την διάρκεια της φράσεως, η οποία χωρίζεται στα δύο, έως και την τελική κατάληξη στην βάση.

Ο β' β.ι. συμπάλλει ομοίως στην κάτω αντιφωνία έως και την τελική κατάληξη στην βάση.

ΤΡΗΣΑΓΙΟΣ ΥΜΝΟΣ – ΔΥΝΑΜΙΣ – ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ

Δύναμις

Ο α' β.ι. συμπάλλει στην αρχή της φράσεως, έπειτα βαστά το ίσον της βάσεως (Δι) και ξανασυμπάλλει μέχρι την κατάληξη στην βάση.

Ο β' β.ι. συμπάλλει και βαστάζει επακριβώς, αλλά στην κάτω αντιφωνία.

Ἅγιος ὁ Θεός,

α' φράση

Ο α' β.ι. συμπάλλει στην αρχή της πρώτης φράσεως, έπειτα βαστά την βάση ως ίσον (Δι) και συμπάλλει πάλι μέχρι την ενδιάμεση κατάληξη στην μεσότητα (Βου).

Ο β' β.ι. ισοκρατεί και συμπάλλει στην κάτω αντιφωνία στα ίδια σημεία με τον α' β.ι..

β' φράση

Ο α' β.ι. συμπάλλει στην αρχή της δεύτερης φράσεως, ισοκρατά στην βάση (Δι) στην συνέχεια και αφού συμπάλλει προσωρινώς ισοκρατεί πάλι στην βάση μέχρι την κατάληξη του κυρίως μέλους στην διφωνία (Ζω').

Ο β' β.ι. συμπάλλει με τον α' ψάλτη σε όλη την διάρκεια της φράσεως αυτής.

γ' φράση

Ο α' β.ι. στην αρχή της τρίτης φράσεως, αφού συνεχίσει προσωρινώς το ίσον στην βάση (Δι), μεταβαίνει στο ίσον της τριφωνίας (νΗ') και βαστάζει εκεί. Έπειτα κατέρχεται προσωρινώς στο ίσον της βάσεως και μετ' αυτού συμπάλλει πάλι. Ξαναβαστάζει την βάση για να συμπάλλει έως την κατάληξη στην μεσότητα (Βου).

Ο β' β.ι. ευρισκόμενος στην κάτω αντιφωνία, πράττει καθ' όλα ομοίως με τον α' β.ι. με μόνη διαφοροποίηση ότι συνεχίζει να συμπάλλει στην αρχή της φράσεως.

δ' φράση

Ο α' β.ι. στην αρχή της τετάρτης φράσεως συμπάλλει, έπειτα ισοκρατεί προσωρινώς στην βάση, συμπάλλει πάλι σε μια ενδιάμεση κατάληξη του μέλους στην επιφωνία (κΕ), συνεχίζει να συμπάλλει και μετά από αυτήν, ισοκρατεί πάλι στην βάση προσωρινώς και τέλος συμπάλλει προς την κατάληξη στην βάση.

Ο β' β.ι. από την κάτω αντιφωνία, βαστάζει και συμπάλλει ομοίως με τον α' β.ι..

Άγιος άθάνατος,

Ο α' β.ι. ισοκρατεί εξ αρχής στην βάση (Δι), ανέρχεται έπειτα στο ίσον της τριφωνίας (νΗ') και βαστάζει εκεί. Κατέρχεται πάλι στο ίσον της βάσεως, συμπάλλει προσωρινώς και ισοκρατεί ξανά στην βάση. Προς την κατάληξη της φράσεως στην βάση, ψάλλει μαζί με τον α' ψάλτη.

Ο β' β.ι. ξεκινά την φράση συμπάλλοντας με το κυρίως μέλος στην κάτω αντιφωνία. Έπειτα, μετά από προσωρινή στάση στο ίσον της τριφωνίας (νΗ) κατέρχεται στην βάση (Δι) βαστάζοντάς την. Εν συνεχεία, συμπάλλει στιγμιαία, ξανακρατά την βάση και συμπάλλει πάλι στιγμιαία. Ισοκρατά κατόπιν στην βάση και συμπάλλει ξανά στο τέλος της καταλήξεως προς την βάση, ευρισκόμενος στην κάτω αντιφωνία.

έλέησον ήμᾶς.

Ο α' β.ι. ισοκρατεί στην βάση του μέλους (Δι) και προς την κατάληξη ξεκινά να συμπάλλει με το κυρίως μέλος έως και το τέλος της καταλήξεως στην βάση του ήχου.

Ο β' β.ι. ισοκρατεί και συμπάλλει ομοίως με τον α' β.ι. από την κάτω αντιφωνία.

ΕΠΙΛΕΓΟΜΕΝΑ

Συνοψίζοντας, στην εξαγγελία του πονήματός της Θείας Λειτουργίας ο Ψάχος αναφέρει, ως προειπώθηκε, δύο βασικούς στόχους σε ότι αφορά τις συνηχητικές γραμμές. Πρώτον, να λάβει το αγράφως και προφορικώς διασωθέν ισοκράτημα της εκκλησιαστικής μουσικής τη θέση την οποία αξίζει, δηλαδή να ξεφύγει από την λήθη του χρόνου, την προχειρότητα της εκτελέσεως και την διαπόμπευση από τους επικριτές του. Δεύτερον, να χρησιμεύσει στους εκκλησιαστικούς μουσικούς ως εργαλείο για την δημιουργία και διδασκαλία νέων και κατηρτισμένων μουσικών χορών. Το αν κατάφερε να επιτύχει αυτή του η εργασία, αλλά και οι λοιπές παρόμοιες, τους παραπάνω στόχους, θα το δείξει το μέλλον της ψαλτικής επιστήμης και τέχνης.

Όσον αφορά τους στόχους της παρούσης εργασίας, οι οποίοι ήταν γενικά, η ανάδειξη του συνηχητικού έργου του Ψάχου, κυρίως δε, η δημιουργία ενός γόνιμου προβληματισμού στο ψαλτικό κοινό, για θέματα τα οποία αφορούν το ισοκράτημα και τους ψαλτικούς μουσικούς ρόλους μέσα στον εκκλησιαστικό χορό, πιστεύουμε ότι επιτεύχθηκαν. Σε βαθύτερο επίπεδο, ο μελετητής μπορεί να εξάγει πληροφορίες για την σχέση ισοκρατήματος και τροπικότητας μέλους, την συντηρητικότερη ή πολυπλοκότερη κίνηση του ίσου, το ηχητικώς απορρέον ήθος των μελωδιών με την εφαρμογή των συνηχητικών γραμμών, την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής του Ψάχου, την συσχέτιση του συστήματός του με τα ακούσματα της εποχής του από τον πατριαρχικό ναό και τέλος για την πολύπλευρη ψαλτική και μουσική σκέψη και ιδεολογία αυτού του εκκλησιαστικού μουσικού.

Βιογραφικό: Ο Συμεών Κανάκης γεννήθηκε στην Καβάλλα το 1990. Το 1999 ξεκίνησε την εκμάθηση της ψαλτικής. Την ίδια περίοδο άρχισε την εκμάθηση ακκορντεόν και θεωρητικών της δυτικής μουσικής. Το 2009 έλαβε Δίπλωμα Ψαλτικής. Το 2012 απεφοίτησε από το προπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας στην ειδίκευση Ερμηνεία και Εκτέλεση Ψαλτικής. Το 2015 απεφοίτησε από το μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών του Τμήματος Κοινωνικής και Ποιμαντικής Θεολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, στον τομέα Λειτουργικής, Χριστιανικής Αρχαιολογίας και Τέχνης, στην ειδίκευση Βυζαντινής Μουσικολογίας-Υμνολογίας. Το 2007 υπηρετεί ως ιεροψάλτης στον Ι.Μ. Ναό Ελευθερουπόλεως, το 2008 έως το 2018 στην Ι.Π.Σ. Μονή Βλατάδων, όπου και δίδαξε εκκλησιαστική μουσική, ενώ το 2019 στον Ι.Ν. Ευαγγελισμού της

Θεοτόκου Πάτμου. Από το 2015, είναι Υποψήφιος Διδάκτορας του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας στην ειδίκευση Ερμηνεία και Εκτέλεση Ψαλτικής. Από το 2017 διδάσκει ψαλτική σε σχολεία της δευτεροβάθμιας εκκλησιαστικής εκπαίδευσης, στην Ξάνθη και στην Πάτμο.

Ψαλτικές είδησεις στον αμερικάνικο όμογενειακό τύπο τὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 20^{ου} αἰώνα

ΜΑΡΙΑ Σ. ΚΑΠΚΙΔΗ

Ἐθνικὸ καὶ Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν,
Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν

marykapkidi@gmail.com

Περίληψη: Τὰ μεγάλα μεταναστευστικά ρεύματα τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰ. πρὸς τὴν Ἀμερική, γιὰ ἓνα εὐτυχέστερο μέλλον, εἶχαν ὡς ἀποτέλεσμα τὴ δημιουργία μιᾶς “ἄλλης” Ἑλλάδας. Σταδιακὰ ἄρχισαν νὰ ἀναπτύσσονται ἐκεῖ ἑλληνικὲς συνοικίες, κοινότητες καὶ σύλλογοι, ἐρασιτεχνικοὶ καὶ ἐπαγγελματικοί. Δημιουργήθηκαν σχολεῖα γιὰ τὴν ἐκπαίδευσή τους καὶ ἐκκλησίες γιὰ τὰ θρησκευτικά τους καθήκοντα, καθὼς καὶ ὀτιδήποτε συντελοῦσε στὴ συνοχή, διατήρηση καὶ ἐξέλιξη τῆς ἑλληνικῆς παράδοσης ποὺ ἔφεραν μαζί τους. Παράλληλα, ἔκαναν τὴν ἐμφάνισή τους καὶ οἱ πρῶτες ἐφημερίδες τῆς ἑλληνικῆς ὁμογένειας, μὲ ἐμπνευστὲς καὶ ἰδρυτὲς Ἑλληνας ποὺ εἶχαν ὡς στόχο τὴν ἐνημέρωση καὶ πληροφόρηση τῆς κοινότητας μὲ τίς εἰδήσεις τῶν Ἑλλήνων τῆς Ἀμερικῆς ἀλλὰ καὶ τῆς Ἑλλάδας.

Ἡ Ἀτλαντὶς ἦταν ἡ δευτέρη κατὰ σειρά ἐντυπη πηγή πληροφόρησης· μιὰ ἐφημερίδα ποὺ ἰδρύθηκε τὸ 1894 στὴ Ν. Υόρκη καὶ ἡ κυκλοφορία της διήρκησε ὡς τὸ 1972, ὁπότε καὶ ἀνεστάλη ἡ ἔκδοσή της. Μαζί μὲ τὸν Ἐθνικὸ Κήρυκα, ποὺ πρωτοπαρουσιάστηκε τὸ 1915, ἦταν οἱ σημαντικότερες ἐφημερίδες τῆς ἀμερικάνικης ὁμογένειας. Τὸ περιεχόμενό τους ἦταν ποικίλο, ἀνάμεσα στὸ ὁποῖο καὶ πλούσιο καθημερινὰ ὕλικό γιὰ τὰ θρησκευτικά δρώμενα τῶν παροικιῶν. Ἄς μὴν ξεχνᾶμε πὼς τὸ θρησκευτικὸ αἶσθημα ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὸ ἐνωποιητικὸ στοιχεῖο στὸ αἶμα καὶ στὴν παράδοση τῶν Ἑλλήνων. Πρωταγωνιστὲς σὲ πολλὰς ἀπὸ τίς δημοσιεύσεις ἦταν καὶ οἱ ψάλτες, ποὺ πρωτοστατοῦσαν εἰκότως στὶς ἐκκλησιαστικὲς ἀκολουθίες· δοξολογίες πρὸς τιμὴν τοῦ Βασιλιᾶ, ἐθνικὲς ἐορτές, γάμοι καὶ βαπτίσεις, ἐπικήδειες καὶ ἐπιμνημόσυνες τελετές, κάθε εἶδους ἐκκλησιαστικὴ ἀκολουθία, ἐγκαίνια καὶ ἀγιασμοὶ εἶναι, ἂν ὄχι ὅλες, τουλάχιστον οἱ περισσότερες περιπτώσεις ὅπου μαρτυρεῖται ἡ παρουσία ψαλτῶν. Ταυτόχρονα, πληροφοροῦμαστε καὶ γιὰ θέματα μισθοδοσίας τους, ἀγγελίες ζήτησης καὶ προσφοράς ἐργασίας καὶ ὀτιδήποτε ἐπιθυμοῦσε κάθε ἑλληνικὴ κοινότητα τῆς Ἀμερικανικῆς ὁμογένειας νὰ κοινοποιήσει.

Στὴν παρούσα ἔρευνα ἀναδεικνύεται πλῆθος ὀνομάτων ψαλτῶν, ἀπὸ τὸ 1910 ὡς τὸ 1936 περίπου, κυρίως ἀπὸ τὴν Ἀτλαντίδα. Ἐξίσου σημαντικοῦ ἐνδιαφέροντος, μουσικολογικοῦ καὶ λαογραφικοῦ χαρακτήρα, σχόλια ποὺ θὰ ἐπιχειρηθοῦν ἐδῶ ἀφοροῦν στὶς σχέσεις μεταξὺ κληρικῶν καὶ ψαλτῶν, στὴ συμπεριφορὰ καὶ ἀντιμετώπιση ἀπὸ τοὺς ἐκκλησιαστικούς ταγούς, στὶς ἐπιλογὲς τῶν προσώπων τῶν ψαλτῶν, στὴν ἐρμηνευτικὴ τους ἀπόδοση καὶ στὴ συνολικὴ ἀπήχηση τοῦ ἔργου καὶ διακονήματός τους τόσο στὴν ἐκκλησία ὅσο καὶ στὴν πολιτεία. Τέλος, θὰ ἐπιχειρηθεῖ μιὰ ἀνθρωπολογικὴ προσέγγιση γιὰ τὸν συμβολικὸ χαρακτήρα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς καὶ τῆς ψαλτικῆς τέχνης.

1. ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ, ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΩΝ ΨΑΛΤΙΚΩΝ ΕΙΔΗΣΕΩΝ

Θὰ εἶναι πολλὰ καὶ πολύτιμα, καὶ κάποτε ἀποκαλυπτικά, τὰ στοιχεῖα ποὺ θὰ συγκεντρωθοῦν, ἂν ἀποδελτιωθοῦν ὅλα τὰ ὡς τώρα δημοσιεύματα τῶν ἐφημερίδων, τὰ

σχετικά με την λαογραφία, αναφέρει χαρακτηριστικά ο Δ. Λουκάτος¹. Θα είναι σίγουρα πολλά και πολύτιμα, ιδιαίτερα όταν αφορούν μίαν άλλη Ελλάδα, μακριά από την δική μας· έρεθίσματα που έκκινούν από την περιέργεια, μετατρέπονται σε ενδιαφέρον για συγγενείς, συντοπίτες αλλά και όμοτεχνους και καταλήγουν στην ένδοξη έρευνα και πληροφορία. Οι πληθυσμιακές μετακινήσεις κατά τη διάρκεια των χρόνων, πάντοτε έχουν ως συνέπεια και την μετακίνηση συνηθειών, συμπεριφορών, πίστεων και έθιμων και άρα την δημιουργία ομάδων ή όρθότερα κοινοτήτων με κοινά άγνωριστικά στοιχεία και επικοινωνιακά χαρακτηριστικά. Σε κάθε κοινότητα ή παράδοση και οι ήθικες αξίες έχουν προτεραιότητα, οι σχέσεις στοργής και φιλίας είναι άπαραίτητες.

Σε μιá χρονική περίοδο που δέν υπήρχε ή σημερινή πρόοδος των ΜΜΕ και της τεχνολογίας, οι έλληνικές έφημερίδες της Αμερικης καταγράφουν συνεχώς και λεπτομερώς γεγονότα της μουσικής και θρησκευτικής ζωής, έορταστικά και όχι μόνον, έθιμα που αποτελούν πολύτιμες ένδείξεις και καταγραφές για τὰ τότε δεδομένα. Άλλωστε έχουμε χρέος νά ξέρουμε τι έγινε πριν από μᾶς, μέσα στα πλαίσια της έθνικης-λαϊκής ζωής...² Είναι τὰ πεπραγμένα του παρελθόντος που καθορίζουν και τεκμηριώνουν τὰ συμβάντα του παρόντος, τις αντίληψεις, όπτικές και συμπεριφορές της ζωσας πραγματικότητας· και μπορεί νά μην αποτελούν προφορική ιστορία και παράδοση ή προφορικές αφήγησης ζωής, όμως ανατρέχοντας κανείς στις γραπτές μαρτυρίες και πληροφορίες των έφημερίδων και έντυπων πηγών των άρχων του 20^{ου} αιώνα, εύκολα αντιλαμβάνεται την λαογραφική και ανθρωπολογική σημασία τους, που αντικατοπτρίζονται μέσα από την συνέχειά τους στο παρόν. Άλλωστε ή ψαλτική ως λαϊκή τέχνη με παράδοση προέρχεται από τὰ βάθη των χρόνων και εξέλισσεται, διαδίδεται, παραλλάσσεται και παραμένει ζωντανή ως αναπόσπαστο μέρος των εκκλησιαστικών ακολουθιών και τελετουργιών.

Στην λαογραφία συνυπάρχει ή προφορική με την έντυπη παράδοση και επικοινωνία· άλλωστε ή έντυπη προέρχεται συνήθως από την προφορική. Η έντατική αναζήτηση και μελέτη στις έντυπες πηγές, όπως οι έφημερίδες, συνιστά άναμφισβήτη μιá συστηματική έρευνα πεδίου σε εποχές όπου δέν υπάρχουν σύγχρονοι πληροφορητές. Άς σημειωθεί έδω ότι ή παρούσα μελέτη άπαιτεί χρόνο και βρίσκεται σε εξέλιξη· πρόκειται δέ νά είσχωρήσει εκτενέστερα και στην έφημερίδα του Έθνικου Κήρυκα που μαζί με την Άτλαντίδα αποτελούν τις σημαντικότερες πηγές άντλησης πληροφοριών για την ελληνική όμογένεια τὸ πρώτο μισό του 20^{ου} αί. Η συγκεκριμένη χρονολογική περίοδος ξεκίνησε νά άφορᾶ τὰ έρευνητικά μου ενδιαφέροντα διότι από τὸ 1900 ως τὸ 1950 περίπου, συνέβησαν διάφορες τεχνολογικές καινοτομίες στον τομέα του ήχου (και όχι μόνο)· μιá απ' αυτές ήταν ή έγγραφη εκκλησιαστικής μουσικής σε δίσκους γραμμοφώνου που αποτέλεσε την μελέτη και έρευνα για την πρώτη διπλωματική μου έργασία³. Η συλλογή λοιπόν δεδομένων για τὸ σύνολο των έξ Αμερικης συντελεστών, που συνέβαλαν στις ήχογραφήσεις του γραμμοφώνου, προέκυψε κατά ένα μεγάλο μέρος από τις δύο αυτές έφημερίδες. Παράλληλα, είδαν τὸ φῶς και έτερα αξιόλογα δημοσιεύματα με θέματα όπως αυτό που πραγματεύεται τὸ παρόν κείμενο. Τὸ μεγαλύτερο τμήμα της Άτλαντίδος και του Έθνικου Κήρυκα θησαυρίζονται στην βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων.

2. Η ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΨΑΛΤΙΚΩΝ ΕΙΔΗΣΕΩΝ

Η Άτλαντίδα και ο Έθνικός Κήρυκας αποτελούν τις δύο σημαντικότερες έφημερίδες της ελληνικής όμογένειας στην Αμερική, με την τελευταία νά συνεχίζει την κυκλοφορία της

¹ Λουκάτος Δημ. Σ., «XVII. Έφημερίδες και Λαογραφία», *Σύγχρονα Λαογραφικά*, Αθήνα, Φιλιππότη, ²2003, σσ. 89.

² Λουκάτος Δημήτριος Σ., *Είσαγωγή στην Έλληνική Λαογραφία*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Έθνικης Τραπέζης, ⁴2015, σ. 21.

³ Καπκίδη Μαρία, *Ήχητικά Τεκμήρια Βυζαντινής Μουσικής στην Δισκογραφία του Γραμμοφώνου*, Υπό έκδοση Μεταπτυχιακή Διπλωματική Έργασία που παρουσιάστηκε και κατατέθηκε στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ τὸν Μάρτιο του 2017.

Έως σήμερα. Η έκδοση της Άτλαντίδος γινότανε σὲ καθημερινή συχνότητα. Στὰ περιεχόμενα κάθε φύλλου της, συγκεκριμένα στις σελίδες 4-5, έντοπίζεται ὁ ὑπέρτιτλος *Ἕλληνες ἐν Ἀμερικῇ*, ὁ ὁποῖος ἀποτελεῖ βασικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς διάρθρωσης τῆς ὕλης τῆς ἐφημερίδας ἀφοῦ δὲν ἀπουσιάζει ἀπὸ κανένα φύλλο της. Ἐπιπλέον (ὁ συγκεκριμένος ὑπέρτιτλος), νοηματοδοτεῖ καὶ καθορίζει τὴν θεματολογία τῶν σελίδων ποὺ ἐκτείνεται. Σελίδες οἱ ὁποῖες περιλαμβάνουν σαφῶς καὶ δημοσιεύματα ἀπὸ τῆ ζωὴ τῶν ἐν Ἀμερικῇ Ἑλλήνων μὲ ἐκκλησιαστικὸ περιεχόμενο. Συγκεκριμένα, ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ δὲν ἀναγράφονταν μόνο στις διαφημίσεις τῶν δισκογραφικῶν ἐταιρειῶν καὶ τῶν βιβλιοπωλεῶν ἢ τῶν ὁποίων καταστημάτων διέθεταν δίσκους γραμμοφώνου πρὸς πώληση, ἀλλὰ διατυπώνονταν καὶ μὲ τὴν διάσταση καὶ προέκταση τῶν ψαλτικῶν εἰδήσεων ὡς ἀναφαίρετο κομμάτι τῆς θρησκευτικῆς λατρείας καὶ τελετουργίας. Ἀντίστοιχα, στὸν Ἐθνικὸ Κήρυκα ὁ ὑπέρτιτλος εἶχε ὡς *Ἑλληνισμὸς ἐν Ἀμερικῇ*. Στὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰ., κατὰ τὰ πρῶτα χρόνια ἐκδοσης τῶν ἐφημερίδων, οἱ εἰδήσεις αὐτοῦ τοῦ εἴδους δὲν ἦταν τόσο συχνές ὅπως τὴν δεκαετία τοῦ 1930, ἂν καὶ πρὸς τὸ παρὸν δὲν εἶναι δυνατὴ κάποια στατιστικὴ μελέτη γιὰ τὴν περιοδικότητα τῶν ἀρμόδιων δημοσιευμάτων.

3. Η ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑ ΤΩΝ ΕΙΔΗΣΕΩΝ ΕΜΠΕΡΙΕΧΟΥΣΕΣ ΤΙΣ ΨΑΛΤΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΚΑΙ ΤΑ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥΣ

3.1. Ειδήσεις ἀφορῶσες Ἑορτῆς τοῦ Ἐνιαυτοῦ

Ἡ περιγραφή σημαντικῶν ἐορτῶν τοῦ κύκλου τοῦ ἐνιαυτοῦ ἀποτελεῖ τὴν συχνότερη βάση καὶ τὸ περιεχόμενο τῶν εἰδήσεων ὅπου ὀνοματίζονται οἱ ψάλτες καὶ οἱ ἐκκλησιαστικοὶ χοροί, ἀμφότεροι ὡς οἱ διαμεσολαβητὲς τῆς ψυχικῆς ἐπίδρασης γιὰ τὴν τέλεια ἀπόλαυση τῶν ἀκολουθιῶν, τὴν προσευχὴ καὶ τὴν συνομιλία τῶν πιστῶν μὲ τὸν Θεό. Ἐνδεικτικὰ παραθέτω: *Κρᾶμα πάντερπνον καὶ χαριέστατον ἐγκωμιαστικῶν αἰῶνων καὶ κατασκευτικῶν λιτῶν πρὸς τὴν Θεομητορικὴν Μεγαλειότητα τῆς Ἀειπαρθένου Μαρίας ἀποτελεῖ ὡς γνωστὸν τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου ἢ ἱερὰ ἀκολουθία, γνωστὴ τῷ λαῷ ὑπὸ τὸ ὄνομα «Χαιρετισμοὶ τῆς Θεοτόκου», διότι ὁ ὑψηλὸς ὕμνωδὸς ἐκ Θείας ἐμπνεύσεως βυθὸν ἐμβάπτων τὴν γραφίδα, δι' ἀφθόνων «Χαῖρε» καταστρέφει τὴν αἰγλήεσαν κορυφὴν τῆς Κεχαριτωμένης Μαρίας./ Ἄλλ' ἵνα τὸ καλὸν τῆς τῶν χαιρετισμῶν ἀπολαύσεως τέλειον ἦ, ἀνάγκη νὰ ὑπάρχη χορὸς ἐναρμόνιος, ἵνα ἄριστα ἀποδώσῃ ὅλην τὴν ἐγκρυπτομένην τοῦ μυστηρίου φλόγα καὶ ψυχαγωγίη τοὺς εὐσεβεῖς ἀκροατάς. Ἄλλως κινδυνεύει τὸ γλαφυρώτατον καὶ ἀνθεμὸν τοῦτο ἀριστούργημα ν' ἀποβάλλῃ τὴν αἰθερίαν αὐτοῦ ἀρετὴν, μηδεμίαν ἀσκοῦν ἐπίδρασιν ἐπὶ τὰς ψυχὰς τῶν ὀρθοδόξων. Τοιοῦτος χορὸς ὑπὸ 10 καλλιφώνων νέων καὶ ὑπὸ τὴν δεξιὰν διεύθυνσιν τοῦ πρωτοψάλτου κ. Γεωργιάδου ὡς καὶ τοῦ κ. Πολένα κατηρτίσθη πρὸ μηνῶν ἐπὶ τῇ βάσει τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς ἐν τῷ ἐκπάγλῳ Βυζαντινῷ ναῷ ὁ «Εὐαγγελισμὸς τῆς Θεοτόκου» 308-312 W. 54th Street, καὶ ὅστις θὰ ψάλλῃ τὴν ἐσπέραν περὶ τὴν 7ην ὥραν κατασκευτικώτατα τὸ ἀριστούργημα τῶν ἱερῶν τελετῶν τῆς Ἀγίας ἡμῶν ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας. (†Ν.Α.)⁴ γράφει ὁ αἰδεσιμώτατος κ. Νικόλαος Λάζαρης, κανονικὸς ἱερεὺς τοῦ ναοῦ τοῦ «Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου». Ὁ Ἀκάθιστος Ὑμνος καὶ οἱ ἀκολουθίες τῆς Μεγάλης Ἑβδομάδας εἶναι ἀπὸ τίς εἰδήσεις μὲ τίς συχνότερες μνημονεύσεις ψαλτῶν· πιδ ἄραια έντοπίζονται στὸ δωδεκαήμερο τῶν Χριστουγέννων, ὅπου μάλιστα μαρτυρεῖται μία καὶ μόνη εἴδηση γιὰ τὴν χρῆση ἐκκλησιαστικοῦ ὄργανου, ἐνῶ μονοψήφιος εἶναι ὁ ἀριθμὸς τῶν εἰδήσεων ποὺ ἀναφέρουν τὴν χρῆση μεγάλου ἁρμονίου καθὼς καὶ ἐνόργανο τετράφωνο ἐκκλησιαστικὸ χορὸ: *Μεγαλειέταν μεγαλοπρέπειαν εἰς τὴν τελετὴν τῶν Χριστουγέννων ἔδωκεν ὁ νέος Ἐκκλησιαστικὸς μουσικὸς χορὸς ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Ἰωάννου Σουλτανάκη* (τοῦ καὶ Προέδρου τῆς*

⁴ «Ἐπὶ τῇ σημερινῇ τελευταία ἡμέρα τῶν Χαιρετισμῶν-Ὁ Ἀκάθιστος Ὑμνος ἐν τῷ ἱερῷ ναῷ ὁ «Εὐαγγελισμὸς τῆς Θεοτόκου», Ἄτλαντίς, Ἔτος 23^ο, Ἀριθ. 4996, Ν. Ὑόρκη, Παρασκευὴ 7 Ἀπριλίου 1916, σ. 4

Κοινότητας). *Ο χορός έψαλε τή συνοδεία έκκλησιαστικού όργάνου, δωρηθέντος υπό του κ. Γ. Πιπεράκη, διαβάζουμε τήν 15^η Ιανουαρίου 1924 σέ δημοσίευμα περι τής έορτής των Χριστουγέννων από τήν Κοινότητα τής Savannah, Ga⁵. Τέλος, σποραδικά περιγράφονται ή άτμόσφαιρα και τά γεγονότα των άκολουθιών αλλά και άναλυτικά δημοσιεύονται οι ύμνοι που ψάλονται.*

Μικρότερης έκτασης είναι ή ένημέρωση για τήν πρόσληψη ψαλτών ως τακτικοί ιεροψάλτες ενός ναού, αλλά και οι άναγγελίες του προγράμματος των άκολουθιών τής Μεγάλης Έβδομάδας, όπου στο τέλος τής δημοσίευσης περιγράφεται ή συμμετοχή χορού ψαλτών κεκοσμημένη με τά επίθετα άριστος, κλεκτότατος, μουσικότατος, καλλιφωνότατος όπως παρακάτω: *Ο χορός των ιεροψαλτών είναι έκλεκτότατος, μουσικότατος και καλλιφωνότατος* όπως έγραψε ο ιερεύς Π. Γ. Φιαμπόλης, Οικονόμος τής Έλληνικής Έκκλησίας Αγία Τριάδα στον Άγιο Λουδοβίκο, κείμενης στην διασταύρωση των όδων 19^{ης} και Morgan⁶. Άλλες παρόμοιες άνακοινώσεις: τó Πάσχα του 1919 στο ώρολόγιο πρόγραμμα των ιερών άκολουθιών τής Μεγάλης Έβδομάδος ανά τας έν Άμερικη Όρθοδόξους Έλληνικάς Έκκλησίας ή αντίστοιχη του Columbus, Ohio, σημειώνει πώς τó διοικητικό συμβούλιο τής Κοινότητας προσέλαβε και δεξιόν ψάλτην, γνώστην τής Βυζαντινής μουσικής⁷. τó 1924, ή Έλληνορθόδοξη Κοινότητα των Αγίων Κωνσταντίνου & Ελένης άνακοινώνει τήν πρόσληψη δεξιού ιεροψάλτη, έξόχως καλλίφωνου και μουσικού⁸. τήν Μεγάλη Έβδομάδα του 1927 *Ο άριστος τετραφωνικός χορός υπό τήν διεύθυνδιν του κ. Α. Θεοδωρίδου έψαλλε τακτικώς καθ' όλας τας ήμέρας αύτās*⁹.

Χαρακτηριστικό είναι τó γεγονός πώς κατά τήν Έβδομάδα των Παθών κάθε έτους τά άναλόγια των έλληνορθόδοξων έκκλησιών έμπλουτίζονταν από χορούς μαθητών και χορούς ιεροψαλτών και όχι από μεμονωμένους ψάλτες. Η βυζαντινή μουσική διδάσκονταν στα έλληνικά σχολεία τής όμογένειας συστηματικά· άλλωστε (όπως θά δοϋμε άναλυτικότερα στην συνέχεια) οι διδάσκαλοι των Κοινοτικών Σχολείων έπρεπε συχνά νά διαθέτουν γνώσεις σέ περισσότερα του ένός άντικειμένου, έν προκειμένω νά είναι και ψάλτες ή νά έχουν τουλάχιστον κάποια προϋπάρχουσα τριβή με τήν βυζαντινή μουσική. Οι μαθητικοί χοροί προετοιμάζονταν κατά τήν διάρκεια τής σχολικής χρονιάς για τήν συμμετοχή τους σέ διάφορους έορτασμούς των Κοινοτήτων, αλλά και για τήν εμφάνισή τους σέ σημαντικές έορτές του έκκλησιαστικού έτους. Προφανώς ήταν άδύνατη ή συμμετοχή τους σέ κάθε μία από τις παραπάνω (έορτές), είδικά για τά άρχάρια επίπεδα. Οϋτως ή άλλως, σέ κάθε κοινωνία εφαρμόζονται άτυποι ή καλύτερα άρρητοι έθιμικοί νόμοι, κανόνες και έθιμα, που ρυθμίζουν ένδεχομένως ύποσυνείδητα τήν ροή και τήν άκολουθία των πράξεων και ένεργειών των μελών που πρόκειται νά συμμετάσχουν. Όστε οι διδάσκαλοι των Κοινοτικών Σχολείων αλλά και οι κατ' έξοχήν ψάλτες που με ζήλο και μεράκι συγκροτούσαν έκκλησιαστικούς μαθητικούς χορούς, συγχρόνιζαν τó έργο τους με τούς ήμερολογιακούς ρυθμούς.

⁵ Ιδιαίτερα άνταπόκρισις «Άτλαντίδος», «Έκ Savannah, Ga. Ό έορτασμός των Χριστουγέννων και τó Χριστουγεννιάτικον Δένδρον», *Άτλαντίς*, Τόμος 31^{ος}, Άριθ. 9222, Ν. Υόρκη, Τρίτη 15 Ιανουαρίου 1924, σ. 4.

⁶ Φιαμπόλης Π. Γ. Ιερεύς και Οικονόμος, «Πρόγραμμα των ιερών άκολουθιών τής Αγίας και Μεγάλης εβδομάδος τής έν Αγίω Λουδοβίκω Έλληνικής Έκκλησίας ή «Άγία Τριάς», κείμενης εις τήν διασταύρωσιν των όδων 19^{ης} και Morgan St.», *Άτλαντίς*, Έτος 19^{ον}, Άριθ. 3058, Ν. Υόρκη, Πέμπτη 28 Μαρτίου 1912, σ. 6.

⁷ Έκ του Γραφείου, «Columbus, Ohio. Έλληνική Όρθόδοξος Έκκλησία», *Άτλαντίς*, Έτος 26^{ον}, Άριθ. 7475, Ν. Υόρκη, Κυριακή 13 Άπριλίου 1919, σ. 12.

⁸ Έκ Washington, D.C., «Θείον Κήρυγμα», *Άτλαντίς*, Τόμος 31^{ος}, Άριθ. 9309, Ν. Υόρκη, Παρασκευή 11 Άπριλίου 1924, σ. 4.

⁹ Του άνταποκριτου μας, «Έκ Scranton, Pa. Η Μεγάλη Έβδομάς και ο πανηγυρισμός τής Άναστάσεως του Σωτήρος», *Άτλαντίς*, Τόμος 34^{ος}, Άριθ. 10,428, Ν. Υόρκη, Πέμπτη 5 Μαΐου 1927, σ. 4.

Οι έλληνικές κοινότητες της Αμερικής προέρχονταν σχεδόν κατ' άποκλειστικότητα από Έλληνες μετανάστες που μετέφεραν μαζί τους την δική τους ιδιαίτερη πολιτισμική ταυτότητα και παράδοση. Την χρονική περίοδο που μελετάμε άναφερόμαστε σε Έλληνες πρώτης και δεύτερης γενιάς που βρέθηκαν σ' ένα έδαφος παρθένο σχετικά με τα δικά τους γνωστικά αντικείμενα και ένδιαφέροντα και προσπαθοῦσαν να έδραιωθούν και να καθιερωθούν. Οι πιο δυναμικοί συσπείρωναν και άλλους όμοπατριδες στις έλληνικές κοινότητες και μάχονταν για την άπόκτηση κτιριακών έγκατάστασεων που θα μεταμορφώνονταν σταδιακά σε σχολεία και έκκλησίες. Στους χώρους αυτούς καλλιεργοῦσαν και μετέδιδαν τα σημαντικότερα σύμβολα του έλληνισμού· την θρησκεία και την παιδεία, άξιοπιώντας τα «έργαλεία» που διέθεταν. Βέβαια έπιδίωκαν και την προβολή και παρουσίαση των κόπων τους. Έδω έμπίπτουν και οι έμφαντικοί χαρακτηρισμοί για τους ψάλτες και τους ψαλτικούς χορούς διανθισμένοι με κοσμητικά έπίθετα. Ήταν μιá άφορμή να άναδυθεί και να τονιστεί το γόητρο της κάθε κοινότητας αλλά και το προσωπικό γόητρο των συμμετεχόντων.

3.2. Ειδήσεις θρησκευτικών τελετών και διαβατήριων τελετουργιών

Γάμος και βάπτισμα, έπικήδειες και έπιμνημόσυνες τελετές, άγιασμός και έγκαίνια, έθνικές έορτές και όνομαστικές έορτές άγιών είναι μερικές άκόμη ειδήσεις που μās πληροφοροῦν για την συμμετοχή ψαλτών. Η μνεία τους είναι περιορισμένη άφου συχνά, τα μυστήρια τελοῦνται έξολοκλήρου άπό τους ιερείς συνεπικουρούμενοι άπό τους ψάλτες. Άλλοτε άποτελοῦν άπλως άναγγελίες με ούδεμία άναφορά στα πρόσωπα που τα τελοῦν. Σε κάποιες περιπτώσεις υπάρχει και έδω ή διανθισμένη περιγραφή: *Το μυστήριο (της βάπτισμας) έτέλεσεν ό αίδεις. κ. Θεόδ. Προυσιανός Οίκονόμος, βοηθούμενος υπό του καλλιφώνου δεξιού ιεροψάλτου της Κοινότητος κ. Κ. Πολένας*¹⁰. Προς ένημέρωση των όμογενών της παροικίας Clarksburg και των περιχώρων, ή Έκκλησιαστική Έπιτροπή άναγγέλει για την ήμέρα μνήμης του Αγίου Σπυρίδωνος πώς *ή ιερά άκολουθία και θεία λειτουργία...θα ψαλή υπό του καλλιφώνου ιεροψάλτου κ. Ιωάννου Γιακογιάννου*¹¹. Στις έορταστικές ιερές πανηγύρεις των Αγίων συμμετέχουν συχνά έκκλησιαστικοί χοροί· ώστόσο, δέν διέθεταν όλες οι κοινότητες χορωδία. Σε αυτή την περίπτωση, προσκαλοῦσαν άπό όμορη κοινότητα, όπως συνέβη στον πανηγυρισμό της έορτής του Αγ. Δημητρίου στο Fall River, Mass. το 1933: *Ο Έκκλησιαστικός πολυφωνικός χορός της γείτονος κοινότητος Providence, διευθυνόμενος υπό του κ. Γ. Καφουδάκη, προσέδωσεν ιδιαίτεράν αίγλην εις την λειτουργίαν, τελεσθείσαν μεγαλοπρεπώς*...¹². Παρόμοια συμβαίνει άκόμη και σήμερα· τακτικά συναντάμε χορωδίες ή προσκεκλημένους ψάλτες άπό άλλους ναούς να συμπάλλουν, συνήθως στην έορτή του άγίου στον όποιο είναι άφιερωμένος ό ναός και σε μεγάλες έορτές της όρθοδοξίας ή άκόμη σε διάφορες έκκλησιαστικές περιστάσεις κατά την βούληση των προϊσταμένων και των ψαλτών.

Την 25^η Μαρτίου 1924 ήρχισεν άμέσως ή δοξολογία υπό των ιεροψαλτών κ. κ. Διον. Αλεβίζου και Βασ. Καλομοιροπούλου, οΐτινες δικαίως φημίζονται μεταξύ των καλλιτέρων ιεροψαλτών του Έλληνισμού της Αμερικής¹³. Άξιοσημείωτη είναι ή περιγραφή που συνοδεύει μιá γαμήλια τελετή στο Σικάγο το 1933: *...Ταυτοχρόνως το έκκλησιαστικόν άρμόνιον έκπέμπει τους μελωδικούς του ήχους, με έν γαμήλιον*

¹⁰ «Η Ζωή των Παροικιών - Ίεροτελεστία έν Βοστώνη», *Άτλαντίς*, Έτος 19^ο, Άριθ. 3020, Ν. Υόρκη, Τρίτη 13 Φεβρουαρίου 1912, σ. 5.

¹¹ Η Έκκλησιαστική Έπιτροπή, «Έκ Clarksburg, W. Va., Έλλ. Όρθόδοξος Κοινότης Αγίου Σπυρίδωνος», *Έθνικός Κήρυξ*, Έτος 8^ο, Άριθ. 2794, Ν. Υόρκη, Τετάρτη 20 Δεκεμβρίου 1922, σ. 5.

¹² «Ο μεγαλοπρεπής πανηγυρισμός της έορτής του Αγίου Δημητρίου έν Φωλλ Ρίβερ, Μασσ.», *Άτλαντίς*, Τόμος 40^ο, Άριθ. 12,838, Ν. Υόρκη, Σάββατον 9 Δεκεμβρίου 1933, σ. 5.

¹³ Βλαχοθανάση Γ. - Ίδιαίτερα άνταπόκρισις της Άτλαντίδος, «Έκ Milwaukee, Wis., Ό πανηγυρισμός της Έθνικής των Έλλήνων έορτής», *Άτλαντίς*, Τόμος 31^ο, Άριθ. 9314, Ν. Υόρκη, Τετάρτη 16 Άπριλίου 1914, σ. 5.

έμβατήριον ανά τους θόλους τῆς Ἐκκλησίας, ἐνῶ ὁ καλλικέλαδος πρωτοψάλτης τοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου», κ. Γεώργιος Δ. Δημόπουλος (τερονοβαρύτονος) ψάλλει τὸ ἀφθάστου μεγαλείου τροπάριον, «Τὴν ὠραιότητα τῆς Παρθενίας Σου...»¹⁴.

Οἱ ἀκολουθίες καὶ τελετουργίες ἐγκαινίων τῶν νέων ναῶν κατατάσσονται ἐπίσης στὶς διαβατήριες τελετουργίες. Ἡ μαζικὴ μετανάστευση καὶ ἐγκατάσταση τῶν Ἑλλήνων στὴν Ἀμερική, εἶχε ὡς ἀπόρροια τὴν ὀλονὲν καὶ αὐξανόμενη ἀπόκτηση κτιρίων μὲ στόχο τὴν μετατροπὴ, κατασκευὴ ἢ/καὶ ἀνέγερση νέων ἐκκλησιῶν. Ἀπαραίτητη τελετουργία γιὰ τὴν λειτουργία ἐνὸς νέου ναοῦ εἶναι τὰ ἐγκαίνια, ὡς μιὰ τελετὴ κατὰ τὴν ὁποία ἕνας νέος ναὸς καθαγιάζεται καὶ καθιερώνεται ἀπὸ ἀπλὸ κτίσμα σὲ χῶρο λατρείας καὶ προσευχῆς καὶ ἡ τράπεζά του μεταβάλλεται ἀπὸ ἕνα μαρμάρينو κατασκευάσμα σὲ ἱερὸ θυσιαστήριον, τὴν Ἁγία Τράπεζα καὶ συμβολικὰ τὸν Θρόνον τοῦ Θεοῦ. Αὐτὴ ἡ λαμπρὴ πανήγυρις συνοδεύεται ἀπὸ τὴν συμμετοχὴ ψαλτῶν καὶ ἐκκλησιαστικῶν χορῶν: τὸ 1914 στὴν ἑορτὴ τῶν ἐγκαινίων τοῦ νέου ἐν South Common καὶ Church St. ναοῦ στὴν πόλη Λιν τῆς Μασσαχουσέτης χορὸς ἐκ 30 μαθητῶν ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τῆς διδασκαλίσσης καὶ τοῦ ἱεροψάλτου ἔψαλλε μελωδικώτατα ἀπὸ τῆς θέσεως τοῦ γυναικωνίτου καθ' ὄλον τὸ διάστημα τῆς λειτουργίας...¹⁵. Κατὰ τὴν διάρκεια παρόμοιας ἱεροτελεστίας στὴν Ἁγ. Τριάδα τῆς Augusta, Ga, ὁ χορὸς τῶν ἱεροψαλτῶν ἀπετελεῖτο ἐκ τῶν κ.κ. Ἰωάν. Εὐγενικοπούλου, τοῦ καὶ γραμματέως τῆς Κοινότητος καὶ τῶν ἀδελφῶν Στεφάνου καὶ Εὐαγγέλου Σερβετᾶ καὶ Ἀ. Ἀρβανιτάκη, οἵτινες ἔψαλον ἀρμονικώτατα¹⁶.

3.3. Εἰδήσεις σημαντικῶν γεγονότων καὶ προσώπων τῆς θρησκευτικῆς καὶ πολιτικῆς πραγματικότητος

Καθοριστικὸ πολιτικὸ γεγονός ὑπῆρξε ἡ ἐπάνοδος τοῦ Βασιλιᾶ Κωνσταντίνου Α' στὰ τέλη τοῦ 1920 μετὰ τὸ ἐπιτυχὲς γι' αὐτὸν δημοψήφισμα καὶ τὴν ἀποτυχία τοῦ Βενιζέλου· ἀργότερα ὁ ἐρχομὸς τοῦ Γεώργιος Β'. Τὸ Πολυχρόνιον τοῦ Βασιλέως ψάλλονταν πάντα στὶς ἐκκλησιαστικὰ ἀκολουθίες καὶ ἀπ' ὅλες τὶς ἑλληνικὰς κοινότητες· ἡ Δοξολογία ἦτανε παροῦσα καθημερινά στὴν ἐφημερίδα μὲ ἔντονα κεφαλαία σὲ πολλὰς περιπτώσεις γράμματα γιὰ νὰ ξεχωρίζει καὶ νὰ ἔλκει τὴν προσοχὴ τῶν ἀναγνωστῶν. Κάποιοι ναοὶ προσλάμβαναν ἢ προσκαλοῦσαν (δανείζονταν) ψάλτη μόνον καὶ μόνον γιὰ τὴν δοξολογία, ὅπως ἐνδεικτικὰ: τὸν λαμπρὸ ἱεροψάλτη Γεώργιο Γαζούλη ὁ ὁποῖος ἀνέφερε τὸ ὄνομα Κωνσταντῖνος διὰ φωνῆς στεντορείας, ὥστε ρίγη συγκινήσεως καὶ δάκρυα χαρᾶς καὶ ἀγαλλιάσεως ἠσθάνθημεν πάντες¹⁷, τὸν καλὸ ἱεροψάλτη Βασίλειο Καλομοιρόπουλο¹⁸ καὶ πάρα πολλοὺς ἀκόμη. Λίγες μέρες νωρίτερα μὲ κεφαλαία γράμματα ξεχώριζε καὶ ὁ ὑπότιτλος ὅτι Ὁ (ἄριστα καταρτισμένος) τετραφωνικὸς χορὸς

¹⁴ Ἀνταποκριτὴς, «Ἀπὸ τὸ Ἑλληνικὸν Σικάγον, Δύο ἐκλεκτοὶ ὁμογενεῖς ἀδελφωμένοι εἰς τὴν βιοπάλην καὶ εἰς τὴν χαράν των: Ἐνυμφεύθησαν ταυτοχρόνως δύο ἀδελφὰς ὑπὸ τὰς εὐχὰς καὶ εὐλογίας τῆς Μητρὸς Ἐκκλησίας», *Ἀτλαντὶς*, Τόμος 40^{ος}, Ἀριθ. 12,807, Ν. Ὑόρκη, Τετάρτη 8 Νοεμβρίου 1933, σ. 4.

¹⁵ «Ἐγκαίνια Ἑλληνικοῦ Ναοῦ ἐν Lynn, Mass.», *Ἀτλαντὶς*, Ἔτος 19^{ον}, Ἀριθ. 3020, Ν. Ὑόρκη, Κυριακὴ 12 Ἀπριλίου 1914, σ. 4.

¹⁶ Εὐγενικοπούλου Ν., Γραμματέως, Ἰδιαιτέρα ἀνταπόκρισις τῆς «Ἀτλαντίδος», «Ἐξ Augusta, Ga., Ἡ μεγαλοπρεπὴς ἱεροτελεστία τῆς καταθέσεως τοῦ θεμελίου λίθου τῆς Ἁγίας Τριάδος, Συλλογὴ \$300 διὰ τοῦ δίσκου τῆς ἐκκλησίας», *Ἀτλαντὶς*, Τόμος 28^{ος}, Ἀριθ. 8220, Ν. Ὑόρκη, Τετάρτη 27 Ἀπριλίου 1921, σ. 5.

¹⁷ Ἰδιαιτέρα ἀνταπόκρισις τῆς «Ἀτλαντίδος», «Αἱ ἀνά τὰς Ἑλλ. παροικίας Δοξολογίαὶ ὑπὲρ τοῦ Βασιλέως Κωνσταντίνου, ἐκ Lowell, Mass.», *Ἀτλαντὶς*, Τόμος 27^{ος}, Ἀριθ. 8094, Ν. Ὑόρκη, Τετάρτη 22 Δεκεμβρίου 1920, σ. 4.

¹⁸ Τοῦ ἀνταποκριτοῦ μας, «Αἱ ἀνά τὰς Ἑλλ. παροικίας Δοξολογίαὶ ὑπὲρ τοῦ Βασιλέως Κωνσταντίνου, Ἐκ Kansas City, Mo. Πῶς ἐωρτάσθησαν τὰ Χριστούγεννα», *Ἀτλαντὶς*, Τόμος 28^{ος}, Ἀριθ. 8116, Ν. Ὑόρκη, Πέμπτη 13 Ἰανουαρίου 1921, σ. 4.

τῆς ἐκκλησίας θὰ ψάλῃ τὸ πολυχρόνιον τοῦ Βασιλέως στὸν ναὸ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου¹⁹.

Μὲ μετριούμενη ἔνταση καὶ ἔμφαση ἀλλὰ μὲ ἐπαναλαμβανόμενες ἀνὰ κοινότητα εἰδήσεις, πραγματοποιοῦνταν καὶ οἱ θρηνητικὲς τελετὲς ἐπιφανῶν θρησκευτικῶν ταγῶν· χαρακτηριστικὸ παράδειγμα αὐτὸ τοῦ Μητροπολίτη Γρεβενῶν Αἰμιλιανοῦ, ὁ ὁποῖος ἀποτέλεσε στήριγμα τοῦ Μακεδονικοῦ Ἑλληνισμοῦ γιὰ τὴν προάσπιση καὶ διαφύλαξη τῶν Ἑλλήνων Ὁρθοδόξων καὶ δολοφονήθηκε τελικὰ ἀπὸ τοὺς κομιτατζήδες τὸ 1911· τότε οἱ ἐν Τορόντῳ παρεπιδημοῦντες Ἑλληνομακεδόνες τέλεσαν ἐπιμνημόσυνη ἀκολουθία ψαλλόμενη ὑπὸ τῶν ἱεροψαλτῶν Παντελῆ Στεργίου ἐκ Φλωρίνης καὶ φίλος τοῦ αἰοιδίου Γρεβενῶν, Πάνου Σπηλιώτη καὶ Στεφάνου Γραμμενοπούλου²⁰. Μιὰ ἐβδομάδα νωρίτερα στὸ Χάβερχιλλ, συμμετεῖχε ὁ ἄριστος χορὸς ψαλτῶν ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ ἀρίστου μύστου τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς κ. Δημητρίου Βουρβούλη κατορθώνοντας ὅπως συγκινή τὸ ἐκκλησίασμα²¹. Ἀργότερα, τὸ 1925 πραγματοποιήθηκε σὲ διάφορες ἐλληνικὲς κοινότητες τὸ μνημόσυνο τοῦ Πατριάρχου Ἀλεξανδρείας Φωτίου· στὸν κοινοτικὸ ναὸ τῆς Ἁγ. Τριάδος στὴν Βαλτιμόρη ἔψαλαν οἱ ἱεροψάλτες κ.κ. Ἰωάνν. Πρέβας μετὰ τοῦ καὶ διδασκάλου καὶ διευθυντῆ τοῦ κοινοτικοῦ σχολείου Χρ. Καραβασίλη²².

3.4. Εἰδήσεις περικλείουσες τὴν Αμοιβὴ τῶν ψαλτῶν

Οἱ καταχωρήσεις ποὺ ἀφοροῦν στοὺς μισθοὺς τῶν ἱεροψαλτῶν γινόντουσαν γνωστὲς ὑπὸ τὸν τίτλο ΣΥΛΛΟΓΟΙ ΚΑΙ ΚΟΙΝΟΤΗΤΕΣ, ὅπου οἱ τελευταῖες δημοσίευαν ἀνὰ χρονικὰ διαστήματα τὰ ἔσοδα καὶ ἔξοδα τους· ἀκολουθοῦσε ἡ ἀρμόδια ἐλληνικὴ κοινότητα μὲ ἔντονη πεζὴ γραφὴ. Στὴν συνέχεια περιγράφονταν τὸ ἀνάλογο χρονικὸ διάστημα καὶ τὰ ἔσοδα - ἔξοδα ποὺ περιελάμβαναν καὶ τοὺς μισθοὺς τῶν ψαλτῶν· δὲν συλλογίζονται τακτικὰ μιὰ κατηγορία ἀπὸ μόνοι τους· στὶς περισσότερες περιπτώσεις ἐντάσσονται στὸν μισθὸ τοῦ Ἱερέα τοῦ Ναοῦ, ἄλλοτε προστίθεται καὶ ὁ νεωκόρος, ἐνίοτε οἱ τόκοι χρέους τῆς ἐκκλησίας καθὼς καὶ τὰ ἐνοίκια τῆς κατοικίας τοῦ Ἱερέα. Ἀκόμη, σπανιότερα διαχωρίζεται ὁ δεξιὸς ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ψάλτη. Τὴν πλειοψηφία αὐτῶν τῶν εἰδήσεων ὑπογράφουν στὸ τέλος, μέλη τοῦ διοικητικοῦ συμβουλίου τῆς ἐκάστοτε κοινότητας, συνηθέστερα δὲ οἱ Πρόεδρος, Ταμίας καὶ Γραμματέας.

Ὁ ὀρισμὸς τοῦ ὕψους τῆς ἀμοιβῆς τῶν ἱεροψαλτῶν φαίνεται νὰ ποικίλει ἀνάλογα· ἡ οἰκονομικὴ δυνατότητα κάθε ἐλληνικῆς κοινότητας ἦταν ἀπὸ τὶς βασικὲς παραμέτρους καθορισμοῦ τῶν ἐξόδων της. Ἐνδεχομένως νὰ εἶχε προσυμφωνηθεῖ μεταξὺ τῶν δύο πλευρῶν ὁ μισθὸς τῶν ψαλτῶν ἢ οἱ τελευταῖοι μπορεῖ νὰ εἶχαν ἀποδεχθεῖ τὸ ὕψος τῆς ἀμοιβῆς ποὺ ἐκ τῶν προτέρων ὄριζε κάθε ἐνορία· διαφέρει ὅμως ἀπὸ κοινότητα σὲ κοινότητα. Ἀκόμη, κάποιοι μπορεῖ νὰ ξεκινοῦσαν δοκιμαστικὰ ἢ χωρὶς ἐκ τῶν προτέρων οἰκονομικὴ συμφωνία· τὸ 1933 ἡ κοινότητα τοῦ Detroit, Mich., δημοσιεύεσε πὼς ὁ κεντρικὸς ἱερὸς ναὸς τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, εἶχε τὴν ἀνάγκη πρόσληψης ἐνὸς τακτικοῦ ἔμμισθου ἱεροψάλτου, καθὼς ὁ ἱεροψάλτης ποὺ ἤδη εἶχε ἀπουσίαζε στὰ μυστήρια ἀκριβῶς γι' αὐτὸν τον λόγο²³.

¹⁹ Ἐκ τοῦ γραφείου, «Ἡ αὐριανὴ δοξολογία ὑπὲρ τοῦ Βασιλέως Κωνσταντίνου ἐν τῷ ναῷ «Εὐαγγελισμὸς τῆς Θεοτόκου» Νέας Ὑόρκης - Ὁ τετραφωνικὸς χορὸς τῆς ἐκκλησίας θὰ ψάλῃ τὸ πολυχρόνιον τοῦ Βασιλέως», *Ἀτλαντὶς*, Τόμος 27^{ος}, Ἀριθ. 8062, Ν. Ὑόρκη, Σάββατον 20 Νοεμβρίου 1920, σ. 4.

²⁰ Τῶν ἐν Τορόντῳ Μακεδόνων, «Μνημόσυνα ὑπὲρ τοῦ Αἰμιλιανοῦ», *Ἀτλαντὶς*, Ἔτος 18^{ον}, Ἀριθ. 2945, Ν. Ὑόρκη, Πέμπτη 16 Νοεμβρίου 1911, σ. 5.

²¹ «Μνημόσυνο ἐν Χάβερχιλλ ὑπὲρ τοῦ Μητροπολίτου Γρεβενῶν», *Ἀτλαντὶς*, Ἔτος 18^{ον}, Ἀριθ. 2937, Ν. Ὑόρκη, Τετάρτη 8 Νοεμβρίου 1911, σ. 4.

²² Ἰδιαίτερα ἀνταπόκρισις τῆς «Ἀτλαντίδος», «Ἐκ Baltimore, Md., Τὸ ὑπὲρ τοῦ Πατριάρχου Φωτίου μνημόσυνον», *Ἀτλαντὶς*, Τόμος 32^{ος}, Ἀριθ. 9857, Ν. Ὑόρκη, Κυριακὴ 11 Ὀκτωβρίου 1925, σ. 5.

²³ Γκ. Ν. Δ., «Detroit, Mich., Ἀπὸ τὴν ζωὴ τῆς παροικίας, Ἀνάγκη ἔμμισθου ἱεροψάλτου», *Ἐθνικὸς Κήρυξ*, Ἔτος 19^{ον}, Ἀριθ. 6705, Ν. Ὑόρκη, Δευτέρα 4 Σεπτεμβρίου 1933, σ. 4.

Σύμφωνα με την έως τώρα διερεύνηση, δέν παρατηρούνται ιδιαίτερα ή και συχνά φαινόμενα συγκρούσεων για το θέμα της άμοιβής τους. Μεγάλη μερίδα τών ιεροψαλτών είχαν παράλληλα και άλλη απασχόληση με εκείνη τών διδασκάλων στα κοινοτικά σχολεία να δεσπόζει. Κάποιοι άλλοι υπηρετούσαν ταυτόχρονα και την δυτική μουσική ως λυρικοί τραγουδιστές· τὸ 1922 ὁ τετραφωνικός χορὸς τοῦ μουσικοδιδασκάλου καὶ τενόρου Γ. Στέφα συμμετείχε σὲ μυστήριο γάμου²⁴. Ἄλλοι πάλι, πειραματιζόντουσαν μετὴν σκηνὴ τοῦ θεάτρου, ἐνῶ ὑπῆρξαν καὶ κάποιοι ποὺ ἀνέπτυξαν ἐπιχειρηματικὴ δραστηριότητα· ὁ Σπυρίδων Τρυφωνόπουλος, ιεροψάλτης τῆς κοινότητος τοῦ Kansas, Mo. ἄνοιξε τὸ 1922 ὠραῖο ξενοδοχεῖο στὴν ὑπ' ἀριθμὸ 314 Westport Ave²⁵. Ὁ ἴδιος, τρία χρόνια ἀργότερα, δήλωσε τὴν παραίτησή του ἀπὸ τὴν θέση τοῦ ιεροψάλτη, μετὴν πρόφασιν ὅτι τοῦ περιορίσαν τὸν μισθὸ σὲ 30\$, ἐνῶ ὁ ιερέας μισθοδοτεῖται μετὲ 175\$ μηνιαίως καὶ πλὴν τῶν τυχερῶν του ἐλάμβανε καὶ δεῦτερον μισθὸν ὡς διδάσκαλος τοῦ κοινοτικοῦ σχολείου ἀπὸ τετραετίας· στὸ δημοσίευμα ἀκολούθησε καὶ κριτικὴ τοῦ Τρυφωνόπουλου γιὰ τὸν διδάσκαλο, ὁ ὁποῖος στὰ ἤδη τέσσερα χρόνια διδασκαλίας του δὲν εἶχε ὀργανώσει ποτὲ ἐξετάσεις²⁶. Ὁ Ἰωάννης Λουκάς, δεξιὸς ιεροψάλτης τῆς ἐκκλησίας στὴν Atlanta, Ga., συμμετείχε στὸν ρόλο τοῦ Καπετᾶν Γιακουμῆ στὴν θεατρικὴ παράσταση ποὺ διοργανώθηκε μετὲ σκοπὸ τὴν ἐνίσχυση τοῦ κοινοτικοῦ ταμείου ἀνεβάζοντας τὸ κωμειδύλλιο τοῦ Δ. Κόκου «Ὁ Καπετᾶν Γιακουμῆς» ποὺ παίχθηκε ἀπὸ ὄμιλο ἐρασιτεχνῶν²⁷. Παρομοίως: τὸ 1927, ὁ Γεώργιος Ἀναστασίου, διδάσκαλος καὶ ιεροψάλτης τῆς Κοινότητος Birmingham, Ala., διοργάνωσε θεατρικὴ παράσταση πρὸς τὴν ἐνίσχυσιν τοῦ ταμείου τοῦ κοινοτικοῦ σχολείου²⁸. τὸ 1933 ὁ Χ. Μωραΐτης, πρωτοψάλτης τῆς κοινότητος καὶ διευθυντῆς τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ χοροῦ, πρωταγωνίστηκε στὴν παράσταση τοῦ «Ἀγαπητικοῦ τῆς Βοσκοπούλας» ποὺ δόθηκε ἀπὸ τὸν Σύλλογο τῶν Κυριῶν «Ὁ Τίμιος Σταυρός», λησμονώντας τὸν ἑαυτὸν τοῦ, ὥστε πρὸς στιγμὴν ἐνόμιζε κανεὶς ὅτι βλέπει ἔμπροσθέν του ἐξ ἐπαγγέλματος ἠθοποιὸν τῶν Ἀθηνῶν²⁹.

3.5. Εἰδήσεις μετὴν μορφὴ Ἀγγελιῶν

Οἱ ἀγγελίες προσφορᾶς καὶ ζήτησης ἐργασίας εἶναι καταχωρισμένες στὶς τελευταῖες σελίδες τῆς ἐφημερίδας καὶ ἀναγράφονται στὶς στήλες ὑπὸ τὸν γενικὸ ὑπέρτιτλο ΔΙΑΦΟΡΑ καὶ τὸν εἰδικὸ τίτλο ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΑ, τοποθετημένο σὲ ὀρθογώνιο πλαίσιο· κάτωθεν, ἐπίσης μετὲ κεφαλαία, ἢ ἐπιγραφή γιὰ τὴν χρέωση: EN SENT H ΛΕΞΙΣ. Ἀπὸ τὸ 1920 καὶ ἔπειτα διαφοροποιοῦνται καὶ τὸ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΑ ἀντικαθίσταται μετὲ τὸ ΖΗΤΟΥΝΤΑΙ ΥΠΑΛΛΗΛΟΙ καὶ τὸ ΖΗΤΕΙΤΑΙ ΕΡΓΑΣΙΑ, ἀλλὰ καὶ ἡ χρέωση διαμορφώνεται στὰ 3φ Ἡ Λέξις καὶ 2φ Ἡ Λέξις, ἀντίστοιχα. Συχνὰ ἐπαναλαμβάνονται σὲ ἐπόμενες μέρες, αὐτούσιες ἢ ἐλαφρῶς παραλλαγμένες· ὅπως σὲ ἀγγελία τοῦ 1916, ποὺ πληροφοροῦμαστε πῶς ὁ ιεροψάλτης διαθέτει τὶς ιδιότητες τῆς κηροπλαστικῆς καὶ τῆς καλλιγραφίας³⁰, καὶ στὴν ἐπανάληψή της, τὸ περιεχόμενο ἐμπλουτίζεται μετὲ χαρακτηριστικὰ τῆς διάρκειας ἐκμάθησης τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἀλλὰ καὶ τοῦ

²⁴ «Κοινωνικὴ Κίνησις, Γάμοι», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 29^{ος}, Ἀριθ. 8597, Ν. Ὑόρκη, Τετάρτη 10 Μαΐου 1922, σ. 4.

²⁵ «Κοινωνικὴ Κίνησις», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 29^{ος}, Ἀριθ. 8544, Ν. Ὑόρκη, Σάββατον 18 Μαρτίου 1922, σ. 4.

²⁶ Γκ. Ν., «Ἐκ Kansas City, Mo., Παραίτησις τοῦ ιεροψάλτου», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 32^{ος}, Ἀριθ. 9812, Ν. Ὑόρκη, Πέμπτη 27 Αὐγούστου 1925, σ. 5.

²⁷ «Ἐξ Atlanta, Ga., Παράστασις τοῦ Καπετᾶν Γιακουμῆ» ὑπὲρ τοῦ κοινοτικοῦ ταμείου», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 32^{ος}, Ἀριθ. 9683, Ν. Ὑόρκη, Δευτέρα 20 Ἀπριλίου 1925, σ. 5.

²⁸ Δερεζιώτης Σωτηρίου, Προέδρου τῆς Κοινότητος, «Ἐκ Birmingham, Ala., Θεατρικὴ παράστασις ὑπὲρ τοῦ Ἑλληνικοῦ Σχολείου», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 34^{ος}, Ἀριθ. 10,376, Ν. Ὑόρκη, Δευτέρα 14 Μαρτίου 1927, σ. 5.

²⁹ «Ὁ Σύλλογος τῶν Κυριῶν ἔδωκε ἐπιτυχῆ θεατρικὴν παράστασιν», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 40^{ος}, Ἀριθ. 12,807, Ν. Ὑόρκη, Τετάρτη 8 Νοεμβρίου 1933, σ. 4.

³⁰ «Ἐκκλησιαστικά», *Ἀτλαντίς*, Ἔτος 23^{ον}, Ἀριθ. 4897, Ν. Ὑόρκη, Κυριακὴ 27 Φεβρουαρίου 1916, σ. 8.

διδασκάλου του: *διδαχθεις την Βυζαντινήν μουσικήν επί τετραετίαν εν Ελλάδι παρά Κωνσταντινουπόλιτου διδασκάλου*³¹. Ο ίδιος ο ιεροψάλτης και καταχωρητής τής άγγελίας φαίνεται πώς προσπαθήσε να καταστήσει τήν περίπτωσή του πιό δελεαστική, 15 μέρες μετά τήν πρώτη προβολή.

Τά στοιχεῖα πού συνθέτουν τά παραπάνω δημοσιεύματα ποικίλουν ανάλογα με τὸ εἶδος τους. Οἱ ἑλληνικές κοινότητες πού ἀναζητοῦσαν ψάλτη φαίνεται πώς διαμόρφωναν τήν ἀγγελία σύμφωνα με τίς ἐπιθυμίες τους ὅσον ἀφορᾷ τά προαπαιτούμενα καί στίς περισσότερες περιπτώσεις ὁ ψάλτης καλοῦνταν νά εἶναι καί διδάσκαλος, σέ λιγότερες γνώστης τῆς βυζαντινῆς καί εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς ἢ/καί δυνάμενος νά σχηματίσει ἐκκλησιαστικὸν χορὸν. Ἀπὸ τά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ 1920 κάποιες κοινότητες φανέρωναν καί τίς προθέσεις τους ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἀμοιβή νέων συνεργατῶν τους. Ὡστόσο δὲν γνωστοποιοῦσαν πάντα τὸ ἀκριβὲς ποσό³², παρὰ ἔγραφαν *μισθὸς ἱκανοποιητικὸς*³³. Στὸ τέλος σημείωναν τὴν διεύθυνση πού ἔπρεπε νά ἀπευθυνθοῦν οἱ ἐνδιαφερόμενοι.

Ἀντίστοιχα, ἀρκετὲς εἶναι οἱ ἀγγελίες ὅπου οἱ ιεροψάλτες ἀναζητοῦν οἱ ἴδιοι μιὰ θέση σὲ ἑλληνικὴ κοινότητα. Κάποιες εἶναι πολὺ ἀπλῆς καί ἀποτελοῦνται ἀπὸ λίγες μόνο λέξεις: *Ψάλτης Βυζαντινός, καλλίφωνος, ζητεῖ θέσιν*³⁴. Ἄλλοι, ἐμπλουτίζουν τὴν ἀγγελία μετὰ τίς γνώσεις πού διέθεταν, τὸν τόπο ἢ τὴν σχολὴ πού μαθήτευσαν, τὴν προϋπηρεσία ἐὰν ὑπῆρχε, καί ἐνδεχομένως τὴν κοινότητα πού θὰ θέλανε τὴ θέση ἀλλὰ καί τὸ μέγεθος τῆς ἀμοιβῆς πού θὰ ἐπιθυμοῦσαν: *Ἱεροψάλτης καλλίφωνος, ἐμπειρος, πτυχιούχος τῆς ἐν Κωνσταντινουπόλει Πατριαρχικῆς Μουσικῆς Σχολῆς, συνάμα δε καὶ πεπειραμένος διδάσκαλος, πτυχιούχος ζητεῖ θέσιν, δι' ἀμφοτέρωτα τα ἐπαγγέλματα ἢ καθ' ἐν. Γράψατε: "Διδάσκαλον καὶ Ἱεροψάλτην", 200W. 34th St. (Room 207), New York*³⁵. Στὸ κλείσιμο τῆς ἀγγελίας καί πάλι δηλώνεται ἡ διεύθυνση πού ἔπρεπε νά ἀπευθυνθοῦν οἱ ἐνδιαφερόμενες κοινότητες αὐτῆ τῆ φορά.

4. ΠΕΡΑΙΤΕΡΩ ΣΗΜΕΙΩΜΕΝΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΨΑΛΤΕΣ

Πάντοτε οἱ εἰδήσεις καί τά δημοσιεύματα τῶν ἔντυπων πηγῶν, ἔχουν ὡς πρωταρχικό τους στόχο τὴν ἐνημέρωση καί πληροφόρηση τοῦ ἀναγνωστικοῦ κοινοῦ. Ἔτσι, κάθε πληροφορία ἐνδύεται συχνὰ μετὰ λόγια ἀληθῆ, ὅμως γραμμένα μετὰ ἔντονο τρόπο γιὰ νά προκαλέσουν βαθύτερα συναισθήματα, ὅπως ἐκπληξη καί θαυμασμό. Ἄλλωστε κάθε ἑλληνικὴ παροικία ἐπιθυμοῦσε νά ἀναδειχθεῖ καί νά προβληθεῖ, ἀκόμη κι ἂν αὐτὸ δὲν ἦταν αὐτοσκοπός, σίγουρα βρισκότανε στίς δεύτερες σκέψεις τῶν προεδρευόντων τους· ἐπιθυμοῦσε νά αὐξήσει τὸ δικὸ τῆς γόητρο στὴν κοινωνία καί νά προσελκύσει περισσότερους πιστοὺς ἢ ἀπλοὺς ἐπισκέπτες.

Πρωτοψάλτης, δεξιὸς ιεροψάλτης, μύστης τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, καλλίφωνος, γλυκύτατος, ἄριστος καί λαμπρός εἶναι μερικὰ ἀπὸ τά ἐπίθετα πού τακτικὰ ἐπιλέγουν οἱ συγγραφεῖς τῶν εἰδήσεων γιὰ νά κοσμοῦν καί νά ἐμφαίνουν τὴν ιδιότητα τῶν ψαλτῶν. Δηλώνεται ἐνίοτε ὁ τόπος καταγωγῆς τους: ἐκ

³¹ «Ἐκκλησιαστικά», *Ἀτλαντίς*, Ἔτος 23^{ον}, Ἀριθ. 4910, Ν. Ὑόρκη, Σάββατον 11 Μαρτίου 1916, σ. 8.

³² Βλ. ἐνδεικτικὰ, Διάφορα, «Ζητοῦνται Ὑπάλληλοι», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 33^{ος}, Ἀριθ. 10,006, Ν. Ὑόρκη, Τρίτη 9 Μαρτίου 1926, σ. 6.

³³ Βλ. ἐνδεικτικὰ, Διάφορα, «Ζητοῦνται Ὑπάλληλοι», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 32^{ος}, Ἀριθ. 9780, Ν. Ὑόρκη, Κυριακὴ 26 Ἰουλίου 1925, σ. 6.

³⁴ «Ἐκκλησιαστικά», *Ἀτλαντίς*, Ἔτος 22^{ον}, Ἀριθ. 4297, Ν. Ὑόρκη, Παρασκευὴ 26 Μαρτίου 1915, σ. 6.

³⁵ «Ζητεῖται Ἔργασία», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 32^{ος}, Ἀριθ. 9669, Ν. Ὑόρκη, Δευτέρα 6 Ἀπριλίου 1925, σ. 6.

Κωνσταντινουπόλεως³⁶, ἐκ τῆς νήσου Σάμου³⁷, ἀπόφοιτος τῆς Μεγάλης τοῦ Γένους Σχολῆς³⁸, ἐκ Κύπρου³⁹, ἐξ Ἠπείρου⁴⁰, Κερκυραίου μουσικοῦ. Ἄλλοτε ἡ σχολὴ ποὺ διδάχθησαν τὴν βυζαντινὴ μουσικὴ καθορίζει τὸ ὕφος ποὺ υἱοθετεῖ κάθε ψάλτης καὶ ἐρμηνεύει: κατὰ τὸ ἐπτανησιακὸ ὕφος τὸ ὁποῖον φημίζεται ὡς ἐκτάκτως ὠραῖον⁴¹, ἐκ τῆς εὐάνδρου Ἀρκαδίας⁴², ἀπόφοιτος τῆς Ἱερατικῆς Σχολῆς Πάτμου⁴³, ἐξ Ἰθάκης⁴⁴, ἐκ Περγάμου τῆς Μικρᾶς Ἀσίας⁴⁵, χορὸς ψαλτῶν Λεσβίων⁴⁶, κ.ἄ. Σπανιότερα, οἱ ἴδιοι οἱ ἱεροψάλτες καὶ διδάσκαλοι προωθοῦν μέσω τῶν ἐφημερίδων συγγράματα τῶν δικῶν τους δασκάλων, ὅπως ὁ Κύπριος Γεώργιος Ἀναστασίου. Ἔτσι, τὸ 1926 προβάλλει τὰ πονήματα τοῦ ἐπίσης Κύπριου καθηγητῆ Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς στὸ Παγκύπριο Διδασκαλεῖο τῆς Λευκωσίας, Στυλιανοῦ Χουρμουζίου μὲ τὸν ὁποῖο μαθήτευσε (ὁ Ἀναστασίου) ὡς τὴν ἀναχώρησή του γιὰ τὴν Ἀμερικὴ, ἐξηγώντας παράλληλα καὶ τὶς μεθόδους ποὺ προσέγγισε τὴν βυζαντινὴ μουσικὴ καθιστώντας τα θελκτικότερα στοὺς ὑποψήφιους ἀγοραστές τους. Παράλληλα ἐκτελοῦσε καὶ χρέη μεσιτείας γιὰ τοὺς ἐνδιαφερόμενους⁴⁷.

³⁶ Βαφειαδάκη Κυρίλλου, Ἀρχιμανδρίτη, «Ἀγγελίαι, Ἀπὸ τὴν ζωὴν καὶ τὴν δράσιν τῶν ἑλλ. σωματείων καὶ κοινοτήτων. Μεγάλῃ πανήγυρις τοῦ «Ἁγίου Νικολάου» τῆς Νέας Ὑόρκης», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 27^{ος}, Ἀριθ. 8088, Ν. Ὑόρκη, Πέμπτη 16 Δεκεμβρίου 1920, σ. 5.

³⁷ Σιαννᾶ Γεωργίου Κ., «Ἀνὰ τὰς ἑλλ. παροικίας δοξολογίαι ὑπὲρ τοῦ Βασιλέως Κωνσταντίνου. Ἡ δοξολογία καὶ τὸ πολυχρόνιον τοῦ Βασιλέως τῶν Ἑλλήνων ἐν Minneapolis, Minn.», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 28^{ος}, Ἀριθ. 8114, Ν. Ὑόρκη, Τρίτη 11 Ἰανουαρίου 1921, σ. 4.

³⁸ Ἰδιαιτέρα ἀναταπόκρισις τῆς «Ἀτλαντίδος», «Ἐκ Lowell, Mass. Ἀπὸ τὴν μεγαλοπρεπῆ Ἀρχιερατικὴν λειτουργίαν.», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 32^{ος}, Ἀριθ. 9926, Ν. Ὑόρκη, Σάββατον 19 Δεκεμβρίου 1925, σ. 4.

³⁹ «Ἡ χθεσινὴ κηδεῖα τοῦ Παναγιώτου Παναγίδου», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 32^{ος}, Ἀριθ. 9849, Ν. Ὑόρκη, Σάββατον 3 Ὀκτωβρίου 1925, σ. 4.

⁴⁰ «Ἡ ἡμέρα τῆς Ἀναστάσεως ἐν Τολήδω, Οχάιο», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 33^{ος}, Ἀριθ. 10,067, Ν. Ὑόρκη, Κυριακὴ 9 Μαΐου 1926, σ. 6.

⁴¹ «Μεγάλῃ Πέμπτη. Ἡ τελευταία ἀκολουθία τοῦ Νυμφίου εἰς τὸν Εὐαγγελισμὸν τῆς Θεοτόκου», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 29^{ος}, Ἀριθ. 8570, Ν. Ὑόρκη, Πέμπτη 13 Ἀπριλίου 1922, σ. 4.

⁴² Νομοταγῆς, «Ἐκ Denver, Colo. Ἀρχαιρεσῖαι τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος ἢ «Κοίμησις τῆς Θεοτόκου»,», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 31^{ος}, Ἀριθ. 9309, Ν. Ὑόρκη, Δευτέρα 10 Μαρτίου 1924, σ. 5.

⁴³ «Οἱ ἐν Ρεορία διατηροῦν ἑλληνικὸν σχολεῖον. Λειτουργεῖ ἀπὸ τῆς 1^{ης} Μαρτίου. Λαμπραὶ αἱ πρόοδοι τῶν μαθητῶν καὶ μαθητριῶν», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 37^{ος}, Ἀριθ. 11,630, Ν. Ὑόρκη, Τρίτη 19 Αὐγούστου 1930, σ. 5.

⁴⁴ «Μεγαλοπρεπῆς βάπτισις. Ἡ μικρὰ νεοφώτιστος ὠνομάσθη Ἀναστασία.», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 40^{ος}, Ἀριθ. 12,720, Ν. Ὑόρκη, Κυριακὴ 20 Αὐγούστου 1933, σ. 5.

⁴⁵ Α. Π., «Βάπτισις Ἑλληνόπαιδος», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 40^{ος}, Ἀριθ. 12,780, Ν. Ὑόρκη, Πέμπτη 12 Ὀκτωβρίου 1933, σ. 5.

⁴⁶ Ἐκ τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου, «Ὁ Ἅγιος Δημήτριος τοῦ Νιούαρκ μετόχιον τοῦ Παναγίου Τάφου», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 35^{ος}, Ἀριθ. 10,793, Ν. Ὑόρκη, Παρασκευὴ 4 Μαΐου 1928, σ. 5.

⁴⁷ [Ἀναστασίου Γεωργίου], «Νεώτερα βιβλία περὶ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 33^{ος}, Ἀριθ. 10,138, Ν. Ὑόρκη, Δευτέρα 19 Ἰουλίου 1926, σ. 5. Χάριν τῆς ἄκρως ἐνδιαφέρουσας καὶ ἐκτενοῦς μουσικολογικῆς περιγραφῆς τῆς δημοσίευσής, παραθέτω πλῆρη τὴν βιβλιοκρισίαν τοῦ Γ. Ἀναστασίου: «Ὁ ἐν τῷ Παγκυπρίῳ Διδασκαλεῖῳ τῆς Λευκωσίας Κύπρου καθηγητῆς τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς κ. Στυλιανὸς Χουρμούζιος προσέβη εἰς ἀναπλήρωσιν μιᾶς μεγάλης ἐλλείψεως Μουσικῶν βιβλίων τῆς ὅλης σειρᾶς, τῶν ὁποίων ἀπὸ πολλῶν ἐτῶν δὲν ἐγένετο ἔκδοσις. Ἄλλ' ὁ κ. Χουρμούζιος δὲν προσέβη ἀπλῶς εἰς ἔκδοσιν καὶ ἀντιγραφήν τῶν παλαιῶν μὲ τὰς πολλὰς ἀτελείας καὶ ἐλλείψεις των. Διότι: 1^{ον}. Ἐπανεφέρεν εἰς πάντα τὰ μέλη τὸν ρυθμὸν εἰς ἀρτίους πόδας. 2^{ον}. Συνέταμε μετὰ μεγίστης ἐπιτυχίας τὰ λίαν ἀργὰ μέλη, τὰ ὁποῖα σήμερον εἰς τὰς πόλεις καὶ χωρία μάλιστα εἶναι λίαν κουραστικά. 3^{ον}. Συνεφώνησε τὰς μουσικὰς στίξεις πρὸς τὰς τοῦ κειμένου, διότι εἰς τὰ πλεῖστα προεκδοθέντα ἐκεῖ ὅπου τὸ κείμενον ἀπαιτεῖ κατὰ τὴν ἀκριβῆ ἔννοιάν του ἀτελεῖ κατάληξιν, ἔχουσιν ἐντελεῖ τοιαύτην καὶ τανάπαλιν ἐκεῖ ὅπου ἀπαιτεῖται τελεία ἔχουσιν ἀτελεῖ κατάληξιν. 4^{ον}. Συνεμόρφωσε πρὸς πᾶν κῶλον ἢ περίοδον τοῦ κειμένου αὐτοτελεῖ μουσικὴν φράσιν οὕτως ὥστε νὰ προσπίπτῃ εἰς τὰς ἀκοὰς αὐτούσιος ἢ περιόδου ἄνευ ἀτόπων παρεκβάσεων καὶ διακοπῶν αὐτῆς, μεταβαλλουσῶν ἢ καταστρεφουσῶν τὴν ἔννοιαν. 5^{ον}. Συμφώνως πρὸς τὴν ἔννοιαν ἐκάστης λέξεως ἢ φράσεως δίδεται καὶ διὰ τῆς

Σε λιγοστά δημοσιεύματα περιγράφεται και η μέθοδος της διδασκαλίας τους αλλά και τα συγγράματα που συμβουλευόνταν, ως εξής: στον Άγιο Έλευθέριο της Ν. Υόρκης συγκροτήθηκε μαθητικός έκκλ. χορός υπό τον Παναγιώτη Παναγίδη, χρησιμοποιώντας το μουσικό σύστημα του Χαβιαρά, το οποίο ακολουθούσαν και σε Έλληνική εκκλησία του Λονδίνου⁴⁸. Το 1925 ο ίδιος πολυμελής χορός ανασυγκροτήθηκε και αναδιοργανώθηκε με την συνοδεία αρμονίου και τα μουσικά συστήματα των κ.κ. Σπάθη και Γ. Στιμέζη, του μέν διευθυντού του χορού της εν Παρισίοις Έλληνικής Εκκλησίας, του δέ του εν Αθήναις ιεροῦ ναοῦ «Ἀγίου Γεωργίου» (Καρύτση)⁴⁹. Ο Θεοδόσιος Οίκοномиδης κατάρτισε έκκλησιαστικό χορὸν κατὰ τὸ σύστημα τοῦ Ἰακώβου Ναυπλιώτου⁵⁰. Στὴν ἀκολουθία τοῦ Δεκαπενταύγουστου 1933 οἱ ἱεροψάλτες στὸν κοινοτικὸν ναὸ τοῦ Μπρόνξ τῆς Ν. Υόρκης ἔψαλαν τὰ «Ἀνοιξαντάρια» τοῦ πρωτοψάλτου Φωκαέως ὡς καὶ τὰ «Κεκραγάρια» τοῦ Ἰακώβου Ναυπλιώτου, τὸ «Θεοτόκε Παρθένε» δίχρονο τοῦ πρωτοψάλτου Π. Μπερεκέτου καὶ τὸ «Θεαρχίω νεύματι» ὅπερ ψάλλεται εἰς ὀκτᾶχον⁵¹. Τέλος, καὶ ὁ έκκλησιαστικὸς οὔτος χορὸς ὁ τὸσον καλῶς κατηρτισμένος οὐκ ὀλίγον συντελεῖ εἰς τὴν μεγαλοπρεπεστέραν καὶ ἐπιβληκωτέραν ἐξέλιξιν τῆς Λειτουργίας κατὰ τὰς Κυριακὰς καὶ λοιπὰς ἑορτὰς ἐν τῷ εἰρημένῳ ναῷ. Ἡ μουσικὴ τῆς χορωδίας ταύτης εἶναι συντονισμένη μετὰ τὰ ἀφθάστου γλυκύτητος μελοποιήματα τοῦ κ. Ἰωάννου Σακελλαρίδου πρωτοψάλτου τοῦ ναοῦ τῆς «Ἀγίας Εἰρήνης» Ἀθηνῶν⁵².

5. ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟΙ ΧΟΡΟΙ

Ἡ τετραφωνία καὶ ἡ πολυφωνία δεσπόζουν στὴν ψαλτικὴ πραγματικότητα τῶν ἑλληνικῶν παροικιῶν τῆς Ἀμερικῆς. Φαίνεται πὼς ἐμφανίζονται καὶ συμμετέχουν συχνότερα ἀπὸ τοὺς σόλο ψάλτες. Ἀνδρικοὶ καὶ γυναικεῖοι χοροί, μικτοί, ἀλλὰ καὶ χοροὶ μαθητῶν σημειώνονται τακτικότερα καὶ γίνονται ἀπόλυτα ἀποδεκτοί· μία μόνη μαρτυρία ἐντοπίζεται ἕως τώρα, ὅπου ἀπορρίπτεται καλεσμένος ἱεροψάλτης ἐπειδὴ

μουσικῆς ἢ ἀπαιτούμενη ἔμφασις, ἄνευ ὅμως ἀποτόμων καὶ συχνῶν μεταβολῶν, ἀλλὰ δι' ἀπλῶν-ὀμαλῶν καὶ μελωδικωτάτων γραμμῶν. 6^{ον}. Ἐτήρησε μετὰ πάσης ἀκριβείας τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλοπρεπὲς έκκλησιαστικὸν ὕφος διὰ τῆς ὀρθῆς γραφῆς καὶ συνθέσεως τῶν χαρακτήρων (φθογοσῆμων) τὸσον τῆς ποσότητος ὅσον καὶ τῆς ποιότητος. Διότι τῆς Βυζαντινῆς παρασημαντικῆς τὸ μέγα πλεονέκτημα ἀπέναντι τῆς Εὐρωπαϊκῆς εἶναι ὅτι καθορίζεται καὶ πᾶσα τῆς φωνῆς ἀλλοίωσις, χρωματισμός, ἀπόχρωσις, ζωηρότης, ἠπιότης, κ.λ.π. δι' αὐτῶν τῶν χαρακτήρων τῆς. Εἶναι δηλαδὴ σύστημα γραφῆς διὰ φωνὴν ζῶσαν, διὰ λάρυγγα ἀνθρώπου καὶ οὐχὶ διὰ τὰ ἄψυχα ὄργανα· λαβὸν τὴν ἀρχὴν ἐξ αὐτοῦ τοῦ γραφικοῦ συστήματος τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, καθ' ὃ διὰ μὲν τὰ ὄργανα εἶχον ἐν χρήσει τότε φθογγόσημα διὰ τοῦ ἀλφαβήτου, διὰ δὲ τὴν φωνητικὴν μουσικὴν προσέθετον καὶ ἰδιαίτερα σημεῖα. Τὰ μέχρι τοῦδε ἐκδοθέντα μουσικὰ βιβλία τοῦ κ. Στυλιανοῦ Χουρμουζίου, κατάλληλα διὰ τοὺς ἐν Ἀμερικῇ ἱεροψάλτας, ἱερεῖς, διδασκάλους καὶ ἄλλους ἐραστὰς τῶν ἀθανάτων Βυζαντινῶν μελωδιῶν, εἶναι τὰ ἐξῆς: Μέθοδος πρὸς ταχεῖαν ἐκμάθησιν τῆς Μουσικῆς, Νεκρώσιμος Ἀκολουθία, Ἀναστασιματάριον, Εἰρμολόγιον, Λειτουργία καὶ Ἑορτολόγιον, περιέχον ἅπαντα τὰ Ἰδιόμελα καὶ Δοξαστικά ὄλων τῶν ἑορτῶν. Ὑπὸ ἐκτύπωσιν δὲ εὐρίσκονται τὸ Τριῶδιον, ἡ Ἁγία Ἑβδομάς καὶ τὸ Πεντηκοστάριον.»

⁴⁸ Ἐκ τοῦ γραφείου τῆς Κοινότητος, «Ἡ Πέμπτη ἐπέτειος πανήγυρις τῆς κοινότητος τοῦ «Ἀγίου Ἐλευθερίου», Ἐθνικὸς κήρυξ, Ἔτος 8^{ον}, Ἀριθ. 2801, Ν. Υόρκη, Τετάρτη 27 Δεκεμβρίου 1922, σ. 5.

⁴⁹ Ἐκ τοῦ γραφείου, «Ἐλλ. Ὁρθόδοξος Κοινότης «Ἀγ. Ἐλευθερίου» ἐν Νέα Υόρκη. Μουσικὸς Ἐκκλησιαστικὸς χορός», Ἀτλαντίς, Τόμος 32^{ος}, Ἀριθ. 9834, Ν. Υόρκη, Παρασκευὴ 18 Σεπτεμβρίου 1925, σ. 6.

⁵⁰ Τοῦ ἀνταποκριτοῦ μας, «Ἐκ Trenton, N.J. Ἡ Κοινότης ἀπέκτησε καλὸν ἱεροψάλτην», Ἀτλαντίς, Τόμος 33^{ος}, Ἀριθ. 10,074, Ν. Υόρκη, Κυριακὴ 16 Μαΐου 1926, σ. 5.

⁵¹ Τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Συμβουλίου, «Ἀὶ ἀκολουθία ἐν τῷ Ἑλληνικῷ ναῷ τοῦ Μπρόνξ, «Ἁγιο Κωνσταντῖνος καὶ Ἐλένη», Ἀτλαντίς, Τόμος 40^{ος}, Ἀριθ. 12,719, Ν. Υόρκη, Σάββατον 12 Αὐγούστου 1933, σ. 5.

⁵² «Ἀπὸ τὴν Μητρόπολιν τῶν δυτικῶν πολιτειῶν. ἡ έκκλησιαστικὴ χορωδία τῆς «Ἀγίας Τριάδος», Ἀτλαντίς, Τόμος 40^{ος}, Ἀριθ. 12,799, Ν. Υόρκη, Τρίτη 31 Ὀκτωβρίου 1933, σ. 4.

είχε μαζί του ανήλικα τέκνα⁵³! Ο συντάκτης τῆς συγκεκριμένης εἴδησης ἦταν καὶ ὁ ἀδικημένος καλεσμένος ψάλτης· διατελώντας ἱεροψάλτης τῆς κοινότητας γιὰ τρία χρόνια, ὅσοι τὸν ἐγνώριζαν πρότειναν στὸν ἴδιο καὶ παρακάλεσαν τὸν ἐν ενεργείᾳ ἱεροψάλτη νὰ τὸν προσκαλέσει ὥστε νὰ ψάλει τὸ Πολυχρόνιο. Ὁ τελευταῖος τὸν προσκάλεσε ἀλλὰ τελικὰ δὲν τὸν δέχθηκε. Ἴσως αὐτὴ νὰ ἦταν ἀπλὰ μιὰ πρόφραση ποὺ ἐπικαλέστηκε ὁ μόνιμος ἱεροψάλτης τοῦ ναοῦ προκειμένου νὰ ψάλει ὁ ἴδιος ἀλλὰ καὶ νὰ μὴν ἐπηρεαστεῖ τὸ γόητρό του καὶ βέβαια ἡ θέση του.

Σύμφωνα μὲ τὰ δημοσιεύματα, οἱ προεξάρχοντες τῶν ἐκκλησιαστικῶν χορῶν εἶναι ψάλτες μὲ γνήσιο βυζαντινὸ ὕφος, μουσικοδιδάσκαλοι καὶ γνῶστες τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, σχολικοὶ διδάσκαλοι καὶ διδασκάλισσες ἐνῶ λίγες φορὲς συγκροτοῦνται ἀπὸ τοὺς ἱερεῖς τῶν ναῶν. Οἱ μαθητὲς τῶν ἐλληνικῶν κοινοτήτων συχνὰ ἀπαρτίζουν πολυμελεῖς ἐκκλησιαστικοὺς χοροὺς, λαμβάνοντας μέρος σὲ ὅλες τὶς ἀκολουθίες τῆς ἐκκλησίας μας, στὶς ἐθνικὲς ἐορτές, στὰ ἐγκαίνια τῶν ναῶν, σὲ δοξολογίες ὑπὲρ τοῦ Βασιλέως κ.ά. Τὰ ὀνόματα τῶν μελῶν, ἡ ἡλικιακὴ ὁμάδα καὶ ἡ ἐνδυμασία τους σπάνια καταγράφονται στὶς ἐφημερίδες, ὅπως κατὰ τὴν τελετὴ τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου τοῦ 1925 στὴν κοινότητα τοῦ Biddeford, Me: *Αἱ μαθήτριά τοῦ σχολείου, φέρουσαι ευκὰς ἐνδυμασίας μὲ μαύρας ταινίας ἐπ' ὤμων, περιεκύκλωσαν τὸν Ἐπιτάφιον ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ διδασκάλου αὐτῶν καὶ τοῦ δεξιοῦ ἱεροψάλτου κ. Σάββα Σαββίδου καὶ ἔψαλαν μετὰ μεγάλης μελωδικώτητος τὰ ἐγκώμια τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου... ὅπισθεν τοῦ Ἐπιταφίου παρηκολούθει τὸ Διοικητικὸν Συμβούλιον καθὼς καὶ οἱ ἱεροψάλται μετὰ τῶν βοηθῶν, φέροντες λευκὰ χειρόκτια καὶ ταινίας λευκὰς ἐπὶ τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονος...*⁵⁴.

5.1. Η γυναικεία παρουσία στὴν ψαλτικὴ τέχνη καὶ τοὺς ἐκκλ. χοροὺς

Τὸ γεγονός τῆς σύστασης καὶ διδασκαλίας τῶν ἐκκλησιαστικῶν χορῶν ἀπὸ γυναῖκες προκαλεῖ ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον. Συνήθως ἦταν δασκάλες στὰ κοινοτικὰ σχολεῖα: *Χορὸς ἐκ τριάκοντα μαθητῶν καὶ μαθητριῶν ὑπὸ τὴν ἐπίβλεψιν τῆς διευθυντρίας τοῦ σχολείου κ. Αἰκ. Κοντογιάννη ἔψαλεν ἐν τετραφωνίᾳ καὶ μελωδικώτατα ἐκ τοῦ γυναικωνίτου ἀπὸ τῆς δοξολογίας μέχρι τέλους τῆς Λειτουργίας*⁵⁵. *...Αἱ στάσεις τοῦ Ἐπιταφίου ἐψάλησαν μελωδικώτατα ὑπὸ ὀμίλου κυριῶν, προετοιμασθεισῶν τῇ πρωτοβουλίᾳ τῆς διδασκαλίσσης μας κ. Εὐσταθίας Α. Ἀθανασοπούλου καὶ ὑπὸ χοροῦ Ἑλλήνων καὶ Σύρων ψαλτῶν*⁵⁶. *Ἐνῶ ἐμφανίζεται καὶ μιὰ πρεσβυτέρα ὡς καθοδηγήτρια καὶ ἐπιβλέπουσα ἐκκλ. χοροῦ καὶ τὴν Μεγάλῃ Παρασκευῇ τοῦ 1936... δύο δὲ χοροὶ καλῶς προπαρασκευασμένοι ἔψαλαν τὸν κανόνα Κύματι θαλάσσης, ἀποτελούμενος ἕκαστος ἐκ 15 προσώπων ὁ μὲν εἷς ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ ἱεροψάλτου τῆς Κοινοτήτός μας κ. Ν. Τσιακάλου ὁ δὲ ἄλλος ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τῆς Πρεσβυτέρας μας κ. Κυριακῆς Καίσαρη...*⁵⁷

⁵³ Δουγέκου Γεωργίου Παπαχαρ., «Αἱ ἀνὰ τὰς Ἑλλ. παροικίας Δοξολογία ὑπὲρ τοῦ Βασιλέως Κωνσταντίνου. Τὸ πολυχρόνιον τοῦ Βασιλέως ἐν Cleveland, Ohio.», *Ἀτλαντὶς*, Τόμος 28^{ος}, Ἀριθ. 8118, Ν. Ὑόρκη, Σάββατον 15 Ἰανουαρίου 1921, σ. 4.

⁵⁴ Τοῦ ἀνταποκριτοῦ μας, «Ἐκ Biddeford, Me. Ἀπὸ τὴν Μεγάλῃ Ἑβδομάδᾳ τῶν Παθῶν καὶ τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Κυρίου. ἡ περιφορὰ τοῦ Ἐπιταφίου.», *Ἀτλαντὶς*, Τόμος 32^{ος}, Ἀριθ. 9700, Ν. Ὑόρκη, Πέμπτη 7 Μαΐου 1925, σ. 4.

⁵⁵ Ἰδιαίτερα ἀνταπόκρισις τῆς «Ἀτλαντίδος» - Τοῦ ἀνταποκριτοῦ μας, «Ἀπὸ τὴν Ἐθνικὴν μας ἐορτήν, Πῶς ἐπανηγυρίσθη εἰς τὰς Ἑλληνικὰς παροικίας. Ἐν Lynn, Mass. Μεγαλοπρεπῆς τελετὴ. ὁ θαυμάσιος λόγος τοῦ αἰδὸς κ. Σπυροπούλου. ἡ συμμετοχὴ τοῦ σχολείου.», *Ἀτλαντὶς*, Ἔτος 23^{ον}, Ἀριθ. 5003, Ν. Ὑόρκη, Παρασκευὴ 14 Ἀπριλίου 1916, σ. 4.

⁵⁶ Τοῦ ἀνταποκριτοῦ μας, «Ἀνὰ τὰς Ἑλληνικὰς ἐν Ἀμερικῇ παροικίας. Ἡ κοινωνικὴ καὶ πατριωτικὴ δράσις τῶν σωματείων καὶ κοινοτήτων μας. Ἐκ New Orleans, La. Εὐσεβεῖς δωρεαὶ εἰς τὴν Ἐκκλησίαν. Αἱ ἱεραὶ ἀκολουθίαι τῶν Παθῶν τοῦ Σωτῆρος καὶ τῆς Ἀναστάσεως», *Ἀτλαντὶς*, Τόμος 32^{ος}, Ἀριθ. 9698, Ν. Ὑόρκη, Τρίτη 5 Μαΐου 1925, σ. 5.

⁵⁷ «Ἐόρτασαν ἐπιβλητικῶς τὰς μεγάλας ἐορτάς», *Ἀτλαντὶς*, Τόμος 43^{ος}, Ἀριθ. 13,712, Ν. Ὑόρκη, Παρασκευὴ 1 Μαΐου 1936, σ. 7.

Ωστόσο, στην ελληνική ομογένεια όχι μόνον φαίνεται να μην εκδηλώνεται αντίρρηση, αλλά οι γυναίκες συμμετέχουν και συστηματικά στις έκκλ. χορωδίες. Σέ ένα μόνο δημοσίευμα διαβάζουμε πώς: *Γράφουσιν ἡμῖν ὅτι εἰς τινὰ γειτονικὴν πόλιν ἐπετράπη ἐσχάτως ὑπὸ τοῦ ἐκεῖ ἱερέως, ὅπως ψάλλωνται αἱ ὄραι τῆς θείας λειτουργίας ὑπὸ τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ χοροῦ μένοντος ἐπὶ τοῦ γυναικωνίτου καὶ ἀποτελούμενου ἐκ δεσποινίδων καὶ νέων διὰ μουσικῆς κλινοῦσης πρὸς τετραφωνίαν⁵⁸. Κατὰ τοὺς κανόνας τῆς ἱερᾶς ἡμῶν ἐκκλησίας δὲν ἀπαγορεύεται μὲν ἡ τετραφωνία, ἀπαγορεύεται ὅμως εἰς τὰς γυναῖκας νὰ ψάλλωσι κατὰ τὴν ὥραν τῆς θείας λειτουργίας.*

Στὰ πλαίσια τῆς διδασκαλίας στὸ σχολικὸ περιβάλλον, φαίνεται πὼς ἡ συγκρότηση καὶ ἐγκύμναση μαθητικῶν χορωδιῶν, τόσο μὲ παραδοσιακὰ ὅσο καὶ μὲ ἐκκλησιαστικὰ ἄσματα, ἦταν στὴν κρίση ἀλλὰ καὶ στὶς δυνατότητες τῶν ἴδιων τῶν ἐκπαιδευτικῶν. Ἡ αὐτοπεποίθηση καὶ ἡ πρωτοβουλία ἔδιναν χῶρο καὶ χρόνο σὲ ὅσες διδασκάλισσες τὸ ἐπιθυμοῦσαν. Ὡστόσο, ἀπὸ τὰ δημοσιεύματα τῶν ἔντυπων πηγῶν δὲν δίδεται ἡ ἐντύπωση ὅτι τὰ διοικητικὰ συμβούλια τῶν κοινοτήτων τὶς ἀναζητοῦσαν· οἱ ἀγγελίες ἀνεύρεσης διδασκάλων μὲ γνώσεις μουσικῆς, εὐρωπαϊκῆς ἢ/καὶ βυζαντινῆς, διατυπώνονταν πάντα χρησιμοποιοῦντας τὸ ἀρσενικὸ φύλο· ἂν ζητοῦσαν διδασκάλισσα διαφοροποιούταν καὶ ἡ ἀγγελία. Ἀκόμη δε, ἡ ἐκ θηλέων συστηματικὴ ἀνάληψη καθηκόντων ἐκκλησιαστικοῦ ἀναλογίου, δεξιῶ ἢ ἀριστεροῦ, δὲν ἀπαντᾶται, ὄχι μόνον ρητὰ, ἀλλὰ καὶ οὔτε ὑποννοεῖται. Καμία πληροφορία δὲν λαμβάνουμε ἐπίσης, γιὰ τὴν καταγωγή τους, γιὰ τὸ ἐπίπεδο τῶν γνώσεών τους, τὴν μέθοδο καὶ τὰ συγγράματα ποὺ χρησιμοποιοῦν ἀλλὰ καὶ γιὰ ὅποιαδήποτε οἰκονομικὴ ἀπολαβή.

Ἡ παρουσία τοῦ γυναικείου φύλου στὴν ψαλτικὴ πραγματικότητα συνεχίζει νὰ εἶναι ἓνα ἀμφιταλαντευόμενο θέμα· στὸν Ἑλλαδικὸ χῶρο τὰ τελευταῖα χρόνια σημειώνεται ἔντονη εἰσβολὴ ἐκ μέρους τῶν γυναικῶν, ὄχι μόνον στὴν ἐκμάθηση τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, ἀλλὰ καὶ ἰδρύνοντας συλλόγους καὶ συνδέσμους καὶ βυζαντινὲς χορωδίες διευθύνοντάς τες παράλληλα. Καὶ πάλι ὅμως, τὸ ἐκκλησιαστικὸ ἀναλόγιο ἐντοπίζεται μὲ ἀνδρικές φωνές κατὰ τὴν πλειοψηφία, μὲ σποραδικές ἐμφανίσεις τῶν γυναικῶν. Στὴν Ἀμερικὴ, ἡ πολυφωνικὴ προσέγγιση καὶ ἡ διδακτικὴ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς κατὰ τὸ ὕφος τῆς δυτικῆς τεχνικῆς ψαλμῶδησης, ἐνισχύεται καὶ προπορεύεται ἔως σήμερα.

6. ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΩΝ ΨΑΛΤΙΚΩΝ ΕΙΔΗΣΕΩΝ

Τὰ δημοσιεύματα γιὰ τὴν ψαλτικὴ εἰδησεογραφία τῶν Ἑλλήνων τῆς Ἀμερικανικῆς ὁμογένειας ποὺ μελετάμε στὸ παρὸν κείμενο, εἶναι συνήθως ἀνυπόγραφα. Οἱ σὲ παρένθεση ἢ μὴ, ἐκφράσεις «Τοῦ ἀνταποκριτοῦ μας» καὶ «Ἰδιαιτέρα ἀνταπόκρισις τῆς «Ἀτλαντίδος»» φανερώνουν ρεπορτάζ μὲ πρωτοβουλία τῶν ἐκδοτῶν τῆς Ἀτλαντίδος, ἐκείνου τοῦ μόνιμου συνεργατικοῦ ἐπιτελείου ποὺ περιβάλλουν τὸν ἐκδότη. Οἱ περιοδεύοντες ἀνταποκριτὲς ὡστόσο, οἱ γράφοντες καὶ περιγράφοντες τῶν γεγονότων παραμένουν συχνὰ ἀνώνυμοι. Ὅπως ἀνώνυμοι παραμένουν καὶ οἱ συνεντευξιαζόμενοι ἀπὸ τοὺς ἀνταποκριτὲς-δημοσιογράφους.

Ἔτερα δημοσιεύματα, κάτω ἀπὸ τὸν τίτλο τῆς εἰδησης, σημειώνουν «Ἐπιστέλλον ἡμῖν» διατηρώντας ἐπίσης τὴν ἀνωνυμία τους, ἐνῶ μερικὰ ὑπογράφονται μὲ κεφαλαῖες λέξεις ποὺ ὑποδηλώνουν κάποια ἰδιότητα τοῦ συγγραφέα τοῦ κειμένου, ὅπως: *Ἑλληνας, Θεατῆς, Διαβάτης, Ζακύνθιος, Λάκων, Νομοταγῆς* ὑποδηλώνοντας μέλος τοῦ ὁμόνυμου συνδέσμου συνήθως σὲ ἀρχαιερεσίες ἐλληνικῆς κοινότητας, κάποιος *Σικαγινὸς* δηλώνοντας ὅτι μεταφέρει νέα ἀπὸ τὴν πολιτεία τοῦ Σικάγο, *Ὁρθόδοξος* καὶ *Πάροικος* δηλώνοντας ὅτι τὴν εἶδηση μεταφέρει κάτοικος τῆς κοινότητας ἀπ' τὴν ὁποία προέρχεται. Τὰ ψευδώνυμα ποὺ προηγήθηκαν σίγουρα δὲν εἶναι κατὰ τὴν ἐπιλογὴν καὶ διακρίνονται πέραν τῆς ἰδιότητος ἀπὸ ἓνα ἰδεολογικὸ

⁵⁸ «Γυναῖκες ψάλλουσαι ἐντὸς Ἐκκλησίας», *Ἀτλαντίς*, Ἔτος 21^{ον}, Ἀριθ. 3665, Ν. Ὑόρκη, Τρίτη 13 Ἰανουαρίου 1914, σ. 4.

σύμπαν που περιβάλλει τους γράφοντες. Οι χαρακτηρισμοί που φανερώνουν τὸν τόπο κατοικίας ἢ καταγωγῆς, σχετίζονται μὲ τὴν τοπικὴ αὐτογνωσία καὶ τὴν ἀνασυγκρότηση στοιχείων τῆς ἰδιαίτερης τοπικῆς ταυτότητας. Προβάλλουν θέματα τοῦ τόπου που τοὺς ἐνδιαφέρει ἄμεσα καθὼς τὸν θεωροῦν οἰκεῖο. Ἴσως διακατέχονται καὶ ἀπὸ αἰσθήματα χρέους καὶ εὐθύνης ἀπέναντι στοὺς συντοπίτες τους που περιμένουν τὴν ἐνημέρωση ἀπὸ κάποιον ἄμεσα συνδεδεμένο μαζί τους. Ψευδώνυμα μὲ ἠθικὴ θεματολογία, προβάλλουν ἐπίσης ἄλλες πτυχὲς σκέψης καὶ συνείδησης τῶν συνεργατῶν, ἐνισχύοντας ταυτόχρονα τὸ αἶσθημα τῆς ἀντικειμενικότητος τῆς πληροφορίας που μεταφέρουν.

Τέλος, στὰ ἐλάχιστα ἐπώνυμα δημοσιευμένα κείμενα δεσπάζουν ὀνόματα ἐκκλησιαστικῶν καὶ σχολικῶν προσώπων καὶ φορέων. Ἱερεῖς καὶ μέλη τοῦ γραφείου τῶν ἐκκλησιῶν καὶ τοῦ συμβουλίου τῶν κοινοτήτων, διδάσκαλοι καὶ διευθυντὲς τῶν σχολικῶν μονάδων, ἄλλοτε μὲ πλήρη ὀνομαστικὴ ὑπογραφή καὶ ἄλλοτε μόνο μὲ τὰ ἀρχικὰ ὀνόματος καὶ ἐπωνύμου. Σὲ κάθε περίπτωση, ἡ ἀνώνυμη ἢ ἐπώνυμη ἐπιγραφή προὐδεάζει τὸ ἀναγνωστικὸ κοινὸ γιὰ τὴν μετέπειτα κρίση του, καθὼς εἶναι σαφῶς ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὸν ὑπογράφοντα ἢ τὴν ιδιότητα που ξεχωρίζει.

7. Η ΑΠΗΧΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΩΝ ΙΕΡΟΨΑΛΤΩΝ

Μέσα ἀπὸ ὅλα τὰ ἔως τώρα ἀναγνωσμένα εἰδησεογραφήματα περὶ ψαλτῶν, ἡ συνολικὴ ἀπήχηση τῆς δράσης τους φαίνεται νὰ ἀναγνωρίζεται καὶ θεωρεῖται σχεδὸν ἀπαραίτητη. Ἄλλωστε, ἀποτελοῦν σαφέστατα ἓνα ἀπὸ τὰ σύμβολα που χαρακτηρίζουν τὶς ἑλληνορθόδοξες ἐκκλησιαστικὲς ἀκολουθίες. Θὰ μπορούσαμε νὰ συμπεράνουμε πὼς ἡ ἀντιμετώπιση καὶ γενικότερα ἡ συμπεριφορὰ τῶν κληρικῶν πρὸς τοὺς ψάλτες κυλοῦσε ὀμαλά καὶ ἀρμονικά, χωρὶς εὐτράπελα. Μάλιστα, θὰ λέγαμε μὲ σεβασμὸ πρὸς τὸ ἔργο τους ἀφοῦ ἀποτελοῦσαν τὰ στολίδια τῆς ἐκκλησίας κάθε Κοινότητος, προσέδιδαν λάμψη στὸν κοινωνικὸ ἀξιακὸ κώδικα κάθε παροικίας καὶ συνιστοῦσαν τοὺς διαμεσολαβητὲς γιὰ τὴν προσέγγιση καὶ προσέγκυση περισσοτέρων πιστῶν. Βέβαια, οἱ διαμάχες καὶ ἀνταγωνιστικὲς σκηνὲς μεταξὺ κληρικῶν καὶ ψαλτῶν ἀκόμη καὶ σήμερα εἶναι γνωστὲς· ὡστόσο, στὶς ἀρχὲς τοῦ περασμένου αἰῶνα μᾶλλον δὲν γινότουσαν τόσο γνωστὲς καὶ γι' αὐτὸ μόνο δύο περιπτώσεις ἔχουν ἔλθει στὴν ἐπιφάνεια τῆς παροῦσας ἔρευνάς μου: ὁ Ἀγησίλαος Ἀλικάκος, σύμβουλος τῆς Κοινότητος New Brunswick, N.J., μᾶς πληροφορεῖ τὴν 28ῃ Δεκεμβρίου 1920 ὅτι ὁ ἱερεὺς τῆς Κοινότητος αἰδ. Βασίλειος Δασκαλάκης διέταξε τὸν δεξιὸν ψάλτην καὶ ἔψαλε τὸ Πολυχρόνιον τοῦ Βασιλέως Κωνσταντίνου. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ ὅμως παρεξηγήθηκε καὶ τὸ Συμβούλιο ζήτησε ἐξηγήσεις ἐπικαλούμενο τὴν διαταγὴ τῆς Ἑλληνικῆς Βασιλικῆς Πρεσβείας, ἐνῶ ἔσπευσαν νὰ διευκρινήσουν ὅτι κατὰ τὰ λοιπὰ καθήκοντά του ὁ ἱερέας βρισκόταν ἐν πλήρει τάξει⁵⁹. Ἀπόλυτα χαρακτηριστικὴ περίπτωση εἶναι ἡ ἀκόλουθη καὶ μοναδικὴ δημοσίευση: τὴν Κυριακὴ 18 Σεπτεμβρίου 1921 κατὰ τὴν θεία λειτουργία ὁ Μελέτιος Μεταξάκης φαινόταν πολὺ βιαστικὸς καὶ ἐπανειλημμένα ἔλεγε στὸν ψάλτη κ. Παναγίδη «γρήγορα, λέγε τα γρήγορα!» ἐνῶ συνέχισε τὴν ἀπαράδεκτη συμπεριφορὰ του, ὑποδεικνύοντας στὸν ψάλτη τὸν τρόπο που ἔπρεπε νὰ διευθύνει τὸν χορὸ του καὶ ὁ τελευταῖος τοῦ ἀπάντησε: «Ἐγὼ εἶμαι ὁ μουσικὸς καὶ ὄχι Σεῖς!» καὶ τέλος ὁ Μεταξάκης ἐξοργίσθηκε καὶ τοῦ διέταξε: «Νὰ φύγης, φύγε ἀμέσως!» καὶ ὁ ψάλτης ἀποχώρησε μὴ θέλοντας νὰ φιλονικήσει. Ὁ Μεταξάκης θέλοντας νὰ δικαιολογήσει τὴν στάση του καὶ νὰ διατηρήσει τὴν διαφάνεια τοῦ προσώπου τοῦ ἀφιέρωσε ὄλο τοῦ τὸ κήρυγμα ὑποστηρίζοντας ὅτι ἔδιωξε τὸν ψάλτη ἀφοῦ ὁ ἴδιος ἔχει ἀπόλυτο δικαίωμα ἐπὶ τῆς ἐκκλησίας⁶⁰.

⁵⁹ Ἀλικάκου Ἀγησιλάου - ὁ ἐκ τῶν Συμβούλων τῆς Κοινότητος, «Ἐκ New Brunswick, N.J., Δοξολογία ἐν τῷ ἑλληνικῷ ναῶ. Ὁ αἰδ. Δασκαλάκης ἐμνημόνευσε τὸ ὄνομα τοῦ Βασιλέως Κωνσταντίνου.», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 28^{ος}, Ἀριθ. 8107, Ν. Ὑόρκη, Τρίτη 4 Ἰανουαρίου 1921, σ. 4.

⁶⁰ Γεωργίου Δημητρίου ἐκ Μικρᾶς Ἀσίας, «Ὁ Μεταξάκης καὶ ὁ ψάλτης τοῦ «Ἁγίου Ἐλευθερίου»», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 28^{ος}, Ἀριθ. 8367, Ν. Ὑόρκη, Τετάρτη 21 Σεπτεμβρίου 1921, σ. 4.

7.1. Οἱ Σύλλογοι καὶ οἱ δράσεις τους γιὰ τὴν Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ καὶ τὸ ἔργο τῶν ἱεροψαλτῶν

Τοπικοὶ σύλλογοι καὶ ἀδελφότητες ἰδρύονται ἀπὸ τὸν 19^ο αἰῶνα πρωτίστως ἀπὸ τὸν παροικιακὸ Ἑλληνισμὸ πὺ ἀκμαζε στὴν Κωνσταντινούπολη, στὴν Αἴγυπτο, στὴν Ἀμερικὴ, στὶς Παραδουνάβιες χῶρες, ἀλλὰ καὶ στὴν ἐλεύθερη Ἑλλάδα. Οἱ σύλλογοι αὐτοὶ σκοπὸ εἶχαν τὴν ἐνίσχυση τῆς ἑλληνικῆς παιδείας μὲ τὴν ἴδρυση ἀρρεναγωγείων καὶ παρθεναγωγείων, τὴν ἐνδυνάμωση τῆς ἐθνικῆς συνείδησης καὶ τὴν οἰκονομικὴ ἐνίσχυση τῶν ἀναξιοπαθόντων συγχωριανῶν τους· εἶχαν, δηλαδή, φιλεκπαιδευτικὸ, ἐθνικὸ καὶ φιλανθρωπικὸ χαρακτήρα⁶¹. Ἀκριβῶς μὲ αὐτὸν τὸν χαρακτήρα ἀναπτύχθηκαν σταδιακὰ καὶ σύλλογοι μουσικοὶ καὶ ἱεροψαλτικοὶ στὶς Ἑλληνικὲς Κοινότητες τῆς Ἀμερικῆς στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 20^{οῦ} αἰ. Οἱ σύλλογοι αὐτοὶ ἀποτελοῦν μιὰ μορφή κοινωνικῆς ὀργάνωσης⁶², συσπειρώνοντας ἀνθρώπους μὲ κοινὰ ἐνδιαφέροντα, κοινὲς ἐπιθυμίες καὶ στόχους, ἀναδεικνύοντας συγκεκριμένα στοιχεῖα τοῦ πολιτισμοῦ. Ἐνίοτε οἱ σύλλογοι διαμορφώνουν ἀπόψεις καὶ ἀντιλήψεις στὴν κοινὴ γνώμη καὶ ἐπηρεάζουν καθοριστικὰ τὴν πολιτικὴ ἐξέλιξη ἐνὸς τόπου προωθώντας ἢ διαβάλλοντας ὅσους ἐπιλέγουν νὰ ἀσχολοῦνται μὲ τὰ κοινὰ. Στὴν περίπτωσι τῶν συλλόγων που θίγουμε στὸ παρὸν δὲν καθίσταται γνωστὴ ἢ πλήρης δραστηριότητά τους, ἀξίζει ὅμως ἢ ἀναφορὰ σὲ ὀρισμένους ἀπὸ αὐτούς.

Ἔτσι, στὰ τέλη τοῦ 1922, μὲ τὴν πρωτοβουλία τοῦ διδασκάλου καὶ ἱεροψάλτη τῆς Κοινότητος Altoona, Pa., Γεωργίου Ἀναστασίου καταρτίσθηκε ὁ Ἀλληλοβοηθητικὸς καὶ Μουσικοδραματικὸς Σύλλογος «Ἀπόλλων»⁶³. Πρόθεση τοῦ Συλλόγου ἦταν ἐκτὸς ἀπὸ τὴν παροχὴ βοήθειας σὲ ὁποιοδήποτε μέλος του, νὰ παρέχει ἠθικὴ καὶ ὕλικὴ ἀρωγὴ σὲ διαφόρους φιλανθρωπικοὺς σκοπούς. Οἱ δράσεις του ἦταν ποικίλες, μεταξὺ τῶν ὁποίων ἢ δωρεὰν ἐκμάθησι φωνητικῆς καὶ ὀργανικῆς μουσικῆς, ἀλλὰ καὶ ἡ διδασκαλία τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας. Τὸ σύνολο τοῦ ἔργου τοῦ Γ. Ἀναστασίου στὴν Ἀμερικὴ διακρίνεται ἀπὸ ἐντονὴ κινητικότητα καὶ ἀνησυχία, τόσο γιὰ τὴν διδασκαλία τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας καὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ὅσο καὶ γιὰ τὴν δημιουργία συλλόγων. Ὑπῆρξε ἀπὸ τὰ ἰδρυτικὰ μέλη καὶ πρῶτος Πρόεδρος τοῦ Συνδέσμου τῶν Ἑλλήνων Διδασκάλων Ἀμερικῆς. Τὸ 1931 τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο τῆς Κοινότητος Ἁγίων Κωνσταντίνου καὶ Ἑλένης σὲ συνεργασία μὲ τὸ Δ.Σ. τοῦ Φιλεκπαιδευτικοῦ Συλλόγου τῶν Ἑλληνίδων στὸ Bronx, N.Y. κατόρθωσαν νὰ προσλάβουν τὸν Γ. Ἀναστασίου ὡς δεξιὸ ἱεροψάλτη τῆς κοινότητος, συγκροτώντας ἄμεσα καὶ ἐκκλησιαστικὸ χορὸ⁶⁴.

Λίγο πρὶν τὴν δύση τοῦ 1923, ὁ νεοῖδρυθεις τότε «Μουσικὸς Σύλλογος Νέας Ὑόρκης» ξεκίνησε τὴν λειτουργία τοῦ «Ἑλληνικοῦ Ὠδείου» τῆς Ν. Ὑόρκης, ὡς κοινὸ κτῆμα καὶ φάρος Ἐθνικὸς μὴ γνωρίζων πολιτικὰ καὶ κοινωνικὰ στρώματα⁶⁵. Οἱ διευθυντὲς τοῦ Ὠδείου ἐπιθυμοῦσαν τὴν θετικὴ ἐθνικὴ καὶ συστηματικὴ ἐργασία μὲσω μορφωμένων καὶ ἔμπειρων δασκάλων σὲ κάθε κλάδο τῆς μουσικῆς τέχνης, συμπεριλαμβανομένης τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς διαχωρισμένης σὲ Βυζαντινὴ καὶ

⁶¹ Κακάμπουρα Ρέας, «Ἀδελφότητες καὶ τοπικοὶ σύλλογοι στὰ ἀστικά κέντρα», *Ἑλληνικὴ λαϊκὴ παράδοσι, ἀπὸ τὸ παρελθὸν στὸ μέλλον*, Ἀλέξανδρος 2014, σσ. 463-71.

⁶² Χρυσανθοπούλου Βασιλικῆς, ««Ὁ βίος ἐν τῇ ξενιτειᾷ»: Λαογραφικὲς καὶ Ἀνθρωπολογικὲς προσεγγίσεις στὴ μελέτη τῆς ἑλληνικῆς μετανάστευσης καὶ διασπορᾶς», *Δελτίο τῆς Ἑλληνικῆς Λαογραφικῆς Ἑταιρείας*, τόμος ΜΒ' (42) (2010-2012), πρακτικὰ πανελλήνιου συνεδρίου 1909-2009, 100 χρόνια ἑλληνικῆς λαογραφίας, πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, 11-13 Μαρτίου 2009 καὶ πρακτικὰ ἡμερίδας *Ἡ ἔρευνα τῶν λαϊκῶν διηγήσεων στὸν ἑλληνικὸ καὶ τὸν διεθνή χῶρο*, ἐπιστημ. ἐπιμέλεια Μηνᾶς Ἀλ. Ἀλεξιάδης – Γεώργιος Χ. Κούζας, Ἀθήνα 2013, σσ. 925-68.

⁶³ «Ἐξ Altoona, Pa., Ἰδρυσις Ἀλληλοβοηθητικοῦ καὶ Μουσικοδραματικοῦ Συλλόγου», *Ἐθνικὸς Κήρυξ*, Ἔτος 8^{ον}, Ἀριθ. 2802, Ν. Ὑόρκη, Πέμπτη 28 Δεκεμβρίου 1922, σ. 5.

⁶⁴ Πάροικος, «Θὰ ἰδρῦσει χορωδιαν ἐκ νεανίων καὶ νεανίδων. Εἶναι κάτοχος τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 38^{ος}, Ἀριθ. 12,045, Ν. Ὑόρκη, Πέμπτη 8 Ὀκτωβρίου 1931, σ. 5.

⁶⁵ «Τὸ Ἑλληνικὸν Ὠδεῖον τῆς Νέας Ὑόρκης», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 31^{ος}, Ἀριθ. 9222, Ν. Ὑόρκη, Τρίτη 15 Ἰανουαρίου 1924, σ. 4.

Τετραφωνία (Cogo), σύμφωνα με τὸν ὀδηγὸ σπουδῶν τοῦ Ὡδείου. Εὐνοϊκοὶ ἦταν καὶ οἱ οἰκονομικοὶ ὄροι γιὰ κάθε κοινωνικὴ τάξη.

Τὸ 1927 ἰδρύθηκε ὁ κατ' ἐξοχίην Σύνδεσμος Ἱεροψαλτῶν Νέας Ἀγγλίας με προσωρινὴ ἔδρα του στὴν Βοστώνη, Μασσ. 174 Broadway. Ὁ ἀρτισύστατος τότε Σύνδεσμος Ἱεροψαλτῶν γνωστοποιεῖ τὰ ἀκόλουθα⁶⁶: *Ἀξιότιμοι Συνάδελφοι, Σᾶς καθιστῶμεν γνωστὸν ὅτι τὸ πρὸ πολλοῦ καιροῦ προπονηθὲν σχέδιον πρὸς καλλιτέρευσιν του ἐπαγγέλματός μας ἐπὶ τέλους ἐξεπληρώθη, καὶ κατηρτίσθη Σύνδεσμος Ἱεροψαλτῶν. Διὰ τοῦτο παρακαλοῦνται ἅπαντες οἱ ἱεροψάλται, ὅσοι ἀκόμη δὲν ἔλαβον γνῶσιν αὐτοῦ, ὅπως σπεύσουν καὶ ἔλθουν εἰς ἐπαφὴν μετὰ τοῦ Συνδέσμου μας, ἢ δι' ἐπιστολῆς ἢ αὐτοπροσώπως ὅσον τὸ δυνατὸν τὸ συντομώτερον.*

Τὸ 1928 πληροφοροῦμαστε ὅτι στὴν κοινότητα Biddeford & Saco, Me., ὁ σύλλογος «Ἐκκλησιαστικὴ Μοῦσα» εἶχε συγκροτήσει τετράφωνο ἐκκλησιαστικὸ χορὸ ὑπὸ τοῦ μουσικοδιδασκάλου αἰδ. Ἐπαμ. Χρυσολωρᾶ· ὁ μουσικὸς σύλλογος προετοιμαζόταν ἐπίσης γιὰ τὴν πρώτη δημόσια συναυλία του, ὑπὲρ τῆς ἐκκλησίας καὶ τῶν μελῶν τοῦ συλλόγου⁶⁷. Σημαντικὴ συμβολὴ ἦταν ἡ πρωτοβουλία ἴδρυσης σχολῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἀπὸ τὸν ἱεροψάλτη τοῦ Ἀγ. Κωνσταντίνου τοῦ Brooklyn, N.Y., Παναγιώτη Γεωργιάδη. Ὁ ζῆλος τοῦ Ἀρχιεπισκόπου Ἀθηναγόρα γιὰ τὴν βελτίωση τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ὥθησε τὸν Γεωργιάδη στὴν ἴδρυση τῆς σχολῆς αὐτῆς, στὴν ὁποία τὰ μαθήματα προσφέρονταν ἀφιλοκερδῶς, τόσο στὴν βυζαντινὴ παρασημαντικὴ ὅσο καὶ στὴν εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία. Ξεχωρίζει στὸ συγκεκριμένο δημοσίευμα⁶⁸ ἡ πρόταση: *Μόνον καλλίφωνοι νέοι καὶ νέαι θὰ εἶναι δεκτοί.*

8. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

8.1. Μουσικολογικά

Παρὰ τὴν ἐποχὴ ἐστίασης τοῦ παρόντος ποῦ ὀριοθετεῖται στὶς ἀρχές τοῦ 20οῦ αἰ. καὶ συγκεκριμένα κατὰ τὰ ἔτη 1910-1936, ἡ ὀλιστικὴ προσέγγιση τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς στὴν Ἀμερικὴ παρουσιάζει ὄψεις νεωτερικότητος⁶⁹. Ἀπὸ βυζαντινομουσικολογικῆς ἀπόψεως σημαντικὲς εἶναι οἱ ἀναφορὲς γιὰ τὴν μουσικὴ σχολὴ στὴν ὁποία μαθήτευσαν καὶ ἀποφοίτησαν οἱ ψάλτες στὴν Ἑλλάδα πρὶν τὴν ὑπερατλαντικὴ μετακίνησή τους, καὶ ἐνίοτε οἱ ἱερεῖς τῶν ἑλληνικῶν κοινοτήτων, τῆς παιδείας καὶ τῶν γνώσεων τῆς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς, τῆς διαστηματικῆς μεθόδου ποῦ ἀκολουθοῦν, καθὼς καὶ ἡ ἐπιλογή τῶν βιβλίων καὶ συνθετῶν τῶν ὕμνων ποῦ ἐρμηνεύουν σὲ κάθε περίσταση, ἡ ὁποία διακρίνεται κατὰ τὸ μεγαλύτερο ποσοστὸ ἀπὸ τὴν πολυφωνικὴ ὀπτική. Πολλὰ ἀπὸ τὰ δημοσίευματα ἀναγράφουν τὴν καταγωγὴ τῶν ἱεροψαλτῶν ἀποδεικνύοντας τὴν σημασία της, ἀφοῦ φανερώνει στοιχεῖα γιὰ τὴν παράδοση μετὰ τὴν ὁποία ἔχουν γαλουχηθεῖ, τὶς ἐπιρροὲς καὶ τὴν αἰσθητικὴ τους.

Δεύτερον, ἡ ψαλτικὴ τέχνη βασιζέται κατὰ παράδοση κυρίως στὴν βιωματικὴ ἐκμάθησή της, γεγονός που ἐπίσης παρουσιάζει ὄψη νεωτερικότητος στὴν Ἀμερικὴ

⁶⁶ «Ἐκ Boston, Mass., Ἰδρυσις Συνδέσμου Ἱεροψαλτῶν Νέας Ἀγγλίας», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 34^{ος}, Ἀριθ. 10,399, Ν. Ὑόρκη, Τετάρτη 6 Ἀπριλίου 1927, σ. 5.

⁶⁷ [Μελῶν τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Συλλόγου], «Αἱ πρόοδοι τοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου ἐν Biddeford. Θὰ δώση προσεχῶς μουσικὴν συναυλίαν ὑπὲρ τοῦ κοινοτικοῦ ναοῦ», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 35^{ος}, Ἀριθ. 10.993, Ν. Ὑόρκη, Τρίτη 20 Νοεμβρίου 1928, σ. 4.

⁶⁸ «Σχολὴ Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς – Βυζαντινὴ καὶ Εὐρωπαϊκὴ παρασημαντικὴ ἐν συνδυασμῶ», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 38^{ος}, Ἀριθ. 12.021, Ν. Ὑόρκη, Δευτέρα 14 Σεπτεμβρίου 1931, σ. 4.

⁶⁹ Δρυγιαννάκη Κωστή, «Ἀπὸ τὸ ψαλτικὸ ἀναλόγιο στὴ «βυζαντινὴ χορωδία»: Συναντήσεις τῆς βυζαντινῆς ψαλτικῆς μετὰ τὴν εὐρωπαϊκὴ νεωτερικότητα», στὰ πρακτικὰ τοῦ 2^{ου} Διεθνοῦς Μουσικολογικοῦ καὶ Ἐπιστημονικοῦ Συνεδρίου, «Ἀπὸ Χοροῦ καὶ Ὁμοθυμαδόν» *Ἐξελίξεις καὶ Προοπτικὲς τῆς Διεπιστημονικῆς Ἑρευνας γιὰ τὴν Ψαλτικὴ*, Ἀκαδημία Θεολογικῶν Σπουδῶν Βόλου - Τομέας Ψαλτικῆς Τέχνης καὶ Μουσικολογίας, Βόλος, 9 - 11 Ἰουνίου 2016, σσ. 152-8.

άφοῦ φαίνεται νὰ ἀπουσιάζει, σύμφωνα μὲ τὰ δεδομένα τῶν μουσικῶν σχολῶν καὶ τῶν ἐκκλ. χορωδιῶν ποὺ ἀναπτύχθηκαν. Ὅλα τὰ προαναφερθέντα συνιστοῦν σημαντικὲς παραμέτρους γιὰ τὴν πορεία τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ποὺ ἐξελίχθηκε καὶ καθιερώθηκε στὴν ὁμογένεια τῆς Ἀμερικῆς, ἐκεῖ ὅπου τὰ ἀποτελέσματα τῆς ὠσμωσης ἀνατολικῆς - βυζαντινῆς καὶ δυτικῆς - εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς παράδοσης ἀποδείχθηκαν νεωτερικὰ μὲν, καρποφόρα δε, γιὰ τὴν ἀποδοχὴ καὶ ἐξίψωση τῆς λατρευτικῆς μας μουσικῆς.

Τὰ ὀνόματα καὶ πρόσωπα τῶν ψαλτῶν εἶναι ἐνδεχομένως ἀπρόσμενα πολλὰ· πραγματικότης ἡ ὁποία δὲν μαρτυρεῖται ἐπομένως ἀπὸ τὴν ἠχογραφεμένη σὲ δίσκους γραμμοφώνου ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ κατὰ τὴν ἴδια χρονικὴ περίοδο ποὺ μελετᾶμε, ὁπότε καὶ πάλι, ἐγείρονται ἐρωτηματικὰ σὲ σχέση μὲ τὶς συνθῆκες, τὶς ἀφορμὲς καὶ τὰ κριτήρια τῶν παραπάνω ἠχογραφήσεων, ἐξακολουθώντας βέβαια νὰ παραμένουν ἀναπάντητα. Ἡ διδασκαλία τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς καὶ ἡ μεταλαμπάδευση τῆς ψαλτικῆς τέχνης καὶ ἐρμηνείας στὴν Ἀμερικὴ φαίνεται πῶς καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 20^{οῦ} αἰ. δὲν ἀποτελοῦσε τὴν μοναδικὴ ἀπασχόληση, ἀλλὰ οὔτε καὶ τὴν μοναδικὴ πηγὴ ἐσόδων τῶν ἐκπροσώπων τῆς. Ἄρκετοὶ ἀπὸ τοὺς διδασκάλους τῶν κοινοτικῶν σχολείων ἐκτελοῦσαν καὶ χρέη ἱεροψάλτου, γεγονός ποὺ καταφαίνεται καὶ ἀπὸ τὶς ἀγγελίες ἀναζήτησης ποὺ δημοσιεύονται ἀπὸ τὰ διοικητικὰ συμβούλια τῶν κοινοτήτων. Ἀκόμη, ἀνάμεσα στὰ ἀντικείμενα τῶν ἐνδιαφερόντων τους σημαντικὴ μερίδα βυζαντινομουσικοδιδασκάλων λειτουργοῦσαν παράλληλα καὶ ὡς λυρικοὶ τραγουδιστές. Τὸ γεγονός αὐτὸ δὲν ἀποδεικνύεται μόνο ἀπὸ τὸν ὄρο «τετραφωνία» ποὺ συναντᾶται τακτικὰ στὰ δημοσιεύματα, ἀλλὰ ὑπάρχει καὶ ρητὴ καὶ ὀρισμένη περιγραφή τοῦ τύπου τῆς φωνῆς ποὺ ἀνήκουν τὰ μέλη ἐνὸς ἐκκλ. χοροῦ ὅπως περιγράφεται ἐνδεικτικὰ: Ὁ ἐκκλησιαστικὸς χορὸς τῆς Ἁγίας Τριάδος τοῦ Σικάγου ἀποτελοῦνταν ἀπὸ τοὺς κ.κ. Παναγιώτη Σιγάρρα (δεξιὸς ψάλτης), Θεόδωρος Σπυρόπουλος (αριστ. Ψάλτης), τενόροι Ἐπαμ. Γκρανιᾶ, Βασ. Οἰκονόμου, Δημ. Τσιτσόπουλο, Δημ. Χάρακα, σεκόντοι, Νικόλα Ντόκο, βαρύτονο Δημ. Καρυωτάκι, Ἀθανάσιο Κόκκινο καὶ Δημ. Στεμνιτσιώτη μπάσοι⁷⁰. Ὁ ἄρτι καταρτισθεὶς καὶ διδαχθεὶς Ἐκκλησιαστικὸς μας χορὸς ὑπὸ τοῦ κ. Ἐμμανουὴλ Δαλαμβέκα, γνωστοῦ μουσικοδιδασκάλου ἐν Νέα Ἀγγλία, ὅστις ἀφιλοκερδῶς ἀνέλαβε νὰ διδάξῃ κατόπιν ὑποδείξεως τοῦ ἱερατικοῦ μας προἰσταμένου αἰδ. Γεωργίου Θαλασσινοῦ, καὶ ὅστις χορὸς ἀποτελεῖται ἀπὸ 25 δεσποινίδας τοῦ Συνδέσμου «Θυγατέρες τῆς Ἑλλάδος» καὶ τεσσάρων βαρυτόνων, συνοδευόμενος καὶ ὑπὸ τοῦ παλαιοῦ ὄργανου μας ὅπερ χρονολογεῖ περὶ τὰ 75 ἔτη, θὰ κάμῃ τὴν πρώτην ἐμφάνισίν του κατὰ τὴν ἡμέραν τῶν Χριστουγέννων⁷¹, τοῦ 1933 (ἐνῶ ἀνάλογες ιδιότητες ὅπως «τερονοβαρύτονος» ἀναδείχθηκαν καὶ σὲ προηγούμενη ἐνότητα παραπάνω).

Μὲ ἀφορμὴ τὶς παραπάνω περιγραφὲς προκύπτει μιὰ ἀκόμη μουσικολογικὴ προέκταση: ἡ διπλὴ ιδιότης ψάλτη καὶ τραγουδιστή· ἐκείνου ποὺ καλεῖται νὰ ἐρμηνεύσει διαφορετικὰ εἶδη μουσικῆς καὶ νὰ ταυτιστεῖ μαζί τους, σὲ ὀρισμένο χωροχρονικὸ πλαίσιο, μὲ συγκεκριμένη θέση καὶ ἀμφίεση, ἀλλὰ μὲ διαφορετικὴ λειτουργικὴ ὑπόσταση κάθε φορά. Τὰ ἴχνη τῆς ἐξωεκκλησιαστικῆς ψαλτικῆς δραστηριότητος ἐντοπίζονται ἤδη ἀπὸ τὸν 10 αἰ., ὅταν ὁ ρόλος τοῦ ψάλτη κατὰ τὴν ὕστερη μεσαιωνικὴ ἐποχὴ σχετίζεται καὶ συνδέεται μὲ τὶς ἐπίσημες τελετὲς τῆς Βυζαντινῆς Αὐτοκρατορικῆς Αὐλῆς⁷². Ἐκεῖ, ἡ παρουσία τῶν ψαλτῶν συνοδεύεται κατὰ περίσταση καὶ ἀπὸ μουσικὰ ὄργανα. Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ μεσιτεύει μεταξὺ θεοῦ καὶ ἀνθρώπων, ἡ λυρική μουσικὴ προσφέρει ταυτόχρονα μὲ τὸ θέαμα, ψυχαγωγία καὶ ἡ λαϊκὴ καὶ παραδοσιακὴ εἶναι ἡ ἀμεσότερη· ἐκείνη ποὺ συχνὰ διασκεδάζει τοὺς ἀνθρώπους σὲ μιὰ συνάθροιση, οἰκογενειακὴ, συγγενικὴ, φιλική. Οἱ ψάλτες συναντῶνται συχνὰ καὶ ὡς λαϊκοὶ τραγουδιστές. Αὐτὸ ἀποδεικνύεται καὶ ἀπὸ τὶς

⁷⁰ «Ἀπὸ τὴν Μητρόπολιν τῶν δυτικῶν πολιτειῶν. ἡ ἐκκλησιαστικὴ χορωδία τῆς «Ἁγίας Τριάδος», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 40^{ος}, Ἀριθ. 12,799, Ν. Ὑόρκη, Τρίτη 31 Ὀκτωβρίου 1933, σ. 4.

⁷¹ «Ἡ Χορωδία τῆς Κοινότητος Νιουμπέρπουρτ, Μασσ.», *Ἀτλαντίς*, Τόμος 40^{ος}, Ἀριθ. 12,852, Ν. Ὑόρκη, Σάββατον 23 Δεκεμβρίου 1933, σ. 4.

⁷² Stroumpakis M., "Chanter or Singer?: The Dual Role of the Same Person in Late Medieval Eastern Tradition", *International Medieval Congress 2013*, Leeds 1-4 July 2013, forthcoming.

ήχητικές μαρτυρίες που ήχογραφήθηκαν κατά την ίδια περίοδο, όχι μόνο ως γραπτές πληροφορίες από τα στοιχεία των δίσκων, αλλά και από την έρμηνεία τους. Όταν μουσικά χαρακτηριστικά της ψαλτικής τέχνης έρπονται στα δημοτικά και παραδοσιακά τραγούδια, αλλά και όταν έκφραστικά χαρακτηριστικά της λαϊκής μουσικής παράδοσης υπεισέρχονται στην ψαλτική έρμηνεία.

8.1.1. Προς μιὰ ανθρωπολογική προσέγγιση

Οι ψαλτικές είδησεις που έντοπίστηκαν στον Άμερικάνικο όμογενειακό τύπο στις αρχές του 20^{ου} και παρουσιάστηκαν και σχολιάστηκαν μου έδωσαν την άφορμη για περαιτέρω προβληματισμό· ποιά μπορεί να είναι η σημασία τους για την ταυτότητα των Ελλήνων όλες εκείνες οι περιγραφές των δημοσιευμάτων έκτος από μιὰ απλή καταγραφή γεγονότων γύρω από την θρησκευτική ζωή; Τα έπιμέρους στοιχεία τους συνιστούν τα διακριτικά χαρακτηριστικά των κοινοτήτων και στο σύνολό τους τα σύμβολα ενός πολιτισμού. Οι θεωρίες των συμβόλων στην Ανθρωπολογία τοποθετούν την αρχή τους στα μέσα του προηγούμενου αιώνα και συνεχίζονται. Θα ακολουθήσει λοιπόν έδώ μιὰ προσπάθεια έρμηνείας των λέξεων, των γεγονότων, των νοημάτων των ψαλτικών είδησεων μέσα από τον κόσμο του συμβολισμού.

Η όρθόδοξη λατρεία και κατ' έπέκταση οι έκκλησιαστικές ακολουθίες νοηματοδοτούνται στα πλαίσια των τελετών και τελετουργιών και άποτελούνται από όρισμένα «σύμβολα – κλειδιά», ένα από τα όποια άποτελεϊ η βυζαντινή μουσική, αναπόσπαστο τμήμα τους. Έχει βαθιές ρίζες και μιὰ δυναμική που συνεχίζει να εξελίσσεται έως σήμερα. Άποτελεϊ άντικείμενο πολιτισμικού ένδιαφέροντος όχι μόνο στην έλληνορθόδοξη λατρεία αλλά και σε άλλους όμόθρησκους λαούς. Σύμφωνα με την άνάλυση της Sherry B. Ortner⁷³, τα σύμβολα – κλειδιά άνήκουν στο σύστημα των δημοσίων συμβόλων και συνιστούν «τή μόνη πηγή από την όποια οι ίθαγενείς άνακαλύπτουν, έπανακαλύπτουν και μετασχηματίζουν τον πολιτισμό τους, από γενιά σε γενιά». Κατά μήκος ενός συνεχούς, διακρίνονται σε «σύμβολα συνόψισης» και «σύμβολα έπεξεργασίας». Συνοψίζοντα είναι τα σύμβολα εκείνα που φαίνονται να συγκεφαλαιώνουν, να έκφράζουν, να άναπαριστούν για τους μετέχοντες, κατά ένα συναισθηματικά ίσχυρο και σχετικά άδιαφοροποίητο τρόπο, αυτό που το σύστημα σημαίνει γι' αυτούς. Πρόκειται ούσιαστικά για την κατηγορία των ιερών συμβόλων με την εύρύτατη έννοια και περιλαμβάνει όλα εκείνα τα πράγματα που είναι άντικείμενα σεβασμού ή/και καταλύτες συναισθημάτων. Σε αυτήν την κατηγορία άνήκουν σημαντικά συστατικά της βυζαντινής μουσικής και αυτά είναι η ψαλτική τέχνη μέσα από την όποια άποδίδεται, οι ιεροψάλτες και οι έκκλησιαστικοί χοροί ως οι κατ' έξοχήν έκφραστές της, η ένδυμασία τους και οι μουσικές πηγές που χρησιμοποιούν⁷⁴.

Άπό την άλλη μεριά, κάποια από τα σύμβολα έπεξεργασίας διαθέτουν έννοιολογική άναλυτική ίσχύ· άποκαλούνται «θεμελιώδεις μεταφορές» σύμφωνα με τον Stephen Pepper⁷⁵ και διευκολύνουν τή σκέψη καθώς έπαναλαμβάνονται στην πολιτισμική συμπεριφορά ή στα πολιτισμικά συμβολικά συστήματα. Έτσι λοιπόν η θέση της βυζαντινής μουσικής στο σύνολό της μπορεί να συλληφθεί ως ένα τελετουργικό σύμβολο που παρέχει τα λειτουργικά μέσα για την τακτοποίηση περίπλοκων και άδιαφοροποίητων συναισθημάτων, ιδεών και έρμηνείας στους άποδέκτες της και έκφράζει τρόπους με τους όποιους οι χρήστες της δηλώνουν την ταυτότητά τους. Μεσολαβούν στη έπικοινωνία ούρανοϋ και γής, μεταξύ Θεοϋ και

⁷³ Ortner Sherry B., "On Key Symbols", *American Anthropologist* New Series, Vol. 75, No. 5, Oct. 1973, published by Wiley on behalf of the American Anthropological Association, pp. 1338-1346.

⁷⁴ Βλ. άντίστοιχα Χρυσανθοπούλου Βασιλικής, «Έορταστικές τελετουργίες, συμβολισμός και ταυτότητας στις κοινότητες της έλληνικής διασποράς», στον τόμο *Άνθρωπολογία και Συμβολισμός στην Ελλάδα*, επιμ. Ε. Αλεξάκης, Μ. Βραχιονίδου και Α. Οικονόμου, Ελληνική Εταιρεία Εθνολογίας, Αθήνα 2008, σσ. 323-57.

⁷⁵ Pepper Stephen C., *World Hypothesis: A Study in Evidence*, Los Angeles: University of California Press, 1942.

άνθρώπων· ένδύουν τὸ ποιητικὸ κείμενο, ἀλληλεπιδροῦν μαζί του καὶ καθορίζουν τὸ ὕφος τῆς ψαλτικῆς ἐρμηνείας. Ὁ Nattiez⁷⁶ ἐστιάζει σ' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν ἐξέχοντα ρόλο τοῦ ἐρμηνευτῆ μέσα στὴν συμβολικὴ διάσταση τῆς μουσικῆς καὶ διακρίνει τρεῖς διαστάσεις: τὴν ποιητικὴ, τὴν ἔμφυτη καὶ τὴν αἰσθητικὴ, ὅπου ἡ μεσαία ἀλληλεπιδρᾷ μὲ τις ἄλλες δύο.

Ὁ Verhoeven⁷⁷ βλέπει τὴν τέχνη (μουσικὴ, φιλοσοφία, ποίηση) καθὼς καὶ τὴν λατρεία, ὅπως τὰ πέπλα ποὺ μετασχηματίζουν τὴν σκοτεινὴ ὕλη ἢ τὸ ἀντικείμενο σὲ ἓνα σύμβολο, ποὺ τοῦ προσδίδουν τὸ μέγιστο νόημα. Ὁ Barnard⁷⁸ ἀναφέρεται στὴν ἐξέλιξη τῆς ἐκκλησίας ἀπὸ τὴν λεκτικὴ καὶ ἐγκεφαλικὴ λειτουργία σὲ μιὰ λατρεία ποὺ ἀπευθύνεται σὲ ὅλες τις αἰσθήσεις καὶ τις βασικὲς ἰκανότητες καὶ περιγράφει τις ἐκκλησιαστικὲς χορωδίες, τὴν ἀμφίεσή τους, τὰ εἰκαστικά, τὸν χορὸ, τὴν διάταξη τῶν λουλουδιῶν καὶ τὰ σχέδια τῶν παιδιῶν ὡς παραδείγματα τοῦ πλοῦσιου ρεπερτορίου στὴν Προτεσταντικὴ παράδοση ἀλλὰ καὶ στὴν Χριστιανικὴ ἐκκλησία. Ἀκολουθώντας τὸν Guardini (1923), ἐπισημαίνει ὅτι ἡ ἀνθρωπότητα πρέπει καὶ πάλι νὰ εἶναι ἔμπειρη στὰ σύμβολα· σύμβολα ποὺ συμβολίζουν μιὰν ἄλλη πραγματικότητα μὲ ἐρμηνεῖες καὶ ἔννοιες ἀτελείωτες. Ἔτσι καὶ ἡ θρησκευτικὴ μουσικὴ ἀποτελεῖ τμῆμα μιᾶς παλέτας συμβόλων καὶ τελετουργιῶν μέσα σὲ μιὰ ἐκκλησιαστικὴ συνάθροιση εκπροσωπώντας καὶ παρουσιάζοντας μιὰ διαφορετικὴ πραγματικότητα· εἶναι ἔπαινος, προσευχή, λατρεία, ὁμολογία, διακήρυξη καὶ θαῦμα⁷⁹.

Στὴν ὁμογένεια τῆς Ἀμερικῆς ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ χρησιμοποιήθηκε καὶ ἐκφράστηκε μακριὰ ἀπὸ τὸν τόπο ἀπὸ τὸν ὁποῖο γεννήθηκε καὶ παγιώθηκε ἢ ἴδια καθὼς καὶ ἄνθρωποι ποὺ ἐπέλεξαν νὰ τὴν μεταφέρουν, νὰ τὴν μεταδώσουν, νὰ τὴν καλλιεργήσουν καὶ νὰ συνδέσουν τὴν προσωπικότητά τους μαζί της. Ἀποτέλεσε, ὅμως κι ἓνα σημαντικὸ σύμβολο γιὰ νὰ διαμορφώσουν τὴν ἐθνοτοπικὴ τους ταυτότητα καὶ νὰ συσπειρωθοῦν· νὰ αἰσθανθοῦν ὅτι ἀνήκουν σὲ μιὰ ομάδα. Παρατηρώντας μὲ προσοχὴ τις ψαλτικὲς εἰδήσεις στὸν ἀμερικανικὸ ὁμογενειακὸ τύπο, συνειδητοποιεῖ κανεὶς ὅτι καὶ οἱ δύο τύποι συμβόλων (συνόψισης καὶ ἐπεξεργασίας) ποὺ συνθέτουν τὴν βυζαντινὴ μουσικὴ ἔχουν μιὰ δυναμικὴ ἐξέλιξη καὶ μετασχηματίζονται. Ἡ μεταναστευτικὴ γενιά, τὸ φῦλο, ἡ ἡλικία, ἡ τάξη καὶ ἡ ἐκπαίδευση ὡς βασικοὶ συστημικοὶ παράγοντες συμπράττουν μὲ τοὺς ἀτομικοὺς, τὴν προσωπικὴ ἰδεολογία καὶ τὴν αἰσθητικὴ τῶν ἀνθρώπων ποὺ τὴν χρησιμοποιοῦν.

8.2. Λαογραφικά

Ἐνας ἀπὸ τοὺς τρόπους γιὰ νὰ ἀποκτήσει ὁ λαογράφος τὰ πρωταρχικά του δεδομένα εἶναι οἱ ἔντυπες πηγές, οἱ ὁποῖες συντελοῦν στὴν ἀλίευση μιᾶς πραγματικότητας ὀρισμένης ἱστορικῆς περιόδου ποὺ διασώζεται ἄλλοτε πλήρης, μερικὴ ἢ ἐλλιπής, ἄλλοτε ἐξωραϊσμένη, ἄλλοτε προβάλλοντας συμπεριφορὲς καὶ στάσεις, προκαταλήψεις καὶ ἀντιλήψεις, κρίσεις καὶ αἰσθητικὴ. Ἡ ἔντυπη πηγὴ ἀποτελεῖ δημοσίευση στὴν ὁποία ἡ λαϊκὴ παράδοση ἔχει βρεῖ κατάλυμα λίγο - πολὺ τυχαία ἢ περιστάσιακά. Συγγραφεῖς καὶ δημοσιογράφοι δὲν ἀντιλαμβάνονται ὅτι αὐτὸ που δημοσιεύουν ἀποτελεῖ λαογραφία, ἀποτυπώνουν δὲ συχνὰ τις τοπικὲς ἀποχρώσεις καὶ συνήθειες μέσα ἀπὸ τις ὁποῖες ἀποκαλύπτονται βαθύτερες σχέσεις μεταξύ κοινῆς καὶ

⁷⁶ Nattiez, J., *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, transl. C. Abbate, Princeton University Press, Princeton, NJ 1990.

⁷⁷ Verhoeven C., *Het alziend oog: essays over spiritualiteit en tijdgeest*, Uitgeverij Damon B.V., Nederlands, 1999.

⁷⁸ Barnard M., *Liturgiek als wetenschap van christelijke riten en symbolen*, rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van Kerkelijk Hoogleraar in de Liturgiek vanwege de Evangelische – Lutherse Kerk in het Koninkrijk der Nderelanden aan de Universiteit van Amsterdam op dinsdag juni 2000.

⁷⁹ Calitz Coenie, "Liturgical singing as ritual symbol", *Verbum et Ecclesia*, Vol. 32, No. 1, 2011. See also, Kubicki Judith Marie, *Liturgical Music as Ritual Symbol: A case study of Jacques Berthier's Taizé Music*, Liturgia Condenda, Peeters Publishers December 31, 1999.

έντυπης πηγής όπως συμβαίνει και στο παρόν με τις ψαλτικές είδησεις. Η άνωθυμία της προφορικής παράδοσης ένυπάρχει και στην έντυπη μορφή της, καθώς οι περισσότερες από τις είδησεις που μάς άφοροϋν έδω είναι όπως είδαμε άνυπόγραφες.

Η άνάλυση αϋτοϋ τοϋ δημοσιογραφικοϋ περιεχομένου δέν καθιστᾶ πάντα εύκολη την έργασία τοϋ λαογραφοϋ έρευνητῆ· ένα από τᾶ βασικότερα θέματα που προκύπτουν είναι ο ρεαλισμός τών είδησεων. Το πρόβλημα τῆς «ἀλήθειας» τών γραπτών πηγών ένυπάρχει, *άφοϋ ύπάρχει συχνᾶ μιᾶ συνειδητῆ ἢ άσυνείδητη προσπάθεια έκφορᾶς ένός δημόσιοϋ λόγου, ο όποϊος έπιδιώκει νᾶ έπικοινωνήσει με κοινωνικά, πολιτισμικά και πολιτικά πρότυπα*⁸⁰. Ο συγγραφέας ένός κειμένου που πρόκειται νᾶ δημοσιευθεῖ σέ μιᾶ έφημερίδα έχει την δυνατότητα νᾶ τὸ έπεξεργαστεῖ άρκετῆς φορῆς προτοϋ καταλήξει και ένδεχομένως νᾶ έξιδανικέσει κατᾶ την κρίση του όρισμένες πτυχές του. Άλλες κατευθύνσεις που έρευνώνται είναι κάθε είδους γόητρο που μπορεί νᾶ προβάλλεται: άτομικό, συλλογικό, οίκογενειακό, κοινοτικό κ.λ.π. Επίσης, μέσα από τὸ ύφος τοϋ λόγου είναι δυνατόν νᾶ διακριθοϋν ο έξωραϊσμός και οι παραλείψεις, ο έμφυλος προσανατολισμός και οι γενικότερες κατευθύνσεις που λανθάνουν.

Έν τέλει ποικίλης ύλης τὸ περιεχόμενο τών ψαλτικῶν είδησεων με πλούσιο υλικὸ για την έν γένει διαμόρφωση και ζωῆ τών έλληνικῶν κοινοτήτων και παροικιῶν που σταδιακᾶ ξεκίνησαν νᾶ σχηματίζονται στις Ένωμένες Πολιτεῖς τῆς Άμερικῆς τών άρχῶν τοϋ 20οϋ αἰ· όταν τᾶ έκτεταμένα μεταναστευτικά ρεύματα τών Έλλῆνων πρὸς τᾶ εκεί δημιούργησαν την άνάγκη για την συγκρότηση, συνοχή, διατήρηση και έξέλιξη τους σέ ὅλους τοὺς τομεῖς τῆς καθημερινῆς, οίκογενειακῆς και έπαγγελματικῆς ζωῆς.

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Μνημονεύεται έδω ένδεικτικῆ βιβλιογραφία για την συγγραφή τῆς παροϋσας έργασίας:

Άλεξιάδης Μηνᾶς Άλ., «4. Έλληνικῆ Λαογραφία και "Έντυπες Πηγές» στο *Νεωτερικῆ Έλληνικῆ Λαογραφία – Συναγωγή Μελετῶν*, Ίνστιτοτο τοϋ Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Άθήνα 2006, σσ. 67-91 και τοϋ ίδιοϋ «Δημοσιογραφικός λόγος και παροιμία», στὸν τόμο: Έλληνικός παραδοσιακός πολιτισμός: Λαογραφία και Ίστορία, Συνέδριο στην μνήμη τῆς Άλκης Κυριακίδου – Νέστορος, έπιμέλεια Χρυσούλα Χατζητάκη – Καψωμένου, έκδόσεις Παρατηρητῆς, Θεσσαλονίκη 2001. Βαρβούνης Μανόλης Γ., *Λαογραφικές ειδῆσεις από το περιηγητικό έργο «Voyage en Morée» του Fr. Pouqueville (1805)*, άνάτυπο από το περιοδικό *Αιγαιοπελαγίτικα Θέματα*, Άθήνα 1991. Γκασούκα Μαρία, *Κοινωνικές – Λαογραφικές Παράμετροι*, Έκδόσεις Φιλιππότῆ, Άθήνα, 1999. Calvet Jean-Luis, *Η Προφορικῆ Παράδοση*, μετάφραση Μαριλένα Καρυολέμου, ελληνικῆ έκδοση: Ίνστιτοϋτο τοϋ Βιβλίου – Μ. Καρδαμίτσα, 1995. Δαμιανάκος Στάθης, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Έκδόσεις Πλέθρον, Άθήνα 2001. De Caro Francis A., "Studying American Folklore in Printed Sources" in *Handbook of American Folklore*, Edited by Richard M. Dorson, Indiana University Press – Bloomington 1983, pp. 411-21. Dorson Richard M., *Folklore and Folklife: An Introduction*, Indiana University Press, Chicago and London 1972. Dorson Richard M., *Folklore: Selected Essays*, Indiana University Press, Bloomington - London 1972. Dundes Alan – Pagter Carl, *Urban Folklore from the Paperwork Empire*, American Folklore Society, Austin Texas 1975. Καρκατσούλης Παναγιώτης, «Κοινότητα – κοινοτισμός – κοινωνία - κοινωνικῆ θεωρία: Άπό την άύτονομία στην άύτο-αναφορά», *Έπιστήμη και Κοινωνία - Έπιθεώρηση Πολιτικῆς και Ήθικῆς Θεωρίας*, Τεύχος 4: "Άνοιξη 2000, σσ. 1-18. Κούζας Γεώργιος Χ., *Έλληνικῆ Λαογραφικῆ Εταιρεία. Η ιστορικῆ διαδρομή τῆς (1908-2008)*, Άθήνα 2009. Λουκάτος Δημήτριος Σ., *Είσαγωγή στην Έλληνικῆ Λαογραφία*, δ' άνατύπωση,

⁸⁰ Κακάμπουρας Ρέα, «Γραπτῆ άύτοβιογραφία και προφορικῆς άφηγήσεις ζωῆς: Το πρόβλημα τῆς 'ἀλήθειας'». Στο Μπαμπούνης Χ. έπιμ., *Ίστορίας μέριμνα*. Τιμητικὸς τόμος στὸν καθηγητῆ Γεώργιο Ν. Λεοντοσίνη, τόμος Α1, Άθήνα: Ε.Κ.Π.Α. 2012, σσ. 463-470.

Μορφωτικό Ίδρυμα Έθνικης Τραπέζης, Αθήνα 2015. Λουκάτος Δημ. Σ., «XVII. Έφημερίδες και Λαογραφία», *Σύγχρονα Λαογραφικά*, Β' Έκδοσις, Έκδόσεις Φιλιππούτη, Αθήνα 2003, σσ. 89-92. Λουκάτος Δημ. Σ., «Σύγχρονα Λαογραφικά IV - α' Η σημασία τῶν Μικρῶν «Κοινωνικῶν» Ειδήσεων τῆς Δημοσιογραφίας», *Λαογραφία*, τόμ. 35, Αθήνα 1990, σσ. 365-70. Μερακλής Μιχαήλ Γ., *Θέματα Λαογραφίας*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1999. Ong Walter J., *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη. Η εκτεχνολόγηση του λόγου*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005. Σέργης Μανόλης Γ., *Έφημερίδες και Λαογραφία: Η ταυτότητα μιᾶς τοπικῆς ἐφημερίδας. Διαθλάσεις τῆς Ἱστορίας καὶ τῆς Ἑλληνικῆς κοινωνίας τοῦ 19^{ου} αἰ. καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 20^{ου}*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα 1999. Χαλδαιάκης, Ἀχιλλεὺς Γ., «Ὁραματισμοὶ γιὰ τὸ «μέλλον» τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς», στὸ *Βυζαντινομουσικολογικά*, τόμος Α', *Θεωρία*, Έκδόσεις Ἄθως, Αθήνα 2014, σσ. 20-1. Χαλδαιάκης, Ἀχιλλεὺς Γ., «Ἡ διδασκαλία τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης: Παρελθόν, παρόν καὶ μέλλον», στὸ *Βυζαντινομουσικολογικά*, τόμος Α', *Θεωρία*, Έκδόσεις Ἄθως, Αθήνα 2014, σσ. 27-68. Χαλδαιάκης, Ἀχιλλεὺς Γ., «Ὁ μελοποιὸς καὶ ὁ ψάλτης στὴν ἑλληνικὴ ψαλτικὴ τέχνη», στὸ *Βυζαντινομουσικολογικά*, τόμος Γ', *Μελοποιΐα*, Έκδόσεις Ἄθως, Αθήνα 2014, σσ. 11-23.

Βιογραφικό: Γεννήθηκα στὸ Βόλο τὸ 1988. Ἀποφοίτησα τὸ 2010 ἀπὸ τὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν. Τὸν Μάρτιο τοῦ 2017 ἔλαβα τὸ Μάστερ («Ἄριστα») ἀπὸ τὸ τμῆμα Μουσικῶν Μουσικῶν Σπουδῶν (Ε.Κ.Π.Α.) καὶ τὸ ΠΜΣ Μουσικολογία μὲ κατεύθυνση «*Βυζαντινὴ Μουσικολογία*» (Ε.Κ.Π.Α.). Ἀπὸ τὴν 21η Νοεμβρίου 2017 εἶμαι Ὑποψήφια Διδάκτορας στὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν (Ε.Κ.Π.Α.) ἔχω πτυχία «*Ἀντίστιξης*» («Ἄριστα») καὶ «*Φυγῆς*» («Ἄριστα»), ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ Ὁδεῖο Ἀθηνῶν (παράρτημα Καισαριανῆς) καὶ τὸ πτυχίον «*Πιάνου*» («Ἄριστα») ἀπὸ τὸ Δημοτικὸ Ὁδεῖο Ν. Ἰωνίας Ἀττικῆς. Διδάσκω πιάνο καὶ ἀνώτερα θεωρητικὰ στὸ Ὁδεῖο τοῦ Δήμου Ν. Ἰωνίας Ἀττικῆς ἀπὸ τὸν Δεκέμβριο τοῦ 2012. Στὴν παρουσία μου στὴν ἐπιστημονικὴ καὶ ἀκαδημαϊκὴ κοινότητα ἔχει προηγηθεῖ ἡ ἀνακοίνωσή μου μὲ τίτλο «*Ἡχητικὰ τεκμήρια Βυζαντινῆς Μουσικῆς στὴν δισκογραφία τοῦ γραμμοφώνου*» στὸ Συνέδριο «*Ἀπὸ χοροῦ καὶ ὁμοθυμαδόν*» *Ἐξελίξεις καὶ Προοπτικὲς τῆς Διεπιστημονικῆς Ἔρευνας γιὰ τὴν Ψαλτικὴ*. Τέλος, διατελῶ πάρεδρο μέλος στὴν Ἑλληνικὴ Μουσικολογικὴ Ἑταιρεία, μέλος στὴν Ἑλληνικὴ Λαογραφικὴ Ἑταιρεία καὶ στὸν Σύλλογο Φίλων Ἑλληνικῆς Μουσικῆς.

Ειρμολόγιο Μπαλάση Ιερέα: Πρωτόλεια εξηγητική προσέγγιση των ακολουθιών του χρωματικού γένους

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΚΟΥΤΡΑΚΟΣ

koytrakosp@gmail.com

Περίληψη. Στόχος της εισήγησής μου είναι (σύμφωνα και με τον τίτλο της) μια πρωτόλεια εξηγητική προσέγγιση των κατά τους χρωματικούς ήχους μελοποιημένων ακολουθιών του Ειρμολογίου Μπαλάση του ιερέα. Ο Μπαλάσης, ιερέας και νομοφύλακας της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, υπήρξε ένας από τους σπουδαιότερους μελωργούς της κλασικής μεταβυζαντινής περιόδου της Ψαλτικής Τέχνης, αλλά και μια σημαντική προσωπικότητα του 17^{ου} αιώνα, τόσο στον εκκλησιαστικό όσο και στον μουσικό χώρο. Το μελοποιητικό του έργο χαρακτηρίζεται καινοτόμο, προδίδει δε ένα λόγιο συνθέτη που ακολουθεί την πατριαρχική παράδοση και ασκεί επιρροή στους μεταγενέστερους του μελοποιούς. Το Ειρμολόγιο του Μπαλάση είναι από τα πιο αξιωματώδη έργα του 17^{ου} αιώνα, διότι λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος μεταξύ του προγενέστερου 16ου και του μεταγενέστερου 18ου αιώνα, μεταφέροντας την πατριαρχική μελοποιητική παράδοση μέχρι τις μέρες μας. Η εξέταση του εν λόγω μουσικού υλικού αναμένεται να κομίσει καιρικά συμπεράσματα όσον αφορά το φαινόμενο της εξήγησης, αλλά και της εξελικτικής πορείας της σημειογραφίας της Βυζαντινής μουσικής. Συγκεκριμένα, η εδώ εξεταζόμενη μουσική πληροφορία θα αποδομηθεί μικροδομικά και μακροδομικά, αντίστοιχα, στους επιμέρους σχηματισμούς και στις γραμμές της. Επίσης, με την απαραίτητη συνεξέταση ομοειδούς μουσικού υλικού η σκέψη θα οδηγηθεί και σε συγκριτική μορφολογική ανάλυση, επιτρέποντας την εξαγωγή χρησιμότητας παρατηρήσεων και επωφελέστατων συμπερασμάτων, σχετικών με ζητήματα μετρικής και μελικής δομής, καθώς και σημειογραφικής εξέλιξης του ερευνομένου πηγαιού υλικού. Η εμβέλεια της συγκριτικής μορφολογικής ανάλυσης και εξηγητικής προσέγγισης περιορίζεται, ενδεικτικά εν προκειμένω, στις ακολουθίες των χρωματικών ήχων, ο προσωπικός μου στόχος όμως δεν απομακρύνεται από τη δυνατότητα εξειδίκευσης και δεξιότητα εμβάθυνσης πάνω στη διαδικασία της εξήγησης του, διαχρονικά υφι-στάμενου, συνόλου του συγκεκριμένου γένους μελοποιίας.

Βιογραφικό: Ο ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΚΟΥΤΡΑΚΟΣ είναι πτυχιούχος της Θεολογικής Σχολής του ΕΚΠΑ (2015) και έχει μεταπτυχιακό δίπλωμα ειδίκευσης στη «Βυζαντινή Μουσικολογία» από το τμήμα Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ (2017). Σήμερα είναι υποψήφιος διδάκτορας στο ίδιο τμήμα (2017-). Έχει Πτυχίο Αρμονίας (2006) και Δίπλωμα Βυζαντινής Μουσικής (2012). Είναι επιπλέον μέλος της Βυζαντινής Χορωδίας «Οι Μαΐστορες της Ψαλτικής Τέχνης» (2013-) και διακονεί ως δεξιάς ιεροψάλτης στον Προσκυνηματικό Ναό της Αγίας Βαρβάρας της Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος, στον ομώνυμο Δήμο στην Αθήνα (2015-). Διδάσκει μουσική στον δημόσιο (σαντούρι στο Μουσικό Σχολείο Αλίμου, 2017-) και ιδιωτικό τομέα (βυζαντινή μουσική με διδασκαλία σε ιδιαίτερα μαθήματα και σε ωδεία, 2012-)

**Η «θέση» ως προϋπόθεση:
Ερωτήματα και επισημάνσεις σε χερουβικές συνθέσεις
από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα**

ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΣ ΙΩΣΗΦ ΚΟΥΤΣΟΥΡΗΣ

Ιερά Αρχιεπισκοπή Αθηνών

iosifkoutsouris@gmail.com

Περίληψη: Η έννοια των «θέσεων» στην βυζαντινή και μεταβυζαντινή μελοποιία αποτέλεσε έναν από τους βασικότερους άξονες άρμοσης του ψαλτικού γεγονότος. Η μελοποιητική φόρμα προσδιορίζεται μέσα από το γεγονός της «θέσης» και η «θέση» φανερώνει και αποκαλύπτει την ερμηνευτική και υφολογική ανάπτυξη του μέλους. Η αξία τους δεν θα πρέπει να περιοριστεί στα δομικά όρια λειτουργίας του μουσικού κειμένου, αλλά να εντοπισθεί στην θεολογική και αισθητική διασφάλιση του τρόπου ψαλμώδησης. Η σταδιακή απόσχιση από αυτήν την πραγματικότητα, η οποία παρατηρείται εντονότατα από τον 20^ο αιώνα και εντεύθεν, δημιουργεί μια τεράστια αμφιβολία αναφορικά με τις προϋποθέσεις της σύγχρονης μελοποιίας και της ψαλτικής ερμηνευτικής προσέγγισης. Δίνεται η αίσθηση μιας σύγχρονης μουσικής και λειτουργικής πραγματικότητας, η οποία εκδηλώνει ένα νέο ήθος αυτονομιστικής πρακτικής. Διαχρονικά στοιχεία της μουσικής αυτής παράδοσης συγχέονται και συχνά αναιρούνται οι βαθύτερες προϋποθέσεις της. Αυτό το χάσμα φανερώνεται με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο στο παπαδικό μελοποιητικό γένος και εμφανίζεται στην σχετική σύγκριση μεταξύ παλαιότερων και νεότερων συνθέσεων. Από τον 19^ο έως και τον 21^ο αιώνα, και με την καθιέρωση της νέας μεθόδου, παρατηρείται μια διαδρομή μετάλλαξης του παπαδικού γένους, την οποία θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε μέσα από τη χρήση αναγκαστικά περιορισμένων παραδειγμάτων. Ο χερουβικός ύμνος αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα αυτής της μεταβολής, ακριβώς επειδή βρίσκεται σε συνεχή χρήση μέσα στην λειτουργική πράξη. Μέσα από την συγκεκριμένη εξέταση θα καταδείξουμε την αναγκαία θεώρηση των θέσεων ως υπαρκτικό κομμάτι του ψαλτικού γεγονότος και ως αναγκαία προϋπόθεση στην μελική ανάπτυξη του λόγου. Η γνώση και η μετοχή στο γεγονός των θέσεων διασφαλίζει στο κείμενο μια υψηλή μελοποιητική δομή, μια θεολογική διασφάλιση του μουσικού τρόπου και κατ' επέκταση μια εκκλησιολογική μετοχή της κοινότητας στο λατρευτικό γεγονός. Η όποια εξέλιξη του μουσικού γεινομένου δεν είναι δυνατόν να αυτονομηθεί από αυτές τις βαθύτερες οντολογικές προϋποθέσεις

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Οι χερουβικές συνθέσεις αποτελούν ένα από κυρίαρχα μέλη του παπαδικού γένους. Η μελέτη τους και η εξακρίβωση των εσωτερικών τους προϋποθέσεων καθίσταται ένα έργο υψίστης σημασίας για την πορεία και εξέλιξη της εκκλησιαστικής μουσικολογικής έρευνας. Μάλιστα, η λατρευτική χρήση του ύμνου έως τις μέρες μας, η οποία διασφαλίζει την συνεχή χρονική του παρουσίας έως τις μέρες μας μπορεί να ανοίξει πολλαπλά επίπεδα μελέτης και ενδιαφέροντος.

Μια απλή παρατήρηση και ψαλμώδηση της ροής των χερουβικών συνθέσεων των τριών τελευταίων αιώνων μας φέρνει αντιμέτωπους με ερωτήματα και μια διαφαινόμενη σύγχυση. Το χερουβικό μέλος αλλάζει. Αλλάζει ως προς τον χαρακτήρα του, ως προς το ύφος του, ως προς τις μελοποιητικές τεχνικές του, ως προς τα χαρακτηριστικά του. Βασικά, το χερουβικό μέλος αλλάζει ως προς τον τρόπο διαχείρισης της έννοιας των θέσεων. Αυτή η μεταβολή καθίσταται κομβική για την πορεία του παπαδικού γένους. Δίνεται η

αίσθηση μιας μεταβολής, η οποία διακόπτει την συνέχεια της σε σχέση με το παρελθόν των παπαδικών συνθέσεων και να διασπά δομικές προϋποθέσεις του μέλους.

Στα πλαίσια αυτά, η διερεύνηση του συνθηκών αυτής της μετάβασης και η επισήμανσή της καθίσταται μια αναγκαία διαδικασία στην σύγχρονη μουσικολογική έρευνα. Η ανάδειξη του γεγονότος της «θέσης» και της επίδρασής του μέσα στην σύνθεση, αλλά και στο ψαλτικό μέλος, μπορεί να φανερώσει με πιο ολοκληρωμένο τρόπο τον χαρακτήρα και τις προϋποθέσεις του μουσικού γενομένου.

Η ΘΕΣΗ ΩΣ ΓΕΓΟΝΟΣ

Ως εκ τούτου, η επισήμανση από σειρά μελετητών στα μέσα του 20^{ου} αιώνας σχετικά με την σημασία και την αξία της έννοιας της θέσεως στην βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση ήταν μια καινοφανής αποκάλυψη του ίδιου του αυτονόητου¹. Ενός αυτονόητου, το οποίο φερόταν ως γνώση και ως δομή πραγματικότητας για μια ολόκληρη μουσική παράδοση του ανατολικού ρωμαϊκού κόσμου. Μπορεί να χρωστάμε χάρη σε αυτούς τους ερευνητές, αλλά στην πραγματικότητα επιστημόνουμε την ίδια μας την ύπαρξη.

Η θέση καθίσταται ο ακρογωνιαίος λίθος όχι απλώς της μελοποιητικής διαδικασίας, αλλά του ίδιου του μέλους, του ίδιου του ψάλλειν. Η σημασία της θέσεως επεκτείνεται σε δομικό, ερμηνευτικό, υφολογικό, στο ίδιο το γεγονός του ψάλλειν. Δεν μπορεί να νοηθεί μουσικό κείμενο πέρα από τα όρια της θέσης. Πιο σωστά το μουσικό κείμενο αποτελεί σύνθεση θέσεων, δομημένες υπό μία συγκεκριμένη παράδοση και αποκαλύπτοντας ένα συγκεκριμένο στόχο.

Θέσις γαρ λέγεται η των σημαδίων ένωσις, ήτις αποτελεί το μέλος. Καθώς γαρ εν τη γραμματική των εικοσιτεσσάρων στοιχείων η ένωσις συλαβισθείσα αποτελεί τον λόγον, τον αυτόν τρόπον και τα σημεία των φωνών ενούμενα επιστημόνως αποτελούσι το μέλος, και λέγεται το τοιούτον θέσις. (Μανουήλ Χρυσάφου).²

Η φράση αυτή του Μανουήλ του Χρυσάφου αποδίδει στην ουσιαστική οντότητα την σημασία και την βαρύτητα της έννοιας των «θέσεων». Το μέλος συναπαρτίζεται από θέσεις, από σημάδια «ενούμενα επιστημόνως». Η έννοια του επιστημόνως προσδιορίζει προφανώς μια οργανωμένη δομή, έναν ιστορικό σεβασμό και μια πλήρη επίγνωση των προϋποθέσεων του μέλους.

ΜΕΛΟΠΟΙΑ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΚΤΙΚΟΤΗΤΑ

Είναι γεγονός ότι από την βυζαντινή στη μεταβυζαντινή περίοδο παρατηρούμε μια εξελικτικότητα στον χαρακτήρα και στο είδος των θέσεων³. Μια εξελικτικότητα, ωστόσο, η οποία έχει μια δεδομένη ομαλότητα. Ομαλότητα τόσο ως προς την γνώση του παρελθόντος όσο και ως προς τον τρόπο της λειτουργίας των θέσεων. Η θέση είναι αλληλένδετη με το γεγονός της μελοποιίας. Οι θέσεις παράγουν μελοποιία. Η μελοποιία εξαρτάται από την δομή των θέσεων. Το μελοποιητικό γεγονός είναι συνδεδεμένο με το είδος των θέσεων. Η άρμοση των θέσεων έχει δυναμικό, αλλά και δομικό χαρακτήρα. Σταθερότητα που προσδίδει ελευθερία. Μια εκφραστικότητα που οριοθετείτε σε ένα ασφαλές πλαίσιο και προβάλλει τον λόγο, και αναδεικνύει την πράξη. Η θέση είναι η κατεξοχήν μελοποιητική προϋπόθεση του ψάλλειν είναι η θεολογική και αισθητική διασφάλιση, καθοδήγηση του τρόπου του ψάλλειν. Είναι εντυπωμένη διαχρονία, κατάθεση της λογικής δομής και όλης της δυναμικής του μελοποιητικού τρόπου. Είναι ο κανόνας, ο άξονας και ο δρόμος. Ο μελοποιός δεν μπορεί να συνθέσει χωρίς βαθιά ενσυναίσθηση των χαρακτηριστικών και των προοπτικών της θέσης. Ο ψάλλης, από την άλλη, όταν αποδίδει μέλος, παραθέτει λό-

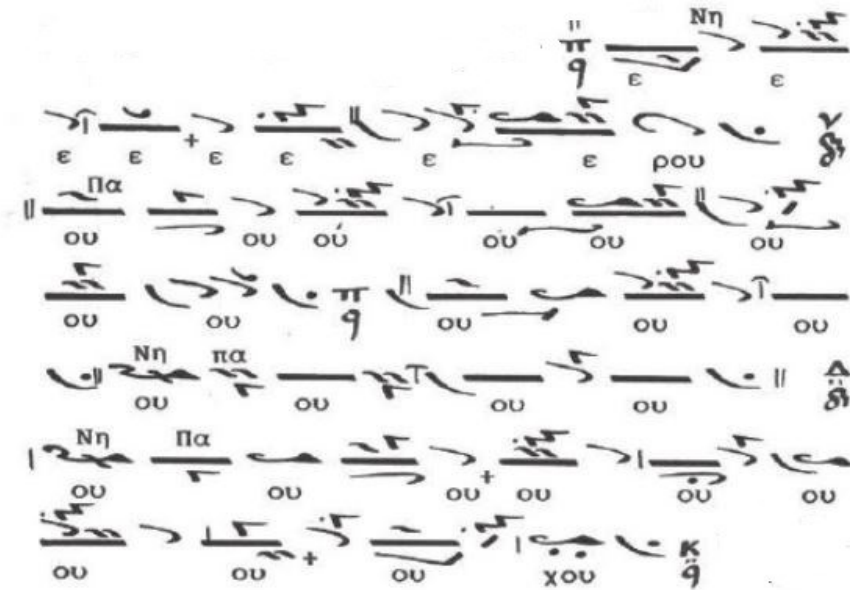
¹ Γρηγόριου Στάθη, *Η εξέγησης της Παλαιάς Σημειογραφίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 1993

² Εμμανουήλ Βαμβουδάκη, *Συμβολή εις την σπουδήν της παρασημαντικής των βυζαντινών μουσικών*, Σάμος 1938, σ. 39.

³ Βλ. και Γρηγορίου Στάθη, *ό.π.*, σ. 95-105.

γο αρμοσμένο σε μουσικές θέσεις, σε μουσικές φόρμες, οι οποίες αναδεικνύουν τον λόγο και χαράσσουν τα μουσικά όρια στα οποία μπορεί να κινηθεί.

Η εξελικτικότητα αυτή έχει περιγραφικό χαρακτήρα. Αυτό που μεταβάλλεται είναι η αναλυτικότητα της σημειογραφικής διατύπωσης⁴. Το γεγονός της θέσης, ωστόσο, είναι αποτυπωμένο μέσα στο μουσικό κείμενο. Ακόμα και με την Ν.Μ. δεν καταργείται η θέση αυτή καθ' εαυτή, αλλά καταργείται η χρήση των υποστάσεων της χειρονομίας, τα οποία περιγράφανε μέχρι τότε την ύπαρξη των θέσεων. Οι θέσεις εξηγούνται, αλλάζει η περιγραφική τους συνθήκη. Σε καμία περίπτωση δεν καταργούνται. Αυτό ακριβώς σημαίνει ότι η Νέα Μέθοδος της σημειογραφίας δεν άλλαξε την μουσική, το μέλος, τις αρμοσμένες θέσεις, αλλά μετέβαλλε τον τρόπο καταγραφής του⁵. Η αύξηση των δυνατοτήτων της αναλυτικής καταγραφής δεν σήμαινε νέες θέσεις και νέα μελοποιία, αλλά διαφορετική καταγραφή των ήδη υπαρχόντων.



Εικόνα 1: Χερουβικό Θρασύβουλου Στανίτσα, Ήχος Α΄

Ο 19^{ος} ΑΙΩΝΑΣ ΩΣ ΟΡΙΟ ΜΕΤΑΒΟΛΗΣ

Από τον 19^ο αιώνα και εντεύθεν παρατηρείται μια σταδιακή απόσχιση από το νόημα που φέρει η έννοιά της θέσης. Μια σταδιακή απόσχιση από το νοηματοδοτούμενο και μια μεταβολή της μελοποιητικής φόρμας. Όσο πλησιάζουμε στις μέρες μας παρατηρείται πιο έντονη αυτή η απομάκρυνση από την δομή των θέσεων, γεγονός το οποίο εκφάινεται μέσα στην μελοποιητική και ερμηνευτική πρακτική (εικόνα 1). Οι σύγχρονοι μελοποιοί και ψάλτες συνήθως δεν έχουν καν επίγνωση της ύπαρξης αυτής της εσωτερικής δομής. Μελοποιούν και ψέλνουν σε ένα επίπεδο ενός γενικού αισθητηρίου, σε ένα άξονα γενικών ακουσμάτων, χωρίς την παραπάνω δομική ενσυναίσθηση.

Αυτό σταδιακά επιφέρει μια αλλοίωση όχι απλώς του ψαλτικού δεδομένου, αλλά και του αισθητικού, μια κατάργηση των προϋποθέσεων του ψάλλειν, των ορίων του ψάλλειν. Η μελέτη της βυζαντινής και μεταβυζαντινής παράδοσης καθιστά την συγκεκριμένη παραχάραξη δεδομένη. Με ποια αφορμή, με ποια δικαιοδοσία, με ποιο αντίπαλο δέος κα-

⁴ Γρηγόριου Στάθη, ό.π., σ. 99.

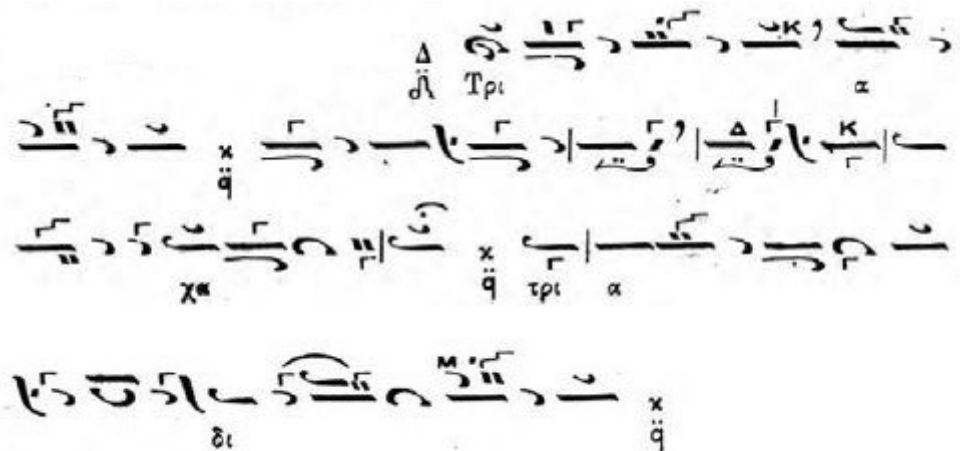
⁵ Βλ. και Γρηγόριου Στάθη, *Η Βυζαντινή μουσική στην Λατρεία και την Επιστήμη*, Βυζαντινά, 4, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 420-421.

ταργούμε μιας τέτοιας υφής εντυπωμένη διαχρονία; Σε ποιόν άξονα τοποθετούμε την ασυνέχειά μας με μια τόσο μεγάλη παράδοση, με ποιο θάρρος επιχειρούμε την καταστρατήγηση ενός τρόπου δοκιμασμένου, εξελιγμένου και δημιουργικού; Η πιο πιθανή απάντηση πρέπει να αναζητηθεί στην αφελή αμάθειά μας. Στην μη κατανόησή των δεδομένων και των προϋποθέσεων του ψάλλειν, στην ευρύτερη σύγχυση απέναντι στο μελικό γεγονός και στην απουσία αγωνιώδους προσπάθειας.

Ο 19^{ος} ΑΙΩΝΑΣ ΩΣ ΟΡΙΟ ΜΕΤΑΒΟΛΗΣ

Εκφράζοντας σε κάθε περίπτωση την προσωπική μας γνώμη θεωρούμε ότι η μετάβαση αυτή οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στην Νέα Μέθοδο των τριών διδασκάλων. Σε κάθε περίπτωση δεν ήταν στις προθέσεις των τριών διδασκάλων μια τέτοια αλλοίωση, όπως και οι τρεις διδάσκαλοι είναι δεδομένο ότι γνώριζαν το επίπεδο των δομικών αυτών προϋποθέσεων. Πάραυτα, το νέο σύστημα υπήρξε η κερκόποτρα δια της οποίας εισήλθε μια ευρεία αλλοίωση και καταστρατήγηση των θέσεων. Η υπονόμηση των μαρτυριών, η εξάντληση των ποιοτικών σηματοφώνων, η διαστρέβλωση του πενταχορδικού συστήματος, η αντίληψη του μουσικού σημαινομένου ανά σημαδόφωνο δημιουργεί ένα σταδιακό κατεστημένο απόσχισης από την προγενέστερη μουσική παράδοση.

Χρησιμοποιώντας ένα παράδειγμα αυτής της κατάστασης μπορούμε να επισημάνουμε την χρήση της αναλυτικής γραφής ως τρόπο διάσχισης από το γεγονός και την δομή των θέσεων. Η αναλυτική δομή της γραφής μεταβάλλει την θέση κατ' ουσίαν (εικόνα 2). Φτιάχνει ένα παράγωγο από την θέση, το οποίο όμως έχει μόνο «συγγενική» σχέση μαζί του. Η προσπάθεια του εκτελεστή να αποδώσει την ακρίβεια της ανάλυσης γεννά ένα νέο μουσικό δεδομένο, μια νέα μουσική ακολουθία, της οποίας η σχέση με την προγενέστερη παράδοση είναι αναγκαστικά σχαστική και ανακόλουθη.



Εικόνα 2: Χερουβικό Αθανάσιου Καραμάνη, Ήχος Α'

Τα δεδομένα, λοιπόν, αυτά της Ν.Μ.⁶ μετέβαλλαν σταδιακά την έννοια της θέσεως ως προϋπόθεσης. Η επίδραση από δυτικά πρότυπα δημιούργησε μια ψαλτική αυτονομιστική τάση. Μια προσπάθεια προήγησης και προτεραιότητας του καλλιτέχνη, του ψάλτη και του μελοποιού απέναντι στο δημιούργημα, απέναντι στο μελικό αντικείμενο. Πιο απλά, ο ψάλτης ή ο δημιουργός προηγούνται της θέσης. Καθορίζουν την θέση αντί να προσδιορίζονται και να οδηγούνται από αυτήν.

⁶ Το συγκεκριμένο ζήτημα είναι τεράστιο και δεν μπορεί ούτε καν να θιχτεί στα πλαίσια ενός άρθρου. Απλά ενδεικτικές τοποθετήσεις μπορούν να γίνουν.

ΟΙ ΟΝΤΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΞΕΛΙΚΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

Αυτή είναι, βασικά, μια οντολογική προτεραιότητα. Μια οντολογική συνθήκη, η οποία δεν σέβεται τις προϋποθέσεις του δημιουργήματος, αλλά εγωιστικά και αυτονομιστικά επιχειρεί να εξέχει από αυτό, να το καθορίζει και όχι να καθορίζεται, να το σημαίνει και όχι να σημαίνεται. Το νέο σύστημα γραφής δεν δομήθηκε, όπως παλαιότερα, στην πρόταξη και διδασκαλία των θέσεων, αλλά σταδιακά αποσχίσθηκε από αυτές. Πλέον μιλάμε για πλήρη μεταβολή των θέσεων και για την αντικατάστασή τους από μια ακουστική σχετικότητα. Ένα ευρύ φάσμα πιο γενικών αισθητικών μουσικών δεδομένων, το οποίο αναφέρεται και εξαρτάται αποκλειστικά από την μουσική αίσθηση του καλλιτέχνη και δημιουργού. Σε κάθε περίπτωση, η συγκεκριμένη λογική είναι απόλυτα σχετική και δεν μπορεί να έχει προοπτική⁷.

Θα μπορούσε να τεθεί το ζήτημα μιας πιθανής εξελικτικότητας. Είναι γεγονός αναγνώριτο ότι μεταξύ Κουκουζέλη και Μπαλασιού, μεταξύ, δηλαδή, ύστερης βυζαντινής περιόδου και μεταβυζαντινής έχουμε μια εξέλιξη, μια μεταβολή των δεδομένων και των χαρακτηριστικών των θέσεων. Κατ' αντίστοιχο τρόπο θα μπορούσε αυτή η μεταβολή να νοηθεί σε ανάλογο επίπεδο στην σχέση της μεταβυζαντινής περιόδου και του σήμερα. Πάραυτα, θα πρέπει να κατανοήσουμε ότι μια μεταβολή για να θεωρείται εξελικτική δεν είναι δυνατόν να αγνοεί την δυναμική μιας δομής, δεν μπορεί να αγνοεί τις ίδιες τις θέσεις, να μην γνωρίζει την ύπαρξη και την λειτουργία τους. Η εξέλιξη προϋποθέτει ισορροπία, γνώση και ανάπτυξη της προηγούμενης δυναμικής. Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα στο ότι η λογική των μελοποιών είναι ίδια, όσο και να διαφέρουν τα πρόσωπα, οι εποχές και τα χαρακτηριστικά τους⁸. Επιπλέον, η εξελικτικότητα δεν μπορεί να δικαιώνει μια αυτονομιστική διάθεση κατάργησης γενικότερα του γεγονότος των θέσεων. Αναίρεση της ύπαρξής τους και αντικατάστασή από μια κατά το δοκούν μελοποιητική και ερμηνευτική δομή. Στο πλαίσιο αυτό καθίσταται αδύνατη η πρόσληψη και ο διάλογος με τις όποιες συγχρονίες, με τα μουσικά δεδομένα της εποχής και τις όποιες φυσικές επιδράσεις. Δεν υπάρχει στέρεη βάση για να συζητήσουν.

Η μελοποίηση και κατ' επέκταση η ψαλμώδηση μέσα στις ποικίλες ιστορικές της εκφάνσεις εξελίχθηκε, συνδιαλέχθηκε, μετέβαλλε και τροποποίησε πολλά από τα στοιχεία της. Ωστόσο, η κινητικότητα της δεν ήταν μια αυτόνομη αυθύπαρκτη διαδικασία, αλλά μια ενσυνείδητη σάρκωση του ιστορικού γίνεσθαι. Μια σάρκωση, η οποία δεν εδράζεται σε ένα ατομικό αισθητήριο, αλλά στην πορεία ενός ολόκληρου σώματος. Η πορεία αυτή φέρει προϋποθέσεις, προϋποθέσεις υπαρκτικές και οντολογικές, οι οποίες εκφράζουν την εκκλησιαστικότητα, εκφράζουν την υπαρξιακή συνέχεια. Οι οντολογικές προϋποθέσεις αυτές αποτυπώθηκαν σε μουσικά σχήματα και δομές, οι οποίες αποτέλεσαν τον «βυζαντινό» τρόπο ψαλμώδησης. Ο τρόπος αυτός δεν μπορεί να διασαλεύεται άκυρα, άλογα και αμαθώς, καθώς η διασάλευσή του διασπά τις βαθύτερες οντολογικές προϋποθέσεις και φανερώνει έναν άλλο τρόπο και μια άλλη δομή προϋποθέσεων⁹. Όσο τραυματίζεται ο τρόπος, το μαχαίρι θα φτάνει και πιο βαθιά μέχρι να πληγώσει θανάσιμα τον ίδιο τον πυρήνα των προϋποθέσεων.

Γι' αυτό ακριβώς το ψάλλειν και το μελοποιείν είναι ζήτημα ορίων και προϋποθέσεων και η προσπάθεια δομικής σύλληψης των θέσεων έργο υψίστης σημασίας στην σύγχρονη ψαλτική πραγματικότητα. Σε αντίθετη περίπτωση, η μουσική μας παράδοση θα

⁷ Για την σχέση δημιουργού και δημιουργήματος στην εκκλησιαστική τέχνη βλ. και Χρήστου Γιανναρά, *ό.π.*, σ. 330-340.

⁸ Κωνσταντίνου Καραγκούνη, *Η Παράδοση και η εξήγηση του μέλους των χερουβικών της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής μελοποιίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2003, σ. 783-790.

⁹ Βλ. και Εμμανουήλ Βαμβουδάκη, *ό.π.*, σ. 38-39.

καταντήσει μια κολοβωμένη πρακτική, η οποία είτε θα εκτραπεί σε μιας άλλης υφής και χαρακτήρα μουσική ατομική προσέγγιση είτε θα καταλήξει σε ένα μουσειακό είδος, το οποίο μάλιστα δεν θα χρήζει σεβασμού και προσοχής¹⁰.

Η ΣΥΓΧΗΝΗ ΣΤΟ ΠΑΠΑΔΙΚΟ ΓΕΝΟΣ (ΧΕΡΟΥΒΙΚΑ)

Η παπαδική αποτελεί το κατεξοχήν μουσικό γένος, το οποίο έχει πληγεί, μάλλον πρώτο, από αυτή την διασχίζουσα πραγματικότητα. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι η ύπαρξή της δεν εμφανίζεται στην παρουσία συλλαβικού λόγου, αλλά στον λόγο αναπτυσσόμενο σε μουσικές πορείες. Το γεγονός αυτό, βέβαια, δεν αναιρεί σε καμία περίπτωση την απόλυτη δομική της συμπόρευση με την έννοια των θέσεων. Το παπαδικό γένος είναι θέσεις, συντεθειμένες μεταξύ τους με τρόπο που αναδεικνύει τον λόγο και οδηγεί στην λειτουργική προώθηση. Η μουσική ανάπτυξη των φωνηέντων ορίζεται πάντα μέσα σε συγκεκριμένα όρια και καθορίζεται από μια προϋπάρχουσα δομή, η οποία λειτουργεί περισσότερο ως ελευθερία παρά ως εγκλωβισμός από τον δημιουργό.

Τα χερουβικά αποτελούν μια κατεξοχήν παπαδική σύνθεση με ευρεία μουσική παράδοση και συνεχή συνθετική παρουσία. Ο ιδιαίτερος ρόλος που κατέχουν μέσα στην Θεία Λατρεία τα καθιστούν σημαντικότερες παπαδικές συνθέσεις με συνεχή ροή ψαλτικών εκτελέσεων, αλλά και δημιουργίας νέων χερουβικών έργων¹¹. Όπως και για όλη την παπαδική, έτσι και για τα Χερουβικά, οι θέσεις αποτελούν τον άξονα πάνω στον οποίο δομούνται. Μια μελέτη, λοιπόν, αναφορικά με την πορεία της χερουβικής σύνθεσης φανερώνει με τον πιο εναργή τρόπο την μετάβαση των προϋποθέσεων του ψάλλειν, την σταδιακή αναίρεση και υπονόμηση της αξίας και του νοήματος των θέσεων. Για λόγους καθαρά πρακτικούς θα παραθέσουμε μερικά στοιχεία από τον 19^ο αιώνα και έπειτα. Ο περιορισμός αυτός έχει καθαρά πρακτικό χαρακτήρα.

Επίσης, αν τοποθετήσουμε ως αφετηρία της παράθεσης τον Πέτρο τον Λαμπαδάριο πρέπει να τονίσουμε ότι οι χερουβικές συνθέσεις του αποτελούν έξοχα δείγματα αφοσίωσης στην προγενέστερη παράδοση και μετοχής στο γεγονός των θέσεων, η οποία θα πρέπει να θεωρηθεί αυτονόητη για όλη την μεταγενέστερη χερουβική παράδοση.

Έπειτα, η ευρύτερη αυτή περίοδος, η οποία εγκαινιάζεται ως επί το πλείστον από την προσωπικότητα του Δανιήλ Πρωτοψάλτη, χαρακτηρίζεται ως περίοδος της Νέας Παπαδικής. Τα δείγματα της περιόδου είναι εξόχως σημαντικά, γιατί ενώ βλέπουμε μια δημιουργική εξέλιξη (με την πρόσθεση χρόνων και κάποιων καλλωπιστικών στοιχείων)¹², παρατηρούμε μια έντονη προσήλωση και δομική γνώση πάνω στο γεγονός των θέσεων. Η μελοποιία της παπαδικής, όπως δηλαδή παρατηρείται την εποχή εκείνη είναι ανανεωτική, αλλά λειτουργεί ακόμα στην βάση των προϋποθέσεων της προγενέστερης παράδοσης. Η «θέση» κατέχει ακόμα έναν κυρίαρχο ρόλο, κατανοείται και το μέλος κτίζεται πάνω της. Οι συνθέσεις που το αποδεικνύουν αυτό είναι ποικίλες και από διαφορετικούς μελοποιούς. Ειδικότερα, οι χερουβικές συνθέσεις ενώ μοιάζουν εξελιγμένες διατηρούν τα βασικά χαρακτηριστικά τους και την ξεκάθαρη, έως αυστηρή, αναφορά τους στο γεγονός των θέσεων.

Το πρόβλημα είναι ότι από την παπαδική περνάμε στην Νέα παπαδική και από εκεί στην ανύπαρκτη παπαδική ή αλλιώς στην παπαδική κατ' αισθητήριο ή κατά φαντασία ή κατά επιθυμία (εικόνα 3 και 5). Η μετάβαση που παρατηρείται είναι αληθινά συγκλονιστική. Αναφερόμαστε, πλέον, σε μια παπαδική χωρίς επίγνωση, σε μια παπαδική που βασίζεται σε μια προφορική ακουστικότητα και εξελίσσεται στην βάση μιας μονολεκτικής κατάθεσης των πολιτιστικών της επιδράσεων.

¹⁰ Βλ. και Ιωσήφ Κουτσούρης, Η δομή των Χερουβικών ύμνων του Πέτρου Μπερεκέτη ως διάνοιξη ενός διαλόγου για την τέχνη, *Από χορού και ομοθυμαδόν*, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Βόλος 2016, Τόμος εισηγήσεων.

¹¹ Κωνσταντίνου Καραγκούνη, *Η Παράδοση και η εξήγηση του μέλους των χερουβικών της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής μελοποιίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2003, σ. 670-690.

¹² Κωνσταντίνου Καραγκούνη, *ό.π.*, σ. 687-690.

Η πραγματικότητα αυτή δεν βαραίνει αποκλειστικά του συνθέτες και ψαλτικούς εκτελεστές. Σε κάθε περίπτωση το έργο τους ήταν σημαντικό και πρέπει να κατανοηθεί μέσα στο ευρύτερο περιβάλλον στο οποίο έζησαν και εργαστήκαν για την βυζαντινή μουσική. Η επισήμανση, ωστόσο, αυτής της σύγχυσης αναφορικά με τις προϋποθέσεις τους δεν αποτελεί έλλειψη σεβασμού, αλλά πλήρη συνειδητοποίηση της πραγματικότητάς τους. Οι προθέσεις τους και η ειλικρινής τους διάθεση δεν μπορεί να αμφισβητηθεί, αλλά οφείλουμε να αμφισβητήσουμε τα μέσα με τα οποία εργάστηκαν και να αντιμετωπισθεί κριτικά το αποτέλεσμά τους. Η απουσία βαθιάς θεωρητικής κατάρτισης, η απουσία έρευνας και μελέτης των χειρογράφων της προγενέστερης παράδοσης, αλλά και το ευρύτερο θεολογικό και πολιτιστικό περιβάλλον, δεν επέτρεπαν την έκφραση μιας ενσωματωμένης στην παλαιότερη παράδοση, μιας συγχρονισμένης προσπάθειας στις προϋποθέσεις της διαχρονίας της εκκλησιαστικής μουσικής παράδοσης. Το έργο τους, λοιπόν, χαρακτηρίζεται πολύ λογικά από μια ευρύτερη αμφιταλάντευση που φανερώνεται με έναν ιδιαίτερο τρόπο στις χερουβικές συνθέσεις.

Σε όλα τα παραπάνω παραδείγματα, εντοπίζεται ότι οι ψαλτικοί και μελοποιητικοί γόνοι της Ν.Μ. αποτυπώνουν μια ασυνέχεια σε σχέση με την κατανόηση του τρόπου λειτουργίας και της δομής των θέσεων. Το φαινόμενο αυτό θα γίνει σε μεγάλο βαθμό καθολικό κατά τον 20^ο αιώνα, όταν και η πλειονότητα των μελοποιών θα παράγει χερουβικά ασύνδετα με το παρελθόν και χωρίς επίγνωση των δομικών τους προϋποθέσεων (εικόνα 6).

Πέτρου Λαμπαδαρίου

Αθανασίου Καραμάνη

Εικόνα 6: «Αποθώμεθα μέριμναν», κυρ-Πέτρου και Αθανασίου Καραμάνη, Ήχος Α΄

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Όλα τα παραπάνω οδηγούν σε μια ψαλμώδηση, η οποία έχει χαρακτήρα αυτόνομο. Μιας πράξης χωρίς όρια, χωρίς επίγνωση του παρελθόντος και της μουσικής δομής στηριζόμενη απόλυτα στις αντιληπτικές ικανότητες του εκάστοτε δημιουργού και ψάλτη. Η μουσική γίνεται, έτσι όμως, έρμαιο των υποκειμενικών διαθέσεων, έρμαιο της ικανότητας,

έρμαιο του ατομισμού, έρμαιο των ακουσμάτων και των αισθητηρίων κάποιου ή κάποιων ατόμων¹³.

Η έννοια της θέσης μέσα σε όλη την βυζαντινή και μεταβυζαντινή μουσική παράδοση εμφανίζεται ως ένα κανονικό όριο, ως μια κανονική προϋπόθεση, η οποία προστατεύει και διαφυλάττει το μέλος από τους παραπάνω κινδύνους¹⁴. Η απομάκρυνση από το υπόβαθρο, το οποίο αυτή φέρει προκαλεί αλυσιδωτές αντιδράσεις μεταβολής του ευρύτερου χαρακτήρα και της ποιότητας του μουσικού έργου.

Όπως είναι προφανές στα πλαίσια της συγκεκριμένης εργασίας δεν εξαντλήσαμε το ζήτημα. Θα χρειαζόταν μια συστηματική μελέτη, η οποία θα υποδείκνυε την συγκεκριμένη παρασάλευση μέσα στο εύρος όλων των ήχων της οκταηχίας, επισημαίνοντας οργανωμένα και λεπτομερώς τα δεδομένα προβλήματά τους. Πάραυτα, θεωρούμε ότι με αυτό το άρθρο δίνουμε την ευκαιρία ενός αρχικού μεν, αλλά ευρύτερου προβληματισμού αναφορικά με τον τρόπο λειτουργίας της παπαδικής, την αξία των θέσεων μέσα σε αυτήν και των κανονικών ορίων που αυτή χαράζει.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βαμβουδάκη Εμμανουήλ, *Συμβολή εις την σπουδήν της παρασημαντικής των βυζαντινών μουσικών*, Σάμος 1938

Γιανναρά Χρήστου, *Η ελευθερία του Ήθους*, Ίκαρος, Αθήνα 2002

Στάθη Γρηγορίου, *Η εξήγηση της ψαλτικής Τέχνης*, *Θεολογία, ΝΖ'*, 1986

-, *Η εξήγηση της Παλαιάς Σημειογραφίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 1993

-, *Η Βυζαντινή μουσική στην Λατρεία και την Επιστήμη*, Βυζαντινά, 4, Θεσσαλονίκη 1972

Καραγκούνη Κωνσταντίνου, *Η Παράδοση και η εξήγηση του μέλους των χερουβικών της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής μελοποιίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2003

Κουτσούρη Ιωσήφ, *Η δομή των Χερουβικών ύμνων του Πέτρου Μπερεκέτη ως διάνοιξη ενός διαλόγου για την τέχνη*, *Από χορού και ομοθυμαδόν*, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Βόλος 2016, Τόμος εισηγήσεων

Βιογραφικό: Γεννήθηκα το 1989 στην Αθήνα. Αποφοίτησα με άριστα από την Θεολογική Σχολή του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και τυγχάνω κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος στον Συστηματικό τομέα της ίδιας σχολής. Είμαι διπλωματούχος της Βυζαντινής μουσικής με εμπειρίες τόσο επί της διδασκαλίας, όσο και επί του αναλογίου. Έχω ασχοληθεί με την θεωρία της ανατολικής, αλλά και της ευρωπαϊκής μουσικής. Σπούδασα παραδοσιακό τραγούδι με τον Χρόνη Αηδονίδη και ασχολήθηκα με την οργανοπαιξία εγχόρδων. Τα τελευταία χρόνια συμμετέχω σε μουσικολογικά συνέδρια, ασχολούμενος με τον διάλογο Μουσικολογίας και Θεολογίας. Ανήκω στην Ιερά Αρχιεπισκοπή Αθηνών και είμαι εφημέριος του Ιερού Ναού Αγίων Αναργύρων Ηλιούπολης

¹³ Χρήστου Γιανναρά, *Η ελευθερία του Ήθους*, Ίκαρος, Αθήνα 2002, σ. 328-335.

¹⁴ «Οι θέσεις ουσιαστικά είναι η ίδια η μελοποιία, η ποιητική έξη της μουσικής». Γρηγορίου Στάθη, *Η εξήγηση της ψαλτικής Τέχνης*, *Θεολογία, ΝΖ'*, 1986, σ. 885-896.

Συγχρονισμός τελετουργικής και ψαλμωδίας στη Λατρεία της Εκκλησίας

π. ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΗΣ

Υποψήφιος Διδάκτωρ (γνωστικό αντικείμενο Λειτουργική) Θεολογικής Σχολής Αθηνών
(Θεολογική Σχολή Αθηνών, Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας και Θρησκευολογίας Ε.Κ.Π.Α.),
Ελλάδα

spikonst@soctheol.uoa.gr / Spiridon.Konstantis@soctheol.uoa.gr

Περίληψη. Ο χρόνος των ιερών ακολουθιών καθορίζεται από τον τελετουργικό τρόπο επιτέλεσης. Ο συγχρονισμός κατά τη διάρκεια και την χρονική εναλλαγή των λατρευτικών πράξεων επισημαίνεται στα παλαιά χειρόγραφα με περιορισμένες τελετουργικές περιγραφές. Ωστόσο, στη χειρόγραφη λειτουργική παράδοση δεν εντοπίζονται ιδιαίτερες «ρουμπρίκες» (roubriques) για την χρονική ακρίβεια και αλληλουχία μεταξύ ευχών, ιερατικών εκφωνήσεων και ψαλτικών μελών. Στα νεότερα λειτουργικά βιβλία διαπιστώνονται επισημάνσεις σχετικά με το συγχρονισμό κατά την τέλεση των ακολουθιών. Για τη σημασία του χρόνου χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η προσθήκη των επεξηγήσεων «Ἀργῶς», «Ἀργῶς καὶ μετὰ μέλους» στην έκδοση του "Εγκολπίου του Αναγνώστου", όπου επισημαίνεται ο τρόπος και κυρίως η σημασία του χρόνου για την εναλλαγή των τελουμένων σημείων και πράξεων των ιερών ακολουθιών. Στη Λατρεία η χρονική συνάφεια ευχών, ύμνων και πράξεων βασίζεται στην Τελετουργική. Κατά την ιστορική εξέλιξη των ακολουθιών και τη σταδιακή υμνογραφική διαμόρφωση των ύμνων, των ευχών και των εκφωνήσεων ορισμένες τελετουργικές πράξεις δεν προσδιορίζονται χρονικά. Σε συγκεκριμένα σημεία των ακολουθιών ο τρόπος εκφοράς των ευχών και των εκφωνήσεων από τον ιερέα και η ψαλτική απόδοση φανερώνουν την έλλειψη συγχρονισμού. Σημαντικοί παράγοντες για τη μέχρι σήμερα άχρονη εναλλαγή αποτελούν: α) Η δομική καθιέρωση του εικονοστασίου (τέμπλο) ως υψηλό καταπέτασμα έχει ως αποτέλεσμα την περιορισμένη οπτικοακουστική δυνατότητα μεταξύ του κυρίως ναού και του ιερού βήματος. β) Η τέλεση της θ. Λειτουργίας και των άλλων ιερών Μυστηρίων και ακολουθιών ως «συλλειτουργο» με τη συμμετοχή δύο και πλέον λειτουργών συνεπάγεται τις διαφοροποιήσεις με την κατανομή των λειτουργικών ευχών και των τελετουργικών πράξεων. γ) Ο τρόπος αναγνώσεως των ευχών –ενίοτε λανθασμένα μυστικός ή ετεροχρονισμένος– έχει ως αποτέλεσμα την λειτουργική αναντιστοιχία. δ) Οι περιπτώσεις λανθασμένης ψαλτικής ερμηνείας-απόδοσης όπως π.χ. η παράβλεψη ψαλμωδίας του «Αλληλουϊαρίου» προ της αναγνώσεως του Ευαγγελίου, η συντόμηση του «Κοινωνικού», οι σύντομες ψαλτικές αποδόσεις «Δόξα Σοι, Κύριε, δόξα Σοι», «Σοί Κύριε», « Ἄμην» και τα αργά ψαλλόμενα μέλη όπως «Ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος, Κύριος Σαβαώθ...», «Ἄξιόν ἐστιν ὡς ἀληθῶς» αλλά και η παράλειψη του «Πληρωθήτω...» κ.α. επιφέρουν τελετουργική χρονική αταξία.

Η καταγραφή και η παρουσίαση των ανωτέρω περιπτώσεων είναι απαραίτητη ώστε να καταδειχθεί ότι η λατρευτική πράξη τελείται ιεροπρεπώς με το συγχρονισμό των διακονούντων στο ιερό βήμα και το αναλόγιο.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ιεροπρεπής τέλεση στη Λατρεία της Εκκλησίας, των ιερών ακολουθιών του νυχθημέρου, της Θείας Λειτουργίας και γενικώς όλων των Μυστηρίων ως κοινή πράξη καθορίζεται από πολλούς παράγοντες¹. Η κάθε ακολουθία ως προσευχητική συμμετοχή πιστών είναι ταυτόχρονα και μυσταγωγική πράξη². Σε αυτή την πνευματική τερπνότητα των θείων ασμάτων³ εκφράζεται απαραίτητως η λειτουργική και τελετουργική ευταξία. Σχετικά με την τήρηση των λατρευτικών κανόνων υπάρχουν αναφορές σε παλαιές τυπικές καθώς και στο Τυπικό. Με την ορθή κατανόηση και εφαρμογή τους δύναται να αποφευχθεί η αταξία και η ασυμφωνία⁴. Οι καταστάσεις δηλαδή, προσθήκης ή αφαίρεσης λειτουργικών σημείων στις ακολουθίες και η βιαστική ή νωχελική απόδοση τελετουργικών πράξεων και ψαλτικών μελών. Είναι εύλογο ότι ο συγχρονισμός της τελετουργικής και της ψαλμωδίας είναι το βασικό στοιχείο κατά το οποίο ο διάκονος, ο ιερέας, ο αρχιερέας και ο ιεροψάλτης ανταποκρίνονται στα καθήκοντά τους με εναρμονισμό για την αποφυγή λειτουργικών παρεκτροπών⁵. Επ' αυτών αναφέρεται το σχετικό Εγκύκλιο σημείωμα της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος «ώστε νά μή άγνοεί ό ένας τόν άλλον καί δημιουργείται άταξία». Στο ίδιο πνεύμα μάλιστα γίνεται αναφορά και για «...τυχόν "κόντρες" ή παρατηρήσεις καί μάλιστα δημοσία, πού συνιστούν άπρέπεια καί άπάδουν στόν ιερό χαρακτήρα τής λατρείας...». Με τη μελέτη των Εγκυκλίων της Ιεράς Συνόδου και εκείνων του μακαριστού Αρχιεπισκόπου Χριστοδούλου για τα λειτουργικά θέματα γίνεται αντιληπτός ο προβληματισμός για τον «συγχρονισμό όλων τών παραγόντων τής Θ. Λατρείας»⁶. Ας εξετάσουμε πως και γιατί δεν μαρτυρείται καταγεγραμμένος κανόνας χρονικής συνέπειας κατά την εναλλαγή ψαλμωδίας και ευχών.



Εικόνα 1: Εσωτερική φωτογραφία Ι.Ν. Αγίας Μαρίνης Άνω Ιλισίων. Στο βάθος διακρίνεται το υψηλό τέμπλο και οι θέσεις των ψαλτικών αναλογίων δεξιά και αριστερά.

¹ Α. Θεοδώρου, «ΤΑ ΣΑ ΕΚ ΤΩΝ ΣΩΝ» (Ερμηνευτικό Σχολιο στην Θεία Λειτουργία), εκδ. Αποστολική Διακονία, Αθήνα 2000, σελ. 15.

² Α. Θεοδώρου, ό.π., σελ. 16.

³ π.Δ. Στανιλοάε (επιμ.), ΜΥΣΤΑΓΩΓΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΞΙΜΟΥ ΤΟΥ ΟΜΟΛΟΓΗΤΟΥ (μτφρ. Ιγνάτιος Σάκαλης), εκδ. Αποστολική Διακονία, Αθήνα 1997³ (ανατύπωση 2009), σελ. 174.

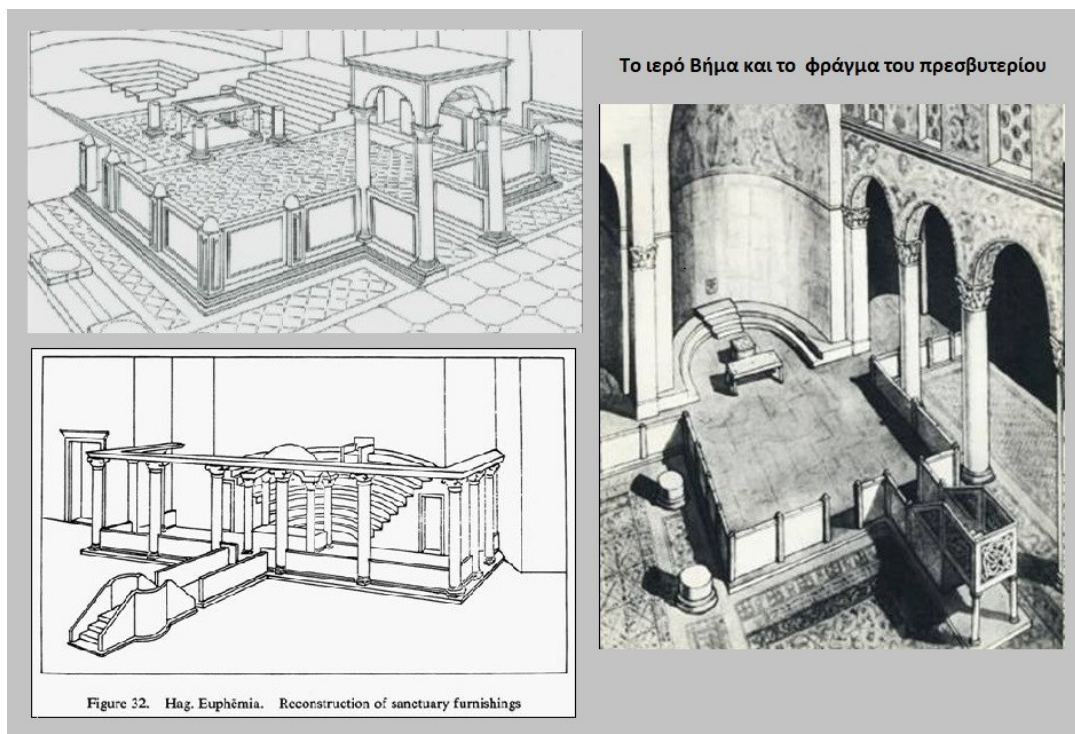
⁴ Ι.Μ. Φουντούλη, ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ ΕΙΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑΣ ΑΠΟΡΙΑΣ, τόμ. Δ', εκδ. Αποστολική Διακονία, Αθήνα 2006² σελ. 46-55.

⁵ Εγκύκλιος 2745 Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος, 8 Ιουλίου 2002.

⁶ Εγκύκλιος υπ' αριθμ. Β' Αρχιεπισκόπου Αθηνών Χριστοδούλου, Έν Αθήναις τῆ 2α Φεβρουαρίου 2000, ΕΙΔΙΚΗ ΣΕΙΡΑ Β ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ ΚΑΙ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ.

Η ΔΟΜΙΚΗ ΚΑΘΙΕΡΩΣΗ ΤΟΥ ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΥ ΚΑΙ Η ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΤΟΥ ΑΜΒΩΝΟΣ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΛΑΤΡΕΙΑΣ

Στην ιστορική εξέλιξη της λατρείας δύο μεταβολές ναοδομικής καθιέρωσης υπήρξαν καθοριστικές για την τελετουργική πράξη των ακολουθιών. Η πρώτη μεταβολή είναι η σταδιακή εξέλιξη του εικονοστασίου του ιερού βήματος. Η σταδιακή μεταβολή του φράγματος του πρεσβυτερίου αποδεικνύεται σημαντική για την καθιέρωση του σημερινού υψηλού καταπετάσματος⁷. Ήδη από τον 5^ο αι. μ.Χ. παρατηρείται ότι το χαμηλό εικονοστάσιο εξελίσσεται μορφολογικά. Αργότερα, υψώνεται και στα κενά σημεία μεταξύ των κίωνων καλύπτεται με βήλα. Με την κατάργηση των βήλων⁸ επήλθε η τελική καθιέρωσή του με εικόνες και θύρες με αποτέλεσμα τον οπτικοακουστικό περιορισμό⁹. Συνεπώς, με το σημερινό τέμπλο οι εντός ιερού βήματος τελετουργικές πράξεις κατέστησαν μερικώς ή εξ ολοκλήρου αθέατες από το λαό και τους ιεροψάλτες. Επιπλέον σε ορισμένες περιπτώσεις το κλείσιμο των θυρών οδηγεί στην πλήρη αποκοπή της λατρευτικής θέασης από και προς το ιερό βήμα. Μάλιστα για τις χαμηλόφωνες εκφωνήσεις των ευχών το τέμπλο λειτουργεί ως ηχητικός φραγμός.



Εικόνα 2: Σχεδιαστικές απεικονίσεις του αρχικού φράγματος του ιερού Βήματος.

Η δεύτερη μεταβολή είναι η μετακίνηση του άμβωνος¹⁰ από το αρχικό σημείο, το κέντρο του ναού, κατά συνέπεια και του ψαλτικού χορού και την καθιέρωση των πλευρι-

⁷ Κ. Καλοκύρη, *Εισαγωγή εις την Χριστιανικήν και Βυζαντινήν Αρχαιολογίαν*, εκδ. Πουρναρά 1993, σελ. 63-67.

⁸ Δ. Μωραΐτης, «Βήλον», *ΘΗΕ* 3 (1963), στ. 837-837. Κ.Καλοκύρη, «Τέμπλον», *ΘΗΕ* 11 (1967) στ. 709-711. Του Ιδίου, *Εισαγωγή εις την Χριστιανικήν και Βυζαντινήν Αρχαιολογίαν*, ό.π., σελ 67.

⁹ Γ.Ν. Φίλια, *Λειτουργική*, τόμ Α', εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 2009, σελ. 206.

¹⁰ Δ. Μωραΐτης, «Άμβων», *ΘΗΕ* 2 (1963) στ. 290-292 και στο ίδιο Δ. Πάλλας, στ. 292-300, Κ. Καλοκύρη, *Εισαγωγή εις την χριστιανικήν και βυζαντινήν αρχαιολογίαν*, ό.π., σελ. 74-75.

κών αναλογίων. Για την σύνδεση της αρχικής θέσεως του άμβωνος με τους ψάλτες είναι κατατοπιστική η αναφορά των ακόλουθων Ιερών Κανόνων:

1) Περὶ τοῦ μὴ δεῖν πλὴν τῶν κανονικῶν ψαλτῶν, τῶν ἐπὶ τὸν ἄμβωνα ἀναβαινόντων καὶ ἀπὸ διφθέρας ψαλλόντων, ἐτέρους τινὰς ψάλλειν ἐν ἐκκλησίᾳ. (Κανὼν ΙΕ' τῆς Συνόδου Λαοδικείας) 2) Ἐπειδὴ περ ἔγνωμεν ἐν τῇ Ἀρμενίων χώρα, μόνους ἐν κλήρῳ, τοὺς ἐκ γένους ἱερατικοῦ κατατάττεσθαι, Ἰουδαίκοις ἔθεσιν ἐπομένων τῶν τοῦτο πράττειν ἐπιχειρούντων, τινὰς δὲ αὐτῶν καὶ μὴ ἀποκειρομένους, ἱεροψάλτας, καὶ ἀναγνώστας τοῦ θεοῦ ναοῦ καθίστασθαι· συνείδομεν, ὥστε ἀπὸ τοῦ νῦν, μὴ ἐξεῖναι τοῖς εἰς κλῆρον βουλομένοις προάγειν τινὰς, εἰς τὸ γένος ἀποβλέπειν τοῦ προχειριζομένου· ἀλλὰ δοκιμάζοντες, εἰ ἄξιοι εἶεν, κατὰ τοὺς τεθέντας ἐν τοῖς ἱεροῖς κανόνσιν ὄρους, ἐν κλήρῳ καταλεγεῖναι, τούτους ἐκκλησιαστικούς προχειρίζεσθαι, εἴτε καὶ ἐκ προγόνων γεγόνασιν ἱερέων, εἴτε καὶ μὴ. Ἀλλὰ μηδὲ τινα τῶν ἀπάντων συγχωρεῖν ἐπ' ἄμβωνος, κατὰ τὴν τῶν ἐν τῷ κλήρῳ καταλεγόμενων τάξιν, τοὺς θεῖους τῷ λαῷ λόγους ἀποφωνεῖν· εἰ μὴ τι ἂν ἱερατικῇ κουρᾷ χρῆσθαι ὁ τοιοῦτος, καὶ τὴν εὐλογίαν ὑπὸ τοῦ οἰκείου ποιμένος κανονικῶς ὑποδέξῃται. Εἰ δὲ τις φωραθεῖ παρὰ τὰ προγεγραμμένα ποιῶν, ἀφοριζέσθω. (Κανὼν ΛΓ' τῆς ἐν Τρούλλῳ Ἁγίας καὶ Οἰκουμενικῆς Πενθέκτης Συνόδου) 3) Ὅτι τάξις ἐμπολιτεύεται τῇ ἱερωσύνῃ, πᾶσιν ἀρίδηλόν ἐστι. Καὶ τὸ σὺν ἀκριβείᾳ διατηρεῖν τὰς τῆς ἱερωσύνης ἐγχειρήσεις, Θεῷ εὐάρεστον. Ἐπεὶ οὖν ὀρώμεν ἐκτὸς χειροθεσίας νηπιόθεν τὴν κουρὰν τοῦ κλήρου λαμβάνοντάς τινας, μήπω δὲ παρ' ἐπισκόπων χειροθεσίαν λαβόντας, καὶ ἀναγιώσκοντας ἐν τῇ συντάξει ἐπ' ἄμβωνος, ἀκανονίστως δὲ τοῦτο ποιοῦντας, ἐπιτρέπομεν ἀπὸ τοῦ παρόντος τοῦτο μὴ γίνεσθαι· τὸ αὐτὸ δὲ φυλάττεσθαι καὶ ἐπὶ μοναχῶν. Ἀναγνώστου δὲ χειροθεσίαν, ἄδειά ἐστι ἐν ἰδίῳ μοναστηρίῳ καὶ μόνῳ, ἐκάστῳ ἡγουμένῳ ποιεῖν, εἰ αὐτῷ τῷ ἡγουμένῳ ἐπετέθη χειροθεσία παρ' ἐπισκόπου πρὸς προεδρίαν ἡγουμένου, δηλονότι ὄντος αὐτοῦ πρεσβυτέρου. Ὡσαύτως καὶ κατὰ τὸ ἀρχαῖον ἔθος, τοὺς χωρεπισκόπους κατ' ἐπιτροπὴν τοῦ ἐπισκόπου δεῖ προχειρίζεσθαι ἀναγνώστας. (ΛΔ' τῆς ἐν Νικαίᾳ Ἁγίας καὶ Οἰκουμενικῆς Ζ' Συνόδου) ¹¹

Η μετακίνηση των ψαλτών από το κέντρο στα δύο αναλόγια, δεξιά και αριστερά του κεντρικού κλίτους, σε συνδυασμό με το υψηλό τέμπλο έχουν ως αποτέλεσμα τον οπτικο-ακουστικό περιορισμό. Έως την παγίωση του αντιφωνικού συστήματος, η θέση των ψαλτών ήταν στον άμβωνα στο κέντρο του ναού («περί του, μη δειν πλέον των κανονικών ψαλτών των επί τον Άμβωνα αναβαινόντων, και από διφθέρας ψαλλόντων, ετέρους τινά ψάλλειν εν εκκλησία»), όπως μας πληροφορεί ο 15^{ος} ιερός Κανών της εν Λαοδικεία τοπικής Συνόδου¹². Η απομάκρυνση του άμβωνα από το κέντρο του ναού και η καθιέρωση της αντιφωνίας, συνέβαλαν ώστε να δημιουργηθούν οι χοροί των ιεροψαλτών στα δεξιά και τα αριστερά του ναού. Τα αναλόγια αντικατέστησαν τον άμβωνα. Η θέση των ιεροψαλτών παγιώθηκε στην Εκκλησία αφενός για να μην εισαχθούν αιρετικές κακοδοξίες στην ψαλμωδία (οι Αρειανοί διέδιδαν με ψαλμούς την αίρεσή τους) και αφετέρου επειδή η ψαλμωδία απαιτούσε ειδική κατάρτιση. Το χορό των ιεροψαλτών κατεύθυνε ο πρωτοψάλτης με τη χειρονομία (κινήσεις του δεξιού χεριού που έδειχναν την έναρξη ή την παύση ή τον τρόπο εκτέλεσης του μέλους), η οποία ήταν σε χρήση έως και τα μέσα του 17ου αιώνα. Στο σημείο τούτο πρέπει να σημειωθεί το γεγονός ότι ο ιεροψάλτης με τον υποδιάκονο και Αναγνώστη) ανήκει στον κατώτερο κλήρο και λάμβαναν το αξίωμα δια της χειροθεσίας.

¹¹Α.Αλιβιζάτου, ΟΙ ΙΕΡΟΙ ΚΑΝΟΝΕΣ, εκδ. Αποστολική Διακονία, Αθήνα 1997³, σελ. 258, 109 και 160.

¹²Α.Αλιβιζάτου, ΟΙ ΙΕΡΟΙ ΚΑΝΟΝΕΣ, ό.π., σελ. 258.



Εικόνα 3: Εσωτερική φωτογραφία Ι.Ν. Κοιμήσεως Θεοτόκου Καλαμπάκας. Διακρίνεται ο μαρμάρινος άμβωνας στο κέντρο του ναού. Το ψαλτικό αναλόγιο αποτελεί ύστερη κατασκευή από ξύλο, η οποία επηρεάστηκε από την τελική καθιέρωση της θέσης του ψαλτικού χορού στα πλάγια των ναών.

ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΕΣ ΟΔΗΓΙΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΚΗ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ ΤΩΝ ΑΚΟΛΟΥΘΙΩΝ

Κατά την πρωτοχριστιανική εποχή οι λατρευτικές τελετουργικές πράξεις υπήρξαν σύντομες και περιορισμένες εξαιτίας της απαγόρευσης της λατρείας. Η μελέτη και εξήγηση για τους πρώτους αιώνες της Λατρείας παραμένει δυσχερής καθότι οι πηγές είναι ελάχιστες και αποσπασματικές¹³. Οι πρώτες συστηματικές περιγραφές –οι οποίες ήσαν κατ'ακρίβεια ερμηνείες για τη Θεία Λειτουργία, το Βάπτισμα και το Χρίσμα παραδίδονται από τον Αμβρόσιο Μεδιολάνων και τον Κύριλλο Ιεροσολύμων τον 4ο αιώνα¹⁴. Με το σύγγραμμα "Περί εκκλησιαστικής Ιεραρχίας" του ψευδο-Διονυσίου του Αρεοπαγίτη (αρχές του 6ου αιώνα), τίθεται μια πρώτη πραγματεία περί μυστηρίων και μια συστηματική έκθεση και περιγραφή του συνόλου της λειτουργίας αλλά και σημαντικά στοιχεία για το βάπτισμα, την ευχαριστία, το μύρο, τη χειροτονία, τη μοναστική ομολογία και την κηδεία. Αξιοσημείωτες είναι και οι μετέπειτα ερμηνείες των: Μαξίμου Ομολογητού (+ 662)¹⁵, Γερμανού Κων/λεως (+ 733)¹⁶, Θεοδώρου επισκόπου Ανδίδων (ΙΑ' αιώνας)¹⁷, Σωφρονίου Ιεροσολύμων (ΙΒ' αιώνας)¹⁸, Νικολάου Καβάσιλα, (+ 1395)¹⁹, Συμεών Θεσσαλονίκης (+ 1429)²⁰. Οι ελληνόγλωσσες λειτουργικές μελέτες υπήρξαν αρκετά μεταγενέστερες με ση-

¹³ Τον 2ο αιώνα ο Ιουστίνος ο Φιλόσοφος και Μάρτυρας περιγράφει με απολογητικό ύφος ορισμένες λειτουργικές πράξεις.

¹⁴ Να σημειωθεί ότι την ίδια εποχή καταγράφονται και οι ερμηνευτικές ομιλίες του Χρυσοστόμου σχετικά με την Θεία Λειτουργία.

¹⁵ Μαξίμου Ομολογητού, (+ 662), "Μυσταγωγία", PG 91,657.

¹⁶ Γερμανού Κων/λεως (+ 733), "Ιστορία εκκλησιαστική και μυστική θεωρία", PG 98,384-453.

¹⁷ Θεοδώρου επισκόπου Ανδίδων (ΙΑ' αιώνας), "Προθεωρία κεφαλαιώδης περί των εν τη θεία λειτουργία γινομένων συμβόλων και μυστηρίων", PG 140,417-468.

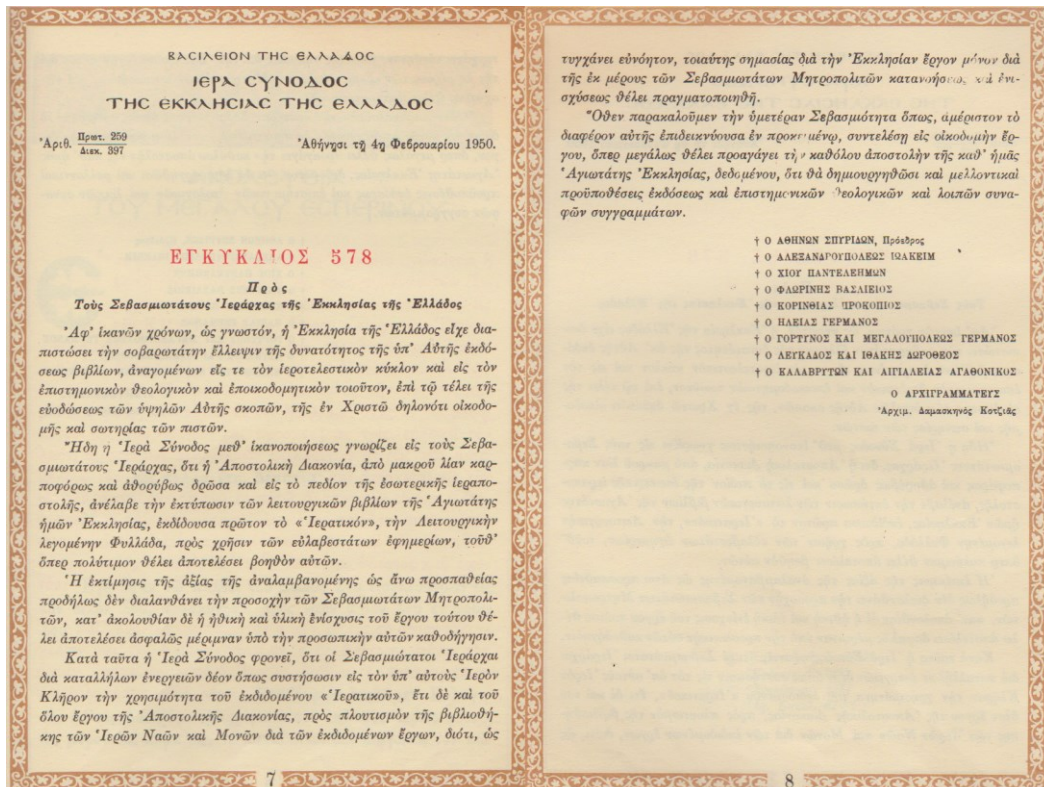
¹⁸ Σωφρονίου Ιεροσολύμων (ΙΒ' αιώνας), "Λόγος περιέχων την εκκλησιαστικήν ιστορίαν και λεπτομερή αφήγησιν πάντων των εν τη θ. ιερουργία τελουμένων", PG 87,3981-4001.

¹⁹ Νικολάου Καβάσιλα, (+ 1395), "Ερμηνεία της θ. λειτουργίας", PG 150,368-492.

²⁰ Συμεών Θεσσαλονίκης (+ 1429), "Απαντα", PG 155,33-749.

μαντικές τελετουργικές πληροφορίες²¹.

Εκτός από τα ανωτέρω έργα και τις μελέτες υπάρχουν περιορισμένες ρουμπρικές (rubrikes) στις λειτουργικές διατάξεις. Από τα παλαιά χειρόγραφα ευχολόγια μέχρι τις καθιερωμένες σήμερα Τυπικές Διατάξεις καταγράφονται οδηγίες σχετικά με τον τρόπο τέλεσης των λατρευτικών ακολουθιών. Ωστόσο, σαφείς οδηγίες σχετικά με το συγχρονισμό κατά την εναλλαγή των ευχών, των εκφωνήσεων και των ψαλτικών θέσεων είναι ανύπαρκτες ή πιο σωστά προκύπτουν κατά τρόπο ερμηνευτικό από τις λιτές τελετουργικές υποδείξεις. Η έλλειψη, η ασάφεια και η ασυμφωνία των λειτουργικών βιβλίων είναι ένα διαχρονικό αίτημα. Με την 578 Εγκύκλιο της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος του έτους 1950 επισημαίνεται η μακροχρόνια προσπάθεια για τη διαφύλαξη ορθής λειτουργικής χρήσης. Με τις εκδόσεις κατάλληλων λειτουργικών βιβλίων από την Αποστολική Διακονία επιχειρείται η μέχρι σήμερα ακαθόριστη χρήση εντύπων. Ανόμοιες εκδόσεις περιλαμβάνουν αναίτιολόγητα σημεία με λάθη, παραλλαγές και παραλείψεις.



²¹ Σημαντικές λειτουργικές μελέτες με τελετουργικό ενδιαφέρον για της ακολουθίες είναι τα ακόλουθα έργα των: Π. Ρομπότη (1869), η "Λειτουργική" του Φ. Παπαδόπουλου (1894), του Κ. Καλλινίκου "Ο χριστιανικός ναός και τα τελούμενα εν αυτώ" (1921), του μητροπολίτη Αμβροσίου Σταυρινού "Αρχαιότατα και σύγχρονα λειτουργία" (1921), του Π. Τρεμπέλα ("Αι τρεις λειτουργία" - 1935, "Μικρόν Ευχολόγιον" - 1950, "Λειτουργικοί τύποι της Αιγύπτου και της Ανατολής" - 1961, "Αρχαί και χαρακτήρ της χριστιανικής λατρείας" - 1962), του μητροπολίτη Κερκύρας Μεθοδίου Κοντοστάνου, "Τελετουργική" (1958), του Μ. Σιώτου "Θεία Ευχαριστία" (1957), του Ε. Θεοδώρου, "Η μορφωτική αξία του Ισχύοντος Τριωδίου" (1958), του Δημ. Μωραΐτη ("Εισαγωγή εις τη Λειτουργικήν και τας λειτουργικάς σπουδάς" - 1930, "Η λειτουργία των προηγιασμένων" - 1955, "Είσαγωγή εις την επιστήμην της χριστιανικής λατρείας" - 1960, "Ιστορία της χριστιανικής λατρείας" - 1964) καθώς και τα μετέπειτα και σύγχρονα έργα των Μιχ. Παπαδόπουλου "Λειτουργική της Ανατολικής Ορθοδόξου Εκκλησίας τα τελούμενα εντός ναού" (1992), του Αλ. Κορακίδη "Η Ερμηνεία της Θείας Λειτουργίας" (2005), του Γ. Φίλια ("Μελέτες ιστορίας και θεολογίας της ορθοδόξου λατρείας" - 2002, "Παράδοση και εξέλιξη στη λατρεία της εκκλησίας" - 2006, "Λειτουργική" Α' - 2006 "Λειτουργική" Β' - 2016) κ.ά.

Εικόνα 4: Η 578 Εγκύκλιος της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος σχετικά με την απόφαση έκδοσης λειτουργικών βιβλίων από την Αποστολική Διακονία.

Η ανάγκη χρονικής συνάφειας σε συγκεκριμένα σημεία των ακολουθιών εκφράστηκε σε παλαιότερη έκδοση της Αποστολικής Διακονίας στο "Εγκόλπιον του Αναγνώστου". Η σημείωση «Αργῶς», ώστε ο ιερέας να επιστρέψει κατά το "Ἄξιον καὶ δίκαιον ἔμπροσθεν στην αγία Τράπεζα ὅπως και η αναφορά «Ἀργῶς καὶ μετὰ μέλους» κατά το «Σέ ὑμνοῦμεν, σέ εὐλογοῦμεν, σοὶ εὐχαριστοῦμεν..» επισημαίνουν την αναγκαία χρονική διάρκεια ὡστε να αναπεμφθεῖ ἡ ευχή. Οι συγκεκριμένες επισημάνσεις δεν προκύπτουν ἀπὸ αρχαίες μαρτυρίες ἀλλὰ σύμφωνα με τὴν τότε έκδοση, ὡστε να «καλυφθεῖ» χρονικά ἡ μυστική ἀνάγνωση τῶν ευχῶν. Στις ἐπόμενες μέχρι τώρα ἐκδόσεις ἡ ατυχή προσθήκη τῶν συγκεκριμένων οδηγιῶν καθὼς και ὀρισμένων ἀκόμη ἀδόκιμων περιγραφῶν παραλείπεται. Ὡστόσο, παρόμοιες προσθήκες γιὰ τὴν εὐρεση συγχρονισμού ἐπέφεραν προβληματικές «λύσεις». Ἡ πρακτικὴ τοῦ "κτυπήματος" τοῦ «αστερίσκου» προ τῆς Θείας Μεταλήψεως ὡς προειδοποίηση γιὰ τὴν ἐκφώνηση «Μετὰ φόβου» ἀποτελεῖ ἕνα ἀκόμη γεγονός πρακτικῆς ἀλλὰ ἀτοπῆς ἀνάγκης ἐπικοινωνίας. Ἡ υποσημείωση στὸ ἴδιο τὸ λειτουργικὸ ἔντυπο φανερώνει ὅτι ἡ πρακτικὴ εἶναι πρόχειρη και ἀδόκιμη²². Ἐπίσης ἡ αναφορά τοῦ "Ἁγιορείτικου τυπικοῦ τῆς ἐκκλησιαστικῆς Ἀκολουθίας" περὶ τοῦ «πότε ὁ ἱερεὺς ἐξέρχεται τοῦ ἱεροῦ δια τὴν εἴσοδον τοῦ ἐσπερινοῦ»²³, φανερώνει τὴ διαχρονικὴ εὐαισθησία γιὰ τὴ συντονισμένη τελετουργία.

ΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ ΣΗΜΕΙΑ ΣΤΑ ΟΠΟΙΑ ΕΝΤΟΠΙΖΕΤΑΙ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΚΗ ΑΣΑΦΕΙΑ

Ἡ ἀυξητικὴ διαμόρφωση και καθιέρωση τῶν ακολουθιῶν ἐπηρεάστηκε ἔντονα ἐπιτα από τὴν ἀνάμιξη μοναχικοῦ και ἀσματικοῦ τυπικοῦ. Με τὶς προσθήκες νέων ευχῶν, ἐκφωνήσεων και ὕμνων κατὰ τρόπο ὅπου μετατέθηκε ἡ κανονικὴ σειρά π.χ. στὴν ἐναρξη τῶν ακολουθιῶν τὰ ἀντίφωνα κ.α. και με τὶς τμηματικὲς παραλείψεις στὴ δομὴ τῶν ακολουθιῶν ὅπως ἡ περίπτωση ἀποσιώπησης τῶν «τυπικῶν».

Ὁ τρόπος ἀναγνώσεως τῶν ευχῶν²⁴ και ἡ ἐσφαλμένη κατανόηση τῆς «μυστικῆς» ἀναγνώσεως ὡς σιωπηρῆ²⁵ ἢ ἔστω χαμηλόφωνη και ἀνήκουστη στὴν πραγματικότητα ἐπιφέρει τὴν ἀκαίρη συντόμευση τοῦ χρόνου τῆς ἀναγνώσεως ευχῶν. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ νοηματικὴ ἀσυνέπεια συντελεῖ και στὴν χρονικὰ ἀτοπὴ μετάθεση-μετατόπιση τῶν ευχῶν και τῶν δεήσεων και τῶν ἀντίστοιχων ψαλτικῶν σημείων²⁶ ὅπως ἡ Δέηση, οἱ ευχές τῶν κατηχουμένων και τῶν πιστῶν. Σύμφωνα με τὸν Ι. Φουντούλη σε αὐτὴ τὴν ἀταξία συνετέλεσε ἡ ὑψωση τοῦ τέμπλου με τὴν ὁποία δεν δυνατὴ ἡ ἀκρόαση²⁷ τῶν παλαιῶν αὐτῶν ευχῶν ὅπως και τῶν ευχῶν τοῦ Ἐσπερινοῦ και τοῦ Ὁρθρου. Οἱ ἐκτὸς τοῦ ἱεροῦ Βήματος ευχές τῶν Μυστηρίων ὅπως και ἡ ὀπισθάμβωνος ευχή λέγονται εἰς ἐπήκοον²⁸. Ἐπομένως γιὰ τὶς ευχές οἱ ὁποῖες «περιορίζονται» ἀκουστικὰ ἀπὸ τὸ φραγμὸ τέθηκε μέχρι και ἀμφι-

²² Ἡ ΘΕΙΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ, Περιέχουσα τὸν Ὁρθρον, τὴν Προσκομιδὴν, τὰς τρεῖς Λειτουργίας Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου, Βασιλείου τοῦ μεγάλου και τῶν Προηγιασμένων ὡς και πολλὰ ἄλλα χρήσιμα εἰς τοὺς Ἱερεῖς και Διακόνους, Ἐκδ. Βασ.Σαλίβερου, Ἐκδ. νέα Καρυοφύλλη (ἐπιμ. Ν.Παπαδόπουλου)

²³ Ἁγιορείτικο Τυπικὸν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Ἀκολουθίας, Ἱερό Κελλίον Ἐυαγγελισμοῦ Καρυῶν Ἁγίου Ὁρους Ἐκδ. Καστανιώτη Ἀθήνα 1995 σελ. 241-242.

²⁴ Ἐγκύκλιος 2683/5778/2404 Ἱεράς Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ελλάδος, 8-11-99 και Β.Βολουδάκη, *Ψήγματα Ὁρθοδόξου Τελετουργικῆς*, ἐκδ. Ὑπακοή, Ἀθήνα 2003², σελ. 83.

²⁵ Γ.Ν. Φίλια, ὁ.π., σελ. 205.

²⁶ Γ.Ν. Φίλια, ὁ.π., σελ. 208.

²⁷ Β.Βολουδάκη, ὁ.π., σελ. 85.

²⁸ Γ.Ν. Φίλια, ὁ.π., σελ. 206.

σβήτηση περί της εκφοράς αυτών. Επιπλέον του περιορισμού του τέμπλου και η προς ανατολή θέση του λειτουργού επηρέασε αρνητικά τις απόψεις για τη μη εκφώνηση. Η διάκριση της μυστικής ανάγνωσης των ευχών α) εξ ολοκλήρου και β) μόνο της εκφώνησης του επιλόγου της ευχής²⁹ είναι ουσιαστική για την ανάδειξη του ορθού τρόπου ανάγνωσης.

Στη λατρεία οι τελετουργικές πράξεις περιλαμβάνουν έναν ικανό αριθμό κινήσεων του Λειτουργού κατά τη χρονική διάρκεια των ακολουθιών. Οι λατρευτικές πράξεις οι οποίες απαιτούν χρονική διάρκεια και κυρίως συγχρονισμό είναι:

- ❖ Οι τελετουργικές κινήσεις του λειτουργού εντός και εκτός ιερού Βήματος.
- ❖ Τα προσκυνήματα και ο ασπασμός της συγγνώμης ενώπιον της αγίας Τραπέζης.
- ❖ Η θυμίαση εντός του ιερού Βήματος και στον κυρίως Ναό,
- ❖ Οι λιτανευτικές μετακινήσεις όπως η είσοδος του Ευαγγελίου ή η είσοδος των τιμών δώρων.
- ❖ Οι ευλογίες του λειτουργού προς το λαό ή τον ψάλτη μετά το αποστολικό ανάγνωσμα.

Η ψαλμωδία του Κοινωνικού μέλους αποτελεί ένα ιδιαίτερο σημείο κατά το οποίο επιτελούνται πολλές λανθασμένες τελετουργικές και ψαλτικές αστοχίες όπως η διακοπή της ψαλμωδίας αλλά και η επίσπευση-συντόμευση για την εκφορά του κηρύγματος. Η παρουσία διαφορετικών λειτουργικών βαθμών στις ακολουθίες αποτελεί ένα βασικό δεδομένο για την λειτουργική και τελετουργική επιτέλεση. Υπάρχει σαφής τυπικός καθορισμός σχετικά με την τελετουργική πράξη ενός λειτουργού -μόνου ή μετά διακόνου- και την συμμετοχή περισσοτέρων του ενός λειτουργού σε «συλλείτουργο»³⁰. Η περίπτωση της αρχιερατικής χοροστασίας παρουσιάζει αυξημένη τελετουργική εφαρμογή και δύναται να διαφοροποιηθεί εάν πραγματοποιηθεί αρχιερατικό συλλείτουργο. Σε κάθε περίπτωση, η λειτουργική τάξη προσαρμόζεται αναλόγως και η χρονική διάσταση σε συγκεκριμένα σημεία των ακολουθιών είναι διαφορετική.

Η επιτέλεση ακολουθίας ενός ιερέως -μόνου ή μετά διακόνου- περιγράφεται επαρκώς στις τυπικές διατάξεις. Η παρουσία διακόνου ευνοεί χρονικά τη λειτουργική τάξη. Η απουσία διακόνου η οποία καθιερώθηκε από την εποχή της τουρκοκρατίας³¹ επιφέρει την εκ των τυπικών διατάξεων ανάληψη συγκεκριμένων διακονικών καθηκόντων³² από τον Ιερέα. Ωστόσο διαπιστώνεται ότι η απουσία διακόνου επιφέρει διαφοροποίηση καθώς ορισμένα τελετουργικά διακονικά παραλείπονται.

Σε κάθε περίπτωση η όποια τμηματική «παράκαμψη» προς εξοικονόμηση χρόνου και η όποια «προσθήκη» για την χρονική κάλυψη δεν δικαιολογούνται.

1) Περιπτώσεις τελετουργικού συγχρονισμού και ψαλμωδίας

Η σημασία του συγχρονισμού κατά το διάγραμμα των ακολουθιών βασίζεται σε συγκεκριμένα σημεία όπως:

- ❖ Η απόδοση των ευχών ιεροπρεπώς εις "επήκοον" και όχι με την ερμηνεία «μυστικώς» ως εσφαλμένης αποσιώπησης δηλαδή «σιωπηρώς»³³. Η δε μετέπειτα υπόδειξη «εκφώνως» για την ανάγνωση της ευχής σημαίνει την α-

²⁹Γ.Ν.Φίλια, *Ο τρόπος ανάγνωσης των ευχών στη λατρεία της Ορθοδόξου εκκλησίας*, εκδ. Γρηγόρη 1997, σελ. 96-99.

³⁰Β.Βολουδάκη, *ό.π.*, σελ. 87.

³¹Ι.Μ.Φουντούλη, *Λειτουργική Α', Εισαγωγή στη Θεία Λατρεία*, εκδ. Μυγδονία, Θεσσαλονίκη 2004⁴ σελ. 200.

³²Ι.Μ.Φουντούλη, *ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ ΕΙΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑΣ ΑΠΟΡΙΑΣ*, τόμ. Α', εκδ. Αποστολική Διακονία, Αθήνα 2006², σελ. 261.

³³Β.Βολουδάκη, *ό.π.*, σελ. 83-84.

παγγελία «μελωδικώς»³⁴. Άλλες περιγραφές όπως «χθαμαλή τη φωνή», «λαμπρά τη φωνή» κ.α. δεν προσδίδουν καμία ωφέλεια αλλά μάλλον αποτελούν σημεία παρερμηνείας του τρόπου εκφωνήσεως³⁵.

- ❖ Η διατήρηση του γοργού κανονικού ρυθμού των ακολουθιών της Θείας Λατρείας κατά την επιτέλεση των ακολουθιών. Οι ύμνοι με αυξημένη διάρκεια ψαλμωδίας είναι συγκεκριμένοι και πρέπει να ψάλλονται κανονικά ώστε να συγχρονίζονται απρόσκοπτα οι τελετουργικές πράξεις. Ο Χερουβικός ύμνος το «Άξιον έστί» κ.α. ψάλλονται κατά τρόπο συγχρονισμού και όχι ανεξάρτητα από τις κινήσεις του λειτουργού.
- ❖ Η ψαλτική εκφορά των δεήσεων "Κύριε έλέησον" και "Παράσχου Κύριε" σε ανάλογο ύφος, οι οποίες είναι ικετευτικές και συμπληρωματικές προς τα αιτήματα των δεήσεων³⁶. Επομένως με την εκφραστική απόδοσή τους αποφεύγεται η κάλυψη των δεήσεων ενώ πρέπει να εκφέρονται «καθώς ο λαός ακροάται εν σιγή»³⁷ έπειτα από την κάθε εκφώνηση, εμμελώς ως απάντησή³⁸.
- ❖ Η αποκατάσταση του "Αλληλουϊαρίου" μετά το αποστολικό ανάγνωσμα και πριν το Ευαγγέλιο. Με την κανονική ψαλμωδία του και την πρόταξη στίχων τη δεύτερη και τρίτη φορά παρέχεται τελετουργικός χρόνος για την αγιαστική προσφορά θυμιάματος, την μετάβαση του διακόνου στον άμβωνα και την ανάγνωση του Ευαγγελίου με ύφος «λιτόν»³⁹. Τα αναγνώσματα της θείας Λειτουργίας έχουν συγκεκριμένο τρόπο ανάγνωσης, λέγονται εμμελώς. Ομοίως και τα εκτός θείας λειτουργίας, όπως διαφαίνεται από τα σηματοδόμενα στα χειρόγραφα των παλαιών Ευαγγελισταρίων, Πραξαποστόλων και προφητολογίων . Με την ατόνηση του θεσμού του αναγνώστη η ανάγνωση των αποστολικών και των προφητικών αναγνωσμάτων συχνά παρουσιάζει το πρόβλημα της κακής απαγγελίας ή ακόμη και της ψαλμωδίας.
- ❖ Η χρονική μετάθεση του κηρύγματος από την κανονική του θέση μετά την ανάγνωση του Ευαγγελίου επέφερε τη δυσχέρεια απρόσκοπτης επιτέλεσης της Εκτενούς, των δεήσεων και των ευχών υπέρ των κατηχουμένων και των πιστών ως επόμενα σημεία μετά το Κήρυγμα.
- ❖ Στην "Είσοδο του Ευαγγελίου" ή την "Είσοδο των Τιμίων Δώρων" διακρίνεται η ανάγκη συντονισμού ψαλμωδίας και ιερατικών πράξεων⁴⁰. Ενόσω αναγινώσκεται η προσωπική προπαρασκευαστική ευχή «ουδείς άξιος» από το λειτουργό, καλύπτεται χρονικά από την ψαλμωδία του χερουβικού ύμνου. Εάν ψάλλεται σε αργό ρυθμό καλύπτει τμηματικά, μέχρι την πρώτη φράση, στο «εικονίζοντες...» πλήρως την ανάγνωση της ευχής. Στη συνέχεια, η ψαλμώδηση μέχρι του «προσάδοντες...» καλύπτει χρονικά τη θυμίαση και τέλος η ψαλμώδηση μέχρι της λέξεως «μέριμναν...» καλύπτει την προς το λαό κίνηση του λειτουργού για συγχώρηση. Η πράξη της εισόδου κανονικώς τελείται με την εκφώνηση του «πάντων ημών» υπό του διακόνου και την διαδοχική επανάληψη υπό του ιερέως. Εάν δεν παρίσταται διάκονος λέγεται μόνο υπό του ιερέως. Η δε "Μνημόνευση" υπό του ιερέως κατά την είσοδο των τιμίων

³⁴Β.Βολουδάκη, ό.π., σελ. 83-84.

³⁵Ι. Κογκούλη, Χ. Οικονόμου, Π. Σκαλτσή, Η ΘΕΙΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, εκδ. Ο.Χ.Α. Λυδία 2002⁵, σελ. 134.

³⁶Ι.Μ.Φουντούλη, ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ ΕΙΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑΣ ΑΠΟΡΙΑΣ, τόμ. Α, ό.π., σελ. 209.

³⁷Ι.Μ.Φουντούλη, ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ ΕΙΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑΣ ΑΠΟΡΙΑΣ, τόμ. Α, ό.π., σελ. 209.

³⁸Ι.Μ.Φουντούλη, ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ ΕΙΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑΣ ΑΠΟΡΙΑΣ, τόμ. Α, ό.π., σελ. 214.

³⁹Εγκύκλιος 2683/5778/2404 Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος, 8-11- 2002.

⁴⁰Ι.Μ.Φουντούλη, ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ ΕΙΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑΣ ΑΠΟΡΙΑΣ, τόμ. Α, ό.π., σελ. 230.

δώρων⁴¹ δεν μαρτυρείται στους παλαιούς κώδικες. Η κανονική θέση μνημόνευσης ονομάτων ευρίσκεται στην τάξη της προσκομιδής και στην παλαιότερη πράξη μετά το «Εξαιρέτως...». Επομένως η συνήθεια να μνημονεύει ο ιερέας κατά την είσοδο επιφέρει εκτός των άλλων και ανατιολόγητη χρονική αταξία.

- ❖ Ασπασμός της ειρήνης και η ομολογία πίστεως.
- ❖ Το Μεγαλυνάριον του Αγίου της ημέρας μετά τό «Ἐν πρώτοις...» το οποίο κανονικά δεν λέγεται. Η εισαγωγή του στο χρονικό σημείο ιστορικά δεν δικαιολογείται.
- ❖ Η ψαλμώδηση του Κοινωνικού μέλους αποτελεί ένα ακόμη σημείο όπου απαιτείται συγχρονισμός. Είναι απαραίτητο να διατηρηθεί ψαλμωδικώς ως καλυπτήριος ύμνος⁴². Ἐπειτα από την έναρξη ψαλμώδησής του (κατά το Αλληλουσία) πρέπει να εκφωνείται η πρόσκληση «Μετά φόβου» χωρίς να διακοπεί ο ύμνος ο οποίος ψάλλεται μέχρι το πέρας της μεταλήψεως⁴³. Είναι γεγονός ότι η μετάθεση του κηρύγματος στο "Κοινωνικό" πριν από την προτροπή για τη θεία Μετάληψη επιφέρει προβληματική χρονική εναλλαγή. Με την όποια χρονική διάρκεια του κηρύγματος ευνοείται η βιαστική συνέχεια. Ο ύμνος παύει προτού αρχίσει η μετάληψη και ἔπειτα όταν συνεχίζεται συνήθως εκτελείται ζημιωμένος. Η εκφώνηση «σῶσον τὸν λαόν σου καὶ εὐλόγησον...» ουδὸλως δικαιολογείται προ του τέλους της Μεταλήψεως των πιστών.
- ❖ Τα μετά το Κοινωνικόν ὅπως το «Ἐἶδομεν τὸ φῶς τὸ ἀληθινόν...» και ο ύμνος «Πληρωθῆτω τὸ στόμα ἡμῶν...» ἔχουν τη σημασία τους. Η εισαγωγή τους στη θεία Λατρεία του ύμνου «Πληρωθῆτω...», έγινε από τον Πατριάρχη Σέργιο σύμφωνα με αναφορά στο Πασχάλιο Χρονικό, για την απαιτούμενη χρονικά συστολή και την αναγκαία μεταφορά των Τιμίων Δώρων από την αγία Τράπεζα. Η θέση του σήμερα παραμένει αφανής διότι στις περισσότερες εκδόσεις των λειτουργικών βιβλίων δεν περιλαμβάνεται. Ωστόσο η ψαλμώδηση του μετά την εκφώνηση «...πάντοτε, νῦν καὶ ἀεὶ» είναι δυνατή και για την αποκατάσταση του ύμνου και για την τελετουργική ευταξία. Σύμφωνα με τον π.Κωνσταντῖνο Παπαγιάννη ο ύμνος ως «αρχαίος» θεωρείται και «ορθότερος μετά την Θεία Κοινωνία», από το «Ἐἶδομεν τὸ φῶς». Πράγματι, η εισαγωγή του στη θεία λατρεία ἐπῆλθε σταδιακά διότι αρχικώς ως στιχηρό του Ἐσπερινού της Πεντηκοστής και προστέθηκε και στη θεία Λειτουργία της εορτής. Ἐπειτα καθιερώθηκε να λέγεται κατά το λειτουργικό ἔτος. Προκύπτει επίσης πολύτιμη η χρονική ψαλμώδηση του ως καλυπτήριος ύμνος. Επομένως και οι δύο ύμνοι ὅταν ψάλλονται σωστά ευνοούν χρονικά τις τελετουργικές πράξεις σχετικά με την ολοκλήρωση της ακολουθίας κατά την τακτοποίηση των σκευών.

2.) Διαφοροποιήσεις λειτουργικής συμμετοχής

Η τελετουργική συμμετοχή εκτός του ιερέως και αρχιερέως, του τρίτου ιερατικού βαθμού είναι καθοριστική για τη δομική μεταβολή των ακολουθιών. Η τάξη της χοροστασίας Αρχιερέως ὅπως ἐπὶ παραδείγματι στην αρχιερατική Θεία Λειτουργία επιφέρει ἐπιπλέον τελετουργικές, ψαλτικές και συνεπῶς χρονικές διαφοροποιήσεις. Διακρίνονται μάλιστα συγκεκριμένα σημεία ταυτόχρονης ψαλμωδίας κατά την ταυτόχρονη απόδοση

⁴¹Π. Τρεμπέλα, ΑΙ ΤΡΕΙΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΙ ΚΑΤΑ ΤΟΥΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΚΩΔΙΚΑΣ, εκδ. Αδελφότητα Θεολόγων «Σωτήρ», Αθήνα 1997, σελ. 82.

⁴²Ι.Μ.Φουντούλη, ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ ΕΙΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑΣ ΑΠΟΡΙΑΣ, τόμ. Α, ὄ.π., σελ. 244.

⁴³Ι.Μ.Φουντούλη, ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ ΕΙΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑΣ ΑΠΟΡΙΑΣ, τόμ. Α, ὄ.π., σελ. 245.

διαφορετικών μελών, των λειτουργών από κοινού μετά του ψαλτικού χορού. Η διάκριση σημείων ταυτόχρονης ψαλμωδίας Αρχιερέως, ιερέων, ψαλτών απαιτεί ιδιαίτερη προσοχή και ευταξία για την αποφυγή χασμωδίας, ώστε να μην επικαλύπτεται η ιερατική και η Αρχιερατική εκφορά από τον ψαλτικό χορό. Τα σημεία ταυτόχρονης ψαλμωδίας είναι:

- ❖ Κατά το «Δεῦτε προσκυνήσωμεν...»
- ❖ Κατά το "Εἰσοδικόν" ενώ ο Αρχιερέας ψάλλει και ευλογεί το λαό, ο Ιεροψάλτης λέγει ταυτοχρόνως «Εἰς πολλά ἔτη...»
- ❖ Κατά το «Κύριε, Κύριε ἐπίβλεψον...» υπό του Αρχιερέως ο Ιεροψάλτης λέγει «Εἰς πολλά ἔτη». Οι δε ιερείς ψάλλουν ταυτόχρονα το τρισάγιο «Ἅγιος...» σε τέσσερις στάσεις.
- ❖ Ενόσω ο Αρχιερέας ευλογεί και επιλέγει την "Ἀπόλυσιν", ο Ιεροψάλτης ψάλλει μεγαλοφώνως «Τόν Δεσπότην...»

Εκτός από τις περιπτώσεις ταυτόχρονης ψαλμωδίας παρατηρείται χρονική διαφοροποίηση κατά την αύξηση των τελετουργικών πράξεων καθώς και των διακονικών προτροπών και κελεύσεων. Επομένως, διαφοροποιείται και ο χρόνος εναλλαγής εκ του ιερατείου των ευχών και εκφωνήσεων και των ανάλογων ψαλτικών απαντήσεων.

ΕΠΙΛΟΓΙΚΑ

Τα χρονικά σημεία τελετουργίας κατά την εξέλιξη των ακολουθιών βασίζονται στην ρυθμική αναλογία λειτουργικής και ψαλμωδίας. Δηλαδή, στην νοηματική και χρονική αντιστοιχία των λατρευτικών σημείων του λειτουργού και του ψαλτικού χορού. Για την ορθή εφαρμογή των κανόνων της τάξεως είναι απαραίτητη η από κοινού κατανόηση και συνέργεια στο λατρευτικό διάγραμμα. Η καθιερωμένη τάξη είναι ασφαλής ως προς την τήρηση των λατρευτικών κανόνων. Ο 75ος Ιερός Κανόνας της εν Τρούλλω Πενθέκτης Οικουμενικής Συνόδου (691 μ.Χ.) απευθύνεται με νουθεσία στους «παραγινόμενους» με την ψαλμωδία, τους Λειτουργούς και τους Ιεροψάλτες για τον μετά γνώσης τρόπο ψαλμωδίας, χωρίς έντονες φωνές με προσοχή και κατάνυξη:

«τούς ἐπὶ τῷ ψάλλειν ἐν ταῖς ἐκκλησίαις παραγινόμενους, βουλόμεθα μήτε βοαῖς ἀτάκτοις κεχρηῆσθαι, καὶ τὴν φύσιν πρὸς κραυγὴν ἐκβιάζεσθαι, μήτε τι ἐπιλέγειν τῶν μὴ τῇ ἐκκλησίᾳ ἀρμοδίων τε καὶ οἰκείων· ἀλλὰ μετὰ πολλῆς προσοχῆς καὶ κατανύξεως, τὰς ψαλμωδίας προσάγειν τῷ τῶν κρυπτῶν ἐφόρῳ Θεῷ. Εὐλαβεῖς γὰρ ἔσεσθαι τοὺς υἱοὺς Ἰσραὴλ τὸ ἱερόν ἐδίδαξε λόγιον»⁴⁴.

- Είναι αντιληπτό ότι η σημερινή διάταξη των ιερών ακολουθιών δεν είναι η αρχική. Επομένως, η ερευνητική αναζήτηση για την εξέλιξη και διαμόρφωση είναι ουσιαστική ώστε να καταστεί με σαφήνεια η τελετουργική και ψαλμωδική σύνδεση των τμημάτων των ακολουθιών.
- Η επαναφορά σημείων στις ακολουθίες της Λατρείας, κατά την παλαιά πράξη και η αποκατάσταση σημείων στην δέουσα θέση είναι απαραίτητα για την αρμονική κάλυψη τελετουργικών πράξεων. Το κήρυγμα, το "αλληλουϊάριον" η αγιαστική θυμίαση, το «Πληρωθήτω...» και οι αναφερόμενες περιπτώσεις ψαλμωδίας έχουν τη χρονική σημασία τους.
- Επίσης, οι τελετουργικές πράξεις επηρεάζονται από την ψαλμωδία. Με την ορθή απόδοση της ψαλμωδίας τελούνται ταυτόχρονα με ιεροπρέπεια πράξεις όπως: Η θυμίαση, η μετάληψη, η συστολή των «μερίδων» στο ιερό Ποτήριο, η ύψωσή του ενώπιον του λαού, η μετέπειτα μεταφορά των ιερών σκευών στην Πρόθεση και γενικά όλες οι λατρευτικές κινήσεις και ενέργειες.

Όπως, επισημαίνει η θεματική του παρόντος Συνεδρίου: «έν ἐπιγνώσει ὑμνοῦντας Σε...» για την προσευχητική λατρευτική πράξη απαιτείται επίγνωση η οποία εκφράζεται με προϋποθέσεις και δεξιότητες. Στην έκφραση της Ορθόδοξης Λατρείας ο συγχρονισμός

⁴⁴A.Αλιβιζάτου, ό.π., σελ. 131

τελετουργικής και ψαλμωδίας είναι ένα σημείο το οποίο θα πρέπει να μας απασχολεί ώστε να έχουμε επίγνωση ότι ο λειτουργός και ο ιεροψάλτης δεν δύνανται να εκφράζουν τη Λατρεία μεμονωμένα και ατομικά.

Βιογραφικό:

Ο π.Σπυρίδων Χ. Κωνσταντής γεννήθηκε στην Πρέβεζα. Είναι κληρικός στην Ιερά Αρχιεπισκοπή Αθηνών -Εφημέριος και Πρόεδρος του Ενοριακού Φιλοπτώχου Ταμείου του Ι.Ν. Αγίας Μαρίας Άνω Ιλισίων, Γενικός Διευθυντής της Βιβλιοθήκης «Αρχιεπίσκοπος Σπυρίδων Βλάχος» του ΚΕΑ. Είναι Υποψήφιος Διδάκτωρ στο γνωστικό αντικείμενο της Λειτουργικής στο Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας Αθηνών στο Ε.Κ.Π.Α., απόφοιτος του Τμήματος Κοινωνικής Θεολογίας Αθηνών, Μ.Θ. Ανθρωπιστικών Σπουδών ΕΑΠ -ειδίκευση στην Ορθόδοξη Θεολογία, Μ.Θ. Χριστιανικής Λατρείας Κοινωνικής Θεολογίας Αθηνών ΕΚΠΑ -ειδίκευση στη Λειτουργική, ΜΑ. Κανονικού Δικαίου Κοινωνικής Θεολογίας Αθηνών ΕΚΠΑ. Είναι κάτοχος τίτλου Παλαιογραφίας και Διπλωματικής από το Μ.Ι.Ε.Τ. Έχει παρουσιάσει μελέτες και άρθρα Λειτουργικής και Τελετουργικής της Λατρείας της Ορθόδοξου Εκκλησίας, λαμβάνει μέρος σε επιστημονικά συνέδρια και ερευνητικά προγράμματα. Γνωρίζει την Αγγλική και Γερμανική Γλώσσα.

*Η ψαλτική παράδοση της Ζακύνθου.
Ιστορική ανασκόπηση και μουσικολογική ανάλυση
του ζακυνθινού μέλους
μέσα από την προφορική και γραπτή παράδοση*

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΑΡΙΝΟΣ

marisouzak@yahoo.gr

Περίληψη. Η παρούσα εισήγηση έχει ως κύριο σκοπό να προσεγγίσει το ζακυνθινό εκκλησιαστικό μέλος μέσα από δύο κυρίως θεματικούς άξονες. Αρχικά, ο ιστορικός άξονας αφορά την προέλευση καθώς και την ιστορική του εξέλιξη. Στο πλαίσιο αυτό συμπεριλαμβάνονται κι οι όποιες κοινωνικοπολιτικές αλλαγές σημειώθηκαν ταυτόχρονα στον ευρύτερο επτανησιακό χώρο και κυρίως στη Ζάκυνθο, και διαδραμάτισαν ιδιαίτερο ρόλο στην εξελισσόμενη πορεία του μέλους, έως και την υπάρχουσα σημερινή του μορφή με την ονομασία «Νέο Ζακυνθινό εκκλησιαστικό μέλος» κατά τον γράφοντα. Στη συνέχεια, ο δεύτερος άξονας αφορά μια σύντομη μουσικολογική θεματική ανάλυση, η οποία συνίσταται από δύο θεματικές υποενότητες: α) την προσέγγιση του μέλους η οποία αναφέρεται στη μορφολογική, ρυθμική και αρμονική του δομή μέσα από την εξελισσόμενη πορεία του έως και την υπάρχουσα σημερινή του μορφή και β) κάποιες επισημάνσεις για τα κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ βυζαντινού και ζακυνθινού εκκλησιαστικού μέλους. Στη συνέχεια, το 10μελές φωνητικό σύνολο «Ζακυνθινό Εκκλησιαστικό Αναλόγιο “Θόδωρος Κουρκουμέλης-Κοθρής”» θα αποδώσει ύμνους κατά το ζακυνθινό εκκλησιαστικό μουσικό ιδίωμα, διάρκειας περίπου δέκα λεπτών. Ο κύριος στόχος του εισηγητή στην παρούσα εισήγηση είναι αφενός να αναδείξει άγνωστες πτυχές του ζακυνθινού εκκλησιαστικού μέλους, αφετέρου δε αυτή να αποτελέσει έναυσμα για τον κάθε είδους ερευνητή που θα θελήσει να ασχοληθεί με το ζακυνθινό εκκλησιαστικό μέλος. Με γνώμονα, λοιπόν, τις προσαγές της διασωθείσας φωνητικής και γραπτής παράδοσης, απώτερος πόθος και στόχος του γράφοντος είναι η προβολή της ζακυνθινής ψαλτικής μέσω διάφορων εκδηλώσεων, εντύπων και ψηφιακών δίσκων, ώστε να δημιουργηθούν οι βάσεις και οι προϋποθέσεις για την διάσωση του ζακυνθινού εκκλησιαστικού μέλους ως σημείου πολιτιστικής κληρονομιάς.

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Είναι συχνό το κοινωνικό και πολιτισμικό φαινόμενο που παρατηρείται σε κάποιες ενδογενείς περιοχές, στις οποίες περιέχονται, από έντονη πολιτισμική δραστηριότητα, που όταν εισχωρήσουν άλλα πολιτισμικά κέντρα,¹ άλλων εξωγενών περιοχών ², τα οποία διακατέχονται από έντονο πεδίο πολιτιστικής τάσης, όταν διασταυρωθούν με τα γηγενή εκεί διάφορα τοπικά πολιτισμικά, και κοινωνικά κέντρα, αυτό το φαινομενικό κοινωνικοπολιτισμικό πεδίο, να έχει ως αποτέλεσμα, την δημιουργία, και την σταδιακή διαμόρφωση, καινούργιων τοπικών κοινωνικών αλλά και πολιτισμικών ιδιωμάτων, που εμφανίζε-

¹ Είναι χαρακτηριστική η διατύπωση που αναφέρει ο Πλάτων στην Πολιτεία του (IV,424c) και την οποία την αποδίδει στον Δάμωνα τον Αθηναίο ότι «κάθε φορά που αλλάζουν οι κοινωνικές συνθήκες, αλλάζει και η μουσική.»

² ΕΑΠ τόμος β Ελληνική Μουσική Πράξη :Αρχαίοι και μέσοι χρόνοι σελ.226-227 Λέκκας Πάτρα 2003.

ται με διαφόρων ειδών τέχνης, αλλά και κοινωνικών άλλων πεδίων . Ένα τέτοιο απώτερο, παράδειγμα όπως το παραπάνω που προσδιορίσαμε, αποτελεί και η ιδιόμορφη κρητοεπτανησιακή³ εκκλησιαστική μουσική των Επτανήσων, που εκδηλώθηκε κυρίως στις περιοχές της Ζακύνθου και της Κέρκυρας, και λιγότερο στις υπόλοιπες περιοχές του επτανησιακού ευρύτερου χώρου.⁴

1.1. Κρητοεπτανησιακή Ψαλτική

Με την Πτώση του **Χάνδακα** (1669), παρατηρείται έντονα το φαινόμενο της μετακίνησης των εγχώριων πληθυσμών της Κρήτης σε άλλες περιοχές του ελλαδικού χώρου, με κυριότερη όμως περιοχή μετακίνησης τους την ευρύτερη περιοχή των Επτανήσων. Ανάμεσα στους Κρήτες πρόσφυγες που κατέφυγαν στα Επτάνησα υπήρχαν και ορισμένοι ιεροψάλτες,⁵ χάρη στους οποίους μεταλαμπαδεύτηκε η κρητική ψαλτική παράδοση στους ντόπιους κάτοικους, ιδίως στην Ζάκυνθο και στην Κέρκυρα, με την ονομασία Κρητοεπτανησιακή ψαλτική ή με άλλους παρεμφερείς όρους.

1.2. Πηγές για τη μελέτη της Ζακυνθινής Ψαλτικής παράδοσης

Οι πηγές στις οποίες στηρίζεται η έρευνα της ζακυνθινής ψαλτικής είναι διαφορετικού περιεχομένου και μπορούν να διαχωριστούν σε δύο μεγάλες κατηγορίες διαφορετικών κατευθυντήριων γραμμών : α)τις κύριες **μουσικολογικές**, που αφορούν την μουσικολογική ανάλυση ως προς την ευρύτερη δομή του μέλους, την μελωδική και την αρμονική και β) τις **ιστορικές** εκείνες πηγές που αφορούν διάφορες προφορικές και γραπτές μαρτυρίες, τις οποίες αντλούμε μέσα από κάποιες ιστορικές περιόδους που καθόρισαν την εξέλιξη αλλά και την διαμόρφωση⁶ του ζακυνθινού μέλους μέχρι και την σημερινή του εικόνα.

Πίνακες 1 και 2: Ταξινόμηση των πηγών της Ζακυνθινής ψαλτικής.

Κύριες Πηγές

1. Μουσικολογικές Πηγές	
2. Η γραπτή μουσική παράδοση	- Ιδιωτικά αρχεία - μουσικές ανθολογίες, - διάσπαρτα χειρόγραφα διαφόρων τύπου (αναστασιματάρια, μουσικές ανθολογίες)
3. Μουσικά έντυπα	
4. Μουσικολογικά έντυπα (άρθρα, ανακοινώσεις) με μουσική σημειογραφία	

³ Μάρκου Φ. Δραγούμη «Η μουσική παράδοση της Ζακυνθινής Εκκλησίας» Αθήνα (2000).

⁴ Α. Συμπεράσματα από μια έρευνα για την εκκλησιαστική μουσική της Κεφαλονιάς, *Κεφαλλονίτικα χρονικά*, τ.6, Αργοστόλι 1994, σσ. 265-277· Β. «Η δυτικίζουσα εκκλησιαστική μουσική μας στην Κρήτη και στα Επτάνησα» *Λαογραφία*, τ.31, σσ.272 -293.

⁵ Δε Βιαζης Σπυριδων(1909-1910) «Κρητική ψαλμωδία εν Ζακυνθω, Πινακοθηκη», τχ9, Αθηνά σελ.24 .

⁶ Εννοούμε την αυτοσχέδια άγραφή απλή ομοφωνική συνήχηση οποία γίνεται με την πλαισίωση των τριών υπολοίπων φωνών (σεκόντο, τέρτσα, μπάσο).

5. Η ζώσα προφορική μουσική παράδοση	
6. Κύρια-κομβικά πρόσωπα	<ul style="list-style-type: none"> - Μελοποιοί - Καταγραφείς - Μουσικολόγοι - Ιστορικοί διαφόρων τύπων - ερευνητές - Θρησκευτικές και πολιτικές αρχές που διαδραμάτισαν κύριο ρόλο σε διάφορες πτυχές της ζακυνθινής ψαλτικής , μέσα από κάποιες χρονικές περιόδους

Βοηθητικές πηγές

6. Ιστορικά βιβλία
7. Φιλολογικές πηγές
8. Ιστορικές πηγές
9. Διαφόρων ειδών έντυπα (εφημερίδες, άρθρα επιστημονικά περιοδικά κλπ)
10. Προφορικές μαρτυρίες
11. Ψηφιακές μουσικές εκδόσεις
12. Παραδοσιακή και λόγια μουσική της Ζακύνθου

2.2 ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΖΑΚΥΝΘΙΝΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ :ΠΕΡΙΟΔΟΙ ΕΞΕΛΙΞΗΣ, ΚΥΡΙΑ ΠΡΟΣΩΠΑ, ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΥΜΒΑΝΤΑ, ΨΑΛΤΙΚΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ, ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ

1.3. Εμφάνιση της κρητικής οκταηχίας και μετονομασία ως κρητοζακυνθινή ψαλτική

Η εμφάνιση του κρητικού εκκλησιαστικού μέλους το έτος 1669 (και ίσως και πιο παλιά)⁷ σηματοδοτεί την νέα άνθιση της ζακυνθινής ψαλτικής, και παράλληλα της δίνει την νέα ταυτότητα, με την ονομασία κρητοζακυνθινή εκκλησιαστική μουσική, εφόσον μέσα από κάποιες διαδικασίες διασταυρώσεων και αναμίξεων του κρητικού εκκλησιαστικού μέλους με κάποια πολυφωνικά εγχώρια παραδοσιακά ιδιώματα⁸ (εκκλησιαστικά,

⁷ Μάρκου φ. Δραγούμη, η μουσική παράδοση της Ζακυνθινής Εκκλησίας..

⁸ Είναι συχνό το φαινόμενο που παρατηρείται όταν σε κάποιες εγχώριες περιοχές που περιέχουν έντονα το στοιχείο της προφορικής μουσικής παράδοσης, με το που εισρέουν κάποια εξωγενή στοιχεία άλλων περιοχών, και λόγω της έντονης πολιτισμικής τάσεως που τα περιβάλλει, να επι-

λαϊκή παραδοσιακά) προέκυψε η «αυτοσχέδια, άγραφη, απλή ομοφωνική συνήχηση»⁹, που συνοδεύει το μέλος, με την πλαισίωση της βασικής από τις τρεις υπόλοιπες φωνές.

2. ΟΙ ΚΥΡΙΕΣ ΠΕΡΙΟΔΟΙ ΤΗΣ ΖΑΚΥΝΘΙΝΗΣ ΙΔΙΑΖΟΥΣΑΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ

Η ιστορική αναδρομή της ζακυνθινής ψαλτικής θα πρέπει, κατά τον γράφοντα, να οριοθετηθεί σε κάποιες περιόδους¹⁰ που καθόρισαν την εξέλιξη και την διαμόρφωση της μέχρι σήμερα. Αυτές οι περίοδοι συναρτώνται με σημαίνουσες πολιτισμικές διαδικασίες και κύριες κοινωνικοπολιτικές αλλαγές που εκδηλώθηκαν στο νησί της Ζακύνθου, αλλά και σε όλο το ευρύτερο κοινωνικό και γεωγραφικό πλαίσιο του επτανησιακού χώρου.

σκιάζουν τα εγχώρια πολιτιστικά πεδία μέσω των αναμίξεων, και των διασταυρώσεων, με τελικό αποτέλεσμα να διαμορφώνεται ένα νεοφανές πολιτιστικό ιδιότυπο μουσικό είδος. Ένα τέτοιο παράδειγμα συμφώνα με τα παραπάνω γενική θεώρηση υπήρξε και η εμφάνιση του εκκλησιαστικού μέλους στα Επτάνησα. Είναι γνωστό ότι η πολυφωνία στην ευρύτερη περιοχή των επτανησίων είχε κάνει ήδη την εμφάνιση τη τον 15^ο αιώνα πολύ πιο πριν εισήχθη η κρητική ψαλτική στα Επτάνησα, διότι δεν πρέπει επίσης να ξεχνάμε και την μακροχρόνια παρουσία των Ενετών στα Επτάνησα, όπου κάποιες φορές, λειτουργούσε και με κάποιο τρόπο ανταγωνιστικό μεταξύ των δυο δογμάτων, κυρίως μέσω των διάφορων πολιτιστικών, και θρησκευτικών τελετών που γινόταν, με αποτέλεσμα να υπάρχουν κάποιες επιρροές στους εγχώριους κατοίκους, είτε μέσω θρησκευτικών εθιμοτυπικών στοιχείων, είτε κάποιων μουσικών επιδράσεων από την πλευρά των Βενετών.

⁹ Ραυτόπουλος Γιώργος Ε.<<Η Αρμονική Πολυφωνία Στα Επτάνησα .β Η ζακυνθινή αυτοσχέδια άγραφη απλή ομοφωνική συνήχηση δεν αποτελεί παρθενόγενεση της ζακυνθινής μουσικής παράδοσης, η μορφή της πολυφωνίας όπως είχαμε αναφέρει στο πρώτο κεφάλαιο εμφανίστηκε με την παρουσία των Φράγκων κατακτητών τον 15^ο αιώνα στην περιοχή των Επτανήσων Ένα από τα κυριότερα είδη πολυφωνικού τραγουδιού που ονομάζεται «Αρέκια» και το συναντούμε κυρίως στις περιοχές της Ζακύνθου, και της Κεφαλονιάς, και το οποίο δομείται με μια απλουστευμένη ομοφωνική τρίφωνη, τετράφωνη μορφή, με κύρια δομικά χαρακτηριστικά του, την μόνιμη χρήση του μείζονα τρόπου, και την συνεχόμενη παραλληλία μεταξύ των φωνών, που εκδηλώνεται κατά την διάρκεια της μεταλλαγής των συγχορδιών, και ταυτόχρονα με το ιδιαίτερο υφολογικό του ύφος, αυτό τις διάχυτης ρινόφωνης εκφοράς της μελωδίας. Το είδος αυτό του ιδιόμορφου τραγουδιού δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση παρθενόγενεση του επτανησιακού μουσικού χώρου, εφόσον είναι ένα εθνικό μουσικολογικό τύπου φαινόμενο με ευρύτερη γεωγραφική υπόσταση ως προς την προέλευση της και τις διάφορες μορφές καταγωγής, και συγγένειας, εμφανίζεται σε όλο τον γεωγραφικό χώρο της βόρειο Μεσογείου Κορσική, Σαρδηνία, αρκετές περιοχές της νότιας Ιταλίας, Σικελία, ολόκληρη την νότια Γαλλία, καθώς και σε κάποιες περιοχές των Βαλκανίων, που παρατηρούμε ότι είναι πολύ πιο κοντά στο παραδοσιακό αυτοσχεδιαστικό αρμονικό τρόπο εκφοράς, όσον αφορά το παραδοσιακό τραγούδι της Ζακύνθου. Έχουμε αρκετά ακουστικά μουσικά παραδείγματα από τις περιοχές αυτές, όπου συγκρίνοντας κάποιος τις προφορικές μουσικές παραδόσεις μεταξύ των περιοχών αυτών και των Επτανήσων, διαφαίνονται ορισμένες κοινές γραμμές σύγκλισης των δύο αυτών πολυφωνικών μορφών.

¹⁰ Κατά την δική μου προσωπική θεωρητική άποψη, έπρεπε, να επιτευχθεί αυτή η χρονική και συνάμα ιστορική οριοθέτηση της ζακυνθινής ψαλτικής, για να έχουμε σαφέστατα πιο ξεκάθαρη, και ταυτόχρονα πιο αναλυτική εικόνα, σε διάφορες συνιστώσες του ζακυνθινού ψαλτικού πεδίου, Ωστε μέσω των διαφόρων δεδομένων που θα αναφέρουμε θεωρούμε ότι θα έχουμε οπωσδήποτε μια γενική, και τεκμηριωμένη σε μια ευρύτερη και ιστορική, μορφή για την μακροχρόνια ιστορική πορεία του ζακυνθινού μέλους. .

Πινάκας 2. Σύνοψη της ιστορικής εξέλιξης της Ζακυνθινής ιδιάζουσας ψαλτικής

Περίοδος	Χαρακτηρισμοί	Σημειώσεις
1 1669-αρχές του 19 ^{ου} αιώνα	Η εμφάνιση της κρητικής ψαλτικής και η ανάμιξη και διασταύρωση κάποιων τοπικών πολυφωνικών ιδιωμάτων, με αποτέλεσμα αυτών, την μετονομασία της σε κρητοζακυνθινή ψαλτική, καθώς και η εισαγωγή της πατροπαράδοτης κωσταντινουπολίτικης εκκλησιαστικής μουσικής, μέσω των προσφύγων που κατέφυγαν στο νησί. Η περίοδος αυτή αντανάκλαται από την παρουσία της ενετικής κατοχής των ενετών, και μετέπειτα, υπό την προστασία της Αγγλικής Κυριαρχίας στο νησί.	Παλαιά Μέθοδο, ελλιπής χειρόγραφη παράδοση, των κρητικών χειρογράφων, διάφορα πολυφωνικά ιδιώματα τα όποια επικρατούσαν την περίοδο εκείνη (1669) και πιθανόν να βρισκόταν σε κάποια παρακμιακή μορφή. Κύρια πρόσωπα αυτής της περιόδου Οι μουσικοδιδάσκαλοι της παλαιάς γραφής Γεώργιος Ρωμανός, η παπά Τσετσές, και Πέτρος Μανταλάς η Κατσαίτης, που δίδασκαν το κρητοζακυνθινό μέλος Η σύνθεση του Ιωάννη Πλανητέρου «Ινά τι Εφρύαξαν Έθνη»
2 Αρχές του 19 ^{ου} έως το 1864	Η μεταγραφή των λιγιστών κρητοζακυνθινών χειρογράφων από την παλαιά στην νέα ευκολονόητη γραφή από τον Θεόδωρο Κουρκουμέλη η περίοδος αυτή θεωρείται η μεγάλη ακμή της ζακυνθινός κρητοζακυνθινής ψαλτικής, Έναρξη της ελληνικής επανάστασης του 1821, όπου αρκετοί πρόσφυγες, ήταν και κάποιοι από αυτούς ιεροψάλτες, κατέφυγαν στα Επτάνησα.	Η εμφάνιση της Νέας Μεθόδου, από κάποιους κεφαλλονίτες ιεροψάλτες όπου είχαν σπουδάσει στην πατριαρχική σχολή, παρατηρείται επίσης μεγάλη πολιτισμική ακμή σε όλες τις καλές τέχνες σε όλη την περιοχή των Επτανήσων, Οι περισσότεροι ζακυνθινοί μουσικοδιδάσκαλοι, υπήρξαν ιερείς με την φυγή των κεφαλλονιτών ιεροψαλτών Κοθρή έμεινε ο μοναδικός μουσικοδιδάσκαλος που δίδασκε την νέα μέθοδο
3 1864-1953	Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από μια σταδιακή πτώση του μέλους, το οποίο μεταδίδεται κατά βάση μέσω της προφορικής παράδοσης και λιγότερο της γραπτής με Κυριότερα πρόσωπα αυτής της περιόδου Ο Ιερέας Αντώνιος Πυλαρινός, η παπά-Νινιρίδης, που εφάρμοσε κάποιες τροποποιήσεις στις δύσκολες θέσεις του Κοθρή και οι δυο ιερείς Βασιλείας Πομόνης και Σπυρίδων Μούσουρας, οι οποίοι παρήγαγαν, αρκετά μεγάλο γραπτό καταγραφικό μουσικό έργο, καλύπτοντας σχεδόν όλο το ψαλτικό ρεπερτόριο του ζακυνθινού μέλους, ενώ η άνωση των Επτανήσων με την υπόλοιπη Ελλάδα, έφερε μακράν πολιτισμικές και κοινωνικές επιπτώσεις στην ευρύτερη περιοχή του επτανησιακού χώρου. Η ολο-	Η εμφάνιση της πολυφωνικής μουσικής, και η επικράτηση του Ιωάννη Σακελλαρίδη στην τοπική ψαλτική, διάφορες πολυφωνικές τοπικές επίδρασης από κάποιους λόγιος συνθέτες, οι μουσικολογικές αναλύσεις του Παναγιώτα Γριτζάνη, για το ζακυνθινό μέλος, και το ιστορικό μουσικολογικό δοκίμιο του Ιωάννη Καπανδρίτη, «Μουσικές Εκκλησιαστικές Σχολές»

	σχερής καταστροφή του φονικού σεισμού που εξαφάνισε έναν ολόκληρο πολιτισμό 500 ετών .	
4 1953 - μέχρι σήμερα	Από το 1953 το μέλος έχει περιέλθει σε μια στασιμότητα. Αρχές δεκαετίας του 90, παρατηρείται μια ανοδική πορεία του μέλους σε διάφορες πτυχές του. Το 1994, η ενθρόνιση του ζακυνθινού μητροπολίτη κύριου Χρυσόστομου Β' Συνετού επέφερε να ψάλλεται το ζακυνθινό μέλος σε όλες τις επίσημες πανηγυρικές ακολουθίες της τοπικής εκκλησίας της Ζακύνθου. Οι μουσικολόγοι Μάρκος Δραγούμης, Ευστάθιος Μακρής,	Βοζαίτης, Σούλης, Κλάδης, Κολποδίνος, Μαρίνος, Λειβαδάς, Χριστοδουλόπουλος, Καψάσκης, Καπνίσσης, έκδοση μουσικών ανθολογιών, Ψηφιακοί δίσκοι διάφορων τόπων μουσικά φωνητικά εκκλησιαστικά σύνολα, διάφοροι ερευνητές με καθαρά ιστορική προσέγγιση του μέλους, Ζερμπίνος, Λούτζης, Φλεμοτόμος.

2.1. Πρώτη Περίοδος 1669 - έως τις αρχές του 19^{ου} αιώνα

Η πρώτη μαρτυρία για την εμφάνιση της κρητικής μουσικής στα Επτάνησα μας την παρέχει ο ιστορικός **Σ. Δε Βιάζης** από ένα έγγραφο που προσκομίζει με χρονολογία **20/10/1671**¹¹. Η μαρτυρία αυτή έχει ιδιαίτερο σημαντικό ενδιαφέρον, διότι αναφέρει ότι, μεταξύ των κρητικών ιεροψαλτών, κάποιοι από αυτούς έψαλλαν την πατροπαράδοτη βυζαντινή μουσική «**musika greca**», ενώ κάποιοι έψαλλαν σε ορισμένες εκκλησίες ένα νέο είδος, που χαρακτηριστικά το αποκαλούσαν με την χαρακτηριστική ονομασία «φράγκικο», το οποίο ήταν σαφώς επηρεασμένο από την μουσική των Λατίνων¹².

Επίσης, μια άλλη σημαντική μουσικολογική και ταυτόχρονα ιστορική πηγή περιεχομένου, αντλούμε από την ιστορική αναφορά του ρωμαιοκαθολικού ιερέα **Cirilio Martini**¹³, όπου αναφέρει ότι άκουσε τους Έλληνες της Επτανήσου, κατά τη Μεγάλη Εβδομάδα, να ψάλλουν τετράφωνα στο ύφος του **Palestrina**¹⁴, σε διάφορους τρόπους η τόνους που οι ίδιοι τους ονομάζουν «ήχους», ενώ αυτή τη μουσική την ονομάζουν «Κρητική» δίχως, όμως, να μπορούν να προσδιορίσουν την ονομασία της.¹⁵

Οι δυο αυτές σημαντικές ιστορικές και μουσικολογικές πηγές δηλώνουν κάλλιστα ότι εκτός από το κρητοζακυνθινό μέλος υπήρχε ταυτόχρονα και μια άλλη πολυφωνική μορφή, που πιθανόν να προϋπήρχε της άφιξης της κρητικής ψαλτικής στο νησί. Αυτό μπορεί να θεωρηθεί λογικό, αφού η μακροχρόνια παρουσία των Βενετών και πιο πριν των Φράγκων¹⁶, θα ήταν αδύνατον να μην επηρεάσει τους ελληνορθόδοξους γηγενείς κάτοικους της περιοχής μέσω διαφόρων εθιμοτυπικών τελετουργιών καθώς και διάφορων

¹¹ Σ Δε Βιαζης Σπυριδων.σ.24

¹² _____.

¹³ Katy Romanov «The Ionian iwian dw »,κεφ.στον συλλογικό τόμο Serbian and Greek art Music Retch to Western Music History (επιμέλεια της ίδιας),Intellekt Books, 2009, σ.99-124, idiait.105 .

¹⁴ MICHEL KENNEDY «ΛΕΞΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΗΣ ΟΞΦΟΡΔΗΣ» Επιστημονική έρευνα Επιμέλεια και απόδοση Τίτλων /Όρων :Τάκος Καλογερόπουλο (συνθέτης) Μεταφραστικής και τυπογραφικός Συντονισμούς :Μάρω Φιλίππου , (καθηγήτρια μουσικής) Μετάφραση :Μάρω Φίλιππου, Ηρώ Διαμαντούρου, Άννα Παντελείς, Εκδόσεις Γιαλλέλη Αθήνα.

¹⁵ Katy Romanov «The Ionian iwian dw» σ.99-124

¹⁶ Κατραμής Νικόλαος «Φιλολογικά Ανάλεκτα».Ζακύνθου υπό Νικολάου Κατραμή Αρχιεπισκόπου Ζακύνθου, εν Ζακύνθω 1880,Β' Έκδοση 1997 Ι.Μ. Ζακύνθου και Στροφάδων.

πολιτισμικών επιρροών και αλληλεπιδράσεων μεταξύ των δυο αυτών διαφορετικών δογμάτων¹⁷.

Για το είδος του ψαλτικού ρεπερτορίου που έφεραν οι Κρητικοί πρόσφυγες στο νησί της Ζακύνθου, μέχρι πρότινος δεν είχαμε κάποια ιστορική ή προφορική μαρτυρία που να αναφέρεται στο θέμα αυτό. Θεωρείται, όμως, απίθανο να μετέφεραν κάποιο είδος πολυφωνίας εφόσον η εμφάνιση της είχε ήδη προϋπάρξει από τον **15ο αιώνα** στην περιοχή των Επτανήσων.¹⁸

Κάποια αρχική, όμως, εικόνα για το θέμα αυτό μας δίνουν οι μουσικολόγοι και ερευνητές **Ιωάννης Αρβανίτης**¹⁹ και **Ευστάθιος Μακρής**²⁰, οι όποιοι εντόπισαν κάποιες έντεχνες συνθέσεις που εντάσσονται στην περίοδο μεταξύ **16^{ου}** και **17^{ου}** αιώνα, όπου η συγκριτική μελέτη μεταξύ των κρητικών χειρόγραφων αυτής της περιόδου και των αντιστοιχών ζακυνθινών και κερκυραϊκών έδειξε μια πρώτη άμεση σχέση μεταξύ των δύο αυτών αδελφικών παραδόσεων, της κρητικής και της κρητοεπτανησιακής οκταηχίας. Φυσικά, αυτό το σημαντικό θέμα απαιτεί ακόμη μεγαλύτερη διερεύνηση για να έχουμε μια ξεκάθαρη και τεκμηριωμένη άποψη.²¹

¹⁷ Για την θεωρητική εξήγηση των δυο αυτών ιστορικών μαρτυριών, μας παραθέτει την δίκη του προσωπική άποψη ο μουσικολόγος Ευστάθιος Μακρής, για την πρώτη πηγή ο καθηγητής αναφέρει ότι <<η απάντηση μάλλον θα πρέπει να αναζητηθεί σε κάποιες πολυφωνικές μελοποιήσεις ελληνικών λειτουργικών κειμένων, όπως αυτές όπου συναντούμε στο ιεροσολυμιτικό κώδικα .αρ. 578.των αρχών του 18^{ου} αιώνα. Πρόκειται για πολύ απλές συνθέσεις (Βυζαντινή σημειογραφία) που δεν παρουσιάζουν καμία απολύτως συνάφεια, ούτε από πλευράς μελωδίας ούτε από πλευράς εναρμόνισης, σε σχέση με αυτό που γνωρίζουμε ως κρητοεπτανησιακό ιδίωμα. πιθανόν να είχε αναπτυχθεί κάποια σχετικό ρεπερτόριο στην Κρήτη, και να πέρασε αργότερα στα Επτάνησα, χωρίς να εξελίχθη περαιτέρω δεν αποκλείεται ακόμη να ήταν αυτή η μουσική που έδωσε το έναυσμα για την εισαγωγή της πολυφωνίας στην εκκλησία και την εφαρμογή της στις βυζαντινές μελωδίες. >>Ενώ στην δεύτερη μαρτυρία αναφέρει ότι, <<η κρητική μουσική της Ζάκυνθο και της Κερκύρας βασίζετε στην κρητική οκταηχία και μάλιστα σε ορισμένες περιπτώσεις διασώζει παλαιότερα ι διώματα ήχων, που στο μεταξύ διαφοροποιήθηκαν στον τουρκοκρατούμενο χώρο>>

¹⁸ Μάρκου Δραγούμη «Η Παραδοσιακή μας Μουσική» Τόμος, 2 Οι μεταγραφές της Μεγάλης Δοξολογίας του Μελχισεδέκ και άλλα κείμενα >.Αθήνα 2002.

¹⁹ Αρβανίτης Γιάννης [Η «Βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική παράδοση στην Κέρκυρα»,στο :Γ.Ν. Μοσχόπουλου (επιμελ.), Συμβολή στην ιστορία της Επτανησιακής Μουσικής .Τα πρακτικά του Συνεδρίου Ιστορίας της Επτανησιακής Μουσικής (Αργοστόλι- Ληξούρι, 14-18 Οκτωβρίου 1995),Αργοστόλι 2000,σ.57-65}.

²⁰ (2006 « Η σημειογραφία της Νέας Μέθοδου στην Επτανησιακή ψαλτική»,στο Η ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα, 1864-2004.Σελ.313 -30.Αθήνα.

²¹ Θεωρώ ότι οι δυο αυτοί ερευνητές, μας έδωσαν την πρωταρχική κατευθυντήρια επιστημονική γραμμή ως προς σε ποιο ερευνητικό πεδίο, θα πρέπει να ανατρέξουμε , ώστε να έχουμε πλέον μια σαφή εικόνα για την άμεση σχέση της κρητοεπτανησιακής ψαλτικής, με την αντίστοιχη της κρητικής. Είναι πιστεύω επιτακτικό κατά την δική μου προσωπική άποψη, να προσταχθούν και άλλες συγκριτικές επιστημονικές μελέτες μεταξύ των ιδίων αυτών εκκλησιαστικών αδελφικών ψαλτικών ιδιωμάτων σε διάφορες πτυχές τους, αλλά με κυριότερο μέτρο συγκριτικής μελέτης, και μουσικολογικό γνώμονα, το αναστασηματάριον του κρητικού μελοποιού Δημήτριου Ταμιά, σε σχέση με το αντίστοιχο, του θ.Κουρκουμέλη-Κοθρή, ώστε να έχουμε σαφέστατα μια ξεκάθαρη, αλλά και τεκμηριωμένη μουσικολογική θεωρητική αντίληψη, ότι πρόκειται ακριβώς για την ίδια ψαλτική παράδοση, όπου στην μακροχρόνια της, ψαλτική πορεία, ασχέτως εάν παρέκλινε με κάποιες αποκλίνουσες διαφορετικές τάσεις μεταξύ τους, λογικό άλλωστε, να είχε εκδηλωθεί αυτό το γεγονός, εφόσον το φαινόμενο αυτό το συναντούμαι σχεδόν σε όλο το ευρέως ψαλτικό πεδίο, της πατροπαράδοτης εκκλησιαστικής μουσικής, και πιστεύουμε ότι δεν θα έχει κάποια βασική αξιολόγηση, αν και εφόσον η μουσική μορφολογική δομή, των δύο αυτών μουσικών ψαλτικών ιδιωμάτων θα υπάγονται, με την ίδια .θεμελιακή και θεωρητική μουσική δομή.

Οι κυριότεροι δάσκαλοι που δίδασκαν το κρητοζακυνθινό μέλος με την παλαιά σημειογραφία, λίγο πριν εισήχθη η νέα εύχρηστη γραφή στο νησί²², υπήρξαν οι **Γεώργιος Ρωμανός**²³ (η παπά Τσέτσες) και **Πέτρος Κατσαίτης**²⁴ (ή Μανταλάς) είναι σημαντικό, όμως, να επισημάνουμε ότι εκτός από το κρητοζακυνθινό μέλος στην τοπική ψαλτική παράδοση της Ζακύνθου έψαλλαν και το πατροπαράδοτο βυζαντινό μέλος. Όπως παραθέτει σχετικά ο Γριτζάνης, «*Εκ τούτο εξάγεται ότι και η Κωσταντινουπολίτικη μουσική ήτο εξ εκείνου του χρόνου και ιδίως από της πρώτης επανάστασεως (1769), ως ειδομεν, εν χρήσει εν Ζακύνθω και επομένως οι μουσικοί ήσαν υποχρεωμένοι έκτοτε να γράφωσι και να σπουδάζωσι και τας δυο μουσικάς, την τε εγχώριον Κρητική και την Κωσταντινουπολίτικην*».²⁵

Η πατροπαράδοτη όμως εκκλησιαστική μουσική ήταν πάντα σε δεύτερη μοίρα επιλογής, «διότι όσον κανονική και εκκλησιαστική μουσική και αν ήτο η ανατολίτικη, πάντοτε εν Ζακύνθω εθεωρείτο δευτερεύουσα και ως επικρατούσα εθεωρείτο η επιτόπιος κρητική». Σύμφωνα, μάλιστα, με τις πληροφορίες που αντλούμε από τον περισπούδαστο Παναγιώτη Γριτζάνη²⁶, **οι Ιωάννης Δημόπουλος**²⁷ και **Αναστάσιος Αρίφυλλος**²⁸ «ήσαν εντελέστεροι εις την ανατολίτικην μουσικήν»²⁹. Τέλος, να σημειώσουμε ότι οι Γεώργιος Ρωμανός και Πέτρος Κατσαίτης υπήρξαν δάσκαλοι του Θ.Κουρκουμέλη _Κοθρή για την εκμάθηση του του κρητοεοτανησιακού μέλους, ενώ το αντίστοιχο βυζαντινό το διδάξαν οι δυο προαναφερόμενοι μουσικοδιδάσκαλοι που αναφέρθηκαν στην προτελευταία παράγραφο³⁰.

Τέλος, να αναφέρουμε ότι αυτή την περίοδο ο λόγιος σύνθετης Ιωάννης Πλανήτερος³¹ μελοποίησε το «*Ινα τί εφρύαξαν έθνη*»³², που αποτελεί την πιο γνωστή σύνθεση πανελληνίως της ζακυνθινής ψαλτικής παράδοσης.

^{22α}. Βλ.Εφήμ .Ελπίς 1907 -1908 β.. Στην ζακυνθινή ψαλτική οι πρώτες απόπειρες καταγραφών εκδηλώνονται όπως και στον υπόλοιπο επτανησιακό χώρο μετά το 1820 η προσωπική μας άποψη ενδείκνυται στο γεγονός ότι ακόμη και μετά την εύκολη χρηστικότητα που περιείχε στον τρόπο γραφής η Νέα Μέθοδο, το ζακυνθινό μέλος εξακολουθούσε να μεταδίδεται ως επί το πλείστον προφορικά, και μετά την εποχή του Κοθρή, και Πάπα Νινιριδη, εκτός κάποιων μεμονωμένων περιπτώσεων, όπως κάποιων διάσπαρτων ανθολογιών, που εμφανίζονται προς τα τέλη του 19^{ου}, και στις αρχές του 20^{ου} αι και οι οποίες περιείχαν κυρίως μελή από την θεια λειτουργία, καθώς και κάποια αναστασηματάρια. Η έκβαση αυτής της αδρανούς παραγωγής μουσικών χειρογράφων είχε επίπτωση στο να δημιουργηθεί σταδιακά μια προφορική παράδοση, με κύριο χαρακτηριστικό αυτής την προφορική «αστάθεια», που εκδηλώνεται και εκτυλίσσεται με διαφορετικές μορφές εξέλιξης και διαμόρφωσης σε διάφορες παραμέτρους του μέλους.

²³ α._____ β. Λεωνίδα Ζώη <<Λεξικόν Ιστορικών και Λαογραφικών Ζακύνθου >>,Αθήναι α.τομ, 1963(οι πηγες αυτές ισχύουν και για τους δυο αυτούς μουσικοδιδασκάλους).

²⁴ _____σ.62.

²⁵ Βλ.Εφήμ .Ελπίς 1907 -1908.

²⁶ Γριτζάνης Παναγιώτης Π., Περί της των Ιονίων Νήσων Μουσικής, Εθνικόν ημερολόγιον Μαρίνου Π. Βρετού,ετ 80 Αθήναι 1868 σς.325-336 καθώς και Το περί της μουσικής της εκκλησίας ζήτημα, Νεαπολη(Ιταλια)1870 .

²⁷ Λεωνίδας Ζώης σ.159.

²⁸ _____ σ.286.

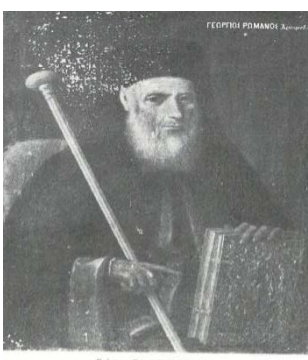
²⁹ Βλ.Εφήμ .Ελπίς 1907 -1908

³⁰ _____

³¹ Λεωνίδας Ζώης, σ.535,536.

^{32α}. Λούτζης Νίκιας <<Η Ζάκυνθος μετά μουσικής.. Εκκλησιαστική και κοσμική Μουσική (Λαϊκή).>>β.Salvator Luwig <<Zante.>>

Πίνακας 3.

 <p>Γεώργιος Ρωμανός ή Τσετσές Προκαθητήριος Ζακύνθου, ύστερ' από την ίδρυση και Γενικός Γραμματέας ('Εκπαίδευση Αρχαίων, Παιδαγωγική Αρχαιολογική Σχολή).</p> <p>97 7</p>	<p>Γεώργιος Ρωμανός (η Ρουμανός) (1740 περίπου-1831), γνωστότερος ως παπά Τσετσές. Είχε διατελέσει πρωτοψάλτης στη Μητρόπολη Ζακύνθου και φημιζόταν «ως έξοχος Μουσικοδιδάσκαλος και μελοποιός». Υπήρξε ο τελευταίος δάσκαλος της Παλαιάς Μεθόδου που δίδασκε το κρητοζακυνθινό μέλος. Όπως αναφέρει ο Παναγιώτης Γριτζάνης «Πιθανώς συν τω χρόνω να ανακαλυφθώσιν οικεία μουσικά έργα η αντίγραφα υπ' αυτού. Δυστυχώς, δεν επιτρέπουσιν οι περιστάσεις να ανιχνεύσιμων, αλλά πιστεύομεν ότι υπάρχουσιν βιβλία παλαιά εν οίς και μουσικά του παπά Τσετσε.»³³</p>

Score

ΙΝΑ ΤΙ

Μελωδία : Πλανήτερου
Παραδοσιακή εναρμόνιση : Π. Μαρτινός

Tenor

Baritone

1 να τι

5 ε ε φρυ α ζα ε ε

φρυ α ζα αν ε ε

12 ε ε θνη και αι αι

ε ε θνη και αι αι

18 αι λα οι ε με λε τη σαν κε

αι λα οι ε με λε τη σαν κε

³³ ³³ Βλ. Εφήμ Ελπίς 1907 -1908

2 INA TI

Πίνακας 4.

2.2. ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 19^{ου} ΑΙΩΝΑ ΕΩΣ ΤΟ 1864

Η Ευεργετική εμφάνιση της Νέας μεθόδου³⁴ λειτούργησε σωτήρια για το ζακυνθινό μέλος. Είναι γεγονός ότι τα κρητικά χειρόγραφα πολύ σπάνια αντιγραφόταν μετά το 1669³⁵. Για τα όσα εναπομείναντα χειρόγραφα υπήρξαν την περίοδο εκείνη, ανέλαβε αυτή την δυσχερέστατη και πολύχρονη διαδικασία της μεταγραφής από την Παλαιά στην Νέα γραφή ο **Θεόδωρος Κουρκουμέλης -Κοθρής**³⁶, που θεωρείται το κυριότερο πρόσωπο στην μακρόχρονη ιστορία της ζακυνθινής ψαλτικής.

Ο Κοθρής διδάχτηκε τη Νέα Μέθοδο από κάποιον Κεφαλονίτη, με την ονομασία Γεράσιμο³⁷, ενώ ο Ιωάννης Καπανδρίτης μας αναφέρει επίσης ότι «*κατόπιν εδιδάχθη την νεαν μέθοδον υπό τινών Κεφαλλήνιων, ελθόντων εις Ζάκυνθο περί το 1825 - 1830, αποφοίτων της Πατριαρχικής σχολής Κωνσταντινουπόλεως*». Με την αποχώρηση των Κεφαλλή-

³⁴ «Χρυσάνθου αρχιεπισκόπου Διρραχίου, Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής», Τεργέστη 1832 (και φωτομηχανική ανατύπωση, εκδόσεις ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ, Αθήνα 1977).

³⁵ Γιαννόπουλος Εμμανουήλ, «Η άνθηση της Ψαλτικής τέχνης στην Κρητη» (1566-1669) .

³⁶ α. «Λεξικόν Ιστορικόν και Λαογραφικόν Ζακύνθου» Αθήναι, 1963. β. Φλεμοτόμος Διονύσης Κάποια νεώτερα στοιχεία για τους Παναγιώτη Γριτζάνη και Θεόδωρο Κουρκουμέλη -Κοθρη, "Επιλογές" εφημ Ερμής, αρ .φ.4978, Ζακύνθος 20 Ιανουαρίου 2017, σ.1-2. Μια ιστορική ανακρίβεια που αφορούσε τον Κοθρή, ότι ήταν κακόφωνος, και για αυτό τον λόγο δεν έψαλλε στις εκκλησίες της Ζακύνθου, η ιστορική αυτή ανακριβή διατύπωση, είχε γραφτεί από τον ιστοριοδίφη Λ .Ζώη, και την ακολούθησαν και άλλοι μεταγενέστεροι, αλλά και σύγχρονοι ερευνητές .Ο Διονύσης Φλεμοτόμος αποκατέστησε την λανθασμένη αυτή ανακριβή άποψη που επικρατούσε μέσω νέων ιστορικών δεδομένων που έφερε στο φως της επιφάνειας και τα όποια μας αναφέρουν ότι ο Κοθρής υπηρέτούσε ως μόνιμος ιεροψάλτης σε κάποιες εκκλησίες της Ζακύνθου, μάλιστα σε κάποια είχε διατελέσει 13 χρόνια ιεροψάλτης όπως αναφέρει ο ερευνητής. Ενώ είναι χαρακτηριστικό οι οικονομικές συναλλαγές που αναφέρουν οι ιστορικές αυτές πηγές, σχετικά με τις οικονομικές απολαβές του μουσικοδιδάσκαλου, καθώς και λόγου τον σεβασμό που αντλούσε εκείνη την εποχή στην ευρύτερη κοινωνία της Ζακύνθου, εφόσον τον καλούσαν σε διάφορες επίσημες εκκλησιαστικές ακολουθίες με το να συμμετέχει ως πρωτοψάλτης.

³⁷ _ Βλ.Εφήμ .Ελπίς 1907 -1908

νων από το νησί, ο Κοθρής είχε μείνει πλέον ο μοναδικός που δίδασκε την νέα γραφή αλλά επειδή ταυτόχρονα όμως ήταν αναγκασμένος να διδάσκει και την κρητική, με συνεχή προσωπική μελέτη κατάφερε να μάθει τη νέα ορθογραφία και να προχωρήσει στην διαδικασία να εξηγή τα «*ολίγα κρητικά μαθήματα όσα έφτασε να διδαχτεί παρά των ποτέ διδασκάλων αυτού Μανταλάν και πάπα Τσέτσε*», ενώ κάποια μέλη τα έγραψε προφορικά ακούγοντας τους ζακυνθινούς ιεροψάλτες της εποχής του.

Μια σημαντική παρατήρηση καταθέτει ο Παναγιώτης Γριτζάνης³⁸ και αναφέρει ότι ήταν ευτύχημα που ο Κοθρής και οι προγενέστεροι μουσικοδιδάσκαλοι δεν κατείχαν καθόλου την ευρωπαϊκή μουσική, διότι έτσι προφυλάχτηκε το μέλος από διάφορες επεμβάσεις και αλλοιώσεις, που πιθανόν θα άλλαζαν την μορφολογική δομή του μέλους.³⁹

Μια άλλη ιστορική μαρτυρία μας καταθέτει ο Ιωάννης Καπανδρίτης οπού αναφέρει ότι ο Κοθρής δεν κατέγραψε τα μέλη βασιζόμενος στην προφορική παράδοση αλλά τα μετέγραψε από την παλιά στην νέα απλή σημειογραφία. Και συνεχίζει «*Έργα αυτού Αναστασιματάριον, Ειρμολόγιο, Κατεβασιές των Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών του ενιαυτού, Μεγαλυνάρια, Πολυέλαιοι, Δοξαστικά, Εξαποστειλάρια, Εωθινά κι διάφορα άλλα μαθήματα*»⁴⁰

Για την ευρύτερη μορφολογική δομή των καταγραφών αυτών αλλά και για τα μουσικολογικά χαρακτηριστικά τους, μας παραθέτει την άποψη του ο Ευστάθιος Μακρής: «**Πρόκειται για έντονες μελισματικές αργές καταγραφές, ανταποκρινόμενες στην πραγματική έννοια του όρου «εξήγησις»⁴¹ όπως τον γνωρίζουμε στην μεταβυζα-**

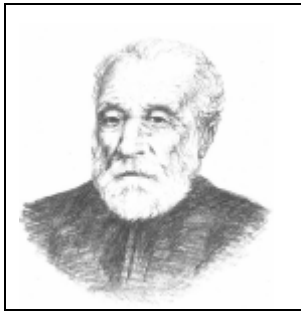
³⁸ Οι ιστορικές πηγές που μας παραθέτει ο Π.Γριτζάνης έχουν βάση ως τεκμηρίωση ότι, αφενός μεν ο ίδιος μαθήτευσε ως μαθητής δίπλα στον Κοθρή, αλλά και ζώντας ο ίδιος την ακμή του ζακυνθινού μέλους, είτε ακούγοντας τους ιεροψάλτες της εποχής του, είτε ο ίδιος ως πρωτοψάλτης του Ιερού Ναού Αγίου Διονυσίου, όπου είχε διατελέσει επί μια δεκαετία, αφετέρου δε λόγου της θεωρητικής του μουσικής κατάρτισης που τον περιέβαλλε, σπουδάζοντας στο Ωδείο *San Pietro a Majella* της Νάπολης. Θεωρούμε λοιπόν ως κριτήριο των άνω μουσικολογικών ιδιοτήτων που τον διακατείχε ότι είχε την θεωρητική επάρκεια αλλά και την εμπειρική μουσικολογική άποψη ώστε να καταθέσει και να διεκπεραιώσει τις ιστορικές και μουσικολογικές αυτές μαρτυρίες με καθαρά μουσικολογικό και σαφώς τεκμηριωμένο τρόπο.

³⁹α. _____ β. Υπήρξαν στο παρελθόν κάποιες μουσικές απόπειρες, στο να διασκευαστούν διάφορα ζακυνθινά εκκλησιαστικά μελή, είτε από επαγγελματίες μουσικούς, είτε από ερασιτέχνες με την κλασική δυτικότροπη αρμονία θεωρούμε ότι η ποιά επιτυχημένη διασκευή που επιδέχθηκε το ζακυνθινό μέλος, ήταν του αρχιμουσικού, και συνθέτη Κώστα Σαμσαρελου(1927-1996) που έγινε επάνω στην σπουδαία σύνθεση του λόγιου Συνθέτη Ιωάννη Πλανύτερου, «*Ινα τί εφρούαξαν Έθνη*». Η επιτυχία αυτής της διασκευής αφενός μεν οφείλεται στο γεγονός των γνώσεων καθώς και στο ταλέντο που διέκρινε το μεγάλο αυτό μουσουργό, αφετέρου δε ότι η σύνθεση αυτή δεν ανήκει στην ζακυνθινή οκταηχία, εφόσον είναι αυτόνομη προσωπική σύνθεση, με αποτέλεσμα να μπορεί να επιδέχεται διάφορες «μουσικές παρεμβάσεις», συμφωνα με την αισθητική του καθενός. Θα πρέπει να τονίσουμε όμως ότι η μορφολογική δομή της Ζακυνθινής οκταηχίας, λόγω της περίπλοκης μορφολογικής τροπικής μορφής, που θεμελιώνεται, αλλά και κατά ένα τρόπο αναπτύσσεται όλες τις συνιστώσες του μέλους, με βάση την βυζαντινή οκταηχία, κατά την δική μας, προσωπική άποψη, δεν επιδέχεται καμία άλλη τύπου ακαδημαϊκή κλασική εναρμόνιση, εκτός από την δίκη της λαϊκή αυτοσχέδια απλή ομοφωνική συνήχηση. Έχουμε αρκετά παραδείγματα διασκευών που συντελέστηκαν στο παρελθόν με αρνητική συνέπεια αυτών το μέλος να χάνει ύλη την ευρύτερη μορφολογική δομή και ως προς την μελωδική υφή του αλλά και ως προς την θεμελιακή του αρμονική υπόσταση.

⁴⁰ Καπανδρίτης Ιωάννης, «*Περί Εκκλησιαστικής Μουσικής και ιδίως περί του Ζακύνθιου Ύφους*», *Αι Μούσαι*, 1913

⁴¹ Αλεξάνδρου Μαρία «*Εξηγήσεις και Μεταγραφές Της Βυζαντινής Μουσικής*» Σύντομη εισαγωγή στον προβληματισμό τους, UNIVERSI STUDIO PRESS Εκδόσεις Επιστημονικών βιβλίων και Περιοδικών Θεσσαλονίκη 2010.

ντινή παράδοση της ψαλτικής⁴². Τελειώνοντας το κεφάλαιο αυτό, μπορεί να υποστηριχθεί ότι η περίοδος αυτή θεωρείται η μεγάλη ακμή του ζακυνθινού μέλους και χρονολογείται περί τα μέσα του 19^{ου} αιώνα. **Πίνακας 2.** Προσωπογραφία του Θ.Κουρκομέλη-Κοθρή



Ούτος ηδύνατο να τονίζη παν ότι ήκουε αδόμενον είτε εκκλησιαστικό μέλος είτε τούτο, είτε θεατρικόν, είτε δημώδης .Περί της μεγάλης αυτού ταύτης δεινότητος και οξυτάτης αντιλήψεως μοι διηγήθη ποτέ εις εκ των μαθητών αυτού το εξής ανέκδοτον :Διέτριβε πότε ενταύθα μουσικός τις ξένος ο οποίος ακούσας περί Κοθρή θρυλούμενα, επεσκέφθη αυτόν και τον παρεκάλεσεν , να τονίση ένα άσμα, όπερ αυτός θα έψαλλεν .Ο Κοθρής κατά πρώτον ηρνήθη, αλλ' αφού είδεν ότι επισκέπτης του επέμενε παρακαλών αυτόν, ενέδωκε και λάβω ν την γραφίδα και φύλλο ν χάρτου, τω λέγει :<<αφού επιμένετε, κύριε είμαι εις τα διαταγά σας

και αρχίσατε «Ο ξένος ήρχησεν αδών ν το άσμα Ευρωπαϊκό και ο Κοθρής εγγραφέν όταν τέλειωσε, παρεκάλεσεν αυτόν ο Κοθρής να το επαναλάβει δια να τοποθέτηση τας συλλαβές των λήξεων του μύλους . Ήρχησαν και πάλων ο ξένος να άδη, αλλά μόλις επροχώρησε ολίγο, ήλλαξε το μελής του άσματος ο Κοθρής αμέσως τον διακόπτει και τω παρατηρεί , ότι δεν το ψάλλειν όπως την πρώτην φοράν . Τότε ο ξένος λαβων τον γέροντα Κοθρήν εις τας αγκάλας του, τον εφίλησεν και τω είπε; κρίμα να μην γεννηθείς γερόντια μου, εις μιαν από τας μεγαλουπόλεις της Ευρώπης.»⁴³

Πίνακας 5. Θ. Κουρκομέλης – Κοθρής, προσωπογραφία.
(αρχείο Ν.Κουρκομέλη).

2.3 Δεύτερη περίοδος (1864-1953)

Η χρονική αυτή περίοδος διακρίνεται σαφέστατα από μια σταδιακή πτωτική τάση για την ζακυνθινή ψαλτική, λόγω κάποιων κοινωνικών και πολιτισμικών συντελεστών που καθόρισαν την περίοδο αυτή⁴⁴. Η ένωση των Επτανήσων με την υπόλοιπη Ελλάδα το

⁴² Μακρής Ευστάθιος(2009) «Η παραδοσιακή εκκλησιαστική μουσική των Επτανήσων». Συνολική ιστορική προσέγγιση >>,Μουσικώς Λογίς 8:45-70.

⁴³ Καπανδρίτης Ιωάννης, «Περί Εκκλησιαστικής Μουσικής και ιδίως περί του Ζακύνθιου Ύφους», Αι Μούσαι 1913

⁴⁴ Είναι γνωστό ότι το ζακυνθινό εκκλησιαστικό μέλος μεταδιδόταν κυρίως προφορικά, κυρίως δε πριν την εμφάνιση της Νέας Μεθόδου, η άποψη αυτή μπορεί να εξηγηθεί με βάση κάποιων βασικών συντελεστών που συνετέλεσαν στο να υπερισχύσει, κατά πολύ μεγάλο ποσοστό η προφορική μετάδοση, έναντι της γραπτής παράδοσης, με αποτέλεσμα το ζακυνθινό μέλος να διαμορφώνεται και να εξελίσσεται με βάση κυρίως την προφορική μεταδοτικότητα . Ο πρώτος συντελεστής που μπορούμε να αναφέρουμε είναι η έλλειψη μουσικής παιδείας των ιεροψαλτών που αναφέρει ο Γριτζάνης «Ούτοι οι οιοιδήποτε μουσικοδιδάσκαλοι καίτοι άλλως σεβάσμιοι και ενάρετοι ήσαν όμως κατά την παιδείαν ελλείπεις ένεκα της εποχής και των περιστάσεων, Ελλείπεις δε όντες δεν ηδυνήθησαν να γραπώσω πόνημα τι είτα διδακτικόν , είτε ιστορικόν περί της επιστήμης ης μετήρχοντο τον διδάσκαλο και ένεκα τούτου δεν υπάρχει εις υμάς τους μεταγενεστέρους πραγματεία τις πρι Ζακυνθίας μουσικής διαλαμβάνουσα τα κατ εποχήν συμβάντα εις την μουσική και επόμενος να γινώσκομεν και ημείς τας κατά καιρόν βελτιώσεις και μεταρρυθμίσεις αυτής και τους κατά καιρών μουσικοδιδάσκαλους». Η έλλειψη μουσικοθεωρητικής πραγματείας και ιστορικής που δεν επιτελέσθηκε ποτέ από τους παλαιούς μουσικοδιδάσκαλους, θεωρούμε ότι κατά βάση κυρίως, οφείλεται λόγω των τεράστιων τεχνικών δυσκολιών που εμφάνισε η Παλαιά Μέθοδος , όχι μόνο ως προς στην δύσκολη πρακτική εφαρμογή της σε διάφορες συνιστώσες του μέλους (μελοποιία, αντιγραφή, αλλά, και κατά ένα τρόπο στην θεωρητική της κατανόηση, ώστε σε συνάρτηση με την ελλιπή μουσική θεωρητική παιδεία των παλαιών ζακυνθινών μουσικοδιδάσκαλων, που πιθανολογούμε να αντιμετώπιζαν αρκετές δυσκολίες, ως προς την θεωρητική της εμπέδωση . Το γεγονός αυτό είχε την αρνητική επίπτωση εκτός στο να μην υπήρχε Κάποιο είδους θεωρητικό, και ιστορικό δοκίμιο πριν τον 19^{ου} αιώνα, αλλά και τα χειρόγραφα των κρήτων μελοποιών μετά το 1669 να μην αντιγράφονται,

1864⁴⁵ είχε ως συνέπεια κοινωνικές και πολιτισμικές αλλαγές σε διάφορους τομείς, όχι μόνο για την Ζάκυνθο άλλα και για όλη την ευρύτερη περιοχή των Επτανήσων⁴⁶.

Στην εγχώρια ιδιάζουσα ψαλτική του νησιού, η έλλειψη μουσικών μορφωμένων ιεροψαλτών⁴⁷ είχε αρνητικές επιπτώσεις, όχι μόνο στην προφορική παράδοση, που υπήρξε ο βασικότερος τρόπος μετάδοσης του ζακυνθινού μέλους άλλα και κυριότερα στην γραπτή χειρόγραφη παράδοση, εφόσον μετά την εμφάνιση της Νέας Μεθόδου στην τοπική ψαλτική της Ζακύνθου πέρασε περίπου ένας αιώνας μέχρι να εκδοθεί η πρώτη επίσημη έντυπη μουσική ζακυνθινή ανθολογία.

Η εμφάνιση της πολυφωνικής μουσικής στις εκκλησίες της Ζακύνθου⁴⁸ στις αρχές του 20 αιώνα, και κυρίως του απλού συστήματος του **Ιωάννη Σακελλαρίδη**⁴⁹, υπήρξε

με αποτέλεσμα με την εμφάνιση της Της Νέας Μεθόδου, να παραδοθούν στον Κοθρη από τους προγενέστερους δασκάλους που δίδασκαν Το κρητικοζακυνθινό μέλος «*τα ολίγα μαθήματα τα κρητικά όσα έφτασε να διδαχτεί παρά των ποτέ διδασκάλων αυτού Μανταλα και παπά -Τσετσε*» (Γεώργιο Ρωμανό). Την παραπάνω θεωρητική μας άποψη, έρχεται κατά ένα μέρος να την επισφραγίσει η σημαντικές πληροφορίες που μας παραθέτει ο Καπανδρίτης το έτος 1913, για την παρακμή που είχε επέλθει στην ζακυνθινή ψαλτική αναφέρει χαρακτηριστικά «*περιορισμένων μόνον εν Ζακύνθω, ευρίσκετε χειρόγραφο, δεν εξεδόθη δια τύπου όπως καταστεί εύκολος και ευοίωνος α απόκτησης αυτού εις πάντας και ούτω καταδειχώσει τα καλολογικά πλεονεκτήματα αυτού*» ενώ σε άλλη παράγραφο συνεχίζει ακόμη δριμύτερος, όπου αναφέρει «*Καθ'ον τρόπον ψάλλεται σήμερον το Ζακ. Ύφος το γνωρίζομεν και το ομολογούμεν ψάλλεται κακώς και ατέχνως η μάλλον εκτελείται ατέχνως η αρμονία αυτού διότι, πως είναι δυνατόν να εκτελεστεί επιστημονικώς αρμονία, αφού μόνον η πρώτη (prima) φωνήν, τυγχάνει μελοποιημένη, αι δε λοιπαί τρεις (sekónta, trza, dasso) εκτελούνται ατέχνως και κατά βούλησιν. πολλάκις δε και υπό άμμουσων, και αγράμματων*». Οι απόψεις του Καπανδρίτη φέρνουν στην επιφάνεια, έκτος την ανεπαρκή σε παραγωγικότητα χειρόγραφη παράδοση, να προκύπτει και ένα δεύτερο θέμα μείζονος σημασίας, που το οποίο δυστυχώς εξακολουθεί να ταλανίζει το ζακυνθινό μέλος μέχρι και σήμερα. Στα ζακυνθινά χειρόγραφα τα όποια είναι στην βυζαντινή σημειογραφία, είναι γραμμένη μόνο η μια φωνή, δηλαδή η κυρία μελωδική γραμμή του μέλους ενώ οι υπόλοιπες τρεις φωνές συνοδεύουν το μέλος με το αυτί όπως λέγεται στην προφορική παράδοση του νησιού. Περνώντας μια μακροχρόνια αδρανής περίοδο μετά την εποχή του πάπα Νινιριδη ως προς την παράγωγη διαφόρων ζακυνθινών χειρόγραφων, μέχρι την εμφάνιση στις αρχές του 20^{ου} αιώνα του ιερέα Βασιλείου Πομόνη, και μετέπειτα του μαθητή του Ιερέα Σπυρίδωνα Μούσουρα, που δικαίως θεωρούνται και οι δυο αυτοί ιερείς οι πολυγραφοότεροι καταγράφεις της ζακυνθινής ψαλτικής. Να σημειώσουμε επίσης ότι η σημερινή κατάσταση ως προς τις λιγοστές χειρόγραφες πηγές παραμένει η ίδια, εφόσον όσες έχουν διασωθεί ανήκουν σε ιδιωτικά αρχεία, με δύσκολη πρόσβαση προς σε αυτά. Να προσθέσουμε ακόμη ότι υπάρχει και ένα ελάχιστο ποσοστό των ζακυνθινών μελών που είναι γραμμένα στην ευρωπαϊκή μουσική γραφή, χωρίς όμως να έχουν κάποια ιδιαίτερη μουσικολογική αξία. Κλείνοντας αυτή την ενότητα οφείλουμε να τονίσουμε ότι δεν έχει γίνει μέχρι σήμερα κάποια επίσημη αναλυτική κωδικοποίηση των ζακυνθινών χειρογράφων έκτος από κάποιων ειδικών περιπτώσεων

⁴⁵ Λούτζης Νίκιας «Η Ζάκυνθος μετά μουσικής.. Εκκλησιαστική και κοσμική Μουσική (Λαϊκοί)».

⁴⁶ Ζώρας Γεώργιος, «Η ιστορία και η κοινωνική και πνευματική κατάσταση εν Επτανήσων», Ελληνική Δημιουργία, τεύχος 135, 1^η Σεπτεμβρίου 1953.

Ι.καπανδρίτης»Περί» Έκκλησιαστικής Μουσικής και ιδίως περί του Ζακύνθου Ύφους >>,Αι Μούσαι 1913

⁴⁸ α. Λούτζης Νίκιας «Η Ζάκυνθος μετά μουσικής.. Εκκλησιαστική και κοσμική Μουσική (Λαϊκή).>>β. Στέλιος Ζερμπίνος « Ο Χρήστος Ρουσέας Και ο κόσμος του.>> γ. Στις αρχές του 20^{ου} αι μας πληροφορεί ο Σπύρος Μοτσενίγος ότι «*Η πρώτη τετράφωνος χορωδία ενεφανίσθη εις τον Ιερό Ναόν της Ευαγγελιστρίας την 24 Μαρτίου*>> Ενώ πριν αυτή την προσπάθεια είχαμε την ίδρυση δύοων φωνητικών σχολών με κύριο σκοπό όπως μας παραθέτει ο συγγραφέας Νικίας Λούτζης « *με στόχο τη μόρφωση (η επιμόρφωση) καλλιφώνων τραγουδιστών, ικανών να λειτουργήσουν ως πειθαρχημένοι εκκλησιαστικοί χορωδοί.*>>

⁴⁹α. Καλοκύρη Δ.Κωσταντίνου «Ο Μουσουργός Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης και η Βυζαντινή Μουσική >>(Κρητική σκιαγραφία 50 χρόνια μετά τον θάνατο του) Δεύτερη Έκδοση Συμπληρωμένη Σε έρευνα και Μελωδήματα ως και παράτημα περί εορτασμού ορισμένων Ναών Θεσσαλονίκη 1998.β..Θα πρέπει να αναφέρουμε ότι στην τοπική ζώσα ψαλτική παράδοση της Ζακύνθου όταν οι ζακυνθινοί

καταλυτική θα λέγαμε, εφόσον, βρίσκοντας το ζακυνθινό μέλος σε μια χρονική περίοδο που χαρακτηρίζεται από έντονη πτωτική τάση, εισχώρησε σταδιακά στην τοπική ψαλτική, με συνέπεια να επικρατήσει και να αφομοιωθεί σχετικά γρήγορα, λόγω φυσικά της μουσικής ευκολίας και εμπέδωσης που χαρακτηρίζει το σύστημα αυτό, με αποτέλεσμα να επικρατήσει μέχρι και σήμερα, ως το κύριο ψαλλόμενο ύφος στις τοπικές εκκλησιές της Ζακύνθου.

Βλέποντας η τοπική εκκλησία την αρνητική πορεία τους ζακυνθινού μέλους και επιμέρους την έλλειψη μουσικής παιδείας που κυριαρχούσε την περίοδο αυτή, αντέδρασε με την ίδρυση ορισμένων σχολών σε κάποιες χρονικές περιόδους⁵⁰, με σκοπό την μουσική μόρφωση των ιεροψαλτών, αλλά και την διάσωση της ζακυνθινής εγχώριας ιδιάζουσας ψαλτικής, χωρίς όμως αυτές οι προσπάθειες αυτές να στεφθούν με απόλυτη επιτυχία, εκτός της τελευταίας σχολής που δημιουργήθηκε περίπου στις αρχές της δεκαετίας του ⁵¹

Το κυριότερο πρόσωπο αυτής της περιόδου θεωρείται ο ιερέας **Αντώνιος Πυλαρινος**⁵², η παπά Νινιρίδης (υπήρξε μαθητής του Κοθρή) ο οποίος, όπως μας αναφέρει ο μαθητής του Ιωάννης Καπανδρίτης, «*μαθήτευσε παρά τω Κοθρή, έψαλλε επί μια τεσσαρακονταετία εις διάφορους Ναούς διαπρέψας εις στο στάδιον του ιεροψάλτου*». Το κυριότερο όμως επίτευγμά του στη ζακυνθινή ψαλτική τέχνη ήταν ότι «*ετακτοποίησε και διόρθωσε τας δύσκολους και ανώμαλους αυτών γραμμάς, επί το αναλυτικότερο ευκολότερον και αρμονικότερα, ως φαίνεται εις τους πολυελέους του, το Ινα τί, και εις το Χαίρε Ανύμφευτε. Επίσης, είχε προαναφέρει ιδίως σε τοπική εφημερίδα της Ζακύνθου την έκδοση του πρώτου επίσημου εκκλησιαστικού μουσικού εντύπου για το ζακυνθινό μέλος, ενώ με την ίδρυση της εκκλησιαστικής σχολής υπό τον μητροπολίτη **Διονύσιο Λάττα** ⁵³(1835-1894), ήταν ο πρώτος που προσεκλήθη για να διδάξει στην εκκλησιαστική μουσική σχολή. Αξίζει, επίσης, να επισημανθεί αυτή την περίοδο η παρουσία του Ιωάννη Καπανδρίτη ⁵⁴, όπου*

ιεροψάλτες δηλώνουν ότι θα ψάλλουν βυζαντινά, δεν εννοούν σε καμία περίπτωση το πατροπαράδοτο ύφος της Κωνσταντινούπολης, (εκτός κάποιων μεμονωμένων περιπτώσεων) αλλά το σύστημα του Σακελλαρίδη, το οποίο κατά μια βάση η αρμονική δομή του συστήματος του μουσουργού, αναμίχτηκε με την τοπική παραδοσιακή άγραφη συνήχηση του ζακυνθινού μέλους, και απέκτησε ένα ποιο λαϊκότροπο άκουσμα, σε σχέση με αυτό που ψάλετε στους ναούς των Αθηνών καθώς και της υπόλοιπης Ελλάδας, που ακολουθούν κατά πόδας το σύστημα του Σακελλαρίδη Το φαινόμενο αυτό στην τοπική εγχώρια παράδοση του νησιού, είναι ποιο έντονο κυρίως σε κάποιες δοξολογίες, χειρουβικά, λειτουργικά, και κάποια κοινωνικά..

⁵⁰ α. Λούτζης Νίκιας «Η Ζάκυνθος μετά μουσικής.. Εκκλησιαστική και κοσμική Μουσική» (Λαϊκοί).β. Από τα έργα αυτών των λογίων συνθετών, έχουν σωθεί ελάχιστα χειρόγραφα. Στο προσωπικό μας αρχαικό υλικό, κατεχόμενε τις αυτές δυο ιστορικές συνθέσεις, του Ιάκωβου Κουμουτου(γ.1714)»Τον επινικίων Άδοντες, και το «Σε υμνούμε >>, οι συνθέσεις αυτές έχουν εμφανείς επιρροές από την δυτική πολυφωνική μουσική. και προσδίδουν πολύ λιγότερο ως προς κάποιων μουσικών επιδράσεων από το ζακυνθινό μέλος.

⁵¹ _____ σ.123,124,125.

⁵² α. Λεωνίδα Ζώη,τ.β.σ.554β.Ι.Καπανδριτη,σ.2..

⁵³ Πρωτοπρεσβύτερου Παναγιώτη Καποδίστρια «Σύμμικτα για τον Αρχιεπίσκοπο Ζακύνθου Λάτα»,Ανάτυπο από τα «Επτανησιακά φύλλα>> Τόμος Κ',3 Ζάκυνθος 1999.

⁵⁴ Κατέχοντας ο γραφών στο προσωπικό του αρχείο σχεδόν όλα τα διασωθέντα χειρόγραφα του ζακυνθινού μέλους του 19^{ου} αι και του 2^{ου} αι διαφόρων καταγραφών και μελοποιών, και διεξάγοντας κατά καιρούς διάφορες συγκριτικές, και αναλυτικές μελέτες μεταξύ αυτών των δυσέυρετων ζακυνθινών χειρόγραφων, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι ο Καπάνδριτης σαφέστατα υπερέχει μεταξύ των προγενέστερων, και μεταγενέστερων αντιγραφών, σε διάφορους τομείς. Κυρίως αυτό διακρίνεται από τα λίγα σωσμένα «ζακύνθιου ύφους» αναστασιματάρια του, αλλά και όλες σχεδόν τις κατεβασιές κατά το ζακυνθινό εκκλ. ιδίωμα (δεν ψάλλονται πλέον στην ζώσα παράδοση) όπου παρατηρούμε μια αργοσύντομη εκδοχή του μέλους σαφώς βέβαια διαφοροποιημένη από την πρωταρχική αργή εκδοχή του Κοθρή, αλλά εξακολουθεί να υφίστανται σε κάποιο βαθμό η έντονη μελισματική μορφή, καθώς και η σωστή σημειογραφία σε διάφορες συνιστώσες του μέλους, αλλά και η προσεγμένη προσωπική του μουσική γραφική και αισθησία. Επίσης μας προκαλούν ιδιαίτερη εντύπωση οι ευρύτερες μουσικολογικές γνώσεις που παραθέτει διάφορα μουσικολογικά και ιστορι-

είχε διατελέσει και πρωτοψάλτης στον ιερό Ναό του αγίου Διονυσίου, ενώ είναι αξιοσημείωτο το μουσικολογικό του δοκίμιο με τίτλο, «*περί εκκλησιαστικής Μουσικής και ιδίως περί του Ζακύνθου ύφους*»⁵⁵.

Οι επόμενοι σημαντικοί καταγραφείς του ζακύνθου ύφους υπήρξαν οι δυο ιερείς **Βασίλειος Πομόνης**⁵⁶ και **Σπυρίδων Μούσουρας**⁵⁷, οι οποίοι παρήγαγαν ένα αρκετά μεγάλο καταγραφικό έργο, καλύπτοντας σχεδόν όλο το ζακύνθινό μουσικό ύφος του ψαλτικού ρεπερτορίου. Οι δυο αυτοί ιερείς στις καταγραφές τους δεν ταυτίστηκαν με τη αργή πρωταρχική εκδοχή των προγενέστερων μουσικοδιδάσκαλων, ενώ υπάρχουν και κάποια ενδεικτικά στοιχεία απευθείας καταγραφής των ζακύνθινων ψαλτικών μελών, βασιζόμενοι κυρίως στην προφορική παράδοση της εποχής τους. Να επισημάνουμε στο σημεία αυτό ότι, από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα που εμφανίστηκαν αυτές οι καταγραφές των δυο ιερέων, κυριάρχησαν και εξακολουθούν να επικρατούν μέχρι σήμερα στην ζακύνθινή ιδιάζουσα ψαλτική.

Συμπληρωματικά, να αναφέρουμε ότι η έκδοση της πρώτης τυπωμένης ζακύνθινής ακολουθίας, γράφτηκε από τον βασιλείο Πομόνη,⁵⁸ και εκδόθηκε σε περιορισμένο αριθμό αντίτυπων. Επίσης, η ευεργετική πρόσφορα του Γριτζάνη⁵⁹ προς τη μητρόπολη Ζακύνθου, η οποία κληροδότησε ένα μέρος από το προσωπικό του αρχείο και αποτελ μεγάλη μουσικολογική αξία, αλλά και πεδίο έρευνας για τον οποιοδήποτε ερευνητή της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής.⁶⁰

Κλείνοντας το κεφάλαιο αυτό, να αναφέρουμε και κάποιες εκκλησιαστικές μουσικές τάσεις που εκδηλώνονται από κάποιους λόγιους συνθέτες⁶¹ αυτής της περιόδου αλλά και από προγενέστερους συνθέτες, με εμφανείς επιρροές από τη δυτική πολυφωνική μουσική, δίχως όμως οι διάφορες αυτές νεοφανείες πολυφωνικές τάσεις να καταφέρουν να επικρατήσουν και να εδραιωθούν στην τοπική ζακύνθινή ψαλτική παράδοση.

Η παρουσία του ιερωμένου Ευστάθιου Θεριανού⁶², που αναφέρει και ο Γριτζάνης, συνδέεται με κάποιες μουσικές τροπολογίες που εφάρμοσε στην ζακύνθινή ψαλτική. Δυστυχώς, όμως, δε διαθέτουμε κάποια χειρόγραφα του, ώστε να μπορούμε να έχουμε μια γενική έστω εικόνα για τις παρεμβάσεις αυτές και για τα είδη μελών που αφορούσαν.

κά στοιχεία, και ως προς τις δυο μουσικές (Βυζαντινή, Ευρωπαϊκή) μέσα από το στο περίφημο δοκίμιο του «*Περί Εκκλησιαστικής Μουσικής και ιδίως περί του Ζακύνθου Ύφους* >> *Αι μουσαι 1913*

55 Α. Καπανδρίτης Ιωάννης, «*Περί Εκκλησιαστικής Μουσικής και ιδίως περί του Ζακύνθου Ύφους*», *Αι Μούσαι 1913* β.

56 Μάρκου φ. Δραγούμη, η μουσική παράδοση της Ζακύνθινής Εκκλησίας..σ,49.

57 _____ 48

58 Πομόνης Βασίλειος «*Ιερά Ύμνωδία κατά το Ζακύνθιο Ύφος*», *Αθήναι* 1930.

59 «*Κατάλογος χειρόγραφων της βιβλιοθήκης Παναγιώτου Γριτζάνη*», Αθήνα 1937.


60 Όπως μας παραθέτει Ο Διονύσης Παπαγιανόπουλος «*η βιβλιοθήκη αυτή δεν είναι πολύτιμος, ούτε και άρτια εις το είδος της Ζακύνθινής μουσικής, ως θα ανέμενε τις, ουδέν χειρόγραφον άξιον λόγου παλαιάς Ζακύνθινής Μουσικής ευρέθη, ενώ υπάρχουσιν εν Ζακύνθω τοιαύτα πολύτιμα 200 και άνω ετών*». Από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 60 ο μεγάλος Έλληνας συνθέτης Μιχάλης Αδάμης (1929-2013) ολοκλήρωσε την καταλογράφηση των χειρογράφων του Γριτζάνη⁶⁰

61 Λούτζης Νίκιας «*Η Ζάκυνθος μετά μουσικής.. Εκκλησιαστική και κοσμική Μουσική*» (Λαϊκοί).

62 Ο Ευστάθιος Θεριανός (γεν αρχές περ, του 19^{ου}- 1881) όπου είχε διατελέσει και πρωτοψάλτης στην μητρόπολη Ζακύνθου, και ασχολήθηκε με κάποιες μουσικές βελτιώσεις που αφορούσαν το ζακύνθινό μέλος. Κυρίως όμως έγινε ευρύτερα γνωστός πανελληνίως υπό την εξέδωσα πραγματεία του «*Περί της μουσικής των ελλήνων και ιδίως της εκκλησιαστικής μουσικής*».

Η φονική σεισμοπυρκαγιά που έπληξε το Νησί στις 12 Αυγούστου το 1953⁶³ αποτέλεσε την ολοκληρωτική καταστροφή με αρνητική επίπτωση, ώστε ένας ολόκληρος πολιτισμός πεντακοσίων περίπου ετών να χαθεί και ταυτόχρονα, να σημειωθούν κάποιες θεμελιακές κοινωνικές και πολιτισμικές αλλαγές, με κυριότερη αυτών την κοινωνική και πολιτισμική μεταβολή της δομής της ζακυνθινής κοινωνίας.⁶⁴

Πίνακας 6.

	<p>Πομόνης Βασίλειος (Ζάκυνθος 1883-Αθήνα 1947) Ο Π., ταυτόχρονα με το λειτούργημα του ιερέα, υπήρξε και επαγγελματίας ιεροψάλτης σε διάφορους ζακυνθινούς ναούς. Επίσης, δίδαξε βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική στην Εσπερινή Επαγγελματική Σχολή Απόρων Παιδών «Ο Άγιος Διονύσιος», η οποία λειτούργησε μέχρι το 1940, επί αρχιερατείας Χρυσόστομου Α' Δημητρίου. Το 1930 δημοσίευσε την πρώτη ζακυνθινή εκκλησιαστική μουσική ανθολογία με τίτλο «<i>Ιερά Ύμνωδία κατά το Ζακύνθιο Ύφος</i>»⁶⁵</p>
---	---

	<p>Η ίδρυση της εκκλησιαστικής χορωδίας της Μητρόπολης το έτος 1925, με κύριο χαρακτηριστικό της το πολυφωνικό εκκλησιαστικό ύφος και ρεπερτόριο όπως των Πολυκράτη, Ρούγα, Ροδίου, Κατακουζηνού, Τριάντη, καθώς και κάποιων Ρώσων εκκλησιαστικών συνθετών, ενώ κάποιες φορές έψελναν και κάποια μέλη του ζακυνθινού ύφους (απολυτικά, κοντάκια) όχι όμως με εφαρμογή και χρήση της αυτοσχέδιας άγραφης παραδοσιακής αρμονικής συνήχησης, αλλά με τους κανόνες της κλασικής δυτικής αρμονίας. Μέτα το 1953, η χορωδία αυτή συμμετείχε περίπου για δυο δεκαετίες συνεχόμενες στις εορταστικές πανηγυρικές ακολουθίες του Αγίου Διονυσίου, στη χειμερινή εορτή αλλά και στην καλοκαιρινή, με μαέστρο τον Ιωάννη Κουντούρη και μετέπειτα τον αρχιμουσικό Αντώνιο Γιατρά.</p>
--	---

⁶³ Διονυσίου Στραβόλεμου «Η ΖΑΚΥΝΘΟΣ ΥΠΟ ΤΑ ΕΡΕΙΠΙΑ ΚΑΙ ΤΑΣ ΦΛΟΓΑΣ» (Αύγουστος Δεκέμβριος 1953) Αθήνα 1953 Εκδόσεις «Τρίμορφο» και «Εν Ζακύνθω >>Β' Έκδοση - Ζάκυνθος 2003.

⁶⁴ Ψηφιακός Δίσκος, Με τίτλο «Εις Τον Άγιο Διονύσιο», Καταγραφή -Καλλιτεχνική Επιμέλεια Αντώνης Κλάδης, έτος έκδοσης 2009 .

⁶⁵ Δραγούμης, Μάρκος Φ.Η μουσική παράδοση της Ζακυνθινής Εκκλησίας. Αθήνα(2000).



Πίνακας 7. Πολυφωνική εκκλησιαστική Χορωδία της μητρόπολης Έτος Ίδρυσης 1925

2.4. Τέταρτη περίοδος 1953- έως σήμερα

Το ζακυνθινό μέλος, μετά το κομβικό έτος 1953, παρατηρείται πως διακατέχεται από κάποια στασιμότητα. Επίσης, η παρουσία του συστήματος του Ιωάννη Σακελλαρίδη έχει πλέον κυριαρχήσει σε όλες της τοπικές εκκλησιές του νησιού και κατά κάποιο τρόπο εδραιωθεί ως το κύριο πλέον ψαλλόμενο εκκλησιαστικό ιδίωμα, κυρίως στην ακολουθία της Θείας Λειτουργίας. Η ιδιάζουσα ζακυνθινή ψαλτική τέχνη, όμως, εξακολουθεί όμως να ψάλλεται κυρίως σε κάποιους επισήμους Εσπερινούς αλλά κυριότερα υπό τη μορφή κάποιων ψαλλομένων απολυτίκιων, κοντακίων, μεγαλυνάριων και της ιδιόμορφης Ιεράς Παράκλησης ⁶⁶.

Σημαντική είναι η έκδοση το 1963 της ζακυνθινής Λειτουργίας του μουσουργού και πρωτοψάλτη Σπύρου Καψάσκη⁶⁷ με τίτλο «*Λειτουργία του Αγίου Διονυσίου, κατά το εν Ζακύνθω επικρατούν εκκλησιαστικό ιδίωμα*». Η έκδοση, όμως, αυτή δυστυχώς χάνει κατά πολύ την μουσικολογική της αξία, διότι έχει εναρμονιστεί με την κλασική ακαδημαϊκή αρμονία, ενώ ακόμα και η μελωδική δομή του μέλους είναι σε απλουστευμένη μορφή. Προς τα τέλη της δεκαετίας του '60 έχουμε και την τελική κωδικοποίηση των χειρόγραφων της σπουδαίας βιβλιοθήκης Παναγιώτου Γριτζάνη⁶⁸, από τον μεγάλο συνθέτη Μιχάλη Αδάμη⁶⁹.

Τέλη του 20^{ου} αιώνα διακρίνουμε μια αρκετά ανοδική πορεία για την ζακυνθινή ψαλτική, αφενός μεν λόγω της μουσικής μόρφωσης των ιεροψαλτών μέσω των ωδείων ή σχολών, αφετέρου δε χάριν της επανόδου και μόνιμης πλέον παρουσίας του Ζακυνθινού εν καταγωγή μητροπολίτη, κυρίου **Χρυσόστομου Β' Συνετού**⁷⁰, ο οποίος διαδραμάτισε

⁶⁶ Ψηφιακός Δίσκος, Με τίτλο « Εισ Τον Άγιο Διονύσιο >>Καταγραφή –Καλλιτεχνική Επιμέλεια, Αντώνης Κλάδης, έτος έκδοσης 2009 .

⁶⁷ Καψάσκης Σπύρος, »Λειτουργία Αγίου Διονυσίου Ζακύνθου, κατά το 'εν Ζακύνθω Επικρατούν Ιδίωμα >>,Αθήνα 1963.

⁶⁸ Γριτζάνης Παναγιώτης Π., Περί της των Ιονίων Νήσων Μουσικής, Εθνικόν ημερολόγιον Μαρίνου Π. Βρετού,ετ 80 Αθήναι 1868 σς.325-336 καθώς και Το περί της μουσικής της εκκλησίας ζήτημα, Νεαπολη(Ιταλία)1870

⁶⁹ Αδάμης Μιχαήλ, «Κατάλογος των χειρόγραφων της βιβλιοθήκης Παναγιώτου Γριτζάνη αποκείμενης νυν εν τι ιερά μητρόπολη /Ζακύνθου Επετηρίδα της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών, τ. ΔΕ, 1966,Αθήνα 1967.

⁷⁰ α.. «Ζακυνθινός Επίσκοποι στον κόσμο,>> εκδο.Ι.Μ. Ζακύνθου 2004β. «Φιόρα Τιμής για τον Μητροπολίτη Ζακύνθου Χρυσόστομο Β Συνετού>>(1040 σελίδων) ο οποίος εκδόθηκε από την» επιτροπή πρωτοβουλίας για την έκδοση Τιμητικού τόμοι>>, με την ευκαιρία της συμπλήρωσης τριών σημαντικών επετείων της εκκλησιαστικής διακονίας του Μητροπολίτη Ζακύνθου Κ. Χρυσόστομου Β. ΄β Σημαντικό κομβικό σημείο αποτέλεσε για την ζακυνθινή ψαλτική παράδοση άλλα και για την τοπική εκκλησία, καθώς και για την ευρύτερη ζακυνθινή κοινωνία, η παρουσία του εν καταγωγή εν Ζακύνθω **Μητροπολίτη Δωδώνης Κύριο, Χρυσόστομο Συνετού** (έτος ενθρόνισης 1994,παραίτηση 2011) ο σπουδαίος αυτός και ταυτόχρονα δραστήριος Ιεράρχης, έχοντας βίωση από παιδιόθεν όλη

καθοριστικό ρόλο στην πρόταξη του ζακυνθινού μέλους ως του κύρια ψαλλόμενου ύφους στις επίσημες τοπικές εκκλησιαστικές ακολουθίες, και με τελικό θετικό αποτέλεσμα τη μέχρι σήμερα σταθεροποίησή του.

Παρατηρείται, επίσης, ανοδική τάση ως προς την ψαλμωδότητα του ζακυνθινού μέλους, με κύρια πρόσωπα τους πρωτοψάλτες του ιερού ναού Αγίου Διονυσίου Σάββα Βοζαίτη⁷¹ και Ιωάννη Σούλη⁷², σε διαφορετικές ψαλτικές δραστηριοποιήσεις ο καθένας. Αξίζει να αναφέρουμε και την ερευνητική προσπάθεια του καθηγητή μουσικής Αντώνη Κλάδη⁷³, με την επανέκδοση της μουσικής ανθολογίας του ιερέα Β. Πομώνη καθώς και την έκδοση ψηφιακού δίσκου με την Παράκληση του Αγίου Διονυσίου. Αξιοσημείωτη είναι και

την λατρευτική και εκκλησιαστική τελετουργική πράξη, και αυστηρή τήρηση των ιδιότυπων ζακυνθινών εθίμων, μέσο της θρησκευτικής και ταυτόχρονα της ηγετικής πυγμής που τον διακρίνει, επέβαλλε να ψάλλετε σε όλες τις επίσημες θρησκευτικές τελετές του νησιού το ζακυνθινό εκκλησιαστικό ιδίωμα, με θετικό αποτέλεσμα αυτού, από την έλευση του μέχρι τις μέρες μας, για πρώτη φορά το ζακυνθινό μέλος, να παγιωθεί πλέον ως το κυρίαρχο ψαλλόμενο ύφος στις διάφορες τοπικές εκκλησιαστικές ακολουθίες, της τοπικής εκκλησιάς. Η ζακυνθινή ψαλτική τέχνη, άλλα και η ευρύτερη κοινωνία του νησιού του οφείλει άπειρες ευχαριστίες και ευγνωμοσύνη, για το κοινωνικό, θρησκευτικό, καθώς και για το ευεργετικό του έργο που έπραξε, για την ιδιαίτερη αγαπημένη του πατρίδα.

Κλάδης Αντώνης «Ιερά Ύμνωδια Κατά το Ζακυνθίον Ύφος» τόμος Γ' Επιμέλεια –Επεξεργασία Αντώνιος Κλαδής Β' Έκδοση Ζάκυνθος 2008 εκδόσεις Έντυπο.

— Ψηφιακός Δίσκος, Με τίτλο «Εις Τον Άγιο Διονύσιο» Καταγραφή –Καλλιτεχνική Επιμέλεια, Αντώνης Κλάδης, έτος έκδοσης 2009 .

⁷¹ Υπήρξε Λαμπαδάριος του Αγίου Διονυσίου, επί 56 έτη, αυτοδίδακτος, και μελοποιός, έχοντας καλύψει όλο σχεδόν το ψαλτικό ζακυνθινό ρεπερτόριο με δίκες του συνθέσει. Στηριζόμενος κυρίως στην προφορική παράδοση προγενέστερων ιεροψαλτών, και κατά πολύ λιγότερο στην γραπτή. Χάρης σε αυτόν κατά ένα τρόπο διασώθηκε η αρμονική δομή του μέλους, εφόσον λόγου ταλέντου που τον διακατέχει, και σε συνάρτηση με την μακροχρόνιο του πορεία ως ιεροψάλτης, κατάφερε σε εμάς τους νεώτερους να μας το μεταλαμπαδεύσει. Από το 2016 είναι πρωτοψάλτης του ναού. Επίσης Όπως μου έχει πει ο ίδιος υπήρξε ένα πολύ μικρό χρονικό διάστημα μαθητής του Ιωάννη Κολποδίνου ως προς την μουσική του θεωρητική κατάρτιση (ο όποιος είχε διατελέσει και Πρωτοψάλτης του ιερού Ναού Αγίου Διονυσίου σχεδόν επί μια δεκαετία, την περίοδο 1950 με 1960).Ενώ το ζακυνθινό εκκλ. ιδίωμα το διδάχτηκε κυρίως από κάποιον ιεροψάλτη με την ονομασία Σπύρο Σαντέζα.

^{72α}. Μαρκος Δραγουμης σ.50β. Επίσης ο Ιωάννης Σούλης σε συνεργασίας με το κάλβειο μουσικέ σχολείο (ιδρυτής της μουσικός σχολής αυτής, ο αείμνηστος συνθέτης Δημήτρης Λάγιος 1951-1991) εκδώσαν έναν ψηφιακό δισκο(1988),με αυτούσια ζακυνθινά μέλη, Η ηχογράφηση αυτή πραγματοποιήθηκε μέσα στον Ιερό Ναό του Αγίου Διονυσίου, και διεξήχθη με την ένωση, και των δύο ψαλτικών χορών του Ναού, έπο την διεύθυνση του Ιωάννη Σούλη Είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι συμμετείχαν και κάποιοι υπέργηροι σε ηλικία βοηθοί, και αυτό την αναγάγει σε ακόμη σημαντική ως προς το ευρύτερο περιεχόμενο της (ψαλτικό άκουσμα, ύφος, ηχώχρωμα.) .Επίσης ο ίδιος ίδρυσε την ανδρική χορωδία με τίτλο «Ζακυνθινή Αναγέννηση>> (έτος ίδρυσης 1988) ⁷² Κύριο χαρακτηριστικό αυτού του φωνητικού συνόλου , ότι και τα 30 περίπου μελή που το αποτελούσαν, δεν έψαλλαν υπό την καθοδήγηση κάποιες παρτιτούρας (είχαν μόνο τα εκκλησιαστικά κείμενα ως οδηγό, εκτός του μαέστρου ο οποίος είχε παρτιτούρα με βυζαντινή σημειογραφία),άλλα με το «αυτί>> όπως λέγεται χαρακτηριστικά στην τοπική μουσική ευρέα παράδοση της Ζακύνθου, άλλα με βάση την προφορική παράδοση της ζακυνθινής ψαλτικής, με θετικό την αυθεντική γνήσια λαϊκή φωνητική απόδοση του ζακυνθινού μέλους σε όλο την ευρύτερη δομή του.

⁷³ Κλάδης Αντώνης, «Ιερά Ύμνωδια Κατά το Ζακυνθίον Ύφος» τόμος Γ' Επιμέλεια –Επεξεργασία Αντώνιος Κλαδής Β' Έκδοση Ζάκυνθος 2008 εκδόσεις Έντυπο.

— Ψηφιακός Δίσκος, Με τίτλο « Εις Τον Άγιο Διονύσιο» Καταγραφή –Καλλιτεχνική Επιμέλεια, Αντώνης Κλάδης, έτος έκδοσης 2009 .

η έκδοση της νομαρχίας Ζακύνθου με τίτλο «Ζάκυνθος-Απούλια : Ήθη -Έθιμα⁷⁴», στην οποία συμπεριλαμβανόταν και ψηφιακός δίσκος, με κυριότερο μέλος που αφορούσε την ζακυνθινή ψαλτική παράδοση τον ψαλμό «Ίνα τι εφρύαξαν», υπό την διεύθυνση και καλλιτεχνική επιμέλεια του μαέστρου και σύνθετη Ιάκωβου Κονιτόπουλου’.

Η ίδρυση, επίσης, από τον γράφοντα, του φωνητικού συνόλου με την επωνυμία «Ζακυνθινό Ψαλτικό Αναλόγιο Θεόδωρος Κουρκουμέλης -Κοθρής»⁷⁵, με μοναδικό σκοπό την διάσωση και την καταγραφή της ζακυνθινής ψαλτικής παράδοσης αλλά και την διάδοση της εκτός συνόρων του νησιού έδωσε νέα ώθηση στη Ζακυνθινή ψαλτική. Στη σημερινή ψαλτική της Ζακύνθου υπάρχουν και κάποια αξιόλογα φωνητικά σύνολα και ιεροψάλτες, που συνεχίζουν την παράδοση της πολυφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής που υπήρχε στη μακροχρόνια τοπική ψαλτική παράδοση του νησιού.⁷⁶

Τελειώνοντας το κεφάλαιο αυτό, θα πρέπει να επισημάνουμε τις μουσικολογικές έρευνες του Μάρκου Δραγούμη⁷⁷ και του Ευστάθιου Μακρή²⁸, οι οποίες είχαν θετικό α-

⁷⁴ (2001) Γιατράς Θεόδωρος «Ζακυνθινή ‘εκκλησιαστική μουσική >>,στο Ζάκυνθος -Απούλια .Ήθη -Έθιμα-Μουσική. Σελ .140-4 Ζάκυνθος.

⁷⁵ Η ψαλτική δραστηριότητα του φωνητικού αυτοί συνόλου, επεκτείνεται πλέον και εκτός συνόρων του Νησιού, σε διάφορες πολιτιστικές, και θρησκευτικές εκδηλώσεις, του ελληνικού χώρου .Επίσης εντός του έτους 2020, είναι στο πρόγραμμα του φωνητικού συνόλου να παρουσιαστούν δυο ψηφιακές εκδόσεις με τίτλο «Η Άγνωστη αργή εκδοχή του Θ.Κουρκουμέλη -Κοθρή >>, και ο «Εσπερινός Αγίου Διονυσίου Κατά Το Ζακυνθινό Εκκλησιαστικό Μουσικό Ιδίωμα>>, επίσης προετοιμάζεται ένα τρίτομο θεωρητικό , και πρακτικό έργο, που θα περιλαμβάνει τρεις διαφορετικούς τόμους κατεύθυνσης, α) «Η ιστορική αναλυτική επισκόπηση του ζακυνθινού μέλους>>, β) «Η Αρμονική Δομή της Ζακυνθινής Αυτοσχέδιας Ομοφωνικής απλής συνήχησης >>, γ) , Και το «Νέον Αναστασημάταριον της Ζακυνθινής Ψαλτικής Παράδοσης >> την καλλιτεχνική επιμέλεια, καθώς και όλο το καταγραφικό, και συγγραφικό έργο όλων των παραπάνω δραστηριοτήτων την έχει ο Παναγιώτης Μαρίνος, Λαμπαδάριος του Ιερού Ναού Αγίου Διονυσίου, συνθέτης, χοράρχης ερευνητής της ζακυνθινής μουσικής.

⁷⁶ Επίσης στην σημερινή τοπική ψαλτική της Ζακύνθου, εκτός από τους δυο χορούς που υφίσταται στον Ιερό Ναό του Αγίου Διονυσίου, υπάρχουν ακόμη η χορωδία της μητροπόλεως με μαέστρο και πρωτοψάλτη τον Γεώργιο Μπάστα, η ιστορική χορωδία της Φανερωμένης με μαέστρο τον Νικό Ζαχαρόπουλο, και η χορωδία της αναλήψεως με χοράρχη και πρωτοψάλτη τον Διονύσιο Πόθο .Αξίζει να αναφέρουμε κάποια ονόματα προγενέστερων ιεροψαλτών που κατείχαν και το ζακυνθινό ιδίωμα, με πεδίο δράσης την περίοδο αρχές του 20 αιώνα έως σήμερα, όπως ο Ιωάννης Κολποδίνος μουσικοδιδάσκαλος και πρωτοψάλτης του Αγίου Διονυσίου μετά το 1953,Χ.Κοντονης,που κατέχομαι και κάποια χειρόγραφα του, Ιωάννης Κουντούρης(1903-1977) Πρωτοψάλτης και μαέστρος του μητροπολιτικού Ναού, Στέλιος Καπνίσης, Παναγιώτης Φουρνεγερακης Γεώργιος Μουζάκης ή Μπελακόσας, Διονύσιος Βορρίσης, που είχε διατελέσει και πρωτοψάλτες του Αγίου Διονυσίου, και έχουμε στην κατοχή μας ένα αναστηματαριον, Μαρίνος Ανδρέας, υπήρξε πρωτοψάλτες του Αγίου Διονυσίου, Ιωάννης Δρακόπουλος, αριστερός ψάλτης του Αγίου Διονυσίου, με, Τάκης Τσουκάλας, (1918 -1996) Στάθης Χριστοδουλοπουλος,(1926-1991) Γεωργίος Παπαδάτος(η Μαλλιαριτσης) πρωτοψάλτης του Αγίου Διονυσίου, Τάκης Στραβοπόδης, Διονύσιος Πέττας ιερέας, (1902-1981) Νίκος Λειβαδάς, που θεωρείται ο σημαντικότερος ιεροψάλτης της υπαίθρου, που κατέχει το ζακυνθινό εκκλησιαστικό ιδίωμα, και οι Παναγιώτης Κανδυλας,και Μπετινης Πολυδεύκης που δραστηριοποιούνται, καλλιτεχνικά και ψαλτικά στην Αθηνά

⁷⁷ Δραγούμης, Μάρκος Φ. «Η μουσική παράδοση της Ζακυνθινής Εκκλησίας». Αθήνα .(2000).

___ «Η Παραδοσιακή μας Μουσική» Τόμος 2 Οι μεταγραφές της Μεγάλης Δοξολογίας του Μελχισεδέκ και άλλα κείμενα >.Αθήνα 2002.

___ « Η δυτηκίζουσα ‘εκκλησιαστική μουσική μας στην Κρήτη και στα Επτάνησα» Λαογραφία, τ.31σς.272 -293.

___ «Πρόσφατες έρευνες στη Ζάκυνθο για την εκκλησιαστική μας μουσική», Δελτίο Της Ιόνιου Ακαδημίας,τ.2Κερκυρα 1986,σς 270-280.

___ «Παρατηρήσεις, για την τροπική δομή των οκτών Αναστάσιμων Απολυτίκιων της Ζάκυνθο σε αντιπαραβολή με τα αντίστοιχα Νέο βυζαντινά μελή», Απόψεις τ.5 σς.177 -190.

ντίκτυπο ώστε να προωθηθεί το ζακυνθινό ιδίωμα σε διάφορα επιστημονικά ερευνητικά κέντρα αλλά και να γίνουν γνωστές κάποιες άγνωστες πτυχές του ζακυνθινού μέλους⁷⁹.

3 ΤΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ ΤΗΣ ΖΑΚΥΝΘΙΝΗΣ ΟΚΤΑΗΧΙΑΣ

Το ζακυνθινό εκκλησιαστικό μουσικό ιδίωμα, μαζί με το εφάμιλλό του Κερκυραϊκό, αποτελούν μοναδικό φαινόμενο στον ελληνόφωνο ψαλτικό χώρο της θρησκευτικής ορθόδοξης λατρείας, εφαρμόζοντας δικό τους αυτόνομο και ιδιόμορφο οκτάηχο σύστημα⁸⁰. Επίσης, να σημειώσουμε ότι σε κανένα άλλο νησί των Επτανήσων δεν έχει εντοπιστεί μέχρι σήμερα η ύπαρξη πλήρους Αναστασιματαρίου σε τοπικό ιδίωμα, παρά μόνο στο νησί της Ζακύνθου⁸¹. Εύλογα, λοιπόν, κατατίθεται ο ισχυρισμός ότι η σύνθεση ολόκληρου αυτού του υμνογραφικού και μελοποιημένου έργου, καθώς και η ενσωμάτωση των συναφών μελών στις διάφορες λατρευτικές εκκλησιαστικές ακολουθίες θα ήταν εντελώς αδύνατον να είναι ατομική συνθετική δημιουργία κάποιου προσώπου (Κοθρή⁸²), εφόσον απαιτεί την παρουσία μιας μακροχρόνιας αλλά και κατεξοχήν έντονης ζωτικής ψαλτικής παράδοσης.

3.1. Η θεμελίωση της ζακυνθινής οκταηχίας σε σχέση με την αντίστοιχη βυζαντινή: Κοινές και διαφορετικές δομικές αρχές, σύντομοι σχολιασμοί

Η κρητοζακυνθινή οκταηχία θεμελιώνεται μέσα από την αντίστοιχη μορφολογική δομή της βυζαντινής οκταηχίας, εφόσον είχαν την ίδια κοινή αφετηρία προέλευσης, στην μακροχρόνια, όμως, πορεία τους διαχωρίστηκαν σε διάφορες αποκλίνουσες κατευθυντήριες γραμμές εξέλιξης αλλά και διαμόρφωσης. Το ζακυνθινό μέλος δομείται όπως και το αντίστοιχο βυζαντινό με την μορφή της οκταηχίας αλλά με εντελώς διαφορετικό τρόπο ανάπτυξης κυρίως ως προς τις δυο θεμελιακές της δομικές αρχές, τη μελωδική-αρμονική της μορφολογική ανάπτυξη, καθώς και την υφολογική της δομή.

Το ζακυνθινό μέλος ως προς την θεμελιακή του μουσική υπόσταση αποτελεί στην ουσία την μετεξέλιξη του κρητικού εκκλησιαστικού μέλους. Τα βασικότερα χαρακτηριστικά της μεταλλαγής αυτής ήταν η αποδέσμευση από το **χρωματικό γένος**⁸³ και η εφαρμογή της «**ιδιόμορφης άγραφης αυτοσχέδιας αρμονικής συνήχησης**»⁸⁴ που ανα-

____ «Συμπεράσματα από μια έρευνα για την 'εκκλησιαστική μουσική της Κεφαλονιάς,» Κεφαλλονίτικα χρονικά Χρονικά, τ.6, Αργοστολι 1994, σς.265-277.

⁷⁸ Μακρής Ευστάθιος(2009) «Η παραδοσιακή εκκλησιαστική μουσική των Επτανήσων». Συνολική ιστορική προσέγγιση, Μουσικός Λογίς 8:45-70.

____ (2006) «Η σημειογραφία της Νέας Μεθόδου στην Επτανησιακή ψαλτική», στο Η ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα, 1864-2004. Σελ.313 -30. Αθήνα.

____ 1999-2003) «Άγνωστα τεκμήρια της ζακυνθινής ψαλτικής »' Επετηρίς του κέντρου' Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας 29-30:105-30.

____ «Musica greca» «Ψαλτική των Λατίνων >>και το χειρόγραφο της Πλατυτέρας στην Κέρκυρα »

⁷⁹ Να επισημάνουμε ότι ο Μακρής είναι ο πρώτος ερευνητής που συντέλεσε ώστε να βγει στην επιφάνεια η αργή εκδοχή της ζακυνθινής ψαλτικής τέχνης, αλλά και να δείξει την άμεση συγγενώς σχέση της ζακυνθινής οκταηχίας με την αντίστοιχη της κρητικής.

⁸⁰ «Το οκτάηχον σύστημα της Βυζαντινής Μουσικής και Δημώδους και το της αρμονικής συνήχησης» επιμέλεια εκδόσεως-εισαγωγή υπό Γεωργίου Ι.Χατζηθεοδώρου Καθηγητού Μουσικός εκδόσεις βιβλίων Μιχαήλ Πολυχρονάκης Νεάπολις -Κρήτης 1980 .

⁸¹ 1999-2003) Ευστάθιος Μακρη «Άγνωστα τεκμήρια της ζακυνθινής ψαλτικής'» Επετηρίς του κέντρου' Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας σ.105.

⁸² α . Βίτσος Ιωάννης «Ζακυνθινά Πεντάγραμμα»Οι φίλοι του Μουσείου και επιφανών Ζακυνθίων, Αθήνα 1992β.Ντινος Κονόμος «Ζάκυνθος Πεντακόσια χρόνια »γ. Λούτζης Νίκιας «Η Ζάκυνθος μετά μουσικής.. Εκκλησιαστική και κοσμική Μουσική (Λαϊκοί).»

⁸³ Καρά Σ., «Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής .Θεωρητικών »τόμοι, Α -Β, Αθήνα 1982.

⁸⁴Ραυτοπούλος Γιώργος Ε»» «.Η Αρμονική Πολυφωνία Στα Επτάνησα» .

πτύσσεται σε διάφορες αρμόνικες μορφές μέσω των υπολοίπων τριών φωνών που πλαισιώνουν το μέλος, με κύριο θεμελιακό χαρακτηριστικό της την πλήρη κυριαρχία του **μείζονα τρόπου**, αλλά με εντελώς τροπική και διαφορετική ανάπτυξη ιδιαίτερα σε κάποιους ήχους, που θα εξετάσουμε στη συνέχεια.

Πίνακας 7.

3.2. Η Διαφοροποίηση της Ζακυνθινής Ψαλτικής, σε σχέση με άλλα ψαλτικά πολυφωνικά κέντρα

Η διαφοροποίηση της ζακυνθινής ψαλτικής σε σχέση με τα άλλα ψαλτικά ορθόδοξα ελληνόφωνα κέντρα (Βυζαντινό εκκλησιαστικό μέλος, σύστημα Σακελλαρίδη, πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική)⁸⁵ φανερώνεται μέσα από τις δυο θεμελιακές του δομές που το τυποποιούν από την ιδιάζουσα μορφή της κρητοζακυνθινής οκταηχίας⁸⁶ και από την παραδοσιακή άγραφη αυτοσχέδια, ομοφωνική απλή συνήχηση (βλ. **Παράδειγμα 1.**).

Score

Παράδειγμα 1.
Διάφορα πολυφωνικά εκκλησιαστικά ιδιώματα

Ζακυνθινό εκκλησιαστικό ιδίωμα

Tenor

Baritone

Ε λε ον Ει ρή νης Θυ σί αν αι νέ σε ως

Είστημα Ι. Σακελλαρίδη

T

B

Ε λαι ον Ει ρή νης Θυ σί αν αι νέ σε ως

Πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική : Θεμιστοκλή Πολυκράτη

T

B

Ε λε ον Ει ρη νης θυ σί αν αι νέ σε ως

3.3. Σύντομη μορφολογική ανάλυση του μέλους

⁸⁵ α. Φιλόπουλου Γιάννη «Εισαγωγή στην Ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική» Αθήνα 1990.

— «Σπουδή στην μουσική βιβλιογραφία της ελληνικής πολυφωνικής μουσικής.»

— «Ρώσικες επιδράσεις στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική» Εκδόσεις Νεφέλη β. Φορμόζης Π.Ε.» Οι χορωδιακές εκδόσεις της εκκλησιαστικής μουσικής σε ευρωπαϊκή γραφή στις δυο ορθόδοξες ελληνικές εκκλησίες της Βιέννης >.Θεσσαλονίκη 1967. Πολυκράτης Θεμιστοκλής «Οι τετράφωνος μουσική εν τη εκκλησία >>, εν Αθήναις 1910.

⁸⁶ Αλυγιζάκης Αντώνιος., «Η οκταηχία στην Ελληνική Λειτουργική Υμνογραφία»

Απ το ζακυνθινό μέλος απουσιάζει εντελώς το **χρωματικό γένος**⁸⁷ (χαρακτηριστικό ότι το **τρημιτόνιο**⁸⁸ δεν ταίριαζε στην ακοή των ζακυνθινών ιεροψαλτών), εφόσον όλοι οι ήχοι του κρητοεπτανησιακού μέλους ανήκουν (**Σκληρή χροά**)⁸⁹ στο **διατονικό γένος**⁹⁰, επειδή χρησιμοποιούν μόνο **τόνους μείζονες και ημιτόνια**⁹¹, ενώ η μη ύπαρξη των **μικρών διαστημάτων**⁹² είναι απόλυτα λογική σε μια μουσική παράδοση όπου στηρίζεται διαχρονικά κατά βάση στην συγκερασμένη κλίμακα⁹³ και έχει κύριο συστατικό της την ιδιόμορφη πολυφωνική της μορφή⁹⁴. Η σύνθεση των μελωδιών στο ζακυνθινό μέλος, όπως και στο βυζαντινό, επιτυγχάνεται με την οργανωμένη εφαρμογή **στερεότυπων μελωδικών φράσεων**⁹⁵ («θέσεων») που σχηματίζονται ανάλογα με τις απαιτούμενες μορφολογικές προϋποθέσεις του κάθε ήχου, καθώς και με τη συνθετική ικανότητα του κάθε μελοποιού.

Επίσης, η μορφή του κάθε ήχου ξεχωριστά προσδιορίζεται, όπως και στο βυζαντινό μέλος, με βάση τις κύριες μελωδικές του «θέσεις», δηλαδή τους **δεσπόζοντες** και **καταληκτικούς του φθόγγου**⁹⁶, ενώ η **τονική** των ήχων συναρτάται, φυσικά, με τις φωνητικές εκτελεστικές δυνατότητες κυρίως του πρωτοψάλτη, και εν μέρει και των βοηθών που συνοδεύουν το μέλος.

Παρότι στο ζακυνθινό μέλος, όπως αναφέραμε στην παραπάνω ενότητα, είναι παντελώς ανύπαρκτο το χρωματικό γένος, εντούτοις μέσω τις **τονικές μεταβολές (μετατροπίες)**⁹⁷ που γίνονται πολύ συχνά σε όλους τους ήχους, και αποτελεί ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα της κρητοζακυνθινής οκταηχίας.

⁸⁷A. Καρά Σ., « Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής .Θεωρητικών», τόμοι Α –Β, Αθήνα 1982β. Χατζηθεοδώρου Ι .Γεώργιου Άρχοντος Μαίστωρ Μ.Χ.Ε. «Μέθοδος της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής» Δεύτερη έκδοση με προσθήκες, Μέρος Θεωρητικών , Εκδόσεις βιβλίων Μουσικής Ο Μιχαήλ Πολυχρονάκης, Νεάπολη Κρήτης.

⁸⁸ WALTER PISTON « Harmony» μετάφραση: Κωνσταντίνος Π.Καράμπελας –Σγούρδος, Βασίλης Μούσκουρης, 5^η έκδοση αναθεωρημένη από τον Mark Devoto Έκδοση edition Orpheus Μάριος Νικολαΐδης Αθήνα

⁸⁹. Χατζηθεοδώρου Ι .Γεώργιου Άρχοντος Μαίστωρ σ.41-44.

β. Κλαδης Αντώνης, «Ιερά Ύμνωδία>> Κατά το Ζακυνθίον Ύφος» τόμος Γ' Επιμέλεια –Επεξεργασία Αντώνιος Κλαδής Β' Έκδοση Ζάκυνθος 2008 εκδόσεις Έντυπο.

⁹⁰α.. Ευθυμιάδη Αβραάμ «Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής» Εκδόσεις Ε' Θεσσαλονίκη 2006 Καρά Σ., β «.Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής ».Θεωρητικών, τόμοι Α –Β, Αθήνα 1982.

⁹¹ Χατζηθεοδώρου Ι .Γεώργιου Άρχοντος Μαίστωρ σ.24.

⁹² Α.Μακρής Ευστάθιος(2009) «Η παραδοσιακή εκκλησιαστική μουσική των Επτανήσων»,σ.48.

⁹³ MICHEL KENNEDY «ΛΕΞΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΗΣ ΟΞΦΟΡΔΗΣ» Επιστημονική έρευνα Επιμέλεια και απόδοση Τίτλων /Όρων :Τάκης Καλογερόπουλο (συνθέτης) Μεταφραστικής και τυπογραφικός Συντονισμούς :Μάρω Φιλίππου,(καθηγήτρια μουσικής) Μετάφραση :Μάρω Φίλιππου, Ηρώ Διαμαντούρου, Άννα Παντελείς, Εκδόσεις Γιαλλέλη Αθήνα

⁹⁴ . ΙΩΣΗΦ ΝΤΟΥΜΠΟΦΣΚΙ,ΣΕΡΚΕΙ ΕΦΣΕΓΕΦ ΙΓΚΟΡ ΣΠΟΣΟΜΠΙΝ,ΒΛΑΝΤΙΜΠΡ ΣΟΚΟΛΟΦ «Εγχειρίδιο Αρμονίας» Επιμέλεια –Μετάφραση Γιώργος Πλουμίδης Μουσικός εκδοτικός Οίκος Κ. Παπαρηγορίου - Νάκας Αθήνα 1998.

⁹⁵ Α.Παναγιωτόπουλος Δ.Γ.(1982) «Θεωρία και Πράξης της Βυζαντινώς Εκκλησιαστικής Μουσικής» .(μέθοδος Μετά πολλών ασκήσεων και παραδειγμάτων)Αθήνα :Αδελφότης Θεολόγων «Ο Σωτήρ>> β.Δραγούμης, Μάρκος Φ.Η μουσική παράδοση της Ζακυνθινής Εκκλησίας. Αθήνα 2000 .

⁹⁶ α. Ψάχος χ, Σπύρος «Η Θεωρία Της Βυζαντινής Μουσικής Στην Πράξη» έκδοση Τρίτη Πάτρα 2017 β.Δραγούμης, Μάρκος .Η μουσική παράδοση της Ζακυν. Εκκλησίας . σ. 20-26. γ.Αντωνίου Στ. Σπυρίδωνος Επίκουρου Καθηγητού Θεολογικές Σχολής Α.Π.Θ. «Η Μορφολογία Της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής» Εκδόσεις, Βάνιας Θεσσαλονίκη 2008.

⁹⁷α. WALTER PISTON « Harmony» μετάφραση: Κωνσταντίνος Π.Καράμπελας –Σγούρδος, Βασίλης Μούσκουρης, 5^η έκδοση αναθεωρημένη από τον Mark Devoto Έκδοση edition Orpheus Μάριος Νικολαΐδης Αθήνα.β Δραγούμης, Μάρκος .Η μουσική παράδοση της Ζακυν. Εκκλησίας.σ.20-23.

Ο ρυθμός στο ζακυνθινό μέλος είναι **τονικός**⁹⁸, συμβαδίζει, δηλαδή, με τον τονισμό των λέξεων του κειμένου χωρίς να εντάσσεται πάντα σε σταθερά μετρα αλλά έχουμε διάφορες ρυθμικές μεταβολές. Στο ζακυνθινό μέλος συναντούμε και το φαινόμενο των **έλλξεων**⁹⁹. Επίσης, ένα άλλο ιδιότυπο χαρακτηριστικό που παρατηρείται στη ζακυνθινή ψαλτική είναι ότι, παρότι στα περισσότερα ζακυνθινά χειρόγραφα γράφονται οι **χαρακτήρες ποιότητας**¹⁰⁰, εντούτοις στη ζώσα κυρίως προφορική παράδοση βλέπουμε ότι δεν εκτελούνται σχεδόν καθόλου, εκτός κάποιων μεμονωμένων εξαιρέσεων (ανάλογα με τις μουσικές γνώσεις του ψάλτη), με αποτέλεσμα στο μέλος να κυριαρχεί κατά ένα μεγάλο ποσοστό η **μετροφωνία**¹⁰¹.

3.4. Τα Είδη μελών στην ζακυνθινή ψαλτική

Στο ζακυνθινό μέλος, ως προς το **είδος μέλους**¹⁰², δεν υπάρχει ακριβής και ξεκάθαρη διάκριση στις διαφορές μορφές της ζακυνθινής μελοποιίας. Μετά την αργή εκδοχή του Κοθρή, παρατηρούμε μέσα κυρίως από την γραπτή παράδοση ότι οι επόμενες καταγραφές που γίνονται από διάφορους μεταγενέστερους καταγραφείς ή μελοποιούς σε διάφορες περιόδους συμπίπτουν μεταξύ τους, με ελάχιστες αποκλίσεις, σε μια **αργοσύντομη** μορφή¹⁰³ του μέλους, η οποία σήμερα εξηγείται ως «αργή», εφόσον η αργή προγενέστερη εκδοχή του Κοθρή έχει πια χαθεί εντελώς από την γραπτή αλλά και την προφορική παράδοση της ζακυνθινής ψαλτικής (**Παράδειγμα 3**). Θα μπορούσαμε κατά μια άποψη να συγκρίνουμε την αργοσύντομη αυτή μορφή του ζακυνθινού μέλους με το στιχηρικό¹⁰⁴ είδος της Κωσταντινουπολίτικης παράδοσης.

Αξιοσημείωτο γεγονός είναι ότι ακόμη ότι στην προφορική παράδοση υπάρχει και κάποια ειρμολογική σύντομη¹⁰⁵ εκδοχή, σε κάποια ειδή μελοποιίας όπως του ιδίου αργού σύντομου μέλους. Όπως μας αναφέρει ο Στάθης Μακρής για το θέμα αυτό, «πιθανόν αυτό να οφείλεται ότι στην αργή εκδοχή που κατέγραψε ο Κοθρης ίσως να συνυπήρχε με κάποια σύντομη εκδοχή αυτού του τύπου». Υπάρχουν, επίσης, και κάποια μελη (απολυτικά, κοντάκια του β ήχου και τα δοξαστικά ιδιόμελα του πλ. β) τα οποία ψάλλονται «**ελεύθερα**». Το είδος αυτού του ψαλσίματος, κατά την γνώμη μας, πιθανόν εισχώρησε στο ζακυνθινό μέλος προς τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, προφανώς από κάποιες άλλου είδους επιρροές¹⁰⁶.

Τελειώνοντας, να αναφέρουμε ότι τα ευαγγελικά και τα αποστολικά αναγνώσματα, καθώς και οι εκφωνήσεις των ιερών, εκτελούνται με ένα ιδιόμορφο εκφωνητικό λογώδες ύφος¹⁰⁷, όπου δεν ανήκει σε κάποιο συγκεκριμένα ήχο, εκτός κάποιων «θέσεων» που παρατηρούμε και στα δυο εκφωνητικά αναγνώσματα να συγκλίνουν σε κάποιες ιδιότυπες θέσεις του πλαγίου β' ήχου. Αυτό, βέβαια, εξαρτάται από την εμπειρία του κάθε ιερέα ή ψάλτη, μέσα από τα ψαλτικά εγχώρια βιώματα που έχει από την προφορική παράδοση της ιδιάζουσας ζακυνθινός ψαλτικής.

⁹⁸α. Ευθυμιάδη Αβραάμ σ.47-60, Χαζηθεοδώρου Ι.Γεώργιου β.σ.47-51.

⁹⁹ Ψαχος χ, Σπύρος Η Θεωρία Της Βυζαντινής Μουσικής Στην Πράξη έκδοση Τρίτη Πάτρα 2017.

¹⁰⁰ α.Ευθυμιάδη Αβραάμ σ.39-47 β. Χαζηθεοδώρου Ι.Γεώργιου β. σ.34 -35.

¹⁰¹α. Χαζηθεοδώρου Ι.Γεώργιου «Η Μετροφωνική, Ερμηνεία Του Αναστασιματάριου Πέτρου του Πελοποννήσιου, και ο Αργοσύντομος μικτός και Στιχηραρικός Δρόμος». Β. Χρυσάνθου αρχιεπισκόπου Διρραχίου, «θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής» Τεργέστη, 1832(και φωτομηχανική ανατύπωση, εκδόσεις ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ, Αθήνα 1977).

¹⁰² Ψάας χ, Σπύρος, σ..86.

¹⁰³Χαζηθεοδώρου Ι.Γεώργιου . Μ. Δ. Της Β.Ε..Μ .σ.59 -64.

¹⁰⁴ _____ του ιδίου.

¹⁰⁵ _____ Του ιδίου.

¹⁰⁶ Πιθανώς από κάποιες πολυφωνικές δυτικότερες εκκλησιαστικές μορφές, και ήδη είχαν αρχίσει να εισχωρούν στο εκκλησιαστικό μουσικό ζακυνθινό ιδίωμα, κυρίως προς την μορφολογική του, και υφολογική του μορφή, καθώς και κάποιων ιδιότυπων παραδοσιακών μουσικών μορφών, που επικρατούσαν εκείνη την εποχή στον νησί.

¹⁰⁷ Πομόνης Βασίλειος «Ιερά Ύμνωδία κατά το Ζακύνθιο Ύφος >>, Αθήνα 1930 .

Εκδοχή Θ. Κοσμή	$\frac{c}{N}$	$\frac{p}{E}$	$\frac{s}{E}$	$\frac{s}{E}$	$\frac{s}{E}$	$\frac{s}{E}$	$\frac{s}{E}$	$\frac{s}{E}$	$\frac{s}{E}$
	$\frac{c}{U}$	$\frac{c}{U}$	$\frac{c}{U}$	$\frac{c}{U}$	$\frac{c}{U}$	$\frac{c}{U}$	$\frac{c}{U}$	$\frac{c}{U}$	$\frac{c}{U}$
	$\frac{c}{E}$	$\frac{c}{E}$	$\frac{c}{E}$	$\frac{c}{E}$	$\frac{c}{E}$	$\frac{c}{E}$	$\frac{c}{E}$	$\frac{c}{E}$	$\frac{c}{E}$
Εκδοχή Ι. Κωνστανδρίτη	$\frac{c}{N}$	$\frac{p}{E}$	$\frac{s}{E}$	$\frac{s}{E}$	$\frac{s}{E}$	$\frac{s}{E}$	$\frac{s}{E}$	$\frac{s}{E}$	$\frac{s}{E}$
	$\frac{c}{U}$	$\frac{c}{U}$	$\frac{c}{U}$	$\frac{c}{U}$	$\frac{c}{U}$	$\frac{c}{U}$	$\frac{c}{U}$	$\frac{c}{U}$	$\frac{c}{U}$
	$\frac{c}{E}$	$\frac{c}{E}$	$\frac{c}{E}$	$\frac{c}{E}$	$\frac{c}{E}$	$\frac{c}{E}$	$\frac{c}{E}$	$\frac{c}{E}$	$\frac{c}{E}$
Εκδοχή Β. Παρόντι	$\frac{c}{N}$	$\frac{p}{E}$	$\frac{s}{E}$	$\frac{s}{E}$	$\frac{s}{E}$	$\frac{s}{E}$	$\frac{s}{E}$	$\frac{s}{E}$	$\frac{s}{E}$
	$\frac{c}{U}$	$\frac{c}{U}$	$\frac{c}{U}$	$\frac{c}{U}$	$\frac{c}{U}$	$\frac{c}{U}$	$\frac{c}{U}$	$\frac{c}{U}$	$\frac{c}{U}$
	$\frac{c}{E}$	$\frac{c}{E}$	$\frac{c}{E}$	$\frac{c}{E}$	$\frac{c}{E}$	$\frac{c}{E}$	$\frac{c}{E}$	$\frac{c}{E}$	$\frac{c}{E}$

• Η αντιγραφή αυτών των χειρογράφων έγινε αληθώς, χωρίς να γίνει καμία επιμέρους διορθωση.

Πίνακας 8.

3.5. Κάποια επιμέρους κοινά μορφολογικά χαρακτηριστικά μεταξύ των δυο εγχωρίων ψαλτικών παραδόσεων (Ζακυνθινή - Κρητική ψαλτική)

Σημαντικά κρίνονται και κάποια επιμέρους ιδιόμορφα χαρακτηριστικά (μορφολογικά, υμνογραφικά και υφολογικά) που συντελούν καθοριστικά στη διαμόρφωση του ζακυνθινού μέλους ως προς την ιδιαίτερη μορφή του και, επιπρόσθετα, παρέχουν και μια πρώτη σαφή εικόνα για την αλληλεξάρτηση του ζακυνθινού εκκλησιαστικού μέλους με το κρητικό.

Εν συντομία, λοιπόν, αναφέρουμε ως προς την μορφολογική δομή των ήχων και ιδιαίτερα της μελοποιίας τα εξής χαρακτηριστικά: α) Η εισαγωγή του απηχήματος Νεα-

νές (απήχημα β' ήχου¹⁰⁸) σε όλους τους ήχους, παραλλάσσοντας μόνο την καθεαυτού μουσική φράση).

β) Οι επαναλήψεις των συλλαβών του κειμένου, που συνήθως εφαρμόζεται όταν τελειώνει κάποια μουσική φράση, ενώ κάποιες φορές προστίθενται και κάποιες επιμέρους λέξεις που έχουν κυρίως δογματική υπόσταση. Το φαινόμενο αυτό το συναντάμε κυρίως στα Χερουβικά, Κοινωνικά και στην Αγία Αναφορά.¹⁰⁹

γ) Η πρωτότυπη υμνογραφία¹¹⁰ με τους ύμνους «Εν τω Ναώ», «Πνεύμα Άγιον», που ψάλλονται πριν την έναρξη της Θειας Λειτουργίας. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε όλες σχεδόν τις μουσικές ζακυνθινές ανθολογίες συναντούμε ως πρώτο τροπάριο το «εν τω Ναώ»: όπως χαρακτηριστικά εγγράφονται ως τίτλο «εις την έναρξην της θειας λειτουργίας»¹¹¹. Επίσης, υπάρχουν μελοποιήσεις από τα ευαγγελικά κείμενα όπου εγγράφονταν στην γραπτή παράδοση, με τον χαρακτηριστικό τίτλο «εις το μετά φόβου θεού» όπως το «Ούτος εστίν ο άρτος», «Ο τρώγων μου τηνσάρκα».

δ) Δίχορα χειρουβικά, με αντιφωνικό τρόπο ψαλμοδώμησης¹¹².

Τα παραπάνω ιδιαίτερα μορφολογικά και υμνογραφικά χαρακτηριστικά που αναφέραμε αποδίδουν μια πρώτη σχέση της ζακυνθινής ψαλτικής παράδοσης με αυτή της κρητικής οκταχίας, εφόσον όμως το θέμα αυτό απαιτεί μεγαλύτερη διερεύνηση, διότι δεν έχουν γίνει ακόμη οι συγκριτικές μουσικολογικές μελέτες μεταξύ των αδελφών αυτών ιδιωμάτων με κύριο κεντρομόλο πεδίο ως έρευνας το αναστασηματάριον του Κρητικού μελοποιού Δημήτριου Ταμιά¹¹³. κυρίως την περίοδο 1566-1669.

Πίνακας 9. Υφολογικά ιδιόμορφα χαρακτηριστικά της ζακυνθινής ψαλτικής

- | |
|---|
| <ol style="list-style-type: none">1. Έρρινη εκφορά του μέλους . (κυρίως στις περιοχές της υπαίθρου,)2. Ίσιες νότες.3. Βιμπρατο.4. Λυγισματα κάπως στακάτο5. Ψαλτικό ύφος με ιδιόμορφο τοπικό <<άκουσμα>> σαφώς επηρεασμένο κυρίως από την λαϊκή τραγουδιστική εγχώρια μουσική παράδοση του νησιού.6. Κορώνες στις καταλήξεις με κύριο σκοπό το τονικό κούρδισμα των φωνών. |
|---|

¹⁰⁸α.Κλάδης Αντώνης, »Ιερά Υμνωδία>> Κατά το Ζακυνθίον Ύφος τόμος Γ' Επιμέλεια –Επεξεργασία Αντώνιος Κλάδης Β' Έκδοση Ζάκυνθος 2008 εκδόσεις Έντυπο Α .Παναγιωτόπουλος Δ.Γ σ..125-126.

¹⁰⁹ Το μορφολογικό αυτό χαρακτηριστικό των επαναλήψεων καθώς και των προσθέσεων κάποιον λέξεων με δογματική , θεολογική υπόσταση, το συναντάμε σε αρκετά κρητικά εκκλησιαστικά μελή, της κρητικής ψαλτικής παράδοσης, την περίοδο (1566-1669), είναι εμφανές ότι είναι και αυτό ένα από κύρια ιστορικά και ταυτόχρονα μουσικολογικά δεδομένα, που δηλώνουν την άμεση «αδελφική >>σχέση της ζακυνθινής ψαλτικής, με την κρητική ψαλτική παράδοση.

¹¹⁰ Γιαννοπουλος Εμμανουήλ,σ.333, 334,338,365,366,372, Θα ήθελα να αναφέρω ότι σε πολλά ζακυνθινά χειρόγραφα, συναντάμε ακριβώς την ίδια ακριβώς υμνογραφική, θεματολογία, μεταξύ των κρητικών χειρογράφων, όπως οι ύμνοι 'Εν τω Ναω, Πνεύμα Άγιον, , Ούτος εστίν .Το κοινό αυτό υμνογραφικό χαρακτηριστικό, είναι άλλο ένα κύριο δεδομένο, που μας δείχνει την άμεση αδελφική σχέση μεταξύ των δύο αυτών ψαλτικών παραδόσεων . .

¹¹¹ Γιαννόπουλος Εμμανουήλ,σ.333-355.

¹¹² Στα μπασιμάτα του Αγίου Διονυσίου το χειρουβικό έχει επικρατήσει να ψάλλετε <,διχορο>. με αντιφωνικό τρόπο ψαλμοδώμησης.

¹¹³ Διδακτορική Διατριβή του Ευστάθιου Μάκρη,Die musikalische Tradition des Anastasimatarion im 16.uhd.17 Jahrhuhdert.,Βιέννη 1996.

3.6. ΟΙ άγνωστες εθιμοτυπικές τελετουργίες της Ζακυνθινής Ψαλτικής¹¹⁴

3.7. Κάποια κοινά μορφολογικά χαρακτηριστικά της ζακυνθινής ψαλτικής σε σχέση με την πατροπαράδοτη εκκλησιαστική βυζαντινή μουσική πριν την άλωση της Κωνσταντινούπολης (1453) (βυζαντινός Μεσαίωνας)

Ιδιαίτερη αίσθηση προκαλούν δυο εντυπωσιακά κοινά μορφολογικού τύπου χαρακτηριστικά, μεταξύ της ζακυνθινής ψαλτικής και του βυζαντινού μεσαίωνα τα οποία εντόπισε ο μουσικολόγος και ερευνητής Μάρκος Δραγούμης. Το πρώτο χαρακτηριστικό είναι ότι σε αρκετούς ύμνους του ζακυνθινού μέλους εντοπίζονται κάποιες << **φόρμουλες (θέσεις) των μέσο χρονών** ¹¹⁵«οι οποίες είχαν περιπέσει σε αχρηστία στο νέο βυζαντινό μέλος. Ενώ το δεύτερο χαρακτηριστικό είναι, << **Η ιδιότυπη συμπεριφορά των Ήχων**¹¹⁶« δείχνει έναν εναλλακτικό δρόμο εξέλιξης από το <<**αρχαίο και μεσαιωνικό μέλος**»¹¹⁷, αρκετά διαφορετικό από εκείνον που ακλούθησε η κωνσταντινουπολίτικη πατριαρχική σχολή αλλά, κατά τεκμήριο, εξίσου έγκυρο και αυθεντικό.

Ένα τέτοιο παράδειγμα, όσον αφορά στο δεύτερο στοιχείο που αναφέραμε μας προσκομίζει ο Στάθης Μακρής << ο πλ. ήχος εκ του Νη στην παλαιά βυζαντινή αλλά και στην κρητική παράδοση της Ζακύνθου και της Κέρκυρας, έχει ως βασικούς δεσπόζοντες και καταληκτικούς φθόγγους τους **Νη, Πα, Γα, Δι,** (Ντο, Ρε, Φα, Σολ,) και λιγότερο τον **Βου** (Μι), ενώ στη νέο βυζαντινή (κωνσταντινουπολίτικη) εκδοχή του παρουσιάζεται διαφοροποιημένος, προτιμώντας τους **Νη, Βου, Δι,**(Ντο, Μι, Σολ,)» ¹¹⁸.

3.8 Οι τονικές μεταβολές των ζακυνθινών ήχων :πολυμετατροπικοί ήχοι

Πίνακας 10.
1) Ο Πρώτος ήχος.
2) Ο πλάγιος του πρώτου.

¹¹⁴ Το ζακυνθινό μέλος κυρίως στην ακμή του αλλά και μεταγενέστερα, εκτελείτο πάντα υπό δυο χορούς, κυρίως στις επίσημες πανηγυρικές εκκλησιαστικές τελετές . Άκρως ενδιαφέρουσα αποτελεί η ιστορική σημασία μαρτυρία που μας παραθέτει ο Παναγιώτης Γριτζάνης « *εις των δέκα μουσικών των απαρτίζονταν τους δυο χορούς τους αναφερόμενους εις την περί το 1785*».Ενώ μια άλλη εξίσου ενδιαφέρουσα αρχειακή πηγή μας παρέχει ο Μητροπολίτης Διονύσιος Λάτας «*Την μεγάλη πέμπτη η ψαλμωδία γίνεται κατά το ύφος της ΚΠολεως, αλλά περί το τέλος δυο ύμνοι Κύριε αναβαίνοντος σου εν τω Σταυρό, και Ήδη Βάπτεται κάλαμος αποφάσεως, ψάλλοντα εις ύφος αρμονικό, και των δυο χορών ομού προς τούτο συνεννοούμενων .>>.Η μαρτυρία αυτή έχει άκρως ιστορικό ενδιαφέρον διότι δείχνει την συνένωση και των δυο χορών μαζί, πρόκειται για ένα εθιμοτυπικό τύπου χαρακτηριστικού, που γινόταν στην ψαλτική παράδοση της Ζακύνθου τις προγενέστερες περιόδους, και το οποίο δυστυχώς χάθηκε, ενώ στην ψαλτική παράδοση της Κεφαλονιάς διασώζεται και εξακολουθεί να υφίσταται έως και σήμερα .Κάποια μουσικά χειρόγραφα του 18^{ου} αι, αλλά και του 19^{ου} αιώνα ο αρχικός τους τίτλος υπονοεί να εκτελούνται και από τους δυο χορούς εναλλάξ διάφορα ψαλτικά μελή .Ένα άλλο τύπου εθιμοτυπικού χαρακτηριστικό που συναντούμε στην ψαλτική παράδοση της Ζακύνθου , και το οποίο δεν εφαρμόζεται πλέον είναι η ύπαρξη του κανονάρχη .Την ιστορική αυτή πληροφορία μας την παρέχει ο γυμνασιάρχης Σπύρος Αβούρης «*Για ευκολία των τριών βοηθητικών φωνών, όταν μαλιστα ήταν πανηγύρια και υπήρχαν δυο χοροί πολυμελείς, γινόταν χρήση του κανοναρχεί (κανονάρχος οποίος με το εκκλησιαστικό βιβλίο στο Χέρι πηγαίνοερχόταν από τον ένα στον άλλο χορό και υπαγόρευε τις φράσεις του εκκλησιαστικού κειμένου σε ύφος πρόζας και όχι ψαλτικά, όπως συνηθίζεται αλλού.>>**

¹¹⁵Δραγούμης, Μάρκος Φ.Η μουσική παράδοση της Ζακυνθινής Εκκλησίας σ.23.

¹¹⁶ Μαυροειδής Μάριος «Οι Μουσικοί Τρόποι Στην Μεσόγειο» Εκδόσεις Fagoto Αθήνα 1999.

¹¹⁷ Δραγούμης, Μάρκος Φ «Η μουσική παράδοση της Ζακυνθινής Εκκλησίας.»σ.23.

¹¹⁸ Μακρής Ευστάθιος(2009) «Η παραδοσιακή εκκλησιαστική μουσική των Επτανήσων» Συνολική ιστορική προσέγγιση >>,Μουσικώς Λογίς σ.50.

3) Ο τέταρτος ο λεγόμενος << πολυμετατροπικός.>>

4) Ο Πλάγιος του δευτέρου.

Παραδείγματα 2. Η αρμονική ανάπτυξη των τεσσάρων πολυμετατροπικών ήχων

4 ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΠΟΛΥΜΕΤΤΡΟΠΙΚΩΝ ΗΧΩΝ

Ο πρώτος ήχος έχει ως βάση τον **Πα (Ρε)**. Το ιδιαίτερο βασικό του γνώρισμα είναι ότι ενώ στην εξέλιξη του μέλους περιστρέφεται γύρω από την περιοχή της **φα μείζονος**, μέσω του **Γα (Φα)** ως τονικό κέντρο ο τελικός του καταληκτικός φθόγγος στον **Πα (Ρε)** έχοντας καταλήξει στην τρίτη βαθμίδα της τονικότητας κάτω από την τονική (**Φα**) <<μειζονοποιείται>> ώστε να αποφευχθεί ο **ελάσσων τρόπος**, έτσι καταλήγει στην **Ρε μείζονα**.¹¹⁹ Η διαδικασία αυτή ισχύει και για τις ενδιάμεσες πτώσεις που καταλήγουν στον **Πα, (Ρε)** αν φυσικά υποδουλώνει εντελή κατάληξη. Η ιδιόμορφη αυτή εναλλαγή μεταξύ της **Φα μείζονος** και της **Ρε μείζονος**, θεωρούμε ότι δημιουργεί εντατικοποιημένο αρμονικό άκουσμα είτε προς την ευρύτερη δομή του μέλους, είτε ως προς την ακουστική αίσθηση του φιλόμουσου κοινού.

Ο Πλάγιος του πρώτου γράφεται στην **φα μείζων** με βάση τον **Κε (Λα)** δεν συνηθίζει όμως να κάνει κάποιες ενδιάμεσες τονικές μεταβολές, το κυριότερο ιδιότυπο χαρακτηριστικό του που παρατηρούμε, είναι ότι ενώ γράφεται στην **φα μείζων**, όπως είπαμε παραπάνω, εντούτοις στην τελική κατάληξη του μέλους, καταλήγει στην δεύτερη βαθμίδα, της **Σολ μείζων** δηλαδή στην τονικότητα της δεσπόζουσας, της δεσποζούσης¹²⁰.

Ο τέταρτος ήχος ο **πολυμετατροπικός**¹²¹ όπως χαρακτηριστικά ονομάζεται συγκαταλέγεται στον τρίτο κλάδο του τετάρτου ήχου, και χρησιμοποιεί μόνο αργοσύντομα μέλη. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του που συναντάμε είναι ότι ενώ στην αρχή του μέλους μπορεί να ανήκει στην **Ντο μείζων**, η και κάποιες φορές, και στην **φα μείζων**, μέσο συνεχόμενων τονικών μεταβολών που εναλλάσσεται σε διάφορα κοντινά, η μακρινά τονικά κέντρα, καταλήγει πάντα στην **Σολ μείζων**, θεωρούμε ότι πρόκειται ίσως για τον πιο χαρακτηριστικό ιδιόμορφο ήχο του ζακυνθινού μέλους.

Ο τελευταίος ήχος αυτής της κατηγορίας, ο πλάγιος του δευτέρου, οι τονικές μεταβολές του, αναπτύσσονται ανάλογα με το είδος μέλους που χρησιμοποιεί. Στα **ειρμολογικά** του μελή, συνήθως δομείται με κάποια στοιχεία από τον δεύτερο ήχο, χωρίς όμως να συμβαδίζει εντελώς με αυτόν¹²², ενώ σε κάποια λιγοστά ειρμολογικά μέλη, κατά ένα παράδοξο τρόπο, (Τρισάγιο Ύμνο), τοποθετώντας την **εναρμόνια φθορά** εκ του **Γα** στην αρχή του μέλους, και αποκτάει μελωδικό άκουσμα του ζακυνθινού τρίτου ήχου. ενώ στο αργό σύντομο στηχαραρικό μέλος, αναπτύσσεται στην διάρκεια της πορείας του, σύμφωνα με την ιδιότυπη κανονική ανάπτυξη, όπως ακριβώς σχεδόν αναπτύσσεται και ο τέταρτος ήχος ο πολυμετατροπικός.

Στην δεύτερη κατηγορία δεν υφίστανται κάποιες μακρινές μετατροπίες, αλλά παρατηρούμε κυρίως κάποιες σύντομες τονικές αποκλίσεις¹²³ που γίνονται στον τονικό χώρο της δεσπόζουσας της υποδεσπόζουσας καθώς και κάποιες σύντομες τονικές αντιπα-

¹¹⁹ (Μακρής Ευσταθιος.1999-2003) «Άγνωστα τεκμήρια της ζακυνθινός ψαλτικής», Επετηρίς του κέντρου Έρευνας της Ελληνικής Λαογραφίας σ.110-111.

¹²⁰ Δραγούμης, Μάρκος Φ «Η μουσική παράδοση της Ζακυνθινής Εκκλησίας», σ.,21.

¹²¹ _____ το ίδιο .

¹²² _____σ.22.

¹²³ W.MALER,76.

ραβολές ¹²⁴μεταξύ του ομώνυμου μείζονα, και της σχετικής ελάσσονα, που εφαρμόζονται στον πλάγιο του τετάρτου (Παράδειγμα. 2)

Πίνακας 11. . Σύνοψη δεύτερης κατηγορίας ήχων, με απλή αρμονική ανάπτυξη.

1 Δευτερος ήχος .

2 Τριτος ήχος.

3 Βαρύς .

4 Πλάγιος του τετάρτου.¹²⁵

Πίνακας 12. Μ. Δραγούμη: Τονικά Χαρακτηριστικά των Ζακυνθινών Ήχων

Ήχος	Κύρια / Αρχικά τονικά σέπτα	Κατάληξη	Ενδιάμεσες τονικότητες
1ος'	ΦΑ+		ΡΕ+
2ος	ΝΤΟ+		ΣΟΛ+, ΦΑ+, (ΝΤΟ ²)
3ος	ΦΑ+		ΝΤΟ+, ΣΙ# ύψ., ΣΟΛ+
4ος (α' & β')	ΝΤΟ+		(ΣΟΛ+)
4ος (γ')	ΝΤΟ+, ΦΑ+, ΣΙ# ύψ.		ΝΤΟ+, ΦΑ+, ΣΟΛ+, ΣΙ# ύψ.
Πλάγ. 1ος	ΦΑ+		(ΝΤΟ+)
Πλάγ. 2ος	ΝΤΟ+, ΣΟΛ+, ΣΙ# ύψ.		ΝΤΟ+, ΣΟΛ+, ΣΙ# ύψ.
Βαρύς	ΦΑ+		ΣΙ# ύψ.
Πλάγ. 4ος (α')	ΝΤΟ+		ΣΟΛ+, ΦΑ+
Πλάγ. 4ος (β')	ΦΑ+		ΝΤΟ+, ΣΙ# ύψ., ΣΟΛ+, ΡΕ+

¹²⁴ ΙΩΣΗΦ ΝΤΟΥΜΠΟΦΣΚΙ,ΣΕΡΚΕΙ ΕΦΣΕΓΕΦ ΙΓΚΟΡ ΣΠΟΣΟΜΠΙΝ,ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ ΣΟΚΟΛΟΦ «Εγχειρίδιο Αρμονίας» Επιμέλεια –Μετάφραση Γιώργος Πλουμίδης Μουσικός εκδοτικός Οίκος Κ. Παπαρηγορίου - Νάκας Αθήνα 1998.

¹²⁵ Ο πλάγιος του τετάρτου εμπεριέχεται σε δυο τύπους ένας που γράφεται στην **Ντο μείζων** και ανήκει στο στηχιαρικό μέλος, ενώ ο δεύτερος τύπος που γράφεται στην **Φα μείζων** και αποδίδει κάποια λιγοστά μελή κυρίως απολυτικά, παρακλητικό κανόνα, Τρισάγιος Ύμνος .

4.1.Η Αυτοσχέδια Ομοφωνική Άγραφη, Απλή ομοφωνική συνήχηση της Ζακυνθινής Ψαλτικής: Σύντομη ιστορική, και μουσικολογική ανάλυση..

Πίνακας 13. Παναγιώτη Γριτζάνη οι αρμονικοί τρόποι που εκτελείτο το ζακυνθινό μέλος¹²⁶

Τρόπος Α αρμονίας	Τρόπος β αρμονίας.
<p>Μέρος α΄ : Σοπράνο ψάλλει κατά τον ήχο του το άσμα.</p> <p>Μέρος β΄: Σεκόντο συμπάλλει ταυτόχρονα και ταυτοσύλλαβα με φωνή οξύτερη η βαρύτερη κατά κάποιο μέτρο.</p> <p>Μέρος γ΄: Σουλτάνα συμπάλλει με φωνή βαρεία.</p> <p>Μέρος δ΄: Μπάσο συμβοηθεί χαμηλότερα από όλες.</p>	<p>Μέρος α΄: Πρίμο ψάλλει κατά τον ήχο του το άσμα.</p> <p>Μέρος β΄: Κοντράλτο συμπάλλει ταυτόχρονα και ταυτοσύλλαβα με φωνή οξύτερη του πρώτου.</p> <p>Μέρος γ΄: Τενόρο συμπάλλει ομοίωτροπα με φωνή βαρύτεροι του δευτέρου.</p> <p>Μέρος δ΄: συμπάλλει με φωνή βαρύτερη .</p>

Πίνακας 7.Οι σημερινές ονομασίες των φωνών που χρησιμοποιούνται στη ζώσα ζακυνθινή ψαλτική παράδοση

Α φωνή	Πρίμος
Β φωνή	Σεκόντο (πάνω και κάτω)
Γ Φωνή	Τέρτσα, Σουλτάνα ή Βαρύτονος
Δ φωνή	Μπάσο

4.2.Η Άγραφη, αυτοσχέδια, ομοφωνική απλή συνήχηση, και ρόλος που έχει στην ευρύτερη συνολική ψαλμοδώμηση του μέλους, μέσο διαφορετικών αρμόνικων τάσεων¹²⁷

¹²⁶ Οι μουσικολογικές ιστορικές πηγές που μας παραθέτει ο Γριτζάνης για το τρόπο της χορωδιακής εκτέλεσης του ζακυνθινού μέλους¹²⁶, είναι άκρως μουσικολογικού, και ιστορικού ενδιαφέροντος, παρότι δεν προχωρεί σε κάποιες αναλυτικές προσεγγίσεις, αλλά μας δίνει μόνο μια γενική συνοπτική εικόνα. Αναφέρει, ότι η μουσική αυτή εκτελείτο με δυο τρόπους. Ο δεύτερος τρόπος, ήταν και ο ποιο επίσημος, και τον έψαλλαν στις μεγάλες επίσημες γιορτές, ενώ για να του αποδώσουν κάποια είδους μεγαλοπρέπεια, τον αποκαλούσαν με την ιδιαίτερη ονομασία «**Musica**»>

¹²⁷ Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η εφαρμογή της αρμονικής παισιώσης του μέλους στην ζακυνθινή οκταηχία, εξαρτάται από την μορφολογική δομή του μέλους, και κατά ποσό επίσης ο κάθε ήχος ξεχωριστά τηρεί τις κατάλληλες μορφολογικές, και άλλες τεχνικές συμβατές προϋποθέσεις ώστε να εκτελεστεί με αρμονική χορωδιακή μορφή . Αυτός όμως ο θεωρητικός κανόνας δεν εφαρμόζεται σε καμία περίπτωση στην ζώσα, και υποθέτουμε και στην προγενέστερη παράδοση

της ζακυνθινής ψαλτικής, εφόσον η εμμονή των ζακυνθινών βοηθών που συμπληρώνουν την αρμονική στήριξη του μέλους, διακατέχονται από την έντονη τάση στο να εκτελούν το ζακυνθινό μέλος σε όλο το ευρύτερο ψαλτικό του πεδίο, υπό την μορφή της άγραφης αυτοσχέδιας, απλής ομοφωνικής συνήχησης. Αυτή όμως η θεωρητική διαπίστωση που αναφέραμε στην παραπάνω παράγραφο αφορά την αργοσύντομη εκδοχή του μέλους που συναντούμε σήμερα, αλλά και από τις αρχές του 20^{ου} και όχι για τις προγενέστερες περιόδους της ζακυνθινής ψαλτικής από την εμφάνιση δηλαδή (1669) των κρητών ιεροψαλτών, έως τα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Κάποια ελάχιστα αργά σωζόμενα μελή που έχουμε σήμερα με έντονη την μελυσματική μορφή, και κάποιες φορές και την πρωτότυπη υμνογραφία, και αποτελεί ευτύχημα, που έχουν διασωθεί στην μουσική χειρόγραφη παράδοση της Ζακύνθου, αλλά και της Κέρκυρας και αποτελούν πολιτιστική κληρονομιά, αλλά και πεδίο έρευνας, για τον μουσικολογικό, και ιστορικό τομέα της ψαλτικής επιστήμης, εφόσον πρόκειται ουσιαστικά για κάποια πρωτότυπα κρητικά χειρόγραφα, με την μορφή όμως της εξήγησης. Για τα αργά αυτά μελή, αλλά και των προγενέστερων αργών εκδόχων, πριν την εμφάνιση της Νέας Μεθόδου δεν έχουμε κάποια ιστορικά δεδομένα, ώστε να μπορούμε να εξάγουμε ασφαλή τεκμηριωμένα συμπεράσματα, αλλά μόνο στο να προβούμε σε κάποιες θεωρητικές τύπου μουσικολογικές εικασίες με βάση την μορφολογική δομή αυτών των πολιτιστικών ανεκτίμητων μουσικολογικών ευρημάτων. Υποθέτουμε ότι λόγω της μεγάλης δυσκολίας που περιέχουν στην μελωδική τους δομή εικάζουμε ότι είτε κάποια μελή τα απέδιδαν, μόνο μονοφωνικά μόνο, η με συνοδεία κάποιου είδους **ισοκρατήματος**, είτε αλλά μελή τα απέδιδαν μόνο με **αρμονική συνοδεία**. Η προσωπική μας αυτή θεωρητική άποψη, βασίζεται μέσο κάποιον μορφολογικών αναλύσεων, και αρμόνικων διασκευών που έχουμε κάνει στα αργά αυτά μελή, και κατόπιν τα εναρμονίσαμε με γνώμονα την σημερινή, αλλά και την προγενέστερη ψαλτική παράδοση, όπως εκτελούνται δηλαδή σύμφωνα με τον παραδοσιακό, αυτοσχέδιο άγραφο, ομοφωνικό τρόπο εναρμόνισης. Κάποια αόριστη τύπου ιστορική πηγή, που αντλούμε από τον Ιωάννη Καπανδρίτη, χωρίς όμως να προεκτείνει αυτή την άποψη του και να την αναλύει, όπου αναφέρει ότι «*Το Ζαύνθιο Ύφος δεν απαιτεί, εμμή τεσσάρας μόνον ψαλτές (Primo,secondo,terza, dasso) όπως αποτελέσθη η αρμονία αυτού, αλλά και όπου ναός τις δεν δύναται να μισθοδοτεί τους απαιτούμενους τεσσάρας δι έκαστον χορών, ψάλλετε τούτο και υπό μόνο του πρώτου, άνευ βοηθείας των λοιπών, χωρίς να μειωθεί επαίσθητως η καλολογική αυτού αξία*». Η μονή θεωρητική εικασία που μπορούσε να εκφέρουμε στην θεωρητική αυτή προσωπική διατύπωση του Καπανδρίτη είναι ότι λόγω της άμεσης επαφής ως μαθητή του παπά Νινίριδη, και του προκάτοχου ιερέα με θ Κοθρή ως μαθητής του μπορούμε να υποθέσουμε ότι πιθανόν να του είχε μεταφέρει κάποια είδους πληροφορία ο παραπάνω ιερέας Πιθανολογούμε επίσης ότι ίσως και ορισμένα αλλά μελή να τα εκτελούσαν και με κάποιο « **μεικτό τρόπο**» εναρμόνισης, που στην διάρκεια της μελωδικής πορείας του μέλους, λόγω των τονικών μεταβολών (φθορές) που εμφανίζονται, να εναλλασσόταν με κάποιες μορφές εναρμόνισης πχ μονοφωνική, πολυφωνική με την στήριξη κάποιου Ισοκράτη, ανάλογα βεβαίως με το τι είδους κάθε φθορά, θα τίθεται στο μέλος, ώστε να υπάρχει η κατάλληλη μορφή εναρμόνισης. Είναι πολύ σημαντικό επίσης, κατά την δική μου προσωπική θεωρητική άποψη να αναφέρουμε, και κάποιους κύριους παράγοντες που συντελούν για την σωστή, ερμηνεία και απόδοση της ζακυνθινής ψαλτικής. Η κύρια φωνή στο ζακυνθινό μέλος θα πρέπει πάντα να εκτελείται από τον Πρωτοψάλτη ο οποίος τις περισσότερες φορές είναι τενόρος ως προς το είδος της φωνής, και κάποιες άλλες φορές μπορεί να είναι και τενόρο βαρύτονος. Ο ηγετικός ρόλος του πρωτοψάλτη στην ζακυνθινή ψαλτική προεκτείνεται και σε κάποιες άλλες παρεμφερείς συνιστώσες, εκτός ότι από αυτόν εξαρτάται η σωστή ερμηνευτική προσέγγιση του ζακυνθινού ύφους, ταυτόχρονα έχει και την κύρια ευθύνη, και για τη ακριβή απόδοση, και των υπολοίπων τριών φωνών, εφόσον είναι αυτός ο οποίος τις καθοδηγεί, με διάφορους τρόπους. Επομένως ο πρωτοψάλτης θα πρέπει να διαθέτει την μακροχρόνια εκείνη ακουστική εμπειρία, με το να κατέχει εμπειρικά και τις τρεις υπόλοιπες φωνές, ώστε να έχει την ικανότητα είτε να τις διδάξει σε κάποια πρόβα πρακτικά, με τον παραδοσιακό προφορικό τρόπο για να τις απομνημονεύσουν οι υπόλοιπες φωνές, είτε στην πράξη που εκτελείται το μέλος, με διάφορες χειρονομίες, που αποσκοπούν στο να δώσει στην καθ'εφώνη ξεχωριστά την αρμονική κίνηση που πρέπει να πράξει, η με κάποια άλλα αρμονικά γεγονότα πχ την ταυτοφωνία των φωνών κλπ. η με κάποιους τυχαίους χρωματισμούς που γίνονται στην διάρκεια της ψαλμοδωμής του μέλους Έτσι κατά ένα τρόπο μετατρέπεται και σε μαέστρο η δάσκαλο, όπως χαρακτηριστικά λέγεται στην προφορική παράδοση της ζακυνθινής ψαλτικής. Να σημειώσουμε επίσης ότι τα βασικά χαρακτηριστικά που πρέπει να έχουν οι ζακυνθινοί βοηθοί που πλαισιώνουν το μέλος, είναι το μουσικό ταλέντο, που συνεπάγεται με το καλό» αυτί», όπως έχει επικρατήσει να λέγεται στην προφορική παράδοση, καθώς και την μακρά ψαλτική εμπειρία διπλά σε προγενέστερους βοηθούς

5.3. Σχολιασμοί και κάποια συμπεράσματα

Η άγραφη αυτοσχέδια απλή συνήχηση που εμφανίζεται μέσω των τριών υπολοίπων φωνών, αν θέταμε το ερώτημα τί είδους πολυφωνική μορφή είναι, θα απαντούσαμε ότι πρόκειται για «**μια καθαρά τυπική περίπτωση αμιγούς, ομοφωνικής δομής**¹²⁸», η οποία παραπέμπει σε ολιγομελή ομαδική ψαλμοδώμηση ¹²⁹, και όχι σε κάποιου τύπου πολυμελή χορωδιακή μορφή. Να προσθέσουμε, επιπλέον, ότι, βασιζόμενοι στην προφορική, σημερινή αλλά και την προγενέστερη παράδοση, καθώς και στις προσωπικές μας μακροχρόνιες μουσικολογικές αναλύσεις που έχουμε εισαγάγει πάνω στην αρμονική δομή του μέλους, δυνάμεθα να ισχυριστούμε ότι η ιδιόμορφη αυτή ομοφωνική απλή άγραφη συνήχηση δεν ταυτίζεται με τους ακαδημαϊκούς κανόνες που έχουμε στην δυτική πολυφωνική μουσική¹³⁰.

Ο αρμονικός, λειτουργικός ρόλος των τριών φωνών που συνοδεύουν το μέλος είναι απόλυτα διακριτικός με αποτέλεσμα να μην επισκιάζει την κύρια μελωδική γραμμή του μέλους αλλά, αντίθετα, μέσω των τονικών μεταβολών που εκδηλώνονται, να το αναδεικνύει ακόμη περισσότερο στην ευρύτερη μορφολογική δομή του. Η τέταρτη φωνή (μπάσο) ακολουθεί σε συνεχόμενη παραλληλία τις θεμελίους των κύριων συγχορδιών (τονική, δεσπόζουσα, υποδεσπόζουσα) ¹³¹, ενώ κάποιες φορές, η ίδια, ταυτόχρονα με τις δυο εσωτερικές φωνές, συνοδεύουν το μέλος είτε με την μορφή της ταυτοφωνίας είτε με unissono¹³². Τέλος, το διάστημα τετάρτης (β ανάστροφη) εμφανίζεται κυρίως στις καταληκτικές φράσεις .

Κάποια άλλα ιδιόμορφα χαρακτηριστικά που εμφανίζονται είναι ότι, όταν ο φθόγγος του προσαγωγέα¹³³ βρίσκεται στην τρίτη φωνή (βαρυτόνου), ο προσαγωγέας δεν λύνεται ποτέ στην τονική¹³⁴, αλλά στην πέμπτη βαθμίδα της συγχορδίας¹³⁵. Ακόμη, σε αρκετά μεγάλο ποσοστό που αφορά όλους τους ήχους συνολικά, παρατηρούμε ότι, όταν το μέλος κινείται στην περιοχή της τονικής, η αρμονική συνήχηση είναι σε τρίφωνη μορ-

η ιεροψάλτες, οι όποιοι θα του μεταδώσουν με τον προφορικό πάντα τρόπο διδασκαλίας , τις ιδιότυπες αρμόνικες κινήσεις της φωνής ξεχωριστά, ανάλογα φυσικά, με το πια είδους φωνή εκτελεί ο κάθε βοηθός . Τέλος να προσθέσουμε ότι για να επετεύχθη η σωστή απόδοση του ζακυνθινού μέλους σε όλη την συνολική του μορφή(ύφος, σωστές αρμόνικες θέσεις των φωνών, και σωστή τονική βάση) είναι βασική προϋπόθεση να γίνετε και το απαραίτητο» κούρδισμα>> των φωνών, που επιτυγχάνεται, με το να διαθέτουν όλες οι φωνές, ασχέτως από τον αριθμό ατόμων που αποτελούν τον χορό, τα ίδια ηχοχρώματα μεταξύ τους.

¹²⁸ WALTER PISTON «Harmony» σ. 406.

¹²⁹ _____ 406.

¹³⁰ Έχει πολλές φορές λεχθεί στο παρελθόν η λανθασμένη θεωρητική διατύπωση ότι η ζακυνθινή ψαλτική είναι επηρεασμένη από την ιταλική μουσική, αυτή η άποψη δεν ισχύει ως ένα κύριο σημείο διότι η δυτική πολυφωνία διακατέχεται από την λειτουργικότητα τα που απορρέει μεταξύ των σχέσεων των συγχορδιών με κεντρικό δομικό άξονα την τονική συγχορδία, και των διαφόρων γεγονότων που συμβαίνουν μέσα στον τονικό χώρο αντίθετα η ζακυνθινή ιδιόμορφη ομοφωνική αρμονική μορφή δημιουργείται, και εξελίσσεται με εντελώς διαφορετικά αρμονικά δομικά πλαίσια κυρίως μέσω της τροπικής της μορφολογική δομή ενώ ορισμένες φορές χρησιμοποιεί κάποιους ιδιότυπους κανόνες, που θεωρούνται εντελώς απαγορευτικοί για την κλασική δυτικότροπη αρμονία.

¹³¹ W.MALER σελ.,3,4,5.

¹³² MICHEL KENNEDY «ΛΕΞΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΗΣ ΟΞΦΟΡΔΗΣ» Επιστημονική έρευνα Επιμέλεια και απόδοση Τίτλων /Όρων :Τάκος Καλογερόπουλο (συνθέτης) Μεταφραστικός και τυπογραφικός Συντονισμός :Μάρω Φιλίππου , (καθηγήτρια μουσικής) Μετάφραση :Μάρω Φίλλιπου, Ηρώ Διαμαντούρου, Άννα Παντελής, Εκδόσεις Γιαλλέλη Αθήνα

¹³³ .. WALTER PISTON σ.49.

¹³⁴ ___ίδιο με το παρ.

¹³⁵ .. WALTER W.MALER σ.3,4,5.

φή, ενώ όταν κινείται στην περιοχή της δεσπόζουσας¹³⁶, λόγω της διασταύρωσης που κάνει η τρίτη φωνή, η όποια κάποιες φορές μετατρέπεται σε κάποιο είδος ιδιόμορφου Ισοκράτη, τότε η αρμονική συνήχηση για περίπου δυο με τρεις φράσεις είναι σε τετράφωνα μορφή.

Επίσης, στους κύριους μετατροπικούς ήχους διακρίνουμε και το χαρακτηριστικό unissono, το όποιο λειτουργεί σαν ένα είδος μετατροπικής προετοιμασίας, μια φράση ή δυο πριν τεθεί η τονική μεταβολή, και εκδηλώνεται από τις τρεις φωνές, ενώ η πρώτη φωνή εξακολουθεί να ψέλνει το μέλος μέχρι να επέλθει η καταληκτική φράση, και οι υπόλοιπες φωνές να αυτονομηθούν ξεχωριστά και να εξακολουθήσουν την δική τους αρμονική εξέλιξη.

Κλείνοντας το κεφάλαιο αυτό, είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι η αρμονική θεμελιακή υπόσταση του μέλους διακατέχεται σχεδόν σε όλο το αρμονικό του, δομικό φάσμα από το φαινόμενο της έντονης παραλληλίας μεταξύ του τενόρου και του σεκόντου, που αναπτύσσονται συνεχώς με παράλληλες τρίτες η έκτης. Επίσης, παρατηρούνται κάποιες στιγμιαίες διαβατικές (μείζων – ελάσσων-μείζων) συγχορδίες που συντίθενται λόγω της συνεχόμενης παραλληλίας¹³⁷ μεταξύ των φωνών του μπάσου και του βαρύτονου, που σχηματίζουν πέμπτες παράλληλες, και του μπάσου και του σεκόντου, που σχηματίζουν όγδοες παράλληλες.¹³⁸

Παράδειγμα. 2.

¹³⁶ W.MALER σ,3-4.

¹³⁷ WALTER PISTON,σ.244.

¹³⁸ Μια γενική εικόνα για κάποια κοινά χαρακτηριστικά ανάμεσα στους ζακυνθινούς ήχους και μεταξύ κάποιων άλλων περιοχών που συναντάμε στην περιοχή της βόρειου Μεσογείου μας δίνει ο Μάρκος Δραγούμης όπου αναφέρει ότι «Οι μακρινές μετατροπίες που συνηθίζονται στη Ζάκυνθο για να πραγματοποιηθεί η τελική κατάληξη των πρώτων ήχων και εν μέρει του τετάρτου και πλάγιου δευτέρου ήχου είναι ένα σπάνιο φαινόμενο, αφού στην πολυφωνική μουσική, από την εποχή του μεσαίωνα ως σχεδόν τα τέλη του 19ου αιώνα η τελική τονικότητα -άσχετα με τις όποιες ενδιάμεσες μετατροπίες πάντα ταυτίζεται με την αρχική. Τέτοιες παρεκκλίσεις από τον κανόνα συναντούμε όχι μόνο στην Ζάκυνθο, αλλά και σε άλλες ιδιωματικές μεσογειακές εκκλησιαστικές μουσικές, της **Κορσικής** και της **Σαρδηνίας**». Επίσης, είναι σημαντική η ιστορική πηγή που μας παραθέτει ο Γριτζάνης: «Ότε περί το τέλος του 17^{ου} αιώνας οι Τούρκοι μετά την κατάκτηση της Κρήτης επέβησαν επί μάλλον την Λακωνίαν, μέρος των κάτοικων της Οιτύλου αποφάσισαν να μεταναστέυσωσιν ως και κατέβησαν εις χωρίον της Κορσικής όπου διατρίβει έτη ο φίλος Φαρδύς. Καίτοι εξ ανάγκης Ουνίται διατήρησαν όμως τας παλαιάς παραδόσεις και ιεροτελεστίας των ψάλλουσιν ελληνιστή, ει και η πατρικοί γλωσσά καταστεί ξένη τοις πλειστοίς και η μουσική των μεταδοθεί κατά παρέδωσαν μερί της σήμερον ομοιάζει πάρα πολύ τη των Ζακυνθίων. Τούτου δύναμαι να βεβαιώσω εγώ αυτός διέτριψας εκεί 22 ημέρας, και τρεις εκκλησιασθείς χάρις ισα ισα αυτής της μουσικής και απόρησα πως διατήρηθη αναλλοίωτος ως με επιβεβαίωσαν οι γέροντος επί 150 έτη». Επομένως, με βάση τις παραπάνω ιστορικές και μουσικολογίες πηγές, φαίνεται ότι η προέλευση αυτής της ιδιόμορφης απλής ομοφωνικής συνήχησης που πλαισιώνει την ζακυνθινή οχτώηχια, έχει κάποιες συγγενικές σχέσεις καταγωγής με την ευρύτερη περιοχή της βόρειου Μεσογείου.

¹³⁸ Βλ.εφήμ .Ελπίς 1907 -1908. Α

Ακολουθούν τα παρακάτω παραδείγματα 3,4,5,6.

Score

ΚΥΡΙΕ ΕΚΕΚΡΑΞΑ ΗΧΟΣ Α'

Μεταγραφή-Παραδοσιακή εναρμόνιση : Παναγιώτης Μαρνός

Tenor Secodo

Ne... ες Κυ ρι ε ε... κε ε κε... κρα...

Baritone Mpasso

T

ξα προς σε ει... σα κου σον... μου ει σα κου σον μου

B

T

Κυ... ρι Κυ... ρι... ε

B

Score

ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΙΣΟΔΟ ΤΟΥ ΑΡΧΙΕΡΕΩΣ ΗΧΟΣ ΠΛ. Α'

Καταγραφή -Παραδοσιακή Εναρμόνιση : Παναγιώτης Μαρνός

Tenor seconto

Εισπολλα... ε... τη Α... γι Δε σπο τα

tertsa Baritone

Score

Ηχος Τέταρτος "Πολυμετατροπικός"

Μεταγραφή-Παραδοσιακή εναρμόνιση : Παναγιώτης Μαρνός

Tenor Seconto

Δο ξα Πα τρι ι... και Υι... ω

Tertsa

Bass

T

και α... α γι... ω Πνευ... μα... α... τι

B

ΗΧΟΣ ΠΛ Β'

Μεταγραφή-Παραδοσιακή εναρμόνιση : Παναγιώτης Μαρνός

Tenor
Sakouto

Tertza
Bass



Νες Δοξα Πατρι και Υι ω και α

T

B



γι ω Πνευμα τι

Διάφορα ιδιόμορφα αρμονικά
γεγονότα στην αρμονική δομή του
ζακυνθινού μέλους

1. Πτώση του Προσαγωγέα με διάφορες μελωδικές κινήσεις

Tenor

Bass



Τας ψυχας η μων Τας ψυχας η μων Τας ψυχας η μων

T

B



Τας ψυχας η μων Κυρι ε ε λε η σον Τρι α

2. Συνεχόμενη παράλληλη κίνηση των φωνών

T

B



α α νες τρι α νες Τρι α α δι

T

B



εις μνη μου σον αι ω αι ω νι ον

13 Διασταυρώσεις φωνών, διαστήμα τεταρτής

T

B



ε σται ε σται δι και ος

T

B



εις μνη μου σον αι ω αι ω νι ον

19 Μικτός τρόπος παραδοσιακής εναρμόνισης ανάλογα με την τονική μεταβολή

T

B



ε σται ε σται δι και ος

T

B



εις μνη μου σον αι ω αι ω νι ον

4.4. Κάποια κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ της ζακυνθινής και βυζαντινής οκαπηλίας: Μάρκος Δραγούμης, Ιωάννης Καπανδρίτης, σχολιασμοί

Όπως αναφέρει ο μουσικολόγος Μάρκος Δραγούμης στο εκδοτικό σύγγραμμα «< Η μουσική της Ζακυνθινής εκκλησιάς», «Παρατηρώντας τα χαρακτηριστικά των ζακυνθινών ήχων καταλήγουμε σε ορισμένα συμπεράσματα : α) Αν εξαιρέσουμε τα σημεία όπου απομακρύνονται από την βασική τους τονικότητα, ορισμένοι από τους ζακυνθινούς ήχους έχουν στενή σχέση με τους ομώνυμους αχούς που επικρατούν σήμερα στην πλειοψηφία των εκκλησιών μας. Αυτοί είναι ο τρίτος, βαρύς, και ο πλάγιος τέταρτος (και οι δυο τύποι αλλά περισσότερο ο δεύτερος).Εξ άλλου ο τέταρτος (α τύπος) συμπίπτει κατά κάποιον τρόπο με τον πανελλήνιο διαδεδομένο «λέγετο» (η τέταρτο ήχο από βου/μι). Επίσης ο πλάγιος του πρώτου παρ όλη την ιδιόρρυθμη τελική του μετατροπία του, κινείται μέσα στην ίδια έκταση και χρησιμοποιεί την ίδια καταληκτική νότα και τους ίδιους δεσπόζοντες φθόγγους με τον γνωστό σε ήλους ομώνυμο ήχο στον οποίο ανήκει και το εθνικό μας Χριστός Ανέστη. Β) Ο πρώτος ήχος, αν του αφαιρεθούν κάποια δυτικά γυρίσματα μοιάζει αρκετά με τον λεγόμενο “αρχαίο” πρώτο ήχο, εκείνον δηλαδή που συναντούμε στα Ειρημολόγια και Στιχηράρια του 12-15 αιώνα»¹³⁹

Επίσης, μια σημαντική ιστορική μαρτυρία μας παραθέτει ο Ιωάννης Καπανδρίτης, όπου αναφέρει χαρακτηριστικά «Δεν πρέπει δε να παραλειφτεί και τούτο, ότι αν παραβάλωμεν διάφορα μελή του Ζακύνθου ύφους, ως τα Κεκραγάρια και Δοξαστικά του Θ.Κοθρή, προς τα Κεγραγάρια του Ιωάννου Δαμασκηνού και τα Δοξαστικά Ιάκωβου του Πρωτοψάλτου¹⁴⁰, θα ίδωμεν ότι ταύτα κείνται πολύ πλησίον αλλήλων και η διάφορα είναι ελάχιστη». Υποθέτουμε ότι αυτή η θεωρητική προσωπική διαπίστωση του Καπανδρίτη προφανώς θα εκπορεύεται από την πραγματοποίηση κάποιου είδους συγκριτικής μελέτης μεταξύ των αντιστοιχών χειρόγραφων (Κοθρή, Δαμασκηνού, Ιάκωβου) ώστε να μπορεί να το αναφέρει εφόσον γνωρίζουμε ότι ίδιος προσέγγιζε τις μουσικολογικές και ιστορικές του απόψεις με απόλυτα θεωρητικό και τεκμηριωμένο μουσικολογικό τρόπο.

Πίνακας. 14 . Ήχοι με κάποια κοινά γενικά χαρακτηριστικά μεταξύ των δυο ψαλτικών παραδόσεων ως προς τις εντελείς και τελικές καταλήξεις.

1. Βυζαντινό Εκκλησιαστικό Μέλος

Ήχοι	Εντελείς καταλήξεις	Τελικές καταλήξεις
Πλαγ.Α΄	Πα-Δι-Γα	Πα,Δι
Λέγετος	Βου-Δι-Ζω΄	Βου
Πλάγ.Δ΄ (εκ του Νη)	Νη -Βου-Δι	Νη
Πλάγ.Δ΄ (εκ του Γα)	Γα-Δι -Ζω (υφεση)	Γα
Γ΄	Γα -Δι- Πα	Γα
Βαρύς	Γα - Δι- Πα	Γα

2 Ζακυνθινή Ψαλτική Παράδοση

¹³⁹ Δραγούμης, Μάρκος Φ. Η μουσική παράδοση της Ζακυνθινής Εκκλησιάς. Αθήνα 23.

¹⁴⁰ Καπανδρίτης Ιωάννης, «Περί Εκκλησιαστικής Μουσικής και ιδίως περί του Ζακύνθου Ύφους», Αι Μούσαι 1913. Καψάσκης Σπύρος, «Λειτουργία Αγίου Διονυσίου Ζακύνθου, κατά το ‘εν Ζακύνθω Επικρατούν Ιδίωμα», Αθήνα 1963. Ζακυνθινή Ψαλτική Παράδοση

Ήχοι	Εντελείς καταλήξεις	Τελικές
Πλαγ.Α΄	Κε -Πα -Δι -Γα	Δι
Λέγετος	Βου-Δι-Ρε	Βου
Πλάγ.Δ΄ (εκ του Νη)	Νη—Ρε -Γα	Νη
Πλάγ.Δ΄ (εκ του Γα)	Γα -Δι-Ζω(υφεση)	Γα
Γ΄	Γα -Δι-Κε-ρΕ	Γα
Βαρύς	Γα-Δι-Ρε	Γα

Επίλογος

Τελειώνοντας την παρούσα εισήγηση μας, είναι σημαντικό να επισημάνουμε ότι η ιδιάζουσα ζακυνθινή ψαλτική θα πρέπει να αποτελέσει πεδίο ευρύτερης μουσικολογικής και ιστορικής έρευνας, σε διάφορους τομείς επιστημονικών και πολιτισμικών πεδίων, χωρίς να υπάρχουν κάποιες προκαταλήψεις του παρελθόντος, ώστε να αναδειχθεί σε ένα πολιτισμικό, κεντρικό φορέα ευρύτερου διαπολιτισμικού πλαισίου. Είναι άκρως εντυπωσιακό το γεγονός ότι μια ψαλτική παράδοση τριακόσιων πέννητα ετών, που κατά βάση κυρίως βασίστηκε σε μια ασταθή προφορική εγχώρια παράδοση, εξακολουθεί να επιβιώνει μέχρι και σήμερα.

Ένα κατακλείδι, θα επικαλεστούμε τα λόγια του Στάθη Μάκρη: «με βάση τα χειρόγραφα και τις ερμηνείες των παλαιότερων, η εκτέλεση τους από μορφωμένους πλέον μουσικά ψάλτες, είναι ο μονός τρόπος να προχωρήσει το πράγμα παραπέρα. Η βάση για κάτι τέτοιο υπάρχει και είναι το ιδιαίτερο ζακυνθινό φωνητικό ύφος, που παραμένει ολοζώντανο. Με άλλα λόγια, για να επιβιώσει αυτή η παράδοση πρέπει δυστυχώς να μετατραπεί από λαϊκή σε λόγια, όσο και αν αυτό θλίβει τον μελετητή και λάτρη της.»¹⁴¹

Στην άποψη αυτή του καθηγητή συμφωνούμε και την συμμεριζόμαστε ολόψυχα. Οι εποχές άλλαξαν και διαμορφώθηκαν με βάση κυρίως νέες κοινωνικές και πολιτισμικές δομές. Οι λίγοι εναπομείναντες Ζακυνθινοί που ασχολούμαστε με την ζακυνθινή ψαλτική τέχνη σε διάφορες πτυχές της (ψαλτικό, ερευνητικό τομέα) έχουμε χρέος και πολιτιστική υποχρέωση να τη διατηρήσουμε, όχι μόνο ζωντανή αλλά κυρίως ανόθευτη και αναλλοίωτη, καθώς και να αναδείξουμε άγνωστες πτυχές της, ώστε να παραμένει πάντα ζωντανό και ελκυστικό πεδίο έρευνας και ψαλτικής ενασχόλησης για τους μελλοντικούς ερευνητές, καθώς και για τους Ζακυνθινούς μελλοντικούς ιεροψάλτες, που θα θελήσουν να ασχοληθούν με το ζακυνθινό εκκλησιαστικό ιδιόμορφο μέλος.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Να ευχαριστήσω ολόψυχα την οργανωτική επιτροπή του συνεδρίου τομέα ψαλτικής για την οργανωμένη διεξαγωγή αλλά και την άψογη φιλοξενία που μας παρείχαν, ιδιαιτέρως, όμως, να απευθύνω πολλές εγκάρδιες ευχαριστίες στον αγαπητό και φίλατο Κώστα Καραγκούνη, που από την πρώτη στιγμή που του εξέφρασα την σκέψη να παραστώ στο συνέδριο με θέμα τη Ζακυνθινή Ψαλτική, όχι μόνο δέχτηκε χωρίς καμία είδους προκατάληψη αλλά αντιθέτως την αγκάλιασε με πολύ ενδιαφέρον και ενθουσιασμό. Εύχομαι ο Πανάγαθος Θεός να του χαρίζει υγεία και μακροημέρευση σε αυτόν και στην οικογένειά του.

¹⁴¹ ----1999-2003) «Άγνωστα τεκμήρια της ζακυνθινός ψαλτικές >>’ Επετηρίς του κέντρου’ Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας 29-30:105-30.

ΓΕΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Άβουρης,Σπυρ.Ν.(1969) « Ζακυνθινή εκκλησιαστική μουσική» στα Πρακτικά Τρίτου Πανιωνίου Συνεδρίου (23- 29) τ .2^{ος}, σελ.261-266. Αθήνα.
- Αδάμης *Μιχαήλ*, «Κατάλογος των χειρόγραφων της βιβλιοθήκης Παναγιώτου Γριτζάνη αποκειμένης νυν εν τι ιερά μητρόπολη /Ζακύνθου» Επετηρίδα της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών, τομ. ΛΕ, 1966,Αθηνά 1967.
- Αντωνίου Στ. Σπυρίδωνος Επίκουρου Καθηγητού Θεολογικές Σχολής Α.Π.Θ. «Η μορφολογία τ ης Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής» Εκδόσεις , Βάνιας Θεσσαλονίκη 2008.
- Αλεξάνδρου Μαρία «Εξηγήσεις και Μεταγραφές Της Βυζαντινής Μουσικής Σύντομη εισαγωγή στον προβληματισμό τους,» UNIVERSI STUDIO PRESS Εκδόσεις Επιστημονικών βιβλίων και Περιοδικών Θεσσαλονίκη 2010.
- Αλυγιζάκης Αντώνιος. Η οκταχία στην Ελληνική Λειτουργική Υμνογραφία.»
- Αρβανίτης Γιάννης [Η «Βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική παράδοση στην Κέρκυρα»,στο :Γ.Ν. Μοσχόπουλου (επιμελ.), Συμβολή στην ιστορία της Επτανησιακής Μουσικής .Τα πρακτικά του Συνεδρίου Ιστορίας της Επτανησιακής Μουσικής (Αργοστόλι- Ληξούρι, 14-18 Οκτωβρίου 1995),Αργοστολι 2000,σ.57-65}.
- Βιτσος Ιωάννης «Ζακυνθινά Πεντάγραμμα»Οι φίλοι του Μουσείου και επιφανών Ζακυνθίων, Αθήνα 1992
- (2001) Γιατράς Θεόδωρος <<Ζακυνθινή «εκκλησιαστική μουσική, στο Ζάκυνθος – Απούλια .Ήθη –Έθιμα-Μουσική.» Σελ .140-4 Ζάκυνθος.
- Γιαννόπουλος Εμμανουήλ, « Η άνθηση της Ψαλτικής τέχνης στην Κρητη(1566-1669)» .
- Γριτζανης Παναγιώτης Π., *Περί της των Ιονίων Νήσων Μουσικής, Εθνικόν ημερολόγιον Μαρίνου Π. Βρετού,ετ 80 Αθήναι 1868 σς.325-336 καθώς και Το περί της μουσικής της εκκλησίας ζήτημα, Νεαπολη(Ιταλια)1870 .*
- ___Βλ.Εφήμ .Ελπίς 1907 -1908.
- Δε Βιαζης,Σπυριδων(1909-1910) *Κρητική ψαλμωδία εν Ζακυνθω,Πινακοθηκη,τχ9,Αθηνά σελ.24 .¹⁴²*
- Δετοράκη Θεοχάρη, «Κρήτες Μεταβυζαντινοί Υμνογράφοι Αριάδνη» 1(1983)σς.236-271.
- Δραγούμης, Μάρκος Φ. «Η μουσική παράδοση της Ζακυνθινής Εκκλησίας.» Αθήνα(2000).
- ___ «Η Παραδοσιακή μας Μουσική Τόμος 2 Οι μεταγραφές της Μεγάλης Δοξολογίας του Μελχισεδέκ και άλλα κείμενα .» Αθήνα 2002.
- ___Η δυτηκίζουσα 'εκκλησιαστική μουσική μας στην Κρήτη και στα Επτάνησα Λαογραφία, τ.31σς.272 -293.

___Πρόσφατες έρευνες στη Ζάκυνθο για την εκκλησιαστική μας μουσική, Δελτίο Της Ιόνιου Ακαδημίας,τ.2Κερκυρα 1986,σς 270-280.

___Παρατηρήσεις, για την τροπική δομή των οκτών Αναστάσιμων Απολυτίκιων της Ζάκυνθο σε αντιπαραβολή με τα αντιστοιχα Νέο βυζαντινά μελή, Απόψεις τ.5 σελ.177 -190.

___ Συμπεράσματα από μια έρευνα για την 'εκκλησιαστική μουσική της Κεφαλονιάς, Κεφαλλονίτικα χρονικά Χρονικά,τ.6,Αργοστολι 1994,σς,265-277.

ΕΑΠ Τέχνες ΙΙ: « Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού »,σελ. 232-233,234, Πάτρα 2003.

___ ΕΑΠ τόμος β « Ελληνική Μουσική Πράξη :Αρχαίοι και μέσοι χρόνοι» σελ.226-227 Λέκκας Πάτρα 2003.

Ευθυμιάδη Αβραάμ « Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής Εκδόσεις Ε' Θεσσαλονίκη 2006.»

Ζώης Λεωνίδας « Ιστορία της Ζακύνθου,» Αθήναι 1955.

___ « Λεξικόν Ιστορικόν και Λαογραφικόν Ζακύνθου, »Αθήναι 1963.

Ζώρας Γεώργιος, «Η ιστορία και η κοινωνική και πνευματική κατάσταση εν Επτανήσων»,Ελληνική Δ δημιουργία, τεύχος 135,1^η Σεπτεμβρίου 1953.

Θεριανός Ευστάθιος , «Περί της Μουσικής των Ελλήνων και ιδίως της ' Εκκλησιαστικής'» Τεργέστη 1875

«Ιστορία του Βυζαντίου » (Πανεπιστήμιο Οξφόρδης), μετάφραση Καραγιώργου Άννα, επιμέλεια, Margo Siril, Μωσείδου Γιασμίνια , εκδόσεις Νεφέλη, Δεκέμβριος 2006.»

Καλογερόπουλος Τάκης «Το λεξικό της Ελληνικής Μουσικής» Αθήνα 1998.

Καλοκύρη Δ.Κωσταντίνου «Ο Μουσουργός Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης και η Βυζαντινή Μουσική »(Κρητική σκιαγραφία 50 χρόνια μετά τον θάνατο του) Δεύτερη Έκδοση Συμπληρωμένη Σε έρευνα και Μελωδήματα ως και παράτημα περί εορτασμού ορισμένων Ναών Θεσσαλονίκη 1998.

Πρωτοπρεσβύτερου Παναγιώτη Καποδίστρια «Σύμμικτα για τον Αρχιεπίσκοπο Ζακύνθου Λάτα»,Ανάτυπο από τα «Επτανησιακά φύλλα» Τόμος Κ',3 Ζάκυνθος 1999.

- «Ζακυνθινοί Επίσκοποι στον κόσμο,» εκδο.Ι.Μ. Ζακύνθου 2004

Κλάδης Αντώνης «Ιερά Υμνωδία» Κατά το Ζακυνθίον Ύφος » τόμος Γ' Επιμέλεια – Επεξεργασία Αντώνιος Κλαδής Β' Έκδοση Ζάκυνθος 2008 εκδόσεις Έντυπο.

___Ψηφιακός Δίσκος, Με τίτλο « Εισ Τον Άγιο Διονύσιο»Καταγραφή –Καλλιτεχνική Επιμέλεια, Αντώνης Κλάδης, έτος έκδοσης 2009 .

Καρά Σ., «Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής .Θεωρητικών», τόμοι Α –Β, Αθήνα 1982 .

Κατραμής Νικόλαος «Φιλολογικά Ανάλεκτα». Ζακύνθου υπό Νικολάου Κατραμής Αρχιεπισκόπου Ζακύνθου, εν Ζακύνθω 1880,Β' Έκδοση 1997 Ι.Μ. Ζακύνθου και Στροφάδων.

- Καπανδρίτης Ιωάννης «Περί' Εκκλησιαστικής Μουσικής και ιδίως περί του Ζακύνθου Ύφους», *Αι Μούσαι 1913*
- Καψάσκης Σπύρος, «Λειτουργία Αγίου Διονυσίου Ζακύνθου, κατά το 'εν Ζακύνθω Επικρατούν Ιδίωμα», Αθήνα 1963
- Κούκου Ελένη «Ιστορία των Επτανήσων από το 1797 μέχρι την αγγλοκρατία» εκδότης Παπαδήμας Δημ. Έτος έκδοσης 1999
- Ντίνος Κονομος «Άγιος Διονύσιος».
- ___ «Ζάκυνθος -Πεντακόσια χρόνια » («Εκκλησιαστικά») Αθήνα 1987
- ___ «Ζακυνθος Πεντακοσια Χρονια»
- ___ «Τέχνης οδύσσεια» Αθήνα» 1987..
- ___ «Καστρόλοφος και Αιγιαλός») Αθηνα 1879 .
- ___ «Υπαιθρος Χώρα») Αθήνα 1979.
- ___ « Άγιος Διονύσιος ο Πολιούχος της Ζακύνθου» Ί'εκδοση 1996Ι Ιερά Μόνη Στροφάδων και Αγίου Διονυσίου Ζακύνθου.
- ___ <<Κρήτη και Ζάκυνθος>>) .
- Λάγιος Δημήτρης, <<Ζακυνθινή Εκκλησιαστική Παράδοση «Κάλβειο» Μουσικό Σχολειό, Καλλιτεχνική Διεύθυνση- Διδασκαλία Ιωάννης Σούλης, Πρωτοψάλτης Ιερού Ναού Αγίου Διονυσίου Ζακύνθου, Συμμετοχή η Χορωδία Αγίου Διονυσίου, Ζάκυνθος 1988.
- ___ «ΛΑΙΚΑ Τραγούδια της Ζάκυνθος» Αθήνα 1985.
- Λάτας Διονύσιος Αρχιεπίσκοπος Ζακύνθου *Έφημ.Σιω; V ν<<Τελεταΐ,σ.2-3 1882.*
- Λεωτσάκος Γιώργος <<Παύλος Καρρέρ» -Απομνημονεύματα και Έργογραφία, 'Αθήνα 2003.
- Λουκάτος Δημήτριος, «Η κεφαλλονίτικη Λατρεία», Αθήνα 1945.
- Λυκογιάννης Δ. «Ο Ναός του Αγίου Διονυσίου Ζακύνθου Στην Πόλη της Ζακύνθου» Αποστολική Διακονία
- Λούτζης Νίκιας «Η Ζάκυνθος μετά μουσικής.. Εκκλησιαστική και κοσμική Μουσική (Λαϊκοί).»
- ___ «Ζακυνθινοί Μουσουργοί, Μουσικοί και Μουσικολόγοι -Επτανησιακή Σχολή .»
- ___ «Επτανησιακή Καντάδα, Αρέκια η Αριέ τα , », Ελληνική Μουσική Πράξη, Τέχνες Τόμος Γ, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Μακρής Ευστάθιος(2009) «Η παραδοσιακή εκκλησιαστική μουσική των Επτανήσων». Συνολική ιστορική προσέγγιση «,Μουσικώς Λογίς 8:45-70.
- ___ (2006) «Η σημειογραφία της Νέας Μέθοδου στην Επτανησιακή ψαλτική », στο Η ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα, 1864-2004. Σελ.313 -30. Αθήνα.
- ___ 1999-2003) «Άγνωστα τεκμήρια της ζακυνθινός ψαλτικής» Επετηρίς του κέντρου Έρεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας 29-30:105-30.

___ «Musica greca», <<Ψαλτική των Λατίνων «και το χειρόγραφο της Πλατυτέρας στην Κέρκυρα .»

1999-2003) «Άγνωστα τεκμήρια της ζακυνθινός ψαλτικής» «' Επετηρίς του κέντρου' Ερεύνας της Ελληνικής Λαογραφίας 29-30:105-30.

Μαυροειδής Μάριος «Οι Μουσικοί Τρόποι Στην Μεσόγειο», Εκδόσεις Fagoto Αθήνα 1999.

Μούσουρας Διονύσιος Ιω. «(Αι μοναί των Στροφάδων και Αγίου Γεωργίου των Κρημνών». (Μελέτη φιλολογική και παλαιογραφική Αθήνα.

Μοτσενίγος Σπύρος, «Νεοελληνική Μουσική »'Αθήναι 1958.

Μπουκουβάλας Διονύσης «Στοιχεία για την αστικοί λαϊκή μουσική παράδοση της Ζακύνθου Μέσα από Την Αφήγησης Του Παύλου Μαρίνου » Εργασία για το σεμινάριο» Μεθοδολογία της Επιτόπιας εθνομουσικολογικής Ερ Έρευνας «Διδάσκων: Λαμπρός Λιάβας Οκτώβριος 2004.

___ «Η φύση της Πολυφωνίας στα Επτάνησα» εφημ. Ήμερα Ζακύνθου 27/4/2018

Νεκτάριος Πάρης Δρ.Θ.Δ.Μ. Ψαλτικά Ανάλεκτα «Ο Στυλιανός Χουρμούζιος ως Θεωρητικός και Μελοποιός», Μελέτες στην εκκλησιαστική Μπόσικη, Εκδόσεις Επέκταση.

Ξανθουδακης Χάρης «Η μουσική των Επτανήσων» *Αρθ. Εφημ. Βημα αρθ φυλ Αθηνα 2008.*

Ξενόπουλος Γρηγορίος «*Νέα Εστ'ια*», τεύχος 105/1.51931. *Περιχαρακωμένο Πνεύμα*

Παπαγιανόπουλου Διον., «Ζακύνθια Εκκλησιαστική μουσική,» ΙΑ,ετ Γ 31 -32-33(Οκτ.-Νοεμ.-Δεκ.1929), Ζακύνθος 1937. ___ «Κατάλογος χειρόγραφων της βιβλιοθήκης Παναγιώτου Γριτζάνη», Αθήνα 1937.

Παπαδόπουλου Γεωρ. « *Συμβολαί , εις την Ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής Αθήνα*» 1890(και φωτομηχανική έκδοση ανατύπωση, εκδώσεις Κουλτούρα, Αθήνα 1977.

Δημήτριος Παναγιωτόπουλος (1982) «Θεωρία και Πράξης της Βυζαντινης Εκκλησιαστικής Μουσικής ». (μέθοδος Μετά πολλών ασκήσεων και παραδειγμάτων)Αθήνα :Αδελφότης Θεολόγων <<Ο Σωτήρ. «

Πολυκράτης Θεμιστοκλής «Οι τετράφωνος μουσική εν τη εκκλησία », εν Αθήναις 1910.

Πομόνης Βασίλειος «*Ιερά Υμνωδία κατά το Ζακύνθιο Ύφος*», Αθήναι 1930 .

___ «Ανθολογία Ζακυνθινών και Κρητικών Ιεροψαλτών –Ιστορικές Μνήμες», Χειρόγραφο.

Ραυτοπούλος Γιώργος Ε. «Η Αρμονική Πολυφωνία Στα Επτάνησα ».

Ρουσάνου ΠΑΧΩΜΙΟΥ, «ερμηνεία σύντομος εις την καθ' υμάς μουσικήν » Ημέραν 1864.

- Διονυσίου Στραβόλεμου «Η ΖΑΚΥΝΘΟΣ ΥΠΟ ΤΑ ΕΡΕΙΠΙΑ ΚΑΙ ΤΑΣ ΦΛΟΓΑΣ» (Αύγουστος Δεκέμβριος 1953) Αθήναι 1953 Εκδόσεις <<Τρίμορφο» και <<Εν Ζακύνθω «Β' Έκδοση – Ζάκυνθος 2003.
- Στάθης Γρ.Θ. «Μανουήλ Χρυσάφης ο λαμπαδάριος (μέσα 15^{ου} αιώνας).»,Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (περίοδος 1994-1995)Κυκλος Ελληνικής Μουσικής, Βυζαντινοί Μελουργοί' Αθήνα 1994,σς.33-45.
- Τζεραμπίνος Στέλιος « 200 χρόνια μουσικής ζωής στη Ζάκυνθο» Ζάκυνθος 2000.
- ___ «Ο Χρήστος Ρουσέας Και ο κόσμος του.»
- ___ «Φιλαρμονικά Ζακύνθου» (1816-1960).
- ___ «Ζακυνθινοί λαϊκοί τραγουδιστές .Δικαίωμα στη υστεροφημία»,Επτανησιακές, φύλλα τομ,ΚΓ, 3-4, 2003.
- ___ « Ω, τι ωραία που τραγουδείς...» Φιλόμουση κίνηση Ζακύνθου Ζάκυνθος 1996.
- Φλεμοτόμος Διονύσης Κάποια νεώτερα στοιχεία για τους Παναγιώτη Γριτζάνη και Θεόδωρο Κουρκουμέλη -Κοθρη, “Επιλογές” εφημ Ερμής, αρ .φ.4978,Ζακυνθος20 Ιανουαρίου 2017,σς.1-2.
- Φιλόπουλου Γιάννη, «Εισαγωγή στην Ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική» Αθήνα 1990.
- ___ «Σπουδή στην μουσική βιβλιογραφία της ελληνικής πολυφωνικής μουσικής.»
- ___ «Ρώσικες επιδράσεις στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική » «Εκδόσεις Νεφέλη 1993.
- «Φιόρα Τιμής για τον Μητροπολίτη Ζακύνθου Χρυσόστομο Β Συνετό»(1040 σελίδων) ο όποιος εκδόθηκε από την<< επιτροπή πρωτοβουλίας για την έκδοση Τιμητικού τόμου», με την ευκαιρία της συμπλήρωσης τριών σημαντικών επετείων της εκκλησιαστικής διακονίας του Μητροπολίτη Ζακύνθου Κ. Χρυσοστόμου Β.'
- Φορμοζης Π.Ε, «Οι χορωδιακές εκδόσεις της εκκλησιαστικής μουσικής σε ευρωπαϊκή γραφή στις δυο ορθόδοξες ελληνικές εκκλησίες της Βιέννης ».Θεσσαλονίκη 1967.
- Χατζηθεοδώρου Ι .Γεώργιου Άρχοντος Μαίστωρ Μ.Χ.Ε. «Μεθοδος της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής » Δεύτερη έκδοση με προσθήκες, Μέρος Θεωρητικών , Εκδόσεις βιβλίων Μουσικής Ο Μιχαήλ Πολυχρονάκης, Νεάπολη Κρήτης .
- ___ «Η Μετροφωνική, Ερμηνεία Του Αναστασιματάριου Πέτρου του Πελοποννήσιου, και ο Αργοσύντομος μικτός και Στιχιαρικός Δρόμος.»
- Χαλδαιάκη Αχιλλ. Μνημεία Ελληνορθόδοξης Μουσικής 1 « *Ερμηνεία σύντομος εις την καθ' ημάς μουσικήν Παχωμιου Μονάχου*» Εισαγωγή –Κρητική έκδοση-σχόλιο Εκδόσεις ΑΘΩΣ.
- Χατζηγιακουμής Κ. Μανώλης « Η Εκκλησιαστική Μουσική Του Ελληνισμού Μετά την Άλωση »(1453-1820) Κέντρο Ερευνών και εκδόσεων Αθήνα 1999.
- Χιώτης Π. «Ιστορικά Απομνημονεύματα της Νήσου Ζακύνθου »Τομος Α.Εν Κέρκυρα Εν τω τυπογραφείο Της Κυβερνήσεως 1858 .

- Ιστορικά Απομνημονεύματα Επτανήσου Τόμος ζ' περιέχων την ηθικήν κατάστασιν από Βενετοκρατίας μέχρι των ημερών ημών Ευρετήριο Α, Ζ Επτανησιακή βιβλιογραφία.
- Χρυσάνθου αρχιεπισκόπου Διρραχίου, «θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής» Τεργέστη 1832 (και φωτομηχανική ανατύπωση, εκδόσεις ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ, Αθήνα 1977).
- Ψάχος Κωνσταντίνος «Περί της Ζακυνθινής Εκκλησιαστικής μουσικής » Μουσική Ζώνη, Μάρτιος 1931
- « Το οκτάηχον σύστημα της Βυζαντινής Μουσικής και Δημώδους και το της αρμονικής συνηγήσεως » επιμέλεια εκδόσεως-εισαγάγει υπό Γεωργίου Ι. Χατζηθεοδώρου Καθηγητού Μουσικός εκδόσεις βιβλίων Μιχαήλ Πολυχρονάκης Νεάπολις -Κρήτης 1980.
- Ψάχος χ, Σπύρος «Η Θεωρία Της Βυζαντινής Μουσικής Στην Πράξη » έκδοση Τρίτη Πάτρα 2017.
- Diether De la Motte; Αρμονία «Η θεωρία και η Πρακτική της Σε διάφορες Εποχές και Στυλ» Βιβλίο Μελέτης και Ασκήσεων Μετάφραση; Κ.Νάσου Μουσική επιμέλεια :Γερ .Νάσου Ελληνικής Μετάφρασης και έκδοσης Κ.Νάσος Αθήνα 1998.
- W.MALER «Σύστημα Διδασκαλίας της Αρμονίας Μείζονος Ελάσσονος Μεταφράση: Κ.Νάσος Μουσικός Επιμελητής :Γεράσιμος Νάσος, Αθήνα 1983.
- ΙΩΣΗΦ ΝΤΟΥΜΠΟΦΣΚΙ,ΣΕΡΚΕΙ ΕΦΣΕΓΕΦ ΙΓΚΟΡ ΣΠΟΣΟΜΠΙΝ,ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ ΣΟΚΟΛΟΦ «Εγχειρίδιο Αρμονίας» Επιμέλεια -Μετάφραση Γιώργος Πλουμίδης Μουσικός εκδοτικός Οίκος Κ. Παπαρηγορίου - Νάκας Αθήνα 1998.
- ΣΤΕΠΙΑΝ ΓΚΡΙΓΚΟΡΙΕΦ,ΤΕΟΝΤΟΡ ΜΥΛΛΕΡ «Εγχειρίδιο πολυφωνίας». Επιμέλεια-Μετάφραση Γιώργος Πλουμίδης Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Κ.Παπαρηγορίου -Νάκας Αθήνα 1999.
- WALTER PISTON « Harmony» μετάφραση: Κωνσταντίνος Π.Καράμπελας - Σγούρδος, Βασίλης Μούσκουρης, 5^η έκδοση αναθεωρημένη από τον Mark Devoto Έκδοση edition Orpheus Μάριος Νικολαΐδης Αθήνα.
- ULRICH MICHELS «ΑΤΛΑΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ»,τόμος 1, μετάφραση από τα γερμανικά Ινστιτούτου Ερευνάς και Ακουστικής (I.E.M.A.) Μεταφραστική Επιμελείας Κώστας Μόσχος Μουσικολογική Επιμέλεια: Παναγιώτης ς Αδάμ Κώστας Μόσχος Φίλιπος Νάκας 1994.
- Salvator Luwig «zante.»
- Katy Romanov «The Ionian iwian dw »,κεφ.στον συλλογικό τόμο Serbian and Greek art Music Retch to Western Music History (επιμέλεια της ιδίας),Intellekt Books, 2009, σ.99-124, idiait.105 .
- FREDERIC C.LANE «Βενετία η Θαλασσοκρατεία»,Ναυτίλια -Εμπόριο -Οικονομία Μετάφραση Κώστας Κουρεμένος Επιστημονική Επιμέλεια Γεράσιμο Δ.Παγκράτης Εκδόσεις ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ .

Βιογραφικό: Ο ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΑΡΙΝΟΣ γεννήθηκε στο Σίδνευ της Αυστραλίας το 1974. Σε ηλικία δύο ετών μετακόμισε στην Ζάκυνθο. Σπούδασε ανωτέρα θεωρητικά, σύνθεση καθώς και βυζαντινή μουσική με καθηγητή τον Σπύρο Ψάχο (δίπλωμα) και ιδιωτικά με τον Μαΐστορα πρωτοψάλτη Γεώργιο Χατζηθεοδώρου. Από το έτος 2016 είναι Λαμπαδάριος στην Ιερά μονή Αγίου Διονυσίου Ζακύνθου αλλά και χοράρχης της εκκλησιαστικής χορωδίας του Αγίου Διονυσίου. Από το έτος 2013 ίδρυσε το φωνητικό σύνολο Ζακυνθινό εκκλησιαστικό αναλόγιο «Θεόδωρος Κουρκουμέλης – Κοθρης». Έχει λάβει μέρος σε διάφορα συνέδρια Ελλάδα και εξωτερικό για την Επτανησιακή μουσική. Έχει συνεργαστεί με διάφορα πολιτιστικά ιδρύματα, Μέγαρο Μουσικής, Λαογραφικό τμήμα Ακαδημίας Αθηνών, Στέγη Γραμμάτων και τεχνών. Έχει συγγράψει τα παρακάτω βιβλία, «Τα χειρόγραφα της ζακυνθινής εκκλησιαστικής μουσικής», «Ύμνοι της μεγάλης εβδομάδας κατά το ζακυνθινό Ιδίωμα», «Λειτουργικοί Ύμνοι Ιωάννη Σακελλαρίδη με βάση την Ζακυνθινή λαϊκότεροτη αρμονία» και υποέκδοση «Το Τρίτομο ιστορικό-θεωρητικό-πρακτικό Ζακυνθινής εκκλησιαστικής μουσικής». Έχει επίσης πλούσια δισκογραφία γύρω από την λαϊκή και εκκλησιαστική παράδοση της Ζακύνθου και κατέχει στην ιδιωτική του βιβλιοθήκη ανέκδοτους μουσικούς βυζαντινούς κώδικες σε διάφορες χρονικές περιόδους καθώς και συλλογή σπάνιων ζακυνθινών εκκλησιαστικών χειρογράφων. Εργάζεται ως ωρομίσθιος καθηγητής στο μουσικό γυμνάσιο Ζακύνθου στο μάθημα παραδοσιακής ελληνικής μουσικής.

Μεταγραφή ψαλτικών μελών στο τουρκικό πεντάγραμμο: γιατί και πώς;

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΣΟΦΟΚΛΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

Υποψήφιος διδάκτωρ Βυζαντινής Μουσικολογίας στο Ε.Κ.Π.Α., Ελλάδα

sof.papadopoulos@hotmail.gr

Περίληψη. Στην ανακοίνωσή μου αυτή αναπτύσσεται το σκεπτικό ανάληψης και ο τρόπος πραγμάτωσης μίας εργασίας που εκπονώ την τελευταία τριετία και αφορά τη μεταγραφή ψαλτικών μελών στο τουρκικό πεντάγραμμο. Συγκεκριμένα, η παρουσίασή μου χωρίζεται σε τρία μέρη: Στο πρώτο, περιγράφονται εν συντομία διάφορες προϋπάρχουσες καταγραφές μελών της Βυζαντινής Μουσικής στο πεντάγραμμο από άλλους ερευνητές, είτε του άμεσου είτε του μακρινού παρελθόντος. Τα υπόλοιπα δύο μέρη εστιάζουν στη δική μου μεταγραφή, διευκρινίζοντας, από τη μια, «γιατί» επιχειρείται, και, από την άλλη, «πώς» διεκπεραιώνεται, αντίστοιχα. Έτσι, στο δεύτερο μέρος τίθενται οι σκοποί της μεταγραφής, που σχετίζονται με μια γενικότερη προσωπική μου επιθυμία διάδοσης του μουσικού αυτού ιδιώματος σε μουσικούς και φιλόμους που προέρχονται από ομοειδή ανατολίτικα-τροπικά μουσικά συστήματα και όχι μόνο, καθώς και μια ειδικότερη σκέψη μου για διεξαγωγή ολιγόχρονων σεμιναριακού τύπου προγραμμάτων διδασκαλίας της ψαλτικής τέχνης, τα οποία θα ήταν αδύνατο να διεξαχθούν στη βάση της σημειογραφίας της Νέας Μεθόδου. Τέλος, στο τρίτο μέρος αναλύεται λεπτομερώς ο τρόπος μεταγραφής ως προς το γενικό θεωρητικό του χαρακτήρα (περιγραφικός, ρυθμιστικός, παραδειγματικός;) και τις ειδικές λεπτομέρειές του: τον τρόπο χωρισμού σε μέτρα, τον τρόπο απόδοσης γνωστών φράσεων ή συγκεκριμένων συμπλεγμάτων, τον τρόπο χρήσης της διαστολής, τον βαθμό επέμβασης ή μη στο πρωτότυπο κείμενο, την απόδοση των μικροδιαστημάτων μέσω της χρήσης ειδικών υφесоδιέσεων, τον τρόπο καταγραφής του υμνολογικού κειμένου κ.ά.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τις τελευταίες δεκαετίες, τόσο στην Ελλάδα, όσο και στον ευρύτερο δυτικό κόσμο, το ενδιαφέρον για τις ανατολικές μουσικές παραδόσεις ολοένα και αυξάνεται. Κάθε νέα γενιά μουσικών και μουσικόφιλων επανα-ανακαλύπτει και επαναπροσεγγίζει με καινούριο, κάθε φορά, βλέμμα το πολύχρωμο αυτό μουσικό σύμπαν, που είτε της θυμίζει κάτι μακρινό και συνάμα οικείο (ιδίως για τους ανατολίτες μουσικούς), είτε κάτι το εξωτικό και ιδιαίτερα ελκυστικό (για τους αμιγώς δυτικοαναθρεμμένους μουσικούς). Η ψαλτική τέχνη, παρ' όλ' αυτά, εξαιτίας της στενής της – μάλλον – σχέσης με το (ελληνο)-ορθόδοξο συμφραζόμενο, της δυσκολίας πρόσβασής της μέσω του σημειογραφικού της συστήματος, αλλά και της ίδιας της ιδιοσυγκρασίας του ψαλτικού κόσμου, παραμένει σε μεγάλο βαθμό άγνωστη ή παρεξηγημένη, και δεν συμμετέχει ενεργά στις διαπολιτισμικές ζυμώσεις μουσικών που κοινό τους χαρακτηριστικό είναι η *τροπικότητα*.

Η παρούσα ανακοίνωση εντάσσεται, αντιθέτως, στα πλαίσια ενός πρόσφατου δημιουργικού ρεύματος (νεαρών, κυρίως) ψαλτών και βυζαντινομουσικολόγων, οι οποίοι με φυσικότητα επιχειρούν να άρουν αυτή την – αδικαιολόγητη πλέον – απομόνωση (ή, συχνά, αυτο-απομόνωση) της ψαλτικής τέχνης. Συγκεκριμένα, στη μελέτη αυτή συγκεντρώνονται οι γενικοί προβληματισμοί και οι μεθοδολογικές διεργασίες που έλαβαν χώρα για την προετοιμασία και τη διεξαγωγή της μεταγραφής στο τουρκικό πεντάγραμμο ενός *corpus* (μέχρι στιγμής) τετρακοσίων περίπου ψαλτικών κειμένων καταγεγραμμένων στη Νέα Μέθοδος – μιας πρωτοβουλίας που ανέλαβε αυτοβούλως ο γράφων την τελευταία

τριετία. Έτσι, στο μεν πρώτο μέρος της ανακοίνωσης γίνεται σύντομη αναφορά σε παρόμοιου τύπου προηγούμενες μεταγραφές ψαλτικών μελών στο πεντάγραμμα, ενώ στο δεύτερο μέρος αναπτύσσεται το θεωρητικό και ιδεολογικό υπόβαθρο των μεταγραφών του γράφοντος, από τη μια, και ο τρόπος και η μεθοδολογία πραγμάτωσής τους σε όλα τα επίπεδα, από την άλλη.

2. ΠΡΟΓΕΝΕΣΤΕΡΕΣ ΜΕΤΑΓΡΑΦΕΣ ΨΑΛΤΙΚΩΝ ΜΕΛΩΝ ΣΤΟ ΠΕΝΤΑΓΡΑΜΜΟ

2.1. Ο όρος «μεταγραφή» στην Εθνομουσικολογία και στη Βυζαντινή Μουσικολογία

Οι Εθνομουσικολόγοι διακρίνουν τρία βασικά είδη μουσικών καταγραφών¹: Το πρώτο είναι οι *ρυθμιστικές σημειογραφίες* (prescriptive notations) – οι παρτιτούρες, δηλαδή, με τις οποίες ένας συνθέτης καταγράφει τις μουσικές του ιδέες, και τις οποίες ο ερμηνευτής οφείλει να μελετήσει και να αποδώσει όσο το δυνατόν πιστότερα. Το δεύτερο είναι οι *περιγραφικές σημειογραφίες* (descriptive notations) ή *μεταγραφές* (transcriptions), οι οποίες αποτελούν καταγραφή μιας προφορικής εκτέλεσης από έναν μελετητή ή/και αυτούσιο ακροατή. Το τρίτο, τέλος, είδος καταγραφών είναι οι *μεταγραμματοί*² (transnotations), οι οποίοι αποτελούν μετάβαση από ένα γραπτό μουσικό σύστημα σε ένα άλλο, χωρίς άμεση αναφορά στο ηχητικό αποτέλεσμα.

Οι Βυζαντινομουσικολόγοι, από την άλλη, χρησιμοποιούν τον όρο «μεταγραφή» με μεγαλύτερη ευελιξία, αναφερόμενοι είτε στις εξηγήσεις των Τριών Δασκάλων, είτε στις μεταφορές ψαλτικών μελών από τη βυζαντινή σημειογραφία (στα διάφορα στάδιά της) στην ευρωπαϊκή, είτε ακόμη και για να αναφερθούν στις πρώτες καταγραφές μελών της προφορικής βυζαντινής παράδοσης στα βυζαντινά νεύματα. Κοινός παρονομαστής όλων των σημασιών είναι η μετάβαση από έναν τρόπο κωδικοποίησης ενός μέλους σε έναν άλλο.³

Η Αλεξάνδρου⁴, προσαρμόζοντας την εθνομουσικολογική θεωρία στα βυζαντινομουσικολογικά δεδομένα, ορίζει τη *μεταγραφή* ως: α. την καταγραφή ενός κομματιού από την προφορική παράδοση σε ένα γραπτό μουσικό σύστημα, και β. τη μεταφορά ενός κομματιού από ένα γραπτό σύστημα σε ένα άλλο, με γνώμονα την προφορική παράδοση. Σε αντιδιαστολή με τις μεταγραφές θέτει τους μεταγραμματοίς, τους οποίους ορίζει ως τις μεταφορές από ένα γραπτό σύστημα σε ένα άλλο, χωρίς αναφορά, όμως, στην προφορική παράδοση.

Με βάση την εκδοχή του όρου που προτείνεται από την Αλεξάνδρου, θα γίνει στη συνέχεια μια σύντομη αναφορά σε προηγούμενες μεταγραφές (και όχι μεταγραμματοίς) ψαλτικών μελών στη δυτική σημειογραφία, με χρονολογική σειρά.

2.2. Ιστορικό των διαφόρων μεταγραφών ψαλτικών μελών σε ευρωπαϊκή σημειογραφία

i. 11ος – 18ος αιώνας

Τον 11ο αιώνα εμφανίζονται οι πρώτες μεταγραφές βυζαντινών μελών σε δυτικές σημειογραφίες, άλλοτε με κείμενο ελληνικό (με λατινικούς χαρακτήρες) και άλλοτε με

1 Βλ. **Ellingson**, T., "Transcription", στον τόμο H. Myers (επιμ.), *Ethnomusicology. An Introduction*, Λονδίνο, The New Grove Handbooks in Music, 1992, σσ. 110-152.

2 Η απόδοση του αγγλικού όρου στα ελληνικά γίνεται από την Μαρία **Αλεξάνδρου**, *Εξηγήσεις και μεταγραφές της Βυζαντινής Μουσικής: Σύντομη εισαγωγή στον προβληματισμό τους*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2010.

3 Βλ. **Αλεξάνδρου**, ό.π., κεφ. 3.

4 Βλ. **Αλεξάνδρου**, ό.π., σσ. 20-22.

κείμενο λατινικό.⁵ Γνωστότερη είναι η μεταγραφή του τροπαρίου «Ότε τῷ σταυρῷ»: α) στο χφ Benevento VI. 38 (βλ. Παράρτημα, εικ. 1) σε νευματική σημειογραφία, και β) στο χφ Modena O.I.7 από τη Ραβέννα (βλ. Παράρτημα, εικ. 2) σε πλήρως εξελιγμένη διαστηματική τετραγραμμική σημειογραφία.

Περίπου έξι αιώνες μετά, μεταγραφές ψαλτικών μελών γίνονται στη «σημειογραφία του Κιέβου» – μια τετραγωνική σημειογραφία σε πεντάγραμμα, η οποία εισήχθη στο Κίεβο κατά τον 16ο αιώνα και χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα σε επίσημες εκδόσεις ρωσικής ορθόδοξης μουσικής.⁶ Τέτοιου είδους μεταγραφές διασώζονται στα λεγόμενα Ουκρανικά Ειρμολόγια (Ανθολογίες) του 17ου-18ου αι.⁷ και στο ελληνόγλωσσο χφ Σινά 1477 (περ. 1750-60⁸), το οποίο περιέχει μεγάλο αριθμό συνθέσεων της βυζαντινής και μεταβυζαντινής εποχής⁹ (βλ. Παράρτημα, εικ. 3). Τα εν λόγω χειρόγραφα είναι ιδιαίτερης μουσικολογικής σημασίας καθότι καταγράφουν το μέλος αναλυμένο όπως ακριβώς ψαλλόταν, αποδεικνύοντας ότι – τουλάχιστον από την εποχή εκείνη – η παλαιά βυζαντινή σημειογραφία είχε χαρακτήρα μερικώς στενογραφικό (έστω για κάποια γένη μελοποιίας).¹⁰

⁵ Βλ. Egon **Wellesz**, *Eastern Elements in Western Chant*, Βοστώνη, MMB Subsidia II, Studies in the Early History of Ecclesiastical Music, 1947· **Levy**, K., “The Byzantine Sanctus and its Modal Tradition in East and West”, *Annales musicologiques*, 6 (1958) 7-67· Μάρκος **Δραγούμης**, *Η Παραδοσιακή μας Μουσική*, τ. Β', Αθήνα, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, 2009, σσ. 10-11.

⁶ Αλεξάνδρου, ό.π., σ. 23, υποσ. 30.

⁷ Βλ. **Tončeva**, E., “Zur südslavischen psalmodischen Tradition («Bulgarischer» Polyeleos-Psalms 135)”, στον τόμο I. Poniatowska & C. Nelkowski (επιμ.), *International Musicological Congress, Bydgoszcz, September 1994*. Bydgoszcz, 1997, σσ. 139-150· **Στάθης**, Γ., “Βυζαντινή Μουσική μεταγραμμένη στην πενταγραμμική σημειογραφία του Κιέβου”, στον τόμο Ανατολής το Περιήχημα (επιμ.), *Τιμή προς τον διδάσκαλο*, Αθήνα, Ανατολής το Περιήχημα, 2001, σσ. 688-695· **Makris**, E., “Exegesis beyond borders. Two unusual cases of exegetic interpretation”, στον τόμο Wolfram & Chr. Troelsgård (επιμ.), *Tradition and innovation in Late- and Postbyzantine Liturgical Chant II. Proceedings of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, 30 October – 3 November 2008*, Leuven, Peeters, 2013, σσ. 291-317.

⁸ Ο Στάθης αρχικά χρονολογεί το χειρόγραφο μεταξύ 1700-1760, θεωρώντας πιθανότερη χρονολογία το 1720 (βλ. **Στάθης**, Γ., “Το μουσικό χειρόγραφο Σινά 1477”, στον τόμο Ανατολής το Περιήχημα (επιμ.), *Τιμή προς τον διδάσκαλο*, Αθήνα, Ανατολής το Περιήχημα, 2001, σ. 475· **Στάθης**, Γ., “Ανάλυση του στιχηρού του Γερμανού Αρχιερέως Νέων Πατρών «Τὸν ἥλιον κρύψαντα»”, στον τόμο Ανατολής το Περιήχημα (επιμ.), *Τιμή προς τον διδάσκαλο*, Αθήνα, Ανατολής το Περιήχημα, 2001, σ. 566), ενώ αργότερα περιορίζει τη χρονολόγησή του στα 1700-1720 (βλ. Γρηγόριος **Στάθης**, *Τα πρωτόγραφα της εξηγήσεως εις την Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας*, τ. Α', Αθήνα, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2016, σσ. 117, 289). Παρ' όλ' αυτά, η Chudinova εντάσσει το χειρόγραφο στο ρωσικό κίνημα «επιστροφής στη βυζαντινή ψαλτική παράδοση», που συνδέεται με το όνομα του Παΐσιου Velichkovsky, και το οποίο τοποθετείται στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα. Έτσι, η χρονολόγησή του περιορίζεται στη δεκαετία 1750-60. Επίσης, διευκρινίζει ότι το σύστημα καταγραφής του χφ Σινά 1477 δεν είναι το κιεβικό, αλλά μια απλοποιημένη εξέλιξη του που ονομάζεται «σημειογραφία partes» (βλ. **Chudinova**, I. “Greek chant in the Russian North”, στο *Proceedings of International Musicological Conference, June 6-10 2011*, Θεσσαλονίκη, σσ. 255)

⁹ Βλ. άρθρα **Στάθης** σε υποσ. 7 και 8· **Κατζούρος**, Φ., “Η μεταγραφή του Συναϊτικού μουσικού χειρογράφου 1477”, *Θεολογία*, 55 (1984) 801-9· **Δραγούμης**, ό.π., κεφ. 2.

¹⁰ Αν και θα ήταν ούτως ή άλλως παράδοξο, λιγότερο από έναν αιώνα πριν τη Νέα Μέθοδο και το εξηγητικό έργο των Τριών Δασκάλων (που προφανώς απηχεί μια παράδοση τουλάχιστον μιας γενιάς πίσω), η παλιά σημειογραφία να ερμηνεύεται παντελώς μετροφωνικά. Στην ουσία, η ύπαρξη των εν λόγω μεταγραμμένων μελών δεν μας λέει και πολλά για τον τρόπο ερμηνείας της παλιάς σημειογραφίας κατά τους προηγούμενους αιώνες. Πέραν τούτου, οι καταγραφές της σημειογραφίας του Κιέβου, φαίνεται να μαρτυρούν ανάπτυξη της μελωδίας στη μισή αναλογία συλλαβής-χρόνου σε σχέση με αυτήν που μας παραδίδουν οι Τρεις Δάσκαλοι. Συγκεκριμένα, η δοξολογία του Μελχισεδέκ όπως παρατίθεται από τον Δραγούμη είναι στο μεγαλύτερο της μέρος καταγεγραμμένη σε συλλαβικό μέλος (και όχι σε αργό-διπλασιασμένο όπως μας παραδίδεται από τον Χουρμούζιο), με εξαίρεση τις καταλήξεις που είναι μελισματικές (συχνά μελισματικότερες από την εξήγηση του Χουρμούζιου!), ενώ το δοξαστικό «Τὸν ἥλιον κρύψαντα» όπως παρατίθεται φωτογραφημένο

Στα τέλη του 18ου αιώνα, εμφανίζεται η πρώτη μεταγραφή ψαλτικών μελών στο σύγχρονο πεντάγραμμο από τον Αυστριακό ιστορικό Franz Josef Sulzer¹¹, ο οποίος παραθέτει τον πρώτο στίχο δύο δοξολογιών σε μέλος Μπαλασίου του ιερέως (17ος αι.) και ένα αυτοσχεδιαστικό μέλισμα,¹² παραθέτοντας από κάτω το βυζαντινό μουσικό κείμενο σε παλιά γραφή¹³ (βλ. Παράρτημα, εικ. 4). Την ίδια εποχή (1797), ο Αγάπιος Παλιέρμος από τη Χίο μεταγράφει στο πεντάγραμμο αρκετές βυζαντινές συνθέσεις, και πείθει τον τότε πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Γρηγόριο Ε' να επιβάλει αντικατάσταση της βυζαντινής παρασημαντικής με το προσαρμοσμένο από τον ίδιο ευρωπαϊκό σύστημα.¹⁴ Η απόπειρά του απέβη άκαρπη κυρίως λόγω αντίδρασης του Ιακώβου Πρωτοψάλτη.

ii. 19ος αιώνας

Γύρω στο 1825, ο Κερκυραίος διάκονος Ιωάσαφ, περισσότερο γνωστός ως Ιωάννης Αριστείδης (1786-1828), με προτροπή του Άγγλου ευγενή Frederick North, θεμελιωτή της Ιονίου Ακαδημίας, μεταγράφει στο πεντάγραμμο ψαλτικά μέλη, τόσο ευρέως διαδεδομένα όσο και ανήκοντα στην τοπική κερκυραϊκή ψαλτική παράδοση¹⁵ (βλ. Παράρτημα, εικ. 5).

από τον Στάθη και μεταγράφηκε στο πεντάγραμμο από τον γράφοντα, είναι καταγεγραμμένο σε ακριβώς μισό χρόνο από ότι η εξήγηση του Γρηγόριου Πρωτοψάλτη. Η πιθανότητα το μέλος να καταγράφηκε συμβατικά σε μισό χρόνο από ότι ψαλλόταν μου φαίνεται απίθανη, καθότι σε άλλες περιπτώσεις η καταγραφή είναι εξαιρετικά αναλυτική και περιγράφει πιστά γνωστά φωνητικά «τερτίπια» με τα οποία μέχρι σήμερα αποδίδονται οι διάφορες μελωδικές φράσεις. Το θέμα σαφέστατα χρήζει περαιτέρω μελέτης, και για το μόνο που μπορούμε να είμαστε βέβαιοι είναι ότι το δίπολο «*σύντομη Vs αργή*» εξήγηση παραείναι απλοϊκό για να μας δώσει μια επαρκή ερμηνεία του τρόπου ψαλμώδησης των σημειογραφημένων μελών και της εξέλιξής του από τους βυζαντινούς χρόνους μέχρι την εποχή της Νέας Μεθόδου.

¹¹ Franz Josef **Sulzer**, *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, im Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen dacischen Geschichte mit krit*, 3 τόμοι, Βιέννη, Rudolph Gräffer, 1781-2.

¹² Ο στίχος της πρώτης δοξολογίας είναι σε ήχο άγια, ενώ ο στίχος της δεύτερης και το μέλισμα είναι σε ήχο βαρύ διατονικό επτάφωνο, αντίστοιχο του μακάμ Εβίτζ (βλ. **Μακρής**, Ε., “Καταγραφές ελληνικών εκκλησιαστικών μελών από τον F. J. Sulzer”, *Μουσικός Λόγος*, 5 (2003), σ. 4).

¹³ Βλ. **Μακρής**, ό.π., 3-11· **Αποστολόπουλος**, εισήγηση στον παρόντα τόμο. Όπως παρατηρεί ο τελευταίος, η μεταγραφή αυτή του Sulzer αποτελεί την πρώτη έντυπη αποτύπωση βυζαντινής σημειογραφίας. Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον το γεγονός ότι οι δύο ερευνητές χρησιμοποιούν τη μεταγραφή του Sulzer για να υποστηρίξουν αντίθετες απόψεις! Ο μεν Μακρής για να υποστηρίξει ότι η καταγραφή του Sulzer απηχεί μια σύντομη εκδοχή της δοξολογίας που ο Χουρμούζιος παραδίδει ως αργή, ενώ ο Αποστολόπουλος για να υποστηρίξει ότι η καταγραφή του Sulzer ταυτίζεται με εκείνη του Χουρμούζιου, γεγονός που αποδεικνύει την ορθότητα των εξηγήσεων των Τριών. Ως συνήθως, η αλήθεια μάλλον θα βρίσκεται κάπου στη μέση (βλ. υποσ. 10).

¹⁴ Βλ. **Χρυσάνθος** εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη, MicheleWeis, 1832, LI-LII· Γεώργιος **Παπαδόπουλος**, *Συμβολαί εις την Ιστορίαν της παρ' Ημίν Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα, χ.ε., 1890, σ. 316, υποσ. 1101· Στάθης στο Διονύσιος **Ψαριανός**, *183 Εκκλησιαστικοί ύμνοι εις βυζαντινήν και ευρωπαϊκήν παρασημαντικήν*, Προλεγόμενα-Εισαγωγή: Γ. Στάθης, Αθήνα, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2004, σσ. ρμγ'-δ'· **Kritikou**, F., “Accepting or rejecting liturgical rules in the Ecumenical Patriarchate of Constantinople in the 18th century. Attempts at Notational Reform: The case of Agaprios Paliermos and Jacob the Protopsaltes”, 2012, σ. 46-59 [Διατίθεται στη διεύθυνση: <http://musicologypapers.ro/articole/MP-28-2-FLORA%20KRITIKOU-046-059.pdf>]. Δυστυχώς, δεν έχουν εντοπισθεί μέχρι στιγμής αυτόγραφα των μεταγραφών του (βλ. **Kritikou**, ό.π., σ. 14).

¹⁵ Βλ. **Makris**, E., “Exegesis beyond borders. Two unusual cases of exegetic interpretation”, στον τομο Wolfram & Chr. Troelsgård (επιμ.), *Tradition and innovation in Late- and Postbyzantine Liturgical Chant II. Proceedings of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, 30 October – 3 November 2008*, Leuven, Peeters, 2013, σσ. 291-317. Μεγάλο μέρος αυτών των μεταγραφών φυλάσσεται σήμερα στο αρχείο της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας.

Στα μέσα του 19ου αιώνα, αρχίζουν να γίνονται αρκετές εθνομουσικολογικές μεταγραφές ψαλτικών μελών από Ευρωπαίους μελετητές, με πρώτο τον Γερμανό γλωσσολόγο Daniel Sanders¹⁶ (1844: 356-7), ο οποίος εντάσσει σε μια συλλογή δημοτικών τραγουδιών τα δύο αποσπάσματα δοξολογιών που μετέγραψε έξι δεκαετίες πριν ο Sulzer, προσθέτοντας γερμανική μετάφραση των στίχων (βλ. Παράρτημα, εικ. 6).¹⁷ Ακολουθούν οι μεταγραφές της ενέργειας των διαφόρων σημαδιών της παλιάς γραφής από τον Γάλλο μουσικολόγο Guillaume-André Villoteau (1862)¹⁸ (βλ. Παράρτημα, εικ. 7), ενώ το 1877 λαμβάνει χώρα η πρώτη συστηματική απόπειρα μεταγραφής ψαλτικών μελών στο πεντάγραμμα από τον Γάλλο συνθέτη Louis-Albert Bourgault-Ducoudray¹⁹ (1877), ο οποίος παραθέτει ενδεικτικά μέλη από κάθε ήχο στο γαλλόφωνο θεωρητικό του²⁰ (βλ. Παράρτημα, εικ. 8).

Στα μέσα του 19ου αιώνα σημειώνεται, επίσης, ένα πολύχρονο εγχείρημα μεταγραφής ρουμανικών ψαλτικών μελών στο πεντάγραμμα με πρωταγωνιστές τους τρεις Ρουμάνους δασκάλους Gavriil Musicescu, Grigore Gheorghiu και Gheorghe Dima, και με την υποστήριξη του επισκόπου Melchisedec Ștefănescu (1823-1892).²¹ Σκοπός τους ήταν η συνολική αντικατάσταση της βυζαντινής σημειογραφίας από το πεντάγραμμα, ώστε να διασωθεί το μονοφωνικό παραδοσιακό ψαλτικό μέλος που απειλούνταν από την ραγδαία εξάπλωση της πολυφωνίας. Η Σύνοδος απέρριψε την πρόταση αυτή, αλλά δέχτηκε συνύπαρξη των δύο σημειογραφιών, τακτική που εφαρμόζεται μέχρι σήμερα. Στα πλαίσια του κινήματος αυτού εκδίδονται μεταγραφές μελών του μοναχού Filothei της Κόζια (14ος-15ος αι.),²² ανάμεσά τους και το τρίτομο Δοξαστάριο του Dimitrie Suceveanu²³ (βλ. Παράρτημα, εικ. 9).²⁴

¹⁶ Daniel Sanders, *Das Volksleben der Neugriechen dargestellt und erklärt aus Liedern, Sprichwörtern, Kunstgedichten, nebst einem Anhang von Musikbeilagen und zwei kritische Abhandlungen von D. H. Sanders*, Mannheim, F. Bassermann, 1844, σσ. 356-7.

¹⁷ Μάλιστα φαίνεται ότι μπέρδισε τα μέτρα, καθώς τοποθέτησε την τελική φράση του στίχου της πρώτης δοξολογίας (ήχος βαρύς επτάφωνος) στη θέση της τελικής φράσης του στίχου της δεύτερης δοξολογίας (ήχος άγια), με αποτέλεσμα το άκουσμα του πρώτου στίχου να ηχεί αλλόκοτα!

¹⁸ Guillaume André Villoteau, *De l' état actuel de l' art musical en Égypt, ou Relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*, Description de l' Égypt, τ. XIV, Παρίσι, Panckoucke., 1826. Βλ. επιπλέον Vovk, A., "A European in Egypt: Late Byzantino-Sinaitic Singing Tradition in Works by Guillaume-André Villoteau", στον τόμο L. Dobszay (επιμ.), *Cantus Planus: Papers Read at the 12th Meeting of the IMS Study Group, Lillafürd/Hungary, 2004. Aug. 23-28*, Βουδαπέστη, Institute of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2006, σ. 907-915. Κακάρογλου, Α. & Κ. Ρωμανού, "Απόσπασμα από το *De l' état actuel de l' art musical en Égypt* του Guillaume André Villoteau" *Πολυφωνία*, 12-18 (2008-2011).

¹⁹ Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque: mission musicale en Grèce et en Orient janvier-mai 1875*, Παρίσι, Hachette, 1877.

²⁰ Βλ. Πλεμμένος, Γ, 2015. "Εκκλησιαστική μουσική και λαογραφική έρευνα: προς την αναθέρμανση μιας παλιάς σχέσης". Στο K. Ch. Karagounis & G. Kouroupetrorglou (επιμ.), *The Psaltic Art as an Autonomous Science: Proceedings of the 1st Int. Interdisciplinary Musicological Conference, 9 June-3 July 2014, Volos, Greece*, Βόλος, Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών Βόλου, Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογία, 2015, σ. 433 [Διατίθεται στη διεύθυνση: <http://speech.di.uoa.gr/IMC2014/pdf/IMC2014%20Proceedings.pdf>].

²¹ Βλ. Budu, A., "The Process of Standardization of the Church Music of Byzantine Tradition in Romania", στον τόμο K. Ch. Karagounis & G. Kouroupetrorglou (επιμ.), *The Psaltic Art as an Autonomous Science: Proceedings of the 1st Int. Interdisciplinary Musicological Conference, 9 June-3 July 2014, Volos, Greece*, Βόλος, Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών Βόλου, Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογία, 2015, κεφ. 2 [Διατίθεται στη διεύθυνση: <http://speech.di.uoa.gr/IMC2014/pdf/IMC2014%20Proceedings.pdf>]. Μαρσέλ-Ιονέλ Σπινέι, *Η βυζαντινή ψαλτική παράδοση στη Ρουμανία: Χειρόγραφα και Ρουμάνοι μελοποιοί* (διδακτορική διατριβή), Αθήνα, 2011, Εισαγωγή, εν. 3 [Διατίθεται στη διεύθυνση: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/26823>].

²² Για τον περίφημο αυτό Ρουμάνο μελοποιό, βλ. Σπινέι, ό.π., σσ. 126-131.

Λίγο πριν το τέλος του 19ου αιώνα, ο δημοφιλής ψάλτης και συνθέτης Ιωάννης Σακελλαρίδης²⁵ μεταφέρει στο πεντάγραμμο σειρά μελών από διάφορες ακολουθίες σε απλουστευμένη μορφή, έκδοση η οποία απευθυνόταν σε σχολικό ακροατήριο (εξού και η έκδοση των βιβλίων «δαπάνη τοῦ Ἄρσακείου»)²⁶ (βλ. Παράρτημα, εικ. 10).

iii. 20ός αιώνας – αρχές 21ου

Κατά την περίοδο από τον 20ο μέχρι και τις αρχές του 21ου αιώνα, εμφανίζονται ποικίλες μορφές μεταγραφών ψαλτικών μελών στο πεντάγραμμο, οι οποίες μπορούν να συνοψιστούν σε δύο μεγάλες κατηγορίες: 1. Περιπτώσεις αποσπασματικών μεταγραφών που χρησιμοποιούνται για σκοπούς επιστημονικούς (από εθνομουσικολόγους ή βυζαντινομουσικολόγους), και 2. Συλλογικές εκδόσεις μεταγραφών ψαλτικών μελών, οι οποίες κυρίως προέρχονται από και απευθύνονται σε Ορθοδόξους (Έλληνες ή μη) του εξωτερικού, συχνά με κείμενα μεταφρασμένα από τα Ελληνικά στην εντόπια γλώσσα.²⁷

Για την πρώτη κατηγορία μεταγραφών παραπέμπουμε ενδεικτικά στις εξής εθνομουσικολογικού χαρακτήρα περιπτώσεις: α) στο άρθρο της Ella Adaiewsky²⁸, η οποία επιχειρεί να αναδείξει την αυθεντικότητα και τη σημαντικότητα της αθωνίτικης ψαλτικής παράδοσης²⁹ (βλ. Παράρτημα, εικ. 11), και β) στο βιβλίο του Μάριου Μαυροειδή³⁰, όπου μέσω αποσπασματικών μεταγραφών αντιπαραβάλλεται η θεωρία και η πράξη τριών τροπικών μουσικών ιδιωμάτων της Ανατολικής Μεσογείου (βυζαντιν, αραβική και τουρκική μουσική) (βλ. Παράρτημα, εικ. 12).

Αναφέρουμε, επίσης, ενδεικτικά τις εξής αποσπασματικές χρήσεις μεταγραφών για σκοπούς βυζαντινομουσικολογικούς από τους: γ) Γρηγόριο Στάθη³¹, ο οποίος αναλύει και μεταγράφει το εξηγημένο από τον Γρηγόριο Πρωτοψάλτη στιχηρό «Τὸν ἥλιον κρύψαντα»

²³ Dimitrie **Suceveanu**, *Doxastar*, 3 τόμοι, Μονή Νεάμτς, χ.ε., 1856-7.

²⁴ Άλλες μεταγραφές έγιναν από τον ιερομόναχο Macarie (1835), τον αρχιμανδρίτη Ghelasie Basarabeanu (1839), τον αρχιερέα Nectarie Frimu (1846), τον Antonn Pann (1848), και τον Ion Popescu-Pasărea (1904, 1911, 1933) (βλ. **Σπινέι**, ό.π., σσ. 133-7).

²⁵ Ιωάννης **Σακελλαρίδης**, *Άσματα εκκλησιαστικά: Τονισθέντα κατά το αρχαίον μέλος*, 7 τόμοι, Αθήνα, χ.ε., 1892-1893.

²⁶ Βλ. **Πλεμμένος**, ό.π., σ. 433.

²⁷ Πέρα από τις αγγλικές και ρουμανικές μεταγραφές στο πεντάγραμμο που παραθέτουμε παρακάτω, να σημειώσουμε, επίσης, μεταγραφές με κείμενο στα *αραβικά* (π.χ. βασισμένες σε ηχογραφήσεις της Φεϊρούζ να ψέλνει ύμνους της Μεγάλης Εβδομάδας, βλ. <http://www.orthodoxpsalm.org/>), *φιλανδικά* (με μελωδίες βασισμένες στους μεταγραμματισμούς του Tillyard και του Wellesz (!), βλ. **Takala-Roszczenko**, M. & J. **Olkinuora**, "Byzantine Church Music in Finland: Exploring the Past, Envisaging the Future", στον τόμο *Proceedings of the 1st International Conference of the American Society of Byzantine Music and Hymnography: Byzantine Musical Culture*, 2007, σσ. 555-569 [Διατίθεται στη διεύθυνση: <http://www.asbmh.pitt.edu/page12/Takala-Roszczenko.pdf>]), *κορεάτικα* (βλ. **Χαλδαιάκης**, Α., "Η Βυζαντινή Μουσική ως 'Tabula Rasa': Ποια (θα έπρεπε να είναι) η «γλώσσα» της Βυζαντινής Μουσικής;", στον τόμο Α. Χαλδαιάκης (συγγρ.), *Βυζαντινομουσικολογικά*, τ. Α' (Θεωρία), Αθήνα, Άθως, 2014, σσ. 393-9) κ.ά.

²⁸ **Adaiewsky**, E., "Les Chants de l'Église Grecque-Orientale". *Rivista musicale italiana*, VIII (1901) 43-74.

²⁹ Βλ. Tore Tvarnø **Lind**, *The Past is Always Present: The Revival of the Byzantine Musical Tradition at Mount Athos*, Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, The Scarecrow Press, 2012, σσ. 161-2.

³⁰ Μάριος **Μαυροειδής**, Μ., *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο: Ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τουρκικό μακάμ*, Αθήνα, Fagotto, 1999.

³¹ **Στάθης**, Γ., "Ανάλυση του στιχηρού του Γερμανού Αρχιερέως Νέων Πατρών «Τὸν ἥλιον κρύψαντα»", στον τόμο *Ανατολής το Περιήγημα* (επιμ.), Τιμή προς τον διδάσκαλο, Αθήνα, Ανατολής το Περιήγημα, 2001, σσ. 534-587 = **Stathis**, G., "An analysis of the sticheron Τὸν ἥλιον κρύψαντα by Germanos bishop of New Patras. [The Old 'Synoptic' and the New 'Analytical' Method of Byzantine Notation]", *Studies in Eastern Chant* IV (1977) 177-227.

του Γερμανού Νέων Πατρών (βλ. Παράρτημα, εικ. 13), δ) Σίμωνα Καρά³², ο οποίος αναπτύσσει τις ιδέες του για τον ορθό τρόπο εξήγησης της παλαιάς γραφής (βλ. Παράρτημα, εικ. 14), ε) Ιωάννη Ζάννο³³, ο οποίος αντιπαραβάλλει τη θεωρία των βυζαντινών ήχων με τα τουρκικά μακάμ (βλ. Παράρτημα, εικ. 15), και στ) Amine Beyhom³⁴, 2015, ο οποίος επιχειρεί να γεφυρώσει το χάσμα της χρυσαυθικής θεωρίας με τη σύγχρονη (αραβική κυρίως) ψαλτική πράξη (βλ. Παράρτημα, εικ. 16).

Για τη δεύτερη κατηγορία συλλογικών μεταγραφών ψαλτικών μελών στο πεντάγραμμα, αναφέρουμε ενδεικτικά: α) Από Αμερική: i. τη χειρόγραφη μεταγραφή του Αναστασιματαρίου από τον Νικόλαο Ρουμπάνη³⁵, που εκδόθηκε από τον ίδιο στη Νέα Υόρκη (βλ. Παράρτημα, εικ. 17), ii. τις μεταγραφές που παρατίθενται στο βιβλιαράκι ενός ψηφιακού δίσκου με ηχογραφήσεις βυζαντινών προσομοίων, παραγωγή της μονής Μεταμορφώσεως στο Brookline³⁶ (βλ. Παράρτημα, εικ. 18), iii. τη σειρά συλλογής μεταγραφών από τη μονή Αγίου Αντωνίου στην Αριζόνα³⁷ (βλ. Παράρτημα, εικ. 19), και iv. τη μεταγραμμένη Θεία Λειτουργία της Ορθόδοξης Αμερικανίδας ψάλτριας Nancy Takis³⁸ (βλ. Παράρτημα, εικ. 20). β) Από Ρουμανία: το θεωρητικό και τη συλλογή ύμνων που εξέδωσαν οι τρεις Ρουμάνοι δάσκαλοι Nicolae Lungu, Grigore Costea και Ion Croitoru το 1969³⁹, με διπλή σημειογραφία (βυζαντινή και ευρωπαϊκή) και ρουμάνικο κείμενο (βλ. Παράρτημα, εικ. 21). γ) Από Ελλάδα: τη συλλογή 183 μεταγραμμένων ψαλτικών μελών από τον μητροπολίτη Κοζάνης Διονύσιο Ψαριανό⁴⁰ (2004), η οποία εκδόθηκε μετά το θάνατό του, με προλεγόμενα του Γρηγορίου Στάθη (βλ. Παράρτημα, εικ. 22).

³² Σίμων **Καράς**, *Γένη και Διαστήματα εις την Βυζαντινήν Μουσικήν: Ανακοίνωσις γενομένη εις το εν Κρυπτοφέρρη Α' Διεθνές Συνέδριον Βυζαντινής Μουσικής*, Αθήνα, χ.ε., 1970.

³³ Ioannis **Zannos**, *Ichos und Makam, Vergleichende Untersuchungen zum Tonsystem der griechisch-orthodoxen Kirchenmusik und der türkischen Kunstmusik*, Βόννη, Orpheus 74, 1994.

³⁴ Amine **Beyhom**, *Théories et pratiques de l'échelle dans le chant byzantin arabe: Une approche comparative et analytique proposant une solution inédite pour le système théorique de Chrysanthos le Madyte*, Μπρουμάνα (Λίβανος), Par l'auteur, 2015.

³⁵ Νικόλαος **Ρουμπάνης**, Αναστασιματάριον Όρθρος, Νέα Υόρκη, N. Roubanis, 1957 [Διατίθεται στη διεύθυνση: <http://www.newbyz.org/orthrosroubanis.pdf>]

³⁶ Holy **Transfiguration** Monastery, *Byzantine Prosomoia: The Chanter's Companion*, Brookline, Holy Transfiguration Monastery, 2005 [Διατίθεται στη διεύθυνση: <https://www.bostonmonks.com/pdfs/prosomiabook.pdf>].

³⁷ **St. Anthony's** Greek Orthodox Monastery, *The Divine Liturgies as Chanted on the Holy Mountain: Byzantine Music in Western Notation in English and Greek*, Florence, AZ, St. Anthony's Greek Orthodox Monastery, 2005· **St. Anthony's** Greek Orthodox Monastery, *Vespers as Chanted on the Holy Mountain: Byzantine Music in Western Notation in English and Greek*, Florence, AZ, St. Anthony's Greek Orthodox Monastery, 2006 [Διατίθεται στη διεύθυνση: <http://www.stanthonysmonastery.org/music/Vespers.pdf>]· **St. Anthony's** Greek Orthodox Monastery, *Apolytikia and Kontakia for the Entire Year: Music in Western Notation*, Florence, AZ, St. Anthony's Greek Orthodox Monastery, 2009 [Διατίθεται στη διεύθυνση: <http://www.stanthonysmonastery.org/music/MenaionB.htm>].

³⁸ Nancy **Takis**, *The Divine Liturgy of our Father among the Saints John Chrysostom for Sunday Worship in Modern English and Greek New Byzantine Chant*, Williamston, MI, New Byzantium Publications, 2010 [Διατίθεται στη διεύθυνση: http://www.newbyz.org/divine_liturgy_newbyz.pdf].

³⁹ Nicolae **Lungu**, Grigore **Costea** & Ion **Croitoru**, *Grammatica Muzicii Psaltice: Studiu Comparativ cu Notația Liniară*, Βουκουρέστι, Editlira Institutului Biblic și De Misiune Ortodoxă, 1969. Βλ., επίσης, αγγλική μετάφραση του βιβλίου: Nicolae **Lungu**, Grigore **Costea** & Ion **Croitoru**, *A Guide to the Music of the Eastern Orthodox Church*, μτφρ. N. Apostola, Brookline, MA, Holy Cross Orthodox Press, 1984.

⁴⁰ Διονύσιος **Ψαριανός**, ό.π.

2.3. Το σκεπτικό πίσω από τις μεταγραφές

Μελετώντας τα κείμενα που συνοδεύουν τις διάφορες μεταγραφές ή/και τις μελέτες που γράφτηκαν εκ των υστέρων σχετικά με αυτές, κατάρτισα έναν πίνακα που συμπυκνώνει τα συμπεράσματά μου σχετικά με το σκεπτικό πίσω από τα διάφορα μεταγραφικά εγχειρήματα:

Μεταγραφή	Σκεπτικό Μεταγραφής
Σινά 1477 (περ. 1720-1760) & Ουκρανικά Ειρμολόγια (1676-1769)	Λόγοι διάσωσης παραδοσιακών ψαλτικών μελών: Ο Στάθης ⁴¹ (2001δ: 692-4-2016: 117) ερμηνεύει τις μεταγραφές ψαλτικών μελών στη σημειογραφία του Κιέβου ως μια προσπάθεια της συντηρητικής ρωσικής ψαλτικής κοινότητας (των Παλαιορθόδοξων) να ορθώσει ανάστημα στη διάδοση της πολυφωνίας που λάμβανε χώρα ήδη από την εποχή του τσάρου Αλεξίου Μιχαήλοβιτς (1645-1676), για την καταγραφή της οποίας είχε ευρέως διαδοθεί το πεντάγραμμα.
Sulzer (1781-2)	Λόγοι εθνομουσικολογικοί: Καταγραφή της ψαλτικής παράδοσης των Φαναριωτών της Μολδοβλαχίας. Ενδιαφέρον λόγω πιθανής της σχέσης με αρχαιοελληνική μουσική. ⁴²
Αγάπιος Παλιέρμος (1779)	Λόγοι μεταρρυθμιστικοί: Η πρόταση του Αγάπιου ήταν να αντικατασταθεί η βυζαντινή σημειογραφία με τη δική του πενταγραμμική εκδοχή, για άρση των δυσκολιών εκμάθησης της πρώτης. Ισχυρισμός για διατήρηση αρετών πενταγράμμου, αλλά όχι και ατελειών του.
Αριστείδης (περ. 1825)	Λόγοι εκπαιδευτικοί: Σύμφωνα με τον Μακρή ⁴³ , οι μεταγραφές έγιναν πιθανότατα για σκοπούς διδασκαλίας.
Sanders (1844)	Λόγοι εθνομουσικολογικοί: Παραθέτει (μερικώς λανθασμένη) αντιγραφή των στίχων δοξολογιών που μεταγράφει ο Sulzer.
Musicescu, Gheorghiu & Dima (μέσα 19ου αι.)	Λόγοι διάσωσης παραδοσιακών ψαλτικών μελών / μεταρρυθμιστικοί: Προσπάθεια των τριών Ρουμάνων Δασκάλων κ.ά. να προστατεύσουν τη βυζαντινή παράδοση από την εξάπλωση της πολυφωνίας. Η ευρωπαϊκή σημειογραφία επιλέχθηκε να αντικαταστήσει τη βυζαντινή εξαιτίας της παγκόσμιας διάδοσής της. ⁴⁴
Sucevanu (1856)	Λόγοι διάσωσης παραδοσιακών ψαλτικών μελών: στα πλαίσια του ρουμανικού κινήματος (βλ. περίπτωση Musicescu, Gheorghiu & Dima παραπάνω)
Villoteau (1862)	Λόγοι εθνομουσικολογικοί: Δεν τον ικανοποιούν οι πληροφορίες προγενέστερων περιηγητών και ιστορικών. Διδάσκεται την παλιά γραφή από έναν Έλληνα ηλικιωμένο μοναχό ονόματι «Γεβραήλ» (δηλ. Γαβριήλ), ο οποίος ήταν πρωτοψάλτης στην εκκλησία του Πατριαρχείου Αλεξανδρείας στο Κάιρο. Δίνεται έμφαση στην ερμηνεία των δυσνόητων «μεγάλων σημαδιών». ⁴⁵

⁴¹ Στα: **Στάθης**, Γ., “Βυζαντινή Μουσική μεταγραμμένη...” (βλ. υποσ. 7), σσ. 692-4, και Γρηγόριος **Στάθης**, *Τα πρωτόγραφα της εξηγήσεως...* (βλ. υποσ. 8), σ. 117.

⁴² Βλ. **Μακρής**, ό.π., σ. 4.

⁴³ **Makris**, E., “Exegesis beyond borders. Two unusual cases of exegetic interpretation”, στον τομο Wolfram & Chr. Troelsgård (επιμ.), *Tradition and innovation in Late- and Postbyzantine Liturgical Chant II. Proceedings of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, 30 October – 3 November 2008*, Leuven, Peeters, 2013, σ. 297.

⁴⁴ Βλ. **Budu**, ό.π., Κεφ. 2.

⁴⁵ Βλ. **Κακάρογλου**, Α. & Κ. **Ρωμανού**, “Απόσπασμα από το *De l' état actuel de l' art musical en Égypte* του Guillaume André Villoteau” *Πολυφωνία*, 12 (2008), σσ. 179-180, 187, 189-191.

<i>Bourgault-Ducoudray</i> (1877)	Λόγοι εθνομουσικολογικοί / μεταρρυθμιστικοί: Στόχος μεταγραφής (και μετάφρασης του θεωρητικού του Χρυσάνθου στα γαλλικά) η εύκολη πρόσβαση των Δυτικοευρωπαίων στη βυζαντινή μουσική. ⁴⁶ Απώτερος στόχος να αποδειχθεί ότι στη δημοτική και εκκλησιαστική μουσική των σύγχρονων Ελλήνων επιβιώνουν οι κλίμακες της αρχαίας ελληνικής μουσικής. ⁴⁷ Γίνεται στα πλαίσια μεταρρυθμιστικής διάθεσης προς γενικό εξευρωπαϊσμό.
<i>Σακελλαρίδης</i> (1892-3)	Λόγοι εκπαιδευτικοί / μεταρρυθμιστικοί: Η συγκεκριμένη σειρά βιβλίων προορίζεται για σχολική διδασκαλία. Από ένα ευρύτερο φάσμα, όμως, ιδωμένη, ανήκει στα πλαίσια του κινήματος εξευρωπαϊσμού και αποκάθαρσης από τα «τουρκικά στοιχεία» της βυζαντινής μουσικής, ώστε να πλησιάσει τις αρχαιοελληνικές της ρίζες, χωρίς να χάσει όμως τον μελωδικό της πυρήνα. ⁴⁸ Οι μελωδίες, και για τους δύο παραπάνω λόγους, δίνονται απλουστευμένες.
<i>Adaiewsky</i> (1901)	Λόγοι εθνομουσικολογικοί: καταγραφή προφορικής αθωνίτικης ψαλτικής παράδοσης ⁴⁹ στην οποία εντοπίζεται η «αυθεντικότητα», που είναι και το απώτερο ζητούμενο. ⁵⁰
<i>Ρουμπάνης</i> (1957)	Λόγοι διάδοσης βυζαντινής μουσικής / μεταρρυθμιστικοί / χρηστικοί: στον αγγλικό πρόλογο της συλλογής του, ο Ρουμπάνης αρχικά αναφέρεται στην «αρχαιοελληνική προέλευση της βυζαντινής μουσικής» και, έπειτα, αιτιολογεί το μεταγραφικό του εγχείρημα ως συνέπεια του γεγονότος της καταγραφής της σε μια σημειογραφία που είναι γνωστή στους πολύ λίγους μόνο. Το όλο σκεπτικό του ακολουθεί αυτό του Ι. Σακελλαρίδη. ⁵¹
<i>Lungu, Costea & Croitoru</i> (1969)	Λόγοι διάσωσης και διάδοσης παραδοσιακών ψαλτικών μελών / μεταρρυθμιστικοί / χρηστικοί: Προσπάθεια των νέων τριών Ρουμάνων Δασκάλων κ.ά. να προστατεύσουν τη βυζαντινή παράδοση από την απειλή της πολυφωνίας, αλλά και την ορθόδοξη πίστη από τη μαζική προσκόλληση στον προτεσταντισμό. Παρεμφερής, επίσης, στόχος είναι η επιστροφή στο απλό μέλος ώστε να μπορεί να ψέλνει

⁴⁶ Αναστασία **Κακάρογλου**, *Γάλλοι ερευνητές της ελληνικής μουσικής στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ου: Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, Maurice Emmanuel, Hubert Pernot* (διδακτορική διατριβή), Αθήνα, 2012, σσ. 59-60 [Διατίθεται στη διεύθυνση: <https://phdtheses.ekt.gr/eadd/handle/10442/28622>].

⁴⁷ Βλ. **Κακάρογλου**, ό.π., 1· Εφημερίδα Αιών, 23 Ιανουαρίου 1875: «Ο κ. Δουκουδραϊ άφίκετο εἰς τὴν Ἑλλάδα, ὅπως μελετήσῃ τὴν παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν καὶ τὰ δημῶδη μέλη, πεπεισμένος, ὅτι θ' ἀνεύρῃ ἐν τούτοις λείψανα τῆς ἀρχαίας μουσικῆς [...]».

⁴⁸ Για την αντιμετώπιση της βυζαντινής μουσικής ως εθνικής μουσικής από την περίοδο της ανεξαρτησίας της Ελλάδας και έπειτα, βλ. Νίκος **Ορδουλίδης**, *Συννεφιασμένη Κυριακή και Τῆ Ὑπερμάχῳ – Καθρέφτισμα ἢ Αντικαροπτρισιμός*, Αθήνα, Fagotto, 2017, σσ. 73-94.

⁴⁹ Από κάποιον μοναχό Βαρθολομαίο Κουτλουμουσιανό (**Adaiewsky**, ό.π., σ. 70).

⁵⁰ Βλ. **Lind**, ό.π., σ. 162.

⁵¹ Βλ. **Ρουμπάνης**, ό.π., 3. Ενδιαφέρον έχει, επίσης, η επικριτική στάση του κατά των Τριών Δασκάλων, για τους οποίους (στον ελληνικό, αυτή τη φορά, πρόλογο της συλλογής του) γράφει: «Ἐάν ὅμως οἱ προαναφερόμενοι κύριοι ἢ ἄλλοι τινές, ἀντὶ νὰ κοπιᾶσουν πρὸς δημιουργίαν νέας μουσικῆς γραφῆς μετέφερον τὴν Ἐκκλησιαστικὴν μας μουσικὴν εἰς τὴν διεθνή τοῦ πενταγράμμου παρασημαντικὴν, τὴν ἀπὸ πάσης ἀπόψεως τελείαν τοιαύτην, λησμονοῦντες τὰ οὐσιαστικῶς ἈΝΥΠΑΡΚΤΑ διαστήματα 1/4 καὶ 1/3 τοῦ τόνου κλπ, θὰ προσέφερον ἀνυπολόγιστον Ἐθνικοθηρησκευτικὴν ὑπηρεσίαν, διότι ἐκτὸς τοῦ ὅτι θὰ καθίστατο ἡ Ἐκκλησιαστικὴ μας μουσικὴ παγκοσμίως γνωστὴ, θὰ ἐδημιουργοῦντο ἱεροψάλται ΟΠΟΥΔΗΠΟΤΕ, ἀπὸ μουσικοδιδασκάλους ΟΠΟΙΑΣΔΗΠΟΤΕ ΕΘΝΙΚΟΤΗΤΟΣ, ἐντὸς ἐλαχίστου χρονικοῦ διαστήματος [...]» (Σημ. οι τονισμοί με κεφαλαία γράμματα είναι του ίδιου του συγγραφέα). Και συνεχίζει επευφημώντας τον Ιωάννη Σακελλαρίδη, ο οποίος – όπως αναφέρει – υπήρξε εμπνευστής του για την έκδοση του εν λόγω βιβλίου (βλ. **Ρουμπάνης**, ό.π., σσ. 6-7).

	μαζί όλο το εκκλησίασμα, γι' αυτό και αφαιρούνται μελίσματα και επαναλήψεις που θεωρούνται περιττές. ⁵² Το πεντάγραμμα επιλέχτηκε επειδή μαθαίνεται εύκολα και είναι προσβάσιμο στο ευρύ κοινό, σε αντίθεση με τη βυζαντινή σημειογραφία. ⁵³
Καράς (1970)	Λόγοι μουσικολογικοί: Σε ένα άλλο άρθρο του ο Καράς ⁵⁴ παραθέτει ένα παράδειγμα μιας μουσικής φράσης «μετά περισσοτέρων χειρονομικών σημαδίων, τήν κατὰ τὰ σχήματα τῶν ὁποίων κίνησιν τῆς μελωδίας, ἔμπορεῖ κάνεις 'να παρακολουθήση <u>παραστατικώτερον</u> ἐπὶ τοῦ πενταγράμμου» (η υπογράμμιση είναι δική μου), στο οποίο ενώνει τις κεφαλές των νοτών με μία κόκκινη γραμμή.
Στάθης (1977)	Λόγοι μουσικολογικοί: Σε ένα άλλο άρθρο του ο Στάθης ⁵⁵ παραθέτει ένα μουσικό παράδειγμα μεταγραμμένο στο πεντάγραμμα «γιά ὅσους δὲν εἶναι ἔξοικειωμένοι με τῆ Νέα Μέθοδο», ενώ στην υποσημείωση αναφέρει: «Ἡ μεταγραφή στο πεντάγραμμα [...] ἀφορᾷ μόνο τὸ ποσὸν τῆς μελωδίας, δηλαδή τὴν ακριβῆ ἀξία τῶν φωνῶν. Τὰ διαστήματα καὶ ἡ ἔκφραση δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ μεταγραφοῦν με ἀκρίβεια. <u>Προσωπικὰ δὲν προτιμῶ τὶς προσεγγίσεις</u> » (η υπογράμμιση είναι δική μου).
Ζάννος (1994)	Λόγοι μουσικολογικοί: Προσπάθεια λεπτομερούς απόδοσης προφορικής εκτέλεσης με τα διάφορα επίπεδα διαποίκισης, παράλληλα με μία δεύτερη σχηματική μεταγραφή σύμφωνα με τη γραπτή παράδοση. ⁵⁶
Μαυροειδής (1999)	Λόγοι μουσικολογικοί: Το βιβλίο του δεν απευθύνεται σε αρχάριους που θέλουν να μάθουν βυζαντινή μουσική, αλλά σε εκείνους που είτε ξέρουν ήδη και θέλουν να εμβαθύνουν, είτε ενδιαφέρονται αποκλειστικά για την τροπικότητά της. ⁵⁷
Ψαριανός (2004)	Λόγοι μεταρρυθμιστικοί / διάδοσης βυζαντινής μουσικής: Από τη μία, για απλούστευση των μελωδιών ⁵⁸ και επιστροφή στο μονόφωνο χορικό άσμα, παγίωση του ρεπερτορίου, περιορισμό της ασυδοσίας των ψαλτικών εκδόσεων, και απαλοιφή των ασαφειών της βυζαντινής σημειογραφίας μέσω αντικατάστασής της από την ευρωπαϊκή. ⁵⁹ Από την άλλη, για να μην μένει η βυζαντινή μουσική «βιβλίον ἔσφραγισμένον σφραγῖσιν ἑπτὰ» όχι μόνο για τους ξένους, αλλά και για τους Έλληνες. ⁶⁰

⁵² Βλ. **Budu**, ὄ.π., Κεφ. 3.

⁵³ Βλ. **Lungu et al.**, 1984 (βλ. υποσ. 39), σ. x (από τον πρόλογο των εκδοτών της ρουμάνικης έκδοσης του 1969). Χαρακτηριστική είναι η ανησυχία των προλογούντων ότι η βυζαντινή σημειογραφία, εξαιτίας της δυσκολίας εκμάθησής της, σε λίγο δεν θα διαβάζεται από κανέναν!

⁵⁴ Σίμων **Καράς**, *Η Βυζαντινή Μουσική Παλαιογραφική Έρευνα εν Ελλάδα: Διάλεξις γενομένη εν Λονδίνω κατ' Απρίλιον του 1975*, Αθήνα, χ.ε., 1976, σσ. 19-20.

⁵⁵ **Στάθης**, Γ., "Τα αλφαβητικά συστήματα μουσικής γραφής", στον τόμο Ανατολής το Περιήχημα (επιμ.), *Τιμή προς τον διδάσκαλο*, Αθήνα, Ανατολής το Περιήχημα, 2001, σσ. 499-500, υποσ. 23.

⁵⁶ Βλ. **Αλεξάνδρου**, ὄ.π., σ. 60.

⁵⁷ Βλ. **Μαυροειδής**, ὄ.π., 87. Να σημειώσουμε ότι για κάθε μεταγραφή υπάρχει παραπομπή στις κυκλοφορούσες ψαλτικές εκδόσεις για το αντίστοιχο κείμενο σε βυζαντινή σημειογραφία.

⁵⁸ Στο έργο του ο Ψαριανός δεν περιλαμβάνει καθόλου αργά παπαδικά μέλη, καθότι «ἀποτελοῦν εἰδικὸν πρόβλημα εἰς τὴν Βυζαντινὴν Μουσικὴν, ὡς πρὸς τὴν γνησιότητα αὐτῶν» (**Ψαριανός**, ὄ.π., σ. λζ'). Ο Στάθης (στο **Ψαριανός**, ὄ.π.: σ. ξ') αποδίδει τη θέση αυτή του Ψαριανού στην ωδειακή του προπαιδεία.

⁵⁹ Βλ. **Ψαριανός**, ὄ.π., σσ. ζθ'-ρ', ρκγ'-ρλα'.

⁶⁰ Βλ. **Ψαριανός**, ὄ.π., σσ. λδ'-λζ' (η φράση αποτελεί απόσπασμα από την Αποκάλυψη του Ιωάννη, 5: 1). Ο Ψαριανός στα κείμενά του αναφέρεται συχνά (σσ. λδ', λστ', ρκε') στην επιρροή που έχει δεχτεί από το μοντέλο της διπλής παρασήμανσης των ψαλτικών μελών στη Ρουμανική Εκκλησία.

<i>Μονή Μεταμόρφωσης</i> (2005)	Λόγοι εκπαιδευτικοί / χρηστικοί: Τόσο το άλμπουμ όσο και το βιβλιαράκι αποσκοπούν στο να παρέχουν στον πιστό ένα «εργαλείο εκμάθησης», ⁶¹ εξού και ο υπότιτλος του βιβλίου "The Chanter's Companion".
<i>Μονή Αγ. Αντωνίου</i> (2005, -06, -09)	Λόγοι χρηστικοί: Παρά την διαδικτυακώς διατυπωμένη άποψη του μεταγραφέα (μοναχού Εφραίμ) ότι η βυζαντινή σημειογραφία υπερέχει της ευρωπαϊκής στην απόδοση των ψαλτικών μελών, ⁶² η Μονή προέβη σε αυτή τη σειρά μεταγραφών στο πεντάγραμμα, καθότι «η μεγάλη πλειοψηφία των ψαλτών σήμερα [ενν. στην Αμερική] κατέχουν μόνο τη δυτική σημειογραφία». ⁶³
<i>Takis</i> (2010)	Λόγοι χρηστικοί / μεταρρυθμιστικοί: Οι Stan και Nancy Takis στη διαδικτυακή τους ιστοσελίδα ⁶⁴ θέτουν ως σκοπό του έργου τους την παροχή ενός κοινού σημειογραφημένου ρεπερτορίου για την εκκλησιαστική μουσική στην Αμερική, ενώ εισηγούνται την υιοθέτηση ενός νέου είδους ψαλτικής, που το ονομάζουν "New Byzantine Chant" («Νέο Βυζαντινό Εκκλησιαστικό Άσμα»), το οποίο θα βασίζεται μεν στη βυζαντινή θεωρία, θα μπορεί – όμως – να ψάλλεται με ευρωπαϊκό φωνητικό τρόπο χορωδιακά ή από το εκκλησίασμα, με συγκερασμένα διαστήματα και με τη χρήση ευρωπαϊκής παρτιτούρας.
<i>Beyhom</i> (2015)	Λόγοι μουσικολογικοί: Χρησιμοποιεί τις μεταγραφές στο πεντάγραμμα «σαν ένα απαραίτητο εργαλείο επικοινωνίας με άλλους μουσικούς και μουσικολόγους που δεν γνωρίζουν τη βυζαντινή σημειογραφία». Θεωρεί γενικά ότι οι σημειογραφίες μπορούν να λειτουργήσουν μόνο ως «απλοί οδηγοί για τις παραδοσιακές – μη δυτικές κυρίως – μουσικές» (από προσωπική επικοινωνία).

Πίνακας 1. Το σκεπτικό πίσω από τις διάφορες μεταγραφές ψαλτικών μελών στο πεντάγραμμα

Όπως προκύπτει από τον παραπάνω πίνακα, οι λόγοι ανάληψης ενός μεταγραφικού έργου μπορούν να συνοψιστούν στις εξής οκτώ κατηγορίες, οι οποίες ενίοτε συνδυάζονται μεταξύ τους: α) *λόγοι διάσωσης παραδοσιακών ψαλτικών μελών*, σε περιπτώσεις όπου η μονοφωνική βυζαντινή ψαλτική παράδοση θεωρείται ότι απειλείται από την ευρωπαϊκή πολυφωνία, β) *λόγοι μεταρρυθμιστικοί*, οι οποίοι μπορεί είτε να αφορούν το πολύπλοκο και δυσκολοδίδακτο θεωρητικό σύστημα της βυζαντινής μουσικής, είτε αυτή καθ' αυτή την ψαλτική τέχνη, γ) *λόγοι διάδοσης βυζαντινής μουσικής*, για την ευκολότερη πρόσληψή της από μουσικούς και φιλόμους εντός και εκτός Ελλάδας, δ) *λόγοι εθνομουσικολογικοί*, σε περιπτώσεις ξένων περιηγητών και μελετητών οι οποίοι τρέφουν φιλελληνικά αισθήματα και βλέπουν στις μελωδίες της ελληνικής εκκλησιαστικής και δημοτικής μουσικής τον μακρινό απόγονο της αρχαίας ελληνικής μουσικής ή/και επιθυμούν να εμπλουτίσουν με νέα στοιχεία το δικό τους μουσικό ιδίωμα,⁶⁵ ε) *λόγοι (αμιγώς) μουσικολογικοί*, σε μελέτες κυρίως βυζαντινομουσικολόγων, οι οποίοι χρησιμοποιούν την ευρωπαϊκή σημειογραφία ως μια μουσική *lingua franca* για να μοιράζονται με τους συναδέλφους τους τις επιστημονικές τους ιδέες, στ) *λόγοι εκπαιδευτικοί*, σε εγχειρίδια που απευθύνονται σε κοινό που δεν διατίθεται να μπει σε διαδικασία εκμάθησης της βυζαντινής σημειογραφίας, και, τέλος, ζ) *λόγοι πρακτικοί*, για ψάλτες αποκλειστικά του εξωτερικού (κυρίως Αμερική), οι οποίοι ξέρουν να διαβάζουν αποκλειστικά και μόνο το ευρωπαϊκό πεντάγραμμα.

⁶¹ Βλ. Holy **Transfiguration** Monastery, ό.π., σ. iii. Να σημειώσουμε ότι, πέρα από το βιβλιαράκι με τις νότες και το κείμενο, παρέχεται στα πλαίσια της ίδιας έκδοσης και ένα άλλο βιβλιαράκι που περιέχει μόνο τις νότες των προλόγων των προσομοίων (χωρίς καθόλου υμνολογικό κείμενο), ώστε το κείμενο του εκάστοτε προσομοίου να συμπληρώνεται από τον πιστό.

⁶² Βλ. <http://www.stanthonysonastery.org/music/NotationB.pdf>

⁶³ Βλ. **St. Anthony's** Greek Orthodox Monastery, 2006 (βλ. υποσ. 37), σ. xii, υποσ. 5.

⁶⁴ Βλ. <http://www.newbyz.org/>.

⁶⁵ Βλ. **Κακάρογλου**, ό.π., σ. 1.

2.4. Διατυπωμένες αντιδράσεις κατά ή υπέρ μερικών μεταγραφών

Σε όσες από τις περιπτώσεις των παραπάνω μεταγραφικών εγχειρημάτων διατυπώθηκαν αντιδράσεις – θετικές ή αρνητικές, αυτές συνοψίζονται στον παρακάτω πίνακα, για να συζητηθούν περαιτέρω στη συνέχεια:

Μεταγραφή	Αντιδράσεις
Αγάπιος Παλιέρμος (1979)	Αρνητικές: κυρίως από τον Ιάκωβο πρωτοψάλτη, ο οποίος ήταν γενικά παραδοσιακός και συντηρητικός στις απόψεις του, και ήταν κατά της οποιασδήποτε μεταρρύθμισης. Θεωρεί το σύστημα του Αγάπιου αποτυχημένο, ενώ ειρωνεύεται τον τρόπο διδασκαλίας του, αλλά και την προσωπικότητά του. ⁶⁶ Θετικές: πείθει τον Γρηγόριο Ε' να αποδεχτεί το σύστημά του. ⁶⁷
Musicescu, Gheorghiu & Dima (μέσα 19ου αι.)	Αρνητικές: Η πρότασή τους απορρίφτηκε από τη Σύνοδο, η οποία αποφάσισε χρήση των εν λόγω μεταγραφών μόνο στα σχολεία. ⁶⁸ Θετικές: Υποστήριξη επισκόπου Μελχισεδέκ.
Bourgault- Ducoudray (1877)	Αρνητικές: από υποστηρικτές διαφύλαξης της ελληνικής μουσικής παράδοσης. Θετικές: από υποστηρικτές ευρύτερης στροφής προς την Ευρώπη, αλλά και από παρερμηνευτές του έργου του Ducoudray, οι οποίοι – εξαιτίας του θαυμασμού του για τις κλίμακες των δημοτικών τραγουδιών – τον θεώρησαν, λανθασμένα, υποστηρικτή της βυζαντινής μουσικής παράδοσης. ⁶⁹ Οι αντίπαλοί του, επίσης, συμφωνούσαν μαζί του στο ότι όντως μία μεταρρύθμιση έπρεπε οπωσδήποτε να λάβει χώρα. ⁷⁰
Σακελλαρίδης (1892-3)	Αρνητικές: από υποστηρικτές διαφύλαξης της ελληνικής μουσικής παράδοσης, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τον Κωνσταντίνο Ψάχο, ο οποίος τον χαρακτηρίζει «διαφθορέα» της βυζαντινής μουσικής και υποστηρίζει ότι «μέγα κακόν [...] έξ ήμματαθίας, άλαζονείας και έξ έλλείψεως ακόμη καλαισθησίας διέπραξε κατά τής γραπτής και φωνητικής παραδόσεως τής έκκλησιαστικής ήμων μουσικής» (η υπογράμμιση είναι δική μου). ⁷¹

⁶⁶ Βλ. **Kritikou**, ό.π., 55. Να σημειώσουμε, για λόγους ιστορικούς, ότι ο Αγάπιος μετά την αποτυχημένη του αυτή προσπάθεια, εγκαταλείπει την Κωνσταντινούπολη και μεταβαίνει μάλλον σε μία Ευρωπαϊκή πόλη για να εμπλουτίσει τις γνώσεις του στην Ευρωπαϊκή μουσική. Έπειτα, επιστρέφει στην Πόλη και προτείνει ένα νέο αλφαβητικό σύστημα δικής του επινόησης, το οποίο, αν και βρίσκει κάποιους υποστηρικτές στην Ευρώπη, δεν γίνεται αποδεκτό από το Πατριαρχείο. Λίγο μετά πεθαίνει (βλ. **Kritikou**, ό.π., 53-4).

⁶⁷ Όπως επισημαίνει η **Kritikou** (ό.π., 53), η συναίνεση του Πατριάρχη είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακή και γι' αυτήν μάλλον συνέβαλαν οι εξής δύο παράγοντες: α) το πρόβλημα της πολυπλοκότητας και δυσκολίας χρήσης του βυζαντινού σημειογραφικού συστήματος, το οποίο συζητιόταν στους ψαλτικούς κύκλους και θα ήταν οπωσδήποτε γνωστό στον Πατριάρχη, και β) η επιρροή των ιδεών του Διαφωτισμού, ο οποίος ευνοούσε τη στροφή στη Δύση ως ένα μέσο επιστροφής στην Αρχαία Ελλάδα.

⁶⁸ Βλ. **Budu**, ό.π., 158.

⁶⁹ Βλ. **Κακάρογλου**, ό.π., 6. Να σημειωθεί το γεγονός ότι η άφιξη του Bourgault-Ducoudray στην Ελλάδα δημιουργεί προσδοκίες που τον κάνουν να φαντάζει ως ο «Μεσσίας» που θα αναδείξει και θα καταστήσει καθολικά αποδεκτή την αξία της ελληνικής μουσικής, σε επίπεδο αντάξιο της δυτικοευρωπαϊκής (βλ. **Κακάρογλου**, ό.π., 138-9).

⁷⁰ Βλ. **Κακάρογλου**, ό.π., 28.

⁷¹ Βλ. **Ψάχος**, Κ., "Πλανώντες και πλανώμενοι", *Ιεροψαλτικό Βήμα*, 1938, Αθήνα. Να σημειώσουμε ότι ο Ψάχος χρησιμοποιεί συστηματικά το πεντάγραμμο για την καταγραφή παραδοσιακών τραγουδιών, ενώ σε ένα άρθρο του στο περιοδικό που εκδίδει «Νέα Φόρμιγξ» προτείνει έναν τρόπο (κατά προσέγγιση) απόδοσης των χρωματικών διαστημάτων μέσω των ευρωπαϊκών υφροσδιέ-

	Θετικές: από υποστηρικτές ευρύτερης στροφής προς την Ευρώπη. ⁷²
<i>Lungu, Costea & Croitoru</i> (1969)	Αρνητικές: κατηγορούνται για αλλοίωση της βυζαντινής ψαλτικής παράδοσης στη Ρουμανία και απώλεια μικροδιαστημάτων. Θετικές: ευρεία αποδοχή στους ψαλτικούς και εκκλησιαστικούς κύκλους της εποχής και αργότερα, για: παράλληλη χρήση ευρωπαϊκής και βυζαντινής σημειογραφίας, διατήρηση των βασικών μουσικών χαρακτηριστικών της ψαλτικής τέχνης (με παράπλευρη απώλεια τα μικροδιαστήματα), αύξηση του φαινομένου της κοινής ψαλμώδησης με το εκκλησίασμα κατά 75%. ⁷³

Πίνακας 2. Αντιδράσεις, θετικές και αρνητικές, σε μερικές από τις μεταγραφές ψαλτικών μελών στο πεντάγραμμο

Το πρώτο που παρατηρεί κανείς αν συγκρίνει τον παραπάνω πίνακα με αυτόν των σκεπτικών πίσω από τις μεταγραφές (Πίνακας 1), είναι ότι όσες μεταγραφές αποτελούν μέρος ενός ευρύτερου μεταρρυθμιστικού σχεδίου της σημειογραφίας ή/και του ψαλτικού συστήματος αυτού καθ' αυτού, αντιμετωπίζονται είτε με έντονη αποδοκιμασία από κάποιους κύκλους είτε με έντονη επιδοκιμασία από κάποιους άλλους. Αντιθέτως, μεταγραφές που γίνονται για καθαρά επιστημονικούς λόγους δεν αντιμετωπίζουν – όπως είναι φυσικό – αντιδράσεις οποιουδήποτε τύπου, παρά περιστασιακά υφίστανται εσωτερικό σχολιασμό από τον ίδιο τον ερευνητή.

Με βάση τα παραπάνω, και σε συνδυασμό με τη μελέτη άρθρων σχετικών με το θέμα της μεταγραφής, από ερευνητές της βυζαντινής μουσικολογίας (και όχι μόνο), μπορούμε να συνοψίσουμε τις κυριότερες ενστάσεις και τους γενικότερους προβληματισμούς γύρω από τις μεταγραφές στο πεντάγραμμο – συχνά διατυπωμένες από τους ίδιους τους μεταγραφείς – στα εξής σημεία:

α) Η βυζαντινή σημειογραφία είναι *περιγραφική* (descriptive), ενώ η ευρωπαϊκή είναι *ρυθμιστική/προσδιοριστική* (prescriptive): Αυτή είναι ίσως η πιο διαδεδομένη ένσταση κατά της μεταγραφής ψαλτικών μελών στο πεντάγραμμο, η οποία γλαφυρά διατυπώνεται από τον Γιαννέλο⁷⁴ ως εξής⁷⁵:

«Μία περιγραφική σημειογραφία, όπως αυτή της βυζαντινής μουσικής, περιγράφει τα ουσιώδη του έργου αφήνοντας τη φροντίδα στην προφορική παράδοση να συμπληρώσει ακριβώς όσα δεν περιγράφει. Αντιθέτως, μία προσδιοριστική γραφή, όπως αυτή της δυτικής μουσικής του πενταγράμμου, προσδιορίζει με αρκετή ακρίβεια τον τρόπο εκτέλεσης σε σημείο που η ερμηνεία του εκτελεστή να διαγράφεται μέσα από παράγοντες οι οποίοι έχουν άμεση εξάρτηση από τις προσδιοριστικές ενδείξεις των μουσικών συμβόλων. Μπορεί μάλιστα οι ενδείξεις αυτές να είναι απόλυτα περιοριστικές σε σημείο που να επιτρέπουν μόνο την εκτέλεση ενός έργου αποκλείοντας κάθε πιθανότητα ερμηνείας».

β) Η ευρωπαϊκή σημειογραφία παραπέμπει σε *ευρωπαϊκό τρόπο ψαλσίματος*: Το επιχείρημα αυτό υπονοείται από τον Στάθη, και διατυπώνεται με σαφήνεια από τον μοναχό Εφραίμ – που είναι και βιωματικός γνώστης του προβλήματος, ο οποίος συμπεραίνει ότι: διαφορετική οπτική πρόσληψη (εν προκειμένω αυτή της βυζαντινής σημειογραφίας)

σεων, παραθέτοντας και τρία αποσπάσματα ψαλτικών μελών μεταγραμμένα στο πεντάγραμμο (βλ. **Ψάχος**, Κ., “Τις ο προσήκων τρόπος της διά του πενταγράμμου γραφής των ήχων της βυζαντινής μουσικής”, *Νέα Φόρμιγξ*, α' / 5-6-7 (1921) 6-8).

⁷² Βλ., επίσης, υποσ. 48.

⁷³ Βλ. **Budu**, ό.π., 160-3.

⁷⁴ **Γιαννέλος**, Δ., “Τα έντυπα θεωρητικά της ψαλτικής: ανακλύπτοντα προβλήματα”, στον τόμο Γ. Στάθης (επιμ.), *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης, Πρακτικά Α' Πανελληνίου Συνεδρίου Ψαλτικής Τέχνης, 3-5 Νοεμβρίου 2000*, Αθήνα, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2011, σ. 173.

⁷⁵ Βλ. επίσης <http://www.stanthonysmonastery.org/music/NotationB.htm>, και Στάθης στο **Ψαριανός**, ό.π., σ. ο', ρζ'.

οδηγεί συνειρμικά και σε διαφορετική ερμηνευτική προσέγγιση (ιδιαίτερα για άτομα που έχουν ταυτίσει την ευρωπαϊκή σημειογραφία με έναν συγκεκριμένο τρόπο φωνητικής πραγμάτωσης).

γ) Τα ψαλτικά μέλη βασίζονται στην αλληλουχία στερεοτυπικών θέσεων οι οποίες αντιστοιχούν σε *παγιωμένα σημειογραφικά συμπλέγματα*, εύκολα αναγνωρίσιμα από τους ψάλτες, γεγονός που δεν μπορεί να υποστηριχθεί από την ευρωπαϊκή σημειογραφία.⁷⁶

δ) Πρακτικές δυσκολίες σημειογραφικής απόδοσης ψαλτικών ιδιομορφιών με το δυτικό πεντάγραμμο, και κυρίως όσον αφορά: i. τα *μικροδιαστήματα*, καθότι οι ευρωπαϊκές υφροδιέσεις αφορούν μόνο ημιτόνια, ii. τα *εκφραστικά στοιχεία*, που στη βυζαντινή σημειογραφία απηχούνται μέσω των χαρακτήρων ποιότητας και μερικών χαρακτήρων ποσότητας, τη στιγμή που τα εκφραστικά σημάδια της ευρωπαϊκής αντιστοιχούν σε φωνητικές τεχνικές άγνωστες στην ψαλτική πρακτική, και iii. τον *χωρισμό σε μέτρα*, καθότι η ψαλτική μελοποιία ακολουθεί τον ποιητικό λόγο και, άρα, τα μεταβαλλόμενα τονικά μέτρα της βυζαντινής υμνολογίας, τη στιγμή μάλιστα που η ευρωπαϊκή θεωρία προβλέπει γραπτή επισήμανση της αλλαγής του μέτρου κάθε φορά που αυτή λαμβάνει χώρα.

ε) «*Ποια παράδοση θα ακολουθηθεί κατά την μεταγραφή;*»⁷⁷: Απότοκος της απόδοσης ρυθμιστικού χαρακτήρα στην ευρωπαϊκή σημειογραφία είναι η αναγκαστική αντιμετώπιση του διλήμματος από τον μεταγραφέα ποιον από τους διάφορους τρόπους θα επιλέξει για να αποδώσει τα διάφορα σημειογραφικά σχήματα της βυζαντινής σημειογραφίας, καθότι ερμηνεύονται ποικιλοτρόπως από τις διάφορες ψαλτικές «σχολές».

Στην αντίπερα όχθη, μπορούμε να συνοψίσουμε τα θετικά των μεταγραφών στο πεντάγραμμο, όπως διατυπώνονται συχνά από τους ίδιους μελετητές που προηγουμένως εξέφρασαν τις επιφυλάξεις τους, στα εξής σημεία: α) *ευκολία εκμάθησης* ευρωπαϊκού πενταγράμμου,⁷⁸ β) *ευρεία διάδοση* ευρωπαϊκού πενταγράμμου και προσβασιμότητά του σε ειδικούς και μη ειδικούς, γ) η ευρωπαϊκή σημειογραφία, σε αντίθεση με τη βυζαντινή,⁷⁹ παρέχει *οπτική αναπαράσταση* της μελωδικής κίνησης,⁸⁰ και δ) η ευρωπαϊκή σημειογραφία είναι *ακριβέστερη* και *σαφέστερη* της βυζαντινής. Το τελευταίο αυτό επιχείρημα είναι και το πιο ενδιαφέρον, καθότι στην ουσία προβάλλει ως θετικό τον προσδιοριστικό χαρακτήρα του πενταγράμμου τόσο σε σχέση με την πορεία της μελωδίας,⁸¹ όσο και σε σχέση με τα διαστήματα, των οποίων οι μικροδιαιρέσεις της βυζαντινής θεωρίας θεωρούνται από μια μερίδα μεταγραφών από αχρείαστες έως πρακτικά ανύπαρκτες.⁸²

⁷⁶ Βλ. <http://www.stanthonysmonastery.org/music/NotationB.htm>.

⁷⁷ Βλ. Στάθης στο **Ψαριανός**, ό.π., σ. οστ'.

⁷⁸ Ένα από τα βασικότερα και διαχρονικότερα επιχειρήματα υπέρ της μεταγραφής στο πεντάγραμμο ή/και της εξ ολοκλήρου αντικατάστασης της βυζαντινής παρασημαντικής από την ευρωπαϊκή.

⁷⁹ Ο Lingas χρησιμοποιεί τη διάκριση που κάνει ο Kenneth Levy ανάμεσα σε *γραφιστική* (graphic) και *ψηφιακή* (digital) σημειογραφία για να περιγράψει το ευρωπαϊκό και το βυζαντινό σημειογραφικό σύστημα, αντίστοιχα, βλ. **Lingas**, A., "Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant", *Acta Musicae Byzantinae*, ΣΤ' (2003), σ. 56.

⁸⁰ Σε αυτή τη διαπίστωση προβαίνει ουσιαστικά και ο **Καράς**, ό.π., σσ. 19-20.

⁸¹ Βλ. **Ψαριανός**, ό.π., σσ. ρκδ'-ρκε'.

⁸² Βλ. **Ρουμπάνης**, ό.π., σσ. 6-7 («ανύπαρκτα διαστήματα»)· **Ψαριανός**, ό.π., σ. ρκε' («ακουστικά αμφίβολα διαστήματα»)· **Takis**, ό.π., σ. 6 (πρακτικά ανύπαρκτα)· **Budu**, ό.π., σ. 162 (δευτερευούσης σημασίας). Να σημειώσουμε ότι οι μεταγραφείς που διατείνονται ότι τα μικροδιαστήματα που προβλέπει η βυζαντινή θεωρία είναι στην πράξη ανύπαρκτα, συχνά απηχούν μια ψαλτική πραγματικότητα όπου τα μικροδιαστήματα αυτά είναι *όντως* ανύπαρκτα – οι ψάλτες, με άλλα λόγια, τους οποίους έχουν υπόψη τους ψέλνουν συγκερασμένα. Αυτό, βέβαια, ίσως συνδυάζεται και με μία προσωπική (ενίοτε ρητά διατυπωμένη) προτίμηση των συγκεκριμένων μελετητών στο ευρωπαϊκό συγκερασμένο σύστημα.

2.4. Αντίλογος στον αντίλογο – οι διάφοροι τρόποι μεταγραφής των ψαλτικών μελών στο πεντάγραμμο

Τόσο από τη νοητή συζήτηση που έχει αναπτυχθεί σχετικά με το ζήτημα των μεταγραφών στους μουσικολογικούς κύκλους, όσο και από τη δική μου προσωπική μεταγραφική εμπειρία τα τρία τελευταία χρόνια, ο αντίλογος σε κάθε ένα από τα παραπάνω επιχειρήματα κατά της μεταγραφής στο πεντάγραμμο μπορεί να διατυπωθεί υπό τη μορφή σημείων ως εξής:

α) Η πολυσυζητημένη διάκριση περιγραφικό-ρυθμιστικό είναι, κατ' αρχάς, προβληματική σε επίπεδο ορολογίας, καθότι οι όροι αυτοί εισήχθησαν στην εθνομουσικολογία από τον Seeger⁸³ για να περιγράψουν δύο διαφορετικές λειτουργίες της ίδιας σημειογραφίας: ο μεν πρώτος, την όσο το δυνατό πιστότερη καταγραφή από τον (εθνομουσικολόγο ενός μουσικού έργου που εκτελείται εκείνη τη στιγμή, ο δε δεύτερος την αποτύπωση από έναν συνθέτη των μουσικών του ιδεών με σκοπό να υποδείξει στον/στους μουσικό/-ούς τον τρόπο εκτέλεσης του έργου του.⁸⁴ Ο Troelsgård⁸⁵, από την άλλη, αδυνατώντας να κατατάξει τα βυζαντινά ψαλτικά βιβλία (με παλιά σημειογραφία) σε μία από τις δύο αυτές κατηγορίες, τους προσδίδει τον χαρακτηρισμό «*παραδειγματικά*» (paradigmatic), καθότι «*παρείχαν ένα σύνολο παραδειγμάτων και μοτίβων που αφορούσαν την ψαλμώδηση συγκεκριμένων μελών με βάση την παράδοση*».⁸⁶

Ακόμη, όμως, κι αν δεχτούμε τους δύο όρους με την ερμηνεία που τους δίνεται από τους επιχειρηματολογούντες κατά των μεταγραφών, δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η μία ή η άλλη σημειογραφία είναι εγγενώς ρυθμιστική ή περιγραφική (με την έννοια της ερμηνευτικής ευελιξίας), αλλά ότι και οι δύο σημειογραφίες είναι εγγενώς **δυναμικές**,⁸⁷ δίνουν δηλ. στον σημειογράφο την ευχέρεια να τις χρησιμοποιήσει κατά βούληση, είτε ως ρυθμιστικές-προσδιοριστικές (κάνοντάς τες π.χ. υπερ-αναλυτικές) είτε ως πιο ευέλικτες (όταν δεν τα παρέχουν όλα έτοιμα «στο πιάτο»), από τη μια, και, από την άλλη, στον ερμηνευτή να τις προσλάβει με τρόπο πιο δυναμικό και δημιουργικό – αρκεί να του έχει δοθεί, βέβαια, το περιθώριο από τον σημειογράφο. Απόδειξη τούτου, το γεγονός ότι οι μεν ευρωπαϊκές σημειογραφίες, όσο πιο πίσω στον χρόνο πάμε, τόσο πιο μη δεσμευτικές και αφημένες στην ευχέρεια του μουσικού και στις άγραφες συμβάσεις της εποχής υπήρξαν, οι δε βυζαντινές σημειογραφίες από τα μέσα του 19ου αιώνα και μετά άρχισαν να γίνονται όλο και πιο υπερ-αναλυτικές και να χρησιμοποιούνται από τους συνθέτες με τρόπο αμιγώς προσδιοριστικό^{88,89} Εν ολίγοις, ο βαθμός ρυθμιστικότητας της σημειογραφίας δεν

⁸³ Seeger, Ch., “Prescriptive and Descriptive Musing Writing”, *Musical Quarterly*, 44 (1958) 184-95.

⁸⁴ Βλ. Μαρία **Αλεξάνδρου**, *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής*, χ.τ.ε., Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα www.kallipos.gr, 2017, σ. 42 [Διατίθεται στη διεύθυνση: <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/6487>].

⁸⁵ Βλ. Christian **Troelsgård**, *Byzantine Neumes*, Copenhagen, MMB Subsidia Volumen IX, Museum Tusulanum Press, 2011, σσ. 14-5.

⁸⁶ Και συνεχίζει: «Ως εκ τούτου, ο πυρήνας της παράδοσης των χειρογράφων ενσωμάτωσε την ουσία και τις λεπτομέρειες των προηγούμενων παλαιοβυζαντινών παραδόσεων, με σκοπό να παρουσιάσει παλιές αυθεντικές εκδοχές των ύμνων που άξιζε να αποτελέσουν αντικείμενο μίμησης».

⁸⁷ Ο όρος «δυναμικός» χρησιμοποιείται από τον Στάθη (στο **Ψαριανός**, ό.π., σ. ο') ως εναλλακτικός του όρου *περιγραφικός*, και είναι – θεωρώ – καταλληλότερος για να αποδώσει το νόημα που αποδίδεται από τους βυζαντινομουσικολόγους στον δεύτερο όρο.

⁸⁸ Βλ. **Lingas**, ό.π., σ. 56.

⁸⁹ Εντύπωση προκαλεί το αντιφατικό – κατ' εμέ – γεγονός ότι ερευνητές, όπως ο Γρηγόριος Στάθης, οι οποίοι επαινούν την «περιγραφικότητα» (με τον τρόπο που την ορίζουν) της βυζαντινής μουσικής (δηλαδή την ευελιξία της να αφήνει χώρο για ποικίλες ερμηνείες του ίδιου σημαδιού ή συμπλέγματος σημαδιών), σε άλλα σημεία της σκέψης τους ευνοούν ένα πιο ρυθμιστικό μοντέλο, όπου κάθε σημάδι θα αποδίδεται (και μεταγραφικά και ψαλτικά) με ένα συγκεκριμένο τρόπο, φερόμενοι κατά των διαφόρων «σχολών» και «υφών» της ψαλτικής τέχνης (βλ. χαρακτηριστικά Στάθης, στο **Ψαριανός**, ό.π., σσ. ρνστ'-ρνθ').

αφορά την σημειογραφία αυτή καθ' αυτή, αλλά τον τρόπο χρήσης της από τον σημειογράφο, σε πρώτη φάση, και στον τρόπο πρόσληψής της από τον ερμηνευτή, σε δεύτερη φάση.

β) Το επιχείρημα της πρόσληψης της ευρωπαϊκής παρτιτούρας με τρόπο ευρωπαϊκό σχετίζεται σαφώς με ένα ζήτημα καθαρά συγκυριακό, που απασχολεί – δηλαδή – άτομα των οποίων η μουσική εκπαίδευση αφορά στην ευρωπαϊκή μουσική και γίνεται μέσω πενταγράμμου. Αντίθετα, μουσικοί της Τουρκίας που έχουν εκπαιδευτεί στη λόγια οθωμανική μουσική μέσω του τουρκικού πενταγράμμου, μαθαίνουν να το ερμηνεύουν με ποικίλα και με σχετική ευελιξία, με αποτέλεσμα – ίσως – να δυσκολεύονται να ερμηνεύσουν δυτικότροπα παρτιτούρες που καταγράφουν δυτικά φωνητικά κομμάτια! Οπότε το πρόβλημα και πάλι δεν αφορά τη σημειογραφία αυτή καθ' αυτή, παρά τον τρόπο πρόσληψής της, ο οποίος σχετίζεται με την προπαιδεία του ερμηνευτή.

γ) Το ότι το πεντάγραμμο αδυνατεί να παρέχει την οπτική απεικόνιση των διαφορών θέσεων της βυζαντινής μουσικής με τον τρόπο που το κάνει η βυζαντινή σημειογραφία, αποτελεί – κατά την άποψή μου – το πιο αδύναμο σημείο των μεταγραφών στο πεντάγραμμο, αν και η χρήση συζεύξεων συναφείας για ομαδοποίηση των διαφορών φράσεων της μελωδίας (μεταξύ των οποίων είναι και πολλές στερεοτυπικές) ίσως επιλύει – τουλάχιστον μερικώς – το πρόβλημα.

δ) Όσον αφορά τις πρακτικές δυσκολίες, οι διάφοροι μεταγραφείς επινόησαν διάφορους τρόπους για να τις ξεπεράσουν (βλ. Πίνακας 3). Συγκεκριμένα, με: i. χρήση ειδικών υφροδιέσεων για τα μικροδιαστήματα, ή μερική μη απόδοσή τους, ή πλήρη μη απόδοσή τους (και γενικές υποδείξεις σε εισαγωγικά σημειώματα, για την κατάλληλη απόδοση των βυζαντινών διαστημάτων ανά ήχο), ii. ανάλυση μερικών χαρακτήρων ποιότητας της βυζαντινής σημειογραφίας ή χρήση εκφραστικών σημαδιών της ευρωπαϊκής μουσικής για απόδοση των βυζαντινών σημαδιών έκφρασης, ή (σε πιο απλές μεταγραφές) μη απόδοσή τους, και iii. χωρισμός σε διάφορα μέτρα (χωρίς ή με υπόδειξη μεταβολής), ή μη χωρισμός σε μέτρα, ή κατάτμηση με χρήση ενός συγκεκριμένου μέτρου (κατά κανόνα 4/4), για την ανάδειξη της μετρικής δομής του μέλους.

Συμπεριλαμβανομένων των πιο πάνω βασικών πρακτικών ζητημάτων, κατά τη διάρκεια διεξαγωγής του δικού μου μεταγραφικού εγχειρήματος, με απασχόλησαν συνολικά τα εξής σημεία: α) αν θα χρησιμοποιήσω μέτρα και πώς θα χωρίσω το μέλος σε αυτά, β) τι βάση να χρησιμοποιήσω ως αντίστοιχη του Πα, γ) αν θα συμπεριλάβω ή όχι το ισοκράτημα (και ποιο ισοκράτημα) στη μεταγραφή, δ) αν θα χρησιμοποιήσω συζεύξεις συναφείας και ποιος θα είναι ο ρόλος τους, ε) ποιος θα είναι ο τρόπος γραπτής απόδοσης του υμνολογικού κειμένου, στ) με ποιο τρόπο θα καταγράψω και θα καταλείμω τα σύμφωνα και τα φωνήεντα των συλλαβών όταν αντιστοιχούν σε πολύφθογγα μελίσματα, ζ) αν θα χρησιμοποιήσω υποδείξεις ρυθμικής αγωγής και ποιες θα είναι αυτές, η) τι υφροδιέσεις να χρησιμοποιήσω, θ) αν θα συνυπάρχει βυζαντινή σημειογραφία,⁹⁰ ι) ποιος θα είναι ο βαθμός περιγραφικότητας της σημειογραφίας – με την έννοια της αναλυτικότητας, της απόδοσης των σημαδιών έκφρασης, και τον βαθμό εμφάνισης δευτερευόντων στοιχείων προφορικότητας που αφορούν την ψαλτική εκτέλεση (ανάσες, κορώνες κλπ), και ια) με ποιο τρόπο και με ποια κριτήρια θα γίνει η επιλογή των μελών που θα μεταγραφούν.

Μελετώντας τις προγενέστερες μεταγραφές ψαλτικών μελών στο πεντάγραμμο και εστιάζοντας στον τρόπο επίλυσης καθενός από τα πιο πάνω ζητήματα από τους διάφορους μεταγραφείς,⁹¹ κατάρτισα τον παρακάτω πίνακα που περιγράφει αναλυτικά τον τρόπο μεταγραφής των διαφορών μελών:

90 Το θέμα αυτό δεν συζητιέται στην παρούσα εργασία, καθότι δεν αφορά τις μεταγραφές αυτές καθ' αυτές, παρά τον τρόπο έκδοσής τους.

91 Εξάιρεση αποτελεί το ερώτημα ια, καθότι αφορά συλλογικές μεταγραφές και όχι αποσπασματικές όπως είναι οι περισσότερες, και – έτσι – δεν έχει απασχολήσει παρά μερικούς μόνο μεταγραφείς προγενέστερων μεταγραφών (π.χ. τον Ψαριανό).

μεταγραφή	μέτρο	βάση	ίσον	συζεύξεις συναφ.	γλώσσα κειμένου	κατανομή συλλαβών	υπόδειξη ρυθμικής αγωγής	υφεσο-διαίσεις	+ βυζ. σημειο-γραφία	περιγρα-φικότητα
Σινά 1477 (περ. 1720-1760)	χωρίς	Πα=Λα ⁹²	χωρίς	χωρίς	Ελληνικά με ελλ. χαρ.	μη συστηματική	χωρίς	χωρίς ⁹³	όχι	απλούστατη μεταγραφή, χωρίς σημάδια έκφρασης
Sulzer (1781-2)	4/4	Πα=Ρε	χωρίς ⁹⁴	χωρίς	Ελληνικά με ελλ. χαρ.	συλλαβή σε 1ο φθόγγο, διακεκομμένη γραμμή μέχρι τελευταίο φθόγγο ίδιας συλλαβής όταν τελειώνει με φωνή-εν	χρήση ορολογίας	χωρίς	κάτω από 5γραμμο	αναλυτική μεταγραφή, με petites notes και κορώνες
Αριστείδης (περ. 1825)	2/4	Πα=Ρε	χωρίς	χωρίς	Ελληνικά με ελλ. χαρ	συλλαβή σε 1ο φθόγγο, συνεχόμενη γραμμή μέχρι τελευταίο φθόγγο ίδιας συλλαβής όταν τελειώνει με φωνή-εν	χωρίς	ευρωπαϊκές	όχι	αναλυτική μεταγραφή, με petites notes, κορώνες, και σημάδια έκφρασης
Sanders (1844)	4/4	Πα=Ρε	χωρίς	ενώνουν ίδια συλλαβή	Ελληνικά με ελλ. χαρ & γερμανική μετάφραση	συλλαβή σε 1ο φθόγγο, παύλα μέχρι τελευταίο φθόγγο ίδιας συλλαβής όταν τελειώνει με φωνή-εν	χρήση ορολογίας	χωρίς	όχι	αναλυτική μεταγραφή, με petites notes και κορώνες
Sucevanu (1856)	χωρίς	Πα=Ρε	χωρίς	ενώνουν ίδια συλλαβή	Ρουμάνικα (με λατ. χαρ.)	συλλαβή σε 1ο φθόγγο, συνεχόμενη γραμμή ή παύλα μέχρι τελευταίο φθόγγο ίδιας συλλαβής	χρήση ορολογίας	ευρωπαϊκές	πάνω από 5γραμμο	αναλυτική μεταγραφή, με petites notes, κορώνες, και σημάδια δυναμικής
Villoteau (1862)	μεταβαλ-λόμενο (χωρίς υπόδειξη)	Πα=Μι	-	-	Ελληνικά με λατ. χαρ	συλλαβή σε 1ο φθόγγο, παύλα μέχρι τελευταίο	-	ευρωπαϊκές	κάτω από κείμενο	-

92 Το ζήτημα αυτό συζητά ο **Κατζούρος** (ό.π.), ο οποίος, παρατηρώντας τις φωτογραφίες του χειρογράφου που παραθέτει ο **Stathis** (ό.π.) και με βάση το χαρακτηριστικό των σημειογραφιών του Κιέβου να τοποθετούν τη νότα ut (= do) στην τρίτη γραμμή, συμπεραίνει ότι το – με τα σημερινά δεδομένα – Πα αντιστοιχεί στη νότα Λα.

93 Ο Στάθης, παρατηρώντας την παντελή έλλειψη σημείων αλλοίωσης στις εν λόγω μεταγραφές, θεωρεί ότι ο μεταγραφέας είχε ελλιπή γνώση της δυτικής σημειογραφίας. Επιπλέον, του καταλογίζει λανθασμένη απόδοση των χρωματικών τετραχόρδων αφού δεν αποδίδονται διαστηματικά (βλ. **Στάθης**, Γ., “Το μουσικό χειρόγραφο...” (βλ. υποσ. 8), σσ. 477-8). Ο **Κατζούρος** (ό.π., υποσ. 2), από την άλλη, σημειώνει ότι η απουσία σημείων αλλοίωσης είναι γενικό χαρακτηριστικό των σημειογραφιών του Κιέβου, χωρίς να αποδίδει ημιμάθεια στον γραφέα.

94 Στην αρχή του μέτρου σημειώνεται ένα ολόκληρο στο ντο, το οποίο αντιστοιχεί στο “Isson oder Grundton” (ίσον ή βάση). Η βάση αυτή είναι, όπως παρατηρεί ο **Μακρής** (ό.π., σ. 5), και στις δύο περιπτώσεις λανθασμένη.

	αλλαγής)					φθόγγο ίδιας συλλαβής όταν τελειώνει με φωνήεν				
<i>Bourgault-Ducoudray (1877)</i>	χωρίς	Πα=Ρε	χωρίς	ενώνουν ίδια συλλαβή	Ελληνικά με ελλ. χαρ	συλλαβή σε 1ο φθόγγο, διακεκομμένη γραμμή μέχρι τελευταίο φθόγγο ίδιας συλλαβής όταν τελειώνει με φωνήεν	χρήση ορολογίας	ευρωπαϊκές για ημιτόνια & Γ^{95} = μαλακή ύφεση, \dagger^{96} = μαλακή δίεση ⁹⁷	όχι	απλή μεταγραφή, με σημάδια δυναμικής και έντασης, κάποιες petites notes, κορώνες, απόδοση έλξεων
<i>Σακελ-λαρίδης (1892-3)</i>	4/4, ή/και 3/4 (σπάνια)	Πα=Ρε/Μι	χωρίς	ενώνουν ίδια συλλαβή	Ελληνικά με ελλ. χαρ	(συνήθως) συλλαβή σε 1ο φθόγγο, παύλα μέχρι τελευταίο φθόγγο ίδιας συλλαβής όταν τελειώνει με φωνήεν	χρήση (ιταλικής) ορολογίας (σπάνια)	ευρωπαϊκές	όχι	απλή μεταγραφή, χωρίς σημάδια έκφρασης
<i>Adaiewsky (1901)</i>	μεταβαλλόμενο (χωρίς υπόδειξη αλλαγής)	Πα=Ρε	χωρίς	ενώνουν ίδια συλλαβή (μη συστηματική χρήση)	Ελληνικά με ελλ. χαρ & γαλλική μετάφραση	συλλαβή σε 1ο φθόγγο, διακεκομμένη γραμμή μέχρι τελευταίο φθόγγο ίδιας συλλαβής	χρήση (ιταλικής) ορολογίας	ευρωπαϊκές	όχι	απλή μεταγραφή, χωρίς σημάδια έκφρασης, μόνο σημάδια δυναμικής (σπάνια)
<i>Ρουμπάνης (1959)</i>	μεταβαλλόμενο (χωρίς υπόδειξη αλλαγής)	Πα=Ρε	χωρίς	ενώνουν ίδια συλλαβή	Ελληνικά με ελλ. & λατ. χαρακτηρισ	συλλαβή σε 1ο φθόγγο, συνεχόμενη γραμμή μέχρι τελευταίο φθόγγο ίδιας συλλαβής	χωρίς	ευρωπαϊκές	όχι	απλή μεταγραφή, χωρίς σημάδια έκφρασης, μόνο κάποιες κορώνες στο τέλος μελών

⁹⁵ Ο Bourgault-Ducoudray την τοποθετεί στο μι στον οπλισμό των μελών του πρώτου ήχου για να υποδείξει το μαλακό διατονικό Βου (όχι όμως στον πλάγιο πρώτο που τον μεταγράφει συγκερασμένα), αλλά και στο λα στον οπλισμό των μελών του δευτέρου ήχου για να υποδείξει το μαλακό χρωματικό κε. Επιπλέον, την τοποθετεί στο σι στον οπλισμό των μελών του παπαδικού τετάρτου (άγια) για να υποδείξει το φυσικό διατονικό Ζω'. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η τοποθέτηση της εν λόγω ύφεσης στο σολ όταν θέλει να υποδειχθεί νάος (π.χ. στο παράδειγμα δοξολογίας βαρέος ήχου που μεταγράφεται ως μπεστεγκιάρ – συνδυασμός νάου και βαρέως διατονικού, βλ. **Bourgault-Ducoudray**, ό.π., σ. 41, παρ. 1).

⁹⁶ Ο Bourgault-Ducoudray την τοποθετεί στο μι στον οπλισμό κάποιων μελών του δευτέρου και σε όλα τα μέλη του λεγέτου και του πλαγίου του τετάρτου ήχου, υποδεικνύοντας σταθερή έλξη του Πα προς το Βου, όπως επίσης και στο λα στον οπλισμό μελών του παπαδικού τετάρτου (άγια) για να υποδείξει σταθερή έλξη του Κε στο Ζω'. Επίσης, την τοποθετεί περιστασιακά το φα όταν θέλει να υποδείξει έλξη του Γα στο Δι (σε μέλη του παπαδικού τετάρτου (τόσο εκ του Δι όσο και εκ του Πα), του λεγέτου, του πλαγίου του τετάρτου και του δευτέρου) και στο Λα σε μέλη του πλαγίου τετάρτου για να δείξει έλξη του Κε στο Ζω' ακόμα και όταν το μέλος δεν περνάει από το Ζω' (λογική άγια)!

⁹⁷ Οι υφεσοδιέσεις αυτές δεν έχουν περιγραφικό όσο ρυθμιστικό χαρακτήρα, αφού ο Bourgault-Ducoudray δυσανασχετεί με τα μικροδιαστήματα της ψαλτικής και εισηγείται (κατά παραχώρηση) αντικατάστασή τους από τέταρτα του τόνου (βλ. **Κακάρογλου**, ό.π., σσ. 69-70)

<i>Lungu, Costea & Croitoru (1969)</i>	χωρίς	Πα=Ρε	χωρίς	ενώνουν ίδια συλλαβή ⁹⁸	Ρουμάνικα (με λατ. χαρ.) ⁹⁹	συλλαβή σε 1ο φθόγγο, συνεχόμενη γραμμή μέχρι τελευταίο φθόγγο ίδιας συλλαβής όταν τελειώνει με φωνήεν, παύλα ενώνει συλλαβές ίδιας λέξης	χρήση (ιταλικής) ορολογίας	ευρωπαϊκές	πάνω από 5γραμμο	απλή μεταγραφή, με λίγες petites notes, υπόδειξη επιτονισμού, ανάσας ('), και δυναμικών
<i>Καράς (1970)</i>	2/4, 3/4	Πα=Ρε	χωρίς	ενώνουν ίδια συλλαβή	Ελληνικά με ελλ. χαρ	συλλαβή σε 1ο φθόγγο	χωρίς	τουρκικό σύστημα	όχι	αναλυτική μεταγραφή, με petites notes, επισήμανση ανάσας ('), επισήμανση έλξεων
<i>Στάθης (1977)</i>	μεταβαλλόμενο (χωρίς υπόδειξη αλλαγής)	Πα=Ρε	όχι στο 5γραμμο, ναι στη βυζ. σημ.	φρασεοποιούν το μέλος, μάλλον διαισθητική τοποθέτησή τους (υπόδειξη αναπνοών;) ¹⁰⁰	Ελληνικά με ελλ. χαρ	φωνήεν συλλαβής απλωμένο σε όλους τους φθόγγους που την αφορούν, τελικό σύμφωνο (αν υπάρχει) στον τελευταίο φθόγγο	χρήση (ιταλικής) ορολογίας	ευρωπαϊκές ή/και βυζαντινής	κάτω από 5γραμμο	απλή μεταγραφή, λίγες επισημάνσεις δυναμικής, λίγες petites notes
<i>Ζάννος (1994)</i>	χωρίς	Πα=Ρε	χωρίς	χωρίς	Ελληνικά με ελλ. χαρ	φωνήεν συλλαβής απλωμένο σε όλους τους φθόγγους που την αφορούν, τελικό σύμφωνο (αν υπάρχει) στον τελευταίο φθόγγο	ακριβές τέμπο	τουρκικό σύστημα	όχι ¹⁰¹	δύο παράλληλες μεταγραφές: η πρώτη αναλυτική και άκρως περιγραφική (με petites notes, σημάδια δυναμικής, ειδικά σύμβολα Ζάννου για ποικίλματα και διαστήματα)· η δεύτερη απλή
<i>Μαυροει-</i>	χωρίς ¹⁰²	Πα=Ρε	χωρίς	ενώνουν	Ελληνικά με	συλλαβή σε	χρήση	τουρκικό	όχι	σχετικά απλή

⁹⁸ Να σημειώσουμε ότι στη βυζαντινή σημειογραφία που παρατίθεται πάνω από το πεντάγραμμο, χρησιμοποιούνται μεγάλες συζεύξεις συναφείας οι οποίες χωρίζουν τις διάφορες μεγάλες φράσεις, των οποίων το τέλος σηματοδοτείται επίσης από ενδιάμεση μαρτυρία.

⁹⁹ Να σημειώσουμε ότι στις εν λόγω μεταγραφές υπάρχει διπλό κείμενο, ένα για κάθε μία από τις δύο σημειογραφίες, βυζαντινή και ευρωπαϊκή.

¹⁰⁰ Οι συζεύξεις συναφείας στη συγκεκριμένη μεταγραφή του Στάθης άλλοτε ενοποιούν μεγάλες κι άλλοτε μικρότερες μελωδικές φράσεις (π.χ. στις γραμμές 1, 2, 3, 4 κ.α. έχουμε χωρισμό σε πολλές μικρές φράσεις, ενώ στις γραμμές 19, 20, 21 κ.α. έχουμε χωρισμό σε μεγαλύτερες φράσεις). Βρίσκω πολύ πιθανό το σενάριο οι αλλαγές των συζεύξεων να υποδεικνύουν τα σημεία όπου ο ψάλτης ενδείκνυται να πάρει ανάσα.

¹⁰¹ Εξαίρεση αποτελεί ένα μέλος, στο οποίο κάτω από το πεντάγραμμο τοποθετείται το μέλος σε βυζαντινή σημειογραφία.

δής (1999)				ίδια συλλαβή	ελλ. χαρ	1ο φθόγγο, συνεχόμενη γραμμή μέχρι τελευταίο φθόγγο ίδιας συλλαβής	ορολογίας	σύστημα		μεταγραφή, με petites notes, λεπτομερής ένδειξη έλλξεων, χωρίς σημάδια δυναμικής
Ψαριανός (2004)	χωρίς ¹⁰³ / μεταβαλλόμενο ¹⁰⁴ (χωρίς υπόδειξη αλλαγής)	Πα=Ρε	χωρίς	ενώνουν ίδια συλλαβή	Ελληνικά με ελλ. χαρ	φωνήεν συλλαβής απλωμένο σε όλους τους φθόγγους που την αφορούν, τελικό σύμφωνο (αν υπάρχει) στον τελευταίο φθόγγο	χωρίς	ευρωπαϊκές	κάτω από 5γραμμο	σχετικά απλή μεταγραφή, με petites notes, υποδείξεις επιτονισμού και δυναμικής
Μονή Μεταμόρφωσης Brooklin (2005)	χωρίς	Πα=Ρε	με κεφαλαία γράμματα στα λατινικά πάνω από 5γραμμο ¹⁰⁵	ενώνουν ίδια συλλαβή	Αγγλικά με λατ. χαρ.	συλλαβή σε 1ο φθόγγο, παύλα μέχρι τελευταίο φθόγγο ίδιας συλλαβής	μόνο "rit." στο τέλος μελών	ευρωπαϊκές για ημιτόνια & P^{106} = μαλακή ύφεση	όχι	απλή μεταγραφή, χωρίς σημάδια έκφρασης
Μονή Αγ. Αντωνίου Αριζόνας (2005, -06, -09)	χωρίς ¹⁰⁷	Πα=Ρε	με κεφαλαία γράμματα στα λατινικά πάνω από 5γραμμο ¹⁰⁸	ενώνουν ίδια συλλαβή	Αγγλικά με λατ. χαρ.	συλλαβή σε 1ο φθόγγο, συνεχόμενη γραμμή μέχρι τελευταίο φθόγγο ίδιας συλλαβής	χρήση (ιταλικής) ορολογίας & ακριβές τέμπο	ευρωπαϊκές	όχι	σχετικά απλή μεταγραφή ¹⁰⁹ , επισημάνσεις επιτονισμού και ανάσας ('), καταγραφή έλλξεων,

¹⁰² Να σημειώσουμε, βέβαια, ότι τα παραδείγματα που παραθέτει ο συγγραφέας δεν είναι παρά μικρές αποσπασματικές φράσεις ενός μέλους.

¹⁰³ Στα συλλαβικά ειρμολογικά μέλη, ακολουθώντας το παράδειγμα των Ρουμάνων μεταγραφών (βλ. **Ψαριανός**, ό.π., σ. ρε').

¹⁰⁴ Στα υπόλοιπα μέλη.

¹⁰⁵ Ένα μικρό τοξάκι με κατιούσα κατεύθυνση τοποθετείται δεξιά του γράμματος-νότας όταν ο μεταγραφέας θέλει να υποδείξει ίσον στην αντιφωνία. Επίσης, το «Μαζί» υποδεικνύεται με ένα "Un." (= unison).

¹⁰⁶ Η ύφεση αυτή είναι επινόηση του συγκεκριμένου μεταγραφέα και υποδεικνύει μείωση κατά 1/3 του τόνου (βλ. Holy **Transfiguration** Monastery, ό.π., σ. iv). Τοποθετείται στο λα στον οπλισμό των προσομοίων (υπενθυμίζουμε ότι το εν λόγω βιβλίο αποτελεί συλλογή μεταγραμμένων προσομοίων) του δευτέρου ήχου, του πλαγίου του δευτέρου (όταν είναι ειρμολογικός) και σε ένα προσόμοιο του τετάρτου ήχου (το οποίο στο πρωτότυπο έχει μαλακή χρωματική φθορά στο δι), για να υποδείξει το χαμηλωμένο κε. Επίσης, τοποθετείται περιστασιακά στο ρε για να υποδείξει μαλακό χρώμα επί του νη.

¹⁰⁷ Ο μεταγραφέας μοναχός Εφραίμ αναφέρει ότι στην απόφασή του να μην χρησιμοποιήσει μέτρα, έλαβε υπόψη του τις ιδέες του Ρώσου συνθέτη Alexei Fyodorovich Lvov (1799-870) (βλ. **St. Anthony's Greek Orthodox Monastery**, ό.π., σ. xv, υποσ. 31).

¹⁰⁸ Ακολουθείται ακριβώς το ίδιο μοντέλο με τις μεταγραφές της Μονής Μεταμόρφωσης (βλ. υποσ. 105). Επιπλέον, μετά το γράμμα-νότα τοποθετούνται τρεις τελείες όταν θέλει ο μεταγραφέας να υποδείξει στον ισοκράτη να μη σταματήσει το ίσον, παρόλο που ο ψάλτης κάνει παύση.

¹⁰⁹ Όπως αναφέρει ο μεταγραφέας στον πρόλογο της Θείας Λειτουργίας (**St. Anthony's Greek Orthodox Monastery**, ό.π., σσ. xix, xxi) κι όπως υποδηλώνεται και στον τίτλο των δύο από τις τρεις εκδόσεις, ακολουθείται το πρότυπο ερμηνείας και διαποίκιλης των μοναχών του Αγίου Όρους.

										λίγες petite notes, απόδοση τριγύρων με 8ο και δύο 16α
<i>Takis (2010)</i>	μεταβαλλόμενο (με υπόδειξη αλλαγής)	Πα=Ρε	υπό μορφή διφωνίας στο ίδιο 5γραμμο	ενώνουν ίδια συλλαβή	Αγγλικά με λατ. χαρ. & Ελληνικά με ελλ. και λατ. χαρακτήρες	συλλαβή σε 1ο φθόγγο, παύλα ενώνει συλλαβές ίδιας λέξης	χρήση (ιταλικής) ορολογίας	ευρωπαϊκές	όχι	απλή μεταγραφή, χωρίς petites notes, με μερικές κορώνες, υπόδειξη ανάσας (') (σπάνια)
<i>Beyhom (2015)</i>	4/4 (ενίοτε 2/4)	Πα=Ρε	χωρίς	ενώνουν ίδια συλλαβή (κυρίως)	Ελληνικά με λατ. χαρ.	συλλαβή σε 1ο φθόγγο, εξαίρεση: όταν τελειώνει με σύμφωνο, το σύμφωνο μπαίνει στον τελευταίο φθόγγο	ακριβές τέμπο	υφεσοδιέσεις βυζ. σημειογραφίας ¹¹⁰	όχι	απλή μεταγραφή, χωρίς petites notes, ενδείξεις τροπικότητας (αλλαγής ήχων)

Πίνακας 3. Ανάλυση του τρόπου διεξαγωγής των διαφόρων μεταγραφών ψαλτικών μελών στο πεντάγραμμο

Προτού προχωρήσουμε στα όσα αφορούν τη δική μου μεταγραφή ψαλτικών μελών στο πεντάγραμμο, να αναφέρουμε μια χρήσιμη διάκριση των μεταγραφών, ως προς το γενικό πλαίσιο και τον βαθμό αναλυτικότητάς τους, στις εξής τρεις βασικές κατηγορίες (από **Αλεξάνδρου, Εξηγήσεις και μεταγραφές...** (βλ. υποσ. 2), σσ. 23-4): α) τις *σηματικές* μεταγραφές, στις οποίες αποδίδεται μόνο η βασική μορφή της μελωδίας (ύψη και διάρκειες), χωρίς να επισημαίνονται οι λεπτομέρειες εκτέλεσης (π.χ. για επιστημονικούς σκοπούς), β) τις *λεπτομερείς* μεταγραφές, στις οποίες επισημαίνονται όσο το δυνατόν περισσότερες λεπτομέρειες της εκτέλεσης (ποικίλματα, μικροδιαστηματικές και ρυθμικές διαφοροποιήσεις, δυναμική, ρυθμική αγωγή κ.ά.), και γ) *συνδυαστικές* μεταγραφές¹¹¹, που συνδυάζουν χαρακτηριστικά των σηματικών και των λεπτομερών, μέσω των οποίων επισημαίνεται η βασική μορφή του μέλους, χωρίς όμως να παραμερίζονται στοιχεία που αφορούν την εκτέλεση. Οι τελευταίες αυτές μεταγραφές, σημειώνει η Αλεξάνδρου, προϋποθέτουν «μια αναλυτική διεργασία εκ μέρους του μουσικολόγου, η οποία στηρίζεται στη συγκριτική μελέτη της γραπτής και της προφορικής παράδοσης της βυζαντινής μουσικής».

3. Μεταγραφή ψαλτικών μελών στο τουρκικό πεντάγραμμο από τον γράφοντα

3.1. Το σκεπτικό πίσω από την εν λόγω μεταγραφή

Αν κανείς αντιπαραβάλει το σκεπτικό κάθε μεταγραφής (από τον Πίνακα 1) με τον τρόπο διεξαγωγής της (από τον Πίνακα 3), πολύ γρήγορα θα διαπιστώσει ότι τα δύο αυτά στοιχεία έχουν μεταξύ τους σχέση αιτιακή. Γι' αυτό τον λόγο, το σκεπτικό της δικής μου μεταγραφής θα αναπτυχθεί πρώτο, ώστε να επεξηγήσει προκριματικά και να προϋποθέσει τον τρόπο διεξαγωγής της.

¹¹⁰ Προτιμά χρήση των βυζαντινών υφεσοδιέσεων καθότι τις θεωρεί «ευκολότερες στη μνήμη και περισσότερο συνδεδεμένες με το βυζαντινό μέλος» (από προσωπική επικοινωνία μέσω mail).

¹¹¹ Ο όρος προτείνεται από τον γράφοντα. Η ίδια η Αλεξάνδρου δίνει περιφραστική ονομασία στην εν λόγω κατηγορία.

Με βάση την ταξινόμηση των αιτιών μεταγραφής που παρατίθεται στην υποενότητα 2.3., η δική μου μεταγραφή θα μπορούσε να θεωρηθεί αποτέλεσμα συνδυασμού λόγων *διάδοσης της βυζαντινής μουσικής και λόγων εκπαιδευτικών*, ως προς τις δικές μου προθέσεις, αν και εκ των υστέρων θα μπορούσε να εξυπηρετήσει επιπλέον σκοπούς *πρακτικούς* (σαν εγχειρίδιο για ψάλτες δηλ. του εξωτερικού που διαβάζουν μόνο πεντάγραμμο), αλλά και *μουσικολογικούς* (είτε με αξιοποίηση των μεταγραφών μου από ερευνητές για τις μελέτες τους, είτε με χρήση της μεθοδολογίας μου ως μεταγραφικού προτύπου).

Η επιθυμία για *διάδοση της βυζαντινής μουσικής*,¹¹² στα πλαίσια της οποίας οι μεταγραφές μου έλαβαν χώρα, δεν έχει να κάνει με μια βαθύτερη επιθυμία ανάδειξης του ελληνικού πολιτισμού ή του ορθόδοξου δόγματος, όπως συχνά συμβαίνει και ρητά διατυπώνεται από άλλους μεταγραφείς. Έχει να κάνει με την αποκλειστική ανάδειξη της μουσικής αυτής καθ' αυτής, η οποία αποτελεί ένα από τα αντιπροσωπευτικότερα και σημαντικότερα – και, δυστυχώς, λιγότερο γνωστά – ιδιώματα του τροπικού μουσικού στερεώματος της Ανατολής. Και δεν αναφέρομαι μόνο στα μέλη που ψέλνονται στην εκκλησία καθ' όλη τη διάρκεια του χρόνου, αλλά ιδιαιτέρως στα μέλη που δεν ψέλνονται σχεδόν ποτέ και πουθενά, τα γνωστά *καλοφωνικά μέλη ή μαθήματα*, έργα υψηλής αισθητικής και εξαιρετικής συνθετικής δεινότητας, για τα οποία δεν γνωρίζουν τίποτε ούτε καν πολλοί από τους ψάλτες.

Έτσι, η πρώτη μερίδα ατόμων στην οποία απευθύνονται οι εν λόγω μεταγραφές είναι οι μουσικοί, οι μουσικολόγοι και όσοι άλλοι σχετίζονται με οποιονδήποτε τρόπο με τα τροπικά ανατολικά μουσικά ιδιώματα. Η δεύτερη μερίδα ατόμων είναι οι μουσικοί, οι μουσικολόγοι και άλλοι φιλόμουσοι που προέρχονται από το δυτικό μουσικό στερέωμα. Γι' αυτούς, η ψαλτική τέχνη μπορεί να αποτελέσει, όχι μόνο ένα χαρακτηριστικό και εξαιρετικά πολύμορφο δείγμα ανατολικής μουσικής, αλλά και μια καταλληλότατη εισαγωγή στον ανατολίτικο τρόπο ευρύτερης *πρόσληψης και λειτουργίας* της μουσικής, όχι ως ένα σύστημα δύσκαμπτο και συνθετοκεντρικό, αλλά σαν έναν ποικιλόηχο κόσμο με χαρακτηριστικά ιδιαίτερα *δυναμικά*, που ιδιοσυγκρασιακά αναπτύσσει έναν δημιουργικό διάλογο ανάμεσα στο παρελθόν (παράδοση) και το παρόν, ανάμεσα στο συνθέτη του έργου και τον ερμηνευτή του, κι ανάμεσα στον μουσικό εκτελεστή και τον ακροατή του. Αυτή η δυναμική κακώς αποδίδεται στη βυζαντινή *σημειογραφία*, καθότι έχει να κάνει αποκλειστικά με την ψαλτική καλλιτεχνική και αισθητική *νοοτροπία*.¹¹³ Και είναι τραγικό, τόσο από τους μουσικολόγους όσο και από τους ψάλτες, να αντιμετωπίζεται ενοχικά, πιθανώς ακριβώς εξαιτίας επιρροής από τη δυτική αντίληψη για τη μουσική, η οποία ευνοεί παγιωμένα πρότυπα και διακριτούς ρόλους συνθέτη-ερμηνευτή. Οι πολλές «σχολές» και οι ποικίλοι τρόποι ερμηνείας των ίδιων σημαδιών και, κατ' επέκταση, των ίδιων μελών, είναι απότοκος αυτού ακριβώς του εγγενώς δυναμικού χαρακτήρα της ψαλτικής τέχνης (και όχι της σημειογραφίας της),¹¹⁴ και οι ψάλτες κι οι μουσικολόγοι θα έπρεπε να καυχόνται για αυτή την ποικιλία (γιατί αυτό ακριβώς είναι και το στοιχείο που κάνει τα ανατολικά μουσικά ιδιώματα ξεχωριστά), παρά να τσακώνονται για το ποια είναι η *καλύτερη* ή η *ορθότε-*

¹¹² Ο όρος «βυζαντινή μουσική» χρησιμοποιείται συμβατικά και όχι κυριολεκτικά, για να χαρακτηρίσει το τροπικό μονοφωνικό μουσικό ιδίωμα που απαντάται στις λατρευτικές τελετές όσων Εκκλησιών στην Ελλάδα και στο εξωτερικό ακολουθούν το Βυζαντινό Τυπικό.

¹¹³ Η νοοτροπία αυτή των ανατολικών μουσικών ιδιωμάτων απηχείται μερικώς με τον όρο *ετεροφωνία* (heterophony) στα άρθρα του Amine Beyhom (βλ. ενδεικτικά **Beyhom, A.**, “Hellenism as an Analytical tool for Occidentism (in musicology)”. *Near Eastern Musicology Online*, 3/5 (2016) 53-275 [Διατίθεται στη διεύθυνση: [http://nemo-online.org/wp-content/uploads/2017/02/\(V2-INTERNET\)%205-04.%20Article%20NEMO%20n%20C2%B05%20Amine%20Beyhom%20170219S.pdf](http://nemo-online.org/wp-content/uploads/2017/02/(V2-INTERNET)%205-04.%20Article%20NEMO%20n%20C2%B05%20Amine%20Beyhom%20170219S.pdf)]).

¹¹⁴ Τα θολά όρια ανάμεσα στον διασκευαστή και στον συνθέτη αποτελούν διαχρονική απόδειξη του δυναμικού χαρακτήρα της ψαλτικής παράδοσης, που πάντα με πρόφαση το παλιό φέρνει το καινούριο (βλ. **Χαλδαιάκης, Α.**, “«...παλιό κρασί σε νέους ασκούς...» Αναζητώντας το «παραδοσιακό υπόβαθρο» καινοφανών ψαλτικών μελοποιημάτων”, στον τόμο **Α. Χαλδαιάκης** (συγγρ.), *Βυζαντινομουσικολογικά*, τ. Α' (Θεωρία), Αθήνα, Άθως, 2014, σσ. 541-574.).

ρη ερμηνεία των σημαδιών και των ήχων, και ποιανού ο δάσκαλος είναι ο πιο αυθεντικός.¹¹⁵

Ο **εκπαιδευτικός σκοπός** των μεταγραφών, από την άλλη, σχετίζεται με την εμπειρία μου ως διδασκόμενος σε σεμιναριακού τύπου μαθήματα τροπικής μουσικής στο εργαστήριο «Λαβύρινθος» του Ross Daly. Ως απότοκος της επιθυμίας μου για ευρεία διάδοση της βυζαντινής μουσικής, γεννήθηκε στο μυαλό μου η σκέψη ότι θα ήταν ευχής έργο να συμπεριληφθούν τέτοιου τύπου εβδομαδιαίοι σεμιναριακοί κύκλοι «εισαγωγής στην ψαλτική τέχνη» σε προγράμματα που ήδη λαμβάνουν χώρα σε πολλές περιοχές της Ελλάδας και του εξωτερικού (ιδίως τα καλοκαίρια) και σχετίζονται κατά κύριο λόγο με ανατολικά μουσικά ιδιώματα. Πρώτιστο εμπόδιο σε ένα τέτοιο εγχείρημα αποτελεί, σκέφτηκα αμέσως, η βυζαντινή σημειογραφία. Πώς θα δίδασκε κανείς ψαλτικά μέλη ή/και τεχνικές ψαλμώδησής τους μέσα σε μια βδομάδα σε άτομα (Έλληνες ή ξένους) που δεν γνωρίζουν τη σημειογραφία της Νέας Μεθόδου; Μόνη λύση, η μεταγραφή στο πεντάγραμμο.

Οι παραπάνω σκέψεις, εν τέλει, με οδήγησαν στο να αποπειραθώ μια τέτοια μεταγραφή ψαλτικών μελών στο πεντάγραμμο, οπότε ένας οχετός ερωτημάτων άρχισε να ξεπηδάει και να πολλαπλασιάζεται μέρα με τη μέρα. Σταδιακά, και αφού πειραματίστηκα ποικιλοτρόπως, οδηγήθηκα σε ένα συγκεκριμένο μοντέλο μεταγραφής το οποίο τελικά απέβη κατάλληλο για τη μεταγραφή περίπου 400 μελών, και το οποίο περιγράφεται διεξοδικά στην αμέσως επόμενη ενότητα.

3.2. Ο τρόπος διεξαγωγής της εν λόγω μεταγραφής

i. Επιλογή μελών – επαναταξινόμηση γενών μελοποιίας

Πρώτιστο ερώτημα στο οποίο θα έπρεπε να απαντήσω προτού προχωρήσω στις μεταγραφές, ήταν – προφανώς – το τι μέλη θα επέλεγα να μεταγράψω. Ανατρέχοντας κανείς στη βιβλιογραφία, συναντά τη διαδεδομένη και εξαιρετικά χρήσιμη κατανομή στα εξής τρία γένη μελοποιίας: το *ειρμολογικό*, το *στιχηραρικό*, και το *παπαδικό*. Κριτήριο για αυτή την ταξινόμηση είναι, όπως παρατηρεί κανείς, το είδος του υμνολογικού κειμένου, καθότι αυτό καθορίζει και διαφορετική κατ' ήχον μελωδουργική προσέγγιση^{116,117}

¹¹⁵ Μια μεγάλη μερίδα ψαλτών πασχίζει να βρει ποιο είναι το *αυθεντικό* και το *σωστό* στην ερμηνεία των σημαδιών και των σημειογραφημένων μελών, και – κατά κανόνα – το αναζητεί κοιτώντας μυωπικά στο παρελθόν, καθότι προϋπάρχει η βαθιά πεποίθηση της ύπαρξης ενός αμετάβλητου μελωδικού πυρήνα (το λιγότερο) ο οποίος παραδιδόταν από γενιά σε γενιά και μαρτυρεί ακατάπαυστα ένα ταξίδι που χάνεται πίσω στους αιώνες, ίσως από τον καιρό του Δαμασκηνού ή και ακόμα πιο πίσω... Παρ' όλ' αυτά, οι μαρτυρίες μάς λένε (ακόμα και εμμέσως ως έκφραση αγωνίας ότι η παράδοση ή η σωστή ερμηνεία των σημαδιών πάει να χαθεί) ότι σε κάθε παρελθόν – ή, αλλιώς, σε κάθε συγχρονία του, για να χρησιμοποιήσουμε τον δόκιμο γλωσσολογικό όρο – συνυπήρχαν πολλές «σχολές», και αν συνυπολογίσουμε τη συνισχύ πολλών παράλληλων ψαλτικών πυρήνων, την πρακτική δυσκολία επαφής τους, τις διάφορες μετατοπίσεις των ψαλτικών κέντρων ανά συγχρονίες, την παράδοση της από στήθους ψαλμώδησης, αλλά και τον ίδιο τον δυναμικό χαρακτήρα της σημειογραφίας (η οποία ουσιαστικά αποκτά το πιο προσδιοριστικό της πρόσωπο με τη μεταρρύθμιση της Νέας Μεθόδου), τότε μάλλον πολύ χλωμή φαίνεται η ύπαρξη ενός μοναδικού ορθού τρόπου ερμηνείας των σημαδιών που διαιωνιζόταν ανά τους αιώνες και οφείλουμε να τον εντοπίσουμε στο παρελθόν. Οι αντιγραφείς, βέβαια, μπορεί να αντέγραφαν διαχρονικά από χειρόγραφο σε χειρόγραφο το ίδιο ακριβώς μέλος με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, αλλά τίποτα δεν μας εγγυάται ότι ανά τους αιώνες και σε όλα τα ψαλτικά κέντρα αυτό το μέλος ψαλλόταν ίδιο (ή σχεδόν ίδιο) από τους ψάλτες.

¹¹⁶ **Στάθης, Γ.**, “Προσδιορισμός των γενών της Βυζαντινής Ψαλτικής Μελοποιίας”, στον τόμο Γ. Στάθης (επιμ.), *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης, Πρακτικά Β' Διεθνούς Συνεδρίου Μουσικολογικού και Ψαλτικού, Αθήνα, 15-19 Οκτωβρίου 2003*, Αθήνα, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2006, σ. 57: «Ἐπειδὴ [...] ὁ λόγος εἶναι τὸ πρωταρχικὸ στοιχεῖο τῆς ἀναφορᾶς τοῦ ἀνθρώπου κατὰ τὴν λατρεία, ὅλα τὰ ὀνόματα τῶν εἰδῶν τῆς μελοποιίας εἶναι ὑμνογραφικὰ καὶ τελετουργικὰ, καὶ ὄχι μουσικά». Βέβαια, αν διαφορετικό υμνολογικό είδος δεν προκαλούσε και διαφορετική μελωδουργική προσέγγιση ο διαχωρισμός θα ήταν άστοχος και αντιοικονομικός.

Ένα επιπλέον κριτήριο προστίθεται για περαιτέρω υποκατηγοριοποίηση των τριών γενών, ο «τελεστικός χρόνος»¹¹⁸, που στην ουσία ανταποκρίνεται στην αναλογία συλλαβών-χρόνων του μελοποιημένου κειμένου. Έτσι, προκύπτει η ταξινόμηση σε γένος: α) *ειρμολογικό σύντομο* (βλ. Ειρμολόγιο Πέτρου Βυζαντίου), *αργό* (βλ. Ειρμολόγιο Πέτρου Πελοποννησίου) και *καλοφωνικό* (βλ. συλλογή Γρηγορίου Πρωτοψάλτου), β) *στιχηραρικό νέο σύντομο* (βλ. σύντομο Αναστασιματάριο Πέτρου Πελοποννησίου), *νέο αργό* (βλ. Δοξαστάριο Πέτρου Πελοποννησίου), και *παλαιό* (βλ. Στιχηράριο Παναγιώτη Χρυσάφη), και γ) το *παπαδικό* με μέλη «σύντομα, αργά, αργοσύντομα, πολύ αργά, μελισματικά – καλοφωνικά».¹¹⁹ Όπως παρατηρεί κανείς, η δεύτερη αυτή περαιτέρω ταξινόμηση των γενών είναι προβληματική καθότι μη συστηματική: Πρώτον, από πλευράς ορολογίας, ενώ στις υπόλοιπες περιπτώσεις χρησιμοποιούνται οι όροι *αργό* και *σύντομο*, στο στιχηραρικό γένος χρησιμοποιούνται οι όροι *νέο* (αργό και σύντομο) και *παλαιό* (χωρίς καν την παρουσία ενός αντίστοιχου χρονικής σημασίας όρου), οι οποίοι εισάγουν το κριτήριο της χρονολογίας σε μια κατηγορία στην οποία, να μεν ανήκουν μέλη που ανάγονται στον 17ο αιώνα, αλλά και μέλη που ανήκουν στον 19ο (όπως π.χ. τα απόστιχα από το Δοξαστάριο του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος¹²⁰) και στον 20ο¹²¹ αιώνα. Δεύτερον, στο παπαδικό γένος, επί της ουσίας δεν γίνεται καμία επιστημονική ταξινόμηση, παρά παρατίθενται οι ευρέως γνωστοί χαρακτηρισμοί *αργό*, *αργοσύντομο* κ.λπ., οι οποίοι χρησιμοποιούνται κατά βούληση και χωρίς συστηματικότητα από τους μελουργούς ή τους εκδότες.

Με βάση το σκεπτικό ανάληψης των μεταγραφών μου, στόχος ήταν η μεταγραφή στο πεντάγραμμο μελών αντιπροσωπευτικών κάθε μελοποιητικού είδους της ψαλτικής παράδοσης, και γι' αυτό έπρεπε ο ίδιος να προβώ σε μια μεθοδολογικώς συνεπέστερη ταξινόμηση των μελών, ώστε να μπορώ έπειτα να μεταγράψω ένα ικανοποιητικό δείγμα κάθε μίας από αυτές τις κατηγορίες. Επιπλέον, μια ακριβής ταξινόμηση με βάση την ανα-

¹¹⁷ Στο **ειρμολογικό γένος** ανήκουν όσα μέλη χρησιμεύουν ως πρότυπο (ποιητικό και μελωδικό) για τη σύνθεση και ψαλμώδηση άλλων τροπαρίων, καθώς και τα μέλη που ψάλλονται με βάση τα μέλη-πρότυπα: δηλ. οι *ειρμοί* και τα τροπάρια των *κανόνων*, οι *προλόγοι των προσομοίων* (ή *αυτόμελα*) και τα *προσόμοια*, τα διάφορα *απολυτικά* και *κοντάκια*, και τα *εξαποστειλάρια*. Στο **στιχηραρικό γένος** ανήκουν τα *στιχηρά ιδιόμελα* (στα οποία ανήκουν και τα *δοξαστικά*), τα οποία είναι μονόστροφα ποιήματα – προϊόντα χριστιανικής εμπνεύσεως, που έχουν δικό τους μέλος και δεν χρησιμεύουν ως μελωδικά πρότυπα. Το άθροισμα των μελών του στιχηραρικού και ειρμολογικού γένους αποτελεί το εναλλασσόμενο τμήμα των νυχθήμερων ακολουθιών (αναφέρονται δηλ. σε δεσποτικές και θεομητορικές εορτές και σε μνήμες αγίων). Τέλος, στο **παπαδικό γένος** περιλαμβάνονται τα μέλη του σταθερού (κατά κύριο λόγο) ρεπερτορίου των νυχθήμερων ακολουθιών, τα οποία αποτελούν στο μεγαλύτερο μέρος τους μελοποιήσεις Ψαλμών του Δαβίδ και άλλων αγιογραφικών κειμένων, αλλά και κάποιων (πρωτο-)χριστιανικών ύμνων. Σε αυτό ανήκουν: τα *ανοιξαντάρια*, τα *κεκραγάρια*, οι *δοχές*, τα *αντίφωνα*, οι *πολυέλεοι*, τα *πασαπνοάρια*, οι *δοξολογίες*, οι *μακαρισμοί*, τα *τυπικά*, τα *τρισάγια*, τα *αλληλουιάρια*, τα *χερουβικά*, τα *λειτουργικά*, τα *κοινωνικά*, και άλλα αγιογραφικά κείμενα (βλ. **Χρυσάνθος**, ό.π., 178· Γρηγόριος **Αναστασίου**, *Σημειώσεις για το μάθημα: Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης I*, Αθήνα, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., 2009, σ. 21, υποσ. 45). Επιπλέον, στο παπαδικό γένος εντάσσονται, λόγω όμοιας μελουργικής τους προσέγγισης, τα *μαθήματα* (μέλη που ως προς το κείμενό τους ανήκουν σε ένα από τα άλλα δύο υμνολογικά γένη ή και σε κανένα από αυτά, τουτέστιν καλοφωνικές προσεγγίσεις κοντακίων ή οίκων, ειρμών ή τροπαρίων ωδών, στιχηρών ιδιομέλων, προσομοίων, εξαποστειλαρίων, απολυτικών, δοξαστικών πολυελέων, ελεύθερων ή 15σύλλαβων στίχων, φήμων και πολυχρονισμών) και τα *κρατήματα* (βλ. Γρηγόριος Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας*, Αθήνα, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2008, σσ. 140-145).

¹¹⁸ Βλ. **Στάθης**, Γ., «Προσδιορισμός των γενών...» (βλ. υποσ. 116), σ. 65.

¹¹⁹ Βλ. **Στάθης**, ό.π., σσ. 69-70.

¹²⁰ Όπως ο ίδιος ο **Στάθης** (ό.π., σ. 69) μας πληροφορεί.

¹²¹ Βλ. π.χ. «Δόξα των εσπερίων της εορτής των αγίων Αρχαγγέλων μελισθέν παρά Θεοδώρου του εκ Φαλάρων κατά το ύφος του παλαιού Στιχηραρίου» (η υπογράμμιση είναι δική μου).

λογία συλλαβής-χρόνου, ήταν απαραίτητη προϋπόθεση για τη διατύπωση κανόνων δομικής ανάλυσης ανά κατηγορία (βλ. υποενότητα ν).

Έτσι, μελετώντας τα διάφορα μέλη των τριών γενών, κατέληξα στις εξής τρεις βασικές κατηγορίες με βάση τον μέσο όρο αναλογίας συλλαβής-χρόνου, και τον βαθμό που αυτός σχετίζεται με διαφορετική μελωδική προσέγγιση:

α) **Αναλογία 1:1 ενίοτε με περάσματα αναλογίας 1:2** → Ο όρος που κυριαρχεί στις ψαλτικές εκδόσεις είναι «σύντομα» μέλη. Αντ' αυτού προτείνουμε τον όρο συλλαβικά μέλη, που έτσι κι αλλιώς χρησιμοποιείται εναλλακτικά στη βυζαντινομουσικολογική, αλλά και στη διεθνή βιβλιογραφία.

β) **Αναλογία 1:2 - 1:>4** → Ο όρος που κυριαρχεί στις ψαλτικές εκδόσεις είναι «αργά» μέλη (π.χ. αργές καταβασίες, νέο αργό στιχηράριο, αργές δοξολογίες κ.ά.), όρος μπερδευτικός, καθότι χρησιμοποιείται και για μέλη με διπλάσια (π.χ. αργά κεκραγάρια) ή πολλαπλάσια αναλογία (π.χ. αργά χερουβικά). Επίσης, σε μέλη που πρωτοτυπικά έχουν αυτή την αναλογία (π.χ. δοξαστικά, κεκραγάρια κ.ά.) απουσιάζει ο οποιοσδήποτε χαρακτηρισμός. Εμείς, αντ' αυτού, προτείνουμε τον ευρέως χρησιμοποιούμενο στη διεθνή βιβλιογραφία όρο νευματικά μέλη.

γ) **Αναλογία 1:4 - 1:n** → Ο όρος που χρησιμοποιείται είναι «αργά» (π.χ. αργά κεκραγάρια Ιακώβου) ή «σύντομα»/«αργοσύντομα» (χερουβικά ή κοινωνικά), για μέλη που έχουν αναλογία μεταξύ 1:4 και 1:8, ενώ για μέλη με μεγαλύτερη αναλογία χρησιμοποιείται (επίσης) ο όρος «αργά» (χερουβικά ή κοινωνικά) ή «καλοφωνικά». Οι μουσικολόγοι χρησιμοποιούν συχνά τον διεθνή όρο, που υιοθετείται και από εμάς, μελισματικά μέλη.

Σε κάθε ήχο, τα μέλη¹²² χωρίζονται στα τρία γένη μελοποιίας, και επιπλέον μπορούν να ταξινομηθούν σε μία από τις παραπάνω προτεινόμενες υποκατηγορίες. Ως προς τον τρόπο μελοποίησης των μελών που ανήκουν σε καθεμιά από τις παραπάνω υποκατηγορίες, κατά κανόνα εμφανίζονται ένας ή περισσότεροι του ενός ξεχωριστοί κλάδοι των οκτώ ήχων (ας τους ονομάσουμε συμβατικά *υπο-ήχους*),¹²³ οι οποίοι απαντώνται με διάφορα ονόματα στη βιβλιογραφία και στην ψαλτική παράδοση.¹²⁴ Το αποτέλεσμα αυτής της πολυεπίπεδης ταξινόμησης παρατίθεται στους παρακάτω οκτώ πίνακες, που αντιστοιχούν στους οκτώ Ήχους¹²⁵ της οκταηχίας. Οι υπο-ήχοι¹²⁶ τοποθετούνται χοντρικά με σειρά συχνότητας εμφάνισης (από τον περισσότερο στον λιγότερο εμφανιζόμενο):¹²⁷

¹²² Η ταξινόμηση αφορά αποκλειστικά μέλη εξηγημένα ή εξ αρχής καταγεγραμμένα στη Νέα Μέθοδο.

¹²³ Στην ταξινόμηση δεν συμπεριλήφθηκαν υπο-ήχοι (κυρίως εμπνευσμένοι από τουρκικά ή αραβικά μακάμ), στους οποίους δεν ανήκουν παρά ελάχιστα μέλη μικρής διάδοσης (π.χ. νικρίζ, σεντί αραμπάν κ.ά.).

¹²⁴ Μια επιστημονικού τύπου ταξινόμηση όλων αυτών των υπο-ήχων, μετά από συστηματική έρευνα και συνδυαστική ανάλυση ψαλτικών κειμένων και ηχογραφήσεων, είναι ένα έργο που θα έπρεπε να έχει γίνει προ πολλού. Η παρεμφερής ταξινόμηση που γίνεται στο θεωρητικό του Καρά είναι μια καλή προσπάθεια προς αυτή την κατεύθυνση, με δύο – όμως – βασικές αδυναμίες: α) τη μη επιστημονική ανάλυση δεδομένων από φασματογραφημένες ηχογραφήσεις συγκρινόμενες με τα αντίστοιχα σημειογραφημένα κείμενα, προεργασία που άλλωστε εκείνη την εποχή ήταν ανέφικτο να γίνει, και β) την προσπάθεια συμπερίληψης στην ταξινόμηση του τεράστιου όγκου των τραγουδιών της ελληνικής παράδοσης, η οποία από μόνη της χρειάζεται ξεχωριστά θεωρητικά για κάθε επιμέρους περιοχή.

¹²⁵ Σε προηγούμενη ανακοίνωσή μου, προτείνω υιοθέτηση της διάκρισης *ήχος* (με μικρό η-) για τους κλάδους των ήχων και *Ήχος* (με κεφαλαίο Η-) για τις οκτώ *οικογένειες* – στην πραγματικότητα – ήχων της Οκτώηχου. Ως συνέπεια αυτού, θα μπορούσε επίσης τα ονόματα των οκτώ Ήχων να γράφονται με κεφαλαίο, και των υπο-ήχων με μικρό. Αυτή η αρχή τηρείται από τούδε και στο εξής στην εργασία (βλ. **Παπαδόπουλος, Γ.-Σ.**, «Μια «γλωσσολογικού τύπου» προσέγγιση της σύγχρονης ψαλτικής τέχνης», στον τόμο Κ. Καραγκούννης & Κ. Δρυγιαννάκης (επιμ.), «*Από χορού και ομοθυμαδόν*», *Εξελίξεις και Προοπτικές της Διεπιστημονικής Έρευνας για την Ψαλτική: Πρακτικά 2ου Διεθνούς Μουσικολογικού Συνεδρίου, Βόλος, 9-11 Ιουνίου 2016, Τόμος Εισηγήσεων*, Βόλος, Εκδοτική Δημητριάδος, 2017, σ. 305. [Διατίθεται στη διεύθυνση: <http://tomeaspsaltikis.gr/wp-content/uploads/2017/12/volos-conference-2016-proceedings-final.pdf>]

ΗΧΟΣ ΠΡΩΤΟΣ		
<u>Ειρμολογικό Γένος</u>		
<i>Συλλαβικό</i>	<i>Νευματικό</i>	<i>Μελισματικό</i>
πρώτος ειρμολογικός [εξ.«Τὸν τάφον σου Σωτήρ» ¹²⁸]	πρώτος ειρμολογικός [εξ.«Τὸν τάφον σου Σωτήρ»]	πρώτος παπαδικός ¹²⁹ , έξω πρώτος ή πρώτος τετράφωνος ¹³⁰ , πρώτος ειρμολογικός, πρώτος πεντάφωνος ¹³¹
<u>Στιχηραρικό Γένος</u>		
<i>Συλλαβικό</i>	<i>Νευματικό</i>	<i>Μελισματικό</i>
πρώτος ειρμολογικός	πρώτος στιχηραρικός	έξω πρώτος ή πρώτος τετρά- φωνος
<u>Παπαδικό Γένος</u>		
<i>Συλλαβικό</i>	<i>Νευματικό</i>	<i>Μελισματικό</i>
πρώτος ειρμολογικός, πρώτος επτάφωνος, νάος ή πρώτος παθητικός ή πλάγιος του πρώ- του δίφωνος φθορικός (ή σα- μπά)	πρώτος στιχηραρικός, πρώτος ειρμολογικός, έξω πρώτος ή πρώτος τετράφωνος, πρώτος παπαδικός, πρώτος επτάφω- νος, νάος ή πρώτος παθητικός (ή σαμπά)	πρώτος παπαδικός, πρώτος στιχηραρικός, έξω πρώτος ή πρώτος τετράφωνος, νάος ή πρώτος παθητικός (ή σαμπά)

Πίνακας 4. Κατανομή των μελών του Πρώτου Ήχου

¹²⁶ Τα ονόματα που παρατίθενται για τους διάφορους υπο-ήχους δεν είναι το αποτέλεσμα εξα-
ντλητικής έρευνας επί του θέματος, παρά κάποιες ευρέως διαδεδομένες ονομασίες που χρησιμο-
ποιούνται εδώ, κυρίως για να συνεννοούμαστε. Στην παρένθεση τοποθετούνται ονομασίες που δεν
προέρχονται από τη βυζαντινή θεωρία, αλλά, κατά κύριο λόγο, από τη θεωρία των μακάμ.

¹²⁷ Όποτε ένας υπο-ήχος ενός Ήχου της οκταηχίας συναντάται και ως υπο-ήχος ενός άλλου Ήχου
της οκταηχίας, τότε αυτό επισημαίνεται υπό μορφή υποσημείωσης.

¹²⁸ Ψέλνεται από μερικούς σαν πρωτοτυπικός δεύτερος και από άλλους σαν νάος εκ του κε.

¹²⁹ Ταυτίζεται εν πολλοίς με τον παπαδικό πλάγιο του πρώτου.

¹³⁰ Απαντάται, επίσης, ως υπο-ήχος του Πλαγίου του Πρώτου.

¹³¹ Ταυτίζεται με τον πλάγιο του πρώτου πεντάφωνο.

ΗΧΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΣ		
<u>Ειρμολογικό Γένος</u>		
<i>Συλλαβικό</i>	<i>Νευματικό</i>	<i>Μελισματικό</i>
έσω δεύτερος, μέσος δεύτερος ¹³² , δεύτερος (πρωτοτυπικός) [εξ.«Ότε έκ τοῦ ξύλου» ¹³³]	έσω δεύτερος, μέσος δεύτερος, δεύτερος (πρωτοτυπικός) [εξ.«Ότε έκ τοῦ ξύλου»]	λέγετος ή έσω δεύτερος διατονικός ¹³⁴
<u>Στιχηραρικό Γένος</u>		
<i>Συλλαβικό</i>	<i>Νευματικό</i>	<i>Μελισματικό</i>
έσω δεύτερος	δεύτερος (πρωτοτυπικός)	δεύτερος (πρωτοτυπικός)
<u>Παπαδικό Γένος</u>		
<i>Συλλαβικό</i>	<i>Νευματικό</i>	<i>Μελισματικό</i>
έσω δεύτερος, δεύτερος (πρωτοτυπικός), μέσος δεύτερος, δευτερόπρωτος	δεύτερος (πρωτοτυπικός), έσω δεύτερος, δευτερόπρωτος, μέσος δεύτερος ή χρωματικός λέγετος (ή χουζάμ)	δεύτερος (πρωτοτυπικός), έσω δεύτερος ¹³⁵ , δευτερόπρωτος, μέσος δεύτερος (ή χουζάμ)

Πίνακας 5. Κατανομή των μελών του Δευτέρου Ήχου

ΗΧΟΣ ΤΡΙΤΟΣ		
<u>Ειρμολογικό Γένος</u>		
<i>Συλλαβικό</i>	<i>Νευματικό</i>	<i>Μελισματικό</i>
τρίτος (πρωτοτυπικός) [εξ.«Η Παρθένος σήμερα» ¹³⁶]	τρίτος (πρωτοτυπικός) [εξ.«Η Παρθένος σήμερα»]	τρίτος καλοφωνικός ¹³⁷ , (επιπλέον κάποιες περιπτώσεις δυσκολοταξινόμητων μελών που χρήζουν ειδικής μελέτης)
<u>Στιχηραρικό Γένος</u>		
<i>Συλλαβικό</i>	<i>Νευματικό</i>	<i>Μελισματικό</i>
τρίτος (πρωτοτυπικός)	τρίτος (πρωτοτυπικός)	τρίτος καλοφωνικός, τρίτος (πρωτοτυπικός)

¹³² Ταυτίζεται εν πολλοίς με τον λέγετο χρωματικό του Τετάρτου Ήχου και με τον ειρμολογικό πλάγιο του δευτέρου.

¹³³ Ψέλνεται σαν πρωτοτυπικός δεύτερος, χωρίς όμως να μεσάζει.

¹³⁴ Ταυτίζεται με τον μέσο του τετάρτου (ή επίσης λέγετο).

¹³⁵ Ταυτίζεται εν πολλοίς με τον πρωτοτυπικό πλάγιο του δευτέρου.

¹³⁶ Ψέλνεται σαν πρώτος στιχηραρικός που κάνει καταλήξεις στο νη.

¹³⁷ Ονομασία που χρησιμοποιείται εδώ συμβατικά για να περιγράψει μελισματικά μέλη που ξεκινούν και καταλήγουν με αίσθηση στερεοτυπικού τρίτου, αλλά έχουν κατά κύριο λόγο μελωδική πορεία που ταυτίζεται με τον πρώτο παπαδικό ήχο.

<u>Παπαδικό Γένος</u>		
<i>Συλλαβικό</i>	<i>Νευματικό</i>	<i>Μελισματικό</i>
τρίτος (πρωτοτυπικός)	τρίτος παπαδικός, τρίτος (πρωτοτυπικός)	τρίτος παπαδικός

Πίνακας 6. Κατανομή των μελών του Τρίτου Ήχου

ΗΧΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟΣ		
<u>Ειρμολογικό Γένος</u>		
<i>Συλλαβικό</i>	<i>Νευματικό</i>	<i>Μελισματικό</i>
λέγετος ή μέσος του τετάρτου ¹³⁸ , λέγετος χρωματικός ¹³⁹ , νενανώ ¹⁴⁰ [εξ. «Ἐπεφάνης σήμερον» ¹⁴¹]	λέγετος ή μέσος του τετάρτου, νενανώ	άγια ή τέταρτος παπαδικός, τέταρτος φθορικός (ή φεραχνάκ)
<u>Στιχηραρικό Γένος</u>		
<i>Συλλαβικό</i>	<i>Νευματικό</i>	<i>Μελισματικό</i>
λέγετος ή μέσος του τετάρτου	τέταρτος στιχηραρικός ή άγια εκ του πα	τέταρτος στιχηραρικός ή άγια εκ του πα
<u>Παπαδικό Γένος</u>		
<i>Συλλαβικό</i>	<i>Νευματικό</i>	<i>Μελισματικό</i>
λέγετος ή μέσος του τετάρτου, άγια ή τέταρτος παπαδικός, κλιτόν	λέγετος ή μέσος του τετάρτου, άγια ή τέταρτος παπαδικός, τέταρτος φθορικός (ή φεραχνάκ), νενανώ	άγια ή τέταρτος παπαδικός, τέταρτος στιχηραρικός ή άγια εκ του πα, λέγετος ή μέσος του τετάρτου, τέταρτος φθορικός (ή φεραχνάκ)

Πίνακας 7. Κατανομή των μελών του Τετάρτου Ήχου

¹³⁸ Ταυτίζεται με τον έσω δεύτερο διατονικό (ή επίσης λέγετο).

¹³⁹ Ταυτίζεται εν πολλοίς με τον μέσο δεύτερο.

¹⁴⁰ Απαντάται, επίσης, ως υπο-ήχος του Πλαγίου του Δευτέρου.

¹⁴¹ Ψέλνεται κατά κανόνα σε έναν ήχο παρόμοιο με εκείνον του «*Ἡ Παρθένος σήμερον*» (βλ. υποσ. 136), αν και στις παλιές του καταγραφές παραδίδεται ως λέγετος που υποφωνεί (πέφτει στο πα) και τελικά μεσάζει (καταλήγει στο νη).

ΗΧΟΣ ΠΛΑΓΙΟΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ		
<u>Ειρμολογικό Γένος</u>		
<i>Συλλαβικό</i>	<i>Νευματικό</i>	<i>Μελισματικό</i>
πλάγιος του πρώτου (πρωτοτυπικός), πλάγιος του πρώτου τετράφωνος	πλάγιος του πρώτου (πρωτοτυπικός), πλάγιος του πρώτου τετράφωνος, πλάγιος του πρώτου πεντάφωνος ¹⁴²	πλάγιος του πρώτου παπαδικός, πλάγιος του πρώτου πεντάφωνος, έξω πρώτος
<u>Στιχηραρικό Γένος</u>		
<i>Συλλαβικό</i>	<i>Νευματικό</i>	<i>Μελισματικό</i>
πλάγιος του πρώτου τετράφωνος	πλάγιος του πρώτου (πρωτοτυπικός), πλάγιος του πρώτου τετράφωνος	πλάγιος του πρώτου του παλαιού Στιχηραρίου, πλάγιος του πρώτου (πρωτοτυπικός)
<u>Παπαδικό Γένος</u>		
<i>Συλλαβικό</i>	<i>Νευματικό</i>	<i>Μελισματικό</i>
πλάγιος του πρώτου τετράφωνος, πλάγιος του πρώτου πεντάφωνος, πλάγιος του πρώτου εκ του κάτω Ke (ή χουσεϊνί ασιράν), πλάγιος του πρώτου σκληρός διατονικός (ή μπουσελίκ ή νιχαβέντ (sic) ¹⁴³ ή μινόρε), πλάγιος του πρώτου επτάφωνος, πλάγιος του πρώτου (πρωτοτυπικός)	πλάγιος του πρώτου (πρωτοτυπικός), πλάγιος του πρώτου πεντάφωνος, έξω πρώτος, πλάγιος του πρώτου εκ του κάτω Ke (ή χουσεϊνί ασιράν), πλάγιος του πρώτου σκληρός διατονικός (ή μπουσελίκ ή νιχαβέντ (sic) ή μινόρε), πλάγιος του πρώτου εναρμόνιος ή πλάγιος του πρώτου φθορικός (ή φρύγιος ή ατζέμ-κιουρντί), πλάγιος του πρώτου επτάφωνος	πλάγιος του πρώτου παπαδικός, πλάγιος του πρώτου (πρωτοτυπικός), πλάγιος του πρώτου πεντάφωνος

Πίνακας 8. Κατανομή των μελών του Πλαγίου του Πρώτου Ήχου

ΗΧΟΣ ΠΛΑΓΙΟΣ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ		
<u>Ειρμολογικό Γένος</u>		
<i>Συλλαβικό</i>	<i>Νευματικό</i>	<i>Μελισματικό</i>
πλάγιος του δευτέρου ειρμολογικός ¹⁴⁴	πλάγιος του δευτέρου ειρμολογικός	νενανώ ¹⁴⁵

¹⁴² Ταυτίζεται με τον πρώτο πεντάφωνο.

¹⁴³ Το μακάμ Νιχαβέντ έχει βάση τον φθόγγο ραστ που αντιστοιχεί στον φθόγγο νη και, αν και ο διαστηματικός χαρακτήρας του βασικού του πενταχόρδου είναι ταυτόσημος με εκείνον του βασικού πενταχόρδου του μακάμ Μπουσελίκ, η μουσική του συμπεριφορά (σεγίρ) διαφέρει από το τελευταίο, εξαιτίας της διαφορετικής του θέσης στο τροπικό σύστημα.

¹⁴⁴ Ταυτίζεται εν πολλοίς με τον μέσο δεύτερο.

¹⁴⁵ Απαντάται, επίσης, ως υπο-ήχος του Τετάρτου Ήχου.

<u>Στιχηραρικό Γένος</u>		
<i>Συλλαβικό</i>	<i>Νευματικό</i>	<i>Μελισματικό</i>
πλάγιος του δευτέρου ειρμολογικός	πλάγιος του δευτέρου (πρωτοτυπικός), πλάγιος του δευτέρου ειρμολογικός	πλάγιος του δευτέρου (πρωτοτυπικός), νενανώ
<u>Παπαδικό Γένος</u>		
<i>Συλλαβικό</i>	<i>Νευματικό</i>	<i>Μελισματικό</i>
πλάγιος του δευτέρου (πρωτοτυπικός), νενανώ, πλάγιος του δευτέρου ειρμολογικός	πλάγιος του δευτέρου (πρωτοτυπικός), νενανώ, πλάγιος του δευτέρου επτάφωνος	πλάγιος του δευτέρου (πρωτοτυπικός), νενανώ

Πίνακας 9. Κατανομή των μελών του Πλαγίου του Δευτέρου Ήχου

ΗΧΟΣ ΒΑΡΥΣ		
<u>Ειρμολογικό Γένος</u>		
<i>Συλλαβικό</i>	<i>Νευματικό</i>	<i>Μελισματικό</i>
βαρύς (πρωτοτυπικός), πρωτόβαρυς	βαρύς (πρωτοτυπικός)	βαρύς διατονικός επτάφωνος
<u>Στιχηραρικό Γένος</u>		
<i>Συλλαβικό</i>	<i>Νευματικό</i>	<i>Μελισματικό</i>
βαρύς (πρωτοτυπικός)	βαρύς (πρωτοτυπικός), βαρύς διατονικός	βαρύς του παλαιού Στιχηραρίου, βαρύς διατονικός
<u>Παπαδικό Γένος</u>		
<i>Συλλαβικό</i>	<i>Νευματικό</i>	<i>Μελισματικό</i>
βαρύς (πρωτοτυπικός), πρωτόβαρυς, βαρύς εναρμόνιος (ή ατζέμ ασιράν), βαρύς τετράφωνος (ή μπεστεγκιάρ)	βαρύς (πρωτοτυπικός), πρωτόβαρυς, βαρύς διατονικός επτάφωνος, βαρύς εναρμόνιος (ή ατζέμ ασιράν), βαρύς τετράφωνος (ή μπεστεγκιάρ)	βαρύς διατονικός, βαρύς του παλαιού Στιχηραρίου, βαρύς (πρωτοτυπικός), βαρύς διατονικός τετράφωνος, βαρύς εναρμόνιος (ή ατζέμ ασιράν)

Πίνακας 10. Κατανομή των μελών του Βαρέος Ήχου

ΗΧΟΣ ΠΛΑΓΙΟΣ ΤΟΥ ΤΕΤΑΡΤΟΥ		
<u>Ειρμολογικό Γένος</u>		
<i>Συλλαβικό</i>	<i>Νευματικό</i>	<i>Μελισματικό</i>
πλάγιος του τετάρτου ειρμολογικός (εκ του Γα), πλάγιος του τετάρτου (πρωτοτυπικός)	πλάγιος του τετάρτου ειρμολογικός (εκ του Γα), πλάγιος του τετάρτου (πρωτοτυπικός)	πλάγιος του τετάρτου (πρωτοτυπικός)

Στιχηραρικό Γένος		
Συλλαβικό	Νευματικό	Μελισματικό
πλάγιος του τετάρτου (πρωτοτυπικός)	πλάγιος του τετάρτου (πρωτοτυπικός)	πλάγιος του τετάρτου (πρωτοτυπικός)
Παπαδικό Γένος		
Συλλαβικό	Νευματικό	Μελισματικό
πλάγιος του τετάρτου (πρωτοτυπικός), πλάγιος του τετάρτου ειρμολογικός (εκ του γα)	πλάγιος του τετάρτου (πρωτοτυπικός), πλάγιος του τετάρτου επτάφωνος (ή μαχούρ), πλάγιος του τετάρτου χρωματικός (ή χιτζαζκιάρ), πλάγιος του τετάρτου μεικτός (ή σουζινάκ)	πλάγιος του τετάρτου (πρωτοτυπικός)

Πίνακας 11. Κατανομή των μελών του Πλαγίου του Τετάρτου Ήχου

Η επιλογή, εν τέλει, των μελών έγινε με τρόπο ώστε να υπάρχει τουλάχιστον ένα δείγμα μέλους (ή ενότητας μελών) από κάθε υπο-ήχο και από κάθε υποκατηγορία μελών, όπως ταξινομούνται στους παραπάνω πίνακες. Επιπλέον, επιδιώχθηκε επιλογή συνθέσεων από συνθέτες όλων των εποχών μέχρι και των αρχών του 21ου αιώνα. Αλλά τώρα, ως προχωρήσουμε στα επιμέρους του μεταγραφικού εγχειρήματος.

ii. Επιλογή τουρκικού πενταγράμμου (πα=λα, υφεσοδιέσεις)

Για τις μεταγραφές μου έπρεπε να επιλέξω ή να επινοήσω ένα πενταγραμμικό μοντέλο, προσαρμοσμένο ώστε να μπορεί να αποδώσει τις ιδιαιτερότητες της βυζαντινής μουσικής. Θεώρησα συντότερο, προτού προβώ σε κατασκευή ενός εξ ολοκλήρου καινούριου μοντέλου, να αναζητήσω ένα προϋπάρχον – αν αυτό βέβαια εξυπηρετεί τους σκοπούς της μεταγραφής. Στράφηκα αμέσως στο *τουρκικό πεντάγραμμο*¹⁴⁶ για τους εξής λόγους: α) είναι ευρέως διαδεδομένο σε όσους ασχολούνται με τα τροπικά μουσικά ιδιώματα, β) είναι εύχρηστο και εύκολα αναγνώσιμο από γνώστες (ή και μη) της ευρωπαϊκής σημειογραφίας,¹⁴⁷ γ) χρησιμοποιείται εδώ και έναν αιώνα για τη μελέτη και ερμηνεία της οθωμανικής μουσικής¹⁴⁸, συμπεριλαμβανομένου και του οθωμανικού τραγουδιού, που αποτελεί τον κοντινότερο μάλλον συγγενή του ψαλτικού μέλους¹⁴⁹, δ) παρέχει τις κατάλ-

¹⁴⁶ Λέγεται και *σύστημα Εζγκί-Αρέλ*, καθότι επινοήθηκε από τους θεωρητικούς της μουσικής Suphi Ezgi (1869-1962) και Hüseyin Sadeddin Arel (1880-1955) στα τέλη της δεκαετίας του 1920, στη βάση της θεωρίας του Rauf Yekta Bey (βλ. **Reinhard**, K., U. **Reinhard** & M. **Stokes**, "Turkey, IV Art Music", *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, τ. 25, 2001). Να σημειώσουμε ότι αυτό το μοντέλο «εμπλουτισμένου» πενταγράμμου προτείνεται και από τον **Πλεμμένο** (ό.π., σ. 435) ως το πλέον κατάλληλο για (λαογραφικού χαρακτήρα) μεταγραφές ψαλτικών μελών.

¹⁴⁷ Κατά την παρακολούθηση σεμιναρίων από τον Τούρκο ερμηνευτή κλασικών οθωμανικών τραγουδιών Ahmet Erdoğdular το 2015 και 2017, υπήρξα αυτόπτης μάρτυρας της μεγάλης ευκολίας με την οποία μουσικοί κατά κύριο λόγο ευρωπαϊκής παιδείας (από διάφορες χώρες του εξωτερικού) προσαρμόστηκαν ταχύτατα στις συμβάσεις του τουρκικού πενταγράμμου, και το χρησιμοποίησαν από το πρώτο κιόλας μάθημα ως βασικό μέσο πρόσβασής τους στον μελωδικό κόσμο και στις φωνητικές τεχνικές του οθωμανικού τραγουδιού.

¹⁴⁸ Όχι χωρίς προβλήματα, καθότι αρκετές είναι οι φωνές που θεωρούν απαραίτητο τον επαναπροσδιορισμό του (βλ. **Ruhi**, A., "Western notation in Turkish Music", 2008 [Διατίθεται στη διεύθυνση: <http://journals.cambridge.org/download.php?file>]).

¹⁴⁹ Ο Τούρκος θεωρητικός Rauf Yekta Bey, σε άρθρο του που δημοσιεύτηκε το 1899, θεωρεί τη «Μουσική των Ελληνορθόδοξων Εκκλησιών», όπως την ονομάζει, ομόρριξη με την Οθωμανική

ληλες υφροδιέσεις για να αποδοθούν τα μικροδιαστήματα των βυζαντινών ήχων, και ε) τοποθετεί το Πα (που αντιστοιχεί στον φθόγγο Ντουγκιάχ της τουρκικής θεωρίας) στο λα του πενταγράμμου (με κλειδί του Σολ), κάτι που θεωρητικά συμφωνεί με τον Χρυσανθο (ο οποίος θεμελιώνει τους κύριους ήχους στο λα)¹⁵⁰, αλλά – το σημαντικότερο¹⁵¹, ευνοεί την καταγραφή νοτών χωρίς την συνεχή χρήση γραμμών κάτω από το πεντάγραμμο, πρόβλημα που απαντάται σε μεταγραφές επί του ρε.¹⁵²

Ως προς τα διαστήματα, το τουρκικό σύστημα, ακολουθώντας την κλίμακα της ευκλείδειας Κατανομής Κανόνος, προβλέπει έναν τόνο που αποτελείται από 9 κόμματα, ένα λήμμα 4 κομμάτων και μια αποτομή 5 κομμάτων. Έτσι, ένα τετράχορδο αποτελείται από 22 κόμματα, και μια κλίμακα από 53. Οι εν χρήσει υφροδιέσεις που αντιστοιχούν στο παραπάνω σύστημα είναι οι εξής:¹⁵³

Υφροση	Λίσηση	Κόμματα
♮	♮	1
♯	♯	4
♭	♭	5

Η προσαρμογή που κάναμε για να αποδώσουμε τα μικροδιαστήματα της βυζαντινής θεωρίας είναι η παρακάτω:

Υφροση	Λίσηση	Μόρια
♮	♮	2
♯	♯	4
♭	♭	6

Όσον αφορά την επιλογή οπλισμού για τα μέλη των διαφόρων υπο-ήχων, θα ήθελα να επισημάνω τα εξής:

1) Η τοποθέτηση του οπλισμού δεν γίνεται με βάση τη Χρυσανθινή έννοια της κλίμακας – η οποία είναι εξ ορισμού ξένη με τον τροπικό μορφολογικό χαρακτήρα της βυζα-

μουσική, καθότι «η φαινομενική διάσταση μεταξύ τους είναι απλά διαφορά στο στυλ» (βλ. Merih **Erol**, *Greek Orthodox Music in Ottoman Istanbul*, Bloomington, Indiana University Press, 2015, σ. 130).

¹⁵⁰ Μάλιστα ο Rauf Yekta προχώρησε σε αυτή την αντιστοιχία εμπνευσμένος από τον ίδιο τον Χρυσανθο (βλ. **Μαυροειδής**, ό.π., σ. 50)




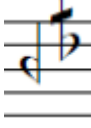
¹⁵¹ Κάποιος θα μπορούσε να θεωρήσει μειονέκτημα την επιλογή του λα για να αποδίδεται το πα, καθότι δεν συμβαδίζει με μια μέση αντρική φωνή (μιας και ο ψαλτικός χώρος είναι ανδροκρατούμενος), που πιθανότατα θα επέλεγε το ρε για να αποδώσει το πα. Αντίθετα, θεωρώ πλεονέκτημα αυτήν ακριβώς την ασυμβατότητα, καθότι υπογραμμίζει τη συμβατικότητα της επιλογής λα ως πα, για αποτύπωση αποκλειστικά και μόνο (και μάλιστα γραφιστική και όχι ψηφιακή – βλ. υποσ. 79) της σχέσης των διαστημάτων, και όχι απόλυτων τονικών υψών.

¹⁵² Είναι εξ αρχής προβληματικό, το νη (που είναι η βάση παραγωγής των ήχων) να τίθεται σε νότα που είναι εκτός πενταγράμμου (δηλ. το ντο).

¹⁵³ Βλ. **Μαυροειδής**, ό.π., 48-9.

ντινής μουσικής, αλλά με την έννοια του βασικού ή των βασικών συγχόρδων¹⁵⁴ (τετράχορδο, πεντάχορδο, τρίχορδο κ.λπ.) που ενεργοποιούνται όταν είμαστε στα πλαίσια ενός συγκεκριμένου υπο-ήχου. Αυτό σημαίνει ότι, π.χ. ο πρώτος στιχηραρικός, καθότι χρησιμοποιεί το τρίχορδο Πα-Γα και το τετράχορδο Πα-Δι ως βασικά του σύγχορδα, θα έχει ανάποδη ύφεση (-2 μόρια) στο Σι (για να υποδειχθεί χαμηλωμένο Βου) στον οπλισμό του, αλλά όχι μαλακή δίεση (+4μ) στο φα για να υποδειχθεί Ζω' φυσικό, καθότι το Ζω' δεν είναι φθόγγος που ανήκει στα δύο βασικά σύγχορδα του ήχου. Αντιθέτως, ως φθόγγος περαστικός, το Ζω είναι σχεδόν πάντοτε σε ύφεση (ατζέμ).


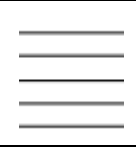

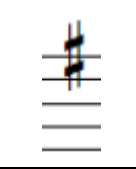
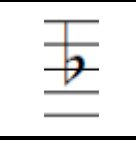
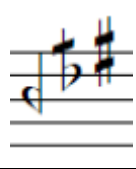


2) Οι Τούρκοι δεν διακρίνουν μαλακό και σκληρό χρώμα, αλλά όλα τους τα χρωματικά σύγχορδα υποδεικνύονται ως μαλακά (5κ-12κ-5κ). Αντιθέτως, εμείς υποδεικνύουμε μέσω των σκληρών υφεσοδιέσεων τα σκληρά χρωματικά σύγχορδα, τα οποία – ως σημειωθεί – εμφανίζονται πρακτικά και στην τουρκική μουσική εκτέλεση.¹⁵⁵ Έτσι, οι οπλισμοί που προκύπτουν για τους διάφορους υπο-ήχους είναι οι ακόλουθοι:

υπο-ήχοι	οπλισμός
πρώτος ειρμολογικός, πρώτος παπαδικός, πρώτος πεντάφωνος, πρώτος στιχηραρικός, τέταρτος στιχηραρικός, πλάγιος του πρώτου (πρωτοτυπικός), πλάγιος του πρώτου πεντάφωνος, πλάγιος του πρώτου του παλαιού στιχηραρίου, πλάγιος του τέταρτου (πρωτοτυπικός)	
έξω πρώτος, πρώτος επτάφωνος, άγια, τέταρτος φθορικός (φεραχνάκ), πλάγιος του πρώτου εκ του κάτω Κε, πλάγιος του πρώτου επτάφωνος, πρωτόβαρυσ, βαρύς διατονικός, βαρύς διατονικός επτάφωνος	
λέγετος	
νάος	

¹⁵⁴ Ο όρος αυτός προτείνεται από τον γράφοντα (βλ. Παπαδόπουλος, Γ.-Σ., ό.π., σ. 304, υποσ. 3. Παπαδόπουλος, Γ.-Σ., “Μουσικογλωσσολογική – γενετική προσέγγιση της Ορθόδοξης Εκκλησιαστικής Τροπικής Μουσικής”, 2014 (μεταπτυχιακή εργασία), σ. 23 [Διατίθεται στη διεύθυνση: <http://www.academia.edu/8365877/Μουσικογλωσσολογική-γενετική-προσέγγιση-της-Ορθόδοξης-Εκκλησιαστικής-Τροπικής-Μουσικής>]), ως υπερώνυμη

έννοια των ευρέως χρησιμοποιούμενων στα θεωρητικά εννοιών του τετραχόρδου και του πενταχόρδου, αλλά και των τριχόρδων (π.χ. Δι-Βου λεγέτου), των εξαχόρδων (π.χ. Πα-Ζω' πλ. α' πεντάφωνου), και των οκταχόρδων (π.χ. σε αντιφωνικές πτώσεις επτάφωνων ήχων). Κανείς θα μπορούσε να αντιτείνει το γεγονός της ύπαρξης του όρου σύστημα, του οποίου η έννοια όμως αφορά αλληλουχίες ομοίων συγχόρδων ιδίου διαστηματικού χαρακτήρα (π.χ. το σύστημα του τροχού αφορά αλληλουχίες όμοιων πενταχόρδων) και δεν περικλείει την έννοια αλληλουχίας διαφορετικών συγχόρδων. Αντίστοιχος στον όρο σύγχορδο, αν και λιγότερο κατατοπιστικός, είναι ο όρος «υπομονάδα» που χρησιμοποιείται από τον Νίκο Ανδρίκο (Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι, Αθήνα, Τόπος, 2018, σ. 53), καθώς και ο όρος «scale structure» («δομή κλίμακας») που χρησιμοποιείται από τον Troelsgård (ό.π., σσ. 61, 73, 75).

¹⁵⁵ Βλ. Μαυροειδής, ό.π., σ. 49.

δεύτερος (πρωτοτυπικός), μέσος δεύτερος, χρωματικός λέγετος, δευτερόπρωτος, πλάγιος του δευτέρου ειρμολογικός, πλάγιος του τετάρτου μεικτός (σουζινάκ)	
τρίτος (πρωτοτυπικός), τρίτος παπαδικός, πλάγιος του πρώτου σκληρός διατονικός, βαρύς (πρωτοτυπικός), βαρύς του παλαιού στιχηραρίου, πλάγιος του τετάρτου ειρμολογικός (εκ του Γα)	
πλάγιος του δευτέρου (πρωτοτυπικός), έσω δεύτερος, νενανώ, πλάγιος του δευτέρου επτάφωνος	
πλάγιος του πρώτου τετράφωνος	
πλάγιος του πρώτου εναρμόνιος (φρύγιος), βαρύς εναρμόνιος	
βαρύς τετράφωνος (μπεστεγκιάρ)	
πλάγιος του τετάρτου επτάφωνος (μαχούρ)	
πλάγιος του τετάρτου χρωματικός (χιτζαζκιάρ)	

Πίνακας 12. Ο οπλισμός για τις μεταγραφές των μελών των διαφόρων υπο-ήχων

Ως προς τις τρεις χρώες, οι αλλοιώσεις που χρησιμοποιούνται είναι τέτοιες ώστε να δημιουργούν την εξής σειρά διαστημάτων: 1) για το κλιτόν, όταν τίθεται επί του Νη' ή του Δι (σε ήχο εκτός του πλ. β'): Νη'-Ζω'-Κε' ή Δι-Γα-Βου = 6μ-4μ, και όταν τίθεται επί του Δι στον πλ. β': Δι-Γα-Βου = 6μ-12μ¹⁵⁶, 2) για τον ζυγό, όταν τίθεται επί του Δι: Δι-Γα-Βου = 6μ-14μ, και 3) για τη σπάθη, όταν τίθεται επί του Κε: Κε-Δι-Γα(-Βου-Πα) = 6μ-18μ(-6μ-12μ).

¹⁵⁶ Σύμφωνα με αρκετές ψαλτικές παραδόσεις (οι οποίες συμφωνούν με την κλασική κίνηση νισαμπούρ που γίνεται επί του νεβά στο μακάμ χιτζάζ στην οθωμανική μουσική), αλλά και με το σύνολο των θεωρητικών προσεγγίσεων του κλιτού.

iii. Βαθμός αναλυτικότητας (ίσον, ρυθμική αγωγή, δυναμική, κορώνες, συμπλέγματα σημαδιών)

Με βάση το σκεπτικό ανάληψης του εν λόγω εγχειρήματος που αναλύεται στην ενότητα 3.1., οι μεταγραφές μου θα έπρεπε να μην είναι ούτε τελείως *σχηματικές*, γιατί τότε δεν θα μπορούσαν να ψαλούν, αλλά ούτε και *λεπτομερείς*,¹⁵⁷ γιατί τότε θα απέκλειαν την ερμηνευτική ευελιξία που είναι εγγενής της ψαλτικής αισθητικής και για την οποία – άστοχα – τόσο πολύ επαινείται η βυζαντινή σημειογραφία. Κατ' αυτό τον τρόπο, δεν θα έπρεπε να λειτουργούν ούτε ως *περιγραφικές* – δηλ. με τρόπο που να απηχούν αποκλειστικά μία μοναδική προφορική εκτέλεση, ούτε ως *ρυθμιστικές* – δηλ. να προσδιορίζουν στο μεγαλύτερο δυνατό βαθμό την ερμηνεία στις πολλαπλές πτυχές της. Αντιθέτως, οι μεταγραφές μου θα έπρεπε να λειτουργούν με τον τρόπο που διαχρονικά χρησιμοποιούνταν η βυζαντινή σημειογραφία σε όλα της τα στάδια, δηλαδή ως *παραδειγματικές*,¹⁵⁸ παρέχοντας ένα βασικό μελωδικό πρότυπο βασισμένο στην παράδοση (ή, καλύτερα, στις διάφορες παραδόσεις), ανοιχτό στις προτιμήσεις του εκάστοτε δασκάλου και την αισθητική του εκάστοτε ερμηνευτή.

Αυτό πρακτικά με οδήγησε στο να λάβω τις εξής αποφάσεις σχετικά με την αποτύπωση των διαφόρων στοιχείων που αφορούν την ψαλμώδηση του μέλους: 1) Όσον αφορά το ισοκράτημα, καθότι οι επιλογές των διαφόρων ψαλτικών «σχολών» κατανομονται σε ένα συνεχές, του οποίου το ένα άκρο είναι έντονα συντηρητικό και το άλλο άκρο είναι έντονα «ευρωπαϊζον» (σε βαθμό που να δημιουργεί περιστασιακά περάσματα εναρμόνισης κατά την ψαλμώδηση του μέλους), θεώρησα συντομότερο να μην παραθέσω καθόλου ίσον, παρά να το αφήσω στην ευχέρεια του ερμηνευτή ή του δασκάλου. Άλλωστε, όπως θα διαφανεί στη συνέχεια (βλ. ν), η χρήση των συζεύξεων συναφείας λειτουργεί υποβοηθητικά ως προς την ανάδειξη της φρασεολογίας του μέλους, και, συνεπώς, ως προς την υπόδειξη μετακίνησης από το ένα σύγχορδο στο άλλο, που αποτελεί βασικό κριτήριο για την αλλαγή ισοκρατήματος. 2) Να μην τοποθετήσω καμία υπόδειξη ρυθμικής αγωγής, καθότι επίσης υπάρχει μεγάλη απόκλιση μεταξύ των διαφόρων «σχολών», ενώ και η ίδια η λειτουργική πράξη άλλοτε απαιτεί πιο γρήγορη και άλλοτε πιο αργή ερμηνεία του ίδιου μέλους. 3) Να μην επιβαρύνω το πεντάγραμμα με σημάδια δυναμικής, καθότι αυτή θα υποδεικνύεται μέσω της αλλαγής μέτρου και της κατανομής των φωνηέντων στις επιμηκυμένες συλλαβές (βλ. ν). 4) Να μην τοποθετήσω καθόλου κορώνες, καθότι άπτονται της υποκειμενικής αισθητικής του ερμηνευτή και δεν αφορούν τη σύνθεση αυτή καθ' αυτή. Εξαιρεση αποτελούν μέλη συνθετών του 20ου αιώνα και μετά, όπου οι κορώνες και άλλα προσωπικά εκφραστικά χαρακτηριστικά γίνονται μέρος της μελωδικής ιδιορρυθμίας τους. 5) Να μην χρησιμοποιήσω petites notes (ή αποτζιατούρες) γιατί θεωρώ ότι οπτικά λειτουργούν σε βάρος της δωρικότητας που απαιτείται για την εν λόγω μεταγραφή.

Τέλος, ως προς την απόδοση των διαφόρων χαρακτήρων ποιότητας ή των ποιοτικών ιδιοτήτων μερικών από τους χαρακτήρες ποσότητας της βυζαντινής σημειογραφίας, διαφωνώ με την άποψη που θέλει τον καθένα από αυτούς να αποδίδεται συστηματικά με έναν συγκεκριμένο τρόπο,¹⁵⁹ για τον απλούστατο λόγο ότι τα σημάδια αυτά δεν τοποθετούνται από τον συνθέτη ή τον εξηγητή (ή απλά τον γραφέα) για να υποδείξουν συγκεκριμένη έκφραση σε συγκεκριμένο σημείο, παρά υπακούνε σε αυστηρούς ορθογραφικούς κανόνες που σχετίζονται με το ανεβοκατέβασμα της μελωδίας και τον κειμενικό τονισμό.¹⁶⁰ Έτσι, δεν λειτουργούν ως *αυτόνομα σημεία έκφρασης*, παρά συνδυαζόμενα αποτε-

¹⁵⁷ Με βάση τον διαχωρισμό της **Αλεξάνδρου** (ό.π., 23-4) (βλ. τέλος της ενότητας 2.4. της παρούσας εργασίας).

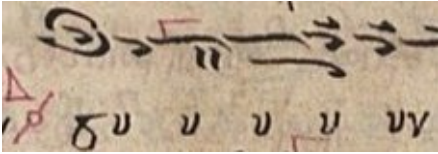

¹⁵⁸ Με βάση την επιπλέον κατηγορία που πρότεινε ο **Troelsgård** (ό.π., 14-5) (βλ. αρχή της ενότητας 2.4. της παρούσας εργασίας).

¹⁵⁹ Π.χ. βλ. Στάθης στο **Ψαριανός**, ό.π., σσ. ρνστ'-ρνθ'.

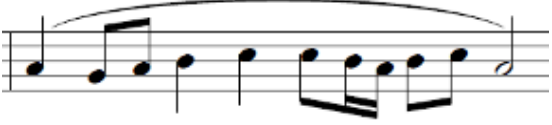

¹⁶⁰ Βλέπε απόδειξη τούτου στο παράδειγμα μελοποίησης της καταβασίας «Πεποικιλμένη τῆ θεία δόξη» από τον Πέτρο Βυζάντιο στην υποενότητα ν του παρόντος κεφαλαίου, όπου το ψηφιστόν

λούν τα διάφορα συμπλέγματα, τα οποία αντιστοιχούν στις διάφορες στερεοτυπικές μελωδικές θέσεις, οι οποίες ερμηνεύονται ανά «σχολή» με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο.

Οπότε το πραγματικό ερώτημα είναι πώς θα πρέπει να αποδοθούν αυτά τα συμπλέγματα, και όχι το κάθε σημάδι ξεχωριστά. Αν αποδοθούν τελείως συνοπτικά, δεν ψέλνονται. Αν αποδοθούν τελείως αναλυτικά, η μεταγραφή γίνεται προσδιοριστική και ξεφεύγει των στόχων του εγχειρήματος. Η μέση λύση που βρήκα είναι να παραθέτω τη **συνοπτικότερη δυνατή ανάλυση**, η οποία συνήθως αποτελεί και μελωδικό πυρήνα των υπόλοιπων πιο διανθισμένων αναλύσεων. Π.χ.

το  161 γίνεται  si i in

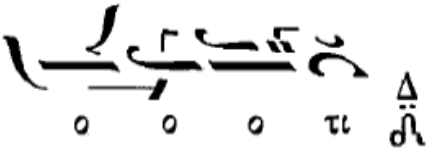

ανάλυση η οποία αποτελεί μελωδικό πυρήνα των πιο κάτω αναλυτικών ερμηνειών:

 si i in ,  si i in ,

της ακόμα πιο αναλυτικής:

 si i in ...και των πιθανών συνδυασμών τους.

Αυτό σημαίνει ότι και σε περιπτώσεις που η βυζαντινή σημειογραφία λειτουργεί αναλυτικότερα, η μελωδική γραμμή απλοποιείται στο πεντάγραμμα προς το συνοπτικότερο.¹⁶² Π.χ.

το  163 γίνεται  o ti

Να σημειώσουμε ότι τα τρίγοργα κατά κανόνα δεν αποδίδονται με τρίηχα, αλλά ως ένα όγδοο και δύο δέκατα έκτα ή ως δύο δέκατα έκτα κι ένα όγδοο (ή, σπανιότερα, ως ένα δέκατο έκτο, ένα όγδοο κι ένα δέκατο έκτο), λόγω παρατήρησης ότι οι ψάλτες τείνουν να

στο Μα- του Μαριάμ τίθεται ορθογραφικά και όχι για να υποδείξει επιτονισμό του εν λόγω φθόγγου.

¹⁶¹ Απόσπασμα από το χερουβικό «Νυν αι δυνάμεις» σε μέλος Ματθαίου Βατοπεδινού, ήχος πλάγιος του δευτέρου, από αυτόγραφο του ίδιου του συνθέτη (χφ ΕΒΕ 3473, Συλλογή Μερλιέ αρ. 11).

¹⁶² Εξαιρέση αποτελούν συνθέτες από τα μέσα του 19ου αιώνα και έπειτα, οι οποίοι χρησιμοποιούσαν τις αναλυτικές δυνατότητες της Νέας Μεθόδου για να αποτυπώσουν τις διασκευές γνωστών φράσεων με τρόπο περίτεχνο ανάλογο της φωνητικής τους δεξιότητας. Σε αυτές τις περιπτώσεις οι αναλυτικές θέσεις νοούνται ως μέρος της σύνθεσης και αποτυπώνονται σημειογραφικά για να αναδείξουν το συγκεκριμένο μελωδικό στυλ.

¹⁶³ Απόσπασμα στίχου από τον πολυέλαιο «Δούλοι Κύριον», ήχος πλάγιος του πρώτου, μέλος Πέτρου Λαμπαδαρίου, από τον Μουσικό Πανδέκτη της Ζωής (1937), τ. 2ος (Όρθρος).

τα ερμηνεύουν με έναν από τους παραπάνω τρόπους, ανάλογα με τη θέση που αυτά εμφανίζονται.¹⁶⁴

iv. Το υμνολογικό κείμενο

Προτού προχωρήσουμε στο πιο σημαντικό, ίσως, σημείο της συγκεκριμένης μεταγραφικής μεθόδου, που αφορά την ανάδειξη της μορφολογίας μέσω διαφόρων στοιχείων του πενταγράμμου, να κάνουμε μία παρένθεση που αφορά τον τρόπο καταγραφής του υμνολογικού κειμένου. Καθότι το εν λόγω μεταγραφικό εγχείρημα απευθύνεται τόσο σε Έλληνες όσο και σε ξένους μουσικούς, μουσικολόγους ή φιλόμουςους, επιλέχθηκε μεταφορά του κειμένου με βάση την ακουστική πραγμάτωση των λέξεων, σε λατινικό αλφάβητο, συνδυασμένο με δύο ελληνικά γράμματα (το δ και το γ). Η αντιστοιχία έχει ως εξής:¹⁶⁵

ελληνική γραφή	όπως στο...	μεταγραφή	ΔΦΕ	όπως στο...
α	α-νέβη	a	a	a-merican
β	β-ρέφος	v	v	v-oice
γ (+α, ο/ω, ου)	γ-ά-μος, γ-ό-νυ / προσά-γ-ω-ν, η-γ-ού-ντο	γ	γ	-
γ (+ε/αι, η/ι/υ/ει)	γ-έ-ρος / γ-αί-α, η-γ-ή-σατο / ά-γ-ι-ος / γ-ύ-ναια / έρ-γ-οι-ς / λέ-γ-ει	y	j	y-eah
δ	δ-αίμων	δ	δ	th-is
ε/αι	μηδ-ε-νός / έστ-αι	e	e	b-e-d
ζ	ζ-ώνον	z	z	z-oo
η/ι/υ/ει/οι/υι	ή-λιος / επ-ί / ύ-δωρ / λ-οι-μός / ωσ-εί / υι-ός	i	i	s-i-t
θ	θ-εός	th	θ	th-ink
κ (+α, ο/ω, ου)	κ-α-ρπός, κ-ό-ποις / διδάσ-κ-ω-ν, ή-κ-ου-ον	k	c	c-at
κ (+ε/αι, η/ι/υ/ει/οι, όλα τα σύμφωνα)	κ-έ-ντρον / κ-αι-ρός, εισα-κ-ή-κοα / αδι-κ-ί-αν / Κ-ύ-ριος / ε-κ-εί / κ-οι-νωνός, κ-λέος		k	k-itche

¹⁶⁴ Την ίδια τακτική ακολουθεί και ο μεταγραφέας των εκδόσεων της Μονής Αγίου Αντωνίου στην Αριζόνα, μοναχός Εφραίμ. Επίσης, αυτό συνηθίζεται και στην καταγραφή μελωδικών φράσεων λόγιων οθωμανικών φωνητικών κομματιών (şarkı), που προσομοιάζουν σε φράσεις της βυζαντινής μουσικής.

¹⁶⁵ Στην τέταρτη στήλη του πίνακα παρατίθενται τα σύμβολα των διαφόρων φθόγγων της ελληνικής, με βάση το σύστημα της Διεθνούς Φωνητικής Εταιρείας [ΔΦΕ] (International Phonetic Association [IPA]) (βλ. Marina **Nespor**, *Φωνολογία*, προσαρμογή στην ελληνική γλώσσα Α. Ράλλη, Μ. Nespor, μτφρ. Α. Ράλλη, Α. Νάτσης & Α. Παπασταύρου, Αθήνα, Πατάκη, 1999, σ. 45).

λ	λ-έγω	l	l	<i>l-eg</i>
μ	μ-ήτηρ	m	m	<i>m-other</i>
ν/]/[ν-έος,]-ε,[-α	n	n	<i>n-o</i>
ξ	ξ-ένος	x	ks	<i>ne-x-t</i>
ο	ο-ρώ	o	o	<i>o-rthodox</i>
π	π-αιδίον	p	p	<i>ins-p-ect</i>
ρ	ρ-ώμη	r	r	<i>r-ed</i>
σ (+β, γ, δ, λ, μ, ν, ρ)	πρέ-σ-β-ευε, προ-ς γ-ην, πρό-σ-δεξαι, προ-ς λ-αόν, κό-σ-μ-ος, προ-ς ν-αόν, ι-σ-ρ-αηλίτης	z	z	<i>s-mart</i>
σ (+υπόλοιπα)	σ-ώσον	s	s	<i>s-un</i>
τ	τ-ίμιος	t	t	<i>mys-t-ery</i>
φ	φ-έρον	f	f	<i>f-ind</i>
χ (+α, ο/ω, ου)	χ-α-ρά, χ-ο-ρός / χ-ώ-ρος, η-χ-ού-ντο	h	χ	<i>h-arp</i>
χ (+ε/αι, η/ι/υ/ει/οι)	πρόσ-χ-ε-ς / χ-αί-ρε, προσευ-χ-ή / βρα-χ-ί-ων / χ-υ-τήριον / χ-ει-ρών / μόσ-χ-οι		ς	<i>h-eaven</i>
ψ	ψ-άλλατε	ps	ps	<i>a-bs-olute</i>
αυ / ευ / ηυ (+ γ, δ, ε/αι, η/ι/ει/οι, λ, μ, ν, ο/ω, ρ)	αυ-γ-ή / ευ-γ-ενής / κατ-ηυ-γ-άσατο, αυ-δ-άζω / ευ-δ-αίμων / ηυ-δ-όκησεν, αυ-ε-ρύω / ευ-ε-ργέτης / ευ-αί-νητος, ευ-η-ρέστησεν / Δ-αυ-ί-δ / ευ-ί-λατος / δουλ-εύ-ει-ν / πιστ-εύ-οι-ς, αυ-λ-ή / ευ-λ-ογήσω / ηυ-λ-ίσθην, εθ-αυ-μ-άστωσεν / ευ-μ-ένεια, αναπ-αυ-ό-μενος / πονηρ-ευ-ό-μενος / π-αύ-ω / μνημον-έυ-ω, στ-αυ-ρ-ός / εύ-ρ-ον / αν-ηυ-ρ-έθη	av / ev / iv	av / ev / iv	<i>av-ailable / ev-ery / ev-ening</i>

αυ / ευ / ηυ (+θ, κ, ξ, π, σ, τ, χ)	κλ-αυ-θ-μός / επορ-εύ-θ-η / κατ-ήυ-θ-υνε, γλ-αύ-κ-α / λ-ευ-κ-ός, αυ-ξ-άνω / προσ-εύ-ξ-ομαι / ηύ-ξ-ησε, ευ-π-ρέπεια, ενι-αύ-σ-ιος / βασιλ-εύ-ς, αυ-τ-ός / ατελεύ-τ-ητον / ηυ-τ-έλισεν, κ-αύ-χ-ημα / εύ-χ-αρις / προσ-ηυ-χ-όμην	af / ef / if	af / ef / if	af-ter / ef-fort / if
ευφ- / ηυφ-	ευφ-ροσύνη / ηυφ-ράνθη	ef / if	ef / if	ef-fort / if
ου	ου-ρανός	u	u	y-ou
ββ	Α-ββ-ακούμ	v	v	v-oice
γγ / γκ	ε-γγ-ενώς / ε-γκ-ώμιον	g	g	g-ap
δδ	θα-δδ-αίος	ð	ð	th-is
κκ (+α, ο/ω, ου)	ε-κκ-α-λύπτω, ε-κκ-ο-μίζω / ε-κκ-ω-φέω	k	c	c-at
κκ (+ε/αι, η/ι/υ/ει/οι)	ε-κκ-έ-χυμαι / ε-κκ-αί-ω, ε-κκ-η-ρύσσω / ε-κκ-ι-νέω / έ-κκ-υ-νος / έ-κκ-ει-μαι		k	k-itchen
λλ	ε-λλ-ιπής	l	l	l-eg
μμ	ε-μμ-ένω	m	m	m-other
μπ	ε-μπ-αιγμός	b	b	b-ear
νν	αέ-νν-αος	n	n	n-o
ντ	ε-ντ-ολή	d	d	d-ear
[τελικό] ν + [αρχικό] τ	ε-ν τ-άχει	nd	ɲd	ra-nd-om
ππ	ί-ππ-ος	p	p	ins-p-ect
ρρ	έ-ρρ-ω	r	r	r-ed
σσ	θάλα-σσ-α	s	s	s-un
ττ	κηρύ-ττ-ω	t	t	mys-t-ery

Πίνακας 13. Τρόπος μεταγραφής των γραμμάτων του ελληνικού υμνολογικού κειμένου με βάση τη σύγχρονη ακουστική πραγμάτωσή τους (βλ. Nespor, 1999: 45)

ν. Αποτύπωση επιπέδων δομής (μέτρα, συζεύξεις συναφείας, κατανομή φωνηέντων)

Ένα από τα ζητήματα που με προβλημάτισαν ιδιαίτερα και με οδήγησαν σε αλληπαλλήλες δοκιμές και επαναπροσδιορισμούς μέχρι να καταλήξω σε ένα τελικό μοντέλο, ήταν ο τρόπος χωρισμού του μέλους σε μέτρα. Μελετώντας τόσο τις προγενέστερες μετα-

γραφές όσο και τις διάφορες τοποθετήσεις διαστολών στη βυζαντινή σημειογραφία, συνειδητοποίησα ότι, είτε δεν υπήρχε (τουλάχιστον εμφανής) συστηματικότητα, ή όταν υπήρχε δεν με ικανοποιούσε.¹⁶⁶

Η αποκλειστική απόρριψη της χρήσης μέτρων που προτιμήθηκε από μερικούς μεταγραφείς με βρήκε εξ αρχής αντίθετο, καθότι θεώρησα «εύκολη λύση» την παντελή αχρησία ενός μέσου που θα μπορούσε να εξυπηρετήσει την ανάδειξη της ρυθμικής δομής του μέλους, ακόμα κι αν αυτή είναι περισσότερο ελεύθερη απ' ό,τι στην ευρωπαϊκή μουσική. Στο άλλο άκρο ήταν η χρησιμοποίηση ενός σταθερού μέτρου, π.χ. 4/4 ή 2/4, επιλογή που προτιμήθηκε από κάποιους άλλους μεταγραφείς, με αποτελέσματα εμφανώς διαστρεβλωτικά για τον εσωτερικό ρυθμό του βυζαντινού μέλους και την απόδοση του κειμενικού τονισμού.¹⁶⁷ Έτσι, η μόνη λύση που έμενε ήταν το μεταβαλλόμενο μέτρο, και μάλιστα χωρίς να γίνεται υπόδειξη αλλαγής, καθότι δεν εξυπηρετεί κανένα σκοπό η γνώση του ακριβούς αριθμού των χρόνων του μέτρου, παρά μόνο αρκεί – κατά την άποψή μου – η επισήμανση του *πότε αλλάζει το μέτρο*, για να δίνεται η ανάλογη έμφαση στον πρώτο φθόγγο του νέου μέτρου.¹⁶⁸

Τώρα, ως προς τον τρόπο κατάτμησης του μέλους στα διάφορα μέτρα, κατέστρωσα έναν αριθμό κανόνων, εμπνευσμένος από τη **Γενετική Θεωρία της Τονικής Μουσικής** των Fred Redhal και Ray Jackendoff^{169,170} η οποία αποτέλεσε, επίσης, τη βάση για την ανάδειξη της μορφολογικής δομής μέσω του πενταγράμμου, διαδικασία η οποία θα αναλυθεί αμέσως μετά.

Η εν λόγω θεωρία αποτελεί μια «μουσική γραμματική» της οποίας στόχος είναι να εξηγήσει την ικανότητα των ακροατών να αναγνωρίζουν αν ένα μουσικό κομμάτι ανήκει (ή όχι) στο οικείο μουσικό τους ιδίωμα (*μουσική διαίσθηση*¹⁷¹). Η γραμματική αυτή δια-

¹⁶⁶ Βασική μου ένσταση ήταν η αίσθηση ότι γίνεται υπερβολική κατάτμηση των μελισματικών – ιδίως – μελών, η οποία ενέχει τον κίνδυνο μετρονομικής ερμηνείας και «τετραγωνισμένης» απόδοσης των μελισμάτων.

¹⁶⁷ Εμφανής απόδειξη τούτου είναι το παράδειγμα 10 του Παραρτήματος από τις μεταγραφές του Σακελλαρίδη, στο οποίο διατηρείται μεν σταθερός τετράσημος, παραβιάζεται όμως η μελωδική απόδοση του κειμενικού τονισμού που είναι – αν μη τι άλλο – βασικό χαρακτηριστικό αυτού του είδους της μελοποιίας.

¹⁶⁸ Η κατάτμηση των μελισματικών μελών σε πολύσημα μέτρα (πεντάσημους, εξάσημους, επτάσημους κ.ο.κ.) και η καταμέτρησή τους με συγκεκριμένες κινήσεις του χεριού είναι μία τακτική που συνηθίζεται από διαφόρους δασκάλους της ψαλτικής, αλλά με βρίσκει επίσης αντίθετο για τον λόγο που αναπτύσσεται στην υποσ. 166. Η βυζαντινή μελοποιία στα μελισματικά μέλη ακολουθεί έναν *ελεύθερο εσωτερικό ρυθμό*, και η σαφής απαρίθμηση των ρυθμικών ποδών θυμίζει ψυχαναγκαστικό φιλόλογο που καταπιάνεται με την καταμέτρηση των πόδων ποιημάτων της ελεύθερης ποίησης.

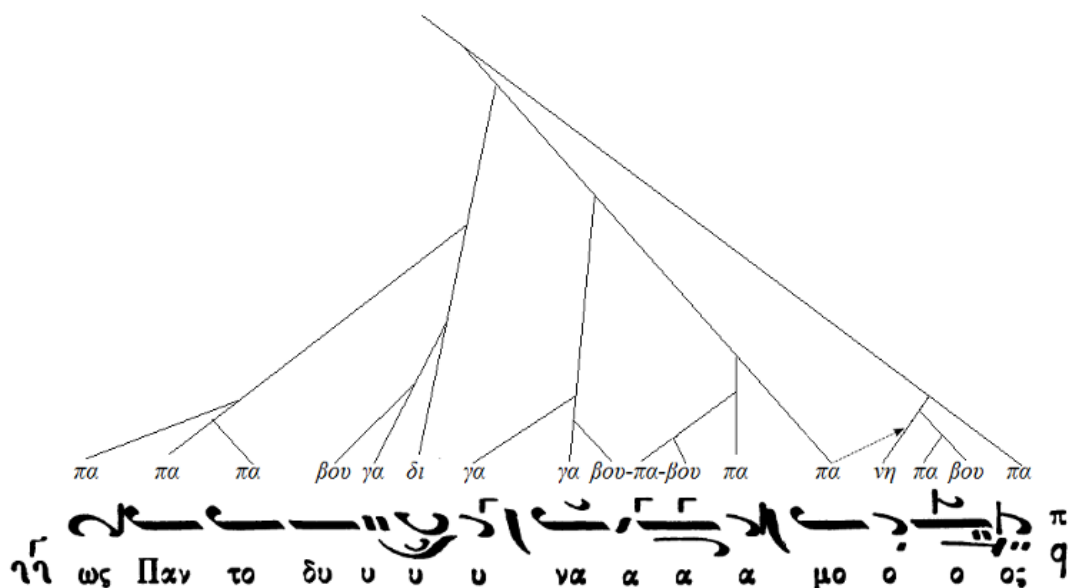
¹⁶⁹ Fred **Lerdahl** & Ray **Jackendoff**, *A generative theory of tonal music*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1983.

¹⁷⁰ Το έργο αυτό θεωρείται η βίβλος της Μουσικογλωσσολογίας (Musicolinguistics), ενός νεοφανούς υβριδικού κλάδου που συνδυάζει γλωσσολογία και μουσικολογία, και επιδίωξή του είναι να περιγράψει τη μουσική πρόσληψη/κατανόηση με τα μέσα της γλωσσολογικής μεθοδολογίας, με τελικό στόχο τον παραλληλισμό των δύο αυτών γνωσιακών συστημάτων και την αναγωγή σε πιθανές αντιστοιχίες (για περισσότερα βλ. **Antović**, M., “Musicolinguistics – from a Neologism to an Acknowledged Field”. *Facta Universitatis. Series Linguistics and Literature*, 3/2 (2005) 243-257 [Διατίθεται στη διεύθυνση: <http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal2005/lal2005-10.pdf>]. **Παπαδόπουλος**, Γ.-Σ., ό.π.)

¹⁷¹ Κατ' αντιστοιχία προς τη *γλωσσική διαίσθηση* (linguistic intuition) του Chomsky (βλ. Noam **Chomsky**, *Aspects of the theory of syntax*, Cambridge & MA, MIT Press, 1965), η οποία αφορά την ικανότητα ενός φυσικού ομιλητή να αναγνωρίζει αν κάτι είναι *γραμματικό* ή *αντιγραμματικό* στη μητρική του γλώσσα, με την έννοια του αν είναι διαισθητικά αποδεκτό ή όχι, και – αν όχι – σε ποιο βαθμό (όσον αφορά σημεία του συστήματος που βρίσκονται σε διαδικασία μεταβολής, π.χ. της Μυρτούς ή της Μυρτώσ;). Για μια ελληνόγλωσση εισαγωγή στις θεωρίες του Chomsky, βλ. Δήμητρα **Θεοφανοπούλου-Κοντού**, *Μετασηματιστική Σύνταξη*, Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1989.

κρίνει τις εξής τέσσερις βασικές δομικές κατηγορίες οργάνωσης της μελωδίας: α) την *ομαδοποιητική δομή* (grouping structure), η οποία περιγράφει την αίσθηση που έχει ένας *έμπειρος ακροατής*¹⁷² ενός μουσικού ιδιώματος ότι κάποιοι μουσικοί συνδυασμοί είναι πιο στενά δεμένοι μεταξύ τους από τους υπόλοιπους, β) τη *μετρική δομή* (metrical structure), η οποία περιγράφει την αίσθηση του έμπειρου ακροατή ότι οι μουσικοί φθόγγοι ενός κομματιού δομούνται ιεραρχικά μέσω της εναλλαγής ισχυρών και ασθενών δυναμικών τονισμών, γ) την *αναγωγή ως προς τα χρονικά διαστήματα* (time-span reduction), η οποία περιγράφει την ιεραρχική δομική σπουδαιότητα που αποκτά κάθε μουσικός φθόγγος ανάλογα με τη θέση που έχει στις δύο προηγούμενες δομές, και δ) την *αναγωγή ως προς τις δομές επιμήκυνσης* (prolongational reduction), που περιγράφει την αίσθηση αλληλοδιαδοχής από την ένταση στην χαλάρωση και από το αίσθημα συνοχής στο αίσθημα εξέλιξης της μελωδίας.¹⁷³

Όσον αφορά τις δύο τελευταίες κατηγορίες, οι Redhal & Jackendoff ανέπτυξαν μια μέθοδο απεικόνισης της ιεραρχικής δομής της μελωδίας υπό μορφή *δενδροδιαγράμματος* (κατά τα πρότυπα της Γενετικής Μετασχηματιστικής Γραμματικής του Noam Chomsky), η οποία αν εφαρμοζόταν στη βυζαντινή μουσική, το αποτέλεσμα θα ήταν κάπως έτσι:



Παράδειγμα 1. Δενδροδιάγραμμα που απεικονίζει την «αναγωγή ως προς τις δομές επιμήκυνσης» της τελικής φράσης του δοξαστικού «Τὴν παγκόσμιον δόξαν», ἦχος πρῶτος, σε μέλος Ἰωάννη Πρωτοψάλτη (τέλη 18ου αἰ. - 1866) (ἀπὸ Παπαδόπουλος, Γ.-Σ., ὄ.π.: 37)

Για την κατασκευή των διαφόρων δενδροδιαγραμμάτων, οι δύο συγγραφείς διατύπωσαν κανόνες τριών ειδών: α) τους *κανόνες κατάλληλου σχηματισμού* (well-formedness rules), οι οποίοι καθορίζουν τις συνθήκες που πρέπει να πληρούνται για να μπορεί ένα

¹⁷² Κατ' αντιστοιχία προς τον φυσικό ομιλητή μιας γλώσσας.

¹⁷³ Με όρους βυζαντινής μουσικής, η τελευταία αυτή δομική κατηγορία μπορεί να κατανοηθεί μέσω των διαφόρων ειδών καταλήξεων: οι ατελείς καταλήξεις προσδίδουν μια αίσθηση έντασης καθότι το κομμάτι παραμένει μετέωρο στο σημείο εκείνο, σε αντίθεση με τις εντελείς και τις τελικές καταλήξεις οι οποίες προσδίδουν μια αίσθηση χαλάρωσης καθότι το κομμάτι φτάνει σε ένα σημείο όπου μια νοητή μουσική ερώτηση έχει απαντηθεί. Στη δυτική μουσική, βέβαια, αυτή η αίσθηση σχετίζεται με τη διαδοχή των συγχορδιών. Είναι ενδιαφέρον ότι σε άρθρο του ο Σωτήρης Δεσπότης, αν και δεν φαίνεται να έχει υπόψη του την εν λόγω θεωρία, διακρίνει στα ψαλτικά μέλη την ύπαρξη ενός παρόμοιου διπόλου «έντασης» και «λύσης», το οποίο συνδέει με συγκεκριμένα σημάδια (βλ. Δεσπότης, Σ., "Ερμηνευτικές προσεγγίσεις στο μουσικό υλικό της ελληνικής ψαλτικής τέχνης". Γρηγόριος Παλαμάς, 818 (2007) 417-428)

μουσικό στοιχείο να περιγραφεί δομικά, β) τους κανόνες μετασχηματισμού (transformational rules), οι οποίοι περιγράφουν πώς τα μουσικά στοιχεία συνδυάζονται-μετασχηματίζονται για να αναχθούν στην τελική μουσική δομή, και γ) τους κανόνες προτίμησης (preference rules), οι οποίοι περιγράφουν την τάση των ακροατών να επιλέγουν μία ανάμεσα στις πολλές ερμηνείες που μπορεί να έχει ένα μουσικό απόσπασμα.¹⁷⁴

Η ιδέα μου, λοιπόν, ήταν να χρησιμοποιήσω το πεντάγραμμα ως ένα μέσο αποτύπωσης της μορφολογικής δομής των ψαλτικών μελών (αντί δενδροδιαγράμματος), και συγκεκριμένα να χρησιμοποιήσω τις συζεύξεις συναφείας (γνωστές και ως συζεύξεις προσωδίας ή λεγκάτο) για να αναδείξω την ομαδοποιητική δομή, και τον χωρισμό σε μέτρα σε συνδυασμό με τον τρόπο κατανομής των φωνηέντων των συλλαβών (για τα μελισματικά, κυρίως, μέλη) για να αναδείξω τη μετρική δομή. Έτσι, τα δύο αυτά στοιχεία θα απεικονίζουν το βασικό περίγραμμα – έστω – της αναγωγής ως προς τα χρονικά διαστήματα.

Ανέπτυξα, λοιπόν, τους δικούς μου κανόνες, οι οποίοι επίσης χωρίζονται σε τρεις κατηγορίες: στους **προϋποτιθέμενους κανόνες**, στους **κανόνες μετασχηματισμού** και στους **κανόνες προτίμησης**. Βασική διαφοροποίηση των κανόνων αυτών ως προς το θεωρητικό τους υπόβαθρο, είναι ότι δεν αφορούν τόσο την ερμηνεία που θα δώσει ο έμπειρος ακροατής σε μια ερμηνεία ενός μέλους, όσο τον τρόπο με τον οποίο – στον μεγαλύτερο βαθμό ασυνείδητα – θα αναλύσει και, εν τέλει, θα ερμηνεύσει ένας ψάλτης ένα συγκεκριμένο μέλος που έχει μπροστά του σημειογραφημένο. Έτσι, οι επιλογές στις οποίες θα προβεί ως προς τη ρυθμική έμφαση κάποιων φθόγγων σε σχέση με τους υπόλοιπους, θα αποτελέσουν την έμπρακτη ανάδειξη της μετρικής δομής εκ μέρους του, ενώ οι επιλογές του ως προς τις ανάσες και την γενική αίσθηση φρασarisματος του μέλους, θα αποτελέσουν την έμπρακτη ανάδειξη της ομαδοποιητικής δομής.

Η πρώτη κατηγορία αφορά κάποιους γενικούς κανόνες που σχετίζονται με τον μελωδικό χειρισμό του υμνολογικού κειμένου, και οι οποίοι προϋποτίθενται για την περαιτέρω ανάγνωση της δομής του εκάστοτε μέλους. Η δεύτερη κατηγορία αποτελείται από μία σειρά κανόνων υπό μορφή σειριακών εντολών (αλγορίθμων), οι οποίοι οδηγούν σε μια πρώτη ανάδειξη της μορφολογίας του μέλους, και ειδικά των σημείων που θα αναλύονταν από τον κάθε έμπειρο ακροατή με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Η τρίτη κατηγορία, τέλος, σχετίζεται με τα σημεία στα οποία αναπτύσσεται αμφισημία, όπου δηλαδή υπάρχουν περισσότερες από μία πιθανές αναγνώσεις της δομής. Ως εκ τούτου οι κανόνες αυτοί (επίσης διατυπωμένοι κατά κύριο λόγο σε μορφή σειριακών εντολών) αποτελούν κωδικοποιημένη απόδοση μιας συγκεκριμένης αισθητικής που δεν ανταποκρίνεται στο σύνολο του ψαλτικού κόσμου αλλά μιας μερίδας του (συμπεριλαμβανομένου και του γράφοντος), καθότι οδηγούν στην επιλογή μίας από τις διάφορες πιθανές αναγνώσεις. Βασικό μέλημα αυτής της αισθητικής είναι η ανάδειξη στον μεγαλύτερο βαθμό του νοηματικού περιεχομένου του ποιητικού κειμένου, μέσω απαλοιφής – όσο γίνεται – μελωδικών παραβιάσεων του κειμενικού τονισμού, από τη μια, και αποφυγή επιβολής περισσότερων τονικών κέντρων, από την άλλη.

Στη συνέχεια παρατίθενται και αναλύονται με χρήση παραδειγμάτων οι κανόνες που χρησιμοποιήθηκαν στο εν λόγω μεταγραφικό εγχείρημα, και οι οποίοι διαφοροποιούνται μερικώς ανάλογα με την κατηγορία στην οποία ανήκει το κάθε μέλος (σε σχέση με την αναλογία συλλαβής-χρόνου). Οι κανόνες θα πρέπει να εφαρμόζονται ακολουθώντας τη σειρά με την οποία παρατίθενται.

¹⁷⁴ Το τελευταίο είδος κανόνων αποτελεί το πιο πρωτοποριακό σημείο της θεωρίας, καθότι εντάσσει την έννοια της υποκειμενικότητας στη μουσική πρόσληψη/αντίληψη, ξεφεύγοντας από το αμιγώς φορμαλιστικό πρότυπο της γενετικής γραμματικής του Chomsky.

A.1. ΚΑΝΟΝΕΣ ΑΝΑΔΕΙΞΗΣ ΤΗΣ ΟΜΑΔΟΠΟΙΗΤΙΚΗΣ ΔΟΜΗΣ ΤΩΝ ΣΥΛΛΑΒΙΚΩΝ ΜΕΛΩΝ:

α. Προϋποτιθέμενοι Κανόνες:

1. Οι κειμενικές περιόδοι αποτελούν τη βάση για τις μουσικές περιόδους.
2. Το τέλος μουσικής περιόδου μπορεί να εκφραστεί με την τελευταία συλλαβή κύριας λέξης ή ελάχιστης φράσης (όπου η 2η υπερέρχει της 1ης) σε καταληκτικό φθόγγο (σύμφωνα με τις συμβάσεις του συγχόρδου που είναι ενεργοποιημένο) και διπλό ακούνητο χρόνο.

β. Κανόνες Μετασχηματισμού:

1. Χώρισε το ποιητικό κείμενο ανά περίοδο, με τη βοήθεια των σημείων στίξης. Εξαιρέση: κόμματα μετά από ονόματα σε κλητική πτώση.
2. Θεώρησε την αρχή του μέλους αρχή της πρώτης μουσικής περιόδου, και το τέλος του μέλους τέλος της τελευταίας μουσικής περιόδου.
3. Θεώρησε ως τέλη μουσικών περιόδων (και αρχές των επόμενων, αν υπάρχουν) τα τέλη κειμενικών περιόδων που αποδίδονται μουσικά ως τέλη μουσικών περιόδων (με βάση τον Προϋποτιθέμενο Κανόνα 2).
4. Χώρισε σε περαιτέρω μουσικές περιόδους με βάση τους σχετικούς Κανόνες Προτίμησης.

γ. Κανόνες Προτίμησης:

Γενικός Κανόνας Προτίμησης: Οι μουσικές περιόδοι δεν μπορεί να είναι εξαιρετικά μικρές, αλλά θα πρέπει να περιέχουν τουλάχιστον έξι χρόνους.

1. Εντόπισε συλλαβές στις οποίες υπάρχει τέλος κειμενικής περιόδου, αλλά όχι τέλος μουσικής περιόδου. Αν ο φθόγγος των συλλαβών αυτών αποτελεί καταληκτικό φθόγγο, και αν τυχόν υπόδειξη τέλους μουσικής περιόδου στο καθένα από αυτά τα σημεία δεν δημιουργεί μία ή δύο πολύ μικρές περιόδους (με βάση τον Γενικό Κανόνα Προτίμησης), τότε θεώρησε τα σημεία αυτά τέλη μουσικών περιόδων.
2. Εντόπισε σημεία στα οποία γίνεται μελωδουργική απόδοση τέλους μουσικής περιόδου, χωρίς το σημείο αυτό να αντιστοιχεί σε τέλος κειμενικής περιόδου. Αν τυχόν υπόδειξη τέλους μουσικής περιόδου στο καθένα από αυτά τα σημεία δεν δημιουργεί μία ή δύο πολύ μικρές περιόδους (με βάση τον Γενικό Κανόνα Προτίμησης), τότε θεώρησε τα σημεία αυτά τέλη μουσικών περιόδων.

Ανάλυση των παραπάνω κανόνων με παραδείγματα:

α. Ανάλυση Προϋποτιθέμενων Κανόνων

Ο **1ος Προϋποτιθέμενος Κανόνας** αναφέρεται στη γνωστή από τη βιβλιογραφία μελωδουργική σύμβαση, σύμφωνα με την οποία ο χωρισμός του ποιητικού κειμένου σε περιόδους αποτελεί τη βάση για τη μελοποίηση του κειμένου. Παρ' όλ' αυτά, σε όχι και τόσο σπάνιες περιπτώσεις, εμφανίζονται παραβιάσεις αυτού του κανόνα οι οποίες λειτουργούν εις βάρος της ανάδειξης του ποιητικού νοήματος.¹⁷⁵ Σε αυτές τις περιπτώσεις η μουσική ομαδοποιητική δομή αποδεικνύεται *ανώτερη* από την ποιητική.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Ένα τέτοιο παράδειγμα παρατίθεται παρακάτω, στην ανάλυση του 2ου Κανόνα Προτίμησης.

¹⁷⁶ Στον ακαδημαϊκό χώρο έχει επισημανθεί επανειλημμένως το φαινόμενο αυτό (όπως και εκείνο του «μουσικού παρατονισμού» που αναλύεται παρακάτω) από τον καθηγητή Εμμανουήλ Γιαννόπουλο, ο οποίος επιχειρεί μέσα από άρθρα του διάφορους τρόπους «εξυγίανσης» τέτοιων προβληματικών περιπτώσεων (βλ. ενδεικτικά Γιαννόπουλος, Ε., «Σώσον με θεολογούντα σε: Η μελωδική

Ο **2ος Προϋποτιθέμενος Κανόνας** συνοψίζει τον τρόπο με τον οποίο οι μελωργοί υποδεικνύουν με σαφήνεια τέλος μουσικής περιόδου στα συλλαβικά μέλη, στη βάση δύο στοιχείων: της δομικής αξίας του φθόγγου με βάση τη θέση του στο σύγχορδο που είναι ενεργοποιημένο, από τη μια, και της χρονικής του αξίας, από την άλλη. Με άλλα λόγια, αν ο φθόγγος αυτός είναι – σύμφωνα με τις συμβάσεις του ενεργοποιημένου συγχορδου – *καταληκτικός* (αν σε αυτόν δηλ. γίνονται ατελείς ή εντελείς καταλήξεις), και αν ο φθόγγος έχει διπλό (ή σπανιότερα τριπλό ή τετραπλό) χρόνο, χωρίς όμως να υπάρχει ανάλυσή του¹⁷⁷ (αυτό είναι που εννοείται με τον όρο «ακούνητος», ο οποίος – αν και όχι και τόσο επιστημονικοφανής – αποδίδει με σαφήνεια και ακρίβεια αυτό που θέλει να περιγράψει), τότε *μουσικά* υποδεικνύεται τέλος περιόδου.

Το εύρος του κανόνα αυτού περιορίζεται με την εφαρμογή του να αφορά αποκλειστικά την *τελευταία* συλλαβή μιας *κύριας λέξης* ή της *ελάχιστης φράσης*. Με τον όρο «κύρια λέξη» εννοούνται αποκλειστικά οι διάφοροι ρηματικοί τύποι (ρήματα, επιρρήματα, μετοχές), τα επίθετα, οι αντωνυμίες και τα ουσιαστικά. Με τον όρο «ελάχιστη φράση» εννοούνται περιπτώσεις όπου μια κύρια λέξη συνοδεύεται από «δευτερεύουσες λέξεις», π.χ. άρθρο + ουσιαστικό + αντωνυμία (π.χ. «τὰ ἔργα σου», «ταῖς ψυχαῖς ἡμῶν»), ή σύνδεσμος + ουσιαστικό (π.χ. «καὶ λαοὶ») κ.ο.κ. Η ελάχιστη φράση *υπερέχει* της κύριας λέξης, με την έννοια ότι η λέξη «ἔργα», για παράδειγμα, δεν νοείται ως αυτόνομη κειμενική μονάδα, παρά συνενώνεται με το άρθρο που προηγείται και την αντωνυμία που έπεται.

Ο περιορισμός, τέλος, που αφορά την *τελευταία* συλλαβή της κύριας λέξης ή της ελάχιστης φράσης, βασίζεται στο γεγονός ότι, όχι και τόσο σπάνια, ακούνητοι διπλοί χρόνοι σε καταληκτικό φθόγγο εμφανίζονται και στο μέσο μιας λέξης, γεγονός το οποίο – βέβαια – δεν υπονοεί σε καμία περίπτωση υπόδειξη τέλους περιόδου. Κάτι τέτοιο συμβαίνει, για παράδειγμα, στην τρίτη καταβασία του Σταυρού «Ράβδος εἰς τύπον τοῦ μυστηρίου» σε μέλος του Πέτρου Βυζαντίου (β' τετ. 18ου αι. -1808) (ήχος πλ. δ'), όπου η τονισμένη συλλαβή -κρί- της λέξης «προκρίνει» αποδίδεται με φθόγγο καταληκτικό (δι) και ακούνητο διπλασιασμένο χρόνο (ο οποίος μπορεί να ψαλεί και κουνημένος, αλλά είναι επίσης *αποδεκτό* (και συνηθισμένο) να ψαλλεί ακούνητος – κι αυτό είναι που έχει εδώ σημασία). Παρ' ὄλ' αυτά, καθότι βρισκόμαστε στο μέσο λέξης, δεν μπορεί να τεθεί τέλος περιόδου, και, έτσι, τυχόν *ανάλυση* του διπλασμού κατά την ψαλτική εκτέλεση (άρση δηλ. της «ακινήσιας») δεν συμβαίνει επειδή υπάρχει κλάσμα (άλλωστε και στα υπόλοιπα μουσικά τέλη περιόδων υπάρχει κλάσμα), αλλά επειδή είναι κλάσμα σε *μέσο λέξης* και όχι σε τέλος περιόδου(!):



β. Ανάλυση Κανόνων Μετασηματισμού

Με τον **1ο Κανόνα Μετασηματισμού** εξασφαλίζεται μια διαδικασία απολύτως απαραίτητη για την περαιτέρω ανάδειξη της ομαδοποιητικής δομής: ο χωρισμός του ποιητικού κειμένου σε κειμενικές περιόδους, με τη βοήθεια των σημείων στίξης – εξαιρούνται κόμματα που τίθενται μετά από ονόματα που βρίσκονται σε κλητική πτώση.

ένδυση της υμνογραφίας στο νέο στιχηραρικό γένος μελοποιίας”, στον τόμο Γ. Στάθης (επιμ.), *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης, Πρακτικά Β' Πανελληνίου Συνεδρίου Ψαλτικής Τέχνης, 15-19 Οκτωβρίου 2003*, Αθήνα, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2006, σσ. 335-357).

¹⁷⁷ Προσοχή! Το αν ο χρόνος είναι ακούνητος ή όχι *δεν* θα πρέπει να αναζητηθεί στην γραφή (π.χ. κλάσμα), αλλά στην ερμηνεία του μέλους! Ο μεταγραφέας θα πρέπει να *ψάλλει* το μέλος για να δει αν διαισθητικά αναλύει ή όχι τον εκάστοτε δίχρονο φθόγγο. Εδώ έγκειται η υποκειμενικότητα του μεταγραφέα, αλλά αυτή ακριβώς η υποκειμενικότητα είναι η *βάση* της ανάλυσης: Αν οι συμβάσεις μιας ψαλτικής «σχολής» υποδεικνύουν κουνημένο διπλό χρόνο, αυτό σημαίνει – κατ' επέκταση – ότι η εν λόγω ψαλτική «σχολή» *δεν* υποδεικνύει τέλος περιόδου σε εκείνο το σημείο.

Αν πάρουμε για βασικό μας παράδειγμα τη συλλαβική μελοποίηση της πρώτης ωδής των καταβασιών του Σταυρού «Σταυρόν χαράξας Μωσῆς» από τον Πέτρο Βυζάντιο σε ήχο πλ. δ' τρίφωνο (από καταγραφή του Χρήστου Τσακίρογλου), τότε το αποτέλεσμα της εφαρμογής του 1ου Κανόνα θα έχει ως εξής:

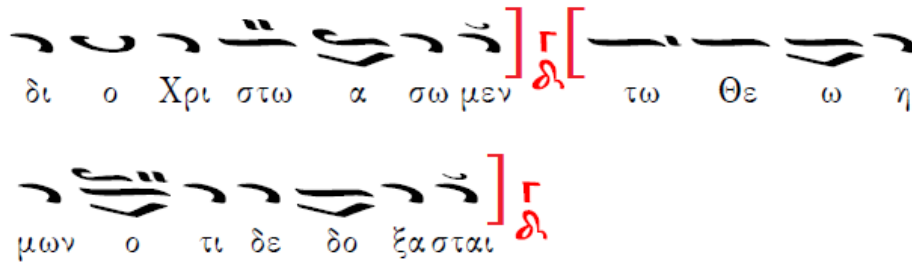
Σταυρόν χαράξας Μωσῆς, // ἐπ' εὐθείας ῥάβδῳ, // τὴν Ἐρυθρὰν διέτεμε, //
 τῷ Ἰσραὴλ πεζεύσαντι· // τὴν δὲ ἐπιστρεπτικῶς, // Φαραὼ τοῖς ἄρμασι, //
 κροτήσας ἤνωσεν, // ἐπ' εὐρους διαγράψας, // τὸ ἀήτητον ὄπλον· //
 διὸ Χριστῷ ἄσωμεν, // τῷ Θεῷ ἡμῶν, // ὅτι δεδόξασται. //

Με τον **2ο Κανόνα Μετασχηματισμού** εφαρμόζεται η αυτονόητη σύμβαση ότι η αρχή του μέλους θα είναι και αρχή της πρώτης μουσικής περιόδου, ενώ το τέλος της θα είναι τέλος της τελευταίας μουσικής περιόδου. Εφαρμογή του κανόνα αυτού στο παράδειγμά μας θα είχε το εξής αποτέλεσμα:

[C ταυ ρον χα ρα ξας [...] δε δο ξασται] Γδ

Ο **3ος Κανόνας Μετασχηματισμού** ορίζει τα σημεία του μουσικού κειμένου που οπωσδήποτε και από οποιονδήποτε ερμηνευτή θα θεωρούνταν ως τέλη μουσικής περιόδου και αρχές της επόμενης (αν υπάρχει). Αυτά είναι τα τέλη κειμενικής περιόδου που αποδίδονται και μουσικά ως τέλη περιόδου (με βάση τον 2ο Προϋποτιθέμενο Κανόνα). Εφαρμογή του 3ου Κανόνα Μετασχηματισμού στο παράδειγμά μας θα είχε το παρακάτω αποτέλεσμα:

Γδ [C ταυ ρον χα ρα ξας Μω σης επ ευ
 θει ας ρα βδω την Ε ρυ θραν δι ε τε
 με] Γδ [τω Ι σρα ηλ πε ζευ σαν τι] Γδ [την
 δε ε πι στρε πτι κως] [Φα ρα ω τοις
 αρ μα σι κρο τη σας η νω σεν] Γδ [επ ευ
 ρους δι α γρα ψας το α ητ τη τον ο πλον

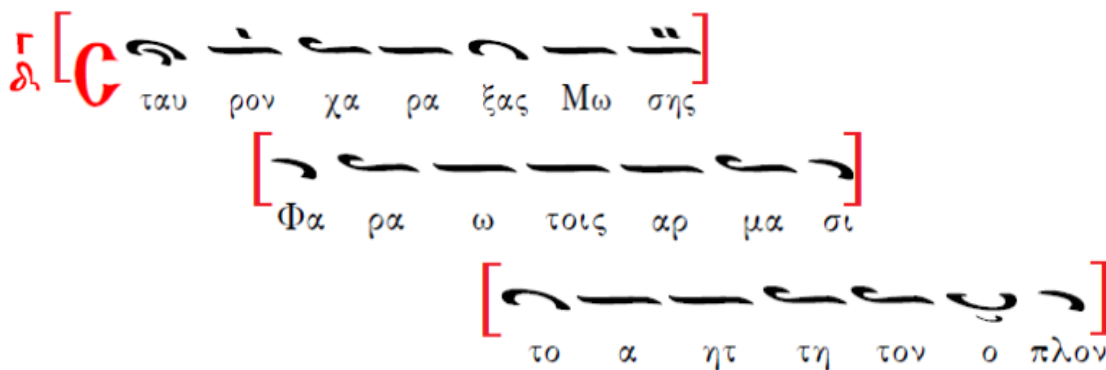


Με τον **4ο Κανόνα Μετασηματισμού** προχωράμε στους Κανόνες Προτίμησης, οι οποίοι θα μας οδηγήσουν – με το ποσοστό υποκειμενικότητας που ενέχουν – στο τελικό αποτέλεσμα ανάδειξης της ομαδοποιητικής δομής του μέλους.

γ. Ανάλυση Κανόνων Προτίμησης

Ο **Γενικός Κανόνας Προτίμησης** επιχειρεί να αποφύγει κατάτμηση του μέλους σε πολύ μικρά μέρη, αν τυχόν κάτι τέτοιο υποδεικνύεται από τη μελωδική προσέγγιση – αισθητική σύμβαση που προϋποτίθεται της εφαρμογής των υπόλοιπων κανόνων που έπονται. Το ελάχιστο όριο τίθεται συμβατικά στην ύπαρξη τουλάχιστον **έξι** χρόνων στα πλαίσια της μουσικής περιόδου.

Σύμφωνα με τον **1ο Κανόνα Προτίμησης**, εντοπίζονται στο μέλος κειμενικά τέλη που δεν αποδίδονται μελωδικά ως μουσικά τέλη (με βάση πάντοτε τον 2ο Προϋποτιθέμενο Κανόνα). Αν τα σημεία αυτά αποδίδονται με φθόγγο καταληκτικό, τότε υπάρχει το κατάλληλο έδαφος για να θεωρηθούν και τέλη μουσικών περιόδων. Αρκεί να μην δημιουργούνται περίοδοι μικρότερες των 6 χρόνων (όπως ορίζει ο Γενικός Κανόνας Προτίμησης). Εφαρμογή του εν λόγω κανόνα στο παράδειγμά μας, θα είχε ως αποτέλεσμα περαιτέρω καθορισμό των εξής μουσικών περιόδων:



Όπως βλέπουμε, στο παράδειγμά μας τέθηκε σε εφαρμογή ο περιορισμός του 1ου Κανόνα, σύμφωνα με τον οποίο δεν πρέπει να προκύπτουν πολύ μικρές φράσεις, στο απόσπασμα «τῷ Θεῷ ἡμῶν, // ὅτι δεδόξασται. //», καθότι η πρώτη κειμενική περίοδος, αν και τελειώνει σε καταληκτικό φθόγγο (δι), αποδίδεται μουσικά με μόλις 5 χρόνους:



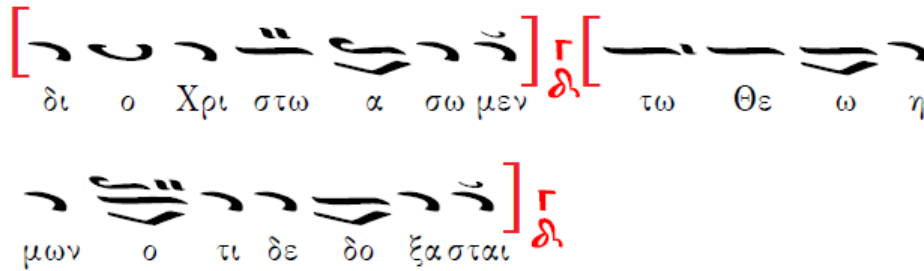
Ο **2ος Κανόνας Προτίμησης** εξετάζει τις αντίθετες περιπτώσεις, στις οποίες δηλ. αποδίδεται μουσικά τέλος περιόδου σε σημείο που δεν υπάρχει τέλος κειμενικής περιόδου. Αυτό σημαίνει ότι ο μελωργός επέλεξε μερική αναδιάρθρωση της κειμενικής ομαδοποιητικής δομής, και αν κάτι τέτοιο δεν προκαλεί πολύ μικρές περιόδους (λιγότερες από 6 χρόνους), τότε οφείλουμε να ακολουθήσουμε την αναδιάρθρωση του μελωργού. Στο πα-

ράδειγμά μας δεν υπάρχει τέτοια περίπτωση, υπάρχει – όμως – στην όγδοη καταβασία της Σταυροπροσκυνήσεως «Χείρας ἐν τῷ λάκκῳ» σε μέλος του ίδιου (ήχους α'), στο απόσπασμα «// Δανιὴλ ἀβλαβῆς, // ἐκ τῆς τούτων καταβρώσεως σέσωσται, //». Ο μελουργός, αντιτιθέμενος στην κειμενική ομαδοποιητική δομή, θέτει τέλη μουσικών περιόδων στο τέλος των λέξεων «Δανιὴλ» και «τούτων». Αντιθέτως, η τελευταία συλλαβή της λέξης «ἀβλαβῆς» επενδύεται μουσικά με μη καταληκτικό φθόγγο, το Ζω', και έτσι δεν μπορεί να θεωρηθεί τέλος περιόδου (παραβίαση 1ου Κανόνα Προτίμησης). Τέλος περιόδου στην λέξη «Δανιὴλ» θα είχε ως αποτέλεσμα πολύ μικρή μουσική περίοδο, γι' αυτό και απορρίπτεται. Γίνεται, έτσι, αποδεκτή η επόμενη μελουργική υπόδειξη τέλους περιόδου στο τέλος της λέξης «τούτων», και έτσι προκύπτει η εξή διάρθρωση της ομαδοποιητικής δομής του αποσπάσματος:

The image shows musical notation for the phrase "Δανιὴλ ἀβλαβῆς, ἐκ τῆς τούτων καταβρώσεως σέσωσται". The notation is written on a five-line staff. Above the staff, the text "5 χρόνοι" is written. The notes are represented by horizontal lines with various curves and dots. Red brackets and vertical lines indicate musical phrasing. The first phrase "Δανιὴλ" ends with a red bracket and a vertical line. The second phrase "ἀβλαβῆς" ends with a red bracket and a vertical line. The third phrase "ἐκ τῆς τούτων" ends with a red bracket and a vertical line. The fourth phrase "καταβρώσεως" ends with a red bracket and a vertical line. The fifth phrase "σέσωσται" ends with a red bracket and a vertical line. The notes are written in black ink.

Για να ολοκληρώσουμε με το βασικό παράδειγμά μας, η τελική μορφή που θα λάβει ακολουθώντας τους παραπάνω κανόνες θα είναι η εξής:

The image shows musical notation for the phrase "ταυρον χαρὰ ξας Μωσῆς ἐπευθεῖας ραβδῶτην Ἐρυθραν διέτεμε τὴν ἰσραηλιπευσαντι τὴν δεεπιστευτικὴν Φαρωταῖς ἀρμασίχροτησας ἠνωσεν ἐπευρουσ διὰ γραφὰς τοῦ ἀητιητον ὀπλον". The notation is written on a five-line staff. The notes are represented by horizontal lines with various curves and dots. Red brackets and vertical lines indicate musical phrasing. The first phrase "ταυρον" ends with a red bracket and a vertical line. The second phrase "χαρὰ" ends with a red bracket and a vertical line. The third phrase "ξας Μωσῆς" ends with a red bracket and a vertical line. The fourth phrase "ἐπευθεῖας" ends with a red bracket and a vertical line. The fifth phrase "ραβδῶτην" ends with a red bracket and a vertical line. The sixth phrase "Ἐρυθραν" ends with a red bracket and a vertical line. The seventh phrase "διέτεμε" ends with a red bracket and a vertical line. The eighth phrase "τὴν ἰσραηλιπευσαντι" ends with a red bracket and a vertical line. The ninth phrase "τὴν δεεπιστευτικὴν" ends with a red bracket and a vertical line. The tenth phrase "Φαρωταῖς" ends with a red bracket and a vertical line. The eleventh phrase "ἀρμασίχροτησας" ends with a red bracket and a vertical line. The twelfth phrase "ἠνωσεν" ends with a red bracket and a vertical line. The thirteenth phrase "ἐπευρουσ" ends with a red bracket and a vertical line. The fourteenth phrase "διὰ γραφὰς" ends with a red bracket and a vertical line. The fifteenth phrase "τοῦ ἀητιητον ὀπλον" ends with a red bracket and a vertical line. The notes are written in black ink.



A.2. ΚΑΝΟΝΕΣ ΑΝΑΔΕΙΞΗΣ ΤΗΣ ΜΕΤΡΙΚΗΣ ΔΟΜΗΣ ΤΩΝ ΣΥΛΛΑΒΙΚΩΝ ΜΕΛΩΝ:

α. Προϋποτιθέμενοι Κανόνες:

1. Ο κειμενικός τονισμός αποτελεί βάση για τον μουσικό τονισμό.
 2. Κυρίαρχο μέτρο είναι τα 4/4.
 3. Ο μουσικός τονισμός μπορεί να εκφραστεί μελωδικά με τους εξής 5 τρόπους:
 - α) με χρήση φθόγγου υψηλότερου τονικού ύψους σε σχέση με τον αμέσως προηγούμενο, αλλά όχι και τον αμέσως επόμενο, χωρίς πολλαπλασιασμό της αναλογίας συλλαβής-χρόνου σε σχέση με την αμέσως προηγούμενη συλλαβή,
 - β) με πολλαπλασιασμό (κατά κανόνα διπλασιασμό) της αναλογίας συλλαβής-χρόνου σε σχέση με την αμέσως προηγούμενη συλλαβή, χωρίς χρήση φθόγγου υψηλότερου τονικού ύψους σε σχέση με τον αμέσως προηγούμενο,
 - γ) με πολλαπλασιασμό (κατά κανόνα διπλασιασμό) της αναλογίας συλλαβής-χρόνου σε σχέση με την αμέσως προηγούμενη συλλαβή και χρήση φθόγγου υψηλότερου τονικού ύψους σε σχέση με τον αμέσως προηγούμενο, αλλά όχι τον αμέσως επόμενο φθόγγο.
 - δ) με χρήση φθόγγου υψηλότερου τονικού ύψους σε σχέση με τον αμέσως προηγούμενο αλλά και τον αμέσως επόμενο φθόγγο, χωρίς πολλαπλασιασμό της αναλογίας συλλαβής-χρόνου σε σχέση με την αμέσως προηγούμενη συλλαβή,
 - ε) με χρήση φθόγγου υψηλότερου τονικού ύψους σε σχέση με τον αμέσως προηγούμενο αλλά και τον αμέσως επόμενο φθόγγο, και πολλαπλασιασμό της αναλογίας συλλαβής-χρόνου σε σχέση με την αμέσως προηγούμενη συλλαβή.
- Σημείωση 1:* Σύμφωνα με τον Γενικό Κανόνα Προτίμησης, η παραπάνω σειρά των πέντε τρόπων έκφρασης μουσικού τονισμού στον Προϋποτιθέμενο Κανόνα, αποτελεί σειρά αύξησης από τον πιο αδύναμο στον πιο ισχυρό.
- Σημείωση 2:* Σε περιπτώσεις μη μουσικής απόδοσης του κειμενικού τονισμού μιας συλλαβής, η χρήση φθόγγου χαμηλότερου τονικού ύψους σε σχέση με τον αμέσως προηγούμενο φθόγγο, θεωρείται ασθενέστερη σε σχέση με την χρήση φθόγγου ίσου τονικού ύψους σε σχέση με τον αμέσως προηγούμενο.
4. Η ομαδοποιητική δομή του μέλους παίζει συμπληρωματικό ρόλο στον καθορισμό της μετρικής του δομής.

β. Κανόνες Μετασχηματισμού:

1. Χώρισε το ποιητικό κείμενο σε μέτρα, τοποθετώντας διαστολή πριν από κάθε τονισμένη συλλαβή¹⁷⁸. Εξαίρεση: τα τονισμένα άρθρα.
2. Μετάφερε τον χωρισμό του κειμένου υπό μορφή μέτρων στο μουσικό κείμενο, τοποθετώντας διαστολή και μετά τον τελευταίο φθόγγο του μέλους.
3. Μετάφερε τον χωρισμό του μέλους σε μουσικές περιόδους στο ποιητικό κείμενο για λόγους ευκολίας.
4. Εντόπισε τυχόν άτονες συλλαβές που είναι μουσικά τονισμένες με τύπο δ ή ε και κάνε τες αρχές μέτρου (αρκεί να ανήκουν σε λέξεις που δεν φέρουν καθόλου κειμενικό τονισμό). Εξαίρεση: Αν με την εισαγωγή της διαστολής δημιουργείται μονό μέτρο (1/4).
5. Εντόπισε τυχόν αρχές μουσικής περιόδου που να αποτελούνται από τέσσερις άτονες συλλαβές. Αν αυτές αποδίδονται μελουργικά με τέσσερις μονόχρονους φθόγγους, τότε τοποθέτησε διαστολή στην αρχή της περιόδου.
6. Εντόπισε τυχόν πρώτη συλλαβή μουσικής περιόδου, που αν και κειμενικά άτονη, αποδίδεται με διπλό χρόνο (ή περισσότερο), και σημείωσε αρχή μέτρου. Εξαίρεση: Αν με την εισαγωγή της διαστολής δημιουργείται προηγουμένως μονό μέτρο (1/4) με τονισμό τύπου δ.
7. Εντόπισε τυχόν τελευταία συλλαβή μουσικής περιόδου που, αν και κειμενικά άτονη, αποδίδεται με περισσότερους από δύο χρόνους, και σημείωσε αρχή μέτρου. Εξαίρεση: Αν με την εισαγωγή της διαστολής δημιουργείται προηγουμένως μέτρο 1/4 ή 2/4.
8. Προτίμησε τον τετράσημο! Σημείωσε ως προβληματικά, όσα μέτρα δεν είναι 4/4.
9. Θεώρησε τυχόν αρχικό ελλιπές μέτρο ως μη προβληματικό.
10. Θεώρησε τα προβληματικά μέτρα των οποίων η πρώτη συλλαβή αποδίδεται με μουσικό τονισμό τύπου δ ή ε (βλ. Προϋποτιθέμενος Κανόνας), ως μη προβληματικά. Εξαίρεση: τα μονά μέτρα (1/4).
11. Τυχόν μονά μέτρα (1/4) να ενσωματώνουν το επόμενο μέτρο (αφαίρεση δεύτερης διαστολής), αν το επόμενο μέτρο είναι 2/4, για να σχηματιστεί μέτρο 3/4. Εξαίρεση: Αν το μέτρο των 2/4 αποτελεί περίπτωση μουσικού τονισμού τύπου ε.
12. Τυχόν εναπομείναντα μονά μέτρα (1/4) να ενσωματώνονται στο προηγούμενο μέτρο (αφαίρεση πρώτης διαστολής), αν το προηγούμενο μέτρο είναι 2/4, για να σχηματιστεί μέτρο 3/4.
13. Τυχόν εναπομείναντα μονά μέτρα (1/4) να ενσωματώνουν το επόμενο μέτρο (αφαίρεση δεύτερης διαστολής), αν το επόμενο μέτρο είναι 3/4, για να σχηματιστεί μέτρο 4/4.
14. Τυχόν εναπομείναντα μονά μέτρα (1/4) να ενσωματώνονται στο προηγούμενο μέτρο (αφαίρεση πρώτης διαστολής), αν το προηγούμενο μέτρο είναι 3/4, για να σχηματιστεί μέτρο 4/4.
15. Χειρίσου τυχόν τελική συλλαβή με περισσότερους από δύο χρόνους με βάση τους Κανόνες Προτίμησης που αφορούν τη μετρική μικροδομή των μελισματικών μελών.
16. Διόρθωσε τα εναπομείναντα προβληματικά μέτρα με βάση τους σχετικούς Κανόνες Προτίμησης.

γ. Κανόνες Προτίμησης:

Γενικός Κανόνας Προτίμησης: Η σειρά παράθεσης των πέντε τρόπων έκφρασης μουσικού τονισμού στον Προϋποτιθέμενο Κανόνα, αποτελεί σειρά αύξησης από τον πιο αδύναμο στον πιο ισχυρό.

¹⁷⁸ Για όλες τις λέξεις, τονισμένες θεωρούνται οι συλλαβές των οποίων τα φωνήεντα φέρουν οξεία (´) ή περισπωμένη (¨). Επίσης, για όλες τις λέξεις εκτός τα εγκλιτικά, τονισμένες θεωρούνται και οι συλλαβές των οποίων τα φωνήεντα φέρουν βαρεία (˘).

1. Τυχόν εναπομείναντα μονά μέτρα (1/4) να ενσωματώνονται στο προηγούμενο μέτρο (αφαίρεση πρώτης διαστολής), αν η πρώτη συλλαβή του επόμενου μέτρου έχει πιο ισχυρό μουσικό τονισμό από ότι η συλλαβή του μονού μέτρου, ή να ενσωματώνουν το επόμενο μέτρο (αφαίρεση δεύτερης διαστολής), αν η πρώτη συλλαβή του επόμενου μέτρου έχει πιο αδύναμο μουσικό τονισμό από ότι η συλλαβή του μονού μέτρου.
2. Αν υπάρχουν δύο συνεχόμενα μέτρα των 2/4 και η πρώτη συλλαβή του δεύτερου δεν ανήκει στον μουσικό τονισμό τύπου δ ή ε, τότε αφαιρέσει τη μεσαία διαστολή, φτιάχνοντας έτσι ένα μέτρο των 4/4.
3. Ενσωμάτωσε στο προηγούμενο μέτρο (αφαίρεση πρώτης διαστολής) τυχόν μέτρα των 2/4 που αποτελούν δίχρονη μελωργική επένδυση της τελευταίας συλλαβής μίας μουσικής περιόδου. Εξαιρέση: Αν η μουσική αυτή περίοδος είναι η τελευταία.
4. Τυχόν εναπομείναντα προβληματικά μέτρα των 2/4 να ενσωματώνονται στο προηγούμενο μέτρο (αφαίρεση πρώτης διαστολής), αν η πρώτη συλλαβή του επόμενου μέτρου έχει πιο ισχυρό μουσικό τονισμό από ότι η πρώτη συλλαβή του μέτρου των 2/4. Εξαιρέση: Αν το μέτρο των 2/4 έπεται ελλιπούς μέτρου.
5. Τυχόν εναπομείναντα μέτρα των 2/4 (προβληματικά ή μη) να ενσωματώνουν το επόμενο μέτρο (αφαίρεση δεύτερης διαστολής), αν η πρώτη συλλαβή του επόμενου μέτρου έχει φθόγγο χαμηλότερο από τον αμέσως προηγούμενό της. Εξαιρέση: Αν η δεύτερη διαστολή του μέτρου των 2/4 το χωρίζει με το πρώτο μέτρο νέας μουσικής περιόδου.
6. Αν υπάρχουν μέτρα 8/4, χωρίσε τα σε δύο μέτρα των 4/4, αρκεί να μην δημιουργείται μέτρο στο οποίο να συνυπάρχουν η τελευταία συλλαβή μιας μουσικής περιόδου και η αρχή της αμέσως επόμενης ή να δημιουργείται λανθασμένος τονισμός σε λέξη της οποίας η τονισμένη συλλαβή δεν αντιστοιχεί σε αρχή μέτρου ή να χωρίζεται φωνήεν της ίδιας συλλαβής στη μέση.
7. Έλεγξε για τυχόν αρχές μουσικών περιόδων που αποτελούνται από 4 ή περισσότερες άτονες συλλαβές και κάνε την πρώτη συλλαβή τους αρχή μέτρου. Εξαιρέση: Αν με την εισαγωγή της διαστολής δημιουργείται προηγουμένως μέτρο 1/4 ή 2/4.
8. Θεώρησε τα προβληματικά μέτρα που απέμειναν ως μη προβληματικά.

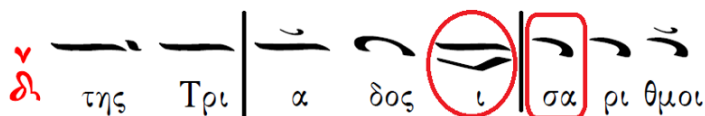
Ανάλυση των παραπάνω κανόνων με παραδείγματα:

α. Ανάλυση Προϋποτιθέμενων Κανόνων

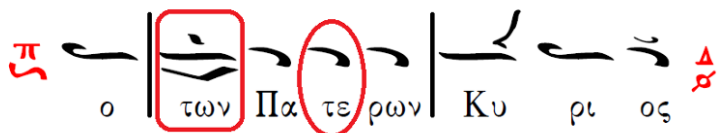
Ο **1ος Προϋποτιθέμενος Κανόνας** αναφέρεται στην ευρέως γνωστή στη βιβλιογραφία έννοια του *τονικού ρυθμού*. Πρακτικά, αυτό δεν σημαίνει ότι όπου υπάρχει τονισμός στο ποιητικό κείμενο αυτόματα εμφανίζεται τονισμός και στη μελωδία. Αυτό που συμβαίνει είναι ότι οι τονιζόμενες συλλαβές του κειμένου υποδεικνύουν στον ψάλτη τα σημεία στα οποία θα πρέπει να προσδώσει *ρυθμική έμφαση*· οι τονιζόμενες συλλαβές είναι, με άλλα λόγια, *εν δυνάμει* αρχές μέτρου. Αν ο μελωργός – που μεσάζει ανάμεσα στον ποιητή και τον ψάλτη – επενδύσει μουσικά το κείμενο με τρόπο που να επιτρέπει ρυθμική έμφαση στην ψαλμώδιση κάθε μίας από τις τονιζόμενες συλλαβές, τότε ο κειμενικός τονισμός και η ρυθμική δομή του μέλους θα ταυτίζονται.

Ακόμα και έτσι, αυτό δεν σημαίνει πως ο μουσικός τονισμός *ταυτίζεται* με τον κειμενικό. Συχνά, τονιζόμενες συλλαβές δεν τονίζονται μουσικά, και όμως η θέση τους στο μέλος επιτρέπει ρυθμική έμφαση κατά την ερμηνεία τους. Αντίστροφα, άτονες συλλαβές που τονίζονται μουσικά, έχουν τέτοια θέση στο μέλος που τους επιτρέπει να μην αποκτήσουν ρυθμική έμφαση εις βάρος του κειμενικού τονισμού. Μια τέτοια περίπτωση συναντούμε, για παράδειγμα, στη συλλαβική μελοποίηση από τον Πέτρο Βυζάντιο της όγδοης ωδής των καταβασιών του Σταυρού «Εύλογείτε Παῖδες», όπου η συλλαβή -σά- της λέξης «*ίσάριθμοι*», αν και δεν τονίζεται μουσικά (πτώση τονικού ύψους, μη διπλασιασμός διάρκειας), βρίσκεται σε σημείο που της επιτρέπεται ρυθμική έμφαση κατά την ψαλτική ερμηνεία. Αντίθετα η συλλαβή -ι- της ίδιας λέξης, αν και τονίζεται μουσικά (φθόγγος ψηλό-

τερος από τον προηγούμενο και τον επόμενο), βρίσκεται σε τέτοιο σημείο στο μέλος που της επιτρέπει να μην αποκτήσει ρυθμική έμφαση σε βάρος του κειμενικού τονισμού, και κατ' επέκταση του ποιητικού νοήματος:



Από την άλλη, συχνό είναι το φαινόμενο ο κειμενικός τονισμός να μην επενδύεται μουσικά ή/και οι τονιζόμενες συλλαβές να βρίσκονται σε σημεία που η όλη δομή του μέλους δεν τους επιτρέπει δυναμική ποιότητα. Το φαινόμενο θα μπορούσε να ονομαστεί «**μουσικός παρατονισμός**», και είναι γνωστές οι προσπάθειες διαφόρων μελοποιών ανά περιόδους να βελτιώνουν τέτοιου είδους φαινόμενα που συχνά εμφανίζονται σε ευρέως διαδεδομένες συνθέσεις.¹⁷⁹ Στο παρακάτω παράδειγμα από την έβδομη πεζή καταβασία των Θεοφανείων «Νέους εύσεβείς» σε μέλος του ίδιου (ήχος πλ. β'), το άρθρο «τῶν» παίρνει μουσικό τονισμό παρ' όλο που ως άρθρο δεν προσμετράται ως τονισμένη συλλαβή. Αντίθετα, η τονισμένη συλλαβή -τέ- της λέξης «πατέρων» δεν τονίζεται μουσικά. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με τη θέση των δύο συλλαβών στο μέλος δεν επιτρέπει συμφωνία με τον κειμενικό τονισμό και έτσι οδηγούμαστε σε *μουσικό παρατονισμό*:



Ο **2ος Προϋποτιθέμενος Κανόνας** αναφέρεται στην κυριαρχία του μέτρου των 4/4 ή, αλλιώς, του *τετράσημου ρυθμικού πόδα*, ως βασικής ρυθμικής μονάδας των συλλαβικών μελών (και όχι μόνο, όπως θα δούμε στη συνέχεια). Η κυριαρχία του τετράσημου βασίζεται κατ' αρχάς: α) στην τάση των *μελουργών* να επενδύουν μελωδικά τα υμνολογικά κείμενα στο συλλαβικό είδος με τρόπο ώστε οι τονισμένες συλλαβές να κατανέμονται ανά τέσσερις χρόνους, β) στην τάση των *ψαλτών*, σε σημεία όπου συνυπάρχουν δύο μελωδικοί τονισμοί, να προτιμούν αυτόν που δημιουργεί τετράσημο¹⁸⁰, και συμπληρωματικά: γ) στην προσέγγιση του τετρασήμου από αρκετά *θεωρητικά συγγράμματα* του 19ου αιώνα και μετά ως θεμελιώδους ρυθμικής μονάδας για τα ψαλτικά μέλη, κυρίως τα νευματικά και τα μελισματικά, αλλά – κατά μερικούς θεωρητικούς – και τα συλλαβικά¹⁸¹, και δ) στη συχνή *χρήση μέτρων 4/4* σε συλλαβικά μέλη που είναι είτε μεταγγραμμένα στο πεντάγραμμα (βλ. π.χ. Παράρτημα, εικ. 17), είτε καταγεγραμμένα στη Νέα Μέθοδο, αρχής γενομένης από τον ίδιο τον Χρύσανθο (βλ. Παράρτημα, εικ. 23).

Στον **3ο Προϋποτιθέμενο Κανόνα** απარიθμούνται οι πέντε διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους *μουσικά* αποδίδεται ο κειμενικός τονισμός. Δύο είναι τα βασικά μέσα που χρησιμοποιούν οι μελουργοί για να εκφράσουν μουσικά τονισμό: αυξάνουν το τονικό ύψος του φθόγγου της τονισμένης συλλαβής σε σχέση με της προηγούμενης ή και σε σχέση

¹⁷⁹ Βλ. υποσ. 176.

¹⁸⁰ Η τάση αυτή εκφράζεται, ουσιαστικά, μέσω του 10ου και 11ου Κανόνα Μετασχηματισμού.

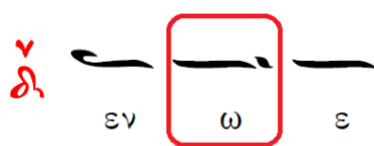

¹⁸¹ Βλ. ενδεικτικά Μελέτιος **Συκιώτης**, *Πράξις και Θεωρία της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής μετά μελωδικών ασκήσεων*, [Άγιον Όρος], Εκκλησιαστική Σχολή Αθωνιάδος, 1981, σ. 138: «βάσις ὅμως καὶ θεμέλιον ὄλων τῶν μελῶν ἀργῶν τε καὶ εἰρμολογικῶν εἶναι ὁ 4σημος» (από **Συμεών**, ιερομόναχος. 2011. “Υπάρχει Τετράσημος Ρυθμός;”, στο ιστολόγιο <http://www.martyries.gr>. [Διατίθεται στη διεύθυνση: <http://www.martyries.gr/theoria-kai-praxis/ruthmos-4semos/uparkhei-tetrasemos-ruthmos.html>]), και Σίμων **Καράς**, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής*, τ. Α', Αθήνα, Σύλλογος προς διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, 1982, σ. 160): «[εἰς τὰ σύντομα εἰρμολογικά μέλη] βάσις πάντοτε εἶναι οἱ τετράσημοι ρυθμικοὶ πόδες».

με της επόμενης, ή/και πολλαπλασιάζουν (συνήθως επί δύο) τη διάρκεια του φθόγγου της τονισμένης συλλαβής σε σχέση με της προηγούμενης. Με συνδυασμό των δύο αυτών βασικών πρακτικών, προκύπτουν πέντε κατηγορίες οι οποίες παρατίθενται σε αύξουσα σειρά από την ασθενέστερη στην ισχυρότερη περίπτωση τονισμού (βλ. Πίνακας 14).

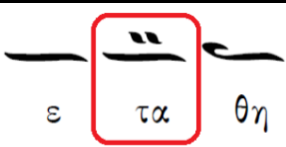
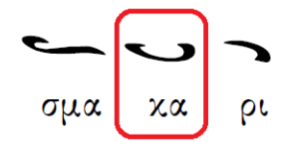
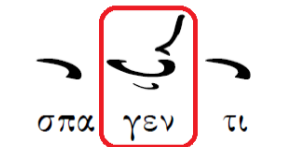
Φθόγγος ψηλότερος από προηγούμενο φθόγγο	Φθόγγος ψηλότερος από επόμενο φθόγγο	Πολλαπλασιασμός αναλογίας συλλαβής-χρόνου σε σχέση με προηγούμενη συλλαβή
+	-	-
-	-	+
+	-	+
+	+	-
+	+	+

Πίνακας 14. Οι πέντε διαφορετικοί τύποι μουσικού τονισμού όπως προκύπτουν από διαφορετικούς συνδυασμούς μουσικών χαρακτηριστικών

Πρακτικά αυτό σημαίνει το εξής: Όπως αναφέραμε και παραπάνω, οι μουσικά τονισμένες συλλαβές συχνά παραβιάζουν τον «χρυσό κανόνα»¹⁸² του τετράσημου ρυθμού. Η ιεραρχική ισχύ τους θα καθορίσει αν η παραβίαση του εκάστοτε μουσικού τονισμού θα γίνει αποδεκτή από τον ερμηνευτή ή όχι, και αυτό είναι που στην ουσία καθορίζουν οι επόμενοι κανόνες. Η ιεράρχηση των πέντε τύπων μουσικού τονισμού εντάσσεται στα πλαίσια των Κανόνων Προτίμησης, κυρίως για τον λόγο ότι μια μερίδα ψαλτών χωρίζει μέσω της ερμηνείας της τα συλλαβικά μέλη σε μέτρα αποκλειστικά των 2/4 και 3/4, οπότε κάποιοι από αυτούς του πέντε τύπους μουσικού τονισμού θα θεωρούνται ισοδύναμοι. Στον Πίνακα 15 παρατίθενται ενδεικτικά παραδείγματα καθενός από τους πέντε τύπους μουσικού τονισμού.

Τύπος μουσικού τονισμού	Παράδειγμα
α	
β	

¹⁸² Η έκφραση ανήκει στον ιερομόναχο Συμεών (ό.π.).

γ	
δ	
ε	

Πίνακας 15. Ένα παράδειγμα για κάθε ένα από τους πέντε τύπους μουσικού τονισμού με σειρά αύξησης από τον ασθενέστερο στον ισχυρότερο¹⁸³

Η Σημείωση 2 στο τέλος, αφορά περιπτώσεις μη απόδοσης του κειμενικού τονισμού με μουσικό τονισμό, οπότε είτε θα έχουμε πτώση του τονικού ύψους είτε ισότητα. Η δεύτερη περίπτωση είναι ισχυρότερη από την πρώτη, καθότι ευνοεί περισσότερο την ανάπτυξη ρυθμικής έμφασης από τον ψάλτη.

Ο **4ος Προϋποτιθέμενος Κανόνας**, τέλος, αναφέρεται στο γεγονός ότι η σχετική αίσθηση αυτονομίας που έχει η κάθε μουσική περίοδος (η οποία κατά κανόνα ανάγεται στην κειμενική περίοδο) μπορεί ενίοτε να επηρεάσει τις ρυθμικές εμφάσεις του μέλους. Σε γενικές γραμμές, παρατηρούμε ότι, κάτω από συγκεκριμένες προϋποθέσεις (που διατυπώνονται σε επόμενους Κανόνες Μετασχηματισμού και Προτίμησης), μουσικά μη τονισμένες συλλαβές μπορεί να ευνοήσουν ανάπτυξη ρυθμικής έμφασης αν βρίσκονται στην αρχή περιόδου, ενώ – αντίθετα – μουσικά τονισμένες συλλαβές μπορεί να μη ευνοήσουν ανάπτυξη ρυθμικής έμφασης αν βρίσκονται στο τέλος περιόδου.

β. Ανάλυση Κανόνων Μετασχηματισμού

Οι **Κανόνες Μετασχηματισμού** αφορούν μια σειρά από εντολές των οποίων το αποτέλεσμα αποτελεί μια πρώτη κατάτμηση του μέλους σε μέτρα. Όσα από αυτά δεν θεωρούνται προβληματικά, αποτελούν σημεία στα οποία ο κάθε έμπειρος ακροατής της ψαλτικής τέχνης θα συμφωνούσε. Τα προβληματικά μέτρα που μένουν είναι σημεία τα οποία χρήζουν επανεξέτασης και στα οποία θα εφαρμοστούν περισσότερες της μίας επιλογές. Η τάση μερικών ψαλτών, για παράδειγμα, να χωρίζουν τα συλλαβικά μέλη σε μέτρα 2/4 και 3/4, πρακτικά σημαίνει ότι διαιρούν περαιτέρω τα περισσότερα από τα μέτρα που σχηματίζονται σε πρώτο στάδιο από τους Κανόνες Μετασχηματισμού. Οι αρχές των μέτρων, όμως, τουλάχιστον για τα μη προβληματικά μέτρα, παραμένουν οι ίδιες. Ας εξετάσουμε καθένα από τους 13 Κανόνες Μετασχηματισμού ξεχωριστά:

Ο **1ος Κανόνας Μετασχηματισμού** αφορά μια βασική προεργασία χρησιμότητα για την ανάδειξη της μετρικής δομής του μέλους: τον χωρισμό του ποιητικού κειμένου σε μέτρα. Έχοντας και πάλι ως βασικό μας παράδειγμα την καταβασία «Σταυρόν χαράξας Μωσής» μελοποιημένη συλλαβικά από τον Πέτρο Βυζάντιο, και εφαρμόζοντας σε αυτήν τον 1ο Κανόνα, παίρνουμε το εξής αποτέλεσμα:

Σταυ | ρόν χα | ράξας Μω | σής, έπ' εύ | θείας | ράβδω, τήν Έρυ | θράν δι | έτεμε,

¹⁸³ Τα παραδείγματα αποτελούν αποσπάσματα από τη συλλαβική μελοποίηση της πέμπτης ωδής των καταβασίων του Σταυρού «Ω τρισμακάριστον Ξύλον» από τον Πέτρο Βυζάντιο (ήχος πλ. δ').

τῶ Ἰσρα | ἦλ πε | ζεύσαντι· τὴν δὲ ἐπιστρεπτι | κῶς, Φαρα | ὦ τοῖς | ἄρμασι,
 κρο | τήσας | ἦνωσεν, ἐπ' | εὔρους δια | γράφας, τὸ ἀ | ἥττητον | ὄπλον·
 δι | ὃ Χρι | στῶ | ἄσωμεν, τῶ θε | ῶ ἡ | μῶν, | ὅτι δε | δόξασται.

Ο 2ος Κανόνας Μετασχηματισμοῦ αποτελεί μια μεταφορά του χωρισμοῦ του κειμένου στο μέλος. Αν η ρυθμική δομή ήταν απολύτως τονική, τότε αυτή θα ήταν η τελική μετρική δομή του μέλους. Παρ' ὅλ' αυτά, στην τεράστια πλειοψηφία τους τα μέλη θέλουν μερική ή και αρκετή αναδιάρθρωση μέχρι να φτάσουν σε μια πραγματικά αποδεχτή στο αυτί του ἔμπειρου ακροατή κατανομή των ρυθμικῶν εμφάσεων. Ας συνεχίσουμε με εφαρμογή του 2ου Κανόνα στο παράδειγμά μας:

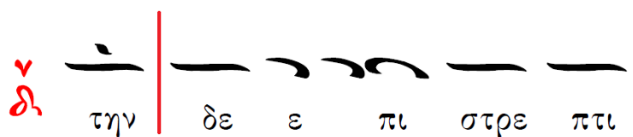
ταυ ρον χα ρα ξας Μω σης επ ευ
 θει ας ρα βδω την Ε ρυ θραν δι ε τε
 με τω Ι σρα ηλ πε ζευ σαν τι την
 δε ε πι στρε πτι κως Φα ρα ω τοις
 αρ μα σι κρο τη σας η νω σεν επ ευ
 ρους δι α γρα φας το α ητ τη τον ο πλον
 δι ο Χρι στω α σω μεν τω θε ω η
 μων ο τι δε δο ξασται

Ο 3ος Κανόνας Μετασχηματισμοῦ προβλέπει την ακριβῶς ανάποδη διαδικασία από εκείνην που προβλέπει ο 2ος Κανόνας, αλλά σε σχέση με την ομαδοποιητική δομή. Συγκεκριμένα, ορίζει καταγραφή των διαφόρων μουσικῶν περιόδων σαν να είναι κειμενι-

κές, για λόγους καθαρά διευκολυντικούς στη διαδικασία ανάδειξης της μετρικής δομής. Στο παράδειγμά μας, εφαρμογή του εν λόγω κανόνα θα δώσει το εξής αποτέλεσμα¹⁸⁴:

// Σταυρόν χαράξας Μωσῆς // ἐπ' εὐθείας ῥάβδω // τὴν Ἐρυθρὰν διέτεμε //
τῷ Ἰσραὴλ πεζεύσαντι // τὴν δὲ ἐπιστρεπτικῶς // Φαραὼ τοῖς ἄρμασι //
κροτήσας ἤνωσεν // ἐπ' εὖρους διαγράψας // τὸ ἀήτητον ὄπλον //
διὸ Χριστῷ ἄσωμεν // τῷ Θεῷ ἡμῶν ὅτι δεδόξασται //

Ο **4ος Κανόνας Μετασχηματισμοῦ** αποδίδει αρχές μέτρων σε άτονες συλλαβές που φέρουν έναν από τους δύο τελευταίους τύπους μουσικού τονισμού, οι οποίοι είναι ισχυρότατοι και μπορούν να υποσκελίσουν τον κειμενικό τονισμό. Η δέσμευση που αφορά λέξεις που δεν έχουν καθόλου κειμενικό τονισμό, επιχειρεί να συμπεριλάβει «παρεκκλίσεις» άρθρων ή εγκλιτικών λέξεων που στο ποιητικό κείμενο τονίζονται με βαρεία, και – άρα – στην πραγματικότητα ο μουσικός τονισμός τους δεν υπονομεύει το συνολικό νόημα του ύμνου. Στο παράδειγμά μας, άτονη συλλαβή που αποκτά μουσικό τονισμό τύπου δ έχουμε στον στίχο «τὴν δὲ ἐπιστρεπτικῶς», οπότε το νέο μέτρο που θα προκύψει θα είναι το παρακάτω:



Αν ο Κανόνας αυτός δεν συμπεριλάμβανε την παραπάνω δέσμευση, θα επέτρεπε σε μουσικούς παρατονισμούς – που προφανώς θεωρήθηκαν αισθητικά ανεκτοί από τον μελωργό, να συμπεριληφθούν στην τελική δομική αποτύπωση του μέλους, που αντιβαίνει στην αισθητική μερίδας ψαλτών στην οποία ανήκει και ο γράφων. Κατ' αυτό τον τρόπο, ο περιορισμός αυτός αποτελεί στην ουσία Κανόνα Προτίμησης, αλλά τοποθετείται ως μέρος ενός Κανόνα Μετασχηματισμοῦ, γιατί αν τοποθετούνταν εκ των υστέρων θα περιέπλεκε τα πράγματα. Αυτός είναι και ο λόγος που τίθεται σε παρένθεση. Παρακάτω παρατίθεται ένα απόσπασμα τέτοιου μουσικού παρατονισμού, ο οποίος θα μπορούσε να γίνει αρχή μέτρου αν δεν λαμβάναμε υπόψη μας τον εν λόγω περιορισμό. Προέρχεται από τη δεύτερη ωδή του ίδιου κύκλου καταβασιών «Ῥάβδος εἰς τύπον τοῦ Μυστηρίου» (ἤχος πλ. δ'), και αφορά τον στίχο «προκρίνει τὸν ἱερέα»:



Ο **5ος Κανόνας Μετασχηματισμοῦ** αφορά κατά κύριο λόγο ένα σχετικά συνηθισμένο φαινόμενο, κατά το οποίο τέσσερις άτονες συλλαβές στην αρχή μιας περιόδου επενδύονται μουσικά με τέσσερις μονόχρονους φθόγγους, οι οποίοι εξαιτίας της κυριαρχίας του τετράσημου γίνονται το πρώτο μέτρο της περιόδου. Στο παράδειγμά μας δεν συναντούμε μια τέτοια περίπτωση, έτσι παραθέτουμε ένα ενδεικτικό απόσπασμα από την τέταρτη ωδή του ίδιου κύκλου καταβασιών, «Εἰσακήκοα Κύριε» (ἤχος πλ. δ' τρίφωνος). Ο εν λόγω στίχος «τῆς οἰκονομίας σου τὸ μυστήριον» ξεκινά με τέσσερις άτονες συλλαβές¹⁸⁵, οι οποίες αποτελούν το πρώτο μέτρο 4/4 της περιόδου:

¹⁸⁴ Όπως παρατηρεί κανείς, η μόνη διαφορά του χωρισμού σε μουσικές περιόδους από τον χωρισμό σε κειμενικές, αφορά στις δύο τελευταίες κειμενικές περιόδους οι οποίες μουσικά συνενώθηκαν, εξαιτίας εφαρμογής του περιορισμού του 1ου ομαδοποιητικού Κανόνα Προτίμησης.

¹⁸⁵ Υπενθυμίζουμε ότι οι τονισμοί των άρθρων δεν προσμετρούνται στην απόδοση της κειμενικής μετρικής δομής.



Ο **6ος Κανόνας Μετασηματισμού** αφορά κάποιες σπάνιες περιπτώσεις όπου, εξαιτίας διπλού χρόνου στην άτονη πρώτη συλλαβή περιόδου, δημιουργείται αίσθηση μουσικού τονισμού και, άρα, ανάγκη για αρχή νέου μέτρου. Στο παράδειγμά μας δεν συναντάται μια τέτοια περίπτωση, γι' αυτό και παραθέτουμε απόσπασμα από την έβδομη καταβασία του Ασώτου «Τὰ Χερουβίμ μιμούμενοι» σε μελοποίηση του ίδιου (ήχος β'). Η πρώτη συλλαβή της λέξης «Εύλογητός» που αποτελεί αρχή περιόδου – αν και άτονη – αποκτά διπλό χρόνο, γι' αυτό και απαιτεί αρχή νέου μέτρου, στο βαθμό που δεν προκύπτει δημιουργία μονού μέτρου με τονισμό τύπου δ προηγουμένως:



Ο **7ος Κανόνας Μετασηματισμού** αφορά κυρίως τα τέλη των μελών στα οποία γίνεται κατάληξη τελική προς παύση, οπότε η τελευταία συλλαβή του κειμένου επενδύεται μουσικά με μία στερεοτυπική μελισματικού χαρακτήρα φράση, η οποία χρειάζεται δικό της μέτρο.¹⁸⁶ Φτάνει να μην δημιουργείται προηγουμένως μέτρο 1/4 ή 2/4, οπότε χαλάει η κυριαρχία του τετράσημου.¹⁸⁷ Το παράδειγμά μας δεν έχει μια τέτοια κατάληξη, γι' αυτό και παραπέμπουμε στην έννατη ωδή του ίδιου κύκλου καταβασιών «Μυστικός εἶ Θεοτόκε» (ήχος πλ. δ'), όπου η τελευταία συλλαβή της τελευταίας περιόδου παίρνει τελική κατάληξη προς παύση και απαιτεί αρχή νέου μέτρου:



Μετά από μια πρώτη βασική ανάδειξη της μετρικής δομής, προχωράμε στον **8ο Κανόνα Μετασηματισμού** (ο οποίος είναι απότοκος του 2ου Προϋποτιθέμενου Κανόνα) και σημειώνουμε (π.χ. με αστερίσκο) όσα μέτρα από το αποτέλεσμα της μέχρι στιγμής ανάλυσής μας δεν είναι 4/4. Αυτό θα μας χρησιμεύσει σαν οδηγός στη συνέχεια. Για να επιστρέψουμε στο παράδειγμά μας, η εφαρμογή του 8ου Κανόνα θα έδινε το εξής αποτέλεσμα:

¹⁸⁶ Στην ουσία εδώ έχουμε μια πρώτης μορφής μίξη των ειδών – του συλλαβικού με το μελισματικό.

¹⁸⁷ Όπως αναφέρω και παραπάνω, κάποιοι ψάλτες χωρίζουν σε 2/4 και 3/4 το μέλος, οπότε δεν θα υπήρχε θέμα να θέσουν αρχή μέτρου στην τελική κατάληξη, ακόμα κι αν δημιουργούσε μέτρο 2/4 προηγουμένως. Παρ' όλ' αυτά, εντάσσω αυτό τον Κανόνα στους Κανόνες Μετασηματισμού και όχι Προτίμησης, γιατί το τελικό αποτέλεσμα θα είναι και πάλι αρχή μέτρων σε σημεία που όλοι θα έβαζαν αρχή μέτρου. Περαιτέρω κατάτμηση δεν αποκλείεται.

ταυ ρον χα ρα ξας Μω σης ἐπ ευ
 θει ας ρα βδω την Ε ρυ θραν δι ε τε
 με τω Ι σρα ηλ πε ζευ σαν τι την
 δε ε πι στρε πτι κως Φα ρα ω τοις
 αρ μα σι χρυ τη σας η νω σεν επ ευ
 ρους δι α γρα φας το α ητ τη τον ο πλον
 δι ο Χρι στω α σω μεν τω Θε ω η
 μων ο τι δε δο ξασται

Με τον **9ο Κανόνα Μετασχηματισμού**, εισαγόμαστε σε μια σειρά κανόνων που αποτελούν τη συνολική διαδικασία «διόρθωσης» του κειμένου στο πρότυπο του τετρασήμου, και την αποδοχή όσων προβληματικών μέτρων ο μουσικός τονισμός ή/και η θέση στην οποία βρίσκονται αποκλείει την όποια συμμόρφωση. Ο 9ος Κανόνας κωδικοποιεί την αυτονόητη σύμβαση ότι τυχόν ελλιπές μέτρο στην αρχή του μέλους δεν θεωρείται προβληματικό¹⁸⁸. Έτσι, στο παράδειγμά μας το πρώτο ελλιπές μέτρο εντάσσεται στη μετρική δομή ως αποδεκτό:

ταυ ρον χα

Ο **10ος Κανόνας Μετασχηματισμού** νομιμοποιεί όλα τα προβληματικά μέτρα που φέρουν στην πρώτη τους συλλαβή μουσικό τονισμό τύπου δ ή ε, καθότι η ισχύ αυτού του

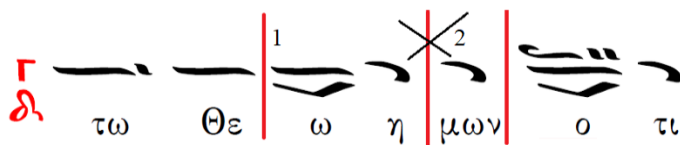
¹⁸⁸ Καλό θα ήταν τα ελλιπή μέτρα που δεν είναι μονά να μεταγράφονται στο πεντάγραμμα με μία παύση να προηγείται, ώστε να μην νοούνται – εξαιτίας της μη ύπαρξης σταθερού ρυθμού στη Βυζαντινή Μουσική – ως αυτοτελή μέτρα που χρήζουν τονισμού της πρώτης συλλαβής τους.

τονισμού είναι αποτρεπτική για κάθε είδους «διόρθωση». Εξαίρεση αποτελούν τα μονά μέτρα. Στο παράδειγμά μας, η νέα μορφή της μετρικής ανάλυσης θα έχει ως εξής:

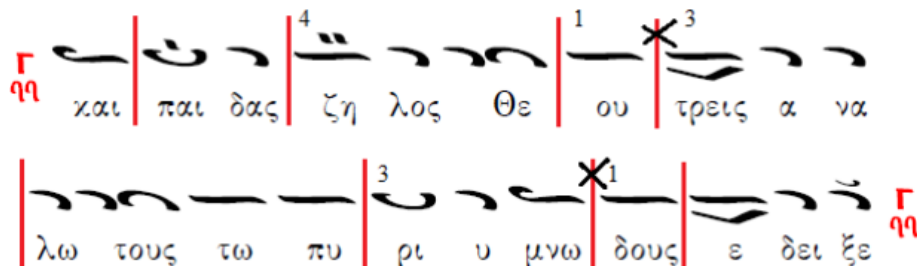
Οι 11ος και 12ος Κανόνες Μετασχηματισμού σχετίζονται με την παρατήρηση ότι σε περίπτωση συνεμφάνισης μονού μέτρου πριν από μέτρο 2/4, το μέτρο των 2/4 αφομοιώνεται (με εξαίρεση αν αυτό αποτελεί πραγμάτωση τονισμού τύπου ε) από το μονό, ενώ σε περίπτωση συνεμφάνισης μονού μέτρου μετά από μέτρο 2/4, συμβαίνει το ανάποδο. Ένα παράδειγμα για την πρώτη περίπτωση έχουμε στην έννατη πεζή καταβασία των Θεοφανίων «Απορεί πᾶσα γλῶσσα» σε μελοποίηση του ιδίου (ήχος β' ειρμολογικός), στη φράση «Χριστιανῶν εἰ προστάτις»:

Στο παράδειγμά μας, εμφανίζεται η δεύτερη περίπτωση όπου η (κειμενικά) τονισμένη συλλαβή -μών του «ἡμῶν» δεν παίρνει καθόλου μουσικό τονισμό, σε αντίθεση με την αμέσως επόμενη συλλαβή ὄ- του «ὄτι», η οποία έχει μουσικό τονισμό τύπου ε και, προφα-

νώσ, παραμένει στην αρχή του μέτρου, ενώ η προηγούμενή της συλλαβή ενσωματώνεται στο προηγούμενο μέτρο:

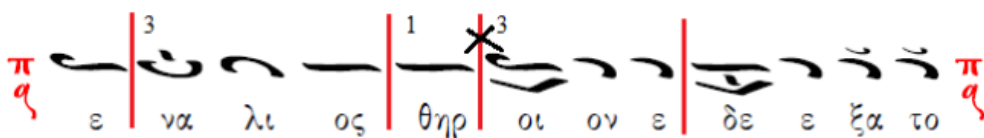


Οι 13ος και 14ος Κανόνες Μετασχηματισμού αφορούν τη συγχώνευση των μονών μέτρων ώστε να συμμορφωθούν στο πρότυπο του τετρασήμου. Το παράδειγμά μας δεν έχει κανένα μονό μέτρο του οποίου να προηγείται ή να έπεται μέτρο 3/4, γι' αυτό θα παραπέμψουμε σε δύο σημεία αποσπάσματος από την όγδοη πεζή καταβασία της Πεντηκοστής «Άφλεκτος πυρί», σε μελοποίηση του ίδιου (ήχος βαρύς ειρμολογικός):

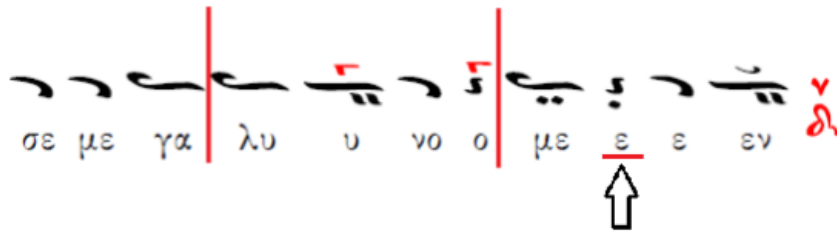


Στην περίπτωση του αποσπάσματος «ζήλος θεοῦ, τρεῖς ἀναλώτους», το μονό μέτρο προηγείται ενός μέτρου 3/4, το οποίο και ενσωματώνει (καθότι δεν προηγείται μέτρο 3/4 αλλά 4/4), και έτσι ο τονισμός στο «τρεῖς» απαλείφεται. Αντίθετα, στο απόσπασμα «τῶ πυρὶ ὑμνωδοῦς ἔδειξε», το μονό μέτρο έπεται ενός μέτρου 3/4, από το οποίο και ενσωματώνεται, με αποτέλεσμα ο τονισμός στο -δους να απαλείφεται. Η μελοποίηση του τελευταίου αποσπάσματος θεωρείται ατυχής, καθότι με τη δημιουργία ενός μέτρου 4/4, ο τρίτος φθόγγος αποκτά αυτόματα έναν δευτερεύοντα τονισμό, με αποτέλεσμα να δημιουργείται ο ανύπαρκτος τύπος «*υμνώδους» που προκαλεί νοηματική σύγχυση. Αντίθετα, στο πρώτο απόσπασμα, η ύπαρξη μουσικού τονισμού στη λέξη «τρεῖς» βοηθά στο να μην τονίζεται η πρώτη συλλαβή του «ἀναλώτους» – παρά το ότι βρίσκεται στη θέση του 3ου χρόνου του τετρασήμου – και, έτσι, να διαφυλάσσεται το κειμενικό νόημα.

Η σειρά τοποθέτησης των δύο παραπάνω κανόνων (όπως και των δύο προηγούμενων) δεν είναι τυχαία, καθότι στη σπάνια περίπτωση όπου το μονό μέτρο βρίσκεται ανάμεσα σε δύο μέτρα των 3/4, ισχύει ο 13ος Κανόνας αντί του 14ου, γεγονός που έχει – βέβαια – να κάνει με τη γραμμική διάσταση της μουσικής μέσα στον χρόνο. Αυτό το φαινόμενο εμφανίζεται στην έκτη πεζή καταβασία των Χριστουγέννων «Σπλάγγων Ἰωνᾶν» μελοποιημένη από τον ίδιο (ήχος α'), στον στίχο «ἐνάλιος θῆρ οἶον ἐδέξατο», όπου ο τονισμός του οἶ- υποσκελίζεται από τον τονισμό του «θῆρ»:



Ο 15ος Κανόνας Μετασχηματισμού αφορά, όπως και ο 7ος Κανόνας, περιπτώσεις κατάληξης τελικής προς παύσιν, για τον χειρισμό των οποίων γίνεται παραπομπή στους Κανόνες Προτίμησης των μελισματικών μελών, και συγκεκριμένα όσων αφορούν τη μικροδομή του μέλους, δηλ. των Κανόνων Προτίμησης 6-13. Έτσι, θα αποδοθούν στο τελικό φωνηεντικό μέλισμα τυχόν τονιζόμενοι φθόγγοι και – ίσως – χρειαστεί μετακίνηση της διαστολής. Για να συνεχίσουμε με το παράδειγμα που παραθέτουμε στην ανάλυση του 7ου Κανόνα, τονισμός φθόγγου θα γίνει στον 5ο χρόνο, με εφαρμογή του 12ου Κανόνα Προτίμησης:

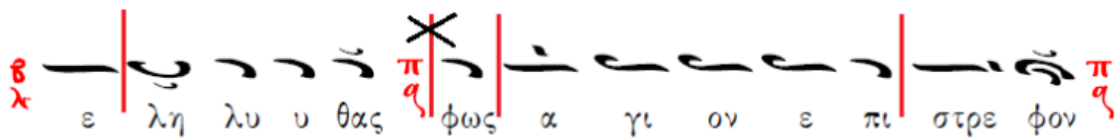


Με τον **16ο Κανόνα Μετασχηματισμού** μεταφερόμαστε στο τρίτο είδος κανόνων, τους Κανόνες Προτίμησης, οι οποίοι και θα οδηγήσουν στην τελική μορφή της μετρικής δομής.

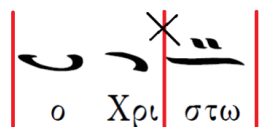
γ. Ανάλυση Κανόνων Προτίμησης

Το σύνολο των **Κανόνων Προτίμησης** αποσαφηνίζει σημεία στα οποία ο τρόπος ρυθμικής έμφασης των συλλαβών από ψάλτη σε ψάλτη μπορεί και να διαφέρει. Ενέχουν με άλλα λόγια ένα βαθμό υποκειμενικότητας, καθότι άπτονται της *προτίμησης* μίας συγκεκριμένης επιλογής που πηγάζει από την αισθητική συγκεκριμένης ψαλτικής σχολής (ή σχολών), στην οποία ανήκει και ο γράφων. Ας τους αναλύσουμε έναν προς έναν, προσπερνώντας τον Γενικό Κανόνα Προτίμησης που εξηγείται παραπάνω διεξοδικά.

Ο **1ος Κανόνας Προτίμησης** ξεδιαλύνει στην ουσία όσες περιπτώσεις ύπαρξης δύο συνεχόμενων τονισμών δεν ξεδιαλύνονται από τους Κανόνες Μετασχηματισμού 11-14, οπότε ο ισχυρότερος μουσικός τονισμός με βάση τον Γενικό Κανόνα Προτίμησης θα υπερισχύσει του ασθενέστερου.¹⁸⁹ Παράδειγμα τέτοιας περίπτωσης συναντούμε στην πέμπτη καταβασία της Ορθοδοξίας «Σὺ Κύριέ μου φῶς» σε μέλος του ίδιου (ήχος δ' λέγετος), στον στίχο «ἐλήλυθας, | φῶς | ἅγιον», όπου η λέξη «φῶς» δεν φέρει καθόλου μουσικό τονισμό, σε αντίθεση με την αμέσως επόμενη συλλαβή α- της λέξης «ἅγιον» που φέρει τονισμό τύπου α, με αποτέλεσμα το μονό μέτρο να αφομοιώνεται στο προηγούμενό του:



Ο **2ος Κανόνας Προτίμησης** σχετίζεται με τον χρυσό κανόνα του τετράσημου και θέλει δύο συνεχόμενα μέτρα των 2/4 να συγχωνεύονται σε ένα των 4/4, ακόμα κι αν το πρώτο είναι αδύναμο ως προς τον μουσικό του τονισμό (γι' αυτό και ο Κανόνας αυτός προηγείται του 4ου Κανόνα Προτίμησης). Προϋπόθεση, να μην ξεκινάει το δεύτερο μέτρο με ισχυρό μουσικό τονισμό, γιατί αυτός θα πρέπει να παραμείνει οπωσδήποτε αρχή μέτρου.¹⁹⁰ Μια τέτοια περίπτωση έχουμε στο παράδειγμά μας, στην αρχή της φράσης «διὸ Χριστῶ ἄσωμεν»:

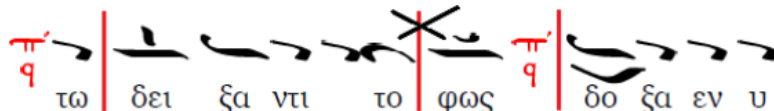


Ο **3ος Κανόνας Προτίμησης** βασίζεται στην παρατήρηση ότι αν μία καινούρια μουσική περίοδος ξεκινάει με τονισμένη συλλαβή, τότε αυτή έχει την τάση να ψάλλεται με

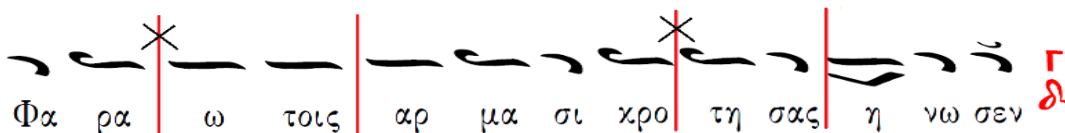
¹⁸⁹ Ο Κανόνας αυτός είναι, κατά την άποψή μου, έντονα διαισθητικός και θα μπορούσε να συμπεριληφθεί στους Κανόνες Μετασχηματισμού. Παρ' όλ' αυτά, τον εντάσσω στους Κανόνες Προτίμησης εξαιτίας της χρήσης της ιεραρχίας των πέντε τύπων μουσικού τονισμού, που ίσως ενέχει ένα βαθμό υποκειμενικότητας.

¹⁹⁰ Στο σημείο αυτό να σημειώσουμε το αυτονόητο μν, μπερδευτικό δε, ότι ο Κανόνας δεν εφαρμόζεται στην περίπτωση όπου ένα ελλιπές μέτρο 2/4 ακολουθείται από ένα μέτρο 2/4.

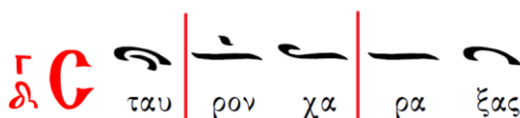
περισσότερη ένταση, παρά το ότι αμέσως πριν μπορεί να υπάρχει τονισμένη συλλαβή, ακόμα και αν η πρώτη συλλαβή της μουσικής περιόδου δεν τονίζεται μουσικά! Ο κανόνας αυτός προϋποθέτει τονισμένη αρχή νέας περιόδου, γι' αυτό και αποτελεί εξαίρεση η περίπτωση μέτρου 2/4 που βρίσκεται στο τέλος του μέλους. Τυπικό παράδειγμα εφαρμογής του 3ου Κανόνα Προτίμησης συναντάται κατά κόρον στον πρώτο στίχο των σύντομων δοξολογιών, όπως παρακάτω στη δοξολογία του Μανώλη Χατζημάρκου σε ήχο α' επτάφωνο (καταγραφή Κωνσταντίνου αναγνώστη), όπου η μονοσύλλαβη λέξη «φῶς», αν και τονισμένη μουσικά με τύπο γ, θα ψαλεί πιθανότατα με λιγότερη δυναμική ποιότητα από ότι η συλλαβή δό- του «δόξα», η οποία δεν είναι καν μουσικά τονισμένη:



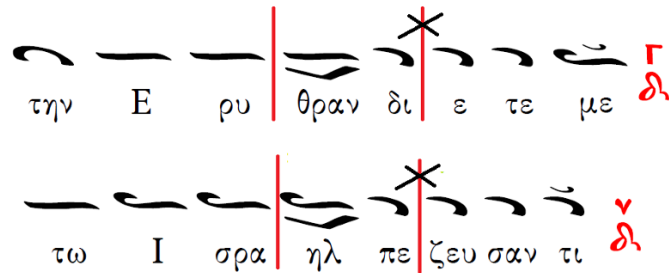
Οι 4ος και 5ος Κανόνες Προτίμησης αφορούν στον τρόπο χειρισμού προβληματικών μέτρων 2/4, που δεν έχουν δηλ. στην αρχή τους μουσικό τονισμό τύπου δ ή ε (μιας και κάτι τέτοιο έχει διευθετηθεί από τον 10ο Κανόνα Μετασχηματισμού), και τα οποία με κάποιο τρόπο τείνουν να προσαρμοστούν στον κανόνα του τετρασήμου. Να σημειώσουμε ότι, καθότι ο κανόνας αυτός θέτει τον τετράσημο ως βασική ρυθμική δομή του μέλους, μέτρα κατά τι μεγαλύτερα από τα 4/4 (π.χ. 6/4) φαίνεται να είναι περισσότερο προτιμητέα από μέτρα μικρότερα των 4/4, π.χ. 2/4, καθότι τα μεν πρώτα προκαλούν μικρή χαλάρωση του ρυθμού, ενώ τα δεύτερα συρρίκνωσή του και αγχωτική διάθεση. Κατ' αυτό τον τρόπο ο 4ος Κανόνας φροντίζει απαλοιφή προβληματικών μέτρων 2/4 και ενσωμάτωσή τους στο προηγούμενο μέτρο (παρότι θα δημιουργηθούν μέτρα μεγαλύτερα των 4/4), αν η πρώτη συλλαβή του επόμενου μέτρου είναι ισχυρότερη από την πρώτη συλλαβή του μέτρου των 2/4. Στο παράδειγμά μας έχουμε δύο τέτοιες περιπτώσεις στο απόσπασμα «Φαραῶ τοῖς ἄρμασι, κροτήσας ἤνωσεν»:



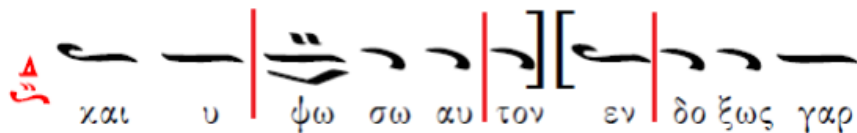
Από τον 4ο Κανόνα εξαιρούνται περιπτώσεις στις οποίες του μέτρου των 2/4 προηγείται ελλιπές μέτρο. Αυτό σημαίνει ότι το μέτρο των 2/4 αφορά την πρώτη τονισμένη συλλαβή του κειμένου, αρκεί να μην είναι και η πρώτη συλλαβή του κειμένου, γιατί τότε ένας ισχυρότερος τονισμός που έπεται θα γίνει αυτός η αρχή του πρώτου μέτρου και το μέτρο των 2/4 θα ενσωματωθεί στο ελλιπές (θα ακολουθηθεί δηλαδή ο 4ος Κανόνας). Στο παράδειγμά μας, έχουμε μια τέτοια εξαίρεση του κανόνα, καθότι η πρώτη τονισμένη συλλαβή του κειμένου (αυτή της λέξης «Σταυρόν») τονίζεται μουσικά με τύπο α, δημιουργώντας μέτρο 2/4, του οποίου έπεται τονισμός τύπου δ. Αν τηρούνταν ο κανόνας, τότε το μέτρο των 2/4 θα ενσωματωνόταν στο ελλιπές. Η θέση, όμως, του μέτρου το εντάσσει στις εξαιρέσεις του κανόνα και έτσι η διαστολή διατηρείται:



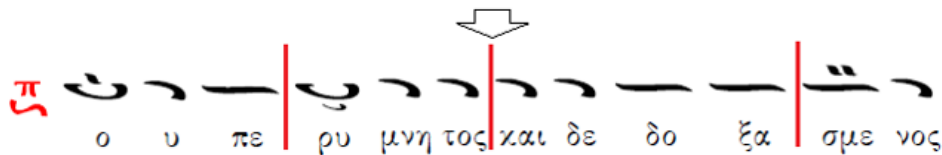
Από την άλλη, ο 5ος Κανόνας φροντίζει να ενσωματώσει στο μέτρο των 2/4 το μέτρο που έπεται, αν αυτό φέρει τον πιο αδύναμο τύπο μη μουσικού τονισμού, δηλαδή την πτώση του τονικού ύψους· αν, με άλλα λόγια, η μελοποίηση της κειμενικά τονισμένης συλλαβής είναι η λιγότερο πρόσφορη για ρυθμική έμφαση. Δύο τέτοιες περιπτώσεις έχουμε στο παράδειγμά μας και, συγκεκριμένα, στις συνεχόμενες φράσεις «τὴν Ἐρυθρὰν διέτεμε» και «τῷ Ἰσραὴλ πεζεύσαντι»:



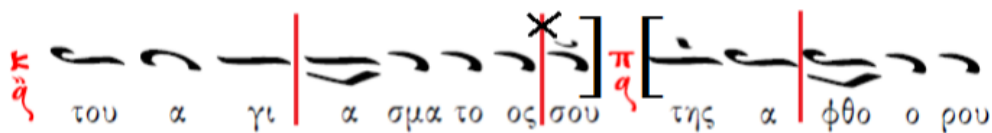
Από τον 5ο Κανόνα εξαιρούνται περιπτώσεις όπου η διαστολή που θα διαγραφεί είναι η πρώτη μιας περιόδου. Καθότι κάθε περίοδος έχει μια αίσθηση αυτονομίας (βλ. επίσης 3ος Κανόνας Προτίμησης), ο πρώτος της τονισμός δεν μπορεί να υπονομευτεί από τον τελευταίο τονισμό της προηγούμενης περιόδου. Μια τέτοια περίπτωση συναντούμε στην πρώτη καταβασία της Απόκρευ «Βοηθός και σκεπαστής» σε μελοποίηση του ίδιου (ήχος πλ. β' ειρμολογικός), στην ένωση των δύο περιόδων «και ὑψώσω αὐτόν // ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται.», όπου η διαστολή στο -δό- του «ἐνδόξως» δεν θα υποστεί τις συνέπειες του 5ου Κανόνα:



Ο 6ος Κανόνας Προτίμησης προκύπτει επίσης από τον κανόνα του τετρασήμου, καθότι θέλει χωρισμό των μέτρων που είναι 8/4 σε δύο μέτρα των 4/4. Τέτοια περίπτωση συναντούμε, για παράδειγμα, στην έβδομη καταβασία του Ασώτου «Τὰ Χερουβὶμ μιμούμενοι» σε μελοποίηση του ίδιου (ήχος β' ειρμολογικός), στη φράση «ὁ ὑπερύμνητος καὶ δεδοξασμένος»:

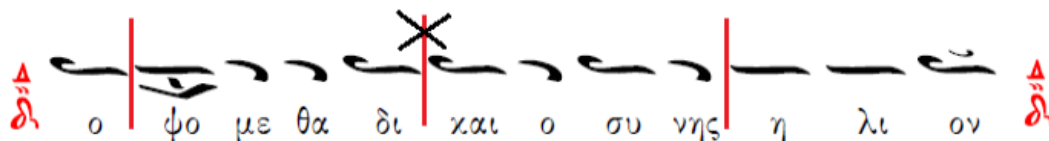


Ο κανόνας θέτει τρεις περιορισμούς, που έχουν να κάνουν περισσότερο με ζητήματα αισθητικής γι' αυτό και ενέχουν ένα βαθμό υποκειμενικότητας: Σύμφωνα με τον *πρώτο περιορισμό*, ο κανόνας δεν εφαρμόζεται αν ένα από τα νέα μέτρα που θα προκύψουν εμπεριέχει τέλος περιόδου και αρχή άλλης. Τέτοιο παράδειγμα έχουμε στην τρίτη καταβασία της Υπαπαντής «Ἐκάλυψεν οὐρανούς» σε μέλος του ίδιου (ήχος γ'), στο απόσπασμα «τοῦ ἀγίασματός σου, // τῆς ἀφθόρου», όπου αν και δημιουργείται μέτρο 8/4, εφαρμογή του 7ου Κανόνα θα σήμαινε τονισμό της τελευταίας συλλαβής της πρώτης περιόδου, κάτι που αντιβαίνει σε μια αντίληψη αισθητικής στην οποία ανήκει και ο γράφων, γι' αυτό και αποφεύγεται:



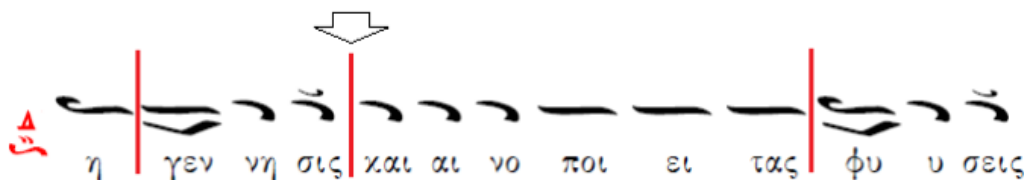
Σύμφωνα, τώρα, με τον *δεύτερο περιορισμό*, ο 7ος Κανόνας αναιρείται αν δημιουργείται λανθασμένος τονισμός σε λέξη η οποία στο μουσικό κείμενο – όπως προκύπτει από την μέχρι τούδε μετρική του ανάλυση – παραμένει άτονη. Οι ψάλτες συχνά παραβλέπουν αυτό τον περιορισμό εφαρμόζοντας τον Κανόνα 7, με αποτελέσματα διαστρεβλωτικά για το νόημα του κειμένου, γι' αυτό και ο περιορισμός αυτός έχει έντονα υποκειμενικό και

ρυθμιστικό χαρακτήρα.¹⁹¹ Μια τέτοια περίπτωση συναντούμε στην πέμπτη καταβασία του Πάσχα «Ὁρθρίσωμεν ὄρθρου βαθέος» σε μέλος του ιδίου (ήχος α'), όπου η λέξη «δικαιοσύνης» θα γινόταν «*δικαίουσνης» αν εφαρμοζόταν ο 7ος Κανόνας¹⁹²:



Ο τρίτος, τέλος, περιορισμός αφορά καταλήξεις τελικές προς παύση που δημιουργούν μέτρα είτε 8/4 είτε – συνήθως – μεγαλύτερα, των οποίων το τελευταίο μέρος αποτελείται από την πολυφθογγική απόδοση του φωνήεντος της τελευταίας συλλαβής. Για λόγους αισθητικής και πάλι, θεωρώ προτιμότερο το φωνήεν να μην χωρίζεται από διαστολή, σύμφωνα και με τους κανόνες που διατυπώνονται παρακάτω για τα μελισματικά μέλη.

Ο **7ος Κανόνας Προτίμησης** αποτελεί στην ουσία συμπλήρωση του 5ου Κανόνα Μετασχηματισμού, σε περιπτώσεις όπου η διαδικασία ανάδειξης της μετρικής δομής προκάλεσε μετατόπιση του πρώτου κειμενικού τονισμού μιας περιόδου σε επόμενο σημείο. Αυτό – όχι σπάνια – έχει ως αποτέλεσμα τέσσερις ή περισσότερες πρώτες συλλαβές μιας μουσικής περιόδου να μένουν άτονες, και – κατά συνέπεια – να δημιουργούνται μεγάλα μέτρα (συχνά 9/4 ή 10/4 ή ακόμα και 11/4), τα οποία αναγκαστικά θα πρέπει να σπάσουν σε ένα σημείο τους για να ακολουθηθεί, έστω κατά προσέγγιση, το ρυθμικό μοτίβο των 4/4. Μετά από σύγκριση διαφόρων τέτοιων περιπτώσεων, κατέληξα στο συμπέρασμα ότι η πιο ανώδυνη για το κειμενικό νόημα επιλογή είναι να τίθεται αρχή μέτρου στην πρώτη συλλαβή της νέας περιόδου. Εξαιρέση αποτελούν περιπτώσεις όπου το νέο μέτρο θα δημιουργήσει μονό ή διπλό μέτρο στην προηγούμενη περίοδο, οπότε δεν απαιτείται καθόλου επιβολή του. Παρακάτω παρατίθεται ένα παράδειγμα εφαρμογής του 7ου Κανόνα σε απόσπασμα από την έννατη καταβασία της Απόκρεω «Ἀσπόρου συλλήψεως» (ήχος πλ. β' ειρμολογικός) σε μέλος του ιδίου, όπου δημιουργείται μέτρο 6/4 με τοποθέτηση διαστολής στην πρώτη συλλαβή της περιόδου «καινοποιῖ τὰς φύσεις»¹⁹³:



Τέλος, ο **8ος Κανόνας Προτίμησης** νομιμοποιεί όλα τα εναπομείναντα μέτρα, τα οποία στη μεγάλη τους πλειοψηφία θα είναι 3/4 ή/και 6/4, και, έτσι, ολοκληρώνεται η διαδικασία ανάδειξης της μετρικής δομής του μέλους. Στο παράδειγμά μας, εφαρμογή του τελευταίου αυτού κανόνα θα έδινε το εξής τελικό αποτέλεσμα:

¹⁹¹ Η απουσία διαστολής επιχειρεί να εξομαλύνει στο ελάχιστο την ρυθμική έμφαση που έτσι κι αλλιώς θα δοθεί διαισθητικά στο σημείο αυτό.

¹⁹² Ο τονισμός στο -σύ- αφαιρέθηκε λόγω εφαρμογής του 4ου Κανόνα Προτίμησης.

¹⁹³ Ο τονισμός στο -εῖ- αφαιρέθηκε λόγω εφαρμογής του 4ου Κανόνα Προτίμησης.

ταυ ρον χα ρα ξας Μω σης ἐπ εϋ
 θει ας ρα βδω την Ε ρυ θραν δι ε τε
 με τω Ι σρα ηλ πε ζευ σαν τι την
 δε ε πι στρε πι κως Φα ρα ω τοις
 αρ μα σι κρο τη σας η νω σεν επ ευ
 ρους δι α γρα φας το α ητ τη τον ο πλον
 δι ο Χρι στω α σω μεν τω θε ω η
 μων ο τι δε δο ξασται

B.1. ΚΑΝΟΝΕΣ ΑΝΑΔΕΙΞΗΣ ΤΗΣ ΟΜΑΔΟΠΟΙΗΤΙΚΗΣ ΔΟΜΗΣ ΤΩΝ ΝΕΥΜΑΤΙΚΩΝ ΜΕΛΩΝ:

α. Προϋποτιθέμενοι Κανόνες:

1. Οι κειμενικές περίοδοι αποτελούν τη βάση για τις μουσικές περιόδους.
2. Το τέλος μουσικής περιόδου μπορεί να εκφραστεί με την τελευταία συλλαβή κύριας λέξης ή ελάχιστης φράσης (όπου η 2η υπερέρχει της 1ης) σε καταληκτικό φθόγγο (σύμφωνα με τις συμβάσεις του συγχόρδου που είναι ενεργοποιημένο) και διπλό ακούνητο¹⁹⁴ χρόνο, ή τετραπλό ή πολλαπλότερο χρόνο.
3. Η αρχή μουσικής περιόδου μπορεί να εκφραστεί με συλλαβική προσέγγιση της πρώτης ή των πρώτων συλλαβών μιας κύριας λέξης/ελάχιστης φράσης.

¹⁹⁴ Ή με κουνημένη μόνο την αρχή του ή με ενάμισι χρόνο. Αυτό ισχύει για όλες τις περιπτώσεις εμφάνισης διπλού χρόνου στους παρακάτω κανόνες.

β. Κανόνες Μετασχηματισμού:

1. Πάρε το ποιητικό κείμενο και, βασισμένος στο κείμενο του μέλους, πρόσθεσε σε αυτό τυχόν επαναλήψεις ή εισαγωγές άσημων συλλαβών. Σημείωση: Βάλε παύλα μετά από λέξη που κόβεται στη μέση λόγω επανάληψης.
2. Χώρισε το μετασχηματισμένο ποιητικό κείμενο ανά περίοδο με τη βοήθεια των σημείων στίξης, εφαρμόζοντας, επίσης, αλλαγή περιόδου μετά από τυχόν παύλα και πριν από τυχόν άσημη συλλαβή. Εξαίρεση: κόμματα μετά από ονόματα σε κλητική πτώση.
3. Θεώρησε την αρχή του μέλους αρχή της πρώτης μουσικής περιόδου, και το τέλος του μέλους τέλος της τελευταίας μουσικής περιόδου.
4. Θεώρησε ως τέλη ή αρχές μουσικών περιόδων (και αρχές των επόμενων, αν υπάρχουν) όσα τέλη ή αρχές κειμενικών περιόδων αποδίδονται μουσικά ως τέλη ή αρχές μουσικών περιόδων (με βάση τους Προϋποτιθέμενους Κανόνες 2 και 3).
5. Χώρισε σε περαιτέρω μουσικές περιόδους με βάση τους σχετικούς Κανόνες Προτίμησης.

γ. Κανόνες Προτίμησης:

Γενικός Κανόνας Προτίμησης 1: Οι μουσικές περίοδοι δεν μπορεί να είναι εξαιρετικά μικρές, αλλά θα πρέπει να περιέχουν τουλάχιστον έξι χρόνους.

Γενικός Κανόνας Προτίμησης 2: Να αποφεύγονται εξαιρετικά μεγάλες μουσικές περίοδοι, μεγαλύτερες από 18 χρόνους.

1. Εντόπισε συλλαβές στις οποίες υπάρχει τέλος κειμενικής περιόδου, αλλά όχι τέλος μουσικής περιόδου. Αν τουλάχιστον ένας φθόγγος της μελωδίας των συλλαβών αυτών αποτελεί καταληκτικό φθόγγο, και αν τυχόν υπόδειξη τέλους μουσικής περιόδου στο καθένα από αυτά τα σημεία δεν δημιουργεί μία ή δύο πολύ μικρές περιόδους, τότε θεώρησε τα σημεία αυτά τέλη μουσικών περιόδων.
2. Εντόπισε τυχόν μουσικές περιόδους που απαριθμούν περισσότερους από 18 χρόνους και χώρισέ τις στο σημείο που διακρίνονται μεταξύ τους δύο συντακτικές ενότητες, οι οποίες είναι κατά ένα ή δύο επίπεδα χαμηλότερες από εκείνο της κειμενικής περιόδου. Αρκεί στο σημείο αυτό να υπάρχει τουλάχιστον ένας καταληκτικός φθόγγος και οι περίοδοι που θα δημιουργηθούν να μην είναι πολύ μικρές (με βάση τον 1ο Γενικό Κανόνα Προτίμησης). Σε περίπτωση αμφισημίας φρόντισε να διασφαλιστεί η μεγαλύτερη δυνατή συμμετρία στον αριθμό χρόνων των νέων περιόδων.
3. Εντόπισε σημεία όπου γίνεται μελωδική απόδοση τέλους μουσικής περιόδου, χωρίς να έχει μέχρι στιγμής τεθεί τέλος μουσικής περιόδου. Αν τυχόν υπόδειξη τέλους μουσικής περιόδου στο καθένα από αυτά τα σημεία δεν δημιουργεί μία ή δύο πολύ μικρές περιόδους (με βάση τον 1ο Γενικό Κανόνα Προτίμησης), τότε θεώρησε τα σημεία αυτά τέλη μουσικών περιόδων. Σε περίπτωση αμφισημίας φρόντισε να διασφαλιστεί η μεγαλύτερη δυνατή συμμετρία στον αριθμό χρόνων των νέων περιόδων.

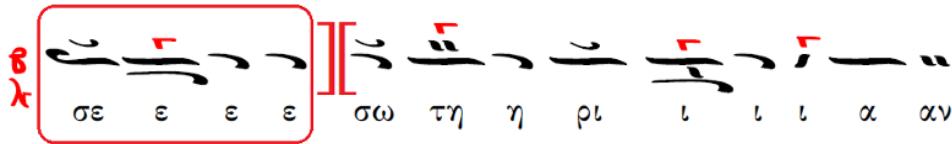
Ανάλυση των παραπάνω κανόνων με παραδείγματα:

α. Ανάλυση Προϋποτιθέμενων Κανόνων

Ο **1ος Προϋποτιθέμενος Κανόνας** αναλύεται παραπάνω στους κανόνες ανάδειξης της ομαδοποιητικής δομής των συλλαβικών μελών, γι' αυτό και δεν θα ασχοληθούμε μαζί του περαιτέρω.

Όπως παρατηρεί κανείς, ο **2ος Προϋποτιθέμενος Κανόνας** ανάδειξης της ομαδοποιητικής δομής των *νευματικών* μελών ταυτίζεται ως προς το πρώτο σκέλος του με τον αντίστοιχο κανόνα των *συλλαβικών* μελών. Προστίθεται, όμως, και ένα ακόμη σκέλος που αφορά περιπτώσεις στις οποίες η τελευταία συλλαβή μιας περιόδου επενδύεται με τέσσερις (ή και περισσότερους) χρόνους, οι οποίοι συχνά συνιστούν, αν όχι απλά ένα μακρύ

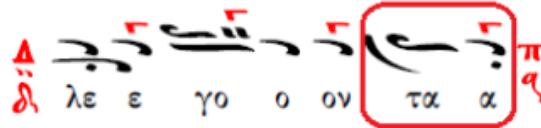
τέλος, ενίοτε και μια μελωδική γέφυρα για μετάβαση στη νέα μουσική περίοδο. Αυτό έχει ως συνέπεια η όλη φράση να κινείται από τον τελικό φθόγγο της μίας περιόδου στον αρχικό της επόμενης, και αυτός είναι και ο λόγος που στον κανόνα δεν γίνεται αναφορά σε καταληκτικό φθόγγο.¹⁹⁵ Ένα τέτοιο παράδειγμα μελωδικής «γέφυρας» παρατίθεται παρακάτω, από την πέμπτη καταβασία της Θεοτόκου «Ἐξέστη τὰ σύμπαντα» σε μέλος Πέτρου Πελοποννησίου (1730-1778) (εξήγηση Χουρμουζίου), στο απόσπασμα «...σε, // σωτηρίαν...»:



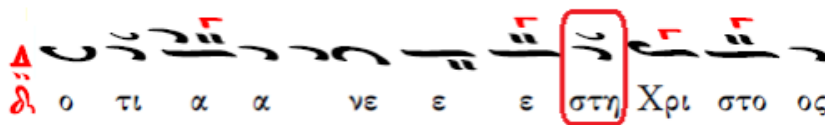
Είναι, βέβαια, άξιο παρατήρησης το γεγονός ότι η παράδοση αρκετών ψαλτικών σχολών θέλει μερική ανάλυση του τελευταίου φθόγγου της λέξης «σε», ώστε τελικά η μουσική περίοδος να τελειώνει σε καταληκτικό φθόγγο! Καταγραφή μιας τέτοιου είδους ανάλυσης θα είχε ως εξής:



Να αναφέρουμε, τέλος, ότι στο πλαίσιο των «διπλών ακούνητων χρόνων» προστίθενται και περιπτώσεις διπλών χρόνων που έχουν μόνο την αρχή τους «κουνημένη» (συνήθως πτώση με γοργό από την από πάνω νότα) – βλ. από το βασικό παράδειγμα θα χρησιμοποιήσουμε στην παρακάτω ανάλυσή μας, το τέλος της λέξης «λέγοντα»:



καθώς και περιπτώσεις ενάμισι χρόνου, όπου η επόμενη συλλαβή «κλέβει» από την προηγούμενη μισό χρόνο (μέσω τοποθέτησης γοργού) – βλ. από το ίδιο παράδειγμα στο τέλος της λέξης «άνεστη»:



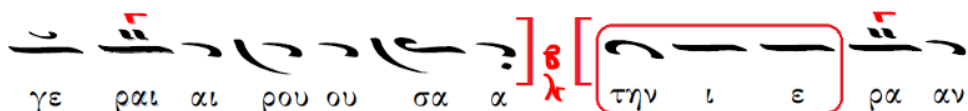
¹⁹⁵ Άλλωστε, η πολύχρονη περιστροφή ή εμμονή γύρω από έναν φθόγγο όταν βρισκόμαστε σε τελευταία συλλαβή κύριας λέξης ή ελάχιστης φράσης, αποτελεί – αντιστρόφως – ένδειξη του ότι αυτός ο φθόγγος λειτουργεί ως καταληκτικός, και υπόδειξη του συγχόρδου που είναι ενεργοποιημένο. Αυτό συμβαίνει για παράδειγμα στη νευματική μελοποίηση της έκτης καταβασίας του Πάσχα «Κατήλθες ἐν τοῖς κατωτάτοις» σε μέλος Πέτρου Πελοποννήσιου (εξήγηση Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος), όπου η τελευταία συλλαβή της λέξης «Ἰωνᾶς» (που είναι και τέλος κειμενικής περιόδου) περιστρέφεται και καταλήγει στο Γα, δείχνοντας, έτσι, μετάβαση από το τετράχορδο Πα-Δι στο τρίχορδο Πα-Γα, στην κορυφή του οποίου γίνεται ατελής κατάληξη. Η όχι και τόσο συνηθισμένη για τα νευματικά ειρμολογικά μέλη του α' ήχου μελουργική επιλογή του Πέτρου, ίσως λειτουργεί σαν προετοιμασία για την περιστασιακή πτώση στο Νη (πέραςμα σε πλ. δ') που έπεται:



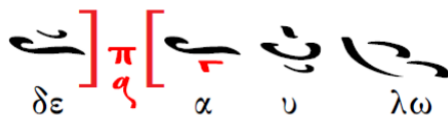
Σπάνια αλλά όχι απίθανη είναι η περίπτωση συνεμφάνισης των δύο παραπάνω οριζών τύπων «διπλού ακούνητου χρόνου», όπως συμβαίνει – για παράδειγμα – στη νευματική μελοποίηση της έβδομης καταβασίας της Θεοτόκου «Παΐδας εύαγεῖς ἐν τῇ καμίνῳ» από τον Πέτρο Πελοποννήσιο (εξήγηση Χουρμουζίου) (ήχος δ' λέγετος), στο τέλος της λέξης «ὑπερυψοῦτε»:



Ο 3ος, τέλος, **Προϋποτιθέμενος Κανόνας** περιγράφει τη συνήθη μελουργική σύμβαση που θέλει οι πρώτες άτονες συλλαβές μιας μουσικής περιόδου στα νευματικά (συχνά και στα μελισματικά) μέλη να αποδίδονται συλλαβικά. Κατ' αυτό τον τρόπο, δημιουργείται αντίθεση με την τελευταία συλλαβή της προηγούμενης περιόδου που κατά κανόνα αποδίδεται με τουλάχιστον δύο χρόνους, όπως βλέπουμε στο παρακάτω παράδειγμα από την έννατη καταβασία της Θεοτόκου «Ἄπας γηγενής» σε νευματικό μέλος του ίδιου (ήχος δ' λέγετος), στο απόσπασμα «...γεραίρουσα, // τὴν ἱερὰν...»:

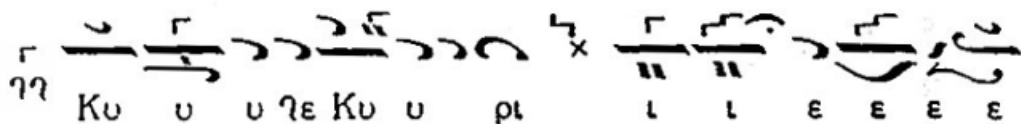


Ο 3ος Κανόνας συμπεριλαμβάνει και περιπτώσεις όπου η πρώτη συλλαβή της επόμενης περιόδου – ούσα άτονη – «κλέβει» μισό χρόνο από τον ακούνητο διπλό χρόνο της τελευταίας συλλαβής της προηγούμενης της περιόδου. Αυτό συμβαίνει και στο παρακάτω παράδειγμα από την ίδια καταβασία, στο απόσπασμα «...δέ, // αὔλων...»:



β. Ανάλυση Κανόνων Μετασχηματισμού

Ο **1ος Κανόνας Μετασχηματισμού** αφορά κυρίως νευματικά μέλη στιχηραρικού ή παπαδικού γένους, τα οποία – όχι σπάνια – εμφανίζουν συμπεριφορές συνήθεις στα καλοφωνικά μέλη, δηλ. επαναλήψεις μιας λέξης ή φράσης με εγκοπή της, ή/και εισαγωγή άσημων συλλαβών στο κυρίως μέλος. Με τον κανόνα αυτό, οι εν λόγω πρακτικές εντάσσονται στο κείμενο, για να αποτελέσουν έπειτα αντικείμενο κατάλληλου χειρισμού στην ανάδειξη της ομαδοποιητικής δομής. Έτσι, για παράδειγμα, στη νευματική μελοποίηση του γ' Εωθινού «Τῆς Μαγδαληνῆς Μαρίας» από τον Αντώνιο Σύρκα (1872-1974) (ήχος γ'), συναντούμε επανάληψη και εγκοπή της λέξης «Κύριε», καθώς και εισαγωγή της άσημης συλλαβής «νε»:



τα οποία θα ενταχθούν στο ποιητικό κείμενο ως εξής:

Κύ- νε Κύριε

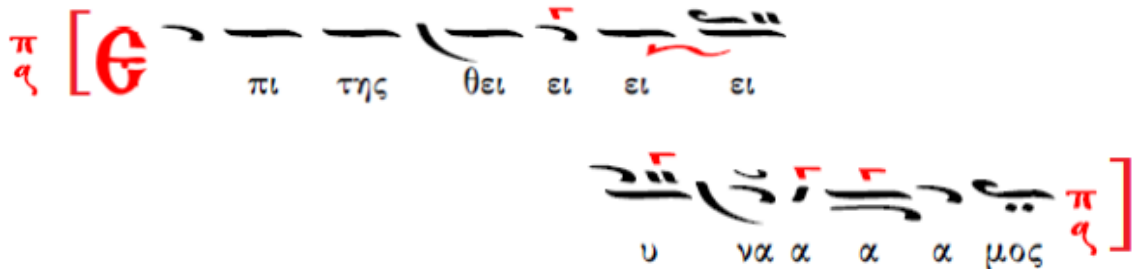
Ο **2ος Κανόνας Μετασχηματισμού** εντέλλει τον προαπαιτούμενο χωρισμό του ποιητικού κειμένου, όπως και στα συλλαβικά μέλη, μόνο που αυτή τη φορά ο χωρισμός θα αφορά το κείμενο όπως διαμορφώθηκε από τυχόν εφαρμογή του 1ου Κανόνα Μετασχηματισμού. Αν πάρουμε για βασικό μας παράδειγμα τη νευματική μελοποίηση της τέταρτης καταβασίας του Πάσχα «Επί τῆς θείας φυλακῆς» από τον Πέτρο Πελοποννήσιο (ήχος α') (εξήγηση Χουρμουζίου), στο οποίο ο 1ος Κανόνας δεν βρήκε σημείο εφαρμογής, το αποτέλεσμα θα έχει ως εξής:

*Ἐπὶ τῆς θείας φυλακῆς, // ὁ θεηγόρος Ἄββακούμ, //
 στήτω μεθ' ἡμῶν καὶ δεικνύτω, // φασεφόρον Ἄγγελον, //
 διαπρυσίως λέγοντα // Σήμερον σωτηρία τῷ κόσμῳ, //
 ὅτι ἀνέστη Χριστὸς ὡς παντοδύναμος. //*

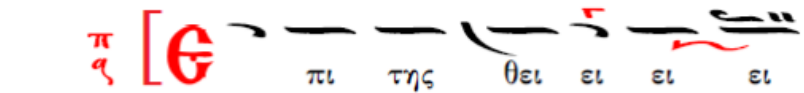
Στην περίπτωση, τώρα, που στο ποιητικό κείμενο έχει εφαρμοστεί ο 1ος Κανόνας, αλλαγή περιόδου θα εφαρμοστεί επιπλέον μετά από τυχόν σημείο που έχει τοποθετηθεί παύλα ή/και πριν από τυχόν σημείο που έχει παρεμβληθεί άσημη συλλαβή. Στο παράδειγμα που παραθέτουμε στον 1ο Κανόνα, στο ίδιο σημείο έχουμε τόσο εγκοπή όσο και τοποθέτηση άσημης συλλαβής, και έτσι εφαρμογή του 2ου Κανόνα θα δώσει το εξής αποτέλεσμα:


Κύ- // νε Κύριε


Ο **3ος Κανόνας Μετασχηματισμού**, ταυτόσημος με τον αντίστοιχο των συλλαβικών μελών, θέτει αρχή περιόδου την αρχή του μέλους, και τέλος περιόδου το τέλος του. Στο βασικό παράδειγμά μας, εφαρμογή αυτού του κανόνα θα έχει ως εξής:

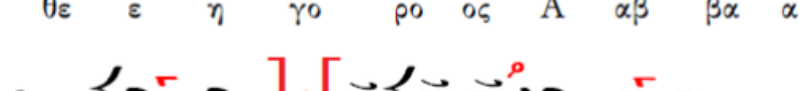


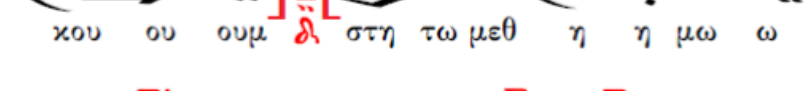
Ομοίως, και ο **4ος Κανόνας Μετασχηματισμού** είναι εν μέρει ίδιος με των συλλαβικών μελών, με τη διαφορά ότι στη διαδικασία πραγμάτωσής του θα ληφθεί υπόψη και το β σκέλος του 2ου Προϋποτιθέμενου Κανόνα, αλλά και ο 3ος Προϋποτιθέμενος Κανόνας. Ας δούμε στο παράδειγμά μας το αποτέλεσμα εφαρμογής του:

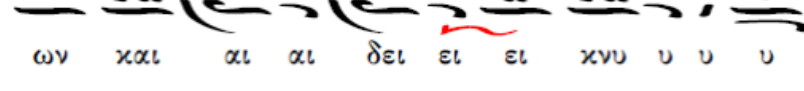

 π [Ε πι της θει ει ει ει



 α α ας φυ λα ακης Δ ο ο ο



 θε ε η γο ρο ος Α αβ βα α



 κου ου ουμ Δ στη τω μεθ η η μω ω

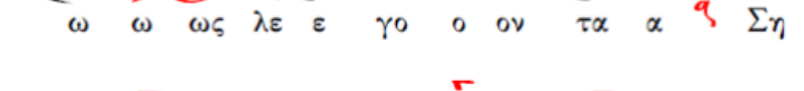

 ων και αι αι δει ει ει κνυ υ υ υ

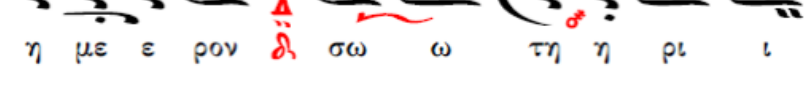

 υ τω Δ φα ε σφο ο ρον α αγ γε

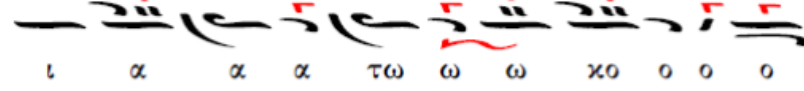

 ε λον Δ δι α α α πρυ υ σι ι

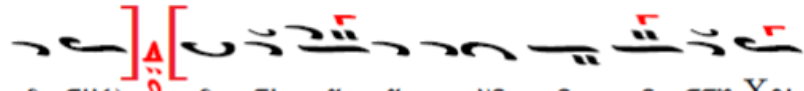

 ω ω ως λε ε γο ο ον τα α π Ση


 η με ε ρον Δ σω ω τη η ρι ι


 ι α α α τω ω ω κο ο ο ο


 ο σμω Δ ο τι α α νε ε ε στη Χρι


 στο ος ως πα αν το ο δυ υ υ υ

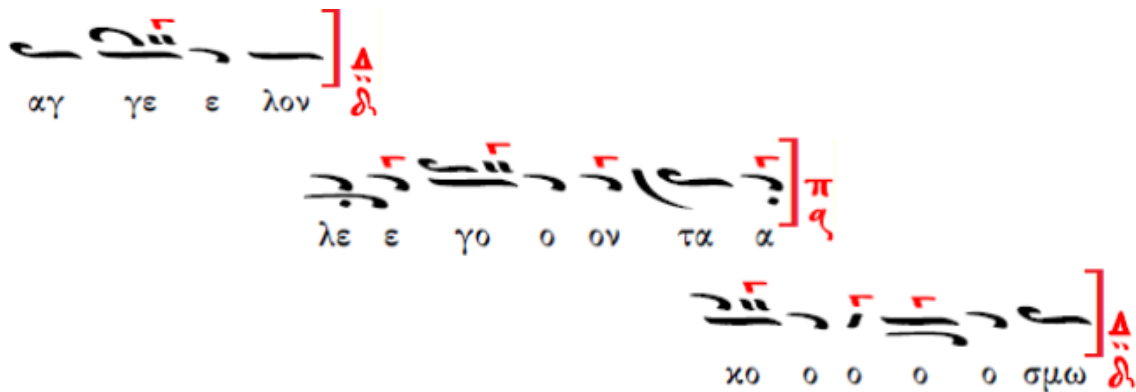

 υ να α α α μος π

Ο 5ος Κανόνας Μετασχηματισμού μας μεταφέρει στους Κανόνες Προτίμησης.

γ. Ανάλυση Κανόνων Προτίμησης

Έχουμε δύο **Γενικούς Κανόνες Προτίμησης** αυτή τη φορά. Ο **1ος** αντιστοιχεί σε εκείνον των συλλαβικών μελών και θέτει κατώτατο όριο 6 χρόνων για τις μουσικές περιόδους. Ο **2ος**, από την άλλη, θέτει συμβατικό όριο 18 χρόνων για μια περίοδο, του οποίου παράβαση είναι αποφευκταία, αλλά όχι απαγορευτική.

Ομοίως, ο **1ος Κανόνας Προτίμησης** των νευματικών μελών παραμένει σχεδόν ίδιος με εκείνον των συλλαβικών, με τη διαφορά ότι αντί ενός αποκλειστικά καταληκτικού φθόγγου (καθόσον πρόκειται για συλλαβικά μέλη), τώρα έχουμε τουλάχιστον έναν καταληκτικό φθόγγο. Ο περιορισμός αυτός συμπεριλαμβάνει τόσο περιπτώσεις που ο τελευταίος φθόγγος της συλλαβής είναι καταληκτικός, οπότε έχουμε μια σαφή (ατελή, το πιθανότερο) κατάληξη, όσο και περιπτώσεις περάσματος από καταληκτικό φθόγγο σε μεταβατικό (ή μεταβατικούς) υπό μορφή μελωδικής γέφυρας στην επόμενη περίοδο. Σε αυτή την περίπτωση η αίσθηση είναι ότι το μέλος, αν και μπορεί να κάνει μικρή στάση, δεν μπορεί να μείνει περισσότερο, καθότι το μουσικό του «νόημα» (όπως και το κειμενικό) παραμένει μετέωρο. Τέτοια παραδείγματα θα δούμε στην ανάλυση του αμέσως επόμενου κανόνα. Εφαρμογή του 1ου Κανόνα στο παράδειγμά μας έχει ως αποτέλεσμα την απόδοση των μουσικών περιόδων «*φασεφόρον Άγγελον*», «*διαπρυσίως λέγοντα*», και «*Σήμερον σωτηρία τῷ κόσμῳ*», στις οποίες γίνεται σαφής στάση σε καταληκτικό φθόγγο:



Αντιθέτως, ο **2ος Κανόνας Προτίμησης** επιχειρώντας να διαφυλάξει την νοηματική σαφήνεια του μελοποιημένου ποιήματος, τίθεται πριν τον αντίστοιχο 2ο Κανόνα Προτίμησης των συλλαβικών μελών (ο οποίος στα νευματικά μέλη γίνεται **3ος Κανόνας Προτίμησης**). Έτσι, με το συμβατικό όριο των 18 χρόνων, ο Κανόνας αυτός ορίζει χωρισμό τυχόν εξαιρετικά μεγάλων περιόδων που έχουν προκύψει μέχρι στιγμής, με βάση τη συντακτική τους δομή, αρκεί να υπάρχει τουλάχιστον ένας καταληκτικός φθόγγος στην επιλεγθείσα τελική συλλαβή και να μην παραβιάζεται ο 1ος Γενικός Κανόνας Προτίμησης. Στο παράδειγμά μας, έχουμε τις εξής περιπτώσεις εφαρμογής του 1ου Κανόνα:

α) Η περίοδος «*ὁ θεηγόρος Ἀββακούμ*» αριθμεί 20 συνολικά χρόνους, άρα θα πρέπει να διαιρεθεί περαιτέρω. Συντακτικά, οι φράσεις που προκύπτουν είναι [*ὁ θεηγόρος*], [*Ἀββακούμ*]. Στη μελοποίηση της συλλαβής -ρος εμπεριέχεται ο φθόγγος Δι που είναι καταληκτικός του ενεργοποιημένου τετραχόρδου Πα-Δι, έτσι η μία παράμετρος πληρούται. Επιπλέον, τυχόν διαχωρισμός στο σημείο αυτό δεν δημιουργεί περίοδο μικρότερη των 6 χρόνων, και έτσι ο 1ος Κανόνας εφαρμόζεται:

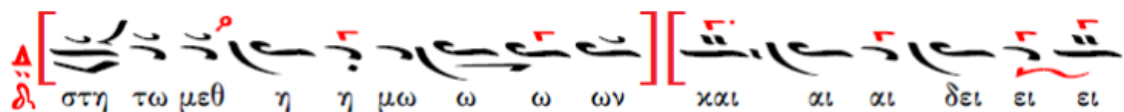


β) Η περίοδος «*στήτω μεθ' ἡμῶν καὶ δεικνύτω*» αριθμεί 22 συνολικά χρόνους, άρα θα πρέπει να διαιρεθεί περαιτέρω. Συντακτικά, οι φράσεις που προκύπτουν είναι [*στήτω*

μεθ' ἡμῶν] [καὶ δεικνύτω]. Στη μελοποίηση της συλλαβῆς -μῶν εμπεριέχεται ο φθόγγος Δι που είναι καταληκτικός του ενεργοποιημένου 5χ Δι-Πα'. Επίσης, τυχόν διαχωρισμός στο σημείο αυτό δεν δημιουργεί περίοδο μικρότερη των 6 χρόνων, και άρα ο κανόνας εφαρμόζεται:



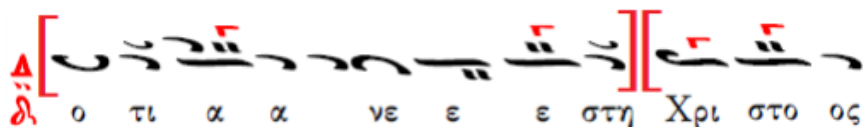
Η μελωδία της συλλαβῆς -μῶν εμφανέστατα λειτουργεί σαν γέφυρα ένωσης με την επόμενη περίοδο. Αυτό μπορεί να αποδειχθεί έμπρακτα αν, για λόγους πειραματικούς, αντικαταστήσουμε την όλη φράση με τετραπλό χρόνο στο Δι και «αγεφύρωτη» μετάβαση στην επόμενη περίοδο. Το αποτέλεσμα θα είναι *διαισθητικά* (δηλ. στ' αυτιά ενός έμπειρου ακροατή της ψαλτικής τέχνης) αποδεκτό:



γ) Η περίοδος «Σήμερον σωτηρία τῷ κόσμῳ,» αριθμεί συνολικά 23 χρόνους και απαιτεί περαιτέρω κατάτμηση. Συντακτικά, οι φράσεις που προκύπτουν είναι [Σήμερον] [σωτηρία τῷ κόσμῳ,]. Καθότι, η μελοποίηση της πρώτης λέξης αριθμεί 6 χρόνους και καταλήγει στον καταληκτικό φθόγγο Δι, ο κανόνας θα εφαρμοστεί:



δ) Η περίοδος «ὅτι άνέστη Χριστὸς ὡς παντοδύναμος,» που είναι και η τελευταία, αριθμεί συνολικά 30 χρόνους και πρέπει εμφανέστατα να διαιρεθεί περαιτέρω. Υπάρχουν δύο τρόποι χωρισμού της περιόδου: είτε σε [ὅτι άνέστη Χριστὸς] [ὡς παντοδύναμος,], είτε σε [ὅτι άνέστη] [Χριστὸς ὡς παντοδύναμος,]. Η πρώτη επιλογή δημιουργεί μία περίοδο 13 και μία 17 χρόνων, ενώ η δεύτερη μία περίοδο 9,5 και μία 20,5 χρόνων. Η τελευταία παράμετρος του κανόνα, αυτή της συμμετρίας, καθιστά την πρώτη επιλογή πιο επιθυμητή από την δεύτερη, όπως και ο 2ος Γενικός Κανόνας Προτίμησης. Παρ' όλ' αυτά, η τελευταία συλλαβή της λέξης «Χριστὸς» δεν έχει καθόλου πέρασμα από καταληκτικό φθόγγο (παρά περιστρέφεται γύρω από το Κε), και έτσι αναγκαστικά περνάμε στη δεύτερη επιλογή, στην οποία γίνεται σαφής στάση στον καταληκτικό φθόγγο Δι:



Φτάνουμε, τέλος, στον **3ο Κανόνα Προτίμησης** των νευματικών μελών που είναι παρόμοιος με τον 2ο Κανόνα Προτίμησης των συλλαβικών μελών, με τη διαφορά ότι εδώ έχουμε την περαιτέρω κατάτμηση λόγω του 2ου Κανόνα, οπότε ο 3ος Κανόνας αφορά όσα εν δυνάμει τέλη μουσικών περιόδων έχουν παραμείνει ανεκμετάλλευτα. Επίσης, έχει προστεθεί μία συνθήκη που πηγάζει από τον ευρύτερο κανόνα της *συμμετρίας* που διέπει κάθε τέχνη και κάθε είδος και υποείδος της. Στο παράδειγμά μας, μελουργική απόδοση τέλους μουσικής φράσης έχουμε στο τέλος των λέξεων «θείας» (λόγω 4χρονης απόδοσης του -ας σε αντίθεση με τη δίχρονη απόδοση του φυ-) και «φαισφόρον» (λόγω 2χρονης ακούνητης απόδοσης του -ρον στον καταληκτικό φθόγγο Δι). Και στις δύο, όμως, περιπτώσεις, τυχόν τοποθέτηση τέλους περιόδου δημιουργεί περιόδους μικρότερες των 6

χρόνων, έτσι ο κανόνας παραβλέπεται. Η τελική ομαδοποιητική δομή του παραδείγματός μας θα είναι εν τέλει η ακόλουθη:

π ρ [**Ε**] πι της θει ει ει ει
 α α ας φυ λα α κης **Δ** ο ο ο
 θε ε η γο ρο ος] [Α αβ βα α
 κου ου ουμ **Δ** στη τω μεθ η η μω ω
 ων και αι αι δει ει ει κνυ υ υ υ
 υ τω **Δ** φα ε σφο ο ρον α αγ γε
 ε λον **Δ** δι α α α πρυ υ σι ι
 ω ω ως λε ε γο ο ον τα α] π ρ [Ση
 η με ε ρον **Δ** σω ω τη η ρι ι
 ι α α α τω ω ω κο ο ο ο
 ο σμω **Δ** ο τι α α νε ε ε στη Χρι
 στο ος ως πα αν το ο δυ υ υ υ
 υ να α α α μος] π ρ [

B.2. ΚΑΝΟΝΕΣ ΑΝΑΔΕΙΞΗΣ ΤΗΣ ΜΕΤΡΙΚΗΣ ΔΟΜΗΣ ΤΩΝ ΝΕΥΜΑΤΙΚΩΝ ΜΕΛΩΝ:

α. Προϋποτιθέμενοι Κανόνες:

1. Κυρίαρχο μέτρο είναι τα 4/4.
2. Ο κειμενικός τονισμός αποτελεί βάση για τον μουσικό τονισμό.
3. Ο μουσικός τονισμός μπορεί να εκφραστεί μελωδικά με πολλαπλασιασμό (κατά κανόνα διπλασιασμό) της αναλογίας συλλαβής-χρόνου σε σχέση με την αμέσως προηγούμενη συλλαβή, συχνά συνδισμένο με χρήση υψηλότερου φθόγγου σε σχέση με τον προηγούμενο.
4. Η ομαδοποιητική δομή του μέλους παίζει συμπληρωματικό ρόλο στον καθορισμό της μετρικής του δομής.

β. Κανόνες Μετασχηματισμού:

1. Πάρε το ποιητικό κείμενο που έχει διαμορφωθεί από τον 1ο Κανόνα Μετασχηματισμού της διαδικασίας ανάδειξης της ομαδοποιητικής δομής του μέλους, και χώρισέ το σε μέτρα, τοποθετώντας διαστολή πριν από κάθε τονισμένη συλλαβή¹⁹⁶. Εξαιρέση: τα τονισμένα άρθρα.
2. Μετάφερε τον χωρισμό του κειμένου υπό μορφή μέτρων στο μουσικό κείμενο, τοποθετώντας διαστολή και μετά τον τελευταίο φθόγγο του μέλους.
3. Μετάφερε τον χωρισμό του μέλους σε μουσικές περιόδους στο ποιητικό κείμενο για λόγους ευκολίας.
4. Εντόπισε τυχόν συλλαβές τριών ή περισσότερων χρόνων που δεν αποτελούν αρχές μέτρων και κάνε τες αρχές μέτρων.
5. Εντόπισε την πρώτη συλλαβή κάθε μουσικής περιόδου, που φέρει διπλό ή περισσότερο χρόνο. Αν δεν είναι αρχή μέτρου, τότε κάνε την αρχή μέτρου. Αρκεί να μην δημιουργείται μέτρο 2/4.
6. Προτίμησε τον τετράσημο! Σημείωσε ως προβληματικά όσα μέτρα δεν είναι 4/4.
7. Θεώρησε τυχόν αρχικό ελλιπές μέτρο ως μη προβληματικό.
8. Ενσωμάτωσε τυχόν μέτρο 1/4 στο αμέσως προηγούμενο μέτρο (αφαίρεση πρώτης διαστολής), φτάνει να έπεται συλλαβή με δύο ή περισσότερους χρόνους.
9. Χειρίσου τυχόν περισσότερες από δύο συνεχόμενες μονόφθογγες συλλαβές με βάση τους Κανόνες ανάδειξης της μετρικής δομής των συλλαβικών μελών. Σημείωση: Η εξαιρέση του 4ου Κανόνα Προτίμησης των συλλαβικών μελών, δεν ισχύει για τα νευματικά μέλη.
10. Θεώρησε ως μη προβληματικά όσα μέτρα είναι 6/4.
11. Διόρθωσε τα εναπομείναντα προβληματικά μέτρα με βάση τους σχετικούς Κανόνες Προτίμησης.

γ. Κανόνες Προτίμησης:

1. Ενσωμάτωσε σε τυχόν μέτρα 2/4 που είναι τα πρώτα μέτρα μιας περιόδου, το αμέσως επόμενο μέτρο (αφαίρεση δεύτερης διαστολής), αρκεί η συλλαβή που έπεται να έχει μόνο δύο χρόνους.
2. Ενσωμάτωσε τυχόν εναπομείναντα μέτρα 2/4 στο αμέσως προηγούμενο μέτρο (αφαίρεση πρώτης διαστολής), αρκεί να μην βρισκόμαστε σε συλλαβική προσέγγιση του αποσπάσματος.

¹⁹⁶ Βλ. υποσ. 178.

3. Χώρισε τυχόν μέτρα των 8/4, 12/4, 16/4 κ.λπ. σε αντίστοιχα των 4/4. Φτάνει να μην δημιουργείται μέτρο του οποίου η αρχή να είναι ακούνητη δίχρονη ή εναμισόχρονη ή μονόχρονη μελωρική επένδυση της τελευταίας συλλαβής μιας περιόδου, ή να χωρίζεται φωνήεν της ίδιας συλλαβής στη μέση.
4. Χειρίσου τυχόν μέτρα μεγαλύτερα των 8/4 (εκτός 12/4, 16/4 κ.λπ.) ως εξής: Αν υπάρχει αρχή νέας περιόδου, κάνε αρχή μέτρου την πρώτη συλλαβή της, ή – αν δεν υπάρχει – την πρώτη συλλαβή της νέας ελάχιστης φράσης, ή – αν δεν υπάρχει – την πρώτη συλλαβή της νέας λέξης, φτάνει να μην δημιουργείται μέτρο μικρότερο από 4/4. Αν προκύψει μέτρο 8/4, βλ. Κανόνας Προτίμησης 3.
5. Θεώρησε ελλιπές μέτρο 4/4 ως μη ελλιπές (τοποθέτηση αρχικής διαστολής).
6. Χειρίσου τυχόν συλλαβή με 6 ή περισσότερους χρόνους με βάση τους Κανόνες Προτίμησης που αφορούν τη μετρική μικροδομή των μελισματικών μελών.
7. Θεώρησε τα προβληματικά μέτρα που απέμειναν ως μη προβληματικά.

Ανάλυση των παραπάνω κανόνων με παραδείγματα:

α. Ανάλυση Προϋποτιθέμενων Κανόνων

Μπορεί κανείς να παρατηρήσει μια αντιστροφή της σειράς των δύο πρώτων Προϋποτιθέμενων Κανόνων ανάδειξης της μετρικής δομής των νευματικών μελών, σε σχέση με τους αντίστοιχους των συλλαβικών μελών. Εδώ, ο **1ος Προϋποτιθέμενος Κανόνας** δεν αφορά τον κειμενικό τονισμό, αλλά την κυριαρχία του *τετράσημου* ως βασικού ρυθμικού πόδα αυτής της κατηγορίας μελών. Αυτό συμβαίνει γιατί οι ρυθμικές εμφάσεις που θα καθορίσουν νέο μέτρο στα νευματικά μέλη, καθορίζονται δευτερευόντως από τον κειμενικό ρυθμό και πρωτευόντως από την εμμονή του μέλους να ακολουθεί έναν τετράσημο βηματισμό, ο οποίος ενίοτε συναντά εξάσημες επιβραδύνσεις, λόγω ακριβώς του ρόλου που παίζει ο κειμενικός τονισμός. Αν, όμως, ένας μη γνώστης της ελληνικής επιχειρούσε να εντοπίσει τους τονισμούς των λέξεων ενός υμνολογικού ποιήματος βασισμένος αποκλειστικά στον ρυθμό της νευματικής του μελοποίησης, το τελικό κείμενο που θα κατέστρωνε θα είχε – πέρα από τους πραγματικούς τονισμούς (και πιθανότατα όχι όλους) – και ένα σωρό άλλους τονισμούς σε *κειμενικά άτονες* συλλαβές.¹⁹⁷

Η κυριαρχία του τετράσημου στα νευματικά μέλη βασίζεται στα εξής στοιχεία: α) Οι μελωρικοί όταν θέλουν να τονίσουν μία συλλαβή, συχνά αναπτύσσουν την μελωδική της έκταση σε τέσσερις χρόνους. β) Επίσης, οι μελωρικοί συχνά φροντίζουν ώστε οι αποστάσεις ανάμεσα σε κειμενικά τονισμένες συλλαβές να έχουν χρόνους πολλαπλάσιους του 4, και έτσι – εφόσον η προσέγγιση είναι νευματική – ευνοείται σχηματισμός ενός ή περισσότερων μέτρων των 4/4. γ) Η γνωστή στους ψάλτες ρυθμική προσέγγιση του «συνεπτυγμένου χρόνου» αποκλείει κατάτμηση του μέλους σε απλούς δισήμους, αλλά αντιθέτως – με βάση και τον κειμενικό τονισμό – υποδεικνύει κατάτμηση σε διπλούς δισήμους, δηλ. απλούς τετρασήμους. Επιπλέον: δ) η κυριαρχία του τετρασήμου στα νευματικά μέλη επισημαίνεται από αρκετά θεωρητικά συγγράμματα του 19ου αιώνα και μετά¹⁹⁸, και ε) γίνε-

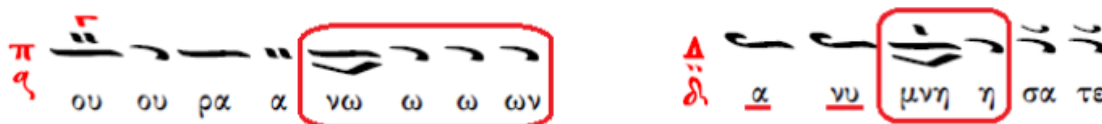
¹⁹⁷ Αν ο υποθετικός αυτός αλλόγλωσσος χρησιμοποιούσε π.χ. το βασικό παράδειγμα ανάλυσης μας, ο τονισμός που θα προέκυπτε θα ήταν ο εξής: «**Επι της θειάς φύλακας, ό θέηγόρος Άββακούμ, στή-τω μέθ' ημών και δεικνύτω, φασεφόρον άγγελον, διάπρυσίως λέγοντα· Σήμερον σώτηριά τω κόσμω, οτί ανέστη Χριστός ως πάντοδύνάμός.*»

¹⁹⁸ Βλ. ενδεικτικά, Κυριάκος **Φιλοξένης**, *Θεωρητικόν Στοιχειώδες της Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη, Ιγνατιάδης, 1859, σ. 161: «ἔτι περισσότερον δ' ἐφύλαττον [ενν. οἱ παλαιοὶ Μουσικοδιδάσκαλοι] τὰ μέτρα εἰς τὸν προσδιορισμὸν τῆς καταμετρήσεως τῶν τόνων καὶ τῶν χαρακτήρων, παρασταίνοντες τὸ ἔμμελές μάκρος τῶν συλλαβῶν μᾶς σημαντικῆς λέξεως, ἢ δύο, κατὰ τὴν τετράχρονον μετροφωνίαν, ὡς ποιεῖ τοῦτο Πέτρος ὁ Λαμπαδάριος εἰς τὸ Ἀναστασιματάριον καὶ εἰς ἄλλα του ποιήματα», και Δημήτριος **Παναγιωτόπουλος**, *Θεωρία και Πράξις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής*

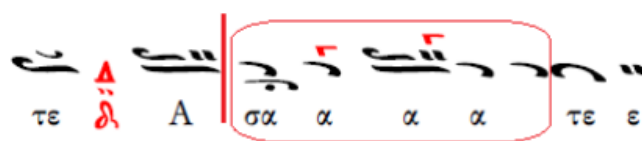
ται συχνή χρήση μέτρων 4/4 σε νευματικά μέλη που είναι: είτε μεταγραμμένα στο πεντάγραμμο (βλ. π.χ. Παράρτημα, εικ. 22), είτε καταγεγραμμένα στη Νέα Μέθοδο, αρχής γενομένης από τον ίδιο τον Χρύσανθο (βλ. Παράρτημα, εικ. 24).

Από την άλλη, όπως ορίζει και ο **2ος Προϋποτιθέμενος Κανόνας**, ο κειμενικός τονισμός είναι η βάση του μουσικού τονισμού (με την έννοια που αναπτύξαμε και στα συλλαβικά μέλη), και αυτός είναι και ο λόγος που η εμμονή σε μια τετρασημική δομή θεωρήθηκε αποτυχημένη¹⁹⁹, καθότι ο κειμενικός τονισμός συχνά επιβάλλει μερική ανατροπή της και παρεμβολή εξάσημων ή άλλων μέτρων.

Όπως φαίνεται από τον **3ο Προϋποτιθέμενο Κανόνα**, ο τρόπος έκφρασης του μουσικού τονισμού στα νευματικά μέλη διαφοροποιείται σημαντικά σε σχέση με εκείνον των συλλαβικών μελών, όχι τόσο σε σχέση με τα μέσα που χρησιμοποιούνται, όσο με την ισχύ τους. Η βασική διαφορά έγκειται στο ότι, επί της ουσίας, τον βασικό ρόλο για την υπόδειξη νέου μέτρου παίζει η πρακτική του διπλασιασμού της αναλογίας συλλαβής-χρόνου. Αυτό μπορεί να συμβεί είτε με τετράχρονες (ενίοτε και μελισματικότερες) προσεγγίσεις συλλαβών, είτε – στις αρχές περιόδων – με μονόχρονες προσεγγίσεις αρχικών άτονων συλλαβών και διπλασιασμού (ή πολλαπλασιασμού) της πρώτης τονισμένης συλλαβής. Βλ. παρακάτω ένα παράδειγμα για κάθε μία από τις δύο αυτές περιπτώσεις, αντίστοιχα, αμφότερα προερχόμενα από την αργή (νευματική) πρώτη καταβασία των Χριστουγέννων «Χριστός γεννᾶται» σε μέλος Πέτρου Πελοποννησίου (εξ. Χουρμ.) (ήχος α'):



Η χρήση υψηλότερου φθόγγου, από την άλλη, λειτουργεί υποβοηθητικά, χωρίς να παίζει ουσιαστικό ρόλο στην μετρική δομή, γι' αυτό και σε περίπτωση αμφισημίας, δηλ. επιλογής ανάμεσα στα δύο είδη τονισμού, ο πολλαπλασιασμός είναι που θα υπερισχύσει εν τέλει στην μετρική δομή. Στο παρακάτω παράδειγμα από την ίδια καταβασία, η κειμενικά τονισμένη πρώτη συλλαβή της λέξης «Άσατε» παίρνει δύο χρόνους και χρησιμοποιεί υψηλότερο τόνο σε σχέση με την προηγούμενη συλλαβή, ενώ η (κειμενικά άτονη) δεύτερη συλλαβή -σα- αποκτά μουσικό τονισμό με διπλασιασμό σε σχέση με την προηγούμενη συλλαβή (άρα 4 χρόνοι), χωρίς καν να υπάρχει χρήση υψηλότερου φθόγγου – απεναντίας έχουμε μελωδική κάθοδο. Παρ' όλ' αυτά, κάθε αναλυτής θα τοποθετούσε – θεωρώ – οπωσδήποτε στη συλλαβή -σα- αρχή μέτρου:



Τέλος, ο συμπληρωματικός ρόλος που παίζει η ομαδοποιητική δομή στον καθορισμό της μετρικής δομής των νευματικών μελών ορίζεται από τον **4ο Προϋποτιθέμενο Κανόνα**, και διευκρινίζεται περαιτέρω από συγκεκριμένους Κανόνες Μετασχηματισμού και Προτίμησης που έπονται. Όπως και στα συλλαβικά μέλη, έτσι και στα νευματικά, ο ρόλος

Μουσικής, Αθήνα, Αδελφότης Θεολόγων «ο Σωτήρ», 1986, 162: «Τὸ ἀργὸν εἰρμολογικὸν μέλος παρουσιάζει κατὰ τὸ πλεῖστον κανονικὸν ρυθμὸν. [...] Συνήθης δὲ ρυθμὸς εἰς τὸ εἶδος τοῦτο εἶναι ὁ τετράσημος».

¹⁹⁹ Βλ. Συμεών, ὀ.π.: «Ἡ πεποίθησις ὅτι ὁ ρυθμὸς τῆς ψαλτικῆς εἶναι ὁ τετράσημος ἐκφράσθηκε πρακτικὰ καὶ σὲ κάποιες μεταγενέστερες ἐκδόσεις, ὅχι πάντοτε μὲ μεγάλη ἐπιτυχία. Τὸ σύννηθες συναντώμενον σφάλμα εἶναι ἡ ἀδυναμία ἐντοπίσεως τῶν τυχόντων ἐξαιρέσεων (συνήθως ὁσήμεων) καὶ ὁ συνεπαγόμενος κατακερματισμὸς τῶν ἀκολουθούντων τὴν ἐξαιρέση 4σήμεων μέτρων».

της ομαδοποιητικής δομής στην κατανομή των μέτρων διαφαίνεται κατά κύριο λόγο στα τέλη και στις αρχές των μουσικών περιόδων.

β. Ανάλυση Κανόνων Μετασχηματισμού

Όπως και στα συλλαβικά μέλη, έτσι και στα νευματικά ο **1ος Κανόνας Μετασχηματισμού** ορίζει χωρισμό του ποιητικού κειμένου σε μέτρα με βάση τον κειμενικό τονισμό, ο **2ος Κανόνας Μετασχηματισμού** ορίζει μεταφορά του χωρισμού στο μουσικό κείμενο υπό μορφή μέτρων, και ο **3ος Κανόνας Μετασχηματισμού** ορίζει μεταφορά της ομαδοποιητικής δομής στο ποιητικό κείμενο για λόγους ευκολίας. Μόνη διαφορά είναι ότι στην περίπτωση του 1ου Κανόνα, το ποιητικό κείμενο που λαμβάνεται είναι εκείνο που έχει σχηματισθεί από τυχόν εφαρμογή του 1ου Κανόνα Μετασχηματισμού στη διαδικασία ανάδειξης της ομαδοποιητικής δομής του μέλους. Εφαρμογή του 1ου Κανόνα στο παράδειγμά μας θα έδινε το εξής αποτέλεσμα:

*Έ | πὶ τῆς | θείας φυλα | κῆς, ὁ θεῆ | γόρος Ἄββα | κούμ,
| στήτω μεθ' ἡ | μῶν καὶ δει | κνύτω, φαεσ | φόρον | Ἄγγελον,
διαπρυ | σίως | λέγοντα· | Σήμερον σωτη | ρία τῷ | κόσμῳ,
| ὅτι ἂ | νέστη Χρι | στὸς ὡς παντο | δύναμος.*

Με εφαρμογή του 2ου Κανόνα στο παράδειγμά μας, θα προέκυπτε ο εξής πρωταρχικός μετρικός χωρισμός:

π ρ Δ
 πι της θει ει ει ει
 α α ας φυ λα α κης Δ ρ ο ο ο
 θε ε η γο ρο ος Α αβ βα α
 κου ου ουμ Δ ρ στη τω μεθ η η μω ω
 ων και αι αι δει ει ει κνυ υ υ υ
 υ τω Δ ρ φα ε σφο ο ρον α αγ γε
 ε λον Δ ρ δι α α α πρυ υ σι ι
 ω ω ως λε ε γο ο ον τα α π ρ Ση
 η με ε ρον Δ ρ σω ω τη η ρι ι
 ι α α α τω ω ω κο ο ο ο
 ο σμω Δ ρ ο τι α α νε ε ε στη Χρι
 στο ος ως πα αν το ο δυ υ υ υ
 υ να α α α μος π ρ

Με εφαρμογή, τέλος, του 3ου Κανόνα στο παράδειγμά μας, θα παίρναμε την παρακάτω μεταφορά της ομαδοποιητικής δομής στο ποιητικό κείμενο:

Έπι τῆς θείας φυλακῆς // ὁ θεηγόρος // Ἄββακούμ //

στήτω μεθ' ἡμῶν // καὶ δεικνύτω // φασφόρον Ἄγγελον //
 διαπρυσίως λέγοντα // Σήμερον // σωτηρία τῷ κόσμῳ //
 ὅτι ἀνέστη // Χριστὸς ὡς παντοδύναμος //

Ο 4ος Κανόνας Μετασηματισμοῦ αποτελεί απόρροια συνδυασμοῦ του 1ου Προϋποτιθέμενου Κανόνα με τον 3ο, καθότι ορίζει ως αρχές μέτρου ουσιαστικά ὅσες συλλαβές φέρουν πολλαπλασιασμό αναλογίας χρόνου σε σχέση με την προηγούμενή τους. Εφόσον βρισκόμαστε στο νευματικό γένος που η βασική αναλογία είναι 1:2, τότε συλλαβές 4 χρόνων και πάνω θεωρούνται μουσικά τονισμένες και απαιτούν να είναι αρχή μέτρου. Ἐτσι, στο παράδειγμά μας οι παρακάτω τετράχρονες συλλαβές θα γίνουν αρχές μέτρου (ανήκουν στις λέξεις «θείας», «ὁ (θεηγόρος)», και «παντοδύναμος», αντίστοιχα):



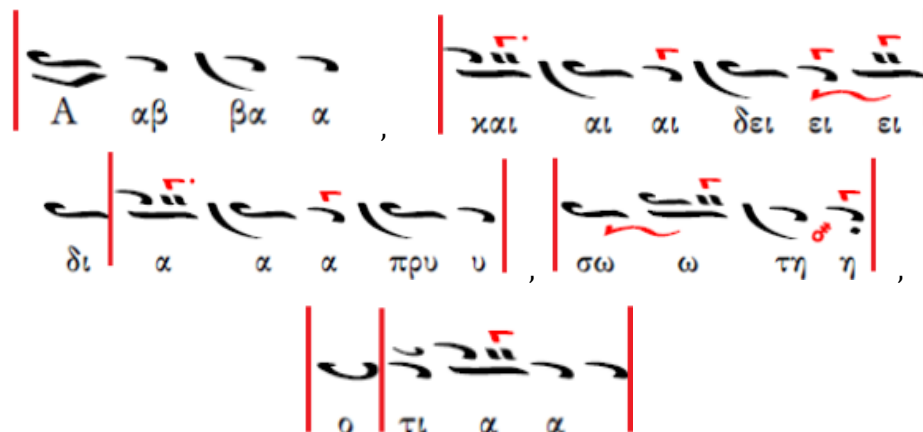
«Διπλασιασμένες», ὁμως, θεωρούνται και τρίχρονες (ή τριαμισόχρονες) προσεγγίσεις μιας συλλαβής, σε περιπτώσεις ὅπου η τονισμένη μουσικά τελευταία συλλαβή μιας περιόδου προηγείται μίας μουσικά άτονης πρώτης συλλαβής της νέας περιόδου, η οποία φέρει έναν μόνο (ή μισό) χρόνο. Συνέπεια αυτού του γεγονότος είναι η άτονη συλλαβή να «κλέβει» από τον διπλασιασμό έναν χρόνο (ή μισό) και να προκύπτει τρίχρονη (ή τριαμισόχρονη) απόδοση της τονισμένης συλλαβής. Καθότι στο βασικό μας παράδειγμα δεν συναντούμε τέτοια περίπτωση, παραθέτουμε ενδεικτικό απόσπασμα από τη νευματική προσέγγιση της πέμπτης καταβασίας του Σταυρού «Ω τρισμακάριστον Ξύλον» του ιδίου μελοποιού (ήχος πλ. δ'):



Τρίχρονη επένδυση συλλαβής μπορεί, επίσης, να συναντήσουμε στην τελευταία συλλαβή του κειμένου, τακτική που εφαρμόζεται ενίοτε ὅταν το επόμενο μέλος που θα ψαλεί φέρει ελλειπές μέτρο 1/4. Αυτό συμβαίνει και στο παράδειγμά μας, του οποίου – καθότι έπεται η καταβασία «Ὁρθρίσωμεν ὄρθρου βαθέος» με την πρώτη συλλαβή άτονη – η τελευταία συλλαβή φέρει τρεις ακούνητους χρόνους που θα γίνουν αρχή του τελευταίου μέτρου:

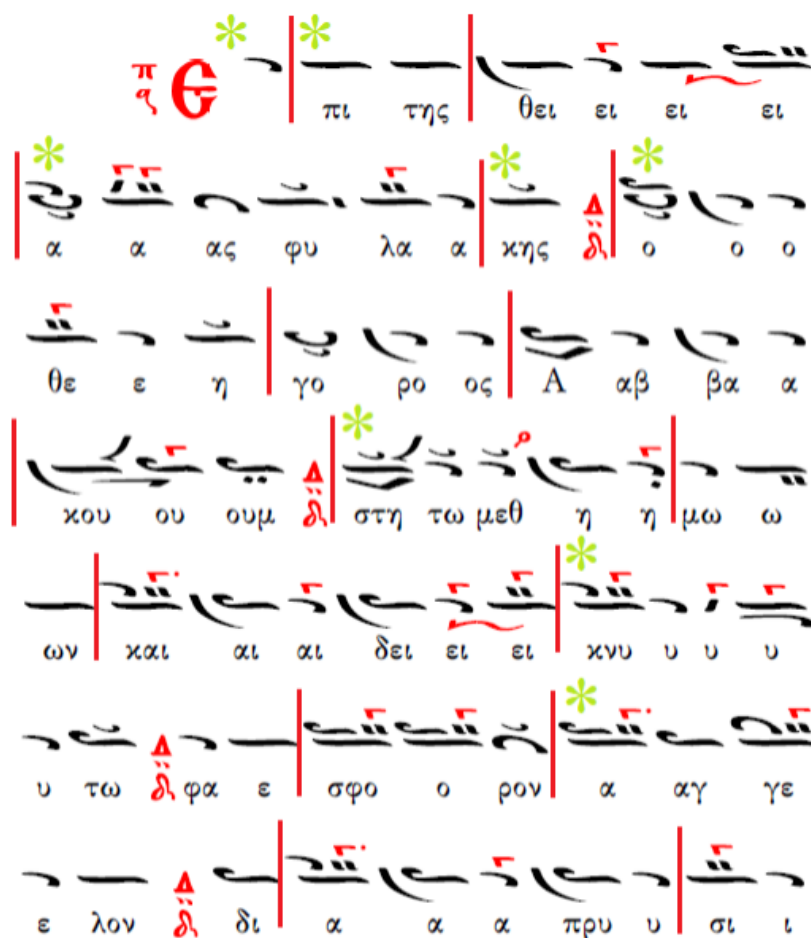


Ο 5ος Κανόνας Μετασηματισμοῦ προβλέπει, εν μέρει, περιπτώσεις ὅπου ο μελωργός επιλέγει μία άτονη συλλαβή στην αρχή μιας περιόδου και της αποδίδει μουσικό τονισμό. Επιπλέον, προβλέπει και χωρισμούς μέτρων που θα προέκυπταν στη συνέχεια από τον 3ο Κανόνα Προτίμησης. Η εξαίρεση, από την άλλη, αποκλείει περιπτώσεις που έτσι κι αλλιώς θα αφομοιώνονταν με βάση τον 1ο ή τον 2ο Κανόνα Προτίμησης. Στο παράδειγμά μας, εφαρμογή του 5ου Κανόνα Μετασηματισμοῦ, θα θέσει αρχή μέτρου στα εξής σημεία:



Από τις παραπάνω περιπτώσεις, πιο ενδιαφέρουσα είναι η τελευταία, καθότι είναι η μόνη στην οποία ο μουσικός τονισμός μπαίνει σε συλλαβή που έπεται της κειμενικά τονισμένης συλλαβής. Αυτό δημιουργεί μέτρο 1/4, το οποίο θα χειριστούμε τρεις κανόνες πιο κάτω.

Ο **4ος Κανόνας Μετασχηματισμού** που αφορά τη μετρική δομή των νευματικών μελών ταυτίζεται, όπως παρατηρεί κανείς, με τον 8ο Κανόνα Μετασχηματισμού των συλλαβικών μελών. Επισήμανση των προβληματικών μέτρων στο παράδειγμά μας – δηλ. όσων δεν τηρούν τον κανόνα του τετρασήμου, θα έχει το εξής αποτέλεσμα:



Ο 7ος Κανόνας Μετασχηματισμού αποδεσμεύει ως μη προβληματικό τυχόν ατελές μέτρο στην αρχή του μέλους, ένας κανόνας αντίστοιχος με τον 9ο Κανόνα Μετασχηματισμού των συλλαβικών μελών. Το παράδειγμά μας έχει μια τέτοια περίπτωση ατελούς μέτρου:

Ο 8ος Κανόνας Μετασχηματισμού αφορά τις πολύ σπάνιες περιπτώσεις εμφάνισης μονού μέτρου σε νευματικό μέλος, το οποίο θα πρέπει να ενσωματωθεί στο αμέσως προηγούμενο μέτρο, αρκεί να έπεται συλλαβή δύο ή περισσότερων χρόνων – οπότε, με άλλα λόγια, μπαίνουμε στη νευματική ροή του μέλους. Ο περιορισμός αυτός τίθεται για να προβλεφθεί η περίπτωση όπου το μονό μέτρο προηγείται μονόφθογων συλλαβών, οπότε το απόσπασμα θα υποβληθεί στις συμβάσεις των συλλαβικών μελών με βάση τον αμέσως επόμενο κανόνα. Στο παράδειγμά μας συναντούμε ένα μονό μέτρο, το οποίο – μιας και προηγείται δίφθογγης συλλαβής – θα ενσωματωθεί στο προηγούμενό του μέτρο:

Ο 9ος Κανόνας Μετασχηματισμού δίνει στον αναλυτή «πάσα» ώστε να μεταφερθεί στους κανόνες των συλλαβικών μελών, αν το μέλος συνδυάζει ένα νευματικό πυρήνα με συλλαβικά περάσματα. Η ρύθμιση αυτή είναι απολύτως απαραίτητη κυρίως για μια μεγάλη ομάδα μελών του λεγόμενου Νέου Στιχηραρίου, που ακροβατούν ανάμεσα στο

συλλαβικό και στο νευματικό γένος, καθιστώντας τα όρια μεταξύ τους δυσδιάκριτα και καθιερώνοντας ουσιαστικά μια υβριδική κατηγορία *συλλαβικο-νευματικών* μελών.²⁰⁰ Ενδεικτικά παραθέτουμε την αρχή από τη συλλαβικο-νευματική μελοποίηση του δογματικού δοξαστικού του α' ήχου «Τήν παγκόσμιον δόξαν» από τον Πέτρο Πελοποννήσιο (εξήγηση Γρηγορίου Πρωτοψάλτη) (καταγραφή Χρήστου Τσακίρογλου), του οποίου οι δύο πρώτες περιόδους έχουν καθαρά συλλαβική προσέγγιση («Τήν παγκόσμιον δόξαν, // τήν ἐξ ἀνθρώπων σπαρείσαν,»), ενώ οι επόμενες δύο νευματική («καί τόν Δεσπότην τεκοῦσαν, // τήν ἐπουράνιον πύλην,»). Ως εκ τούτου, ο χωρισμός των μέτρων των πρώτων δύο περιόδων θα ακολουθήσει τις συμβάσεις των συλλαβικών μελών, ενώ των δύο επόμενων τις συμβάσεις των νευματικών:

συλλαβική αρχή

π ρ { Τ ην παγ | κο σμι ον | δο ξαν την εξ αν

νευματική συνέχεια

θρω πων σπα ρει ει σαν και τον Δε σπο ο

την τε ε | κου ου ου ου ου σαν π ρ την ε

που ρα α α | νι ι ον | πυ υ υ υ

λην π ρ

Στο παράδειγμά μας, περισσότερες από δύο μονόφθογγες συλλαβές έχουμε στην αρχή της πρώτης περιόδου. Μάλιστα, θα γίνει εφαρμογή του 4ου Κανόνα Προτίμησης των συλλαβικών μελών (αφού, σύμφωνα με τη σημείωση του 9ου Κανόνα, η εξαίρεση παραβλέπεται), και έτσι το μέτρο των 2/4 θα ενσωματωθεί στο ελλίπες που προηγείται, καθότι έπεται ισχυρότερος μουσικός τονισμός στην πρώτη συλλαβή της επόμενης περιόδου:

π ρ { π ρ | πι της | θει ει ει ει

Σύμφωνα με τον **10ο Κανόνα Μετασχηματισμού** όλα τα μέτρα 6/4 παύουν να θεωρούνται προβληματικά, μια διαδικασία που στο παράδειγμά μας θα νομιμοποιούσε τα εξής μέτρα:

α αγ γε ε λον ρ δι | λε ε γο ο ον τα α ρ

²⁰⁰ Στην (επανα)ταξινόμηση των μελών που προτείνουμε πιο πάνω (βλ. 3.2., i), τα μέλη αυτά *δεν* αποτελούν δική τους κατηγορία στο στιχηρικό γένος, παρά συμπεριλαμβάνονται στα νευματικά μέλη. Αυτό συμβαίνει γιατί η ιδιομορφία τους αυτή δεν συνδυάζεται με διαφορετική τροπική προσέγγιση (δεν αναπτύσσουν δηλ. ξεχωριστό υπο-ήχο), παρά ακολουθούν τη μουσική συμπεριφορά που έχουν τα (αμιγώς) νευματικά μέλη στον εκάστοτε ήχο.

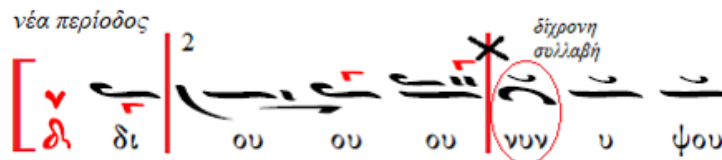


Τέλος, με τον **11ο Κανόνα Μετασχηματισμού** περνάμε στην τρίτη κατηγορία κανόνων, τους Κανόνες Προτίμησης.

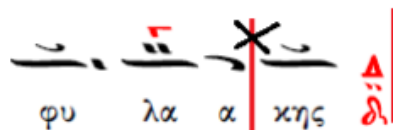
γ. Ανάλυση Κανόνων Προτίμησης

Οι **1ος** και **2ος Κανόνες Προτίμησης** φροντίζουν για την προσαρμογή τυχόν μέτρων 2/4 στον χρυσό κανόνα του τετρασήμου, καθότι – όπως αναφέρουμε και στην ανάλυση των 4ου και 5ου Κανόνων Προτίμησης των συλλαβικών μελών – είναι προτιμότερη η ύπαρξη μέτρων μεγαλύτερων από 4/4, που δίνουν μερική χαλάρωση στο ρυθμικό μοτίβο, παρά μικρότερων που το επιταχύνουν.

Ο 1ος Κανόνας προλαμβάνει τον 2ο (που ενσωματώνει όλους τους δισήμους στο προηγούμενο μέτρο), και εντέλλει ενσωμάτωση του επόμενου μέτρου, αν το μέτρο 2/4 βρίσκεται στην αρχή περιόδου κι αν δεν έπεται πολλαπλασιασμός της αναλογίας συλλαβής-χρόνου, δηλ. μουσικός τονισμός. Στο παράδειγμά μας δεν συναντούμε μια τέτοια περίπτωση, γι' αυτό και παραπέμπουμε στην ένατη καταβασία του Σταυρού «Μυστικός εἶ Θεοτόκε» σε νευματικό μέλος του ιδίου (ήχος πλ. δ'), στην αρχή της περιόδου «δι' οὔ νῦν ὑψουμένου». Η λέξη «οὔ» ως τονισμένη γίνεται αρχή μέτρου, όπως και η λέξη «νῦν» που έπεται. Αυτό δημιουργεί μέτρο 2/4, του οποίου – καθότι βρισκόμαστε σε αρχή περιόδου και η συλλαβή που έπεται είναι δίχρονη – αφαιρείται η δεύτερη διαστολή:



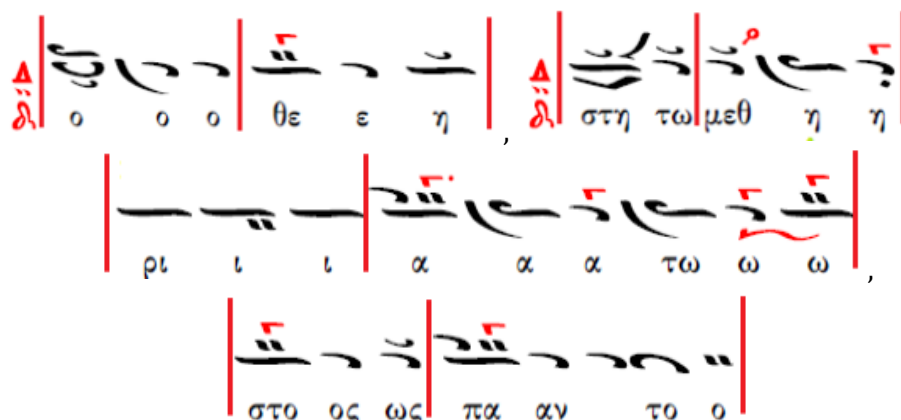
Ο 2ος Κανόνας, από την άλλη, ενσωματώνει τυχόν εναπομείναντα μέτρα 2/4 στο προηγούμενο. Εφαρμογή αυτού του κανόνα θα προκαλέσει στο παράδειγμά μας αφομοίωση του παρακάτω μέτρου:



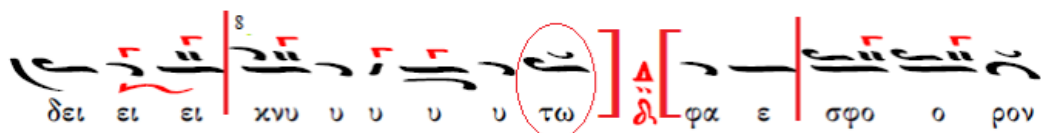
Ο **3ος Κανόνας Προτίμησης** θα έπρεπε, κατ' ακρίβεια, να συμπεριληφθεί στους Κανόνες Μετασχηματισμού. Παρ' όλ' αυτά, προαπαιτείται για την ενεργοποίησή του εφαρμογή των 1ου και 2ου Κανόνων Προτίμησης, κι αυτός είναι ο ένας λόγος που συμπεριλαμβάνεται σε αυτή την κατηγορία κανόνων. Με τον 3ο Κανόνα – στις πλείστες των περιπτώσεων – η μετρική δομή των νευματικών μελών ξεκαθαρίζεται πλήρως, καθότι μέτρα που έχουν αριθμητή πολλαπλάσιο του 4 (8/4, 12/4, 16/4 κλπ.) υποδιαιρούνται σε μέτρα των 4/4, για να τηρηθεί η τετράσημη λογική.

Εξαιρέση έχουμε σε δύο περιπτώσεις – κι αυτός είναι ο άλλος λόγος που ο κανόνας ανήκει στους Κανόνες Προτίμησης: α. αν δημιουργείται μέτρο με ακούνητο τέλος μουσικής περιόδου στην αρχή του (με τέλος δηλ. που δεν υποδεικνύει τονισμό), και β. αν χωρίζεται φωνήεν ίδιας συλλαβής στη μέση. Και οι δύο εξαιρέσεις αφορούν συγκεκριμένη αισθητική προσέγγιση, γι' αυτό και η παρουσία τους δεν εμφανίζεται σε κάθε ψαλτική «σχολή».

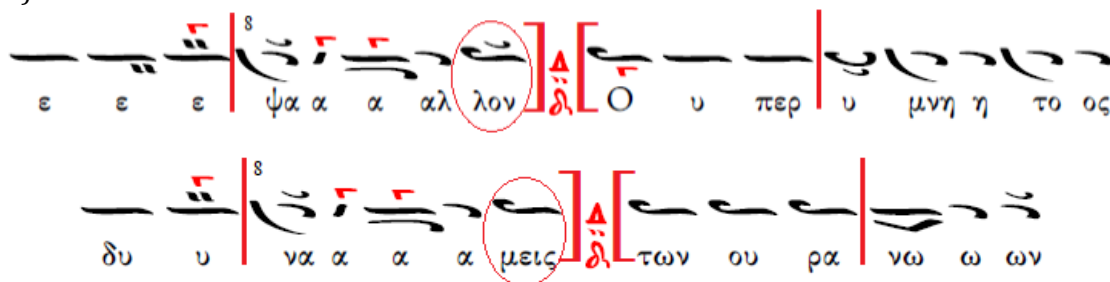
Με εφαρμογή του 3ου Κανόνα Προτίμησης στο παράδειγμά μας, θα προκύψουν τα εξής καινούρια μέτρα:



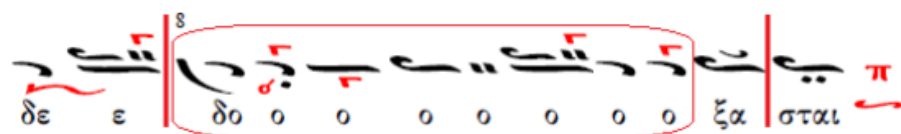
Αντιθέτως, στο απόσπασμα «δει | κνύτω // φαεσ | φόρον» που υπάρχει μέτρο 8/4, τυχόν χωρισμός του σε δύο τετράσημους θα δημιουργούσε μέτρο που θα περιείχε την δίχρονη ακούνητη τελευταία συλλαβή της μίας περιόδου, κάτι που απαγορεύεται από το πρώτο σκέλος της εξαίρεσης του κανόνα:



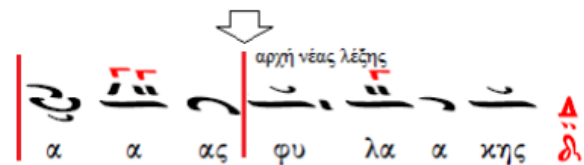
Στο πρώτο σκέλος της εξαίρεσης συμπεριλαμβάνονται, επίσης, ακούνητα τέλη ενάμισι ή ενός χρόνου, παραδείγματα των οποίων παρατίθενται παρακάτω, αντίστοιχα – απόσπασμα «εΐ | ψαλλον // ό ύπερ | ύμνητος» από την έβδομη καταβασία του Σταυρού «Έκνοον πρόσταγμα», και «δυν | άμεις // τών ούρα | νών» από την ένατη (έτερη) καταβασία του Σταυρού «Ό διά βρώσεως τοῦ ξύλου», αντίστοιχα, σε μέλος του ίδιου (ήχος πλ. δ΄):



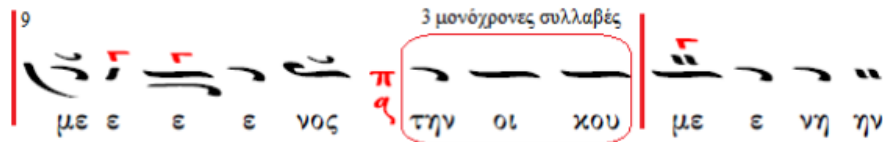
Το δεύτερο σκέλος της εξαίρεσης αφορά μελισματικά περάσματα μίας συλλαβής, πρακτική όχι και τόσο σπάνια στα νευματικά μέλη όλων των γενών. Με βάση την αισθητική του γράφοντος, αποφεύγεται χωρισμός ίδιου φωνήεντος με διαστολή, παρά υποδεικνύεται εσωτερική ρυθμική διαφοροποίηση η οποία θα αναδειχθεί μέσω παραπομπής στους κανόνες των μελισματικών μελών, με τον 6ο Κανόνα Προτίμησης. Ένα τέτοιο παράδειγμα συναντούμε στην πρώτη πεζή καταβασία των Θεοφανείων «Βυθοῦ ἀνεκάλυψε πυθμένα» σε νευματικό μέλος του ίδιου (ήχος β' ειρμολογικός), όπου η συλλαβή -δο- της λέξης «δεδόξασται» παίρνει έξι χρόνους, με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένα μέτρο 8/4, το οποίο θα πρέπει να μη διαχωριστεί περαιτέρω:



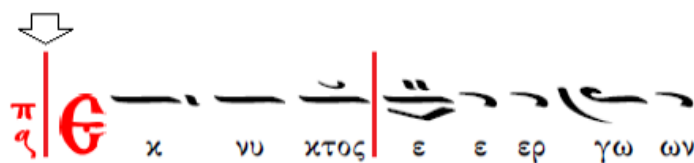
Με τον **4ο Κανόνα Προτίμησης** χειριζόμαστε τυχόν περιπτώσεις προβληματικών μέτρων μεγαλύτερων από 8/4 και που δεν ανήκουν στις κατηγορίες του 3ου Κανόνα. Συγκρίνοντας κάποιες τέτοιες – σχετικά σπάνιες – περιπτώσεις (συνήθως πρόκειται για μέτρα 10/4), κατέληξα στο συμπέρασμα ότι ένας κοινός αποδεκτός τρόπος χωρισμού τους είναι η τοποθέτηση διαστολής πριν από νέα περίοδο ή ελάχιστη φράση ή λέξη. Μόνη εξαίρεση, η περίπτωση παραβίασης του κανόνα του τετρασήμου – δηλ. η δημιουργία μέτρου μικρότερου των 4/4. Στο παράδειγμά μας, το απόσπασμα «-ας φυλακής» δημιουργεί ένα μέτρο 10/4, το οποίο θα χωριστεί στην πρώτη συλλαβή της λέξης φυλακής και έτσι θα δημιουργηθούν ένα μέτρο 4/4 κι ένα 6/4:



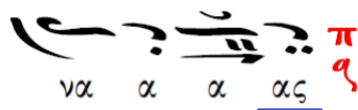
Εξαίρεση του 4ου Κανόνα Προτίμησης συναντούμε στην όγδοη καταβασία της Θεοτόκου «Παῖδας εὐαγεῖς» σε νευματικό μέλος του ίδιου (ήχος δ' λέγετος), στο απόσπασμα «ἐνερ | γούμενος // τὴν οἴκου | μένην», όπου δημιουργείται μέτρο 9/4, το οποίο – όμως – δεν μπορεί να διαιρεθεί περαιτέρω, καθότι κάτι τέτοιο θα δημιουργούσε μέτρο 3/4:



Ο **5ος Κανόνας Προτίμησης** αφορά στις σπάνιες περιπτώσεις ελλιπούς μέτρου 4/4, το οποίο θα πρέπει να γίνει κανονικό μέτρο 4/4, με τοποθέτηση διαστολής στην αρχή του. Η σειρά του εν λόγω κανόνα στο τέλος προβλέπει τις ακόμα πιο σπάνιες περιπτώσεις όπου το αρχικό ελλιπές μέτρο 4/4 θα προκύψει από τους Κανόνες Μετασχηματισμού και Προτίμησης που προηγούνται. Σε αυτή την τελευταία περίπτωση ανήκει και το παράδειγμα που παραθέτουμε στη συνέχεια, από την πέμπτη ιαμβική καταβασία των Χριστουγέννων «Ἐκ νυκτὸς ἔργων» σε νευματικό μέλος του ίδιου (ήχος α'), όπου εφαρμογή του 4ου Κανόνα Προτίμησης των συλλαβικών μελών (με άρση της εξαίρεσης σύμφωνα με τη σημείωση του 9ου Κανόνα) προκάλεσε ελλιπές μέτρο 4/4, που θα γίνει κανονικό:

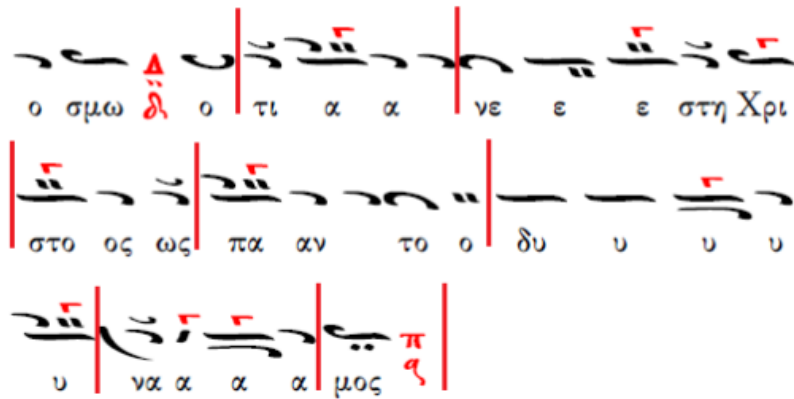


Με τον **6ο Κανόνα Προτίμησης** χειριζόμαστε τυχόν μελισματικά περάσματα σε νευματικά μέλη, οι πολύχρονες συλλαβές των οποίων δεν θα πρέπει να χωριστούν με διαστολές, παρά να τονιστούν κάποιοι ενδιάμεσοι φθόγγοι τους ώστε να αναδειχθεί μια μορφή *μικρο-επιπέδου* της μετρικής τους δομής (βλ. ανάλυση μετρικής δομής μελισματικών μελών). Αυτό θα γίνει με παραπομπή στους σχετικούς Κανόνες Προτίμησης των μελισματικών μελών 6-13. Τέτοια περάσματα είτε εμφανίζονται ενδιάμεσα του μέλους, είτε στο τέλος του όταν πρόκειται για τελική προς παύση κατάληξη. Στο παράδειγμά μας δεν συναντούμε μια τέτοια περίπτωση, γι' αυτό και παραθέτουμε απόσπασμα από την όγδοη καταβασία του ίδιου κύκλου, της οποίας η τελευταία συλλαβή που είναι πολύχρονη καθότι φέρει τελική προς παύση κατάληξη, θα πρέπει να λάβει τους εξής τονισμένους φθόγγους, με εφαρμογή του 6ου Κανόνα Προτίμησης:



Να σημειώσουμε ότι ο 7ος Κανόνας Προτίμησης των μελισματικών μελών (βλ. ανάλυσή του) δεν εφαρμόζεται στην παραπάνω περίπτωση, λόγω περιορισμού που αφορά ενάμισι χρόνο σε απόσταση 2 χρόνων από τριπλό χρόνο (δηλ. από τονισμένο φθόγγο λόγω εφαρμογής του 6ου Κανόνα).

Τέλος, ο **7ος Κανόνας Προτίμησης** (των νευματικών μελών) νομιμοποιεί όλα τα εναπομείναντα μέτρα, με εφαρμογή του στο παράδειγμά μας να δίνει το εξής τελικό αποτέλεσμα:



Γ.1. ΚΑΝΟΝΕΣ ΑΝΑΔΕΙΞΗΣ ΤΗΣ ΟΜΑΔΟΠΟΙΗΤΙΚΗΣ ΔΟΜΗΣ ΤΩΝ ΜΕΛΙΣΜΑΤΙΚΩΝ ΜΕΛΩΝ:

α. Προϋποτιθέμενοι Κανόνες:

1. Οι κύριες λέξεις ή/και οι ελάχιστες φράσεις αποτελούν την πρώτη βάση για τις μουσικές περιόδους.
2. Το τέλος μουσικής περιόδου μπορεί να εκφραστεί όταν η μελωδική επένδυση μιας συλλαβής καταλήγει με διπλό (ή ενάμισι)²⁰¹ χρόνο.
3. Η αρχή μουσικής περιόδου μπορεί να εκφραστεί με συλλαβική (1:1) ή νευματική (1:2) προσέγγιση της πρώτης ή των πρώτων συλλαβών μιας κύριας λέξης/ελάχιστης φράσης. Από τις νευματικές προσεγγίσεις, εξαιρούνται περιπτώσεις όπου η αμέσως προηγούμενη κύρια λέξη/ελάχιστη φράση έχει επίσης μελοποιηθεί νευματικά ή συλλαβικά.

β. Κανόνες Μετασχηματισμού:

1. Αφαίρεσε από το ποιητικό κείμενο κάθε σημείο στίξης, και μετάτρεψε όλους τους κειμενικούς τονισμούς²⁰² σε οξείες, για λόγους ευκολίας, αφαιρώντας τα πνεύματα ή τις άτονες βαρείες, και οποιονδήποτε τόνο από τα άρθρα.
2. Βασισμένος στο κείμενο του μέλους, πρόσθεσε στο μετασχηματισμένο ποιητικό κείμενο τυχόν αναγραμματισμούς, αναποδισμούς, επαναλήψεις, και εισαγωγές άσημων συλλαβών και βοηθητικών λέξεων (παραβλέποντας την εισαγωγή βοηθητικών συμφώνων). Σημείωση: Βάλε παύλα μετά από λέξη που κόβεται στη μέση λόγω επανάληψης. Εξαιρέση: τυχόν εμβόλιμο κράτημα.²⁰³
3. Σημείωσε στο κείμενο αρχή κειμενικής περιόδου μετά από κάθε παύλα (και μετέφερε το ως αρχή μουσικής περιόδου στο μέλος).
4. Σημείωσε αρχή και τέλος κειμενικής περιόδου πριν και μετά από τυχόν βοηθητικές λέξεις και μετέφερε τους χωρισμούς αυτούς στο μέλος.
5. Σημείωσε αρχή και τέλος κειμενικής περιόδου πριν και μετά από τυχόν άσημες συλλαβές «νε» (και μετέφερε τους χωρισμούς αυτούς στο μέλος, αρκεί οι άσημες συλλαβές να

²⁰¹ Ή με κουνημένη μόνο την αρχή του. Αυτό ισχύει για όλες τις περιπτώσεις εμφάνισης διπλού χρόνου στους παρακάτω κανόνες.

²⁰² Βλ. υποσ. 178.

²⁰³ Από την παρούσα εργασία απουσιάζουν οι διαδικασίες ανάδειξης της ομαδοποιητικής και της μετρικής δομής των κρατημάτων. Επιφυλασσόμαστε για δημοσίευσή τους σε μελλοντική εργασία.

φέρουν τουλάχιστον 3 χρόνους. Αν όχι, τότε θέσε μόνο αρχή περιόδου πριν την άσημη συλλαβή).

6. Σημείωσε στο κείμενο αρχή κειμενικής περιόδου πριν από κάθε αρχή ελάχιστης φράσης ή κύριας λέξης.

7. Θεώρησε την αρχή του μέλους αρχή της πρώτης μουσικής περιόδου, και το τέλος του μέλους τέλος της τελευταίας μουσικής περιόδου. Σε περίπτωση παρεμβολής κρατήματος, θέσε αλλαγή περιόδου στα σημεία μετάβασης από το κυρίως μέλος στο κράτημα και από το κράτημα στο κυρίως μέλος.

8. Σημείωσε αλλαγή μουσικής περιόδου σε τυχόν παύσεις που σημειώνονται στο μουσικό κείμενο. (Σημείωση: ως παύσεις δεν λαμβάνονται υπόψη σταυροί ή υποδείξεις ανάσας).

9. Θεώρησε ως τέλη μουσικών περιόδων όσα τέλη κειμενικών περιόδων υποδεικνύονται μελουργικά ως τέλη μουσικών περιόδων (με βάση τον Προϋποτιθέμενο Κανόνα 2) (φτάνει να μην δημιουργούνται μία ή δύο μουσικές περίοδοι μικρότερες από 4 χρόνους).

10. Θεώρησε ως αρχές μουσικών περιόδων όσες αρχές κειμενικών περιόδων υποδεικνύονται μελουργικά ως αρχές μουσικών περιόδων (με βάση τον Προϋποτιθέμενο Κανόνα 3) (φτάνει να μην δημιουργούνται μία ή δύο μουσικές περίοδοι μικρότερες από 4 χρόνους).

11. Χώρισε σε περαιτέρω μουσικές περιόδους με βάση τους σχετικούς Κανόνες Προτίμησης.

γ. Κανόνες Προτίμησης:

Γενικός Κανόνας Προτίμησης 1: Οι μουσικές περίοδοι δεν μπορεί να είναι εξαιρετικά μικρές, αλλά θα πρέπει να περιέχουν τουλάχιστον τέσσερις (ή 3μισι) χρόνους.

Γενικός Κανόνας Προτίμησης 2: Να αποφεύγονται εξαιρετικά μεγάλες μουσικές περίοδοι, μεγαλύτερες από 18 χρόνους.

Γενικός Κανόνας Προτίμησης 3: Τέλος μουσικής περιόδου μπορεί να υποδηλωθεί μελουργικά με:

α. διπλό (ή ενάμισι) ακούνητο χρόνο στο τέλος πολύχρονης συλλαβής σε μη εντελή ή ατελή καταληκτικό φθόγγο (σύμφωνα με το σύγχορδο που είναι ενεργοποιημένο),

β. διπλό (ή ενάμισι) ακούνητο χρόνο στο τέλος πολύχρονης συλλαβής σε ατελή καταληκτικό φθόγγο,

γ. διπλό ακούνητο-αυτόνομο χρόνο στην αρχή συλλαβής (ή ενάμισι αν αμέσως μετά ξεκινάει άλλη συλλαβή ή βοηθητικό σύμφωνο) σε μη εντελή ή ατελή καταληκτικό φθόγγο,

δ. διπλό (ή ενάμισι) ακούνητο χρόνο στο τέλος πολύχρονης συλλαβής σε εντελή καταληκτικό φθόγγο,

ε. διπλό ακούνητο-αυτόνομο χρόνο στην αρχή συλλαβής (ή ενάμισι αν αμέσως μετά ξεκινάει άλλη συλλαβή ή βοηθητικό σύμφωνο) σε ατελή καταληκτικό φθόγγο,

στ. διπλό ακούνητο-αυτόνομο χρόνο στο ενδιάμεσο πολύχρονης συλλαβής σε μη εντελή ή ατελή καταληκτικό φθόγγο,

ζ. διπλό ακούνητο-αυτόνομο χρόνο στην αρχή συλλαβής (ή ενάμισι αν αμέσως μετά ξεκινάει άλλη συλλαβή ή βοηθητικό σύμφωνο) σε εντελή καταληκτικό φθόγγο,

η. διπλό ακούνητο-αυτόνομο χρόνο στο ενδιάμεσο πολύχρονης συλλαβής σε ατελή καταληκτικό φθόγγο,

θ. δύο συνεχόμενους διπλούς ακούνητους χρόνους στο ενδιάμεσο ή στην αρχή πολύχρονης συλλαβής, οι οποίοι ανήκουν στο ίδιο σύγχορδο, ενώ ο δεύτερος είναι σε ψηλότερο φθόγγο από τον πρώτο (Σημείωση: Σε περίπτωση εμφάνισης περισσότερων από δύο συνεχόμενων διπλών ακούνητων χρόνων, ως τέλος περιόδου να υποδεικνύεται ο τελευταίος φθόγγος),

ι. διπλό ακούνητο-αυτόνομο χρόνο στην αρχή μονοσύλλαβης λέξης που τελειώνει με φωνήεν σε εντελή καταληκτικό φθόγγο, φτάνει να ακολουθούν τουλάχιστον έξι χρόνοι μελωδικής επένδυσης της ίδιας συλλαβής,

ια. διπλό ακούνητο-αυτόνομο χρόνο στο ενδιάμεσο πολύχρονης συλλαβής σε εντελή καταληκτικό φθόγγο,

ιβ. τετραπλό ακούνητο-αυτόνομο²⁰⁴ χρόνο σε οποιοδήποτε σημείο μιας συλλαβής, αρκεί να μην προηγείται διπλός ακούνητος χρόνος στα πλαίσια της ίδιας συλλαβής.

Γενικός Κανόνας Προτίμησης 4: Αρχή μουσικής περιόδου μπορεί να υποδηλωθεί μελουργικά με:

α. Τριπλό²⁰⁵ χρόνο ή τετραπλό μη αυτόνομο στην αρχή πολύχρονης συλλαβής, αρκεί να προηγείται πολύχρονη συλλαβή,

β. Τριπλό χρόνο ή τετραπλό μη αυτόνομο στο ενδιάμεσο πολύχρονης συλλαβής, αρκεί να προηγούνται τουλάχιστον 4 χρόνοι μελοποίησης της ίδιας συλλαβής,

γ. Τριπλό ή τετραπλό χρόνο στο ενδιάμεσο πολύχρονης συλλαβής, αρκεί να προηγείται διπλός ακούνητος-αυτόνομος χρόνος,

δ. Υπερβατή ανάβαση ή κατάβαση δύο ή περισσότερων φθόγγων στο ενδιάμεσο πολύχρονης συλλαβής, αρκεί να προηγείται διπλός ή πολλαπλότερος ακούνητος χρόνος, εκτός κι αν πρόκειται για ζεύγος συνεχόμενων ακούνητων διπλών χρόνων στα πλαίσια του ίδιου συγχόρδου,

ε. Υπερβατή κατάβαση δύο ή περισσότερων φθόγγων και τριπλός χρόνος ή τετραπλός μη αυτόνομος σε οποιοδήποτε σημείο μιας συλλαβής,

στ. Συλλαβική (1:1) ή νευματική (1:2) προσέγγιση της πρώτης ή των πρώτων συλλαβών μιας λέξης. Από τις νευματικές προσεγγίσεις, εξαιρούνται περιπτώσεις όπου η αμέσως προηγούμενη κύρια λέξη/ελάχιστη φράση έχει επίσης μελοποιηθεί νευματικά ή συλλαβικά.

Σημείωση για Γενικούς Κανόνες Προτίμησης 3 και 4: παρεμβολή βοηθητικών συμφώνων σε μελισματική προσέγγιση ίδιας κειμενικής συλλαβής, δεν νοείται ως νέα συλλαβή.

Γενικός Κανόνας Προτίμησης 5: Η σειρά παράθεσης των διαφόρων τύπων μελουργικής υπόδειξης τέλους ή αρχής μουσικής περιόδου στους δύο προηγούμενους κανόνες, αποτελεί σειρά αύξησης από τον πιο αδύναμο στον πιο ισχυρό.

Γενικός Περιορισμός: Όλοι οι κανόνες που έπονται δεν θα πρέπει να χωρίζουν στη μέση παλλιλογικό ή επαναληπτικό σχήμα.

1. Εντόπισε τυχόν συλλαβές στις οποίες υπάρχει τέλος κειμενικής περιόδου, αλλά όχι τέλος μουσικής περιόδου (με βάση τον Γενικό Κανόνα Προτίμησης 3). Αν τυχόν υπόδειξη τέλους μουσικής περιόδου στο καθένα από αυτά τα σημεία δεν δημιουργεί δύο περιόδους των οποίων το άθροισμα φέρει 18 ή λιγότερους χρόνους, τότε θεώρησε τα σημεία αυτά τέλη μουσικών περιόδων.

2. Εντόπισε τυχόν σημεία στα οποία υποδηλώνεται μελουργικά τόσο τέλος περιόδου, όσο και αρχή επόμενης περιόδου (με βάση τους Γενικούς Κανόνες Προτίμησης 3 και 4), και – αν δεν υπάρχει ήδη – εφάρμοσε αλλαγή μουσικής περιόδου, φτάνει να μην δημιουργούνται μία ή δύο πολύ μικρές περιόδοι, ή να τίθεται αλλαγή περιόδου ανάμεσα στο τέλος μιας συλλαβής και στην αρχή μιας άλλης της ίδιας λέξης. Εξαίρεση: ζεύγος συνεχόμενων διπλών ακούνητων χρόνων, από τους οποίους ο δεύτερος βρίσκεται σε φθόγγο δύο η περισσότερους φθόγγους ψηλότερο από τον προηγούμενο.

²⁰⁴ Ή με κουνημένη μόνο την αρχή του.

²⁰⁵ Ή τρισήμισι. Αυτό ισχύει για όλες τις περιπτώσεις εμφάνισης τριπλού χρόνου στους παρακάτω κανόνες.

3. Εντόπισε τυχόν σημεία στα οποία μονόχρονος φθόγγος που αποτελείται από το φωνήεν της συλλαβής και ένα βοηθητικό σύμφωνο, προηγείται πολλαπλότερου φθόγγου που αποτελείται από το φωνήεν της συλλαβής και ένα βοηθητικό σύμφωνο, και εφάρμοσε πριν από τον μονόχρονο φθόγγο αλλαγή μουσικής περιόδου, φτάνει να μην δημιουργούνται μία ή δύο πολύ μικρές περιόδοι.
4. Εντόπισε τυχόν σημεία στα οποία υποδεικνύεται αρχή μουσικής περιόδου τύπου στ και – αν δεν είναι ήδη – κάνε τα αρχές μουσικής περιόδου, φτάνει να μην δημιουργούνται μία ή δύο πολύ μικρές περιόδοι.
5. Εντόπισε τυχόν σημεία στα οποία υποδεικνύεται αρχή μουσικής περιόδου τύπου ε και – αν δεν είναι ήδη – κάνε τα αρχές μουσικής περιόδου, φτάνει να μην δημιουργούνται μία ή δύο πολύ μικρές περιόδοι, ή να τίθεται αλλαγή περιόδου ανάμεσα στο τέλος μιας συλλαβής και στην αρχή μιας άλλης της ίδιας λέξης.
6. Εντόπισε τυχόν σημεία στα οποία υποδηλώνεται τέλος μουσικής περιόδου τύπου ιβ και – αν δεν είναι ήδη – κάνε τα τέλη μουσικής περιόδου, φτάνει να μην δημιουργείται μία περίοδος που θα περιέχει αποκλειστικά τον τετραπλό χρόνο, ή μία πολύ μικρή περίοδος στη συνέχεια.
7. Εντόπισε τυχόν σημεία στα οποία υποδηλώνεται τέλος μουσικής περιόδου τύπου ια και – αν δεν είναι ήδη – κάνε τα τέλη μουσικής περιόδου, φτάνει να μην δημιουργούνται μία ή δύο μουσικές περιόδοι μικρότερες από 6 χρόνους, ή να έπεται εφαρμόσιμη υπόδειξη τέλους τύπου ια και το άρθροισμα των δύο πιθανών περιόδων να έχει 18 ή λιγότερους χρόνους, ή ο διπλός χρόνος τύπου ια να ξεκινάει 4 (ή λιγότερους) χρόνους πριν την αλλαγή λέξης, εκτός κι αν πρόκειται για άτονες μονοσύλλαβες προσωπικές αντωνυμίες σε γενική, δοτική ή αιτιατική.
8. Εντόπισε τυχόν σημεία στα οποία υποδηλώνεται τέλος μουσικής περιόδου τύπου ι και – αν δεν είναι ήδη – κάνε τα τέλη μουσικής περιόδου, φτάνει να μην δημιουργείται μία πολύ μικρή περίοδος.
9. Εντόπισε τυχόν περιπτώσεις όπου λέξη που τελειώνει με φωνήεν ακολουθείται από λέξη που ξεκινά με το ίδιο φωνήεν (ως ήχο, όχι ως ορθογραφία), και κάνε ανάμεσά τους αλλαγή μουσικής περιόδου, φτάνει να μην δημιουργούνται μία ή δύο πολύ μικρές περιόδοι.
10. Εντόπισε τυχόν σημεία στα οποία υποδηλώνεται τέλος μουσικής περιόδου σε σημεία εισόδου της μελωδίας σε καινούριο σύγχορδο και – αν δεν είναι ήδη – κάνε τα τέλη μουσικής περιόδου, φτάνει να μην δημιουργούνται μία ή δύο πολύ μικρές μουσικές περιόδοι. Εξαίρεση: περιπτώσεις παλλιλογίας που αφορούν διαφορετικές συλλαβές της ίδιας λέξης και δεν δημιουργούν μουσική περίοδο μεγαλύτερη από 18 χρόνους.
11. Εντόπισε τυχόν σημεία που υποδεικνύεται τέλος μουσικής περιόδου τύπου θ, και – αν δεν είναι ήδη – κάνε τα τέλη μουσικής περιόδου, φτάνει να μην δημιουργούν μία ή δύο μουσικές περιόδους μικρότερες από 7 χρόνους.
12. Σημείωσε ως προβληματικές τυχόν μουσικές περιόδους με περισσότερους από 18 χρόνους.
13. Σε τυχόν προβληματικές μουσικές περιόδους, εντόπισε τέλη λέξεων στα οποία υποδηλώνεται τέλος μουσικής περιόδου ή/και αρχές λέξεων στις οποίες υποδηλώνεται αρχή μουσικής περιόδου. Αν δεν δημιουργείται μία πολύ μικρή περίοδος ή μέτρο με τέσσερις ακούνητους χρόνους, τότε εφάρμοσε αλλαγή μουσικής περιόδου σε όσα σημεία από αυτά απαιτείται για να αρθεί η υπέρβαση των 18 χρόνων. Εξαίρεση: αν οι λέξεις αυτές αποτελούν άτονες μονοσύλλαβες προσωπικές αντωνυμίες σε γενική, δοτική ή αιτιατική. Σημείωση: Σε περίπτωση αμφισημίας, να εφαρμόζεται ο κανόνας στο πρώτο πιθανό σημείο. Αυτό ισχύει για όλους τους επόμενους κανόνες!
14. Σε τυχόν εναπομείνουσες προβληματικές μουσικές περιόδους, εντόπισε τέλη λέξεων και εφάρμοσε τέλος μουσικής περιόδου σε όσα σημεία από αυτά απαιτείται για να αρθεί η υπέρβαση των 18 χρόνων, αρκεί να μην δημιουργείται μία πολύ μικρή περίοδος. Εξαίρεση: άτονες μονοσύλλαβες προσωπικές αντωνυμίες σε γενική, δοτική ή αιτιατική.

15. Σε τυχόν εναπομείνουσες προβληματικές μουσικές περιόδους, εντόπισε σημεία στα οποία υποδηλώνεται τέλος μουσικής περιόδου τύπου η. Αν δεν δημιουργείται μία περίοδος μικρότερη από 6 χρόνους, τότε εφάρμοσε τέλος μουσικής περιόδου σε όσα σημεία από αυτά απαιτείται για να αρθεί η υπέρβαση των 18 χρόνων. Σημείωση: βλ. πάνω.

16. Σε τυχόν εναπομείνουσες προβληματικές μουσικές περιόδους, εντόπισε σημεία στα οποία υποδηλώνεται τέλος μουσικής περιόδου τύπου ζ. Αν δεν δημιουργείται μία περίοδος μικρότερη από 6 χρόνους, τότε εφάρμοσε τέλος μουσικής περιόδου σε όσα σημεία από αυτά απαιτείται για να αρθεί η υπέρβαση των 18 χρόνων. Σημείωση: βλ. πάνω.

17. Σε τυχόν εναπομείνουσες προβληματικές μουσικές περιόδους, εντόπισε σημεία στα οποία υποδηλώνεται τέλος μουσικής περιόδου τύπου στ. Αν δεν δημιουργείται μία περίοδος μικρότερη από 6 χρόνους, τότε εφάρμοσε τέλος μουσικής περιόδου σε όσα σημεία από αυτά απαιτείται για να αρθεί η υπέρβαση των 18 χρόνων. Σημείωση: βλ. πάνω.

18. Σε τυχόν εναπομείνουσες προβληματικές μουσικές περιόδους, εντόπισε σημεία στα οποία υποδηλώνεται τέλος μουσικής περιόδου τύπου ε. Αν δεν δημιουργείται μία περίοδος μικρότερη από 6 χρόνους, τότε εφάρμοσε τέλος μουσικής περιόδου σε όσα σημεία από αυτά απαιτείται για να αρθεί η υπέρβαση των 18 χρόνων. Σημείωση: βλ. πάνω.

19. Σε τυχόν εναπομείνουσες προβληματικές μουσικές περιόδους, εντόπισε σημεία που υποδεικνύεται μελωδικά αρχή μουσικής περιόδου τύπου β, και εφάρμοσε αρχή μουσικής περιόδου σε όσα σημεία από αυτά απαιτείται για να αρθεί η υπέρβαση των 18 χρόνων, φτάνει να μην δημιουργείται μία πολύ μικρή περίοδος. Σημείωση: βλ. πάνω.

20. Σε τυχόν εναπομείνουσες προβληματικές μουσικές περιόδους, εντόπισε σημεία στα οποία υποδηλώνεται τέλος μουσικής περιόδου τύπου δ. Αν δεν δημιουργείται μία πολύ μικρή περίοδος, τότε εφάρμοσε τέλος μουσικής περιόδου σε όσα σημεία από αυτά απαιτείται για να αρθεί η υπέρβαση των 18 χρόνων. Σημείωση: βλ. πάνω.

21. Σε τυχόν εναπομείνουσες προβληματικές μουσικές περιόδους, εντόπισε σημεία στα οποία υποδηλώνεται τέλος μουσικής περιόδου τύπου γ. Αν δεν δημιουργείται μία περίοδος μικρότερη από 6 χρόνους, τότε εφάρμοσε τέλος μουσικής περιόδου σε όσα σημεία από αυτά απαιτείται για να αρθεί η υπέρβαση των 18 χρόνων. Σημείωση: βλ. πάνω.

22. Σε τυχόν εναπομείνουσες προβληματικές μουσικές περιόδους, εντόπισε σημεία στα οποία υποδηλώνεται τέλος μουσικής περιόδου τύπου β. Αν δεν δημιουργείται μία περίοδος μικρότερη από 6 χρόνους, τότε εφάρμοσε τέλος μουσικής περιόδου σε όσα σημεία από αυτά απαιτείται για να αρθεί η υπέρβαση των 18 χρόνων. Σημείωση: βλ. πάνω.

23. Σε τυχόν εναπομείνουσες προβληματικές μουσικές περιόδους, εντόπισε σημεία στα οποία υποδηλώνεται τέλος μουσικής περιόδου τύπου α. Αν δεν δημιουργείται μία περίοδος μικρότερη από 6 χρόνους, τότε εφάρμοσε τέλος μουσικής περιόδου σε όσα σημεία από αυτά απαιτείται για να αρθεί η υπέρβαση των 18 χρόνων. Σημείωση: βλ. πάνω.

24. Σε τυχόν εναπομείνουσες προβληματικές μουσικές περιόδους, εντόπισε σημεία που υποδεικνύεται μελωδικά αρχή μουσικής περιόδου τύπου α, και εφάρμοσε αρχή μουσικής περιόδου σε όσα σημεία από αυτά απαιτείται για να αρθεί η υπέρβαση των 18 χρόνων, φτάνει να μην δημιουργείται περίοδος μικρότερη από 6 χρόνους. Σε περίπτωση αμφισημίας, ακολούθησε την σειρά παράθεσης των διαφόρων τύπων. Σημείωση: βλ. πάνω.

25. Σε τυχόν εναπομείνουσες μουσικές περιόδους με περισσότερους από 20 χρόνους, εντόπισε σημεία αλλαγής συγχορδου, και εφάρμοσε αλλαγή μουσικής περιόδου σε όσα σημεία από αυτά απαιτείται για να αρθεί η υπέρβαση των 20 χρόνων, φτάνει να μην δημιουργούνται μία ή δύο πολύ μικρές περιόδους. Προτίμησε αλλαγή σε βοηθητικό σύμφωνο, αν υπάρχει, και αλλαγή σε σημείο. Σε περίπτωση αμφισημίας φρόντισε να διασφαλιστεί η μεγαλύτερη δυνατή συμμετρία στον αριθμό χρόνων των νέων περιόδων.

26. Σε τυχόν εναπομείνουσες μουσικές περιόδους με περισσότερους από 20 χρόνους, εντόπισε σημεία όπου η μελωδική κίνηση διαφοροποιείται από περιστροφή γύρω από έναν φθόγγο σε ανέβασμα/κατέβασμα ή το αντίστροφο, ή από ανέβασμα σε κατέβασμα ή το αντίστροφο, ή από περιστροφή σε ένα φθόγγο σε περιστροφή σε έναν άλλο. Αν δεν δημιουργείται περίοδος μικρότερη από 6 χρόνους, εφάρμοσε αλλαγή μουσικής περιόδου σε

όσα σημεία από αυτά απαιτείται για να αρθεί η υπέρβαση των 20 χρόνων. Προτίμησε αλλαγή σε βοηθητικό σύμφωνο, αν υπάρχει. Σε περίπτωση αμφισημίας φρόντισε να διασφαλιστεί η μεγαλύτερη δυνατή συμμετρία στον αριθμό χρόνων των νέων περιόδων.

27. Θεώρησε τυχόν προβληματικές περιόδους που απέμειναν ως μη προβληματικές.

Ανάλυση των παραπάνω κανόνων με παραδείγματα:

α. Ανάλυση Προϋποτιθέμενων Κανόνων

Ο **1ος Προϋποτιθέμενος Κανόνας** διαφοροποιεί τα μελισματικά μέλη από τα συλλαβικά και τα νευματικά, καθότι πλέον ως βάση της μελωδικής ομαδοποίησης δεν νοείται η κειμενική περίοδος, αλλά οι κύριες λέξεις ή/και οι ελάχιστες φράσεις²⁰⁶, όπως ορίζονται παραπάνω. Επιπλέον, οι κειμενικές αυτές μικροδομές νοούνται μόνο ως σημείο εκκίνησης της ομαδοποιητικής ανάδειξης (εξ ου και ο χαρακτηρισμός τους ως πρώτες βάσεις), με την έννοια ότι όσο μελισματικότερο είναι ένα μέλος, σε τόσο περισσότερες μουσικές περιόδους κατατέμνεται, και, κατ' επέκταση, κατατέμνεται το ίδιο το ποιητικό κείμενο που αποτελεί βάση της μελοποίησης. Αποτέλεσμα τούτου είναι να δίνεται συχνά η εντύπωση ότι το ποιητικό κείμενο αποτελεί απλά αφορμή για τον μελουργό να αναπτύξει τις μελωδικές του ιδέες, και όχι την πρωταρχική αιτία της σύνθεσης.

Ο **2ος Προϋποτιθέμενος Κανόνας** ανάδειξης της ομαδοποιητικής δομής των μελισματικών μελών αποτελεί στην ουσία γενίκευση του αντίστοιχου κανόνα των δύο προηγούμενων ειδών. Βασική διαφορά είναι ότι, αυτή τη φορά, κάθε περίπτωση διπλού ακού-νητου²⁰⁷ χρόνου (ανεξαρτήτως των συμβάσεων του συγχόρδου που είναι ενεργοποιημένο) στη μελωδική επένδυση μιας συλλαβής (η οποία μπορεί να είναι η τελευταία μιας κύριας λέξης/ελάχιστης φράσης, αλλά μπορεί επίσης να είναι άσημη συλλαβή ή τέλος συγκεκριμένης λέξης που θα επαναληφθεί αμέσως μετά), γίνεται εν δυνάμει τέλος μουσικής περιόδου. Οι Κανόνες Προτίμησης είναι αυτοί που θα καθορίσουν αν τελικά ο εκάστοτε διπλός χρόνος μιας μουσικά επενδυμένης συλλαβής θα αποτελέσει όντως τέλος περιόδου. Στο πλαίσιο των «διπλών ακούνητων χρόνων» συμπεριλαμβάνονται και περιπτώσεις διπλών χρόνων με κουνημένη μόνο την αρχή τους, όπως και στα νευματικά μέλη.

Ο **3ος, τέλος, Προϋποτιθέμενος Κανόνας** αποτελεί προσαρμογή του αντίστοιχου κανόνα των νευματικών μελών, με τη διαφορά ότι σε αυτό το είδος αρχή περιόδου μπορεί να υποδειχθεί, όχι μόνο με συλλαβική, αλλά και με νευματική προσέγγιση της πρώτης ή των πρώτων συλλαβών μιας κύριας λέξης/ελάχιστης φράσης. Ο γενικός κανόνας στον οποίο υπακούουν τόσο τα νευματικά όσο και τα μελισματικά γένη, είναι αυτός της προσέγγισης των αρκτικών συλλαβών μιας περιόδου με αναλογία συλλαβής-χρόνου μικρότερη από εκείνην στην οποία ανήκει συνολικά το μέλος. Αυτός είναι και ο λόγος που στα μελισματικά μέλη προστίθεται η περίπτωση νευματικής προσέγγισης των πρώτων συλλαβών, αλλά και που στα συλλαβικά δεν υφίσταται τέτοιου είδους σύμβαση, καθότι αποτελούν τη μικρότερη αναλογία συλλαβής-χρόνου.

Εξαίρεση στον 3ο Προϋποτιθέμενο Κανόνα αποτελούν περιπτώσεις όπου νευματική αρχή μιας κύριας λέξης/ελάχιστης φράσης έπεται αμιγώς νευματικής (ή συλλαβικής) προσέγγισης της αμέσως προηγούμενης κύριας λέξης/ελάχιστης φράσης, οπότε – επί της ουσίας – έχουμε νευματικό (ή συλλαβικό) πέρασμα στον κύριο μελισματικό όγκο του μέλους. Ένα τέτοιο παράδειγμα συναντούμε στον καλοφωνικό στίχο «Ίνα τί έφρύαξαν έθνη» του Ιωάννη Κουκουζέλη (εξήγηση Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος) (ήχος πλ. δ'), στη φράση «έμελέτησαν // κενά», όπου έχουμε συνεχόμενες δύο κύριες λέξεις. Η δεύτερη ξεκι-

²⁰⁶ Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι στο μελισματικό είδος πολύ συχνά σε περιπτώσεις εμφάνισης μελωδικών επαναλήψεων, αποκόπτεται και επαναλαμβάνεται η ελάχιστη φράση και όχι απλά η κύρια λέξη.

²⁰⁷ Βλ. υποσ. 178.

νά με διπλό χρόνο και συνεχίζει μελισματικά, άρα σύμφωνα με τον παραπάνω κανόνα θα έπρεπε να γίνει αρχή μουσικής περιόδου. Παρ' όλ' αυτά, καθότι η αμέσως προηγούμενη βασική λέξη έχει επίσης νευματική προσέγγιση (και στην αρχή της συλλαβική - συνήθης πρακτική των νευματικών μελών), ο κανόνας δεν εφαρμόζεται:

Ε με λε τη σα αν κε να α ηα α α α α

β. Ανάλυση Κανόνων Μετασχηματισμού

Ο 1ος Κανόνας Μετασχηματισμού έχει μία τελείως πρακτική χρησιμότητα, καθότι θέλει αφαίρεση όλων των σημείων στίξης και μετατροπή όλων των κειμενικών τονισμών (όπως ορίζονται στην υποσ. 178) σε *οξείες* (δηλ. σε τόνους της σημερινής νεοληνικής μονοτονικής γραφής). Αν πάρουμε ως βασικό μας παράδειγμα τη (σύντομη) μελισματική μελοποίηση του Χερουβικού «Οὐ τὰ Χερουβείμ» από τον Γρηγόριο Πρωτοψάλτη (1778-1821) σε ήχο πλάγιο του δευτέρου, εφαρμογή του εν λόγω κανόνα θα έδινε το εξής αποτέλεσμα:

*Οι τα Χερουβείμ μυστικώς εικονίζοντες
και τη Ζωοποιώ Τριάδι τον Τρισάγιον ύμνον προσάδοντες
πάσαν την βιωτικήν αποθώμεθα μέριμναν
ως τον βασιλέα των όλων υποδεξόμενοι
ταις αγγελικαῖς αοράτως δορυφορούμενον τάξεσιν. Αλληλούϊα.*

Εδώ παραθέτουμε και το μέλος χωρίς ακόμη οποιαδήποτε ένδειξη της ομαδοποιητικής του δομής:

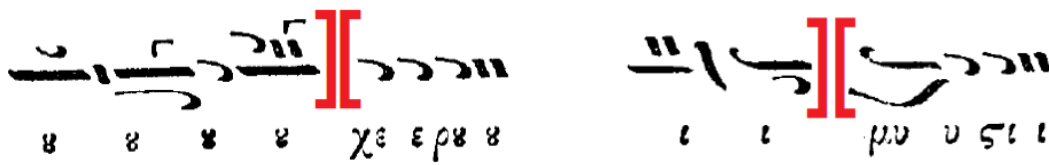
φωνήεντος μιας συλλαβής (συνήθως -χ-, -ν-²⁰⁸, ή -κ-), καθότι δεν παίζουν ουσιώδη ρόλο στην ανάδειξη της ομαδοποιητικής δομής του μέλους.²⁰⁹ Σε όσες λέξεις κόβονται στη μέση λόγω επανάληψης τοποθετείται παύλα. Ο λόγος είναι καθαρά πρακτικός, καθότι – όπως θα δούμε στη συνέχεια – οι διάφορες επαναλήψεις λέξεων γίνονται πάντα αρχές νέων μουσικών περιόδων. Εξαιρέση στην συνολική καταγραφή της αναδιάρθρωσης του κειμένου από τον μελωργό αποτελούν τυχόν εμβόλιμα κρατήματα, τα οποία θα πρέπει να χωριστούν με άλλη σειρά κανόνων που δεν περιλαμβάνονται στην παρούσα ανακοίνωση. Στο παράδειγμά μας, το ποιητικό κείμενο αναδιρθρώνεται από τον Γρηγόριο Πρωτοψάλτη ως εξής (βλ. το όλο μέλος παρακάτω):

*Οι τα Χερου- Χερουβείμ μυστι- μυστικώς εικονίζο- εικονίζοντες
και τη Ζωοποι- Ζωοποιώ Τριάδι τον Τρισάγιον ύμνον προσά- προσάδοντες
πάσαν την βιωτικήν αποθώμεθα μέρι- μέριμναν
ως τον βασιλέ- βασιλέ- βασιλέα των όλων υποδεξόμενοι
ταις αγγελικαίς αοράτως δορυφορούμενον τάξεσιν Αλληλούια*

Σύμφωνα με τον **3ο Κανόνα Μετασηματισμού**, μετά από κάθε παύλα (άρα στην ουσία πριν από κάθε επανάληψη), τοποθετείται αρχή κειμενικής περιόδου, η οποία μεταφέρεται ως αρχή μουσικής περιόδου στο μέλος. Η εντολή για τη μεταφορά αυτή τοποθετείται σε παρένθεση καθότι υπόκειται συγκεκριμένης ψαλτικής αισθητικής (στην οποία ανήκει και ο γράφων), σύμφωνα με την οποία δίνεται έμφαση στο νόημα του κειμένου και επιδιώκεται ανάδειξη του όσες φορές κάτι τέτοιο είναι επιτρεπτό από τον μελωργό. Κατά την άποψή μου, οι επαναλήψεις αυτές έχουν αυτόν ακριβώς τον σκοπό, να υπενθυμίζουν στον πιστό μετά από μια μεγάλη μελισματική περίοδο, ποια είναι η λέξη ή η φράση που επενδύεται μουσικά στο συγκεκριμένο σημείο του μέλους. Από την άλλη, αρκετές είναι οι φορές που ψάλτες, υπακούοντας σε άλλα κριτήρια αισθητικής, δεν εκκινούν νέα μουσική φράση σε τέτοια σημεία, παρά πριν ή μετά από αυτά. Εφαρμογή του 3ου Κανόνα στο παράδειγμά μας, θα έδινε το εξής αποτέλεσμα στο κείμενο:

*Οι τα Χερου- // Χερουβείμ μυστι- // μυστικώς εικονίζο- // εικονίζοντες
και τη Ζωοποι- // Ζωοποιώ Τριάδι τον Τρισάγιον ύμνον προσά- // προσάδοντες
πάσαν την βιωτικήν αποθώμεθα μέρι- // μέριμναν
ως τον βασιλέ- // βασιλέ- // βασιλέα των όλων υποδεξόμενοι
ταις αγγελικαίς αοράτως δορυφορούμενον τάξεσιν Αλληλούια*

και το εξής αποτέλεσμα στο μέλος:



²⁰⁸ Γραμμένο ως «ῥ» πριν από το έψιλον και «ῖ» πριν από το άλφα και το ωμέγα.

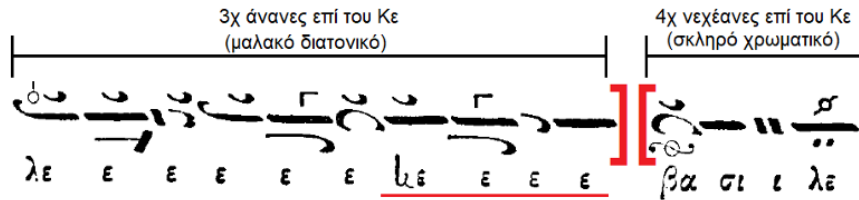
²⁰⁹ Βλ. Κανόνες Προτίμησης 25 και 26, τις μόνες περιπτώσεις που τα σύμφωνα αυτά μπορεί διαισθητικά να παίζουν ένα κάποιο ρόλο στην άρση τυχόν αμφισημιών.

Ο 4ος Κανόνας Μετασχηματισμού ορίζει τυχόν βοηθητικές λέξεις, δηλ. «λέγε» και «πάλιν», να συνιστούν μία ολόκληρη κειμενική περίοδο, και να μεταφέρονται ως αυτοτελείς μουσικές περίοδοι στο μέλος. Η μουσική αυτονομία των βοηθητικών λέξεων αποτελεί κοινώς αποδεκτή σύμβαση, καθότι οι φράσεις αυτές αποτελούν μετα-μουσικά σχόλια (σχολιάζουν εμμελώς το ίδιο το μέλος), και είθισται να ψάλλονται σολιστικά από έναν μονοφωνάρη σε περίπτωση ψαλμώδησης του υπόλοιπου μέλους από χορό. Στο παράδειγμά μας δεν εμφανίζεται καμία λέξη τέτοιου τύπου, γι' αυτό και παραπέμπουμε στον καλοφωνικό στίχο «Ἴνα τί ἐφρύαξαν ἔθνη» του Κουκουζέλη (ήχος πλ. δ'), όπου εμφανίζεται δύο φορές η βοηθητική λέξη «πάλιν», η οποία και στις δύο περιπτώσεις θα αποτελέσει αυτόνομη μουσική περίοδο. Εδώ παραθέτουμε τη μία:

Ο 5ος Κανόνας Μετασχηματισμού ορίζει, με τη σειρά του, τυχόν άσημες συλλαβές «νε» να συνιστούν μία ολόκληρη κειμενική περίοδο και, αν φέρουν τουλάχιστον 3 χρόνους, να μεταφέρονται ως αυτοτελείς μουσικές περίοδοι στο μέλος. Η μεταφορά αυτή αποτελεί, σε αντίθεση με την παραπάνω, μη καθολικώς αποδεκτή σύμβαση, γι' αυτό και τίθεται εντός παρένθεσης (αποτελεί δηλ. ουσιαστικά Κανόνα Προτίμησης). Η εφαρμογή της βασίζεται στο σκεπτικό ότι, τέτοιου είδους παρεμβολές της άσημης συλλαβής «νε» στο μέλος, είτε αντικαθιστούν το απήχημα στην αρχή του, είτε αποτελούν ένα είδος «ενδιάμεσου απηχήματος», γι' αυτό και απαντώνται σε σημεία εισόδου του μέλους σε καινούριο σύγχορδο ή σε σημεία εκκίνησης καινούριας φράσης στα πλαίσια του ίδιου συγχορδου, με την πρώτη ή την τελευταία τους νότα να ταυτίζεται με την βάση του καινούριου συγχορδου.²¹⁰ Αυτός θα μπορούσε, μάλιστα, να είναι και ένας τρόπος άρσης τυχόν αμφισημίας, σε περιπτώσεις όπου το φωνήεν της συλλαβής είναι -ε- και δεν είναι σαφές αν το «νε» είναι άσημη συλλαβή ή παρεμβολή βοηθητικού συμφώνου: Όποτε το «νε» βρίσκεται σε σημείο εκκίνησης νέας μελωδικής φράσης, τότε μπορεί να θεωρηθεί άσημη συλλαβή. Αν όχι, τότε δεν είναι παρά βοηθητικό σύμφωνο. Επίσης, χρήσιμη μάς είναι η επισήμανση ότι οι άσημες συλλαβές έχουν κατά κανόνα μικρή έκταση, με μέσο όρο 3-4 χρόνους, παρατήρηση που μπορεί να λειτουργήσει συμπληρωματικά στην άρση της αμφισημίας.

²¹⁰ Ίσως, μάλιστα, η πρακτική αυτή να αποτελεί αρχαϊκό απολίθωμα της (πιθανής) παλαιοβυζαντινής συνήθειας ψαλμώδησης απηχημάτων στα σημεία τοποθέτησης ενδιάμεσων μαρτυριών (βλ. Jørgen Raasted, *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*, Copenhagen, MMB Subsidia 8, 1966, σ. 55 κ.ε.), υπόθεση που – ασφαλώς – χρήζει ενδελεχούς έρευνας για να υποστηριχθεί.

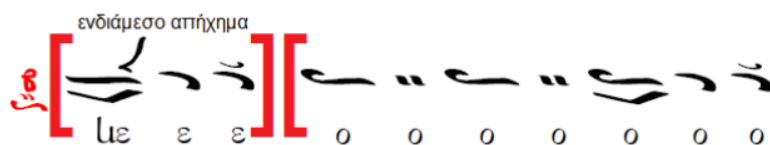
Μια τέτοια περίπτωση αμφισημίας συναντούμε στο παράδειγμά μας, πριν την δεύτερη επανάληψη της λέξης «*βασιλέα*», όπου η φράση «*νε*» είναι μεν μικρή σε διάρκεια, αλλά ανήκει σε άλλο σύγχορδο από ότι η επόμενη περίοδος και δεν ξεκινάει καν από τη βάση του, στοιχεία που αποκλείουν την πιθανότητα να είναι άσημη συλλαβή υπό μορφή απηχήματος:



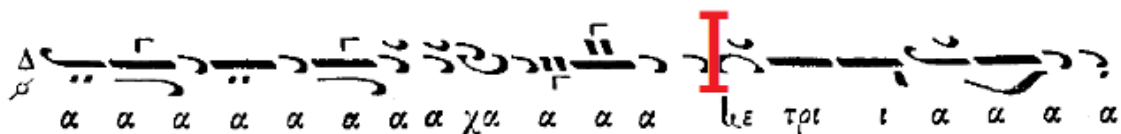
Στο παράδειγμά μας δεν συναντούμε χρήση άσημης συλλαβής ούτε στην αρχή ούτε ενδιάμεσα. Έτσι, παραπέμπουμε στην μελισματική προσέγγιση του κεκραγαρίου του πλαγίου του δευτέρου ήχου από τον Ιάκωβο Πρωτοψάλτη (περ. 1740-1800) (εξήγηση Γρηγορίου Πρωτοψάλτη), το οποίο εισάγεται με την άσημη συλλαβή «*νε*» αντί απηχήματος. Καθότι η έκτασή της φτάνει τους τέσσερις χρόνους, η εφαρμογή του 5ου Κανόνα την καθιστά την πρώτη μουσική περίοδο του μέλους:



Στο μελισματικό κεκραγάριο του δευτέρου ήχου από τον ίδιο συνθέτη, συναντούμε, επίσης, την περίπτωση τετράχρονης άσημης συλλαβής «*νε*» στο μέσο της συλλαβής -σόν της φράσης «*είσάκουσόν μου*». Η καθοδική αυτή φράση ζω'-κε-δι μπορούμε να πούμε ότι λειτουργεί σαν ένα ενδιάμεσο απήχημα αντίστοιχο με εκείνο του λεγέτου, αλλά επί του δι, όπου και αναπτύσσεται το μαλακό χρωματικό τρίχορδο του δευτέρου ήχου. Εφαρμογή του 5ου Κανόνα Μετασηματισμού θα επέβαλλε αυτόνομη μουσική περίοδο για τη μελωδία της άσημης αυτής συλλαβής:

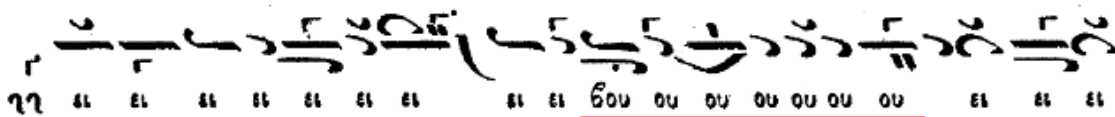


Σε περιπτώσεις, τώρα, που η άσημη συλλαβή φέρει χρόνους λιγότερους από τρεις, εντάσσεται στην επόμενη μουσική περίοδο, της οποίας αποτελεί την αρχή. Ένα τέτοιο παράδειγμα συναντούμε σε μία (σύντομη) μελισματική μελοποίηση χερουβικού από τον Πέτρο Πελοποννήσιο σε ήχο πλάγιο του τετάρτου, στη λέξη «*Τριάδι*». Το μέλος σε αυτό το σημείο εισέρχεται στο τετράχορδο του πλαγίου του δευτέρου όπου και γίνονται διάφορες μελωδικές κινήσεις με την λέξη να κόβεται στη μέση. Ένα δίχρονο «*νε*» παρεμβάλλεται στη βάση του τετραχόρδου (πα), και μια καινούρια καταληκτική φράση με επανάληψη της λέξης λαμβάνει χώρα. Σύμφωνα με την παραπάνω επισήμανση του κανόνα, η άσημη αυτή συλλαβή θα αποτελέσει το αρκτικό μέρος της μουσικής περιόδου που περικλείει την επανάληψη της λέξης «*Τριάδι*»:



Να σημειώσουμε, τέλος, ότι - αν και σχετικά ασυνήθιστο - υπάρχουν περιπτώσεις εμφάνισης και άλλων άσημων συλλαβών εκτός από το «*νε*», οι οποίες δεν παίζουν ρόλο

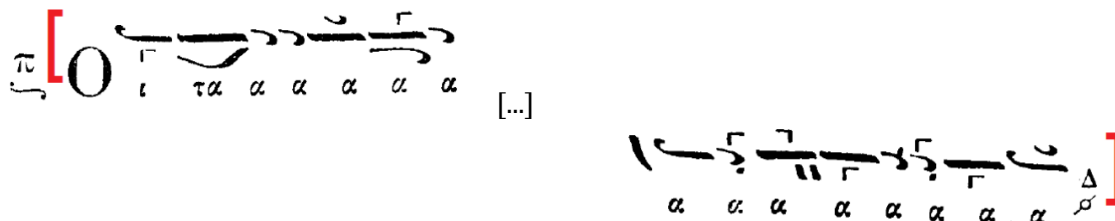
απηχήματος και απλά νοούνται ως έξτρα συλλαβές των λέξεων στις οποίες παρεμβάλλονται. Τέτοια είναι η συλλαβή «βου», την οποία συναντούμε – για παράδειγμα – στο Κοινωνικό «Αίνεϊτε» του Μανουήλ Χρυσάφη (εξήγηση Χουρμουζίου) σε ήχο πλάγιο του τετάρτου (το γνωστό και ως «οργανικόν») σε αρκετά σημεία, και η οποία μάλλον ποτέ δεν παίζει ρόλο ενδιάμεσου απηχήματος. Βλ. ενδεικτικά:



Με τον **6ο Κανόνα Μετασχηματισμού** κατατέμνουμε το (ήδη μερικώς κατατεμνημένο) κείμενο με βάση τις ελάχιστες φράσεις ή τις κυρίως λέξεις. Αυτό στο παράδειγμά μας θα έδινε το εξής αποτέλεσμα:

Οι τα Χερου- // Χερουβείμ // μυστι- // μυστικός // εικονίζο- // εικονίζοντες // και τη Ζωοποι- // Ζωοποιώ // Τριάδι // τον Τρισάγιον // ύμνον // προσά- // προσάδοντες // // πάσαν // την βιωτικήν // αποθώμεθα // μέρι- // μέριμναν // // ως τον βασιλέ- // βασιλέ- // βασιλέα // των όλων // υποδεξόμενοι // // ταις αγγελικαίς // αοράτως // δορυφορούμενον // τάξεσιν // Αλληλούια //

Ο **7ος Κανόνας Μετασχηματισμού** προβαίνει στην αυτονόητη ρύθμιση της αρχής και του τέλους του μέλους ως αρχή της πρώτης και τέλος της τελευταίας μουσικής περιόδου του, αντίστοιχα. Στο παράδειγμά μας:



Επίσης, σε περιπτώσεις παρεμβολής κρατήματος, ο εν λόγω κανόνας προβλέπει αλλαγή περιόδου στα σημεία μετάβασης από το κυρίως μέλος στο κράτημα και αντίστροφα.

Ο **8ος Κανόνας Μετασχηματισμού** αναφέρεται σε περιπτώσεις σημειογραφημένης υπόδειξης αλλαγής περιόδου στο ίδιο το μουσικό κείμενο, μέσω τοποθέτησης ενός από τα σημάδια παύσης (παύση μισού χρόνου, ενός χρόνου, δύο χρόνων κ.ο.κ.). Οι παύσεις είναι πολύ σπάνιες στις πρώτες εκδόσεις ψαλτικών μελών από τον 19ο αιώνα, αλλά εμφανίζονται άλλοτε σποραδικά κι άλλοτε συστηματικότερα σε εκδόσεις του 20ου και 21ου αιώνα. Καθότι η ύπαρξή τους έχει σημασία για την μετρική δομή του μέλους, δεν μπορούν παρά να ληφθούν υπόψη στην ομαδοποιητική δομή ως σημεία αλλαγής περιόδου. Αντίθετα, τυχόν σταυροί (+) ή υποδείξεις αναπνοής (') μπορούν να παραληφθούν καθότι εναπόκεινται στην υποκειμενικότητα του σημειογράφου, και – άλλωστε – δεν παίζουν ρόλο στη μετρική δομή του μέλους. Η παράληψή τους, στην ουσία, αφήνει χώρο εφαρμογής των Κανόνων Προτίμησης (με τους οποίους, εν τέλει, μπορεί και να συμφωνήσουν), γι' αυτό και η σχετική Σημείωση του Κανόνα μπαίνει σε παρένθεση.

Στο παράδειγμά μας δεν συναντούμε κανένα σημάδι παύσης, γι' αυτό και παραπέμπουμε στην σπάνια περίπτωση χρήσης παύσης ενός χρόνου σε ψαλτικό βιβλίο του 19ου αιώνα, το «Καλοφωνικό Ειρμολόγιο» (1835) (έκδοση Θεόδωρου Φωκαέα, εξήγηση Γρηγορίου Πρωτοψάλτη), και συγκεκριμένα στον καλοφωνικό ειρμό «Έφριξε γῆ» σε μέλος Παναγιώτη Χαλάτζογλου (τελ. 17ου αι. - 1748), ήχος πλ. α' πεντάφωνος. Η παύση τοποθετείται ενδιάμεσα της πολύχρονης συλλαβής -ρα- από το απόσπασμα «διερρά- // διερράγη», και ο ρόλος της φαίνεται να σχετίζεται με την μελουργική πρακτική της «κατά τα

σα α α γι ι ον υ υ υ υ υ υ υ υ μο ο ον προ σα α α
α α α α προ σα α α α α α α δον τέ ες πα σαν την
βι ω ω ω τι ι ι κη η η η η η η α πο θω ω ω
με ε θα με ε ε ε ε ε ε ε ε ε ρι ι ι ι ι ι ι
με ε ε ε ε ρι μνα αν ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ως
τον Βα α α σι λε ε ε ε ε ε ε ε ε ε βα σι ι
λε ε ε χε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε βα σι ι ι λε ε
ε ε ε ε α α τω ν ο ο ο λω ν υ πο θε ξο ο ο με ε
ε ε νοι ταις αγ γε λι ι καις α ο ρα α α α τω σ δο
ρυ φο ρε ε ε με ε νον τα α α α α α α α ξε ε σι εν αλ
λη λη ε ε ε ι ι ι α α α α α α α α α α α α
α α α α α α

Να σημειώσουμε ότι αρκετοί είναι οι ψάλτες που στο ποιητικό κείμενο αντικαθιστούν το άρθρο «την» της φράσης «την βιωτικήν» με τη λέξη «νυν». Σε αυτή την περίπτωση, ο χωρισμός σε κειμενικές περιόδους στο σημείο αυτό θα είχε ως εξής: // πάσαν // νυν // βιωτικήν //, οπότε το «νυν» θα απαιτούσε δική του μουσική περίοδο. Κάτι τέτοιο, όμως, στην εν λόγω σύνθεση θα δημιουργούσε περίοδο δύο χρόνων, δηλαδή μικρότερη από 4 χρόνους, οπότε – εν τέλει – η πρωταρχική ομαδοποιητική δομή θα παρέμενε στη μορφή που έχει παραπάνω.

Με τον **10ο Κανόνα Μετασηματισμού** προβαίνουμε σε μια αντίστοιχη διαδικασία με αυτήν του προηγούμενου κανόνα, αλλά αυτή τη φορά σε σχέση με τις αρχές και όχι τα τέλη των κειμενικών περιόδων.

Στο παράδειγμά μας, όλες οι αρχές κειμενικών περιόδων που αποδίδονται μελουργικά ως αρχές μουσικών περιόδων, έχουν ήδη αποδοθεί ως αρχές μουσικών περιόδων εξαιτίας της εφαρμογής του προηγούμενου κανόνα. Συγκεκριμένα, μελουργική απόδοση αρχής περιόδου εντοπίζουμε στην πρώτη ή στις πρώτες συλλαβές του «χερουβείμ», του «μυστικώς», του «εικονίζο-» και του «εικονίζοντες», της φράσης «τον τρισάγιον», του «προσά-» και του «προσάδοντες», του «πάσαν», της φράσης «την βιωτικήν», του «αποθώμεθα»,

του δεύτερου «*βασιλέ-*» και του «*βασιλέα*», της φράσης «*των όλων*», του «*υποδεξόμενοι*», της φράσης «*ταις αγγελικαίς*», του «*αοράτως*», του «*δορυφορούμενον*», και του «*αλληλού-ια*».

Με τον **11ο Κανόνα Μετασηματισμού** μεταφερόμαστε στην τρίτη κατηγορία κανόνων, αυτή την Κανόνων Προτίμησης, οι οποίοι όσο πιο μελισματικό είναι ένα μέλος τόσο μεγαλύτερο ρόλο θα παίζουν στην τελική ανάδειξη της ομαδοποιητικής του δομής. Τα μελισματικά μέλη είναι, σε γενικές γραμμές, τα μέλη εκείνα που επιδέχονται τις πολλαπλότερες αναγνώσεις σε σχέση με τα νευματικά και τα συλλαβικά. Όντας αποδεσμευμένα σε μεγάλο βαθμό από το ποιητικό κείμενο, φέρνουν στο προσκήνιο το μελωδικό τους ανάπτυγμα, το οποίο – εξαιτίας του νοηματικά ελεύθερου χαρακτήρα του – προσφέρει στον ψάλτη ένα εύρος επιλογών, τόσο σε επίπεδο ομαδοποίησης, όσο και σε επίπεδο συγχωρδικής μετακίνησης. Έτσι, ένας ψάλτης μπορεί να ψάλλει το ίδιο μέλος κατατέμνοντάς το σε διαφορετικά σημεία από έναν άλλο ψάλτη, ή αποδίδοντας μια φράση του στα πλαίσια διαφορετικού συγχόρδου απ' ότι ένας άλλος.

γ. Ανάλυση Κανόνων Προτίμησης

Ο **1ος Γενικός Κανόνας Προτίμησης** για τα μελισματικά μέλη μειώνει το κατώτατο όριο μεγέθους μιας μουσικής περιόδου στους τέσσερις χρόνους, από τους έξι που ήταν για τα άλλα δύο είδη μελών. Αυτό συμβαίνει κυρίως για να ευνοηθούν περιπτώσεις όπου μια νευματική ελάχιστη φράση/κύρια λέξη η οποία φέρει 4 ή 5 χρόνους προηγείται μιας μελισματικής ελάχιστης φράση/κύριας λέξης, οπότε θα ήταν αποτελεσματικότερο για την ανάδειξη του κειμενικού νοήματος να χωριστούν οι δύο φράσεις μεταξύ τους παρά η μελισματική φράση στη μέση. Στο παράδειγμά μας, έχουμε την περίπτωση της φράσης «*πᾶσαν τὴν βιωτικὴν*», στην οποία, αν το ελάχιστο όριο ήταν στους 6 χρόνους, δε θα επιτρεπόταν διαχωρισμός του «*πᾶσαν*» από το «*τὴν βιωτικὴν*», με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια οριακή περίοδος 18 χρόνων που θα έπρεπε να ψαλεί με μια ανάσα. Στον καλοφωνικό στίχο «*Ἴνα τί ἐφρῶαξαν ἔθνη*» του Κουκουζέλη (ήχος πλ. δ') συναντούμε, επίσης, την περίπτωση της φράσης «*ἴνα τί // παρέστησαν*» η οποία αριθμεί συνολικά 20 χρόνους, και τυχόν απαγόρευση κατάτμησης στους 4 χρόνους θα επέβαλλε κατάτμηση της λέξης «*παρέστησαν*» σε βάρος του κειμενικού νοήματος:

Επιπλέον, στο κατώτατο όριο των 4 χρόνων συμπεριλαμβάνονται και οι (σπάνιες) περιπτώσεις όπου η αρχή της επόμενης περιόδου «κλέβει» χρόνο από την τετράχρονη συλλαβή, με αποτέλεσμα η τελευταία να μένει στους τρισήμισι χρόνους. Μια τέτοια περίπτωση συναντούμε, για παράδειγμα, στον μελοποιημένο από τον Πέτρο Μπερεκέτη (1680-1715) καλοφωνικό ειρμό «*Χαίρε πύλη Κυρίου*» (ήχος πλ. α') (εξήγηση Γρηγορίου), στο απόσπασμα «*ἡ ἀδιόδευτος // χαῖρε*», όπου το γοργό στην αρχή του «*χαῖρε*» κλέβει μισό χρόνο από την καταληκτική μουσική περίοδο της προηγούμενης φράσης:

Ο **2ος Γενικός Κανόνας Προτίμησης** ταυτίζεται με τον αντίστοιχο κανόνα των νευματικών μελών, γι' αυτό και δεν τον αναλύουμε περαιτέρω. Να σημειώσουμε μόνο ότι, αν θεωρήσουμε ότι η αλλαγή περιόδου ταυτίζεται με τη *λήψη ανάσας* από τον ψάλτη, το

όριο των 18 χρόνων αφορά μια σχετικά γρήγορη χρονική αγωγή ψαλμώδησης του μέλους. Το όριο αυτό μπορεί να μειωθεί σε λιγότερους χρόνους, αν κανείς θέλει να αναδείξει την ομαδοποιητική δομή του μέλους θεωρώντας ως δεδομένη (ή θέλοντας να υποδείξει) μια πιο αργή ερμηνεία του.

Ο **3ος Γενικός Κανόνας Προτίμησης** αφορά στους διάφορους τρόπους μελωδικής υπόδειξης τέλους μουσικής περιόδου, πέρα από τον καθολικά αποδεκτό τρόπο που περιγράφεται στον 2ο Προϋποτιθέμενο Κανόνα. Αυτοί συνοψίζονται σε 12 διαφορετικούς τύπους, οι οποίοι κατανέμονται σε ιεραρχική σειρά από τον πιο αδύναμο στον πιο ισχυρό, όπως μας διευκρινίζεται από τον 5ο Γενικό Κανόνα Προτίμησης. Όπως παρατηρεί κανείς, η συντριπτική πλειοψηφία των τύπων αυτών συνίσταται σε διαφορετικών ειδών διπλούς ακούνητους χρόνους²¹² (κάτι που, άλλωστε, συμφωνεί με τον 2ο Προϋποτιθέμενο Κανόνα), η διαφοροποίηση των οποίων βασίζεται κατά κύριο λόγο στον διαφορετικό συνδυασμό δύο παραμέτρων: α. του σημείου τοποθέτησης του διπλού χρόνου στη μελωδική γραμμή της συλλαβής, και β. του φθόγγου που χρησιμοποιεί σε σχέση με το σύγχροδο που είναι ενεργοποιημένο. Ως προς το πρώτο κριτήριο, μπορούμε να έχουμε διπλό χρόνο στην αρχή, στο ενδιάμεσο και στο τέλος του μελίσματος μιας συλλαβής. Ως προς το δεύτερο κριτήριο, μπορούμε να έχουμε διπλό χρόνο σε εντελή καταληκτικό φθόγγο (στη βάση του συγχόρδου), ατελή (στην κορυφή του συγχόρδου), ή τίποτα από τα δύο. Οι διαφορετικοί συνδυασμοί των δύο αυτών κριτηρίων έχουν ως αποτέλεσμα την διάκριση των τελών μουσικής περιόδου τύπου α, β, γ, δ, ε, στ, ζ, η, ι και ια.

Για τις περιπτώσεις όπου ο διπλός ακούνητος χρόνος εμφανίζεται στην αρχή ή στο ενδιάμεσο πολύχρονης συλλαβής (τύποι γ, ε, στ, ζ, η, ι, ια), προστίθεται και ένα επιπλέον χαρακτηριστικό: αυτό της αυτονομίας. Με τον όρο αυτονομία αποκλείονται περιπτώσεις διπλών χρόνων που, σύμφωνα με τις συμβάσεις ερμηνείας της σημειογραφίας, ψάλλονται ενωμένοι με τον αμέσως επόμενο φθόγγο – δεν είναι δηλ. αυτόνομοι. Τέσσερις είναι οι περιπτώσεις τέτοιου τύπου: α) όταν με την ανάλυση της διπλής έχουμε δύο χρόνους ακούνητους και έναν κουνημένο, β) όταν μετά από διπλό χρόνο έπονται κεντήματα, γ) όταν ο φθόγγος με τον διπλό χρόνο συνδέεται με τον επόμενο με χρήση συνδέσμου, και δ) όταν ο φθόγγος με διπλό χρόνο συνδέεται με σύζευξη διαρκείας. Έτσι, ένα σύμπλεγμα όπως αυτό...

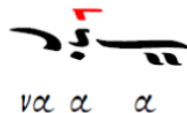


...θα ψαλεί έτσι...



...και ο αρχικός δι-

πλός ακούνητος χρόνος δεν είναι αυτόνομος (εξού και η τοποθέτηση συνδέσμου σε περίπτωση καταγραφής της ανάλυσης), άρα δεν θα νοηθεί ως υπόδειξη τέλους περιόδου. Επίσης, σε περίπτωση όπου απλή ακολουθείται από κεντήματα, παύει να θεωρείται ως αυτόνομος ο διπλός ακούνητος χρόνος (άλλωστε, κάποιες ψαλτικές «σχολές» ερμηνεύουν ένα τέτοιο σύμπλεγμα με τον διπλό χρόνο «κουνημένο»):



να α α

ενώ περίπτωση παρουσίας συνδέσμου κάτω από φθόγγο με διπλό χρόνο, αναγκαστικά τον ενώνει με τον επόμενο φθόγγο, και παύει – έτσι – να υφίσταται υπόδειξη τέλους:

²¹² Για τους οποίους ας (ξανα)επισημάνουμε δύο βασικά πράγματα: α) Ότι μπορεί να είναι κουνημένοι μόνο στην αρχή τους, πράγμα που συμβαίνει σχετικά σπάνια, και β) Ότι το αν είναι ή όχι κουνημένοι, δεν σχετίζεται καθόλου με την καταγραφή τους αλλά με την ερμηνεία τους. Άρα, για να επισημάνουμε τους ακούνητους χρόνους δεν πρέπει να δούμε, αλλά να ψάλλουμε το καταγεγραμμένο μέλος.



Τέλος, σε κάποιες σημειογραφίες συναντούμε συζεύξεις διαρκείας που ενώνουν δύο συνεχόμενους φθόγγους, ο ένας από τους οποίους αν φέρει διπλό ακούνητο χρόνο, τότε αυτός δεν μπορεί να νοηθεί ως αυτόνομος:



Ένα επιπλέον στοιχείο που καθορίζει συμπληρωματικά τα χαρακτηριστικά αυτών των κατηγοριών είναι ο αριθμός χρόνων της συλλαβής: Σε όλες τις περιπτώσεις που αφορούν διπλούς χρόνους στο τέλος ή στο ενδιάμεσο μιας συλλαβής, αυτή απαιτείται να είναι πολύχρονη, το οποίο σημαίνει να φέρει τουλάχιστον τέσσερις χρόνους. Αντιθέτως, διπλοί χρόνοι στην αρχή συλλαβής δεν απαιτούν από αυτήν να είναι πολύχρονη, με εξαίρεση τον τύπο ι, τον οποίο αναλύουμε παρακάτω.

Σε γενικές γραμμές, μπορεί κανείς να παρατηρήσει ότι οι τύποι διπλών χρόνων που εμφανίζονται στο τέλος μιας πολύχρονης συλλαβής βρίσκονται χαμηλά στην ιεραρχία, δηλαδή θεωρούνται πιο αδύναμοι από τους υπόλοιπους. Αυτό συμβαίνει για λόγους καθαρά αισθητικούς, που ξεπερνούν την τυφλή υποταγή στις μελωδικές υποδείξεις, και σχετίζονται με μια – στοιχειώδη έστω – προσήλωση στο κειμενικό νόημα, ακόμα και όταν οι φράσεις ή οι λέξεις του ποιήματος κατατέμνονται λόγω μελισματικότητας. Συγκεκριμένα, είναι – κατά την άποψή μου – προτιμητέο το φωνήεν μιας συλλαβής να κατατέμνεται στη μέση, παρά να διαχωρίζεται μια συλλαβή της ίδιας λέξης από μian άλλη, καθότι το τελευταίο δίνει την αίσθηση εισαγωγής σε καινούρια λέξη, ενώ το πρώτο στάση και επανεκκίνηση στα πλαίσια της ίδιας λέξης. Και με αυτή την επισήμανση προχωρούμε στην ανάλυση κάποιων ιδιαίτερων τύπων τέλους μουσικής περιόδου, που χρήζουν μικρής επεξήγησης (τύποι θ, ι, ιβ):

- Ο τύπος θ αφορά ένα ζεύγος συνεχόμενων διπλών χρόνων στο ενδιάμεσο ή στην αρχή μιας πολύχρονης συλλαβής, από τους οποίους ο δεύτερος είναι σε ψηλότερο φθόγγο από τον πρώτο (κατά κανόνα έναν φθόγγο πάνω). Αυτό το σχήμα είναι αρκετά συνηθισμένο ιδίως στα αργά καλοφωνικά μαθήματα. Απαντάται – όπως είναι φυσικό – αρκετές φορές και στο τέλος της μελωδικής επένδυσης μιας συλλαβής, αλλά η περίπτωση αυτή δεν συμπεριλήφθηκε στον κανόνα, για τον ίδιο λόγο που οι διπλοί χρόνοι σε τέλος συλλαβής βρίσκονται χαμηλά στην ιεραρχία (βλ. παραπάνω). Με αυτό τον τρόπο, τυχόν διπλοί χρόνοι στο τέλος συλλαβής θα ενταχθούν σε ένα από τους τύπους δ, β ή α. Ενδεικτικά παραθέτουμε ένα παράδειγμα εμφάνισης του τύπου θ σε απόσπασμα του καλοφωνικού στίχου «Ίνα τί έφρύαξαν έθνη» του Κουκουζέλη (ήχος πλ. δ')²¹³:

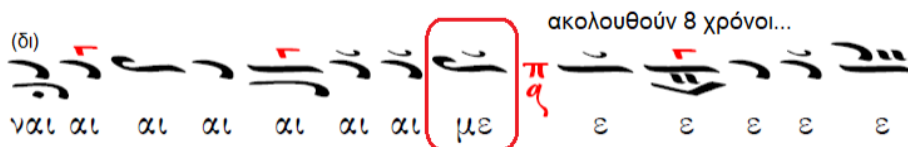


Εντός παρένθεσης σημειώνεται ότι στη (σπάνια) περίπτωση εμφάνισης περισσότερων από δύο συνεχόμενων ακούνητων διπλών χρόνων σε ανοδική πορεία, το τέλος περιόδου υποδεικνύεται στον τελευταίο. Ένα τέτοιο παράδειγμα συναντούμε στη μελισματική μελοποίηση του «Κατευθυνθήτω» σε ήχο πρώτο από τον Ιάκωβο Πρωτοψάλτη (εξήγηση Γρηγορίου), στη συλλαβή -ρι- της λέξης «έσπερινή»:

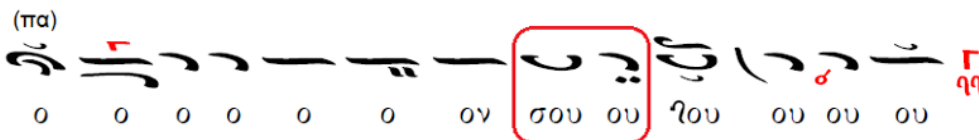
²¹³ Να επισημάνουμε ότι το -χ- είναι βοηθητικό σύμφωνο και όχι καινούρια συλλαβή, κι ότι γενικά είναι συνηθισμένο μετά από τέλος περιόδου τύπου θ να παρεμβάλλεται βοηθητικό σύμφωνο.



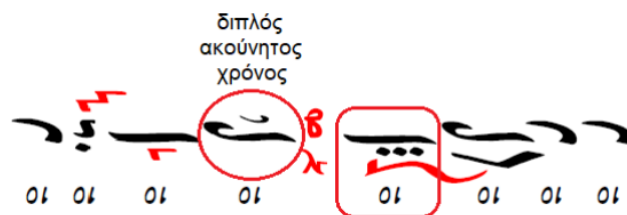
- Ο τύπος ι αποτελεί στην ουσία εξειδίκευση του τύπου ζ. Αφορά μονοσύλλαβες λέξεις που τελειώνουν με φωνήεν και φέρουν έναν διπλό ακούνητο χρόνο στην αρχή τους, αρκεί να είναι πολύχρονες με τουλάχιστον έξι χρόνους να ακολουθούν. Αυτή η ιδιαίτερη περίπτωση έχει να κάνει με την ισχύ του κειμενικού νοήματος: Καθότι πρόκειται για μονοσύλλαβη λέξη που τελειώνει με φωνήεν, διπλός χρόνος στην αρχή της και μάλιστα σε εντελή καταληκτικό φθόγγο προκαλεί την αίσθηση ολοκλήρωσης του μουσικο-ποιητικού νοήματος, κάτι που δεν θα συνέβαινε αν η συλλαβή αυτή ήταν η πρώτη μιας οποιασδήποτε άλλης λέξης. Μοναδικός περιορισμός για την ισχύ του τύπου ι είναι να ακολουθούν 6 χρόνοι μελωδικής επένδυσης της ίδιας συλλαβής, ώστε να εξασφαλιστεί ότι ο διπλός χρόνος δεν αποτελεί παρά την αρχή μιας μελωδικής περιόδου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιου τύπου συναντούμε στη μελισματική μελοποίηση του κεκραγαρίου του πρώτου ήχου από τον Ιάκωβο Πρωτοψάλτη (εξ. Γρηγ.), στη μονοσύλλαβη λέξη «με» της φράσης «έν τῷ κεκραγέναι με», η οποία στην αρχή της φέρει διπλό ακούνητο χρόνο στο πα, που αποτελεί εντελή καταληκτικό φθόγγο (ως βάση του τετραχόρδου άνανες, στα πλαίσια του οποίου κινείται το απόσπασμα):



- Ο τύπος ιβ, τέλος, αποτελεί τον πιο ισχυρό τύπο τέλους μουσικής περιόδου και συνίσταται σε έναν ακούνητο-αυτόνομο τετραπλό χρόνο, ή με κουνημένη μόνο την αρχή του, κάτι που συμβαίνει σπάνια. Βλ. παράδειγμα μιας τέτοιας σπάνιας περίπτωσης στη μελισματική μελοποίηση του «Κατευθυνθήτω» σε ήχο τρίτο από τον Ιάκωβο Πρωτοψάλτη (εξ. Γρηγ.), στη λέξη «σου» της ελάχιστης φράσης «ένώπιόν σου»:



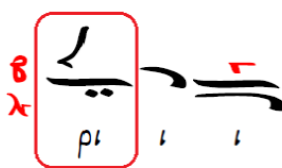
Εξάιρεση αποτελεί η περίπτωση τετραπλού χρόνου στο ενδιάμεσο συλλαβής, του οποίου προηγείται διπλός ακούνητος χρόνος, γιατί σε αυτή την περίπτωση υποδεικνύεται αρχή και όχι τέλος περιόδου (βλ. τύπος αρχής γ). Παραθέτουμε ένα τέτοιο παράδειγμα από απόσπασμα του καλοφωνικού στίχου «Ίνα τί έφρύαξαν έθνη» του Κουκουζέλη (ήχος πλ. δ'), στο ενδιάμεσο της συλλαβής -οί σε μια από τις επαναλήψεις της λέξης «λαοί»:



Ο **4ος Γενικός Κανόνας Προτίμησης**, από την άλλη, αφορά στους διάφορους τρόπους μελωδικής υπόδειξης αρχής μουσικής περιόδου, πέρα από τον καθολικά αποδεκτό τρόπο που περιγράφεται στον 3ο Προϋποτιθέμενο Κανόνα. Αυτοί συνοψίζονται σε 6 διαφορετικούς τύπους, οι οποίοι κατανέμονται σε ιεραρχική σειρά από τον πιο αδύναμο στον

πιο ισχυρό, όπως μας διευκρινίζεται από τον 5ο Γενικό Κανόνα Προτίμησης. Όπως παρατηρεί κανείς, οι τύποι αυτοί είναι στην ουσία τριών ειδών: αφορούν είτε τριπλούς (ή τρισήμισι) ή τετραπλούς μη αυτόνομους χρόνους, είτε πηδήματα δύο ή περισσότερων φθόγγων, είτε συλλαβικές/νευματικές προσεγγίσεις των πρώτων συλλαβών μιας λέξης (όπως, άλλωστε, προβλέπει ο 3ος Προϋποτιθέμενος Κανόνας).

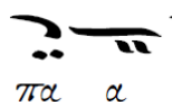
Ας ξεκινήσουμε με τους τριπλούς (αυτόνομους ή μη) ή τετραπλούς μη αυτόνομους χρόνους: Προϋπόθεση για τους δύο πρώτους τύπους είναι να προηγείται πολύχρονη συλλαβή, δηλαδή με τουλάχιστον 4 χρόνους, ενώ για τον τρίτο τύπο να προηγείται διπλός ακούνητος χρόνος, να υποδεικνύεται – με άλλα λόγια – προηγουμένως τέλος περιόδου. Στον τρίτο τύπο προστίθεται επίσης και η περίπτωση τετραπλού χρόνου χωρίς να μας ενδιαφέρει αν είναι αυτόνομος ή μη, για να καλυφθούν οι περιπτώσεις εξαίρεσης του ιβ τύπου τέλους περιόδου. Να σημειώσουμε, επίσης, ότι για τους τριπλούς ή τετραπλούς χρόνους δεν τίθεται ο χαρακτηρισμός «ακούνητοι». Αυτό σημαίνει ότι στην ίδια κατηγορία συμπεριλαμβάνονται τόσο τριπλοί (ή τετραπλοί) χρόνοι που θα ψαλούν ακούνητοι, π.χ.:



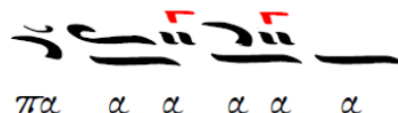
όσο και τριπλοί (ή τετραπλοί) χρόνοι που θα ψαλούν κουνημένοι, είτε λόγω τοποθέτησης χαρακτήρων ποιότητας κάτω από τη διπλή (ή την τριπλή), π.χ.:



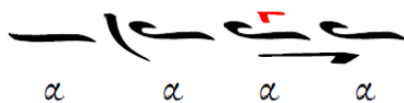
είτε λόγω παραδοσιακού τρόπου ψαλσίματος συγκεκριμένων συμπλεγμάτων με διπλή (ή τριπλή) από κάποιες «σχολές», π.χ.:



το ...ισούται με το...



είτε λόγω αναλελυμένης καταγραφής του τριπλού (ή τετραπλού) χρόνου στην ίδια τη σημειογραφία, π.χ.:



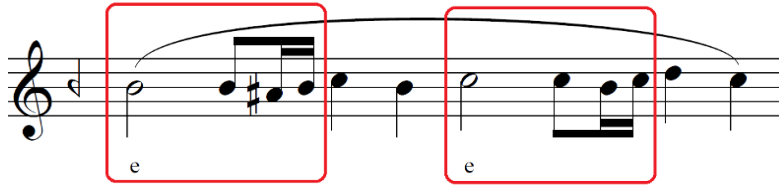
ή



Παρατηρήστε το παρακάτω παράδειγμα όπου οι δύο τριπλοί χρόνοι, αν και γράφονται ο μεν με χαρακτήρα ποιότητας και ο επόμενος πιο αναλυτικά...



...στην ψαλτική ερμηνεία είναι πολύ πιθανό να αποδοθούν πανομοιότυπα σαν «κουνημένοι» τριπλοί χρόνοι, με τον εξής τρόπο:



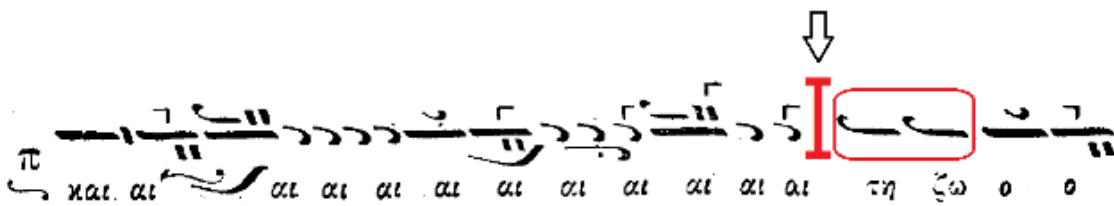
Προχωρούμε με τα μελωδικά πηδήματα ή, αλλιώς, τις υπερβατές αναβάσεις ή κατάβασεις: Και οι δύο σχετικοί τύποι (δ και ε) τοποθετούνται αποκλειστικά στα ενδιάμεσα πολύχρονης συλλαβής, για τον αισθητικού τύπου λόγο που αναλύεται πιο πάνω. Προϋπόθεση για τον τύπο δ είναι να προηγείται διπλός ή πολλαπλότερος χρόνος – να υποδεικνύεται δηλαδή τέλος περιόδου, με έναν περιορισμό: να μην πρόκειται για ζεύγος συνεχόμενων ακούνητων διπλών χρόνων στα πλαίσια του ίδιου συγχόρδου – να μην εναπόκειται, δηλαδή, στον θ τύπο τέλους περιόδου. Παραδείγματα τέτοιων εξαιρέσεων συναντούμε σε διάφορα σημεία του καλοφωνικού στίχου «Ίνα τί έφρύαξαν έθνη» του Κουκουζέλη (ήχος πλ. δ'), από τα οποία παραθέτουμε δύο – ένα με υπερβατή κατάβαση και ένα με υπερβατή ανάβαση:



Ο τύπος ε αποτελεί μια πολύ ισχυρή ένδειξη για αρχή περιόδου καθότι συνδυάζει και τριπλό χρόνο και υπερβατή κατάβαση, γι' αυτό και εφαρμόζεται σε οποιοδήποτε σημείο μιας συλλαβής. Η αποκλειστικότητα σε υπερβατές καταβάσεις είναι αποτέλεσμα μιας γενικής παρατήρησης ότι υπερβατές αναβάσεις που συνοδεύονται με τριπλό χρόνο δεν επιβάλλουν αναγκαστικά αρχές περιόδου. Στο παράδειγμά μας συναντούμε ένα τέτοιο παράδειγμα υπερβατής ανάβασης τριών χρόνων με τριπλό χρόνο που – εμφανέστατα – δεν απαιτεί αρχή περιόδου, στην αρχή της λέξης «Τριάδι»:



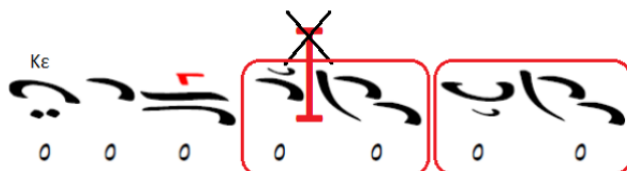
Τέλος, ο τύπος στ ταυτίζεται σχεδόν απόλυτα με τον 3ο Προϋποτιθέμενο Κανόνα (συμπεριλαμβανομένης και της εξαίρεσής του), γι' αυτό δεν τον αναλύουμε περαιτέρω. Μόνη διαφορά είναι ότι τώρα δεν περιοριζόμαστε στο επίπεδο της κύριας λέξης/ελάχιστης φράσης, αλλά διευρυνόμαστε στο επίπεδο της κάθε λέξης. Αυτό, διότι ενίοτε οι μελουργοί παραβιάζουν τη συντακτική συνάφεια των λέξεων κατατέμνοντας περαιτέρω μια ελάχιστη φράση, μελοποιώντας π.χ. την πρώτη της λέξη μελισματικά και την αρχή της δεύτερης συλλαβικά ή νευματικά. Κάτι τέτοιο συμβαίνει, για παράδειγμα, στη (σύντομη) μελισματική μελοποίηση του Χερουβικού «Οὐ τὰ Χερουβείμ» από τον Γρηγόριο Πρωτοψάλτη σε ήχο έσω δεύτερο, όπου η ελάχιστη φράση «και τῆ Ζωοποιῶ» κατατέμνεται περαιτέρω με το «και» να είναι μελισματικό (17 χρόνοι) και το «τῆ ζω-» συλλαβικό:



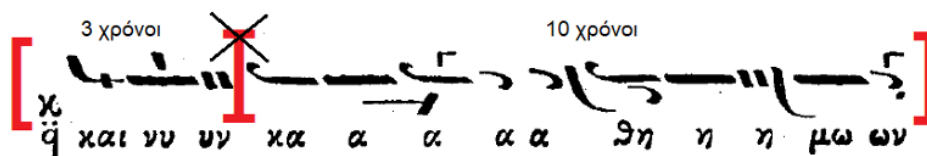
Στο τέλος του 4ου Γενικού Κανόνα παρατίθεται μια πολύ σημαντική **σημείωση** που αφορά τόσο τον 4ο όσο και τον 3ο Γενικό Κανόνα, σύμφωνα με την οποία η παρεμβολή βοηθητικών συμφώνων δεν νοείται ως εισαγωγή καινούριας συλλαβής.

Ο **5ος Γενικός Κανόνας Προτίμησης** αφορά στην ιεραρχική κατανομή των διαφόρων τύπων τέλους ή αρχής μουσικής περιόδου, που έχουμε ήδη αναφέρει. Αυτό δεν σημαίνει ότι η σειρά προτεραιότητας ξεκινά από τους τύπους τέλους και συνεχίζει στους τύπους αρχής, παρά ότι αυτόνομα η σειρά των τύπων τέλους και η σειρά των τύπων αρχής είναι ιεραρχικά δοσμένη. Και με αυτή την επισήμανση προχωράμε στους επιμέρους Κανόνες Προτίμησης.

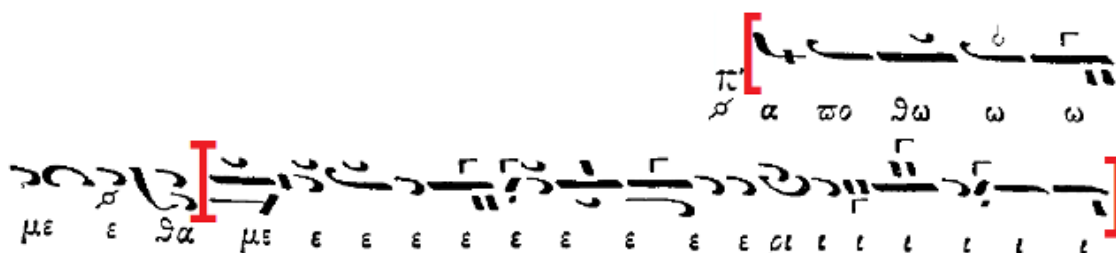
Ο **Γενικός Περιορισμός**, τέλος, αποτρέπει την οποιαδήποτε διάσπαση παλλιλογικών ή επαναληπτικών σχημάτων, μια πολύ ισχυρή διαίσθηση που αφορά κυρίως εφαρμογή αλλαγής περιόδου μετά από διπλούς ακούνητους χρόνους στο ενδιάμεσο τέτοιων μελωδικών σχημάτων. Παράδειγμα, εφαρμογής του περιορισμού αυτού συναντούμε σε απόσπασμα της μελοποίησης του άρθρου «τό» από τη φράση «*ἐπὶ τὸ αὐτό*» του καλοφωνικού στίχου «*Ἴνα τί ἐφρῦαξαν ἔθνη*» μέλος Ιωάννη Κουκουζέλη (ήχος πλ. δ'), όπου θα μπορούσε να γίνει αλλαγή περιόδου στον διπλό ακούνητο χρόνο επί του δι, που είναι ατελής καταληκτικός φθόγγος ως κορυφή 5χ νεάγιε (τέλος τύπου η). Κάτι τέτοιο, όμως, δεν συμβαίνει γιατί έτσι θα χωριζόταν στη μέση ένα από τα δύο παλλιλογικά σχήματα:



Ο **1ος Κανόνας Προτίμησης** ταυτίζεται εν μέρει με τον 1ο Κανόνα Προτίμησης και των άλλων δύο ειδών μελών, με έναν επιπλέον περιορισμό: Σύμφωνα με αυτόν, ο κανόνας δεν εφαρμόζεται αν το άθροισμα των δύο περιόδων που θα προκύψουν δεν ξεπερνά το μέγιστο όριο προτίμησης για μια μουσική περίοδο (18 χρόνοι). Στο παρακάτω ενδιαφέρον παράδειγμα από τον καλοφωνικό ειρμό «*Τύπον τῆς ἀγνῆς λοχείας σου*» του Μπαλασίου ιερέως (αρχ. 17ου αι. – περ. 1700) σε ήχο πρώτο (εξ. Γρηγ.), στο απόσπασμα «*καὶ νῦν // καθ' ἡμῶν*», το άθροισμα των δύο περιόδων δεν ξεπερνάει τους 18 χρόνους και, έτσι, ο 1ος Κανόνας Προτίμησης δεν εφαρμόζεται:



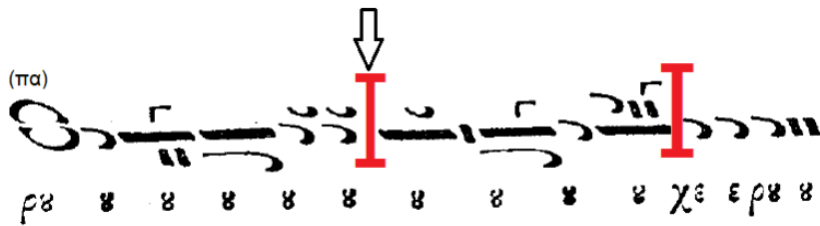
Στο βασικό μας παράδειγμα, εφαρμογή του εν λόγω κανόνα θα αποδώσει μουσικά τον κειμενικό διαχωρισμό των περιόδων «*ἀποθώμεθα // μέρι*», καθότι με αυτό τον τρόπο δεν παραβαίνεται κανένας από τους δύο περιορισμούς του κανόνα:



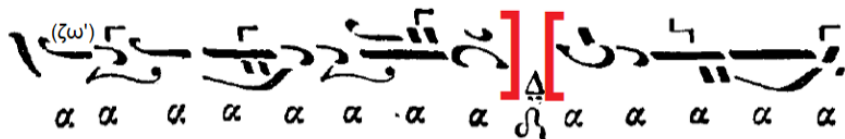
Ο **2ος Κανόνας Προτίμησης** αποδίδει αλλαγή μουσικής περιόδου σε σημεία που συνεμφανίζονται υπόδειξη τέλους περιόδου (στον ένα φθόγγο) και αρχής περιόδου (στον αμέσως επόμενο). Αυτό πρακτικά σημαίνει ότι αν υπάρχει ένας διπλός ή τετραπλός ακού-

νητος (ή με κουνημένη μόνο την αρχή τους) χρόνος και αμέσως μετά τριπλός χρόνος ή πήδημα τουλάχιστον δύο φθόγγων ή συλλαβική/νευματική προσέγγιση της αρχής μιας λέξης, τότε αυτόματα τίθεται αλλαγή μουσικής περιόδου. Στην εφαρμογή του κανόνα τίθενται δύο περιορισμοί και μία εξαίρεση: Ο 1ος περιορισμός αφορά στη δημιουργία μίας ή δύο περιόδων μικρότερων από 4 χρόνους. Ο 2ος περιορισμός αφορά στην εφαρμογή αλλαγής περιόδου εκεί που τελειώνει μια συλλαβή και ξεκινά μια άλλη της ίδιας λέξης. Εξαίρεση στην εφαρμογή του κανόνα αποτελούν συνεχόμενοι διπλοί ακούνητοι χρόνοι, με τον δεύτερο να βρίσκεται σε φθόγγο ψηλότερο ανά δύο ή περισσότερους φθόγγους σε σχέση με τον προηγούμενό του, καθότι αυτοί θα γίνουν αντικείμενο χειρισμού σε επόμενους κανόνες. Στο παράδειγμά μας, συναντούμε τα εξής σημεία εφαρμογής του κανόνα:

- στο ενδιάμεσο της συλλαβής -ου- της περιόδου «Χερου-», όπου έχουμε διπλό ακούνητο χρόνο στο πα (βάση 4x νεχέανες, άρα τέλος τύπου ια) και αμέσως μετά υπερβατή ανάβαση δύο φθόγγων (αρχή τύπου δ):



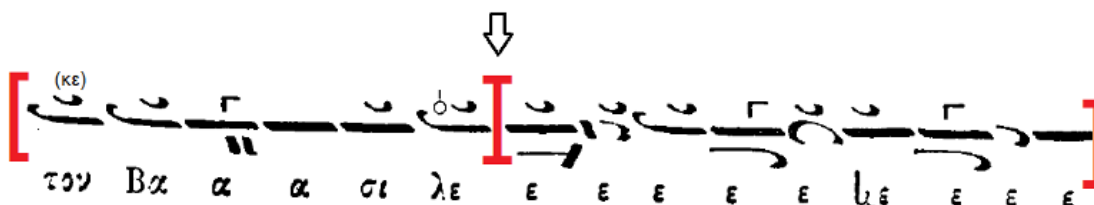
- στο ενδιάμεσο της συλλαβής -α- της λέξης «Τριάδι», όπου έχουμε διπλό ακούνητο χρόνο στο δι (ο οποίος είναι εντελής καταληκτικός φθόγγος καθότι είναι βάση του 4x άγια δι-νη' που είναι ενεργοποιημένο, άρα έχουμε τέλος τύπου ια) και αμέσως μετά ανάβαση τριών φθόγγων:



- στο ενδιάμεσο της συλλαβής με- της περιόδου «μέρι-», όπου έχουμε διπλό ακούνητο χρόνο στο πα (τέλος τύπου ια) και μετά υπερβατή ανάβαση τριών φθόγγων (αρχή τύπου δ):



- στην αρχή της συλλαβής -λε- της λέξης «βασιλέα», όπου έχουμε διπλό ακούνητο χρόνο στο κε (το οποίο λειτουργεί ως βάση τριχόρδου άνανες, άρα έχουμε τέλος τύπου ια) και μετά υπερβατή ανάβαση δύο φθόγγων (αρχή τύπου δ):



Παραδείγματα για τους 2 περιορισμούς και την εξαίρεση παραθέτουμε από τον καλοφωνικό στίχο «Ίνα τί έφρύαξαν έθνη» του Κουκουζέλη (ήχος πλ. δ'):

- Για τον 1ο περιορισμό παραπέμπουμε σε ένα σημείο όπου, στη συλλαβή -να σε μια από τις πολλές επαναλήψεις της λέξης «Ίνα», εμφανίζεται διπλός ακούνητος χρόνος

του οποίου έπεται διπλή υπερβατή ανάβαση. Παρ' όλ' αυτά, εφαρμογή του εν λόγω κανόνα θα δημιουργούσε μια πολύ μικρή περίοδο 2 χρόνων, και έτσι η αλλαγή περιόδου δεν γίνεται:



- Για τον 2ο περιορισμό, παραπέμπουμε σε μία από τις πολλές επαναλήψεις της λέξης «έμελέτησαν», όπου διπλός ακούνητος χρόνος στο τέλος της συλλαβής έ- προηγείται υπερβατής ανάβασης τριών φωνών στην αρχή της συλλαβής -με-. Ο διαχωρισμός της λέξης αποτρέπεται – τουλάχιστον στο παρόν σημείο της ανάλυσης, και έτσι ο κανόνας δεν εφαρμόζεται:



- Για την εξαίρεση παραπέμπουμε σε ένα σημείο από την αρκτική μακροσκελή μελοποίηση της συλλαβής ι- του «ΐνα», όπου έχουμε ακούνητο διπλό χρόνο στο γα και αμέσως μετά ακούνητο διπλό χρόνο στο νη (υπερβατή κατάβαση τριών φωνών), και έτσι ο 2ος Κανόνας Προτίμησης δεν θα εφαρμοστεί:

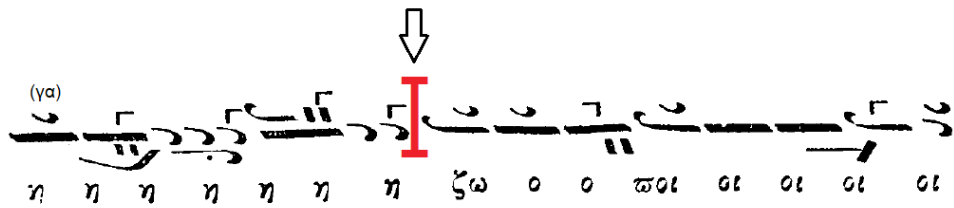


Ο **3ος Κανόνας Προτίμησης** αφορά κάποιες πολύ ειδικές περιπτώσεις μελωδικών σημείων που εμφανίζονται κατά κύριο λόγο σε μακροσκελή μαθήματα, όπου ένας μονόχρονος φθόγγος με βοηθητικό σύμφωνο ακολουθείται από πολύχρονο φθόγγο με βοηθητικό σύμφωνο, μοτίβο που αυτόματα απαιτεί έναρξη καινούριας μουσικής περιόδου. Μόνος περιορισμός η δημιουργία μίας ή δύο πολύ μικρών περιόδων (μικρότερων από 4 χρόνους). Παραθέτουμε παρακάτω ένα τέτοιο παράδειγμα από την μακροσκελή μελοποίηση της αρκτικής συλλαβής ι-, στην αρχή του καλοφωνικού στίχου «ΐνα τί έφρύαξαν έθνη» του Κουκουζέλη (ήχος πλ. δ'):



Με τον **4ο Κανόνα Προτίμησης** προβαίνουμε σε απόδοση αρχών μουσικής περιόδου τύπου στ, που είναι και ο ισχυρότερος τύπος σε σχέση με τους υπόλοιπους, διευρύνοντας στην ουσία την ισχύ του 10ου Κανόνα Μετασηματισμού στην αρχή κάθε λέξης, και όχι μόνο στις αρχές κύριων λέξεων ή ελάχιστων φράσεων. Μοναδικός περιορισμός η δημιουργία περιόδου μικρότερης από 4 χρόνους. Στο παράδειγμά μας, έχουμε δύο περιπτώσεις εφαρμογής του εν λόγω κανόνα:

- στη μελοποίηση της ελάχιστης φράσης «και τη ζωοποιώ», όπου το απόσπασμα «και τη» αποδίδεται μελισματικά, ενώ η πρώτη συλλαβή του «ζωοποιώ» αποδίδεται νευματικά (διπλός χρόνος):

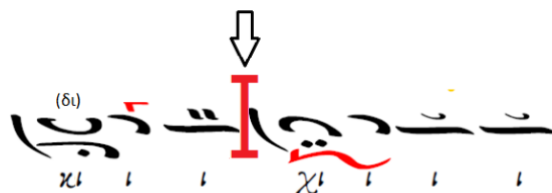


- στη μελοποίηση της ελάχιστης φράσης «ως τον βασιλέα», όπου το άρθρο «τον» αποδίδεται νευματικά (με διπλό χρόνο), ενώ πριν προηγείται μελισματική προσέγγιση του μονοσύλλαβου «ως»:



Όπως παρατηρεί κανείς, διαχωρισμός στα σημεία αυτά δεν είναι συνήθης πρακτική για τους ψάλτες, οι οποίοι θα χώριζαν μάλλον το μέλος μετά, και όχι πριν τη δίχρονη συλλαβή (θεωρώντας ισχυρότερο από ότι εμείς τον ζ τύπο τέλους). Παρ' όλ' αυτά, ο διαχωρισμός που προτείνεται από τη δική μας σειρά Κανόνων Προτίμησης: α) είναι, κατ' αρχάς, διαισθητικά αποδεκτός, αν και όχι συνηθισμένος, β) υπακούει στη μελωργική σύμβαση που θέλει νευματική προσέγγιση σε μελισματικό μέλος να υποδεικνύει αρχή περιόδου, και γ) προσεγγίζει ευστοχότερα το κειμενικό νόημα, καθότι στην πρώτη περίπτωση σώζει την λέξη από τον διαμελισμό της, ενώ στη δεύτερη αναδεικνύει την στενότερη σχέση που έχει το άρθρο με το ουσιαστικό, τα οποία – σύμφωνα με τη Γενετική Γραμματική του Chomsky – λειτουργούν ως αδιάσπαστο ζεύγος και ως τέτοιο συνδέονται σε επιφανειακότερο δομικό επίπεδο με τον συμπληρωματικό δείκτη «ως».

Εφαρμόζοντας τον **5ο Κανόνα Προτίμησης**, αποδίδουμε τυχόν αρχές μουσικών περιόδων τύπου ε, που είναι ο αμέσως επόμενος ισχυρότερος τύπος. Περιορισμούς στον κανόνα θέτουν τυχόν δημιουργία περιόδου μικρότερης από 4 χρόνους, ή διαχωρισμός δύο συλλαβών της ίδιας λέξης στη μέση. Το παράδειγμά μας δεν περιλαμβάνει μια τέτοια περίπτωση, γι' αυτό και παραθέτουμε απόσπασμα από την μακροσκελή μελοποίηση της αρκτικής συλλαβής ι-, στην αρχή του καλοφωνικού στίχου «Ίνα τί έφρύαξαν έθνη» του Κουκουζέλη (ήχος πλ. δ')

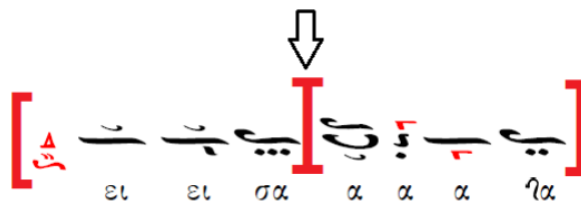


Παραθέτουμε, επίσης, περίπτωση μη εφαρμογής του κανόνα εξαιτίας διαχωρισμού συλλαβών ίδιας λέξης, από τη μελισματική μελοποίηση κεκραγαρίου σε ήχο πλάγιο του πρώτου από τον Ιάκωβο Πρωτοψάλτη (εξ. Γρηγ.), στη μελωδία της ελάχιστης φράσης «είσάκουσόν μου»:



Με τον **6ο Κανόνα Προτίμησης**, εισαγόμαστε σε μια σειρά κανόνων που αφορούν τους διάφορους τύπους τελών περιόδων, με πρώτο τον ισχυρότερο τύπο ιβ. Περιορισμό στην εφαρμογή του επιβάλλει τυχόν δημιουργία περιόδου που να περιέχει μόνο τον τετραπλό ακούνητο χρόνο ή περιόδου μικρότερης από 4 χρόνους στη συνέχεια. Στο παρά-

δειγμά μας δεν συναντούμε καθόλου τέλος τύπου ιβ, γι' αυτό και παραπέμπουμε στη μελισματική μελοποίηση του κεκραγαρίου του δευτέρου ήχου από τον Ιάκωβο Πρωτοψάλτη, όπου στην αρχή της συλλαβής -σα- της πρώτη περιόδου «εισα-» έχουμε τετραπλό ακούνητο χρόνο, στον οποίο θα εφαρμοστεί ο εν λόγω κανόνας, καθότι δεν παραβιάζεται κανένας από τους 2 περιορισμούς:



Στη συνέχεια, ο **7ος Κανόνας Προτίμησης** εντοπίζει τέλη τύπου ια και τα κάνει τέλη μουσικής περιόδου, με τρεις περιορισμούς: Ο πρώτος αφορά τη δημιουργία περιόδου μικρότερης από έξι αυτή τη φορά, κι όχι από τέσσερις χρόνους. Η αύξηση του ελάχιστου ορίου στους 6 χρόνους αφορά αυτόν και αρκετούς κανόνες που έπονται, και οφείλεται στην παρατήρηση ότι, σε συγκεκριμένους τύπους τελών περιόδων, τυχόν κατάτμηση σε μικρότερες περιόδους είναι τις περισσότερες φορές διαισθητικά μη αποδεκτή ή, ακόμα και αποδεκτή να είναι, κατατέμνει το μέλος υπερβολικά, τη στιγμή που μη εφαρμογή αλλαγής περιόδου είναι εξίσου (ή και περισσότερο) αποδεκτή. Ο δεύτερος περιορισμός αναφέρεται στην περίπτωση που αμέσως μετά εμφανίζεται ξανά τέλος τύπου ια, σε άθροισμα χρόνων λιγότερο από 18 χρόνους. Σε αυτές τις περιπτώσεις είθισται να μην κατατέμνονται δύο διαφορετικές περίοδοι, αλλά να μπαίνει τέλος περιόδου μόνο στον δεύτερο τύπο ια. Ο τρίτος περιορισμός αφορά περιπτώσεις όπου ο διπλός χρόνος τύπου ια ξεκινά 4 (ή λιγότερους) χρόνους πριν την αλλαγή λέξης, ώστε σε επόμενο κανόνα να εφαρμοστεί αλλαγή περιόδου στο σημείο αλλαγής λέξης (Κανόνες Προτίμησης 12 και 13) για να διασφαλιστεί το κειμενικό νόημα. Εξαιρέση στην εξαιρέση αποτελούν άτονες μονοσύλλαβες προσωπικές αντωνυμίες σε γενική, δοτική ή αιτιατική (δηλ. μου, σου / μοι, σοι / με, σε), καθότι – σύμφωνα με τη γλωσσική μου διαίσθηση ως φυσικού ομιλητή της Ελληνικής – αρχή περιόδου σε αυτό το σημείο θα προκαλούσε επιπλέον τονισμό στην αντωνυμία εις βάρος του κειμενικού νοήματος. Στο παράδειγμά μας, ο 7ος Κανόνας βρίσκει την εφαρμογή του στα εξής σημεία:

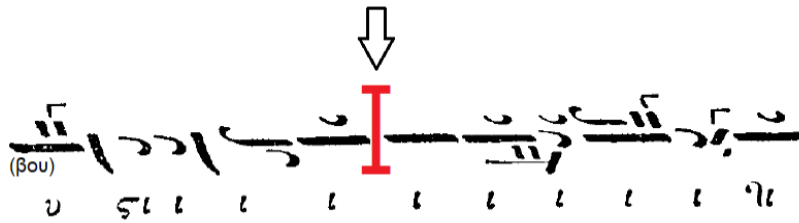
- στο ενδιάμεσο της συλλαβής χε- της περιόδου «χερου-», όπου έχουμε διπλό ακούνητο χρόνο στον φθόγγο ζω, ο οποίος λειτουργεί ως βάση 3χ λεγέτου και είναι, άρα, εντελής καταληκτικός φθόγγος:



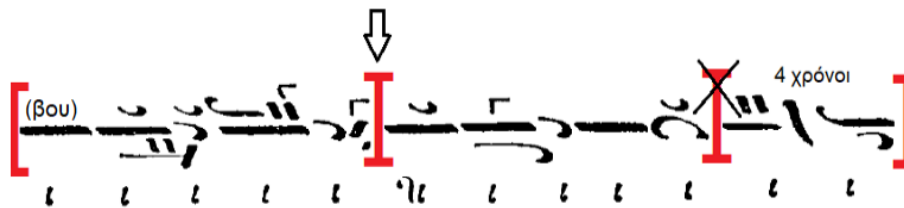
- στο ενδιάμεσο της συλλαβής μυ- της περιόδου «μυστι-», όπου έχουμε διπλό ακούνητο χρόνο στον φθόγγο πα, ο οποίος λειτουργεί ως βάση 3χ νεανές/νεχέανες:



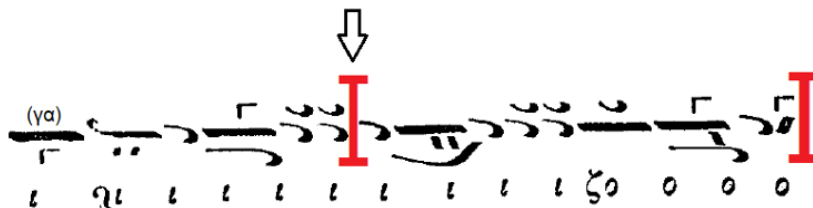
- στο ενδιάμεσο της συλλαβής -στι- της ίδιας περιόδου, όπου έχουμε διπλό ακούνητο χρόνο στον ίδιο φθόγγο (πα). Τύπο ια έχουμε και αμέσως μετά, αλλά το άθροισμα των δύο περιόδων είναι κατά πολύ μεγαλύτερο από 18 χρόνους, γι' αυτό και ο κανόνας εφαρμόζεται:



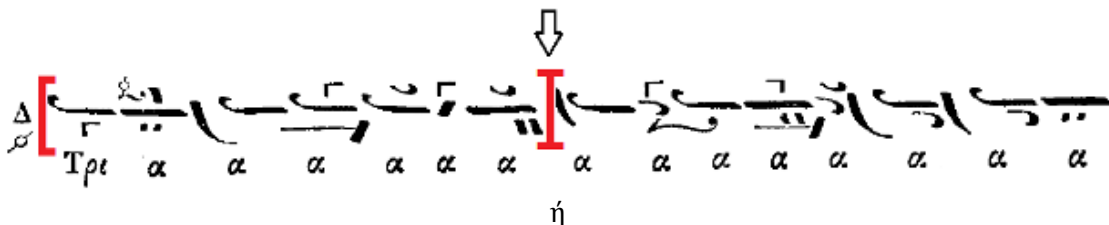
- λίγο παρακάτω, στο ενδιάμεσο της ίδιας συλλαβής, όπου έχουμε διπλό ακούνητο χρόνο στον ίδιο φθόγγο (πα). Τύπο ια έχουμε και αμέσως μετά, στον οποίο όμως δεν μπορεί να εφαρμοστεί τέλος περιόδου γιατί έτσι απομένει περίοδος 4 χρόνων που παραβιάζει το κατώτατο όριο των 6 χρόνων. Έτσι, ο κανόνας στο δεύτερο σημείο δεν εφαρμόζεται:

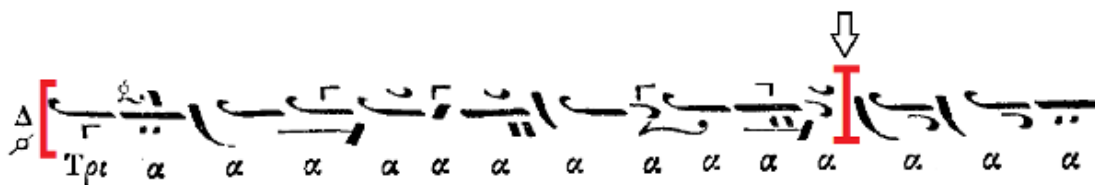


- στο ενδιάμεσο της συλλαβής -νι- της περιόδου «εικονίζο-», όπου έχουμε διπλό ακούνητο χρόνο στον φθόγγο πα:

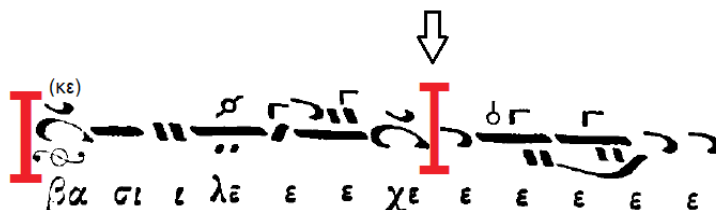


- στο ενδιάμεσο της συλλαβής -α- της λέξης «Τριάδι», όπου έχουμε μια πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση αμφισημίας: Αρχικά, μετά από μια κίνηση περιστροφής και εμμονής στο Νη' (η οποία ενδέχεται λόγω έλξεων να ψαλεί υπό μορφήν κλιτού) εμφανίζεται ένας πρώτος διπλός ακούνητος χρόνος στο Νη', το οποίο λειτουργεί ως βάση 3χ νανά, οπότε υποδεικνύεται εφαρμογή τέλους τύπου ια. Παρ' όλ' αυτά, μετά από 4 χρόνους (και χωρίς να συμπληρώνονται συνολικά από την αρχή της περιόδου περισσότεροι από 18 χρόνοι) έχουμε ξανά έναν διπλό ακούνητο χρόνο στο Νη' ο οποίος μπορεί να ερμηνευτεί με δύο τρόπους: είτε ως κορυφή ενός 4χ άγια (επί του δι), οπότε δεν πρόκειται για τύπο ια και δεν θα μας αποτρέψει από το να εφαρμόσουμε τον 7ο Κανόνα προηγουμένως, είτε ως βάση 3χ νανά οπότε η αλλαγή περιόδου θα πρέπει να γίνει σε αυτό το σημείο. Οποιαδήποτε κι απ' τις δύο ερμηνείες κι αν δεχθούμε το αποτέλεσμα θα είναι αποδεκτό (εμείς στο τελικό μας κείμενο επιλέξαμε την δεύτερη εκδοχή, θεωρώντας την όλη κίνηση σαν μια περιστροφή νανά γύρω από το νη')

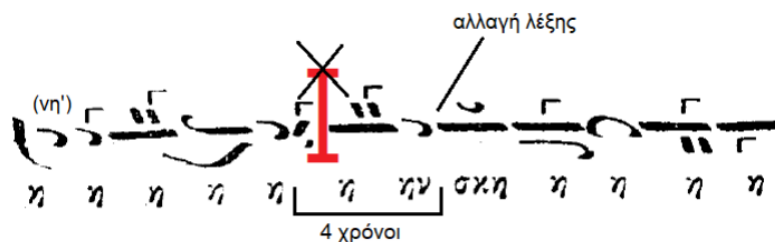




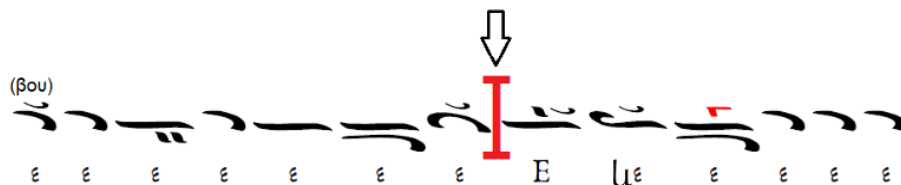
- στο ενδιάμεσο της συλλαβής -λε- από την κειμενική περίοδο «*βασιλέ-*», όπου έχουμε διπλό ακούνητο χρόνο στο δι, το οποίο λειτουργεί ως βάση ενός 5χ νικρίζ:



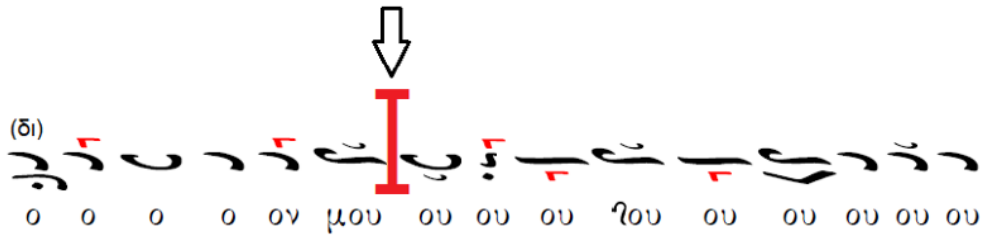
Για την καλύτερη κατανόηση του τρίτου περιορισμού, παρατίθεται απόσπασμα από τον καλοφωνικό ειρμό «Τὴν ζωοδόχον πηγὴν τὴν ἀνάσιν» σε μέλος Μπαλασίου ιερέως (ἴχος α') (εξ. Γρηγ.), όπου στη μελοποίηση του άρθρου «την» από το απόσπασμα «την σκηνήν» εμφανίζεται διπλός ακούνητος χρόνος τύπου ια στο κε (το οποίο λειτουργεί ως βάση 4χ άνανες). Παρ' όλ' αυτά, δυο χρονους μετά τον διπλό χρόνο έχουμε αλλαγή λέξης (που δεν είναι μου/σου/μοι/σοι), και έτσι ο 7ος Κανόνας Προτίμησης δεν θα εφαρμοστεί:



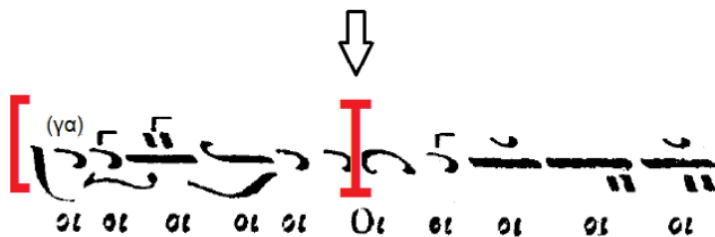
Προτού προχωρήσουμε στον επόμενο κανόνα, θεωρώ χρήσιμο να παραθέσω μια ιδιαίτερη εφαρμογή του εν λόγω κανόνα σε απόσπασμα του καλοφωνικού στίχου «Ἴνα τί ἐφρύαξαν ἔθνη» του Κουκουζέλη (ἴχος πλ. δ'), σε σημείο στο ενδιάμεσο πολύχρονης συλλαβής (ε- από το πρώτο «εφρύαξαν»), όπου εμφανίζονται διπλοί συνεχόμενοι χρόνοι στα πλαίσια του ίδιου συγχόρδου (4χ λεγέτου) (τύπος τέλους θ), ο ένας στο βου και άλλος στο κε. Παρ' όλ' αυτά, διαισθητικά η αλλαγή περιόδου θα γινόταν στο μέσο των δύο διπλών χρόνων, δηλαδή στο βου (τέλος τύπου ια), κάτι που αποδεικνύει την ιεραρχική ανωτερότητα του τύπου ια από τον τύπο θ:



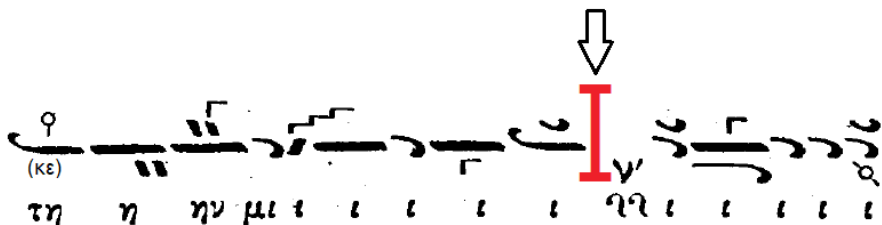
Με τον **8ο Κανόνα Προτίμησης**, αποδίδουμε τέλος περιόδου σε τυχόν περιπτώσεις εμφάνισης τέλους τύπου ι, με μόνο περιορισμό τη δημιουργία μιας περιόδου μικρότερης από 4 χρόνους (καθότι οι συμβάσεις του κανόνα αποτρέπουν δημιουργία περιόδου μικρότερης από 6 χρόνους στη συνέχεια). Εφαρμογή του κανόνα δεν έχουμε στο παράδειγμά μας, κι έτσι παραπέμπουμε στη μελισματική μελοποίηση του κεκραγαρίου του τρίτου ήχου από τον Ιάκωβο Πρωτοψάλτη (εξ. Γρηγ.), και συγκεκριμένα στην αντωνυμία «μου» του πρώτου «εισάκουσόν μου», της οποίας η αρχή φέρει διπλό ακούνητο χρόνο στο βου, βάση του 3χ λεγέτου που είναι σε αυτό το σημείο ενεργοποιημένο:



Ο **9ος Κανόνας Προτίμησης** αφορά ένα ζήτημα που έχει να κάνει αμιγώς με το κειμενικό νόημα, παρά με τη μουσική δομή αυτή καθ' αυτή, καθότι ορίζει αλλαγή περιόδου σε τυχόν σημεία όπου το φωνηεντικό τέλος μιας λέξης συνευρίσκεται με την ταυτόσημη φωνηεντική αρχή της αμέσως επόμενης λέξης, γεγονός που μπορεί να προκαλέσει νοηματική σύγχυση. Τονίζουμε ότι αυτό έχει να κάνει με τη φωνηεντική πραγμάτωση της συλλαβής και όχι την ορθογραφία της, καθότι π.χ. ένα -ε και ένα αι- ή ένα -οι και ένα -υ ταυτίζονται ως προς την προφορική τους υπόσταση. Μόνος περιορισμός η δημιουργία μιας ή δύο περιόδων μικρότερων από 4 χρόνους. Στο παράδειγμά μας δεν συναντούμε μια τέτοια περίπτωση, γι' αυτό και παραπέμπουμε στο απόσπασμα «οί οίκοδομοῦντες» του καλοφωνικού ειρμού «Λίθον ὄν ἀπεδοκίμασαν» σε μέλος Μπαλασίου ιερέως (ήχος ἔξω α') (εξ. Γρηγ.), όπου το άρθρο «οί» φέρει 4 χρόνους και ἔτσι του επιτρέπεται διαχωρισμός από την ομόηχη αρχή του «οίκοδομοῦντες» που ἔπεται:

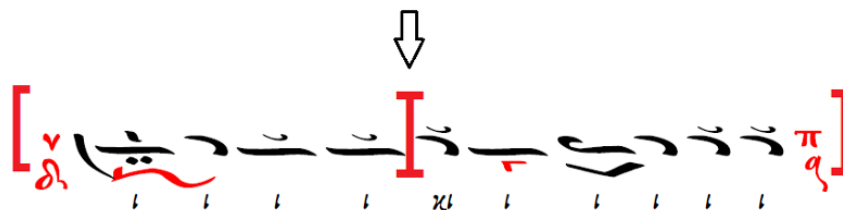


Ο **10ος Κανόνας Προτίμησης** εντοπίζει περιπτώσεις όπου τέλος μουσικής περιόδου οποιοδήποτε τύπου εμφανίζεται σε σημείο αλλαγής συγχόρδου, και – αν δεν έχει ήδη γίνει – εφαρμόζει αλλαγή περιόδου. Πέρα από τον γνωστό περιορισμό δημιουργίας πολύ μικρής περιόδου, στον κανόνα αυτό προστίθεται και η περίπτωση παλλιλογίας που αφορά διαφορετικές συλλαβές της ίδιας λέξης, αρκεί η μη εφαρμογή του κανόνα να μη δημιουργεί περίοδο μεγαλύτερη από 18 χρόνους. Στο παράδειγμά μας ο εν λόγω κανόνας δεν βρίσκει σημείο εφαρμογής, γι' αυτό και παραπέμπουμε στον καλοφωνικό ειρμό «Δοξάσωμεν Τριάδα ἀχώριστον» σε μέλος Γερμανού Νέων Πατρών (ακμή περ . 1660-1685) σε ήχο πρώτο (εξ. Γρηγ.), και συγκεκριμένα στη συλλαβή μι- της φράσης «τῆ μιὰ θεότητα» όπου έχουμε ακούνητο διπλό χρόνο στο νη', κορυφή 3χ ἄνανες ἐπὶ τοῦ κε (τύπος τέλους η), και αμέσως μετά μεταφορά σε ένα 3χ ἄγια ἐπὶ τοῦ δι:



Με τον **11ο Κανόνα Προτίμησης** ολοκληρώνουμε την ομάδα κανόνων που αφορούν τύπους τελών ή αρχών περιόδου, οι οποίοι – κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις – επιβάλλουν αλλαγή περιόδου στο μέλος. Ο τύπος θ είναι η τελευταία περίπτωση επιβεβλημένης αλλαγής περιόδου, με μόνο περιορισμό τη δημιουργία περιόδου μικρότερης από 7 χρόνους. Στο παράδειγμά μας δεν συναντούμε τέλη τύπου θ, γι' αυτό και παρεπέμπουμε σε ένα σημείο της μακροσκελούς μελισματικής προσέγγισης της πρώτης συλλαβής του

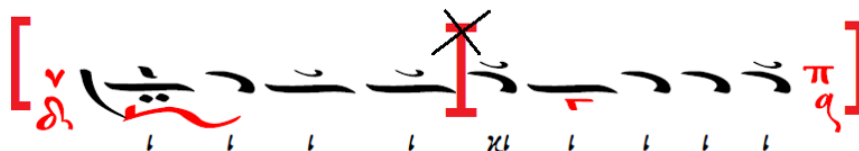
καλοφωνικού στίχου «Ίνα τί έφρύαξαν έθνη» του Κουκουζέλη (ήχος πλ. δ'), όπου εφαρμογή του 11ου Κανόνα δημιουργεί δύο οκτάχρονες περιόδους:



Πειραματικά μπορούμε να επιβεβαιώσουμε τους περιορισμούς του εν λόγω κανόνα, αν μετατρέψουμε την πρώτη 8χρονη περίοδο σε 6χρονη:



ή τη δεύτερη 8χρονη περίοδο σε 6χρονη:



Το αποτέλεσμα με εφαρμογή του κανόνα θα ήταν αποδεκτό. Παρ' όλ' αυτά, εφόσον μη εφαρμογή του κανόνα δίνει επίσης αποδεκτό αποτέλεσμα, και εφόσον με αυτό τον τρόπο αποφεύγεται υπερβολική κατατομή του μέλους, προτιμάται ένταξη περιόδων μικρότερων από 7 χρόνους στις εξαιρέσεις του κανόνα.

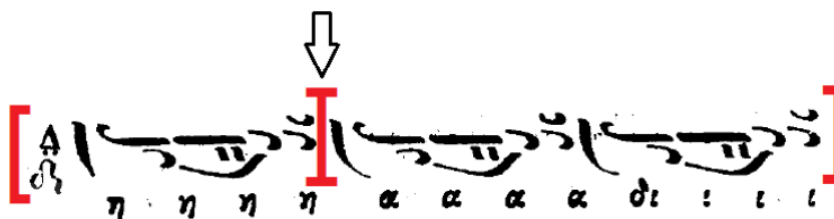
Ο **12ος Κανόνας Προτίμησης** είναι καθαρά πρακτικής φύσης και αφορά στην επισημάνση όσων περιόδων (από αυτές που έχουν δημιουργηθεί μέχρι στιγμής) ξεπερνούν το όριο των 18 χρόνων – παραβιάζουν, με άλλα λόγια τον 2ο Γενικό Κανόνα Προτίμησης.

Από τον **13ο Κανόνα Προτίμησης** και έπειτα, οι διάφοροι κανόνες επιχειρούν (με βάση, κυρίως, την ιεραρχική κατανομή των τύπων τέλους/αρχής περιόδου) να άρουν παραβιάσεις του 2ου Γενικού Κανόνα Προτίμησης, σύμφωνα με τον οποίο αποτρέπεται η ύπαρξη μουσικών περιόδων μεγαλύτερων από 18 χρόνους. Ο πρώτος αυτής της σειράς κανόνων, ο 13ος, αναζητεί σε τέτοιες περιόδους τυχόν τέλη λέξεων στα οποία εμφανίζεται οποιοσδήποτε τύπος τέλους περιόδου (στην ουσία έχουν απομείνει οι τύποι α, β, γ, δ, ε, ζ, η – το οποίο πρακτικά σημαίνει διπλό ακούνητο χρόνο σε οποιοδήποτε σημείο μιας συλλαβής) ή τυχόν αρχές λέξεων στις οποίες εμφανίζεται οποιοσδήποτε τύπος αρχής περιόδου (έχουν απομείνει οι τύποι α και β²¹⁴), με εξαίρεση άτονες μονοσύλλαβες προσωπικές αντωνυμίες σε γενική, δοτική ή αιτιατική (μου, σου / μοι, σοι / με, σε) (για την εξαίρεση αυτή, βλ. ανάλυση 7ου Κανόνα Προτίμησης). Η αλλαγή περιόδου γίνεται σε όσα σημεία απαιτούνται για να αρθεί η υπέρβαση των 18 χρόνων. Επιπλέον, τίθενται δύο περιορισμοί: ο πρώτος αφορά τη δημιουργία περιόδου μικρότερης από 4 χρόνους, και ο δεύτερος τη δημιουργία περιόδου που να περιλαμβάνει 4 ακούνητους χρόνους (δηλ. σε περίπτωση μονοσύλλαβης λέξης που φέρει τέλος τύπου ιβ), για λόγους αποφυγής υπερβολικού διαμελισμού του μέλους.

Στο παράδειγμά μας δεν βρίσκεται σημείο εφαρμογής του 13ου Κανόνα, γι' αυτό και παραθέτουμε ένα απόσπασμα από τον καλοφωνικό ειρμό «Χαίρε πύλη Κυρίου» σε μέλος Πέτρου Μπερεκέτη (ήχος πλ. α') (εξ. Γρηγ.), όπου η αρχή της φράσης «ή αδιόδευτος» φέρει μία – μέχρι στιγμής – πολύ μεγάλη μουσική περίοδο 21 χρόνων. Καθότι, όμως, στο

²¹⁴ Οι αρχές τύπου γ και δ έχουν ήδη αποδοθεί με τον 2ο Κανόνα Προτίμησης.

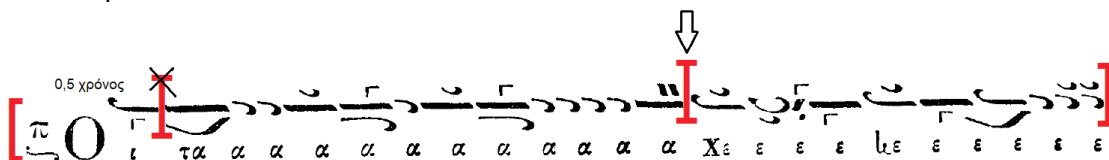
τέλος του άρθρου «ή» υπάρχει ακούνητος διπλός χρόνος στο γα (ατελής φθόγγος ως κορυφή 3χ άνανες – τέλος τύπου β), και εφόσον καμία από τις εξαιρέσεις δεν παραβιάζεται, θα γίνει εφαρμογή του εν λόγω κανόνα και, έτσι, θα λάβει χώρα στο σημείο αυτό αλλαγή μουσικής περιόδου:



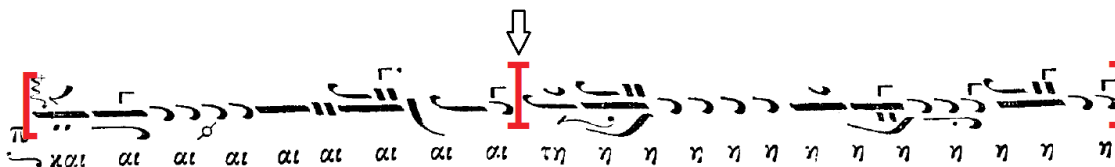
Στο τέλος του 13ου Κανόνα καταγράφεται μια πολύ σημαντική **σημείωση**, η οποία αφορά αυτόν και όλους τους κανόνες που έπονται. Σύμφωνα με αυτή, αν εμφανιστεί αμφισημία, αν – με άλλα λόγια – υπάρχουν περισσότερο από ένα πιθανά σημεία στα οποία μπορεί να εφαρμοστεί αλλαγή περιόδου για να αρθεί η υπέρβαση των 18 χρόνων, τότε επιλέγεται το πρώτο πιθανό σημείο, μια σύμβαση που σχετίζεται με την κατεύθυνση της μελωδίας στο συνεχές του χρόνου κατά την εκτέλεσή της.

Ο 14ος Κανόνας Προτίμησης εντοπίζει σε εναπομείνουσες περιόδους που υπερβαίνουν τους 18 χρόνους τέλη λέξεων και, παρά το ότι δεν υπάρχει μελωδργική υπόδειξη αλλαγής περιόδου (γιατί αυτές οι περιπτώσεις έχουν ήδη διευθετηθεί με τον προηγούμενο κανόνα), ορίζει αυτά να γίνουν τέλη μουσικών περιόδων. Περιορισμός τίθεται στη δημιουργία περιόδων μικρότερων από 4 χρόνους, ενώ άτονες μονοσύλλαβες προσωπικές αντωνυμίες σε γενική, δοτική ή αιτιατική (μου, σου / μοι, σοι / με, σε) αποκλείονται, όπως και παραπάνω. Στο παράδειγμά μας, εφαρμογή του εν λόγω κανόνα γίνεται στα εξής δύο σημεία:

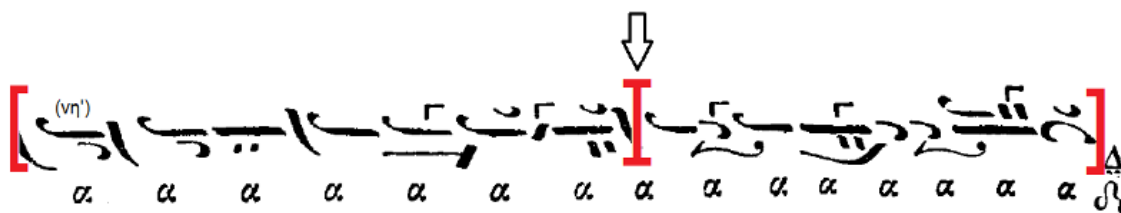
- στην αρχική υπερμεγέθη περίοδο «Οι τα χε-» (28,5 χρόνοι), η οποία έχει δύο τέλη λέξεων. Το πρώτο αφορά το άρθρο «Οι», το οποίο φέρει μόλις μισό χρόνο και έτσι αποκλείεται αυτόματα, και το δεύτερο αφορά το άρθρο «τα», όπου και θα τεθεί αλλαγή περιόδου, καθότι έτσι δημιουργούνται δύο περίοδοι με 14,5 χρόνους η μια και 14 η άλλη:



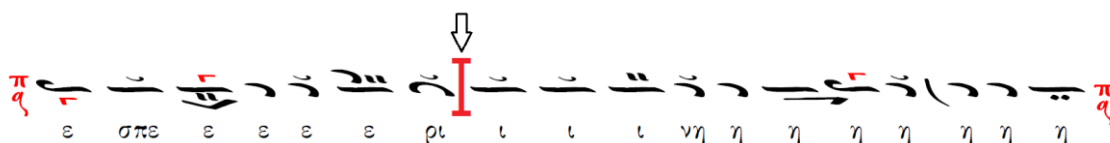
- στην υπερμεγέθη περίοδο «και τη» (27 χρόνοι), όπου αλλαγή περιόδου μετά τον σύνδεσμο «και» δημιουργεί περιόδους 11 και 16 χρόνων:



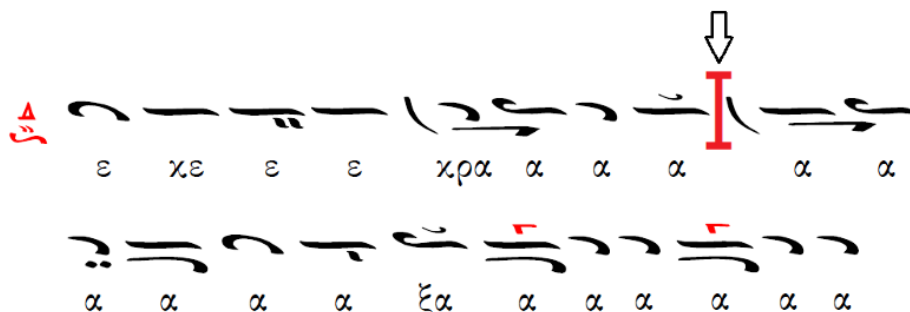
Ο 15ος Κανόνας Προτίμησης εντοπίζει σε υπερμεγέθεις περιόδους σημεία εμφάνισης τέλους τύπου η, με περιορισμό τη δημιουργία περιόδου μικρότερης από 6 χρόνους. Στο παράδειγμά μας, εφαρμογή του εν λόγω κανόνα έχουμε στην υπερμεγέθη περίοδο που εμφανίζεται στο μέσο της μελισματικής προσέγγισης της συλλαβής -α- της λέξης «Τριάδι» (22 χρόνοι), όπου διπλός ακούνητος χρόνος εμφανίζεται στον φθόγγο ζω', ο οποίος αποτελεί κορυφή 3χ άγια επί του δι, και άρα είναι ατελής καταληκτικός φθόγγος. Με αυτό τον τρόπο δημιουργούνται δύο περίοδοι 14 και 8 χρόνων:



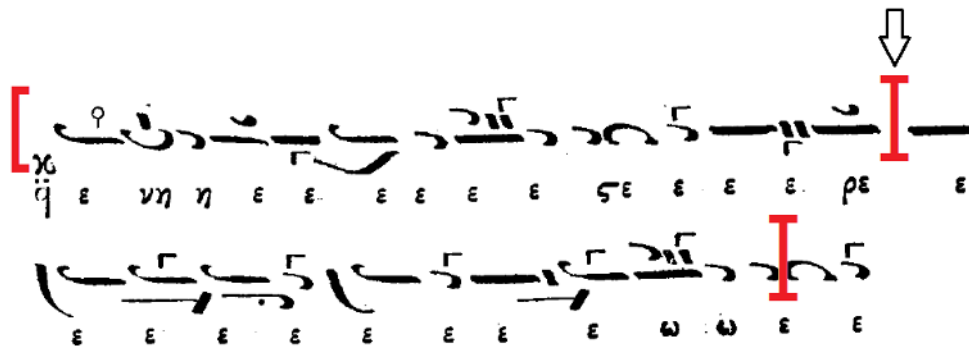
Ο **16ος Κανόνας Προτίμησης** προχωρά στον εντοπισμό τελών τύπου ζ, με τις ίδιες συνθήκες και τον ίδιο περιορισμό. Στο παράδειγμά μας δεν συναντούμε μια τέτοια περίπτωση, γι' αυτό και παραπέμπουμε στην υπερμεγέθη περίοδο (27,5 χρόνοι) που επενδύει τη λέξη «έσπερινή» στο μελισματικό «Κατευθυνθήτω» του Ιακώβου Πρωτοψάλτη σε ήχο πρώτο (εξ. Γρηγ.), όπου η αρχή της συλλαβής -ρι- φέρει διπλό ακούνητο χρόνο στο νη που λειτουργεί ως βάση 5χ νεάγιο και λειτουργεί, άρα, ως εντελής καταληκτικός φθόγγος στο παρόν απόσπασμα. Εφαρμογή του εν λόγω κανόνα δημιουργεί δύο περιόδους 10,5 και 17 χρόνων:



Ο **17ος Κανόνας Προτίμησης** προβαίνει στις ίδιες ακριβώς διαδικασίες όσον αφορά τον αμέσως πιο αδύναμο τύπο τέλους στ, με τον ίδιο περιορισμό. Στο παράδειγμά μας δεν συναντούμε καμιά τέτοια περίπτωση, γι' αυτό και παραπέμπουμε στο μελισματικά μελοποιημένο από τον Ιάκωβο Πρωτοψάλτη κεκραγάριο του δευτέρου ήχου, όπου ενδιάμεσα της συλλαβής -κρα- από τη μακροσκελή μελοποίηση του πρώτου «έκέκραξα» (24 χρόνοι) εμφανίζεται διπλός ακούνητος χρόνος στον φθόγγο κε (που δεν είναι ούτε κορυφή ούτε βάση του 3χ νεανές που είναι ενεργοποιημένο). Αλλαγή περιόδου στο σημείο αυτό θα δημιουργήσει δύο περιόδους 10 και 14 χρόνων:



Ομοίως, ο **18ος Κανόνας Προτίμησης**, ακολουθώντας τη λογική των προηγούμενων κανόνων, εντοπίζει τέλη τύπου ε, θέτοντας τον περιορισμό δημιουργίας περιόδου μικρότερης από 6 χρόνους. Μια τέτοια περίπτωση συναντούμε στο απόσπασμα «έν ἡ ἔστερέ-» από τον καλοφωνικό ειρμό «Λίθον ὄν ἀπεδοκίμασαν» σε μέλος Μπαλασίου ιερέως (ήχος έξω α') (εξ. Γρηγ.), όπου η αρχή της συλλαβής -ρε- φέρει διπλό ακούνητο χρόνο στον φθόγγο νη', ο οποίος δεν είναι ούτε εντελής ούτε ατελής, καθότι το σύγχορδο που είναι ενεργοποιημένο σε αυτό το συφραζόμενο είναι το τετράχορδο άνανες επί του κε. Έτσι, η υπερμεγέθης περίοδος των 21 χρόνων, μοιράζεται σε δύο περιόδους 13 και 8 χρόνων:



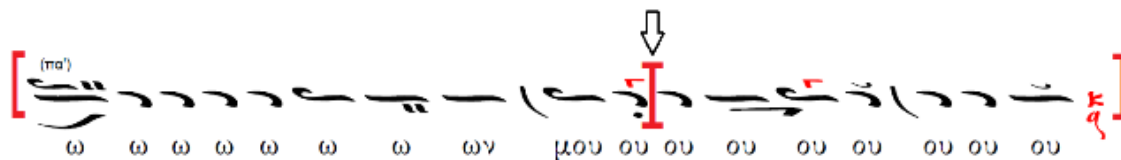
Με τον **19ο Κανόνα Προτίμησης** περνάμε σε ενδείξεις αρχών περιόδων τύπου β, πάντα με σκοπό την περαιτέρω κατάτμηση εναπομεινασών περιόδων μεγαλύτερων από 18 χρόνους. Περιορισμός αυτή τη φορά τίθεται στο ελάχιστο όριο των 4 χρόνων. Στο παράδειγμά μας, έχουμε την υπερμεγέθη μουσική περίοδο που επενδύει το πρώτο μέρος της κειμενικής περιόδου «εικονίζο-» (26 χρόνοι), στην οποία εμφανίζονται δύο περιπτώσεις τύπων αρχής β. Σύμφωνα με τη σημείωση που παρατίθεται στον 13ο Κανόνα Προτίμησης, σε αυτή την περίπτωση αμφισημίας διαλέγουμε το πρώτο από τα δύο πιθανά σημεία αλλαγής περιόδου, και έτσι έχουμε δύο περιόδους 10 και 16 χρόνων:



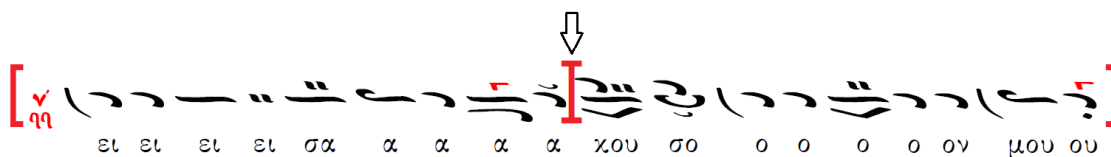
Συνεχίζουμε με τον **20ο Κανόνα Προτίμησης**, ο οποίος εντοπίζει τέλη τύπου δ σε υπερμεγέθεις περιόδους, με περιορισμό τη δημιουργία περιόδου μικρότερης των 4 χρόνων. Στο παράδειγμά μας δεν έχουμε καμιά τέτοια περίπτωση, γι' αυτό και παραπέμπουμε στο μακροσκελές απόσπασμα «μεγαλύ-» (19 χρόνοι) από τον καλοφωνικό ειρμό «Τὴν ζωοδόχον πηγὴν τὴν ἀέναον» σε μέλος Μπαλασίου ιερέως (ἦχος α') (εξ. Γρηγ.), όπου στο τέλος της συλλαβής -με- εμφανίζεται διπλός ακούνητος χρόνος στο πα (βάση 3χ ἀνανες), στον οποίο θα εφαρμοστεί ο εν λόγω κανόνας και, έτσι, θα δημιουργηθούν δύο περίοδοι 10 και 9 χρόνων:



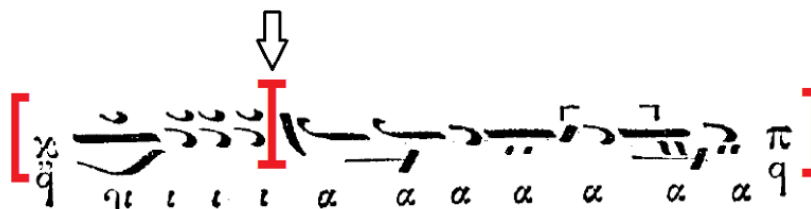
Ο **21ος Κανόνας Προτίμησης** εντοπίζει, με τη σειρά του, τέλη τύπου γ σε υπερμεγέθεις περιόδους, με ελάχιστο όριο τους 6 χρόνους. Μια τέτοια περίπτωση συναντούμε στη μελισματική μελοποίηση του «Κατευθυνθήτω» σε ἦχο βαρύ από τον Ιάκωβο Πρωτοψάλτη (εξ. Γρηγ.), όπου στο τέλος του αποσπάσματος «τῶν χειρῶν μου» προκύπτει μια υπερμεγέθης περίοδος 20 χρόνων, ενδιάμεσα της οποίας εμφανίζεται διπλός χρόνος με κουνημένη μόνο την αρχή του, στην αρχή της αντωνυμίας «μου» (η οποία ως μονοσύλλαβη άτονη προσωπική αντωνυμία σε γενική δεν έχει διαχωριστεί από το ουσιαστικό που συνοδεύει), στον φθόγγο νη' που δεν έχει θέση εντελούς ή ατελούς, καθότι ενεργοποιημένο είναι το τετράχορδο ἀνανες επί του κε. Έτσι, εφαρμόζεται σε αυτό το σημείο ο 21ος Κανόνας, και δημιουργούνται δύο περίοδοι 12 και 8 χρόνων:



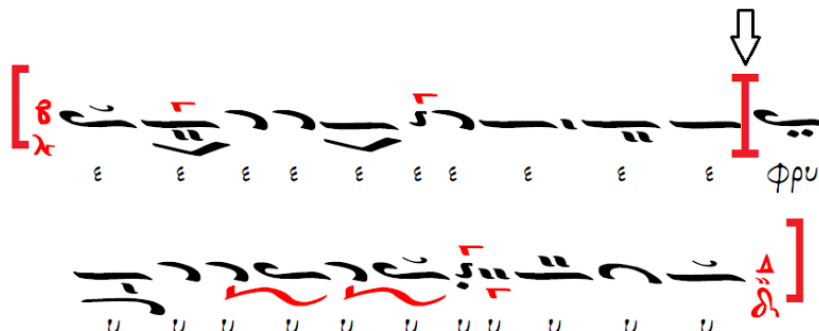
Ο **22ος Κανόνας Προτίμησης** εντοπίζει κάτω από τις ίδιες ακριβώς συνθήκες τέλη τύπου β. Ένα τέτοιο παράδειγμα συναντούμε στη μελισματική μελοποίηση του κεκραγαρίου του τετάρτου ήχου από τον Ιάκωβο Πρωτοψάλτη (εξ. Γρηγ.), όπου το τελευταίο «είσάκουσόν μου» φέρει μέχρι στιγμής 22 χρόνους, με τη συλλαβή -σα- να τελειώνει με διπλό ακούνητο χρόνο στον φθόγγο νη' που λειτουργεί ως κορυφή του 5χ νεάγιο επί του δι (άρα είναι ατελής καταληκτικός φθόγγος). Εφαρμογή του εν λόγω κανόνα δημιουργεί δύο περιόδους 10 και 12 χρόνων:



Με τον **23ο Κανόνα Προτίμησης** εξαντλούμε όλες τις μελουργικές υποδείξεις τέλους, καθότι αναζητούμε σε υπερμεγέθεις περιόδους τυχόν τέλη τύπου α. Μια τέτοια περίπτωση συναντούμε σε μία (σύντομη) μελισματική μελοποίηση του Χερουβικού «Οὐ τὰ Χερουβείμ» από τον Πέτρο Πελοποννήσιο σε ήχο πλάγιο του πρώτου, στο τελικό απόσπασμα «-ια» της λέξης «Αλληλούϊα» δημιουργείται μια υπερμεγέθης περίοδος 21 χρόνων, στο ενδιάμεσο της οποίας εμφανίζεται διπλός χρόνος στο τέλος της συλλαβής -ι- στον φθόγγο γα, που δεν είναι ούτε κορυφή ούτε βάση του 5χ ανέανες που είναι ενεργοποιημένο (τέλος περιόδου τύπου α). Εφαρμογή του 23ου Κανόνα θα οδηγήσει στη δημιουργία δύο περιόδων 8 και 13 χρόνων:



Με τον **24ο Κανόνα Προτίμησης** εξαντλούμε και τις περιπτώσεις υπόδειξης μελουργικής αρχής, καθότι αναζητούμε σε υπερμεγέθεις περιόδους τυχόν αρχές τύπου α. Παραπέμπουμε γι' αυτό τον κανόνα στην αρχή της επανάληψης της φράσης «έφρῦαξαν ἔθνη» από τον καλοφωνικό στίχο «Ἴνα τί ἐφρῦαξαν ἔθνη» του Κουκουζέλη (ήχος πλ. δ'), όπου η εφαρμογή των μέχρι τούδε κανόνων δημιουργεί μια μαροσκελέστατη περίοδο 29 χρόνων. Εμφάνιση, όμως, αρχής τύπου α στην αρχή της συλλαβής -φρυ-, και εφαρμογή του 24ου Κανόνα Προτίμησης, θα δημιουργήσει δύο περιόδους 12 και 17 χρόνων:



Οι δύο εναπομείναντες κανόνες αφορούν περιόδους που ξεπερνούν το όριο, όχι των 18, αλλά των 20 χρόνων. Αυτό συμβαίνει για τον λόγο ότι υπερμεγέθεις περίοδοι στις οποίες κανένας από τους πιο πάνω κανόνες δεν έχει βρει εφαρμογή, έχουν μια μελωδική συνοχή η οποία είναι προτιμότερο να διατηρηθεί αν δεν ξεπερνιέται το τελείως οριακό μέγεθος των 20 χρόνων. Αν αυτό ξεπερνιέται τότε καταφεύγουμε στον **25ο Κανόνα Προτίμησης**, σύμφωνα με τον οποίο αναζητούμε σημείο (ή σημεία) αλλαγής συγχόρδου για να αλλάξουμε περίοδο (ή περιόδους), ώστε να αρθεί η υπέρβαση των 20 χρόνων. Ως προτίμηση τίθεται η αλλαγή σε βοηθητικό σύμφωνο, και σε περίπτωση αμφισημίας προβάλλεται η αρχή της συμμετρίας. Επίσης, ως περιορισμό έχουμε την ανάπτυξη μίας ή δύο πολύ μικρών περιόδων.

Στο παράδειγμά μας, έχει απομείνει μία μόνο υπερμεγέθης περίοδος – η τελευταία, η οποία απαριθμεί 28 χρόνους, και στην οποία εφαρμόζεται ο εν λόγω κανόνας. Συγκεκριμένα, μπορούμε να διακρίνουμε αρχικά μια κίνηση περιστροφής γύρω από το κε, το οποίο λειτουργεί ως κορυφή 5χ νεχέανες επί του πα, την οποία ακολουθεί μια περιστροφή γύρω από το δι που λειτουργεί ως κορυφή του καινούριου συγχόρδου που ενεργοποιήθηκε, του 4χ νεχέανες. Το ακριβές σημείο αλλαγής του συγχόρδου μπορεί να μην είναι σαφές σε τέτοιες περιπτώσεις απουσίας διπλών ή τριπλών χρόνων, και έγκειται στην αισθητική του αναλυτή (ή/και του ερμηνευτή) να το επιλέξει. Έτσι, στην προκειμένη έχουμε δημιουργία δύο περιόδων 11,5 και 16,5 χρόνων:



Σε περίπτωση μη εφαρμογής του 25ου Κανόνα, καταφεύγουμε στον **26ο Κανόνα Προτίμησης**, ο οποίος σχετίζεται με τις δύο βασικές μελωδικές κινήσεις που μπορεί να γίνονται στα πλαίσια ενός συγχόρδου: α) περιστροφή γύρω από έναν φθόγγο, β) ανέβασμα ή κατέβασμα στα πλαίσια του συγχόρδου. Σημεία αλλαγής από το α στο β (ή αντίστροφα), ή αλλαγή από ανέβασμα σε κατέβασμα (ή αντίστροφα), ή από περιστροφή σε ένα φθόγγο σε περιστροφή σε έναν άλλο, είναι πιθανά σημεία αλλαγής και περιόδου. Ομοίως έχουμε προτίμηση στην αλλαγή σε βοηθητικό σύμφωνο, ελάχιστο όριο στους 6 χρόνους, και άρση τυχόν αμφισημίας με βάση την αρχή της συμμετρίας. Για λόγους κατανόησης, παραθέτουμε δύο παραδείγματα για αυτό τον κανόνα:

- Το πρώτο παράδειγμα προέρχεται από τον καλοφωνικό ειρμό «Θεὸν ἀνθρώποις ἰδεῖν ἀδύνατον» σε ήχο πλάγιο του δευτέρου (νενανώ) και μέλος Πέτρου Μπερεκέτη (εξ. Γρηγ.), όπου η περίοδος «ἰδεῖν ἀδύνα-» απαριθμεί μέχρι στιγμής 30 χρόνους και θα πρέπει κάπως να χωριστεί στη μέση. Με βάση τον παραπάνω κανόνα, εντοπίζουμε μία καθοδική κίνηση 8χόρδου νεχέανες από το πα' στο πα, η οποία ακολουθείται από μια περιστροφή γύρω από τη βάση του 8χόρδου, πα. Αλλαγή στο σημείο μετάβασης από την κάθοδο στην περιστροφή θα δημιουργήσει δύο περιόδους 17,5 και 12,5 χρόνων:

Γ.2. ΚΑΝΟΝΕΣ ΑΝΑΔΕΙΞΗΣ ΤΗΣ ΜΕΤΡΙΚΗΣ ΔΟΜΗΣ ΤΩΝ ΜΕΛΙΣΜΑΤΙΚΩΝ ΜΕΛΩΝ:

α. Προϋποτιθέμενοι Κανόνες:

1. (Ελάχιστο μέτρο είναι τα 4/4, με ελάχιστες εξαιρέσεις.)
2. Ο μουσικός τονισμός εκφράζεται με μελισματική προσέγγιση των συλλαβών.
3. Ο κειμενικός τονισμός αποτελεί δευτερεύουσα βάση για τον μουσικό τονισμό.
4. Η ομαδοποιητική δομή του μέλους παίζει σημαντικό ρόλο στον καθορισμό της μετρικής του δομής.

β. Κανόνες Μετασχηματισμού:

1. Πάρε το ποιητικό κείμενο που έχει διαμορφωθεί από τον 2ο Κανόνα Μετασχηματισμού της διαδικασίας ανάδειξης της ομαδοποιητικής δομής του μέλους, και χώρισέ το σε μέτρα, τοποθετώντας διαστολή πριν από κάθε τονισμένη συλλαβή.
2. Μετάφερε τον χωρισμό του ποιητικού κειμένου υπό μορφή μέτρων στο μουσικό κείμενο, τοποθετώντας διαστολή και μετά τον τελευταίο φθόγγο του μέλους.
3. Εντόπισε συλλαβές 2μισι ή περισσότερων χρόνων που δεν αποτελούν αρχές μέτρων και κάνε τες αρχές μέτρων. Σημείωση: θεώρησε τα βοηθητικά σύμφωνα αρχές ξεχωριστών συλλαβών.
4. Εντόπισε τυχόν περιόδους που ξεκινούν με νευματική προσέγγιση των πρώτων συλλαβών τους ή με συλλαβική που ακολουθείται από νευματική, και τοποθέτησε – αν δεν υπάρχει ήδη – αρχή μέτρου πριν από την πρώτη νευματική συλλαβή, εκτός κι αν δημιουργείται μέτρο 2/4 με την αμέσως επόμενη διαστολή.
5. Σε μέτρα που ξεκινούν με πολύχρονη συλλαβή, εντόπισε τυχόν νευματικές προσεγγίσεις συλλαβών και τοποθέτησε διαστολή πριν την πρώτη νευματική συλλαβή (αρκεί να μην δημιουργείται μέτρο μικρότερο από 4/4).
6. Ενσωμάτωσε τυχόν μέτρο 1/4 στο αμέσως προηγούμενο μέτρο (αφαίρεση πρώτης διαστολής).
7. Χειρίσου τυχόν περισσότερες από δύο συνεχόμενες μονόφθογγες συλλαβές με βάση τους Κανόνες ανάδειξης της μετρικής δομής των συλλαβικών μελών. Σημείωση: Η εξαίρεση του 4ου Κανόνα Προτίμησης των συλλαβικών μελών, δεν ισχύει για τα μελισματικά μέλη.
8. Χειρίσου τυχόν περισσότερες από δύο συνεχόμενες νευματικές συλλαβές στα πλαίσια του ίδιου μέτρου, με βάση τους Κανόνες ανάδειξης της μετρικής δομής των νευματικών μελών.
9. Χώρισε περαιτέρω τα εναπομείναντα μέτρα με βάση τους σχετικούς Κανόνες Προτίμησης.

γ. Κανόνες Προτίμησης:

Γενικός Κανόνας Προτίμησης 1: Υπάρχουν δύο επίπεδα μετρικής δομής του μέλους:

α. το μακροεπίπεδο, που ως ελάχιστη μονάδα του έχει τη μελωδία του φωνήεντος μιας μόνο συλλαβής στα πλαίσια της ίδιας περιόδου, την οποία ονομάζουμε φωνηεντικό μέλισμα, και

β. το μικροεπίπεδο που εντοπίζει περαιτέρω στα πλαίσια ενός φωνηεντικού μελισματος τονισμένους φθόγγους.

Γενικός Κανόνας Προτίμησης 2: Κυρίαρχη κατανομή τονισμένων φθόγγων σε ένα φωνηεντικό μέλισμα, είναι ένας ανά τέσσερις χρόνους.

Γενικός Κανόνας Προτίμησης 3: Ο μουσικός τονισμός φθόγγου στα πλαίσια του μικροεπιπέδου των φωνηεντικών μελισμάτων μπορεί να εκφραστεί μελωδικά με τους εξής δύο τρόπους:

- α. με ενάμισι αρκτικά αυτόνομο χρόνο
- β. με τριπλό (ή τρισήμισι) ή πολλαπλότερο αρκτικά αυτόνομο χρόνο

1. Εντόπισε τυχόν περιπτώσεις φωνηεντικών μελισμάτων που διακόπτονται από αλλαγή περιόδου, και τόνισε τον πρώτο φθόγγο της νέας περιόδου.
2. Σε τυχόν περιπτώσεις όπου τονισμένος φθόγγος βρίσκεται δύο (ή τρεις) χρόνους μετά από αρχή μέτρου, τοποθέτησε πριν από αυτόν διαστολή.
3. Σε τυχόν περιπτώσεις όπου τονισμένος φθόγγος βρίσκεται ενάμισι ή δύομισι χρόνους μετά από αρχή μέτρου, τοποθέτησε μετά από αυτόν διαστολή.
4. Αφομοίωσε τυχόν μέτρα 2/4 στο αμέσως προηγούμενο μέτρο (αφαίρεση πρώτης διαστολής).
5. Εντόπισε όσα σημεία ενδιάμεσα των μέτρων υπάρχει αλλαγή περιόδου, και θέσε διαστολή πριν τον πρώτο θεσιακό τους φθόγγο, αρκεί να μην δημιουργείται μέτρο μικρότερο από 4/4.
6. Σε μέτρα με πολύχρονη συλλαβή, εντόπισε τριπλούς (ή δύομισι) ή πολλαπλότερους αρκτικά αυτόνομους χρόνους και τόνισε τον πρώτο φθόγγο τους, αρκεί να μην είναι ο πρώτος του μέτρου ή σε απόσταση μικρότερη των 4 χρόνων από προηγούμενο τριπλό χρόνο.
7. Σε μέτρα με πολύχρονη συλλαβή, εντόπισε φθόγγους (πέρα από τον αρχικό) με ενάμισι αρκτικά αυτόνομο χρόνο και τόνισέ τους, αρκεί να μην βρίσκονται σε απόσταση δύο χρόνων από τη δεύτερη διαστολή του μέτρου στο οποίο ανήκουν ή από τονισμένο φθόγγο που προέκυψε από τον 6ο Κανόνα Προτίμησης. Σημείωση: σε περίπτωση συνεχόμενων διπλών χρόνων που αναλύονται σε ενάμισι χρόνο και μισό, τόνισε ανά τέσσερις χρόνους.
8. Σε μέτρα με πολύχρονη συλλαβή, εντόπισε τονισμένους φθόγγους που βρίσκονται σε απόσταση μικρότερη των 3 χρόνων από την πρώτη διαστολή του μέτρου στο οποίο ανήκουν, και μετακίνησε τη διαστολή αμέσως πριν από αυτούς. Εξαιρέση: σε περιπτώσεις απόστασης 2 χρόνων, ο κανόνας δεν εφαρμόζεται αν η πρώτη διαστολή του μέτρου βρίσκεται στην αρχή λέξης.
9. Σε δχρονα ή μακροσκελέστερα αποσπάσματα φωνηεντικών μελισμάτων με συνεχόμενους άτονους φθόγγους, εντόπισε τυχόν παλλιλογικά ή επαναληπτικά σχήματα και τόνισε τον πρώτο θεσιακό φθόγγο καθενός από αυτά, φτάνει να μην έχουμε έναν τονισμένο φθόγγο σε απόσταση μικρότερη των 3 χρόνων από έναν άλλο τονισμένο φθόγγο ή από διαστολή. Σημείωση: σε περίπτωση δίχρονων παλλιλογιών αποφεύγουμε να τονίσουμε τον φθόγγο που θα παραβιάσει τον περιορισμό και τονίζουμε τον αμέσως επόμενο πιθανό φθόγγο.
10. Σε δχρονα ή μακροσκελέστερα αποσπάσματα φωνηεντικών μελισμάτων με συνεχόμενους άτονους φθόγγους, εντόπισε τυχόν 4 (ή 6 ή 8) συνεχόμενες μονόχρονες αποστροφές και τόνισε την πρώτη από αυτές, φτάνει να μην βρίσκεται σε απόσταση μικρότερη των 3 χρόνων από τον προηγούμενο τονισμένο φθόγγο ή από διαστολή.
11. Εντόπισε αποσπάσματα φωνηεντικών μελισμάτων με συνεχόμενους άτονους φθόγγους, τα οποία αποτελούνται συνολικά από 8 χρόνους ή άλλα πολλαπλάσια του 4, και τόνισε έναν φθόγγο ανά 4 χρόνους, αρκεί ο φθόγγος αυτός να είναι θεσιακός. Αν δεν είναι, τότε τόνισε τον αμέσως επόμενο φθόγγο, και συνέχισε να τονίζεις ανά 4, φτάνει να μην προκύψει τονισμένος φθόγγος σε απόσταση μικρότερη από 3 χρόνους σε σχέση με τον επόμενο τονισμένο φθόγγο ή το τέλος του μελίσματος.
12. Εντόπισε αποσπάσματα φωνηεντικών μελισμάτων με συνεχόμενους άτονους φθόγγους, τα οποία αποτελούνται συνολικά από περισσότερους από 8 χρόνους, και τόνισε ανά 4 φθόγγους ξεκινώντας από την αρχή, αρκεί ο φθόγγος αυτός να είναι θεσιακός. Αν δεν

είναι, τότε τόνισε τον αμέσως επόμενο φθόγγο, και συνέχισε να τονίζεις ανά 4. Και στις δύο περιπτώσεις, δεν θα πρέπει να προκύψει τονισμένος φθόγγος σε απόσταση μικρότερη από 3 χρόνους σε σχέση με τον επόμενο τονισμένο φθόγγο ή το τέλος του μελίσματος.

13. Εντόπισε τυχόν 7χρονα αποσπάσματα φωνηεντικών μελισμάτων με συνεχόμενους άτονους φθόγγους, και τόνισε τον πέμπτο φθόγγο, φτάνει να είναι θεσιακός. Αν δεν είναι, τόνισε τον αμέσως προηγούμενο.

Ανάλυση των παραπάνω κανόνων με παραδείγματα:

α. Ανάλυση των Προϋποτιθέμενων Κανόνων

Ο **1ος Προϋποτιθέμενος Κανόνας** τοποθετείται μέσα σε παρένθεση καθότι στην ουσία δεν αποτελεί κοινώς αποδεκτή σύμβαση, και άρα θα έπρεπε να βρίσκεται στους Κανόνες Προτίμησης. Παρ' όλ' αυτά, είναι απαραίτητος για την εφαρμογή των κανόνων που έπονται γι' αυτό και τοποθετείται μαζί με τους Προϋποτιθέμενους Κανόνες. Με βάση αυτόν, τα 4/4 ορίζονται ως το ελάχιστο και όχι το βασικό μέτρο των μελισματικών μελών, κάτι που ίσως ηχεί περίεργα, καθότι η πλειονότητα των θεωρητικών θεωρεί τον τετράσημο θεμελιώδη μετρική μονάδα αυτού του είδους μελών (βλ. Συμεών, 2011). Ο ιδιότυπος αυτός κανόνας, στην πραγματικότητα, προκύπτει λόγω διάκρισης της μετρικής δομής των μελισματικών μελών στο μακροεπίπεδο του φωνηεντικού μελίσματος και το μικροεπίπεδο των τονισμένων φθόγγων εντός του φωνηεντικού μελίσματος (βλ. ανάλυση 1ου Γενικού Κανόνα Προτίμησης). Η διάκριση αυτή συνδέει το μέτρο με τη μακρο-δομή του φωνηεντικού μελίσματος, και έτσι το μέτρο γίνεται αυτομάτως μια διευρυμένη μετρική μονάδα, της οποίας ελάχιστο όριο τίθεται στα 4/4. Ωστόσο, ο χρυσός κανόνας του τετρασήμου (νοούμενος πάντοτε ως τάση και όχι ως απόλυτη μετρική μονάδα) δεν χάνεται, παρά αναδεικνύεται αν συνδυάσει κανείς τα τονισμένα σημεία και των δύο επιπέδων. Άλλωστε, αυτό διαφαίνεται και από τον 2ο Γενικό Κανόνα Προτίμησης (βλ. ανάλυσή του).

Να αναφέρουμε ότι το ελάχιστο όριο των 4/4 μπορεί να παραβιαστεί σε ελάχιστες περιπτώσεις, μία από τις οποίες παρατίθεται παρακάτω στην ανάλυση του 3ου Κανόνα Μετασχηματισμού, και άλλη μία στην ανάλυση του 2ου Κανόνα Προτίμησης. Θα πρέπει, τέλος, να σημειώσουμε ότι, σε όσους από τους Κανόνες Μετασχηματισμού τίθεται περιορισμός λόγω εφαρμογής του 1ου Προϋποτιθέμενου Κανόνα, η καταγραφή του περιορισμού αυτού τίθεται εντός παρένθεσης.

Στα μελισματικά μέλη, ο κειμενικός τονισμός χάνει σχεδόν τελείως τον ρόλο του στην ανάδειξη της μετρικής δομής, γι' αυτό και, σύμφωνα με τον **2ο Προϋποτιθέμενο Κανόνα**, κάθε συλλαβή που αποδίδεται μελισματικά (δηλ. με 4 ή περισσότερους χρόνους) θεωρείται τονισμένη, με αποτέλεσμα όλες σχεδόν οι συλλαβές ενός μελισματικά μελοποιημένου κειμένου να θεωρούνται τονισμένες, και αυτό είναι η πρώτη μας βάση για τη μετρική δομή του μέλους.²¹⁵ Ο κειμενικός τονισμός, πρακτικά, καθορίζει τη μετρική δομή μόνο όσων αποσπασμάτων του μέλους προσεγγίζονται νευματικά, και ως εκ τούτου, όπως αναφέρεται στον **3ο Προϋποτιθέμενο Κανόνα**, ο ρόλος του είναι δευτερεύων για τον μουσικό τονισμό. Τέλος, ενώ με τον 2ο Προϋποτιθέμενο Κανόνα καθορίζεται ο μουσικός τονισμός σε ένα πρωταρχικό επίπεδο, με τον **4ο Προϋποτιθέμενο Κανόνα** διατυπώνεται ένας σημαντικότερος παράγοντας περαιτέρω κατανομής των μελισμάτων (και του μέλους γενικότερα) σε μετρικές μονάδες, αυτός της ομαδοποιητικής δομής, της οποίας ο ρόλος στα προηγούμενα είδη μελών ήταν υποβαθμισμένος. Έτσι, μπορεί κανείς να παρατηρήσει πώς από τα συλλαβικά μέχρι τα μελισματικά μέλη, η μελωδία σταδιακά αποκτά

²¹⁵ Αυτός είναι και ο λόγος που συχνά οι πιστοί παραπονιούνται ότι χάνουν το νόημα των κειμένων όταν τα μέλη είναι μελισματικά. Θα μπορούσε, μάλιστα, κανείς να ισχυριστεί ότι η πρακτική της επανάληψης των φράσεων ή των λέξεων του κειμένου σε νευματική προσέγγιση, είναι μια προσπάθεια των μελωργών να μετριάσουν την συντριπτική υπεροχή της μελωδίας έναντι του κειμένου.

πρωταγωνιστικό ρόλο στη δόμηση του κομματιού, ενώ – κατ' επέκταση – όλο και πιο πολύ αυτονομείται από το ποιητικό κείμενο.

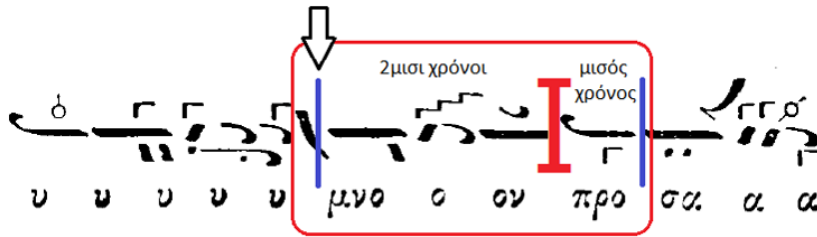
β. Ανάλυση των Κανόνων Μετασχηματισμού

Προχωρούμε, λοιπόν, στους Κανόνες Μετασχηματισμού, με τον **1ο Κανόνα Μετασχηματισμού** να εντέλλεται χωρισμό σε μέτρα του ποιητικού κειμένου, όπως αυτό μετασχηματίστηκε μέσω εφαρμογής του 2ου Κανόνα Μετασχηματισμού στη διαδικασία ανάδειξης της ομαδοποιητικής δομής του μέλους. Έτσι, τοποθετείται διαστολή πριν από κάθε τονισμένη συλλαβή, και εφαρμογή του κανόνα στο βασικό παράδειγμα που χρησιμοποιήσαμε στην προηγούμενη ανάλυση, θα έδινε το παρακάτω αποτέλεσμα:

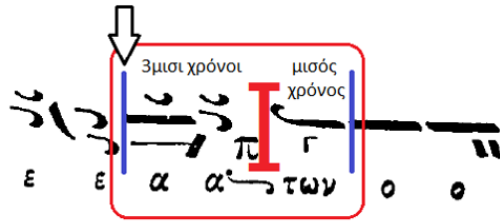
*Οι τα Χερου- Χερου | βείμ μυστι- μυστι | κώς εικο | νίζο- εικο | νίζοντες
 και τη Ζωοποι- Ζωοποι | ώ Τρι | άδι τον Τρισ | άγιον | ύμνον προσ | ά- προσ | άδοντες
 | πάσαν την βιωτι | κήν απο | θώμεθα | μέρι- | μέρμναν
 ως τον βασι | λέ- βασι | λέ- βασι | λέα των | όλων υποδε | ξόμενοι
 ταις αγγελι | καίς αο | ράτως δορυφο | ρούμενον | τάξεισιν Αλλη | λούια*

Με τον **2ο Κανόνα Μετασχηματισμού**, μεταφέρουμε τον χωρισμό του ποιητικού κειμένου στο μουσικό κείμενο. Να σημειώσουμε ότι για ευκολότερη εφαρμογή των κανόνων που έπονται, καλό θα ήταν να ληφθεί ως βάση το καταγεγραμμένο μέλος όπως έχει προκύψει από τη διαδικασία ανάδειξης της ομαδοποιητικής του δομής. Στο παράδειγμά μας, εφαρμογή του 2ου Κανόνα θα έδινε το εξής αποτέλεσμα:

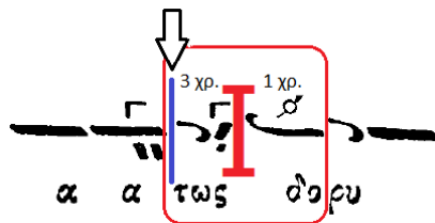
- Περίπτωση μελίσματος 2μισι χρόνων στο τέλος της λέξης «ύμνον», η οποία μάλιστα δημιουργεί μέτρο 3 χρόνων, μια από τις σπάνιες παραβιάσεις του 1ου Προϋποτιθέμενου Κανόνα:



- Περίπτωση μελίσματος 3μισι χρόνων στο τέλος της λέξης «βασιλέα»:



- Περίπτωση μελίσματος 3 χρόνων στο τέλος της λέξης «αοράτως»:



Συνολική εφαρμογή του 3ου Κανόνα στο παράδειγμά μας θα δώσει το παρακάτω αποτέλεσμα:

Gregorius Protoψ.
 ἄχος λη Πα.

Ο ι τα α α α α α α α α α α

Χε ε ε ε λε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ρε ς ς ς ς ς

ς ς ς ς χε ε ρε ς βι μι μν υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

υ ς ι

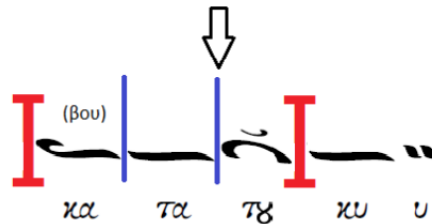
μν υ ς ι ι κω ω ς ει κο νι ι

ι ς ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ο ο ο ο ει ει κο νι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι

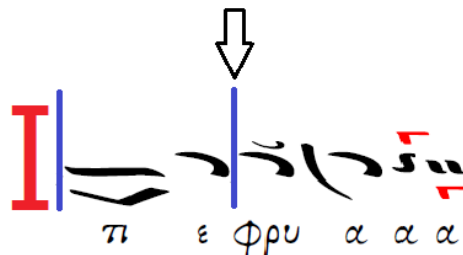
ζον τε ε ς και αι αι αι αι αι αι αι αι αι τη η η η η η η η η η η

πτώσεις περιόδων που ξεκινούν με συλλαβική και έπειτα νευματική προσέγγιση των πρώτων συλλαβών τους, είναι να αποδώσει τυχόν μουσικούς «παρατονισμούς» ή «υπερτονισμούς» των μελωργών, οι οποίοι με διπλασιασμό της αναλογίας συλλαβών-χρόνων μπορεί:

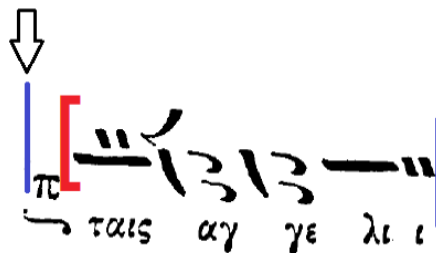
α) είτε να τονίζουν άλλη συλλαβή από εκείνη που είναι τονισμένη στο κείμενο, όπως συμβαίνει π.χ. στο απόσπασμα «// κατά του // Κυρίου» από τον καλοφωνικό στίχο «Ίνα τί έφρύαξαν έθνη» του Ιωάννη Κουκουζέλη (ήχος πλ. δ') (εξ. Χουρμ.), όπου στη συλλαβή -τά έχει τοποθετηθεί διαστολή (λόγω εφαρμογής του 2ου Κανόνα Μετασχηματισμού), αλλά ο συνθέτης διπλασιάζοντας το άρθρο «του» θέτει εκεί τον ισχυρό μουσικό τονισμό του (Σημ. η διαστολή πριν το «-τά» θα αφαιρεθεί στη συνέχεια με εφαρμογή του 6ου Κανόνα Μετασχηματισμού):



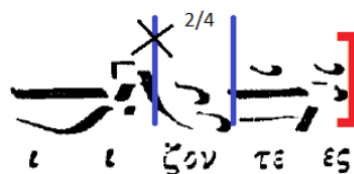
β) είτε να προσδίδουν ισχυρότερο μουσικό τονισμό σε μία από δύο κειμενικά τονισμένες συλλαβές μιας φράσης, οι οποίες δεν ξεπερνούν τα 4/4, όπως συμβαίνει π.χ. στο απόσπασμα «τί εφρύα-» του ίδιου μέλους, όπου στο ερωτηματικό «τί» έχει τοποθετηθεί διαστολή (λόγω εφαρμογής του 2ου Κανόνα Μετασχηματισμού), αλλά ο συνθέτης, διπλασιάζοντας τη συλλαβή -φρύ- της λέξης «εφρύαξαν», θέτει εκεί τον ισχυρότερο μουσικό τονισμό του (Σημ. η διαστολή πριν το «τί» θα αφαιρεθεί στη συνέχεια με εφαρμογή του 3ου Κανόνα Προτίμησης):



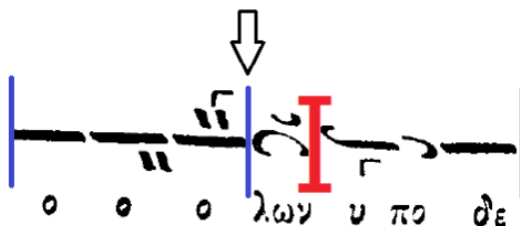
Στο παράδειγμά μας, συναντούμε εφαρμογή του εν λόγω κανόνα στην αρχή της φράσης «ταις αγγελικαίς», όπου η μουσική περίοδος ξεκινά με νευματική προσέγγιση των συλλαβών, πριν την πρώτη από τις οποίες θα τοποθετηθεί διαστολή:



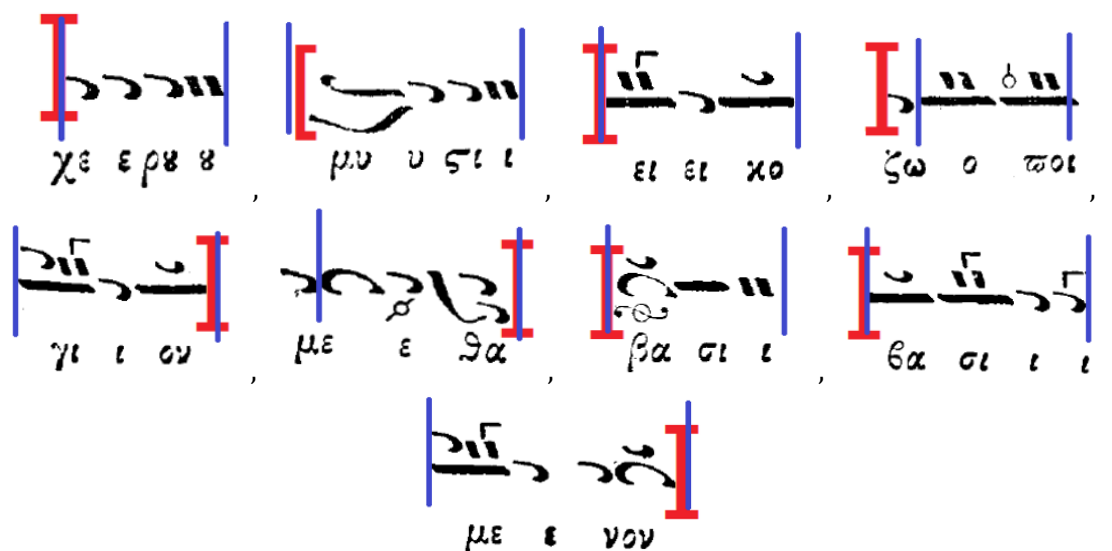
Ο 5ος Κανόνας Μετασχηματισμού, με τη σειρά του, εντοπίζει νευματικές (δηλ. δίχρονες ή εναμισόχρονες) προσεγγίσεις συλλαβών που βρίσκονται στο τελευταίο μέρος μέτρου που ξεκινά με πολύχρονη συλλαβή, και θέτει αλλαγή μέτρου πριν την πρώτη από αυτές. Μόνος περιορισμός η παραβίαση του ορίου των 4/4. Έτσι, π.χ. στο απόσπασμα -νίζο- της επανάληψης της λέξης «εικονίζοντες» στο παράδειγμά μας, η συλλαβή -ζο-, αν και νευματική μετά από την πολύχρονη συλλαβή -κο-, δεν θα αποτελέσει αρχή νέου μέτρου γιατί αυτό θα ήταν 2/4:



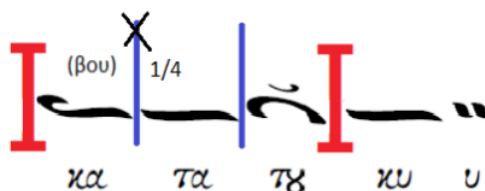
Ο κανόνας αυτός μπορεί να εφαρμοστεί ακόμα κι αν υπάρχει μόνο μία νευματική συλλαβή και μετά έπονται συλλαβικές, όπως συμβαίνει στο απόσπασμα «όλων υποδε-» του παραδείγματός μας, όπου η συλλαβή -λων είναι η πρώτη και η μοναδική νευματική συλλαβή (1μισι χρόνος) που εμφανίζεται μετά τη μελισματική συλλαβή ό-. Καθότι τοποθέτηση διαστολής μετά το -λων δεν δημιουργεί μέτρο μικρότερο από 4/4, ο κανόνας εφαρμόζεται:



Στο παράδειγμά μας, εφαρμογή του 4ου Κανόνα θα δημιουργούσε επιπλέον τα εξής μέτρα:

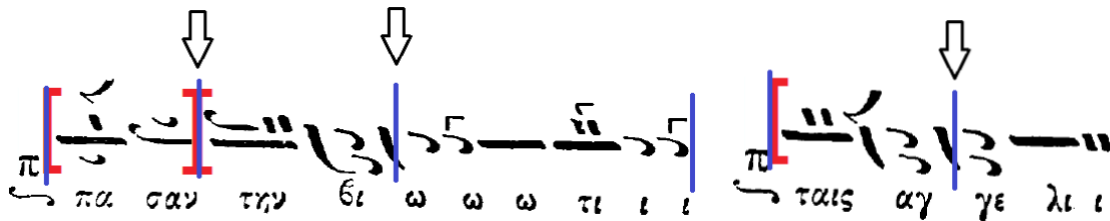


Ο **6ος Κανόνας Μετασχηματισμού** των μελισματικών μελών ταυτίζεται με τον 8ο Κανόνα Μετασχηματισμού των νευματικών μελών, στου οποίου την ανάλυση και παραπέμπουμε. Στο παράδειγμά μας δεν έχουμε εμφάνιση μέτρου 1/4, γι' αυτό και συνεχίζουμε το παράδειγμα που παραθέτουμε παραπάνω στην ανάλυση του 4ου Κανόνα:

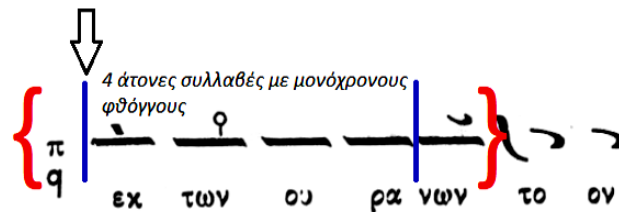


Οι **7ος** και **8ος Κανόνες Μετασχηματισμού** των μελισματικών μελών αντιστοιχούν στον 9ο Κανόνα Μετασχηματισμού των νευματικών μελών, καθότι ο πρώτος αφορά στον χειρισμό τυχόν συλλαβικών περασμάτων (κάτι που συμβαίνει σχετικά σπάνια), και ο δεύτερος στον χειρισμό των πολύ συχνών νευματικών περασμάτων σε ένα μέλος που είναι κατά κύριο λόγο μελισματικό. Στο παράδειγμά μας, δεν έχουμε εφαρμογή του 7ου, παρά

μόνο του 8ου Κανόνα, ο οποίος θα ρυθμίσει τα εξής νευματικά περάσματα του μέλους, όλα με παραπομπή στον 3ο Κανόνα Προτίμησης των νευματικών μελών:



Παράδειγμα εφαρμογής του 7ου Κανόνα συναντούμε σε ένα Κοινωνικό «Αίνειτε τὸν Κύριον» του Κωνσταντίνου Πρίγγου (1892-1964) σε ήχο πρώτο, στη φράση «ἐκ τῶν οὐρανῶν», όπου θα γίνει εφαρμογή του 5ου Κανόνα Μετασχηματισμού των συλλαβικών μελών:



Τέλος, με τον **9ο Κανόνα Μετασχηματισμού** μεταφερόμαστε στους Κανόνες Προτίμησης, που θα αναδείξουν περαιτέρω την μετρική δομή του μέλους.

γ. Ανάλυση Κανόνων Προτίμησης

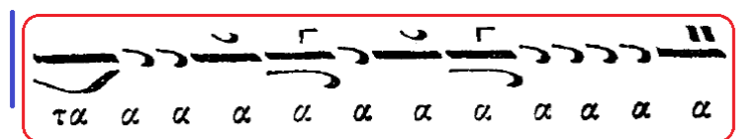
Με τον **1ο Γενικό Κανόνα Προτίμησης**, εισάγεται μια ιδιορρυθμία που αφορά αποκλειστικά τα μελισματικά μέλη και έγκειται στον διαχωρισμό και την ανάδειξη της μετρικής δομής σε δύο επίπεδα, με βάση την εξής συλλογιστική: Αν λάβουμε υπόψη μας τον 2ο Προϋποτιθέμενο Κανόνα, τότε η πρωταρχική μετρική μας (υπερ-)μονάδα είναι η μελισματική συλλαβή. Αυτό σημαίνει ότι ο πρώτος τονισμένος φθόγγος μιας πολύχρονης συλλαβής είναι διαισθητικά πιο ισχυρός από έναν οποιονδήποτε τονισμένο φθόγγο στα πλαίσια της ίδιας συλλαβής· πιο ισχυρός όχι ως προς το επίπεδο δυναμικής στην εκτέλεσή του, αλλά ως προς τη συστηματική του αξία, δηλ. ως προς τον ρόλο που παίζει στη διασάφηση της συνολικής δομής του μέλους και, εν τέλει, στη συνολική «κατανόηση» του μέλους από τον ακροατή (ή τον ερμηνευτή).²¹⁶ Με αυτό το σκεπτικό θεώρησα δόκιμο να μη κατατεμαχίσω τα μέλη και τα μελίσματά τους τοποθετώντας αλληπάλληλες διαστολές, παρά – με βάση την ομαδοποιητική δομή – να συμπεριλάβω εντός ενός μόνο μέτρου το μέλισμα ή το απόσπασμα ενός μελίσματος που περιέχεται σε μία περίοδο²¹⁷ (= μακρο-επίπεδο), και να υπογραμμίσω περαιτέρω όσους φθόγγους του μελίσματος ξεχωρίζουν ως προς τη ρυθμική τους έμφαση (= μικρο-επίπεδο).

Τη μελωδική γραμμή μιας πολύχρονης συλλαβής ή ενός αποσπάσμάτος της που περιέχεται εντός μίας μόνο περιόδου ονομάζουμε «**φωνηεντικό μέλισμα**», το οποίο και

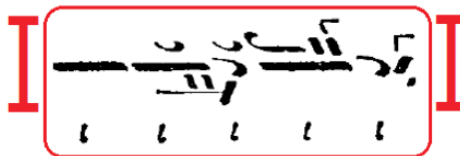
²¹⁶ Με αυτό τον τρόπο, η ανάδειξη της μετρικής δομής διευρύνεται κατά κάποιον τρόπο πέρα από την αυστηρώς νοούμενη μετρική δομή ως εναλλαγή τονισμένων-άτονων φθόγγων, και αποκτά μια γενικότερη διάσταση που σχετίζεται με το όλο «νόημα» του μέλους.

²¹⁷ Εδώ φαίνεται έμπρακτα ο καθοριστικός ρόλος της ομαδοποιητικής δομής στην ανάδειξη του συνολικού «νοήματος» του μέλους, καθότι ένα μακροσκελές μέλισμα που χωρίζεται σε πολλές περιόδους, αποκτά μια αυτοτέλεια σαν να είναι κάθε μία τέτοια περίοδος μια καινούρια τονισμένη συλλαβή. Πρακτικά, αυτό νοείται ως εξής: κάθε φορά που ο ψάλτης παίρνει αναπνοή και κάνει μικρή στάση σε ένα σημείο του μελίσματος της ίδιας συλλαβής, ο ακροατής έχει την αίσθηση μιας στοιχειώδους αυτοτέλειας, όμοιας με την αυτοτέλεια που έχει το μέλισμα μιας συλλαβής από το μέλισμα της αμέσως επόμενης συλλαβής.

θεωρούμε ως την ελάχιστη μονάδα του μετρικού μακρο-επιπέδου. Ένα φωνηεντικό μέλισμα μπορεί να περιέχει μόνο ένα σύμφωνο στην αρχή του, π.χ.:



ή καθόλου σύμφωνο, αν βρισκόμαστε στο ενδιάμεσο μιας πολύχρονης συλλαβής, στην οποία παρεμβάλλονται περισσότερες της μίας περιόδου, π.χ.:



Να σημειώσουμε ότι η διάκριση της ρυθμικής δομής σε δύο επίπεδα δεν είναι κάτι ξένο για τη σύγχρονη ψαλτική σημειογραφική πρακτική, καθότι συχνά οι σημειογράφοι χωρίζουν τα (μελισματικά κυρίως) μέλη διττώς: σε κάποια σημεία τους με διπλές διαστολές και σε άλλα με μονές, δημιουργώντας την αίσθηση δύο επιπέδων. Βλ. π.χ. απόσπασμα από την καταγραφή του καλοφωνικού ψαλμικού στίχου «Ίνα τί έφρύαξαν έθνη» σε μέλος Ιωάννη Κουκουζέλη (13ος-14ος αι.) (ήχος πλ. δ') από τους Παναγιώτη Κουτράκο και Νίκο Μπούρη, καθ' υπόδειξη του καθηγητή Αχιλλέα Χαλδαιάκη:



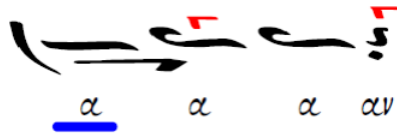
Στο πλαίσιο, τώρα, ενός φωνηεντικού μελίσματος, διακρίνεται εναλλαγή φθόγγων **τονισμένων** με άτονους, από τους οποίους οι πρώτοι αποτελούν τα ελάχιστα δομικά στοιχεία του μικρο-επιπέδου της μετρικής δομής. Στο πεντάγραμμα, κάτω από τους τονισμένους φθόγγους θα καταγράφεται το φωνήεν της συλλαβής, ενώ κάτω από τους άτονους όχι, και με αυτό τον τρόπο θα αποδίδεται η μικροεπιπεδική μετρική δομή.

Ο **2ος Γενικός Κανόνας Προτίμησης** αφορά αποκλειστικά το μικροεπίπεδο εντός των φωνηεντικών μελισμάτων και ορίζει ως κυρίαρχη αναλογία τονισμένων-άτονων φθόγγων έναν τονισμένο φθόγγο ανά τέσσερις χρόνους, δηλ. ' _ _ _ ' _ _ _ κ.ο.κ. σύμβαση που συμβαδίζει με τον τετράσημο κανόνα που περιγράφεται στα θεωρητικά. Στην πραγματικότητα, εντός του τετρασήμου αυτού υπάρχει και ένας δευτερεύων τονισμός στον τρίτο φθόγγο, ο οποίος όμως γίνεται έτσι κι αλλιώς αισθητικά, όπως ακριβώς συμβαίνει στην προσωδία της γλώσσας, γι' αυτό και θεωρήθηκε μη απαραίτητη και αντιοικονομική τυχόν σημειογραφική του επισήμανση.

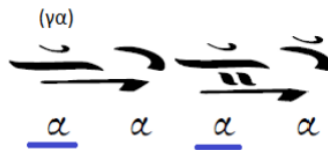
Ομοίως, και ο **3ος Γενικός Κανόνας Προτίμησης** αφορά αποκλειστικά τους τονισμένους φθόγγους εντός των φωνηεντικών μελισμάτων, επισημαίνοντας τον τρόπο με τον οποίο αυτοί θα υποδειχθούν μελουργικά: είτε με χρήση ενάμισι είτε με τη χρήση τριπλού ή – σπανιότερα – πολλαπλότερου χρόνου, αρκεί και στις δύο περιπτώσεις οι χρόνοι αυτοί να είναι αρκτικά αυτόνομοι. Αυτό σημαίνει ότι ο φθόγγος στον οποίο τοποθετείται ο ενάμισι ή ο τριπλός χρόνος δεν εξαρτάται από τον αμέσως προηγούμενο φθόγγο, εξάρτηση που θα υποδεικνυόταν σημειογραφικά είτε με χρήση συνδέσμου ή ομαλού ή σύζευξης διαρκείας, είτε με τοποθέτηση γοργού πάνω από τον φθόγγο με τον ενάμισι χρόνο (βλ. ανάλυση Κανόνα Προτίμησης 7). Στον τριπλό χρόνο συμπεριλαμβάνονται και περιπτώσεις δύομισι χρόνων, όπου ο επόμενος φθόγγος «κλέβει» από τον προηγούμενο μισό χρόνο.

Να σημειωθεί, επιπλέον, ότι οι χρόνοι αυτοί δεν θα πρέπει να είναι ακούνητοι, αλλά θα μπορεί να είναι και «κουνημένοι», είτε αυτό αφορά τη σημειογραφική τους απόδοση η οποία μπορεί να είναι αναλυτική, είτε τη σύμβαση ψαλτικής ερμηνείας τους. Έτσι, ενάμισι

χρόνος του οποίου ο πρώτος φθόγγος θα πρέπει να τονιστεί νοείται και η παρακάτω περίπτωση «κουνημένου» χρόνου:



Θα πρέπει, επίσης, για άλλη μια φορά να τονιστεί ότι οι ενάμιστοι χρόνοι θα πρέπει να εντοπιστούν με ψαλμώδηση του σημειογραφημένου μέλους από γνώστη της ψαλτικής τέχνης (και μάλιστα με τη *συνοπτικότερη δυνατή ανάλυση* – βλ. 3.2., iii), καθότι πάμπολλες είναι οι φορές όπου ο ενάμισι χρόνος θα εντοπιστεί στην αναλυτική ψαλμώδηση ενός συμπλέγματος, όπως συμβαίνει στο παρακάτω παράδειγμα:



το οποίο θα ψαλεί και θα μεταγραφεί ως εξής:



Αντιθέτως, στο παρακάτω παράδειγμα ο διπλός χρόνος, καθότι ενώνεται μέσω συνδέσμου με τον αμέσως προηγούμενο φθόγγο, δεν είναι αρκτικά αυτόνομος και, ως εκ τούτου, δεν αποτελεί σημείο υπόδειξης τονισμένου φθόγγου:



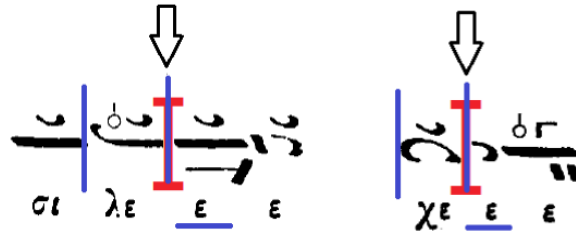
Ομοίως, οι δύο συνεχόμενοι διπλοί χρόνοι δεν μπορούν να αποτελέσουν περίπτωση τετραπλού χρόνου του οποίου ο πρώτος φθόγγος θα μπορεί να τονιστεί, καθότι ο πρώτος από τους δύο διπλούς χρόνους είναι ενωμένος με τον προηγούμενο φθόγγο μέσω ομαλού:



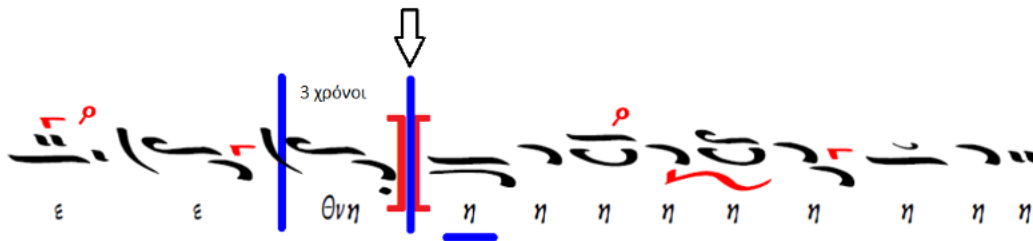
Τέλος, ο **4ος Γενικός Κανόνας Προτίμησης**, περιγράφει τη γνωστή μας σύμβαση, σύμφωνα με την οποία οι δύο τύποι υπόδειξης μουσικού τονισμού φθόγγου που παρατίθενται στον προηγούμενο κανόνα, είναι τοποθετημένοι σε σειρά αύξησης από τον πιο αδύναμο στον πιο ισχυρό. Και, έτσι, προχωράμε στους κατ' εξοχήν Κανόνες Προτίμησης για την ανάδειξη της μετρικής δομής των μελισματικών μελών.

Με τον **1ο Κανόνα Προτίμησης**, εντοπίζουμε τυχόν φωνηεντικά μελίσματα που διακόπτονται από αλλαγή περιόδου και τονίζουμε τον πρώτο φθόγγο της νέας περιόδου. Στο βασικά μας παράδειγμα, εφαρμογή του εν λόγω κανόνα θα προκαλούσε τονισμό φθόγγων στα εξής σημεία:

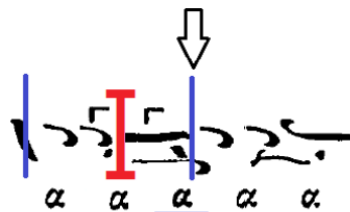
Προχωρώντας στον **2ο Κανόνα Προτίμησης**, εντοπίζουμε τονισμένους φθόγγους οι οποίοι βρίσκονται δύο ή, σπανιότερα (εξού και η παρένθεση), τρεις χρόνους μετά από αρχή μέτρου, και τοποθετούμε πριν από αυτούς αρχή νέου μέτρου. Ο κανόνας αυτός στην ουσία προετοιμάζει την μετατόπιση κάποιων αρχών μέτρου που είναι λίγο πριν την αλλαγή περιόδου, στο σημείο εκκίνησης της περιόδου, διαδικασία η οποία θα ολοκληρωθεί με την εφαρμογή του αμέσως επόμενου Κανόνα Προτίμησης. Η σύμβαση αυτή αποδεικνύει για άλλη μια φορά τον κυρίαρχο ρόλο που παίζει η ομαδοποιητική δομή στον καθορισμό της μετρικής στα μελισματικά μέλη. Στο παράδειγμά μας, υπάρχουν δύο σημεία εφαρμογής του κανόνα, εντός των συνεχόμενων περιόδων «ως τον βασιλέ-» και «βασιλέ-», όπου τονισμένος φθόγγος (ως αρκτικός περιόδου στο ενδιάμεσο πολύχρονης συλλαβής) βρίσκεται και τις δύο φορές 2 χρόνους μετά από διαστολή:



Την σπάνια περίπτωση τονισμένου φθόγγου τρεις χρόνους μετά από διαστολή, συναντούμε μερικές φορές στον καλοφωνικό ψαλμικό στίχο «Ίνα τί έφρύαξαν έθνη» του Κουκουζέλη. Και καθότι ο 3ος Κανόνας Προτίμησης ορίζει απαλοιφή μόνο μέτρων 2/4 και όχι 3/4, αυτή είναι μία ακόμη περίπτωση εξαίρεσης του 1ου Προϋποτιθέμενου Κανόνα:

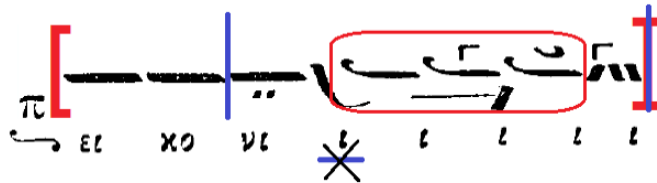


Ο **3ος Κανόνας Προτίμησης** λειτουργεί συμπληρωματικά ως προς τον 2ο Κανόνα Προτίμησης, καθότι εντοπίζει σπανιότατες περιπτώσεις εμφάνισης αρχής περιόδου με φθόγγο που φέρει γοργόν και που βρίσκεται ενάμισι ή δύομισι χρόνους μετά από διαστολή. Ένας φθόγγος που φέρει γοργόν δεν μπορεί να αποτελέσει αρχή μέτρου γιατί είναι εγγενώς σε “off-beat” θέση (δεν είναι, με άλλα λόγια, *θεσιακός* φθόγγος, βλ. ανάλυση 9ου Κανόνα Προτίμησης), και έτσι η διαστολή θα πρέπει να μπει αμέσως μετά από αυτόν. Τέτοιες περιπτώσεις περιόδων αφορούν πάντοτε εφαρμογή των Κανόνων Προτίμησης 25 και 26 της ανάδειξης της ομαδοποιητικής δομής των μελισματικών μελών, και μια τέτοια περίπτωση συναντούμε και στο παράδειγμά μας, στο τελευταίο από τα μέχρι στιγμής δημιουργηθέντα μέτρα:



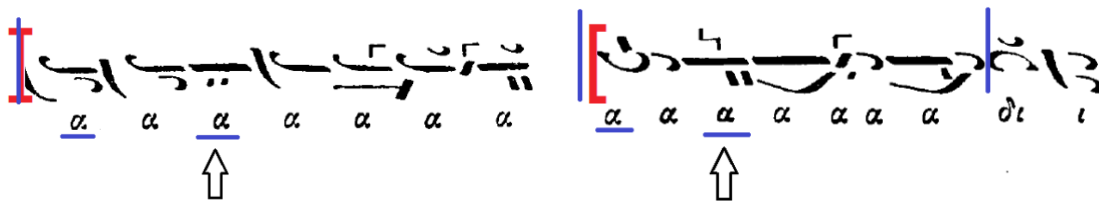
Ο **4ος Κανόνας Προτίμησης** προχωρά σε απαλοιφή των δίχρονων μέτρων που έχουν δημιουργηθεί εξαιτίας εφαρμογής του 2ου ή/και του 3ου Κανόνα, με αφομοίωσή τους στο αμέσως προηγούμενο μέτρο, δηλ. αφαίρεση της πρώτης διαστολής. Στο παράδειγμά μας, αυτό θα έχει το εξής αποτέλεσμα:

Με τον **6ο Κανόνα Προτίμησης** ξεκινά, στην ουσία, η διαδικασία ανάδειξης της μετρικής μικρο-δομής, με εντοπισμό στα μέτρα με πολύχρονη συλλαβή, τριπλών (συμπεριλαμβανομένων και των 2μισι) ή – σπανιότερα – πολλαπλότερων χρόνων, που είναι αρκτικά αυτόνομοι (βλ. παραπάνω, ανάλυση 3ου Γενικού Κανόνα Προτίμησης). Περιορισμοί τίθενται στην περίπτωση που ο υποψήφιος τονισμένος φθόγγος βρίσκεται είτε στην αρχή του μέτρου (καθότι αυτό θα διευθετηθεί σε τελικό στάδιο με τον 13ο Κανόνα Προτίμησης), είτε σε απόσταση μικρότερη των 4 χρόνων από προηγούμενο τριπλό χρόνο, ώστε να ακολουθηθεί η τετράσημη τάση που περιγράφεται στον Γενικό Κανόνα Προτίμησης 2. Στο παράδειγμά μας συναντούμε αρκετές τέτοιες περιπτώσεις εξαίρεσης, με την πρώτη να εμφανίζεται στην αρχή της συλλαβής -νι- του «εικονίζο-», όπου φθόγγος με δύομισι χρόνους βρίσκεται τοποθετημένος αμέσως μετά από φθόγγο με τριπλό χρόνο (άρα σε απόσταση λιγότερη των 4 χρόνων από αυτόν), και έτσι δεν θα αποτελέσει τονισμένο φθόγγο:

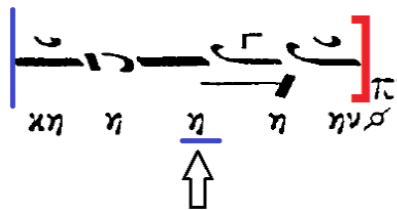


Με εφαρμογή του 6ου Κανόνα στο παράδειγμά μας, θα προκύψουν οι εξής τονισμένοι φθόγγοι:

- στο «Τριάδι»:



- στο «βιωτικήν»:

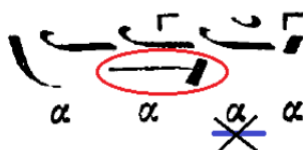


Ο **7ος Κανόνας Προτίμησης** εντοπίζει, με τη σειρά του, περιπτώσεις α τύπου υπόδειξης μουσικού τονισμού φθόγγων, δηλ. ενάμισι αρκτικά αυτόνομους χρόνους, στο ενδιάμεσο μέτρο με πολύχρονη συλλαβή. Περιορισμοί τίθενται στην περίπτωση που ο υποψήφιος τονισμένος φθόγγος βρίσκεται είτε στην αρχή του μέτρου (όπως και παραπάνω), είτε σε απόσταση δύο χρόνων από το τέλος του μέτρου ή από τονισμένο φθόγγο λόγω εφαρμογής του 6ου Κανόνα (γι' αυτή την περίπτωση, βλ. παραπάνω ανάλυση 6ου Κανόνα Προτίμησης της διαδικασίας ανάδειξης της μετρικής δομής των νευματικών μελών). Επίσης, στην περίπτωση κατά την οποία συνεχόμενοι φθόγγοι ενάμισι χρόνων εμφανίζονται ανά δύο χρόνους, ο τονισμός θα πρέπει να γίνει ανά 4 χρόνους, για να ακολουθηθεί η τάση που περιγράφεται στον 2ο Γενικό Κανόνα Προτίμησης. Έτσι, στο παρακάτω απόσπασμα από το παράδειγμά μας, όπου έχουμε δύο συνεχόμενους ενάμισι χρόνους σε απόσταση 2 χρόνων μεταξύ τους, ο δεύτερος δεν θα τονιστεί:

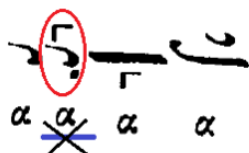
σης του κανόνα δεν τονίζεται. Ο δεύτερος, από την άλλη, αν τονιστεί θα παραβιαστεί η σύμβαση που υποδεικνύεται μέσω της σημείωσης του κανόνα, και έτσι, εν τέλει, ο κανόνας δεν εφαρμόζεται σε κανέναν από τους δύο ενάμισι χρόνους:



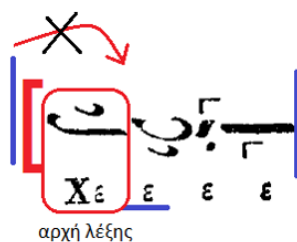
δ. Να επισημάνουμε, τέλος, την εμφάνιση αρκετών τύπων ενάμισι χρόνου στους οποίους δεν εφαρμόστηκε ο κανόνας, εξαιτίας του ότι δεν είναι αρκτικά αυτόνομοι. Στις πλείστες των περιπτώσεων, η αρκτική δέσμευση με τον προηγούμενο φθόγγο υποδεικνύεται μέσω *ομαλού*, βλ. ενδεικτικά:



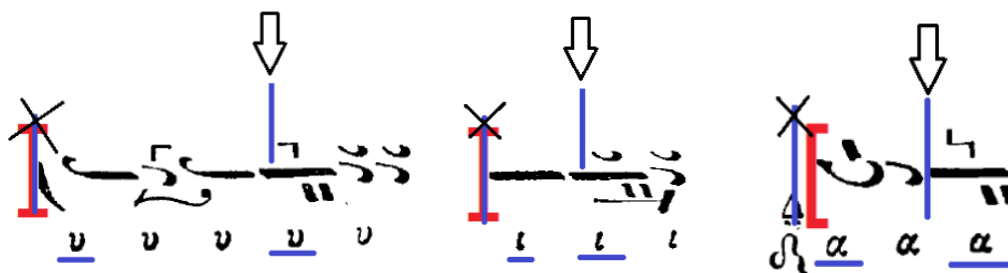
ενώ σε άλλες με χρήση γοργού πάνω από τον φθόγγο με ενάμισι χρόνο, βλ. ενδεικτικά:



Ο **8ος Κανόνας Προτίμησης** προβαίνει σε επαναδιάταξη μερικών μέτρων εξαιτίας των τονισμένων φθόγγων που προέκυψαν από τον 6ο και τον 7ο Κανόνα Προτίμησης, και συγκεκριμένα όσων βρίσκονται σε απόσταση μικρότερη των 3 χρόνων από την αρχή του μέτρου. Μόνη εξαίρεση αποτελούν περιπτώσεις που αφορούν την πρώτη συλλαβή μιας λέξης, για λόγους καθαρά αισθητικούς που σχετίζονται με τη διαφύλαξη του κειμενικού νοήματος. Μια τέτοια περίπτωση μη εφαρμογής του κανόνα απαντάται και στο παράδειγμά μας, στην αρχή της περιόδου «*Χερου-*»:



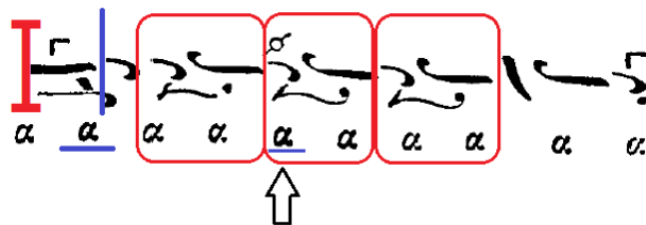
Συνολικά, εφαρμογή του εν λόγω κανόνα στο βασικό μας παράδειγμα, θα προκαλέσει μετακίνηση διαστολής στα εξής σημεία:



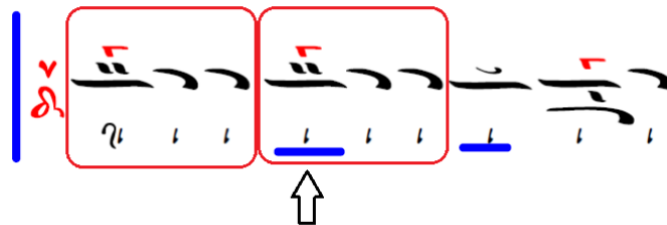
Με τον **9ο Κανόνα Προτίμησης**, εγκαινιάζουμε μια σειρά κανόνων διευθέτησης βχρονων ή μακροσκελέστερων αποσπασμάτων φωνηεντικών μελισμάτων, που αποτελούνται από συνεχόμενους μη τονισμένους φθόγγους, όπου με τον όρο «συνεχόμενοι»

εννοούμε φθόγγους που δεν διακόπτονται από αλλαγή περιόδου. Με τον εν λόγω κανόνα, εντοπίζουμε τυχόν παλλιλογικά ή επαναληπτικά σχήματα, και τονίζουμε τον πρώτο θεσιακό τους φθόγγο (βλ. ανάλυση 5ου Κανόνα Προτίμησης). Περιορισμός στην εφαρμογή του κανόνα τίθεται σε περίπτωση που εμφανίζονται τονισμένοι φθόγγοι σε απόσταση μικρότερη των 3 χρόνων μεταξύ τους ή από μια από τις 2 διαστολές του μέτρου. Έτσι, αν έχουμε δίχρονες παλλιλογίες ή επαναλήψεις, τονίζουμε ανά 4 χρόνους – όπως μάς υποδεικνύεται από τη σημείωση στο τέλος του κανόνα.

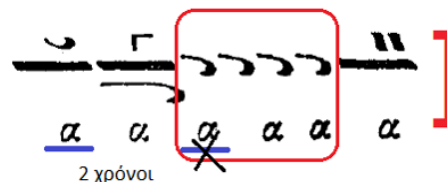
Καθότι τα παλλιλογικά και επαναληπτικά σχήματα αφορούν κυρίως πολύ μακροσκελείς μελισματικές συνθέσεις, στο παράδειγμά μας έχουμε μόνο μία περίπτωση εφαρμογής του 9ου Κανόνα, στην τελευταία συλλαβή -α του «αλληλούια», όπου εμφανίζεται ένα παλλιλογικό σχήμα τριών δίχρονων φράσεων. Από αυτές, ο πρώτος θεσιακός φθόγγος της πρώτης φράσης βρίσκεται σε απόσταση 1 χρόνου από την αρχή του μέτρου οπότε δεν θα τονιστεί. Ο πρώτος θεσιακός φθόγγος της δεύτερης φράσης βρίσκεται σε απόσταση 3 μέτρων από την αρχή του μέτρου και έτσι θα τονιστεί. Και, τέλος, ο πρώτος θεσιακός φθόγγος της τρίτης φράσης βρίσκεται σε απόσταση 2 χρόνων από τον προηγούμενο τονισμένο φθόγγο και, έτσι, ούτε αυτός θα τονιστεί. Το τελικό αποτέλεσμα θα είναι το εξής:



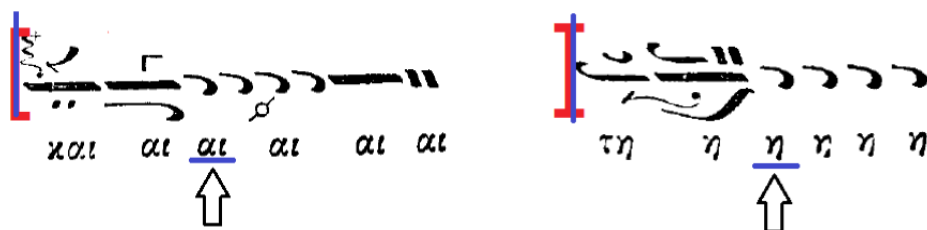
Για πιο σαφή κατανόηση του κανόνα, παραθέτουμε, επίσης, ένα παράδειγμα επαναληπτικού σχήματος, με δύο τρίχρονες – αυτή τη φορά – φράσεις, από την αρχή του καλοφωνικού στίχου «Ίνα τί έφρύαξαν έθνη» του Κουκουζέλη. Ο τονισμός θα μπει στον πρώτο φθόγγο της δεύτερης φράσης, ο οποίος βρίσκεται 3 χρόνους μετά την πρώτη διαστολή του μέτρου:



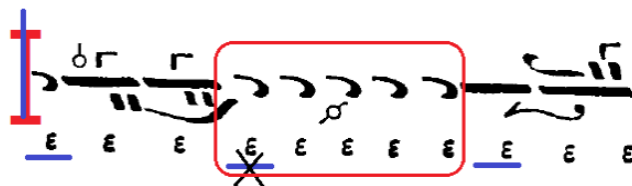
Οι 4 (ή σπανιότερα 6 ή 8) συνεχόμενες μονόχρονες απόστροφες λειτουργούν σαν ενιαία μελωδική οντότητα, και – σε αυτό το σημείο της διαδικασίας ανάδειξης της μετρικής μικροδομής των μελισματικών μελών – απαιτείται τονισμός της πρώτης από αυτές, όπως ορίζει ο **10ος Κανόνας Προτίμησης**. Περιορισμός τίθεται στην περίπτωση που η πρώτη απόστροφος βρίσκεται σε απόσταση μικρότερη των 3 χρόνων από τον προηγούμενο τονισμένο φθόγγο ή την αρχή του μέτρου. Στο παράδειγμά μας, συναντούμε μια τέτοια περίπτωση μη εφαρμογής του κανόνα στην αρχή του μέλους (αλλά και μετά):



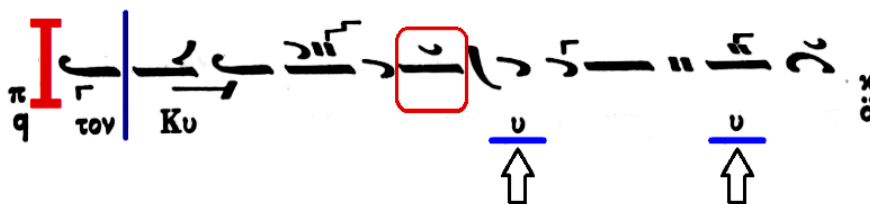
Συναντούμε, όμως, και τα εξής σημεία εφαρμογής του κανόνα:



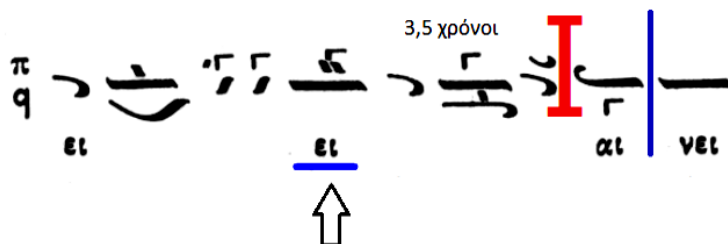
Να σημειώσουμε ότι με τον όρο «4 απόστροφοι» εννοούνται μόνο 4 απόστροφοι (που περιβάλλονται από άλλα σημάδια). Γι' αυτό και σε ένα σημείο όπου το παράδειγμά μας έχει 5 συνεχόμενες μονόχρονες αποστροφούς, ο κανόνας δεν εφαρμόζεται:



Ο **11ος Κανόνας Προτίμησης** σχετίζεται άμεσα με τον 2ο Γενικό Κανόνα Προτίμησης, καθότι σε φωνηεντικά μελίσματα συνεχόμενων άτονων φθόγγων, τα οποία έχουν 8 χρόνους ή άλλα πολλαπλάσια του 4, ορίζει τονισμό ανά τέσσερις φθόγγους: δηλ. στους 8 χρόνους θα τονιστεί ο 5ος, στους 12 ο 5ος και ο 9ος κ.ο.κ. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η περίπτωση που ο υποψήφιος για τονισμό φθόγγος δεν είναι θεσιακός – πράγμα σχετικά ασυνήθιστο. Ο όρος «θεσιακός φθόγγος» περιγράφεται στην ανάλυση του 5ου Κανόνα Προτίμησης (όπου και βλ.), μόνο που σε αυτή την περίπτωση, πέρα από φθόγγους που φέρουν *γοργό* ή σημειογραφούνται με *κεντήματα*, περιλαμβάνονται και περιπτώσεις φθόγγων που αποτελούν τον δεύτερο χρόνο ενός *κλάσματος* (ή μιας *απλής* ή *διπλής* κ.ο.κ.). Σε μια τέτοια περίπτωση μη θεσιακού φθόγγου τονίζουμε τον αμέσως επόμενο φθόγγο, και συνεχίζουμε να τονίζουμε ανά 4 φθόγγους φτάνει να μην να μην προκύψει τονισμένος φθόγγος σε απόσταση μικρότερη από 3 χρόνους σε σχέση με τον επόμενο τονισμένο φθόγγο ή το τέλος του μελίσματος. Ένα τέτοιο παράδειγμα μη θεσιακού φθόγγου (λόγω κλάσματος) βρίσκουμε στο Κοινωνικό «Αίνεϊτε τόν Κύριον» του Κωνσταντίνου Πρίγγου (ήχος α')



Να σημειώσουμε ότι σε περιπτώσεις που ο επόμενος φθόγγος «κλέβει» μισό χρόνο από ένα 8χρονο άτονο μέλισμα (ή σε χρόνους με άλλα πολλαπλάσια του 4), ο κανόνας εφαρμόζεται κανονικά. Μια τέτοια περίπτωση συναντούμε, για παράδειγμα, στο ίδιο Κοινωνικό:



Στο βασικό μας παράδειγμα, εφαρμογή του εν λόγω κανόνα θα προκαλέσει τονισμό των παρακάτω φθόγγων:

Ο **12ος Κανόνας Προτίμησης** συμπληρώνει τον προηγούμενο κανόνα, καθότι ορίζει για αποσπάσματα μεγαλύτερα από 8 χρόνους, τονισμό ανά 4 φθόγγους, φτάνει να είναι *θεσιακός*. Αν δεν είναι τονίζουμε – όπως και πριν – τον επόμενο φθόγγο, έχοντας τον ίδιο περιορισμό των 3 χρόνων από τέλος μέτρου ή από τονισμένο φθόγγο. Στο παράδειγμά μας, με εφαρμογή του εν λόγω κανόνα θα προκύψουν οι εξής τονισμοί φθόγγων:

Τέλος, με τον **13ο** και τελευταίο **Κανόνα Προτίμησης** διευθετούμε τυχόν εναπομείναντες 7χρονους άτονους φθόγγους σε φωνηεντικά μελίσματα, τονίζοντας τον πέμπτο φθόγγο, φτάνει να είναι *θεσιακός*. Αν δεν είναι, τότε τονίζουμε τον προηγούμενο – αυτή τη φορά – φθόγγο. Στο παράδειγμά μας δεν συναντούμε περίπτωση εφαρμογής του 13ου Κανόνα, γι' αυτό και παραπέμπουμε στην αρχή ενός Κοινωνικού «Αίνεϊτε τὸν Κύριον» του Κωνσταντίνου Πρίγγου σε ήχο τρίτο, όπου συναντούμε 7χρονο άτονο απόσπασμα, του οποίου ο 5ος φθόγγος είναι *θεσιακός* και έτσι θα τονιστεί:

Ολοκληρώνοντας, παραθέτουμε το τελικό αποτέλεσμα της ανάδειξης της μετρικής μακρο-δομής και μικρο-δομής του βασικού μας παραδείγματος (βλ. μπλε διαστολές και υπογραμμίσεις φθόγγων, αντίστοιχα), σε συνδυασμό και με την ομαδοποιητική του δομή (βλ. κόκκινες αγκύλες):

ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΤΩΝ ΑΝΑΛΥΜΕΝΩΝ ΜΕΛΩΝ ΣΤΟ ΠΕΝΤΑΓΡΑΜΜΟ

Στο τελευταίο αυτό μέρος της υποενότητας ν του εν λόγω κεφαλαίου, επισημαίνουμε κάποιες βασικές παραμέτρους που αφορούν τη διαδικασία μεταφοράς των δομικά αναλυμένων μελών στο πεντάγραμμο, σε μορφή σημείων:

- Η ομαδοποιητική δομή θα αποδοθεί στο πεντάγραμμο με χρήση *συζεύξεων συναφείας*. Αυτό σημαίνει ότι όσοι φθόγγοι ανήκουν σε μία μουσική περίοδο θα τεθούν κάτω από μία σύζευξη συναφείας και θα πρέπει να ψαλούν με μία ανάσα.
- Κατά συνέπεια, τα σύνορα δύο συζεύξεων διάρκειας προκαλούν πολύ συχνά διαχωρισμό ανάμεσα σε δύο συνεχόμενες συλλαβές (ειδικά αν πρόκειται για συλλαβικά ή νευματικά μέλη), γεγονός το οποίο ενίοτε καθορίζει τον τρόπο γραφής τους. Συγκεκριμένα, συλλαβές που τελειώνουν με -σ ή -ς, θα γραφούν με -z αν ψαλούν ενιαία (με μία ανάσα) με τυχόν επόμενη συλλαβή που ξεκινά από -β, -γ, -δ, -λ, -μ, -ν, ή -ρ²¹⁸, ενώ θα γραφούν με -s αν υπάρξει ανάσα ενδιάμεσά τους²¹⁹. Επίσης, συλλαβές που ξεκινούν με τ-, θα γραφούν με d- αν ψαλούν ενιαία με τυχόν προηγούμενη συλλαβή που τελειώνει με -ν²²⁰, ενώ θα γραφούν με t- αν υπάρξει ανάσα ενδιάμεσα²²¹.
- Η μετρική δομή για τα συλλαβικά και νευματικά μέλη και η μετρική μακρο-δομή για τα μελισματικά μέλη (ή για τυχόν μελισματικά περάσματα σε μη μελισματικά μέλη), θα αποδοθεί στο πεντάγραμμο με *διαστολές μέτρων*, χωρίς επισήμανση του αριθμού των χρόνων κάθε μέτρου για λόγους οικονομίας (αλλά και γιατί κάτι τέτοιο δεν θεωρώ ότι δεν προσφέρει μια γνώση απαραίτητη και καθοριστική για την ψαλτική ερμηνεία).
- Αν σε μία συλλαβή αντιστοιχεί μία νότα του πενταγράμμου, τότε η συλλαβή γράφεται όλη από κάτω. Αν αντιστοιχούν περισσότερες από μία νότες και η συλλαβή τελειώνει με φωνήεν, τότε η συλλαβή γράφεται όλη στην πρώτη νότα του μελίσματος. Αν αντιστοιχούν περισσότερες από μία νότες και η συλλαβή τελειώνει με σύμφωνο, τότε η αρχή της (τυχόν πρώτο/-α σύμφωνο/-α και φωνήεν) γράφεται στην πρώτη νότα, και το τέλος της (φωνήεν και τελικό/-ά σύμφωνο/-α) γράφεται στην τελευταία νότα του μελίσματος.
- Στα μελισματικά μέλη και σε τυχόν μελισματικά περάσματα μη μελισματικών μελών, γράφονται επιπλέον τα φωνήεντα που αντιστοιχούν σε τονισμένους φθόγγους, και έτσι αποδίδεται η μετρική μικρο-δομή του μέλους.
- Αρχές μέτρων και ενδιάμεση αναγραφή φωνηέντων σε πολύχρονες συλλαβές αποτελούν ενδειξεις για τον ψάλτη απόδοσης ρυθμικής έμφασης.
- Σε περιπτώσεις μελών των οποίων το υμολογικό κείμενο μπορεί να χωριστεί σε επιμέρους υποενότητες, τότε κάθε υποενότητα ξεκινάει σε καινούρια γραμμή του πενταγράμμου, δίπλα από την οποία δίνεται συνήθως το αντίστοιχο όνομα (π.χ. “Αλληλούια” για χερουβικά, κοινωνικά, πολυελαίους κλπ.), ενώ στο τέλος της κάθε υποενότητας τίθεται διπλή διαστολή, ενίοτε και τελική (π.χ. σε στίχους δοξολογιών που λει-

²¹⁸ Π.χ. στη μεταγραφή του συλλαβικού «Σταυρόν χαράξας Μωσής» (βλ. κεφάλαιο 4) θα έχουμε “haraxaz Mosis” λόγω συνύπαρξης των δύο λέξεων στην ίδια περίοδο.

²¹⁹ Π.χ. στη μεταγραφή του (σύντομου) μελισματικού χερουβικού του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου σε ήχο πλ. β (βλ. κεφάλαιο 4), θα έχουμε “aoratos // doriforumenon” λόγω διαχωρισμού των δύο λέξεων με αλλαγή περιόδου.

²²⁰ Π.χ. στη μεταγραφή του ίδιου χερουβικού θα έχουμε “ton drisayion” λόγω συνύπαρξης των δύο λέξεων στην ίδια περίοδο.

²²¹ Π.χ. στη μεταγραφή του ίδιου μέλους θα έχουμε “doriforumenon // taxesin” λόγω διαχωρισμού των δύο λέξεων με αλλαγή περιόδου.

τουργούν ως αυτόνομες μελωδικές μονάδες, ή πριν από κρατήματα και στο τέλος τους).²²²

- Να σημειώσουμε, επίσης, ότι από το υμνολογικό κείμενο, με κεφαλαίο γράφεται μόνο το πρώτο γράμμα του μέλους, ή μιας μελικής υποενότητας.

vi. Παράθεση γενικών στοιχείων που αφορούν το μέλος

Στην τελευταία αυτή υποενότητα συνοψίζεται ο τρόπος με τον οποίο στις μεταγραφές παρατίθενται διάφορα γενικά στοιχεία που αφορούν το κάθε μέλος. Συγκεκριμένα:

- Στο πάνω μέρος της μεταγραφής τοποθετείται με μεγάλα γράμματα ο τίτλος του μέλους, δηλαδή η πρώτη φράση του υμνολογικού κειμένου, με αγγλικούς χαρακτήρες (βλ. iv), τηρουμένων των κεφαλαίων γραμμάτων²²³.
- Κάτω αριστερά τοποθετούνται με μικρότερα γράμματα κατά σειρά: α) ο *συνθέτης* του μέλους, στα αγγλικά με βάση τη διεθνή βιβλιογραφία και με χρονολογία γέννησης-θανάτου, αν έχει αποβιώσει, β) ο *εξηγητής* του μέλους (αν δεν είναι απ' ευθείας γραμμένο στη Νέα Μέθοδο) επίσης στα αγγλικά και με χρονολογία, γ) ο *Ήχος* στον οποίο ανήκει το μέλος και σε παρένθεση η ονομασία του *υπο-ήχου*, στα αγγλικά, δ) το *υμνολογικό είδος* του μέλους, στα αγγλικά με βάση τη διεθνή βιβλιογραφία, συμπεριλαμβανομένων και κάποιων επιμέρους χαρακτηριστικών που αφορούν το συγκεκριμένο μέλος – αν απαιτούνται, και ε) η *ρυθμική κατηγορία* του μέλους σε σχέση με την αναλογία συλλαβής-χρόνου, σύμφωνα με την προτεινόμενη από τον γράφοντα κατηγοριοποίηση.
- Το τέλος κάθε μεταγραφής *υπογράφεται* από τον υποφαινόμενο (“Transcribed by Gerasimos Papadopoulos”), ενώ ακριβώς από κάτω παρατίθεται η *πηγή* από την οποία έχει ληφθεί η καταγραφή του μέλους στη Νέα Μέθοδο, στη βάση της οποίας έγινε η μεταγραφή (“based on...”).

4. ΑΝΤΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΩΝ

Στο σημείο όπου κατά κανόνα τοποθετούνται τα συμπεράσματα, θεωρώ χρησιμότερο να παραθέσω την τελική μεταγραφή των τριών βασικών παραδειγμάτων που χρησιμοποιούνται παραπάνω στην ανάλυση των διαδικασιών ανάδειξης της ομαδοποιητικής και μετρικής δομής των συλλαβικών, νευματικών και μελισματικών μελών, ως μία επί του πρακτέου σύνοψη της όλης εργασίας:

²²² Ως καινούρια υποενότητα θεωρούμε ότι εισάγεται κάθε φορά που στο ίδιο μέλος έχουμε μετάβαση της ψαλμώδησης από τον δεξιό ψάλτη/χορό στον αριστερό ή αντίστροφα, καθώς και περιπτώσεις παρεμβολής βοηθητικών λέξεων «λέγε» ή «πάλιν».

²²³ Στον τίτλο κάθε λέξη νοείται ως φωνολογικά αυτόνομη, οπότε αν δύο συνεχόμενες συλλαβές διαφορετικών λέξεων αποτελούν ιδιάζουσα φωνολογική περίπτωση (π.χ. -ς μ-), η φωνολογική τους πραγμάτωση παραμένει ως έχει χωρίς να διαφοροποιείται. Έτσι, ο τίτλος «Σταυρόν χαράξας Μωσῆς» θα γραφτεί “Stavron haraxas Mosis” και όχι “Stavron haraxaz Mosis”

Stavron haraxas Mosis

Composer: Petros the Byzantine (?-1808)

Interpreter: Gregorios Protopsaltes (1778-1821)

Mode: Plaghios of the Forth (heirmologic)

Hymnological genre: heirmologic (1st Ode of the Katavasies of the Holy Cross)

Rhythmic category: syllabic

1
Stav ron ha ra xaz mo si is ep ef thi az

6
rav ðo tin e ri thran ði e te me to iz ra il pe zef sa di tin

9
ðe e pi stre pti kos fa ra o tis ar ma si kro ti sas i no sen ep

13
ev ruz ði a γra psas to a i ti ton o plon ði o hri sto

18
a so men to the o i mon o ti ðe ðo xa ste

Transcribed by Gerasimos Papadopoulos
based on Christos Tsakiroglou's transnotation

Epi tis thias filakis

Composer: Petros Peloponnesios (1730-1778)

Interpreter: Gregorios Protosaltis (1778-1821)

Mode: First (heirmologic)

Hymnological genre: heirmologic (4th Ode of the Katavasies of Easter)

Rhythmic category: neumatic

E pi tis thi a as fi la kis o

the i yo ro os a va ku um sti to

me thi mo on ke di kni to fa es

fo ron a ge lon di a pri si o oz

le yo da si me ron so ti ri

a to ko oz mo o ti a

ne sti hri sto os os pa do

di na mos

Transcribed by Gerasimos Papadopoulos
based on Christos Tsakiroglou's transnotation

I ta Heruvim

Composer: Gregorios Protopsaltes (1778-1821)
Mode: Plaghios of the Second
Hymnological genre: papadic (Cherubic Hymn)
Rhythmic category: melismatic

The musical score is written in a single system with eight staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is highly melismatic, with long, flowing lines. The lyrics are in Greek and are placed below the notes. The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 1, 4, 7, 11, 13, 16, 19, and 23 indicated at the beginning of their respective staves.

1
I ta a a a he e

4
ne e e ru u

7
u he ru vi im mi i

11
i i sti i

13
i i ni i mi sti

16
ko os i ko ni i i i

19
ni i i i zo i ko

23
ni zo de es

25 ke e e

26 ti i i i zo o

28 pi i i zo o pi

30 o o tri

31 a a a a

32 a a a a a

34 a a di ton dri sa yi on

38 i i mno on pro

40 sa a pro sa do de es

43 pa san ti in vi o ti ki i in a po

47
tho me tha me e e e

50
e ri i

52
me ri mna an

54
O o o os ton va si le

56
e e ne va si le he

60
e e e va si

62
le e a ton o

65
lon i po ðe xo me ni

68
Te es a ge li kes a o ra to os ðo ri fo

73
ru me non ta xe si in A li

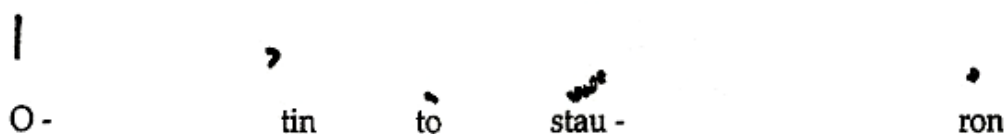
Alleluia

77 lu i a a

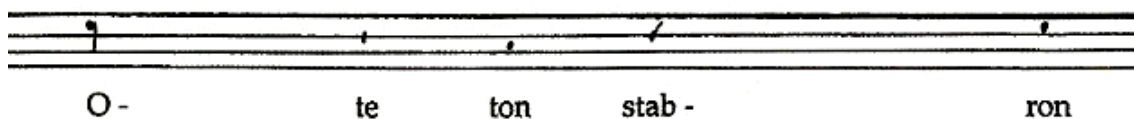
79 a a a

Transcribed by Gerasimos Papadopoulos
based on "Τυμείον Ανθολογίας", 1834, ed. Th. Fokaous (p. 144-145)

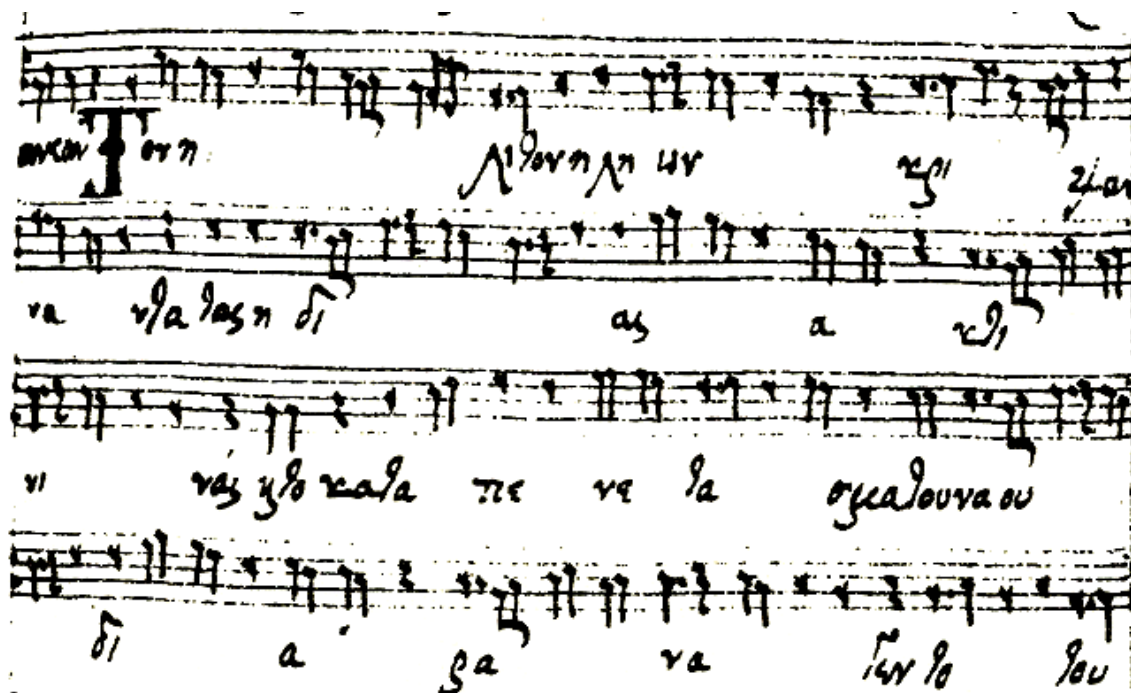
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



Εικόνα 1. Benevento VI. 38, φ. 42α, 11ος αι., αρχή του τροπαρίου «Ότε τῶ σταυρῶ» μεταγραφμένου στη δυτική νευματική σημειογραφία Benevento²²⁴



Εικόνα 2. Modena O.I.7, 11ος αι., Ραβέννα, αρχή του ίδιου τροπαρίου μεταγραφμένου σε πλήρως εξελιγμένη διαστηματική τετραγραμμική σημειογραφία²²⁵



Εικόνα 3. Σινά 1477, φ. 130α, το πρώτο μέρος της μεταγραφής του στιχηρού του Γερμανού Νέων Πατρών «Τὸν ἡλιον κρύψαντα» (πλ. α') στη σημειογραφία του Κιέβου (1720-60)²²⁶

²²⁴ Από Αλεξάνδρου, ό.π., σ. 54.

²²⁵ Ομοίως, από Αλεξάνδρου, ό.π., σ. 54.

²²⁶ Από Στάθης, "Ανάλυση του στιχηρού του Γερμανού..." (βλ. υποσ. 31), σ. 584.

Nro. 3. Aus Luca II. 14.
 Diatonisches Tonart, Hermologisch, obet gefchwimbe gefungen.

*Sifon ober
 Thuchton.* Δά ξα σοι τῷ θεῷ ἔαν--τι τὴ φῶς. δόξα ἐν ὑψίστοις θεῷ καὶ εὐί ἡγῆς ἐ

Nro. 4 εν - νη, ἐν ἄν - θεῷ - τοῖς ἑνὸς - κί - α.
 Ebenfalls auf eine andere Art aus dem Synochordischen Tone, d. i. dem diatonischen G.

Sifon. Δόξα σοι τῷ θεῷ ἔαν - τι τὸ φῶς δὲ - ξα ἐν ὑψ - ἰστοις θε - ῷ καὶ ἐπὶ ἡγῆσι

Nro. 5.¹⁴ εν αν - θεῷ τοῖς ἑνὸς - κί - α.

Εικόνα 4. Οι μεταγραφές του πρώτου στίχου δύο δοξολογιῶν του Μπαλάση (ἦχος ἅγια και βαρὺς διατονικός επτάφωνος, αντίστοιχα) ἀπὸ τον F.J. Sulzer (1781-2)²²⁷

Εικόνα 5. Μεταγραφή ἑνὸς θεοτοκίου με πολιτικούς στίχους (ἦχος τέταρτος) σε μέλος κρητικό ἀπὸ τον Ἰωάννη Ἀριστείδη (μοναχὸ Ἰωάσαφ) (περ. 1825)²²⁸

²²⁷ Ευγενής παραχώρηση Θωμά Αποστολόπουλου.

²²⁸ Από Makris, ό.π., σ. 313.

Geschwind. **XI. Choral. Lucas. II. 14.**

Grundton. Δό - ξα σοι τῷ θεῷ ἐν - τα
 Ἐ - re Dir dem Zeu - gen - den

τὸ φῶς, δό - ξα ἐν ὁ - ψα - στοῖς θε -
 das Licht, Ἐ - re in der Phö - he sei

ᾧ - καὶ ἐ - πὶ γῆς εἰ - ρή - νην ἐν ἀν -
 Gott und auf der Er - de Frie - de und Zu -

θρω - ποῖς εὐ - δο - κί - α.
 frie - ben - heit den Men - schen.

Εικόνα 6. Απόσπασμα από τη μερικώς λανθασμένη αντιγραφή του D. Sanders (1844) των μεταγραφμένων δοξολογιών του Sulzer²²⁹

INTONATION.

Ne - a - nes.

Psi - - - - phis

ton : Iy - guis - - -

Εικόνα 7. Το σύντομο απήχημα του πρώτου ήχου και εξήγηση του ψηφιστού και του λυγίσματος (απόσπασμα) μεταγραφμένα από τον G.A. Villoteau (1826)²³⁰

²²⁹ Από Πλεμμένος, ό.π., σ. 436.

²³⁰ Από Villoteau, ό.π., σ. 450.

Méodies du second mode plagal.

1

Moderato.

Μεθ' ἡ - μῶν ὁ Θε - ός, γινῶ - τε, ἐ - θνη, καὶ ἡ -
 - τᾶ - σθε ὅ - τι με - θ' ἡ - μῶν ὁ Θε - ός. Ἐ - πα - κού - σα - τε
 ἕ - ως ἐ - σχᾶ - του πῆς γῆς ὅ - τι μεθ' ἡ - μῶν ὁ Θε - ός.

Εικόνα 8. Μεταγραφή του «Μεθ' ἡμῶν ὁ Θεός» ως παραδείγματος μέλους του Πλαγίου του Δευτέρου Ἴχου, από το θεωρητικό του L.A. Bourgault-Ducoudray (1877)²³¹

Doam - ne, fe - me - ia ce - a ce - ca -
 Doam ne, fe - me - ia ce - ea ce - ca -
 zu - se in pa - ca - te mul - te,
 zu - se in pa - ca - te mul - te,
 sim - find - dum - ne - ze - i
 sim - find - dum - ne - ze - i
 rea - Ta, lu - ind rin - du
 rea - Ta, lu - ind rin - du

Εικόνα 9. Το τροπάριο της Κασσιανής (ἴχος πλ. δ') μεταγραφμένο σε σημειογραφία βυζαντινή και ευρωπαϊκή (και κείμενο ρουμανικό) από τον D. Suceveanu (1856-7)²³²

²³¹ Από Bourgault-Ducoudray, ό.π., σ. 32.

²³² Από Σπινέι, ό.π., σ. 456.

Ὡδὴ Η΄. Ὁ Εἰρημός.

Ἐκ-στη-θι φρίττων οὐ-ρα - νὲ καὶ σα-λευ-
 θή-τω-σαν τὰ θε-μέ-λι - α τῆς γῆς. Ἰ - δού
 γὰρ ἐν νε - κροῖς λο - γί - ζε - ται ὁ ἐν ὑ-

Εικόνα 10. Απόσπασμα από τον ειρμό «Ἐκστηθι φρίττων οὐρανέ» (ἦχος πλάγιος του δευτέρου ειρμολογικός) σε μεταγραφή και μέλος του Ι. Σακελλαρίδη²³³

Phôs Hilaròn.

Hymne chanté aux Vêpres (Inno Vespertino).

Siècles antérieurs au IV^e.

Hymne attribué à St-Athénogènes martyr (II^e siècle), et dont St-Basile (IV^e siècle) déclare la musique d'une tradition déjà très ancienne.

(Version du Mont Athos).

ἦχος β΄. Deuxième ton.

M. M. ♩ = 88. *Allégre.*

Φῶς ἱ-λα-ρόν ἁ-γί-ας δό - ξης ἁ-θα-νά - του πα - τρός
 Luce ilare, di santa gloria Dell'immortal padre
 Οὐ-ρα-νί-ου ἁ-γί-ον Μά-κα - ρος Ἰη - - - σου Χρι - - στέ.
 Celeste, Santo, Beato, Gesù Cristo.
 Ἐλ-θόν-τες ἐ-πί τὴν Ἥ-λί-ου δύ - σιν, ἰ-δόν-τες φῶς ἑσ-πε - ρι - νόν.
 Venuti del sole al tramonto, Vedendo luce vespertina

Εικόνα 11. Απόσπασμα από τη μεταγραφή του Επιλύχνιου Ὑμνου (ἦχος δεύτερος) με βάση την αγιορείτικη παράδοση από την E. Adaïewsky²³⁴

²³³ Από Σακελλαρίδη, ὀ.π., τ. δ΄, σ. 16.

²³⁴ Από Adaïewsky, ὀ.π., σ. 73.

ΠΙΠΑΣ Ε΄

«Ἐν ταῖς λαμπρότησι» - Παλαιόν - ἦχος α' (λα)

Ἐν ταῖς λαμπρότησι
 γιαν σου πῶς εἶσε
 λωσο και οα να
 ος ε αν γαρ τολ
 μη σω αν ε σε, πειν εις τον νυμ,

Εικόνα 14. Απόσπασμα του παλαιού μέλους του ιδιομέλου «Ἐν ταῖς λαμπρότησι» (ἦχος α') εξηγημένου και μεταγραμμένου από τον Σ. Καρά²³⁷

Ἰάκωβος Πρωτοψάλτης: Κεκραγαρίον
 Ἦχος πρώτος Gesang: Θρασύβουλος Στανίτσα
 Text: Ταμείον 1824, Bd. 1., S. 105-107

1
 Λε ε Κυ υ υ ρι ι ι ε

2
 ε ε ε ε ε ε ε

Εικόνα 15. Απόσπασμα από τη διπλή μεταγραφή (αναλυτική και συνοπτική) του αργού Κεκραγαρίου του Ιακώβου Πρωτοψάλτου σε ἦχο πρώτο από τον Ι. Ζαννος με βάση την ερμηνεία του Θρασύβουλου Στανίτσα²³⁸

²³⁷ Από Καράς, *Η Βυζαντινή Μουσική Παλαιογραφική...* (βλ. υποσ. 54), σ. 37.

²³⁸ Από Ζαννος, *ό.π.*, σ. 341

Kyrie Ekekraxa

from the "Anastasimatarion" by Petros Efesios (1820)

Composed by Petros Byzantinos

Transnotated by Joseph Yazbeck and Amine Beyhom

1 $\text{♩} = 80$ 4th mode plagal (8th mode)

Ky ri e E ke kra xa pro os se i

5 sa kou so on mou i sa kou

9 so on mou Ky ri e Ky

13 ri e E ke kra xa pros se i

Εικόνα 16. Απόσπασμα της μεταγραφής του κεκραγαρίου του πλ. δ', μέλος Πέτρου Βυζαντίου, με κείμενο ελληνικό με λατινικούς χαρακτήρες, από τον Amine Beyhom²³⁹

Καταβασίαι

ᾠδὴ α! (In)

ΑΝΑΣΤΑΣΕΩΣ ΗΜΕΡΑ

Ἐκ τοῦ Βυζ. ὑπὸ Ν.Ρ.
From the Byz. by N.R.

Ἀναστάσεως ἡμέρα λαμπρυνθῶμεν λαοὶ Πάσχα Κυρίου,
Anastaseos hmeta lamprinthomen laoi Pascha Kyriou,

Πάσχα εὐχάρθανάτου πρὸς ζωὴν, καὶ εὐχῆς πρὸς οὐρα
Pascha ek garthanatu pros zoin kai ek chis pros oura

νόν Χριστός ὁ θεὸς ἡμᾶς διέβιβασεν ἐπὶ νίκλον ἀδοντας.
non Christos otheos hmas dievivasen epiniklon adontas.

Εικόνα 17. Απόσπασμα μεταγραφής της καταβασίας «Αναστάσεως ἡμέρα» (ἦχος πρῶτος) με κείμενο ελληνικό (με ελληνικούς και λατινικούς χαρακτήρες) από τον Ν. Ρουμπάνη²⁴⁰

²³⁹ Ευγενής παραχώρηση από τον ίδιο.

²⁴⁰ Από Ρουμπάνη, ό.π., σ. 222.

Glory; both now. *Chanted from 'G'*

Glo - ry to the Fa - ther, and to the Son, and to the
Ho - ly Spir - it.
Both now and ev - er, and un - to the a - ges
of a - ges. A - men.

Εικόνα 18. Μεταγραφή μικρής δοξολογίας σε ήχο δεύτερο με κείμενο αγγλικό από τη μονή Μεταμορφώσεως στο Brooklin²⁴¹

THE GREAT DOXOLOGY

Duration: 12:00

Intonation: #2 or #3 (see Appendix III)

Andante ♩=100

First Mode
"Tetraphonic"

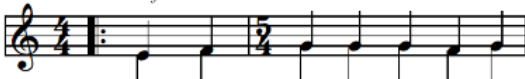

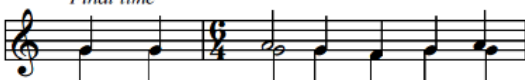
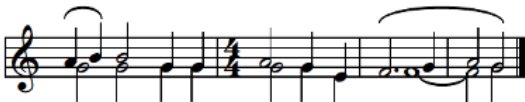

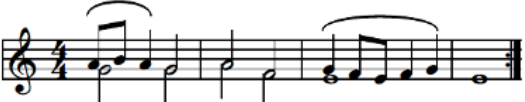
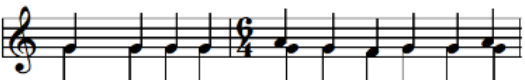

by Iakovos the Protopsaltis (d. 1800)
as interpreted by Athanasios Karamanis (1909-)
the Protopsaltis of Thessaloniki
English adaptation by Hieromonk Ephraim

Glo - ry be to Thee Who hast shown the light.
Glo - ry in the high - - - est to God, and on
earth peace, good will a - mong men.

Εικόνα 19. Απόσπασμα μεταγραφής του πρώτου στίχου μεγάλης δοξολογίας σε μέλος Ιακώβου Πρωτοψάλτου και διασκευή Αθανασίου Καραμάνη (αγγλικό κείμενο) από τη μονή Αγίου Αντωνίου στην Αριζόνα²⁴²

²⁴¹ Από Holy **Transfiguration** Monastery, ό.π., σ. 12.

²⁴² Από **St. Anthony's** Greek Orthodox Monastery, ό.π., σ. 1.

<p style="text-align: center;">Moderato <i>Refrain</i></p> <p style="text-align: right;"><i>Ἦχος Β΄</i></p>  <p style="text-align: center;">Ταῖς πρεσ - βεί - αις τῆς Θε - ο - Tes pres - vi - es tis The - o -</p>  <p style="text-align: center;">- τό - κου, Σώ - τερ, Σώ - σον ἡ - μάς. - to - kou, So - ter, So - son i - mas.</p> <p style="text-align: center;"><i>Final time</i></p>  <p style="text-align: center;">Ταῖς πρεσ - βεί - αις τῆς Θε - ο - Tes pres - vi - es tis The - o -</p>  <p style="text-align: center;">- τό - κου, Σώ - τερ, Σώ - σον ἡ - μάς. - to - kou, So - ter, So - son i - mas.</p>	<p style="text-align: center;">Moderato <i>Refrain</i></p> <p style="text-align: right;"><i>Second Tone</i></p>  <p style="text-align: center;">Through the in - ter - ces - sions of the The - o -</p>  <p style="text-align: center;">- to - kos, Sa - vior, save us.</p> <p style="text-align: center;"><i>Final time</i></p>  <p style="text-align: center;">Through the in - ter - ces - sions of the The - o -</p>  <p style="text-align: center;">- to - kos, Sa - vior, save us.</p>
---	---

Εικόνα 20. Το αντίφωνο «Ταῖς πρεσβείαις τῆς Θεοτόκου» στα ελληνικά (με ελληνικούς και λατινικούς χαρακτήρες) και στα αγγλικά από την N. Takis²⁴³

Ὁ σὸν ἦν ἡ γὰρ ἴ

dura NEAGU IONESCU!

Andantino



O - - - Lord I have cried un - to Thee -
O - - - - Lord I have cried un - to Thee -



O - lis - ten - to me - - Lis - ten - to
O - lis - ten - to me - Lis - ten - - to



me O - - - - Lord! O Lord I have
me O - - - - Lord! O Lord I have

Εικόνα 21. Μεταγραφή κεκραγαρίου από την αγγλική μετάφραση του θεωρητικού των N. Lungu, G. Costea & I. Croitoru²⁴⁴

²⁴³ Από Takis, ό.π., σ. 11.

²⁴⁴ Από Lungu et.al, ό.π., σ. 19.

Κύριε, ὁ τὸν ληστήν συνοδοιπόρον λαβῶν

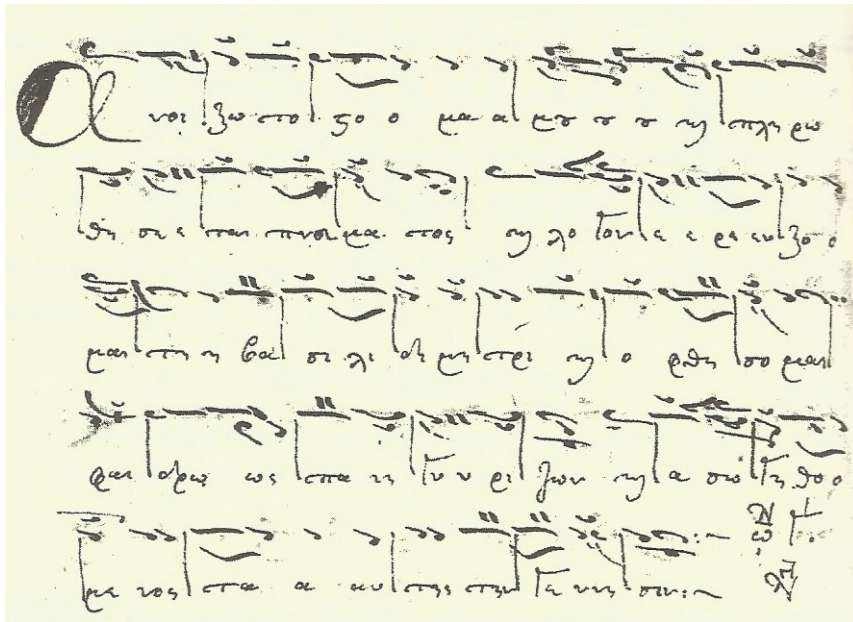
Ἦχος ᾠδῆς Νη

Τῆς Μ. Παρασκευῆ, εἰς τὸν Ὅρθρον. Ἀντίφωνον ΙΔ' – Δοξαστάριον, σ. 366

Εικόνα 22. Μεταγραφή του αντιφώνου «Κύριε, ὁ τὸν ληστήν συνοδοιπόρον λαβῶν» (πλ. δ') από τον μητροπολίτη Κοζάνης Δ. Ψαριανό²⁴⁵

Εικόνα 23. Καταγραφή σε πρώιμη σημειογραφία Νέας Μεθόδου (με διαστολές) του συλλαβικού στιχηροῦ των Αίνων του βαρέος ἤχου «Χριστοῦ τὴν Ἀνάστασιν» από τον Χρῦσανθο εκ Μαδύτων (ΕΒΕ ΜΠΤ 716)

²⁴⁵ Από Ψαριανό, ὄ.π., σ. 207.



Εικόνα 24. Καταγραφή σε πρώιμη σημειογραφία Νέας Μεθόδου (με διαστολές) της αργής (δηλ. νευματικής) καταβασίας της Θεοτόκου «Ανοιξω τὸ στόμα μου» από τον Χρύσανθο εκ Μαδύτων²⁴⁶

Βιογραφικό: Ο ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ-ΣΟΦΟΚΛΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ γεννήθηκε στην Αθήνα το 1988. Μεγάλωσε στην Κύπρο, όπου και πήρε τα πρώτα του μαθήματα Βυζαντινής Μουσικής με τον παπα-Χαράλαμπο Ζούμο. Σπούδασε Φιλολογία στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών με ειδίκευση στη Γλωσσολογία (2013), ολοκληρώνοντας παράλληλα τις σπουδές του στην ψαλτική τέχνη με δάσκαλο τον δρ.α Γρηγόριο Αναστασίου (2011). Θέμα της διπλωματικής του εργασίας ήταν η σύγκριση των τουρκικών μακάμ με τους βυζαντινούς ήχους. Μελέτησε τούρκικο ούτι και θεωρία των μακάμ με τους Αλέξανδρο Παπαδημητράκη, Yurdal Tokcan, Χρήστο Τσιαμούλη, Muhittin Kemal Temel και Χάρη Λαμπράκη, ενώ πήρε μαθήματα οθωμανικού τραγουδιού από τον Ahmet Erdoğdular. Το 2015 ολοκλήρωσε το μεταπτυχιακό του στη Γλωσσολογία (ΕΚΠΑ), εστιάζοντας στη γνωσιακή προσέγγιση της Κριτικής Ανάλυσης Λόγου, ενώ από τον Μάρτιο του 2017 είναι υποψήφιος διδάκτορας βυζαντινής μουσικολογίας με επιβλέποντα καθηγητή τον Αχιλλέα Χαλδαιάκη και θέμα «Περιγραφικό Θεωρητικό της Σύγχρονης Ψαλτικής Τέχνης: Μια γλωσσολογική προσέγγιση της κατά τη Νέα Μέθοδο γραφής και ερμηνείας της». Υπήρξε υπότροφος του Προγράμματος SYLFF (Sasakawa Young Leaders Fellowship Found) για το ακαδημαϊκό έτος 2017- 2018. Ψέλνει επαγγελματικά από το 2009 και είναι σταθερό μέλος της χορωδίας «Μαΐστορες της Ψαλτικής Τέχνης», ενώ ταυτόχρονα ασχολείται με την ερμηνεία παραδοσιακών και ρεμπέτικων τραγουδιών, καθώς και τη σύνθεση ανατολίτικης μουσικής. Από τον Ιανουάριο του 2018 έχει αναλάβει τη διδασκαλία των παραδοσιακών δρόμων-μακάμ στο Κέντρο Ελληνικής Μουσικής «Φοίβος Ανωγειανάκης».

²⁴⁶ Από **Στάθης, Γ.**, "Το χειρόγραφο Κουτλουμουσιού 440: Εξήγηση του Ειρμολογίου του Μπαλάση ιερέως και νομοφύλακος", στον τόμο Γ. Στάθης (επιμ.), *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης, Πρακτικά Β' Διεθνούς Συνεδρίου Μουσικολογικού και Ψαλτικού, Αθήνα, 15-19 Οκτωβρίου 2003*, Αθήνα, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2006, σ. 476.

*Από τον Θεόδωρο Φωκαέα
στον Τέοντορ Αντόρνο:
Η διάσπαση του κλασικού μουσικού έργου
και ο αντίκτυπός του στην ψαλτική πράξη*

ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΛΕΜΜΕΝΟΣ

Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας
(Ακαδημία Αθηνών), Ελλάδα

jplemmenos@hotmail.com

Περίληψη. Η παρούσα ανακοίνωση αποπειράται να φωτίσει μια σημαντική αλλά λίγο μελετημένη πτυχή της εξέλιξης της εκκλησιαστικής μουσικής δημιουργίας και ερμηνείας, υπό το φως σύγχρονων κοινωνιολογικών θεωριών. Πρόκειται για τη λεγόμενη «διάσπαση» του κλασικού μουσικού έργου, δηλ. τη διατάραξη της ενότητας μεταξύ των μερών αλλά και μεταξύ των μερών και του όλου ενός μουσικού έργου, που άρχισε να κυριαρχεί στην παγκόσμια μουσική σκηνή από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα και κορυφώθηκε στον 20^ο αιώνα. Την εξέλιξη αυτή επισήμανε και μελέτησε, μεταξύ άλλων, ο μεγάλος κοινωνιολόγος και μουσικοσυνθέτης Theodor Adorno. Ο Adorno απέδωσε την εξέλιξη αυτή στην αλλαγή του αισθητηρίου κατά την περίοδο του Ρομαντισμού και στην επακόλουθη εμπορευματοποίηση της μουσικής, που προώθησε την κυκλοφορία των μεγάλων κλασικών έργων σε αποσπασματική μορφή (για να χωρέσει στους δισκογραφικούς και ραδιοφωνικούς χρόνους). Τη διαδικασία αυτή φαίνεται ότι ακολούθησε και η «βυζαντινή» εκκλησιαστική μουσική, ιδίως οι μεγάλες συνθέσεις (π.χ. Χερουβικός ύμνος), που μέχρι και την εποχή του Πέτρου Πελοποννησίου παρουσίαζαν μια ενότητα στη δομή, με τις μελωδικές φράσεις να λειτουργούν αλληλοσυμπληρωματικά, χωρίς να ξεχωρίζουν μεταξύ τους. Η αρχή αυτής της εξέλιξης εντοπίζεται στην εποχή του Θεόδωρου Φωκαέως, οι συνθέσεις του οποίου παρουσιάζουν για πρώτη φορά μία ανισορροπία μεταξύ των μερών, προκρίνοντας κάποιες φράσεις έναντι άλλων και τονίζοντας συγκεκριμένα σημεία του ποιητικού κειμένου. Η διαδικασία αυτή υποβοηθήθηκε τον 20^ο αιώνα με την έλευση της δισκογραφίας και την εφεύρεση του ραδιοφώνου. Άρχισαν να δημιουργούνται «έτερες θέσεις», ενώ σε συναυλίες και ραδιοφωνικές εκπομπές ακούγονταν «highlights». Υπάρχει άραγε περιθώριο επανόδου στην ενότητα των κλασικών έργων ή μια τέτοια απόπειρα είναι σήμερα τεχνητή και ως εκ τούτου ανειλικρινής (όπως πίστευε ο Adorno);

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Διαβάζοντας τον τίτλο της παρούσας ανακοίνωσης, θα αναρωτηθεί κανείς για τη σχέση που μπορεί να υπάρχει μεταξύ δύο σπουδαίων μεν μουσικών ανδρών, τους οποίους όμως χωρίζει, τόσο ο χρόνος και ο τόπος όπου έδρασαν, όσο και το αντικείμενο της δράσης τους. Ο μεν Θεόδωρος Φωκαεύς άκμασε στο πρώτο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα στην Κωνσταντινούπολη, ο δε Τέοντορ Αντόρνο (1903-1969) δραστηριοποιήθηκε ένα περίπου αιώνα αργότερα, στη Γερμανία και τις Ηνωμένες Πολιτείες. Αμφότεροι όμως

υπήρξαν διεισδυτικοί θεωρητικοί αλλά και δεινοί μουσικοσυνθέτες (έκαστος στο είδος του). Όπως είναι γνωστό, οι θεωρητικές ενασχολήσεις του Φωκαέως περιορίζονται κυρίως στην ερμηνεία και διασάφηση των αρχών της ψαλτικής τέχνης (όπως τέθηκαν από τον Χρυσάνθο εκ Μαδύτων)¹, ενώ ο Αντόρνο, ζώντας σε μια εποχή επιστημονικής αναζήτησης και τεχνολογικής προόδου, προσεγγίζει τη μουσική με τα μεθοδολογικά εργαλεία διαφόρων κοινωνικών και μη επιστημών (όπως της Κοινωνιολογίας και της Αισθητικής). Αντίστροφα, η επίδοση του Έλληνα δημιουργού στη μουσική σύνθεση μπορεί να θεωρηθεί πολύ μεγαλύτερη και (πιθανότατα) σημαντικότερη, τόσο από τη θεωρητική του δράση όσο και από την αντίστοιχη συνθετική δραστηριότητα του Γερμανού ομολόγου του (τηρουμένων, βεβαίως, των αναλογιών).

Πρέπει πάντως να σημειωθεί εκ προοιμίου ότι τα θεωρητικά ζητήματα που τίθενται σε αυτή την ανακοίνωση δεν αφορούν και (ως εκ τούτου) δεν πρέπει να ενδιαφέρουν μόνο τους επιστήμονες μουσικολόγους ή έστω τους «υποψιασμένους» ιεροψάλτες, αλλά σύνολη την ψαλτική κοινότητα, καθώς οι επιπτώσεις τους δεν είναι μόνο σημαντικές αλλά και κρίσιμες για το μέλλον της ψαλτικής τέχνης. Εδώ δεν γίνεται λόγος για ένα φαινόμενο που ανήκει στο παρελθόν και είναι απομακρυσμένο από τις σύγχρονες μουσικές και λατρευτικές ανάγκες. Αντίθετα, οι διαπιστώσεις και παρατηρήσεις που θα γίνουν έχουν άμεση συνάφεια τόσο με την επιλογή του εκκλησιαστικού ρεπερτορίου όσο και με την ερμηνεία του από τους ιεροψάλτες. Για τον λόγο αυτό, η γενικότερη προσέγγιση του θέματος θα γίνει με όσο το δυνατόν απλουστευμένο λόγο, ο οποίος όμως δεν θα στερείται επιστημονικής ακρίβειας και βιβλιογραφικής τεκμηρίωσης.

Μέχρι σήμερα, οι πολλές και ποικίλες θεωρητικές αναζητήσεις του Αντόρνο έχουν χρησιμοποιηθεί από διάφορους κλάδους της μουσικολογίας, πλην όμως της βυζαντινής. Τούτο οφείλεται κυρίως στο ότι ο μεγάλος Γερμανός στοχαστής έχει γίνει περισσότερο γνωστός για την κριτική που άσκησε στη λεγόμενη δημοφιλή μουσική (popular music) του 20^ο αιώνα². Εντούτοις, τα μουσικολογικά ενδιαφέροντα του Αντόρνο εκτείνονται σε πολύ μεγαλύτερο χρονικό και θεματολογικό βάθος, που ξεκινά από την εποχή του Μπαρόκ και της κλασικής μουσικής και φτάνει μέχρι τη σύγχρονη του εποχή. Ως ανήκων στη γενιά που βίωσε την τραγική περίοδο της ανόδου και πτώσης του Ναζισμού, ο Αντόρνο έχει υιοθετήσει μία (φαινομενικά) πεσιμιστική στάση απέναντι στην εξέλιξη της μουσικής δημιουργίας αλλά και του ανθρώπινου πολιτισμού εν γένει. Η εντύπωση αυτή είναι απότοκο της αυστηρής κριτικής που άσκησε στη σύγχρονη μουσική δημιουργία, την οποία βλέπει να έχει μια σταθερά φθίνουσα πορεία³.

Εντούτοις, αρκετά σημεία των θεωρητικών του αναζητήσεων και τοποθετήσεων είναι, όχι μόνο ακόμα επίκαιρα αλλά και ικανά να ερμηνεύσουν διάφορα μουσικά φαινόμενα κατά εποχές και τόπους. Υποστηρίζεται ότι η βυζαντινή μουσικολογία (που έχει εσχάτως αρχίσει να μελετά διεπιστημονικά την ψαλτική τέχνη⁴) μπορεί να ωφεληθεί σε μεγάλο βαθμό από τη μελέτη των προσεγγίσεων του Αντόρνο. Μία πτυχή της θεωρίας του μεγάλου Γερμανού στοχαστή, η οποία ενδιαφέρει άμεσα την παρούσα α-

¹ Θεωδώρου Φωκαέως, *Κρηπής του θεωρητικού και πρακτικού της εκκλησιαστικής μουσικής, συνταχθείσα [...] παρά [...] Χρυσάνθου Μητροπολίτου Προύσης, Γρηγορίου Πρωτοψάλτου και Χουρμουζίου Χαρτοφυλάκου*, Δ' έκδ., Αθήνα, Τύποις Χ. Ν. Φιλαδελφέως 1872.

² Βλ. την ελληνική μετάφραση και έκδοση του σχετικού έργου: Αντόρνο, Λόβενταλ, Μαρκούζε, Χόρκχάμερ, *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, επιλογή κειμένων, μετάφραση και εισαγωγή: Ζήσης Σαρίκας, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία 1984.

³ Βλ. την ελληνική έκδοση: Theodor Adorn, *Η Κοινωνιολογία της μουσικής*, Φώτης Τερζάκης (μεταφρ.), Αθήνα, Νεφέλη 1997.

⁴ Το πιο πρόσφατο παράδειγμα αυτής της τάσης αποτελεί η έκδοση των πρακτικών των (δύο έρωσ τώρα) συνεδρίων του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου.

νακοίνωση, αφορά τη λεγόμενη διάσπαση (fragmentation) του κλασικού μουσικού έργου. Με τον όρο «διάσπαση», ο Αντόρνο εννοεί τη σταδιακή χαλάρωση και αργότερα ανατροπή της εσωτερικής ενότητας και συνοχής των μουσικών συνθέσεων της κλασικής εποχής (π.χ. συμφωνικά έργα), που άρχισε να εμφανίζεται στη Δύση από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα και επιτάθηκε κατά τον 20^ο αιώνα, με την επέλαση της τεχνολογίας και την εμπορευματοποίηση του πολιτισμικού αγαθού (ή καλύτερα προϊόντος).

Αναλύοντας δομικά τα μουσικά έργα της κλασικής εποχής (μέχρι τον Μπετόβεν), ο Αντόρνο βρίσκει σε αυτά μία θαυμαστή ενότητα, τόσο μεταξύ των επιμέρους μερών όσο και μεταξύ των μερών και του όλου⁵. Τα μέρη μιας ορχηστρικής σύνθεσης, που συνήθως παίρνουν το όνομά τους από τον ρυθμικό χαρακτήρα (tempo) στο οποίο υπόκεινται (π.χ. αλέγκρο, πρέστο κλπ.) λειτουργούν, κατά τον Αντόρνο, μεταξύ τους συμπληρωματικά. Οι (υπαρκτές ασφαλώς) διαφοροποιήσεις τους (ρυθμικές, μελωδικές κλπ.) συμβάλουν μάλλον στην εμπέδωση της οργανικής ενότητας του έργου παρά σε όποιες φυγόκεντρες τάσεις. Προεκτείνοντας τον συλλογισμό του, ο Αντόρνο βλέπει μέσα σε αυτή την ενότητα το καθρέφτισμα (απέικασμα) μιας ευρύτερης κοινωνικής ισορροπίας που χαρακτήριζε τις προνεωτερικές κοινωνίες, τόσο μεταξύ των μελών μιας κοινότητας όσο και μεταξύ των κοινοτήτων. Για τον παλαιότερο άνθρωπο, ο κόσμος ήταν μια καλοκουρδισμένη μηχανή (κατασκευασμένη, όπως πίστευαν, από τον Θεό) με μέρη που το καθένα είχε το δικό του ιδιαίτερο αλλά συμπληρωματικό ρόλο.

Στο σημείο αυτό αξίζει να τονιστεί ότι, παρότι ιδρυτικό μέλος της περίφημης Σχολής της Φρανκφούρτης, στην οποία ανήκαν διακεκριμένοι Γερμανοί κοινωνιολόγοι και φιλόσοφοι που είχαν υιοθετήσει Μαρξιστικές προσεγγίσεις, όπως οι Max Horkheimer (1895-1973) και Herbert Marcuse (1898-1979), ο Αντόρνο δεν απέρριπτε τη Θεολογία, όχι μόνο ως επιστημονικό κλάδο αλλά και ως κοινωνικό φαινόμενο⁶. Ο λόγος γι' αυτή την (κάπως σπάνια για την εποχή του) στάση ήταν ότι είχε ήδη ασκήσει αυστηρή κριτική στον Διαφωτισμό και τις αρνητικές συνέπειες της εφαρμογής του ορθολογιστικού του προγράμματος⁷. Ο Αντόρνο αποδεχόταν τις μεταφυσικές ανησυχίες των ανθρώπων κάθε εποχής, τις οποίες ερμήνευε ως έκφραση αντίστασης στην καταπίεση που υφίσταντο από την εκάστοτε καθεστηκυία τάξη. Στο πλαίσιο αυτό, διάσημη έχει μείνει η φράση, που αποδίδεται σε αυτόν, ότι «μετά το Άουσβιτς, δεν πρέπει να γράφεται ποίηση», η οποία όμως έχει ερμηνευθεί ποικιλοτρόπως⁸.

Η ΠΑΛΑΙΟΤΕΡΗ ΕΝΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΜΕΡΩΝ

Πώς συνδέονται αυτά με την καθ' ημάς εκκλησιαστική μουσική και σε ποιο βαθμό μπορούν να μας αφορούν και να μας ενδιαφέρουν σήμερα; Στο σημείο αυτό πρέπει να ανατρέξουμε στον Θεόδωρο Φωκαέα και τη δική του συμβολή στον τομέα της μουσικής σύνθεσης. Χωρίς να επιχειρούμε χρονικά (ή μεθοδολογικά) άλματα, μπορούμε να δεχτούμε ότι η συνθετική δραστηριότητα του Φωκαέως αντιστοιχεί χρονικά (και ουσιαστικά) με την τάση την οποία περιγράφει ο Αντόρνο για την κλασική μουσική. Τα

⁵ Theodor Adorno, *Η αισθητική θεωρία και η φιλοσοφία της μουσικής του Adorno στον 20^ο αιώνα*, Χαρά Λαγοπάτη-Τόμπρα (μεταφρ.). Αθήνα, Παπαρηγορίου-Νάκας 2010.

⁶ Βλ. τη μελέτη του Christopher Craig Brittain, *Adorno and Theology, Philosophy and Theology*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη, T&T Clark 2010.

⁷ Βλ. την ελληνική έκδοση: Τεοντόρ Β. Αντόρνο - Μαξ Χόρκχάιμερ, *Διαλεκτική του Διαφωτισμού, Φιλοσοφικά αποσπάσματα*, Μετάφραση: Λευτέρης Αναγνώστου, Γεράσιμος Κουζέλης (επιμ.), Αθήνα, Νήσος 1996.

⁸ Βλ. A. Rowland, "Re-reading 'Impossibility' and 'Barbarism': Adorno and Post-Holocaust Poetics", *Critical Survey*, 9 (1997), σ. 57-69.

έργα του Φωκαέως, εκτός από ένα «άρωμα» εξωτερικής μουσικής και μια πιο ευφάνταστη διάθεση, όπως έχει γραφτεί από σχολιαστές του έργου του⁹, παρουσιάζουν μία σημαντική διαφοροποίηση ως προς τη δομή και εσωτερική συνοχή τους σε σχέση με παλαιότερα ομοειδή έργα. Μία πρόχειρη έστω αντιπαραβολή των (γνωστών και ακόμα δημοφιλών) χερουβικών του με παλαιότερες ομόλογες συνθέσεις φτάνει για να εντοπίσει κανείς συγκεκριμένες μεταβολές στην εσωτερική δομή τους. Η επισήμανση αυτή δεν αποτελεί κατ' ουδένα τρόπο ψόγο κατά του σπουδαίου Φωκαέως μουσικού, καθώς οι παρατηρήσεις σε αυτό το κείμενο έχουν διαπιστωτικό και όχι επικριτικό χαρακτήρα.

Η πιο εύκολα εντοπίσιμη διαφοροποίηση αφορά την ανάπτυξη και διαφοροποίηση μελωδικών φράσεων, που αντιστοιχούν σε συγκεκριμένες λέξεις, όπως το ουσιαστικό «Τριάδι». Μέχρι τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, η εν λόγω λέξη ήταν, όχι μόνο μικρότερη σε χρονική διάρκεια, αλλά και πολύ πιο περιορισμένη σε μελωδική έκταση απ' ότι ο επιθετικός της προσδιορισμός «και τη ζωοποιώ»¹⁰. Η μεταβολή της σχέσης των δύο λέξεων διατάραξε τη δομή, όχι μόνο της φράσης αλλά και άλλων μερών του χερουβικού, δημιουργώντας μια μελωδική ανισορροπία και οδηγώντας σταδιακά σε μια ερμηνευτική αυθαιρεσία (που επικρατεί μέχρι σήμερα). Σε αδρές γραμμές, μέχρι τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, η λέξη «Τριάδι» κατείχε τη μισή περίπου έκταση απ' ότι η φράση «και τη ζωοποιώ», η οποία, αφενός μεν διαθέτει περισσότερες συλλαβές (τέσσερις έναντι τριών) αφετέρου δε αποτελεί μία ενότητα με το ουσιαστικό «Τριάδι». Ο διατάραξη της σχέσης αυτής δημιούργησε νέα χαρακτηριστικά, όπως τις περαιτέρω επαναλήψεις συλλαβών (στη λέξη «Τριάδι»), αλλά κυρίως την απομόνωση του ουσιαστικού.

Παράλληλα, η ανάπτυξη της λέξης «Τριάδι» επηρέασε και άλλα σημαντικά μέρη του χερουβικού ύμνου, τα οποία δεν έχουν μόνο γραμματολογική αλλά και θεολογική σημασία¹¹. Οι πιο κραυγαλέες περιπτώσεις είναι η μελωδική συρρίκνωση του επιρρήματος «μυστικώς» που προηγείται της φράσης «και τη ζωοποιώ Τριάδι» και η σχεδόν εξαφάνιση της τελευταίας φράσης προς της μεγάλης εισόδου, «Ως τον βασιλέα τον όλων υποδεξόμενοι» (η οποία στα πιο αργά μέλη διακόπτονταν από εκτενές κράτημα). Από τη μελέτη του διαθέσιμου ρεπερτορίου μεταξύ του 18^{ου} και του 20^{ου} αιώνα, μπορούμε να διακρίνουμε τρία συμβατικά στάδια στην εξέλιξη αυτή: το πρώτο αφορά τη σταδιακή επιμήκυνση της λέξης «Τριάδι», το δεύτερο την εξίσωσή της με και το τρίτο την τελική συρρίκνωσή της. Για να διακριβωθεί αυτό το φαινόμενο, θα αρχίσουμε παραθέτοντας ενδεικτικά αποσπάσματα από χερουβικά παλαιότερων και γνωστών εκκλησιαστικών συνθετών. Για παράδειγμα, στο χερουβικό του Δανιήλ Πρωτοψάλτου σε ήχο Τέταρτο¹², η μελωδική αναλογία μεταξύ του επιθέτου («και τη ζωοποιώ») και του ουσιαστικού («Τριάδι») είναι σχεδόν δύο προς ένα (7,5 μελωδικές γραμμές προς 4):

⁹ Βλ. το σχόλιο του Γ. Παπαδόπουλου στο έργο του *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα, χ.ε. 1890, σ. 340-341: «Τα εκκλησιαστικά μέλη του Φωκαέως έχουσιν ύφος μάλλον προσκλίνον προς το εξωτερικόν, ένεκα της μεγάλης επιδόσεως αυτού εις την μελέτην της εξωτερικής μουσικής».

¹⁰ Για τα χερουβικά της ύστερης βυζαντινής περιόδου, βλ. Dimitri E. Conomos, *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Centuries: A Study of Late Byzantine Liturgical Chant*, Θεσσαλονίκη, Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών 1974.

¹¹ Για το θέμα αυτό, βλ. Κων/νου Χ. Καραγκούνη, *Η παράδοση και εξήγηση του μέλους των χερουβικών της βυζαντινής και μεταβυζαντινής μελοποιίας*, Αθήνα, Μελέται 7, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας 2003.

¹² Όπως δημοσιεύεται στην *Πανδέκτη της Ιεράς Εκκλησιαστικής Υμνωδίας του όλου ενιαυτού*, Ιω. Λαμπαδάριος & Στ. Δομέστικος (επιμ.), τ. 4, Κων/πολη, Πατριαρχικόν Τυπογραφείον 1851, σ. 179.

ες και αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι
 αι αι αι αι αι αι τη η η η η ζω ω ω ω ω
 ω ω ω ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο
 ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο
 ο χρ ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο
 ο ο ο ποι οι οι οι οι οι οι οι οι οι οι ζω ω ο ο ο ο ο
 ο ποι οι ει οι οι οι οι οι οι οι οι ζω ο ο ποι οι
 ω ω ω ω ω ω ω ω Τρι α α α α α α α
 α α α α χα α α α η α α α α α α α α
 χα α α α η α α α χα α α α α α α α
 τρι α α α α α α α α α α α α α α α
 δι ι ι ι ι ι ι το ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο

Χερουβικό Δανιήλ Πρωτοψάλτου, ήχος Δ'

Μια πιο εμφανής αποτύπωση αυτού του φαινομένου βρίσκεται στα χερουβικά της εβδομάδος του Πέτρου Λαμπαδαρίου, όπου η αναλογία του επιθέτου («και τη ζωοποιώ») με το ουσιαστικό («Τριάδι») φτάνει κάποτε το ένα προς τρία, όπως φαίνεται στο χερουβικό σε ήχο Βαρύ διατονικό¹³. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με τα τρία σύντομα χερουβικά του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, που συμπληρώνουν τα πέντε του Πέτρου Λαμπαδαρίου¹⁴ και όπου η λέξη «Τριάδι» εκφέρεται πολύ σύντομα. Στο χερουβικό

¹³ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, *Ταμείον Ανθολογίας, περιέχον άπασαν την εκκλησιαστικην ενιαύσιον ακολουθίαν*, τ. Β', Κων/πολη, Τυπογραφείο Κάστρου 1834, σ. 146.

¹⁴ Το χερουβικό του Χουρμουζίου αναδημοσιεύεται από το δικό του *Ταμείον Ανθολογίας, περιέχον άπασαν την εκκλησιαστικην ενιαύσιον ακολουθίαν*, τ. Β', Κων/πολη, Τυπογραφείο Κάστρου 1824, σ. 32.

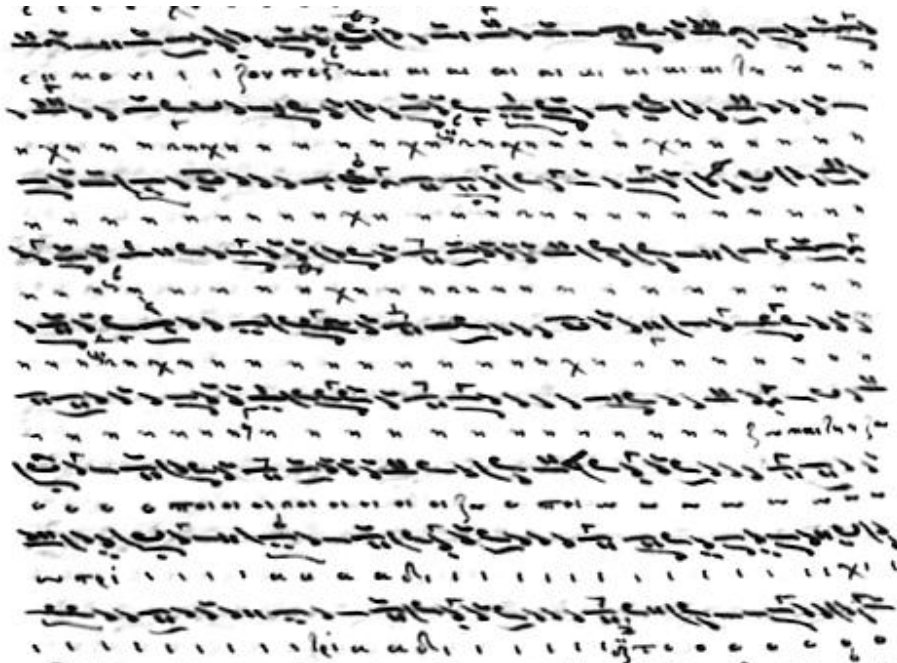
του Χουρμουζίου σε ήχο Δεύτερο, αυτό παρατηρείται ακόμα και όταν η μελωδία κινείται στο υψηλό τετράχορδο πα-δι. Εκτός της μικρής της έκτασης, η μελωδική γραμμή της εν λόγω λέξης έχει ενίοτε καθοδική πορεία, σηματοδοτώντας έτσι την ολοκλήρωση της μελωδικής φράσης (εδώ, στο χερουβικό του Χουρμουζίου αλλά και στο χερουβικό του Πέτρου σε ήχο Πρώτο). Ας σημειωθεί ότι, στη μουσική του συλλογή, ο Χουρμουζιός δεν έχει συμπεριλάβει τα (τρία) σύντομα χερουβικά του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου που σε άλλες συλλογές συμπληρώνουν αυτά του Πέτρου (όπως κάνει με τα αργά του Γρηγορίου, του Πέτρου Βυζαντίου και τα δικά του):

Χερουβικό Πέτρου Λαμπαδαρίου, ήχος Βαρύς

Χερουβικό Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, ήχος Β'

Μιλώντας για τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα, δεν μπορεί κανείς να μην αναφερθεί και στις μεταγραφές του των χερουβικών από την παλαιά παρασημαντική στη νέα μέθοδο, τις οποίες συγκέντρωσε σε ογκώδεις κώδικες. Στα χερουβικά αυτά, που προέρχονται από την ύστερη βυζαντινή και πρώτη μεταβυζαντινή περίοδο, η φράση «και τη ζωοποιώ Τριάδι» παρουσιάζει κατά κανόνα τα χαρακτηριστικά που συναντάμε μέχρι και τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, δηλ. αρκετά επιμηκυμένο τον επιθετικό προσδιορισμό («και τη ζωοποιώ») και σχετικά περιορισμένο το ουσιαστικό («Τριάδι»). Αν και εδώ εμπλέκεται το φλέγον θέμα της μεταγραφικής μεθόδου, η σχέση των δύο μερών της φράσης προκύπτει και από τη μετροφωνική αποτύπωσή τους στην παλαιά παρασημαντική. Το φαινόμενο αυτό έχει κάνει μελετητές των παλαιών έργων να μιλούν για «ανι-

σορροπία στον μελισμό των επιμέρους λέξεων του ύμνου», ενώ ίσως πρόκειται για ενσυνείδητη συνθετική επιλογή¹⁵. Μία τέτοια περίπτωση είναι το χερουβικό του περίφημου συνθέτη και ερμηνευτή του 14^{ου} αιώνα Μανουήλ Αγαλλιανού σε ήχο πλάγιο του Δευτέρου, όπου το επίθετο καταλαμβάνει τριπλάσια έκταση από το ουσιαστικό¹⁶:



Χερουβικό Μανουήλ Αγαλλιανού, ήχος πλ. Β'

Ταυτόχρονα, το επίρρημα «μυστικώς» κατέχει μεγαλύτερη έκταση από το ουσιαστικό «Τριάδι», όπως γίνεται εμφανές στο χερουβικό του Πέτρου Λαμπαδαρίου σε ήχο πλάγιο του Πρώτου¹⁷. Συχνά επίσης, μεγαλύτερη έκταση παραχωρείται συνολικά στη φράση «μυστικώς εικονίζοντες» απ' ό,τι στην επακολουθούσα «και τη ζωοποιώ Τριάδι». Πρέπει πάντως να σημειωθεί ότι οι αναλογίες που αναφέρονται εδώ μέσα από τα μουσικά παραδείγματα είναι ενδεικτικές, καθώς είναι αυτονόητο ότι ο συνθέτης μπορεί να αναπροσαρμόσει το μελωδικό του υλικό είτε με καθαρά τεχνικά κριτήρια (όπως τις ιδιότητες κάθε ήχου, σύμφωνα με την επίσημη θεωρία) είτε με βάση τις αισθητικές του προτιμήσεις (όπως τη χρήση φθορών σε συγκεκριμένες λέξεις ή φράσεις). Εντούτοις, στις περισσότερες περιπτώσεις δεν παρατηρούνται μεγάλες αποκλίσεις, τόσο μεταξύ των έργων του ίδιου συνθέτη όσο και μεταξύ των διαφόρων συνθετών της εποχής. Επίσης, πουθενά δεν εκφέρεται κάποια από τις δύο προσδιοριστικές των ουσιαστικών λέξεις (μυστικώς, ζωοποιώ) με σύντομο τρόπο, όπως συμβαίνει ενίοτε σήμερα (ιδίως με το επίρρημα «μυστικώς» για εξοικονόμηση χρόνου υπέρ του «Τριάδι»):

¹⁵ «Σὲ ἄλλες, δηλαδή, περιπτώσεις ἡ μουσικὴ ἐπένδυση εἶναι ἀπλὴ καὶ σύντομη, ἐνῶ σὲ ἄλλες εἶναι ἐπιτηδευμένη καὶ ἐκτενέστατη, πλήρης εὐφωνικῶν συλλαβῶν καὶ ἀναδιπλώσεων λέξεων ἢ φράσεων, ἀλλὰ δὲν ὑπάρχουν καθόλου ἀναγραμματισμοὶ ἢ ἀναποδισμοί». Κ. Φ. Καραγκούνης, *Παραλειπόμενα περὶ τοῦ Χερουβικοῦ Ὕμνου*, Βόλος, χ.ε. 2005, σ. 180.

¹⁶ Εἰς ἀναδημοσίευση ἀπὸ τοῦ: Καραγκούνης, *Παραλειπόμενα*, ὁ.π., σ. 187.

¹⁷ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, *Ταμείον Ἀνθολογίας*, ὁ.π., σ. 142.

8 8 8 8 8 8 χε ε ρθ 8 θι ι ι ι ι ι ι ι μ π μ
 υ υ υ χυ υ υ υ χυ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ
 υ σι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι μ υ σι ι κω ω ω
 ω ω ω ω ω σ π ει κο νι ι ι ι ι ι ι ει ει κο νι
 ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ζο ο ο ει κο ο ο γι
 ι ι ι ι ι ζον τε ε ε ε σ π και τη ζω ο ο ποι οι
 οι οι οι οι οι οι οι ζω ο ποι ω ω ω ω ω ω ω ω Δ Τρι
 α α α α α α α α α δι ι ι ι ι ι ι π

Χερουβικό Πέτρου Λαμπαδαρίου, ήχος πλ. Α'

Για να μη νομιστεί όμως ότι το φαινόμενο αυτό αφορά μόνο στα σύντομα μέλη του Πέτρου Λαμπαδαρίου, παρακάτω παρατίθεται ένα από τα αργοσύνομα χερουβικά του σε ήχο πλάγιο του Δευτέρου¹⁸, όπου αποτυπώνεται εύγλωττα τόσο η εκτεταμένη μελωδική φράση στη λέξη «μυστικώς» όσο και η μικρή μελωδική γραμμή των λέξεων «εικονίζοντες» και «Τριάδι», που σήμερα έχουν εντελώς αντιστραφεί. Εδώ πρέπει να υπογραμμιστεί η ευρύτερη σημασία της λέξης «μυστικώς» στην ορθόδοξη θεολογία αλλά και τη λειτουργική πρακτική της εκκλησίας, που αρχίζει από τις πολυάριθμες ευχές της θείας λειτουργίας (του Ιωάννου Χρυσοστόμου αλλά κυρίως του Μεγάλου Βασιλείου) και φτάνει μέχρι τη μυστική θεολογία¹⁹. Στην περίπτωση του χερουβικού ύμνου, το επίρρημα «μυστικώς» αποκτά πρόσθετη σημασία, καθώς συνδέεται με την ευχή που διαβάζει «μυστικώς» ο ιερέας: «*Ουδείς άξιος των συνδεδεμένων ταις σαρκικαίς επιθυμίαις και ηδοναίς προσέρχεσθαι ή προσσεγγίζειν ή λειτουργείν σοι...*». Θα έλεγε κανείς ότι στις παλαιότερες συνθέσεις, η μυστική αυτή ευχή συμβαδίζει με τη μελωδική ανάπτυξη της λέξης «μυστικώς», απαρτίζοντας μία συγκλονιστική αντίστιξη λόγου (αναγινωσκόμενης ευχής) και μέλους (αδόμενου ύμνου):

¹⁸ Όπως δημοσιεύεται στην *Πανδέκτη της Ιεράς Εκκλησιαστικής Υμνωδίας*, ό.π., σ. 82-3.

¹⁹ Για το θέμα αυτό, βλ. Vladimir Lossky, *Η Μυστική Θεολογία της Ανατολικής Εκκλησίας*, Θεσσαλονίκη, Ορθόδοξο Εκκλησιαστικό Ίδρυμα «Ο Άγιος Μάρκος» 2007.

Η ΔΙΑΤΑΡΑΧΗ ΤΗΣ ΕΝΟΤΗΤΑΣ

Όπως προελέχθη, η επίμαχη λέξη («Τριάδι»), που σήμερα αποτελεί κομβικό σημείο του Χερουβικού, άρχισε να διαχωρίζεται από την εποχή του Θεοδώρου Φωκαέως, μαθητή του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου και ενός εκ των εφευρετών της νέας μεθόδου. Το γεγονός αυτό δεν είναι χωρίς ιδιαίτερη σημασία, καθώς, στα σύντομα χερουβικά του Γρηγορίου, που συμπληρώνουν τα (πέντε) χερουβικά της εβδομάδος του Πέτρου Λαμπαδαρίου, η εν λόγω λέξη είναι σταθερά μικρότερη σε μελωδική πυκνότητα από τον επιθετικό προσδιορισμό της («και τη ζωοποιώ»). Το ίδιο όμως παρατηρείται και στα αργά «κατ' ήχον» χερουβικά του Γρηγορίου²⁷, στα οποία η μελωδική αναλογία των δύο λέξεων είναι δύο προς ένα, παρότι η λέξη «Τριάδι» δέχεται μία επανάληψη των συλλαβών «Τριά». Κάτι τέτοιο αποτυπώνεται ανάγλυφα στο χερουβικό του Γρηγορίου σε ήχο πλάγιο του Δευτέρου, όπου το επίθετο («και τη ζωοποιώ») καταλαμβάνει σχεδόν διπλάσια έκταση από το ουσιαστικό («Τριάδι»):

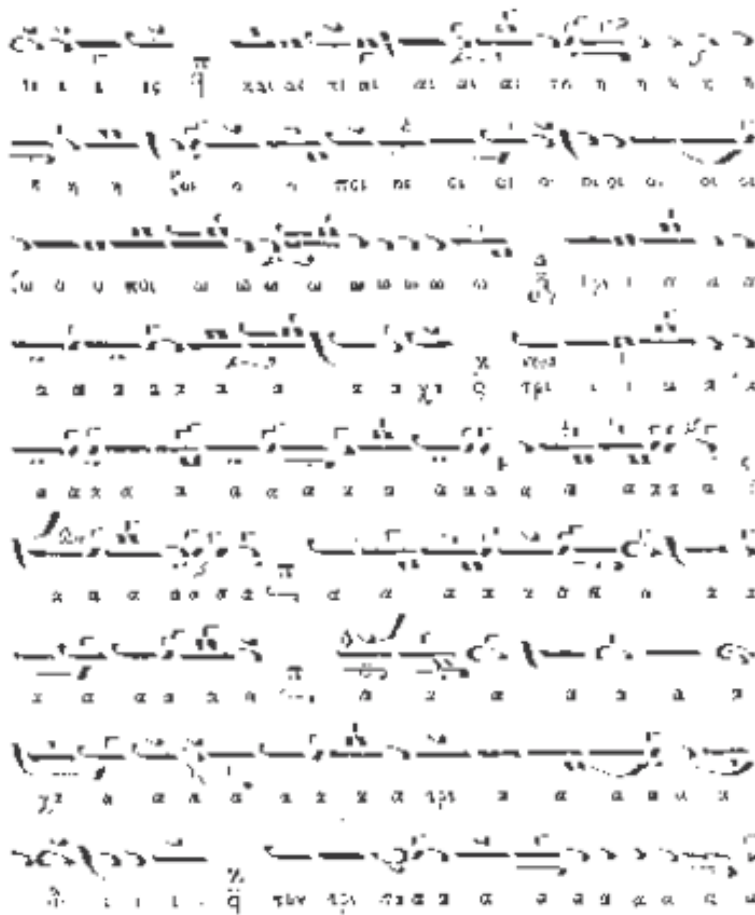
ζον τε ες και αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι
 αι αι αι και αι και αι αι αι αι αι αι τη η η η η η ζω
 ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω
 ο ο ποι οι οι οι οι οι οι οι οι ζω ο ο ποι ω ω ω
 ω ω ω ω ρ Τρι α α α α α α α α α α α α
 α α α α α α α χα α α α α τρι α α α α α
 α δι ι ι ρ τον τρι σα α α α α α α α α α α

Χερουβικό Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, ήχος πλ. Β'

Η επιμήκυνση, επέκταση και διάνθιση της λέξης «Τριάδι» από την εποχή του Θεοδώρου Φωκαέως και εξής γίνεται εμφανής από την αντιπαραβολή των δικών του χερουβικών των Κυριακών με τα ομόλογα έργα λίγο προγενεστέρων συνθετών, όπως του Πέτρου Βυζαντίου, μαθητή του Πέτρου Λαμπαδαρίου²⁸. Ενώ τα χερουβικά του Βυζαντίου διατηρούν τη σύντομη εκφορά της λέξης, αυτά του Φωκαέως κλονίζουν την ενότητα και συνοχή της φράσης («και τη ζωοποιώ Τριάδι»), είτε εξισώνοντας την έκταση των δύο λέξεων είτε συχνά επιμηκύνοντας το ουσιαστικό («Τριάδι»), όπως γίνεται αντιληπτό στο χερουβικό των Κυριακών του Φωκαέως σε ήχο πλάγιο του Πρώτου²⁹, όπου η δεύτερη λέξη κατέχει περίπου τη διπλάσια μελωδική έκταση από την πρώτη. Επισημαίνεται επίσης ότι, στα χερουβικά του Φωκαέως, αρκετά συρρικνωμένο είναι και

²⁷ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, *Ταμείον Ανθολογίας*, ό.π., σ. 207.
²⁸ Εδώ αναδημοσιεύεται από το *Ταμείον Ανθολογίας* του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, ό.π., σ. 61.
²⁹ Εδώ αναδημοσιεύεται από τον *Μουσικό Πανδέκτη*, τ. 4, Θεία Λειτουργία, Αθήνα, Αδελφότης Θεολόγων «Η Ζωή» 1935, σ. 89.

ειρωνικό τρόπο, ο Προυσαεύς συνθέτης έχει συμπεριλάβει, αμέσως μετά τα δικά του διπλά χερουβικά, τα ομόλογα (πέντε) έργα του Πέτρου Λαμπαδαρίου:



Χερουβικό Παναγ. Κηλτζανίδη, ήχος Α'

Η μεταβολή της μελωδικής αναλογίας των μερών του χερουβικού προκάλεσε και την αυτονόμηση κάθε μέρους, το οποίο οι πατριαρχικοί συνθέτες άρχισαν να διαχειρίζονται με ιδιαίτερο τρόπο. Σε επίπεδο συνολικού έργου, οι επιμελητές/συνθέτες άρχισαν να παρεμβάλουν ειδικά σύμβολα (αστερίσκους, σταυρούς κλπ.) για την επιμήκυνση ή και περικοπή του μουσικού έργου, σύμφωνα με την ιδιαίτερη προτίμηση του ερμηνευτή αλλά και τις απαιτήσεις της κάθε ακολουθίας. Στη μουσική ανθολογία του Στεφάνου Λαμπαδαρίου (+1864), τα χερουβικά που μελοποιήθηκαν από τον ίδιο τον εκδότη φέρουν παρόμοιες προσθήκες σε διάφορα κομβικά σημεία του κειμένου, συνοδευόμενες από διευκρινιστικά σχόλια. Στο πρώτο χερουβικό του Στεφάνου σε ήχο Πρώτο, ειδικό σημείο έχει τεθεί στη φράση «και τη ζωοποιώ Τριάδι», παρέχοντας τη δυνατότητα στον ερμηνευτή να επιμηκύνει τη μελωδία³¹. Ας σημειωθεί ότι ο εκδότης έχει συμπεριλάβει και δύο σειρές χερουβικών, του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου και (του δασκάλου του) Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου αντίστοιχα (με εμβόλιμα επίσης ειδικά σημεία):

³¹ «Επειδή εις την στάσιν των υφ' ημών μελοποιηθέντων Χερουβικών και Κοινωνικών παρεμβάλλομεν, χάριν των εξ ανάγκης θελόντων ίνα εκτανθώσιν προσθήκας τινάς, ταύτας πάλιν διακρίνομεν δια υποσημειώσεων». Στεφάνου Λαμπαδαρίου, *Ανθολογία Μονότομος*, Κων/πολη, Πατριαρχικών Τυπογραφείων 1863, σ. 488-490.

«και τη ζωοποιώ Τριάδι» απομονώνεται από την υπόλοιπη σύνθεση, με την επανάληψη μάλιστα των δύο πρώτων λέξεων («και τη») μέσω της ένδειξης «και κατά τούτον τον τρόπον». Οι διεργασίες αυτές κλονίζουν τη συνολική δομή του χερουβικού, οδηγώντας σε μελωδική συρρίκνωση άλλων λέξεων (ιδίως του επιρρήματος «μυστικώς»), εξέλιξη που θα στοιχειώσει τους συνθέτες του 20^{ου} αιώνα. Ας σημειωθεί ότι ο Βουλγαράκης έχει προτάξει των έργων του, τόσο τα χερουβικά της εβδομάδος του Πέτρου Λαμπαδαρίου όσο και τα «κατ' ήχον» ομόλογα έργα του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου:

ρνου ου ει ι ι μ μν στι ι κώ ως ει ει
 κο ο νι ι ι ι ι ι ει χο νι ι
 ι ι ι ι ο ο ον τε ες και αι αι αι
 αι αι αι αι αι αι Δ αι αι αι αι αι αι
 αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι
 αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι
 αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι Δ
 και κατά τούτον τον τρόπον και αι αι αι αι
 αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι
 η η ζω ω ω ω ζω ο ο ο ο ο ο ποι
 οι οι ζω ο ο ποι οι ω ω ω ω ω ω
 ω ω ω τρι α α α α α α α
 α α α α α α α α α α α α α
 α χα α α λ τρι ι α α α α α α
 χα α α α α α α α α α α α α
 α α α α α α α α α α α α α
 α α α α α α α α α α α α α

Χερουβικό Δημ. Βουλγαράκη, ήχος Βαρύς

των Γ. Ραιδεστηνού και Γ. Βιολάκη³⁵. Στο χερουβικό του Παχειδίη σε ήχο Βαρύ διατονικό, η λέξη «Τριάδι» καταλαμβάνει αισίως τριπλάσιο ακριβώς μελωδικό χώρο απ' ότι ο επιθετικός της προσδιορισμός («και τη ζωποιώ»)³⁶. Αξιοσημείωτες είναι επίσης οι τρεις επαναλήψεις των συλλαβών «Τριά», καθώς και εισαγωγή του ευφωνικού «νε» πριν από τη τελευταία εκφορά της λέξης «Τριάδι». Ας σημειωθεί επίσης ότι ο Κυφιώτης δεν έχει συμπεριλάβει χερουβικά άλλων συνθετών στη συλλογή του:

Χερουβικό Πολ. Παχειδίη, ήχος Βαρύς

Τον ίδιο (τριπλάσιο περίπου) μελωδικό χώρο καταλαμβάνουν οι αντίστοιχες λέξεις και στα «αργά» χερουβικά «των Παρουσιών και Πατριαρχικών λειτουργιών», από τη μουσική συλλογή του Αγαθαγγέλου Κυριαζίδη, που εκδίδεται λίγα χρόνια αργότερα. Ενδεικτικό παράδειγμα, το χερουβικό σε ήχο Τρίτο, όπου η συλλαβή «Τριά» αναδιπλώνεται τέσσερις φορές, εν μέσω ευφωνικών παρεμβολών (νε, χα)³⁷. Ταυτόχρονα έχει συρρικνωθεί η μελωδική έκταση της λέξης «μυστικώς» έναντι της μετοχής «εικονίζοντες» που καταλαμβάνει διπλάσια τουλάχιστον έκταση. Ας σημειωθεί επίσης ότι σε καθένα από τα «αργότερα» χερουβικά του, ο Κυριαζίδης έχει προσθέσει από μια «παρεκβολή» της φράσης «Ως τον βασιλέα [...] δορυφορούμενον τάξεσι» από τα πέντε χερουβικά του Πέτρου Λαμπαδαρίου, τα δύο του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου και από ένα των Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος και Πέτρου Βυζαντίου, σηματοδοτώντας έτσι την περαιτέ-

³⁵ Ο Πολυχρ. Παχειδής υπήρξε πρωτοψάλτης της Παναγίας Καφατιανής στον Γαλατά και της Ευαγγελίστριας στα Ταταύλα, από τα ιδρυτικά μέλη του εν Κων/πόλει Ελληνικού Μουσικού Συλλόγου, με πρόεδρο τον Γ. Ραιδεστηνό και «εκ των ευπαιδευτών και εμπειροτάτων μουσικοδιδασκάλων της Κων/πόλεως» (Παπαδόπουλος, *Ιστορική επισκόπησης*, ό.π., σ. 184).

³⁶ Δημ. Κυφιώτου, *Μουσικόν Απάνθισμα, περιέχον τας εις διαφόρους ιεροτελεστίας ψαλλομένας ακολουθίας*, τ. Β', Κων/πολη, Πατριαρχικόν Τυπογραφείον 1901, σ. 106-107.

³⁷ Αγαθαγγέλου Κυριαζίδου, *Αι δύο Μέλισσαι - Μουσική Εκκλησιαστική*, τ. Β', Κων/πολη, Πατριαρχικόν Τυπογραφείον 1906, σ. 450-451.

ρω αναδιάταξη του μουσικού έργου. Ο Κυριαζίδης (+1913) προέρχεται από την πατρι-
 αρχική παράδοση, καθώς ήταν μαθητής του Γ. Ραιδεσθινού στην Κων/πολη, όπου έ-
 ψαλλε πριν αναλάβει άλλα αναλόγια στην Αθήνα, τη Βράιλα και τα Ιεροσόλυμα³⁸.

Χερουβικό Αγαθ. Κυριαζίδου, ήχος Γ'

Η τάση (ή μάλλον έξη) της Τριαδικής «υπερτροφίας» συνεχίστηκε σε όλο το
 πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, όπως γίνεται φανερό από μουσικές συλλογές της εποχής.
 Στα «αργοσύντομα» χερουβικά «της εβδομάδος» του Πατρινού πρωτοψάλτη Δημ. Κου-
 τσαρδάκη, από μια δική του συλλογή, ο λόγος μεταξύ των λέξεων «ζωοποιώ» και «Τριά-
 δι» είναι σχεδόν σταθερά 1 προς 3, ενώ το επίρρημα «μυστικώς» εκφέρεται αρκετά σύ-

³⁸ Γεώργ. Κωσταντζος, Θωμάς Ταμβάκος, Αθαν. Τρικούπης, *Μουσουργοί της Θράκης*, Αλεξαν-
 δρούπολη, Περιφέρεια Ανατολ. Μακεδονίας και Θράκης 2013, σ. 77.

σάγιον ύμνον προσάδοντες», με την έννοια ότι οι πιστοί προσάδουν τον Τρισάγιο ύμνο στην ζωοποιό Τριάδα (εξού και η δοτική πτώση)⁴⁰. Μπορεί οι συνθέτες και ερμηνευτές παλαιότερων εποχών να μην είχαν λιπαρά παιδεία (όπως την εννοούμε σήμερα), φαίνεται όμως ότι σέβονταν περισσότερο το υμνογραφικό κείμενο και είχαν ασκήσει την αίσθησή τους στο να το συμπλέκουν αρμονικά με τη μουσική.

Αυτά σε μικροσκοπικό επίπεδο (ως προς την εν λόγω φράση). Σε μακροσκοπικό επίπεδο (ως προ τη συνολική σύνθεση), μπορεί να παρατηρήσει κανείς ότι στα παλαιότερα χερουβικά, είναι δύσκολο να εντοπίσει κανείς κάποια λέξη ή φράση που να ξεχωρίζει με τρόπο μη οργανικό από την όλη σύνθεση. Τούτο δεν σημαίνει βέβαια ότι δεν υπάρχει μελωδική διαβάθμιση και ποικιλία, αυτή όμως δεν γίνεται με τρόπο έντονο και απροσδόκητο (συνθετικά). Συνήθως, ο συνθέτης άνοιγε το χερουβικό με μια εκτεταμένη μελωδική φράση πάνω στο άρθρο «Οι [τα Χερουβείμ]», η οποία όμως είναι φανερό ότι λειτουργούσε εισαγωγικά και μνημοτεχνικά για τον ήχο του έργου και άλλες μουσικές παραμέτρους (χρονική αγωγή-τέμπο). Ούτως ή άλλως, το άρθρο «Οι» παραπέμπει συντακτικά στις μετοχές «εικονίζοντες» και «προσάδοντες», που είναι διεσπαρμένες σε διαφορετικά σημεία του κειμένου – άρα λειτουργεί ως συνεκτικός κρίκος. Τα υπόλοιπα όμως μέρη της σύνθεσης διέθεταν μια διαφορετική αναλογία ως προς τον χώρο που το καθένα καταλάμβανε, αφήνοντας μια αίσθηση διαλόγου και όχι διαφωνίας, ισοτιμίας και όχι αυθαίρετης διάκρισης.

Η διατάραξη αυτή της σχέσης διαταράσσει, αφενός μεν την εσωτερική ενότητα των εκκλησιαστικών μελών και αφετέρου το βαθύτερο νόημα του υμνογραφικού κειμένου – άρα την ίδια τη δομή της ακολουθίας. Σε ένα πιο συμβολικό επίπεδο, όπως εκφράστηκε από τον Αντόρνο, λειτουργεί και ως διάψευση ή παρώδηση της ενότητας του εκκλησιαστικού σώματος, τόσο αυτού που είναι φυσικά παρόν και ακροάται των ιεροψαλτών και των μελών όσο και της ευρύτερης εννοίας του, ως κοινωνίας προσώπων. Τα μέρη μιας κλασικής μουσικής σύνθεσης λειτουργούν υποσυνείδητα για τον πιστό/ακροατή ως αισθητικά και καλλιτεχνικά πρότυπα, αφενός μεν μιας ολοκληρωμένης και άρτιας ατομικής ζωής, αφετέρου δε μιας αρμονικής κοινωνικής συμβίωσης και συνύπαρξης. Ο Αντόρνο χρησιμοποιεί το παράδειγμα του κλασικού έργου, τόσο λόγω της έκτασής του (καθώς εκεί αποτυπώνονται με μεγαλύτερη ενάργεια τα φαινόμενα που συζητά) όσο και λόγω της λειτουργίας του (καθώς ερμηνεύονται ενώπιον ευρέως ακροατηρίου, δηλ. εκκλησίας λαού).

Το φαινόμενο αυτό επιτάθηκε κατά το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα με την έλευση της τεχνολογίας, η οποία επέβαλε τους δικούς της ρυθμούς και χρόνους. Αυτό έγινε περισσότερο έντονο στους δίσκους γραμμοφώνου, όπου ο χρονικός περιορισμός ήταν πολύ πιεστικός και τα μέλη έπρεπε να προσαρμοστούν στις ανάγκες της τότε τεχνολογίας. Αλλά και με την έλευση αργότερα του ραδιοφώνου, τα ηχογραφημένα μέλη έπρεπε να «χωρέσουν» στο πλαίσιο μιας εκπομπής, μεταξύ των κειμένων του παρουσιαστή. Ο Αντόρνο είχε εκφράσει μεγάλους ενδοιασμούς ως προς την αναμετάδοση των κλασικών έργων από ραδιοφώνου (που ήταν τότε το κυρίαρχο τεχνολογικό επίτευγμα ως προς την ακρόαση). Και τούτο διότι πίστευε ότι το κλασικό έργο υφίστατο μια δομική κατακρεούργηση (αφού δεν μπορούσε συχνά να αναμεταδοθεί ολοκληρωμένο, δηλ. με όλα τα μέρη του) και μία ακουστική (δηλ. αισθητική) αλλοίωση (αφού είναι αδύνατο να διατηρηθεί η πιστότητα του ζωντανού ήχου)⁴¹.

Με τον τρόπο αυτό, αρκετά μέλη του εκκλησιαστικού ρεπερτορίου απομονώθηκαν από το φυσικό τους πλαίσιο (την ακολουθία) και αποτέλεσαν ανεξάρτητες οντότη-

⁴⁰ Βλ. τη γλαφυρή ερμηνεία του Γερμανού, Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, στο έργο του *Ιστορία Έκκλησιαστική, και Μυστική Θεωρία*, PG98, σ. 420.

⁴¹ Βλ. T. Adorno, "A Social Critique of Radio Music", *The Kenyon Review*, 18 (1996), σ. 229-235.

τες, απαρτίζοντας τα *highlights* της εκκλησιαστικής μουσικής. Πολύ γνωστές μέχρι σήμερα συνθέσεις έχουν εισέλθει σε ένα δεύτερο καλλιτεχνικό «βίο», μέσα από την αναπαραγωγή τους σε δίσκους βινυλίου, ακτίνας και εσχάτως mp3. Τα μέλη αυτά αφορούν συνήθως ιερά πρόσωπα (τον Χριστό, την Παναγία, τη Μαρία Μαγδαληνή κ.ο.κ.) που μιλούν σε πρώτο πρόσωπο (άρα υποτίθεται ότι διαθέτουν μία αμεσότητα και ότι αναδεικνύουν τα ιερά λόγια)⁴². Κάποια από τα μέλη αυτά επεξεργάζονται την παλαιότερη μελωδία, ενώ άλλα εισάγουν νέες μελωδικές γραμμές (πάνω στον αρχικό ήχο). Το αποτέλεσμα όμως αυτής της διαδικασίας είναι ότι τα μέλη αυτά, μετά την αποκοπή τους από το φυσικό λειτουργικό τους πλαίσιο και την επεξεργασία τους ως αυτόνομων ηχογραφημάτων, επιστρέφουν με τη νέα μορφή τους στην ακολουθία, δημιουργώντας μία καλλιτεχνική και αισθητική ανισορροπία και σύγχυση σε σχέση με τα υπόλοιπα μέλη.

Το ερώτημα που απομένει να απαντηθεί είναι το εάν και κατά πόσον υπάρχει προοπτική «διόρθωσης» ή «επανόρθωσης» αυτής της διάσπασης των εκκλησιαστικών μελών. Είναι γεγονός ότι, τις τελευταίες δεκαετίες, έχουν γίνει κάποιες απόπειρες επανεκτίμησης της κατάστασης και επανεισαγωγής παλαιότερων μελών, στο όνομα της «επιστροφής στην παράδοση». Εντούτοις, αυτές οι απόπειρες, αν και αξιέπαινες, είναι συνήθως μεμονωμένες ή/και στερούνται αυστηρά επιστημονικών κριτηρίων και αρχών, παραμένοντας σε μια μουσική «νοσταλγία». Ο ίδιος ο Αντόρνο, ως διαπρύσιος κήρυκας ενός κοινωνιολογικού (και καλλιτεχνικού) ρεαλισμού, δεν συμφωνούσε με την απλή επανεισαγωγή του παλαιού ρεπερτορίου, προτιμώντας τη δημιουργία νέων έργων, που αναχωνεύουν το υλικό του παρελθόντος σε μια σύγχρονη μουσική «γλώσσα» (όπως π.χ. τα έργα του Schoenberg)⁴³. Μπορεί άραγε να γίνει κάτι τέτοιο και στον χώρο της καθ' ημάς εκκλησιαστικής μουσικής; Απάντηση στο ερώτημα αυτό δεν μπορεί φυσικά να δοθεί στο πλαίσιο αυτή της εργασίας – παραμένει όμως ως πρόκληση για τους νεότερους μελοποιούς και ερμηνευτές.

Βιογραφικό: Ο Ιωάννης Πλεμμένος είναι εθνομουσικολόγος. Σπούδασε Νομικά στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και Εθνομουσικολογία στο Πανεπιστήμιο του Cambridge, απ' όπου έλαβε μεταπτυχιακό και διδακτορικό τίτλο (με υποτροφία από τη Βρετανική Ακαδημία). Είναι κάτοχος διπλώματος Βυζαντινής Μουσικής από το Ωδείο «Νίκος Σκαλκώτας» και έχει φοιτήσει στη Μουσική Σχολή του Συλλόγου προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής του Σίμωνα Καρα. Υπηρέτησε ως Λαμπαδάριος στον Ιερό Ναό της Αγίας Ειρήνης Αιόλου (με πρωτοψάλτη τον αείμνηστο Λυκούργο Αγγελόπουλο) και ως μέλος της Ελληνικής Βυζαντινής Χορωδίας. Έχει διδάξει επί δεκαετία στα Πανεπιστήμια Αιγαίου, Κρήτης, Ιονίου, Πελοποννήσου, ΕΑΠ, ενώ το 2009 εξελέγη ερευνητής του Κέντρου Ερεύνες της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών. Είναι επίσης σύμβουλος-καθηγητής στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Έχει δημοσιεύσει δεκάδες άρθρα σε ελληνικά και ξένα επιστημονικά περιοδικά και συλλογικούς τόμους, έχει εκδώσει αρκετές μονογραφίες και έχει επιμεληθεί εκδόσεις της Ακαδημίας Αθηνών. Έχει συνθέσει και μελοποιήσει εκκλησιαστικές ακολουθίες και έχει συμμετάσχει σε μουσικές παραγωγές του BBC, του Γ' Προγράμματος της ΕΡΑ και της ΕΡΤ («Η μηχανή του χρόνου»). Έχει συνεισφέρει λήμματα σε ελληνικές και ξένες εκδόσεις (Grove Dictionary of Music της Οξφόρδης, Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαίδεια κ.α.). Είναι μέλος της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας και τ. πρόεδρος του Συλλόγου Ιεροσαλτών Μεσσηνίας «Ξένος ο Κορώνης».

⁴² Ενδεικτικά αναφέρουμε τα μέλη: «*Εξέδυσάν με τα μάτιά μου*» (της Ακολουθίας των Παθών), «*Εις το μνήμα σε επεζήτησεν*» (του Όρθρου των Κυριακών σε Γ' ήχο) κ.ά.

⁴³ Βλ. Τέοντορ Αντόρνο, *Η Φιλοσοφία της Νέας Μουσικής*, Τούλα Σιέτη & Όλυ Ψυχαοπαίδη-Φράγκου (μεταφρ.), Αθήνα, Γνώμονες 7, Νήσος 2011.

*Η ανάδειξη της κριτικής σκέψης
στο μάθημα της εκκλησιαστικής μουσικής.
Το Κοινωνικό της εορτής των Θεοφανείων
σε μέλος του Πέτρου Πελοποννησίου και ήχο βαρύ
μέσα από ένα προτεινόμενο διδακτικό μοντέλο.*

ΣΤΑΥΡΟΣ ΣΑΡΑΝΤΙΔΗΣ

Μονίμως Αναπληρωτής Καθηγητής Μουσικής
Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης, Ελλάδα

stavrantidis@hotmail.com

Περίληψη. Τα Χερουβικά και τα Κοινωνικά, μαθήματα του Παπαδικού είδους μελοποιίας, αποτελούν ένα μεγάλο κεφάλαιο στο ευρύτερο ρεπερτόριο της εκκλησιαστικής μουσικής. Τόσο η ερμηνευτική όσο και η διδακτική τους προσέγγιση αποτελεί ενδιαφέρουσα πρόκληση για ψάλτες, διδάσκοντες και διδασκόμενους. Με βάση το επίσημο πρόγραμμα σπουδών της εκκλησιαστικής μουσικής τα παραπάνω μαθήματα κατατάσσονται στην διδακτέα ύλη του τετάρτου έτους. Υπό το πρίσμα της διδακτικής θα παρουσιάσουμε το Κοινωνικό των Θεοφανείων «*Ἐπεφάνη ἡ χάρις τοῦ Θεοῦ...*» του Πέτρου Πελοποννησίου σε βαρύ ήχο μέσα από ένα προτεινόμενο διδακτικό μοντέλο. Η διδακτική του προσέγγιση θα επικεντρωθεί στη μορφολογική ανάλυση του μέλους, με τα θεωρητικά χαρακτηριστικά του ήχου, την επισήμανση των ποικίλων μουσικών θέσεων και περιόδων και την συνθετική τους διαχείριση από μέρους του μελοποιού. Με τον τρόπο αυτό θα προσπαθήσουμε να ενεργοποιήσουμε την κριτική σκέψη και ιδιαίτερα την δεξιότητα της μνημονικής ανάκλησης του μαθητή μέσα από μια συγκριτική μελέτη με παλαιότερα διδασκόμενα μέλη της Παπαδικής. Με επίκεντρο την κριτική σκέψη του μαθητή θα στοχεύσουμε στην ανάδειξη των γνωστικών δεξιοτήτων του οι οποίες θα τον καταστήσουν ικανό, μέσα από μια, οριοθετημένη χρονικά, διδακτική διαδικασία, να κατακτήσει σταδιακά, την αυτοδιαχείριση του ευρύτερου μουσικού ρεπερτορίου που θα τον οδηγήσει στην μελλοντική αυτονομία του ως ψάλτη-εκτελεστή. Πιστεύουμε πως το προτεινόμενο διδακτικό μοντέλο θα μπορούσε να αποτελέσει την αφορμή για μια ευρύτερη συζήτηση γύρω από το θέμα της διδακτικής της εκκλησιαστικής μουσικής, με επιστημονική προσέγγιση, στηριγμένη στην μακραινώνη παράδοση της βιωματικής διδασκαλίας, αλλά και μέσω σύγχρονων διδακτικών μεθόδων, συμβατών με τη διδακτική κουλτούρα της εκκλησιαστικής και γενικά της ανατολικής μουσικής και απαγκιστρωμένη από την τετριμμένη και επιδερμική διδασκαλία η οποία «εκ παραδόσεως» έχει επιβληθεί.

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Η διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής θα μπορούσε να αποτελέσει για την επιστήμη της Διδακτικής ένα νέο πεδίο έρευνας και μελέτης. Ήδη από τη δεκαετία του 1980 παρουσιάζεται μια έντονη κινητικότητα στα περισσότερα εκπαιδευτικά συστήματα τα οποία προσαρμόζονται διαρκώς στις μεταβαλλόμενες επιστημονικές, πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές ανάγκες (Μπουζάκης, 1990, σ.9). Στον αντίποδα αυτής της καθολικής κινητικότητας και εκσυγχρονισμού των εκπαιδευτικών συστημάτων θα βρεθεί η σπουδή της εκκλησιαστικής μουσικής η οποία αδυνατεί να αντιληφθεί τα νέα δεδομένα και να αντιμετωπίσει τις συνεχείς μεταβολές. Το «παιδαγωγικό μοντέλο» το οποίο ακολουθείται από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, και εν πολλοίς υφίσταται μέχρι σήμερα, έχει στηριχθεί κυ-

ρίως σε μια ομαδική εκπαιδευτική διαδικασία με αυστηρά δασκαλοκεντρικό χαρακτήρα «ιδρυματικού» τύπου. Οι ιδεολογικές αγκυλώσεις που προκύπτουν μέσα από την ανάγκη διαφύλαξης και ανάδειξης της μουσικής παραδόσεως θα οδηγήσουν σε ένα συντηρητικό μοντέλο εκπαιδευτικής διαχείρισης με εμπειροτεχνικά χαρακτηριστικά. Τα ποικίλα διδακτικά εργαλεία τα οποία θα ήταν ικανά να καταστήσουν τη σπουδή της εκκλησιαστικής μουσικής, μια δομημένη εκπαιδευτική διαδικασία απουσιάζουν από τη διδασκαλία, η οποία έρχεται σε ιδεολογική αντίθεση και ορισμένες φορές σε ρήξη με την παραδοσιακή διδακτική σχέση που οικοδομείται βιωματικά, ανάμεσα στον δάσκαλο και τον μαθητή μέσα στο λειτουργικό περιβάλλον της Εκκλησίας.

ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΣΤΗΝ ΙΔΡΥΣΗ ΚΑΙ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΩΝ ΣΧΟΛΩΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Παρόλο που οι πληροφορίες των πηγών, στο θέμα της μουσικής εκπαίδευσης κατά τους πρώτους αιώνες μετά την Άλωση είναι ελάχιστες κάποια γενικά στοιχεία μας πληροφορούν πως η ψαλτική διδάσκεται πιθανώς από τους ψαλτικούς χορούς του Πατριαρχείου και από καταξιωμένους ψάλτες της Πόλης, ενώ δεν αναφέρεται σε καμία πηγή η ύπαρξη μουσικών εκπαιδευτηρίων (Παπαδόπουλος, 1904, σ.156). Η διδασκαλία της μουσικής πραγματοποιείται στο πλαίσιο μιας βιωματικής, προσωπικής σχέσης δασκάλου-μαθητή, η οποία θα καταστεί η πλέον παραδοσιακή. Η συνεχής διαδικασία της μίμησης του ερμηνευτικού ύφους του δασκάλου σε συνάρτηση με τα πλούσια ερεθίσματα του λειτουργικού περιβάλλοντος, στο οποίο από κοινού ο δάσκαλος με τον μαθητή συμμετέχουν, θα καταστούν ικανά ώστε να δημιουργήσουν μια σχέση σεβασμού, εμπιστοσύνης και υπομονής που αναπτύσσεται μεταξύ των δυο εμπλεκόμενων πλευρών. Το πνεύμα του Νεοελληνικού Διαφωτισμού στηριζόμενο στις θέσεις για προσιτή, ευσύνοπτη και ευμέθοδη παιδεία, θα αντιταχθεί στην παραπάνω παραδοσιακή διαδικασία εκμάθησης της εκκλησιαστικής μουσικής και την πλούσια προφορική που κομίζει (Σπυράκου, 2008, σσ.543-544). Η πολύχρονη διδακτική πρακτική των βυζαντινών χρόνων συμπύσσεται προοδευτικά, παράλληλα με την εξέλιξη της μουσικής σημειογραφίας, οδηγώντας στην καθιέρωση της Νέας Μεθόδου, η οποία αποσκοπούσε στη πλήρη «θεραπεία» από την μακροχρόνια μουσική σπουδή του παρελθόντος.

Στα επόμενα χρόνια, η πρακτική πλέον ανάγκη παραγωγής ψαλτικού δυναμικού για την επάνδρωση των αναλογίων θα καταστεί επιτακτική. Για τον λόγο αυτό θα δημιουργηθούν, αρχικά, οι Πατριαρχικές Σχολές από το 1727 και έπειτα, υπό την καθοδήγηση κυρίως των Πατριαρχικών ψαλτών, ενώ παράλληλα, από το 1880 θα δραστηριοποιηθούν στο θέμα της μουσικής εκπαίδευσης και οι διάφοροι πολιτιστικοί σύλλογοι ιδιωτικής πρωτοβουλίας (Παπαδόπουλος, 1904, σσ.165-205). Οι Σχολές αυτές θα λειτουργήσουν με ομαδικά τμήματα εκμάθησης κατά τα πρότυπα των ευρωπαϊκών Conservatoire, θεσμός ο οποίος εισήχθη στην Οθωμανική Αυτοκρατορία στις αρχές του 19^{ου} αι. και επηρέασε την διδακτική διαδικασία ακόμα και της επίσημης μουσικής των Οθωμανών (Ανδρικός, 2012, σσ.52-56). Παράλληλα, στον ελεύθερο και μη ελλαδικό χώρο ιδρύονται διαδοχικά μουσικοί σύλλογοι και σχολές σε Τήνο, Σάμο, Χίο, Ηράκλειο, Θεσσαλονίκη, Αθήνα κ.α. (Παπαδόπουλος, 1890, σσ.283-386 και 1904, σσ.179-180,206). Σκοπός της δημιουργίας τους είναι η περαιτέρω μόρφωση των ψαλτών και η εκπαίδευση των νέων στην εκκλησιαστική μουσική. Στις σχολές αυτές διδάσκονται όλα τα απαραίτητα μαθήματα, Στιχηράριο, Ειρμολόγιο και Παπαδική, ενώ η διάρκεια της φοίτησης περιορίζεται στα δύο με τρία έτη. Σε αυτήν τη βραχυπρόθεσμη διδακτική διαδικασία ο σπουδαστής θα πρέπει να αφομοιώσει έναν τεράστιο όγκο θεωρητικών πληροφοριών και μουσικού ρεπερτορίου ώστε να ανταπεξέλθει ικανοποιητικά στα μελλοντικά του ψαλτικά καθήκοντα.

Με την ίδρυση της σχολής εκκλησιαστικής μουσικής στο Ωδείο των Αθηνών, στις αρχές του 20^{ου} αι., εγκαινιάζεται μια νέα εποχή στο χώρο της εκκλησιαστικής μουσικής εκπαίδευσης. Η προσωπική ευθύνη του δασκάλου στο πλαίσιο μίας άτυπης εκκλησιαστικής μέριμνας, θα περάσει προοδευτικά στα χέρια της ευρύτερης ιδιωτικής πρωτοβουλίας, σε ωδεία και μουσικές σχολές ανά την επικράτεια. Το μοντέλο διδασκαλίας απομακρύνε-

ται σταδιακά από την παραδοσιακή διδακτική της βιωματικής εκμάθησης, ενώ αποκόπτεται από τη λειτουργική πράξη της Εκκλησίας. Έτσι, διαμορφώνεται μια τεχνοκρατικής φύσεως εκπαιδευτική διαδικασία αποκομμένη από την λειτουργική φύση και ύπαρξη της λειτουργικής αυτής τέχνης. Ορόσημο στην εκπαίδευση της εκκλησιαστικής μουσικής υπήρξε η δημοσίευση του Βασιλικού Διατάγματος στο ΦΕΚ (τεύχος Α', αριθμός φύλλου 229, άρθρα 258-268, σσ. 1755-1757) της 11^{ης} Νοεμβρίου 1957 το οποίο επιστημονοποίησε ουσιαστικά τη σπουδή της εκκλησιαστικής μουσικής. Η χρονική οριοθέτηση της σπουδής σε πέντε έτη και η κατανομή της διδακτέας ύλης σε αυτά, θα καταστήσουν τη σπουδή ισάξια με αυτές των κλασικών μουσικών οργάνων και των ανωτέρων θεωρητικών (Αρμονία, Αντίστιξη, Φούγκα και Σύνθεση) της δυτικής μουσικής. Παρά ταύτα, το πρόγραμμα σπουδών του 1957, το οποίο ισχύει μέχρι σήμερα, δεν θα υποβληθεί σε καμία επιστημονική μελέτη ή ουσιαστική ανανέωση από την πρώτη του δημοσίευση, παρά τις διαρκείς αναδημοσιεύσεις. Η εκπαιδευτική διαδικασία θα συνεχίσει να ακολουθεί μια πεπατημένη οδό δασκαλοκεντρικής διδασκαλίας, με περιορισμένα διδακτικά εργαλεία, πλήρη έλλειψη διδακτικών εγχειριδίων και αποκλειστική χρήση ογκωδέστατων λειτουργικών μουσικών βιβλίων, των οποίων δεν ολοκληρώνεται το διδακτικό περιεχόμενο. Ακόμα, η δυσνόητη γλώσσα των παλαιών θεωρητικών εγχειριδίων καθίσταται απρόσιτη στις νέες γενιές.

ΤΑ ΧΕΡΟΥΒΙΚΑ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΣΠΟΥΔΗ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Τα Χερουβικά και τα Κοινωνικά, μαθήματα του Παπαδικού είδους μελοποιίας, αποτελούν ένα μεγάλο κεφάλαιο στο ευρύτερο ρεπερτόριο της εκκλησιαστικής μουσικής. Τόσο η ερμηνευτική όσο και η διδακτική τους προσέγγιση αποτελεί ενδιαφέρουσα πρόκληση για ψάλτες, διδάσκοντες και διδασκόμενους. Με βάση το επίσημο πρόγραμμα σπουδών της εκκλησιαστικής μουσικής τα παραπάνω μαθήματα κατατάσσονται στην διδακτέα ύλη του Δ' έτους (άρθρο 261, §2) και είναι τα εξής:

- τα Χερουβικά της εβδομάδος του Πέτρου Πελοποννησίου και τα συμπληρώματα του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου
- τα Κοινωνικά της εβδομάδος του Πέτρου Πελοποννησίου
- μια σειρά αργοσύντομων Χερουβικών κατ' εκλογήν των Πέτρου Πελοποννησίου, Πέτρου Βυζαντίου, Γρηγορίου Πρωτοψάλτου και Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου
- μια σειρά Κοινωνικών των Κυριακών «Αινείτε» κατ' εκλογήν των Πέτρου Πελοποννησίου, Πέτρου Βυζαντίου και Δανιήλ Πρωτοψάλτου
- το Χερουβικό «Νυν αι δυνάμεις» του Ιωάννου Πρωτοψάλτου πλ. β'.
- το Κοινωνικό «Γεύσασθε και είδετε» του Ιωάννου Κλαδά α' τετράφωνος
- το Χερουβικό της Μεγάλης Πέμπτης «Του δείπνου σου» πλ.β' και του Μ. Σαββάτου «Σιγησάτω πασα σαρξ» πλ. α' του Ιακώβου Πρωτοψάλτου
- το Κοινωνικό «Εξηγέρθη ως ο υπνών» του Πέτρου Πελοποννησίου, ήχος α'.
- τα Κοινωνικά των Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών, Σταυρού, Χριστουγέννων, Θεοφανείων, Λαζάρου, Βαΐων, Πάσχα, Θωμά, Μεσοπεντηκοστής, Αναλήψεως, Πεντηκοστής, Αγίου Πνεύματος, Μεταμορφώσεως, Ευαγγελισμού, Αγίων Πάντων και εις μνήμες Αγίων, Ο ποιών του Αγγέλου, Εις μνημόσυνον, Ποτήριον σωτηρίου, Εις πάσαν την γην κ.ά.

Στο ίδιο έτος εντάσσονται και τα αργά προκείμενα της Μ. Τεσσαρακοστής «Μη αποστρέψεις» και «Έδωκας κληρονομίαν», τα αργά Μαθήματα «Τη Υπερμάχω», «Το προσταχθέν», «Ιδού ο Νυμφίος» και «Ότε οι ένδοξοι μαθηταί». Επίσης ένας κύκλος μαθημάτων του αργού Δοξασταρίου του Ιακώβου Πρωτοψάλτου με τα ένδεκα «Εωθινά Δοξαστικά», τα έξι «ιδιόμελα της Μ. Τεσσαρακοστής» και οκτώ Δοξαστικά κατ' εκλογήν, ένα από κάθε ήχο.

Είναι προφανές πως το σύνολο των, περίπου 50, Χερουβικών και Κοινωνικών σε συνάρτηση με τα υπόλοιπα προαναφερθέντα μαθήματα, είναι αδύνατον να ολοκληρωθεί

μέσα σε έναν ετήσιο κύκλο σπουδών. Στην πραγματικότητα, δεν δίνεται έμφαση στην ουσιαστική σπουδή της μουσικής αλλά στην «επιφανειακή» ολοκλήρωση της αναγκαίας εκείνης ύλης που θα καταστήσει σταδιακά τον σπουδαστή της εκκλησιαστικής μουσικής μελλοντικό ψάλτη ή τουλάχιστον κατηρτισμένο μέλος κάποιου εκκλησιαστικού αναλογίου. Αυτός είναι και ο βασικότερος λόγος που μας οδηγεί στην υπόθεση της καθοδηγούμενης σύνταξης του προγράμματος σπουδών από κάποιο εκκλησιαστικό όργανο.

ΤΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΗΣ ΕΟΡΤΗΣ ΤΩΝ ΘΕΟΦΑΝΕΙΩΝ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΕΝΑ ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΟ ΔΙΔΑΚΤΙΚΟ ΜΟΝΤΕΛΟ

Το παράδειγμα του Κοινωνικού των Θεοφανείων δεν αποτελεί τυχαία επιλογή. Αφορμή για την παρουσίασή του υπήρξε η αναφορά του Χρυσάνθου στο Μέγα Θεωρητικό (βιβλίο πέμπτο κεφάλαια Α΄ έως Γ΄), στο οποίο καταθέτει, περιγραφικά, την θεωρητική υπόσταση του τρόπου συνθέσεως των διαφόρων μελοποιητικών ειδών της εκκλησιαστικής μουσικής. Πιο συγκεκριμένα, στο Γ΄ κεφάλαιο με τίτλο «*Τωρινός τρόπος του μελίζειν*» (§409-431) ο Χρυσάνθος μας δίνει τα πρώτα δείγματα μορφολογικής ανάλυσης των μελών. Αναφέρεται στους προλόγους των Κοινωνικών και τον τρόπο ερμηνευτικής τους απόδοσης (§417), όπως και στον πλατυσμό των μελών, τη συνθετική τους πλοκή δηλαδή (§419) αναφέροντας, ειδικότερα τις παλλυλογίες που παρουσιάζονται στο εν λόγω Κοινωνικό. Η αναφορά του στον ερανισμό των θέσεων από τους παλαιότερους συνθέτες αλλά και η παρότρυνση στους νέους μελοποιούς για πρωτογενή δημιουργία με αναφορές στο παρελθόν (§418) ενισχύει την πεποίθησή μας πως η αποκωδικοποίηση των στερεότυπων θέσεων δεν αποτελεί μια στείρα αντιγραφική διαδικασία στο πεδίο της σύνθεσης αλλά μια συνέχιση της μακραίωνης συνθετικής παράδοσης. Οι ελάχιστες, κατά τα άλλα, μορφολογικές και κατ'επέκταση ερμηνευτικές πληροφορίες, μας οδήγησαν στην εξαγωγή σημαντικών συμπερασμάτων για τη αρχιτεκτονική δομή των Κοινωνικών και Χερουβικών ενισχύοντας την διδακτική τους προσέγγιση.

Το προτεινόμενο διδακτικό μοντέλο έχει ως σκοπό την ανάδειξη των διαφόρων γνωστικών δεξιοτήτων οι οποίες μέσα από μια συστηματική διδασκαλία και εξάσκηση, θα χρησιμοποιηθούν με ακρίβεια και αποτελεσματικότητα ώστε να ενεργοποιήσουν την κριτική σκέψη του μαθητή¹. Είναι σημαντικό, στο πλαίσιο των στρατηγικών για την οργάνωση του μαθήματος να αξιοποιήσουμε την διδακτική πρόταση κατάδειξης των μουσικών θέσεων από το πρώτο κιάλας μάθημα της Παπαδικής, στην προκειμένη περίπτωση, κάποιου σύντομου Χερουβικού ή Κοινωνικού της εβδομάδος του Πέτρου Πελοποννησίου. Θα πρέπει κατά την παρουσίαση του μέλους να επισημαίνονται οι μικρές και μεγάλες θέσεις παράλληλα με τη θεωρητική τους υπόσταση, όπως και η σύνδεσή τους με μεγαλύτερα μελωδικά σχήματα, τις περιόδους. Ο μαθητής θα πρέπει να κατανοήσει τη φόρμα των συγκεκριμένων Μαθημάτων μέσα από μια συγκριτική μελέτη προηγούμενων και επόμενων διδασκόμενων μελών. Η μέθοδος αυτή πρέπει να είναι συνεχόμενη, σταθερή και αναπόσπαστη από τη διδακτική διαδικασία. Για να ενισχύσουμε στην πράξη τα παραπάνω θα παραθέσουμε, παράλληλα με το Κοινωνικό των Θεοφανείων, θέσεις από διάφορα Χερουβικά και Κοινωνικά του Πέτρου Πελοποννησίου, μέσα από το προτεινόμενο πρόγραμμα σπουδών, τόσο σε βαρύ όσο και σε άλλους ήχους. Με τον τρόπο αυτό ο μαθητής θα μπορέσει να εξασκήσει μια σειρά γνωστικών δεξιοτήτων οι οποίες, σύμφωνα με τον Ματσαγγούρα, διαμορφώνουν την κριτική σκέψη, όπως:

¹ Η κριτική σκέψη κατά τον Ηλία Ματσαγγούρα (2007, σ. 77) είναι μια νοητικο-συναισθηματική λειτουργία που επιλεκτικά και συνδυαστικά ενεργοποιεί τις γνωστικές δεξιότητες με τη βοήθεια των οποίων το άτομο -στην προκειμένη περίπτωση ο μαθητής- να επεξεργάζεται τα δεδομένα με λογικό τρόπο και αποστασιοποιημένο από προσωπικές του πεποιθήσεις και προκαταλήψεις προκειμένου να δαμάσει το πλήθος των ετερογενών στοιχείων τους, ώστε να καταλήξει σε έγκυρα και λογικά συμπεράσματα, διαπιστώσεις, κρίσεις, πεποιθήσεις και επιλογές δράσης.

- η δεξιότητα της **παρατήρησης** είναι μια φυσική δεξιότητα, η οποία σχετίζεται με τη νοητική λειτουργία της αντίληψης, και συνίσταται στη συνειδητή επικέντρωση της προσοχής του μαθητή σε ένα αντικείμενο, με σκοπό τη συλλογή πληροφοριών μέσω των αισθήσεων.
- Η δεξιότητα της **αναγνώρισης**, η οποία ως λειτουργία της μνήμης, επιτρέπει στο μαθητή να εντοπίζει ως οικεία, μέσα σε ένα σύνολο ερεθισμάτων, όσα κατά το παρελθόν είχαν εμπέσει στην αντίληψή του.
- Η δεξιότητα της **ανάκλησης** συνδέεται άμεσα με τη δεξιότητα της **απομνημόνευσης**. Τη διαδικασία δηλαδή επαναφοράς στη μνήμη στοιχείων, τα οποία έχουν διδαχθεί και απομνημονευθεί κατά το παρελθόν. Στην εκπαιδευτική ορολογία ο όρος «απομνημόνευση» είναι μάλλον αρνητικά φορτισμένος. Είναι σημαντικό να γίνεται διάκριση ανάμεσα στη μηχανική απομνημόνευση η οποία αποτελεί παθητική γνωστική λειτουργία και την ουσιαστική απομνημόνευση κατανοητών στοιχείων η οποία αποτελεί ενεργητική λειτουργία.
- Η **σύγκριση** είναι μια σύνθετη δεξιότητα, η οποία μέσα από διαδικασίες ανάλυσης, διάκρισης και αντιπαράθεσης εντοπίζει τις ομοιότητες και τις διαφορές μεταξύ δυο ή περισσοτέρων στοιχείων. Η βιβλιογραφία τονίζει τη σημασία της σύγκρισης και επισημαίνει τη δυσκολία των μαθητών να προβαίνουν σε αναλυτικές συγκρίσεις.
- Μια ακόμη δεξιότητα είναι η **διάκριση Μοτίβων**, ο τρόπος οργάνωσης και κατηγοριοποίησης των πληροφοριών, προκειμένου να γίνουν εύκολα κατανοητές. Η σύγχρονη βιβλιογραφία επισημαίνει ότι ο ανθρώπινος εγκέφαλος έχει την ικανότητα να ανακαλύπτει, μέσα στις πληροφορίες που επεξεργάζεται, τα μοτίβα (Patterns ή Frames) τα οποία υπάρχουν στην οργάνωση των δεδομένων του και, όπου τα μοτίβα αυτά δεν είναι εμφανή ή δεν υπάρχουν, να τα δημιουργεί ώστε να κατανοήσει τα δεδομένα (Ματσαγγούρας, 2007, σσ.538-550).

Με εργαλείο την ανάδειξη των παραπάνω δεξιοτήτων στοχεύουμε σταδιακά στην συνειδητή και αυτόβουλη συμμετοχή του μαθητή κατά την διαδικασία της μάθησης η οποία, προοδευτικά, θα οδηγήσει στην **αυτενέργεια**. Με την αρχή της αυτενέργειας έχουμε μετατόπιση του κέντρου βάρους από τον δάσκαλο στον μαθητή, έτσι ώστε ο πρώτος να υποχωρεί, δίνοντας χώρο δράσης στον δεύτερο (Μάνος, 1989, σ.55). Παρά ταύτα, η αυτενέργεια θα πρέπει να είναι καθοδηγούμενη, διότι αποτελεί δεξιότητα, την οποία ο μαθητής πρέπει να αποκτήσει σταδιακά, ώστε να οδηγηθεί, με βάση τη φυσική εξέλιξη της σπουδής της εκκλησιαστικής μουσικής, στην τυχόν μελλοντική του, αυτόνομη ψαλτική δραστηριότητα. Είναι σημαντικό να αναδείξουμε την αξία της αυτενέργειας η οποία λειτουργεί ευεργετικά στους μαθητές. Η δραστηριοποίηση των μαθητών με την αυτενέργεια:

- Βοηθάει στην ανάπτυξη των δεξιοτήτων τους και ιδιαίτερα την αντίληψη, την παρατήρηση και την προσοχή.
- Διαμορφώνει προσωπικότητες που μπορούν να εργαστούν ελεύθερα και ανεξάρτητα.
- Αναπτύσσει συναισθήματα χαράς και ικανοποίησης λόγω της πρωτοβουλίας η οποία παρατηρείται.
- Προάγει την αυτοπεποίθηση.
- Συντελεί στην πρόσκτηση πλούσιων και μόνιμων γνώσεων του ενεργητικού και αυθόρμητου χαρακτήρα της εργασίας (Μάνος, 1989, σ.58).

Με την ενθάρρυνση της αυτενέργειας των μαθητών διεγείρεται και αναπτύσσεται το ενδιαφέρον τους διότι συμμετέχουν πλέον ενεργά στη διαδικασία της διδασκαλίας. Αντίθετα, στην περίπτωση μιας παθητικής αποδοχής των γνώσεων αδρανοποιείται σταδιακά το ενδιαφέρον του μαθητή.

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ²

Με βάση την αρχιτεκτονική δομή του Μαθήματος θα χωρίσουμε το Κοινωνικό σε πέντε ενότητες για την καλύτερη διδακτική διαχείρισή του. Η πρώτη ενότητα αποτελεί τον πρόλογο του Κοινωνικού, προοίμιο κατά τον Χρύσανθο, μια εκτεταμένη συνθετική ανάπτυξη της λέξεως «Επεφάνη» η οποία παρουσιάζει ιδιαίτερο μορφολογικό ενδιαφέρον. Η δεύτερη ενότητα με τη φράση «η χάρις του Θεού η σωτήριος» η οποία αποτελείται από πλούσια παλλιλογικά σχήματα και ενδιαφέρουσα συνθετική ανάπτυξη από θεωρητικές και μορφολογικής απόψεως γενικότερα. Η τρίτη ενότητα «πάσιν ανθρώποις» χαρακτηρίζεται από μια πλούσια, σε συνθετικές αναπτύξεις, μελική φρασεολογία, αντιφωνικές μελικές εξάρσεις-πτώσεις και μικρές κατά τόπους μεταβολές χρωματικού χαρακτήρα οι οποίες προσδίδουν μια έντονη παθητικότητα στο μέλος σε συνδυασμό με το ποιητικό περιεχόμενο. Η τέταρτη ενότητα αποτελείται από μια μικρής εκτάσεως παρεμβολή κρατήματος, με υπόδειξη γοργής χρονικής αγωγής, η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως εισαγωγική αναφορά στη μελλοντική ενασχόληση του μαθητή με το μεγάλο κεφάλαιο των κρατημάτων. Τέλος η πέμπτη ενότητα, μικρή και αυτή σε έκταση, ένα αλληλούια ως επίλογος-εφύμνιο του εξεταζομένου Μαθήματος το οποίο οδηγεί το μέλος στη καταληκτική απόδοσή και εκτόνωση της συνθετικής ικανότητας του μελοποιού. Παρόλο που η ανάπτυξη του θέματος παρουσιάζει έντονο μουσικό ενδιαφέρον, τα περιθώρια μιας ευσύννοπτης δημοσίευσης δεν μας επιτρέπουν την λεπτομερή και παράλληλα διευρυμένη ανάπτυξη του. Έτσι, θα περιοριστούμε σε μια μεθοδολογική διαχείριση των κυριότερων μελωδικών σχημάτων και θέσεων (μικρών και μεγάλων) των δύο πρώτων ενοτήτων.

Στην πρώτη ενότητα, τον πρόλογο, παρατηρούμε δυο μεγάλες μουσικές περιόδους με παλλιλογικό χαρακτήρα. Η κάθε περίοδος εμπεριέχει ένα σύνολο θέσεων, οι οποίες θα μας δώσουν την αφορμή για την μορφολογική αποδόμηση του μέλους και την φρασεολογική απομόνωσή του για τις διδακτικές μας ανάγκες. Ήδη από την πρώτη περίοδο δίνετε η δυνατότητα για μια ουσιαστική παρουσίαση και κατάδειξη των φράσεων που ως εργαλεία κλειδιά θα μας βοηθήσουν να αποκωδικοποιήσουμε τις περιόδους και να απομονώσουμε όλες εκείνες τις στερεότυπες θέσεις τις οποίες ο μαθητής θα μπορέσει, με τη μέθοδο της απομνημόνευσης να διαχειριστεί άμεσα στο πλαίσιο του συγκεκριμένου μαθήματος, σε μελλοντικά μαθήματα, ακόμα και στην λειτουργική πράξη ως μελλοντικός ψάλτης.

The image displays six lines of musical notation for the prologue of the 'Koinoniko' section. Each line consists of a staff with notes and rests, accompanied by Greek letters (alpha, chi, pi) and various musical symbols such as beams, slurs, and ornaments. The notation is arranged in a structured, repetitive pattern across the lines, illustrating the complex morphology of the piece.

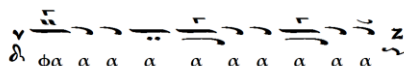
Εικόνα 1: Εκτενής παλλιλογική περίοδος από τον πρόλογο του Κοινωνικού των Θεοφανείων³

² Ενδεικτική μορφολογική ανάλυση-κατάδειξη φράσεων του παρόντος Κοινωνικού έχει παρουσιάσει ο Αχιλλέας Χαλδαιάκης στα *Βυζαντινομουσικολογικά (τόμος Γ')*, *Μελοποιία*, σσ.34-36.

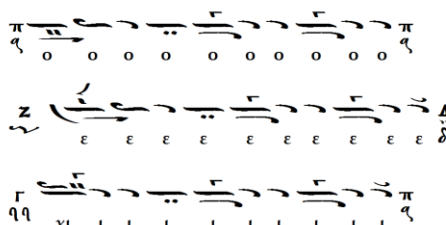
Στις δυο περιόδους συμπλέκονται συνθετικά, στερεότυπες φράσεις οι οποίες αποτελούν τα κύρια δομικά στοιχεία για την οικοδόμηση των μεγαλύτερων φράσεων. Σημαντική και αξιοσημείωτη είναι η ποικιλομορφία της συνθετικής διαχείρισης των θέσεων από μέρος του μελοποιού. Οι περισσότερες θέσεις από αυτές μπορούν να αναζητηθούν σε ανάλογα μαθήματα που διδάχθηκαν στο πρόσφατο παρελθόν όπως τα σύντομα Χερουβικά και Κοινωνικά της εβδομάδος. Με την επισήμανση αυτή δίνεται η δυνατότητα στον μαθητή να κατανοήσει καλύτερα το μελωδικό φρασεολόγιο και στην περίπτωση που αναγνωρίζει τα μοτίβα αυτά να διευκολύνεται τόσο στη μελέτη όσο και στην ερμηνεία τους.

Απαραίτητο είναι να επισημανθούν εξ αρχής στον μαθητή οι κυριότερες θέσεις οι οποίες συνθέτουν τις παραπάνω περιόδους ώστε να μπορέσει να κατανοήσει από νωρίς τη μεθοδολογία, το μοντέλο δηλαδή τόσο της προσωπικής μελέτης όσο και της επιτέλεσης κατά την ενεργό συμμετοχή του στη Λατρεία. Σκοπός του δασκάλου είναι να αναδείξει την ενεργητική διάθεση – πρωτοβουλία του μαθητή - ενισχύοντας την αυτενέργεια ώστε να τον προετοιμάσει σταδιακά να ανταπεξέλθει ερμηνευτικά στα μελλοντικά του καθήκοντα ως ψάλτη. Μια διαρκής διαδικασία αντιπαραβολής των μελών κρατά σε εγρήγορση τον μαθητή, δίνοντας τη δυνατότητα για τακτική επανάληψη των διδασκόμενων μαθημάτων και την ενίσχυση της απομνημόνευσης και της ανακλητικής δεξιότητας σε ό,τι αφορά τις μελωδικές θέσεις, μικρές και μεγάλες, ακόμα και ολόκληρων περιόδων. Η επανάληψη αυτή δεν γίνεται απλά στη λογική του φρεσκαρίσματος-ανασκόπησης του ρεπερτορίου όπως συμβαίνει στο οργανικό ρεπερτόριο. Για την ταχύτερη εμπέδωση της μεθοδολογίας θα ήταν χρήσιμο να ανατρέξουμε σε προηγούμενα μαθήματα Παπαδικής όπως το σύντομο Κοινωνικό της εβδομάδος «Εις μνημόσυνον» του ίδιου συνθέτη σε ήχο βαρύ αντιπαραβάλλοντας τις ποικίλες θέσεις τις οποίες επισημάναμε στο παρόν μάθημα. Ενδεικτικά θα αντιπαραβάλλουμε την πρώτη φράση του προλόγου (Εικ.1) η οποία δεσπάζει στο εξεταζόμενο Κοινωνικό και με αντίστοιχες παλαιότερου διδασκόμενου μαθήματος.

Κοινωνικό Θεοφανείων, σ.654



Κοινωνικό εβδομάδος Εις μνημόσυνον, σ.607-609



Εικόνα 2: Αντιπαραβαλλόμενη φράση με αντίστοιχες από το Κοινωνικό της εβδομάδος του Πέτρου «Εις μνημόσυνον», ήχος βαρύς

Αξίζει να σημειώσουμε πως σημαντικό εργαλείο στη διδακτική διαδικασία αποτελεί και η προφορικότητα που απορρέει τόσο από τα κατά τόπους μουσικά ιδιώματα όσο και από τις παραδιδόμενες γραπτές αναλύσεις των διαφόρων συμπλεγμάτων από τους ίδιους τους μελοποιούς-εξηγητές. Στο παρακάτω σχήμα, δείγμα της τρίτης μορφολογικής ενότητας, προκύπτει μια τριπλή παλλιλογική σύνδεση της παραπάνω θέσης (Εικ.2) που επισημάναμε στον πρόλογο του Μαθήματος, από την οποία απορρέουν ερμηνευτικές αναλύσεις ποικιλιματικού χαρακτήρα, όπως η ανάλυση του ομαλού και του ετέρου ως ποιοτικές διανθήσεις των μελικών συμπλεγμάτων.

³ Τόσο το Κοινωνικό των Θεοφανείων όσο και τα υπόλοιπα μουσικά παραδείγματα αποτελούν αποσπάσματα από Χερουβικά και Κοινωνικά του Πέτρου Πελοποννησίου από την Πανδέκτη 4 (1851).

Κοινωνικό Θεοφανείων, σ.655

α α α α α ε πε ε φα α α α α α νη η

η η η η η η η η η

Χερουβικό εβδομάδος, σ.73

ζο ο ο ο ο ει κο νι ι ι ι ι ι ζο ο ον

τε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ες

Κοινωνικό εβδομάδος, σσ.607-608

νι ι ι ι ι ι αι αι ω ω ω ω ω ω νι ι ι

ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ον

Κοινωνικό εβδομάδος, σ.608

και αι αι αι αι ε ςαι δι ι ι ι ι ι και αι αι

ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ος

Εικόνα 6: Αντιπαραβαλλόμενη καταληκτική φράση του Βαρέος ήχου

Συγκρίνοντας την απόδοση του βαρέος με την αντίστοιχη άλλων Μαθημάτων παρατηρούμε πως παρουσιάζεται ποικιλία στον τρόπο καταγραφής της. Ένα επιπλέον εργαλείο, τόσο στη διδακτική όσο και στην ερμηνευτική διαδικασία, θα μπορούσε να αποτελέσει η ουσιαστική ακρόαση ηχητικού υλικού, παρόμοιων μελών με το εξεταζόμενο Μάθημα. Η αφιέρωση χρόνου για συνειδητή ακρόαση αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση στην οργανωμένη μουσική αγωγή (Σέρρη 1994, σ.22). Παράλληλα με την κατάδειξη των θέσεων, ιδιαιτέρως των μεγάλων, όπως η παραπάνω απόδοση του βαρέος, θα πρέπει να επισημανθεί και η τροπική ανάλυση του μέλους με βάση τη μελωδική πορεία των θέσεων και όχι τις διαστηματικές σχέσεις μεταξύ των φθόγγων.

Το παρακάτω σχήμα αποτελείται από δύο συνυφασμένες θέσεις τις οποίες έχουμε συναντήσει σε μέλη του Πέτρου όπως το Χερουβικό της εβδομάδος και το Κοινωνικό «Εις μνημόσυνον» σε πλ.δ'.

Κοινωνικό Θεοφανείων, ήχος βαρύς, σ.655

χα α α α α α α α α α ρι ι ι ι

η ι ι ι ι ις

Χερουβικό εβδομάδος, ήχος πλ.δ', σ.75

δλ χε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ρσ ς ς ς

ησ ς ς ς ς ς

Κοινωνικό "Εις μνημόσυνον" ήχος πλ.δ', σ.792-793

ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο συ υ υ υ

ηυ υ υ υ υ υ

Κοινωνικό Μεσοπεντηκοστής, ήχος δ', σ.723

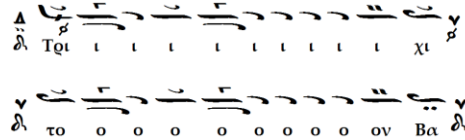
ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω χω ω ω ω

ηω ω ω ω ω ω

Εικόνα 7: Αντιπαραβαλλόμενη φράση

Το α' μισό του παραπάνω μελωδικού σχήματος παρουσιάζεται ως ανεξάρτητη φράση στα παρακάτω παραδείγματα:

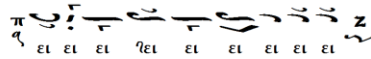
Χερουβικό εβδομάδος, ήχος πλ.δ', σ.67



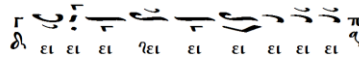
Εικόνα 8: Χερουβικό της εβδομάδας, ήχος πλ. δ'

Ενώ το ο β' μισό συναντάται συχνότατα στα περισσότερα Χερουβικά και Κοινωνικά, όπως και στα περισσότερα αργά Μαθήματα της Παπαδικής. Ενδεικτικά παραθέτουμε τέσσερα παραδείγματα από τα σύντομα Κοινωνικά των Κυριακών του Πέτρου:

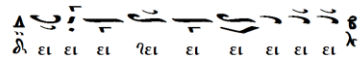
Κοινωνικό «Αινείτε», ήχος α', σ. 492



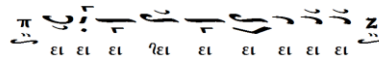
Κοινωνικό «Αινείτε», ήχος γ' σ. 496



Κοινωνικό «Αινείτε», ήχος δ', σ.498



Κοινωνικό «Αινείτε», ήχος πλ.β', σ.501



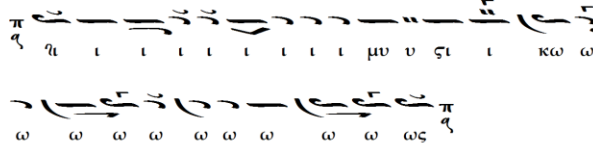
Εικόνα 9: Αντιπαραβαλλόμενη φράση

Το παρακάτω μελωδικό σχήμα αποτελεί απόδοση του α' και του πλ.α' ήχου και συναντάται συχνά ακέραιο:

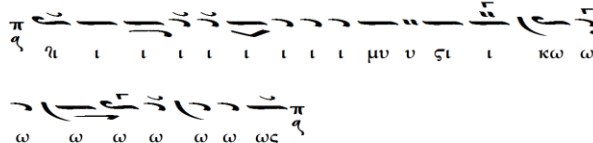
Κοινωνικό Θεοφανείων, ήχος βαρύς, σ. 655



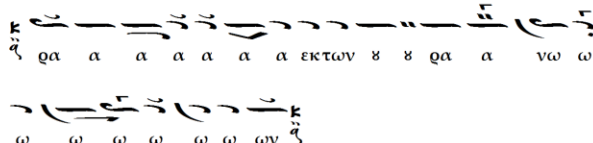
Χερουβικό εβδομάδος, ήχος α', σ.59



Χερουβικό εβδομάδος, ήχος πλ.α', σσ.68-69



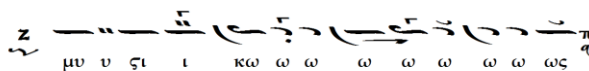
Κοινωνικό "Αινείτε", ήχος α, σσ.493-494



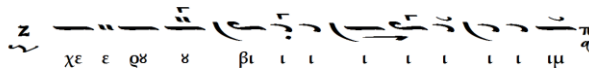
Εικόνα 10: Αντιπαραβαλλόμενη φράση

Συχνά συναντούμε μόνο το β' μισό της παραπάνω φράσης σε καταλήξεις α' και πλ. α'.

Χερουβικό, ήχος βαρύς, σ. 73



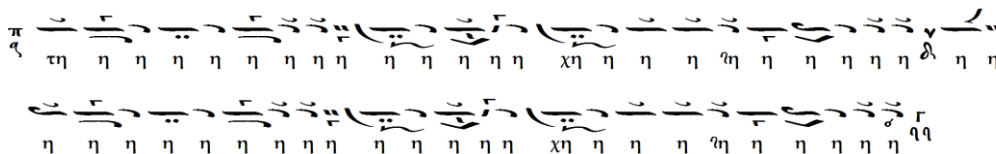
Χερουβικό, ήχος πλ.α', σ. 68



Κοινωνικό «Αινείτε», ήχος α', σ. 493



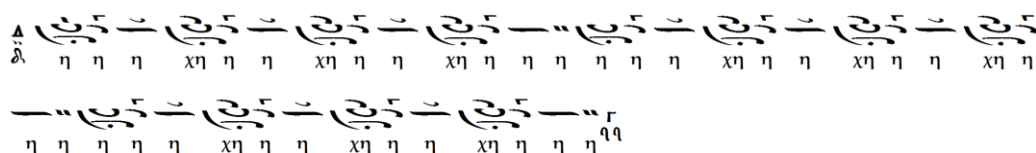
Εικόνα 11: Επιμέρους φράση σε αντιπαραβολή



Εικόνα 12: Παλλιλογικό σχήμα του Κοινωνικού των Θεοφανείων

Η παραπάνω περίοδος, με εμφανή παλλιλογικό χαρακτήρα, αποτελείται από την συνύφανση δύο θέσεων που συναντήσαμε στον πρόλογο του ίδιου Κοινωνικού (Εικ. 4-5). Το ενδιαφέρον σε αυτή τη σύνδεση των θέσεων, από συνθετικής απόψεως, είναι ο τρόπος διαχείρισής τους, μιας και δεν παρουσιάζονται με την ίδια σειρά όπως στον πρόλογο.

Το ακόλουθο μελωδικό σχήμα είναι μια κατωφερής παλλιλογία, μελωδική αλυσίδα καθοδικής κινήσεως η οποία καταδεικνύει την έντεχνη συνθετική διάθεση του μελοποιού.



Εικόνα 13: Εκτεταμένο παλλιλογικό σχήμα

Τέλος, η φράση της δεύτερης μορφολογικής περιόδου του Κοινωνικού που ακολουθεί είναι ένα ακόμα δείγμα στερεότυπης θέσεως με αναφορά στη μεσότητα του δ' ήχου (λέγετος), αλλά και στον βαρύ. Το κύριο απόσπασμά της (α' μέρος) συναντάται πολλές φορές σε Χερουβικά και Κοινωνικά του Πέτρου Πελοποννησίου.

Ιωάννης Λαμπαδάριος-Στέφανος Α΄ Δομέστικος, *Πανδέκτη της ιεράς εκκλησιαστικής υμνωδίας του όλου ενιαυτού, τόμος δ΄*, Κωνσταντινούπολη, Πατριαρχικό Τυπογραφείο, 1851.

Μάνος Κώστας, *Γενική διδακτική με στοιχεία γενικής παιδαγωγικής*, Αθήνα, Γρηγόρης, 1989

Ματσαγγούρας Ηλίας, *Εισαγωγή στις επιστήμες της παιδαγωγικής, Εναλλακτικές προσεγγίσεις, διδακτικές προεκτάσεις*, Αθήνα, Gutenberg, 2009.

-, *Η διαθεματικότητα στη σχολική γνώση, Εννοιοκεντρική αναπλαισίωση και σχέδια εργασίας*, Αθήνα, Γρηγόρης, 2012.

-, *Θεωρία και πράξη της διδασκαλίας, τομ. 2, Στρατηγικές διδασκαλίας-η κριτική σκέψη στη διδακτική πράξη*, Αθήνα, Gutenberg, 2007.

Μαυροειδής Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο, ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τουρκικό μακάμ*, Αθήνα, Fagotto 1999.

Μπουζάκης Σήφης, *Συγκριτική παιδαγωγική II, Θεωρητικές προσεγγίσεις και ξένα εκπαιδευτικά συστήματα*, Αθήνα, Gutenberg, 1990.

Παπαδόπουλος, Γεώργιος, *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα, Τυπογραφείο Κουσουλινού και Αθανασιάδου, 1890.

-, *Ιστορική επισκόπησις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα, Τύποις Πραξιτέλους, 1904.

Πάρης π. Νεκτάριος, *Θέματα Ιστορίας και Αισθητικής της Βυζαντινής Μουσικής*, Λευκωσία, Αγία Ταϊσία, 2016.

Σέργη Λένια, *Θέματα μουσικής και μουσικής παιδαγωγικής*, Αθήνα, Gutenberg, 1994.

Χαλδαιάκης Αχιλλέας, *Βυζαντινομουσικολογικά (τόμος Γ΄), Μελοποιία*, Αθήνα, Άθως, 2014.

Χρυσάνθος Αρχιεπίσκοπος Δυρραχίου, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη, Michele Weis, 1832.

Βιογραφικό: Ο Σταύρος Σαραντίδης γεννήθηκε στην Καβάλα. Σπούδασε στην Ανώτατη Σχολή Μουσικής, Θεάτρου και Μέσων στο Ανόβερο (Γερμανία) και στην Ακαδημία Μουσικής, Χορού και Εικαστικών Τεχνών -Μεταπτυχιακό δίπλωμα Σπουδών- στη Φιλιππούπολη (Βουλγαρία). Έχει δώσει συναυλίες ως σολίστ του ακορντεόν, καθώς και με ποικίλα σύνολα μουσικής δωματίου στην Ελλάδα και το εξωτερικό (Γερμανία, Ιταλία, Αυστρία, Ελβετία, Λιχτενστάιν και Τουρκία), ενώ συμμετείχε σε παραγωγές ψηφιακών δίσκων. Έχει λάβει μέρος σε μουσικά σεμινάρια, σε μουσικολογικά και παιδαγωγικά συνέδρια στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Παράλληλα μελέτησε την ψαλτική δίπλα σε καταξιωμένους δασκάλους στην Γερμανία, στην Ελλάδα και στην Κωνσταντινούπολη, όπου υπηρέτησε στα Πατριαρχικά αναλόγια. Εργάζεται ως αναπληρωτής καθηγητής μουσικής στη δημόσια εκπαίδευση, ενώ παράλληλα υπηρετεί ως α΄ ψάλτης στον Ι. Ν. Αγ. Γεωργίου στην Καβάλα.

Ένα περγαμινό σπάραγμα βυζαντινής μουσικής στη Μεσσηνία

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Γ. ΣΙΑΧΟΣ

konnsiax@gmail.com

Περίληψη. Ανάμεσα στις συλλογές του αρχαιολογικού μουσείου της Καλαμάτας, φυλάσσεται ένα περγαμινό φύλλο με βυζαντινή μουσική σημειογραφία, εκπεσόν προφανώς από κάποιον κώδικα, το οποίο χρονολογείται στον 13^ο αιώνα. Το φύλλο αυτό έχει ενδιαφέρον τόσο παλαιογραφικό όσο και μουσικολογικό. Παρουσιάζεται εδώ, για πρώτη φορά αναλυτικά, το υμνογραφικό και μουσικό του κείμενο.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο παλαιογράφος Αγαμέμνων Τσελίκας¹ αναφέρει σε άρθρο του για τα χειρόγραφα της Μεσσηνίας πως ανάμεσα στις συλλογές του αρχαιολογικού μουσείου της Καλαμάτας, που προέρχονται από την πρώην συλλογή του Μπενακείου Μουσείου, φυλάσσεται ένα περγαμινό φύλλο με βυζαντινή μουσική σημειογραφία, το οποίο χρονολογεί στον 13^ο αιώνα. Το φύλλο αυτό βρίσκεται και φυλάσσεται σήμερα στην Εφορεία Αρχαιοτήτων Μεσσηνίας. Πρόκειται για ένα εκπεσόν περγαμινό φύλλο που προέρχεται προφανώς από κάποιον μουσικό κώδικα, συγκεκριμένα κάποιο Στιχηράριο, για το οποίο δεν εντοπίσαμε κάποια άλλη μαρτυρία σχετική με την ιστορία και την προέλευσή του. Το φύλλο περιέχει τροπάρια των εορτών της Πεντηκοστής και των Αγίων Πάντων, σε παλαιοβυζαντινή μουσική σημειογραφία, τύπου Coislin IV-V², γεγονός το οποίο επανατοποθετεί την χρονολόγηση του φύλλου στον 12^ο αιώνα!

Τα υμνογραφικά κείμενα επίσης, δεν ακολουθούν την κλασική λειτουργική τους σειρά, όπως αυτή είναι διαμορφωμένη στο σημερινό εν χρήσει έντυπο Πεντηκοστάριο³. Ακολουθεί η καταλογογραφική παρουσίαση του φύλλου⁴.

¹ Στο άρθρο: «Χειρόγραφα Μεσσηνίας», *Χριστιανική Μεσσηνία. Μνημεία και Ιστορία της Ιεράς Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, εκδ. Μίλητος 2010, σ. 381-386. Ας σημειωθεί πως στην έκδοση αυτή το φύλλο εκδίδεται με αντίστροφη όψη, καθώς προτάσσεται στην αριστερή σελίδα του συλλογικού τόμου η verso πλευρά αντί για την recto.

² Εδώ οφείλουμε θερμές ευχαριστίες στον Δρ. Βυζαντινής Μουσικολογίας κ. Ιωάννη Αρβανίτη, ο οποίος μας κατατόπισε σχετικά με τον ακριβή τύπο σημειογραφίας, για τον οποίον ας σημειωθεί πως στην προφορική ανακοίνωση του θέματος στο παρόν συνέδριο, τοποθετήσαμε εκ παραδρομής, στη μέση βυζαντινή περίοδο.

³ *Πεντηκοστάριον Χαρμόσυνον*, Αποστολική Διακονία, Αθήνα 2002.

⁴ Όπως αυτή περιέχεται στον υπό έκδοση κατάλογο χειρογράφων βυζαντινής μουσικής της Μεσσηνίας από τον γράφοντα.

ΕΦΟΡΕΙΑ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΜΕΣΣΗΝΙΑΣ (Χ.Α.)

ΣΠΑΡΑΓΜΑ

1.

αι. 12^{ος}

περγαμηνό 18,4 x 22,6

φύλλα 1

Παλαιάς Γραφής (Coislin IV-V)

Σπάραγμα βυζαντινού Στιχηραρίου

με τροπάρια της Πεντηκοστής και των Αγίων Πάντων

1r Ακέφαλο. [Κύριε, του αγίου Πνεύματος... και ημάς α]ξίωσον, δεόμεθα φιλόνητο

Ἦχος πλ.β' *Βασιλεύ ουράνιε*

Ἦχος βαρύς *Παράκλητον έχοντες*

Ἦχος πλ.δ' *Ὅτε το πνεύμα σου κατέπεμψας*

Ἦχος πλ.δ' *Γλώσσαι ποτέ συνεχέθησαν*

1v Ἦχος πλ.δ' *Δεύτε λαοί την τρισυπόστατον θεότητα*

Τη Κυριακή των Αγίων Πάντων, ἦχος α' *Πίστεως συμφωνίαν*

Ἦχος α' *Δεύτε πάντες οι πιστοί. Κολοβό.*

2. ΤΟ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ

Ὡς προς τα κωδικολογικά του χαρακτηριστικά, το φύλλο, όπως αναφέρει το αρχείο της Εφορείας Αρχαιοτήτων έχει διαστάσεις 18x24 εκατοστά, αλλά στην πραγματικότητα είναι 18,4x22,6. Η κατάσταση του είναι αρκετά καλή, πλην κάποιων ρυτίδων στις άκρες και μερικών μελανών κηλίδων στη μέση. Τα πρωτογράμματα είναι ερυθρά απλού τύπου. Η γραφή είναι αρκετά επιμελημένη, με κάποιες ανορθογραφίες στο ποιητικό κείμενο. Οι στίχοι είναι είκοσι δύο. Τα μελάνια που χρησιμοποιήθηκαν είναι το μαύρο και το ερυθρό. Στο κάτω μέρος της verso πλευράς, υπάρχει η σημείωση: *N. Κουτούπης*, και κάτω αριστερά στο recto υπάρχει κολλημένο ένα λευκό μικρό αυτοκόλλητο με τον αριθμό 6.

Το υμνογραφικό περιεχόμενο του φύλλου περιλαμβάνει τροπάρια της Πεντηκοστής και των Αγίων Πάντων. Από την εορτή της Πεντηκοστής υπάρχουν τα εξής τροπάρια: α) *Κύριε, του αγίου Πνεύματος η επιφοίτησις*, και β) *Βασιλεύ ουράνιε*, από τα Στιχηρά Ιδιόμελα των Αποστίχων και τα δύο σύμφωνα με την σύγχρονη λειτουργική τους τοποθέτηση στην ακολουθία του Εσπερινού της Πεντηκοστής. Ακολουθεί το γ) *Παράκλητον έχοντες*, το οποίο βρίσκεται σήμερα ως δοξαστικό του Εσπερινού της Πέμπτης μετά την Πεντηκοστή, το δ) *Ὅτε το πνεύμα σου κατέπεμψας*, σήμερα τοποθετημένο ως δοξαστικό της Λιτής και τέλος το ε) *Γλώσσαι ποτέ συνεχέθησαν*, ως δοξαστικό των Αποστίχων του Εσπερινού της Πεντηκοστής. Από την εορτή των Αγίων Πάντων καταγράφεται το στ) *Δεύτε λαοί την τρισυπόστατον θεότητα*, σήμερα ως δοξαστικό του Εσπερινού της Πεντηκοστής και έπειτα το

ζ) Πίστεως συμφωνίαν και τελευταίο το η) Δεύτε πάντες οι πιστοί, αμφότερα ως Ιδιόμελα της Λιτής.

3. ΤΑ ΥΜΝΟΓΡΑΦΗΜΑΤΑ

Ως προς τα υμνογραφικά κείμενα, το χειρόγραφο παρουσιάζει αρκετές διαφορές σε σχέση με το πλέον εν χρήσει έντυπο Πεντηκοστάριο⁵. Στη συνέχεια, παρατίθεται σε σύγκριση, αριστερά το κείμενο του εντύπου και δεξιά το του χειρογράφου, με τα σημεία διαφοροποίησης σε έντονη γραφή.

⁵ Χρησιμοποιήθηκε εδώ μόνο το εν χρήσει λειτουργικό βιβλίο ως αντιπαραβολή των υμνογραφικών κειμένων απλά ως ενδεικτικό μέτρο σύγκρισης, καθώς είναι αυτονόητο πως δεν είναι προσιτή η εν συνόλω κριτική αντιπαραβολή των υμνογραφημάτων μέσα από έναν τέτοιο ωκεανό χειρόγραφης παράδοσης των κειμένων.

Κείμενο α

Έντυπον Πεντηκοστάριον

Ἦχος πλ. β΄

Βασιλεῦ οὐράνιε, Παράκλητε
τὸ Πνεῦμα τῆς ἀληθείας,
ὁ πανταχοῦ παρών,
καὶ τὰ πάντα πληρῶν,
ὁ θησαυρός τῶν ἀγαθῶν,
καὶ ζωῆς χορηγός,
ἐλθέ καὶ σκήνωσον ἐν ἡμῖν,
καὶ καθάρισον ἡμᾶς
ἀπὸ πάσης κηλίδος,
καὶ σῶσον ἀγαθὲ
τὰς ψυχὰς ἡμῶν.

Χειρόγραφο

πλ. β΄

Βασιλεῦ οὐράνιε, Παράκλητε
τὸ Πνεῦμα τῆς ἀληθείας,
ὁ πανταχοῦ παρών,
καὶ τὰ πάντα πληρῶν,
ὁ θησαυρός τῶν ἀγαθῶν,
καὶ ζωῆς χορηγός,
ἐλθέ καὶ ἐνσκήνωσον ἐν ἡμῖν,
καὶ καθάρισον ἡμᾶς
ἀπὸ πάσης κηλίδος,
καὶ σῶσον ἀγαθὲ
τὰς ψυχὰς ἡμῶν.

Κείμενο β

ΤΗ ΠΕΜΠΤΗ ΜΕΤΑ ΤΗΝ
ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΗΝ ΕΣΠΕΡΑΣ

Δόξα. Καὶ νῦν. Ἦχος βαρὺς

Παράκλητον ἔχοντες

πρὸς τὸν Πατέρα,

Χριστὸν τὸν Θεόν,

Παράκλητον ἄλλον

ἐπιδημήσαντα τῇ γῆ σήμερον

τὸ Πνεῦμα τῆς ἀληθείας,

ἐν πίστει προσκυνήσωμεν.

Ἦχος βαρὺς

Παράκλητον ἔχοντες

πρὸς τὸν Πατέρα,

Χριστὸν τὸν Θεόν,

Παράκλητον ἄλλον

ἐπιδημήσαντα **την γῆν** σήμερον

τὸ Πνεῦμα τῆς ἀληθείας,

ἐν πίστει προσκυνήσωμεν.

Κείμενο γ

Δόξα. Καὶ νῦν. Ἦχος πλ. δ'.

Ὅτε τὸ Πνεῦμα σου κατέπεμψας Κύριε,

καθημένοις τοῖς Ἀποστόλοις,

Τότε οἱ τῶν Ἑβραίων

παῖδες θεωροῦντες,

ἐξίσταντο θάμβει·

ἤκουον γὰρ αὐτῶν φθεγγομένων,

ἐτέραις ξέναις γλώσσαις,

καθὼς τὸ Πνεῦμα ἐχορήγει αὐτοῖς·

ιδιῶται γὰρ ὄντες,

ἐσοφίσθησαν, καὶ τὰ ἔθνη

πρὸς πίστιν ζογρήσαντες,

τὰ θεῖα ἐρρητόρευον·

διὸ καὶ ἡμεῖς βοῶμέν σοι·

ὁ ἐπὶ γῆς ὀφθείς,

καὶ ἐκ τῆς πλάνης σώσας ἡμᾶς,

Κύριε, δόξα σοι.

πλ. δ'

Ὅτε τὸ Πνεῦμα σου κατέπεμψας Κύριε,

καθημένων τῶν Ἀποστόλων,

Τότε οἱ τῶν Ἑβραίων

παῖδες **θεοροῦντες,**

ἐξίσταντο **θάμβη·**

ἤκουων γὰρ αὐτῶν φθεγγομένων,

ἐτέραις ξέναις γλώσσαις,

καθὼς τὸ Πνεῦμα **ἐχορίγη** αὐτοῖς·

ιδιῶται γὰρ **ὄνταις,**

ἐσοφίσθησαν, καὶ τὰ ἔθνη

πρὸς πίστιν **ζογρήσαντες,**

τὰ θεῖα **ἐριτόρευον·**

διὸ καὶ ἡμεῖς βοῶμέν σοι·

ὁ ἐπὶ γῆς **ὀφθής,**

καὶ ἐκ τῆς πλάνης σώσας ἡμᾶς,

Κύριε, δόξα σοι.

Κείμενο δ

Δόξα. Καὶ νῦν. Ἦχος πλ. δ'.

Γλῶσσαι ποτὲ συνεχύθησαν,
διὰ τὴν τόλμαν τῆς πυργοποιίας,
γλῶσσαι δὲ νῦν ἐσοφίσθησαν,
διὰ τὴν δόξαν τῆς Θεογνωσίας.

Ἐκεῖ κατεδίκασε Θεὸς
τοὺς ἀσεβεῖς τῷ πταίσματι,
ἐνταῦθα ἐφώτισε Χριστὸς
τοὺς ἀλιεῖς τῷ Πνεύματι.

Τότε κατειργάσθη ἡ ἀφωνία,
πρὸς τιμωρίαν,
ἄρτι καινουργεῖται ἡ συμφωνία,
πρὸς σωτηρίαν τῶν ψυχῶν ἡμῶν.

πλ. δ'

Γλῶσσαι ποτὲ **συνεχέθησαν**,
διὰ τὴν τόλμαν τῆς πυργοποιίας,
γλῶσσαι δὲ νῦν ἐσοφίσθησαν,
διὰ τὴν δό**(ξαν τῆς Θεογνωσίας)**.

Ἐκεῖ κατεδίκασε **[Θεὸς]**
τοὺς ἀσεβεῖς τῷ πταίσματι,
ἐνταῦθα ἐφώτισε Χριστὸς
τοὺς ἀλιεῖς τῷ Πνεύματι.

(Τότε) κατειργεῖτο δι' ἀφωνεῖαν,
πρὸς τιμωρίαν,
ἄρτι καινουργεῖται **εἰς συμφωνίαν**,
πρὸς σωτηρίαν τῶν ψυχῶν ἡμῶν.

Κείμενο στ

Ἦχος α΄

Πίστεως συμφωνία,
τὴν κοσμικὴν πανήγυριν,
τῶν ἀπ' αἰῶνος Θεῶ εὐαρεστησάντων,
Πατριαρχῶν τὸ τίμιον,
τῶν Προφητῶν τὸν σύλλογον,
Ἀποστόλων τὸ ἐγκαλλώπισμα,
Μαρτύρων τὸ ἄθροισμα,
Ἀσκητῶν τὸ καύχημα,
πάντων τῶν Ἁγίων τὴν μνήμην,
πνευματικῶς ἐορτάσωμεν·
πρεσβεύουσι γὰρ ἀπαύστως,
δωρηθῆναι εἰρήνην τῷ κόσμῳ,
καὶ ταῖς ψυχαῖς ἡμῶν τὸ μέγα ἔλεος.

α΄

Πίστεως συμφωνία,
τὴν κοσμικὴν πανήγυριν,
τῶν ἀπ' αἰῶνος Θεῶ εὐαρεστησάντων,
Πατριαρχῶν τὸ τίμιον,
καὶ τῶν Προφητῶν ὁ σύλλογος,
Ἀποστόλων τὸ **θεολόγιμα,**
Μαρτύρων τὸ **ἄθροισμα,**
τῶν Ἀσκητῶν τὸ σύναγμα,
πάντων τῶν Ἁγίων πνευματικῶς
τὴν μνήμην ἐορτάσωμεν·
πρεσβεύουσι γὰρ ἀπαύστως,
δωρηθῆναι **εἰρήνην** τῷ κόσμῳ,
καὶ ταῖς ψυχαῖς ἡμῶν τὸ μέγα ἔλεος.

Κείμενο ζ

Δεῦτε πάντες οἱ πιστοί,
τῶν Ἁγίων Πάντων, τὴν πανένδοξον
μνήμην
ἐν ψαλμοῖς καὶ ὕμνοις,
καὶ ᾠδαῖς πανευματικάς εὐφημήσωμεν,
τὸν Βαπτιστὴν τοῦ Σωτῆρος,
Ἀποστόλους, Προφήτας, καὶ Μάρτυρας,
Ἱεράρχας, Διδασκάλους τε καὶ Ὁσίους,
Ἀσκητὰς καὶ Δικαίους,
καὶ τῶν ἁγίων Γυναικῶν
τὸ φιλόθεον σύστημα,
σεβασμίως μακαρίζοντες.
Συμφώνως ἐκβοήσωμεν·
Ἵπεράγαθε Χριστέ, ὁ Θεὸς ἡμῶν,
ταῖς αὐτῶν πρεσβείαις
παράσχου εἰρήνην ταῖς Ἐκκλησίαις σου,
νίκας κατ' ἐχθρῶν τῷ φιλοχρίστῳ βασιλεῖ,
καὶ ταῖς ψυχαῖς ἡμῶν τὸ μέγα ἔλεος.

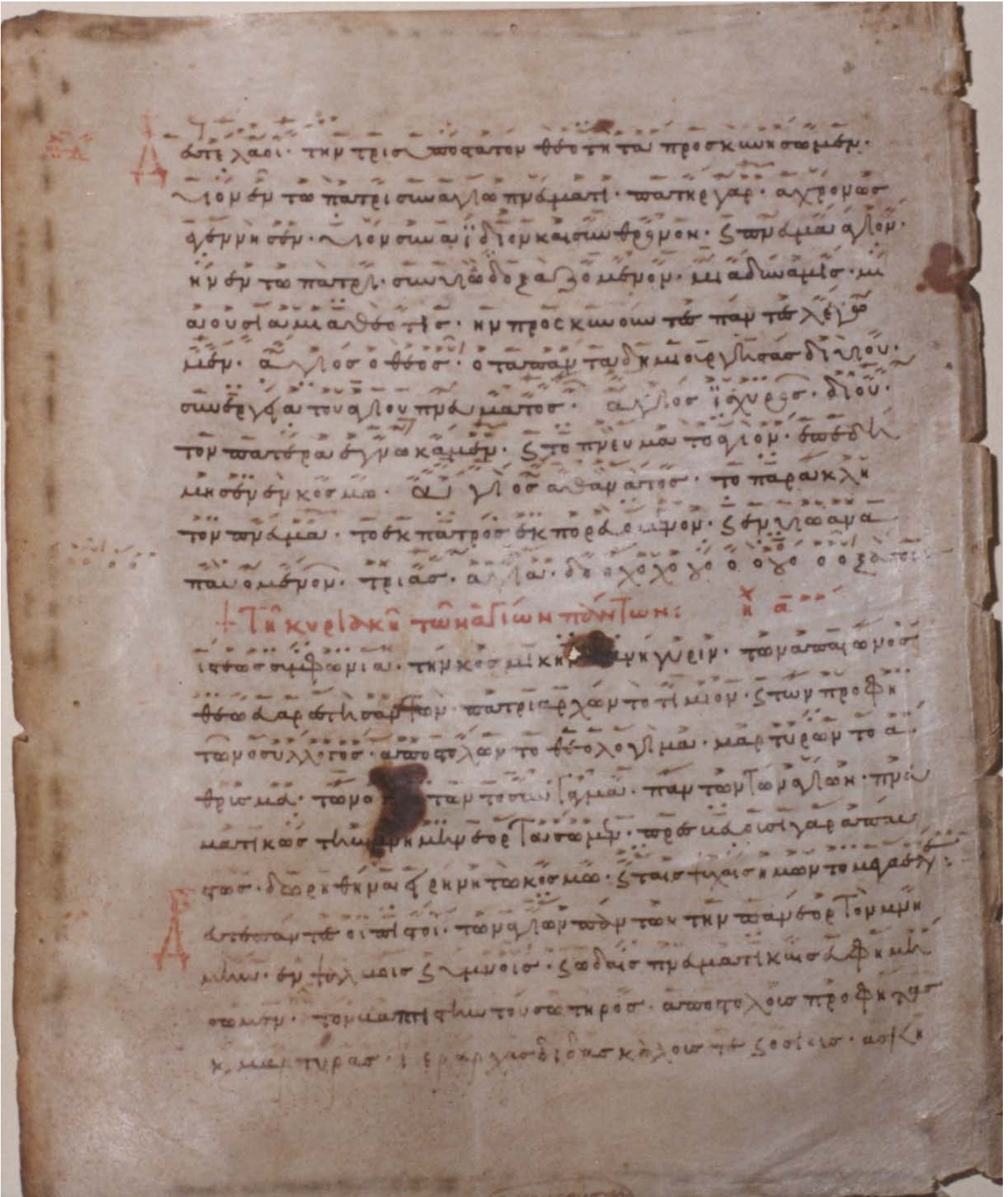
α'

Δεῦτε πάντες οἱ πιστοί,
τῶν Ἁγίων Πάντων, τὴν **πανέορτον**
μνήμην
ἐν ψαλμοῖς καὶ ὕμνοις,
καὶ ᾠδαῖς πανευματικάς εὐφημήσωμεν,
τὸν Βαπτιστὴν τοῦ Σωτῆρος,
Ἀποστόλους, Προφήτας, καὶ Μάρτυρας,
Ἱεράρχας, Διδασκάλους τε καὶ Ὁσίους,
Ἀσκη[τὰς...]

ξιωσιν· δὲ σὺ μὲν φιλαφθροὺς πῶ· πβ
Βασίλειον ἔγραψεν· παρακλιτὸν τὸ πρῶτον τῆς ἀληθείας·
 ὁ παρταχὸν παρῶν· καὶ τὰ παρταχὸν τῶν ὀφθαλμῶν· ὁ φησὶν ἴσως
 ἀγαθῶν καὶ ζωῆς· ἔκτισεν· ἔλθῃ δὲ σὺν σκηνῶν σὺν ἑκείνῳ· ὁ
 καθ' ἑσπέρην μασ ἀποπνεύσῃ κηλίδος· ὁ σὺν ἀγαθῶν· ἔκτισεν
 τυχὸν κ' ἔμοι· πβ
Παραλήν τὸν ὄχρον τῶν· πρὸς τὸν πάλαιον χειρῶν· ὁ φησὶν· παρ
 κλιτὸν ἄλλο· ὅτι δὲ κλησάτω τὴν ἑκείνην· τὸ πρῶτον
 μαθησάμενος· ἔνπιπται πρὸς κωκισμῶν· πβ
Οτὸ πνεύμα σου κατ' ὁπίσθεσιν κυρίως· καθ' ἑσπέρην· ἵνα ἀπο
 σπῶν· τὸ τῶν τῶν ἑσπέρων παιδῶν· ἔθροισιν τῶν· ὁ δὲ σὺν τῶ
 φησὶν· ἡκούσῃ γὰρ αὐτῶν φησὶν ἑσπέρων· ὅτι ἔστιν ἕσθ' ἡ
 γὰρ αὐτῶν· καθ' ὅτι τῶν ἑσπέρων· ἔλθῃ γὰρ
 ὁμοίως ἀποφασισάτω· καὶ τὰ ἑσπέρων πρὸς πρῶτον ἕσθ' ἡ
 φησὶν ἔτι τὸ ἑσθ'· δὲ κωκισμῶν ὁμοίως· ὅτι τῶν ἑσθ' ἡ
 φησὶν· ὁ δὲ σὺν τῶν ἑσθ' ἡ φησὶν· ὁ δὲ σὺν τῶν ἑσθ' ἡ φησὶν·
Γὰρ οὐ ποτὲ σὺν ἑσθ' ἡ φησὶν· διατήνω τὸ ἑσθ' ἡ φησὶν τῶν πρῶτον
 ἡ φησὶν· γὰρ αὐτῶν ἡ φησὶν φησὶν· διατήνω δὲ σὺν τῶν ἑσθ' ἡ φησὶν
 ἡ φησὶν· ἔκτισεν ἀπὸ τῶν ἑσθ' ἡ φησὶν τῶν ἑσθ' ἡ φησὶν
 τῶν ἑσθ' ἡ φησὶν τῶν ἑσθ' ἡ φησὶν τῶν ἑσθ' ἡ φησὶν τῶν ἑσθ' ἡ φησὶν
 κατ' ἑσθ' ἡ φησὶν τῶν ἑσθ' ἡ φησὶν τῶν ἑσθ' ἡ φησὶν τῶν ἑσθ' ἡ φησὶν
 γὰρ αὐτῶν ἡ φησὶν τῶν ἑσθ' ἡ φησὶν τῶν ἑσθ' ἡ φησὶν τῶν ἑσθ' ἡ φησὶν

6

Εικόνα 1. Φύλλο recto.



ἵνα ἐλάτῃ τὴν τριὰσ πωτατον θύο τῆ τῶ προσκωκσωμδρ.

Ἰομδρ τῶ πατρὶσιν αὐλο πρῶματι· πωτκε γαρ· ἀχτρομασ
ἀφῆρμὸν· Ἰομσιν αἰδερκασιωφῆρμον· Στωρδμα ἀλομ·
κρδρ τῶ πατρὶσιν ἕδοξασο μδρμον· μι ἀδωαμὶσ· μι
αλουσι αμ ἀδοτῆσ· κρ προσκωκσω τῶ παρ τῶ λέγσ
μδρ· ἀγλοσ ο θύοσ· ο ταπαμ ταδ κμ ορ γησασ διυλου·
σιωθε γαρ τῶ αλομ πρῶματῶσ· ἀγλοσ ἴχνησ· δίου·
τομ πωτδρ ἀδγμ κωμδρ· Στο πνευμα τῶ αἱομ· δωσδθ
μκδρ δμ κωμδρ· ἀγλοσ ἀδωαμτῶσ· το παρ κλκ
τομ πωρδμα· τῶσ πατροσ δκ πορ δωμτῶμ· Σδρ γω αμ α
παισ μδρμον· τρῖασ· ἀλλω· δα αχολο γο ο οδ ο ο ζα τῶ

† Τῆ κνελδκῶ τῶν ἀδῶκων πόντῶν:

Ἰστασ σφῆρμῖαι· τῆρ κωσ μὶ κκ κω κω κω· τῶρα πωσ κωμδρ
θύο δαρ ἀπὸ σφῆρμδρ· πωτρ ἀρχαμ τῶ τῆμομ· Στωρ προφκ
τωμσ συλλογῶσ· ἀπασθελασ τῶ αχολο γμῖαι· μαρτυρα τῶ α
θρῖσμα· τῶμδρ· τῶρ τῶσιν γῆμῖαι· παρ τῶρ τῶρ αλομ· πρῶ
ματῆκασ θῆμδρ κμδρ σθε τῶσ τῶμδρ· πρῶσ μδρ σιω γαρ ἀπωμ
γῶσ· δωρε κφκρ ἀφ ἑκρ κτω κωμδρ· Στωσ τυχῶσ κμδρ τῶ μαδρδγ·
Ἰτασ αμ τῶ σιω τῶσ· τῶμδρ αμ τῶσ τῶσ τῆρ πωσ δρ τῶμδρ κ
μδρ· δμ τῶ λμῖσ σ τῶμδρ οἱσ· Σωδασ πρῶματῆκασ ἀφ κμδρ
σωμτῆρ· τῶρ ἀπὸ τῆσ κῶ τῶσ τῶσ τῶσ· ἀπασθολοσ προφκ γῶ
κ· μι ἀ τῶρ ασ· Ἰσρ ἀρχωδῖ οκσ κδλωσ τῶ σῶσῖω· ἀσ κ

Εικόνα 2. Φύλλο verso.

Βιογραφικό: Ο ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Γ. ΣΙΑΧΟΣ γεννήθηκε το 1988 στο Θέρμο Αιτωλίας. Είναι πτυχιούχος του Τμήματος Ιστορίας του Ιονίου Πανεπιστημίου, διπλωματούχος Βυζαντινής Μουσικής και τελειόφοιτος Master Λειτουργικής στο Ε.Κ.Π.Α. Συγγραφέας επιστημονικών βιβλίων και άρθρων, με επιστημονικές ανακοινώσεις στο Ε΄ και ΣΤ΄ Διεθνές Συνέδριο του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας, ζει και εργάζεται στην Καλαμάτα ως Πρωτοψάλτης και Διευθυντής της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής της Μητροπόλεως Μεσσηνίας.

Η ψηφιακή καταλογογράφηση των ψαλτικών χειρογράφων του Πατριαρχικού Ιδρύματος Πατερικών Μελετών¹

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΣΙΚΛΑΦΙΔΗΣ

Πτυχιούχος του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας του Δ.Π.Θ., Κομοτηνή
Κάτοχος Μεταπτυχιακού Διπλώματος του Τμήματος Θεολογίας του Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη
siklafidis@gmail.com

Περίληψη. Τα χειρόγραφα Βυζαντινής μουσικής, που διασώζονται μέχρι σήμερα, σύμφωνα με την έρευνα ξεπερνούν τις δέκα χιλιάδες. Η δημιουργία καταλόγων για την προσπέλασή τους κρίνεται αναγκαία, καθώς δίνει στον ερευνητή και τον μουσικόλογο μια συνολική εικόνα για το θέμα που αναζητά και του παρέχει πλήθος πολύτιμων στοιχείων. Τα διάφορα ευρετήρια, τα οποία είτε υπάρχουν στο τέλος των καταλόγων είτε είναι αυτοτελή, έρχονται και αυτά με τη σειρά τους να διευκολύνουν το έργο αυτό. Στην ανακοίνωση αυτή θα γίνει παρουσίαση του Καταλόγου ψαλτικών χειρογράφων του Πατριαρχικού Ιδρύματος Πατερικών Μελετών και μία επίδειξη των δυνατοτήτων της εφαρμογής EBRAIN (<https://ebrain.gr>), η οποία έχει στη βάση δεδομένων της τον κατάλογο. Τέλος, θα εκθεθούν οι προοπτικές του ψηφιακού εγχειρήματος.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το ΠΙΠΜ² ιδρύθηκε το 1965 από τον αοίδιμο Οικουμενικό Πατριάρχη Αθηναγόρα και αποτελεί μέχρι σήμερα Θεολογικό Επιστημονικό Ίδρυμα του Οικουμενικού Πατριαρχείου. Εδρεύει στην άνω πόλη της Θεσσαλονίκης και συγκεκριμένα ανήκει στο συγκρότημα της Ιεράς Μονής Βλατάδων. Ο θησαυρός του Ιδρύματος βρίσκεται στα αρχαία μικροταινιών, διαφανειών και στη Βιβλιοθήκη του. Η Βιβλιοθήκη περιλαμβάνει περίπου 50.000 έντυπα βιβλία καθώς και μια συλλογή από χειρόγραφα. Αρχικά η συλλογή είχε εικοσιένα χειρόγραφα, σύμφωνα με το βιβλίο *Εισαγωγής*. Το 2002, ωστόσο, ύστερα από την απογραφή υπό την επίβλεψη της τότε βιβλιοθηκονόμου κυρίας Ιωάννας Ζαΐρη δεν βρέθηκε το χειρόγραφο με τον αριθμό 6³. Έτσι σήμερα η Βιβλιοθήκη κατέχει είκοσι χειρόγραφα. Πρόκειται

¹ Ευχαριστώ τον επίκουρο καθηγητή κ. Εμμανουήλ Γιαννόπουλο, ο οποίος μου ανέθεσε την καταλογογράφηση των ψαλτικών χειρογράφων του Πατριαρχικού Ιδρύματος Πατερικών Μελετών (στο εξής: ΠΙΠΜ) στο πλαίσιο της μεταπτυχιακής μου εργασίας αλλά και τον καθηγητή κ. Συμεών Πασχαλίδη, Διευθυντή του ΠΙΠΜ, ο οποίος δέχθηκε με χαρά την εργασία αυτή και μου χορήγησε την άδεια για την παρουσίαση των εικόνων από τα χειρόγραφα στην παρούσα ανακοίνωση.

² Στα κεφάλαια «Εισαγωγή» και «Συνοπτική παρουσίαση των ψαλτικών χειρογράφων» αυτής της ανακοίνωσης συμπεριλαμβάνονται τμήματα από την μεταπτυχιακή-διπλωματική εργασία μου με τίτλο, *Τα ψαλτικά χειρόγραφα του Πατριαρχικού Ιδρύματος Πατερικών Μελετών*, που θα υποβληθεί σύντομα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ.

³ Η πληροφορία αυτή καταγράφεται σε δημοσίευση: Λίτσας, Ευθύμιος, «Τα χειρόγραφα του Πατριαρχικού Ιδρύματος Πατερικών Μελετών», *Μακεδονικά* τ. 40 (2013-2014), Θεσσαλονίκη 2015,

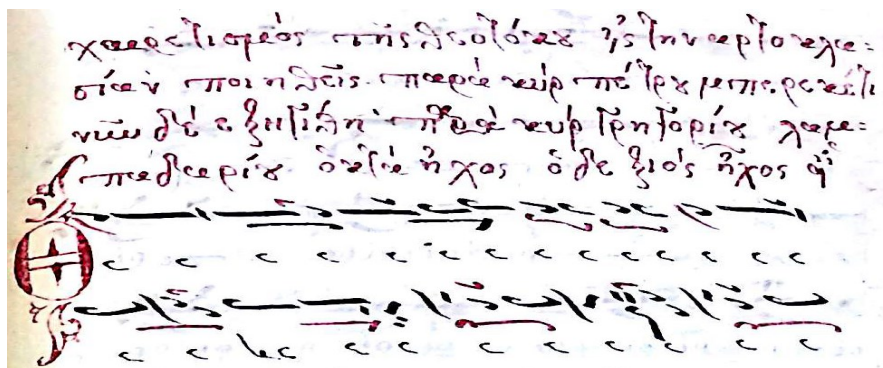
για επτά κώδικες ποικίλου περιεχομένου και δεκατρείς κώδικες της ψαλτικής τέχνης, οι οποίοι σήμερα φυλάσσονται σε ειδικές προθήκες ευρισκόμενες στην είσοδο του Ιδρύματος. Για τους δεκατρείς αυτούς κώδικες ψαλτικής μίλησε για πρώτη φορά σε εισήγησή του, στο 2ο διεθνές συνέδριο Byzantine Musical Culture, ο επίκουρος καθηγητής Βυζαντινής Μουσικολογίας κ. Εμμανουήλ Γιαννόπουλος⁴. Σχεδόν δέκα χρόνια μετά από αυτήν την συνοπτική αλλά πολύ αξιόλογη παρουσίαση προχωρούμε πλέον στη δημιουργία του αναλυτικού περιγραφικού καταλόγου και της μουσικολογικής ανάδειξης και διερεύνησης ορισμένων μελών από τα εν λόγω χειρόγραφα, στο πλαίσιο της συγγραφής της διπλωματικής μεταπτυχιακής μας εργασίας. Από τα δεκατρία χειρόγραφα που θα παρουσιάσουμε τα τέσσερα είναι σε σημειογραφία Νέας Μεθόδου, τα πέντε είναι σε σημειογραφία Πέτρου Πελοποννησίου μέχρι και πριν τη Νέα Μέθοδο, δηλαδή μέσα 18ου αιώνα μέχρι το 1814, και τέσσερα είναι σε σημειογραφία παλαιότερη από του Πέτρου Πελοποννησίου, δηλαδή πριν από τις αρχές του 18^{ου} αιώνα.

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΩΝ ΨΑΛΤΙΚΩΝ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΩΝ ΤΟΥ ΠΙΠΜ

ΠΙΠΜ Μ1

Ο πρώτος κώδικας είναι μια ανθολογία των αρχών του 19^{ου} αιώνα και αποτελείται από 634 σελίδες. Οι γραφείς του κώδικα είναι τρεις ή τέσσερις και είναι ανώνυμοι. Στον κώδικα αυτό συναντούμε μέλη κυρίως του Πέτρου Πελοποννησίου, Ιακώβου Πρωτοψάλτου, Πέτρου Μπερεκέτη, Πέτρου Βυζαντίου και Γρηγορίου Πρωτοψάλτου. Η αξία αυτού του κώδικα έγκειται στο ότι περιέχει μέλη του Πέτρου Μπερεκέτη και Πέτρου Πελοποννησίου εξηγημένα από τον Γρηγόριο Πρωτοψάλτη (τότε Λαμπαδάριο⁵) στη γραφή που χρησιμοποιούνταν λίγο πριν τη Νέα Μέθοδο. Πρόκειται για τις λεγόμενες *πρωτεξηγήσεις*, καθώς βρισκόμαστε στα τελευταία χρόνια προ της Νέας Μεθόδου. Στη σελίδα 429 του χειρογράφου καταγράφεται το περίφημο οκτάηχο μέλος *Θεοτόκε Παρθένε* του Πέτρου Μπερεκέτη σε εξήγηση του Γρηγορίου λίγα μόλις χρόνια πριν τη Νέα Μέθοδο (βλ. Εικόνα 1):

Χαιρετισμός τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν ἀρτοκλασίαν ποιηθεὶς παρὰ κύρ Πέτρου Μπερεκέτη, νῦν δὲ ἐξηγήθη παρὰ κύρ Γρηγορίου Λαμπαδαρίου οὐκτάηχος. Ὁ δεξιός ἦχος α΄ Θεοτόκε Παρθένε.



Εικόνα 1: ΠΙΠΜ Μ1, σελίδα 429.

σελ. 130. Στη δημοσίευση αυτή γίνεται μια πρώτη συνοπτική καταγραφή του περιεχομένου των 20 χειρογράφων του ΠΙΠΜ.

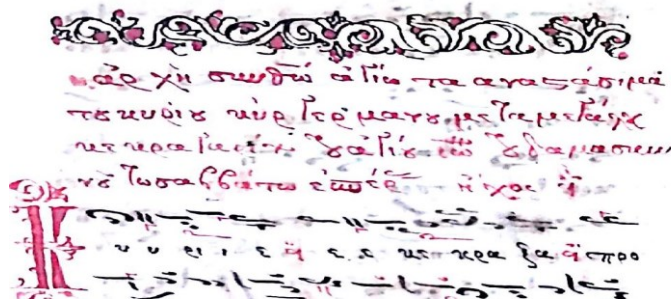
⁴ Γιαννόπουλος, Εμμανουήλ, *Η ψαλτική τέχνη: λόγος και μέλος στη λατρεία της ορθόδοξης εκκλησίας Β΄*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, ³2016, σελ. 271-276.

⁵ Ο Γρηγόριος ήταν Λαμπαδάριος από το 1805-21.6.1819 και Πρωτοψάλτης από 22.6.1819-23.12.1822.

ΠΙΠΜ Μ2

Ο δεύτερος κώδικας περιλαμβάνει στο πρώτο τμήμα του *Προθεωρία*, ακολουθεί *Αναστασιματάριον*, στη συνέχεια ανθολογία, κυρίως χερουβικών και κοινωνικών, και αποτελείται από 328 φύλλα. Η ύλη του Αναστασιματαρίου τιτλοφορείται ως του Γερμανού Νέων Πατρών. Σύμφωνα με τη βιβλιογραφία το Αναστασιματάριο του Γερμανού είναι ψευδεπίγραφο, συγγεόμενο με το Αναστασιματάριο του Χρυσάφη του νέου. Χρήζει ιδιαίτερης έρευνας αν όντως ισχύει κάτι τέτοιο για όλα τα αναστασιματάρια που τιτλοφορούνται ως του Γερμανού ή αν ο Γερμανός προχώρησε σε ιδιαίτερο καλλωπισμό των ύμνων⁶. Στο φύλλο 12 verso διαβάζουμε τον τίτλο (βλ. Εικόνα 2):

Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τὰ ἀναστάσιμα τοῦ κυρίου κὺρ (sic) Γερμανοῦ μετὰ μεγάλου κεκραγαρίου τοῦ ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ. Τῷ Σαββάτῳ ἑσπέρας ἥχος α΄ Κύριε ἐκέκραξα.

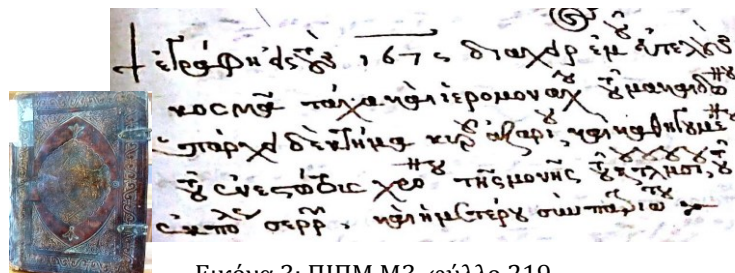


Εικόνα 2: ΠΙΠΜ Μ2, φύλλο 12β.

ΠΙΠΜ Μ3

Ο τρίτος κώδικας είναι και αυτός σύμμεικτος από Αναστασιματάριο και Ανθολογία μελών της Θείας Λειτουργίας στους οκτώ ήχους. Αποτελείται από 237 φύλλα και γραφέας είναι ο Κοσμάς ο Μακεδόνας και Ιβηρίτης⁷. Ακολουθούν ανώνυμα Χερουβικά και κράτηματα οποία φαίνεται ότι είναι γραμμένα από άλλους γραφείς. Στο καπάκι του κώδικα βλέπουμε τους σπασμένους θηλυκωτήρες (βλ. Εικόνα 3). Ο κολοφώνας βρίσκεται στο φύλλο 219:

Ἐγρᾶφι εἰς τοὺς 1675 διὰ χειρὸς ἐμοῦ εὐτελοῦς Κοσμᾶ τάχα καὶ ἱερομονάχου τοῦ μακαριώδους (sic): ὑπάρχει δὲ κτῆμα κυροῦ Ἀζαρίου, καὶ καθηγουμένου τοῦ ἐνεστώτους (sic) χρόνου τῆς Μονῆς τοῦ Κουτλουμουσίου, τοῦ ἐκ πόλεως Σερρῶν, καὶ ἡμετέρου σὺν πατριώτου



Εικόνα 3: ΠΙΠΜ Μ3, φύλλο 219.

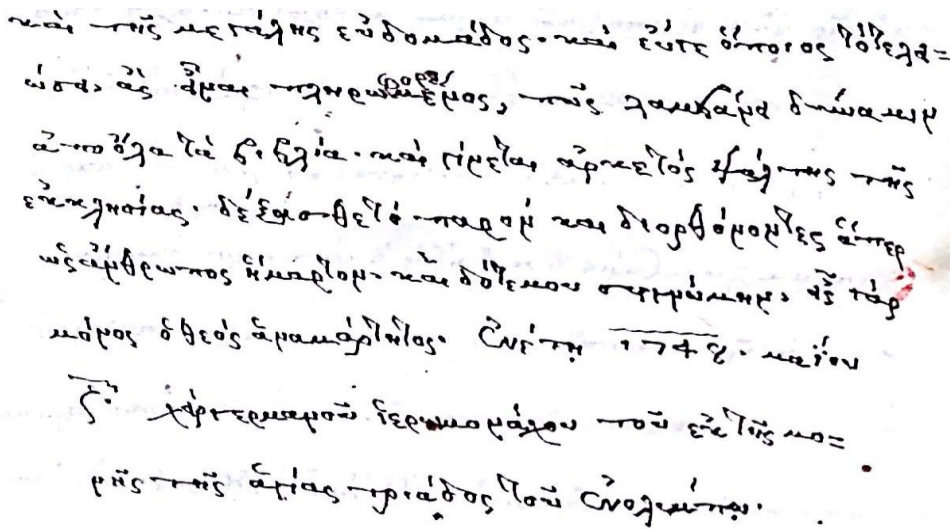
⁶ Αναλυτικότερη συζήτηση γύρω από το θέμα αυτό θα παρουσιαστεί στη μεταπτυχιακή εργασία μου (βλ. υποσημείωση 2 στην παρούσα ανακοίνωση).

⁷ Πληροφορίες για τον Κοσμά βλ. Μανώλης, Χατζηγιακουμής, *Μνημεία και Σύμμεικτα Εκκλησιαστικής Μουσικής*, [Εκδοτικές Σειρές Κείμενα και Σχολιασμοί (1999-2010)], Κέντρον Ερευνών και Εκδόσεων, Αθήνα 2011, σελ. 411-412.

ΠΙΠΜ Μ4

Ο τέταρτος κώδικας περιλαμβάνει Προθεωρία, Αναστασιματάριο, Ανθολογία στιχηραρίου Γερμανού Νέων Πατρών και ανθολογία διαφόρων μελών. Αποτελείται από 962 σελίδες και είναι ο μεγαλύτερος όλων των κωδίκων της συλλογής. Το γιγαντιαίο αυτό χειρόγραφο είναι γραμμένο από το χέρι του εξαιρετικά μορφωμένου ιερομονάχου Γερμανού, ο οποίος έδρασε το πρώτο μισό του 18ου αιώνα. Στη σελίδα β' διαβάζουμε ένα απόσπασμα από την εισαγωγή, που γράφει ο ίδιος για το χειρόγραφο του:

...και τῆς μεγάλης εβδομάδος· και εὖγε ὅποιος τὸ τελειώσει, ἅς εἶναι πληρωφορεμένος (sic) πῶς λαμβάνει δύναμιν ἀπὸ ὅλα τὰ βιβλία και γίνεται ἀρκετὸς ψάλτης τῆς ἐκκλησίας. Δέξασθε τὸ παρὸν και διορθώνοντες ἅπερ ὡς ἄνθρωπος ἡμαρτον και δότε μου συγγνώμην, εἷς γὰρ μόνος ὁ Θεὸς ἀναμάρτητος. Ἐν ἔτει 1748, Μαΐου ζ' χεῖρ Γερμανοῦ ιερομονάχου τοῦ ἐκ τῆς μονῆς τῆς ἁγίας Τριάδος τοῦ ἐν Ὀλύμπῳ.

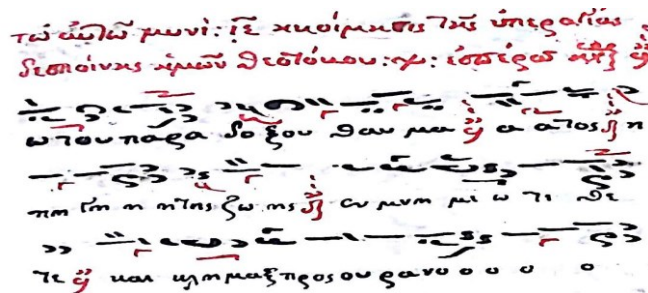


Εικόνα 4: ΠΙΠΜ Μ4, σελίδα β

ΠΙΠΜ Μ5

Ο πέμπτος κώδικας είναι στιχηράριο και αποτελείται από 260 φύλλα. Η σημειογραφία ανήκει στο είδος του καλλωπισμένου στιχηραρίου του 17ου αιώνας (με ερυθρά οι τίτλοι, μαρτυρίες, φθορές και τα παλαιά σημάδια). Τα πρωτογράμματα των ύμνων δεν σχεδιάστηκαν. Το χειρόγραφο είναι ακέφαλο και κολοβό αλλά διατηρείται σε αρκετά καλή κατάσταση. Η γραφή είναι αρκετά καθαρή αλλά πρόχειρη. Ο άγνωστος γραφέας χρησιμοποιεί ενίοτε τα περιθώρια, για να καταγράψει διαφορετικές μουσικές θέσεις. Δεν φαίνεται ιδιαίτερα μορφωμένος, καθώς κάνει πολλά ορθογραφικά λάθη. Στο φύλλο 246 verso διαβάζουμε τον τίτλο (βλ. Εικόνα 5):

Τῶ αὐτῶ μυνί: ιε' ἡ κοίμησις τῆς ὑπεραγίας δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου : † : ἐσπέρας ἤχος α' Ω τοῦ παραδόξου θαύματος.

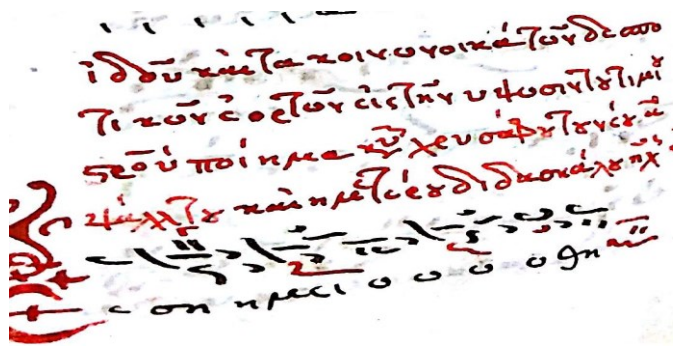


Εικόνα 5: ΠΙΠΜ Μ5, φύλλο 246β.

ΠΙΠΜ Μ6

Συνεχίζουμε με τον έκτο κώδικα, ο οποίος περιλαμβάνει ύλη Προθεωρίας Αναστασιματαρίου και μελών της Θείας Λειτουργίας. Αποτελείται από 328 φύλλα και είναι συμπλήρωμα δύο ή τριών γραφείων γραμμένος στα μέσα του 17ου αιώνα. Σύμφωνα με τον καθηγητή κ. Γιαννόπουλο ο ένας από τους γραφείς είναι ο ιερέας Παύλος, (ο Γιαννόπουλος ταυτίζει τον γραφικό χαρακτήρα με αυτόν του κώδικα Ζωοδόχου Πηγής (Αγίας) 41 της Άνδρου⁸. Ο έτερος εκ των γραφείων δηλώνει μαθητής του νέου Χρυσάφου στο φύλλο 188β (βλ. Εικόνα 6):

Ἴδου καὶ τὰ κοινωνικὰ τῶν δεσποτικῶν ἑορτῶν<> εἰς τὴν ὕψωσιν τοῦ Τιμίου Σταυροῦ Ποίημα κῦρ Χρυσάφου τοῦ νέου πρωτοψάλτου (sic) καὶ ἡμετέρου διδασκάλου· ἦχος βαρῦς Ἐσημειώθη ἐφ' ἡμᾶς.



Εικόνα 6: ΠΙΠΜ Μ6, φύλλο 188β.

ΠΙΠΜ Μ7

Το έβδομο χειρόγραφο είναι Τριώδιο-Πεντηκοστάριο και αποτελείται από 98 φύλλα. Γραφέας, σύμφωνα με την ταύτιση που έκανε ο καθηγητής κ. Γιαννόπουλος, είναι ο Αντώνιος Πρωτοψάλτης, ενώ το χειρόγραφο συνδέεται και με κάποιον Γεώργιο πρωτοψάλτη της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας⁹. Κατόπιν σύγκρισης του εν λόγω χειρογράφου με την αντίστοιχη ύλη του στιχηαρίου του Χρυσάφου και του Γερμανού διαπιστώνεται ότι δεν υπάρχει ταύτιση ύλης. Χρήζει ιδιαίτερης έρευνας αν η ύλη του χειρογράφου (περιλαμβάνει και) μέλη του Γεωργίου Ραιδεστινού του Α'. Είναι ο παλαιότερος κώδικας της συλλογής του ΠΙΠΜ και χρονολογείται το 1635. Στο φύλλο 98 verso διαβάζουμε τον κολοφώνα (βλ. Εικόνα 7):

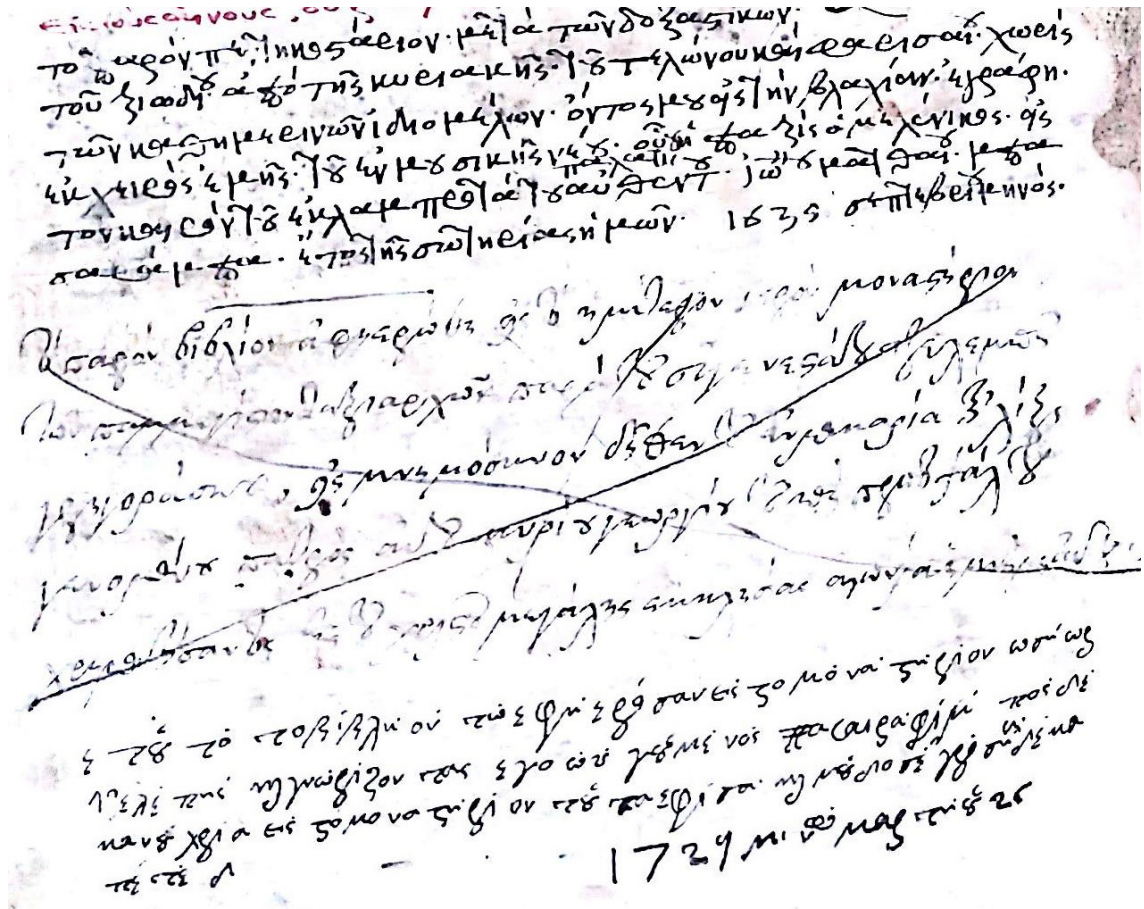
Τὸ παρὸν Πεντηκοστάριον· μετὰ τῶν δοξαστικῶν τοῦ Τριωδίου ἀπὸ τῆς Κυριακῆς· τοῦ Τελώνου καὶ Φαρισαίου χωρὶς τῶν καθημερινῶν ἰδιομέλων ὄντος μου εἰς τὴν Βλαχίαν ἐγράφη ἐκ χειρὸς ἐμῆς τοῦ ἐν μουσικοῖς νέου οὐ ἡ πατρὶς ὁ Μελένικος εἰς τὸν καιρὸν τοῦ ἐκλαμπροτάτου αὐθέντου παλατίου Ἰωάννου Ματθαίου Μπασαράμπα ἔτος τῆς σωτηρίας ἡμῶν 1635 Σεπτεβρίου (sic) μηνός.

Τὸ παρὸν βιβλίον ἀφιερῶθη εἰς τὸ ἡμέτερον ἱερὸν μοναστήριον τῶν Παμμεγίστων Ταξιαρχῶν παρὰ τοῦ εὐγενεστάτου Ἀζελεμπῆ Γρηγοράσκου, εἰς μνημόσυνον δῆθεν τοῦ ἐν μακαρία τῇ λίκῃ γενομένου πατρὸς αὐτοῦ κυρίου Γεωργίου τοῦ ποτὲ πρωτοψάλτου χρηματίσαντος τῆς τοῦ Χριστοῦ μεγάλης Ἐκκλησίας αἰωνία ἢ μνήμη αὐτοῦ

Ἐτοῦτο τὸ βιβλίον τὸ ἐφιερῶσαν (sic) εἰς τὸ μοναστήριον ὁ σιὸρ, Τζελέπης καὶ γνωρίζοντας ἐγὼ ὁ ἡγούμενος πατὴρ Σεραφεῖμ πὼς δὲ κάνει χρεία, εἰς τὸ μοναστήριον τοῦ τὰ ἔφησα (sic) καὶ μοῦ ἔδωκε γρόσια δέκα πέτε (sic). 1729 μηνὸς Μαρτίου 25

⁸ Γιαννόπουλος, Εμμανουήλ., *Τα χειρόγραφα ψαλτικής τέχνης της Νήσου Άνδρου, Αναλυτικός περιγραφικός κατάλογος*, Ανδριακά Χρονικά 36, Κάριεος Βιβλιοθήκη, Άνδρος 2005, σελ. 242.

⁹ Γιαννόπουλος Εμμανουήλ Στ., *Η ψαλτική τέχνη: λόγος και μέλος στη λατρεία της ορθόδοξης εκκλησίας Β΄*, σελ. 275.

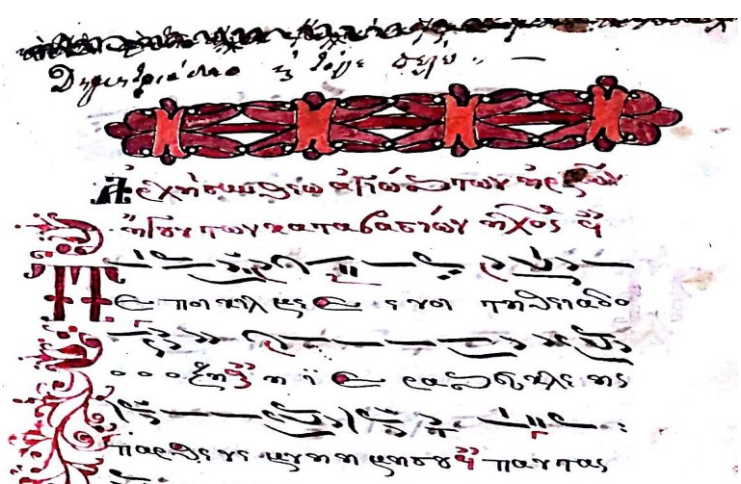


Εικόνα 7: ΠΙΠΜ Μ7, φύλλο 98β.

ΠΙΠΜ Μ8

Το ὄγδοο χειρόγραφο εἶναι Εἰρμολόγιο τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου καὶ ἀποτελεῖται ἀπὸ 238 σελίδες. Ἀπὸ τὸ φύλλο 112 καὶ ἐξῆς ἀκολουθοῦν μέλη ἀπὸ τὸ Τριώδιο, τὴ Μεγάλῃ Εβδομάδῃ, καὶ τέλος τὸν Ἀκάθιστο ὕμνο. Στὴ σελίδα 1 διαβάζουμε τὸν τίτλο (βλ. Εικόνα 8):

Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἁγίῳ τῶν εἰρμῶν ἤγουν τῶν καταβασίων· ἤχος α΄ Πεποικιλμένη.

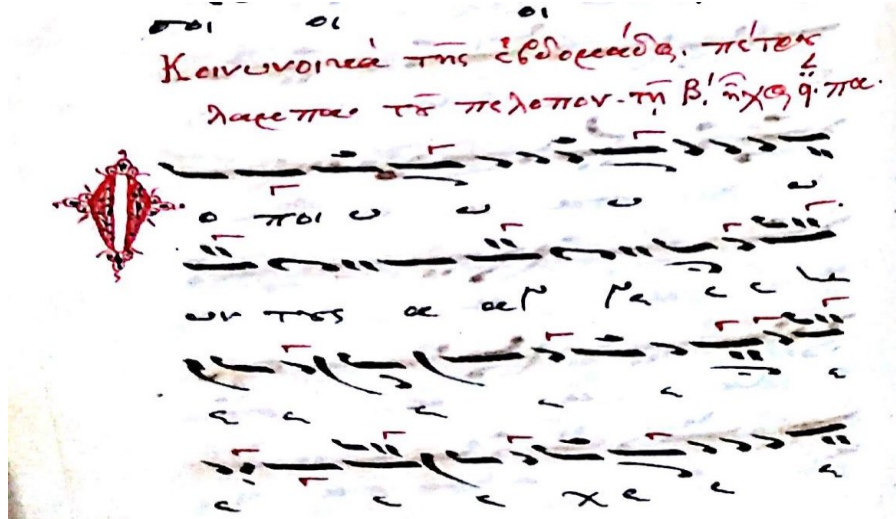


Εικόνα 8: ΠΙΠΜ Μ8, σελίδα 1.

ΠΙΠΜ Μ9

Το ένατο χειρόγραφο είναι μια Ανθολογία και αποτελείται από 215 σελίδες. Σύμφωνα με τη σημείωση του οπισθοφύλλου ο κώδικας χρονολογείται το 1836. Στη σελίδα 63 διαβάζουμε τον τίτλο (βλ. Εικόνα 9):

Κοινωνικά (sic) τῆς ἑβδομάδος. Πέτρου λαμπα(δαρίου) τοῦ πελοπον(νησίου). Τῆ β' ἡχος α' Ὁ ποιῶν τοὺς ἀγγέλους.

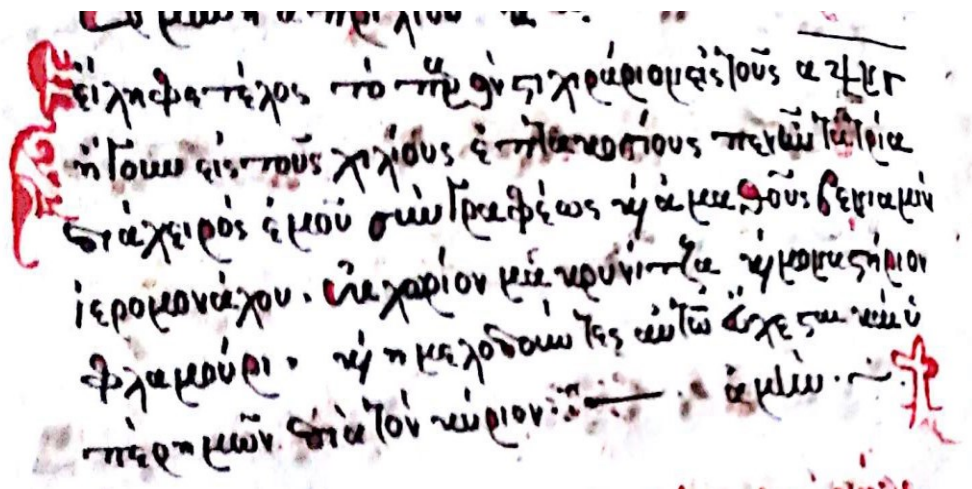


Εικόνα 9: ΠΙΠΜ Μ9, σελίδα 63.

ΠΙΠΜ Μ10

Το δέκατο χειρόγραφο είναι Στιχηράριο του Γερμανού Νέων Πατρών και αποτελείται από 314 φύλλα. Ένας από τους γραφείς είναι ο ιερομόναχος Βενιαμίν. Ο κώδικας γράφτηκε το 1753 στη Μονή Φλαμουρίου, στο Πήλιο. Στο φ. 310β διαβάζουμε:

Ἐΐληφε τέλος τὸ παρὸν στιχηράριον εἰς τοὺς ἁγμγ' ἡγουν εἰς τοὺς χιλίους ἑπτακοσίους πενήντα τρία διὰ χειρὸς ἐμοῦ συγγραφέως καὶ ἀμαθοῦς Βενιαμίν ιερομονάχου ἐκ χωρίον Μακρυνίτζα καὶ Μοναστήριον Φλαμούρι. Καὶ ἡ (sic) μελωδοῦντες αὐτῷ εὐχεται (sic) καὶ ὑπὲρ ἡμῶν διὰ τὸν Κύριον. Ἀμήν.

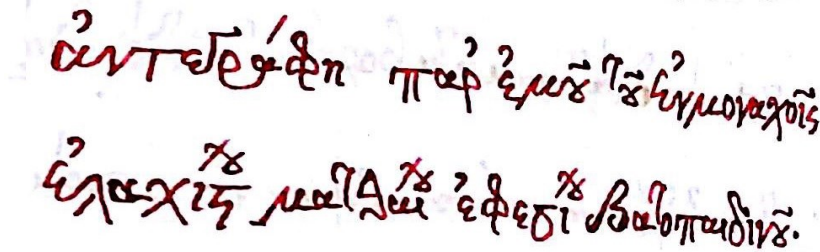


Εικόνα 10: ΠΙΠΜ Μ10, φύλλο 310β

ΠΙΠΜ Μ11

Ο ενδέκατος κώδικας είναι *Ταμείον Ανθολογίας* και αποτελείται από 281 φύλλα. Κωδικογράφος είναι ο Ματθαίος Εφεσίος Βατοπαιδινός:

... άντεγράφη παρ' έμοϋ τοϋ έν μοναχοϋς έλαχίστου Ματθαίου Έφεσίου Βατοπαιδινού...

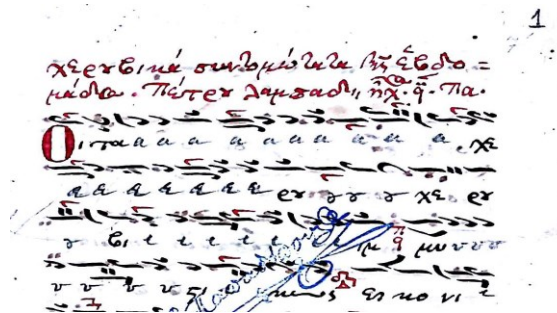


Εικόνα 11: ΠΙΠΜ Μ11, φύλλο 274.

ΠΙΠΜ Μ12

Ο δωδέκατος κώδικας είναι ένα σπάραγμα χειρογράφου και πρόκειται για μια ανθολογία με 22 φύλλα. Το σωζόμενο τμήμα περιλαμβάνει ... :

Χερουβικά συντομώτατα τής εβδομάδος. Πέτρου λαμπαδ(αρίου) ήχος α' *Οι τὰ χερουβίμ.*

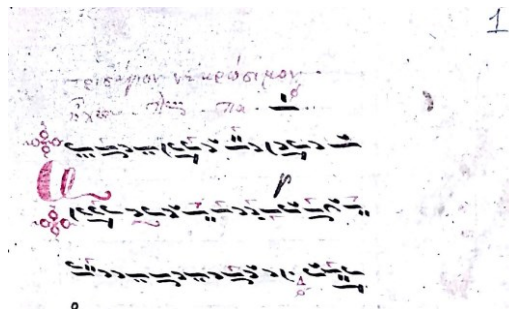


Εικόνα 12: ΠΙΠΜ Μ12, φύλλο 1.

ΠΙΠΜ Μ13

Ο δέκατος τρίτος κώδικας είναι επίσης σπάραγμα χειρογράφου και πρόκειται για τετράδιο με μέλη της εξοδίου ακολουθίας, με 13 φύλλα συνολικά. Χρονολογείται στα μέσα του 19ου αιώνα και είναι μαζί με το ΠΙΠΜ Μ12 από τους νεώτερους της συλλογής (βλ. Εικόνα 13).

Τρισάγιον νεκρώσιμον· ήχος πλ. β' Πα Άγιος ό Θεός.



Εικόνα 13: ΠΙΠΜ Μ13, φύλλο 1.

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ

Κρίνεται απαραίτητο να σημειώσουμε μερικές παρατηρήσεις σχετικά με την συγγραφή επιστημονικών εργασιών, ειδικότερα για την συγγραφή εργασιών βασισμένων σε χειρόγραφους κώδικες και κυρίως ψαλτικούς.

Η ανάγνωση επιστημονικών άρθρων και μονογραφιών σε ένα συγκεκριμένο πεδίο μελέτης αφενός προσφέρει γνώση στον μελετητή και αφ' ετέρου παράγει ερωτήματα. Τα εξειδικευμένα αυτά ερωτήματα οδηγούν τον ερευνητή σε αναζήτηση βιβλιογραφίας προς απάντηση αυτών και το αποτέλεσμα της αναζήτησης καλεί τον ερευνητή να παραγάγει νέα γνώση στην περίπτωση που τα ερωτήματα αυτά μένουν αναπάντητα. Από τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό ότι το πρώτο βήμα του ερευνητή είναι η αναζήτηση και η κριτική αποτίμηση και αξιολόγηση της υπάρχουσας γνώσης. Πριν από την έκρηξη της σύγχρονης τεχνολογίας η αναζήτηση ήταν ένα δύσκολο και επίπονο εγχείρημα. Πολλές φορές ο ερευνητής έπρεπε να ταξιδέψει σε άλλες χώρες ή άλλες ηπείρους, για να φτάσει σε μεγάλες βιβλιοθήκες και ύστερα από τις απαραίτητες διατυπώσεις να ξεκινήσει την έρευνα στα βιβλία της εποχής του. Πριν από λίγα χρόνια, με την δημιουργία του διαδικτύου, άρχισαν σταδιακά να αναρτώνται επιστημονικές εργασίες στον παγκόσμιο ιστό. Στις μέρες μας υπάρχουν εκατοντάδες βάσεις δεδομένων για αναζήτηση πληροφοριών, με μεγαλύτερη και δημοφιλέστερη από όλες, της εταιρείας Google. Από το ψηφιακό χάσμα που υπήρχε πριν τριάντα χρόνια, οδηγηθήκαμε σήμερα στο πληροφοριακό-γνωσιακό χάος και στη δυσκολία διαχείρισης της πληροφορίας. Το νέο αυτό πρόβλημα μπορεί να αντιμετωπιστεί, αν οι σύγχρονοι ερευνητές εισαγάγουν τα δεδομένα στις βάσεις με συγκεκριμένους «γραμματικούς και συντακτικούς κανόνες», έτσι ώστε να μπορούν όλοι να εντοπίζουν αυτό που ζητούν με μεγαλύτερη ευκολία.

Παρόμοιοι είναι και οι προβληματισμοί που αντιμετωπίζει ο ερευνητής που ασχολείται με χειρόγραφα. Πριν ξεκινήσει η διαδικασία της κριτικής έκδοσης ενός κειμένου ο εκδότης έρχεται αντιμέτωπος με ποικίλα προβλήματα και ανησυχίες. Αρχικά πρέπει να εντοπίσει το ανέκδοτο έργο. Σε δεύτερο στάδιο ο ερευνητής προσπαθεί να βρει και να συλλέξει όλα τα χειρόγραφα, σε οποιαδήποτε μορφή (ψηφιακά αντίγραφα, φωτογραφίες), από τις συγκεκριμένες βιβλιοθήκες όπου εντοπίστηκε το υπό έκδοση έργο.

Όσον αφορά στο πρώτο στάδιο, δημιουργείται αμέσως μία πληθώρα ερωτημάτων όπως: 1) Σε ποιά έργα, ποιών αιώνων και ποιών συγγραφέων, αναφέρονται οι ήδη υπάρχουσες κριτικές εκδόσεις; 2) Πόσα έργα είναι αυτά που περιμένουν τον εκδότη τους και παραμένουν εξ ολοκλήρου ανέκδοτα; 3) Για ποιά από αυτά απαιτείται μια νέα ολοκληρωμένη επιστημονική έκδοση; 4) Ασχολείται, στο μεταξύ, άλλος ερευνητής με τα ίδια χειρόγραφα ή έργα;

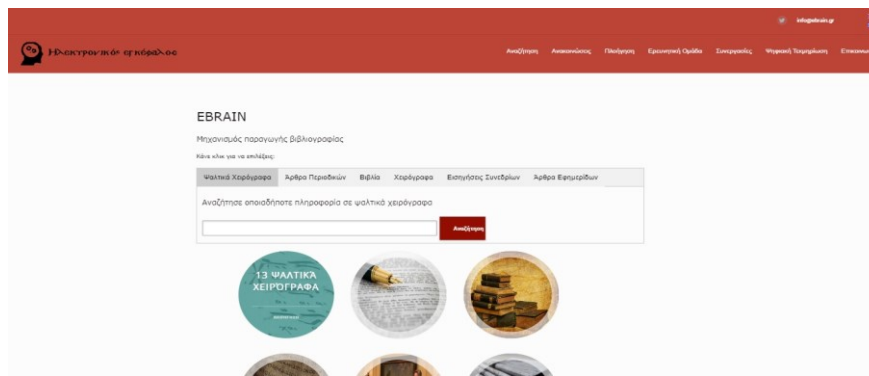
Ομοίως, για το δεύτερο στάδιο, αυτό της αναζήτησης και συλλογής των χειρογράφων, προκύπτουν τα εξής ερωτήματα: 1) Με βάση τους δημοσιευμένους καταλόγους μπορεί να είναι βέβαιος ο ερευνητής ότι εντόπισε όλα τα χειρόγραφα που παραθέτουν το προς έκδοση έργο; 2) Πόσες και ποιές βιβλιοθήκες έχουν ακαταλογογράφητα χειρόγραφα;

Αντίστοιχα ερωτήματα με αυτά δημιουργούνται και για τα ψαλτικά χειρόγραφα. Αναλυτικότερα: 1) Ποιοί έχουν γράψει μελέτες για τις λέξεις-φράσεις που αναζητούμε και σε ποιες σελίδες του έργου τους απαντούν; 2) Πόσους ψαλτικούς κώδικες έχουμε ανακαλύψει σε διεθνές επίπεδο; 3) Σε ποιούς κώδικες απαντά ένα συγκεκριμένο μέλος π.χ. το οκτάηχο *Θεοτόκε Παρθένε* του Πέτρου Μπερεκέτη με σημειογραφία της Νέας Μεθόδου και προ αυτής; 4) Σε ποιούς κώδικες απαντούν έργα συγκεκριμένου μελοποιού ή γραφέα π.χ. του Κλήμεντος Ιερομονάχου; 5) Ποιά ψαλτικά χειρόγραφα είναι ακαταλογογράφητα; 6) Ποιά μέλη είναι αδημοσίευτα; 7) Πόσοι ύμνοι είναι γραμμένοι στον κάθε ήχο; 8) Πόσα μέλη δεν έχουν ταυτοποιηθεί με το συγγραφέα τους με βάση την έρευνα;

Για όλα τα παραπάνω και όσα άλλα προκύψουν, θα καταγραφούν οι αλγόριθμοι, οι οποίοι θα ανταποκρίνονται στα ερευνητικά ερωτήματα, ώστε να γίνει *in situ* αναφορά στις ευοίωνες προοπτικές του εγχειρήματος που θα παρουσιάσουμε στην επόμενη ενότητα.

Η ΕΦΑΡΜΟΓΗ EBRAIN

Με αφορμή τους παραπάνω προβληματισμούς υλοποιήσαμε την πλατφόρμα Ebrain¹⁰ η οποία φιλοξενείται στην ιστοσελίδα <http://ebrain.gr>. Η εφαρμογή Ebrain θα είναι συνδεδεμένη με πολλές βάσεις δεδομένων και θα χρησιμοποιείται κυρίως ως ένας μηχανισμός αναζήτησης της βιβλιογραφίας, των χειρογράφων (ψαλτικών και μη), άρθρα περιοδικών ή εφημερίδων, βιβλία, εισηγήσεις συνεδρίων, αρχεία ήχων, αρχεία εικόνων και αρχεία βίντεο¹¹. Στη συνέχεια, όπου αυτό είναι εφικτό, δίνεται και πρόσβαση σε αυτά τα αποτελέσματα. Η ενσωμάτωση του υλικού θα ξεκινήσει από την υπάρχουσα ελληνική βιβλιογραφία και αργότερα θα προχωρήσει και σε άλλες γλώσσες. Η χρήση της βάσης αυτής σήμερα παρέχει τη δυνατότητα αναζήτησης για τον εντοπισμό πληροφοριών σε χειρόγραφα, συγκεκριμένα στα 13 ψαλτικά χειρόγραφα του ΠΙΠΜ¹². Όλο αυτό το πρότζεκτ φιλοδοξεί να είναι η αρχή και η βάση ενός απώτερου προγράμματος που θα αξιοποιεί όλες τις τεχνολογίες όπως για παράδειγμα τις πρακτικές της Τεχνητής Νοημοσύνης και τη χρήση ειδικών προτύπων διασφάλισης ποιότητας στην παροχή των υπηρεσιών (ISO). Μια τέτοια εξέλιξη δεν θα ήταν ουτοπία την στιγμή που η ρομποτική και άλλοι κλάδοι της Πληροφορικής προχωρούν με αματώδεις ρυθμούς.



Εικόνα 14: Η ιστοσελίδα Ebrain (7/11/2018)

¹⁰ Στην παρουσίαση της ανακοίνωσης έγινε αναφορά στο DIALG (Diachronic Interactive Lexicon of Greek), καθώς είμαι επιστημονικός συνεργάτης του πρότζεκτ αυτού, το οποίο φιλοξενείται στην ιστοσελίδα <https://dialg.helit.duth.gr/>. Το DIALG είναι ερευνητικό πρόγραμμα του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης με επιστημονικό υπεύθυνο τον κ. Γρηγόριο Παπαγιάννη, Καθηγητή Βυζαντινής Φιλολογίας του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας, που έχει ως στόχο την ψηφιοποίηση όλων των επιστημονικών Λεξικών της Ελληνικής όλων των εποχών και την ενσωμάτωσή τους σε μία ενιαία βάση δεδομένων. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Παπαγιάννης Γρ. – Σικλαφίδης Ν., *Το DIALG σήμερα: δυνατότητες και προοπτικές*, Πρακτικά 2^{ου} Πανελληνίου Συνεδρίου Ψηφιοποίησης Πολιτιστικής Κληρονομιάς, Βόλος 1-3 Δεκεμβρίου 2017, Βόλος 2018, σελ. 370-375. Αν και η αρχική πρόθεσή μας ήταν να προχωρήσουμε στην ένταξη καταλόγων χειρογράφων μέσα στην ίδια βάση, τελικά, με τη σύμφωνη γνώμη του κ. Παπαγιάννη, προχώρησα στην δημιουργία και υλοποίηση ενός νέου ερευνητικού προγράμματος με την ελληνική ονομασία: Ηλεκτρονικός Εγκέφαλος (αγγλίστι Electronic Brain ή Ebrain).

¹¹ Την επιτακτική ανάγκη για ψηφιοποίηση με παρόμοιες προτάσεις είχε ανακοινώσει και ο κ. Κωνσταντίνος Καραγκούνης, Επίκουρος Καθηγητής Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής της Α.Ε.Α.Α. και Διευθυντής του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Α.Θ.Σ.Β. Βλ. περισσότερα Καραγκούνης Κ., *Η πρόσδος της Μουσικολογίας της Ψαλτικής Τέχνης και οι σύγχρονες ανάγκες ψηφιοποίησης του εκκλησιαστικού μουσικού πολιτισμού*, Πρακτικά 1^{ου} Πανελληνίου Συνεδρίου Ψηφιοποίησης Πολιτιστικής Κληρονομιάς, Βόλος 24-26 Σεπτεμβρίου 2015, Βόλος 2016, σελ. 322-327.

¹² Ο έντυπος αναλυτικός κατάλογος είναι τμήμα της μεταπτυχιακής μου εργασίας (βλ. υποσημείωση 2 στην παρούσα ανακοίνωση).

Η ΨΗΦΙΑΚΗ ΚΑΤΑΛΟΓΟΓΡΑΦΗΣΗ ΤΩΝ ΨΑΛΤΙΚΩΝ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΩΝ

Για την έντυπη καταλογογράφηση των ψαλτικών χειρογράφων ο καθηγητής κ. Γρηγόριος Στάθης είναι ο πρώτος διδάξας «λόγω και έργω¹³». Βασισμένοι στα στοιχεία που παραθέτει ο καθηγητής, λαμβάνοντας υπόψη τη βιβλιογραφία για τις ψηφιακές τεκμηριώσεις χειρογράφων και έχοντας παρουσιάσει την εφαρμογή EBRAIN, προχωρούμε σε ένα ιδιαίτερο τομέα αυτής που αφορά την ψηφιακή τεκμηρίωση των ψαλτικών χειρογράφων.

Η βιβλιογραφία σχετικά με την ψηφιακή καταλογογράφηση είναι πλούσια¹⁴. Η πιο ενημερωμένη online βάση για τα χειρόγραφα εν γένει είναι η πλατφόρμα στην ιστοσελίδα <http://pinakes.irht.cnrs.fr/>. Η τελευταία έκδοση έγινε το 2015 ενώ η ιστορία του προγράμματος ξεκινά το 1971 από τον Walter M. Hayes¹⁵. Άλλη μια παρόμοια προσπάθεια, που είναι σε εξέλιξη, φιλοξενείται στην ιστοσελίδα <https://www.rthu.nl/cbm/>. Ειδικά για τη μουσική, αναφέρουμε την προσπάθεια που έχει γίνει από την «Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη Λίλιαν Βουδούρη» και φιλοξενείται στην ιστοσελίδα <https://digma.mmb.org.gr>. Διαπιστώνοντας το κενό στις online βάσεις δεδομένων που υπάρχει σχετικά με τα ψαλτικά χειρόγραφα και τις ιδιαιτερότητες που αυτά έχουν. Έτσι, προβαίνω σε μια πρώτη απόπειρα αναφοράς των μεταδεδομένων που μπορούν να περιγράψουν το περιεχόμενο ενός ψαλτικού χειρογράφου στον ψηφιακό κόσμο.

Δεδομένου ότι η προοπτική του προγράμματος έχει οριοθετηθεί με τα ερευνητικά ερωτήματα που καταγράψαμε¹⁶, διακρίνω αρχικά δύο ειδών μεταδεδομένα: α) πληροφορίες για τον κώδικα ως αντικείμενο και β) πληροφορίες για το περιεχόμενο του κώδικα. Η πρώτη ομάδα πληροφοριών παρουσιάζεται στον πίνακα 1, ενώ η δεύτερη ομάδα πληροφοριών παρουσιάζεται στον πίνακα 2. Ας αναφερθεί ότι στον δεύτερο πίνακα έχουμε πληροφορίες ανά τροπάριο/μέλος και όχι ανά ενότητα ύλης, όπως συμβαίνει στον έντυπο κατάλογο (ενδεικτικά αναφέρω την παρουσίαση του Αναστασιματαρίου).

A/A	Μεταδεδομένα	Υπομεταδεδομένα
1	Χώρα	
2	Περιοχή	
3	Σύντμηση ονομασίας Βιβλιοθήκης	1. Υπερσύνδεση στην ιστοσελίδα της Βιβλιοθήκης ή σε πληροφορίες για αυτήν 2. Πλήρης Ονομασία Βιβλιοθήκης
4	Αριθμός χειρογράφου στη Βιβλιοθήκη	1. Αριθμός χειρογράφου 2. Υπερσύνδεση με το χειρόγραφο (αν υπάρχει)
5	Κωδικός δικτύου	1. Μοναδικός αριθμός που χαρακτηρίζει το χειρόγραφο
6	Χρονολόγηση χειρογράφου	1. Αιώνας

¹³ Στάθης, Γρ., *Η καταλογογράφηση των χειρογράφων Βυζαντινής Μουσικής του Αγίου Όρους και τα εξ αυτής προκύπτοντα οφέλη*, Αθήνα 1973, σελ. 25-26.

¹⁴ Εδώ θα αναφέρω την ανακοίνωση για τα ψαλτικά χειρόγραφα των Barton Louis W.G.- Craig-McFeely Julia - Terzopoulos, Constantine. "Online Access to Manuscripts of Byzantine Music". International Conference of the American Society of Byzantine Music and Hymnology, September Athens, 2007. Στην ανακοίνωση αυτή γίνεται για πρώτη φορά τεκμηρίωση των ψαλτικών χειρογράφων σε μορφή ψηφιακών εικόνων, με σκοπό την προβολή τους στον παγκόσμιο ιστό.

¹⁵ Η πληροφορία προσπελάστηκε 5/11/2018 από: <http://pinakes.irht.cnrs.fr/presentation.html>

¹⁶ Τίποτε δεν αποκλείει την ενσωμάτωση και νέων ερευνητικών ερωτημάτων άρα και την εκ νέου αναδιοργάνωση της βάσης στο μέλλον, αντιθέτως, αυτό φαίνεται αναπόφευκτο αλλά και ευκτέο.

		2. Όρια χρονολόγησης
7	Ύλη χειρογράφου	
8	Διαστάσεις χειρογράφου	
9	Κατάσταση χειρογράφου	1. Γενικός σχολιασμός 2. Ακέφαλος /Κολοβός 3. Στάχωση 4. Συμπίλησις (=εννοούμε τα Τετράδια, δηλ. τη διάρθρωση, ή την «συνένωση» / συστάχωση περισσοτέρων αρχικά κωδίκων)
10	Σημειογραφία χειρογράφου	1. Ταξινόμηση σε περίοδο 2. Χαρακτηριστικά γραφής
11	Γραφέας/γραφείς χειρογράφου	1. Όνομα/Ονόματα γραφέα/-έων 2. Πλήθος γραφέων
12	Αρίθμηση φύλλων ή σελίδων	
13	Αρίθμηση στίχων	
14	Αρίθμηση άγραφων φύλλων	
15	Αρίθμηση κομμένων φύλλων	
16	Αρίθμηση τετραδίων	
17	Βιβλιογραφία για τον κώδικα	
18	Δημιουργία βιβλιογραφικής αναφοράς των πληροφοριών	

Πίνακας 1: Μεταδεδομένα Κώδικα.

A/A	Μεταδεδομένα	Υπομεταδεδομένα
1	Σύντμηση ονομασίας Βιβλιοθήκης	1. Υπερσύνδεση στην ιστοσελίδα της Βιβλιοθήκης ή σε πληροφορίες για αυτήν 2. Πλήρης Ονομασία Βιβλιοθήκης
2	Αριθμός κώδικα στη Βιβλιοθήκη	1. Αριθμός Κώδικα 2. Υπερσύνδεση με το χειρόγραφο, αν υπάρχει
3	Κωδικός δικτύου	1. Μοναδικός αριθμός που χαρακτηρίζει το χειρόγραφο
4	Φύλλα	1. Αρχή 2. Τέλος
5	Τίτλος προ του μέλους	
6	Μελουργός	
7	Αρχή μέλους	
8	Ποιητικό κείμενο όλου του μέλους	
9	Μουσικό κείμενο όλου του μέλους	
10	Κράτημα	
11	Χαρακτηρισμός μέλους	
12	Ταξινόμηση σε είδος	
13	Ταξινόμηση σε ακολουθία	
14	Ήχος	
15	Σημειογραφία	Ταξινόμηση σε περίοδο
16	Γραφέας	1. Πόσα «χέρια». 2. Ονόματα γραφέων
17	Βιβλιογραφία μέλους	1. Έκδοση 2. Αναφορά σε μελέτες

18	Ερμηνεία μέλους (μουσική εκτέλεση)	
19	Δημιουργία βιβλιογραφικής αναφοράς των πληροφοριών	

Πίνακας 2: Μεταδεδομένα περιεχομένου του Κώδικα.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η αξία και η δυναμική¹⁷ της εφαρμογής Ebrain είναι προφανείς. Πιστεύουμε ακράδαντα ότι ήρθε η ώρα να περάσουμε σε μια ανανέωση του παραδοσιακού τρόπου καταλογογραφήσεως των χειρογράφων, αξιοποιώντας τις νέες τεχνολογίες και τις δυνατότητες που μας προσφέρει η διεπιστημονική προσέγγιση της πλούσιας πολιτιστικής κληρονομιάς.

Βιογραφικό: Ο ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΣΙΚΛΑΦΙΔΗΣ γεννήθηκε το 1988 στην Αλεξανδρούπολη. Μετά τις εγκύκλιες σπουδές σπούδασε Βυζαντινή και Νεοελληνική Φιλολογία στο Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης ολοκληρώνοντας τις προπτυχιακές σπουδές το εαρινό εξάμηνο του 2011 στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου ως υπότροφος του προγράμματος Erasmus. Το 2016 απέκτησε το μεταπτυχιακό δίπλωμα του Τμήματος Θεολογίας του Α.Π.Θ. με ειδίκευση στη Λειτουργική. Το ίδιο έτος συνέχισε σε νέες μεταπτυχιακές σπουδές με αντικείμενο τη Βυζαντινή Μουσική στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., στο οποίο φοιτά μέχρι και σήμερα. Είναι διπλωματούχος Βυζαντινής Μουσικής και πρωτοψάλτης στο Ιερό Μετόχιο Αγίου Χαράλάμπους της Ι.Μ. Σίμωνος Πέτρας στη Θεσσαλονίκη. Από το 2007 μέχρι σήμερα είναι επιστημονικός συνεργάτης στο ερευνητικό πρόγραμμα DIALG του Δ.Π.Θ.

¹⁷ Ανανεώσεις και βελτιωμένες εκδόσεις της ψηφιακής τεκμηρίωσης θα βρίσκονται στην αντίστοιχη ενότητα στην ιστοσελίδα ebrain.gr.

**Συμβολές στην επιστημονική τεκμηρίωση της ασυγκέραστης
και πολυδιαστηματικής σύστασης της Οκταηχίας.
Σύγχρονες υπολογιστικές μέθοδοι και η τονική διερεύνηση
ηχογραφημάτων ψαλτικής.**

ΜΑΡΚΟΣ ΣΚΟΥΛΙΟΣ

Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ελλάδα

markoskoulios@yahoo.gr

Περίληψη. Η λειτουργική μουσική της ορθόδοξης ανατολικής εκκλησίας φημίζεται για την διαστηματική της πολυπλοκότητα, στοιχείο το οποίο αποτελεί ίσως το σημαντικότερο χαρακτηριστικό της πολυτροπικής της δομής. Βασιζόμενοι στην αρχαία διαστηματική θεωρία, μεγάλοι θεωρητικοί του 19ου και του 20ού αιώνα πρότειναν ποικίλους μαθηματικούς λόγους οι οποίοι προσδιορίζουν επακριβώς την τονική σύσταση των πολλαπλών τροπικών μορφωμάτων της Οκταηχίας. Η τεκμηρίωση ωστόσο τέτοιων προτάσεων βασίστηκε στις δι' ακοής εκτιμήσεις των ειδημόνων με την βοήθεια οργάνων όπως το «ψαλτήριο» της Πατριαρχικής Επιτροπής ή η «πανδουρίδα»-οθωμανικό ταμπούρ. Η διαθεσιμότητα εξειδικευμένων λογισμικών ανάλυσης σε συνδυασμό με την ερευνητική αυτονομία που παρέχουν οι προσωπικοί υπολογιστές δίνουν αναβαθμισμένες δυνατότητες στον σύγχρονο μελετητή να διερευνήσει το μείζον αυτό μουσικολογικό ζήτημα. Στην παρούσα εργασία προτείνεται μια μεθοδολογική προσέγγιση εστιασμένης τονικής ανάλυσης ηχογραφημάτων, η οποία δίνει την δυνατότητα λεπτομερούς διαστηματικής διερεύνησης στοχεύοντας στην εξαγωγή πολύτιμων συμπερασμάτων σχετικά με την πραγματική εικόνα του πολυσχιδούς αυτού μελωδικού φαινομένου στην ψαλτική πράξη.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ελληνόφωνη μουσικοθεωρητική φιλολογία έχει καταγράψει ήδη από τους αρχαίους χρόνους έντονη ερευνητική δραστηριότητα στο ζήτημα της τροπικής ανάλυσης της μελωδικής διάστασης της μουσικής, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην διαστηματική της σύσταση. Η έμφαση αυτή, στα πλαίσια μιας κλιμακοκεντρικής αντίληψης της μελωδικής τροπικότητας η οποία επικρατεί διεθνώς από την αρχαιότητα μέχρι την εποχή μας, προτάσσει ως σημαντική ανάγκη τον κατά το δυνατόν ακριβή προσδιορισμό των θέσεων των βαθμίδων που χρησιμοποιούν τα ποικίλα τροπικά μορφώματα. Από την εποχή του Χρύσανθου επανήρθε στο θεωρητικό προσκήνιο η τάση για μαθηματικούς προσδιορισμούς των διαστημάτων της ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής μουσικής, τόσο με ακριβείς λόγους συχνοτήτων¹ όσο και με αριθμητικές προσεγγίσεις σε «μόρια» ή «τμήματα». Η

¹ Χρύσανθος εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη: Michele Weis, 1832, σσ.19-43, 94-99; Πατριαρχική Επιτροπή, *Στοιχειώδης Διδασκαλία Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη, Πατριαρχικό τυπογραφείο, 1888, σσ.10-24; Βασίλειος Στεφανίδης, *Σχεδιάσμα περί Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη, Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αλήθειας, 1902, σσ.207-279; Μιχαήλ Χατζηθανασίου, *Οι Βάσεις της Βυζαντινής Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη, 1948, σσ.1-52; Σίμων Καράς, *Γένη και Διαστήματα στην Βυζαντινή Μουσική*, Αθήνα, Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, 1970, σσ.9-40 και *Αρμονικά*, Αθήνα, Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, 1986, σσ.7-27; Αβραάμ Ευθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Θεσσαλονίκη, Μέλισσα, 1988, σσ.65-85,195-243; Χαράλαμπος Σπυρίδης, *Μουσική Ακουστική*. Θεσσαλονίκη: Εκδ. Α.Π.Θ. 1990, Γιώργος Λυκούρας, *Πω-*

τάση αυτή διατρέχει εξάλλου την πλειοψηφία των νεότερων θεωρητικών μοντέλων που αφορούν ασυγκέραστα πολυτροπικά μουσικά ιδιώματα. Όλες ωστόσο οι ακριβείς θεωρητικές προτάσεις πηγάζουν από την διάθεση εύρεσης κομψών μαθηματικών λόγων που παράγουν εύηχες και αρμονικές τονικές σχέσεις, χωρίς όμως επιστημονική επιβεβαίωση της ισχύς τους στην μουσική πράξη. Δεδομένης της απουσίας μουσικών οργάνων κατά την διαδικασία διδασκαλίας και ερμηνείας της ψαλτικής πρακτικής καθώς και του έντονα προφορικού χαρακτήρα της εν λόγω παράδοσης, οι αμιγώς θεωρητικές προτάσεις για την διαστηματική της σύσταση ενέχουν κινδύνους μεγάλων αποκλίσεων από την μουσική πράξη. Οι όποιες προσπάθειες μέτρησης μέχρι πρότινος - από την χρήση του θρυλικού πυθαγορείου μονόχορδου μέχρι αυτήν του οργάνου της εκκλησιαστικής επιτροπής της ένατης δεκαετίας του 19^{ου} αιώνα ή μουσικών οργάνων όπως το ταμπούρ (πανδουρίδα) - στηρίζονταν πάντα στις δι' ακοής εκτιμήσεις ψαλτών και θεωρητικών.

Οι εξελίξεις στον χώρο της μουσικής πληροφορικής, η ερευνητική αυτονομία που παρέχουν οι προσωπικοί υπολογιστές, η δυνατότητα συλλογής και εύκολης επεξεργασίας παλαιότερων και νεότερων μουσικών αρχείων και τέλος η αφθονία εξειδικευμένων λογισμικών ανάλυσης των πολλαπλών διαστάσεων του μουσικού φαινομένου, σηματοδοτούν αδιαμφισβήτητα την έλευση μιας νέας εποχής στον χώρο της συστηματικής μουσικολογίας οριοθετώντας ταυτόχρονα το πεδίο της υπολογιστικής εθνομουσικολογίας. Οι προαναφερθείσες εξελίξεις δίνουν μεταξύ άλλων την δυνατότητα να γίνουν μετρήσεις σε ηχογραφήματα ψαλτικής, οι οποίες δεν στηρίζονται πλέον στις αισθήσεις και τις εκτιμήσεις ψαλτών και θεωρητικών αλλά στον προσδιορισμό φυσικών μεγεθών και την επεξεργασία και ανάλυσή τους με στόχο την εξαγωγή πολύτιμων συμπερασμάτων όσον αφορά την πραγματική εικόνα του μουσικού φαινομένου στην πράξη. Πιο συγκεκριμένα, τα σύγχρονα υπολογιστικά εργαλεία δίνουν την δυνατότητα για επιστημονικά ακριβείς μετρήσεις και στατιστικές αναλύσεις της τονικής σύστασης καθώς και των δομικών στοιχείων της τροπικής ανάπτυξης ηχογραφημένων μελωδικών αποσπασμάτων². Ειδικά για την περίπτωση της επιβεβαίωσης της χρονοκυριαρχίας των δεσποζόντων φθόγγων ή της κυριαρχίας συγκεκριμένων τονικών καταλήξεων, τα υπολογιστικά εργαλεία μπορούν να δώσουν απολύτως ασφαλείς μετρήσεις της εικόνας των τροπικών μορφωμάτων της Οκταηχίας στην ηχογραφημένη μουσική πράξη. Στην περίπτωση όμως της ακριβούς διαστηματικής σύστασης, οι συνεχείς μελωδικές έλξεις και η μεγάλη ρευστότητα της τονικής διαχείρισης μέσω κυματισμών και ποικίλων μελισματικών πρακτικών καθιστά πολλαπλά δυσκολότερο το εγχείρημα της τεκμηρίωσής της μέσω μετρήσεων.

Όπως τονίστηκε σε προγενέστερο δημοσίευμα, τα «φυσικά» διαστήματα ως ρητοί λόγοι αποτελούν θεωρητικά ένα πυκνό (παρότι μη συνεχές) μαθηματικό σύνολο, ήτοι όσο και να μικρύνουμε το ερευνώμενο τονικό εύρος πάντα θα υπάρχει κάποιο φυσικό

θαγορική Μουσική και Ανατολή, Αθήνα, Συρτός, 1994, σσ.9-106; Νίκος Κυπουργός, «Μερικές παρατηρήσεις πάνω στα βασικά διαστήματα της ελληνικής και ανατολικής μουσικής», στο *Μουσικολογία*, τ. 2, 1985, σσ.83-93; Δημήτρης Λέκκας, «Η βάση της διαστηματικής», στο *Tar*, τ.1, 1987, σσ.30-34; Iannis Zannos, «Intonation in Theory and Practice of Greek and Turkish Music», στο *Yearbook for Traditional Music*, Τομ. 22, 1990, σσ.42- 59; Μάριος Μαυροειδής, *Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, Αθήνα, Φαγκότο, 1999, σσ.24-46; Βασίλης Βέτσος, «Taboo-ράδες, Στοιχεία Πολυπολιτισμικότητας στα Θεωρητικά Συστήματα και την Οργανοχρησία», Αδημοσίευτη εργασία που παρουσιάστηκε στην διεθνή συνάντηση οργανολογίας και οργανοποιίας στην Καστοριά, 2001; Μάρκος Σκούλιος, «Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειοανατολικής Μεσογείου» στον τόμο *Προφορικότητες*, Τετράδιο 3, Άρτα: Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, 2007, σσ.39-57; Αντώνης Κωνσταντινίδης, *Θεώρηση και Προσδιορισμός των «Λεπτών» Διαστημάτων της μίας Φωνής*, Αθήνα, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2001; Γιώργος Χατζημιχαλάκης «Η Θεωρία και η Πράξη του Εξωτερικού Μέλους μέσα από τα Έντυπα Θεωρητικά Συγγράμματα του 19^{ου} Αιώνα», ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Επόπτης Καθηγητής: Δημήτριος Γιαννέλος, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα 2013, (διαθέσιμη στο ΕΑΔΔ: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/35029>).

² Παράλληλα με την διαστηματική και ευρύτερη τροπική ανάλυση τα ίδια εργαλεία παρέχουν δυνατότητες για ρυθμική και μορφολογική ανάλυση, η παρουσίαση των οποίων όμως εκπίπτει από τους στόχους της παρούσης εργασίας.

διάστημα μέσα σε αυτό³. Στην πράξη ωστόσο, μαθηματικοί λόγοι του τύπου του πυθαγόρειου ελάσσονος τόνου της νεοτουρκικής θεωρίας (65536/59049) εκπίπτουν σαφώς του φάσματος των οικείων για το ανθρώπινο αυτί και ως εκ τούτου εύηχων λόγων, αφού οι 65536ος και 59049ος αρμονικός ακόμη και της χαμηλότερης ακουστικής συχνότητας των 20Hz υπερβαίνει κατά πολύ το ανώτατο όριο ακουστότητας των 20000Hz⁴. Στην προαναφερθείσα έρευνα, θέτοντας ως όριο "ευηχίας" τον 500στό αρμονικό⁵ εξήχθησαν υπολογιστικά 47 διαστηματικοί λόγοι που εμπίπτουν στο ελάχιστο εύρος 1 cent μεταξύ των 151-152 cents στην περιοχή του σημαντικού ουδέτερου διαστήματος⁶ 12/11 στο οποίο αναφέρονται τόσο αρχαίοι συγγραφείς όπως οι Κλαύδιος Πτολεμαίος και Al Farabi όσο και ο Χρύσανθος⁷. Η μεγάλη αυτή πυκνότητα τεκμηριώνει τον υψηλό βαθμό ποικιλότητας που εμφανίζει ο νευραλγικής σημασίας χώρος των βηματικών διαστημάτων δεύτερης⁸. Το ερώτημα που προκύπτει ωστόσο είναι εάν η μεγάλη αυτή διαστηματική ποικιλότητα που προδίδουν τόσο τα θεωρητικά δεδομένα όσο και οι προτάσεις των διαφόρων θεωρητικών μπορεί να τεκμηριωθεί στην ηχογραφημένη ψαλτική πράξη με τα σύγχρονα υπολογιστικά μέσα. Ήρθε άραγε η εποχή της φυσικής τεκμηρίωσης όσων διατείνεται η διαστηματική και η γενικότερη τροπική θεωρία για αιώνες;

ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΙΚΕΣ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΟ ΠΕΔΙΟ ΤΩΝ ΑΣΥΓΚΕΡΑΣΤΩΝ ΠΟΛΥΤΡΟΠΙΚΩΝ ΜΕΛΩΔΙΚΩΝ ΣΥΣΤΗΜΑΤΩΝ

Το πνεύμα της ακριβούς τονικής διερεύνησης διακατέχει το έργο πολλών εθνομουσικολόγων ειδικευόμενων στις ασυκέραστες και πολυτροπικές παραδόσεις της Εγγύς και Μέσης Ανατολής και της ινδικής υποηπείρου. Σταθμοί στην υπολογιστική διερεύνηση της διαστηματικής σύστασης της ινδουσττανικής και της οθωμανοτουρκικής κλασικής μουσικής υπήρξαν οι ερευνητικές εργασίες των Jairazbhoy και Stone την δεκαετία του '60, των Signell και Levy την δεκαετία του '70 και του '80 αντίστοιχα και των Meer, Rao, Akkos, Bozkurt, Özek και Σκούλιου μετά το 2000⁹. Στο πνεύμα αυτό κινήθηκαν ερευνητι-

³ Ως «φυσικά» διαστήματα εννοούνται εδώ αυτά που παράγονται από το φυσικό φαινόμενο της αρμονικής ταλάντωσης, μεταξύ των μελών της αρμονικής συράς κάθε συχνοτικά ευκρινούς μελωδικού ήχου. (Σκούλιος, «Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος...» ό.π. σσ.39-55)

⁴ Ένας απλός πολλαπλασιασμός αρκεί για να καταδειξει την συχνοτική περιοχή στην οποία κινούνται οι συγκεκριμένοι αρμονικοί της χαμηλότερης συχνότητας που μπορεί να ακούσει το ανθρώπινο αυτί: ο μεν 65536ος αρμονικός των 20Hz ανέρχεται στα 1,310,720Hz, ο δε 59049ος στα 1,180,980Hz!!!

⁵ Το όριο αυτό προσδιορίστηκε θεωρώντας ως κατώτατη τιμή του λειτουργικού συχνοτικού φάσματος την συχνότητα των 40Hz, πλησίον της οποίας κινούνται και οι χαμηλότεροι φθόγγοι που παράγουν τα βαθύφωνα όργανα. Σκούλιος, «Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος...» ό.π. σ.44.

⁶ Για έναν ακριβή προσδιορισμό της κατηγορίας των «ουδέτερων» (neutral) διαστημάτων βλέπε Μάρκος Σκούλιος, *Θεωρία και Πράξη στον Μελωδικό Πολυτροπισμό της Ανατολής. Μια συγκριτική Ανάλυση των Τροπικών Συστημάτων των Οθωμανοτουρκικών Μακάμ και των Ινδουσττανικών Raga*, Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, επ. καθηγ. Δημήτριος Γιαννέλος, 2017, σσ. 117-118, (διαθέσιμη στο ΕΑΔΔ: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/41719>)

⁷ Andrew Barker, *Greek Musical Writings*, τ.2, Cambridge, Cambridge Univ. Press 1989, σσ.308-319,348-359; Λυκούρας, *Πυθαγορική μουσική...*, ό.π. σσ. 25-26, 90-101; Χρύσανθος εκ Μαδύτων, *Θεωρητικών Μέγα...* ό.π. σ.99

⁸ Θεωρείται εδώ αυτονόητη για την εν λόγω παράδοση η συντριπτική κυριαρχία των βηματικών διαστημάτων δεύτερης σε σχέση με τις υπερβατές τονικές μεταβάσεις. Για μια μεθοδολογία διερεύνησης της στατιστικής παρουσίας των βηματικών διαστημάτων δεύτερης σε ασυκέραστες πολυτροπικές μελωδικές παραδόσεις δεξ και Σκούλιος, *Θεωρία και Πράξη ...* ό.π. σσ.114-117.

⁹ Nazir Jairazbhoy & W.A. Stone, "Intonation in present-day North Indian classical music" στο *Bulletin of SOAS*, Τομ.26 μέρος 1^ο, 1963, σσ.119-132; Karl Signell, *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music* New York: Da Capo, 1986 (1η Εκδ. 1977); Mark Levy, *Intonation in North Indian Music*, New Delhi: Biblia, 1981; Wim Van der Meer, "Theory and Practice of Intonation in Hindustani Music", στο *The Ratio Book* (C. Barlow επιμ.), Köln, Feedback Papers, 2000, σσ. 50-71; Can Akkos, "Non Deterministic Scales in Traditional Turkish Music" στο *Journal of New Music Research*, Τομ.31, v.4, 2002 σσ.285-293;

κές εργασίες που αφορούν στην λειτουργική μουσική της ορθόδοξης ανατολικής εκκλησίας, όπως αυτές του Τσιαππούτα, Δελβινιώτη, Κουρουπέτρογλου, Θεοδωρίδη, Χρυσοχοΐδη ή των Παντελή & Purwins¹⁰. Οι παραπάνω εργασίες εκκινούν από τον χώρο των θετικών επιστημών και προσεγγίζουν ηχογραφήσεις ψαλτικών μελών με ένα πνεύμα στατιστικής ανάλυσης, κατέδειξαν δε τόσο τις έντονες τονικές διακυμάνσεις και την εξάρτησή τους από την μελωδική κατεύθυνση στα πλαίσια του φαινομένου των μελωδικών έλξεων, όσο και ιδιαιτερότητες που σχετίζονται με ζητήματα χροιάς και φωνητικών τεχνικών. Ειδικότερα, στην περίπτωση της έρευνας των Παντελή & Purwins, η οποία επικεντρώνει στο ζήτημα της τονικής σύστασης των βασικών κλιμάκων της Οκταηχίας, διενεργήθηκε στατιστική υπολογιστική ανάλυση ηχητικών παραδειγμάτων από συνολικά 94 αποσπάσματα ηχογραφήσεων εκκλησιαστικών μελών στους οκτώ ήχους¹¹. Για τον κάθε ήχο εξήχθησαν κανονικοποιημένα ιστογράμματα με τις μέσες τιμές των μετρήσεων για τις βαθμίδες σε αντιπαραβολή με τις Χρυσάνθειες θεωρητικές τιμές. Οι συγκεντρωτικές στατιστικές μετρήσεις στο θέμα των διαστημάτων -οι οποίες διαπνέουν τόσο την προαναφερθείσα έρευνα των Παντελή & Purwins που αφορά την Βυζαντινή ψαλτική πράξη όσο και μαζικές έρευνες που αφορούν την οθωμανοτουρκική λόγια ή την ινδουστανική κλασική μουσική¹² - συνέδραμαν σημαντικά στην εξαγωγή γενικών συμπερασμάτων σχετικών με την επιβεβαίωση της κυριαρχίας των ασυγκέραστων διαστημάτων και την σημαντικότητα φαινομένων τονικής ρευστότητας και μελωδικών έλξεων σε τέτοιες πολυτροπικές παραδόσεις. Η ψαλτική πρακτική είναι μια αμιγώς φωνητική παράδοση η οποία εμφανίζει μεγάλη τονική ρευστότητα στα πλαίσια συνεχών μελωδικών έλξεων και κυματισμών ενώ ταυτόχρονα το μέλος -δεδομένης της απουσίας συνοδευτικών μουσικών οργάνων- είναι επιρρεπές σε μικροδιακυμάνσεις και απώλειες τονικότητας. Η μεγάλη αυτή τονική ρευστότητα περιορίζει σημαντικά την δυνατότητα εξαγωγής συμπερασμάτων σχετικά με διαστηματικές λεπτομέρειες με τέτοιου είδους μαζικές μετρήσεις. Η μαζικότητα των συνολικών στατιστικών αποτελεσμάτων απαλείφει τις λεπτές διαστηματικές αποχρώσεις, οι οποίες ωστόσο αποτελούν ένα από τα σημαντικότερα μελωδικά χαρακτηριστικά της εν λόγω παράδοσης. Μια ακόμη παράμετρος η οποία θολώνει την εικόνα τέτοιων μαζικών στατιστικών είναι το γεγονός ότι τα εξαγόμενα ιστογράμματα στην πλειοψηφία τους ανάγουν

Barış Bozkurt, B. "An Automatic Pitch Analysis Method for Turkish Maqam Music" στο *Journal of New Music Research*, τ. 37, 2008, σσ.1-13; Wim Van der Meer & Suvarnalata Rao "Microtonality in Indian Music: Myth or Reality" στο *Frontiers of Research in Speech and Music*, Gwalior, 2009, σσ.51-54; Eren Özek, "Analysis of the Pitch Comprehension of some 20th Century Turkish Music Masters and the Comparison of the Results with the Theoretical Values of Turkish Music" στο *Proc. of the 2nd CompMusic Workshop*, Istanbul, 2012, σσ.29-31; Σκούλιος, *Θεωρία και Πράξη ...* ό.π. σσ.156-174, 201-213, 220-231, 254-589, 628-673.

¹⁰ Kyriakos Michael Tsiappoutas, *Byzantine Music Intervals: An Experimental Signal Processing Approach*, University of New Orleans Theses and Dissertations, (2004). Dimitrios Delviniotis, Georgios Kouroupetroglou & Sergios Theodoridis, "Acoustic Analysis of Musical Intervals in Modern Byzantine Chant Scales" στο *The Journal of the Acoustical Society of America*, τ. 124 (2008), σσ.262-269; Georgios Kouroupetroglou, Dimitrios Delviniotis, and Georgios Chrysochoidis, "DAMASKINOS: The Model Tagged Acoustic Corpus of Byzantine Ecclesiastic Chant Voices," in *Proc. ACOUSTICS Conf.*, Heracleion, Greece, 2006, σσ. 68-76; Maria Panteli & Hendrik Purwins, "A Quantitative Comparison of Chrysanthine Theory and Performance Practice of Scale Tuning, Steps, and Prominence of the Octoechos in Byzantine Chant" στο *Journal of New Music Research*, Τομ.42 (3), 2013, σσ. 205-221.

¹¹ Οι ηχογραφήσεις, αποσπάσματα των οποίων αναλύθηκαν υπολογιστικά, ανήκουν στους πρωτοψάλτες Γεώργιο Κακουλίδη, Ιωάννη Δαμαρλάκη, Παντελεήμονα Καρτσώνα και Δημήτριο Ιωαννίδη (Panteli & Purwins, "A Quantitative Comparison..." , ό.π. σ.5)

¹² Barış Bozkurt, Ozan Yarman, Mustafa Kemal Karaosmanoğlu & Can Akkoç, "Weighing Diverse Theoretical Models on Turkish Maqam Music Against Pitch Measurements: A Comparison of Peaks Automatically Derived from Frequency Histograms with Proposed Scale Tones" στο *Journal of New Music Research*, Τομ.38(1), 2009, σσ. 45-70.; Meer & Rao, "Microtonality..." ό.π. σσ.51-54; Ashoke Kumar Datta, Ranjan Sengupta & Nityananda Dey, *Objective Analysis of Shrutis from Vocal Performances of Hindustani Music Using Clustering Algorithm* στο *Eunomios*: <http://openmusiclibrary.org/article/5689/>, 2011, σσ.1-7

όλες τις μετρήσεις στην ίδια κεντρική οκτάβα-διαπασών. Η πρακτική αυτή ωστόσο δεν ευνοεί την σωστή καταγραφή της διαστηματικής σύστασης βυζαντινών μελών, αφού σε πολλές περιπτώσεις οι επεκτάσεις των ήχων άνω της επταφωνίας και κάτω της βάσης δεν περιλαμβάνουν τα ίδια διαστήματα με την κεντρική οκτάβα. Μια ακριβέστερη ανάλυση και καταγραφή της ασυγκέραστης και πολυδιαστηματικής σύστασης της Οκταηχίας η οποία να μπορεί να αναδείξει τις πλείστες όσες πτυχές του φαινομένου των μελωδικών έλξεων απαιτεί μια διαφορετική διαχείριση.

ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΛΕΠΤΟΜΕΡΟΥΣ ΚΑΙ ΕΣΤΙΑΣΜΕΝΗΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΙΚΗΣ ΤΟΝΙΚΗΣ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗΣ ΚΑΙ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΙΚΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ

Ακριβώς επειδή οι περισσότεροι ερευνητές στο χώρο της υπολογιστικής εθνομουσικολογίας εκκινούν από τον χώρο των θετικών επιστημών, αντιμετωπίζουν τα ηχογραφήματα ως επεξεργάσιμα σήματα αναλύοντας διάφορα στατιστικά δεδομένα με μεθοδολογία και αποτελέσματα ακατάληπτα για την συντριπτική πλειοψηφία των άμεσα ενδιαφερόμενων μουσικολόγων και μουσικών. Οι προαναφερθείσες εξελίξεις και η οικειότητα της πλειοψηφίας των μουσικολόγων και μουσικών με τις νέες τεχνολογίες, καθιστούν ωστόσο δυνατή στην εποχή μας μια γεφύρωση του ανακύπτοντος χάσματος. Στο πνεύμα αυτό, σκοπός του παρόντος άρθρου είναι να επιχειρήσει μια προσπάθεια διαμόρφωσης μιας μεθοδολογίας λεπτομερούς και εστιασμένης υπολογιστικής τονικής διερεύνησης ηχογραφημάτων ψαλτικής, η οποία να είναι εύκολα κατανοητή και ταυτόχρονα χρήσιμη για μελετητές και ερμηνευτές του εν λόγω ιδιώματος.

Το γεγονός ότι άφθονο ηχογραφημένο υλικό από εκτελέσεις παλαιών ιεροψαλτών αποτελεί μείζονος σημασίας τεκμήριο στο ζήτημα της διερεύνησης της τονικής σύστασης του ψαλτικού μέλους, καθιστά απαραίτητη την δυνατότητα εκμετάλλευσής του για τις ανάγκες μιας τέτοιας έρευνας. Η εκ του μηδενός ψηφιοποίηση παλαιού ηχογραφημένου υλικού, το οποίο είναι αποθηκευμένο σε αναλογική μορφή σε μαγνητοταινίες, κασέτες ή δίσκους βινυλίου, είναι πλέον εφικτή και από έναν ανεξάρτητο ερευνητή ο οποίος διαθέτει ένα υποτυπώδες υπολογιστικό σύστημα με μία κάρτα ήχου σε σύνδεση με την απαραίτητη παλαιά τεχνολογία των μπομπινοφώνων, κασετοφώνων ή πικάπ. Μετά την μετατροπή του αναλογικού ήχου (που τα παλαιά μέσα μπορούν να αναπαράγουν) σε ψηφιακό, μέσω του ενσωματωμένου μετατροπέα (A/D converter) που διαθέτει η κάρτα ήχου, το ψηφιοποιημένο μουσικό υλικό μπορεί κανείς να επεξεργαστεί με οποιοδήποτε από τα λογισμικά επεξεργασίας κυματομορφών όπως τα Wavelab, Sound Forge, Adobe Audition κ.α. Η διαδικασία επεξεργασίας μπορεί να περιλαμβάνει από απλή οριοθέτηση και αποκοπή των επί μέρους συνθέσεων μέχρι ενίσχυση, κανονικοποίηση, αποθορυβοποίηση και συχνοτική ισοστάθμιση του εκάστοτε ηχητικού αποσπάσματος¹³. Η υπολογιστική ανάλυση των τελικών ηχογραφημάτων απαιτεί την χρήση εξειδικευμένων λογισμικών όπως τα Praat, Tarsos, Sonic Visualizer¹⁴ κ.α.

Η προτεινόμενη μεθοδολογία τονικής διερεύνησης ηχογραφημάτων περιλαμβάνει κατ' αρχήν την απομόνωση συγκεκριμένων σημείων της εκάστοτε ηχογράφησης, τα οποία εμφανίζουν λεπτές διαστηματικές διακυμάνσεις στα πλαίσια του Ήχου στον οποίο κινείται στα εν λόγω σημεία το μέλος¹⁵. Η απομόνωση τέτοιων σημείων απαιτεί φυσικά γνώση και εμπειρία σε θέματα τροπικής συμπεριφοράς του βυζαντινού μέλους, επιμελή ακρόαση της κάθε ηχογράφησης και δυνατότητα απόσπασής τους από την σύνολη κυμα-

¹³ Η αποθορυβοποίηση όπως και η συχνοτική ισοστάθμιση απαιτούν εγρήγορση από τον ερευνητή διότι μπορεί να αλλοιώσουν συχνοτικά το ηχογραφημένο απόσπασμα σε βαθμό που να επηρεάζει τα αποτελέσματα των υπολογιστικών αναλύσεων

¹⁴ Τα εν λόγω λογισμικά διατίθενται δωρεάν στο διαδίκτυο

¹⁵ Το χρονικό εύρος κάθε τέτοιου αποσπάσματος επαφίεται στην κρίση και επιλογή του κάθε ερευνητή, προκειμένου να απομονωθούν μικρότερες ή μεγαλύτερες μελωδικές φράσεις κατάλληλες για την εξαγωγή συγκεκριμένων συμπερασμάτων.

τομορφή με τα προαναφερθέντα λογισμικά επεξεργασίας κυματομορφής. Στην συνέχεια, για κάθε τέτοιο απόσπασμα μπορεί να εξαχθεί το ιστόγραμμα και το μελωδιογράφημά του.

Τα ιστογράμματα αποτυπώνουν μια στατιστική ανάλυση της ποσόστωσης εμφάνισης κάθε συχνότητας (στον κατακόρυφο άξονα) μέσα στο παράθυρο μιας οκτάβας η οποία αποτυπώνεται στον οριζόντιο άξονα¹⁶. Ως εκ τούτου, πρέπει να μεριμνήσει ο ερευνητής ώστε οι μετρούμενες βαθμίδες να υπάρχουν μόνο σε μια οκτάβα στο υπό ανάλυση απόσπασμα¹⁷. Στα παρακάτω παραδείγματα ιστογραμμάτων (εικόνες 1,2,3,6,7 και 8) τα οποία εξήχθησαν με το λογισμικό Tarsos, εμφανίζεται ένας αριθμός από επικρατούσες διαστηματικές κορυφές οι οποίες φανερώνουν τόσο μια συγκεκριμένη τιμή που δεσπόζει στο υπό ανάλυση απόσπασμα όσο και ένα κέντρο γύρω από το οποίο διαχέεται η τονικότητα στα πλαίσια κυματισμών και λυγισμάτων της ψαλτικής πρακτικής¹⁸.

Τα μελωδιογραφήματα μπορούν να λειτουργήσουν συμπληρωματικά στα ιστογράμματα, αποτυπώνοντας την τονική εξέλιξη στον χρόνο η οποία μπορεί να καταδείξει με γλαφυρότητα όλους αυτούς τους κυματισμούς και τα λυγίσματα σε μορφή γραφικής παράστασης. Η γραφική παράσταση της τονικής εξέλιξης, στην περίπτωση μιας φωνητικής τέχνης με τόση λεπτομέρεια σε επίπεδο τονικής διαχείρισης και μελισματικών πρακτικών όπως η βυζαντινή ψαλτική, μπορεί να οπτικοποιήσει τα πλούσια μελωδικά φαινόμενα που λαμβάνουν χώρα κατά την διάρκεια ενός ηχογραφήματος, αναδεικνύοντας διαστηματικές και υφολογικές του λεπτομέρειες. Τα μελωδιογραφήματα που με τόσο κόπο υλοποίησε ο Charles Seeger την δεκαετία του 1950 με τον μηχανικό του «melograph»¹⁹, μπορούν σήμερα να εξαχθούν εύκολα με λογισμικά όπως τα Praat, Tarsos και Sonic Visualizer²⁰. Την λειτουργική αξία των μελωδιογραφήματων ως εργαλείων εθνομουσικολογικής ανάλυσης επέκτειναν οι Suvarnalata Rao και Wim Van der Meer, σχεδιάζοντας ένα ολόκληρο site με ηχογραφήσεις ινδουστανικής (βόρειο-ινδικής) κλασικής μουσικής, όπου παράλληλα με την ακρόαση των ηχογραφήματων εξελίσσεται παράλληλα στην οθόνη ένα μελωδιογράφημα της εκάστοτε ηχογράφησης (παραχθέν με το λογισμικό Praat), πάνω στο οποίο έχουν παρασημανθεί με οριζόντιες γραμμές οι κύριες βαθμίδες της εκάστοτε Raga (τροπικού μορφώματος), ενώ κατακόρυφες γραμμές επισημαίνουν την μετρική δομή στα

¹⁶ Ο οριζόντιος άξονας των ιστογραμμάτων είναι διαβαθμισμένος στην διεθνώς επικρατέστερη μονάδα μέτρησης του μεγέθους των διαστημάτων, αυτή των cents, τα οποία αθροίζουν 1200 στην οκτάβα. Κάθε δωδεκατημόριο της σύγχρονης τροπικής θεωρίας της Οκταηχίας αντιστοιχεί σε 16.67 cents.

¹⁷ Σε διαφορετική περίπτωση, αν για παράδειγμα το διάστημα Πα-Βου της κεντρικής οκτάβας είναι ελάσσων ή ελάχιστος τόνος ενώ το Πα'-Βου' της άνω οκτάβας είναι μείζων τόνος, κατά τον υπολογισμό του ιστογράμματος οι μετρήσεις θα συμψηφιστούν αναγόμενες στην ίδια οκτάβα και θα δημιουργήσουν ασάφεια στο παραγόμενο ιστόγραμμα.

¹⁸ Οι διακυμάνσεις που οφείλονται σε μελισματικές πρακτικές τέτοιου είδους, καθιστούν την στατιστική ερμηνεία που συχνά προτάσσουν οι υπάρχουσες υπολογιστικές έρευνες προβληματική, αφού μεγέθη όπως οι «τυπικές αποκλίσεις» και διαφόρων ειδών «μέσες τιμές» μπορεί να οδηγούν σε εσφαλμένες εκτιμήσεις των εκάστοτε κυρίαρχων διαστημάτων. Κατά την άποψη του γράφοντος, κυματισμοί και μελίσματα τα οποία μετατοπίζουν το κέντρο βάρους της μελωδικής διακύμανσης μονομερώς προς οξύτερες ή βαρύτερες συχνότητες δεν θα έπρεπε να λαμβάνονται υπόψη στην εκτίμηση του «εννοούμενου» διαστήματος. Σε κάθε περίπτωση, δεδομένου ότι η έντονη ρευστότητα είναι ενδογενές υφολογικό χαρακτηριστικό της εν λόγω παράδοσης, οι εκτιμήσεις και ερμηνείες όσον αφορά τα ακριβή διαστήματα στα οποία παραπέμπουν οι εκάστοτε στατιστικές κορυφές των ιστογραμμάτων πρέπει να είναι διασταλτικές, προκρίνοντας ολόκληρες συστοιχίες-ζώνες διαστημάτων και όχι μοναδικές θέσεις.

¹⁹ Σκούλιος, *Θεωρία και Πράξη...* ό.π. σ.142

²⁰ Chris Cannam, Christian Landone, & Mark Sandler, "Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analyzing, and Annotating Music Audio Files", στο *Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference 2010*; Justin Salamon & Emilia Gómez, "Melody Extraction from Polyphonic Music Signals using Pitch Contour Characteristics", στο *IEEE Transactions on Audio, Speech and Language Processing*, Τομ.20(6), 2012, σσ.1759-1770; Joren Six & Olmo Cornelis. "Tarsos - a Platform to Explore Pitch Scales in Non-Western and Western Music" στο *Proceedings of the 12th International Symposium on Music Information Retrieval (ISMIR)*, 2011; Paul Boersma, "Praat, a system for doing phonetics by computer", στο *Glott International* Τομ.5:9/10, 2012, σσ. 341-345.

έμμετρα μέρη²¹. Την ιδέα αυτή εφάρμοσε πρόσφατα και ο Amine Beyhom σε ηχογραφήματα από ποικίλα ιδιώματα της Εγγύς και Μέσης Ανατολής, μεταξύ των οποίων και ηχογραφήματα ψαλτικής από Άραβες και Έλληνες ιεροψάλτες²². Για τα μελωδιογραφήματα που εξήχθησαν στην παρούσα εργασία επιλέχθηκε το λογισμικό Sonic Visualizer με το plug-in Melodia.

Το ηχογράφημα (καθώς και όλα τα επιμέρους αποσπάσματα) που επιλέξαμε ως παράδειγμα προς ανάλυση με την παραπάνω μεθοδολογία, περιλαμβάνεται στον διπλό ψηφιακό δίσκο ακτίνας «9&10, Ιστορικά Λειτουργικά Μέλη» της μνημειώδους συλλογής «Σύμμεικτα Εκκλησιαστικής Μουσικής» του Μανόλη Χατζηγιακουμή. Αποτελεί δε ερμηνεία του Κεκραγαρίου του Ιακώβου Πρωτοψάλτη σε ήχο πλάγιο του πρώτου από τον νυν Πρωτοψάλτη του Οικουμενικού Πατριαρχείου Κων/πόλεως Παναγιώτη Νεοχωρίτη²³.

Το πρώτο διάγραμμα (εικόνα 1) απεικονίζει το συνολικό ιστόγραμμα του ηχογραφήματος, εμφανίζει δε πολλαπλές κορυφές, οι επικρατέστερες από τις οποίες έχουν επισημανθεί με κατακόρυφες γραμμές που καταλήγουν στον οριζόντιο άξονα. Το αριστερό άκρο όλων των παρακάτω ιστογραμμάτων αποτελεί την θέση 0 cents στην οποία ευθυγραμμίζουμε την τονικότητα αναφοράς του εκάστοτε αποσπάσματος²⁴. Τα σχηματιζόμενα διαστήματα μεταξύ του ορισθέντος ως τόνου αναφοράς και των κυρίαρχων κορυφών του ιστογράμματος εμφανίζονται (σε cents) στους πόδες των σχετικών κατακόρυφων γραμμών.

Στο παρακάτω ιστόγραμμα (εικόνα 1) του συνολικού υπό ανάλυση ηχογραφήματος είναι ευδιάκριτη η πολυδιαστηματική διαχείριση των περιοχών των βαθμίδων Βου και Ζω, την οποία τεκμηριώνουν οι πολλαπλές κορυφές και η έντονη διάχυση των τιμών γύρω τους. Η διαπίστωση αυτή προτρέπει στον κατακερματισμό και εστίαση της υπολογιστικής ανάλυσης σε μια σειρά αποσπάσματα. Ο κατακερματισμός αυτός γίνεται με στόχο την επικέντρωση σε συγκεκριμένες μελωδικές «παραγράφους» με βάση την γνώση του συγκεκριμένου μέλους και των διαστηματικά επίμαχων περιοχών στην ανάπτυξη του πлагίου α΄ Ήχου. Προκειμένου να εξάγουμε ενδιαφέροντα συμπεράσματα σχετικά με την λεπτομερή τονική σύσταση του υπό ανάλυση μέλους, πρέπει οι επιλεγόμενες «παραγραφές» να εμφανίζουν μια νοηματική αυτοτέλεια σε τροπικό επίπεδο και ταυτόχρονα να περιλαμβάνουν μια μικρή συχνοτική έκταση και έναν σαφή τόνο αναφοράς²⁵.

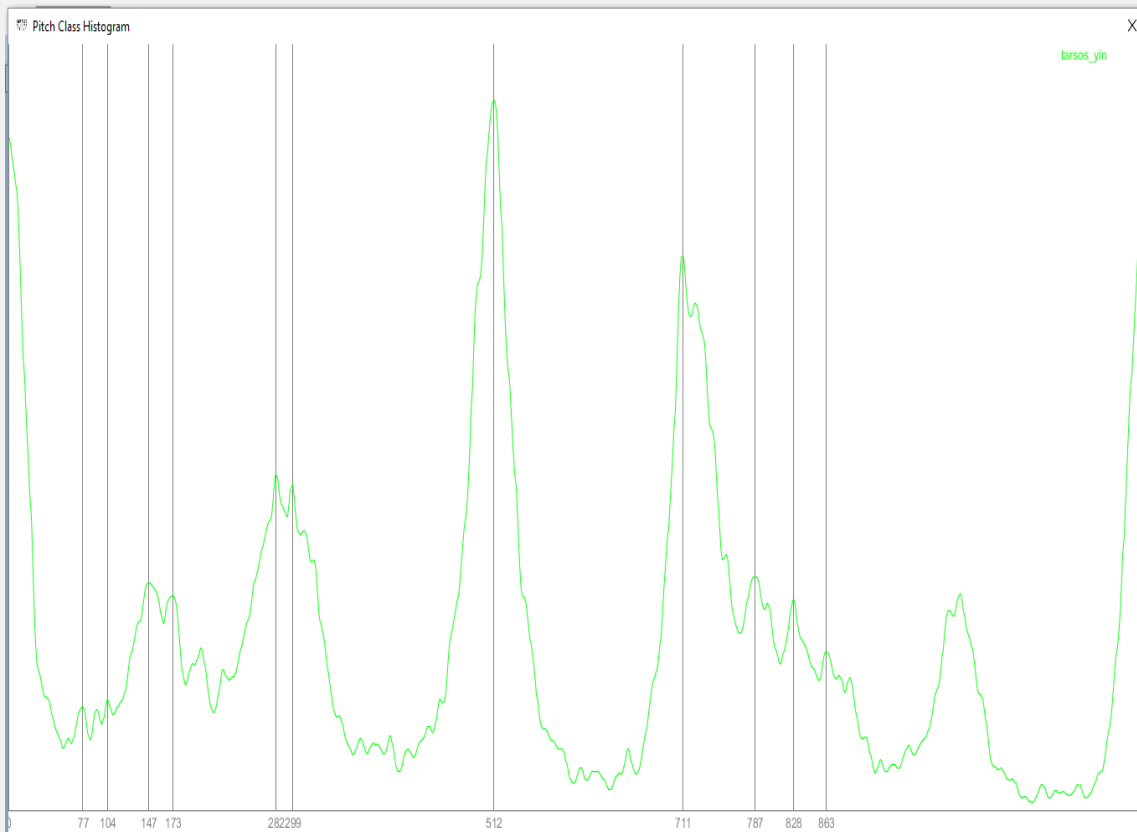
²¹ <https://autrimncpa.wordpress.com> (Music in Motion) (τελευταία πρόσβαση 4/11/2018)

²² <https://www.youtube.com/channel/UCMkvejmjkX181SR-zXfZsbw/videos> (τελευταία πρόσβαση 4/11/2018). Στην τελευταία δημοσίευσή του ο Beyhom, μαζί με μία πληρέστατη ιστορική ανασκόπηση των μη δυτικών σημειογραφικών συστημάτων, σχολιάζει αρνητικά την χρήση δυτικής σημειογραφίας σε ανατολικά μουσικά ιδιώματα και παράλληλα παρουσιάζει τις δυνατότητες καταγραφής και ανάλυσης τους με μελωδιογραφήματα. Amine Beyhom, “MAT for the VIAMAP – Maqam Analysis Tools for the Video-Animated Music Analysis Project”, στο *Near Eastern Musicology Online* Τομ.7 (2018) σσ. 145-256.

²³ Μανόλης Χατζηγιακουμή, «Σύμμεικτα Εκκλησιαστικής Μουσικής. 9&10 Ιστορικά Λειτουργικά Μέλη», Κέντρο Ερευνών και Εκδόσεων, Αθήνα 2003. Η επιλογή του συγκεκριμένου ηχογραφήματος θεωρήθηκε ιδανική αφού πρόκειται για ένα κλασικό μάθημα, ο εν λόγω ιεροψάλτης φημίζεται για την μεγάλη έμφαση που δίνει στην διαστηματική λεπτομέρεια, ενώ ταυτόχρονα η ηχογράφιση είναι σύγχρονη με υψηλή ποιότητα και δεν απαιτεί περαιτέρω αποθορυβοποιήσεις και συχνοτική επεξεργασία.

²⁴ Στην περίπτωση του συγκεκριμένου λογισμικού, η ευθυγράμμιση-αναγωγή αυτή πραγματοποιείται μετατοπίζοντας παράλληλα (με απλό drag and drop) όλο το ιστόγραμμα μέχρι να συμπέσει η κορυφή του επιθυμητού τόνου αναφοράς με την κατακόρυφη των 0 cents. Στα ιστογράμματα της παρούσης εργασίας επιλέχθηκε η βάση του Ήχου (Πα) ως τονικότητα αναφοράς, εκτός της περίπτωσης του ιστογράμματος του γ΄ μέρους (εικόνα 6) για το οποίο η επιλεγθείσα τονικότητα αναφοράς είναι ο φθόγγος Δι.

²⁵ Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, το θέμα της αναπροσαρμογής της τονικότητας στον εκάστοτε τόνο αναφοράς-βάση-ισοκράτημα είναι μείζονος σημασίας για μια τέτοια έρευνα, καθώς μια αμιγώς φωνητική εκτέλεση εμφανίζει μικρές ή μεγάλες μετατοπίσεις της τονικότητας τις οποίες οφείλουμε να λαμβάνουμε υπόψη στην διαδικασία μετρήσεως των σχηματιζόμενων διαστημάτων.



Εικόνα 1. Ιστογράμμα του συνολικού ηχογραφήματος.

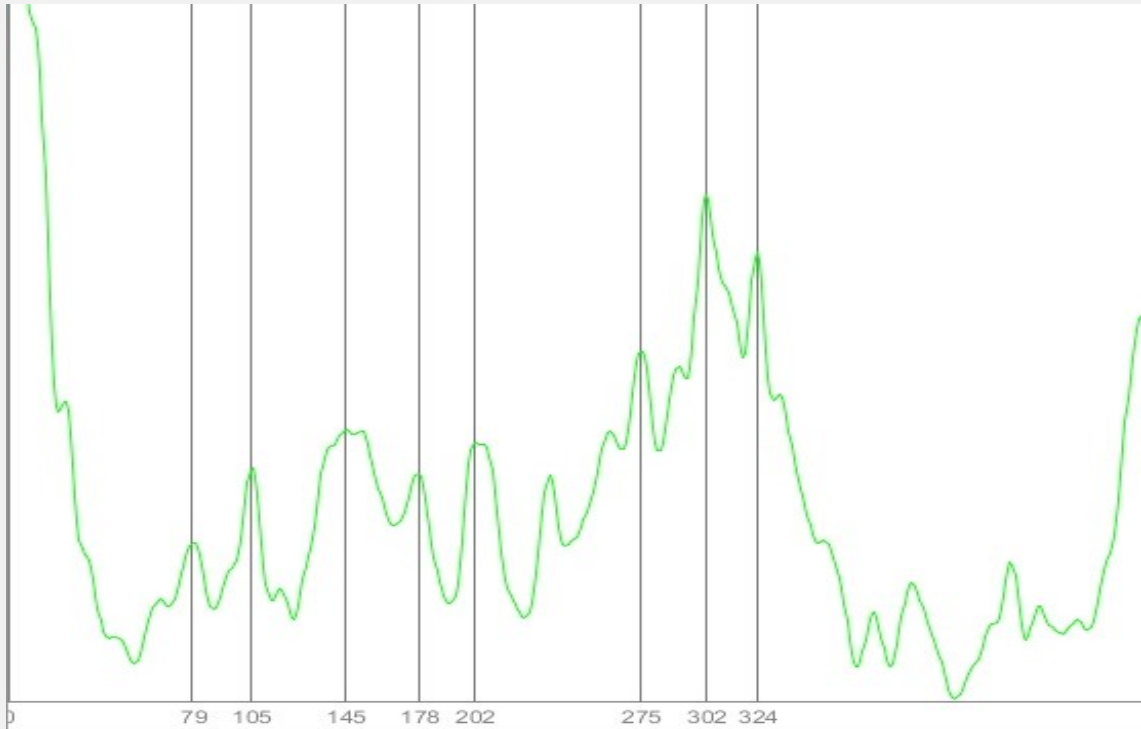
Το πρώτο τέτοιο απόσπασμα στην παρούσα έρευνα έχει χρονική έκταση 38 δευτερόλεπτα και αποτελεί το κομμάτι μεταξύ των χρονικών στιγμών 0:00 και 0:38 του ηχογραφήματος. Αποτελεί το εισαγωγικό μέρος του μέλους και περιλαμβάνει επανειλημμένες καταλήξεις στους φθόγγους Γα και Πα, μεταξύ των οποίων επιστρατεύονται μια σειρά από ελκτικές κινήσεις των βαθμίδων Βου και Γα αποτυπούμενες στην εικόνα 2. Στο μεγεθυμένο απόσπασμα του ιστογράμματος που απεικονίζεται εδώ, περιλαμβάνεται μόνο το πρώτο τετράχορδο (Πα-Δι) και επισημαίνονται οι κυρίαρχες κορυφές, βαρύτερη εκ των οποίων είναι το ιδιαίτερα χαμηλό Πα-Βου στα 79 cents (4.75 δωδεκατημόρια). Η κορυφή αυτή είναι πολύ κοντά στο από τους μέγιστους αρχαίους θεωρητικούς Πτολεμαίο, Ibn Sina (Αβικέννα), Al Farabi και Safiuddin Urmavi αναφερόμενο διάστημα 22/21²⁶ (80.54 cents), όπως και στα επίσης εύηχα²⁷ 112/107 (79.70 cents), 67/64 (79.30 cents) και 45/43 (78.71 cents)²⁸. Αξιοσημείωτες είναι επίσης οι κορυφές του ουδέτερου τόνου των

²⁶ Andrew Barker, *Greek Musical Writings...* ό.π. σσ. 309,319; Alain Daniélou, “Tableau Comparatif des Intervalles Musicaux”, Pondichery: Institute Français d’Indologie, (1958), σ.22. Εκτός του “Tableau Comparatif ...”, δύο βασικά κείμενα του μεγάλου Γάλλου εθνομουσικολόγου και ειδικού σε ζητήματα διαστηματικής θεωρίας Alain Daniélou τα οποία περιλαμβάνουν εκτεταμένη μεθοδολογία διαστηματικής ανάλυσης είναι τα *Introduction to the Study of Musical Scales*. London: The India society, (1943) και *Sémantique Musicale* Paris: Hermann, (1967).

²⁷ Ως πλέον εύηχοι, στην εδώ προτεινόμενη διαστηματική ανάλυση με ακριβείς λόγους συχνότητας, προκρίθηκαν πρωτίστως οι επιμόριοι λόγοι μικρών ακεραίων αριθμών [της μορφής (v+1)/v, όπου v ακέραιος] οι οποίοι εμφανίζονται χαμηλά στην αρμονική στήλη. Δευτερευόντως προτάθηκαν μη επιμόριοι λόγοι μικρών ακεραίων ή λόγοι που εμφανίζονται πιο ψηλά στην αρμονική στήλη αλλά προκύπτουν ως αλγεβρικά παράγωγα απλούστερων λόγων. Επιπροσθέτως λήφθηκε υπόψη η σχετική συχνότητα αναφοράς τους σε εξειδικευμένα θεωρητικά κείμενα που αφορούν την αρχαία επιστήμη της διαστηματικής, συχνότητα η οποία συνήθως οφείλεται σε ποικίλες μαθηματικές τους ιδιαιτερότητες. Τα παραπάνω κριτήρια ευηχίας έχουν διατυπωθεί από την αρχαιότητα από σημαντικότερους συγγραφείς όπως οι Αρχύτας, Ευκλείδης, Πλάτωνας και Κλαύδιος Πτολεμαίος (Barker, *Greek Musical Writings...* ό.π. σσ.43-44)

²⁸ Daniélou, “Tableau Comparatif ...”, ό.π. σ.22

145 cents (8.7 δωδ.) όσο και αυτή του ελάσσονος τόνου των 178 cents (10.68 δωδ.). Η πρώτη εξ αυτών βρίσκεται στην περιοχή των διαστημάτων 112/103 (145.03 cents), 25/23 (144.35 cents), 37/34 (146.39 cents) ή του γνωστότερου 88/81 (143.5 cents)²⁹. Η δε δεύτερη στην γειτονιά των 112/101 (178.97 cents), 71/64 (179.70 cents), 41/37 (177.72 cents), παραμένοντας πλησίον του πολυσυζητημένου Διδύμιου ελάσσονος 10/9 (182.40 cents)³⁰. Στην περίπτωση του Γα, αμφιπλεύρως του τριημιτονίου εμφανίζονται οι αξιοσημείωτες κορυφές των 275 και 324 cents. Η πρώτη εξ αυτών προδίδει σχέση με το γνωστό διάστημα 75/64 (274.58 cents)³¹ ενώ η δεύτερη κινείται στην περιοχή των 41/34 (324.11 cents), 135/112 (323.35 cents) και 76/63 (324.78 cents) παραμένοντας στην ευρύτερη γειτονιά της σημαντικής μαλακής διατονική μικρής τρίτης 6/5 (315.64 cents)³².



Εικόνα 2. Μεγεθυμένο απόσπασμα από το ιστόγραμμα του α' μέρους (χρονικές στιγμές 0:00 έως και 0:38).

Το β' μέρος (χρονικές στιγμές 0:37 έως 0:50) παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον αφού εκκινώντας από την βάση Πα παραπέμπει στον λέγετο ήχο, πραγματοποιώντας κατάληξη στον φθόγγο Βου συνοδευόμενη από την σχετική αλλαγή ισοκρατήματος. Εσκεμμένα στο ιστόγραμμα (εικόνα 3) διατηρήθηκε η τονικότητα αναφοράς (0 cents) στον Πα ώστε να διερευνηθούν οι διαστηματικές σχέσεις με την συνολική βάση του Ήχου, μεγεθύνθηκε δε το μέρος που απεικονίζει το πρώτο τετράχορδο (Πα-Δι) όπως και στην εικόνα 2. Όπως θα ανέμενε κανείς, η περιοχή του Βου στην περίπτωση αυτή καλύπτει ένα ευρύ φάσμα το οποίο εκτείνεται από τον ουδέτερο τόνο των 148 cents που συναντήσαμε και στο προηγούμενο απόσπασμα μέχρι τον μείζονα τόνο. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην περιοχή μεταξύ των 160 και 190 cents με εξέχουσες κορυφές αυτές των 167 cents (10.02 δωδ.) και των 188 cents (11.28 δωδ.). Η πρώτη εξ αυτών αποτελεί ουδέτερο διάστημα

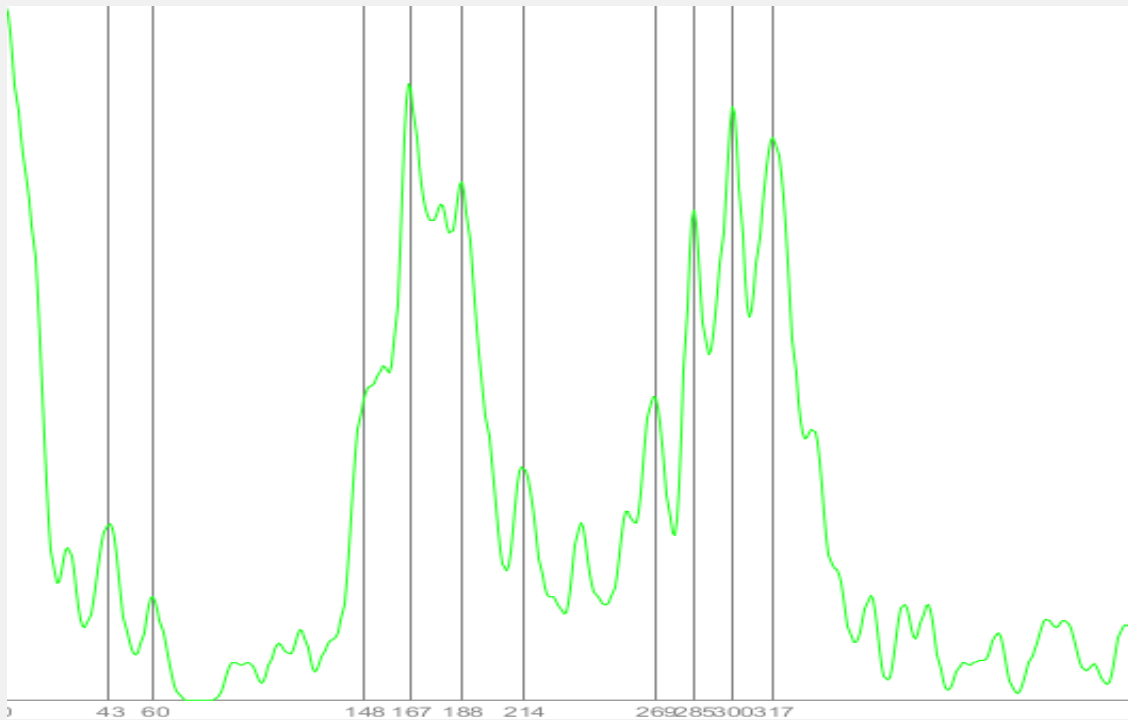
²⁹ Barker, *Greek Musical Writings...* ό.π. σ.310; Χρύσανθος, *Θεωρητικόν Μέγα...* ό.π. σ.99; Daniélou "Tableau Comparatif..." ό.π. σ.40; Λυκούρας, *Πυθαγορική Μουσική...* ό.π. σσ. 97,101; Κυπουργός, "Μετρικές παρατηρήσεις..." ό.π. σ.88

³⁰ Daniélou "Tableau Comparatif..." ό.π. σ.50

³¹ Λέκκας, "Η Βάση της διαστηματικής..." ό.π. σ.33

³² Barker, *Greek Musical Writings...* ό.π. σ.309

στην περιοχή των πολυσυζητημένων 11/10 (165.00 cents) και 54/49 (168.21 cents)³³. Η δεύτερη αποτελεί ελάσσονα τόνο στην περιοχή των 39/35 (187.34 cents) και 29/26 (189.05 cents)³⁴, παραμένονσα στην ευρύτερη περιοχή του πλέον εύηχου από τους ελάσσονες τόνους 10/9 (182.40 cents). Κι εδώ το Πα-Γα εμφανίζει δύο κορυφές αμφιπλεύρως του τριημιτονίου, οι οποίες σε αυτήν την περίπτωση βρίσκονται στα 285 και 317 cents αντίστοιχα. Η πρώτη συμπίπτει με το διάστημα 112/95 (285.00 cents) ενώ η δεύτερη είναι πολύ κοντά στο προαναφερθέν 6/5 (315.64 cents). Σε αυτές προστίθεται και η πολύ χαμηλή Πα-Γα στα 269 cents (16.14 δωδ.) η οποία παραπέμπει σαφώς στην από Αρχύτα, Αριστόξενο, Πτολεμαίο και Safiuddin αναφερόμενη 7/6³⁵ (266.87 cents, 16.01 δωδ.). Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η έλξη η οποία οξύνει τον Πα, η οποία εμφανίζεται αρκετά χαμηλά, μόλις στην εναρμόνια δίεση με κορυφές στα 43 cents (2.58 δωδ.) και 60 cents (3.60 δωδ.).



Εικόνα 3. Μεγεθυμένο απόσπασμα από το ιστόγραμμα του β' μέρους (χρονικές στιγμές 0:37 έως 0:50)

Το ιστόγραμμα ενός αποσπάσματος καταγράφει την συνολική συχνότητα εμφάνισης ενός διαστήματος μέσα στο εκάστοτε χρονικό παράθυρο, δεν δίνει ωστόσο την συγκεκριμένη τονικότητα του μέλους μια δεδομένη στιγμή. Στο σημείο αυτό μπορεί να λειτουργήσει συμπληρωματικά ένα μελωδιογράφημα, όπως αυτά των εικόνων 5 και 6, τα οποία εξήχθησαν με το λογισμικό Sonic Visualizer και το plug-in Melodia³⁶. Το εν λόγω λογισμικό μπορεί να μετρήσει την ακριβή συχνότητα καθώς και την απόκλισή της σε cents, μετακινώντας μια οριζόντια μπάρα στην ευθεία κάθε σημείου του μελωδιογραφήματος. Έτσι για το παραπάνω β' μέρος της υπό ανάλυση ηχογράφησης, μπορούμε να με-

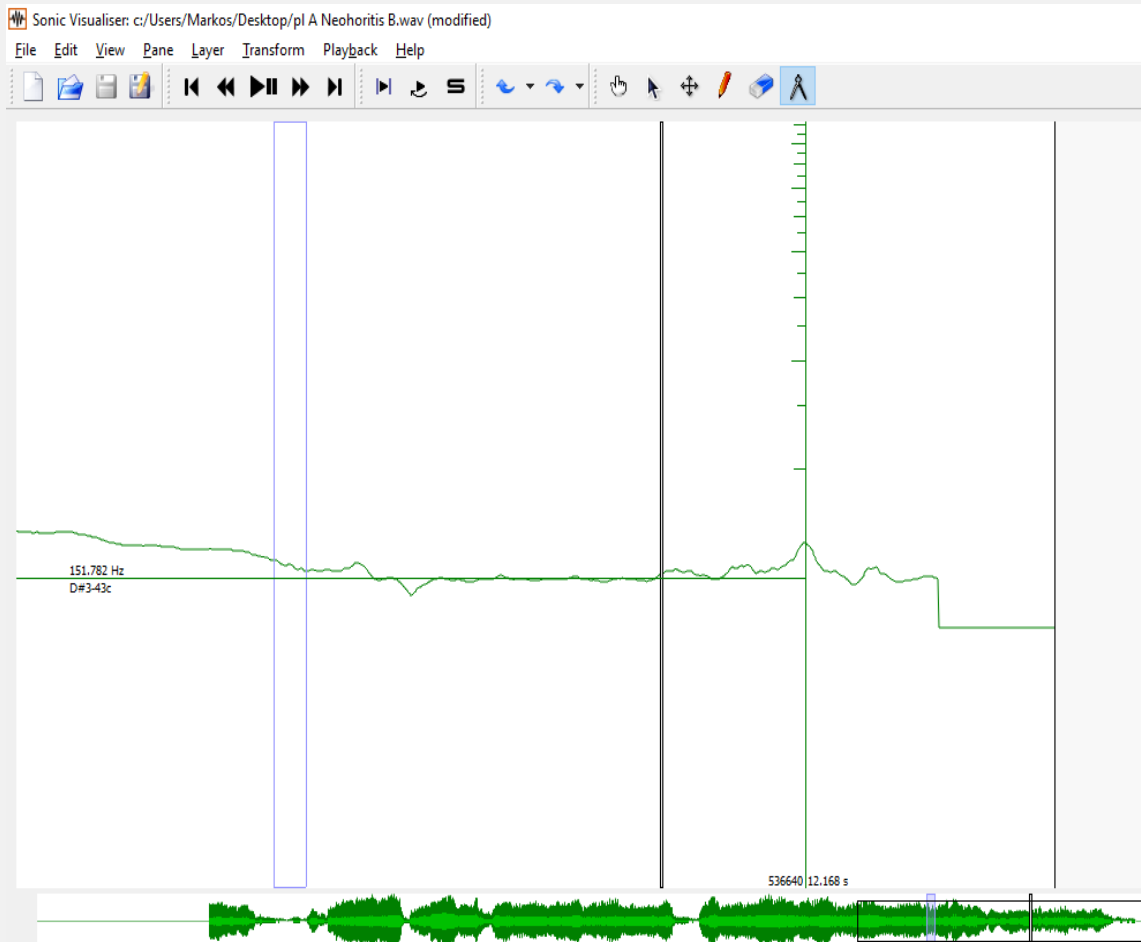
³³ Barker, *Greek Musical Writings...* ό.π. σ.314; Καράς, *Γένη και Διαστήματα...* ό.π. σσ. 11,22 και *Αρμονικά*, ό.π. σ.14; Λυκούρας *Πυθαγορική Μουσική...* ό.π. σσ.25-26, 54-57

³⁴ Daniéλου "Tableau Comparatif..." ό.π. σ.52

³⁵ Barker, *Greek Musical Writings...* ό.π. σσ. 47,309

³⁶ Προς αποφυγή σύγχυσης χρήζει υπογράμμισης η σημαντική διαφορά ότι ενώ στα ιστογράμματα ο κατακόρυφος άξονας μετράει συχνότητα εμφάνισης μιας συγκεκριμένης τονικότητας και ο οριζόντιος την τονικότητα (σε cents) ανηγμένη σε μια οκτάβα, στα μελωδιογραφήματα ο κατακόρυφος άξονας αποτυπώνει την τονικότητα ενώ ο οριζόντιος τον χρόνο.

τρήσουμε ακριβώς την τονικότητα κατάληξης στο Βου στο τέλος του αποσπάσματος (εικόνα 4), σε σύγκριση με την τονικότητα του Πα στην αρχή του (εικόνα 5). Σύμφωνα με τις δύο εικονιζόμενες μετρήσεις, το Πα στο αρχικό σημείο (χρονική στιγμή 0:37) του β' μέρους προσδιορίζεται στα 21 cents χαμηλότερα από το ευρωπαϊκό Do δίεση ενώ το Βου στο τέλος του ίδιου μέρους (χρονική στιγμή 0:49) στα 43 cents χαμηλότερα από το ευρωπαϊκό Re δίεση. Συνεπώς μπορούμε να υπολογίσουμε ότι το Βου στην κατάληξη του λέγετου μετρήθηκε στα 178 cents πάνω από το Πα του Πλαγίου α'. Η εν λόγω τιμή -την οποία συναντήσαμε και παραπάνω στο α' μέρος- αντιστοιχεί προφανώς στην κορυφή η οποία υπάρχει ανάμεσα στις κορυφές των 167 και 188 cents στο ανωτέρω ιστόγραμμα της εικόνας 3³⁷.

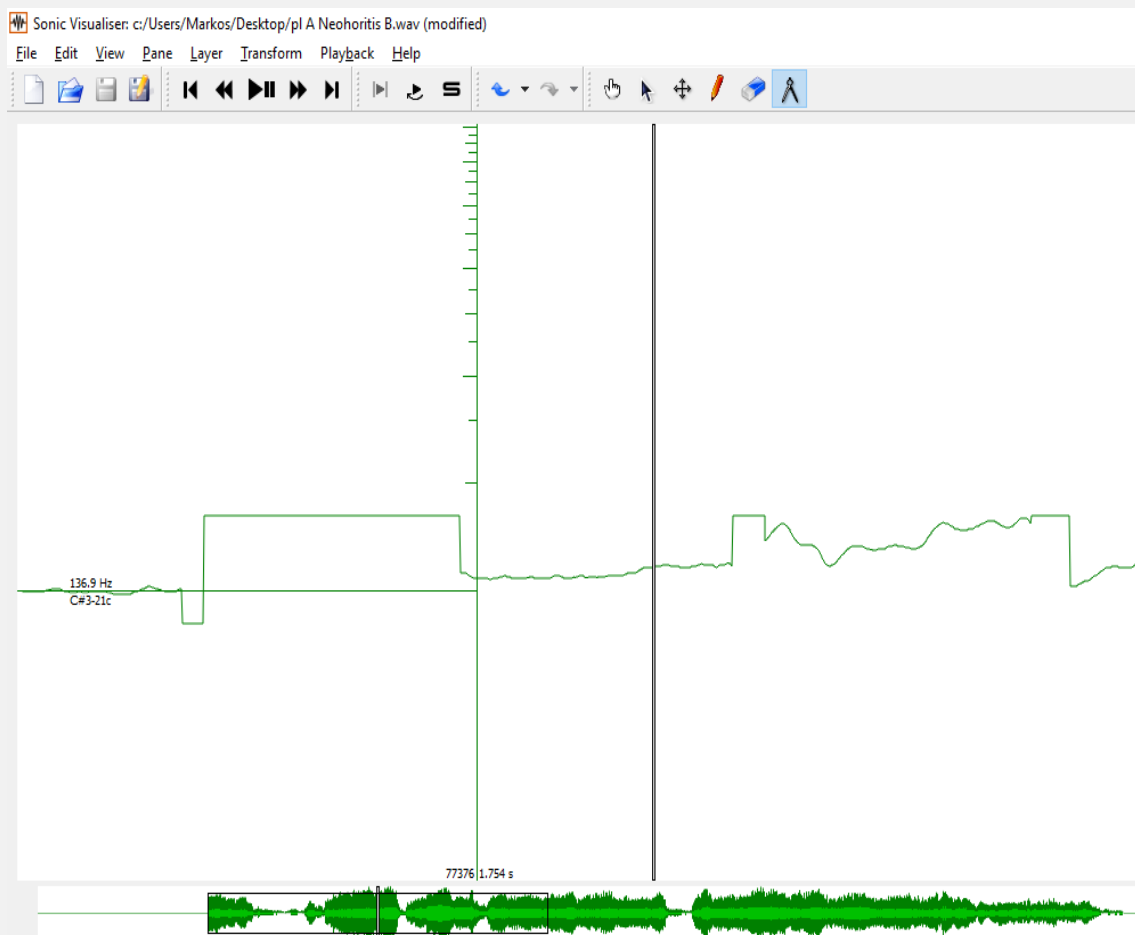


Εικόνα 4. Η μέτρηση του Βου στην κατάληξη σε λέγετο στο σημείο 0:49 του β' μέρους

Στο γ' μέρος (χρονικές στιγμές 1:25 έως 1:47) το μέλος κινείται στο δεύτερο πεντάχορδο με καταλήξεις στον Κε και ολοκληρώνοντας στο Δι, τον οποίο αναγάγαμε σε τόνο αναφοράς του αποσπάσματος (ευθυγράμμιση του Δι στο αριστερό άκρο και σημείο 0 cents του ιστογράμματος της εικόνας 6) για μεγαλύτερη ακρίβεια στα μετρούμενα διαστήματα. Με την εν λόγω αναγωγή και την μεγέθυνση ώστε η εικόνα να περιλαμβάνει το ιστόγραμμα του άνω πενταχόρδου (Δι-Πα'), οι κυρίαρχες κορυφές στην εικόνα 6 είναι οι Δι (0 cents), Κε (204 cents) και Πα' (707 cents). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την παρούσα υπολογιστική μελέτη έχει η αντιπαραβολή των διαστημάτων Κε-Ζω και Κε-Νη με τα (σύμφωνα με την θεωρία στο μαλακό διάτονο συμμετρικά τους) Πα-Βου και Πα-Γα αντί-

³⁷ Τον ελάχιστο τόνο των 178 cents (10.68 δωδ.) συναντήσαμε και παραπάνω στην ανάλυση του αποσπάσματος α' (εικόνα 2).

στοιχα. Εξάγοντας τιμές για τα διαστήματα αυτά από το ανηγμένο ιστόγραμμα του γ' μέρους, βλέπουμε ότι ως κυρίαρχες κορυφές για το διάστημα Κε-Ζω εμφανίζονται οι 136 cents (8.16 δωδ.), 118 cents (7.08 δωδ.) και 152 cents (9.19 δωδ.). Το πρώτο διάστημα ταυτίζεται σχεδόν με το 53/49 (135.85 cents) ενώ παραμένει εγγύτατο στα γνωστά 13/12 (138.57 cents) και 27/25 (133.24 cents)³⁸. Το δεύτερο θα μπορούσε να ταυτιστεί με το 137/128 (117,64 cents) παραμένοντας εξαιρετικά κοντά σε ένα από τα βασικά επιμόρια, το 15/14 (119.44 cents)³⁹. Το δε τρίτο παραπέμπει σαφώς στο προαναφερθέν και κυρίαρχο 12/11 (150.64 cents). Στις τρεις αυτές επικρατούσες κορυφές για το διάστημα Κε-Ζω πρέπει να προστεθούν και οι βαρύτερες έλξεις στα 66 (3.96 δωδ.), 72 (4.32 δωδ.) και 90 cents (5.40 δωδ.) που ανακλύπουν στην περιοχή του Ζω ύφεση. Οι δύο πρώτες έχουν σαφή εναρμόνιο χαρακτήρα, με την πρώτη εκ των δύο να παραπέμπει σαφώς στο από τον Safiuddin αναφερόμενο 27/26 (65.34 cents) ενώ η δεύτερη σε δύο επίσης διάστημα επιμόρια διαστήματα, το αναφερόμενο από τον Ibn Sina (Αβικέννα) 26/25 (70.67 cents) και το από τους Al Farabi και Safiuddin αναφερόμενο 24/23 (73.68 cents)⁴⁰. Το δε τρίτο εκ των τριών κορυφών για το Ζω ύφεση δεν μπορεί παρά να ερμηνευτεί ως το Πυθαγόρειο Λείμμα 256/243 ή το από τον Farabi αναφερόμενο 39/37 (91.14 cents)⁴¹.



Εικόνα 5. Η μέτρηση του αρχικού Πα στο σημείο 0:37 του β' μέρους

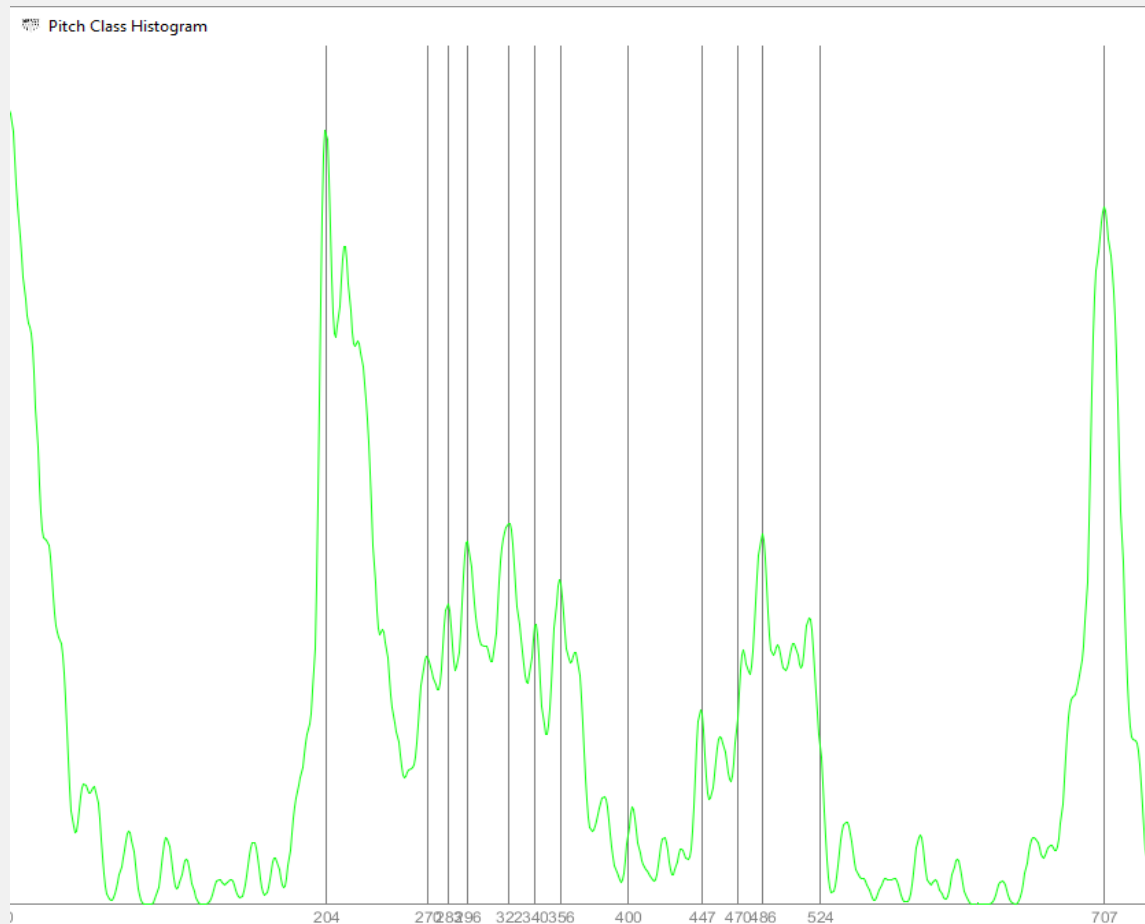
³⁸ Πατριαρχική Επιτροπή, *Στοιχειώδης Διδασκαλία...* ό.π. σσ.18-19; Καράς, «Γένη και διαστήματα...» . ό.π. σ.10; Λέκκας, «Η Βάση της διαστηματικής...» ό.π. σ.34; Κυπουργός, «Μερικές παρατηρήσεις...» ό.π. σσ.88; Daniélou “Tableau Comparatif...” ό.π. σ.38

³⁹ Barker, *Greek Musical Writings...* ό.π. σ.309; Χατζηθανασίου, *Οι Βάσεις της Βυζαντινής...* ό.π. σ.2; Ευθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινής...* ό.π. σσ.199-200; Λυκούρας, *Πυθαγορική Μουσική...* ό.π. σ.77; Daniélou “Tableau Comparatif...” ό.π. σ.34.

⁴⁰ Barker, *Greek Musical Writings...* ό.π. σσ. 309,347; Daniélou “Tableau Comparatif...” ό.π. σ.22

⁴¹ Daniélou “Tableau Comparatif...” ό.π. σ.26

Η διερεύνηση του διαστήματος Κε-Νη στο εν λόγω ιστόγραμμα (εικόνα 6) αναδεικνύει κυρίαρχη περιοχή αυτήν μεταξύ των 266 και 320 cents. Από όσα αναφέραμε παραπάνω, το κάτω άκρο αυτής της περιοχής παραπέμπει σαφώς στο πολυσυζητημένο 7/6 (266.87 cents, 16.01 δωδ.) ενώ το άνω άκρο της παραμένει κοντά στο επόμενο σημαντικό επιμόριο διάστημα που προκύπτει ανάμεσα στους πρώτους αρμονικούς, το 6/5 (315.64 cents, 18.93 δωδ.). Ανάμεσα σε αυτά τα δύο από αρχαίους χρόνια υπογραμμισμένα διαστηματικά άκρα, το εν λόγω ιστόγραμμα εμφανίζει μια κορυφή στα 282 cents, η οποία είναι πολύ κοντά στο επίσης εύηχο 20/17 (281.36 cents)⁴².

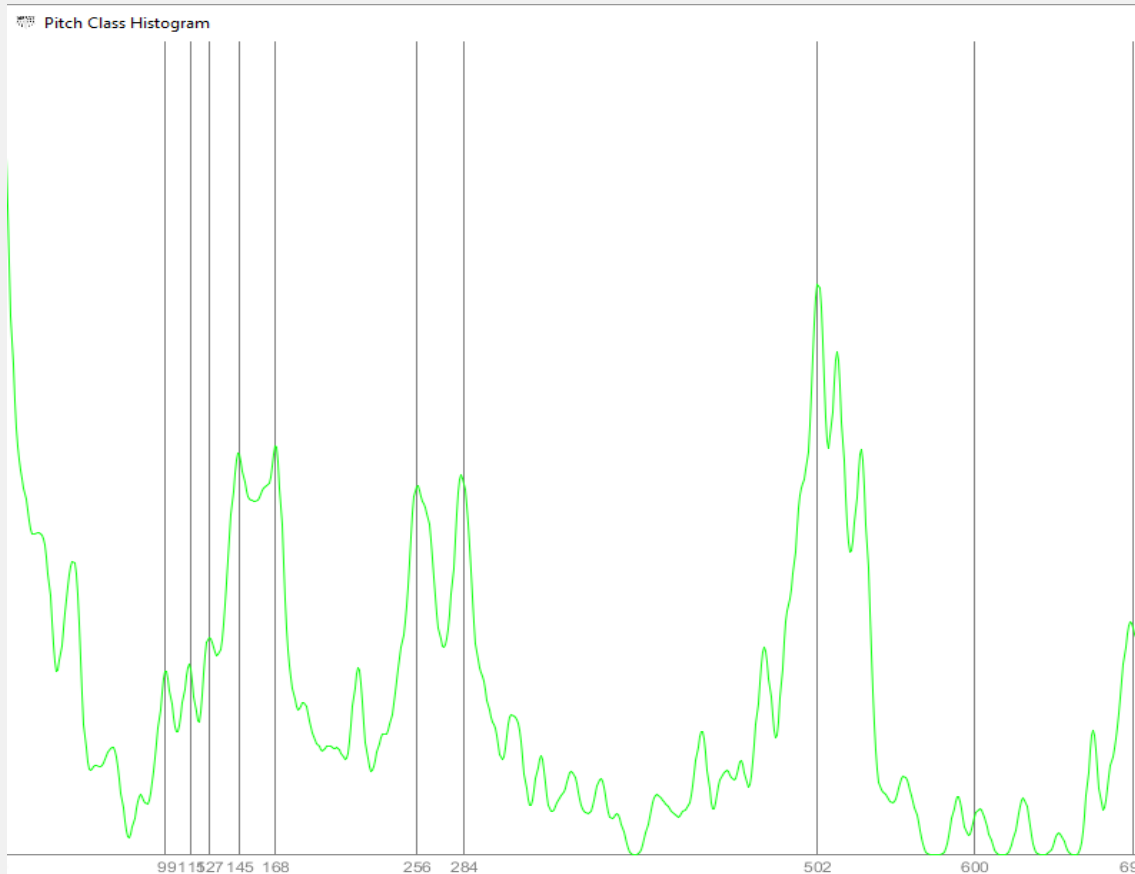


Εικόνα 6. Το ιστόγραμμα του γ' μέρους (μεταξύ των χρονικών στιγμών 1:25 και 1:47).

Το επόμενο μέρος (δ') οριοθετείται από τις χρονικές στιγμές 2:27 και 2:50, περιλαμβάνει δε κάθοδο και κατάληξη στον Πα, οπότε τα ανακύπτοντα διαστήματα μπορούν να αντιπαραβληθούν με αυτά του μέρους α'. Στο ιστόγραμμα της εικόνας 7 απεικονίζεται σε μεγέθυνση η ανάλυση του πενταχόρδου Πα - Κε, επισημαίνονται δε μια σειρά από στατιστικές κορυφές για τις ελκόμενες βαθμίδες Βου και Γα. Για το διάστημα Πα-Βου κυρίαρχες εμφανίζονται οι ουδέτερες θέσεις στα 145 cents (8.7 δωδ.) και 168 cents (10.08 δωδ.). Την πρώτη εξ αυτών συναντήσαμε και στο α' μέρος ενώ πρακτικά την ίδια κορυφή (147 cents) συναντήσαμε και στο συνολικό ιστόγραμμα. Η δε δεύτερη επίσης ταυτίζεται πρακτικά με την αντίστοιχη του β' μέρους στα 167 cents, παραπέμποντας σαφώς στα προαναφερθέντα σημαντικά διαστήματα των 11/10 (165.00 cents) και 54/49 (168.21 cents). Το ημιτόνιο των 99 cents (5.94 δωδ.) παραπέμπει στο βασικό επιμόριο που αναφέρουν οι

⁴² Daniélou "Tableau Comparatif..." ό.π. σ.74.

Ibn Sina και Al Farabi 18/17 (98.95 cents) ενώ η αποτομή των 115 cents (6.90 δωδ.) στο 31/29 (115.46 cents)⁴³, χωρίς να απέχει ιδιαίτερα του από τους Αρχύτα, Πτολεμαίο, Παχυμέρη, Ibn Sina, Al Farabi και Safiuddin αναφερόμενου βασικού ουδέτερου και επιμόριου 15/14 (119.44 cents) που συναντήσαμε και παραπάνω. Η ενδιάμεση κορυφή στα 127 cents (7.62 δωδ.) παραπέμπει στο επίσης πολυσυζητημένο (Αριστόξενος, Παχυμέρης, Πτολεμαίος, Ibn Sina, Al Farabi και Safiuddin) 14/13⁴⁴ (128.30 cents). Το διάστημα Πα-Γα εμφανίζει δύο σαφείς κορυφές στα 256 (15.36 δωδ.) και 284 cents (17.04 δωδ.). Το πρώτο εκ των δύο είναι μια ιδιαίτερα χαμηλή μικρή τρίτη πολύ κοντά στο 29/25 (256.95 cents) ενώ το δεύτερο παραπέμπει στο 33/28 (284.45 cents)⁴⁵ παραμένοντας πλησίον του 20/17 που συναντήσαμε παραπάνω στο γ' μέρος.



Εικόνα 7. Το ιστόγραμμα του δ' μέρους (μεταξύ των χρονικών στιγμών 2:27 και 2:50).

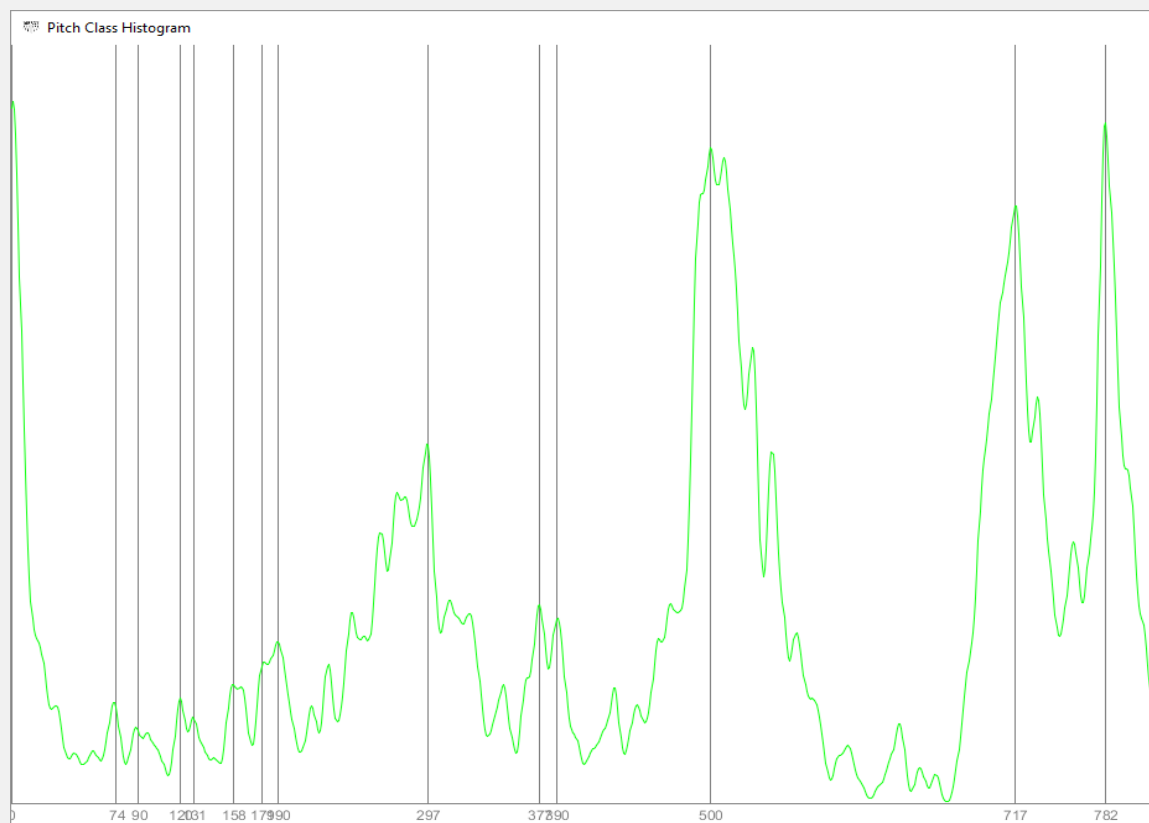
Το τελευταίο μέρος (ε') οριοθετείται από τις χρονικές στιγμές 3:20 και 3:58, περιλαμβάνει δε την τελική κατάληξη στο Δι, την έλξη στο Γα δίεση και την εναρμόνια έλξη στο Ζω ύφεση και κατά συνέπεια παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Το ιστόγραμά του (εικόνα 8, μεγέθυνση της περιοχής μεταξύ Πα και Ζω ύφεση) καταδεικνύει την αναμενόμενη χρονοκυριαρχία των Ζω ύφεση, Δι και Πα, τεκμηριώνει δε την εναρμόνια έλξη του Ζω το οποίο σχηματίζει κορυφή στα 282 cents από το Δι, διάστημα που συναντήσαμε και παραπάνω για το Πα-Γα. Στον προαναφερθέντα εναρμόνιο χαρακτήρα συμβάλλει και η έλξη του Κε προς το Ζω, διάστημα το οποίο μετρήθηκε στα 65 cents (3.84 δωδ.). Η έλξη του Γα δίεση εμφανίζει δύο κορυφές στα 377 (22.66 δωδ.) και 390 cents (23.40 δωδ.). Το πρώτο από τα δύο σχηματιζόμενα διαστήματα παραπέμπει στα 46/37 (376.93 cents) και

⁴³ Daniéλου "Tableau Comparatif..." ό.π. σσ.28,32.

⁴⁴ Λυκούρας *Πυθαγορική Μουσική...* ό.π. σσ.100-101; Daniéλου "Tableau Comparatif..." ό.π. σ.36.

⁴⁵ Daniéλου "Tableau Comparatif..." ό.π. σσ.68,74.

56/45 (378.60 cents), ενώ το δεύτερο στο 84/67 (391.47)⁴⁶, παραμένοντας εγγύτατο στην φυσική μείζονα τρίτη 5.4 (386.31 cents). Για το διάστημα Πα-Βου, βλέπουμε κι εδώ κορυφές στην περιοχή του ελάσσονος τόνου, των ουδέτερων διαστημάτων, της αποτομής, του πυθαγόρειου λείμματος και της εναρμόνιας δίεσης. Πιο συγκεκριμένα οι ελάσσονες τόνοι εμφανίζουν κορυφές στα 179 (10.74 δωδ.) και 190 cents (11.40 δωδ) και ταυτίζονται πρακτικά με αυτές των 178 και 188 cents που εμφανίζουν τα ιστογράμματα του α' και γ' μέρους αντίστοιχα. Στην ζώνη των ουδέτερων διαστημάτων ξεχωρίζουν οι κορυφές στα 158 (9.48 δωδ.) και 131 cents (7.86 δωδ.). Η πρώτη παραπέμπει στο διάστημα 23/21 (157.5 cents) ενώ η δεύτερη στο 41/38 (131.55 cents)⁴⁷, παραμένοντας στην γειτονία του από την αρχαιότητα δημοφιλέστατου 14/13 (128.30 cents) το οποίο συναντήσαμε και παραπάνω. Στην ζώνη των αποτομών η κυρίαρχη κορυφή εμφανίζεται στα 120 cents (7.20 δωδ.), πλησιέστατη σε αυτές των 118 και 115 του γ' και δ' μέρους αντίστοιχα, παραπέμποντας στο προαναφερθέν και δημοφιλές 15/14 (119.44 cents). Τέλος η κορυφή των 90 cents ταυτίζεται με το πυθαγόρειο λείμμα ενώ αυτή των 74 cents παραπέμπει σαφώς στο 24/23 (73.68 cents), αμφότερα εκ των οποίων συναντήσαμε και παραπάνω.



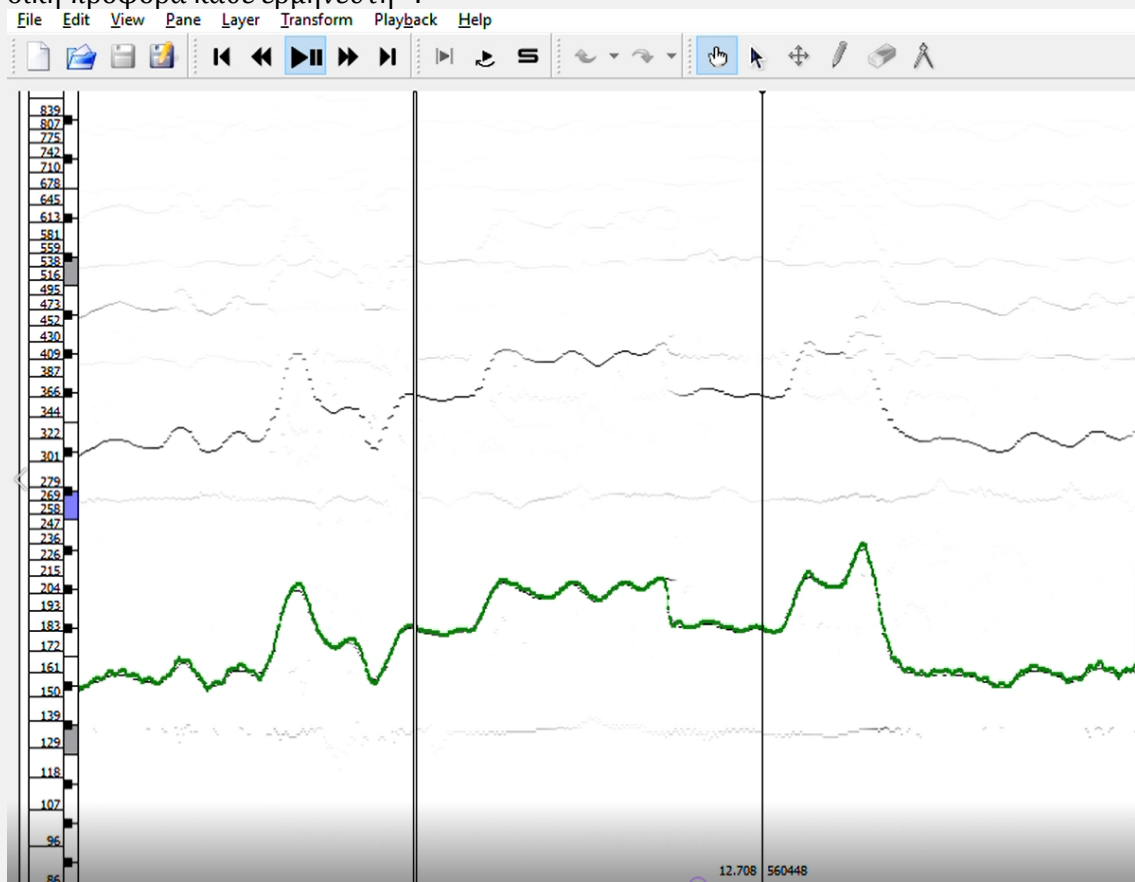
Εικόνα 8. Το ιστογράμμα του ε' μέρους (μεταξύ των χρονικών στιγμών 3:20 και 3:58).

Εκτός της δυνατότητας μέτρησης του ακριβούς τονικού ύψους καταλήξεων οι οποίες δεν εμφανίζουν έντονους κυματισμούς, όπως στις περιπτώσεις των παραπάνω εικόνων 4 και 5, τα μελωδιογραφήματα προσφέρουν απεριόριστες δυνατότητες λεπτομερούς ανάλυσης τονικών και υφολογικών στοιχείων μιας ηχογραφημένης ερμηνείας. Στις εικόνες 9 και 10, όπου αποτυπώνονται στιγμιότυπα του μελωδιογραφήματος του α' μέρους της υπό ανάλυση ερμηνείας, μπορούμε να δούμε στην λεπτομέρειά τους αποσπάσματα του γραφήματος τονικής εξέλιξης της μελωδίας. Στο γράφημα αυτό οπτικοποιούνται με εντυπωσιακή ακρίβεια οι φρασεολογικές αναλύσεις, οι κυματισμοί, τα λυγίσματα

⁴⁶ Daniélou "Tableau Comparatif..." ό.π. σσ. 96,100.

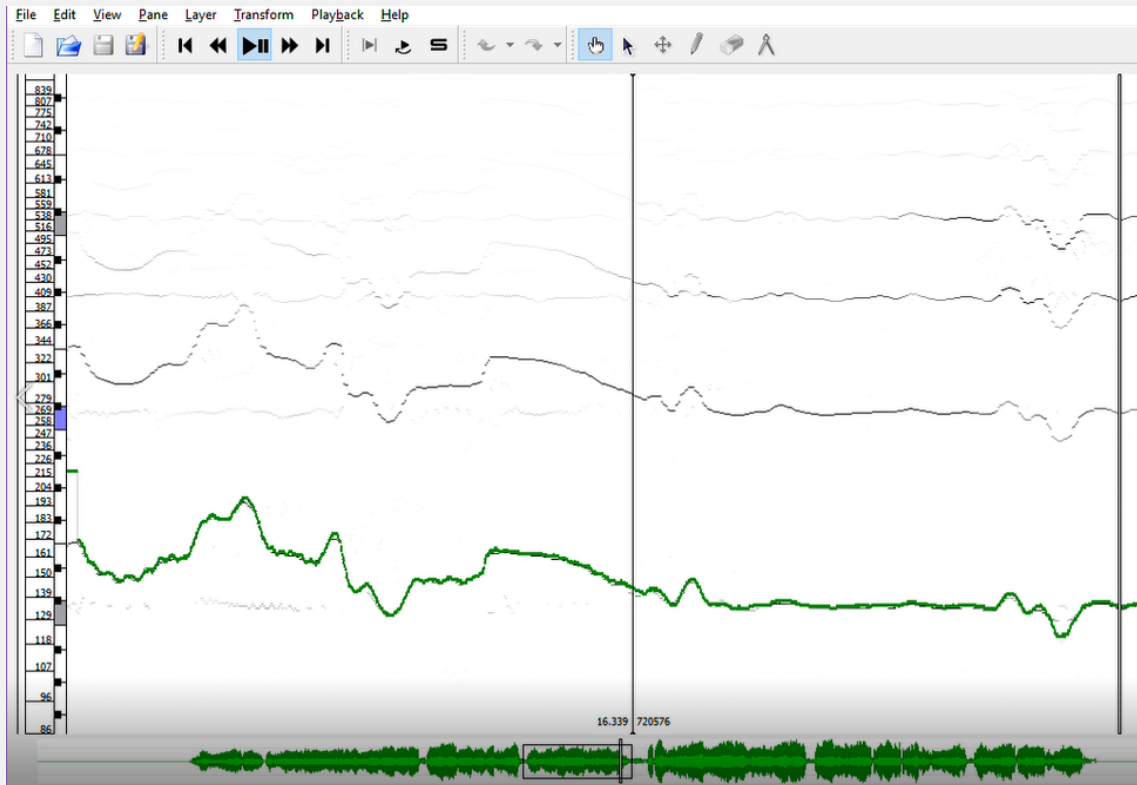
⁴⁷ Daniélou "Tableau Comparatif..." ό.π. σσ. 36,44.

και γκλισάντα και πλείστες όσες υφολογικές λεπτομέρειες συνιστούν την ιδιαίτερη μελωδική προφορά κάθε ερμηνευτή⁴⁸.



Εικόνα 9. Απόσπασμα του μελωδιογραφήματος του α' μέρους (μεταξύ των χρονικών στιγμών 0:11 και 0:14)

⁴⁸ Στα εν λόγω μελωδιογραφήματα, η κύρια μελωδική γραμμή αποτυπώνεται με πράσινο χρώμα ενώ οι γκρίζες γραμμές πιο πάνω αποτελούν την 2η, 3η και 4η αρμονική της αντίστοιχα.



Εικόνα 10. Απόσπασμα του μελωδιογραφήματος του α' μέρους (μεταξύ των χρονικών στιγμών 0:15 και 0:19)

Η εδώ διεξαχθείσα τονική διερεύνηση και διαστηματική ανάλυση δεν φιλοδοξούσε να εξαντλήσει ένα τόσο περίπλοκο και λεπτομερές ζήτημα όπως είναι η μέτρηση και καταγραφή των μελωδικών έλξεων και της σύνολης διαστηματικής ποικιλότητας που περιλαμβάνει ένα βυζαντινό μέλος. Αποτελεί ωστόσο μια πρώτη προσπάθεια τεκμηρίωσης της πολλαπλότητας των εμφανιζόμενων διαστημάτων, στα πλαίσια αυτού του μείζονος σημασίας φαινομένου. Οι κυρίαρχες διαστηματικές περιοχές στα παραπάνω ιστογράμματα εντοπίζονται στα 74-79 cents (24/23, 23/22, 22/21), 90-92 cents (256/243, 39/37), 115-120 cents (15/14, 31/29), 131-136 cents (27/25, 13/12), 145-152 cents (12/11, 88/81), 167-168 cents (11/10, 54/49), 173-179 cents (21/19, 31/28), 188-190 cents (29/26, 39/35), 266-269 cents (7/6), 275-284 cents (20/17, 75/64), όπου σε παρένθεση έχουν συμπεριληφθεί τα πιθανότερα διαστήματα ανά περιοχή⁴⁹.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, θα μπορούσαν τα εμφανιζόμενα διαστήματα για τις δεύτερες Πα-Βου και Κε-Ζω, σε μια πρώτη ανάγνωση να ταξινομηθούν σε κάποιες βασικές ζώνες-διαστηματικές συστοιχίες με ένα εύλογο εύρος η κάθε μία όπως ακολούθως:

1. Την ζώνη των εναρμονίων διαστημάτων, η οποία εμφανίζεται σε όλα τα αποσπάσματα, στην πλειοψηφία των περιπτώσεων κυμαινόμενη μεταξύ 74 cents (4.44 δωδ.) και 79 cents (4.74 δωδ.). Μια διευρυμένη ζώνη εναρμονίων διαστημάτων θα ήταν εύλογο να καλύπτει την περιοχή μεταξύ 60-85 cents (3.60-5.10 δωδ.), παραπέμποντας στα από την

⁴⁹ Στις αναλύσεις των επιμέρους ιστογραμμάτων προτάθηκαν ποικίλα φυσικά διαστήματα σε μορφή λόγων τα οποία να είναι όσο το δυνατόν πλησιέστερα στις τιμές των κορυφών που μετρήθηκαν και ταυτόχρονα να καταδεικνύουν την μεγάλη πυκνότητα και ποικιλότητα εύχων λόγων που υπάρχει στον χώρο των φυσικών διαστημάτων. Οι εμφανιζόμενες διαφορές τους με απλούστερους και πιο εύχωνους λόγους είναι ωστόσο μικρή, σχετικά με την πιθανότητα ποικίλων μικροσφαλμάτων στις μετρήσεις ενός τόσο ρευστού φαινομένου. Για τον λόγο αυτό, στην συγκεντρωτική ταξινόμηση σε ζώνες προτιμήθηκε η αναφορά απλούστερων και πιο εύχων λόγων ως πιθανότερων ακουστικών προτύπων στα οποία μια ερμηνεία μπορεί να παραπέμψει.

αρχαιότητα δημοφιλή διαδοχικά επιμόρια 25/24, 24/23, 23/22, 22/21 και 21/20, ή ακόμη και τα βαρύτερα 26/25, 27/26 και 28/27⁵⁰.

2. Την ζώνη των ημιτονίων και λειμμάτων με επίσης έντονη παρουσία και επίκεντρο την προαναφερθείσα περιοχή 90-92 cents. Ένα λογικό εύρος για την ζώνη αυτή θα ήταν από 85 έως 105 cents (5.10-6.30 δωδ.), παραπέμποντας τόσο στο πυθαγόρειο λείμμα 256/243, όσο και στα διαδοχικά επιμόρια 19/18, 18/17 και 17/16⁵¹.

3. Την ζώνη των αποτομών με τιμές που στα παραπάνω ιστογράμματα κυμαίνονται κυρίως μεταξύ 115 και 120 cents. Ένα εύλογο εύρος για την ζώνη αυτή θα ήταν το 105 έως 125 cents (6.30-7.50 δωδ.), παραπέμποντας στα 16/15 και 15/14.

4. Την ζώνη χαμηλών ουδέτερων με εύρος από 125 έως 145 cents (7.50-8.70 δωδ.), παραπέμποντας σε «διάσημα» διαστήματα όπως τα 14/13, 27/25, 13/12, 25/23 και 88/81.

5. Την ζώνη των μέσων ουδέτερων με εύρος από 145 έως 160 cents (8.70-9.60 δωδ.), παραπέμποντας κατά κύριο λόγο στον σχεδόν απόλυτα κυρίαρχο μέσο φθόγγο 12/11.

6. Την ζώνη των υψηλών ουδέτερων με εύρος από 160 έως 175 cents (9.60-10.50 δωδ.), παραπέμποντας σε διαστήματα όπως τα 800/729, 11/10, 54/49 και 21/19.

7. Την ζώνη των ελάσσονων τόνων μεταξύ 175 και 190 cents (10.50-11.40 δωδ.) παραπέμποντας σε διαστήματα όπως τα 10/9, 29/26, 71/64, 41/37 και 31/28⁵².

8. Την ζώνη του μείζονος τόνου με εύρος από 190 έως και 210 cents (11.40-12.60 δωδ.) με σαφή παραπομπή στον απόλυτα κυρίαρχο 9/8 και τα εναλλακτικά 19/17, 28/25 και 44/39⁵³.

9. Την ζώνη του υπερμείζονος τόνου μεταξύ 210 και 235 cents (12.60-14.10), με παραπομπές σε διαστήματα όπως τα 8/7⁵⁴ και 17/15.

Για τις μικρές τρίτες Πα-Γα και Δι-Ζω ύφεση, οι αντίστοιχες ζώνες ανακύπτουν ως:

1. Η ζώνη της εναρμόνιας μικρής τρίτης μεταξύ 260 και 285 cents (16.60-17.10 δωδ.), παραπέμποντας σε διαστήματα όπως τα 7/6, 20/17 ή 75/64.
2. Η ζώνη του τριημιτονίου μεταξύ 285 και 310 cents (17.10-18.60 δωδ.), η οποία παραπέμπει στην πυθαγόρεια 32/27 αλλά και στις 13/11, 19/16 και 25/21⁵⁵.
3. Η ζώνη της αυξημένης μικρής τρίτης με εύρος από 310 έως 325 cents (18.60-19.50 δωδ.), η οποία παραπέμπει κατά κύριο λόγο στο 6/5 ή εναλλακτικά στο 41/34⁵⁶.

Παρότι περιορισμένη σε μία μόλις ηχογράφηση -η οποία ωστόσο μπορεί να θεωρηθεί ως αντιπροσωπευτικότερη του ψαλτικού ιδιώματος- η παρούσα υπολογιστική ανάλυση τεκμηριώνει σε μεγάλο βαθμό τον πλούτο των διαστηματικών αποχρώσεων που περιλαμβάνει ένα βυζαντινό μέλος. Στην πλειοψηφία τους, τα παραπάνω τεκμηριούμενα διαστήματα έχουν αναφερθεί ήδη από αρχαίους χρόνους, γεγονός που δεν εκπλήσσει αφού υπάρχουν πλείστα όσα φαινόμενα στην ιστορία της ανθρώπινης επιστήμης και τέχνης τα οποία έχουν ανακαλυφθεί σε εποχές που τα μέσα ήταν πενιχρά αλλά η έμπνευση και αντίληψη των ερευνητών μεγάλη. Η υπολογιστική τεκμηρίωση της πολυδιαστηματικής σύστασης της Οκταηχίας έχει πολύ δρόμο να διανύσει και το εγχείρημα του προσδιορισμού ακριβών μαθηματικών λόγων προσκρούει στην ίδια την αδυναμία πραγματοποίη-

⁵⁰ Barker, *Greek Musical Writings...* ό.π. σσ.347-349; Λυκούρας *Πυθαγορική Μουσική...* ό.π. σσ.31-32; Daniéλου "Tableau Comparatif..." ό.π. σσ.16-24. Κωνσταντινίδης, *Θεώρηση και Προσδιορισμός...* ό.π. σ.182

⁵¹ Barker, *Greek Musical Writings...* ό.π. σ.496; Χατζηθαθανασίου, *Οι Βάσεις της Βυζαντινής...* ό.π. σ.1, Λυκούρας *Πυθαγορική Μουσική...* ό.π. σ.81. Κωνσταντινίδης, *Θεώρηση και Προσδιορισμός...* ό.π. σ.182

⁵² Daniéλου "Tableau Comparatif..." ό.π. σσ.49-52.

⁵³ Barker, *Greek Musical Writings...* ό.π. σ.349; Daniéλου "Tableau Comparatif..." ό.π. σσ.52-56.

⁵⁴ Barker, *Greek Musical Writings...* ό.π. σσ. 45,349; Daniéλου "Tableau Comparatif..." ό.π. σ.58.

⁵⁵ Daniéλου "Tableau Comparatif..." ό.π. σσ.76-80.

⁵⁶ Daniéλου "Tableau Comparatif..." ό.π. σ.84.

σης απολύτως ακριβών μετρήσεων⁵⁷. Εξάλλου η ρευστότητα και ο υφολογικός πλούτος της εν λόγω παράδοσης σκεπάζουν με μια «δημιουργική ασάφεια» το πολυσχιδές αυτό μελωδικό φαινόμενο. Ωστόσο, οι αναδυόμενες επικρατούσες ζώνες και κυρίαρχες διαστηματικές θέσεις επιβεβαιώνουν σε εξαιρετικά μεγάλο βαθμό τον κεντρικό ρόλο αυτού του εκπληκτικού πλούτου τονικών αποχρώσεων, ο οποίος αποτελεί τιμή και καμάρι της εν λόγω μουσικής παράδοσης.

Την παραπάνω μεθοδολογία μπορεί κανείς να εφαρμόσει με ποικίλους τρόπους, είτε αναλύοντας μεμονωμένες ερμηνείες στο ίδιο μέλος, είτε συγκρίνοντας διαφορετικά μέλη στον ίδιο ήχο. Με την αντιπαραβολή των αναλύσεων κλασικών θέσεων στον ίδιο ήχο μπορεί κανείς να εξάγει συμπεράσματα για τα εμφανιζόμενα διαστήματα στις ερμηνείες του ίδιου ή διαφορετικών ιεροψαλτών. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι συγκρίσεις μεταξύ των αποτελεσμάτων που μπορεί να δώσουν αναλύσεις ηχογραφήσεων του ίδιου ψάλτη στον ίδιο ήχο ή ακόμα και στην ίδια σύνθεση, συγκρίσεις μεταξύ παλαιότερων και νεότερων ηχογραφήσεων, ηχογραφήσεων ψαλτών που ανήκουν σε διαφορετικές σχολές κλπ.

Η ψαλτική είναι μια τέχνη που απλώνει τις ρίζες της πολύ βαθιά στον χρόνο και τον χώρο στον οποίο διαμορφώθηκε και εξελίχθηκε. Ταυτόχρονα ο αμιγώς φωνητικός χαρακτήρας της, ο οποίος δεν εμπλέκει οργανολογικής ή τεχνικής φύσεως εμπόδια στην διαστηματική εκλέπτυνση, αφήνει περιθώρια για θεωρητικά άπειρη ελευθερία στην ερμηνεία λεπτών τονικών αποχρώσεων οι οποίες αναδύονται από την μνήμη αποτυπωμένων διαστηματικών προτύπων ή ακόμη και την προσωπική έμπνευση. Η εδώ παρουσιασθείσα μεθοδολογία λεπτομερούς και εστιασμένης τονικής διερεύνησης και διαστηματικής ανάλυσης, μπορεί να καταδείξει τέτοιες λεπτές τονικές αποχρώσεις σχετιζόμενες με μελωδικές έλξεις, κυματισμούς, υφολογικές ιδιαιτερότητες και προσωπικές αισθητικές επιλογές, καθοριστικές για την ιδιαίτερη μελωδική προφορά συγκεκριμένων εκτελεστών ή ερμηνευτικών σχολών⁵⁸. Σε κάθε περίπτωση, η πολυδιαστηματική και ρευστή φύση της εν λόγω μελωδικής παράδοσης αποτελεί θεμελιώδες διακριτικό χαρακτηριστικό της και ως εκ τούτου χρήζει λεπτομερούς, εκτεταμένης και συστηματικής ανάλυσης, προκειμένου να κατανοηθούν οι πραγματικές του διαστάσεις στην ερμηνευτική πράξη.

Βιογραφικό: Ο Μάρκος Σκούλιος διδάσκει στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (πρώην Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου). Τόσο σαν εθνομουσικολόγος όσο και σαν μουσικός, μελετά το φαινόμενο της μελωδικής τροπικότητας όπως εμφανίζεται σε πολυδιαστηματικά και πολυτροπικά συστήματα της περιοχής μεταξύ της Ανατολικής Μεσογείου και της Ινδίας (όπως τα οθωμανοτουρκικά και αραβικά Μακάμ, οι ινδικές Raga, τα περσικά Dastgah και η βυζαντινή Οκταηχία). Είναι πτυχιούχος και διπλωματούχος βυζαντινής μουσικής με δάσκαλο τον νυν Πρωτοψάλτη της Μ.τ.Χ.Ε. Παναγιώτη Νεοχωρήτη. Κατέχει μεταπτυχιακό τίτλο Masters στην Εθνομουσικολογία (SOAS, University of London) με ειδίκευση στην μουσική της Μέσης Ανατολής, ενώ η διδακτορική του διατριβή (Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, επίτιμης καθηγήτριας Δρ. Γιαννέλος Δημήτριος) αφορά σε μια μεγάλης κλίμακας σύγκριση των τροπικών συστημάτων των οθωμανοτουρκικών Μακάμ και των ινδουστανικών Raga. Από το 1994 μέχρι σήμερα έχει συμμετάσχει παίζοντας Νέι και Ούτι σε πολυάριθμες εκδηλώσεις και δισκογραφικές παραγωγές. Παράλληλα είναι μέλος του ICTM Maqam Study Group και δημοσιεύει επιστημονικές εργασίες, συμμετέχει σε συμπόσια και συνέδρια και πραγματοποιεί διαλέξεις και σεμινάρια στην Ελλάδα και το εξωτερικό, πάνω σε θέματα που αφορούν τις μεγάλες ανατολικές τροπικές παραδόσεις και την σχέση τους με μουσικά ιδιώματα του ελλαδικού χώρου. Ιστοσελίδα: <https://uoi.academia.edu/MarkosSkoulios>

⁵⁷ Σκούλιος «Διαστηματικός Πλούτος...» ό.π. σσ.52-55.

⁵⁸ Η μεθοδολογία αυτή είναι άμεσα εφαρμόσιμη και σε περιπτώσεις ηχογραφήματων ασυγκέραστων και πολυδιαστηματικών κοσμικών ιδιωμάτων, όπως λαϊκά ιδιώματα της ευρύτερης περιοχής της Ανατολικής Μεσογείου και Εγγύς και Μέσης Ανατολής.

**Προϋποθέσεις και δεξιότητες για την Ιερά Ψαλμωδία
στην Ορθόδοξη Λατρεία,
στο πλαίσιο της Δημόσιας Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης.**

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΣΠΑΝΟΥΔΑΚΗΣ

dimosmusic@yahoo.gr

Περίληψη. Μια ιδιαίτερα κρίσιμη περίοδος διαμόρφωσης ιδανικών προϋποθέσεων και ανάπτυξης κατάλληλων δεξιοτήτων για την Ιερά Ψαλμωδία στην Ορθόδοξη Λατρεία, είναι η παιδική ηλικία. Στην παρούσα μελέτη εξετάζεται συνολικώς η εκπαιδευτική διαδικασία, κατά την οποία παιδιά, ηλικίας 10 έως 12 ετών (τάξεις Ε' και ΣΤ' του 11^{ου} Δημοτικού Σχολείου Δράμας), γνωρίζουν τη Βυζαντινή Μουσική στο πλαίσιο της διδασκαλίας του μαθήματος της Μουσικής, στη Δημόσια Πρωτοβάθμια Δημοτική Εκπαίδευση. Αναλυτικότερα:

- Επισημαίνονται στοιχεία που χαρακτηρίζουν το σύνολο των μαθητών των δύο τάξεων.
- Παρουσιάζονται οι εκπαιδευτικοί στόχοι, οι οποίοι τέθηκαν στην αρχή του σχολικού έτους 2017-2018 και οι οποίοι στο σύνολό τους αποσκοπούν μεταξύ άλλων στην γνωριμία των μαθητών με τη Βυζαντινή Μουσική.
- Καταγράφονται κεντρικά σημεία παιδαγωγικών μεθόδων που χρησιμοποιήθηκαν.
- Περιγράφεται η ανταπόκριση των μαθητών.
- Αναλύονται τα συναγόμενα συμπεράσματα της εννιάμηνης εκπαίδευσης.
- Εκφράζονται σκέψεις για τις προοπτικές της διδασκαλίας της Βυζαντινής Μουσικής στη Δημόσια Πρωτοβάθμια Δημοτική Εκπαίδευση.

Την εισήγηση πλαισιώνουν μουσικά παραδείγματα (Απολυτικά του ενιαυτού) από μαθητές του 11ου Δημοτικού Σχολείου Δράμας.

Βιογραφικό: Ο ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΣΠΑΝΟΥΔΑΚΗΣ σπούδασε στο Μουσικό Γυμνάσιο-Λύκειο Θεσσαλονίκης. Πήρε πτυχίο αντίστιξης (Ωδείο Νάκας 2007), πτυχίο και δίπλωμα Βυζαντινής Μουσικής (Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης 2006 & 2009). Το 2008 αποφοίτησε από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών (Τ.Μ.Σ.) του Α.Π.Θ. Έλαβε μεταπτυχιακό στην Βυζαντινή Μουσικολογία (Θεολογική Σχολή, Α.Π.Θ., με τον πρωτοπρεσβύτερο Σπ. Αντωνίου, 2012) και τον τίτλο του διδάκτορα Βυζαντινής Μουσικής το 2017, με επιβλέπουσα την καθηγήτρια Μ. Αλεξάνδρου, ως υπότροφος του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών. Συμμετέχει ως εισηγητής σε διεθνή συνέδρια. Έχει παρακολουθήσει ετήσιο και τρίμηνο σεμινάριο νευρολογίας υπό τον ομότιμο καθηγητή Νευρολογίας, Σταύρο Μπαλογιάννη. Είναι μέλος της Ομάδας Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής από το 2006 (Τ.Μ.Σ., Α.Π.Θ.) και της Ερευνητικής Ομάδας Βυζαντινών Μουσικών Σπουδών της Ε.Μ.Ε. από το 2015.

Προϋποθέσεις μαθητείας της ψαλτικής στις αρχές του Κ' αιώνα στην Κωνσταντινούπολη. Η περίπτωση του Παντολέοντος Μελαχροινούδη

ΜΙΧΑΗΛ ΣΤΡΟΥΜΠΑΚΗΣ

Πατριαρχική Ἀνώτατη Ἐκκλησιαστική Ἀκαδημία Κρήτης

m.stroumbakis@gmail.com

Περίληψη. Ὁ Παντολέον Μελαχροινούδης, Χίος μουσικοδιδάσκαλος καὶ ψάλτης τοῦ Κ' αἰῶνα, μετέβη στὴν Κωνσταντινούπολη στὸ τέλος τοῦ 19' αἰ. προκειμένου νὰ μαθητεύσει στὸν ἐπίσης Χίο διαπρεπῆ μουσικοδιδάσκαλο Νηλέα Καμαράδο. Ἡ περιπετειώδης ἀπόκτηση τοῦ σπουδαίου ἀρχείου του μᾶς ὁδήγησε στὰ ἴχνη τῆς μαθητείας του στὴν ψαλτική κατὰ τὴ διάρκεια τῆς παραμονῆς του στὴν Κωνσταντινούπολη. Ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὸ πλούσιο ἀρχεῖο ἀπολυτῶν, ὁ Παντολέον Μελαχροινούδης συνδύασε τὰ παρακάτω στοιχεῖα: α) μαθητεία σὲ δάσκαλο ψαλτικῆς· β) μαθητεία σὲ δάσκαλο ὀργανικῆς μουσικῆς, συγκεκριμένα δάσκαλο βιολιού. Στὴν εἰσήγησή παρουσιάζονται, πέρα ἀπὸ τὰ ἱστορικὰ στοιχεῖα τῆς παρουσίας καὶ μαθητείας τοῦ Μελαχροινούδη στὴν Κωνσταντινούπολη, καὶ ὅλες οἱ παραπλήσιες ἐντοπισθεῖσες παράμετροι, ὅπως μαθήματα Θεωρίας καὶ Πράξεως τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, μαθήματα Θεωρίας καὶ Πράξεως τῆς Ἀνατολικῆς Μουσικῆς (Μακάμ), μαθήματα Θεωρίας καὶ Πράξεως τῆς Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς. Ὅλα τὰ παραπάνω στοιχεῖα σηματοδοτοῦν ἓνα πλαίσιο μαθητείας ποὺ συνδυάζει τὴν ἐν γένει γνώση τῆς μουσικῆς, χωρὶς νὰ ἀποκόπτεται ἡ Ψαλτική ἀπὸ τὶς ἄλλες μουσικῆς.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Στὴν εἰσαγωγική του ὁμιλία ὁ συνάδελφος Κώστας Καραγκούνης ἀναφέρθηκε διεξοδικὰ στὶς θεολογικὲς προϋποθέσεις γιὰ τὴν πραγμάτωση τῆς ἐν ἐπίγνωσιν ἱερᾶς ψαλμωδίας. Τὶ σημαίνει ἡ λέξις “ἐπίγνωση”; Τὸ χρηστικὸ λεξικὸ τῆς νεοελληνικῆς γλώσσας τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν μᾶς διαφωτίζει σημειώνοντας ὅτι ἐπίγνωση εἶναι ἡ βαθειὰ γνώση, ἡ σαφὴς ἀντίληψη τῶν πραγμάτων, ἡ συναίσθησις¹. Στὴν εἰσήγησή μας αὐτὴ θὰ προσπαθήσουμε νὰ παρουσιάσουμε ὅχι τὶς θεολογικὲς προϋποθέσεις τῆς ἐπίγνωσης, ἀλλὰ τὶς τεχνικὲς-πρακτικὲς προϋποθέσεις ποὺ σχετίζονται μὲ τὴ μαθητεία. Θὰ ἐξετάσουμε, δηλαδή, ποιὲς εἶναι οἱ διάφορες ὀψεις τῆς μαθητείας ποὺ συντελοῦν στὸ νὰ ἀποκτήσει κανεὶς μὴ βαθειὰ γνώση καὶ σαφὴ ἀντίληψη τοῦ ἀντικειμένου. Ἀρωγὸς στὴν προσπάθειά μας αὐτὴ θὰ εἶναι τὸ παράδειγμα τοῦ χίου ψάλτη καὶ μουσικοῦ Παντολέοντος Μελαχροινούδη.

2. Ο ΠΑΝΤΟΛΕΩΝ ΜΕΛΑΧΡΟΙΝΟΥΔΗΣ

Εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ Χίος ἀνέκαθεν παρουσίαζε ὑψηλὴ δραστηριότητα στὸν τομέα τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς. Ἡ ἔμφυτη μουσικότητα τῶν κατοίκων της, ἡ πνευματικὴ,

¹ Χρηστικὸ Λεξικὸ τῆς Νεοελληνικῆς Γλώσσας, Σύνταξη-Ἐπιμέλεια Χριστόφορος Χαραλαμπίδης, Τόμος 2, Δημοσιογραφικὸς Ὄργανισμὸς Λαμπράκη Α. Ε. - Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, Ἀθήνα 2016, σ. 637.

κανονική και διοικητική έκκλησιαστική σύνδεσή της με τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο, καθὼς και οἱ ἰσχυροὶ δεσμοὶ τῶν κατοίκων της με τὴν Κωνσταντινούπολη μέσω και τῆς ἐκεῖ ἀκμάζουσας Χιακῆς κοινότητος,² ὀδήγησαν πολλοὺς Χιώτες νὰ μετοικήσουν στὴν Κωνσταντινούπολη, προκειμένου νὰ σπουδάσουν τὴ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσική. Μέσω τῶν καταλόγων συνδρομητῶν τῶν μουσικῶν βιβλίων, οἱ ὁποῖοι, ὡς γνωστόν, ἀποτελοῦν ἐξαιρετικὴ πηγὴ συλλογῆς ἔθνογραφικῶν και ὄχι μόνο, πληροφοριῶν, μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι οἱ Χῖοι τῆς Κωνσταντινουπόλεως και τῆς νήσου Χίου κατέχουν μίαν σημαντικὴ θέση³ στὸ γενικότερο ψαλτικὸ περιβάλλον, πρᾶγμα τὸ ὁποῖο καταδεικνύει τὴν ἔκδηλη φιλόμουση διάθεση τῶν Χιωτῶν.

Ἔχουμε ἀρκετὰ παραδείγματα μετάβασης ἀπὸ τὴ Χίο στὴν Κωνσταντινούπολη με σκοπὸ τὴ σχολαστικότερη και πλέον διευρυμένη μαθητεία στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική.⁴ Ἐνα τέτοιο παράδειγμα μετάβασης ἀπὸ τὴ Χίο στὴν Κωνσταντινούπολη με σκοπὸ τὴν τελείωσή του στὴ μουσικὴ εἶναι ὁ μουσικὸς και ψάλτης και κατόπιν διδάσκαλος τῆς ψαλτικῆς τέχνης στὴ Χίο Παντολέων Μελαχροινούδης. Ἡ ἐπιλογή τοῦ συγκεκριμένου προσώπου γιὰ τὴν κατάδειξη ὄψεων μαθητείας τῆς ψαλτικῆς κατὰ τὶς ἀρχές τοῦ κ' αἰῶνα δικαιολογεῖται ἀπὸ τοὺς παρακάτω, σημαντικοὺς, κατὰ τὴν ἄποψή μας, λόγους: Α) οἱ ψαλτικὲς δραστηριότητες τοῦ Μελαχροινούδη στὴν Κωνσταντινούπολη. Β) ἡ ψαλτικὴ και εὐρύτερη μουσικὴ μαθητεία του, και Γ) τὸ πλούσιο χειρόγραφο ὑλικὸ ποὺ εὐρίσκεται ἀποθησαυρισμένο στὸ Ἄρχεῖο του, ἀπὸ τὸ ὁποῖο προκύπτουν σημαντικὰ στοιχεῖα γιὰ τὴν ὅλη του δραστηριότητα. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ μᾶς καθοδηγοῦν σήμερα στὴν ἰχνηλάτιση ὄψεων μαθητείας στὴν ψαλτικὴ, βάσει τῶν ὁποίων μποροῦμε νὰ συνάξουμε τὰ συμπεράσματά μας γιὰ τὸ περιεχόμενο τῆς μουσικῆς ἐκπαίδευσης και μαθητείας τῆ συγκεκριμένη ἐποχὴ και νὰ προβοῦμε, εἰ δυνατόν, σὲ λυσιτελεῖς και χρήσιμες ἀναγωγές στὴ σύγχρονη πραγματικότητα.

Ὁ Παντολέων Μελαχροινούδης γεννήθηκε στὴ Χίο τὴν τελευταία εἰκοσαετία τοῦ 18^{ου} αἰῶνα. Ὁ Κατάλογος τῶν Μαθητῶν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς Σχολῆς τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως,⁵ δημοσιευμένος στὸ πέμπτο

² Γιὰ τοὺς στενοὺς δεσμοὺς μεταξύ Χίου και Κωνσταντινουπόλεως βλ. ἐνδεικτικὰ Γ. Γεωργιάδης, *Ὁ ἐν Γαλατᾶ ἱερός ναὸς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τῶν Χίων*, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1898 και Ἀνδρ. Μιχαηλίδης, «Οἱ μέσω τῆ χιακῆς εὐποιίας δεσμοὶ ἀνάμεσα στὴ Χίο και τὴν Κωνσταντινούπολη», Ἰατρικὴ Ἐταιρεία Χίου-Chios medical society, <http://www.chios-medical.gr/constantinoupolis.htm> [8-5-2018], ὅπου και εἰδικότερη βιβλιογραφία.

³ Γιὰ νὰ καταδειχθεῖ ἡ ἔντονη μουσικὴ παρουσία τῶν Χιωτῶν στὰ μουσικὰ πράγματα τῆς Κωνσταντινουπόλεως και τῆς νήσου, μποροῦμε νὰ ἀναφέρουμε ἐνδεικτικὰ ὅτι κατὰ τὴν πρώτη εἰκοσαετία τῆς μουσικῆς τυπογραφίας τοῦ 19^{ου} αἰῶνα (1820-1839) στὰ μουσικὰ βιβλία τῆς περιόδου και ἰδιαίτερος στοὺς καταλόγους συνδρομητῶν τοὺς ἐπισημαίνονται 143 ἀναγραφές Χίων τὴν καταγωγή συνδρομητῶν, ἐκ τῶν ὁποίων οἱ 52 ἐντοπίζονται στὴν Κωνσταντινούπολη και τὰ περίχωρά της, 69 ἐντὸς τῆς νήσου Χίου και οἱ ὑπόλοιποι 21 σὲ διάφορα ἄλλα μέρη, ἀπὸ τὸ Ἰάσιο, τὴ Φιλίππουπολη και τὴ Γκιουμουρτζίνα μέχρι τὴν Ἀθήνα, Λέσβο, Τήνο και Σῦρο (βλ. τίτλους ἐκδόσεων τῆς πρώτης εἰκοσαετίας στὸ Γ. Χατζηθεοδώρου, *Βιβλιογραφία τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Περίοδος Α' (1820 – 1899)*, Πατριαρχικὸν Ἰδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 57-81. Κατὰ τὴν τελευταία εἰκοσαετία τοῦ 19^{ου} αἰ., και στίς μουσικὲς ἐκδόσεις τῆς περιόδου, ἐπισημαίνονται περισσότερες τῶν 125 ἀναγραφῶν, ἐκ τῶν ὁποίων οἱ 45 ἐντοπίζονται στὴν Κωνσταντινούπολη και τὰ περίχωρά της, 72 ἐντὸς τῆς νήσου Χίου και 8 τουλάχιστον σὲ ἄλλα μέρη, ὅπως πχ. Ἱεροσόλυμα, Βιζύη, Καρλόβασι, (βλ. ὁμοίως, τίτλους ἐκδόσεων τῆς πρώτης εἰκοσαετίας στὸ Γ. Χατζηθεοδώρου, *ὁπ.π.*, σ. 161-214).

⁴ Ἦδη σὲ παλαιότερη μελέτη μας ἔχουν ἐπισημανθεῖ τέτοια παραδείγματα, βλ. σχετικὰ Μ. Στρουμπάκης, «Ἡ ψαλτικὴ παράδοση τῆς Χίου κατὰ τὸ α' μισὸ τοῦ κ' αἰῶνα. Ἱστορικὸ σχεδιάγραμμα», εἰσήγηση παρουσιασθεῖσα στὸ *Ε' Διεθνὲς Συνέδριο Μουσικολογικὸ και Ψαλτικὸ «Θεωρία και Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης: Ἐρωταποκρίσεις και Ἀκρίβεια τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης*, Ἀθήνα 13-15 Δεκεμβρίου 2012, ὑπὸ ἔκδοσιν.

⁵ Περί τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως και τῆς Μουσικῆς Σχολῆς του, βλ. Ἀντ. Χατζόπουλος, *Ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ παιδεία στὴν Κωνσταντινούπολη τοῦ 19^{ου} και 20^{ου} αἰῶνα*, Ἀλεξανδρούπολη 2010, σ. 209-234· ὁ ἴδιος, «Ἡ διδακτικὴ τῆς ψαλτικῆς στοὺς Κανονισμοὺς και στὰ Ἀναλυτικὰ Προγράμματα τῶν Πατριαρχικῶν Σχολῶν Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς στὴν Κωνσταντινού-

τεῦχος τοῦ Παραρτήματος τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας, περιέχοντος τὰ Πρακτικά τῶν Ἔργασιων τοῦ Συλλόγου,⁶ κατατάσσει τὸν Παντολέοντα Μελαχροινούδη στὴν 184^η θέση τοῦ Μαθητολογίου μὲ τὴν ἐξῆς λιτὴ ἀλλὰ περιεκτικὴ ἀναγραφή: «Τάξις Τετάρτη. Παντολέων Μελαχροινούδης, Πατρίς: Χίος, Ἐπάγγελμα: β' Δομέστικος τῆς ἐν Πέραν ἐκκλησίας τῶν Εἰσοδίων, Ἡλικία: 26». Ὁ κατάλογος αὐτὸς ἀφορᾷ στὸ τέταρτο ἔτος λειτουργίας τῆς Σχολῆς στὸ πλαίσιο τοῦ Συλλόγου, ἦτοι στὸ ἔτος 1902. Ὡς ἐκ τούτου, καὶ ἂν φυσικὰ ἡ πληροφορία περὶ τῆς ἡλικίας εἶναι ἀκριβής, ὁ Μελαχροινούδης γεννήθηκε περὶ τὸ 1876 μὲ τὸπο καταγωγῆς τὸ χωρίον τῆς Χίου Καλλιμασιά,⁷ χωρίον ἀπὸ τὸ ὁποῖον κατὰγονται καὶ ἄλλοι παλαιότεροι ψάλτες, ἀπαντώμενοι στοὺς καταλόγους συνδρομητῶν.⁸ Ἡ πρώτη σαφὴς μνεία τῆς παρουσίας του στὴν Κωνσταντινούπολη ἐπισημειώνεται στὰ «Πρακτικά τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου» καὶ συγκεκριμένα στὰ Πρακτικά τῆς ΞΓ' Τακτικῆς Συνεδρίασης (27 Ἰουλίου 1900), ὅπου ἀναφέρεται ὅτι «[...] προεδρεύοντος τοῦ Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Ἀμασειᾶς κ. Ἀνθίμου καὶ παρόντων 24 τακτικῶν μελῶν [...] προτείνονται ὡς τακτικὰ μέλη δι' ἐγγράφου αἰτήσεως ὑπὸ τῶν κ. κ. Γ. Ἰ. Παπαδοπούλου, Ἰ. Παναγιωτάκη καὶ Γερασίμου Παπαδοπούλου [...] καὶ Παντολέων Μελαχροινούδης δομέστικος».⁹ Στὸ ἴδιο τεῦχος τοῦ Παραρτήματος Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας καὶ στὶς πρῶτες σελίδες, καταγράφονται σὲ κατάλογο τὰ «Μέλη [...] ἐγγραφέντα κατὰ τὸ ἀπὸ 1^{ης} Ἰουνίου μέχρι 31^{ης} Δεκεμβρίου ἐπτάμηνον διάστημα» καὶ στὸ στοιχεῖον Μ. καταχωρίζεται τὸ ὄνομα τοῦ Παντολέοντος Μελαχροινούδης: «Μελαχροινούδης Παντολέων, Δομέστικος».¹⁰

Ἄν συνδυάσουμε τὶς πληροφορίες τοῦ Μαθητολογίου καὶ τοῦ Καταλόγου τῶν Μελῶν τοῦ Συλλόγου, ἡ ἔλευση τοῦ Μελαχροινούδης στὴν Κωνσταντινούπολη πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ κατὰ τὸ ἔτος ἴδρυσης τῆς Μουσικῆς Σχολῆς καὶ τοῦ ἰδίου τοῦ Συλλόγου, ἦτοι κατὰ τὸ 1899 ἢ καὶ λίγο νωρίτερα. Τὸν βλέπουμε, μάλιστα, νὰ κατέχει τὴν ιδιότητα τοῦ Δομεστίκου.¹¹ Ἡ ιδιότητα τοῦ Δομεστίκου καὶ μάλιστα στὴν ἡλικία τῶν 22 ἐτῶν

πολη», *Πρακτικά Β' Διεθνoῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ Θεωρία καὶ Πράξις τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης: Τὰ Γένη καὶ Εἶδη τῆς Βυζαντινῆς Ψαλτικῆς Μελοποιίας*, Ἐκδίδει ὁ Γρ. Θ. Στάθης, Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Ἀθήνα 2006, σ. 431-458.

⁶ *Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας. Ἔργασιαι τοῦ ἐν τοῖς Πατριαρχείοις ἐδρεύοντος καὶ δυνάμει Ὑψηλῆς Κυβερνητικῆς Ἀδείας λειτουργοῦντος Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου*. Τεῦχος Πέμπτον (1 Νοεμβρίου 1902) [στὸ ἐξῆς: ΠΕΑ 5], Ἐκ τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1902 σ. 334-335.

⁷ Περὶ τοῦ χωρίου Καλλιμασιά, βλ. Δημ. Μελαχροινούδης, *Ἡ Καλλιμασιά τῆς Χίου*, Ἐκδόσεις ΑΛΦΑ ΠΙ, Χίος 2015.

⁸ Πράγματι, ἡ Καλλιμασιά καὶ οἱ Καλλιμασιῶτες κατέχουν μιὰ διακεκριμένη θέση στοὺς καταλόγους συνδρομητῶν τῶν μουσικῶν ἐντύπων τοῦ 19^{ου} αἰ., εἴτε παρουσιάζοντας μεμονωμένες ἀναγραφές (πχ. Καλλιμασιῶτες κάτοικοι ἄλλων περιοχῶν, ὅπως Κωνσταντινούπολη), εἴτε ἐμφανιζόμενοι ὡς ὁμάδα μουσικῶν προερχόμενη ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν Καλλιμασιά. Ἐνδεικτικὰ, ἀναφέρουμε τὰ ὀνόματα τοῦ πρωτοεμφανιζόμενου στὴν Κωνσταντινούπολη «Μουσικολογιωτάτου Δημητρίου Φιστουρή» (βλ. *Καλοφωνικὸν Εἰρμολόγιον* 1835, Κατάλογος τῶν φιλομούσων συνδρομητῶν, σ. 270 [γὰρ τὰ πλήρη βιβλιογραφικὰ στοιχεῖα, βλ. Γ. Χατζηθεοδώρου, *ὄπ.π.*, σ. 70-72), καὶ τῶν Νικολάου Χαρτουλάρη, Ἰωάννη Σύλλα, Γεωργίου Ψαλτάκη καὶ Δημητρίου Καρνουπάκη, καταγεγραμμένων ὡς κατοίκων τῆς Καλλιμασιάς (βλ. *Τὰ ἔνδεκα Ἐωθινὰ* Ἀλεξάνδρου Φωκαέως 1886, σ. 77 [γὰρ τὰ πλήρη βιβλιογραφικὰ στοιχεῖα, βλ. Χατζηθεοδώρου, *ὄπ.π.*, σ. 179-180).

⁹ *Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας. Ἔργασιαι τοῦ ἐν τοῖς Πατριαρχείοις ἐδρεύοντος καὶ δυνάμει Ὑψηλῆς Κυβερνητικῆς Ἀδείας λειτουργοῦντος Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου*. Τεῦχος Τρίτον (31 Δεκεμβρίου 1900) [στὸ ἐξῆς: ΠΕΑ 3], Ἐκ τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1900, σ. 145.

¹⁰ ΠΕΑ 3, σ. 4.

¹¹ Τὸ Πρακτικὸ ἀναφέρει μόνον τὴν ιδιότητα τοῦ Δομεστίκου καὶ ὄχι σὲ ποῖο ναὸ κατεῖχε τὴ θέση αὐτή. Ἔχουν προηγηθεῖ, βεβαίως, ἄλλα ὀνόματα κατέχοντα συγκεκριμένες θέσεις σὲ ἰ. Ναοὺς τῆς Πόλης. Ἄν πράγματι, ἡ ιδιότητα τοῦ Δομεστίκου δὲν συνδέεται μὲ κάποιο ναὸ τῆς Κωνσταντινούπολης κατὰ τὴν

σηματοδοτεί την κατοχή ικανών μουσικῶν γνώσεων. Τὸ γεγονός ὅτι ἐμφανίζεται παράλληλα καὶ ὡς μαθητῆς τῆς Σχολῆς δὲν ἀποκλείει τὴ μία ἀπὸ τὴν ἄλλη ιδιότητα, καθὼς στὴ Λογοδοσία τοῦ 1^{ου} ἔτους τῆς Σχολῆς τῆς Μουσικῆς ποὺ ἐξεφώνησε ὁ ἐκ τῶν ἐφόρων τῆς Σχολῆς Γεώργιος Παπαδόπουλος ἀναφέρεται ρητὰ ὅτι ἐνεγράφησαν ὡς μαθητὲς τῆς Σχολῆς καὶ ἱεροψάλτες μὲ ἀνόμιες μουσικὲς γνώσεις καὶ μάλιστα ὅτι: «ἡ δικαία κατάταξις ἐκάστου ἐν τῇ ἀρμοδίᾳ τάξει πολλὰ παρέσχε τοῖς διδασκάλοις [...] διὰ τὸ ἀνομοιόμορφον τῶν γνώσεων καὶ τοῦ μουσικοῦ ὕφους αὐτῶν».¹²

Προϊόντος τοῦ χρόνου, ὁ Μελαχροινούδης ἐμφανίζεται ὡς β' Δομέστικος στὸν ἱ. Ναὸ Εἰσοδίων Πέραν Κωνσταντινουπόλεως,¹³ θέση στὴν ὁποία παρέμεινε σίγουρα μέχρι καὶ τὸ πέρας τῶν σπουδῶν του στὴ μουσική, ἴσως καὶ μέχρι τὸ 1906, καθὼς τὴν ἴδια χρονιά ἀναφέρεται στὸν κατάλογο συνδρομητῶν τοῦ δίτομου μουσικοῦ ἔργου *Αἱ δύο μέλισσαι*,¹⁴ τοῦ Ἀγαθαγγέλου Κυριαζίδου, ἐνῶ τὸ 1907, σύμφωνα μὲ πληροφορία ἀρτυμένη ἐκ τοῦ ἀρχείου του, ἐμφανίζεται διαμένων στὴν Καλλιμασιά Χίου καὶ τὸ 1908 ὑπηρετεῖ ὡς μόνιμος δεξιὸς ἱεροψάλτης τοῦ ἱ. Ναοῦ Ἁγ. Λουκᾶ Βαρβασιῶ Χίου. Ἐκτοτε δραστηριοποιεῖται στὴ Χίο, ψάλλοντας καὶ διδάσκοντας.

Εἶναι βέβαιον ὅτι δὲν θὰ εἶχαμε πλήρη εἰκόνα γιὰ τὸ πρόσωπο, ἂν δὲν εἶχαμε τὴν εὐτυχία νὰ ἀποκτήσουμε ἓνα ἀρκετὰ μεγάλο μέρος τοῦ Ἀρχείου του, πρὶν αὐτὸ διασκορπισθεῖ κατακερματισμένο σὲ διαφόρους ἀγοραστὲς, ὅπως δυστυχῶς συμβαίνει στὶς πλεῖστες τῶν περιπτώσεων. Μία περιληπτικὴ ἀναφορὰ στὸ περιεχόμενο τοῦ Ἀρχείου καὶ μόνο στὸ χειρόγραφο ὕλικὸ θὰ βοηθοῦσε στὴν περαιτέρω κατανόηση. Τὸ μέρος ποὺ ἔχουμε στὰ χέρια μας ἀποτελεῖται ἀπὸ περίπου 1500 σελίδες ποὺ μποροῦν νὰ κατανεμηθοῦν σὲ τέσσερις θεματικὲς ἐνότητες, ἐκ τῶν ὁποίων οἱ τρεῖς εἶναι οἱ μεγαλύτερες σὲ ἔκταση.¹⁵

Πρώτη ἐνότητα: Κείμενα Θεωρίας τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς. Περιλαμβάνει Θεωρητικὸν δι' ἐρωταποκρίσεων, διαλαμβάνον ὅλα τὰ βασικὰ ζητήματα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς θεωρίας μετὰ σχημάτων κλιμάκων, σχεδιαγραμμάτων τῶν συστημάτων καὶ τῶν τόνων. Στὴν ἐνότητα συμπεριλαμβάνονται, ἐπίσης, ἀσκήσεις πρὸς ἐμπέδωση τῆς Θεωρίας (**Εἰκ. 1**). Πρόκειται περὶ ἐκτενῶν σημειώσεων ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὴν περίοδο τῆς ἐν Κωνσταντινουπόλει μαθητείας τοῦ Μελαχροινούδη στὸν Ἐκκλησιαστικὸ Μουσικὸ Σύλλογο. Πρόκειται γιὰ θεωρητικὲς σημειώσεις ποὺ παρέσχον οἱ δάσκαλοι τῆς σχολῆς Κωνσταντῖνος Ψάχος,¹⁶ Νηλέας Καμαράδος¹⁷ καὶ Κωνσταντῖνος Κλάββας (β' Δομέστικος

περίοδο ἀναγραφῆς τῶν Πρακτικῶν, τότε μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ὁ Μελαχροινούδης ἤλθε στὴν Κωνσταντινούπολη, φέροντας ἤδη τὴν ιδιότητα τοῦ Δομεστίκου, κατέχοντας, φυσικὰ, καὶ τὶς ἀνάλογες μουσικὲς γνώσεις ποὺ δικαιολογοῦσαν αὐτὴν τὴν ιδιότητα.

¹² «Λογοδοσία ἀπαγγελθεῖσα κατὰ τὴν ἐναρξιν τῶν ἐξετάσεων τῆς μουσικῆς Σχολῆς τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου τῆ Κυριακῆ τῆς Πεντηκοστῆς 28 Μαΐου 1900 ἐν τῇ Πατριαρχικῇ Μεγάλῃ τοῦ Γένους Σχολῆ ὑπὸ τοῦ ἐκ τῶν ἐφόρων Γεωργίου Ἰ. Παπαδοπούλου», *Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας. Ἔργασια τοῦ ἐν τοῖς Πατριαρχείοις ἐδρεύοντος καὶ δυνάμει Ὑψηλῆς Κυβερνητικῆς Ἀδείας λειτουργούντος Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου*. Τεῦχος Δεύτερον (1 Ἰουνίου 1900) [στὸ ἐξῆς: ΠΕΑ 2], Ἐκ τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1900, σ. 145.

¹³ Νεότερες πληροφορίες γιὰ τὸν ναὸ τῶν Εἰσοδίων Πέραν Κωνσταντινουπόλεως, βλ. <https://www.ec-patr.org/afieroma/churches/show.php?lang=gr&id=20> [3-12-2018].

¹⁴ *Αἱ δύο μέλισσαι, Μουσικὴ ἐκκλησιαστικὴ, ἥτοι Ἀκολουθία τοῦ Ἑσπερινοῦ, τοῦ ὄρθρου καὶ τῆς Λειτουργίας μετὰ καλοφωνικῶν εἰρμῶν, ψαλμῶν, πολυχρονισμῶν καὶ θεωρητικοῦ, μελοποιηθεῖσαι παρὰ διαφόρων ἀρχαίων καὶ νεωτέρων μουσικοδιδασκάλων*. Ἐκδίδεται νῦν τὸ πρῶτον ὑπὸ Ἀγαθαγγέλου Κυριαζίδου. Τόμος Β', Ἐν Κωνσταντινουπόλει ἐκ τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου, 1906, σ. 713.

¹⁵ Ἡ τέταρτη ἐνότητα τοῦ Ἀρχείου περιλαμβάνει προσωπικὰ ἔγγραφα καὶ ἀλληλογραφία τοῦ Παντολέοντος Μελαχροινούδη μὲ συγγενικά του πρόσωπα καὶ ἄλλα ἔγγραφα ἀπὸ τὸ εὐρύτερο κοινωνικὸ περιβάλλον.

¹⁶ Ὁ Κωνσταντῖνος Ψάχος ἀναφέρεται ὡς δάσκαλος τῆς Σχολῆς τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου κατὰ τὸ 1^ο ἔτος λειτουργίας τῆς Σχολῆς (1899) στὴν Α' τάξη καὶ στὸ 2^ο ἔτος (Σεπτ. 1899-Μαῖος

της ΜΧΕ),¹⁸ από το πρώτο ήδη έτος της Σχολής. Σημειωτέον ότι το υπάρχον υλικό επιβεβαιώνει σ' ένα μεγάλο βαθμό τις πληροφορίες που παρέχει ο Γεώργιος Παπαδόπουλος στην «Λογοδοσία άπαγγελθείσα κατά την έναρξιν τών έξετάσεων της Μουσικής Σχολής του Έκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου τη Κυριακή της Πεντηκοστής 28 Μαΐου 1900, έν τη Πατριαρχική Μεγάλη του Γένους Σχολή».¹⁹

Δεύτερη ένότητα: Μουσικά κείμενα, προερχόμενα τόσο από την περίοδο της μαθητείας του στην Κωνσταντινούπολη όσο και από την περίοδο της δραστηριότητάς του στη Χίο. Έδώ θα έπιμείνουμε περισσότερο στα μουσικά μέλη που γράφτηκαν κατά την περίοδο παραμονής του στην Κωνσταντινούπολη, διότι παρουσιάζουν πολλές και διαφορετικές πτυχές της μαθητείας στην ψαλτική τέχνη. Πρόκειται Α) για καταγραφές άτόφων, γνησίων συνθέσεων Κωνσταντινουπολιτών μουσικοδιδασκάλων και ψαλτών (Είκ. 2), όπως ο Νηλεός Καμαράδος, ο Μιχαήλ Μουρκίδης²⁰ και ο Εύστράτιος Παπαδόπουλος,²¹ κατ'

1900) στη Β' τάξη, βλ. Γ. Παπαδόπουλος, *Ιστορική Έπισκόπησις της Βυζαντινής Έκκλησιαστικής Μουσικής από τών Αποστολικών χρόνων μέχρι τών καθ' ήμάς (1-1900 μ. Χ.)*, Άθήναι 1904 (φωτο-άναστατική επανέκδοσις Έκδόσεις Τέρτιος, Κατερίνη 1990), σ. 241-242. Βιο-έργογραφικά στοιχεία, βλ. Γ. Χατζηθεοδώρου, «Η ζωή και το έργο του Κωνσταντίνου Αλεξάνδρου Ψάχου», στο Κ. Ψάχου, *Η Παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής, ήτοι ιστορική και τεχνική έπισκόπησις της σημειογραφίας της Βυζαντινής Μουσικής από τών πρώτων Χριστιανικών Χρόνων μέχρι τών καθ' ήμάς*, Έκδόσεις «Διώνυσος», Άθήναι 1978, σ. ια'-νζ'. Γρηγ. Αναστασίου, «Κωνσταντίνος Ψάχος», 2008, *Έγκυκλοπαίδεια Μείζονος Έλληνισμού, Κωνσταντινούπολη*, <http://www.ehw.gr/1.aspx?id=11060> [15-12-2018]. «Συνοπτικό χρονολόγιο του βίου του Κωνσταντίνου Ψάχου» στο *Πρακτικά Ημερίδας: Κωνσταντίνος Ψάχος: ο Μουσικός, ο Λόγιος*, Δημοσιεύματα του Κέντρου Έρεύνης της Έλληνικής Λαογραφίας 29, Άκαδημία Αθηνών, Άθήναι 2013, σ. 6-7.

¹⁷ Ο Νηλεός Καμαράδος δίδαξε στη Σχολή του Έκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως από την άρχη της ίδρύσεώς της. Συγκεκριμένα, δίδαξε στο 1^ο έτος (1899) την Γ' τάξη, στο 2^ο έτος (Σεπτ. 1899-Μάιος 1900) Γ' τάξη, στο 3^ο έτος (1900-1901) Δ' τάξη (Πράξη και Θεωρία), στο 4^ο έτος (1901-1902) Γ' και Δ' τάξη (Πράξη και Θεωρία), στο 5^ο έτος (1902-1903) Δ' τάξη (Θεωρία και Μελοποιία), στο 6^ο έτος (1903-1904) Δ' τάξη (Ψαλμωδία, Θεωρία & Μελοποιία), βλ. Γ. Παπαδόπουλος, *Έπισκόπησις*, σ. 241-243. Από την έκτεταμένη βιβλιογραφία για το πρόσωπο και το έργο του Νηλεός Καμαράδου, βλ. ένδεικτικά Γ. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ήμιν Έκκλησιαστικής Μουσικής και οί από τών Αποστολικών χρόνων άχρι τών ημερών ήμών άκμάσαντες έπιφανέστεροι μελωδοί, ύμνογράφοι, μουσικοί και μουσικολόγοι*, Έν Άθήναις Τυπογραφείον και Βιβλιοπωλείον Κουσουλίνου και Άθανασιάδου παρά τῶ ναῶ τῶν Αγίων Θεοδώρων (φωτο - άναστατική έκδοσις από τις έκδόσεις Κουλτούρα με άρ. 2, Άθήναι 1977), Άθήναι 1890, σ. 463-464. Άγγ. Βουδούρης, «Μουσικολογικά Β', ήτοι σημειώματα άναφερόμενα εις έκκλησιαστικούς μουσικούς διδασκάλους έξωτερικούς από του δεκάτου ένάτου αιώνου και έξής άκμάσαντας έν τε Κωνσταντινουπόλει και άλλαχού, συνταχθέντα παρά Άγγέλου Δομεστίκου της Μεγάλης του Χριστού Έκκλησίας, του έκ Χερρονήσου» στον τόμο *Μουσικολογικά 17*, Εύρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Άθήναι 1998, σ. 396-400. Γ. Καμαράδος, *Βιογραφία Νηλεός Καμαράδου Μουσικοδιδασκάλου*, Άθήναι 1976. Ένα μεγάλο μέρος του έργου του (έκκλησιαστικά μέλη και κείμενα) σέ χειρόγραφη μορφή βρίσκεται άποτεθησαυρισμένο στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη «Άίλιαν Βουδούρη», όπου και διατίθεται ψηφιακά από τον οικείο ιστότοπο <http://digma.mmb.org.gr/Collection.aspx?cid=7> [19-12-2018].

¹⁸ Ο Κωνσταντίνος Κλάββας δίδαξε στο 2^ο έτος της Σχολής (Σεπτ. 1899-Μάιος 1900) στη Α' τάξη, στο 3^ο έτος (1900-1901) Β' τάξη και στο 6^ο έτος (1903-1904) Δ' τάξη (άντικαταστήσας τον Νηλέα Καμαράδο), βλ. Γ. Παπαδόπουλος, *Έπισκόπησις*, σ. 241-243. Περί του Κωνσταντίνου Κλάββα, βλ. Άγγ. Βουδούρης, «Μουσικολογικά Α', ήτοι σημειώματα άναφερόμενα εις έκκλησιαστικούς μουσικούς διδασκάλου μάλιστα δέ της Μεγάλης Έκκλησίας από της Άλώσεως και έξής μέχρι του νῦν χρόνου άκμάσαντος», στον τόμο *Μουσικολογικά 17*, Εύρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Άθήναι 1998, σ. 285-290.

¹⁹ ΠΕΑ 2, σ. 140

²⁰ Περί του Μιχαήλ Μουρκίδη, βλ. Γ. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί*, σ. 495. Άγγ. Βουδούρης, «Μουσικολογικά Β'», *ό.π.π.*, σ. 394.

²¹ Περί Ευστρατίου Παπαδοπούλου του έπονομαζομένου και «καμπούρη», βλ. Γ. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί*, σ. 461. Άγγ. Βουδούρης, «Μουσικολογικά Β'», *ό.π.π.*, σ. 380-381.

άντιγραφή Παντολέοντος Μελαχροινούδη.²² Β) Μουσικά κείμενα Κωνσταντινουπολιτών καταγεγραμμένα από τον Μελαχροινούδη «έξ άκοης» **(Είκ. 3)**. Είμαι προφανές ότι τα συγκεκριμένα μουσικά κείμενα αποτελούν προϊόν μνήμης του Μελαχροινούδη, όταν ο τελευταίος, εύρισκόμενος στην Πόλη ή κατόπιν στη Χίο, άνέσυρε από τη μνήμη του συνθέσεις Κωνσταντινουπολιτών, προκειμένου όχι να τις καταγράψει ως άπαύγασμα της μαθητείας του, αλλά, κυρίως, για να τις συμπεριλάβει στο ψαλτικό του ρεπερτόριο, δεδομένης και της διδακτικής του δραστηριότητας. Γ) Μουσικά κείμενα Παντολέοντος Μελαχροινούδη, βασισμένα σε συνθέσεις Κων/πολιτών **(Είκ. 4)**. Είμαι τα χαρακτηρισμένα ως «κατά μίμησιν». Τα κείμενα αυτά περιέχουν εύθειες άναφορές στην άκουστική-προφορική παράδοση των Κωνσταντινουπολιτών δασκάλων και φανερώνουν το βαθμό έπιρροής της συγκεκριμένης παράδοσης μέσω της μαθητείας αλλά και της πρακτικής έφαρμογής των διδαχθέντων, μάλιστα έντεταγμένων στην ψαλτική περιρρέουσα άτμόσφαιρα της έποχής.

*Τρίτη ένότητα: περιλαμβάνει μουσικά κείμενα μη έκκλησιαστικής μουσικής, τα όποια κατανέμονται στις παρακάτω κατηγορίες, βάσει της χρησιμοποιηθείσας μουσικής σημειογραφίας, βυζαντινής ή εύρωπαϊκής: Α) Έλληνικά άσματα σε βυζαντινή σημειογραφία **(Είκ. 5)**. Β) Όθωμανικά άσματα σε βυζαντινή σημειογραφία **(Είκ. 6)**. Γ) Δημόδη και νεώτερα ελληνικά άσματα σε εύρωπαϊκή σημειογραφία. Δ) ελληνικές παραδοσιακές μελωδίες, όπως κασάπικα, συρτά κλπ σε εύρωπαϊκή σημειογραφία **(Είκ. 7)**. Ε) Όθωμανικές μελωδίες, όπως «resgen» και «sarki» σε εύρωπαϊκή σημειογραφία **(Είκ. 8)**. ΣΤ) εύρωπαϊκές λαϊκές μελωδίες σε πεντάγραμμο **(Είκ. 9)**. Ζ) Συνθέσεις του Chopin και του Maurer, καθώς και άλλες μελωδίες προερχόμενες από όπερες στο πεντάγραμμο **(Είκ. 10)**. Η) Βυζαντινές μελωδίες μεταγεγραμμένες στο πεντάγραμμο. & Θ) Φύλλα άνατολικής θεωρίας (Μακάμ) και θεωρίας εύρωπαϊκής μουσικής.*

Μιά άλλη πληροφορία που διαθέτουμε για τον Παντολέοντα Μελαχροινούδη προέρχεται από τον ύπεροδοηκοντούτη μαθητή του Παντελή Θωμάδη²³ εκ Θολοποταμίου Χίου²⁴ και άφορα τη μαθητεία του Παντολέοντα σε δάσκαλο βιολιού, μάλλον τον Εύστράτιο

²² Όπως προκύπτει από το πλούσιο ύλικό του Άρχείου και από τα δημοσιευμένα Πρακτικά του Έκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου, ο Παντολέον Μελαχροινούδης διατηρούσε άμεση σχέση και με τους τρεις μουσικοδιδασκάλους. Κατ' άρχαίς ή σχέση του Μελαχροινούδη με τον Νηλέα Καμαράδο προσδιοριζόταν από δύο παραμέτρους, την κοινή χιακή καταγωγή και τη μαθητεία του πρώτου στον δεύτερο μέσω της Σχολής. Επίσης, σχέση μαθητείας και συνεργασίας έδενε τον Μελαχροινούδη με τον Εύστράτιο Παπαδόπουλο στο Αναλόγιον του Έρου Ναού των Εισοδείων Σταυροδρομίου. Τέλος, ο Μελαχροινούδης συνδεόταν και με τον Μιχαήλ Μουρκίδη στο πλαίσιο της δραστηριότητας του τελευταίου στο περιβάλλον του Έκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου.

²³ Ο Παντελής Θωμάδης εκ των πραγμάτων μεταφέρει την παράδοση του δασκάλου του Παντολέοντος. Μία τέτοια περίπτωση έχει παρουσιαστεί, βλ. Μ. Στρουμπάκης, «Τρίσημος ή τετράσημος; Η περίπτωση των Καταβασιών “ Άνοιξω το στόμα μου” », Πρακτικά Δ' Διεθνούς Συνεδρίου Μουσικολογικού και Ψαλτικού “Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης”: Τα Γένη της Ρυθμοποίησης και τρέχοντα Ψαλτικά Θέματα, εκδίδει ο Γρ. Θ. Στάθης, Έρα Σύνοδος της Έκκλησίας της Ελλάδος, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Άθήνα 2015, σ. 161-177.

²⁴ Το Θολοποτάμι της Χίου κείται δίπλα στο χωρίον Καλλιμασιά. Μέσα στους καταλόγους συνδρομητών των μουσικών έντύπων του 19^{ου} αιώνα έντοπίζονται εύάριθμοι συνδρομητές εκ Θολοποταμίου, εκ των όποιων μερικοί κατείχαν περίοπτη θέση στο ψαλτικό περιβάλλον της Χίου, όπως ο Λαμπαδάριος του Μητροπολιτικού Ναού Χίου, Κωνσταντίνος Ί. Τζαμπάς με Πρωτοψάλτη Χίου τον δεινό Χίο Γιαγκο Καβάδα, βλ. Πεντηκοστάριον περιέχον την άπό της Παρασκευής της Διακαινησίμου μέχρι της των Άγιων Πάντων Κυριακής Άκολουθίαν συγκειμένην έξ Ίδιόμελων των Έσπερίων, Λιτής, Αποστίχων και Αίνων μετά των Δοξαστικών αυτών και των Και νυν έπί τέλους δε και τα ένδεκα Δοξαστικά Έσθινα, μελοποιηθέν και διά των άλλων άνεκδότων άρχαίων βυζαντινών μαθημάτων πλουτισθέν, εκδίδεται νυν το πρώτον ύπό Γεωργίου Ε. Ραιδεστηνού πρώην Πρωτοψάλτου της του Χριστού Μεγάλης Έκκλησίας, Έν Κωνσταντινουπόλει 1886, «Κατάλογος των Φιλομούσων Συνδρομητών», σ. 272.

Παπαδόπουλο. Ο Μελαχροινούδης κατά την περίοδο της παραμονής του στην Κωνσταντινούπολη έμαθε να παίζει βιολί, χωρίς να είμαστε βέβαιοι σε θέση να γνωρίζουμε το επίπεδο στο οποίο έφτασε. Αυτό, πάντως, που γνωρίζουμε είναι ότι αργότερα κατά την επιστροφή του στη γενέτειρά του Χίο δίδασκε βυζαντινή μουσική χρησιμοποιώντας το βιολί. Απέδιδε με αυτό τα έκκλησιαστικά μέλη, προκειμένου οι μαθητές του να έχουν και μέσω του όργανου την ακουστική αντίληψη της κίνησης της μελωδίας.

Η έκθεση των πολύπλευρων ψαλτικών και μουσικών δραστηριοτήτων του Μελαχροινούδη στην Πόλη, ή συνειδητή μαθητεία του στη Σχολή του Μουσικού Συλλόγου και η σχολαστική αναδίφηση του αρχαιακού του ύλικου, συμπληρώνουν ψηφίδα προς ψηφίδα την εικόνα μίας συστηματικής μαθητείας τόσο στο είδικό αντικείμενο της ψαλτικής όσο και στο πλαίσιο μίας γενικότερης μουσικής παιδείας. Ποιές είναι οι ψηφίδες αυτής της εικόνας;

Ψηφίδα πρώτη. Εγγράφεται στη Μουσική Σχολή του Έκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως και παρακολουθεί έντατικά και άνελλιπώς τα παραδοθέντα μαθήματα έκκλησιαστικής μουσικής επί μία τετραετία (1899-1902), υπό την καθοδήγηση σημαντικών διδασκάλων, τα όνόματά των οποίων αξίζει να αναφερθούν για να κατανοήσουμε τη σημασία της επαφής του Μελαχροινούδη με την διδακτική άφρόκρεμα της εποχής. Σε όλη τη διαδρομή της εν τῇ Σχολῇ μαθητείας του ο Παντολέων Μελαχροινούδης συγχρωτίστηκε με τον Σχολάρχη Γεώργιο Βιολάκη (Ἄρχοντα Πρωτοψάλτη τῆς ΜΧΕ),²⁵ και τους διδασκάλους: Νηλέα Καμαράδο, Κων/νο Ψάχο, Ἀριστείδη Νικολαΐδη (Ἄρχοντα Λαμπαδάριο τῆς ΜΧΕ),²⁶ Κων/νο Κλάββα (β' Δομέστικο τῆς ΜΧΕ), Ἰάκωβο Ναυπλιώτη (Α' Δομέστικο τῆς ΜΧΕ),²⁷ Φώτιο Παπαδόπουλο,²⁸ Ἀλέξανδρο Βυζάντιο,²⁹ Πολυχρόνιο Παχειδίη,³⁰ Μιχαήλ Μουρκίδη³¹, και τὸν Πέτρο Φιλανθίδη³².

²⁵ Ἀπὸ τὴν ὀγκώδη βιβλιογραφία γιὰ τὸν Γεώργιο Βιολάκη, βλ. Διον. Μπιδάλης, *Γεώργιος Βιολάκης: ὁ Πρωτοψάλτης, ὁ μουσικολόγος, ὁ Τυπικολόγος (1820-1911)*, Διδακτορική Διατριβή, Ἐθνικὸ καὶ Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιον Ἀθηνῶν, Φιλοσοφικὴ Σχολή, Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Ἀθήνα 2011. Βλ. ἐπίσης ἐπιτομὴ κεφαλαίων τῆς παραπάνω Διατριβῆς στὸ Διον. Ἀνατολικιώτης, «Ὁ Πρωτοψάλτης Γεώργιος Βιολάκης (1820-1911). Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του», <http://www.symboule.gr/chmu/hithac/-2011-1820-1911/647-epeteios> [17-1-2018].

²⁶ Περὶ τοῦ Ἀριστείδη Νικολαΐδη, βλ. Ἄγγ. Βουδούρης, «Μουσικολογικὰ Α'», *ὄπ.π.*, σ. 283-284.

²⁷ *ΠΕΑ* 2, σ. 145. Περὶ τοῦ Ἰακώβου Ναυπλιώτου ἀπὸ τὴν ὀγκώδη βιβλιογραφία καὶ τὶς ποικίλες ἀναφορὲς στὸ βίο καὶ τὸ ἔργο του, παραθέτουμε ἐντελῶς ἐνδεικτικὰ τὰ παρακάτω: Ἄγγ. Βουδούρης, «Μουσικολογικὰ Α'», *ὄπ.π.*, σ. 297-305· Byzantine Music· Βυζαντινὴ Μουσικὴ· Bizans Müziği Ὑπὸ τοῦ Πρωτοψάλτου τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας [The Protopsaltis of the Holy Great Church of Christ, Istanbul Rum Patrikhanesi Başmugannisi] Ἰακώβου Ναυπλιώτου [Iakovos Nafpliotis], Research and texts Prof. Dr. Antonios E. Alygizakis, [Κασετίνα μὲ 5 ψηφιακοὺς δίσκους καὶ βιβλίδιο], ἰδιαίτερα «Ἰάκωβος Ναυπλιώτης, Πρωτοψάλτης τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας [1910-1934], kalan 2008, σ. 26-31 τοῦ βιβλιδίου.

²⁸ Γιὰ τὸ Φώτιο Παπαδόπουλο, βλ. Ἄγγ. Βουδούρης, «Μουσικολογικὰ Β'», *ὄπ.π.*, σ. 435-437.

²⁹ Ὁ Ἀλέξανδρος Βυζάντιος ὑπῆρξε διδάσκαλος τῆς Ψαλτικῆς καὶ ἐκδότης μουσικῶν βιβλίων (βλ. *Μουσικὸν Δωδεκαήμερον* 1884, πρβλ. Γ. Χατζηθεοδώρου, *ὄπ.π.*, σ. 172-173· *Τὰ 11 Ἑθρινὰ* 1886, πρβλ. Γ. Χατζηθεοδώρου, *ὄπ.π.*, σ. 179-180· *Χερουβικάριον* 1900, πρβλ. Γ. Χατζηθεοδώρου). Ἐζῆσε στὴν Κωνσταντινούπολη. Γιὰ περισσότερες βιβλιογραφικὲς πληροφορίες, βλ. Γ. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί*, σ. 391 κ. ἑ. & 460-461· Ἄγγ. Βουδούρης, «Μουσικοκριτικὰ Β'», *ὄπ.π.*, σ. 376.

³⁰ Γιὰ τὸν Πολυχρόνιο Παχειδίη, βλ. Γ. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί*, σ. 392 κ. ἑ. & 495· Ἄγγ. Βουδούρης, «Μουσικοκριτικὰ Β'», *ὄπ.π.*, σ. 404-406.

³¹ *Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας. Ἔργασια τοῦ ἐν τοῖς Πατριαρχείοις ἐδρεύοντος καὶ δυνάμει Ὑψηλῆς Κυβερνητικῆς Ἀδείας λειτουργοῦντος Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου, Τεῦχος Τέταρτον* (1901), Ἐν Κωνσταντινουπόλει, σ. 137.

Παραπάνω έγινε αναφορά στην έντατικοποίηση των μαθημάτων στο πλαίσιο της σχολής. Σύμφωνα με τὸν δημοσιευμένο κανονισμό τῆς Σχολῆς,³³ καὶ τὸ ἄρθρο 64, ὀρίζεται καθημερινὴ διδασκαλία ἐπὶ δῖωρον, πλὴν ὠρισμένων ἡμερῶν καὶ ἑορτῶν. Ἐν ὁ Μελαχροινούδης εἶχε γνώσεις ἱκανὲς νὰ δικαιολογήσουν τὴν πρόσληψή του ὡς δομestίκου στὸν Ἰ. Ναὸ τῶν Εἰσοδίων Σταυροδρομίου, ἐπομένως καὶ τὴν καταβολὴ τοῦ ἀρμοδίου μισθοῦ ἀπὸ πλευρᾶς Ἐκκλησίας, πῶς δικαιολογεῖται ἡ ἐθελούσια καθυπόταξή του στὴ διδασκαλικὴ ράβδος; Ἡ ἀπάντησις εὐρίσκειται στὸ κείμενο τῆς Λογοδοσίας κατὰ τὴν ἔναρξιν τῶν ἐξετάσεων τῆς Μουσικῆς Σχολῆς [...] 29 Μαΐου 1900 [...] ὑπὸ τοῦ ἐκ τῶν ἐφόρων Γεωργίου Ἰ. Παπαδοπούλου: «οὐκ ὀλίγοι δὲ ἐκ τῶν ἐπαρχιῶν προσελθόντες, ἀδαέστατοι ὄντες τοῦ καθ' ἡμᾶς σοβαροῦ καὶ κατανυκτικοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ὕφους, ἔψαλλον κακοτέχνως καὶ ξενοτρόπως».³⁴ Ἐπομένως, ὁ Μελαχροινούδης ἔπρεπε νὰ παρακολουθήσει τὰ μαθήματα τῆς Σχολῆς ὑπὸ τὴν καθοδήγησι τῶν ἱερῶν τεράτων τῆς ψαλτικῆς τέχνης, προκειμένου νὰ προσλάβει τὰ ἀπαραίτητα στοιχεῖα τῆς Θεωρίας καὶ Πράξεως τῆς Ψαλτικῆς, συνωδῶ τοῦ ὕφους τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Γι' αὐτὸν κυρίως τὸν λόγον, ὁ πεφωτισμένος Οἰκουμενικὸς Πατριάρχης Ἰωακείμ ὁ Γ',³⁵ ὁ καὶ μέγας Προστάτης τοῦ Συλλόγου,³⁶ δι' ἐπιστολῆς του προέτρεψε «ὅπως οἱ ἱεροψάλται τῆς ἀρχιεπισκοπῆς Κωνσταντινουπόλεως, ἐξαιρέσει ὀλιγίστων, ἐγγραφῶσιν εἰς τὸ μαθητολόγιον τῆς Σχολῆς».³⁷ Ἡ πράξις πρόσληψης τοῦ ὕφους συγκαταλέγεται μέσα στὶς ἀρετὲς τοῦ μαθητῆ καὶ κατ' ἐπέκτασιν τοῦ ψάλτη.³⁸

Ψηφίδα δευτέρη. Αὐτὴ ἡ τελευταία παρατήρησις σχετίζεται ἄμεσα μετὰ τὴ συμμετοχὴ καὶ μαθητεία τοῦ Μελαχροινούδη σὲ Ἀναλόγιον τῆς Πόλης. Ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὶς πηγές, ὁ Μελαχροινούδης τέθηκε ὑπὸ τὴν καθοδήγησι ἐμπείρου καὶ ἐγκρίτου Πρωτοψάλτου. Ἡ μαθητεία του στὸ Ἀναλόγιον συνεπλήρωσε τὴ θεωρητικὴ του κατάρτισι. Στὴ Σχολὴ προσέλαβε θεωρητικὲς γνώσεις καὶ διδάχθηκε τὰ μαθήματα τῆς Ψαλτικῆς, σύμφωνα με τὸ πρόγραμμα σπουδῶν, ἐνῶ στὸ Ἀναλόγιον κλήθηκε νὰ κάμει πράξι τὰ διδαχθέντα. Ἀπόδειξις τῆς καταλυτικῆς ἐπίδρασης τῆς θητείας ἐπὶ τῶ ἀναλογεῖω εἶναι ἀσφαλῶς τὰ μουσικὰ κείμενα τὰ ὁποῖα κατέγραψε «ἐξ ἀκοῆς» καὶ ἄλλα τὰ ὁποῖα συνέθεσε «κατὰ μί-

³² Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας. Ἔργασια τοῦ ἐν τοῖς Πατριαρχείοις ἐδρεύοντος καὶ δυνάμει Ὑψηλῆς Κυβερνητικῆς Ἀδείας λειτουργοῦντος Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου, Τεῦχος Πέμπτον (1 Νοεμβρίου 1902) [στὸ ἐξῆς: ΠΕΑ 5], Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1902, σ. 287. Γιὰ τὸν Πέτρο Φιλανθίδη, βλ. Ἄγγ. Βουδούρη, «Μουσικοκριτικὰ Β'», ὅπ.π., σ. 395-396· Γρ. Ἀναστασίου, «Ὁ Πρωτοψάλτης Κυζίκου Πέτρος Φιλανθίδης (1845 περ.-1920)», *Ἀνατολῆς τὸ Περιήχημα* 1 (2014) σ. 187-215.

³³ ΠΕΑ 5, σ. 39-58· Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας. Ἔργασια τοῦ ἐν τοῖς Πατριαρχείοις ἐδρεύοντος καὶ δυνάμει Ὑψηλῆς Κυβερνητικῆς Ἀδείας λειτουργοῦντος Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου, Τεῦχος Ἑκτον (1903) [στὸ ἐξῆς: ΠΕΑ 6], Ἐν Κωνσταντινουπόλει, σ. 23-42. Περὶ τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς Σχολῆς, βλ. Κεφάλαιον ΣΤ', ἄρθρ. 55-89 στὸ ΠΕΑ 5, σ. 48-52 & ΠΕΑ 6, σ. 33-36.

³⁴ ΠΕΑ 2, σ. 145.

³⁵ Γιὰ τὸ πρόσωπο καὶ τὸ ἔργο τοῦ Πατριάρχου Ἰωακείμ Γ', βλ. ἐνδεικτικὰ Ἀνδρ. Νανάκης (Μητρ.), «Ὁ Πατριάρχης Ἰωακείμ Γ': Ἐπισκόπησι καὶ αἰτούμενα τῆς πορείας καὶ τῆς ἐποχῆς του», Εἰσήγησι στὸ Ἐπισημονικὸ Συνέδριον: Ἰωακείμ ὁ Μεγαλοπρεπής. Ὁ ἀπὸ Θεσσαλονίκης Οἰκουμενικὸς Πατριάρχης καὶ ἡ ἐποχὴ του, Θεσσαλονίκη 3-5 Φεβρουαρίου 2012, δημοσιευθεῖσα στὸν ιστότοπον http://fanarion.blogspot.com/2012/02/blog-post_09.html [17-12-2018]· Συνέδριον· Ἡμερίδα

³⁶ Κατὰ πρότασιν τοῦ Πολυχρονίου Παχειδου, ΠΕΑ 4, σ. 137.

³⁷ ΠΕΑ 5, σ. 28.

³⁸ Λέγει χαρακτηριστικὰ ὁ Χρῦσανθος ὁ ἐκ Μαδύτων στὸ Β' Μέρος τοῦ Θεωρητικοῦ του, διὰ τὸ Πῶς προσιτέον τῆ μουσικῆ, ὅτι «τὸ δὲ καλὸν τοῦ ψάλτου συνίσταται [...] εἰς τὸ νὰ εἶναι ὁ ψάλτης διαθέσεως μιμητικῆς ἐκ φύσεως ἢ ἐκ μαθήσεως· διότι ἐπειδὴ κάθε τόπος ἔχει καὶ ἔθιμα ἰδιαίτερα τῶν εἰς τὴν προφορὰν τῶν μελῶν ὅσον καὶ εἰς τὴν προφορὰν τῶν λόγων [...] εἰς τὰ ὁποῖα εἰ μὲν δύναται νὰ μιμηται, ἐπιτυχαίνει. Εἰ δὲ μή, μένει ἄπρακτος», βλ. Χρῦσανθος ὁ ἐκ Μαδύτων, *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς συνταχθέν μεν παρά Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Ἀνναρχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων ἐκδοθέν δὲ ὑπὸ Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου διὰ φιλοτίμου συνδρομῆς τῶν ὁμογενῶν*, Ἐν Τεργέστη ἐκ τῆς τυπογραφίας Μιχαὴλ Βάις (Michele Weis), 1832, σ. LV-LVI.

μησιν» αὐτῶν. Καὶ πράγματι, ὁ Μελαχροινούδης βρέθηκε νὰ συμμετέχει σ' ἕνα περιβάλλον γόνιμο καὶ δημιουργικό. Σύμφωνα μὲ τὴ δημοσιευμένη ἔρευνα τῆς Merih Erol, ὁ Εὐστράτιος Παπαδόπουλος πραγματοποίησε πρόβες γιὰ τὴν ἐκγύμναση τοῦ ψαλτικῆς χοροῦ τοῦ Ἰ. Ναοῦ τῶν Εἰσοδίων.³⁹ Εἶναι φανερό ὅτι ἡ ὠφέλεια ἦταν διπλὴ γιὰ τὸν μαθητὴ: τὰ μαθήματα τῆς Σχολῆς ἔβρισκαν πλήρη ἐφαρμογὴ στὸ Ἀναλόγιον τῆς Ἐκκλησίας. Δύο πόλοι ἀλληλοσυμπληρούμενοι καὶ ἀλληλοενισχυόμενοι. Ἐπιπλέον, διαπιστώνουμε ὅτι ὁ Μελαχροινούδης ἐντάχθηκε στὴν ὁμάδα ἐκείνων τῶν μουσικῶν, τῶν ὁμοτρόπων καὶ ὁμοουσούντων περὶ τὴν ἐρμηνείαν τῆς μουσικῆς, κάτι ποῦ φυσικὰ ἀποδεικνύεται εὐκόλα ἀπὸ τὴ σύγκριση μεταξὺ τῶν συνθέσεων τους, τῶν ἀποτεθησαυρισμένων στὸ ἀρχεῖο του. Τοῦτο σημαίνει ὅτι ἡ δραστηριοποίησή του στὸ πλαίσιο τῆς Ἐκκλησίας καὶ ἡ συστηματικὴ παρακολούθηση καὶ συμμετοχὴ στὸ Ἀναλόγιο τοῦ Εὐστρατιάδη δὲν ἐπηρέασε τὴ μαθητεία του στὴ Σχολή, ἀλλὰ μάλλον τὴν ἐνίσχυσε. Θὰ ἐπιμείνω στὸ θέμα τῆς μίμησης καὶ τοῦ ὕφους, καθὼς αὐτὰ τὰ στοιχεῖα θεωροῦνται πρωταρχικὰ τῆς ὀρθῆς μαθητείας, σύμφωνα μὲ τὸ παραπάνω ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ Θεωρητικὸ τοῦ Χρυσάνθου. Εἶναι βέβαιο ὅτι ὁ Μελαχροινούδης ἀπέδιδε μεγάλη ἀξία στὸ γεγονός ὅτι ὅσα χρόνια ἐμαθήτευσε στὴν Κωνσταντινούπολη, τὸ κέρδος του ἦταν ἡ μίμηση τῶν δασκάλων του καὶ τὰ ὅσα συνεκράτησε στὴ μνήμη του. Ἡ μνήμη εἶναι βασικὸ στοιχεῖο γιὰ τὴν ἐκμάθηση τῆς μουσικῆς, τόσο στὴν παλαιὰ σημειογραφία μὲ τὴν ἀποθήκευση τοῦ περιεχομένου τῶν μελικῶν θέσεων, ὅσο καὶ στὴ νέα σημειογραφία μὲ τὸν τρόπο ἐκφορᾶς τῶν μελικῶν θέσεων παλαιῶν ἀλλὰ καὶ νεωτέρων, ὡς δημιούργημα τῶν δασκάλων του καὶ παρακαταθήκη ἱερή, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ ἄθλημα πλέον καταγραφῆς προκειμένου αὐτὲς νὰ μὴν περιπέσουν στὴ λήθη τῶν χρόνων. Καὶ αὐτὸ εἶναι δυνατὸν μέσω τῆς μαθητείας στὸ ἱερὸν Ἀναλόγιο. Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι καὶ ὁ Θεόδωρος Φωκαεὺς στὴν Κρηπίδα του προτρέπει τὸν μαθητὴ «νὰ λάβῃ καὶ τὴν πρέπουσαν τριβὴν εἰς τὴν ἱερὰν ἐκκλησίαν παρὰ τῷ διδασκάλῳ αὐτοῦ περὶ τὸν ἕναν χρόνον τουλάχιστον».⁴⁰

Ψηφίδα τρίτη. Ἀναφερθῆκαμε, προηγουμένως, στὴν ὁμάδα ψαλτῶν μὲ κοινὰ ἐρμηνευτικὰ πρότυπα. Ὁ Μελαχροινούδης ἅμα τῇ ἐλεύσει του στὴν Πόλη ἐντάσσεται καὶ συμμετέχει ὡς ἐνεργὸ μέλος στὸν Ἐκκλησιαστικὸ Μουσικὸ Σύλλογο Κωνσταντινουπόλεως. Δὲν ἱκανοποιεῖται μονάχα μὲ τὴ μουσικὴ γνώση ποῦ ἀποκτᾶ κατὰ τὴ μουσικὴ του τριβὴ στὰ μαθήματα καὶ στὸ Ἀναλόγιο, ἀλλὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν ἐπιστημονικὴ πλευρὰ τῆς μουσικῆς. Ἐνημερώνεται γιὰ τὰ τεκταινόμενα, τίς ἀναζητήσεις, τίς ἔρευνες καὶ τὰ ἐπιστημονικὰ πορίσματα, στὰ ὁποῖα καταλήγουν οἱ σύγχρονοί του ἐρευνητὲς τῆς μουσικῆς, πέρα ἀπὸ τὴν μονοδιάστατη ἐκτελεστικὴ δραστηριότητα ἐπιφανῶν κατὰ τὰ ἄλλα ψαλτῶν τῆς Πόλης. Σημειωτέον ὅτι οἱ μουσικοὶ του “πατέρες” εἶναι ἐγγεγραμμένοι στὸν ἴδιο Σύλλογο καὶ ἀποτελοῦν δραστήρια μέλη αὐτοῦ. Παρομοίως, καὶ ὁ Μελαχροινούδης συμμετέχει ἐνεργὰ καὶ καταγράφεται στοὺς παρακολουθοῦντες τίς τακτικὲς συνεδριάσεις τοῦ Συλλόγου.

Ψηφίδα τέταρτη. Ἡ γνωσιακὴ μουσικὴ πορεία τοῦ Μελαχροινούδη ἐπεκτείνεται καὶ στὴν Ὁθωμανικὴ μουσικὴ, προφανῶς στὸ πλαίσιο τῆς Σχολῆς, καθὼς ἤδη ἀπὸ τὴν πρώτη Λογοδοσία τοῦ Ἐφόρου αὐτῆς ἔγινε πρόταση εἰσαγωγῆς καὶ τετάρτου ἔτους, ὅπερ καὶ ἐγένετο, κατὰ τὸ ὁποῖον οἱ μαθητὲς θὰ διδάσκονταν μεταξὺ ἄλλων «ἀσιατικὴ μουσι-

³⁹ M. Erol, *Greek Orthodox Music in Ottoman Istanbul. Nation and Community in the Era of Reform*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2015, σ. 149-150.

⁴⁰ *Κρηπὶς τοῦ Θεωρητικοῦ καὶ Πρακτικοῦ τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς Συνταχθεῖσα πρὸς χρῆσιν τῶν σπουδάζοντων αὐτὴν κατὰ τὴν νέαν μέθοδον παρὰ τῶν τριῶν ἐνδόξων Μουσικοδιδασκάλων, Κυρίου Χρυσάνθου Μητροπολίτου Προύσης, Κυρίου Γρηγορίου Πρωτοψάλτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας καὶ Κυρίου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος*, Ἐκδομένη πρότερον μὲν διηγηματικῶς παρὰ Παναγιώτου Πελοπίδου· νῦν δὲ αὐθὶς εἰς τύπον ἐκδοθεῖσα κατ' ἐρωταπόκρισιν μετὰ προσθήκης πολλῶν ἐτέρων ἀναγκαιούτων τὰ μάλιστα εἰς φιλολογικὴν γνῶσιν παρὰ Θεοδώρου Παπα Παράσχου Φωκαέως, Ἐπιστάσις τοῦ ἰδίου καὶ ἀναλώμασιν αὐτοῦ τε καὶ τῶν φιλομούσων Συνδρομητῶν, Ἐν Κωνσταντινουπόλει, Ἐκ τῆς τοῦ Γένους ἡμῶν Πατριαρχικῆς Τυπογραφίας, 1842, σ. 123.

κή».⁴¹ Ἡ ἀξιολόγηση τῆς πληροφορίας αὐτῆς πρέπει νὰ σταθεῖ πέρα ἀπὸ τὸ οὕτως ἢ ἄλλως ἀντικειμενικὸ γεγονὸς τῆς ἀπόκτησης περαιτέρω μουσικῶν γνώσεων καὶ νὰ ἀξιολογηθεῖ θετικὰ ὅσον ἀφορᾷ τὶς μετέπειτα καταγραφές τοῦ Μελαχροινούδη στὴ δημώδη μουσικὴ τῆς νήσου Χίου. Ἡ μελέτη τῆς ἐξωτερικῆς ἀνατολικῆς μουσικῆς, ἔβη παραλλήλως πρὸς τὸν ἕτερο κλάδο τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς, τὴν παραδοσιακὴ μουσικὴ.

Ψηφίδα πέμπτη καὶ ἕκτη. Σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ γνώση τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς καὶ τοῦ βιολιοῦ, μποροῦμε νὰ μιᾶμε πλέον γιὰ τὴν ἐν ἐπιγνώσει τοποθέτηση τῆς ψαλτικῆς στὸ χάρτη τῆς μουσικῆς ἐν γένει. Ἡ γνώση τῆς Ἀσιατικῆς μουσικῆς τίθεται ὡς ὄριο ἐλέγχου καὶ διασφάλισης τῆς γνησιότητος τῆς ψαλτικῆς. Γνωρίζω τὶ δὲν πρέπει νὰ εἰσάγω στὴν ψαλτικὴ μου, γνωρίζω ποῖο εἶναι τὸ ἀκραιφνὲς ἐκκλησιαστικὸ ὕφος ποὺ πρέπει νὰ ὑπηρετῶ, καθὼς ἔχω ἐπίγνωση τοῦ τὶ ἀνήκει στὴν ἐξωτερικὴ μουσικὴ καὶ τὶ στὴν ἐκκλησιαστικὴ. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὴ γνώση τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, ὡς γλώσσας κατανόησης μὲ τὸν περιβάλλοντα μουσικὸ χῶρο. Αὐτὸ τὸ νόημα θεωροῦμε ὅτι διαθέτει καὶ ἡ διασωθεῖσα στὸ ἀρχεῖο Μελαχροινούδη μεταγραφὴ στὸ πεντάγραμμο τοῦ Εἰρμοῦ «Μὴ τῆς φθορᾶς...» σὲ ἦχο Βαρὺ διατονικὸ ἐπτάφωνο.

Ψηφίδα ἑβδόμη. Γιὰ τὴν χρῆση τοῦ ὄργάνου στὴν ἐκμάθηση τῆς μουσικῆς δὲν χρειάζεται νὰ ποῦμε πολλά. Ἀρκεῖ νὰ ἀναφέρουμε τὴ σχετικὴ ἄποψη τοῦ Χρυσάνθου περὶ τῆς παιδαγωγικῆς χρήσεως τοῦ μουσικοῦ ὄργάνου: «Καθὼς ὁ Προφήτης Δανιὴλ, διδαχθεὶς τὴν σοφίαν τῶν Χαλδαίων, δὲν ἐβλαψεν παντελῶς τὴν θείαν καὶ ἱερὰν διδασκαλίαν, οὕτω καὶ ὁ φιλόμουσος ὅταν ἀποκτήσῃ τὴν ιδέαν ἐνὸς ὄργάνου μουσικοῦ καὶ τὴν χρῆσιν, ὡσὰν ἡ μέλισσα, θέλων νὰ τρυγᾷ μόνον τὰ χρήσιμα, καὶ νὰ παρατρέχη τὴν εἰς τὰ ἀνίερα μεταχείρισιν τοῦ ὄργάνου, δὲν βλάπτει τὴν ἱερὰν ψαλμωδίαν, ἐνδυναμούμενος εἰς τὴν γνῶσιν τῆς μουσικῆς».⁴²

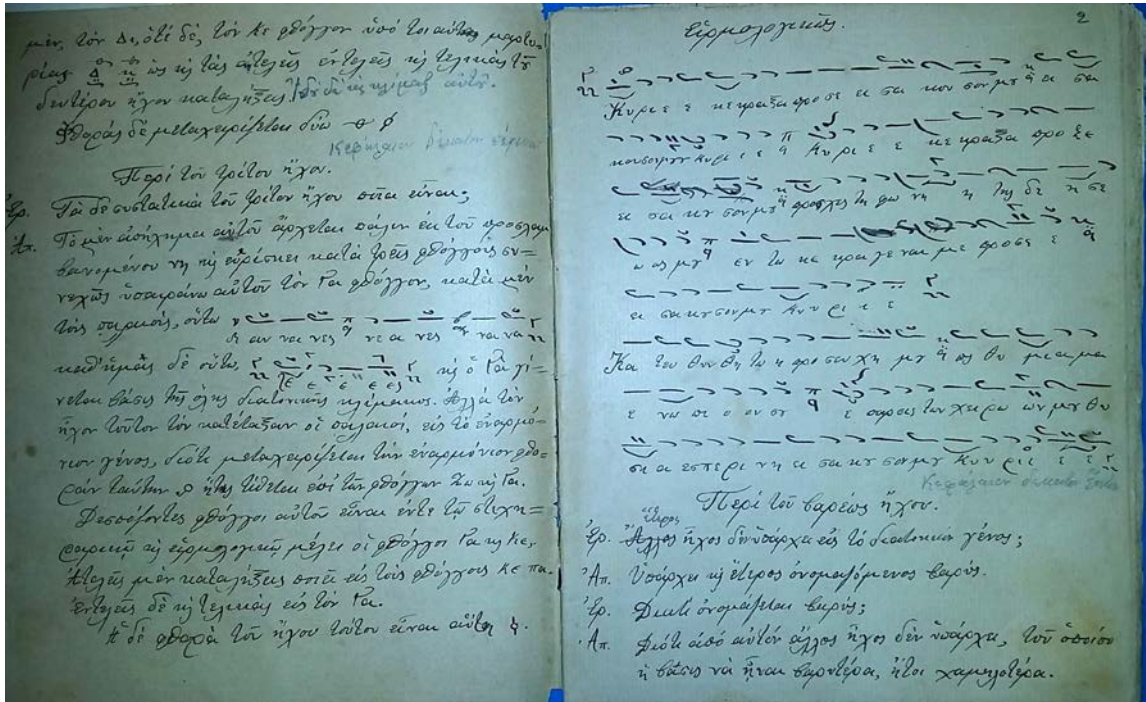
Ψηφίδα ὀγδόη. Ἐνα τελευταῖο στοιχεῖο εἶναι ἡ συγκρότηση Ἀρχείου καὶ ὁ συνεχὴς ἐμπλουτισμὸς του. Τὸ Ἀρχεῖο αὐτὸ εἶναι ποὺ μᾶς ὀδήγησε σήμερα νὰ ὀμιλοῦμε ὄχι μόνον γιὰ τὸ πρόσωπο, ἀλλὰ γιὰ μιὰ ἐποχὴ ὀλάκερη καὶ φυσικὰ γιὰ τὴν ἴδια τὴν ψαλτικὴ τέχνη.

Ἀνακεφαλαιώνοντας, εἶναι κατανοητὸ ὅτι ὅλα τὰ παραπάνω στοιχεῖα ὀδηγοῦν στὴ συνειδητῆ, βαθειὰ καὶ σαφῆ γνώση τῆς ψαλτικῆς. Γνώση τοῦ περιεχομένου της ἀλλὰ καὶ τῶν διακριτῶν ὀρίων αὐτῆς. Εἶναι, ὅμως, ὅλα αὐτονόητα; Δὲν εἶναι πάντα, γι' αὐτὸ καὶ χρειαζόμαστε παραδείγματα ὅπως αὐτὸ τοῦ Μελαχροινούδη, ὁ ὁποῖος κατανόησε τὴν ἀναγκαιότητα τῶν στοιχείων αὐτῶν, ὡστε μέσα ἀπὸ τὴν κατανόηση νὰ ὀδηγηθοῦμε τουλάχιστον ἀπὸ τεχνικῆς πλευρᾶς στὴν ἐπίγνωση.

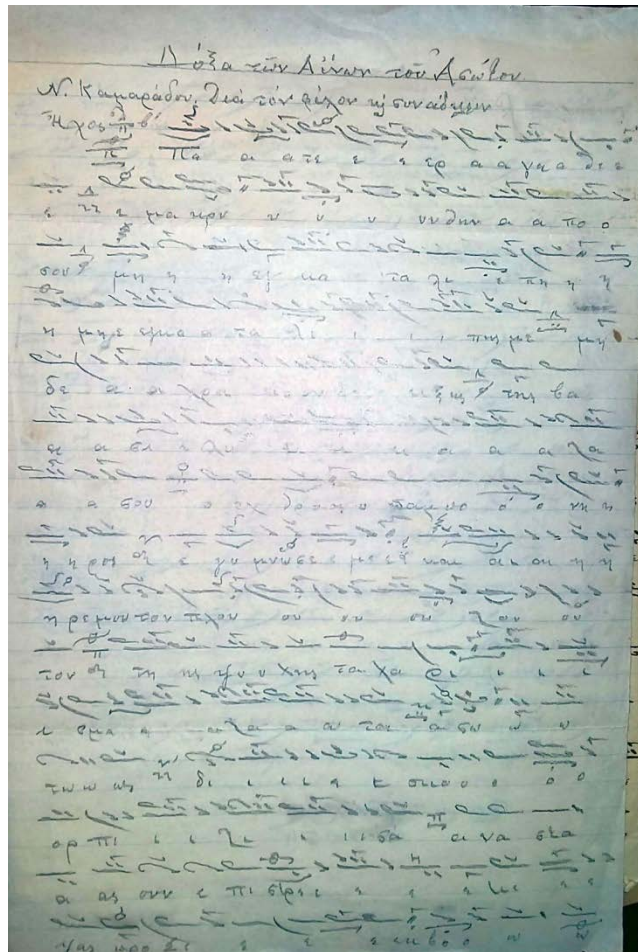
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

⁴¹ ΠΕΑ 2, σ. 151.

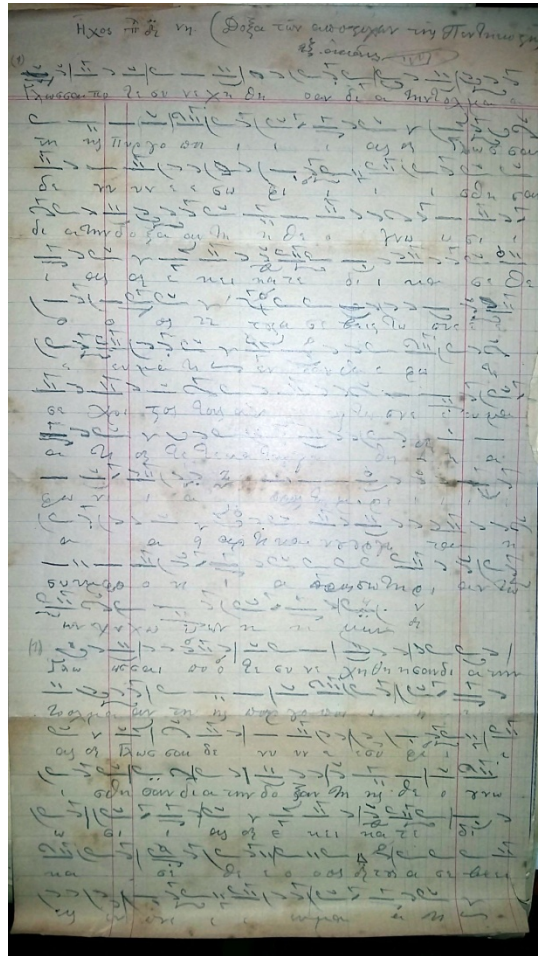
⁴² Χρυσάνθος, *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, σ. 192.



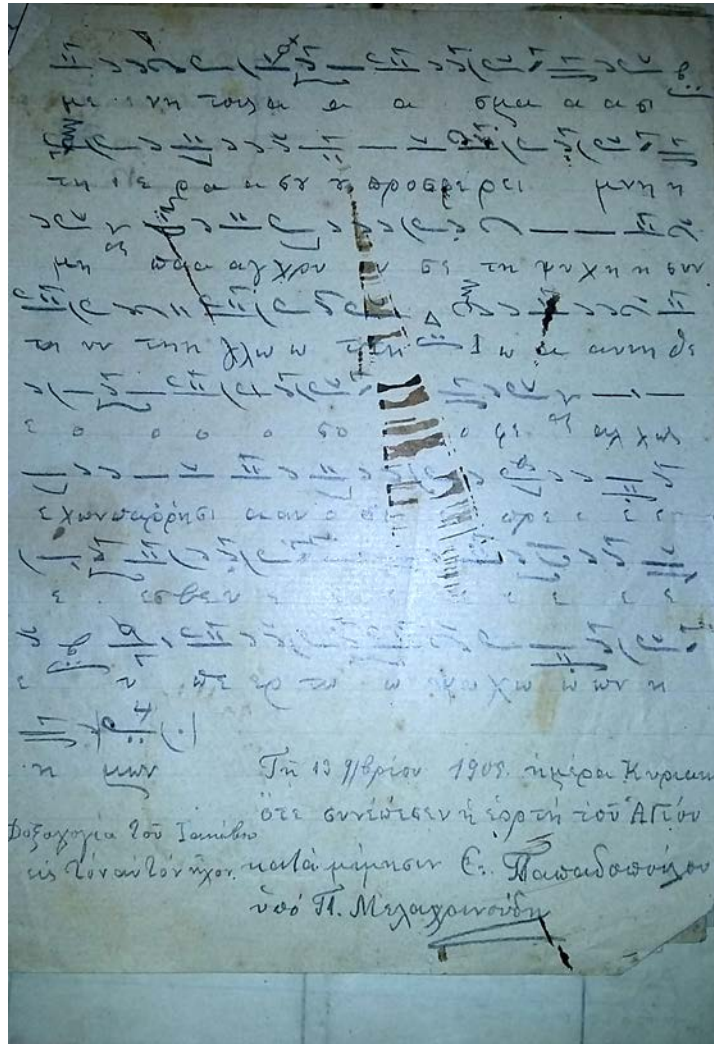
Εικόνα 1: Ἐνότητα πρώτη, Φάκελλος 1. Θεωρητικά κείμενα βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.



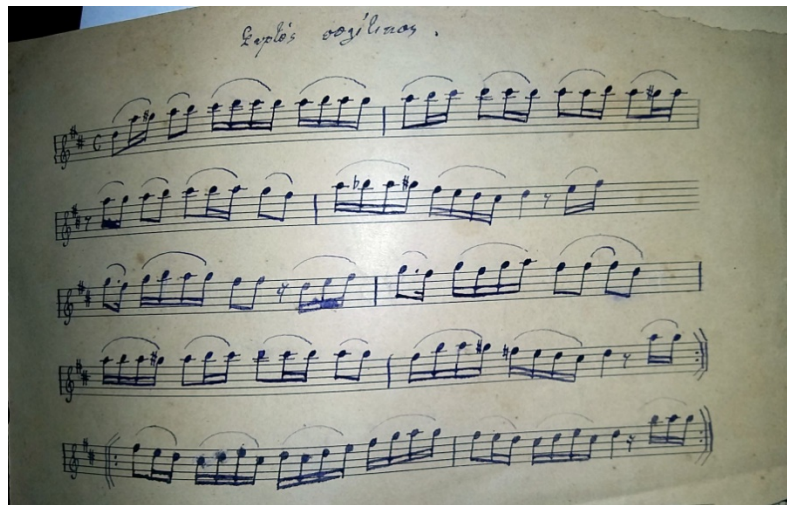
Εικόνα 2: Ἐνότητα 2. Δοξαστικὸν τῶν Αἰῶν τῆς Κυριακῆς τοῦ Ἀσώτου, σύνθεση Νηλέως Καμαράδου.



Εἰκόνα 3: Ἐνότητα 2. Δόξα τῶν ἀποστόλων τῆς Πεντηκοστῆς "ἐξ ἀκοῆς". Καταγραφή Παντολέων Μελαχροινούδης.



Εικόνα 4: Ένότητα 2. Δόξα τῶν Αἰῶν Ἁγ. Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου. Καταγραφή Παντολέοντος Μελαχροινούδη "κατὰ μίμησιν" Εὐστρατίου Παπαδοπούλου.

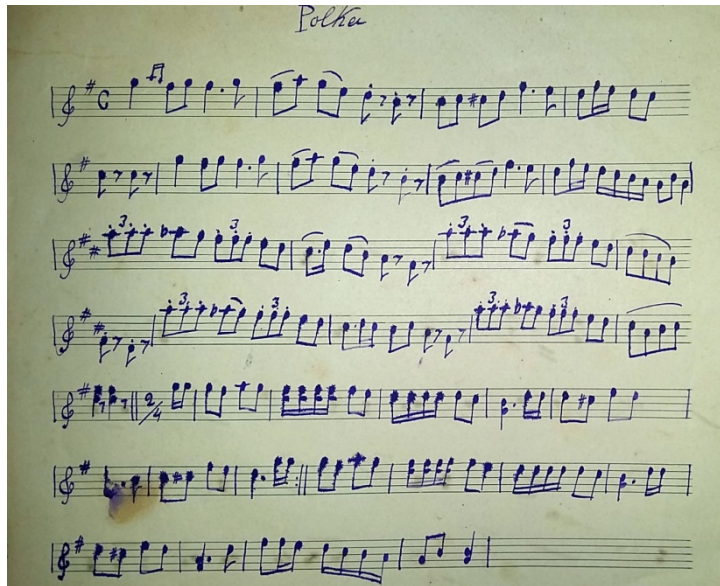


Εικόνα 7: Ένότητα 3. Έλληνικές παραδοσιακές μελωδίες σε ευρωπαϊκή σημειογραφία.

Τριλιό λυγί. Μαυραία χιρφαίη.

Α handwritten musical score on aged paper, featuring five staves of music in Western staff notation. The title at the top is 'Τριλιό λυγί. Μαυραία χιρφαίη'. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is accompanied by Greek lyrics written in a cursive script below the staves.

Εικόνα 8: Ένότητα 3. Όθωμανικά ἄσματα σε ευρωπαϊκή σημειογραφία.



Εικόνα 9: Ένότητα 3. Ευρωπαϊκές λαϊκές μελωδίες σε πεντάγραμμα.

Εικόνα 10: Ένότητα 3. Σύνθεση του Maurer.

Βιογραφικό: Ο Μιχάλης Στρουμπάκης γεννήθηκε στη Χίο (1971) και είναι Έπίκ. Καθηγητής Ιστορικής Βυζαντινής Μουσικολογίας στην Πατριαρχική Ανώτατη Εκκλησιαστική Ακαδημία Κρήτης. Σπούδασε Θεολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (1993) και Βυζαντινή Μουσική στο Ίδρυμα Ν. Σκαλκώτας (Αθήνα), όπου απέκτησε το Δίπλωμά του (1992). Απέκτησε το Δίπλωμα Ειδικεύσεως (Master) στην Εκκλησιαστική Ιστορία (2001) στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και κατόπιν

ἀναγορεύθηκε Δρ. Θεολογίας με μουσικολογική κατεύθυνση στο Ίδιο Πανεπιστήμιο (2007) με θέμα «Νικόλαος Δοχειαρίτης και ἡ συμβολή του στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη». Τὰ ἐρευνητικά του ἐνδιαφέροντα ἐπικεντρώνονται στὴν Ἱστορία τῆς Ἐκκλ. Μουσικῆς καὶ τῆ Μορφολογία- Αἰσθητικῆ, τὴν Ὑμνολογία καὶ τὴν Παλαιογραφία. Εἶναι συγγραφέας δύο βιβλίων (Ἱερεμίας Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως 1522-1546. Ὁ βίος καὶ τὸ ἔργο του, Ἐκδόσεις Φανάριον 2003· Νικόλαος Δοχειαρίτης καὶ ἡ συμβολή του στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη, Ἐκδόσεις Ἰδρύματος Βυζαντινῆς μουσικολογίας, Ἀθήνα 2014), ἐνῶ ἕνα τρίτο, Ἀναλυτικὸς περιγραφικὸς κατάλογος τῶν Μουσικῶν Χειρογράφων τῆς Βιβλιοθήκης Χίου «Ὁ Κοραῆς» τελεῖ ὑπὸ ἐκδοσὴ. Ἀπὸ τὸ 2000 συμμετέχει σὲ ἐπιστημονικὰ μουσικολογικὰ συνέδρια καὶ ἄλλες παρουσιάσεις. Διετέλεσε συνεργάτης τῆς ΜΟΧΕ (Μεγάλῃς Ὁρθόδοξης Χριστιανικῆς Ἐγκυκλοπαιδείας), ἐνῶ συνεργάζεται με τὴν Ὁρθόδοξη Ρωσικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια, συγγράφοντας ἄρθρα-λήμματα βυζαντινομουσικολογικοῦ ἐνδιαφέροντος. Ἔχει διατελέσει μέλος τῆς Ἑλληνικῆς Βυζαντινῆς Χορωδίας (1989-2007) με χοράρχη τὸν ἀείμνηστο Ἀρχοντα Πρωτοψάλτη τῆς Ἀρχιεπισκοπῆς Κωνσταντινουπόλεως Λύκ. Ἀγγελόπουλο καὶ μέλος τοῦ Ψαλτικοῦ Χοροῦ Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς τέχνης (2005-2007) με χοράρχη τὸν Καθηγητὴ τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν Ἀχιλλέα Χαλδαιάκη. Κατὰ καιροὺς ἔχει διατελέσει χοράρχης τοῦ ψαλτικοῦ Χοροῦ τοῦ Σωματείου Ἱεροψαλτῶν Ἡρακλείου Κρήτης Ἅγιος Ἀνδρέας ὁ Κρήτης, τοῦ ὁποῦ εἶναι μέλος ἀπὸ τὸ ἔτος 2013. Ἀπὸ τὸ 2011 εἶναι μέλος τοῦ ISOCM (International Society of Orthodox Church Music) με ἔδρα τὸ Joensuu τῆς Φινλανδίας, ἐνῶ ἀπὸ τὸ 2014 εἶναι μέλος τῆς Ἑταιρείας Ἑλληνικῆς Γλώσσης καὶ Μουσικῆς με ἔδρα τὸ Ἡράκλειο. Ἀπὸ τὸ 2017 εἶναι Πρόεδρος τῆς Διοικούσης Ἐπιτροπῆς τῆς Σχολῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς τῆς Ι. Ἀρχιεπισκοπῆς Κρήτης. Μέσα στὶς δραστηριότητές του ἐντάσσεται καὶ ἡ σύνθεση ὕμνων Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Ἔχει συνθέσει δοξαστικά, λειτουργικὰ καὶ μαθήματα γιὰ διάφορες ἑορτές, πολλὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἔχουν ἐκδοθεῖ. Ἐξασκεῖ τὴν παραδοσιακὴ καλλιγραφία Βυζαντινῆς Μουσικῆς καὶ πολλὰ ἀπὸ τὰ χειρόγραφα του ἔχουν ἐκδοθεῖ, με ἀντιπροσωπευτικὴ ἐκδοσὴ τὴν «Πανηγυρικὴ Ἀ' τόμος» τῆς Ι. Μεγίστης Μονῆς Βατοπαιδίου. Παράλληλα παίζει τὸ μουσικὸ ὄργανο νέι. Εἶναι Α' ψάλτης τοῦ Ἱ. Ναοῦ Ἐὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου (Παναγίας Σταυροφόρων) Ἡρακλείου Κρήτης.

Michalis Stroumpakis, born in Chios island Greece (1971), works as Assistant Professor to the University Patriarchal Ecclesiastical Academy of Crete. He studied Theology at the University of Athens (1993) and Byzantine Music in "N. Skalkotas" Conservatory (Athens), where he obtained his Diploma (1992). He got his Ms degree in Church History (2001) and his PhD in Byzantine Musicology (2007). The theme of his dissertation: *Nikolaos of Docheiaron: his contribution in Psaltic Art*. His research interest concerns History of Byzantine Music, Morphology of Byzantine Music, Hymnology and Byzantine music Palaiography. He has written two books: *Ieremias 1st Patriarch of Constantinople 1522-1546. His life and work*. Fanarion Ed., Athens 2003· *Nikolaos of Docheiaron and his contribution to the Psaltic Art*, Byzantine Musicology Institution Ed. Athens 2014. A third one: *A descriptive catalogue of byzantine music manuscripts of the Chios Library "Coraes"* is forthcoming. He participates in Conferences and other presentations since 2000. He has been a fellow worker at Great Orthodox Christian Encyclopedia (in greek: MOXE) and Russian Orthodox Encyclopedia, writing articles about History of Church Music. He was member of Greek Byzantine Choir (Director Lykourgos Angelopoulos) and member of the Choir "The Maistores of Psaltic Art" (Director Prof. Achilleas Chaldaeakis). He is occasionally Director of the Choir of Chanters Corporation of Herakleion Crete. He has been a member of ISOCM (International Society of Orthodox Church Music) since 2011. He is a member of the administrative council in the Chanters Corporation of Herakleion Crete since 2013. He is also a member of the Greek Language and Music Society Herakleion (2014). Since 2017, he is the chairman of the Administrative Council of the Byzantine Music school of the Archdiocese of Crete (Herakleion). He is also a composer of Byzantine Church music. He has composed hymns for the Feasts of Saints from Chios (unpublished), Lesvos islands (edited) and other places. He also practises calligraphy of byzantine music by the traditional way, and he has worked in numerous publications as a calligrapher. Furthermore, he is interested in Constantinople secular music. He plays the ney reed (reed flute). He is the first chanter at the Church of Annunciation of Theotokos in the center of Heraklion.

Διερεύνηση της αντιστοιχίας της Βυζαντινής Οκτωηχίας με τους αρχαίους ελληνικούς τόνους (τρόπους)

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΣΥΜΕΩΝΙΔΗΣ

aigli.mail@gmail.com

Περίληψη. Με την βαθμιαία διείσδυση της νεωτερικότητας στον κόσμο της Ρωμαϊκής Ορθόδοξης εκκλησίας, οι απαιτήσεις για τον ιεροψάλτη αρχίζουν να μεταμορφώνονται. Η θρησκευτική πίστη και η ενάρετη ζωή δεν μοιάζουν πλέον ως ικανά και αναγκαία εφόδια για τον θεράποντα του ψαλτικού αναλογίου και η βαθύτερη, επιστημονική γνώση της τέχνης αποκτά όλο και μεγαλύτερη σημασία στην πραγμάτωση του ψαλτικού ρόλου. Αιτήματα για πιστοποιημένη εκπαίδευση και για συμμόρφωση με τα μοντέλα που κυριαρχούν στα μέσα μαζικής επικοινωνίας γίνονται κυρίαρχα, συχνά δημιουργώντας το ερωτηματικό αν η επιστημονική κατάρτιση και η τεχνική αρτιότητα είναι σημαντικότερες παράμετροι από το «ακατάπαυστο» της λατρείας που αποτελούσε χαρακτηριστικό παλαιότερων αιώνων.

Βιογραφικό: Ο ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΣΥΜΕΩΝΙΔΗΣ έζησε και εργάστηκε ως το 2009 στην Θεσσαλονίκη, τώρα κατοικεί στο Μαρούσι, εργάζεται στο Μουσικό Γυμνάσιο - Λύκειο Ιλίου και είναι Πρωτοψάλτης στον Ι.Ν. Αγ. Ελευθερίου οδού Αχαρνών. Κατέχει δίπλωμα Βυζ. Μουσικής (1995, Απ. Ιωαννίδης - Σουρλαντζής), δίπλωμα κλασικής κιθάρας (1989, Κοτσιώλης) και πτυχία Αντίστιξης και Αρμονίας. Διετέλεσε από το 1991 πρωτοψάλτης και χοράρχης σε Ι. Ναούς της Θεσσαλονίκης (Μονή Βλατάδων, Πρ. Ηλίας), ενώ παράλληλα εντρύφησε στο γνήσιο Αγιορείτικο Ύψος, με συχνές επισκέψεις στο Αγ. Όρος. Σε συχνές επισκέψεις του στην Κωνσταντινούπολη έμαλε δίπλα στον Άρχοντα Πρωτοψάλτη Λεωνίδα Αστέρη, αλλά και ως Πρωτοψάλτης σε πολλούς Ναούς της Πόλης. Παράλληλα, από το 1997 είναι τραγουδιστής παραδοσιακής μουσικής του μουσικού σχήματος «ΚΑΦΕ AMAN» με ειδικότητα το Μικρασιάτικο τραγούδι και τον Αμανέ. Μέχρι το 1991 υπήρξε σολίστ κλασικής κιθάρας με πολλά σόλο ρεσιτάλ, σε ντουέτο με φλογέρα, φλάουτο, πιάνο και βιολί σε Θεσ/νίκη, Αθήνα, και αλλού. Από το 1991 ως το 2006 ήταν δ/ντής του Ωδείου Γαλαξίας Θεσσαλονίκης και από το 2001 ως το 2004 διοργανωτής και καλλιτεχνικός δ/ντής του ετήσιου φεστιβάλ «Μικρές Μουσικές Πατρίδες» για την προβολή της Παραδοσιακής μουσικής, σε συνεργασία με το Υπουργείο Πολιτισμού. Ασχολείται συστηματικά με τη μουσικολογική και τεχνολογική έρευνα στο χώρο της εκκλ. Βυζαντινής μουσικής με ειδίκευση στην έρευνα των διαστημάτων μέσα από φασματογραφήσεις φωνής, ενώ έχει παρουσιάσει τη δουλειά του σε πολλά μουσικολογικά συνέδρια αλλά και σε περιοδικά. Συμμετείχε ως Συντονιστής Αξιολογητών στη σύνταξη των Νέων Προγραμμάτων Σπουδών του ΥΠΕΠΘ για την Βυζαντινή και Παραδοσιακή Μουσική Διδάσκει στο μεταπτυχιακό κύκλο σεμιναριακών μαθημάτων της Σχολής Β.Μ. της Ι. Αρχιεπισκοπής Αθηνών, ενώ την προηγούμενη διετία διετέλεσε μέλος του Δ.Σ. του Πανελληνίου Συνδέσμου Ιεροψαλτών (νυν Αττικής).

Επιδράσεις του ειρμολογικού μέλους του 17^{ου} αιώνα στο νέο στιχηραρικό είδος μελοποιίας του 18^{ου} αιώνα μέσα από την έρευνα των ψαλτικών θέσεων

ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΤΖΟΥΡΑΜΑΝΗΣ

Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας
(Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών Βόλου), Ελλάδα

tzouram@gmail.com

Περίληψη. Η εισαγωγή και σταδιακή καθιέρωση κατά την διάρκεια του 18ου αιώνα, νέου στιχηραρικού μέλους, συντόμου και εντελώς διαφορετικού σε σχέση με την αμέσως προηγούμενη αργή μελισματική παράδοση των στιχηρών Γερμανού Νέων Πατρών και Χρυσάφη του Νέου, θέτει μεταξύ άλλων και το ζήτημα της προέλευσης του νέου είδους μελοποιίας.

Η παρούσα ανακοίνωση σκοπό έχει να αναδείξει την επίδραση που άσκησε το ειρμολογικό μέλος του 17ου αιώνα στη διαμόρφωση και καταγραφή των θέσεων που συνυφαίνουν το νέο στιχηραρικό είδος μελοποιίας. Από τις διάφορες πτυχές του θέματος, επικεντρωθήκαμε σε νεότερες μορφολογικά θέσεις διατονικών ήχων, η προέλευση των οποίων ανάγεται στα ειρμολόγια των Θεοφάνους Καρύκη και Ιωάσαφ του νέου Κουκουζέλη. Οι ίδιες θέσεις ή ελαφρώς διασκευασμένες, καταγράφονται στη συνέχεια από τον Μπαλάσιο με αναλυτικότερη σημειογραφία προσδιορίζοντας έτσι τη σύντομη μελισματική τους ανάπτυξη όπως μας την παραδίδει ο ανώνυμος εξηγητής του Μπαλασίου στο χφ Κουτλουμουσίου 440.

Ως δημιουργήματα του ειρμολογίου, οι εν λόγω θέσεις επηρεάζουν το παλαιό στιχηραρικό μέλος (σε ελάχιστες περιπτώσεις στα αναστάσιμα στιχηρά και αυτόμελα τροπάρια) με αργοσύντομη-αργή ερμηνεία και τελικά εισάγονται με την σύντομη εξήγηση στα στιχηρά του 18ου αιώνα όπου θα τις εξετάσουμε διατρέχοντας τους βασικούς μελοποιητικούς σταθμούς του νέου είδους:

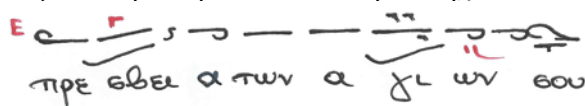
- α. το Αναστασιματάριο Κυριάκου Κουλιδά (χφ Παντελεήμονος 942)
- β. Αναστασιματάριο Δανιήλ Πρωτοψάλτου (χφ ξηροποτάμου 374) και
- γ. Δοξαστάριο-Αναστασιματάριο Πέτρου Πελοποννησίου (χφ Mingana 7 και χφ MIET Pezarou 16)

Η εισαγωγή και σταδιακή καθιέρωση κατά την διάρκεια του 18ου αιώνα, νέου στιχηραρικού μέλους, συντόμου και εντελώς διαφορετικού σε σχέση με την προηγούμενη αργή μελισματική παράδοση των στιχηρών Γερμανού Νέων Πατρών και Χρυσάφη του Νέου, θέτει μεταξύ άλλων και το ζήτημα της προέλευσης του νέου είδους μελοποιίας. Πιο συγκεκριμένα, τίθεται εύλογα το ερώτημα από πού θα μπορούσε να αντλήσει το μελοποιητικό υλικό ο συνθέτης προκειμένου να συνυφάνει το νέο στιχηραρικό μέλος όταν σύνολη η παράδοση των στιχηρών ήταν αργή? Είναι δηλαδή το νέο στιχηράριο μια "εκ του μηδενός" δημιουργία εμπνευσμένη αποκλειστικά από τους Πατριαρχικούς δασκάλους (Ιωάννη Τραπεζούντιο, Δανιήλ Πρωτοψάλτη, και Πέτρο Λαμπαδάριο) ή εδράζεται σε κάποια προφορική παράδοση συντομότερης ψαλμώδησης των στιχηρών, η οποία και καταγράφεται για 1η φορά τον 18ο αιώνα? Σε κάθε περίπτωση, θα μπορούσε η αργοσύντομη παράδοση των ειρμολογικών τροπαρίων όπως διαμορφώθηκε με τις επώνυμες μελοποιήσεις του Ειρμολογίου κατά την διάρκεια

του 17ου αιώνα, να επηρέασε το στιχηραρικό μέλος και να συνέβαλλε στην διαμόρφωση του νέου στιχηραρικού είδους?

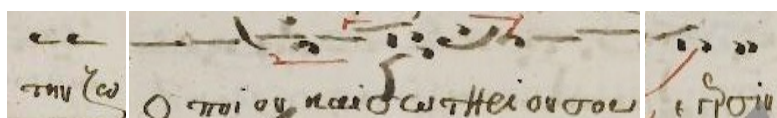
Η απάντηση σε τέτοιου είδους ερωτήματα προϋποθέτει μια συγκριτική μελέτη των θέσεων μεταξύ των δύο γενών μελοποιίας, προκειμένου να εξεταστεί η σημειογραφία, η μορφολογική συσχέτιση και η ερμηνεία τους κατά την χρονική περίοδο γένεσης και καθιέρωσης του νέου στιχηραρικού είδους. Από τις διάφορες πτυχές του θέματος που η δική μου τουλάχιστον έρευνα έχει αναδείξει,¹ στην παρούσα ανακοίνωση θα προσπαθήσω να δείξω την επίδραση που έχει ασκήσει το ειρμολογικό μέλος του 17ου αιώνα στη σύνθεση του νέου στιχηραρικού μέλους. Εστιάζοντας σε νεότερες μορφολογικά θέσεις διατονικών ήχων, θα δείξω πώς οι εν λόγω ειρμολογικές θέσεις επηρεάζουν αρχικά ελάχιστα μέλη του παλαιού στιχηραρίου (στιχηρά αναστάσιμα και αυτόμελα), και πως στη συνέχεια με την σύντομη εξήγηση περνούν στο νέο στιχηράριο, όπου και θα τις εξετάσω διατρέχοντας τους σταθμούς του νέου είδους: **α.** Το Αναστασιματάριο Κυριάκου Κουλιδά (Παντελ.942) **β.** Το Αναστασιματάριο Δανιήλ Πρωτοψάλτη (Ξηροπ.374) και **γ.** Το Δοξαστάριο-Αναστασιματάριο Πέτρου του Πελ/σίου (Mingana7-MIET 16).

Θα αρχίσω την παρουσίαση των θέσεων, με την γνωστή καταληκτική γραμμή των στιχηραρικών και ειρμολογικών τροπαρίων του τετάρτου ήχου στον φθόγγο βου.



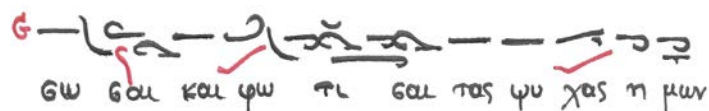
Σύμφωνα με την έρευνα στο παλαιότερο ρεπερτόριο, καταληκτικές γραμμές μια φωνή πάνω από την βάση σε στιχηρά του δ' ήχου, εντοπίζονται στα τέλη περίπου του ΙΣΤ'- αρχές του ΙΖ' αιώνα. Για παράδειγμα, σε χφ της Βιβλιοθήκης Κων/νου Ψάχου (αρ.τεκμ70/220) των τελών του 16ου αιώνα, ανάμεσα στα αναστάσιμα στιχηρά του ήχου εντοπίσαμε μια μόνο περίπτωση κατάληξης στον φθόγγο βου "Κύριε ανελθών εν τω Σταυρώ".

(Βιβλιοθήκη Κων/νου Ψάχου) αρ.τεκμ 70/220 φ.192/238

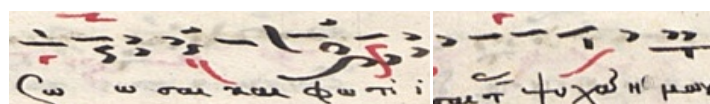


Μια 2η περίπτωση παρόμοιας καταληκτικής θέσης βρίσκουμε στο αυτόμελο τροπάριο "Ο εξ' υψίστου κληθείς" για το οποίο η χειρόγραφη παράδοση καθ' όλη την διάρκεια του 17ου αιώνα, θέλει το μέλος του να ολοκληρώνεται στον φθόγγο βου σύμφωνα με τις παρακάτω δύο σημειογραφικές παραστάσεις.

EBE 3324 φ.107β



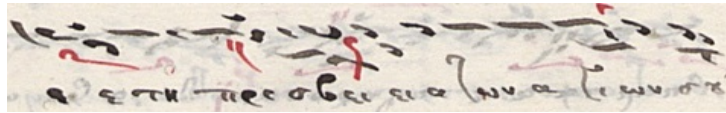
(Χρυσάφη) EBE 910 φ.314β



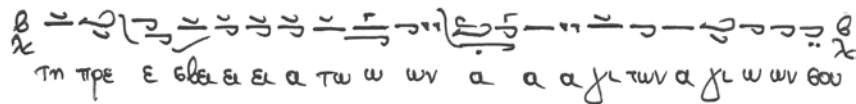
Μια 3η περίπτωση επισημάναμε στο Αναστασιματάριο του Χρυσάφη όπου η θέση καταγράφεται μόνο μία φορά στο αναστάσιμο στιχηρό των αίνων "Τω σω Σταυρώ Χριστέ Σωτήρ".

¹ Τζουραμάνης Κυριάκος, *Σχέση θέσεων του νέου στιχηραρικού είδους μελοποιίας του Πέτρου Πελ/σίου με αντίστοιχες του παλαιότερου ρεπερτορίου*. Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα, 2017.

(Χρυσάφη) EBE 920 φ.50β



Εξήγηση²

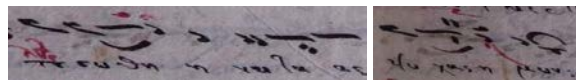


Ωστόσο, η ελάχιστη συχνότητα³ καταγραφής της θέσης στα αναστάσιμα και αυτόμελα στιχηρα του 17ου αιώνα και η απουσία της την ίδια χρονική περίοδο, από το κλασσικό παλαιό στιχηραρικό μέλος των ιδιομέλων δοξαστικών και θεοτοκίων, μας οδήγησαν στη σκέψη ότι πρόκειται για μια νέα ψαλτική θέση, την σημειογραφική απαρχή της οποίας αναζητήσαμε και βρήκαμε στα Ειρμολόγια των Θεοφάνους Καρύκη και Ιωάσαφ του Νέου Κουκουζέλη. Εδώ πλέον η συχνότητα εμφάνισης καταληκτικών γραμμών στον φθόγγο βου σε όλες τις διαδοχικές μελοποιήσεις του ειρμολογίου, ίδιας ή παρόμοιας μορφολογίας με την γραμμή που μελετούμε⁴, φανερώνει μια ζώσα σημειογραφική και ερμηνευτική παράδοση η οποία εν τέλει εισέρχεται στο νέο στιχηράριο. Αρχίζουμε με την παράθεση της θέσης από τον ειρμό "Αναξ ανάκτων".

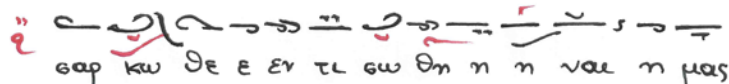
(Αναξ ανάκτων)

² Την ίδια αργοσύντομη ερμηνεία βρίσκουμε στο δοξαστάριο Ιακώβου του Πρωτοψάλτου, γραμμένη με εξηγητικό τρόπο, όμοιο με αυτόν της γραφής του Πέτρου, γεγονός που φανερώνει κάποιου είδους σχέση μεταξύ της καταληκτικής γραμμής των συντόμων στιχηρών και των παραπάνω μορφολογικών εκδοχών της στο παλαιό στιχηράριο.

Σινά 1460 φ.185α (Έπρεπε τη βασιλίδη των πόλεων)



³ Καταληκτική θέση στον βου με διαφορετική όμως μορφολογία, εντοπίσαμε στο στιχηρό ιδιόμελο των αίνων της εορτής των Χριστουγέννων "Δεύτε ανυμνήσωμεν την μητέρα του Σωτήρος" (Βιβλ.Κων/νου Ψάχου, Στιχηράριο τέλη ΙΖ' αιώνα, αρ.τεκμ 42/192 φ.141β).

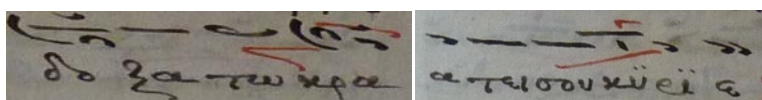


Ωστόσο το συγκεκριμένο στιχηρό στο μέλος Χρυσάφη του νέου και Γερμανού Νέων Πατρών καταλήγει στον φθόγγο Πα.

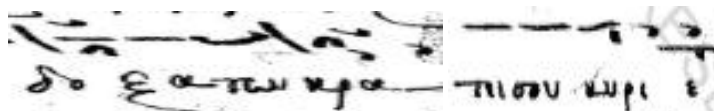
⁴ Σπυρίδωνος Στ. Αντωνίου, Το Ειρμολόγιο και η παράδοση του Μέλους, σελ.152,165,173,182 Αθήνα, 2004.

Δημητρίου Ι. Ζαχαρίου, Ο Τέταρτος Ήχος στο Ειρμολόγιο του Θεοφάνη Καρύκη, του Μπαλασίου ιερέως και του Πέτρου Πελοποννησίου., Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα, 2017.

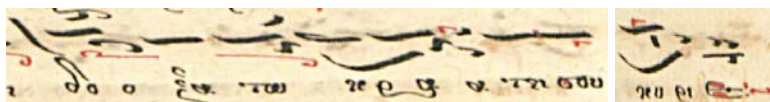
(Θεοφ.Καρύκη) Βιβλιθήκη Σάμου 75 φ.72α⁵



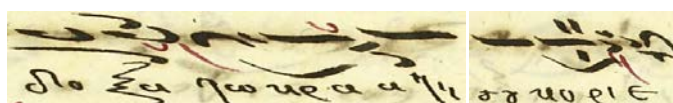
(Ιωάσαφ) Barb. gr.301⁶ φ.87α



(Μπαλασίου) Παντελεήμονος φ.219α



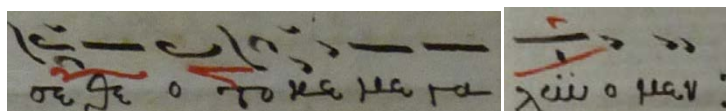
(Πέτρου Πελ/σίου) Mingana 5 φ.28β



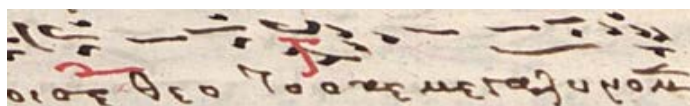
Στο Ειρμολόγιο του Μπαλάσιου η γραμμή σημειώνεται με νεότερο σημειογραφικά τρόπο αποτυπώνοντας την μελωδική κίνηση που προκαλεί το κλάσμα πάνω από το ελαφρόν (τω κράτει σου), ενώ στα ειρμολογικά μέλη του Πέτρου **η θέση συντέμνεται και γράφεται αναλυτικότερα**. Ας δούμε όμως κάποια επιπλέον παραδείγματα

(Λίθος αχειρότμητος)

(Θεοφ.Καρύκη) Βιβλιθήκη Σάμου 75 φ.37α



(Μπαλασίου) ΕΒΕ 967 φ.64α

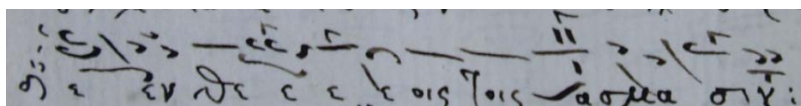


(Θείω καλυφθείς)

(Μπαλασίου) ΕΒΕ 934 φ. 60β



(Εξήγηση) Κουτλ 440 φ.47



Μεταγραφή (δική μας)

⁵ Βλ την ίδια κατάληξη στον ειρμό της θ'ώδης "Χαίροις Άνασσα" στο χφ Σάμου 75 φ.73β

⁶ Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberinus.gr.301

$\frac{\Delta}{\delta\epsilon}$ ε ε ε εν θε ε ε ε ε οισ τοις θαν μα α εν

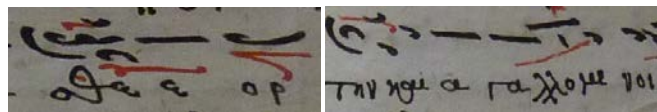
(Πέτρου Πελ/σίου) Mingana 5 φ.28α



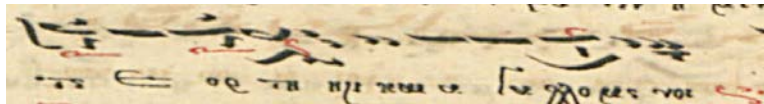
Σε δύο μόνο περιπτώσεις ο Πέτρος διασώζει ολόκληρη την μορφολογία της παλαιάς θέσης, καταγράφοντάς την όμως εξηγητικά:

(Θεός Κύριος και επέφανεν ημίν)

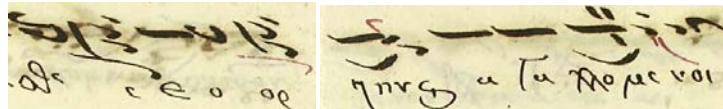
(Θεοφ.Καρύκη) Βιβλιοθήκη Σάμου 75 φ.63α



(Μπαλασίου) Παντελεήμονος 933 φ.218β

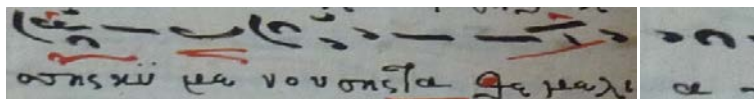


(Πέτρου Πελ/σίου) Mingana 5 φ.25α

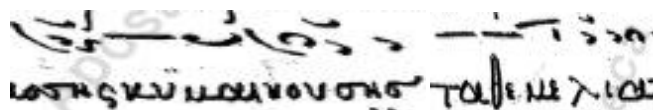


(Ώφθησαν αι πηγαί της αβύσσου)

(Θεοφ.Καρύκη) Βιβλιοθήκη Σάμου 75 φ.76β



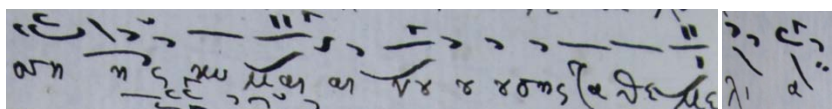
(Ιωάσαφ) Barb gr.301 φ.79β



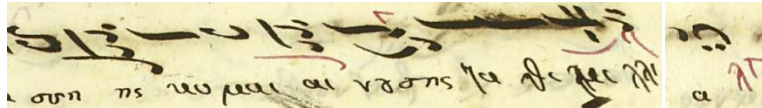
(Μπαλασίου) Παντελ 933 φ.217β



(Εξήγηση) Κουτλ 440 φ. 45



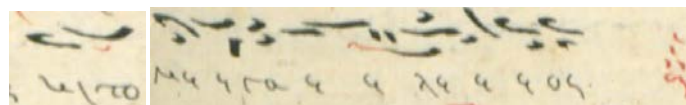
(Πέτρου Πελ/σίου) Mingana 5 φ.24β



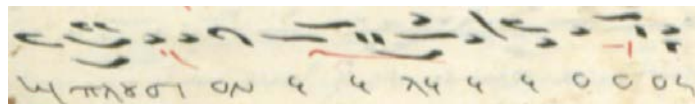
Μια χρήσιμη σημειογραφική επισήμανση στη παραπάνω γραμμή " κυμινούσης τα θεμέλια" αφορά την χρήση από τον Μπαλάσιο του παλαιού μελωδήματος πέλασμα (πεταστή, απόστροφοι, ξηρόν κλάσμα με τρομικόν), το οποίο θα βρούμε στη συνέχεια και στα στιχηρά του Δανιήλ. Η ερμηνεία του μελωδήματος και στις 2 περιπτώσεις είναι σύντομη όπως βλέπουμε στο χφ Κουτλ440, σε αντίθεση με την αντίστοιχη εκτενέστερη ερμηνεία του, στο αναστάσιμο στιχηρό του Χρυσάφη που δείξαμε παραπάνω στη σελ.1

Εισερχόμενοι τώρα στο νέο στιχηραρικό είδος, διαπιστώνουμε ότι στις αρχές του 18ου αιώνα στο Αναστασιματάριο του Κουλιδά συνεχίζεται η παράδοση των καταλήξεων στην βάση του ήχου σύμφωνα με τα παρακάτω παραδείγματα:

(Κυρ.Κουλιδά) Παντελεήμονος 942 φ.29α

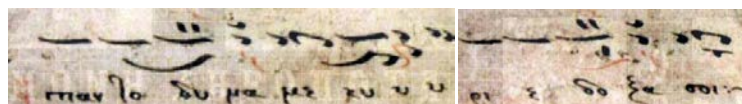


(Κυρ.Κουλιδά) Παντελεήμονος 942 φ.30α

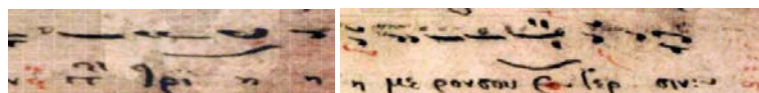


Η καθιέρωση καταληκτικών θέσεων στον φθόγγο βου, σημειώνεται στο Αναστασιματάριο του Δανιήλ Πρωτοψάλτη με σημειογραφικές παραστάσεις παρόμοιες με αυτές των ειρμών του Μπαλασίου,

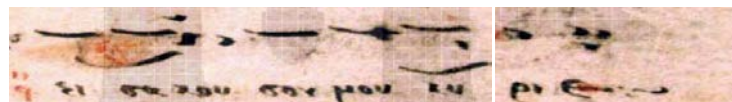
(Δανιήλ Πρωτ) Ξηροποτάμου 374 φ.45β



Ξηροπ.374 φ.51α

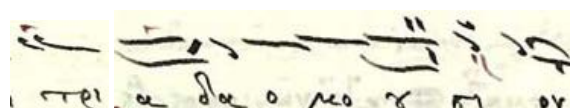


Ξηροπ. 374 φ.44α



ενώ η οριστική επιβολή γίνεται στο Δοξαστάριο Πέτρου του Πελ/σιου όπου πλέον διασώζονται ελάχιστες καταληκτικές θέσεις στον φθόγγο Πα⁷.

(Πέτρου Πελ/σίου) Mingana 7 φ.30/283 " Την ετήσιον μνήμην σήμερον "

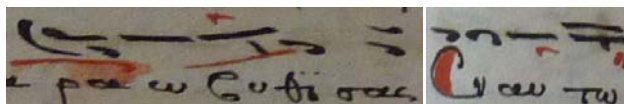


⁷ Βλ στιχηρά της Πεντηκοστής "Παράδοξα σήμερον" και στο ιδιόμελον " Ησαΐα χόρευε Λόγον Θεού υπόδεξαι".

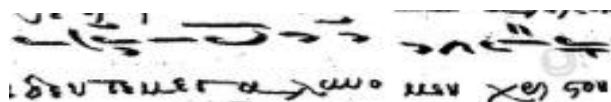
Ωστόσο στα αναστάσιμα στιχηρά του Πέτρου, η πλειοψηφία των καταλήξεων διατηρείται στην βάση του ήχου.

Συνεχίζουμε με μια ακόμα γραμμή του δ' ήχου η οποία αρχίζει και τελειώνει στον Πα και παρουσιάζει αξιοσημείωτη σημειογραφική σταθερότητα μέχρι την γραφή του Πέτρου με μόνη διαφοροποίηση την έναρξη της γραμμής.

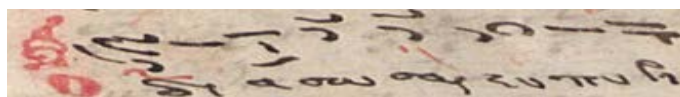
(Θεοφ.Καρύκη) Σάμου 75 φ.69α



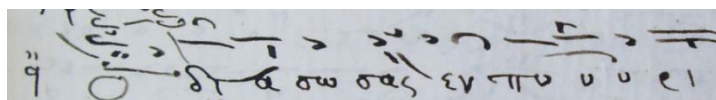
(Ιωάσαφ) Barb.301 φ.85β



(Μπαλασίου) EBE 946 φ.118α



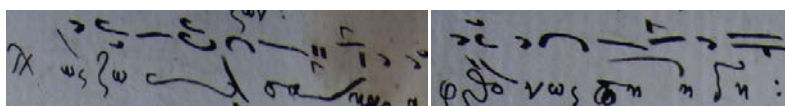
Εξήγηση Κουτλ.440 φ.46



(Μπαλασίου) EBE 946 φ.113β

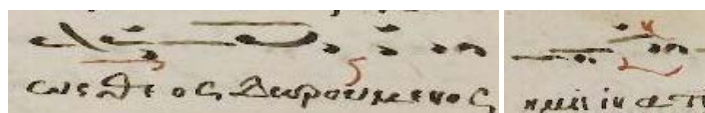


Εξήγηση Κουτλ.440 φ.43

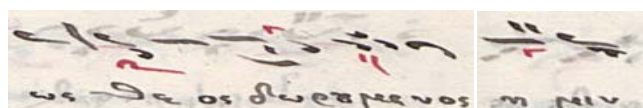


Η επίδραση της θέσης στο στιχηραρικό μέλος διαφαίνεται ήδη στο παλαιότερο ρεπερτόριο όπου την εντοπίσαμε 2-3 φορές σε Αναστασιματάριο της Βιβλιοθήκης Ψάχου και πιο συχνά στο Αναστασιματάριο του Χρυσάφη με αργή ερμηνεία.

Βιβλιοθ.Κων/νου Ψάχου αρ.τεκμ 70/220 φ.192/238

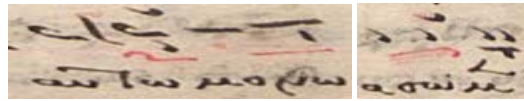


(Χρυσάφη) EBE 920 φ.48α

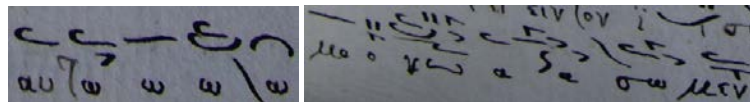


συγκεκριμένη σημειογραφία δεν την βρήκαμε ούτε σε παλαιότερα ειρμολόγια ούτε στο παλαιό στιχηραρικό μέλος. Βλέπουμε δύο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα όπου η θέση παρασημαίνεται με έναν συνοπτικό και έναν αναλυτικότερο τρόπο.

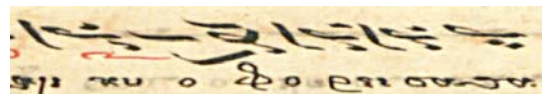
(Μπαλασίου) EBE 946 φ.193α " Τω συνεργήσαντι θεω"



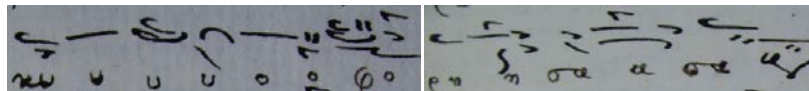
Εξήγηση Κουτλ 440 φ.80



(Μπαλασίου) Παντελεήμονος 933 φ. 232α " Μη της φθοράς"



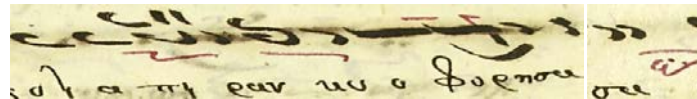
Εξήγηση Κουτλ 440 φ.80



Μεταγραφή (δική μας)

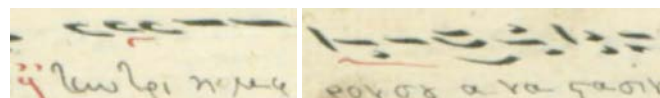
22

(Πέτρου Πελ/σίου) Mingana 5 φ.33α



Η ερμηνεία από τον εξηγητή του Μπαλασίου είναι ίδια και στις δύο περιπτώσεις και πρόκειται για τη σύντομη μελισματική ερμηνεία η οποία εισέρχεται στο νέο στιχηραρικό μέλος με τις εξής σημειογραφικές παραστάσεις:

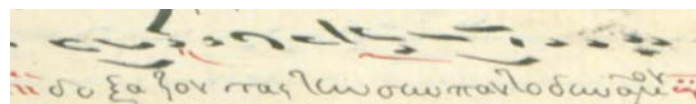
(Κυρ.Κουλιδά) Παντελ.942φ.55β "Δεύτε αγαλλιασώμεθα τω Κυρίω"



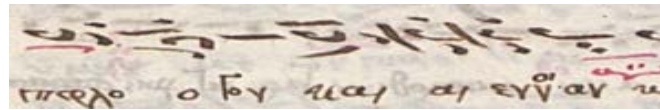
Εξήγηση (δική μας)

22

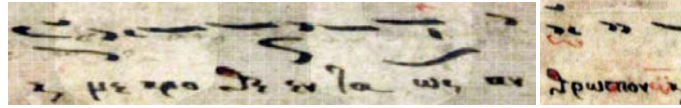
(Κυρ.Κουλιδά) Παντελ.942φ.58 "Υπό τον άδην κατελθών"



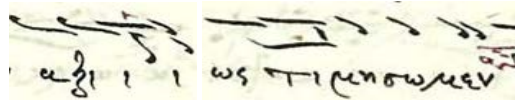
(Δανιήλ Πρωτ) Ξηροποτάμου 374 φ.123α



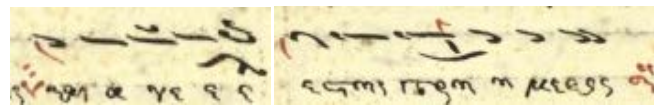
(Δανιήλ Πρωτ) Ξηροποτάμου 374 φ.121α



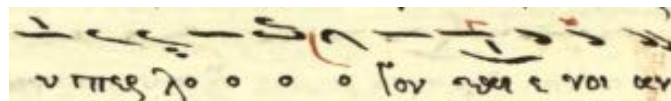
(Πέτρου Πελ/σιου) Mingana 7 φ.60/283 "Δεύτε άπαντες πιστοί "



(Πέτρου Πελ/σίου) MIET Pezarou 16 φ.41β "Κατήλθες εν τω άδη"

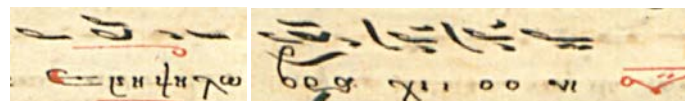


MIET Pezarou 16 φ.41β " Μήτηρ μεν εγνώσθεις"

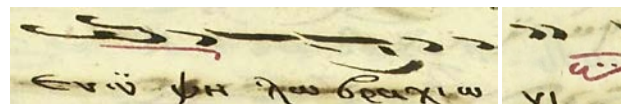


Μια παραπλήσια εκδοχή της θέσης η οποία αναπτύσσεται σε 7 συλλαβές, αρχίζει στον φθόγγο δι με το συνδυασμό πεταστής, αποστρόφου και αντικενώματος.

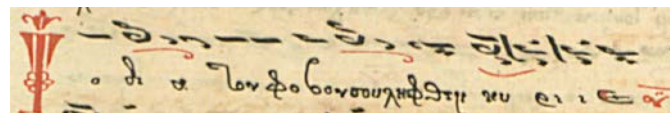
(Μπαλασίου) Παντελ 933 φ. 232α " Πόντω εκάλυψεν "



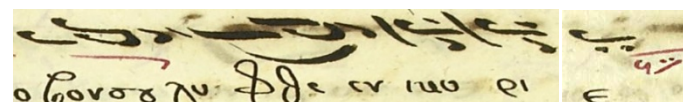
(Πέτρου Πελ/σίου) Mignana 5 φ.31α



(Μπαλασίου) Παντελεήμονος 933 φ. 232 β 6 συλλαβές



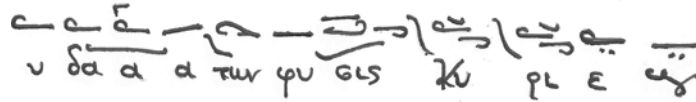
(Πέτρου Πελ/σίου)



(Μπαλασίου) Παντελεήμονος 933 φ. 230β

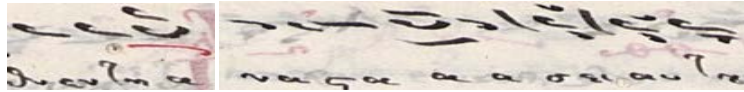


Εξήγηση Κουτλ 440 φ.78

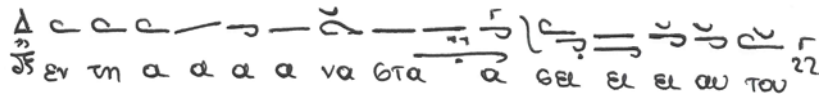


Η επίδραση της θέσης στο παλαιό στιχηράριο περιορίζεται στο μέλος των αναστάσιμων στιχηρών του Χρυσάφη όπου μας παραδίδεται 2 φορές με αργοσύντομη εξήγηση.

(Χρυσάφη) EBE 920 φ.83β " Δεύτε αγαλλιασώμεθα τω Κυρίω"



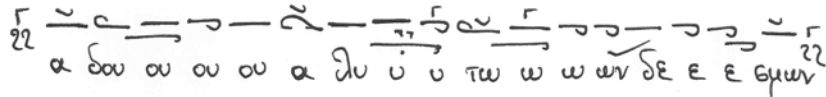
Εξήγηση



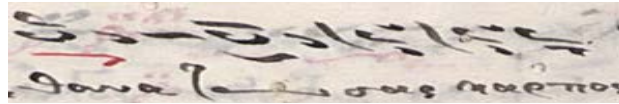
(Χρυσάφη) EBE 920 φ.83β " Δεύτε αγαλλιασώμεθα τω Κυρίω"



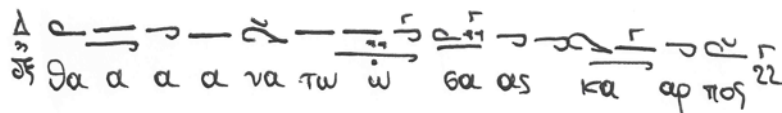
Εξήγηση



(Χρυσάφη) EBE 920 φ. 85α "Ωραίος ην και καλός εις βρώσιν"

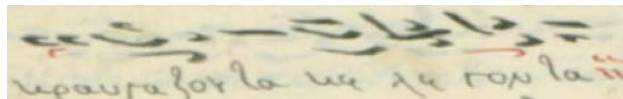


Εξήγηση

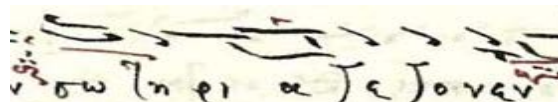


ενώ στις μελοποιήσεις του νέου στιχηραρικού είδους η επίδραση της ειρμολογικής θέσης με την σύντομη ερμηνεία είναι καταφανής.

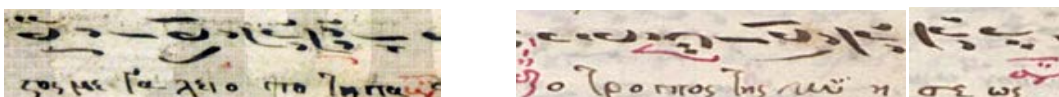
(Κυρ.Κουλιδά) Παντελ 942 φ.56 β "Κατήλθες εν τω άδη"



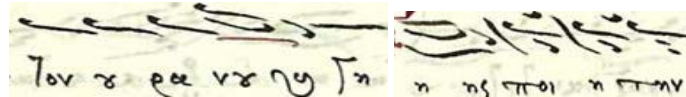
(Ιωάννη Πρωτ) Mingana 7 φ.143/283



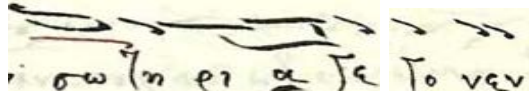
(Δανιήλ Πρωτ) Ξηροποτάμου 374 φ.120β και φ.123α



(Πέτρου Πελ/σίου) Mingana 7 φ.93/283

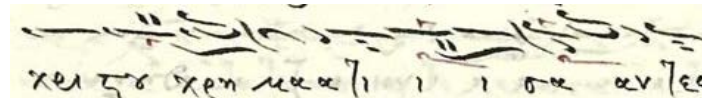


(Πέτρου Πελ/σίου) Mingana 7 φ.141/283



Θα ολοκληρώσουμε την εργασία μας εξετάζοντας 2 γνωστές μουσικές φράσεις του πλαγίου δ.

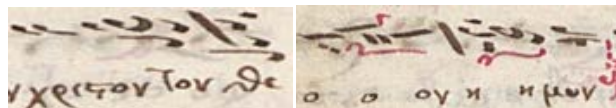
(Πέτρου Πελ/σίου) Mingana 7 φ.12/283 " Οι εξ'ακάρπων λαγόνων"



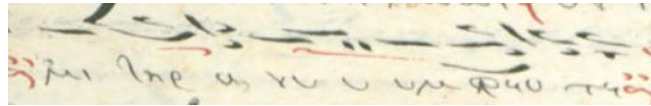
(Πέτρου Πελ/σίου) Mingana 7 φ.49/283 " Των μοναστών τα πλήθη"



(Δανιήλ Πρωτ) EBE 1865 φ.135β

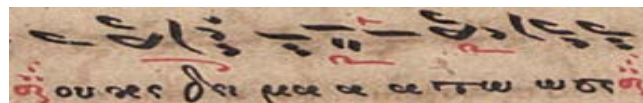


(Κυρ.Κουλιδά) Παντελεήμονος 942 φ.64

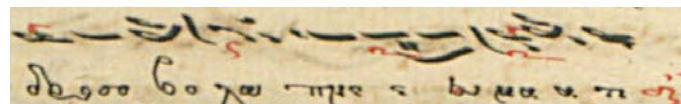


Ερευνώντας την προέλευση της γραμμής στην ασματική παράδοση του προηγούμενου αιώνα, την βρήκαμε στην μελοποίηση του ειρμού "Έκνοον πρόσταγμα" από τον Γερμανό Νέων Πατρών, ενώ συχνή είναι η χρήση της στους ειρμούς του Μπαλασίου.

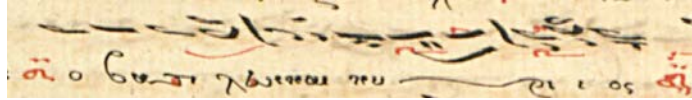
(Γερμανού Νέων Πατρών) EBE 2443 φ.13β



(Μπαλασίου) Παντελ. 933 φ.235β " Έκνοον πρόσταγμα"

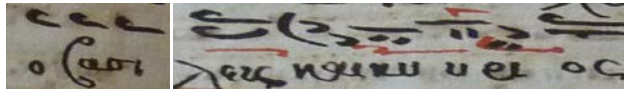


(Μπαλασίου) Παντελεήμονος 933 φ.235α " Ω τρισμακάριστον ξύλον"



Ωστόσο με την συγκεκριμένη μορφολογία δεν εμφανίζεται σε προγενέστερα ειρμολογικά ή στιχηραρικά μέλη. Η περαιτέρω όμως έρευνα, ανέδειξε μια παρόμοια γραμμή που καταγράφεται μία μόνο φορά στα ειρμολόγια του Θ.Καρύκη και Ιωάσαφ στον ειρμό " Ω τρισμακάριστον ξύλον".

(Θεοφ.Καρύκη) Βιβλιοθήκη Σάμου 75 φ.121β κ' (Ιωάσαφ) Barb gr.301 φ.143α

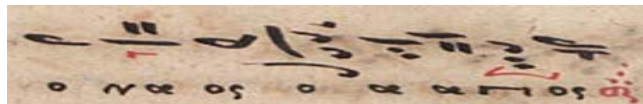


Η γραμμή αυτή μας συνδέει με το παλαιό στιχηράριο όπου η θέση πλέον είναι συχνή και μας παραδόθηκε από τους τρεις δασκάλους με αργή μελισματική ερμηνεία:

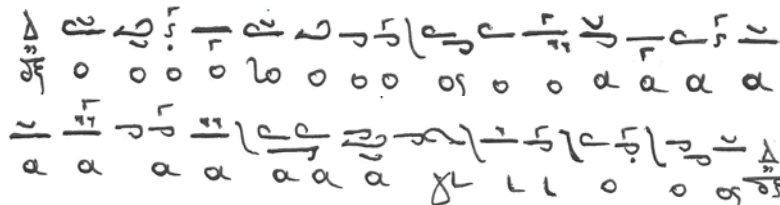
(Χρυσάφη) EBE 910 φ.23β



(Γερμανού Νεων Πατρών) EBE 2443 φ.7β "Δευτε άπαντες πιστοί"



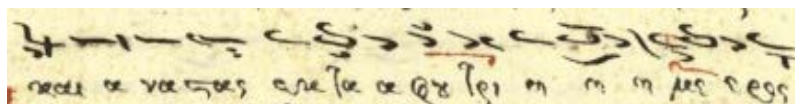
Εξήγηση EBE-ΜΠΤ 750



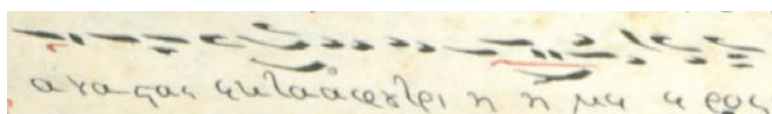
Είναι λοιπόν πολύ πιθανόν η θέση αυτή του παλαιού στιχηραρίου, να πέρασε στο ειρμολογικό μέλος του Θ.Καρύκη και Ιωάσαφ με σύντομη ερμηνεία, η οποία στη συνέχεια καταγράφεται εξηγητικά σύμφωνα με τα παραδείγματα που δείξαμε στο Ειρμολόγιο του Μπαλάση και με αυτή τη γραφή χρησιμοποιείται πλέον στο νέο στιχηραρικό είδος μελοποιίας .

Κλείνουμε μία καταληκτική θέση του πλαγίου δ' που και αυτή προέρχεται από το ειρμολόγιο του Μπαλασίου

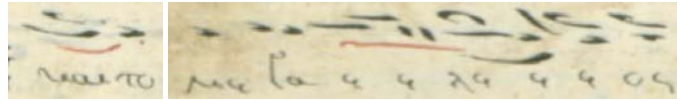
(Πέτρου Πελ/σίου) ΜΙΕΤ 16 φ.46 β (Δόξα σοι Χριστέ Σωτήρ)



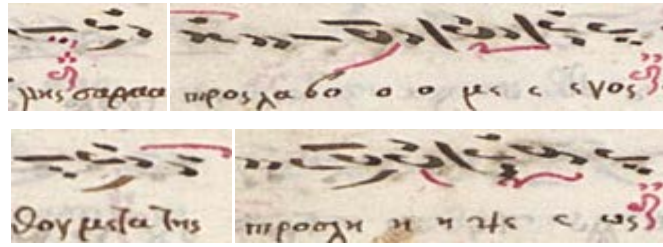
(Κυρ.Κουλιδά) Παντελ.942 φ.63α



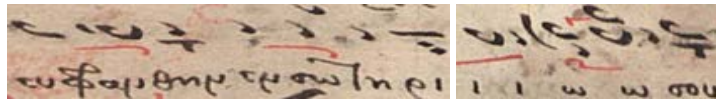
(Κυριάκου Κουλιδά) Παντελ.942 φ.63α



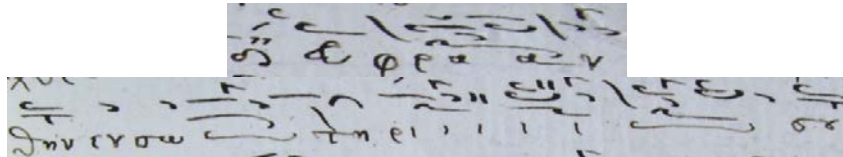
(Δανιήλ Πρωτ) ΕΒΕ 1865 φ.135β



(Μπαλασίου) ΕΒΕ 946 φ.207β (εστερεώθη η καρδιά μου)



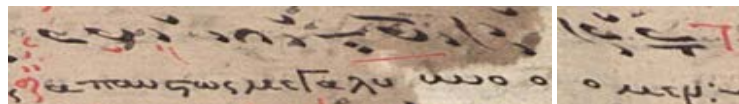
Εξήγηση Κουτλ 440 φ.86



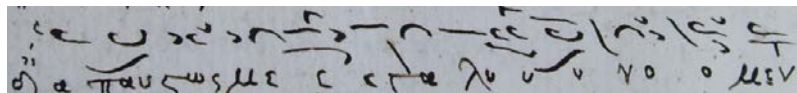
Μεταγραφή δική μας

Α ε φρα α α αν θην εν ω ω τη ρι ε ε ε
ω ω ω σου

(Μπαλασίου) ΕΒΕ 946 φ. 209α "Αλλότριον των μητέρων"



Εξήγηση Κουτλ 440 φ.87



Βιογραφικό: Ο ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΤΖΟΥΡΑΜΑΝΗΣ γεννήθηκε στη Πάτρα το 1977. Είναι πτυχιούχος του Τμήματος Διεθνών και Ευρωπαϊκών σπουδών του Παντείου Πανεπιστημίου και κάτοχος MSc Βυζαντινής Μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου (2016) με διπλωματική εργασία: "Σχέση θέσεων του νέου στιχηρικού είδους μελοποιίας του Πέτρου Πελλίου με αντίστοιχες του παλαιότερου ρεπερτορίου". Διπλωματούχος Βυζαντινής Μουσικής (Πατραϊκό Ωδείο 1998), ψάλλει ως Πρωτοψάλτης σε διάφορους ναούς των Πατρών (2002-2005) και από το 2005 ψάλλει ως Λαμπαδάριος στον ιστορικό ναό Παντανάσσης Πατρών. Από το 2002 διδάσκει την ψαλτική τέχνη στη σχολή Βυζ.Μουσικής της Ιεράς Μητροπόλεως Πατρών "ο Απ.Ανδρέας", όπου το 2016 καθιερώνει την διδασκαλία μαθήματος παλαιογραφίας της εκκλησιαστικής μουσικής. Με δάσκαλο τον Ιωάννη Αρβανίτη μελετά την παλαιογραφία της εκκλησιαστικής μουσικής (εξέλιξη σημειογραφίας-μελοποιίας, εξήγηση και ορθογραφία). Συμμετείχε στο συλλογικό έργο "Μαθηματάριον" με την ηχογράφιση 2 μαθημάτων και την εκπόνηση 2 μελετημάτων. Δημοσίευσε άρθρο στο academia.edu με τίτλο: "Brief explanation of an old sticheraric thesis". Έχει ηχογραφήσει σειρά ύμνων για την εκπομπή της Πειραϊκής Εκκλησίας "Καινά και παλαιά" με την Σοφία Χαντζή. Από το 2011 επιδίδεται στην εκμάθηση τοξωτού ταμπουρά (gayli tanbur) και makam της ανατολικής μουσικής με δάσκαλο τον ευγένιο Βούλγαρη στο Δημοτικό Ωδείο Πάτρας.

Τὸ ψαλτικὸ ἔργο τοῦ Νικολάου πρωτοψάλτη Σμύρνης στὶς ἔντυπες ἐκδόσεις καὶ τὴ χειρόγραφη παράδοση

ΙΩΑΝΝΗΣ ΤΟΜΑΣ

Τμῆμα Θεολογίας – Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν
(Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης), Ἑλλάδα
ioan_tom@yahoo.gr

Περίληψη. Ὁ Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης (1790–1887) ἀπὸ μικρῆ ἡλικία ἀσχολήθηκε μὲ τὴν ψαλτικὴ τέχνη μαθαίνοντας καὶ τὸ παλαιὸ καὶ τὸ νέο σημειογραφικὸ σύστημα. Ἀπὸ τὸ 1828 μάλιστα ἐγκαταστάθηκε στὴ Σμύρνη καὶ ἀνέλαβε τὴν πρωτοψαλτεία στὸν Μητροπολιτικὸ ναὸ τῆς Ἁγίας Φωτεινῆς γιὰ πενήντα τρία χρόνια. Μελοποίησε σχεδὸν ὀλόκληρη τὴ σειρά τῶν ἐγκυκλίων μουσικῶν μαθημάτων καὶ μπορεῖ δικαίως νὰ χαρακτηριστεῖ ὡς ὁ μουσικὸς μὲ τὸ εὐρύτερο καὶ πληρέστερο πρωτογενὲς συνθετικὸ ἔργο τὸν 19ο αἰῶνα. Τὸ ἔργο του ἔχει ἐκδοθεῖ ὀλόκληρο –ἀρχικὰ ἀπὸ τὸν ἴδιο καὶ ἀργότερα ἀπὸ μαθητὲς καὶ συγγενεῖς του– καὶ ἀποτελεῖται ἀπὸ Ἀναστασιματάριο, Δοξαστάριο ἑνιαυτοῦ, Δοξαστάριο Τριωδίου-Πεντηκοσταρίου καὶ τρίτομο Ταμεῖο Ἀνθολογίας (Ἐσπερινός, Ὁρθρος καὶ θεία Λειτουργία). Τὰ βιβλία του διαδόθηκαν στὴν εὐρύτερη περιοχὴ τῆς Σμύρνης, τὰ νησιὰ τοῦ Αἰγαίου, τὸ Ἅγιο Ὄρος καὶ στὶς περιοχὲς ὅπου ἐγκαταστάθηκαν μαθητὲς του. Μελοποιήσεις του συμπεριλαμβάνονται σὲ χειρόγραφα τοῦ Ἁγίου Ὄρους, σὲ μοναστήρια τῶν νησιῶν τοῦ Αἰγαίου καὶ τῆς Κρήτης καὶ σὲ ἰδιωτικὲς βιβλιοθήκες.

Στόχος τῆς εἰσήγησης εἶναι ἡ παρουσίαση τοῦ συνολικοῦ ἔργου τοῦ Νικολάου (ψαλτικὸ, μελοποιητικὸ, ἐξηγητικὸ, συντηρητικὸ, διδακτικὸ), ὁ σχολιασμὸς τοῦ ὕφους καὶ ἡ προβολὴ τῆς μουσικῆς του προσωπικότητας. Τέλος, θὰ παρουσιασθοῦν γιὰ πρώτη φορὰ ἄγνωστες συνθέσεις του.

ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΨΑΛΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗ ΣΜΥΡΝΗΣ

Βίος

Ὁ Νικόλαος Γεωργίου φέρεται νὰ γεννήθηκε μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1787-1790 στὸν Αἶνο τῆς Ἀνατολικῆς Θράκης καὶ στὴ συνέχεια ἀκολούθησε τὴν οἰκογένειά του ποὺ μετανάστευσε ἀρχικὰ στὴν Καβάλα καὶ ἔπειτα στὴν Κωνσταντινούπολη¹. Σὲ νεαρὴ ἡλικία μαθητεύει κοντὰ στὸν Μανουὴλ Πρωτοψάλτη² μαζί μὲ τὸν τότε δομέστικο καὶ ἀργότερα πρωτοψάλτη Κωνσταντῖνο Βυζάντιο μαθαίνοντας τὸ παλαιὸ σημειογραφικὸ σύστημα³. Πα-

¹ Βλ. Νίκος Ἀνδρῖκος, *Ἡ Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῆς Σμύρνης (1800-1922)*, Ἀθήνα, Τόπος, 2015, σ. 82.

² Βλ. Μισαὴλ Μισαηλίδης, *Νέον θεωρητικὸν συντομώτατον*, Ἀθήνα, χ.έ., 1902, σσ. 98-99.

³ Βλ. Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Λεξικὸν τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Ἀθήνα, Πανελλήνιος Σύνδεσμος Ἱεροψαλτῶν «Ρωμανὸς ὁ Μελωδὸς καὶ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός», 1995, σ. 168. Πρβλ. καὶ Ἀνδρῖκος, *Ἡ Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ*, ὁ.π., σ. 83.

ράλληλα φοιτᾷ στη Δ' Πατριαρχική Σχολή και διδάσκεται τὴ νέα μέθοδο με δασκάλους τοὺς τρεῖς μεταρρυθμιστές, Χρῦσανθο, Γρηγόριο καὶ Χουρμούζιο⁴.

Γιὰ τὸ χρονικὸ διάστημα ἀπὸ τὴ φοίτησή του μέχρι τὴν ἐγκατάστασή του στὴ Σμύρνη οἱ μέχρι σήμερα πληροφορίες ἔφεραν τὸν Νικόλαο νὰ ἔχει περάσει γιὰ ἓνα διάστημα ἀπὸ τὸν Ἱερὸ Ναὸ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τῶν Χίων στὸν Γαλατᾶ⁵ καὶ στὴ συνέχεια νὰ ἐγκαθίσταται ὡς πρωτοψάλτης στὸν Μητροπολιτικὸ ναὸ τῆς ἁγίας Φωτεινῆς Σμύρνης στὰ τέλη τοῦ 1833 ὕστερα ἀπὸ πρωτοβουλία τοῦ Χρυσάνθου ἐκ Μαδύτων, ὁ ὁποῖος εἶχε ἐκλεγεῖ λίγους μῆνες νωρίτερα μητροπολίτης Σμύρνης⁶. Ἐπίσης γνωστὴ ἦταν καὶ ἡ ἡμερομηνία τοῦ θανάτου του τὸ 1887⁷. Ἔτσι μετὰ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ οἱ μέχρι σήμερα ἐρευνητὲς ἀπέδιδαν στὸν Νικόλαο πενήντα τρία χρόνια πρωτοψαλτείας στὸν Μητροπολιτικὸ Ναὸ τῆς Σμύρνης (1833-1887).

Σήμερα καὶ μετὰ ἀπὸ ἔρευνα στὰ πλαίσια διπλωματικῆς ἐργασίας στὸ Μεταπτυχιακὸ Πρόγραμμα Σπουδῶν τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Α.Π.Θ. προέκυψαν καινούργια στοιχεῖα ποὺ τοποθετοῦν τὴν ἄφιξη τοῦ Νικολάου στὴ Σμύρνη πέντε χρόνια νωρίτερα καὶ συγκεκριμένα τὸ ἔτος 1828.

Ἡ πρώτη πληροφορία ποὺ ἦταν γνωστὴ μέχρι σήμερα, προέρχεται ἀπὸ τὴν ἐφημερίδα τῆς Κωνσταντινούπολης «*Νεολόγος*», ἡ ὁποία στὸ φύλλο τῆς Δευτέρας 23 Νοεμβρίου 1887 καὶ μετὰ ἀφορμὴ τὸν θάνατο τοῦ Νικολάου, ἀφοῦ ἀναφέρει σύντομο βιογραφικὸ καταλήγει ὡς ἐξῆς⁸:

Μεταβὰς δὲ εἰς Κ)πολιν ἐσπούδασε τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν, εἰς ἣν διέπρεψεν ἐπὶ 15ετίαν ὀλόκληρον εἰς διαφόρους τῆς πρωτεύουσας ἐκκλησίας. Κατὰ τὸ 1828, ἀποβιώσαντος τοῦ πρωτοψάλτου Σμύρνης, ἡ δημογεροντία προσεκαλέσατο τὸν μακαρίτην, ὅπως καθέξῃ τὴν χειρεῦσασαν θέσιν καὶ ἔκτοτε ἔμεινεν ἐν τῷ Μητροπολιτικῷ ναῷ τῆς ἁγίας Φωτεινῆς μέχρι τὸ 1880, ὅτε ἐδόθη αὐτῷ μηνιαία σύνταξις ἐκ γρ. 500».

Ἡ δευτέρη πληροφορία προέρχεται ἀπὸ τὰ ἀπομνημονεύματα τοῦ Ἁγγελοῦ Βουδούρη ποὺ δημοσιεύθηκαν τὸ ἔτος 1998, ὅπου ἀναφέρεται⁹:

Ὁ Νικόλαος ὁ πρωτοψάλτης τοῦ ἐν Σμύρνη ναοῦ τῆς ἁγίας Φωτεινῆς κατὰ τὰ πρῶτα ἔτη τοῦ ψαλτικῆ αὐτοῦ σταδίου ἔψαλλεν ὡς δεξιὸς ἐν τῷ ναῷ τοῦ Σωτῆρος Χριστοῦ τοῦ Γαλατᾶ. Ἐκ τῆς θέσεως ταύτης ἐκλήθη εἰς τὴν Σμύρνην ὅπου ἀνετέθησαν αὐτῷ ψαλτικὰ καθήκοντα ἐν τῷ ἐκεῖ μητροπολιτικῷ ναῷ.

Οἱ πληροφορίες αὐτὲς τεκμηριώνουν α) τὴν παραμονὴ τοῦ Νικολάου μετὰ τὴ μαθητεία του στὴν Κωνσταντινούπολη μέχρι τὴν ἄφιξή του στὴ Σμύρνη τὸ ἔτος 1828 καὶ β) τὴν ἐπὶ πενήντα τρία ἔτη πρωτοψαλτεία του στὸν Μητροπολιτικὸ ναὸ τῆς Σμύρνης (1828-1880). Ἡ πληροφορία τῆς ἡμερομηνίας ἄφιξης αὐτῆς ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ ἄλλα δύο γεγονότα: α) στὸ βιβλίον «*Εὐτέρπη*» ποὺ κυκλοφόρησε τὸ ἔτος 1830, στὸν κατάλογο συνδρομητῶν «*ἐκ Σμύρνης*» ἀναφέρεται ἤδη ὡς Νικόλαος πρωτοψάλτης¹⁰ καὶ β) στὸ χφ. 253 τῆς Μονῆς Ἁγίου Ἀντωνίου Ἀπεζανῶν Ἡρακλείου Κρήτης στὴ σ. 467 τοῦ ὁποῖου

⁴ Βλ. Παπαδόπουλος, *Λεξικόν*, ὁ.π., σ. 168.

⁵ Βλ. Γεώργιος Γεωργιάδης, *Ὁ ἐν Γαλατᾶ Ἱερὸς Ναὸς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τῶν Χίων*, Κωνσταντινούπολις, Κ. Ζηβίδου, 1898, σ. 365.

⁶ Βλ. Ἀνδρῖκος, *Ἡ Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ*, ὁ.π., σ. 84.

⁷ Βλ. *Νεολόγος*, Ἐφημερὶς Πολιτικῆ, Φιλολογικῆ καὶ Ἐμπορικῆ. Ἐκδίδεται καθ' ἑκάστην πλὴν τῶν ἑορτῶν. Διευθυντὴς καὶ ἀρχισυντάκτης Σ. Ἰ. Βουτυρᾶς, φύλλο ἀρ. 5533 τῆς 23ης Νοεμβρίου 1887.

⁸ Βλ. *Νεολόγος*, Ἐφημερὶς ὁ.π., φύλλο ἀρ. 5533 τῆς 23ης Νοεμβρίου 1887.

⁹ Βλ. Ἁγγελος Βουδούρης, *Κώδικες τῆς Ὁρθοδόξου Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Ἀσματωδίας*, τόμος 18ος, «Μουσικολογικὰ ἀπομνημονεύματα», Ἀθήνα, Εὐρωπαϊκὸ Κέντρο Τέχνης, 1998, σ. 248.

¹⁰ Βλ. *Εὐτέρπη*, περιέχουσα συλλογὴν ἐκ τῶν νεωτέρων καὶ ἡδυτέρων ἐξωτερικῶν μελῶν, μετὰ προσθήκην ἐν τῷ τέλει καὶ τινῶν ῥωμαϊκῶν τραγωδιῶν εἰς μέλος ὀθωμανικὸν καὶ εὐρωπαϊκόν, Γαλατᾶς, Κάστωρ, 1930, σ. 257.

ἀναφέρεται: *Ἀντίφωνα κατ' ἦχον μελοποιηθέντα παρὰ τοῦ ἡμετέρου διδασκάλου πρωτοψάλτου Σμύρνης κατὰ τὸ 1831*¹¹.

Ψαλτικὸ ἔργο

Στὰ πενήντα τρία χρόνια τῆς πρωτοψαλτικῆς του σταδιοδρομίας ὁ Νικόλαος ἀνέπτυξε σπουδαῖο ἔργο ἐκτελεστικό, συνθετικό, ἐξηγητικό, διδακτικό καὶ ἐκδοτικό.

Στὸν συνθετικὸ τομέα μελοποιεῖ σχεδὸν ὀλόκληρη τὴ σειρά τῶν ἐγκυκλίων μουσικῶν μαθημάτων, σὲ σημεῖο ὥστε δίκαια νὰ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὡς ὁ παραγωγικότερος μουσικός μὲ τὸ εὐρύτερο καὶ παράλληλα πληρέστερο πρωτογενὲς συνθετικὸ ἔργο στὸν 19^ο αἰῶνα¹². Συγκεκριμένα μελοποίησε αὐτόνομα ἔργα μὲ ἀποκλειστικὰ δικές του συνθέσεις ὅπως Ἀναστασιματάριον, Δοξαστάριον τοῦ ὄλου ἐνιαυτοῦ, Δοξαστάριον Τριωδίου καὶ Πεντηκοσταρίου καθὼς καὶ τρεῖς ἀνθολογίες ποὺ ἀκολουθοῦν τὰ καθιερωμένα πρότυπα σὲ σχέση μὲ τὸ ρεπερτόριο καὶ τὴν κατανομὴ τοῦ ὑλικοῦ, τὶς ὁποῖες ἐμπλουτίζει συνεχῶς μὲ δικά του μαθήματα¹³.

Στὸν ἐξηγητικὸ τομέα σώζονται δύο ἐξηγήσεις καὶ συγκεκριμένα τὸ ὀκτάηχο *Θεοτόκε Παρθένε τοῦ Μπερεκέτου*¹⁴ καὶ μία σειρά χερουβικῶν κατ' ἦχον τοῦ Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου σὲ πλήρη σειρά¹⁵. Ἐδῶ νὰ προσθέσουμε καὶ δύο συντμήσεις του. Ἡ πρώτη ἀφορᾷ τὸ *Ἄνωθεν οἱ Προφηῆται* σὲ ἦχο βαρὺ τοῦ Ἰωάννου Κουκουζέλη¹⁶ καὶ ἡ δευτέρα τὸ μάθημα *Περίζωσαι τὴν ρομφαίαν σου* σὲ ἦχο βαρὺ τοῦ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου¹⁷.

Στὸ διδακτικὸ ἔργο ὁ Νικόλαος εἶχε πλούσια δραστηριότητα. Ὑπὸ τὴν καθοδήγηση καὶ ἐποπτεία του ἀναδείχθηκε μιὰ ὁμάδα μουσικῶν καὶ δασκάλων ἡ ὁποία ἐπαιξε σημαντικὸ ρόλο στὴ μετέπειτα διάδοση τῆς ψαλτικῆς τέχνης. Στούς μαθητὲς του συγκαταλέγονται: Ἰωάσαφ ὁ Ρῶσσο, Ἀντωνιάδης Δημήτριος, Βαφειάδης Εὐστράτιος, Ἀθανάσιος Καποράλης μητροπολίτης Σάμου, Φλωρόπουλος Χαραλάμπης μουσικοδιδάσκαλος, Ζαχαρίου Βασίλειος μουσικός καὶ διαπρεπὴς μελοποιός, ἀδελφοὶ Γεννάδιου Θέμελι, Ταρακτζόγλου Νικόλαος Κόνιαλης, Φινέλης Γεώργιος, Ἀχιλλέας Νικολαΐδης, Νικόλαος Φαρδύς, Λάζαρος Συμεωνίδης, Ἰωάννης Γιαλουσάκης. Ἐπίσης, στὴν ὁμάδα τῶν μαθητῶν τοῦ Νικολάου πρέπει νὰ συμπεριληφθοῦν, ὁ Μισαῆλ Μισαηλίδης, οἱ γιοὶ του Χριστόφορος, Γεώργιος καὶ Ἀντώνιος Νικολαΐδης καὶ ὁ γαμπρὸς του Ἰωάννης Κορωναῖος¹⁸. Τέλος, στοὺς μαθητὲς πρέπει νὰ προστεθοῦν καὶ οἱ δύο γραφεῖς ποὺ προέκυψαν στὴ διάρκεια τῆς προαναφερθεῖσας ἔρευνας, Γεώργιος Πετζιλαδῆς γραφέας τοῦ χφ. 165 τοῦ ἔτους 1851 τῆς βιβλιοθήκης Σίμωνος Καρᾶ¹⁹ καὶ ὁ ἄγνωστος γραφέας τοῦ χφ. 253 τῆς Ἱ. Μ. Ἀγίου

¹¹ Βλ. Ἐμμανουὴλ Γιαννόπουλος, *Ἡ ψαλτικὴ Τέχνη, λόγος καὶ μέλος στὴ λατρεία τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας*, Θεσσαλονίκη, Κυριακίδης, 2008, σ. 99. Πρβλ. καὶ *Κώδικας 253*, Ἱ. Μ. Ἀγίου Ἀντωνίου Ἀπεξανῶν Ἡρακλείου Κρήτης, σ. 467.

¹² Βλ. Ἀνδρῆκος, *Ἡ Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ*, ὁ.π., σ. 88.

¹³ Βλ. Ἀνδρῆκος, *Ἡ Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ*, ὁ.π., σ. 88.

¹⁴ Βλ. Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης, *Νέον Ταμεῖον Μουσικῆς Ἀνθολογίας*, τόμος Α', ἀκολουθία Ἐσπερινοῦ, Σμύρνη, Ἄντ. Δαμιανός, 1862, σσ. 145-158.

¹⁵ Βλ. Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης, *Νέον Ταμεῖον Μουσικῆς Ἀνθολογίας*, τόμος Γ', ἀκολουθία Λειτουργίας, Σμύρνη, Νικόλαος πρωτοψάλτης, 1867, σσ. 45-74.

¹⁶ Βλ. Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης, *Νέον Ταμεῖον Μουσικῆς Ἀνθολογίας*, τόμος Β', ἀκολουθία Ὁρθρου, Σμύρνη, Νικόλαος πρωτοψάλτης, 1864, σσ. 388-393.

¹⁷ Βλ. Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης, *Νέον Ταμεῖον Μουσικῆς Ἀνθολογίας*, τόμος Β', ὁ.π., σσ. 393-396.

¹⁸ Βλ. ἐνδεικτικὴ βιβλιογραφία: Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Ἱστορικὴ Ἐπισκόπησις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Κατερίνη, ΤΕΡΤΙΟΣ, 1990, Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Ἀθήνα, χ.έ., 1890, Παπαδόπουλος, *Λεξικόν*, ὁ.π., Ἀνδρῆκος, *Ἡ Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ*, ὁ.π.

¹⁹ Βλ. *Κώδικας 165*, Ἀνθολογία Ἐσπερινοῦ - Ὁρθρου - Θείας Λειτουργίας, Βιβλιοθήκης Σίμωνος Καρᾶ.

Ἀντωνίου Ἀπεζανῶν Ἡρακλείου Κρήτης²⁰, οἱ ὁποῖοι στὰ χειρόγραφα αὐτοαποκαλοῦνται σὲ πολλά σημεῖα ὡς μαθητὲς τοῦ Νικολάου πρωτοψάλτου Σμύρνης.

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ

Ἐνα ἐξαιρετικὰ σημαντικὸ στοιχεῖο τῆς σταδιοδρομίας τοῦ Νικολάου στὴ Σμύρνη εἶναι ἡ ἐκδοτικὴ του δραστηριότητα. Ἔχει κυκλοφορήσει σὲ ἔντυπη μορφή τὸ σύνολο σχεδὸν τῆς συνθετικῆς του δημιουργίας καὶ δίνει τὴ δυνατότητα στὸν σύγχρονο ἐρευνητὴ νὰ ἔχει μιὰ ἀρκετὰ ὀλοκληρωμένη καὶ σαφὴ ἀποψη σχετικὰ με τὸ μορφολογικὸ - ὑφολογικὸ χαρακτῆρα τοῦ μελοποιητικοῦ του ἔργου²¹. Συγκεκριμένα τὰ ἔντυπα μουσικὰ βιβλία τοῦ Νικολάου κατὰ χρονολογικὴ σειρὰ εἶναι τὰ ἀκόλουθα:

Τὸ ἔτος 1857 ἐκδίδεται στὴν Κωνσταντινούπολη τὸ *Δοξαστάριον Τριωδίου καὶ Πεντηκοσταρίου* μὲ δαπάνη τοῦ Φωτίου Ξανθίδη ἀπὸ τὴ Λέσβο²². Στὸ βιβλίον αὐτὸ ἀνακοινώνεται ὅτι ἀκολουθεῖ ἡ ἔκδοσις ὀλοκληρῆς σειρᾶς μουσικῶν βιβλίων²³, ἐνῶ ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὸν κατάλογο συνδρομητῶν τυπώθηκαν τουλάχιστον χίλια ἀντίτυπα²⁴. Τὸ βιβλίον αὐτὸ ξανατυπώθηκε τὸ 1895 μὲ τὸν τίτλο *Δοξαστικάριον* καὶ μὲ προσθήκας ἀπὸ τὸν Ἀθανάσιο Σακελλαριάδη, ἐνῶ ξαναεκδόθηκε ἀναστατικὰ ἀπὸ τὸν ἐκδοτικὸ οἶκο Βασιλείου Ρηγόπουλου στὴ Θεσσαλονίκη.

Πέντε χρόνια ἀργότερα, τὸ ἔτος 1862 ἐκδίδεται στὴ Σμύρνη πλέον, στὸ τυπογραφεῖο τοῦ Ἀντωνίου Δαμιανοῦ, ὁ πρῶτος τόμος τοῦ *Νέου Ταμεῖου Μουσικῆς Ἀνθολογίας* ποὺ περιέχει τὴν ἀκολουθία τοῦ Ἑσπερινοῦ²⁵. Ἐδῶ περιέχει πολλὰ μαθήματα τοῦ Νικολάου καὶ ἐπιπλέον, ὅπως ἀναφέρεται στὴν πρώτη σελίδα «*τῇ προσθήκῃ ἀρίστων τινῶν ἀνεκδότων εἰσέτι μαθημάτων τῶν ἀειμνήστων διδασκάλων Μανουὴλ καὶ Γρηγορίου πρωτοψαλτῶν καὶ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος*», μὲ συνδρομὴ τοῦ φιλόμουσου Χαράλαμπου Φωτιάδη ἀπὸ τὴ Σπάρτη τῆς Πισιδίας.

Δύο χρόνια ἀργότερα, τὸ ἔτος 1864 ἐκδίδεται στὴ Σμύρνη σὲ δικό του τυπογραφεῖο ὁ δεῦτερος τόμος τοῦ *Νέου Ταμεῖου Μουσικῆς Ἀνθολογίας* ποὺ περιέχει τὴν ἀκολουθία τοῦ Ὁρθρου καὶ πάλι μὲ συνδρομὴ τοῦ φιλόμουσου Χαράλαμπου Φωτιάδη²⁶. Ἐδῶ τὸ νέο στοιχεῖο εἶναι ὅτι ὁ Νικόλαος ἀποκτᾶ στὴ Σμύρνη δικό του τυπογραφεῖο ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἐκδίδει στὸ ἐξῆς τὸ ἔργο του. Δὲν εἶναι γνωστὸ κάτω ἀπὸ ποιὲς συνθήκες δημιουργήθηκε, οὔτε προκύπτει ἂν κατὰ τὴ διάρκειά τῆς λειτουργίας του εἶχε ἀναλάβει ὁ ἴδιος τὴν ἐπιμέλεια καὶ τὴν ἔκδοσις σὲ αὐτὸ τὸν χώρο βιβλίων μὲ ἔργα ἄλλων συνθετῶν.

Τρία χρόνια ἀργότερα, τὸ ἔτος 1867 ἐκδίδεται στὸ δικό του τυπογραφεῖο ὁ τρίτος τόμος ποὺ περιέχει τὴν ἀκολουθία τῆς Θείας Λειτουργίας μὲ συνδρομὴ τοῦ γαμβροῦ του

²⁰ Βλ. *Κώδικας 253*, Ι. Μ. Ἀγίου Ἀντωνίου Ἀπεζανῶν ὁ.π., σ. 467.

²¹ Βλ. Ἀνδρῆκος, *Ἡ Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ*, ὁ.π., σσ. 86-87.

²² Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης, *Δοξαστάριον Τριωδίου καὶ Πεντηκοσταρίου*, περιέχον τὰ Δοξαστικά αὐτῶν μετὰ τῶν ἰδιομέλων καὶ τινῶν Προσομοίων, Νεκρωσίμων Δοξαστικῶν, τῶν ἔνδεκα Ἑωθινῶν καὶ τῶν ἀργῶν Ἰδιομέλων, Κωνσταντινούπολη, Σ. Ἰγνατιάδης, 1857.

²³ Βλ. Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης, *Δοξαστάριον Τριωδίου καὶ Πεντηκοσταρίου*, ὁ.π., σσ. ε-ς.

²⁴ Βλ. Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης, *Δοξαστάριον Τριωδίου καὶ Πεντηκοσταρίου*, ὁ.π., σσ. 397-422.

²⁵ Βλ. Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης, *Νέον Ταμεῖον Μουσικῆς Ἀνθολογίας*, τόμος Α', ἀκολουθία Ἑσπερινοῦ, Σμύρνη, Ἄντ. Δαμιανός, 1862.

²⁶ Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης, *Νέον Ταμεῖον Μουσικῆς Ἀνθολογίας*, τόμος Β', ἀκολουθία Ὁρθρου, Σμύρνη, Νικόλαος πρωτοψάλτης, 1864.

Γεωργίου Βλαντιή²⁷. Τò τρίτομο αυτό έργο έτυχε εύρειας άποδοχής και οι συνδρομητές του ύπερβαίνουν τούς όκτακόσιους²⁸.

Τò έτος 1873, έκδίδεται στο δικό του τυπογραφείο ο πρώτος τόμος του *Δοξασταρίου του όλου ένιαυτου* που περιέχει τούς μήνες Σεπτέμβριο-Δεκέμβριο²⁹. Ο δεύτερος τόμος (Ίανουάριος-Αύγουστος) έκδόθηκε έξι χρόνια άργότερα, δηλαδή τò έτος 1879 στο ίδιο τυπογραφείο με δαπάνη του γιου του Άντωνίου Νικολαΐδου, ο οποίος έχει δημοσιεύσει και δύο δικές του μελοποιήσεις³⁰. Οι συνδρομητές του δίτομου αυτού έργου ύπερβαίνουν τούς πεντακόσιους³¹.

Ο Νικόλαος τò έτος 1880 συνταξιοδοτήθηκε και τò έτος 1887 έξεδήμησε προς Κύριον πλήρης ήμερών σε ηλικία περίπου έκατό έτων.

Εΐκοσι χρόνια άργότερα και δώδεκα άπό τόν θάνατο του Νικολάου, τò έτος 1899 έκδίδεται τò *Άναστασιματάριον*. Τò βιβλίο αυτό άποτελείται άπό δύο μέρη με ξεχωριστή άρίθμηση και διαφορετικό έξώφυλλο τò καθένα³². Η έκδοση πραγματοποιήθηκε άπό τόν έγγονό του, Νικόλαο Βλαντιάδη με άδεια που χορήγησε τò άρμόδιο Υπουργείο Παιδείας, ένω τήν έπιμέλεια και έπιστασία είχε ο μαθητής του Νικολάου, Γεώργιος Φινέλης. Η έκτύπωση έγινε στη Σμύρνη, στο τυπογραφείο «Άμαλθείας», γεγονός που σημαίνει ότι τò τυπογραφείο του Νικολάου είχε ήδη κλείσει.

ΔΙΑΔΟΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Οι έκδόσεις των έργων του Νικολάου είχαν εύρεία άπήχηση και πάρα πολλούς συνδρομητές. Τò έργο του διαδόθηκε πολύ γρήγορα κυρίως άπό τούς μαθητές του. Στα πλαίσια τής ίδιας έρευνας βρέθηκαν μέλη του Νικολάου σε σαράντα μουσικά χειρόγραφα και συγκεκριμένα σε δέκα μονές του Άγίου Όρους, δύο μονές τής νήσου Ύδρας, μία μονή στο Ηράκλειο Κρήτης καθώς και στίς βιβλιοθήκες του Μητροπολίτου Κοζάνης Διονυσίου Ψαριανού και του Σίμωνος Καρά.

Επιπλέον, πολλά άπό τὰ μελοποιήματα του Νικολάου συμπεριελήφθησαν και σε έντυπα άλλων έκδόσεων. Ένδεικτικά αναφέρονται, οι τόμοι του *Μουσικού θησαυρού* και ή *Καλλίφωνος Αηδών* του Νεκταρίου μοναχού, ή *Παννυχίς του Άθω* του Νικηφόρου Φιλοθεΐτη, οι *Δύο μέλισσαι* του Άγαθαγγέλου Κυριαζίδη, ή *Άνθοδέσμη έκκλησιαστικής μουσικής* του Χαράλαμπου Παπανικολάου, οι *Μουσικοί Πανδέκτες* των έκδόσεων ΖΩΗ, ή *Νέα Άνθολογία* του Βομβουδάκη και άκόμη τò *Νέον Έκκλησιαστικόν Κύμβαλον* του Γεωργίου Λεσβίου στη δική του μέθοδο.

Άπό τίσ μελοποιήσεις του Νικολάου που συναντώνται στη χειρόγραφη παράδοση άλλα και στα έντυπα βιβλία άλλων έκδοτών, παρατηρείται ότι όρισμένα άπό αυτά έτυχαν εύρειας άποδοχής. Συγκεκριμένα αναφέρονται τò *Τρισάγιο* σε ήχο βαρύ, τὰ *Κύριε έλέησον* σε διάφορους ήχους, Χερουβικά τὰ συντομώτερα, τὰ *Άξιον έστίν*, οι Θ' ώδες που ψάλλονται άντί του *Άξιον έστίν* και τὰ κοινωνικά κυρίως των έορτών.

²⁷ Βλ. Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης, *Νέον Ταμείον Μουσικής Άνθολογίας*, τόμος Γ', άκολουθία Λειτουργίας, Σμύρνη, Νικόλαος πρωτοψάλτης, 1867.

²⁸ Βλ. Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης, *Νέον Ταμείον Μουσικής Άνθολογίας*, τόμος Γ', ό.π. σσ. 411-422.

²⁹ Βλ. Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης, *Δοξαστάριον του όλου ένιαυτου*, τόμος Α', Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος, Σμύρνη, Νικόλαος πρωτοψάλτης, 1873.

³⁰ Βλ. Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης, *Δοξαστάριον του όλου ένιαυτου*, τόμος Β', Ίανουάριος-Αύγουστος, Σμύρνη, Νικόλαος πρωτοψάλτης, 1879.

³¹ Βλ. Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης, *Δοξαστάριον του όλου ένιαυτου*, τόμος Β', ό.π., σσ. 291-300.

³² Βλ. Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης, *Νεώτατον Άναστασιματάριον*, Πλήρες Άργόν και Σύντομον, Σμύρνη, Άμάλθεια, 1899. Πρβλ. και Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης, Πλήρες Άναστασιματάριον, Άργόν και Σύντομον, Σμύρνη, Άμάλθεια, 1899.

ΜΗ ΕΓΚΡΙΣΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ

Τὸ κρισιμότερο θέμα ἀναφορικὰ μὲ τὸ ἔργο τοῦ Νικολάου παραμένει μέχρι σήμερα τὸ ζήτημα τῆς μὴ ἔγκρισης τῶν ἔργων του ἀπὸ τὸ Πατριαρχεῖο καὶ ἀπὸ τοὺς ἀρμόδιους μουσικούς συλλόγους καὶ σχολές. Γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ παρατίθενται ἀπόψεις πὺ ἔχουν διατυπωθεῖ κατὰ καιροὺς ἀπὸ μουσικολόγους, μελοποιούς καὶ συγγραφεῖς.

Ὁ Γεώργιος Παπαδόπουλος, Μέγας Πρωτέκδικος τῆς Μ.Χ.Ε ἀναφέρει σὲ βιβλίον του³³:

[...] Τὰ μουσουργήματα τοῦ Νικολάου δὲν ἔτυχον τῆς ἐπιδοκίμασις τῆς Μ. Ἐκκλησίας ὡς παρεκκλίνοντά πως τῶν ἀρχαίων ἐκκλησιαστικῶν γραμμῶν [...].

Σὲ ἄλλο δὲ ἔργο του ἐντοπίζει³⁴:

Τὰ κατ' ἔννοιαν ἐν πολλοῖς μεμελισμένα ἐκκλησιαστικὰ μαθήματα αὐτοῦ, ὡς ἔχοντα ὕφος παρεκκλίνον ἐκ τῶν ἀρχαίων σοβαρῶν μουσικῶν γραμμῶν, δὲν ἔτυχον τῆς ἐπιδοκίμασις τῆς Μ. Ἐκκλησίας.

Θεωρεῖ δηλαδὴ τὸν μελισμὸ κατ' ἔννοιαν ὡς αἰτία τῆς παρέκκλισης, ἀλλὰ συμπεραίνει ὅτι:

[...] μερικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα αὐτὰ περικλείουν θησαυροὺς πρωτότυπων ἐμπνεύσεων καὶ δείγματα ἐξοχῆς μουσικῆς τέχνης [...].

Ἐδῶ πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ συγγραφεὺς δὲν ἀναφέρει κάτι σχετικὸ γιὰ τὴν προέλευση τῆς πληροφορίας πὺ καταθέτει καθόσον ἐμφανίζεται στὸ προσκήνιον τὸ 1880, ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία ὁ Νικόλαος ἔχει ἤδη ὀλοκληρώσει τὴν πορεία του στὸν ἐκδοτικὸ χῶρο.

Ὁ Γεώργιος Τσατσαρώνης σὲ ἄρθρό του μὲ θέμα «τὸ Πατριαρχικὸν ὕφος» πὺ δημοσιεύθηκε τὸ 1972 στὴν ἐφημερίδα «Ἱεροψαλτικὰ Νέα» γράφει³⁵:

[...] Ἡ Μ.Χ.Ε. συνταύτισε τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τοῦ Πατριαρχικοῦ ναοῦ μὲ τὸ τυπικὸν τῶν ἀκολουθιῶν καὶ ἐπεδίωξε μὲ τὴ βοήθεια τοῦ ἐκάστοτε ἄρχοντος Πρωτοψάλτου νὰ ἐπιτύχη τὸ ἀνόθευτον καὶ ἀκαινοτόμητον αὐτῆς. Γιὰ τὸν λόγο αὐτό, εἶχε συστήσει μουσικὴ ἐπιτροπὴ ἢ ὁποία ἔκρινε τὰ μέλλοντα νὰ ἐκδοθοῦν μουσικὰ ἔργα. Τὸ μέτρο τῆς κρίσεως ἦταν: καθιερωμένα μέλη τῆς παραδόσεως πὺ διεσώθησαν στὸ μεγαλόπρεπο μουσικὸ ἔργο τοῦ Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου, καὶ κατὰ κάποιον τρόπο τυποποιήθηκαν, ἐπεβλήθησαν καὶ ἀναγνωρίστηκαν ἐπίσημα σὰν ἀναπόσπαστο μουσικὸ ἔνδυμα τῆς καθιερωμένης ὕμνογραφίας πὺ περιέλαβε τὸ τυπικὸν τῆς Μ. Ἐκκλησίας [...]

καὶ συμπεραίνει:

[...] Γι' αὐτὸ καὶ τὰ ἐκδοθέντα βιβλία ἀπ' τὸ Πατριαρχικὸν Τυπογραφεῖο πὺ φέρουν τὴν Πατριαρχικὴ σφραγίδα μὲ τὸν δικέφαλον ἀετό, ἀναφέρουν «κατὰ τὸ ὕφος καὶ τὴν παράδοσιν τῆς Μεγ. τοῦ Χρ. Ἐκκλησίας». Ἡ μουσικὴ ἐπιτροπὴ ἀπέρριπτε μέλη ξενότροπα καὶ ἄσχετα πρὸς τὴν παράδοσιν. Ὅπως συνέβη καὶ μὲ τὸ σύστημα Γεωργίου τοῦ Λεσβίου, τὸ σύστημα Ἀγαπίου Παλλιέρμου, τὰ μουσικὰ ἔργα τοῦ Νικολάου Σμύρνης, τὴ Μουσικὴ Παιδαγωγία τοῦ Ν. Παγανὰ κ.ἄ. Ἀντίθετα ἐνέκρινε ἔργα πὺ περιεῖχαν τὴ σφραγίδα τῆς προσωπικῆς δημιουργίας πρωτοψαλτῶν ὅπως τοῦ Γρηγορίου, Κωνσταντίνου, Ἰωάννου, Στεφάνου Λαμπαδαρίου κ.ἄ., ἀλλὰ ἐκινούντο μέσα στὰ πλαίσια τῆς μουσικῆς παραδόσεως.

Ὁ Γεώργιος Χατζηθεοδώρου στὴν εἰσαγωγή τοῦ βιβλίου του *Βιβλιογραφία τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, σχολιάζοντας τὴν ἐκδοτικὴ δραστηριότητα τῆς δεκαετίας τοῦ 1850 ἀναφέρει³⁶:

³³ Βλ. Παπαδόπουλος, *Λεξικόν*, ὁ.π. σ. 168.

³⁴ Βλ. Παπαδόπουλος, *Ἱστορικὴ Ἐπισκόπησις* ὁ.π. σ. 216.

³⁵ Βλ. Γεώργιος Τσατσαρώνης, «Τὸ Πατριαρχικὸν ὕφος», ἄρθρο πὺ δημοσιεύθηκε σὲ συνέχειες στὴν ἐφημερίδα *Ἱεροψαλτικὰ Νέα*, 1972.

[...] Βασικός εκδότης τής περιόδου αυτής αναδεικνύεται ο δομέστικος Στέφανος. Με την ιδιότητα του διευθυντή τής πατριαρχικής τυπογραφίας βρίσκει τον τρόπο να πραγματοποιεί πολλές και πολυδάπανες εκδόσεις. Από κοντά ακολουθεί και ο Ιωάννης Λαμπαδάριος. Επίσης, την περίοδο αυτή και συγκεκριμένα το 1857, ο περίφημος πρωτοψάλτης Νικόλαος Γεωργίου, εκδίδει το *Δοξαστάριον του Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου*. Με το βιβλίο αυτό μπαίνει δυναμικά στο χώρο των εκδόσεων του μουσικού βιβλίου και στη συνέχεια τυπώνει όλη την εγκύκλιο σειρά με προσωπικές του μελοποιήσεις. Η δυναμική εκδοτική παρουσία του, καθώς και το ιδιάζον μουσικό του συνθετικό ύφος - μελοποίηση κατ' απόλυτη έννοια, ελευθεριότητα ρυθμού, νέοι μελωδικοί σχηματισμοί κ.ά.- έδωσαν την αφορμή για να ξεσηκωθούν οι κύκλοι των πατριαρχικών κυρίως ψαλτών. Τελικά οι κύκλοι αυτοί κατάφεραν να πείσουν το Πατριαρχείο να μην εγκρίνει - το γεγονός σημειώνεται για πρώτη φορά- τα βιβλία του Νικολάου, πλην δέν μπόρεσαν να εμποδίσουν την πλατειά διάδοσή τους, ιδιαίτερα του πρώτου αυτού βιβλίου που πράγματι ήταν άρκετα τολμηρό, αλλά και εξαιρετικά ενδιαφέρον για την εποχή εκείνη [...].

Ο Μιχαήλ Περπινιάς στο βιβλίο του *Σμυρναϊοί και Μικρασιῶται Μουσικολόγοι, Μουσικοδιδάσκαλοι κλπ (1968)* αναφέρει³⁷:

[...] Ο Νικόλαος κατανοών ότι η Έκκλησία δια τῶν ποιημάτων και τῶν ἁσμάτων αὐτῆς διδάσκει και κινεῖ εἰς ψυχικὴν ἀνάτασιν τοὺς πιστοὺς, ἐμέλισε τὰ μουσουργήματα αὐτοῦ κατ' ἄκραν τῶν ποιημάτων ἔννοιαν και πρῶτος αὐτὸς ἐξ ὄλων τῶν παλαιῶν μουσικῶν, καινοτομῶν τρόπον τινά, κατόρθωσε λίαν ἐντέχνως νὰ καθυποτάξει τὴν μουσικὴν εἰς τὴν ἔννοιαν τῶν ἐκκλησιαστικῶν ποιημάτων και νὰ ἀποδώσει τὰς ὑψηλὰς ἐννοίας αὐτῶν διὰ τῆς μουσικῆς. Τὸ τοιοῦτον ἐθεωρήθη, ὑπὸ τῶν συγχρόνων αὐτοῦ μουσικῶν ἰδίως ἐν Κωνσταντινουπόλει και ἐκ φθόνου ἴσως πρὸς τὰ μουσικὰ ἀριστουργήματα ὡς καινοτομία, ἔσπευσαν δὲ νὰ χαρακτηρίσουσι τὰ μουσουργήματα αὐτοῦ ὡς δῆθεν παρεκκλίνοντα ἐκ τῶν σοβαρῶν ἀρχαίων μουσικῶν γραμμῶν [...].

Τὸ ἔτος 1992 σὲ μιὰ ἀφιερωματικὴ ἐκδήλωση στὴν Πάτρα με ἀφορμὴ τὰ ἐβδομήντα χρόνια ἀπὸ τὴ Μικρασιατικὴ καταστροφή ὁ τότε μητροπολίτης Πατρῶν Νικόδημος, εἶχε σημειώσει στὸ προλόγισμά του³⁸:

Τὰ μουσικὰ ἔργα τοῦ Νικολάου δὲν περιεβλήθησαν διὰ τῆς ἐγκρίσεως τῆς Μ.Χ.Ε. ὡς ἔχοντα ὕφος διάφορον τῶν ἀρχαίων και παραδοσιακῶν μουσικῶν γραμμῶν. Κυρίως ὁμως, διότι ὑπῆρξεν ἐκ Κωνσταντινουπόλεως ἀντίδρασις διὰ νὰ μὴν περιέλθουν τὰ σκῆπτρα τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς εἰς τὴν Σμύρνην ἀντὶ τῆς Κωνσταντινουπόλεως.

Τὸ 2008 ὁ Νίκος Ἀνδρῆκος, στὸ βιβλίο του *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῆς Σμύρνης (1800-1922)* κατέβαλε προσπάθειες με σκοπὸ τὴν ἀνεύρεση πηγῶν οἱ ὁποῖες θὰ μπορούσαν ἐνδεχομένως νὰ ξεκαθαρίσουν τὸ θέμα τῆς μὴ ἔνταξης τῶν ἔργων τοῦ Νικολάου στὸν κατάλογο τῶν ἐγκεκριμένων βιβλίων ἐκ μέρους τοῦ Πατριαρχείου ἢ νὰ δώσει καινούργια τροπὴ στὸ ζήτημα και διαπίστωσε μετὰ ἀπὸ ἔρευνα ὅτι στὸ ἐπίσημο Πατριαρχικὸ ἀρχεῖο πέρα ἀπὸ τὸ γνωστὸ κείμενο τῶν δύο ἐγκυκλίων ἐπιστολῶν τοῦ 1880 δὲν διασώζεται κάτι ἐπιπλέον ὑπὸ μορφή ὑπομνήματος, εἰσηγητικῆς ἔκθεσης ἢ πρακτικῶν τὸ ὁποῖο νὰ διαπραγματεύεται τὸ ζήτημα τῆς ἔνταξης τῶν ἔργων τοῦ Νικολάου στὸν κατάλογο τῶν ἐγκεκριμένων βιβλίων ἐκ μέρους τοῦ Πατριαρχείου, και συνοψίζει³⁹:

Ἡ ἀπόκλιση τοῦ ὕφους τῶν συνθέσεων τοῦ Νικολάου ἀπὸ τὰ κλασικὰ πρότυπα δὲν ἀποτελεῖ μουσικολογικὸ ζητούμενο καθὼς εἶναι ἀπὸ φανερὴ ἕως αὐτονόητη γιὰ τὸν κάθε ἐρευνητὴ, ἐνῶ γιὰ τὸν ἴδιο τὸν Νικόλαο ἀποτελεῖ πράξη ἐνσυνειδήτης καλλιτεχνικῆς τοποθέτησης. Τὰ οὐσιαστικὰ αἷτια αὐτῆς τῆς προβληματικῆς θὰ πρέπει νὰ ἀναζητηθοῦν στὸ

³⁶ Βλ. Γεώργιος Χατζηθεοδώρου, *Βιβλιογραφία τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, περίοδος Α' (1820-1899)*, Ψαλτικά Βλατάδων 1, Θεσσαλονίκη, Πατριαρχικὸ Ἰδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, 1998, σ. 116.

³⁷ Βλ. Ἀνδρῆκος, *Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ*, ὁ.π., σσ. 91-92, ὑποσ. 130.

³⁸ Βλ. Ἀνδρῆκος, *Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ*, ὁ.π., σ. 92, ὑποσ. 130.

³⁹ Βλ. Ἀνδρῆκος, *Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ*, ὁ.π., σ. 92.

βαθύτερο ιδεολογικό περιεχόμενο που καθορίζει τη σύνολη δραστηριότητα που αναπτύσσεται στο μουσικό περιβάλλον της εποχής, καθώς και στο γεγονός της πολιτισμικής απόστασης που χαρακτηρίζει τη σχέση Κωνσταντινούπολης και Σμύρνης κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα.

ΑΝΕΚΔΟΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ

Από έρευνα που πραγματοποιήθηκε σε μουσικά χειρόγραφα από διάφορες περιοχές βρέθηκαν μέλη του Νικολάου πρωτοψάλτου Σμύρνης σε συνολικά σαράντα χειρόγραφα. Το σύνολο σχεδόν των έργων αυτών περιλαμβάνονται στα βιβλία του που έχουν έκδοθει. Βρέθηκαν όμως και όρισμένα μέλη ανέκδοτα που θα παρουσιαστούν για πρώτη φορά.

Χφ. 253, 10^ο αί. (περί το 1835-40)

Στο χφ. 253 που βρίσκεται στην Ί. Μ. Αγίου Αντωνίου Απεζανών Ηρακλείου Κρήτης⁴⁰, σσ. 467-519 περιέχονται αντίφωνα των αναβαθμών, μελοποιημένα από τον Νικόλαο στο στιχηρακό είδος σε όλους τους ήχους. Ο γραφέας δεν δηλώνει το όνομά του, συστήνεται όμως ως μαθητής του Νικολάου και πιθανότατα είναι μαθητής και των τριών διδασκάλων στην Κωνσταντινούπολη⁴¹. Τα αντίφωνα, σύμφωνα με τον γραφέα, μελοποιήθηκαν από τον Νικόλαο πρωτοψάλτη Σμύρνης το έτος 1831⁴². Ακολουθούν αποσπάσματα από τους αναβαθμούς (ένας στίχος από κάθε ήχο).

Ἦχος $\frac{4}{4}$ Πα

Ε ν τω θλι ι ι ι ι βε ε σθαι αι αι αι
 με ει σα ακου ου σο ο ον μου ου τω ων ο ο δυ
 υ νω ω ω ω ων Κυ υ ρι ι ι ε σοι
 οι οι κρα α α ζω

⁴⁰ Βλ. Γιαννόπουλος, *Ἡ ψαλτική Τέχνη*, ὀ.π., σσ. 98-99.

⁴¹ Βλ. Γιαννόπουλος, *Ἡ ψαλτική Τέχνη*, ὀ.π., σ. 99.

⁴² *Αντίφωνα κατ' ήχον μελοποιηθέντα παρὰ τοῦ ήμετέρου διδασκάλου Νικολάου πρωτοψάλτου Σμύρνης κατὰ τὸ 1831*. Βλ. Απεζ, 253, ὀ.π., σ. 467.

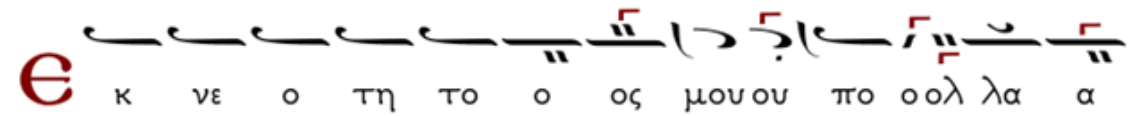

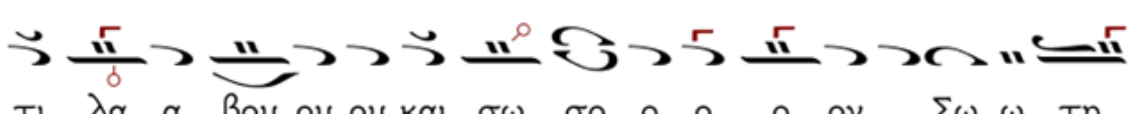

Ἦχος Πα

Ε ν τω ου ρα α νω τα ο ο ο μα α α τα
 εκ πε εμ πω ω μου τη ης καρ δι ι ι ας προ ο
 ος σε ε Σω ω ω τηρ σω ω σο ον με σοι οι οι
 οι οι οι ε ε ε πι λα α α αμ ψοι οι


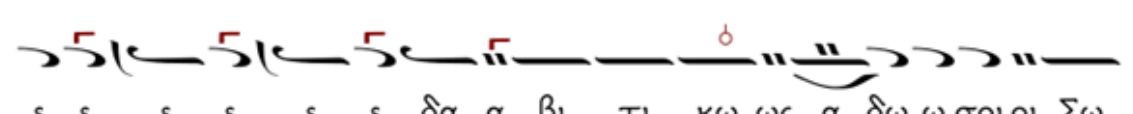
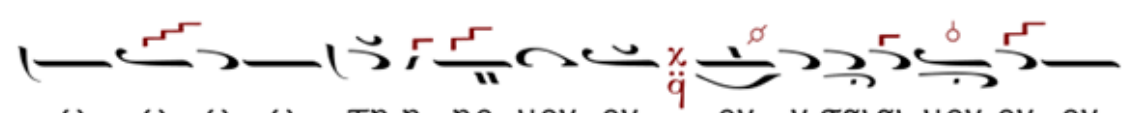
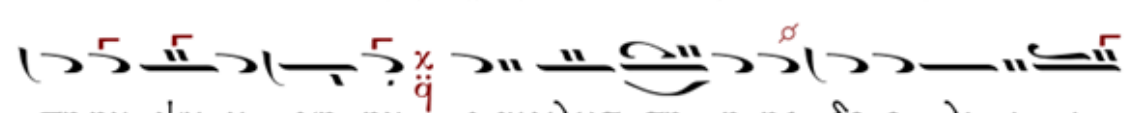

Ἦχος γ' Γα

Κ υ υ κλω ω της τρα πε ε ε ζης σου ε
 φρα αν θη η η η τι ι κα α θο ο ρω ω ων σου
 ποι οι με να α α αρ χα τα ε ε εγ γο να φε
 ε ρο ον τα α κλα α α α α δους α γα θο ο ο
 ο ο ε ε ερ γι ι ι ι ι ας

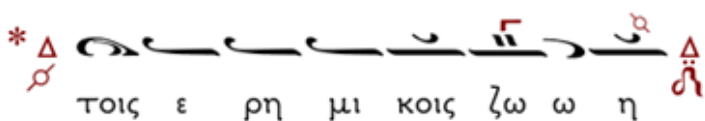
Ἦχος Γ'τος β' γ'


Ε κ ν ε ο τ η τ ο ο ο ς μ ο υ ο υ π ο ο ο λ λ α α

α π ο λ ε μ ε ι μ ε π α α α α θ η α λ λ α υ τ ο ς α ν

τ ι λ α α β ο υ ο υ ο υ κ α ι σ ω σ ο ο ο ο ο ν Σ ω ω τ η

η η ρ μ ο υ

Ἦχος λ'η Πα


Ε ν τ ω θ λ ι ι ι β ε ε σ θ α ι α ι α ι μ ε ε ε ε

ε ε ε ε ε ε δ α α β ι τ ι κ ω ω ς α δ ω ω σ ο ι ο ι Σ ω

ω ω ω ω τ η η η ρ μ ο υ ο υ ρ υ υ σ α ι α ι μ ο υ ο υ ο υ

τ η η ν ψ υ υ χ η η ν ε ε κ γ λ ω σ σ η η η ς δ ο ο λ ι ι ι

ι ι α ς

Ἡ φθορά λύνεται στὸν ἐπόμενον στίχο.


* το ι ς ε ρ η μ ι κ ο ι ς ζ ω ω η

^ⲟΗχος λ̣ϣ̣ Βου

Ε ν τω ου ρα νω του ους ο οφ θα αλμου ου ους μου ου
αι αι αι ρω ω ω προς σε ε λο ο ο ο γε
οι οικτι ρο ο ον με ε ι ι ι ι ι να α ζω
ω σι ι

^ⲟΗχος Βαρύς ϣ̣ Ζω

Ε ν τω νο ο ο τω ο σπει ρων θλι ι ι ι
ι ψειεις νη στει ει ας με ε τα δα κρυ υ υ υ ων
ου ου ου τοος χα α ρα ας δρε ε ψε ε ται αι
δρα αγμαα τα α ει ζω ο τρο φι ι ι α ας

^ⲟΗχος λ̣δ̣ Νη

Ε κ νε ο τη το ο ος μου ου ο εχ θρο ο ο
ο ο ος με πει ρα α α α α ζει ταις η η δο ο

Μουσικό βιβλίο Καλλίφωνος Ἀηδών⁴⁵

Στὸ μουσικὸ βιβλίο *Καλλίφωνος Ἀηδών* στὴ σ. 199 ὑπάρχει δημοσιευμένος στίχος μελοποιημένος σὲ ἦχο δ' τοῦ Νικολάου πρωτοψάλτου Σμύρνης «Ἄγγελοι τὴν κοίμησιν τῆς Πανάγου, ὀρώντες ἐξεπλήτοντο, πῶς παραδόξως ἀπαίρει, ἀπὸ τῆς γῆς εἰς τὰ ἄνω» καὶ ἀκολουθεῖ ἡ Θ' ὠδὴ τῶν καταβασιῶν Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου «Ἄπας γηγενῆς» ποὺ ψάλλεται ἀντὶ τοῦ «Ἄξιον ἐστίν». Ὁ στίχος αὐτὸς δὲν ὑπάρχει δημοσιευμένος στὰ βιβλία τοῦ Νικολάου, ἐνῶ τὸ «Ἄπας γηγενῆς» βρίσκεται στὸν τόμο Γ' τοῦ Ταμείου Ἀνθολογίας⁴⁶.

ἦχος γ' τος

α α αγ γε ε ε λοιτην Κοι οι οι οι μη
 η η σιν τη ης Πα να α α α γνου ου ο ρω ω
 ω ω ν τε ες ε ε ξε ε πλη η η η η η η η
 η η ητ το ο ο ο ον το πω ω ως πα ρα
 δο ζω ως α α παι αι αι αι ρει ει ει ει α πο της
 γη η ης ει ει εις τα α α α Α α α α α α α
 α α νω ω ω

Χφ. 165, ΙΘ' αί. (1851), Βιβλιοθήκης Σίμωνος Καρᾶ

Τὸ χφ. 165 βρίσκεται στὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Σίμωνος Καρᾶ καὶ εἶναι μιὰ Ἀνθολογία Ἑσπερινοῦ-Ὁρθρου-Θείας Λειτουργίας. Γραφέας εἶναι ὁ Γεώργιος Πετζιλαδῆς ἐκ Πλωμαρίου ὅπως ἀναφέρεται στὴ σ. 1000 καὶ παράφυλλο α'β ἐνῶ γράφει τὸ ἔτος 1851. Τὸ χφ. μεταξὺ τῶν ἄλλων περιέχει καὶ πολλές συνθέσεις τοῦ Νικολάου τὸν ὁποῖο ὁ γραφέας ὀνομάζει διδάσκαλό του γεγονὸς ποὺ ἐπαναλαμβάνει σχεδὸν σὲ κάθε μέλος του ποὺ ἀντιγράφει⁴⁷.

⁴⁵ Βλ. Νεκτᾶριος Μοναχός, *Καλλίφωνος Ἀηδών*, Ἅγιο Ὅρος, Ἱερά Κοινότης Ἁγίου Ὁρους, 81990.
⁴⁶ Βλ. Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης, *Νέον Ταμείον Μουσικῆς Ἀνθολογίας*, τόμος Γ', ὀ.π., σ. 221.
⁴⁷ Βλ. *Κώδικας 165*, Βιβλιοθήκης Σίμωνος Καρᾶ, ὀ.π., σσ. 558, 571, 591, 604, 613, 623, 631.

Στὸ χφ. αὐτὸ βρέθηκαν ἀρκετὰ ἀνέκδοτα μέλη τοῦ Νικολάου καὶ καταγράφονται παρακάτω:


Θεία Λειτουργία Μ. Βασιλείου

Στὴ σ. 571 ἀναγράφεται: «Ἡ Θεία καὶ ἱερὰ Λειτουργία τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Βασιλείου, Ἰωάννου Πρωτοψάλτου, διορθωθεῖσα δὲ παρὰ τοῦ ἡμετέρου διδασκάλου Νικολάου πρωτοψάλτου Σύρνης ἤχος β΄» καὶ παρατίθενται στὴ συνέχεια τὰ μουσικὰ κείμενα «Ἄγιος, ἅγιος... Ἀμήν, Ἀμήν, Σὲ ὑμνοῦμεν...»⁴⁸.

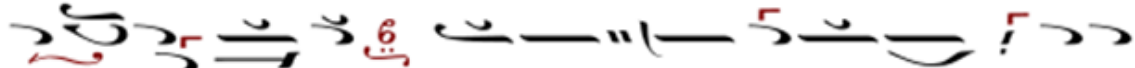
Ἦχος Δι

Ἦχος Δι
 Α γι ο ς α γι ο ο ς α α γι ι ο ο ο ο ο ο ο ο
 ο ο ο ο ο ο ς Κ υ υ υ υ υ υ ρ ι ι ι η
 ι ι ο ς Σ α β α ω ω ω ω ω ω ω ω π λ η
 η η η η ρ η η η η η ς ο ο ου ου ου ου
 ου ου ου ου ου ρ α α ου ρ α νο ο ο ο ο ο ο ο
 ο ο ο ο ο ο ς και αι αι αι αι αι αι η η
 η η και αι η γ η η η η η η η η η η η η
 η τ η η η η η η η η η η η η η η η η
 η η η ς δ ο ο ο ο ο ο ο ο ζ η η η η γ η τ η η ς


⁴⁸ Βλ. *Κώδικας 165*, Βιβλιοθήκης Σίμωνος Καρά, ὁ.π., σσ. 571-574.



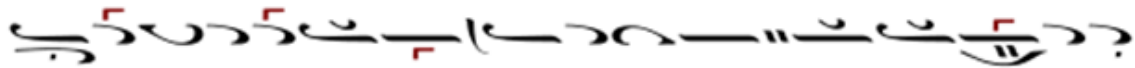
 δο ο ο ο ο ο ο ο ζη η ης σου ου ου ου ου




 ου ου ου ου ου ω σα α να α α α α α α




 α α α α α α ε ε ε λε εν τοι οι οι οι




 οι οι οι οι οις υ υ υ εν τοι οις υ ψι ι ι ι



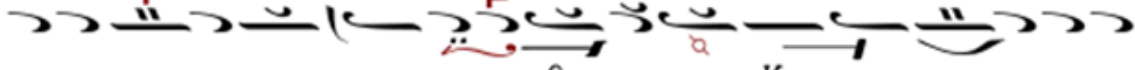
 ι στοι οις ευ λο γη η με ε ε ε ε ε




 ε ε νο ος ο ε ερ χο ο ο ο ο ο με



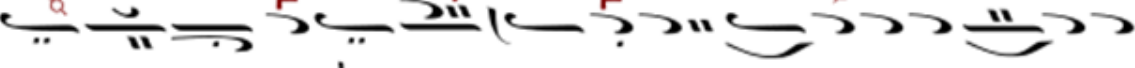
 νο ος ε ε ε ε λε ε ε ε νο ο εν ο νο



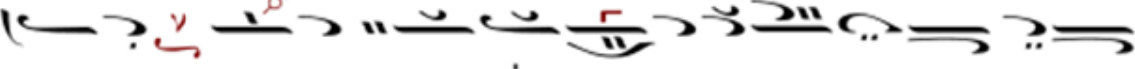
 ο ο ο ο ο μα α α ηα α τι Κυ υ ρι ι ι ι



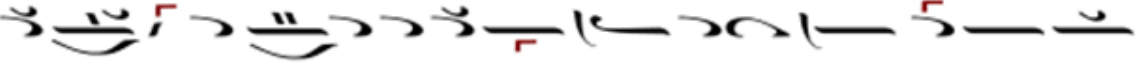
 ι ι ου ου ου ου ου ου ου ου ω σαν να ε



 ε ε ε ε λε ε ε ε εν τοι οι οι οι οι οι οις



 υ υ εν τοι οις υ ψι ι ι ι ι στοι οι οι οι



 οι οι οι οι οι οι οι οι οι οι εν τοι οι οις υ

ψι ι ι ι ι ι ι σ τοι οι οι οι οι οι οι

οι οι οις 6

α α μη η η η η η η η η η η η η

η η η η η η η η η α α α μη η η η

η η η η η ην 6

α α μη η η η η η η η η η η η η

η η η η η η η η η η η η η η η η


η η α α α μη η η η η η η η η η ην 6

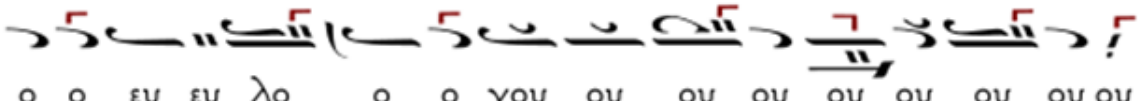
ε υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

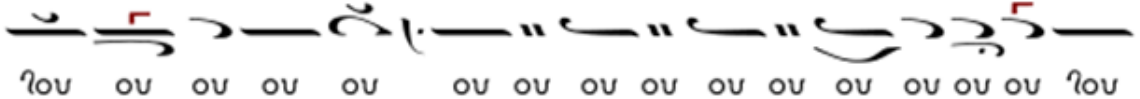
υ υ υ υ υ υ σε ε υ μνου ου ου ου ου ου

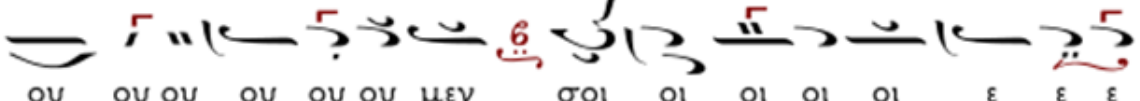
ου ου ου του ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου


ου ου ου ου ου ου ου ου ου μεν 6 σε ε ε ε ε

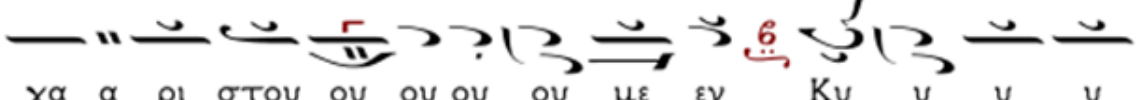

 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ευ λο ο



 ο ο ευ ευ λο ο ο γου ου ου ου ου ου ου



 ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου



 ου ου ου ου ου ου μεν σοι οι οι οι οι ε ε ε



 λε ευ χα α α α λα α α α α ρι ι ι ευ

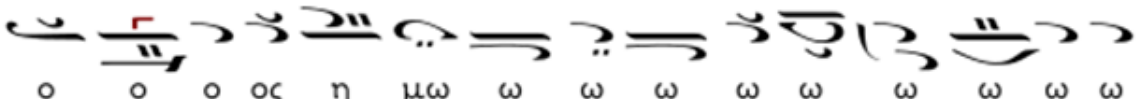

 χα α ρι στου ου ου ου ου με εν Κυ υ υ υ

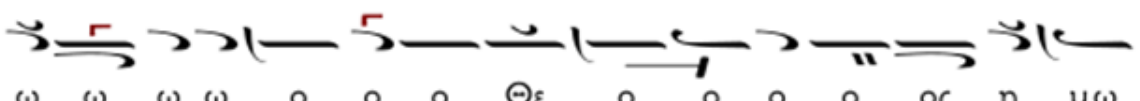

 ρι ι ι η ι ε ε και αι αι αι αι και αι αι αι αι

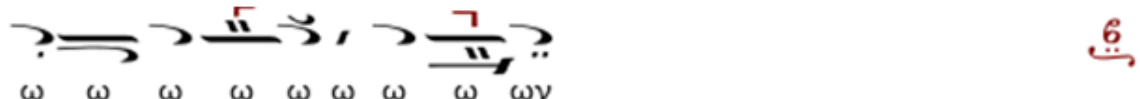

 δε ε και δε ο ο ο ο ο ο ο ο με ε δε ο


 με ε θα α α α α α α α α σου ου ου ου ου


 ου ου ου ου ου ο ο ο ο ο ο ο ο Θε ε ο Θε


 ο ο ο ος η μω ω ω ω ω ω ω ω ω ω


 ω ω ω ω ο ο ο Θε ο ο ο ο ο ος η μω


 ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω

Όσοι εἰς Χριστόν ἐβαπτίσθητε

Στὴ σ. 591 τοῦ ἰδίου χφ. ἀναφέρεται «Νικολάου πρωτοψάλτου καὶ ἡμετέρου διδασκάλου ἦχος α΄». Ἀκολουθοῦν Ὅσοι εἰς Χριστόν (δύο μελοποιήσεις) Δόξα καὶ νῦν Χριστόν ἐνεδύσασθε, Δύναμις, Ὅσοι εἰς Χριστόν, τὰ ὁποῖα εἶναι σὲ σύντομο μέλος. Ὁ Νικόλαος στὸ Ταμεῖον Ἀνθολογίας⁴⁹ δὲν ἔχει συμπεριλάβει σύντομο «Ὅσοι εἰς Χριστόν». Στὴ σ. 592 ἀκολουθεῖ «ἕτερον ἀργὸν μὲ κράτημα», ἦχος πλ. α΄, δύναμις Ὅσοι εἰς Χριστόν. Στὶς ἐκδόσεις τοῦ Νικολάου ὑπάρχει δημοσιευμένο Δύναμις Ὅσοι εἰς Χριστόν⁵⁰ τὸ ὁποῖο ἔχει κάποιες ὁμοιότητες μὲ αὐτὸ τοῦ χφ. ἀλλὰ οἱ διαφορὲς εἶναι τόσες πολλὲς πὺ δὲν ἐπιτρέπουν τὴν ταύτισή τους, ἐνῶ τὸ κράτημα εἶναι τελείως διαφορετικὸ.

Ἦχος $\frac{4}{q}$ Πα

Ο σοι εἰς Χριστόν ἐ βαπτίση ἡ ἡ τε
 ε Χριστόν ἐνεδύσα α σθε ε αλ λη λου
 ου ου ου ου ι ι ι ι α π
q

Ο σοι εἰς Χριστόν ἐ ε βα α πτι ι σθη
 η η η τε ε ε Δ Χριστόν ἐνεδύσα α α
 σθε ε αλ λη λου ου ου ου ου ι ι ι ι α π
q

Δ ο ζα Πα τρι και Ὑι ω και α γι ω Πνευ
 μα τι Δ

⁴⁹ Βλ. Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης, *Νέον Ταμεῖον Μουσικῆς Ἀνθολογίας*, τόμος Γ΄, ὀ.π.

⁵⁰ Βλ. Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης, *Νέον Ταμεῖον Μουσικῆς Ἀνθολογίας*, τόμος Γ΄, ὀ.π., σσ. 24-26.

* Προστίθεται ὁ φθόγγος [—] πὺ προφανῶς ἀπὸ λάθος δὲν συμπεριλήφθηκε.

Κ αι νυν και α ει και εις τους αι ω νας των αι ω

νων α μην

Α

Χ ρι στο ον ε νε ε δυ υ σα α σθε ε αλ λη

λου ου ου ου ου ι ι ι ι α

π
q

Δ υ υ να α α μισ <sup>π
q</sup> Ο σοι εις Χρι στο ον ε

ε βα α πτι ι σθη η η η τε ε ε ^Α Χρι στο ον ε

νε ε δυ υ σα α α σθε ε αλ λη λου ου ου

ου ου ι ι ι ι α α α α

π
q

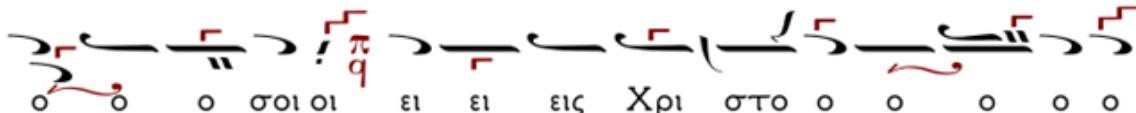
“Ετερον ἄργον με κράτημα τοῦ αὐτοῦ.

ᾠχος λ̣η̣ Πα

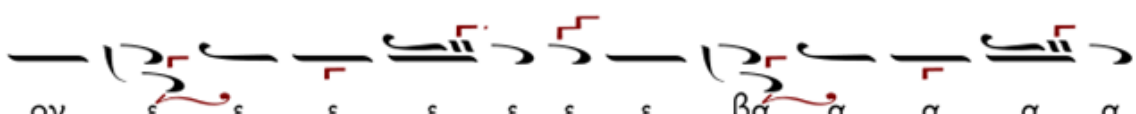
Δ υ υ υ υ υ να α α α μισ <sup>π
q</sup> Ο ο ο

ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο

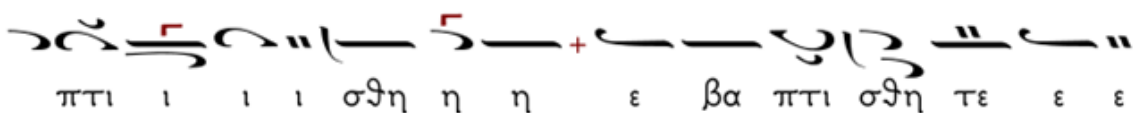
*Βλ. ὑποσημείωση προηγούμενης σελίδας.



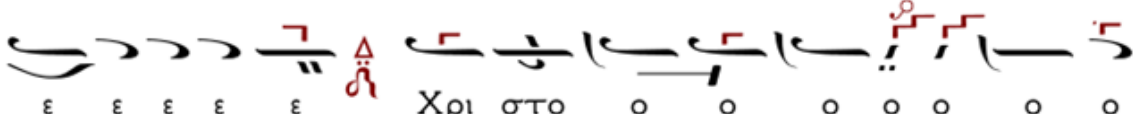
 ο ο ο σοι οι ει ει εις Χρι στο ο ο ο ο ο



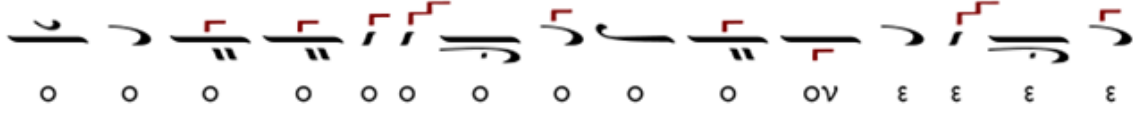
 ον ε ε ε ε ε ε ε βα α α α α




 πτι ι ι ι σθη η η ε βα πτι σθη τε ε ε




 ε ε ε ε ε Χρι στο ο ο ο ο ο ο ο ο




 ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ον ε ε ε ε



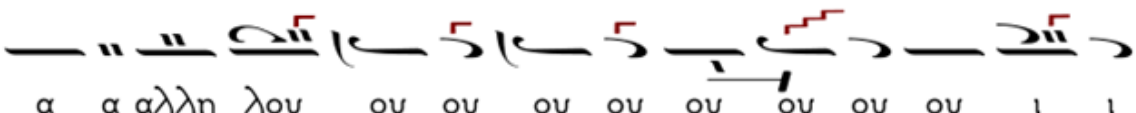
 ε ε ε νε ε ε ε ε ε δυ υ ε νε δυ υ υ



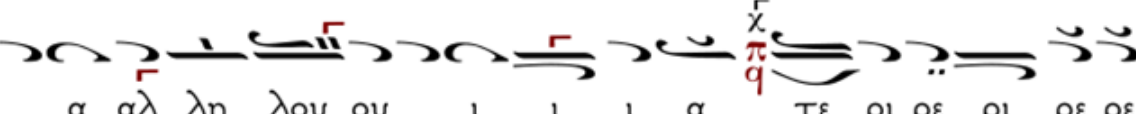
 υ σα α α σθε ε ε ε ε ε ε ε ε ε




 ε ε ε ε ε ε ε ε' α α α α α α



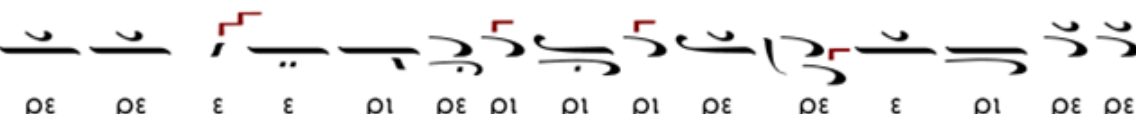
 α α αλλη λου ου ου ου ου ου ου ου ι ι



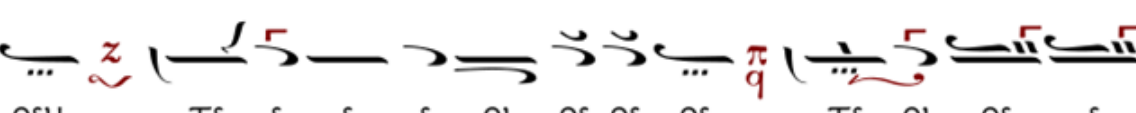
 α αλ λη λου ου ι ι ι α τε ρι ρε ρι ρε ρε




 τε ρε ρε ρι ρε ρε τε ε ρι ρι ι ρε τε ρρε





 ρε ρε ε ε ρι ρε ρι ρι ρι ρε ρε ε ρι ρε ρε





 ρεμ τε ε ε ε ρι ρε ρε ρε τε ρι ρε ε



 ρε ε τε ε ε ρι ρε ε ρε ε τε ρι ρι ρι ρε

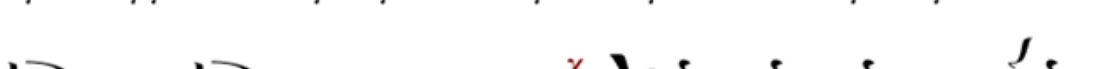

 ε ε ρι ρε ε ρε τε ε ε ε ρρε ρε ρε εμ



 ε ρι ρε ρι ρε ρε τε ρρε ρι ρε ε ρε ρι ρε ρε ε

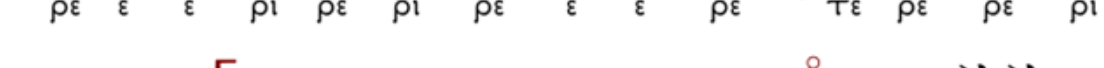

 ρι ρε ρι ρε ε ρε ε τε ε ε ρι ρι ι ρε τε



 ρι ρε τε ρι ρε ρι ρε ρε ρε ρι ρε ρι ρε ρι

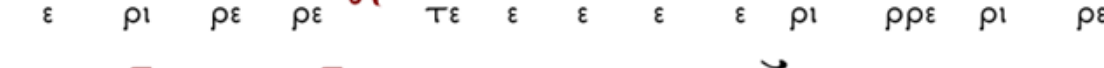

 ρε ρρε τε ρι ρε ε ρε ε ρε ε ρι ρε ε ε

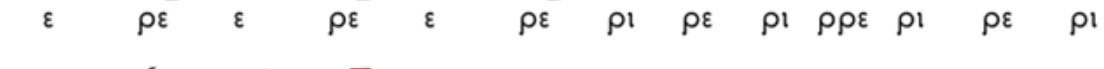

 ρε ε ρε τε ρε ρε τε ρε ε ρε ρε ρι

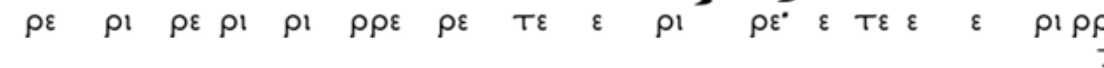

 ρε ε ε ρι ρε ρι ρε ε ε ρε τε ρε ρε ρι

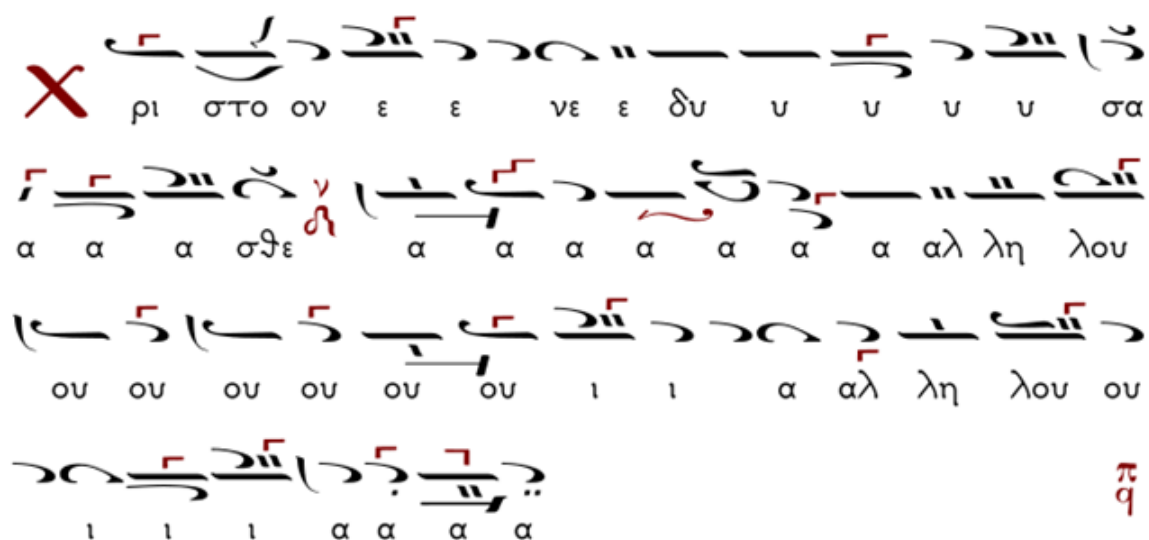

 ρε ρε ρε ε ρι ρι ρε τε ρε ρε ρι ρε ρε τε ε


 ε ρι ρε ρε τε ε ε ε ε ρι ρρε ρι ρε


 ε ρε ε ρε ε ρε ρι ρε ρι ρρε ρι ρε ρι


 ρε ρι ρε ρι ρι ρρε ρε τε ε ρι ρε ε τε ε ε ρι ρρε


 ρε ρε εμ



Στιχηρά του Πάσχα - Δοξαστικό «Ἀναστάσεως ἡμέρα»

Στή σ. 604 τοῦ ἰδίου χφ. ἀναφέρεται «Στιχηρά του Πάσχα παρὰ Νικολάου πρωτοψάλτου καὶ ἡμετέρου διδασκάλου ἤχος πλ. α΄» καὶ ἀκολουθοῦν τὰ τέσσερα στιχηρά «Πάσχα ἱερόν ἡμῖν σήμερον ...»⁵¹. Στὸ ὄνομα τοῦ Νικολάου δὲν ἔχουν δημοσιευθεῖ μέχρι σήμε-
ρα τὰ στιχηρά αὐτά. Ἐδῶ πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι στὸ τέλος τοῦ Δοξασταρίου τοῦ ὄλου ἐνιαυτοῦ τοῦ Νικολάου ποὺ ἐκδόθηκε τὸ ἔτος 1879, ὁ γιός του, ποὺ εἶναι καὶ ὁ χορηγὸς τῆς ἔκδοσης ἔχει συμπεριλάβει στὸ τέλος τοῦ βιβλίου στιχηρά του Πάσχα, ἔχοντας ὡς ἐπικεφαλίδα «Στιχηρά του Πάσχα ἐν τῷ Μητροπολιτικῷ Ναῶ τῆς Σμύρνης, ἤχος πλ. α΄ εἰς χρόνον ἀργοσύνητον»⁵².

Ἦχος π̄̇ Πα —



⁵¹ Βλ. Κώδικας 165, Βιβλιοθήκης Σίμωνος Καρά, ὁ.π., σσ. 604-607.

⁵² Βλ. Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης, Δοξαστάριον τοῦ ὄλου ἐνιαυτοῦ, τόμος Β΄, ὁ.π., σσ. 286-288.

νοι οι οι οι ζαν ^χ_q Πα σχα παν τας α γι α ζον πι

στου ουους ^χ_q

Δευ τε α πο θε ας Γυ ναι αι κες ευ

αγ γε λι στρι αι ^χ_q και την Σι ω ων ει πα τε δε

ε ε χου παρ η μων χα ρα ας ευ αγ γε

λι α της Α να στα σε ως Χρι στου ου ^χ_q τερ που χο

ρε ευ ε ε και α γαλλου Ι ι ε ρου σα λημ τον ^χ_q




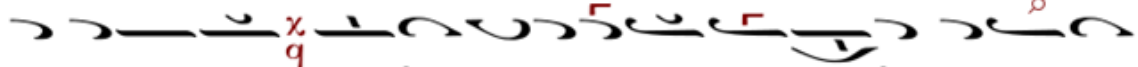


Βα σι λε ε α Χρι στο ον ^{γ'}_η θε α σα με νη


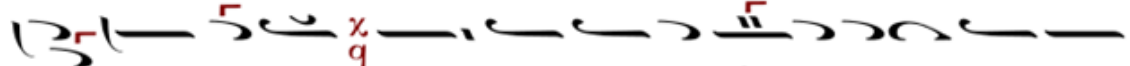
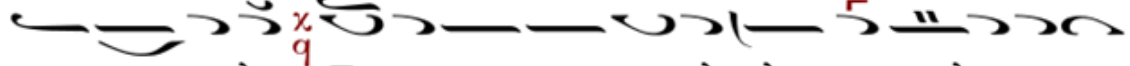

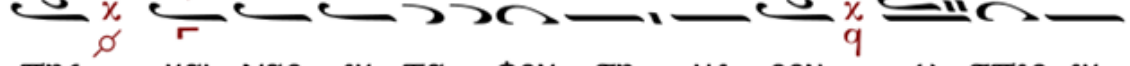
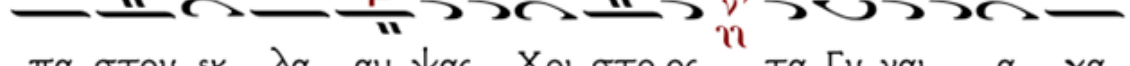
εκ του μνη μα τος ως νυμ φι ον προ ερ χο ο με ε


νον ^χ_q


Δι Μυ ρο φο ροι γυ ναι κες ο ορθρου βα θε ε ος

^{γ'}_η ε πι στα σαι προς το μνη η μα του Ζω ο δο


 ο ο του ευρον Αγ γελον ε πι τον λι θον κα θη

 με νον και αυ τος προ σφθε ζα με νος αυ ται αι

 αις ου τως ε λε γε τι ζη τει ει τε τον ζων τα με

 τα των νε κρων τι θρη νει ει ει ται τον αφ θαρ τον ως εν

 φθο ρα α πελ θουσαι κη ρυ ζα τε τοις αυ του Μα θη

 ται αις


Π α σχα το τερ πνο ο ον Πα α α σχα Κυ ρι ου

 Πα α α σχα Πα σχα παν σε βα σμι ον η μιν

 α νε τει λε Πα σχα εν χα ρα αλ λη η η λους πε

 ρι ι πτυ ζω με θα ω ω Πα σχα λυ τρον λυ υ υ υ

 πης και γαρ εκ τα φου ση με ρον ω σπερ εκ

 πα στου εκ λα αμ ψας Χρι στο ος τα Γυ ναι α χα



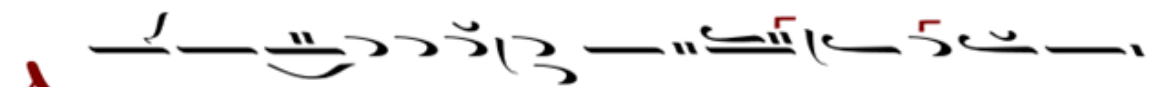
 ρας ε πλη σε λε ε γων κη ρυ υ υ ζα τε Α πο


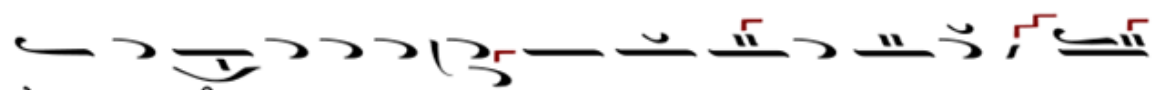
 στο ο ο ο ο λους


Σημείωση: Στὰ παραπάνω στιχηρὰ παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι τοποθετεῖται στὸν Κε ἡ φθορὰ τοῦ Πα καὶ θὰ ἔπρεπε οἱ μαρτυρίες στὸν Κε νὰ εἶναι χ^{η} , στὸ χφ. αὐτὸ χρησιμοποιεῖται ἡ μαρτυρία χ^{η} .


Ἀκολουθεῖ «Ἀναστάσεως ἡμέρα» σὲ ἦχο πλ. α⁵³.

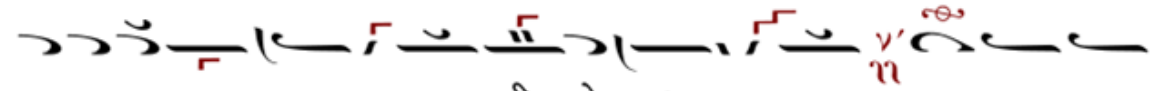
Ἦχος λ̣η̣ Πα

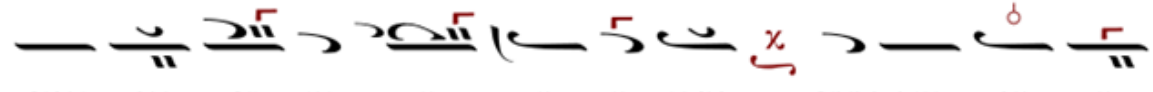


 να στα σε ε ως η με ε ε ε ε ρα και


 λαμ πρυ νθω ω ω ω με εν τη πα α νη γυ υ υ


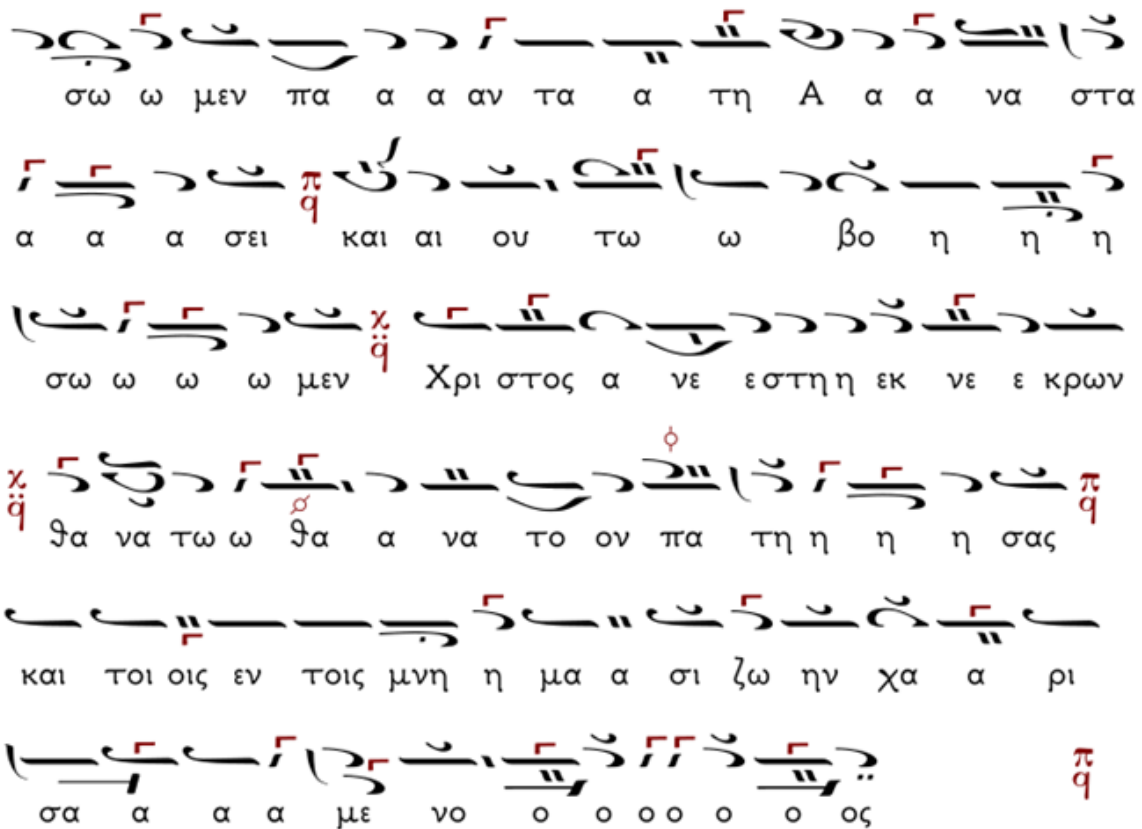
 υ υ ρει και αλ λη η η η η λους πε ρι


 ι πτυ υ ζω ω ω ω ω με ε ε ε θα ει ει


 πω ω με ε ε εν α δε ελ φοι οι οι και τοις μι


 σου ου σι ιν η η η μας συγ χω ρη η

⁵³ Βλ. Κώδικας 165, Βιβλιοθήκης Σίμωνος Καρᾶ, ὁ.π., σσ. 607-608.

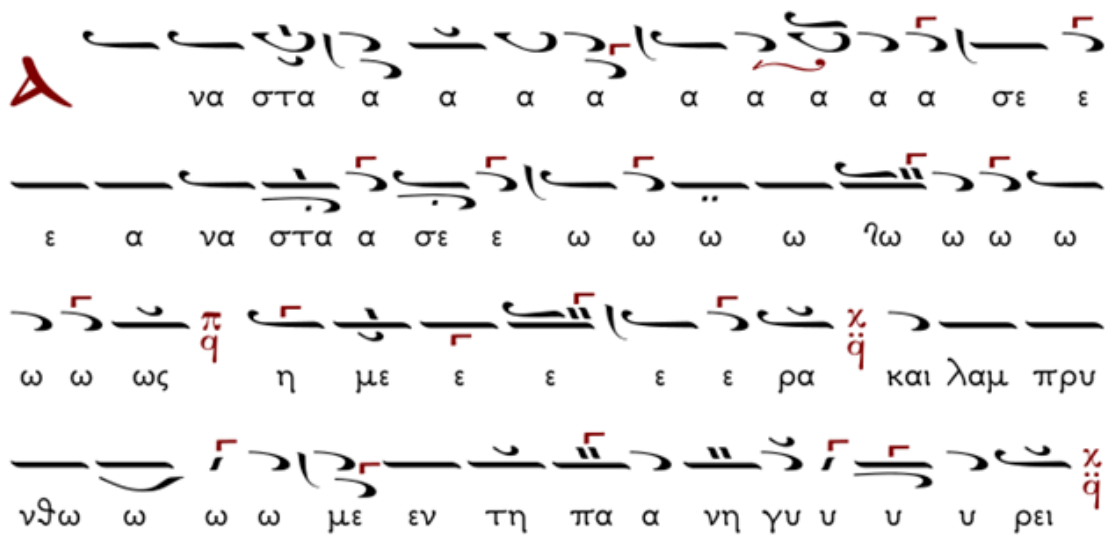


σω ω μεν πα α α αν τα α τη Α α α να στα
α α α σει και αι ου τω ω βο η η η
σω ω ω μεν Χρι στος α νε εστη η εκ νε ε κρων
θα να τω ω θα α να το ον πα τη η η η σας
και τοι οis εν τοις μνη η μα α σι ζω ην χα α ρι
σα α α α με νο ο ο ο ο ο ο ος

Ἀκολουθεῖ καὶ δεύτερο «Ἀναστάσεως ἡμέρα» τοῦ Νικολάου λίγο πιὸ ἀργό ἀπὸ τὸ προηγούμενο σὲ ἦχο πλ. α⁵⁴.

Ἔτερον τοῦ αὐτοῦ.

Ἦχος λ̣̣̣̣̣̣ Πα



να στα α α α α α α α α α σε ε
ε α να στα α σε ε ω ω ω ω ζω ω ω ω
ω ω ως η με ε ε ε ε ρα και λαμ πρυ
νθω ω ω ω με εν τη πα α νη γυ υ υ υ ρει

⁵⁴ Βλ. *Κώδικας 165*, Βιβλιοθήκης Σίμωνος Καρᾶ, ὁ.π., σσ. 608-609.

καὶ ἀλλήλη ἡ ἡ ἡ ἡ λου οὐ οὐς περὶ ἰπτυ

ζωωωωω μεεεεε θα εἰπω μεεεεν

ἀ ἀ δε ελ φοι οἰ οἰ καὶ τοῖς μοι σου οὐ οὐ οὐ

σι ἰν ἡ ἡ μας συγχωρη ἡ σωωμεν πα

ἀ ἀ ἀ ἀν τὰ ἀ τη Ἀ ἀ ἀ να στα ἀ ἀ σει

καὶ αἰ οὐ οὐ τωω βο ἡ ἡ ἡ ἡ ἡ σωωωω

μεν Χριστος ἀνεεστη ἡ ἐκ νεεκρων θα

να ἀ ἀ ἀ ἀ ἀ τω θα ἀ να ἀ τον πα ἀ

τη ἡ ἡ ἡ σας καὶ τοῖς ἐν τοῖς μνη ἡ ἡ μα ἀ

ἀ σιν ζω ἡ ἡ ἡ ἡ χ ἀ ἀ ρι σα ἀ ἀ ἀ με

νο ο ο ος

*Ἔτερον μέλος· μεε νο ο ο ο ο ο ο ος

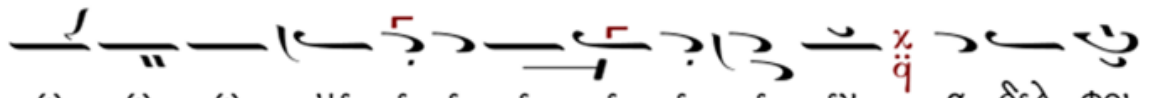
Τέλος, ὑπάρχει καὶ τρίτο στή σειρά «Ἀναστάσεως ἡμέρα» τοῦ ἰδίου ἀκόμη πιὸ ἀργό⁵⁵.

Ἔτερον ἀργὸν τοῦ αὐτοῦ.

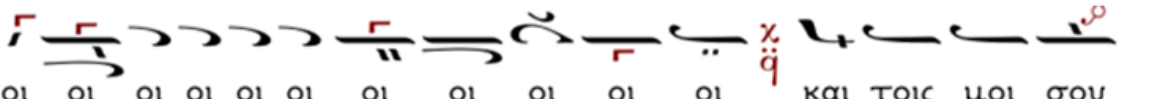
Ἦχος λ̣ή Πα

α να α στα α α α α α α σε ε ε λε ε ε
 ε ως η η η με ε ε ε ε ε ε η με
 ε ε ε ε ε ρα α ρα α α α α α α
 και αι αι αι αι λαμ πρυ νν θω ω ω ω ω ω ρω
 ω ω ω ω ω ω ω μεν τη πα νη γυ υ υ
 υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ
 τη πα νη η γυ υ υ υ υ υ υ ρει ει ει
 και αλ λη η η η η ρη η η λους πε ε ε ε
 ρι ι ι πτυ υ ζω ω ω ω ω ω με ε
 ε λε ε ε ε θα ει ει ει ει ει ει ει ει πτω

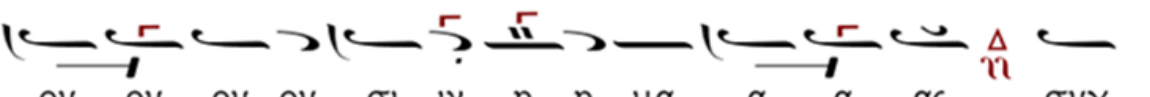
⁵⁵ Βλ. Κώδικας 165, Βιβλιοθήκης Σίμωνος Καρά, ὁ.π., σσ. 610-612.



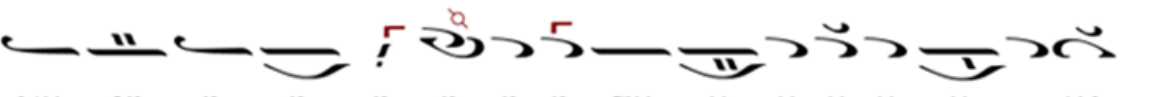
 ω ω ω με ε ε ε ε ε ε εν α δελ φοι



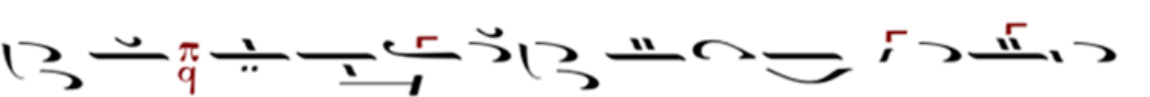
 οι οι οι οι οι οι οι οι οι οι οι και τοις μοι σου



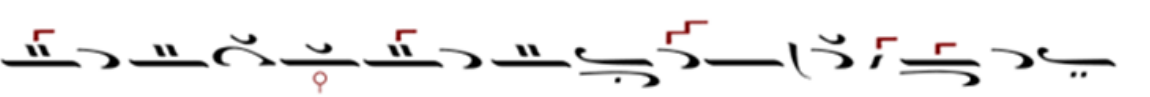
 ου ου ου ου σι ιν η η μα α α ας συγ




 χω ρη η η η η η η σω ω ω ω ω ω με




 ε εν πα α α α α αν τα α α α α α



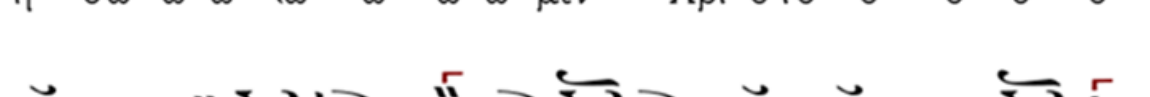
 α α α τη Α να α στα α α α α α α σει



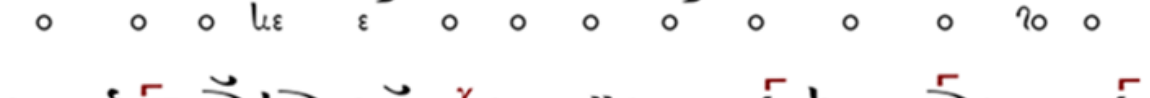
 και ου ου ου ου ου ου τω ω βο ο η η η η η



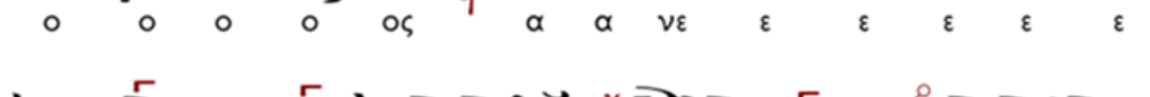
 η σω ω ω ω ω ω ω μεν Χρι στο ο ο ο ο



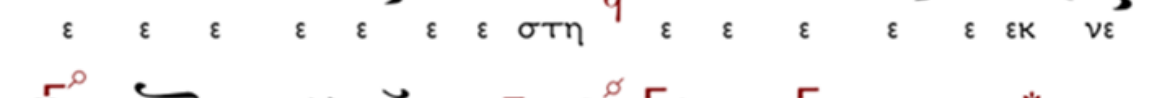
 ο ο ο λε ε ο ο ο ο ο ο ο ο ο



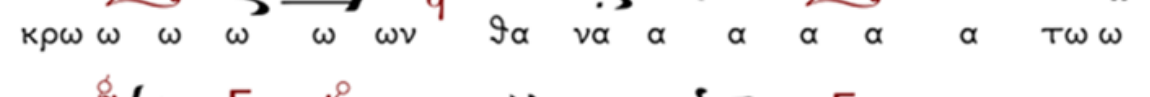
 ο ο ο ο ος α α νε ε ε ε ε ε



 ε ε ε ε ε ε ε ε στη ε ε ε ε ε εκ νε



 κρω ω ω ω ω ν θα να α α α α α α τω ω



 θα α να α α α τον πα α α α τη η η

η η η η σας και τοις εν τοις μνη η η μα α α α
 σι ι ζω η η η η ην χα α α α α ρι ι σα
 χα ρι σα α α α α με νο ο ο ο ο
 ο ο ος

«Χριστός ανέστη» (τρεις μελοποιήσεις)

Στις σσ. 612-613 υπάρχουν καταχωρημένα τρία «Χριστός ανέστη» του Νικολάου. Στο Ταμείον Ανθολογίας του έχουν συμπεριληφθεί δύο «Χριστός ανέστη» από τα όποια τὸ ἕνα εἶναι τοῦ Πέτρου Λαμπαδαρίου ἐνῶ στὸ δεύτερο δὲν ἀναφέρεται συνθέτης⁵⁶.

ᾠχος λη Πα

Χ ρι στο ος α νε στη η ε εκ νε ε κρων θα να τω
 θα α να α τον πα τη η η η σας και αι αι αι τοι οις
 ε ε εν τοις μνη μα α σι ι ζω ω η ην χα ρι σα α
 α α με νο ο ο ος

ᾠχος λη Πα

Χ ρι στος α νε ε ε ε ε ε ε ε στη η

⁵⁶ Βλ. Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης, *Νέον Ταμείον Μουσικῆς Ανθολογίας*, τόμος Γ', ὀ.π., σσ. 5-6.

ε ε ε ε ε ε εκ νε ε ε ε ε ε ε ε κρωων

ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ων θα α

να α α α α α τω ω ω θα α α α να α α

θα α να α το ον πα α α α α τη η η η

η η η η σα α α ας και αι αι τοι οι οι ος ε ε

ε ε εν τοι οις μνη η η η η η μα α α α α

α σοι οι ζω ω ω η ην χα α α α α α

α α α ρι σα α α α α με νο ο ο

ος

Ἦχος λη Πα

Χ ρι στο ος α νε ε ε στη η εκ νε ε εκρων

θα α να τω θα α να α τον πα τη η η η σα α α ας

και τοι οις ε εν τοις μνη μα σι ζω ω ην χα ρι σα α

α α με νος

«Ἄξιον ἔστιν» ἦχος β΄

Ὁ Νικόλαος ἔχει δημοσιεύσει συνολικὰ πέντε «Ἄξιον ἔστιν»⁵⁷ καὶ συγκεκριμένα σὲ ἦχο α΄, πλ. β΄, βαρὺ διατονικό, βαρὺ έναρμόνιο καὶ πλ. δ΄. Στὶς σσ. 623-626 τοῦ χφ. Καρᾶ 165, ὑπάρχουν μεταξὺ πολλῶν «Ἄξιον ἔστιν» καὶ δύο τοῦ Νικολάου πρωτοψάλτου Σμύρνης. Τὸ πρῶτο εἶναι τὸ δημοσιευμένο σὲ ἦχο βαρὺ διατονικό⁵⁸ καὶ τὸ δεύτερο, ποὺ εἶναι ἀδημοσίευτο, εἶναι σὲ ἦχο β΄.

ἦχος Δι

ξι ον ε στι ι ιν ως α α λη η η
 θω ω ω ως μα α α κα α ρι ι ζει ει ει ει ν σε
 τη η ην θε ε ε ο ο το ο ο κο ο ο ν την α
 ει μα κα α α ρι ι στο ο ο ν και αι πα α α
 να α μω ω μη η η το ο ο ο ν και αι αι
 αι μη η τε ε ε ρα α του ου ου θε ου ου ου
 ου η η η μω ω ω ω ν την η η η ν τι ι
 μι ι ι ω ω ω τε ε ε ραν τω ω ω ω ν Χε
 ε ρου ου ου ου βι ι ι ι μ και ε ε ε ε εν

⁵⁷ Βλ. Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης, *Νέον Ταμείον Μουσικῆς Ἀνθολογίας*, τόμος Γ΄, ὀ.π., σσ. 207-212.

⁵⁸ Βλ. Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης, *Νέον Ταμείον Μουσικῆς Ἀνθολογίας*, τόμος Γ΄, ὀ.π. Βλ., σσ. 209-210.

δο ο ο ζο ο ο τε ε ε ε ρα αν α συγ κρι ι
 ι τως τω ω ω ων Σε ε ε ε ρα α α φει
 ει ει ειμ τη η η ην α α δι ι ι α α α φθο ο
 ο ρω ω ως Θε ο ο ο ο ον Λο ο ο ο γο ον τε
 ε ε ε κου ου ου ου ουσαν τη ο ον τω ω ως
 Θε ε ε ο το ο ο ο ο κον σε με ε γα α
 λυ υ νο ο ο ο ο με ε εν

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο Νικόλαος Γεωργίου πρωτοψάλτης Σμύρνης (1787/1790-1887) μελοποίησε σχεδόν όλόκληρη τη σειρά μουσικῶν μαθημάτων για τις λειτουργικὲς ἀνάγκες τῶν ἀκολουθιῶν τοῦ ἑνιαυτοῦ καὶ εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς παραγωγικότερους μουσικοὺς τὸν 19^ο αἰῶνα.

Ἡ παροῦσα εἰσήγησις κατέδειξε τὸ ἔτος 1828 ὡς τὴ χρονολογία μετάβασης καὶ ἐγκατάστασης τοῦ Νικολάου στὴ Σμύρνη καὶ ἔτσι ὑπολογίζεται ἡ πρωτοψαλτεία του στὸν Μητροπολιτικὸ Ναὸ τῆς Ἁγίας Φωτεινῆς Σμύρνης στὰ πενήντα τρία χρόνια (1828-1880).

Ἐπίσης κατέδειξε δύο ἄγνωστους μέχρι σήμερα μαθητές του. Πρόκειται γιὰ τὸν γραφέα τοῦ χφ. 165 τῆς Βιβλιοθήκης Σίμωνος Καρᾶ, Γεώργιο Πετζιλαδῆ ἐκ Πλωμαρίου καὶ τὸν γραφέα τοῦ χφ. 253 τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Ἁγίου Ἀντωνίου Ἀπεζανῶν Ἡρακλείου Κρήτης, ὁ ὁποῖος δὲν δηλώνει τὸ ὄνομά του, ἀναφέρει ὅμως τὴν ιδιότητα τοῦ μαθητῆ τοῦ Νικολάου.

Ἀπὸ τὴν ἔρευνα μὲ σκοπὸ τὴν ἀνάδειξη τῆς διάδοσης τῶν ἔργων τοῦ Νικολάου στὴ χειρόγραφη παράδοση καὶ στὰ ἔντυπα βιβλία ἄλλων ἐκδοτῶν βρέθηκαν σὲ χειρόγραφα ἔργα τοῦ Νικολάου, ἄγνωστα μέχρι σήμερα, τὰ ὁποῖα δὲν περιλαμβάνονται στὰ ἐκδοθέντα βιβλία του καὶ παρουσιάζονται γιὰ πρώτη φορὰ στὴν παροῦσα εἰσήγησις:

- α) Ἀντίφωνα ἀναβαθμῶν κατ' ἦχον στὸ στιχηραρικό γένος,
- β) Κοινωνικὸ τῆς Κυριακῆς τοῦ Θωμᾶ *Ἐπαίνει Ἱερουσαλήμ τὸν Κύριον* σὲ ἦχο πλ. α' (μόνο ἢ εἰσαγωγή),

γ) Στίχος ποὺ προτάσσεται τῆς θ' ὥδης τῶν καταβασιῶν Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου σὲ ἦχο δ' *Ἄγγελοι τὴν κοίμησιν τῆς Παναγνῆς* καὶ ἀκολουθεῖ τὸ *Ἄπας γηγενῆς* ποὺ ψάλλεται ἀντὶ τοῦ *Ἄξιον ἐστίν*,

δ) Θεία Λειτουργία τοῦ Μ. Βασιλείου *Ἅγιος Ἅγιος Ἅγιος, Ἀμήν, Ἀμήν, Σὲ ὑμνοῦμεν Ἰωάννου Πρωτοψάλτου* σὲ ἦχο β', διορθωμένη ἀπὸ τὸν Νικόλαο πρωτοψάλτη Σμύρνης,

ε) *Όσοι εἰς Χριστὸν ἐβαπτίσθητε* σὲ ἦχο πλ. α' (δύο μελοποιήσεις) Δόξα καὶ νῦν Χριστὸν ἐνεδύσασθε, Δύναμις *Όσοι εἰς Χριστὸν ἐβαπτίσθητε* σὲ σύντομο μέλος καὶ ἕτερον Δύναμις *Όσοι εἰς Χριστὸν ἐβαπτίσθητε* ἀργὸν μὲ κράτημα.

στ) Στιχηρὰ τοῦ Πάσχα, *Πάσχα ἱερὸν* σὲ ἦχο πλ. α',

ζ) Δοξαστικὸ τοῦ Πάσχα σὲ ἦχο πλ. α' *Ἀναστάσεως ἡμέρα* (τρεῖς μελοποιήσεις) ἀργοσύντομο, ἀργὸ καὶ πολὺ ἀργό,

η) *Χριστὸς ἀνέστη* σὲ ἦχο πλ. α' (τρεῖς μελοποιήσεις στὸ στιχηραρικὸ γένος) δύο σύντομα καὶ ἓνα ἀργό,

θ) *Ἄξιον ἐστὶν* σὲ ἦχο β', καταγραφή κατὰ τὸ πρότυπο τοῦ λεγόμενου «συνηθισμένου» ποῦ εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τὸν Γρηγόριο Πρωτοψάλτη.

Ὁ Νικόλαος ὑπῆρξε μία δραστήρια προσωπικότητα ποῦ ἀφιέρωσε ὀλόκληρη τὴ ζωὴ του στὴν καλλιέργεια καὶ τὸν πλουτισμὸ τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Τὰ ἔργα του παραμένουν ἀνεκτίμητη ἀξία καὶ παρακαταθήκη γιὰ τὶς ἐπόμενες γενιές.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θερμὲς εὐχαριστίες ὀφείλονται στὸν ἐπίκουρο καθηγητὴ τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης Ἐμμανουὴλ Γιαννόπουλο γιὰ τὴν παραχώρηση τμημάτων τοῦ ἀνέκδοτου ἀκόμα χφ. 165 τῆς βιβλιοθήκης τοῦ Σίμωνος Καρᾶ καὶ στὸν συνάδελφο καὶ φίλο, καθηγητὴ βυζαντινῆς μουσικῆς καὶ πρωτοψάλτη τοῦ Μητροπολιτικοῦ Ναοῦ Βεροίας, Νίκο Χανουμίδη γιὰ τὴν πολύτιμη βοήθειά του στὴ δακτυλογράφηση τῶν μουσικῶν κειμένων ἀπὸ τὰ χειρόγραφα.

Βιογραφικό: Ὁ ΙΩΑΝΝΗΣ ΤΟΜΑΣ γεννήθηκε στὸν Ἀρχάγγελο Πέλλας. Εἶναι ὑποψήφιος διδάκτωρ τῆς Λειτουργικῆς στὸ Τμῆμα Θεολογίας τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης καὶ ὑποψήφιος μεταπτυχιακοῦ διπλώματος «Ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ ἐπιστῆμη καὶ καλλιτεχνικὴ δημιουργία» στὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ ἴδιου Πανεπιστημίου. Πτυχιούχος καὶ κάτοχος μεταπτυχιακοῦ διπλώματος τοῦ ἀνωτέρω Τμήματος Θεολογίας μὲ εἰδίκευση στὴ Λειτουργικὴ, καθηγητῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, πρωτοψάλτης καὶ διευθυντῆς χορωδιῶν.

Προϋποθέσεις και δεξιότητες για την ψαλμωδία στα τεύχη της «Νέας Φόρμιγγας» (1921-1923)

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ

Τμήμα Τουρκικών και Σύγχρονων Ασιατικών Σπουδών
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Ελλάδα

evangelia_ch@yahoo.gr

Περίληψη. Η *Νέα Φόρμιγγα* αποτέλεσε ένα μηνιαίο μουσικό, εκκλησιαστικό και φιλολογικό περιοδικό, όργανο του Ωδείου Εθνικής Μουσικής. Διευθυντές του περιοδικού ήταν ο Κ. Α. Ψάχος (1869-1949) και ο Εμμ. Πεζόπουλος (1880-1946). Ξεκίνησε την κυκλοφορία του τον Μάρτιο του 1921· το τελευταίο τεύχος του εκδόθηκε τον Ιανουάριο-Φεβρουάριο του 1923. Στις στήλες του περιοδικού δημοσιεύονταν -συμβατά και με όσα στον υπότιτλό του υπαινίσσονταν- μελέτες μουσικολογικές, θεολογικές και φιλολογικές, αφορώσες κατά κύριο λόγο τη βυζαντινή εκκλησιαστική αλλά και την ελληνική δημοτική μουσική. Ανάμεσα στα περιεχόμενα των άρθρων του διακρίνονται και αρκετά που περιγράφουν συνθήκες της ορθόδοξης λατρείας και απόψεις για την ιερά ψαλμωδία κατ' εκείνη τη χρονική περίοδο (1921-1923), δεδομένα που προσεγγίζονται από σκοπιά μουσικολογική, θεολογική, λειτουργική και ιατρική. Στην παρούσα εισήγηση παρουσιάζονται τα περιεχόμενα των προαναφερθεισών δημοσιεύσεων· η εργασία στοχεύει στη δημιουργία μιας ευκρινούς εικόνας σχετικά με επιμέρους προϋποθέσεις και δεξιότητες για την ιερά ψαλμωδία.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στα 14 τεύχη (βλ. πίνακα 1) της *Νέας Φόρμιγγας* [στο εξής «ΝΦ»] που συνολικά κυκλοφορήθηκαν δημοσιεύτηκαν 215 περίπου άρθρα και ανακοινώσεις. Τα εν λόγω άρθρα αντικατοπτρίζουν πλήρως την ψαλτική ζωή των ετών 1921-1923, καθώς δεν πρόκειται μόνο για μελέτες αλλά και για δημοσιεύσεις ειδήσεων, συνοδευόμενες -αναπόφευκτα- από την προσωπική άποψη του διευθυντή του περιοδικού, Κ. Α. Ψάχου. Από αυτές τις καταχωρήσεις 41 έχουν περιεχόμενο ή αναφορές σχετικές με τη θεματολογία που εξετάζεται στην παρούσα ανακοίνωση (βλ. πίνακα 2). Στη συνέχεια παρουσιάζονται, ταξινομημένα σε τέσσερις κατηγορίες, τα επικρατέστερα ζητήματα που αναφέρονται στις παραπάνω δημοσιεύσεις. Το υλικό αντιπαραβάλλεται με αντίστοιχη αρθρογραφία της προγενέστερης εφημερίδας *Φόρμιγγα* (Αθήνα: 1901-1912) [στο εξής «ΦΜ»]¹, της μεταγενέστερης *Ιεροψαλτικόν Βήμα* (Αθήνα: 1936-1946) [στο εξής «ΙΒ»], αλλά και με σύγχρονες δημοσιεύσεις στον παρεμφερή διαδικτυακό χώρο συζητήσεων *Ψαλτολόγιον* [στο εξής «ΨΑ»]².

¹ Για μια αναλυτικότερη επισκόπηση των θεμάτων που αναπτύσσονται στα άρθρα της ΦΜ καθώς και στα λοιπά μουσικά περιοδικά της δεκαετίας 1901-1912, βλ. Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις. 1901-1912*, Αθήνα, Εκδόσεις Κουλτούρα, 1996.

² Η γράφουσα έχει ασχοληθεί με τη διαδικτυακή εθνογραφική μελέτη του συγκεκριμένου forum σε προηγούμενη εργασία της, βλ. Ευαγγελία Χαλδαιάκη, «Βυζαντινομουσικολογία - Λαογραφία: μια παραγνωρισμένη διεπιστημονική σχέση», στον τόμο Κωνσταντίνος Χαρ. Καραγκούνης, Κωστής Δρυγιαννάκης (επιμ.), *«Από χορού και ομοθυμαδόν». Εξελίξεις και προοπτικές της διεπιστημονικής έρευνας για την ψαλτική*, Βόλος, Εκδοτική Δημητριάδος, 2017, σσ. 444-455.

1. ΤΕΤΡΑΦΩΝΙΑ ΚΑΙ ΨΑΛΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Η αποδοχή ή μη της τεχνικής της τετραφωνίας στην ψαλτική τέχνη φαίνεται ότι ήταν από τα πιο επίμαχα ζητήματα των αθηναϊκών ψαλτικών κύκλων των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Ήδη από την κυκλοφορία της προγενέστερης ΦΜ τα άρθρα που αναφέρονται στην τετραφωνία είναι πλείστα, με τους εκδότες και αναγνώστες της να τάσσονται κατά της συγκεκριμένης τάσης³. Το ίδιο ισχύει για τη ΝΦ (βλ. τα υπ' αριθμόν 2, 3, 5, 6, 9, 10, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 23, 27, 29, 31, 32 άρθρα του πίνακα 2), για το μεταγενέστερο ΙΒ⁴, αλλά και για το σύγχρονο ΨΑ (όπως διαπιστώνει κανείς με μια πρόχειρη αναζήτηση, επί τη βάση του όρου «τετραφωνία», στο forum· δεν παρατίθενται εδώ σχετικά παραδείγματα για οικονομία χώρου). Τα εν λόγω άρθρα της ΝΦ αποδίδονται όλα στον Ψάχο (υπογράφονται είτε επωνύμως είτε ως συντεταγμένα από τη διεύθυνση του περιοδικού), πλην δύο, ενός του Μ. Παπαθανασόπουλου και ενός του Δ. Περιστέρη. Ο Ψάχος εξάλλου, σε όλο του το έργο έδινε -μεταξύ άλλων- ιδιαίτερη βάση στη διατήρηση των παραδόσεων της ψαλτικής τέχνης και στην αποφυγή εισαγωγής μοντέρνων και δυτικών στοιχείων (ακόμη και η κατασκευή του παναρμόνιου οργάνου του εντασσόταν στον ευρύτερο κύκλο αυτών του των προσπαθειών):

«Όποια πρέπει να ἦναι ἡ ἀπαγγελία τῆς ἡμετέρας μουσικῆς, κατεδείχθη πλειστάκις διὰ τῆς ἡμετέρας διδασκαλίας, ἀλλὰ καὶ διὰ τῶν ἐκάστοτε ἐμφανίσεων τοῦ ἡμετέρου χοροῦ. Ἀλλ' ἵνα μὴ ὑποτεθῆ, ὅτι στερεῖται αὕτη στοιχείων καὶ κανόνων τεχνικῶν, ἅμα δὲ καὶ βάσεων ὠρισμένων, λίαν προσεχῶς ἰδιαίτερον περὶ μουσικῆς ἀπαγγελίας θὰ κάμω διάλεξιν μετὰ παραδειγμάτων καὶ ἐκτελέσεως μονοφώνου καὶ πολυφώνου. Ὑποθέτω δὲ διὰ μίαν ἀκόμη φοράν νὰ καταδειχθῆ, ὅτι ἡ κανταδορικὴ καὶ μελοδραματικὴ ἀπαγγελία οὐδὲν ἔχει τὸ κοινὸν πρὸς τὸ σεμνὸν καὶ ἰδιαίτερον ἐκεῖνο ὕφος τῆς Μεγ. Ἐκκλησίας, τὸ ὁποῖον καθιέρωσε μὲν ἡ γεραρὰ παράδοσις, ἀπεδέχθη δὲ καὶ δι' ἰδιατέρων Κανόνων καὶ Κανονικῶν αὐτῆς Διατάξεων ἐπέβαλεν ἡ Ἐκκλησία ὡς τὸ μόνον ὕφος, τὸ δυνάμενον νὰ ἐξωτερικεύσῃ τὴν ἰδιαίτερον ἐκείνην αἴγλην καὶ χάριν τῶν ἱερῶν τῆς ἡμετέρας μουσικῆς ἀσμάτων» (ἀρ. 41: 11⁵).

Σε όλες του τις σχετικές δημοσιεύσεις κατακρίνει την τετραφωνία ως «καντάδα» και «κανταδόρικο σύστημα», ενίοτε δε και ως «μουσική των Φραγκολεβαντίνων» ή «άνιερη κωμωδία», που, όπως ισχυρίζεται, έχει θέση μόνο «έν τοῖς θεάτροις καὶ τοῖς λοιποῖς κοσμικοῖς κέντροις» (ἀρ. 3: 1). Σχολιάζει δε αναλόγως ακόμη και τις δυτικότητες μαεστρικές κινήσεις που είχαν επίσης υιοθετήσει οι χοράρχες των ψαλτικών χορών που έψελναν με αυτό το σύστημα, περιγράφοντάς τες, γλαφυρά, ως «ἀηδεῖς ἀσχημίες» και «παντομιμικές κινήσεις» (ἀρ. 9). Σε άλλο σχετικό άρθρο του ο λόγος του καθίσταται δικτικότερος:

«Ἀπάτριδες καὶ ἀσεβεῖς! Κάπηλοι πάσης εὐγενοῦς ἰδέας, παντὸς ὑψηλοῦ ιδεώδους, παντὸς ἐθνικοῦ σεμνώματος! Πρὸς μόνον τὸν σκοπὸν νὰ διαωνίσῃτε τὰς ἐν τοῖς Ναοῖς μουσικὰς κακουργίας καὶ ἀσχημίας σας, ἐτολμήσατε νὰ κάμητε ἀσεβῆ χρῆσιν τοῦ

³ Ενδεικτικά: Διεύθυνση εφημερίδας, «Ανοχής έκτροπα», ΦΜ, Β/3 (15 Φεβρουαρίου 1903), σ. 1· Το ίδιο, «Η εγκύκλιος της Συνόδου: Η τετράφωνος καταργείται», ΦΜ, Α/16 (27 Μαΐου 1902), σ. 1· Το ίδιο, «Η χθεσινή σύννευξις των ενταύθα και Πειραιεῖ ιεροψαλτών», στο ίδιο, σσ. 1-2· Χρῖστος Γ. Βλάχος, «Η βυζαντιακή και η τετράφωνος: Διατί δεν δύναται η πρώτη να αντικατασταθῆ υπό της δευτέρας», ΦΜ, Α/17-19 (10, 20 Ιουνίου & 1 και 15 Ιουλίου 1902), σ. 2-4, 2-3 & 2-4 [όπου Α ή Β=έτος κυκλοφορίας και ο αριθμός που ακολουθεί=αριθμός τεύχους].

⁴ Ενδεικτικά: Διεύθυνση εφημερίδας, «Σημειώσεις: Αι ὕβρεις», ΙΒ, Α/3 (1 Αυγούστου 1936), σ. 2· Το ίδιο, «Στήλη παραπόνων: Αλλόκοτα πράγματα», ΙΒ, Α/2 (1 Ιουλίου 1936), σ. 3· Το ίδιο, «Σημειώσεις: Δίπλωμα ευρεσιτεχνίας», ΙΒ, Α/2 (1 Ιουλίου 1936), σσ. 1-2.

⁵ Επελέγη εδώ, χάριν συντομίας, ο παραπάνω τύπος παραπομπής, κατά τον οποίο ο μεν πρώτος αριθμός αναφέρεται στα αποδελτιωμένα στον (παρατιθέμενο στο τέλος της παρούσας ανακοίνωσης) πίνακα 2 άρθρα, ο δε δεύτερος, κατά τα ειωθότα, στη σχετική σελίδα.

ὀνόματος τοῦ Παλατιού, ἵνα πιστευθῆ τάχα, ὅτι ἡ μουσικὴ τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους, ἐφ' οὗ βασιλεύουσι, δὲν εἶναι ἀνεκτὴ καὶ εὐάρεστος εἰς τὸ Παλάτι, τὸ ὅποιον βεβαίως θὰ ἔχητε μαγεύσει μὲ τοὺς ἤχους τῆς ἔλεεινῆς καὶ τρισαθλίας μουσικῆς σαλάτας σας!» (ἀρ. 21)⁶.

Ἀς σημειωθεῖ ἐπίσης ὅτι σε κάποια ἀπὸ τα παραπάνω ἀρθρα ἡ χρῆση τῆς τετραφωνίας, που παρουσιάζεται ὡς στοιχεῖο μοντερνισμοῦ, παραβάλλεται πρὸς τὴν ἐπίσης νεωτερίζουσα τάση χρῆσης ηλεκτρικοῦ ρεύματος στους ναοὺς (βλ. τα προμνημονευθέντα ἀρ. 6, 17)⁷.

2. ΙΑΤΡΙΚΑ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΨΑΛΤΙΚΗΣ

Ἐνα ἀπὸ τα πιο φλέγοντα ζητήματα τῆς ψαλτικῆς, ἀλλὰ καὶ οποιασδήποτε ἄλλης τέχνης προϋποθέτει τὴ μεταχείριση τῆς φωνῆς, εἶναι τόσο ἡ σωστὴ ἐκφορὰ τῆς τελευταίας ὅσο καὶ ἡ ἀρμόζουσα συντήρησή της· προβάλλεται ἔτσι ἐδῶ, ὡς βασικὴ προϋπόθεση, ἡ γνώση τῆς φυσιολογίας τῆς φωνῆς καὶ βασικῶν κανόνων υγιεινῆς τῆς. Ἡ δημοσίευση σχετικῶν ιατρικῶν οδηγιῶν πρὸς τοὺς ψάλτες ἐξαγγέλλεται ἤδη ἀπὸ τὸ πρῶτο εἰσαγωγικὸ ἀρθρο τῆς ΝΦ (ἀρ. 1). Ὁ δε Ψάχος, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ συνολικὴ ἀρθρογραφία του, ὅπου ευκαίρως ἀκαίρως διακηρύσσει τὶς ἀπόψεις του περὶ κατάλληλης ἐνημέρωσης τῶν ψαλτῶν ὡς πρὸς τὴ σωστὴ χρῆση τῆς φωνῆς τους, εἶχε προσθέσει ἀνάλογο μάθημα καὶ στο πρόγραμμα σπουδῶν τοῦ Ὡδείου τοῦ Ἐθνικῆς Μουσικῆς, με διδάσκοντα τὸν Παπαθανασόπουλο, λαρυγγολόγο ἱατρό, με ἰδιαιτέρο ἐνδιαφέρον πρὸς τὴν ψαλτικὴ τέχνη⁸. Ἀς παρουσιαστοῦν ὁμως πιο ἀναλυτικὰ οἱ περιπτώσεις σχολιασμοῦ ἀνάλογων ζητημάτων στα τεύχη τῆς ΝΦ:

2.1 Σωστὴ ἐκφορὰ τῆς φωνῆς: ἡ περίπτωση τῆς ρινοφωνίας

Σύμφωνα με τὶς δημοσιεύσεις τῆς ΝΦ φαίνεται ὅτι ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἡ ρινοφωνία ἦταν ἀμεσα συνδεδεμένη με τὴν ψαλτικὴ (ἀρ. 13, 20, 41). Ὁ Ψάχος τάσσεται σθεναρὰ κατὰ τῆς ρινοφωνίας, υπογράφοντας δυο ἀπὸ τα ἐδῶ παρατιθέμενα ἀρθρα, με τὴν πατρότητα τοῦ τρίτου να ἀποδίδεται στὸν Παπαθανασόπουλο. Σε ἀνάλογες δημοσιεύσεις τοῦ μάλιστα υποστηρίζει πὼς αὐτὸς εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς λόγους που κλήθηκε στὴν Ἀθήνα για να ιδρύσει τὴν πρώτη σχολὴ βυζαντινῆς καὶ ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ ἐπίσης ἡ αἰτία που προχώρησε στὴν κατασκευὴ τοῦ παναρμόνιου: ὥστε να πατάξει τὴ ρινοφωνία, τὴ βυζαντινομουσικολογικὴ ἀγνοία καὶ τὴν εἰσαγωγή δυτικῶν στοιχείων στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ. Ἡ πένα τοῦ Ψάχου, ἀπαράμιλλα ἐπικριτικὴ, σχολιάζει σχετικὰ:

«Βεβαίως, ἂν ὑπάρχει εἷς λίαν σοβαρὸς καὶ ἰσχυρὸς λόγος, ὅστις καθιστᾷ εἰς πάντας ἐπαχθῆ τὴν Βυζαντινὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν, οὗτος -ὡς πάντοτε ἐκάκισα- εἶναι ἡ

⁶ Στὸ ἀρθρο καταγράφεται ἡ εἶδηση πὼς, σύμφωνα με τὸν Ψάχο, ὀρισμένοι ψάλτες, προκειμένου να παρακούσουν τὸ διάταγμα τοῦ Μητροπολίτη Ἀθηνῶν περὶ κατάρτησης τῆς τετραφωνίας στὴν ψαλτικὴ, ἰσχυρίστηκαν πὼς ὁ Μητροπολίτης ἐπανεφέρε τὴν τετραφωνία ἐπειτα ἀπὸ ὑπόδειξη τοῦ παλατιοῦ.

⁷ Σχετικὰ με τὴν ηλεκτροδότηση τῶν ναῶν συναντᾶμε κι ἄλλα ἀρθρα στὴ ΝΦ, που δεν ἀναφέρονται ὡστόσο στὸν πίνακα 2 καθὼς δεν εἶναι σχετικὰ με τὴ θεματολογία τῆς παρούσας ἐρευνας. Εἶναι τα ἐξῆς (δίδεται ἐδῶ πλήρης βιβλιογραφικὴ περιγραφή τους): Διεύθυνση περιοδικοῦ, «Τὸ ἠλεκτρικὸν φῶς ἐν τοῖς ναοῖς», ΝΦ Α/3, σ. 3· Το ἴδιο, «Ὁ ἠλεκτροφωτισμὸς τῶν ναῶν καὶ ἡ συνοδικὴ ἐγκύκλιος», ΝΦ Α/5-6-7, σ. 3· Το ἴδιο, «Καλὴ ἀρχή», ΝΦ Α/8-9, σ. 3· Το ἴδιο, «Συνοδικαὶ διαταγαὶ κουρελιαζόμεναι», ΝΦ Β/15, σ. 2.

Σχετικὰ με τὸ ἴδιο θέμα ἔγραψε, υπαινικτικὰ, καὶ ὁ λαογράφος Δ. Λουκάτος: «Δὲν ἔχει σημασία ὅτι συγχρονίζου με μικρόφωνα καὶ με μοντέρνα κομφὸρ τὶς ἐκκλησίες τῆς πρωτεύουσας, ἢ ὅτι συντομεύου τὶς τελετὲς τους οἱ “καθωσπρέπει” παπάδες τῶν Ἀθηνῶν... Ἄς κατακρίνου οἱ θεολογικῶς ἀύστηροὶ ἱεροκήρυκες τὰ “εἰδωλολατρικὰ” μικροέθιμα τοῦ λαοῦ» (Δημήτριος Λουκάτος, «Ἡ Ἐκκλησία καὶ τα λαογραφικὰ τῆς», στὸ βιβλίο τοῦ ἴδιου, *Σύγχρονα Λαογραφικὰ*, Ἀθήνα, Ἐκδόσεις Φιλιππότῆ, 2003, σ. 106).

⁸ Διεύθυνση περιοδικοῦ, «Ὡδεῖον Ἐθνικῆς Μουσικῆς», ΝΦ Α/2 (Ἀπρίλιος 1921), σ. 8.

κακή και ἄμουσος ἀπαγγελία τῶν πλείστων ἱεροψαλτῶν, οἵτινες, κλείοντες ἐρμητικῶς τὸ στόμα καὶ τὴν φωνὴν ἐξ ὀλοκλήρου πρὸς τὰς ρινικὰς χοάνας ὠθοῦντες, παρουσιάζουσιν ἐκεῖνο τὸ ἀηδέστατον ἄκουσμα, τὸ τρέπον εἰς φυγὴν πάντα ἔχοντα ὅπως ἴσως καὶ ὀλίγην ἔστω μουσικὴν ἀντίληψιν» (ἀρ. 41: 11).

Καὶ ὁ Παπαθανασόπουλος, ωστόσο, μεταχειριζόμενος ἀντίστοιχο ὕφος ἀπαντᾷ σε ἄρθρα ποῦ εἶχαν δημοσιευτεῖ σχετικά με τὸ ἴδιο θέμα, ἀναφερόμενα δηλαδὴ στὴν ψαλτικὴ ὡς «ρινόβομβο» καὶ «ριναυλία» (ἀρ. 20: 9). Ὑποστήριξε ὅτι ἡ ρινοφωνία οφείλεται στὴν ἀμάθεια τῶν ψαλτῶν γύρω ἀπὸ ζητήματα φωνολογίας. Για τὸν λόγο αὐτὸν ἐξάλλου προσπαθοῦσε νὰ τοὺς ενημερώσει σχετικά.

«Ἄλλ' ἂν, ὡς ἰσχυρίζεται ὁ κατήγορος, ἢ ἐκτέλεσις τῆς μουσικῆς διεφθάρη, ἂν γίνεται ὑπὸ ἀδαῶν ἐκτελεστῶν ἄτοπος ἐντοπισμὸς τῆς φωνῆς καὶ ἄκοσμος ἀπόδοσις, ὥστε νὰ ἀποτελεῖται ἀηδὴς ρινόβομβος δὲν εἶνε ἰσχυρὸς λόγος νὰ μεταρρυθμισθῶσι τὰ ἀνεπίδεκτα μεταρρυθμίσεως, ἀλλὰ νὰ διδαχθῶσιν οἱ ἀδαεῖς ἐκτελεσται ὑπὸ τῶν εἰδικῶν εἰς εὐχρον καὶ τερψίθυμον ἀπόδοσιν ὡς διδάσκει ἡ παράδοσις. Ἄν δὲ ὑπάρχωσι ποῦ οἱ μὴ δυνάμενοι νὰ συμμορφωθῶσι καὶ ἀποχωρισθῶσι τῆς καθ' ἑξὶν ριναυλίας τῶν νὰ ἀποβληθῶσιν ἐκ τῶν ναῶν. Ἡ ἀηδὴς δὲ ριναυλία δι' ἣν κατηγορεῖται ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ δὲν εἶναι ἰδιότης αὐτῆς, οὔτε ὑποχρέωσις ἐπιβεβλημένη ὑπὸ τῶν φθόγγων» (ἀρ. 20: 9).

Ἡ ρινοφωνία φαίνεται νὰ ἦταν στὴν επικαιρότητα κατὰ τὴ συγκεκριμένη μόνον ἐποχὴ, ἀφοῦ δὲν ἀναφέρεται στὴ ΦΜ, τουλάχιστον ὄχι σε συχνότητα ἀνάλογη ἐκείνης τῆς ΝΦ. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ για τὸ IB⁹. Ἀνάλογες ωστόσο παρατηρήσεις ἐπισημαίνονται ἕως σήμερα στὸ ΨΑ. Δίνεται, ἐνδεικτικὰ, ἓνα τέτοιο παράδειγμα:

«Ἀπὸ τὴ συντριπτικὴ πλειοψηφία τῶν ψαλτῶν (συμπεριλαμβανομένων καὶ τῶν “μεγάλων”, “ἀρχόντων”, “διδασκάλων” κ.λπ.) δὲν ἀκούσ σωστὴ ἐκφορὰ τῆς φωνῆς. Τα φωνήεντα ἀκούγονται ὅπως νὰ “ναί, ἡ μῦτη πρωταγωνιστεῖ ἐναντι τοῦ στόματος καὶ χίλια-δύο ἄλλα κουσουρία ἐπονται, καὶ παραδόξως βαφτίζονται ἀπὸ πολλοὺς ὡς “πατριαρχικὸν ὕφος”, “μεγαλοπρέπεια”, “ἀρχοντιά” καὶ δὲν ξέρω καὶ “γὼ τι ἄλλο...”¹⁰.

Μομφές για τὴ ρινοφωνία τῶν ψαλτῶν ἐντοπίζονται ἀκόμη καὶ στὴν ἐλληνικὴ λογοτεχνία, ὡς ἀπόψεις μὴ μουσικολογικὰ ἐξειδικευμένων ἀκροατῶν:

«[...] περὶ δὲ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν ρινοφωνίας κρίνω περιττὸν νὰ εἶπω τι ἐνταῦθα [...] Ἄν δὲ ὑπάρχουσι παρ' ἡμῖν φρόνιμοι ἄνθρωποι νομίζοντες [...] ὅτι ἡ μῦτη εἶναι τὸ καταλληλότερον ὄργανον πρὸς ἀνύμνησιν τοῦ Ὑψίστου [...] περιμένω κἀγὼ νὰ φρονιμεύσω, ἵνα συμμερισθῶ τὴν γνώμην τῶν»¹¹.

2.2 Ὑγιεινὴ καὶ φυσιολογία τῆς φωνῆς

Σε συνέχεια τῶν παραπάνω ἐντάσσεται καὶ ἡ σειρά δημοσιευμάτων τοῦ Παπαθανασόπουλου ὑπὸ τὸν τίτλο «Ὑγιεινὴ καὶ φυσιολογία τῆς φωνῆς». Πρόκειται για 7 συνολικὰ ἄρθρα, ποῦ περιλαμβάνονται σε 6 ἀπὸ τὰ 14 τεύχη τῆς ΝΦ (ἀρ. 7, 11, 18, 34, 38, 40). Η

⁹ Ἐνδεικτικὰ: Διεύθυνση ἐφημερίδας, «Σημειώσεις: Δίπλωμα εὐρεσιτεχνίας», IB, A/2 (1 Ἰουλίου 1936), σσ. 1-2.

¹⁰ Vaiacum, ἀπάντηση #2 στὸ «Ἀπαιτεῖται φωνητικὴ στὴν βυζαντινὴ μουσικὴ;», *Ψαλτολόγιον*, 24 Ἰουλίου 2013, <http://analogion.com/forum/index.php?threads/%CE%91%CF%80%CE%B1%CE%B9%CF%84%CE%B5%CE%AF%CF%84%CE%B1%CE%B9%CE%A6%CF%89%CE%BD%CE%B7%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD%CE%92%CF%85%CE%B6%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B9%CE%BD%CE%AE-%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B9%CE%BA%CE%AE.28422/>. Ἀνακτήθηκε στίς 14 Μαΐου 2018.

¹¹ Ἐμμανουὴλ Ροῦδης, *Ἡ Πάπισσα Ἰωάννα*, Ἀθήνα, Ἐκδόσεις Πάπυρος, χ.χ., σσ. 24-25.

πρώτη του δημοσίευση εντοπίζεται στο δεύτερο κιόλας τεύχος της ΝΦ και πραγματεύεται τους λόγους για τους οποίους οι τραγουδιστές, άρα και οι ψάλτες, οφείλουν να γνωρίζουν τη φυσιολογία της φωνής και ζητήματα υγιεινής αυτής.

«[...] Καὶ διὰ τὴν ἐπαγγελματικὴν ταύτην χρῆσιν εἶναι ἐπιβεβλημένον νὰ γνωρίζητε πρῶτον, εἰ δυνατόν, ἐπιστημονικῶς ποῖόν ἐστὶ τὸ ὄργανον τοῦτο, πῶς ἀναπτύσσεται, πῶς λειτουργεῖ, πῶς ἐπαρκεῖ καὶ συντηρεῖται πλεיותרον χρόνον ὑγιᾶς καὶ ἄφθαρτον» (ἀρ. 7: 7).

Τα υπόλοιπα άρθρα του ενημερώνουν σχετικά με την ανατομία του λάρυγγα και τον τρόπο παραγωγής της φωνής και αναφέρουν αναλυτικότερα ζητήματα που πρέπει να προσέχουν οι ψάλτες, σχετικά με: τον χώρο κατοικίας τους και τον συσχετισμό του με την υγιεινή της φωνής τους (συνιστά, για παράδειγμα, να διαμένουν σε μέρος ευάερο, ευήλιο, μακριά από ανθυγιεινές αναθυμιάσεις, που να καθαρίζεται σωστά), τη λουτροθεραπεία (εφαρμοζόμενη στο σπίτι ή σε θαλάσσια μπάνια), την ενδυμασία (που οφείλει να είναι ανάλογη με τις καιρικές συνθήκες), την τροφή (επισημαίνονται είδη τροφής καταλληλότερα για τη φωνή), κ.ο.κ.

Πρόκειται ουσιαστικά για συνέχεια των μελετών του Παπαθανασόπουλου που εντάσσονταν στην προγενέστερη ΦΜ¹², όπως διευκρινίζει και ο ίδιος στην πρώτη του δημοσίευση στη ΝΦ. Εκτός από την αρθρογραφία του όμως ο Παπαθανασόπουλος προσπαθούσε ενεργά να ενημερώσει τους ψάλτες σχετικά με την υγιεινή και φυσιολογία της φωνής: πραγματοποιούσε διαλέξεις και δίδασκε ανάλογο μάθημα στο Ωδεῖο Εθνικής Μουσικής, όπως ήδη αναφέρθηκε. Δυστυχώς όμως οι προσπάθειες του Παπαθανασόπουλου, αλλά και οποιουδήποτε άλλου ιατρού, φαίνεται ότι δεν είχαν ευδόκιμα αποτελέσματα, όπως διευκρινίζει και ο ίδιος:

«Ἄλλ' ἐπὶ πλέον καὶ εἰς τὸ γεγηρακὸς Ὡδεῖον Ἀθηνῶν ἀπετάθην καὶ πλείστας σχετικὰς μελέτας ἐδημοσίευσα, πᾶσαι ὅμως αἱ προσπάθειαι μου προσέκρουσαν εἰς τοῖχον ἀμαθείας καὶ ἐγωισμοῦ. Φαίνεται ὅτι κακοζήλως πῶς ἡ μοῖρα ἐπεφύλασσε τὴν πραγμάτων τῶ ἀγῶνός μου ἐκείνου εἰς τὸ Ὡδεῖον τοῦτο “Ἐθνικῆς Μουσικῆς” [...]» (ἀρ. 7: 7).

Φτάνοντας στη σύγχρονη εποχή, συναντάμε αντίστοιχες απόπειρες ιατρών που επιχειρούν να ενημερώσουν τους ψάλτες σχετικά με την ανατομία της φωνής¹³. Η δε άγνοια των ψαλτών επί παρομοίων ζητημάτων είναι έκδηλη και μέσω των αναρτήσεων τους στο ΨΑ, όπου υπάρχει ειδική κατηγορία με τον τίτλο «Φωνητική» (ως υποκατηγορία στον φάκελο συζητήσεων «Γενικά περί ψαλτικής»): εκεί, καταγράφονται συζητήσεις όπως: «Απαιτείται φωνητική στη βυζαντινή μουσική»;, «Φωνή μετά από ώρες εργασίας», «Ξηρότητα λαιμού», «Είμαι μπάσος-πληροφορίες για μπάσους», «Ασκήσεις για διόρθωση της ρινοφωνίας», «Αρρώστια και ψάλσιμο», «Πώς πρέπει να βγαίνει η φωνή στην ψαλτική», «Φωνητική τέχνη. Μας αφορά»;, «Νοιάζομαι για τη φωνή μου», κ.ά πολλές.

3. ΘΕΜΑΤΑ ΤΥΠΙΚΟΥ-ΕΘΙΜΟΤΥΠΙΑΣ

3.1 Τυπική διάταξη των ακολουθιών

¹² Μιχαήλ Παπαθανασόπουλος, «Διαίτησις ψαλτών και αιιδών», ΦΜ, Α/5-6 (1 & 15 Δεκεμβρίου 1901), σσ. 3-4· Ο ίδιος, «Περί λάρυγγος», ΦΜ, Α/2-3, (15 Οκτωβρίου & 1 Νοεμβρίου 1901), σσ. 3-4 & 2-3.

¹³ Νικόλαος Λαζαρίδης, «Ανακαλύπτοντας την ανθρώπινη φωνή», διάλεξη-εισήγηση στα πλαίσια του μαθήματος *Εισαγωγή στην εκκλησιαστική βυζαντινή μουσική*, Θεσσαλονίκη, Σχολή Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών Επιστημών και Τεχνών, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, 8 Μαΐου 2018· Ιωάννης Σαμφάκης, «Επαγγελματική φωνή και διαταραχές φωνήσεως σε επαγγελματίες χρήστες φωνής», στο τόμο Κωνσταντίνος Χαρ. Καραγκούνης, Γεώργιος Κουρουπέτρογλου (επιμ.), *Η Ψαλτική τέχνη ως αυτόνομη επιστήμη*, Βόλος, 2014, σσ. 448-457· Ο ίδιος, «Λειτουργικές δυσφωνίες στο τραγούδι και την ψαλτική τέχνη», στον τόμο Κωνσταντίνος Χαρ. Καραγκούνης, Κωστής Δρυγιάνας (επιμ.), *ό.π.*, σσ. 340-351.

Τα άρθρα που αναφέρονται στο τυπικό (άρ. 4, 5, 12, 22, 25, 30, 36, 37) πραγματεύονται ιστορικά (πχ. τι ήχοι ψάλλονται κάθε μέρα και πώς καθιερώθηκε αυτό το σύστημα, σχετικά με τα προκείμενα, κ.λπ.) και ειδικότερα θέματα τυπικού (πχ. το τυπικό της ακολουθίας του Επιταφίου, των μνημοσύνων) αλλά και παρατυπίες ή συμβουλές για καλύτερη τήρησή του. Αναζητώντας, δειγματοληπτικά, ανάλογες δημοσιεύσεις στη ΦΜ και στο ΙΒ, εντοπίστηκε μόνο μία, στη δεύτερη εφημερίδα¹⁴. Στο δε ΨΑ υπάρχει φάκελος συζητήσεων υπό τον τίτλο «Τυπικόν, υμνολογία και ψαλτική τάξις», όπου αναλόγως συζητούνται τα ανωτέρω (οι υποκατηγορίες του φακέλου, συγκεκριμένα, είναι οι εξής: «Πηγές και θεωρητικές μελέτες Τυπικού», «Ερμηνευτικά-ιστορικά υμνολογίας», «Εορτές και ειδικές περιπτώσεις (τυπικό)», «Εσπερινός», «Απόδειπνο», «Μεσονυκτικό», «Όρθρος», «Ώρες», «Θεία Λειτουργία», «Αγρυπνία», «Μυστήρια και άλλες ακολουθίες», «Ασματικό Τυπικό», «Τάξη χορών», «Αρχιερατική χοροστασία», «Κανονάρχημα»). Συμπληρωματικά λειτουργεί και ο φάκελος συζητήσεων «Λειτουργικά κείμενα, ακολουθίες και φυλλάδες» [με τις εξής υποκατηγορίες: «Φυλλάδες συντεταγμένων ακολουθιών (κείμενα)», «Λειτουργικά βιβλία», «Φυλλάδες αγίων και εορτών (κείμενα)»].

Στο σημείο αυτό ας μνημονευθεί και ένα άρθρο του Ε. Πεζόπουλου, που αναφέρεται, από φιλολογικής απόψεως, στα λάθη που έχουν τα λειτουργικά βιβλία (άρ. 33).

3.2 Η θέση των ψαλτικών αναλογίων στον ναό

Στην κατηγορία αυτή ανήκουν τα άρθρα που αναφέρονται στο διάταγμα της Ιεράς Μητρόπολης Αθηνών που όριζε τη μετακίνηση των ψαλτικών αναλογίων από τον γυναικωνίτη στο κέντρο του ναού (άρ. 8, 9, 19). Πρόκειται, και πάλι, για άρθρα του Ψάχου, ο οποίος δίνει αρχικά, στο άρ. 8, μια ιστορική επισκόπηση στη χρήση του άμβωνα και αργότερα, στο άρ. 19, απαντώντας σε απορία σχετική με το προηγούμενο άρθρο αναφέρει ότι η σωστή θέση των ψαλτικών αναλογίων είναι στο κέντρο του ναού, ως προέκταση του αρχιερατικού θρόνου, και όχι κολλημένα στους τοίχους των ναών. Σε άλλη του δημοσίευση συνδυάζει την είδηση αυτού του διατάγματος με την απαραίτητη κατάργηση της τετραφωνίας από τους ναούς (έχει δοθεί σχετική παραπομπή παραπάνω, βλ. άρ. 9).

4. ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ ΚΑΙ ΠΡΟΣΛΗΨΗΣ/ΑΠΟΛΥΣΗΣ ΨΑΛΤΩΝ

Τα άρθρα αυτά έχουν συνταχθεί και πάλι κατά κύριο λόγο από τον Ψάχο, πλην ενός που συνιστά υπόμνημα του συνδέσμου ιεροψαλτών (άρ. 24, 26, 28, 35, 39). Το θέμα της διεκδίκησης οικονομικών και εργασιακών δικαιωμάτων των ψαλτών πρέπει να ανακύπτει εντονότερα τη χρονική περίοδο που κυκλοφορεί η ΝΦ κι έπειτα, καθώς σε δειγματοληπτική έρευνα στη ΦΜ εντοπίστηκε μόνο μια σχετική δημοσίευση¹⁵ ενώ στο ΙΒ περισσότερες¹⁶. Από τα δημοσιεύματα της ΝΦ φαίνεται ότι οι ψάλτες, εκπροσωπούμενοι από τους διάφορους συλλόγους τους, απηύθυναν αρχικά αιτήματα σχετικά με τη μισθοδοσία τους:

«Πρὸς βελτίωσιν τῆς θέσεως τῶν ἐν Ἑλλάδι ιεροψαλτῶν διεξάγονται συνεννοήσεις μεταξὺ τοῦ Προεδρείου τοῦ ἐν Ἀθήναις Συνδέσμου αὐτῶν καὶ τοῦ “Ἱεροῦ Συνδέσμου” τῶν ἱερέων. Καὶ τοῦτο -ὡς πιστεύουσιν- ὅπως εἰς ὅσα ἤθελον τυχὸν ἀποφασισθῆ περι μισθοδοσίας καὶ συντάξεως τῶν ἱερέων συμπεριληφθῶσι καὶ οἱ ιεροψάλται. Τὰς ἐνεργείας

¹⁴ Σ. Μπον, «Επιστολαί προς το “Ἱεροψαλτ. Βῆμα”», *ΙΒ*, Β/Γ/27 (1 Μαρτίου 1940), σ. 2 [όπου το πρώτο γράμμα=περίοδος, το δεύτερο γράμμα=έτος κυκλοφορίας και ο αριθμός που ακολουθεί=αριθμός τεύχους].

¹⁵ Διεύθυνση εφημερίδας, «Επίτροποι και μουσική», *ΦΜ*, Β/Α/11-12 (15-31 Αυγούστου 1905), σ. 1.

¹⁶ Ενδεικτικά: Διεύθυνση εφημερίδας, «Σημειώσεις: Αι μέθοδοι», *ΙΒ*, Β/Γ/27 (1 Μαρτίου 1940), σ. 1. Το ίδιο, «Σημειώσεις: Ο παραλληλισμός», *ΙΒ*, Γ/Α/34 (2 Μαΐου 1945), σ. 1. Το ίδιο, «Σημειώσεις: Το ρουσφέτι», *ΙΒ*, Α/3 (1 Αυγούστου 1936), σ. 2. Το ίδιο, «Τα αιτήματα των ιεροψαλτών», *ΙΒ*, Γ/Α/34, (2 Μαΐου 1945), σ. 2. Το ίδιο, «Το πάρεργον», *ΙΒ*, Β/Γ/26 (1 Φεβρουαρίου 1940), σ. 1. Κ. Κουτσούκος, «Νομική στήλη. Η προστασία του ιεροψάλτου», *ΙΒ*, Α/3 (1 Αυγούστου 1936), σ. 3.

ταύτας τοῦ ἐν Ἀθήναις Συνδέσμου τῶν ἱεροψαλτῶν ὑποβοηθοῦσι καὶ ἐνισχύουσιν καὶ οἱ ἱεροψάλται τῶν ἐπαρχιῶν, ἐν τῷ πόθῳ των νὰ ἐπιτευχθῆ τι τὸ καλὸν πρὸς βελτίωσιν καὶ ἐξασφάλισιν τῆς θέσεώς των» (άρ. 24),

αλλά και σχετικά με την άδικη μεταχείριση που αντιμετώπιζαν από τους επιτρόπους των ναών:

«Ἐπίτροποι χαμηλοῦ ἐπιπέδου, μὴ ἔχοντες ἔννοιαν μὴδ' αἴσθημα δικαίου, ἀπλῶς δὲ μόνον πρὸς ἐκδίκησιν ἔνεκα προστριβῶν ὑπηρεσιακῶν, ἢ ἵνα ἐπιδείξωσιν ἀκαίρως τὴν δύναμιν των εἰς τοὺς ἐνορίτας, ἐξεγείρονται πότε κατὰ τοῦ α' καὶ πότε κατὰ τοῦ β' ψάλτου καὶ ἐπιδιώκουσι τὴν παῦσιν αὐτοῦ. Μὴ δυνάμενοι δὲ εὐκόλως νὰ προσάψωσιν εἰς αὐτοὺς μομφὴν ἔνεκα διαγωγῆς, καθόσον διατρέχουσι τὸν κίνδυνον ποινικῆς διώξεως ἐπὶ συκοφαντία, ἐφεῦρον τὴν στερεότυπον μομφὴν τῆς ἀνεπαρκείας, ἢν προβάλλοντες ἐκάστοτε ζητοῦσι τὴν παῦσιν τοῦ μὲν ἢ τοῦ δὲ ψάλτου» (άρ. 39).

Ανάλογα γραφόμενα μπορεί να αναζητήσει κανείς και στο ΨΑ, στον φάκελο συζητήσεων «Εργασιακά ψαλτικά», υποκατηγορία «Συνδικαλιστικά», όπου υπάρχουν πλείστες ανάλογες συζητήσεις, όπως «Νομολογία ΣΤΕ-Απόλυση ἱεροψάλτη», «Νομολογία ΣΤΕ-Αναγνώριση προϋπηρεσίας ἱεροψάλτη», «Νομολογία ΣΤΕ-Ανάκληση απόλυσης ἱεροψάλτη», «Ἐν ενεργεία δημόσιος υπάλληλος διορίζεται και ως ἱεροψάλτης;», «Ἐνσημα ΙΚΑ», «Τι ισχύει για την αμοιβή νεωκόρου-ἱεροψάλτου ἐνοριακοῦ ναοῦ», «Ο νόμος για τους ψάλτες και ο ἱεροψαλτικός Κόσμος», κ.ά.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι οι τέσσερις θεματικές ενότητες προϋποθέσεων και δεξιοτήτων για την ψαλτική που παρουσιάζονται σε δημοσιεύματα της ΝΦ συνιστούν -ως επί το πλείστον- ζητήματα διαχρονικά, που φαίνεται ότι απασχολούν τον ἱεροψαλτικό κόσμο από την εποχή της κυκλοφορίας της ΦΜ μέχρι σήμερα, εφόσον ακόμη συζητούνται και στο ΨΑ. Η συνεχιζόμενη μελέτη όλων των σχετικών εφημερίδων και περιοδικών που έχουν κυκλοφορηθεί ή ακόμη και εκείνων που πιθανόν θα κυκλοφορηθούν θα αναδείξει αναμφίβολα και επιπλέον ζητήματα παρόμοιου ψαλτικού ή και περιψαλτικού ενδιαφέροντος...

1.	έτ. Α'	τεύχος 1	Αθήνα, Μάρτιος 1921
2.	έτ. Α'	τεύχος 2	Αθήνα, Απρίλιος 1921
3.	έτ. Α'	τεύχος 3	Αθήνα, Μάιος 1921
4.	έτ. Α'	τεύχος 4	Αθήνα, Ιούνιος 1921
5.	έτ. Α'	τεύχη 5, 6, 7	Αθήνα, Ιούλιος, Αύγουστος, Σεπτέμβριος 1921
6.	έτ. Α'	τεύχη 8, 9	Αθήνα, Οκτώβριος, Νοέμβριος 1921
7.	έτ. Α'	τεύχος 10	Αθήνα, Δεκέμβριος 1921
8.	έτ. Α'	τεύχη 11, 12	Αθήνα, Ιανουάριος, Φεβρουάριος 1922
9.	έτ. Β'	τεύχος 13	Αθήνα, Μάρτιος 1922
10.	έτ. Β'	τεύχος 14	Αθήνα, Απρίλιος 1922
11.	έτ. Β'	τεύχος 15	Αθήνα, Μάιος 1922
12.	έτ. Β'	τεύχη 16, 17, 18	Αθήνα, Ιούνιος, Ιούλιος, Αύγουστος 1922
13.	έτ. Β'	τεύχη 19, 20, 21, 22	Αθήνα, Σεπτέμβριος, Οκτώβριος, Νοέμβριος, Δεκέμβριος 1922
14.	έτ. Β'	τεύχη 23, 24	Αθήνα, Ιανουάριος, Φεβρουάριος 1923

Πίνακας 1: Το σύνολο των τευχών της ΝΦ

Αρ.	Συγγραφέας	Τίτλος	Τεύχος	Σσ.
1.	Διεύθυνση περιοδικού	«Τὸ πρόγραμμα τῆς “Νέας Φόρμιγγος”»	ΝΦ, Α/1 (Μάρτιος 1921)	1
2.	Διεύθυνση περιοδικού	«Ναὸς Ἁγίου Παντελεήμονος “Ἀχαρνῶν”»	ΝΦ, Α/1 (Μάρτιος 1921)	8
3.	Κ. Α. Ψάχος	«Ἡ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ εἶναι ἱερὰ παράδοσις»	ΝΦ, Α/2 (Απρίλιος 1921)	1-2
4.	Διεύθυνση περιοδικού	«Ἀσύγνωστος ἀνευλάβεια»	ΝΦ, Α/2 (Απρίλιος 1921)	3
5.	Διεύθυνση περιοδικού	«Τί δέον νὰ ψάλληται κατὰ τὴν ἐκφορὰν τοῦ Ἐπιταφίου»	ΝΦ, Α/2 (Απρίλιος 1921)	3
6.	Διεύθυνση περιοδικού	«Τὰ ἔκτροπα τοῦ Μητροπολιτικοῦ Ναοῦ»	ΝΦ, Α/2 (Απρίλιος 1921)	3
7.	Μιχαὴλ Παπαθανασόπουλος	«Μουσικὴ καὶ φυσιολογία τῆς φωνῆς ἐπὶ τῇ ἐκδόσει τῆς “Νέας Φόρμιγγος”»	ΝΦ, Α/2 (Απρίλιος 1921)	7-8
8.	Κ. Α. Ψάχος,	«Ὁ ἄμβων»	ΝΦ, Α/3, (Μάιος 1921)	1-2
9.	Διεύθυνση περιοδικού	«Οἱ χοροὶ τῶν ἱεροψαλτῶν εἰς τὰς θέσεις τῶν»	ΝΦ, Α/3 (Μάιος 1921)	3
10.	Διεύθυνση περιοδικού	«Ἡ διάλεξις τοῦ κ. Κ. Ψάχου»	ΝΦ, Α/3 (Μάιος 1921)	6
11.	Μιχαὴλ Παπαθανασόπουλος	«Μουσικὴ καὶ φυσιολογία τῆς φωνῆς (συνέχεια ἐκ τοῦ προηγούμενου)»	ΝΦ, Α/3 (Μάιος 1921)	7-8
12.	Κ. Α. Ψάχος	«Ἐκκλησιαστικὴ ἀναρχία»	ΝΦ, Α/4 (Ιούνιος 1921)	1-2
13.	Κ. Α. Ψάχος	«Ἡ μουσικὴ ἀπαγγελία φυσιολογικῶς καὶ τεχνικῶς ἐξεταζομένη»	ΝΦ, Α/4 (Ιούνιος 1921)	2-7
14.	Διεύθυνση περιοδικού	«Ἡ καντάδα τῶν Φραγκολεβαντίνων ἐξακολουθεῖ βεβηλοῦσα τοὺς ναοὺς τοῦ Ὑψίστου»	ΝΦ, Α/4 (Ιούνιος 1921)	3
15.	Διεύθυνση περιοδικού	«Χοροὶ πολυμελεῖς καθ’ ὁμοίωμορφον σύστημα ψάλλοντες»	ΝΦ, Α/4 (Ιούνιος 1921)	3
16.	Διεύθυνση περιοδικού	«Ὑπόθεσις δι’ ὁπερέτταν»	ΝΦ, Α/4 (Ιούνιος 1921)	3
17.	Διεύθυνση περιοδικού	«Εἰδήσεις»	ΝΦ, Α/4 (Ιούνιος 1921)	8
18.	Μιχαὴλ Παπαθανασόπουλος	«Ὑγιεινὴ καὶ φυσιολογία τῆς φωνῆς (συνέχεια ἐκ τοῦ προηγούμενου)»	ΝΦ, Α/4 (Ιούνιος 1921)	8

19.	Κ. Α. Ψάχος	«Ποῖαι οἱ ἐν τῷ κυρίως ναῷ θέσεις τῶν μουσικῶν χορῶν»	<i>NΦ</i> , A/5-6-7 (Ιούλιος-Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1921)	1-2
20.	Μιχαήλ Παπαθανασόπουλος	«Ἡ ἀπὸ τῶν ἱερῶν ναῶν ἀπεμπόλισις τῆς βυζ. μουσικῆς»	<i>NΦ</i> , A/5-6-7 (Ιούλιος-Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1921)	8-10
21.	Κ. Α. Ψάχος	«Ἀνίερος καὶ ἐγκληματικὴ ἐκμετάλλευσις τοῦ ὀνόματος τοῦ παλατίου»	<i>NΦ</i> , A/8-9 (Οκτώβριος-Νοέμβριος 1921)	1
22.	Χαρίτων Παναγόπουλος	«Ἐντυπώσεις ὁδοιπόρου»	<i>NΦ</i> , A/8-9 (Οκτώβριος-Νοέμβριος 1921)	8
23.	Διεύθυνση περιοδικού	«Ἡ πολύκροτος συνοδικῆ ἐγκύκλιος τοῦ 1906»	<i>NΦ</i> , A/10 (Δεκέμβριος 1921)	3
24.	Διεύθυνση περιοδικού	«Εἰδήσεις»	<i>NΦ</i> , A/10 (Δεκέμβριος 1921)	8
25.	Κ. Α. Ψάχος	«Τὰ κατ' ἄγραφον παράδοσιν ἔκ τε τῶν ψαλλομένων καὶ ἐκ τοῦ τυπικοῦ διασωθέντα»	<i>NΦ</i> , A/11-12 (Ἰανουάριος-Φεβρουάριος 1922)	1-2
26.	Διεύθυνση περιοδικού	«Μία θερμὴ σύστασις»	<i>NΦ</i> , A/11-12 (Ἰανουάριος-Φεβρουάριος 1922)	3
27.	Δημήτριος Περιστέρης	«Ἡ ἐν ταῖς ἐκκλησίαις εἰσαχθεῖσα τετράφωνος εἶναι καινοτομία ἀντεθνικὴ»	<i>NΦ</i> , A/11-12 (Ἰανουάριος-Φεβρουάριος 1922)	6-7
28.	Διεύθυνση περιοδικού	«Εἰδήσεις»	<i>NΦ</i> , A/11-12 (Ἰανουάριος-Φεβρουάριος 1922)	8
29.	Διεύθυνση περιοδικού	«Τὰ αὐτὰ τοῖς αὐτοῖς»	<i>NΦ</i> , B/13 (Μάρτιος 1922)	2
30.	Κ. Α. Ψάχος	«Τὰ κατ' ἄγραφον παράδοσιν ἔκ τε τῶν ψαλλομένων καὶ ἐκ τοῦ τυπικοῦ διασωθέντα»	<i>NΦ</i> , B/13 (Μάρτιος 1922)	2-3
31.	Κ. Α. Ψάχος	«Ἡ μουσικὴ τῶν καταγωγῶν ἐν τοῖς ναοῖς»	<i>NΦ</i> , B/14 (Ἀπρίλιος 1922)	1-2
32.	Διεύθυνση περιοδικού	«Μουσικὰ ὄργια!»	<i>NΦ</i> , B/14 (Ἀπρίλιος 1922)	2
33.	Ε. Α. Πεζόπουλος	«Τὰ λειτουργικὰ βιβλία»	<i>NΦ</i> , B/15 (Μάιος 1922)	1
34.	Μιχαήλ Παπαθανασόπουλος	«Ὑγιεινὴ καὶ φυσιολογία τῆς φωνῆς»	<i>NΦ</i> , B/15 (Μάιος 1922)	3
35.	Κ. Α. Ψάχος	«Ἡ Μητρόπολις Ἀθηνῶν δὲν θεωρεῖ τοὺς ψάλτας κληρικούς»	<i>NΦ</i> , B/16-17-18 (Ἰούνιος-Ἰούλιος-Αύγουστος 1922)	1
36.	Διεύθυνση περιοδικού	«Τὰ μνημόσυνα»	<i>NΦ</i> , B/16-17-18, (Ἰούνιος-Ἰούλιος-Αύγουστος 1922)	3
37.	Κ. Α. Ψάχος	«Τὰ κατ' ἄγραφον παράδοσιν ἔκ	<i>NΦ</i> , B/16-17-18 (Ἰούνιος-	4

		τε τῶν ψαλλομένων καὶ ἐκ τοῦ τυπικοῦ διασωθέντα»	ος-Ιούλιος-Αύγουστος 1922)	
38.	Μιχαὴλ Παπαθανασόπουλος	«Υγιεινὴ καὶ φυσιολογία τῆς φωνῆς»	ΝΦ, Β/16-17-18 (Ιούνιος-Ιούλιος-Αύγουστος 1922)	8
39.	Ι. Κομάσος, Δ. Μυστράς	«Υπόμνημα συνδέσμου ἱεροψαλτῶν κατὰ τῆς εὐχεροῦς παύσεως τῶν ἱεροψαλτῶν»	ΝΦ, Β/16-17-18 (Ιούνιος-Ιούλιος-Αύγουστος 1922)	9
40.	Μιχαὴλ Παπαθανασόπουλος	«Υγιεινὴ καὶ φυσιολογία τῆς φωνῆς (συνέχεια)»	ΝΦ Β/19-20-21-22 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος-Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1922)	5-6
41.	Κ. Α. Ψάχος	«Διάλεξις γενομένη τῇ 31 Ἰανουαρίου 1918 ἐν τῇ αἰθούσῃ τοῦ “Παρνασσοῦ”»	ΝΦ, Β/19-20-21-22 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος-Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1922)	9-12

Πίνακας 2: Δημοσιεύσεις της ΝΦ σχετικές με προϋποθέσεις και δεξιότητες για την ψαλμωδία

Βιογραφικό: Η ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ αποφοίτησε από το Μουσικό Σχολείο Αλίμου το 2009. Είναι πτυχιούχος του Τμήματος Τουρκικών και Σύγχρονων Ασιατικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (2014) και έχει μεταπτυχιακό δίπλωμα ειδίκευσης στις «Λαϊκές Σπουδές και τον Λαϊκό Πολιτισμό» από το Τμήμα Φιλολογίας του ίδιου Πανεπιστημίου (2017). Υπήρξε υπότροφος του Προγράμματος SYLFF (Sasakawa Young Leaders Fellowship Found) για το ακαδημαϊκό έτος 2015-2016. Είναι υποψήφια διδάκτορας του Τμήματος Τουρκικών και Σύγχρονων Ασιατικών Σπουδών του ΕΚΠΑ (2017-σήμερα). Έχει λάβει μέρος σε εκπαιδευτικά προγράμματα, συνέδρια και έχει πραγματοποιήσει διάφορες δημοσιεύσεις, με το ενδιαφέρον της να συγκεντρώνεται γύρω από τον ελληνικό και τουρκικό λαϊκό πολιτισμό και τις μουσικές παραδόσεις αυτών. Το 2016 απέκτησε δίπλωμα βυζαντινής μουσικής από το Ορχείο Ωδείο Αθηνών με τον βαθμό «Άριστα» και με πρώτο βραβείο. Από το 2013 διδάσκει παραδοσιακό τραγούδι -με έμφαση στη μουσική παράδοση της Μικράς Ασίας και του Αιγαίου- στο Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων Φοίβου Ανωγειανάκη, το σημερινό Κέντρο Ελληνικής Μουσικής «Φοίβος Ανωγειανάκης». Είναι επίσης υπεύθυνη για τον συντονισμό των σεμιναρίων και των εκδηλώσεων του χώρου αυτού (2017-σήμερα).

Η μετροφωνική ερμηνεία του Αναστασιματαρίου του Πέτρου Πελοποννησίου και ο αργοσύντομος μικτός στιχηραρικός δρόμος

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΧΑΤΖΗΘΕΟΔΩΡΟΥ

Άρχων Μαϊστωρ Μ.Χ.Ε.

maistwr@gmail.com

Περίληψη. Με τη γραφή της νέας μεθόδου παραδόθηκαν σε εξήγηση τα τρία γένη μελοποιίας, ειρμολογικό, στιχηραρικό και παπαδικό. Μεταξύ του συντόμου ειρμολογικού και του συντόμου στιχηραρικού υπάρχει σχεδόν απόλυτη ταύτιση ως προς την αντιστοιχία μουσικών φθόγγων και συλλαβών. Και τα δύο είναι συλλαβικά. Ταύτιση υπάρχει και στην όλη δομή των μελωδιών τους, οπότε στην ουσία έχουμε ένα είδος με αποτέλεσμα, το Αναστασιματάριο, αλλά και το ίδιο το μέλος, που περιέχεται σ' αυτό να χαρακτηρίζεται ως ειρμολογικό (εσφαλμένα μεν, αφού τα περιεχόμενα ποιητικά κείμενα ανήκουν στο στιχηραρικό, αλλά και εντελώς δικαιολογημένα αφού το μέλος τους είναι ειρμολογικό). Έτσι επικράτησε όλα τα σύντομα μέλη ή αλλιώς συλλαβικά να τα χαρακτηρίζουμε συλλήβδην ειρμολογικά, έστω και εάν δεν ανήκουν στις κατηγορίες μελών που προσδιορίζονται ως ειρμολογικά. Από την άλλη, το αργό στιχηραρικό μέλος δεν είναι και τόσο αργό σε σχέση με το σύντομο, γιατί ενώ έχουμε βασικά διπλασιασμό των χρονικών αξιών στην επέκταση των συλλαβών, έχουμε παράλληλα και σε μεγάλη έκταση συλλαβική αντιστοιχία. Η βασική διαφορά του από το σύντομο έγκειται κυρίως στην μελική ανάπτυξη και γενικότερα την όλη μεταχείριση του (δεσπόζοντες φθόγγοι, καταλήξεις, μελική έκταση, χρονική αγωγή κλπ.). Πάντως θα ήταν πιο ακριβές αν με τη μορφή που μας παραδόθηκε, χαρακτηριζόταν ως αργοσύντομο. Όμως στην προφορική κυρίως παράδοση και λιγότερο στη γραπτή τα περισσότερα στιχηραρικά μέλη προσομοιάζουν με τον ταχύ δρόμο. Πέραν αυτού με τον ταχύ αυτό δρόμο βλέπομε στιχηραρικά μέλη να έχουν συμπεριφορές μελικές και συντημήσεις χρονικές, παρμένες από το καθαρά ειρμολογικό, να ψάλλονται με ταχεία αγωγή χρόνου, με αποτέλεσμα εκ των πραγμάτων να απλουστεύονται. Το ίδιο βέβαια συμβαίνει και στο σύντομο ειρμολογικό μέλος όπου σε πολλές περιπτώσεις συναντούμε μέλη με επεκτάσεις μικρές έστω, αλλά που σαφώς μας παραπέμπουν στο στιχηραρικό μέλος. Η διαπίστωση αυτής της πραγματικότητας με οδήγησε ήδη από το 2003 να καταθέσω, παραμετρικά τη άποψη για την ύπαρξη και ενός ενδιάμεσου μέλους μεταξύ του συντόμου και αργού στιχηραρικού μέλους.

Η ΜΕΤΡΟΦΩΝΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ

Είναι γνωστό ότι με τη γραφή της νέας μεθόδου των τριών διδασκάλων μας παραδόθηκαν σε εξήγηση τρία βασικά γένη μελοποιίας. Το ειρμολογικό, το στιχηραρικό και το παπαδικό. Από αυτά, το ειρμολογικό παίρνει το όνομά του από τα μέλη που το χρησιμοποιούν και περιέχονται βασικά στο ειρμολόγιο (οι ειρμοί των ωδών, τα τροπάρια τους, καθώς και απολυτίκια, κοντάκια, αυτόμελα, προσόμοια καθίσμα-τα κ, ά.) και διακρίνεται σε σύντομο και αργό. Το στιχηραρικό παίρνει το ονομά του επειδή σ' αυτό ψάλλονται κυρίως τα μέλη του στιχηραρίου, δηλαδή, στιχηρά ιδιόμελα, δοξαστικά, στιχολογίες, αναβαθμοί, κεκραγάρια, δοχές αλλά και δοξολογίες, πολυέλεοι κλπ. Το στιχηραρικό γένος διαχωρίζεται σε νέο και σε παλιό. Το νέο διακρίνεται σε σύντομο (συλλαβικό με πρότυπο το σύντομο Αναστασιματάριο του Πέτρου Πελοποννησίου) και σε «αργό» (αναλογία περίπου ανά μία συλλαβή σε δύο ή τρεις μουσικούς φθόγγους, με πρότυπο το αργό Αναστα-

σιματάριο επίσης του Πέτρου Πελοποννησίου, όπως επικράτησε να χαρακτηρίζεται, μετά την έκδοσή του από τον Ιωάννη πρωτοψάλτη το 1846 και μετά.).

Μεταξύ τώρα του συντόμου ειρμολογικού μέλους και του συντόμου στιχηραρικού, υπάρχει σχεδόν απόλυτη ταύτιση ως προς την αντιστοιχία μουσικών φθόγγων και συλλαβών, δηλαδή και τα δύο είναι συλλαβικά. Πέραν όμως αυτού ταύτιση υπάρχει και στην όλη δομή των μελωδιών τους, οπότε στην ουσία έχουμε ένα είδος με αποτέλεσμα, το σύντομο Αναστασιματάριο του Πέτρου, αλλά και το ίδιο το μέλος, που περιέχεται σ' αυτό να χαρακτηρίζεται ως ειρμολογικό. Εσφαλμένα μιν, αφού τα περιεχόμενα ποιητικά κείμενα του ανήκουν στο στιχηραρικό, αλλά και εντελώς δικαιολογημένα, αφού το μέλος τους είναι ειρμολογικό. Εξ άλλου αυτό διευκρινίζεται και από σύνηθες επίτιτλο στα χειρόγραφα: «Ἀναστασιματάριον σὺν Θεῷ ἁγίῳ, ὄπερ ἔτονίσθη παρὰ κὺρ Πέτρου λαμπαδαρίου τῆς τοῦ Χριστοῦ μεγάλης Ἐκκλησίας κατὰ τὸ εἰρμολογικὸν ὕφος, διὰ προσταγῆς τοῦ παναγιωτάτου καὶ σοφωτάτου πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως κυρίου Σαμουὴλ Βυζαντίου τοῦ ἀπὸ Δέρκων ἐπ' ὠφελείᾳ τῶν χριστιανῶν. Ἐτσι επικράτησε σήμερα όλα τα σύντομα μέλη ή αλλιώς τα συλλαβικά να τα χαρακτηρίζομε συλλήβδην ειρμολογικά, ἔστω και εάν δεν ανήκουν στις κατηγορίες μελών που προσδιορίζονται ως ειρμολογικά, δηλαδή όσα μέλη περιέχει το ειρμολόγιο

Από την άλλη πλευρά το «αργό» στιχηραρικό μέλος δεν είναι και τόσο αργό σε σχέση με το σύντομο, γιατί ενώ έχουμε βασικά διπλασιασμό των χρονικών αξιών στην επέκταση των συλλαβών και λίγη μελισματική ανάπτυξη, έχουμε παράλληλα και σε μεγάλη έκταση συλλαβική αντιστοιχία. Η βασική διαφορά του από το σύντομο ἔγκειται κυρίως στην μελική ανάπτυξη και γενικότερα την όλη μεταχείριση του (δεσπόζοντες φθόγγοι, καταλήξεις, μελική έκταση, χρονική αγωγή κλπ.). Πάντως, άπαξ και χρησιμοποιείται ο όρος αργόν, αν το συγκρίνουμε με το παλαιό στιχηραρικό η απόσταση που το χωρίζει από αυτό και παρά τη ομοιότητα του όρου, είναι χαώδης. Και τούτο, γιατί εκτός από την πολύ μεγάλη μελισματική ανάπτυξη του μουσικού κειμένου σε σχέση με τις συλλαβές του ποιητικού κειμένου, που παρατηρείται στο παλαιό στιχηραρικό μέλος και η διαφορά στη δομική μεταχείριση των ήχων, στη χρήση ή μη των παραδεδομένων θέσεων¹ είναι καταφανής και απόλυτη. Επομένως, πιστεύω, ότι ίσως θα ήταν πιο ακριβές αν με τη μορφή που μας παραδόθηκε, χαρακτηριζόταν ως αργοσύντομο. Βέβαια ο χαρακτηρισμός του ως αργοσύντομο, χρησιμοποιήθηκε στην έκδοση του 1839, από τον Φωκαέα. Επίσης από τον Ζαφείριο Ζαφειρόπουλο στην έκδοση του το 1855 χαρακτηρίσθηκε ως Σύντομο Στιχηραρικό Αναστασιματάριο, σε αντιδιαστολή από το σύντομο Ειρμολογικό. Εξάλλου στην χειρόγραφο παράδοση και στην έντυπη του 1820 και 1832 χαρακτηρίζεται² απλά ως νέον, η ακόμα και ειρμολογικόν³

Δεν είναι άσκοπο να πούμε ότι, μεταξύ του παλαιού στιχηραρικού μέλους, με πρότυπο τη μελοποιία του Ιακώβου πρωτοψάλτου, και του νέου στιχηραρικού μέλους, μπορούμε να διακρίνουμε δύο ενδιάμεσα είδη, τα οποία αποτυπώθηκαν μέσα στον ιθ' αιώνα, κυρίως από τη δεκαετία του 1840 και μετά, όπου το μεν ένα φανερώνει τάση σύντμησης του παλαιού στιχηραρικού μέλους⁴ και το άλλο διαπλάτυνση του νέου⁵. Όμως οι τάσεις

¹ Βλ. σχετ. Γρ. Αναστασίου «Η βυζαντινή μουσική και οι αναστάσιμοι ύμνοι», Λευκωσία 2006 (Ανάτυπο)

² Βλ. χφ. ΕΒΕ αριθ..970 και Νέο Αναστασιματάριον Εφεσίου 1820 και Χουρμουζίου 1832.

³ Βλ. χφ. ΜΙΕΤ αριθ.16.

⁴ Κεκραγάρια Κων/νου πρωτοψάλτη, Ιδιόμελα Στεφάνου Λαμπαδαρίου, Γεωργίου Ραιδεσθινού πρωτοψάλτη, Γεωργίου Σαρανταεκκλησιώτη, καθώς και διάφορες συντμήσεις του παλαιού στιχηραρικού μέλους στο «Ταμείον Ανθολογίας» του Θεοδώρου Φωκαέα, προάγγελος των οποίων υπήρξε η μελοποίηση των στιχηρών του εσπερινού της Κυριακής του Πάσχα από τον Γεώργιο Κρήτα «κατά το ανάμικτον είδος» (πρβ. Παύλου Χατζηπαππά *Μορφολογικά χαρακτηριστικά του στιχηραρικού γένους της ψαλτικής μελοποιίας κατά την τελευταία περίοδο της μουσικής σημειογραφίας* (Πρακτικά Β' Διεθνούς Συνεδρίου Αθήνα 2006, σ.364).

⁵ Ιωάννου και Στεφάνου «Πανδέκτη» τόμος 2, Αντίφωνο, σσ. 388-419. Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος «Ταμείον Ανθολογίας», τόμος α',σ.298.

αυτές δεν είχαν μεγάλη απήχηση πέραν ίσως της εποχής τους και δεν καθιερώθηκαν ευρύτερα και δεν αποτέλεσαν βασική ύλη στην μεταγενέστερη ψαλτική πράξη.

Αυτά ως προς το νέο αργό στιχηραρικό μέλος σε ό,τι αφορά τη γραπτή παράδοσή του στη νέα μέθοδο. Προκύπτει όμως το γεγονός ότι στην προφορική κυρίως παράδοση και λιγότερο στη γραπτή, και παρά τη ρητή γνώμη του Χρυσάνθου που αποφαίνεται ότι τα στιχηραρικά μέλη «ζητούσιν αγωγήν χρόνου βραδείαν», τα περισσότερα προσομοιάζουν με τον ταχύ δρόμο. Πέραν αυτού με τον ταχύ αυτό δρόμο βλέπομε στην πράξη στιχηραρικά μέλη να έχουν συμπεριφορές μελικές και συντμήσεις χρονικές, παρμένες από το καθαρά ειρμολογικό γένος, να ψάλλονται δε και με ταχεία αγωγή χρόνου, με αποτέλεσμα εκ των πραγμάτων να απλουστεύονται. Το ίδιο εξ αντιθέτου συμβαίνει και στο σύντομο ειρμολογικό μέλος, όπου σε πολλές περιπτώσεις συναντούμε μέλη με επεκτάσεις μικρές έστω, αλλά που σαφώς μας παραπέμπουν στο στιχηραρικό μέλος. Παρατηρούμε ως εκ τούτου σε όλες τις εκδόσεις του Αναστασιματαρίου, αλλά και στο Δοξαστάριο του Πέτρου κ.α. σε μικρότερη ή μεγαλύτερη κλίμακα, συνήθη την ανάμιξη ειρμολογικών και στιχηραρικών θέσεων και καθώς και συντμήσεις που μας οδηγούν σε ένα ταχύτερο δρόμο ψαλμώδησης, όπως π.χ. στο Αναστασιματάριο του Αντωνίου της έκδοσης του 1866 για να μην να αναφερθώ σε νεώτερες εκδόσεις.

π
q Τον τω Πα τρι συ να ναρχον Αντώνιος 1866, σ. 15

π
q Τον τω Πα τρι συ να να αρχον Π. Εφέσιος 1820, σ. 11

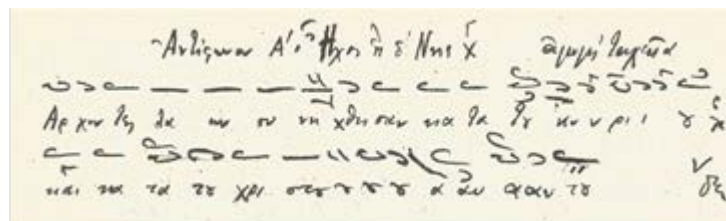
π
q υ μνη σω μεν λε γο ον τες π
q Αντώνιος 1866, σ. 13

π
q υ μνη η σω μεν λε ε ε γο ο ον τες π
q Π. Εφέσιος 1820, σ. 9

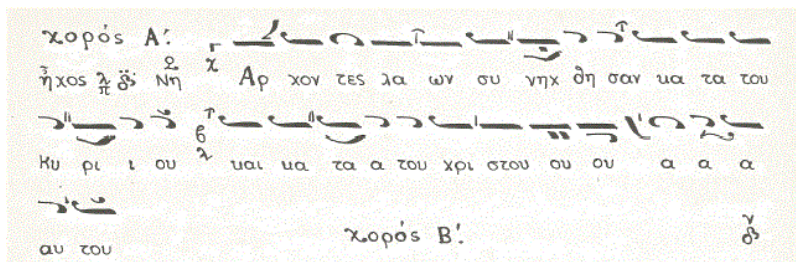
Δ και εν δο ξη φο βε ρα Αντώνιος 1866, σ. 60

Δ και εν δο ξη φο βε ε ρα α Π. Εφέσιος 1820, σ. 37

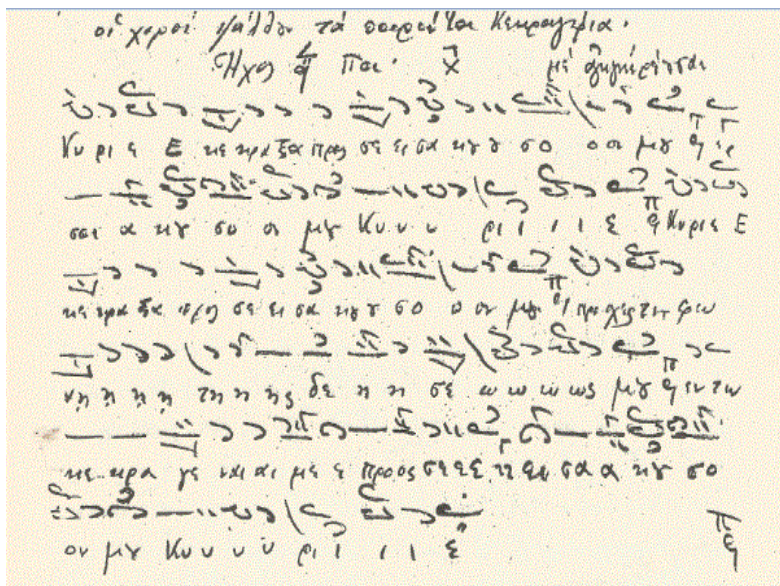
Άλλωστε και η ταχεία χρονική αγωγή της καθημερινής εκτέλεσης των στιχηραρικών κυρίως μελών, και η εξ' αυτής αναγκαστική απλοποίηση των μελικών σχηματισμών που καθιερώθηκε στην πατριαρχική ψαλτική παράδοση και αποτελεί ένα από τα σπουδαία χαρακτηριστικά του ύφους της, καθώς και στις Μονές Αγίου Όρους Πάτμου, Δωδεκανήσου κλπ. παραπέμπει σε χρονική αγωγή συντόμου ειρμολογικού μέλους.



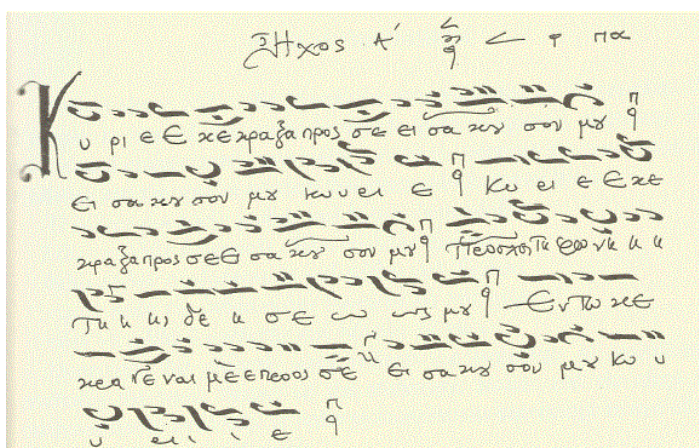
Κατά την παράδοση της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας («Μεγάλη Εβδομάς» Αγγέλου Βουδούρη, 1999, σ.206)



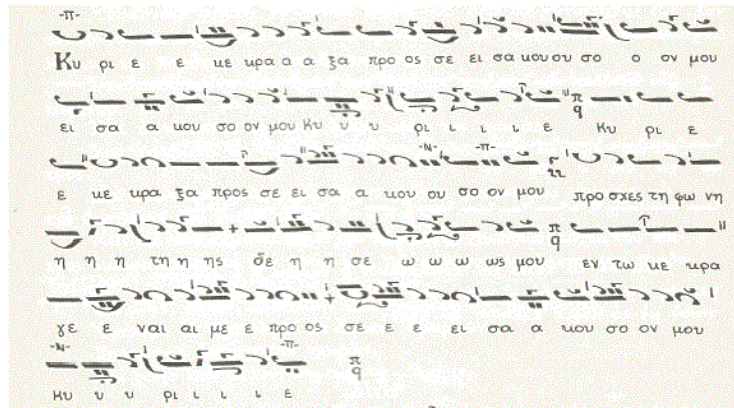
Κατά την προφορική παράδοση της Καλύμνου.
 («Βυζαντινή Μεγάλη Εβδομάδα» Γεωργίου Χατζηθεοδώρου, 1988, σ.135).



Κατά την παράδοση της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας
 («Μεγάλη Εβδομάς» Αγγέλου Βουδούρη, 1999, σ.50)

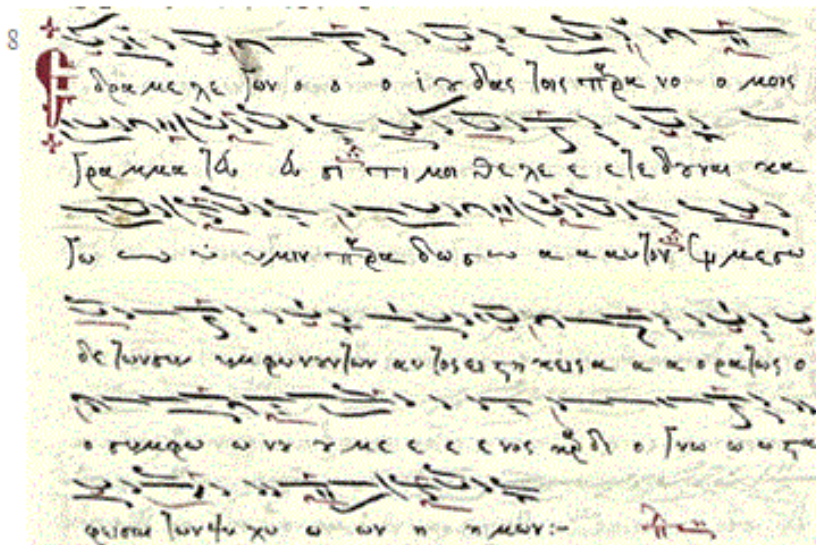


Κατά την προφορική παράδοση της Μονής Διονυσίου
 (βλ. Αντ. Αλυγιζάκη, «Ιδιομορφίες του στιχηραρικού γένους»
 στο Β' Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογικό και Ψαλτικό «Πρακτικά» σ. 255).



Κατά την παράδοση της Καλύμνου.
 («Βυζαντινή Μεγάλη Εβδομάδα» Γεωργίου Χατζηθεοδώρου, 1988, σ.135).

Η σύντομη αυτή απόδοση του «αργού» στιχηρικού μέλους, με ανάμιξη καθαρά ειρμολογικών θέσεων επικρατεί στην πατρίδα μου, την Κάλυμνο σε μεγάλο βαθμό, ιδίως μεταξύ των παραδοσιακών ψαλτών της, όπως θα δείτε στον επόμενο Πίνακα. (Σημειώνω ότι το κείμενο με το κόκκινο χρώμα είναι του Π. Πελοποννησίου κατά την εξήγηση του Γρηγορίου. Το κείμενο με τα μαύρα είναι κατά την παράδοση της Καλύμνου και θέλω να παρατηρήσετε το πόσο προσεγγίζει το μέλος του τη γραφή του Πέτρου, ή ακόμα στη λιτότητα και στο μέλος του Αναστασιματαρίου του Δανιήλ



Ἦχος λ̣ Π̣α

Ε̣ δ̣ρα̣ με̣ ε̣ λε̣ γ̣ω̣ ω̣ ω̣ν̣ ο̣ ο̣ ο̣ Ι̣ ι̣ ου̣ ου̣ ου̣ δ̣ας̣

Ε̣ δ̣ρα̣ με̣ λε̣ γ̣ων̣ ο̣ Ι̣ ου̣ δ̣ας̣ το̣ις̣

το̣ις̣ πα̣ ρα̣ α̣ νο̣ ο̣ μο̣ις̣ γ̣ρα̣ α̣ μ̣ μα̣ τε̣ ε̣ ε̣ ου̣ σι̣ τι̣ μο̣ι

το̣ις̣ πα̣ ρα̣ νο̣ ο̣ μο̣ις̣ γ̣ρα̣ α̣ α̣ μ̣ μα̣ α̣ τε̣υ̣ σι̣ τι̣ μο̣ι

ο̣ι̣ θε̣ λε̣ ε̣ ε̣ τε̣ ε̣ δυ̣ ου̣ ναι̣ κα̣ γ̣ω̣ ω̣ ω̣ ω̣ η̣ η̣

θε̣ λε̣ ε̣ τε̣ ε̣ δου̣ ου̣ ναι̣ κα̣ γ̣ω̣ η̣

η̣ η̣ μιν̣ πα̣ ρα̣ δω̣ ω̣ ω̣ σω̣ α̣ α̣ αυ̣ τον̣ εν̣

μιν̣ πα̣ ρα̣ δω̣ ω̣ ω̣ σω̣ ω̣ α̣ αυ̣ τον̣ εν̣

με̣ δε̣ δε̣ ε̣ τω̣ ω̣ ω̣ν̣ συ̣ υ̣ υ̣ μ̣ φω̣ νου̣ ου̣ ουν̣ των̣

με̣ σω̣ δε̣ των̣ συμ̣ φω̣ νουν̣ των̣

αυ̣ το̣ ος̣ ει̣ ει̣ στη̣ κη̣ η̣ η̣ς̣ α̣ α̣ α̣ ο̣ ρα̣ α̣

αυ̣ το̣ς̣ ει̣ στη̣ κη̣ς̣ α̣ ο̣ ρα̣

α̣ τω̣ς̣ ο̣ ο̣ ο̣ συμ̣ φω̣ ω̣ νου̣ ου̣ ου̣ με̣ ε̣ ε̣ ε̣ νος̣ καρ̣

τω̣ς̣ συμ̣ φω̣ νου̣ ου̣ με̣ ε̣ νος̣ καρ̣

δι̣ ο̣ ο̣ γνω̣ ω̣ ω̣ στα̣ α̣ φει̣ ει̣ σαι̣ τω̣ ω̣ν̣ ψ̣ω̣ ω̣ ω̣ ω̣ν̣

δι̣ ο̣ γνω̣ στα̣ φει̣ σαι̣ τω̣ ω̣ν̣ χω̣ χω̣ ω̣ ω̣ν̣

η̣ η̣ η̣ μων̣

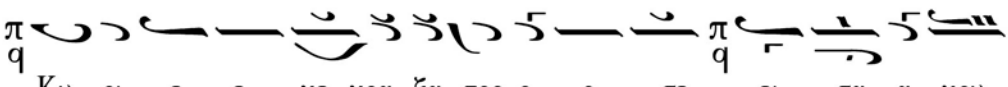
(Π.Π. Δοξαστικά τόμος Β', σ. 136)

η̣ η̣ η̣ η̣ μων̣

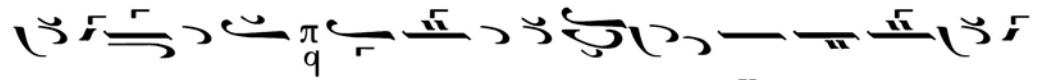
(Γ. Χατζηθεοδώρου Μ.Εβδομάς 1888 , σ .136)

Η διαπίστωση αυτής της πραγματικότητας με οδήγησε ήδη από το 2003 στο Δεύτερο Διεθνές Μουσικολογικό Συνέδριο του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας, να κατα-

θέσω, παραμετρικά την άποψη για την ύπαρξη και ενός ενδιάμεσου είδους μεταξύ του συντόμου και του αργού στιχηραρικού μέλους. Μάλιστα είχα παρουσιάσει και σχετικά ηχητικά δείγματα. Η ύπαρξη αυτού του είδους, παρά το ότι είναι διάχυτη στην προφορική παράδοση, δεν πέρασε ευρύτερα στη γραπτή μετά την καθιέρωση της νέας μεθόδου, ίσως επειδή είναι κάπως δυσδιάκριτη, με αποτέλεσμα να μην καταταχθεί επίσημα θα έλεγα μεταξύ των ειδών της μελοποιίας του στιχηραρικού γένους, όπως αυτά έχουν προσδιοριστεί από τον Χρύσανθο κ.α., ούτε και έχει γίνει καμιά αναφορά γι' αυτό στα διάφορα μετά τον Χρύσανθο θεωρητικά. Και όμως με μια προσεκτική ανάγνωση του συντόμου και αργού Αναστασιασταριού στη γραφή του Πέτρου Πελοποννησίου, αν αυτή ερμηνευθεί εντελώς μετροφωνικά, ουσιαστικά μας αποκαλύπτεται η ύπαρξη αυτού του είδους που σίγουρα αποτελούσε βασικό είδος στην καθημερινή λειτουργική πράξη της εποχής του. Η χρησιμότητα άλλωστε αυτού του είδους είναι εμφανής και στις ημέρες μας. Για παράδειγμα. Πάμε σε ένα καθημερινό εσπερινό να ψάλλουμε. Τί μας εξυπηρετεί να πούμε, αυτό, όπως μας παραδόθηκε;

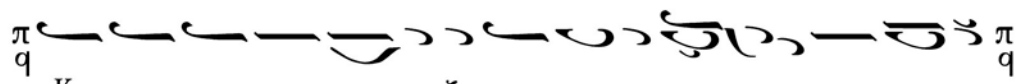


 Κυ ρι ε ε κε κρα ξα προ ο ο σε ει σα α κου




 σο ο ον μου ει σα α κου σον μου Κυ υ υ ρι

ή αυτό που διαβάζουμε μετροφωνικά στον Πέτρο




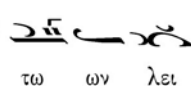

 Κυ ρι ε ε κε κρα ξα προς σε ει σα κου ου σο ον μου



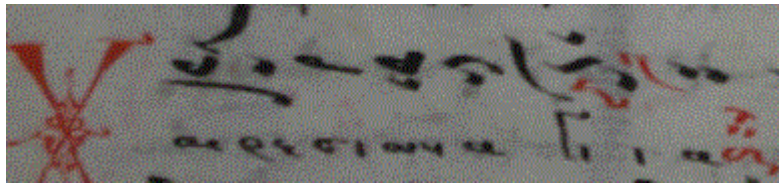
 ει σα κου σον μου Κυ υ υ ρι ι ι ι ε

Γνωρίζουμε σήμερα, μέσα από τις εξηγήσεις των τριών δασκάλων και άλλων, το μέλος του νέου στιχηραρικού γένους της μελοποιίας, όπως και σε μεγάλο βαθμό την τεχνική που χρησιμοποίησαν στη ερμηνεία και τη μεταφορά του από τη γραφή του Πέτρου, στη σημερινή. Γνωρίζουμε επίσης ότι από εξηγητή σε εξηγητή υπάρχουν αρκετές διαφορές⁶, ιδιαίτερα στις πρώτες χρονολογικά εξηγήσεις, που είναι εμφανής η προσπάθεια της απλοποίησης του συστήματος και παράλληλα η πιο προσδιοριστική αποτύπωση του εκκλησιαστικού μέλους. Φθάσαμε λοιπόν στο αποτέλεσμα να λέμε ότι σήμερα η γραφή έπαιξε να είναι περιγραφική, όπως η παλιά και πλέον είναι προσδιοριστική. Όμως πόσο προσδιοριστική; Εδώ είναι θέμα που μας απασχολεί, πολλές φορές θα έλεγα και αρνητικά, και θα μας απασχολεί και στο μέλλον, αφού τα ίδια τα έμφωνα σημάδια της νέας γραφής και οι διάφοροι συνδυασμοί τους, υποκρύπτουν και μετά την εξήγηση των τριών δασκάλων ενέργεια, και εξακολουθούν να λειτουργούν μνημονικά στην απόδοση των μελών από τους ψάλτες, με πολλές ερμηνείες και αποκλίσεις. Πέραν αυτού, από την ίδια τη γρα-

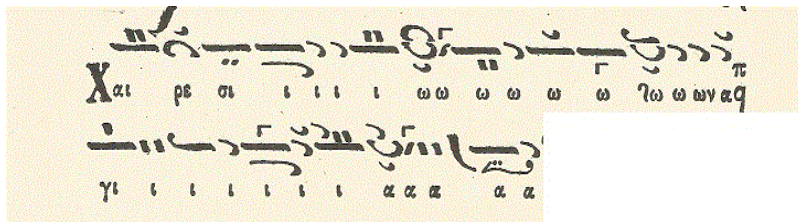
⁶ Μικρές έστω, αλλά πάντως διαφορές βλέπουμε και μεταξύ της έκδοσης του 1820, Δοξασταριού του Πέτρου από τον Πέτρο τον Εφέσιο, που μάλλον έβαλε κάπου το χέρι του στις αναλύσεις, σε σχέση με την αντίστοιχη έκδοση του 1821 από τον Θάμυρη, που δείχνει η εξήγησή του να είναι συντηρητικότερη και πιο κοντά στο πρώτυπο της παλιάς γραφής του, παρά το ότι και στις δύο εκδόσεις αναφέρεται ο ίδιος εξηγητής, δηλαδή ο Γρηγόριος Π.χ

Πέτρος:  Εφέσιος:  Θάμυρης: 

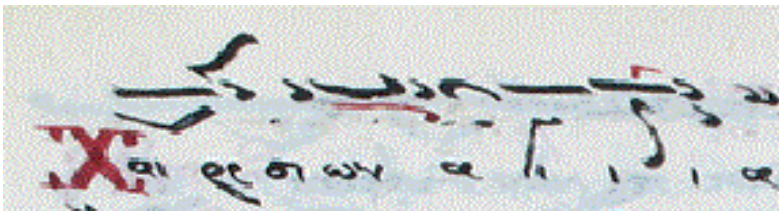
φή της νέα μεθόδου, είναι πλέον αποδεκτό ότι τα διάφορα μέλη μπορούν να εξηγηθούν και με πολύ αργό τρόπο, με αργό, με αργοσύντομο και με σύντομο. Έστω ως παράδειγμα μια παλιά θέση με διάφορες ερμηνείες.



Χ.Φ. Έτους 1776 (Αναστασιματάριον Χρυσάφη. Παλιά γραφή)



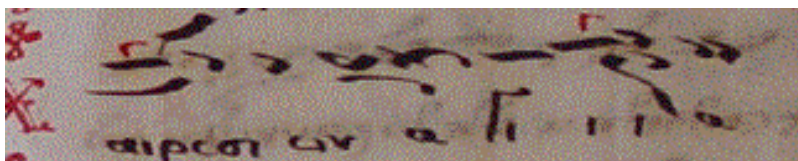
Αναστασιματάριον Χρυσάφη (Νέα γραφή. Εξήγηση)



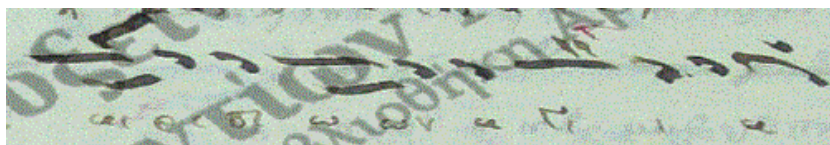
Χ.Φ. τέλους 19'αι. (Αργόν Αναστασιματάριον Π.Π. Παλιά γραφή)



Χ.Φ. 19'αι. (Αργόν Αναστασιματάριον Π.Π. Εξήγηση . Νέα γραφή.)



Χ.Φ. 19'αι. (Σύντομο Αναστασιματάριον Π.Π. Παλιά γραφή).

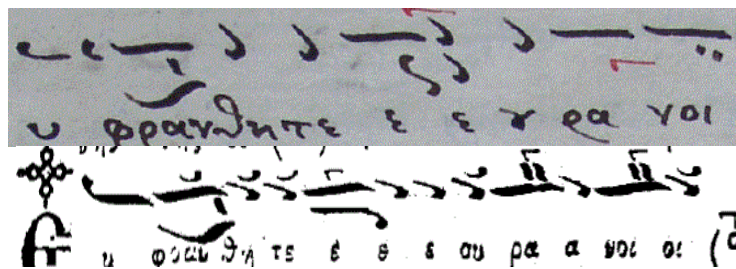


Χ.Φ. 19'αι. (Σύντομο Αναστασιματάριον Π.Π. Εξήγηση Νέα γραφή).

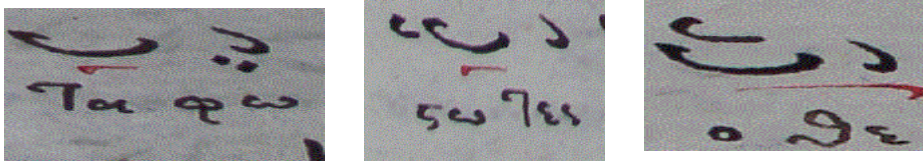
Δηλαδή η ίδια οπτικά θέση από τον 19' αιώνα, μας έχει παραδοθεί στη νέα μέθοδο με πολύ αργή εξήγηση, με αργή και σύντομη συλλαβική εξήγηση. Επομένως η ίδια η γραφή μας δίνει τα δυνατότητα διαφορετικής ερμηνείας. Και βέβαια σε όλες τις εξηγήσεις, πλην της πολύ αργής έχουμε, άμεση οπτική εικόνα μεταξύ του παραγομένου μέλους και της αποτύπωσής του με σημαδόφωνα. Άρα με την πολύ αργή εξήγηση (παλαιό στιχηραρικό μέλος) δεν μπορούμε να έχουμε οπτική ταύτιση με το σχήμα των θέσεων της παλιάς

γραφής που την εκφράζουν. Δεν υπεισέρχομαι και στο βαθμό γνησιότητάς της, γιατί αυτός, πέραν από το συναισθηματισμό, αποτελεί άλλο μεγάλο ερωτηματικό και προβληματισμό. Απλά την εκλαμβάνουμε a priori ως σωστή και γνήσια με βάση την εργασία των τριών διδασκάλων, που ασφαλώς στηρίχθηκε σε ό,τι είχε φθάσει ως τις ημέρες τους. Σίγουρα πάντως μπορούμε να έχουμε διαφορετική μεταχείριση των θέσεων, ως προς την εξήγησή τους.

Εξετάζοντας τώρα λεπτομερέστερα το νέο στιχηραρικό μέλος όπως αυτό εξηγήθηκε από τους τρεις βασικά δασκάλους, παρατηρούμε ότι, σχετικά με το ειρμολογικό και το σύντομο στιχηραρικό η εξήγησή τους είναι απόλυτα ακριβής και συμπίπτει με των χειρόγραφων της παλιάς γραφής. Ως προς το αργό στιχηραρικό μέλος, όπως αυτό μας παραδόθηκε στο αργό Αναστασιματάριο του Πέτρου Πελοποννησίου της έκδοσης Π. Εφεσίου - εξήγηση Γρηγορίου- και στα Δοξαστικά του, παρατηρούνται αρκετές αποκλίσεις από τη χειρόγραφη παράδοσή του στην παλιά γραφή. Οι αποκλίσεις αυτές αφορούν διπλασιασμούς η και περισσότερο χρονικών αξιών



και διαφορές στις λεπτομέρειές τους στην εξήγηση ιδίων θέσεων.

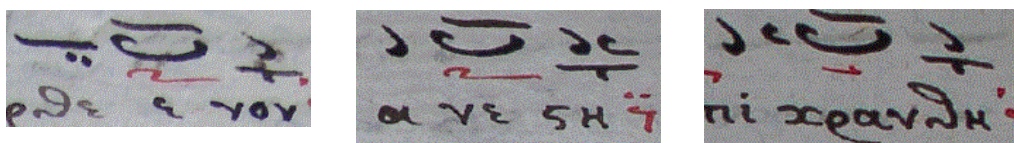


Εξήγηση των τριών περιπτώσεων. Στην πρώτη Αντί του

λογικού Ενώ στη δεύτερη . Στην τρίτη

και αλλου μόνο

Το ίδιο και οι αναλύσεις-εξηγήσεις τους



Και η όμοια εξήγηση και στις τρεις περιπτώσεις

Αλλά και

Βλ. και



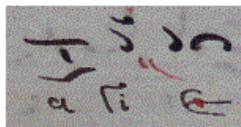
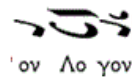
εξήγηση



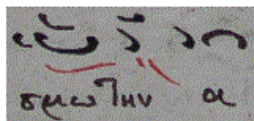
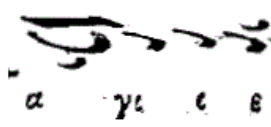
εξήγηση



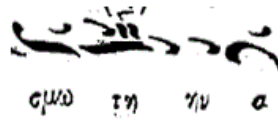
και



εξήγηση

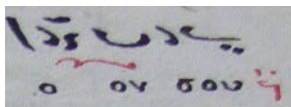
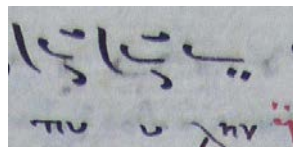
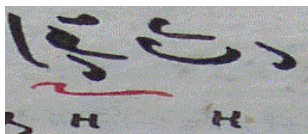


εξήγηση



ΠΙΝΑΚΑΣ 10

Επίσης και στις καταλήξεις όπου η εξήγηση ακολουθεί ένα συγκεκριμένο τύπο, στην παλιά γραφή παρουσιάζεται διαφορετική αποτύπωση, κυρίως ως προς τα άφωνα σημάδια, που υποτίθεται ότι έχουν διαφορετική ενέργεια



Και εξηγείται



Δηλαδή οπτικά προσομοιάζει με την τελευταία, πλην αυτή τη συνα-ντούμε μόνο δυο τρεις φορές σε όλο το Αναστασιματάριο⁷

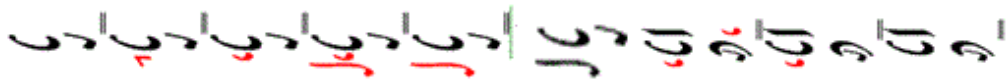
Βέβαια όλες μαζί δεν είναι σημαντικές και δεν αλλοιώνουν το πνεύμα του μέλους τους όμως δημιουργούν εύλογα ερωτηματικά, ως προς την απόλυτη ακρίβεια τους, σε σχέση με το πρωτότυπο.-μιλούμε βέβαια για σχετικά σύντομα μέλη-, γιατί στα του παλιού στιχηραρίου και στα παπαδικά εκεί χάνεται ο λογαριασμός της παράλληλης σύγκρισης και ασφαλώς, παρά τα λεγόμενα, και η δυνατότητα για ακριβή έλεγχο της απόλυτης γνησιότητας ή και της ακριβούς ορθότητας της εξήγησης.

Οι απαντήσεις που μπορούν να δοθούν για τα παραπάνω είναι, κατά την άποψή μου, κατ' αρχήν η προσπάθεια διαφοροποίησης από το σύντομο συλλαβικό μέλος, η περισσότερο μελισματική απόδοση, η ομαλοποίηση του ρυθμού με τη χρήση περισσοτέρων τετρασήμων ποδών και η απάλειψη των παρατονισμών του ποιητικού κειμένου των ύμνων οι οποίοι και βρίθουν, χάριν έμφασης και ροής της μελωδίας, στο Αναστασιματάριο του

⁷ Περιέργως, στο Αναστασιματάριο του Δανιήλ είναι πολύ συχνότερη

Πέτρου Πελοποννησίου⁸. Επίσης φανερώνουν κάποιες επεμβάσεις βελτίωσής του ώστε να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις εκείνης της εποχής (αυτή ήταν βασικά και η αιτία να προβούν στη δική τους έκδοση του Αναστασιματαρίου, ο Φωκαέας και πιο πέρα ο Ιωάννης, με διαφοροποιήσεις -κατά βάση λογικές- από το του Πέτρου).

Το πρόβλημα όμως είναι ότι με βάση την έκδοση του 1820, οι επεμβάσεις αυτές δεν είναι απόλυτα σταθερές, με αποτέλεσμα άλλοτε να γίνονται σε μια θέση και άλλοτε πιο κάτω σε παρόμοια θέση να μη γίνονται ή να γίνονται διαφορετικά. Ακόμα παρατηρούμε μια θέση να παρασημαίνεται αναλυτικά και η ίδια αλλού συνοπτικά. Σε όλα αυτά θα πρέπει να προσθέσουμε και το ότι, παρατηρούνται από χειρόγραφο σε χειρόγραφο πολλές διαφορές στα ποιοτικά και κυρίως στα χρονικά σημεία των θέσεων, που όμως εξηγούνται το ίδιο, οι οποίες δεν δικαιολογούνται στο σύνολό τους ως σφάλματα γραφής εκ παραδρομής, αλλά ίσως οφείλονται σε διαφορετική αντίληψη ή και παράδοση των κωδικογράφων⁹



Οπότε ακόμα και σήμερα που θεωρείται ότι η νέα γραφή είναι πλέον προσδιοριστική, στην ουσία διατηρεί ένα μεγάλο ποσοστό περιγραφικότητας, με αποτέλεσμα να παρατηρούνται στις αποδόσεις των ύμνων δικαιολογημένες διαφορές ως προς την ανάλυση, την έκφραση και γενικότερα αυτό που με μια λέξη ονομάζουμε ύφος. Άρα έχουμε σχετική πολυτροπία στην εν γένει ερμηνεία της εκκλησιαστικής μας μουσικής. Κάπου εκεί, λόγω ακριβώς αυτής της ελευθερίας, επιφορώνει και λειτουργεί και το αργοσύντομο στιχηραρικό μέλος που έχω προαναφέρει. Σημειώνω ότι, στο ειρμολογικό γένος εμφανίζεται και γραπτώς το αργοσύντομο μέλος σε αργοσύντομες καταβάσεις (αυτές με διπλό χρόνο) και αργοσύντομες δοξολογίες, που παρά το ότι αυτές ανήκουν στο στιχηραρικό γένος η απόδοσή τους γίνεται στο ειρμολογικό. Γιατί επομένως, γιατί να μην υπάρχει διακριτά αργοσύντομο είδος και στο στιχηραρικό γένος, τη στιγμή που το συναντούμε στην πράξη και στα ιδιόμελα του ενιαυτού-εξαιρούνται τα δοξαστικά-, Μ. Εβδομάδος και του Πεντηκοσταρίου;

Με βάση τα όσα ανέφερα, και δεδομένου ότι ήδη στο βιβλίο μου «Βυζαντινή Μεγάλη Εβδομάδα», Κάλυμνος 1988, κατέγραψα μεγάλο μέρος των ύμνων της σύμφωνα με την καλυμνιακή παράδοση που διατηρεί έντονα στην καθημερινή ψαλτική πράξη, το συντομυμένο αυτό (αργοσύντομο) στιχηραρικό είδος, που αποτυπώνεται και γραπτώς σε μεγάλο βαθμό στη μετροφωνική ανάγνωση της παλιάς γραφής του Αναστασιματαρίου και του Δοξασταρίου του Πέτρου Πελοποννησίου. (είδατε παραπάνω το παράδειγμα με το ιδιόμελο «Έδραμε λέγων ο Ιούδας...»)

Με το σκεπτικό λοιπόν της σχετικής ελευθερίας στην ερμηνεία της παλιάς γραφής, μετέφερα, ως σπουδή και εντελώς μετροφωνικά, στη νέα γραφή, το Αναστασιματάριο του Πέτρου Πελοποννησίου, έχοντας ως δεδομένο ότι η πρωτότυπη γραφή του με αυτή την ερμηνεία αποτυπώνει σε μεγάλο βαθμό και οπτικά, και μας αποκαλύπτει την ύπαρξη του αργοσυντόμου στιχηραρικού είδους.




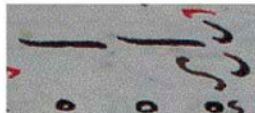
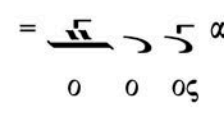


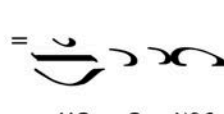
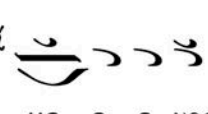
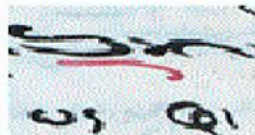

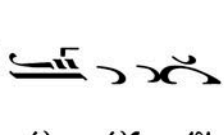
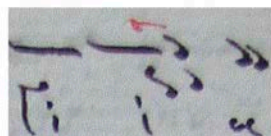
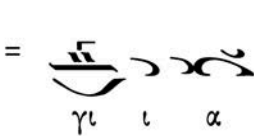

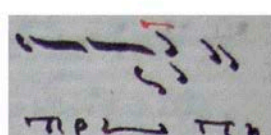


⁸ Με τη μετροφωνική ανάγνωση-ερμηνεία του Αναστασιματαρίου του Πέτρου προκύπτουν πολλά τρίσημα μέτρα. Όμως θεωρώ ότι αυτό δεν προκαλεί ανισορρομία, δεδομένου ότι η μέτρηση τότε γινόταν με θέση άρση = ένας χρόνος, αντί μιάς κινήσεως ένας χρόνος της Επιτροπής του 1883, κάτι που και σήμερα μπορεί να γίνει

⁹ Για την ερμηνεία ως βάση υπήρξε το αυτόγραφο Αναστασιματαριο του Βυζαντίου με παραλληλισμός στα Αναστασιματάρια (εκ των του Νικοδήμου πραγμάτων) του 1788, Βιβλ.Βουλγαρίας Gr.64, EBE 162, MIET 16. Και τα Βιβλιοθήκης Κ.Ψάχου με αριθ. ψηφιακής καταχώρησης 4,11, 15,17, 53 (αυτό έχει διαφοροποιήσεις-διασκευές, μάλλον προσωπικές του γραφέα Δημητρίου [Μαρούκα], στα κεκραγάρια όλων των ήχων...!!!), 66, (ιδιόγραφο Π. Βυζαντίου - προαναφέρθη), 81, 124-127, 136 147 κ.ά.

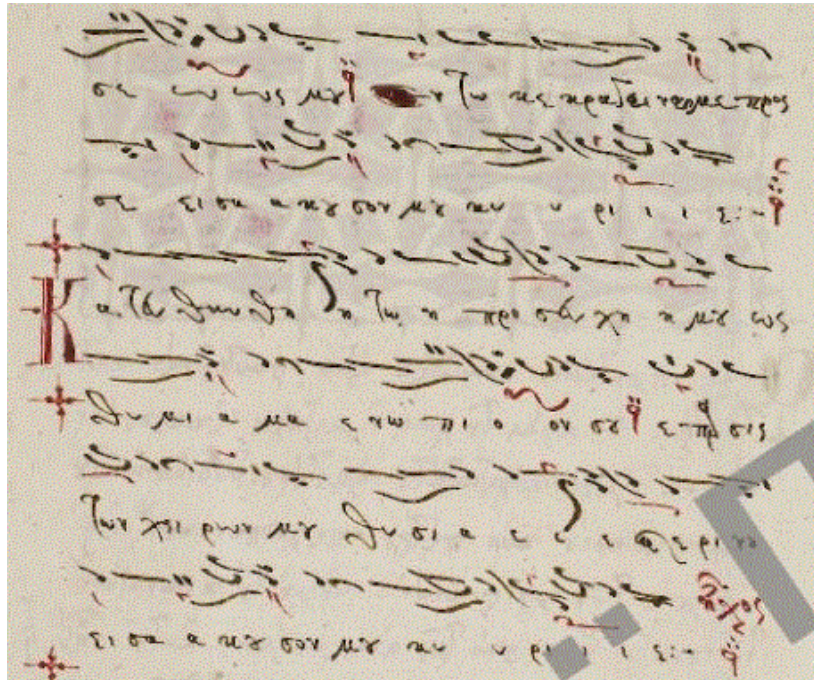
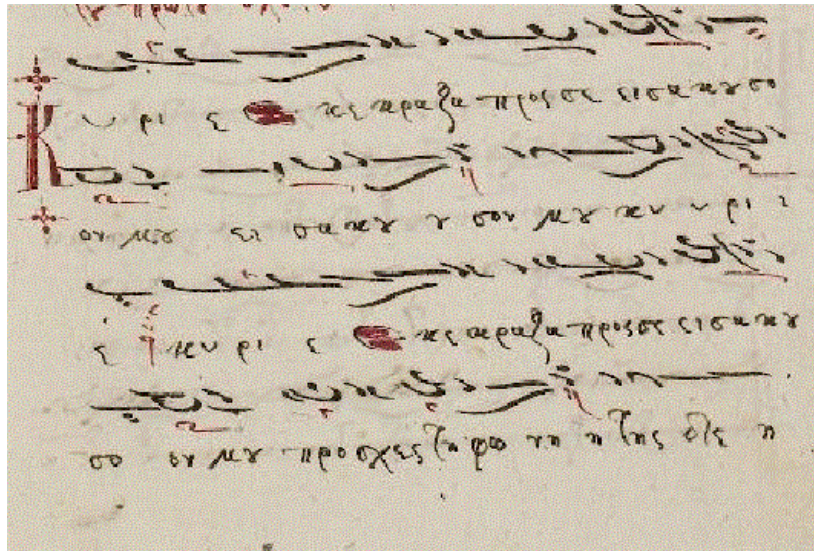
Σημειώνω ότι, στα δείγματα της ερμηνείας που παραθέτω το τέλος, διατήρησα, κατά το δυνατόν, την ορθογραφία της παλιάς γραφής του Πέτρου, καθώς και τα άφωνα (ποιοτικά-χρονικά) σημεία που την απαρτίζουν, ώστε να είμαι πλησιέστερος, αφού σας το παρουσιάζω ως σπουδή, στο κείμενο και στην έκφραση του μελοποιού και όχι ασφαλώς για την επαναφορά τους στη σημερινή γραφή.

Επίσης σημειώνω ότι, όπου υπήρχαν τσακίσματα με κόκκινο χρώμα, τα έβαλα εντός παρενθέσεως και δέον να μην λαμβάνονται σχεδόν υπ' όψιν, γιατί σύμφωνα με την ερμηνεία μου και επειδή συχνά αγνοούνται και από τους εξηγητές, ως επί το πλείστον δεν έχουν λόγο ύπαρξης (κάποια αντιστοιχία ίσως δείχνει να έχουν με τα κόκκινα γοργά που σίγουρα δείχνουν συντομία, άρα μικρότερη διάρκεια από ότι τα μαύρα τσακίσματα ή απλώς σε άλλες περιπτώσεις μπαίνουν για τη συμπλήρωση του τύπου της γραφής, όπως ακριβώς και τα κόκκινα γοργά). Αφήνω το ότι σε άλλα χειρόγραφα υπάρχουν και σε άλλα όχι.

Τέλος, επισημαίνω ότι μερικές από τις θέσεις τις εξήγησα σύμφωνα με την εξήγησή τους στη νέα γραφή, από τους δασκάλους στο σύντομο στιχηραρικό μέλος, π.χ.

	=		αντί	
	=		αντί	
	=		αντί	
	=		αντί	
και				
	=		αντί	
	=		αντί	

Δείγματα σε αντιστοιχία της εργασίας μου αυτής σας παρουσιάζω και θέτω στην κρίση σας, με τη πρόταση επίσημου καθορισμού στην πράξη του αργοσυντόμου στιχηραρικού είδους όπως αυτό επισημαίνεται από τη μετροφωνική ερμηνεία του εν λόγω Αναστασιματαρίου. Παρακαλώ να προβάλετε από τους τρεις πίνακες που ακολουθούν μόνο το κείμενο της ερμηνείας μου



ΠΙΝΑΚΑΣ 1

Handwritten text in a cursive script, likely a medieval manuscript. The text is written in black ink on aged paper. A large red initial 'K' is visible at the top left. The script is dense and features many ligatures. There are several red decorative elements, including a cross-like symbol and a red dot. The text is arranged in approximately 10 lines. At the bottom right, there is a small signature or date: '1211'.

Handwritten text in a cursive script, likely a medieval manuscript. The text is written in black ink on aged paper. A large red initial 'K' is visible at the top left. The script is dense and features many ligatures. There are several red decorative elements, including a cross-like symbol and a red dot. The text is arranged in approximately 10 lines. At the bottom right, there is a small signature or date: '1211'.

Ἦχος Δι

Κυ ρι ε ε κε κρα ξα προς σε ει σα α κου σον
μου ει ει σα κου ου ου σον μου ου ου Κυ υ ρι ι ι ι ε
Κυ ρι ε ε κε κρα ξα προς σε ει σα α κου σον μου προσχεστη
φω νη η της θε η η σε ως μου εν τω κε κρα γε νε ε με
προ ος σε ε ε ει ει σα κου σον μου Κυ υ υ ρι ι
ι ι ε

Κα τευ θυν θη η τω η προ ο σευ χη μου ως θυ μι α
μα ε νο ω πι ον σου ε ε παροις τω ων χει ρων μου θυ υ
σι ι ι ι α ε ε ε σπε ε ρι ι ι νη ει σα α κου
σον μου Κυ υ υ ρι ι ι ι ε

ΠΙΝΑΚΑΣ 2

Handwritten musical score on aged paper, featuring a large decorated initial 'K' and several lines of text and musical notation. The text is written in a medieval script, likely Gothic or similar, and includes Latin words such as 'Kyrie', 'Kyrie eleison', and 'Kyrie eleison'. The musical notation is written in black ink on a four-line staff, with red ink used for neumes and some text. A large, stylized watermark 'ECLA' is visible across the page.

K yrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison
Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison
Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison
Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison
Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison
Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison
Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison
Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison
Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison
Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison

Ἦχος ᾠδὴ Νη

Κυ ρι ε ε κε κρα ξα προςσε ε ε σα κουου σο ο ον
μου ει σα κουουσον μου Κυ ρι ε ε Κυ ρι ε ε κε κρα ξα προ
ος σε ε ει σα κουου σο ο ον μου προσχες τη φω νη της θε
τη σε ω ωσμου εν τω κε κρα γε ναιμε προς σε ει σα κου σον μου
Κυ υ υ ρι ι ι ε

Ηα τω θω θη τω η προ σευ χη μου ως θυ μι α α μα α
ε νω πι ι ο ο ον σου ε παρ σις των χει ρω ωνμου θυ σι α
ε σπε ρι νη ει σα κου σον μου Κυ υ υ ρι ι ι ι
ε

ΠΙΝΑΚΑΣ 3

Βιογραφικό: Ο ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΧΑΤΖΗΘΕΟΔΩΡΟΥ γεννήθηκε στην Αθήνα στις 28.10.1940. Από 5 ετών μέχρι και τη στράτευσή του έζησε στην Κάλυμνο όπου τέλειωσε το Γυμνάσιο το 1957. Ψάλλει από 16 ετών. Έψαλε ως πρωτοψάλτης σε διάφορες πόλεις της Ελλάδας (Κάλυμνο, Αθήνα, Πάτμο, Πειραιά, Χανιά) και επί δεκαετία στον Μητροπολιτικό ναό Χανίων. Από το 1988 μέχρι σήμερα ψάλλει στον Καθεδρικό ναό Παναγίας Κεχαριτωμένης Χώρας Καλύμνου. Σπούδασε στα Ωδεία: Αθηνών, Πειραικού Συνδέσμου, Ελληνικών, Ρωμανός ο Μελωδός. Έλαβε Πτυχίο Ιεροψάλτου, Δίπλωμα Μουσικοδιδασκάλου, Αρμονίας, Αντίστιξης και Φούγκας. Με δική του επιλογή δραστηριοποιήθηκε στην Επαρχία. Διορίστηκε στις 11-4-1967 ως καθηγητής μουσικής σε Εκκλησιαστικές Σχολές, στην Ανωτέρα Σχολή Ιερατικών Σπουδών Αθηνών, στην Ανωτάτη Σχολή Οικιακής Οικονομίας Χανίων, και σε Γυμνάσια Β/θμιας Εκπαίδευσης. Τέλος, από του έτους 1985 υπηρέτησε στην Κάλυμνο (τελευταία ως διευθυντής - Γυμνασιάρχης του Νικηφορείου Γυμνασίου) από όπου και συνταξιοδοτήθηκε το 2002. Δίδαξε στα Ωδεία: «Βενιζέλειον» Χανίων, «Ελληνικών» Αθηνών, «Ρωμανός ο Μελωδός» Πειραιώς και σε Σχολές που ίδρυσε ο ίδιος στην Πάτμο, τα Χανιά και την Κάλυμνο (λειτουργεί έως σήμερα με τη διεύθυνση του ιδίου). Ίδρυσε το Μουσικό Εργαστήρι της Ι.Μητροπόλεως Καλύμνου, το Σύνδεσμο Ιεροψαλτών Χανίων (Πρόεδρος του επί 8 έτη) και έχει αναγορευθεί ως ισόβιος επίτιμος Πρόεδρος του. Ίδρυσε τη μικτή Δημοτική Χορωδία Καλύμνου την οποία διευθύνει (έχει παρουσιαστεί σε πολλές πόλεις της Ελλάδας και το εξωτερικό, έλαβε μέρος σε Διεθνή Φεστιβάλ, συνοδεύτηκε από σύνολο εγχόρδων της την κρατικής Ορχήστρας Αθηνών και έλαβε πρώτο βραβείο θρησκευτικής μουσικής στην Πολωνία).

ΜΕΡΟΣ Γ΄:
ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ ΣΕ ΑΛΛΕΣ ΓΛΩΣΣΕΣ

***Music Education
in the Contemporary Method of Teaching
the A Cappella Psalmody of the East.
Theory and Objectives***

JORDAN BANEV

National Music Academy, Bulgaria

jbanev@mail.bg

In memoriam magistri mei Μιχάλη Μελέτη

Resume. Going out from the title of the conference “...singing to Thee in consciousness...” («...έν έπιγνώσει ύμνοϋντας Σε...») this paper focuses on some significant for the music pedagogy ideas. Firstly, the paper explores the musicological view on the basis of which psalmody has been taught and explained systematically during the last two hundred years. The thesis put forward here is that the wide appropriation of Chrystanthus’s *Theoreticon* as a pedagogical guide leads to the subordination of some paramount aspects of the exclusively oral tradition of *psalmody*, to the logic of the classic instrumental music (in first place, of the West). The paper reveals the phenomenon of this music as being dissimilar to the nature of the oral psalmodic tradition of the East. Thus, the consciousness, the understanding and the use of the “instrumentalization” in the teaching of psalmody appears as a crucial pedagogical point for the possibility of being able to transmit the authenticity of this eastern oral tradition of singing.

PREFACE

The title and motto of the third international musicological conference in Volos, Greece, is “Singing to Thee in consciousness” («...έν έπιγνώσει ύμνοϋντας Σε...»). This paper demonstrates how and why it is necessary to be conscious of a certain borderline in the development of the pedagogy of the *a cappella* psalmody, which marked a fundamental change in the way of teaching psalmody and has had a tremendous effect on the last two hundred years of psalmody education. This borderline is the pedagogical (theoretical, didactical and educational) reform in psalmody in the beginning of 19th c., which officially started with the published work of bishop Chrysanthus of Madyth. The purpose of the paper is to show some notable features in the process of understanding and teaching psalmody (e.g., perspectives in teaching the theory of psalmody).¹ As a

¹ Because of its exclusively pedagogical focus, the paper does not devote attention to the musicological, historical and cultural publications already done on the subject of Chrysanthus’ theory. See, for instance: Romanu, K. ‘A New Approach to the Work of Chrysanthos of Madytos: The New Method of Musical Notation in the Greek Church’ – in: *Studies in Eastern Chant*, 5 (ed. D. Conomos). Crestwood, NY: SVS Press, 1990, pp. 90-94; Ξανθουδάκης, Χ. *Το Μέγα θεωρητικόν του*

matter of theory, the new pedagogical or ‘post-Chrysanthus’ situation requires an understanding of and competence in pedagogical and theoretical principles of Western classical music, the principles of Eastern classical music, and the principles of both psalmody and maqam practice. The use of Chrysanthus’ books as pedagogical handbooks introduces two non-psalmody phenomena in psalmody education and perception. The first phenomenon is the equalization and even subordination of paramount components of the strictly “oral”, ecclesiastical tradition of psalmody, to the logic of instrumental classical music – mainly in its Western in first place pursuit of “punctuality”² in writing down the melody by creating a notation that would accurately fixate it. For now, it would suffice to say that this “non-psalmody” phenomenon is better defined as “extra-psalmody”. The second phenomenon is the subordination of psalmody to a particular ethnical origin as if ethnicity and psalmody are in a “cause and effect” relationship. This “non-psalmody” phenomenon is better defined as “para-psalmody”. Both phenomena are, in respect to education, the “face” and argumentation of contemporary psalmody teaching, learning and practice. Becoming aware of this pedagogical reality will enable people to accept psalmody the way it is and will prepare cantors and teachers to transmit it properly, that is “songfully” to the fullest possible extent.

I. THE PEDAGOGICAL METHODOLOGY OF CHRYSANTHUS OF MADYTH’S BOOKS “INTRODUCTION IN THEORY AND PRACTICE OF THE CHURCH MUSIC” (PARIS, 1821) AND “A BIG THEORETIKON OF THE MUSIC” (TRIESTE, 1832)³

In the third decade of 19th century, Chrysanthus of Madyth, the “Teacher of the Theoretical Part of Music” published theoretical works, which became a turning point that lead to a new and different pedagogy of psalmody. These publications mark the beginning of a new period of psalmody pedagogy for all *Rum milleti* (Orthodox people) in what are today the states of Greece, Bulgaria, and Romania et al. Before taking a closer look into the two books we should point out that the most important feature of this period lies in the methodological foundation of Chrysanthus’ method. Generally speaking, the methodological framework of any pedagogy consists in knowledge about the inner organization and regulation of the process of teaching and learning; of the principles of structure, forms and methods/ways of knowledge-based practice. Methodology deals with theoretical research and understanding, which consists in, for example, object of the research, subject of analysis, questions/problems which have, research methods and so forth. Thus, the most important methodological task is to formulate accurately the question the researcher is dealing with; to construct the object of research and, from there, to develop a theory. Chrysanthus’ books were written with the clear purpose of serving as pedagogical guides. In fact, the first book is a didactical book, written “according to the new method”, and “for the benefit of those who learn the

Χρύσανθου και οι γαλλικές πηγές του. The Gleaner, [S.l.], v. 26, p. 141-174, dec. 2008. ISSN 2241-164X. Available at: doi:http://dx.doi.org/10.12681/er.69. Κεντεποζίδης, Στ. *Βυζαντινή Οκτωηχία και Μακάμ στην Ελληνική Παραδοσιακή Μουσική*. Carpe Librum (Αθήνα) 2016. Morgan, M. “The “Thee Teachers” and their place in the History of the Greek Church Music” – in: *Studies in Eastern Chant*, II (1971), pp. 86-99. For a complete bibliography see Αντώνη Ί. Κωνσταντινίδη. ΘΕΩΡΗΣΗ ΚΑΙ ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΤΩΝ «ΛΕΙΠΤΩΝ» ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΩΝ ΤΗΣ ΜΙΑΣ ΦΩΝΗΣ. Αθήνα 2011 (Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας. Μελέται 17, έκδίδει ο Γρ. Θ. Στάθης).

² By using the term “punctuality” I mean to reference its Latin root, which is of the verb “pungo, pupugi, punctum, pungere”, meaning “to prick, sting, puncture”.

³ 1) ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΕΙΣ ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΟΝ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ. ΕΝ ΠΑΡΙΣΙΟΙΣ 1821 – from here on *The Introduction...* 2) ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ ΜΕΓΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ. ΕΝ ΤΕΡΓΕΣΤΗ 1832 – from here on *Theoreticon...*

ecclesiastical music".⁴ The second book introduces a theory of the New Method and is a methodological argumentation for teaching "*The theoretical and practical music*".⁵ The first sentence of the second book is a definition from Aristides Quintilianus: "*Music is the science of melody*". The reader understands that in this book the practice of psalmody, "*the sacred melody which is called "Psalmody,"*"⁶ will be subsumed under the concept of the science of music.

In short, as an abstract, the New Method can be described as a pedagogical endeavor to introduce an easier (maybe even the easiest possible) access to psalmody. The New Method is expected to facilitate the teaching, explaining and publishing of psalmody. The *Theoreticon* is basically both a theory and an epistemological and pedagogical framework of the New Method. Chrysanthus' books are also a product of an endeavor to transform the education of psalmody as "our" ("Greek" or "Byzantine") music, with its theory, didactical system, school books and practical guides.⁷

I.1. The "Music" methodology of psalmody teaching

The first part of our theoretical investigation of the new situation concerns the published theoretical integration of an extra-ecclesiastical notion, which somehow almost immediately became a pedagogical norm. This notion is the Ancient notion of "music".⁸ The titles of both of Chrysanthus' books are explicit – they are about a *music* that we deal with. Psalmody is accepted as nothing more than a part of the world of music. As a distinctive notion, it receives the name "our music" (ἡ ἡμετέρα μουσική) in contrast to the music of Arabs, French, etc.⁹ The first psalmody book based on the New

⁴ The original front page of *The Introduction*: ΕΙΣΑΓΩΓΗ... ΣΥΝΤΑΧΘΕΙΣΑ, ΠΡΟΣ ΧΡΗΣΙΝ ΤΩΝ ΣΠΟΥΔΑΖΟΝΤΩΝ ΑΥΤΗΝ [τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν] ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΝΕΑΝ ΜΕΘΟΔΟΝ ΠΑΡΑ ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΜΑΔΥΤΩΝ, Διδασκᾶκου τοῦ Θεωρητικοῦ τῆς Μουσικῆς.

⁵ Chrysanthus, *Theoreticon*...The title of the first part and the first capital of the book (ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΗΣ)

⁶ Ibid. §1 and 4.

⁷ The first paragraph of the *Theoreticon* preface (written by the editor Panagiotis Pelopidis) provides a clear overview of the educational purposes of the book: Ἴδου τέλος πάντων, φίλτατοι ὁμογενεῖς! ἀναφαινεται και βιβλίον διδακτικόν τῆς Μουσικῆς ἐπιστήμης – Here, my lovely homogeneous people, you finally see before you a didactical book on the science of Music. In the same place Pelopidis calls Chrysanthus "a very educated and highly musical man" (πολυμαθέστατος και μουσικώτατος ἀνὴρ).

⁸ The problem of Chrysanthus' decision to replace psalmody with "music" is connected to the "universal" character of his pedagogical books. We must surely take into account that the process had started almost a century earlier with the constitution of the Patriarchal musical school (Πατριαρχική μουσική σχολή) as an institution. The first one was established in 1727, the 2nd one – in 1776, the 3rd one – in 1791 and the 4th one – in 1815. The fourth one incorporated the New Method through the teachers Gregorios (later Protopsaltēs) and Churmusios (later Chartophylax), who taught the practical part of the Method, and arch. Chrysanthus (later Metropolitan) – who taught the theoretical part. Because the New Method and its music theory were not yet officially published and did not have the educational impact and geographical expansion they received after their publication, there is no room for a methodological critique of the concept of "music" in psalmody education in the 18th c. In a different context Thomas Apostolopoulos says that: "With the domination of the New Method almost all Theories based themselves exclusively on the theoretical work of Chrysanthus" – Ἀποστολοπούλου Θ. Κ., *Ο ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΚΩΝΣΤΑΣ Ο ΧΙΟΣ ΚΑΙ Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΣΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ. Μουσικολογική θεώρηση ἀπὸ ἔποψη ἱστορική, κωδικογραφική, μελοποιητική και θεωρητική* (Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται 4, ἐκδίδει ὁ Γρ. Θ. Στάθης), ΑΘΗΝΑ 2002, p. 96). Despite its different context, the conclusion of Apostolopoulos is relevant to our analysis. The pedagogical analysis of the contemporary psalmody education, and its "musical" character, cannot address the pre-Chrysanthian appropriations of the term.

⁹ Paradoxically, however, this frame of mind in regard to psalmody and its status as a particular music at once separates it from and unites it with other musical traditions. Based on the concept

Method was published in Bucharest in 1820 under the title: *New Anastasimatarion, translated according to the [recently] appeared new method of THE MUSIC*.¹⁰ Phrases like “music teacher” and “music lovers” (μουσικοδιδάσκαλος, φιλόμουσοι) are often used in it. This terminological framework is still used today and has become, in essence, *the way of thinking and teaching psalmody*. “Psalmody” is replaced by “music” as the keyword for ecclesiastical song. There are plenty of examples for this in a contemporary education and practice. A recent Protopsaltēs of the Patriarchate of Constantinople, Konstantinos Pringos published in the middle of 20th cent. a series of psalmody books with title “Music bee house” (Μουσική κυψέλη). We can assume that it would not have been possible – or, at least, agreeable – to call it a “Psalmody bee house”.¹¹ One other sign that “psalmody” was substituted with “music” in the ecclesiastical dictionary is the usage of the address “Your greatly musical Mr. ...” (Μουσικολογιώτατε κύριε...) for a Protopsaltēs.¹² The Constantinople Patriarchate introduces new *officia*, including “Ἀρχων μουσικοδιδάσκαλος τῆς Ἁγίας τοῦ Χριστοῦ Μ. Ἐκκλησίας – the leading musical teacher, of Great Christ’s Church.”¹³ It remains unclear whether by using these “music titles” the Church wants to give more authority and importance to the First chanter, or, whether she wants to be able to compete with the *music* (and not “psaltic”) of the outside world. In any case, for the Christian orthodox hymnological practice the title “Protopsaltēs” (Primo cantor) is so high – actually, the highest one – that other, worldly titles demote the psaltēs and place him outside of the cult and the Church, by leaving him abroad, in the world. There, the psaltēs has to show, establish, and, finally, to prove in front of (other) musicians – maestros, virtuosos, conductors and musicologists – the *musical* dignity of his traditional and fundamentally *a cappella* monophonic singing. Chrysanthus’ books are a brilliant example of such an effort to prove the “musicality” and dignity of Ecclesiastical *music* with its “New Method” of education. And, correspondingly, once the psaltēs agreed to be a musician, he had to achieve musical levels of knowledge, which remains part of one of the most difficult pedagogical objectives of contemporary teaching of psalmody. This objective is to prepare the psaltēs to actively or passively participate in the argumentative defense and protection

of (world) music, it unites it with other musical traditions in the common body of human musical activities, and separates it, as a particular tradition, from the others. In this case the difference between psalmody and music is only a difference within the category of (world) music.

¹⁰ The original title is: Ἀναστασηματάριον Νέον. Μεταφρασθὲν κατὰ το νεοφανῆ μέθοδο ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ.

¹¹ The same word choice can be seen in many books. Athanasius Karamanis, Protopsaltēs of Metropolitan church of Thessalonica between 1952 and 1983, published seven volumes with hymns under the general title *New music collection* and *New music bee house*. In 1981 he was granted the *officium* Archon Protopsaltēs of the Most Saint Archiepiscopate of Constantinople (Ἀρχοντος Πρωτοψάλτου τῆς Ἁγιωτάτης Ἀρχιεπισκοπῆς Κωνσταντινοπόλεως). For more information on the *officia*-practice, see (in English): Macrides, Ruth, J.A. Munitiz, Dimiter Angelov. *Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court: Offices and Ceremonies* (Series: Birmingham Byzantine and Ottoman Studies), Routledge 2013. In Greek, see: An Interpretation of the bishop Agathangelus – in: http://www.apostoliki-diakonia.gr/gr_main/catehism/theologia_zoi/themata.asp?cat=hist&NF=1&main=texts&file=46.htm; the master graduation thesis of Rafael Katsara in the University of Thessalonica: Κωδινού του Κουροπαλάτου, *Περί των οφφικίων της Μεγάλης Εκκλησίας*, εκδ. Βόννης, 1839 (mainly pp. 12-27) – <http://ikee.lib.auth.gr/record/128522/files/GRI-2012-8044.pdf>.

¹² E.g. this address had been officially used from the Constantinopolitan Patriarchate and the Holy Synod of Greece for the famous protopsales of 20th c. Athanasius Caramanis and Athanasius Pettas.

¹³ E.g., in the 1st of December 2013, after the Liturgy: “Ἡ Α. Θ. Παναγιώτης, ὁ Πατριάρχης [...] ἐχειροθέτησε τὸν Μουσικολ. κ. Νικόλαον Στέλιαρον εἰς τὸ τοῦ Ἀρχοντος Μουσικοδιδασκάλου τῆς Ἁγίας τοῦ Χριστοῦ Μ. Ἐκκλησίας ὀφφικιον – https://www.orthodoxcouncil.org/addresses-and-texts/-/asset_publisher/fNvoWrMe3Xst/content/dekembrios-2013/32008?inherit.

of the ecclesiastical music. Compare a characteristic note from Ioannis G. Zografos Keiveli in 1875: “*The Ecclesiastical Music* (both words in capital letters – JB) which is so despised and disregarded by the Europeans could not be successfully and without any change the European melodies together with their harmony and rhythm”.¹⁴

After Chrysanthus, this “musical” understanding was so widely accepted that both on a local and on an international level it was agreed that psalmody has an intrinsic musicological objectivity. For example, conferences on the topic of psalmody are deemed “musicological”, people study Byzantine music and found faculties of Byzantine musicology.

The pedagogical observations expressed so far have the purpose of pointing out how Chrysanthus’ books put a seal on the belief that the Church does not have or, moreover, cannot give birth to an original expressiveness of singing. That is, the Church can only take one criterion or another – invented and developed outside of the Church – for musical expressiveness and, eventually, correct it for adequate ecclesiastical use. Thus, the classical musicological task of finding, reproducing and describing different *elements* of the whole music with all their particularities in various musical theories and practices emerges as a main pedagogical and scientific task and is followed by an attempt to situate them in Orthodox practice.¹⁵

I.2. The “Historical” teaching of psalmody

From the viewpoint of normative pedagogy, reflection on the affirmation of psalmody as “music” has a formal side, as well. As a school discipline psalmody is taught in music schools. Today, the official document – as approved by the Greek state – which gives authorization to a singer to teach psalmody, usually says: “Diploma of Byzantine Ecclesiastical Music”. The name “School of Byzantine (ecclesiastical) music” is also the usual name for these kind of schools in Greece, and they are many.¹⁶

There are two problems in this position of music-psalmody education. Firstly, there is a discrepancy in the musical content. It is a well-known fact that a Diploma of Byzantine *Secular* Music does not exist. So, it seems obvious that if there is no subject called “Byzantine secular music”, there is, respectively, no need to name the subject of psalmody “Byzantine ecclesiastical music”. Additionally, why do cantors teach “Byzantine music” if the notion of Byzantium and the term “Byzantine” appeared in the field of History, not in the so-called “Byzantine empire,” and even outside of the pre-

¹⁴ Music Collection of Different Greek Songs. Second part. Istanbul, publishing house “The East” 1875, p. 7 [ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΑΠΑΝΘΙΣΜΑ. ΠΕΡΙΕΧΟΝ ΔΙΑΦΟΡΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΑΣΜΑΤΑ. Μελοποιηθέντα παρὰ διαφόρων ποιητῶν. Ἐκδοθέντα δὲ παρὰ ΙΩΑΝΝΟΥ Γ. ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΚΕΪΒΕΛΗ. ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΣ. ΕΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΙ ΕΚ ΤΟΥ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΥ «Η ΑΝΑΤΟΛΗ» ΕΥΑΓΓΕΛΙΝΟΥ ΜΙΣΑΗΛΙΔΟΥ 1875].

¹⁵ E. g., cf. Theoretikon... cap. 9, § 66: “The pentachord system is also called Trochos (circle) and contains five intervals. According to us, these intervals are tones, but according to the ancient Greeks they are three tones and one *leimma* (one of the half tones). These fourth intervals are “bordered” by five sounds: we call them *pa voy ga di Pa*. The ancient Greeks are *te ta ti to Te*.” The whole a) note of the same paragraph gives us information about the polysyllable sounds and their names in different epochs and cultures. See Ἀποστολοπούλου Θ. Κ., *Ο ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΚΩΝΣΤΑΣ*... pp. 87-91, for an expression of the need for a musicological study and an extended theory of ecclesiastical music, together with an analysis on what “music theory” should contain (with a bibliography on the topic).

¹⁶ Many of the official certificates edited by these schools of “Byzantine music” are approved by the Greek Republic, Ministry of Culture and Sciences (Direction of Music and Fine Arts). Compare *The Ecclesiastical Foundation of Byzantine and Traditional Folk Music of the Holy Archdiocese of Athens*, founded in 2016, which was created after the suggestion of the Blessed Archbishop of Athens and all Greece Mr. Hieronymus the Second, approved by the Permanent Holy Synod (429/281/8-2-2016) and published in the Newsletter of Greek Government (644 /B/ 10-03-2016).

Christian town of Byzantium? In other words, in teaching how to “sing to the Lord”, cantors use a notion which is incorrect from the standpoint of psalmody – it does not come from inside its tradition or, generally, from the tradition of the Church. Thus, the so-called “Byzantine music” cannot rightfully be called “byzantine”. But also, it can hardly be called “music” since in Eastern Orthodox Churches the name of the singing people was *psaltes* and the singing was a *psalmody*. The study of these psaltes was also in psalmody or in *psaltikē technē*.¹⁷ In contrast, while considering this of highest educational and practical value, today we try to “meet the objectives” of a *musical* education.

Secondly, there is a methodological problem in defining psalmody as Byzantine music. Byzantine music is not the Christian Orthodox psalmody. First, because the notion of music includes every musical practice and second, because so called Byzantium had citizens with *music* and faith other than the Christian Orthodox.¹⁸ It is an entirely non-psalmody claim that the foundation and framework of every pedagogical psalmody situation is “Byzantine” – among other things, because the “classical” student repertoire includes, almost exclusively, songs written by cantors who lived long after the fall of the imaginative town of “Byzantium” and the end of the Byzantine state.¹⁹ In essence, a historical or cultural horizon cannot serve as the main line of argumentation for psalmody education. If the songs that are to be taught were written before the fall of Constantinople, there would not be a “musical” (or even better, “psaltic”) reason to teach “Byzantine music” – just as no one ever teaches, for example, Habsburgian or Prussian music (instead of teaching Leopold Hoffman, W. A. Mozart or Felix Mendelssohn Bartholdy). Music teachers do not teach imperial music but rather individual composers. To teach *Byzantine music* means to teach the music of the Byzantine empire.²⁰ In fact, a

¹⁷ For example, in the famous treatise of the Manuel Doukas Chrysafes, finished in July 1458, the basic notion used is “art of chanting” (ψαλτικὴ τέχνη) which is quite far from “Byzantine music”. See. Conomos, D. (text, translation, commentary and edition) *The Treatise of Manuel Chrysaphes, the Lampadarios: On the Theory of the Art of Chanting and on Certain Erroneous View That Some Hold About it*. Wien 1985. Here, there are very few occurrences of words related to “music”, in fact only three: “the whole musical art” (τῆς μουσικῆς ἀπάσης τέχνης, line 97) “the most musical” (μουσικώτατος, line 253, 468, εὐμουσώτατος, line 520 – both for the John Koukouzeles). All of them are not nouns and “music” does not come up as a word by itself, let alone as a notion. So, obviously, these occurrences do not have pedagogical value or significance.

¹⁸ “Byzantium”, as well as “Byzantine”, is a scientific (historical) and political term, rather than one of faith – it defines man politically, rather than ecclesiastically. Many “Byzantine” Genoese and Venetians, Jews or eunuchs (emasculation is forbidden by the Church) were byzantine citizens for ages. In the heyday of “Byzantine” hesychasm and the flourishing of the extended (ornamented, *kalophonic*) chants, some of the most educated and politically influential people were not only Latinophiles, but also Roman Catholics. Andrew Chrysoverges was, for example, “the chief Dominican monk in the East” (*Popova, I. Byzantium – Italy. Some aspects of the cultural interaction (14th – 15th cent)*. Veliko Tarnovo, 2004, p. 99. Popova cites Loenertz, R.-J. *Les dominicains byzantins Théodore et André Chrysobergès et les négociations pour une l’union des église grecque et latine de 1415-1430*. – In: Idem. *Byzantina et franco-graeca. Storia e letteratura*. Raccolta di Studi e Testi, bol. 145. Roma, 1978, 77-130, p. 121). In her book Ivaila Popova expands on ideas and work of the most politically influential “Byzantines” Dimitri and Prochor Kidones, Manuel Chrysoloras, Theodor and Andrew Chrysoverges, Manuel Calecas and others who also were non-orthodox.

¹⁹ Normally, lessons are based on the *Short and Half-extended Anastasimatarion* written in 19th c. by Ioannis Protopsaltēs and/or Petr. This new style of psalmody, the *Half-extended* one (ἀργοσυντομον μέλος), was “invented” in the second half of the 18th c.

²⁰ The subject of “Byzantine music” presupposes at least that 1) there is a sufficient number of people who, after 1453 and the Fall of the Empire, continued to be citizens of Byzantium, 2) even after the revolutions of the 19th and 20th centuries, the so-called “Byzantine” (and not “Roman”) Empire still exists; 3) psalmody is a music and this music is an orthodox imperial music, i.e. the Byzantine one.

subject such as this is possible, but it would be completely different: it would be a historical reconstruction of the musical world of the Eastern Roman empire. However, when we imagine such an education, a question immediately springs to mind: what (music) identity does an education in *imperial music* introduce me to? An empire is a multiethnic space that exists in a constant flux of cross-cultural permeations. It often encompasses an enormous geographical space that includes many languages, religions and musical traditions. Similarly, the maqam system, for example, works with names which are common to Persians, Arabs, and Turks – all of which coexisted in the lands of the Ottoman empire. Having a diploma in Ottoman music, a student should, at first glance, identify himself with Persian, Arabic, Turkish, or, maybe, Islamic music. However, such a diploma would also have to include the Christian ecclesiastical *music* which lived on in the Ottoman empire. Ironically, this would be necessary for the legitimation of contemporary psalmody education through its historical (imperial) roots – today one can study “Byzantine music” only because it was also part of the musical space of the Ottoman empire. (One might even dare to ask what would happen if, as a musician, someone received three diplomas – an Ottoman, a Byzantine and a Habsburgian one?)

Suffice it to say that these problems have nothing to do with the ecclesiastical singing *per se* and its authentic pedagogy. In short, to pretend to educate in some ancient, ethnical or imperial, i.e. historical music, instead of teaching “singing to the Lord”, fosters an extra- and para-psalmody mentality. The institution or faculty that offers such an education should be named, for example, “School of Christian Orthodox Psalmody”, and the title of its Diploma – “Diploma of Psalmody” or “Diploma of Eastern Orthodox Singing”.

I.3. The foreign content of psalmody education

The education in psalmody is also alienated through something I would like to call “musicologization”. Normally in Greece, to obtain a Diploma for being psaltēs requires school curriculum with the following “obligatory” disciplines: Hymnology, Liturgics, History of Byzantine Music, Solfeggio, Metrics, and Harmony. In other schools, such as the Karditsa School of Byzantine Music, the student also takes exams in Piano and History of European Music! The student is expected to graduate in a period of 4 or 5 years. Here it is important to point out that almost half of the disciplines have nothing to do with the *a cappella* tradition of psalmody. They have been appropriated from Western education in music and are alien to the music of the East as a whole. The pedagogical purpose of such a model is, in fact, purely musicological and forces psalmody into the framework of “punctuality” of *disciplina musica* – music is examined in terms of the objectivity of natural sciences, in particular physics, as when the intervals in a particular ēchos are being measured in an attempt to specify their mathematical quantity, in the vein of attaining exactness similar to that of the equal temperament system of the West.²¹ Consequently, the Church ēchoi find themselves

²¹ The Commission, which was appointed in 1883 by the Ecumenical Patriarchate to investigate the growing “xenophonía” in ecclesiastical song expresses its regret that “teachers of ecclesiastical music do not listen to the old and classical melodies, but instead are bringing new material and melodies into the existing repertoire following their own taste, giving chant an artistic value in itself” (op. cit.: 7). Its purpose was “to salvage the substance of the sacred chant (to hieró mélos)” (op. cit.: 4). However, Chrysanthus’ reform was not only praised by the Commission (op. cit.: 9) but it went so far as to create a new instrument, the *psaltērion*, similar in structure to the organ (op. cit.: 27, 30), which was to be attuned to the “correct” intervals of all eight ēchoi. The Protopsaltēs of the Great Church at the time, Georgios Violakis, was chosen for to task to sing these correct intervals. The measurement of the intervals of the eight ēchoi implies the scientific presupposition that a correct measurement is necessary for saving the original ēchoi. This is, in fact, itself a sign of the positivistic musicological turn in psalmody education. All

punctured according to the Western principle of notation. It is clear that the existence of such programs in education of psalmody is accompanied by a particular way of thinking about psalmody, which is based, in the best-case scenario, on a musicological foundation and, thus, on an extra-psalmodic criterion. As additional proof of the one-sided musicologization of psalmody, we find no clue of the same requirement in European music. Nobody who wants to study piano or to be an opera singer is obliged to take exams in the art of chanting “psaltikē”, or maqam music, or Persian *dastgah*

From these observations we can concur that, as “music”, psalmody is pedagogically considered a part of *world music*, taught in the theoretical framework of traditional musicological procedures; as a *disciplina*. Psalmody is, thus, considered externally. It is self-alienated. It is not longer a phenomenon with its inner, “churchfull” being, but derives from outside the Church, even from outside the Church’s forerunner – the Synagogue – and independently of both of them. Pedagogically, psalmody is thought and taught without an individual, let us call it, “psalmody” mode of existence, but as a kind of *music* among other music kinds – first of all, of ancient Greek, and, thus, of European origin. All possible answers to questions such as “What is a “churchfull” psalmody way of being?”, “Is a “psalmody nature” possible?” and “How can a student learn such a “proper” psalmody?”, need to develop from a theoretical foundation, different from the “instrumentalized” or, in our case, Chrysanthian one. By considering such a theoretical foundation in the framework of a different pedagogical methodology, the end of this paper gives clues towards the answers of these questions.

I.4. The “Ethnical” and cultural psalmody teaching

After psalmody was generalized *into* music, many of the important themes and questions regarding music were directed at psalmody as well. Let us call them “sociological themes-questions”. From the vantage point of psalmody, they are obviously external. Even with regard to music they are “external”. One of them is the desire to find the true origin of a particular music (theory or practice). Church music, respectively Byzantine music, becomes an object of such a desire. From this point of view, the New Method of psalmody education is a fundamental step not only towards its definition as music, but also towards the “nationalization” of this “music-psalmody”. Chrysanthus gives a sufficient number of quotations from ancient Greek authors, attempting to demonstrate that psalmody *is*, firstly, music, and, second, an heir to ancient Greek music (both in the theory and practice).²² The clearest proof of this

quotes in this note are originally cited in: Lind, T. T. (2012). *The past is always present: The revival of the Byzantine musical tradition at Mount Athos*. Lanham, MD: Scarecrow Press: 67-71.

²² E. g. Chrysanthus, op. cit. p. 6, §13, n. a). See p. 156 the note for §347. See also Παναγιωτοπούλου, Δ. Γ. *Θεωρία και Πράξεις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς (Μέθοδος μετὰ πολλῶν ἀσκήσεων καὶ παραδειμμάτων)*. ΑΘΗΝΑΙ 1997 (6-th ed.), p. 167, note 18. It is easy to notice that for these pedagogical positions is somehow natural to investigate and discuss the ethnical and cultural (territorial) origins of psalmody. As a result, important questions in such pedagogical books seem to be “Whom does this music belong?” and “Which music is “our” music, which music is “their” music?” As proof of the deep pedagogical significance of the “para-psalmody” education in music only two, contemporary examples are sufficient: 1) The goal (σκοπός) of *The Ecclesiastical Foundation of Byzantine and Traditional Folk Music of the Holy Archdiocese of Athens*, mentioned above, is the “[...] retrieval, presentation, teaching and transmission of the music tradition of Hellenism (emph. – JB), in the field of Byzantine ecclesiastical music, of the traditional folk music and traditional dances, and of the more general presentation of the Hellenic culture (πολιτισμός).” (<http://www.sholi.gr/poioi-eimaste>), 2) In 2018, a new project was realized by the Bulgarian Musical Society with the title *Ab(sic!) Obriente Lux. Music of the Orthodox East*. According to Stefan Galabov, producer and chairman of this society, the main goal of this project is “[...] to present the European musical roots of Bulgaria, through the Slavic-Byzantine ecclesiastical music performed in our lands, within the framework of the Byzantine world – a sui generis prototype of

continuation would be to demonstrate and affirm the equivalence or parallel between the ancient *tropoi* and the Church *ēchos*. In capital II, § 285-293 of his Big Theoretikon, Chrysanthus presents us with the following theoretical framework:

“The First genre (eidos) of Melody is that which holds the Hypermixolydian tone (or position). The melody-creators (melopoiētes) call it First *ēchos*; the second – the Mixolydian tone – is called Second *ēchos*; the third – Lydian tone – is called Third *ēchos*; the fourth – the Phrygian tone – is called the Fourth *ēchos*; the fifth – the Dorian tone – is called the Plagal first; the sixth – the Hypolydian tone – is called Plagal second; the seventh – the Hypophrygian tone – is called Barys or Grave *ēchos*; the eighth – the Hypodorian tone – is called Plagal fourth.”²³

It is obvious that secular criteria about psalmody, as those in the books of Chrysanthus, transform the psalmody with its fully liturgical character and way of teaching into a part of cultural heritage, an inherited music. Psalmody is taught as “ours” or “theirs”, as Byzantine (which is sometimes considered the same as Greek), Arabic, Bulgarian, etc., as a cultural fact. From here on, psalmody accepts its place in education as a mode of *cultural* education in music, whose similar appearance to the original psalmody remains only in its usage in the ecclesiastical cult. In order to be legitimized, an education in psalmody must be introduced as a constituent of *intercultural education* and *comparative* music education. An integrative and analytic education such as that which is based on the methodical process of *acculturation*. In the context of Chrysanthus’ ideas, it is *linked* to the culture of Ancient Greece as “our” music and its intellectual context.²⁴ This is the proper music-secular criterion for psalmody education.

the European Union” – p. 9 (Address to the readers). In the same book, in the article “Is Our Singing Byzantine or Eastern?” the author Lyubomir Ignatov does not entirely reject the validity of the term “Byzantine” with the “ethnic” argument that this singing has a multinational origin, including “moreover Semitic-Iranian”(sic!): “[...] as for the term of the monodic ecclesiastical singing “byzantine”, we should not fanatically stay away from it, since, in its fundamentals (IV-VI c.), we see the Greek, Roman, Syriac and moreover Semitic-Iranian singing tradition” – p. 41. Of course, in this field “ethnic” research is not always accepted. See, e.g., Merih Erol, *Greek Orthodox Music in Ottoman Istanbul. Nation and Community in the Era of Reform*. Indiana University Press 2015. Especially in pp. 118-120 she criticizes the tendency to nationalize the Orthodox music. For an overview of the Chrysanthian “Greek” movement see Άντωνή Ϊ. Κωνσταντινήδη. ΘΕΩΡΗΣΗ... pp. 45-49, notes 8-17.

²³ From a historical point of view, it is worth mentioning that the fixation introduced by the Big Theoretikon has both predecessors and successors. The origin of the problem is not contemporaneous with Chrysanthus and one can see that Michael Psellos in 11th c., George Pachymeres and Michael Bryennios in 13th and 14th centuries try to assimilate the ancient thinking about music and to try to approve the straight (cultural) succession of between Orthodox music and the ancient Greek one. We can see that this path of legitimation is still powerful. See, e.g., in Παναγιωτοπούλου...p. 124, f. 2. Καραγκούννης, Κ. Χ. *Η Καταγωγή τής Έλληνικής Έκκλησιαστικής Μουσικής*. Βόλος 1995, p. 20-25). Σταθης, Γρ. Θ. ΜΩΡΦΕς και ΜΩΡΦΕς ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ *Ήτοι Μελοποιία – Μορφολογία τής Βυζαντινής Μουσικής*. ΑΘΗΝΑ 2011, p. 16. Gr. Stathis speaks about “an autonomous Hellenic music culture” to which a broadcast series with a pedagogical purpose was dedicated in 1987: “[...] a series of radio programs with the main goal of a music education (παιδαγωγία) – historical, morphological, aesthetic – in the field of written tradition of Byzantine and post byzantine Psaltic Art”.

²⁴ An analogous move in Bulgaria was the attempt to find and the “old Bulgarian style” of psalmody. Together with the Serbian style of Octoechos performance which also emerged in 19th c. research into the old Bulgarian style is part of the overall agenda to investigate “our” culture, as opposed to “theirs” (in first place the “oriental” Greeks and Arabs). The opposition became too general and came up to the rejection of the “Greek” and “Arabic” psalmody as not “our” and thus, as inconvenient first of all for the Holy Liturgy (as served in the cities). The acceptance of the opposition has not only affected the way of ecclesiastical singing but also the choirs’ type. In

Methodologically speaking, this is a socio-cultural education. Furthermore, different secular criteria appear, which are, strictly speaking, not even “musical”: marketing, social, political. Thus, the teaching of psalmody bases itself on the methodological grounds of cultural education and its legitimation. The professional success of students in psalmody also follows the mode of a career in music.

From a methodological perspective, the educational model of Chrysanthus has to do with the values and mentality the student is introduced to. The student is confronted with a theoretical framework, which can be applied to many musical traditions and contains nothing specific to the *a cappella* Christian praise of psalmody. This framework is based on: a) the traditional musicological criteria about music and its practice (with its mathematical and scientific instrumentarium); b) the need for cultural argumentation (in order for any music to have value and identity); c) the necessity for a musical genre or style to have ethnical importance and to reflect the grandeur of a people as a “traditional” music.²⁵ These reference points have been widely accepted and highly valued as research guidelines in the Orthodox Church education in general. Today they are still applied and are sometimes powerfully promoted. This is why one should be aware of their presence and have substantial knowledge of them, if he is to understand *how* psalmody “works”, and, in the intention to praise the Lord, to *whom* or *to what* it belongs.

II. THE AMBIVALENCE OF MODERN PSALMODY NOTATION. THE NEUME AS INSTRUMENTAL PUNCTUM. NEUME NOTATION AS A UNICODE WRITING SYSTEM

The distinctive characteristic of both of Chrysanthus’ books is that the method of psalmody education therein has radically been changed. The study of psalmody occurs through the use of separate syllables, i.e. isolated sounds for different, “punctured” sound-positions of the scale/s. The syllables are completely new. They are seven in number and have seven different names. Their use is based on a procedure of extracting

almost all cathedrals and big churches in Bulgaria the “convenient” choir became (and still is) the polyphonic choir. This choir is only one and has a particular conductor. (According to the typicon of the Great Church which is the model for Bulgarian parish churches, the choirs must be, of course, two – form the right sight and from the left) In the capital city and in its region, there was a period of time when no parish church had right and left cantors for the whole annual cycle of services. Today, as far as I am aware, there is only one (and dubiously existing as such – the choirs are not permanent). In its ethnical goals the New Method is also a representation of the spirit of Renaissance in its “RE-cultivation” of old cultures. Once it is postulated as a place of origin for the psalmody of the Church, the ancient Greek culture appears with musicological “dignity” and uses its *aesthetic* qualities – as a stimulus for pure aural pleasure – to become a fundamental criterion in assessing the Orthodox ecclesiastical singing. Thus, not only do professional Byzantine choirs prepare themselves for competitions (in the same way as other professional choirs), but it is also common sense to have “concertos” and to listen even to Byzantine music “oratories”.

²⁵ Concerning the Christian faith, I have not yet heard or seen any controversy or debate about the ethnical origin or property of the Cross or of the prayer, especially of the so-called “Jesus prayer” but the same doesn’t hold with the prayer “in sounds”. The desire to be (the) owner of one music or of a cultural form/phenomenon can be seen as a problem in education and the life-with-art, in general, expressed not only in pedagogical books and practices, but also in academic exchanges. One reason for such a desire could be that art (in general) is treated as a characteristic trait of any identity. It is difficult to find an identity outside of a particular culture. One can identify himself with many different aspects of a local culture, actually recognizing it as “his” culture. It is exactly because people rarely identify themselves with their faith or their prayer – which, as coming from the omnipresent God, simply cannot be “regional” or “national” – they try to identify themselves with something else, such as ethnical origin, language, music, country and so forth.

seven tone names from any melodic type and placing them on a scale in the range of the music interval *septima*. This method is accepted as a guideline for explaining music in general. Names' repetition is possible, if it follows the rule of the scale, i.e. the eight tone is the first repetition of the first one. Not only students, but also improved musicians learn psalmody by exercising the melody by "syllabizing" it, after which the text is added to it. In Western music, this method of learning is known as "solmization" or "solfeccio" and was introduced in XI c. with the pedagogical reform of Guido Aretinus. In Chrysanthus' case the solmization is called "paralagē" (παραλλαγή, variant, variation)²⁶ and has the following syllables *pa-vou-ga-di-ke-zo-ni (pa)*.²⁷ With the introduction of the New Method, the neumatic notation becomes only one type of codification – one of many musical codes, suitable for the education and performance of different musical types and melodies as, for instance, maqam and folk music (cf. *Appendix n. 2*). The student is engaged with ways of teaching and thinking, which are entirely demonstrative – that is, objectively represented into scores – and still more secular. With his method Chrysanthus "recodifies" the Western instrumental notation in the spirit of "punctuality" and transforms the neumatic notation into a fully denotative form of musical writing.²⁸

The methodological framework of this method is *not* founded in psalmody and in the art of psaltikē, but is independent from it and could be applied as a system of music codification to many different kinds of music. In contrast to such a pedagogical independence, *to be "in psalmody"* means to be "in" the entirely *a cappella* way of thinking and singing which makes up its essence and exclusiveness. In such a *modus vivendi* it differs not only from any music, but also from many other Christian sorts of singing. Of course, without arguing *what the difference is* between the phenomenon of psalmody and the phenomenon of worldly music, it would not make sense to differentiate between different ways of notating them either. And if the difference between psalmody and music is to be upheld, then it must be investigated whether Chrysanthus' notation is suitable for the task of bearing the Church psalmody (as psalmody). The methodological problem, however, is not whether Chrysanthus' educational reform could serve ecclesiastical purposes, but whether his pedagogical system *is* ecclesiastical or extra-ecclesiastical in origin. *For psalmody, to be essentially ecclesiastical means to exist without an instrumental criterion for being.* However, the new system of Chrysanthus breaks with this exclusiveness and teaches psalmody outside of its ecclesiastical "nature", that is, *in its entirely vocal way of being* (in voce, ἐν φωνῇ). Consequently, with the fundamental changes it introduces, the New Method becomes fully applicable to different music practices and educational processes.²⁹ The New Method teaches a mentality, entirely different from that of psalmody – the instrumental one, *in instrumento musicale*. The foundation and logic of this new ēchos

²⁶ *Theoretikon...* Cap. 5 On Paralagē of the Diatonic genre, §43: "[...] Paralagē means to put into practice the sound (φθόγγος) syllables on the written songs ... Thus, the polysyllable sounds move away from the melody as much as the monosyllables come near to it." The "polysyllable sounds" were an old type of *parallage*.

²⁷ *Theoretikon...* §14. In cap. 2, §21 footnote a) Chrysanthus gives some historical information about Guido (Γουΐ), but without expanding on his pedagogical ideas and the sense of his reform in general. Antony Konstantinides gives a short, but exhaustive review (with some important bibliography) on the influence of Western music on Chrysanthus theory – Κωνσταντινίδης, Α. Op. cit. p. 45-46 with n. 9 and 10.

²⁸ Cf. Lind, T. T. op. cit.: 63. The author says that the Three Teachers of the New Method introduce elements of Western notation disguised in Greek clothing. It could be added that, historically, the Chrysanthus' reform coincides with the development of the big idea of the "work of art" in Western Europe. In the center of this idea lies the figure of the composer who usually does not accept interventions and changes in his work. Thus, the work of art becomes *un-alterable* and, thus, it must be codified as punctually as possible.

²⁹ As an example, it is easy to take the contemporary broad usage of this notation for teaching traditional folk music in Greece. Cf. the mentioned book of Kentepozides.

understanding have a profound pedagogical impact – they turn teaching *psalmody* into teaching *solfeggio* (as the right path toward music³⁰) by using the well-known scale principle and order. The pedagogy of the New Method is no longer about the psalmody itself. It is about the pedagogical possibility to approach *music* quickly and painlessly, which consists in teaching its intervals, melodies and rhythms as ingredients of a given music (secular or ecclesiastical). This educational solution is disconnected from the ecclesiastical psalmody. Its purpose is the establishment of an absolute code system (if possible), based, in this case, on the principle of solmization. The New Method lends the theoretical and practical possibility of understanding the Orthodox neume notation as one of the existing systems of music codification, which can mutually replace one another, perhaps under the condition of recognizability of the basic melodic lines. The methodological spark of the interchangeable code systems (cf. *Appendix* n. 1 and. 3) produced both pedagogical (in teaching) and music (in publishing) results.

Methodologically, the main problem here has to do with the question: why people agree to teach and learn first of all an isolated tone-order, an instrumental scale?! Why people accept an abstracted acoustical experience, the instrumental one to be the educational criterion for the correct sounding of the a cappella psalmody? Chrysanthus clearly speaks about that in § 431 and 432:

“Apart from that (the solfeggio verification of a written melody) a better and more profound test takes place with the help of a given musical instrument [described in § 50]. Because then [with an instrument] we find a mistake by a half tone and $\frac{1}{4}$ of the tone” [...] “Because [those sounds], which the voice produces in an invisible way in the throat and in the mouth, the musician can see on the instrument with his own eyes. The mistakes, which happened to escape from the attention of the mind when someone produces melody (only) through the voice, become apparent and can be corrected.”³¹

The Chrysanthian method introduces at least four issues in teaching the *a cappella* oral tradition of psalmody:

- a) Solfeggio/paralagē has nothing to do with a ēchos and do not represent any ēchos
- b) The upper sign of the keys does not show the mode position, but only the note position in the scale and, eventually, the genre. The same is, later, with the written *ison* (bourdon)
- c) The notation becomes a Unicode music writing system and the student attains a general musical competence with nothing particular to the ecclesiastical psalmody. With the New Method the objective of psalmody education is to become a musician capable of writing and singing any sort of music through this notation and theoretical system.

³⁰ Or even as the most important, the first “proper” musical discipline. Both views are hardly problematic if we consider the song as a non-professional phenomenon and as an *always* existed (and before any notation) human activity.

³¹ Πλὴν καλλιωτέρα καὶ βασιμωτέρα δοκιμὴ γίνεται διὰ τινος ὀργάνου μουσικοῦ. Διότι τότε εὐρίσκεται καὶ λάθος ἡμιτονίου, καὶ τεταρτημορίου τόνου. [...] Ἐπειδὴ ἐκεῖνα ἃ τινὰ ποεῖ ἀοράτως ἢ φωνῇ μέσα εἰς τὸν λάρυγγα καὶ εἰς τὸ στόμα, ταῦτα δύναται νὰ βλέπει μὲ τοὺς ὀφθαλμοὺς τοῦ ὀ μουσικὸς ἐπὶ τοῦ ὀργάνου. Ὅσα δὲ σφάλματα τύχη νὰ φύγῳσιν ἀπὸ τὴν ἀντίληψιν τοῦ νοῦς, ὅταν μελίξῃ τινὰς μόνον μὲ τὴν φωνὴν, αὐτὰ διὰ τοῦ ὀργάνου φανερόνονται, καὶ ἀξιοῦνται διορθώσεως. The instrument is mentioned in § 50 and its name is *Pandurida* or *Pandura*, *Tampura*, or *Tampur*. It is “easier for teaching” and “it is more accurate for finding (διὰ τὴν γνώρισιν) of the tones, the half-tones and, simply, of the intervals” – note β) in the same paragraph. *Pandura* is a string instrument and in two types (pear-shaped and oval) and had been widely used in Assyria, Persia, Egypt and North Africa. From there the first type passed to Greece and to the Roman Empire, while the second passed to Spain.

d) Connected to the Unicode neumatic notation is the “psalmody score” as a phenomenon and prerequisite for the student – to write down in a perfect way the melody

a) Compare the examples of Chrysanthus in § 45 and 46 of his Theoretikon, where a proper exercise of scale solfeggio and of intervals of a third, fourth, sixth and seventh are given as a primary teaching model:

Πα γα βη δι γα κε δι ζω κε νη ζω πα
 Πα ρ ζω νη κε ζω δι κε γα δι βη γα
 πα πα ρ δι βη κε γα ζω δι νη κε
 πα Πα ρ κε ζω γα δι πα πα ρ κε
 βη ζω γα νη δι πα Πα ρ δι νη γα
 ζω βη κε πα πα ρ ζω βη νη γα πα

(II)

Πα ρ γα νη βη ζω πα πα ρ
 νη βη πα Πα ρ βη νη πα πα ρ
 πα πα πα. ρ

Three staves of musical notation in treble clef, corresponding to the syllables above. The first two staves contain a sequence of notes with stems, and the third staff contains a few notes.

When students sing with the syllable names (pa-vou-ga/ re-mi-fa) they do not understand or hear an ēchos. In § 48 Chrysanthus explains that “The teachers exercise the student to be able with parallagē (solfeggio) to write under the (musical) sings the

syllables of the notes”. Afterwards, once they have been accustomed, they have to delete the syllables and to pronounce them without seeing them.³²

b) In Chrysanthus’ “keys” system the student is obliged to think in the abstract scale, instead of think the ēchos. For instance, the melody stops on the high Ni in the ēchos Pl. 4, The upper part of the key show Ni and its lower part gives the sign for Ga. So what the student has to think (and pronounce) seeing Ni and in the same time seeing the Ga (or Nana) quality and energy?

Here the actual ēchos or formula (Nana) is subordinated to the “right” scale position of Ni as an octave from the base. According to the parallagi and the key the student just duplicates the tonic and call every degree not according to the mode, but according to the octava-founded scale. It happens with all eight ēchos independently of the melody run and the range of the ēchos (in its repetition of the tonic). The ison indication has the same problem because takes the student outside of any ēchos pushing him to say always the degrees of the scale being indifferent about the concrete ēchos and its position. For instance, the cantor starts ēchos 1 from Di and call it Pa, but the ison will continue to be Di. Thus, in the same time cantor and Ison will say different names. The ison is completely detached from the ēchos. In scale teaching and ison-giving even the theoretical musicological ēchos-systems cannot properly be understood.³³

c) In § 462 Chrysanthus himself translates in neumes the tetraphonic choir music for giving example about the Western harmony. Here, again, the keys are Unicode and have nothing to do with ēchos. The Zo has a diatonic lower part and must be understood as a non-flatted B (*Appendix n. 1*). The maqam compositions (Turkish – peşrev) in the book *Music collection*, notated (“τονισθέντα”) with the Chrysanthian notation “by Ioannoy G. Zografoy Keiveli and by other music teachers” provide an excellent example.³⁴ For instance, the maqam Suzinak“ [...] or mode chromatic plagal forth, written by Georgios Violakis, Protopsaltēs of the Big Church. Usul (metrum) Devri Kebir” (*Appendix n. 2*).³⁵ In the equivalence between maqams and church ēchoi, which Keivelis asserts and which is spread all over the book, we find a good example of the new music mentality, officially introduced by Chrysanthus.³⁶ Thus, the teacher of psalmody should

³² Οἱ διδάσκαοι γυμνάζουσι τοὺς μαθητὰς τὴν Παραλλαγὴν μὲ τὸ νὰ γράφουσι ὑπὸ τοὺς χαρακτῆρας τὰς συλλαβὰς τῶν φθόγγων [...] (μετὰ) πρέπει νὰ ἐξαλείψωσι τὰς συλλαβὰς τῶν φθόγγων, καὶ νὰ ἀφίνωσι μόνους τοὺς χαρακτῆρας, διὰ νὰ συνηθίσωσιν οἱ μαθηταὶ εἰς τὸ νὰ βλέπωσι τοὺς χαρακτῆρας, καὶ νὰ προφέρωσι τοὺς φθόγγους.

³³ Regardless of whether they are structured according to a *diphonia*, *triphonia*, or *tetraphonia*.

³⁴ Music Collection of Different Songs. First part. Istanbul, publishing house “The East” 1875 [ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΑΠΑΝΘΙΣΜΑ (Μεδζμουαΐ Μακαμάτ) Διαφόρων ἄσμάτων. Μελοποιηθέντων παρὰ διαφόρων Μελοποιῶν. Τονισθέντων μὲν ΠΑΡΑ ΙΩΑΝΝΟΥ Γ. ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΚΕΪΒΕΛΗ ΚΑΙ ΠΑΡ’ΑΛΛΩΝ ΜΟΥΣΙΚΟΔΙΔΑΣΚΑΛΩΝ. Ἐκδοθέντων δὲ ὑπ’ αὐτοῦ, περιέχον προσέτι τὴν ὁδηγίαν τῶν ῥυθμῶν τῆς Ἀσιατικῆς Μουσικῆς. ΕΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΙ 1872].

³⁵ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΑΠΑΝΘΙΣΜΑ ... p. 38. ΠΕΣΡΕΦΙ. ΜΑΚΑΜ ΣΟΥΖΙΚΑΚ (ἤτοι Χρωματικὸς πλάγιος του τετάρτου, τονισθὲν παρὰ Γεωργίου Βιολάκη), Οὐσοῦλ Δέβρι κεμπὶρ (22=28/4), Νη.

³⁶ The genealogy of this understanding does not begin with Chrysanthus, Gregorius and Churmuzius – the other two teachers of the New Method. It can be observed earlier in history. In the theoretical work of Protopsaltēs Panaiotis Chaladzoglu (d. in 1748) *Comparison of the Arabian-persian Music to Our Church* (music) – Σύγκρισις τῆς ἀραβοπερσικῆς μουσικῆς πρὸς τὴν ἡμετέραν ἐκκλησιαστικὴν we see the same request for music equalization between maqams and church ēchos’. But the work of Chaladzoglu did not give birth to a new pedagogical epoch – of an actual replacement of psalmody education by (general) music education and, correspondingly, of

be acquainted with maqam theory and practice, and psalmody is once again not an independent phenomenon. In his recent book *Byzantine Octoechos and Maqam in Hellenic Traditional Music*³⁷ Stavros M. Kendepozidis explains the traditional (folklore) music, notating and explaining it using both a modern, westernized maqam notation, and the Chrysanthian one – let me call it “a westernized psalmody notation”. Here, the folk examples consist of: 1) a mode (ēchos) and maqam, 2) a base or tonic and range, 3) main/ dominant tones, 4) form (sticheraric, eirmologic, papadic), 5) structure (tetra- and pentachords) with its content, 6) an explanation of how the song “happens” and 7) a transcription in the two notations (Chrysanthian and European maqam variant). In such cases, the student has to accept that the folk tradition, as presented in the theoretical mode system of “Byzantine music”, and, likewise, the instrumental music of maqam, are equally dignified to reduplicate and embody the Church *a cappella* ēchos (for instance, maqam Huzam is the Second ēchos). Methodologically, these two examples suggest that the student has to consider the knowledge of church “music” (intervals and scales) as sufficient knowledge for gaining full access to and interpreting the maqam and folk music and vice versa.

In the same vein, but from another point of view, we see the other part of the heritage of the New “solfeggio” Method – the equivalence, theoretically and pedagogically assumed, of Western classical major-minor tonalities and the “sounds” of the Church. We should point out that both notations here are mutually interchangeable. The Western notation replaces the neumatic one, as with Peter Dinev educational book³⁸ (*Appendix n. 3*).

The theoretical and practical possibility of solmization in psalmody has an enormous pedagogical impact – to represent the practice of psalmody in Western notation as a way of teaching and explaining psaltikē.³⁹

Another consequence of the presumed equivalence are the attempts to put into neumatic notation something originally notated in the Western musical system. For example, when the Lamentation aria of Jeremy from Verdi’s *Nabucco* (in C major) is equated to the ēchos pl. 4 – see the *Appendix n. 4: Agathangeloy Kyriazidoy. The Rythmograph or the Time, the Metre and the Rhythm in the Whole Music and Poesy with an Appendix of Songs. Constantinople 1909* (Facsimile ed. Thessalonica 1991). Here we see a proper partition “translated” into neumes.

d) Melodies are written down so “accurately” in an analytical sense that they actually look like and pretend to be a *score*. It follows that the education and performance of psalmody must be based on what was written, *exactly* as it was written. Here is perhaps the most visible influence of instrumental musical thinking on the oral tradition of the *a cappella psalmody*. This is an indication of the overtly “punctual”

ēchos by tropos, maqam or Dur-Moll tonality. This pedagogical change became possible only after the methodological reform and works of Chrysanthus.

³⁷ Κεντεποζίδης, Στ. ορ. cit.

³⁸ Dinev, P. *A Handbook on Contemporary Byzantine Neumatic Notation*. Sofia ²1995 in which the neumatic notation is taught through the staff [Динев, Петър. Ръководство по съвременна византийска невмена нотация. С. 1995].

³⁹ In a recent unpublished doctoral thesis, the choir conductor Boryana Naidenova, *Comparative Analysis of Examples from the Gregorian and Orthodox Monody*. Sofia 2016, selects examples from the Orthodox post-Chrysanthian monody as inscribed on a Western staff, none of them being presented in their original Chrysanthian notation. Naidenova does not even consider it necessary to share the original neumatic notation, whatever it is. Methodologically, such an approach became possible only after the equivalence of the psaltikē notation with the Western one (as a code with a character of “punctuality”) was presumed.

character of this practice of notation, based on the New Method, sometimes with clear influences from the classical music of the West (*Appendix n. 5*).⁴⁰

From a pedagogical point of view, the solfeggio principle, taken as a guideline for teaching psalmody, means that before learning to sing, every cantor, including children, must learn to recognize and use intervals and scales – that is, absolute tone positions, extracted from the living song. To study psalmody means to discern intervals, to give names to different sound positions, to recognize and know scales. In other words, teachers and children do not think *in* psalmody, but *in* frequencies (tempered or not), independent sound pitches; they think “solfeggiosly”. With regard to psalmody, this is a completely secular procedure, which, however, has been accepted in education as something normal. In the quotidian and professional language, the result of this is that teachers and students do not discern “psalmody” and “music” anymore, but only “church music” and “secular music”.⁴¹

II.1. Chrysanthus' musical pedagogy in the development of the church music in Bulgaria

The problem investigated here is deeply embedded in the psalmody educational practice in Bulgaria. The solfeggio Dur-Moll thinking is alien to the traditional sound of the Orthodox Church psalmody (and to the folk music on the Balkans as well). Nevertheless, the punctual solfeggio theory was accepted in Bulgaria with the replacement of the traditional, *oral* pedagogy of *singing*. The starting point of this process was perhaps the “liberation” from the Oriental political and cultural power – at the end of 19th and the first decades of the 20th centuries. In order to understand the “Bulgarian” processes and changes in the field of psalmody education and practice, one must be aware of this “solfeggio” expressiveness in teaching psalmody. Many people were quick to accept the logic of the Chrysantian solfeggio, but they replaced his punctual neume system with a system that was still “more comprehensive”:

- In 1898, Manasii Popteodorov publishes a *School Voskresnik* (Anastasimatarion) notated in Western notation as material for “two ecclesiastical pedagogical and other schools” (Editor Yulii Guenrich Tsimerman, St. Petersburg, Moscow, Leipzig). It was accepted and sponsored by the Holy Synod of Bulgaria and propagated by the metropolitans of Samokov, Sofia and Sliven.⁴²

⁴⁰ It would not be mistake to say that each of the “great” Protopsaltēs, who published after the mid-20th c. is a good example. In their books the hymns are written down with all possible details concerning melody, modulations, ornamentation, pauses and al. When the chants are notated on a staff, the written song automatically turns into a score (partiture).

⁴¹ For example, in the National Academy of Music in Sofia, Bulgaria, if students choose to study “Choir conducting”, they would have to conduct and perform (with a choir from the Academy) many “Church Slavonic” musical pieces of art. In this teaching and practice the music is not split into two separate fields but during the period of study, the curriculum encompasses both secular and church music. What cannot be explained in such a curriculum is why the psalmody singing, which is *par excellence a cappella*, has never existed as a subject of study. Similarly, the pedagogical system of every professional music schools in Bulgaria is based on solfeggio piano training as a foundation for all music education, but in this “every” music the church one is not included as a discipline and moreover the psalmody.

⁴² P. 314. [МАНАСИ ПОП ТЕОДОРОВ. Учителъ въ Самоковското Богословско училище. ВОСКРЕСНИКЪ сирѣчь Осмогласникъ Оучебный содержаая Воскресную службу и подобия осми гласовъ. Составленный по Восточному напѣву Святыя православныя церкви. Оупотребления ради въ Духовниыхъ Педагогическихъ и другихъ училищахъ. Юлий Генрих Герцман С-Петербург – Москва – Лейпциг, 1898]

- In the beginning of XX c. (1912), in Sofia, Peter Sarafov published a *Handbook of theoretical and practical learning of the Eastern ecclesiastical music*.⁴³ In this book, he explains that he was working with Angel Bukureshliev, who, as Sarafov says, “had finished his education in Prague”: “Since 1893, the whole service of Vespers, Matins and Liturgy has been translated into Western notation and remains [still] ready to be published, as Mr. Manasii Popteodorov outran us with his fragmentary translations [...]”. In his book, Sarafov also expands on the music scales and argues that assigning numbers (3, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 20...) to each of them is pedagogically, and even musically, wrong. As a solution, Sarafov considers the Western tempered scale as the only correct one to use.⁴⁴ The Handbook was approved by the Holy Synod in Bulgaria and by the Bulgarian Exarchy in Istanbul;

- between 1938 and 1957, the composer and conductor Peter Dinev practically translated and published in Western notation the whole cycle of services. During the Communist rule, there was a big period of time in which the official way of teaching psalmody in the Church of Bulgaria was through Dinev’s notations and translations. Compare his way of explaining and teaching the equivalence between the two notations in *Appendix n. 3*.⁴⁵

The replacement of the neume system with the Western one not only lead to songbooks being “translated” into Western notation (or taught as originally written in it) – it was matter of pedagogical method and even methodological base. As a result, in Bulgaria there is so called “academic singing”, which refers to the way psalmody is taught and sung by using the Western notation system, by “*being on the staff*”. For decades this “academic” singing was the most established type of “psalmody” in Bulgaria while at the same time it was announced (and often still is) as “the proper Bulgarian way” of the monody of the Eastern Orthodox chant. Certainly, in this way the principle of “punctuality” of the melodic skeleton, as sustained by the Chrysantian notation, is preserved. What is, nevertheless, in the essence of the tradition, but remains diluted in such practices, is the non-scale, non-*solfeggio* nature of this oral singing or the “fluidness” and freedom of thinking-in-psalmody (or in Eastern Church monody) and *interpretation* as something *not instrumental and not fixed*, whose transmission does not

⁴³ Р. 17. [РЪКОВОДСТВО ЗА ПРАКТИЧЕСКОТО И ТЕОРЕТИЧЕСКОТО ИЗУЧАВАНЕ НА ВОСТОЧНАТА ЦЪРКОВНА МУЗИКА. СЪСТАВИЛЪ И ИЗДАЛЪ: Петъръ В. Сарафовъ (Препоръчано отъ Св. Синодъ съ окръжно № 2252 от 6-й Май 1911 год. и отъ Св. Екзархия съ окръжно №8258 от 26-й Юлий с.г.) София 1912].

⁴⁴ Ibid. §10, p. 22. Sarafov bases his argument on the controversy between the Pythagorean and Aristoxenian schools in Antiquity and on the argumentation of both Michael Misailidis and Nikolaos Paganas – two Greek chanters and theorists of his time who, according to Sarafov, were supporters of the Western system, consisting in only two musical intervals: whole tone (12) and half tone (6).

⁴⁵ Dinev’s translations were: *Spiritual-musical works of John Kukuzeles* (1938), *Short Octoechos and Divine Liturgy* (1947), *An Extended Anastasimatarion* (1949), *Triode and Pentecostarion* (1953), *Ecclesiastical Occasional Rites and Glories of the Triode and Pentecostarion* (1957). General information about Dinev’s work and his participation in the spirit of “Bulgarian music” see at <http://www.pravmladeji.org/node/486> (in Bulgarian); the article of Julian Kujumdziev “The Bulgarian Polyphonic Church Music (from 1878 to the 1930s) at: <http://article.sciencepublishinggroup.com/html/10.11648.j.ijla.s.2015030501.21.html> (in English). We should point out that in Bulgaria the work of “translations” from neume notation to the staff one has been done from some of the most distinguished musicians and music teachers in Western music. In other words, they were well-educated in Western music. Some of them were very well-acquainted with the psalmody practice the Great Church (e.g. Sarafov). However, in contrast to the Bulgarian Orthodox Church, the Great Church never approved the Western staff notation for psalmody and has always entrusted the “cathedral” tradition of psalmody and its eventual (neume) notation to the personalities of the *Protopsaltēs*, *Lampadarios*’ and *Domestikos*’ – the greatest and most faithful INTERPRETATORS of this singing.

depend on a reproducible *music score*, but on a connection with a particular bearer of the tradition. Thus, if the singer knows what must be heard, he can just skip the notation. A psaltēs would see something notated on the staff but he wouldn't sing it. It is clear that what is known might have been learned before or could have been learned without the help of this notation. Otherwise, if a psaltēs doesn't have enough experience in a non-piano-based teaching and singing, he wouldn't be able to transmit the traditional *a cappella* psalmody and he will subordinate it to the acoustics of the classical staff notation. In such cases, the lesson is built on some "solmized", tempered and "punctured" version of psalmody:⁴⁶

114 (Пример: М. п. Т. Херув. песен стр. 72) Глас Б, ДИ

ЖИ БО ТВО РА ЖИ БО

Бавно унисон исон: со.1

Because of the above-mentioned punctual, instrumental and solfeggio teaching, and scale thinking, there are many of bishops, priests, cantors, conductors and academics, including folklorists and musicologists, who have agreed that psalmody must be taught as a scale system and, namely, as a staff-scale system. In Bulgaria they can be split into two groups. Let us call the first group "the Western" one, and the second group, "the Eastern" one. The first group is still the majority and accepts that the scale system must be the European one. The second one thinks that scales should not be taught in the manner of Western scales and that psalmody education should *not* work with the "well-tempered" *section canonis* (division of the tone), but with the Eastern ones.⁴⁷ However, in both theoretical and educational views, every psalmody pedagogy is based on the abstract scale-system of Chrysanthus which reflects an overall scale mentality (see *Appendix n. 6*) We find it not only in solfeggio/paralagē examples in Chrysanthus'

⁴⁶ Dinev, P. *A Handbook...* p. 93.

⁴⁷ In Bulgaria, this group is not the main pedagogical factor. Perhaps, that is because the general music education could not put on staff the different intervals, which according to this group psalmody has. The tempered staff-education puts these intervals – together with the audition of them – "abroad" from Bulgaria. Nevertheless, what could alternatively be "our own" is also "polluted" by foreign influences or comes from abroad. The Glareanian Dur-Moll mode system, and Western music scales in general, the polyphonic and, very often, mixed choirs are also not "our own" and have clearly foreign origin. One year after the liberation from the Ottoman authority, by the supplication of the minister of education (at that time "minister of illumination") Marin Drinov, the prominent musician and conductor Nikolai Nikolaev "arrived" in Sofia from Bolgrad (Bessarabia). He started conducting the polyphonic, non-psaltic type choir in the Sofia cathedral "Sveti Kral". Thus, from 1879 until today, this choir has been sustained in the Cathedral of Sofia in order (from balcony) to sing on Sunday liturgies and the big festivities during the year. This process of secularization, with its criterion for *musical* appropriateness, is already accepted as a "tradition" in the Church of Bulgaria and the quality of a certain choir, and "our" choirs in general, is something the people boast about. What goes on ever unanswered, is why psaltic-type choirs are accepted as something foreign to the "Bulgarian" expression of faith, as a "Hellenization" of the Church, while the polyphonic, Western-type choirs are not accepted as e.g. "Russification" or "Germanization" of the Bulgarian church?! In their radical expression the two main points can be summarized thus: 1) a total rejection/acceptation of psalmody as a "Greek way of singing" (while maintaining in a similar manner the assertion of the so-called Greek-Orthodoxy – Ελληνοορθοδοξία) and 2) the reducing of psalmody to "a musical piece of art" or to the criterion of European classical music aesthetics.

Theoretikon⁴⁸, but also in all pedagogical books, which follow the New Method in writing melodies. Today, in Bulgaria, the psalmody teaching starts with the study of the scale Ni-pa-vou-ga-di-ke-zo-ni (equalized to C major scale). In the Ecclesiastical School of Sofia teachers still teach psalmody according to the Western major-minor scales and intervals. In the same school, lessons start with exercises in C major scale. Of course, it is not difficult to find the same scale teaching also in the contemporary practice and school-books in Greece. What is bizarre here is that this teaching is detached even from Chrysantus who starts his method with the scale Pa-vou-ga-di-ke-zo-ni-pa (equalized to the minor scale from Re). Obviously, this new teaching is taken from the European C-major solfeggio system.

II.2. Awareness as a contribution in teaching psalmody

The educational line of Chrysanthus and, by consequence, in all joint decisions about psalmody theory and education (e.g. the Commission of 1881, Peter Sarafov, Peter Dinev) has one essential pedagogical treatment – *the instrumental one*. Thus, the starting point became estranged from the oral and *a cappella* tradition of the ecclesiastical singing – “*The way of the experimental track (πειραματική άποτύπωση) of the three [tone] measures the Commission worked in, follows the Chrysanthus’ method and has a n instrumental referent point (όργανική άναφορά)*”.⁴⁹ Here is the main turning point in teaching psalmody: an instrumentalization replaces psalmody’s *a cappella* nature and way of being. Now, concerning the “correct” intervals, both master and student are placed under the evidence of the instrument-based musical system and it does not matter anymore whether the intervals they are singing follow the instrumental evidence and proof of Chrysanthus, the instrumental proof of the patriarchal Commission, or the instrumental evidence of the tempered, piano-based system. In its pedagogical theory and in the methodological framework of the educational practice, which is supposed to “pass” it on, psalmody is no longer an *a cappella* way of singing, *in essentia* and *in existential* – that is, an absolutely inimitable, unique singing tradition – but a different musical culture, i.e. music *is* taught *by an instrument*.

Teaching and, respectively, learning psalmody in a commonly accepted secular (instrumentalized) situation become a pedagogical task of highest responsibility and awareness. Moreover, the situation we live in does not give us much space and options to accept, understand and think the phenomena in a non-instrumental and non-media way. In Bulgaria, the process of secularization could be summarized as the tension to use no “oriental” music at least for the Holy Liturgy. In other words – to no longer use the “Greek” line of the Chrysanthian argumentation but to, nevertheless, accept “his” external *musical (instrumental), ethnical* and *historical* positions as an argumentation for church liturgical practice.⁵⁰ On the way of secularizing the psalmody education, the

⁴⁸ See, for instance, the Big Theoretikon... p. 18, p. 59, exercise 19-30.

⁴⁹ Κωνσταντινίδης Α. ΘΕΩΡΗΣΗ..., note 130, p. 81, extended font – JB.

⁵⁰It is remarkable that immediately after Ottoman period that lasted five centuries, in the new Kingdom of Bulgaria the patristic way of singing – which consisted for more than a millennium in two choirs and an *a cappella* Eastern psalmody – did not become the main criterion for psalmody education and practice (imprimis cathedrals). Rather, it was the music education of polyphonic-choir from the West and, respectively, Russia which took its place. In the Bulgarian variant, this choir is normally not visible during the Service, because it sings *behind* the people and *from* a balcony! In a situation like this there is no trace of the Orthodox tradition of singing and the “mystagogical” and fully liturgical and pedagogical responsibility of its bearers – *the Protopsaltēs and Lampadarius*. As choirs’ leaders and teachers *in the time of service* as well, the Protopsaltēs and Lampadarius are positioned *in front* of the Lord’s people, being at the same time representative of them (which is emphasized by the fact that there are in the Orthodox calendar saints among these *protopsaltes, lampadarii and domestiks*). From the balcony, cantors can no longer be *representatives* of God’s people, whose prayer comes from their behind (in Greek

ethnicism and the aesthetic criterion of “music” have a dominant role.⁵¹ Both of them are found in the pedagogical method of Chrysanthus. However, these positions of thinking are based on wrong premises. They accept an alienated, non-patristic, i.e. an instrumental criterion for the *singing to the Lord* and there one can see the biggest educational risk – how to escape from these Scylla and Charybdis and to continue to sing to the Lord in (non-secular, e.g. ethno-Greek-musicological) consciousness.

After devoting attention to the music educational principles, or the processes of instrumentalization in teaching psalmody, we are faced with an obvious question: what can the teachers do so that they may teach the *a cappella* Eastern psalmody in a proper, *psalmodic* way? Similarly, to everything non-traditional in our life, the answer will be the same as the answer of the question: “For us, dressed in an American style, driving German cars and watching films on a Japanese television screen, modern globalized people, what could serve as an ecclesiastical, sacrosanct criterion about the singing to the Lord?”

It is precisely *this question* that should be in the foundation of our consciousness and awareness before, in the time of, and after singing to the Lord so that psalmody education and singing should truly be μὴ διὰ κιθάρων (not by instruments).⁵² If someone wants to teach psalmody this person should *bear it* as an *a cappella* phenomenon – a state of consciousness in faith, which lies outside of the professional acquisition of certificates for being instrumentally educated in music. The *a cappella* psalmody education has to follow the psalmody which is “in the saint area of the Lord [...] without the need of guitars, nor of tensed chords or plectrum and art, or whatever (musical) instrument”.⁵³ The instrumental explanations and arguments of any kind are

“representative” is *ek-prosopoi*, in Bulgarian *пред-ставамелу* – those who stand in front of the “face”). Also, children do not take part in these choirs, unlike in the *a cappella* psalmody tradition (as the canonarch practice in the Big Church, sung by children). In this case, the choirs’ cantors are no longer pedagogues *in acto*. The children, respectively, are no longer students *in acto*. In terms of their position and way of singing, cantors are no longer part of the clergy (in Greek – *clēros*, a Lords lot), which is normally apparent in the placement of the lecterns in front of the altar, between the throne of the Bishop and the iconostasis. They are detached from the “main ship” space and placed behind it from where they can only fill the space of the temple with a certain “delightful” sound. In any case, while on the balcony, the choir is no longer in front of the people as their “presence” and their “mouth”. Thus, the temple space is no longer united, “shiplike” – directed towards the “captain” – and the face of the cantors is no longer representative of the “crew” (in Greek τὸ πλήρωμα). The space of the temple is paradoxically split into three spaces: altar, people and balcony (the last of which, among other things, is placed higher than the one of the altar!). Even in a civil context it is unthinkable for the representatives of the people to sit in the back. It is obvious that the practice of choirs standing “from the balcony” is deeply secular and has nothing to do with a community or its representatives – it does not even derive from the concert hall (in the concert hall the choir is once again in front).

⁵¹ See the Greek text in *Appendix 1* where Chrysanthus uses pleasure (ἡδονή) as a main argument for the rejection of polyphonic Western musical practice as inconvenient for ecclesiastical use: “Again, this harmonic altogether-singing calls for (lit. “wants”) an audience accustomed to taking pleasure in it. Since we *do not take any pleasure* in such harmonic altogether-singing, expanding on it would be too much”.

⁵² Athanasius the Great, ΒΕΠΕΣ, 32, 117. The whole phrase is: Ψάλλετε συνετῶς. Μὴ διὰ κιθάρων, ὡς οἱ πρόων: τοῦτο γὰρ τὸ συνετῶς – Sing wisely. Not with guitars as the people before. That is “wisely/prudently”. In his small book «Ψάλλετε συνετῶς», ΔΙΑΤΙ ΔΕΝ ΕΠΙΤΡΕΠΕΤΑΙ Η ΕΝΟΡΙΑΝΟΣ ΛΑΤΡΕΙΑ, Ἀθήναι 1982, Aristotelis Delimpasi (A. Δελημπαση) gives many examples from the Church fathers, explaining the way, the meaning, the purpose et al. of psalmody. He presents, however, no comments on pedagogy and education in psalmody. The book is only 23 pages long without the references at the end. The quotations by Athanasius and Chrysostom are in pp. 22-23.

⁵³ John Chrysostom, PG. 55, 158: Ἐνταῦθα (εἰς τὸν ἅγιον τοῦ Θεοῦ χορόν) οὐ χρεια κιθάρας, οὐδὲ νεύρων ταταμένων, οὔτε πλήκτρου καὶ τέχνης, οὐδὲ ὀργάνων τινῶν.

requirements only for the comparative and thus provisional studies of musicians and classical musicologists. This also includes being aware of the “degree” of instrumentalization or “oralization” of the same psaltēs as he grows up in psalmody.

We must be mindful that we are today, with regard to psalmody, in an educational situation between the requirements of 1) having a unique tradition and treasure and 2) subordinating this tradition and treasure to the pedagogical systematization of instrumental music, with its criterion. In practice, this means that it is up to the singers and teachers to know the features of psalmody singing, to know what is internal and what is external to it. The widespread harmonization of the melody by the ison is also one of the external practices and teaching. For instance, the ison Ni when we the cantor sings the third syllable “o” in the phrase Εὐλογητὸς εἶ Χριστὲ ὁ Θεὸς ἡμῶν:

These cases, when the ison is a fifth below of melody note which are clearly derived from a typical feature of the functional Western music harmony, in this case the Dominant seventh, D7.⁵⁴

Also, the psalmody bearers must be mindful that as an authentic *a cappella* tradition psalmody is not much appreciated in today’s pedagogical situation – both in its “modern” and so-called “postmodern” aspects. The modern pedagogical situation is reflected in the fact that we base the truthfulness of the knowledge and practice – of psalmody as well – on the scientific method (started with Descartes). That is, we tend to “know” something only because we operate in the coordinate system of causality, on the basis of objectivity and rational/logical activities: of counting, analysis, comparative conclusions and rational operations; shortly – on the basis of (classical) *musicological* improvement.

Irrespective of its dissonance with the exclusively vocal (oral) nature of psalmody, the musicological rationality, as a type of scientific rationality – together with its pedagogical consequences – cannot escape the methodological relativism it is sealed with. The objective or scientific criterion, which this rationality pretends to have, is only possible on the basis of other, non-rational foundations.⁵⁵ In the case of music, these foundations are to be found in the profound live musical experience, which precedes the theoretical explorations of musicology and the abstract schemes and rules, which they produce.⁵⁶ Moreover, it is valid for the phenomenon of any oral tradition and especially of the *a cappella* psalmody.

⁵⁴ In his *Handbook on Contemporary Byzantine Neumatic Notation* Peter Dinev clearly speaks about functional, e.g. subdominant and dominant *ison-holding* (2-nd edition, 1995, p. 160).

⁵⁵ The methodological relativism of scientific rationality as a problem was in the focus of the already classical methodological book of Paul Feyerabend *Against Method* (see, e.g. 4th ed., New York, NY: Verso Books, 2010).

⁵⁶ This is one of the key questions of the dissertation *The Musicological Rational and the Musical Nonrational* – Emil Devedjiev, Sofia 2020, MS (Деведжиев, Е. Музикологично рационалното и музикално нерационалното). The dissertation attempts to give an answer to the question whether the musicological method as a part of any rational methodology could be a sufficient explanation for the Musical (always *in acto*). The main argument for the negative answer to this question is the existence (argued for in the text) of a *logical simultaneity* of the non-rational and the rational in the musical act. Parts of his argumentation Devedjiev published in two papers in Bulgarian: 1) “Methodological relativism in the Epistemology as a Problem of the Musicological Rationality” in: PhD students’ readings. Proceedings, NMA “Prof. P. Vladigerov”, 2016, pp. 7-15 (original title: Деведжиев, Е. „Методологическият релативизъм в

The postmodern pedagogical situation is reflected in the fact that we easily accept the *context* (social, cultural, historical, “religious”) as **the** condition of truth. In both aspects of the pedagogical situation, there is a very small and well-framed place for different revealing of truth – as for instance that of the “big narrative” of psalmody with its “narrators”.⁵⁷

However, psalmody confronts us with the pedagogical situation as an act, as a relationship *in acto*, which has to cope, first of all, with an oral tradition of *audition* and singing-talk. This audition has at least two aspects. First, it concerns vocal sound relationships, which the disciple hears *only* in a particular mode/*ēchos* and not in general. In Slavic ecclesiastical tradition each of the eight *ēchos* (*ēchoi*) is named “voice”! which is literally the *voice from the cantor’s mouth*, and not intervals, which can be produced by an instrument and examined through its mechanics.⁵⁸ As an *ēchos/voice* these vocal sound relationships do not have a “punctured”, discrete nature. First, they are entirely correlative, second, they exist as fluidity and only as a *vocal* fluidity. In the process of teaching psalmody, the teaching should not introduce abstract scales and exercises, etudes etc., in order to attach them later on to a concrete mode/*ēchos*, but teaching should begin with *ēchos/ voice(s)* which, eventually, find their theoretical explanation and “fixation”. The fixation must be thought and written in quotation marks exactly because it is impossible to entrust the *ēchos/voice* coming from the mouth of a concrete holder of the tradition-psalmody to any machine/ instrument.⁵⁹

Secondly, these fluid, correlative intervals have a different being in different schools. We have, in the first place, different “sounds”, *ēchoi/voices*. They are correctly called in Latin “modi” – we have a concrete “modus cantandi” of a concrete church *ēchos/voice*. The “sounds” have their “modes” in the different mouths, id est schools and languages.

епистемологията като проблем на музикологичната рационалност“); 2) “Musical Act and Rational Investigation” in: *The Musical Philosophy. Collected articles.* Editor-in-Chief, Ilya Yonchev, Sofia 2016, pp. 7-26 (orig. title: „Музикален акт и рационално изследване“). The second one has an English abstract, which sufficiently clarifies his viewpoint: “The article is concerned with the question whether music is accessible to rational investigation. The musicological answer is reduced to the efforts to examine what happens in the musical act because it is the only event in which the relation with music is possible. The musical act is the defining moment, but the tradition of rational investigation has always been associated with the possibility of a self-contained investigation of this act as a set of elements, characteristics and regularities [...] Among all types of rationality, only the *musicological rational* has the advantage of being able of seeing musical “rigor” (accuracy, order, etc.) as supra-rational, insofar as it goes beyond the theoretical rigor and testifies to regularities of a completely different order. The question of the rational in music is valid only because the musical act follows regularities, but musical regularity (*Gesetzmäßigkeit*) is beyond the regularities accessible to the rational” (p. 175-6). This position is completely adequate in the context of psalmodic practice. Just as the musicological rationality isn’t capable of grasping the nonrational aspects of music, so too is any rational system of notation such as the one by Chrysanthus unable to apprehend and detain the nonrational aspects and non-instrumental nature of psalmody.

⁵⁷ See Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.* Trans. Geoffrey Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984 [La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir. Paris: Éditions de Minuit, 1979] ISBN 978-0816611737.

⁵⁸ As with the Pythagorean monochord. See, for example: Creese, David. *The Monochord in Ancient Greek Harmonic Science.* (Cambridge Classical Studies) Cambridge University Press, Cambridge 2010.

⁵⁹ Otherwise the authenticity of the tradition, even musically, is already lost (for someone who has a desire to participate in “this” tradition).

Chrysanthus' Theoreticon is an attempt to implant the instrumental "habit" of one *music* theory or practice in the *a cappella* traditional singing world. That is, after Chrysanthus' New Method, the pedagogy of psalmody is driven by the instrumental guidance of the classical musicology (Western or Eastern). And it is driven to have as its criterion an external, "of this world" criterion.

For an answer to the question of what the ecclesiastical (internal) criterion for psalmody is, I would like to draw on the testimony of two different persons. The first of them is one of the very well-educated Russian bishops during the years of Bolshevic revolution – Bishop Varnava Belyaev. In his extensive work, published with the title "Fundamentals and the Art of Sanctity", he depicts all ways guiding to the Lord and, oppositely, those which bring the man far from him. In a few words, all the paths and the fruits of Cain, the first murder, who remained unrepented, are in the space of the Earth – cultures and civilizations, shortly the instruments and technical discoveries. And in this sphere, the Scripture situates the invention of *musical* instruments. The father of this instrumental culture was Iubal. On the opposite side stand the people who were praising the Lord. They do not produce inventions and civilizations, do not follow any instrumental truth and care only about utter the Lord's name and listening to his voice.⁶⁰

The second person is one of my most lovely teachers. About 20 years ago, he told me: "What is this that you are counting, and seeing numbers and frequencies? Listen...!" (and then he started to sing a hymn...).

CONCLUSION

In conclusion, I would like to reflect on the pedagogical implications of the methodology of modern psalmody education. If the pedagogical objective is to educate according to the psalmist and prophetic verse "singing to the Lord in consciousness", to enjoy more singers of such a *singing* and to delight in a genuine approach to psalmody, the teachers have to consciously arrange enough possibilities to educate, to teach in a non-secular way. They have to educate indeed not by instruments (μη διὰ κινήρων). In such an education psalmody would not be transmitted and taught musicologically, not even musically, but simply *psaltically* or, even better, *psalmodically*. In other words, teachers have to extend beyond the limits of the secular "correctness" – of entrusting the psalmody to the non-vocal and moreover, impersonal criteria of any Eastern pandurida/tampur⁶¹ or, respectively, Western fortepiano (with all technical accuracy, mechanical procedures and standards, related to it) – and to open their senses to the feat of listening to the personal voice of one or another bearer of psalmody tradition. Like the most important act in the life of every faithful – the prayer, which truly *is* only as being *facies ad faciem*, face to face.

⁶⁰ Iubal was the seventh successor of Cain generation (Gen. 4:16-21). Епископ Варнава Беляев. *Основы и искусства святости*. Том III. Нижний Новгород 1993, cf. §1. Что такое „мир“, §1.1 Как произошел „мир“.

⁶¹ See note 31.

222

σι τὰ διαστήματα αὐτῆς. Αὐτὴ δὲ πάλιν ἡ ἁρμονικὴ συνωνία ζητεῖ καὶ ἀκροατὰς, συνειθισμένους νὰ ἡδύωνται ἀπὸ αὐτῆν. Ὅθεν εἰς ἡμᾶς, οἵτινες ἔτετῆν παραμικρὰν ἡδονὴν λαμβάνομεν ἀπὸ τὴν τοιαύτην ἁρμονικὴν συνωνίαν, ὁ περὶ ταύτης πλατύτερος λόγος εἶη ἂν περιττός· ἐπειδὴ ἔτε τὸς ἀκροατὰς εὐχαριστοῦμεν, καὶ ὅποιος διὰ περιέργειαν θέλει τὴν περὶ ταύτης ἀκριβῆ ἔρευναν, δύναται νὰ μετέλθῃ κἀμίαν ἀπὸ τὰς βίβλους, αἱ ὁποῖαι λεπτομερῶς περὶ αὐτῆς τῆς ὕλης πραγματεύονται, καὶ νὰ εὐχαριστήσῃ τὴν περιέργειάν τε. Ἴνα δέ σοι δείξωμεν μόνον πῶς γράφεται ἡ Ἁρμονία, ἰδὲ σοι ἐκτίθεται καὶ παράδειγμα, εἰλημμένον μὲν ἀπὸ τῶν τῷ Ἀλεξάνδρῳ Χορῶν, μεταπεφρασμένον δὲ παρὰ Χρυσάνθου.

Faux - bourdons.



Gloria patri & fili o & spiri tu i sancto
Φῶξ πουροῦν.

A musical score for the Gloria patri & fili o & spiri tu i sancto. It consists of four staves. The top staff is in C major, the second in G major, the third in D major, and the fourth in A major. The music is written in a style typical of early printed music, with notes and rests on a four-line staff. The lyrics are written below the staves.

Γλωρι α πατρι ετ φι λι ο ετ σπι ρι του ι ουακτο



ΠΕΣΡΕΦΙ.

ΜΑΚΑΜ ΣΟΥΖΙΝΑΚ.

(ἤτοι Χρωματικός πλάγιος τοῦ τετάρτου).

(Τονισθὲν παρὰ Γεωργίου Βιολάκη).

Οὐσοῦλ Δέβρι κεμπίρ ΟΨΨΨΟΙΪΪΟΪΪΨΨ = 28 Νη.ῆ

Α χ τε ρε λε λε λε λε λε λε λλε λε λε λα π ρ

 λε λε λελα τε ρε λε λε λε λε λε λε λελλαλ τε ρε λε

 λλε λα ς τε ρε λελ λελελ λε λε λε λλε λε λελ λε

 τε ρε λελε λλε λε λε λελλε λε λελ λα τε ρε λε λε λε

 λλε λα Δ Τεσλίμ. λε λε λε λλε λε λε ε λε ε

 λε ε λε ελ λα τε ρε λε λε λλε λε λε λε λε λεμ τε ρε

 λελ λε λελλελλα τε ρε λε λε λλε λε λε λελλαλ τε

 ρελ λε λλε λελ λε λε λε λε λε λλε λε λε λελ λε λε λε

 λε λα ς τε Δίς. Εἰς δὲ τὸ τέλος λ τε ρε λε λλε λε λλα

 λελ λελ λελ λα ς

Ἰκιντζί Χανέ (δευτέρα Στροφή).

175 Господи воззвах. Глас II, III

Го — спо — ди воз — звахъ к'Те —
Умерено бавно *исон: со* *Стихирарически*

вѣ оу — слы шима оуслы шима Го — спо —
ди *исон: со.1*

унисон *исон: со.1* унисон

The image shows a musical score for the hymn 'Господи воззвах' (The Lord has called). It consists of three systems of notation. The first system includes Church Slavonic notation, a vocal line with lyrics, and a piano accompaniment. The second system continues the Church Slavonic notation and vocal line. The third system continues the Church Slavonic notation and vocal line, with 'унисон' (unison) markings. The tempo is 'Умерено бавно' (Moderato) and the style is 'Стихирарически' (Stichiraric). The score is numbered 175 and is for the second and third tones (Глас II, III).

Appendix 4.

ΑΓΑΘΑΝΓΕΛΟΥ ΚΥΡΙΑΖΙΔΟΥ. Ο ΡΥΘΜΟΓΡΑΦΟΣ ΗΤΟΙ Ο ΧΡΟΝΟΣ, ΤΟ ΜΕΤΡΟΝ ΚΑΙ Ο ΡΥΘΜΟΣ ΕΝ ΤΗ ΚΑΘΟΛΟΥ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΤΗ ΠΟΙΗΣΗ ΜΕΤΑ ΠΑΡΑΤΗΜΑΤΟΣ ΑΣΜΑΤΙΚΟΥ (Ακριβής ανατύπωση από την έκδοσιν τῆς Κωνσταντινουπόλεως τοῦ ἔτους 1909). Θεσσαλονίκη 1991, p.37.

Θρῆνος Ἱερεμίου.

**Τεμάχιόν ἐκ τοῦ μελοδράματος «Ὁ Ναβουχοδονόσορ»
τοῦ Βέρδη. Nabucco. Μεγαλοπρεπῶς.**

Τετράσημος.

Ἦχος λ̣ ρ̣ Νη.

Ω ψ χ λ μου χ ρ υ σο πτε ρ υς πε ε ε τ χ η η προστους

λο φοις ε κει ει τους αν θωδεις της Πατριδος ενθ αυ

ρι ευ ω ω δεις η η και τερ πναι αι αι ψι : θυ

ριζου ον γλυ κχ ρ̣ Ι ορ θκνου ουτας ο χηχ ας ασπκα σου ρ̣

της Σι ων τχ κ ε ε εν τχ α τε με ε νη Δ ω Πατρις πο θη

τηπλην χα με ε ε νη η η α νχ μνη η η σειεις γλυ

καιπλη ην πικρι ρ̣

Ἐντεῦθεν ἀρχεται διφωνία.

A. Χρυ ση φορ μιγξ σο φων Προ ορητω ω ων μας ρ̣ εξ ι

B. Χρυ ση φορ μιγξ σο φων Προ ορητω ω ων μας λ̣ εξ ι

Appendix 5.

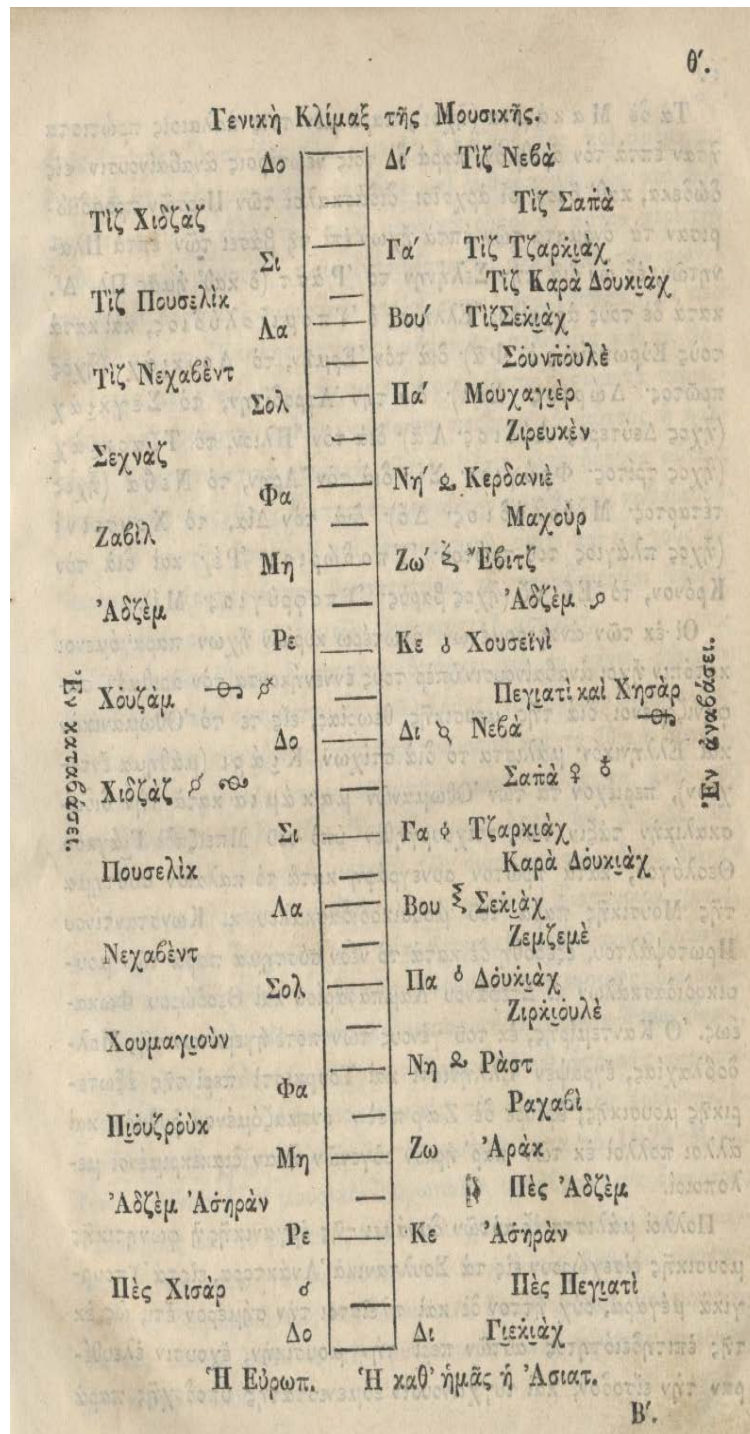
Athanasius Karamanis. *New Music Collection. Holy Liturgy*. Thessaloniki 2000 (Facsimile edition of 1955 – 1st ed., 1990 – 6th ed.), p. 223 [Ἀθανασίου Καραμάνη. Ἄρχοντας πρωτοψάλτου τῆς Ἀγιωτάτης Ἀρχιεπισκοπῆς Κωνσταντινουπόλεως. ΝΕΑ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ. ΘΕΙΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ. Θεσσαλονίκη 2000]

Ἄξιον ἐστὶ τοῦ Ἐκδότου

Ἄξιον ἐστὶ ἰν ὡς ἀλη
θως μακαρίζει εἰν σε τη
ην θεο το κοὸν την αειμα
καριστον ἰ και Παναμωμη τον
και μητε ρα του θεου η
μων την τιμιωτεραν ἰ των χε

Appendix 6.

“A general music scale: the European, the our (Ecclesiastical), the Asian one”. On this scale there is no difference between the European and the Ecclesiastical music scale degrees.



CV. JORDAN BANEV was born on 6 August 1974 in Sofia, Bulgaria. Secondary education at the National Lyceum for Ancient Languages and Cultures "St. Konstantin-Kyryll Philosoph", Sofia. BA degree from the National Academy of Music "Prof. Pancho Vladigerov", Sofia. Baccalaureate thesis on Augustine's views on art, philosophy and theology as a part of his musicology. At this time start learning ecclesiastical neumatic singing. October 2000 two years study Greek way of singing and Greek language in

Volos (Greece) thanks to the benevolence of His Eminence Ignatius, Metropolitan of Demetrias and Almyros, and of memorable Michalis Meletis, protopsaltis at the Volos Cathedral "St. Nicolas". May 2004 a doctoral student in Music aesthetics in Sofia. 2010 defense of dissertation "The musical thinking of antiquity and the patristic age". Since then, employed by the National Academy of Music, Sofia, as assistant-professor, lecturer and associated professor (after habilitation in 2012), teaching mainly Music aesthetics. Specialization in Ottoman Classic music at Yıldız Technical University in Istanbul (2005-2006) with prof. Ruhi Ayangil and tanburi Özer Özel, and in philosophy and musical pedagogy as a visiting researcher at Balliol College, Oxford, (2012-2013). Publications on musical aesthetics and musical philosophy. Latest studies on the question of music as an inner *pedagogue* and on the transition that the professional "western" musicians have to make in order to master musical practices which are foreign to their classical training. From September 2004 (until today) main chanter at the "Transfiguration of our Lord" church in Sofia.

Theory and Practice of Psaltiki: Why do they not coincide?

AMINE BEYHOM

Centre de Recherche sur les Musiques Arabes et Apparentées
(CERMAA – affiliated to the FOREDOFICO foundation), Lebanon

amine.beyhom@foredofico.org

Abstract. Psaltiki follows since the late 19th century a theory of the scale established by the 1881 Musical Committee under the Patriarchate of Constantinople. Tonometric analyses show that praxis and theory barely coincide, and that the latter should be considered as a mere guide for cantors, and not a binding procedure.

The structural differences between the scale of the First and Second Reforms of the 19th century are underlined. A series of short examples – from Lebanese as well as Greek cantors – demonstrate the discrepancies between theory and praxis. Explanations about the role of heterophony in Psaltiki are provided as well as an example of reconstruction of a Byzantine choir.

In conclusion, the speaker shows how recent trends in Psaltiki theory tend to reconcile even more Psaltiki with theories of the scale of (Classical) Western music, at the expense of its, as stated in the text of the Musical Committee of 1883, “Oriental” roots.

A SHORT REMINDER ON THE SCALES AND INTERVALS OF THE TWO REFORMS OF LITURGICAL CHANT IN THE 19TH CENTURY¹

The First theoretical reform of Byzantine chant in the 18th century took place in 1814-1818. It is based on the division of the tambour (*pandouris*) by Chrysanthos in the seminal *Theoretikon Mega*² (Figure 1).

A detailed explanation of the results of this division is shown on Figure 2. In its essence, the resulting diatonic scale from lower $\Delta\iota$ to its upper octave $\delta\iota$ is similar to the quarter-tone *Yākā*³ scale – or 4 3 3 4 3 3 4 in multiples of the quarter-tone – based on the degree *YĀKĀ* in Arabian *maqām* music. In Şafiy-y-a-d-Dīn’s⁴ conception of the scale, however, the smaller tones (from $\kappa\varepsilon$ to $\zeta\omega$ and from $\zeta\omega$ to $\nu\eta$ for example, equivalent theoreti-

¹ The original presentation relied on power point animations for the analyses – with the Praat program available at <http://www.fon.hum.uva.nl/praat/> – of scale and chants. These are partly reproduced as mp4 videos in the accompanying DVD-R. Two video-analyses are also proposed in this DVD-R, also published as by-products of an article in NEMO-Online No. 7 [Beyhom, 2018d], and entitled “MAT for the VIAMAP – Music Analysis Tools for the Video-Animated Music Analysis Project”.

² [Chrysanthos (de Madytos) and Pelopidēs, 1832].

³ Many *maqām*(s) have homonymic degree or polychord names: to avoid confusion, I use an initial capital letter for *maqām*(s) and scales, lower case for polychords and *geni* as well as upper case for degree names. Thus the tonic (initial) degree *RĀST* of the polychord *rāst* (4 3 3 in multiples of the quarter-tone) as well as of the scale of *maqām Rāst* (4 3 3 4 4 3 3).

⁴ Şafiy-y-a-d-Dīn al-Urmawī is a 13th-Century theoretician whose theories became predominant in the Ottoman realm beginning approx. with the 15th century.

cally and respectively to 151 and 143 cents) are theoretically differentiated as two different forms of *mujannab* (or “medium tones”) with one being bigger than the other.

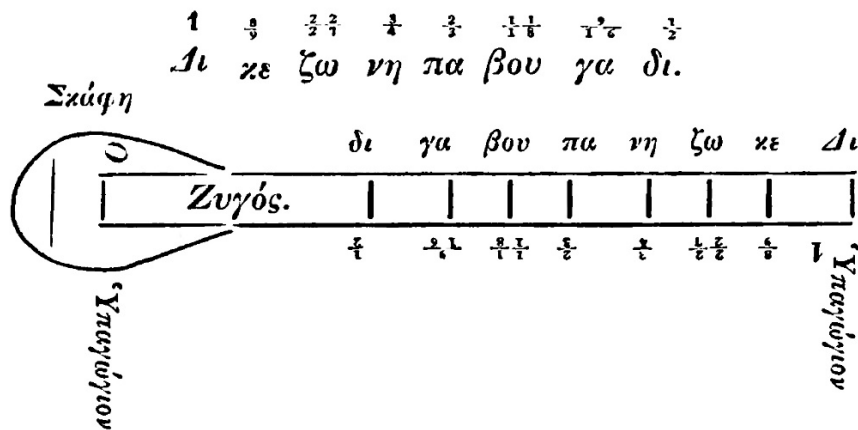


Figure 1: Division of the tambour (*pandouris*) by Chrysanthos in the *Theoretikon Mega* (1832), [Chrysanthos (de Madytos) and Pelopidēs, 1832, p. 28]

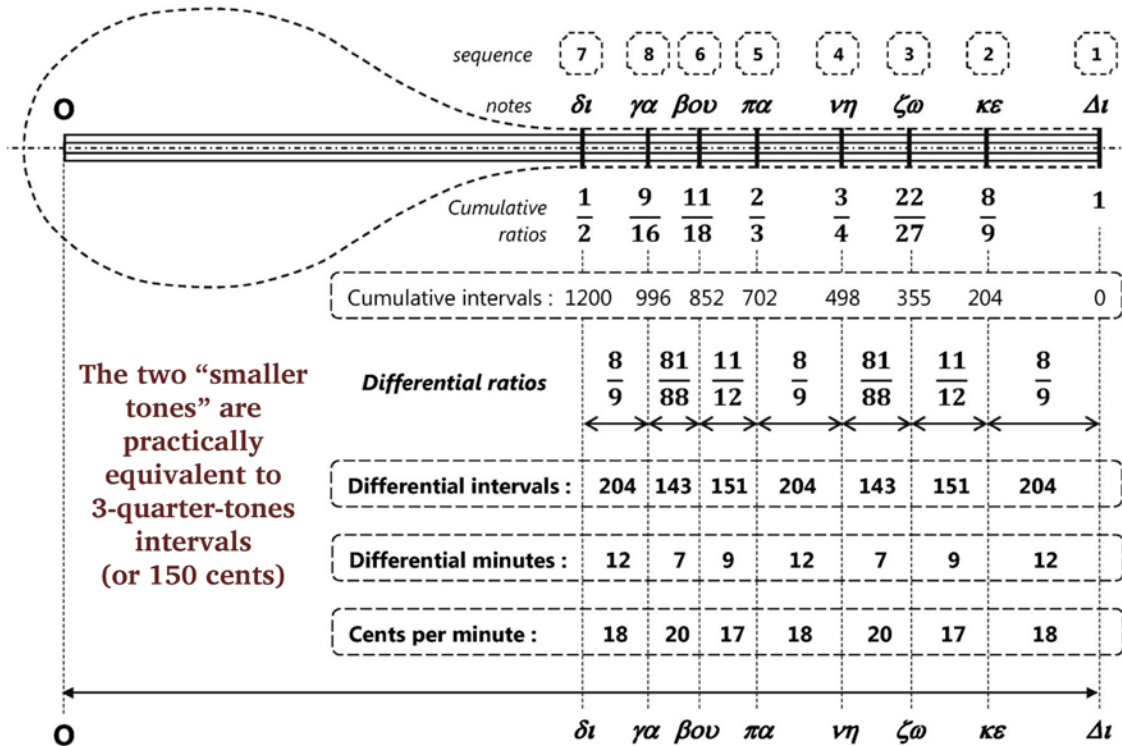


Figure 2: Detailed explanation of the results of the division of the tambour (*pandouris*) by Chrysanthos (Figure 1) in the *Theoretikon Mega*

In his arithmetical division of the octave in 68 *moria* (Figure 3 – Left), Chrysanthos uses respectively 9 and 7 *moria* in order to identify and differentiate (but not measure)⁵ these intervals with the help of simple numbers.

The 68 *moria* of Chrysanthos are equivalent to the division by 4 of the intervals of the 17-Intervals scale of Urmawī (17x4=68),⁶ an asymmetrical division of the octave based,

⁵ As these intervals have nearly equal sizes.

⁶ See [Beyhom, 2015b] for a detailed review of the two theories and explanations completing the following paragraphs.

theoretically, on a *comma-leimma* structuring of the intervals (whole tone = *LLC* – or *leimma leimma comma*; medium tones – or *mujannab* = either *LL* or *LC*). In practice, Urmawī’s scale uses two “medium” tones between the semi-tone (equated to a *leimma*) and the whole tone.

The Music Committee of the Second Reform of the 19th century under the patriarchate of Constantinople⁷, although it based theoretically – and mainly – its division of the octave on “harmonic” intervals (superparticular intervals of the form $[n+1]/n$ – see Figure 34)⁸, adopted in practice a 36-intervals division of the octave compatible with the Western equal-tempered 12-semi-tones division (Figure 3 – Right)⁹.

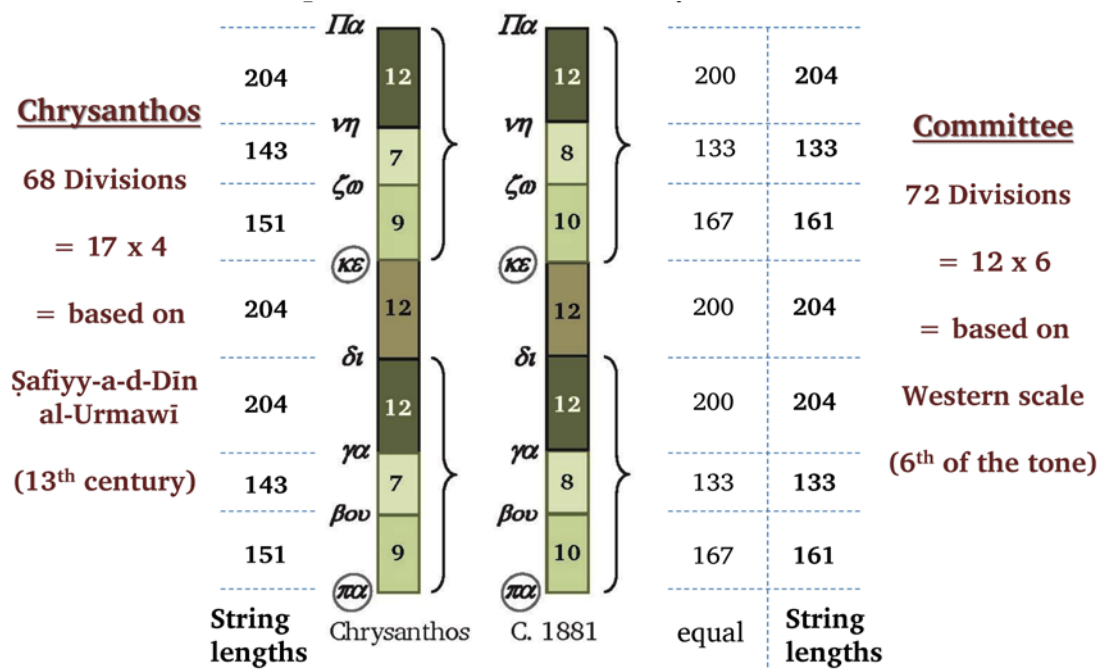


Figure 3: Comparing the “diatonic” systems (1818-1881)

Compatibility with Western scales is evident for the *enharmonic systems* (Figure 4) in which, whenever Chrysanthos – and other theoreticians like Chourmouzius and Philoxenus – used (approximate) quarter-tones (or thirds of the tone), the Music Committee used plain semi-tones as small intervals for such scales.

The half tones are also present in the *chromatic systems* (Figure 5) despite the use of bordering thirds of the tone by the Music Committee of 1881. This is one – among others – indicator that the sole purpose of the Second Patriarchal Reform of the 19th century was, as a sequel of Greek independence in 1832 and of the changes which took place in it till the 1880s, to conform the theory of Byzantine chant with Western theories of the scale and avoid theoretical connections with the Ottoman-branded Şafiyy-a-d-Din al-Urmawī scale.¹⁰

The author will show that this was but one step on the path of the westernization of Byzantine chant theory, and that Byzantine chant itself, due to its intrinsic modal nature

⁷ From this point on the “Music Committee”.

⁸ See [Beyhom, 2015b] for a detailed review of the two theories and explanations completing the following paragraphs.

⁹ While the arithmetic division adopted by the Music Committee is based on 72 intervals to the octave (as per 12x6 tones, or the division of each tempered whole-tone in 12 equal parts), all indications about the dimensions of the intervals are given in even numbers.

¹⁰ This is further explained in the concluding part of this paper.

and to the essential role of heterophony, does not conform to theories – be it the theory of Chrysanthos or the theory of the Music Committee of 1881.

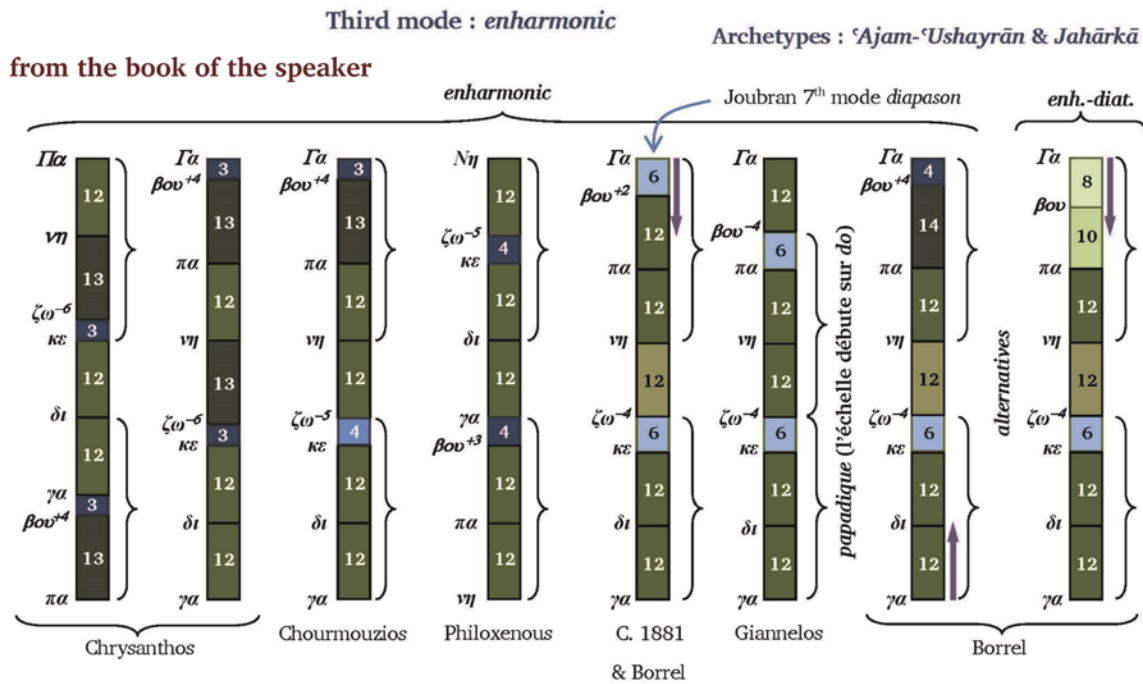


Figure 4: Comparing the “enharmonic” systems (1818-today)
Arrows show the ascending or descending direction of the scale

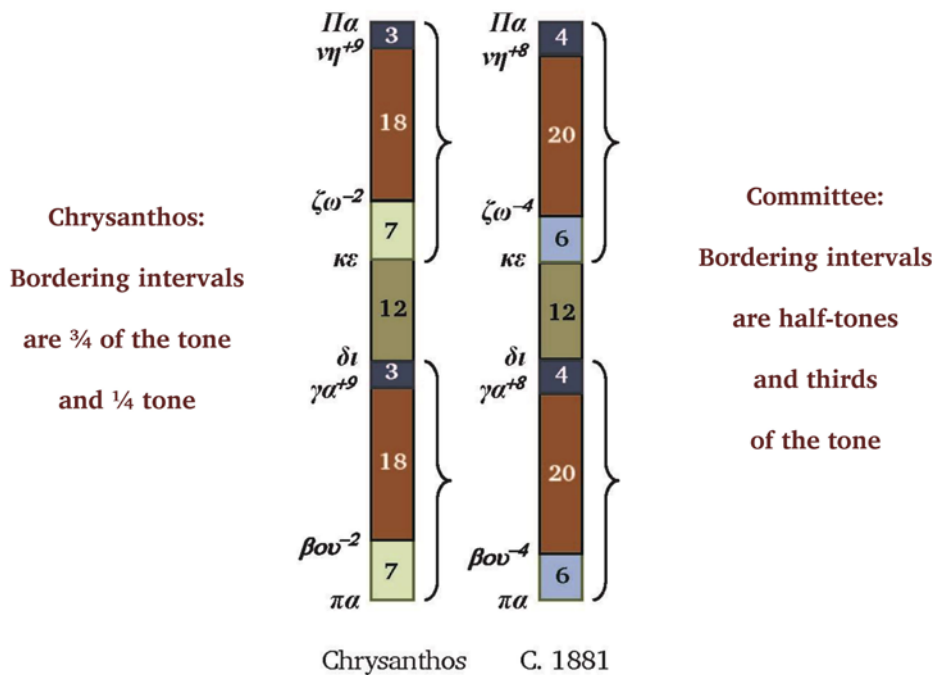


Figure 5: Comparing the “chromatic” systems (1818-1881)

A preamble of this demonstration consists in the following definition of heterophony.

A DEFINITION OF HETEROPHONY¹¹

Heterophony¹² is a multi-faceted musical process for which I propose the following definition.¹³

Heterophony may include a group of rhythmical, intonation, temperament, or temporal references – which may be formulaic¹⁴. This is often characteristic of modality and an integral part of living melodic music.

Heterophonic musics share some, if not all, principal characteristics, which together define **Generalized heterophony**:

1. Restricted pitch and beat variations within melodic or rhythmical phrases either by means of spontaneous variations of intonation and register (whether consciously or

¹¹ Extracted and adapted from [Beyhom, 2016].

¹² The term “heterophony” is not, from my point of view, the most adequate for the description of its constitutive phenomena: while still searching for a better denomination, I am compelled to use it here as is. Further: the proposed definition goes from the general (heterophony) with various techniques such as the “bourdon”, overlapping voices, variants, and polyphony being particular cases, far from the evolutionary scheme still found in modern and contemporary musicological literature. (See for example [Gerson-Kiwi, 1964, p. 50] in which the “bourdon of the East” is a rudimentary polyphony which “found its possible continuation [...] in medieval Spain and Italy [...] where the old Oriental Bourdon was finally succeeded by the new Occidental Faux-bourdon”.)

¹³ Compare with [Sachs, 1943, p. 48]: “When in musical ensembles several singers or players perform the same melody, either successively or simultaneously, they actually claim the freedom of varying in minor details. Repetition of a melody seldom agrees with its first form, nor do the voices of a chorus or the parts of an accompanied song agree with each other. Each participant realizes the melodic idea according to personal taste and ability and to the special conditions of voices and instruments. **Nobody minds the chance collisions that result from such discrepancies, nor is anybody concerned about their consonant, or at least pregnant, character.** An agile singer would dissolve his partner’s slower third steps into faster seconds, a less-well-trained voice might replace excessively high or low notes by some bend or break, a premature need for breath would cause an unseasonable cadence among the parts. Such **heterophony is certainly a rather negative form of co-operation—neither polyphonic nor harmonic**, and seemingly anarchic. But the willful **maladjustment** often has a particular charm, and nobody who has heard the rich and colorful symphonies of Balinese and Javanese orchestras can deny that, once more, freedom is a good root of organization in art” (bold font is mine). Whatever Sachs’ approach is, I would say, “compassionate” to heterophony, his worship of polyphony is tangible in this quote, as it is in the whole chapter from which it is taken (entitled “Polyphony”). It is a real wonder how prominent 20th-century musicologists could show so clearly their disdain and lack of understanding of the essence of heterophony, while seemingly trying to rehabilitate it: see for example Schaeffner’s chapter entitled “Variations sur deux mots : polyphonie; hétérophonie” (why should “polyphony” come before “heterophony”, I wonder?) in [Schaeffner, 1998, p. 147–175] (in fact an article for the *Revue belge de musicologie*), in which heterophony is scarcely mentioned on the first page then on four other pages, whenever polyphony and other “harmonies” and chords are mentioned between 5 and 10 times on each page. Note also in [Massoudieh, 2017, p. 82–83] the use by autochthonous researchers of the term “polyphony” (seemingly more gratifying than “heterophony”) for the characterization of heterophonic techniques in the *radif* as well as in popular music in Iran. See also the very interesting discussion on heterophony in [Napier, 2006] (in which Sachs is notably criticized [p. 12] for his “condescendence” in defining heterophony) with this remark [*ibid.*]: “A delight in (what are thought to be) superb levels of coordination so underlies our discourse about music (though, as I have suggested, not necessarily our enjoyment of it), that avoiding the pejorative in discussing heterophony may seem at times to be beyond grasp”.

¹⁴ Based on variations of the melodic formula – or particular arrangement of a number of successive pitches giving the essence of a melody, mode, etc. (See the first “secondary characteristic” of heterophony farther.)

unconsciously), or by fluctuations of the degrees and of the tonic – (“**localized pitch heterophony**”) or of rhythmic components (“**localized beat heterophony**”)¹⁵.

- a. Music which uses more or less constant and controlled nearly imperceptible variations in pitch and rhythm for similar music instruments (including human voices) can be called “**sound density heterophony**” (this can be found for example in the large string ensembles of Egyptian music of the “Golden Era” – 1950s-60s – or in the traditional – “monophonic” – Russian choirs).



Figure 6: Computer drawn sketch by the author used in presentations to illustrate some of the aspects of melodic and rhythmic heterophony.

2. Modulations which initiate variations in the size of the intervals or of the relative or absolute position of the degrees, notably by means of tuning methods (temperament) or differences of intonation dependent either on the voice or on the instrument or the musician (“**generalized pitch heterophony**”), of regular or irregular accelerations, variations, lags or superimpositions and transformations of rhythmical elements, used as compositional means either consciously or unconsciously – (“**tempo or rhythm generalized heterophony**”).¹⁶

Moreover, heterophony may have secondary (or additional) characteristics such as:

1. The use of a drone or of a melodic/rhythmic ostinato – (“**reference heterophony**”), a compositional means (partially or totally improvised from a pre-defined pattern) in which the musician uses variations within the formulation of the melodic phrase, of a given scalar element (a polychord) – (“**formular or variational heterophony**”).
2. A narrowing or expanding (variation) of the dimension of interval components within the scalar reference (usually a tetrachord or a pentachord – (“**homothetic heterophony**”).
3. A progressive evolution – evolution strata are generally smaller than the smallest structural interval in the chosen scale – in time of the reference tonic (or reference degree) which provokes a corresponding series of transpositions, fluctuations, etc., more or less homothetic (“**tonal [or ‘tonic’] heterophony**”).¹⁷

An example of *tonal [or ‘tonic’] heterophony*, is shown on Figure 7 and Figure 8 for a song in which two Breton singers, Jean-Marie Long and Pierre Fer apply a usual technique

¹⁵ See also the concept of “heterochrony” in [Bouët, 1997], and the subtleties of “ovoid” (and other) rhythms in [During, 1997].

¹⁶ Note that the accompaniment or “**supporting heterophony**” practiced in *maqām* music may use a number of methods with one or more secondary voices supporting the principal melody, by means of lagging in tempo, pitch, in variations (see “secondary characteristics”) or by reference.

¹⁷ This definition is translated and adapted from [Beyhom, 2007a, p. 78], [Beyhom, 2015b, p. 422–423] and [Beyhom, 2015a]. See for example [Ambrasevicius, 2014] for other examples and analyses of particular types of heterophony, and note that some of the aspects of heterophony listed above can be compared to the concept of “Polyphonic stratification” introduced by Ki Mantle Hood (see [Hood, 1993]).

in Breton singing consisting in overlapping verses performed by the first then (overlapping the end of the first verse by the first singer) by the second singer. To increase the tension (this is – traditional – dance singing), each of the singers slightly raises the tonic with each verse (Figure 8). The mastery of these singers is such that the evolution of the tonic can be approximated by a straight line (Figure 7).

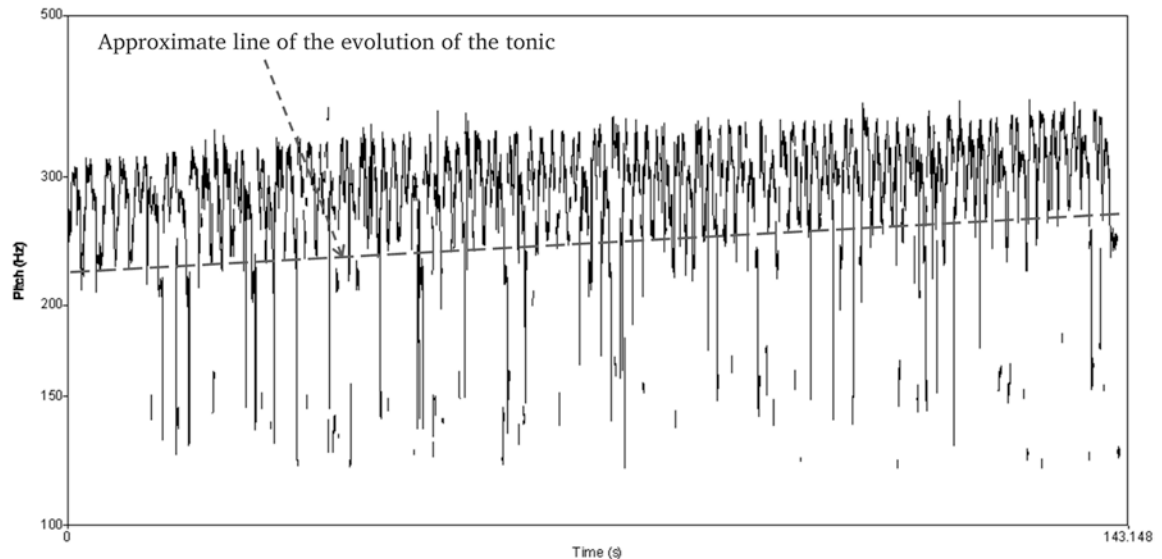


Figure 7: Evolution of the tonic with time in a song with overlapping verses (*kan ha diskan*) by Breton dance-singers Pierre Fer and Jean-Marie Long¹⁸

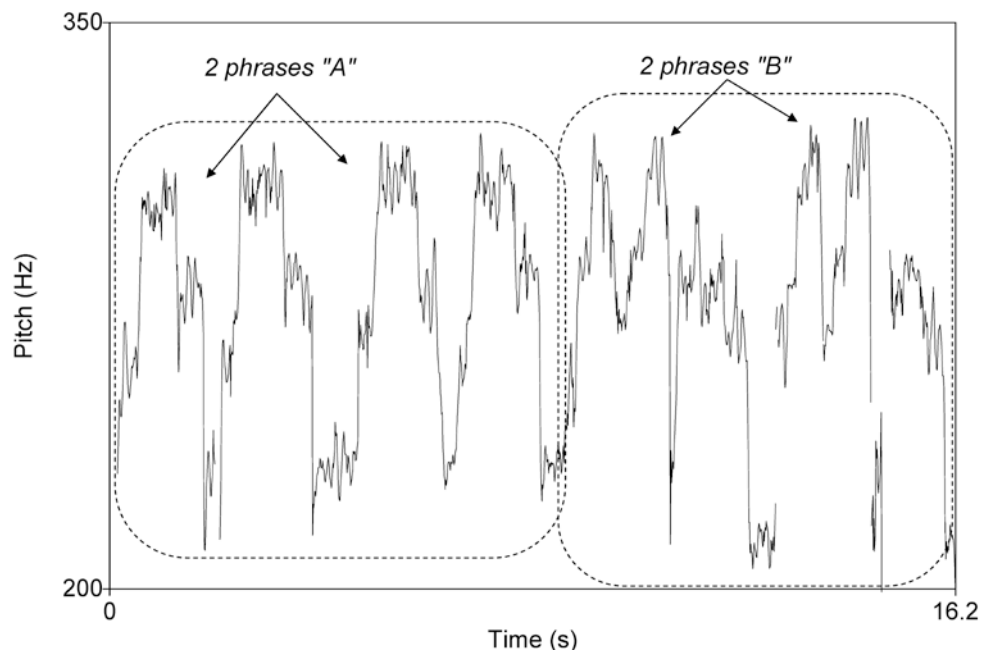


Figure 8: Segmentation of the first verse in a song with overlapping verses (*kan ha diskan*) by Breton dance-singers Pierre Fer and Jean-Marie Long, in two parts with each two identical phrases: the tonic rises at the end of the first part

If we compare the above definition with other definitions of heterophony found in Western literature,¹⁹ the general tendency in the latter is to term heterophony as a particular, lesser type of polyphony, as for example with McComb:

¹⁸ The recording of this song was kindly provided by Breton singer Erik Marchand in August 2006 – first published (audio and graphic analysis) in [Beyhom, 2007b, p. 207]. The tonic rises regularly for about 250 cents in 2:20 minutes.

“Heterophony means that multiple parts use the same melody, but at somewhat different times. In other words, it is like doubling, but not at the same time. **The term heterophony was invented to distinguish many world musical styles from Western polyphony, and so is sometimes considered prejudicial. It does, however, designate a more specific kind of polyphony.** In *heterophony*, generally speaking, any vertical alignment of intervals is coincidental and not important. This is as distinguished from a fugue or other imitative forms, which we might otherwise term heterophonic”²⁰,

or with Bruno Nettl:

“Most polyphonic music employs identical or similar material in each part. The statement applies, of course, to the three most common forms of polyphony: heterophony, parallel intervals, and imitation. **Heterophony**, the use of slightly modified versions of the same melody by two or more performers, **is the simplest** in some ways, because it can come about accidentally, e.g. a solo performer may vary his part slightly while singing essentially unison material with a group. [...] Probably most of the primitive examples of it we have were accidental phenomena. Rhythmic variation is very likely the commonest form. [...] Thus heterophony is not necessarily simple and accidental: it may be elaborate and detailed”²¹,

or with McLeish:

“Heterophony is a style of music which uses no harmony or counterpoint: there is one line of melody only [...]. The key element is that several voices or instruments all perform the line, not in absolute unison, but with all the possibilities of deliberate or chance variation: individual phrasing, spontaneous ornament, independent rhythmic variation. The line is thus subtly blurred and varied even as we hear it [...] Heterophony occurs most frequently in orally-transmitted vocal traditions [...] Heterophony is not so much a technique as an indication of the importance, in many musical cultures, of the expressive and aesthetic quality of each individual part, and of the personal, often improvised contribution to the musical whole as well as to the performance itself”²²,

and lastly:

“*Heterophony* is a term frequently associated with oriental music. The term goes all the way back to Plato’s music theory, where it describes a melody sung by a choir while a soloist embellishes the same melody with – usually improvised – ornaments, grace notes, etc. In symphonic Western music, heterophony (or textures resembling heterophony) generally occurs as a special effect, for instance in the form of several simultaneous versions of the same melody, but it may also function as an extended doubling strategy. In the case of a pioneer like Berlioz, and not least in the music of the 20th century, such creatively motivated and widely different heterophony-like doublings have been of great importance for the development of the orchestra as a medium. Textures of this kind are often motivated by compositional issues rather than matters of orchestration, which is why the expression *heterophony* is used here as a collective term to denote these special types

¹⁹ See footnote no. 12 and the Western definitions of heterophony farther.

²⁰ Todd M. McComb at <http://www.medieval.org/emfaq/misc/homophony.html> – accessed 12/01/2018. Note that bold font, in this and the following quotes, is mine.

²¹ Quoted in [Royer-Artuso, 2012] in *Music in primitive culture*, Cambridge, Harvard University Press p. 80-81.

²² From “MCLEISH, Keith (Ed.), 1993, *Key Ideas in Human Thought*, London, Bloomsbury, p. 344”. This last definition is, to the least, erroneous in many aspects, one of which for heterophony “not being a technique” ... See also [Uscher, 1986], or the interesting progression “monophonic, heterophonic, and, to a certain extent, the polyphonic hymnody” in [Tallmadge, 1975, p. 106], [Mok, 1966, p. 14] opposing “The science of harmony” to “homophonic music” and “heterophonic effects”, the progression “homophony, heterophony, and polyphony” in [Dahlig, 1993], <https://answers.yahoo.com/question/index?qid=20081213211005AA43xen>, accessed 2018/10/04 as with the following <https://www.sweetwater.com/insync/heterophony/> and “**heterophony (Gr., ‘other voice’)**. Vague term, coined by **Plato**, used to describe simultaneous variation of one melody. Also applied to vocal mus. of Near and Far East, when an instr. embellishes the vocal part” at <https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/heterophony>.

of doubling strategies [...]. Judging whether a passage involves partial doubling or leans more towards heterophony is a matter of opinion, of course”²³.

Beyond the aesthetics and the value judgment inferred by such definitions, the definition proposed by the speaker begins with the general (heterophony) before singling out particular techniques such as polyphony, counterpoint and harmony.

The question is: How does it work? To answer this question, I shall explain, through the presentation of three case studies, first how choir heterophony and solo heterophony work, then explain the difference between heterophony and “errors” in performing the music or the chant.

THREE CASE STUDIES IN BYZANTINE CHANT: HETEROPHONIC SCALES, HETEROPHONIC CHANT, STEADY HETEROPHONY VERSUS CHANGE OF TONIC AND SCALE DISRUPTION

First Case Study: Choir singing

The first Case Study in Byzantine Chant concerns itself with Heterophonic Scales by four experienced Byzantine Choir directors (and soloists) in Lebanon. I recorded these cantors from 2010 to 2012 and asked them notably to chant the scales of the 8 canonical modes. I found serious disparities between performances, along with serious discrepancies between praxis and theory.

The question that arose was “How to reconcile between performers, on one side, AND between theory and praxis, especially for choirs, on the other side?”. To answer this question I tried to concentrate on the most “canonical” mode, the First diatonic mode and its scale²⁴. Figure 9 shows this scale in Western notation with Byzantine alteration signs.



Figure 9: Scale(s) of the 1st (“diatonic”) mode in Byzantine chant

In the arithmetic formulation of the 2nd Reform (1881), the scale of the 1st mode, which is equivalent to the scale of *maqām Bayāt* in Arabian music, can be expressed (in equivalent *moria* – or *minutes* – or twelfths of the octave) as “πα ↑ 10 8 12 12 10 8 12, Πα ↓ 12 12 6 12 12 8 10”.²⁵ The key signature in Figure 9 shows that the ascending (and descending) *e* and ascending *b* are lowered by two *minutes* (the equivalent of a sixth of a tempered tone) while the descending *b* is flat.

The first tonogram²⁶ of the performance of this scale – by fr. Makarios Haidamous – is shown on Figure 10.²⁷ We observe, despite the use of a diapason by this cantor, major discrepancies between the ascending and descending scales (apart from the theoretical descending *b^b*), with an augmented ascending octave, an accented attack of the ascending *e*-(*βου*) while the whole ascending scale is shifted upwards beginning with the fourth. With the descending octave stabilized at its theoretical value, the descending fifth and lower

²³ From <http://theidiomaticorchestra.net/partial-doubling-and-heterophony/> accessed 2018.10.04

²⁴ And more precisely on the first two ascending degrees, the $\square\square$ and the $\square\square\square$.

²⁵ Ascending and descending arrows show the direction of the scale-melody.

²⁶ Graphic vertical representation of the pitch versus time.

²⁷ On the figures, a simple color code is used for the delimitation of the vertical space, with red lines for the tonic and the octave (*πα* and *ΠΑ* – by convention), a green line for the fourth (here *δ*) and a blue one for the fifth (here *κε*).

degrees are raised while the descending tonic returns to the theoretical value. Note that the pitches of the ascending and descending $\beta\upsilon\upsilon$ do not coincide.

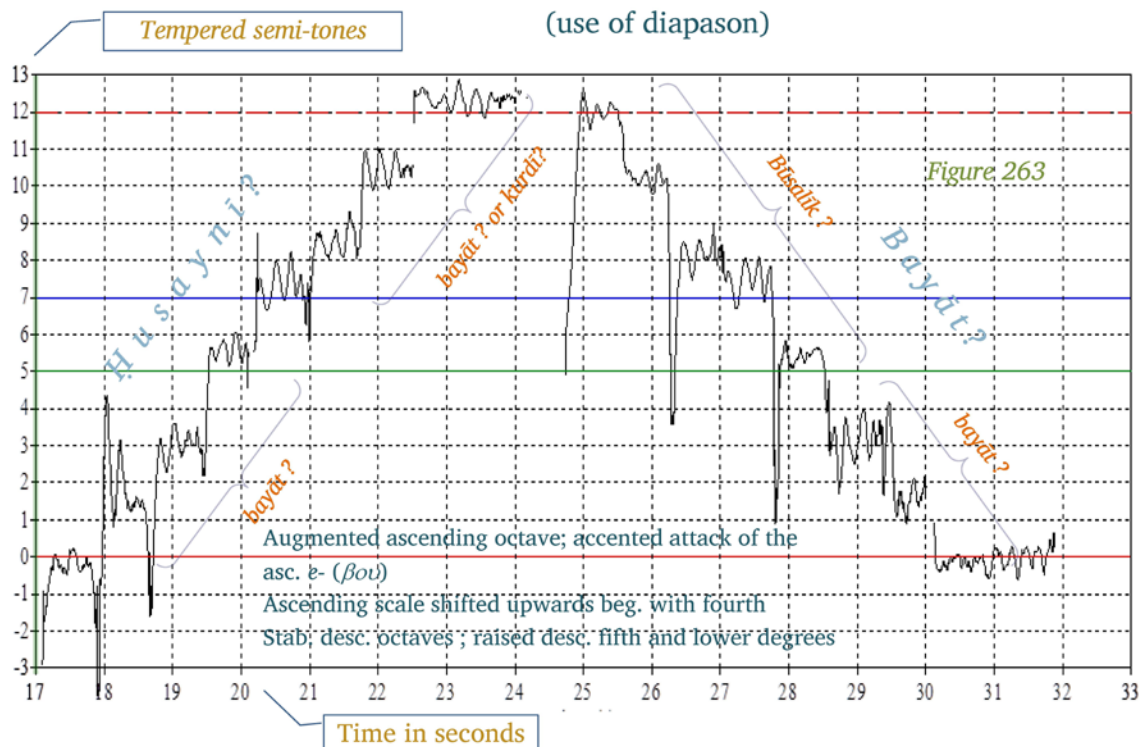


Figure 10: Tonogram of the scale of the 1st mode as performed by fr. Makarios Haidamous (with use of diapason)²⁸

If we compare this performance with the performance of fr. Nicolas Malek – for the same scale – in Figure 11, we observe that, although this cantor uses no diapason (and *ison*), he performs much more stable pitches with just octaves and a regular vibrato. Other particularities for this cantor are the accented attack of the ascending e - ($\beta\upsilon\upsilon$) and generally low (stabilized) e - ($\beta\upsilon\upsilon$) and b - ($\zeta\omega$) – which corresponds to what local cantors call “the Oriental style”. Both cantors “attack” the descending octave pitch from below, which is equally the case for the two other cantors, Joseph Yazbeck (Figure 12) and a fourth cantor who has chosen to remain anonymous (Figure 13).

In Yazbeck’s case (Figure 12), we observe in the tonogram ample vibratos – albeit somewhat difficult to describe precisely – and expanded octaves with also (as with fr. Haidamous) a shift of the descending pitches beginning, however, with the fifth²⁹. The descending e - ($\beta\upsilon\upsilon$) is undefined in terms of pitch, while the ascending one has an “ \cap ” shape which makes it also difficult to determine the exact pitch³⁰. More generally, such a detailed tonogram gives the impression that all pitches are of more or less unstable character with this cantor.³¹

²⁸ A video-equivalent of the Power Point animation shown at the original presentation is proposed in the accompanying DVD-R, and entitled *MH 1st mode*. (Also downloadable at <http://foredofico.org/CERMAA/wp-content/uploads/2018/10/MH-1st-mode.mp4>.)

²⁹ This is the probable reason for the stabilization of the descending tonic.

³⁰ Should it be taken at the top, the middle or the bottom of the graphical representation of the performed degree? There is no simple answer in this particular case.

³¹ This, in fact, is not the case as video-analyses of performances of *Kyrie Ekekraxa* by this cantor – available at <http://foredofico.org/CERMAA/analyses/kyrie-ekekraxa> and at <http://foredofico.org/CERMAA/analyses/byzantine-chant/axion-estin> – show a definite coherency in his chanting style. In other words, the auditory perception of pitch is sometimes not correlated with its measure in acoustical units – or as here with its graphical representation.

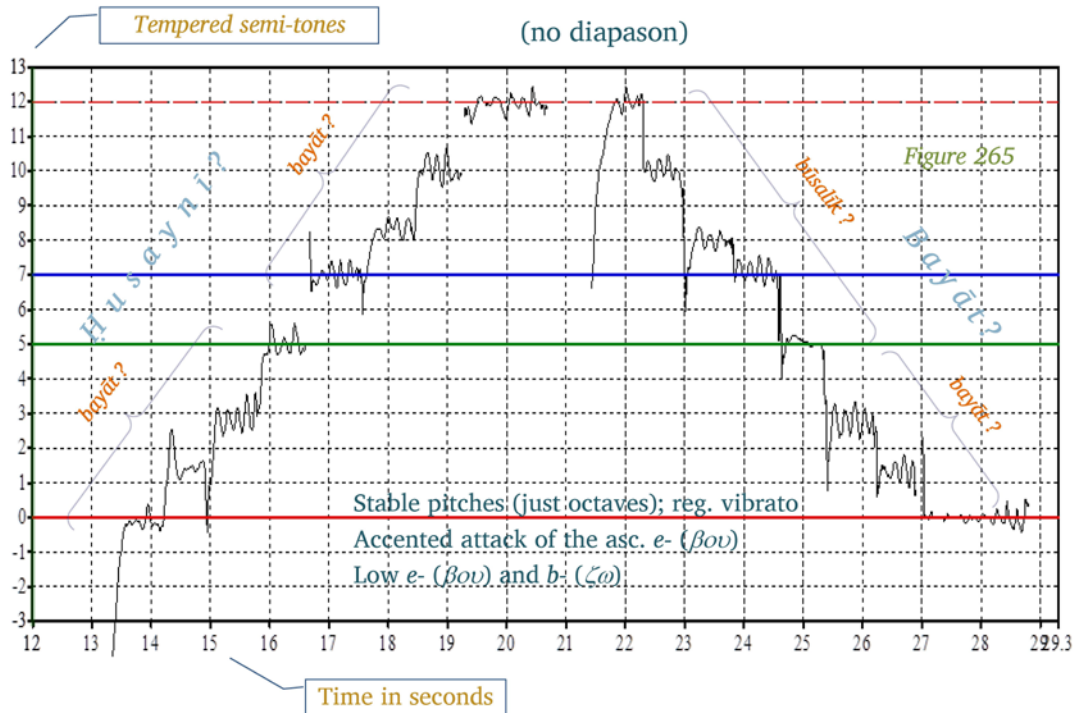


Figure 11: Tonogram of the scale of the 1st mode as performed by fr. Nicolas Malek (no diapason)³²

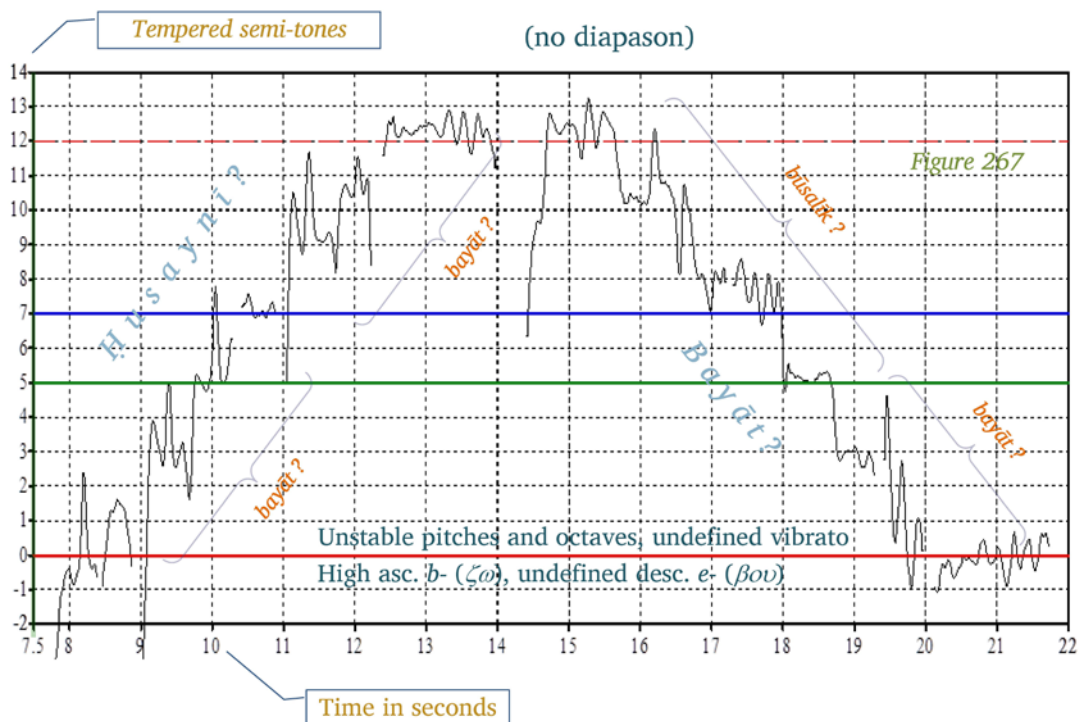


Figure 12: Tonogram of the scale of the 1st mode as performed by Joseph Yazbeck (no diapason)³³

³² A video-equivalent of the Power Point animation shown at the original presentation is proposed in the accompanying DVD-R, and entitled *NM 1st mode*. (Also downloadable at <http://foredofico.org/CERMAA/wp-content/uploads/2018/10/NM-1st-mode.mp4>.)

³³ A video-equivalent of the Power Point animation shown at the original presentation is proposed in the accompanying DVD-R, and entitled *JY 1st mode*. (Also downloadable at <http://foredofico.org/CERMAA/wp-content/uploads/2018/10/JY-1st-mode.mp4>.)

The performance of the Anonymous Cantor (Figure 13) is much more straightforward, with a very regular vibrato and just octaves (slightly raised for the ascending one), high ascending $e-$ ($\beta\omicron\upsilon$) and $b-$ ($\zeta\omega$) and descending $\zeta\omega$, with also a slight descending scale disruption from the $\zeta\omega$ down (the 5 lower degrees are shifted upwards). Note also the slight attack of the ascending $e-$ ($\beta\omicron\upsilon$).

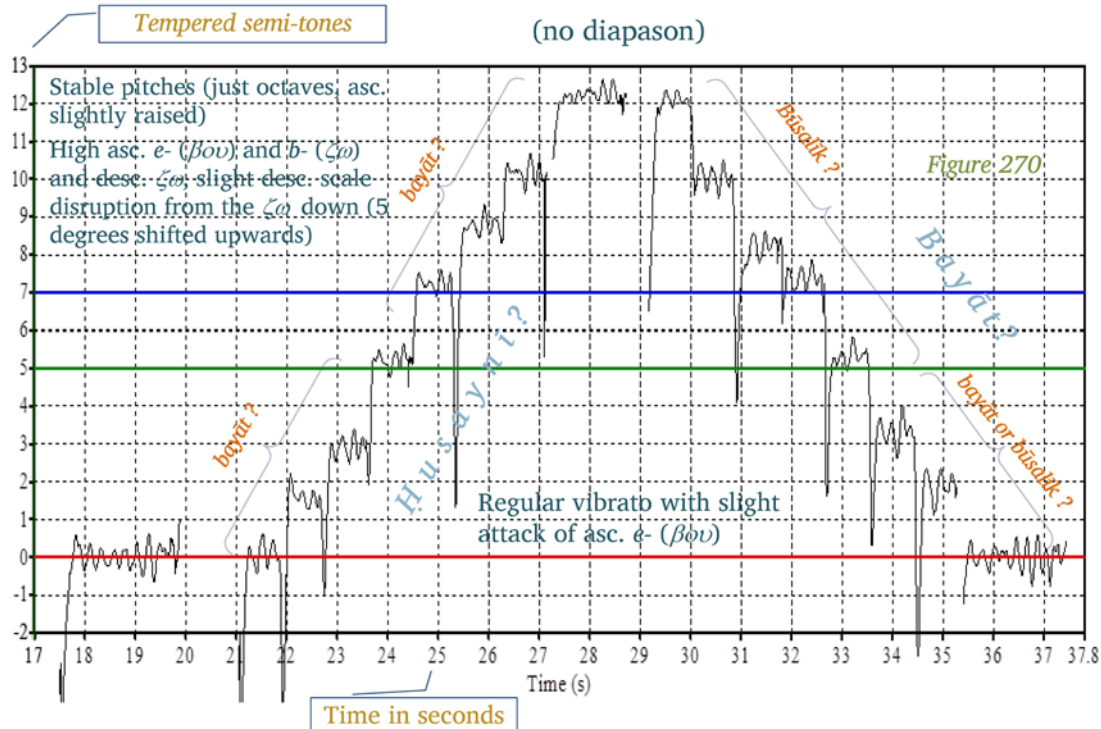


Figure 13: Tonogram of the scale of the 1st mode as performed by an Anonymous Cantor (no diapason)³⁴

The most important aspect of these analyses are, for our study, the differences in the styles and in the details of each note, showing great disparities in the performance of what is supposed to be the most important scale of Byzantine chant, and the most stable one (with notably no alterations). Moreover, each cantor uses a – slightly – different register, with Joseph Yazbeck using a clearly lower one, far from the three others (the greatest difference between the absolute pitches of the initial tonics is nearly two whole tones – See Figure 14).

The differences between the 4 performances are clearly delineated – for the two initial $\pi\alpha\beta\omicron\upsilon$ degrees – in Figure 14, and seem impossible to reconcile. Knowing, however, that these four cantors are also choir directors and that they have successfully – and for decades now for some of them – performed in various concerts and vicinities, there had to be a way to reconcile those performances, which I found by applying the following procedure (Figures 14 and 15):

1. I extracted the first two notes $\pi\alpha$ and $\beta\omicron\upsilon$ from the recording of each cantor
2. I transposed the intervals to the same (approximate) tonic
3. I slightly displaced (adjusted) the pitches to align them (approximately) together and mixed them
4. Finally, I added a reverberating effect simulating a cathedral

³⁴ A video-equivalent of the Power Point animation shown at the original presentation is proposed in the accompanying DVD-R (and downloadable at <http://foredofigo.org/CERMAA/wp-content/uploads/2018/10/CA-1st-mode.mp4>), and entitled *CA 1st mode*.

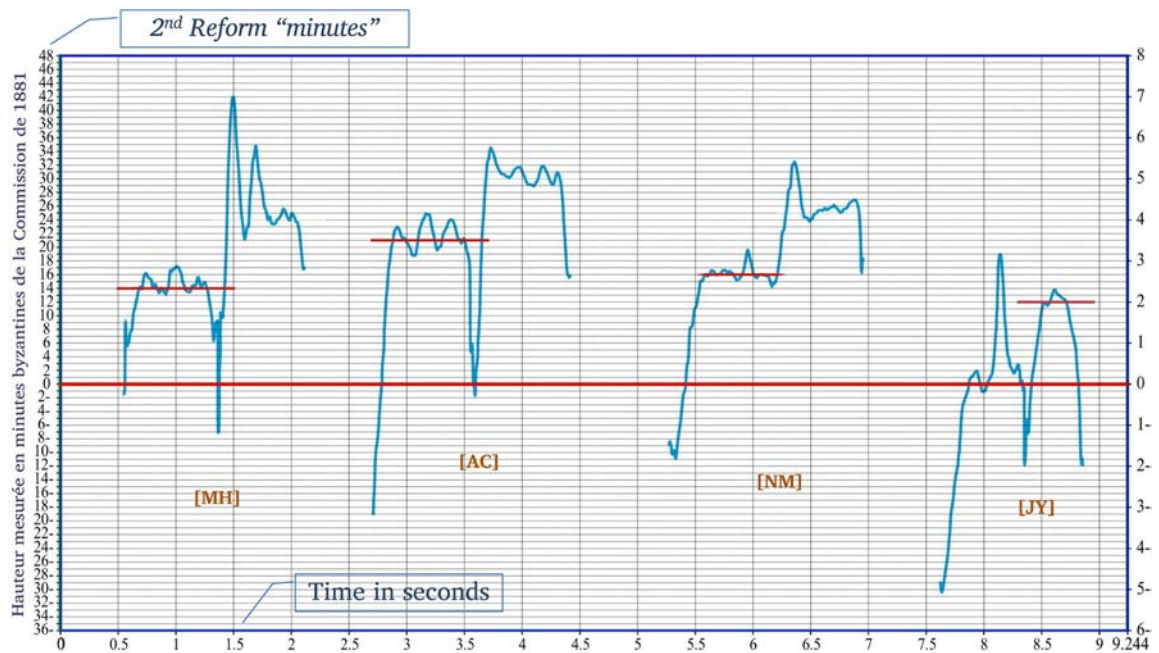


Figure 14: Graphic representation of the first two degrees $\pi\alpha$ and $\beta\upsilon\upsilon$ of the scale of the 1st Byzantine mode as performed (from Left to Right) by fr. Makarios Haidamous [MH], the anonymous cantor [AC], fr. Nicolas Malek [NM] and Joseph Yazbeck [JY]; left vertical axis shows divisions in *moriat* from the 1881 Reform³⁵

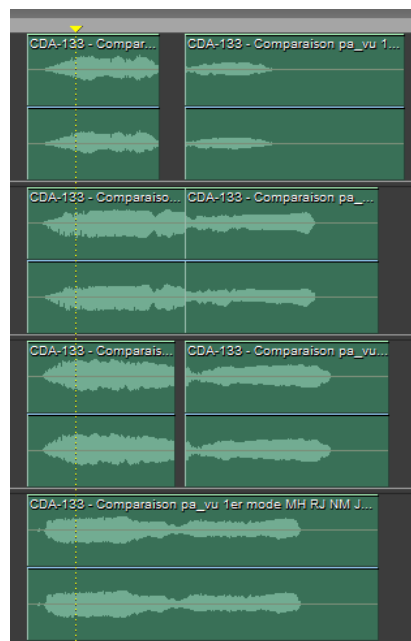


Figure 15: Approximate alignment of the pitches of the four $\pi\alpha$ $\beta\upsilon\upsilon$ pairs³⁶

³⁵ A video-equivalent of the Power Point animation shown at the original presentation is proposed in the accompanying DVD-R (and downloadable at <http://foredofico.org/CERMAA/wp-content/uploads/2018/10/4-Lebanese-Cantors-PA-VU-1st-Mode.mp4>), and entitled *4 Lebanese Cantors PA VU 1st Mode*. Three successive animations are shown in the video, the normal-tempo animation followed by the half-tempo then the quarter-tempo animations.

³⁶ See the Power Point slide entitled *PAVU* proposing the 4 audio examples in the accompanying DVD-R. (This slide and the following – entitled *Papa* – could not, for technical reasons, be rendered as a video. This slide can be downloaded at <http://foredofico.org/CERMAA/wp-content/uploads/2018/10/PAVU.ppsx>.)

The result³⁷ was stunning and conformed to usual choir singing documented for years of field work in Byzantine chant choirs. Later on, I decided to apply this procedure to the whole (ascending and descending) scale, with the result shown on Figure 16³⁸.

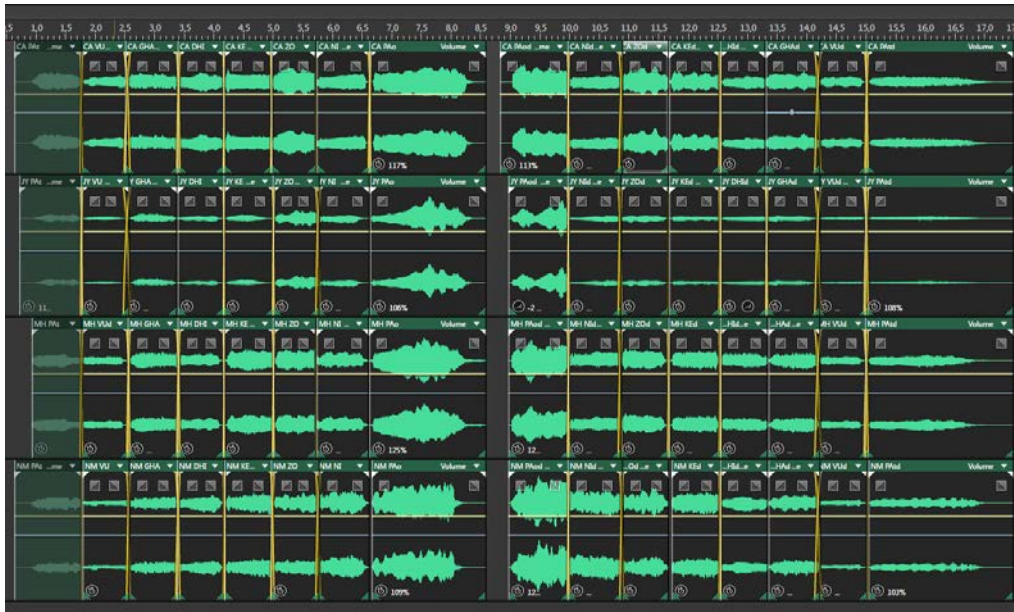


Figure 16: Approximate alignment of all the pitches of the ascending-descending scale of the 1st Byzantine mode as performed by 4 Lebanese cantors³⁹

This definitely explains how choir heterophony works, and why it is so important for Byzantine choir performances. It also explains how pitch perception works in such cases, relegating exact pitch measurements and theories of the scale to the role of modern oddities as will be further shown for solo heterophony with the following analysis – and Case Study – of the incipit of a chant performed by cantor Giorgios Tsetsis.

Second Case Study in Byzantine Chant: Heterophonic Chant by Giorgios Tsetsis

The Second Case Study I propose in this paper is an analysis of the incipit of a chant performed by Giorgios Tsetsis in the 1st mode (new Stichiraric style – Figure 17)⁴⁰.

The tonic of the beautifully performed *apechema* rises (at 8s) for about one half-tone (vertical subdivisions are in half-tones) above the intended – and stabilized – tonic (at 3-6s) with the incipit beginning (at 10 s) with an attack which is a quarter-tone higher than the intended pitch. This can be better observed in Figure 18 (at approx. 10.5s) in which a detailed analysis of the first 5 seconds of the incipit is proposed (namely from 10s to 14.5s). The first note stabilizes at 3 half-tones (10.8s) then the melody goes down 3 quarter-tones (between 10.8 and 11.4s) then further one half-tone, 1 quarter-tone and 1 half-tone (sequence ending at 12s). The attack of the next pitch (12.8s) is at 1 whole-tone then descends one quarter-tone (13.2s) and rises for three-quarter-tones etc.

³⁷ A Power Point slide entitled *PAVU* with 4 audio examples is provided in the accompanying DVD-R. (Also downloadable at <http://foredofico.org/CERMAA/wp-content/uploads/2018/10/PAVU.ppsx>.)

³⁸ A Power Point slide entitled *PApa* is provided with the audio example in the accompanying DVD-R. (Also downloadable at <http://foredofico.org/CERMAA/wp-content/uploads/2018/10/PApa.ppsx>.)

³⁹ See previous footnote and the Power Point slide entitled *PApa* proposing the audio example in the accompanying DVD-R.

⁴⁰ This chant is Track 10 from *Σύμμεικτα Εκκλησιαστικής Μουσικής 2: Μεγάλη Τεσσαρακοστή – Κέντρο Ερευνών και Εκδόσεων*, Αθήνα 1999.

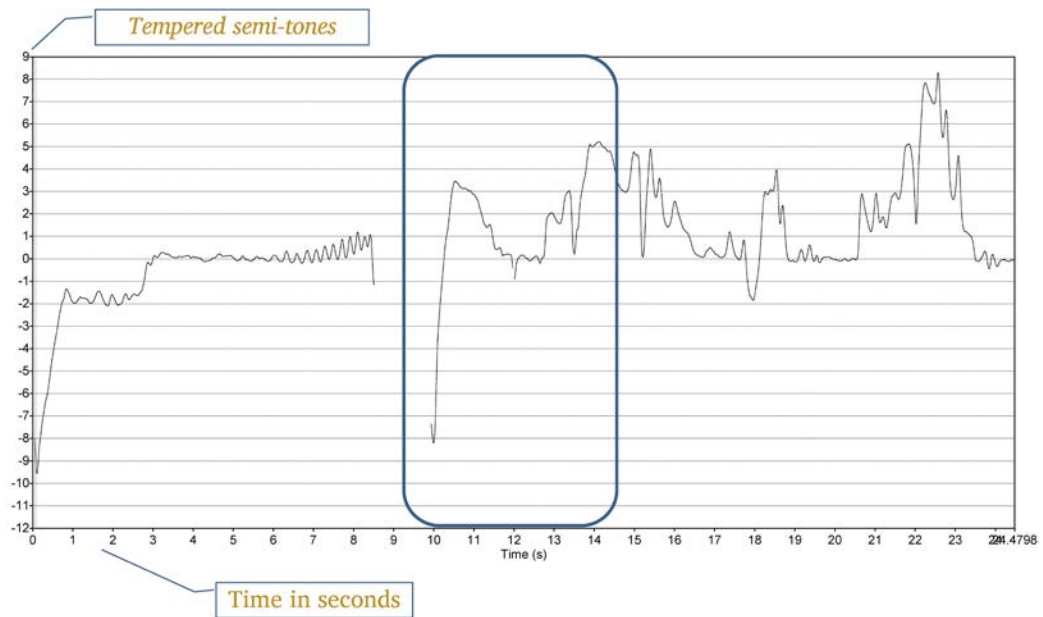


Figure 17: Analysis of the *arechema* (0-9s) and of the Incipit from Track 10 on *Σύμμεικτα Εκκλησιαστικής Μουσικής 2: Μεγάλη Τεσσαρακοστή* (Κέντρο Ερευνών και Εκδόσεων, Αθήνα 1999), performed by Giorgios Tsetsis in the 1st mode (New Stichiraric style)⁴¹

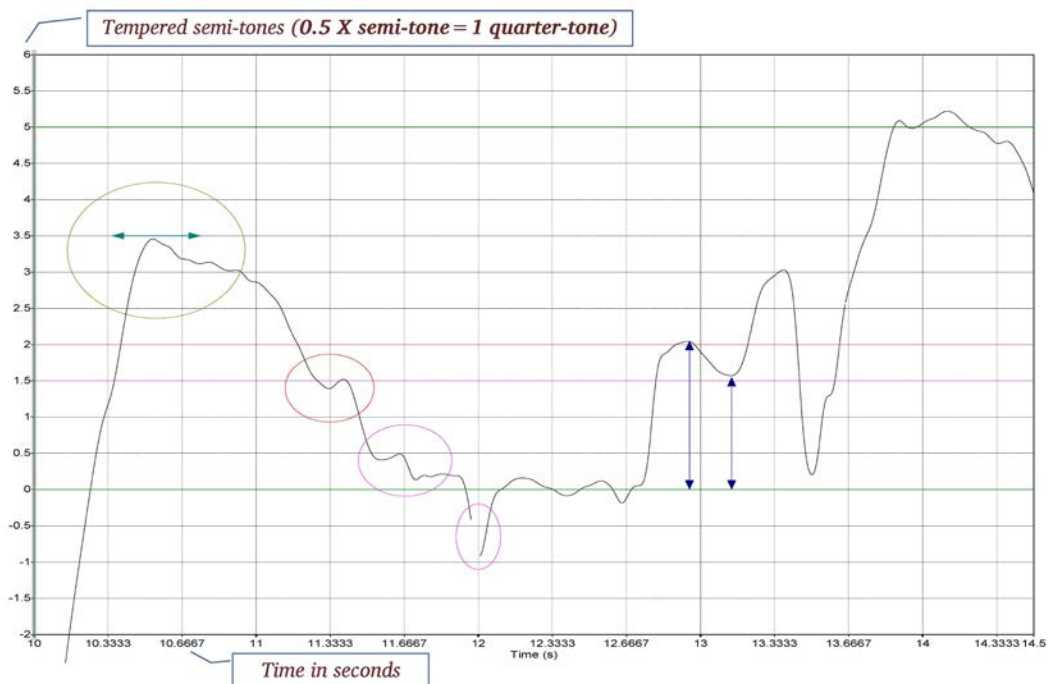


Figure 18: Detailed analysis of the Incipit (10-14.5s) from Track 10 on *Σύμμεικτα Εκκλησιαστικής Μουσικής 2: Μεγάλη Τεσσαρακοστή* (Κέντρο Ερευνών και Εκδόσεων, Αθήνα 1999), performed by Giorgios Tsetsis in the 1st mode (New Stichiraric style)

Three successive analyses are proposed in the accompanying video-equivalent of the Power Point slides shown in Volos, the first in normal tempo being followed by a half-tempo then by an eighth-tempo analysis. With such detailed analyses it is easy to ascertain

⁴¹ The graphic enclosed in the rounded-corners rectangle is analyzed further in details. See the video-equivalent entitled *Chant by Giorgios Tsetsis* proposing three successive analyses in normal, half- and eighth-tempo in the accompanying DVD-R. (Also downloadable at <http://foredofigo.org/CERMAA/wp-content/uploads/2018/10/Chant-by-Giorgios-Tsetsis.mp4>.)

that the theoretical values of the pitches and intervals in the 1881 theory are but mere guidelines that this cantor does not follow here with rigor, or that he has perhaps and simply never tried to match in his chanting.

Third Case Study in Byzantine Chant: Steady Heterophonic chant versus unsteady Tonic changes and Scale disruption (or: about the usefulness of the *ison*)

Pitch measurement is best undertaken – notably with Praat – when the recording is well done, with low-level ambient sound and well calibrated dynamics (ideally a studio recording). This is one of the main reasons why I recorded the Lebanese cantors⁴² solo, without the accompaniment of an – mainly electronic these days for recordings – *ison*. The four cantors featured for the First case study performed one additional chant, *Kyrie Ekekraxa* by Petros Byzantios. Somewhat unexpectedly⁴³ these performances were achieved without notable shifts of the tonic. This was however not the case with a fifth cantor – Bachir Osta –⁴⁴ whose performance of *Kyrie Ekekraxa* I later analyzed in full using a video-animation technology for a better understanding of the evolution of the melody.⁴⁵

Kyrie Ekekraxa by Petros Byzantios is composed in the 8th Byzantine Mode (“Diatonic on *Nη*” – equivalent to the Arabian *Rāst*) with a modulation in the 2nd Mode (“Mild Chromatic on *Nη*” – Figure 19). The complete original Byzantine notation is proposed in Figures 39 and 40, with the westernized transcription (with Byzantine alterations) in Figures 41 and 42.⁴⁶

⁴² Except for fr. Makarios who made his recordings in the studio of the convent of Dayr al-Mukhallis in Lebanon.

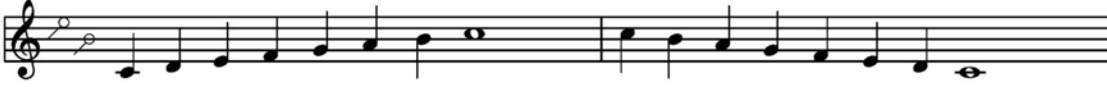
⁴³ My practice with interval measurements – for nearly two decades now – made me familiar with tonic changes and interval variations in acapella singing. This is why I awaited more variations in the tonic of a chant based on two different scales, and with two modulations – from the eighth to the second, then from the second back to the eighth modes.

⁴⁴ Bachir (al-) Osta was at that time *archon protopsaltēs* of the Holy See of Antioch and Director of the St. Stephen the Melodist Patriarchal School of Byzantine Music, Antelias (Lebanon) – See <http://www.cini.it/en/events/voice-and-sound-of-prayer-3-4>. I could not include the scales he performed in the analyses of my book on Byzantine chant as I could first record him in 2014, whenever the 4 others were recorded in 2011 (the book was published in 2015 which left no room for thorough analyses of the performances of this 5th cantor before the time of publication).

⁴⁵ See the video [Beyhom, 2018b] entitled *Kyrie Ekekraxa (Petros Byzantios) performed (gr) by Bachir Osta* in the accompanying DVD-R, together with the half-tempo version [Beyhom, 2018c] entitled *Kyrie Ekekraxa (Petros Byzantios) performed (gr) by Bachir Osta (ht)*. (These are also – and respectively – accessible at <https://youtu.be/WQVdSqLh1v4> and <https://youtu.be/2QYvuEAOhWE>.) Numerous complete analyses of this chant, in both Greek and Arabic languages, are proposed at <http://foredofico.org/CERMAA/analyses/byzantine-chant/kyrie-ekekraxa> and commented, together with approx. 30 other video-analyses, in [Beyhom, 2018d]. These include the video-analyses of this chant performed by an Anonymous Cantor, one of which (referenced [Beyhom, 2018a] and accessible at <https://youtu.be/ush88CvgQYk> and <https://youtu.be/cVvwFtQE8Dc> – the second of which is also available in the accompanying DVD-R and entitled *CERMAA Video of Kyrie Ekekraxa by Petros Byzantios performed in Greek by an Anonymous Cantor 2011*) was proposed in Volos for the comparison with the performance of Bachir Osta scrutinized farther.

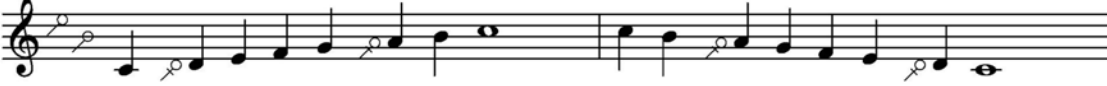
⁴⁶ The two proposed audio versions are comprised in the author’s book on Byzantine chant and referenced: *CDA-008* and *CDB-053* in the accompanying DVD-R.

“Rāst”




Scale of the 8th mode $N\eta$ \uparrow 12 10 8 12 12 10 8 $\nu\eta$ \downarrow 8 10 12 12 8 10 12
as deduced from the theory of the Second Reform

“Mild Chromatic”



Scale of the 2nd mode $N\eta$ \uparrow 8 14 8 12 8 14 8 $\nu\eta$ \downarrow 8 14 8 12 8 14 8
as deduced from the theory of the Second Reform

“Hijāz-Kār” ?



Scale of the 2nd mode $N\eta$ \uparrow 8 16 6 12 8 16 6 $\nu\eta$ \downarrow 6 16 8 12 6 16 8
according to fr. Makarios Haidamous (Lebanon)

Figure 19: Western-Byzantine notations of the scales of the 2nd and 8th modes used in *Kyrie Ekekraxa* by Petros Byzantios, according to the theory of the “Music Committee” of 1881 and to fr. Makarios Haidamous (2nd chromatic mode below)

In the aforementioned book⁴⁷ I concentrated on two extracts (Figures 20 and 22) which⁴⁸ comprise notably a *portamento* (Figures 20 to 22) and a change of mode (Figures 23 to 25).

The comparison between the two performances by the Anonymous Cantor and Bachir Osta shows that while the first performs an ornamented *portamento* with a descending curve (Figure 21, 6-9s)⁴⁹, the style of Osta (Figure 22, 44-45s) is more steady, albeit his changes of tonic are much more frequent and accented. For example, while the Anonymous cantor raises all pitches during the modulation to the 2nd mode (Figure 24, 2-16s) then goes back to the initial tonic (17-32s), the tonic with Osta constantly changes with frequent disruption of the (theoretical) scale (Figures 25 and 26).

These changes were so pregnant at the time the analysis was undertaken that I decided to make a preliminary analysis of the most important pitches of the tonic (Figure 27), then to extract them one by one (Figure 28) and align them for successive audition (Figure 29).

As a result of the changes of the tonic, the vertical position of the scale in the video-analysis changes constantly to adapt to the pitch of the tonic (Figures 30 to 33).⁵⁰

⁴⁷ [Beyhom, 2015b].

⁴⁸ According to Joseph Yazbeck who first proposed this chant for – notably – the particularities in these two extracts.

⁴⁹ The time on the analysis of Anonymous is the time of the extract, while for Osta the time shown below the graph is the global time of the chant.

⁵⁰ These variations of the tonic pitch are evidently best understood from the video-analysis. A Power Point slide is provided in the accompanying DVD-R for Figure 29 with the successive tonics extracted from the chant.

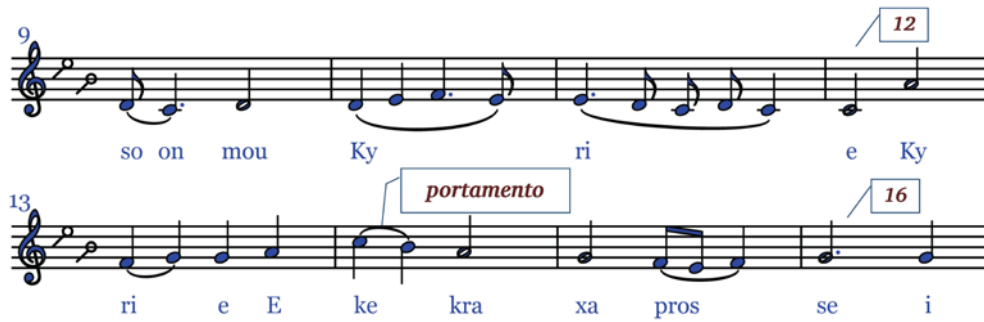


Figure 20: Extract from the western-byzantine score of *Kyrie Ekekraxa* by Petros Byzantios (in Greek) showing analyzed measures 12 to 16

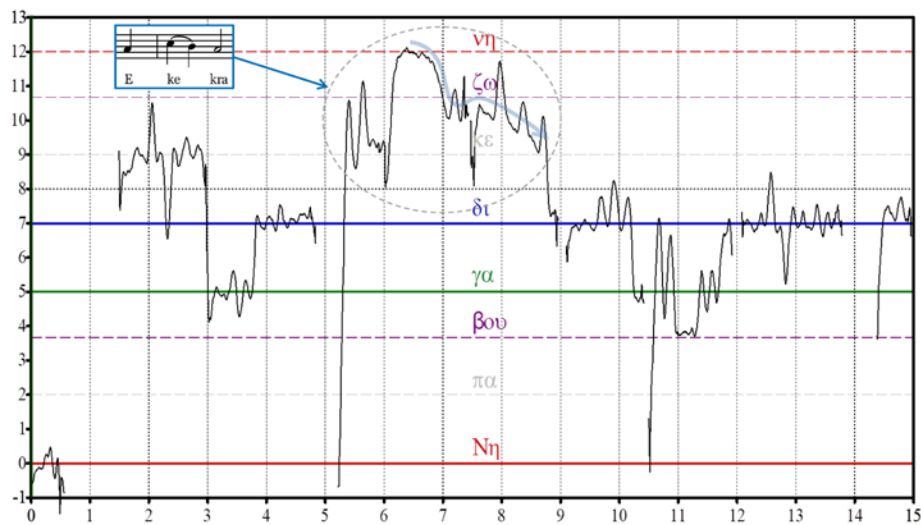


Figure 21: Detailed analysis of *Kyrie Ekekraxa* by Petros Byzantios (in Greek) performed by Anonymous (measures 12 to 16)

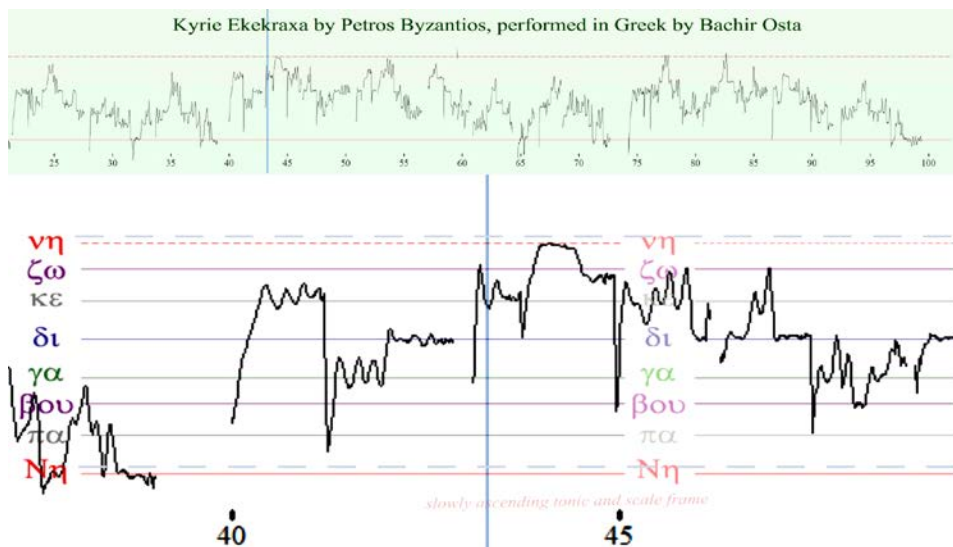


Figure 22: Detail (frame) from the video-analysis of *Kyrie Ekekraxa* by Petros Byzantios (in Greek) performed by Bachir Osta (measures 12 to 16) – the dashed gray horizontal lines show the original positions of the tonic and of its octave

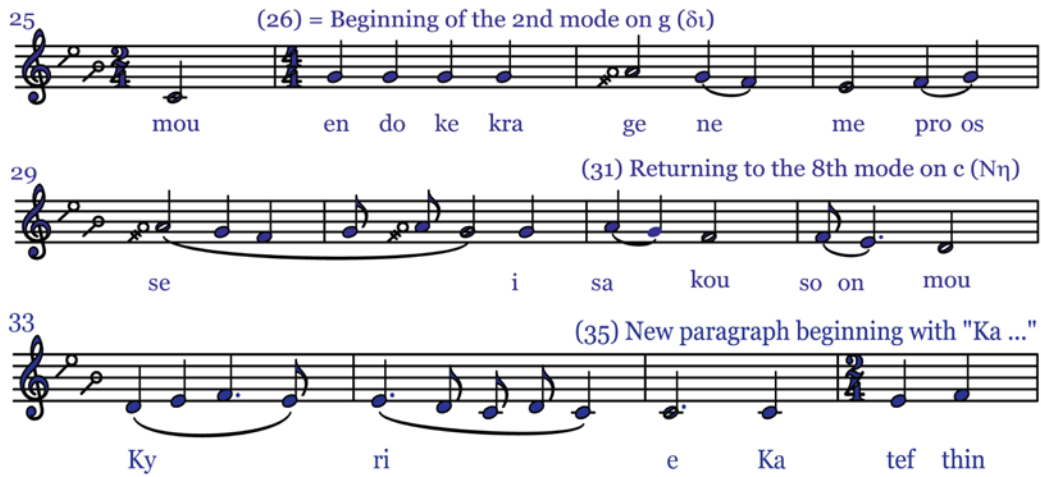


Figure 23: Extract from the western-byzantine score of *Kyrie Ekekraxa* by Petros Byzantios (in Greek) showing analyzed measures 26 to 35

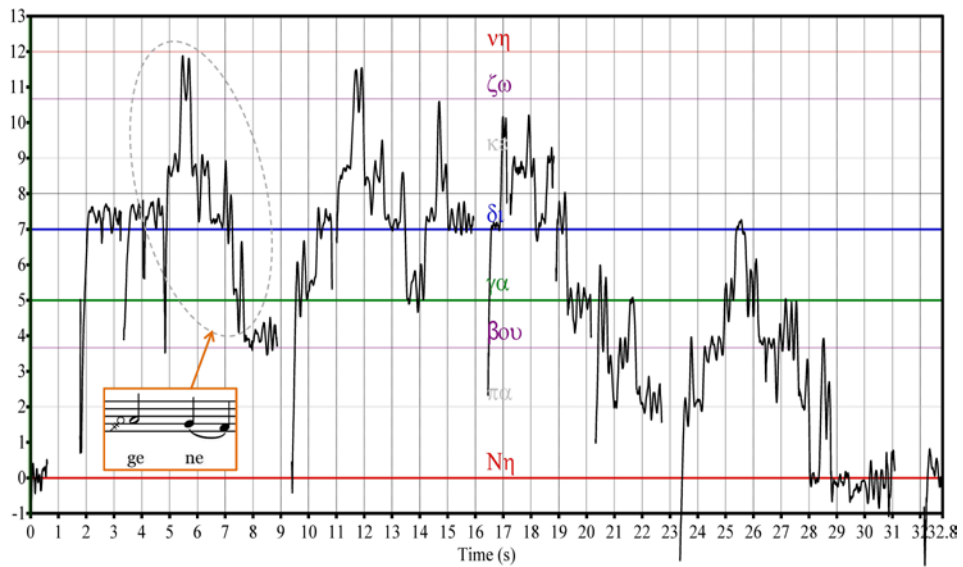


Figure 24: Detailed analysis of *Kyrie Ekekraxa* by Petros Byzantios (in Greek) performed by Anonymous (measures 26 to 35)

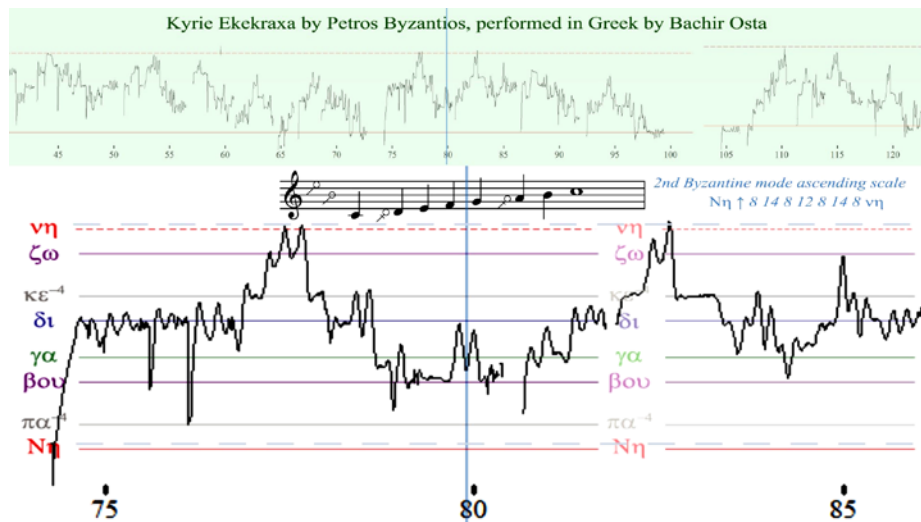


Figure 25: Frame from the video-analysis of *Kyrie Ekekraxa* by Petros Byzantios corresponding to 0-16s in Anonymous (Figure 24)

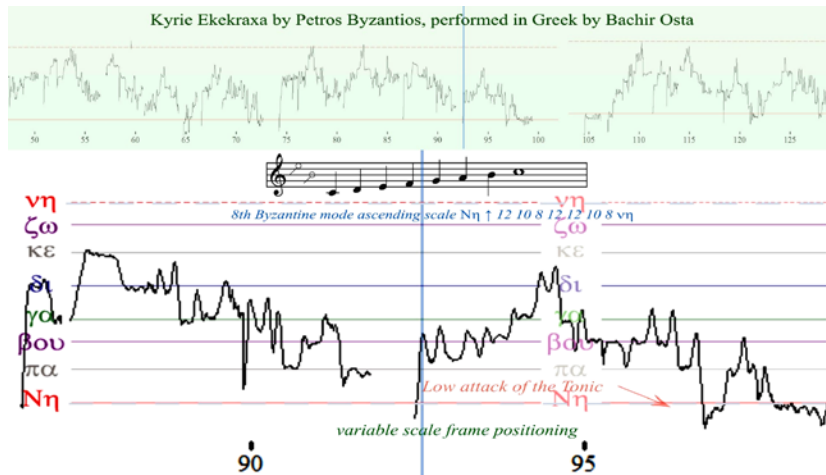


Figure 26: Frame from the video-analysis of *Kyrie Ekekraxa* by Petros Byzantios performed by Bachir Osta corresponding to 17-31s in Anonymous (Figure 24)



Figure 27: Preliminary analysis of *Kyrie Ekekraxa* by Petros Byzantios performed by Bachir Osta with the approximate directions of the changes in the tonic pitch (circles and arrows) shown in red

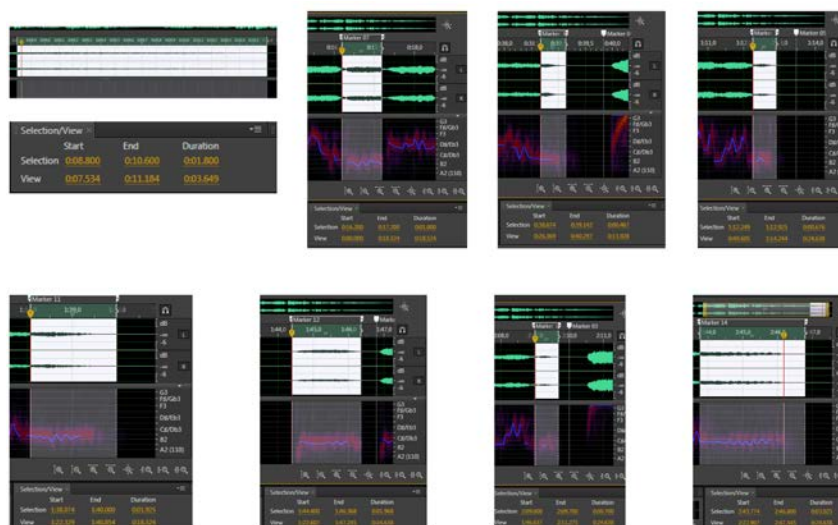


Figure 28: Eight different tonics from *Kyrie Ekekraxa* by Petros Byzantios performed (in Greek) by Bachir Osta, with the highlighted zones showing the extraction bordering times

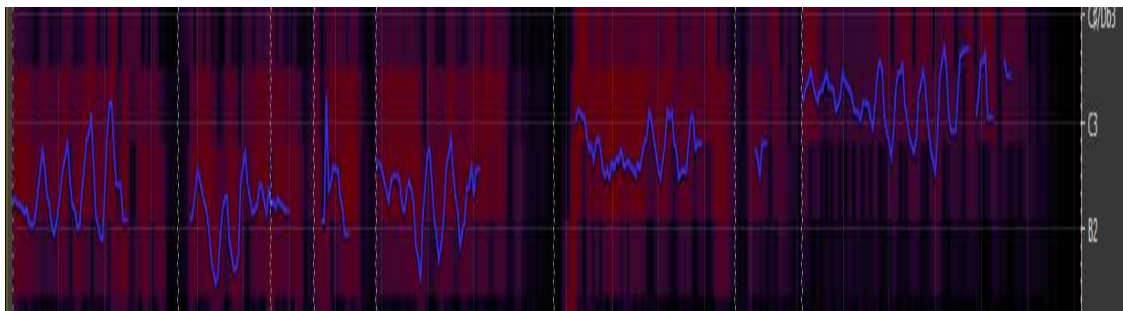


Figure 29: Eight different tonics from *Kyrie Ekekraxa* by Petros Byzantios performed (in Greek) by Bachir Osta assembled one after another for analysis⁵¹

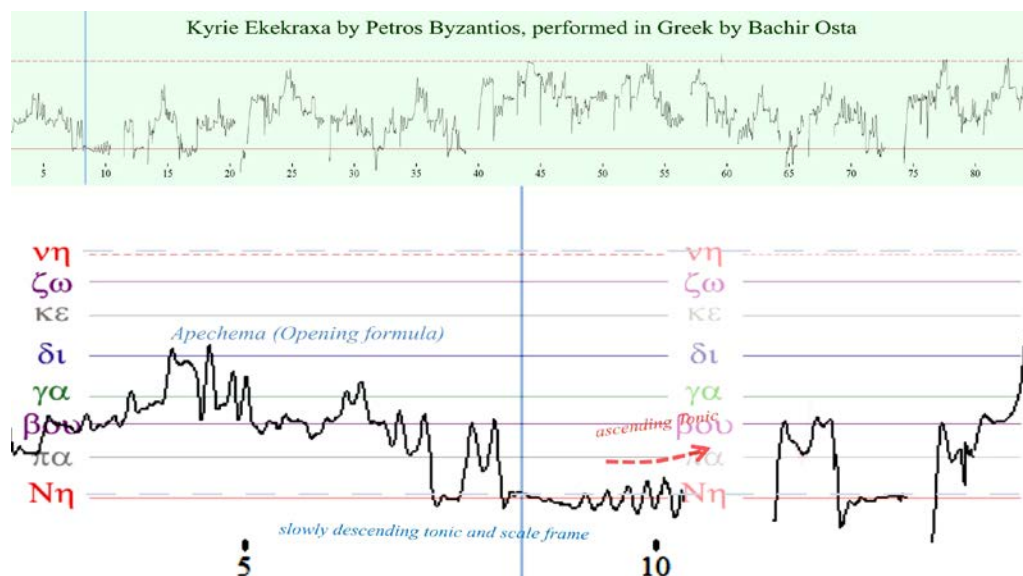


Figure 30: Frame showing the first tonic pitch (of the *apechema*) in the video-analysis of *Kyrie Ekekraxa* by Petros Byzantios performed (in Greek) by Bachir Osta



Figure 31: Frame showing the second tonic pitch in the video-analysis of *Kyrie Ekekraxa* by Petros Byzantios performed (in Greek) by Bachir Osta

⁵¹ These can be heard in the video entitled *Eight different tonics in Kyrie Ekekraxa performed by BO* in the accompanying DVD-R. (Also downloadable at <http://foredofico.org/CERMAA/wp-content/uploads/2018/10/Eight-different-tonics-in-Kyrie-Ekekraxa-performed-by-BO.mp4>.)



Figure 32: Frame showing a leap of the tonic (nearly one half-tone) between two main subdivisions of the song in the video-analysis of *Kyrie Ekekraxa* by Petros Byzantios performed (in Greek) by Bachir Osta

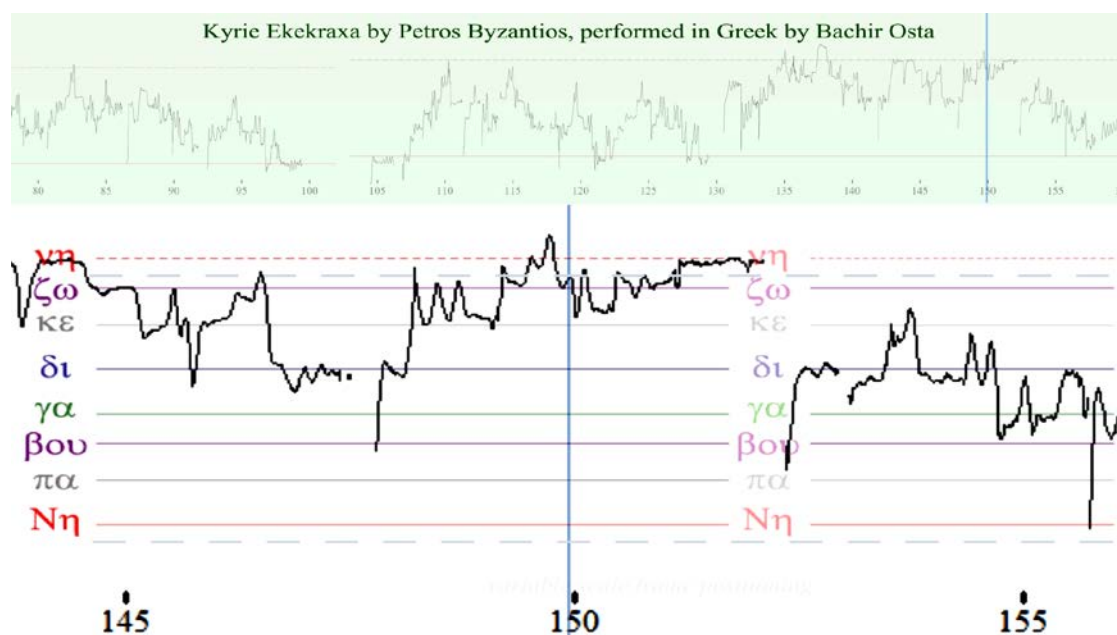


Figure 33: Frame showing an increase of the pitch of the tonic *Νη* (with the original position underlined by the lower horizontal dashed line) towards the end of the song in the video-analysis of *Kyrie Ekekraxa* by Petros Byzantios performed (in Greek) by Bachir Osta

Further analyses of this chant and of one another recorded in Volos and in Lebanon in parallel to the conference⁵² show that these discrepancies between the styles of cantors performing the same song are the rule, and that each performer has a distinctive style, if

⁵² These are 4 further recordings of *Kyrie Ekekraxa* by 4 Greek cantors together with the recording of the chant *Axion Estin* (Anonymous) in the eight Byzantine modes. Further recordings of the latter song were undertaken for comparison with the four Lebanese cantors mentioned in the First Case Study (scales of the 1st Mode). Video-analyses from these recordings are published, as aforementioned, in parallel to [Beyhom, 2018d].

not a distinctive “graphical signature” which is recognizable in the graphic representations.

This reinforces the hypothesis that the notated melody is but a guide, and that each cantor reinterprets it according to his style and to the circumstances in which the performance takes place, which leads us to the preliminary conclusions of this paper.

Answering the initial question: Why do Theory and Practice of Psaltiki NOT coincide?

Theory and practice coincide only very approximately in Byzantine chant, firstly because theory does not define traditional chant praxis – but should simply aim at describing it – and secondly because the phenomenon of heterophony rules the performance. Although discrepancies in pitches and in the tone-colors of the sung notes exist, choir members “adjust” intonations and placement of notes during performances (and rehearsals), producing a dense sound which translates into the plenitude (completeness) of the chant. This phenomenon is amplified by the environment – Church or Cathedral reverberation – which plays a major role in the resulting sound.

While heterophony and polyphony are independent from scales and from the exact measurements of the intervals used, it is necessary to understand that the aesthetics of Byzantine chant are completely different from the – classical – western aesthetics of sound: this applies to Choir music which relies on micro-tonality to create a compact sound which unites the chant of the choir members, and also applies to solo chant – as was underlined for the chant of Giorgios Tsetsis and with the analyzed versions of *Kyrie Ekekraxa*. Additionally, solo and choir chants rely on small variations of pitches – and rhythm⁵³ – which contribute to the aesthetics of the whole performance.

Furthermore, the heterophonic process in Byzantine chant can be understood as a way to promote Unity through varying individual performances. The *ison* helps keeping a steady tonic pitch while the cantor is free to improvise within tradition, and to use slightly different intervals than the theoretical ones, as long as these “modified” intervals are coherent.

What must be mostly remembered is that theory is a guide, and not a binding straightjacket: changing the priorities – imposing theory as the rule for performance – can only lead to the impoverishment of the melodic tradition of Liturgical chant. The moreover when this theory is channeled, with time, into corresponding to the *ditonic* – for two whole tones in the Just fourth – canon imposed by centuries of Western music influence on Byzantine chant as will be shown in the concluding part of this paper.

ABOUT THE 1881 THEORY AND SOME RECENT TRENDS IN BYZANTINE CHANT THEORY⁵⁴

Another question that arises is why the patriarchate of Constantinople enforced a Second – Major – reform of Byzantine chant theory in the 19th century, whenever the First reform – by the so-called “Three Masters” – took place only a few decades before it? And yet, despite the success of the so-called “New Method” borne to the First reform⁵⁵, the

⁵³ Although – for lack of space and time – rhythmic heterophony was not scrutinized in this paper, it is easily observed in the few examples provided by the author.

⁵⁴ This whole section relies on Chapter 4. “Musicological Byzantinism and its consequences” in [Beyhom, 2016] and, as for this whole paper, on [Beyhom, 2015b] in which detailed explanations about the processes of Byzantinism and Re-Byzantinism are provided.

⁵⁵ [Morgan, 1971, p. 91]: “For more than fifty years the musical theories and practices of Chrysanthos remained unchallenged. The changeover to his method of learning Church Music was complete. The obvious simplicity of the new method of musical notation, as opposed to the excessively complex old system, encouraged the success of Chrysanthos’ teachings. However, in 1881 a Patriar-

Ecumenical Patriarchate commissioned the Musical Committee, presided by Archimandrite Germanos Aptonidēs for the reform of Chrysanthine theory.

The “official” reasons for the Second reform are provided in the booklet published in 1888 by the Music Committee, the *Στοιχειώδης διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής εκπονηθείσα επί τη βάσει του ψαλτηρίου υπό της μουσική επιτροπής του Οικουμενικού Πατριαρχείου εν έτει 1883*⁵⁶:

- “The Music Committee considered three reasons leading to the undertaken research, **the first being the Historical importance of Liturgical music and the need for its reform.**
- **The second reason was the infiltration of Occidental music in the daily life of the believers, through the musical and theatrical scene, the concerts, the music institutes;** its results were an ever-growing influence of Occidental music which rapidly became overwhelming.
- **The third reason was the incapacity of many cantors to interpret the liturgical chants correctly.**
- **To these three main reasons must be added the attempts of composers of Liturgical chants to associate their own compositions** [notably polyphonic and westernized] **with Traditional chanting [...]**
- **It is [here ...] reminded that the work of the Three Masters** was substantial but **did not fill [all] the gaps of Oriental music**, in general, and of liturgical music, in particular, **because of the lack of technological means**, at the time, **which would have allowed for scientific measurements of Musical intervals**”.⁵⁷

As for the intervals proposed by Chrysanthos in the First Reform, the Music Committee states that “they were incomplete”, which would have driven him to “divide the scale [the octave] in 68 parts, and to quantify the intervals by following this division”.

The first “reason” cited above is a simple assessment of the importance of Liturgical music; the second reason (Western influence on Byzantine society, notably in Greece – although this is not stated explicitly in the document at this point) was of a more urgent nature⁵⁸ whenever the third reason is a simple repetition of the reasons for the First Reform,⁵⁹ and sounds more, in the light of the success of the New Method highlighted above, as a mere justification⁶⁰ rather than a real reason for (a second) reform.

The only reasons which remained then were the need to counter Occidental influence on Byzantine chant, and to “correct” the Chrysanthine division of the octave and the resulting intervals.

An additional reading of the booklet allows us to list in short the main propositions of the Music Committee of 1881:

1. Chrysanthine intervals must be completed.
2. The theory of the Second Reform is not preconceived.

chal Commission was founded by Patriarch Joakeim III to correct what were simply termed ‘mathematical errors’”.

⁵⁶ The *Elementary teachings of ecclesiastical music elaborated on the basis of the psalter by the musical committee of the Ecumenical Patriarchate in the year 1883* – [Commission musicale de (Musical Committee of) 1881, Aptonidēs, and al., 1888].

⁵⁷ Translated and synthesized by fr. Romanos Joubran from [Commission musicale de (Musical Committee of) 1881, Aptonidēs, and al., 1888] – Bold font is mine.

⁵⁸ Confirmed in the text of the Committee by “the attempts of composers of Liturgical chants to associate their own compositions with Traditional chanting”.

⁵⁹ In the beginning of the 19th century, the continuously growing repertoire of Byzantine chant was becoming more and more difficult to memorize. Thus, cantors had to develop an efficient musical notation much needed for a better teaching of this music, and therefore the First Reform at the beginning of the 19th century.

⁶⁰ This reason – as documented in the aforementioned [Beyhom, 2016] and [Beyhom, 2015b]– justified the introduction of indications about the “attractions” in Byzantine chant theory.

3. This theory results from measurements, on the monochord, of intervals sung by cantors.
4. All cantors perform the intervals alike in the realm of Orthodoxy, Greece included.

As for the first claim, it is untenable and can be explained by a (conscious?) misconception of Chrysanthine theory, notably by confusing it with an equal-temperament division.⁶¹

The last claim – cantors perform alike – is easily dismissed, as is demonstrated in the three case studies examined in this paper *and* because we know that Byzantine chant in Greece underwent deep changes under Othon the First, and that in Athenian churches it was even sung in polyphony.

With regard to the theory of the Second Reform which had been conceived without prejudice (second claim) this is, given the theoretical formulation by the committee (0 34 and accompanying footnote), simply impossible.

There are two main reasons for this impossibility: firstly, because there is no traditional chant⁶² which is “naturally” based on “Pure” (“Harmonic”) intervals, and secondly, because the measuring procedure as described by the Music Committee is inconsistent.

<p style="text-align: center;">Διὰ τεσσάρων</p> $\frac{\Gamma\alpha_1}{N\eta_1} = \frac{4}{3}$ $\frac{\Delta\iota_1}{\Pi\alpha_1} = \frac{\Gamma\alpha_1}{N\eta_1}$ $\frac{K\varepsilon_1}{B\omicron\upsilon_1} = \frac{4}{3} \cdot \frac{(81)^2}{(80)}$ $\frac{Z\omega_1}{\Gamma\alpha_1} = \frac{4}{3} \cdot \frac{25}{24}$ $\frac{N\eta_2}{\Gamma\alpha_1} = \frac{\Gamma\alpha_1}{N\eta_1}$ $\frac{\Delta\iota_1}{\Pi\alpha_1} = \frac{\Gamma\alpha_1}{N\eta_1}$ $\frac{K\varepsilon_1}{N\eta_1} = \frac{\Gamma\alpha_1}{N\eta_1}$ $\frac{B\omicron\upsilon_2}{Z\omega_1} = \frac{\Gamma\alpha_1}{N\eta_1}$ <p style="text-align: center;">Διὰ ἑξ</p> $\frac{K\varepsilon_1}{N\eta_1} = \frac{5}{3} \cdot \frac{81}{80}$ $\frac{Z\omega_1}{\Pi\alpha_1} = \frac{5}{3} \cdot \frac{80}{81}$ $\frac{N\eta_2}{B\omicron\upsilon_1} = \frac{5}{3} \cdot \frac{81}{80} \cdot \frac{24}{25}$ $\frac{\Pi\alpha_2}{\Gamma\alpha_1} = \frac{K\varepsilon_1}{N\eta_1}$ $\frac{B\omicron\upsilon_2}{\Gamma\alpha_1} = \frac{Z\omega_1}{N\eta_1}$ $\frac{\Delta\iota_1}{\Pi\alpha_1} = \frac{\Gamma\alpha_1}{N\eta_1}$ $\frac{\Gamma\alpha_2}{K\varepsilon_1} = \frac{5}{3} \cdot \frac{24}{25} \cdot \frac{80}{21}$ $\frac{\Delta\iota_2}{Z\omega_1} = \frac{N\eta_2}{B\omicron\upsilon_1}$	<p style="text-align: center;">Διὰ πέντε</p> $\frac{\Delta\iota_1}{N\eta_1} = \frac{3}{2}$ $\frac{K\varepsilon_1}{\Pi\alpha_1} = \text{„}$ $\frac{Z\omega_1}{B\omicron\upsilon_1} = \text{„}$ $\frac{N\eta_2}{\Gamma\alpha_1} = \text{„}$ $\frac{\Pi\alpha_2}{\Delta\iota_1} = \text{„}$ $\frac{B\omicron\upsilon_2}{K\varepsilon_1} = \frac{3}{2} \cdot \frac{(80)^2}{(81)}$ $\frac{\Gamma\alpha_2}{Z\omega_1} = \frac{3}{2} \cdot \frac{24}{25}$ <p style="text-align: center;">Διὰ ἑπτὰ</p> $\frac{Z\omega_1}{N\eta_1} = \frac{15}{8} \cdot \frac{80}{81}$ $\frac{N\eta_2}{\Pi\alpha_1} = \frac{15}{8} \cdot \frac{80}{81} \cdot \frac{24}{25}$ $\frac{\Pi\alpha_2}{B\omicron\upsilon_1} = \frac{15}{8} \cdot \frac{81}{80} \cdot \frac{24}{25}$ $\frac{B\omicron\upsilon_2}{\Gamma\alpha_1} = \frac{Z\omega_1}{N\eta_1}$ $\frac{\Gamma\alpha_2}{\Delta\iota_1} = \frac{N\eta_2}{\Pi\alpha_1}$ $\frac{\Delta\iota_2}{K\varepsilon_1} = \frac{N\eta_2}{\Pi\alpha_1}$ $\frac{K\varepsilon_2}{Z\omega_1} = \frac{\Pi\alpha_2}{B\omicron\upsilon_1}$
--	---

Figure 34: Part of the theoretical formulation of the *diatonic* intervals in the booklet of the Second Reform⁶³

⁶¹ The investigation of the so-called “shortcomings” in the octave division of Chrysanthos was undertaken in the aforementioned [Beyhom, 2016] and [Beyhom, 2015b].

⁶² Except for overtone singing, which can however inconceivably convey the subtleties of Eastern Byzantine chant.

⁶³ [Commission musicale de (Musical Committee of) 1881, Aphtonidēs, and al., 1888, p. 14, 15]: note an error for the ratio of $\gamma\alpha_2/k\varepsilon_1$ (1st column, 2nd line from bottom) given as $5/3 \times 24/25 \times 80/21$, which should be: $\gamma\alpha_2/k\varepsilon_1 = (5/3) \times (24/25) \times 80/81 = 128/81$; note also that the elementary inter-

Interval measurement is not an exact science

I have spent considerable time for the last 15 to 20 years measuring intervals⁶⁴ for my research, which taught me to be very cautious about methodology in this matter⁶⁵. The Music Committee gives no clues about the measurement procedure for the intervals in its booklet, neither does it provide details about the cantors⁶⁶ who participated in this process.

A series of questions arises, in this case, with regard to the latter:

- Did the Music Committee gather cantors from all the realm of Orthodoxy, or did it content itself with a few renowned cantors from Constantinople?
- How did the members of the Music Committee agree on the adequacy of the monochord with the note sung by the cantors? Was it by ear, was it by consensus or was it by vote?
- Did the cantors sing only the intervals by holding both notes while the scientific investigators of the committee measured them on the monochord, or did they chant in situation while the latter measured the intervals simultaneously⁶⁷?
- Were the pitches measured at the beginning of the attack of the note⁶⁸, or when the note became stabilized?
- And does the measuring procedure give the same results for various tempos?
- Furthermore: how were the measurement results from different cantors⁶⁹ handled statistically for the determination of the dispersion, the mean value⁷⁰, the standard deviation and the evaluation of errors of measurement?
- Finally, did the committee ask the cantors to avoid fluctuations⁷¹ in their singing, and how were these fluctuations (or their absence) integrated in the final results?

To all these evident⁷² questions⁷³, I could get no answers as the Music Committee did not find it necessary to provide them in written form, which casts serious doubts about the

vals used (in combination – added or subtracted) for the *diatonic* scale by the Music Committee are the disjunctive tone (8/9), the “Major” (or “Harmonic”) third (4/5), the fourth (3/4), the Just fifth (2/3) and the “Major” (or “Harmonic”) sixth (3/5), combined with the 24/25 *diesis* and the 80/81 *comma*, mostly “Harmonic” intervals – see [Beyhom, 2015b, p. 228] for more details.

⁶⁴ And teaching interval measuring.

⁶⁵ See for instance [Beyhom, 2007b ; Miramon-Bonhoure and Beyhom, 2010].

⁶⁶ Notably their identity.

⁶⁷ An almost impossible task in praxis, noticeably for the “attractions” which can be measured only in the course of the (rising or falling) melody.

⁶⁸ In which case, according to my experience, the pitch could be a quarter-tone to one and a half-tone higher. (See the Second Case study with the chanting of Tsetsis and the *βov* performed by [MH] at 1.5 s in Figure 14, as well as the *πα* performed by [JY] at 8.2 s in the same figure.)

⁶⁹ Or even for the same cantor.

⁷⁰ This is the only methodological procedure used by the Music Committee cited by Borrel in his [1950] article; however, the statistical correlation of interval measurements requires time-consuming and complex computational means. I explain, in [Beyhom, 2015b, p. 259–263], a simple procedure for statistical interval measurement verification which, for one single note in a song, requires hours of computation if not using a computer: how much time did the members of the committee spend on the verification of the accuracy of their results for each cantor, for each of the seven notes + octave of each scale, for all the possible combinations of intervals, and for all the attractions?

⁷¹ Which can also be considerable as can be concluded from all the proposed analyses in this paper.

⁷² *i.e.* for which any scholar in the field of musicology should require accurate, precise answers in order to endorse or decline the proposed results.

⁷³ And many others that would arise from the answers to the previous questions; for an example of methodology in Interval measuring, see [Beyhom, 2015b, p. 323–329] (and the following pages for the results and the additional questions which arise when interpreting them).

claimed accuracy – and validity – of this measuring procedure⁷⁴, as well as about the “un-preconceived” scale of the Music Committee.

Did the Second Reform reach its stated objectives?

The main issue which arises, however, and when realizing that the apparent aims of the Second Reform were purely rhetorical with regard to the mere 10 cents difference⁷⁵ in the theoretical configuration between the intervals of the two theories⁷⁶, is the issue of the pertinence of the Second Reform and of the real reasons which underlie it.

The official reasons for the Second Reform, simply stated, were the following:

1. Safeguard the tradition.
2. Counter Western influence on Byzantine chant and society.
3. Help cantors with their apprenticeship of this chant.
4. Correct the “errors” in Chrysanthine theoretical formulation.

While most of the repertoire, as seen above, had already been transcribed in the New Method at the time the Second Reform took place, the first and third reasons stated above are related to one another and could be dealt with through the implementation of the “attraction” in the theory – which was done⁷⁷.

In the light of similarities in interval values between the two theories, however, “correcting” the errors in Chrysanthine theory was a purely theoretical question, mostly limited to the formulation of the scale, which means that replacing the Zalzalian⁷⁸, Chrysanthine theory, with a “Harmonic” theory, which uses the moreover exact semi-tonal intervals in its scale descriptions, cannot constitute a distanciation from Western theories of the scale (and Western music), on the contrary.

Aphthonidēs’ concern, in a letter to Ilias Tantalidēs,⁷⁹ about the influence of “Arabo-Persian” music on Byzantine chant shows that the two contradictory trends at work in Byzantine society in the 19th century, the westernization of Byzantine society and the defense of Byzantine tradition, did not exclude in his mind a detachment from the “more

⁷⁴ Moreover: the Music Committee criticized at some point Chrysanthos because he used a *ṭunbūr* with moveable frets (instead of the monochord which was the proofing instrument of the Music Committee) to ensure that his intervals were accurate: while I do not pretend that Chrysanthine intervals are fully consistent with the praxis of Byzantine chant at that time, it must be noted that using a fretted *ṭunbūr* is probably the best way for such a procedure, because it gives the pitches of *all* the notes in a scale (additional frets can be used when necessary) and allows for small modifications of the positions of the frets in order to verify if they are in tune with the chant or not; the *ṭunbūr* can also be played along with the scale as many times as needed in order to verify the adequacy of the fretting with the scale or the tune. Note also that the *ṭunbūr* is an “oriental” (and mainly Ottoman) instrument, especially for Byzantine cantors in Constantinople, while the monochord, whenever used as a theoretical means for measuring pitches and intervals in Ancient Greece and later in Europe, became at some point a Western music instrument (see for instance [Adkins, 1963 ; 1967] and [Hughes, 1969 ; Meyer, 1997]). See also an example of the theoretical use of the *ṭunbūr* by Chrysanthos in [Chrysanthos (de Madytos), 2010, p. 116].

⁷⁵ See Figure 3.

⁷⁶ Mostly because of the effective use of sixths of the tone as a smaller divider of the octave, *i.e.* an interval the (equal-tempered) value of which is 33,33 cents, which is more than three times the alleged difference.

⁷⁷ With however a side effect which is that this implementation was one-sided and normative, while Byzantine chant tradition is interpretative, leaving the cantor a great deal of flexibility in praxis.

⁷⁸ Ascribed to Manṣūr a-ḍ-Ḍārib Zalzal – or Zulzul? – who was a famous *‘ūd* player in the Golden Age of Arabian civilization and has supposedly introduced the “neutral” intervals in Arabian *maqām* performance.

⁷⁹ See the article [Baud-Bovy, 1982] in which Baud-Bovy explains how Bourgault-Ducoudray became involved in Byzantine chant and later connected with Tantalidēs and Aphthonidēs, and provides various excerpts from their correspondence in the years prior to the Second Reform.

Oriental” Arabian⁸⁰ or Persian (Zalzalian) musics. His approach is however similar to the approach of most “Oriental” – Persian, Arabian and Ottoman – theoreticians of the scale at that time, who still mastered the tradition and cherished it, but wished to adorn it with Western clothes, making it more appealing for both Orientals and Westerners.

While the diatonic scale of the First Reform (Chrysanthos) was close to praxis in its time,⁸¹ and completely *Zalzalian* (“Oriental”), the “errors” in Chrysanthine theory were an excuse for a detachment from this Oriental basis. In fact, the (main) aims of the Second Reform (Germanos Aptonidēs) were the rapprochement of Byzantine theory from Western theories of the scale and the introduction of complementary characteristics of praxis in the teaching of Psaltiki: of these characteristics, only the phenomenon of “attraction” was effectively implemented, but inefficiently and – by all means with regard to the undisclosed measuring methodology – inaccurately.

Interval	Theoretical		Equal-temp.
	ratio	in cents	in cents
12	9 / 8	203,91	211,76
9	12 / 11	150,64	158,82
7	88 / 81	143,50	123,53

Interval	Theoretical		Equal-temp.
	ratio	in cents	in cents
12	9 / 8	203,91	200,00
10	800 / 729	160,90	166,67
8	27 / 25	133,24	133,33

Figure 35: Table showing the values of the intervals of second composing the *diatonic* scale in the two Byzantine chant reforms of the 19th century⁸²

Beyond the Second Reform: Re-Byzantinism

Byzantinism results from the discourse of European Nations in the 19th and 20th century on Byzantium, and has two main periods, a first period of disparagement (of Byzantium),⁸³ and a second period of integration. The latter period differentiates Byzantinism

⁸⁰ As compared with Ottoman music which had already set its course towards the same goal as Byzantine chant: westernization in the form of Ottoman music and society.

⁸¹ See Chapter I (about Mikhā’īl Mashāqa) in [Beyhom, 2015b].

⁸² Chrysanthine “equal-temperament” values are included here for the sake of comparison, most Occidental theoreticians having contented themselves with such an interpretation, including Borrel [1950, p. 2] – as they were unaware of, or unable or unwilling to acknowledge, types of division other than the equal division of the octave in Chrysanthine theory.

⁸³ For example, this assessment by William Lecky in his *History of European morals*: “Of that Byzantine Empire the universal verdict of history is that it constitutes, without a single exception, the most thoroughly base and despicable form that civilisation has yet assumed. Though very cruel and very sensual, there have been times when cruelty assumed more ruthless, and sensuality more extravagant aspects; but there has been no other enduring civilisation so absolutely destitute of all the forms and elements of greatness, and none to which the epithet mean may be so emphatically applied. The Byzantine Empire was preeminently the age of treachery. Its vices were the vices of

from plain Orientalism, as the sole aim of the Orientalist procedure was to *exclude* Oriental cultures from the evolutionary process, presumably initiated in Ancient Greece and finding its climax in 19th-20th-Centuries Europe, and inspired by the Darwinian and Spencerian theories.⁸⁴ In the case of Byzantium, and due to its presumed connection with Ancient Greece,⁸⁵ it became indispensable to integrate Greece and Byzantium among the European nations to ensure an evolutionary continuity of History (and culture – including music, evidently).

While the Second Reform of Byzantine chant in the 19th century⁸⁶ is a direct result of the Byzantinist discourse and of its effects on the Greek society at that time, it should be here reminded that Mainstream – Western – Byzantine musicology pretended for decades (and still does) that the Byzantine chant “of the Origins” was ditonic (or “Western”, or “tense” diatonic)⁸⁷, with no proofs whatsoever except for one fabrication about the “Byzantine-Church organs” by the quartet (Egon) Wellesz / (Henry Julius Wetenhall) Tillyard / (Amédée) Gastoué / (Mahmoud) Raghīb, and for a incomplete theoretical demonstration by Oliver Strunk which neglected generalized (and Byzantine) diatonism.⁸⁸

The predominance of Western musicology and of its discourse on Byzantine chant initiated local attempts among Byzantine theoreticians for a revisited, western-compatible Byzantine chant theory which continued well after the Second 19th-Century reform – Thus for example the attempts of Simon Karas to force-fit Byzantine chant theory in the mold of Pythagoreanism.⁸⁹

I call this predominant trend in the 20th century *Re-Byzantinism*.⁹⁰ It resulted for Byzantine chant in an evolution of the theory which determined an evolution of practice –

men who had ceased to be brave without learning to be virtuous. Without patriotism, without the fruition or desire of liberty, after the first paroxysms of religious agitation, without genius or intellectual activity; slaves, and willing slaves, in both their actions and their thoughts immersed in sensuality and in the most frivolous pleasures, the people only emerged from their listlessness when some theological subtlety, or some rivalry in the chariot races, stimulated them into frantic riots. They exhibited all the externals of advanced civilisation. They possessed knowledge; they had continually before them the noble literature of ancient Greece, instinct with the loftiest heroism; but that literature, which afterwards did so much to revivify Europe, could fire the degenerate Greeks with no spark or semblance of nobility” – [Lecky, 1869, v. II, p. 13–14].

⁸⁴ The Orientalist and Byzantinist processes, together with the analytical tools put at work to enforce them, are explained in detail in [Beyhom, 2016].

⁸⁵ See [Beyhom, 2016], notably in Chapter IV the section on Romantic Hellenism.

⁸⁶ With a scale which is Western-compatible – at least clearly more than the scale of Chrysanthos – but which still retains some “Oriental” characteristics.

⁸⁷ “Diatonic” includes numerous scale-types, including the Byzantine diatonic system and the zalzalian (Persian and Arabian – then Ottoman) *maqām* system.

⁸⁸ For the refutation of these assertion and demonstration see the aforementioned [Beyhom, 2016] and [Beyhom, 2015b].

⁸⁹ Note that Generalized 20th-Century Re-Byzantinism led Greek (and other) Byzantine scholars to use Western arguments and “musicological science” (mostly Pythagoreanism) with the main – seemingly contradictory – aims to either defend their music or to make it (even) more Western compatible. The contradiction disappears, however, whenever the theorist is convinced by the arguments of Western Byzantinology – or pretends to be so.

⁹⁰ This process is equivalent to the Re-Orientalism process, with specificities including the fact that Byzantinism became eventually an inclusive process, and not an exclusive process as with Orientalism. Music composers and theorists such as Bourgault-Ducoudray threw the line of Western musical science to their Byzantine counterparts (including Aphtonidēs for Bourgault-Ducoudray) who readily used it to try to defend their own music. The (Re-Orientalist) reaction of 19th-Century *maqām* theoreticians such as Rauf Yekta Bey in Turkey, Maḥmūd Aḥmad (al-) Ḥifnī in Egypt and Wadīʿ Ṣabrā in Lebanon, although their music was being excluded from the evolutionary process promoted by the Orientalist vision, was typically the same.

mainly towards a more westernized aesthetics of the sound but also, today when each Byzantine chant apprentice can listen easily to electronic equivalents of the scale of the Music Committee⁹¹, towards a change in the effective intervals used in the chant.⁹²

One example of straightforward Re-Byzantinism

To conclude this paper, I would like to expound here one further attempt at Re-Byzantinism which shows that the tendency towards the westernization of Byzantine chant is still vigorous towards – at least – the end of the 20th century.

One of the first references I looked up for my research on Byzantine chant was the book of Dimitri Giannelos *La musique byzantine*⁹³, the only available (in French⁹⁴) complete description of Byzantine theory from the Second Reform.

At some point the author, while proposing the usual progression of the *diatonic* scale of the Second Reform (the ascending – here on *c* – 12 10 8 12 12 10 8 *minutes* scale) “reminds” us that “all the intervals [of the Byzantine *diatonic* scale used in the 1990s] are natural” and “that this scale corresponds to the Occidental, Natural scale of Zarlino”⁹⁵, with intervallic ratios given as 9/8, 10/9 and 16/15⁹⁶ for the three “tones” of the *diatonic* scale (see first row in 0 36 and further comparisons)⁹⁷.

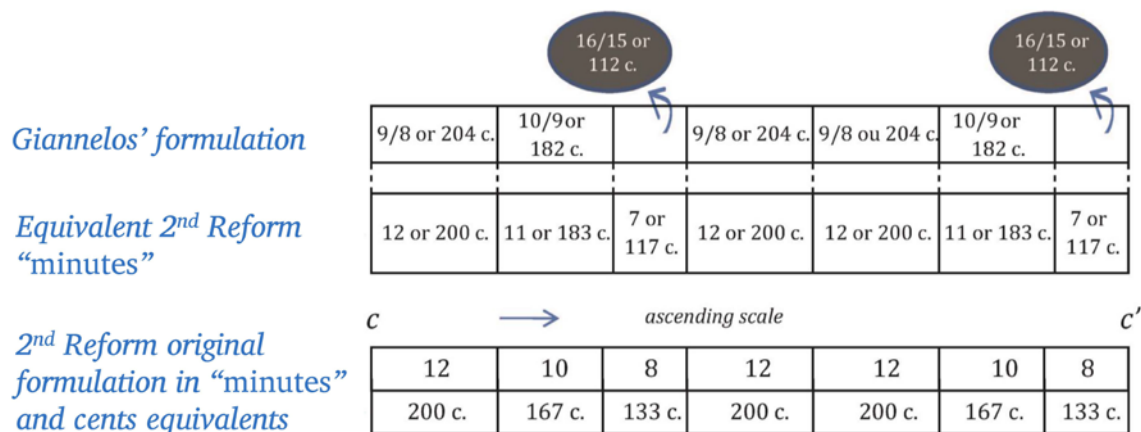


Figure 36: The “Byzantine” *diatonic* scale⁹⁸ according to Giannelos and comparisons⁹⁹

⁹¹ This I have witnessed while doing my field research on Byzantine choirs in Lebanon: while discussing with some apprentice-cantors I realized that they were totally convinced that the intervals in chant praxis corresponded – or should correspond – exactly to the theoretical intervals they were listening to on their smartphones. More advanced students and performers are generally aware, however, of the differences between theoretical and practical intervals.

⁹² Sadly enough, we are born in a time when everything that is written is more important than oral tradition: the younger generations think even more than the preceding ones that theory gives “true” values for the intervals, whenever every theory is arbitrary and but an approximation of the reality – in the same way as (here paraphrasing Alfred Korzybski) the map is not the territory, but merely a sketch of it, and sometimes inaccurate.

⁹³ [Giannelos, 1996], a redrafted version of his Ph.D. thesis [Giannelos, 1988].

⁹⁴ An equivalent in English language would be [Savas, 1965] which however, although seemingly translated from the Greek language (see the title page) is limited in contents and relies heavily on Occidental literature. (See [p. 106-107] in the aforementioned reference.)

⁹⁵ [Giannelos, 1996, p. 61].

⁹⁶ With the corresponding values approx. 204, 182 and 112 cents.

⁹⁷ [Giannelos, 1996, p. 59].

⁹⁸ This scale is called “The diatonic ‘natural’ *gamut*” (given in ratios) in [Castellengo, Liénard, and Bloch, 2015, p. 405].

⁹⁹ The first row shows frequency ratios as given by Giannelos and values of intervals in cents, the second row gives the closest equivalents in numbers of minutes of the scale of the Second Reform,

While this scale is presented as the scale of the Second Reform, it is obviously – and at least theoretically – not so (see Figure 3 – Right – and Figure 40 – Below) although the numbers of minutes composing its intervals are the same as in the latter theory.

A most interesting fact, however, is that Chrysanthos Madytos, the architect of the First Reform, when he explained the *differences* between the Byzantine scale and the Western scale (see Figure 37), presented *the latter* as composed with the same Zarlinian intervals and as having nearly the same structure¹⁰⁰ as the “Byzantine” scale of Giannelos (see the last scale to the right in Figure 38 and compare it with the “Byzantine” scale of Giannelos in Figure 39).

δι : κε	9 : 8	ρε : μι	10 : 9
νη : πα	9 : 8	σολ : λα	10 : 9
γα : δι	9 : 8	ουτ : ρε	9 : 8
πα : ββ	12 : 11	λα : σι	9 : 8
κε : ζω	12 : 11	μι : φα	16 : 15
ββ : γα	88 : 81	σι : ουτ	16 : 15
ζω : νη	88 : 81	φα : σολ	9 : 8
πα : δι	4 : 3	λα : ρε	27 : 20
κε : πα	4 : 3	μι : λα	4 : 3
δι : Δι	1 : $\frac{1}{2}$	ρε : Ρε	1 : $\frac{1}{2}$
πα : Πα	1 : $\frac{1}{2}$	λα : Λα	1 : $\frac{1}{2}$

Figure 37: Frequency ratios of Byzantine chant intervals according to Chrysanthos Madytos (two columns to the left) as compared with “Western” (“Zarlinian”) intervals (two columns to the right)¹⁰¹

If we put together the intervals of the Byzantine diatonic scale following the First and Second Reform and compare them to Giannelos’ and to the Pythagorean scales (Figure 40) we notice that the intervals in Giannelos’ “Zarlinian”¹⁰² scale (3rd row from top) are even closer to the Pythagorean ditonic formulation (or 9/8, 9/8 and 256/243 in the ditonic tetrachord – 4th row below in Figure 40) than those of the Second Reform (2nd row from top in Figure 40). This procedure distorts then the intervals of the scale of the Second 19th-Century reform, (already a distortion of Chrysanthos’ scale) and brings them closer to the Western reference: the ditonic, Pythagorean scale.

and the third row gives the canonical numbers of minutes in the latter scale with the last row showing the equivalents of the latter intervals in cents. Interval equivalents are given in the equal-tempered scale for the Second Reform; these values are close, as shown in Figure 35, to their theoretical values; the logical conclusion is that the scale of Giannelos should be represented with (ascending) 12 11 7 12 12 11 7 minutes (of the Second Reform) intervals.

¹⁰⁰ The two 9/8 and 10/9 tones are inverted when compared with the “Zarlinian” scale of Giannelos.

¹⁰¹ [Chrysanthos (de Madytos) and Rōmanou, 1973, p. 99]: Western intervals are (3^e column from the left), beginning from above, *ré mi sol la ut ré la si mi fa si ut fa sol la ré mi la ré Ré (octave) la La (octave)*.

¹⁰² Which he terms “Byzantine”.

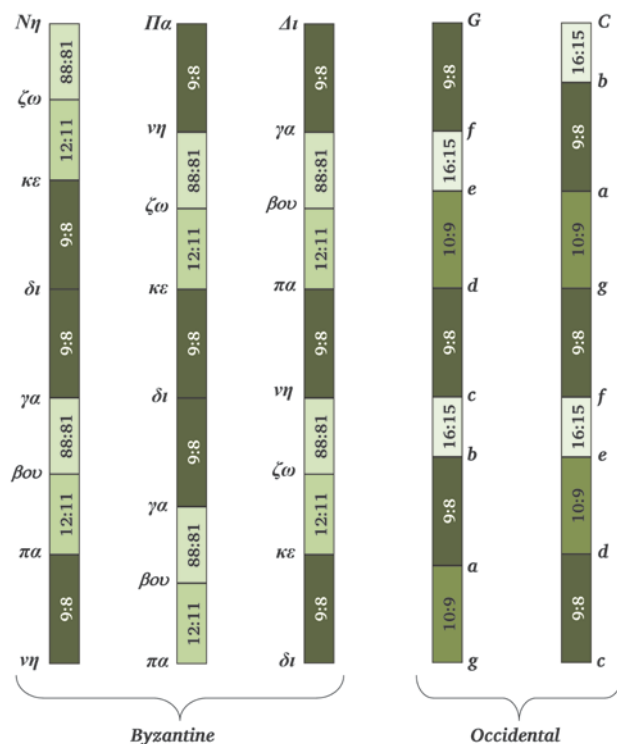


Figure 38: Comparing (a) Byzantine *diatonic* scales (the three on the left) with (b) the Western scales (the two on the right) according to Chrysanthos¹⁰³

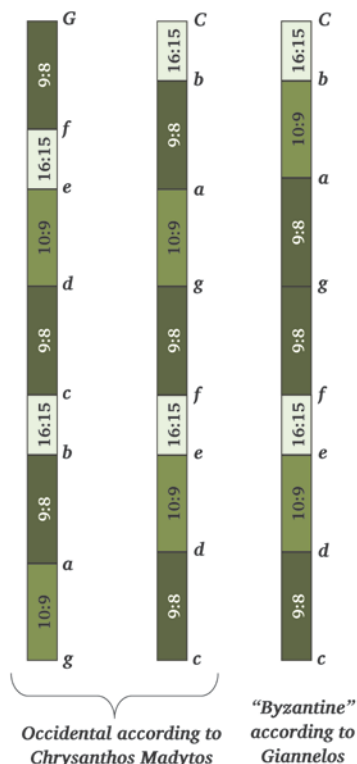


Figure 39: Comparison of the Western scale(s) according to Chrysanthos (left) and the “Byzantine” scale according to Giannelos (right)

¹⁰³ Adapted from [Beyhom, 2015b]: the *diatonic* scales of Chrysanthos are Zalzalian (composed from intervals corresponding to generalized – i.e. not ditonic – diatonism), while the “Occidental” scales use so-called Zarlinian intervals (here based on a superparticular progression) with the smallest interval (ratio 16/15) considered as a “semi-tone”.

Interval	tone		"medium" tone		"small" tone	
	ratio	in cents	ratio	in cents	ratio	in cents
1 st Reform	9 / 8	203,91	12 / 11	150,64	88 / 81	143,50
2 nd Reform	9 / 8	203,91	800 / 729	160,90	27 / 25	133,24
Giannelos	9 / 8	203,91	10 / 9	182,40	16 / 15	111,73
Ditonic	9 / 8	203,91	9 / 8	203,91	256 / 243	90,22

Nη
Πα
Βου
Ε
Γα
c
d
e
f

Figure 40: Evolution of “tones” from Chrysanthos (top) to Giannelos (penultimate row), to be compared with the intervals of the (Pythagorean) ditonic tetrachord (last row); the “*mujannab*” intervals (the “medium” and “small” tones) get closer, with each successive theoretical formulation, to the intervals of Pythagorean ditonism¹⁰⁴

Indeed, the “Byzantine” scale of Giannelos is, as he himself writes, Western and similar in its intervallic contents to the Chrysanthine “Western” scale¹⁰⁵, but completely different from the Chrysanthine estimation of Byzantine intervals, and from his *diatonic* scale. Therefore this scale represents a further “evolution” in the representation of Byzantine chant intervals, and one further (Re-Byzantinist) step towards the complete westernization of this chant¹⁰⁶.

IS THERE AN ALTERNATIVE?

While “more” oriental patriarchates resisted a while longer to Musical westernization (Figure 41), a definite tendency of the last decades in the “Greek” realm was further Re-Byzantinism¹⁰⁷ and, as a collateral result, the rapprochement of Byzantine chant theory with the theory of western music of common practice.

¹⁰⁴ See the video-equivalent of the Power Point slide entitled *In a Straight Line Towards Ditonism* to listen to the successive intervals and to the changes occurring to the degree $\square\square\square$ with the successive reforms. (Also downloadable at <http://foredofico.org/CERMAA/wp-content/uploads/2018/10/In-a-straight-line-towards-ditonism.mp4>.)

¹⁰⁵ *i.e.* what Giannelos terms “Byzantine” was considered by Chrysanthos as “Western”.

¹⁰⁶ And towards the rewriting of both its theory and history.

¹⁰⁷ While the plain defense of Byzantine tradition – such as with Georgios Sthathis’ “An analysis ...” [Sthathis, 1979] – is in my opinion a salutary reaction to Byzantinism, Re-Byzantinism includes attempts at isolating Byzantine chant from any historical interaction with neighboring musics: “This written and artistic musical Greek culture has lasted a millennium (from the tenth to the twenty-first century), and is the art of setting words to music in the Byzantine and post-Byzantine psalmodic style. The Greeks of this millennium, until the middle of the nineteenth century, were not familiar with any other musical culture except for that of Arabic-Persian music. They were able to keep Arabic-Persian music separate as ‘foreign’ or ‘ethnic’ music—as the music of a foreign race with a foreign religion—without letting it influence their own ethnic and religious musical expression” – [Sthathis, 2012]. Byzantine chant – and this is evident from theoretic and melodic analyses – has definitely common features shared by Persian and Arabian *maqām* music: pretending to a “purity” of this chant – and as a possible collateral differentiating sharply the periods before and after the fall of Constantinople for it – is equivalent to reproducing the schemes of Mainstream Byzantinism as applied by Mainstream western Byzantinologists in the 19th-20th centuries.

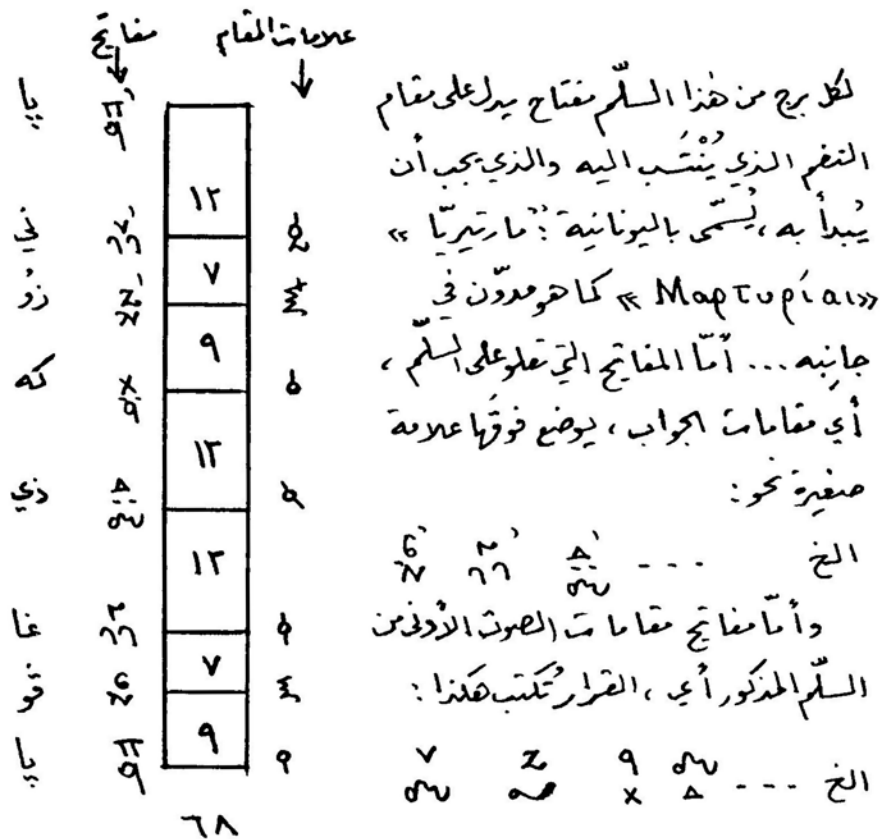


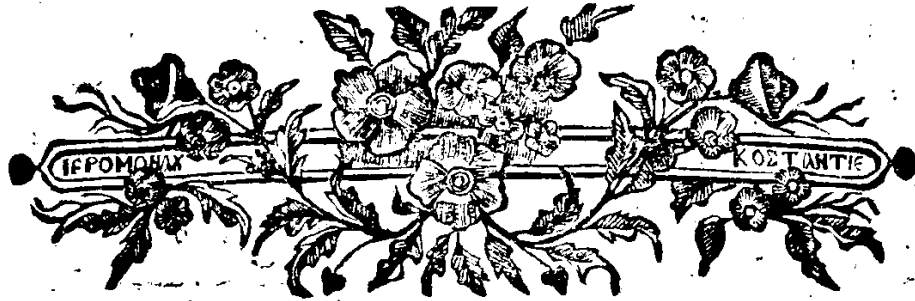
Figure 41: Chrysanthine *diatonic* scale and explanations by Mitri (al-) Murr (Lebanon)¹⁰⁸

Knowing, however, that practice is sometimes sharply differentiated from theory, and acknowledging western influence in the last two centuries – but not necessarily accepting it, the time has perhaps come to undertake more effective steps towards a better understanding of the melodic subtleties of this – living – art.

One of the possible ways of achieving such a goal is suggested in this paper: a thorough and wide research program on the intonations of Byzantine chant can be undertaken per country, per region and per well-known or distinguished performer of the realm of Byzantine liturgy in the aim of establishing a common database for the documented variants and intonations. This would help remind that variations of intonation and heterophony are main constitutive parts of Byzantine chant, and possibly reconcile it with its “Oriental” roots.

Eventually, it is possible to change (back) the theory of Byzantine chant by reverting to the values of Chrysanthos’ scale, although these remain theoretical – while closer to Arabian *maqām* practice. If not, it is always possible to adapt his theory so as to make it acceptable by Modern scholars influenced by centuries of so-called musicological science.

¹⁰⁸ [Murr (al-), 1981, p. 1]: this scale remained the reference for the patriarchate of Antioch for about one century after the Second Reform of the 19th century.



ἀρχὴ τοῦ πλαγίου τετάρτου ἡχοῦ. πέτρου βυζαντίου ἡχος δὲ -υη

Κυ ρι ε ε κε κρα α ξα προ ος σε ε(λ)ει σα κου ου ου
 σο ο ου μου ου ει σα α κου σο ου μου κυ υ υ υ ρι ε
 ε ε ε ε(δ) κυ ρι ε ε κε κρα α προ ο ος σε
 ε σα κου σο ο ου μου προσχε ες τη φω νη η η τη ης δε
 η σε ε ε ε ω ω ω ω ως μου(δ) εν τω κε κρα γε
 υει αι με προς σε ε ε ε ε ε ε(δ) ει σα α κου σο ου μου
 κυ υ υ υ ρι ε ε ε ε

Κα τευ θυ θυ θυ τω η προ σε ε ευ χη η η μου(λ) ω
 θυ μι α α μα α ε υω πι ε ε ε ε ο ο ο ο ου σου

Figure 42: 1st page of Kyrie Ekekraxa by Petros Byzantios, from [Ephesios, 1820, p. 208]

παρσι ες τω ων χειρω ων μου ου θυσει
 α α ε σπε ρει ε κ υη η η φει σα κ οου σο ου μου
 κυ υ υ υ υ ρι ε ι ε ε

→ (H) ου κυ ρι ε φυ λα κην τω στο μα τι μου και θυ
 γραν περι ο χης περι τα χοι λη μου

Μ η εκ κλει νης την καρ δι αυ μου εις λο γους πο νη ρι
 ας του προ φα σι ζεσθαι προ φα σεις εν α μαρ τι αις

Σ υν αν θρω ποις ερ γα ζο με εν οις την α νο μι ε αυ
 και ου μη συν δυ α σω με τα των εκ λε κτων αυ των

Π αι δευ σει με δι και ος εν ε λε ει και ε λε γξει με
 εε λε ον δε α μαρ τω λου μη λι πα να τω την κε φα λην
 μου

Ο τι ε τι και η προ σευ χη μου εν αις ευ δο κει αις αυ
 των (σ) κα τε πο θη σαν ε χο με να πε τρας οι κρι
 ται αυ των

Figure 43: 2nd page of *Kyrie Ekekraxa* by Petros Byzantios, from [Ephesios, 1820, p. 209]

Kyrie Ekekraxa

from the "Anastasimatarion" by Petros Efesios (1820)

Composed by Petros Byzantios

Transnotated by Joseph Yazbeck and Amine Beyhom

1 $\text{♩} = 80$ 4th mode plagal (8th mode)

Ky ri e E ke kra xa pro os se i

sa kou so on mou i sa kou

so on mou Ky ri e Ky

ri e E ke kra xa pros se i

sa kou so on mou pros khe es ti fo

ni ti is dhe i se o os

(26) = Beginning of the 2nd mode on g (δι)

mou en do ke kra ge ne me pro os

Figure 44: 1st page of *Kyrie Ekekraxa* by Petros Byzantios, transnotated by Joseph Yazbeck (Western) and Amine Beyhom (added Byzantine alterations and comments)

29 (31) Returning to the 8th mode on c (Nη)

se i sa kou so on mou

33 (35) New paragraph beginning with "Ka ..."

Ky ri e Ka tef thin

37

thi to i pro se ef khi mou os thi

41

mi a ma e no pi o on

45

sou E pa ar si is to on khi ro on

49

mou thi thi a e spe ri

53

ni i sa kou son mou Ky

57

ri e

Figure 45: 2nd page of *Kyrie Ekekraxa* by Petros Byzantios, transnotated by Joseph Yazbeck (Western) and Amine Beyhom (Byzantine alterations)

CITED REFERENCES

- ADKINS, Cecil : *The theory and practice of the monochord*, State University of Iowa [1963].
- ADKINS, Cecil : "The Technique of the Monochord", *Acta Musicologica* 39 1/2 [1967-1-1] [doi: 10.2307/932465. url: <http://www.jstor.org/stable/932465>] p. 34–43.
- AMBRAZEVICIUS, Rytis : "Performance of musical scale in traditional vocal homophony: Lithuanian examples", *Muzikologija* 17 [2014] [doi: 10.2298/MUZ1417045A. url: <http://www.doiserbia.nb.rs/Article.aspx?ID=1450-98141417045A>] p. 45–68.
- BAUD-BOVY, Samuel : "Bourgault-Ducoudray et la musique grecque ecclésiastique et profane", *Revue de Musicologie* 68 1/2 [1982-1-1] [doi: 10.2307/928286. url: <http://www.jstor.org/stable/928286>] p. 153–163.
- BEYHOM, Amine : "Des Critères d'authenticité dans les musiques métissées et de leur validation : exemple de la musique arabe", *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* 5 [2007a-6] [url: <http://foredofico.org/CERMAA/wp-content/uploads/2017/11/Beyhom-filigrane-n-5-p.63-91-INTERNET.pdf>] p. 63–91.
- BEYHOM, Amine : "Dossier : Mesures d'intervalles – méthodologie et pratique", *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* 1 1 [2007b-6] [url: http://foredofico.org/CERMAA/wp-content/uploads/2017/11/Beyhom_2007_Mesures_d_intervalles_RTMMAM_n11.pdf] p. 181–235.
- BEYHOM, Amine : "Paroles (et gestes mélodiques) dans les musiques d'Orient : une mise en perspective", Al-Kalima min al-Ma'nā ilā-l-Maghna [La parole : de la signification au chant du répertoire], ed. Lassaâd Zouari, Ministère de l'éducation supérieure et de la recherche scientifique / L'Institut supérieur de musique de Sfax |Sfax - Tunisie, 2015a-3-30| p. 17–23.
- BEYHOM, Amine : *Théories et pratiques de l'échelle dans le chant byzantin arabe : Une approche comparative et analytique proposant une solution inédite pour le système théorique de Chrysanthos le Madyte*, Par l'auteur |Broummana (Liban), 2015b-9|.
- BEYHOM, Amine : "Dossier: Hellenism as an Analytical tool for Occidentism (in musicology) (V2)", *Near Eastern Musicology Online* 3 5 [2016-11] [url: [http://nemo-online.org/wp-content/uploads/2017/02/\(V2-INTERNET\)%205-04.%20Article%20NEMO%20n%C2%B05%20Amine%20Beyhom%20170219S.pdf](http://nemo-online.org/wp-content/uploads/2017/02/(V2-INTERNET)%205-04.%20Article%20NEMO%20n%C2%B05%20Amine%20Beyhom%20170219S.pdf)] p. 53–275.
- BEYHOM, Amine : *Kyrie Ekekraxa by Petros Byzantios performed by an Anonymous Cantor in Greek, 1920x1080, Kyrie Ekekraxa by Petros Byzantios*, CERMAA |Broummana - Lebanon, 2018a-2-19| [url: https://www.youtube.com/edit?o=U&video_id=ush88CvgQYk].
- BEYHOM, Amine : *Kyrie Ekekraxa by Petros Byzantios performed by Bachir Osta in Greek, 1920x1080, Kyrie Ekekraxa by Petros Byzantios*, CERMAA |Broummana - Lebanon, 2018b-9-6| [url: <https://youtu.be/WQVdSqLh1v4>].
- BEYHOM, Amine : *Kyrie Ekekraxa by Petros Byzantios performed by Bachir Osta in Greek (Half-Tempo), 1920x1080, Kyrie Ekekraxa by Petros Byzantios*, CERMAA |Broummana - Lebanon, 2018c-9-6| [url: https://youtu.be/Jcg_xSC5NXA].
- BEYHOM, Amine : "MAT for the VIAMAP. Maqām Analysis Tools for the Video-Animated Music Analysis Project", *Near Eastern Musicology Online* 4 7 [2018d-11] [url: <http://nemo-online.org/>] p. 145–258.
- BORREL, Eugène : "Les gammes byzantines et la commission de Constantinople en 1881", *Revue de musicologie* 32 93/94 [1950] p. 1–7.
- BOUËT, Jacques : "Pulsations retrouvées: Les outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métro-nome", *Cahiers de musiques traditionnelles* 10 [1997] [doi: 10.2307/40240268. url: http://scd-ezproxy.paris-sorbonne.fr:2058/stable/40240268?seq=1#page_scan_tab_contents] p. 107–125.
- CASTELLENGO, Michèle, Jean-Sylvain LIENARD and Georges BLOCH : *Écoute musicale et acoustique: avec 420 sons et leurs sonagrammes décryptés* [2015].
- CHRYSANTHOS (DE MADYTOS) : *Great theory of music*, translator Kaitē Rōmanou, The Axion Estin Foundation [2010].
- CHRYSANTHOS (DE MADYTOS) and Panagiōtēs G. PELOPIDĒS : *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής [Theōrētikon mega tēs mousikēs – Great theoretical book of music]*, En Tergeste : ek tes typographias Michael Vais (Michele Weis) |Trieste - Italie, 1832|.
- CHRYSANTHOS (DE MADYTOS) and Kaitē RŌMANOU : *Great theory of music by Chrysanthos of Madytos*, Thesis, Indiana University [1973].
- COMMISSION MUSICALE DE (MUSICAL COMMITTEE OF) 1881, APHTONIDĒS and AL. : *Στοιχειώδης διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής εκπονηθείσα επί τη βάσει του ψαλτηρίου υπό της μουσική επιτροπής του Οικουμενικού Πατριαρχείου εν έτει 1883 [Elementary teachings of ecclesiastical music elaborated*

- on the basis of the psalter by the musical committee of the Ecumenical Patriarchate in the year 1883], (Orthodox Patriarchate) Patriarcat de Constantinople [Istanbul, 1888].
- DAHLIG, Ewa : "Monophonie, hétérophonie et Poly(?) Phonie dans le jeu du violon traditionnel en Pologne", *Cahiers de musiques traditionnelles* 6 [1993-1-1] [doi: 10.2307/40240158. url: <http://www.jstor.org/stable/40240158>] p. 45-53.
- DURING, Jean : "Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle", *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles* 10 10 [1997-12-1] [url: <http://ethnomusicologie.revues.org/953>] p. 17-36.
- EPHESIOS, Petros : *Neon Anastasimatarion* [1820].
- GERSON-KIWI, Edith : "The Bourdon of the East. Its Regional and Universal Trends", *Journal of the International Folk Music Council* 16 [1964-1-1] [doi: 10.2307/835072. url: <http://www.jstor.org/stable/835072>] p. 49-50.
- GIANNELOS, Dimitrios : *Musique byzantine : tradition orale et tradition écrite, XVIII^e-XX^e siècles, 3^e cycle Ethnologie*, Paris X [Nanterre, 1988].
- GIANNELOS, Dimitrios : *La musique byzantine : le chant ecclésiastique grec, sa notation et sa pratique actuelle, Collection Musique et musicologie, les Dialogues, ISSN 1272-1972 ; 1996, L'Harmattan* [1996].
- HOOD, Ki Mantle : "Stratification polyphonique dans les musiques d'Asie du Sud-Est", *Cahiers de musiques traditionnelles* 6 [1993-1-1] [doi: 10.2307/40240154. url: <http://www.jstor.org/stable/40240154>] p. 3-10.
- HUGHES, Andrew : "Ugolino: The Monochord and musica ficta", *Musica Disciplina* 23 [1969-1-1] [url: <http://www.jstor.org/stable/20532043>] p. 21-39.
- LECKY, William Edward Hartpole : *History of European morals from Augustus to Charlemagne - Vol. II II/II* (vols.), D. Appleton and company [1869].
- MASSOUDIÉH, Mohammad Taghi : "Polyphony in Iranian Music", *Translingual Discourse in Ethnomusicology* 2 0 [2017-8-23] [url: <https://www.tde-journal.org/index.php/tde/article/view/1887>] p. 82-102.
- MEYER, Christian : "La tradition du Micrologus de Guy d'Arezzo. Une contribution à l'histoire de la réception du texte", *Revue de Musicologie* 83 1 [1997-1-1] [doi: 10.2307/947028. url: <http://www.jstor.org/stable/947028>] p. 5-31.
- MIRAMON-BONHOURE, Jeanne and Amine BEYHOM : "Praat : Petit manuel pratique pour débutants – 1^{ère} partie : Analyses de systèmes intervalliques et d'échelles V 1.0.3", Université Paris Sorbonne [2010-9].
- MOK, Robert T. : "Heterophony in Chinese Folk Music", *Journal of the International Folk Music Council* 18 [1966-1-1] [doi: 10.2307/834636. url: <http://www.jstor.org/stable/834636>] p. 14-23.
- MORGAN, Maureen M. : "The 'Three Teachers' and Their Place in the History of Greek Church Music", *Studies in Eastern chant*, ed. Egon Wellesz and Miloš M. Velimirović, Oxford Univ. Press [London & others, 1971] p. 86-99.
- MURR (AL-), Fu'ād (Di-)Mitrī : *Al-Kunūz al-Mūsīqiyya al-Bīzantiyya*, منشورات معهد القديس يوحنا الدمشقي اللاهوتي - جامعة البلمند, Ma'had al-Qiddīs Yūḥanna a-d-Dimashqī [Balamand – Liban, 1981].
- NAPIER, John : "A 'Failed' Unison or Conscious Differentiation: The Notion of 'Heterophony' in North Indian Vocal Performance", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 37 1 [2006-6-1] [doi: 10.2307/30032186. url: <http://www.jstor.org/stable/30032186>] p. 85-108.
- ROYER-ARTUSO, Nicolas : "Une approche réaliste du phénomène hétérophonique (Quelque chose dépasse...)", *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTMMAM* 6 [2012] [url: <http://www.academia.edu/download/33686625/heterophonie-1.doc.docx>] p. 113-123.
- SAVAS, Savas I. : *Byzantine music in theory and in practice*, Hercules Press [Boston, 1965].
- SCHAEFFNER, André : *Variations sur la musique*, Fayard [Paris, 1998].
- STATHIS, Gregorios Th. : "An Analysis of the Sticheron [...] by Germanos, Bishop of New Patras [The Old 'Synoptic' and the New 'Analytical' Method of Byzantine Notation]", *Studies in Eastern chant*, ed. Miloš M. Velimirović, Oxford Univ. Press [London & others, 1979] [url: Oxford University Press] p. 177-227.
- STATHIS, Gregorios Th. : "Prologue" [2012-6-3] [url: <http://stanthonysmonastery.org/music/Prologue.htm>].
- TALLMADGE, William H. : "Baptist Monophonic and Heterophonic Hymnody in Southern Appalachia", *Anuario Interamericano de Investigacion Musical* 11 [1975-1-1] [doi: 10.2307/779887. url: <http://www.jstor.org/stable/779887>] p. 106-136.
- USCHER, Nancy : "A 20th-Century Approach to Heterophony: Mark Kopytman's 'Cantus II'", *Tempo, New Series* 156 [1986-3-1] [url: <http://www.jstor.org/stable/945846>] p. 19-22.

Curriculum Vitae: Amine Beyhom is Chief Editor of NEMO-Online (<http://nemo-online.org/>) and director of the CERMAA research center (Centre de Recherche sur les Musiques Arabes et Apparentées) affiliated to the FOREDOFICO foundation in Lebanon (<http://foredofico.org/CERMAA/>); he holds a Ph.D. (2003) in music and musicology as well as an *Habilitation à diriger les recherches* (2010) from the Université Paris-Sorbonne in France. He is the author of two books (2010; 2015 – see also <http://foredofico.org/CERMAA/publications/publications-on-the-site/publications-amine-beyhom>) the first about Arabian theories and music praxis from the 8th to the 13th centuries, and the second on Byzantine chant history, theory and praxis. Amine Beyhom was recently (in October 2017 – see <http://foredofico.org/CERMAA/archives/820>) bestowed the triennial Lois Ibsen Al-Faruqi prize by the Society for Ethnomusicology.

***A Greek psaltic Manual by Couturier
in Dom Parisot's Archives.
Unexplored aspects about
a French Orientalist Benedictine School (1880-1930)***

JEAN-FRANÇOIS GOUDESSENNE

Institut de Recherche et d'Histoire des Textes (CNRS), France

musicologie@cnrs-orleans.fr

Abstract. The not very well known monk of Solesmes and Ligugé, Dom Jean Parisot (1861-1923), honours towards 1890-1920, the Benedictine Order by his intellectual scope and the richness of his works on music and liturgy. Although not directly involved in the Gregorian Chant restoration in 19th-20th centuries, unpublished archives bring new evidences in this field. Parisot imposes himself not only as musicologist but also excellent organist and overall eminent latin philologist, learning Greek and different ancient oriental languages (Syrian, Hebrew...), which rapidly placed him as competent in byzantine and oriental liturgical traditions. He rapidly became so famous in these competences that the French Ministry of "Instruction Publique" (now education) sent the brilliant monk to Constantinople and Near-East as soon as 1896, before the French Mandat in Syria. Probably held by the new interest of the papacy with Leo XIII (Constitutio Orientalium dignitas ecclesiarum, 1894), inviting clerks and missionaries to respect antique local liturgies - replaced before by roman rite and latin chants - Parisot precedes one or two decades earlier Dom Jules Jeannin in studying Syrian and Chaldean chant traditions. Parisot's methodology to study repertoires is an ethnomusicological and linguistic one; he didn't hesitate to use the sonometer to describe scales and modes, largely more open than Jeannin to untempered scales and microtones intervals. Combining written sources (Charfé's Seminary manuscripts in Lebanon) and oral ones, he illustrates a specific way in the Benedictine scholarship for liturgical Chant comprehension, notably Gregorian. We deplore that huge difficulties and polemics with Dom Mocquereau and Solesmes school didn't favourised the development of his own school, that we can consider today ahead of his own time, with its accurate conception of musical language, comparative methodological approach between different linguistic fields (Latin, Greek and Syriac) with a very well mastered pluridisciplinarity. His correspondence, results of missions abroad, musicological writings and some unpublished works bring obviously new evidences for considering Parisot as a wonderful leader of an orientalist school in the French ecclesiastical milieu, very alternative between 1860 and the second world-war. Contemporary to the Baron d'Erlanger, specialized in Arabic music, he was directly linked to Amédée Gastoué and the founders of the Parisian Schola Cantorum, also to the famous Belgian August Gevaert (1828-1908), the antique Hellenists Bellermand and Théodore Reinach (1860-1928). The discovery of a unpublished Manual of Byzantine psaltic, mimeographed with among 50 pages, written in French, seems to be original and bring some unexpected materials for evidence of rare exchanges between Catholic and Orthodox ecclesiastical cultures before 1920.

The not very well known monk of Solesmes and Ligugé, Dom Parisot, honours the Benedictine Order towards 1880-1923 by his intellectual scope and the richness of his works on music and liturgy, and contributes with other ecclesiastic and laical figures to a

great movement for restoration of millenary Christian liturgical traditions. Although not directly involved in the Gregorian Chant's restoration, some unstudied archives bring new evidences. Combining written sources and oral ones, Parisot seemed to be a wonderful orientalist school leader in the French Benedictine scholarship milieu, very alternative between 1860 and the second world-war (ill. 1a). The discovery of a greek psaltic manual in the archives of a catholic benedictine monk, overmore belonging for a time to the famous Solesmes Abbey, holy place for both monachism in the roman-latin Church and Gregorian chant and its restoration during XIXth c. (ill. 1b), all that seemed rather curious for a western musicologist, trying to follow a research program about syriac chant restoration by Dom Parisot and Dom Jeannin.

Indeed, my studies in Universities and Music schools in France often gave me the impression to strongly separate latin and hellenistic fields, considering the last one, from a musicological point of view, as marginal, like oriental music. Never very happy with a too occidentalist reading of Christian culture of the first millenium, I often looked forward to links and commune roots between East and West, mostly boosted by works of Wellesz, Hannick, Floros Jeffery or Atkinson, considering Europe as both latin *and* greek. Thus such a discovery, I hope, will open in my researches the doors of a new history for the liturgical music field in France and in the Western world. I wish that I'll be able in few years, with my colleagues, to worship a great artistic and musical movement between 1860 and 1930, not only for our knowledge, but also for musical practices, liturgical chant and ancient music singers. This paper illustrates a program hold during these two years 2018-19 by two units of CNRS, *Lem* (Laboratoire sur les Monothéismes, with Daniel-Odon Hurel), Institute of research and history of Texts and my musicology department, in connexion with the Benedictine Abbeys of Ligugé and Ganagobie. We participated last November to an international Conference in Lebanon, at Antonine University,¹ and we will prepare a new book upon Benedictine monks in Eastern for Chant restoration, *Parisot, Jeanin et le courant orientaliste bénédictin : bio-bibliographie et inventaire archivistique*, by Geuthner (coll. Orient sémitique).

COMPARATIVE BIOGRAPHY OF TWO GREAT FRENCH ORIENTALISTS (1858-1931)

The manual can be attributed to Father Couturier, between 1889 and 1906, illustrating a certain revival for eastern music after a Papal decret in 1894 from Leon XIII, the Constitution *Orientalium dignitas ecclesiarum*, which generated new interest for Eastern Churches - the foundation « l'Œuvre d'Orient »², always active today, dates from that period. But that orientalist movement became out of sight after World War II, when under the abbot Dom Delatte in Solesmes, Dom Mocquereau, founder of la *Paléographie Musicale* (1886), imposed its own theories about a way of restoration, very far from the directions given either by Dom Pothier and the « orientalists » whose historiography isn't yet written neither studied.

Jules-Abel Couturier and Jean Parisot are contemporary and more over, several times they crossed the same ways and itineraries (ill. 2): the first, born in Haute-Marne in 1858, near Langres, priest at 23 ; the second, born in Vosges in 1861, seminarist and then monk at 22, first at Solesmes,³ the mother-house for the Benedictine order, then to Ligugé, one of the oldest monastery in France, founded by saint Martin in the 4th c. Couturier reaches Jerusalem at 25 (1884), where he will stay during 46 years among the White fathers of

¹ Daniel-Odon Hurel et J.-F. Goudesenne, « Redécouverte d'un mouvement monastique bénédictin pour la promotion et la sauvegarde des patrimoines liturgiques et musicaux d'Orient : historique et profils d'une musicologie innovante (1860-1930) » in *Revue des Traditions Musicales*, Beyrouth, Université Antonine, Colloque Épistémuse nov. 2018 (in progress).

² <https://oeuvre-orient.fr/>

³ At these time, the successor of Dom Guéranger, Dom Charles Couturier was abbot of the monastery (1875-1890), but he didn't seem to have any link with his homonymous.

Africa (Algers), in the Melkite Convent of Sainte-Anne (ill. 3a); he was there director of the boys' choir (ill. 3b, c, d), but also received a lot of tasks in the community (reception of novices, manufacture of rosaries, infirmary, spiritual director for brothers). Overall he was particularly gifted for teaching music, greek and roman liturgy, instrumental and vocal music ; he was composer and mostly exercised in lithography and engraving music. Four books published up to 1924⁴ show him as a specialist in Byzantine liturgy.⁵

Intellectually mostly gifted, Dom Parisot (1861-1923), was highly competent for oriental languages : he was assistant of Professor Graffin at the catholic Institute of Paris for teaching syriac.⁶ In 1891, he was Professor for children at the Silos monastery in Spain ; he translated in greek the *Hagia Parthene* Office, then this for the Deads. He was also a good organist, replacing Dom Jeannin at La Madeleine of Marseilles (1893). Beyond commune points (ancient languages, liturgy and music, philhellenism), our two men were opposed as clerical profiles : the former was very stable and obedient, the second more independent for monastic life, even slightly rebellous, hugely ambitious as artist and musicologist, spent a lot on long travels to America, Cuba and overall took large liberty of according himself ethnologic missions to Near-East, even one time without his abbot's permission (ill. 4a, b).⁷

PARISOT-COUTURIER MEETINGS AND EXCHANGES : HYPOTHÈSES

We find many letters between Parisot and Dom Charles Couturier of Solesmes (1817-1890), successor of the founder Dom Guéranger, but not linked at all to our father Jules-Abel. The first travel by him to Hagiopolis corresponds to his first mission to Micro-Asia in 1896-97, via Constantinople. He is there in eastern 97.⁸ He turned there back in a second travel to Cairo, during summer 1901, as we can find in Ligugé's Archives with a letter from the White fathers of Africa⁹. Ste-Anne Convent and Olivers Mont will remain up to 1930 a high place for liturgical studies, notably with Dom Jeannin around 1910.¹⁰

In easter 1899,¹¹ Parisot knew the honors of an Hellenic promotion, when he became a member of the litterary Sylloge of Peran (ill. 5a, b), which is crowning « une sympathie clairement montrée pour sa très noble âme envers la nation hellénique et l'Eglise Orthodoxe de l'Orient ».(ill. 6)¹² The librarian of the Holy Sepulchre Kléopas Koikilidis (Κλέοπας Κοικιλίδης), probably helped him for organising this second travel to Holyland ; the greek correspondent wrote to Parisot that « j'espère qu'elle apportera des gains agréables et instructifs ».¹³

His initiation to greek byzantine music begun surely from his first mission in 1896, as we can read in his Rapport de mission : « j'ai dépassé une nouvelle fois mon programme en m'initiant à la musique grecque. L'inépuisable complaisance du R. P. Couturier, des Pères Blancs de Sainte-Anne de Jérusalem ; d'autre part, mes relations avec les Grecs or-

⁴*Cours de liturgie grecque-melkite*, Pères Franciscains, Jérusalem, 1912-1930 (3 vol.). *Ακολουθια του μικρου παρακλητικου κανονος εις την Υπεραγιαν Θεοτοκον*, *id.*, 1925 ; *Syllitourgikon ou La sainte liturgie byzantine*, *ibid.*, 1924

⁵ Ligugé's Library keep a roneotyped version of the *Cours of Greek-Melkite Liturgy*, later published by Franciscans of Jerusalem in 1912. See P. Cyrille Charon, *Le rite byzantin dans les patriarchats melkites...*, p. 152.

⁶ *Aphraatis Demonstationes, Patrologia Syriaca*, vol. 1 and 2, Firmin-Didot, Paris, 1894 and 1907. Parisot translated in latin and enriched the syriac text with commentaries and illustrations.

⁷ The second one in 1901.

⁸ Arch. Ligugé III E 12, Correspondance avec son frère et ses parents.

⁹ Arch. Ligugé III E 12, lettre du 16/05/1900.

¹⁰ Archives de Ganagobie, Archives Dom Jeannin.

¹¹ Arch. Ligugé III E 12, lettres du 3 et 15 mai 1899.

¹² Arch. Ligugé, III E 12.

¹³ Arch. Ligugé III E 12. Thanks to Anastasios Zographos for the translation.

thodoxes de Jérusalem et de Constantinople me permirent de connaître la pratique musicale conservée dans leurs églises (...) ».¹⁴

We find one letter from Father Abel Couturier to Dom Parisot, in which he considers the transcriptions and rewriting its translations, notably the byzantine Vespers chant *Fos Hilaron* : « J'admire [mon révérend Père] la facilité avec laquelle vous pliez notre langue française aux mélodies arabes. L'idée que vous avez de parachever ainsi les mélodies orientales est assez originale et vous pouvez facilement y réussir. Je pense que nos français assistant aux offices des rites orientaux en seraient heureux. Je vous remercie de votre traduction du *φως λαρον* et je me propose de la faire chanter dans une de nos séances académiques ».¹⁵

We can then understand to whole sympathy between these two clerks when they exchanged their works, for ex. the Couturier's Psaltic Manual¹⁶ ; at the end of his life, this former abandoned totally the latin rite against byzantine. A socio-cultural and ecclesial profile radically opposed to ultramontanism ! We can track back through correspondance in Archives the probable circumstances, somewhat romanesque, for some exchanges between these two clerks : « *Expulsé vendredi soir par les Franciscains de la tribune consulaire (...), j'ai cherché refuge chez les Grecs, avec qui je suis décidément dans les termes les plus affectueux, salué par tous ceux que je rencontre dans les rues depuis les archimandrites jusqu'aux enfants de chœur. Aujourd'hui, j'en ai rencontré plus de 50 qui tous, selon l'usage du jour, m'ont salué par la phrase « χριστος ανεστι » et j'ai répondu « αληθως ανεστι ». J'ai une entrée dans leur bibliothèque ; leurs chantres se mettent à mon service (ô scandale dans leur chœur). Je suis sur leurs livres et je chante avec eux. Comme je suis venu exprès pour cela, je ne crains pas les intransigeants. Comme résultats de ma première psaltique grecque, celle du dimanche à minuit, j'ai noté un canon de 40 strophes et le chant de la fête qui s'est dit 60 fois dans l'office de nuit. (...). J'ai pour ma part retardé la clôture du magasin d'un libraire en lui donnant un fournisseur de livres liturgiques pour les maisons de mon ordre en France. J'aurai quelques livres à meilleur compte. Je fréquente aussi les églises russes. Cette semaine je me ferai mettre en relation avec quelques dignitaires parlant français, pour pouvoir faire chanter leurs chantres et avoir des renseignements sur leur musique d'église, qui est une perfection dans son genre (...)* ».¹⁷

Parisot should have been there informed by the writing of the small manual of psaltic, largely distributed among seminarists courses of chant and liturgy. Either he was offered on booklet of a first version dating from 1889, the same one given to the Patriarch Gregorios Youssef of Jerusalem ; either the fathers of St-Anne sent to him later another one by mail. We didn't have seen enough exemplaries of the *Manual of Psaltic* to have a more precise opinion about that. Meanwhile, Parisot corresponded a long time with the Convent of St-Anne, as we can see a transcription from him of the *Fos Hilaron* hymn in the Rebours Treatise of 1906.¹⁸

¹⁴ *Id.*

¹⁵ Lettre d'Abel Couturier, Jérusalem, Missionnaires d'Afrique (Pères Blancs), Ste-Anne, 23 mai 1900.

¹⁶ The Manual of psaltic is not the only book of Couturier in Ligugé's Archives ; we found there also the *Cours de liturgie Melkite*, in two versions, the first roneotyped, the same printed by Franciscans of Jerusalem in 1912.

¹⁷ Archives de Ligugé, Lettre aux Parents Parisot, Jérusalem, Couvent des dominicains de St-Etienne, 9 mai 1897

¹⁸ P. J.-B. Rebours, *Traité de psaltique : théorie et pratique du chant dans l'église grecque*, Picard, Paris, 1906, p. 131.

DESCRIPTION OF THE MANUEL : A PROTOTYPE FOR REBOURS 1906 (10)

Some biographic notices mention that a first *Manual* had been presented in 1889 to the Patriarch Gregorios II Youssef, then in Cairo.¹⁹ The dedication granted to him in return in 1890, the title of Protopsalte of the Church of Jerusalem.²⁰ You can see here 2 different exemplaries, the first from Ligugé, the second sent by Sainte-Anne's Archives ; you recognise there the same hand for engraving, but not exactly the same text (ill. 7ab) ; Before the arabic edition in 1906 (ill. 8a, b, c), Couturier could have realised several roneotypes, rather easy to compose. The *Syllitourgikon* in 1924 keeps in its introduction (p. v-xiv), the same plan for music as the previous version of the *Manual* and they are not influenced by the more developed plan of his disciple Jean-Baptiste Rebours, member of the same convent.

This Manual was effectively prepared for Ste-Anne's Seminarists only, where the school was founded between the arrival of Pères Blancs from Algiers in 1877 and the Seminary in 1886. announcing the incoming great *Traité de psaltique* of Father Jean-Baptiste Rebours, than the most famous for francophone byzantine musicology, to whom it is dedicated. It takes an important place in the book written by Father Cyrille Charon from the melkite College in Beyrouth in 1908 : they are both considered, Couturier and Rebours as pioneers and the first manuals giving a more theoreticised and didactical approach of byzantine Chant, for which there were at these times so few models in greek and nothing in arabic.²¹ The success of it was granted by a double edition, in Paris, by Picard – probably facilitated with the help of the musicologist Pierre Aubry²² - and another one by Harrassovitz in Leipzig. An exemplary of Rebours' Treatise in Sainte-Anne's Convent, receives meanwhile a small note on the title-page : « cet ouvrage est composé en très grande partie avec les notes du P. Couturier et le petit manuel fait par ce dernier à l'usage des élèves de Ste-Anne ». Rebours doesn't dissimulate his debt to Couturier and considers him as part of a larger movement for Byzantine musicology ; he wrote that : « le présent travail est plutôt son œuvre [Couturier] que la nôtre. Si ses multiples travaux ne l'en avaient empêché, il aurait dès longtemps publié un ouvrage sur la musique grecque ; on y eut certainement gagné ».²³

For the contents and the text itself, similarities with Rebours are obvious, for ex. in the tables : Notes, scale, notation signs - Rythm and mensural signs - Expression signs²⁴ - Scales with diatonic, enharmonic and chromatic systems - Tunes and alterations

COUTURIER 1889-1901	§	Ex.	REBOURS
Introduction, liminaires	1-5		Grande introduction (jeux...)
Notes - Gamme	1-II	*	=

¹⁹ Biographic notice on the father Abel Couturier (avec photo) dans Philippe Gorra, *Sainte-Anne de Jérusalem. Séminaire grec melkite dirigé par les Pères Blancs, à l'occasion de son cinquantenaire (1882-1932)*, Harissa, Liban 1932, p. 221-223.

²⁰ *Id.*

²¹ Cyrille Charon, *Le rite byzantin dans les patriarchats melkites, Alexandrie-Antioche-Jérusalem*, Rome, 1908, p. 153 [625].

²² Cited in its thanks.

²³ P. J.-B. Rebours, *Traité de psaltique ...*, Introduction, p. xv.

²⁴ Expression signs by Couturier are developped in a special paragraph by Rebours with the title « modulation de la voix ».

Signes de notation	Ison	III	*	
	Ascendants			
	Oligon-petasti-kentimata-kentema-ypsili			
	Descendants			
	Apostrophos-yporron-elafron-chamili			27 signes disparus
	Récapitulatif			
Combinaisons de 2 signes		IV	*	
□		V	*	
Rythme	1	VI	*	
	2 thésis-arsis			
	4 6 signes : egchronoi- klasma-gorgon-argon-siopi-stauron			
	5-6-7-8-9			
Combinaisons et division des signes de mesure	Gorgon ; di-tri-gorgon	VII	*	
	2-3 ; 4 apli ; 5 dipli ; 6 siopi			
Des différentes mesures	1-2-3	VIII	*	
Signes d'expression	6 signes	IX	1 *	Modulation de la voix
	Bareia – Omalon – Andiké-moma - Psifiston		2	Signes préliminaires [pas de turier]
	Eteron		3	
			4	Signes de modulation
			5	
			6	
Manière de chanter les signes	Oligon – Petasti – Kentimata - Yporron	X	1	
			2	
			3	
			4	
Gamme diatonique	Répartition des tons, ½ tons, ton faible	XI		
	Valeur des intervalles		3	
	Clés des tons		6	
	pentacorde			Schémas tétracordaux
Gamme enharmonique		XII		
	4 clés			
Gamme chromatique		XIII		Gamme naturelle chromatique
				Ison

Tons, octoechos	XIV
Dièses et bémols	XV

Secondly, after the table, several technical points do well correspond with the famous Bourgault-Ducoudray study of 1877,²⁵ even if it is not cited, even in Rebours. (12) This last one says about division of scale and tune measure that Couturier invented the calculation of the octave with a total 68,²⁶ conforming to the traditional old system, as Ducoudray. I'm not a specialist in Byzantine chant and didn't compare with greek treatise of XIXthc., notably with the Reform of 1881²⁷; Indeed, among few manuals that I consulted, notably Giannelos or Kakoulidis,²⁸ calculations are slightly different, on 70 or 72. Only the melkite Joseph Fahmé follows the XIXthc. tradition as Couturier. I tried to report also Parisot calculations, probably enriched by exchanges with the turkish musician Raouf Yekta, which correspond with.²⁹ But for Dom Jeannin's works about Syrian octoechos, calculations are given by frequencies, made with the sonometer, and I didn't finish the calculations to confirm any concordances.

Division des tons (ill. 9a)

Conforming to his predecessors and contemporaries (Bourgault-Ducoudray 1877, Couturier 1889, Gaisser 1901, Rebours 1906...), Parisot distinguishes up to four different tones, the major one of 12, the middle at 9 and the minor at 7, plus the superflu at 17/18. Much better, he didn't mixed the division of scale with the phenomenon of harmonic *spectrum*: he explains several types of third, minor, major, natural, harmonic, plus the neutral one (called Zalzalian, from the arab theorician of 8th c.), well more adequate than the simple Zarlino temperament, often evoked by byzantinists.³⁰ You can see there the transcriptions of tetrachords in syriac chant, with thirds and quarters tones. I'm surprised by this conception, partly applicable to plain-chant, where alterations and *ficta* are thought in terms of attractions, more complex divisions, and mobile and fixed notes. Thus his esthetic imagination about liturgical Christian chant, far from the only references to Palestrina and the agonising tonal system, is closer to the conception by Dom Gaisser, comparing plain-chant to byzantine chant language...³¹

For the chromatic scale in Byzantine, let us remark his conformation to the previous system than the great reforme around 1881 (Phanar commission): the octave is not yet

²⁵ *Étude de la musique ecclésiastique de l'église grecque*, 2^e série, 66^e année, n^o 43, 27 Octobre, 1877.

²⁶ p. 36.

²⁷ L. Bardou establishes in 1908 that it is clearer and more methodic than greek manuals, as we can see in the review from the *Méthode de psaltique en arabe*, 1906, *Echos d'Orient*, 11, n^o69, 1908, p. 125. Same remark by P. Cyrille Charon, *Le rite byzantin dans les patriarchats melkites...*, Rome, 1908, p. 185.

²⁸ Dimitri Giannelos, *La musique byzantine. Le chant ecclésiastique grec, sa notation et sa pratique actuelle*, L'Harmattan, Paris, 1996; *Théorie et Pratique de la Musique Ecclésiastique Byzantine*. Kakoulidis/Tavernier, 2016.

²⁹ Archives de Ligugé, the most important, a long letter with music transcriptions and schemes written in Constantinople on 18/8/1899.

³⁰ See Parisot, *Musique orientale*, 1889, p. 12; and the recent works by Nidaa Abou Mrad, *Sémiotique modale*, Geuthner, 2016, p. 172 and sq.

³¹ Gaisser, *Le système musical de l'église grecque d'après la tradition*, Rome, 1901, p. 160 and sq.

adapted to the European system in 72, but remains at 68 ; the divisions aren't yet simplified and remain very contrasted (gap from 3 to 18).³² To end, enharmonic scale presents always these nuances of tones oscillating between 11, 12 and 13, the small divisions from 3 to 5, which will be later at 4 as smallest.

This conception of modality with a high technicity about dividing scales and intonation, marks important divergences with Dom Jeannin, more involved about rhythm and meter.³³

	Bourgault-Ducoudray	Couturier	Rebours	Parisot, <i>Musique Orientale, Cleo</i> 1898 ³⁴	Jeannin, <i>lodies syriennes</i> 1924
Ton fort	Majeur 12	12, 18, 21		12	32/31 – enharm. I Aristox. 28/27 12/11 – diaég./dur Ptolémée 9/8 – classique arabes
Ton moyen	Mineur 9	9		9	8/7 – diatonique to Aristoxène
Ton faible	Minime 7 à 8	3, 5, 7		7	
Ton européen (tempéré)		12			
Tierce		16	17	mineure neutre (Zalzal) majeure	
Quarte		28	28 ^{1/3}		
¾ ton	9	9			
½ ton forcé		7			
2/4 ton	6				
½ ton diminué		5			
¼ ton	3 (majeur)	3			

³² Gäisser considers the old calculations, with divisions as 7, 9, 12 (even 13) as former to Chrysanthos. The reform is not always considered as positive..., see Gäisser, *Le système musical de l'église grecque d'après la tradition*, Rome, 1901, p. 160.

³³ His visionary thought of scale, even applied to western european music of first millénium, not mixing up diatonism in modern European music symbolised by the world expansion of the piano, with the pythagorician system. His merits are so much great for our ethnologist, because the european cultural background was very far from musical realities in Eastern traditional music. Parisot like many other french scholars was organist and heir from the masters of the XIXthc. !

³⁴ Parisot, was in correspondance with the « national » turkish musicologist Raouf Yekta and also refered to Meshaga treatise, even like a lot of scholars, in a wrong approach, see Amine Beyhom, *Théories byzantines de l'échelle et pratiques du chant byzantin arabe*, Beyrouth, 2014, p. 22 and sq.(une série de malentendus).

Ton + 1/2	18	18
1/3 ton	4 (majeur)	
2/3 ton	6 (majeur)	

17/18 zaïd, superflu

Bourgault-Ducoudray indicates a semi-chromatic tone (p. 112)

Gamme diatontique

Bourgault-Ducoudray 1877 (107)	Couturier 1901 (31)	1889-1906	Rebours (36)	1906	P. Fahmé 1988 (s.d.)	Giannelos 1996 (60, 66) ³⁵	Kakoulidis 2016
12	12	11 1/3	<i>idem</i>	<i>idem</i> ³⁶	12	8	
7	7	5 2/3			7	10	6
9	9	11 1/3			9	12	12
12	12	11 1/3			12	12	12
12	12	11 1/3			12	8	6
7	7	5 2/3			7	10 (β)	12
9	9	11 1/3			9	12 (πα)	12
πα	πα				πα	ν	γ
68	68	[68]			[68]	[72]	70

Gamme chromatique

Couturier 1901 (37-38)	1889-1906	Rebours (52 et 55)	1906	P. Fahmé 1988 (s.d.)	Fahmé	Giannelos 1996 (64 et 65)	Kakoulidis 2016 (63)	Bourgault-Ducoudray 1901 (117)	
				mou	fort	mou	dur		
9	5 2/3	7	9	7	3	8	4	12	4
18	16,98	12	18	14	18	14	20	6	12
7	5 2/3	9	7	7	7	8	6	12	12
12	11 1/3	12	12	12	12	12	12	12	12

³⁵ Diatonique mou/flat (= Zarlino) ; diatonique dur/sharp (= enharmonique).

³⁶ Another appellation, « *gamme naturelle* », on 136 (2 x 68), p. 44 in the *Manuel de Psaltique*.

3	5 ^{2/3}	7	9	7	3	8	4	6	4
18	16,97	12	18	14	18	14	20	12	12
7	5 ^{2/3}	9	7	7	7	8	6	12	12
πα		νη	Γ			νη	πα	ν	fa (Γ)
68	[68]	68							68 ³⁷

Gamme enharmonique

Couturier 1901 (41)	1889- Rebours (47) ³⁸	1906	P. Fahmé 1988 (s.d.)	Giannelos (1996)	Kakoulidis 2016 (63)	Bourgault- Ducoudray 18
11	11 ^{1/3}	= Coutu- rier	12 12 12 7		12	
5	5 ^{2/3}		4 7 12 9		6	
12	11 ^{1/3}		12 9 4 12		12	
12	11 ^{1/3}		12 12 12 3		12	12
3	11 ^{1/3}		4 12 12 11		6	3
13	5 ^{2/3}		12 4 4 14		12	18
12	11 ^{1/3}		12 12 12 12		12	7
ν			ζ π π δ		ν	π
68	68,17		Pam Psl Ngr Nsb			

Pampersios – Pouselia – Ngourdi - Nissabom

Les tons (ήχοι) - Octoechos

<i>d</i>	diatonique	<i>e</i>	enharmonique	<i>c</i>	chromatique
	Couturier 1924	Rebours 1906	Fahmé 1988	Grottaferrata	
I	<i>d</i>	<i>idem</i>	κ	κ, π	
II	<i>c</i> – v. VI		ζ	δ	
III	<i>e</i>		ν	γ	
IV	<i>d</i> – v. II		π	β	

³⁷ Heptaphony with 68 divisions, *Étude de la musique ecclésiastique de l'église grecque...*, p. 114

³⁸ Rebours cites Aristoxène and speak about the counter-sense in the enharmony between Byzantine and Antique music.

V	<i>D</i>		π
VI	<i>c – v. II</i>	β	π
VII	<i>d, e</i>	γ	ζ
VIII	<i>d – trsp. F</i>	ν	ν

I suppose that this *Manuel de Psaltique grecque* don't has been a very important element for Dom Parisot's works – and indirectly those of Dom Jeannin about syriac octoechos. It could have permitted to our Catholic Benedictine monks to develop a fine expertise in the scale divisions from the Byzantine world, largely overcrossing other musical cultures and to give accurate precisions about precise tuning and modality of occidental as well as oriental repertoires, hugely better informed than contemporary gregorianists (Mocquereau, Pothier) about subtiles divisions of scales and intervals. Moreover, Parisot more than Jeannin, was mostly involved about micro-intervals (ill. 9b), Jeannin remaining in a mostly diatonic conception of liturgical chant. Using the sonometer as father J.-B. Thibaut or Dom Jeannin, Dom Parisot adopted a more « antique » musical conception, considering these micro-intervals as probable antique Greek survivals and not only as turco-persan influence, opinion that will be pregnant after grewing nationalists conflicts in the forthcoming xxth siècle. A personal point of view probably elaborated, thanks to this theoretical study of such didactical works !³⁹

CONCLUSION

Tuning, scales and intonation, main Parisot's heritage for « gregorian » musicology

From his first travel in Asian Turkey (1896), up to his last conferences in Strasbourg (1921), Parisot held great attention to the quality and measure of intervals, which is very remarkable for these pioneers devoided of any recording system. He explains again in Strasbourg his use of the sonometer, modern survival of the medieval monochord (Ill. 10): « on percevra aisément les intervalles de l'échelle orientale en faisant glisser sous une corde tendue, un sillet mobile, que l'on fixera aux longueurs suivantes... » ; « l'accord devient parfait entre le chanteur oriental et le musicien européen, lorsque le premier résiste au piano, et que le second s'en aperçoit ». ⁴⁰ « (...) La musique, originellement la parole chantée doit chez les Sémites naturellement différer de la musique des races aryennes. C'est ainsi que la nature de la langue arabe explique (...) les dégradations de ton, qui entrent dans la structure des gammes orientales. Des peuples éminemment sensibles, comme le sont les Asiatiques, capables d'apprécier de minces intervalles, introduisirent des altérations des sons chantés, issues des altérations de sons vocaliques, dans la division de l'échelle musicale, qu'ils nuancèrent (...) d'une façon contraire à nos habitudes européennes (...) et cette musique nous paraît inintelligible si nous n'y sommes pas initiés. » ⁴¹

The brilliant organist although writing conforming to the usages of the time, a method for accompanying Gregorian chant, remains often very critical and exigent for modern western ears : « la notation rapportée aux tonalités européennes, et surtout reproduite sur

³⁹ We can read important differences between Jeannin and Parisot for ex. in Jeannin, *Les mélodies liturgiques syriennes...*, p. 136-137. We will enlight these questions in a future book about Monks in Eastern within next years, *Parisot, Jeannin et le courant orientaliste bénédictin : bio-bibliographie et inventaire archivistique*, by Geuthner (coll. Orient sémitique).

⁴⁰ Response to Deschevrens, november 1899, in *Congrès Général de Musique Sacrée*, Strasbourg, 1921, p. 195.

⁴¹ « Musique orientale », Conférence prononcée dans la salle de la Société Saint-Jean, 28 février 1898, Schola Cantorum, Paris, 1898, published in 1899, p. 7-8.

des instruments à sons fixes, ne sera pas toujours la traduction fidèle de ces mélodies. Les oreilles habituées à ne percevoir d'autres intervalles que le ton et le ½ ton sont portées à rectifier toute intonation, parce qu'elles ne s'assimilent pas au premier [abord aux divisions européennes modernes]; (...) le nasillement qui semble être une partie obligée du chant oriental, les tremblements de voix, le manque de netteté dans l'émission des sons, causent à l'étranger une impression désagréable; un assez long temps est nécessaire pour s'y accoutumer. Il arrive même de ne pas saisir à l'audition des chants connus et déjà notés »!⁴² A position confirming a better comprehension than Jeannin for microtonal divisions, the former remaining more dogmatical towards a strict – but fictive – diatonic theory, symbol of a better preserved West against « arabo-persan » influences.

1884-1924 : an important step for comparative musicology in Europe

Two decades after Pitra, Christ, Paranikas and Bourgault-Ducoudray, that thin correspondence and exchanges of documents between Parisot and the St-Anne Convent in *Hagiopolis* during 1895-1906, illustrates intense activity for Byzantine and European musicology, at the time of the International Congress of Sacred Music in Paris' 1900, as well as the foundation in Athens of the State School of Music in 1904 up to the Athenian Congress of Byzantine Studies in 1930, preceding the famous *Monumenta Byzantinae* in Copenhagen. Father Rebours, disciple from Couturier, refers to that emulation in the introduction of his treatise, citing among numerous schools and research networks on liturgical chant, Gaisser, Parisot, Father Thibaut by the Assomptionnists, the Belgian Deschevrens, civil musicologists as Aubry and Gastoué. It is during that period with long travels and explorative missions through Near-East, that Parisot will publish important articles for French musicology: *Rites orientaux* in 1896, preceding his first trip to Constantinople; *Musique orientale*, firstly given as a conference in the *Schola cantorum* in 1899, echo from another one by Gastoué *L'Art grégorien*; this former bravery underline while Dreyfus scandal divides France, the Jewish and Syriac legacy for Christianity, reminding meanwhile the role of Hellenic art as the background of Latin sacred music: « it is important he says, in front of numerous French and European scientists, to remind that among Israelites as among Christians from diverse churches from East and West, that musical principles remained the same along centuries ».⁴³

Thus, the consideration for Byzantine psaltic, rather rare among Catholic and Benedictine communities at these times, enhanced by exchanges with Greek correspondents from Peran and Holy-Land, illustrates a global movement between Occidental and Oriental music: works by Jesuit fathers Blin and Badet about Coptic chant at the end of XIXth c., then those of Jeannin, Puyade (Belloc) and Chibbas-Lasalle (Jerusalem) upon Syriac chant at Mossoul and Charfé. At Jerusalem, Couturier and Parisot were a large part of a movement, as Dom Gaisser from the Greek College of Rome, trying to impact the spirit of non-Catholic Christians, to prove that Latinisation was not more the aim of Catholics in Near-Eastern since Leo XIII's *Constitutio*.⁴⁴ The piety in these liturgies, adopting definitively the Byzantine rite, were, according to Charon and several other testimonies, very impressive and hugely emotional.⁴⁵

We bless these wonderful times that we discover nowadays, when Greece and Eastern Europe were in a central strategic position between Western Europe – more and more regarding America after 1918 – and Near-Eastern. The romanticism of orientalist painters at these times could cross the imagination and our musicologists' dreams; today, if our eyes couldn't imagine it anymore, our ears thanks to the ancestral music restored by them, will

⁴² «Essai sur le chant liturgique des églises orientales», *Revue de l'Orient chrétien*, 3 (1898), p. 6.

⁴³ Amédée Gastoué, *L'Art grégorien*, Alcan, Paris, 1911 et Dom Parisot, Conférence du Congrès de *Musique Sacrée de Strasbourg*, 1921, p. 2.

⁴⁴ P. Cyrille Charon, *Le rite byzantin dans les patriarchats melkites...*, p. 183.

⁴⁵ *Id.* p. 182.

perhaps remain the only vehicle of that wonderful paradise for historians, philologists and archeologists.

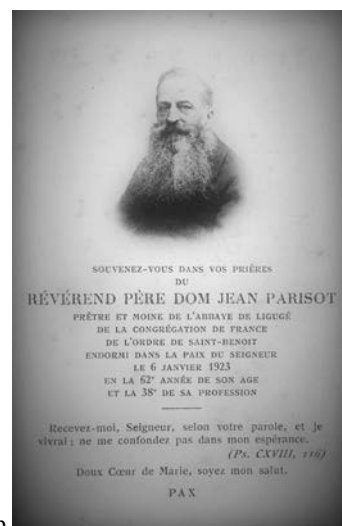
CV: Since 1999 JEAN-FRANÇOIS GOUDESSENNE is researcher at the *Institut de Recherche et d'Histoire des Textes* (CNRS). After studies of the *historiae* of the Province of Reims (Turnhout 2002), an edition of the offices of St. Denis and St. Omer (Ottawa 2002/3), followed by numerous articles (notably those in the Proceedings of the IMS Study Group '*Cantus Planus*'), he spent years cataloguing medieval manuscripts in Northern France and Northern Italy. He leads seminars and master classes in Conques (Centre Européen), Chartres, Tours, and Paris, in collaboration with ensembles performing medieval music. His new research on the monastery of Marmoutier (Tours) and the restoration of Oriental chant traditions by French Benedictine monks in the nineteenth and twentieth centuries represent his more pluridisciplinary and comparative approach to the liturgical arts

Illustrations table

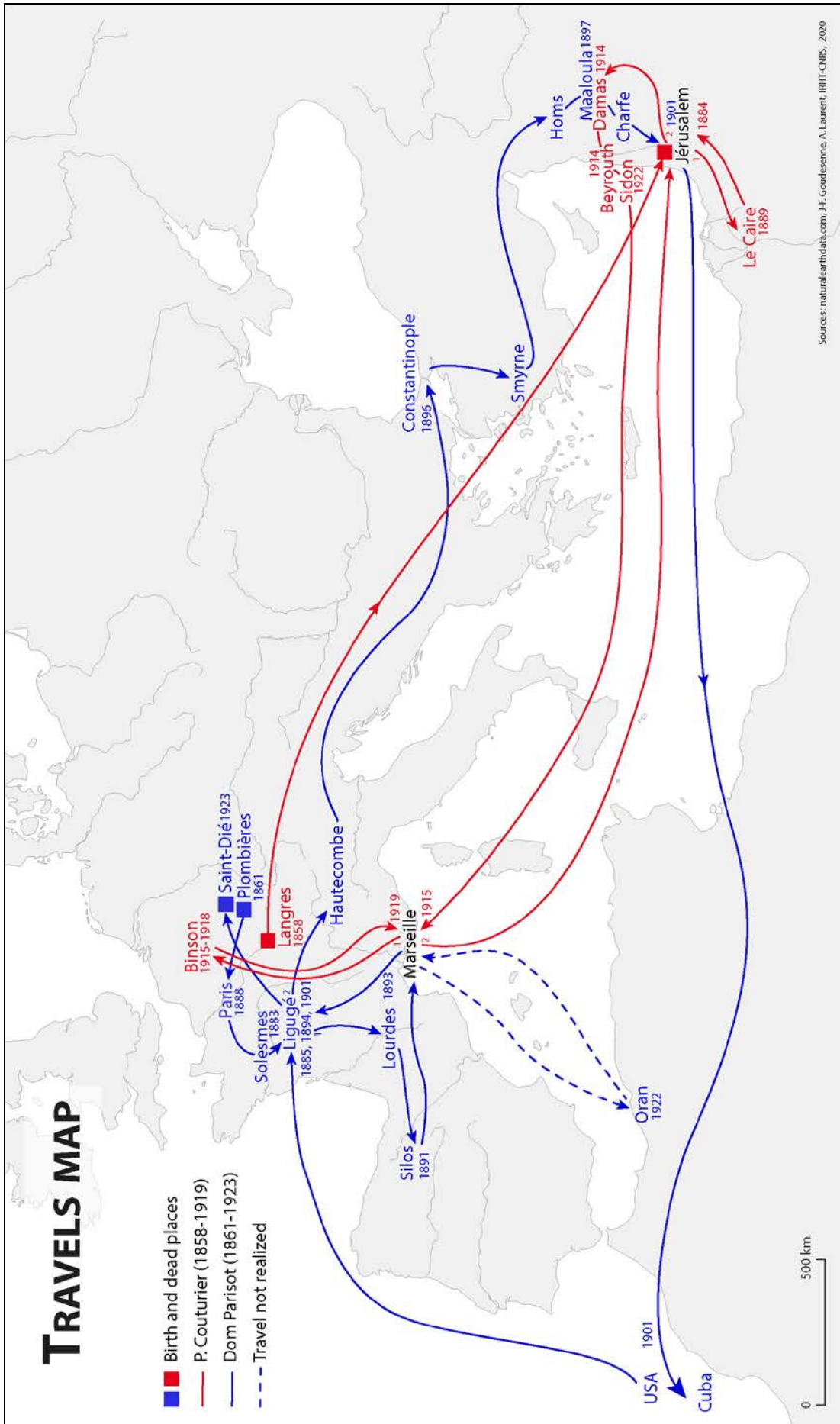
- 1a Parisot's death announcement (Ligugé Archives)
- 1b Solesmes Abbey
- 2 Couturier and Parisot comparative travels map
- 3a Ste Anne of Jerusalem
- 3b, c, d Couturier in Ste Anne of Jerusalem (Jerusalem St-Anne Archives)
- 4a Mission from Ministry to Dom Parisot, 1896 (Ligugé Archives)
- 4b Dom Parisot in Syria (Ligugé Archives)
- 5a, b Letter from Peran Syllogos, 1899 (Ligugé Archives)
- 6 Letter from Κλέοπας Κοικιλίδης (Ligugé Archives)
- 7a Psaltic manual, title page (Ligugé Archives)
- 7b Psaltic manual in Jerusalem St-Anne Archives
- 8a,b,c Arabic version of the Psaltic manual (Jerusalem St-Anne Archives)
- 9a Psaltic manual, p. 38 (Ligugé Archives)
- 9b Division of scale (Congrès de Musique Sacrée de Strasbourg, 1921)
- 10 Sonometer



1b



1a





3a



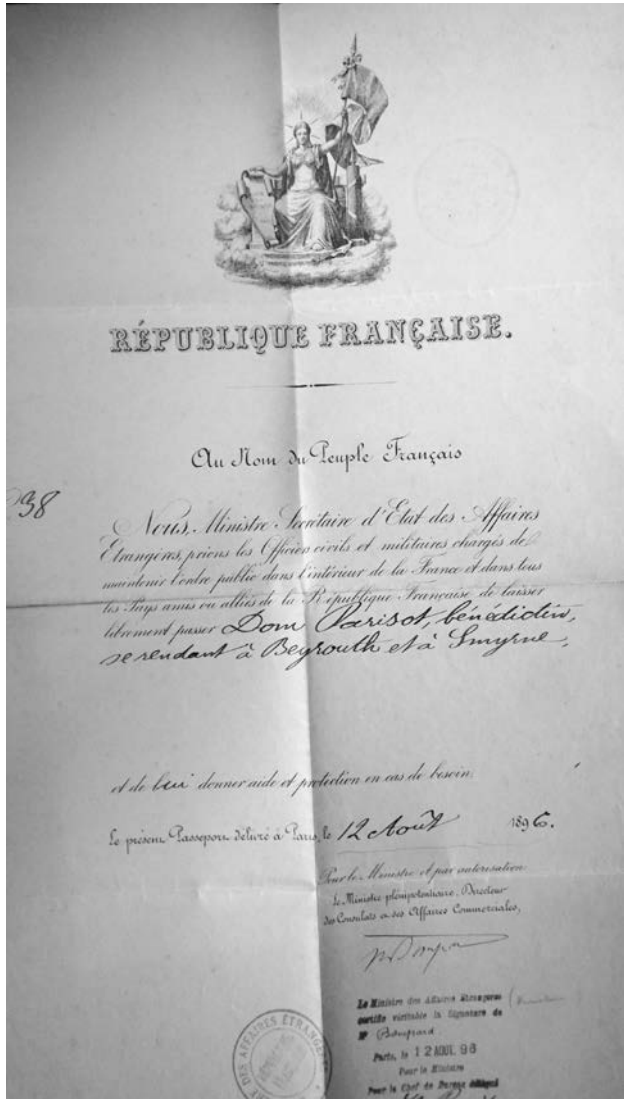
3b



3c



3d



4a



4b

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ
ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ
ΕΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΙ

Don Parisot élu membre correspondant
du Sylloge littéraire de Pera
mai
1899

Τῷ Σεαυαλίτῳ
Benevolens adici unctio
unctio Parisot.
Eis Perim Tus Sappas.

5a

Ο ΕΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΙ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΟΣ
ΣΥΛΛΟΓΟΣ
ΠΕΡΑΝ, ΟΔΟΣ ΤΟΠΤΣΙΑΡ, ΑΡ. 18

ΤΗ 2/16 Μαΐου 1899.

ΑΡΙΘΜ. ΠΡΩΤ. ΔΙΑΚΗ. 116.

Τῷ Σεαυαλίτῳ,


Ὁ ἐν Κωνσταντινουπόλει ἑλληνικὸς φιλολογικὸς σύλλογος,
ἐν τῷ Π.Μ.Α. θαυμάσιον ἔργον ἀποδέχεται τῆς 25^{ης} αἰσίου, ἐξῆς τοῦ
τοῦ Νικηταίου ἐπισημοῦ, τῆς ἀποδείξεως τοῦ ἀποδείξεως, ἡμεῖς αὐτοῦ
ἀναγορίζομεν.

Ἐπειὶ ἀναμνηστικῶς ἀπὸ τοῦ ἡμεῶν οὐδὲν εἶναι ἐν τῷ
παρόντι τῷ ἡμεῶν ἀποδείξεως τοῦ ἐν ἰσχυρῷ μας οὐνοῦ, ἐξ
αἰσίου ἔχουσι ἐν ἀποδείξεως ἐπὶ τῷ αἰσίου ἡμεῶν ἀποδείξεως
ἀπὸ τῆς αἰσίου ἐπὶ τῷ αἰσίου τοῦ αἰσίου τοῦ αἰσίου τοῦ
αἰσίου ἀποδείξεως αἰσίου.

Ἐπὶ τῷ αἰσίου ἀποδείξεως ἡμεῶν ἀποδείξεως.

Ὁ ἀποδείξεως
τῷ Σεαυαλίτῳ
Benevolens adici unctio
unctio Parisot
Eis Perim Tus Sappas.

Ὁ γερ. γραμματικὸς
F. A. Παοχαλίδης



5b

Φίλων ἄριστε,

Ἐγώ μαι, ἵνα καθ' ὄμνηρον εἶπω, καὶ θάλασσα
ἰχθυόσα καὶ οὖρα σιιδεντα ἠδὲ κρημνοὶ ἡμᾶς, ἀλλ' ὅμως τῆ τοῦ
Χριστοῦ ἀγάπη καὶ τῆ τῆς ψυχῆς διαθέσει ἐγγύς ἴσμεν καὶ πά-
ρομεν. Ὅτι οὐκ ἐπιγῆμων ἡμῶν ἢ βρετέρα ἀγάπη ἐγένετο, ἀλ-
λ' ἡμεῖς σοῦ, ἵνα τὰ ληθεῖς εἶπω, τοῦτο δὴλον εἶναι τε τῶν συχνῶν
ἐπιστολῶν καὶ τῶν σὺν σοῦν διατριβῶν ἄσπερ πάνυ προθύ-
μως ἡμῖν ἀπεσέλλεις, καὶ ἐν αἷς αἰ τῆς εὐγενεστάτης ψυχῆς
σου συμπάθειαι καταδείκνυνται πρός τε τὸ ἡμέτερον τῶν
Ἑλληνῶν ἔθνος καὶ πρός τὴν ἀνατολικὴν ὀρθόδοξον Ἐκκλη-
σίαν ἐφ' οἷς χάριτας τὰς μεγίστας ὁμολογεῖ σοι ὅτε Μακα-
ριώτατος πατὴρ ἡμῶν καὶ θεσπότης κ. κ. Θεμιστοφάνης καὶ ἄπα-
σα ἡ περὶ αὐτὸν πρεσβυτερὴ ἐκκλησία Σιωνίτη, ἡτε καὶ
ἀπο μέσης τῆς καρδίας συχαίρει σοι ἐπὶ τῆ ἰδιαζούσῃ τιμῇ, ἣς
ἠξίωσεν ἡμᾶς ὁ τῆς βασιλευούσης Ἑλληνικῆς φιλολογικῆς
Σύλλογος καὶ ἡν μετὰ χαρᾶς ἀνήγγειλα τῷ κοινῷ καὶ φίλο-
ῦρον ἡμῶν φίλῳ κ. Γαετάνῳ.
καρῶ δέ σοι ἐπιύχομαι, ἵνα ἡ τοῦ Παναγίου καὶ Ευδοχίου λόγου χά-
ρις εἴη σοι ἐν παντί καὶ πάντοτε ἀρμός καὶ συλλήπεια, ἵνα
καὶ μειζόνων τιμῶν ἀξιωθῆς πρός χαρὰν τῶν σὺν φίλων καὶ ἐπ' ἀ-
γαθῷ συμπῆσι τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας.
Ὁ Σεβασμιώτατος κ. Φώτιος ἡ καὶ διεβίβασα τοὺς ἀσπαράξ
ἡμῶν διακίβητον ἐν Ναζαρέτ ὡς μητροπόλιν αὐτῆς.
Ὡς ἀρίστην ὑποπᾶσαν ἐποχὴν συνίσχημε ἡμῖν τὴν τοῦ Ἁ. Ὁρῶς
ἐπίσκεψιν ἐλπίζων ὅτι πολλά τὰ ἐν ταύτῃς τερατὰ καὶ διδάσει-
κα ἀποκομιεῖσθε.

Méthode de Psaltique Grecque

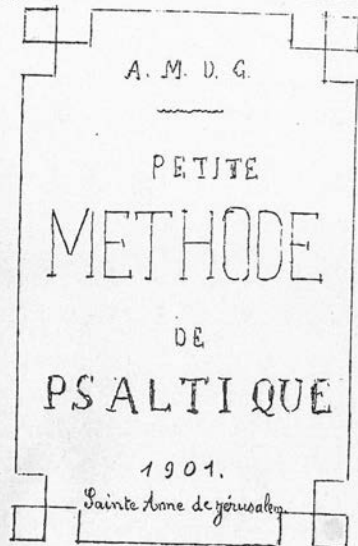
Notions Préliminaires.

- 1 La psaltique grecque est le chant ecclésiastique en usage dans l'Eglise Grecque.
- 2 Pour bien chanter, il faut une voix juste et l'étude des gammes ou échelles qui composent les huit tons.
- 3 Dieu a donné à chacun une voix, mais plusieurs ne savent pas la diriger. L'étude et l'exercice sont nécessaires pour pouvoir régler et corriger ce qu'il y a de defectueux dans la voix.
- 4 L'étude des gammes doit se faire par la théorie unie à la pratique.
- 5 L'étude de la psaltique grecque comprend le son, la gamme ou échelle, les signes des intervalles des notes, du rythme, des ornements de la voix, des tons, des clefs, et leur emploi.

7a

ARCHIVI - Casa Gener.
Padri Bianchi - ROMA

Archives



3

Notions préliminaires



- 1 On appelle psaltique grecque ou simplement psaltique, le chant ecclésiastique en usage dans l'Eglise grecque.
- 2 Pour bien chanter, il faut avoir une voix juste et étudier les signes de notation, ainsi que les différents tons selon lesquels on doit exécuter les divers chants de la liturgie.
- 3 L'étude et l'exercice sont nécessaires pour régler et corriger ce qu'il y a de defectueux dans la voix. La théorie devra donc être unie à la pratique.
- 4 La méthode est divisée en trois parties.

7b



8a
8b

٧

با	١٢
فا	٧
ظو	٩
كه	١٢
ذي	١٢
فا	٧
ظو	٩
با	

اعلم ثانياً ان الرقم ١٢ يدل على درجة واحدة . وياتشقق هذه قيمتها ٣٣ ١١
او ٣/١١ . وصف الدرجة قيمتها بالتدقيق ٩٦ ٤/٣ او ٣/١١ . أما قراءة البصليكا
فتكون من اليسار الى اليمين كما في اللغة اليونانية .

٦

(٢) اعلم ان مجموع هذه الاصوات لبني سلاً (Η Καμπε) فان اردت ان تصعد او تنزل أكثر من سأم واحد فقل صاعداً :
با فو نا ذي كه ظو ني با فو نا ذي الخ .
وتنازلاً : با ني ظو كه ذي نا فو با ني ظو كه الخ .

(٣) عندما تصعد او تنزل في سأم البصليكا فارتك درجة أو أقل بين كل صوت والذي يليه كما ترى : بين با وفو ضع درجة واحدة . وبين فو ونا نصف درجة . وبين نا وذي درجة واحدة كاملة . وبين ذي وكه درجة واحدة كاملة . وبين كه وظو درجة واحدة . وبين ظو وني نصف درجة . وبين ني وبا العليا او الحادة درجة واحدة كاملة . وقد مثلنا هذا التباين بين الدرجات بالأرقام : ١٢ '٩ '٧ كما يلي (١) .

(١) اعلم أولاً ان سأم البصليكا يُرتل على التقريب مثل السأم التالي في الموسيقى الأوروبية :

re mi fa sol la si do re

با ني ظو كه ذي نا فو با

11	14,33	do
5	5,66	si b
12	11,33	la
12	14,33	sol
9	5,66	fa
13	14,33	mi
12	11,33	ré
68	68	do

2 L' Echelle enharmonique est divisée en deux tétracordes à peu près semblables. En effet les intervalles de νη, πα, βου, γα, sont à peu près les mêmes que ceux de γα, δι, ηε, ζω. On appelle cette échelle τριφωνία.

3 Le ton enharmonique ne se chante guère que dans l'intervalle d'une octave; plus haut ou plus bas, il suit l'échelle diatonique. On met un bémol (β) sur ζω.

9a

	sol	la	si ^b	si	ut	ré	mi ^b	mi	fa	fa [#]	sol
gamme euro- péenne 1/2 =	0m600	532	506	480	450	400	378	360	338	318	300
	0m300	266	253	240	225	200	189	180	169	159	150
échelle orien- tale 1/2 =	0m600	528	490	450	394	366	338	318	300		
	0m300	264	245	225	196	183	169	159	150		
théoriciens byzantins	0m300	265	242	225	189	176	161	150			

9b



10

Transcribing Neo-byzantine chants in Turkish five-line score: why and how?

GERASIMOS-SOFOKLIS PAPADOPOULOS

PhD student of Byzantine Musicology in University of Athens, Greece

sof.papadopoulos@hotmail.gr

Abstract. In this project, I am developing the rationale for undertaking and the way in which I have been working for the last three years on the transcription of psaltic pieces into the Turkish five-line score. In particular, my presentation is divided into three sections: The first one, briefly describes various pre-existing transcriptions of Byzantine music in the Western score, made by musicians and / or researchers of the near or distant past. The other two sections focus on my transcriptional project, explaining, on the one hand, "why" it has been attempted, and, on the other, "how" it has been handled, respectively. Hence, in the second section, I set out the aims of my transcription, which relate to my overall personal desire to disseminate this musical idiom to musicians and music lovers who come from similar oriental-modal musical systems and not only. They are also related to my idea of organizing courses of teaching the psaltic art, which would be impossible to carry out on the basis of the New Method notation. Finally, in the third section, I analyse the general theoretical character of my transcription (descriptive? prescriptive? paradigmatic?) and its specific details: how to divided into measures, how to transcribe known phrases or specific notational figures, how to use legatos, the degree of interference or not in the original text, how to express micro-intervals through the use of special accidentals, the way in which the hymnological text is transferred, etc.

1. INTRODUCTION

In recent decades, both in Greece and in the wider Western world, the interest in Eastern music traditions has been increasing. Every new generation of musicians and music lovers rediscovers and re-approaches in new ways this colorful musical universe, which reminds them either something far and at the same time intimate (especially Eastern musicians), or something elaborate and attractive (especially purely Western-educated musicians). The art of chanting, nevertheless, because of its close relationship with the (Greek)-Orthodox context, its difficulty to be accessed due to its special notational system, but also the very temperament of the chanting world, remains at large unknown or misunderstood, and is not actively involved in the intercultural fermentations taken place by musicians belonging to various musical idioms, the common characteristic of which is *modality*.

This project, on the contrary, forms part of a recent creative flow from some (young, mainly) chanters and byzantino-musicologists, who are naturally attempting to remove this - unjustifiable longer - isolation (or, often, self-isolation) of psaltic art. Specifically, this study concentrates on the general considerations and methodological processes that took place in preparing and carrying out my transcription in the Turkish five-line score of a corpus of (up to now) about four hundred psaltic pieces originally notated in the New Method. Thus, the first part of this article briefly refers to previous transcriptional efforts of psaltic pieces in Western score, while the second part develops the theoretical and ideological background of my own transcriptions, on the one hand, and my methodology of making them in every level, on the other hand.

2. PREVIOUS TRANSCRIPTIONS OF PSALTIC PIECES IN WESTERN SCORE

2.1. The term "transcription" in Ethnomusicology and Byzantine Musicology

Ethnomusicologists distinguish three basic types of musical notations¹: 1. *Prescriptive notations*: the sheets, through which a composer records their musical ideas, and which musicians must study and perform as much faithful as possible. 2. *Descriptive notations* or *transcriptions*: they consist recordings by a researcher and/or a listener of a performance of a music piece. 3. *Transnotations*²: the result of a transition from one written music system to another, without direct reference to the ultimate sound result.

Byzantino-musicologists, on the other hand, use the term "transcription" with greater flexibility, referring either to the interpretations (*εξηγήσεις*) of the Three Teachers, or to the transfer of psaltic pieces from the Byzantine notation (in its various stages) to the Western score, or even to refer to the primary recording attempts of the Byzantine oral tradition in the Palaeobyzantine neumes. The common denominator of all these meanings is the transition from one way of coding a psaltic piece to another.³

Alexandru⁴, adapting the ethnomusicological theory to the Byzantino-musicological context, defines *transcription* as: a. recording a musical piece of the oral tradition on a written musical system, and b. transferring a piece from one written system to another, based on oral tradition. Contrary to transcriptions, she refers *transnotations*, which she defines as transfers from one written system to another, but without any reference to the oral tradition.

According to the version of the term proposed by Alexandru, a brief reference will be made to previous *transcriptions* (not *transnotations*) of psaltic pieces in Western notation, in chronological order.

2.2. History of the various transcriptions of psaltic pieces in Western notation

i. 11th to 18th century

The first transcriptions of Byzantine chants in Western notations appeared in the 11th century, some of them in Greek (in Latin characters) and some others in Latin.⁵ The best known is the transcription of the troparion "Ὅτε τῷ σταυρῷ": a) in ms Benevento VI. 38 (see Appendix, fig. 1) in neumatic notation, and b) in ms Modena O.I.7 from Ravenna (see Appendix, fig. 2) in fully developed intervallic four-line notation.

About six centuries later, transcriptions of psaltic chants are made in the "Kievan notation" - a square five-line notation that was introduced in Kiev in the 16th century and is still used in official Russian Orthodox musical editions.⁶ Such transcriptions are preserved

¹ See **Ellingson**, T., "Transcription", in H. Myers (ed.), *Ethnomusicology. An Introduction*, London, The New Grove Handbooks in Music, 1992, pp. 110-152.

² The English term "transnotation" transferred as *μεταγραμματισμός* in Greek by Μαρία **Αλεξάνδρου**, *Εξηγήσεις και μεταγραφές της Βυζαντινής Μουσικής: Σύνομη εισαγωγή στον προβληματισμό τους*, Thessaloniki, University Studio Press, 2010.

³ See **Αλεξάνδρου**, *ibid*, ch. 3.

⁴ See **Αλεξάνδρου**, *ibid*, pp. 20-22.

⁵ See Egon **Wellesz**, *Eastern Elements in Western Chant*, Βοστώνη, MMB Subsidia II, Studies in the Early History of Ecclesiastical Music, 1947· **Levy**, K., "The Byzantine Sanctus and its Modal Tradition in East and West", *Annales musicologiques*, 6 (1958) 7-67· Μάρκος **Δραγούμης**, *Η Παραδοσιακή μας Μουσική*, τ. Β', Αθήνα, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, 2009, pp. 10-11.

⁶ **Αλεξάνδρου**, *ibid*, p. 23, footnote 30.

in the so-called Ukrainian Heirmologia (Anthologies) (17th-18th c.)⁷ and in the ms Sinai 1477 (ca. 1750-60)⁸, which contains a large number of Byzantine and Post-Byzantine compositions in Greek⁹ (see Appendix, fig. 3). These manuscripts are of great musicological significance as they record the full melody (μέλος) exactly as it was chanted, proving that - at least since that time - the old Byzantine notation was partly stenographic (at least for some genera).¹⁰

At the end of the 18th century, the first transcription of psaltic pieces into the modern Western score appears by Austrian historian Franz Josef Sulzer¹¹, which gives the first verse of two Great Doxologies composed by Balasios the Priest (17th century) and an improvised melisma,¹² quoting below the old Byzantine notation¹³ (See Appendix, fig. 4). At

⁷ Βλ. **Tončeva**, E., “Zur südslavischen psalmodischen Tradition («Bulgarischer» Polyeleos-Psalm 135)”, in I. Poniatowska & C. Nelkowski (ed.), *International Musicological Congress, Bydgoszcz, September 1994*. Bydgoszcz, 1997, pp. 139-150. **Στάθης**, Γ., “Βυζαντινή Μουσική μεταγραμμένη στην πενταγραμμική σημειογραφία του Κιέβου”, in Ανατολής το Περιήχημα (επιμ.), *Τιμή προς τον διδάσκαλο*, Αθήνα, Ανατολής το Περιήχημα, 2001, pp. 688-695. **Makris**, E., “Exegesis beyond borders. Two unusual cases of exegetic interpretation”, in Wolfram & Chr. Troelsgård (επιμ.), *Tradition and innovation in Late- and Postbyzantine Liturgical Chant II. Proceedings of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, 30 October – 3 November 2008*, Leuven, Peeters, 2013, pp. 291-317.

⁸ Stathis initially dated the manuscript between 1700-1760, considering 1720 the more likely date (see **Stathis**, G., “Il manoscritto musicale Sina 1477”, *Θεολογία*, ΜΓ' 1-2, Αθήνα, 1972, pp. 279-308. **Stathis**, G., “An analysis of the stixheron Τὸν ἥλιον κρύψαντα by Germanos bishop of New Patras [The Old ‘Synoptic’ and the New ‘Analytical’ Method of Byzantine Notation]”, *Studies in Eastern Chant IV*, (St. Vladimir’s Seminary Press, Crestwood, N. Y. 10707), 1979, pp. 177-227), while later limited its dating to 1700-1720 (see **Στάθης**, Γ., *Τα πρωτόγραφα της εξηγήσεως εις την Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας*, τ. Α', Αθήνα, Ίδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, 2016, pp. 117, 289). However, Chudinova connects the manuscript with the Russian “return to Byzantine chant tradition” movement, which is associated with the name of Paisius Velichkovsky, which dates to the second half of the 18th century. Thus, her dating is limited to the 1750-60s. She also states that the notational system of Sinai 1477 is not actually the Kievan, but a simplified evolution of it called “partes notation” (see **Chudinova**, I. “Greek chant in the Russian North”, in *Proceedings of International Musicological Conference, June 6-10 2011*, Thessaloniki, p. 255)

⁹ See Stathis’s articles in footnotes 7 and 8. **Κατζούρος**, Φ., “Ἡ μεταγραφή του Σιναϊτικῆς μουσικῆς χειρογράφου 1477”, *Θεολογία*, 55 (1984) 801-9. **Δραγούμης**, *ibid*, ch. 2.

¹⁰ Although it would be paradoxical for the old notation, less than a century before the New Method reform and the work of *exegesis* made by the Three Teachers (which apparently echoes a tradition of at least a generation back), to be interpreted completely “metrophonically” (μετροφωνικά). In fact, the existence of these transcribed pieces does not tell us much about how the old notation was interpreted in previous centuries. Moreover, the pieces in Kievan notation seem to witness the development of the melody at half the syllable-time ratio in relation to that given by the Three Teachers. Specifically, Melchizedek’s Great Doxology as cited by Dragoumis is for the most part recorded in syllabic way (rather than the slow-neumatic way that Chourmouzos interpreted it), with the exception of endings which are melismatic (usually much more melismatic than Chourmouzos’s *exegesis*!), while the doxastikon “Τὸν ἥλιον κρύψαντα” as quoted by Stathis and transcribed on Western score by me, is mainly recorded in half durations than the *exegesis* of Gregorios the Protopsalt. The probability of the piece being conventionally recorded in half duration seems unlikely to me, since in some cases the recording is extremely detailed and describes faithfully vocal ornamentations still known as connected to particular melodic phrases. The subject clearly needs further study, and all we can be sure of is that the dipole ‘short Vs slow’ *exegesis* remains too simplistic to give us an adequate interpretation of the way the psaltic pieces were diachronically chanted from the Byzantine times to the time of the New Method (1814).

¹¹ Franz Josef **Sulzer**, *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, im Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen dacischen Geschichte mit krit*, 3 volumes, Vienne, Rudolph Gräffer, 1781-2.

¹² The verse of the first Doxology is in the *agia* mode (papadic forth), while the second verse and the melisma are in the diatonic *varys* eptaphonos mode, which corresponds to makam Evc (see

the same time (1797), Agapios Paliermos from Chios transcribes several psaltic compositions to the Western score, and persuades the Patriarch of Constantinople Gregory the fifth to impose a replacement of the Byzantine notational system with the Western one.¹⁴ His attempt was unsuccessful mainly due to the reaction of Iakovos the Protopsalt.

ii. 19th century

Around 1825, Corinthian deacon Ioasaf, better known as Ioannes Aristides (1786-1828), at the instigation of the English noble Frederick North, founder of the Ionian Academy, transcribes in Western score widely popular chants, as well as local pieces famous in Corfu¹⁵ (see Appendix, fig. 5).

In the mid-19th century, Western scholars carried out several ethnomusicological transcriptions of psaltic pieces: Firstly, German linguist Daniel Sanders¹⁶ included in his collection of Greek folk songs the two extracts of Great Doxologies written six decades before by Sulzer, adding a German translation of the verses (see Appendix, fig. 6).¹⁷ Then we have the transcriptions of the 'energy' of various old signs by the French musicologist Guillaume-André Villoteau (1862)¹⁸ (see Appendix, fig. 7), while in 1877 the first systematic attempt to transcribe psaltic pieces in the Western score took place by the French

Μακρής, Ε., "Καταγραφές ελληνικών εκκλησιαστικών μελών από τον F. J. Sulzer", *Μουσικός Λόγος*, 5 (2003) 4).

¹³ See **Μακρής**, *ibid*, 3-11· **Αποστολόπουλος, Θ.**, article in this volume. As the latter observes, this transcription of Sulzer is the first printed version of Byzantine notation. Interestingly enough, the two researchers used Sulzer's transcription to support opposing positions! While Makris argues that Sulzer's recording reflects a syllabic version of the doxology that Chourmouziou interprets as neumatic, Apostolopoulos argues that Sulzer's recording is identical to Chourmouziou's, proving the correctness of the Three Teacher's *εξηγήσεις*. As usual, the truth is probably somewhere in the middle (see footnote 10).

¹⁴ See **Χρυσάνθος** εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη, Michele Weis, 1832, pp. LI-LII· Γεώργιος **Παπαδόπουλος**, *Συμβολαί εις την Ιστορίαν της παρ' Ημίν Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα, χ.ε., 1890, p. 316, footnote 1101· Στάθης in Διονύσιος **Ψαριανός**, *183 Εκκλησιαστικοί ύμνοι εις βυζαντινήν και ευρωπαϊκήν παρασημαντικήν*, Προλεγόμενα-Εισαγωγή: Γ. Στάθης, Αθήνα, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2004, pp. ρμγ'-δ'· **Κριτικού, F.**, "Accepting or rejecting liturgical rules in the Ecumenical Patriarchate of Constantinople in the 18th century. Attempts at Notational Reform: The case of Agapios Paliermos and Jacob the Protopsaltes", 2012, pp. 46-59 [available at: <http://musicologypapers.ro/articole/MP-28-2-FLORA%20KRITIKOU-046-059.pdf>]. Unfortunately, no autographs of his transcriptions have so far been found (see **Κριτικού**, *ibid*, p. 14).

¹⁵ Βλ. **Μακρής, Ε.**, "Exegesis beyond borders. Two unusual cases of exegetic interpretation", in Wolfram & Chr. Troelsgård (ed.), *Tradition and innovation in Late- and Postbyzantine Liturgical Chant II. Proceedings of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, 30 October – 3 November 2008*, Leuven, Peeters, 2013, pp. 291-317. Many of these transcriptions are preserved today in the archives of the Corfu Philharmonic Society.

¹⁶ Daniel **Sanders**, *Das Volksleben der Neugriechen dargestellt und erklärt aus Liedern, Sprichwörtern, Kunstgedichten, nebst einem Anhang von Musikbeilagen und zwei kritische Abhandlungen von D. H. Sanders*, Mannheim, F. Bassermann, 1844, pp. 356-7.

¹⁷ It seems that Sanders confused the measures by placing the final phrase of the first Doxology's verse (varys heptaphonos mode) in place of the final phrase of the second Doxology's verse (agia mode), resulting a weird melody, unacceptable to an experienced listener!

¹⁸ Guillaume André **Villoteau**, *De l' état actuel de l' art musical en Égypt, ou Relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*, Description de l' Égypt, vol. XIV, Paris, Panckoucke., ²1826. Also see **Vovk, A.**, "A European in Egypt: Late Byzantino-Sinaitic Singing Tradition in Works by Guillaume-André Villoteau", in L. Dobszay (ed.), *Cantus Planus: Papers Read at the 12th Meeting of the IMS Study Group, Lillafürd/Hungary, 2004. Aug. 23-28*, Budapest, Institute of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2006, pp. 907-915· **Κακάρογλου, Α. & Κ. Ρωμανού**, "Απόσπασμα από το *De l' état actuel de l' art musical en Égypt* του Guillaume André Villoteau" *Πολυφωνία*, 12-18 (2008-2011).

composer Louis-Albert Bourgault-Ducoudray¹⁹ (1877), which lists representative pieces of each mode in his French-speaking treatise²⁰ (see Appendix, fig. 8).

Also in the mid-19th century, the three Romanian teachers Gavriil Musicescu, Grigore Gheorghiu and Gheorghe Dima, supported by bishop Melchisedec Ștefănescu (1823-1892), took over a long-standing project of transcribing Romanian chants in the Western score.²¹ Their purpose was to replace entirely the Byzantine notation with the Western one, in order to save the monophonic chant tradition, which was threatened by the rapid spread of polyphony. The Holy Council rejected their proposal, but accepted the coexistence of the two notations, a practice that has been applied to date. Within this movement, transcriptions of pieces composed by the monk Filothei of Cozia (14th-15th centuries) published,²² among them the Doxastarion of Dimitrie Suceveanu²³ (see Appendix, fig. 9).²⁴

Shortly before the end of the 19th century, the popular chanter and composer Ioannis Sakellarides²⁵ transcribed in five-lines score series of various sequences in a simplified format, aimed at a school audience (hence the publication were sponsored by “Arsakeios” school)²⁶ (see Appendix, fig. 10).

iii. 20th - early 21st century

During the period from the 20th to the beginning of the 21st century, various forms of transcription of psaltic pieces in Western score appear, which can be summarized in two major categories: 1. cases of fragmentary transcriptions used for scientific purposes (by ethnomusicologists or byzantino-musicologists), and 2. collective editions of books containing series of transcribed pieces, which mainly come from (and are addressed to) Orthodox (Greek or non-Greek) believers who stay abroad, often with texts translated from Greek into the local language.²⁷

¹⁹ Louis-Albert **Bourgault-Ducoudray**, *Etudes sur la musique ecclésiastique grecque: mission musicale en Grèce et en Orient janvier-mai 1875*, Paris, Hachette, 1877.

²⁰ See **Πλεμμένος**, Γ, 2015. “Εκκλησιαστική μουσική και λαογραφική έρευνα: προς την αναθέρμανση μιας παλιάς σχέσης”. In K. Ch. Karagounis & G. Kouroupetrorglou (ed.), *The Psaltic Art as an Autonomous Science: Proceedings of the 1st Int. Interdisciplinary Musicological Conference, 9 June-3 July 2014, Volos, Greece*, Βόλος, Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών Βόλου, Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογία, 2015, p. 433 [Available at: <http://speech.di.uoa.gr/IMC2014/pdf/IMC2014%20Proceedings.pdf>].

²¹ Βλ. **Budu**, A., “The Process of Standardization of the Church Music of Byzantine Tradition in Romania”, στον τόμο K. Ch. Karagounis & G. Kouroupetrorglou (ed.), *The Psaltic Art as an Autonomous Science: Proceedings of the 1st Int. Interdisciplinary Musicological Conference, 9 June-3 July 2014, Volos, Greece*, Βόλος, Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών Βόλου, Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογία, 2015, κεφ. 2 [Available at: <http://speech.di.uoa.gr/IMC2014/pdf/IMC2014%20Proceedings.pdf>]. **Μαρσέλ-Ιονέλ Σπινέι**, *Η βυζαντινή ψαλτική παράδοση στη Ρουμανία: Χειρόγραφα και Ρουμάνοι μελοποιοί* (διδακτορική διατριβή), Αθήνα, 2011, Εισαγωγή, εν. 3 [Available at: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/26823>].

²² For this famous Romanian composer, see **Σπινέι**, *ibid*, pp. 126-131.

²³ Dimitrie **Suceveanu**, *Doxastar*, 3 volumes, Neamț Monastery, 1856-7.

²⁴ Other transcriptions took place by hieromonach Macarie (1835), archimandrite Ghelasie Basarabeanu (1839), bishop Nectarie Frimu (1846), Antonn Pann (1848), and Ion Popescu-Pasărea (1904, 1911, 1933) (see **Σπινέι**, *ibid*, pp. 133-7).

²⁵ Ιωάννης **Σακελλαρίδης**, *Άσματα εκκλησιαστικά: Τονισθέντα κατά το αρχαίον μέλος*, 7 τόμοι, Αθήνα, χ.ε., 1892-1893.

²⁶ See **Πλεμμένος**, *ibid*, p. 433.

²⁷ In addition to the English and Romanian transcriptions quoted below, we also have transcriptions with text in *Arabic* (e.g. based on Feiruz's recordings of Holy Week hymns), see <http://www.orthodoxpsalm.org/>), *Finnish* (with melodies based on the transcriptions of Tillyard and Wellesz (!), see **Takala-Roszczenko**, M. & J. **Olkinuora**, “Byzantine Church Music in Finland:

For the first category of transcriptions, the following ethnomusicological cases are representative: (a) Ella Adaiewsky's article²⁸, through which she seeks to highlight the authenticity and importance of the Athonite chant tradition²⁹ (see Appendix, fig. 11), and (b) Marios Mavroidis's book³⁰, where the theory and the practice of three Eastern Mediterranean modal musical idioms (Byzantine, Arabic and Turkish music) is represented through fragmentary transcriptions (see Appendix, fig. 12).

We also mention the following fragmentary uses of transcriptions for byzantinomusicological purposes: (c) by Gregorios Stathis³¹, who analyzes and transcribes the Gregorios the Protopsalt's *exegesis* of the sticheron «Τὸν ἥλιον κρύψαντα», composed by Germanos bishop of the New Patras (see Appendix, fig. 13); (d) by Simon Karas³², who develops his ideas for the correct way of the old notation *exegesis* (see Appendix, fig. 14); (e) by Ioannis Zannos³³, who contrasts the theory of Byzantine modes with the Turkish makams (see Appendix, fig. 15); and (f) by Amine Beyhom³⁴, who attempts to bridge the chasm between the Chrysanthine theory and the modern (mainly Arab) chanting tradition (see Appendix, fig. 16).

For the second category of collective transcriptions of psaltic pieces in the five-line score, we cite: (a) From USA: i. the handwritten transcription of Anastasimaron by Nikolaos Roubanis³⁵, published by himself in New York (see Appendix, fig. 17); ii. the transcriptions listed in the booklet of a CD-Album including recordings of Neo-byzantine Prosoimoia, produced by the Holy Transfiguration Monastery in Brooklin³⁶ (see Appendix, fig. 18); iii. the collection of transcriptions published by St. Anthony's Monastery in Arizona³⁷

Exploring the Past, Envisaging the Future”, in *Proceedings of the 1st International Conference of the American Society of Byzantine Music and Hymnography: Byzantine Musical Culture, 2007*, pp. 555-569 [available at: <http://www.asbmh.pitt.edu/page12/Takala-Roszchenko.pdf>], Korean (see Chaldeakes, A. “Byzantine Music as ‘Tabula Rasa’ or Which should be the ‘Language’ of Byzantine Music?” in *Eleventh International Conference of the Department of Musicology of the Faculty of Music: “Music and Paper; Music and Screen”*, University of Arts in Belgrade, April 18-21, 2012) etc.

²⁸ Adaiewsky, E., “Les Chants de l’Église Grecque-Orientale”. *Rivista musicale italiana*, VIII (1901) 43-74.

²⁹ See Tore Tvarnø Lind, *The Past is Always Present: The Revival of the Byzantine Musical Tradition at Mount Athos*, U.S.A., The Scarecrow Press, 2012, pp. 161-2.

³⁰ Μάριος Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο: Ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τουρκικό μακάμ*, Athens, Fagotto, 1999.

³¹ Stathis, G., “An analysis of the sticheron Τὸν ἥλιον κρύψαντα by Germanos bishop of New Patras. [The Old ‘Synoptic’ and the New ‘Analytical’ Method of Byzantine Notation]”, *Studies in Eastern Chant IV* (1977) 177-227.

³² Σίμων Καράς, *Γένη και Διαστήματα εις την Βυζαντινήν Μουσικήν: Ανακοίνωσις γενομένη εις το εν Κρυπτοφέρρη Α’ Διεθνές Συνέδριον Βυζαντινής Μουσικής*, Athens, 1970.

³³ Ioannis Zannos, *Ichos und Makam, Vergleichende Untersuchungen zum Tonsystem der griechisch-orthodoxen Kirchenmusik und der türkischen Kunstmusik*, Βόννη, Orpheus 74, 1994.

³⁴ Amine Beyhom, *Théories et pratiques de l’échelle dans le chant byzantin arabe: Une approche comparative et analytique proposant une solution inédite pour le système théorique de Chrysanthos le Madyte*, Brummana, Par l’auteur, 2015.

³⁵ Νικόλας Ρουμπάνης, *Αναστασιματάριον Ὁρθρος*, Νέα Υόρκη, N. Roubanis, 1957 [available at: <http://www.newbyz.org/orthrosroubanis.pdf>]

³⁶ Holy **Transfiguration** Monastery, *Byzantine Prosoimoia: The Chanter's Companion*, Brookline, Holy Transfiguration Monastery, 2005 [available at: <https://www.bostonmonks.com/pdfs/prosomiabook.pdf>].

³⁷ **St. Anthony's** Greek Orthodox Monastery, *The Divine Liturgies as Chanted on the Holy Mountain: Byzantine Music in Western Notation in English and Greek*, Florence, AZ, St. Anthony's Greek Orthodox Monastery, 2005. **St. Anthony's** Greek Orthodox Monastery, *Vespers as Chanted on the Holy Mountain: Byzantine Music in Western Notation in English and Greek*, Florence, AZ, St. Anthony's Greek Orthodox Monastery, 2006 [available at:

(see Appendix, fig. 19); and iv. the transcribed Divine Liturgy of the Orthodox American chanter Nancy Takis³⁸ (see Appendix, fig. 20). (b) From Romania: the theoretical treatise and the chant collection published by the Three Romanian Teachers Nicolae Lungu, Grigore Costea and Ion Croitoru in 1969³⁹, having double notation (Neo-byzantine and Western) and Romanian text (see Appendix, fig. 21). (c) From Greece: the collection of 183 psaltic pieces transcribed by Dionysios Psarianos bishop of Kozani⁴⁰ (2004), which was issued after his death (see Appendix, fig. 22).

2.3. The rationale behind the various transcriptions

Studying the texts that accompany the various transcriptions and/or retrospective essays on them, I have compiled the following table that summarizes my conclusions about the rationale behind the various transcriptional projects:

<i>transcription</i>	<i>rationale behind the transcription</i>
<i>Sinai 1477</i> (<i>approx. 1720-1760</i>) & <i>Ukrainian Heirmologia</i> (<i>1676-1769</i>)	For rescuing traditional chant melodies: Stathis ⁴¹ interprets the transcriptions of psaltic chants in Kievan notation as an attempt by the conservative Russian psaltic community to resist to the proliferation of polyphony that had been taking place since the time of Tsar Alexei Mikhailovich (1645), the recording of which caused the imposition of the five-line notation.
<i>Sulzer</i> (<i>1781-2</i>)	Ethnomusicological reasons: He wanted to record the chant tradition of the Moldavian Phanariots, due to its possible relationship with ancient Greek music. ⁴²
<i>Agapios Paliermos</i> (<i>1779</i>)	Reformational reasons: His proposal was to replace the Byzantine notation with his own version of the five-line system, in order to remove the difficulties of learning the former. He claimed that so he retained the virtues of the Western score, but not his imperfections.
<i>Aristides</i> (<i>approx. 1825</i>)	Educational reasons: According to Makris ⁴³ , his transcriptions were probably for teaching purposes.

<http://www.stanthonysmonastery.org/music/Vespers.pdf> · **St. Anthony's** Greek Orthodox Monastery, Apolytikia and Kontakia for the Entire Year: Music in Western Notation, Florence, AZ, St. Anthony's Greek Orthodox Monastery, 2009 [available at: <http://www.stanthonysmonastery.org/music/MenaionB.htm>].

³⁸ Nancy **Takis**, *The Divine Liturgy of our Father among the Saints John Chrysostom for Sunday Worship in Modern English and Greek New Byzantine Chant*, Williamston, MI, New Byzantium Publications, ³2010 [Διατίθεται στη διεύθυνση: http://www.newbyz.org/divine_liturgy_newbyz.pdf].

³⁹ Nicolae **Lungu**, Grigore **Costea** & Ion **Croitoru**, *Grammatica Muzicii Psaltice: Studiu Comparativ cu Notația Liniară*, Βουκουρέστι, Editlira Institutului Biblic Și De Misiune Ortodoxă, ²1969. Also see the English translation of the book: Nicolae **Lungu**, Grigore **Costea** & Ion **Croitoru**, *A Guide to the Music of the Eastern Orthodox Church*, translated by N. Apostola, Brookline, MA, Holy Cross Orthodox Press, 1984.

⁴⁰ Διονύσιος **Ψαριανός**, *ibid.*

⁴¹ In: **Στάθης**, Γ., “Βυζαντινή Μουσική μεταγραφωμένη...” (see footnote 7), pp. 692-4, and Γρηγόριος **Στάθης**, *Τα πρωτόγραφα της εξηγήσεως...* (see footnote 8), p. 117.

⁴² See **Μακρής**, *ibid.*, p. 4.

⁴³ **Makris**, E., “Exegesis beyond borders. Two unusual cases of exegetic interpretation”, in Wolfram & Chr. Troelsgård (ed.), *Tradition and innovation in Late- and Postbyzantine Liturgical Chant II. Proceedings of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, 30 October – 3 November 2008*, Leuven, Peeters, 2013, p. 297.

<i>Sanders</i> (1844)	Ethnomusicological reasons: He lists a (partially incorrect) copy of the Great Doxology's verses previously transcribed and published by Sulzer.
<i>Musicescu, Gheorghiu & Dima</i> (mid-19 th cent.)	For rescuing traditional chant melodies / Reformational reasons: The effort of the three Romanian Teachers et al. was to protect the Byzantine tradition from the spread of polyphony. Western notation was chosen to replace the Byzantine one because of its worldwide popularity. ⁴⁴
<i>Sucevanu</i> (1856)	For rescuing traditional chant melodies: in the context of the Romanian movement (cf. above Musicescu, Gheorghiu & Dima)
<i>Villoteau</i> (1862)	Ethnomusicological reasons: He is not satisfied with information from earlier travelers and historians. He is taught the old scripture by a Greek elderly monk named "Gevrail" (i.e. Gabriel), who was the Protopsalt in the church of the Patriarchate of Alexandria in Cairo. Emphasis is placed on the interpretation of the obscure 'μεγάλα σημάδια' (subsidiary signs). ⁴⁵
<i>Bourgault-Ducoudray</i> (1877)	Ethnomusicological / Reformational reasons: The purpose of his transcription (and translation of Chrysanthine theory into French) was to give Western Europeans an easy access to Neo-byzantine music. ⁴⁶ His ultimate aim was to prove that in contemporary Greek folk and ecclesiastical music the scales of ancient Greek music are survived. ⁴⁷ He also acts in the context of a reformational trend towards general Westernization.
<i>Sakellarides</i> (1892-3)	Educational / Reformational reasons: This set of books is intended for school teaching. From a broader spectrum, however, it belongs to the Westernization trend and the movement of 'cleansing' Neo-byzantine music from its "Turkish elements" in order to reach its ancient Greek roots, without losing its melodic core. ⁴⁸ For both of the above reasons, the melodies are simplified.
<i>Adaiewsky</i> (1901)	Ethnomusicological reasons: She wants to record the oral Athonite psaltic tradition ⁴⁹ where "authenticity" is found, which is her ultimate goal. ⁵⁰
<i>Roubanis</i> (1957)	For spreading Neo-byzantine melodies / Reformational / Practical reasons: In the English preface of his collection, Roubanis first refers to the "ancient Greek origins of Byzantine music" and then justifies his transcriptional project as a con-

⁴⁴ See **Budu**, *ibid*, Ch. 2.

⁴⁵ See **Κακάρογλου**, A. & K. **Ρωμανού**, "Απόσπασμα από το *De l' état actuel de l' art musical en Égypte* του Guillaume André Villoteau" *Πολυφωνία*, 12 (2008), pp. 179-180, 187, 189-191.

⁴⁶ Αναστασία **Κακάρογλου**, *Γάλλοι ερευνητές της ελληνικής μουσικής στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ου: Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, Maurice Emmanuel, Hubert Pernot* (διδακτορική διατριβή), Athens, 2012, pp. 59-60 [Available at: <https://phdtheses.ekt.gr/eadd/handle/10442/28622>].

⁴⁷ See **Κακάρογλου**, *ibid*, 1· Newspaper 'Αιών', January 23, 1875: «Ο κ. Δουκουδραϊ άφίκετο εΐς τήν Έλλάδα, όπως μελετήση τήν παρ' ήμΐν έκκλησιαστικήν μουσικήν και τά δημώδη μέλη, πεπεισμένος, ότι θ' άνεύρη έν τούτοις λείψανα τΐς άρχαΐας μουσικΐς [...].» ("Mr Ducoudray arrived in Greece in order to study our ecclesiastical music and our folk songs, convinced that he will find in these remains of ancient Greek music").

⁴⁸ On the treatment of Byzantine music as national music from Greece's independence period onwards, see Νίκος **Ορδουλίδης**, *Συννεφιασμένη Κυριακή και Τΐη Υπερμάχω - Καθρέφτισμα ή Αντικαροπτρισιμός;*, Athens, Fagotto, 2017, pp. 73-94.

⁴⁹ His source was a monk called Vartholomeos from the Koutloumousi monastery (**Adaiewsky**, *ibid*, p. 70).

⁵⁰ See **Lind**, *ibid*, p. 162.

	sequence of the low dissemination of the New Method system. His whole thinking follows that of Sakellarides. ⁵¹
<i>Lungu, Costea & Croitoru</i> (1969)	For rescuing traditional chant melodies / Reformational / Practical reasons: The efforts of the new three Romanian Teachers were to protect the Byzantine tradition from the threat of polyphony, as well as the Orthodox faith from the mass adherence to Protestantism. Likewise, their goal was to return to the simple chant, so that the whole congregation could sing together. That is why they removed 'unnecessary' melismata and repetitions. ⁵² Western five-line notation was chosen because it is easy to learn and accessible to the public, as opposed to Byzantine notation. ⁵³
<i>Karas</i> (1970)	Musicological reasons: In another article, Karas ⁵⁴ cites an example of a musical phrase "with more cheironomic signs, whose melody can be traced <u>more visibly</u> through the five-line score" (emphasis mine), in which he joins the heads of the notes with a red line.
<i>Stathis</i> (1977)	Musicological reasons: In another article, Stathis ⁵⁵ cites a musical example transcribed in the five-line notation "for those who are not familiar with the New Method", while in a footnote he states: "Transcription in five-line notation [...] concerns only the exact pitch of the notes. Intervals and expression cannot be transcribed accurately. <u>Personally, I do not like this kind of approaches</u> " (emphasis mine).
<i>Zannos</i> (1994)	Musicological reasons: Attempting to record a detailed oral performance with its various levels of ornamentation, along with a second schematic transcription according to the written tradition. ⁵⁶
<i>Mavroeidis</i> (1999)	Musicological reasons: His book is not for beginners who want to learn Byzantine music, but for those who either already know it and want to deepen into it or are interested exclusively in its modality. ⁵⁷
<i>Psarianos</i>	Reformational reasons / For spreading Neo-byzantine melodies: On the one hand, to simplify the melodies ⁵⁸ and return to the monophonic choral chant, to

⁵¹ See **Ρουμπάνης**, *ibid.*, 3. Also of interest is his critical attitude toward the Three Teachers, for whom he writes (in the Greek version of his preface): "If, however, the above-mentioned gentlemen or some others, instead of creating new music notation, transferred our ecclesiastical music to the international five-line score, which is in all respects perfect, abandoning the virtually NON-EXISTENT intervals of 1/4 and 1/3 of the tone, would offer incalculable service to our Nation and Religion. Because, not only would our music be known worldwide, but there would be chanters EVERYWHERE, taught in very short time by music-teachers of ANY NATIONALITY [...]" And he goes on to applaud Ioannis Sakellaridis, who - as he says - was his inspirer for the publication of this book (see Roubanis, *ibid.*, pp. 6-7).

⁵² See **Budu**, *ibid.*, ch. 3.

⁵³ See **Lungu et.al.**, 1984, footnote 39, from the prologue of the publishers of the Romanian edition of 1969). Characteristic is their concern that the Byzantine notation, because of its difficulty in learning, will soon be read by no one!

⁵⁴ Σίμων **Καράς**, *Η Βυζαντινή Μουσική Παλαιογραφική Έρευνα εν Ελλάδι: Διάλεξις γενομένη εν Λονδίνω κατ' Απρίλιον του 1975*, Athens, 1976, pp. 19-20.

⁵⁵ **Στάθης**, Γ., "Τα αλφαβητικά συστήματα μουσικής γραφής", in Ανατολής το Περιήγημα (ed.), *Τιμή προς τον διδάσκαλο*, Athens, Ανατολής το Περιήγημα, 2001, pp. 499-500, footnote 23.

⁵⁶ See **Αλεξάνδρου**, *ibid.*, p. 60.

⁵⁷ See **Μαυροειδής**, *ibid.*, 87. Note that for each transcription there is a reference to the circulating psaltic editions for the corresponding piece in Byzantine notation.

(2004)	consolidate the repertoire, to limit the abundance of the chant editions, and to eliminate the ambiguities of the Byzantine notation by replacing it with the Western one. ⁵⁹ On the other hand, so that Neo-byzantine music would not remain a "seven sealed book" not only for foreigners but also for Greeks. ⁶⁰
<i>Holy Transfiguration Monastery</i> (2005)	Educational / Practical reasons: Both the album and the booklet are intended to provide the believer with a "learning tool", ⁶¹ hence the subtitle "The Chanter's Companion".
<i>St. Antony Monastery</i> (2005, -06, -09)	Practical reasons: In spite of the transcriber's online expressed opinion (monk Ephraim) that the Byzantine notation outweighs the Western one in approaching the chants, ⁶² the Monastery published these series of transcriptions, "since the vast majority of chanters today [in USA] know only Western notation." ⁶³
<i>Takis</i> (2010)	Practical / Reformational reasons: Stan and Nancy Takis on their website ⁶⁴ aim to provide a common notated repertoire for Greek Orthodox chanters in USA, and suggest the adoption of a new kind of chant, called "New Byzantine Chant". This new psaltic style would be based on Byzantine theory, but it could be chanted in a Western way by a choir or by the congregation, with Western intervals and the use of Western score.
<i>Beyhom</i> (2015)	Musicological reasons: He uses transcriptions in five-line score "as a necessary tool for communicating with other musicians and musicologists who do not know Byzantine notation." He generally believes that notations can only function as "mere guidelines for traditional - and mainly Non-Western - music" (personal communication).

Table 1. The rationale behind the various transcriptions of the psaltic pieces in five-line score

As one may observe from the table above, the reasons for undertaking a transcriptional project could be summarized in the following eight categories, which are sometimes combined: (a) *for rescuing traditional chant melodies*, in cases where monophonic Byzantine chant tradition is considered to be threatened by Western polyphony; (b) *reformational reasons*, which may either relate to the complex and difficult-to-learn theoretical system of Neo-byzantine music, or to the actual chanting itself; (c) *for spreading Neo-byzantine melodies*, for easier recruitment by musicians and music-lovers inside and outside Greece; (d) *ethnomusicological reasons*, in the case of foreign travelers and scholars who feed on philhellenic feelings and see in the melodies of Greek ecclesiastical and folk music the distant descendant of ancient Greek music or/and wish to enrich their own mu-

⁵⁸ In his work, Psarianos does not include slow papadic pieces at all, since "they consists a special problem for Byzantine music in terms of their authenticity" (**Ψαριανός**, *ibid*, p. λζ'). Stathis (in **Ψαριανός**, *ibid*, p. ξ') attributes this position of Psarianos in his consrevatorial education.

⁵⁹ See **Ψαριανός**, *ibid*, pp. 4θ'-ρ', ρκγ'-ρλα'.

⁶⁰ See **Ψαριανός**, *ibid*, pp. λδ'-λζ' (the phrase is an excerpt from John's Revelation, 5: 1). Psarianos in his texts (pp. λδ', λστ', ρκε') often refers to the influence he had from the model of double-notated chant pieces introduced by the Romanian Church.

⁶¹ See **Holy Transfiguration Monastery**, *ibid*, σ. iii. Note that, in addition to the booklet with the notes and the text, another booklet containing only the notes of the prosomoia (without any hymnological text) is provided within the same edition, so that the chanter can complete the text of the prosomoion they want to chant.

⁶² See <http://www.stanthonysmonastery.org/music/NotationB.pdf>.

⁶³ See **St. Anthony's Greek Orthodox Monastery**, 2006 (see footnote 37), p. xii, footnote 5.

⁶⁴ See <http://www.newbyz.org/>.

sical idiom with new elements;⁶⁵ (e) *(purely) musicological reasons*, in studies by (mainly) Byzantino-musicologists, who use Western notation as a musical ‘lingua franca’, in order to share with their colleagues their scientific ideas; (f) *educational reasons*, in treatises addressed to people that do not want to learn the New Method system; and finally, g) *practical reasons*, for chanters who know how to read Western notation alone (mainly USA residents).

2.4. Expressed reactions to or in favor of some transcriptional projects

The table below summarizes some reactions - positive or negative - to some of the aforementioned transcriptional projects, sometimes expressed by the transcribers themselves:

<i>Transcription</i>	<i>Reactions</i>
<i>Agapios Pal- iermos</i> (1979)	Negatives: mainly by Jacob the Protopsalt, who was generally traditional and conservative in his views, and opposed any kind of reformation. He views Agapios's system as a failure, with irony in both his teaching and personality. ⁶⁶ Positive: Patriarch Gregory the fifth accepted his system. ⁶⁷
<i>Musicescu, Gheorghiu & Dima</i> (mid-19 th cent.)	Negatives: Their proposal was rejected by the Holy Synod, which allowed the use of their transcriptions only in schools. ⁶⁸ Positive: Bishop Melchizedek's support.
<i>Bourgault- Ducoudray</i> (1877)	Negatives: by supporters of the preservation of Greek music tradition. Positive: by supporters of a broader turn to Europe, but also by misinterpreters of Ducoudray's work, who - because of his admiration for the scales of Greek folk songs - mistakenly considered him a supporter of Byzantine music tradition. ⁶⁹ His opponents, also, agreed with him that a reform did need to take place. ⁷⁰
<i>Sakellarides</i> (1892-3)	Negatives: by conservationists of the Greek music tradition, most notably Konstantinos Psachos, who characterizes him as a "corruptor" of Byzantine music and claims that he "did a great disservice to the <u>written</u> and oral tradition of our ecclesiastical music, due to his ignorance, arrogance and lack of music taste, too" (emphasis mine). ⁷¹

⁶⁵ See **Κακάρογλου**, *ibid*, p. 1.

⁶⁶ See **Kritikou**, *ibid*, 55. Let us note, for historical reasons, that Agapios, after his failed attempt, left Constantinople and moved to a European city to enrich his knowledge of Western music. He then returned to Constantinople and proposed a new alphabetical system of his own conception, which, although it found some supporters in Europe, was not accepted by the Patriarchate. Soon after, he died (see **Kritikou**, *ibid*, 53-4).

⁶⁷ As **Kritikou** (*ibid*, 53) points out, the Patriarch's consensus is particularly striking, and was probably contributed by the following two factors: (a) the problem of the complexity and difficulty of using the Byzantine notational system, which was discussed by the chanters of this period and it was known by Patriarch; (b) the influence of the ideas of the Enlightenment, which favored the shift to the West as a means of returning to Ancient Greece.

⁶⁸ See **Budu**, *ibid*, 158.

⁶⁹ See **Κακάρογλου**, *ibid*, 6. Note that the arrival of Bourgault-Ducoudray in Greece creates expectations that make him imagine himself as a "Messiah" who will universally promote the value of Greek music in Western Europe (see **Κακάρογλου**, *ibid*, 138-9).

⁷⁰ See **Κακάρογλου**, *ibid*, 28.

⁷¹ See **Ψάχος**, Κ., "Πλανώντες και πλανώμενοι", *Ιεροψαλτικό Βήμα*, 1938, Athens. Note that Psachos systematically uses five-line score to record traditional songs, while in one of his articles in 'Νέα

	Positive: by supporters of a broader shift to Europe. ⁷²
<i>Lungu, Costea & Croitoru</i> (1969)	Negatives: accused of distorting Byzantine chanting tradition in Romania and losing micro-intervals. Positive: widespread acceptance in the psaltic and ecclesiastical circles of their era and later, for: simultaneous use of Western and Byzantine notation, preservation of the basic musical features of the psaltic art, increase of the phenomenon of common chanting by 75%. ⁷³

Table 2. Reactions, positive and negative, to some of the transcriptions of psaltic pieces in the five-line notation

The first thing to notice when comparing the above table with that of the rationales behind transcriptions (Table 1), is that transcriptions that are part of a wider reform plan of notation and/or the psaltic system itself are treated either with strong disapproval from some circles, or with strong approval from others. On the contrary, transcriptions made for purely scientific reasons do not receive reactions of any kind - as is natural, but occasionally there is internal commentary by the scholars themselves.

Based on the above observations, and in conjunction with the study of transcription-related articles by scholars of Byzantine musicology (and not only), we can summarize the main objections and general considerations regarding transcriptions in the Western score in the following points:

(a) Byzantine notation is *descriptive*, while Western is *prescriptive*: This is perhaps the most widespread objection to the transcription of psaltic pieces into the five-line score, which Giannellos⁷⁴ gleefully states as follows⁷⁵:

“A descriptive notation, such as that of Byzantine music, describes the essentials of the piece, leaving to oral tradition the task of completing with precision whatever is not described. On the contrary, a determinative form of writing, such as Western notation with staves, determines with great precision the manner of execution, to the point that the interpretation of the person executing it is delineated by factors that depend directly on the definitive indications of the music symbols. These indications can be so absolutely restricting that they preclude all room for interpretation.”

(b) Western notation causes a *Western way of chanting*: This argument is implied by Stathis, and is expressed clearly by the monk Ephraim (who has personal experience of this problem in USA), who concludes: different visual intake (in this case of Byzantine notation) leads to a different interpretive approach (especially for those who have identified Western notation with a particular way of vocal realization).

(c) Psaltic pieces are based on a sequence of stereotypical formulas (*θέσεις*) that correspond to *consolidated notational figures*, easily recognizable by chanters, which cannot be supported by Western notation.⁷⁶

Φόρμιγξ' magazine, he proposes a way of how chromatic intervals could be approximately presented through Western accidentals, quoting three chant pieces transcribed by him in the five-line notation (see **Ψάχος**, Κ., “Τις ο προσήκων τρόπος της διά του πενταγράμμου γραφής των ήχων της βυζαντινής μουσικής”, *Νέα Φόρμιγξ*, α' / 5-6-7 (1921) 6-8).

⁷² Also see footnote 48.

⁷³ See **Budu**, *ibid*, 160-3.

⁷⁴ **Γιαννέλος**, Δ., “Τα έντυπα θεωρητικά της ψαλτικής· ανακλύποντα προβλήματα”, in Γ. Στάθης (επιμ.), *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης, Πρακτικά Α' Πανελληνίου Συνεδρίου Ψαλτικής Τέχνης, 3-5 Νοεμβρίου 2000*, Athens, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2011, p. 173.

⁷⁵ Also see <http://www.stanthonysmonastery.org/music/NotationB.htm>, and Stathis in **Ψαριανός**, *ibid*, pp. σ', ρζ'.

⁷⁶ See <http://www.stanthonysmonastery.org/music/NotationB.htm>.

(d) Practical difficulties of notationally approach through Western score special features of Neo-byzantine music, and especially with regard to: i. *micro-intervals*, since Western accidentals concern semitones alone; ii. *expressive elements* reflected in the Byzantine notation through the quality signs (*χαρακτήρες ποιότητας*) and some quantity signs (*χαρακτήρες ποσότητας*), while the Western expressive signs correspond to vocal techniques mainly unknown in current psaltic practice; and iii. the *division into measures*, since composers follow the accentual structure of the poems, especially since Western theory provides for written indication of the change of measure whenever it takes place.

(e) «*On which oral tradition transcriptions should be based?*»⁷⁷: A consequence of the prescriptive characterization of Western notation is the transcriber's dilemma of which of the various ways he/she will choose to transfer the different notational figures of Byzantine notation, since they are interpreted differently by the various psaltic "schools".

On the other hand, we can summarize the advantages of transcribing in the Western score, as often stated by the same scholars who previously expressed their reservations, in the following points: (a) *ease of learning* Western notation;⁷⁸ (b) *wide spread* of Western notation and its accessibility to both specialists and non-specialists; (c) Western notation, in contrast to Byzantine one,⁷⁹ provides *visual representation* of melodic movement;⁸⁰ and (d) Western notation is *more accurate* than the Byzantine one. The latter argument is the most interesting one, since it posits in a positive way the prescriptive character of the five-line score, both in relation to the course of the melody⁸¹ and in relation to its intervals, whose minor divisions expressed by Byzantine theorists are considered by a portion of transcribers as unnecessary or even non-existent.⁸²

2.4. Facing each one of the objections – the various ways of transcribing psaltic pieces in five-line notation

Both from the intellectual debate that has developed over the issue of transcriptions in musicological circles, and from my transcriptional experience over the last three years, the contradiction in each of the above arguments against transcription in five-line notation can be formulated by the form of points, as follows:

(a) The much-discussed descriptive-prescriptive distinction is, at first, problematic at the level of terminology. These terms were introduced into ethnomusicology by Seeger⁸³ to describe two different functions of the *same* notation: The former is related to the as-far-as-possible accurate recording by a(n) (ethno-)musicologist of a musical piece at the time of its performance, while the latter is related to the imprinting by a composer of their

⁷⁷ See Στάθης in **Ψαριανός**, *ibid*, p. οστ'.

⁷⁸ This is one of the most basic and most frequently used arguments in favor of transcribing in the five-line notation and/or completely replacing the Byzantine notation with it.

⁷⁹ Lingas uses the distinction made by Kenneth Levy between *graphic* and *digital* notation to describe Western and Byzantine notational systems, respectively, see **Lingas**, A., "Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant", *Acta Musicae Byzantinae*, 6th (2003), p. 56.

⁸⁰ This finding is actually made by Karas, *ibid*, pp. 19-20.

⁸¹ See **Ψαριανός**, *ibid*, pp. ρκδ'-ρκε'.

⁸² See **Ρουμπάνης**, *ibid*, pp. 6-7 ("non-existent intervals")· **Ψαριανός**, *ibid*, p. ρκε' ("acoustically dubious intervals")· **Takis**, *ibid*, p. 6 ("practically non-existent")· **Budu**, *ibid*, p. 162 ("of secondary importance"). Note that transcribers who claim that the micro-intervals provided by Byzantine theory are virtually non-existent, often reflect a chanting reality where these micro-intervals are indeed non-existent - in other words, the chanters that they have in mind follow Western intervals. This, of course, may also be combined with their personal (sometimes explicitly expressed) preference in the Western intervallic system.

⁸³ **Seeger**, Ch., "Prescriptive and Descriptive Musing Writing", *Musical Quarterly*, 44 (1958) 184-95.

musical ideas in order to indicate to musician(s) how to perform his/her work.⁸⁴ Troelsgård,⁸⁵ on the other hand, failing to classify old-Byzantine chant books into one of these two categories, characterizes them 'paradigmatic' since they provide "examples and patterns of how to perform a given chant text in accordance with the tradition".⁸⁶

Yet, even if we accept the two terms in the interpretation given to them by those that argue against transcriptions, we cannot claim that one or the other notation is inherently prescriptive or descriptive (in the sense of interpretative flexibility), but that both note-books are inherently **dynamic**.⁸⁷ Notational systems themselves give to the transcriber the option to use them at will, either as prescriptive (i.e. by making them ultra-detailed) or as more open to various interpretations (i.e. by giving the main melodic skeleton without many ornamentations). If the latter happens, now it is up to the chanter to perceive the notated melody in a more or less dynamic and creative way. Proof of this is the fact that, on the one hand, the Western notational system, the farther back in time, the more non-binding and left to the musician's convenience and unwritten conventions of the era were. On the other hand, New Method scores from the mid-19th century onwards are becoming more and more detailed and used by some composers in a purely prescriptive way^{88,89} In short, the degree of 'prescriptiveness' of a notation is not about the notation itself, but about how it is used by the transcriber, at first, and interpreted by the chanter, at second.

(b) The argument that Western notation leads to a Western way of singing has to do with particular circumstances - that is, countries where people are educated in Western music through Western notation. On the contrary, in countries like Turkey, Egypt etc., musicians are trained in their modal musical idioms through their adapted versions of five-line notation, which they interpret in flexibility and by adding ornamentations. For such a musician it would be certainly difficult to interpret a Western score in a Western way! Again, the problem is not with the notation itself, rather than the way it is perceived, which is related to the performer's education.

(c) The fact that Western notation is unable to provide a visual representation of the various formulas of Byzantine music in the way that Byzantine notation does, is - in my opinion - the biggest disadvantage of five-line transcriptions, though the use of legatos for grouping various music phrases (including formulas) may solve - at least in part - the problem.

(d) As far as practical difficulties are concerned, the various transcribers have devised various ways to overcome them (see Table 3). Specifically, by: i. the use of special accidentals for micro-intervals, or through partial or complete non-representation of them

⁸⁴ See Μαρία **Αλεξάνδρου**, *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα www.kallipos.gr, 2017, p. 42 [Available at: <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/6487>].

⁸⁵ See Christian **Troelsgård**, *Byzantine Neumes*, Copenhagen, MMB Subsidia Volumen IX, Museum Tusulanum Press, 2011, pp. 14-5.

⁸⁶ He continues: «Therefore, the core of the manuscript tradition embodied the essence and details of the earlier Palaeobyzantine traditions, in order to present old and authoritative versions of the chants, worthy of imitation».

⁸⁷ The term 'dynamic' is used by Stathis (in **Ψαριανός**, *ibid*, p. ο') as an alternative to *descriptive*, and is - I think - more appropriate to attribute the meaning attributed by Byzantino-musicologists to the second term.

⁸⁸ See **Lingas**, *ibid*, p. 56.

⁸⁹ It is striking the contradictory - to me - fact that scholars such as Grigorios Stathis often praise the "descriptiveness" (in the way they define it) of Byzantine music (that is, its flexibility to leave room for various interpretations of the same sign), while elsewhere in their texts favor a more prescriptive model, where each sign should be rendered in a particular way (both in transcription and performance), being against the various "schools" and "styles" of the psaltic art (see e.g. Stathis, in **Ψαριανός**, *ibid*, pp. ρνστ'-ρνθ').

(accompanied with general indications for proper performance of Byzantine intervals per mode); ii. analysis of some quality signs of Byzantine notation or use of expressive signs of Western music in the place of the Byzantine expression signs, or (in simpler transcriptions) non-representation of them at all; and iii. segmentation into different measures (with or without indicating change), or non-segmentation into measures, or segmentation using a particular measure (typically 4/4), in order to illustrate the metrical structure of the pieces.

Including the above basic practical issues, during the process of my transcriptional project, I have taken a look at the following points: (a) whether or not to use measures and how to divide them; (b) what would be the tonic that corresponds to note 'pa'; (c) whether or not to include the drone note (*ισοκράτημα*) (and which one) in transcriptions; (d) whether to use legatos and what their role would be; (e) how the hymnological text will be transferred; (f) in which way I would record and allocate the consonants and vowels of syllables when corresponding to long melismata; (g) whether to use tempo indications and which ones; (h) what kind of accidentals to use; (i) if Western notation would coexist with Byzantine notation;⁹⁰ (j) what would be the degree of 'descriptiveness' of the notation - regarding ornamentation, interpretation of the expression signs, and the degree of the appearance of minor vocal elements (breaths, fermatas, etc.); and (k) how to select the pieces to be transcribed.

Studying earlier transcriptions of psaltic pieces in five-line notation and focusing on how each of the above issues was resolved by the various transcribers,⁹¹ I have compiled the following table that describes in detail how the various pieces are transcribed:

<i>transcription</i>	<i>measures</i>	<i>tonic</i>	<i>drone</i>	<i>legato</i>	<i>text language</i>	<i>contribution of syllables</i>	<i>tempo indication</i>	<i>accidentals</i>	<i>byz. notation</i>	<i>"descriptiveness"</i>
<i>Sinai 1477 (approx. 1720-1760)</i>	without	Pa=La ⁹²	without	without	Greek in Greek letters	unsystematic	without	without ⁹³	without	very simple transcription, without any expression signs
<i>Sulzer (1781-2)</i>	4/4	Pa=Re	without ⁹⁴	without	Greek in Greek letters	syllable on the 1 st note, dashed line until the last note of the same syllable when it ends with vowel	use of terminology	without	below 5-line score	analytical transcription, with petites notes and fermatas

90 This issue is not discussed in the present article, as it does not concern transcriptions themselves, than their final edition.

91 I did not deal with the question (k), since it concerns collective transcriptions rather than fragmentary ones, and - thus - has employed only a few transcribers (e.g. Psarianos).

92 This issue is discussed by **Κατζούρος** (obid.) who, by observing the photographs of the manuscript quoted by **Stathis** (obid) and based on the characteristic of Kievan notation to place the note Ut (= Do) on the third line, he concludes that - with the present data - Pa corresponds to La note.

93 Stathis, observing the complete absence of signs of alteration in these transcriptions, believes that the transcriber was poorly aware of Western notation. In addition, he attributes to him the incorrect representation of the chromatic tetrachords since they are intervally unindicated (see **Στάθης**, Γ., "Το μουσικό χειρόγραφο..." (see footnote 8), pp. 477-8). **Κατζούρος** (obid, footnote 2), on the other hand, notes that the absence of signs of alteration is a general feature of Kievan notation, without attributing sciolism to the transcriber.

94 At the beginning of the first measure, there is a whole note on Do, which corresponds to "Isson oder Grundton" (tonic). This basis is, as **Μακρής** observes (ibid, p. 5), in both cases incorrect.

<i>Aristides (approx. 1825)</i>	2/4	Pa=Re	without	without	Greek in Greek letters	syllable on the 1 st note, continuous line until the last note of the same syllable when it ends with vowel	without	Western	without	analytical transcription, with petites notes, fermatas, and expression signs
<i>Sanders (1844)</i>	4/4	Pa=Re	without	unites the notes that correspond to a single syllable	Greek in Greek letters & German translation	syllable on the 1 st note, dash until the last note of the same syllable when it ends with vowel	use of terminology	without	without	analytical transcription, with petites notes and fermatas
<i>Sucevanu (1856)</i>	without	Pa=Re	without	unites the notes that correspond to a single syllable	Romanian (in Latin letters)	syllable on the 1 st note, continuous line or dash until the last note of the same syllable when it ends with vowel	use of terminology	Western	below 5-line score	analytical transcription, with petites notes, fermatas, and dynamic signs
<i>Villoteau (1862)</i>	changing (without indication of change)	Pa=Mi	-	-	Greek in Latin letters	syllable on the 1 st note, dash until the last note of the same syllable when it ends with vowel	-	Western	below text	-
<i>Bourgault-Ducoudray (1877)</i>	without	Pa=Re	without	unites the notes that correspond to a single syllable	Greek in Greek letters	syllable on the 1 st note, dashed line until the last note of the same syllable when it ends with vowel	use of terminology	Western for semi-tones & I^{95} = soft flat, +^{96} = soft sharp ⁹⁷	without	simple transcription, with dynamic and tension signs, some petites notes, fermatas, and attraction indications

⁹⁵ Bourgault-Ducoudray places it on Mi at the beginning of the first mode pieces, in order to indicate the soft diatonic Vu (but he does not use it at the first plagal mode pieces which he transcribes as a typical minor scale), but also on La at the beginning of (typical) second mode pieces in order to indicate the soft chromatic intervals. In addition, he places it on Si at the beginning of agia mode in order to indicate the natural diatonic Zo. Also interesting is that he places this 'soft flat' on Sol when he wants to indicate naos mode (e.g. the first verse of a Great Doxology in varys mode transcribed as makam bestenigar - a combination of naos and diatonic varys modes, see **Bourgault-Ducoudray**, *ibid*, p. 41, ex. 1).

⁹⁶ Bourgault-Ducoudray places it on Mi at the beginning of some pieces of the second and all the pieces of the legetos and forth plagal mode, in order to indicate stable melodic attraction of Pa by Vu, as well on La at the beginning of agia mode, in order to indicate stable melodic attraction of Ke by Zo'. He also occasionally places it on Fa when he wants to indicate Ga's attraction by Di (in agia and sticheraric forth modes) and on La in some pieces of (typical) forth plagal mode in order to indicate melodic attraction of Ke by Zo', even in cases when the melody does not reach Zo' (idea of agia mode)!

⁹⁷ These accidentals are of perspective than descriptive nature, since Bourgault-Ducoudray disagrees with the existence of micro-intervals and recommends (by concession) their replacement by quarters of tone. (see **Κακάρογλου**, *ibid*, pp. 69-70)

<i>Sakellarides (1892-3)</i>	4/4, and/or 3/4 (rarely)	Pa=Re	without	unites the notes that correspond to a single syllable	Greek in Greek letters	(usually) syllable on the 1 st note, dash until the last note of the same syllable when it ends with vowel	use of (Italian) terminology (rare)	Western	without	simple transcription, without any expression signs
<i>Adaiewsky (1901)</i>	changing (without indication of change)	Pa=Re	without	unites the notes that correspond to a single syllable (unsystematically)	Greek in Greek letters & French translation	syllable on the 1 st note, dashed line until the last note of the same syllable when it ends with vowel	use of (Italian) terminology	Western	without	simple transcription, without any expression signs, only dynamic signs (rarely)
<i>Roubanis (1959)</i>	changing (without indication of change)	Pa=Re	without	unites the notes that correspond to a single syllable	Greek in Greek and Latin letters	syllable on the 1 st note, continuous line until the last note of the same syllable when it ends with vowel	without	Western	without	simple transcription, without any expression signs, only fermatas at the end of some pieces
<i>Lungu, Costea & Croitoru (1969)</i>	without	Pa=Re	without	unites the notes that correspond to a single syllable ⁹⁸	Romanian (in Latin letters) ⁹⁹	syllable on the 1 st note, continuous line until the last note of the same syllable when it ends with vowel, a dash unites the syllables of the same word	use of (Italian) terminology	Western	above 5-line score	simple transcription, with few petites notes, indications for intonation, breath ('), and dynamics
<i>Karas (1970)</i>	2/4, 3/4	Pa=Re	without	unites the notes that correspond to a single syllable	Greek in Greek letters	syllable on the 1 st note	without	Turkish	without	analytical transcription, with petites notes, indication for breath (') and melodic attractions
<i>Stathis (1977)</i>	changing (without indication of change)	Pa=Re	not on the Western notation, only on Byzantine	grouping role, probably placed intuitively (indication for breath?) ¹⁰⁰	Greek in Greek letters	syllable's vowel on each relative note, final consonant (if exists) on the last note	use of (Italian) terminology	Western and/or Byzantine	below 5-line score	simple transcription, few dynamic indications, few petites notes

⁹⁸ Note that in the Byzantine score placed above the Western score, large legatos are used that separate the various large phrases, the end of which is also marked by a medial signature (*ενδιάμηση μαρτυρία*).

⁹⁹ Note that these transcriptions contain double text, one for each of the two Byzantine and Western notations.

¹⁰⁰ Legatos in this particular transcription by Stathis sometimes integrate larger and sometimes smaller melodic phrases (e.g. in lines 1, 2, 3, 4 etc. he divides into many small phrases, while in

<i>Zannos (1994)</i>	without	Pa=Re	without	without	Greek in Greek letters	syllabe's vowel on each relative note, final consonant (if exists) on the last note	accurate tempo	Turkish	without ¹⁰¹	two parallel transcriptions: the <i>first one</i> is analytical and highly descriptive (with petites notes, dynamic signs, special Zannos's signs for ornamentations and intervals); the <i>second one</i> is simple
<i>Mavroeidis (1999)</i>	without ¹⁰²	Pa=Re	without	unites the notes that correspond to a single syllable	Greek in Greek letters	syllable on the 1 st note, continuous line until the last note of the same syllable	use of terminology	Turkish	without	relatively simple transcription, with petites notes, detailed indications for melodic attractions, without dynamic signs
<i>Psarianos (2004)</i>	without ¹⁰³ / changing ¹⁰⁴ (without indication of change)	Pa=Re	without	unites the notes that correspond to a single syllable	Greek in Greek letters	syllabe's vowel on each relative note, final consonant (if exists) on the last note	without	Western	below 5-line score	relatively simple transcription, with petites notes, indications for intonation and dynamics
<i>Holy Transfiguration Monastery, Brooklin (2005)</i>	without	Pa=Re	with capital Latin letters above the 5-line score ¹⁰⁵	unites the notes that correspond to a single syllable	English (in Latin letters)	syllable on the 1 st note, dash until the last note of the same syllable	only "rit." at the end of the pieces	Western for semi-tones & Φ ¹⁰⁶ = soft flat,	without	simple transcription, without expression signs

lines 19, 20, 21 etc. into larger phrases). I find it very likely that legato changes indicate the points where it is appropriate for the chanter to breathe.

¹⁰¹ There is just a single piece for which a Byzantine score is placed below the Western one.

¹⁰² Note, of course, that the examples cited by the author are but a few fragmentary phrases of each piece.

¹⁰³ In syllabic heirmological pieces, following the example of Romanian transcribers (see **Ψαριανός**, *ibid*, p. ρε').

¹⁰⁴ To the other pieces.

¹⁰⁵ A small descending arrow is placed to the right of the letter-note when the transcriber wants to indicate bass drone. Also, "singing together" (*Μαζί*) is indicated by one "Un." (= unison).

¹⁰⁶ This flat sign is an invention of the transcriber and indicates a reduction of 1/3 of a tone (see **Holy Transfiguration Monastery**, *ibid*, p. iv). It is placed on La at the beginning of prosomoia in (typical) second and heirmologic second plagal modes, as well as a prosomoion in forth mode (which in the original has a soft chromatic phthora on Di), in order to indicate low Ke. It is also occasionally placed on Re to indicate soft chromatic intervals on Ni.

<i>St. Antony Monastery, Arizona (2005, -06, -09)</i>	without ¹⁰⁷	Pa=Re	with capital Latin letters above the 5-line score ¹⁰⁸	unites the notes that correspond to a single syllable	English (in Latin letters)	syllable on the 1 st note, continuous line until the last note of the same syllable	use of (Italian) terminology & accurate tempo	Western	without	relatively simple transcription ¹⁰⁹ , indications for intonation and breath ('), melodic attractions, few petites notes, transcription of trigorga with 1/8 and 2/16
<i>Takis (2010)</i>	changing (with indication of change)	Pa=Re	as second voice accompanied the main melody	unites the notes that correspond to a single syllable	English in Latin letters & Greek in Greek and Latin letters	syllable on the 1 st note, a dash unites the syllables of the same word	use of (Italian) terminology	Western	without	simple transcription, without petites notes, with some fermatas, indication for breath (') (rarely)
<i>Beyhom (2015)</i>	4/4 (or sometimes 2/4)	Pa=Re	without	unites the notes that correspond to a single syllable (mainly)	Greek in Latin letters	syllable on the 1 st note, exception: when it ends with consonant, the consonant goes to the last note	accurate tempo	Byzantine ¹¹⁰	without	simple transcription, without petites notes, indications for modal modulations

Table 3. Analysis of the details of various transcriptional projects

Before proceeding to my own transcription of psaltic pieces in the five-line notation, let us mention a useful distinction of various transcriptions, in terms of their general context and degree of detail, in the following three main categories (from **Αλεξάνδρου, Εξηγήσεις και μεταγραφές...** (see footnote 2), pp. 23-4): (a) *schematic* transcriptions, which only attribute the basic form of the melody (itches and durations), without specifying the details of the performance (e.g. for scientific purposes); (b) *detailed* transcriptions, which indicate as much detail as possible (ornamentation, micro-intervallic and rhythmic variations, dynamic, tempo, etc.); and (c) *combinatorial* transcriptions¹¹¹, which combine features of both schematic and detailed transcriptions, by which the basic form of the melody is represented, but some details of the performance are also indicated. This latest kind of transcriptions, Alexandru notes, presuppose "a detailed process by the musicologist, based on a comparative study of the written and oral tradition of Byzantine music".

¹⁰⁷ Transcriber monk Ephraim says that in his decision not to use measures, he took into account the ideas of Russian composer Alexei Fyodorovich Lvov (1799-870) (see **St. Anthony's** Greek Orthodox Monastery, *ibid*, p. xv, footnote 31).

¹⁰⁸ It follows exactly the same pattern as of the Holy Transfiguration Monastery transcriptions (see footnote 105). In addition, three dots are placed after the letter-note every time the transcriber wants to indicate to the drone-singer not to stop, even though the chanter is paused.

¹⁰⁹ As the transcriber states in the preface of the Divine Liturgy (**St. Anthony's** Greek Orthodox Monastery, *ibid*, pp. xix, xxi) and as indicated in the title of two of the three editions, the model of interpretation and arrangement of the monks of Mount Athos is followed.

¹¹⁰ He prefers using Byzantine accidentals as he considers them easier to remember and more connected to the Neo-byzantine Chant (by personal communication via e-mail).

¹¹¹ The term is suggested by me. Alexandru herself gives a phrasal name to this category.

3. Transcribing Neo-byzantine chants in Turkish five-line notation

3.1. The rationale behind my own transcriptions

If one compares the rationale of each transcription (see Table 1) with the way it was carried out (see Table 3), one will quickly find that these two elements are causally related to each other. For this reason, I will firstly develop the rationale for my own transcription, in order to illustrate and justify how I carried it out.

Based on the classification analysed in section 2.3, my own transcription could be regarded as the result of a combination of *educational reasons* and my desire to *spread Neo-byzantine melodies*. Furthermore, my transcriptions would serve *practical purposes* (i.e. for chanters who know Western notation alone) as well as *musicological purposes* (either by utilizing my transcriptions from researchers for their studies, or by using my methodology as a transcriptional model).

The desire of **spreading Byzantine music**,¹¹² in the context of which my transcriptions took place, it has nothing to do with a deeper desire to promote Greek culture or the Orthodox doctrine, as is often the case by other transcribers. It has to do with the exclusive promotion of this music per se, which is one of the most representative and important - and unfortunately less well known - idioms of the modal musical universe of the East. And I'm not just referring to pieces that are chanted in the church all year long, but especially those which are chanted almost never and nowhere, the well-known *kalophonic* pieces or *mathimata* ('lessons'), fruits of great aesthetics and extraordinary compositional mastery, most of which are unknown even to chanters themselves.

Thus, the first group of people to whom these transcriptions are addressed are musicians, musicologists, and others who are associated in any way with modal Eastern musical idioms. The second group of people are musicians and musicologists that belong to the Western music scene. For them, the art of chanting can function, not only as a characteristic and extremely multilayered example of Eastern music, but also as an appropriate introduction of how Eastern musicians *perceive* music and *act* through it. For them, music is not a rigid and composer-centered system, but mostly a colourful universe having a very *dynamic* character that idiosyncratically develops a series of creative dialogues: between the past (tradition) and the present, between the composer and the performer, and between the performer and the listener. This dynamic character is wrongfully attributed to Byzantine notation, while it relates exclusively to the artistic and aesthetic "mindset" of chanters themselves.¹¹³ Hence, it is a shame that both musicologists and chanters usually incriminate this Eastern "mindset", probably because of Western influence on music, which favors established standards and distinct composer-performer roles. The many "schools" and the various ways of interpreting the same signs and, by extension, the same pieces, derive precisely from the intrinsically dynamic nature of the psaltic art (and not of its notation).¹¹⁴ Instead, chanters and musicologists should boast about this variety (be-

¹¹² In Greece, instead of that, the term "Byzantine Music" is widely used to describe the modal monophonic idiom found in the worship ceremonies of those Churches in Greece and abroad that follow the Byzantine Rite.

¹¹³ This "mindset" of Eastern musicians is partly expressed by the term *heterophony* in Amine Beyhom's articles (see e.g. **Beyhom, A.**, "Hellenism as an Analytical tool for Occidentism (in musicology)". *Near Eastern Musicology Online*, 3/5 (2016) 53-275 [Available at: [http://nemo-online.org/wp-content/uploads/2017/02/\(V2-INTERNET\)%205-04.%20Article%20NEMO%20n%C2%B05%20Amine%20Beyhom%20170219S.pdf](http://nemo-online.org/wp-content/uploads/2017/02/(V2-INTERNET)%205-04.%20Article%20NEMO%20n%C2%B05%20Amine%20Beyhom%20170219S.pdf)]).

¹¹⁴ The blurred boundaries between the 'elaborator' and the composer are typical indication of the dynamic nature of the psaltic tradition, which always under the pretext of the 'old' brings the 'new' (see **Chaldaeakes, A.**, "...old wine into new bottles..." The continuity of the Tradition in the Contemporary Composition Practice of Byzantine Music", in 11th International Music Theory Conference; Principles of Music Composing: National Romanticism and Contemporary Music (Lithuanian Composers' Union Lithuanian Academy of Music and Theatre), 19-21 October 2011, Vilnius, Lithuania)

cause that is precisely what makes Eastern musical idioms stand out), rather than arguing over which is the “best” or most “correct” interpretation of signs and modes, and to whom the teacher is the most authentic.¹¹⁵

The **educational purpose** of transcriptions, on the other hand, relates to my experience as a student in modal music seminars at Ross Daly's “Labyrinth” Lab in Crete. Because of my desire for widespread Byzantine music, I thought that it would be a good idea for such weekly seminars on “introduction to the art of chanting” to be included in programs already taking place in many areas of Greece and abroad (especially in summer) and are mainly associated with Eastern musical idioms. A major obstacle to such a venture is Byzantine notation. How would one teach psaltic pieces and/or chanting techniques in a single week to people (Greeks or foreigners) who do not know the New Method notation? The only solution is to transcribe hymns to the five-line notation.

The above thoughts led me to attempt such a transcription of psaltic pieces in the five-line notation, so a thousand of questions began to pop up and multiply day by day. Gradually, and after experimenting in a variety of ways, I was led to a particular transcriptional model that was ultimately suitable for transcription of approximately 400 pieces, and which is described in detail in the following sections.

3.2. The manner in which my transcriptional process took place

i. Selection of pieces - reclassification of the compositional genres

The first question I had to answer before proceeding to my transcriptions was - obviously - which particular pieces I would choose to transcribe. Referring to the literature, one finds the widespread and extremely useful distribution among the following three genres: the *heirmologic*, the *sticheraric*, and the *papadic*. The criterion for this classification is, as one observes, the type of hymnological text, since it also defines a different compositional approach^{116,117}

¹¹⁵ A large portion of chanters strives to find which is the *authentic* and *correct* way of interpreting the signs and notated pieces, and - as a rule - seeks it out myopically looking in the past, since there is a common bias that there is (at least) an unchanging melodic core, which has been handed down from generation to generation and is a constant testimony to a journey that has been lost for centuries, perhaps from the time of saint John of Damascus (8th cent.) or even earlier... Nevertheless, testimonies tell us (even indirectly as an expression of anxiety that the traditional or the “correct” interpretation of the signs is going to be lost) that during each period in the past (or, in other words, within each past *synchrony* - if we want to use the linguistic term) many “schools” coexisted. Hence, if we take into account the co-existence of many parallel psaltic centres, the practical difficulties of contacting one another, the various shifts of the psaltic centers from one synchrony to another, the tradition of chanting by heart, as well the dynamic nature of the notation itself (which essentially acquires its most defining character in the New Method reformation), it seems rather pale that there is a single correct way of interpreting the signs that has been perpetuated over the centuries and we must trace it to the past. Copyists, of course, may have been copying over and over again from script to script a given piece in exactly the same way, but there is nothing to guarantee that over the centuries and in each one of the psaltic centers this piece has been chanted in the same way by the chanters themselves.

¹¹⁶ **Στάθης, Γ.**, “Προσδιορισμός των γενών της Βυζαντινής Ψαλτικής Μελοποιίας”, in Γ. Στάθης (επιμ.), *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης, Πρακτικά Β' Διεθνούς Συνεδρίου Μουσικολογικού και Ψαλτικού, Αθήνα, 15-19 Οκτωβρίου 2003*, Athens, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2006, p. 57: “Since [...] poetic text is the primary element of human reference in worship, the names of the compositional genres are both hymnographic and ritual, not musical”. Of course, if a different hymnological category did not give rise to a different compositional approach, the separation would be useless.

¹¹⁷ **Heirmologic genre** includes those pieces that function as poetic and melodic model for composing and chanting other pieces, as well as pieces that are chanted on the basis of such a model: i.e. all the *heirmoi* and the troparia of *kanons*, the *prologues of the prosomoia* (the so-called *automela*) and

An additional criterion for further sub-categorization of the three genres is the so-called "performative time" (*τελεστικός χρόνος*)¹¹⁸, which essentially corresponds to the average number of beats per syllable. Thus, the three genres are further divided into the following subcategories: (a) Heirmologic genre: *short* (*σύντομο*) (i.e. Petros Vyzantios's Heirmologion), *slow* (*αργό*) (i.e. Petros Peloponnesios's Heirmologion) and *kalophonic* (*καλοφωνικό*) (i.e. Gregorios Protopsalt's collection); (b) Sticheraric genre: *new short* (*νέο σύντομο*) (i.e. Petros Peloponnesios's Short Anastasimatarion), *new slow* (*νέο αργό*) (i.e. Petros Peloponnesios's Doxastarion), and *old* (*παλαιό*) (i.e. Panagiotes Chrysaphes' Sticherarion); and (c) Papadic genre: *short, slow, short-slow, very slow, melismatic-kalophonic*.¹¹⁹ As one observes, this further classification of compositional genres is problematic since it is not systematic: First, in terms of terminology, while in the other cases the terms *slow* and *short* are used, in the sticheraric genre the terms *new* (slow and short) and *old* (without even the presence of a corresponding term for tempo) introduce the criterion of chronology. Nevertheless, there are compositions of 19th (such as the aposticha from the Chourmouziou Chartofylax' Doxastarion¹²⁰) and 20th century¹²¹ that should be included in the so-called 'old' sticheraric genre. Second, in the papadic genre, no scientific classification exists. 'Slow', 'slow-short' (*αργοσύντομο*) etc. are terms used without systematicity by composers and publishers.

Based on the reasoning behind my transcriptions, my goal was to transcribe in five-line notation representative pieces of each compositional genre, so I had to make myself a methodologically more consistent classification of the psaltic pieces, so that I could then transcribe a satisfactory sample of each of the categories that will emerge. In addition, a precise classification based on the beat per syllable ratio was a prerequisite for formulating structural analysis rules by category (see subsection v).

Thus, by studying the different pieces of the three genres, I came up with three basic categories based on the ratio of beat per syllable and the degree this ratio is associated with a different compositional approach:

(a) **1 beat : 1 syllable ratio, with some passages of 2:1 ratio** → The term that is prevalent in psaltic books is "short" (*σύντομα μέλη*). Instead, we propose the term syllabic

the *prosomoia* themselves, the various *apolytikia* and *kontakia*, and the *exaposteilaria*. Sticheraric genre includes the *sticheraric idiomela* (to which *doxastika* belong), which are poems of Christian inspiration, which have their own melody and do not serve as melodic models. All sticheraric and heirmologic pieces constitute the alternating part of the day-and-night sequences (i.e. they refer to feasts dedicated to the Lord and His Mother and Saints' memories). Finally, papadic genre includes (mainly) the pieces of the constant repertoire of day-and-night sequences, which are for the most part compositional approaches of King David's Psalms and other biblical texts, as well as some (early-)Christian hymns. In particular: *Anoixantaria*, *Kekragaria*, *Doches*, *Antiphona*, *Polyeleoi*, *Pasapnoaria*, *Great Doxologies*, *Makarismoi*, *Typika*, *Trisaghia*, *Allilouaria*, *Cherubic hymns*, *Leitourgika*, *Communion hymns*, and other melodies on biblical texts (see **Χρύσανθος**, *ibid*, 178: Γρηγόριος **Αναστασίου**, *Σημειώσεις για το μάθημα: Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης I*, Athens, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., 2009, p. 21, footnote 45). In addition, papadic genre includes, due to their similar compositional approach, *kalophonic pieces* or *mathimata* (melismatic compositions whose the text belongs to one of the other two hymnological genres or none of them, i.e. kalophonic approaches of *kontakia* or *oikoi*, *heirmoi* or *troparia* of candles, *stichera idiomela*, *prosomoia*, *exaposteilaria*, *apolytikia*, *doxastika* of *polyeleoi*, free or 15-syllable verses, *fames* and *polychronismoi*) and *kratimata* (see Γρηγόριος Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας*, Athens, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2008, pp. 140-145).

¹¹⁸ See **Στάθης**, Γ., "Προσδιορισμός των γενών..." (see footnote 116), p. 65.

¹¹⁹ See **Στάθης**, *ibid*, pp. 69-70.

¹²⁰ As **Στάθης** himself (*ibid*, p. 69) informs us.

¹²¹ See e.g. "Doxastikon of hesperia of the feast of Archangels composed by Theodoros from Falara in the style of the old Sticherarion" («Δόξα των εσπερίων της εορτής των αγίων Αρχαγγέλων μελίσθεν παρά Θεοδώρου του εκ Φαλάρων κατά το ύφος του παλαιού Στιχηραρίου») (emphasis mine).

pieces, which is nonetheless used alternatively by chanters as well as in international musicology.

(b) **2 beats : 1 syllable ratio, with some passages of 3 or 4 : 1 ratio** → The term that is prevalent in psaltic books is "slow" (*αργά μέλη*) (e.g. slow Katavasies, new slow Sticherarion, slow Great Doxologies, etc.), which is a confusing term as it is also used for melodies with double ratio (e.g. slow Kekragaria) or multiple ratios (e.g. slow Cherubic hymns). In addition, pieces that originally have this ratio (e.g. Doxastika, Kekragaria, etc.) lack any characterization. We propose, instead, the term neumatic pieces, which is widely used in international literature.

(c) **4 and plus beats : 1 syllable ratio** → The term used is 'slow' (*αργά μέλη*) (e.g. Iakovos Protopsalt's slow Kekragaria) or 'slow' / 'slow-short' (*αργά* or *αργοσύντομα μέλη*) (for Cherubic or Communion hymns) for pieces having a ratio of 4:1 to 8:1, while for pieces having greater ratio the terms "slow" (for Cherubic or Communion hymns) or "kalophonic" are also used. Musicologists often use the international term melismatic pieces, which is adopted by me, too.

In each mode, pieces¹²² are divided into three compositional genres, and can further be classified into one of the above proposed subcategories. Regarding now the way that pieces belonging to each of the above subcategories are composed, one or more than one separate branches of each of the eight Modes emerge (let us call them conventionally *sub-modes*),¹²³ which are found under different names in literature and in the psaltic tradition.¹²⁴ The result of this multilevel classification is given in the following eight tables, corresponding to the eight Modes¹²⁵ of octoechos. Sub-modes¹²⁶ are roughly set in order of occurrence frequency (from most to least used by composers):¹²⁷

FIRST MODE

¹²² This classification relates exclusively to pieces interpreted (*εξηγημένα*) or originally recorded in the New Method notation.

¹²³ The classification did not include sub-modes (mainly inspired by Turkish or Arabic makams) to which only a few minor pieces belong (e.g. nikriz, şedd-i arabân etc.).

¹²⁴ A scientific classification of all of these sub-modes, after systematical research and combinatorial analysis of psaltic texts and recordings, is a task that should have been done long ago. The similar classification proposed by Simon Karas in his theoretical treatise is a good attempt in this direction, with two fundamental disadvantages: (a) the absence of scientific analysis of data from spectrographed recordings compared to the corresponding psaltic texts, a task which, at that time, would anyway have been impossible to be done, and (b) the attempt to be included in the classification folk songs from all the Greek regions, for each of which a separate theoretical treatise would be needed.

¹²⁵ In an older article of mine, I propose the distinction *mode* (with lowercase m-) for the branches of the eight main modes and *Mode* (with uppercase M-) for the eight *families* - in fact - of modes corresponding to octoechos. Consequently, the names of the eight Modes could also be capitalized (e.g. First Mode, Second Mode etc.) and the sub-modes with lowercase (e.g. legetos mode, agia mode etc.) (see Papadopoulos, G.-S., "A 'kind-of-linguistic' approach to contemporary psaltic art", in K. Καραγκούνης & Κ. Δρυγιαννάκης (ed.), «Από Χορού και Ομοθυμαδόν»: Πρακτικά 2ου Διεθνούς Μουσικολογικού Συνεδρίου 9-11 Ιουνίου 2016. Volos: Εκδοτική Δημητριάδος, 2017, p. 292 [Available at: <http://tomeaspsaltikis.gr/wp-content/uploads/2017/12/volos-conference-2016-proceedings-final.pdf>])

¹²⁶ The names mentioned for the various sub-modes are not the result of an exhaustive research on the subject, rather than some of the widely used names, which I use here conventionally. In brackets I give names that are not derived from Byzantine theory, but mainly from Ottoman makam theory.

¹²⁷ Whenever a sub-mode of an octoechos's Mode is encountered as a sub-mode of another Mode, then this is indicated in the form of a footnote.

<u>Heirmologic Genre</u>		
<i>Syllabic</i>	<i>Neumatic</i>	<i>Melismatic</i>
heirmologic first [ex. "Τὸν τάφον σου Σωτήρ" ¹²⁸]	heirmologic first [ex. "Τὸν τάφον σου Σωτήρ"]	papadic first ¹²⁹ , 'outer' first (έξω) or first tetraphonos ¹³⁰ , heirmologic first, first pentaphonos ¹³¹
<u>Sticheraric Genre</u>		
<i>Syllabic</i>	<i>Neumatic</i>	<i>Μελισματικό</i>
heirmologic first	sticheraric first	'outer' first (έξω) or first tetraphonos
<u>Papadic Genre</u>		
<i>Syllabic</i>	<i>Neumatic</i>	<i>Melismatic</i>
heirmologic first, first heptaphonos, naos or pathetic first or phthoric first plagal diphonos (or saba)	sticheraric first, heirmologic first, first heptaphonos, naos or pathetic first or phthoric first plagal diphonos (or saba)	papadic first, sticheraric first, 'outer' first (έξω) or first tetraphonos, naos or pathetic first or phthoric first plagal diphonos (or saba)

Table 4. Distribution of First Mode chants

SECOND MODE		
<u>Heirmologic Genre</u>		
<i>Syllabic</i>	<i>Neumatic</i>	<i>Melismatic</i>
'inner' second (έσω), mesos second, ¹³² (typical) second [ex. "Ὅτε ἐκ τοῦ ξύλου" ¹³³]	'inner' second, mesos second, (typical) second [ex. "Ὅτε ἐκ τοῦ ξύλου"]	legetos or 'inner' diatonic second ¹³⁴
<u>Sticheraric Genre</u>		
<i>Syllabic</i>	<i>Neumatic</i>	<i>Melismatic</i>
'inner' second (έσω)	(typical) second	(typical) second

¹²⁸ It is interpreted by some chanters as a typical second mode, while by some others as a naos on Ke.

¹²⁹ It is largely identical to the papadic first plagal mode.

¹³⁰ It also occurs as a sub-mode of the First Plagal Mode.

¹³¹ It is identical to the first plagal pentaphonos mode.

¹³² It is largely identical to the chromatic legetos of the Fourth Mode and to the heirmologic second plagal.

¹³³ It is chanted as typical second mode, but without resting on Vu.

¹³⁴ It is identical to mesos fourth.

<u>Papadic Genre</u>		
<i>Syllabic</i>	<i>Neumatic</i>	<i>Melismatic</i>
'inner' second (έσω), (typical) second, mesos second or chromatic legetos (or hüzzam), defteroprotos (second-first)	(typical) second, 'inner' second (έσω), defteroprotos (second-first), mesos second or chromatic legetos (or hüzzam)	(typical) second, 'inner' second (έσω) ¹³⁵ , defteroprotos (second-first), mesos second or chromatic legetos (or hüzzam)

Table 5. Distribution of Second Mode chants

THIRD MODE		
<u>Heirmologic Genre</u>		
<i>Syllabic</i>	<i>Neumatic</i>	<i>Melismatic</i>
(typical) third [ex. "Ἡ Παρθένος σήμερον" ¹³⁶]	(typical) third [ex. "Ἡ Παρθένος σήμερον"]	kalophonic third ¹³⁷ , (also some cases of compositions that are difficult to be classified)
<u>Sticheraric Genre</u>		
<i>Syllabic</i>	<i>Neumatic</i>	<i>Melismatic</i>
(typical) third	(typical) third	kalophonic third, (typical) third
<u>Papadic Genre</u>		
<i>Syllabic</i>	<i>Neumatic</i>	<i>Melismatic</i>
(typical) third	papadic third, (typical) third	papadic third

Table 6. Distribution of Third Mode chants

FORTH MODE		
<u>Heirmologic Genre</u>		
<i>Syllabic</i>	<i>Neumatic</i>	<i>Melismatic</i>
legetos or mesos forth ¹³⁸ , chromatic legetos ¹³⁹ , nenano ¹⁴⁰	legetos or mesos forth, nenano	agia or papadic forth, phthoric forth (or ferahnak)

¹³⁵ It is largely identical to the typical second plagal.

¹³⁶ It is chanted as a sticheraric first mode resting on Ni.

¹³⁷ This name is conventionally used here in order to describe melismatic pieces that begins and finish following the idea of typical third mode, but their main melodies are identical to papadic first mode.

¹³⁸ It is identical to 'inner' diatonic second (or legetos) mode.

[ex. “Ἐπεφάνης σήμερον” ¹⁴¹]		
<u>Sticheraric Genre</u>		
<i>Syllabic</i>	<i>Neumatic</i>	<i>Melismatic</i>
legetos or mesos forth	sticheraric forth or agia on Pa	sticheraric forth or agia on Pa
<u>Papadic Genre</u>		
<i>Syllabic</i>	<i>Neumatic</i>	<i>Melismatic</i>
legetos or mesos forth, agia or papadic forth, kliton	legetos or mesos forth, agia or papadic forth, phthoric forth (or ferahnak), nenano	agia or papadic forth, sticheraric forth or agia on Pa, legetos or mesos forth, phthoric forth (or ferahnak)

Table 7. Distribution of Forth Mode chants

FIRST PLAGAL MODE		
<u>Heirmologic Genre</u>		
<i>Syllabic</i>	<i>Neumatic</i>	<i>Melismatic</i>
(typical) first plagal, first plagal tetrachonos	(typical) first plagal, first plagal tetrachonos, first plagal pentachonos ¹⁴²	papadic first plagal, first plagal pentachonos, ‘outer’ first (ἐξῶ)
<u>Sticheraric Genre</u>		
<i>Syllabic</i>	<i>Neumatic</i>	<i>Melismatic</i>
first plagal tetrachonos	(typical) first plagal, first plagal tetrachonos	first plagal of the old Sticherarion, (typical) first plagal
<u>Papadic Genre</u>		
<i>Syllabic</i>	<i>Neumatic</i>	<i>Melismatic</i>
first plagal tetrachonos, first plagal pentachonos, first plagal on low Ke (or hüseyni-aşiran), hard diatonic first plagal (or buselik or nihavend (sic) ¹⁴³ or minore), first plagal hep-	(typical) first plagal, first plagal pentachonos, ‘outer’ first (ἐξῶ), first plagal on low Ke (or hüseyni-aşiran), hard diatonic first plagal (or buselik or nihavend (sic) or minore), en-	papadic first plagal, (typical) first plagal, first plagal pentachonos

¹³⁹ It is largely identical to mesos second mode.

¹⁴⁰ It also occurs as a sub-mode of the Second Plagal Mode.

¹⁴¹ It is usually chanted in a mode similar to “Ἡ Παρθένος σήμερον” (see footnote 136), although in older music books it is a kind of legetos resting on Pa and finishing on Ni.

¹⁴² It is identical to the first pentachonos mode.

¹⁴³ Makam Nihavend has note Rast as its tonic, which corresponds to the byzantine note Ni. Even the intervallic character of its basic pentachord is identical to that of makam Buselik, their melodic behavior (seyir) is different, due to their different place on the modal system.

taphonos, (typical) first plagal	harmonic first plagal or phthoric first plagal (or frygian or acem-kürdî), first plagal heptaphonos	
----------------------------------	---	--

Table 8. Distribution of First Plagal Mode chants

SECOND PLAGAL MODE		
<u>Heirmologic Genre</u>		
<i>Syllabic</i>	<i>Neumatic</i>	<i>Melismatic</i>
heirmologic second plagal ¹⁴⁴	heirmologic second plagal	nenano ¹⁴⁵
<u>Sticheraric Genre</u>		
<i>Syllabic</i>	<i>Neumatic</i>	<i>Melismatic</i>
heirmologic second plagal	(typical) second plagal, heirmologic second plagal	(typical) second plagal, nenano
<u>Papadic Genre</u>		
<i>Syllabic</i>	<i>Neumatic</i>	<i>Melismatic</i>
(typical) second plagal, nenano, heirmologic second plagal	(typical) second plagal, nenano, second plagal heptaphonos	(typical) second plagal, nenano

Table 9. Distribution of Second Plagal Mode chants

VARYS MODE		
<u>Heirmologic Genre</u>		
<i>Syllabic</i>	<i>Neumatic</i>	<i>Melismatic</i>
(typical) varys on Ga, protovarys	(typical) varys on Ga	diatonic varys heptaphonos
<u>Sticheraric Genre</u>		
<i>Syllabic</i>	<i>Neumatic</i>	<i>Melismatic</i>
(typical) varys on Ga	(typical) varys on Ga, diatonic varys	varys of the old Sticherarion, diatonic varys
<u>Papadic Genre</u>		
<i>Syllabic</i>	<i>Neumatic</i>	<i>Melismatic</i>
(typical) varys on Ga, protovarys, enharmonic varys (or acem)	(typical) varys on Ga, protovarys, diatonic varys hep-	diatonic varys, protovarys, varys of the old Sticherarion, (typical)

¹⁴⁴ It is largely identical to mesos second mode.

¹⁴⁵ It also occurs as a sub-mode of the Forth Mode.

aşiran), diatonic varies tetraphonos (or bestenigar)	taphonos, enharmonic varies (or acem aşiran), diatonic varies tetraphonos (or bestenigar)	varies on Ga, diatonic varies tetraphonos (or bestenigar), enharmonic varies (or acem aşiran)
---	---	--

Table 10. Distribution of Varys Mode chants

FORTH PLAGAL MODE		
<u>Heirmologic Genre</u>		
<i>Syllabic</i>	<i>Neumatic</i>	<i>Melismatic</i>
heirmologic forth plagal (on Ga), (typical) forth plagal	heirmologic forth plagal (on Ga), (typical) forth plagal	(typical) forth plagal
<u>Sticheraric Genre</u>		
<i>Syllabic</i>	<i>Neumatic</i>	<i>Melismatic</i>
(typical) forth plagal	(typical) forth plagal	(typical) forth plagal
<u>Papadic Genre</u>		
<i>Syllabic</i>	<i>Neumatic</i>	<i>Melismatic</i>
(typical) forth plagal, heirmo- logic forth plagal (on Ga)	(typical) forth plagal, forth plagal heptaphonos (or ma- hur), chromatic forth plagal (or hiczkar), mixed forth plagal (μεικτός) (or suz-nak)	(typical) forth plagal

Table 11. Distribution of Forth Plagal Mode chants

Finally, pieces were selected in such a way that there is at least a sample (or a group of chants) for each sub-mode and for each sub-category, as listed in the tables above. In addition, composers of all the historical periods of the Byzantine and Post-byzantine music up to the beginning of the 21st century (in their *εξηγήσεις* in the New Method, of course) are represented. Now, let us move on to the details of my transcriptional project.

ii. The choice of the Turkish five-line notation (Pa = La, accidentals)

For my transcriptions, I had to choose or devise a five-line model, adapted to reflect the particularities of Neo-byzantine music. I thought it wiser, before I develop an entirely new model, to look for a pre-existing one that could serve the purposes of my transcription. I immediately turned to the *Turkish five-line notation*¹⁴⁶ for the following reasons: (a)

¹⁴⁶ It is also known as *Ezgi-Arel system*, since it was invented by the music theorists Suphi Ezgi (1869-1962) και Hüseyin Sadeddin Arel (1880-1955) at the end of 1920s, on the basis of the Rauf Yekta Bey's theory (see **Reinhard**, K., U. **Reinhard** & M. **Stokes**, "Turkey, IV Art Music", *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, vol. 25, 2001). Note that this "enriched" five-line model is also suggested by **Πλεμμένος** (ibid, p. 435) as the most suitable for (folkloric) transcriptions of psaltic pieces.

it is widespread among those engaged in modal musical idioms; (b) it is easy to use and easily readable by anyone, even he-/she is not familiar with Western notation;¹⁴⁷ (c) it has been used for a century for the study and performance of Ottoman music¹⁴⁸ (including Ottoman Şarkı, which is the closest relative of the Neo-byzantine Chant¹⁴⁹); (d) it provides the appropriate accidentals to reflect the micro-intervals of the Byzantine modes; and (e) it places Dugah (that corresponds to the Byzantine note Pa) on the La space (between the second and the third line of the score if we use Sol's key), which theoretically agrees with Chrysanthos (who bases authentic First Mode on La)¹⁵⁰, but – most importantly¹⁵¹, it favors the recording of low melodies without the continuous use of lines under the main five-line score, a problem encountered in transcriptions on Re.¹⁵²

In terms of intervals, Turkish system, following the scale of the Euclidean system, provides for a tone consisting of 9 commas, a lemma of 4 commas and an apotome of 5 commas. Thus, a tetrachord consists of 22 commas, and a scale of 53 commas. The usable accidentals corresponding to the above system are:¹⁵³

flat	sharp	commas
♭	♯	1
♭	♯	4
♭	♯	5

The adaptation I made to reflect the micro-intervals of Byzantine theory is as follows:

¹⁴⁷ While attending seminars by Turkish performer Ahmet Erdoğan on classical Ottoman singing in 2015 and 2017, I was an eyewitness to the great ease with which Western musicians (from various countries of the world) became familiar with the conventions of the Turkish five-line system. From the very first lesson, they managed to use it as their main access to the melodic world and the vocal techniques of the Ottoman Şarkı.

¹⁴⁸ Not without problems, as there are some scholars who consider it necessary to be redefined (see **Ruhi**, A., "Western notation in Turkish Music", 2008 [Available at: <http://journals.cambridge.org/download.php?file>]).







¹⁴⁹ Turkish theorist Rauf Yekta Bey, in an article published in 1899, claims that the "Music of the Greek Orthodox Churches" (as he calls it) shares the same origins with Ottoman music, since "the apparent divergences between them is simply a difference in style" (see Merih **Erol**, *Greek Orthodox Music in Ottoman Istanbul*, Bloomington, Indiana University Press, 2015, p. 130).

¹⁵⁰ Indeed, Rauf Yekta proceeded to this Dugah-La match inspired by Chrysanthos himself (see **Μαυροειδής**, *ibid*, p. 50)

¹⁵¹ One might consider the choice of the La to attribute the Pa problematic, as it does not fit with an average male voice (since the chanting area is male-dominated), who would probably choose the Re to perform the Pa. On the contrary, I consider this incompatibility to be an advantage of my transcriptions, since it underlines the *conventionality* of the choice, which depicts solely (and even graphically, not digitally - see footnote 79) various *intervallic relations*, not absolute pitches.

¹⁵² It is problematic from the outset to have Ni (which is the zero-point from which modes are produced) out of the main five lines of the score, since it corresponds to Do.

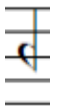

¹⁵³ See **Μαυροειδής**, *ibid*, 48-9.

flat	sharp	moria
		2
		4
		6

Regarding the choice of accidentals for the chants of each of the various sub-modes, I would like to point out the following:

1) The use of particular accidentals per mode is not based on the Chrysanthine concept of *scale* - which is by definition alien to the modal morphology of Byzantine music, but on the concept of basic *synchords*¹⁵⁴ (tetrachord, pentachord, trichord etc.) that are activated when a chant belongs to a given sub-mode. This means that, for example, the first sticheraric mode, since it uses the Pa-Ga trichord and the Pa-Di tetrachord as its basic synchords, will need an inverse flat (-2 moria) on Si (to indicate a low Vu), but not a soft sharp (+ 4 moria) on Fa to indicate natural Zo', since Zo' does not belong to its two main synchords. On the contrary, as a passing note, Zo is almost always flat (acem) (that is Fa natural on five-line transcription).

2) Turkish theorists do not distinguish between soft and hard chromatic intervals, since all of their chromatic synchords are indicated as soft (5c-12c-5c). I, on the contrary, indicate through the hard accidentals the byzantine hard-chromatic synchords, which - let us note - appear practically in Turkish music performance as well.¹⁵⁵ Thus, the resulting accidentals for the various sub-modes are the following:

<i>sub-modes</i>	<i>accidentals</i>
heirmologic first, papadic first, first pentaphonos, sticheraric first, typical third, sticheraric first, sticheraric forth, typical first plagal, first plagal pentaphonos, first plagal of the old Sticherarion, typical forth plagal	
outer first, first heptaphonos, agia, phthoric forth (ferahnak), first plagal on low Ke, first plagal heptaphonos, protovarys, diatonic varys, diatonic varys heptaphonos	

¹⁵⁴ The term '*synchord*' is proposed by me (see **Papadopoulos**, G.-S., *ibid*, p. 292, footnote 2: **Παπαδόπουλος**, Γ.-Σ., "Μουσικογλωσσολογική - γενετική προσέγγιση της Ορθόδοξης Εκκλησιαστικής Τροπικής Μουσικής", 2014 (postgraduate project), p. 23 [Available at: [http://www.academia.edu/8365877/Μουσικογλωσσολογική - γενετική προσέγγιση της Ορθόδοξης Εκκλησιαστικής Τροπικής Μουσικής](http://www.academia.edu/8365877/Μουσικογλωσσολογική_-_γενετική_προσέγγιση_της_Ορθόδοξης_Εκκλησιαστικής_Τροπικής_Μουσικής)]), as a notion that includes the widely used terms 'tetrachord' and 'pentachord', as well as 'trichords' (e.g., Di-Vu of legetos mode), 'hexachords' (e.g. Pa-Zo of first plagal pentaphonos mode), and 'octachords' (e.g. in discenting movements in heptaphonos modes). One could oppose the existence of the term 'system', but its concept refers to sequences of identical synchords (e.g. the *τροχός* (= wheel) system refers to sequences of identical pentachords) and does not include the concept of sequence of different synchords. Similar to the term 'synchord', though less informative, is the term 'sub-unit' (*υπομονάδα*) used by Νίκος **Ανδρικόσ** (*Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι*, Athens, Τόπος, 2018, p. 53), as well as the term 'scale structure' used by **Troelsgård** (*ibid*, pp. 61, 73, 75).

¹⁵⁵ See **Μαυροειδής**, *ibid*, p. 49.

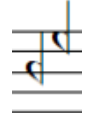





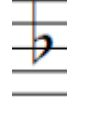
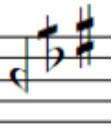


legetos	
naos	
typical second, mesos second, chromatic legetos, defteroprotos, heirmologic second plagal, mixed tetartos plagal (suz-nak)	
typical third, papadic third, hard diatonic first plagal (buselik), typical varys on Ga, varys of the old Sticherarion, heirmologic forth plagal (on Ga)	
typical second plagal, inner second, nenano, second plagal heptaphonos	
first plagal tetraphonos	
nnharmonic first plagal (frygian), enharmonic varys	
varys tetraphonos (bestenigar)	
forth plagal heptaphonos	
chromatic forth plagal (hicazkar)	

Table 12. The accidentals used for the transcription of the chants of the various sub-modes

For the three *chroes* (*χρόες*), the accidentals used are such that they create the following order of intervals: 1) for *kliton* (*κλιτόν*), when set to Ni' or Di (in mode other than second plagal): Ni'-Zo'-Ke or Di-Ga-Vu = 6m-4m, and when set to Di in (typical) second

plagal mode or nenano: Di-Ga-Vu = 6m-12m,¹⁵⁶; 2) for zygos (ζυγός), when placed on Di: Di-Ga-Vu = 6m-14m; and 3) for spathi (σπάθη), when placed on Ke: Ke- Di-Ga (-Vu-Pa) = 6m-18m(-6m-12m).

iii. *Degree of analyticality (drone, tempo, dynamic, fermatas, notational figures)*

Based on the rationale behind my transcriptional attempt (see 3.1.), my transcriptions should not be completely *schematic*, as it would be then impossible to be chanted, nor very *detailed*,¹⁵⁷ for then they would exclude the interpretive flexibility inherent in the psaltic aesthetics and for which – wrongfully – Byzantine notation is praised. In this way, they should not function as *descriptive* – that is, to reflect solely a single oral performance, nor as *perspective* – i.e. to determine to the greatest extent the details of the performance in its multiple aspects. On the contrary, my transcriptions should function in the way that Byzantine notation has been used in all its periods, i.e. as *paradigmatic*,¹⁵⁸ providing a basic melodic pattern based on tradition (or, better, on the various traditions), open to the preferences of each teacher and the aesthetics of the performer.

This has practically led me to make the following decisions regarding the transfer of the various psaltic elements to the notation: (1) In the case of drone (ισοκράτημα), since the choices of the various psaltic "schools" can be distributed into a continuum of which the one edge is completely conservative and the other is completely 'westernized' (to such an extent that it often creates occasional harmonized passages), I thought it wise not to indicate any drone at all. Each teacher or chanter can do his/her own decision regarding drone. Moreover, as will be shown below (see v), the use of legatos helps to illustrate the structure of each chant, and therefore to indicate the movements from one synchord to another, which is a key criterion for the change of drone. (2) Not to use any tempo indication, as there is also a great divergence between the various "schools", while real circumstances themselves sometimes require faster and some other times slower interpretation of the same piece. (3) Not to overload my transcriptions with dynamic signs, as this will be indicated by the change of measure and the distribution of the vowels of the prolonged syllables (see v). (4) Not to use fermatas at all, since they are up to the subjective aesthetics of each performer and do not relate to the composition itself. The exception are pieces composed by composers of the 20th century onwards, where fermatas and other personal expressive features became part of the composition itself. (5) Not to use petites notes (apoggiaturas) because I consider them to make reading of the score difficult.

Finally, I disagree with the scholars that transcribe each one of the quality signs with a specific way,¹⁵⁹ for the simple reason that these signs are not placed by the composer or the εξηγητής (or simply the scribe) in order to indicate a particular vocal expression at a particular point of the piece, rather than because he obeys strict 'spelling rules' related to the melodic movements and the textual accents.¹⁶⁰ Thus, these signs do not function as *autonomous expression indications*, but rather they are combined with each other in particular notational figures, in order to represent the various stereotypical formulas (θέσεις), which are interpreted by the various psaltic 'schools' in one way or another.

¹⁵⁶ According to some chanting traditions (which are in line with the typical Nisabur movement below Neva in makam Hicaz in Ottoman music), but also according to all the theoretical approaches of *kliton*.

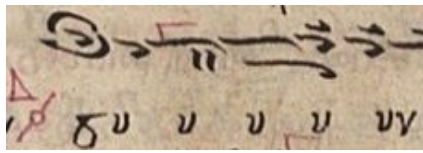
¹⁵⁷ Based on the distinction suggested by Αλεξάνδρου (ibid, 23-4) (see at the end of 2.4.).

¹⁵⁸ Based on the extra category proposed by Troelsgård (ibid, 14-5) (see at the beginning of 2.4.).

¹⁵⁹ See e.g. Στάθης in Ψαριανός, ibid, pp. ρνστ'-ρνθ'.

¹⁶⁰ You can find a proof for this, in the Katavasia " Πεποικιλμένη τῆ θεία δόξη" by Petros Vyzantios (subsection v of this chapter), where the *psifiston* (ψηφιστόν) on syllable Μα- of Μαριάμ is placed there for spelling reasons and not to indicate a specific accent on this note.

Hence, the real question is how these notational figures should be represented· not each sign individually. If transcribed with out any ‘analysis’ (*συνοπτικά*), they do not correspond to any psaltic tradition. If transcribed in full detail, the transcription becomes definitive and goes beyond the purposes of the project. The solution I found is to give the as much as possible **less analytic version**, which is usually the melodic core of the other more elaborate analyses. E.g.



¹⁶¹ is transcribed as



si i in ,

an analysis that constitutes the melodic core of the following more analytical interpretations:



si i in ,



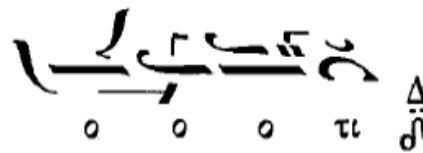
si i in ,



si i in

...and of their possible combinations.

This means that even in cases where the scribe uses Byzantine notation in a more analytical manner, the melodic line is simplified in my transcription.¹⁶² E.g.



¹⁶³

is transcribed as



o ti .

Note that *trigorga* (*τρίγοργα*) are not usually transcribed as triplets, but as 1/8 and 2/16 or 2/16 and 1/8 (or, more rarely, as 1/16, 1/8 and 1/16), due to the observation that chants tend to interpret them in one of the above ways, depending on the place they appear.¹⁶⁴

iv. The hymnological text

¹⁶¹ Excerpt from the Cherubic Hymn "Νυν αι δυνάμεις" by Mattheos Vatopedinos (1774 - 1849), Second Plagal Mode, from an autograph by himself (ms NLG 3473, Merlie Collection no. 11).

¹⁶² Exceptions are composers from the mid-19th century onwards who used the New Method's analytical abilities to imprint the various ornamented versions of classical melodic phrases. In these cases, the detailed formulas are meant as part of the composition and are notated to illustrate the particular melodic style.

¹⁶³ Verse extract from the Polyeleos "Δούλοι Κύριον" in First Plagal Mode, by Petros Peloponnesios (approx. 1730-1778), from the "Μουσικός Πανδέκτης" edited by Zoe (1937), vol. 2 (Matins).

¹⁶⁴ The same method is followed by the transcriber of the editions of St. Anthony's Monastery in Arizona, monk Ephraim. It is also common in notating melodic phrases of Ottoman vocal pieces (*şarki*) that resemble phrases of Byzantine music.

Before proceeding to perhaps the most important point of this particular transcriptional method, which is to display morphology through various elements of the five-line notation, let us make a parenthesis concerning how the hymnological text is transferred. As these transcriptions are addressed to both Greek and foreign musicians, musicologists or philologists, I preferred to transfer the text based on the acoustic realization of the words, in *Latin* alphabet, combined with two Greek letters (δ and γ). The match is as follows:¹⁶⁵

<i>greek text</i>	<i>like...</i>	<i>transcription</i>	<i>IPA</i>	<i>like...</i>
α	α-νέβη	a	a	a-merican
β	β-ρέφος	v	v	v-oice
γ (+α, ο/ω, ου)	γ-ά-μος, γ-ό-νυ / προσά-γ-ω-ν, η-γ-ού-ντο	γ	γ	-
γ (+ε/αι, η/ι/υ/ει)	γ-έ-ρος / γ-αί-α, η-γ-ή-σατο / ά-γ-ι-ος / γ-ύ-ναια / έρ-γ-οι-ς / λέ-γ-ει	y	j	y-eah
δ	δ-αίμων	δ	δ	th-is
ε/αι	μηδ-ε-νός / έστ-αι	e	e	b-e-d
ζ	ζ-ώον	z	z	z-oo
η/ι /υ/ει/οι/υι	ή-λιος / επ-ί / ύ-δωρ / λ-οι-μός / ωσ-εί / υι-ός	i	i	s-i-t
θ	θ-εός	th	θ	th-ink
κ (+α, ο/ω, ου)	κ-α-ρπός, κ-ό-ποις / διδάσ-κ-ω-ν, ή-κ-ου-ον		c	c-at
κ (+ε/αι, η/ι/υ/ει/οι, όλα τα σύμφωνα)	κ-έ-ντρον / κ-αι-ρός, εισα-κ-ή-κοα / αδι-κ-ί-αν / Κ-ύ-ριος / ε-κ-εί / κ-οι-νωνός, κ-λέος	k	k	k-itchen
λ	λ-έγω	l	l	l-eg
μ	μ-ήτηρ	m	m	m-other
ν/]/[ν-έος,]-ε,[-α	n	n	n-o
ξ	ξ-ένος	x	ks	ne-x-t
ο	ο-ρώ	o	o	o-rthodox
π	π-αιδίον	p	p	ins-p-ect

¹⁶⁵ The fourth column of the table lists the symbols of the various Greek phonemes, based on the system of the International Phonetic Association [IPA] (see Marina **Nespor**, *Φωνολογία*, adapted in Greek by Α. Ράλλη, Α. Νάτσης & Α. Παπασταύρου, Athens, Πατάκη, 1999, p. 45).

ρ	ρ-ώμη	r	r	r-ed
σ (+β, γ, δ, λ, μ, ν, ρ)	πρέ-σ-β-ευε, προ-ς γ-ην, πρό-σ-δεξαι, προ-ς λ-αόν, κό-σ-μ-ος, προ-ς ν-αόν, ι-σ-ρ-αηλίτης	z	z	s-mart
σ (+υπόλοιπα)	σ-ώσον	s	s	s-un
τ	τ-ίμιος	t	t	mys-t-ery
φ	φ-έρον	f	f	f-ind
χ (+α, ο/ω, ου)	χ-α-ρά, χ-ο-ρός / χ-ώ-ρος, η-χ-ού-ντο	h	χ	h-arp
χ (+ε/αι, η/ι/υ/ει/οι)	πρόσ-χ-ε-ς / χ-αί-ρε, προσευ-χ-ή / βρα-χ-ί-ων / χ-υ-τήριον / χ-ει-ρών / μόσ-χ-οι		ς	h-eaven
ψ	ψ-άλλατε	ps	ps	a-bs-olute
αυ / ευ / ηυ (+ γ, δ, ε/αι, η/ι/ει/οι, λ, μ, ν, ο/ω, ρ)	αυ-γ-ή / ευ-γ-ενής / κατ-ηυ-γ-άσατο, αυ-δ-άζω / ευ-δ-αίμων / ηυ-δ-όκησεν, αυ-ε-ρύω / ευ-ε-ργέτης / ευ-αί-νητος, ευ-η-ρέστησεν / Δ-αυ-ί-δ / ευ-ί-λατος / δουλ-εύ-ει-ν / πιστ-εύ-οι-ς, αυ-λ-ή / ευ-λ-ογήσω / ηυ-λ-ίσθην, εθ-αυ-μ-άστωσεν / ευ-μ-ένεια, αναπ-αυ-ό-μενος / πονηρ-ευ-ό-μενος / π-αύ-ω / μνημον-έυ-ω, στ-αυ-ρ-ός / εύ-ρ-ον / αν-ηυ-ρ-έθη	av / ev / iv	av / ev / iv	av-ailable / ev-ery / ev-ening
αυ / ευ / ηυ (+θ, κ, ξ, π, σ, τ, χ)	κλ-αυ-θ-μός / επορ-εύ-θ-η / κατ-ήυ-θ-υνε, γλ-αύ-κ-α / λ-ευ-κ-ός, αυ-ξ-άνω / προσ-εύ-ξ-ομαι / ηύ-ξ-ησε, ευ-π-ρέπεια, ενι-αύ-σ-ιος / βασιλ-εύ-ς, αυ-τ-ός / ατελεύ-τ-ητον / ηυ-τ-έλισεν, κ-αύ-χ-ημα / εύ-χ-αρις /	af / ef / if	af / ef / if	af-ter / ef-fort / if

	προσ-ηυ-χ-όμην			
ευφ- / ηυφ-	ευφ-ροσύνη / ηυφ-ράνθη	ef / if	ef / if	ef-fort / if
ου	ου-ρανός	u	u	y-ou
ββ	Α-ββ-ακούμ	v	v	v-oice
γγ / γκ	ε-γγ-ενώς / ε-γκ-ώμιον	g	g	g-ap
δδ	θα-δδ-αίος	ð	ð	th-is
κκ (+α, ο/ω, ου)	ε-κκ-α-λύπτω, ε-κκ-ο-μίζω / ε-κκ-ω-φρέω	k	c	c-at
κκ (+ε/αι, η/ι/υ/ει/οι)	ε-κκ-έ-χυμαί / ε-κκ-αί-ω, ε-κκ-η-ρύσσω / ε-κκ-ι-νέω / έ-κκ-υ-νος / έ-κκ-ει-μαι		k	k-itchen
λλ	ε-λλ-ιπής	l	l	l-eg
μμ	ε-μμ-ένω	m	m	m-other
μπ	ε-μπ-αιγμός	b	b	b-ear
νν	αέ-νν-αος	n	n	n-o
ντ	ε-ντ-ολή	d	d	d-ear
[τελικό] ν + [αρχικό] τ	ε-ν τ-άχει	nd	ɲd	ra-nd-om
ππ	ί-ππ-ος	p	p	ins-p-ect
ρρ	έ-ρρ-ω	r	r	r-ed
σσ	θάλα-σσ-α	s	s	s-un
ττ	κηρύ-ττ-ω	t	t	mys-t-ery

Table 13. How to transcribe the letters of the Greek hymnological text, based on their contemporary acoustic realization

v. How to display structural layers (measures, legatos, vowels distribution)

One of the issues that puzzled me and led me to repeated tests and redefinitions until I came to a final model was how to split the pieces into measures. Studying both the previous transcriptions and the various attempts of placing bar-lines on New Method scores, I realized that either there was no systematicity (at least obviously), or when there was, it did not satisfy me.¹⁶⁶

I am against the exclusive rejection of the use of measures preferred by some transcribers, since I considered the utter uselessness of a medium that could serve to highlight the rhythmic structure of the chant an “easy solution”, even if this structure is usually freer than in the Western music. At the other end was the use of a fixed measure, e.g. 4/4 or 2/4,

¹⁶⁶ My main objection was due to the impression that an excessive fragmentation of melismatic pieces - in particular - happened, which would run the risk of a ‘mensuralist’ and ‘squared’ interpretation.

a choice preferred by some other transcribers, with obviously distorting results for the internal rhythm and the textual accent of the (neo-)Byzantine pieces.¹⁶⁷ Thus, the only solution left was the ‘*changing measures*’ practice, and even without indicating change, since knowing the *exact number* of beats per measure is of no purpose. In my opinion, it is sufficient for the chanter to have indication of *when* the measure ends, in order to give appropriate emphasis to the first note of the new measure.¹⁶⁸

Now, concerning how to split a piece into measures, I have devised a number of rules inspired by Fred Redhal and Ray Jackendoff’s “**Genetic Theory of Tonal Music**”^{169, 170} which also formed the basis for the display of the morphological structure through the five-line score, a process which will be analyzed shortly thereafter.

This theory is a “musical grammar” whose purpose is to explain the ability of listeners to recognize whether or not a piece belongs to their musical idiom (*musical intuition*¹⁷¹). This grammar distinguishes the organization of the melody in the following four basic structural categories: (a) the *grouping structure*, which describes the sense of an *experienced listener*¹⁷² of a given musical idiom that some musical combinations are more closely connected than others; (b) the *metrical structure*, which describes the experienced listener’s sense that the musical notes of a song are hierarchically structured through the alternation of strong and weak dynamic accents; (c) the *time-span reduction*, which describes the hierarchical structural importance that each note has, according to its position in the two previous structures; and (d) the *prolongational reduction*, which describes the sense of alternation from the intensity to the relaxation and from the feeling of melodic consistency to the feeling of progress.¹⁷³

In order to represent the latter two categories, Redhal & Jackendoff developed a method of depicting the hierarchical structure of the melody in the form of a *tree-diagram*

¹⁶⁷ See e.g. Figure 10 in the Appendix (taken by Sakellarides’ transcriptions), which is maintained at a constant 4/4, violating the melodic approach of the textual accent, which is - if anything - an essential feature of this compositional genre.

¹⁶⁸ I am also against splitting the melismatic pieces into large measures (of five-beat, six-beat, seven-beat, etc.) and counting them with specific hand movements, a practice that is common among various teachers of Neo-byzantine music. I explain the reasons in footnote 166. Melismatic compositions follow a *free inner rhythm*, and the strict enumeration of their rhythmic units reminds me a compulsive philologist that counts the feet of a modern free poem!

¹⁶⁹ Fred **Lerdahl** & Ray **Jackendoff**, *A generative theory of tonal music*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1983.

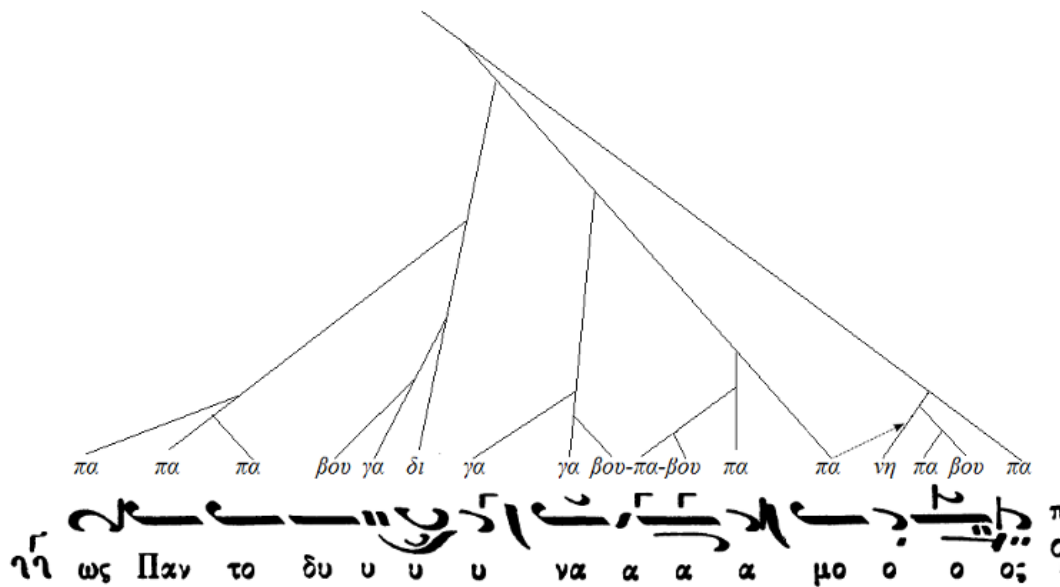
¹⁷⁰ This work is considered the bible of Musicolinguistics, a new hybridic branch combining linguistics and musicology, which aims to describe the musical perception/understanding by means of linguistic methodology, with the ultimate goal of parallels between them and possible matches (see **Antović**, M., “Musicolinguistics – from a Neologism to an Acknowledged Field”. *Facta Universitatis. Series Linguistics and Literature*, 3/2 (2005) 243-257 [Activated at: <http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal2005/lal2005-10.pdf>]· also **Papadopoulos**, G.-S., *ibid*)

¹⁷¹ Corresponding to Chomsky’s *linguistic intuition* (see Noam **Chomsky**, *Aspects of the theory of syntax*, Cambridge & MA, MIT Press, 1965), which refers to the ability of a native speaker to recognize whether something is grammatical or ungrammatical and to what extent.

¹⁷² Corresponding to the *native speaker* of a language.

¹⁷³ In terms of Byzantine theory, the latter structural category can be understood through the various types of *cadences* (*καταλήξεις*): *half cadences* (*ατελείς καταλήξεις*) have a sense of tension since the piece remains unfinished at that point, while *full* and *final* cadences (*εντελείς* and *τελικές καταλήξεις*) have a sense of relaxation, since the melody reach a point where an imaginative musical ‘question’ has been answered. In Western music, of course, this feeling is related to the succession of chords. Interestingly, Sotiris Despotis in one of his articles, while not seeming to be aware of this theory, distinguishes the psaltic pieces from the existence of a similar “intensity” and “solution” dipole, which connects with specific notational signes (see **Δεσπότης**, Σ., “Ερμηνευτικές προσεγγίσεις στο μουσικό υλικό της ελληνικής ψαλτικής τέχνης”. *Γρηγόριος Παλαμάς*, 818 (2007) 417-428).

(by the standards of Genetic Transformational Grammar by Noam Chomsky), which if applied to Byzantine music, the result would be like this:



Example 1. Tree-diagram depicting the *prolongational reduction* of the final phrase of the Doxastikon "Τὴν παγκόσμιον δόξαν", sticheraric first mode, by Ioannis the Protopsalt (late 18th cent. - 1866) (from Παπαδόπουλος, Γ.-Σ., *ibid*: 37)

For the construction of the various tree-diagrams, the two authors formulated three types of rules: (a) the *well-formedness rules*, which specify the conditions that must be met in order for a musical element to be structurally described; (b) the *transformational rules*, which describe how musical elements are combined-transformed to reflect the final musical structure; and (c) *preference rules*, which describe the tendency of listeners to choose one within the many interpretations that a musical excerpt can have.¹⁷⁴

My idea, then, was to use the five-line score as a means of depicting the morphological structure of the psaltic pieces (instead of tree-diagrams), and in particular to use *legatos* to show the grouping structure, and the separation into *measures* combined with the way *syllable vowels are distributed* (for melismatic, mainly, pieces) to show the metrical structure. Thus, these two elements will illustrate the basic outline - at least - of the time-span reduction.

Therefore, I have developed my own rules, which are also divided into three categories: the **Presupposed Rules**, the **Transformational Rules** and the **Preference Rules**. A basic differentiation of my rules, in terms of their theoretical background, is that they are not so much about the interpretation given by *an experienced listener* to a performance of a given piece, as the way in which - largely unconsciously - *a chanter* will analyze and, ultimately, interpret a particular notated piece. Thus, the choices he/she will make in terms of the rhythmic emphasis of some notes over others will be a practical way of showing the metrical structure, while his/her choices on taking breath and his/her general sense of grouping the piece during his/her performance will constitute the realization of the grouping structure.

The **first category** deals with some general rules related to the compositional management of the hymnological text, which are presupposed for further reading of the struc-

¹⁷⁴ The latter type of rules is the most pioneering point of the theory as it integrates the concept of subjectivity into musical perception, departing from the purely formalistic model of Chomsky's Genetic Grammar.

ture of each piece. The **second category** consists of a series of rules in the form of serial commands (algorithms), which lead to a first typification of the morphology of the piece, and especially the points that would be analyzed by each experienced listener in exactly the same way. The **third category**, finally, relates to the points where *ambiguity* develops, that is, there are more than one possible readings of the structure. Therefore these rules (also formulated primarily in the form of serial commands) are connected with a particular aesthetics, which is followed by a part chanters (including myself), as it leads to the selection of one of the various possible readings. A key concern of this aesthetics is to highlight the meaning of the poetic text, by eliminating - as far as possible - the compositional violations of the textual accent, on the one hand, and avoiding imposing more accental centers, on the other.

In the following sections, the rules used in my transcriptions are listed and analyzed, with the help of examples. These rules differ in part from each other, while they are depended on the category to which each piece belongs (relative to the beat-syllable ratio). The rules should be followed in the order in which they are given.

A.1. DEFINING RULES FOR THE GROUPING STRUCTURE OF SYLLABIC PIECES:

a. Presupposed Rules:

1. Textual periods are the basis for defining musical periods.
2. The end of a musical period can be expressed by the last syllable of a main word or a minimum phrase (where the latter is superior to the former) on a cadential note (in accordance with the conventions of the synchord that is activated) having double duration without ornamentation.

b. Transformational Rules:

1. Divide the poetic text by period, with the help of punctuation marks. Exception: commas after names in vocative.
2. Consider the beginning of the piece as the beginning of the first musical period, and the end of the piece as the end of the last musical period.
3. Consider as the end of musical periods (and the beginning of the next, if any) any end of textual periods that is musically rendered as end of musical periods (according to the Presupposed Rule 2).
4. Split into further musical periods based on the relevant Preference Rules.

c. Preference Rules:

General Preference Rule: Musical periods may not be extremely short, but should contain at least six beats.

1. Identify syllables where a textual period ends, but not a musical period. If the note of these syllables is a cadential note, and if ending a musical period there does not create one or two very short periods (according to the General Preference Rule), then consider these points as end of musical periods.
2. Identify points where a musical period ends, but not a textual period. If ending a musical period there does not create one or two very short periods (according to the General Preference Rule), then consider these points as end of musical periods.

Analysis of the above rules with examples:

a. Presupposed Rules analysis

The **1st Presupposed Rule** refers to the well-known compositional convention, according to which the division of the poetic text into periods is the basis for putting a melody on the text. However, in not so rare cases, there are violations of this rule that work to the detriment of the poetic meaning.¹⁷⁵ In these cases, the musical grouping structure proves *superior* to the poetic.¹⁷⁶

The **2nd Presupposed Rule** summarizes how composers clearly indicate the end of a musical period in syllabic pieces, based on two elements: the structural value of the note according to its location in the synchord that is activated, on the one hand, and its duration, on the other hand. In other words, if this note is - in accordance with the conventions of the activated synchord - *cadential* (if on it half or full cadences happen), and if it has double (or rarely triple or quadruple) duration, without any ornamentation¹⁷⁷, then musically an end of period is indicated.

The scope of this rule is limited by its application only to the last syllable of a main word or a minimum phrase. The term "main word" refers exclusively to the various verb types (verbs, adverbs, and participles), adjectives, pronouns and nouns. "Minimum phrase" means cases where a main word is accompanied by "minor words", i.e. article + noun + pronoun (e.g. *τὰ ἔργα σου, ταῖς ψυχαῖς ἡμῶν*), or conjunction + noun (e.g. *καὶ λαοὶ*) etc. A minimum phrase is superior to a main word, in the sense that the word *ἔργα*, for example, is not understood as an autonomous textual unit, but rather is associated with the preceding article and the pronoun that follows.

Lastly, the restriction regarding the last syllable of a main word or a minimum phrase is based on the fact that, not infrequently, unornamented double notes appear in the middle of a word, which - of course - does not imply any indication of end of a period. This is the case, for example, in the third Katavasia for Holy Cross "Ράβδος εἰς τύπον τοῦ μυστηρίου" by Petros Vyzantios (late 18th cent. -1808) (typical forth plagal mode), where the accented syllable -κρί- of the word "προκρίνει" is rendered with a cadential note (Di) and unornamented double duration (which could also be interpreted with ornament, but it is acceptable (and usual) to be chant unornamented - and that is what it matters here). However, since we are in the middle of the word, no end of period can be set. Any analysis of the duple duration during the chanting does not occur because there is a *klasma* (κλάσμα) there (moreover, the rest music endings have a *klasma*), but because this *klasma* is in the middle of the word and not at the end of a period (!):



b. Transformational Rules analysis

¹⁷⁵ One such example is set out below, in the analysis of the 2nd Rule of Preference.

¹⁷⁶ This phenomenon (as well as that of "wrong musical accent" discussed below) has been repeatedly highlighted in the academic field by Professor Emmanouil Giannopoulos, who has attempted through his articles various ways of "resolving" such problematic cases (see indicatively **Γιαννόπουλος**, E., "Σώσον με θεολογούντα σε: Η μελωδική ένδυση της υμνογραφίας στο νέο στιχηραρικό γένος μελοποιίας", στον τόμο Γ. Στάθης (επιμ.), *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης, Πρακτικά Β' Πανελληνίου Συνεδρίου Ψαλτικής Τέχνης, 15-19 Οκτωβρίου 2003*, Athens, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2006, pp. 335-357).

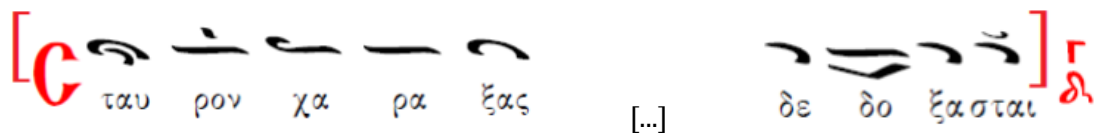
¹⁷⁷ Caution! Whether the prolonged note is ornamentated or not should not be sought in the notation itself (e.g. *κλάσμα*), but in the interpretation of it! The transcriber should chant the piece to see whether or not they intuitively analyze the note. This is obviously based on subjectivity, but it is precisely this subjectivity that is the basis of the analysis: If the conventions of a psaltic "school" indicate an ornamentated double duration, it means - by extension - that that psaltic "school" does not indicate a period end at that point.

The **1st Transformational Rule** guarantees a process absolutely necessary to further development of the grouping structure: it divides poetic text into textual periods by means of punctuation· commas after names in vocative are excluded.

If we take as an example the syllabic approach of the first Ode of the Katavasies of the Holy Cross “Σταυρὸν χαράξας Μωσῆς” by Petros Vyzantios in forth plagal triphonos mode (notated by Christos Tsakiroglou), then the result of applying the 1st Rule will be as follows:

Σταυρὸν χαράξας Μωσῆς, // ἐπ’ εὐθείας ῥάβδῳ, // τὴν Ἐρυθρὰν διέτεμε, //
 τῷ Ἰσραὴλ πεζεύσαντι· // τὴν δὲ ἐπιστρεπτικῶς, // Φαραὼ τοῖς ἄρμασι, //
 κροτήσας ἦνωσεν, // ἐπ’ εὐρους διαγράψας, // τὸ ἀήττητον ὄπλον· //
 διὸ Χριστῶ ἄσωμεν, // τῷ Θεῷ ἡμῶν, // ὅτι δεδόξασται. //

The **2nd Transformational Rule** applies the obvious convention that the beginning of the piece will also be the beginning of its first musical period, while its end will be the end of its last musical period. Applying this rule to our example would give the following result:



The **3rd Transformational Rule** defines the points of the musical text that would definitely be considered by any performer to be the end of a musical period and the beginning of the next (if any). This happens when the end of a textual period is musically indicated as the end of a musical period, too (according to the 2nd Presupposed Rule). Applying the 3rd Transformation Rule to our example would have the following result:

ταυ ρον χα ρα ξας Μω σης επ ευ
 θει ας ρα βδω την Ε ρυ θραν δι ε τε
 με τω Ι σρα ηλ πε ζευ σαν τι την
 δε ε πι στρε πι κως Φα ρα ω τοις
 αρ μα σι κρο τη σας η νω σεν επ ευ
 ρους δι α γρα φας το α ητ τη τον ο πλον
 δι ο Χρι στω α σω μεν τω Θε ω η
 μων ο τι δε δο ξασται

Through the 4th **Transformational Rule** we move on to the Preference Rules, which will lead us - with the percentage of subjectivity they have - to the ultimate result of depicting the grouping structure of a piece through five-line notation.

c. Preference Rules analysis

The **General Rule of Preference** attempts to avoid fragmentation of the piece into very small units, if this is indicated by the compositional approach - aesthetic convention that is presupposed for the application of the remaining rules. Hence, a musical period should conventionally have at least a duration of six beats.

The **1st Preference Rule** identifies all the textual periods of which the end is not musically indicated as the end of a musical period (always according to the 2nd Presupposed Rule). If such a syllable has a cadential note, then it could be considered as the end of a musical period, as long as it does not cause periods of less than 6 beats (as set out in the General Preference Rule). Applying this rule to our example, would result further occurrence of the following musical periods:

As we can see, the restriction of the 1st Rule was applied in our example, according to which very small periods should not occur, in the passage “τῶ Θεῶ ἡμῶν, // ὅτι δεδόξα-σται. //”, since the first textual period, although ending on a cadential note (Di), has a duration of just 5 beats:

The 2nd Preference Rule, on the other hand, deals with cases where the end of a musical period is assigned to a point where there is no end of a text period. This means that the composer has opted for partial restructuring of the textual group structure, and if this does not cause very short periods (less than 6 beats), then we must follow the composer’s restructuring. In our example, this is not the case. However, we can see such a case in the eighth Katavasia of the Veneration of the Cross “Χείρας ἐν τῶ λάκκῳ” (heirmologic first mode), also composed by Petros Vyzantios, in the passage // Δανιὴλ ἀβλαβῆς, // ἐκ τῆς τούτων καταβρώσεως σέσωσται, //. Contrary to textual grouping structure, the composer puts end of musical periods at the end of the words Δανιὴλ and τούτων. On the contrary, the last syllable of the word ἀβλαβῆς has the non-cadential Zo’, and thus cannot be considered as an end of period (violation of the 1st Preference Rule). Ending a period with the word Δανιὴλ would create a very short musical period, so it is rejected. Thus, while the next end-of-period compositional hint at the end of the word τούτων is accepted, we have the following construction of the grouping structure of the excerpt:

Ultimately, the final form that will take our basic example if we follow the rules above will be the following:

ταυ ρον χα ρα ξας Μω σης επ ευ
 θει ας ρα βδω την Ε ρυ θραν δι ε τε
 με τω Ι σρα ηλ πε ζευ σαν τι την
 δε ε πι στρε πτι κως Φα ρα ω τοις
 αρ μα σι κρο τη σας η νω σεν επ ευ
 ρους δι α γρα φας το α ητ τη τον ο πλον
 δι ο Χρι στω α σω μεν τω Θε ω η
 μων ο τι δε δο ξασται

A.2. DEFINING RULES FOR THE METRICAL STRUCTURE OF SYLLABIC PIECES:

a. Presupposed Rules:

1. Textual accent is the basis for musical accent.
2. The dominant measure is 4/4.
3. Musical accent can be compositionally expressed in the following five ways:
 - (a) by using a higher pitch than the previous note, but not than the next note, without multiplying the beat-syllable ratio in relation to the ratio of the previous syllable;
 - (b) by multiplying (typically doubling) the beat-syllable ratio in relation to the previous syllable, without using a higher pitch than the previous note;
 - (c) by multiplying (typically doubling) the beat-syllable ratio in relation to the previous syllable, and by using a higher pitch than the previous note, but not than the next note;

(d) by using a higher pitch than the previous and the next note, without multiplying the beat-syllable ratio in relation to the ratio of the previous syllable;

(e) by using a higher pitch than the previous and the next note, and by multiplying (typically doubling) the beat-syllable ratio in relation to the ratio of the previous syllable, as well;

Note 1: According to the General Preference Rule (see below), the above five ways of expressing the musical accent are set in an order of increase from the weakest to the strongest.

Note 2: In cases of non-musical rendering of a syllable's textual accent, the use of a lower pitch than the previous note is considered weaker than the use of a pitch equal to the previous note.

4. The grouping structure of the piece plays a complementary role in defining its metrical structure.

b. Transformational Rules:

1. Divide the poetic text into measures by putting bar-lines before each accented syllable¹⁷⁸. Exception: accented articles.
2. Transfer the text separation in the form of measures to the musical score, by putting a bar-line after the last note of the corresponding melody of each period.
3. Transfer the separation of the piece into musical periods in the poetic text for convenience.
4. Identify any unaccented syllables that are musically accented with type (d) or (e), and make them the first note of a new measure (as long as they belong to words that have no textual accent). Exception: If by inserting the bar-line, a 1/4 bar is created.
5. Identify any beginning of a musical period consisting of four unaccented syllables. If they are rendered melodically with 1-beat notes each, then place a bar-line at the beginning of the period.
6. Identify any first syllable of a musical period that, although textually unaccented, has a duration of two (or more) beats, and make it the beginning of a new measure. Exception: If by inserting the bar-line, a 1/4 bar is created that constitutes musical accent of type (d).
7. Identify any last syllable of a musical period that, although textually unaccented, has a duration of two (or more) beats, and make it the beginning of a new measure. Exception: If by inserting the bar-line, a 1/4 or 2/4 bar is created before it.
8. Prefer 4/4! Note as problematic any measures that are not 4/4.
9. If there is an initial incomplete measure, do not consider it problematic.
10. Consider non-problematic, the problematic measures of which the first syllable has musical accent of type (d) or (e) (see Presupposed Rule). Exception: 1/4 bars.
11. Merge any 1/4 bars with the next bar (remove the second bar-line), if the next bar is 2/4, in order to create a 3/4 measure. Exception: If the 2/4 bar constitutes a case of musical accent type (e).
12. Merge any remaining 1/4 bars with the previous bar (remove the first bar-line), if the previous bar is 2/4, in order to create a 3/4 measure.
13. Merge any remaining 1/4 bars with the next bar (remove the second bar-line), if the next bar is 3/4, in order to create a 4/4 measure.

¹⁷⁸ For all words, consider accented the syllables whose the vowel has *acute accent* (οξεία) (´) or *perispomeni* (περισπωμένη) (˘). Also, for all words except enclitics (εγκλιτικά), consider accented the syllables whose the vowel has *grave accent* (βαρεία) (˘).

14. Merge any remaining 1/4 bars with the previous bar (remove the first bar-line), if the next bar is 3/4, in order to create a 4/4 measure.
15. Handle any final syllable having more than two beats duration, based on the Preference Rules for the metrical micro-structure of melismatic pieces.
16. Correct any remaining problematic measures based on the following Preference Rules.

c. Preference Rules:

General Preference Rule: The order of the five types of musical accents are in the 3rd Presupposed Rule, is an order of increasing from the weakest to the strongest.

1. Merge any remaining 1/4 bars with the previous bar (remove the first bar-line), if the first syllable of the next bar has stronger accent than the syllable of the 1/4 bar, and vice versa.
2. If there are two consecutive measures of 2/4, and the first syllable of the second measure does not belong to the musical accent type (d) or (e), then remove the middle bar-line, in order to make a measure of 4/4.
3. Merge with the previous bar (remove the first bar-line) any 2/4 bars that constitute the 2-beat final syllable of a musical period. Exception: If this musical period is the last one.
4. Merge any remaining problematic 2/4 bars with the previous bar (remove the first bar-line), if the first syllable of the next bar has stronger musical accent than the first syllable of the 2/4 bar. Exception: If the 2/4 bar follows an initial incomplete measure.
5. Merge any remaining problematic 2/4 bars with the next bar (remove the second bar-line), if the first syllable of the next bar has lower note than the previous note. Exception: If the second bar-line of the 2/4 bar separates it with the first measure of a new musical period.
6. If there are any 8/4 measures, divide them into two measures of 4/4. Exception: If a measure is created that includes the last syllable of a musical period and the beginning of the following one OR a false accent is created in a word of which the accented syllable does not correspond to the beginning of a measure OR the vowel of the same syllable is divided into two.
7. Check for any beginning of musical periods consisting of 4 or more 1-beat syllables and make their first syllable the beginning of a new measure. Exception: If a 1/4 or 2/4 measure is created by inserting the bar-line.
8. Consider unproblematic the problematic measures left.

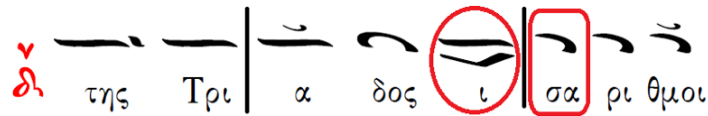
Analysis of the above rules with examples:

a. Presupposed Rules analysis

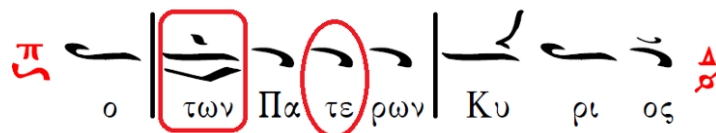
The **1st Presupposed Rule** refers to the well-known concept of the *accentual rhythm* (*τονικός ρυθμός*). In practice, this does not mean that at any place where the poetic text has an accent, there is also an accent in the melody. What is happening is that the accented syllables of the text indicate to the chanter the points to which they should give a *rhythmic emphasis*; in other words, the accented syllables are *potential* starting points of a new measure. If the composer - who mediates between the poet and the chanter - musically invests the text in a way that allows for a rhythmic emphasis to be applied on each of the accented syllables, then the accentual structure of the text and rhythmical structure of the melody will coincide.

Even so, this does not mean that the musical accent is *identical* with the textual one. Frequently, accented syllables are not musically accentuated, yet their position in the piece allows them for getting rhythmic emphasis during performance. Conversely, unac-

cented syllables that are musically accentuated have such a position in the piece that allows them not to have a rhythmic emphasis, which allows them not to function against the textual accentual structure. One such case is found, for example, in the syllabic approach by Petros Vyzantios of the eighth Katavasia of the Holy Cross "Εὐλογεῖτε Παῖδες", where the syllable -σά- of the word *ἰσάριθμοι*, though not musically accented (descenting note, not double duration), is placed at a point where a rhythmic accent is allowed during performance. On the contrary, the syllable -ι- of the same word, though musically accentuated (note higher than the previous and the next notes), is at such a point in the piece that it allows it not to become rhythmically stressed, which would function at the expense of the textual accent, and thus of the poetic meaning:



On the other hand, it is often the case that textual accents are not musically attributed and / or accented syllables are in places where the whole structure of the piece does not allow them to be emphasized. The phenomenon could be called "**wrong musical accent**", and it is well known that various composers attempt from time to time to improve such phenomena that often occur in widespread compositions.¹⁷⁹ In the following example from the seventh Katavasia of the Epiphany "Νέους εὐσεβεῖς" (heirmologic second mode) by Petros Vyzantios again, the article *τῶν* gets musical accent, even though generally monosyllable articles are not counted as stressed syllables. In contrast, the pronounced syllable -τέ- of the word *πατέρων* is not musically emphasized. This fact, combined with the position of the two syllables in the melody, does not allow for agreement with the textual accent and thus leads to *wrong musical accent*:



The **2nd Presupposed Rule** refers to the dominance of the 4/4 meter (known in Greek treatises as *τετράσημος*), as the basic rhythmic unit of syllabic pieces (and not only, as we shall see below). The domination of the 4/4 is based on: (a) the tendency of composers to give syllabic melodies to various hymnological texts in a way that the accented syllables are often distributed every four beats; (b) the tendency of chanters, in places where two melodic accents coexist, to prefer the one that creates 4/4 meter¹⁸⁰; (c) the tendency of 19th-century theorists and on to consider 4/4 as the fundamental rhythmic unit for chant pieces, especially neumatic and melismatic, but also syllabic - according to few theorists¹⁸¹; and (d) the frequent use of 4/4 measures in syllabic pieces that are either transcribed in five-line notation (see, for example, Appendix, fig. 17), or notated in the New Method, beginning with Chrysanthos himself (see Appendix, fig. 23).

¹⁷⁹ See footnote 176.

¹⁸⁰ This tendency is expressed through the 10th and 11th Transformation Rules.

¹⁸¹ See indicatively: Μελέτιος **Συκιώτης**, *Πράξις και Θεωρία της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής μετά μελωδικών ασκήσεων*, [Holy Mountain], Εκκλησιαστική Σχολή Αθωνιάδος, 1981, p. 138: "τετράσημος [i.e. 4/4 meter] is the basis and the foundation of all pieces, both *slow* [i.e. melismatic] and *heirmologic* [i.e. syllabic]"; and Σίμων **Καράς**, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής*, vol. Α', Athens, Σύλλογος προς διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, 1982, p. 160): "τετράσημοι rhythmic feet [i.e. 4/4 measures] are always the basis of *short* [i.e. syllabic] heirmologic pieces".

The 3rd **Presupposed Rule** lists the five different ways in which textual accent is musically represented. There are two main means used by composers to express musical accent: they use for the accented syllable a note higher than the previous or, sometimes, the next note as well, and / or they multiply (usually by two) the duration of the note of the accented syllable in relation to the preceding one. By combining these two main practices, five categories emerge which are listed in ascending order from the weakest to the strongest case (see Table 14).

<i>Note higher than the previous one</i>	<i>Note higher than the next one</i>	<i>Multiplication of the beat-syllable ratio in relation to the previous one</i>
+	-	-
-	-	+
+	-	+
+	+	-
+	+	+

Table 14. The five different types of musical accent as resulting from different combinations of the main two compositional practices

In practice, this means the following: As mentioned above, musically stressed syllables often violate the "golden rule"¹⁸² of the 4/4 rhythm. Their hierarchical value will determine whether the violation of each musical accent will be accepted by the performer, and that is what the following rules actually determine. The hierarchy of the five types of musical tone falls within the Preference Rule, mainly because some chanters use to divide through their performance syllabic pieces into measures of only 2/4 and 3/4, so some of these five types of music toning will be considered equivalent. Table 15 gives illustrative examples of each of the five types of musical accent.

<i>Type of musical accent</i>	<i>Example</i>
(a)	
(b)	

¹⁸² This expression belongs to Συμεών (ibid).


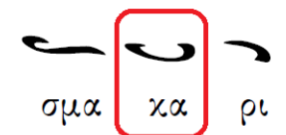

(c)	
(d)	
(e)	

Table 15. An example of each of the five types of musical accent in order of increasing from the weakest to the strongest¹⁸³

Note 2, at the end, concerns cases in which the textual accent is not musically represented, so we will either have note of the same or lower pitch than the previous one. The former case is stronger than the latter, as it favors the development of rhythmic emphasis by the chanter.

The **4th Presupposed Rule**, finally, refers to the fact that the relative sense of autonomy that each musical period has (which usually goes back to the textual period) can sometimes affect the rhythmic accents of the piece. In general, we observe that, under certain conditions (set forth in the following Transformational and Preference Rules), musically unaccented syllables may favor rhythmic emphasis if they are at the beginning of a period, while - on the contrary - musically accented syllables may not favor development of rhythmic emphasis if they are at the end of a period.

b. Transformational Rules analysis

Transformational Rules refer to a series of commands of which the result is a primary segmentation of the piece into measures. What are not considered problematic are points on which any experienced listener would agree. The remaining problematic measures are areas that need to be reviewed and where more than one option will be implemented. The tendency of some singers, for example, to divide syllabic pieces into 2/4 and 3/4 measures, in practice, means that they further divide most of the measures initially formed by Transformational Rules. However, the beginning points of the measures, at least for non-problematic measures, remain the same. Let us look at each of the 13 Transformation Rules separately:

The **1st Transformational Rule** deals with a basic preparation most useful for displaying the metrical structure of a piece: dividing the poetic text into meters. Again having as our main example the Katavasia "Σταυρὸν χαράξας Μωσῆς" syllabically approached by Petros Vyzantios, and applying to it the 1st Rule, we have the following result:

Σταυ | ρὸν χα | ράξας Μω | σῆς, ἐπ' εὐ | θείας | ράβδω, τὴν Ἐρυ | θρὰν δι | έτεμε,
 τῶ Ἰσρα | ἦλ πε | ζεύσαντι· τὴν δὲ ἐπιστρεπτι | κῶς, Φαρα | ὦ τοῖς | ἄρμασι,
 κρο | τήσας | ἦνωσεν, ἐπ' | εὔρους δια | γράψας, τὸ ἄ | ἠττητον | ὄπλον·
 δι | ὁ Χρι | στῶ | ἄσωμεν, τῶ θε | ῶ ἠ | μῶν, | ὅτι δε | δόξασται.

¹⁸³ The examples are excerpts from the syllabic approach of the fifth Ode of the Katavasies of the Holy Cross "Ω τρισμακάριστον Εὐλον" by Petros Vyzantios (typical forth plagal mode).

The 2nd **Transformational Rule** is a transfer of the text separation to the score. If the rhythmic structure were absolutely accentual, then this would be the final metrical structure of the piece. However, the vast majority of chants want partial restructuring until they reach a truly acceptable to the ear of an experienced listener distribution of rhythmic emphases. Let us continue with the application of the 2nd Rule to our example:

Γ Δ ταυ ρον χα ρα ξας Μω σης ἐπ εὐ
 θει ας ρα βδω την Ε ρυ θραν δι ε τε
 με Δ τω Ι σρα ηλ πε ζευ σαν τι Δ την
 δε ε πι στρε πι κως Φα ρα ω τοις
 αρ μα σι κρο τη σας η νω σεν Δ επ ευ
 ρους δι α γρα φας το α ητ τη τον ο πλον
 δι ο Χρι στω α σω μεν Δ τω Θε ω η
 μων ο τι δε δο ξασται Δ

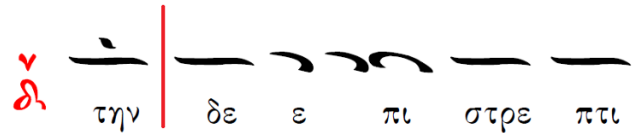
The 3rd **Transformational Rule** provides the exact opposite process to that provided by the 2nd Rule, but with respect to the grouping structure. Specifically, it defines the recording of the various musical periods as being textual, for convenience. In our example, applying this rule will give the following result¹⁸⁴:

// Σταυρὸν χαράξας Μωσῆς // ἐπ' εὐθείας ῥάβδω // τὴν Ἐρυθρὰν διέτεμε //
 τῷ Ἰσραὴλ πεζεύσαντι // τὴν δὲ ἐπιστρεπτικῶς // Φαραὼ τοῖς ἄρμασι //

¹⁸⁴ As one observes, the only difference between musical segmentation and textual segmentation on this example concerns the merge of the last two textual periods into one musical period, due to the application of the limitation of the 1st Grouping Preference Rule.

κροτήσας ἤνωσεν // ἐπ' εὐρους διαγράψας // τὸ ἀήττητον ὄπλον //
διὸ Χριστῶ ἄσωμεν // τῷ Θεῷ ἡμῶν ὅτι δεδόξασται //

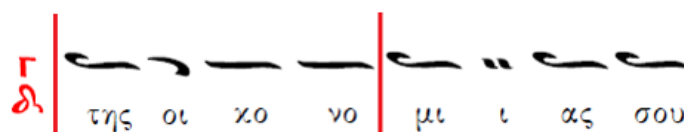
The 4th **Transformational Rule** attributes beginning points of measures to unaccented syllables that bear one of the last two types of musical accent, which are very strong and can skip over the textual accent. The commitment for some words that have no textual accent, tries to include "deviations" of articles or enclitic words that have *varia*, and - thus - their musical accent does not in fact undermine the overall meaning of the hymn. In our example, the unaccented syllable that gets musical accent of type (d) is in the verse τὴν δὲ ἐπιστρεπτικῶς, so the new measure that emerges will be the following:



If this Rule did not include the above commitment, it would allow wrong musical accents - apparently considered aesthetically tolerant by the composer himself - to be included in the final structural, which contradicts the aesthetics of many chanters, with whom I agree. As such, this restriction is actually a Preference Rule, but it is placed as part of a Transformational Rule (thus in brackets), because if it not have this position in the order of rules, things would get complicated. Below is an excerpt of such a case of wrong musical accent, which could become the beginning of a measure if we did not consider this restriction. It comes from the second Katavasia of the Holy Cross "Ράβδος εἰς τύπον τοῦ Μυστηρίου" (typical forth plagal mode), and appears in the verse προκρίνει τὸν ἱερέα:



The 5th **Transformational Rule** is concerned primarily with a relatively common phenomenon, in which four unaccented syllables at the beginning of a period are musically invested with four 1-beat notes, which due to the domination of the 4/4 meter constitute the first measure of the period. In our example, we do not find such a case, so we give an indicative excerpt from the fourth Katavasia of the Holy Cross "Εἰσακήκοα Κύριε" (forth plagal triphonos mode). Its verse τῆς οἰκονομίας σου τὸ μυστήριον begins with four 1-beat unaccented syllables¹⁸⁵, which constitute the first 4/4 bar of the period:

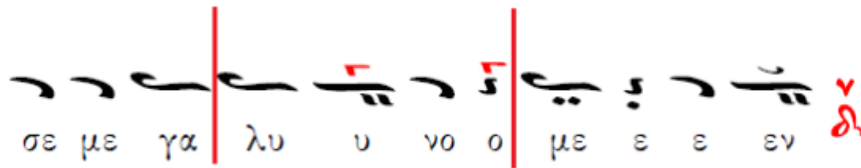


The 6th **Transformational Rule** deals with rare cases where, due to a 2-beat duration of the unaccented first syllable of the period, a sense of musical emphasis is created and, therefore, the need for a new measure. In our example, there is no such case, so we quote an excerpt from the seventh Katavasia of the Septuagesima "Τὰ Χερουβιμ μμούμενοι", composed by Petros Vyzantios (heirmologic second mode). The first syllable of the word *Εὐλογητός* which constitute the beginning of a period - although unaccented - has a 2-beat duration, so it requires to be the beginning of a new measure, insofar as no 1/4 measure is produced with a musical accent of type (d) previously:

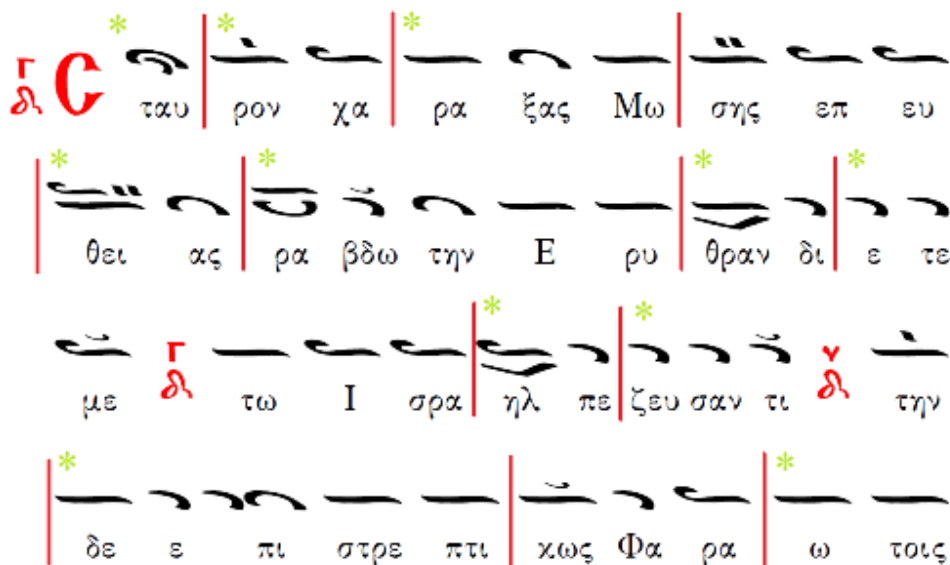
¹⁸⁵ Remember that article accents do not count towards the representation of the textual metrical structure.



The **7th Transformational Rule** deals mainly with the end of pieces having ‘ultra-final’ cadence (*κατάληξη τελική προς παύση*) [when a circle of chanting pieces ends and the priest will “take the floor”], so the last syllable of the text is musically invested with a stereotypical melisma, which needs its own measure.¹⁸⁶ The only condition is that no 1/4 or 2/4 meter is created before, so that the domination of the 4/4 is not undermined.¹⁸⁷ Our example does not have such an ending, which we find in the ninth Katavasia of the Holy Cross “Μυστικός εἶ Θεοτόκε” (typical forth plagal mode), where the last syllable of the last period takes an ultra-final cadence and requires a new beginning measure:



After a first basic outline of the metrical structure, we proceed to the **8th Transformational Rule** (which is a descendant of the 2nd Presupposed Rule), in order to note (e.g. with an asterisk) whatever measures of the result of our analysis so far are not 4/4. This will serve as a guide later. To return to our example, the application of the Rule 8 would have the following result:



¹⁸⁶ Actually here, we have a little mix of genres - syllabic with melismatic.

¹⁸⁷ As I mentioned above, some chanters divide syllabic pieces into 2/4 and 3/4, so it would not have any problem to put a beginning of measure on the final cadance, even if a 2/4 measure emerged. Nevertheless, this Rule is included in the Transformational Rules rather than the Preference Rules, because finally we will have the beginning of measures at points where everyone would begin new measures. Further segmentation is not excluded.

Line 1: αρ μα σι χρο | τη σας | η νω σεν **Γ** επ | ευ
 Line 2: ρους δι α | γρα φας το α | ητ τη τον | ο πλον
 Line 3: δι ο Χρι στω | α σω μεν **Γ** τω Θε ω η
 Line 4: μων | ο τι δε | δο ξασται **Γ** **ν**

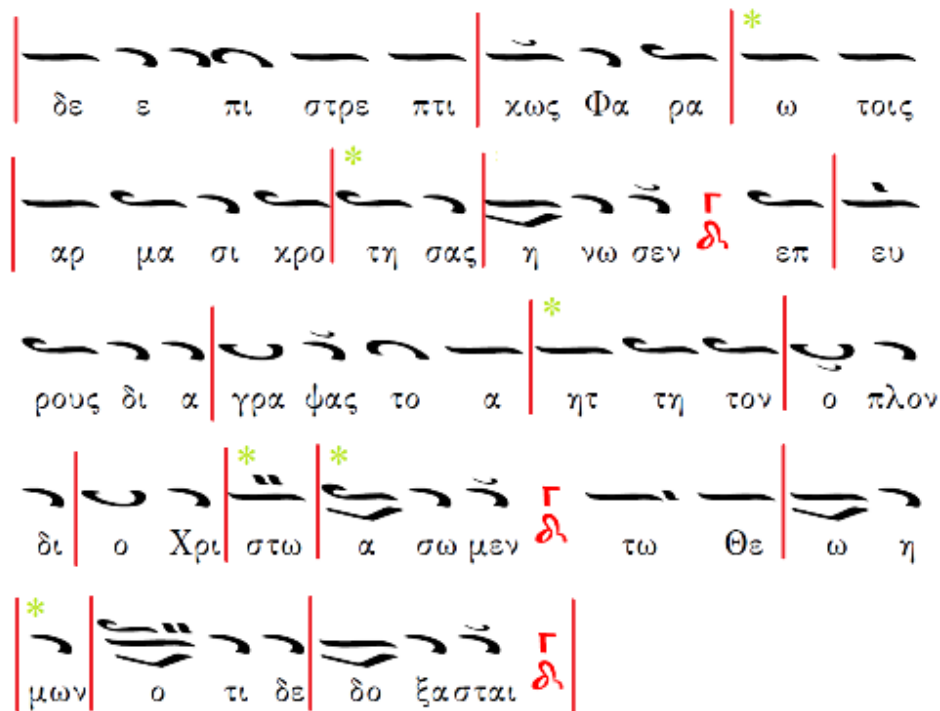
Through the **9th Transformational Rule**, we are introduced to a set of rules that constitute the whole process of "correcting" the text to the 4/4 standard, and accepting whatever problematic measures are excluded of any conformity due to their musical accent and / or their position in the piece. The 9th Rule codifies the obvious convention that any incomplete measure at the beginning of the piece is not considered problematic¹⁸⁸. Thus, in our example the first incomplete measure fits into the metrical structure as acceptable:

Γ **C** ταυ | ρον χα

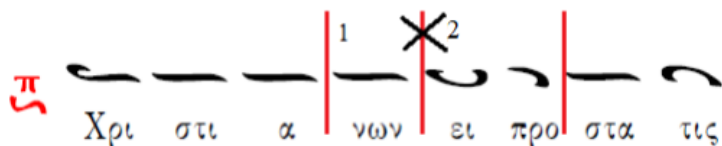
The **10th Transformational Rule** legitimizes all problematic measures that have a (d) or (e) musical accent in their first syllable, since the force of these types of accent is deterrent to any kind of "correction". The only exceptions are any 1/4 measures. In our example, the new form of metrical analysis will be as follows:

Line 1: **Γ** **C** ταυ | ρον χα | ρα ξας Μω | σης επ ευ
 Line 2: θει ας | ρα βδω την Ε ρυ | θραν δι | ε τε
 Line 3: με **Γ** τω Ι σα | ηλ πε | ζευ σαν τι **ν** την

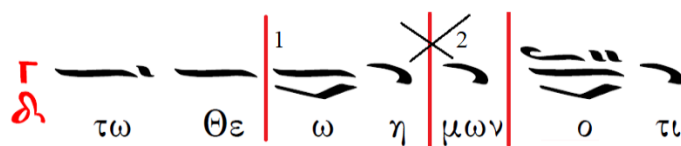
¹⁸⁸ It would be advisable for the incomplete measures that are not 1/4, to be transcribed in the five-line score with a rest to precede, so as not to be construed - due to the lack of a consistent rhythm in neo-Byzantine music - as autonomous measures that need to emphasize their first syllable.



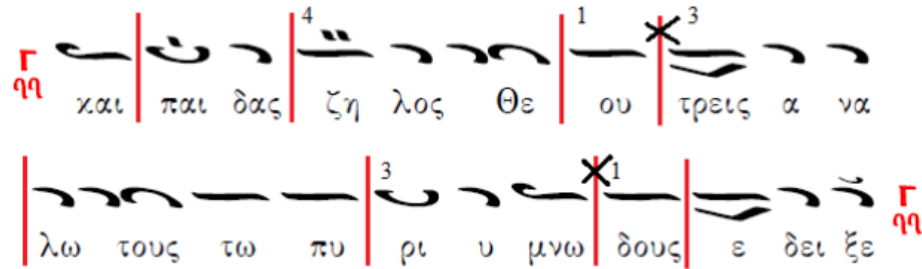
The **11th** and **12th** **Transformational Rules** relate to the observation that in cases where a 1/4 bar precedes a 2/4 bar, the 2/4 bar is assimilated by the 1/4 bar, unless the former's first syllable has a type (e) accent. In the contrary, if a 1/4 bar follows a 2/4 bar, the 1/4 bar is assimilated by the 2/4 bar. We have an example of the first case in the ninth Katavasia of Epiphany "Απορεῖ πᾶσα γλῶσσα" by Petros Vyzantios (heirmologic second mode), in the phrase *Χριστιανῶν εἰ προστάτις*:



In our example, we find the second case, where the (textually) accented syllable -μῶν of ἡμῶν does not receive any musical accent, as opposed to the next syllable ὄ- of ὄτι, which has a type (e) accent. Apparently, ὄ- remains at the beginning of the measure, while the previous syllable is merged with the previous measure:

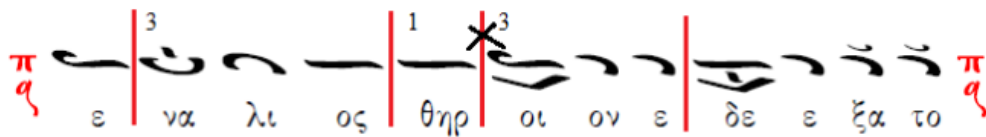


The **13th** and **14th** **Transformational Rules** are about merging 1/4 bars to conform to the 4/4 standard. Our example has no 1/4 bar preceded or followed by a 3/4 bar, so we give two excerpts from the eighth Katavasia of Pentecost "Αφλεκτος πυρί", by Petros Vyzantios (typical varies on Ga mode):



In the case of the *ζηλος θεοῦ, τρεῖς ἀναλώτους* excerpt, the 1/4 bar precedes a 3/4 bar, which it merges (since it is not preceded by a measure of 3/4 but 4/4), thus eliminating the accent on *τρεῖς*. In contrast, in the excerpt *τῶ πυρι ὑμνωδοῦς ἔδειξε*, the 1/4 bar follows a 3/4 bar, from which it is embedded, thereby eliminating the accent on *-δοῦς*. The rendering of the last excerpt is considered to be unfortunate, since with the creation of a 4/4 measure, the third note automatically acquires a secondary accent, resulting in the non-existent type of **υμνώδους* that causes semantic confusion. On the contrary, in the first excerpt, the existence of a musical accent in the word *τρεῖς* helps to avoid emphasizing the first syllable of *ἀναλώτους* - despite being in the third beat of the 4/4 measure - and thus preserving the textual meaning.

The order in which the above two rules (as in the previous two) are set is not accidental, since in the rare case where a 1/4 bar lies between two 3/4 bars, the 13th Rule applies instead of the 14th, which has - of course - to do with the linear dimension of music over time. This phenomenon occurs in the sixth Katavasia of Christmas "Σπλάγχχνων Ἰωνᾶν", by Petros Vyzantios (heirmologic first mode), in the verse *ἐνάλιος θῆρ οἶον ἐδέξατο*, where the accent of *οἶ-* is subdued by the accent of *θῆρ*:



The 15th Transformational Rule applies, like the 7th Rule, to ultra-final cadences, for the structuring of which the analyzer must follow the Preference Rules of melismatic pieces, particularly those relating to the piece's micro-structure, i.e. the Preference Rules 6-13. This will highlight any possible accented note of the final melisma, and the bar-line may need to be moved. To continue with the example given in the analysis of the 7th Rule, accentuation will be applied on the 5th beat, according the 12th Preference Rule:

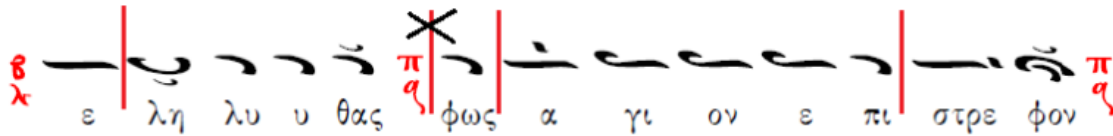


Through the 16th Transformational Rule, we move to the third type of rules, the Preference Rules, which will lead to the final form of the metrical structure.

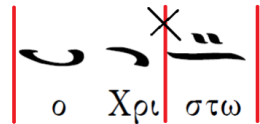
c. Preference Rules analysis

The set of Preference Rules clarifies points in which the rhythmic emphasis of syllables may differ from chanter to chanter. In other words, they involve a degree of subjectivity, as they relate to the *preference* of a particular choice stemming from particular aesthetics. Let us analyze them one by one, bypassing the **General Preference Rule**, since it is explained in detail above.

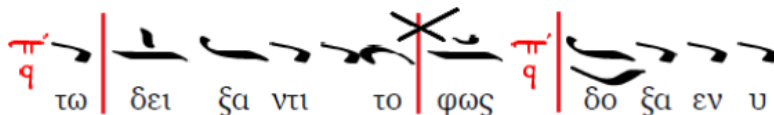
The **1st Preference Rule** actually resolves those cases where two consecutive accents are not resolved by the Transformational Rules 11-14, whereby the strongest musical accent under the General Preference Rule will prevail over the weaker one.¹⁸⁹ An example of this is found in the fifth Katavasia of Quadragesima "Σὺ Κύριέ μου φῶς" by Petros Vyzantios (legetos mode) in the verse *ἐλήλυθας, | φῶς | ἅγιον*, where the word *φῶς* has no musical accent at all, as opposed to the next syllable *α-* of the word *ἅγιον* which has an (a) type accent, so that the only measure is assimilated to the previous one:



The **2nd Preference Rule** relates to the golden rule of the 4/4 meter and wants two consecutive 2/4 measures to be merged into one 4/4, even though the former is weak in its musical accent (which is why this Rule too *precedes* the 4th Preference Rule). Prerequisite not to start the second measure with a strong musical accent, because it should definitely remain the beginning of a measure.¹⁹⁰ We have such a case in our example at the beginning of the phrase *διὸ Χριστῷ ἄσωμεν*:



The **3rd Preference Rule** is based on the observation that if a new musical period begins with an accented syllable, then it tends to be sung more intensely, even though there may be an accented syllable immediately before, even if the first syllable of the musical period is not musically accentuated! This rule presupposes a stressed beginning of a new period, so the exception is the case of a 2/4 bar at the end of the piece. A typical example of the application of the 3rd Preference Rule is most commonly found in the first verse of syllabic Great Doxologies – generally known as *short doxologies* (*σύντομες δοξολογίες*), as below in the Doxology of Manolis Hadjimarkos in first heptaphonos mode, where the monosyllabic word *φῶς*, though textually accented, will probably be chanted with less dynamic quality than the δό- of *δόξα* syllable, which is not even musically accentuated:

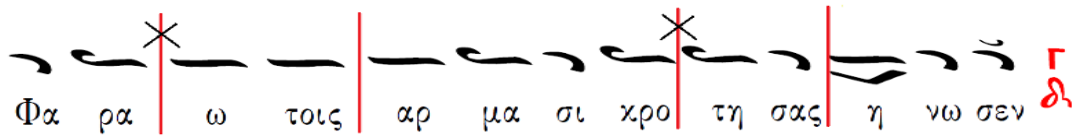


The **4th and 5th Preference Rules** relate to how to handle problematic 2/4 measures, which have at their beginning musical accents of (d) or (e) type (since this has been settled by the 10th Transformational Rule), and which in some way have to be adapted to the 4/4 rule. Note that, since this rule sets 4/4 as the basic rhythmic structure of the piece, measures slightly larger than 4/4 (e.g. 6/4) appear to be more preferable than measures smaller than 4/4, e.g. 2/4, as the former causes a slight relaxation of the rhythm, while the latter shrinkage and stressful mood. The 4th Rule thus eliminates problematic 2/4 measures and merges them with the previous measure (although measures greater than 4/4 will be created) if the first syllable of the next measure is stronger than the first syllable

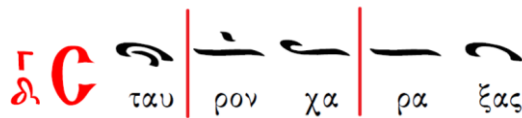
¹⁸⁹ This Rule is, in my opinion, highly intuitive and could be included in the Transformational Rules. Nevertheless, I include it in the Preference Rules because of the development of the hierarchy of the five types of musical accent, which may have a degree of subjectivity.

¹⁹⁰ At this point, we should note the obvious, while confusing, that the Rule does not apply where an incomplete 2/4 bar is followed by a (normal) 2/4 bar.

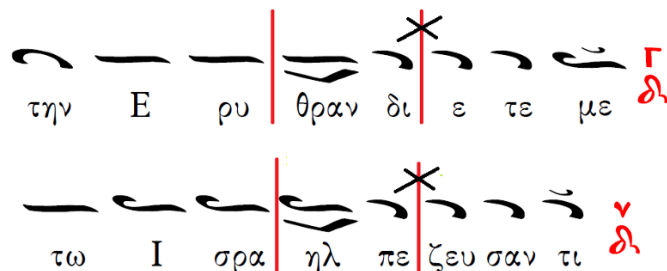
ble of the 2/4 bar. In our example, we have two such cases in the passage *Φαράω τοῖς ἄρμασι, κροτήσας ἤνωσεν*:



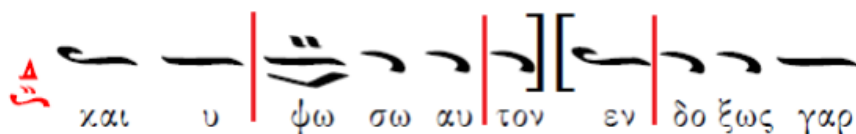
Rule 4 excludes cases where a 2/4 measure is preceded by an incomplete measure. This means that the 2/4 measure begins with the first accented syllable of the text, as long as it is not the first syllable of the text, because then a stronger accent will then become the beginning of the first measure and the 2/4 measure will be merged with the incomplete one (according to the 4th Rule). In our example, we have one such exception to the rule, since the first syllable of the text (that of the word *Σταυρόν*) is musically accentuated by type (a), creating a measure of 2/4, followed by a type (d) accent. If the rule were followed, then the 2/4 measure would be merged with the incomplete one. However, the position of the measure makes it one of the exceptions to the rule and thus the bar-line is maintained:



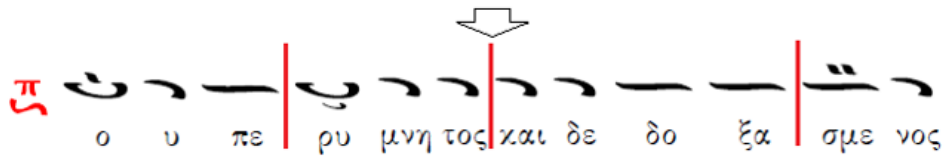
On the other hand, the 5th Rule seeks to incorporate in the 2/4 measure the following measure, if it bears the weakest type of non-musical accent, that is to say, the decrease of the pitch; if, in other words, the compositional approach of the textually accented syllable is the least suitable for rhythmic emphasis. There are two such cases in our example and, in particular, in the continuous sentences *τὴν Ἐρυθρὰν διέτεμε* and *τῷ Ἰσραὴλ πεζεύσαντι*:



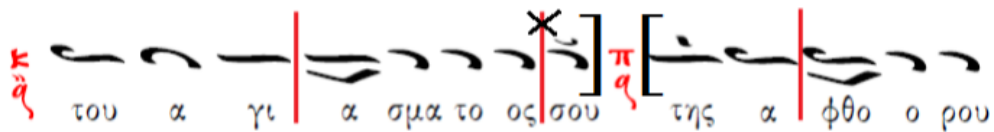
Rule 5 excludes cases where the bar-line to be deleted is the first of a period. As each period has a sense of autonomy (see also 3rd Preference Rule), its first accent cannot be undermined by the last accent of the previous period. One such case is found in the first Katavasia of the Sunday of Carnival “*Βοηθὸς καὶ σκεπαστῆς*” by Petros Vyzantios (heirmologic second plagal mode), in the union of the two periods *καὶ ὑψώσω αὐτόν // ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται*, where a bar-line before -δό- of *ἐνδόξως* will not suffer the consequences of the 5th Rule:



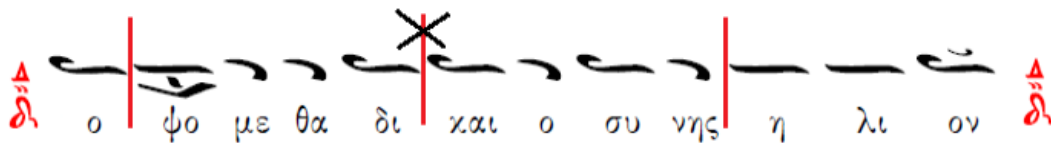
The 6th Preference Rule also derives from the 4/4 rule, since it wants to divide the measures which are 8/4 into two 4/4 measures. Such is the case, for example, in the seventh Katavasia of Septuagesima “*Τὰ Χερουβὶμ μμιοῦμενοι*” by Petros Vyzantios (heirmologic second mode), in the phrase *ὁ ὑπερύμνητος καὶ δεδοξασμένος*:



The 6th rule sets three restrictions, which have more to do with aesthetics, and have a degree of subjectivity: According to the first restriction, the rule does not apply if one of the new measures will include the end of a period and the beginning of another. We have such an example in the third Katavasia of the Presentation of the Lord "Ἐκάλυψεν οὐρανοῦς" by Petros Vyzantios (typical third mode), in the excerpt *τοῦ ἀγιάσματός σου, // τῆς ἀφθόρου*, where, although a 8/4 measure is created, the application of the 6th Rule would mean accentuation of the last syllable of the first period, which contradicts my aesthetics, so it is avoided:



Now, according to the second restriction, the 6th Rule is invalidated if a wrong accent is made on a word which in the musical text - as it appears from its metrical analysis so far - remains unaccented. Chanters often overlook this restriction by applying Rule 6, which distorts the meaning of the text. That is why this restriction is strongly subjective and prescriptive in nature.¹⁹¹ One such case is found in Easter's fifth Katavasia "Ὁρθρίσωμεν ὄρθρου βαθέος" by Petros Vyzantios (heirmologic first mode), where the word *δικαιοσύνης* would become **δικαίωσυνης* if the 6th Rule were applied¹⁹²:



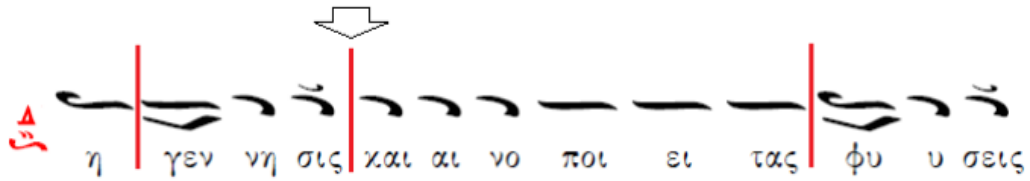
The third, lastly, restriction concerns ultra-final cadences that produce either 8/4 measures or - usually - larger, the last part of which is the melismatic rendering of the last syllable vowel. For aesthetic reasons again, I find it preferable that the vowel is not separated by bar-line, in accordance with the rules set out below for melismatic pieces.

The **7th Preference Rule** is actually a complement to the **5th Transformational Rule**, in cases where the process of displaying the metrical structure has caused transposition of the first textual accent of a period to move to a later point. This - not infrequently - results in four or more first syllables of a musical period being left unaccented, and - consequently - generating large measures (of 9/4 or 10/4 or even 11/4), which they have to break at some point in order to follow, at least roughly, the 4/4 rhythmic pattern. After comparing several such cases, I concluded that the most painless choice for the textual meaning is to put a bar-line before the first syllable of a new period. Exceptions are cases where the new measure will create a 1/4 or 2/4 bar in the previous period, so no imposition is required. Below is an example of applying the 7th Rule in an extract from the ninth Katavasia of the Sunday of Carnival "Ἀσπόρου συλλήψεως" by Petros Vyzantios (heirmologic second plagal mode), where a measure of 6/4 is created by placing a bar-line to the first syllable of the period *καινοποιεῖ τὰς φύσεις*¹⁹³:

¹⁹¹ The absence of bar line attempts to minimize the rhythmic emphasis that will be intuitively given to this point anyway.

¹⁹² The accent on -σύ- was removed due to the application of the 4th Preference Rule.

¹⁹³ The accent on -εῖ- was removed due to the application of the 4th Preference Rule.



Finally, the **8th Preference Rule** legalizes all remaining measures, which in the vast majority will be 3/4 and/or 6/4, thus completing the process of displaying the piece's metrical structure. In our example, applying the latter rule would give the following final result:

ταυρον χαρξας Μωσης επευθειας ρα βδωτην Ερυθραν διετιμετω Ισραηλ πεζουσαντι την δε επιστρεπτικως Φαρωτοις αρμασι κροτησας ηνωσεν επευρους διαγραφας το αητητη τον οπλον διο Χριστω ασωμενω θεω ημων οτι δεδοξασται

B.1. DEFINING RULES FOR THE GROUPING STRUCTURE OF NEUMATIC PIECES:**a. Presupposed Rules:**

1. Textual periods are the basis for musical periods.
2. The end of a musical period can be expressed by the last syllable of a main word or a minimum phrase (where the latter is superior to the former) on a cadential note (in accordance with the conventions of the synchord that is activated), which has 2-beat duration without ornamentation¹⁹⁴ or 4-beat or more duration.
3. The beginning of a musical period can be expressed by the syllabic approach of the first syllable/-s of a main word or a minimum phrase.

b. Transformational Rules:

1. Take the poetic text and, based on the musical text of the piece, add to it any repetitions or insertions of meaningless syllables. Note: Enter a dash after a word that is cut in half due to repetition.
2. Divide the transformed poetic text by period, with the help of punctuation marks, also applying a period change after any dash and before any meaningless syllable. Exception: commas after names in vocative.
3. Consider the beginning of the piece as the beginning of the first musical period, and the end of the piece as the end of the last musical period.
4. Consider as the end or the beginning of musical periods (and the beginning of the next, if any) the end or beginning of textual periods that are musically rendered as end or beginning of musical periods (according to the Presupposed Rules 2 and 3).
5. Split into further musical periods based on the relevant Preference Rules.

c. Preference Rules:

General Preference Rule 1: Musical periods may not be extremely short, but should contain at least six beats.

General Preference Rule 2: Avoid extremely long musical periods, longer than 18 beats.

1. Identify syllables where a textual period ends, but not a musical period. If at least one note of the melody of these syllables is a cadential note, and if ending a musical period there does not create one or two very short periods, then consider these points as the end of musical periods.
2. Identify any musical periods that have duration of more than 18 beats and divide them at the point where two syntactic units (which are one or two levels lower than the textual period) can be distinguished. It is sufficient at this point to have at least one cadential note and the periods to be created are not too short (according to the 1st General Preference Rule). In case of ambiguity, ensure that every new period has a similar number of beats.
3. Identify points where a musical period ends, but not a textual period. If ending a musical period there does not create one or two very short periods (according to the 1st General Preference Rule), then consider these points as the end of musical periods. In case of ambiguity, ensure that every new period has a similar number of beats.

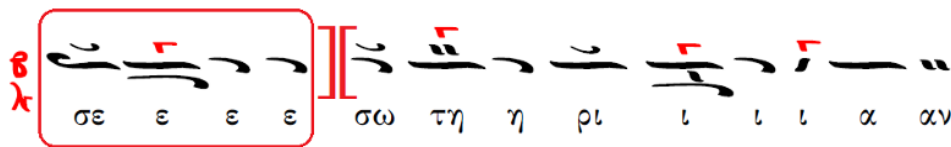
¹⁹⁴ Or ornamentated only at the beginning, or with 1½ beat duration. This applies to all cases of “2-beat duration” in the following rules.

Analysis of the above rules with examples:

a. Presupposed Rules analysis

The **1st Presupposed Rule** is discussed above in the analysis of rules regarding syllabic pieces, so we will not deal with it further.

As one observes, the **2nd Presupposed Rule** for the grouping structure of *neumatic pieces* is identical in its first part with the corresponding rule for *syllabic pieces*. But there is also a further section dealing with cases where the last syllable of a period has duration of four (or more) beats, which often constitutes, if not simply a melismatic end, sometimes a melodic bridge to the transition to a new musical period. Thus, the melody moves from the final note of one period to the beginning of the next period, and this is why the 2nd Rule does not refer to a cadential note.¹⁹⁵ An example of such a melodic "bridge" is given below, from the fifth Katavasia of the Mother of God "Ἐξέστη τὰ σύμπαντα" by Petros Peloponnesios (approx. 1730-1778) (Chourmouziou's *exegesis*), in the excerpt ...σε, // σωτηρίαν...:



It is, of course, worth noting that the tradition of several psaltic 'schools' requires a small ornamentation (*ανάλυση*) of the last note of the word *σε*, so that the musical period ends in a cadential tone! Notating such an "analysis" would be as follows:



Finally, let us mention that in the concept of '2-beat unornamentated durations', cases of 2-beat notes having only their beginning ornamentated (usually a descent with *gor-gon* from the previous note) are included – see for example, the end of the word *λέγοντα* of our main example:



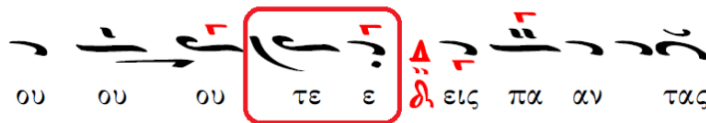
¹⁹⁵ After all, the prolonged rotation or persistence around a note when we are in the last syllable of a main word or a minimal phrase is - conversely - an indication that this note acts as a cadential, and an indication of the synchord being activated. This is the case, for example, in the neumatic approach of Easter's sixth Katavasia "Κατήλθες ἐν τοῖς κατωτάτοις" by Petros Peloponnesios (*exegesis* by Chourmouziou Chartofylax), where the last syllable of the word Ἰωῆς (which is also the end of a textual period) revolves around and ends up in Ga, thus showing a transition from the Pa-Di tetrachord to the Pa-Ga trichord, on the top of which a half cadence takes place. This unusual for a First Mode neumatic heirmological piece compositional choice by Petros, it may serve as a preparation for the occasional fall to the Ni (a forth plagal passage) that follows:



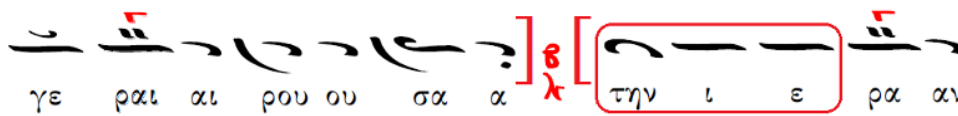
as well as cases of 1½ beats duration, where the next syllable "steals" from the previous syllable half a beat (by having a *gorgon*) - see from the same example the end of the word *ἀνέστη*:



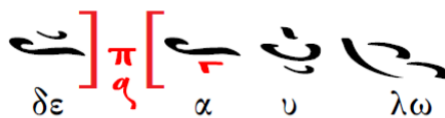
Rarely but not unlikely is the concurrence of the above two types of "2-beat unornamented duration" boundary types, such as - for example - in the neumatic approach of the seventh Katavasia of the Mother of God "Παίδας εὐαγείς ἐν τῇ καμίνῳ" by Petros Peloponnesios (Chourmouziou's *exegetis*) (legetos mode), at the end of the word *ὑπερυψοῦτε*:



Finally, the 3rd **Presupposed Rule** describes the very usual compositional convention that wants the first unaccented syllables of a musical period to be approached *syllabically* in neumatic and melismatic pieces. This creates a contrast with the last syllable of the previous period, which has usually duration of at least two beats, as we see in the following example from the ninth Katavasia of the Mother of God "Ἄπας γηγενής" by Petros Peloponnesios (legetos mode), in the excerpt *...γεραίρουσα, // τὴν ἱερὰν...*:

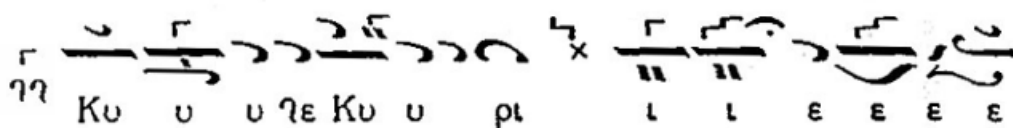


The 3rd Rule also includes cases where the first syllable of the next period - such unaccented - steals half a beat from the unornamented double beat of the last syllable of its previous period. This is also the case in the following example from the same Katavasia, in the passage *...δέ, // αὐλῶν...*:



b. Transformational Rules analysis

The 1st **Transformational Rule** mainly refers to neumatic pieces of the *sticheraric* or *papadic* genre, which - not infrequently - exhibit behaviors common to melismatic pieces, i.e. repetitions of a word or phrase with a "slash" of it, and / or insertion of meaningless syllables in the main melody. With this rule, these practices are incorporated into the text, so that they can then be appropriately handled in the display of the grouping structure. So, for example, in the neumatic melody of the 3rd Aubade Doxastikon "Τῆς Μαγδαληνῆς Μαρίας" by Antonios Syrkas (1872-1974) (typical third mode), we find a repetition and a slash of the word *Κύριε*, as well as the introduction of the meaningless syllable -ne-:



which will be incorporated into the poetic text as follows:

Κύ- νε Κύριε

The **2nd Transformational Rule** mandates the prerequisite segmentation of the poetic text, as with the syllabic pieces; only this time the segmentation will concern the text as formed by any application of the 1st Transformational Rule. If we take as our main example the neumatic approach of the fourth Easter Katavasia "Ἐπὶ τῆς θείας φυλακῆς" by Petros Peloponnesios (heirmologic first mode), in which the 1st Rule was not found applicable, the result would be as follows:

*Ἐπὶ τῆς θείας φυλακῆς, // ὁ θεηγόρος Ἀββακούμ, //
στήτω μεθ' ἡμῶν καὶ δεικνύτω, // φασφόρον Ἄγγελον, //
διαπρυσίως λέγοντα' // Σήμερον σωτηρία τῷ κόσμῳ, //
ὅτι ἀνέστη Χριστὸς ὡς παντοδύναμος. //*

In the case, now, that the 1st Rule has been applied to the poetic text, a change of period will be applied further after any point where a dash is inserted and / or before any point where a meaningless syllable has been inserted. In the example given in Rule 1, at the same point, we have both a slash and a placement of a meaningless syllable, and thus the application of Rule 2 will give the following result:

Κύ- // νε Κύριε

The **3rd Transformational Rule**, identical to that of the syllabic pieces, sets the beginning of the period as the beginning of the piece, and the end of the period as its end. In our main example, the application of this rule will be as follows:

π ς [€ — — — — —]
 πι τῆς θει ει ει ει
 υ να α α α μος π ς]

Likewise, the **4th Transformational Rule** is partly the same as that of the syllabic pieces, except that the process of its implementation will take into account the second part of the 2nd Presupposed Rule, as well as the 3rd Presupposed Rule. Let us see in our example the result of its implementation:

π ς [€ — — — — —]
 πι τῆς θει ει ει ει
 α α ας φυ λα α κης δ [Δ] [€ — — — — —]
 ο ο ο

θε ε η γο ρο ος Α αβ βα α

κου ου ουμ δ στη τω μεθ η η μω ω

ων και αι αι δει ει ει κνυ υ υ υ

υ τω δ φα ε σφο ο ρον α αγ γε

ε λον δ δι α α α πρυ υ σι ι

ω ω ως λε ε γο ο ον τα α π Ση

η με ε ρον δ σω ω τη η ρι ι

ι α α α τω ω ω κο ο ο ο

ο σμω δ ο τι α α νε ε ε στη Χρι

στο ος ως πα αν το ο δυ υ υ υ

υ να α α α μοι π

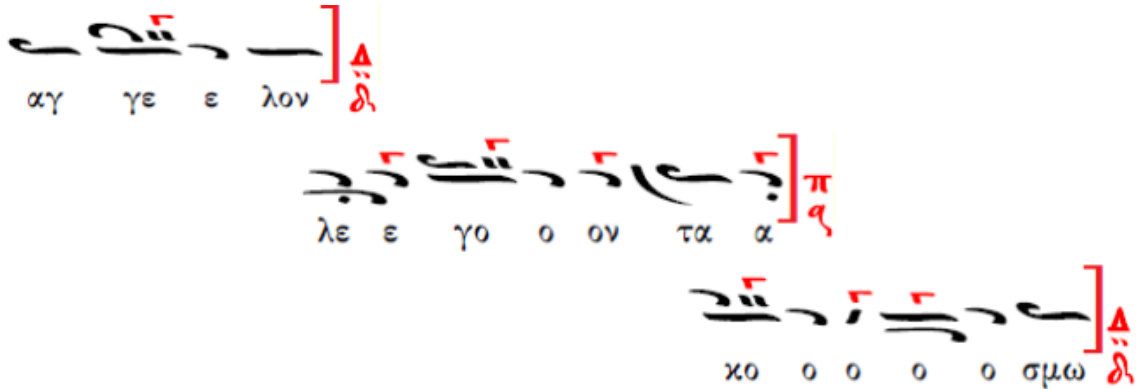
The 5th Transformational Rule takes us to the Preference Rules.

c. Preference Rules analysis

We have two **General Preference** Rules this time. The 1st one corresponds to that of the syllabic pieces and sets a 6 beats minimum for musical periods. The 2nd one, on the other hand, sets a conventional limit of 18 beats for a period, the infringement of which is avoidable but not prohibitive.

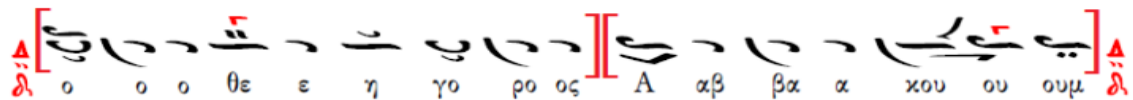
Likewise, the 1st Preference Rule for the neumatic pieces remains almost the same as that of the syllabic pieces, except that instead of an exclusively cadential note, we now

have at least one cadential note. This restriction includes both cases where the last note of the syllable is cadential, so we have a clear (most likely half) cadence, as well as cases of passing cadential notes that are part of a melodic bridge with the following period. In this case, we have the feeling that the melody, though taking a short stance, cannot stay longer, since its musical "meaning" (like the textual one) remains incomplete. We will look at such examples in the analysis of the next rule. In our example, applying the 1st Rule will result in the creation of three musical periods: *φασφόρον Ἄγγελον, διαπρυσίως λέγοντα, και Σήμερον σωτηρία τῷ κόσμῳ*, in which a clear stance on a cadential note takes place:



On the contrary, the **2nd Preference Rule**, attempting to preserve the meaning of the poem, is put before the corresponding 2nd Rule for syllabic pieces (which becomes the 3rd Rule for neumatic pieces). Thus, through the conventional limit of 18 beats, this Rule defines separation of any exceptionally long periods that have arisen so far, based on their syntactical structure, provided that there is at least one concluding note in the chosen final syllable and that the 1st General Preference Rule is not violated. In our example, we have the following cases of application of the Rule 1:

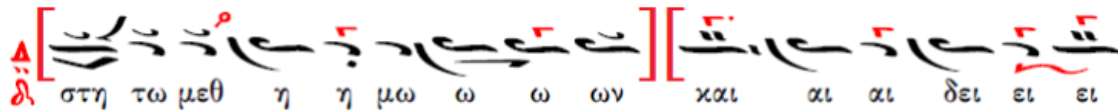
(a) The period *ὁ θεηγόρος Ἀββακούμ* has a total of 20 beats, so it should be further subdivided. Syntactically, the resulting phrases are [*ὁ θεηγόρος*], [*Ἀββακούμ*]. The melody of the syllable *-ρος* contains the note Di that is a half-cadential note, since is the top of the activated Pa-Di tetrachord, so one parameter is fulfilled. In addition, any cut at this point does not create a period of less than 6 beats, so the 1st Rule applies:



(b) The period *στήτω μεθ' ἡμῶν και δεικνύτω* has a total of 22 beats, so it should be further subdivided. Syntactically, the resulting phrases are [*στήτω μεθ' ἡμῶν*] [*και δεικνύτω*]. The melody of the syllable *-μῶν* contains the note Di that is a full-cadential note, since it is the base of the activated Di-Pa' pentachord. In addition, any cut at this point does not create a period of less than 6 beats, so the 1st Rule applies:



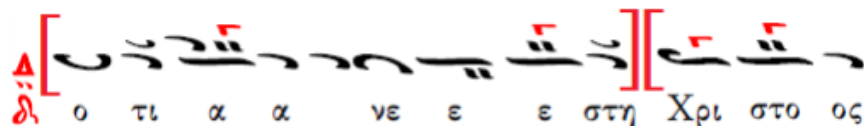
The melody of the syllable *-μῶν* apparently functions as a bridge with the next period. This can be proven in practice if, for experimental reasons, we replace the whole phrase with a 4-beat period on Di and an "un-bridged" transition to the next period. The result will be intuitively (i.e. to the ears of an experienced listener) acceptable:



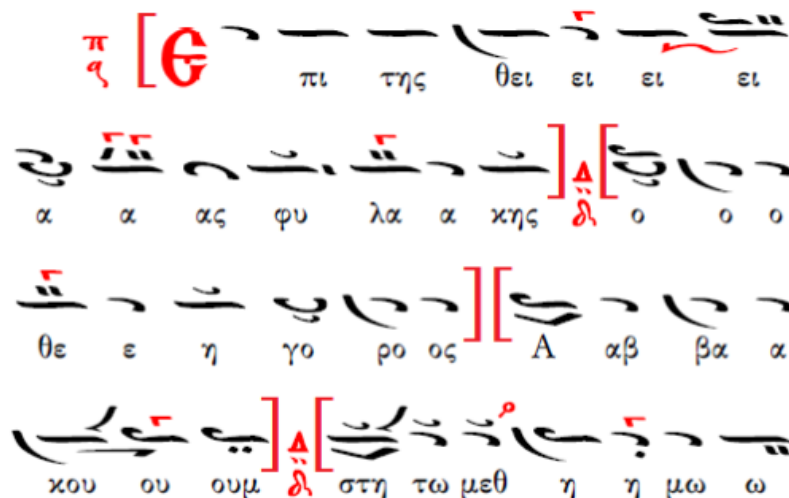
(c) The period *Σήμερον σωτηρία τῷ κόσμῳ* has 23 beats in total and requires further segmentation. Syntactically, the resulting phrases are [*Σήμερον*] [*σωτηρία τῷ κόσμῳ*]. Since the first word has duration of 6 beats and ends on the cadential note Di, the rule will apply:



(d) The period "*ὅτι ἀνέστη Χριστὸς ὡς παντοδύναμος*", which is the last period of the piece, has totally 30 beats and must be clearly divided further. There are two possible ways of dividing it: either in [*ὅτι ἀνέστη Χριστὸς*] [*ὡς παντοδύναμος*], or in [*ὅτι ἀνέστη*] [*Χριστὸς ὡς παντοδύναμος*]. The first option generates periods of 13 and 17 beats, while the second one periods of 9.5 and 20.5 beats. The last parameter of the rule, that of *symmetry*, makes the first choice more desirable than the second, as does the 2nd General Preference Rule. However, the last syllable of the word *Χριστὸς* does not have any cadential note (but rather revolves around Ke), so we necessarily move on to the second choice, in which a clear stance on the cadential Di note takes place:



Finally, we arrive at the 3rd Preference Rule for neumatic pieces which is similar to the 2nd Preference Rule of syllabic pieces, except that here we have further fragmentation due to the 2nd Rule, so the 3rd Rule cause any potential end of musical periods left. Also added has been a condition stemming from the broader rule of *symmetry* that governs each art. In our example, the 3rd Rule creates new periods after the end of the words *θείας* (due to the 4-beat duration of *-ας* as opposed to the 2-beat duration of the *φυ-*) and *φαισφόρον* (due to the 2-beat unornamented *-ρον* on the cadential Di). In both cases, however, any end-of-period placement there creates periods of less than 6 beats, so the rule is ignored. The final grouping structure of our example will ultimately be the following:



ων και αι αι δει ει ει κνυ υ υ υ
 υ τω φα ε σφο ο ρον α αγ γε
 ε λον δι α α α πρυ υ σι ι
 ω ω ως λε ε γο ο ον τα α Ση
 η με ε ρον σω ω τη η ρι ι
 ι α α α τω ω ω κο ο ο ο
 ο σμω ο τι α α νε ε ε στη Χρι
 στο ος ως πα αν το ο δυ υ υ υ
 υ να α α α μος

B.2. DEFINING RULES FOR THE METRICAL STRUCTURE OF NEUMATIC PIECES:

a. Presupposed Rules:

1. The dominant measure is 4/4.
2. Textual accent is the basis for musical accent.
3. Musical accent can be musically expressed by multiplying (typically doubling) the beat-syllable ratio in relation to the previous syllable, and often by using a higher pitch than the previous note, too.
4. The grouping structure of the piece plays a complementary role in defining its metrical structure.

b. Transformational Rules:

1. Take the poetic text formulated by the 1st Transformational Rule for the grouping structure of the piece, and divide it into measures by placing a bar-line before each accented syllable¹⁹⁶. Exception: accented articles.
2. Transfer the text separation in the form of measures to the score, by putting a bar-line after the last note of the corresponding melody of each period.
3. Transfer the separation of the piece into musical periods in the poetic text for convenience.
4. Identify any syllables of 3 beats or more duration. If they are not at the beginning of a measure, then make them so, by putting a new bar-line before them.
5. Identify any first syllable of a musical period that has a duration of two (or more) beats. If it is not the beginning of a measure, then make it the beginning of a measure. Exception: If by inserting the bar-line, a 2/4 bar is created.
6. Prefer 4/4! Note as problematic any measures that are not 4/4.
7. If there is an initial incomplete measure, do not consider it problematic.
8. Merge any 1/4 bars with the previous bar (remove the first bar-line), provided that a syllable is followed by two or more beats.
9. Handle any more than two consecutive 1-beat durated syllables, based on the Rules for the metrical structure of the syllabic pieces. Note: The exemption to the 4th Preference Rule of syllabic pieces does not apply to neumatic ones.
10. Consider non-problematic any 6/4 bars.
11. Correct any remaining problematic measures based on the following Preference Rules.

c. Preference Rules:

1. Merge any 2/4 bars that are the first measures of a period with the next bar (remove the second bar-line), provided that the following syllable has only two beats.
2. Merge any remaining 2/4 bars with the previous bar (remove the first bar-line), as long as we are not in a syllabic passage of a mainly neumatic melody.
3. Divide any measures of 8/4, 12/4, 16/4 etc. in whatever measures 4/4 fit. Exception: if a measure is created whose the beginning is the unornamented 2-beat or 1½-beat or 1-beat last syllable of a period, OR if the vowel of a syllable is divided into two.
4. Handle any measures greater than 8/4 (except 12/4, 16/4 etc.) as follows: If there is a beginning of a new period, make its first syllable the beginning of a new measure OR - if not - the first syllable of the new minimum phrase OR – if not - the first syllable of the new word, as long as no measure less than 4/4 is created. If a measure of 8/4 occurs, go back to the Preference Rule 3.
5. Consider complete any initial incomplete measure of 4/4 (put an initial bar-line).
6. Handle any syllable of 6 or ore beats, based on the Preference Rules for the metrical micro-structure of tmelismatic pieces.
7. Consider unproblematic the problematic measures left.

¹⁹⁶ See footnote 178.

Analysis of the above rules with examples:

a. Presupposed Rules analysis

One can observe a reversal of the order of the first two Presupposed Rules for neumatic pieces in relation to their counterparts for syllabic pieces. Here, the **1st Presupposed Rule** is not about textual accent, but about the domination of the 4/4 meter as the basic rhythmic unit of this category of pieces. This is because the rhythmic accent that will determine a new measure in neumatic pieces is determined secondarily by the textual rhythm and primarily by the persistence of the piece to follow a 4/4 gait, which sometimes encounters 6/4 decelerations, precisely because of the role played by the textual accent. If, however, a non-speaker of Greek had attempted to locate the accents of the words of a hymnological poem based solely on the rhythm of his neumatic compositional approach, the final text he/she would have devised would have - beyond the actual accents (and probably not all of them) - and plenty of other accents on textually unaccented syllables.¹⁹⁷

The dominance of the 4/4 meter in neumatic pieces is based on the following elements: (a) When composers want to musically accentuate a syllable, they often develop its melodic extent in four beats. (b) Also, composers often ensure that distances between textually accented syllables have beats multiple of 4, and so - since the approach is neumatic - favor one or more 4/4 measures. (c) The rhythmic approach known to chanters as “*συνεπτυγμένος χρόνος*” (= compact time) excludes splitting the piece into mere 2/4 meters, but instead - based on the textual emphasis - it implies splitting into 2/2 meters, i.e. 4/4. In addition: (d) the dominance of the 4/4 meter over the neumatic pieces is highlighted by several theoretical treatises from the 19th century onwards¹⁹⁸; and (e) 4/4 measures are frequently used in neumatic pieces either transcribed in five-line score (see, for example, Appendix, fig. 22) or notated in the New Method, beginning with Chrysanthos himself (see Appendix, fig. 24).

On the other hand, as the **2nd Presupposed Rule** states, textual accent is the basis for musical accent (in the sense also developed in our analysis for syllabic pieces), and this is also why persistence in a 4/4 structure was considered a failure¹⁹⁹, as the textual accentuation often requires partial violation of the 4/4 rule and the incorporation of 6/4 or other meters.

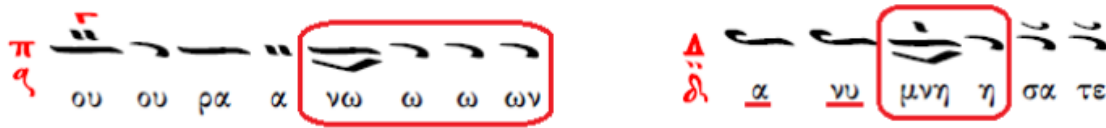
As can be seen from the **3rd Presupposed Rule**, the way in which neumatic pieces express their musical accent differs significantly from that of syllabic pieces, not so much with the means used but with their power. The main difference is that the practice of doubling the beat-syllable ratio plays a key role in suggesting a new measure. This can happen either with 4-beat (sometimes more melismatic) syllables, or - at the beginning of some

¹⁹⁷ If, for instance, this hypothetical non-Greek-speaker used our main example for his/her analysis, the accents that would come out would be probably the following: «**Επι της θείας φύλακης, ό θήγρορος Άββακούμ, στήτω μέθ' ημών και δεικνύτω, φασφόρον άγγελον, διάπρυσίως λέγοντα: Σήμερον σώτηριά τω κόσμω, οτί ανέστη Χριστός ως πάντοδύνάμός.*»

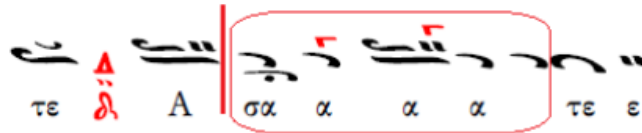
¹⁹⁸ See indicatively: Κυριάκος **Φιλοξένης**, *Θεωρητικόν Στοιχειώδες της Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη, Ιγνατιάδης, 1859, p. 161: “[the old teachers] mostly kept the meters in order to determine the counting of the tones and the characters, by giving a melodic duration to the syllable of one or two important words, according to the four-beat metrophonia, as Petros Lambadarios does in his *Anastamatarion*, and in his other compositions”; Δημήτριος **Παναγιωτόπουλος**, *Θεωρία και Πράξις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα, Αδελφότης Θεολόγων «ο Σωτήρ», 1986, p. 162: “Slow [i.e. neumatic] heirmological chants mostly have normal rhythm. [...] Normal rhythm for this genre is *τετράσημος* [i.e. 4/4 meter]”.

¹⁹⁹ See Συμεών, *ibid*: “The conviction that the rhythm of the psaltic art is the *tetrasimos* [i.e. 4/4 meter] was practically expressed in some later editions, but not always with great success. The common error encountered is the disability to detect any exceptions (usually 6/4 meters) and the resulting fragmentation of the meters that deviate from 4/4”.

periods - with 1-beat initial syllable/-s and duplication (or multiplication) of the first accented syllable. Below is an example of each of these two cases, respectively, both stemming from the neumatic (*αργή*) first Katavasia of Christmas “Χριστὸς γεννᾶται” by Petros Peloponnesios (heirmologic first mode):



The use of higher pitch, on the other hand, works auxiliarily (without playing an essential role in the metrical structure), so in the case of ambiguity, that is to say, between the two types of accentuation, multiplication will ultimately override the metrical structure. In the example below from the same Katavasia, the textually accented first syllable of the word *ἄσατε* takes two beats and uses a higher note than the previous syllable, while the (textually unaccented) second syllable *-σα-* acquires a musical accent with a doubling duration compared to the previous syllable (so 4 beats), without even using a higher note – on the contrary we have a melodic descent. Nevertheless, any analyst would – I think – definitely put before the syllable *-σα-* the beginning of a new measure:



Finally, the complementary role that grouping structure plays in determining the metrical structure of neumatic pieces is defined by the **4th Presupposed Rule**, and is further specified by the Transformational and Preference Rules that follow. As with syllabic, also for neumatic pieces the role of grouping structure in the distribution of measures appears primarily at the ending and beginning points of musical periods.

b. Transformational Rules analysis

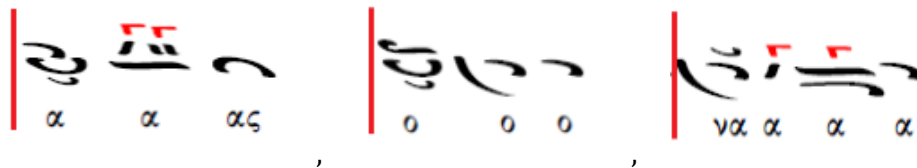
As in syllabic pieces, the **1st Transformational Rule** defines the division of poetic text into measures based on textual accentuation, the **2nd Transformational Rule** defines transposition of the textual segmentation into the musical score in the form of measures, while the **3rd Transformational Rule** defines transposition of the grouping structure in the poetic text for convenience. The only difference is that in the case of the 1st Rule, the poetic text obtained is the one formed by the application of the 1st Transformational Rule of the process for displaying the grouping structure of the piece. Applying the 1st Rule to our example would give the following result:

Ἐ | πὶ τῆς | θείας φυλα | κῆς, ὁ θεῖ | γόρος Ἄββα | κούμ,
 | στήτω μεθ' ἡ | μῶν καὶ δει | κνύτω, φασσ | φόρον | Ἄγγελον,
 διαπρυ | σίως | λέγοντα | Σήμερον σωτη | ρία τῷ | κόσμῳ,
 | ὅτι ἄ | νέστη Χρι | στὸς ὡς παντο | δύναμος.

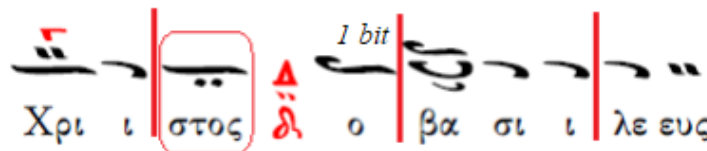
By applying Rule 2 to our example, the following primary metrical segmentation would occur:

Ἐπὶ τῆς θείας φυλακῆς // ὁ θεηγόρος // Ἀββακούμ //
 στήτω μεθ' ἡμῶν // καὶ δεικνύτω // φασφόρον Ἄγγελον //
 διαπρυσίως λέγοντα // Σήμερον // σωτηρία τῷ κόσμῳ //
 ὅτι ἀνέστη // Χριστὸς ὡς παντοδύναμος //

The 4th Transformational Rule is a consequence of combining the 1st Presupposed Rule with the 3rd one, since it defines as beginning of new measures practically any syllable that have their beat-syllable ratio multiplied in relation to their predecessor. Since we are in the neumatic genre, of which the basic ratio is 2:1, then 4-beat syllables or longer are considered musically accented and require being the beginning of new measures. Thus, in our example the following 4-beat syllables will become beginning of new measures (belonging to the words *θείας*, *ὁ (θεηγόρος)*, and *παντοδύναμος*, respectively):



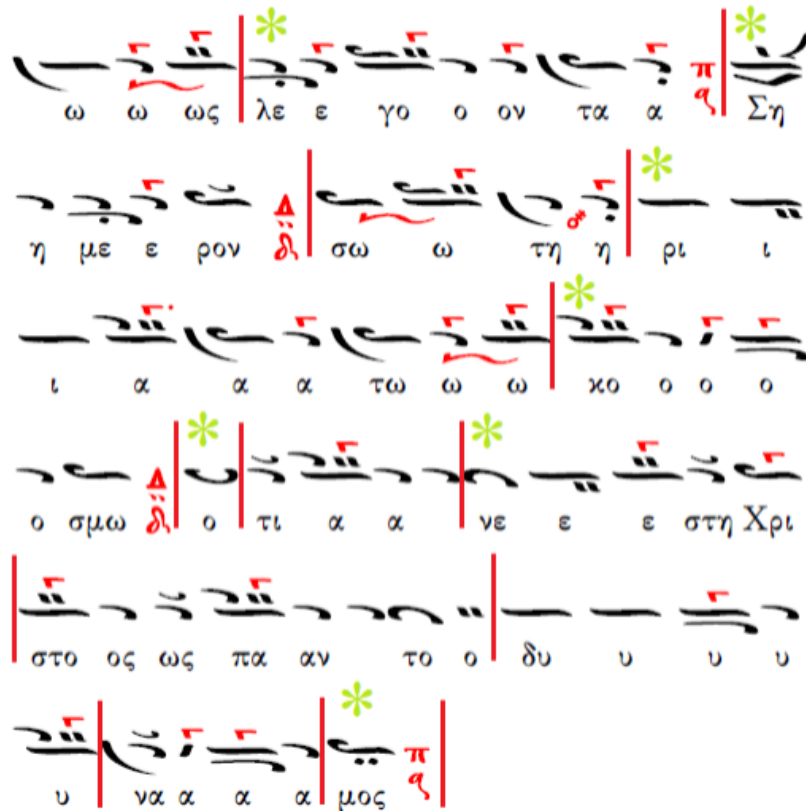
However, as "duplicate" is also considered a **3-beat** (or 3½-beat) syllable, in cases where the musically accented last syllable of a period precedes one musically unaccented first syllable of the new period, which takes only 1 or ½ beat. The consequence of this is that the unaccented syllable "steals" one or half beat from the 4-beat note, and yields a 3-beat (or 3½-beat) durarion of the accented syllable. Since in our basic example we do not find such a case, we give an indicative excerpt from the neumatic approach of the fifth Katavasia of the Cross "Ω τρισμακάριστον Ξύλον" by Petros Peloponnesios (typical forth plagal mode):



A 3-beat syllable duration can also be found in the last syllable of the text, a practice sometimes applied when the next piece to chant begins with an incomplete 1/4 meter. This is also the case in our example, the last syllable of which has three unornamented beats which will constitute a 3/4 bar, since the following Katavasia "Ὁρθρίσωμεν ὄρθρου βαθέος" has its first syllable unaccented:



The 5th Transformational Rule provides, in part, for cases where the composer chooses an unaccented syllable at the beginning of a period and musically accentuates it. In addition, it provides for segmentations of measures that would result by the 3rd Preference Rule. The exception, on the other hand, excludes cases that would anyway be assimilated according to the 1st or 2nd Preference Rules. In our example, the implementation of the 5th Transformational Rule will set the beginning of new measures at the following points:



The 7th **Transformational Rule** releases as non-problematic any incomplete measure at the beginning of the piece, a rule corresponding to the 9th Transformational Rule for syllabic pieces. Our example has such a case of incomplete measure:



The 8th **Transformational Rule** refers to the very rare occurrence of a 1/2 bar in a neumatic piece, which should be incorporated in the preceding bar, provided that it is followed by a syllable of two or more beats (through which the piece enters into its neumatic stem). This restriction is put in order to provide for the case where a 1/2 measure precedes an 1-beat syllable, whereby the extract will be submitted to the conventions for syllabic pieces, according to the next rule. In our example, we come across a 1/2 measure, which - since it is preceded by a 2-beat syllable - will be incorporated into its previous measure:



The 9th **Transformational Rule** gives the analyzer a "pass" to move to the syllabic pieces' rules if the piece combines a neumatic core with syllabic passages. This arrangement is indispensable mainly for a large group of pieces of the so-called New Sticherarion, which staggers between syllabic and neumatic genre, making the boundaries between them indistinguishable, and essentially establishes a hybrid genre of *syllabic-neumatic*

pieces.²⁰⁰ Indicatively, we cite the beginning of the syllabic-neumatic melody of the dogmatic Doxastikon of the First Mode "Τὴν παγκόσμιον δόξαν" by Petros Peloponnesios (*exegesis* by Gregorios the Protopsal, notated by Christos Tsakiroglou), whose the first two periods are clearly syllabic (Τὴν παγκόσμιον δόξαν, // τὴν ἐξ ἀνθρώπων σπαρεῖσαν), while the other two are neumatic (καὶ τὸν Δεσπότην τεκοῦσαν, // τὴν ἐπουράνιον πύλην). Accordingly, the segmentation into measures for the first two periods will follow the syllabic conventions, while the next two will follow the neumatic conventions:

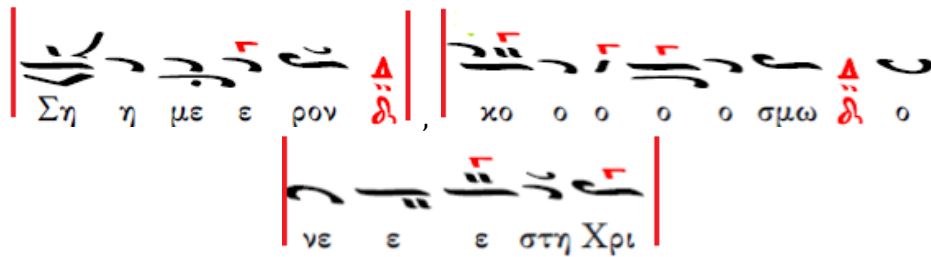
syllabic beginning

neumatic core

In our example, we have more than two 1-beat syllables at the beginning of the first period. In fact, the 4th Preference Rule for syllabic pieces will be applied (since, according to the 9th Rule note, the exception is ignored), so the 2/4 measure will be incorporated into the previous incomplete measure, as a stronger musical accent in the first syllable of the next period follows:

According to the 10th Transformational Rule, all 6/4 measures cease to be considered problematic, a process that in our example would legitimize the following measures:

²⁰⁰ In the (re)classification of the psaltic pieces we propose above (see 3.2., i), these pieces do not constitute their own category in the sticheraric style, rather they are included in neumatic style. This is because their peculiarity does not cause a different compositional approach (they do not develop a separate sub-mode), rather they follow the musical behavior of the (purely) neumatic pieces of each mode.

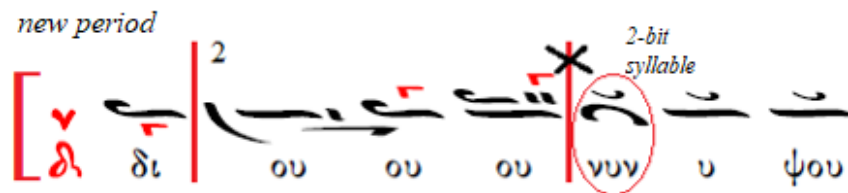


Finally, through the **11th Transformational Rule** we move to the third category of rules, the Preference Rules.

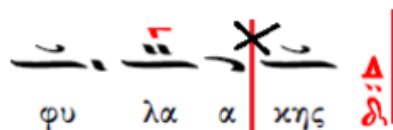
c. Preference Rules analysis

The **1st** and **2nd Preference Rules** are responsible for adapting any 2/4 measures to the golden rule of the 4/4, since - as mentioned in the analysis of the 4th and 5th Preference Rules for syllabic pieces - it is preferable to have measures greater than 4/4, which give partial relaxation to the rhythmic flow, rather than smaller ones that accelerate it.

The 1st Rule prevents the 2nd Rule (which incorporates all 2/4 bars in the previous measure), and implies the incorporation of the next measure, if a measure 2/4 is at the beginning of the period, and if there is no multiplication of the beat-syllable ratio, that is, musical accentuation. In our example we do not find such a case, so we turn to the ninth Katavasia of the Cross "Μυστικός εἶ Θεοτόκε", neumatically approached by Petros Peloponnesios (typical forth plagal mode), at the beginning of the period δι' οὔ νῦν ὑψουμένου. The word οὔ as accented becomes the beginning of a measure, just as the word νῦν that follows. This creates a 2/4 measure, of which the second bar-line is removed - since we are at the beginning of the period and the next syllable is of 2-beat:



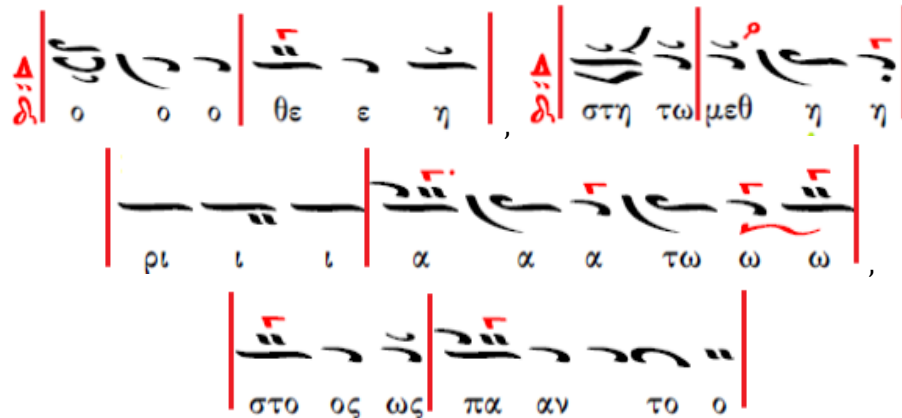
The 2nd Rule, on the other hand, incorporates any remaining 2/4 measures in the previous one. Applying this rule will result in our example assimilation of the following measure:



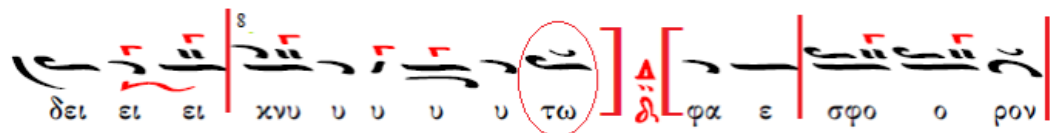
The **3rd Preference Rule** should, in fact, be included in the Transformational Rules. Nevertheless, it is a prerequisite for its activation to apply the 1st and 2nd Preference Rules, and this is one of the reasons that it is included in this category of rules. By the 3rd Rule - in most cases - the metrical structure of neumatic pieces is completely clarified, since measures having a multiplier of 4 (8/4, 12/4, 16/4 etc.) are divided into 4/4 bars, according to the 4/4 golden rule.

There are two exceptions - and this is the other reason that the rule belongs to the Preference Rules: a. if a measure with an unornamented ending of a musical period at its beginning (i.e. an end that does not indicate accentuation) is created, and b. if the vowel of the same syllable is separated in the middle. Both exceptions relate to a particular aesthetic approach, which is why their presence does not appear in all the psaltic "schools".

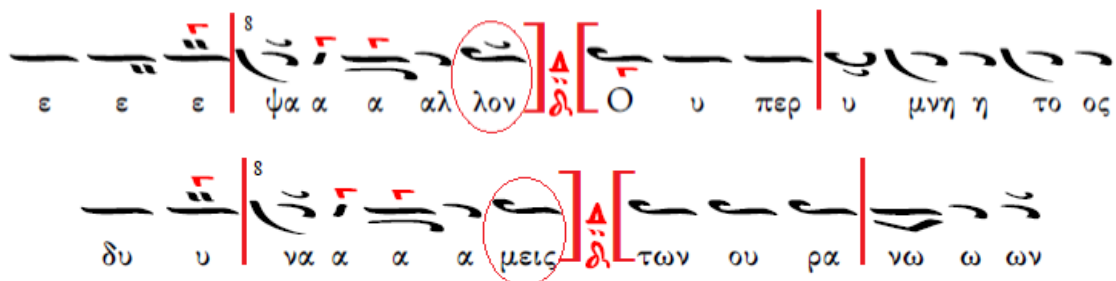
By applying the 3rd Preference Rule to our example, the following new measures will emerge:



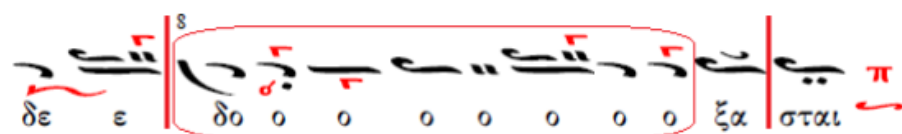
On the contrary, splitting the *δει | κνύτω // φαεσ | φόρον* excerpt, where an 8/4 bar exists, into two 4/4 bars, would create a measure that would contain the 2-beat unornamented last syllable of the first period, which is forbidden by the first part of the rule exception:



The first part of the exception also includes final syllables of 1½ or 1 beat, examples of which are listed below: *ε̇ | ψαλλον // ό ύπερ | ύμνητος* from the seventh Katavasia of the Holy Cross "Ἐκνοον πρόσταγμα", and *δυν | άμεις // τών ούρα | νών* from the ninth (other) Katavasia of the Holy Cross "Ο δια βρώσεως του ξύλου", respectively, composed by Petros Peloponnesios (typical forth plagal mode):

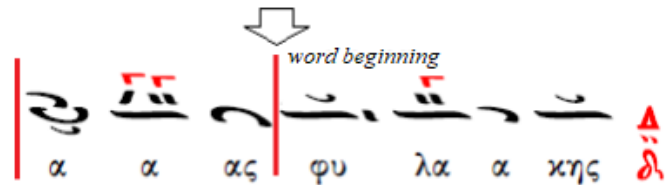


The second part of the exception refers to any melismatic passages of a syllable, a not-so-unusual compositional practice in neumatic pieces of all genres. Based on my subjective aesthetics, separation of the same vowel by a bar-line is avoided, rather than an intrinsic rhythmic differentiation is suggested, which will be highlighted by reference to the melismatic pieces' rules, according to the 6th Preference Rule. One such example is found in the first Katavasia of the Epiphany "Βυθοῦ ἀνεκάλυψε πυθμένα", neumatically approached by Petros Peloponnesios (heirmologic second mode), where the syllable -δό- of the word *δεδόξασται* has six beats, resulting the creation of a 8/4 measure, which should not be further separated:

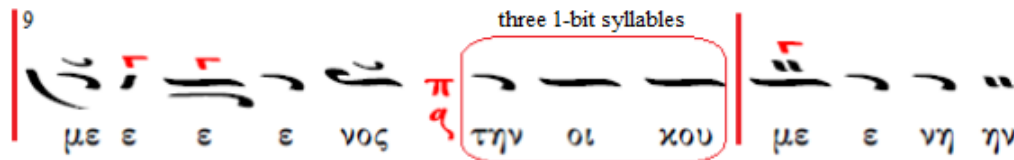


The 4th Preference Rule deals with cases of problematic measures longer than 8/4, which do not belong to the 3rd Rule category. Comparing some of these - relatively rare -

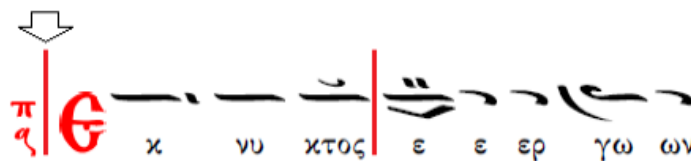
cases (usually 10/4 measures), I came to the conclusion that one commonly accepted way of separating them is to set bar-line before a new period or at least a minimum phrase or main word. The only exception is the creation of a measure shorter than 4/4. In our example, the *-ας φυλακής* excerpt creates a 10/4 bar, which will be split before the first syllable of the word *φυλακής*, thus creating a 4/4 bar and a 6/4 bar:



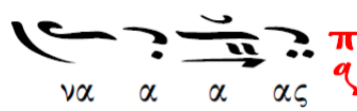
Exceptions to the 4th Preference Rule are found in the eighth Katavasia of the Mother of God "Παῖδας εὐαγεῖς", neumatically approached by Petros Peloponnesios (legetos mode), in the excerpt *ένερ | γούμενος // τήν οἴκου | μένην*, where a 9/4 measure is created, which - however - cannot be further subdivided, as this would create a 3/4 measure:



The 5th Preference Rule applies to the rare cases of incomplete initial 4/4 measure, which should become a regular 4/4 measure, with the placement of a bar-line at the beginning. The fact that this rule is at the end provides for the rarest cases where the original incomplete 4/4 measure will result from the Transformational and Preference Rules that preceded it. Such a case is observed in the example given below, from the fifth iambic Katavasia of the Christmas "Ἐκ νυκτὸς ἔργων", neumatically approached by Petros Peloponnesios (heirmologic first mode), on which the application the 4th Preference Rule for syllabic pieces (ignoring the exemption according to the 9th Rule's note) caused a 4/4 incomplete measure, which would become regular:



Through the 6th Preference Rule, we deal with any melismatic passages in neumatic pieces, whose long syllables should not be segmentated, rather than emphasizing some of their intermediate notes in order to highlight the *micro-level* of their metrical structure (see below the analysis of metrical structure for melismatic pieces). This will be done by turning to the relevant Preference Rules 6-13 for melismatic pieces. Such passages appear either in the middle of the piece, or at the end when it comes to an ultra-final cadence. In our example, we do not find such a case, so we quote from the eighth Katavasia of the same cycle, the last syllable of which is long since it has an ultra-final cadence, and it should receive the following accented notes by applying the 6th Preference Rule:



Finally, the 7th Preference Rule (for neumatic pieces) legitimizes all remaining measures. Applying it to our example will give the following result:

πει της θει ει ει ει

α α ας φυ λα α κης ο ο ο

θε ε η γο ρο ος Α αβ βα α

κου ου ουμ στη τω μεθ η η μω ω

ων και αι αι δει ει ει κνυ υ υ υ

υ τω φα ε σφο ο ρον α αγ γε

ε λον δι α α α πρυ υ σι ι

ω ω ως λε ε γο ο ον τα α Ση

η με ε ρον σω ω τη η ρι ι

ι α α α τω ω ω κο ο ο ο

ο σμω ο τι α α νε ε ε στη Χρι

στο ος ως πα αν το ο δυ υ υ υ

υ να α α α μοι

C.1. DEFINING RULES FOR THE GROUPING STRUCTURE OF MELISMATIC PIECES:**a. Presupposed Rules:**

1. Main words and / or minimum phrases are the primary basis for musical periods.
2. The end of a musical period can be expressed when the melodic investment of a syllable ends with a 2-beat (1½-beat) unornamented²⁰¹ note.
3. The beginning of a musical period can be expressed by syllabic (1:1) or neumatic (2:1) compositional approach of the first syllable/-s of a main word / minimum phrase. For neumatic approaches, exclude cases of which the previous main word / minimal phrase has also been neumatically or syllabically approached.

b. Transformational Rules:

1. Removed any punctuation from the poetic text, and replace all kinds of textual accents²⁰² with acute accents (*οξείες*), for convenience. Also, remove any kind of accent from articles.
2. Based on the musical text of the piece, add to the transformed poetic text any rearrangements of the words (*αναγραμματισμοί*) or the poetic feet (*αναποδισμοί*), as well as any additions of meaningless syllables and auxiliary words (ignoring the introduction of auxiliary consonants). Note: Enter a dash after any word cut in half due to repetition. Exception: any *kratima(-ta)* inserted in the main melody.²⁰³
3. Apply a period change after any dash in the poetic text (and transfer it to the score).
4. Set the beginning and the end of a textual period before and after any auxiliary words and transfer these segmentations to the score.
5. Set the beginning and the end of a textual period before and after any meaningless syllables -ne- (“νε”) (and transfer these segmentations to the score, provided that these syllables have at least 3 beats. If not, then set only the beginning of a period before the meaningless syllable).
6. Set the beginning of a textual period before each beginning of minimum phrase or main word.
7. Consider the beginning of the piece as the beginning of the first musical period, and the end of the piece as the end of the last musical period. In the case of a *Kratima* interference, set a musical period change at the transitional points from the main piece to the *Kratima* and from the *Kratima* to the main piece.
8. Set a musical period change to any pauses notated in the New Method score. (Note: do not consider as pauses any *cross* signs (*σταυροί*) or breath indications, i.e. apostrophes).
9. Consider as the end of a musical period any end of textual period that is compositionally expressed as the end of a musical period (according to the Presupposed Rule 2) (provided that no musical period of less than 4 beats duration is created).
10. Consider as the beginning of a musical period any beginning of textual period that is compositionally expressed as the beginning of a musical period (according to the Presupposed Rule 3) (provided that no musical period of less than 4 beats is created).
11. Split into further musical periods based on the relevant Preference Rules.

²⁰¹ Or just with ornamented beginning. This applies to all cases of 2-beat occurrence in the following rules.

²⁰² See footnote 178.

²⁰³ The present work lacks the procedures for highlighting the grouping and metrical structure of the *Kratimata*.

c. Preference Rules:

General Preference Rule 1: Musical periods may not be extremely short, but should contain at least four (or 3½) beats.

General Preference Rule 2: Avoid extremely long musical periods, longer than 18 beats.

General Preference Rule 3: The end of a musical period can be compositionally expressed by:

- a. 2-beat (or 1½-beat) unornamented duration at the end of a long syllable on a note that is not full or half cadential (according to the synchord that is activated);
- b. 2-beat (or 1½-beat) unornamented duration at the end of a long syllable on a half cadential note;
- c. 2-beat unornamented-autonomous duration at the beginning of a syllable (or 1½-beat duration if a new syllable or an auxiliary consonant follows) on a note that is not full or half cadential;
- d. 2-beat (or 1½-beat) unornamented duration at the end of a long syllable on a full cadential note;
- e. 2-beat unornamented-autonomous duration at the beginning of a syllable (or 1½-beat duration if a new syllable or an auxiliary consonant follows) on a half cadential note;
- f. 2-beat unornamented-autonomous duration in the middle of a long syllable on a note that is not full or half cadential;
- g. 2-beat unornamented-autonomous duration at the beginning of a syllable (or 1½-beat duration if a new syllable or an auxiliary consonant follows) on a full cadential note;
- h. 2-beat unornamented-autonomous duration in the middle of a long syllable on a half cadential note;
- i. two consecutive 2-beat unornamented notes that belong to the same synchord, in the middle or at the beginning of a long syllable, while the second note is higher than the first one (Note: If more than two consecutive 2-beat unornamented notes occur, indicate the last note as the end of the period);
- j. 2-beat unornamented-autonomous duration at the beginning of a monosyllable word that ends with vowel on a full cadential note, provided that at least six beats of melodic investment of the same syllable will follow;
- k. 2-beat unornamented-autonomous duration in the middle of a long syllable on a full cadential note;
- l. 4-beat unornamented-autonomous note²⁰⁴ at any point of a syllable, as long as there is no 2-beat unornamented note preceded within the same syllable.

General Preference Rule 4: The beginning of a musical period can be compositionally expressed by:

- a. 3-beat²⁰⁵ or 4-beat non-autonomous note at the beginning of a long syllable, as long as a long syllable precedes;
- b. 3-beat or 4-beat non-autonomous note in the middle of a long syllable, as long as a minimum of 4-beat melody of the same syllable precedes;
- c. 3-beat or 4-beat note in the middle of a long syllable, as long as a 2-beat unornamented-autonomous note precedes;

²⁰⁴ Or just with ornamented beginning.

²⁰⁵ Or 3½-beat duration. This applies to all 3-beat durations occurrences in the following rules.

d. Ascending or descending leap of two or more notes in the middle of a long syllable, as long as a 2-beat or a longer unornamented note precedes. Exception: If it is a pair of consecutive, unornamented 2-beat notes belonging the same synchord;

e. Descending leap of two or more notes and 3-beat or 4-beat non-autonomous duration at any point of a syllable;

f. Syllabic (1:1) or neumatic (2:1) approach of the first syllable/-s of a word. From the neumatic approaches, exclude cases where the preceding main word / minimal phrase has also been neumatically or syllabically approached.

Note on General Preference Rules 3 and 4: within a melismatic approach of the same syllable, do not consider any insertion of auxiliary consonants as a new syllable.

General Preference Rule 5: The order in which the various types of compositional indication for the end or the beginning of a musical period are set in the two preceding Rules, is an order of increase from the weakest to the strongest.

General Restriction: None of the following Rules should split a melodic chain (*παλλολογία*) or a repetitive schema in the middle.

1. Identify any syllables that function as the end of a textual period, but not as the end of a musical period (according to General Rule 3). If ending a musical period at each of these points does not create two periods whose sum is 18 or less beats, then consider those points to be the end of musical periods.

2. Identify any points on which both the end of a musical period and the beginning of a subsequent period are compositionally indicated (according to General Preference Rules 3 and 4), and - if not already - applied there a musical period change, provided that one or two very short periods are not created, and there is no change of period between the end of a syllable and the beginning of another of the same word. Exception: A pair of consecutive 2-beat unornamented notes, of which the latter is two or more notes higher than the previous one.

3. Identify any points where a 1-beat note that consists of the syllable vowel and an auxiliary consonant precedes a longer syllable that consists of the syllable vowel and an auxiliary syllable, and insert a new musical period before the 1-beat note, as long as one or two very short periods are not created.

4. Identify any points that indicate a type (f) beginning of a musical period, and - if not already - make them the beginning of a musical period, as long as one or two very short periods are not created.

5. Identify any points that indicate a type (e) beginning of musical period, and - if not already - make them the beginning of a musical period, as long as one or two very short periods are not created, and there is no change of period between the end of a syllable and the beginning of another of the same word.

6. Identify any points that indicate a type (l) end of a musical period, and - if not already - make them the end of a musical periods, as long as a period containing only 4 beats is not created, or a very short period thereafter.

7. Identify any points that indicate a type (k) end of a musical period, and - if not already - make them the end of a musical period. Exceptions: if one or two musical periods shorter than 6 beats are created, OR if a 2-beat note of (l) type has 4 (or less) beats before the word change, unless it is the case of unaccented monosyllable personal pronouns in genitive, dative or accusative.

8. Identify any points that indicate a type (j) beginning of a musical period, and - if not already - make them the beginning of a musical period, as long as a very short period is not created.

9. Identify instances where a word ending in a vowel is followed by a word beginning in the same vowel (as sound, not as spelling), and divide them with a musical period change, as long as one or two very short periods are not created.

10. Identify any points that indicate the end of a musical period in places where the melody enters a new synchord and - if not already - make them the end of a musical period, as long as one or two very short periods are not created. Exception: cases of melodic chain (*παλλολογία*) involving different syllables of the same word and if a musical period longer than 18 beats is created.
11. Identify any points that indicate a type (i) end of a musical period, and - if not already - make them the end of a musical period, as long as one or two periods shorter than 7 beats are not created.
12. Note as problematic any musical periods having more than 18 beats.
13. In any problematic musical periods, identify any word endings on which the end of a musical period is indicated and / or word beginnings on which the beginning of a musical period is indicated. If not a very short period or a 4/4 measure with a 4-beat unornamented notes is created, then apply a change of musical period at every point is required for removing the violation of the 18 beats limit. Exception: if these words constitute unaccented monosyllable personal pronouns in genitive, dative or accusative. Note: In case of ambiguity, apply the rule to the first possible point. This applies to all the following rules.
14. In any remaining problematic musical periods, identify any word endings and set the end of a musical period at every point is required for removing the violation of the 18 beats limit, provided that a very short period is not created. Exception: unaccented monosyllable personal pronouns in genitive, dative or accusative.
15. In any remaining problematic musical periods, identify any points that indicate a type (h) end of a musical period. If not a period shorter than 6 beats is created, then set the end of a musical period at every point is required for removing the violation of the 18 beats limit. Note: see Rule 13.
16. In any remaining problematic musical periods, identify any points that indicate a type (g) end of a musical period. If not a period shorter than 6 beats is created, then set the end of a musical period at every point is required for removing the violation of the 18 beats limit. Note: see Rule 13.
17. In any remaining problematic musical periods, identify any points that indicate a type (f) end of a musical period. If not a period shorter than 6 beats is created, then set the end of a musical period at every point is required for removing the violation of the 18 beats limit. Note: see Rule 13.
18. In any remaining problematic musical periods, identify any points that indicate a type (e) end of a musical period. If not a period shorter than 6 beats is created, then set the end of a musical period at every point is required for removing the violation of the 18 beats limit. Note: see Rule 13.
19. In any remaining problematic musical periods, identify any points that indicate a type (b) beginning of a musical period. If not a very short period is created, then set the beginning of a musical period at every point is required for removing the violation of the 18 beats limit. Note: see Rule 13.
20. In any remaining problematic musical periods, identify any points that indicate a type (d) end of a musical period. If not a very short period is created, then set the end of a musical period at every point is required for removing the violation of the 18 beats limit. Note: see Rule 13
21. In any remaining problematic musical periods, identify any points that indicate a type (c) end of a musical period. If not a period shorter than 6 beats is created, then set the end of a musical period at every point is required for removing the violation of the 18 beats limit. Note: see Rule 13.
22. In any remaining problematic musical periods, identify any points that indicate a type (b) end of a musical period. If not a period shorter than 6 beats is created, then set the end of a musical period at every point is required for removing the violation of the 18 beats limit. Note: see Rule 13.

23. In any remaining problematic musical periods, identify any points that indicate a type (a) end of a musical period. If not a period shorter than 6 beats is created, then set the end of a musical period at every point is required for removing the violation of the 18 beats limit. Note: see Rule 13.

24. In any remaining problematic musical periods, identify any points that indicate a type (a) beginning of a musical period. If not a period shorter than 6 beats is created, then set the beginning of a musical period at every point is required for removing the violation of the 18 beats limit. In case of ambiguity, follow the order of the various types of beginning. Note: see Rule 13

25. If there are any remaining musical periods of more than 20 beats, identify synchord change points, and apply musical period change at every point is required for removing the 20 beats overlimit. Prefer a change on auxiliary consonant (if any). In case of ambiguity take care to ensure the greatest possible symmetry in the number of beats of the new periods.

26. If there are any remaining musical periods of more than 20 beats, identify places where the melodic movement differs from rotating around one note to up / down movements or vice versa, or from ascending movement to descending or vice versa, or from rotating around one note to rotating around another note. . If not a period shorter than 6 beats is created, then apply musical period change at every point is required for removing the 20 beats overlimit. Prefer a change on auxiliary consonant (if any). In case of ambiguity, ensure the greatest possible symmetry in the number of beats of the new periods.

27. Consider unproblematic any problematic periods left.

Analysis of the above rules with examples:

a. Presupposed Rules analysis

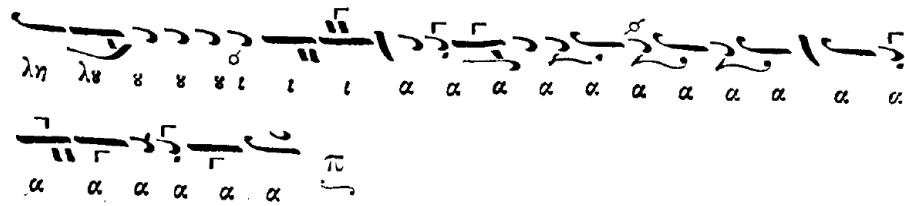
The **1st Presupposed Rule** distinguishes melismatic pieces from syllabic and neumatic, since the basis of melodic grouping is no longer the textual period, but the main words and / or the minimum phrases²⁰⁶, as defined above. Moreover, these textual microstructures are only meant as the starting point for displaying grouping structure (hence I call them "primary bases"), in the sense that the more melismatic a piece is, the more musical periods it is divided, and thus its poetic text that forms the basis of the melody is divided, too. This gives often the impression that the poetic text is simply an excuse for the composer to develop his melodic ideas, rather than the primary cause of the composition.

The **2nd Presupposed Rule** for displaying the grouping structure of the melismatic pieces is actually a generalization of the corresponding Rule of the two previous genres. The main difference is that, this time, every case of 2-beat unornamented²⁰⁷ note (regardless of the conventions of the activated synchord) in the melodic lining of a syllable (which may be the last of a main word / minimum phrase, but may also be an meaningless syllable or the end of a cut word that will be repeated right after), constitutes a possible ending-point of a musical period. The Preference Rules are the ones that will determine whether the 2-beat note of a syllable will actually be the end of a period. In the context of "2-beat unornamented note" cases, 2-beat durations with only their beginning ornamented included, as in neumatic pieces.

Lastly, the **3rd Presupposed Rule** is an adaptation of the corresponding Rule for neumatic pieces, except that in this genre a period beginning can be indicated not only by syllabic, but also by neumatic approach of the first syllable/-s of a main word / minimum

²⁰⁶ It is characteristic that in the melismatic genre very often in cases of repetitions, the minimum phrase is cut and repeated and not just the main word.

²⁰⁷ See footnote 178.



Through the **2nd Transformational Rule**, we add to the transformed poetic text any rearrangements of the words (*αναγραμματισμοί*) or the poetic feet (*αναποδισμοί*), as well as any insertions of meaningless syllables (most usually -ne-, written as $\bar{\upsilon}\epsilon$) and auxiliary words (*λέγε* and / or *πάλιν*), but not the auxiliary consonants that interfere within the melismatic approach of a vowel (usually -χ-, -ν²⁰⁸, or -κ-), since they do not play an essential role in displaying the grouping structure of the piece.²⁰⁹ In any word that is cut in the middle due to repetition, a dash is placed. The reasoning is purely practical, because - as we shall see later - the various word repetitions always become the beginning of new musical periods. An exception to the overall restructuring of the text by the composer is any intercalary *Kratima*, to which other rules (not included in this article) should apply. In our example, the poetic text is restructured by Gregorios the Protopsalt as follows (see the full piece below):

*Οι τα Χερου- Χερουβείμ μυστι- μυστικώς εικονίζο- εικονίζοντες
και τη Ζωοποι- Ζωοποιώ Τριάδι τον Τρισάγιον ύμνον προσά- προσάδοντες
πάσαν την βιωτικήν αποθώμεθα μέρι- μέριμναν
ως τον βασιλέ- βασιλέ- βασιλέα των όλων υποδεξόμενοι
ταις αγγελικαίς αοράτως δορυφορούμενον τάξεσιν Αλληλούια*

According to the **3rd Transformational Rule**, after each dash (hence actually before each repetition), the beginning of a textual period is set, which is transferred as the beginning of a musical period in the score. The mandate for this transfer is bracketed because it is subject to particular psaltic aesthetics (to which I belong), according to which the meaning of the text is emphasized and sought to be displayed whenever possible by the composer. In my opinion, these repetitions have precisely the purpose of reminding the listener after a long melismatic period, what is the word or the phrase that is invested musically in that particular part of the piece. On the other hand, it is often the case that the chanters, obeying other aesthetic criteria, do not initiate a new musical phrase in such places, either before or after. Applying the 3rd Rule to our example would give the following result in the poetic text:

*Οι τα Χερου- // Χερουβείμ μυστι- // μυστικώς εικονίζο- // εικονίζοντες
και τη Ζωοποι- // Ζωοποιώ Τριάδι τον Τρισάγιον ύμνον προσά- // προσάδοντες
πάσαν την βιωτικήν αποθώμεθα μέρι- // μέριμναν
ως τον βασιλέ- // βασιλέ- // βασιλέα των όλων υποδεξόμενοι
ταις αγγελικαίς αοράτως δορυφορούμενον τάξεσιν Αλληλούια*

and the following result in the musical score:

²⁰⁸ Written as $\bar{\upsilon}$ before -ε- and as $\bar{\iota}$ before -α- or -ω-.

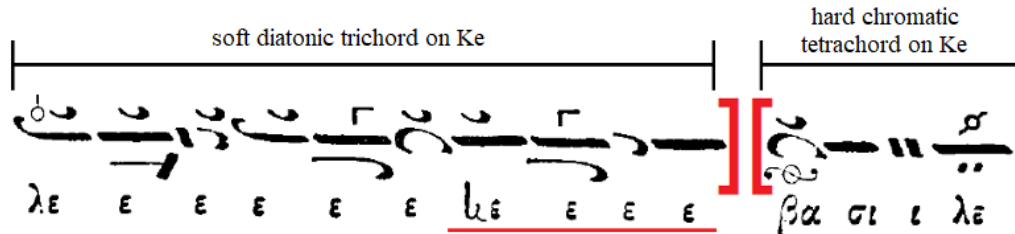
²⁰⁹ See Preference Rules 25 and 26, the only cases where such consonants may intuitively play a role in removing any ambiguities.

The 4th **Transformational Rule** specifies any auxiliary words, i.e. λέγε (= chant!) and πάλιν (= again), in order to constitute an entire textual period and be transposed as separate musical periods in the score. The musical autonomy of the auxiliary words is a commonly accepted convention, since these phrases are *meta-musical comments* (since they melodically ‘comment’ on the morphology of the piece itself), which use to be soloistically chanted by a *μονοφωνάρης* (soloist) in cases that the piece is chanted by a choir. In our example there is no word of this kind, so we turn to the Koukouzelis's kalophonic verse “Ἰνα τί ἐφρύαξαν ἔθνη” (typical forth plagal mode), where the auxiliary word πάλιν appears twice, which in both occasions will constitute an autonomous musical period. Here we see one of them:

The 5th **Transformational Rule** states, in turn, any meaningless -ne- syllables to constitute an entire textual period and, if they have at least 3 beats duration, to be transferred as separate musical periods to the score. This transfer is, in contrast to the above, a non-universally accepted convention, so it is put in brackets (in other words, it is actually a case of Preference Rule). Its application is based on the rationale that such interference of the meaningless -ne- syllables into the piece, either replace the *intonation* (απήχημα) at the beginning, or constitute a kind of “intermedial intonations” (ενδιάμεσο απήχημα). That is why they occur at the piece’s entry points to a new synchord or at the beginning of a new phrase within the same synchord, with their first or last note being identified with the basis of the new synchord.²¹⁰ This could be, in fact, a way of clarifying any ambiguity, in cases where the syllable vowel is an -e- and it is not clear whether the -ne- is a meaningless syllable or an auxiliary consonant insertion: When the “ne” is at the starting point of a new melodic phrase, then it can be considered a meaningless syllable. If not, then it is

²¹⁰ In fact, this practice may be an archaic fossil of the (possible) Early-byzantine practice of chanting the *medial signatures* (ενδιάμεσες μαρτυρίες) (see Jørgen **Raasted**, *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*, Copenhagen, MMB Subsidia 8, 1966, p. 55 onwards), an assumption that needs - of course - thorough research to be proved.

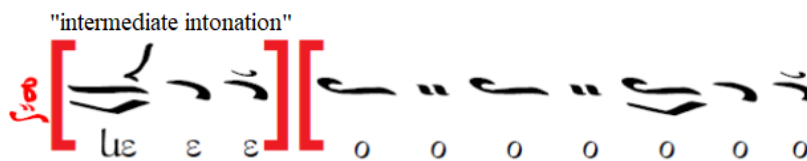
just an auxiliary consonant. Also useful is to point out that meaningless syllables typically have a small length, with an average of 3-4 beats, an observation that may function supplementally for removing ambiguity. One such case of ambiguity occurs in our example, before the second repetition of the word *βασιλέα*, where the phrase *-ne-* is short in duration, but belongs to a different synchord than the next period and does not even start from its basis, evidence that excludes the possibility that it is a meaningless syllable in the form of intonation:



In our example, we find no use of any meaningless syllable either in the beginning or in the middle. Thus, we turn to the melismatic approach of the Kekragarion (*αργό Κεκραγάριο*) of the Second Plagal Mode, by Iakovos the Protopsalt (c. 1740-1800) (*exegeisis* by Gregorios the Protopsalt), which is introduced with the meaningless syllable *-ne-* instead of intonation. Since its duration is of 4 beats, the application of the 5th Rule makes it the first musical period of the piece:

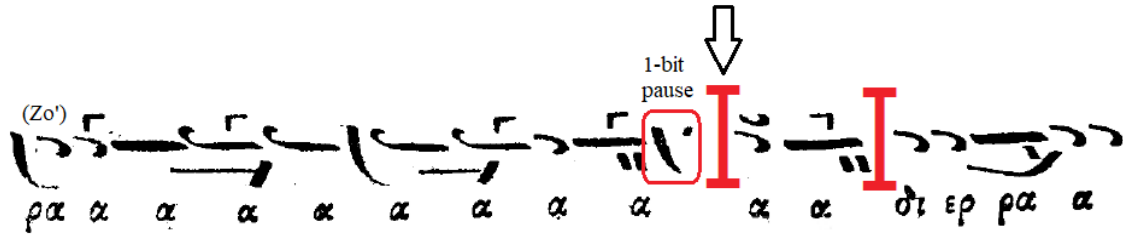


In the melismatic Kekragarion of the Second Mode by the same composer, we also find the case of a 4-beat meaningless syllable *-ne-* in the middle of the syllable *-σόν* of the phrase *είσάκουσόν μου*. We can claim that this descending phrase *Zo'-Ke-Di* functions as an intermediate intonation similar to that of legetos mode, but on Di (instead on Vu), where the soft chromatic trichord of the second mode is developed. Applying the 5th Transformational Rule would impose an autonomous period of music for the melody of this meaningless syllable:



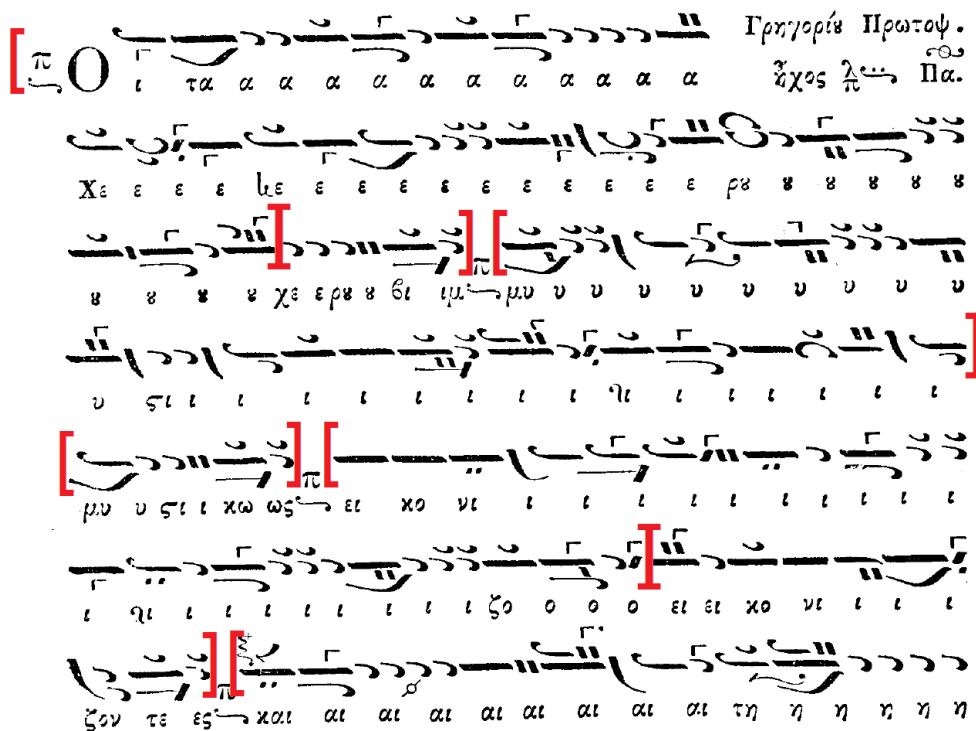
In cases, now that the meaningless syllable has less than 3 beats, it becomes the beginning of the next musical period. One such example is found in a (brief) melismatic approach of the ordinary Cherubic hymn by Petros Peloponnesios, in typical fourth plagal mode, in the word *Τριάδι*. The melody at this point enters the tetrachord of the typical second plagal mode, within which several melodic movements take place and the word *Τριάδι* is cut in the middle. A 2-beat *-ne-* is inserted on the base of the tetrachord (Pa), and a new cadential phrase with repetition of the word occurs. According to the above observation, this meaningless syllable will form the arctic part of the musical period that includes the repetition of the word *Τριάδι*:

Ειρμολόγιο") (1835) (edited by Theodoros Fokaeus, *exegesis* by Grigorios the Protopalt), particularly in the kalophonic Heirmos "'Εφριξε γῆ" by Panagiotis Halatzoglou (end of 17th century - 1748), in first plagal pentaphonos mode. The pause is placed in the middle of the long syllable -ρα- from the *διερρά- // διερράγη* extract, and its role seems to be related to the compositional technique practice known as "composing according to the textual meaning" (*κατά τα νοούμενα*)²¹¹, since it "breaks in two" the melisma, as "the holy curtain of the temple broke in two" (*διερράγη τὸ τοῦ Ναοῦ θεῖον καταπέτασμα*):



Note that, since pauses can also occur in non-melismatic pieces, this rule could be included in the rules for displaying the grouping structure of the other two genres. This, however, was considered unnecessary, as pauses in non-melismatic pieces are put in places where a change of period will anyway be applied (through the rest of the rules).

The **9th Transformational Rule**, like its counterpart of the previous genres, puts the end of a musical period to whatever end of textual periods is compositionally indicated to be so, i.e. by 2-beat unornamented note. Exceptions are periods that are shorter than 4 beats, a convention that is covered by the 1st General Preference Rule, hence its placement in brackets. In our example, applying this rule would represent the primary grouping structure of the piece as follows:



²¹¹ Although, in this case, it is probably an intervention of the interpreter (*εξηγητής*), rather than a trick on the part of the composer himself.

(which is shorter than 4 beats), so that - in the end - the primary grouping structure would remain in the form above.

Through the **10th Transformational Rule**, we proceed with a procedure similar to that of the previous rule, but this time with respect to the beginning-points and not the ending-points of the textual periods.

In our example, all textual beginning-points that are compositionally expressed as beginning-points of musical periods have already been assigned as musical period beginning-points due to the application of the previous rule. Specifically, compositional rendering of beginning-point is found in the first syllable/-s of the main words or minimum phrases (in order of appearance): *χερουβείμ, μυστικώς, εικονίζο- and εικονίζοντες, τον τρισάγιον, προσά- προσάδοντες, πάσαν, την βιωτικήν, αποθώμεθα*, the second *βασιλέ- and βασιλέα, των όλων, υποδεξόμενοι, ταις αγγελικαίς, αοράτως, δορυφορούμενον, and αλληλουία.*

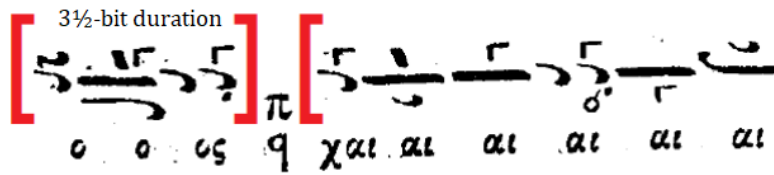
Through the **11th Transformational Rule**, we move to the third category of rules, the Preference Rules, which, the more melismatic a composition is, the greater the role they will play in the final display of their grouping structure is. Melismatic pieces are, in general, those that could have the more possible readings, in relation to syllabic and neumatic. Largely detached from the poetic text, they bring to light their melodic development, which - because of its semantically free nature - offers the chanter a range of choices, both at the grouping level and at the level of movements from a synchord to another. Thus, a chanter may perform the same piece by dividing it at different points than another chanter, or by assigning a phrase to a different synchord than another.

c. Preference Rules analysis

The **1st General Preference Rule** for melismatic pieces reduces the duration limit of a musical period form six to four beats. This is mainly to favor cases where a neumatic minimal phrase / main word of 4-beat or 5-beat duration precedes a melismatic minimal phrase / main word, so it would be in favor of textual meaning to separate the two phrases than to split the melismatic phrase in the middle. In our example, we have the case of the phrase *πάσαν τήν βιωτικήν*, in which, if the minimum duration limit was 6 beats, it would not be possible to separate *πάσαν* from *τήν βιωτικήν*, resulting in a 18-beat period that it had to be chanted with a breath. In Koukouzelis's "Ίνα τί έφρύαξαν έθνη" we also find the case of the phrase *Ίνα τί // παρέστησαν* which amounts to a total of 20 beats, and any prohibition on splitting into 4-beat periods would impose a split on the word *παρέστησαν* at the expense of the textual meaning:

The image shows two musical notation examples for the phrase "πάσαν τήν βιωτικήν". The top example shows a 6-beat period with a bracket over the entire phrase, marked with a red 'X' to indicate it is incorrect. The bottom example shows a 4-beat period with a bracket over "πάσαν" and another bracket over "τήν βιωτικήν", marked with a red checkmark to indicate it is correct.

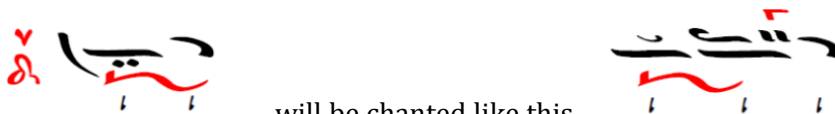
In addition, the 4-beat limit includes (rare) cases where the beginning of a period "steals" time from the 4-beat preceding syllable, with the result that the latter remains with 3½-beat duration. One such case is found, for example, in Petros Bereketis's (1680-1715) kalophonic Heirmos "Χαίρε πύλη Κυρίου" (typical first plagal mode) (Gregorios's *exegesis*), in the excerpt *ή άδιόδευτος // χαΐρε*, where a *gorgon* at the beginning of *χαΐρε* steals half a beat from the ending musical period of the previous phrase:



The **2nd General Preference Rule** is the same as that of the neumatic pieces, so we will not discuss it further. Just note that, if we consider the change of a period to be the same as *taking a breath* by the chanter, the 18-beat limit relates to a relatively quick tempo of the piece's chanting. This limit can be reduced in less beats if one wishes to display the grouping structure of the pieces by considering (or wanting to indicate) a slower performance.

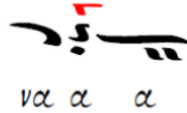
The **3rd General Preference Rule** deals with the various ways of compositional suggestion for ending a musical period, in addition to the universally accepted way described in the **2nd Presupposed Rule**. These are summarized in 12 different types, which are set into a hierarchical order from the weakest to the strongest, as explained by the **5th General Preference Rule**. As one observes, the overwhelming majority of these types consist of different types of 2-beat unornamented notes²¹² (which, moreover, are in line with the **2nd Presupposed Rule**), the differentiation of which is mainly based on a different combination of two parameters: a. the place where the 2-beat duration is set in the melodic line of the syllable; and b. the note that is used in relation to the synchord that is activated. As for the first criterion, we can have a 2-beat duration at the beginning, in the middle and at the end of the melisma of a syllable. As for the second criterion, we can have 2-beat duration on a full-cadential note (at the *base* of the synchord), a half-cadential note (at the *top* of the synchord), or none of the two. The different combinations of these two criteria result in the distinction of the music endings of type a, b, c, d, e, f, g, h, j and k.

For cases where the 2-beat unornamented note occurs at the beginning or in the middle of a long syllable (types c, e, f, g, h, j, k), an additional feature is added: autonomy. The term 'autonomy' excludes cases of 2-beat notes that, according to the conventions of the New Method notation, are sung united with the immediate next note - that is, they are not autonomous. There are four cases of this type: (a) when a *diple* (διπλή) is analysed in two unornamented beats and one ornamented; (b) when *kentimata* (κεντήματα) follows 2-beat note; (c) when a 2-beat note is connected to the next note through a *syndesmos* (σύνδεσμος); and (d) when a 2-beat note is associated with a *legato* (σύζευξη διαρκείας). Thus, a cluster like this...



...will be chanted like this... ...and the original 2-beat unornamented note is not autonomous (hence the placement of a *syndesmos* in case the analysis is notated), so it will not be understood as an indication for the end of a period. In addition, in the case where *kentimata* follows an *aple* (απλή), the 2-beat unornamented time ceases to be autonomous (after all, some psaltic "schools" interpret such a complex with an ornamented 2-beat note):

²¹² For which let us (again) point out two basic things: a) that they can only be ornamented at their beginning, which is relatively rare, and b) whether or not they are ornamented has nothing to do with their notation itself, but with their interpretation. Therefore, in order to mark the unornamented notes we must not look at, but chant the notated piece.



while in the case of a *syndesmos* under a 2-beat note, necessarily this note and the next one are joined, and the period ending-point ceases to be indicated:



Finally, in some scores we find *legatos* joining two consecutive notes, the first of which, if it has a 2-beat unornamented duration, cannot be considered autonomous:



An additional element that additionally determines the characteristics of these categories is the number of beats per syllable: In all cases involving 2-beat notes at the end or in the middle of a syllable, it is required for it to be long, which means it must have at least 4-beat duration. On the contrary, 2-beat notes at the beginning of a syllable do not require it to be long, except for the type (j), which we discuss below.

In general, one can observe that the 2-beat types that appear at the end of a long syllable are low in the hierarchy, that is, they are considered weaker than the others. This is for purely aesthetic reasons, which go beyond the blind submission to compositional suggestions, and are associated with an (at least elemental) respect to the textual sense, even when the phrases or words of the poem are broken down due to “melismaticity”. In particular, it is - in my view - preferable that the vowel of a syllable be cut in the middle, rather than separating a syllable of the same word from another, since the latter gives the feeling of being inserted into a new word, while the former gives the sense of a short stopping and restarting within the same word. Let us, now, go on to analyze some particular types of musical ending-points that need a little explanation (types i, j, l):

- **Type (i)** refers to a pair of consecutive 2-beat notes in the middle or at the beginning of a long syllable, the latter of which is higher than the former (usually a note above). This schema is quite common, especially in slow kalophonic *mathimata*. It occurs - as is natural - several times at the end of a syllable, too, but this case was not included in the rule, for the same reason that 2-beat notes at the end of syllables are low in the hierarchy (see above). In this way, any 2-beat notes at the end of the syllable will be assigned to one of the types d, b or a. We see an example of the appearance of the *type (i)* duration in an excerpt from the kalophonic verse “Ἰνα τί ἐφρούραξαν ἔθνη” by Koukouzelis (typical fourth plagal mode)²¹³:



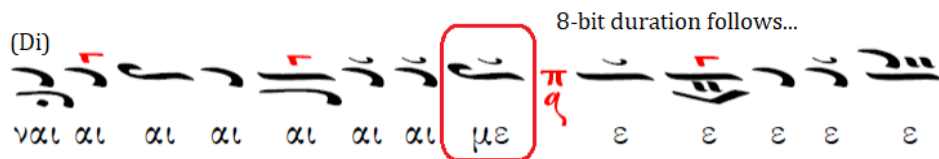
It is noted in brackets that in the (rare) case of more than two consecutive unornamented 2-beat ascending notes, the end of the period is indicated on the latter note.

²¹³ Note that -χ- is an auxiliary consonant and not a new syllable, and that it is generally customary to insert an auxiliary consonant after the type (i) end of a period.

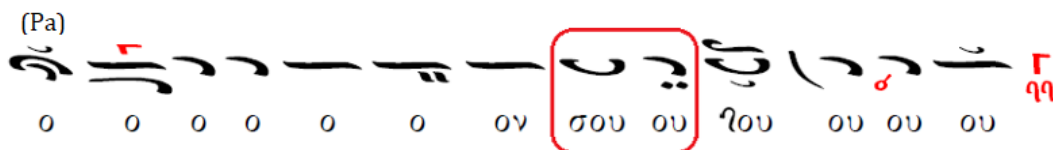
One such example is found in the melismatic approach of the "Κατευθυνθήτω" of the First Mode by Iakovos the Protopsalt (Gregorios's *exegesis*), in the syllable -ρι- of the word *ἐσπερινή*:



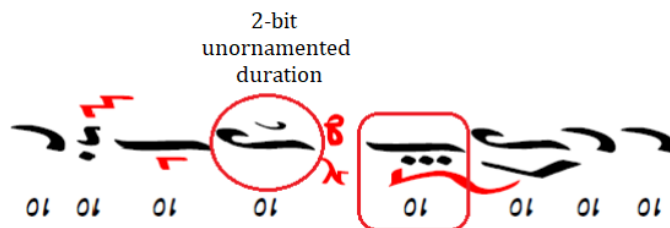
- **Type (j)** is actually a specialization of type (g). It refers to monosyllable words that end with a vowel and has a 2-beat unornamented note at their beginning, provided they are long with at least 6 beats to follow. This particular case has to do with the power of textual meaning: As it is a monosyllable word that ends with a vowel, a 2-beat duration at its beginning, and even on a full-cadential note, causes the sense of completing the musical-poetic meaning, which would not happen if this syllable was the first of any other word. The only limitation for type (j) is to be followed by 6-beat melody on the same syllable, in order to ensure that the 2-beat duration is only the beginning of a melodic period. A typical example of this type is found in the melismatic approach of the First Mode Kekragrion by Iakovos the Protopsalt (Gregorios's *exegesis*), on the monosyllable word *με* of the phrase *ἐν τῷ κεκραγέναι με*, which in its beginning carries a 2-beat unornamented duration on Pa, which is a full-cadential note (since it is the base of the Pa-Di soft diatonic tetrachord, within which the melody moves):



- **Type (l)**, after all, is the most powerful type of a musical period end and consists of an unornamented-autonomous 4-beat duration, which maybe has just its beginning ornamented (rarely happens). See an example of such a rare case in the melismatic approach of the Third Mode "Κατευθυνθήτω" by Iakovos the Protopsalt, on the monosyllable word *σου* of the minimal phrase *ἐνώπιόν σου*:



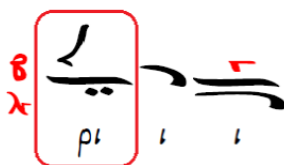
An exception is the case of a 4-beat note in the middle of a syllable, preceded by a 2-beat unornamented note, because in this case the beginning of a period is indicated, not the end (see type (c) beginning). Here is an example from an excerpt from Koukouzelis's "Ἰνα τί ἐφρύαξαν ἔθνη", in the middle of the syllable -οί in one of the repetitions of the word *λαοί*:



The 4th **General Preference Rule**, on the other hand, deals with the various ways in which the composer indicate the beginning of a musical period, in addition to the universal-

ly accepted way described in the 3rd Presupposed Rule. These are summarized in 6 different types, which are set in a hierarchical order from the weakest to the strongest, as explained by the 5th General Preference Rule. As one observes, these ways are actually of three types: they refer to either 3-beat (or 3½-beat) or 4-beat non-autonomous notes, or leaps of two or more notes, or syllabic / neumatic approaches of the first syllables of a word (as, after all, it is provided by the 3rd Presupposed Rule).

Let us start with the 3-beat (autonomous or non-autonomous) or 4-beat non-autonomous notes: The prerequisite for the first two types is to be preceded by a long syllable (of at least 4-beat duration), while for the third type to be preceded by a 2-beat unornamented note, to have - with others words - the end of a period indicated before. In the third type is also included a 4-beat duration without having to worry about whether it is autonomous or not, to cover the end-of-period type (I) exceptions. Note, also, that for 3-beat or 4-beat notes, the term "unornamented" does not apply. This means that the same category includes such 3-beat (or 4-beat) notes that will be chanted unornamented, e.g.:



...as well as 3-beat (or 4-beat) notes that will be chanted ornamented, either due to the placement of quality signs below *diple* (or *triple*), e.g.:



...or due to traditional ways of "analyzing" specific notational figures having *diple* (or *triple*) by some "schools", e.g.:



...equals to...

...or due to notational analysis of the 3-beat (or 4-beat) duration, e.g.:

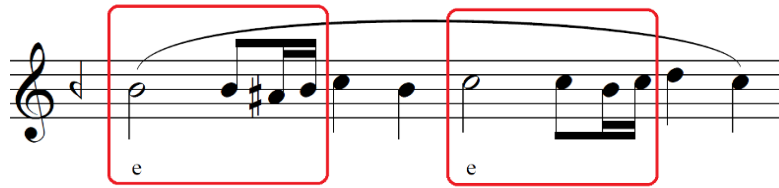


or

Note in the following example, that the two 3-beat notes, although notated with quality signs the former and analytically the latter...



...it is very likely that they will be chanted identically as "ornamented" 3-beat durations, in the following way:



We proceed now to melodic leaps: Both related types (d and e) are exclusively placed in the middle of a long syllable, for aesthetic reasons discussed above. A prerequisite for the type (d) end-of-a-period is to be preceded by a 2-beat or longer note - to indicate the end of a period, with one limitation: not to be a pair of consecutive unornamented 2-beat notes within the same synchord - that is, not to be the type (i) end-of-a-period. Examples of such exceptions are found in various parts of Koukouzelis's "Ἰνα τί ἐφρύαξαν ἔθνη", two of which are cited - one with a descending leap and one with an ascending leap:



Type (e) is a very strong indication for beginning a new period, as it combines both a 3-beat duration and a descending leap, so it is applied anywhere in a syllable. Exclusivity in descending leaps is the result of a general observation that 3-beat ascending leaps do not necessarily require to be the beginning of a period. In our example, we come across such an example of a 3-beat ascending leap that - implicitly - does not require to be the beginning of a period, at the beginning of the word *Τριάδι*:



Finally, type (f) is almost completely identical to the 3rd Presupposed Rule (including its exception), so we will not discuss it further. The only difference is that now we are not limited to the level of the main word / minimum phrase, but we are expanded to the level of each word. This is because sometimes composers violate the semantic relevance of the words by further subdividing a minimal phrase, e.g. by approaching its first word melodically and the beginning of its second word syllabically or neumatically. This is the case, for example, in the (short) melismatic approach of the ordinary Cherubic Hymn "Οἱ τὰ Χερουβείμ" by Gregorios the Protopalt in 'inner' second mode, where the minimal phrase *καὶ τῇ Ζωοποιῶ* is further segmented by *καὶ* being melismatic (17 beats) and *τῇ* ζω- being syllabic:

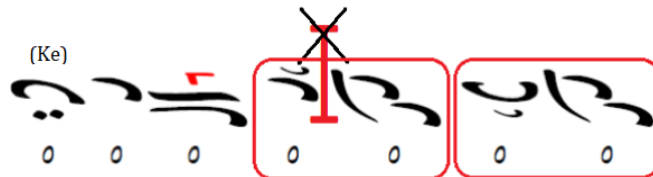


At the end of the 4th General Rule there is a very important **note** concerning both the 4th and the 3rd General Rule, according to which the insertion of auxiliary consonants is not meant as the introduction of a new syllable.

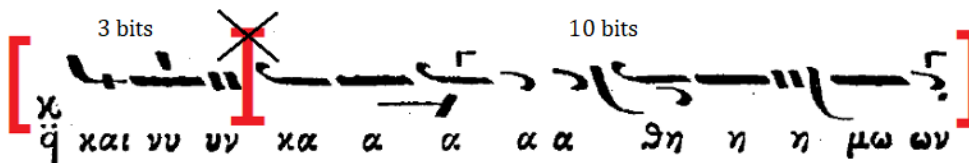
The 5th **General Preference Rule** refers to the hierarchical distribution of the various types of the end or the beginning of a musical period, which we have already men-

tioned. This does not mean that the priority order starts with the end types and continues with the beginning types, but it means that independently the order of end types and the order of beginning types is hierarchically given.

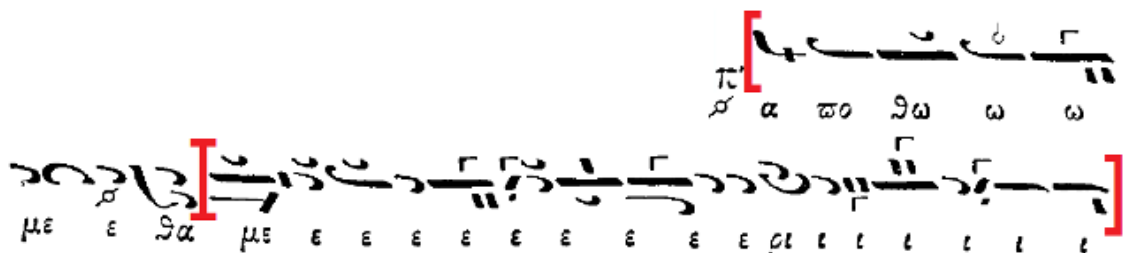
The **General Limitation**, in the end, avoids any split of melodic chains (*παλλιλογίες*) or repetitive schemas, a very strong intuition mainly concerned with the application of a period change after 2-beat unornamented notes in the middle of such melodic schemas. An example of the application of this restriction is found in an excerpt from the melody on the article τὸ from the phrase ἐπὶ τὸ αὐτὸ from Koukouzelis's "Ἰνα τί ἐφρούραξαν ἔθνη", where a period change could be made on the 2-beat unornamented Di, which is a half-cadential note as the top of the Ni-Di pentachord of forth plagal mode (type (h) end). However, this is not the case because it would split one of the two chains in the middle:



The **1st Preference Rule** is partially identical to the 1st Preference Rule for the other two genres, with one additional limitation: According to this, the rule does not apply if the sum of the two periods that will result, does not exceed the maximum preference limit for a musical period, i.e. 18 beats. The following is an interesting example from the kalophonic Heirmos "Τύπον τῆς ἀγνῆς λοχείας σου" by Balasios the Priest (17th c. - about 1700), in 'outer' first mode (Gregorios's *exegesis*), since in the excerpt καὶ νῦν // καθ' ἡμῶν the sum of the two periods does not exceed the minimum of 18 beats and thus, the 1st Preference Rule does not apply:



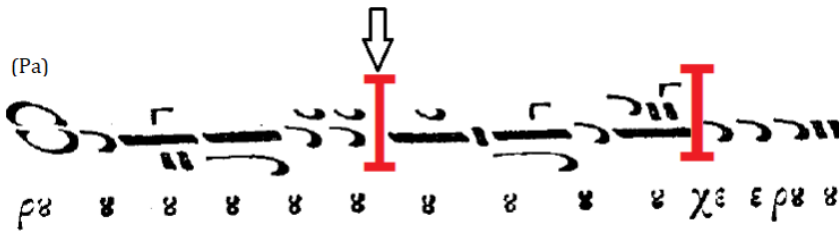
In our basic example, applying this rule will musically render the textual separation of the ἀποθώμεθα // μέρι- periods, as this does not violate either of the two limitations of the rule:



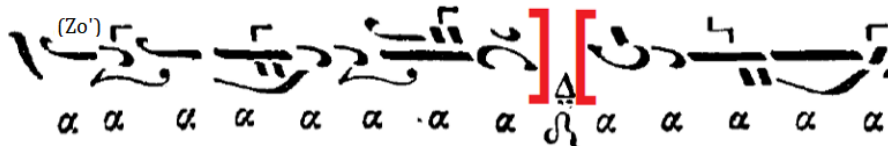
The **2nd Preference Rule** assigns a change of musical period to points that indicate both the end of a period (on the first note) and the beginning of a new period (on the next note). This practically means that, if there is a 2-beat or 4-beat unornamented note (or just with its beginning ornamented) and immediately after a 3-beat time or leap of at least two notes or a syllabic / neumatic approach of the beginning of a word, then period change happens automatically. There are two restrictions and one exception to the rule: The 1st restriction is the creation of one or two periods shorter than 4 beats. The 2nd restriction is to apply a change of period where a syllable ends and another of the same word begins. The exception to the rule is the continuous 2-beat unornamented notes, with the latter being higher in two or more notes than its predecessor, as they will be dealt with in sub-

sequent rules. In our example, we come across the following points of application of the rule:

- In the middle of the syllable *-ou-* of the *Χερου-* period, where there is a 2-beat unornamented duration on Pa (base of hard chromatic tetrachord, hence end of (l) type) and immediately after an ascending leap of two notes (beginning of (d) type):



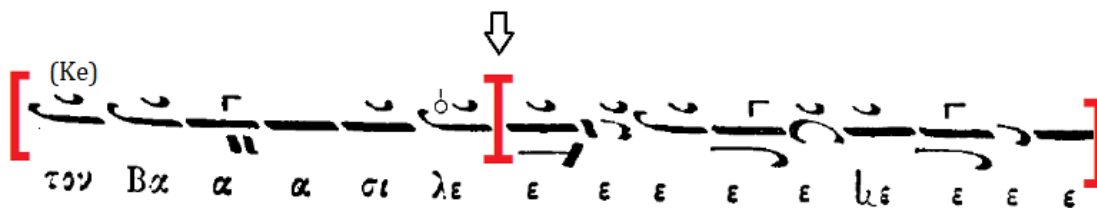
- In the middle of the syllable *-α-* of the word *Τριάδι*, where we have a 2-beat unornamented duration on Di (which is full-cadential note since it is the base of the D-Ni' tetrachord that is activated, hence we have end of (k) type) and immediately after an ascending leap of three notes:



- In the middle of the syllable *μέ-* of the *μέρι-* period, where we have a 2-beat unornamented duration on Pa (end of (k) type) and then ascending leap of three notes (beginning of (d) type):

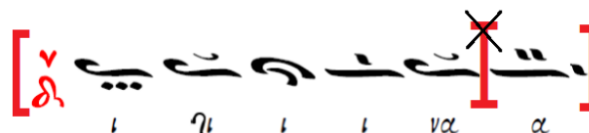


- At the beginning of the syllable *-λέ-* of the word *βασιλέα*, where we have a 2-beat unornamented duration on Ke (which functions as the base of a soft diatonic trichord, hence we have end of (k) type) and then ascending leap of 2 notes (beginning of (d) type):



We have the following examples of the two restrictions and the exception, from the kalophonic verse “Ἰνα τί ἐφρύαξαν ἔθνη” by Koukouzelis:

- 1st restriction: on the syllable *-να*, in one of the repetitions of the word *ἴνα*, 2-beat unornamented duration occurs which precedes an ascending leap of 2 notes. However, applying this rule would create a very short period of 2 beats, so no change of period happens:



- **2nd restriction:** in one of the repetitions of the word *ἐμελέτησαν*, a 2-beat unornamented duration occurs at the end of the syllable *έ-*, while an ascending leap of 3 notes precedes, at the beginning of the syllable *-με-*. Word splitting is prevented - at least at this point of analysis, so the rule does not apply:



- **Exception:** at a point of the long melismatic approach of the first syllable *ι-* of the word *ἴνα*, we have an ornamented 2-beat duration on *Ga* and immediately after a 2-beat unornamented duration on *Ni* (descending leap of 3 notes), and so the 2nd Preference Rule does not apply:

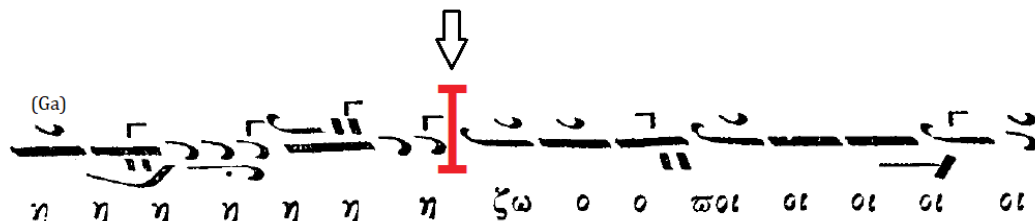


The **3rd Preference Rule** applies to some very specific cases of melodic points that occur primarily in long mathimata, where a 1-beat note with auxiliary consonant is followed by a long note with auxiliary consonant, a pattern that automatically requires the beginning of a new musical period. The only limitation is the creation of one or two very short periods (shorter than 4 beats). We find such an example in the long melismatic approach of the first syllable *ι-*, at the beginning of the verse “Ἰνα τί ἐφφύαξαν ἔθνη” by Koukouzelis:



Through the **4th Preference Rule** we apply each beginning of (f) type, which is the strongest beginning type, actually extending the 10th Transformational Rule to the beginning of each word, and not just of main words or minimum phrases. The only limitation is the creation of a period of less than 4 beats. In our example, we have two instances of applying this rule:

- In the minimum phrase *και τη ζωοποιώ*, where the excerpt *και τη* is melismatically approached, while the first syllable of the word *ζωοποιώ* is neumatically approached (2-beat note):



- In the minimum phrase *ως τον βασιλέα*, where the article *τον* is neumatically approached (2-beat note), while a melismatic approach of the monosyllable word *ως* precedes:

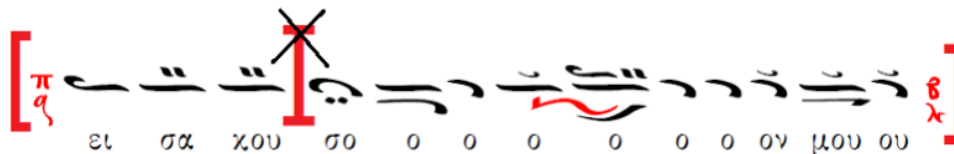


As one observes, segregation at these points is not a common practice of chanters, who would rather split the piece after, and not before, the 2-beat syllable (assuming stronger the end of (g) type). Nevertheless, the separation proposed by my set of Preference Rules: (a) is, first of all, intuitively acceptable, albeit not usual; (b) obeys the compositional convention that wants any neumatic approach to indicate the beginning of a period in melismatic pieces; and (c) approaches textual meaning more aptly, since in the first case it saves the word from its partition, while in the second it highlights the article's close relationship with the noun, which both function – according to Chomsky's Generative Grammar – as an inseparable couple and as such are connected at a superficial structural level to the complementizer ως.

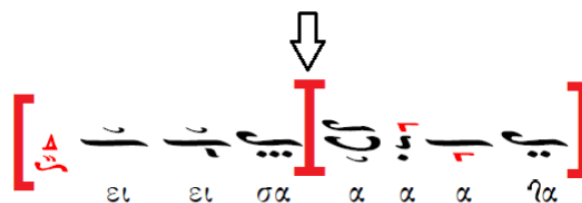
Applying the **5th Preference Rule**, we attribute any beginning of type (e), which is the next most powerful beginning type. Limitations to the rule forbid the creation of a period of less than 4 beats, as well as the separation of two syllables of the same word in the middle. Our example does not include such a case, so we turn again to the long melismatic approach of the initial syllable ι-, at the beginning of the Koukouzelis's composition "Ινα τί ἐφρύαξαν ἔθνη":



We also cite the case of non-application of the rule because of the separation of syllables of the same word, from the melismatic approach of the First Plagal Mode Kekragarion by Iakovos the Protopsalt (Gregorios's *exegesis*), in the melody of the minimal phrase *εἰσάκουσόν μου*:



Through the **6th Preference Rule**, we introduce a set of rules regarding the different types of period endings, with the first being the strongest type (I). Its application is forbidden in cases where a period containing only the 4-beat unornamented note is created or a period of less than 4-beats thereafter. In our example, there is no end of type (I), so we turn to the melismatic approach of the Second Mode Kekragarion by Iakovos the Protopsalt, where at the beginning of the syllable -σα- of the first εἰσα- period we have a 4-beat unornamented note, in which this rule will apply, as neither of the two restrictions is violated:



Subsequently, the 7th **Preference Rule** apply on places where type (k) endings occur, with three limitations: The first concerns the creation of a period of less than six beats this time, rather than four. Raising the minimum threshold to 6 beats applies to this rule and several rules that follow, and is due to the observation that, in certain types of period endings, any fragmentation into shorter periods is most often intuitively unacceptable or, even acceptable, over-segments the piece, while non-application of change period is equally (or even more) acceptable. The second limitation relates to the case that a type (k) ending occurs again immediately after, and the sum of both periods is less than 18 beats. In these cases, it is customary not to split into two different periods, but to finish a big period only on the second type (k) ending. The third limitation applies to cases where a 2-beat ending of (k) type starts 4 (or less) beats before the word change, so that in a subsequent rule a period change is applied to the word change point (Preference Rules 12 and 13) to keep the textual meaning. Exceptions to the exceptions are unaccented monosyllable personal pronouns in genitive, dative or accusative (i.e. *μου, σου / μοι, σοι / με, σε*), since - according to my linguistic intuition as a native Greek speaker - beginning a period at this point would further accentuate the pronoun to the detriment of the textual meaning. In our example, the 7th Rule finds its application in the following points:

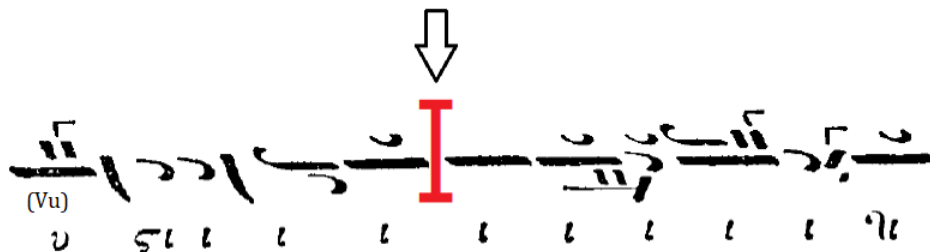
- In the middle of the syllable *χε-* of the *χερου-* period, where we have a 2-beat unornamented duration on Zo, which functions as the base of legetos trichord Zo-Pa, hence it is full-cadential note:



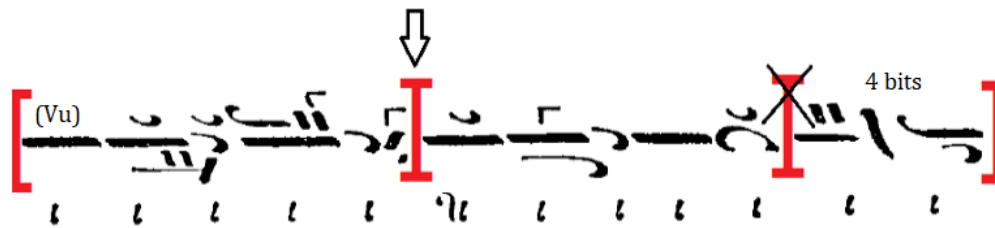
- In the middle of the syllable *μν-* of the period *μνστι-*, where we have 2-beat unornamented duration on Pa, which functions as the base of hard/soft chromatic trichord Pa-Ga:



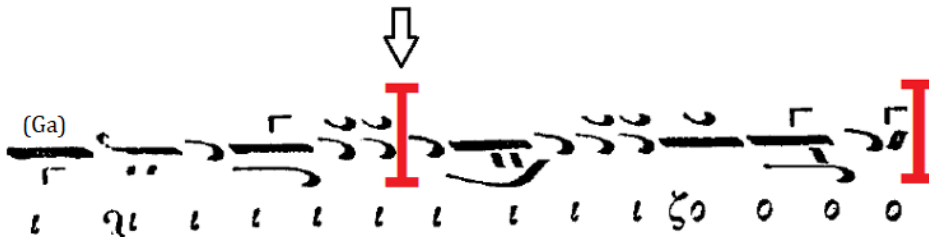
- In the middle of the syllable *-στι-* of the same period, where we have a 2-beat unornamented duration on Pa, too. We find an ending of (k) type shortly after, but the sum of the two periods is much longer than 18 beats, so the rule applies:



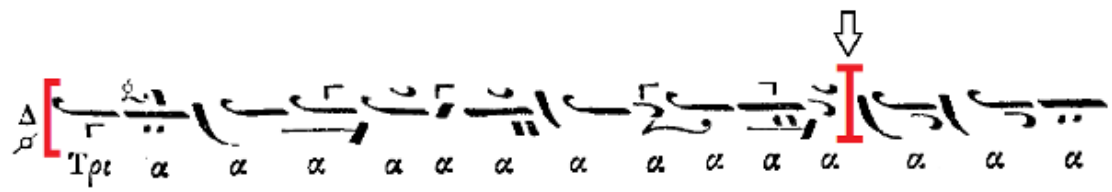
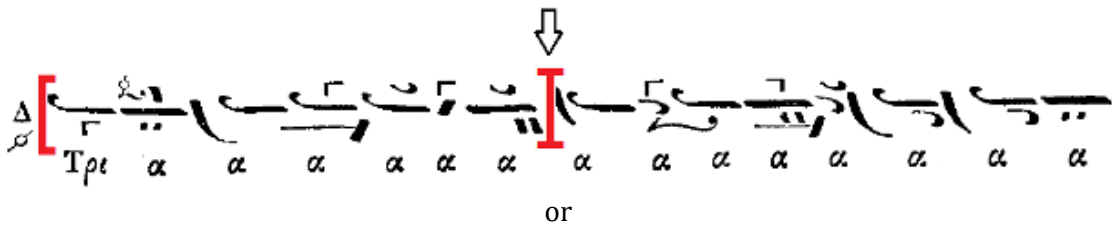
- Shortly after, in the middle of the same syllable, where we have a 2-beat unornamented duration on Pa, again. We observe an ending of (k) type right after that, but no end of a period can be applied because this would be a 4-beat period that violates the 6 beats threshold. Thus, the rule does not apply there:



- In the middle of the syllable -νι- of the period *εικονίζο-*, where we have a 2-beat unornamented duration on Pa:

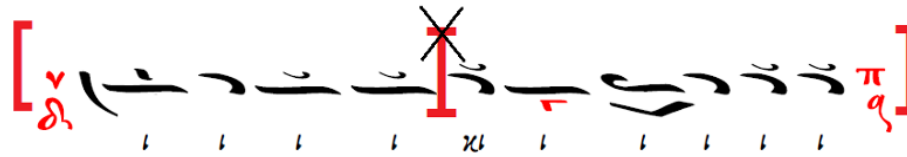


- In the middle of the syllable -α- of the word *Τριάδι*, where we have a very interesting case of ambiguity: Initially, after a rotation around and persistence in Ni' (which may be chanted as *kliton* phthora, due to melodic attractions), a first 2-beat unornamented duration on Ni' occurs, which functions as the base of a hard diatonic trichord Ni'-Vu' (sharp), thus indicating the application of a type (k) ending. However, after 4 beats (and without exceeding 18 beats in total from the beginning of the period) we again have a 2-beat unornamented duration on Ni', which can be interpreted in two ways: EITHER as the top of a diatonic tetrachord on Di, so this is not a case of type (k) ending and it will not prevent us from applying the 7th Rule before, OR as the base of a hard diatonic trichord, so a change of musical period should be made at this point. Whatever one of the two interpretations we accept, the result will be acceptable (I chose the second version in my final text, considering the whole movement as a "third mode" rotation around Ni'):

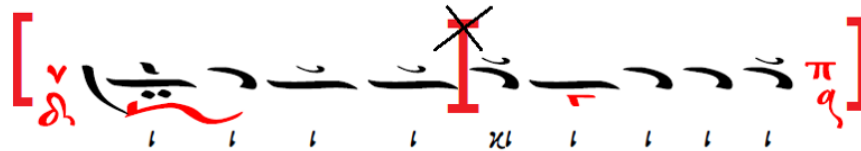


- In the middle of the syllable -λε- from the period *βασιλέ-*, where we have 2-beat unornamented duration on Di, which functions as the base of a hard chromatic pentachord (nikriz):

Experimentally, we can confirm the limitations of this rule by converting the first 8-beat period to a 6-beat one:



...or the second 8-beat period to a 6-beat one:

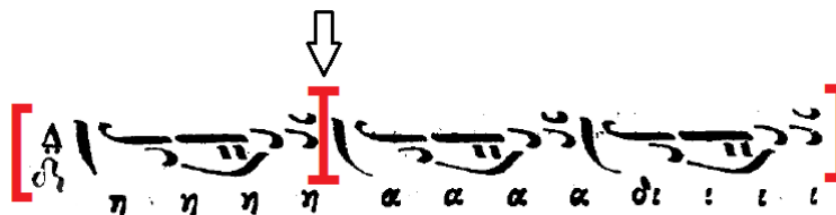


The result by applying the rule would be acceptable. However, since non-application of the rule also gives an acceptable result, and since in this way excessive segmentation of the piece is avoided, it is preferable to include periods of less than 7 beats in the exceptions to the rule.

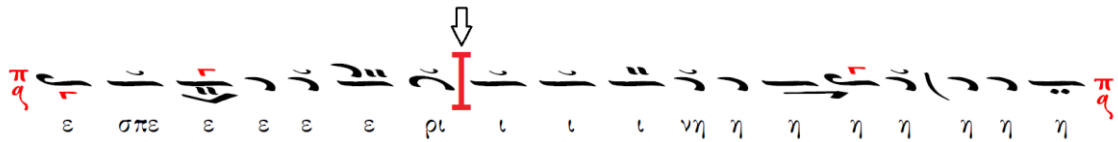
The **12th Preference Rule** is purely practical in nature and refers to the marking of any periods (from those created so far) that exceed the 18 beats limit - in other words, they violate the 2nd General Preference Rule.

From the **13th Preference Rule** onwards, the various rules attempt (based mainly on the hierarchical distribution of beginning/end types) to remove violations of the 2nd General Preference Rule, which prohibits the existence of musical periods longer than 18 beats. The first of this set of rules, the 13th one, looks in such long periods for any word ending-points on which any type of musical period ending occurs (actually ending indications of type (a), (b), (c), (d), (e), (g), and (h) are left - which practically means 2-beat unornamented duration at any point of a syllable) or any word beginning-points on which any type of musical period beginning occurs (types (a) and (b) are left²¹⁴). Unaccented monosyllable personal pronouns in genitive, dative or accusative (i.e. μου, σου / μοι, σοι / με, σε) are excluded (for this exception, see the analysis of the 7th Preference Rule). The period change occurs at any points are necessary for removing the 18 beats transgression. In addition, there are two limitations: the former forbids the creation of a period shorter than 4 beats, while the latter forbids the creation of a period that includes four unornamented times (i.e. in the case of a monosyllable word than has an end of (l) type), in order to avoid over-segmentations of the piece.

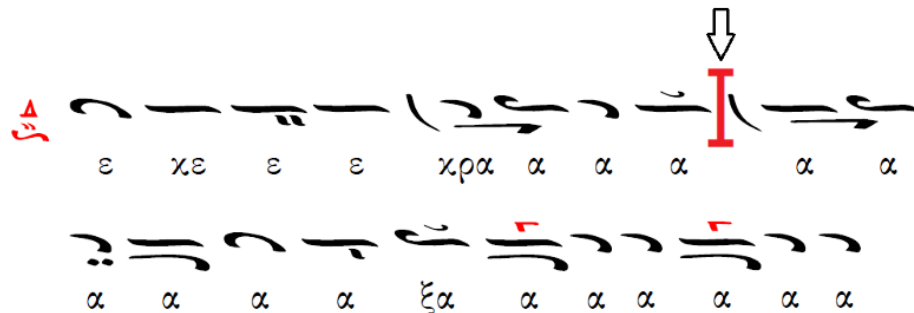
In our example, there is no application of the 13th Rule, so we quote an excerpt from the kalophonic Heirmos “Χαίρε πύλη Κυρίου” by Petros Bereketis (typical first plagal mode) (Gregorios’s *exegesis*), where the beginning of the phrase ἡ ἀδιόδευτος has - so far - a very long period of 21 beats. However, since at the end of the article ἡ there is an unornamented 2-beat duration on Ga (half-cadential note as the top of a soft diatonic trichord on Pa - type (b) end), and since none of the exceptions is occurred, this rule will apply and, thus, there will be a change of musical period at this point:



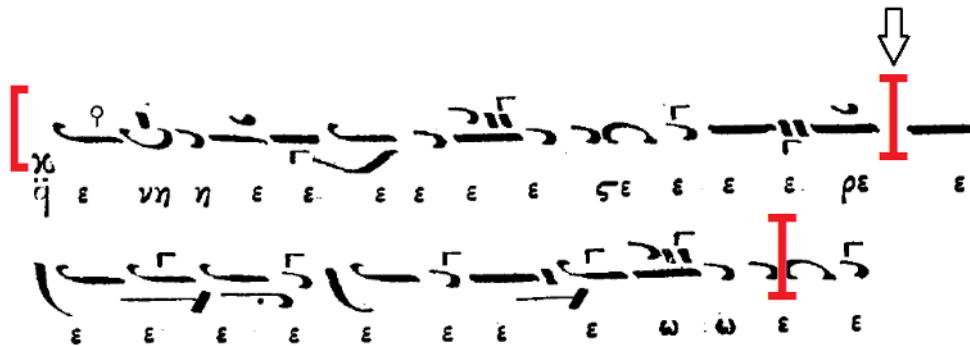
²¹⁴ Type (c) and (d) have already been applied by the 2nd Preference Rule.



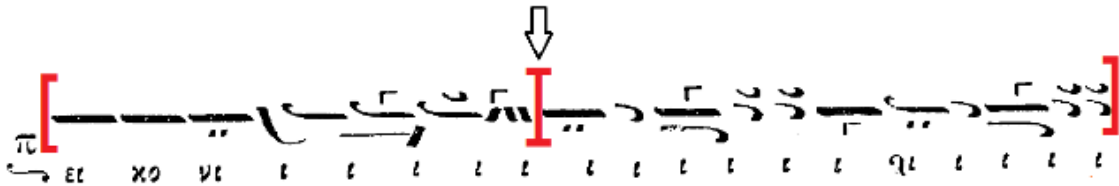
The **17th Preference Rule** performs exactly the same procedures with respect to the immediately weaker ending type (f), with the same limitation. In our example, we do not find any such case, so we turn to the melismatic approach of the Second Mode Kekragarion by Iakovos the Protopsalt, where in the middle of the syllable -κρα- from the long first *έκέκραξα* (24 beats) a 2-beat unornamented duration occurs on Ke (which is neither the top nor the base of the soft chromatic Di-Zo' trichord that is activated). Changing a period at this point will create two periods of 10 and 14 beats, respectively:



Likewise, the **18th Preference Rule**, following of the logic of the preceding rules, identifies ending-points of type (e), setting the restriction of creating a period of less than 6 beats. One such case is found in the excerpt *έν η έστερέ-* from the kalophonic Heirmos "Λίθον ον άπεδοκίμασαν" by Balasios the Priest ('outer' first mode) (Gregorios's *exegesis*), where the beginning of the syllable -ρε- has a 2-beat unornamented duration on Ni', which is neither full- nor half-cadential note, since the activated synchord is the soft diatonic tetrachord on Ke. Thus, the oversized period of 21 beats is divided into two periods of 13 and 8 beats, respectively:



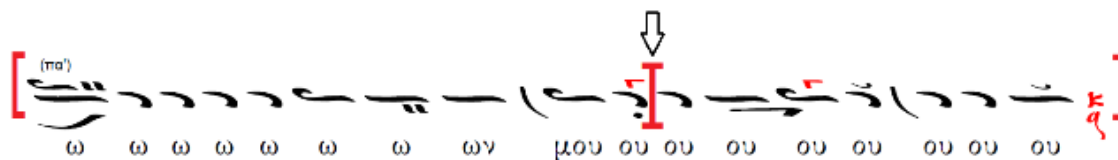
Through the **19th Preference Rule**, we pass on indications of beginning-points type (b), always with the aim of further segmenting remaining periods of more than 18 beats. This time limit is set to a minimum of 4 beats. In our example, we have the oversized musical period that invests the first part of the textual period *εικονίζο-* (26 beats), in which two instances of beginnings type (b) occur. According to the note given in the 13th Preference Rule, in this case of ambiguity we choose the first of the two possible points of change of period, and thus have two periods of 10 and 16 beats, respectively:



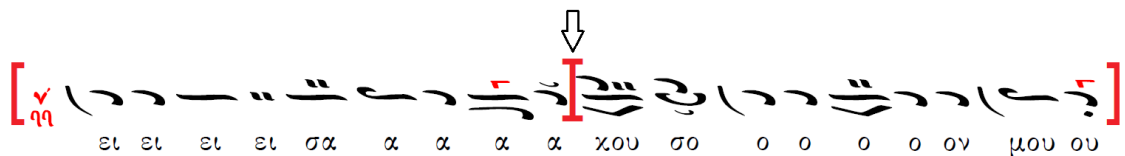
We move on to the **20th Preference Rule**, which detects type (d) ending-points in oversized periods, limiting the creation of a period of less than 4 beats. In our example, we have no such case, which is why we turn to the long excerpt *μεγαλύ-* (19 years) from the kalophonic Heirmos “Τὴν ζωοδόχον πηγὴν τὴν ἀέναον” by Balasis the Priest (Gregorios’s *exegesis*) (papadic first mode), where at the end of the syllable *-με-* there is a 2-beat unornamented duration on Pa (base of the activated soft diatonic trichord), to which this rule will be applied, thus creating two periods of 10 and 9 beats, respectively:



The **21st Preference Rule** detects, in turn, type (c) ending-points in oversized periods, with a minimum of 6 beats. One such case is found in the melismatic approach of the Varys Mode “Κατευθυνθήτω” by Iakovos the Protopsalt (Gregorios’s *exegesis*), where at the end of the *τῶν χειρῶν μου* excerpt, an oversized period of 20 years occurs at the beginning of the pronoun *μου* (which as a monosyllable pronoun in genitive has not been separated from the noun accompanying it), which has a 2-beat duration ornamented only on its beginning, placed on Ni’, which is neither full- nor half-cadential note, since the activated synchord is a soft diatonic tetrachord on Ke. Thus, the 21st Rule applies at this point, creating two periods of 12 and 8 beats, respectively:

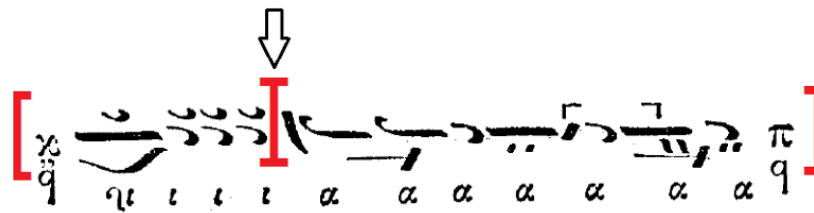


The **22nd Preference Rule** locates under exactly the same conditions (b) endings. One such example is found in the melismatic approach of the Forth Mode Kekragarion by Iakovos the Protopsalt (Gregorios’s *exegesis*), where the last *εἰσάκουσόν μου* has so far 22 beats, with the syllable *-σα-* ending with a 2-beat unornamented duration on Ni’, which acts as the top of a soft diatonic pentachord on Di (so it is a half-cadential note). Applying this rule creates two periods of 10 and 12 beats, respectively:

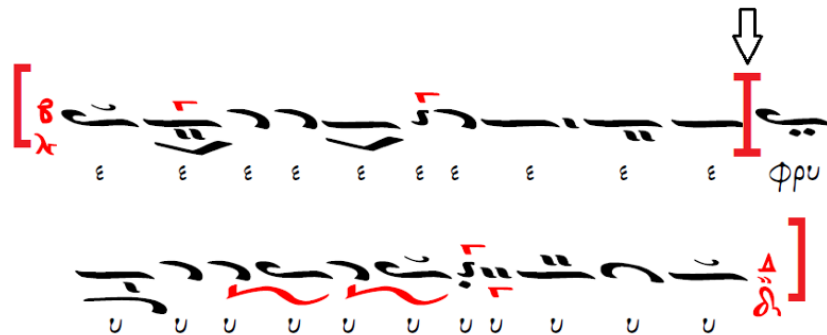


Through the **23rd Preference Rule**, we exhaust all the compositional indications for ending a period, since we look for ending-points of type (a) in oversized periods. One such case is found in a (short) melismatic approach of the ordinary Cherubic Hymn “Οὐ τὰ Χερουβείμ” by Petros Peloponnesios in first plagal mode: In the final extract *-ια* of the word *Ἀλληλούϊα*, an oversized period of 21 beats is created, in the middle of which there is a 2-beat unornamented duration at the end of the syllable *-ι-* on Ga, which is neither full- nor half-cadential note, since the activated synchord is a soft diatonic pentachord on Pa.

Application of the 23rd Rule will lead to the creation of two periods of 8 and 13 beats, respectively:



Through the 24th Preference Rule, we also exhaust all the compositional indications for beginning a period, since we look in oversized periods for beginning-points of type (a). For this rule, we turn to the beginning of the repetition of the phrase *ἐφρούαξαν ἔθνη* from Koukouzelis's "Ἰνα τί ἐφρούαξαν ἔθνη", where the application of the previous rules so far creates an oversized period of 29 beats. However, the appearance of a type (a) beginning at the beginning of the syllable *-φρϋ-* and the application of the 24th Preference Rule will create two periods of 12 and 17 beats, respectively:



The two remaining rules are for periods that exceed the limit of 20 (not 18) beats. This is because oversized periods in which none of the above rules has been applied have a melodic consistency that is preferable to maintain unless the over-limit of 20 beats is exceeded. If this happens, then we turn to the 25th Preference Rule, according to which we are looking for a point (or points) of synchord change, in order to introduce a new musical period (or periods) there. It is preferable to make the period change before an auxiliary consonant, if exists, and in case of ambiguity, the principle of symmetry should be followed. In addition, as a limitation we have the development of one or two very short periods.

In our example, there is only one oversized period - the last one, which has 28 beats duration, to which this rule applies. Specifically, we can first distinguish a melodic (diatonic) rotation around Ke, which acts as the top of a hard chromatic pentachord on Pa, followed by a rotation around Di, which acts as the top of the newly activated synchord, the hard chromatic tetrachord on Pa. The exact point of synchord change may not be clear in such cases where 2-beat or 3-beat indications are absent, and it is up to the analyst (and / or the performer) to choose. Therefore, in this case we have two periods of 11½ and 16½ beats, respectively:

C.2. DEFINING RULES FOR THE METRICAL STRUCTURE OF MELISMATIC PIECES:

a. Presupposed Rules:

1. (4/4 is a minimum measure, with a few exceptions).
2. Musical accent is expressed through melismatic approach of syllables.
3. Textual accent is a secondary basis for musical accent.
4. The grouping structure of the piece plays an important role in defining its metrical structure.

b. Transformational Rules:

1. Take the poetic text formulated by the 2st Transformational Rule for the grouping structure of the piece, and divide it into measures by placing a bar-line before each accented syllable.
2. Transfer the text separation in the form of measures to the musical score, by putting a bar-line after the last note of the corresponding melody of each period.
3. Identify any syllables of 2½ beats or more duration. If they are not the beginning of a measure, then make them so, by putting a new bar-line before them. Note: consider any auxiliary consonant the beginning of a new syllable.
4. Identify any period beginning that has neumatic approach on their first syllable/-s or syllabic approach followed by neumatic, and set - if not already - the beginning of a measure before the first neumatic syllable, unless a 2/4 measure is created next.
5. In measures that begin with a long syllable, identify any neumatic approaches of syllables and set a bar-line before the first neumatic syllable (provided no shorter than 4/4 measure is created).
6. Merge any 1/4 bars with the previous bar (remove the first bar-line).
7. Handle any more than two consecutive 1-beat durated syllables, based on the Rules for the metrical structure of the syllabic pieces. Note: The Exemption to the 4th Preference Rule of syllabic pieces does not apply to melismatic ones.
8. Handle any more than two consecutive neumatic syllables within the same measure, based on the Rules for the metrical structure of the neumatic pieces.
9. Correct any remaining measures based on the following Preference Rules.

c. Preference Rules:

General Preference Rule 1: The metrical structure of melismatic pieces has two levels:

- a. the **macro-level**, which has as its minimal unit the melody of the vowel of a single syllable within the same period, which we call vowellic melisma, and
- b. the **micro-level**, which further identifies accented notes within a vowellic melisma.

General Preference Rule 2: The dominant distribution of accented notes within a vowellic melisma is one per four beats.

General Preference Rule 3: The musical accent of a note within the micro-level of a vowellic melisma can be expressed by the two following ways:

- a. 1½-beat initially autonomous duration
- b. 3-beat or 3½-beat or longer initially autonomous duration

1. Identify any instances of vowellic melismas that are interrupted by a musical period change, and accentuate the first note of the new period.

2. In cases where an accented note is placed 2 (or 3) beats after the beginning of a measure, set a bar-line before it.
3. In cases where an accented note is placed 1½ or 2½ beats after the beginning of a measure, set a bar-line after it.
4. Merge any 2/4 bars with the previous bar (remove the first bar-line).
5. Identify any points in the middle of measures at which a period change happens, and place a bar-line before their first on-beat note, provided that no measure shorter than 4/4 is created.
6. In measures that include a long syllable, identify 3-beat (or 2½-beat) or longer initially autonomous durations and accentuate their first note, provided that this note is not the first of the measure or at a distance less than 4 beats from the previous 3-beat duration.
7. In measures that include a long syllable, identify notes (except the first one) having 1½ initially autonomous duration and accentuate them, provided that they are not at a distance of 2 beats from the second barline of the measure they belong to or from any accented note emerged by the 6th Preference Rule. Note: in cases of consecutive 2-beat durations that are analysed in 1½-beat duration and ½-beat duration, accentuate once every four beats.
8. In measures that include a long syllable, identify accented notes that are at a distance less than 3 beats from the first bar-line of the measure they belong to, and move the bar-line before them. Exception: in cases of 2 beats distance, the rule does not apply if the first bar-line is at the beginning of a word.
9. In 6-beat or longer parts of vowellic melismas of unaccented consecutive notes, identify any melodic chains or repetitive schemas and accentuate the first on-beat note of each, provided that we do not have an accented note at a distance less than 3 beats from another accented note or a bar-line. Note: in cases of 2-beat chains, avoid accentuating the note that will violate the restriction and accentuate the next possible note.
10. In 6-beat or longer parts of vowellic melismas of unaccented consecutive notes, identify any 4 (or 6 or 8) consecutive 1-beat *apostrophi* (ἀπόστροφαι) [New Method descending signs] and accentuate the first of them, provided that it is not at a distance less than 3 beats from the previous accented note or a bar-line.
11. Identify any parts of vowellic melismas having consecutive unaccented notes, which consist of a total of 8 beats or other multiples of 4, and accentuate a note per 4 beats, provided that this note is on-beat. If it is not, then accentuate its next note, and continue accentuating every 4 beats. Attention! Keep a minimum distance of 3 beats between two accented notes or between the last accented note and the end of the melisma.
12. Identify any parts of vowellic melismas having consecutive unaccented notes, which consist of a total of more than 8 beats, and accentuate a note per 4 beats starting from the beginning, provided that this note is on-beat. If it is not, then accentuate its next note, and continue accentuating every 4 beats. Attention! In any case, keep a minimum distance of 3 beats between two accented notes or between the last accented note and the end of the melisma.
13. Identify any 7-beat parts of vowellic melismas having consecutive unaccented notes, and accentuate the 5th note, provided that it is on-beat. If it is not, then accentuate its next note.

Analysis of the above rules with examples:

a. Presupposed Rules analysis

The 1st Presupposed Rule is in brackets since it is not in fact a commonly accepted convention, and therefore should be a Preference Rule. Nevertheless, it is presupposed for the application of the rules that follow and that is why is placed alongside the Presupposed

Rules. According to it, 4/4 is defined as the minimum (not the basic) meter for melismatic pieces, which may sound weird, as the majority of theorists regard 4/4 meter (*τετράσημος*) as fundamental metrical unit of this kind of pieces (see Συμμένων, *ibid*). This peculiar rule is, in fact, the result of the metrical structure of the melismatic pieces being divided into two levels: the *macro-level* of the vowellic melisma and the *micro-level* of the accented notes within a vowellic melisma (see analysis of the 1st General Preference Rule). This distinction links the meter to the macro-structure of the melisma, and thus the meter automatically becomes an enlarged metrical unit, with a minimum threshold set at 4/4. However, the golden rule of the 4/4 (always in the sense of a standard tendency, not as a strict, absolute metrical unit) is not lost, since someone can “discover” it by combining the accented points of both levels. This is also illustrated by the 2nd General Preference Rule (see its analysis).

Note that the 4/4 minimum threshold can be violated in very few cases, one of which is listed below in the analysis of the 3rd Transformational Rule, and another in the analysis of the 2nd Preference Rule. It should be noted, finally, that any Transformational Rule’s restriction connected to the 1st Presupposed Rule is put in brackets.

In melismatic pieces, textual accentuation almost completely loses its role in the metrical structure, and therefore, according to the **2nd Presupposed Rule**, any melismatically approached syllable (i.e. having 4 or more beats) is considered accented, with the result almost all syllables of a melismatic pieces being considered accented, and this is our first basis for the metrical structure of the piece.²¹⁵ Textual accentuation, practically, determines the metrical structure of only those passages that are approached neumatically, and therefore, as stated in the **3rd Presupposed Rule**, its role is secondary to musical accentuation. Finally, while the 2nd Presupposed Rule defines musical accent at a prime level, the **4th Presupposed Rule** refers to a very important factor for further dividing the melismas (and the piece in general) into metrical units: grouping structure, the role of which was previously degraded. Thus, one can observe how from syllabic to melismatic pieces, the melody gradually assumes a leading role in the structure of the piece, while - by extension - becomes increasingly independent from the poetic text.

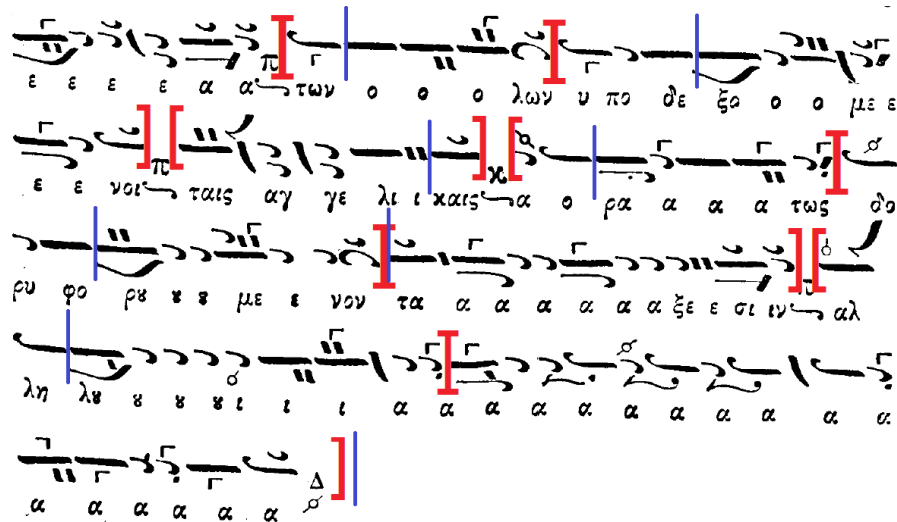
b. Transformational Rules analysis

We now proceed to the Transformational Rules. Firstly, the **1st Transformational Rule** order a separation of the poetic text into measures, as it has been transformed by applying the 2nd Transformational Rule of the grouping structure. Therefore, setting a bar-line before each accented syllable and applying the rule to our main example, would give the following result:

Οι τα Χερου- Χερου | βείμ μυστι- μυστι | κώς εικο | νίζο- εικο | νίζοντες
 και τη Ζωοποι- Ζωοποι | ώ Τρι | άδι τον Τρισ | άγιον | ύμνον προσ | ά- προσ | άδοντες
 | πάσαν την βιωτι | κήν απο | θώμεθα | μέρι- | μέριμναν
 ως τον βασι | λέ- βασι | λέ- βασι | λέα των | όλων υποδε | ξόμενοι
 ταις αγγελι | καίς αο | ράτως δορυφο | ρούμενον | τάξεσιν Αλλη | λούια

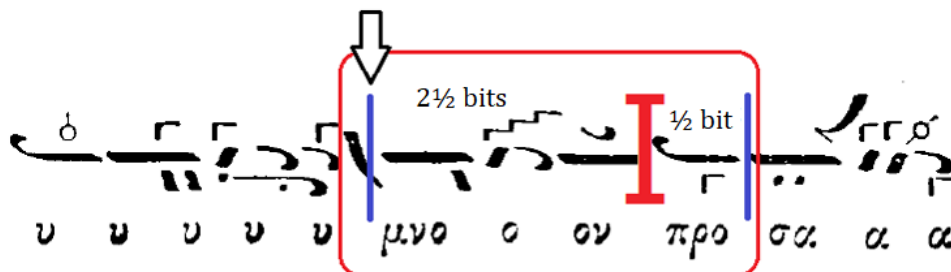
Through the **2nd Transformational Rule**, we transfer the poetic text separation to the musical score. Note that, for easier application of the following rules, it would be advisable to take as our base the result of the process of displaying the grouping structure of the piece. In our example, applying Rule 2 would give the following effect:

²¹⁵ This is the reason why the congregation often complain that they lose the meaning of the text when the piece is melismatic. One might even argue that the practice of repeating text phrases or words in neumatic melodies is an attempt by composers to temper the overwhelming superiority of melody over text.

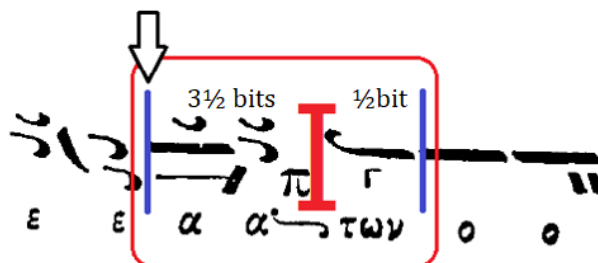


The 3rd Transformational Rule is actually an application of the 2nd Presupposed Rule, as it set new bar-lines before any melodically approached syllables that are not beginnings of measures, including syllables arising from auxiliary consonants insertion. The minimum beat limit, however, is not set at 4 but at 2½ beats. This happens because melismatic can be any syllable that exceeds the 2-beat duration (by which the neumatic approach is characterized). However, since this is relatively rare, number 4 is considered the basic minimum beat-unit for melismatic syllables. Specifically, a case of a melisma shorter than 4 beats occurs when the last syllable of a melismatic word is followed by a word whose the beginning is syllabic, and thus the second word "steals" ½ or 1 (or very rarely) 1½ beats from the last melisma of the previous word. In our example, we find three cases of melismata shorter than 4 beats, in which we will apply this rule:

- A case of a 2½-beat melisma occurs at the end of the word *ύμνον*, which actually creates a 3-beat measure, one of the rare violations of the 1st Presupposed Rule:



- A case of 3½-beat melisma at the end of the word *βασιλέα*:

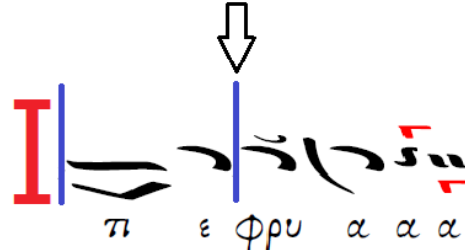


- A case of 3-beat melisma at the end of the word *αοράτως*:

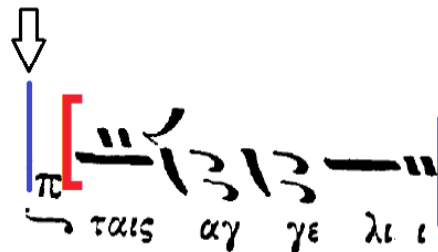
The 4th Transformational Rule detects neumatic approaches of syllables (2-beat or 2½-beat) at the beginning of periods and - if not already - makes them the beginning of new measures, with only a restriction on the creation of a 2/4 measure after (not before) the second bar-line. The purpose of the 4th Transformational Rule for periods beginning with a syllabic and then a neumatic approximation of their first syllables is to render any musical "wrong accents" or "over-accentuations" by the composers, who by doubling the beat-syllable ratio may want:

(a) either to accentuate a different syllable than the one accented in the text, as is the case in the excerpt // κατά του // Κυρίου from Ioannis Koukouzelis's "Ἰνα τί ἐφρῶαξαν ἔθνη" (forth plagal mode) (Chourmouziou's *exegesis*). There, before the syllable -τά, a bar-line is placed (due to 2nd Transformational Rule application), but the composer, by doubling the duration of the article του, puts his strong musical emphasis there: (Note that the barline before -τά will then be removed by applying the 6th Transformational Rule.)

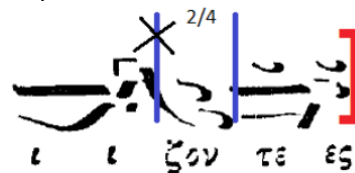
(b) or to give a stronger musical accent to one of the two textually accented syllables of a phrase, which does not exceed 4/4, as is the case in the excerpt of *τί εφρύα-* from the same piece, where before the word *τί* a bar line has been placed (due to the application of the 2nd Transformational Rule), but the composer, by doubling the syllable *-φρύ-* of the word *εφρύαξαν*, puts his stronger musical emphasis there: (Note that the barline before *τί* will then be removed by applying the 3rd Preference Rule.)



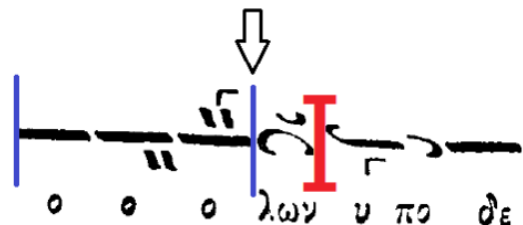
In our example, we come across this rule at the beginning of the phrase *ταις αγγελικαίς*, where the musical period begins with a neumatic approach of the syllables, before the first of which a bar-line will be placed:



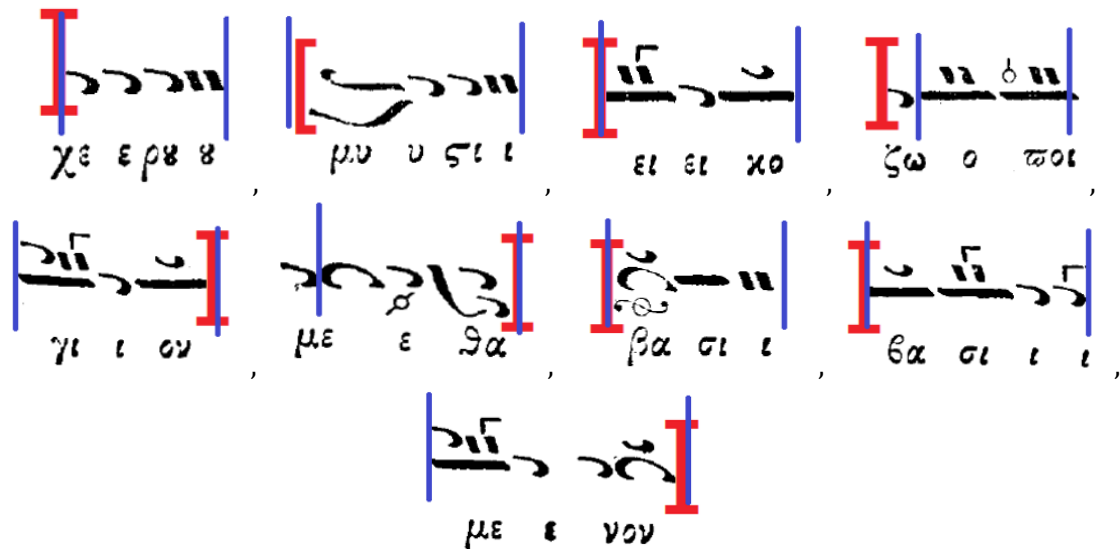
The 5th Transformational Rule, in turn, detects neumatic (i.e. 2-beat or 1½-beat) syllables that are on the last part of a measure that begins with a long syllable, and sets a measure change before the first of them. The only limitation is the violation of the 4/4 limit. Thus, e.g. in the excerpt *-νίζο-* from the word *εικονίζοντες* in our example, the syllable *-ζο-*, though neumatic after the long syllable *-κο-*, would not be the beginning of a new measure because that would be 2/4:



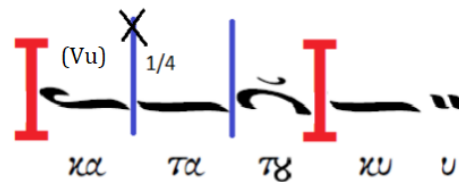
This rule can be applied even if there is only one neumatic syllable and then syllabic syllables followed, as in the excerpt *όλων υποδε-* of our example, where the syllable *-λων* is the first and only neumatic syllable (1½ beat) that appears after the melismatic syllable *-ό*. Since placing a bar-line after *-λων* does not create a measure shorter than 4/4, the rule applies:



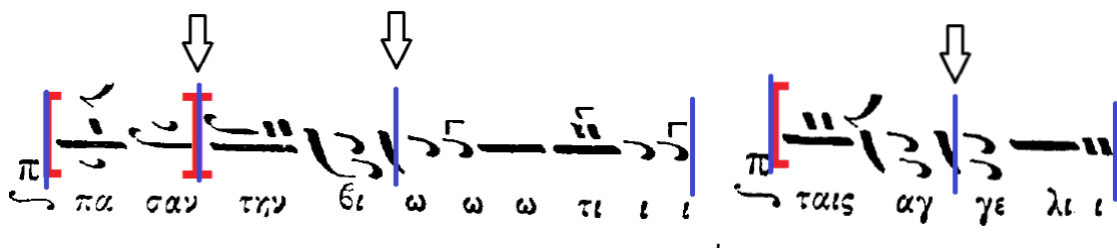
In our example, the application of the 4th Rule would create the following measures:



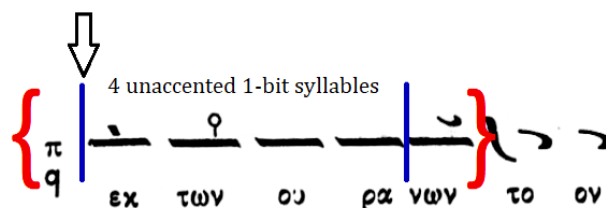
The 6th Transformational Rule for the melismatic pieces is identified with the 8th Transformational Rule for the neumatic pieces (see there for its analysis). In our example, we do not have such a measure of 1/4, so we continue with the example given above in the analysis of the 4th Rule:



The 7th and 8th Transformational Rules for the melismatic pieces correspond to the 9th Transmutational Rule for the neumatic pieces, since the former refers to the handling of any syllabic passages (which is relatively rare), while the latter to the handling of the very frequent neumatic passages of a mainly melismatic piece. In our example, we have no application of the 7th Rule, but only of the 8th Rule, which will regulate the following neumatic passages of the piece, all with reference to the 3rd Preference Rule of the neumatic pieces:



An example of the application of the 7th Rule is found in a Communion Hymn "Αίνεῖτε τὸν Κύριον" composed by Konstantinos Pringos (1892-1964) in First Mode, in the phrase ἐκ τῶν οὐρανῶν, where the 5th Transformational Rule for syllabic pieces will be implemented:

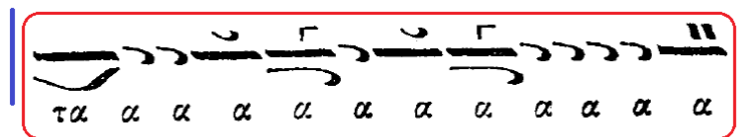


Finally, through the 9th Transformational Rule we move on to the Preference Rules, which will further represent the metrical structure of the piece.

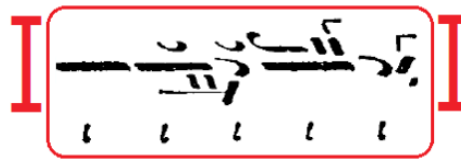
c. *Preference Rules analysis*

Through the **1st General Preference Rule**, a peculiarity is introduced which applies exclusively to the melismatic pieces and is based on the separation and representation of the metrical structure into two levels, based on the following reasoning: If we consider the 2nd Presupposed Rule, then our primary metrical (super-)unit is the melismatic syllable. This means that the first accented note of a long syllable is intuitively stronger than any accented note within the same syllable· more powerful not in the level of dynamics in its actual performance, but in its systemic value, that is, regarding the role it plays in clarifying the overall structure of the piece and, ultimately, in the overall 'understanding' of the piece by the listener (or interpreter).²¹⁶ Following this reasoning, I considered it probable not to fragment the pieces and their melismas by placing a lot of successive barlines, rather than – based on grouping structure - to include within a single measure the melisma or the extract of a melisma contained in one period²¹⁷ (= *macro-level*), and to further emphasize those notes of the melisma that are accented (= *micro-level*).

The melodic line of a long syllable or fragment contained within a single period is called a "**vowellic melisma**", which we consider the minimum unit of metrical macro-level. A vowellic melisma may contain only one consonant at its beginning, e.g.:



or no consonant at all, if we are in the middle of a long syllable, which involves more than one period, e.g.:



Note that the distinction of rhythmical structure into two levels is not strange to modern psaltic notational practice, since notators often divide (mainly melismatic) pieces in two ways in the same score: in some places with single bar-lines and in others with double bar-lines, creating a two-level structure. See e.g. an excerpt from the notated kalophonic psalmic verse "Ἰνα τί ἐφρούαξαν ἔθνη" composed by Ioannis Koukouzelis (13th-14th cent.) and interpreted (*exegesis*) by Chourmouziotis (typical forth plagal mode), transcribed by Panagiotis Koutrakos and Nikos Bouris, as instructed by Professor Achilleas Chaldaekis:



²¹⁶ In this way, the display of the metrical structure is somehow expanded beyond the strict-close sense of the alternation between accented and non-accented notes, and acquires a more general dimension related to the whole "meaning" of the piece.

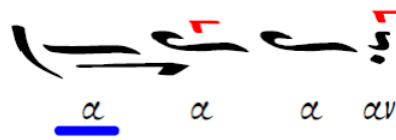
²¹⁷ The decisive role of the grouping structure in representing the overall 'meaning' of the piece is displayed here, since a long melisma divided into many periods acquires an autonomy as if each such period were a new accented syllable. In practice, this is understood as follows: each time the chanter breathes and makes a slight stop at a point in the melisma of the same syllable, the listener has the feeling of a primary melodic autonomy, similar to the independence a melisma of a syllable has from the melisma of the following syllable.

We can find, now, within a vowellic melisma an alternation of **accented** notes with unaccented ones, the first of which constitute the minimal components of the micro-level of the metrical structure. In the five-line score, the syllable vowel will be set under the accented notes, while unaccented notes will remain 'nude', and this will represent the micro-level of the metrical structure.

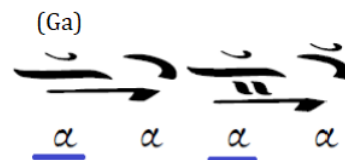
The **2nd General Preference Rule** relates exclusively to the micro-level within vowellic melismas and defines as a predominant ratio of accented-unaccented notes one accent per 4 beats, i.e. ' _ _ _ ' _ _ _ and so on, a convention that goes along with the 4/4 rule described in the various treatises. In fact, within this 4/4 meter, there is also a *secondary accent* on the third note, which anyway happens intuitively (as is the case of the language prosody), so it was considered unnecessary and uneconomical to be indicated in the score.

Similarly, the **3rd General Preference Rule** applies exclusively to accented notes within the vowellic melismas, noting how they will be compositionally indicated: using either 1½-beat or 3-beat or - more rarely - longer durations, provided that these notes will be *initially autonomous*. This means that the note that takes 1½ or 3 beats is not dependent on the immediately preceding note, a function notationally indicated by either using a *syndesmos* or *omalon* or *legato*, or by placing a *gorgon* above the note (see Preference Rule 7 analysis). Cases of 3-beat duration also include 2½-beat durations, where the following note "steals" from the previous one ½ beat.

Note, moreover, that these durations can be ornamented, whether in terms of their notational representation which may be analytic, or the convention of their chanting interpretation. Thus, e.g. we will consider the following notational figure as a case of 1½-beat duration, the first note of which must be accented:



It should also be reiterated that 1½-beat durations should be traced through chanting the notated piece by a person skilled in the psaltic art (and even using *the less analysed score* - see 3.2., iii), since many are the times where 1½-beat duration will be found in the analytic interpretation of a figure, as in the following example:



which will be chanted like this (or more analytically):



On the contrary, in the example below the 2-beat duration, since it is joined by a *syndesmos* to the immediately preceding note, is not initially autonomous and therefore does not constitute an indicative point of an accented note:



Similarly, these two consecutive 2-beat notes cannot be a case of 4-beat duration in which the first note should be accentuated, since the first of the two 2-beat notes is joined to the previous one through an *omalon*:



Finally, the 4th **General Preference Rule** describes our well-known convention, according to which the two types of musical accent suggestion set out in the preceding rule are arranged in order of increase from the weakest to the strongest. Therefore, we proceed to the actual Preference Rules for representing the metrical structure of the melismatic pieces.

Through the 1st **Preference Rule**, we find any vowellic melismas that are interrupted by a period change, and we accentuate the first note of the new period. In our main example, applying this rule would cause accentuation at the following points:

[...]

[...]

From the procedure of applying the 7th Rule to our example, we observe the following:

a. Many of the points of application of the rule are exclusively related to the way of *chanting* particular notational figures, which, if we meticulously approach them, are not of 1½ beat, but contain a 2-beat note followed by another 2-beat note that descends one pitch lower. In these figures, in accordance with the convention of the *less possible analysis* (see 3.2., iii), the 2-beat note will be analysed into 1½-beat and ½-beat notes. See indicatively:

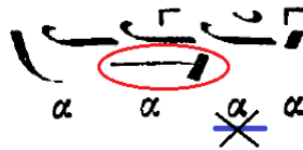
b. On the other hand, other points of application of the rule relate to analytical notated 1½-beat ornamented notes, such as:

c. There are also some special cases where exceptions occur, in which no accentuation is finally applied. E.g. two consecutive 1½-beat notes occur at the beginning of the

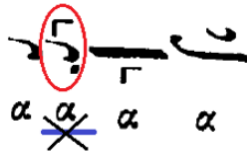
period $\mu\nu\sigma\tau\iota$ -, within 2 beats of each other. The first one is at the beginning of the measure and thus, due to the first exception to the rule, is not accented. The second one, on the other hand, if accented would violate the convention indicated by the note of the rule, and thus, ultimately, the rule does not apply to either of the 1½-beat notes:



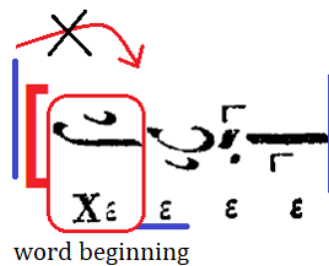
d. Finally, let us note the appearance of several 1½-beat notes on which the rule is not applied, because they are not initially autonomous. In most cases, initial dependence with the preceding note is indicated by an *omalon*, see indicatively:



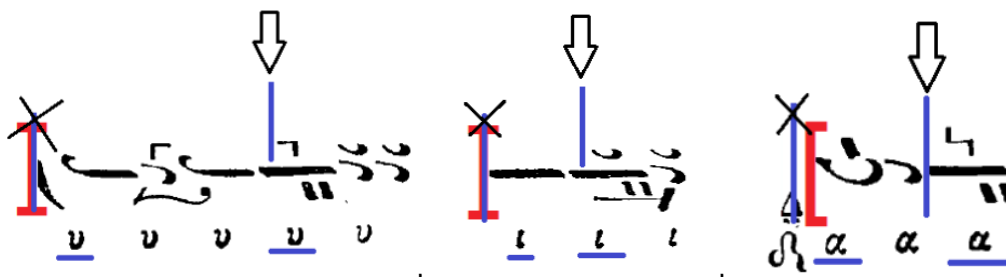
while in others by a *gorgon* above the 1½-beat note, see indicatively:



The **8th Preference Rule** reshuffles some of the measures due to the accented notes resulting from the 6th and 7th Preference Rules, and in particular those less than 3 beats from the beginning of the measure. The only exceptions are cases involving the first syllable of a word, for purely aesthetic reasons related to the preservation of the textual meaning. Such a case of non-application of the rule is found in our example at the beginning of the period $\chi\epsilon\rho\upsilon$ -:



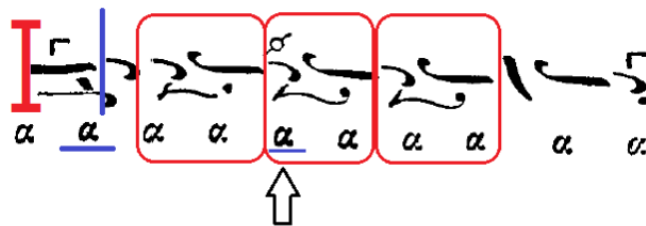
Overall, applying this rule to our basic example will cause bar-line shifting at the following points:



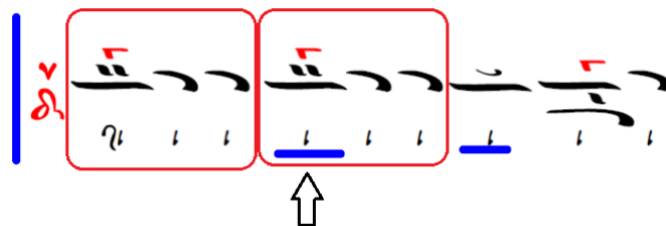
Through the **9th Preference Rule**, we inaugurate a set of rules for the arrangement of 6-beat or longer extracts of vowellic melismas, consisting of consecutive non-accented

notes, where by the term "consecutive" I mean notes that are not interrupted by a period change. Through this rule, we identify any melodic chains or repetitive schemas, and accentuate their on-beat note (see analysis of the 5th Preference Rule). Limitation on the application of the rule shall be imposed in cases where accented notes appear less than 3 beats apart or from one of the two bar-lines of the measure. Hence, if we have 2-beat chains or repetitions, we accentuate every 4 beats - as indicated by the note at the end of the rule.

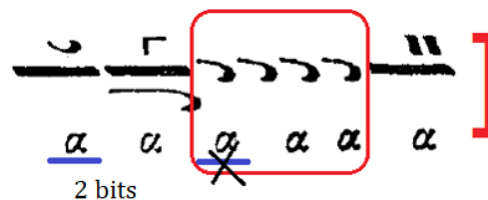
Since melodic chains and repetitive schemas mainly concern very long melismatic compositions, in our example we have only one instance of the application of the 9th Rule, in the last syllable -α of αλληλούια, where a chain of three 2-beat phrases appears. Of these, the first on-beat note of the first phrase is 1 beat from the beginning of the measure, so it will not be accentuated. The first on-beat note of the second phrase is 3 beats from the beginning of the measure and so it will be accentuated. And finally, the first on-beat note of the third phrase is 2 beats from the previous accented note and, thus, it will not be accentuated either. The final result will be the following:



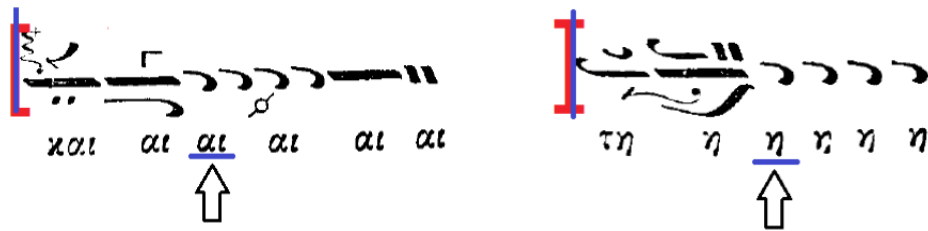
For a clearer understanding of the rule, we also cite an example of a repetitive schema, with two 3-beat phrases from the beginning of Koukouzelis's "Ἰνα τί ἐφρούραξαν ἔθνη". The accent will go on the first note of the second phrase, which is 3 beats after the first bar-line:



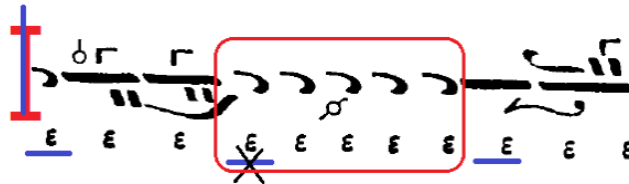
Any 4 (or more rarely 6 or 8) consecutive 1-beat apostrophs act as a single melodic entity, and - at this point in the process of displaying the metrical structure of the melismatic pieces - is required for the first of them to be accented, as set out in the **10th Preference Rule**. A limitation is imposed if the first *apostroph* is less than 3 beats from the previous accented note or the beginning of the measure. In our example, we find such a case of non-application of the rule at the beginning of the piece (and afterwards):



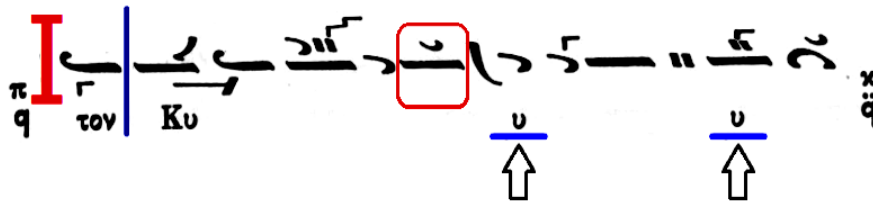
Nevertheless, we also find the following points of application of the rule:



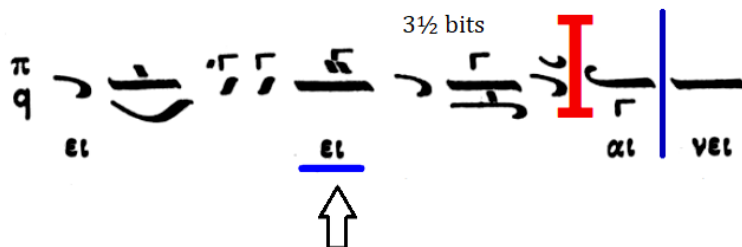
Note that through "4 apostrophs" we mean only 4 apostrophs (surrounded by other signs). Therefore, at a point such in our example where 5 consecutive 1-beat apostrophs occur, the rule doesn't apply:



The **11th Preference Rule** is directly related to the 2nd General Preference Rule, since in vowellic melismas of consecutive unaccented notes, which have duration of 8 (or other multiples of 4) beats, sets one accent per 4 notes: i.e. in 8 consecutive beats the 5th note will be accentuated; in 12 beats the 5th and the 9th and so on. The only exception is the case that the candidate accentuated note is not on-beat - which is relatively uncommon. The term "on-beat note" is described in the analysis of the 5th Preference Rule (see there), except that now in this case, in addition to notes that bear *gorgon* or are notated through *kentimata*, we also include cases of notes that constitute the second beat of a *klasma* (or an *aple* or *diple* etc.). In such a case, we accentuate the immediately next note and continue to accentuate once every 4 notes, provided that we keep a distance of 3 beats from the next accented note or the end of the melisma. An example of such an off-beat note (due to a *klasma*) is found in a Communion Hymn "Αίνεῖτε τὸν Κύριον" by Konstantinos Pringos (papadic first mode):



Note that in cases where the next notes "steals" half a beat from an 8-beat unaccented melisma (or by other durations of beats multiples of 4), the rule is normally applied. Such is the case for example in the following excerpt from the same composition:



In our main example, applying this rule will cause accentuation of the following notes:

TRANSFER OF STRUCTURALLY ANALYSED PIECES TO FIVE-LINE SCORE

In the last part of sub-section v of this chapter, we outline some of the key parameters concerning the process of transferring structurally analyzed pieces to the five-line score, in the form of points:

- The grouping structure will be represented to the five-line score by the use of *legatos*. This means that any notes that belong to a musical period will be put under a legato and they must be chanted within a single breath.
- Consequently, the boundaries of two legatos very often cause separation between two consecutive syllables (especially in the case of syllabic or neumatic pieces), which sometimes determines how they are written. Specifically, syllables ending with -s (-σ or -ς) will be written with -z if they will be sung together (within the same breath) with any next syllable that begins with -v (-β), -γ, -δ, -l (-λ), -m (-μ), -n (-ν), or -r (ρ)²¹⁸, while they will be written with -s if there is a breath in between²¹⁹. In addition, syllables beginning with t- (τ-) will be written with d- if they will be sung with any previous syllable ending with -n (-ν)²²⁰, while they will be written with t- if there is a breath in between²²¹.
- The metrical structure for syllabic and neumatic pieces, and the metrical macro-structure for melismatic pieces (or for any melismatic passages to non-melismatic pieces), will be represented on the five-line score through *bar-lines*, without specifying the number of times per measure for economy (but also because I do not consider this knowledge necessary and decisive for the interpretation of the piece).
- If one syllable corresponds to a note of the score, then the whole syllable is written below. If more than one note corresponds to a syllable that ends with a vowel, then the whole syllable is written under the first note of the melisma. If more than one note corresponds to a syllable that ends with a consonant, then its beginning is written under the first note (i.e. the first consonant/-s, if any, and the vowel), and its ending is written under the last note of the melisma (i.e. the vowel and the last consonant/-s).
- In melismatic pieces and in any melismatic passages of non-melismatic pieces, the vowels corresponding to accented notes are also written, thus giving the metrical micro-structure of the piece.
- Measure beginnings and intermediate vowels within long syllables are indications for the chanter to give rhythmic emphasis.
- In the case of pieces of which the hymnological text can be subdivided into subsections, then each subsection begins with a new line in the score, next to which the corresponding title is usually given (e.g. “Allelouia” for Cherubic or Communion Hymns), while at the end of each subsection there is a *double bar-line*, sometimes even a *final* one (e.g. in verses of Great Doxologies that function as autonomous melodic units, or before and at the end of any *Kratimata*).²²²

²¹⁸ E.g. in the transcription of the syllabic “Σταυρὸν χαράξας Μωσῆς” (see chapter 4), we will have “haraxaz Mosis” due to the coexistence of the two words in the same period.

²¹⁹ E.g. in the transcription of the (short) melismatic Cherubic Hymn by Gregorios the Protopsalt in second plagal mode (see chapter 4), we will have “aoratos // doriforumenon” due to the separation of the two words with a period change.

²²⁰ E.g. in the transcription of the same Cherubic Hymn, we will have “ton drisayion” due to the coexistence of the two words in the same period.

²²¹ E.g. in the transcription of the same piece, we will have “doriforumenon // taxesin” due to the separation of the two words with a period change.

²²² A new subsection we consider to be inserted whenever the same pieces has a transition from the right chanter/choir to the left one or vice versa, as well as instances of auxiliary words “λέγε” or “πάλι” being inserted.

- Note, also, that from the hymnological text, only the first letter of the piece or of a compositional unit is capitalized.

vi. General information about a transcribed piece

The last sub-section summarizes the way in which transcriptions provide various general information concerning each piece. Specifically:

- At the top of the transcription is the *title* of the piece, that is, the first phrase of the hymnological text, in Latin letters (see iv), keeping the capitalized letters.²²³
- In the lower left side under the title, I write in smaller letters the following information: (a) the *composer* of the piece and the date of birth and death (if he passed away); (b) the *interpreter* (εξηγητής) of the piece (if not directly notated in New Method) and the same dates; (c) the *Mode* to which the piece belongs and in parenthesis the name of the (sub-)mode; (d) the *hymnological genre* of the piece, including some individual features that refers to the given piece - if required; and (e) the *rhythmic category* of the piece in relation to the beat-syllable ratio, according to the categorization proposed above.
- The end of each transcription is *signed* by the transcriber ("Transcribed by Gerassimos Papadopoulos"), while below the *source* of the transcription is written ("based on...").

4. INSTEAD OF CONCLUSIONS

At the place where the conclusions are generally cited, I find it useful to give the final transcription of our three main examples used above for our analysis, as a summary of the whole project:

²²³ Each word of the title is understood to be phonologically autonomous, so if two consecutive syllables of different words constitute a special phonological case (e.g. -s m-, that is -ς μ-), their phonological realization remains unchanged. So the title «Σταυρόν χαράξας Μωσῆς» will be written as "Stavron haraxaz Mosis", not "Stavron haraxaz Mosis".

Stavron haraxas Mosis

Composer: Petros the Byzantine (?-1808)

Interpreter: Gregorios Protopsaltes (1778-1821)

Mode: Plaghios of the Forth (heirmologic)

Hymnological genre: heirmologic (1st Ode of the Katavasies of the Holy Cross)

Rhythmic category: syllabic

1
Stav ron ha ra xaz mo si is ep ef thi az

6
rav ðo tin e ri thran ði e te me to iz ra il pe zef sa di tin

9
ðe e pi stre pti kos fa ra o tis ar ma si kro ti sas i no sen ep

13
ev ruz ði a γρα psas to a i ti ton o plon ði o hri sto

18
a so men to the o i mon o ti ðe ðo xa ste

Transcribed by Gerasimos Papadopoulos
based on Christos Tsakiroglou's transnotation

Epi tis thias filakis

Composer: Petros Peloponnesios (1730-1778)

Interoreter: Gregorios Protopsaltes (1778-1821)

Mode: First (heirmologic)

Hymnological genre: heirmologic (4th Ode of the Katavasiae of Easter)

Rhythmic category: neumatic

1
E pi tis thi a as fi la kis o

6
the i yo ro os a va ku um sti to

11
me thi mo on ke ði kni to fa es

15
fo ron a ge lon ði a pri si o oz

19
le yo da si me ron so ti ri

23
a to ko oz mo o ti a

26
ne sti hri sto os os pa do

29
ði na mos

Transcribed by Gerasimos Papadopoulos
based on Christos Tsakiroglou's transnotation

I ta Heruvim

Composer: Gregorios Protopsaltes (1778-1821)

Mode: Plaghios of the Second

Hymnological genre: papadic (Cherubic Hymn)

Rhythmic category: melismatic

1
I ta a a a he e

4
ne e e ru u

7
u he ru vi im mi i

11
i i sti i

13
i i ni i mi sti

16
ko os i ko ni i i i

19
ni i i i zo i ko

23
ni zo de es

47
tho me tha me e e

50
e ri i

52
me ri mma an

54
O o o os ton va si le

56
e e ne va si le he

60
e e e va si

62
le e a ton o

65
lon i po ðe xo me ni

68
Te es a ge li kes a o ra to os ðo ri fo

73
ru me non ta xe si in A li

Alleluia

77 lu i a a

79 a a a

Transcribed by Gerasimos Papadopoulos
based on "Ταμείον Ανθολογίας", 1834, ed. Th. Fokaeus (p. 144-145)

APPENDIX

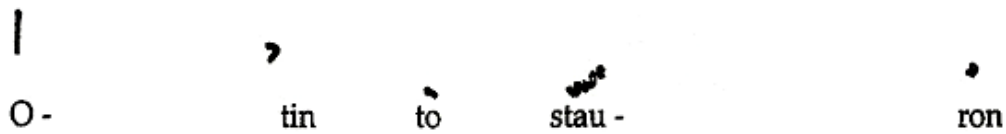


Figure 1. Ms Benevento VI. 38, f. 42r, 11th cent., the beginning of the troparion “Οτε τῷ σταυρῷ” transcribed in Western neumatic notation²²⁴

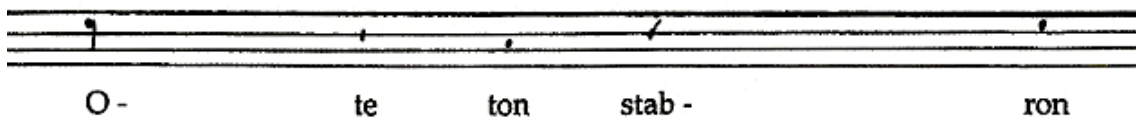


Figure 2. Modena O.I.7, 11th cent., Ravenna, the beginning of the same troparion transcribed in fully developed intervallic 4-line notation²²⁵

Figure 3. Ms Sinai 1477, f. 130r, the first part of the sticheron “Τὸν ἥλιον κρύψαντα” composed by Germanos bishop of New Patras (First Plagal Mode) transcribed in Kievan (Partes) notation (1720-60)²²⁶

²²⁴ From *Αλεξάνδρου*, *ibid*, p. 54.

²²⁵ Again, from *Αλεξάνδρου*, *ibid*, p. 54.

²²⁶ From *Stathis*, “An analysis of...” (see footnote 31).

Nro. 3. Aus Luka II. 14.
 Mischolydische Tonart, Hermologisch, oder geschwände gefungen.

Nro. 4. Ebenbarfide auf eine andere Art aus dem Hypodocherogilhen Tone, d. i. dem diatonischen G.
 Ebenbarfide auf eine andere Art aus dem Hypodocherogilhen Tone, d. i. dem diatonischen G.

Nro. 5. εν αν - θεῶν ἐνδο - κί - α.

Figure 4. The first verse of two Great Doxologies composed by Balasios the Priest (agia and diatonic varies heptaphonos modes, respectively) transcribed by F.J. Sulzer (1781-2)²²⁷

Figure 5. A 15-syllable Theotokion of Cretan tradition (Forth Mode) transcribed by Ioannes Aristides (deacon Ioasaf) (approx. 1825)²²⁸

²²⁷ From Thomas Apostolopoulos's archive (personal communication).

²²⁸ From Makris, *ibid*, p. 313.

XI. Choral. Lucas. II. 14.

Geschwind.
Grundton.

δό - ξα σοι τῷ θεῷ πατρὶ ἐν οὐρανῶν
 Ἐ - re Dir dem Zeu - gen - den

τὸ φῶς, δό - ξα ἐν οὐρανῶν
 das Licht, Ἐ - re in der Höl - le sei

ὦ - και ἐ - νὶ γῆς εἰ -ρή - νην ἐν οὐρανῶν
 Gott und auf der Er - de Frie - de und Zu -

σῆ - νην ἐν οὐρανῶν
 schein - den - heit den - ken - schen.

Figure 6. Excerpt from D. Sanders's (1844) partially incorrect copy of Sulzer's transcribed Doxologies²²⁹

INTONATION.

Ne - a - nes.

Psi phis

ton : ly - guis

Figure 7. The short intonation of the First Mode and an *exegesis* of *psifiston* and *lygisma* (part of) transcribed by G.A. Villoteau (1826)²³⁰

²²⁹ From Πλεμμένος, *ibid*, p. 436.

²³⁰ From Villoteau, *ibid*, p. 450.

Mélodies du second mode plagal.

1

Moderato.

Μεθ' ἡ - μῶν ὁ Θε - ὄς, γνῶ - τε, ἔ - θνη, καὶ ἦτ -
 - τᾶ - σθε ἕ - τι με - θ' ἡ - μῶν ὁ Θε - ὄς. Ἐ - πα - κού - σα - τε
 ἔ - ως ἔ - σχᾶ - του τῆς γῆς ἕ - τι μεθ' ἡ - μῶν ὁ Θε - ὄς.

Figure 8. Transcription of “Μεθ’ ἡμῶν ὁ Θεός” as an example of Second Plagal Mode, from the theoretical treatise of L.A. Bourgault-Ducoudray (1877)²³¹

Doam - ne, fe - me - ia ce - a ce - că -
 Doam - ne, fe - me - ia ce - ea ce - că -
 zu - se în pă - ca - te mul - te,
 zu - se în pă - ca - te mul - te,
 sim - find - dum - ne - ze - i -
 sim - find - dum - ne - ze - i -
 rea - ᾤ - τα, lu - înd - rîn - du -
 rea - ᾤ - τα, lu - înd - rîn - du -

Figure 9. Excerpt from the famous Kassia’s troparion (typical forth plagal mode) transcribed in Neo-byzantine and Western notation (with Romanian text) by D. Suceveanu (1856-7)²³²

²³¹ From **Bourgault-Ducoudray**, *ibid*, p. 32.

²³² From **Σπινέι**, *ibid*, p. 456.

Ὦδὴ Η΄. Ὁ Εἱρμός.

Ἐκ-στη-θὶ φρίττων οὐ-ρα - νὲ καὶ σα-λευ-
 θή-τω-σαν τὰ θε-μέ-λι - α τῆς γῆς. Ἰ - δοῦ
 γὰρ ἐν νε - κροῖς λο - γί - ζε - ται ὁ ἐν ὑ-

Figure 10. Excerpt from the Heirmos “Ἐκστηθὶ φρίττων οὐρανέ” (heirmologic second plagal mode) composed and transcribed by I. Sakellarides²³³

Phôs Hilarôn.

Hymne chanté aux Vêpres (Inno Vespertino).

Siècles antérieurs au IV^e.

Hymne attribué à St-Athénogènes martyr (II^e siècle), et dont St-Basile (IV^e siècle) déclare la musique d'une tradition déjà très ancienne.

(Version du Mont Athos).

ἦχος β΄. Deuxième ton.

M. M. $\text{♩} = 88$. *Allegro*.

Φῶς ἱ-λα-ρόν ἁ-γί-ας δό - ξης ἁ-θα-νά - του πα - τρός
 Luce ilare, di santa gloria Dell'immortal padre
 Οὐ-ρα-νί-ου ἁ-γί-ον Μά-κα - ρος Ἰη - - - σου Χρι - - στέ.
 Celeste, Santo, Beato, Gesù Cristo.
 Ἐλ-θόν-τες ἐ-πί τὴν Ἡ-λί-ου δύ - σιν, ἰ-δόν-τες φῶς ἐσ-πε - ρι - νόν.
 Venuti del sole al tramonto, Vedendo luce vespertina

Figure 11. Excerpt from the “Φῶς Ἰλαρόν” melody of the Athonite tradition transcribed by E. Adaiëwsky²³⁴

²³³ From Σακελλαρίδης, *ibid*, vol. δ΄, p. 16.

²³⁴ From Adaiëwsky, *ibid*, p. 73.

Figure 12. Short and slow doxology transcribed by Marios Mavroeidis²³⁵ as an example of how to compose sticheraric pieces in the Forth Mode

ΤΟΝ ΗΛΙΟΝ ΚΡΥΨΑΝΤΑ ΤΑΣ ΙΔΙΑΣ ΑΚΤΙΝΑΣ
during the Epitaphios procession

Composition : by Germanos, bishop of New Patras (around 1670)
Source : Codex Sinaiticus 1580 (dated 1720), f. 213v
Transcription into the New Method : by Gregorios Protopsaltes (+1821)
Regulation of rhythm and isokratema and transcription into the pentagram:
by Gregorios STATHIS, (Oxford, the 30th January 1970)

Figure 13. The first part of the sticheron “Τὸν ἥλιον κρύψαντα” composed by Germanos bishop of New Patras (First Plagal Mode) in *exegesis* of Gregorios the Protopsalt, transcribed by Stathis²³⁶

²³⁵ From **Μαυροειδής**, *ibid*, p. 163.

²³⁶ From **Στάθης**, *Τα πρωτόγραφα της εξηγήσεως...* (see footnote 8), p. 297.

ΠΙΝΑΞ Ε΄

"Ἐν ταῖς λαμπρότησι" - Παναγιών - ἦχος α̇ (λα)

Ἐν ταῖς λαμπρότησι σου πῶς εἶσθε
 λῶσομαι οὐαὶ ναὶ ὅς ἐστιν ἡ γὰρ τοῦ
 κυρίου συνέσει πᾶν τὸ ἐν τῷ κόσμῳ

Figure 14. Excerpt from the old idiomelon "Ἐν ταῖς λαμπρότησι" (First Mode) interpreted and transcribed by Simon Karas²³⁷

Ἰάκωβος Πρωτοψάλτης: Κεκραγάριον
 ἦχος πρῶτος Gesang: Θρασύβουλος Στανίτσας
 Text: Ταμείον 1824, Bd. 1., S. 105-107

1
 Λε ε Κυ υ υ ρι ι ι ι ε

2
 ε ε ε ε ε ε ε ε

Figure 15. Excerpt from the First Mode Kekragarion composed by Iakovos the Protopsalt, transcribed in a double way (analytical and simplistic) by I. Zannos, on the basis of the Thrassyvoulos Stanitsas performance²³⁸

²³⁷ From **Καράς**, *Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ Παλαιογραφικὴ...* (see footnote 54), p. 37.

²³⁸ From **Zannos**, *ibid*, p. 341

Kyrie Ekekraxa

from the "Anastasimatarion" by Petros Efesios (1820)

Composed by Petros Byzantinos

Transnotated by Joseph Yazbeck and Amine Beyhom

1 $\text{♩} = 80$ 4th mode plagal (8th mode)

Ky ri e E ke kra xa pro os se i

5 sa kou so on mou i sa kou

9 so on mou Ky ri e Ky

13 ri e E ke kra xa pros se i

Figure 16. Excerpt from the Forth Plagal Kekragarion composed by Petros Vyzantios, transcribed by Amine Beyhom,²³⁹ with Greek text in Latin letters

Καταβασία
ΑΝΑΣΤΑΣΕΩΣ ΗΜΕΡΑ

ᾠδὴ α΄ (1η) Ἐκ τοῦ Βυζ. ὑπὸ Ν.Ρ.
From the Byz. by N.R.

Ἀναστάσεως ἡμέρα λαμπροῦθῶμεν λαοὶ Πάσχα Κυρίου,
Anastaseos h-mera lamprinthōmen laoi Pas-ha Kyri-ou,

Πάσχα ἔει γάρ θανάτου πρὸς ζωὴν, καὶ εὐχῆς πρὸς ἡούρα
Pas-ha ek gar thanatou pros zoin ke ek gis-pros ou-ra-

νόν Χριστός ὁ θεὸς ἡμᾶς διέβιβασεν ἐπὶ νεκρῶν ἄδοντας.
non Christos othe-os h-mas die-vivasen epinekrona-dontas.

Figure 17. Excerpt from the Katavasia "Ἀναστάσεως ἡμέρα" (heirmologic first plagal) transcribed by N. Roubanis²⁴⁰ with Greek text in both Greek and Latin letters

²³⁹ From Beyhom himself (personal communication via e-mail).

²⁴⁰ From Ρουμπάνης, *ibid*, p. 222.

Glory; both now. *Chanted from 'G'*

Glo - ry to the Fa - ther, and to the Son, and to the
Ho - ly Spir - it.
Both now and ev - er, and un - to the a - ges
of a - ges. A - men.

Figure 18. Transcription of a (short) doxology in typical second mode by the Holy Transfiguration Monastery in Brooklin²⁴¹

THE GREAT DOXOLOGY

Duration: 12:00

Intonation: #2 or #3 (see Appendix III)

Andante ♩=100

First Mode
"Tetraphonic"

by Iakovos the Protopsaltis (d. 1800)
as interpreted by Athanasios Karamanis (1909-)
the Protopsaltis of Thessaloniki
English adaptation by Hieromonk Ephraim

Glo - ry be to Thee Who hast shown the light.
Glo - ry in the high - - - est to God, and on
earth peace, good will a - mong men.

Figure 19. The first verse from a Great Doxology composed by Iakovos the Protopsaltis in first tetraphonos mode, transcribed by the St. Anthony's Monastery in Arizona (monk Ephraim),²⁴² English text

²⁴¹ From Holy **Transfiguration** Monastery, *ibid*, p. 12.

²⁴² From **St. Anthony's** Greek Orthodox Monastery, *ibid*, p. 1.



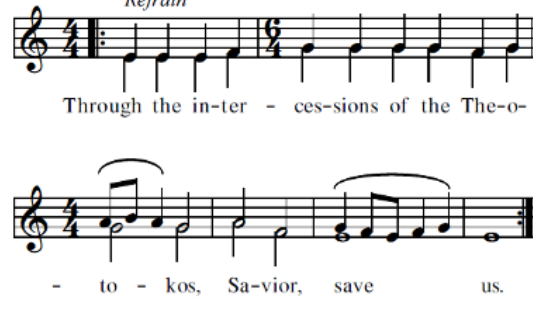
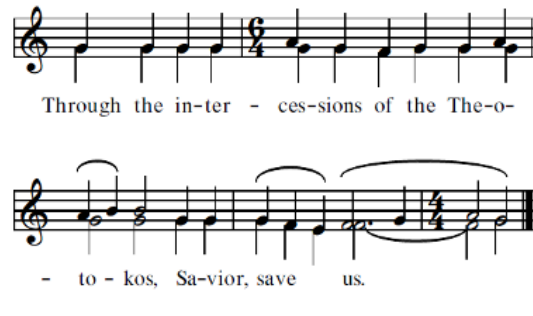
<p style="text-align: center;">Moderato <i>Refrain</i> <i>Ἦχος Β΄</i></p>  <p style="text-align: center;">Ταῖς πρεσ - βεί - αις τῆς Θε - ο - Tes pres - vi - es tis The - o -</p> <p style="text-align: center;">- τό - κου, Σώ - τερ, Σώ - σον ἡ - μάς. - to - kou, So - ter, So - son i - mas.</p> <p style="text-align: center;"><i>Final time</i></p>  <p style="text-align: center;">Ταῖς πρεσ - βεί - αις τῆς Θε - ο - Tes pres - vi - es tis The - o -</p> <p style="text-align: center;">- τό - κου, Σώ - τερ, Σώ - σον ἡ - μάς. - to - kou, So - ter, So - son i - mas.</p>	<p style="text-align: center;">Moderato <i>Refrain</i> <i>Second Tone</i></p>  <p style="text-align: center;">Through the in - ter - ces - sions of the The - o -</p> <p style="text-align: center;">- to - kos, Sa - vior, save us.</p> <p style="text-align: center;"><i>Final time</i></p>  <p style="text-align: center;">Through the in - ter - ces - sions of the The - o -</p> <p style="text-align: center;">- to - kos, Sa - vior, save us.</p>
--	--

Figure 20. The antiphone “Ταῖς πρεσβείαις τῆς Θεοτόκου” in Greek (in both Greek and Latin letters) and in English, transcribed by N. Takis²⁴³

Ὁ οὐρανὸς ἤκουσεν καὶ ἔταξε

dupa NEAGU IONESCU

Andantino



O - - - Lord I have cried un - to Thee -
O - - - Lord I have cried un - to Thee -



O - lis - ten - to me - . Lis - ten - to
O - lis - ten - to me - Lis - ten - - to



me O - - - Lord! O Lord I have
me O - - - Lord! O Lord I have

Figure 21. Transcription of a Third Mode Kekragarion translated in English, from the theoretical treatise written by N. Lungu, G. Costea & I. Croitoru²⁴⁴

²⁴³ From Takis, *ibid*, p. 11.

²⁴⁴ From Lungu et.al, *ibid*, p. 19.

Κύριε, ὁ τὸν ληστήν συνοδοιπόρον λαβὼν

Ἦχος ᾠδῆς Νη

Τῆς Μ. Παρασκευῆς, εἰς τὸν Ὅρθρον. Ἀντίφωνον ΙΔ' – Δοξαστάριον, σ. 366

Κυ υ υ υ ρι ι ι ι ε ο τον λη η στην συν ο
δοι πο ο ρον λα α βων τον εν αι μα τι χει ρας μο λυ
υ υ υ να α α αν τα και η η μας συν αυ τω

Figure 22. The antiphone “Κύριε, ὁ τὸν ληστήν συνοδοιπόρον λαβὼν” (typical fourth plagal mode) transcribed by Dionysios Psarianos, bishop of Kozani²⁴⁵

Χριστοῦ τὴν ἀνάστασιν προσευξάμενοι, ὁ πᾶσι ἡμῶν ἀντίθετος, ὁ πᾶσι ἡμῶν ἀντίθετος, ὁ πᾶσι ἡμῶν ἀντίθετος, ὁ πᾶσι ἡμῶν ἀντίθετος

Figure 23. The syllabic sticheron of Varys Mode “Χριστοῦ τὴν Ἀνάστασιν” notated in early New Method system (with the use of barlines) by Chrysanthos from Madyta (ms NLG-MPT 716)

²⁴⁵ From Ψαριανός, *ibid*, p. 207.

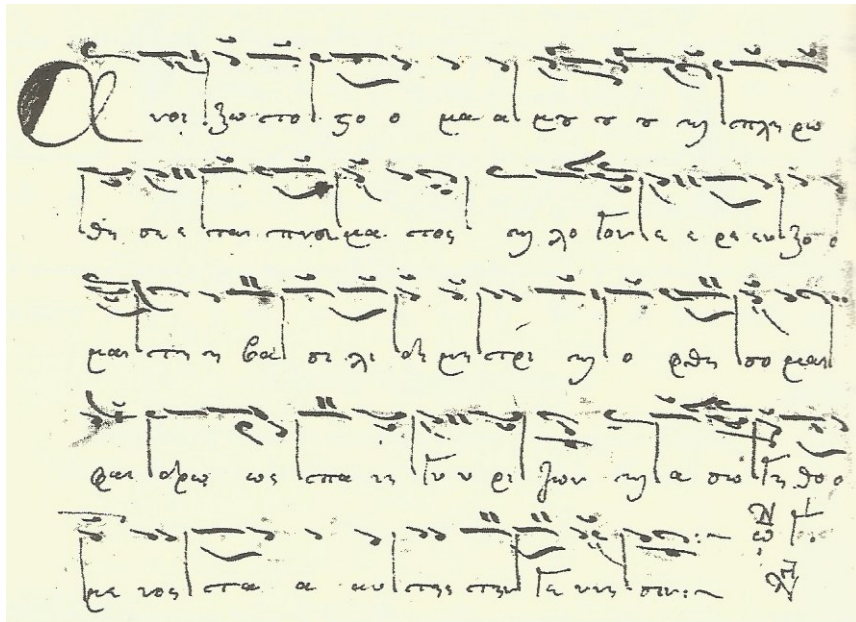


Figure 24. The neumatic Katavasia of the Mother of God “Ανοίξω τὸ στόμα μου” (legetos mode) notated in early New Method system (with the use of barlines) by Chrysanthos from Madyta²⁴⁶

Biography: GERASIMOS-SOFOKLIS PAPAPOPOULOS was born in Athens in 1988. He spent his early years in Cyprus, where he had his first chanting lessons by father Charalambos Zoumos. He has a bachelor degree in Greek Philology (Linguistics) from the University of Athens (2013). In 2011, he obtained the diploma of Byzantine music under the supervision of dr Grigorios Anastasiou. In his thesis, he thoroughly compared Turkish makams with Byzantine echoi. He studied Turkish oud and makam theory with Alexandros Papadimitrakis, Yurdal Tokcan, Christos Tsiamoulis, Muhittin Kemal Temel and Harris Lambrakis. He also took ottoman-singing lessons from Ahmet Erdoğan. In 2015, he completed his Master courses in Linguistics (University of Athens), being focused on the cognitive approach of Critical Discourse Analysis. Since the March of 2017, he is a PhD candidate in Byzantine Musicology, under the supervision of prof. Achilleas Chaldekis. The title of his thesis is “Descriptive Treatise of Contemporary Psaltic Art: A linguistic approach to the New Method notation and its interpretation”. He was a fellow of the SYLFF Fellowship Program (Sasakawa Young Leaders Fellowship Found) for the academic year 2017-2018. He works as a chanter since 2009 and he is permanent member of the famous byzantine choir “Maistors of Psaltic Art”. He also works as a musician and ud/buzuki player in various rebetiko, traditional and ethnic bands in Athens, as well as a composer of modal music. Since January 2018, he teaches makam theory at the Center for Greek Music “Foivos Anogianakis”.

²⁴⁶ From Στάθης, Γ., “Το χειρόγραφο Κουτλουμουσίου 440: Εξήγηση του Ειρμολογίου του Μπαλάση ιερέως και νομοφύλακος”, in Γ. Στάθης (ed.), *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης, Πρακτικά Β' Διεθνούς Συνεδρίου Μουσικολογικού και Ψαλτικού, Αθήνα, 15-19 Οκτωβρίου 2003*, Athens, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2006, p. 476.

Е. В. Герцман
и его фундаментальные труды

ANNA ЗАГУЛИНА – ANNA ZAGULINA

Russian Institute for the History of Arts, Russia

annzagulina@gmail.com

Abstract. Evgeny Gertsman is a Russian musicologist, researcher of ancient and Byzantine music. Born on January 22, 1937 in Odessa. He is the author of more than 20 monographs and 100 scientific articles. In 1986 he defended his thesis "Ancient musical thinking"; in 1991 – his doctoral dissertation "Byzantine musicology". The scientist specializes in the study of the history and theory of ancient Greek and Byzantine music. The scientist has translated into Russian language with Greek and Latin, a number of major music theory of ancient monuments (Boethius, Euclid, Cassiodorus); made a review and musicological assessment of all the surviving works of Byzantine authors about music (Byzantine musicology. L., 1988); published, translated and commented upon a number of the most valuable monuments of Byzantine musicology, among them previously unknown to science (St. Petersburg theoretical. Odessa, 1994; the Greek textbook of music of the XVIII century); catalogued a set of Greek Byzantine and post-Byzantine manuscripts kept in archives and manuscript departments of the libraries of St. Petersburg (Greek musical manuscripts of St. Petersburg. Catalogue Vol. 1: Russian National Library. SPb., 1996 . Vol. 2: a Library of the Russian Academy of Sciences, archive of the Russian Academy of Sciences, of the University library and the Hermitage Museum. SPb. 1999); carried out a review of the history of Byzantine music (culture of Byzantium. Vol. I-III. M., 1984, 1989, 1991); he studied the main milestones in the history of Russian musical byzantinology (a collection of Greek musical manuscripts. SPb., 1997). In 2013, published "Encyclopedia of Ancient Greek and Byzantine music". This project contains all information about the music of the Greek people from the IVth century to 1453, that is, 22 centuries. The Encyclopedia contains c. 3000 articles devoted to different aspects of music over this enormous historical period. All material of the encyclopedia is based on evidence of ancient and medieval sources. Among them are not only published materials, but still held in the manuscripts stored in the libraries of Athens, the monasteries of Mount Athos, Cyprus and St. Petersburg. However, unfortunately, this publication was carried out with a large number of errors and errors. In this regard, the author is looking for a sponsor to republish this work. In the book "The Nicomachus from Gerasa: among the predecessors, contemporaries and descendants" a comprehensive study of the subject a treatise Nicomachus "Manual of harmonics" (2016). Currently, the scientist is preparing to publish a book "Traces of the meeting of two musical civilizations". This work includes a translation of the texts of the three ancient treatises, known in classical studies environment under the name "Anonymous of Bellerma" and Byzantine treatise "Svyatograd". On the basis of a detailed analysis of the ancient monuments there is a concept of "meeting" Byzantine and Greek musical cultures.

Крупнейший музыковед и специалист по античной и византийской музыке Евгений Владимирович Герцман известен не только в России, но и за её пределами. Исследовательский кругозор автора, его академическая основательность и скрупулёзность вызывают восхищение. Герцман обладает незаурядной творческой энергией, работает в напряжённом ритме, создавая новые исследования с необычайной интенсивностью. Каждая очередная книга - это событие в научном

мире. Помимо книг, есть ещё статьи, методические пособия и преподавание в университете. Работоспособность Евгения Владимировича - невероятная, о чём говорит внушительная библиография, которой хватило бы не на одну «писательскую жизнь».

Основная сфера его исследовательских интересов - история и теория древнегреческой и византийской музыки. Этой проблематике посвящены такие его монографии, как "Античное музыкальное мышление", "Византийское музыкознание", "Петербургский теоретикон", "Музыка древней Греции и Рима", "Музыкальная боэциана", "Гимн у истоков Нового Завета", "Беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин", "Античная музыкальная педагогика" и др.

Родился Е. В. Герцман в 1937 г. в г. Одесса, в театральной семье: отец - дирижёр Одесского театра оперы и балета, мать - балерина. Поэтому неудивительно, что Евгений выбирает занятием своей жизни музыку и хочет стать музыковедом. Однако, по настоянию отца, Герцман-младший, поступает и заканчивает фортепианное отделение в Одесском музыкальном училище, а в 1962 г. — фортепианный факультет Одесской консерватории, где студент-пианист посещает занятия теоретиков, приобщаясь к музыкальной науке. В 1970 г. заканчивает музыковедческое отделение Дальневосточного института искусств, а потом аспирантуру по отделению «теория музыки» в Московском музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных. С 1983 г. живёт и работает в Санкт-Петербурге.

Евгений Владимирович - учёный с неоспоримым международным авторитетом. Его исследования в области музыкального антиковедения и музыкальной византистики стали полноправными дисциплинами среди русскоязычных гуманитарных наук. В своих трудах он впервые представил информацию о музыкальной культуре, истории, теории музыки древней Греции и Византии на подлинно высоком научном уровне. Евгений Владимирович делает поистине титаническую работу по переводу, комментариям и интерпретации античных и византийских источников. Помимо этого, учёный представляет максимально полные сведения об авторе памятника, его жизни и наследии, о периоде создания труда и его месте в контексте своей эпохи и последующих времён. Непреклонный принцип Герцмана-учёного — это знание иностранного языка и при работе с первоисточником строгое следование законам грамматики, не допуская вольного перевода.

Евгений Владимирович проанализировал и осуществил обзор всех обнаруженных им рукописей по византийской музыке: *musica speculativa* (свод трактатов, продолжающих традицию античного музыкознания), *musica practica* (документы, описывающие греческую церковно-певческую практику) и певческие книги.

Поистине грандиозным по анализу и палеографической обработке всех греческих рукописей, оказавшихся в Санкт-Петербурге, впервые составленный профессионалом, явился двухтомник "Греческие музыкальные рукописи Петербурга". Это первое музыковедческое описание собраний греческих музыкальных источников, где особое внимание уделяется подробной характеристике певческого репертуара каждой рукописи.

О существовании в Санкт-Петербурге обширного фонда греческих музыкальных рукописей известно давно. На протяжении полутора столетий они различными путями попадали в Императорскую (Публичную) библиотеку, в книгохранилище, где сформировался уникальный фонд из 83 греческих музыкальных рукописей, помогающий составить представление о музыкальной жизни греческой церкви византийского и поствизантийского периодов. К этим рукописным источникам обращались исследователи древнерусской музыки, понимая, что русская богослужебная музыка восходит к Византии, откуда на Русь

пришло православие. Из Византии были заимствованы формы богослужбной музыки и музыкальные жанры литургии.

Анализ музыкальной рукописи немислим без особенностей её нотации. В настоящее время, историческое развитие нотного письма, которое использовалось в греческой церкви, принято подразделять на 4 основных периода:

- «палеовизантийская» нотация;
- «средневизантийская» нотация;
- «поздневизантийская» нотация;
- нотация «нового метода».

Все эти этапы эволюции византийской нотации зарегистрированы в предлагаемом издании.

Второй том продолжает описание греческих музыкальных рукописей, хранящихся в Библиотеке Российской Академии наук и библиотеках Государственного Университета и Эрмитажа. Подобно первому, второй том совмещает в себе каталог, где детально перечисляются все характеристики каждого источника. Самый многочисленный фонд греческих музыкальных рукописей (47 больших и малых кодексов) сосредоточен в Библиотеке Академии наук и отражает музыкальный обиход греческой церкви на протяжении восьми столетий (с XII по XIX век). 41 рукопись принадлежала Русскому Археологическому институту в Константинополе. Институт просуществовал 20 лет (1894-1914) и оказал значительное влияние на развитие европейской византистики. Главной его задачей стало изучение истории и культуры Византии. Среди сотрудников института были известный литургист Жан-Батист Тибо (1872-1938), опубликовавший свои исследования по истории и теории византийской музыки и крупный учёный Афанасий Пападопуло-Керамевс, труды которого составили целую эпоху в греческом источниковедении, палеографии и в сфере греческой церковной музыки.

Методика описания, как и структура каталога состоит из двух частей: MANUSCRIPTA и OPERA, как и в первом томе. Но в разделе OPERA во втором томе весь певческий репертуар систематизирован по авторам текста и музыки, что даёт возможность представить творческий облик каждого мелурга.

«Греческие музыкальные рукописи Петербурга» - очень ценное и полезное издание для музыковедов-медиевистов, историков греческой музыки поствизантийского периода, византологов, палеографов, литургистов, историков церкви. Однако, несмотря на значимость этого труда, Евгений Владимирович признал, что избежать заблуждений всё-таки не удалось и выразил надежду, что «будущие исследователи продолжат изучение этих уникальных памятников музыкальной культуры на более высоком уровне, т. к. каждое новое поколение обязано перепроверять знания и утверждения своих предшественников». «Feci, quod potui, facient meliora potentes» («Я сделал, как мог, вы сделайте лучше»).

В отделе рукописей Российской Национальной библиотеки Евгений Владимирович обнаружил неизвестный ранее трактат XVII века «Синописис музыки» - уникальный пример обращения к античной науке о музыке в поствизантийское время, включающий в себя материалы и приметы самых разных эпох.

«Синописис музыки», как и все подобные трактаты, написан в жанре учебника. Это проявляется как в методе изложения, так и в подзаголовках отдельных разделов, словно делящих крупные части опуса — главы и параграфы — на более мелкие разделы, что, безусловно, облегчает восприятие материала. Такие подзаголовки, не входящие в текст сочинения, вынесены на поля рукописи и помогают достаточно быстро обнаружить искомый раздел.

Содержание «Синописиса музыки» - важный источник для формирования представлений о тенденциях, бытовавших в греческой музыкально-теоретической мысли и учебной практике. Греческий текст и его перевод снабжены подробными комментариями. Каждый раздел или группа, объединённая общей тематикой, даётся сразу в трёх ипостасях: LOCUS, CONVERSIO, COMMENTARIUM. Книга включает

в себя научный аппарат, содержащий не только именные и музыкально-терминологические ссылки, но и отдельные указатели листов, имён и терминов, встречающихся в манускрипте.

Исследование Евгения Владимировича раскрывает основные положения древнего музыкознания и его глубокое воздействие на историю музыкальной науки. «Синописис музыки» должен был бы войти в научный обиход, как ещё один вновь открытый памятник музыкознания, но, к сожалению, этого не произошло. В современной России почти нет специалистов, которые бы интересовались этой проблематикой, а для западных учёных это издание оставалось неизвестным до последнего времени. Теперь «Синописис музыки», как и некоторые другие книги Герцмана, находятся в библиотеке Академии Теологических наук в Волосе.

Отдельную книгу «Парафразы Евгения Вулгариса о музыке» Герцман посвятил работе над рукописью греческого просветителя, учёного богослова архиепископа Евгения Вулгариса (1716-1806). Его трактат от 1772 г. представляет собой «парафразы» из древнегреческой музыкальной эстетики и византийской музыкальной теории. В труде Вулгариса запечатлены мысли о сути музыки, об искусстве Эллады, о влиянии музыки на нравственное и физическое здоровье человека.

Структура книги традиционная: публикация подлинника, его перевод и комментарии, которые являются таким же важным разделом, как и все остальные. Именно в комментариях излагается материал, помогающий установить значимость и место трактата Евгения Вулгариса в развитии европейской музыкально-эстетической мысли.

«При знакомстве с трактатом нужно помнить, что текст написан более двух столетий тому назад не музыковедом, а философствующим богословом XVIII в., чьи знания музыки были ограничены не только отсутствием профессионализма, но и временем. Сейчас что-то в нём может показаться наивным, что-то сомнительным, а что-то - просто неверным», заключает учёный.

Анализируя этот труд в контексте эпохи, биографии и рода научных занятий учёного, Герцман знакомит читателя с жизнью и деятельностью Евгения Вулгариса, и некоторыми обстоятельствами создания его сочинения. Суть работы, как нельзя лучше, определяется словом «парафразы», т. к. трактат составлен именно из парафраз на темы: 1 - древнегреческой музыкальной эстетики, 2 - византийской теории музыки и 3 - музыкознания Нового времени. В комментариях Евгения Владимировича раскрываются многочисленные источники, на которые в своём сочинении опирался Е. Вулгарис, что позволяет понять, какое место занимает работа греческого гуманиста в истории музыкальной эстетики.

В книге «Никомах из Герасы среди предшественников, современников и потомков» всестороннему исследованию подвергнут трактат Никомаха «Руководство по гармонике». Как всегда, в подробных комментариях даны максимально полные сведения об авторе, его жизни и наследии, о периоде создания труда и его месте в контексте своей эпохи и последующих времён. Говоря об этом трактате, Герцман даёт общую характеристику всего древнего музыкознания, акцентируя внимание на том, какие детали текста заимствованы, а в чём трактат уникален и каков принцип изложения материала. Также проанализированы существующие переводы на другие европейские языки. В книге подробно рассматривается специальная музыковедческая терминология, которая используется в трактате, даётся анализ тех проблем, которые возникают при понимании древнего текста. Сочинение Никомаха воспроизводится как на языке оригинала, так и в переводе на русский и сопровождается детальными филологическими, музыковедческими и культурологическими комментариями.

Ещё я хочу представить, ставшую уже раритетом, книгу «Петербургский теоретикон» (1994), основной тематикой которой является византийская теория музыки и её жизнь после заката Византийского государства. Этот труд посвящён

Борису Львовичу Фонкичу, известному палеографу и тонкому знатоку греческих рукописей. В предисловии Е. В. Герцман даёт пояснение термина «теоретикон», о котором в одном из «Словарей литургических терминов» сказано, что теоретикон — это «руководство, содержащее теорию церковной музыки». Традиция называть словом «теоретикон» работы, посвящённые теории греческой церковной музыки, сложилась сравнительно недавно и решающую роль в этом, безусловно, сыграли знаменитые книги Хрисанта «Большой теоретикон музыки» и «Введение в теорию и практику церковной музыки». Одновременно с ними появлялись «теоретиконы» и других авторов, но именно выдающиеся труды Хрисанта положили начало целой серии музыкально-теоретических книг, в названии которых постоянно присутствовало слово «теоретикон». Оно настолько прочно вошло в обиход, что термином «теоретикон» стали именовать рукописные книги, содержащие сочинения по теории церковной музыки.

В книге представлен перевод и анализ специальных текстов, освещающих теорию византийской церковной музыки и развитие её традиций как в византийские, так и в поствизантийские времена. Эти тексты извлечены из греческих рукописей, попавших в Санкт-Петербург в разное время и разными путями. При отборе рукописей Герцман руководствовался следующими критериями: в трудах, созданных в византийскую эпоху, интерес вызывала оригинальность и самобытность, для рукописей поствизантийского периода наиболее значимым фактором было то, насколько близки они к византийским традициям.

Недавно Е. В. Герцман завершил большой труд «Следы встречи двух музыкальных цивилизаций» (древнеэллинической и византийской). В двухтомной работе исследуются уникальные анонимные памятники античного и византийского музыкознания. Один из них, озаглавленный «Святоградец» (XIV в.), написан на средневековом греческом языке. Его единственный сохранившийся список находится в Парижской Национальной библиотеке (Codex Parisinus Ancien fonds grec 360). Второй - «Искусство музыки», написан на древнегреческом языке. Сохранилось довольно много списков и самый ранний из них находится в манускрипте 1040 г. (Codex Heidelbergensis Palatinus gr. 281). Анализ этих источников выявил характерные тенденции музыкальной практики и науки о музыке того переходного исторического периода, который до сих пор во многом остаётся неизвестным. Наряду с обстоятельным исследованием представлены подлинные тексты обоих трактатов с комментированным переводом.

Среди выводов этого научного труда аргументировано доказывается, что существующее ныне в историческом музыкознании представление о времени использования античной «буквенной» нотации ошибочно. Как убедительно продемонстрировал автор, «буквенная» нотация вошла в обиход в начале христианской эры и была первой нотной системой, использовавшейся в византийской церковной музыке.

К 80-летию Евгения Владимировича Герцмана в Российском Институте Истории Искусств была издана брошюра «Глава из истории античного музыкознания византийской эпохи», которая представляет собой публикацию одного из малоизвестных византийских музыкально-теоретических источников — трактата Псевдо-Пселла. В оформлении обложки был использован автограф рукописи, подаренной Е. В. Герцману теологом и музыковедом Михалисом Струмбакисом (theologist-musicologist, an assistant professor in Patriarchal Academy of Crete).

Представленные книги - это только небольшая часть огромного научного наследия Е. В. Герцмана, выдающегося учёного-новатора и основоположника российского музыкального антиковедения и музыкальной византистики.

CV: ANNA ZAGULINA (08.05.1950, Mariupol, Ukraine) – theater critic, Russian theater history researcher, an author of articles, the St. Petersburg Association member, Film Fund of Russia member. In 1977 she graduated Leningrad Institute of Theatre, Music and Cinematography, the theatre faculty. From 1981 to 2014 – employee of the Cabinet of film and television history of the Russian Institute for the History of Arts. For many years she's been participated the creation of a card file index upon the history of cinema, as well as conducted lectures on film education in Russia and Italy. Author of a number of publications on the history of the Russian theater at the first half of the XIX century. As a bibliographer she took part in the creating the I-III volumes of the film Vocabulary (the Contemporary history of Russian cinema. 1986-2000). Since 2000 – editor of the volunteer newspaper "Hesed Shalom".





ISBN: 978-618-5375-07-2
VOLOS ACADEMY PUBLICATIONS